

کتابشهرزاد

مجموعه مقالات و داستان‌ها
خانه‌ی داستان سرو - تابستان ۱۳۸۵

با آثاری از:

حسین آتش‌پرور
تیمور اقل‌محمدی
فرزاد اسدی
محمد سعید اکبرزاده
هینا اولیایی‌نیا
آذربشیرزاده
بهار کپزمان‌فر
حامد جلالی
فرید چلبی‌یانی
محبوبه حاج‌مرتضایی
سید رضا حسینی کوشا شاهی
ناصر زراعتی
کاوه سالاری
صبور الله سیاه‌سنگ
حمیدرضا شریفی
قلیم طوبایی
مشیت‌علایی
حسین فاضلی
رضا کاظمی
روح‌الله کاملی
صمصام‌کشفی
قاسم‌پهلا احمدی
ابوالفضل منفرد
مهدی موسوی‌نژاد
محمود مهملوی
سلیمان ناطق
حسین وزجانی
ابوذر هدایتی

رضا ابراهیمی
ویرانه‌خانه

ما شانزده هفده سالهای
 کشته‌ی شعر و داستان، که پس از
 چند بار سینما رفتن، هفته‌ای یک
 بار سری به کتاب‌خانه‌ی عامه‌ی
 شهر می‌زدیم و از خدا
 می‌خواستیم آن‌جا از بزرگی،
 نقل قولی از رضا براهنی را بقاییم
 تا جای دیگر آن را از زبان خود
 جاری سازیم، بیش‌تر از روی
 هم‌چشمی با هم‌سالان و نیشی به
 بزرگ‌سالان از هر کتاب‌داری
 سراغ آثار براهنی را می‌گرفتیم.
 و ما که سخت آرزو داشتیم کسی
 بگوید «نوشته‌ی براهنی برای
 شما ثقیل است»، همواره توهین
 می‌شدیم و در پایان می‌شنیدیم که
 «شما را به براهنی چه کار؟»

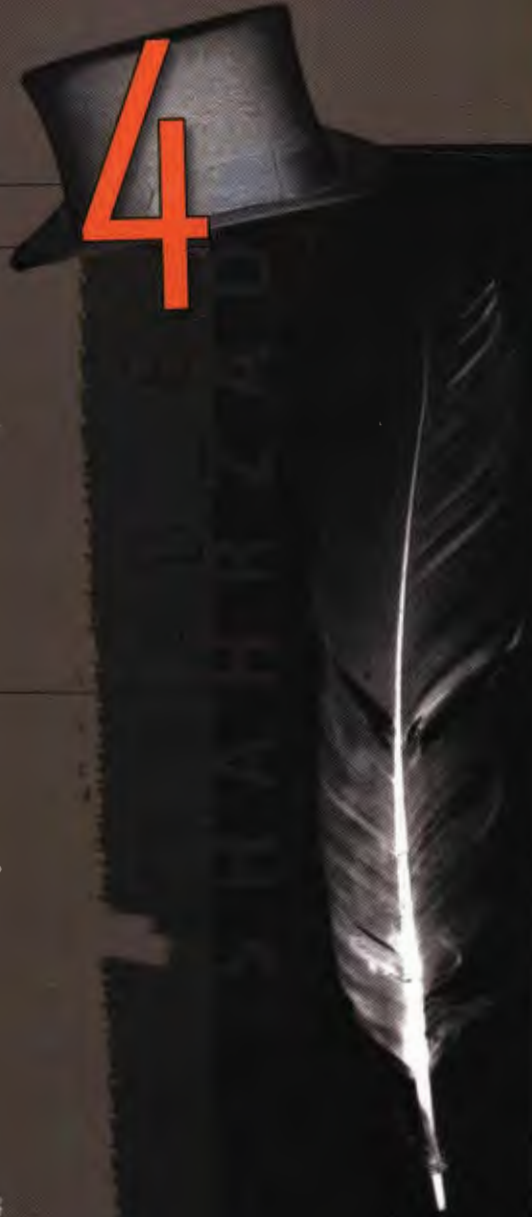


Photo and Design by
 mahdi saegheh

سراغاز

در چهارمین سال گرد انتشار کتاب شهرزاد، اینک چهارمین شماره‌ی آن در اختیار خوانندگان فرهیخته است. بی‌شک همه‌ی کسانی که به نحوی با مسایل انتشار گاه‌نامه‌های ادبی در شهرستان‌ها آشنا هستند مشکلات و مصایب انتشار این‌گونه گاه‌نامه‌های ادبی را می‌دانند و دلیل آن‌که در عرض چهار سال توانسته‌ایم تنها چهار شماره از کتاب شهرزاد را منتشر کنیم، کاهلی و کم‌کاری ما نبوده، بلکه رنج‌هایی که بر سر انتشار گاه‌نامه‌ی کتاب شهرزاد سر بر آورده‌اند، مسبب اصلی این تأخیر ناخواسته بوده است. در این شماره متأسفانه علی‌رغم تلاش‌هایی که به عمل آمد، نتوانستیم مقالاتی مناسب جهت بخش نگره فراهم آوریم و ناچار بخش نگره در این شماره، جای خالی است. در عوض کوشیده‌ایم بر حجم و غنای بخش‌های دیگر افزوده، بر تنوع و گوناگونی مطالب بیفزاییم. با این آرزو که کتاب شهرزاد پایدار باشد و با این تعهد که خواهیم کوشید فاصله‌ی انتشار شماره‌های بعدی کتاب شهرزاد کوتاه‌تر باشد، و آرزوی موفقیت برای شما.

حسین ورجانی

ویژه نامه رضا پیراهنی

بخش اول

بگذار بهشت میلها باشم
هم سفری بپیراهنی
سیاست از دریجی یونگ
آواز کشتگان نفس
جاده جاده یا از جاده به جاده
فریاد آن هزاران چشم تبریزی
خطاب به پروانه هابار رضا پیراهنی

در روزهای شنبه، چهارم و یکشنبه، پنجم تیرماه ۱۳۸۴ به همت کانون ایرانی سپاس به مناسبت پنجاه سال حضور فعالانه‌ی دکتر رضا پیراهنی در عرصه‌ی ادبیات و فرهنگ و هنر، سمینار بزرگداشتی در دانشگاه تورنتو کانادا برگزار شد. در این سمینار پیامهای تبریک و تهنیت بسیاری از اندیش‌مندان، روشن‌فکران، شاعران و نویسندگان ایران و جهان قرائت شد و جمعی از بزرگ‌ترین منتقدان و محققان عرصه‌ی ادبیات به سخن‌رانی پرداختند. گزارش کامل این سمینار در هزارمین شماره‌ی نشریه‌ی شهروند در کانادا منتشر شد. از آن‌جا که این شماره‌ی نشریه‌ی شهروند در اختیار علاقه‌مندان داخل کشور نبود، پس از چندی نشریه‌ی پایا در شماره‌ی سی و هفتم خود، قسمتهایی از مطالب نشریه‌ی شهروند را مجدداً در داخل کشور به چاپ رساند. با این‌همه چون کتاب شهرزاد از حدود دو سال پیش در نظر داشت ویرنامهای درباره‌ی آثار دکتر رضا پیراهنی منتشر کند، اینک فرصت را مغتنم می‌شمارد و به همین مناسبت آن قسمت از مطالب نشریه‌ی شهروند را که در نشریه‌ی پایا به چاپ نرسیده است، همراه چند مقاله‌ی دیگر در نقد آثار دکتر رضا پیراهنی در این شماره‌ی کتاب شهرزاد منتشر می‌کند. لازم به توضیح است که پارهای از این مقالات، سال‌ها قبل در ایران منتشر شده و اینک پس از گذشت بیش از دو دهه مجدداً در این شماره‌ی کتاب شهرزاد انتشار می‌یابند.

پیشاپیش عنر ما را به جهت پارهای کوتاهی‌ها و قصور بخشنده باشید.

بگذار به پشت میله‌ها باشم

دکتر براهنی در افغانستان^۱

بخش‌هایی از سخن‌رانی صبورالله سیاه‌سنگ
در مراسم بزرگداشت دکتر رضا براهنی
بیست و پنجم ژوئن ۲۰۰۵، دانشگاه تورنتو

یادداشت‌های کنونی به فشرده‌ی سی و سه سال (۱۹۶۸ تا ۲۰۰۱) زندگی دکتر رضا براهنی با نوشته‌هایش^۲ در افغانستان و ازین میان، نه سال حضورش در بین روشن‌فکران آواره‌ی افغان در شهرهای پشاور و اسلام آباد (پاکستان) می‌پردازد.

سیاه‌سنگ
اسلام آباد، چهارم جوزا، ۱۳۸۰

پیش‌نما

پس از پدید آمدن گروه‌های هوادار مسکو، «خلق» و «پرچم» (پره‌های حزب دموکراتیک خلق افغانستان) و جریان «شعله‌ی جاوید هواخواه پکن» (سازمان جوانان مترقی) در نیمه‌ی پسین دهه‌ی چهل، کتاب‌خوانی در میان روشن‌فکران افغان رنگ دیگری یافت. گرچه در گذشته‌ها نیز ادبیات و سیاست پیوند نزدیک داشتند، ولی به درهم‌جوشی سال‌های «مرده باد و زنده باد» پس از ۱۹۶۷-۶۸ نبود. افزون بر آن‌چه در داخل کشور تهیه، ترجمه و پخش می‌شد، افغانستان در چپ‌های چشم‌گیری برای دست یافتن به آثار بیش‌تر از بیرون داشت. زیاده‌ترین کتاب و نشریه‌ی فارسی و غیرفارسی در هر زمینه (از شعر، داستان، نقد، پژوهش‌های اجتماعی، اقتصادی، فلسفی و تاریخ تا نشرات حزب توده و گروه‌های سیاسی چپ و راست پنهان یا آشکار) از کشور هم‌زبان، هم‌سایه و هم‌آفتاب ایران می‌آمدند و در گام نخست در کابل، هرات، بلخ، غزنی و بدخشان و سپس شهرهای

دیگر خواننده می‌یافتند. از لابه‌لای این همه کاغذ - گذشته از نام‌آوران جاودان - این نام‌ها بر سر زبان‌ها افتادند: نیما، خانلری، توللی، فروغ، رحمانی، مشیری، سایه، نادرپور، جلالی، علوی، چوبک، آتشی و... پس از آن‌ها شاملو و اخوان زبان‌زد شدند و به دنبال آن‌ها بسیاری دیگر.

رضا براهنی

سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۸ بود که نخستین بار نام رضا براهنی در نقش نویسنده‌ای که دیدگاه نو و شیوه‌ی ویژه‌ی بررسی و نگارش دارد، از طریق نوشته‌هایش در مجله‌ی فردوسی شنیده و خوانده شد. در آن هنگام تنها چند شماری فردوسی به افغانستان می‌آمد و آن هم برای وزارت اطلاعات و فرهنگ، دانشگاه کابل و کتابفروشی محمد اسحاق اخباری. به دنبال یا پیوست فردوسی، مجله‌ی تهران‌مصور که نوشته‌های دیگری از براهنی در آن یافت می‌شد، از همان غرفه‌ی فروش آقای اخباری و کتابفروشی‌های بهزاد و زرغونه در کابل و یکی دو کتابفروشی دیگر در بلخ و هرات به دست مردم رسید. آن‌چه دکتر رضا براهنی را چنان نویسنده‌ی نام‌آور، منتقد سخت‌گیر و پژوهش‌گر بی‌رقیب در افغانستان تثبیت کرد، کتاب **طلا در مس** بود که در سال ۱۹۶۹، نخست به کابل و سپس چند شهر دیگر رسید. دیری نگذشته بود که کتاب **قصه‌نویسی** جایگاه برازنده و مطرح دکتر براهنی را استوارتر ساخت. با وزیدن این دو کتاب، آب‌وهوای ادبیات افغانستان دگرگون شد. نخستین پنج تنی که خواندن **طلا در مس** و **قصه‌نویسی** را به شماری از روشن‌فکران توصیه و سفارش کردند و خوانندگان را در دشواری‌های متن و حاشیه‌یاری رساندند، این‌ها بودند: واصف باختری، زنده‌یاد طاهر بدخشی، زنده‌یاد حیدر لهیب، سرور آذرخش و لطیف ناظمی. (به گمان زیاد، نخستین پذیرندگان براهنی در افغانستان نیز همین پنج تن بوده‌اند.)

دکتر براهنی از یک سو نام‌هایی چون رؤیایی، سپانلو، احمدی، امینی، آزاد، بهرام صادقی، تقی مدرسی و... را به جامعه‌ی افغانی شناساند و در بازشناسی سیمای هدایت، نیما، فروغ، آل احمد، چوبک، دهخدا و... خدمت بزرگی کرد و از سوی دیگر چند نام و نشان گویا آسیب‌ناپذیر (اخوان و نادرپور) را زیر پرسش برد، برخی (چون سپهری و فروغ پیش از **تولد دیگر**) را زخمی ساخت و شماری (مانند توللی، مشیری و کسرائی) را کشت. گفتنی می‌آید که چند نویسنده‌ی پرخواننده‌ی دیگر (احسان طبری، شفیعی کدکنی و پس از آن‌ها محمد حقوقی و عبدالعلی دستغیب) بدون آن‌که نامی از هیچ کدام در **طلا در مس** یا **قصه‌نویسی** آمده باشد، در سایه‌ی براهنی پژمردند. (اگر بررسی برخی جنبش‌ها و جهان‌بینی‌ها در ایران و موسیقی شعر نمی‌بود، آن‌ها نیز مانند دو تن پسین نابود و فراموش می‌شدند.)

براهنی در کوره‌ی سازمان‌های سیاسی افغانستان

گرفت **طلا در مس** و **قصه‌نویسی** به خاطر دیدگاه‌های ویژه‌ی هنری، زبان روشن و سراسر است و خنجری سیاسی؛ پرداخت خشن، بی‌رحم و فشرده و روح انقلابی دگرگون‌کننده درون نوشته‌هایش، بیش‌تر در جریان «قهرآمیز» شعله‌ی جاوید بود تا در هواداران «هم‌زیستی مسالمت‌آمیز» خلق و پرچم. ولی از آن‌جایی که گிரایی سیاسی آثار (ادبی) دکتر براهنی نه به سوی استالین‌ستایی‌های مائوتسه‌ی دون‌اندیشه می‌رفت و نه به سود لنین‌بازی‌های روسیه‌ی شوروی، زود ریشه گرفتن آن در میان روشن‌فکران سیاسی به دل‌واپسی و دردسر همیشه‌ی رهبران چپ، روزبه‌روز می‌افزود. آن‌ها که دستور سازمانی «ادبیات در خدمت سیاست» را در کتاب‌های رضا براهنی وارونه می‌دیدند، می‌دانستند که تنها دیباچه‌های **طلا در مس** و **قصه‌نویسی** می‌توانند مایه‌ی ده‌ها پرسش و چشمه‌ی صدها چون و چرای فردا گردند. رهبران برافروخته این را هم می‌دانستند که تحریم آشکار این کتاب‌ها به

اندازه‌ی برجیدن پنهانی‌شان ناممکن است. خشمگین‌ترین فرمان در پوشش بی‌خطرترین پیام، ناگزیر برای دور نگه داشتن خوانندگان براهنی از کتاب‌هایش چنین بود: «آثار براهنی ثقیل‌اند.»

براهنی و ما...

ما شانزده هفده ساله‌های کشته‌ی شعر و داستان، که پس از چند بار سینما رفتن، هفته‌ای یک بار سری به کتابخانه‌ی عامه‌ی شهر می‌زدیم و از خدا می‌خواستیم آن‌جا از بزرگی، نقل قولی از رضا براهنی را بقاییم تا جای دیگر آن را از زبان خود جاری سازیم، بیش‌تر از روی هم‌چشمی با هم‌سالان و نبشی به بزرگ‌سالان از هر کتاب‌داری سراغ آثار براهنی را می‌گرفتیم. و ما که سخت آرزو داشتیم کسی بگوید: «نوشته‌ی براهنی برای شما ثقیل است»، همواره توهین می‌شدیم و در پایان می‌شنیدیم که «شما را به براهنی چه کار؟»

روزی از سید نقشبندخان، استاد ادبیاتمان، که بچه‌ها او را سیمی‌کولن نام گذاشته بودند، پرسیدم: «چرا در کتابخانه‌ی مکتب **طلا در مس** نداریم؟» او مانند این که هیچ پرسشی را نشنیده باشد، رفت و با خط زشتی روی تخته‌سیاه نوشت: «تو کار زمین را نکو ساختی / که به کار آسمان پرداختی؟» و بدون این که به ما نگاه کند هرهر خندید و زیر لب چیزهایی بگفت که کم‌تر به خود گرفتیم. یک روز بارانی بهار ۱۳۷۵ با دو سه دوست دیگر رفتیم تا از محمد وارث ویس، آمر کتابخانه‌ی عامه‌ی غزنی که دوست پدرم هم بود، سراغ کتاب‌های دکتر براهنی را بگیریم. هنوز «رضا» نگفته بودیم که وارث برآشفتم و رفت و ما گمان کردیم که با چوب برخورد گشت. او با **هنر داستان‌نویسی** ابراهیم یونسی برگشت و گفت: «اگر هدف‌تان یاد گرفتن است، چرا این کتاب را نمی‌خوانید؟» سپس او نیز زیر لب چیزهایی زمزمه کرد که به پدرهای ما برمی‌خورد، ولی به خود نگرفتیم. آثار دکتر براهنی برخلاف انباری از دفتر و دیوان دست‌یاب، در کتاب‌فروشی‌های شهر کم‌پیدا و حتی ناپیدا بود. فروشنده‌ی کارکشته که شیفتگی ما را می‌دید و خدا می‌داند در آن هنگام چه قدر می‌خواست براهنی نوشتن این چنین کتاب‌ها را رها کند و چیزهایی مانند «جنايات بشر» (آدم‌فروشان قرن بیست) بنویسد، می‌گفت این کتاب‌ها در تهران نیز کم‌پیدا تر و گران‌تر از دیگران‌اند. و اگر به همه‌ی سخنانش گوش می‌دادیم، در پایان می‌افزود که به جای سه کتاب هفتصد هشتصد برگی براهنی، می‌توانیم بیست سی کتاب نازک بیاوریم، بفروشیم و زندگی کنیم. بعد با نیرنگ ویژه‌ای، کتاب‌های میکی اسپیلین را به بهانه‌ی گردگیری به چشم ما می‌زد.

بدی دیگر آن که کتابخانه‌های شهر، **طلا در مس** و **قصه‌نویسی** را مانند دکشتری‌های «بوستر» در بخش ریفرنس می‌گذاشتند؛ بیرون بردنشان اجازه نبود. تازه آن‌جا نیز اژدهازادگانی روی گنج کتاب خفته بودند که تا می‌گفتیم «براهنی»، پیش از «نه» گفتن، کوتاهی یا بلندی قامت ما را به مسخره می‌گرفتند. و ما هفده هژده‌ساله‌هایی که با ناشکیبایی تمام می‌خواستیم هرچه زودتر شاعر و نویسنده‌ی پرآوازه شویم، به خوار شدن به خاطر دکتر رضا براهنی از هر زبان و در نتیجه از دور تماشا کردن و دست نیافتن به آثارش معتاد شده بودیم. با این حال نه از سینما دست می‌کشیدیم و نه از کتاب‌خانه. گویی به این گونه می‌خواستیم هنر و دانش را آشتی دهیم.

انقلاب شکوهمند ثور

بهار ۱۳۷۸ بود. سال با کودتای داس چکشی جیره‌خواران کاخ کرملین آلوده نشده بود و ما هژده بیست‌ساله‌ها که آرزو و نیاز شاعر، نویسنده و پژوهش‌گر پرآوازه شدن دیوانه‌مان کرده بود، به دانشگاه کابل پا گذاشتیم. یک‌راست رفتیم به کتابخانه‌ی بزرگ دانشگاه و نخستین کتابی را که با نخستین کارت عضویت کتاب‌خانه به خانه بردیم **طلا در مس** بود. (ما که آن روز «ثقیل بودن **طلا در مس**»

را از کتاب‌دار نشنیدیم، زیر دل گفتیم که دیگر تا شاعر و نویسنده شدن نباید راه درازی در پیش باشد!) **طلا در مس** ثقیل نبود. دیباچه‌ی **طلا در مس** را که خواندیم، با شگفتی بسیار دریافتیم که نه وارث ویس دشمن پدر ما بود و نه استاد نقشبند، سیمی‌کولن. پیش‌تر که رفتیم باور کردیم که یک دهم این کتاب هم با ما سخن نمی‌گوید. و به این‌گونه نخستین ضربت **طلا در مس** را چشیدیم. آن‌گاه دیوانگی‌های پژوهش‌گر پرآوازه شدن چه، که شور شاعر و نویسنده شدن نیز در ما شکست و تازه دانستیم که آن چه تا آن روز خوانده بودیم، نیمی خودفریبی بود و نیمی دگرفریبی. ما که تا آن هنگام گمان می‌بردیم مطرح بودن یعنی صد و هفتاد و هشت «ایسم» **مکتب‌های سیاسی** دکتر بهاء‌الدین بازارگاد را به خاطر کور و لال ساختن هم‌سالان در نوک زبان داشتن، دیدیم که خود را از چه هنجارهای هنر و دانش به فرسنگ‌ها دور انداخته‌ایم و چه فراوان نمازهای پشت به قبله‌ی فرهنگ خوانده‌ایم. ما هژده بیست ساله‌های تازه‌نامیدشده دریافتیم که آن چه به نام سرود و فسانه نوشته و به چاپ داده‌ایم، بیش‌تر برای رسیدن به نام بوده و این را هم با پوست، گوشت و استخوان دانستیم که چه‌گونه تازیانه‌های **طلا در مس**، هنگام «هو» کشیدن برای تولی، مشیری، کسرای، احمدی و چند تن دیگر به پشت و پهلوی و سر و روی ما و رهنمایان ما هم می‌خورد و چرا نباید می‌خورد؟ این بار خودمان بودیم که گفتیم **طلا در مس** ثقیل نیست، بلکه بسیار زیاد ثقیل است. باید آن را مانند سنگ بزرگی که نمی‌شود بلندش کرد، بوسید و برجایش گذاشت. چه می‌کردیم؟ در ما نیز «زندانی ستم‌گری بود که با آواز زنجیرش خو نمی‌کرد». دست‌بردار هم که نبودیم. رفتیم و قصه‌نویسی را خانه آوردیم که آن هم ناامیدمان کرد، ولی نه به اندازه‌ی **طلا در مس**. سپس بی **آهوان باغ** افتادیم، از **جنگل و شهر** و **مصیبتی زیر آفتاب** گذشتیم، تا دست یافتیم به **گل برگسترده‌ی ماه** و تا به این غایت که بینی راه پیمودیم.

آی آدم‌ها

زمستان ۱۹۸۰ بود و سپیدی برف، سیاهی ارتش سرخ روسیه‌ی شوروی در کشورمان را نمی‌شکيبید. گماشته‌های ک. گ. ب. پس از بیست ماه اورنگ‌فرسایی یکی و یک‌بار پرده از رخ زرد برافکنند و دست‌نشانده بودنشان را به نمایش گذاشتند. آتش بود که آب و خاک افغانستان را بر باد می‌کرد. این بار دگرگونه دریافتیم که در چنان زمستان طبیعی-سیاسی که بی‌هیچ گزافه، روزی هزار بار از بالای سرمان خمپاره رد می‌شد، بی‌طرفانه دست و رو شستن «در حرارت یک سیب» و خشکاندن آن در گرمای «اجاق شقایق» هزار بار پست‌تر از آینه در برابر خود گذاشتن و فرق زیبایی برای گیسوان باز کردن است. دیگر دریافتیم که این کشور به چه سلاح‌هایی نیاز دارد و چرا «شاعر روزگار من و شما خانم‌ها و آقایان معاصر، همیشه [باید] جنازه‌ی آن دهقان توس را در پیش چشم داشته باشد، و این که روشن‌فکر کشی در طول تاریخ دچار چه تحولی شده» (و خواهد شد). ما «آی آدم‌ها»ی براهنی را از نزدیک‌تر شنیده بودیم. از مزدورشاهی تا پلیس‌سالاری.

آزادی‌خواهان خواب فرمان‌روایان هر دو پایتخت را آشفته ساخته بودند و شبکه‌های روسی و افغانی ک. گ. ب. نمی‌دانستند که دشمنان انقلاب شکوهمند و برگشت‌ناپذیر ثور را چگونه ریشه‌کن سازند. بردن‌ها و بردن‌ها فزونی گرفتند. مکتب‌ها، دانشگاه‌ها، نهادهای مردمی و سپس گذرها، کوچه‌ها و خانه‌ها هر روز و هر شب خالی و خالی‌تر می‌شدند. با آن که بحران بی‌باوری بیداد می‌کرد، خبر زندانی و کشته شدن، باور کردنی‌ترین خبر شهر بود. یک سو زن و مرد، پیر و جوان و کودک به زندان‌ها افکنده می‌شدند و از آن‌جا به پولیگون‌ها (کشتارگاه‌ها) و سوی دیگر گله‌ای از آدم‌چهره‌ها برای فرا گرفتن آموزش برتر در رشته‌های بوکشی، بی‌جویی، شناسایی و شکنجه، به کانون‌های رسوای دريژنسکی مسکو فرستاده می‌شدند. آن‌ها که به گمان خود کسی شده بودند، رفتند و برگشتند و اگر تا دیروز

گنه کاری برتر و ته تر از ابو جهل و ابولهب نمی شناختند، اینک پس از دیدار هم سایگان و خویشاوندان به باداران شان گزارش می دادند که تروتسکی، چه گوارا یا مائوتسه تونگ را روی دیوار خانه هایی دیده اند. و تا طرف ثابت می کرد که این عکس های خانوادگی یا مثلاً صادق هدایت و رضا براهنی ربطی به آن خانه خراب های خطرناک دشوارنام ندارند، بی گمان یک سال شکنجه پیش از نان زندان را خورده بود. آدم ربایی ها شدت گرفت، زندان ها روزها پر می شدند و شب ها خالی؛ بدون آن که به شماره ی آزادگان افزوده شود. تا این که ما بیست و بیست و چندساله ها نیز به خاطر نشست های پنهانی با دوستان پنهانی در خانه هایی که عکس های فراوان روی دیوار داشتند، از این سوی میله ها به آن سوی میله ها افتادیم.

زندان و کتاب

کابل در هفتاد سال پسین، همواره زندان بزرگی بوده که زندان های کوچکی چون سرای موتی، زیرزمین های قلعه غیبی، کوتوالی کابل، سراچه ی صدارت، سیاه چال های ارگ، دخمه ی دهمزنگ،^۱ بندی خانه ی پل چرخ^۲ و خدا می داند چه گم گوشه ها و فراموش خانه های هنوز رسوا نشده ی دیگر در دل آن جا داشته اند.

بهار ۱۹۸۰ بود که رژیم وابسته ما را با گروه بزرگی از آزادی خواهان تا آن گاه سر به نیست نشده، در موتر [اتومبیل] های سر پوشیده مشهور به «دیگ بخار»- از زندان کهنه و فرسوده ی دهمزنگ به زندان تازه و نیمه کاره ی پل چرخ برد. زندان های سیاسی افغانستان از آغاز تا امروز با همه ی فشار و دیده بانی زندان بان های چهار چشم و باداران شان هرگز بدون قلم و کاغذ نبوده اند. البته و هزار البته بدا به حال زندانی ای که قلم و کاغذ پنهانش فاش می شد و به دست زندان بان می افتاد. پیداست که با چنین نگون بختی - که بار دیگر وای به روزگارش - چه گونه برخوردی سازمان دهی می شد. در بهار ۱۹۸۱ شمار زندانیان پل چرخ به جایی رسید که در سلول های یک نفری، هفت تن و در پنجره های چهل نفره، نزدیک سیصد تن به خاطر کمبود جا چپ و راست و به نوبت می خوابیدند.

رژیم دست نشانده که برای جلوگیری از فشردگی ناگزیر و نزدیکی تنگ تنگ زندانیان سیاسی توانی در خود نمی دید، بی چارگی دگری هم داشت و آن هراس پخش اندیشه های چپ زندانیان (ساما، رهایی، پیکار، اخگر، ساوو، سرخا، و پراکنده های پیرو شعلی جاوید) در میان گرفتار آمدگان تنظیم های هفت گانه (حزب اسلامی حکمت یار، جمعیت اسلامی ربانی، حرکت اسلامی محمد نبی، حرکت انقلاب اسلامی محسنی، محاذ ملی گیلانی، جبهه ی نجات مجددی، تنظیم اسلامی خالص) و پراکنده های پیرو خط امام خمینی (چون نصر، رعد، نهضت و شورای اتفاق نیاکان حزب وحدت امروز) بود. گماشتگان ک. گ. ب. بر آن شدند تا برخی از پیش پا افتاده ترین کتاب های چاپ بنگاه های پروگرس و نووستی روسیه ی شوروی (مشهور به کتاب های پوش [جلد] سرخ) را از چینل [کانال] های خودشان در اختیار زندانیان بگذارند تا مگر به این گونه آن ها را سرگرم نگه دارند و از پیوندها و عمدتاً «رابطه گیری های سیاسی» بکاهند. چه گامی می توانست نارسا تر و خام تر از چنین اقدام بدفجرام برای رژیم ننگین در آن هنگام باشد؟ همین که پای کتاب آشکارا به زندان کشانده شد، سران تنظیم های جهادی (که آن ها نیز هراس پخش و پذیرش اندیشه های چپ در صفوفشان را داشتند)، از حاکمیت خواستند تا در کنار کتاب های زندان پسند و پوش [جلد] سرخ، داشتن آثار اسلامی در زندان را اجازه دهد. این پیش نهاد سبز پله به پله بالا رفت. حاکمیت که در برابر چنین خواست نازک و دشوار نمی توانست «نه» آشکار بگوید، به تته پته و اما و اگر افتاد و پس از سه ماه ناگزیر شد تا به خواندن **قرآن مجید** در زندان، سری به نشانه ی «آری» تکان دهد. این دومین شکست زندان بان در بن بست پل چرخ بود. رژیم خود فروخته که به جز در زمینه ی بستن و کشتن آزادی، هرگز دیدگاه یگانه و پایدار دیگر نداشت، چه گونه

می‌توانست تنها در چارچوب اجازه‌ی خواندن **قرآن** استوار بماند؛ از بالا حاکمیت به پخش اجباری نشریه‌های همبستگی، *مسایل بین‌المللی*، *صلح و سوسیالیزم*، بیانیه‌های ببرک کارمل و زبانه‌های حزب توده‌ی ایران پرداخت و از پایین فشار زندانیان از پاره‌های سی‌گانه‌ی کلام خداوند برون زد؛ چنان‌که از سوی راست رفت به تراجم و تفاسیر، احادیث نبوی، توضیح‌المسایل و **محمد در شیرخوارگی** و از سوی چپ به زبان و ادبیات و... در گرماگرم سرگردانی و بی‌چارگی رژیم مزدور، زندانیان چپ با گزینش آگاهانه از تیرکش فرهنگ و کاربرد شیوه‌ی «لیموی شیرین»، در سرزمین ادبیات «هم‌سایه‌ی بزرگ شمالی» سنگر گرفتند و از داستایفسکی، تولستوی، پوشکین، چخوف، تورگنیف، شولوخوف و گورکی که بیش‌تر از سر نادانی نام‌های خوش‌آیند و گوارا برای بادران روسی رژیم بودند، آغازیدند.

طلا در مس

پاییز ۱۹۸۲ برگ‌ریزان دیگری بود در کارنامه‌ی رژیم خودکامه. در آغاز نمی‌دانستیم ناگهانی چه چیزی به سر رژیم زد که برداشت و سه کتاب بزرگ **شهنامه‌ی فردوسی**، **مثنوی مولوی** و **طلا در مس** براهنی را بی‌دریغ و دوباره (البته بدون در نظر داشت حقوق مطبوعاتی) تکثیر کرد. خبر بازچاپ سه کتاب یادشده را پیش از آن‌که از زبان خواهران و برادرانمان (که ماه یک بار به دیدن ما می‌آمدند و می‌رفتند) بشنویم، از زندانیان تازه‌ای شنیدیم که هر روز به «دیدن» ما می‌آمدند و واپس نمی‌رفتند. **مثنوی** و **شهنامه** در اندیشه‌های زندان‌دیده‌ی ما «زیرا»های کم و بیش پذیرفتنی می‌یافتند، ولی گره «چرا»ی **طلا در مس** و پخش آن در هزاران نسخه به دست رژیم داس‌چکشی کابل نه با دست گشوده می‌شد و نه با دندان؛ چرا **طلا در مس**؟

بلندپایه‌ترین امضاکننده‌ی بازچاپ آثار پیش‌گفته در شوم‌ترین روزگار خودکامگی رژیم، محمود بریالی، عضو کمیته‌ی مرکزی و برادر ببرک کارمل، رئیس شورای انقلابی و دولت جمهوری دموکراتیک خلق افغانستان بود. معمای **طلا در مس** ازین زاویه به اندازه‌ای گیج‌کننده می‌شد که در مقایسه با آن، چاپ و پخش کتاب‌های براهنی توسط حسن پاک‌روان و دستگاه ساواک منطقی‌تر به نظر می‌رسید! طبعاً باید جسارت این‌چنین خطرناک گذر دادن **طلا در مس** در بین **شهنامه** و **مثنوی** از زیر ریش حاکمیت دشمن فرهنگ و ادب، ریشه در یکی دو پله پایین‌تر از امضای نهایی محمود بریالی داشته باشد. این‌جا برمی‌خوریم به نام‌های نورالله تالقانی (رئیس کمیته‌ی دولتی طبع و نشر) و فدا محمد دهنشین (مسئول کمیته‌ی تبلیغ و ترویج حزب حاکم)؛ دو تنی که پیشنهاد کتاب‌ها را بالا برده بودند. افغان‌هایی که با سبک سنگینی اندیشه‌های سیاسی و سلیقه‌های ادبی تالقانی و دهنشین آشنا بودند، هر دو را ناتوان‌تر و کم‌روتر از آن می‌دانستند که جایگاه «شایسته»ی چند منزله‌شان را با بازچاپ چنین کتاب ناسودمند (و حتی زیان‌بار!) برای رژیم، دست‌خوش خشم آتش‌فشانی رهبری حزب و دولت سازند. ریشه بایستی ژرف‌تر از آن باشد که به چشم می‌خورد. و به این گونه گزینش این کتاب‌ها (و پس از آن‌ها شش هفت اثر دیگر) برمی‌گردد به دو نام بلند و پرمایه در انجمن نویسندگان افغانستان: واصف باختری و رهنورد زریاب.

رضا براهنی در زندان پل چرخ‌ی کابل

در زمستان ۱۹۸۲، نخستین موج کتاب‌های **طلا در مس** به زندان آمد. کتاب برخلاف پستی‌های آبی و سیاه گذشته، با پوش پلاستیکی زرد بازتهیه شده بود که زیاد پرسش‌انگیز نمی‌نمود؛ ولی آن‌چه کنج‌کاوی برمی‌انگیخت، همانا از چاپ افتادن (انداختن؟) صفحات ۲۰۵ تا ۲۰۷، ۳۱۷ و ۳۲۳ تا ۳۳۳ بود. کنج‌کاوی ما زندانیان هنوز آزاد نشده - که از هر درز دیوار تنها خیانت رژیم را می‌دیدیم -

حکم می‌کرد که درین یازده ورق گم‌شده، باید نکته‌هایی باشند که گماشتگان ک. گ. ب. آن‌ها را تاب نیاورده‌اند. با هر تلاشی که بود، خانواده‌ها مان را واداشتیم تا برگ‌های افتاده را از روی **طلا در مس** چاپ ایران پیدا کنند و رونوشت از آن‌ها را به هر دشواری‌ای هم که شده تا زندان برسانند، که رسانند. برداشت‌ها درین سوی میله‌ها چنین بودند:

۱. در صفحه‌ی ۵۰۲، لونا چارسکی منتقد درجه سه خوانده شده و چنین حکمی از زبان براهنی، انبوهی از کتاب‌های ادبی لونا چارسکی به زبان فارسی، همانا سوغات توده‌ای‌ها به خلقی‌ها پرچمی‌ها و سپس کتاب‌خانه‌ها را از فروش و خواندن می‌اندازد.

۲. برگ‌های بخش اول شاملو (۳۰۷ تا ۳۱۷) به خاطر این پاره از بین برده شده‌اند: «یاران ناشناخته‌ام/ چون اختران سوخته/ چندان به خاک تیره فرو ریختند سرد/ که گفتی / دیگر زمین همیشه شبی بی‌ستاره ماند.» (این سروده‌ی شاملو در روپوش «یادنامه‌ی شهدای ساما»، انتشارات پنهانی جرقه، کابل، ۸۹۱، آمده بود.)

۳. در بخش دیگر (۳۲۳ تا ۳۳۳) برجسته ساختن جلوه‌های انقلابی زبان شاملو، برتر شمردنش از مایاکوفسکی و روشنی انداختن دوباره روی همان سروده‌ی «یاران ناشناخته‌ام...» سبب برگزیده شدن گشته است. ولی پاسخ آن سوی میله‌ها درباره‌ی برگ‌های گم‌شده‌ی **طلا در مس** بسیار کوتاه و ساده بود: «شتباه تکنیکی!» (نگارنده‌ی این یادداشت سال‌ها پس از خموشی آتش روسی و حتی سردی خاکسترش از زبان کارگزاران بلندرتبه‌ی کمیته‌ی طبع و نشر حاکمیت فروپاشیده‌ی کابل که همواره خدا را گواه می‌آوردند، شنیده است که در پشت از چاپ بازماندن یازده ورق **طلا در مس**، هیچ غرض و مرضی نهفته نبوده و این تصادف بدنام‌سازنده از بی‌پروایی کارمندان چاپ‌خانه است. و ما زندانیان هنوز آزاد نشده که گفته‌ی رژیم مزدورشاهی را به ضریب سوگند هم باور نداریم، تا امروز از خود می‌پرسیم که چنین تصادف گل‌چین چرا در بخش‌های مثلاً مفتون امینی، سیروس آتابای یا «مناجات یک جنین» رخ نداده است.)

طلا در مس خوانی در زندان پل چرخی

زندانیان، چه چپی و چه راستی، **قرآن مجید و تفسیر شریف** را دسته‌جمعی می‌خواندند. آن که بیش‌تر می‌دانست، بالاتر می‌نشست و به یکایک سادگی‌ها و دشواری‌ها روشنی می‌انداخت. دیگران گردگرد نشسته و به او گوش می‌دادند. در پایان نشست، هر که می‌خواست، برای خودش تنها و بیش‌تر می‌خواند و اگر پرسشی می‌داشت، از همانی که بالا می‌نشست و بیش‌تر می‌دانست، می‌پرسید. ما که پس از سال‌ها بار دیگر یا بار نخست به **طلا در مس** دست یافته بودیم، در آغاز آن را تنها برای خود می‌خواندیم و از آن‌جایی که مانند گذشته در هر بار خواندن به نکته‌های تازه و تازه‌تری برمی‌خوردیم که بیش‌تر درست ندیده بودیم، یا دیده بودیم و گمان می‌بردیم که دانسته‌ایم، پنهان از همدیگر آن را بار بار می‌خواندیم. سپس ما نیز به همان شیوه‌ی سودمند گروهی خواندن **طلا در مس** (و بعدتر **قصه‌نویسی**) رو آوردیم و به آن افزودیم که یکی دو تن بخش‌هایی را با تکیه بر کتاب‌های دیگر، آمادگی گیرند و شرح دهند و در پایان به پرسش‌ها نیز پاسخ گویند. دیری نگذشته بود که دامنه‌ی **طلا در مس** خوانی در زندان گسترده و فراگیر شد. آنانی که نیاز و ذوق ادبی‌هنری در خود نمی‌دیدند، نیز نزدیک‌تر می‌نشستند و گوش می‌دادند تا از کاروان پس نمانند.

طلا در مس برخلاف نامش، کتابی تنها «در شعر و شاعری» نبود، بل به دایرة‌المعارف فشرده‌ای می‌ماند که بخش‌هایش به زبان اشاره نوشته شده باشد، یا کلکسیون از فصل‌های گوناگون مذهب، زبان، تاریخ، سیاست، فلسفه، عرفان، اقتصاد، موسیقی، زیبایی‌شناسی، نمایش‌نامه و سینما و

تازه همه‌اش در خدمت ادبیات. کتاب با نام فردوسی آغاز می‌شد و از یک راه می‌رفت به **قرآن مجید**، **قصص الانبیاء**، **تذکره الاولیا**، **انجیل**، **تورات** و آیین‌ها و باورهای فراتر و فروتر از آن‌ها (چون بودا، کنفوسیوس، زرتشت و...) و از راه دیگر به هومر، سقراط، افلاطون، ارسطو و سلسله‌های پله به پله تا هگل، هایدگر، سارتر و کامو. گاه از کنار رؤیایی می‌رفتیم و می‌رسیدیم به رودکی و گاه از ادبیات دیروز پنج قاره به ادبیات فردای جهان سوم. در برگ‌های این کتاب، هم سیماهای راستین استالین، موسولینی و هیتلر را می‌یافتیم و هم چهره‌های غمین فانون، لومومبا و امه سزر را. از مانی تا لوکاج، از سهروردی تا ازرا پاوند، صدها نام و نشان دیگر می‌آمدند که نمی‌شد با آن‌ها نیز مانند لوگاریتم «ایزم‌ها»ی بهاءالدین بازارگاد شوخی کنیم.

از همین رو **طلا در مس** کمابیش هفت سال (از بهار ۱۹۸۳ تا بیمار شدن حاکمیت پیش از بحران اسلامی در تابستان ۱۹۹۰) همان گونه که باید، در زندان پل‌چرخ خوانده شد. شایان یادآوری است که نخستین کانون **طلا در مس** خوانی در زندان (سلول ۲۴۷، بلاک ۲) را «اتاق **طلا در مس**» نام گذاشته بودیم. درآمد حلال‌تر از شیر مادر رژیم بدبخت که دیگر توان برگشتن از فرمان نافرمان خودش را نداشت و همه روزه گواه کتاب‌خانه شدن زندان پل‌چرخ می‌بود، به شیوه‌ای که از دیدگاه دیکتاتورها خیلی هم «جوان‌مردانه» جلوه می‌کند، رو آورد: یورش‌های شبانه و چیدن کتاب‌های زندانیان به بهانه‌ی مشکوک بودن آن‌ها. سلول‌ها که پر از کتاب می‌شدند، آن‌ها ماه یک بار، نیمه‌شب‌ها، سی چهل تن ناگهانی می‌ریختند و همه‌ی زندانیان را نیمه‌برهنه به حالت «دست‌ها بالا» در دهلیز دراز بیرون از اتاق به ایستادن رو به دیوار وامی‌داشتند. برگ‌پویی آغاز می‌شد و هر آن‌چه از جنس کاغذ به چشم می‌خورد در جوال‌ها می‌افتاد و می‌رفت به دفتر قوماندان بلاک. سپس نماینده یا سخن‌گوی قوماندان می‌آمد، ما را به سلول‌ها مان می‌فرستاد و می‌گفت: «گزارش رسیده بود که در کنج و گوشه‌ی بسیاری از کتاب‌ها رمز و رازهای ضدانقلابی نوشته شده و شنیده می‌شود که بسیاری از زندانیان قلم و کاغذ سفید هم دارند و یادداشت‌های ممنوعه را پنهانی بیرون می‌فرستند. اگر چنین نباشد، کتاب‌ها پس از بررسی به‌زودی به شما خواهند رسید.» و ما زندانیان هنوز آزاد نشده که معنای «زود» زندان‌بان را زودتر و بیش‌تر از هر کسی می‌دانستیم، در همان نیمه‌شب از کتاب‌ها مان دست می‌شستیم. بی‌شگفت این‌که بسیاری از آن کتاب‌های ضبط‌شده لا‌غر نه زود- در فرجام، پس از چندین گردش و دست به دست شدن به ما می‌رسید، ولی نه از دفتر قوماندان بلاک، بلکه از کتاب‌فروشی‌های روی بازار و از دست خانواده‌های خودمان. سلسله‌ی تاراج و فروش و دوباره تاراج و دوباره فروش کتاب‌های زندان، درآمد چاق‌تر از تن‌خواه زندان‌بان‌های افزون‌خواه ما بود.

پرتوه‌های طلا در مس و قصه‌نویسی

سی و سه سال است که دکتر رضا براهنی در افغانستان زندگی می‌کند. وی بیش‌تر از دو دهه پس از **طلا در مس و قصه‌نویسی** در اندیشه‌ی روشن‌فکران چپ، و دوازده سال پسین را برون از زندان پل‌چرخ، هم در شهرهای کابل، بلخ، هرات، بدخشان، غزنی، پروان، جلال‌آباد، بغلان، لوگر، سمنگان، بامیان، قندهار و فراه زیسته و هم با خوانندگان آواره‌اش به کشورهای دور دست و هم‌سایه، به‌ویژه شهرهای کویت، پشاور و اسلام‌آباد کوچیده است.

نوشته‌های دکتر براهنی به دریافت‌ها، دیدگاه‌ها و شیوه‌های پرداخت خوانندگانش رونق بیش‌تر پرخاش‌گرانه داده است: اصطلاحات نقد بی‌رحم و نقد خنجری در زندان بالا گرفت و هوای تازه‌ی براهنی‌وار نوشتن، بر قلم بسیاری چیره شد. اشاره‌ها و گزاره‌هایی چون «شبانه‌ترین اعصار تاریخ»، «انقلاب در انقلاب اندیشه‌ها»، «مهمانی اشیاء»، «دور ریختن مفردات ترسو و شرطی (مانند شاید، اما، مگر، احتمالاً و ...)»، «تردید در اصالت اختراهای تحمیلی و دندان‌پیلی»، «تاریخ‌ستیزی مسئولانه»،

«آشتی‌ناپذیری با بی‌فرهنگی و کم‌سوادی‌های روزنامه‌ای»، «معادله‌های شعر خوب و ذوق مردم و پیوند تنزل و حماسه (خاصه هنگامی که در جشن خودسانسوری قلم را با چاقوی مصلحت سر می‌برند و در بالا جیب می‌گذارند)» به صدها جلوه بر زبان و انگشت نویسندگان و سرایندگان زندان‌دیده جاری شدند. یکی از به‌شماره‌ها در آثار براهنی - که گرفت آن‌ها را ریشه‌دارتر ساخته - پرداختن به جوهر و درون ارزش‌های ادبیات و در نتیجه بی‌کرائی و یگانگی هنر است. درین گستره مرزی میان شعر امروز (نو، سپید، آزاد،...) و شعر دیروز (کلاسیک، کهن،...) به چشم نمی‌خورد. هنگامی که براهنی نیم‌رخ از «باید»های زبانت، ادبیت و ادبیات را به خواننده می‌نمایاند، می‌بینیم که خطوط برجسته‌ی (فارمولایی) این پرداز در بررسی و واگشایی شعر حافظ، شاملو و الیوت کارایی هم‌سان دارند. از ما بهتران را نمی‌دانم، اما دور نه نزدیک ما زندانیان هنوز آزاد نشده پیش از خواندن **طلا در مس** در خواب هم نمی‌دیدیم که رشته‌ی یگانه‌ای بتواند راست و درست از درون مولوی و سن ژون پرس بگذرد و برگردد و این بار از بین مولوی و رمبو بگذرد، بدون آن که پای خردی و بزرگی یا برتر نشانیدن یکی و پایین کشیدن دیگری در میان باشد.

جیغ فرابنفش

زندانیان به شوخی می‌گفتند: «دکتر رضا براهنی در افغانستان دو کار کرد: شماری را به کناره‌ی ره‌یابی کشاند و برخی را به ژرفای ره‌گمی راند!» در گروه بی‌راهه‌پیمایان، گرمای فزاینده‌ی براهنی‌وارنویسی، رفته رفته به تب سوزان و آرام آرام به بیماری آن‌چنان سرطانی در وجود قلم‌فرسایان ناکام تشنه‌ی نام و کام انجامید که نخستین نشانه‌های پس دادنش شورچشمی‌ها، سیاه‌زبانی‌ها و افراشتن کین‌توزانه‌ی درفش گستاخی در سرزمین خودستایی-خودفروشی بود. آن‌ها که در نوشته‌های دکتر براهنی بیش‌تر پاورقی‌ها را می‌خواندند و آن هم برای گروگان گرفتن نام‌های چندین سیلابی نویسندگان خارجی، شاهین‌های دست‌آموز دو سه رژیم پیاپی و ناهم‌گون بودند. کارمندان این شبکه‌ی «شاخ نبات» که هرگز زندان ندیده بودند و با شنیدن نام «پل چرخ» رنگ از رخ صیقلی و آراسته‌ی تلویزیونی و پوش‌مجله‌ای‌شان می‌پرید، برترین هنرشان کوتاه‌داشتن زبان و دراز کردن پا به اندازه‌ی گلیم حاکمیت و خوابیدن بر آستان هر رژیم بود. آن‌ها به یک چشم اشارت بادران، هزار ادای هالیوودی ضدحکومتی درمی‌آوردند و می‌دانستند که در هنگامه‌ی خوش‌خدمتی چه‌گونه به روی ره‌گشایانی چون واصف باختری، رهنورد زریاب، اکرم عثمان و محمود فارانی که سال‌های سال خار چشم مزدوران فرهنگ‌ستیز و قلم‌فروش بودند، خنجر بکشند. نازآدگان هنوز زندان ندیده که تنها درخشش طلای **طلا در مس** را در انگشتر و کلاه و کمربند می‌خواستند و کار چندانی به ژرفا و ارزش‌های درون آن نداشتند، پس از فروپاشیدن دستگاه و پایگاه بادرانشان در کابل و کرملین اینک می‌روند تا با داد و بیدادهای خانقاهی ژورنالیستیک خود را از فراموشی برهانند. آن‌ها در گفت و شنوده‌ای سازمان‌یافته با رنگین‌نامه‌های برون‌مرزی به هر نیرنگی که شده، سخن را به این‌جا می‌کشاند که «رضا براهنی در **طلا در مس** و نوشته‌های تئوریک دیگر، نظریاتی را طرح کرده که من با آن موافق نیستم!» و طرف که سوادش یقیناً در سطح شاهین‌های دست‌آموز ولی بی‌صاحب دیار ماست، برای آن که کم نیاورد، از دست‌پاچی زیاد بی‌درنگ می‌پرسد: «شما شعر و هنر را چه‌گونه تعریف می‌کنید؟!» دشمنی، دوستی یا دوست‌دشمنی؟ دکتر براهنی در تابستان پنجاه با پیش‌بینی شگفتی گفته بود که شمار دشمنانش بیش‌تر از شمار دوستانش است. چون و چه‌گونه‌ی این نکته (در ایران) را نمی‌دانیم، لیک در افغانستان هم‌چو پیش‌گویی از سوی دیگرش درست‌تر خواهد بود. برخی از خوانندگان (ناخوانندگان؟) که در گذشته‌ها با چراغ سرخ «ثقیل بودن» از پا گذاشتن در شاره براهنی بازداشته می‌شدند، این بار روبه‌رو شدند با پارادوکس بازدارنده‌هایی که بیش‌تر تکانه‌ی پیش‌رفت

بودند تا سد راه؛ مانند فراگرفتن زبان انگلیسی، در آمدن به گنجینه‌های هنر و ادب خودی، بهره داشتن از فرهنگ جهانی، آشنا بودن با کار دست‌کم چند سرودپرداز، نویسنده و پژوهش‌گر پذیرفته در چهار گوشه‌ی زمین، خواندن بنیادهای ظاهراً بی‌ربطه با ادبیات (فلسفه، سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی، تاریخ، روان‌شناسی و...) در نقش شالوده‌ی هنر و فرهنگ و زبان، وانگهی پرداختن به **طلا در مس** و نوشته‌های دیگر رضا براهنی.

خواننده‌ی امروز برخلاف **طلا در مس** خوانی نوجوانانه‌ی دیروز ما، پیش از آن‌که توهین شود، خودش را دگرگون می‌کند و سپس می‌رود پی **طلا در مس** خوانی. این است پنهانی‌های دگرگون‌سازنده‌ی نوشته‌ها و به سخن دیگر نیکی به دجله افکنده‌ی رضا براهنی. ورنه در عادت سنگ‌شده‌ی ما، تماشای مارش گروه‌های کودکان‌هی هیتلری در دهلیز «دنیای شجاع جدید» هاکسلی، به جای دیباچه پرداختن به شعر، یا قافیه بستن مثلاً خیام و راسپوتین یا آلن گینسبرگ و مسعود سعد در یک سطر به اندازه‌های ناممکن می‌نمود که مثلاً سنجش زمان با سال نوری.

فروپاشی زندان پل چرخ

زدودن واپسین سیاهی سپاهی قشون سرخ از افغانستان و دگروارگی‌های رسواتر از همیشه در شاخ کاخ زمستانی در پای سده‌ی بیست، زلزله‌ای بود که تهداب مزدور شاهی کابل را به لرزه درآورد. رفیق نجیب سرسپرده‌ترین گماشته‌ی ک. گ. ب. که کم‌ترین هنرش روشن‌فکرکشی بود، ناگهان دستان خون‌آلودش را شست و نقاب آن‌چنان به رخ کشید که گویی نام‌های از هراس مسخ‌شده چون مارکوس، آنجیالوس، لینالینوس و مائوس چینانیوس را حتی از زبان خروش‌چف و بریژنف هم نشنیده است. در کشاکش سردرگمی‌های رژیم سراسیمه و «تام و جری» بازی‌های جنرال نجیب با سازمان ملل و تنظیم‌های اسلامی پشاور آشیان (که سرانجام در بیست و ششم سپتمبر ۱۹۹۶ به حلق‌آویز شدنش از سرپایه‌ی چراغ ترافیکی در چند قدمی ارگ به دست طالبان انجامید) ما زندانیان هنوز آزاد نشده، یکی پی دیگری از آن سوی میله‌ها به این سوی میله‌ها آمدیم بدون آن‌که در آب و هوا، شکنجه و نداشتن آزادی در دو سوی میله‌ها دگرگونی‌ای دیده باشیم. کاسه‌لیسان ک. گ. ب. دیگر رد پای «عناصر ضدانقلاب شکوهمند و برگشت‌ناپذیر ثور» را بو نمی‌کشیدند، بل با شرم‌ساری بی‌شرمانه به کرملین‌نشینان دیروز، دشنام‌های چندمنزله می‌دادند و از دیدن عکس‌های سرنگون‌سازی پیکره‌های لنین و استالین در روسیه لذتی می‌بردند که آن سوییш ناپیدا.

انقلاب اسلامی افغانستان اگر به شیطنت تاریخ نخندیم و دست به دست شدن سینی ریاست جمهوری از کودتاچیان داس چکشی به امارت‌بارگان ستاره هلالی (در بیست و هشتم اپریل ۱۹۹۲) را هم‌زبان با تنظیم‌های جهادی، «انقلاب اسلامی» بنامیم، باید بپذیریم که جابه‌جا به پیشینه‌ی یک ساله‌ی پیروزی این «انقلاب شکوهمندتر ثور» ستم روا داشته‌ایم؛ زیرا پایتخت از بهار ۱۹۹۱ تا بهار ۹۲ میزبان دو هم‌زاد هم‌باوری بود که در گذشته ندانسته با هم می‌جنگیدند: دنباله‌ی ک. گ. ب. (روسی) و شبکه‌ی آی. اس. آی. (پاکستان). یکی دو سال پیش و پس از «انقلاب بیش از حد اسلامی»، دور دیگر کتاب‌خوانی ما بود، لیک نه به آن شور و هوای آزاد زندان پل چرخ. **طلا در مس** سه جلدی، **اسماعیل، خطاب به پروانه‌ها، رازهای سرزمین من و نوشته‌های پراکنده‌ی دکتر رضا براهنی**، یادگار همین روزگار دوزخی ماست. آن روزها که گذشتن از مرزهای افغانستان به اندازه‌ی امروز دشوار نبود، یکی دو تن از یاران را می‌فرستادیم به ایران تا تازه یا کهنه‌ای بیاورند از براهنی. پافشاری روی کتاب‌هایی بود که شنیده بودیم ولی ندیده بودیم؛ مانند **نقاب‌ها و بندها، غم‌های بزرگ ما، بیا کنار پنجره، نامش را نمی‌گوییم ممنوع است، یار خوش چیزی است، روزگار دوزخی آقای ایاز، دو برادر آخر خط در یک خط، چاه به چاه**.

مثله، آزاده خانم و نویسنده‌اش، خیام و فیتز جرال در عصر ویکتوریا، رؤیای بیدار، بوطیقای قصه‌نویسی و بررسی نامه‌های نیما یوشیج، شهادت در کنگره‌ی امریکا، آدم‌خواران تاج‌دار، بازی بی‌بازی و از برگردان‌ها، زندانی شن و سفر به ارمنستان.

یاران که یا پیش‌نرفته به دست نگهبانان رد مرز می‌شدند یا دست خالی برمی‌گشتند، می‌گفتند: «نه تنها این هژده بیست کتاب، بلکه آن بیست بیست و چند اثر پیش‌تر دکتر براهنی و حتی «ابراهیم دانایی» هایش نیز در ایران نایاب‌تر از کیمیا شده‌اند.» و ما با پذیرفتن این‌که «شاید نصیب نبود»، می‌افتادیم به یاد دورانی که به دست نیافتن به آثار رضا براهنی معتاد شده بودیم و حسرت می‌خوردیم به شب‌نشینی‌های پارینه‌ای که نقل مجلسمان دانه‌های زنجیر بود.

پس از آن هر چه خواندیم، به شتاب و نوبت و گردش بود که با انفجار آغاز می‌شد و بی‌آن‌که پایان یابد، در پرواز گلوله‌ها امتداد می‌یافت. حس ششمی به ما می‌گفت که سرنوشت کینه‌توز، آرامش میان دو انفجار را نیز تاب نخواهد آورد و پرتابمان خواهد کرد به زندان بزرگ‌تر. و سرانجام چنان شد. اگر بین هم افتادن تنظیم‌های اسلامی و در گام نخست مولوی‌کشی‌های درونی، روشن‌فکر کشی را به فردا نمی‌انداخت، بهشتیان زندان پل‌چرخ‌ی پیش‌تر از هر کاری به دیدار ما «دوزخیان روی زمین» می‌شتافتند.

ما که همه‌ی هنجارهای امارت شمشیرنشان اسلامی را در آیینی «در انقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد» دیده بودیم و آینده سپری‌شده‌تر از گذشته‌ی خویش را در آبینگی لرزان اکنون می‌دیدیم (و هنوز می‌بینیم)، دانستیم که تا جشن کتاب‌سوزان، سور روشن‌فکر کشی و قتل عام تبارخونی گل‌ها چیزی نمانده است. چشم به هم زدنی کابل سوخت و با هیزم کتاب‌های ما فروزان‌تر سوخت. خانه از بدخشان تا هرات به مرگامرگی گرفتار آمد که در فراز بی‌نشیب آن هم‌دردی تا حادثه نمی‌رسید و آمین تا فاتحه.

و ما زندانیان هنوز آزاد نشده که به جای اشک، چشم می‌ریختیم از مرزهای کشور برون زدیم. آن‌که زنجیرش رهاتر بود تا استرالیا و کلیفورنیا رسید، تنی چند زمین‌گیر زندان‌های هم‌سایه شدند و آن‌هایی که غل و آهن سنگین‌تر بر دست و پا داشتند، نتوانستند از جا برخیزند و اگر هم برخاستند، دوباره نشستند.

رضا براهنی در پاکستان

شمار از ماهرتران آواره در ایران را نمی‌دانیم ولی می‌دانیم که به اندازه‌ی افغان‌های پاکستان‌نشین نیست. هم‌پای کوچیدن ده سال پسین روشن‌فکران دار و ندار خاکستر نشده‌ی افغانستان نیز به پاکستان آورده شد.

بازار کتاب درین سوی مرز گرم شد. در کنار روزنامه‌ها، مجله‌ها و کتاب‌های بی‌خواننده (و شاید هم پرخواننده!) چاپ پاکستان، کانون‌هایی مانند مرکز فرهنگی عرفان در پشاور، انجمن ادبی خراسان در کوئته، هنرکده در راولپندی، کانون فرهنگی سید جمال الدین افغان، انجمن ادبی دانشگاه ابن سینا در اسلام آباد و اتحادیه‌ی ناصر خسرو در کراچی که راه همه‌پیما را نمی‌روند، پدید آمدند. برخی ازین کانون‌ها با نشریه‌هایی مانند **سپیده**، **تعاون**، **افرنده**، **صدف** و **سایه**، زمینه‌ی خوبی برای آموزش ادبیات فراهم کردند و کتاب‌های ره‌گشایی به دسترس شیفتگان شعر، داستان و نقد گذاشتند.

شماری از کتاب‌های دکتر براهنی در پاکستان نیز با همان شور و شیوه‌ای خوانده می‌شوند که در زندان پل‌چرخ‌ی کابل خوانده می‌شدند. چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، بحران نقد ادبی و رساله‌ی حافظ و نوشته‌ها و گفت‌وگوهای براهنی در دوماهنامه‌ی کلک، دنیای سخن، آفتاب و... یادگار این دوره است.

این‌جا براهنی‌ستیزی و سنگ‌اندازی‌های آقای فرهنگ‌یزدان‌پناه (افغانی که با کلکسیون‌هایی از «کیهان فرهنگی» و غیرفرهنگی آمده بود و هم‌زمان عاشق سروش و سپهری و سهیلی بود و دکتر براهنی را تنها به خاطر نوشتن «بچه بودای اشرافی» نمی‌بخشید!) در پاییز ۶۹۹۱ به فروپاشی کانون سید جمال الدین افغانی انجامید ولی نتوانست به آموزش جوانان آسیب چندانی برساند. آن‌ها چندی در خانه‌ها و سپس در گوشه‌ی دیگری از اسلام‌آباد در انجمن ادبی دانشگاه ابن سینا که از تابستان ۱۹۹۹ تا کنون (می ۲۰۰۱) ماه دوبار -روزهای یک‌شنبه- برنامه‌ی منظم آموزش **طلا در مس و قصه‌نویسی** برای شاگردان فاکولته ادبیات و دوست‌داران زبان و فرهنگ دارد، گرد آمدند.

و...

آشنا شدن با نوشته‌های دکتر رضا براهنی، بیدار شدن در سپیده‌دم ارزش‌هاست. می‌توان آن‌ها را زیر بالشت گذاشت و دوباره خوابید و می‌توان برخاست و هم‌سفر خورشید شد.

اشاره‌ها

- **طلا در مس و طلا در مس** در کار تازه‌گرایان زبان پشتو نیز نقش تکیه‌گاهی داشته‌اند. از سرودپردازان، زنده‌یاد اسحاق ننگیال، عارف خزان و غفور لیوال و از نویسندگان، عبیدالله محک و خالق رشید، کسانی‌اند که بیش‌ترین بهره از این کتاب‌ها برداشته‌اند و رهنمودهای دکتر براهنی را پیروزمندان در زبان پشتو به کار بسته‌اند.

ننگیال که از پیش‌گامان شعر نو پشتو در افغانستان است، بار بار در گفت‌ووشنفت‌هایش با نگارنده‌ی این یادداشت‌ها به نقش دگرگون‌سازنده‌ی **طلا در مس** در سروده‌هایش اشاره‌هایی دارد. (این پرسش‌پاسخ‌ها در شماره‌ی سوم، می ۱۹۸۹، ماهنامه‌ی **سپاوون** آمده است.)

- دکتر رضا براهنی با انگشت‌گذاری روی برخی از ترجمه‌های (مثلاً) بهمن شعله‌ور، مهرداد صمدی و چندین تن دیگر در برگردان کارهای دیگران (به ویژه الیوت)، سخت‌گیری‌هایی نشان داده است. خوانندگان کنج‌کاو می‌گویند ای کاش براهنی به جای، یا در کنار **کلئوپاترا** و آن چند کتاب دیگر، برگردانی از الیوت، پاوند، جویس، پروست، رمبو، ورنل، لوکاچ، کمپیل و... را تهیه می‌کرد تا هم خیال خودش راحت می‌شد و هم خیال دیگران.

- شاید خالی از دل‌چسپی نباشد اگر بدانیم که هراس و وسواس سی و چند سال پیش رهبران چپ افغانستان از پخش اندیشه‌های دکتر رضا براهنی در میان سازمان‌های سیاسی آن‌قدر هم بی‌جا نبود. بررسی ساده‌ای نشان می‌دهد که بخش بسیاری از خوانندگان براهنی به دلایل گوناگونی از چپ سیاسی بریده‌اند. آن‌ها چارچوب تنگ ایدیولوژی را شکسته‌اند و اینک تا سطح توان به ادبیات می‌پردازند؛ بدون آن‌که از پذیرش نقش ادبیات در سیاست رو گردانده باشند.

- بسیاری از سروده‌های ده دوازده سال پسین دکتر براهنی با خواننده‌ی افغانی سخن نمی‌گویند و همین‌گونه‌اند چند یادداشت (مانند **چرا من دیگر شاعر نیستم**) و یگان گفت‌وشنود درباره‌ی همین سروده‌ها. هم‌چو دیرآشنایی با روی‌کرد به افسانه‌ی **طلا در مس** در افغانستان پدیده‌ی تازه‌ای نیست.

هنگام ریشه‌یابی، افزون بر درون‌مایه‌ی ذهنی-روانی خواننده، کم‌داشت تکنیکی مسئله نیز نباید نادیده انگاشته شود و آن این‌که کم‌تر از نیمه‌کارهای قلمی دکتر براهنی به افغانستان آمده است. اگر پی‌گیری سلسله‌ها مطرح باشد -که هست- کوتهی این‌که هیچ خواننده‌ی افغان بالاتر از بیست و چهار اثر و شش ترجمه‌ی براهنی را دیده است، نیمه‌ی بیان‌گر دیردرنگی ماست و نیمه‌ی نمایان‌گر شتاب ساواک پهلوی.

پی‌نوشت:

۱. سرنامه‌ی «بگذار به پشت میله‌ها باشم»، مصراعی است از شعر «اسفندیار، شاید» براهنی.
۲. کتاب‌هایی که از دکتر رضا براهنی در افغانستان یا پاکستان آمده‌اند، این‌ها هستند: **طلا در مس، قصه‌نویسی، آهوان باغ، جنگل و شهر، شبی از نیم‌روزان، مصیبتی زیر آفتاب، گل بر گسترده‌ی ماه، ظل الله، اسماعیل، خطاب به پروانه‌ها، چرا من دیگر شاعر نیامی نیستم، آواز کشتگان، رازهای سرزمین من، مصرع: یک منظومه وزنی بینظیر، جنون نوشتن، طلا در مس سه جلدی، کیمیا و خاک، تاریخ مذکر، در انقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد؟، سفر مصر، جلال آل احمد و فلسطین؛ و از ترجمه‌ها: کلنوپاترا، ریچارد سوم، عرب و اسرائیل و قانون.**
۳. یمما یوشیج پیش از **طلا در مس** را از چشم و قلم زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث می‌شناختیم در مقاله‌ی «نوعی وزن در شعر فارسی».
۴. زندان ده‌م‌زنگ، بندی‌خانه‌ی هفتاد و چندساله‌ای است که به دستور محمد هاشم، برادر و نزدیک‌ترین دستیار نادرشاه، در قلب شهر کابل ساخته شده بود. این زندان اکنون توده‌ی خاکی بیش نیست.
۵. زندان پل‌چرخ، میله‌زار بزرگی است که در ۱۹۷۴ به فرمان محمد داود، نخستین رئیس جمهور افغانستان در دشت بی‌آب و سبزه (پل‌چرخ) شانزده کیلومتری شرق کابل، نقشه و آغاز گشته بود. این زندان پیش‌بینی شده برای پنج هزار دشمن، در چهار سال (۱۹۷۹ تا ۱۹۸۳) به نیروی زندانیان سیاسی، آباد و ساخته شد و چندین پنج هزار زندانی را در خود فشرد.
۶. نام‌های بلند و کوتاه سازمان‌های چپ افغانستان چنین‌اند: سازمان جوانان مترقی (س.ج.م)، سازمان آزادی‌بخش مردم افغانستان (ساما)، گروه انقلابی خلق‌های افغانستان، سازمان رهایی افغانستان، سازمان پیکار برای نجات افغانستان (سپنا)، سازمان رهایی‌بخش خلق افغانستان (سرخا)، سازمان وطن‌پرستان واقعی (ساوو)؛ و به همین گونه‌اند حزب کمونیست افغانستان، گروه اخگر، مجاهدین آزاد، سازمان مبارزه در راه آزادی طبقه‌ی کارگر و...
۷. شش کتاب پیش‌نهادشده‌ی دیگر از سوی انجمن نویسندگان افغانستان: **تاریخ بیهقی، تاریخ سیستان، تاریخ بخارا، حافظ شیراز** (به کوشش احمد شاملو)، **گزیده غزل‌های شمس** (به کوشش شفیعی کدکنی) و **واژه نامک** بودند. (رژیم خودفروخته که پس از بازچاپ این کتاب‌ها کار را از کار گذشته دید، به چاپ دوباره و بی‌دریغ «پادزهر»‌های زیرین دست زد: بررسی برخی جنبش‌ها و جهان‌بینی‌ها در ایران، بنیاد آموزش انقلابی، یادداشت‌های فلسفی و مسایلی از فرهنگ، هنر و زبان احسان طبری، صور خیال شفیعی کدکنی، داستان و رمان و قصه جمال میرصادقی، نقد و ادب لونا چارسکی، ماتریالیزم دیالکتیک و ماتریالیزم تاریخی امیر نیک آیین و...

هم‌سفری با براهنی

بازخوانی «سفر» در آثار رضا براهنی

متن سخنرانی صمصام کشفی در مراسم بزرگداشت

دکتر رضا براهنی

بیست و پنجم ژوئن ۲۰۰۵، دانشگاه تورنتو

دکتر رضا براهنی در ادبیات فارسی آفرینش‌گری عادی نیست؛ زیرا در چند زمینه به طور موازی کار می‌کند و در هر زمینه‌ای که کار می‌کند، جزو بهترین‌هاست. کار کردن و مطرح بودن در چند زمینه و همچنین، تأثیرگذار بودن در چند زمینه و نیز، ساختارشکنی کردن در آن تأثیرگذاری‌ها، کار هر کس نیست. گاه شما با آفریننده‌ای روبه‌رو هستید که کار او لایه‌ی جدیدی بر لایه‌های آفرینش می‌افزاید، اما براهنی در آفرینش، آفرینش‌زدایی هم کرده است و طرفه این‌که از آفرینش‌زدایی‌اش هم، به نوآفرینی رسیده است. پس، و از همین رو، تفاوت دارد با آفرینش‌گری عادی.

براهنی از اجبار تا تأثیر، سفری کرده است به درازای تاریخ ادبیات امروز و فردای ایران. سفری که از اجبار به لیسیدن متنی که به آذری نوشته بود، آغاز می‌شود و تا تأثیرگذاری در ادبیات امروز و فردای ایران پیش می‌آید. از اجبار تا تأثیر راه درازی است که همیشه هم مقصد آن اوج نیست. اما در این مسیر، براهنی که نوشتن آغاز کرده بود، به نویسانده شدن رسیده و حاشا که در این اوج‌گیری درنگ را خوش داشته باشد. او حالا با ادامه دادن و خوب ادامه دادن و نوآفرینی، مدام در سفر است. براهنی در **سفر مصر** می‌نویسد: «در سفر بیش از آن‌که با محل سفر خلوت کنم، در محل سفر با خودم خلوت می‌کنم؛ چراکه در وطنم، کار، مشغله‌ی مادی، علاقه‌ها و تعهدات معنوی و عاطفی، گاهی مرا سخت از خودم دور می‌کنند. در سفر راحت‌تر به خود می‌پردازم و به همین دلیل، سفر من، یک سفر معنوی و روحی هم هست، سفر در خود من هم هست و محل‌های مختلف، مثل منزل‌های سر راه هستند، مثل

کیلومترشمار واقعیت هستند، ولی خود واقعیت با من، با خود من سفر می‌کند، و خواننده باید بداند که سفر یک شاعر، با سفر یک مورخ، یک عالم اجتماعی و یک روزنامه‌نگار فرق می‌کند و فرق اساسی سفر شاعر در ماهیت حرفه‌ای است که او در پیش گرفته است.^۱

کار شاعر، از واژه به شعر سفر کردن است و همین، سفر شاعر را از سفر دیگران پیچیده‌تر می‌کند. مفهوم «سفر»، هم در شخصیت و زندگی و هم در آفرینش‌های ادبی براهنی مفهومی پیچیده است که آن‌چه در آن مهم است، تنها غم گذشته و نقطه‌ی آغاز را خوردن نیست، تنها به فکر و امید آینده و مقصد بودن هم نیست، بلکه خود همین روند سفر کردن، یعنی از جایی به جایی رفتن، از ایده‌ای به ایده‌ای و از ژانری به ژانری و از اندیشه و دانشی به اندیشه و دانشی گذر کردن مدام است که اهمیت می‌یابد. و در این مرحله نیز، براهنی از هر سه بعد این روند، یعنی هم تکیه به گذشته و هم دیدن آینده و بعد ترکیب و تبیین این‌هاست که به «ساختن آینده» می‌رسد. و این کار ساده‌ای نیست و کار هر کس هم نیست؛ یعنی سفری در سه سو و سه بعد هم‌زمان، با پافشاری بر لایه‌ها و سویه‌های ترکیب و آفرینش و دخالت داشتن و دخالت دادن مسافر در آفریدن مقصدهایش؛ درهم‌شدنی که اگر نیک بنگری پرداختن به آن، خود می‌تواند آغازگر سفری باشد به سرزمین درون شاعر و سر برداشتن از مهر «رازهای سرزمین» او. براهنی در مسیری که جوان دلانه می‌پیماید، می‌نویسد تا نوشتنش نویسنده را نویسانده شدن باشد. من، آیا می‌توانم با خوانشی که از سفر، در برخی از نوشته‌های براهنی دارم، با او سفر کنم؟ می‌توانم آیا؟ «صوفی نشود صافی تا در نکشد جامی.»^۲

براهنی **سفر ترک** را این‌گونه می‌آغازد: «آن که سفر می‌رود، سفر نمی‌رود، مگر آن که وطن نیز با او برود. در طول سفر، از حفره‌های ذهن، ذهن در به‌در، به وطن نگاه می‌کند، حال و قال، قال و مقال می‌کند. در بازگشت، آن نیست. دیگر آن نیست و این، تأسف ندارد؛ چراکه تو وطن خویشی. مشت خاکی سیم‌پیچی‌شده در تنگاتنگ یار و دیار، یاد و یادگار - که به رغم چایی بودن این حرف‌ها، آن‌ها را باز هم می‌گویی - سیم‌پیچی که بر آن، هر سفر هزار سیم دیگر می‌افزاید. گلوله‌ای به حال فشرده‌تر و فشرده‌تر شدن، تا کی؟ تا آن که ناگهان همه چیز، به یک چشم هم زدن از هم بپاشد. خواه در زمین و خواه در آسمان، در هر جا و هر زمان ممکن، تا به چیزی پیبندی که پس از آن دیگر وجود ندارد. نه تویی که پیوسته‌ای و نه آن چیزی که بدان پیوسته‌ای. همان قول سعدی: قضای کن فیکون... بدین سخن سخنی در نمی‌توان افزود.»^۳

سفر برای او تعارض است. و من سفر به اندازه‌ی او ناکرده، آن‌چه از این تعارض می‌گیرم این است که سفر تنها از جایی به جای دیگر رفتن نیست؛ آنی که سفر می‌کند، از خود می‌گذرد، در خود می‌رود تا در آن سوی مکان، زمان دیگری بیابد و به خود بازگردد. سفر تنها در بعد مکان رخ نمی‌دهد. سفری کامل‌تر است که در همه‌ی لایه‌ها و سویه‌های زمان و مکان رخ دهد و برآیند آن، هم پیش رفتن و پیش بردن باشد و هم جا گذاشتن. در سفر، براهنی، هم با خود می‌کشد و هم جا می‌گذاردت. اگر بخواهی که جا نمایی باید با او بدوی. در دویدن اما پیش پات را باید بنگری و گرنه سکندری می‌خوری. سفر براهنی تنها در متن‌های قصوی یا در شعر او نیست که رخ می‌دهد. در این سال‌ها که سفری در مکان او را به‌ناچار در این سوی خاک نشانده است، در گذار از «شب» نیمایی و در «از» فروغ، و در مراش‌اش بر سه هم‌راه و هم‌کارش، مختاری و شاملو و گلشیری هم، در درازنای زبان سفر کرده است؛ تا در اعماق آن «شب» و آن «از» غوطه‌ور شود و در این غوطه‌وری، تلاش کرده است که نه تنها، دست تو را و «تو»ها را نیز بگیرد و با «من»ش چنان بکشد که از تویییت تو برآیدت و بر دوش منییتی که هر لحظه پر می‌کشد و خط می‌خورد، بنشانند بلکه به سفری ببردت که در آن، نه راه، نه گام، نه نهایت نه بدایت، که خود سفر است که هر لحظه گوشه‌ای از آن «از» و از آن تاریکی به در می‌آید و تو را تاریک می‌کند. خود می‌رود، تو را جا می‌گذارد تا روشن شوی، راحت را بیابی و به سفر

ادامه دهی. جا گذاشتن تو در سفری که به ژرفای تاریکی می‌رود و برگشتنش از تاریکی، بدون تو، من را به رؤیا بردن و رها کردن در رؤیاست تا خود در تالاری از نور بیدار شوی، راه خط‌زده را بیایی و راه دیگر کنی. و این همان رؤیایی است که پراهنی در **سفر ترک** نوشته است. در آن جا، او، به رؤیایی که سفر در او ایجاد می‌کند، در پاراگرافی که به نظر من پهلوی به پهلوی شعر نشسته است، می‌نویسد:

«همین دو سه هفته پیش، در بازگشت از «ترومسا»، شهر دریاچه‌ای زیبای نروژ، احساس کردم، وقتی که بیدار شدم، احساس کردم که هواپیما جلو نمی‌رود؛ عقب عقب می‌رود. لحظه‌ای پیش‌تر موجود برهنه‌ای را بغل کرده بودم که می‌دانستم کیست و نمی‌دانستم کیست، اما می‌دانستم که هست و می‌شناسمش. چشمم را که باز کردم از خلال نوعی گریه‌ی خاموش، ناگهان چشمم به آسمانی افتاد با تالارهای طولانی نورانی، به هزار رنگ، که مدام شکل عوض می‌کردند و ابرها از خلالتان تپه‌های ابری بعدی را عقب‌تر می‌بردند و نور از هر طرف می‌آمد و آن پایین جزایر متروک بودند؛ به حال خود گذاشته شده، که باران‌های عتیق بر سر و رویشان با رنگ‌های فراوان می‌بارید. و من آن موجود برهنه را بی آن که فراموش کنم، در این جا هم به خواب‌ها و ابرها می‌سپردم.»^۴

این سپردن، همان عقب انداختن این دم، و خیز برداشتن به جای دیگری برای یافتن خود، در آن سوی مکانی که در آن هستی و خود را یافتن، در فراسوی زمان است، در گذر از پل صراط زبان. در «سفر مکزیک»، هنگامی که با دو تن از همراهانش از بلندی‌ای بالا می‌روند، در همان بلندای ماه‌گونه، دوباره به خواب می‌رود تا رؤیایی دیگری را ترسیم کند. و همان جا، در دو سه پاراگراف بعد از آن رؤیایی که در برگشتن از ترومسا دیده، خود را دوباره در رؤیا می‌بیند. آن بالا، بالای آن بلندی، خاک زیرپایش جلوه‌ای دیگر می‌یابد و دیدنی‌هایی می‌بیند که چشم بیدار شاید برای دیدنش ناپیدا باشد. در آن دیدن، همان طور ایستاده، با چشم دوخته به درخت‌ها و تپه‌های کوتوله‌ی آن‌ورتر، صاعقه می‌زند و خاکسترش می‌کند. در خواب خود می‌گوید: «خواب مکرر» - آرام که گرفت، می‌نویسد: «همان موجود برهنه، آشنا مثل کف دست، ناشناس مثل درونم، در بغلم برهنه، کی هستی و از خواب من چه می‌خواهی؛ اگر جان مرا می‌خواهی؟ این که تو هستی؛ چرا؟ این جا به سراغ من آمدی؟ برهنه! دیوانه! برو! بیدارم کن، برو! و چشمم را باز کردم. یکی از آن‌ها را دیدم که روی زانویم نشسته بود و عین پرچم کوچکی در اهتزاز بود. پدرسوخته چرا پر می‌زند یا بال می‌زند، اما نمی‌رود. می‌گیرمت‌ها»^۵ همین جا، اگر دقت کنی، در گرفتن دوباره رهایت می‌کند اما پیش از آن که بیفتی می‌گوید: «خطاب به پروانه می‌گویم: می‌گیرمت‌ها! و پرواز می‌کند. دنبال پروانه، بالای ماه می‌دوم. زیاد دور نمی‌رود. فقط دورتر از دست‌رس من.»^۶

سفر گرچه برداشتن است برایش، به جا گذاشتن هم هست، اما او به دو کنش ساده‌ی برداشتن و گذاشتن که بس نمی‌کند، بین این دو پل می‌سازد. هرچند با ساختن، از نوعی که برای من معنی پیدا کرده، سروکاری ندارد. برای او به هم ریختن است که ساختن می‌آورد.

در شعر «نگاه چرخان»، با زبان در زمان سفر می‌کند تا کودکی‌اش؛ دوباره جوان می‌شود. باز کودک می‌شود، نوجوان می‌شود. پیرانه سر عاشق می‌شود، می‌بالد و... چابکانه می‌دود تا ته تبریز. در تهران و واشینگتن و تورنتو هم که باشد، هی می‌دود تا ته تبریز و زمستان‌های خط‌خورده‌ی تبریز را از میان خواب و بیداری‌ها بیرون می‌آورد و برمی‌دارد و با خودش به سفر می‌آورد. در خواب و در بیداری، در همه حال، خوب می‌بیند. یعنی در او، چشم به سفر نمی‌رود. چشم نباید از تن دور شود. چشم نباید پوشیده باشد. در خواب هم چشم باید باز باشد. شاید برای همین است که مو اگر قرار است بیوشاند، تا روی ابرو را می‌پوشاند. فقط تا روی ابرو را؛ تا جایی که چشم را نپوشاند. در این شعر که تلاش موفقی است برای هم‌زمان کردن پاره‌هایی از چند اتفاق ناهم‌زمان، شاعر بین گذشته و حال و آینده، در گذشته در سفر است: «همیشه وقتی که موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آن‌جا نشسته‌ای بر

روی برگ‌ها و در «درکه» و باد می‌وزد و برف می‌بارد و من نیستم هر روز از گل‌فروشی «امیر آباد» یک شاخه گل می‌خریدم تنها یک شاخه اما چه چشم‌هایی، هان! انگار یک جفت خرما- و موهایم را از روی ابروهایم کنار می‌زنم آن‌جا نشسته‌ای سیگار می‌کشم می‌خندی هر روز یک شاخه گل آن‌گاه یاد زمان‌هایی می‌افتم که یک الف بچه بودم...»^۷

سفری که در این شعر هست، یک سفر خطی نیست. سفر خطی یک سفر عادی است اما در سفری که از لایه‌ای در این زمان و در این‌جا به لایه‌ی دیگری در زمان دیگر و جای دگر انجام می‌گیرد، مسافر با نگاهی که می‌چرخد، چهار ستون زمان را در هم می‌کوبد؛ و این راحت و بی‌خطر نیست. براهنی اما خطرگر است و از این رو همیشه در سفر. و ای بسا همین خطرگری و کار ژرف را ساده نمایاندن، بسیاری سفرناکرده‌ی سفرناشناس را به خطا کشانده است. چون بی فهم بیت سعدی قدم در راهی که اهل آن نبوده‌اند گذاشته و ادای مسافران درست و حسابی را درآورده‌اند: «بسیار سفر باید، تا پخته شود خامی»^۸.

در **سفر مصر**، شاعر دریچه را که رو به رودخانه‌ی نیل می‌گشاید، تنها گذر آب را نمی‌بیند، بلکه گذر خاک و سنگ و انسان را می‌بیند و می‌گوید: «قرن‌ها خاک و سنگ و انسان از کنار این آب عبور کرده، انسان‌ها و خاک‌ها و سنگ‌ها سپری شده‌اند و آب مانده است. مورخان نیز از این‌جا عبور کرده‌اند و نویسندگان سفرنامه و آن‌چه من در این‌جا می‌بینم، هزار سال پیش ناصرخسرو دیده و عبور کرده است و من هم عبور خواهم کرد... و به‌راستی که آب آن‌چنان نرم و آهسته می‌رود که انگار نرم و آهسته هم نمی‌رود. و از این‌جا که من ایستاده‌ام هم «جیزه» دیده می‌شود و هم جزیره و حتی جبری که بین نهر و جزیره بسته‌اند و ناصرخسرو باید در نقطه‌ای نظیر همین نقطه ایستاده باشد و یادداشت‌هایش را برداشته باشد؛ چراکه او از یک دید جغرافیایی به مصر نگریسته است که انگار اکنون من به ارش بردم و این عجب نیست که همه خود را به جهت نیل توجیه کرده باشند و قبله، قبله‌ی نیل باشد؛ چراکه همه گذشته‌اند و آن‌چه مانده، نیل پابرجا بوده است و چشم‌های درشت اوزیریس، که روزی انسان ابتدایی را نگریسته، روزی دیگر فرعون و روزی دیگر ناصرخسرو را و اینک من کم‌خواب مبهوت سراپاناچیز را می‌نگرد.»^۹

همیشه سفر کردن به معنای جا گذاشتن چیزی، چیزهایی، گذشتن از چیزی، چیزهایی بوده است و کنده شدن؛ رفتن. سفر اما، برای براهنی، چه در سفرهای زندگی‌اش در جهان مادی مکان و چه در سفرهای درونی‌اش در جهان‌های قصوی، اگرچه هم‌چنان کندن و کنده شدن بوده است و رفتن، اما چون آنانی نبوده که با دو چشم تر، به پشت سر یا به پیش رو می‌نگرند. سفر، گام برداشتن بوده است، گاه به جانب چیزی، گاه بی‌جانب، چشمی دوخته به یک گام، همین گام پیش پا، چشمی، زاده‌ی سفر، زاده‌ی رؤیا، به روبه‌روی ناگزیر، و چشمی دیگر، چشم سوم، به درون. درون؟ کدام؟ همان حفره‌های ذهن، همان خود وطن، همان وطن خود، که «نمی‌روی به سفر، مگر که همراه تو بیاید.» و این، همین چشم سوم است که «سفر» براهنی را دیگر می‌کند. این چشم سوم، حاشا که تنها چشم باشد و تنها نگاه کند. بر این نگاه و در این نگاه است که هر آن‌چه داشته‌ای از خود، از وطن، برگرفته و با تو آمده است و بر این نگاه و در این نگاه است که هر چه آن دو چشم دیگر می‌گیرند و می‌خوانند، از همان گام پیش رو، تا ناگزیر دور دست روبه‌رو، در قاب داشته‌ها و نداشته‌های پیشین آمده با تو، می‌نشیند و با او یکی می‌شود و چون دوباره برمی‌آید می‌روید. دیگر نه این گام پیش رو همان است که بود، نه آن روبه‌رو همان. که یعنی، مسیری هر لحظه دیگرشونده در طول و عرض و ژرفاست که ذات این سفر را می‌سازد. یک بعد بس نیست. دو بعد هم بس نیست. جهان سفر براهنی سه بعدی است؛ با سه چشم، سه نگاه. نگاهی به این، همین گام. گام به گام، نگاهی به دور دستی ژرف از پس هر گام. گام تا گام. و نگاهی از درون به درون؛ و نه چون برخی به پشت سر، که از پشت سر به هر سه جانب این

بی‌جنب.

«آزاده خانم در مکان به سوی شمال رفت تا در زمان به عقب رجعت کرده باشد و در نتیجه حوزه‌ی جغرافیایی خیالی‌ای در فضا برای خود آفرید که تا آن روز کسی به عمق آن نیافریده بود... همیشه احساس کرده بود که زمان از شمال می‌آید و با سرعتی مداوم و با چرخ‌های سنگین می‌آید... سفر در جغرافیای خیال بود و پری‌زاده نیازی به خورد و خواب نداشت. چشمان باز جهان، او را تماشا می‌کرد.»^{۱۰}

یک چشم و دو چشم اگر برای دیدنش بس نیست، یک دهان و صدا هم برای گفتنش بس نخواهد بود. براهنی برای بیان خود به یک شخصیت بسنده نمی‌کند. باید لایه‌های وجودی او در سفری بی‌مانند یکی شوند تا به او برسند. او برای آفریدن آزاده خانم، شهرزاد را از ژرفای هزاره‌ها برمی‌دارد و می‌آورد به آینده‌ای که گذشته‌ی آزاده خانم است و در عین حال گذشته‌ی خود براهنی؛ در واقعیت یا خیال. آن، مهم نیست. مهم، روند این سفر است. سفری که از هزار و یک شب آغاز می‌شود به میانه‌ی سده‌ی بیستم در تبریز می‌رسد و این بار به جای پیش رفتن، می‌ماند و زمان را به عقب می‌برد تا در میانه‌ی سده‌ی نوزدهم در شهری با فرهنگی به کلی جدا از بغداد و تبریز، شاهد پاره‌ای از زندگانی خویش باشد. در یک سفر، خیال به واقعیت می‌رسد و در دیگری واقعیت به خیال، با همه‌ی این‌ها، هر سه، یک شخصیت‌اند: شهرزاد، آزاده خانم و ناستانکا. و هر سه‌ی این‌ها در نوشته شدن براهنی و روبه‌رو کردن او با زن سه چشم باید درهم شوند تا آفریده شوند. درهم‌شدنی که باید رؤیاگر باشی تا کنار هم بگذاری‌شان و یکی‌شان کنی. سفر، برای براهنی راه‌دانی و رؤیاگری آورده است و همین رؤیاگری است که متن سفرنامه را به شعر می‌رساند و در متن این متن، او هم می‌ماند هم می‌رود؛ هم می‌گذارد و هم می‌برد. در شعر این سفرها و در سفر این شعرهاست که براهنی یک چشم را می‌گذارد، یکی را با خود دارد و یکی را می‌فرستد آن جلوها تا ببیند و باز آید. که یعنی دیگر دو چشم بس نیست. چشم سومی لازم دارد. به «چشم سوم» رسیده است و با چشم‌های خود پلی ساخته است بین سه زمان گذشته، حال و آینده؛ و سه حالت خواب و بیداری و رؤیا.

براهنی نگاهش را از پلهایی که ساخته، بر فراز قاره‌ها عبور می‌دهد و با نوشته‌هایش ما را می‌نویسند: «حالا عبور کنید. من با قصه‌هایم به اندرون می‌روم. شهریار، گوش کن! پل این سه قاره منم.»^{۱۱}

پی‌نوشت:

۱. رضا براهنی، سفر مصر، ص ۱۰۴، نشر اول، تهران، ۱۳۶۳.
۲. سعدی.
۳. رضا براهنی، سفر ترک، نشریه‌ی شهروند، شماره‌ی ۹۵۲، هفتم ژانویه ۲۰۰۵ (هجدهم دی ماه ۱۳۸۳).
۴. پیشین.
۵. پیشین.
۶. پیشین.
۷. رضا براهنی، خطاب به پروانه‌ها، «نگاه چرخان»، صص ۷۸-۸۰، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴.
۸. سعدی.
۹. رضا براهنی، سفر مصر، صص ۲۹ و ۳۰، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۳.
۱۰. رضا براهنی، آزاده خانم و نویسنده‌اش، صص ۱۲۹-۱۲۴، نشر باران، سوئد، ۱۹۹۷.
۱۱. پیشین، ص ۱۵۳.

سیاست از دریچه‌ی یونگ*

مشیت علایی

رازهای سرزمین من، رمانی است مفصل که وقایع تاریخی و اجتماعی دوره‌ی نسبتاً درازی از تاریخ معاصر را -حدوداً از زمان شکست فرقه‌ی دموکرات آذربایجان تا مدت‌زمانی پس از وقوع انقلاب در ایران- در بر می‌گیرد. با آن که در وهله‌ی نخست، به نظر می‌رسد که رمانی با چنین زمینه‌ی زمانی گسترده و تعدد روی‌داده‌ها می‌باید علی‌القاعده رمانی تاریخی یا اجتماعی باشد، اما با دقت بیش‌تر درمی‌یابیم که **رازها** رمانی است عمدتاً سیاسی. و مراد از سیاسی بودن، آن است که تصویری که نهایتاً پس از خواندن رمان در ذهن می‌ماند، نه از جامعه‌ی ایران، که عمدتاً از دولت‌مردان جامعه‌ی ایران است.

موضوع داستان، چنان که اشاره شد، وقایع تقریباً سه دهه از تاریخ معاصر ایران است و نویسنده با پرداختن به پاره‌ای مسائل تاریخی کوشیده است چهره‌ی سیاست‌مداران و دست‌اندرکاران دولت آن سال‌ها و نهایتاً فساد اخلاقی حاکم بر آن نظام را به نمایش گذارد. برهانی تلاش کرده است با توسل به دیدگاه‌های چند شخصیت، نقی به درون مناسبات پیچیده و فاسد و در همان حال، متزلزل و بی‌ریشه‌ی دو نهاد اصلی نگه‌دارنده‌ی حکومت پهلوی -یعنی ارتش و ساواک- بزند و حاصل این کنکاش، رسواسازی ماهیت عناصر و نیروهایی است که اسباب چرخش ماشین سیاسی حکومت پیشین بوده‌اند.

از آن‌جا که این نوشته را با نکته‌ای در باب قالب ایدئولوژیکی رمان آغاز کردیم، بی‌جا نیست که

به فکر محوری داستان نیز اشاره‌ای شود. این فکر محوری ملیت‌گرایی، و بلکه شکل محدودتر آن، یعنی منطقه‌گرایی یا ولایت‌گرایی است که به گونه‌ای تمثیلی در وجود گرگ اجنبی‌کش ظهور می‌کند؛ تمثیلی که احتمالاً نویسنده آن را از افسانه‌ها و باورهای محلی آذربایجان گرفته است. به‌ویژه اگر به خاطر بیاوریم که شروع داستان با وقایع مرتبط با فرقه‌ی دموکرات آذربایجان - که از دیدگاه نویسنده یکی از مصادیق اجنبی‌گرایی است - هم‌زمان است، گنجانیدن این «شخصیت» (گرگ اجنبی‌کش) دست‌کم می‌تواند بیان داستانی بازتاب فرهنگی مردم آن سامان در برابر بیگانگان باشد.

اگر بپذیریم که قالب ایدئولوژیکی داستان شکل محدودی از ملی‌گرایی - یا به تعبیر دیگر، گونه‌ای ملی‌گرایی جغرافیایی - است، باید بگوییم که نویسنده در القای آن چندان موفق نبوده است؛ چراکه این فکر در انبوهی از وقایع و نیز درون‌مایه‌های دیگر رنگ می‌بازد؛ چه ضروریات تکنیکی داستان حکم می‌کند که رمان پر حجمی نظیر **رازهای سرزمین من** اگر بر تم محور واحدی مبتنی است، با دقت و حوصله‌ی بیش‌تر به آن بپردازد تا تأثیر آن در القای آن مفاهیم فلسفی خاص و اقناع خواننده حاصل شود.

پاس‌داری نویسنده از اندیشه‌ی قوم‌گرایی جغرافیایی در دو صحنه‌ی افتتاحیه و اختتامیه‌ی داستان آشکارا بیان شده است. براهنی داستان‌ش را با تصویر و تصور واحدی می‌گشاید و می‌بندد. مرکزیت این تصور، حتی در طرح روی جلد کتاب نیز به روشنی جلوه می‌کند؛ رشته‌کوهی مرتفع و پوشیده از برف و در زیر آن تصویر یک گرگ، متمایز از دیگر تصاویر شخصیت‌های کتاب، بزرگ و روشن و مسلط بر همه‌ی آن‌ها دیده می‌شود.

در نخستین فصل کتاب، با عنوان «کینه‌ی ازلی»، نویسنده با توصیف کم‌تأثیر زمینه‌ای، سعی در ایجاد فضایی دارد تا مقدمات ورود گرگ اجنبی‌کش را به آن فراهم کند. مکان داستان دشت وسیع پوشیده از برفی است که در سمت چپ آن قلله‌ی سیلان، به تعبیر نویسنده «چون کتیبه‌ای برفی بر پیشانی آسمان» جلب نظر می‌کند. چند سطر بعد، در نخستین صفحه‌ی کتاب، بار دیگر از «پیشانی عظیم سیلان» یاد می‌شود و از زمین که «مثل مشت گره‌کرده‌ای در جیبی پنهان» شده است. (ج یکم، ص ۱۱) چنین توصیفات حماسی، بی‌تردید در راستای القای اندیشه‌ی مورد بحث ما، یعنی قوم‌گرایی است؛ به‌ویژه آن‌که در صفحه‌ی بعد، نویسنده از حالات راننده‌های ترک سه‌بیت راه، که ظاهراً متعلق به یکی از آهنگ‌های بلبل، خواننده‌ی ترک‌زبان است، به زبان اصلی و در زیرنویس، با ترجمه‌ی فارسی آن‌ها می‌آورد و در آخر برای تکمیل تصویر خود، گرگ مورد علاقه‌اش راه، که در حقیقت شخصیت اصلی این فصل است، معرفی می‌کند.

به این ترتیب، تابلویی که در پیشانی رمان **رازهای سرزمین من** قرار دارد، یک تابلوی سیاسی است که جغرافیای آذربایجان زمینه‌ی آن را تشکیل می‌دهد. راننده‌ها و روستاییان ترک و گروهیان امریکایی (نماینده‌ی اجنبی‌ها در خاک وطن) و بالاخره قهرمان ملی بیگانه‌ستیز، یعنی گرگ اجنبی‌کش، چهره‌های دیگر این تابلو است: «کینه‌ی ازلی». چنین است صحنه‌ی آغازین رمان و هم‌چنین است صحنه‌ی پایانی آن، که در آخرین صفحه‌ی کتاب تکرار شده است؛ باز هم سیلان که به تعبیر نویسنده «استوار و مغرور و ابدی سر بر کشیده، ایستاده است.» (جلد دوم، ص ۱۲۷۰) و بعد، گرگ اجنبی‌کش، که «درشت و بزرگ و قوی و جوان» در حالی که توفانی از برف در اطرافش به پا شده از دامنه‌ی آن پایین می‌آید. به نظر می‌رسد که این دو صحنه با سمبولیسم واضح آن‌ها در نمایاندن دید سیاسی نویسنده کفایت می‌کنند.

نویسنده با همان ولایت‌گرایی که داستان‌ش را آغاز می‌کند، آن را مهر و موم می‌کند و فقط در یک جای دیگر، از قول حسین میرزا، شیفتگی خود را به این پندار بروز می‌دهد:

هر کسی، هر چیزی و هر حیوانی، در جایی که به وجود آمده، اصیل

است و برای او آن محل مقدس است، به دلیل این که اگر آن محل نبود و اگر کسی، چیزی یا حیوانی بخواهد او را از آن جا براند و یا او را از اصالت و اهلیت آن محل بیندازد و یا آن محل را از اصالت و اهمیت او ساقط کند، هم آن محل و هم آن چیز، حیوان یا انسان حق دارند متجاوز را از خود برانند، تنبیهش کنند و یا او را از بین ببرند. این قانونی است که گیاهها و حیوانها می فهمند و اگر انسان نفهمد از گیاه و حیوان پست تر است. این قانون خلقت هستی بر روی زمین است و حفظ و حراست از آن قانون در واقع عالی ترین شکل صیانت نفس است. (جلد اول، ص ۴۰۹)

آنچه در این قطعه بیان شده از ملیت گرایی و حتی ولایت گرایی در گذشته و حقیقتاً تا حد نوعی خاک پرستی یا بوم گرایی تنزل کرده است. باید گفت چنین موضوعاتی در ادبیات ایران بی سابقه نیست.

اگر حسین میرزا، سراغ تهمینه ناصری را در خیابان سیلان می گیرد. اگر در خطه ی آذربایجان قله ی سیلان کنام گرگ اجنبی کش است، در تهران نیز خیابان سیلان محل اقامت تهمینه ی اجنبی ستیز است. دندان های گرگ، دیویس، گروه بان امریکایی اجنبی را می درد و کارد تهمینه سینه ی تیمسار شادان را، که نماینده ی اجنبی است و در حدی قیاس ناپذیر، فاسدتر از دیویس.

اگر موافق تعبیر یونگ، سمبولیسم داستان را تحلیل کنیم، گرگ نمونه ی ازلی است؛ هم چنان که گروه بان دیویس. از این منظر، سراسر تاریخ انسان آکنده است از تکرار بی پایان این الگوها در افسانه ها، اساطیر، ادبیات و رؤیا. چنین است که گرگ در وجود تهمینه ناصری تکرار می شود؛ همان گونه که تیمسار شادان، مکرر گروه بان دیویس است و خیابان سیلان نسخه ی قله ی سیلان.

موافق نگرش یونگ، الگوهای مشترک و هم شکلی تمامی فرهنگ ها انسان ها را به یکدیگر پیوند داده اند و قانون مندی کلی و گریز ناپذیری بر این الگوها حاکم است. زندگی موسی در حیات کوروش تکرار می شود و زخم پذیری آشیل و سامسون، بار دیگر در هیئت زیگفرید و اسفندیار ظاهر می شوند و اشتباه قاجار بار ادیب را هملت تکرار می کند. در جدال میان خیر و شر این اهریمن است که دست بالا را گرفته است. معصومیت و زیبایی سهراب قربانی قدرت طلبی و خودخواهی پدر می شود تا خود در جای دیگر در چاه فریب کاری برادر هلاک شود.

در رمان **رازها...** براهنی آشکارا از روی کرد یونگ به ادبیات و فرهنگ متأثر است و این تأثیر را در نقدهای خویش نیز نشان داده است. استفاده ی براهنی از شگردهایی مانند خواب و افسانه و اساطیر و به خصوص وفور نام های اساطیری و فرهنگ ملی مانند تهمینه، سهراب، سمنگان، سیلان و بابک، مؤید آن است که وی شگرد روان کاوی یونگی را در خدمت بیان عقاید قوم گرایانه قرار داده است. جایی از زبان تهمینه می شنویم که می گوید وجود کسانی مانند حسین تنظیفی، سهراب، بابک پور اصلان و خود او برای بقای معنوی و سلامت انقلاب لازم است. اینان باید بمانند و شهادت دهند. اما اینان یکی پس از دیگری از بین می روند و شکست قریب الوقوع انقلاب نیز ناشی از نبودن همین چهره هاست.

دیدگاه سیاسی نویسنده در خصوص وقایع مربوط به انقلاب، به بهترین شکل در قالب خوابی که حسین میرزا می بیند به زبان رؤیا بیان شده است. او در خواب می بیند که دختری است پانزده شانزده ساله به اسم شادی، و از صحبت های پدر و مادرش می شنود که او را برای پسرعمویش، علی نامزد کرده اند. علی سال هاست که در خارج زندگی می کند و قرار است به محض بازگشت از سفر با شادی ازدواج کند. سرانجام علی می آید اما بر اثر حادثه ی عجیبی در لحظه ی عروسی از بین می رود و ازدواج به هم می خورد. نمادگرایی این رؤیا روشن تر از آن است که جای تفسیر داشته باشد.

ایدئولوژیسم ادبی، بر اهمیت محتوای رمان و ارزش ایدئولوژیکی آن تا حد نادیده گرفتن ساختار رمان و بالاخص نقش زبان در آن تأکید می‌ورزد؛ همان‌گونه که در جبهه‌ی مخالف محتوا و ارزش‌های کیفی اثر هنری، در سایه‌ی توجه یک‌سویه و مفرط به بافت زبانی و تحلیل اثر ادبی، به کوچک‌ترین آحاد سازنده‌ی آن، به فراموشی سپرده می‌شد. ژیرموئسکی، از مدافعان نظریه‌ی نخست، در مقاله‌ای با عنوان «پیرامون مسئله‌ی روش صوری» چنین می‌نویسد:

در حالی که شعر غنایی به لحاظ انتخاب و تلفیق کلمات آن، چه از نظر معنی و چه به جهت موسیقی کلامی، به‌راستی شایستگی یک اثر هنری را دارد و به‌تمامی در سیطره‌ی یک اندیشه‌ی زیباشناسی قرار می‌گیرد، رمان تولستوی، که در ترکیب و تصنیف سبک‌شناختی خود آزاد است، از سبک نه به عنوان عنصری که ارتباط هنری دارد، بلکه به مثابه‌ی ابزاری خنثی... هم‌چون سخن گفتن استفاده می‌کند... چنین اثر ادبی را نمی‌توان یک اثر هنری زبانی نامید یا حداقل نه به آن مفهومی که یک شعر غنایی شایسته‌ی اطلاق چنین عنوانی است.^۱

چنان که پیداست، موافق ایدئولوژیسم، سبک در رمان ابزاری است بی‌ارتباط با هنر، که در آن هیچ نشان سبک‌شناختی ویژه و مشخصی یافت نمی‌شود و از آن‌جا که هیچ گونه شکل شعرگونه‌ای بر بافت رمان حاکم نیست، لاجرم قالب یا ساختار رمان از هرگونه ارزش زیباشناختی تهی است؛ چراکه مطابق این فکر، زبان در رمان همان نقشی را دارد که در سخن گفتن یا در نوشته‌های علمی، یعنی صرفاً ابزاری است برای ارتباط و به لحاظ زیباشناسی، خنثی.

چنین دیدگاهی ضرورت پرداختن به تحلیل سبک‌شناختی رمان را نفی کرده، کار نقد رمان را تنها به تحلیل محتوا و مضمون آن محدود می‌کند. در این‌جا اما، می‌توان این پرسش را مطرح کرد که چرا رمان، در قیاس با شعر، از عنایت کم‌تری در خصوص تحلیل زبانی برخوردار بوده است. رنه ولک و آستین وارن، دو تن از برجسته‌ترین صاحب‌نظران نقد ادبی، در *نظریه‌ی ادبیات* استدلال می‌کنند که صرف نظر از عمر بالنسبه کوتاه رمان در مقایسه با شعر، رمان گونه‌ای از سخن گفتن (Dichtung) است؛ چنان‌که نخستین تصویری که از رمان به ذهن متبادر می‌شود ناظر به سرگرمی و تفریح است تا علم و فرهیختگی. با این همه، بی‌تردید نمی‌توان نقش متخصصان تعلیم و تربیت امریکایی را در قوام گرفتن این پندار ناصواب نادیده انگاشت. اینان که به اقتضای روح کاسب‌کارانه‌ی نظام خویش و هم‌آوازی با نظام فلسفی گسترده‌ی پراگماتیسم، عینیت‌گرایی خشک و انتزاعی و سودمندی بلاواسطه در همه‌ی امور و فعالیت‌های اجتماعی را تجویز می‌کردند، خواندن داستان را ناسودمند یافتند و از سوی دیگر بر ارزش آموزش مطالعات غیرداستانی تکیه کردند.^۲

از همین رو، دیرزمانی رمان به مثابه‌ی محملی برای بیان عقاید و در نقد ادبی، موضوعی برای مطالعات ایدئولوژیکی به شمار می‌آمد و منتقدان از طرح مسائل ملموس سبک‌شناختی در خصوص ساختار و زبان آن گریزان بودند و در نهایت ملاک‌های سنجش زبان شعر در حق آن اعمال می‌شد.^۳ اما چنان‌که گذشت، پیدایش فرمالیسم، اذهان را متوجه تحلیل بافت زبانی رمان ساخت. اکنون بسیاری از نظریه‌پردازانی که به وحدت ارگانیکی میان شکل و محتوا پی برده‌اند و سعی در آشتی دو حوزه‌ی نقد مزبور را دارند.

به این ترتیب آیا می‌توان تسامحات زبانی رمان *رازهای سرزمین من* را ناشی از تأثیر ایدئولوژیسم بر نویسنده دانست؟

پی‌نوشت:

* این مقاله شکل فشرده‌تر نوشته‌ای است که نخستین بار در سال ۱۳۶۸، در نشریه‌ی کیهان فرهنگی با عنوان «تساهل در زبان» به چاپ رسیده است.

1. V. M. Zhirmunsky, Questions of the Theory of Literature (Leningrad, 1928), p. 173.
2. Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature (Harmondsworth: Penguin, 1978), p. 212.
3. Mikhail Bakhtin, "The Verbai Texture of the Novel", in P. N. Fedoseyev, et. al., eds., Aesthetics and the Development of Leterature (Moscow: USSR Academy of sciences, 1978), p. 76.

آواز کشتگان نفس

ناصر زراعتی

اشاره: اوایل دهه‌ی شصت، از سال ۱۳۶۱ تا ۱۳۶۴، چهار کتاب «نقد آگاه» (مجموعه مقالات در بررسی آرا و آثار) منتشر شد و پس از آن متأسفانه به محاق توقیف افتاد. من آن زمان، این اقبال را داشتم که در کنار دوستان نویسنده، با «نقد آگاه» هم‌کاری کنم. در همان سال‌ها، انتشاراتی تازه بنیاد «نشر نو»، به ترتیب، سه رمان از آقای دکتر رضا براهنی منتشر کرد. من به دلیل دل‌بستگی‌ام به داستان و ادبیات و نیز علاقه‌ام به نوشته‌های آقای براهنی، با ذوق و شوق، این کتاب‌ها را خواندم و ضمن خواندن، نکته‌هایی را هم که به نظر می‌رسید، یادداشت کردم و آن‌گاه بعد از چند بار دیگر مطالعه‌ی رمان‌ها، سه نقد نوشتم که دوتا از آن‌ها چاپ شد؛ به این ترتیب: «چاه به چاه یا از چاله به چاه؟» (نقد و بررسی رمان «چاه به چاه») در صفحات ۱۲۹ تا ۱۴۸ «نقد آگاه»، انتشارات آگاه، چاپ اول، پاییز ۱۳۶۲؛ و بعد از «عروسی یا حکایت عروسی؟» (نقد و بررسی رمان «بعد از عروسی چه گذشت؟») در صفحات ۱۳۱ تا ۱۴۸ «نقد آگاه»، انتشارات آگاه، چاپ اول، بهار ۱۳۶۳. مقاله سوم (همین مطلبی که می‌خوانید) را هم نوشتم، اما «نقد آگاه» دیگر چاپ نشد. در این بیش از بیست سال، این مطلب میان یادداشت‌ها و نوشته‌هایم بود و نمی‌دانم چرا آن را جایی چاپ نکردم. و حالا در این مجموعه منتشر می‌شود. توضیح آخر این‌که در تایپ نهایی، تغییری در نوشته ندادم.

ناصر زراعتی

گوتنبرگ سوئد، ششم اوت ۲۰۰۶ (۱۵ مرداد ۱۳۸۵)

ما کشته‌ی نفسم و بس آوخ که برآید
از ما به قیامت که: «چرا نفس نکشتم؟»
(سعدی)

«اشکال اصلی قصه در این بود که محمود نمی‌دانست پوزه‌ی گرگ را، وقتی یک نفر را تکه‌پاره می‌کند، چگونه توصیف کند. تصمیم گرفت که رسماً به خواننده کلک بزند: بالأخره نه خواننده پوزه‌ی گرگ را در حال دریدن یک انسان دیده بود، و نه محمود، پس هر توصیفی که او از پوزه‌ی گرگ در آن حال می‌کرد، تصویر واقعی پوزه‌ی گرگ به‌شمار می‌آمد.» (ص ۳۷)

*

داستان بلند «آواز کشتگان»، پس از «چاه به چاه» و «بعد از عروسی چه گذشت»، سومین رمانی است که نشر نواز آقای دکتر رضا براهنی منتشر کرده است. این رمان از نظر حجم، چهار پنج برابر هریک از دو کتاب پیشین است و در مقایسه با آن دو، از برخی ارزش‌های نسبی برخوردار.

چند اشاره‌ی ضروری

تا زمانی که این مقاله نوشته می‌شود، درباره‌ی «آواز کشتگان»، تنها مطلب کوتاهی به قلم نماینده‌نویس پرسابقه اکبر رادی به چاپ رسیده است.^۱ این نوشته‌ی کوتاه پیش از آن که نقد یا تحلیلی باشد برای کتاب، ستایش‌نامه یا بهتر است بگوییم تعارفی است دوستانه که به نظر می‌رسد بیش‌تر برسبیل شوخی نگاشته شده است. خبر دو مطلب دیگر را هم داریم که شاید پیش از انتشار این مقاله، چاپ و پخش شده باشد.^۲ باقی، هرچه بوده و هست، حرف‌هایی است، شفاهی و مجلسی و احیاناً وعده و وعید نوشتن مقاله یا مطلبی که همچون «هزار وعده‌ی خوبان»، معمولاً یکیش هم وفا نمی‌کند.

انتشار «آواز کشتگان» در محافل و مجالس ادبی، بحث‌های موافق و مخالف بسیاری برانگیخته است، اما متأسفانه این بحث‌ها صرفاً در حد گفت‌وگو و شنودهایی محفلی یا جدل‌هایی بی‌نتیجه باقی مانده است. چه بهتر که اهل ادب و نقد، به جای تورق سراسری و اظهارنظرهای مجلسی - به‌طور کلی در مورد آثار ادبی و به‌ویژه درباره‌ی این رمان - بحث‌های خود را به شکل مکتوب، بدون رودربایستی‌ها و ملاحظه‌کاری‌های رایج، مدون و عنوان کنند تا مسائل مطرح شده در رمان‌ها و نیز موضوع‌های مهم و قابل بررسی در ادبیات و داستان‌نویسی معاصر ایران، به صورت جدی و علنی عرضه شود. باشد که از این راه، گره‌های کور گشوده شود یا دست‌کم برخی نکته‌های باریک و تاریک روشن گردد.

پیش از پرداختن به «آواز کشتگان»، ذکر چند نکته‌ی مهم را - اگرچه به اختصار - لازم می‌بینم. نگارنده‌ی این مقاله‌ها نه «شبحی» است «سرگردان» و نه «مأمور گشت ادبی». ^۳ خوشبختانه یا متأسفانه وجود خارجی دارد و نام اصلی و واقعی‌اش نیز همین است که هست. ^۴ اهل هیچ‌گونه بند و بست و توطئه‌ی ادبی یا بی‌ادبی یا غیرادبی هم تاکنون نبوده و نیست و قول می‌دهد در آینده نیز نباشد. با شخص خصوصی هم طرف نیست و هیچ‌گونه کینه و عداوتی نیز با کسی، بویژه نویسنده‌ی این سه داستان، نداشته و ندارد و نخواهد داشت. ^۵ برای اشخاص - بخصوص اهل هنر و قلم و ادب - ارزش و اعتبار و احترام قائل است. آن‌چه در زندگی برایش مطرح است و آن را بسیار جدی می‌گیرد ادبیات و هنر است (گیرم که خود از هنر و ادب بهره‌ی چندانی نداشته باشد)؛ ادبیات و هنر را مقوله‌هایی انتزاعی نمی‌داند و فکر می‌کند ارتباط آن‌ها را با مقوله‌های اجتماعی و انسانی، تاحدودی درک می‌کند؛ و اگر گاهی در زمینه‌ی نقد و بررسی آثار هنری و ادبی قلمی زده است، نه از سر تقنن بوده و نه

چنان که در این ملک رایج بوده و هنوز هم بدبختانه هست، خواسته پنبه‌ی اثری یا کسی را زده باشد، که پنبه زدن کار حلاجان است و اگر چه «حلاجی» برای خودش شغلی است شریف همچون دیگر مشاغل حلال و جماعت شاغل به آن از زمره زحمتکشان اند، اما قلم زدن سوای آن است. نقد را صرفاً «بازشناختن و بازشناساندن سره از ناسره» نمی‌داند. موضوع مهم‌تر و جدی‌تر و اساسی‌تر از این گونه حرف‌های کلی است. از سوی دیگر، به تجربه دریافته است که درگیر شدن در جنجال‌های ادبی و هنری واقعاً دوره‌اش سررسیده و ریشش درآمده و هرزه‌درایی را نیز دون شان خود می‌داند.^۲ می‌کوشد تا جایی که می‌تواند خود را از تعصب و کوردلی دور نگه‌دارد و جانب عدل و انصاف را رعایت کند. نمی‌گوید «بی‌طرف» است و «بی‌طرف» خواهد بود، چرا که هر کس چنین ادعایی کند - اگر نگوییم مدعی دروغ‌زن و حيله‌گری است، باید بگوییم - ساده‌دلی است بی‌خبر از احوال روزگار و زمانه، یا به تعبیری گسترده‌تر، تاریخ. هیچ‌کس در هیچ‌جا و هیچ اوضاع و احوالی، بی‌طرف نبوده، نیست و نمی‌تواند باشد. بی‌طرف نبودن البته روشن است که همیشه به معنای رودرروی کسی یا چیزی قرار گرفتن نیست. گاه پیش می‌آید که تو در کنار بسیاری و رودرروی دیگرانی ایستاده‌ای و قاعده‌ی بازی را هم می‌دانی. اما باین همه موظفی حقیقت را اگر نه، لااقل واقعیت را - آن هم البته روشن است که - به زعم و ازطن خود بگویی و آن را لا پوشانی نکنی. این برعهده‌ی توست که بگویی، بیان کنی، بنویسی، بنمایی. اگر چه گاه زبان لکنت داشته باشد، یا در میان بسیار سخن‌ها و تصویرها و جمله‌هایت، چند مورد نیز کژی و کاستی - نه به عمد که از روی سهو - رخنه یابد، یا به دلایلی و بنابر محذوراتی، همه چیز را روشن نتوانی بگویی و... گیرم برخی از همراهان و یاران تو را خوش نیاید، یا روبرویی‌ها بل بگیرند و بشکن‌زنان به ترقصی موزیانه پایکوبی آغاز کنند که...

باری، باید کار کرد، آن هم نه فقط صادقانه و صمیمانه، که آگاهانه و مسؤولانه. و باید کوشید تا فضایی برای گفت‌وگو و بده‌بستان، در حد امکانات روزگار و زمانه ایجاد شود، که تنها در چنین فضا و حال و هوایی است که می‌توان باتمام توان و وجود - نمی‌گوییم فریاد، دست‌کم - نفس کشید. باید بکوشیم یکدیگر را تاب آوریم. تاب آوردن یکدیگر را تمرین کنیم. و بدانیم که میان سیاه سیاه و سفید سفید، هزاران درجه رنگ خاکستری وجود دارد. باید که این خاکستری‌ها را آگاهانه بیابیم و بشناسیم و محک بزنیم. باید معیارهای سنجش را دقیق‌تر کنیم و تاحد امکان، آن‌ها را درست‌تر به کار بندیم.

*

«آواز کشتگان» شامل سه فصل است: ۱. قهرمان زشت (۲۵ صفحه). ۲. حدیث پری‌داران (۲۰۸ صفحه) و ۳. حدیث آینه‌چشمان (۱۶۹ صفحه).

سرآغاز کتاب مصرعی است از مولوی (من «مرد پری‌دار»، م، من «مرد پری‌خوان»، م) و بیتی از صائب تبریزی (روزی که برف سرخ بیارد ز آسمان / بخت سیاه «اهل هنر» سبز می‌شود) و بیتی از حافظ (آسمان کشتی «ارباب هنر» می‌شکند / تکیه آن به که براین بحر معلق نکنیم). «مرد پری‌دار»، «مرد پری‌خوان»، «اهل هنر» و «ارباب هنر» بودن قهرمان و برخی شخصیت‌های داستان از مضمون‌های عمده و اساسی این رمان است که به آن‌ها خواهیم پرداخت.

نام کتاب به شهادت بخشی از حرف‌های شخصیت زن داستان، از شعر سعدی (عاشقان کشتگان معشوق اند / بر نیاید ز کشتگان آواز) گرفته شده است:

«... این [بر نیاید ز کشتگان آواز] درست نیست. آن همه شکنجه‌شده، تیرباران‌شده، سر به نیست‌شده، مایوس، بدبخت، ساکت، یک آواز می‌خواستند. تو آواز آن‌ها شدی. تو آواز کشتگان شدی...» (ص ۱۹۴)

دکتر محمود شریفی متولد تبریز (محمود: «... آخر می‌دانید ما آذربایجانی هستیم.» ص ۷)، دارای درجه‌ی دکترا در ادبیات انگلیسی از ترکیه (دانشگاه استانبول)، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران،

قصه‌نویس، نمایشنامه‌نویس، مقاله‌نویس، مسلط به زبان‌های انگلیسی و فرانسه و البته ترکی، دارای همسری زیبا به نام سهیلا (محمود همیشه احساس می‌کرد که زنش بعد از عروسی زیباتر شده... ص ۷) و دختری بسیار باهوش و خوش سر و زبان به نام گلنار، ساکن «طبقه‌ی سوم آپارتمانی اجاره‌ای در امیرآباد» تهران، دو سال پیش از وقوع ماجراهای داستان، توسط ساواک دستگیر شده، شش روز تمام شکنجه دیده و سرآخر در «محاکمه‌ای الکی»، به جرم «تحریک جوانان علیه مصالح عالی‌هی مملکتی بوسیله‌ی آثار ادبی»، به یک سال زندان محکوم شده، پس از پایان دوران محکومیت، از زندان آزاد شده، موقتاً طبق دستور «در دانشگاه فقط از تدریس محروم شده و به او یک شغل اداری داده‌اند» («از زندان که بیرون آمده بود، یک بت بود: بت جوانان». ص ۱۰)، قهرمان اصلی رمان است، یعنی همان «مرد پری‌دار»، «مرد پری‌خوان»، «اهل هنر»، «ارباب هنر» و... خلاصه همان کسی که «آواز کشتگان» می‌شود.

و اما، دکتر حسن خرسندی، مجرد، «قدری چاق»، با «صورت سرخ و سفید... چشم‌های عسلی...» که «قدرت تقلیدش عجیب قوی» است «و همیشه از تخیل و اغراق مایه» می‌گذارد، «یکی از همکاران محمود در گروه انگلیسی دانشگاه»، به نوعی مکمل قهرمان اصلی داستان است. این دو تن درواقع، به رغم دو تن بودن، یک شخصیت‌اند: هر دو مردانی بسیار بسیار خوب و خیلی مبارز و بدون عیب و نقص. آقایان دکترها - محمود شریفی و حسن خرسندی - دو بعد و دو نیمه از یک شخصیت‌اند. خواننده به سادگی می‌تواند نمونه‌ی واقعی و بیرونی این دو «قهرمان» را پیدا کند. اگر نویسنده در دو کتاب پیشین [«چاه به چاه» و «بعد از عروسی چه گذشت»]، به گونه‌ای و تاحدودی خود را وارد داستان کرده است (شخصیت دکتر در «چاه به چاه» و قهرمان اصلی «بعد از عروسی چه گذشت»)، در این رمان به طور کامل و روشن، در دو قالب ظاهر شده است. دکتر محمود شریفی نماینده‌ی اصلی نویسنده است. نویسنده به این بسنده نکرده و وقتی شخصیت دیگری را وارد داستان می‌کند، او هم مثل خودش است. اولی (محمود شریفی) در داخل کشور می‌ماند و مبارزه می‌کند و دومی (حسن خرسندی) به خارج از کشور فرستاده می‌شود تا در آن جا به مبارزه ادامه دهد. این گونه خودبینی و خودبزرگ‌نمایی که بعد نیز به آن خواهیم پرداخت، ایراد و اشکال اصلی و عمده‌ی نویسنده و در نتیجه داستان‌های اوست و به همین دلیل هم هست که نویسنده جز باین دو قهرمان و خانواده و خویشان و نزدیکان این دو، با هیچ شخصیت دیگری احساس همدردی نمی‌کند و با آنان مهربان نیست. نویسنده تنها خود را می‌بیند و بس.

در همین جا، ذکر نکته‌ای ضروری است و آن این که ممکن است برخی از خوانندگان این دو شخصیت را از نظر شخصیت‌پردازی کامل ببینند. حال آن که چنین نیست. گذشته از دروغین بودن بسیاری از خصوصیت‌ها و رفتار و کردارهای اینان، کمی‌ها و کاستی‌های بسیاری در شخصیت‌شان نمودار است، اما چون نمونه‌ی بیرونی آنان خود نویسنده است، خوانندگان معاصر که تاحدودی ایشان را می‌شناسند، در ذهن‌شان آن کاستی‌ها را جبران و کامل می‌کنند و در نتیجه، تصویری که از این دو شخصیت به وجود می‌آید، ساخته و پرداخته‌ی چنین فرآیندی است. روشن است که سال‌ها بعد، خوانندگان این رمان دیگر معاصر نخواهند بود و در نتیجه، اشکال‌های رمان و شخصیت‌هایش عیان‌تر می‌شود.

دیدگاه و شیوه‌ی نگارش رمان

«آواز کشتگان» به شیوه‌ی سوم شخص مفرد نوشته شده است. راوی [نویسنده] اما دانای همه چیزدان و یا عقل کل نیست؛ محدود است، جهان و رویدادها و آدم‌های آن را از دریچه‌ی چشم و ذهن قهرمان داستان (محمود شریفی) می‌نگرد و نقل و توصیف و تشریح می‌کند. به این ترتیب، این رمانی است

به اصطلاح «نو»، رمان قرن بیستم، تکنیک و شیوه‌ی بیان رمان همان تکنیکی است که هنری جیمز نخستین بار به طور جدی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به کار گرفت و درواقع رمان نو با آثار او آغاز شد.

راوی بیش‌تر رمان‌های قرن نوزدهم که قرن اوج رمان است - برای نمونه، در اغلب آثار بالزاک - دانای همه‌چیزدان بود که بر تمامی رویدادهای جهان و کار جهان و ذهن شخصیت‌هایش وقوف و آگاهی بی‌حد و حصری داشت؛ همه‌چیز را می‌دانست و درباره‌ی همه‌کس و همه‌جا و همه‌چیز می‌توانست نظر بدهد؛ زمان و مکان و ذهن‌ها برای او مرز و محدودیتی نداشتند و او همچون خدایی قدرتمند بر همه‌چیز آگاهی و تسلط داشت. قهرمانان نویسنده‌ی قرن نوزدهم درواقع - اگر نگوییم بندگان - آفریدگان او بودند. و این خدا بود که سرنوشت آفریدگانش را با قدرتی بی‌کران رقم می‌زد. نویسنده‌ی قرن بیستم اما به پیچیدگی واقعیت‌ها و محدودیت و گونه‌گونی دیدها، فروتنانه آگاهی می‌یابد و با میل و اراده‌ی خود، از اریکه‌ی همه‌چیزدانی و خداگونگی بر زمین و خاک پا می‌گذارد و شیوه‌ی روایت محدود - از دید و ذهن یکی از شخصیت‌ها - را چونان شیوه‌ای متناسب و درخور دوران خویش برمی‌گزیند. همین شیوه و تکنیک است که بعدها در رمان نو (رمان معاصر) باتوجه به رشد و توسعه‌ی دانش‌ها، بویژه جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی و... گسترش می‌یابد و به تکنیک‌ها و شیوه‌های نگارش نویسندگانی چون پروست، جویس، فاکتر و... می‌رسد.

این شیوه درعین دارا بودن امکانات بسیار، محدودیت‌هایی نیز دارد که فقط نویسندگان توانا و چیره‌دست و آگاه می‌توانند بر آن‌ها فائق آیند. نویسنده چون از دید و ذهن یک شخصیت خاص (قهرمان داستان) به جهان و آدم‌ها می‌نگرد، به سادگی می‌تواند رویدادها را توصیف و اندیشه‌ها و ذهنیت‌های شخصیت اصلی و برگزیده‌ی خود را مو به مو تشریح کند. گاه نیز راوی به شکل اول شخص مفرد، داستان را روایت می‌کند. در رمان‌های اخیرتر، تشریح ذهنیت‌های پیچیده و گاه عقب‌مانده مورد توجه قرار می‌گیرد و کابوس‌ها و رویاها نیز موضوع و مایه‌ی کار می‌شود. (برای نمونه رمان مشهور «خشم و هیاهو» نوشته‌ی ویلیام فاکتر، یا آثار جویس و بکت و...)

یکی از محدودیت‌های عمده‌ی این شیوه آن است که چون نویسنده خود را به دیدگاه و ذهنیت یک فرد بخصوص محدود می‌کند، درنتیجه تنها از وقایعی می‌تواند یاد کند که قهرمان او شاهد آن‌ها بوده یا درآن‌ها حضور داشته است؛ از مکان‌هایی می‌تواند سخن بگوید که قهرمانش آن‌جاها را دیده و از اشخاصی می‌تواند توصیف به دست دهد که قهرمان آنان را می‌شناسد. نویسندگان بزرگ - به سبب و به یاری مهارت‌های تکنیکی‌شان - به خوبی برای این محدودیت غلبه می‌کنند و حتی ممکن است آن را به نوعی قدرت نیز تبدیل کنند.

یکی از شیوه‌ها و راه‌های غلبه بر این محدودیت، استفاده از گفت‌وگو (دیالوگ) است. نویسندگان صاحب قریحه از این راه و شیوه به درستی استفاده می‌کنند و باتوجه به رئالیسم گفت‌وگو، این محدودیت را از میان برمی‌دارند و داستان و رویدادها و ماجراهای آن را هنرمندانه پیش می‌برند. استفاده از گفت‌وگو - حتی گفت‌وگوهای طولانی - بعکس ایرادی ندارد، اما باید دید نویسنده تا چه اندازه در کارش موفق بوده است.

نویسنده‌ی رمان «آواز کشتگان» از این شیوه بسیار استفاده می‌کند. ماجرا یا ماجراهایی رخ داده که قهرمان داستان به هنگام وقوع آن‌ها حضور نداشته و نویسنده ناچار است درمورد آن‌ها به خواننده آگاهی دهد. در این موارد است که نویسنده از گفت‌وگو بهره می‌گیرد. لیکن این گفت‌وگوها به هیچ وجه طبیعی و واقعی نیست. قهرمان داستان - دکتر محمود شریفی - در بیش‌تر جاها، حالت گزارشگری را دارد که دائم از این و آن سؤال می‌کند؛ به طوری که در بسیاری از جاها، رمان صورت مصاحبه‌ی دکتر شریفی با شخصیت‌های دیگر - مثلاً سهیلا (همسرش)، ایشیق، صداقت، دکتر خرسندی (همزادش)،

پدر، سلیمان، اسماعیلی شاعر و... را به خود می‌گیرد. این گفت‌وگوهای قهرمان رمان با شخصیت‌های دیگر فاقد رئالیسم لازم است.

دکتر محمود شریفی از همسرش سهیلا می‌پرسد: «خوب، بگو ببینم چی شد؟» (ص ۱۷)، آن‌گاه سهیلا دو صفحه‌ی کامل، بی‌وقفه، درباره‌ی ماجرای مراجعه به دکتر شکیبیان - وقتی که محمود در زندان بوده - حرف می‌زند؛ حرف‌هایی که به‌هیچ‌وجه حالت گفت‌وگو ندارد و شبیه دیگر بخش‌های رمان است.

در بخشی از رمان، وقتی محمود آخر شب، فراش کتابخانه را به خانه‌اش می‌رساند، این گفت‌وگوی مصاحبه‌مانند میان ایشان انجام می‌شود:

[محمود]: «چند تا بچه داری؟»

[فراش]: «چهار تا!»

«بالین همه مکافات چقدر حقوق می‌گیری؟»

«هشتصد و چهل تومان.»

«اجاره خانه هم داری؟»

«آره!»

«چقدر؟»

«سیصد و پنجاه تومن!»

«آخر چطور زندگی می‌کنی؟ بالین گرانی قیمت‌ها؟»

«زندگی می‌کنیم، آقای دکتر! هفته‌ها می‌شود که بچه‌ها رنگ گوشت را نمی‌بینند؟»

«درآمد دیگری نداری؟» و... (صص ۷۹ و ۸۰)

پس از آن، ناگهان فراش شروع می‌کند به حرف زدن. پنج صفحه‌ی کامل حرف‌های فراش را - که حکایت مهمانی منزل دکتر قاصد است - فقط یکی دو سؤال مصاحبه‌وار دکتر محمود شریفی قطع می‌کند.

همین‌گونه است در مورد پدر و اسماعیلی شاعر و سلیمان و صداقت و... همه‌ی این شخصیت‌ها در پاسخ پرسش‌های قهرمان داستان، حرف‌هایی می‌زنند طولانی، غیرواقعی، خسته‌کننده و نفس‌گیر. بسیاری از قسمت‌های کتاب حالت تک‌گویی (مونولوگ) به‌خود می‌گیرد. همه‌ی شخصیت‌ها به‌شیوه‌ی خود نویسنده یا قهرمان داستان حرف می‌زنند. تفاوت چندانی میان نثر رمان در بخش‌های توصیف و تشریح، و حرف‌های شخصیت‌های گوناگون داستان - که هریک از جنسی یا طبقه‌ای و دارای فرهنگی خاص خود هستند - دیده نمی‌شود. پدر بی‌سواد مانند سهیلا و فراش دانشگاه شبیه دکتر خرسندی صحبت می‌کنند. میان حرف‌های سلیمان، برادر کوچک و جوان مرگ‌شده‌ی محمود و ایشیق، مبارز مسلحی که محمود در بیمارستان با او دیدار می‌کند، فرقی نیست. تفاوتی میان حرف‌های اسماعیلی شاعر با مثلاً اکبر صداقت و نیز هریک از شخصیت‌های دیگر داستان وجود ندارد. همه شبیه خود نویسنده و راوی داستان‌اند: توصیف می‌کنند، به تشبیه متوسل می‌شوند، گفت‌وگوها را دقیقاً و با جزئیات نقل می‌کنند. انگار همه نویسنده‌اند و همچون خود آقای برهانی داستان می‌نویسند و تنها هدف‌شان این است که ماجراهای رمان را هرطور هست، پیش ببرند.

بدین‌گونه است که نویسنده در کارش توفیق نمی‌یابد و استفاده از این راه و شیوه - اجباراً - صورت به‌قول خودش «رسماً کلک زدن» به خواننده را پیدا می‌کند.

وقتی هم که نویسنده نمی‌تواند این «کلک رسمی» را بزند، یادش می‌رود که خودش را به دیدگاه دکتر محمود شریفی محدود کرده و این قراری را که از آغاز رمان با خواننده گذاشته، می‌باید حتماً رعایت کند. اگر فرض کنیم دکتر محمود شریفی وقتی به‌دستور مأموران ساواک در ماشین خود - آن‌هم

بین دو مأمور - در محوطه‌ی دانشگاه نشسته، همه‌چیز و همه‌کس را حتی در خیابان می‌تواند با دقت ببیند و صداهاشان را به‌خوبی بشنود (صص ۲۲۴ تا ۲۲۹)، دشوار بتوان پذیرفت که همراه قاسمی، «کارگاه شهربانی در دانشکده»، به مستراح هم رفته باشد و از نزدیک دیده باشد که او چگونه شعارهای نوشته شده بر در و دیوار را به‌ترتیب پاک می‌کرده است:

«[قاسمی] روزانه دوبار به مستراح‌ها سر می‌کشید [کذا فی الاصل]، ظهر و شب، و دستمالش را در می‌آورد، شعارها را پاک می‌کرد... اول شعارهای مربوط به سلطنت را پاک می‌کرد، بعد شعارهای مربوط به مبارزان مسلح علیه سلطنت را، بعد شعارهای مربوط به دانشجویها، «اتحاد، مبارزه، پیروزی» را، بعد شعارهای مربوط به امریکا و ساواک را، بعد شعارهای مربوط به خودش را، و بعد شعارهای مربوط به دکتر نیلی را، و اگر فرصت می‌کرد، شعارهای مربوط به دیگران را. و بعد می‌آمد کنار پله‌ها می‌ایستاد و...» (صص ۴۸ و ۴۹)

«واقعیت و تخیل» یا «دروغ‌پردازی و اغراق»؟

نویسنده مانند یکی از شخصیت‌های رمان خود - دکتر حسن خرسندی همزاد دکتر محمود شریفی و همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، درواقع بخشی از خود نویسنده - می‌کوشد تا «همیشه از تخیل و اغراق مایه» بگذارد. اما همیشه اغراق بر تخیل می‌چربد.

دکتر خرسندی در مخزن کتابخانه معرکه می‌گیرد و از حاضران می‌پرسد:

«می‌خواهید براتان طریقه‌ی تدریس th را بوسیله‌ی دکتر عرب شرح بدهم؟» (ص ۴۴)

و بعد شروع می‌کند به شرح و توضیح و در دو صفحه، «با استادی تمام»، طنازانه، جریان دکتر عرب و یکی از دانشجویان دختر را تعریف می‌کند.

طالبی - دانشجوی نیمه‌دیوانه‌ای که دست برقضا مانند قهرمان رمان «بعد از عروسی چه گذشت» ترک قزوینی است - پس از اقتضای که دکتر عرب در مخزن کتابخانه بالا آورده، به‌منظور اعتراض، با هیبت و هیأتی که وصفش خواهد آمد، از طبقه‌های بالا، از پله‌ها می‌آید پایین و از ساختمان دانشکده می‌گذرد و به حیاط دانشگاه پا می‌گذارد:

«دو زنجیر کلفت انداخته شده بود دور قوزک پاهای طالبی و ده دوازده آفتابه‌ی مسی بسته شده بود به هر کدام از این زنجیرها.» (ص ۵۲)

وزن آن زنجیرهای کلفت را نادیده بگیرید. فرض کنید به هر پای طالبی ده عدد آفتابه‌ی آن‌هم مسی بسته شده باشد. هر آفتابه‌ی مسی حداقل سه کیلو؛ می‌کند به عبارت بیست تا سه کیلو، چقدر؟ رقم ناقابل شصت کیلو؛ شاید بیش‌تر از وزن خود دانشجوی مادرمرده‌ی نام‌برده!

از اغراق‌های دیگر، شخصیت اسماعیلی شاعر و اعمال محیرالعقول اوست. وی با نصب میکروفن کنار اف‌اف در خانه‌اش، صداها را سربازان و مأموران ساواک را ضبط می‌کند و از پشت پنجره، عکس‌های فراوانی از زندان قزل‌قلعه و ماجراهای بیرون آن می‌گیرد. بعد هم این استاد - عکس‌ها و نوارها - را به دکتر شریفی و همسرش نشان می‌دهد و دراختیار آنان می‌گذارد تا بفهرستند برای «مقامات بین‌المللی».

حالا ببینیم این همه مدارک مهم را اسماعیلی شاعر کجا پنهان می‌کرده است:

«[اسماعیلی] رفت گنج‌های بزرگی را باز کرد. دست کرد و از توی آن متکای گنده‌ای بیرون آورد. نخ سر متکا را باز کرد. دست کرد توی متکا. مقدار زیادی پاکت، بیست سی تا نوار و مقادیر زیادی عکس از توی متکا کشید بیرون.» (ص ۲۹۷)

متکای نام‌برده هر قدر هم - به قول نویسنده - گنده بوده باشد، باز هم این همه چیز، آن‌هم با «مقدار» و «مقادیر زیاد»، چطور تویش جاگرفته است؟ نکند قوطی شامورتی بوده؟

این عکس‌ها که وصفش در کتاب می‌آید، طوری است که انگار ده‌ها عکاس با قوی‌ترین و متنوع‌ترین و پیشرفته‌ترین عدسی‌ها، از ده‌ها زاویه‌ی گوناگون عکس گرفته‌اند. و صداهای ضبط‌شده هم طوری است که انگار ساواکی‌ها و سربازان مأمور زندان و اعدام مبارزان، یکی یکی می‌آمده‌اند جلو میکروفون و بلند بلند و شمرده حرف می‌زده‌اند تا صدایشان خوب ضبط شود!

همین گونه است اعمال محیرالعقول و آرتیست‌بازی‌های آقای دکتر محمود شریفی و همسرشان سهیلا به‌منظور تحقیق درمورد اوضاع زندان‌ها و زندانیان سیاسی دوره‌ی شاه. این زوج بسیار زرنگ، در لباس میدل‌گدایی، روزها و شب‌ها کنار در زندان کمیته‌ی شهربانی و ساواک می‌ایستند و آمار می‌گیرند. واقعا که صد رحمت به پاورقی‌های پلیسی آبیکی امیر عشیری و پرویز قاضی سعید!

بالین‌گونه اغراق‌گویی و صحنه‌پردازی و ماجراسازی تصنعی، نویسنده چه چیز را می‌خواهد بیان کند؟ آیا واقعا فکر می‌کند خواننده این‌قدر گول و ساده است که این حرف‌ها را باور کند؟ حالا گیرم که باور کرد، این‌همه عکس و نوار و به‌اصطلاح آمار گرفته‌شده و آن به‌اصطلاح مصاحبه‌ها چه مدرک قابل قبولی است، آن هم برای مقامات بین‌المللی؟

نمونه‌ی دیگر:

«[دکتر عرب] زن امریکایی داشت. ولی در اتاقش در دانشکده یک تخت‌خواب داشت و همه می‌دانستند که دو سه پرونده‌ی تجاوز به دانشجویان دختر دارد.» (ص ۴۰)

این آقای دکتر عرب که بسیار هم مؤدب است و درضمن ده‌هش هم بوی بد می‌دهد و گویا معلم زبان انگلیسی پسر شاه هم هست، همان کسی است که به‌رغم آن‌همه امکانات مادی و مالی گسترده و داشتن حتی تخت‌خواب در اتاقش در دانشکده، می‌خواهد در مخزن کتابخانه، به دختر دانشجوی معصوم و مظلومی تجاوز به‌عنف بکند!

نمونه‌ی دیگر:

«دو خسیصه‌ی اصلی در سخنران بود، یکی این‌که در دهن او ده دوازده تا سگ هار باهم به‌نحوی بیمارگونه عوعو می‌کردند. این آن خاصیت حیوانی سخنران بود که سخنران را به عوالم غرایز و یا به‌تعبیر او ساحت پاتوس می‌برد، و در جهان نامفهوم، در کیفی ناشناخته و عمیق غرقش می‌کرد...» (ص ۲۱۱)

این بخشی است از تصویری هنرمندانه که نویسنده از دکتر فیلسوف ارائه می‌دهد. مکالمه‌ی ده ساعته‌ی همین دکتر فیلسوف با دکتر محمود شریفی (صص ۲۰۷ تا ۲۰۹) نیز خواندنی است؛ نهایت اغراق‌گویی و بی‌مزگی را در این صفحات می‌توان مشاهده کرد.

حرف‌های فراش کتابخانه و تعریف او از مهمانی دکتر قاصد نشان‌دهنده‌ی عامیانه‌ترین تصورات از پولدارها و اشراف و خارجی‌ها و مهمانی‌ها و روابط میان ایشان است:

«... ما را بردند برای تمیز کردن خانه. چه خانه‌ای! مثل کاخ دربار بود... استخر را شستیم... بعد یک چیزی به آب زدند، آب آبی شد. مثل آسمان... بعد یک‌دفعه خانم آقای دکتر قاصد از پله‌ها آمد پایین... زن بی‌چشم و رو، جلو ده دوازده تا مرد غریبه خجالت نمی‌کشید. با یک تنکه آمد جلو ما ایستاد. خم که می‌شد، فراش جماعت، چشم‌هاشان هشت تا می‌شد. بالاتنه‌اش هم یک لباس چاک‌چاک پوشیده بود... بعد موسیقی گذاشتند و زن دکتر قاصد با چند نفر آدم خارجی قبل‌بند گردن کلفت رقصید. آقای دکتر، آقای دکتر قاصد خجالت نمی‌کشد، زنش را می‌اندازد تو بغل خارجی‌ها؟ ولی این‌ها همه‌شان از یک قماش بودند، دکتر قاصد هم با زن‌های دیگران می‌رقصید...» (صص ۸۰ تا ۸۲)

اگر نگارنده را به هواداری از اشراف و اعیان متهم نکنند و انگ ضدخلق بودن بر او نزنند و دشمن زحمتکشان و دوست مستکبران و خارجی‌ها نخوانندش، باید بگوید که این‌گونه ارائه‌ی تصویر از ثروتمندان - حتی از زبان فردی مانند فراش کتابخانه - متأسفانه بدجوری بوی عقده می‌دهد.

(یاد بهرام صادقی بخیر که سال‌ها پیش در یکی از داستان‌های کوتاهش نوشت: «آقای خواتیم هرچند که به‌قول خودمان - به‌قول امروزی‌ها - مالک گردن کلفتی است، اما حقیقت این است که قطر گردن و طول قدش به‌همان اندازه‌ی معمول گردن و قد من و شما و میلیون‌ها مردم دیگر است که اتفاقاً - اگر به طرفداری از سرمایه‌داران متهم نشوم - بسیار هم متناسب و زیباتر، ولی به‌خاطر بینوایی و رنجبران هم که شده است باید بگویم که اتاق کارش آن‌چنان مجلل است و املاکش آن‌قدر زیاد، و حساب‌هایش در بانک‌های داخلی و خارجی به آن اندازه بی‌حساب و روی هم انباشته است که مخیله‌ی فقیر و رنج‌دیده‌ی ما درمقام مقایسه به‌همان نتیجه‌ای می‌رسد که به‌مجرد آشنایی با او رسیده بود: نه، باورکردنی نیست، به‌نحو موحشی ثروتمند و خون‌آشام و احمق است!... معه‌ذا بی‌انصافی نکنیم، آقای خواتیم به‌جای خون، ویسکی می‌آشامد و احمق هم نیست، زیرا ده‌ها جلد کتاب خوانده است و کتابخانه‌های آبرومندی در شهر و ده دارد. طبع شعرش هم به‌روانی قنات‌های املاکش و ذوق و درک موسیقی و نقاشی‌اش به گران‌باری و گران‌بهای همان کلکسیون‌های صفحه و تابلوهای گوناگونی است که در طی سالیان دراز گردآورده است.» («یک روز صبح اتفاق افتاد»، صص ۲۶۷ و ۲۶۸، کتاب «سنگر و قمقمه‌های خالی»، بهرام صادقی، اشارات زمان، چاپ چهارم).

دکتر محمود شریفی در صفحات ۳۸ و ۳۹، به‌هنگام مکالمه‌ی تلفنی با همسرش سهیلا، از اسامی رمز استفاده می‌کند. مثلاً پنهان‌کاری سیاسی! اما این کار به‌قدری آبکی است که گمان می‌کنم حتی «پسر پادوی حسابداری دانشکده» هم به‌راحتی می‌توانسته از آن سردر بیاورد!

در صفحات ۲۴۳ تا ۲۴۸، مکالمه‌ی دکتر خرسندی که از مملکت فرار کرده، از استامبول با محمود شریفی در نیمه‌شب، آمده است. دوستان همزاد در این‌جا، همه‌چیز را خیلی رک و پوست‌کنده به هم می‌گویند و حتی مقادیری هم گریه سر می‌دهند.

این دو مورد و موارد دیگری که برخی از آن‌ها ذکر شد، نشان می‌دهد که نویسنده متأسفانه از فعالیت‌های سیاسی و پنهان‌کاری‌های لازم آن اطلاع چندانی نداشته و ندارد و فقط از «تخیل و اغراق» مایه گذاشته است.

شخصیت‌های رمان

در این رمان آقای براهنی نیز - همچون دو رمان پیشین ایشان - بیش‌تر شخصیت‌ها واقعی‌اند و نه آن‌چنان که در آغاز مدعی شده است خیالی؛ یا دست‌کم می‌توان گفت که نمونه‌هایی واقعی دارند. ارائه‌ی این شخصیت‌ها اما واقعی نیست، خیالی و اغراق‌آمیز است و در نتیجه، همچون عملکردهاشان غیرواقعی و دروغین.

برخی از شخصیت‌های داستان به گذشته تعلق دارند (مانند سلیمان، ماهنی، ایشیق، جن‌گیر، پدر و...) و بعضی به حال (مانند صداقت، اسماعیلی شاعر، سهیلا، دکتر خرسندی، همه‌ی دکترهای دانشگاه و...).

هیچ اشکالی ندارد که نویسنده‌ای شخصیت‌های واقعی را نمونه‌ی کار خود قرار دهد و برپایه‌ی آنان یا از ترکیب برخی‌شان، شخصیت‌هایی تخیلی بسازد، به‌شرطی که قرار و مداری را که با خواننده گذاشته رعایت کند و آنان منطق داستانی لازم را داشته باشند و به‌اصطلاح در داستان بگنجند. منتقد یا خواننده‌ی کنج‌کاو هم چندان هنری نکرده است اگر نشانی‌ها و نشانه‌های نویسنده را پی بگیرد و مثلاً کشف کند که آقایان دکترها (محمود شریفی و حسن خرسندی) هردو یک تن‌اند، یا اسماعیلی شاعر ظاهراً فلان شاعر به‌رحمت ایزدی پیوسته است، یا نام‌های واقعی دکتر سیدی، دکتر عرب، قاسمی، غضنفر، نیلی، دکتر معلم، دکتر قاصد، دکتر علی‌اکبر خان، دکتر فیلسوف، ایشیق و... را پیدا کند یا از این و آن بپرسد و به کشف نمونه‌های واقعی آنان نائل آید.

گفتیم که نویسنده می‌تواند و مجاز است از شخصیت‌های واقعی در داستانش استفاده کند. و به یک معنا، هر داستانی چنین است و هر نویسنده‌ای همین‌گونه عمل می‌کند؛ حتی تخیلی‌ترین داستان‌ها و خیال‌پردازترین نویسندگان. اما وقتی نویسنده‌ای این‌گونه عمل کند که آقای براهنی در «آواز کشتگان» عمل کرده‌اند، برای خواننده پرسشی مطرح می‌شود که گذشته از ایرادها و اشکال‌های ادبی، جنبه‌ی اخلاقی یا غیراخلاقی داشتن چنین عملکردی است.

در نوعی از ادبیات و رمان که به «رمان کلیددار» معروف است، از شخصیت‌ها و رویدادهای واقعی و تاریخی بسیار استفاده می‌شود. در این‌گونه رمان‌ها، نویسنده شخصیت‌هایی را مطرح می‌کند و طوری نشانی یا به اصطلاح «کلید» در اختیار خواننده می‌گذارد که می‌توان نمونه‌های واقعی‌شان را شناخت. نویسنده این آدم‌ها و زندگی و عملکردهای ایشان را به‌منظور رسوا کردن‌شان طرح می‌کند. در این ملک هم نمونه‌های مشخصی داریم. سعید نفیسی در رمان «تیمه‌راه بهشت» و ابوالقاسم پاینده و محمد حجازی و... در بیش‌تر آثارشان، شخصیت‌هایی را مطرح کرده‌اند که نمونه‌ی واقعی داشته‌اند. نشانی هم داده‌اند، به طوری که خواننده به راحتی می‌تواند از پس نام‌های مستعار، آنان را بشناسد. این نویسندگان، به زعم خود، رمان‌های سیاسی اجتماعی می‌نوشته‌اند و قصد و هدف‌شان **طرح مفاسد** جامعه بوده است و می‌خواسته‌اند که از چهره‌ی **عناصر فاسد**، صورتک بگیرند و آنان را افشاء و رسوا کنند؛ گیرم که گاه دق دلی‌های شخصی و خصوصی را هم خالی می‌کرده‌اند.

اگر نویسنده، در نگارش چنین آثاری، بتواند تا حدودی انصاف را رعایت کند و در ضمن افشاء و رسوا کردن شخصیت‌های مورد نظر، از آنان تصویری واقعی به دست دهد، اثر او گذشته از ارزش ادبی، ارزش و اعتبار تاریخی اجتماعی هم پیدا می‌کند. اما اگر نتواند چنین عمل کند و دستخوش اغراض شخصی شود و چون فرصتی گیر آورده، دق دلی‌هایش را خالی کند یا به نوعی به خودبزرگ‌بینی‌هایش میدان بدهد و به اشخاص، اتهام‌های خلاف اخلاق و دروغین بزند و از اغراق آن چنان مایه بگذارد که به جای تصویر واقعیت‌گرایانه از آنان، کاریکاتورهایی بسیار زشت‌نما ارائه دهد، به هرزه‌درایی فروغلتد و پیوسته حکم‌هایی کلی و قاطع در تخطئه و ردّ این و آن صادر کند، می‌باید بگوییم که خیر، نویسنده نه از نظر ادبی و اجتماعی و تاریخی مجاز به انجام چنین کاری است و نه از لحاظ اخلاقی.

روشن است و لازم به توضیح نیست که قصد نداریم از نمونه‌ی واقعی هیچ یک از شخصیت‌های رمان «آواز کشتگان» و نیز اوضاع و احوال آن روزگار و دانشگاه آن زمانه و روابط حاکم بر آن دفاع کنیم. اما باید ببینیم آیا واقعا اوضاع همین‌گونه بوده که نویسنده در رمان مطرح کرده است؟ آقای براهنی در نهایت، چوب بر تابوت مرده زده‌اند، آن هم به بدترین شکل و شیوه. این رمان نه رمان کلیددار است، نه رمان رئالیستی. بسیاری از این حرف‌ها را امروزه همه می‌دانند. این‌گونه با اغراق و دروغ‌پردازی و تکیه و تأکید بر عیب‌ها و ضعف‌های ظاهری اشخاص، آنان را کوبیدن، تا حدّ غیبت و بدگویی نزول کردن است. همه کس و همه چیز را کوبیدن و نفی کردن و به مسخره گرفتن و به لجن کشیدن، آن هم فقط برای آن که از «خودمان» تعریف کنیم و خودستایی‌ها و بزرگ‌نمایی‌های خویش‌ن را ارائه دهیم، عمل چندان هنرمندانه یا پسندیده‌ای نیست.

دکتر محمود شریفی در پایان فصل نخست، ایرادهای جامعه را در سال‌های آغاز دهه‌ی پنجاه، از زبان رییس بازجوهای ساواک که به قول او «بهتر از هر جامعه‌شناس و روان‌شناسی این جامعه را می‌شناسد»، در این واژه‌ها خلاصه می‌کند: «جبن، شایعه‌سازی، مغز انحرافی و فساد فکری.» (ص ۲۷) و خود نیز بر آن صحنه می‌گذارد. دکتر شریفی که پس از آزادی از زندان، به قول نویسنده، «استاد پیش‌بینی» شده است، همه چیز و همه کس را در چنین جامعه‌ای نفی می‌کند: همه بد کرده‌اند و بد بوده‌اند و بد هستند، همه، همه‌ی استادان و همکاران دانشگاهی آقای دکتر و همه‌ی نویسندگان و اهل قلم جامعه، زن و بچه‌ی ایشان را تنها گذاشته‌اند و هیچ اقدام و کمکی نکرده‌اند. همه جبون و شایعه‌ساز

و دارای مغز انحرافی و فساد فکری هستند. همه و همه، به جای ستایش از چنین «قهرمان زیبا»یی، با کژاندیشی او را می‌نگرند و آرزوی مرگش را دارند و انواع و اقسام غرض‌ورزی‌های شخصی را درمورد او اعمال می‌کنند و شایعات غیرواقعی و دروغ به هم می‌یافند و می‌پراکنند. همه می‌ترسند؛ همه و همه. فقط آقای دکتر و همسرشان - بعدها البته معلوم می‌شود که ابوی ایشان و دوست همزادشان دکتر خرسندی نیز - گل بی‌عیب‌اند.

در آن سال‌ها، یک سال محکومیت سیاسی در دادگاه‌های فرمایشی نظامی شاه، پنج سال محرومیت از حقوق اجتماعی به همراه داشت. حال چگونه «استاد» را اخراج نکرده‌اند و فقط کلاس‌ها را از ایشان گرفته‌اند و مسؤول کتابخانه‌اش کرده‌اند و حتی به سمیناری هم که قرار است فرح آن را افتتاح کند دعوتش کرده‌اند، خدا عالم است!

این هم از آن «کلک‌های رسمی» نویسنده است. اگر قرار می‌شد - همچنان که در واقعیت بوده - استاد را از دانشگاه اخراج می‌کردند و او ناچار می‌شد مثلاً برود در شرکتی خصوصی کار کند، دیگر داستان این‌گونه که ادامه یافته، نمی‌توانست پیش برود. در نتیجه، هیچ اشکالی ندارد که به منطق رویدادهای آن روزگار تجاوز شود، ما «قهرمان»مان را برمی‌گردانیم به محیط دانشگاه تا همه‌ی کارهایی را که می‌خواهیم بکنیم و همه‌ی حرف‌هایی را که دوست داریم بزنیم و از دید او بیان کنیم. این گونه هم که آقای دکتر براهنی می‌گویند نبوده است. هنوز هم از خاطره‌ها نرفته که نویسندگان این جامعه، در همان سال‌ها یا چند سال پیش از آن، به دستگیری نویسنده‌ای اعتراض کردند و به زندان هم افتادند. خیلی‌ها بودند - از جمله اهل قلم و نویسندگان - که به زن و بچه‌ی دوستان به زندان افتاده می‌رسیدند. بله، این‌طورها هم که ایشان مدعی است نبوده است.

قضاوت و حکم قاطع نویسنده، از زبان دکتر خرسندی، درمورد دانشگاه و استادان آن در دوران گذشته، چنین است:

«دانشگاه یعنی حرف مفت!... صدی نود و پنج استادهای دانشکده‌ی ما آدم‌های بزدل بی‌سوادی هستند... [آن‌ها] عنترهایی هستند که دنبال لوطی می‌گردند، حتی از میمون هم بدترند. لاقل میمون از این درخت به آن درخت آزادانه می‌پرد. از کسی اجازه نمی‌گیرد. این‌ها دورو، و پشت‌هم‌انداز هستند، به معنای واقعی زشت هستند. فلسفه‌شان، ادبیات‌شان، تاریخ‌شان، علوم اجتماعی‌شان، روان‌شناسی و باستان‌شناسی‌شان، همه برای توجیه بزدلی، تزلزل روحی و نفلگی و جن‌زدگی است.» (صص ۹۳ تا ۹۵)

و نیز:

«این دانشگاه... یک بمب گنده می‌خواهد که بکاریش وسط چمن فوتبال، و یک روز موقعی که همه‌ی درس‌ها ادامه دارد، همه‌ی معلم‌ها درس می‌دهند و شاگردها می‌نویسند، عرب نقشه می‌کشد، قاصد کلک می‌زند، معلم پشت سرهم تملق از خود بزرگ‌ترها را می‌گوید، و نیلی گزارش من و تو را به ساواک می‌دهد، و دخترهای دانشکده‌ی ادبیات برای انتخاب شوهر یا برای یاد گرفتن زبان خارجی برای رفتن به خارج از کشور و یا برای مشکل نداشتن موقع صحبت با اولین بوی‌فرد انگلیسی یا امریکایی، در گروه ما اسم‌نویسی می‌کنند، و پسرها حسرت یک کلمه‌ی محبت‌آمیز را می‌کشند، و کلاس‌های شبانه پر از دانشجویان مسنی است که برای گرفتن یک رتبه‌ی اضافی چهار سال تمام مزخرفات ما را گوش می‌دهند... بازهم بگویم؟... آره، یک بمب به بزرگی یک تانکر نفت، بکاری تو چمن، و همه‌شان را منفجر کنی. این دانشگاه فقط به درد یک همچو کاری می‌خورد.» (صص ۵۵)

از نظر دکتر (محمود شریفی)، آقای دکتر خرسندی با چنین عقاید و نظرات بی‌بدیل، تنها اشتباهش این است که «یک ایدئالیست به معنای تمام» است!

خواننده می‌تواند افاضات - گاه پیش‌گویانه‌ی - آقایان دکترها را درمورد طوفان (= انقلاب؟) در

جامعه و دانشگاه، در صفحات ۵۶ و ۵۷ بخواند و مستفیض شود!

و اما شخصیت پدر که صفحات ۳۶۴ تا ۲۰۴ کتاب به او اختصاص یافته و رمان با یاد او و پیام او پایان می‌یابد، شخصیت غریبی است. او در تمام تاریخ معاصر حضور عینی داشته و فراز و نشیب‌ها را همه از سر گذرانده است: در سال بیست، زمان اشغال ایران توسط نیروهای متفقین، در جریان امور بوده و در تبریز، پسرش محمود را همراه خود می‌برد، سوار گاری‌اش می‌کرده، برایش شعرهای ترکی می‌خوانده و سالدات‌ها را نشانش می‌داده است. بعد، پایه‌پای جریان‌های سیاسی اجتماعی آمده تا ماجرای دمکرات‌ها در آذربایجان، و جزو آن‌ها بوده است. سال بیست و پنج، وقتی دولتی‌ها به آذربایجان می‌ریزند و دمکرات‌ها را بی‌رحمانه قلع و قمع می‌کنند، پدر پنهان می‌شود و پیامش را این‌گونه به فرزندان ابلاغ می‌کند:

«درمی‌روم. دوباره برمی‌گردم. باید بمیرم. ولی به مرگ طبیعی. دولت را باید بچزانم.» (ص ۲۷۱)

و دوباره برمی‌گردد، در یک نقطه‌ی عطف تاریخی دیگر: سی تیر؛ زخمی در بیمارستان. محمود به عیادتش می‌رود. پدر تعریف می‌کند:

«من رفتم روی تانک برای مردم نطق کردم. فکرش را بکن! مشدی قربان، گاریچی تبریزی، برای سه هزار نفر نطق بکند. موقعی که داشتم نطق می‌کردم این بلا سرم آمد. معلوم نشد تیر از کجا آمد...» (ص ۲۷۸)

بعد، می‌رود تا مرداد سی و دو، که به مرند می‌آید، به دیدن پسرش محمود. پسر که حالا معلم شده، با پدرش - طبق معمول و بنابه عادت - «مصاحبه» ای به عمل می‌آورد. در طی این مصاحبه، پدر ماجرای پایین کشیدن مجسمه‌ی رضا شاه را تعریف می‌کند و بعد... همین پدری که این‌همه مبارزه کرده و در تمام جریان‌ها و ماجراهای سیاسی حضور داشته، حکایتی می‌گوید که شنیدنی است: ماجرای ۸۲ مرداد و پخش دلارهای امریکایی میان ارادل و اوباش و... پدر در قهوه‌خانه‌ای در اطراف شهرنو تهران، از یک جاکش دلار می‌گیرد و درحالی‌که همان دلارها را در جیب دارد...

«من پریدم توی یکی از کامیون‌ها، اولش فکر کردم قرار است بازهم مجسمه‌ی شاه یا رضا شاه را پایین بکشیم... [اما] وقتی که فریاد زدند: جاوید شاه! جاوید شاه! دیدم چه کلکی خورده‌ام.» (ص ۲۸۴)

آن‌گاه یکی از دلارها را که خرج نکرده، به‌عنوان دلیل صحت حرف‌هایش، به پسرش نشان می‌دهد.

سال‌ها می‌گذرد و محمود از پدر بی‌خبر است، تا باز نقطه‌ی عطف تاریخی دیگری پیش می‌آید: پانزده خرداد چهل و دو، که سر و کله‌ی پدر پیدا می‌شود. به پسرش تلفن می‌زند که: «فردا بیا جلو سبزه‌میدان.» محمود به سبزه‌میدان می‌رود و همراه پدر شاهد قیام پانزده خرداد می‌شود. پدر می‌خواهد همراه گروهی، اداره‌ی رادیو را بگیرد. اما نمی‌شود. سرآخر، هوا را که پس می‌بیند، تز قدیمی خود را صادر می‌کند:

«بچه‌ها دربرید! سوار قطار یا اتوبوس بشوید! بروید تبریز! دیدار ما به تبریز!» (ص ۳۸۹)

اما خواننده با پدر - نه در تبریز، که - در تهران دیدار می‌کند: زمستان چهل و هفت. پدر می‌آید، این‌بار اما با بیماری سرطان.

خواننده شانس می‌آورد که دکتر محمود شریفی رسالت مبارزه‌جویی و حضور در صحنه‌های تاریخی را از پدر بازمی‌ستاند، البته گویا برای این‌که در اوایل دهه‌ی پنجاه، خودش آن را به‌عهده بگیرد. وگرنه تصور کنید اگر قرار می‌شد پدر به بیماری لاعلاج سرطان دچار نمی‌گشت و با آن وضع اسفناگیز نمی‌مرد، نویسنده چه‌ها که نمی‌کرد! حتماً ابوی در سال‌های بعد، به گروه‌های مسلح می‌پیوست و برای‌شان نطق می‌کرد و احتمالاً رهبری‌شان را عهده‌دار می‌شد و باز سر بزنگاه درمی‌رفت تا در سال

پنجاه و شش در قم و تبریز سر و کله‌اش پیدا شود و غوغاها به پا کند و هر روز تا بیست و دو بهمن پنجاه و هفت، در خیابان‌های تهران و دیگر شهرستان‌ها تظاهرات و راه‌پیمایی‌ها راه بیندازد و آتش‌ها بسوزاند و بعد هم حتما در جنگ مسلحانه شرکت کند و...
خوشبختانه [یا متأسفانه؟] پدر می‌گوید:

«ناامیدم.»

[محمود]: «تو؟»

«این یکی دیگر با من نیست، سی تیر نیست، بیست و هشت مرداد نیست، پانزده خرداد نیست، از دستش نمی‌توانم دربروم. بروم اصفهان، مشهد، دره‌دیز، تبریز. این مرگ است محمود...» (ص ۳۹۲)
پدر به رحمت ایزدی می‌پیوندد، بی‌آن که نویسنده بگوید و خواننده بفهمد که در فاصله زمان‌های آن نقاط عطف تاریخی، کجا بوده و چه می‌کرده است.

یزشک معالج به محمود پیشنهاد می‌کند که چون بیماری پدر از بدترین انواع سرطان بوده، جسد او را برای انجام تحقیقات علمی، در اختیار پزشکان بگذارد.

آقای دکتر محمود شریفی در پاسخ یزشک بیچاره، سخنرانی غرائی درباره‌ی «اوتوکتون» (خود - زمین) ایراد می‌کند و سرآخر نتیجه می‌گیرد که پدرش چون از خاک برخاسته، پس باید به خاک هم برگردد. سپس، طبق وصیت پدر، جنازه‌ی او را در وادی‌السلام قم به خاک می‌سپارد. و از این پس تا آخر رمان، هی از خاک و خاک صحبت می‌شود تا سرانجام محمود زیر شکنجه در زندان، در رؤیا، پدر را می‌بیند و پیام‌های او را می‌شنود:

«صورتش را بر زمین چسباند. لب‌هایش را روی آجر گذاشت. خواست بیوسد. نفهمید توانسته است بیوسد یا نتوانسته است. آهسته گفت: "خاک!" و ماند.» (ص ۴۰۹)

و بدین گونه رمان به پایان می‌رسد.

ابتدا بگوییم که حرف‌ها و نشانه‌ها و پیام‌های نویسنده را دریافته‌ایم. خواننده باید خیلی کندذهن و گیج باشد که پس از آن همه تلقین و تکرار و توضیح واضحات، در تقریباً تمام صفحات کتاب و از زبان بیش‌تر شخصیت‌ها، پیام یا پیام‌های نویسنده را درنیابد. آینه‌چشم‌ها، قرقی‌ها، پری‌داران، جن، جن‌گیر(ها)، جن‌زدگی و جن‌زدگان، پرواز، گرگ‌ها و... باری، همه‌ی این نشانه‌ها به قدری رو است که تصور نمی‌کنم هیچ نکته‌ای تاریک مانده باشد.

اما پیام آخر (خاک!) البته حرف تازه‌ای نیست. زمان درازی است که انسان از آن «بحر معلق» چشم بازگرفته و به «خاک» نظر دوخته است. آدمی سال‌هاست که می‌داند «زمین» از آن اوست. بالین حال، اشکالی ندارد، نویسنده لازم دیده است کتابش را با پیام «خاک» - همچون کشفی بدیع و جدید - به پایان برساند. ولی با این همه تناقض چه باید کرد؟

پیام پیام‌آوری که وصیتش خاک‌سپاری جسد اوست در «وادی‌السلام»، از این لحاظ و به این معنا، نمی‌تواند «خاک» باشد. پیداست که پدر پیر پس از سال چهل و دو تا زمان مرگش، به «آسمان» روی آورده و شاید به همین دلیل است که در پایان رمان، در رؤیای محمود، فریاد «قیامت است!» سرمی‌دهد و «قرقی»‌ها که سقوط می‌کنند، می‌گویند:

«... زمین به آن‌ها [هزاران هزار جوان] وعده داده شده. زمین از آن‌هاست.» (ص ۴۰۹)

اکنون روشن می‌شود که چرا محمود - ادامه‌دهنده‌ی راه پدر و وصی برحق او - آن گونه دانشگاه و دانشگاهیان را به طور کلی بی‌حیثیت می‌کرده و همه را آن چنان بی‌رحمانه از دم تیغ می‌گذرانده است. پس حرف‌های دکتر خرسندی (همزاد محمود) چندان هم ایده‌آلیستی نبوده است. (برگردید چند صفحه قبل این مقاله را بخوانید).

حالا معلوم می‌شود که آقای دکتر روشنفکر استاد مبارز نویسنده چرا در برابر آن پزشک مادرمرده

که نیت خیری داشته است، آن گونه گنده‌گویی‌ها می‌کند و جسد پدر را در اختیار او نمی‌گذارد تا از این راه شاید کمکی به دانش پزشکی کرده باشد.

واقعاً که شاعر خوب گفته است: پسر کو ندارد نشان از پدر...

دکتر محمود شریفی در مکالمه‌ای درونی با مستشرق روسی، در فصل سوم رمان، مسائل جالبی را عنوان می‌کند. بهتر است این گفت‌ووشنود را باهم بخوانیم:

[مستشرق:] «هیچ‌کس مثل شما طبقات محروم جامعه‌ی دنیای سوم را در آثارش ترسیم نکرده.»

[دکتر محمود شریفی:] «اختیار دارید! خیلی‌ها هستند که بهتر از من از عهده‌ی این کار برآمده‌اند. نگاه کنید در آفریقا، و امریکای لاتین...»

«نه، استاد! شما شکسته‌نفسی می‌فرمایید. به‌کار گرفتن زبان پرولتر در آثار شما قیامت می‌کند.»

«زبان چی؟»

«پرولتر! پ، ر، واو، لام، تای منقوط، ر...»

«تلفظ شما خیلی خوب است!»

«نویسنده‌ی پرولتر باید مغرور، شاد، پرشور، امیدوار، عظیم، باروحيه و انسان‌دوست باشد.»

«شما خصایص ذاتی مرا نسبت می‌دهید به نویسنده‌ی پرولتر. خیلی خوب، من هم باکمال افتخار

می‌پذیرم.» (ص ۲۷۰)

با آن که نویسنده بر این گفت‌وگوها و بر این بخش از رمان تهرنگی از طنز و کنایه پاشیده است، اما از پس همین تهرنگ هم خیلی چیزها به‌روشنی قابل رؤیت است.

ای‌کاش دکتر محمود شریفی به‌جای دارا بودن تمام آن صفت‌ها - که گویا جزء «خصایص ذاتی» اوست - کمتر خوددوست و بیش‌تر انسان‌دوست می‌بود.

باری، خلق شخصیت غریب و اغراق‌آمیز مشدی قربان گاریچی تبریزی و ارائه‌ی آن در بیش‌از چهل صفحه رمان، متأسفانه نتوانسته است «آواز کشتگان» را «پرولتریزه» کند و یا به‌عبارتی دیگر، این داستان را در ردیف «ادبیات کارگری» قرار دهد. آقای براهنی بهتر می‌دانند که برای نوشتن داستان کارگری، باید به زندگی کارگران پرداخت و روابط میان آنان و نظام حاکم بر جامعه را تصویر کرد.

همین‌جا لازم است اشاره کنیم به بازگشت به گذشته‌ی راوی درمورد برادرش سلیمان و شرح کار در کارخانه‌ی بسته‌بندی چای و خوابالود بودن‌شان (صص ۳۵۵ و ۳۵۶). همین یک صفحه که الحق زیبا و مؤثر نوشته شده است، می‌ارزد به ده‌ها صفحه پرگویی‌ها و لاف و گزاف‌های خودپرستانه‌ی آقایان دکترها (محمود شریفی و حسن خرسندی) در همین رمان.

سلیمان، ماهنی، جن‌گیر، صداقت و ایشیق - اگر برخی نکته‌ها و حرف‌ها را نادیده بگیریم و از بعضی ایرادهای گاه نه‌چندان کم‌اهمیت بگذریم - از شخصیت‌های واقعی و ملموس رمان‌اند و خوب نیز نوشته شده‌اند و تصاویری که از آنان و ماجراهایشان ارائه می‌شود، واقعی و قابل پذیرش است؛ البته اگر شخصیت خودپسند و قهرمان محمود را نادیده بگیریم و نیز از جنبه‌های نشانه‌ای رمان صرف‌نظر کنیم.

«جن‌زدگی» از مضمون‌های اصلی رمان است و درطول داستان چندین بار تکرار و بر آن تأکید شده و حتی فصل مفصلی باعنوان «حدیث پری‌داران» به آن اختصاص یافته است.

دراین‌جا، نویسنده گویا خواسته است موضوع «جن‌زدگی» را به‌نوی با مفهوم معروف «از خود بیگانگی» که مارکس و برخی دیگر بعدها مطرح کردند، مربوط کند. این‌هم شاید وجه دیگری از «پرولتریزه» کردن رمان باشد و بر آن رنگ و بوی آن مکتب خاص را زدن. اما این‌که ما صرفاً بیاپییم و عنوان یک فصل از رمانی را بگذاریم «پری‌داران» (= جن‌زدگان) و همه‌ی آدم‌های به‌اصطلاح

«جن زده» (= از خود بیگانه) را در آن بگنجانیم، بدون آن که به خصوصیت‌های آن آدم‌ها و زندگی و روحيات و چگونگی شرایط زیست‌شان پردازی، کاری نکرده‌ایم و فقط در حد نوعی کلیشه‌کاری باقی مانده‌ایم و بس.

در این جا کار نویسنده شبیه مطرح کردن موضوع «روشنفکران و لمپن‌ها» است در رمان «بعد از عروسی چه گذشت» که در نقد آن، دیدیم که موفق نبوده است.

طنز یا هزل؟

پیداست که نویسنده در بسیاری از جاهای رمان کوشیده طنز به کار ببرد، اما باید دید که در انجام این کار تا چه اندازه موفقیت داشته است؟

یکی از شخصیت‌های رمان - دکتر حسن خرسندی که گفتیم به نوعی مکمل دکتر محمود شریفی راوی داستان است - تاحدی می‌خواهد که طنز جلوه کند. اما چه به اصطلاح طنزهای او و چه طنزهای راوی داستان، متأسفانه، در بیش‌تر جاها، شکل هزل به خود می‌گیرد و در نتیجه هم او و هم راوی - و طبیعتاً نویسنده - «هزال» می‌شوند؛ هزالانی که در هزل پردازی هم توفیق چندانی ندارند و به ورطه‌ی «هجو» فرومی‌غلطند.

نویسندگانی که در آثارشان طنز جلوه‌گر می‌شود، و از آن هنرمندانه بهره می‌جویند، هدف‌شان رشد دادن و بهتر کردن انسان است. این گونه نویسندگان - که به نظر من، هنوز هم چخوف بزرگ‌ترین‌شان است - به معنای واقعی کلمه «انسان دوست» اند، شخصیت‌های آثار خود را دوست می‌دارند و با شفقت با آنان روبرو می‌شوند و در عین آن که آنان را به سبب حقارت‌ها و اعمال ناپسندشان به باد ملامت می‌گیرند و با طنز از رفتار و گفتار و کردار و خصلت‌هایشان یاد می‌کنند، بر حال‌شان نیز دل می‌سوزانند. این گروه نویسندگان قلبی دارند مهربان و خالی از کینه و دشمنی نسبت به شخصیت‌های داستان‌هایشان. صادق هدایت در بسیاری از آثارش، از جمله‌ی چنین نویسندگانی است. به همین سبب است که آثار طنزآمیز این نویسندگان بیش از آن که نفرت برانگیزد، خواننده را اندوهگین می‌کند. طنز اینان تلخ است و گزنده، دقیق و ظریف است و هشداردهنده؛ وسیله‌ای است برای آن که آدمیان بهتر و بیش‌تر ببینند، به امید آن که بهتر شوند.

اما نویسنده‌ی هزل‌پرداز اکثراً مهربان نیست و به شخصیت‌ها یا برخی از آدم‌هایش کینه می‌ورزد. قصد او اصلاح آدمی نیست، به این وسیله می‌خواهد شخصیت یا شخصیت‌های مورد نظرش را دست بیندازد و بکوبد و حتی بی‌حیثیت کند. سخت و بی‌رحمانه بر آنان می‌تازد، به لجن می‌کشدشان و نفرت را از پس تک‌تک جمله‌هایش می‌توان به عیان مشاهده کرد. هدایت در برخی از آثار اولیه و بخصوص در نوشته‌های پایان زندگی‌اش چنین کرده است. دشوار بتوان، برای نمونه، بر «توپ مرواری» که البته اثر ادبی باارزش و قابل توجهی است، نام طنز نهاد. این کتاب سرشار است از هزل و گاه هرزه‌درایی. بهرام صادقی نیز در برخی داستان‌هایش، به جای طنز، از هزل استفاده کرده است؛ اگرچه تعدادی از بهترین داستان‌های کوتاه طنزآمیز را در ادبیات معاصر ایران، هم‌او نوشته است.

راوی «آواز کشتگان» وقتی درمورد استادان دانشگاه سخن می‌گوید و از ایشان تصویر ارائه می‌دهد و آنان را به سخن وامی‌دارد، تنها هدفش بی‌حیثیت کردن‌شان است. ترک‌های را که به قصد طنز در دست می‌گیرد، وقتی بر پیکر آنان می‌زند، به شکل چماقی از هزل و هجو درمی‌آید و زخم‌هایی بر جای می‌گذارد که از آن‌ها چرک و خون بیرون می‌تراود. راوی این رمان جز چند شخصیت بخصوص، هیچ کس دیگری را دوست ندارد.

نکته‌ی دیگر این که گاه برخی ماجراها و موضوع‌ها وقتی به شکل شفاهی مطرح می‌شود، ممکن است جالب باشد، یا دست‌کم به شکل لطیفه‌ای، مورد پسند قرار گیرد و خنده بر لب شنونده آورد. اما

هرگاه همان ماجرا و موضوع را حتی همان راوی بنویسد، آن حالت را دیگر از دست می‌دهد و به شکل شوخی و هجو خنک و بیمزه‌ای درمی‌آید و ظرافت خود را از دست می‌دهد. قضیه‌ی تلفظ th و ماجرای فرار موش در خیابان‌های بیروت و سمفونی بتهوون و... شاید زمانی به شکل شفاهی مطرح و نقل شده و مورد توجه عده‌ای هم قرار گرفته باشد و شاید به همین سبب هم بوده که نویسنده آن‌ها را نوشته و در رمانش گنجانده است.

یکی دو نمونه از به اصطلاح طنزهای رمان را نقل می‌کنیم:
بخش آخر مکالمه‌ی ده‌ساعته‌ی دکتر فیلسوف و دکتر محمود شریفی:

[فیلسوف:] «شما جن زده‌اید!»

[شریفی:] «شما جنید!»

«شما شوخی می‌کنید!»

«شما هم جدی می‌کنید!» (ص ۲۰۹)

وقتی دکتر محمود شریفی می‌خواهد از مخزن کتابخانه‌ی دانشگاه به منزلش تلفن بزند، اتفاقاً خط‌ها قاطبی می‌شود. دو نفر درمورد خرید و فروش زمین چانه می‌زنند و مرد و زن (به قول نویسنده) عاشقی نیز با یکدیگر گفت‌وگوی عاشقانه دارند:

فروشنده گفت: «یک کلام متری دو هزار تومن!» زن گفت: «اندازه‌اش عالی‌ست. خیلی هم دوستش دارم.» خریدار زمین از خلال نفس احساساتی مرد عاشق گفت: «یک کلام متری هزار و هشتصد!» (ص ۴۰)

این گونه خوشمزگی‌ها با تأکید بر مسائل جنسی، بیش‌تر شبیه لطیفه‌های هرزه‌ی رایج در میان عوام‌الناس است. از آقای دکتر محمود شریفی، قصه‌نویس، نمایشنامه‌نویس و مقاله‌نویس که برخی از آثارشان به فرنگی هم ترجمه شده، بعید است. بهتر می‌بود ایشان به جای تقلید از هزل‌نگاران خودمانی، کمی هم مثلاً به چخوف و آثارش عنایت می‌کردند.

«موش دوست ماست. مخصوصاً موش این مخزن. کتاب‌ها را می‌خورد، تکه‌پاره می‌کند. موش رفیق ماست. چرا گلوله را بر سر رفیق‌مان بزنیم. باید کتاب‌ها را از بین برد، نه موش‌ها را.» (ص ۲۶۰)
این‌ها حرف‌های یکی از مأموران ساواک است که برای دستگیری دکتر محمود شریفی به مخزن کتابخانه آمده‌اند.

آیا به‌راستی ساواکی‌ها و مأموران رژیم گذشته که مانند مأموران امنیتی هر رژیم دیکتاتوری دیگری در هر جای دیگر دنیا بوده‌اند، این‌گونه حرف می‌زدند؟ آیا آن‌ها کتاب‌های خاص خودشان را نداشتند و دل‌شان نمی‌خواست داشته باشند؟ آیا آن‌ها نمی‌خواستند فرهنگ و ادبیات و کتاب‌های مخصوص به خودشان را عرضه کنند و اشاعه دهند؟ مگر آن‌ها همه کتابخانه و بنگاه انتشاراتی دولتی تأسیس نکردند تا عقاید و نظرات خود را به وسیله‌ی کتاب هم تبلیغ کنند؟ آیا هیچ‌گاه گفتند که باید کتاب‌ها را از بین برد؟ و مگر نه آن‌که فقط با کتاب‌های به قول خودشان «مضره» مخالف بودند؟

نویسنده انگار فراموش کرده است که در همین رمان، همین رژیم و عمله اکراه‌اش از قهرمان او - همین دکتر محمود شریفی، سرپرست کتابخانه - می‌خواهند که در دانشگاه، نمایشگاه کتاب بگذارد تا فرح بیاید و از آن بازدید کند. ایشان هم با همکاران‌شان تا دیرگاه شب کار می‌کنند و نمایشگاه مهیا می‌شود.

این‌گونه طرح کردن قضایا، نگاه سرسری انداختن است و ساده‌گیری و ساده‌انگاری.

در این رمان نیز، همچون دو رمان پیشین نویسنده، چندبار از مقوله‌ی (بالنسبت) «شاش و شاشیدن» ذکر خبر می‌شود. یک بار در فصل سوم، هنگامی که (در بازگشت به گذشته) محمود را با یک عضو فرقه‌ی دمکرات عوضی می‌گیرند و نزدیک است بکشندش، اما خوشبختانه جان سالم به‌درمی‌برد.

و همان‌جا شاهد اعدام آن بنده خدا می‌شود و...
«... ولی نفهمید چرا سدّ یا بندی در تنش شکست، سریع، بی‌اختیار، و بانوعی سوزش، داشت می‌شاشید، و شاشش هم تمام نمی‌شد.» (ص ۳۰۸)

بار دیگر وقتی در محوطه‌ی دانشگاه، ساواکی‌ها محمود را دستگیر می‌کنند و به‌جایی می‌برند که بعد معلوم می‌شود همان مخزن کتابخانه است:

«[محمود] احساس کرد که از بالا سرش، از روی بلندی، آبی گرم و شور و مشمئزکننده دارد توی دهنش ریخته می‌شود... سوراخ گلویش را باز کرد و شاش مرد، با همان شوری و بوی تازه‌ی کلیه و مثانه‌ی مرد، از داخل گلویش پایین رفت و شکمش را داغ کرد. و اتفاقاً محمود آنا شاشش گرفت. پیش از آن احساس نکرده بود که شاش دارد، و حالا داشت می‌شاشید. آیا کمرش شل شده بود؟ بوی شاش مرد تحریکش کرده بود؟ یک مسأله روانی خاص در کار بود؟» (ص ۲۳۲)

ما فکر می‌کنیم باید اتفاقاً مسأله روانی خاصی در کار باشد، وگرنه هیچ دلیلی ندارد که نویسنده برای آوردن چنین توصیفات واقعاً «مشمئزکننده» ای، این قدر اصرار داشته باشد؛ آن هم صرفاً برای آن که مأمور ساواک در صفحه ۲۰۴ بگوید: «می‌شاشم توی دهن کسی که آزادی بخواهد!»

این شبیه همان قضیه به گه کشیدن افسر ساواکی در «چاه به چاه» و ماجرای سپوخته شدن قهرمان داستان «بعد از عروسی چه گذشت» است.

اصرار نویسنده در هر سه رمان بر چنین قضایایی، ممکن است دو دلیل داشته باشد:
یا می‌خواهد بگوید واژه‌ها درنظر من، باهم تفاوتی ندارند؛ پس به‌تقلید نویسندگان درجه دو امریکایی یا چوبک خودمان، بی‌پروا از چنین واژه‌ها و توصیفات استفاده می‌کند؛ که چنین کاری دیگر فاتحه‌اش خوانده شده است.

(ناگفته نگذاریم که منظور دفاع از اخلاقیات ادیبانه نیست و نمی‌گوییم که از این گونه واژه‌ها نباید استفاده کرد یا مثلاً چنان که مرسوم است باید به‌جای‌شان چند نقطه گذاشت، بلکه حرف اساسی این است که این استفاده باید به‌جا و لازم باشد و تا حد امکان ظریف و هنرمندانه، نه به‌شکل و شیوه‌ی مشمئزکننده و هرزه‌دریانه.)

و یا اشتباه گرفتن حقیقت و مجاز است از سوی نویسنده. در گفتارها یا گفت‌وگوهای عادی، گاهی از چنین مجازهایی استفاده می‌شود، همچنان که آن مأمور ساواک هم استفاده کرده است. اما نویسنده اگر بخواهد مجاز و حقیقت (یا واقعیت) را قاطی کند، نتیجه همین می‌شود که شده است و می‌بینیم. در این گونه موارد - از جمله قضیه‌ی استفراف دکتر شریفی به‌هنگام سخنرانی غلو شده و کاریکاتورگونه‌ی دکتر علی‌اکبرخان درباره‌ی انقلاب سفید شاه در آغاز رمان - برای خواننده‌ی معمولی جای هیچ‌گونه نگرانی نیست. به خواننده‌ی معمولی که به‌طور طبیعی و ساده با رمان روبرو می‌شود، حالت اشمئزاز دست می‌دهد و ساده و طبیعی هم درباره‌ی اثر قضاوت می‌کند: «مشمئزکننده!» اشکال و نگرانی درمورد جماعت هنرمند و نویسنده است. این جماعت - البته نه آگاهان و هشیاران‌شان، بلکه ساده‌انگاران‌شان - وقتی با چنین توصیفات و صحنه‌های بدیعی در رمان نویسنده‌ای نام‌آور همچون آقای دکتر برهنی روبرو می‌شوند، تصور می‌کنند که: «عجب! نویسنده چه هنری به‌خرج داده است!» و باشیفتگی، «احسن! آفرین!» گویان - حتی اگر شده «به‌عنوان پانویس» - لب به ستایش می‌کشایند. افسوس که به این نکته‌ی ساده و بدیهی و اولیه توجه نمی‌کنند که در چنین مواردی، می‌باید حالت تهوع یا اشمئزاز تصویر و منتقل شود، نه این که نویسنده آن را به‌شکل فیزیکی ارائه دهد. اگر نویسنده می‌توانست در مجلس سخنرانی دکتر علی‌اکبرخان، طوری فضا را بسازد و بنویسد که بدون نیاز به استفراف واداشتن محمود، خواننده دریابد این سخنرانی تهوع‌آور است و یا اگر می‌توانست تصویری هنرمندانه از اوضاع و احوال آن زمان و رفتار ساواکیان ترسیم کند که خواننده خود دریابد آنان با کسی

که آزادی می‌خواست چه معامله‌ای می‌کردند، آن‌گاه هنر کرده بود، نه حالا. گاهی یک تصویر کوتاه و کوچک هنرمندانه بهتر از ده‌ها صفحه پرگویی و جمله‌پردازی اثر می‌گذارد.

حدیث جبن و مجیز گویی و قس علی‌هذا...

دکتر محمود شریفی در فصل نخست رمان، در مکالمه‌ای ذهنی می‌گوید:
«... موقعی که یک نفر با یک تفنگ علیه دولتی با پنج میلیون تفنگ می‌جنگد وارد یک مبارزه‌ی مجرد می‌شود...» (ص ۲۶)

این قضاوت آقای دکتر است درمورد مبارزان مسلح آن روزگار. فعلاً به درستی یا نادرستی و انتقادهای وارد بر آن شیوه‌ی مبارزه یا دیگر شیوه‌های مبارزاتی در آن روز و روزگار، کاری نداریم. این مقاله جای چنین بحثی نیست. اما «مبارزه‌ی مجرد» یعنی چه؟ آیا منظور از «مجرد» همان انتزاعی است؟ یا مقصود نویسنده آن است که این شیوه‌ی مبارزه از جامعه و مردم جداست؟ یا منظور دیگری دارد؟ به هر حال، این ابهام وجود دارد. باین‌همه، جمله‌ی بالا نشان‌دهنده‌ی مخالفت «نویسنده - قهرمان» با کسانی است که آن‌گونه مبارزه می‌کرده‌اند. ما به نظر موافق یا مخالف و قضاوت نویسنده هم کاری نداریم. از سوی دیگر، همزاد قهرمان رمان - دکتر حسن خرسندی - در فصل دوم رمان، به‌هنگام گفت‌وگو با ایشان می‌گوید:

«همه‌ی شعرهایی که شعرای معاصر درباره‌ی چریک‌ها می‌گویند، فقط برای پوشاندن جبن خودشان است. چون نمی‌توانند به گروه‌های مسلح بپیوندند، مجیز آن‌ها را می‌گویند.» (ص ۹۶)
گیریم چنین بوده است که ایشان می‌فرمایند (و بگذریم از این که تعدادی از همان «شعرا» هم که به آن گروه‌ها پیوستند و هم درباره‌شان شعر گفتند و دیگران نیز قصد «پوشاندن جبن خودشان» را نداشتند و «مجیز» کسی را هم نمی‌خواستند بگویند. بودند شاعرانی که فقط به خاطر شعر گفتن درمورد آن‌ها، در آن روز و روزگار، مرارت‌ها و حبس‌ها کشیدند)، خوب، اکنون، در همین رمان، با شخصیت ایشیق چه باید کرد؟ ایشیق که بسیاری از خوانندگان نمونه‌ی واقعی‌اش را می‌شناسند و به یاد دارند (و به راستی، مگر او از یاد رفتنی است؟)، مگر به‌زعم آقای دکتر وارد مبارزه‌ای مجرد نشده بود؟ واقعیت این است که به‌هنگام پایین پریدن ایشیق از پنجره‌ی اتاق بیمارستان به حیاط و شکم خود دریدنش، نه دکتر نجومی (پزشک ترک) در صحنه بوده و نه دکتر محمود شریفی (نویسنده‌ی ترک) یا نمونه‌ی واقعی‌اش در آن‌جا حضور داشته است. حال، چگونه و چرا این شخصیت بدین‌گونه باید وارد رمان شود؟

باز هم حدیث ترک و فارس

«اگر محمود همه‌ی اشکالات آذربایجانی‌ها را داشت، که مهم‌ترین آن‌ها یک‌دندگی درمقابل قدرتمندان بود، دکتر معلم همه‌ی امتیازات خراسانی‌ها را داشت که بزرگ‌ترین آن‌ها نشان دادن انعطاف درمقابل قوی بود.» (ص ۷۲)

خدا می‌داند خراسانی‌های بیچاره چه هیزم تری به نویسنده فروخته‌اند که ایشان - پس از آن که پدر آنان را در رمان «بعد از عروسی چه گذشت» درآوردند، که چگونگی‌اش را دیدیم، باز هم - دست از سر آن مادرمرده‌ها برنداشته‌اند و در این رمان نیز یقه‌شان را چسبیده‌اند و این‌گونه به «طنز» و کنایه، چنین نیش جانانه‌ای نثارشان کرده‌اند.

همچنین است درمورد تهرانی‌های فلک‌زده و به‌طور کلی «فارس»‌ها:

پدر و محمود به‌هنگام بیماری او، روزی از جلو خانه‌ی سابق دکتر مصدق دارند ردّ می‌شوند. پدر به‌یاد خاطرات مبارزات دوران گذشته می‌افتد. می‌ایستد به توضیح دادن. جوانک نانجیب بدگوهری،

سواربر دوجرخه، «از جایی پیدا» می‌شود و «به‌سرعت» می‌خورد به پدر و پیرمرد بیچاره را نقش زمین می‌کند. جوان بدگوهر - اگرچه نویسنده نگفته اهل کجا بوده، اما حتماً باید تهرانی بوده باشد، چون چنین اعمال شیعی فقط از تهرانی‌های نانچیب سر می‌زند - ناگهان می‌پرد به‌طرف مشدی قربان (پدر) ...

... شانه‌هایش را گرفت و فریاد زد: «شما ترک‌ها آدم‌بشو نیستید. همه‌تان خرید، همه‌تان! درست گفتند: ترک خرا!» (ص ۲۹۴)

در این سومین رمان، نویسنده دیگر عنان صبر و اختیار از کف می‌دهد و پدر قهرمان خود، مشدی قربان گاریچی تبریزی را وامی‌دارد تا دست‌هایش را بیندازد دور گردن و گلوئی دوجرخه‌سوار و فریاد بزند: «فارس خرا! فارس خرا!» (صص ۲۹۴ و ۲۹۵)

جوانک فارس واقعاً اقبالش بلند است که مردم به یاری‌اش می‌شتابند و به قتل نمی‌رسد. «رفت سوار دوجرخه‌اش شد و دیوانه‌وار دررفت. لابد یقین کرده بود که عزرائیل را به‌چشم خود دیده است.» (ص ۳۹۵)

اما نویسنده حرف آخر را زده است.

در دو مقاله‌ی پیشین، در این مورد بحث کرده‌ایم. تکرار مکررات است اگر باز هم بگوییم که نویسنده‌ی این روزگار - چونان فردی فرهیخته - نمی‌باید اسیر احساسات تند شوونیستی شود، و گرنه نتیجه‌اش همین است که می‌بینیم. نویسنده‌ی این زمان بهتر آن است که ریشه‌های تاریخی و اجتماعی مشکلات و معضلات و مسائل - از جمله همین مشکل - معضل و مسأله - را بکاود و دریابد و آن‌گاه با دیدی روشن و سعی صدر، و نه این‌گونه تنگ‌نظرانه و باتعصب، مسأله را مطرح کند و درمورد آن - اگر خواست - به قضاوت بشیند. و گرنه تیز کردن آتش، گرهی را که نمی‌گشاید هیچ، کار را از بد هم بدتر می‌کند.

ما نویسنده و همچنین خوانندگان را به جزوه‌ی «کتاب مستوفی و آذربایجان» نوشته‌ی مهندس ناصح ناطق که خوشبختانه خود ایشان نیز آذربایجانی‌اند، از انتشارات مجله‌ی «یغما»، رجوع می‌دهیم. ریشه‌های تاریخی قضیه‌ی ترک و فارس و اختلاف بین این دو قوم (یا خلق، یا ملیت، یا هر عنوان دیگری که می‌خواهید بگویید)، در این کتاب مطرح و بررسی شده است. امید آن‌که پس از خواندن این جزوه، و نیز غور و اندیشه‌ی بیش‌تر درباره‌ی این مسأله و مسائل دیگر، از این پس، با چنین مواردی روبرو نشویم.

باری، در این رمان نیز آدم‌ها یا خوب خوباند، یا بد بد. ما فقط یک نفر را پیدا کردیم که نه بد بد است و نه خوب خوب: دکتر معلم خراسانی! البته او هم آدم چندان خوبی نیست و به‌قول دکتر شریفی، بیچاره می‌خواهد ترقی کند!

«خوب»ها البته همه آذربایجانی‌اند. دکتر خرسندی و اکبر صداقت هم حتماً اهل آذربایجان‌اند، اگرچه نویسنده اشاره‌ای به زادگاه آنان نکرده است، اما به‌قول شاعر: آن را که عیان است، چه حاجت به بیان است؟! و

«بد»ها همه غیر ترک و به‌طور کلی اگر بخواهیم بگوییم، «فارس»! ما دیگر اسم نمی‌بریم.

ساختمان رمان

اگر بگوییم مهم‌ترین حسن هر رمان همخوانی عناصر داستانی آن با یکدیگر است، بیراه نگفته‌ایم. «آواز کشتگان» متأسفانه فاقد این حسن است.

بی‌آن‌که خواسته باشیم خلاصه‌ای از رمان بدهیم، داستان «آواز کشتگان» را به‌طور فشرده می‌توان این‌گونه تعریف کرد:

پدری - آن گونه که حدیثش رفت - بار رسالت مبارزه جویی تاریخی خویش را برعهده‌ی پسر می‌گذارد. پسر که مقام علمی و ادبی بالایی دارد (استاد دانشگاه است و نویسنده‌ای مشهور، حتی در جهان)، پس از آزادی از زندان اول، دامن همت بر کمر می‌بندد و به یاری همسرش - که هر قدر هم از جان گذشته و فعال باشد، اما باز هم چون زن آقای دکتر شریفی است، پس لزوماً باید که به آشپزی و رفت و روب خانه و تر و خشک کردن همسرش مشغول باشد - با دستگاه و رژیم شاه درمی‌افتد و به پژوهش می‌پردازد و اسناد و مدارکی فراهم می‌آورد و به خارج ارسال می‌دارد و سرانجام رژیم را افشاء یا درواقع بی‌حیثیت می‌کند. در نتیجه، دیگر بار به زندان می‌افتد و این بار زیر شکنجه جان می‌دهد؛ درحالی که پیام مهمی در پایان رمان مطرح می‌شود و به نوعی آینده (سال‌های پایانی دهه‌ی پنجاه خورشیدی) را پیش‌گویی می‌کند.

در این میان، بسیار ماجراها و شخصیت‌ها مطرح می‌شود؛ هم از گذشته و هم از حال؛ و چندین نشانه آورده می‌شود. اما همچنان که دیدیم، بیش‌تر آن‌ها ناموفق و غیرواقعی‌اند؛ یا چون غیرواقعی و ساختگی و اغراق‌آمیزند، ناموفق‌اند.

در سرتاسر رمان، چه از زبان راوی و چه از قول دیگر شخصیت‌ها، از دکتر محمود شریفی - محور اصلی داستان - تعریف و تمجید می‌شود. نویسنده می‌خواهد هر طور شده و به هر قیمتی که هست، همدلی و همدردی خواننده را به سوی «قهرمان زیبا»ی خود جلب کند. اما خواننده وقتی رمان را به پایان می‌رساند، می‌بیند که در کمال تأسف، نویسنده در انجام این کار، توفیق چندانی به دست نیاورده است، چرا که «خودبزرگ‌بینی» دکتر (محمود شریفی) کار را خراب کرده است. او همه چیز و همه کس را می‌آورد و از آنان توصیف ارائه می‌دهد تا سرآخر، قضایا را به نفع خود تمام کند. او حتی در دوران کودکی هم قهرمان بزرگی بوده است. (نگاه کنید به صفحات ۱۳۴ تا ۱۴۹ کتاب، ماجرای ماهنی و جن‌گیر و نقش محمود در آن).

چنین است که بخش‌های زیبا، صمیمانه، صادقانه و واقعی داستان - همچون شخصیت و ماجراهای سلیمان و ماهنی، اکبر صداقت، برخی از قسمت‌های مربوط به ایشیق، بعضی صحنه‌های زندان و تعداد اندکی از صحنه‌های روابط میان محمود و سهیلا - حرام می‌شوند. این بخش‌ها - گذشته از برخی نارسایی‌ها و ایرادهای نه چندان کم‌اهمیت - به خودی خود می‌توانستند در ادبیات معاصر ماندنی باشند؛ اما افسوس که همه در مذبح خودبزرگ‌بینی‌های آقای دکتر (محمود شریفی) و همزاد و پدرشان قربانی شده‌اند.

و چنین است که عناصر این رمان با یکدیگر همخوانی ندارند و نمی‌توانند داشته باشند. نویسنده به مسائل و شخصیت‌هایی پرداخته است که در ادبیات داستانی فارسی، تاکنون یا به آن‌ها پرداخته نشده بوده و یا بسیار کم به آن‌ها عنایت شده است.

آقای براهنی در هر سه رمان خود، به ساواک و شکنجه و زندان پرداخته‌اند. قهرمان رمان «چاه به چاه» دانشجوی و معلم سپاهی است، قهرمان «بعد از عروسی چه گذشت» دبیر دبیرستان و دکتر محمود شریفی هم که استاد دانشگاه. هر سه‌ی این شخصیت‌ها که بسیاری ویژگی‌های یکسان دارند، درواقع مبارز و قهرمان به معنای واقعی کلمه نیستند؛ برآثر جریان رویدادها به سیاست و زندان کشیده شده‌اند؛ اما به‌رغم این حقیقت - که بی‌تردید نویسنده برآن آگاه بوده - اینان یا شخصیت‌های دیگر (مثلاً شخصیت «دکتر» در «چاه به چاه» و شباهت‌هایش با دکتر شریفی و مرگش در زیر شکنجه) قهرمان می‌شوند. گیرم که نویسنده از سر طنز، مهم‌ترین‌شان را «قهرمان زشت» هم بنامد. اما می‌دانیم که در پس این عنوان، مقصود دیگری دارد: قهرمان من بسیار هم زیباست، این دیگران‌اند که زشت‌اند!

باین‌همه، خواننده پس از خواندن هر سه رمان، چندان چیزی از زندان و روابط واقعی زندانیان و زندانی و ساواک و شکنجه و نیز ویژگی‌های شخصیت‌ها (نمی‌گوییم تیپ‌ها)ی ارائه‌شده فراچنگ

نمی‌آورد. راستی، چرا؟

ما فکر می‌کنیم دلیل عمده در غیر واقعی بودن بسیاری چیزهاست. هرگاه نویسنده‌ای با اتکاء بر تجربیات و مشاهدات واقعی خود دست به نوشتن بزند، حتی اگر تکنیک ضعیفی هم داشته باشد، باز هم اثری خواندنی و تاحدودی بالارزش ارائه داده است. اما اگر نویسنده‌ای، بنابه دلایلی، از تجربیات عینی و مشاهدات واقعی خویش سود نجوید و مبنای کارش را بر خیال‌پردازی یا بهتر بگوییم اغراق‌گویی و دروغ‌بافی و نه تخیل استوار کند، حتی اگر استادترین نویسندگان هم باشد، باز هم اثر خودش را لو می‌دهد و بی‌ارزشی یا کم‌ارزشی آن بر همگان روشن می‌شود.

ای‌کاش برخی پیچیدگی‌ها حل می‌شد و ما می‌توانستیم داستان‌هایی واقعی از نویسندگان خود بخوانیم؛ نویسندگانی که بدون خودبزرگ‌بینی و خودمحورانگاری، استادانه و صادقانه می‌نشتند و از تجربیات عینی و شخصی و راستین خود بهره می‌گرفتند و می‌نوشتند.

نثر رمان

نثر «آواز کشتگان» - درمقایسه با دو رمان دیگر نویسنده - ایرادهای کم‌تری دارد. شاید به‌دلیل آن که - به‌قول نویسنده در یادداشت کوتاه پایان کتاب - این رمان را پیش از چاپ، سه تن خوانده‌اند: خانم سیمین دانشور نیمه‌ی اول رمان را و آقایان رضا سیدحسینی و ایرج روشن‌بین، ناشر، تمام متن پانویس‌شده را. ما نیز همچون آقای براهنی «از ظهور چنین پدیده‌ای» خرسندیم و «این نوع همکاری را به فال نیک می‌گیریم» و به ناشر و نویسنده، صمیمانه تبریک می‌گوییم. این شیوه‌ی پسندیده و کار بسیار خوبی است که هم به نویسنده کمک می‌کند و هم به نفع خواننده است، چون داستان کم‌عیب‌تری، با نثر بهتر می‌خواند.

اما کاش یادداشت کوتاه پایان کتاب را هم یکی دو نفر می‌خواندند تا شاید ایرادهای آن رفع می‌شد.

پیش از آن‌که نگاهی گذرا از آغاز تا پایان کتاب بیندازیم و نمونه‌هایی از نثر آن را، چون مثنی نمونه‌ی خروار - محض عبرت نویسندگان - بیاوریم، لازم به توضیح است که به‌نظر ما، نثر رمان یا هر اثر ادبی دیگری اهمیت بسیار دارد و به هیچ‌وجه نباید از آن سرسری گذشت.

«چشم‌های خون‌زده...» (ص ۴) به‌جای - مثلاً - «خون گرفته».

«چشم‌های غرق در سوءظن بود.» (ص ۶)

«ساعت یک بعد از نصف‌شب، روی هم کسی به خانه نمی‌رود.» (ص ۶)

«محمود ایستاده بود، همه را نگاه می‌کرد و توی پیژامه‌اش، حالتی دست‌پاچه داشت.» (ص ۶)

«صبح زود، بیدار که شده بود، خواسته بودندش و بعد چشم‌پندش زده، سوار ماشین کرده بودند، و پس از مدتی از ماشین پیاده‌اش کرده، از پله‌های مختلف بالا برده بودندش و بعد وارد اتاقی کرده بودندش، و چشم‌پند را که برداشته بودند، رییس بازجوها را دیده بود که پشت میزش نشسته، و دارد باعصبانیت با قلمش بازی می‌کند.» (ص ۱۰) واقعاً که چه نثر سلیسی!

[محمود:] «می‌دانید که من یک معلم هستم و یک نویسنده...» (ص ۱۳)

«به‌محض ورود با محمود دست داد و به خانم لایق و فراش‌ها سر تکان داد.» (ص ۴۳) «به»

به‌جای «برای».

[آقای غضنفر] «می‌خواست بوسیله‌ی دکتر خرسندی که همیشه سربه‌سرش می‌گذاشت دیده نشود.» (ص ۴۴) یعنی: [آقای غضنفر] می‌خواست دکتر خرسندی او را نبیند.

«محمود که هنوز از تأثیر شوخی دکتر خرسندی درباره‌ی دکتر عرب فارغ نشده بود، لبخندش را تحویل دکتر خرسندی داد.» (ص ۴۶)

«فقط می‌توانم بگویم که تو دیوانه‌ای و تخیلت را درباره‌ی من براه انداختی.» (ص ۶۱) این‌ها حرف‌های دکتر محمود شریفی، استاد دانشگاه، است و البته منظورش این است که تو درباره‌ی من خیال‌بافی کرده‌ای.

«زنش از زیر بوسه گفت...» (ص ۸۹) و حتماً بعد، خودش از روی بوسه گفت...
«وقتی که چشمش نزدیک بود به چشم رییس دانشکده بیفتد، رییس دانشکده چشمش را از صورت او پراند و با یک نفر دیگر، از دور، با همان حالت پکری سلام و علیک کرد.» (صص ۱۲۸ و ۱۲۹)

«محمود در را بست و صداقت را راهنمایی کرد بطرف آشپزخانه و برایش صندلی تعارف کرد.» (ص ۱۵۶)
«بعد برگشتند به‌طرف شمال و از خلال ماشین‌ها بطور زیگزاگ و جیمزبندی راندند...» (ص ۱۷۰)

«در آن سوی پنجره، شب به‌صورت یک غبار نرم خاکستری همه‌جا را اشغال کرده بود. فقط انعکاس نور چراغ آویزان از سقف در تکه‌های شیشه‌ی شکسته که هنوز کنار چوب‌های پنجره مانده بود، به تاریکی تجاوز مختصری می‌کرد.» (ص ۱۸۰)

«به این فکرها بود که دید وارد تالار فردوسی شده است.» (ص ۲۰۳)
«... از وحشت تنهایی مردی که گوش نداشت...» (۲۶۵) نویسنده درمورد مرحوم بتهوون حرف می‌زند و منظورش این است که او کر بوده؛ وگرنه گوش که داشته است! آن‌هم دو تا!
«مثل این بود که قرار است از روی نمونه‌ی عکس، صاحب واقعی عکس را بوسیله‌ی مغزش بزادید.» (ص ۲۶۶) ترجمه‌ی فصیح از زبان انگلیسی!
«کدام گدا به ساندویچ پول می‌داد که او بدهد؟» (ص ۲۸۸)

«قدش آن‌قدر بلند بود که رییس درکنارش مثل یک هیچ‌چیز بود.» (ص ۳۲۶)
«پدرش را جسته گریخته دیده بود، و از خارج از هر چند ماه برایش نامه نوشته بود، و نامه‌هایی ازش گرفته بود به خط آدم‌های مختلف، بعضی خوش و بعضی ناخوش.» (ص ۳۸۵)
... و یک جمله‌ی شاعرانه انشاءوار:

«به‌محض این که صبح کاذب پرده‌ی ظلمانی شب را شیدانه نخ نما می‌کرد...» (ص ۳۱۵)

و...

*

حسن ختام

ما ضمن آرزوی موفقیت برای آقای دکتر رضا براهنی، امیدواریم که اگر از این پس قصد داشتند قصه‌ای بنویسند، در کارشان حتماً موفق شوند، قصه‌شان خوب پیش برود، مصنوعی نباشد، طوری که مجبور نشوند آن را از نو بنویسند، عناصری خارج از قصه در ساختمان قصه‌شان دخالت نکند و اگر ناچار به‌طرف قفسه‌های مخزن [کتابخانه] رفتند و کتاب قصه‌های فرانسه و یا انگلیسی را برداشتند و از هر کدام سه چهار صفحه‌ای خواندند، انشاءالله انرژی بیش‌تری پیدا کنند و تجدید نیرو بیایند و قصه‌شان خون داشته باشد و...

«... قصد داشت قصه‌ای بنویسد... موفق نمی‌شد... قصه خوب پیش نمی‌رفت...
قصه‌اش مصنوعی بود و باید آن را از نو می‌نوشت... عناصری خارج از قصه در ساختمان قصه‌اش دخالت می‌کردند. می‌رفت به‌طرف قفسه‌های مخزن [کتابخانه]، کتاب قصه‌های فرانسه و یا انگلیسی را برمی‌داشت، از هر کدام سه چهار صفحه‌ای

می‌خواند تا انرژی بیش‌تری پیدا کند، ولی تجدید نیرو نمی‌آمد. خون نداشت.» (صص ۳۱ و ۳۲)

پی‌نوشت:

۱. جنگ «چراغ» (جلد پنجم): «به‌عنوان پانویس»، نوشته‌ی اکبر رادی. (صص ۱۵۹ تا ۱۶۲)
۲. جنگ «مس»: مقاله‌ای به‌قلم محمد محمدعلی و «چراغ» (جلد ششم): مطلبی نوشته‌ی پرتو نوری علاء در پاسخ اکبر رادی.
۳. نگاه کنید به نوشته‌ی اکبر رادی در جلد پنجم چراغ.
- ۴ و ۵. هنگامی که چندی پیش، برای نخستین‌بار، به دیدار داستان‌نویس ارزنده خانم سیمین دانشور نائل شدم، پس از معرفی خودم، ایشان با ناباوری و درکمال شگفتی پرسیدند: «فلانی! مگر تو وجود خارجی داری؟» و: «واقعاً اسم تو همین است؟» ازسوی دیگر، شایع شده که این مقاله‌ها کار این نگارنده نیست و فلان‌کس و فلانی و بهمانی، از سر دشمنی دیرینه با آقای دکتر رضا براهنی، دورهم نشست‌اند و چیزهایی سرهم کرده‌اند و با نام مستعار به چاپ سپرده‌اند. این‌گونه شایعه‌سازی‌ها - روشن است که - کار پسندیده‌ای نیست.
- ۶ و ۷. سابقه‌ی نقد - اگر از استثناءها بگذریم - دراین سرزمین، به‌راستی این‌گونه بوده و هست. منتقدان درحقیقت کارشان پنهانی بوده است و جنجال به‌پا کردن و تنور شهرت‌های کاذب را داغ نگه‌داشتن و بی‌آبرو کردن این و آن، ازطریق ژاژخایی و هرزه‌درایی، خواننده برای اطلاع می‌تواند نگاهی بیندازد به مجلات و جنگ‌ها و کتاب‌های نقد، بخصوص شماره‌های اواخر دهه‌ی چهل شمسی هفته‌نامه‌ی «فردوسی» تا به درستی ادعای ما آگاهی یابد.

چاه به چاه یا از چاله به چاه*

ناصر زراعتی

«... یک تیپ خاص هست که هم شلاق می‌خورد و هم عوض می‌شود. و کسی که عوض شد، اگر دوباره فوراً عوض نشود و به موضع قبلی برنگردد، ممکن است تا آخر به همان صورت عوض شده باقی بماند. آن وقت وحشت‌ناک‌ترین موجود دنیا در زندان خلق می‌شود.»

- «چرا؟»

- «به دلیل این که طرف شروع می‌کند به توجیه کردن خودش. برای هر کار خلاقی که می‌کند، یک منطق به‌ظاهر صحیح پیدا می‌کند...»

رضا براهنی، چاه به چاه، ص ۱۶

این نخستین داستان بلندی است که از دکتر رضا براهنی در ایران منتشر می‌شود. تا کنون از ایشان کتاب شعر و نقد (شعر و داستان) و مقاله‌های اجتماعی و سیاسی و یکی دو بخش از داستان بلند «روزگار دوزخی آقای ایاز» و چند داستان کوتاه و... انتشار یافته است. بجز این‌ها، یک یا چند کتاب نیز به زبان انگلیسی منتشر کرده است. دکتر براهنی در مدت نزدیک به بیست سال گذشته - نشان داده است که قلم‌زن پرکار و کوشایی است.

نگارنده در این مختصر قصد و فرصت ندارد تا به آثار دیگر نویسنده‌ی چاه به چاه بپردازد،

گرچه در بررسی دیدگاه و اندیشه‌ی نویسنده‌ی داستان، غور در دیگر نوشته‌هایش نیز امری است بسیار ضروری. اما اکنون که دکتر براهنی با انتشار این داستان -رسم- گام در عرصه‌ی داستان‌نویسی نهاده است، بی‌تردید لازم است در فرصتی مقتضی و کافی، مثلاً پس از انتشار دو داستان دیگری که به‌زودی از ایشان توسط همین ناشر، منتشر خواهد شد^۱، این کار را انجام دهیم. پس فعلاً به داستان صد صفحه‌ای «چاه به چاه» می‌پردازیم.

یادداشت کوتاه انتهای کتاب (با امضای ر. ب.) بیان می‌کند که این داستان قبلاً در یکی از مجلات «پوزیسیون» خارج از کشور چاپ شده است؛ اما نمی‌گوید که کدام مجله و می‌نویسد: «در متن کنونی تغییرات مختصری داده شده است». پس این چاپ که در دسترس ماست، به نوعی چاپ دوم این داستان است و نه آن‌طور که در شناسنامه‌ی کتاب آمده، چاپ اول. کاش دکتر براهنی به تغییرات مختصر داده شده در این متن اشاره می‌کرد؛ زیرا برداشت ما این است که تغییرات داده شده، به هیچ وجه مختصر نیست و برخی نکات مهم و اساسی را در بر می‌گیرد. به این نکات به زعم ما مهم، بعد اشاره خواهد شد. اما اگر بپذیریم که حداقل -سال گذشته، هنگامی که نویسنده، متن داستان را برای چاپ در اختیار ناشر قرار می‌داده، یک‌بار دیگر آن را پاک‌نویس کرده است، پس نثر و جمله‌بندی‌ها و به طور خلاصه زبان داستان، کار اخیر دکتر رضا براهنی است.

چاه به چاه نه داستانی کوتاه است و نه داستانی بلند یا رمان. شاید بتوان عنوان Long Short Story را بر آن نهاد. پیش از آغاز داستان، بالای امضای «ر. ب.» این توضیح آمده است: «کلیه‌ی شخصیت‌های این قصه خیالی هستند و هر گونه شباهت احتمالی بین آن‌ها با آدم‌های واقعی به کلی تصادفی است.» این توضیح ما را به یاد توضیحی تقریباً به همین شکل می‌اندازد که صادق چوبک در آغاز چاپ نخست اولین کتابش، **خیمه‌شب‌بازی** (۱۳۲۴) آورده بود ولی در چاپ‌های بعدی آن را برداشت. نقد پرسروصدا و ستایش‌آمیز دکتر رضا براهنی که به تألیف کتاب **قصه‌نویسی** انجامید، درباره‌ی چوبک و داستان بلندش «سنگ صبور»، هنوز از یاد ما نرفته است. آیا پس از گذشت سی و اندی سال، این نوعی ذکر خیر از چوبک است؟ می‌دانیم که دکتر براهنی در ستایش آثار چوبک بسیار قلم‌زده است و در داستان‌هایش باز جمله همین کتاب -تحت تأثیر او بوده است. ما به تأثیر چوبک بر نویسنده‌ی **چاه به چاه** بعد اشاره خواهیم کرد.

آوردن چنین توضیحی در آغاز کتاب، سوغات چوبک و ابراهیم گلستان از ینگه‌دنیاست. این دو نویسنده با ادبیات امریکا آشنا بوده‌اند. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، در امریکا رسم بر این بوده که نویسندگان، چنین توضیحی در آغاز رمان‌هایشان می‌آورده‌اند؛ چراکه گاهی پیش می‌آمده شخصی یا اشخاصی به سبب برخی شباهت‌ها میان خودشان و بعضی قهرمانان رمان -از نویسنده شاکی می‌شده‌اند و برای او و ناشر دردسر ایجاد می‌کرده‌اند. پس آوردن چنین توضیحی، به نوعی گریز از این گونه درگیری‌ها بوده است. چوبک و گلستان هم -در آغاز نویسندگی- شاید فکر می‌کرده‌اند که آوردن توضیحی بدین شکل، از واجبات نویسندگی است. و می‌بینیم که بعدها، این رسم تقلیدی برمی‌افتد.

از این نکته گذشته، نویسندگانی که هر از گاهی -چنین توضیحی در آغاز داستان یا داستان‌هایشان می‌آورند، از این کار دو هدف می‌توانند داشته باشند:

۱. به‌راستی بدین گونه است و داستان‌شان واقعاً داستانی است خیالی، با ماجراها و مکان‌ها و به‌ویژه شخصیت‌های خیالی و غیرواقعی؛ که چنین حرفی پرت است و می‌دانیم که تخیلی‌ترین و ساختگی‌ترین داستان‌ها هم، بخش‌های بااهمیتی از واقعیت را در خود مستتر دارند؛
۲. تمهیدی است زیرکانه برای تفهیم به خواننده که: «بدان و آگاه باش کلیه‌ی این شخصیت‌ها واقعی‌اند و اصلاً خیالی نیستند. بگرد و پیدایشان کن! یا در شرایط ویژه‌ای، گریز از برخی مشکلات.

ما این توضیح دکتر رضا براهنی را از نوع دوم می‌دانیم؛ گیرم که **چاه به چاه** در این شرایط ویژه و بدین شکل، هیچ گونه نیازی به گریختن از مشکلی نداشته است. ما در متن این نوشته به واقعی بودن و خیالی نبودن شخصیت‌های این داستان اشاره خواهیم کرد. منتها در واقعی بودن و خیالی نبودن عمل کرده‌های برخی از شخصیت‌ها حرف بسیار است.

حسن آغاز کتاب، بیت زیبایی است از مولانا:

آخر از پشه نه کم باشد تنم

ملک نمرودی به پر برهم زنم

ما بعد خواهیم فهمید که چه کسی می‌خواهد «ملک نمرودی» را برهم زند.

داستان «چاه به چاه» به شیوه‌ی روایت اول شخص مفرد نوشته شده. راوی جوانی است بیست و هفت ساله به نام حمید، که به قول «دکتر»، رئیس سپاهیان دانش یا به قول خودش «عضو سپاه دانش» است. متولد و اهل شیرکوه از روستاهای گیلان. «توی ده‌ها کارخانه و مزرعه»^۲ کار کرده است. سال دوم دانشکده‌ی علوم اجتماعی بوده، در شهرستان که زندگی می‌کرده نه عرق می‌خورده نه تریاک می‌کشیده و نه دنبال زن‌ها می‌افتاده، فقط کتاب می‌خوانده. حمید: «من خودم برای خودم آدمی هستم.» (ص ۱۵) مادری شصت و چهار ساله و پدری هشتاد و هفت ساله دارد که در کلبه‌ای روبه‌روی جنگل در شیرکوه زندگی می‌کنند. پدر «نزدیک‌ترین رفیق میرزا» بوده و همراه او تفنگ به دوش گرفته و سال‌ها جنگیده. پس از کشته شدن میرزا و از هم پاشیدن نهضت جنگل، «پدر پا به فرار می‌گذارد و آواره‌ی کوه و بیابان و شهرها» می‌شود و بعد، ناگهان، «سر از تسلیحات نوحاسته‌ی عصر پهلوی» درمی‌آورد. بعدها، دل به مصدق می‌بندد.

«مصدق که رفت، پدر، هم او را ستایش کرد و هم نفرین. ستایش از این نظر که به عنوان یک سیاست‌مدار حرفه‌ای، متریقی‌تر از سیاست‌مداران حرفه‌ای دیگر بود و نفرین، از این نظر که مصدق، کاری را که اگر پدر جای او بود می‌کرد، نکرده بود.» (ص ۶۹) حال بگذریم از این که مصدق خودش نبود که رفت، بلکه بردنش، آن هم امریکا و ایادی‌اش و او فقط «سیاست‌مداری حرفه‌ای، متریقی‌تر از سیاست‌مداران حرفه‌ای دیگر» نبود. ای کاش تاریخ را خوانده بودیم! وانگهی، پدر که او را نفرین می‌کند، انتظار داشته مصدق چه کار کند؟ کاری که او کرد؟ اول برود تفنگ دست بگیرد و بعد فرار کند و آواره شود و بعد از تسلیحات نوحاسته‌ی عصر پهلوی دوم سر درآورد؟ یکی از آن تغییرات مختصر شاید همین باشد.

باری، پدر که «جهان به مراد دشمنان» اش می‌گردد، اکنون بیست سال است که «کنار پنجره‌ی کلبه نشسته و جنگل را می‌پاید.» فلج شده و کم‌کم در حال مردن است. صفحات ۶۷ تا ۷۳ کتاب (بخش هشتم آن) به پدر و مادر اختصاص یافته. خواننده را به مطالعه‌ی دوباره‌ی آن رجوع می‌دهیم. گویا حمید را در ارتباط با «گروه حمله‌ی نوشهر» (؟) گرفته‌اند. او از «کریم حسینی نژاد» نامی، پانصد تومان می‌گیرد و طپانچه‌ای را که پدر از زمان میرزا نگه داشته، به او می‌دهد. کریم و بچه‌های دیگر گروه بیه‌قول نویسنده و از زبان راوی- «مقاصد جاه‌طلبانه‌ای» داشته‌اند و می‌خواسته‌اند «یک آدم بسیار مهم را بزدند.» اما بعد از زبان «جناب سروان» گفته می‌شود: «... تو... هم طپانچه را فروختی تا شخص اول مملکت را ترور کنند!» (ص ۸۳)

حمید را از اطراف خمین دست‌گیر می‌کنند. جز یکی دو کتاب از **گورکی** و **جلال آل احمد** چیز دیگری در خانه‌اش پیدا نمی‌کنند. ساواکی‌ها پس از دست‌گیری او، وارد **شهر مقدس قم** می‌شوند. در آن‌جا راوی، پس از آن که خود را به صورت بزی می‌بیند که بی‌اختیار خود از گله جدا شده، «بی‌خبر از این که فردا عید قربان است»، با اجازه‌ی افسر ساواکی به **حرم حضرت معصومه -ع-** می‌رود. «حرم بر از آدم بود. و چه هیجانی به من دست داده بود. تا نیم ساعت گریه امانم نمی‌داد. هیچ

وقت این طور گریه نکرده بودم.» (ص ۲۵)

خواننده شگفت‌زده می‌شود که چه طور آن جوان گورکی خوان - که ذکرش گذشت - ناگهان این طور مذهبی از آب درمی‌آید؟ نویسنده اما - توضیحی اضافه می‌کند تا این شگفتی خواننده فرو بنشیند: «شاید هم کسی تعقیب می‌کرد و می‌خواستند ببینند که در قم آشنایی، رفیقی، قوم و خویشی دارم یا نه...»^۲ (ص ۲۵) فراوانش نکنیم که حمید در ارتباط با یک گروه چریکی که قصد ربودن یک شخصیت مهم و یا ترور شخص اول مملکت را داشته، دست‌گیر شده و این مأموران هم، همان ساواکی‌های دوره‌ی شاه هستند که هم‌کارانشان شکنجه دادن حمید را از همان فردای ورودش به تهران شروع می‌کنند! تصور می‌کنیم که این‌ها هم جزو همان **تغییرات مختصر** باشد.

باری، حمید را به کمیته‌ی مشترک ضدخراب‌کاری می‌برند و همان بار اول شصت ضربه‌ی شلاق به او می‌زنند و بعد اوپزشان می‌کنند و دو مأمور شکنجه‌گر، مدتی در مورد این که «... سربه‌هوا از... سر به پایین خوشگل‌تر است» یا نه به گفت‌وگو می‌پردازند و پس از توافق، یکی‌شان باتون را به اطراف فلان سربه‌زیر راوی می‌مالد که «خون تو چشم‌هایم جمع شده بود. و زمین دور سرم می‌چرخید.» (ص ۲۶)

ما قصد روایت دوباره‌ی داستان را نداریم، فقط خواستیم حمید (راوی) را کمی بشناسیم. با آن که تمامی داستان از زبان و گاه از ذهن راوی نقل می‌شود و با آن که از سوی دو نسل (یکی پدر نسل مشروطه تا ۳۲ - و دیگری دکتر نسل سال‌های ۳۰ تا اوایل ۵۰) بار امانت وصیتی مهم و سنگین و تاریخی بر دوش او گذاشته می‌شود، اما او قهرمان اصلی داستان نیست؛ به گمان نگارنده، قهرمان اصلی داستان، دکتر است.

دکتر «چشم‌های مشکی، صورت لاغر و رنج‌کشیده، موهای جوگندمی پرپشت و فراوان دارد...» (ص ۲۹) دکتر آذربایجانی است و مخصوصاً در لحن صحبتش طنز و منطق به هم جوش خورده! (ص ۲۹) دکتر ناراحتی قلبی دارد. (ص ۹۷) دکتر کمی روسی بلد است (ص ۹۸)؛ البته فقط برای آن که در صفحه‌ی ۹۸ بتواند وصیت‌نامه‌ی پدر را که به زبان روسی - یا به قول راوی: با حروف عجیب و غریبی - نوشته شده، بخواند. دکتر زن و بچه دارد و بار اولش نیست که به زندان افتاده: «... به این شماره زنگ بزن. بگو دکتر فلان بیمارستان است. می‌فهمند!» (ص ۲۰) دکتر معلم یا استاد است و درس می‌دهد «... یک روز بچه‌های کلاس بدجوری سربه‌سرم گذاشتند و به ریشم خندیدند.» (ص ۲۰) از قول یکی از شاگردانش می‌فهمیم که «دکتر در خارج تشریف داشته...» (ص ۲۰) چهارده پانزده سال پیش وقتی که دوره‌ی سربازی را می‌گذرانده - به او پیشنهاد شده که مأمور ساواک شود (ص ۲۴) ولی او نمی‌پذیرد. دکتر «در زندان آواز می‌خواند. صدایش بدک نیست. آدم ساده‌ای است. اصلاً تودار نیست. بچه دارد. نگران بچه‌اش است. نگران زنش است. با همه به یک صورت برخورد می‌کند.» (ص ۲۴) که البته این مورد، به هیچ وجه حسن دکتر یا هر کس دیگری نیست و نمی‌تواند باشد! دکتر شعر هم زمزمه می‌کند. (ص ۲۳) آیا شعرهای خودش را؟ «موقعی که شعر می‌خواند صدایش چند برابر موقعی می‌شد که حرف می‌زد. ولی ادا در نمی‌آورد.» (ص ۲۴) و طنین شعرخوانی‌اش تا مدت‌ها پس از «خفه‌شو!» نگهبان زندان، در کریدور و سلول‌ها می‌پیچید. دکتر می‌گوید: «من از خودم نه بزرگ‌ترم، نه کوچک‌تر!» (صص ۲۳-۲۴) دکتر حرف‌های فیلسوفانه هم می‌زند، مثلاً: «ما خود شکنجه‌گران خود هستیم.» (ص ۲۷) و تکیه‌کلامش این است: «مسخره است! مسخره است!» همه چیز و همه کاری، در همه وقتی (حتی وقتی که مرده است) به نظرش «مسخره است!» دکتر می‌گوید: «همه شاعرند. علی‌الخصوص آن‌هایی که فکر می‌کنند شاعر نیستند.» (ص ۲۴) و اما در مورد مردم عقیده‌ی درستی دارد. (صفحه‌ی ۲۳ را بخوانید.) گاهی هم از کتاب‌ها، حرف‌هایی می‌زند. اما «خستگی کارگرها» ترجم دکتر را جلب می‌کند. (ص ۳) و خلاصه همین دکتر که «کاکل دارد» و پیوسته در حال اندیشیدن و قدم زدن با

کاکلش بازی می کند، سرانجام در غیاب حمید، برای چندمین و آخرین بار به شکنجه گاه برده می شود و تحت شکنجه های وحشیانه قرار می گیرد و بر خلاف تر و نظریه اش که شهادت در سلول و اتاق تمشیت فایده ندارد، چون مردم نمی بینند و تأثیری نمی گذارد و شهادت، می باید که هم چون شهادت **عیسی بن مریم، حسین بن علی**، منصور حلاج و حسن و حسین علنی باشد، شهید می شود: «... باید جمعیت باشد، جمعیت نباشد شهادت نیست... کنج خانه مردن، دق مرگ شدن، کشته شدن، سینه ی دیوار گذاشته شدن و تیرباران شدن، فقط نوعی مظلومیت است. چرا اسم مظلومیت را شهادت می گذارید. وقتی مظلومیت به شهادت تبدیل می شود که جماعتی در کار باشد و شهادت جلو جماعت است که هم مظلومیت است و هم شهادت و هم مبارزه با ظلم...» (صص ۴۱-۲) به راستی چرا دکتر به شهادت می رسد؟ شخصیت دکتر خیالی نیست. واقعی است. شما توصیفات فیزیکی او را در نظر بگیرید، آن وقت به سادگی الگوی واقعی اش را خواهید یافت. اما عمل کردها و سرانجام شهید مظلوم یا مظلوم شهید شدن دکتر خیالی و ساختگی است. به همان الگو نگاه کنید. آیا این همه جزو همان تغییرات مختصر است؟ دکتر در جایی می گوید: «آقای مبارز جمعی و گم نام! دشمنت می خواهد تو نباشی و تو سعی کن باشی و بودن تو بستگی به دو چیز دارد: یکی بدن تو و دیگری مغز تو... پس تیز باش!» (ص ۴۳) اما نمی گوید به چه قیمتی؟ «... کسی که آگاهانه کاری را انجام بدهد، موش است نه موش مرده. کلک بزن، هر قدر می توانی... دم به تله نده و رها شو، خودت را از چنگ دشمن رها کن، وقتی که آزاد شدی، کارهایت را گم نامه نکن!» (ص ۴۳) این حرف ها بسیاری از خاطرات سال های گذشته و اخیر را در ذهن زنده می کند.

باری، شاید سرانجام دکتر در داستان نیازمند نوعی تحلیل روان شناسانه باشد؛ مثلاً احساس گناه و قصد جبران آن، که فعلاً در حوصله ی این مختصر نیست.

دکتر دایم در ذهن راوی حضور دارد. جابه جا، با تداعی معانی، حمید از دکتر می گوید و به یاد او می افتد و حرف هایش را نقل می کند که در کتاب با حروف شکسته چاپ شده. حرف های دکتر و حضور او، حدود نیمی از کتاب را شامل می شود. دکتر کلید حل معمای داستان است. اگر دکتر لحظه ای زودتر می مرد یا اگر کمی روسی نمی دانست یا اگر کتش تن حمید نبود، گره داستان گشوده نمی شد. آن هم گرهی به این اهمیت: وصیت نامه ی پدر، بازمانده از دوره ی مشروطه و نهضت جنگل، یار و همراه میرزا کوچک خان، از سرگذرانده ی فراز و نشیب های بسیار تاریخی را و به نوعی پیش گوی انقلاب: «حمید، زیر درخت چهلیم از پشت آسیاب، ششصد قبضه تفنگ، چهارده قبضه مسلسل و مقدار زیادی فشنگ چال کرده ام. این ها را **سر و قتش به اهلش** برسان. غیر از این وصیتی ندارم.» (ص ۹۸). آیا وصی این وصیت که «وصیت مشترک دو مرد با تقریباً چهل سال فاصله ی سنی است، می تواند حمیدخان باشد؟ حمیدخانی که آن همه زبان است و [...] که مادر پیر شصت و چهار ساله اش را افسر ساواکی جلو رویش کتک می زند و او هی «جناب سروان! جناب سروان!» می کند و مجیز ساواکی ها را می گوید.

«شروع کردم به اظهار عجز و بدبختی:

– آقای دکتر تهرانی، مرا اذیت نکنید! خدا را خوش نمی آید! شما **بزرگوار**ی بکنید!» (ص ۳۵). حمیدخانی که آن همه گفت و گوهای صمیمانه و رفیقانه با ساواکی ها و افسرها دارد. تو گویی اینان نه دشمنان او، که دوستانش هستند؛ تا بدان حد که افسر ساواکی، هنگام رسیدن به رشت از او می پرسد: «حمیدخان! جای عیش رشت کجاست؟» (ص ۵۳). و او می گوید: «نمی دانم جناب سروان! فقط شنیدم که **فاحشه خانه های رشت** را بسته اند.» (ص ۵۳). و خلاصه، حمیدخانی که خواننده تصویرش را در کتاب می یابد. نه، من تصور می کنم که قرعه ی فال را به نام شخص نامناسب و نالایقی زده اند؛ هر چند که حمید نعم الدین دکتر هم شده باشد. وانگهی، «سر و قتش»، همان «اهلش» خودشان می دانند که تفنگ و مسلسل و فشنگ از کجا گیر بیاورند؛ هم چنان که در سال ۵۷ دانستند و

گیر هم آوردند و آن رژیم را سرنگون کردند؛ دیگر نیازی نیست که چنین آدمی برود ات و آشغال‌های پوسیده‌ی بازمانده از عهد میرزا را از زیر خاک، «زیر درخت چهلیم از پشت آسیاب» بیرون بکشد و در اختیارشان بگذارد.

وقایع داستان حدود سال‌های ۵۰، ۵۱ یا ۵۲ اتفاق می‌افتد. همان‌ها که نویسنده از قول راوی می‌گوید «مقاصد جاه‌طلبانه‌ای» داشتند، قبل از سال پنجاه از همان جنگل‌های گیلان آمدند و به شهرها هم رفتند. کاری به درست و غلط آن مشی نداریم، اما بالاخره نفهمیدیم نویسنده در این باره چه نظری دارد. اگر حرف‌های دکتر را در مورد جنگل بودن مردم بپذیریم، دیگر با جمله‌ی آخر کتاب چه کنیم: «به جای خالی دکتر خیره شدم و به سایه‌هایی فکر کردم که پدرم از پشت شیشه‌ی کلبه، در جنگل‌های گیلان دیده بود.» (ص ۱۰۱). شاید نویسنده چنین ابهام و ابهام هنرمندانه‌ای را از روی عمد به کار برده است.

به جز حمید و دکتر، آدم‌های دیگری هم در داستان هستند: پدر، مادر، دهاتی‌ها، ساواکی‌ها، نگهبانان زندان، حسین زاده، دکتر تهرانی، آقای حسینی (که بعدها آن‌هم پس از انقلاب شناخته شدند)، سرتیپ زندی پور، افسر نگهبان زندان رشت، کریم و...

این شخصیت‌های فرعی داستان نیز اگرچه واقعی‌اند، اما عملکردهاشان خیالی و ساختگی است. ما برای نمونه به دو سه مورد اشاره می‌کنیم:

۱. نگهبان زندان که جوانی است آذربایجانی و دکتر با او تا حدودی صمیمی شده، به هنگام مرگ دکتر در سلول، سرش را می‌گذارد روی شانه‌ی راوی و های‌های گریه را سر می‌دهد: «نه خجالت کشید و نه ترسید...» (ص ۱۰۰).

می‌دانیم و اگر نمی‌دانیم باید بدانیم که این نگهبانان را از میان سربازان و پاسبانان روستایی بی‌سواد برمی‌گزینند و چنان شست‌وشوی مغزی‌شان می‌دادند و آن قدر بهشان می‌گفتند زندان سیاسی خائن و جانی و متجاوز به ناموس و دین و مقدسات و اموال شما هستند که غیرممکن بود، حتی دل‌رحم‌ترینشان هم، ترس را کنار بگذارد و بدون خجالت های‌های گریه را در حالی که سر بر شانه‌ی یک زندانی سیاسی گذاشته بر مرگ زندانی سیاسی دیگری سر بدهد. بگذریم که همین نگهبان بی‌سواد یا کم‌سواد در جایی می‌گوید: «دیروز توی اتاق تمشیت پدرش را درآوردند. **تشریحش کردند...**» (ص ۹۹).

۲. افسری که مأمور بردن حمید از تهران به رشت است، حرف‌هایی گنده‌تر از دهانش می‌زند. مثلاً وقتی راوی به هنگام گذشتن از خیابان‌های تهران- این شهر را زشت می‌یابد:

«افسر، مثل این که فکر مرا خوانده باشد، گفت:

- «تهران چه قدر زشت است!» و بعد گفت: «عینک را بزن رو چشمت! زود باش!»

طوری این حرف را زد که انگار می‌خواست **مانع آن بشود** که من شاهد زشتی تهران بشوم.» (ص ۷).

اگر این‌گونه افسران را خوب شناخته باشیم، که می‌باید لااقل وقتی می‌خواهیم در موردشان بنویسیم آن‌ها را بشناسیم؛ می‌دانیم که این‌ها، اتفاقاً تهران را بسیار هم زیبا می‌دیده‌اند. اصلاً سلیقه‌ی این‌ها همین بوده. این‌ها عاشق همین تهران بوده‌اند. نه شاعر بودند و نه آرتیست و آرشیتکت و نه آدم‌هایی با شعور و حس زیبایی‌شناختی، که تهران را زشت ببینند. تهران ایده‌آل آنان بوده است، به هزار و یک دلیل.

همین جناب سروان جلو روی متهم - که خوب می‌داند دشمن اوست - ببینید چه حرف‌هایی می‌زند:

«شب را تو رشت می‌خوابیم. فردا حوالی ظهر، برمی‌گردیم رودبار، کشش می‌دهیم تا **فوق‌العاده‌مان چرب‌تر باشد!**» (ص ۴-۵). گویا فراموش کرده‌ایم که آن‌ها، همه‌ی کارهای خود را خدمت به میهن

و اعلیٰ حضرت معرفی کرده‌اند و هیچ گاه به پول اشاره‌ای نمی‌کردند؛ اگرچه واقعیت این بود که خود را فروخته بودند.

همین جناب سروان، مادر حمید را «**عفریته‌ی کریه...**» (ص ۸۱) خطاب می‌کند و جلو دهاتی‌ها تهدیدکنان از «جلادهای سازمان امنیت» (ص ۸۱) حرف می‌زند.

همین جناب سروان و همراهانش به هنگام باز پس آوردن حمید و تحویل او به زندان تهران، «فوق‌العاده‌ی مأموریتشان را همان‌جا **نقد**» می‌گیرند. (ص ۹۵). این، یعنی سیستم بوروکراتیک و کامپیوتری و منظم و پیشرفته‌ی ساواک دوران شاه (آن هم در سال‌های آغاز دهه‌ی پنجاه) را با دارودسته‌ی گردن کلفت‌ها و لات و لوت‌ها لمپن‌ها عوضی گرفتن و عوض نمایاندن که دستمزدشان را نقد می‌شمارند و می‌دهند دستشان. شاید یکی از آن تغییرات مختصر همین‌جا باشد.

۳. فصل هفتم داستان (از صفحه‌ی ۶۱ تا ۶۶) اختصاص یافته به برخورد راوی با افسر نگهبان زندان رشت. افسر - که به قول راوی «یک سروان» است - از حمیدخان پذیرایی شایانی می‌کند، به او شام می‌دهد و بعد تا ساعت‌ها پس از نیمه‌شب با او به درد دل می‌نشیند و همان‌جا در اتاقش به او جای خواب می‌دهد.

«افسر نگهبان... زندان رشت شبیه **یک فرشته بود**. تا ساعت سه بعد از نصف شب حرف می‌زدیم... از ارتش و پلیس نفرت داشت و نمی‌دانست چه‌طور خودش را از شر لباس پلیس خلاص کند، می‌گفت:

«ما مردم را می‌پاییم، یک عده ما را می‌پایند و بعد، یک عده‌ی دیگر هم آن‌ها را می‌پایند. در واقع می‌توان گفت که ارتش و پلیس مردم را می‌پایند، سازمان امنیت ما و مردم را می‌پاید، یک عده از سازمان امنیتی‌ها خود سازمان امنیت را می‌پایند و امریکایی‌ها هم آن‌ها را می‌پایند...» (ص ۶۳). و بسیاری حرف‌های دیگر که خود خواننده می‌تواند یک بار دیگر بخواند و از حیرت شاخ در بیاورد.

قضا را در همان سال‌ها دقیقاً از اوایل زمستان ۵۰ تا اوایل تابستان سال ۵۱، به مدت هفت هشت ماه - نگارنده‌ی این سطور، در عتقوان جوانی، در زندان رشت، چون زندانی سیاسی به سر برده است. در آن زمان، زندان رشت بند سیاسی جداگانه نداشت و ما را که حدود بیست سی نفری دانشجو و معلم و محصل بودیم، در سه سلول انفرادی با یک کریدور کوچک که درست مقابل اتاق افسر نگهبان زندان بود، انداخته بودند و تمام مدت بیست و چهار ساعت را در آن فضای نمور و تاریک (در آن زمستان بسیار سرد و تابستان گرم و شرجی) می‌ماندیم و فقط هفته‌ای یک ساعت برای هواخوری به حیاط می‌پردنمان. زندان رشت، سه افسر نگهبان داشت که در نوبت‌های بیست و چهار ساعته پست عوض می‌کردند. یکی‌شان سروان دایم‌الخمری بود که دایم فحش می‌داد و با ما دعوا داشت و به بهانه‌های گوناگون زندانیان عادی را به زیر شلاق می‌کشید و خود را یک پانلئون و اسکندر می‌پنداشت و پیوسته تکرار می‌کرد و فخر می‌فروخت که از سربازی به سرداری رسیده. در مدت نگهبانی او، بچه‌ها روزگاری داشتند. دومی ستوان یک گیلانی‌ای بود که خودش را خیلی خوش‌تیپ می‌دانست و همه‌ی کارها را به پاسبان‌ها محول می‌کرد و پیوسته پای تلفن نشسته بود و با رفیق‌های تاق و جفتش قرار و مدار می‌گذاشت. او زیاد کاری به کار ما نداشت. سومی ستوان دومی بود اهل زنجان که با یکی از بچه‌ها در دوران دبستان و دبیرستان هم‌کلاسی و با او هم‌شهری بود. مرد خوبی بود؛ نجیب، آرام و مؤدب. نمازخوان بود و وضویش را در دست‌شویی ما می‌گرفت. می‌گفت تمیزتر است. در مدت نگهبانی او، زندان به قول معروف کویت بود. به یاد ندارم که او زندانی عادی‌ای را کتک زده باشد یا سر کسی داد کشیده باشد. این افسر، اما فرشته نبود. یک افسر شهربانی شاهنشاهی بود که از بد حادثه (به سبب مشکلات مالی و خانوادگی) به این شغل رو آورده بود. با تمام خوبی‌هایش و با آن که هم‌شهری و هم‌کلاسی‌اش هم‌سلول ما بود و با آن که هفت هشت ماه (اقلاً هفته‌ای دو شبانه روز) نزدیک ما زندگی

کرده بود، یک بار هم نشد که با ما از سلام و علیک و دو سه جمله‌ی دیگر بیش‌تر حرف زده باشد. همیشه وحشت داشت که مبادا وقتی دارد جواب سلام ما را می‌دهد، پاسبانی یا افسری یا رئیس زندان او را ببیند یا یکی از نادمان گزارشش را به ساواک یا شهربانی بدهد.

حالا چه‌گونه افسر نگهبان زندان رشت در داستان - ناگهان فرشته از آب در می‌آید و بی‌آن‌که حمیدخان را بشناسد، در همان برخورد اول، سفره‌ی دلش را باز می‌کند و اصلاً هم نمی‌ترسد؛ خدا عالم است.

نگارنده قصد رد کردن این نکته را ندارد که: «... گاهی آدم در بدترین جاها، بهترین آدم‌ها را می‌بیند.» (ص ۶۲) اما وقتی می‌خواهیم داستانی درباره‌ی یک قشر از جامعه آن هم در رژیم گذشته - بنویسیم، آیا درست است که برای معرفی افرادی از آن قشر، بر استثنائی انگشت بگذاریم و آن را چون واقعیتهای همه‌شمول بر صفحه بیاوریم و از آن بدتر، به چاپ بسپاریم؟ در تمام دوران شاه، فقط یک افسر را سراغ داریم که از یکی از زندان‌ها (به گمانم زندان ساری) در همان سال‌ها همراه گروهی از زندانیان سیاسی و تعدادی اسلحه فرار کرد. آن را هم باید ببینیم کی بوده و چرا دست به این کار زده و چه مدت زندانیان رویش کار کردند؟ همان یک استثنا هم مسلماً در برخورد اول مثل جناب سروان **چاه به چاه** - این همه سخنرانی غرا در مقابل یک زندانی سیاسی ناشناس نمی‌کرده است.

ما نمی‌گوییم که استثنا را نمی‌توان قهرمان داستان کرد یا درباره‌اش نباید نوشت، اما در این‌جا این سؤال را مطرح می‌کنیم که اگر هم‌چنان که در **چاه به چاه** نشان داده شده - بیش‌تر مأموران ساواک و شهربانی آدم‌های خوب و فرشته‌ای هستند، پس دیگر چرا در فصل نه، افسر ساواکی را که می‌تواند نمونه‌ای از همه‌ی آن‌ها و این قشر باشد، به گه می‌کشید؟ آن نگهبان که آدم خوبی است و های‌های گریه می‌کند؛ آن افسر هم که حمید را اول دست‌گیر می‌کند، در کمال انسانیت او را رها می‌کند تا به حرم حضرت برود و زیارت دل‌چسب و گریه‌ی سیری بکند؛ آن افسر نگهبان دیگر هم که آن حرف‌ها را می‌زند و آن‌همه پذیرایی می‌کند و... پس دیگر مشکل کار کجاست که با آن تمهیدات افسر ساواکی را در چاه پر از گه و کثافت سرنگون می‌کنید: «... همه فکر کردند که افسر در چاه غرق شد. چاه او را تا شانه‌هایش بلعید. فقط **ستاره‌های افسر از توی کثافت برق می‌زد** و سرش بیرون بود...» (ص ۹۱). فقط برای این‌که برق ستاره‌های افسر در میان گه و کثافت تصویری هنرمندانه است؟ یاد چوبک به خیر!

باری، ایراد و اشکال سیستم وابسته‌ی شاه و ساواک جهنمی‌اش در این نبود که باتون را به فلان سربه‌زیر زندانی می‌مالید، ایراد در ساختمان و چه‌گونگی روابط چنان نظامی بود، نظامی که چون کابوس سیاه و هول‌ناکی روی همه‌چیز و همه‌کس افتاده بود و همه را جاسوس وانمود می‌کرد و وحشت را بر همه‌چیز و همه‌جا حکم‌فرما کرده بود تا در سایه‌ی امنیت ناشی از آن هر کار که می‌خواهد بکند.

ما اگر حالا می‌خواهیم پیرامون آن نظام و عمله اکره‌اش داستان بنویسیم و آن را افشا کنیم و - یا هم‌چنان که در **چاه به چاه** نویسنده کوشیده است - به کثافت و گه بکشیم، می‌باید شیوه‌ی صحیح‌تری را در پیش بگیریم، نه این‌که آن افسر ساواکی را آن‌طور تصنعی در چاه پر از فضولات بیندازیم، ولی در عوض چنین شخصیت‌هایی بیافرینیم. و بعدش هم دلمان خوش باشد که پدر شاه و امریکا و اشرف پهلوی را در آورده‌ایم و رسوای خاص و عامشان کرده‌ایم. آقای دکتر رضا براهنی یک بار دیگر هم در گذشته یقه‌ی شاه و عمله‌ی اکره و خانواده‌اش را گرفته‌اند و با اسم و رسم و نشانی و مشخصات، به کثافت کشانده‌اندشان (رجوع کنید به مجموعه‌ی شعر «ظل الله»؛ اما باید پرسید که آیا روش صحیح برای باز کردن و نمایش و افشای فساد یک نظام، فحش دادن و به گه کشیدن عوامل آن و ادای اشرف را توسط قهرمان شهید (دکتر) در آوردن (ص ۵۸) و... است؟ یا می‌باید به اصل و ریشه‌ی آن نظام فاسد زد؟

مسئله‌ی ترک و فارس و رشتی و... و جوک‌های منحطی که درباره‌ی این قوم‌های ایرانی، سال‌هاست بر سر زبان‌هاست، البته خیلی زشت و بد است. ما هم قبول داریم و می‌پذیریم که دکتر (رضا برهانی) از این توهین‌ها بر سر خشم آمده باشد و بخواهد در جایی با آن مقابله کند. اما آیا این گونه که در **چاه به چاه** مطرح شده، چاره‌گر است؟ روشن‌گر است؟ ما از دکتر (رضا برهانی) توقع داشته و داریم که اگر به چنین مسئله‌ی مهمی می‌پردازد، ریشه واصل آن و نیت استعماری و جدافکنانه‌ای را که در پس آن نهفته است، برای ما بشکافد و هنرمندانه توضیح دهد؛ نه به این صورت جلف و مسخره و با رودرروی آن جوانک ژيگولوی تهرانی با دکتر یا آن راننده‌ی بچه‌ی تهران با افسر و حمید.

صادق هدایت در سال ۱۳۱۵ **بوف کور** را نوشت و در بمبئی در نسخه‌های معدود، به صورت پلی‌کپی منتشر کرد. پس از آن، این شاهکار ادبیات و داستان‌نویسی معاصر، بارها و بارها تجدید چاپ شده. دکتر رضا برهانی نیز اثر را می‌شناسد و تحلیلی از آن دارد.

ما مضمون و نکته‌ای مشترک در **چاه به چاه** و **بوف کور** یافته‌ایم که علی‌رغم تمامی تفاوت‌های این دو کتاب، قابل ذکر است و تصور می‌کنیم که بسیار آموزنده باشد.

نکته‌ای است، و آن این عقیده که پس از مرگ تا مدتی مو و ناخن آدم رشد می‌کند. این نکته در **چاه به چاه** دکتر رضا برهانی در گفت‌وگوی حمید با دکتر بدین شکل مطرح می‌شود:

«گفتم: «شاید یک سالی طول بکشد تا ناخن دربیاید.»

[دکتر:] «واقعاً؟ یک سال؟ فقط یک سال؟ من فکر می‌کردم که چندین سال طول می‌کشد. طوری که فکر می‌کردم که ناخنم پس از مرگم دربیاید!»

برای آن که به صحبت ادامه داده باشم، گفتم: «پس از مرگ، ناخن در نمی‌آید، مو در می‌آید.» با اطمینان خاطر گفت: «نه! ناخن و موی آدم، پس از مرگ باز هم در می‌آیند. ولی این دیگر واقعاً مسخره است! آدم خودش بمیرد و بعد، مقداری مو و ناخن شب و روز می‌دریابند. توی قبر، وسط کرم و موش و موربانه، می‌دریابند و دراز شوند. خود آدم نباشد ولی مو و ناخنش باشند.»

گفتم: «من شنیده‌ام فقط یک مدت کوتاهی موی مرده بلند می‌شود. بعد دیگر می‌ریزد. حتی یک عده فکر می‌کنند که اگر مو می‌ماند و یا بعد از مرگ، باز هم در می‌آمد، ترکیب شیمیایی مو باید خیلی مهم باشد. یعنی اگر از ترکیبات مو، توی بدن آدم بیش‌تر بود، بدن هم دیر می‌پوسید.» (صص ۱۴-۱۳).

و اما ببینیم که هدایت در **بوف کور** چه هنرمندانه همین مضمون را پرورده است:

«... آیا کسی از احساسات بعد از مرگ خبر دارد؟

اگرچه خون در بدن می‌ایستد و بعد از یک شبانه‌روز بعضی از اعضای بدن شروع به تجزیه شدن می‌کنند، ولی تا مدتی بعد از مرگ موی سر و ناخن می‌روید - آیا احساسات و فکر هم بعد از ایستادن قلب از بین می‌روند یا تا مدتی از باقی‌مانده‌ی خونی که در عروق کوچک هست، زندگی مبهمی را دنبال می‌کنند؟...» (**بوف کور**، چاپ دوازدهم، قطع جیبی، ۱۳۴۸، صص ۱۳۶-۱۳۵)

قضاوت میان این دو نوع تلقی از یک مضمون را آن هم با فاصله‌ای حدود نیم قرن - به عهده‌ی خود آقای دکتر رضا برهانی یا خواننده می‌گذاریم.

و اما درباره‌ی زبان و نثر و تشبیهات کتاب، به برخی نکته‌ها اشاره می‌کنیم.

«چشم‌های مرد بلندقد (ساواکی)... پر خون و شقی بود و دو کیس ضخیم، مثل دو تاول سیاه، مثل گوشت و پوست فرسوده‌ی زیر تخم پیرمردها، بالای برآمدگی گونه‌هایش دیده می‌شد.»

(صص ۳-۴) معمولاً در نثر وقتی نویسنده به تشبیه متوسل می‌شود که نتواند چیز یا شخص یا موضوعی را توصیف کند یا این کار برایش دشوار باشد. در آن صورت است که آن مورد را به مورد دیگری که برای خواننده آشنا تر و ملموس تر است، تشبیه می‌کند؛ نه آن که مورد دوم از مورد اول ناآشنا تر باشد. حالا خواننده از کجا برود پوست زیر تخم پیرمردها را نگاه کند تا بفهمد که زیر چشم ساواکی‌ها چه شکلی است؟ فقط این تشبیه به درد پیرمردها می‌خورد؛ چون ساده‌تر از دیگران و حتماً به کمک آینه به مورد دوم دسترسی دارند. شاید هم نویسنده قصد داشته باز هم ساواکی‌ها را به گه بکشد!

«توبوس‌ها پر از شاگرد مدرسه بودند. بچه‌ها را می‌دیدم، با صورت‌های خسته، کمی غمگین و پوشیده با جوهر و ماژیک و ماسیده‌های غذاهایی که خورده بودند. نمی‌دانم چرا رنگی از شیطنت بچگی در صورت این بچه‌ها ندیدم.» (ص ۶). توجه داشته باشید که راوی در آریا یا شاهینی میان دو ساواکی نشسته و اتومبیل در خیابان به سرعت در حال حرکت است و تازه چشم‌پند او را برداشته‌اند و این توصیف از زبان اوست. وانگهی معلوم است که وقتی صورت بچه‌ها با جوهر و ماژیک و ماسیده‌های غذا پوشیده شده، دیگر دیدن رنگی از شیطنت در صورتشان کار حضرت فیل است!

«پیش‌تر به یک پنگوئن مشرف به موت می‌ماند تا به یک انسان.» (ص ۷۰). این توصیف و تشبیهی است که حمید از پدرش می‌کند. حالا او از کجا پنگوئن دیده که ابوی را به نوع مشرف به موت بودن آن تشبیه می‌کند، الله اعلم!

«در لحاظاتی که سوءظنی می‌شد، شدیداً خیالاتی به نظر می‌آمد.» (ص ۱۰)
«افسر خندید و با پوز خند گفت: ...»

معلوم بود که سؤالش سوءظنی را که به دکتر پیدا کرده بود، منعکس می‌کند، سعی کردم سوءظنش را رفع کنم.» (ص ۵)

«داشتیم از جاده‌ی قدیم بالا می‌آمدیم.» (ص ۶) به جای بالا می‌رفتیم.

«و بعد خرناسه‌ی ملایمش شروع شد.» (ص ۱۵).

«یکی دو سگ دهکده نشسته بودند روی دنبشان...» (ص ۷۶-۷۵).

«طپانچه حالا زندگی مرا می‌خرد!» (ص ۷۷). خریدن زندگی کسی معنای دیگری دارد. این‌جا البته منظور این است که زندگی یا جان مرا نجات می‌دهد.

«ما باید طپانچه را پیدا کنیم یا این که تو و شوهرت را برمی‌داریم می‌بریم زندان.» (ص ۷۹). در

این جمله به جای یا این که باید وگرنه باشد. اگر جمله با یا شروع می‌شد، یا این که صحیح بود.

«دل و روده‌ی همه چیز بیرون بود، جز دل و روده‌ی نگهبان‌ها، افسر و ما.» (ص ۸۰).

«و پدر دارد هدف‌گیری می‌کند تا این شپش را بگیرد و بکشد.»

«شروع کرد به جیغ کشیدن، و جیغش، که مثل ناله‌ی مرموز حیوانی زخمی بود، بلند شد

و در محوطه‌ی ده و اعماق جنگل پیچید.» (ص ۸۲).

«مادرم غش کرده، افتاده بود.» (ص ۸۲).

[...]^۲

«گلاب به جمالتان!» (ص ۸۹). گلاب به روتان صحیح است. گلی به جمالت یا جمالتان داریم.

البته در این‌جا شاید عمدی در کار بوده که مرد دهاتی مثلاً این اصطلاح را به طنز، غلط بگوید!

«آفتابی ضعیف، مثل یک تهرنگ مشرف به موت بالای دیوارها جان می‌داد.» (ص ۶).
 «تهران با تمام بناهای کوچک و بزرگش، با آسفالت و ماشین‌ها و آدم‌هایش، مثل حیوان کریمه و ابله‌ی در زیر پای البرز به زمین کوبیده شده بود...» (ص ۶) تأثیر دید و توصیف‌ها صادق چوبک و نادر نادریور و قضیه‌ی سیوخته شدن تهران توسط کوه البرز!
 «درخت‌های خیابان‌ها، با شاخه‌های نیمه‌خیسشان، انگار نه به وسیله‌ی باران. بلکه به وسیله‌ی نوعی روغن مذاب، بسته و گریخته مرطوب شده بودند.» (ص ۷).
 «شاخه‌ها مثل پنجه‌های ارواح بی‌دردسر از تن درخت‌ها بیرون زده بود.» (ص ۷).
 «صدای زیر و برهنه و چندش‌آور...» (ص ۱).
 «راننده و یک نفر دیگر در صندلی جلو جا خوش کردند...» (ص ۱)
 «از جیرجیر مطبوع صندلی در زیر سنگینی تن‌هاشان فهمیدم که دو نفر هستند و نشسته‌اند.» (ص ۱).

«گاهی از داخل بی‌سیم صدای زیری دستور می‌داد.» (ص ۲).
 «دست، عقب می‌نشیند...» (ص ۲).
 «و اطرافمان به علت ماشین‌ها و پیاده‌روها شلوغ است.» (ص ۲).
 «و ماشین پیچید توی خیابان دست راستی ولی ترمز کرد.» (ص ۲).
 «سروصدای شاگرد مدرسه‌ها می‌آمد، و عجیب دلم گرفت.» (ص ۲) که جمله سخت آل احمدی است.

«از تاپ‌تاپ موتور ماشین‌هایی که به موازات ماشین ما ایستاده بودند، فهمیدم که در برابر چراغ قرمز هستیم.» (صص ۲-۳).
 «چشم‌بند سیاه پارچه‌ای را از روی چشم‌هایم کند.» (ص ۳).
 «من چشم‌بند پارچه‌ای را انداختم روی چشم‌هایم... و این‌ور و آن‌ور را منظم کردم.» (ص ۷)

[...]

«یکی را در جایی دیده بودم، البته در زندان.» (ص ۳)؛ باز آل احمدی.
 «چشم‌های بازجو، کاسه‌ی خون بود.» (ص ۳)؛ که باید باشد: «دو کاسه‌ی خون بود.»
 «وقتی با عصبانیت موهای کاکلش را دور انگشت‌هایش حلقه می‌کرد، مثل این بود که می‌خواهد کاکلش را بکند و خیالات مغزش را هم به همراه ریشه‌های کاکلش از مغزش بیرون بکشد.» (ص ۱۰)

«سؤالش از هوشیاری‌اش حکایت می‌کرد.» (ص ۱۱)
 «و بعد رفتن پایین و آدمم بالا و چند بار این کار را تکرار کردم. وقتی که بلند شدم، ایستادم.» (ص ۱۰)؛ که البته منظور این است که نشستم و پا شدم.
 «ولی او نشست و شروع کرد به کندن پوست‌های خشک و پوسیده‌ی زخم‌های زیر پایش.» (ص ۱۱) که منظور کف پایش است.

«پوست تازه دیده می‌شد که تمیز و کال بود، به رنگ پوست پیاز بود.» (ص ۱۲)؛ که «کال» شاید ترجمه‌ی واژه‌ی انگلیسی raw باشد که در این‌جا به معنای ناسور است و معنی «خام» را نمی‌دهد، چه رسد به «کال».

«و بعد سرش را بلند کرد و توی چشم‌هایم را نگاه کرد.» (ص ۱۳)
 «زیر پلک‌هایش چروک‌های دقیق نشسته بود و از کنار چشم‌هایش، خطوط ریزتر به طرف گوش‌ها و موهای سفید بالای گوش‌هایش خیز برمی‌داشت.» (ص ۱۳)؛ توصیفات چوبکی.
 «پدر من چم و خم دنیا را دیده، فراز و نشیب هفتاد هشتاد سال معاصر را دیده.» (ص ۱۴)؛ از چم و خم سر درآوردن» یا «به چم و خم وارد بودن» داریم، اما «چم و خم را دیدن» نشنیده‌ایم. باید باشد «زیر و بالای دنیا را دیده.»
 «مرا به خاطر شما در این سلول نینداخته‌اند.» (ص ۱۵)؛ منظور این است که برای جاسوسی یا پاییدن شما.

«من چغلی کسی را نمی‌کنم.»؛ «چغلی کردن» در این‌جا غلط است؛ چون منظور راپرت دادن، گزارش دادن یا جاسوسی کردن است.
 «از پایین که نگاهش می‌کردم، غول‌آسا به نظر می‌آمد. کاکلش را توی انگشتش حلقه کرده بود. چند لحظه بعد دست از کاکلش برداشت.» (ص ۱۵)؛ چه‌گونه می‌شود کاکل را توی انگشت (و نه دور انگشت) حلقه کرد؟

«چه‌قدر یک نفر می‌توانست بی‌رحم باشد.» (ص ۱۸)؛ می‌تواند درست است.
 «[دکتر:] من که جز بازجو کسی را نمی‌شناسم، آن هم که از اسم مستعار استفاده می‌کند.» (ص ۱۹)

«دکتر غش غش خندید و از خلال خنده‌اش گفت...» (ص ۲۰)

[...]

«بارها دکتر تهرانی در زیر شلاق می‌گفت...» (ص ۴۰)؛ که البته منظور این نیست که دکتر تهرانی شکنجه‌گر زیر شلاق بوده، بلکه دکتر تهرانی در حالی که من زیر شلاق بودم و یا در حالی که شلاق می‌زد، می‌گفت...
 «تکه‌های کثافت از بازوی افسر بیرون پرید و بالا سر دیگران در هوا پخش شد.» (ص ۹۰)

«از چند کلبه‌ی مدرس و زهواردررفته رد شدیم...» (ص ۹۰)
 «به این فکرها بودم.» (ص ۹۲) به جای: «در این فکرها بودم» یا «به این چیزها فکر می‌کردم.»

در بیش‌تر گفت‌وگوها، نویسنده کلمات را به شکل کامل و ادبی نوشته، ولی در چند جا برخی از کلمات را شکسته و عامیانه آورده است، که این کار بدون دلیل و صرفاً از روی بی‌دقتی بوده است.
 در بسیاری جاها، فعل‌ها به طور شکسته و ناقص و غلط آورده شده. می‌توانید به هر جای کتاب که می‌خواهید نگاه کنید.

گاه کتاب، به ترجمه‌ی بدی می‌ماند که مترجمی (اگرچه مسلط به زبان انگلیسی، اما با سواد فارسی اندک) آن را به فارسی برگردانده باشد. نگاهی کنید به استفاده‌های فراوان از یک -تقریباً در همه‌ی صفحات- در مقابل a یا an انگلیسی و به عنوان در برابر as و به وسیله‌ی به جای by. و نیز بسیار از جملات که با شروع کردن آمده و این نوع استفاده از «شروع کردن به...» فارسی نیست. اما در انگلیسی سخت رایج است. «مقاصد جاه‌طلبانه» نیز ترجمه‌ی ambitious aims است و «کال» را هم که گفتیم.

در مورد نقطه‌گذاری (اکثراً) نادرست کتاب چیزی نمی‌گوییم که خیلی‌ها مبتلا به این بلا هستند.

باری، اگر باز بخواهیم نمونه بیاوریم، از این بی‌دقتی‌ها و گاه شلخته‌گری‌ها در زبان و نثر و جمله‌بندی و ترکیبات و تشبیهات فراوان است و مثنوی هفتادمن کاغذ می‌شود. ما از آقای دکتر رضا براهنی، بسیار بیش از این توقع داشتیم که به زبان فارسی و نثر و قواعد صحیح آن توجه بیش‌تری داشته باشند.

گفت: «عیب می‌جمله‌بگفتی، هنرش نیز بگوی!» ما هرچه کتاب **چاه به چاه** را زیر و رو کردیم و با صبر و حوصله دوباره و چندباره آن را به‌دقت خواندیم، به غیر از آن حسن آغاز، تنها یک حسن - صفحه‌ی ۷۱، توصیف غذا خوردن پدر- که الحق زیبا و مؤثر بود، چیز دیگری نیافتیم. اما به هر حال این داستان نسبتاً بلند، بسیاری مسائل را برای خوانندگان روشن می‌کند؛ از جمله دلیل شیفتگی آقای براهنی به صادق چوبک و آثارش را.

آقای دکتر رضا براهنی با نگارش و دوباره‌نویسی و چاپ **چاه به چاه** خود را شدیداً به واقعیت‌ها و واقعیت‌گرایی در ادبیات معاصر و نیز به زبان فارسی مدیون کرده‌اند. امید آن که ایشان ضمن ادا و جبران این دین سنگین، پس از این آثاری بیافرینند که همه حسن باشد تا ما نیز حسن آن‌ها را جمله برشماریم و به دشواری پی‌عیب‌ها بگردیم.

پی‌نوشت:

* این مقاله در مرداد ماه سال ۱۳۶۲ نوشته شده است که با نظر مؤلف آن، در کتاب *شهرزاد* باز چاپ می‌شود.

۱. «آواز کشتگان» و «بعد از عروسی چه گذشت؟»، نشر نو.

۲. از این پس تمام تأکیدها در نقل جمله‌های کتاب از ماست. (ز)

فریاد آن هزاران چشم تبریزی

برای هفتادمین سال تولد دکتر رضای براهنی

حسین آتش‌پرور

من چند براهنی می‌شناسم و دیگران شاید چندین براهنی یا از آن چندین، چندتایشان را. اولین براهنی‌ای که شناختم، در **قصه‌نویسی** بود، که حرف‌های تازه‌ای می‌زد؛ منتقدی خلاق و بانرژی. دومین براهنی شاعر بود. با «**مصیبتی زیر آفتاب**» ش دیدم؛ درشت و چهارشانه و با چشمانی بانفوذ. موهای سرش از وسط ریخته بود. به «**طالا در مس**» که داخل شدم، چشمم به شخصیت دیگری افتاد؛ شخصیتی با نظریه‌های تند و جسورانه. گفتم: «سلام آقای براهنی!» یکی دیگر از براهنی‌هایی که می‌شناسم، دبیر بخش ادبی مجله‌ی فردوسی و سردبیر جهان نو بود. براهنی بعد را در «**روزگار دوزخی آقای ایاز**» دیدم و براهنی دیگر، در «**تاریخ مذکر**» قدم می‌زد. براهنی بعد را که به خاطر می‌آورم، مترجم است. از روی «**پلی بر رودخانه‌ی درینا**» ش گذشتم. یکی از براهنی‌ها را که دیدهام و به یاد دارم، از بنیان‌گذاران «**کانون نویسندگان ایران**» است و براهنی دیگر، استاد دانشگاه تهران بود. یک براهنی هم می‌شناسم که در ترکیه درس خوانده است. براهنی بعد، تبریزی و آذری‌زبان است و براهنی دیگر و دیگر و دیگر.

کیمیا و خاک، رازهای سرزمین من، آواز کشتگان، چاه به چاه، بحران رهبری نقد ادبی، قابله‌ی سرزمین من، آزاده خانم و نویسنده‌اش، بعد از عروسی چه گذشت و... اگر باز هم بخوام بنویسم، براهنی‌های بی‌شماری را به یاد خواهم آورد و شما هم به خاطر

خواهید داشت؛ آن قدر که از این صفحات سرریز خواهند شد.

و همه‌ی این براهنی‌ها در هم جمع می‌شوند و می‌شود: «دکتر رضا براهنی، متولد آذر ۱۳۱۴ که در تبریز به دنیا آمد» و یکی از خلاق‌ترین چهره‌ها و پرکارترین نویسندگانی است که در تمام زمینه‌های ادبی، از سال ۱۳۴۰ تاکنون مطرح بوده است. او محیط ادبی ایران را با دیدگاه‌های نو و نظریه‌های تازه و جنجالی‌اش در داستان، شعر، مقاله، ترجمه و گفت‌وگوهایش، تحت تأثیر قرار داده است. اگر قرار باشد که ما لباس‌های پدرانمان را بپوشیم، اصلاً بچه‌های خوبی نخواهیم بود و دکتر رضا براهنی در زندگی ادبی خود سعی کرده هیچ وقت لباس بزرگترها را به تن نکند و از این بابت او به سنت‌شکنی مشهور است، در بین نوجویان و خلاق‌اندیشان، طرفداران بسیاری دارد و بی‌شک دشمنانی هم دارد که این دو گروه، نه به شکل طیف که به صورت قطبی درآمده‌اند.

و حالا می‌بینیم که دکتر رضا براهنی قصه‌نویس، و دکتر رضا براهنی شاعر، دونفری، شانه به شانه‌ی هم و موازی با هم، قدم می‌زنند و صحبت‌کنان با هم به جلو می‌آیند، تا این که یک‌باره متوجه می‌شویم این دو نفر در هم فرو رفته‌اند؛ یکی شده‌اند و براهنی دیگری متولد شده است. شخصیت تازه‌ای که شاعر قصه‌گوست، روبه‌روی من نشسته است. همان کسی که شعر و قصه‌ی «گاری» را گفته است.

«در را از جایش کنند، بلند کردند

در را به روی گاری انداختند، بردند

– حالا فضای خالی در چون دهان سگی تشنه و تن‌ها در زیر آفتاب له له زنان است

اتاق‌ها را بردند

– با سطح شیشه‌های تیز و شکسته‌ی دیوارهای خالی و معبون پنجره‌ها تنها مانده است

دیدي که خانه‌ی ما را هم بردند

– احساس‌های ما حالا زنبورهای سرگردانی هستند که تک تک دنبال کندوی گم‌شده‌شان

می‌گردند

آن‌گاه نوبت سیلان آمد

ما بچه‌ها اطراف کوه حلقه زدیم تماشا کردیم

بی‌اعتنا به ما مشغول کار خود شده بودند

فارغ شدند. و بعد: هن‌هن‌کنان سیلان را انداختند روی گاری، بردند

و آسمان پرستاره‌ی تبریز را کردند، انداختند روی گاری

از روی گاری صدها هزار چشم درخشان تبریزی فریاد می‌زدند:

ما را بردند

و،

بردند

گل‌های باغچه‌های تبریزی می‌گریستند وقتی که ارگ علیشاه را انداختند روی گاری، بردند

حالا از مورینه‌ها نشانی خورشید را می‌پرسم

اما تو نیستی

زیرا که آمدند و تو را انداختند روی گاری، بردند

ما در غیاب تو در این جهان خاکی ویران چه می‌کنیم؟

از دوردست‌های زمان غرش صدها هزار گاری را حتی در خواب نیز می‌شنویم

ای کاش می‌آمدند ما را هم می‌بردند»

نیم، جدا از دنیای تازه‌ای که وارد شعر کرد، با انقلاب در شعر پارسی، آن را در مسیر دیگری قرار داد. او در شعرش، عدم تساوی مصرع‌ها را اعلام کرد و از نظر فیزیکی، مساوی بودن شعر را حذف کرد. اخوان ثالث، سنت قصه‌گویی را وارد شعر نیمایی کرد و به جنبه‌های روایی آن اهمیت داد. احمد شاملو، به حذف وزن بیرونی از شعر نیمایی پرداخت و آن را جای‌گزین وزن درونی کرد. احمد رضا احمدی، وزن بیرونی و درونی را از شعر نو گرفت. هارمونی را هم گرفت و به جای آن تصویر را در شعر حاکم کرد. رضا براهنی در طول دوران شاعری خود از «آهوان باغ» گرفته تا در «شبی از نیم‌روز»، «مصیبتی زیر آفتاب»، «ظل الله»، «اسماعیل»، «بیا کنار پنجره» و در «خطاب به پروانه‌ها» به آن سمت می‌رود که شعر و داستان را یکی کند. شعر «گاری» نمونه‌ی درخشانی از این کوشش و هم‌سویی شاعر و داستان‌نویس است که در یک نقطه به هم می‌رسند و یکی می‌شوند. و این اثر مشترک را که هم ویژگی‌های شاعرانه و هم عناصر داستانی را در خود جمع کرده است، به وجود می‌آورد. این دو، یعنی شاعر و داستان‌نویس، به آن حد در هم فرو رفته‌اند که معلوم نمی‌شود، این شعر کار یک داستان‌نویس بوده یا این داستان را شاعری باتجربه و خلاق سروده است. در این اثر، ما با روایت، تصویر، جزئی‌نگری، حس‌آمیزی، ایجاز، فراروی از واقعیت، عادت‌زدایی و شخصیت‌سازی که عنصرهای شاعرانه و داستانی مشترک هستند، روبه‌رو می‌شویم و جنبه‌های شعر و داستان، در پشت هر کدام از این نشانه‌ها آشکار است. اگر از زاویه‌ی شعر بودن اثر به آن بنگریم، چون زمین‌های گسترده و باز دارد، حالتی تاریخی و همه‌زمانی پیدا می‌کند. جنبه‌های داستانی هم پشت هر کدام از این نشانه‌ها موجود است و اگر بپذیریم که داستانی بسیار موجز است - که هست - سرشار از تخیل و جنبه‌های شاعرانه و تصویری است. تکرار بیش از حد افعال، گرچه اثر را شعاری می‌کند، این امتیاز ارزنده را به آن می‌بخشد تا حرکت زبانی را در آن بیش‌تر و تندتر کند و آن را به جلو ببرد.

به این اثر می‌شود از زاویه‌های گوناگون نزدیک شد و در جست‌وجوی معانی چندگانه‌ی آن و دریافت‌های بی‌شمارش برآمد و روابطی منطقی را در آن کشف کرد و به رمزخوانی آن پرداخت که در این‌جا به دو دیدگاه صوری در آن اشاره می‌کنم:

۱. اوج

غارث، درندگی و خشونت از همان پاره‌ی اول این اثر، خود را به رخ می‌کشد، اما از جایی که می‌گوید: «احساس‌های ما حالا زنبورهای سرگردانی هستند که تک تک دنبال کندوی گم‌شده‌شان می‌گردند» اوج می‌گیرد. بعد می‌رسد به: «آن‌گاه نوبت سیلان آمد» که در این‌جا چرت ما پاره می‌شود. در اوج، هم‌چنان می‌رویم که شاعر-داستان‌نویس، ما را به جهان دیگری که ساخته است، پرتاب می‌کند: «هن‌هن کنان، سیلان را انداختند روی گاری، بردند.» و: «آسمان پرستاره‌ی تبریز را کردند انداختند روی گاری» که با درخشان‌ترین بخش اثر از هر نظر روبه‌رو می‌شویم و در اوج، هم‌چنان ادامه می‌یابد و بازتاب آسمان پرستاره‌ی تبریز را در آن هزاران چشم درخشان تبریزی از روی گاری می‌بینیم و هم‌چنان در اوج می‌رویم.

۲. حرکت از جزء به کل

در این اثر، رفته‌رفته از جزء به کل می‌رسیم؛ در پاره‌ی اول، می‌بینیم که در و پنجره را می‌برند. در پاره‌ی دوم، غارتِ اتاق‌ها را شاهد هستیم و بعد خانه را می‌برند و نوبت سیلان و آسمان پرستاره‌ی تبریز و ارگ علیشاه می‌رسد. در مجموع می‌بینیم که وطن با تاریخش غارت شده است.

«آسمان پرستاره‌ی تبریز»، از ازل وجود داشته است و گاری هم همیشه برای غارت آماده بوده است، اما چرا هیچ وقت ما به صرافت دیدن آن نیفتاده بودیم؟! چشم‌های ما قادر به دیدن طول موج

معینی با زاویه دید معینی است و ما به چشم مرکب نیاز داریم. چشم‌هایی که برای اولین بار این‌ها را دیده است، اتفاقاً هم شاعر است و هم داستان‌نویس. در بین جمعیتی که هستند و خواهند بود و در گذشته بوده‌اند، آن چشم‌های مرکبی که دامنه‌ی دیدش وسیع است، حتی در عمق هم نفوذ می‌کند و از آسمان غافل نیست و دوردست‌ها و تاریخ را هم می‌بیند. و او که شاعر است و داستان‌نویس، این‌ها را به ما نشان می‌دهد و ما، با زیباترین، هنرمندانه‌ترین، فراواقعی‌ترین و در عین حال، دردناک‌ترین تصویر هنری از پشت آن چشمان مرکب روبه‌رو می‌شویم: «از روی گاری صدها هزار چشم درخشان تبریزی فریاد می‌زدند: «ما را بردند.»

شاعرداستان‌نویس آمده است و از اجسامی طبیعی، ترکیبی تصویری، سمبولیک، استعاره‌ای، فراواقعی و اسطوره‌ای می‌سازد تا ما از ورای زمان و مکان، آن درد تاریخی را حس کنیم. شعر، زبان دوم ماست؛ زبانی که در آن غم‌ها، شادی‌ها، شکست، پیروزی، زایش، تلاش، مقاومت و سختی‌ها و به طور کل، چهره‌ی مردم ما در آن بیان می‌شود. اگر شعر یا داستانی بازتاب درونی‌شده‌ی عواطف انسانی ما نباشد و چهره‌ی زمان و تاریخ را منعکس نکند، زبان مردم نخواهد بود. برانه‌ی در این اثر، از حذف چندین زبان به بیان تازه‌ای دست می‌یابد؛ همان چشم مرکبی که در تمام طول تاریخ، از طریق ناخودآگاه قومی شاعرداستان‌نویس بیدار بوده و حضور داشته است تا این غارت را ببیند.

او از ورای چند تصویر و در نهایت ایجاز، سنگینی و عظمت سیلان را به ما منتقل می‌کند. ارگ علیشاه را روی گاری می‌بینیم و فریاد زدن آسمان پرستاره‌ی تبریز را از بازتاب هزاران چشم درخشان در روی گاری می‌شنویم؛ گاری‌ای که حالا دیگر برای ما به نمادی تاریخی بدل شده است. اگر سال‌ها بعد هم کسی بیاید و در آستانه‌ی این اثر قرار بگیرد، بی‌شک چشم‌ها و گوش‌های او هم آن فریاد هزاران چشم را خواهد شنید و سیلان ازجاکنده‌شده و ارگ علیشاه را در روی گاری خواهد دید و در پشت آن چشم‌های مرکب شاعرداستان‌نویس، که بازتاب و تبلوری از آن هزاران چشم است، شاهده‌ی بر این دربه‌دری و غارت تاریخی خواهد ماند.

نکته:

۱. اوج در این اثر دو وجه دارد؛ وجه فیزیکی یا بیرونی، که ما به دنبال آن هستیم و دیگر، اوج به معنای مفهومی اثر، که از همان پاره‌ی اول آغاز می‌شود.
۲. «بلند کردن» و «بردن»، هر دو به معنای دزدیدن است. این اصطلاح، از حمله‌ی مفعول به بعد رواج یافت؛ زیرا می‌آمدند و آدم‌ها (زن‌ها) را بلند می‌کردند، پشت زین اسب می‌گذاشتند و می‌بردند.

خطاب به پروانه‌ها بار ضابراهنی

نیم‌نگاهی به مجموعه شعرهای خطاب به پروانه‌ها
چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟

حسین فاضلی

شعر دهه‌ی هفتاد چه گونه شعری است؟

پیش از سخن گفتن درباره‌ی مجموعه شعر **خطاب به پروانه‌های** رضا براهنی، جا دارد به طور مختصر به پدیده‌ی پست‌مدرنیسم یا جهان فرامدرن بپردازیم؛ گرچه شعر دهه‌ی هفتاد ایران به طور طبیعی ادامه‌دهنده‌ی شعر مدرن ایران است و از جایگاه شعر پیش از خود و حتی جایگاه خود، فراتر می‌رود و جایگاه ویژه و ممتاز دیگری در شناسنامه‌ی خود ثبت کرده؛ جایگاهی مدرن‌تر از مدرن (مدرنیسم +۱) یا همان فرامدرن. و از همین رهگذر است که باید به شعر این دهه و شعر امروز نظر کرد.

پست مدرنیسم ادبی

به گفته دیوید لاج: «نوع خاصی از هنر پیش‌تاز معاصر وجود دارد که گفته می‌شود ویژگی‌های مدرنیستی یا ضد‌مدرنیستی ندارد، بلکه پست‌مدرن است. پست‌مدرنیسم، انتقاد مدرنیسم از هنر سنتی را ادامه می‌دهد و هم‌چون مدرنیسم در پی نوآوری است، ولی این هدف را با شیوه‌های خاص خود دنبال می‌کند. هنر پست‌مدرن می‌کوشد تا به فراسو، حول و حوش، یا اعماق مدرنیسم راه ببرد و غالباً همان قدر از مدرنیسم انتقاد می‌کند که از ضد مدرنیسم.»

این شیوه‌ی خاص، یعنی حضور در فراسو، در ادبیات پست‌مدرنیستی (که شعر و داستان نمونه‌هایی از آن به شمار می‌رود)، در حالتی اتفاق می‌افتد که به قول رولان بارت، «مرگ نویسنده» که پدیدآورنده‌ی

اثر است و می‌تواند تنها راوی باشد، رخ می‌دهد. با مرگ نویسنده و سوژه‌زدایی از متن، اتفاق مهم‌تری که در کنار استعمارزدایی از اثر ادبی رخ می‌دهد، آن است که به خاطر مشارکت خوانندگان در اثر هنری، دیگر جایی برای این مثل مدرنیستی که: «خواننده‌ی ساده‌لوح، نکبتی است.» باقی نمی‌ماند. به این ترتیب، نقش خواننده از لحاظ نظریه‌ی ادبی پست‌مدرنیسم اهمیت خاصی پیدا می‌کند؛ زیرا تشخیص وجوهی که در هر اثر ادبی ممکن است وجود داشته باشد، امری مربوط به خواننده است. هر چه بینش زیبایی‌شناختی خواننده ناقدتر و نافذتر باشد، دافعه‌ی معنای اثر ادبی وسیع‌تر می‌شود و در این جاست که به قول ژاک دریدا، تفسیرهای متعدد خود را بروز می‌دهد.^۱

گفتنی است که پدیده‌ی پست‌مدرنیسم فاقد نظریه‌ای منسجم و سیستماتیک و ساختارمند است. حتی در میان صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم نیز دیدگاه‌های گوناگون و گاه متناقض دیده می‌شود؛ زیرا این پدیده دارای دستگاهی کامل و عام نیست. به بیان دیگر، پست‌مدرنیسم پایانی است برای تمامی سلسله‌مراتب و نظریات جهان‌شمول و کل‌نگر که می‌خواهند تمامی چیزها را در یک ساختار بسته‌ی شناختی و دستگاهی نظام‌مند، بسته‌بندی، معنی و توجیه کنند و به نوعی کامل، مسیرمند و تک‌خطی و مرکز‌گرا باشند. پست‌مدرنیسم کاملاً معکوس عمل می‌کند و به دریافت‌ها و تعبیرها و معرفت‌ها و قرائت‌های گوناگون و گاه متناقض معتقد است و به التقاط و پیوند خوردن پدیده‌های گوناگون و متضاد و متکثر به یکدیگر می‌اندیشد. پست‌مدرنیسم به مشروعیت‌زدایی و به چالش کشیدن تمامی مشروعیت‌ها در تمامی عرصه‌ها، دست می‌زند و می‌اندازد و تمامی پرسش‌ها و جواب‌ها و منطق‌ها و اقدامات درست و نادرست و بایدها و نبایدها را به پرسش می‌کشد؛ چه از دیدگاه سنت‌ها و نسبت به آن و چه نسبت به جهان مدرن و اقتدارگرا و کل‌نگر و اعلام نسبی بودن چیزها در قضاوت‌ها و ارزش‌های رایج و ماقبل خود و در خود و با خود (در این‌جا انسان را نیز «چیز» فرض کرده‌ایم). و بر همین اساس است که فرانسوا لیوتار، پست‌مدرنیسم را بدبینی و ناپذیرفتنی بودن فراروایت‌ها می‌داند. جهانی که در آن، دیگر انسان هیچ معیار قطعی برای قضاوت کردن و شدن دربارهی چیزها را ندارد.

با تغییر و چندوجهی شدن و چندگانگی در مسیر حرکت تاریخ چیزها (با تاریخ‌های هر چیز) و ایجاد گسست‌های چندگانه و قطعه‌قطعه شدن آن و جابه‌جایی ارزش‌ها، «نشانه‌ها» نیز که بیان‌کننده‌ی چیزها بودند، جابه‌جا شدند و ارتباطاتی نو بین نشانه‌ها و علائم و کدگذاری‌ها شکل گرفت و هر نشانه به ضد خود و به نشانه‌های دیگر، و هر متن به عرصه‌ی متون دیگر راه یافت و آمد و شد انجام شد؛ دیوارها فرو ریخت و دایره‌های مختلف‌الاضلاع (مثل داستان «الف» بورخس) در هندسه‌ی تاریخ قطعه‌قطعه‌ی چیزها شکل گرفت در جهان زبان و زبان‌جانشین جهان شد. (زبان هم چیزی نیست جز یک سوءتفاهم و توهم ما از جهان.)

با این حساب می‌بینیم زمان و بستری که شعر امروز در آن تنفس می‌کند، نمی‌تواند متأثر نباشد و تحت تأثیر قرار نگیرد. با محوری بودن زبان در اکثر گرایش‌های پست‌مدرنیستی و توجه خاص به زبان، ادبیات و به‌ویژه شعر نیز توجهش به زبان و جهان کلمه معطوف شد و به قولی شعر، خودش موضوع شعر (خودش) و دغدغه‌اش بیان خود شد. به درون خود افتاد و آن هم با جهان زبان. انسان گسسته‌ی امروز (از جمله شاعر)، که در بستری پریشان و قطعه‌قطعه‌شده قدم می‌زند، شعرش نیز تحت تأثیر همین فضا قرار دارد و در نتیجه ذهن مخاطبی را که هنوز لرزه‌های این گسست بر اندامش است، دربر می‌گیرد و باعث تنش و فروپاشی تمامی انتظارات زیباشناختی او می‌شود (مخاطب ناراضی است...!). کافی است نگاهی به مجموعه شعرهای موفق و متفاوت دهه‌ی هفتاد ایران و بعد از آن بشود که از آن جمله و اول آن جمله است، دفتر شعر **خطاب به پروانه‌های رضا براهنی**.

خطاب به پروانه‌های رضا براهنی

براهنی سعی موفقی بر آن داشته که پیشنهاد‌های تازه‌ای به حرکت آرام (راکد) شعری معاصر دهد و در کل و با تمامی ویژگی‌ها و مؤلفه‌های ارایه‌دهنده‌اش در کتاب، زیبایی‌شناسی جدیدی را نشان داده و با این زیبایی‌شناسی متفاوت و متمایز، باعث تنش و شورش علیه اقتدار و ایستایی شعر پیش از خود و با خود و حتی خود شده است. اما چه گونه؟

جریان و وجه غالب در کار براهنی کدام است؟ این امر به دو صورت شکل می‌گیرد:
الف. هر تمهید جدیدی که به کار گرفته می‌شود، به صورت یک اشاره یا یک تک زدن گذرا نیست، بلکه بر آن مرتب تأکید می‌شود تا حضور و غلبه‌ی خود را با قطعیت اعلام کند (بستر سازی...)
ب. بیش‌تر تمهیداتی که زمانی به‌تنهایی وجوه غالب را در شعر گذشته تشکیل می‌داد، اکنون باهم و یک‌جا مؤکد شده‌اند و تنش از همین جا ناشی می‌شود. (هم این و هم آن).^۲
حضور همه‌ی تمهیدات شعری به صورت یک‌جا و درجا، مجموعه را از حالت خطی و یک‌نواخت و آرام و بی‌صدا بیرون رانده و باعث متفاوت و غریب بودن (با آن همه غریبه‌گردانی) این مجموعه در نظر مخاطب و شاعران دیگر شده. در آن واحد و در یک لحظه همه در شعر حضور دارند (نشانه‌ها)؛ گویی این بار هزار و یک شاعر وارد شعر شده‌اند تا شبی را روایت کنند؛ روایتی که جز خود روایت نیست؛ که همان شعرهای **خطاب به پروانه‌ها** است. (رستاخیز کلمه و قیام طبقه‌ی کلمات زحمت‌کش) روایت کلمه در خود و با خود انجام می‌پذیرد و فضا و تصویر و نوعی معنای دیگرگون ایجاد می‌شود؛ معنایی که از ذهن قبلی بر کلمه سوار نشده است و گاه به بی‌معنایی می‌انجامد تا معنی بهتر حس شود (مثل بینایی بورخس)؛ معنای حسی-زبانی که شاعر با برخوردی تازه با کلمه خلق می‌کند. گویی دو غریبه (کلمه و شاعر) که برای اولین بار در مقابل هم قرار گرفته‌اند؛ دو غریبه‌ی عاشق هم، که یکدیگر را غریبه‌گردانی می‌کنند و آشنازدایی از تصویر قبلی خود. (براهنی با متن و متن با براهنی چنین می‌کند: تکثیر براهنی و تکثیر متن.) این غریبگی و غریبه‌گردانی برای مخاطب و منتقد و شاعر عادت‌ی بوده و انتظارات بسته‌اش باز نمی‌شود مگر...؟

نقش زبان و نگاه براهنی در زبان یا همان «زبانیت زبان» است و شعرهای **خطاب به پروانه‌ها** شعرهایی هستند که برای آفرینش زبان و در زبان خلق شده‌اند و «کلمه‌ها» هر کدام نقش و مسئولیت فردی خود را در جمع کلمه‌های دیگر و در کلیت شعر به رخ می‌کشند (اعلام خودمختاری و تجزیه‌طلبی کلمه‌ها و نشانه‌ها) و به نمایش می‌گذارند و خود موضوع خود می‌شوند و دیگر زبان نقش مفعولیت خود را نیز باز می‌یابد؛ هم فاعل می‌شود، هم مفعول (هرما فرودیت و چندجیسی می‌شود) زبان خودش را بازگو می‌کند به دست خودش؛ کلمه با شهامت کامل و به‌تنهایی خودش را لو می‌دهد؛ لودانی که از هر معنایی مخفی است تا مخاطبی مجنون و مرکب‌چشم به جست‌وجوی سفری کند.
زبان با ظرافت‌ها و چرخش‌های چندگانه‌ی خود در شعر جاری می‌شود و براهنی با کشف این ظرفیت‌های جمهوری کلمه و زبان، توانسته پیشنهاد‌های راه‌گشایی برای شاعران جوان‌تر و غیرجوان ارایه دهد و آن‌ها نیز توانسته‌اند مجموعه‌هایی بس توجه‌پذیر و متفاوت و پیشنهاد‌های تازه‌ی دیگری را اضافه کنند.

نیما و بعد از نیما، هر یک با الهام از نیما و از خود توانستند راه‌های دیگری را بکشایند و همین‌طور تا براهنی و «چرا دیگر او شاعر نیمایی نیست» و بعد از او و دیگری در امروز «که چرا من دیگر شاعر پروانه‌ای نیستم» و الی بعد و آخر...

شعری از نوع دیگر، نه تنها در فرم، که در محتوای ارایه‌داده‌شده نیز باید نو و متفاوت از قبل خودش باشد؛ یعنی ما با ارایه‌ی یک اثر جدید که در فرمی متفاوت ارایه داده‌ایم، در محتوای این اثر نیز پایان محتوای همان سوژه و نشانه را نیز تا ماقبل از خودش (برداشت و معرفت‌شناختی از آن) اعلام

می‌کنیم. در **خطاب به پروانه‌ها** شاهد هم تغییرات فرمی و هم تغییرات محتوایی هستیم؛ نوعی بازی با معانی مختلف و مخفی کاری و نفی معانی ماقبل خود (به چالش کشیدن اقتدار معنایی واحد از هستی هر چیز). «تنها با حذف معنا می‌توانیم به یک معنای بسیار بزرگ، یعنی به معنای زبان پی ببریم. ما به دنبال حذف اولویت معنایی از زبان شعر هستیم تا زبان شعر را درک کنیم و این یعنی بالا رفتن از حد و حدودی که تا کنون شعر برای ما تعیین کرده است.»^۳

برای همین معنی را از آن نقش و اهمیت همیشگی و ثابت سرنگون می‌کند و معنی‌شناسی تازه‌ای را می‌آفریند.

من را بخوابان

من را بیاوران

من مثل شعر تقطیع می‌شوم سوی پرنده‌های تطبیقی

من هیچ چیز را به سوی هیچ در آواز هیچ

زنبیلی از زبانه‌ی زیبایی در کنج حفره‌ی گنجشکی و هیچ

استخری از طراوت پاشیده در شیشه‌ی شکسته

حالا بین چه قدر گم شدنم را خمیده‌ام

می‌آوراندم اکنون به سوی خویش

صافم به شکل لیس که بی‌حس می‌آوراندم

و چهره‌ی مرا در ذره‌های آن دیگران فرو کرده

حتی خود او هم این را می‌گویاند.^۴

«گاهی شعر نباید از جمله ساخته شود. در گریز از استبداد نحوی، گاهی زبان شعر در خلاف جهت جمله‌ای معنی‌شناختی سیر می‌کند. گاهی جمله برای گریز از زبان قراردادی باید بی‌معنی شود تا شعر شود. گاهی شاعر باید کلمات را حرف بزند و جمله‌ها را در هم بسازد تا حرف زدن درونی صمیمی باشد و قلمبه سلمبه و ادیبانه و «شاعرانه» نباشد. زبان شعر غیر از زبان شاعرانه است. و گاهی قواعد به هم می‌خورد تا شعر به وجود آید. «من» را صرف فعلی کرده‌ام: «وقتی که در کنار تو باشم دنیا مرا نمینهد» یا صرف حرف اضافه‌ی «زیر»، اگر بشود «زیراندن»، دنیا به هم نمی‌خورد: «ای خاک هیچ گاه زیرانش» یا...»^۵

گفته شد که پست مدرنیسم با انسجام مخالف است. تغییرات ناگهانی و غیرمنتظره در لحن و بیان شعر، تناقض‌گویی و جابه‌جایی و به‌نوعی شطرنجی بودن اثر و خالی گذاشتن قسمت‌هایی از اثر، پایان‌بندی‌های غیرمنتظر و تا حدی و نزدیک به ناپذیرفتنی. تداخل فرم‌های مختلف در درون هم و از دل هم، چند شاعره کردن شعر، چند صدایی شدن شعر، چند زمانه و خارج شدن جغرافیای شعر و تداخل این‌جا با آن‌جا، باستان‌گرایی، مختلف‌الاوزان و ارکان بودن سطرهای شعر، تولید موسیقی از کلمه‌های ناجنس؛ نه هم‌جنس، تصویریت از نوع زبانی، نحو کلام و جمله را به نفع شعر دگرگون کردن و جنونی جاری در شعر و... از مؤلفه‌های شعرهای براهنی و دفتر **خطاب به پروانه‌های اوست**؛ و مثال آن، خود کتاب **خطاب به پروانه‌ها**.

دیگر شدن و دیگرگونه آفریدن حالا در زیر لوای هر اسمی و ایسمی که می‌خواهد باشد، یعنی وفادار نبودن و بی‌وفایی کردن به ارزش‌های زیبایی‌شناختی ماقبل خود و با خود و هر قانون و تعهد و ساختاری در گذشته و حال خود، نوشتن را در حال نوشتن تجربه کردن، شکستن قوانین متن زیر دستی (که فراروی می‌کند؛ کند از...) و دارد نوشته می‌شود. یعنی اگر «من» یکی از این متن که شما می‌خوانید شعر بود، در پایان می‌نوشتیم که تمامی این کلمات ... می‌باشد. یعنی...؟ [کذا]

پی‌نوشت:

۱. روزنامه‌ی جامعه، ۱۰/۴/۱۳۷۷، محمدتقی قزلسفلی، «پست مدرنیسم ادبی».
۲. **گفتمان صفر**، مجموعه مقالات، مقاله‌ی «زبانیت»، شمس آقاجانی، نشر ویستار.
۳. نشریه‌ی بایا، سال اول، شماره‌ی سوم. «چه‌گونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم؟»، رضا براهنی.
۴. قسمتی از شعر «۱۴» از شکستن در چهارده قطعه‌ی نو برای رؤیا و عروسی و مرگ»، رضا براهنی، **خطاب به پروانه‌ها**، نشر مرکز.
۵. مجله‌ی بایا، سال اول، شماره‌ی شش و هفت، رضا براهنی / مجله بایا، سال اول شماره ۶ و ۷



آواز مردگان
امتیاز شهری که پلیتخت نیست
اسلحه را زمین بگذارید. بازی تمام شد
اگر لایا پیرسد
بانوی آخر
بچه
بیلان
خدای نوشته‌ها
دو چشم بهضمیمه می‌پرونده
زیر جیر جیر بولموزر
ع ف
قصه‌ای برای یک شب سرد
نار یا
ول گردی‌های دوشب گرد مرده
همیشه مقداری خرم‌برای روز مبادا نگه دارید

بخش دوم

داستان سرو

بخش داستان سرو این شماره‌ی کتاب شهرزاد، کارنامه‌ی آن دسته از داستان‌نویسانی است که در **خانه‌ی داستان سرو** حضور فعالانه داشته و جدی، صمیمی و کوشنده، همچنان به کار خلق و آفرینش داستان مشغول‌اند و به قول فاکتر به عرق‌ریزان روح گرفتار. در این بخش تعدادی از این داستان‌های کوتاه پیش روی خوانندگان عزیز است. با این امید که در آینده شاهد شکوفایی هر چه بیش‌تر این آثار باشیم.

آواز مردگان

روح الله کاملی

«برید کنار... کنار» و چند نفری که دور و بر درخت بودند، دویدند کنار و درخت با سرو صدا افتاد روی چمن‌ها و علف‌ها. مردهایی که لباس‌های یک‌دست راه‌راه پوشیده بودند، هجوم آوردند به درخت و هر کدام با چیزی که در دست داشتند، افتادند به جانش. اره‌ها و تبرها شاخه‌ها را می‌بریدند و می‌شکستند و کم‌کم از درخت، فقط تنه‌ای قطور می‌ماند. بعد مردی تنومند که کمی دورتر طناب به دست ایستاده بود می‌آمد و یک سر طناب را حلقه می‌کرد دور تنه و بعد اشاره می‌کرد به چند نفر دیگر. آن‌ها هم سر دیگر طناب را می‌گرفتند و هن و هن کنان تنه را می‌کشیدند تا کنار کامیون‌هایی که کنار جاده بودند. آن وقت، شیشه‌ی سمت راننده‌ی کامیونی پایین می‌آمد، سربازی سرش را بیرون می‌آورد و داد می‌زد: «این شد دو تا...» و اشاره می‌کرد به راه‌راه‌پوش‌ها که برگردند.

آن‌ها هم تند برمی‌گشتند و می‌رفتند سراغ درختی دیگر. گاه گاه که می‌ایستادند تا با گوشه‌ی پیراهن‌های یک‌رنگ راه‌راه‌شان، نم پیشانی‌شان را بگیرند یا استراحتی کنند، صدای باز شدن در کامیون‌ها می‌آمد و بعد دو یا سه سرباز، پایین می‌پریدند و همان‌طور که نوک لوله‌ی تفنگ‌هایشان را به طرف آن‌ها نشانه گرفته بودند، داد می‌زدند: «زود باشین... بجنبین» و دوباره صدای خرخر اره‌ها و تبرها می‌پیچید. راه‌راه‌پوش‌ها خنده‌کنان تبرها یا اره‌هایشان را با هم عوض می‌کردند و وقتی درختی می‌افتاد، دور و بر درخت می‌دویدند و هلهله می‌کردند. یا گاه چیزی دم گوش هم نجوا می‌کردند و می‌زدند زیر خنده، که دوباره در کامیون‌ها باز می‌شد و سربازها می‌دویدند طرفشان و به ضرب قنداق

تفنگ، آرامشان می کردند.

بعد افسری که یک دستش روی اسلحه‌ی کمری بود و دست دیگرش روی شانه‌ی سربازی که پا به پایش می آمد، میان حلقه‌ی راهراه‌پوش‌ها ظاهر می شد و همان طور که درخت‌ها و شاخه‌های بریده را نگاه می کرد، با صدای لرزان و بریده بریده چیزی به سربازی می گفت و سرباز دستور افسر را نعره می کشید.

راهراه‌پوش‌ها لحظه‌ای دست از کار می کشیدند و آن وقت، صدای شرشر آب از دوردست‌ها شنیده می شد. بعد که دستور فرمانده ابلاغ می شد، آن‌ها سر تکان می دادند و باز مشغول می شدند.

فرمانده گفته بود: «... بجنینید... تا عصر باید سی تا درخت ببرین.»

و خورشید تازه تیغ زده بود و آهسته آهسته بالا می آمد و از سایه‌ی درخت‌های توی هم‌رفته‌ی باغ می دزدید. سه روز بود که خروس‌خوان به خروس‌خوان، صدای کامیون‌ها در دشت می پیچید و بعد، چند جفت رگه‌ی لرزان نور از تاریکی‌ها پیدا می شد که به طرف باغ پیش می آمدند. نزدیکی باغ می ایستادند و بعد صدای پاها بود و عربده‌ی «بجنین... مفت‌خورا... بجنین... زود!» و دنبالش، درخشش نوک لوله‌ی اسلحه‌های سربازان بود که ردیف آدم‌ها را به طرف باغ می راند. سرخی سحر که به دل آسمان می سرید، مردهای راهراه‌پوش، دو به دو می نشستند و خنده‌کنان صبحانه‌شان را می خوردند؛ سربازها هم، اما زیر رگه‌های لرزان نور چراغ کامیون‌های کنار جاده. خورشید که می زد، افسر فرمانده سرش را از کابین جیب بیرون می آورد و اشاره می کرد به نگهبان‌ها و آن‌ها هم می دویدند و به ضرب قنداق تفنگ، راهراه‌پوش‌ها را که هنوز لقمه‌هایشان را می جویدند، می راندند طرف درخت‌های باغ.

وقتی سرباز مأمور شمارش، هوار کشید که تنه‌های بریده سی تا شده، سربازها پریدند پایین و دویدند طرف مردها که پاکشان و عرق‌ریزان می آمدند طرف کامیون‌ها. بعد تنه‌ی درخت‌ها را بار کامیون‌ها کردند و آخرین سرباز که سوار شد، کامیون‌ها ووره‌کشان راه افتادند. راهراه‌پوش‌ها پشت کامیون‌ها، روی تنه‌ی درخت‌ها نشسته بودند و نفس‌نفس زنان و خنده‌کنان حرف می زدند.

- «اگه کارمون همیشه این باشه، خوبه...»

- «آره، خیلی بهتره... همه‌ش بیرونیم.»

و کامیون‌ها که به پایگاه می رسیدند، درخت‌ها را وسط میدان صبح‌گاه خالی می کردند و سربازها، راهراه‌پوش‌ها را به طرف آسایش‌گاه‌ها می راندند. افسر فرمانده هم همان طور که دو سرباز زیر بغل‌هایش را گرفته بودند، رفت طرف اتاقش و کمی بعد، نوری که از پنجره‌ی اتاق‌های افسران و آسایش‌گاه‌ها بیرون می‌تابید، میدان صبح‌گاه را روشن کرد.

صدای بلندگو پیچید که تا ساعت ده، راحت‌باش است و دسته‌ای از راهراه‌پوش‌ها آمدند توی حیاط و عده‌ای هم توی آسایش‌گاه ماندند. آن‌هایی که آمده بودند توی حیاط، اطراف درخت‌ها می‌دویدند و چند نفر هم پای دیوار، زیر برجک نگهبانی نشسته بودند و خندان حرف می‌زدند. یکی‌شان گفت: «کمی سرد نیست؟» و وقتی بقیه سر تکان دادند، بلند شد و رفت و شاخه‌ی خشکی را کشید تا پای برجک و گفت: «آتش درست می‌کنیم. گمون نکنم چیزی بگن...»

دیگری همان طور که سرش را تکان می‌داد، بلند شد و کمک کرد تا شاخه را چند تکه کنند. وقتی زیر کپه‌ی شاخه‌ها و هیزم‌ها کبریت کشیدند و چوب‌ها که گر گرفتند، آن‌هایی هم که اطراف درخت‌ها می‌دویدند، آمدند و دور آتش حلقه زدند.

- «خوب کردین آتش راه انداختین...»

- «آره، ولی نگا... سربازا همه دارن نگامون می‌کنن...»

و سرها برگشتند طرف آسایش‌گاه سربازها که دیوارش چسبیده بود به دیوار اتاق افسر فرمانده. سربازها همه صورتشان را به شیشه‌ی پنجره‌ها چسبانده بودند و خیره نگاه می‌کردند.

– «لابد فرمانده هنوز دستور نداده والا همین حالا بود که هزارتا پا می‌اومد رو این آتش.»

و یکی دیگر لبخند زد و گفت:

«بچه‌ها، به خیال مو که فرمانده خوابیده. ملتفتین که، چند روزه حالش خوش نی خیلی گمونم

لاغر شده.»

یک نفر هم شاخه‌ی کوچکی را شکست و پرت کرد توی آتش و گفت: «آره، ولی... ولی... خوب

آدمیه... این چند روزه که شدید هیزم‌شکن، آزاری بهمون نرسونده.»

بقیه سر تکان دادند که صدای بلندگو پیچید که به هر زندانی یک دانه سیگار داده می‌شود.

و راه‌راه‌پوش‌ها خندان همدیگر را نگاه کردند و دویدند طرف اتاق فرمانده.

در اتاق فرمانده باز شد و دو سرباز بیرون آمدند و جعبه‌ای را روی پله‌ها باز کردند و داد زدند به

آن‌ها که توی صف بودند که بی سروصدا بیایند جلو. هر کس می‌آمد، سیگاری می‌گرفت و می‌رفت.

از جلو پنجره‌ی اتاق فرمانده که رد می‌شدند، با تکان دادن دستشان از او که صورتش را به شیشه

چسبانده بود، تشکر می‌کردند. فرمانده هم سر تکان می‌داد. وقتی آخرین زندانی سیگار را گرفت،

بلندگو ساعت خاموشی را اعلام کرد و چراغ‌ها خاموش شدند. در تاریکی نقطه‌های روشن سیگارها به

طرف آسایش گاه رفتند.

دم طلوع که سرخی سحر از شیشه‌های آسایش گاه تابید تو، در باز شد و سربازها تفنگ به دست،

دویدند تو و صدای شلیک پیچید. راه‌راه‌پوش‌ها تند بلند شدند و خمیازه‌کشان از تخت‌ها پریدند پایین

و خبردار، ایستادند. سربازها جلو در راه باز کردند تا فرمانده، تکیه به سربازی، آمد و روی اولین تخت

نزدیک در نشست و سرفه‌کنان گفت:

«چند روز دیگه قراره سرهنگ برای بازدید تشریف بیارند، تا اون وقت... باید...» و سرفه کرد و

سرفه کرد.

«تا اون وقت باید حاضر باشیم... اما چون... معلوم نیست...» سرفه و سرفه «و با این وضعی که

من دارم... باید از همین امروز و از همین حالا کار رو شروع کنیم.» و به کمک سربازها بلند شد و

رفت بیرون.

بعد از رفتش، سربازها اشاره کردند به راه‌راه‌پوش‌ها که تند خودشان را حاضر کنند و وقتی که

خورشید تیغ زد، همه در میدان بودند. فرمانده پشت بلندگو «صبح به خیر» گفت و همان‌طور که سرش

را می‌چرخاند و ردیف سربازها را که لوله‌های رو به بالای تفنگ‌هایشان زیر نور خورشید می‌درخشید،

نگاه می‌کرد، دستور را گفت و اشاره کرد به راه‌راه‌پوش‌ها که ته میدان ایستاده بودند و بعد، اشاره کرد

به مردی که کنارش در جایگاه ایستاده بود و کیفی دستش بود و گفت: «... اما برای این کار مهندس

را را از مرکز فرستاده‌اند که به شما کمک کند.»

بعد اشاره کرد به افسر جانشین که پشت سرش خبردار ایستاده بود و آهسته گفت که راه‌راه‌پوش‌ها

را ببرند و شروع کنند. خودش هم، همان‌جا نشست و سرش را بین دست‌هایش گرفت.

افسر جانشین دوید طرفش: «حالتون خوب نیست قربان؟»

مهندس هم خم شد و خواست دکمه‌های یونیفرم فرمانده را باز کند که او با تکان دستش، دست

مهندس را پس زد و اشاره کرد که او را به اتاقش برسانند و بروند سراغ کارشان. مهندس سرش را

تکان داد و راه افتاد و به راه‌راه‌پوش‌ها که چوب‌ها را این‌ور و آن‌ور می‌کشیدند، دستوراتی داد و چوب‌ها

و تنه‌ها صیقل داده می‌شدند و تراشیده می‌شدند و راه‌راه‌پوش‌ها آن‌ها را روی هم سوار می‌کردند. اول

چهار تنه‌ی قطور و دراز را وسط میدان خوابانند روی زمین؛ شکل یک مربع بزرگ. بعد مهندس

وسایلی از کیفش درآورد و شروع کرد اندازه گرفتن. سر هر تنه علامتی زد و اشاره کرد جای علامت‌ها

را گود کنند و راه‌راه‌پوش‌ها با دیلم و قلم روی علامت خم شدند و حفراه‌ای توی تنه کردند.

بعد، مهندس چهار تنه‌ی قطور و دراز دیگر را انتخاب کرد و گفت که هر دو سرش را بتراشند و وقتی دو سر تنه‌ها تراشیده شد، بلندشان کردند و سر تراشیده‌شده‌ی تنه را در حفره‌ی تنه‌هایی که روی زمین خوابانده بودند کردند و با گوه محکم‌ش کردند و مهندس گفت محل اتصال را با طناب محکم کنند.

وقتی دست از کار کشیدند، غروب شده بود و همه پاکشان و نفس‌زنان رفتند آسایش‌گاه و روی تخت‌ها افتادند. باز از بلندگو اعلام شد که تا ساعت ده راحت‌باش است. اما کسی حتی بلند نشد تا بیاید بیرون و فقط چند نفری آهسته از هم پرسیدند آیا امشب هم سیگار پخش می‌کنند، ولی خبری نشد. و صبح، وقتی نور خورشید از پنجره‌ها افتاد روی صورت راه‌راه‌پوش‌هایی که روی تخت‌های سمت غربی خوابیده بودند، آن‌ها تند بلند شدند و خبردار ایستادند، اما آن‌هایی که طرف شرق بودند، هنوز روی تخت دراز کشیده بودند که با صدای شلیک گلوله پریدند و کنار تخت خبردار ایستادند. اما در آسایش‌گاه مثل هر صبح باز نشد و راه‌راه‌پوش‌ها بدون این‌که تکان بخورند یا سرشان را برگردانند، زمزمه‌وار می‌پرسیدند: «چی شده...» که دوباره صدای گلوله پیچید و بعد، صدای رگبار و صدای هیاهو، تا نزدیک ظهر که در آسایش‌گاه باز شد و سربازها بعضی با کلاه و بعضی بی‌کلاه دویدند تو و راه باز کردند. افسر جانشین آمد تو و بریده‌بریده و خفه گفت که همه بروند سر کارشان و بعد برگشت و پاکشان رفت بیرون.

راه‌راه‌پوش‌ها هم دنبالش آهسته آهسته آمدند بیرون و خواستند بروند طرف اتاق فرماندهی که یک‌هو مهندس از بین سربازهایی که جلو اتاق فرماندهی به خط ایستاده بودند، آمد طرفشان و همان‌طور که دست‌هایش را به دو طرف باز کرده بود، اشاره کرد که بروند سر کار. یکی از راه‌راه‌پوش‌ها پرسید: «چی شده؟» مهندس سر تکان داد و داد زد که بروند سر کارشان. آن‌ها هم برگشتند و رفتند توی میدان.

چوب‌ها و تنه‌ها را آن‌طور که مهندس نشانشان داده بود می‌تراشیدند و روی هم سوار می‌کردند. مهندس هم آمده بود و گوشه‌ای ایستاده بود و فقط گاه‌گاهی که کسی چیزی می‌پرسید یا کاری طبق نقشه پیش نمی‌رفت، هوار می‌کشید و می‌گفت چه کار کنند.

وقتی کارشان تمام شد، خسته و عرق‌ریزان آمدند عقب تا از دور کارشان را که شبیه اتاقی چوبی شده بود، تماشا کنند، که مهندس حق‌هق زد زیر گریه.

پرسیدند و مهندس بریده بریده گفت:

– «حیف! قفس بزرگی شده. همون‌طور که فرمانده می‌خواست... ولی... ولی...»

راه‌راه‌پوش‌ها به‌هم نگاه کردند و راه افتادند طرف اتاق فرماندهی که یک‌هو افسر جانشین با چند سرباز مسلح آمدند.

افسر همان‌طور که می‌رفت طرف مهندس، اشاره‌ی راه‌راه‌پوش‌ها کرد که حلقه شوند دور اسکلت چوبی‌ای که ساخته بودند و به سربازها اشاره کرد که دور تا دور میدان را بگیرند. وقتی سربازها دور میدان حلقه زدند، افسر جانشین کلت کمربندش را درآورد و رو به راه‌راه‌پوش‌ها که خیره خیره نگاهش می‌کردند، با صدایی خفه و آرام گفت که فرمانده سحرگاه مرده. همه‌های افتاد که افسر با تکان دست آرامش کرد. بعد اشاره کرد به مهندس که بین راه‌راه‌پوش‌ها ایستاده بود و هنوز شانه‌هایش می‌لرزید. مهندس آهسته جلو آمد.

– «فرمانده، آن‌طور که به من گفتند، وصیتشان و همه‌ی سفارش‌ها را در مورد آخرین مسئولیتش، یعنی این اسکلت چوبی به مهندس کردند، بعد از ایشان، مسئولیت این پادگان با من است و من هم اعلام می‌کنم...» و اشاره کرد به مهندس که آمده بود کنارش. مهندس از جیب پیراهنش تکه کاغذی بیرون کشید و بعضی‌آلود و بریده بریده خواند:

«من... افسر فرمانده پادگان... تمام کارها باید بر طبق روال قانونی انجام بگیرد و هر زندانی خود مأمور است تا این مسئولیت مهم و حیاتی را به دوش بکشد تا کارها تمام شود... لازم می‌دانم...»

افسر جانشین قدمی جلو گذاشت و دوباره چیزی را که مهندس خوانده بود، تکرار کرد. بعد به راهراهپوش‌ها راحت‌باش داد و تند رفت طرف اتاق فرماندهی. وقتی برگشت صندوق‌چهی سیاه کوچکی دستش بود. مهندس تند رفت طرف اسکلت چوبی و کمی دور و برش چرخید و با دقت جای جایش را ورنداز کرد و تند برگشت سمت افسر جانشین و گفت که کار تمام شده. افسر جانشین سر تکان داد و اشاره کرد که اسکلت چوبی را سربازها و راهراهپوش‌ها بلند کنند و بیاورند پشت در پادگان.

وقتی اسکلت چوبی پشت در پادگان زمین گذاشته شد، بلندگو اعلام کرد که همه جلو در حاضر باشند.

از گوشه کنار، چند نفری هم به جمعیت جلو در اضافه شد. افسر جانشین رفت روی کندهای و با اشاره‌ی دستش همه‌همه قطع شد. بعد اشاره به راهراهپوش‌ها کرد که بیایند جلوتر. سربازها باز هم حلقه زده بودند دور راهراهپوش‌ها که آهسته آهسته می‌آمدند طرف افسر جانشین. وقتی ردیف اول رسیدند، پای کنده‌ی چوبی، افسر داد زد: «حالا وقتش است که آخرین وصیت فرمانده را عملی کنیم.»

و اشاره کرد به سربازی که جلو در اسکلت چوبی ایستاده بود. سرباز در اسکلت را باز کرد. افسر جانشین دستش را به طرف در بازشده‌ی اسکلت اشاره رفت و راهراهپوش‌ها، پاکشان و آهسته، رفتند توی اسکلت و در پشت سرشان بسته شد.

افسر جانشین آهسته آمد جلو در اسکلت چوبی و از توی صندوق سیاه توی دستش، قفلی سیاه‌رنگ درآورد و همان‌طور که با ته کلت کمری‌اش، به در اسکلت می‌زد، قفل را گرفت جلو دریچه‌ی کوچکی که روی تنه‌ی قطور درختی که حالا در اسکلت شده بود، تعبیه کرده بودند. چشم‌های مردی در چارچوب دریچه مشخص شد و افسر گفت: «فرمانده خیلی دوست داشت این قفل را خودش به شما بدهد تا ببندید. اما...» و قفل را برد بالاتر. دستی از دریچه بیرون آمد و قفل را گرفت. افسر با نوک لوله‌ی کلت، دست مرد را که روی تنه‌ی درخت پی حلقه می‌گشت هدایت کرد روی حلقه و دست قفل را به حلقه‌ها انداخت و قفل کرد.

افسر جانشین اشاره کرد به سربازها و آن‌ها دویدند طرف آسایش‌گاه‌ها و وقتی که برگشتند، دست هر کدامشان ساکی بود یا پاکتی پلاستیکی. کمی بعد کامیون‌ها هم پیدایشان شد و سربازها به اشاره‌ی افسر سوار شدند و افسر هم به طرف جیب رفت که صدایی از توی اسکلت پرسید: «کجا فرمانده؟» و انگشت‌هایی از جرز بین تنه‌های چوبی دیواره‌ی اسکلت بیرون آمد.

افسر آهسته گفت که این زندان به علت فوت فرمانده منحل شده و سوار جیب شد. دروازه باز شد و جیب و کامیون‌ها زدند بیرون و در دوردست جاده‌ی خاکی گم شدند.

امتیاز شهری که پایتخت نیست

حمیدرضا شریفی

۱. راه

وقتی افروز روی پله‌ی پادری ایستاد، کسی توی کوچه نبود. در را به حال کشیدن رها کرد. صدای بم خفه‌ای داد و بسته شد. تُنگ‌های روشنایی، بیهوده به کار شبانه‌ی خود ادامه می‌دادند. کوچه بعد از عبور خواب‌آلود و منگ بچه‌ها به مقصد کلاس درس، از نو به انفعال و سستی می‌کشید. درست مثل ساکنینش. آن‌ها صبح به صبح بیدار می‌شدند، با آخرین زور، روده‌شان را تخلیه می‌کردند و دوباره در پناه پشه‌بندها خوب می‌خوابیدند!

افروز ناخواسته خودش را روی شیشه‌ی مستطیل شکل در دید، که موهای درهم‌اند و نامرتب. برگشت. کلید عینهو ماری که سوراخش را چشم‌پسته دنده‌عقب برود، در قفل فرو رفت. در باز شد. شرشر شیر آب، همراه جهش قدم‌هایش که سه تا یکی از روی پله‌ها می‌پرید، در سکوت راه‌پله‌ها صدا می‌داد. نوای خرناسه‌ی چندماهه، کارش از چکه کردن گذشته بود. جریان آب اگر به پشت بام می‌رسید و مسیر لوله‌های آشپزخانه، هال، توالت و حمام و پذیرایی و خواب را گز می‌کرد، دیگر واشر پیچیده به مغزی شیر را سر راه نداشت. البته ترکیب آشپزخانه، هال، توالت، حمام، پذیرایی، خواب چیز جدیدی هم نیست، آن‌ها که در اتاق روی پشت بام به حیات مشغول‌اند، با این ترکیب آشنا‌ترند.

به هر ترتیب، آب توی لوله‌ها سد مقاومی سر راه نداشت و آزادانه از خرطوم شیر می‌زد بیرون. روی آسفالت پشت بام روان می‌شد، جوی باریکش آثار جوی‌های دیروز و پریروز را خیس می‌کرد و سرخوشانه از چاهک ناودان به فاضلاب می‌ریخت. همچو گریز آزادی‌خواهانه‌ای فقط شب‌ها امکان داشت. شب به شب، قطره‌ها توی لوله‌ها انقلاب می‌کردند و تا حدود ساعت ده صبح به اقدامات چریکی

با سروصدای مخصوصی ادامه می دادند. بعد از آن کم کم با بیدار شدن اهل محل، از فشار این حملات کاسته می شد و تا بعد از نیمه شب گه گاه قطره های زنگ آب از شیر می چکید. از نادر دفعاتی بود که افروز از شنیدن این صدای ناهنجار خوشحال می شد. هیچ وقت زر زر کردن شیر آب برای موهایش به اندازه ی آن لحظه اهمیت نداشت. هر چند این اهمیت، برای توده ی موهای طلایی اش ناخودآگاه بود. موها باید با دسته های صدفی یا کم تر، و بیش تر از لای دندانهای شانه رد می شدند و به سمت بالا دراز به دراز روی هم می خوابیدند. آن وقت بود که با آن پوشش کلاسیک، کت و شلوار یقه باریک و پیراهن کرمی رنگ که جوان تر نشان می داد، شمایل دانشجوهای انقلابی فرانسه را به خود می گرفت. مقدماتی که تصور می کرد در اولین ملاقاتش با آن مرد بسیار مهم اند؛ به زعم او، ملاقاتی سودمند و موفق.

همه ی دردسرها و سحرخیزی های چند روز گذشته برای همین بود. وگرنه، کی صبح به این زودی از خواب بیدار شده بود، که آن روز بر حسب عادت دفعه های قبل باشد؟ ششمین روز در تمام سالهای گذشته بود که ساعت شش و نیم از خواب بیدار شده بود. شنبه، یکشنبه، دوشنبه، سه شنبه و چهارشنبه و آن روز صبح که پنجشنبه بود، کارهایش را انجام داد: دفع محتویات شکم، چند کام قوی از سیگار گرفتن و فشردن توی استکان، ورق زدن کتاب و در همان حال چند نفس عمیق کشیدن، تراشیدن ریش و راه افتادن به سمت مکان مقرر.

به جز این تغییرات عمده که تحولی بزرگ بود، رژیم غذایی خاصی داشت. دو هفته خودش را به فرنی بست، بلکه کمی باد کند. درواقع قیافه اش هم رو بیاید؛ به علاوه روزی سه وعده سیب زمینی آب پز می خورد؛ ترک موقت سیگار برای شادابی موقت پوستش بد نبود؛ ترک عادت که خودش هم باور نمی کرد. حتی وقتی همسایه های دو طبقه ی پایین، که باید سر برج مبلغ اجاره بها را پرداخت می کردند، پرداخت نمی کردند و پول برای خرجی کم می آورد؛ حاضر به سیگار نکشیدن نبود و به راحتی بسته ی سیگار را از دکه ی هر سیگارفروشی کش می رفت.

سوء پیشینه ندارد، ولی یک بار گیر افتاده. اما گیر سیگارفروشی که به اعتقاد سارقان محترم آدم خوبی است.

- بهت نمیداد پسر.

جواب داد: «من دانشجو هستم، پدرم قراره توی عابرنکم پول بریزه. ولی...» البته نشئه ی چیزی نبود و خودش را جمع و جور کرد. دروغ گفته بود. کسی نمی خواست به حسابش پول بریزد. اما دانشجو بودنش حقیقت دارد. دانشجوی فلسفه است ولی مسئله اش فلسفه نیست. بیش تر به عضلاتش فکر می کرد؛ عضلات معده که هر وقت گرسنه باشد، منقبض می شوند؛ عضلات پشت و گردن که می سوزند؛ عضلات قلب که گه گاه با ماتحت مرغ کورس می گذارند.

به راه حل مطمئنی رسیده بود برای مسائلش: غذا خوردن، خوراکی خریدن و درست کردن غذا و باقی دردسرهاش. بعد پانزده بار جویدن هر لقمه؛ به نظرش کار احمقانه ای می آمد. شقه درد: حتم باید راه حلی داشته باشد این بیداری بی خواب. بیرون رفتن و پرسه زدن، اگر حسش را داشت کلی پشت تلفن حرف زدن با این و با آن. چه کاری بیهوده تر از سکس؟ برخورد روزانه با آدمهایی که تفاله ی ابله انسانهای قدیم اند. به جز سکوت کردن توی تاکسی، در مسیرهایی که مجبور به سوار شدن بود و بحثهای مزخرفی که پیش می آمد راه دیگری هست؟ برای کار به دفتر مجله ی روزنامه ای سر زدن. حتم داشت راهی برای امکان تحمل آن همه قیافه باید باشد. راه حلی نه صرفاً جامعه شناسانه یا روان کاوانه. از هر منظری به آن نگاه می کرد، یک راه حل بود. با تمام وجود و به سادگی. بعد خوشحال شد.

۲. کراک

جسارت و کمی‌بنیه‌ی مالی به عنوان دو بند از مواد اولیه‌ی راه‌حلش لازم بود. جسارت، به مثابه‌ی مسیر سرخوشی و گریز از نومیده‌ی‌های ناخواسته و بنیه‌ی مالی، به عنوان شرط خریدن این راه. این بار که روی پله‌ی پادری ایستاد، با اختصار مرور کرد: کمی‌بنیه‌ی مالی، کمی‌بیش‌تر از آن چیزی است که شاید دوستان بی‌پول یا دانشجویان فس‌فسو تصور کنند.

ملاقات مردی که دوستانش به او پیشنهاد کرده بودند، داشت از دست می‌رفت. پس راه افتاد. به نظر اولین دوستش او مردی خون‌سرد به نظر می‌رسد. به نظر دومی‌به‌هیچ وجه توی جمع به چشم نمی‌آید. به نظر سومی‌آدمی معمولی است و همه با هم گفته بودند: «درست مثل یه گله پنگوئن که تمومشون بارونی بیوشن و شال گردن‌های بلند از شونه‌هاشون تا روی زمین آویزون باشه و تو بخوای پنگوئن مورد علاقات رو لابه‌لای گله پیدا کنی.» البته آن نواغ حشیش کشیده بودند و همه با هم خندیدند. اولی گفته بود: «موهای کم‌پشت و کوتاه با ریش‌های پر داره که هر چه به طرف چونه می‌آن سفیدتر می‌شن.»

دومی گفته بود: «از همین عینک‌های فتوکرومیک می‌زنه و کیف سرمه‌ای‌رنگی رو سال‌هاست دنبالش، این ور و اون ور می‌بره. رمان‌های زیادی خونده، ولی حالا بیش‌تر به فکر کسب و کارشه. خونه‌اش رو کسی بلد نیست.» و سومی توضیح داد: «اون‌ها که می‌شناسنش، پیداش می‌کنن. سر ساعت‌های معینی توی فلان کتابفروشی می‌شینن، یه چای یا قهوه‌ای چیزی می‌خوره و می‌ره. اون‌جا کسی مثل تو رو راه نمی‌اندازه، فقط آشناهای قدیمی‌اون‌جا می‌بیننش.»

افروز باید کنار کیوسک روزنامه‌فروشی مرد را ملاقات می‌کرد. هفته‌ای یک بار، حالا چه روزی، مشخص نبود. رأس ساعت هشت صبح، جلو روزنامه‌فروشی، تیترو روزنامه‌ها را می‌خواند. آن روز ششمین روز بود و یقین داشت مرد پیدایش می‌شود. افروز مثل اغلب اوقات کنار پیاده‌رو را گرفته بود و می‌رفت. حرف‌ها و تحلیل‌ها از ذهنش می‌گذشت و گاه می‌خندید. مجموعه‌ای که او را تشکیل داده بود، به‌ظاهر نقیضی نداشت، ولی درون قطعات این مجموعه، دست‌ها، پاها، سر و سینه ناگهان مستقل عمل می‌کردند و می‌خواستند از مسیر دیگری بروند. پیاده‌روی را دوست داشت؛ برخورد با چهره‌هایی که لحظه‌ای بودند و گذرا؛ صورت‌هایی که از پی هم می‌دویدند. برعکس، همیشه توی تاکسی خمار می‌شد.

روزنامه‌های صبح نرسیده بودند و هیچ کس کنار کیوسک نبود. تیترو روزنامه‌های دیروز را مرور می‌کرد و خبرهای مرده را می‌خواند، اخبار را رها کرد. نگاهی به پوسترها انداخت؛ «دخترهایی با دندان‌های پوسیده.» این جمله‌ی بی‌معنی را چند بار مرور کرد و نفهمید چرا به همچو جمله‌ای فکر می‌کند. یاد شخصی افتاد که زمان کودکی‌اش دزدکی توی دست‌شویی دیده بود... سعی کرد به خبرهای جنایی، گل و برد و باخت و شاید اخبار ادبی توجه کند. اما باز به یاد آن شخص افتاد. سرش را چرخاند، یک دور صد و هشتاد درجه‌ای زد و جابه‌جا شد. حول میدان دیدش مردی آشنا میخ‌کوبش کرد. خودش بود. قیافه‌ی معمولی‌ای که انتظار داشت چندان معمولی نمی‌زد. یقین داشت توصیف گله‌ی پنگوئن درست بوده. ولی مردی که مثل پنگوئنی که لخت باشد و لابه‌لای گله، روی یخ‌ها پاتیناژ برود، تابلوست. یکدیگر را شناختند. مرد بی‌مقدمه گفت: «صد و پنجاه هزار تومان برای ده گرم. تهران قیمتش دو برابر این‌جاست.» قبول کرد و بعد از آرزوی روزی خوب برای هم، قرار فردا را گذاشتند؛ جلو همان کتابفروشی. افروز به خانه که برگشت، دید پشت بام را آفتاب پوشانده و شیر آب و جوی جاریش خشک‌اند. روی تخت‌خوابش دراز کشید. زنبور قرمز بزرگی خودش را به آینه می‌کوفت و نیمه‌جان دمر می‌شد روی تاقچه. سعی کرد بخوابد تا روز تمام شود. مثل همیشه شب بیاید و آب از لوله‌ها بگذرد.

اسلحه را زمین بگذارید بازی تمام شد

تیمور آقا محمدی

نمی‌دانم خواب دیده‌امش باز یا نه، چون سطرهای تراویده‌ی صفحات کهنه‌ی کتابی خطی شاید، به یادش آورده بودهام با همان خال گوشتی سبز رنگ؟ در زیر گوشِ راست، آن‌جا، در راه‌راه نورِ زرد رنگِ حیاط. در فاصله‌ی دیوار خشت خشتِ تاریک و روشن و نهال‌های سیب و زردآلو؛ شب؟ بله شبی عجیب و غریب.

خواب بوده‌ام شاید، که سایش یک‌ریز دندان‌هایم را درک نکرده‌ام، که مثل ماهی بی‌تاب خزیدن است، دردناک و ملتهب. خواب دیده‌ام شاید، که دهانم این‌طور خشک است و زبانم، ثقیل و تحمل‌ناپذیر.

هر بار که زخم چای می‌ریزد و آن بوی بهار نارنج، می‌چسبد به سقف، یا من که چای‌ریزان، استکانی را هول، روی کاشی‌های آشپزخانه رها می‌کنم، نفس‌نفس‌های سبزگونِ او میان پذیرایی طنین انداز می‌شود.

چهره‌اش را زخم نیز به خاطر نمی‌آورد، می‌گوید:

«مگر چه قدر در خانه‌ی ما بود؟»

من هم عاجز شده‌ام از بازسازی صورتِ محوشده‌اش. ولی آن خال را به‌خوبی به خاطر می‌آورم، و سبزی بی‌شایبه‌ی صورتش را. حالا چرا فقط خال گوشتی؟ دلش شاید - یعنی تنها دلش شاید - این است که اولین چیزی که در آن تاریک و روشنی‌خانه نگاه کردم، همین خال سبزرنگ زیر گوشِ

راست بود و این که به طرز نامحدودی سبزه بود چهره‌اش، مثل زخم مرضیه. خواب‌های آشفته‌ی زیادی، زخم را آزار می‌دهند و اشیاء در لایه‌های موهوم ذهنش، به ترس می‌کشاندش. هر بار، حجم پنبه‌گون بالش یا بازوهای زیر لباسم است که در چنگ زدن‌هایش بی‌حوصلگی را تسکین می‌دهد. و این بار، خطوط دریده شده‌ی صورت کسی، به خواب‌های زخم راه یافته است که جان می‌گیرد و دور می‌شود.

خیال ساختنش - صرافت برگرفتن و بر سپیدی دلهره‌آور کاغذ، زادنش - چند هفته پیش، مقابل خواربارفروشی، یا انگار در فواصل زمانی ایستادن در صفی طویل و ملال‌انگیز، ناگهان به سراغمان آمده بود.

- «شب عجیب و غریبی است!»

بعد:

- «فکر نمی‌کنی خیابان افراسیابی شلوغ شود؟»

زخم گفته بود آن شب، مطمئن و کش‌دار، میان آشپزخانه و پذیرایی؛ و نیمه‌ی دیگر بنفش را به تاریکی فراگیر آشپزخانه برده بود.

زخم دست می‌برد و از تنگ بلور آب، لیوان را پر می‌کند، برایم؛ دهانم همیشه خشک است.

می‌گویم: «گفته بود: تف به این اوضاع، که دست این آدم‌ها است. نگفته بود؟»

می‌گوید: «کی...؟ همان جوان سبزه، که در خواب‌های من است؟»

نمی‌دانم چه سری است در این ماجرا، که در چند هفته‌ی کسالت‌بار اخیر، طرح اجزای صورتش، راه به جایی نبرده است اصلاً، نه شکل دماغی، نه رنگ چشمی‌حتی، هیچ کدام؛ گویی طلسم بطلان‌ناپذیری در میان باشد.

زخم بخار بخار نفس‌های او را در خاطرش نگاه داشته است، و من که گفته بودم:

- «...»

که هر چه می‌کنم به یاد نمی‌آورم چه!

زخم پوزخندش را نیز دیده بود، از لایه‌لای پرده‌های کیپ، بخار بخار نفس‌هایش را نیز. اما چهره‌اش - چهره‌های سبزگون و خال گوشتی سبزرنگ او - چرا این قدر گنگ و مجهول است؟ چرا جزء جزء آن شب، به یاد من و زخم مانده است، الا صورت گر گرفته‌ی او در حیاط خاموش و روشن خانه؟

گو که ترکیب شمایل دور شده‌ی او را در جاهای سفید و خالی روزهای خود، خرج کرده‌ایم. آخر، هم من دیدمش به‌وضوح، و هم زخم مرضیه، آن زمان که به پژواک گلوله‌ای، در چشم‌هایمان ثابت ماند.

و شفافیت صورت سبزه‌اش بیش‌تر شد زیر آن نور پاشیده‌ی اتاق، در حیاط، کنار حوض و نهال‌های سیب و زردآلو.

- «دل‌م آشوب است؛ کی تمام می‌شود؟»

زخم گوشه‌ی روسری نقره آبی را پیچانده بود دور انگشت‌هایش همان وقت، پشت پنجره‌ی پذیرایی.

چای ریخته بود برای خودش آن شب، و روسری نقره آبی آن صورت گرد و سبز را قاب گرفته بود، درست شبیه کوه رفتن‌های صبح جمعه. و من در کورسوی آشپزخانه دنبال مسکن می‌گشتم.

- «چرا نمی‌آیید؟... کارشان دیگر تمام است.» بلند و زنگ‌دار.

سرم شروع کرده بوده است به گزرگز.
آن وقت بود؟ بعدتر؟ یا نه وقت ریختن دوباره‌ی چای در استکان‌های طلایی در آشپزخانه؟ ک
صدای جوان سبزه‌روی، بیرونِ دری که باز بوده است در تمام آن شب‌های شلوغ در کوچه، در صدای
آینه‌وار گلوله‌های سربازان، من... ق... طع گشت؛
که سینی چای، پخش کفِ خیس آشپزخانه، شد.

یک

دو

سه

چهار تیر را شمردیم، پی هم و عجیب دهشت‌زا.
بعد، بعدتر نشستیم یا نه انگار ایستاده چایمان را خوردیم، که از دهن افتاده بوده و بی‌طعم و
برنامه‌ی تلویزیون را زیر و رو کردیم.
زنم خمیازه‌ای کشید و رفت به آشپزخانه.

اگر لیلایا پرسد

قاسم طوبایی

ساکت نشسته بود روی خاک و خیره‌ی حروف روی سنگ بود. روضه‌خوانی روضه می‌خواند. از توی جمعیت زن‌ها صدای گریه می‌آمد. پای چشم‌هاش گود افتاده بود. سیاهی دور چشم‌هاش... پلک‌ها... توی این مدت کمتر از خانه بیرون می‌آمد و رفت و آمدش شده بود همان علیکی که به زور به جواب دلسوزی‌های همه‌مان می‌داد. نگاه توی چشم کسی نمی‌انداخت، حتی من... یکی از پرستارها چیزهایی گفته از شب زایمان... گفته چیزهایی شنیده... جیغ بچه... نفس نفس... همه چیز را برای پلیس گفته... موبه‌مو...

- اونجا چیزی که زیاده جیغ بچه است خانم... مدرک مستند دارید؟... چیزی که بتونه اثبات کنه. چند ماهی که گذشت، پلیس‌ها پرونده را که بستند و مهر مختومه که پای ورقه‌ها خشکید دیگر کمتر می‌شد دیدش. تلفن را هم جواب نمی‌داد و اصلاً داد سیم‌ها را از توی حیاط جمع کردند و میخ‌ها را از دیوار کوچه کشیدند که یعنی دیگر نه تلفنی هست و نه آدمی که دل و دماغ جواب دادن داشته باشد...

باران دیوارها را خیساند، باد خاک پاشید به در و دیوار و شیشه‌ها. همه چیز را لایه‌ی نازک خاک گرفت. یاکریم‌هایی که با منبر تارانده بودند دوباره برگشتند و خاشاک را دوباره آوردند و روی کنتور برق لانه درست کردند. چند باری مرضیه غذا درست کرد و داد بردم و هر بار قابلمه‌ی دست‌نخورده‌ی غذا توی ایوان روی پله‌ها مانده بود و سوسک‌ها و مورچه‌ها غارتش کرده بودند. مرضیه روزها کنار دیوار گوش می‌ایستاد تا ظهر. موقع ناهار آبگوشت را که می‌ریخت توی کاسه‌ها تعریف می‌کرد که محمود یک‌بار توی حیاط دور زده یا مثلاً صدای گریه‌اش آمده یا بلند بلند چیزی مویه می‌کرده. فکر کردم

که شاید یک سال زمان درازی باشد برای فراموش کردن و چشم‌های مرضیه که خیره می‌شد توی چشم‌هام لرز می‌افتاد توی تنم که یعنی من هم مثل محمود این قدر به سرم می‌زند اگر...
صبح سردی بود که جسد منیر را توی آب پیدا کردند. آب رفته بود زیر پوستش و پف کرده بود...
سیاهی چشم‌هایش زرد شده بود... انگار شسته شده باشند توی آب سرد حوض...
روزها مرضیه بی‌کار که می‌شد عکس‌های عروسی‌مان را می‌آورد و لیلا را می‌نشانده روی پاهاش.
موهایش را شانه می‌زد و می‌گفت:
«این منم... این باباس... این...»

و می‌ماند اگر لیلا نگاه کند و بپرسد این مرد کیست یا مثلاً آن عروس دیگر چرا دارد توی عکس گریه می‌کند، چه بگوید. همیشه برایش تعریف می‌کرد که «من و بابات و دایی محمود و عمه منیر یه شب عروسی کردیم...» و همیشه گریه می‌کرد وقتی می‌ماند چه بگوید که واقعاً عمه منیر خوشگل بوده یا این که شب عروسی مان چه قدر آرایششان شبیه هم بوده اگر دقت نمی‌کردی زیر آن آرایش غلیظ تشخیصشان سخت بوده...

حالا که خیلی گذشته از آن ماجراها دیگر نمی‌شود سؤال‌های لیلا را بی‌جواب گذاشت و گذاشت همه چیز همین طور خاک بخورد و فراموش شود. آن روز مرضیه غذا پخته بود. در دیگ را که بست گفت امروز یک کمی بیش‌تر پیشش بمانم. گفت اگر شد به یاد قدیم‌ها با هم پیکی بزیم و بطری را پیچید توی کاغذ و داد دستم. چند باری در زدم. صدایش کردم. در را باز کرد. چیزی مثل ترس یا مثلاً فحش توی چشم‌هایش بود که می‌گفت برو به جهنم. قابلمه را گرفتم طرفش: «مرضیه پخته.»
رفتم تو. در قابلمه‌ی دیروزی را بستم. مورچه‌ها همین‌طور توی ظرف وول می‌خوردند.

همیشه شب‌ها دو بسته سیگار بود و دو بطری عرق کشمش...
دستش را گرفتم و نشاندمش همان‌جا توی ایوان. حصیر را پهن کردم...
تا صبح ورق بود و جیغ و داد و خنده‌ی منیر و مرضیه...
گفتم: دیگه بسه... ما هم کم ناراحت نیستیم...
نور مات و رنگی از پشت خاک چسبیده به شیشه‌ها افتاده بود توی اتاق...
عموها آن طرف حیاط بودند و وضو که می‌گرفتند، از حوض این طرف‌تر نمی‌آمدند گه‌گاه که بوی الکل از دهان‌هایمان به دماغشان می‌رسید نفرین‌ها و خیرنیتیندهاشان بود که پشت درها می‌ماند، توی همان سرمای بیرون...

ماهی‌های حوض روی آب مانده بودند و آب گوشه‌های حوض کف کرده بود...
- هفت ماه گذشته... خود منیر هم...
انگار توی این هفت ماه که هوا از حنجره‌اش نگذشته بود، صداس همان‌جا توی حلقومش خاک شده بود...

کاغذ را باز کردم. لیوان را دادم دستش.
- به سلامتی...

سر کل که می‌افتاد، یک بطری را یک نفس می‌خورد و شرط را که می‌برد، لب حوض همه را بالا می‌آورد و باز صدای پیرمردها بلند می‌شد و مگر چه فرق می‌کرد و کی گوش می‌داد؟...

لیوان را سرکشید. دومی... سومی...
- مرد چت شده؟... حداقل به من... به رفیقت...

خیلی طول کشید اما آخر گفت: «منیر» من هم گفتم: «مرضیه» خوبی‌اش این بود که پیرمردها نه نگفتند. گفتند این جور لااقل کم‌تر گناه می‌کنید...

بطری را رفت بالا و چند قلپ خورد. چیزی توی چشم‌هایش دو دو می‌زد:
- لیلا خوبه؟

- لایلا؟ ... آره ... آره خوبه...

- پلیسا چی؟...

صداش آرام بود، با خشی که توی همه‌ی کلمه‌هایش تکرار می‌شد.

- خیلی وقته رفتن ... خیلی وقته محمود...

نشست درست وسط اتاق و شروع کرد به حرف زدن. ماه‌هاست صداش توی سرم مانده و حالا که فکر می‌کنم، با همان صدا توفان آن شب شکل می‌گیرد؛ مثل صحنه‌ی یک فیلم کند و بی صدا... با زمینه‌ای از صدای کلفت و سرد محمود:

- منیر و مرضیه باهم حمله شدند... یادته؟... تو یه شب دردشون گرفت... یادته؟

باد تند بود... پنجره باز می‌شد و محکم بسته می‌شد... تا پیرمردها بیدار شوند و از آن طرف حوض برسند این طرف منیر از حال رفته بود...

- با هم بردمشون بیمارستان... یادته؟

بیرون باد توی درخت‌ها می‌پیچید و شاخه‌ها به شیشه که می‌خوردند خش خش توی سالن، توی بخش، توی اتاق‌ها...

- تو بخش زن‌ها ما رو راه ندادن...

- شما بفرمایید ... دکتر صبح مرخصشون می‌کنه... بفرمایید...

چراغ‌ها تا صبح روشن بوده‌اند هر دو طرف حوض و نور توی آب ریز می‌لرزیده.

- منیر همه چیز اون شب رو برای من تعریف کرد...

از خاکباد بیرون و هوهوی باد، تنها صدایی گنگ توی اتاق می‌پیچید. زن روی موهای گرم و نمدار کودک دست می‌کشید...

- بچه من هیچ چیزی‌ش نبوده...

توی سالن دری باز و بسته می‌شود... صدای جیر جیر چرخ‌ها در سالن و صدای تقه‌ی پای پرستار...

تخت را تو می‌آورند. مرضیه هنوز خواب است.

- منیر می‌گفت پرستارها خسته‌ی خسته بودند...

یکی از پرستارها زیر سر مرضیه را درست که می‌کند، می‌گوید حالش خوب است. می‌گوید که مرضیه خسته است و تا صبح بیدار نمی‌شود. پرستار می‌رود و با تخت کوچک‌تری برمی‌گردد. منیر می‌گفت بچه دست و پا می‌زده...

کودک روی تخت دست و پاهایش را تکان می‌دهد. منیر از تخت می‌آید پایین. چیزی توی سرش گیج می‌خورد. می‌چسبد به لبه تخت بچه. می‌ایستد بالای سرش.

- گفت رفته بالای سرش...

گوشه‌ی ملافه افتاده روی صورت بچه که کلافه شده و دست و پا می‌زند.

- منیر خم می‌شه که ملافه رو...

جیغ خفه‌ای می‌کشد. بچه بیدار است. یک چشمش سبز است با مژه‌های بلند و جای یک چشم دیگرش...

- می‌گفت یک سوراخ سیاه گود بوده...

منیر بلند می‌شود. دست می‌گیرد زیر بچه و بلندش می‌کند.

- می‌گفت سنگین بوده ... سنگین سنگین...

می‌نشیند لب تخت.

- قسم می‌خورد... می‌گفت یه جوری نگاهم می‌کرد...

دست می‌کند توی یقه‌اش سینه‌اش را در می‌آورد می‌گذارد دهان بچه.

- سینه‌ی منیر رو میگیره...
فشار بی رمق لب‌ها روی سینه. قورت قورت شیر... و خالی یک چشم...
- منیره می‌گفت بچه حرف زده... نمی‌دونم... می‌گفت یه لحظه سینه‌شو ول کرده و خندیده...
می‌گفت چنگ کشیده به سینه‌اش و یه چیزی گفته...
منیر می‌لرزد. بچه را می‌اندازد روی تخت. می‌چسبد به دیوار... جیغی توی گلو... بچه تکانی می‌خورد و گریه می‌کند...
- این خانم تا صبح بیدار نمی‌شوند...
بچه‌ی منیر روی تخت آن طرف اتاق خواب است. خیره‌ی مرضیه می‌شود. همه تو سر هم زدن‌ها... تا صبح جر و بحث سر انتخاب اسم... و داد محمود و مسعود: «آه... بس کنید دیگه... صبح شد» و خنده‌ها و لحاف تا روی سر و پیچ‌های زیر لحاف...
منیر چشم‌هایش را می‌بندد و...
- می‌گفت چشم‌هام رو بستم...
سینه را فشار می‌دهد توی دهان بچه...
- می‌گفت بچه سینه‌شو ول کرده... زور زده...
بچه دست و پا می‌زند... چشم سالمش انگار که بزند بیرون خیره‌ی صورت منیر می‌شود... چنگ می‌زند به سینه‌ها... فشار سینه سنگین پرشیر... فشار لثه‌ها...
تکان‌های بچه آرام می‌شود. پوست سینه را چنگ زده و چشمش رک زده، خیره مانده به جایی نامعلوم. سینه را که از دهانش درمی‌آورد شیر شره می‌کند بیرون. سالن ساکت است...
- قسم می‌خورد...
بلند می‌شود. رگه‌های سیاه دویده توی صورت بچه. موهای منیر توی صورتش پخش‌اند. می‌لرزد. چشم‌ها... سیاهی... اتاق... پنجره... سیاهی... اتاق...
بلند می‌شود. بچه‌ی خواب آن طرف را بلند می‌کند. گوشت صورتش هنوز پوست پوست است. موهای نرم سرش توی نور لامپ‌ها زرد می‌زند. می‌بوسدش... انگشت‌های کوتاه و باریک بچه و ناخن‌های صورتی رنگ... می‌خواباندش کنار مرضیه... شبیه‌اند...
بچه‌ی یک چشم را بر می‌دارد و می‌گذارد روی تخت. می‌خوابد و وسینه‌اش را می‌گذارد دهانش و چشم‌ها را می‌بندد که یعنی توی خواب...
- اینا رو که تعریف می‌کرد، های‌های گریه می‌کرد... می‌گفت فقط خدا باید منو ببخشه.
این‌ها را که گفت داشت توی چشم‌هام نگاه می‌کرد. نور نارنجی رنگی از شیشه‌ها افتاده بود درست وسط صورتش...
هوای بیرون لرز انداخت توی تنم. از حیاط خودمان صدای لیلا می‌آمد که می‌پرسید: «اینجا که من بغلشم دیگه چرا گریه می‌کنه؟» هر دوشان را آوردیم خانه. منیر حرف نمی‌زد. غذا نمی‌خورد. نه از دست من نه از دست محمود... صدای گریه‌ی بچه که می‌آمد منیر هم گریه می‌کرد. چند ماه بعد کم کم کور شد. می‌ماند گوشه اتاق توی تاریکی و بافتنی می‌بافت. چند تا ژاکت برای لیلا بافت و کم کم سوی چشم‌هاش رفت و این اواخر که دیگر نمی‌دید، می‌نشست روی پله‌ها و گوش می‌کرد به صدای پیرمردها... صدای بابا گفتن‌های لیلا... تا این که یک روز صبح جنازه‌اش را توی حوض پیدا کردیم.
محمود آمد توی ایوان. کتش را انداخت روی دوشش.
- منیر دست و پا نزد... انگار خودش هم راضی بود... هیچی نفهمیدم... کار یه لحظه...
چشم‌هاش سرخ سرخ بود. سیگاری روشن کرد. سرش را انداخت پایین و گفت:
- لیلا اسم قشنگیه... اونم دوست داشت...
دود را داد بیرون و رفت.

بانوی آخر

محمد سعید اکبرزاده

و باد که می آید، می افتم توی یک خیابان که تا تهش می رود و می شود که ورقه هایم توی هوا وول بخورند. بانو که بود، می گفت: «این جا همه اش بستگی به اسمت دارد.» می رویم که برسیم انگار این جا پر از کاغذ می شود؛ و من هم می دوم تا بگیرمشان. این ها همه، حرف ها و صداها و صورت بانو می شوند. و من کلاهم را باد می برد. باد کلاهم را برمی دارد.

داستان ها یا توی ماشین اتفاق می افتند، یا خانه ی من و ورقه ها و بانو توی دل او. کنارش. روی بازوهای نازکش دست می کشم و می خندد. این یکی دیگر بانو را ناراحت نمی کند. می گویم: «هیچ جا ساکت نیست که بنشینم و بنویسمت، بانو!» بانو گریه نمی کند. پدر هم ندارد. یعنی بدش می آید که داشته باشد؛ یا شاید داستان پدر داشتن را آن قدر سیاه نوشته ام که مثل من آن را داده به باد. می گویم: «من زاییده ام! انگار» من یک مردم یا مادر؟

این طرف ها خانه ای، چیزی کرایه می کنم و چند روزی وقت می خواهم که فضایش بشود همان که می خواهم. جایی روی راحتی، یا مثل زمستان های فرنگی کنار شومینه، با یک قهوه ی تلخ می گذارم برای بانو. او توی خانه نمی ماند حالا.

اعصابم می ریزد به هم. مجبورم برای هر ماشینی که رد می شود، دست تکان بدهم. سوار بشوم و بروم تا ته این خیابان، که کلاهم تویش افتاده و پر از داستان سیاه است. تلخ است. می گویم و سیگار می خرم. بانو می گوید: «باز هم که شروع کردی. تو هم آدم بشو...» می گویم: «سلام.» و او می میرد

برای این سلام گفتن‌هایم. این را دوست دارم. داستانش را هم می‌نویسم و می‌دهم به دست‌های بانو که عجیب شبیه باد است. همه جا شبیه خیابان می‌شود. من سیاه می‌شوم و دست‌های بانو را می‌گیرم. می‌افتم توی کاغذهای رها در باد خیابان که حالا خلوتش می‌کنم. آدم‌هایش را خط می‌زنم و بانو ریز ریز می‌خندد. دستش را برمی‌گرداند و می‌خواهاند روی لب‌هایش که شاید نتوانم خنده‌اش را بنویسم. می‌نویسم. من موهایش را بلندتر می‌کنم، فکر می‌کنم بانو رفته. اما توی داستان می‌ماند. نگهش می‌دارم.

حالا ماشینی می‌رود، دود می‌کند. هوس می‌کنم که بانو از لای کاغذهای روی پایم یکی در میان در بیاید و برایم انار دانه کند، ماشین می‌رسد. اما من هنوز نه، نرسیده‌ام. پنجره‌ی ماشین، بانو را می‌گیرد و کاغذ را ول می‌کند.

بانو دلش می‌خواهد که جلو بنشیند. همیشه همین طور است. فرقی هم نمی‌کند که راننده من باشم یا یک شخص دیگر. فقط کلاه نباید داشته باشد. می‌گوید: «همین طور کچل هستی. کلاه هم می‌گذاری...»

او هیچ وقت به من لطف نمی‌کند. نوشتن سخت است. کمک نمی‌کند که بنویسم و بیاورمش توی خودم. می‌گویم: «امشب تو دل خودم بخواب، بانو!» این بانوی آخر را که می‌گویم، فکر می‌کنم نیست، من هستش می‌کنم. بانو برای من کلمه می‌شود و من می‌شناسمش. خانه‌ام که تنگ بشود، مجبورم یک داستان دیگر درست کنم. این طور نه من دوست دارم نه بانو و نه کلمه. این کلمه‌ای که بانو زاییده یا من؟ کلمه که زاده شد، دیگر نباید دنبال پدر و مادرش بگردی. باید دنبال اسمی برایش باشی. بانو این‌ها را گفته.

می‌گویم توی مغز خودکار و تقی، صدا می‌دهد. حالا دیگر می‌نویسد. راحت‌تر می‌توانم به بانو بفهمانم که او هم اول، کلمه بوده و من بانویش کرده‌ام. نمی‌فهمد. او هیچ وقت کلمه را دوست نداشت، مثل پدرش. مثل کلاه من که همیشه باد برش می‌دارد. اما دلم نمی‌خواهد کلمه، شبیه بانو شود. نمی‌گذارم. کلمه هنوز نیامده، کاغذ می‌خواهد و جوهر و باد.

بانو دلش تنگ می‌شود. گریه نمی‌کند. کناری می‌ایستد ماشین و من، ورقه‌هایم را برمی‌دارم. پیاده می‌شوم. ماشین می‌رود و من می‌مانم و کلمه. بانو را باد می‌برد و می‌دوم دنبالش. دنبال کلاه باد، شاید روزی بتوانم برش دارم. بانو دیگر خودش را دوست ندارد. کلمه رشد می‌کند و می‌نشیند کنار شومینه و قهوه‌ی بانو را می‌خورد. خودکار کلمه هیچ وقت تمام نمی‌شود. تا وقتی که هیچ اسمی ندارد، مجبور است لابه‌لای اسامی‌ما بلولد و زندگی کند. این‌ها را بانو می‌گوید، قبلا.

بانو که می‌آید، کلمه را خط می‌زنم که یک وقت باد بلندش نکند. نفهمد. بانو خودش را خلاص می‌کند. دلم می‌سوزد. می‌گوید: «دیگر پایم را توی این ورقه‌های بی‌بخار که خودشان را به باد می‌فروشند، نمی‌گذارم. اصلا خودت... مگر کلمه نبوده‌ای؟ نیستی؟»

دیگر هوس دانه‌ی انار، بازوها و دل بانو را نمی‌کنم. کلمه می‌خواهد بنشیند جای من، که اسم من رویم است و بدهم دست ورقه‌ها و خودکار.

بانو حالا ریزریز به من می‌خندد و شال می‌اندازد. و کلمه، می‌شود من. و من که از کلمه ناراحت می‌شوم، دست بانو را فشار می‌دهم. کلمه اسم را دوست ندارد. من به اسمم لطف کرده‌ام و بانو از باد بدش می‌آید. از ورقه‌ها و جوهر و کلمه بدش می‌آید. گریه نمی‌کند. بانو دیگر من را دوست ندارد. من هم ندارم. کلمه ما را می‌نویسد و اسمش می‌شود «باد».

بچه

ابوذر هدایتی

راه را بلد نیستی. از چند نفر می‌پرسی. یک سالی هست که گمشان کرده‌ای. بی خبر خانه را عوض کردند. از بس خانه‌اش رفتی. خیلی گشتی تا پیدایشان کردی. برایت خرج برداشت. سه برج حقوقت را خرج کردی. امروز فهمیدی کجایند. به ساعت نگاه می‌کنی. از بیمارستان دو ساعت مرخصی گرفتی. سرپرستار گفت: «پس تو کی کار می‌کنی؟ برو زود بیا، وگرنه گزارش می‌کنم.» به خیابانشان می‌رسی. تا کوچه‌ی چهارم می‌دوی و تصور می‌کنی چه شکلی شده. از اول هم شکل تو بود. از خدا می‌خواهی کوچه خلوت باشد. جلو در خانه می‌ایستی. همیشه این وقت‌ها بابایش بیرون بود. نمی‌دانی چه کسی دم در می‌آید. از همین هم می‌ترسی. چند بار نفس می‌کشی. زنگ که می‌زنی، از خانه فاصله می‌گیری. پشت تیر چراغ برق پنهان می‌شوی. اگر بابایش تورا ببیند، به پلیس زنگ می‌زند؛ مثل سال گذشته. گوش تیز می‌کنی. کسی گوشی اف اف را بر نمی‌دارد. دور و برت را می‌بینی، کسی نیست. دوباره زنگ می‌زنی. دیگر مطمئن می‌شوی کسی خانه نیست. خانه‌ی همسایه‌ها را می‌بینی. جلو می‌روی. می‌مانی. نمی‌دانی در خانه‌شان را بزنی، چه بپرسی. بپرسی مرد این خانه زن گرفته؟ بپرسی از من چیزی به شما گفته؟ بپرسی بچه‌شان از مادرش چیزی نگفته؟ نمی‌خواهی بابایش خبردار شود، جایشان را می‌دانی. می‌ترسی باز گمشان کنی. نزدیک غروب است. باید برگردی. چیزی از مرخصی‌ات نمانده.

ساعت نه شب شیفت تمام می‌شود. دیگر نمی‌توانی به خانه‌اش بروی. غصه می‌خوری. هرچه از بیمارستان هم زنگ زدی، کسی گوشی را برنداشت. تند می‌روی. نباید دیر به خانه پرسی. توی ذهنت دنبال تلفن عمومی می‌گردی. تا سر چهارراه پیاده می‌روی و به این پنج سال فکر می‌کنی. سکه می‌اندازی. بوق تلفن را می‌شنوی. باز می‌مانی. نمی‌دانی چه کسی برمی‌دارد. نمی‌دانی چه بگویی. می‌ترسی بابایش از تو بد گفته باشد. آن قدر که فراموش کرده باشد. شماره می‌گیری. چشم‌هایت را می‌بندی. به نجوا می‌گویی: «بردار عزیزم... بردار... منم.»

- بفرمایید...

ذوق می‌کنی. می‌خواهی از او پرسی، اما از خودت می‌پرسی: این وقت شب تنه‌است.

- بله... بله... ه ه ه...

سرفه می‌کند. دست روی دهنی گوشی می‌گذاری. می‌گویی: سرما خورده؟ حتماً او را خوب نپوشانده‌اند. کی دلش می‌سوزد؟

- خواهش می‌کنم مزاحم نشوید.

سرتکان می‌دهی: جانم، بگو. بگو دیگر چه می‌خواهی؟ بلا چه لفظِ قلم هم حرف می‌زند.

- تلفن ما کنترل می‌شود ها.

می‌خندی می‌گویی: نگران نباش عزیزم، از بیرون زنگ می‌زنم.

تلفن را قطع می‌کند. دلت می‌گیرد. دوباره زنگ می‌زنی.

- مزاحم خر.

دهنی گوشی را می‌گیری. می‌گویی: ... این چه حرفی است. تو مدرسه می‌روی. تلفن قطع می‌شود. می‌خواهی باز زنگ بزنی، دلت می‌سوزد. نمی‌خواهی عصبانی شود. شاید داد بزند و گلویشت درد بگیرد. دست تو جیب مانتوات می‌بری. به روزی فکر می‌کنی که بغلش کنی. دستش را بگیری، راه بروی. کنارش بخوابی، نگاهش کنی. نفسی می‌کشی. تا یاد خانه‌ات می‌افتی، دست جلو ماشین می‌گیری.

در خانه را باز می‌کنی. بوی تریاک می‌شنوی. مرد را می‌بینی که بچه را روی پایش خوابانده. مرد بیدار می‌شود:

- بالاخره یادت افتاد شوهر و بچه‌ای هم داری.

لباست را در می‌آوری.

- کدام گوری بودی تا حالا؟

برمی‌گردی. مرد سیگار روشن می‌کند. می‌خواهد بچه را روی زمین بگذارد. آرام می‌گویی: بی‌کار که نبودم.

- بچه‌ات ضعف کرد، بس که از گرسنگی وق زد.

دندان‌هایت را روی هم فشار می‌دهی. دستت را مشت می‌کنی. مرد به سختی بلند می‌شود.

شلوارش خیس است. می‌گوید:

- بیا عوضش کن.

پاکت شیر را به آشپزخانه می‌بری. یاد صدای سرفه‌اش می‌افتی که شنیدی. با خودت می‌گویی:

- کاش می‌توانستم برایش سوپ درست کنم.

مرد می‌گوید: خبر مرگت، چرا وقتی رفتی شیشه‌ی شیرش را پر نکردی؟

و دنبال کیفیت می گردد. پیدایش می کند. می گوید: این همه اش نیست.
سرب می گردانی. بسته ای اسکناس را دست مرد می بینی. می گویی: به یکی از همکارهایم قرض
دادم.

شیر را توی قابلمه می ریزی. صدایش را بلند می کند:
- دِ پدرسگ، برج پیش که گفתי قرضم را دادم، این دفعه...
جلو می روی: یواش، مردم می فهمند.
سیگار از دست مرد می افتد. خم که می شود سیگار را بردارد، لرزش دستش را می بینی. دم در
آشپزخانه می ایستد و پول می شمارد. سایه خمیده اش رویت می افتد.
- مادرم راست می گفت که سربه راه نیستی.
می خواهی صدایش را نشنوی، اما نمی توانی در آشپزخانه را ببندی.
- می گفت زن طلاق اگر خوب بود پش نمی دادند.
دستت می سوزد. قاشق را ول می کنی.
- چه غلطی می کنی نصف شبی؟ بیا به این بچه برس.
صدایش از دور می آید. سرت را دو دستی می گیری و فشار می دهی. آرام می گویی: بسّه دیگه.
بسّه.

- این بوی گند چیه؟
چشم هایت را می بندی. بخار شیر به صورتت می خورد. می گویی: چیزی نیست. دارم فرنی درست
می کنم.
در آشپزخانه را پیش می کنی. صدایش را می شنوی: یک لقمه نان بخور بگیر بمیر. دیگر شام
می خواهی چه کار؟
می گویی: برای یکی از مریض هایم درست می کنم.
- دیوانه، تو پرستاری یا آشپز؟ بیا این چراغ را خاموش کن، چشمم را می زند.

بیابان

سید رضا حسینی کوشالشاهی

آه که چه ضعیف و بی‌اثرند
 واژه‌هایی که عقیده‌ام را بیان می‌کنند.
 دانسته

نه صبح بود نه شب. سایه حرف‌های عجیبی می‌زد؛ از یک تیغ، یک در و قلوه‌سنگ‌هایی که چیده می‌شوند. و من همان لحظه قلوه‌سنگ‌های کف خیابان را دیدم که چه‌گونه چیده شدند. تنها لازم بود که عده‌ی زیادی از آدم‌ها توی خواب راه بروند که راه هم رفتند. خیلی آسوده از خانه‌هایشان بیرون آمدند و شروع به چیدن قلوه سنگ‌ها کردند، مَورَب و صاف. سایه می‌گفت آن‌ها خیال‌های آسوده‌ای دارند. آن قدر آسوده که بدون هیچ‌گونه آشفتگی هر روز می‌آیند، این قلوه سنگ‌ها را می‌چینند و دوباره به رختخواب‌هایشان برمی‌گردند.
 - که چه شود؟

که سنگ‌ها با آدم‌های لنگ برخورد کنند، بعد آدم‌های آسوده‌خیال، با چشمانی سرشار از تَرَحُّم به آن‌ها نگاه کنند. بلکه مقداری خیالشان آزرده شود که فکر نمی‌کنم.
 این‌ها را که دیدم و شنیدم، بلند شدم و دویدم سمت دری که سایه از آن گفته بود، اما او خودش جلویم را گرفت و گفت:
 - قدم‌هایت را آهسته بردار ای مرد.

با مشت توی صورتش کوبیدم. او فقط خندید و من باز دویدم و آن قدر دویدم که پایم به یکی از سنگ‌ها خورد و آسوده‌خیال‌ها به من خندیدند، چون من لنگ نبودم. من آدم سالمی بودم که نباید می‌بودم. همین‌جا فهمیدم که باید به خود بگویم:

- ... آهسته بردار ای مرد

«مرد!» چه واژه‌ی زیبایی که خودم بارها از گفتن آن به خود خندیدم و سایه‌های لبریز غرور را در کناره‌ی، پنجره‌ی شخصیت خرد گردید با شمایم:

- بله آقا با شما، در کجاست؟

این سؤالی بود که خودم از خودم پرسیدم؛ وقتی توانستم در خیال خود یک زن باشم؛ زنی باشم که کنار خودم قدم بزند و از من بپرسد:

- ... در کجاست؟

همین طور که قدم می‌زنم، به این خیالات هم فکر می‌کنم، به این که چقدر می‌تواند تأثیر گذار باشند. یا این که راه را کوتاه‌تر کنند. اما مطمئناً هیچ چیز مثل کشیدن یک نخ سیگار راه دور را نزدیک نمی‌کند. از اولین سیگارفروشی باید یک سیگار بخرم، سیگاری که دیرتر تمام بشود. مثل «مور»، اما «مور» مردها را عقیم می‌کند. چه موضوع بی‌اهمیتی؛ مخصوصاً برای من که دارم قدم می‌زنم سمت دری که نمی‌دانم کجاست. فقط این را می‌دانم که هست و برای رسیدن به آن باید قدم‌ها را آهسته برداشت. درست به همین صورتی که من برمی‌دارم. اما حیف، کسی در این نزدیکی است که نمی‌خواهد قبول کند که قدم‌های من آهسته است و فریاد می‌زند:

- قدم‌هایت را آهسته بردار ای مرد!

و من دلم می‌خواهد فریاد بزنم. به او بگویم: «مگه کوری؟ مگه نمی‌بینی که من قدم‌هایم را آهسته برمی‌دارم. تازه کی گفته که من مردم، من حالا باید یک زن باشم که کنار خودم قدم می‌زنم... همین جاست. نگاه کن... تو رو خدا، خواهش می‌کنم، چرا به حالم گریه می‌کنی، تو... تو اصلاً کی هستی؟...»

چه کسی بود آن کس، جز کلّ دنیا با تمام جان‌داران و بی‌جانانش که جوابم را داد:

- من کور نیستم، تو کوری که فرق خنده و گریه را نمی‌دانی.

راست می‌گوید. من کورم؛ کوری که آهسته قدم می‌زند و هیچ کس کنارش نیست، حتی خودش که زن شده باشد.

من تنها قدم می‌زنم. مثل یک شامپانزه‌ی نر جوان که تنها قدم می‌زند طرف در و می‌رسد. دستش را دراز می‌کند سمت دست‌گیره. اما قبل از آن که آن را بگیرد، یک قطره خون از مچش لیز می‌خورد روی در. «یک شامپانزه‌ی نر جوان به این سمت و آن سمت جست می‌زند و از خود شک‌های در می‌آورد که از با عرضه‌ترین شامپانزه‌ها هم خارج است. ولی حیف او قیافه‌ی کری دارد و هیچ کس به او نگاه نمی‌کند و او این را می‌داند. و به همین خاطر هم دیگر جست نمی‌زند و همین طور می‌رود و می‌رود تا به در برسد و می‌رسد.»

حس می‌کنم به در نزدیک می‌شوم که دوباره سایه را می‌بینم. سایه‌ای سیاه و زشت که به هر طرف که می‌رفتم دنبالم می‌آمد و می‌گفت:

- قدم‌هایت را آهسته بردار ای مرد!

و من می‌خندیدم و خندیدم و دیگر نخندیدم. از او خواستم که ترکم کند. اما او خندید. با مشت کوبیدم توی صورتش و او باز خندید. من گریه کردم و این بار او با مشت کوبید توی صورتم. همان لحظه بعد از آن کشمکش، راه افتادم سمت دری که نمی‌دانستم کجاست. هنوز هم نمی‌دانم. اما این را می‌دانم که دوباره سایه را دیده‌ام. آن هم بعد از این همه مدت، جلویم سبز شده و یک تیغ را گذاشته است کف دستم:

- بیا این هم کلید در!

قطره‌های خون از روی مچت لیز می‌خورد روی دست‌گیره و تو هی زور می‌زنی که دوباره بازش کنی. اما نمی‌شود باید ولش کرد، ولش کن. حالا تو، این سمت دیواری، دیواری بلند که در را در خود دارد، همان دری که برای رسیدن به آن قدم‌هایت را آهسته برمی‌داشتی. دری که تو بالاخره آن را یافتی. دست خونی‌ات را به دست‌گیره‌اش چسبانندی و تکانش دادی. تو دیگر از در گذشتی و هیچ راه برگشتی هم وجود ندارد. تو این سمت دری و آن سمت، تمام دنیا.

دلت می‌خواهد از در دور شوی، قدم برمی‌داری، آرام آرام و بعد تند تند. اما نمی‌شود. فاصله‌ات با در همانی که بوده است. به بالای سرت نگاه می‌کنی. آسمانی نیست. زیرپایت زمینی نیست. این‌جا فاصله، آسمان، زمین نیست. هیچ‌چیز نیست. فقط تویی و یک دست خون‌آلود. دیگر کسی نیست که به تو بگوید:

... آهسته بردار ای مرد!

دیگر احتیاج نداری که زن باشی و کنار خودت قدم بزنی. حالا آزادی در هیچ و می‌توانی بدوی؛ بدوی سوی نهایی که نیست با گام‌های بلند و استوار پس:
... قدم‌هایت را محکم بردار ای مرد!

خدای نوشته‌ها

محبوبه حاج مرتضایی

وقتی از آن سوی خیابان، نرده‌های بلند دانشگاه را دید، قدم‌هایش تند شد. اگر ماشینی که با سرعت می‌گذشت، بوقی گوش‌خراش نزده بود، او اصلاً متوجه عبور ماشین‌ها نمی‌شد. اتفاق نگهبانی خالی بود. وارد خیابان عریض محوطه شد. سمت چپ دیوارهای شیشه‌ای بانک بود و کارمندان که مثل گذشته، بی‌توجه به دیگران در حال حساب و کتاب بودند. جلو در موزه‌ی زیست‌شناسی، کنار بانک، بز کوهی با شاخ‌های تیز و بلند ایستاده بود. هرچند دانشجویان زیست می‌گفتند گوزن است، اما هنوز خاموش و تنها ایستاده بود.

بوی چمن آب‌زده شنید. کپه‌ی کوچکی به رنگ زرد و سبز از آن کنار باغچه ریخته بود. یاد قورمه‌سبزی سلف افتاد که همیشه ساقه‌های بلند سبزی از قاشق آویزان بود. خندید.

از کنار ساختمان اداری گذشت. آجر دیوارها - که قبلاً ساییده بودند تا کمی کهنه‌گی‌اش برود - دوباره تیره شده بود. با خودش گفت: «ز آه دانشجوی تنها، همه دیوارها زنگار بسته» مصرع بعد یادش نیامد. آهی کشید. «هنوز هم هست، کاشکی نیامده بودم.» بند سیاه کیفش را روی شانه صاف کرد. «اگر ناشر قبول می‌کرد، الان اسم استاد توی کتاب بود.» «کتاب را می‌گذارم روی میز. می‌گوییم: توشه‌ی مور، پای ملخ است به حضرت سلیمان، ناقابل!»

به دهک‌ی جزوه‌فروشی رسید. سرتاسر قفسه‌ها پر بود از سپیدی کاغذ. روی لیستی که به شیشه چسبانده بودند، نگاهش چندین بار بالا و پایین رفت تا اسمش را پیدا کرد.

دکتر بجستانی، ادبیات تطبیقی، قیمت ۳۲۰۰. «اوه، فکر جیب ما را نکرده، غریب‌کش شدی دکتر!»

یاد حرف استاد افتاد که سال‌ها سرلوحه‌ی دفترش کرده بود: «خودتان را آن قدر توی کتاب غرق کنید تا دل‌تنگی را فراموش کنید.» احساس خوش‌بختی کرد از همان نوعی که داستایفسکی گفته است: «یا دوستانی اهل کتاب، یا دارای کتاب‌های خوب.» چیزی که روزهای تحصیلش هیچ وقت درک نکرده بود. به نظرش همه چیز زیبا و قشنگ آمد. حتی بوی چربی و ماندگی سلف سرویس. گل‌های خزرهره‌ی توی باغچه، به‌زیبایی دور شاخه‌ی گل نسترن گسترده شده بودند و داشتند آن‌جا را خشک می‌کردند.

پا گذاشت روی اولین ردیف پله‌های صحن حیاط دانشکده. از جنس مرمر بود با رگه‌های سفید و طوسی. «هیچ وقت این‌جا را نشناختم.» گام‌هایش آهسته، یکی یکی آن‌ها را طی کرد. از گوشه‌ی ساختمان ال مانند دانشکده، آخرین پرتوهای نارنجی خورشید محو شده بود. «مست، توی غروب» نفس عمیقی کشید. ریه‌هایش از سوز پاییزی پر شد. نگاهی به طبقه دوم انداخت. هر سه پنجره‌ی مشرف به او تاریک بود و سیاه؛ هم‌رنگ آجر دیوارها. مگر پنجره‌ی اتاق سمت چپ که پرده‌ی زردرنگی از گوشه‌اش بیرون آمده بود.

در شیشه‌ای ورودی، روی لولا چرخید و یک آن کفشش روی مکعب‌های سیاه و سفید سنگ‌فرش سر خورد؛ همان طور که توی خواب‌هایش سر خورده بود و پله‌های کم‌عرض و بلند را بالا رفته بود، صدتا، هزارتا... هر چه از توی دالان‌های نیمه‌تاریک دویده بود و به کلاس‌ها سرک کشیده بود، همه تاریک بودند و خاموش؛ یعنی که استاد رفته است، که دیر رسیدی! گم شدی! و دربان‌ها می‌گفتند: اصلاً نمی‌شناسیم، ما ندیدیم، نداریم...

مستقیم به طرف راه‌پله رفت؛ دو ردیف سنگی سفید با پاگرد نیم‌دایره. «آن بالاست، خدای نوشته‌ها.» پله‌ها را دوتا یکی کرد. روی پاگرد نفسی تازه کرد و دستش را به دیوار گرفت. بند کیفش را روی شانه مرتب کرد و موهایش را زیر مقنعه‌اش برد. سردی سنگ توی پوستش نفوذ کرد. «این حس که حالا هم که صاحب کتاب و قلم شدم، هست...» «نکند دکتر نباشد یا آن قدر تغییر کرده باشد که من را نشناسد. اگر نبود، کتاب را امضا می‌کنم و از زیر در می‌فرستم تو.»

تابلو سفید بزرگی را دید که نصب شده بود جلو پله‌ها. نیمه‌ی راست برای گروه زبان و نیمه‌ی چپ، مملو از کاغذ روی برگه‌ی برنامه‌ی چهارشنبه چند کلمه بیش‌تر نوشته نشده بود؛ «دکتر بجستانی ۴ و ۴۰ دقیقه کلاس ۲۲۳» صدای گنگ و نامفهومی از سالن سمت چپ شنیده می‌شد. تابلو گروه ادبیات فارسی، در زیر مهتابی وصل شده بود و مهتابی لحظه‌ای نور ماتی پخش می‌کرد و لحظه‌ای دیگر با موزیکی مسلسل‌وار خاموش می‌شد.

«صدای خودش است؟ چه قدر عوض شده! حتماً خودش است. هیچ کس بلندتر از او صحبت نمی‌کند. روی سکو ایستاده و حرف‌هایش را دیکته می‌کند برای شاگردان و آن‌ها هم سریع دفترها را با کلامش زینت می‌دهند.»

در کلاس ۲۲۲ باز بود، با لامپ‌های روشن. خودش را مقابل تخته دید، که هنوز گچی بود و کلماتی نیمه‌تمام بر آن باقی مانده بود: «حالا این‌جام. بعد از سه سال.» امواج صدا از مرز آجر و گچ می‌گذرد. حرکت لب‌های نازک و نگاه‌های کنج‌کاو و دقیق استاد را بیش چشمش مجسم کرد.

پشت تریبون استاد ایستاد. نگاهی به صندلی‌ها انداخت که هر کدام در جهتی جدا از بقیه رها شده بود. یک لحظه تصویر صندلی‌ها دور شدند، دور... بیگانه و نامأنوس

«با این همه شاگرد آشنا باشی و آخر...»

در سایه‌ی ابرهای سیاه شب، پارک پهلوی دانشگاه، محو به نظر می‌رسید. تنها در نور چراغ‌ها بود

که گوشه‌ی نیمکتی یا بوته‌ای، شاخه‌ی درختی دیده می‌شد.

«هست، همه جا هست.» «چرا استاد از این جهنم دره نمی‌رود؟ اصلاً نباید می‌آمدم.» رو برگرداند و بی‌اراده از کلاس بیرون آمد. چشمش به کتابی افتاد که داخل تابلوی در مقابل کلاس بود. روی جلد کتاب، عکس پر کوچک سفیدی بود که در زمینه‌ی سیاه کادر نشسته بود و پایین‌تر از آن با رنگ خاکستری نوشته شده بود: «فراق‌نامه، اثر: دکتر بجستانی.» به طرف در ۳۲۲ رفت.

صدایی محزون داشت شعری را دکلمه می‌کرد. دستش را نزدیک برد تا ضربه‌ای بر چوب بی‌رنگ و مات در بزند. سعی کرد همه‌ی حرف‌هایش را به خاطر بیاورد. با صدای بلند با خودش گفت: «سلام» لرزشی توی صدایش بود. یاد دفعه‌ی قبل افتاد که برای آخرین بار رفته بود استاد را ببیند: «استاد شما چه کار می‌کنید با غربت؟ من هنوز عادت نکرده‌ام.»

«می‌نویسم. همیشه از غربت چند قدم جلوترم.»

نفسی عمیق کشید. سوراخ مثلثی شکل در بالا بود و اگر روی پنجه‌ی پا هم می‌ایستاد، باز نمی‌توانست تماشایش کند.

کف دستش سردی دستگیره را لمس کرد. چیزی گلویش را فشرد. با خودش گفت: «آرام لعنتی!» دستش لرزید. «بگو اجازه هست؟» تصویر پر سفید و آن نوشته از نظرش محو نشد، تا این که توی چشمانش چیز گرمی عبور کرد و همه جا تار شد. یک دفعه لبریز شد و ریخت روی گونه‌اش. «آخر تو هم، فراق‌نامه! ای خدا... خ...»

لب‌هایش را به هم فشرد. دیگر نمی‌خواست او را ببیند. بند کیف از شانه‌اش سر خورد. بار روی دوشش زمین افتاد و صدایی خفه توی سالن پیچید. سریع خم شد و آن را روی بازویش انداخت و بدون این که به پشت سرش نگاهی بیندازد، در شیب پله‌های تاریک گم شد. در حالی که صورتش از شیار نمک می‌سوخت، هر چه دورتر می‌شد آندوهش بیش‌تر می‌شد.

دو چشم به ضمیمه‌ی پرونده

فرزدق اسدی

برای محمد رضا تقی دخت

با تمام این‌ها می‌گویم کار خودش است. چشم‌های آدم هیچ وقت دروغ نمی‌گویند. درست است که تحصیلات من چیز دیگری بوده، یا ممکن است از مسایل قضایی سر رشته‌ی چندانی نداشته باشم، اما آقای قاضی! تصورش را بکنید... یک روز پرونده‌ای به دست شما می‌دهند، پس از کلی تحقیقات و بازجویی و دادگاه و شاهد و مدرک و از این جور چیزها، دست آخر می‌بینید که از این پرونده حکمی در نمی‌آید. می‌بینید، شواهد و قرائن به شما راه نمی‌دهند تا حکمی له یا علیه متهم صادر کنید. می‌بینید هر جور حکم صادر می‌کنید، روی پرونده چفت نمی‌شود. از طرف دیگر چیزی درون شما وجود دارد که بهتان می‌گوید متهم گناه کار است. می‌گوید کار کار خودش است. می‌گوید با خیال راحت می‌توانید او را محکوم کنید؛ با وجدانی آسوده. یعنی احساساتان این را می‌گوید؛ کارشناسی‌تان... تجربه‌تان این را می‌گوید. چیزی که در هیچ کجای پرونده نیامده است. که در هیچ کجای پرونده نمی‌تواند بیاید. یک احساس. یک چیز کاملاً ذهنی... درونی.

می‌دانید آقای قاضی! من عقیده دارم تمامی شواهد و مدارک و مستنداتی که یک دادگاه ممکن است به آن‌ها استناد کند، از هر نوع که باشند، باز شواهد و مدارکی محسوس هستند؛ یعنی یک جور وجود خارجی دارند. یک جور وجود فیزیکی دارند. من منظورم چیزی فراتر از این‌هاست. چیزی که به هیچ عنوان نمی‌تواند وجود خارجی پیدا کند. یک چیز متافیزیکی. من فکر می‌کنم از این چیزها توی یک پرونده‌ی قضایی فراوان می‌شود پیدا کرد. آدم فقط باید به حس ششمش اعتماد کند.

دارم عرض می‌کنم که فقط چشم‌هایش نبوده است. همان طور که قبلاً هم گفته‌ام یک چیزی در حدود یک هفته بود که سرکار نیامده بود. نمی‌دانم، می‌گفت سمیناری چیزی رفته بوده است. که این هم یکی از دروغ‌هایش بوده است. می‌دانید... ما توی اداره، کار چندانی نداریم. علاوه بر این، ما هر روز همدیگر را می‌دیدیم. باور کنید آقای قاضی! برای من شده بود یک معضل، که هر روز صبح من یا او بدون این که خودمان بخواهیم... یکی‌مان بالأخره باید از دیگری می‌پرسید: «چه خبر؟» یا «خوب، چه خبر؟». همیشه هم جوابمان یکی بود. می‌دانید... ما زندگی عریض و طولی نداریم. یعنی در واقع زندگی محدودی داریم؛ یک زندگی معمولی و روزمره. من صبح‌ها ساعت هشت، سرکار می‌آیم و او ساعت نه، نه و نیم. همان طور که عرض کردم او قراردادی بود. یعنی دست خودش بود. ولی هر دو مان ساعت دو، دو و نیم با هم از سرکار می‌زدیم بیرون. بعضی وقت‌ها هم، با ماشین تا دم در خانه می‌رساندیمش. خانه‌شان خیلی دور نیست. من بعدازظهر خانه می‌مانم. کم‌تر بیرون می‌روم؛ مگر کاری چیزی پیش بیاید. ولی او بعداز ظهر هم کار می‌کند؛ یعنی توی همان شرکت مورد بحث. آخر درآمدش خیلی نیست. توجه بفرمایید، این یکی دیگر از دلیل‌های من است. بله، درآمدش خیلی نیست. ناچار توی آن شرکت هم کار می‌کند. چه جوری بگویم؟... یعنی فقط برای درآمد هم نیست. در واقع توی آن شرکت مسئولیت دارد. نمی‌دانم مسئول خریدشان است یا مشاور خرید یا... راستش یکی دو دفعه بهم گفت ولی خاطرم نمانده. ولی می‌دانم مسئولیت مهمی توی آن شرکت دارد. یعنی شاید مرد شماره دو یا شماره سه‌ی شرکتشان باشد. او البته می‌گوید کلید نداشته است. ولی تصدیق بفرمایید برای فردی با موقعیت او، کار چندان سختی نبوده است که از روی کلید ورودی یکی بسازد. من حتی بعید نمی‌دانم با یک نفر از همان ساختمان گاویندی کرده باشد.

بله عرض می‌کردم، ما چیز چندانی برای گفتن به همدیگر نداشتیم. یعنی زندگی هر دوی ما طوری بود که به‌ندرت در آن اتفاق خاصی می‌افتاد. تازه وقتی هم اتفاقی برای هر کداممان بیفتد، برای همدیگر تعریفش می‌کنیم. حتی اگر خیلی کوچک باشد. چون حرفی برای گفتن نداریم. برای همین است که می‌گویم آن سمینار رفتنش دروغ است. چون اگر راست بود من از آن بی‌خبر نمی‌ماندم. بله، اتفاقاتی هم که برایمان می‌افتد، آن قدر مهم نیستند که آدم با آب و تاب تعریفشان کند. برای همین، وقتی آن روز آن جوری شروع به تعریف جریان کرد، من یک خرده شکم برد. آن روز من بودم که پرسیدم چه خبر. همین جوری از دهنم در رفت؛ مثل هر روز که از زبان یکی‌مان در می‌رود. آن روز از زبان من در رفت. وقتی این را گفتم، دیدم سریع سرش را به طرف من چرخاند و توی صورتم گفت: «یه خبر داغ!» می‌دانید آقای قاضی! ما سال‌ها بود هم دیگر را می‌شناختیم. با هم مدرسه رفته بودیم. کلی این ور و آن ور چرخیده بودیم. من معنای تمام حرکات و سکنات او را از حفظم. وقتی می‌گویم سرش را سریع به طرف من چرخاند، یعنی این که می‌دانم این حرکت برای او یک حرکت غیر عادی است. یعنی این که به تجربه دریافته‌ام این حرکت از او سر نمی‌زند. با فیزیولوژی بدنش نمی‌خواند. و حالا که سر زده است، یعنی معنایی پشت آن خوابیده است. درثانی، جمله‌ی «یه خبر داغ!» مال او نیست. از توی دهان او در نمی‌آید. به قول زبان‌شناس‌ها توی دایره‌ی لغوی او... توی وکیبولری او وجود ندارد. یک جوری روی دایره‌ی لغوی او بار شده است. یعنی از بیرون آمده و تازه و تراش نخورده، توی دایره‌ی لغوی‌اش چپانده شده است. آقای قاضی من بنا به وظیفه‌ی کاری‌ام با نثر و قلم او آشنا هستم. به علاوه، کارهایش را من ویراستاری می‌کردم. توی اداره نگفته‌اند، ولی چند بار توی لفافه به او کنایه زده‌ام که ترکیب‌ها و معادل‌هایش توی تمام ترجمه‌هایش مقداری شبیه به هم اند؛ مقداری کلیشه‌ای شده است. یادم می‌آید خودش هم یک بار، این حرف من را تأیید کرد که مطالعه‌اش کم است یا نمی‌دانم... کانالیزه است... در یک محور است... یا چیزی از این قبیل. اعتراف هم می‌کنم که این را به اطلاع اداره نرسانده‌ام. یعنی بعید می‌دانستم کسی متوجه آن شده باشد. یا این که اصلاً امر

مهمی باشد. هم به دلیل رفاقت قدیمی مان، و هم به دلیل این که به خودم می‌گفتم توی این وانفسای بودن و نبودن، کی حال و حوصله می‌کند ترجمه‌های سفارشی او را دنبال کند. یا اصلاً برای کی حال و حوصله مطالعه مانده است!

وقتی گفت: «یه خبر داغ!» تصدیق بفرمایید که کنج کاوی من تحریک شد. چشم دوختم توی صورتش. آقای قاضی نمی‌دانم چه‌طوری برایتان توصیف کنم و اصلاً نمی‌دانم که این حرف‌ها و توصیف‌ها چه‌قدر برای یک دادگاه می‌تواند یک دلیل محکمه‌پسند قلمداد شود. آقای قاضی! لبخند مسخره‌ای روی صورتش بود که من به عمرم نظیرش را ندیده بودم. گاه گاهی از او کارهای مسخره‌ای سر می‌زند. ولی آن روز طوری لب‌هایش کش آمده بود که هر بچه‌ای... هر آدم کودنی می‌توانست بفهمد که دارد دروغ می‌گوید؛ که دارد مسخره‌بازی درمی‌آورد. دارد شیر می‌مالد. آقای قاضی وقتی می‌گویم آن جمله توی دایره‌ی لغوی‌اش نیست یا می‌گویم توی تمام عمرم نظیر آن لبخند مسخره را ندیده‌ام، این یعنی این که از قبل به این‌ها فکر شده... یعنی ساخته و پرداخته شده... یعنی طراحی شده؛ تا سرما، سر شرکشان، سر پلیس و سر همه را با آن شیر بمالد. آن روز صورتش را هم تیغ انداخته بود. لبخند که زده بود، لب‌هایش تا دم گوش‌هایش آمده بود. قصد توهین ندارم، ولی باور کنید یک لحظه فکر کردم توی صورت یک دلقک نگاه می‌کنم. آن قدر مشمئزکننده بود که گفتم، الان است آب دهانش شره کند روی میز.

... بیخشید! بله... عرض می‌کردم... گفت: «یه خبر داغ!» من یادم نمی‌آید که چیزی پرسیدم یا نه، ولی او... آره پرسیدم... که او حرفم را قطع کرد و با همان سرعت عجیب و نامتعارفی که ذکر کردم گفت: «شرکتو دزد زد.» پرسیدم: «کی؟» بدون این که فرصت بدهد با همان سرعت گفت: «پریشب.» انگار از قبل می‌دانست چی قرار است ببرم. همه را آماده کرده بود. پریشبش برف سنگینی آمده بود. آن قدر سنگین که صبح بعدش مدارس را تعطیل اعلام کردند. شاید یادتان مانده باشد. و این، آقای قاضی! فرصت خوبی بود. چون در این وضعیت کمتر کسی می‌توانست ببیندشان یا پاپی کارشان شود. بعد... بله بعدش پرسیدم: «چیزی هم برده‌ن؟» یا «چی برده‌ن؟» یکی از این دوتا. گفت که چهار دستگاه کامپیوتر و یک دستگاه زیراکس و یک دستگاه فاکس و یک ویدیو و یک تلفن و... نمی‌دانم احتمالاً همین چیزهایی که شما هم توی پرونده ثبت کرده‌اید.

آقای قاضی! از همه‌ی این‌ها مهم‌تر احساسی است که قبلاً خدمتتان عرض کردم. فقط یک لحظه بود. من پرسیده بودم که دزد را گرفته‌اند یا نه یا چیزی از این قبیل. که یک لحظه دیدم چشم‌هایش دودو می‌زنند که توی چشم‌هایم نیفتند. شاید بگویم آدم رمانتیکی هستم، ولی یک لحظه دیدم نگاهش توی نگاهم گیر افتاده و به هر چیزی دارد چنگ می‌اندازد که از توی چشم‌هایم فرار کند. نتوانست آقای قاضی... نتوانست؛ در آخرین لحظه، یک هو دیدم چهره‌اش سرخ شد. بعد سرش را انداخت پایین و چیزهایی گفت توی مایه‌های این که پلیس اثر انگشت گرفته و از تمامی کارمندان آن ساختمان هم انگشت‌نگاری کرده‌اند. آقای قاضی باور کنید داشت از حال می‌رفت. خیلی حرف‌ها زد. من حقیقتش هیچ کدام را یادم نمانده است. ولی خیلی حرف‌ها زد. اما در تمامی مدتی که حرف می‌زد با یک اصرار عمدی... ساختگی و ناگزیر، سرش را انداخته بود پایین. مثل یک خر سرش را انداخته بود پایین و بلغور می‌کرد. نمی‌فهمید چی دارد می‌گوید. خودم هم نمی‌فهمیدم. منگ بودم. ور زدنش انگار برای من یک ساعت تمام طول کشیده بود. می‌دانید آقای قاضی، او آدمی است که خوب گوش می‌کند. حتی خوب هم صحبت می‌کند. و آدمی که خوب گوش می‌کند و خوب صحبت می‌کند از نگاه کردن به چشم دیگران فرار نمی‌کند. یا هیچ وقت یک ساعت تمام مثل خر سرش را پایین نمی‌اندازد تا حرف‌هایش را بالا بیاورد. حتماً یک چیزی بوده است آقای قاضی، نگویید نه!

تازه فقط این‌ها نیست. برای مثال: حدود دو ساعت بعد، اتفاقی برای یک کار اداری رفته بودم

بیرون. وقتی برگشتم توی راهرو، دیدم از اتاقش بیرون آمده است و دارد به سمت اتاق من یا به طرف توالت با در هر صورت به این سمت راهرو می‌آید. من کلید انداختم توی قفل و در را باز کردم. از دور نمی‌دانم من یا او، برای هم دستی بالا آوردیم. من وانمود کردم عجله دارم و منتظرش نماندم. چپیدم توی اتاق خودم. زمستان هم که بود؛ در را بستم و آمدم پشت میزم نشستم. وقتی پشت در اتاقم رسید، یک لحظه مکث کرد. خدا خدا می‌کردم توی اتاق نیاید. بله... یک لحظه مکث کرد. در اتاق من شیشه‌ی مشجر دارد... یک لحظه مکث کرد. بعد یک هو در را باز کرد. من روی صندلی خشکم زده بود. گفت: «کلیدتون روی در جامونده!» بعد هم یک چیزی را توی هوا پرت کرد به طرف من. من در لحظه‌ی آخر متوجه شدم و دستم را جلو صورتم گرفتم. اگر نگرفته بودم، دسته کلید صاف می‌خورد توی صورتم. بعدش یک چیزی گفت که نزدیک بود خودم را زرد کنم. گفت: «نمی‌ترسید شما رو هم بزنیم؟»

ببخشید آقای قاضی، بی‌ادبی است؛ ولی باور کنید یک لحظه احساس کردم هر چه تا آن ساعت خورده بودم یک‌باره توی معده‌ام آب شد. اصلاً انگار نه انگار دوساعت پیش داشت جلو رویم، مثل یک آدم هیستریک می‌لرزید. آقای قاضی این را بهتان نگفتم؛ وقتی نگاهش را انداخت پایین تا تا توی چشم‌هایم نگاه نکند، یک دقیقه طول نکشید که دیدم پیشانی‌اش لیج عرق شده است. آقای قاضی، توی چله‌ی زمستان! گرمای اتاقم خیلی معمولی بود. یعنی جوری نبود که آدم را به عرق بیندازد. تازه وقتی دیدم من متوجه عرق کردنش شدم، دست برد به پیشانی‌اش که پاک کند. درست مثل کسی که گریه‌اش گرفته است. آقای قاضی! دستش می‌لرزید، دستش روی چشم‌ها و پیشانی‌اش مثل یک آدم دارای بیماری عصبی می‌لرزید. آخر، دلیل از این بیش‌تر؟!

آقای قاضی! آدمی به سن و سال من... به حرفه‌ی من... به پایگاه اجتماعی من... هیچ وقت نمی‌آید کار و زندگی‌اش را ول کند و دنبال پرونده‌ای بدود که در آن قدیمی‌ترین دوستش را به دادگاه بکشد. هرچه که نباشد باز ما نان و نمک هم را خورده‌ایم. شاید از خیلی گناه‌های همدیگر هم چشم‌پوشی کرده‌ایم. هیچ گونه دشمنی هم با همدیگر نداریم. اما توی این قضیه هر چه به وجدان خودم فشار آوردم، دیدم نمی‌توانم چشم روی هم بگذارم. آقای قاضی، هر کدام از ما شاید یک آدم نمونه نباشیم، اما این دلیل نمی‌شود که همه‌ی مسئولیت اجتماعی‌مان را قورت بدهیم، یک لیوان آب هم روش. من وقتی دارم به چشم خودم می‌بینم یک نفر دارد چندتا خانواده را به خاک سیاه می‌نشانند... آینده‌ی چند جوان بی‌زبان را به همین راحتی بالا می‌کشد، نمی‌توانم دست روی دست بگذارم. شما را دیگر نمی‌دانم. از ما گفتن بود؛ باقی‌اش را خود دانید!

زیرجیرجیروللوزر

حامد جلالی

می نویسم. کاغذ را تا می زنم، می گذارم زیر گردن گربه و با یک نخ کوچک می بندمش. گربه سرش را پس می کشد. نازش می کنم. ولش که می کنم، می دود طرف پنجره. جست می زند بالا. از بین شکستگی شیشه رد می شود و می رود. یخ می کنم. از پتویی که آورده استفاده نمی کنم. از بین پارگی پیراهنم دست می برم تو. خودم را می مالانم تا گرم شوم. بدنم درد می کند.

مثل همیشه منتظر می ایستم تا بیاید با آن ماشین بزرگ آلبالویی رد شود و ببینمش. وقتی رد می شد، می خندید. بچه ها برایش دست تکان می دادند. خیلی ها تا به حال سوار ماشینش شده بودند. ترمز می کند. اشاره می کند به من. می دوم جلو. می گوید: «سلام» جواب می دهم: «سلام، آقا ما شما را خیلی دوست داریم.» می گوید: «من هم همین طور» می گویم: «بازی شما خیلی عالی، وقتی جایزه ی اول را گرفتید، خیلی خوشحال شدیم.» می پرسد: «شما کارهای مرا کامل دیده اید؟» می گویم: «همه که نه، اما اکثرشان را دیده ام.» می گوید: «من خیلی دوست دارم نظر شما را بدانم. افتخار می دهید برویم کافی شاپ و کمی صحبت کنیم.» صورتم داغ می شود. فکر کنم مثل لبو سرخ شده ام. اما اگر نه بگویم، آن همه دختر که پشت سرم ایستاده اند، یکی بله می گوید و می رود. سریع می گویم: «بله» و سوار می شوم.

می نشینم و فکر می کنم اگر بپریم شاید پایم بشکند. بلند می شوم. پایم را آرام روی آجرهای لب دیوار می گذارم. لق می زنند. از ترس می لرزم. به آخر دیوار که می رسم، زیرش خاک است. می شود بپریم. بولدوزری مشغول کار است. خاکها را جابه جا می کند. دور خانه کاملاً صاف است. بی خود نیست کسی جواب نامه ام را نداد. تا به حال این محله را ندیده بودم. چشمم را می بندم و می پریم. از بین پارگی پیراهن

و شلوارم خاک می‌ریزد تو. می‌سوزم. هنوز بدنم درد می‌کند. باید فرار کنم. صدای بولدوزر دیگر نمی‌آید. بلند می‌شوم، هیكل سیاهی جلوم ایستاده. با صدای کلفتی می‌گویم: «طوری شده خانم؟» گفت خانم، نکند قیافه‌ام مثل خانم‌ها شده؟ می‌خواهم داد بزنم سرش که احمق! من تازه دختر دبیرستانی هستم که صدای قلبم را می‌شنوم. انگار دوتا دوتا می‌زند. «طوری نیست آقا» اما این که صدای من نبود. «زن ما چند وقته اختلال حواس گرفته، می‌بینید که» و سایه‌ی انگشتش می‌افتد جلو پایم که روی شقیقه‌اش می‌چرخاندش. باز هم نتوانستم فرار کنم. چنگ می‌اندازد به بازویم و بلندم می‌کند. بغلم می‌کند و می‌برد توی خانه. پرتم می‌کند توی زیرزمین. گربه جیغ می‌کشد و فرار می‌کند. من فقط صدایش را می‌شنوم و صدای او را که می‌گوید: «هنوز به احمقی تو ندیده‌ام. اگر از روز اول قبول می‌کردی، مثل خیلی‌های دیگر، مثل خانم‌ها می‌آمدی بالا، توی جای گرم و نرم؛ نه این زیرزمین نم‌دار. بدبخت، آخرشم که به حالت فرقی نکرد. یک بار دیگر بخواهی فرار کنی می‌کشمت.» مچاله می‌شوم گوشه‌ی زیرزمین. کاش از این خاک‌های داغ بیش‌تر برمی‌داشتم. هوای نم‌دار زیرزمین دست می‌کشد روی سینه‌ام. سینه‌ام تیر می‌کشد. آرام دست می‌برد روی ران‌هایم. یخ می‌کنم. باز صدای بولدوزر را می‌شنوم و صدای ریختن خانه‌ای و جیرجیر چرخ‌هایش.

رسیدیم. می‌گویم: «جو این کافی شاپ مناسب شما نیست. قهوه را می‌آورم همین جا.» سرم را تکان می‌دهم و می‌خندم. قهوه که می‌آورد شروع می‌کنیم به حرف زدن، از حرف زدن با او لذت می‌برم. فردا به همه پز می‌دهم من با آقای بازی‌گر یک قهوه خوردم. پز می‌دهم من سوار ماشین آلبالویی شدم. صدایش می‌پیچد توی سرم. می‌خندد. انگار دارد شکلک درمی‌آورد. صورتش کش می‌آید. فنجان‌ها را که می‌برد، دست می‌گذارم پشت صندلی جلو. نرم است. سرم درد می‌کند. جان می‌دهد برای خواب. تق تق می‌کوبد. انگار قلبم دوبار دوبار می‌زند. نمی‌دانم شش ماهگی قلب دارد یا نه، اما حسش می‌کنم. پدرسگ توی دلم بازی می‌کند. شاید من این طور فکر می‌کنم. تق تق، باز می‌گوید: «خوب می‌گفتید خانم.» این هم که می‌گوید خانم، چه‌طور ثابت کنم من یک دختر دبیرستانی بیش‌تر نیستم. چرا این طوری نگاهم می‌کند. من که حرفی نزدم؟

«دیدید جناب قاضی! این زن دیوانه است. ادعاهای او فقط برای خراب کردن یک چهره‌ی هنری جامعه است. کم نیستند آدم‌هایی که به عناوین مختلف می‌خواهند چهره‌های ماندگار این مرزو بوم را خراب کنند.»

داد می‌زنم: «خفه شو!» ساکت می‌شود. اما دستم را محکم‌تر می‌گیرد و با دست دیگر کمرم را فشار می‌دهد و می‌چسبد به من. نفس نفس می‌زند. داغ است. جیغ می‌کشم. بلند و بلندتر اما گوش نمی‌دهد. لبم را می‌بوسد. از بوی دهانش حالم به هم می‌خورد. تف می‌اندازم. می‌خندد. دستم را با طناب می‌بندد. صدای جیغم در صدای بولدوزر گم می‌شود و در صدای فرو ریختن دیواری یا صدای جیرجیر چرخ‌هایش.

طوری پریدم که راننده‌ی بولدوزر مرا نبیند. پایم می‌سوزد. می‌دوم؛ نمی‌دانم کجا. از ترس برمی‌گردم. نه، هیچ کس نیست. جز رد سرخ روی خاک. اهمیت ندارد. جز این راهی نبود. آن شیشه‌ی شکسته، تنها راه بود. بوی تعفن می‌آید. میان خاک‌ها جسد له‌شده‌ی گربه را می‌بینم. رد جیرجیر

چرخ‌های بولدوزر روی تنش هنوز پیداست، باید فرار کنم.

«جناب قاضی، اجازه ندهید این مکان مقدس را با حرف‌های نامربوطش آلوده کند...»

«تخیر آقا، این‌طور که شما می‌گویید، نیست.» این صدای کلفت برایم آشنا بود. جلوتر که آمد، دیدمش. خوشحال شدم. اما صدای دوگانه‌ی قلبم نگذاشت تا بخندم. پدرسگ می‌پرد بالا و پایین. نمی‌دانم چه می‌گوید. فقط صدای جیرجیرش را می‌شنوم.

ع.ف.

محمد سعید اکبرزاده

عاطفه که آمد و گفت برویم، تقریباً نیمه‌شب بود. باد می‌آمد و توی کوچه گرد و خاک بود حتماً. و آن خانه‌ی درندشت و باغچه‌ی بزرگ، که حالا خیلی فقیرانه‌تر از چند سال پیش بود. فکر کرده بود که آقا جان هنوز هست و حتماً توی پشه‌بند، پهلوی مامان جان دارد خروپف می‌کند. گریه کرده بود. گفته بود: «فقط یک شاخه شکست. من که نمی‌خواستم. من فقط توت قرمز می‌خواستم.» و هی نفس نفس می‌زد و گریه.

حاج آقا رفت و عاطفه که منتظر بود بیایم، آرایش خراب شد. دوست نداشتم دوباره خانه را ببیند و خاطرات قدیمی را حس کند. چشم‌هایش خواب‌آلود بود. گفت: «از کی تا حالا؟» گفتم: «از صبح که حاجی آقا آمد. تقریباً ساعت شش و نیم تا همین یک ربع پیش داشتیم کتاب‌ها را جدا می‌کردیم.» بین آن همه کتاب پر از خاک و بندهای پلاستیکی که دور آن‌ها بودند و روزنامه‌ها، حاجی آقا زود آمد و خیلی عادی، بدون این که بداند کتاب‌های کیست که فعلاً دارد بر آن‌ها حکومت می‌کند، کارش را شروع کرد. حرف نمی‌زد. نخواسته بود وارد فکرش بشوم. شاید همین طور سرش پایین بود و با ریش زیر چانه‌اش بازی می‌کرد. هی زیر لب می‌گفت: «استغفرالله»

گفت: «از این کتاب‌ها هم می‌خواند؟» و نشانم داد. داستان بود. مثل این که کپی دست‌نویس باشد با امضای «ع.ف.». گفتم: «خوانده‌ام. این را سه بار خوانده‌ام، حاج آقا. محشر است این «ع.ف.» اسم هم روی داستان‌هاش نمی‌گذارد.» از بالای عینک نگاهم کرده بود و انگار خواسته بود که دیگر برایش توضیح ندهم. با آن شلوار کوتاه، بدون لباس رسمی انگار خیلی چیزها کم داشت. ولی نمی‌شد

احترامش نکنی.

جای خالی آقا جان را خیلی بیش‌تر می‌شد توی باغچه و کنار حوض و بعد نزدیک غروب، روی قالیچه‌ی کوچک جانماز و کاسه‌ی آبی تگری دید. لااقل برای من که بیش‌تر اوقات کودکی‌ام کنار او گذشته بود، خیلی سخت بود بخوام بدون نگرانی کتاب‌هایش را بردارم و خاک آن‌ها را بگیرم و شاید نگاهی به داخلش بیندازم و بعدش هم بگویم: «حاج آقا این برای کتاب‌خانه‌ی مسجد خوب است یا...» دستم را خوانده بود. صدایم زده بود و خیلی آرام گفته بود: «دوتا ورقی که از این کتاب کندی بیار» و من که سرخ و سفید شده بودم، دست‌هایم مثل حالا شروع کرده بود به لرزیدن و زبانم بند آمده بود. دوتا کاغذ تاشده را از توی جیبم درآورده بودم و بلند شده بودم که بروم. کاغذها عکس‌هایی بودند از یک تئاتر فرانسوی. گفته بود: «اگر مامان‌جان پرسید چه کار داشت، بگو درباره‌ی رفیق بد گفت. بگو نصیحت‌م کرد.» تا چند روز طرف اتاقش نرفته بودم تا بلکه یادش برود.

عاطفه فهمید یک چیزی شده و هیچ حرفی نزد. فقط چند دقیقه یک بار دست‌هایش را می‌برد طرف چشم‌هایش و برمی‌گرداند. راحت نبود. انگار که از چیزی اضافی که توی ماشین یا شاید توی فکرم باشد کلافه بود. وقتی رسیدم جلو خانه باران گرفته بود. پیاده که شدیم همان‌جا خودش را انداخت توی بغل من و زارزار گریه کرد. باران بند نمی‌آمد. خیس که شدیم، رقتیم داخل. گفت: «چی... چرا...» و نتوانست که بگوید: «چه چیز کثیفی توی آن فکر خرابت است که دارد بیچاره‌ام می‌کند؟» سه کتاب دیگر از «ع.ف» پیدا کرد و نشانم داد. گفتیم: «حاج آقا، این کتاب‌ها توی کتاب‌خانه‌ی آقا جان؟ نمی‌شود که...» و سرش را انداخت زیر و هی تکان داد.

داستان‌هایی که توی دهه‌ی پنجاه یک بار چاپ شده و بعد دیگر اجازه چاپ نگرفته بودند، توی کتاب‌خانه‌ای که پر از اصول کافی و مجمع البیان و الحیات بود، آدم را به شک می‌انداخت. بوف کور را توی دامن عاطفه دیده و فهمیده بود که داریم درباره‌ی آن با هم حرف می‌زنیم. با اخم اشاره کرده بود که بروم توی اتاقش. گفته بود: «دست بردارید از این مسخره‌بازی‌ها. با این دخترخاله‌ات هم بگو برود خانه‌داری‌اش را یاد بگیرد. پس فردا...» پریده بودم داخل حرفش: «آقا جان آخر این کتاب‌ها چی دارد که...» گفته بود: «برو...»

حاج آقا که نماز می‌خواند، بقیه‌ی کتاب‌ها را هم گشتم. دوتا داستان با امضای «ع.ف» که توی ورق کاهی نوشته و با نخ به هم بسته شده بودند، پیدا کردم. نخوانده بودمشان. می‌شد گفت تمام کارهای «ع.ف» را با عاطفه خوانده بودیم جز این دو داستان. دست‌نویس بودند، با جوهر مشکی. حالم داشت به هم می‌خورد. سرم گیج رفت که حاج آقا با آن پایش برایم آب قند آورد.

عاطفه زیر سرم خیلی مظلوم‌تر از شش هفت سال پیش به نظر می‌رسید. توی همین چندساعت کلی شکسته شده بود. و من که دستش را گرفته بودم و می‌بوسیدم، وقتی پرسیده بود: «تو می‌دانی حتماً آن نامه را خودش نوشته؟ خط خودش بوده؟» هیچ چیز نداشتم که بگویم. حتی خودم هم شک کرده بودم. نمی‌توانستم تصور کنم آن چیزها را آقا جان بنویسد، یا حتی به آن‌ها فکر کند. و حالا که بعد از سه سال وصیت‌نامه‌اش پیدا شده بود، دیگر همه چیز داشت تمام می‌شد. همه چیز خانه.

عاطفه را برداشته بودم و برده بودم پشت درخت‌های انجیر و یواشکی برایش شعرهای فروغ و شاملو را خوانده بودم. بوسیده بودمش. و فکر نکرده بودم که شاید آقا جان از پشت پنجره‌ی اتاق جلوی ما را ببیند و بیندازد من توی یک داستان.

و حالا که عاطفه گفته تمام داستان‌های «ع.ف» را بسوزانم و او را ببرم به «جواهر ده» تا هوایی عوض کند، باید در خانه را قفل کنم و آقا جان را بین کتاب‌هایش تنها بگذارم و به پایان داستانی فکر کنم که با امضای «ع.ف» تمام می‌شود...

قصه‌ای برای یک شب سرد

مهدی موسوی نژاد

پرتاب کردن مشتی واژه به صورت خواننده...

... اگر خوب گوش کنید برایتان توضیح خواهم داد. ببینید دوست من! اصل قضیه این است که یک نفر خبر مرگ یک نفر دیگر را که خیلی دوستش داشته یا اصلاً دوستش نداشته (این مسئله مهم نیست)، شنیده و بعد از چند روز آوارهی کوچه و خیابان شده. اصلاً مشخص نیست که دلیل آوارگی این آدم چه بوده؛ غصه‌ی زیاد یا چیزی دیگر؟ باید برایتان توضیح بدهم که لااقل شما باید این طور فرض کنید که قضیه‌ی آوارگی این آدم هیچ ربطی به مردن آن آدم اول نداشته. آه، حتماً لب می‌گزید و من و من می‌کنید که بگویید: بالاخره باید به یک چیزی ربط داشته باشد. درست است؟ ... می‌دانستم. بسیار خوب. من توضیح می‌دهم. فقط باید خیلی خوب گوش کنید و گر نه ممکن است تا فردا صبح همین طور مدام سؤال کنید و جواب‌های من هم فقط ذهنتان را آشفته‌تر کند. ولی مطمئن باشید که اگر همین نکته‌ی اصلی را، همین نکته‌ای را که حالا می‌خواهم بگویم، بگیرید، قضیه برایتان روشن می‌شود. شما از من خواستید که برایتان قصه بگویم اما شاید به این مسئله توجه نداشته باشید که برای فهمیدن یک قصه‌ی خوب، باید حواستان کاملاً جمع باشد و حتی بعضی وقت‌ها لازم است به کسی که قصه می‌گوید اندکی اعتماد هم داشته باشید. درست است که من شاید قصه‌گوی خوبی نباشم اما مطمئن هستم که اگر شما علاقه‌ی کافی به شنیدن داشته باشید، می‌توانید ضعف من را یک جورهایی جبران کنید. به شما اطمینان می‌دهم که گرمای یک قصه‌ی خوب، خیلی از این آتشی که روشن کرده‌اید، کم‌تر نیست. به نظر من دو چیز برای این شب‌های زمستانی لازم است؛ آتش و قصه‌ی خوب. ممکن

است از شما خواهش کنم یکی دیگر از آن تخته‌هایتان را توی آتش بیندازید؟

بله... می‌گفتم. دقت کنید، این که یک نفر آواره شده و مثل ول‌گردها این طرف و آن طرف پرسه می‌زند کاملاً روشن است و همین طور این که آوارگی‌اش دو سه روز بعد از شنیدن خبر مرگ آن آدم دیگر بوده. می‌ماند ارتباطی که این دو تا آدم با هم دارند... بله، شاید بهتر بود می‌گفتم: «داشته‌اند.» مسلماً این دو نفر مدتی با هم بوده‌اند و با هم این طرف و آن طرف رفته‌اند. نسبتشان؟ فقط دوستی. یعنی صرف همین با هم بودنشان می‌شود نسبت. ارتباطشان در ظاهر کاملاً عاطفی و نسبتاً معقول بوده. تنها چیزی که هست این سؤال است که آیا گاهی وقت‌ها درباره‌ی هم فکرهای بد هم می‌کرده‌اند یا نه. من اسمش را می‌گذارم فکرهای سیاه. فکر سیاه، یعنی مثلاً من فکر کنم شما ناگهان صبرتان تمام شود و یکی از این تخته‌های نیم‌سوخته را از توی این پیت حلی‌ی درآورید و همان طور که از آن شعله زبانه می‌کشد، محکم بکوبیدش توی سر من... نخندید آقا! مثال زدم. من هیچ وقت درباره‌ی شما این طور فکر نمی‌کنم. و ثانیاً باید همین جا به شما بگویم که اگر مرا خل و چلی توسری‌خور فرض کرده‌اید، کاملاً در اشتباه‌اید. می‌دانم که ظاهر درستی ندارم اما هنوز آن قدرها جان توی تنم مانده که بتوانم از خودم دفاع کنم.

داشتم می‌گفتم... این‌ها وقتی با هم بوده‌اند، رفتاری بسیار مناسب و دور از تنش و جار و جنجال و قال و مقال داشته‌اند. اما نکته این‌جاست که ما هیچ وقت نمی‌توانیم بفهمیم درون آن‌ها چه می‌گذشته و درباره‌ی هم چه فکر می‌کرده‌اند. البته به نظر من اگر پای افکار سیاه در میان نباشد، بقیه‌ی فکر و خیال‌ها چندان مهم نیست. اما همین را از کجا بدانیم؟ ظاهر که چیزی را نشان نمی‌دهد. به‌خصوص که معمولاً صاحبان فکرهای سیاه، طراح‌های بسیار خوبی برای ظاهر هستند. کسی که فکر سیاه دارد، هیچ وقت ظاهرش سیاه نیست؛ این را مطمئن باشید... قضیه چیست؟ چرا این جوری نگاه می‌کنید؟ بله. خب حق هم دارید که گیج بشوید. هنوز اول راه‌اید و خیلی مانده تا من قضیه‌ی این دو نفر را کاملاً برایتان تشریح کنم. اما ببینید، تقصیر من نیست. کمی سخت است. شما می‌توانید با سؤال‌های خوب و نشان دادن این که آدم معقول و فهمیده‌ای هستید، در گفتن این قصه به من کمک کنید. این طوری شاید خودتان هم متوجه بشوید که قصه گفتن آن طور که نشان می‌دهد، کار چندان ساده‌ای هم نیست. خصوصاً این که بعضی قصه‌ها خیلی چموش هستند... آه! ظاهر از این تعبیر من خیلی خوشتان آمد. درست است؟ ... اما باور کنید که همه‌شان هم مثل هم نیستند. بعضی‌هاشان مثل مرغ‌های خانگی هستند که خیلی راحت به دست می‌آیند اما بعضی‌هاشان... اوه، مثل ماهی از توی دست‌های آدم لیز می‌خورند. خیلی خیره‌سرنده و اصلاً دم به تله نمی‌دهند. بگذارید برایتان یک مثال بزنم. حتماً میکل‌آنژ را می‌شناسید قربان ... اوه! چه طور نمی‌شناسید؟ مجسمه‌ساز معروف را می‌گویم. اصلاً اگر به کسی بگویید مجسمه‌سازی، اولین اسمی که به ذهنش می‌آید، میکل‌آنژ است. خب، عیبی ندارد. داشتم می‌گفتم. بله، حتی میکل‌آنژ هم با آن همه کبکبه و دبدبه‌اش نتوانست مجسمه‌ی قدیس متی را از توی آن سنگ مرمر دریاورد. خب این تقصیر کیست؟ من خودم در زمان تحصیلم، به آکادمی فلورانس رفته‌ام و با همین چشم‌های خودم هیکل قدیس متی را دیده‌ام که تا نیمه از سنگ بیرون آمده بود و دیگر همان طور رها شده بود. وای که چه قدر زشت و نااستادانه تراشیده شده بود. چه کسی می‌تواند باور کند که آن مجسمه را همان خالق مجسمه‌های داود و موسی تراشیده؟ به نظر شما تقصیر کیست؟ من که می‌گویم تقصیر خود قدیس متی است. مثلاً داود و موسی وجودش را داشتند که از توی سنگ دربیایند، ولی خب این قدیس متی ظاهراً کمی خیره‌سر بوده. وگرنه کسی در استادی میکل‌آنژ که شک ندارد.

البته این حرف‌ها را نمی‌زنم که از زیر بار مسئولیت شانه خالی کنم. من به هر حال تا همین حالا هم حرف‌هایی زده‌ام و در ذهن شما سؤال‌هایی به وجود آورده‌ام که اگر جوابش را برایتان روشن نکنم،

خودم را تا آخر عمر مدیون می‌دانم. بله، بالاخره اولین ضربه‌ها را به مرمر ذهن شما زده‌ام و حالا باید سعی کنم که این دو نفر را از ذهن شما بیرون بکشم. البته اگر خیره‌سری نکنید... بگذریم...

قضیه را طور دیگری برایتان شرح می‌دهم. ببینید، آن آدم آواره وقتی خبر مردن آدم اول را می‌شنود، کیسه‌ی پاکت سیب از دستش می‌افتد و سیب‌ها روی زمین قل می‌خورند و می‌روند طرف در. از این قضیه همچنین سرسری نگذرید. به نظر من این تصویر بسیار بااهمیت است و شما هم اگر می‌خواهید خیلی آشفته‌حال نشوید بهتر است که روی همین جزئیات دقت کنید... بسیار خب. این بار استثنائاً به حرف شما گوش می‌کنم و از این جزئیات می‌گذرم. پس اجازه بدهید حال نفر دوم را بگویم وقتی که مثلاً دو هفته از اولی بی‌خبر می‌ماند. بعضی وقت‌ها از بس کلافه می‌شد، نیمه‌های شب سرش را محکم به پنجره می‌کوبید و های‌های گریه می‌کرد... نشد؟ خب، ببینید، اولی یک بار برای او نامه‌ای نوشته بود و به او گفته بود که تو همیشه از دست من فرار می‌کنی. حتی گفته بود من در این دنیا غیر از تو هیچ کس را ندارم و هیچ چیز برایم مهم‌تر از تو نیست... ای بابا، طوری نگاه می‌کنید که انگار... خب من چه کار کنم؟ من دارم همه‌ی قضایا را مو به مو برایتان توضیح می‌دهم... ببینید، این دو نفر چند بار با هم خداحافظی کرده‌اند و قرار گذاشته‌اند که تا ابد همدیگر را ترک کنند ولی باز هم دست کم دو سه روز بعدش، خودشان را کنار دیگری دیده‌اند. حتی سفرهای طولانی و متناوب دومی هم نتوانست خللی در روابطشان به وجود بیاورد. بله، به همین‌ها فکر کنید. ... چشم. این بار هم حرف شما درست است. اتفاقاً این از اصول قصه‌گویی هم هست. اعتراف می‌کنم که شما هم، در عین حال، برای این کار استعداد دارید. واقعاً شاید بتوانم بعضی چیزها را با توصیف ظاهرشان برای شما روشن کنم. اولی صورتی پهن و کمی گوش‌تالو داشته با ابروهایی کشیده و نه‌چندان پرپشت. لب‌های برجسته و کلفت و بینی‌ای موزون و متناسب. و روی گونه‌ی چپش خال تقریباً درشتی که مشخصه‌ی بارزش بوده. دومی، پیشانی بلند، ابروهایی نسبتاً پرپشت و کشیده، که نشانه‌ی اراده‌ای قوی و کوتاه‌نیامدنی است و بینی‌ای توپی و نسبتاً گوش‌تالو و لب‌هایی باریک و شاید کمی بلند.

بله، حدس می‌زدم که مسئله‌ی جنسیت برایتان مطرح شود. این را از همان ابتدا عمداً نگفتم تا خودتان هر طور که دوست دارید، تصمیم بگیرید. لاقلاً در این مورد خاص برای تصمیم شما ارزش قایل‌ام آقای عزیز! البته این تصمیمتان را برای خودتان نگه دارید و اجازه بدهید دیگر هیچ وقت این مسئله را پیش نکشیم. چون من اصولاً خیلی به این مسئله علاقه‌مند نیستم. گرچه خودم بارها به خیلی‌ها گفته‌ام که... نه نه نه. قرار نیست. نیامده‌ام این‌جا که درباره‌ی خودم حرف بزنم. پای خودم را وسط نکشم بهتر است. همین جوری‌اش هم برای فهماندن اصل قصه اعدادم در گرو یکدیگرند... اوه، چه طور همچنین خیالی کردید؟ اصلاً فکر نمی‌کردم از آن سنخ آدم‌هایی باشید که همه چیز را با هم عوضی می‌گیرند و فرق قصه و خاطره را نمی‌دانند. این حرف را از شما نشنیده می‌گیرم و قبل از آن، به یادتان می‌آورم که این شما بودید که از من خواستید برایتان قصه بگویم. البته این را هم انکار نمی‌کنم که شما آدمی واقعاً باهوش و فهمیده هستید؛ با بقیه‌ی آدم‌هایی که معمولاً در یک پیت حلبی سوراخ‌سوراخ‌شده آتش روشن می‌کنند و کنارش می‌نشینند، خیلی فرق دارید. خب این هم از اقبال من است. گرچه کار را از چیزی که فکر می‌کردم برایم سخت‌تر می‌کند. ... نه نه نه، اغراق نمی‌کنم. باور کنید، می‌دانید، وقتی این لجاجت و خیره‌سری شما را می‌بینم، تا حدودی می‌توانم بفهمم که چرا هیچ وقت نتوانسته‌ام این قصه را بنویسم. بله... نه، نویسنده نیستم. اما خب چند بار سعی کرده‌ام این قصه را بنویسم. می‌دانید نام مضحکی که برایش انتخاب کرده بودم، چه بود؟ «تف کردن مشت‌ی واژه به صورت خواننده» اولین باری نبود که قصه می‌نوشتم اما نمی‌دانم چرا آن بار، احساس کردم که اگر راسکین می‌توانست قصه‌ام را بخواند، خیلی راحت مرا به تف کردن مشت‌ی واژه به صورت مردم متهم می‌کرد. می‌دانید؟ راسکین بعد از دیدن یکی از نقاشی‌های هویسلر به او پرخاش کرد و او را به پاشیدن کوزه‌ای

رنگ به صورت مردم متهم کرد. حس کردم که من از هویسلر به چنین دشنامی سزاوارتر هستم. حالا هم که با پیشنهاد شما مخالفت نکردم و تصمیم گرفتم این قصه‌ی لجوج را برای شما بگویم فقط به این دلیل بود که از امکاناتی که مخاطب به انسان می‌دهد هم استفاده کرده باشم. و این راه را هم امتحان کرده باشم. فقط همین.

اجازه بدهید حالا دیگر کمی خودمانی‌تر و راحت‌تر حرف بزنم و بیش‌تر سعی کنم اجزای قصه‌ام را برای شما شرح بدهم. من فکر می‌کنم مشکلی که در آن گیر کرده‌ایم از این‌جا آب می‌خورد که هنوز نتوانسته‌ام آن طور که دلم می‌خواهد رابطه‌ی آواره شدن آدم دوم با مردن آدم اول را خوب توضیح بدهم و این را که اصلاً لازم است ارتباطی با هم داشته باشند یا نه. گمان می‌کنم الان مهم‌ترین مسئله‌ای که ذهن شما را به خودش مشغول کرده هم همین باشد. اما قبل از این مسئله باید چیزهای دیگری را برای شما شرح بدهم. از شما خواهش می‌کنم که دقت کنید.

آدم آواره قبل از آن که خبر مرگ دومی را بشنود، بارها به او تلفن می‌زده و حرف‌های معمولی و پیش‌پاافتاده‌ای که معمولاً چندان هم خوشایندش نبوده‌اند، می‌زده. به‌ظاهر، شبیه حرف‌هایی که پسران جوان به دخترهای دم بخت می‌زنند. ... بله؟ نه نه، این فقط یک تمثیل بود. خود من، کامل‌مردهایی را هم می‌شناسم که مثلاً به بعضی مردهای دیگر از همین نوع حرف‌ها می‌زنند. پس هیچ ربطی به جنسیت و اضافه می‌کنم، به سن ندارد... مناقشه نکنید. فقط یک مثال بود.

ممکن است خواهش کنم یک تخته‌ی دیگر توی این پیت بیندازید؟ چوب کم شده و دیگر شعله‌ای در کار نیست. و می‌بینید وقتی زغال بدون شعله بسوزد چه دودی می‌کند! و با این همه متوجه شده‌اید که هیچ سردمان نیست؟ نه، فکر می‌کنم آن یکی بهتر باشد. ... بله، متشکرم.

بگذارید برایتان باز هم قسمت‌هایی از زندگی مشترک این دو را تعریف کنم. بله، شاید بشود از اصطلاح «زندگی مشترک» برای توصیف وضعیت آن‌ها استفاده کرد. گفتم آن‌ها بارها تصمیم گرفته بودند که برای همیشه با هم خداحافظی کنند. نه، باز هم دارم ناپرهیزی می‌کنم. ما چه می‌دانیم که توی ذهن آن‌ها چه می‌گذشته. باید دقیق‌تر بود. خواهش می‌کنم این را که گفتم: «تصمیم گرفته بودند برای همیشه...» الخ. از ذهنتان پاک کنید. محبتی است که در حق من می‌کنید. گرچه می‌دانم آن جمله بالاخره تأثیر خودش را در ذهن شما گذاشته است. قصه‌گویی گرچه امکانات جدیدی به قصه‌گو می‌دهد، حقوق مسلمی را هم که در نوشتن از آن برخورداریم، از او سلب می‌کند. این را باید پذیرفت. این‌طور برایتان بگویم که یک روز وقتی کنار هم نشسته بودند. ... چه فرقی می‌کند؟ خرده نگیرید! مثلاً کنار یک رودخانه یا توی یک قهوه‌خانه یا اصلاً کنار یک پیت حلبی آتش در شبی سرد و تاریک. ... هه هه هه... بگذارید حرفم را بزنم. بله، یک بار که کنار هم نشسته بودند، دومی در حالی که چشم‌هایش پر از اشک شده بود، به اولی گفت که تصمیم گرفته برای همیشه ترکش کند. می‌دانید؟ عین عبارتش این بود: «احساس می‌کنم که بیش‌تر، برای هم دردسر درست می‌کنیم و باعث آزار یکدیگریم...» و اولی جملاتی گفته بود به این مضمون که: «می‌دانستم هیچ وقت مرا دوست نداشته‌ای و برای تو بیش‌تر، موجودی مزاحم بوده‌ام...» دومی از همه‌ی وقتی که صرف او کرده بود، ابراز پشیمانی کرده بود و گفته بود که واقعاً برای همیشه با او خداحافظی می‌کند و البته بدون خداحافظی محل نشستنتان را ترک کرده بود.

فکر می‌کنید بعد از آن روز، دیگر همدیگر را ندیدند؟ مسلماً دیدند. حدس بزنید اولین بار بعد از آن صحبت‌ها کی همدیگر را دیدند؟ بعد از بازگشتن اولی از سفری شش ماهه که بیش‌تر برای فراموش کردن، برنامه‌ریزی شده بود تا ادامه‌ی تحصیل؟ خیر. درست دوازده ساعت بعد از آخرین دیدار؛ فردا صبح آن شب، دومی پیامی برای اولی فرستاد به این مضمون که از همه‌ی حرف‌هایش پشیمان است و استدعا دارد که هر چه زودتر به همان محل ملاقات دیشب بیاید که به او نیاز دارد و به خاطر

برنامه‌ی سفر لعنتی‌اش وقت زیادی برای با هم بودن ندارند. و وقتی آمده بود، با چشم‌های ورم کرده و قرمزش به چشم‌های اولی زل زده بود و از او قول گرفته بود که هیچ وقت او را فراموش نکند. امیدوارم مسئله کم‌کم برایتان روشن شود. ولی خودم را مجاز نمی‌دانم که نگویم همه چیز به همین شکل ساده و فهم‌پذیری که من می‌گویم پیش نرفت. شاید همین مسئله کافی باشد، که بگویم درست وقتی خبر مرگ اولی را به آدم آواره دادند که او دو روز قبلش همه‌ی نامه‌ها و عکس‌های اولی را پاره کرده بود و از شدت تنفر در توالی ریخته بود و آتششان زده بود.

!؟ چه کار می‌کنید آقا؟ چرا عصبانی می‌شوید؟ خودتان را کنترل کنید! باور کنید من...

...

...

ببینید، حالا که آرام‌تر شده‌اید و فهمیده‌اید که من به هیچ وجه قصد آزار دادن شما را ندارم و خودم هم به اندازه‌ی شما از عنادی که این قصه با من دارد، کلافام، می‌خواهم اگر اجازه بدهید، بعد دیگری به قصه‌ام بدهم و به مسئله‌ی دیگری که باعث پیچیده شدن قضایا در ذهن من شده است اشاره کنم. ... می‌دانستم که از من بدتان نمی‌آید. توی این سوز سرمای بی پیر چه چیز بهتر از هم‌صحبت و آن هم هم‌صحبتی خوش‌کلام که یکسر حرف بزند، آدم را از سرما غافل می‌کند؟ آتش به جای خود. اما مگر این تخته‌ها چه قدر دوام می‌آورند؟ مسلماً تا آخر زمستان این چهارتا جعبه‌ای که دارید، تمام می‌شود و شما مجبورید برای گرم شدن دنبال چیزهای دیگری بگردید. واقعاً که داشتید به خودتان ظلم می‌کردید. ... من؟ نه آقا. می‌توانم به شما اطمینان بدهم که اگر شما نبودید، من گوش‌های دیگری هم می‌توانستم پیدا کنم و همین‌طور، پیت‌های حلبی آتش دیگری را. گرچه بی‌انصافی نمی‌کنم. ما تا حالا با هم خیلی خوب پیش رفته‌ایم. باید اذعان کنم که خیلی انرژی مصرف کرده‌ام که تا این‌جا جلو آورده‌امتان. البته نبوغ و استعداد شما در شنیدن قصه هم بی‌تأثیر نبوده. ... بله نمی‌خواهم انصافم را فدای غرورم کنم.

بگذریم... می‌خواهم البته اگر اجازه بدهید- کمی مبانی قصه‌ای را که در ذهنتان چیده‌ام، به هم بزنم. اطمینان دارم که آن قدر باذوق و منصف هستید که من را فقط یک دروغ‌گوی بی‌خاصیت ندانید. البته به نظر من بعضی چیزها برای رسیدن به حقیقت از نان شب هم واجب‌ترند و یکی از آن‌ها مسلماً دروغ است. ذوق و ادب و سخن‌دانی و مردمداری را هم اگر اضافه کنیم، و البته همان نان شب را، آن وقت می‌توانیم واقعاً ادعا کنیم که: «من در حقیقت غرق شده‌ام.»

می‌خواهم بهتان بگویم شاید لازم باشد کم‌کم درباره‌ی این که آن آدم اول واقعاً مرده باشد، کمی شک کنید. البته می‌توانم به شما اطمینان بدهم که آن دومی واقعاً آواره شده و مثل ول‌گردها با لباس‌های کثیف و پاره توی خیابان‌ها پرسه می‌زند و شب‌ها زیر پل‌ها و توی پارک‌ها می‌خوابد. اما این که اولی واقعاً مرده باشد، خب خیلی واضح است که دلیلی ندارد. دومی فقط شنیده که اولی مرده است.

به نظر من خیلی بهتر است که اصلاً شنیدن را با دروغ مساوی بدانیم. بله، شنیدن یعنی دروغ. به نظر من هیچ وقت به چیزهایی که شنیده‌اید اطمینان نکنید. حتماً شنیده‌اید که می‌گویند: «بین حق و باطل فقط چهار انگشت فاصله است.» بله بله، گمان می‌کنم که همان باشد. البته نمی‌خواستم شما را به یاد مذهب بیندازم. همین قصه‌ی من کافی است که ذهنتان را به خودش مشغول کند.

... اوه چه تناقضی دوست من؟ نه، من هنوز سر آن حرفم هستم که برای درک حقیقت، کمی دروغ هم لازم است. مگر شما هیچ وقت می‌توانید به چیزهایی که شنیده‌اید کاملاً بی‌اعتنایی کنید؟ بله، باز هم تکرار می‌کنم که دروغ یکی از وسایل شناختن حقیقت است. و حالا که بحثش پیش آمد، بگذارید بگویم و حتی اندکی مذهب. خود من اصلاً آدم بی‌دینی نیستم. فکر می‌کنم به هر حال باید به

خدا اعتقاد داشت. بگذریم. احساس نمی‌کنید داریم به بیراهه می‌رویم؟

اجازه بدهید به ماجرای که تعریف می‌کردم برگردیم. خب حالا فکر می‌کنید اگر آن آدم اولی واقعاً نمرده باشد، چه اتفاقی می‌افتد؟ به نظر شما چیزی عوض می‌شود؟ ... نه، ابلهانه است اگر فکر کنیم که دومی آواره نمی‌شد. شما خیلی خودسرید. چه کسی به شما گفته است که دومی به خاطر مرگ اولی آواره شده؟ البته به شما حق پرسیدن این سؤال را می‌دهم که: «اگر این طور نباشد، فایده‌ی آن دروغ چه می‌شود؟» و الان جوابش را به شما می‌گویم. خوب دقت کنید! فایده‌ی دروغ دقیقاً در همین نقاط تاریک است که روشن می‌شود. توضیح دادن این مسئله آن هم توی این سرما که تا ریشه‌ی آدم را می‌سوزاند، باور کنید سخت است. شما احساس سرما نمی‌کنید؟ ... اوه، چرا. من هم همین طور. اما من کمی به آتش نزدیک‌تر می‌شوم و سعی می‌کنم از همه‌ی توانایی‌ام بهره بگیرم.

...

ببینید، شما چه طور به این‌جا رسیدید که گفتید: «اگر اولی نمرده باشد، دومی از آوارگی نجات پیدا می‌کند.»؟ چه چیزی بود که ذهن شما را به مسئله‌ی ارتباط داشتن آوارگی دومی با مرگ اولی کشاند؟ آن چیز، به طور حتم، همان احتمال دروغ بودن خبر مرگ اولی بود. حالا این را که آن نکته‌ای که احتمال دروغ در ذهن شما برانگیخت، تا چه حد درست و حقیقی است، بگذارید برای بعد. که البته ما قبلاً از آن حرف زدیم. ببینید، مسئله این است که گرچه ارتباط مرگ اولی با آوارگی دومی خود به خود مطلبی خلاف واقع است اما به این مسئله زمانی پی بردید که ذهن شما بر اثر احتمال دروغی که می‌داد، راه تازه و نوی را گشود.

دقت کنید، می‌گویم احتمال دروغ. چون شما اگر آن مبنا را بپذیرید که خیلی از شفته‌ها ممکن است دروغ باشد، نمی‌توانید به حتم، حکم کنید که خبر مرگ اولی واقعاً دروغ باشد. به هر حال، نکته این‌جاست که آن احتمال دروغ توانست در ذهن شما دروغ محتمل دیگری بیافریند. و لازم نیست که تکرار کنم دست آخر همین دروغ‌هاست که ما را به حقیقت می‌رساند. فکر می‌کنم قضیه کم‌کم برایتان روشن‌تر می‌شود. این طور نیست؟ اوه، چه شده؟ حالتان خوب نیست؟ خسته شده‌اید؟ ...

...بله، خواهش می‌کنم. حتی به نظر من دو تا بیندازید. گرمای بیش‌تر به اعصاب آدم تمرکز بیش‌تری می‌دهد. اوه... بله، خیلی خوب شد. واقعاً گرمای آتش آرامش‌بخش است. خودم هم دیگر کم‌کم داشتم خسته می‌شدم. راستی می‌توانم یک سؤال خصوصی بپرسم؟ ... متشکرم. شما همین‌جا می‌خواهید؟ عجب! باید اعتراف کنم که جای دنج و راحتی است و می‌توانم به شما اطمینان بدهم که اگر از من بخواهید امشب را همین‌جا پیش شما بخوابم، با کمال میل قبول می‌کنم. البته هر وقت از هم صحبتی با من خسته شدید. بله... راستش خود من هم هیچ وقت با قصه‌ای تا این حد ناممکن روبه‌رو نشده‌ام. اما مشکل این‌جاست که نمی‌توانم از سر بیرونش کنم. ... چه فرمودید؟ ... کدام تعبیر؟ آه بله، حرف راسکین را می‌گویید. اسم آن نقاش هویسلر بوده. البته باید اذعان کنم که علی‌رغم اتهام راسکین، تابلو بی‌نظیری است. ... بله آن را دیده‌ام. تحفه‌ی دیگری است از دوران تحصیلم در رشته‌ی هنر. آن تابلو معروف در موزه‌ی بنیاد هنرهای دیترویت نگهداری می‌شود. می‌دانید اسمش چه بود؟ ... بله یادم آمد. از معدود تابلوهایی است که اگر اسمش را ندانی، مشکل بتوانی بفهمی منظور نقاش از آن ترکیب عجیب و غریب رنگ‌ها چه بوده. اسم خاصی دارد: «نغمه‌ی شبانگاهی در رنگ‌های سیاه و طلایی؛ فشفشه‌ای که فرو می‌افتد.»...

ناریا

ابوالفضل منفرد

* ... که در کلمات این سطور، خون ناریا جریان می‌یابد و ناریا دوباره جان می‌گیرد تا در شهر خویش، که دیگر نام و نشانی از آن نمانده، گردش کند و از خاطرات تاریک و مه‌آلود خویش، شهری بیافریند و مردمی که سال‌ها، نیاکان او از مهتران آن بودند و پدرش، پیروز، با آن کتاب چرمینه، گره‌گشای مشکلاتشان.

ناریا در کوچه‌هایی که از شب پر می‌شوند، پرسه می‌زند، تا خانه پیروز را پیدا کند. خطوط، کم کم در ذهنش عمق می‌گیرند و مکان‌ها چون خواب مشوشی که تمام آن‌ها را دیده باشد، از هم باز می‌شوند. در تمامی کلمات دنبال نشانه‌ای است که از حجم غلیظ ظلمت بکاهد تا در تالووش بتواند آن خانه را بیابد و... آخر در امتداد فانوسی سایه‌ی بلند کسی را بر درگاه، می‌بیند که او را به نام صدا می‌کند.

- ناریا در این وقت شب به کجا رفته‌ای؟

- ... رفته بودم به قلعه‌ی هفت...

- مگر نمی‌دانی که نیای ما رفتن نابالغان را به آن‌جا منع کرده‌اند.

- اما... من در امرداد...

پیروز زیر لب غرید. ناریا به ناگاه سنگینی پنجه‌ی پدر را بر گونه‌ی خود حس کرد و یک‌باره گذشته‌ای که حجم تیره و نم‌ناک خاک، آن را در زوایای جمجمه‌اش از هم گسیخته بود، به هم پیوست.

✱

کلمات عطر خود را از خاک گرفته‌اند. خاکی که طعم گس آن در دهان ناریا بود. ناگهان برخاست. شهر در بین واج‌هایی که از کتابی کهن سرازیر می‌شد (شاید آن کتاب چرمینه که همیشه در دست پیروز بود) از دور نمایان می‌شد. در همین سطر یا اندکی قبل بود که گوشت بر استخوان پوسیده‌اش رویید. و از هجوم لغات بویناک و لزج رگ‌ها شکل گرفتند و خون گرم کم کم در آن‌ها جوشید. همه چیز چون رویایی دوباره تکرار می‌شد. باد می‌آمد و رایحه‌ی تند پاییز را با خود می‌آورد. رایحه‌ای که سال‌ها بود در شعور منجمد، خاک مرگ را منتشر می‌کرد. شاید آن خاطره‌ی دور، سال‌ها در ذهن درختی یا حتی خاربوته‌ای، چون هوا یا آب جریان داشته و اینک با تلنگری، به‌ناگاه مبدل به حجمی از گوشت و استخوان شده. و ناریا از مرگ خویش برمی‌خیزد و بادی که همیشه در صحرا می‌وزد واج‌های تن او را با خود به همان شهری که نطفه‌اش را در آن جا بسته‌اند می‌برد. مادرش روشنگ را بر درگاه دید. خطوط برجسته‌ی تنش توی شلیته زیر فانوس نیم مردم‌ای که به پت پت افتاده بود، خاموش و روشن می‌شد. روشنگ قرص صورتش را به طرف او گرداند. ناریا از زگیل خرمایی را دید. که به قدر سکه‌ای روی صورتش پهن شده بود. از موهای بلند و فلفل‌نمکی مادر در تاریکی اتاق سوای طرهای که روی پیشانی‌اش ریخته بود، چیزی نمی‌شد دید. چشم‌ها همان حالت نجیب و مهربان را داشتند؛ اما روشنگ دیگر آن زیبایی همیشه را نداشت. ناریا از پشت پنجره پدر را دید. پیروز سر در کتاب چرمینه فرو برده بود. بینی‌اش مماس چانه، پایین آمده بود. نقش زگیل را در صورت او هم دید و در صورت ره‌گذرانی که از حافظه‌ی مه‌آلودش می‌گذشتند. پیروز سرش را از لای کتاب بیرون آورد و به گردنش کش و قوسی داد؛ اما نگاهش را تا زیر چانه ناریا بالا نیاورد. بعد صدای نامفهومش در زمینه‌ی کتاب زنجیروار تکرار شد. ناریا کلون در را به صدا درآورد و با ناله‌ی منقطعی که لابه‌لای واج‌های ساکنش دنیا را تکان می‌داد آوارش را بر سر او می‌ریخت.

پدر فانوس به‌دست در را گشود. دوباره همان جمله‌ها را گفت و ناریا هم همان حرف‌ها را و دوباره سیلی پیروز بر صورت مهتابی‌اش. روشنی غبارآلود فانوس، رنگ سرخی را که بر گونه‌اش جان می‌گرفت، در میشی چشم‌های پیروز منعکس کرد. ناریا به ابتدای سطور بازگشت. سرگردان زیر تک تک نوشته‌ها و نانوشته‌ها را می‌کاوید تا نوری که در زیر آن‌ها جریان داشت درون جمجمه‌ی شنگرفی‌اش بتابد. مکرر سیلی می‌خورد و باز کلون را می‌کوبید. سیلی می‌خورد و واج‌هایش در هم می‌ریخت و کلمه‌ی دیگری می‌شد از جنس همان حروف. و هزار بار این شد آمد ادامه یافت تا ناریا از ترکیب واج‌ها و آن ناآگاهی مرموزی که برجمجمه‌اش می‌تابید، تکه‌های بیش‌تری از خویش را پیدا کند. از نیم‌تاق‌های ضربی می‌گذشت و از خنکای آجرهای مربعی که زیر پایش می‌نشست و وسوسه‌ای کهنه که دوباره در دلش موجاموج می‌زد. برای یک بار هم که شده می‌خواست آن کتاب چرمینه را لمس کند و از جایگاه آبنوس‌اش بیرون بکشد. ناریا از لاخ دیوارها چون نسیمی به خانه وزید. پیروز سر در کتاب چرمینه فرو برده بود و روشنگ، فانوس به‌دست بر درگاه خانه؛ چون سال‌های دوره‌ی تمثال‌های سیاه و سفید نیاکانش روی دیوار که با چشم‌های بق زده او را نگاه می‌کردند و آن دشنه، دشنه‌ای که زیر تمثال‌ها حتی در تاریکی هم برق خیره‌کننده‌ی خود را از قوس تیغ آبدیده‌اش می‌تاباند و کج به دیوار بود. از دالان‌ها و هشتی‌ها که می‌گذشت، بوی نای کاه‌گل را می‌شنید. ناریا در خاکستری مغزش دنبال نشانی دیگر بود.

آن سوی قلعه‌ای که اولین بار بود قدم در آن می‌گذاشت، دیوار مخروبه‌ای یافت. دیوار کوتاه بود و از فراز آن به راحتی می‌شد آن سو را دید. درخت زیتون کهن سالی، شاخه‌های خود را به هر سو گسترده بود و سرخ‌آبی غروب از زنبوری شاخ و برگ‌های آن بیرون می‌زد. نسیمی که می‌آمد، روزنی را می‌بست و روزن دیگری از نور را می‌گشود. خنکای نسیم، بوی نمک داشت و بوی عرق تنی که همین حوالی بود. نقاط ناروشن باغ کم کم داشت رنگ شیرینی صبح را می‌گرفت. به آن سوی دیوار پرید. سبزی گله به گله زمین را پوشانده بود.

نارنج‌ها از لابه‌لای شاخ و برگ‌ها خودی نشان می‌دادند. روی زمین عطر نمدار علف موج می‌زد. جلوتر که رفت، خنکای ملایمی حد فاصل شاخه‌ها و علف را در اغوشش کشید. شولایش به ضرب آهنگ کند و کش‌دار باد در تن می‌پیچید. انگار نیروی مرموزی او را به مکان‌های موعود می‌برد. و در همین گشتن و واگشتن‌ها بود که او را دید. ازرق چشم و بلندبالا، با کلاف مویی که روی شانه‌اش ریخته بود.

- دیر آمدی. خیلی به دنبالت گشتم. نبودی؟

لب‌ها را به هم فشرد و دنبال واژه‌ی گم‌شده می‌گشت. نبود.

- می‌دانیم که هر روز به این باغ می‌آیی. اما آیا می‌دانی که پدرانت از وجود این باغ بی‌خبرند.

چون بین ما و ایشان، آن فاصله انداخته؛ با دست قلعه‌ی هفت‌در را نشان داد.

- تو هر روز از این قلعه می‌گذری و به دیدن من می‌آیی. در حالی که می‌دانی گذشتن از آن برای

تمام مردم، حتی تو که مهتر آنانی گناهی است بزرگ.

- آیا تو ایشان را نیک می‌شناسی؟

- آری، می‌شناسم. چون می‌دانم زندگی فقط این باغ و قلعه نیست. چیز دیگری است. کتابی است

که هر کسی خطی بر آن نوشته و رفته. و اکنون نوبت توست که خطی بر آن بنگاری.

- چه گونه بنگارم؟

هر دو سکوت کردند... ازرق چشم، نگاه در چشم‌هایش انداخت و گفت:

- تو را یارای آن نیست که بر چشم‌های من نظر کنی. این چشم‌های ازرق درشت که هر روز

انتظارت را می‌کشد. آیا تو هم از این چشم‌ها می‌ترسی؟ گونه‌هایش سرخ شد و سر پایین انداخت.

ازرق چشم، دست در جامه برد و کتیبه‌ای بیرون آورد.

- من در این کتیبه دنبال هجاهایی گم‌شده‌ام.

انگشت‌های نازکش را روی کلمات کشید.

- در این کلمات رازی است که هنوز از آن آگاه نیستم. تاکنون عشاق بسیاری از پس این راز

رفته‌اند و هر یک هجایی از سرزمین دور تحفه آورده‌اند. اما در برگشت، یا مجنون گشته یا دست از

عشق شسته‌اند.

- از من چه می‌خواهی؟

- شنیده‌ام نیای تو با کلمات آن کتاب چرمینه، تدبیر دین و دنیای مردم می‌کنند.

- آری چنین است. اما من تا کنون حتی بر آن دست هم نکشیده‌ام.

تو را اگر سودایی در سر است، باید کتاب چرمینه را کابین من کنی که از کلماتش هجایی بگیرم؛

شاید راز مگوی کتیبه بر من هویدا گردد.

ازرق چشم هنوز داشت حرف می‌زد، اما باد که می‌آمد، کلمات را از فاصله‌ها می‌ربود و در هوا

می‌پراکند. چیزی ذهنش را می‌آشفست. خیالی بود. چون خواب دیوانه‌ای تب‌دار یا قطره‌ای که روی

خاکی تشنه می‌چکید و آنی به هوا می‌رفت.

*

نیمه‌شب بود. همه جا ظلمت بود. تنها وقتی ماه از بغل ابرهای خاکستری که گله‌گله توی آسمان بودند، بیرون می‌خزید، زمین سایه‌روشن می‌شد. باد شبان‌گاهی گه‌گاه لای درختان کوچه‌باغ می‌پیچید و هره‌کنان می‌گذشت. در انتهای کوچه‌باغ کومه‌ای بود که نور رنگ‌پریده‌ی پنجره‌اش قوسی از خاک را روشن کرده بود. جز صدای زنجیره‌ها که از باغ می‌آمد و زوزه‌ی حیوانی در دوردست صدایی نمی‌شنید. قدم‌هایش را تندتر کرد تا به کومه رسید. سایه‌ی کج و معوجی روی قوس افتاد. دستش را به طرف شیشه برد و با اشاره‌ی دست تَقّه‌ای به سینه‌ی پنجره کوبید. شبی روی مشجر شیشه جان گرفت. آهسته گفت: «منم ... ناریا»

پنجره دهان باز کرد و در قابش، زنی با جامه‌ای سفید که دو بافه از کهریای گیسوان بافته‌اش روی سینه‌ها افتاده بود، ظاهر شد. دست راستش را به طرف او دراز کرد و با حالتی آسیمه گفت: «خوابی سبک بود یا خیالی گریزیا. شنیدم کسی می‌گفت که آخر خواهی آمد.»
موهایش در بادی که آمد تکانی خورد و باز افتاد روی پیشانی.
خندید و گفت: «من خواسته‌ات را بجا خواهم آورد. هرچند عهدمان این نبود. تو خود می‌دانی که خدنگ عشق بر من زخمی کاری‌تر زد و بعد... تویی که کار ناکرده تمام خواهی کرد.»
در به اندازه یک نفر باز شد. شمع را دستی کشت و شراب را توی جام ریخت.

*

ناریا دستی به قوس دشنه کشید. در سکوت خانه قدم گذاشت. پیروز در سرسرا کتاب چرمینه را ورق می‌زد. دشنه را برداشت. تمثال‌ها در زیر نور ضعیف فانوس‌ها انگار جان می‌باختند. همه‌ی ساکنان شهر چون پیروز و روشنک بودند و چهره‌هایشان با آن زگیل خرمایی دگر شده بود. حتی تمثال‌ها هم این گونه بودند. پاها سست شده بود و قدم از قدم بر نمی‌داشت. عشق نقش خود را حک کرده بود. ناریا، بی‌سایه بالای سر پیروز بود. پیروز سر برگرداند؛ تَلالُ دشنه در چشم‌هایش مکرر شد. دشنه هوا را شکافت و بر پشت پیروز نشست. پیروز زیر لب گفت: «مرا به دیوار آویز، آن چنان که من ایشان را آویختم.» ناریا هیچ نگفت. نگاه پیروز در سایه‌ی ابروها محو شد و خنده‌ی موزیانه‌اش بر دهان نیم‌بازش ثابت ماند.

کتاب را با دستی لرزان برداشت. خون پیروز در لایخ سنگ‌فرش‌ها می‌ریخت که آن را ورق زد. هیچ کلمه‌ای در کتاب چرمینه نبود.

ول‌گردی‌های دو شب‌گرد مرده

قاسم طوبایی

پرسیدم: کجا می‌ریم؟
چیزی نگفت. از کنار بلوار که می‌گذشتیم، بوی خرزهره‌ها توی هوا بود و خاک خیس. ساکت بود.

- من شما رو جایی ندیدم؟
خیابان تاریک بود. جایی ته بلوار ماشین پیچید. دو نقطه‌ی روشن.
«خیابان خلوت است... تا انتهای بلوار ردیف چراغ‌های روشن...»
- دلم بدجور هوس سیگار کرده...
نگاهم کرد. کلاه شاپوی مشکی رنگ به سر داشت.
- توی این هوا می‌چسبه نه؟
انگار خندید. قدم‌هایش آرام بود. عینکش را روی صورتش جابه‌جا کرد.
- می‌دونی آخر شب‌ها جون می‌ده واسه چرخیدن...
قوطی فلزی سیگاراش را گرفت طرفم. یکی هم خودش روشن کرد.
- این شبا همه‌ش سوژه است نه؟
گربه‌ای جایی مرنو می‌کشد.
«دود سیگار با جریان هوا پخش می‌شود... چراغ‌های شهر... ریز و درشت آن پایین...»

ایستاد. عینکش را برداشت. دستمالی از جیب کتش در آورد و شیشه‌های گرد عینک را پاک کرد.
گفت:

– کارت رو خوندم...

«صدای تهویه‌ی مطبوع یک‌نواخت از روی پشت بام‌ها... پک‌های سی... گار... چیزی توی سر
مرد می‌چرخد...»

عینکش را که گذاشت، تازه به صرافت صورت لاغر رنگ‌پریده‌اش افتادم.
– مطمئنم... یه جایی دیده‌مت... صورتت رو این ور کن... بذار ببینم...
توی تاریکی، فقط کلاهش را تشخیص دادم و عینکش... گمانم سیل کوچکی هم...
«روی جمله‌ای خط کشید... کاغذ را مچاله کرد، انداخت پایین...»
خیابان‌ها را گذشتیم. چندتایی کوچه. از دور بوی رطوبت بود و ماهی‌گندیده... جیرجیرک‌ها...
«چیزی آن پایین جنید... توی درخت‌چه‌های خرزهره... مرد سیگار را
انداخت...»

تم به تنش که سایید، سرد بود. بوی عطری هندی تو هوا...

– تف به این حواس... ماشین که بود...

انگار خندید.

«از ته سالن صدای گربه‌ای بیچه شاید... پیچید... نگاه کرد... کسی آن پایین
بود...»

– می‌دونید آقا... زندگی با این کارا نمی‌چرخد... مخصوصاً اگر خاصه‌نویس هم نباشی...
برگشت نگاهم کرد. از پشت شیشه‌های عینک چشم‌هاش مثل دو گلوله‌ی مشکی بودند، توی
سفیدی رنگ‌پریده‌ی صورتش.

«مرد خم شد به طرف پایین... چند طبقه پایین‌تر... توی تاریکی کنار دیوار... با
کلاه شاپو و کت شلوار... مرد خم شد... داشت مستقیم بالا را...»

گفت: «نمی‌گذره... سخته... خیلی سخته...»

لرزی افتاد توی تنم. رسیدم لب زاینده رود. آب تند بود. زیر پاهایمان می‌پیچید و توی تاریکی
گم می‌شد. گفتم:

– عجیبه این وقت سال آب رو باز کرده‌ن...

به چیزی توی آب خیره بود. چند متر جلوتر تاریک تاریک می‌شد... خیره به آب گفت:

– هزارمین بارش هم سخته... خیلی سخته...

سیگاری داد دستم. نفهمیدم کی روشن کرد. دود پیچید توی سرم. نشستم روی پله‌ها.
«مستقیم بالا را نگاه کرد... از توی شاخه‌ها... جیرجیرک‌ها... مرد خم شد...»

بیش‌تر... حجم تاریکی توی سیاهی پایین...»

روی سیگار چیزی ننوشته بود. احتمالاً از مارک‌های قدیمی بود یا... گفتم:

– اینارو از کجا...

نمود.

برگشتم. چراغ‌های پل روشن بود. پل تا آن طرف خلوت... گربه‌ای سیاه از عرض خیابان رد
شد.

– آقا...

«سرش را تکان داد... کلاهش را برداشت و سرش را تکان داد... برق شیشه‌ای
در یک انعکاس کوچک روی صورتش... به چیزی توی سالن اشاره می‌کرد...»

— آقا... آقا...

طول پل را چند بار رفت و آمد. زیر پل چند مرد روی تکه‌های کارتن خواب بودند.

برگشتم جای اول. کنار پله‌ها فقط جعبه‌ی سیگارش بود و کلاه شاپو...

«مرد برگشت... یک لحظه... چیزی سیاه زیر پاها... پوست پشمی سیاه... سیاهی

یک گربه روی موزاییک... جیغ گربه... لبه‌ی پنجره... نعره‌ی مرد بین طبقات...»

گفت: «روایت زن لکاته‌ات قشنگه...»

صداش زنگ خاصی داشت. پرسیدم: کجا می‌ریم؟ چیزی نگفت. گربه‌ای جایی مرنو می‌کشید.

همیشه مقداری خرما برای روز مبادانگه دارید

سید رضا حسینی کوشالشاهی

کسی در سالن نیست. خیره می‌شوم به علامت سکوت که روی دیوار کوبیده شده است. صدای سکوت را می‌شنوم. از بوی الکل وحشت دارم. همیشه از این بو وحشت داشتم. راه می‌افتم سمت اتاقی که رویش نوشته شده است «دکتر». در را باز می‌کنم. دکتر پیری پشت میزش نشسته است و می‌نویسد. صدای خودکارش را که روی کاغذ می‌جنبید، می‌شنوم. من را که می‌بیند لبخند زشتی می‌زند. سلام می‌کنم. لبخندش را باز می‌کند.

– سلام عزیزم، بفرمایید...

اشاره می‌کند به صندلی کنار دستش. می‌نشینم. هنوز صدای خودکار را می‌شنوم. می‌گوید:

– مشکلتون چیه...

و دوباره همان لبخند زشت را می‌زند. لب‌های سیاهش تا حدی باز است که می‌توانم ریزهای سر دندان‌هایش را که به رنگ الکل در آمده، ببینم.

– سرم دکتر...

کاغذ کوچک‌تری را می‌گذارد روی کاغذ قبلی و شروع می‌کند به نوشتن روی آن.

– سرگیجه هم دارید؟

– نع-ع-ع.

کاغذ کوچک‌تر را می‌گذارد جلوی دستم، و باز می‌نویسد.

- لطفاً وقتی دارین می‌بینم بیرون به مریض بعدی بگین بیاد تو. بلند می‌شوم، نسخه را برمی‌دارم، چند قدمی به طرف در می‌روم و در حالی که پشت به دکتر هستم، تشکر می‌کنم. اما فقط صدای خودکار است که می‌آید. بیرون اتاق، علامت سکوت سر جایش است، صدای خودکار هر لحظه بلند و بلندتر می‌شود. آن قدر بلند که همه‌ی مطب را پر می‌کند، حرکت می‌کنم به سوی در خروجی، از مطب خارج می‌شوم.

صدای خودکار توی صدای ماشین‌هایی که هی می‌روند و می‌آیند، خفیف می‌شود. اما محو نمی‌شود. پیراهن راه‌راه سیاه و سفیدی گوشه‌ی پیاده‌رو افتاده است؛ اهمیت نمی‌دهم. باید دنبال داروخانه بگردم. پیاده‌رو خالی است و آسمان صاف.

سرم را زیر انداخته‌ام تا شاید دردش کم‌تر شود. کمی جلوتر، آن طرف خیابان، داروخانه‌ی کوچکی است که کلاغ‌سیاهی روی تابلو سردرش نشسته است.

همان‌گونه سر به زیر، وارد سیاهی آسفالت می‌شوم. با گوشه‌ی چشمانم ماشین‌ها را می‌پایم تا یک وقت به من نزنند، آن طرف خیابان که می‌رسم، کلاغ‌ها دوتا می‌شوند. [هیچ کدام از سرنشینان ماشین‌ها حواسشان به کلاغ‌ها نیست]

وارد داروخانه می‌شوم. پیرمردی پشت میز خیره به من ایستاده است. لبخند می‌زنم و جلو می‌روم. حس می‌کنم که صدای خودکار را می‌شنوم، ولی نه، صدایی نمی‌آید. خیره است به من، سیبیل زردش را جلو می‌اندازد. نسخه را روی میز می‌گذارم.

- لطفاً این نسخه رو...

حرفم را قطع می‌کند. می‌گوید:

- در را ببندید، هوا خیلی سرد.

تازه متوجه می‌شوم که در را پشت سرم باز گذاشته‌ام، اما نه... در باز بود، هوا هم آن چنان سرد نیست. به هر حال باید در را ببندم، به طرف در راه می‌افتم و نزدیکش که می‌شوم، دوباره صدای خفیف خودکار را می‌شنوم.

در، موقع بسته شدن، صدای عجیبی می‌کند که شاید نزدیک به صدای قارقار کلاغ‌هاست. صدای خودکار دوباره قطع می‌شود.

پیرمرد رفته است پشت قفسه‌ها. موهای پشت سرش را که زردتر از سیبیلش است، می‌بینم. شاید هم اصلاً زرد نیست؛ بلکه نارنجی است؛ درست مانند الکل.

بر که می‌گردد، مشمای بزرگی در دست دارد که داخلش فقط دو بسته قرص است. مشما را می‌گذارد روی میز.

- هزارو پانصد تومان.

جلو می‌روم. پول را می‌گذارم کنار مشما و برش می‌دارم. دندان‌های سیاه و کرم‌خورده‌ی پیرمرد که از پشت سیبیلش می‌زند بیرون، می‌روم طرف در، و داشتم خارج می‌شدم که تشکر کردم؛ اما جوابی نمی‌دهد. فقط صدایی که شباهت عجیبی به صدای کلاغ داشت، از خودش درمی‌آورد، تعجبم را بروز نمی‌دهم.

در داروخانه را باز می‌گذارم و راه می‌افتم. صدای خفیف خودکار را، به همراه صدای یک جفت کلاغ سیاه که بالای سرم قارقار می‌کنند، می‌شنوم.

پیراهن راه‌راه سیاه و سفیدی، درست شکل پیراهن آن طرف خیابان گوشه‌ی پیاده‌رو افتاده است. برش می‌دارم. به نظر نو می‌آید. دستم را داخل جیبش می‌کنم. شاید چیزی باشد که هست؛ یک شناسنامه با جلد رنگ‌ورورفته. داخلش را نگاه می‌کنم. عکس پیرمرد داروفروش است. می‌خواهم برگردم و پیراهن و شناسنامه را به پیرمرد بدهم که سرم تیر می‌کشد. مهر باطل شدن شناسنامه را

می‌بینم. صدای خودکار می‌آید و کلاغ‌های زیادی که قارقار می‌کنند. شناسنامه را می‌تپانم توی جیب پیراهن و می‌اندازم همان‌جایی که بود. مشمای دارو را نگاه می‌کنم. پر است از دارو. مشما را هم می‌اندازم کنار پیراهن.

با دو دست سرم را می‌گیرم و فریاد زنان، از کنار هزاران هزار پیراهن سیاه و سفید می‌دوم. پیاده‌رو خالی است. فقط این ماشین‌های کوچک و بزرگ هستند که با سرنشینانی شبیه کلاغ، هی می‌روند و می‌آیند.



داستان ایرانی تنها داستانی نیست که به زبان فارسی نوشته شده است. و مسلماً همه‌ی داستان‌هایی که به زبان‌های اقوام مختلف ایرانی - غیر از فارسی - نگاشته شده‌اند نیز بخشی از پیکره‌ی داستان‌نویسی ایرانی محسوب می‌شوند.

کتاب شهرزاد از مدتی قبل کوشیده در بخش «داستان هم‌سایه» به داستان‌نویسی نقاط مختلف میهن‌مان ایران بپردازد و در بخش «داستان هم‌سایه» این شماره‌ی کتاب شهرزاد، داستان‌نویسی امروز آذربایجان و اردبیل مورد نظر بوده است. خطه‌ای که فرزندان دلاور و ستارخان و باقرخان تا رضا براهنی و غلامحسین ساعدی و استاد شهریار، چون ستارگانی درخشان در آسمان این خاک درخشیده‌اند. در این بخش فریبا چلبی‌یانی و بهارک پژمان‌فر از آذربایجان و رضا کاظمی، آذر بشیرزاده، محمود مهدوی‌وساسان ناطق از اردبیل یاری‌رسان ما بودند و داستان‌های زیبایشان زینت بخش صفحات این بخش شده است. دستشان را به گرمی فشرده و برایشان پیروزی و بهروزی آرزو مندیم.

بخش سوم

داستان هم‌سایه

داستان امروز آذربایجان و اردبیل

آن‌جا امریکا است
آن‌ها از سبیری می‌آیند
پاسگاه رستم آباد
قوچی سیگارهایم کجاست خانم رزا
مرد کنار خیابان
می‌داند، می‌داند؟
لاپ او اوزاق لاردا

آنجا امریکا است

رضا کاظمی

پیرزن دید خانه‌ی خودشان عروسی گرفته‌اند. شوهرش هم بود. دوتایی ایستاده بودند دم در و به مهمانان خوش آمد می‌گفتند. مرد تند تند به پسر و عروسی نگاه می‌کرد. یک بار دم گوش او گفت موهایش سیاه بود، می‌شد عین جوانی تو و پیرزن به صورت عروس نگاه کرد. کاش این‌ها که می‌دید، خواب نبود. شوهرش که مثل زمان عروسی خودشان جوان شده بود، به پیرزن گفت به چی داری فکر می‌کنی؟ و دست پیرزن را گرفت و قاطی مهمان‌هایی که همان‌طور داخل می‌شدند، وسط اتاق رقصید. پیرزن نفس نفس می‌زد و نمی‌توانست مثل شوهرش بالا و پایین بپرد. عروسی خندیده بود و پسرش خندیده بود و صدای خنده‌ی آن‌ها پیچیده بود توی اتاق و پیرزن چشم‌هایش را باز کرده بود. صدای تیک‌تاک ساعت بود و تاریکی شب.

رقص شوهرش را به یاد آورد. خدا بیامرزدت، همیشه از همه سری. توی عروسی پسرمان هم... به قیافه‌ی عروسی فکر کرد و دید چیزی یادش نمی‌آید. لحاف را از رویش کنار زد و پا شد. دست‌هایش گشت تا کلید لامپ را پیدا کند. از روی تاقچه عکسی را که پسرش چند روز پیش فرستاده بود، برداشت و زیر نور لامپ، قشنگ نگاهش کرد. اول به پسرش که لبخند می‌زد و بازویش را انداخته بود دور گردن زن و بعد به عروسی که دستش را جلو دوربین تکان می‌داد. موهایش را خیلی کوتاه زده بود. موهای بورش که زیر آفتاب برق می‌زد، اگر می‌گذاشت که بلند شوند و تا کمرش برسند و آن وقت یک نفر آن‌ها را از پشت به هم می‌بافت، خیلی خوشگل‌تر می‌شد. بزکش هم... اصلاً مثل عروس‌ها نبود.

پسرش پشت تلفن گفت فقط یک مهمانی کوچک دادیم ماما؛ یک مهمانی چندنفره. چند نفری من دعوت کردم و چند نفری جولیا، همه‌شان از دوست‌های صمیمی‌مان بودند. فقط همین. صورت پسرش را بوسید و عکس را گذاشت سر جایش. این سومین عکس از پسرش بود که روی تاقچه می‌گذاشت. اولی را قبل از آن که برود، گفته بود خودش قاب کند و بگذارد جلو چشم. یک عکس سیاه و سفید که چشمانش پر بود از فکرهای دور و دراز. دومی را دو سه ماه بعد از این که رفت، از آن‌جا فرستاده بود و آن‌قدر از دوربین فاصله داشت که نمی‌شد چیزی توی چشمش خواند. و سومی را بعد از آن همه سال، همین چند روز پیش. کمی پیر شده بود و پیرزن در این سال‌ها از صدایش چیزی نفهمیده بود. هر وقت زنگ می‌زد، عکس را، آن عکس دومی را می‌گذاشت جلوش و همان‌طور که با او حرف می‌زد، به عکس نگاه می‌کرد و حالا که به این عکس آخری دقیق شده بود، می‌دید که آره، پسرش پیرتر شده است. کاش می‌آمد ایران و از همین‌جا زن می‌گرفت. یک عالمه دختر سراغ داشت که اگر لب تر می‌کرد، نه نمی‌گفتند، اما خب نیامد. هیچ وقت نیامد. حتی وقتی پدرش مرد. پشت تلفن گریه کرده بود و گفته بود کاش می‌مردم این‌جا توی غربت و این خبر را نمی‌شنیدم.

پیرزن سالانه سالانه رفت آشپزخانه و با آن که به اذان صبح خیلی مانده بود، وضو گرفت. دخترش می‌گفت وقتی این‌جا شب می‌شود، آن‌جا روز است. فکر کرد لایذ پسرش دستش را انداخته دور گردن زنش و دوتایی، توی پارک نشستند زیر آفتاب و... الاهی که خوش‌بخت شوند. سر نماز، خوابی که دیده بود، یادش آمد و این که نتوانسته بود یک کلمه هم با پسر و عرووش صحبت کند. در عالم خواب که عرووش دیگر باید زبان او را بفهمد. دفعه‌ی بعد که دوباره آمدند خواب، امتحان می‌کنم... حتماً با او حرف می‌زنم.

بعد از نماز، اول برای شوهرش دعا می‌کرد، بعد برای پسرش و بعد برای دخترش و دامادش و نوه‌ی کوچکش که از وقتی به دنیا آمده بود، کمتر به او سر می‌زدند و آخر سر هم برای خودش. آمرزش‌رفتگان و سلامتی ماندگان. آن شب برای عرووش هم دعا کرد؛ عروس امریکایی‌اش که هنوز نمی‌توانست اسمش را درست بر زبان بیاورد.

پشت پنجره گرگ و میش بود. پیرزن بعد از این که بساط نمازش را جمع کرد، از کشوی اتاق خواب، یک جعبه‌ی کوچک خاتم‌کاری درآورد. در آن را باز کرد و به گردن‌بند نگاه کرد. دو سه شب پیش، آن را از گردنش باز کرده، گذاشته بود توی جعبه. عروس که بود، مادرشوهر خدایا، آمرزش آن را انداخته بود گردنش. این گردن‌بند در خانواده‌ی ما همیشه به عروس بزرگ خانه رسیده. روی آن دست کشید. پسرش حتماً این را یادش مانده. چه‌طور یادش نماند؟ مگر یک عمر آن را نمی‌انداختم گردنم؟ و سعی کرده بود تصور کند وقتی پسرش با آن زبان عجیب و غریب به زنش می‌گوید این گردن‌بند چه ارزشی در خانواده‌ی ما دارد، قیافه‌ی زن چه شکلی می‌شود.

گردن‌بند به دست، کنار تلفن نشست. می‌خواست به دخترش زنگ بزند و بخواهد امروز بیاید آن‌جا و دوباره بخواهد که گردن‌بند را ببرد پست‌خانه و بفرستد به نشانی پسرش. منتظر ماند تا هوا کاملاً روشن شود و شوهر دخترش برای رفتن سر کار، از خواب بیدار شود و بعد زنگ بزند.

سال پیش که توی امریکا گردباد آمده بود و تلویزیون خرابی‌های آن‌جا را نشان می‌داد، اخبار تمام نشده، به دخترش تلفن کرده بود و گفته بود پس چرا این پسر زنگ نمی‌زند. نکنند... و پشت تلفن گریه کرده بود. دخترش و شوهرش آمده بودند خانه‌اش و دختر گفته بود در ایالتی که داداش در آن زندگی می‌کند، اتفاقی نیفتاده و دامادش گفته بود گردباد فقط بعضی خانه‌ها را خراب کرده و تقریباً کسی چیزی‌اش نشده و پیرزن گفته بود فقط خودش چیزی‌اش نشود، خانه‌اش هم طوری شود مهم نیست... به دختر و دامادش نگاه کرده بود و گفته بود فوش هر چی لازم داشته باشی، می‌فرستم آن‌جا... اگر شد خانه‌ام را هم می‌فروشم و پولش را... دامادش خندیده بود و گفته بود مادر جان! آن‌جا امریکا است و

از نو خندیده بود. پیرزن گفته بود کجایش خنده‌دار بود؟ دخترش گفته بود مادر سخت نگیر، عروسیه، توی عروسی خب می‌خندند دیگر. پیرزن به دخترها نگاه کرد که وسط اتاق می‌رقصیدند. پشت پنجره هوا توفانی بود و مهمان‌ها تندتند می‌آمدند داخل. عروس و داماد درگوشی حرف می‌زدند. پیرزن زیر لب «وان یکاد» می‌خواند. موهای عروس می‌رسید تا کمرش و چه‌قدر خوشگل شده بود. می‌خواستم چه کار کنم؟ شوهرش که مثل آن روزها جوان شده بود، بازوی او را گرفت و گفت دوباره داری به چی فکر می‌کنی؟

آنها از سیبری می آیند

محمود مهدوی

شب برفی سنگینی باریده بود. ظهر وقتی با کچل دم در را پارو کردیم، دیدیم. عین تکه چوب خشک، هر جا چشم کار می کرد، بودند. کی برف گیر شده بودند، کسی نمی دانست. از کچل پرسیدم.

شانه بالا انداخت و گفت:

- وزیر گفت: سه شرط داریم

پوزخندی زدم:

- چه شرط هایی؟

- شرط اول این است که بی نردبان خود را به بام عمارت حاکم برسانی.

دستش خونی بود و مدام آن را می مکید.

عصر برف که آمد، برق ها رفت. یواشکی شمعی برداشتم و از اتاق بیرون آمدم. از زیر ایوان سطل رنگ را برداشتم و بیرون رفتم. کچل جلو در نشسته بود. شمع را ازم گرفت و راه افتادیم.

آسمانی؛ در خانه شان امشب باید آسمانی باشد. ماه در شکم سیاه آسمان جا خوش کرده بود. هوا لخت بود. نسیمی نمی آمد که بوی گند را با خود ببرد. کار ما تفریح خوبی شده بود برای اهل کوچه. همه به دنبال آن ناشناس رنگ زن بودند که در انتخاب رنگ ها از خود سلیقه ی بسیاری نشان می داد. حرف های در گوشی و پچپچه ها برای همه معلوم بود. رنگ ها را به کسی نسبت می دادند که عاشق سینه چاک دختر شکارچی بود. خیلی ها متعجب بودند، وقتی دختر از خانه بیرون نمی آید چه طور آن

ناشناس او را دیده و یک دل نه صد دل عاشق شده است. اما آن‌ها نمی‌دانستند شکارچی و دخترش چند روز پیش، صبح زود با لندرور از خانه بیرون زده و قبل از این که محله بیدار شود، به خانه برگشته‌اند. چند تابلو بزرگ نقاشی با خود داشتند. روز آخر دست دختر سه‌پایه‌ی نقاشی و قلم مو دیدم. برد داخل و شکارچی بیرون ماند. هرچی صدا کرد دختر جوابی نداد. از پشت دیوار بیرون آمدم. نفس تازه کردم و وارد کوچه شدم. تا جایی که امکان داشت، آرام می‌رفتم تا صدای پایم را شکارچی نشنود. چند قدم با لندرور فاصله نداشتم که صدای پایم را شنید و برگشت. چشم‌های درشتش را به من دوخت. نفسم برید. لرزان جلوتر رفتم:

- کمک نمی‌خواهین؟

تابلویی را به‌تندی برداشت و گفت:

- نه، متشکرم.

وارد خانه شد. دویدم سر کوچه. باز پنهان شدم. مرد بیرون آمد و سرک کشید. وقتی مطمئن شد کسی در کوچه نیست، ماشین را به حیاط برد. «متشکرم». من هم متشکرم از این که دختر زیبایی داری که من عاشقش شده‌ام.

کچل زخمش را مکید. من بینی‌ام را با دو انگشت گرفتم و ول کردم. بوی گند همچنان بود. سنگین و نفرت‌انگیز. انگار خزیده بود توی مغزم. همه چیز به هم خورده بود. کسی دیگر نمی‌توانست منج شاطر و شعبه‌ی نفتی را حین فروختن آرد و نفت بگیرد. یقه‌ی پالتوam را بالا زدم. در تاریکی کوچه، مردم در تک و تا بودند. دست هر کس پیت نفتی بود. سوز هوا پوست دست و صورتم را می‌گریزد. کوچه‌ها شلوغ بود. انگار مردم بدخواب شده باشند. گفتم:

- کچل اگر چند پیت نفت به حاکم بدهیم، دست از شرط‌هایش نمی‌کشد؟

- نه، باید کمکم کنی برم پشت بام.

حرفی نزدم و به یاد آوردم در یک افسانه‌ی آذربایجانی خوانده بودم کچل چوپانی بود که بع گوشفندها و دنبه‌ی پرچرب قوچ‌ها او را از خود بی‌خود می‌کرد. روزی دختر حاکم را در ایوان دید که چشم به دوردست‌ها دوخته. کچل آن شب تب کرد. فردا صبح زودتر از سگ‌های ده بیدار شد. کچل عاشق دختر حاکم شده بود.

چند ماهی گذشت. همه می‌دانستند کچل از عشق دختر حاکم نه خواب دارد، نه خوراک. مدام آه‌های سردی می‌کشید و لاغرتر می‌شد. مادرش زنجموره می‌کرد، کچل دست از این کارهایش بردارد. چوپان‌های ده گوشفندها را رها می‌کردند تا کچل در بینشان گم شود. دنبه‌های پرچرب، چشم او را بگیرند. با چوپان‌های دیگر به صحرا بیایند و آدم شود، اما کسی نمی‌توانست او را از آن‌جا جاکن کند.»

کچل صدایش می‌لرزید. انگار می‌خواست سرماخوردگی‌اش را پنهان کند. برف لغنتی هم از همان لحظات اول مرتب می‌بارید. آن هم چه برفی! با قطعی چند روزه‌ی برق، رونق فانوس‌گردانی بالا گرفته بود. کسی فانوس‌گردانی می‌کرد. دم در هر خانه‌ای فانوسی آویزان می‌کرد، سر هفته پولش را می‌گرفت. هیچ‌کس نمی‌دانست نفت فانوس‌ها را از کجا می‌آورد. اگر کسی هم می‌پرسید، فردایش فانوسی بالای در خانه‌اش دیده نمی‌شد. قیمت نفت روز به روز بالا می‌رفت. لاشه‌ها ته می‌کشید. شهر یخ می‌زد. همه چشم چشم می‌کردند چند لاشه بیش‌تر از دیگری بردارند و شب گرمی داشته باشند. در بیش‌تر مغازه‌ها لاشه‌ها در کنار روده و پوست گوشفند معامله می‌شد.

شب‌ها، شهر مال ماست و سگ‌های دله. کوچه‌ها همه را بلعیده‌اند و با دهان باز و گشاده، چشم به ما دوخته‌اند. امشب راه کوچه دور شده. کچل دو تا سیگار می‌گیراند و یکی را به من می‌دهد. سطلی پر از سیاهی برمی‌دارم و صدای آوازمان در کوچه می‌پیچد. چشم‌پسته می‌روم. پاهایم می‌کشند.

کوچه‌ها از پیش چشمم کنار می‌روند. پا روی خانه‌ها می‌گذارم. به سوی دری کشیده می‌شوم که کچل به پشت بامش می‌اندیشد. می‌خواهم در را رنگ شب بزنم. سیاهی در سیاهی. باید عجله کنم. احتمال زیاد دارد نصف شب آفتاب بزند و من هنوز کارم را انجام نداده باشم. رنگ را می‌پاشم روی در. دو لته‌ی آبی در رنگ گم می‌شوند. بسیار دل‌تنگم. می‌خواهم هر طوری شده دختر را ببینم. همه چیز را بهش بگویم. اگر او مرا قبول کرد قانع کردن پدرش کاری ندارد. باید کاری بکنم. فکری‌ام اگر رنگ مورد علاقه‌ی شکارچی را بزنم روی در، کارها روبه‌راه نمی‌شود؟ سیاه! فردا شکارچی محله را با تفنگ شکاری‌اش به هم نریزد خوب است. امشب باید در سیاهی گم شود. سپیده باید زودتر برسد. کچل کف دستش را می‌مکد. می‌رسیم. کچل می‌گوید:

- این هم خانه‌ی حاکم.

چیزی که پیش رویم است، به دژی می‌ماند سخت و نفوذپذیر. خانه‌ای دوطبقه. شاخه‌های کج و پرگره مو، از روی دیوار پایین سریده. پیچک‌ها خود را به دیوار چسبانده‌اند و چیزی از نمای ساختمان دیده نمی‌شود. دو پنجره در طبقه‌ی بالا بود که پشتش پرده‌هایی قهوه‌ای، همیشه آویزان بود. هیچ‌گاه دستی ظریف آن‌ها را پس نزده بود. عشق من در آن دژ بود. با پدرش زندگی می‌کرد. کسی بیرون آمدنشان را ندیده بود. کسی را به خانه راه نمی‌داد جز پدرم. او هم برای همین در محل اسمی برای خودش در کرده بود. هرجا می‌رفت، جلو پایش بلند می‌شدند. هر کسی سعی می‌کرد زودتر از دیگری به او سلام بدهد. همه غبطه‌اش را می‌خوردند. پدر هم از این که می‌دید هرجا می‌رود درباره‌اش حرف می‌زدند، گردن می‌گرفت و راست راست می‌آمد و می‌رفت. با وسواس عجیبی لباس، دستکش‌ها، قیچی چمن‌زنی و بیل‌چه‌اش را توی کیف کوچکش می‌گذاشت. زیب را می‌کشید ابرو بالا می‌انداخت و زیر لب فاتحانه چیزی می‌خواند. کلاهش را با دست راست برمی‌داشت و چنبدار به کف دست چپش می‌زد و کجکی می‌گذاشت سرش. ساک در دست که پا به کوچه می‌گذاشت، چشم‌های در و همسایه می‌پاییدندش. من هم کمی دورتر دنبالش می‌رفتم. قدم‌های تند برمی‌داشت. وسط کوچه جلو دری می‌ایستاد. کوچه را از بالا و پایین خوب سیر می‌کرد و در می‌زد. در با صدای غیژی باز می‌شد و پدر می‌رفت تو. تا غروب اهل محل تشنه و کنج‌کاو، منتظر بودند که او برگردد. از آن دژ بیرون بیاید و همه چیز را بگوید.

«شکارچی». صاحب آن دژ را همه به این اسم می‌شناختند. کسی تفنگ شکارچی را ندیده؛ قطار فشنگ حمایل سینه‌اش را هم. اما همه از دسته‌ی ده یا پانزده نفره‌ی او صحبت می‌کنند. سگ‌های تازی هم داشته که شکارهای نیمه‌جان را به دندان می‌گرفته‌اند، زیر پای شکارچی می‌انداخته‌اند و زبان سرخ و بزرگشان له له کنان بیرون می‌افتاده. دم می‌جنبانده‌اند و تا شکارچی دستی روی سر یکی از آن‌ها نمی‌کشیده و به رویشان نمی‌خندیده، از او دور نمی‌شده‌اند پی کبکی زخمی یا اردکی نیمه‌جان. می‌گویند ممکن بود تیر شکارچی خطا برود اما دخترش با یک تیر کار صید را تمام می‌کرده. اسب را که می‌کرده، فقط سگ‌های تازی از او جلو می‌زده‌اند. هم‌راهان پدرش از او عقب می‌مانده‌اند. با پاهایشان به زیر شکم اسب‌هایشان می‌زده‌اند که اسب پیش‌تر بتازد، اما دختر زیر گوش اسبش که چیزی می‌گفته، اسب انگار بال در می‌آورده و لابه‌لای درخت‌ها و علفزار ناپدید می‌شده. شبی که همه‌ی درناها را مأموران سوزاندند، پیرمردی چند نفر را دور خود جمع کرده بود و همین چیزها را به آن‌ها می‌گفت.

کسی هم از یکی شنیده بوده که در این شکارها زن شکارچی دست‌به‌تفنگش از همه بهتر بوده. از شکارچی، دخترش، دسته‌ی ده پانزده نفری شکار، حتی، حتی از تازی‌ها. زن می‌گذاشته دنبال کبک‌ها و آن‌ها فرار می‌کرده‌اند. گاه‌گذاری می‌پرده‌اند و باز خسته می‌افتاده‌اند زمین. زن هم به دنبالشان. یارو تعریف می‌کرد: زن از اسب به زیر می‌آمده و دست خالی

دنبالشان می‌کرده. کبک خسته پرواز می‌کرده و بین بوته‌ها پنهان می‌شده و در نهایت خود را تسلیم دست‌های زن می‌کرده. عصر صیدها را می‌شمرده‌اند و سهم زن بیش‌تر از همه‌شان بوده؛ همه‌شان هم زنده. می‌گفت: در باغ بزرگی که شکارچی داشته، زن کبک‌های زیادی ول کرده بود و هیچ وقت اسلحه دستش نمی‌گرفته. از این کار زن، شوهرش با صورت سرخ‌شده، رگ گردنش می‌زده بیرون و آب‌شخور سبیل جوگندمی‌اش را می‌جویده. تا این‌که این حسادت پف کرد و بزرگ شد.

روزی شکارچی دسته‌ای به راه نینداخت. کسی را پی‌اش نگذاشت برود. خودش رفت و زنش. غروب آن روز شکارچی جنازه‌ی زنش را انداخته ترک اسب و آورده شهر.

می‌گویند شکارچی آن روز دماغ بوده و حرفی نمی‌زده، اما زنش مدام می‌گفته و می‌خندیده. شکارچی حتی از اسب هم پیاده نشده و زن پای پیاده رفته پی شکار کبک. قهقهه می‌زده و سر به سر کبک‌ها می‌گذاشته. راست و دروغش گردن آن‌هایی که می‌گویند. اگر کبکی گیر می‌افتاده، زن بهش فرصت می‌داده در برود. خودش هم سربه‌سرش بگذار. در آن طرف، شکارچی خود را پشت بوته‌ای می‌کشانند. تفنگ را به سوی زن نشانه می‌رود. انگشت روی ماشه می‌گذارد. کبکی راه خود را کیج می‌کند و به سوی شکارچی می‌پرد. شکارچی تفنگ را رو به زن می‌گیرد. خنده روی لب‌های زن می‌خشکد. شکارچی ماشه را می‌کشد.

نمی‌دانم کی بود که دختر شکارچی شکارم کرد. زخمی رهایم کرد، رفت. در جایی خوانده بودم شکارچی‌ها شکارشان را زخمی در جنگل رها نمی‌کنند. کچل پرسید:

- مگر او از عشق تو خبر ندارد؟

دو دستی زدم سرم:

- نه لامسب.

- عین گل‌ناز!

- گل‌ناز؟

- آره دختر حاکم. هنوز بهش چیزی نگفته‌ام.

- چرا؟

- به خاطر وزیر. لعنتی هندوانه زیر بغل حاکم می‌گذارد و از زبان او برایم شرط می‌گذارد.

- تا جایی که شنیده‌ام در هیچ قصه‌ای، وزیری عاشق نشده، بلکه از قبل زن و بچه داشته.

نیمه‌های شب شهر می‌سوخت. مأمورها شهر را می‌سوزانند. روزها همه به دنبال نفت می‌گشتند اما کسی پیدا نمی‌کرد. از زور سرما هرچه به دست هر کس می‌رسید، می‌سوزاند تا خود و خانواده‌اش یخ نزنند. کمد لباس، در چوبی، آن یکی کتاب‌هایش را. پدر هم از انبار هی الوار می‌آورد و می‌ریخت توی بخاری نفتی. بهش می‌گفتم بخاری نفتی و چوب؟ اما گوشش بدهکار نبود. مردم شب‌ها به هم لب‌خند می‌زدند و از هرم گرمایی که در شهر بود خودشان را گرم می‌کردند. همه از سوختن شهر راضی بودند. مأمورها سر خود لاشه‌ها را روی هم تلنبار کرده، آتش می‌زدند. بوی گندی که در فضا بود، تنفس را دشوار می‌کرد. کچل سرفه می‌کرد. توی هوا چیزهایی با دستش رسم می‌کرد و به هم می‌زد. با دو انگشتش ادای بالا رفتن کسی را از دیوارها درمی‌آورد. باز پشیمان می‌شد. سردش نمی‌شد یا اگر هم سردش بود، حالی‌اش نمی‌شد. مقابل هر خانه‌ی چند طبقه‌ای که می‌رسیدیم، می‌ایستاد. به پشت بامش زل می‌زد. آهی می‌کشید. زیر لب چیزهایی می‌گفت و دنبال راه می‌افتاد. در سکوت کوچه به افسانه‌ی کچل می‌اندیشیدم:

«روزی کچل که داشت از حال می‌رفت، شنید شاه‌زاده‌ای به خواستگاری دختر حاکم آمده. نالان و افسرده به خانه برگشت. مادرش را به خواستگاری فرستاد. حاکم، شاه‌زاده را به رخ مادر کچل کشید و خواسته‌ی او را رد کرد. کچل خود رفت پیش حاکم و اصرار کرد. وزیر گفت:

- سه شرط داریم. شرط اول این است که بی نردبان خود را به بام عمارت حاکم برسانی. شرط دوم: باید یک ساعته بدون سطل و کوزه، آب استخر باغ را خالی کنی. شرط سوم: باید ده خروار گندم و جو و ارزن مخلوط را در چشم به هم زدنی از هم جدا کنی.

کچل به کمک جنی زخمی وزیر را شکست می دهد و دختر حاکم را به زنی می گیرد. «در سکوت شب با کچل سوت می زدیم. سرخی آتش برای من بود و سطلی سرخ دست کچل. با احتیاط راهی از میان جزغاله ها می جستیم.

مشتی پر می کردم، نیمه سوخته می ریختم سر کچل. آتش به سویمان زبانه می کشید. پرها در هوا گر می گرفتند. او گم می شد. دود در کنارم شیطنت می کرد. دستم در لایه ای از دود، سطلی را می جست. مشت مشت سرخی را می پاشیدم به آتش. کچل خون کف دستش را می میکید و تفش روی شعله ها صدا می کرد. پایم می رفت توی شکم لاشه ای. آخ، لعنتی. باز می پاشیدم سرخی را. زمین سرخ، آسمان سرخ. شکم آتش را می دیدیم. شنیده بودم شکارچی رنگ سرخ را دوست دارد. امشب دیگر شب اوست. رقصم گرفته بود. نگاهی به کچل انداختم چشمش به من بود. اشاره ای کردم. هر دو از ته دل داد زدیم:

- گل ناز!...

عشقمان شهر را لرزاند. همه جا سوخت و خاکستر شد. صبح شکارچی رنگ در را دید و من و دخترش از این شهر رفتیم. دستی به شانه ام خورد. تکانم داد. کچل بود. سطل رنگ را نشانم داد: رنگ عشق ته می کشد عاشق، برای در یار چیزی نمی ماند آ!

رویش را بوسیدم و راه افتادیم.

سگ های ول گرد، شهر را قرق کرده بودند. همه به خانه هایشان پییده بودند. سگ ها تا آن جایی که می توانستند، زوزه می کشیدند. اگر دستشان به پس مانده ای لاشه ای می رسید، زوزه شان دیگر تمامی نداشت. از میان تاریکی، پیچ پچه هایی را می شنیدم. شهر داشت پیچ پچه می کرد. چیزی از شان سر در نمی آوردم. گه گاهی پدر هم چیزی واهی را در هوا می تاراند و می گفت: «نه». پیچ پچه ها که آرام می گرفتند، ناگهان در دل شب کسی می گفت: «باید...» پدر هم که صدا را می شنید، یقه ی پالتوش را بالا می زد و می گفت: «مطمئن!». تا صبح کلماتی گنگ و پرت در هوا موج می زدند.

تاریکی بر وحشتم می افزود. واژه هایی که در دل شب بی هوا پرت می شوند، بیدارم نگه می دارند. کچل کف دستش را می مکد و می گوید:

- فردا صبح باید منتظر اتفاقی باشیم.

سپیده دم کسی در فضای شهر داد می زند: «آهای». همه ی در و پنجره ها باز می شود. مردم می ریزند بیرون؛ لباس پوشیده و آماده. پدر هم رو به من می گوید:

- چرا حاضر نیستی؟

کچل پوزخندی بهم می زند:

- نگفتم.

رو به پدر می گویم:

- برای چی؟

- که از شهر برویم.

- که چی بشه؟

- که بفهمیم اونا چرا اومدن!

- کی ها؟

- درناها...

- به ما چه!
 - آخه احمق! ما اگه بدونیم اونا چرا اومدن این جا مردن، همه چی عوض می شه. شاید ما هم برگشتیم این جا.
 - من نمی یام.
 - به درک...

پدر چمدان کوچکی برداشت و زد به کوچه. با کچل رفتیم پشت بام. شهر داشت نفس می زد. کوچه ها پر بود از زن و مرد و بچه. زن ها پشتشان بقچه هایی بسته بودند. مردها با مأمورهای شهرداری اربابه های زیاله را با اثاث پر کرده بودند و راه می بردند. بغضم گرفت. داشتند شهر را خالی می کردند. احتمال داشت شکارچی و دخترش هم بین آن ها باشند. داد زدم: «نه!» از پله ها پایین رفتم. از ایوان پریدم توی حیاط. در حیاط را به هم کوبیدم. پا گذاشتم به کوچه. دویدم سمت اولین دسته. مردی پاکشان می رفت. زنش دل داری اش می داد. مرد لحظه ای می ایستاد. رو به سمتی با حسرت نگاهی می انداخت. آهی می کشید؛ سر برمی گرداند بغض کرده. بچه ها در کنار گاری لی لی می کردند. خوشحال بودند می روند سفر، اما نگرانی و ترسی نامحسوس در چهره و تن پدر و مادرشان بود. پرسیدم؛ از هر کسی که می توانستم. شکارچی و دخترش بین آن ها نبودند. کوچه ها یک باره خلوت شد. من ماندم و کچل. شهر ماند و شکارچی و دخترش. بشکنی زدم و کچل را صدا کردم. هنوز پشت بام بود. حواسش به من نبود. مرا که دید. فریادی زد و نفس نفس زنان آمد پیشم. دست گذاشت روی شانهم. با هم رقصیدیم. صدای هیاهو در شهر پیچید. جمعیتی کف زدند. پاهایمان در اختیارمان نبود. می چرخیدند. به تندی کوچه را می گذشتیم. نگاه منگ سگ های ول گرد و گربه های تنها بدرقه مان می کردند. چراغ قرمز را به قبر کمری رد کردیم. هی هی کنان از چهارراه گذشتیم. سر کوچه ی شکارچی رسیدیم. نسیم به پیش وازمان آمد. قطار درناها از بالای سرمان گذشتند. کچل با چشم و ابرو اشاره ای کرد: «لاشه ها. آن ها مگر نمرده بودند؟» خندیدم. سرم را تکان دادم. جلو در، خسته و کوفته افتادیم. نفسمان در نمی آمد. کچل چشمش به پشت بام بود. من چشمم به در و پرده ی پشت پنجره؛ پرده هایی بزرگ که هیچ وقت کسی پشتشان دیده نشده بود. فانوسی خاموش از جلو در آویزان بود. رنگ در مال چند روز پیش بود؛ سرخ. رو کردم به کچل. دست روی پیشانی هق می زد. بغض کرده و زانو در بغل، چشم به خانه دوختیم. هوا سردتر می شد و ما بیش تر در خود فرو می رفتیم. غروب داشت نزدیک می شد. سکوت سرد اطرافمان را گه گاهی با هق هق می شکستیم. کچل یک دفعه بلند شد، رفت فانوس را روشن کرد. با هم در را شکستیم. کچل گفت:

- عشق است، حالا برو تو.
 گفتم:

- پس تو چی کار می کنی؟
 پوزخندی زد:

- می رم دنبال یک نردبان نامریی.

- مسخره نکن! می دونی که این چیزا تو افسانه هاس.

- فکرشو نکن!

از حیاط بیرون رفت. لرزه ای شدید بر جانم افتاد. از صبح رقصیده بودیم. از پله ها بالا رفتم. دست گیره ی در را چرخاندم. باز شد. تعجب آور بود. پدر می گفت هیچ وقت در راهرو باز نبود. همیشه شکارچی دوتا فنجان چای می آورد و پشت در گم می شد. اگر هم کاری داشتیم، در باز نبود. رفتم تو.

پاسگاه رستم آباد

ساسان ناطق

داشتند می آمدند طرفش؛ با چوب دست هایشان در هوا و دو سربازی که بینشان بود؛ گرد و خاک کنان؛ عین یک دسته قاطر رم کرده؛ خسته و عرق کرده زیر آفتاب داغ؛ با همه‌های گنگ.

سگ پوزه روی دست گذاشته بود و همان طور از بالای چشم که پلک نمی زد به او نگاه می کرد که خود را کشانده بود توی سایه‌ی سنگ و نگاه گله می کرد که توی گرمای ظهر سر به هم داده بودند و توله، که پی مارمولک خزیده در سوراخ سنگ، پا بالا آورده و پشت گوش می خاراند.

مگه کوری؟ باز این بز سر به هوای کدخدا خیال برش داشته. سرش را انداخته پایین عین الاغ می رود. پاشو تا گم و گور نشده. یک گاز هم از این پاچمایش بگیر بفهمد دنیا دست کیست؛ نه آن طور که آن مادر به خطا را گرفتی. اصلاً نمی خواهد گازش بگیری، فقط برش گردان. فهمیدی؟

سگ که بلند شد، توله هم پشت سرش شلنگ تخته انداخت. پایش گرفت به سنگی و خورد زمین. دست کرد توی خورجین و تکه کاغذی را بیرون آورد. دیروز غروب آن سرباز دراز و لاغر که نبی قهوه‌چی به او می گوید «ایلدرسکی» در خانه رفته بود و کاغذ را که داده بود دستش، گفته بود:

- گروهان گفته باید بیاری پاسگاه تحویلش بدی. حق تیر هم داریم.

سگ برگشته و نشسته بود روبه رویش.

- باز هم تو. آن‌های دیگر پیش تو زن هم نیستند. یکی شان غیرت نکرد به غربتی بی حیا پارس کند. بی چاره آدینه.

چهره‌ی گرد گروهیان جلو چشمانش شکل گرفت. قد بلند با شکم جلوآمده، استخوان‌بندی درشت، چشمان سیاه و بزرگ، با منقذهای گشاد بینی و صورت تراشیده، که داشت کمی آن طرف‌تر آدینه را که پشت پنجره ایستاده بود، به تمامی می‌بلعید.

چوب‌دستش را حواله‌ی سگ کرد و دست انداخت سنگی بردارد. سگ ونگ زد و دور شد. توله هم دنبالش.

هرچی می‌کشم از دست توست. خودت کم‌تر دردم‌سرم بودی رفتی این توله‌ی نحس را هم با خودت آوردی. شیطونه می‌گه همچین با چوب‌دست بزنی تو سرش که سگ‌های قلعه خرابه هم شناسنش. چیه؟ چرا داری این طوری نگاه می‌کنی؟ لابد می‌خواهی منم گاز بگیری! لااقل مثل خودت بود، یه چیزی. این طوری که این دنبال مارمولک‌ها می‌کنه آبرو بر من و تو نمی‌ذاره. هزار بار نگفتم قاطی این سگ‌های قلعه خراب نشو. می‌خواهی بگویند سگ یدالله چوپان بی‌حیا شده. حالا هی سرت را بینداز پایین نگاهم کن. چی کار می‌تونم بکنم؟ همه گوش به حرفش دارند. کی به من گوش می‌دهد؟ نمی‌فهمی که بی‌چاره. می‌خواهند بچه‌ات را یتیم کنند.

به دستور کدخدا میدان آبادی را آب و جارو کرده بودند. نیمکت هم از مدرسه آورده بودند و گذاشته بودند کنار درختی که پایش قربانی می‌کردند. زن‌ها روی پشت بام‌ها نشسته بودند. بچه‌های مدرسه به دستور تنها معلم، ناظم و مدیر مدرسه که ترکه‌اش یک هفته پشتشان را می‌سوزاند، در یک ردیف کتاب‌ها را گذاشته بودند روی زانوهایشان و نشسته بودند. جلوتر از همه، روی نیمکت‌ها، کدخدا با درویش که تسبیح سیاه‌دانه‌ی درشتی دستش بود و آقا شیخ -روضة‌خوان آبادی- که پسر بزرگش کولش کرده و آورده بود، با آن عینک ته‌استکانی‌اش، نشسته بودند و نبی قهوه‌چی سینی چایی گردانده بود و یکی یک استکان برداشته بودند. مردها حلقه زده بودند و چشم به جاده داشتند. نزدیک غروب بود که جیب پیچید توی میدان و چشم‌ها برگشت طرف گذر و گروهیان که پایین آمد، نگاه کدخدا رفت روی شیر و خورشید کلاه گروهیان و زیر لب زمزمه کرد: «بالاخره پای مأمور دولت به رستم آباد هم رسید. الحمد لله.»

دو سربازی که تفنگ‌ها را حمایل کرده بودند، ایستادند دو طرفش. یکی‌شان کوتاه بود و گرد و دیگری ترکه بود و ریز. کدخدا و چند نفری که جلوتر بودند، با سر سلام دادند. نگاه گروهیان سرید روی صورتشان و رو گرداند همه را نگاه کرد؛ حتی زن‌ها را که به پیچ‌پچه‌شان بریده بود و رو گرفته بودند و فقط چشمشان پیدا بود. سربازها کنار جیب ماندند و گروهیان آمد ایستاد وسط میدان. پاها را باز از هم گذاشت و دست زد به کمر. تا آمد دهان باز کند، عرعر قاطری از آن نزدیکی ریخت توی میدان و لب‌های بچه‌های مدرسه پرید و ترکه‌ی معلم که زیر لب فحش می‌داد، روی سر یکی‌شان فرود آمد. سربازی که ترکه بود و ریز، از میان جمعیت که کوچه می‌دادند، راه باز کرد رفت جلو قهوه‌خانه و زد توی شکم قاطری که بسته بودند به تیرک. سرباز که می‌دوید پوتین پایش لقی می‌زد و تفنگش را دستش گرفته بود. کدخدا سر پایین انداخت و به پسر نبی که ایستاده بود کنارش سینی چایی به دست، درگوشی چیزی گفت و پسرک رفت و قاطر را باز کرد و با خود برد. سرباز که برگشت، کنار گروهیان پا چسباند و نگاهش را دواند روی پشت‌بام‌ها.

پسر بزرگ آقا شیخ صلوات فرستاد. صدای بچه‌مدرسه‌ای‌ها بلندتر بود و لب‌های کدخدا که سر زیر انداخته بود، می‌جنبید و زیرچشمی نگاه به گروهیان می‌کرد که داشت آن‌ها را که جلو نشسته بودند، برانداز می‌کرد.

گروهیان بعدها گفته بود: «امنیت و آسایش مردم مدیون شب بیداری‌های من و افرادم است.» امنیت؟! کور شود چشمی که نبیند تا صبح با آدینه‌ای. برو خدا تو شکر کن «قره حسن» خر شد رفت قاطی قشون شهری وگرنه شباً همچین می‌زد به آبادی که هزار نفر هم جلودارش نبود و

نمی‌توانستی خواب راحت بکنی. خودت هم، لخت و لت می‌کرد توی بیابونا تا سحر نمی‌مردی، حتم طعمه‌ی گرگا می‌شدی. تف به روت. بی پدر و مادر تا همه را بی‌سیرت نکند دست‌بردار نیست. تا جهان برای کار نرفته بود شهر، غلط می‌کردی دور خانه‌ی کدخدا آفتابی شوی. هی نشستی پای کدخدا که بفرست بره شهر آداب‌دون بشه، اله بشه، بله بشه. کوکش هم که دسته. یکی دو بست که بچسبانی، عیشت براهه. یادته آن روز رفتند شهر با ماشین گروهیان، شب نشده هم برگشتند. حتم آن روز عقل کدخدا را دزدید. کدخدا می‌خواست با قاطرش برود. سه‌روزه زودتر بر نمی‌گشت. همه را هم خوب شیرهای کرده. درویش هم که تا دیروز گوشه‌ی قهوه‌خانه خمار افتاده بود، حال راه افتاده توی آبادی که «هو حق. حالیه ماییم که سیاحت آغاز می‌کنیم...» بقیه هم که جای خود دارند. از ترسشان چیزی می‌توانند بگویند مگه. بی‌چاره آدینه. معطلم وزن این بی‌پدر را چه‌طور تحمل می‌کند. می‌فهمی که؟ «خودش این‌جا را انتخاب کرده. بی‌چاره می‌خواهد خدمت ما کند.» کدخدا توی قهوه‌خانه گفته بود و این حرف این‌جا و آن‌جا دهان به دهان گشته بود و هیچ کس «نه» روی حرفش نیاورده بود. نبی هم زده بود توی گوش پرسش که جلو همه‌ی آن‌ها که آمده بودند قهوه‌خانه. گفته بود نه صفورا می‌گوید گروهیان با آن شکم گنده‌اش شده شبیه گاو آبستن آقا شیخ. و می‌ترسید یکی برود به گروهیان بگوید و کار دست همه‌شان بدهد.

می‌بینی چه‌طور همه را دور خودش جمع کرده؟ این طوری که این عزیز شده و جا پایش را محکم کرده، لابد فردا پس فردا با دله دزدا هم دست به یکی می‌کند و دار و ندار همه را می‌چاپد. این رستم آبادی‌ها هم غریبه‌پرستند. حتم یکی هم پیدا می‌شود و می‌گوید گروهیان نوه‌ی پدری‌اش است و با هم فامیل‌اند. خدا را چه دیدی، از اینا هرچی بگی بر می‌یاد. باز یک عروسی‌ای راه بندازن، چیزی. ما هم یک ولیمه‌ای، کباب گوسفندی، گاوی گیرمان بیاید. استخوان‌هایش را می‌دهند به تو. رستم آباد یک چوپان دارد و یک سگ. آن هم تو. تو نخوری کی بخوره؟ سگ زبرتی کدخدا که بلد نیست یک پارس بکند. این همه گرگا را می‌تارانی که چاق و چله بشن که چی، به خودمان هم نرسد. بی‌فک و فامیل، سگ بی‌غیرت‌تر از خود کدخدا را هم برده بسته به تیرک پرچم جلو پاسگاه، شب که می‌رود پیش آدینه پایبش نشود. کدخدا هم که سور و ساتش جور باشد طوری نیست. می‌دونی از نبی قهوه‌چی شنیدم کدخدا آرزوش بود آدینه را بدهد بهادر ارباب. بهادر ارباب که از شهر زن آورد، باد دماغ کدخدا هم خوابید. کرم‌ت را شکر. لابد کدخدا هم راضی است.

تقصیر خودم است. خاک بر سر نفهمم. آخر مرا چه با در افتادن با مأمور دولت؟ کاش چشمم کور می‌شد و نمی‌دیدم. می‌فهمی که؟ رفته بودم بگویم مزد این ماهم را بدهد با یکی بفرستم برای ننه‌ام. چندبار صدایش زدم. صدای رادیو بلند بود و تویش زنی، خیلی خوشگل می‌خوند. گروهیان هر وقت می‌آید رادیو‌اش را هم می‌آورد. از پله‌ها رفتم بالا. از پنجره که نگاه کردم، دیدمشان. یک تنگ جلوشان بود و سلیطه نشسته بود بغل گروهیان با یک... من که شرمم می‌آید بگویم. یک‌هو آدینه منو دید. گروهیان رنگ به رو نداشت. چهار دست‌وپا خزید طرف دیگر اتاق. در رفتم. از در که زدم بیرون، چیزی مثل توپ توی حیاط ترکید. اگر تیر در می‌کرد، که همه‌ی آبادی می‌ریختند بیرون. مثل آن‌وقت‌ها که تا قره حسن یک تیر در می‌کرد، همه ردیف می‌شدند جلو خانه‌هاشان. گمانم از ترسش بود که خودش را خراب کرد. سحر که رفتم گوسفندها را بیارم صحرا، سلام کردم. کدخدا جوابم را نداد. گمانم یه چیزهایی فهمیده. حالم را نپرسید و نگفت: پول‌هایت را حرام نکن. فکر ننه‌ی بی‌چاره‌ات باش. الاغ را هم نداشت بیاورم. گفت می‌خواهد برود ده بالا. می‌فهمی که؟ کفتار پیر خجالت نمی‌کشد از ریش سفیدش، دروغ هم می‌گوید. می‌خواستی بروی با قاطر می‌رفتی خب.

تقصیر خودش هم بود. ولی لامسب دستش خیلی سنگین بود. گوشم یک روز تمام سوت می‌کشید. که چی؟ هیچی چرا جلو پاسگاه شده پر که گوسفند. بی‌ناموس، گوسفند که چیزی حالی‌ش

نیست. هر جا آمد ول می دهد پایین. ولی تو هم نباید آن طوری گازش می گرفتی. حالا مرا زد که زد.
دست برد توی خرجیش. کاغذ را بیرون آورد.
می بینی اش. دیروز همان که صبح به صبح همچین توی شیپور مسی اش می دمد، انگار کن گاو
از پشت کوه نعره می کشد، خودش آورد. گفت ببرم تحویل بدم. می فهمی که؟
سگ که پارس کرد، دیدشان. داشتند می آمدند به طرفش. با چوب دست هایشان در هوا و دو
سربازی که بینشان بود. گرد و خاک کنان عین یک دسته قاطر رم کرده، خسته و عرق کرده زیر آفتاب
داغ با همه های گنگ.

قو طی سیگارهایم کجاست، خانم رزا

آذر بشیرزاده

از وقتی خانم رزا آمد همه چیز به هم خورد. روز اول ورودش، به قزقز لولای در گیر داد. یک ساعت با آن ور رفت و آخر سر گفت آقا! باید لنگه‌ها را دریاوریم، فکر می‌کنم یکی‌شان شکسته باشد. تقصیر من نبود؛ ضربه‌ی چکش خیلی محکم به آن خورد و بعد، نوبت رنگ اتاق بود که لابد با رنگ در جدید نمی‌خواند و اسباب و اثاث اتاق که راهی سالن پذیرایی و راه پله‌ها و حیاط شد. پرده‌ها و فرش‌ها هیچ کدام به نظرش به درد بخور نبودند و میز آشپزخانه و یخچال و... دو روز طول نکشید که دیگر اثری از اثاث قبلی در خانه نبود. مدام دست‌های خیسش را روی پیراهنش می‌کشید و زیر لب می‌گفت: «الان شد چیزی.» آقای راد در آن چند روز انگار که خواب باشد، روی مبل‌ها، ملافه‌های جمع‌شده و هر جا که به نظرش راحت می‌آمد دراز می‌کشید. یا این که ساعت‌ها روی صندلی همیشگی‌اش در حیاط لم می‌داد و چشم‌هایش را می‌بست. یک هفته بعد از تغییراتی که در ذهن خانم رزا ضروری بود، وارد اتاق کارش شد. هیچ چیز مطابق میلش نبود؛ کشوهای درهم‌ریخته و شلوغش ساکت و منظم بودند، بوم‌های نقاشی‌شده‌اش یک گوشه‌ی اتاق جمع شده بودند، قو طی‌های رنگ روی میز، صندلی که روبه‌روی پنجره گذاشته شده بود و سه پایه. دوست داشت رنگ‌ها قاطی بودند و هر کدام از ورق‌ها را از یک جای اتاق بیرون می‌کشید و تندتند جای میز کارش را عوض می‌کرد. فنجان‌های چای و لیوان‌ها و تکه‌های خوردنی‌هایش روی میز پخش می‌شد. که سال‌ها همان‌طور زندگی کرده بود. وسط اتاق

نشست، فکر کرد همه‌ی دردمرها از کی شروع شد؛ شبی که دوستانش وضع به‌هم‌ریخته‌ی خانه‌اش را مسخره کرده بودند و از وقتی که پای خانم هم‌سایه رویه‌رویی به خانه‌اش باز شده بود. می‌توانست هیجان او را موقع دیدن وضع جدید خانه مجسم کند. حتماً دیگر از دست آشغال‌های خانه زار نمی‌زد و در گوشش نمی‌گفت من تحمل این همه شلوغی را ندارم، که حالم از این همه بی‌نظمی به هم می‌خورد و دفعه‌ی بعد قرارمان باشد رستوران ... دنبال قوطی سیگارش بود. نمی‌توانست حدس بزند خانم رزا کجا را برای گذاشتن آن انتخاب کرده. رفت سراغ کشوی قاشق‌ها، توی آشپزخانه. یادش آمد که یک بار هم آن را از جاکفشی پیدا کرده و یکی از صندلی‌ها را کنار کشید. نشست و خیره شد به پرده‌های شطرنجی پنجره. همیشه کارش همین بود؛ چیزی را گم می‌کرد، مدتی زل می‌زد به رنگ آن، تا آن را به خاطر بیاورد بین آن همه رنگ. بلند شد، از اتاق خواب شروع می‌کنم، زیر تخت، وسط کشوی لباس‌ها، شاید تو جیب یکی از پیراهن‌هایم باشد. و بعد اتاق کارم، زیر قوطی رنگ‌ها، کشوهای کاغذهایم، بین بوم‌هایم. و آشپزخانه، شاید توی یخچال، نه زیر میز نهارخوری، توی حیاط، روی صندلی... و همه جا دوباره همان طور که دوست داشت، ریخت‌وپاش شده بود. قوطی سیگار توی کابینت بالایی بود؛ بغل قوطی کبریت‌ها. رفت سالن پذیرایی، یکی از راحتی‌ها را کشید و برد نزدیک پنجره. نشست و سیگار را روشن کرد. چوب کبریت نیمه‌خاموش زیر پایش بود. بیرون را نگاه کرد. خوب می‌دانست که این کار برایش لذت‌بخش است که ساعت‌ها دنبال چیزی بگردد و هر چند بار اشیا را از نو کشف کند. شاید به خاطر همین بود که زیاد بیرون نمی‌رفت؛ هفته‌ای یکی دو بار، برای خرید وسایل آشپزخانه و اتاق کارش و پنج‌شنبه‌ها غروب که به پارک ساکت آن طرف خیابان می‌رفت و روی نیمکت همیشگی می‌نشست و کلاغ‌ها را نگاه می‌کرد. سیگارش داشت تمام می‌شد. به دختر فکر کرد که آرام از میان وسایل پنخ‌وپلای اتاق‌ها این ور و آن ور می‌رفت و دنبال کیف آرایشش می‌گشت. صدای خنده‌اش توی اتاق می‌پیچید. می‌گفت تو هم مثل منی. چه‌قدر دوست دارم توی خانه هر طور که بخوام حکومت کنم. و او همیشه یادش می‌رفت که حکومت به چی. و بعد پیش خودش می‌گفت شاید منظورم اشیا بوده دخترک. به خانه‌ی زن هم‌سایه فکر کرد. لابد پشت میز آشپزخانه نشسته و سیب زمینی پوست می‌کند. بلند شد، پرده‌ها را کشید. باید دنبال دفترچه‌ی تلفن بگردم و خاطرم باشد به خانم رزا بگویم که فردا دیگر نیاید.

مرد کنار خیابان

فریبا چلبی‌یانی

بهانه‌ای برای آشنایی نداشتیم. نمی‌شناختمش، اما بد جور عادت کرده بودم هر شب او را که همین حوالی می‌پلکید، از پنجره‌ی اتاق بالایی‌ام، دید بزنم. عجیب شبیه جوانی‌های آریان بود و چه قدر دلم می‌خواست بدانم که با او نسبتی دارد یا نه. اسمش را «مرد کنار خیابان» گذاشته بودم.

صدایی می‌شنوم؛ آرام و شمرده... کسی صدایم می‌زند. پری، پری... چشم باز می‌کنم، صبح شده و آفتاب از لای کرکره‌ها زده است تو. صدایش را می‌شناسم. به جز آریان چه کسی می‌تواند باشد؟ بلند می‌شوم بی‌حوصله به آشپزخانه می‌روم. کتری را از آب ولرم پر کرده و روی شعله‌ی اجاق می‌گذارم. چیزی را فراموش می‌کنم. نیم‌چرخ می‌زنم و روی صندلی می‌نشینم تا به خاطر آورم که بیش‌تر وقت‌ها آن را هم از یاد می‌برم. چند روز پیش، همین موقع نازیلا به دیدنم آمده بود.

- چرا گوشی رو بر نمی‌داری؟ نمی‌گی کسی باهات کار داره؟

- چرا جوش می‌زنی؟ مگه حالا چی شده؟

- نه. تو به چیزیت می‌شه. می‌دونی تازگی‌ها یه جور شدی. انگاری با خودت مشکل داری. فکر

می‌کنم همش زیر سر اوئه. کشته شدن آریان رو...

- کی گفته آریان کشته شده؟

- زنده‌ش یا مرده‌ش، واسه تو چه فرقی می‌کنه؟ تو که دوشش نداشتی، داشتی؟
 - راستش، خودمم قاطی کردم. نمی‌تونم فراموشش کنم. راستش...
 - ول کن، خویه که می‌دونستی تو این جور کارا عشق و احساس جایی نداره. با این حساب تو می‌خواستی سر چند نفر کلاه بذاری؟ خودت؟ ما؟ یا آریان؟
 - هیچ کدوم.
 - چرا پاتو مثل حالا از قضیه نکشیدی کنار؟ نکنه فکر می‌کردی اینا، با بقیه فرق دارند؟ اصلاً فرض کنیم آریان زنده باشه. فکر می‌کنی بیاد سراغت؟
 - همیشه دلم می‌خواست جسارت او را داشته‌م. خیلی راحت تصمیم می‌گرفت و به کاری که می‌کرد، اعتقاد داشت. برعکس من، که حتی نمی‌دانستم از کجا و برای چه به این جور مسایل کشیده شده بودم. بدون هیچ آگاهی و آمادگی قبلی و حالا...
 - پری؟ گوشت با منه؟ بالاخره نگفتی میای یا نه.
 - سعی‌مو می‌کنم اما قول نمی‌دم.
 - یه کمی هم واسه خودت زندگی کن. شرط می‌بندم بهت خوش می‌گذره. اونو رو هم که می‌گفتم، حتماً می‌یاد. خیلی مشتاقه تو رو ببینه.
 - بعداز این همه سال؟ دیگه چه اهمیتی داره؟
 - خل‌بازی درنیار. مثل پیرزنا حرف می‌زنی. پس تا سه روز دیگه. بعد از اینم گوشی رو بردار.
 برای چه باید گوشی را برمی‌داشتم؟ از تماس‌های تلفنی مکرر و دستور گرفتن خسته شده بودم. کتری سوت می‌کشد. امروز هوس کرده‌ام صبحانه‌ی مفصلی را تدارک بینم؛ برای دو نفر. مثل آن وقت‌ها که پاورچین پاورچین به اتاق خواب برمی‌گشتم، نوک انگشتانم را در موهای نرم و لخت آریان فرو می‌کردم، تا از خواب بپرد و من در بازوانش گم شوم... چایی را دم می‌کنم. در کابینت را باز می‌کنم و رژ دم دستی‌ام را پس از سال‌ها برمی‌دارم و بی‌آینه به لب‌هایم می‌مالم و از عطر نیناریچی که آخرین هدیه‌ی آریان برایم بود، به نرمه‌ی گوش‌ها، مچ دست‌ها و گردنم می‌زنم و به طرف گنجه‌ی لباس‌هایم می‌روم و پیرهن سیاه‌رنگی را که برای آشنایی با آریان خریده بودم، از جارختی برمی‌دارم و تنم می‌کنم. از تشکیلات مأمور شده بودم او را به هر نحوی که شده، جذب کنم. به آینه‌ی قدی نگاه می‌کنم. نسبت به گذشته لاغرتر شده‌ام. دستی به موهای شاننه‌نکرده‌ام می‌کنم.
 - آریان می‌شه امشبو نریم مهمونی؟
 - چرا؟
 - حوصله‌شو ندارم.
 - حوصله‌شو داری عزیزم، اما از پرتوی می‌ترسی، آره؟
 - از کجا فهمیدی؟
 - باید عادت کنی. زندگی ما یعنی همین. کجاشو دیدی. اگه کسی بخواد رتبه بگیره و زنی مثل تو داشته باشه، باید یه کمی همچین خودشو بزنه به اون راه.
 - این که خیلی بده.
 - تا منو داری دلت از هر بابت قرص باشه. راستی پرتوی بغل گوشت چی می‌گفت؟
 - سربه‌سرم نذار دیگه. خودت که بهتر از من می‌شناسی‌ش.
 با انگشتانم زیر چشمانم را پاک می‌کنم. نمی‌دانم چرا چهره‌ی مرد کنار خیابان می‌آید جلو چشمم. از کجا پیدایش شده بود؟ شاید اگر می‌شناختمش خیلی چیزها برایم روشن می‌شد. چه فکر مسخره‌ای! چرا باید فکر می‌کردم که او به خاطر من آن پایین کشیک می‌دهد؟ دلم می‌خواهد برای تنوع هم که شده، به مهمانی نازیلا بروم. لب‌هایم را به هم می‌مالم. رژم به رنگ ارغوانی تند است؛ رنگ دل‌خواه

آریان. گونه‌هایم گر گرفته. حس می‌کنم باید راجع به حرف‌های نازیلا فکر کنم. از بقیه‌ی زندگی‌ام لذت ببرم. لذت واقعی. راستی، لذت واقعی در چیست و کجا باید پیدایش کرد؟ نه، من درست‌شدنی نیستم. آیا خواهم توانست همه چیز را از اول شروع کنم؟ به این هم نمی‌خواهم فکر کنم. مانتوم را می‌پوشم و کیفم را از روی میز برمی‌دارم. در را که باز می‌کنم، تلفن زنگ می‌خورد. خنده‌ام می‌گیرد. حتم دارم که نازیلاست. همیشه عجله دارد. گوشی را برمی‌دارم.

- بازم هول ورت داشته؟ دارم می‌یام.

صدا آشنا بود. اما نازیلا نبود، صدایی بود رمزدار و همیشگی. نفسم بند می‌آید.

- ماه آینده، روز دهم. سوژه، آشنایی با آقای...

- اما من...

- برای اطلاعات بیش‌تر منتظر تماس باشید.

- اما من، من که بهتون اطلاع دادم که دیگه نیستم.

گوشی قطع شده بود.

دستانم می‌لرزد. چهارزانو روی زمین می‌نشینم. مثل روزی که قرار بود آریان را لو بدهم.

- نمی‌شه امشب رو زودتر بیایی خونه؟

- فکر نکنم. چته؟ واسه چی نگرانی. رنگت پریده، خبری شده؟

- آریان؟ می‌خواستم بگم... بگم که دوستت دارم.

خندیده بود.

- اینو که خودم می‌دونم. دیگه...

آن‌روز بارها سعی کردم که همه چیز را به آریان بگویم. از برداشتن اسناد سری، تا کپی گرفتن از تک‌تک آن‌ها و رساندنم به دست تشکیلات. از این‌که او را ذره ذره لو می‌دادم. از این‌که اسم واقعی‌ام هرگز پری نبود و این‌که شماره عضویتی داشتم که همیشه باید از حفظ می‌بودم. حق با نازیلا بود.

- ببین حرف امروز و فردا نیست، حرفِ یه عمره. این تموم شد اون یکی، اونم تموم شد یکی دیگه، با هویت دیگه. مثل این باشه که هر دفعه بخوای کس دیگه‌ای بشی با اسم جعلی، تاریخ تولد جعلی و... یادت باشه که بعدش هیچ عذر و بهونه‌ای رو قبول نمی‌کنند. مطمئنی که می‌تونی از عهده‌اش بریایی؟

- خب آره.

پس معلومه فکراتو کردی. راستش این جور کارا جریزه می‌خواد. من که شخصاً به خودم اعتماد ندارم.

آرایشم قاطی هم شده، بهت برم داشته، دلم می‌خواهد مرد پایی را ببینم. شاید که او آریان را بشناسد و سرنخی از آریان را برایم بدهد. چرا حس می‌کنم او می‌تواند کمکم کند؟ نمی‌دانم احساسم غلبه می‌کند یا منطقم. بلند می‌شوم. دسته کلید را از جاکلیدی برمی‌دارم و به طرف در می‌روم.

..

کنار خیابان ایستاده‌ام؛ جایی که هر شب او می‌ایستاد. و از او خبری نبود. باید زودتر از این‌ها می‌جنبیدم.

پله‌ها را یکی یکی بالا می‌آیم، صدای زنگ تلفن را می‌شنوم. در را باز می‌کنم و تا به هال می‌رسم زنگ تلفن قطع می‌شود. مانتوم را در می‌آورم و روی دسته‌ی مبل می‌اندازم. به اتاق خواب می‌روم، سرما اولین رفیق تنهایی، سلامم می‌دهد. موهای تنم مور مور می‌شوند. آب بینی‌ام را بالا می‌کشم. روی صندلی مقابل آینه می‌نشینم. پنبه‌ی آغشته به شیرپاکن را دور چشم‌ها و اطراف صورتم

می گردانم. لبانم می جتیند.
- فردا اگر بیاید. اگر که بیاید...

پلک هایم ورم کرده و سنگینی می کند. با همان لباس ها دراز می کشم. خسته ام و ذهنم خالی.
دستم را به بالش خالی و سرد پهلویی ام سر می دهم. می ترسم؛ مثل بیش تر شب ها، چشمانم را می بندم.
دعا می کنم که امشب کابوس هایم به خواب روند و آریان صبح فردا آرام صدایم زند و مرد کنار خیابان
بخواهد که از نو نقش بازی کند.

می داند. می داند؟

بهارک پژمان فر

سرم را تکیه می دهم به شیشه‌ی سرد بخار کرده‌ی اتوبوس. صداها درهم و شلوغ توی گوشم می ریزد. چادر زنی لای در گیر کرده است. از پشت، همدیگر را هل می دهند. مردها بلند بلند حرف می زنند و من خوشحالم که نشسته‌ام و می توانم سرم را به شیشه تکیه دهم و چشم‌هایم را ببندم و هیچ صدایی نشنوم و پشت پلک‌هایم بروم از کنار پیاده‌رو که قطره‌های باران روی صورتم نخورد که آرایش ملایمی که کرده‌ام، قاطی نشود و من در حالی که سرم را پایین گرفته‌ام روی نوک پا سریع بروم و مواظب باشم که ماشین‌ها آب کثیف خیابان را روی لباس‌هایم نپاشند و پایم را روی کاشی‌های شکسته‌ی ترک خورده نگذارم که آبشان کفش‌های راحتی‌ام را خیس نکنند و به هیچ چیز و هیچ کس فکر نکنم جز او که الآن در آن آتلیه‌ی کوچک با انبوه تابلوهای نصب شده روی دیوار و تابلوهای نیمه تمام روی سه پایه‌ها نشسته، که الآن ضبطش روشن است مثل همیشه و «رامیز قلی اف» صدای تارش را به جان او می ریزد و جان من و او بلند می شود و آرام آرام در فضا‌های خالی بین سه پایه‌ها راه می رود و به ارزشنا‌های چیده شده نگاه می کند و زمین کثیف است و همه جا شلوغ و در هم و کتاب‌ها ریخت و پاش و او وقتی خسته می شود برمی گردد. می نشیند و سیگاری از جیب پیراهنش درمی آورد و روشن می کند و زیرسیگاری را پیدا نمی کند و همان طور که روزنامه‌ی صبح را در دست دارد، پک‌های عمیقی به سیگار می زند و خاکسترش را روی زمین می ریزد و بعضی وقت‌ها عینکش را روی بینی جابه‌جا می کند

و زیر بعضی جمله‌ها خط می‌کشد که در را باز می‌کنم. تقریباً خیس شده‌ام. انگشتم را زیر مژه‌هایم می‌کشم. سیاه می‌شود. او بلند می‌شود. در حالی که لبخندش روی صورتش پخش شده است، سیبیلش را به دندان می‌گیرد و می‌جود. صندلی‌ای برایم جلو می‌کشد و می‌پرسد: «بارون تنده؟» چیزی توی دلم خالی می‌شود.

می‌گویم: «چرا این جورى نگاهم می‌کنید؟ خیلی خنده‌دار شده؟»

دیگر با هر حرکت اتوبوس، سرم به شیشه نمی‌خورد. چشم‌هایم را باز می‌کنم. زن بغل دستی‌ام جایش را به دختری داده که آدامس می‌جود. با پشت دست شیشه را پاک می‌کنم. صداها دوباره اوج گرفته. نمی‌دانم ایستگاه بعدی چه‌طور باید از این همه آدم رد شوم؟ باران هنوز می‌بارد. به ساعت نگاه می‌کنم. تا من برسم همه‌ی شاگردهایش رفته‌اند. باید از جایی شروع کنم. باید چیزی بگویم. می‌داند. حتماً می‌داند که چرا روزهایی که کلاس ندارم، بعد از رفتن شاگردهایش به دیدارش می‌روم. چرا می‌خواهم برایم تار بزند و چرا وقتی تارش را بغل می‌کند و مضراب را بر سیم‌هایش می‌زند، من آن قدر شیفته می‌شوم که چشم‌هایم خیس می‌شوند. می‌گوید: «تو هم چیزی بزنی.» دست‌هایم می‌لرزد. نت‌ها از ذهنم محو می‌شوند. اسم آهنگ‌ها را فراموش می‌کنم و می‌گویم: «نه» اصرار می‌کند. تار را می‌گیرم. سیم‌ها را امتحان می‌کنم. کدام آهنگ را بزنی؟ کدام؟ که صدای زنگ تلفن بلند می‌شود. گوشی را برمی‌دارد. می‌گوید که حتماً در راه بازگشت ماست و میوه و تخم‌مرغ خواهد خرید. می‌گوید که شب زودتر برمی‌گردد تا با او به خانه‌ی برادرش بروند. صدای او را می‌شنوم. صدای زیری که توی گوش‌هایم زنگ می‌زند. داغ می‌شوم، تار را تکیه می‌دهم به دیوار. بلند می‌شوم. چند نفس عمیق می‌کشم. ریشه‌ی موهایم می‌سوزد و نوک انگشت‌هایم. احساس می‌کنم دستی تا روی شانهم می‌آید، در هوا می‌ماند و برمی‌گردد. می‌گوید: «زنم بود.» می‌گویم: «می‌دانم.» می‌خواهد تار بزنی. نمی‌زنم. باز هم چیزی نگفته‌ام. حضور لعتی «او» همیشه مانع است. سایه‌ای که در فضای این آتلیه کوچک جریان دارد.

اتوبوس می‌ایستد. بلند می‌شوم. با هر حرکت تکرار می‌کنم. «ببخشید، ببخشید.» وسط آن همه آدم احساس نفس‌تنگی می‌کنم. از روی پله می‌پریم پایین. باران تقریباً بند آمده. می‌توانم سرم را بالا نگه دارم و راست راه بروم و گاه لمس قطره‌ای را روی پوست داغ صورتم حس کنم. مستقیم نمی‌روم که مسیر آتلیه‌ی اوست. به راست می‌پیچم. به سمت گل‌فروشی کنار مدرسه‌ای دخترانه. می‌خواهم گلی برایش بخرم. روی میزش بگذارم. صدای ضبط را کم کنم. صندلی را بکشم روبه‌رویش و در حالی که او گل را بو می‌کند یا نگاهش می‌کند به او نگاه کنم و حرف را بکشانم به اولین روزی که او را توی سالن یکی از نمایشگاه‌های نقاشی دیدم. او مرا تماشا می‌کرده که چه‌طور با دقت روبه‌روی هر تابلو می‌ایستم. لذت می‌برده از این همه علاقه. علاقه‌ای که در من نبود آن‌طور که او تصور می‌کرد. از سر بی‌کاری رفته بودم. نمی‌دانم چرا آن قدر جلو هر تابلو می‌ایستادم. نمی‌دانم چرا آن قدر خیره‌شان می‌شدم. گفت: «نظرتون راجع به این کار چیه؟» دریایی بود پر موج، صخره‌ای در ساحل و آبی آسمان. آن قدر ساده! آن قدر تکراری! دقیق‌تر نگاه کردم. صخره به طرز عجیبی شبیه سر یک انسان بود. می‌توانستم خطوط و چین‌های روی پیشانی و زیر چشم‌هایش را ببینم، با نگاهی که رو به دریا یا آسمان داشت، یادم نیست. اما نگاهی عجیب بود. این چهره و نگاه هر لحظه در نظرم تغییر می‌کرد و دریا که رنگ به رنگ می‌شد و نمی‌دانم چه چیزهایی گفتم و چه‌طور حرف زدم که او لبخند زد. به طرف زنی برگشت که به طرف ما می‌آمد. او را «عزیزم» خطاب کرد و راجع به من که به نظر او با استعداد و مشتاق بودم، صحبت کرد و من فهمیدم او نقاش همین تابلو است. خجالت‌زده سرم را زیر انداختم. او گفت از نظرات من بسیار خوشحال شده و ما به همدیگر معرفی شدیم و زن او که چشم‌های سبز درشتی داشت، پیشنهاد کرد من به آتلیه‌ی شوهرش بروم و در کلاس‌هایش شرکت کنم.

دو تا رز می‌گیرم. می‌گویم ساده‌ترینشان کند. یکی را بلندتر از دیگری ببندد. پولشان را می‌دهم و به طرف آتلیه می‌روم. حسابی دیر کرده‌ام. این بار دیگر مثل دفعه‌های قبل نمی‌شود. مثل آن دفعه که حرف را از یک نقاشی ساده، از یک تصویر به عشق کشاندم. مشتاقش کردم و تا خواستم حرفی را که تا نوک زبانم آمده بود بزنم، سرد شدم. کیفم را از جارختی برداشتم و رفتم.

چراغ‌های آتلیه را از دور می‌بینم و سایه‌ی او را که روی تابلوی خم شده. می‌ایستم. صدای قلبم را می‌شنوم. بعد از هشت ماه رسیده‌ام به این‌جا که رزهایی توی دستم باشد و باران قطع شود و من بیایستم در پیاده‌رو روبه‌روی و بخواهم بروم که چه بگویم؟ زنش می‌گوید: «دختر با استعدادی هستی.» او می‌گوید: «و خیلی مهربان» چیزی در نگاه زنش سرد می‌شود و من لیخند می‌زنم. می‌گوید: «باید بروم.» دست‌پاچه می‌پرسد: «چرا؟» دستش را روی شانهم می‌گذارد. می‌گوید: «دنبال زهرا» نفس راحتی می‌کشم. او زنش را بدرقه می‌کند. وقتی برمی‌گردد، می‌گوید: «واقعا فرشته است.» و به چشم‌های من نگاه می‌کند، آن قدر خیره که پلک‌هایم پایین می‌افتند.

خیابان را رد می‌کنم. در را به آرامی باز می‌کنم. دخترکی هنوز دارد روی تابلوش کار می‌کند. او همچنان مشغول است. سلام می‌کنم. سرش را بلند می‌کند. گل‌ها را که می‌بیند، چشم‌هایش گشاد می‌شود. «چه خبر؟» لیخند می‌زنم. «همین جور.» باور نکرده. جور خاصی نگاهم می‌کند. نگاهم را می‌دزد. می‌خورم به وسایلی که روی میزهاست. همه چیز روی میز پخش می‌شود. می‌آید و جمع و جورشان می‌کند. به دخترک نگاه می‌کنم. چرا نمی‌رود؟ «حالت خوب نیست؟» «چرا خوبم.» و می‌روم لیوانی از روی میز برمی‌دارم تا نیمه پر از آب می‌کنم، گل‌ها را می‌گذارم تویشان و لیوان را روی میز. او به طرف تابلوی می‌رود که رویش کار می‌کرد. روی صندلی می‌نشینم. از کجا شروع کنم؟ چه بگویم؟ چه‌طوری؟ می‌داند. حتماً می‌داند، ولی چرا گفتن چیزی که هر دو می‌دانیم، این قدر سخت است؟ آینه‌ی جیبی‌ام را از کیف برمی‌دارم و موهایم را مرتب می‌کنم. بعد از چند دقیقه دختر خداحافظی می‌کند و می‌رود. او هنوز روی تابلو خم شده. نیم‌رخش را می‌بینم؛ انتهای ابروی کلفش را که کمرنگ شده، مژه‌های کوتاه و بینی نوک تیزش را. لب‌هایش آرام آرام تکان می‌خورند. چیزی زمزمه می‌کند. حسی در درونم می‌جوشد. نگاهم را می‌سرانم روی دستش که آرام روی تابلو حرکت می‌کند. آمده بودم چیزی بگویم و بروم. آن اوایل بود یا نه. بعدترها؟ نمی‌دانم. آن روز حال عجیبی داشت. فقط می‌خندید. گفتم: «چی؟ خوردی؟» گفت: «نه.» و باز خندید. عصبی شدم. کتابی برداشتم و ورق زدم. او آمد کنارم. یک لحظه، فقط یک لحظه دستش را گذاشت روی دستم و تند برداشت. سرم را که بلند کردم، بیرون رفته بود. وقتی آمد دیگر نخندید. تمام آن روز هیچ حرفی نزدیم. باید چیزی بگویم. بلند می‌شوم و آهسته پشت سرش می‌ایستم. این بار روی چهره‌ای کار می‌کند و حالا روی چشم‌هاست. می‌گویم: «خیلی قشنگه.» می‌پرسد: «چی؟» می‌گویم: «چشم‌هایش.» مکث می‌کند سرش را برمی‌گرداند به چشم‌هایم نگاه می‌کند. می‌گوید: «بله، خیلی.» و دوباره مشغول کار می‌شود. آهسته ادامه می‌دهد: «چشم‌ها خیلی مهم‌اند.» یاد چشم‌های زنش می‌افتم. خیلی دلم می‌خواست بدانم چه‌طور با هم آشنا شده‌اند. حالا دیگر قلم‌مو را کنار می‌گذارد. به طرف میز می‌رود و گل‌ها را بو می‌کند. سیگاری لای لبش می‌گذارد. عجیب هوس سیگار کشیدن می‌کنم. می‌ترسم رد کند، اما می‌گویم: «یکی هم به من بده.» «نمی‌دونستم تو هم سیگار می‌کشی.» «اگه الآن بکشم می‌شه دومی.» «و دفعه‌ی قبل؟» دلم نمی‌خواهد به او بگویم وقتی بود که... اصلاً چه فرقی می‌کند که چه وقتی بود؟ می‌گویم: «یادم نیست.» سیگاری تعارفم می‌کند. اولین پک را که می‌زنم، می‌گوید: «به نظر حرفه‌ای می‌یای. واقعا که دختر جالبی هستی.» خب. این نقطه‌ی شروع. می‌توانستم از همین‌جا شروع کنم. می‌گویم: «راستی چرا جالبم؟» «یه جور خاصی هستی. جوری که دیگران نیستند.» مشتاق‌تر می‌شوم. می‌فهمد و می‌گوید: «نمی‌شه گفت آرومی یا شلوغ. مخلوطی از هر دو. حرکات یه جور خاصی تو یاد می‌مونه و حرفات.» قلبم آن قدر بلند

می‌زند که صدایش توی گوش‌هایم می‌پیچد. دست‌هایم را زیر بغل‌هایم پنهان می‌کنم. دوستم دارد. عجیب دلم می‌خواهد ببوسمش. صندلی‌ام را جلوتر می‌کشم. «می‌دونی امروز باید باهات حرف بزنم. دیگه تحمل ندارم.» ساکت می‌شود خودش را کمی عقب می‌کشد. «مشکلی پیش اومده؟» انگار آب سردی روی سرم می‌ریزند. چه‌طور نمی‌تواند بفهمد؟ اصلاً شاید من اشتباه می‌کنم. اگر دوستم نداشته باشد؟ اگر تعجب کند و خشکش بزند؟ اگر نخواهد هیچ وقت مرا ببیند؟ دهانم خشک خشک است. او همان جور نگاهم می‌کند. «خب؟» «چی؟» «خواست کجاست؟ امروز یه جوری شدی. نگفتی این گل‌ها واسه چیه؟» «همین جوری هوس کردم.» «عجب دروغ‌گویی هستم من. هوس کردم. این هم شد حرف؟ کدام هوس؟ چرا شروع نمی‌کنی؟ این که بهانه خوبیه. چرا چیزی نمی‌گی؟» «چرا چیزی نمی‌گی؟» و صندلی‌اش را جلو می‌کشد. «ببین، اگه مشکلی هست. اگه حرفی داری راحت بزن. شاید منو قابل نمی‌دونی.» «کی قابل‌تر از شما؟» پس این مهربانی، این نگاه‌ها، این رفتار؟ «می‌خواستم بگم...» «خب؟» «چرا این جوری نگاهم می‌کنید؟ نمی‌تونم حرف بزنم.» «اه، چه‌قدر لفتش می‌دی.» و راه می‌رود. کلافه است. «ببین راحت باش من گوش می‌کنم. چرا این قدر سرخ شدی؟» «شاید سرما خوردم» «می‌خوای یه قرص بهت بدم؟» «نه.» داد می‌زند. «پس چی؟» چشم‌هایم خیس می‌شوند و باز هم صدای لعنتی تلفن. کیفم را برمی‌دارم، روبه‌رویم می‌ایستد. «معذرت می‌خوام. اگه نمی‌خوای، اصرار نمی‌کنم. یه روز دیگه حرف می‌زنیم. خب؟ یه روز دیگه؟» و گوشی را برمی‌دارد، دوباره می‌نشینم. قطع که می‌کند، بیرون می‌روم. باران دوباره شروع شده، چند قدم برداشته‌ام که صدایم می‌کند. چتری به طرفم دراز کرده، می‌گوید: «فردا که می‌آیی؟» جوابی نمی‌دهم. داد می‌زند: «منتظرم.» سرم را برنمی‌گردانم. فکر می‌کنم با این باران تا به ایستگاه برسم، حسابی خیس خواهم شد.

لاپ او اوزاق لاردا

رضا کاظمی
آذر بشیرزاده اوچون

قاری، اوزاندیغی یئرده گۆزلرینی آچدی، دوداق لارینی تریپتدی. باشینا توپلاشمیش قیزلاری آغزینا ساری سوواشدیلار. او، زور بیلاھلا، - «منی ایلشدیرین» دئدی. قیزلارین بیر قاری نین سویوموش ال لریندن یاپیشاراق، باشقاسی دالدا ن قول لارینی آناسی نین قولتوغونا سارییب، اونو یاستیغینا سۈیکه دی. ساچلی، خالالاری نین بۇیرونه سوخولدو: - «بۇیوک ننه! بۇیوک ننه! توختادین می؟» خالاسی الینی قویدو بالا جا قیزین چیینینه: - «سوس!» قاری دیل آلتی نسه دئدی. ساچلی نین آناسی قولاغینی قاری نین آغزینا یاخینلاتدی: - «ملک لره سلام دئییر.» قاری الینی قیزی نین الیندن چیخاریب، قاپیا ساری اوزاتدی. ساچلی یاری آچیق قاپیا باخدی. خالالارین بیر دئدی: - «قیز! دور گئت سکینه بی بی نی چاغیر گل سین.» قاری نین دوداق لاری قارالیردی، الی اسیردی. ساچلی قاچا قاچا گئتدی سکینه بی بی نی چاغیر سین. ایکی قاپی اویانلیق، سکینه بی بی، بالا جا پنجره سی نین آرخاسیندا ن کوچه یه باخیردی. ساچلی، پنجره نین قاباغیندا دوروب، چیغیردی: - «سکینه بی بی، سکینه بی بی.» کوچه نین اوشاق لاری دا قیزین دالیسیجا قیشقیردی لار: - «سکینه بی بی! سکینه بی بی!» بۇیوک ننه گیلدن شووه ن قویدو.

ساجلى اوزونو دۇندەرىپ، آچىق قاپى لارىنا باخدى.
 سكىنە بى-بى، چىلىپنى يىرە باسا باسا ئويىندىن چىخدى.
 ساجلى ئوللىرىنە سارى باش گۆتوردو.
 خالالار آغلاشیردىلار. آناسى اوزونە دۇيورودو. بۇيوكننە، يىنە يورغان دۇشكەدە اوزانمىشىدى.
 يورغانى دا باشىنا چكىمىشىدى. ساجلىنى ئالە قاپى آغزىندا آغلاماق توتدو.
 سكىنە بى-بى چىلىپى ایلە قىزا دندى يول قاباغىندان چكىلسىن. ساجلى گۆز ياش لارىنى
 كۆينە-بى-نن قولو ایلە سىلىپ، دهلزده دوردو.
 سكىنە بى-بى الینى بوكولموش بئلىنە آندى، يورغان دۇشەیه سارى آددىملادى.
 قونشولار بىر بىر اوتاغا تۆكولوردولر.
 سكىنە بى-بى، قارى-نن باشى اوستە آیلشیپ، آغزى تېریشە تېریشە يورغانىن يىكە گوللرىنە
 دونوخدو.

قونشونون تزه گلىنى، ساجلى-نن الیندن ياپىشىدى: - «نیه آغلايىرسان؟»
 ساجلى دندى: - «بۇيوكننە اۆلدو!»
 گلىن، قىزى اۆزويلە حیهطلە گۆتوردو.
 قونشو اوشاق لارى حیهطین بىر بوچاغىنا توپلاشیپ، دئیتلەشیردىلر. اونلار، ساجلى ایلە قادینى
 گۆرجهك سسلىرى باتدى. گلىن گولومسەمەدى: - «نە اولوب كى؟»
 خالالار اوخشاما اوخویوردولار.
 اوغلان لارین بىرى، - «ساجلى-نن بۇيوكننەسى اۆلوب» دئیب، باشىنى آشاغا سالدی.
 ساجلى ایلە كوسولو اولان قىزلارین بىرى قاباغا گلىب، اونون اوزوندن اۆپدو. هىچ كس اونلارین
 باریشماغىنا گۆره ال چالمادی.
 گلىن، - «ساجلى-نن بۇيوكننەسى اوچدو گئىدى لاپ او اوزاق لارا» دئیهرك، الی ایلە گۆلىرى
 گۆستردى.

اوشاق لار گۆیدەكى قارغالار باخدىلار.
 آرواد، اوغلان لارین بىرىنە اوز توتدو: - «ساجلىنى دا گۆتورون، گئىن كچهده اويناين!»
 كچهده، اوغلان دندى: - «نە اويناياق؟»
 ساجلى ایلە يىنىجه باریشان قىز آچىقلاندى: - «اوتانیپ، خجالت چكىمرسن؟»
 ساجلى دانیشمادی. كچه باشىنداكى سكى-نن اوستونده ایلەشیپ، ئوللىرىنە سارى گئىن قادین لارا
 باخدى.

اوشاق لار دا، بىر بىر، سكى اوستونده ایلەشیپ، گۆز آلتى ساجلىنى سوزدولر. ساجلى بۇيوموش
 قىزلارا اوخشايردى.
 شووهن سسى، اورا كىمى ده گلىردى. ساجلى، داها خالالارى-نن سسىنى بىر بىرىندىن آيىرا
 بىلمىردى. يىتل، باشقا سسلىرى ده خالالارى-نن سسىنە قاتمىشىدى: آروادلارین چاخناشماسى،
 اوشاق لارین پىچىلداماسى، ایتلرین هورمەسى و گۆیدەكى قارغالارین قارىلداماسى.
 ايرى قارغالارین بىرى گۆیدىن ائىپ، الكترىك تىللىرى-نن اوستە آیلشدى. او قارىلدايلاق، آغیر
 آغیر قول قاناد چالىردى.

ساجلى، قارغایا باخىپ باخىپ يىرىندىن آتیلدى؛ دئمهلى بۇيوكننەسىنى چاغىردى.
 اوشاق لار ايسه بىر بىرىنە باخاندان سوترا، سكى-نن اوستونه چىخىپ، ساجلى-نن سسىنە سس
 وئردىلر.

بۇيوكننە بىردىن اوچدو.

ساجلى اونون گئى گئده اوزاقلاشماسىنا باخاراق، يىنە ده باشلادى آغلاماغا.



خصیت پردازی در رمان جزیره‌ی سرگردانی
تیت دورافتاده‌ی راوی
بارهی گلی ترقی
بتمی شویم
باهی به کتاب من دختر نیستم
معنایی از یک جنایت

بخش چهارم نقد

نقد داستان و رمان همواره از دغدغه‌های
خادمان انتشار کتاب شهرزاد بوده و
کوشیدیم در حد توانایی خود به این مهم
دست یابیم. در این بخش از کتاب شهرزاد
رمان جزیره‌ی سرگردانی خانم سیمین
دانشور را خانم هلن اولیایی‌نیا نقد و بررسی
کرده و عزیزان دیگر - حمیدرضا شریفی،
کاوه سالاری، قاسم طویایی و قاسم
ملاحمدی به ترتیب - رمانهای تکه‌های
جنایت، رود راوی، عادت می‌کنیم، من
دختر نیستم و مجموعه داستان‌های گلی
ترقی را مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.

شخصیت‌پردازی در رمان جزیره‌ی سرگردانی

هلن اولیایی‌نیا

در رمان **جزیره‌ی سرگردانی**، اثر خانم سیمین دانشور، شخصیت «هستی» با وجود آرمانی و ایده‌آلیست بودنش، نام رمزی وی و پایان خوش داستان، از بلوغ و تحول شخصیتی بی‌بهره است. این بدان معنی نیست که هر شخصیتی در داستان باید متحول شود، ولی کنش شخصیت اصلی هستی و تعارض‌های او در مواردی باورپذیر و در مواردی دیگر ناگهانی و توجیه‌ناپذیر است. انتخاب نهایی هستی میان مراد و سلیم، واکنش‌هایش به فعالیت‌های سیاسی این دو و پایان به ظاهر خوش داستان، خوش‌آیند خواننده‌ی تیزبین نیست، بلکه سؤال برانگیز است. خواننده خود دچار تعارض می‌شود که آیا او از درک منظور نویسنده عاجز بوده است و نویسنده به عمد خواسته شخصیت هستی، به عنوان یکی از انسان‌های سرگردان «جزیره‌ی سرگردانی» باقی بماند و با خوش‌باوری از آن‌چه به آن دست یافته است، خشنود به نظر رسد یا این‌که شخصیت‌پردازی فدای پایان خوش داستان شده است. با توجه به این‌که نویسنده‌ی ارجمند توانایی خود را در شخصیت‌پردازی در **سووشون** به نمایش گذاشته، گزینه‌ی اول درست است.

بنابراین برای روشن شدن انگیزه‌های رفتاری شخصیت اصلی داستان، یعنی هستی، باید نگاهی به شرایط زندگی او و تأثیرات روانی این شرایط بر او بیندازیم. این شرایط را باید به شرایط زمانی و محیطی تقسیم کرد و به مطالعه‌ی رفتار هستی، کنش‌ها و واکنش‌های او در این موقعیت‌ها پرداخت. برای بررسی زمان داستان، باید دهه‌ی قبل از انقلاب را به یاد بیاوریم. داستان به روشنی یادآور

ایسم‌ها و نظریه‌های سیاسی متفاوت و متعددی است که دو نظریه‌ی مشخص آن در مراد و سلیم تبلور می‌یابد و در کنار آن‌ها خط سیاسی-فلسفی خود سیمین آشکار می‌شود. هستی که از کودکی و نوجوانی در محاصره و هجوم همه این نظریه‌هاست، یادآور سیاست‌زدگی افرادی است که تحت تأثیر احساسات خود نمی‌دانستند کدام نظریه را بپذیرند و معمولاً پذیرش یکی از این نظریه‌ها، به معنای مخالفت و دشمنی با دیگری بود. هستی مدتی به دلیل عشقی که به مراد دارد، از نظرات افراطی مراد تأثیر می‌گیرد و مدتی دیگر مجذوب نظرات سیاسی-عرفانی سلیم می‌شود. با وجود این برای هستی پیش از نظریه‌ی سیاسی یا فلسفی، مسئله‌ی ازدواج مطرح است. او همواره در حال سبک و سنگین کردن نظرات مراد و سلیم و مقایسه‌ی آن‌هاست تا ببیند کفه‌ی ترازو به نفع کدام یک پایین می‌رود. ازدواج سیاسی و روشن‌فکرانه - که در این دهه و پس از آن بسیار معمول بود- همان چیزی است که استاد مانی، هستی را از آن برحذر می‌دارد:

مد شده که زن‌های هنرمند، مرد هنرمند انتخاب کنند، و زن‌های باسواد و روشن‌فکر، مرد باسواد و روشن‌فکر. البته این هیجان‌آور است و خیلی حرف برای گفتن به هم دارند، اما شک دارم در خلوت هم بتوانند گزینه‌های همدیگر را ارضا کنند. دست کم همه‌شان نمی‌توانند.^۱

و ادامه می‌دهد:

ببین دختر، داری جوانی‌ات را به پای مراد هدر می‌دهی. چندین سال در انتظار خواستگاری او هستی. احساس تو نسبت به او، به علت انس و عادت و مهربانی‌های او و خیال پردازی‌های توست.^۲

واقعیت این است که سیاست‌زدگی هستی به پیش از این دوره برمی‌گردد، محیط خاصی که برای هستی فراهم شده، نتیجه‌ی همین شرایط است. زندگی او از کودکی و نوجوانی با سیاست آمیخته بوده است. وی با مادر بزرگش زندگی می‌کند که مدعی است پدر هستی در مبارزه‌های سیاسی به دلیل طرف‌داری از دکتر مصدق کشته شده است. مادر بزرگ عکس پدر هستی و دکتر مصدق و افراد هم‌مسلك آنان را به دیوار زده است و روزی هزار بار خاطره دل‌خراش مرگ پدر را برای او سوگواری می‌کند و به مامان عشی ناسزا می‌گوید که بی‌درنگ پس از مرگ پسرش با دیگری ازدواج کرده است. در واقع تنها سرگرمی مادر بزرگ همین خاطره‌هاست و هستی باید خود را با این وضعیت هماهنگ کند. از سوی دیگر، مادر هستی، عشرت که با او با نام مامان عشی آشنا می‌شویم، زن سبک‌سر و هوس‌رانی است؛ همان گونه که نام عشرت بازتابی از شخصیت وی است. او بلافاصله پس از مرگ همسرش، با مردی به نام احمد گنجور ازدواج می‌کند که از شیفتگان و خودفروختگان رژیم شاه است. از این رو خانه‌ی پدرخوانده‌ی هستی مرکز عیاشی امریکایی‌های مقیم ایران است. مادر هستی هم، که لاابالی و تهی از بینش و تعقل است، در میان امریکاییان جولان می‌دهد. او تمام وقتش در حمام سونا با امثال خودش یا در سالن آرایش می‌گذرد. دست آخر هم با یکی از همین ایرانی‌ها که همسر امریکایی دارد کارش به رسوایی می‌کشد و از او باردار می‌شود. این آخرین ضربه‌ای است که به روح هستی وارد می‌آید. هستی که گاه برای فرار از محیط خسته‌کننده و یک‌نواخت خانه به دیدار مامان عشی می‌رود، از بی‌بندوباری‌های مادر به جان آمده و احساس شرم می‌کند:

مامان عشی به ناخن‌های دستش لاک می‌مالید و هستی سیر نگاهش می‌کرد... چنان از او بدش آمد که انگار او را نزیاییده بود - یک بیگانه...^۳

هستی به سیمین می‌گوید: «مرا پدر و مادرم ساخته‌اند که هیچ کدامشان را نداشته‌ام.»^۴ پس هستی

یا باید در خانه بماند و داستان دل خراش و تکراری مرگ پدر را از زبان مادر بزرگش بشنود یا به دیدار مادرش برود و بی‌بندوباری‌های او را تحمل کند. برادرش شاهین هم دانشجویست و فقط طوطی‌وار، باورهای سیاسی دیگران را تکرار می‌کند و نظرات را جعل می‌کند و به نام خودش جا می‌زند. این رفتارها در حضور سلیم، هستی را سخت دست‌پاچه و شرمنده می‌کند.

پس از آن با مراد آشنا می‌شود و دو سال منتظر می‌ماند تا از او خواستگاری کند و آخرین تجربه‌ی آشنایی‌اش با سلیم است که با نظراتش او را مسحور می‌کند. از سویی نمی‌داند با سال‌ها دوستی و صمیمیت میان خود و مراد که عاشقانه و بدون هیچ تعهد و مسئولیتی او را ستایش می‌کند، چه کار کند و از سوی دیگر، سخنان سلیم بیش‌تر به دلش می‌نشیند و برای این که محبوب سلیم باشد، ناچار است با نظریه‌های سیاسی آشنا شود.

هستی پیش از این به سبب احترام و وفاداری به خاطره‌ی پدر، تحت تأثیر عقاید سیاسی پدر است و این دو نیز بر آن افزوده می‌شود. همچنین استاد او، «سیمین دانشور» نیز با عقاید فلسفی خود و نظرات سیاسی جلال آل احمد^۵ همواره او را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

به اعتراف خود هستی، که همواره مورد هجوم مانیفست‌های سیاسی این و آن است، سخت دچار سردرگمی می‌شود. او به سؤال سلیم که نظر سیاسی شما چیست، پاسخ می‌دهد:

من قاطی پاطی هستم، گاهی فکر می‌کنم چپ انسان‌دوستم و هوادار خلیل ملکی و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهب معتقدم و پیرو جلال آل احمد، یا به قول شما به دینامیزم مذهبی. گاهی فکر می‌کنم تنها به هنر رو بیاورم، با برداشت درست سیاسی و اجتماعی، اما چه برداشتی درست است؟ نمی‌دانم.^۶

هستی مانند یک عروسک خیمه‌شب‌بازی است که هر از گاه، ریسمانش دست کسی است و هرگز فرصت نمی‌یابد آزادانه فکر یا عمل کند. دنیای هستی بی‌شبهات به جزیره‌ی سرگردانی نیست، که وصف آن را از کراسلی، یکی از امریکاییان مقیم ایران می‌شنود. کراسلی به هستی می‌گوید که ساواک، زندانیان سیاسی را در این جزیره رها می‌کند:

یقین داشت که جزیره‌ی سرگردانی ربطی به سرنوشت خودش دارد. مگر همین الان، امشب و شب‌ها در متن جزیره‌ی سرگردانی زندگی نمی‌کرد؟ مگر حتی نگفته بود که هستی و بودن، عامل زنانه‌ی آدم است؟ مگر اسم او هستی نبود؟ مگر نزدیک‌ترین قوم و خویش زمین هستی نبود؟^۷

از این رو «جزیره‌ی سرگردانی» نماد درماندگی و سرگردانی هستی می‌شود. هستی، که نقاش است و روح حساس و ظریفی دارد، هر گاه که زیر بار تئوری‌های سیاسی و فشار عاطفی خرد می‌شود، از روی غریزه به هنر و شعر روی می‌آورد. شاید یکی از قوی‌ترین و زیباترین جنبه‌های شخصیت‌پردازی در این رمان، به تصویر کشیدن روح هنرمندانه‌ی هستی است. هستی نه‌تنها به ظاهر در کنش داستان روی پروژه‌اش در دانشکده‌ی هنرهای زیبا کار می‌کند و می‌خواهد از صحنه‌هایی که می‌بیند الهام گیرد، از نظر روانی نیز ذهنش به محض خستگی و ناتوانی از سازگاری با واقعیات موجود، به هنر و نقاشی متوسل می‌شود. هستی امید و یأسش را در نقاشی‌هایش به نمایش می‌گذارد: آرمان هستی مانند بسیاری از نقاشان زمان او این بود که شاعر شود:

هستی متوجه تداعی‌ها و نقش پردازی‌های ذهنش شد. آیا در این آرزو بود که به سرای شعر، سری بزند؟ شعر هم مثل چشم عزیز بود و سیمین می‌گفت که تکامل هر هنری وقتی است که به شعر نزدیک

بشود، اما خوب که فکرش را می‌کرد، می‌دید، از وقتی یکی از نقاشان زمانه، شاعر هم شده بود، آرزوی بیش‌تر نقاش‌ها، شاعرنقاش شدن، شده بود. شاعری که دلش می‌خواست گل یاسی به گدا بدهد و قبله‌اش یک گل سرخ باشد و پدرش وقتی مرده بوده، همه‌ی پاسبان‌ها را شاعر دیده بود.^۸

این آرزو و الگویی چون سهراب سپهری و بازتاب ذهنیات هستی را در تابلوهای نقاشی یا در توصیف‌های شعرگونه‌اش می‌بینیم. تابلوهای ذهنی و توصیف‌هایی که به اقتضای وضعیت روحی هستی، گاه زیبا و سرشار از زندگی و احساس هنری اوست و گاه نومیدکننده و تلخ و گروتسک است.

سیمین در شکوفا شدن این غریزه در هستی بسیار مؤثر است. همواره سیمین نظرات هنری، ادبی، فلسفی و سیاسی خود را به هستی منتقل می‌کند. استاد مانی هم پناه‌گاه دیگر هستی است به هنگام فرار از محیط خانه و نظریه‌های خشک سیاسی، این دو شخصیت در تقویت ذوق هنری هستی نقشی اساسی ایفا می‌کنند:

تنها درس‌های استاد مانی و سیمین جزوه‌های مرتب ذهنش بودند.^۹ و توصیف خانه‌ی استاد مانی از چشم هستی با صور خیال غنی بیش‌تر به تابلو نقاشی می‌ماند. حساسیت وی به صحنه‌های طبیعی و چشم‌دوربین‌وارش طبع هنرمندانه‌ی هستی را متجلی می‌کند:

هستی پنجره را باز کرد و به حیاط نگاه انداخت. خورشید با سرشاخه‌های بید مجنون جلو حیاط که نه از شرم‌ساری، بلکه به عادت همیشگی سر به زیر داشتند، سلام و احوال‌پرسی کرد. انگار دیده‌بوسی هم کرد. بید روی کاج‌ها خستگی در کرد و برای ثواب به درخت‌های لخت سرکشید. صبح به خیر گفت. مژده‌شان داد که به‌زودی رخت سبز عیدشان را در بر می‌کنند و اگر بردبار باشند، شکوفه یا گل‌هایشان، نقش‌های رنگی، پوشش سبزشان می‌شود... آواز یک پرندۀ صبح‌خوان از جایی به گوش رسید و گنجشک‌ها، شادمان از میان برگ‌های سوزنی کاج جوابش را دادند... هستی اندیشید: ناگهان روی می‌دهد. مثل معجزه، درخت‌های لخت از زمستان جان سالم دربرده با مکیدن شیرۀ زمین و روح آفتاب و مهتاب و تر شدن آسمان، زندگی دوباره می‌یابند. یک روز صبح می‌بینی گرده‌ی سبزی روی همه‌شان پاشیده شده. چندی بعد، لباس‌هایشان تمام و کمال آماده است. با انواع رنگ‌های سبز، زرد، آبی... با خود می‌گوئی که چه بزی کرده‌اند و خیاط آفرینش با چه مهارتی آن‌ها را آراسته...^{۱۰}

هستی، زبان احساس و عشقش را نیز با قلمش بر بوم ذهن منعکس می‌کند. همان‌طور که از هر طرح و تصویری نقل حالی بیرون می‌کشد، عشق خود را به سلیم که اولین هدیه‌اش به هستی یک ترنج بوده است، به این شکل طراحی می‌کند:

هستی طرح اصلی را از همان دیشب که دانست مراد نمی‌آید در ذهن ریخته بود. یک دایره‌ی بزرگ، یک ترنج تر و تازه با شاخ و برگ در وسط دایره با دایره‌ای درون دایره‌ی دیگر. نور از بالا؛ نور محیط و نور محاط. جا به جا طرح چشم‌های سلیم؛ از نیم‌رخ، تمام‌رخ، سه ربع، حتی چشم‌های بسته.^{۱۱}

به بیان دیگر، احساس عشق را با طرح‌های نقاشی‌اش لمس و تجربه می‌کند و در هر طراحی زبان حال

درخت سوخته را می‌کشد و زیرش می‌نشیند... زیر درخت پر است از گنجشک‌های مرده، بال‌شکسته... انگار خون‌ریخته. هستی از دیوار خرابه‌ای از روی آجرها و پوکه‌های فشنگ رد می‌شود و به چمن سوخته‌ای می‌رسد...^{۱۳}

گرما و تشنگی، نقش‌های مار و عقرب، درخت طوبایی که سوخته و زیرش پوشیده شده است از جسد پرنده‌گان مرده و چمن سوخته. این تصاویر دوزخی خواننده را برای فضای بعدی داستان آماده می‌کند. زندگی آشفته‌ی هستی و اوضاع نابسامان سیاسی و طرحی مبهم از جزیره‌ی سرگردانی. پس از این کابوس، صحنه‌ی حمام سونای عشرت، مادر هستی را می‌بینیم که یادآور همین کابوس است:

... مامان عشی روی پله‌ی سوم، کنار زن‌های چاق نشست. همه‌شان عرق می‌ریختند. روی بینی مامان عشی هم عرق نشسته بود. هستی هم حس می‌کرد که از عرق خیس شده... رایا تو آمد و در حمام را محکم بست. هستی ناگهان ترسید که نکند در دیگر باز نشود و در آن جهنم غیردائمه جزغاله بشوند. سرنوشت بی‌حاصلی بود... رایا لاغر بود و پوستش به رنگ زردک... یک پارچ دستش بود، سنگ‌های صاف و ناصاف بسیاری در جابجاری و روی بخاری چیده شده بود و روشنایی برق از لابه‌لای آن‌ها گاه سرک می‌کشید و گاه زل می‌زد. سنگ‌ها جز جز می‌کرد و بخار و بوی خوش می‌پراکند...^{۱۴}

با ادامه‌ی داستان می‌بینیم که نه تنها مجلس‌هایی که مادر هستی در آن شرکت می‌کند، بلکه مهمانی‌های باشکوه پدرخوانده‌ی او احمد گنجور به صحنه‌ی دوزخ دانه شبیه است:

بوی عطرها، جور واجور با بوی تریاک، و بوهایی که هستی نمی‌شناخت به هم آمیخته بود. هستی مادرش را دید که با موری می‌رقصد. مامان عشی پیراهن خواب اطلسی سفیدی تنش بود... احمد گنجور یک پا جامه‌ی اطلس سیاه پوشیده بود. پشتش به هستی بود و نقش یک ازدها تمام پشت را تسخیر کرده بود. بخاری دیواری وسط تالار تعبیه شده بود که چهار تاق هلالی در چهار طرف داشت. آتش از چهار طرف گرما می‌بخشید و تنها صدای معصومانه در میان آن همه هیاهو، صدای جرق و جروق هیزم بود...^{۱۵}

در سفری که هستی با مراد و مادر بزرگش به آب گرم گامیش گلی می‌روند، تا طرحی برای پروژه‌اش تهیه کند، باز صحنه‌ای مشابه را از دید هستی نقاش می‌بینیم:

صبح روز بعد، مادر بزرگ و هستی رفتند به گامیش گلی - استخر کج و کوله‌ای پذیرای آب جوشان از دل زمین - حباب‌های عظیم، بخار آب، مه، بوی گوگرد، زنان و کودکان همچون اشباح، زن‌ها بعضی با لنگ، چند تا با زیرشلواری، بیش‌تر یادآور هوا منه‌ای برگ. زنان در کنار استخر یا سر خودشان را می‌شستند یا سر بچه‌هایشان را. سنگ‌پا به پاها مالیدن، چرک از تن گرفتن... پوست مادر بزرگ قرمز، پوست زن‌های دیگر هم قرمز، و خورشید با وقاحت نگران صحنه، بچه‌ای گریه می‌کرد و گفت: جیز شدم... هستی، طرح پشت طرح می‌کشید. ظهر به مراد گفت: محشر بود. سیمین تابلوش را که دید، گفت:

محشر کبری. استاد مانی وقتی دید، گفت: جهنم دانته...^{۱۶}

صحنه‌ی مشابه جهنم دانته را در حلب گنداب‌رو تهران می‌بینیم، وقتی هستی برای یافتن مراد به آن‌جا می‌رود.^{۱۷} همان گونه که هستی احساس خود را نسبت به سلیم در طرح‌های ذهنی و تابلوهای نارنج خود بیان می‌کند، نومییدی و نگرانی‌های او نیز گاه به طور خودآگاه و گاه ناخودآگاه در این تصاویر نقش می‌بندد:

هستی طرح اولیه را روی فیبر کشید - بی هیچ اندیشه‌ی قبلی - ناخودآگاهش، غریزه‌اش و درونش را آزاد گذاشت و هر سه دست به یکی کردند و دستش را جوری راهنمایی کردند که اثر تمام شد. هستی حیران ماند نه، «حیران» کلمه‌ی مناسبی نبود، حیرت کرد. درختی که از بار ترنج‌های سرفروداورده، در مرکز درخت‌های لخت یا کم‌برگ، درخت نارنج و ترنج را احاطه کرده‌اند، بر سر هر درخت بچه‌دیوی نشسته و به درخت نارنج و ترنج چشم دوخته. دیوی زیر درخت نارنج و ترنج خوابیده است، دیو دیگری بالای سرش نشسته، دیو کوچک‌تری پای دیو خوابیده را چسبیده.^{۱۸}

در جایی دیگر می‌خوانیم:

طرحی که خود را بر ذهن هستی تحمیل کرده بود، نشان دادن سلیم با چشم‌های بسته بود که دست دراز کرده، در حال چیدن ترنج یکی یک‌دانه‌ی یک درخت عظیم است. دیو هم زیر درخت خوابش برده...^{۱۹}

دختر نارنج و ترنج که می‌تواند نماد زن اثری باشد، مورد تهدید دیو یا به گونه‌ای شیطان قرار گرفته است. تصور دیو که ناخودآگاه در طرح‌های هستی ظاهر می‌شود، تصویری است که هستی در حادثه‌ای کاملاً اتفاقی به آن دست می‌یابد. هستی که تاکنون سلیم را فردی می‌شناسد که تبلور نظریه‌های زیبایی عرفانی و ارزش‌های والای انسانی است و صادقانه به هستی عشق می‌ورزد، ناخواسته مکالمه سلیم را با یکی از دوستانش می‌شنود. پس از آن متوجه می‌شود که سلیم درگیر فعالیت‌های سیاسی پیچیده‌ای است که به‌ظاهر بناست تظاهرات ضد دولتی گسترده‌ای را رهبری کند و در آن‌جا به وجود دختری به نام فرخنده که از هم‌فکران آن‌هاست نیز پی می‌برد. ضربه آن‌قدر ناگهانی است که هستی تا مدتی نمی‌داند چگونه آن‌چه را شنیده، باور کند:

صدای ذهن هستی: کدام روشن‌فکر انقلابی؟ کدام توده‌های مردم؟ یک مشت شبه روشن‌فکر، به جان هم افتاده‌اید... و توده‌های مردم که هر را از بر نمی‌دانند و تو سلیم که فکر می‌کردم مرا به یک ساحل دور، به یک وادی ایمن می‌بری، یک پهلوان پنبه، یک دن کیشوت بیش‌تر نیستی. گرفته‌ای خوابیده‌ای، ضمن آن‌که بیش‌تر آتش‌ها از گور تو برمی‌خیزد. اما خودت زن گرفتن را بهانه کرده‌ای و دم به تله نمی‌دهی. از عشق دم می‌زنی و می‌خواهی مرا مثل موم در دست نرم بکنی، صحت خواب. باز همان مراد به قول مادرم خل و چل - مراد بی‌غل و غش - مرادی که دستش روست. خدا را شکر که لندهور (فرهاد دوست سلیم)، فیبری را که رویش چشم‌های تو را کشیده بودم، خرد و خاکشیر کرد.^{۲۰}

دل‌شوره و اضطراب هستی که زمانی در چهره‌ی دیو متجلی شد، اکنون به حقیقت می‌پیوندد. از نظر

او سلیم پهلوان پنبه از آب درمی‌آید. در صحنه‌ای دیگر هنگامی که به کمک مراد می‌شتابد، که سخت بیمار است و هستی با دردسر بسیار می‌کوشد او را به پزشک برساند، تعبیر خود را از تابلوی که می‌بیند با همان بینش ظریف هنرمندانه چنین منعکس می‌کند:

یک تابلو نقاشی با سبزه‌ای روبه‌رویش، مزرعه‌ای را زیر آفتاب نشان می‌داد. چندان برهی سفید مشغول چرا بودند. شمرشان؛ هفت تا. تا خواست احساس آرامش بکند، به نظرش رسید که گرگی در جایی کمین کرده است. گرگ را نمی‌دید، اما وجودش را حس می‌کرد.^{۳۱}

پرسش اصلی این است که آیا هستی به وجود این دیو و گرگ که در تصاویر ذهنی خود آن‌ها را تهدیدی برای خوش‌بختی خود می‌دید، پی می‌برد؟ این دیو و گرگ که هستند و چه هستند؟ مراد؟ سلیم؟ سیاست؟ کدام؟

تاکنون کوشش نگارنده این بود که علل موجه کنش‌ها و واکنش‌های هستی را در ارتباط با شرایط زمانی و محیطی وی بررسی کند و به مواردی بپردازد که هستی با گریزهای خودآگاه و ناخودآگاه، خود به راه‌هایی متوسل می‌شود تا بتواند به بیان احوال خود بپردازد و طعم یک زندگی آرام و بی‌دغدغه را بچشد. ولی همان گونه که در ابتدای این مقاله اشاره شد، توجه به چند نکته‌ی پرسش‌برانگیز درباره‌ی رشد شخصیت هستی به نظر مهم می‌رسد.

هنر نقاشی هستی که بیان حالت‌ها و درون متلاطم اوست، به قول سیمین وقتی به اوج می‌رسد که به شعر نزدیک شود. ظاهراً این تکامل صورت می‌گیرد و هستی در پایان داستان، شعر خود را برای سلیم می‌خواند. در این شعر نیز هستی همچنان به سرگردانی زمین - یعنی «هستی»، که خود او باشد - اشاره می‌کند:

گلایه‌ی زمین

در لاینتاهی مرا به خلعت حیات آراستی
زندگی، ثمره‌ی خارق‌العاده‌ترین تصادف‌ها
صور مثالی عشق و حسن در آسمان ماندنی
و برادر کهنتر، حزن را بخش آن‌ها نمودی.
دروج بافتند و گجستک شدند.
پرسش را مذهب منسوخ یافتند،
و پاسخ را هیچ گاه ندانستند.
اینک، های‌های گریه را نمی‌شنوی؟
نخستین کلامشان آخ است و آخ،
و گل اشک، هدیه‌هاشان به یکدیگر.
لاله‌ی واژگون، قفس‌های نه‌تو و تو در تو.
دور خود و گرد خورشید در چرخشم،
و سیاره‌ای در کنارم نه، تا بگویم:
از این تنهایی و تعلیق چه سود؟
و از این گوی سرگردان که منم؟

احساس سرگردانی و نومیدی در این قطعه موج می‌زند، ولی پس از این شعر، هستی به عقد سلیم درمی‌آید. با توجه به کشف اشتباه هستی در مورد سلیم و تصویر او به عنوان پهلوان پنبه و دن کیشوت (که در هیچ جای داستان نمی‌بینیم که به تجدید نظر درباره‌ی این احساس بپردازد، ازدواج هستی برای

خواننده این سؤال را برمی‌انگیزد که معیار هستی در این گزینش نهایی سبین مراد و سلیم چه بوده است؟ آیا هستی با این ازدواج از خود نیز دن کیشوت مؤنثی نمی‌سازد؟

آیا این ازدواجی است سیاسی یا بر اساس عشق و تفاهم متقابل؟ آن هم ازدواجی غیررسمی و شتاب زده که با جاری کردن صیغه‌ای میان هستی و سلیم شکل می‌گیرد. داستان، پایانی خوش و امیدوارکننده دارد، ولی با توجه به ماهیت این ازدواج و انگیزه‌ی هستی، هر خواننده‌ی تیزبینی به این ازدواج با شک می‌نگرد و در چشم‌اندازی دور، پایان نه چندان خوشی برای آن پیش‌بینی می‌کند.

سخن کوتاه این‌که اگر این رمان، همان طور که سرکار خانم دانشور در مصاحبه‌ای اظهار داشته‌اند، بناست به صورت تریلوژی نوشته شود^{۲۲}، در این رمان قصد نویسنده این نیست که هستی را چون زری در رمان **سروشون** از رشد و بلوغ شخصیتی برخوردار کند، بلکه هستی به نهایت متزلزل و سرگردان به نظر می‌رسد. با وجود سرسختی و مقاومتش در برابر برخی ناملایمات، در طول داستان دچار تناقض می‌شود. مراد را که به نظر می‌رسد صادق‌تر از سلیم باشد، به اسم و رسم و زندگی مرفه سلیم می‌فروشد. (اگر این اتهامی غیرمنصفانه به نظر نیاید.) در برخورد با مادر سلیم که در اولین دیدار، هستی را ناامید می‌کند، چون از قماش مادرش به نظر می‌رسد، گاه دچار چاپلوسی می‌شود:

هستی سلام عرض کرد. حتی گفت دستتان را می‌بوسم خانم فرخی.

خودشیرینی از این بیش‌تر؟ شعر را به نثر درآوردن، پیشنهاد دوخت و

دوز جامه از فراق چاک شده کردن، تا کجا می‌توان پیش رفت؟^{۲۳}

درگیری هستی در ماجرای حلبی آباد و دنباله‌روی‌های کورکورانه‌ی وی و خطر کردنش بدون آن‌که خود از ایدئولوژی سیاسی مستحکمی برخوردار باشد، خود نشانه‌ی این است که هستی برخوردی احساسی، و نه منطقی، با مسائل دارد. گاه حتی به نظر می‌رسد در ابزار احساسش نسبت به سلیم، حتی در خلوت دچار اغراق می‌شود؛ زیرا وضعیت سلیم را از نظر اقتصادی و اجتماعی بسیار باثبات‌تر از مراد می‌بیند.

خانم دانشور در مصاحبه‌ی خود می‌گویند:

به نظرم مراد خالص‌تر است، اما سلیم خرده‌شیشه‌هایی دارد که شاید

خودش هم از آن بی‌خبر باشد و او را به مسیرهایی می‌کشاند که شاید

در ابتدا نمی‌خواست.^{۲۴}

بنابراین، به رغم امیدواری و سرزندگی ظاهری هستی، حتی در تخیل و ذهنیات او، نومی‌دی و بدبینی بیش‌تر آشکار است. با وجود این خیال‌بافی و خودفریبی او سبب می‌شود چشمش را به روی واقعیات ببندد.

به دلایلی که بیان شد، به رغم داستان جذاب و رمانتیک عشق بین هستی و سلیم که ممکن است خواننده‌ی ماجراجو را به هیجان آورد، در ژرفنای داستان، اندوه و تلخی نهفته است. آن‌چه بیش از همه جلب توجه می‌کند، تکرار انگاره‌ی حوا و شیطان است. تصویر ترنج و دختر ترنج از یک سو و تصویر دیو و گرگ و دوزخ دانته از سوی دیگر در ساختار داستان به چشم می‌آید. گو این‌که دیو و گرگ در کمین‌اند و خوش‌بختی هستی را تهدید می‌کنند. با اوج‌گیری دل‌سردی هستی نسبت به سلیم، تصویر دیو و گرگ مکرراً در نقش‌های خیال هستی تکرار می‌شود. نمی‌دانم آن‌چه می‌خواهم بیان کنم زیاده‌روی در تعبیر و تفسیر داستان به شمار می‌آید یا نه ولی آن‌چه در ضمن خواندن داستان به ذهن می‌رسد، تکرار همان انگاره‌ی شیطان و حواست. شیطان دختر ترنج را فریب می‌دهد و دختر از بهشت رانده می‌شود. در طول داستان سلیم هر جا که لازم باشد، بدون کم‌ترین ملاحظه‌ای در مورد هستی و عواقب احتمالی کار برای او داشته باشد، او را به خطر می‌اندازد. فرستادن هستی برای این‌که با دوستان سلیم که برای هستی ناشناخته هستند تماس بگیرد، به نظر خودخواهانه به نظر می‌رسد. حتی خواننده

انتظار دارد هستی هر لحظه به دام جاسوس‌ها و مأموران ساواک بیفتد که شانس با او یار است و از این خطر جان سالم به در می‌برد (اگرچه کمی غیر محتمل می‌نماید). ولی پس از همه‌ی این فداکاری‌ها، همان طور که خانم دانشور خود اشاره‌ای می‌کند، ازدواج سلیم و هستی با شکست روبه‌رو می‌شود و سلیم به همان سادگی که با جاری کردن یک صیغه، هستی را به همسری خود درمی‌آورد، به همان سادگی وی را طلاق می‌دهد.^{۲۵} خانم دانشور می‌گوید:

هستی را گیج کرده‌ام تا در جلد دوم همین کتاب سر از «جزیره‌ی سرگردانی» واقعی در بیاورد.^{۲۶}

بدین ترتیب، تجلی شخصیت سلیم به عنوان شبه شیطانی که با کلمه‌ها و ایده‌های زیبا، هستی را می‌فریبد و او را به سرگردانی مبتلا می‌کند، چندان دور از ذهن نیست. پس از این نظر اجمالی به شخصیت‌پردازی، بیان نکته‌ای را که برای نگارنده به عنوان خواننده‌ی رمان آزاردهنده بود، ضروری می‌دانم. شاید کاستی از خود من باشد ولی همواره در کلاس‌های درس رمان به ما آموخته شده است که نظرات نویسنده نباید چون پتک بر سر خواننده فرود آید و دیدگاه‌های ایدئولوژیک نویسنده نباید مستقیم به خواننده ارایه شود. نویسنده ممکن است شخصیتی را برگزیند که نقطه‌نظرهایش منطبق بر نظرهای خود او باشد، ولی این امر باید از ارایه‌ی موعظه از سوی شخصیت‌های داستان بدور باشد. فلسفه‌ی فکری شخصیت باید در کنش او و ارتباط‌های او با دیگر شخصیت‌ها بازتاب یابد، ولی در رمان **جزیره‌ی سرگردانی**، حضور نویسنده با نام سیمین دانشور و آن‌چه در زندگی واقعی از او می‌شناسیم، به جای آن‌که بعدی طبیعی به داستان بدهد، آن را مصنوعی کرده است. به نظر می‌رسد خانم دانشور آن‌چه را که در یک مصاحبه به مصاحبه‌گر بیان کرده یا هر آن‌چه را در تمام زندگی در بحث‌های فلسفی کلاس درس یا مناظره‌های علمی بیان کرده‌اند، در این کتاب بازگو می‌کند؛ به گونه‌ای که شخصیت سیمین دانشور در رمان تبدیل به کلیشه می‌شود؛ سیمین دانشور به عنوان معلمی دل‌سوز و مهربان، زنی سخاوتمند و ضعیف‌نواز، همسری وفادار به خاطره‌ی همسرش، جلال آل احمد و حتی سخن‌ران و استادی متبحر که بر اصول فلسفی، اخلاقی و سیاسی تسلط کامل دارد. بی‌گمان این ویژگی‌ها در زندگی واقعی خانم دانشور صادق است، ولی در داستان هضم‌نشدنی و گاه بیش از حوصله‌ی خواننده است. خانم دانشور خود در مصاحبه‌ای به آثار جلال آل احمد اشاره می‌کنند و می‌گویند:

[جلال] در تک‌نگاری و داستان و رمان سیاسی استعداد بیش‌تری داشت، به شرطی که آن قدر آشکارا دید سیاسی‌اش را به محیط داستان‌ها و رمان‌هایش تحمیل نمی‌کرد. اگر از یک دید سیاسی محاط، توأم با عناصر داستانی و تخیلی بیش‌تر استفاده می‌کرد، ارزش هنری آثارش بیش‌تر می‌شد.^{۲۷}

ضمن تحسین اظهارنظر منطقی سرکار خانم دانشور، تصور می‌کنم ایشان خود در رمان **جزیره‌ی سرگردانی** نتوانسته‌اند از ابراز آشکار دید سیاسی، فلسفی و اخلاقی خود در داستان دوری کنند. در تمام بخش‌هایی که در داستان سیمین دانشور حضور دارد، صحبت‌ها به سخنرانی و مانیفست‌های فلسفی یا سیاسی می‌ماند.

البته ایشان در مصاحبه‌ی دیگری، این مسئله را چنین توجیه می‌کنند:

می‌خواسته‌ام تکلیفم را با خودم یک‌سره کنم و دانای کل نباشم که قهرمان‌هایم را همچون عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی به حرکت دریاورم. در بیش‌تر رمان‌ها، آشکار است که شخص نویسنده حضور دارد، منتها نه با اسم و رسم. این سنت را شکستم و خودم را با اسم

و رسم و حتی با پیشه‌ام، همانند پیازی ضمن میوه‌ها جا زدم؛ یعنی هم تماشاگر شدم و هم بازی‌گر. اما آیا قهرمان‌هایم میوه‌های خاصی هستند؟ این داوری را به منتقدان می‌سپارم؛ زیرا ناقدان‌اند که در ژرفای اثری فرو می‌روند تا آن را تحلیل کنند و قضاوت کنند که آیا صاحب اثر توانسته است لحظه‌ای را در رشد جامعه‌ی خود کشف بکند؟ تنها حرفی که خودم می‌توانم بزنم این است که به مادر بزرگ (توران جان) آن‌گونه پرداخته‌ام تا مرا سر جایم بنشانند...^{۲۸}

سنت‌شکنی عیب نیست، چنان که در تاریخ رمان می‌بینم، رمان خود حیاتش را با سنت‌شکنی آغاز کرده است. ضمناً بنده خود در ابتدای داستان این شیوه را تدبیری نو و بدعتی جالب توجه یافتیم. ولی پس از خواندن چند صفحه احساس کردم این «سیمین دانشور» در قالب رمان بیش‌تر به عنصری فرموله‌شده یا جعبه‌ای جادویی نزدیک می‌شود که حاوی همه گونه نظرها و ایده‌های والاست، ولی از کنش و پیچیدگی‌های شخصیتی که از شخصیت‌های انسانی در یک رمان انتظار می‌رود تا پذیرفتنی باشند، دور شده است؛ ایشان کم‌تر به بازی‌گر مانند شده است. نمی‌دانم استعاره‌ی ایشان در مورد «پیاز» و «میوه»، به این دلیل است که خودشان تمایز چشم‌گیر میان خود و سایر شخصیت‌ها را احساس کرده‌اند، که سایر شخصیت‌ها را به میوه و خود را به پیاز تشبیه کرده‌اند؟ اصلاً چرا باید چنین تفاوتی وجود داشته باشد؟ البته شاید این احساس، احساس خواننده‌ای ناشی چون نگارنده باشد. داوری نهایی را به صاحب‌نظران در امر نقد وامی‌گذارم.

پی‌نوشت:

۱. سیمین دانشور، *جزیره‌ی سرگردانی*، ص ۷۰.
۲. پیشین.
۳. پیشین، ص ۲۵۶.
۴. پیشین، ص ۵۷.
۵. در رمان، سیمین دانشور با نام و هویت خودشان به عنوان استاد هستی‌ظاهر می‌شوند.
۶. *جزیره‌ی سرگردانی*، ص ۸۷.
۷. پیشین، ص ۲۵۳.
۸. پیشین، ص ۴۶.
۹. پیشین، ص ۱۷۵.
۱۰. پیشین، ص ۹۲-۹۳.
۱۱. پیشین، ص ۱۴۰.
۱۲. پیشین.
۱۳. پیشین، ص ۶.
۱۴. پیشین، ص ۱۶-۱۷.
۱۵. پیشین، ص ۱۹۹.
۱۶. پیشین، ص ۱۸۲.
۱۷. پیشین، ص ۲۱۴.
۱۸. پیشین، ص ۱۹۷.
۱۹. پیشین، ص ۲۳۹.
۲۰. پیشین، ص ۱۶۶.
۲۱. پیشین، ص ۲۱۹.
۲۲. تکاپوی دوره‌ی نور ۷، ص ۷۴.
۲۳. *جزیره سرگردانی*، ص ۲۳۹.
۲۴. تکاپوی دوره‌ی نور ۷، ص ۷۳.
۲۵. پیشین، ص ۷۷.
۲۶. پیشین.
۲۷. کیهان فرهنگی.
۲۸. تکاپو، ص ۷۶. شاید اشاره به این نکته در حاشیه لازم باشد که توران جان یکی از باورپذیرترین و جذاب‌ترین شخصیت‌ها در این رمان است.

روایت دورافتاده‌ی راوی

نگاهی به‌رمان رودراوی نوشتنی ابوتراب خسروی

کاوه سالاری

رود راوی چهارمین کتاب ابوتراب خسروی است. این کتاب توسط نشر قصه و در سال ۱۳۸۲ چاپ شده است. کتاب‌های دیگر خسروی هاویه و دیوان سومنات و اسفار کاتبان است، که دو کتاب دیوان سومنات و اسفار کاتبان پرونده‌ی درخشانی در داستان نویسی اوست. این نگاهی است به زبان رود راوی و امکاناتی که ابوتراب خسروی با این زبان برای خود ایجاد کرده است.

۱

اسفار کاتبان را از ابوتراب خسروی می‌خوانیم؛ رمانی با مؤلفه‌های زبانی دیگرگونه، با درهم‌ریزی‌های زبانی و زمانی و... در برخورد با گونه‌ی نوشتاری اسفار کاتبان این درهم‌ریزی و نیز شیوه‌ی روایت، که تابع سیالیت ذهن راوی و نیز موضوع است، می‌بینیم که این تنوع نگاه، زبان را دچار تغییرهای گاه به گاه، با توجه به تنوع تحولات نثر پارسی می‌کند، که در اثر می‌نشیند.

آنچه در این رمان شاید بیش از هر چیز دیگر، خود را به رخ می‌کشد کلمه و امکانات زبانی است که خسروی برای داستانش خلق می‌کند و بار رمانی نوشته‌ی خود را به دوش همین زبان می‌اندازد و روایت را با همین تنوع نگاه می‌دارد. در اسفار کاتبان گاه نیز اگر با عدم درک زبان نوشته روبه‌رو می‌شویم، می‌بینیم که همین سیالیت زبان و روایت است که خود را می‌پوشاند. در حقیقت زبان خود را در پس زبان پنهان می‌کند؛ مثلاً ندانستن یک کلمه گاه به روایت ضربه نمی‌زند اما درک ما را دچار

اشکال می‌کند؛ قابل درک بودن، بدون فهمیدن.

در **اسفار کاتبان** در عین محور بودن زبان، قصه و داستان نیز به کمک راوی می‌آیند. در حقیقت تنوع داستانی نیز باعث می‌شود که رمان کشش خود را از دست ندهد و خواننده در روایت و زبان و داستان پیش برود و خواننده را در خود وا بگذارد. در واقع این تمام **اسفار کاتبان** نیست. امکاناتی که خسروی در این رمان ایجاد کرده است، خود حکایت دیگری است. امکاناتی چون در هم شدن شخصیت‌ها به گونه‌ای که شخصیت‌ها در رمان‌های گوناگون سیال هستند و حضور خود را در همه جا اعلام می‌کنند و خود را به رخ خواننده می‌کشند. با این همه این رمان در نوشته راهی باز می‌کند و جاهایی در خود رمان متوقف می‌شود که در عین حال این توقف باعث نمی‌شود رمان جذابیت و رمان بودن خود را زیر سؤال ببرد.

۲

زبان و روابط زبانی باز در **رود راوی** خود را نشان می‌دهند. ابوتراپ خسروی دومین رمان خود را با سبک و سیاق محوریت زبان روایت می‌کند. در واقع زبان می‌شود محور روایت؛ زبان با امکانات فراوانی که می‌تواند در خود برای نویسنده ایجاد کند و مانند **اسفار کاتبان** گاه ایرادهای رمان را بپوشاند؛ زبانی که خود در حقیقت محور روایت داستان است؛ به گونه‌ای که کلمه در رمان گاه شخصیت می‌گیرد و خود را وارد روایت می‌کند و می‌خواهد خود را در عین کلمه بودن و در هیأت شیء به متن وارد کند و امکانی جدید برای داستان بسازد.

«...صدای پازیش در هنگام رقص از جسمیت کلمات ساق‌هایش می‌آمد، که طنطنه برمی‌داشت. شکل لب‌هایی سرخ و تراش تنی مکتوب که حتماً در اوراق کهن بایگانی مدرسه‌ی قشریه خواهد ماند. روسپی مکتوبی را که آدمی مثل من، شاگرد مولوی عبدالمحمود، از روی زنانگی تن او می‌نویسد.» (ص ۱۵)

همه چیز خود را به شکل کلمه نشان می‌دهند. شخصیت‌ها خود را در کلمه بودن پیش می‌برند و خواننده نیز در هیأت کلمه‌ای دیگر ظاهر می‌شود که باید سطر به سطر در رمان خود را شریک کند تا روایت ساخته شود. در واقع خواننده باید خود را در میان این کلمات و در میان زبان جست‌وجو کند. و با کلمه و در مجموع شدن کلمات و با زبان، روایت به سمت داستان و رمان بودن پیش برود. یعنی زبان باید رمان را بسازد و گاه حتی عدم جذابیت و نیز حتی عدم لذت در قصه‌ی ساخته‌شده را جبران کند و همه چیز در زبان شکل بگیرد تا داستان، شخصیت‌ها، فضا، گره‌های گاه به گاه ... بتوانند خود را در زبان معنی کنند. و این در واقع کار رمان را سخت‌تر می‌کند. وقتی همه‌ی ابزارها خود را در زبان خلاصه کنند و جذابیت زبان و بازی‌های زبانی، کم‌رنگ بودن یا عدم حضور عناصر دیگر در رمان را جبران کند، امکان جدیدی برای رمان به وجود می‌آوریم، با این همه اگر جذابیت زبانی نتواند به گونه‌ای جبران عدم حضور عناصر رمان را بکند، زبان و در ادامه رمان، کارکرد خود را از دست می‌دهند.

رود راوی رمانی است که نویسنده‌ی آن سعی می‌کند جذابیت و مفهوم را در زبان پیش ببرد؛ به گونه‌ای که بازی‌های زبانی گاه به گاه خود را در اثر جا می‌دهد؛ به گونه‌ای که گاه در رمان متوجه می‌شوی تنها با یک بازی زبانی رو به رو هستی که نویسنده خواسته بار وسیع و گستردگی دایره‌ی لغاتش را به رخ بکشد؛ به گونه‌ای که حذف کردن آن از رمان ضربه‌ای به رمان وارد نمی‌کند. شاید این بازی زبانی در جزء رمان زیبا باشد اما در کلیت، رمان را دچار افت می‌کند؛ که رمان خود را در کلیت معنی می‌کند؛ یعنی هماهنگی جزئیات در یک کل، به رمان ارزش می‌دهد. این نه تنها در بازی‌های زبانی به چشم می‌خورد که حتی در تغییر داستان و گریزهای داستانی نیز جلوه می‌کند.

تودرتو بودن داستان، تودرتو بودن زبان و استفاده از زبانی ناآشنا به امروز و نوشتن از مکانی

حقیقی با دست‌کاری‌های تاریخی که آن را رازآلود جلوه می‌دهد و... همه‌ی امکاناتی است که خسروی می‌خواهد در رمان جدیدش از آن‌ها سود ببرد.

داستان در شکل خود با روایت امروز و نیز روایت حکایت آدم‌ها و موقعیت‌های قدیم‌تر از زمان حال به پیش می‌رود. روایت امروز روایت راز و رمزآلود آدم‌های رونیز دارالمفتاح است و حکایت کهن، پیشینه‌ی شهر و پیشینه‌ی فرقه‌ی مفتاحیه است که راوی داستان، کیا، باید پیشینه‌ی مفتاحیه را مکتوب کند، که داستان در کتابت و نیز در جست‌وجوی راوی در منابع تاریخی‌اش، پیش می‌رود. در هم بودن روایت‌ها در برداشت معنی از روابط، خواننده را دچار ابهام می‌کند. با ساخته شدن درهم روایت کهن و روایت امروز، فرقه‌ی مفتاحیه برای خواننده تعریف می‌شود تا در پایان به نتیجه برسیم. در وهم بودن آدم‌های کهن داستان، داستان را به نتیجه‌ی نابود شدن و محکوم به مرگ شدن می‌کشاند. این ظاهر قصه است. در پس این روایت تودرتو می‌بینیم که خیلی از روایت‌ها در کل اثر بر متن تحمیل شده است؛ مثل زمان‌هایی که خسروی می‌خواهد برای مستند بودن و به حقیقت نزدیک کردن رمان به کتب قدیمی ساخته‌ی ذهن خود استناد کند. این در جای جای رمان به صورت یک عادت روایتی تکرار می‌شود

الیاس ابومقصود در حدود الاعمال فی شیء ما حصل مقدمه‌ی ابن القدر را نفی اخلاق از سوی او می‌داند. به گونه‌ای که هر عملی در نظر وی مباح دانسته می‌شود و اشاره به شرح السیوندی مورخ هم‌عصر او در اثر معتبرش **سلطان الحجر** می‌کند که در باب به محبس رفتن الاهوازی اظهار می‌دارد دسیسه‌ی ابن القدر را در این واقعه قطعی می‌داند...» (ص ۱۱۳)

شاید به خودی خود این‌ها تسلط خسروی را به این زبان نشان دهد ولی در پیش‌برد روایت، خواننده را دچار سردرگمی می‌کند. جاهایی استنادها در مسیر داستان و دادن اطلاعات است و گاه به گاه تنها به زبان‌آوری خلاصه می‌شود و چیزی جز زیبایی جزءنگارانه به ذهن نمی‌آورد، که گاه تکرار چنین زبان‌آوری در طول رمان، خواننده را خسته می‌کند.

جاهایی که داستان به شرح رسم مفتاحیه کشیده می‌شود، زبان طراوت خود را از دست می‌دهد و به زبان خشک فلسفه نزدیک می‌شود که نشانی از تازگی زبان رمان در آن نمی‌بینیم و گاه که خسروی به مباحث فکری و فلسفی وارد می‌شود، رمان دچار اشکال می‌شود.

«الاهوازی معتقد است که وجوه مضارع و وجوه ماضی افعال، اموری نسبی هستند که تنها مکان واقعه را بر روی کروی ازمنه تعیین می‌کنند. بنابراین هیچ واقعه‌ای گذرا نیست که صورت ماضی به خود پذیرد. چنان که اگر واقعه‌ای به ماضی نسبت داده شود، به معنی ویرانی وجوه آن واقعه خواهد بود. و هم‌چنین هیچ واقعه‌ای در مضارع واقع نخواهد شد، زیرا که مضارع در عدم است.» (ص ۹۱)

چنین قسمت‌هایی در نوع خود در اندیشه‌ی خسروی زیبا نشسته‌اند. با این همه پرسش این است که فلسفه را تا چه اندازه می‌توان در رمان وارد کرد؟ حتماً تا جایی که به رمان بودن اثر ضربه نزند و آن را تا حد فلسفه نکشاند. در ادبیات جابه‌جا می‌بینیم که مباحث فلسفی در هنر راه پیدا کرده‌اند، اما ارزش ادبی آن آثار زیر سؤال نرفته است و فلسفه با زبان هنر بیان می‌شود. زبان رمان چیزی است و زبان فلسفه چیزی دیگر. ابوتراب خسروی در ارایه‌ی فلسفه با زبان خاص فلسفه موفق است، ولی این زبان در رمان، رمان را دچار اشکال می‌کند؛ تا جایی که چنین زبانی و تکرار این زبان خواننده‌ی رمان را دچار این اندیشه می‌کند که دیگر با یک رمان طرف نیست و این در نوع خود نه تنها پیش‌برنده نیست بلکه رمان را از رمان بودن خود جدا می‌کند و منظور اصلی، که در حقیقت رمان‌نویسی است در این فلسفیدن گم می‌شود.

این در حوزه‌ی اندیشه‌ی اثر است، اما گاه کلمه‌ها نیز چنین توهمی به وجود می‌آورند. استفاده از کلماتی که از دایره‌ی لغات یک کشور حذف شده است، در زبان امکان ایجاد نمی‌کند. در واقع همیشه

استفاده از کلمه‌های دورافتاده از ذهن یک کشور، دایره‌ی واژگان آن کشور را افزایش نمی‌دهد و گاه حتی ذهن را دچار آشفتگی می‌کند. ابوتراب خسروی برای نزدیک کردن زبانش به زبان کهن از کلماتی استفاده می‌کند که کاملاً دور از ذهن امروزی ماست. استفاده‌های پی‌درپی از این کلمات، تنها تسلط خسروی را بر ادبیات کهن نشان می‌دهد و نیز زبان‌آوری او را که گاه‌به‌گاه از حد درک خارج می‌شود و بدون فرهنگ واژگان نمی‌توان به حوزه‌ی آن‌ها وارد شد. رجوع به فرهنگ واژگان تنها گمان کشف معما را به ذهن می‌آورد.

یکی از مسایلی که رمان را دچار اشکال می‌کند، روایت‌های جزءنگارانه‌ای است که به شکلی افراطی در رمان نشسته است. در جایی می‌بینیم از سر یک روایت به آسانی می‌گذریم و چنان به روایتی دیگر می‌پردازیم که خواننده این اجازه را به خود می‌دهد که خسته شود و خود را از روایت جدا کند. به این دلیل رمان قدرت خود را از دست داده است. این نوع روایت در آشنایی کیه، در لحظه‌ی نخست ورودش به دارالشفا به‌خوبی تشخیص‌دانی است. در طول خواندن رمان احساس می‌کنی خسروی می‌خواهد وضعیت مفتاحیه را در همین دارالشفا خلاصه کند و اوضاع اجتماعی مفتاحیه را همین جا بگوید و تمام. و هنگامی که در مراسم تسعیر با گایتیری سخن می‌گوید، درگیر بازی زبانی می‌شود و در جاهایی می‌بینی استفاده از این تکنیک تنها به خاطر زبان‌آوری و به رخ کشیدن چنین زبانی است. در طول رمان لحظه‌های زیبایی نوشته شده‌اند که شاید ابوتراب خسروی به خاطر زیبایی آن‌ها را از رمان خود حذف نکرده است و اضافه در رمان نشانده است؛ به گونه‌ای که رمان اجازه‌ی ورود آن‌ها را به داخل خود نمی‌دهد و در بیرون رمان و روایت داستانی منتظر می‌ماند تا خواننده به زیبایی آن‌ها در خارج از متن برسد. گاه بازی زبانی بازدارنده است، ولی گاهی این بازی در پیش‌برد کار مؤثر است و در رمان می‌نشیند و گمان رمان بودن اثر را تقویت می‌کند.

پیچیده‌نویسی تکنیکی است که ابوتراب خسروی از آن سود می‌جوید. **اسفار کاتبان و رود راوی** این گمان را تقویت می‌کنند. تکنیکی که با آن تنها مانورهای تودرتو و پیچیده‌ی زبانی و روایتی را در نظر خواننده می‌آورد. ولی آیا خواننده‌ی رمان وقتی با رمان روبه‌رو می‌شود، مجبور است که این پیچیدگی را تحمل کند؟ وقتی اثر پیچیده می‌شود فهم آن سخت‌تر می‌شود. بنابراین خواننده‌ی خود را از دست می‌دهد. پیچیده‌نویسی تقریباً به تکنیک مسلط ادبیات جدید ایران تبدیل شده است. ادبیاتی که می‌کوشد با پیچیده‌نویسی خود را به لایه‌های ناشناخته‌ی متن بکشد و امکانات ناشناخته‌ای به خواننده نشان دهد؛ امکانات ناشناخته‌ای که دلیلی جز زبان‌آوری نویسنده ندارد؛ نویسنده‌ای که می‌کوشد خود را با زبان‌آوری به لایه‌های زیرین متن ببرد و البته گاه دست‌رسی به لایه‌های زیرین متن را برای خواننده غیرممکن می‌کند. سؤال دیگر این است که آیا با پیچیده‌نویسی به لایه‌های زیرین متن نزدیک می‌شویم و ادبیاتی تأویل‌پذیر خواهیم داشت؟ وقتی رمان در زبان معنی شود، خودبه‌خود پیچیده می‌شود. پس استفاده از کلماتی که امکان ارتباط را در رمان با خواننده گسترش می‌دهد، الزامی است. وقتی دست‌رسی به یک مفهوم در یک نوشته سخت باشد، نشان‌دهنده‌ی عدم ایجاد ارتباط نوشته با خواننده است. پس رمان یا نوشته نتوانسته است در نوع برخوردش با مخاطب، موفق عمل کند. پیچیده‌نویسی رمان **اسفار کاتبان** به دلیل روشن‌تر بودن داستان و روایت‌ها و نیز تنوع زبانی و روایت توانسته است به‌خوبی با خواننده‌ی خود ارتباط برقرار کند اما در برخورد با **رود راوی**، پیچیده‌نویسی در جهت رمان پیش نمی‌رود؛ بلکه رمان را از اصل رمان بودن خود دور می‌کند. در هم شدن روایت‌ها باید در جهت رمان باشد، نه این که خواننده را از اصل رمان دور کند.

با این همه خسروی همه‌ی روایت‌ها را می‌سازد. حتی تاریخ رونیز دارالمفتاح را. چیزهایی از زندگی آدم‌ها انتخاب می‌کند و آن‌ها را با گمان داستانی و تاریخ‌ساز خود در هم می‌آمیزد و همه چیز را دچار سیالیت می‌کند. همه چیز در هم می‌شود و این امکان و قدرت او در خلق است. رونیز، جایی در

پای خرمن کوه، از کوه‌های زاگرس با درخت‌های انجیر، جایی در نزدیکی شیراز با فاصله‌ی صد و چهل کیلومتری؛ حقیقتی که با گمان خسروی همراه می‌شود و تصویری دیگر از آن برای خواننده می‌سازد که این نشانه‌ی تسلط خسروی بر این گونه روایت داستانی است؛ روایتی که از حقیقت برمی‌خیزد و در تخیل ادامه پیدا می‌کند تا روایتی جدید ساخته شود؛ تخیلی که با گمان زبان کهن و گذشته درهم شده است و چیزی نو به وجود آمده است؛ چیزی نو و با این همه دور افتاده از اصل رمان.

با در نظر گرفتن داستان‌های کوتاه کتاب **دیوان سومنات** و نیز داستان‌های چاپ‌شده‌ی ابوتراب خسروی در مجلات می‌بینیم او در داستان کوتاه مسلط‌تر عمل می‌کند؛ به گونه‌ای که اگر با بازی‌های زبانی روبه‌رو شویم، این زبان‌آوری در جهت داستان می‌نشیند. مثلاً داستان «تفریق خاک» را که در ماهنامه‌ی کارنامه، شماره‌ی ۲۳ چاپ شد بخوانیم. می‌بینیم بازی‌های زبانی و درهم‌ریزی داستان و روایت، چنان با قدرت انجام شده که خواننده را با کلمات خود همراه می‌کند.

رود راوی در برقرار کردن ارتباط زبانی با مخاطب قدرت‌مند عمل نمی‌کند؛ تا جایی که زبان جدا از متن می‌نشیند. لزوم استفاده از چنان زبان مشکلی برای خواننده چیست؟ آیا با انتخاب این زبان نویسنده می‌خواهد خواننده را متوجه ابزارهای زبانی کند یا فقط می‌خواهد آن زبان را زنده کند یا تسلط خود را نشان دهد؟ این‌ها و سؤال‌های دیگر در طول رمان خواننده را همراهی می‌کنند. ابوتراب خسروی که در ساختن داستان‌هایی چون «داستان ویران» و «تفریق خاک» و «دیوان سومنات» یا حتی در «اسفار کاتبان» تسلط بی‌بدیل خود را در این تکنیک به اثبات رسانده، دیگر چرا در همان مسیر دوباره بخواهد حرکت کند که نه در جهت پیش‌رفت رمان، که در جهت تضعیف آن باشد؟

زبان‌آوری خسروی در زبان کهن امری مسلم است، اما آیا زبان کهن زبان امروز ماست؟ ادبیات مشروطه و پس از آن شکل‌گیری نیما و هدایت و شاملو و فروغ و صادقی و... نشان‌دهنده‌ی این است که ادبیات پا به دوره‌ای دیگر گذاشته است. حتی اگر این ادبیات دست به زبان‌آوری می‌زند، در واژه‌ها و زبان امروزی است که خود را معنی می‌کند و دیگر سرگیجه‌ی کلمات دور از ذهن، خواننده را به بی‌راهه نمی‌کشاند.

دربارمی گلی ترقی

قاسم ملااحمدی

زندگی نامه

زهره ترقی مقدم، مشهور به گلی ترقی، در سال ۱۳۱۸ در خانواده‌ای مرفه، در تهران به دنیا آمد. پدرش روزنامه‌نگار، منتقد و نویسنده (صاحب مجله‌ی ترقی) و نماینده‌ی مجلس شورای ملی بود. ترقی در سن شانزده سالگی به امریکا رفت و پس از به پایان رساندن دوره‌ی کارشناسی در رشته‌ی فلسفه در سال ۱۳۴۰ به ایران برگشت. در طول سال‌های ۱۳۵۰-۱۳۴۱ با سمت متخصص در روابط بین‌الملل، برای سازمان برنامه در تهران کار می‌کرد که در همین دوره اولین داستانش به نام «میعاد» در مجله‌ی اندیشه و هنر چاپ شد.

در سال ۱۳۴۶ دوره‌ی کارشناسی ارشد را در دانشگاه تهران به پایان رساند و در سال ۱۳۴۹ با سمت استاد فلسفه، در دانشگاه تهران مشغول به کار شد.

با تعطیلی موقت دانشگاه‌های ایران در سال ۱۳۵۹ و طلاق از شوهر کارگردانش، هژیر داریوش با دو فرزند خود به پاریس مهاجرت کرد و در حال حاضر نیز ساکن و مقیم پاریس است. با این حال، داستان‌های خود را در ایران به چاپ می‌رساند و برای ملاقات‌ها و سفرهای کوتاه بارها به ایران سفر کرده است.

او خود را نویسنده‌ای وسواسی و کم‌کار می‌داند و می‌گوید:

سخت‌گیر و مردد هستم. مدام در کارم شک می‌کنم. نگاه به

نویسنده‌های بزرگ دنیا می‌اندازم و می‌بینم که در مقایسه با آن‌ها بسیار محدود و کوچکم... از طرفی هم نمی‌توانم دست از نوشتن بکشم... صد بار مطلبی را که نوشته‌ام عوض می‌کنم... از وراجی وحشت دارم... نویسندگی برای من کار فوق‌العاده دشواری است.^۱

معرفی آثار

الف. «میعاد»؛/ندیشه و هنر ۴۴۳۱: نخستین داستان چاپ شده در ایران با همکاری و کمک شمیم بهار؛

ب. «من هم چه‌گوارا هستم»؛ ۱۳۴۸: مجموعه داستان؛ شامل داستان‌های «خوشبختی»، «پنجره»، «سفر»، «ضیافت» و ... «من هم چه‌گوارا هستم».

ج. «خواب زمستانی»؛ ۱۳۵۲: رمان؛ شامل ده بخش، که هر بخش داستان کوتاه و مستقلی است که با منطقی درونی به بخش‌های دیگر مرتبط می‌شود. این کتاب توسط فرانسین تی ماهاک^۲ به انگلیسی ترجمه شده و به عنوان رساله‌ی دکتری و با نام «خواب زمستانی گلی ترقی» در امریکا به سال ۱۹۸۶ (۱۳۶۵) ارایه شده است.

د. «خاطره‌های پراکنده»؛ ۲۷۳۱: مجموعه داستان؛ شامل داستان‌های «خاطره‌های پراکنده»، «خدمتکار»، «مادام گرگه»، «خانه‌ای در آسمان» و «عادت‌های غریب آقای الف در غربت».

ه. «جایی دیگر»؛ شامل داستان‌های «بازی ناتمام»، «اناریانو و پسرهایش»، «سفر بزرگ امینه»، «درخت گلابی» و «بزرگ بانوی روح من» (برنده‌ی جایزه‌ی اول داستان‌نویسی در پاریس و معرفی‌شده به عنوان بهترین قصه‌ی سال، در ابتدای ورود گلی ترقی به پاریس. ترجمه‌ی این داستان در شماره‌ی پانزده مجله‌ی *iranian studies* به چاپ رسیده است.)

و. «دریا، پری، کاکل زری»؛ ۸۷۳۱: منظومه‌ی شعری کودکان؛ که بر سر چاپ دوم توقیف شده و در حال حاضر اجازه‌ی چاپ مجدد ندارد.

ز. فیلم‌نامه‌های فیلم «بی‌تا» و «درخت گلابی»؛ «بی‌تا» را برای شوهرش هژیر داریوش نوشته و «درخت گلابی» را داریوش مهرجویی به صورت فیلم در آورده است.

نقش عوامل و عناصر داستان در آثار ترقی

۱. زمان

ترقی به عامل زمان، در داستان‌هایش توجهی خاص نشان داده و سعی می‌کند خواننده را در لحظه و زمانی که ماجراهای داستان‌هایش اتفاق می‌افتند، قرار دهد. او به این منظور از زمان حال در بسیاری از داستان‌های خود به سهولت بهره می‌جوید. از آن‌جا که به کار بردن فعل زمان حال در داستان‌نویسی رایج و ساده نیست، تکنیک و نحوه‌ی استفاده‌ی او از زمان حال می‌تواند در نوع خود قابل توجه و مهم باشد. او به‌راحتی به زمان گذشته می‌رود و خاطره‌ای را که در گذشته اتفاق افتاده، تعریف می‌کند. اما همین گذشته را با زمان حال می‌نویسد و خواننده را در فضایی غیرقطعی قرار می‌دهد:

سوتلانا، هنوز هم از گفتن اسمش واهمه دارم و یادش مضطربم می‌کند... قلمم می‌زند، دریای جنوب و بچه‌ها از یادم می‌روند. صدها تصویر پراکنده از سوتلانا مثل گردبادی آشفته، توی سرم می‌چرخد و حفاظ‌های نازک ذهنم را در هم می‌شکند. انگار که همین دیروز بود. همین صبح پیشین... دوازده سال دارم و خوش‌بخت‌ترین، بچه‌ی

روی زمینم. دوست کوچک هم‌بازی من است و دوستی ما ابدی است...»^۲

به اعتقاد گلی ترقی زمان جزئی از ابعاد وجودی انسان است. او تفکیک سه زمان گذشته و حال و آینده را مصنوعی می‌داند و می‌گوید: «هر لحظه‌ی زمان حال، آینده‌ای است که تبدیل به گذشته می‌شود.»^۳

۲. مکان

اکثر مکان‌ها در داستان‌های ترقی تجسمی و خیالی نیستند. در بیش‌تر موارد او مکان‌ها را دیده و تجربه کرده است حتی خانه‌ی رؤیایی مربوط به داستان «بزرگ بانوی روح من». در بعضی از داستان‌های او، مکانی خاص، پایه و اساس داستان را تشکیل می‌دهد و او به‌خوبی و با دقت و ظرافت خاصی تصویر مکان‌ها را در داستان‌های خود می‌سازد و از امکانات مکان برای بیان افکار و نقل داستان‌های خود نهایت استفاده را می‌برد.

۳. زبان

زبان برای گلی ترقی مهم‌ترین و اصلی‌ترین عنصر داستانی به حساب می‌آید. زبان او ساده، جذاب و شیرین است اما به نظر می‌رسد گاهی سایر عناصر داستانی را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. او به‌سادگی در نثر معتقد است:

زبان برایم مهم‌ترین عنصر است؛ اما زبان خاموش و متواضع، بدون ادا و تظاهر. دشمن نثر زنگوله‌منگوله‌ای هستم، نثری پر از زرق و برق یا پیچ و خم...^۴

ویژگی برجسته و قابل توجه، نژاد و ترکیب کلمات ادبی و کلمات عامیانه است که بنا به گفته‌ی خود او زنگ دل‌نشینی را به وجود می‌آورد. گاه طنز خاصی نیز در زبان او مشاهده می‌شود. وی با وسواس و دقت زیاد، کلمات را کنار هم می‌چیند، اما بسیاری از توصیف‌های زبانی و کلمات در داستان‌های او تکراری است و خواننده را خسته می‌کند، نثر ترقی ریتم و آهنگ به‌خصوصی نیز دارد که این آهنگ در همه‌ی داستان‌ها مشابه و تکراری است، در بعضی جاها خصوصاً در «بزرگ بانوی روح من» نثر او بیش از حد رنگ و بویی شاعرانه به خود می‌گیرد.

اگر کلمات و توصیف‌ها را جدا جدا و خارج از متن داستان در نظر بگیریم، شاید در بسیاری از جاها داستانی نباشند. اما شاید بتوان گفت ترقی در ساختن زبانی زنده موفق عمل کرده است؛ چراکه زبان نثر ویژه‌ی او در کل ساختاری که دارد، زنده است و به علت شیوه‌ی خاص خاطره‌نویسی که او بیش‌تر جاها از آن استفاده می‌کند، بسیاری از اشکالات زبانی و توصیفی از بین می‌رود. او به خاطر نثر فشرده و شاعرانه‌اش خود را قادر به نوشتن رمان چندجلدی نمی‌داند و قصه‌ی کوتاه را فرم ایده‌آل خود معرفی می‌کند.

۴. شخصیت‌ها

شخصیت‌های داستان‌های ترقی نیز خیالی و صرفاً ساخته‌ی ذهن نیستند:

منی‌توانم درباره‌ی زندگی کسی بنویسم که برایم آشنا نیست.^۵

تقریباً همه‌ی شخصیت‌های داستان‌های ترقی، هدفی مشترک و یگانه دارند. همه می‌خواهند بگریزند و با رهایی از اسارت روزمره‌گی، سرنوشت خود را خود به دست بگیرند. زندگی عاطفی و انگیزه‌ی رفتار شخصیت‌ها، در داستان‌های ترقی، مهم و اساسی است. او شخصیت‌ها را بررسی روان‌شناختی می‌کند و با هوش‌مندی خاص خود، با ترکیبی از وصف گفتاری و گفتار ذهنی، از ذهن خود شخصیت‌ها و توصیف ظاهرشان، آن‌ها را به ما می‌شناساند. هرچند که زندگی درونی آن‌ها عمیق‌تر ترسیم می‌شود، گاهی یک شخصیت نماینده‌ی یک تیپ خاص اجتماعی است.

بالاخره تیرگی نیستی همه چیز را دربر می‌گیرد... اگر در «من هم چه گوارا هستم» بیگانگی، علت مشخص اجتماعی دارد، در «خواب زمستانی» گویی قوانین فراطبیعی در کارند تا وحشت از هجوم و تجاوز را بر روحیه‌ی انسان‌ها چیره کند.^۹

«شخصیت‌ها به هم وابسته‌اند، یک گروه هستند که سرنوشت فردی ندارند و خارج شدن از قبیله و روابط سنتی و وارد تاریخ شدن کاری فوق‌العاده ترسناک و دردآور برای آن‌ها به حساب می‌آید.»^{۱۰}

در کتاب **خاطرات پراکنده** نیز، ترقی همان پرسش و سرگشتگی را دنبال می‌کند. گرچه بخش اول این کتاب خاطره‌های دوران کودکی وی به حساب می‌آیند اما او با نوشتن خاطره‌های دوران کودکی و دوره‌ی انقلاب نیز، همان محتوا و پرسش اصلی را دنبال می‌کند و به دنبال جدا شدن از قبیله و تاریخی شدن است؛ گرچه در کنار آن سعی دارد یک دوره‌ی فرهنگی (فرهنگ رضاشاهی تا ۸۲ مرداد) را به تصویر بکشد؛ تاریخ دوره‌ای از ایران، که بنا به اعتقاد او در ادبیات هیچ چیز درباره‌اش نداریم و نیز به تصویر کشیدن طبعی مرفه، که باز به اعتقاد او، به علت توجه همه‌ی نویسندگان به طبقه‌ی فقیر، چندان به تصویر کشیده نشده است. اما باز هم حرف همان حرف نخستین و دغدغه‌های همیشگی است؛ با این فرق که این‌جا خود ترقی است که می‌خواهد از قبیله جدا شود، تاریخی شود، فردیت خود را به دست آورد، دل تنگ است، هم خانه و سنت‌ها و قبیله را دوست دارد و دل‌تنگشان است، هم می‌خواهد از آن دل بکند. همان طور که گفته شد، او سعی دارد هم دوگانگی و برخورد سنت و مدرنیته را در یک دوره‌ی پانزده‌ساله، از سال ۱۳۲۵ به بعد نشان دهد و هم خودش را از این دوگانگی نجات دهد.

اما حسرت و بی‌پناهی امروزی کاملاً در او و کلماتش نمایان است.

خوشی‌ها و خانه‌ی ازدست‌رفته، درون‌مایه‌ی اصلی این داستان‌هاست. خانه به صورت رؤیا درآمده و خاطره‌های حسرت‌بار آنان، جست‌وجوی حمایت و امنیت دوران کودکی را بازتاب می‌دهد و تنها خوش‌بختی و پناه، در گذشته است. تسلاهی نیست. ایمنی و سرخوشی از بین رفته و با گذر دوره‌های کودکی تمام می‌شود... «خانه» مفهومی ذهنی می‌یابد تا خاطره‌های بازمانده از آن، اطمینان‌آفرین شود...^{۱۱}

او درباره‌ی **خاطره‌های پراکنده** می‌گوید:

باید یک بار دیگر برمی‌گشتم و گذشته را از ابتدا تا انتها کشف و تجربه می‌کردم و می‌گذاشتم کنار... با همین کار مواجه شدم... رمان فرانسه‌ی من با رفتن به کلینیک (روانی) شروع می‌شود... در آن‌جا شروع کردم به یافتن این گذشته‌ها... تا روزی که مواجه می‌شوم و می‌آیم بیرون و با خراب شدن خانه‌ی شمیران و مرگ پدرم دری را به روی گذشته می‌بندم^{۱۲}

در داستان «خانه‌ای در آسمان» جنبه‌های گوناگون مهاجرت ایرانیان به اروپا، امریکا و سرگردانی آن‌ها تصویر می‌شود. این‌جا نیز انسان، باز همان انسان اسیر دست تقدیر و سرنوشت است. قهرمان داستان، پیرزنی است که با اصل و نسب و گذشته‌ای رنگین، که در هفتادسالگی آواره‌ی غربت می‌شود. زنی است که صاحب هیچ کجا نیست؛ سرگردان است. غربت او فقط غربتی جغرافیایی نیست؛ غربت واقعی است. که سرانجام پاهایش از زمین کنده می‌شود و روبه بالا می‌رود و به خانه‌ای در آسمان و خاموشی شیرین مرگ می‌رسد.^{۱۳}

قهرمان «درخت گلایی» نیز انسانی امروزی است؛ انسانی که به دنبال «منم مُنم کردن»‌ها تملق و اثبات خود است. زیر پایش خالی است، همه چیزش را از دست داده... و درنهایت به جایی رسیده که

حرفی برای گفتن ندارد.

در «بزرگبانی روح من» که برخوردی با تجربه‌ی انقلاب و جنگ است، ترقی از دنیای بسته و منجمد خواب زمستانی، پنجره‌ای رو به نور و گرما باز می‌کند و شکل تازه‌ای از رابطه با هستی برای او شکل می‌گیرد. داستان در دو سطح شکل می‌گیرد؛ یک سطح، انقلاب و جنگ و فریادها و زنده‌بادها و قیل و قال، و سطح دیگر، رسیدن به لحظه‌ی کشف و شهود، با مشاهده‌ی خانه‌ای رؤیایی و بزرگبانو یا مادر آغازین، در ورای اتفاقات و حوادث روزمره.

در «جایی دیگر»، تحول واقعی اتفاق می‌افتد. داستان‌های «ناربانو» و «بازی ناتمام» و «سفر بزرگ امینه»، اتفاق‌هایی واقعی هستند که ترقی آن‌ها را به قالب داستان درآورده است. اما با داستان «جایی دیگر» است که ترقی به عنوان نویسنده، وارد مرحله‌ی جدیدی می‌شود. آدم سرگشته‌ی داستان‌های او و خود او، می‌خواهند سرنوشتشان را عوض کنند. ناخودآگاه امیر علی، قهرمان داستان «جایی دیگر»، علیه او شورش می‌کند و امیر علی بالأخره خودش را پیدا می‌کند. سوار ماشینش می‌شود و می‌رود دنبال سرنوشتی که خودش می‌خواسته. ترقی می‌گوید: «بعد از این دیگر می‌خواهم نوشتن را در قالب رمان ادامه بدهم.» او با رمان **عادت‌های غریب آقای الف در غربت**، که در واقع داستان خود ترقی است و نوشتن آن بیست سال طول کشیده، یک بار دیگر انسانی سرگردان و محکوم را به تصویر می‌کشد، اما این بار، آقای الف از تمامی دل‌تنگی‌ها و حسرت‌ها و درد غربت و یأس و تاریکی گذشته است. غریبه است، اما مرزهای جغرافیایی تعیین‌کننده‌ی این غربت نیست. به دنبال نزدیک شدن به خود راستینش است. امکانات بالقوه و نهفته‌اش شکوفا می‌شود. از قبیله جدا می‌شود و تنهایی و اضطراب دوران گذار از قبیله به تاریخ را پشت سر می‌گذارد. مهاجر و تبعیدی نیست؛ مسافری ابدی است. یک جور حکمت خیامی دارد. با چشم دیگری به حادثه‌ها نگاه می‌کند. از گذشته‌اش فاصله گرفته و به خودش و ارزش‌های بومی و گذشته‌اش، با انتقاد و ارزیابی تازه‌ای نگاه می‌کند. می‌خواهد بداند مکان واقعی انسان کجاست؟ جایگاه زمینی ندارد. مأوا و پناه‌گاه او منزلی درونی است. همان‌طور که می‌بینم، ترقی با گذشت زمان، بالأخره فلسفه و پاسخی برای پرسش‌های خود پیدا می‌کند. خود اوست که رفته رفته رو به جلو می‌رود و تکاملی که به دنبالش بوده به دست می‌آورد. در اولین داستان‌ها اسیر دست سرنوشت است و وابسته به گروه و قبیله. اما به این مسئله آگاه شده که باید سرنوشتش را تغییر بدهد، باید خود را از جبر قبیله و دل‌بستگی‌ها نجات بدهد، باید قیام کند. اما وقتی در قیامی وجودی، بیرون خود می‌ایستد و خودش را نظاره می‌کند، می‌بیند که ناتوان است، جایی نیست که خود را به آن بیاویزد. مضطرب می‌شود؛ گذشته را از دست داده و دیگر مأمن مطمئنی ندارد. می‌ترسد. به دروغ و توجیه متوسل می‌شود. دوران بیماری و گسستن از گذشته را طی می‌کند و سرانجام موفق می‌شود جایگاه واقعی خود را که جایگاهی زمینی نیست، پیدا کند. خود را می‌نگرد و سرنوشتش را به دست می‌گیرد و «انسان کلی» می‌شود. «فرهنگ بومی و خاطره‌های اقلیمی، در شکل‌گیری روح و شخصیت و سرنوشت ما نقش مهمی دارند اما انسان یک موجود کیهانی است و ابعاد وسیع‌تری دارد...» «روند فردیت» را به قول یونگ، طی می‌کند و مسئولیت فردی‌اش را می‌شناسد.^{۱۴}

جایگاه و نقش زن در آثار ترقی

ترقی در هیچ کدام از آثار خود، سعی در ایجاد دنیایی زنانه ندارد و این مطلب را که لحن او در داستان‌هایش زنانه به نظر می‌رسد، قبول ندارد و معتقد است در مرحله‌ای از آفرینش هنری، جنسیت مطرح نیست. به نظر می‌رسد او بیش‌تر مشکل هویت و جایگاه یک انسان سنه فقط یک زن- را در مراحل تغییر و تحولات اجتماعی و درونی و تلاش برای خودیابی، به تصویر می‌کشد. در داستان‌های او این فرد است که در پیله‌ای از باید و نبایدها محبوس است، اما از آن‌جا که زن در داستان‌های او

یک انسان کلی است، «بزرگ‌بانو یا مادر آغازین یا اصل مادینه است که به صورت‌های گوناگون در داستان‌های او زندگی می‌کند. طلعت خانم در «خواب زمستانی» نیرویی جادویی دارد و مثل ساحره‌ای بلعنده حاکم بر سرنوشت مردهاست. در قصه‌ی «آقای الف»، خانم نبوت همان نقش مادر را دارد و پناه‌گاه پسران است. مردهایی که معشوق، پسر و قربانی بزرگ‌مادرند، مردان ناتوان، مضطرب و ترسان»^{۱۵} جهان داستان‌های او را زنانه و زن‌های داستان‌های او را غیرعادی می‌کند، البته او در جاهایی مثل «خانه‌ی مادر بزرگ» یا «سفر بزرگ امینه» درد زن ایرانی و شرقی و جامعه‌ی مردسالار را مطرح و از آن انتقاد می‌کند. این زن‌ها، زن‌های معمولی هستند، اما او می‌خواهد در تمام داستان‌هایش زن‌ها را نمونه‌ای از صورت بزرگ‌بانوی ازلی به تصویر بکشد. او خود را از دیدگاه‌های زن‌گرایانه و فمینیستی به دور می‌داند اما مردهای قصه‌های او، بچه‌های گمشده‌ای هستند که همیشه در پناه یک مادر یا یک اصل مادینه زندگی می‌کنند و می‌کرده‌اند؛ به‌ظاهر مردانی پرقدرت و پدرسالار و تسلط‌جو می‌آیند، اما در باطن، بچه‌هایی گم‌شده در یک جنگل‌اند... آن‌چه ذهن او را به خود مشغول می‌کند حضور بزرگ‌بانوی آغازین است... یک اصل مطلق (نه جنس زن به معنای خاص آن؛ یک معنای کلی) روح زنانه‌ای که به اعتقاد او، حاکم بر هستی و زندگی و حاکم بر مردان است...^{۱۶} بزرگ‌بانو که در قدیم به صورت یک الاهی اساطیری درمی‌آمده، در داستان‌های او شکل‌های مختلفی به خود می‌گیرد؛ گاه می‌شود طلعت خانم (خواب زمستانی)... و گاه زنی انقلابی... ولی در عمقش آن صورت ازلی بزرگ‌بانو خوابیده است.^{۱۷}

اکثر قهرمان‌های سرگشته‌ی ترقی، مردها هستند، نقش زن‌ها در داستان‌های او با این‌که حاشیه‌ای است، حضوری عمیق و استثنایی دارند. بیش‌تر این زن‌ها، زنی معمولی نیستند؛ خود را حفظ می‌کنند و در برابر مسایل و مشکلات، خود را نمی‌بازند. اما باید توجه داشت که این زن‌ها به این صورت و این منظور که ترقی سعی دارد آن‌ها را بسازد، ساخته نمی‌شوند. درواقع نیاز به نوعی توضیح و تفسیر خارج از متنی است که خواننده متوجه شود این زن‌های قوی و خاص، شخصیتی ازلی دارند. زن‌های معمولی داستان‌های ترقی خوب ساخته شده‌اند. در سفر بزرگ امینه، ترقی سعی می‌کند اسارت و خودباختگی زن‌های شرقی را در برابر مردها به تصویر بکشد. در «جایی دیگر» نیز تلاش می‌شود ملک آذر، نمونه‌ی زنی پوشالی و شیفته‌ی ظواهر زندگی نشان داده شود، اما اگر خواننده‌ای سایر آثار و دیدگاه‌های ترقی را درباره‌ی انسان و زن و روح مادینه‌ی جهان نخواند و نداند، تا حدود بسیاری سردرگم می‌شود. در داستان «جایی دیگر» - که به علت تنوع شخصیت‌ها و ساخت کامل صحنه‌ها و تصاویر، شاید مستلزم پرداخت رمان باشد تا داستان کوتاه- گاه خواننده حق را به ملک آذر می‌دهد، که همه‌ی زندگی و عشق و علاقه‌اش را به امیرعلی (قهرمان داستان) بخشیده و امیرعلی یک‌باره به همه چیز پشت پا می‌زند و می‌رود؛ آن هم بدون هیچ توضیح قانع‌کننده‌ای!

جایگاه و تأثیر آثار ترقی در ادبیات ایران

می‌توان گفت ترقی با دوری از «طرح»‌های کلیشه‌ای، همراه با گزیده‌گویی خاص خود و با توجهی که به یأس و سرگستگی عمیق انسان‌ها نشان می‌دهد و با استفاده از شیوه‌های نو و بدیع و طرح‌های قوی و منسجم و بیان‌های فشرده همراه با کاوش ذهنی و توجه به عوامل روانی و نیز نثری پخته، غنی و قوی خود را نویسنده‌ای آشنا به تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی معرفی می‌کند.

او نویسنده‌ای است متحول که با پیروی از یک سبک و زبان خاص، که ویژه‌ی خود اوست، توانسته است جایگاهی درخور، در ادبیات معاصر ما به خود اختصاص دهد.

یک ویژگی مهم داستان‌های او، جنبه‌ی روان‌شناختی داستان‌ها هستند. نوشتن این نوع داستان‌ها قدمت چندانی ندارد؛ نوعی از داستان، که فقط به آن‌چه اتفاق می‌افتد، تکیه نمی‌کند، بلکه بیش‌تر به

تحلیل و تفسیر علت‌های رفتار و اعمال می‌پردازد.

عناصر داستان در بیش‌تر داستان‌های ترقی، هماهنگی و وحدت کامل دارند و هستند خوانندگانی که در طول داستان‌های او خود را می‌شناسند و به‌تدریج و همراه با او، لزوم گسستن از روزمره‌گی و رفتن به «جایی دیگر» را در خود حس می‌کنند. ترقی نمی‌خواهد فقط داستان زیبا خلق کند؛ او می‌خواهد تفکر و فلسفه‌ای را، نه فلسفه و تفکری را که فقط مخصوص یک قشر از انسان‌ها و یک مقطع خاص زمانی باشد، بلکه فلسفه و تفکری جهانی را در لایه‌های زیرین داستانش بگنجاند.

آن‌چه به کاری ارزش و دوام و بقا می‌دهد، وجود یک فکر یا اندیشه است و فکر یعنی «طرح پرسش» و داشتن جهان‌بینی. ادبیات معاصر ما، به‌خصوص ادبیات امروزی بعد از انقلاب، ادبیاتی است پر از تخیل؛ چراکه فضا بسیار غنی است و پر از حس و عاطفه... از نظر کمی ادبیات بعد از انقلاب ما، بسیار پربار است، اما از نظر کیفی، به هیچ عنوان اتفاق مثبت و شگفت‌انگیزی نیفتاده است. ادبیاتی است پر از صحنه‌پردازی اما فکری در آن نیست. ادبیات ما طرح پرسش نمی‌کند... در عمق و حاشیه‌ی حوادث باید پرسشی مطرح شود... باید به یک رشته معانی بنیادی اشاره شود و این در ادبیات ما متأسفانه وجود ندارد. پشت هر قصه‌ی کوتاه، بافت جهانی وسیعی قرار می‌گیرد و تفکری جهانی. ادبیات ما ادبیاتی بومی و محلی است و در نتیجه محدود... ما به جهان‌بینی وسیع‌تری نیاز داریم...^{۱۸}

البته در این‌که نویسنده‌ی ایرانی نیز باید تجربه کند، بخواند و بداند شکی نیست، هر نویسنده‌ای، با داشتن معلوماتی همه‌جانبه و وسیع، می‌تواند عمیق‌تر و آگاه‌تر مسائل را ببیند و بازشناسد. شاید توقعی که ترقی از ادبیات دارد، به ارزش درونی و ذاتی ادبیاتی لطمه بزند. ادبیات ارزشی درونی دارد و یک رسانه و وسیله‌ی صرف برای بیان عقاید و... نیست. یک اثر ادبی برای افرادِ بادانش، دارای معنای بیش‌تری است و نویسنده‌ی بادانش هم قادر به ساختن و خلق یک اثر ادبی زیباست. هدف در ادبیات خلق است. خلق اثری زنده، که همه‌ی اجزای آن در ارتباط با هم، موجودی متحرک و زنده را می‌سازد؛ موجودی که اثر هنری است اما پویاست و زنده و بی‌تردید، ساختن اثری جان‌دار و زیبا، مستلزم داشتن جهان‌بینی و دانش و تجربه است؛ اما نه به این معنی که داستان باید وسیله‌ای برای بیان افکار و عقاید نویسنده باشد.

ترقی داستان‌های خود را حول پرسشی اساسی می‌سازد. اما در نهایت، داستان‌های او خارج از آن پرسش و پاسخی که به دنبال آن است، شکل گرفته و خلق شده‌اند. ترقی در نهایت به عرفان و معنویت (تکه‌ای از سنت‌های شرقی) و جایی غیرزمینی پناه می‌برد. اما ما به نوعی تناقض‌گویی در لابه‌لای پرسش و پاسخ‌ها و کارهای شخصیت‌های داستان‌های او برمی‌خوریم. انسانی که سرگشته است، از عادت‌ها و وابستگی‌ها دل‌کنده و می‌خواهد به جایی دیگر برود؛ جایی که بتواند خودش تصمیم بگیرد و در نهایت به نوعی سرگردانی در بیابان‌ها و نوع دیگری از سرگستگی وادار می‌شود؛ به طوری که گویی وابستگی و اسارت در دام عادت‌ها و تکرارها بسیار بهتر و مطمئن‌تر از رهایی از آن‌هاست. امیر علی در «جایی دیگر» و آقای الف در «عادت‌های غریب آقای الف در غربت» (آخرین داستان‌های ترقی)، به جایی می‌رسند که این بار نه عادت‌ها و روزمره‌گی‌ها، بلکه عوامل کیهانی یا شاید جبر ماورای طبیعی یا درون شورش‌گر آن‌ها (نه به اختیار خود آن‌ها) سرنوشت آن‌ها را رقم می‌زنند و خواننده به نوعی احساس می‌کند که بازگشت دوباره به قبیله و سنت‌ها و وابستگی‌ها و سر سپردن به این سرنوشت، در نهایت کاری است که باید انجام داد. شاید بهتر آن بود که پرسش ترقی برای

همیشه در قالب پرسشی بدون پاسخ باقی می‌ماند: پرسشی که شاید نتوان پاسخی قطعی و درست برای آن یافت.

به هر حال سپری کردن چهل سال از عمر در راه بیان یک تفکر و در عین حال توجه و دقت به عناصر نو و بدیع داستان‌نویسی و ساختن داستان با زبانی ساده و موجز چیزی نیست که بشود به راحتی از آن گذشت. نوع نگاه ترقی به ادبیات و مسیری که در این راه طی می‌کند در نوع خود قابل توجه و بالارزش و آموزنده است؛ خواه که موفقیت او در این امر کامل باشد یا ناقص.

نقد و بررسی من هم چه گوارا هستم

شاید بتوان گفت «من هم چه گوارا هستم»، نمونه‌ای یک داستان کوتاه کامل و منسجم، نه تنها در زمان و دوره‌ی گلی ترقی، بلکه در زمان حاضر نیز هست.

فضای داستان، واقعی و رئال است. هیچ کدام از جملات و توضیحات و صحنه‌پردازی‌ها اضافه نیستند. استفاده از اشیاء، فضاسازی مناسب، طرح منسجم، پرداخت کامل شخصیت آقای حیدری، قهرمان داستان، در قالب داستانی فشرده و کوتاه، همراه با ویژگی‌های نثر و سادگی در گفتار، ویژگی خاص به این داستان می‌بخشد. با این که نثر ترقی در این داستان به پختگی نثر داستان‌های بعدی او نیست، اما به علت دور بودن این داستان از مفاهیم عرفانی و مسائل روانی، شکل منسجم‌تر و گویاتری دارد. «ساختمان قصه را مجموعه‌ای از ظرافت‌های هوش‌ربای زنانه می‌سازد - ترمه‌دوزی دقیق نقش‌ها و واقعه‌ها».^{۱۹}

شیوه‌ی روایت خاص ترقی در این داستان و دادن اطلاعات صریح و ساده از زمان و موقعیت و تاریخ زندگی آقای حیدری در قالب طرحی که رفته رفته گسترش می‌یابد و در نهایت به نقطه‌ی اوج می‌رسد، داستان را جذاب و خواندنی می‌کند.

من هم چه گوارا هستم، هیچ ارتباطی با چه گوارا و ایدئولوژی مارکسیسم ندارد؛ بلکه در آن زمان آدم مطرحی بود و من به عنوان تمثیل از اسمش استفاده کردم؛ به عنوان نمونه‌ی آدمی که راه و سرنوشتش را خودش انتخاب کرده است، بدون در نظر گرفتن این ارزیابی که این راه درست بوده یا غلط. قصه‌ی آدمی است که فکر می‌کرده روزی کارهایی خواهد کرد، در حالی که زندگی فعلی‌اش خلاف آن آرمان‌ها و ایده‌آل‌هاست و به خاطر این آگاهی، قیامی ناگهانی می‌کند، آن هم در این حد که قابلمه‌ای را به زمین می‌کوبد و دوباره خجول و ناتوان و ضعیف و مفلوک، پشت ماشین می‌نشیند و به راهش ادامه می‌دهد.^{۲۰}

ژانر «من هم چه گوارا هستم»، خاطره‌ای نیست و به همین دلیل، از سایر کارهای ترقی متمایز است. البته ژانر داستان «بزرگ بانوی روح من» نیز از ژانر خاطره‌نویسی تبعیت نمی‌کند. اگر این دو داستان را باهم مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که طرح قوی و منسجم داستان او در «چه گوارا» به طرحی ضعیف و حاوی عناصر غیرداستانی در «بزرگ بانوی روح من» تبدیل شده است که شاید علت این امر توسل و اتکای ترقی به بیان مفاهیم و افکار، از طریق داستان و گرایش به نوعی عرفان باشد؛ چراکه در «چه گوارا» داستانی قوی از نویسنده‌ای آشنا به طرح‌ها و سبک‌ها و تکنیک‌های داستان روبه‌رو هستیم، اما با گذشت زمان، این طرح قوی در اثری که آن هم مثل «چه گوارا» از شیوه‌ی خاطره‌نویسی پیروی نمی‌کند، به داستانی ضعیف تبدیل می‌شود. توجه بیش از حد ترقی به «آن چه می‌خواهد بگوید» و مضامین فلسفی و غنای بیش از حد نثر داستان، «بزرگ بانو» را دچار ضعف ساختاری کرده است.

شاید اگر ترقی همان شیوهی روایی را که در «چه گوارا» انتخاب کرده، در باقی داستان‌هایش ادامه می‌داد، به موفقیتی بهتر و خلق داستان‌هایی بیش‌تر در زمینه‌ی داستان‌های غیرخاطره‌ای‌اش دست می‌یافت.

لحن داستان در «چه گوارا» و درگیری‌های ذهنی و کلافگی آقای حیدری (قهرمان داستان) نوعی درگیری و حس زنانه به نظر می‌آید. استفاده از یک شیء (قابلمه) و توصیف آن (دسته‌ی شکسته‌ی قابلمه) ظرافت خاصی به داستان می‌بخشد و ترقی تمام دل‌بستگی‌ها و عادت‌های مکرر روزانه را در قالب یک قابلمه‌ی شکسته، که احتیاج به تعمیر دارد متجلی می‌کند و با این شیوه، روایتی زیبا خلق می‌کند.

باید توجه داشت که در این داستان، صحنه‌پردازی، توصیفات بیرونی و طرح، قوی و بجاست اما انگیزه و منطق قوی برای این‌که چرا آقای حیدری در آن لحظه‌ی خاص شورش می‌کند و چرا دوباره تسلیم می‌شود، بیان نمی‌شود؛ به این معنی که تفسیر و توضیح‌هایی که خارج از متن داستان از علت شورش آقای حیدری داده می‌شود، در متن داستان به شکلی قوی و منطقی ساخته نشده‌اند.

به طور کلی می‌توان گفت هرچا ترقی می‌خواهد داستانی زیبا و منسجم خلق کند، انگیزه و دلایل مفهومی در متن کمرنگ می‌شوند (چه گوارا) و هر جا که می‌خواهد مفاهیم و دلایل معنوی و اصیل را در داستان بگنجاند، طرح و ساختار داستان دچار ضعف و اشکال می‌شود.

پی‌نوشت:

۱. همنه‌ری ماه، شهریور ۸۰، ص ۴۶

2. Francine T. Mahak

۳. گلی ترقی، *خاطره‌های پراکنده*، داستان «دوست کوچک»، ص ۲۴.

۴. حسن میرعابدینی، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، نشر چشمه، تهران، ۱۳۸۰، ص ۴۷.

۵. پیشین.

۶. نشریه‌ی زنان، خرداد ۸۰، شماره‌ی ۷۶، ص ۲۴.

۷. نشریه‌ی آدینه، شماره‌ی ۵۸-۵۷، ص ۵۳.

۸. روزنامه‌ی بنیان، شماره‌ی ۳۳، هجدهم فروردین ۱۳۸۱.

۹. میرعابدینی حسن، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، صص ۷۴۱-۷۳۹.

۱۰. پیشین.

۱۱. روزنامه‌ی بنیان، شماره‌ی ۳۳، هجدهم فروردین ۱۳۸۱.

۱۲. گلی ترقی، *خاطرات پراکنده، به علاو‌ی شش داستان دیگر*، ص ۹۵۷.

۱۳. پیشین، ص ۱۱۲۸.

۱۴. روزنامه‌ی بنیان، شماره‌ی ۳۳، هجدهم فروردین ۱۳۸۱، ص ۵۱.

۱۵. پیشین.

۱۶. پیشین.

۱۷. *صد سال داستان‌نویسی ایران*، ص ۴۶.

۱۸. روزنامه‌ی بنیان، شماره‌ی ۳۳، هجدهم فروردین ۱۳۸۱، ص ۵۱ و ۵۲.

۱۹. جمال میرصادقی، *ادبیات داستانی*، ص ۷۳۹.

۲۰. روزنامه‌ی بنیان، شماره‌ی ۳۳، هجدهم فروردین ۱۳۸۱، ص ۵۰.

عادت می‌شویم

بازشناسی حقوق از دست رفته‌ی زنانه
 در نگاهی به عادت می‌کنیم نوشته‌ی زویا پیرزاد

کاوه سالاری

رمان عادت می‌کنیم، دومین رمان خانم زویا پیرزاد است. رمانی که در مدت کوتاهی پس از نخستین چاپ، بارها تجدید چاپ شد. نشر مرکز آن را با جلدی به رنگ آبی در مرداد ۱۳۸۳ چاپ کرده است. این رمان مانند رمان قبلی خانم پیرزاد، حساسیت‌هایی را برانگیخت. این نگاهی است به کتاب **عادت می‌کنیم**.

*

در مواجهه با آثار هنری چنین می‌نماید که یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها این است که وجه تمایز یک کار خوب با یک کار درجه دو یا سه چیست. این یک بخش قضیه است. قسمت دیگرش شاید نوعی بدبینی باشد به ادبیات ایرانی؛ بدون این‌که بخواهیم قسمت عمده‌ای از همین ادبیات را نادیده بگیریم؛ بخش‌های عمده‌ای مثل آثار هدایت، چوبک، ساعدی، صادقی و...

*

با **عادت می‌کنیم** و هر رمان دیگری، می‌توان برخورد‌های متفاوتی داشت؛ چه از جهت نشانه‌شناسی (که این اثر تا حدودی دست ما را باز خواهد گذاشت) یا نوع نوشتاری و زبان اثر و پیچ‌وخم‌های تکنیکی

آن یا سبک و سیاق و زائویه دید و چه و چه. با نگاه به این رمان می‌توانیم رد نگاه‌ها و مفهوم و ساختار را در اثر پی بگیریم.

۱. زویا پیرزاد، خواه ناخواه تصویرگری زنانه است، با ویژگی‌های منحصر به فرد ایرانی بودن. پس با نوشته‌ای روبه‌رو هستیم که عنصر زنانه را باز خلق خواهد کرد. عنصری که درگیر اجتماع امروزش است و نیز گذشته‌ای پشت سر خود دارد که با آن در جدال است و حالا هم در حال پوست انداختن.

۲. تفاوت گذشته و حال، کهنه و نو، سنت و تجدد، که موضوع و محور رمان‌ها و مقاله‌ها و گفتارهای بسیاری بوده است، به‌ویژه ناگهانی بودن تجدد در ایران و جدال مدام سنت با تجدد، چیزی است که خانم پیرزاد خواسته از آن سود ببرد و رمانش را تا حد چند وجهی بودن بکشاند.

۳. زندگی روزمره هم با تمام دغدغه‌هایش در جریان است. زندگی‌ای با همه‌ی شلوغی‌ها و پیشی‌گرفتن‌هایش از مردم. زندگی‌ای که شتاب‌ناک در حال حرکت است به جلو و همه را با خود می‌برد.

۴. مردها هم سهم خودشان را توی این زندگی دارند. پس باید درباره‌شان نوشت، اظهار نظر کرد و آن‌ها را یکی از پایه‌های اصلی زندگی و در ادامه‌ی رمان به حساب آورد.

۵. تفاوت فرهنگ‌ها هم که خودش مسئله‌ای است، نویسنده‌های بسیاری را وادار کرده است تا درباره‌اش مطلب بنویسند.

۶. آینده را هم باید در نظر داشت. پس آرزو هم خودش یک جنبه‌ی قضیه است. چیزی که می‌توان با آن تمایلات شخصی را به جلو راند و با آن‌ها زندگی را شیرین کرد. اصلاً همین آرزوست که هنر را خلق می‌کند.

با استناد به موارد بالا می‌توان نتیجه گرفت، رمان **عادت می‌کنیم** قرار است نوشته‌ای چندوجهی باشد. با این همه، مواردی را باید یادآور شد:

۱. هنگام خواندن رمان **عادت می‌کنیم** به عنصری فکر می‌کردم که همیشه نظریه‌پردازهای ادبی برای راز ماندگاری اثر از آن نام برده‌اند: «یک اثر باید شکوه‌مند باشد». پس از خواندن این رمان، به این باور رسیدم که نمی‌توان شکوه‌مندی را از یک اثر حذف کرد. اگر چنین حذفی رخ دهد، به قول خود **عادت می‌کنیم** دچار «دانیل استیل وطنی» می‌شویم.

۲. کتاب‌های نوع «دانیل استیل وطنی»، کتاب‌هایی احساسی هستند (و نه رمانتیکسم، نوعی سانتی‌مانتالیسم دوره‌ی نوجوانی) با عشق و عاشقی‌های سطحی که خواه ناخواه چنین آثاری نثری سرراست و بی‌پیچ‌وخم دارند؛ زیرا خوانندگان چنین آثاری هیچ گاه قدرت هضم و درک پیچیدگی‌های زبانی و مفهومی را ندارند. «دانیل استیل وطنی»، هنوز سطح نازل‌تری نسبت به نوع مشابه غربی خود دارد. البته به عقیده‌ی من نمی‌توان ضرورت وجود چنین رمان‌هایی را نفی کرد؛ زیرا جواب‌گوی نیازهای بخش بسیاری از جامعه هستند.

۳. خلق شخصیت، نیازمند توجه پیچیدگی‌های روانی است که نویسنده باید به آن توجه کند. پیچیدگی‌های روانی به شخصیت رنگ می‌دهد. شخصیتی که باید قدرت‌مند در اثر ظاهر شود و بار عمده‌ی رمان را بر دوش دارد. شخصیتی که تنها با بیان جمله‌ی «عادت می‌کنیم» نمی‌توان او را یک وجهی دید.

۴. پیچیدگی‌های مفهومی، زبانی، شخصیتی، فنی و... در چندوجهی بودن اثر نقش دارند؛ موردی که یک اثر را شکوه‌مند نشان می‌دهند؛ شکوه‌مند و جاودانه.

عادت می‌کنیم، با همه‌ی مواردی که به آن‌ها اشاره شد، می‌خواهد مفاهیم قابل توجهی در خود داشته باشد که برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱. بازشناسی حقوق زنانه

خانم پیرزاد نمونه‌هایی از طبقه‌های گوناگون اجتماعی زنانه را کنار هم گرد آورده است و دغدغه‌هایی برای آن‌ها در نظر گرفته است. او در این رمان، در پی ترمیم یا بازخلق یا بهتر بگوییم، نمونه‌سازی از یک زن و حقوق او در این اجتماع است؛ حقوقی که از دست رفته است. پس آرزو، شخصیت این رمان، با انتخاب نام آرزو می‌خواهد نیازهایش را برطرف کند و بنابراین، پا به محیطی مردانه می‌گذارد و در محیط «بنگاه معاملات ملکی» با چند نمونه‌ی کوچک از معامله‌رو به‌رو هستیم. در عین این‌که اصطلاحات این محیط به کار برده می‌شود، بیش‌تر در این محیط آرزو و شیرین را می‌بینم که در اتاق خودشان نشسته‌اند و تا قبل از ورود زرجو، به دنبال آسپیرین، برای عشق از دست رفته هستند و بعد از زرجو هم که معامله عشق شروع می‌شود و رفتارهای زنانه‌ی آرزو را داریم برای به دست آوردن عشق زرجو!

آرزو زنی است که در جامعه‌ای زندگی می‌کند که همواره با تعارض و تناقض روبه‌روست. با نسل پیش از خود (مادر) و با نسل بعد از خود (آیه دخترش) و با محیط مردانه و نیز حتی با هم‌نسل خود (شیرین که دوست اوست). زویا پیرزاد راه حلی برای این تناقض‌ها پیش‌نهاد می‌کند: شورش؛ شورش‌ی که ساختارهای اجتماعی دور و برش را به هم می‌زند. این سؤال برای من پیش آمد: شورش برای چه کسانی؟ در برابر نسل پیش از خود که تصویر ماه‌منیر، مادر آرزوست و می‌خواهد زرجو را که تازگی با دخترش دوست شده در یک مهمانی به همه نشان دهد ولی نمی‌تواند با ازدواج موافقت کند؟ یا آیه، دخترش که می‌خواهد زرجو را به عنوان دوست پسر مادرش ببیند و کلی هم ذوق می‌کند؛ چون مادرها و پدرهایشان دوست پسر و دوست دختر دارند؟ اما باز او هم در برابر ازدواج موضع می‌گیرد! با شیرین که اصولاً ضدمرد است، ولی دنبال آسپیرین به عنوان دوست پسر برای آرزوست و در برابر همین آسپیرین موضع می‌گیرد؟! این‌ها چیزهایی است که من نتوانستم با آن‌ها در طول رمان کنار بیایم، ولی نویسنده، خواننده را در برابر این عدم ارتباط با مادر و دختر و دوست تنها با جمله‌ی: «سهراب گفته بود: عادت می‌کنند.»^۱ راحت می‌کند که کار تمام است. شورش، و بعد «عادت می‌کنیم». این ساده‌انگاری ذهنی نویسنده است که باعث می‌شود نتوانیم کاری شکوه‌مند داشته باشیم. خانم پیرزاد در رمان، دوشادوش محیط مردانه پیش می‌رود؛ در اجتماعی که اجازه‌ی حضور زن‌ها را در خود به‌راحتی نمی‌دهد. پس در یک وجه موفق شده است؛ حضور. و بنابراین، او در اجتماع حضور دارد و آزادانه هم عمل می‌کند. با این همه هنوز در پی دست‌یابی به حقوق ازدست‌رفته‌ی خود است. این حقوق را او این گونه برای خود قایل می‌شود:

برای اولین بار تصمیم گرفتم (گرفته‌ام) برای خودم تصمیم بگیرم.^۲

آیا همین شخصیت در موقعیت‌های پیش از آغاز رمان برای خودش تصمیم نگرفته است؟ مثلاً در مرگ پدر و تصمیم برای باز کردن بنگاه معاملات ملکی‌شان که او از جایی که کار می‌کند، استعفا می‌دهد یا هنگامی که تصمیم می‌گیرد پس از طلاق و بازگشت از فرانسه به ایران با دخترش آیه، مستقل زندگی کنند. مگر نه این بوده است که با تمام خرده‌گیری‌های مادر، او پیش از مرگ پدر سر کار می‌رفته و خرج خودش را درمی‌آورده است؟ من از این رخ‌داده‌ها نتیجه می‌گیرم که نویسنده نتوانسته محور درستی برای رمان بیابد.

نکته‌ی قابل توجه دیگری که به نظر من، به ساختار رمان لطمه وارد کرده است این است که خیره سرتاسر رمان را دربر گرفته است. خانم پیرزاد دنیایی پر از خوبی برای رمانش می‌سازد. ملکی را با قیمت پایین، به یک زوج اجاره می‌دهد. برای تهمنه و برادر معتاد او هم‌فکری می‌کند یا دنیایی آرمانی برای زرجو می‌سازد.

۲. تصویرهای مردانه

تصویرهای مردانه‌ی **عادت می‌کنیم**، همه کلی هستند. حمید شوهر سابق آرزو تصویری درست و قابل قبول ندارد. تنها تعاریفی گذرا از جوراب و شلخته بودن او داریم یا اسفندیار نامزد شیرین که سرنوشتی اسف‌بارتر از نمونه‌ی قبلی دارد، که در غیبتی طولانی در تمام رمان، یک‌باره در انتهای رمان ظاهر می‌شود؛ بی‌هیچ دلیل منطقی برای رفتن و برای آمدن. پدر هم که نماد آرزوهای گذشته‌ی شخصیت رمان است و نعیم، به عنوان نوکر که سایه‌ای بیش نیست. زرجو قابل لمس‌ترین شخصیت مردانه‌ی رمان است؛ شخصیتی که هیچ‌گونه پیچیدگی رفتاری ندارد و نمونه‌ی خوبی مطلق است. تپیی که مثل خود آرزو نیکوکار است ولی از نوع مطلق. مردی که بخش عمده‌ای از دغدغه‌ی رمان را به خود اختصاص می‌دهد، ولی نمی‌تواند تصویری روشن از خود ارایه دهد. با یک شوخی (با سطحی نازل) وارد زندگی آرزو می‌شود و با تقاضای ازدواج، شخصیتی ساده از خود به‌جا می‌گذارد؛ شخصیتی که پس از سال‌ها تصمیم به ازدواج گرفته و چروک زیر چشم آرزو هم برایش قشنگ است. آیا تنها با یک پیش‌نهاد ازدواج می‌توان منبع همه خوبی‌ها شد یا باید این فرضیه را طرح کرد که ذات او خوب است؟ با وجود این نمی‌توان او را شخصیتی با پیچیدگی‌های رفتاری دانست و او را «شخصیت» نامید داشت. خانم پیرزاد سعی داشته از او چهره‌ای رازآلود بسازد که تا آخر رمان وضعیت زندگی او مبهم باشد. گیم سهراب منطقی‌ترین و بهترین و نازنین‌ترین مرد دنیا، چند وقت طاقت می‌آورد؟

۳. تفاوت فرهنگ‌ها

آدم‌های متفاوتی با فرهنگ‌های مختلف در رمان حضور دارند. شخصیت رمان، خود را از دنیای دیگری می‌داند و نمی‌تواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند (جز در چند مورد، مثل زرجو) پس در پی نشان دادن آن‌هاست. فرهنگی با عروسی‌های آن‌چنانی یا تهمنه و برادرش و مادرش با زرجو... پس باید پاسخ‌گوی همه‌ی آن‌ها باشد، ولی قشر پایین اجتماع همیشه درگیر مسائل پیش پا افتاده است؛ قشری که برای هیچ کدام از رفتارهای اجتماعی‌اش آموزش نمی‌بیند؛ مثل بچه‌دار شدن. قشری بدبخت که در یک خانه‌ی قدیمی زندگی می‌کند، درگیر اعتیاد است و پول کافی ندارد و به دنبال منجی است. منجی‌ای مثل زرجو و آرزو و این قشر جدید هم که حتماً غم‌خوار و دل‌سوز اجتماع است و در پی رفع موانع اجتماع، حالا تحت هر عنوان و طبقه‌ای یا دعوت شدن به یک عروسی با همه‌ی مخلفات پر و پیمانش. دخترهایی که این‌چنین ازدواج می‌کنند و دخترهایی که با اتوبوس شرکت واحد این طرف و آن طرف می‌روند. تفاوت فرهنگ‌هایی که در رمان، جایی که زرجو از آرزو می‌خواهد با اتوبوس شرکت واحد از تجریش به توپ‌خانه بیاید، به آن اشاره می‌شود. این را از زبان زرجو می‌شنویم:

سر چرخاند و به سهراب نگاه کرد که می‌خندید. نفس حبس کرد، بعد بیرون داد و گفت: «مخصوصاً گفتی با اتوبوس بیا؟ خیلی بدجنسی» سهراب سر عقب انداخت. قهقهه خندید. یقه‌ی کت چرم قهوه‌ای تا شده بود. راه افتاد و ادای معلوم نیست کی را درآورد. «در عوض با زندگی اقشار آسیب‌پذیر آشنا شدی، نه؟»

به عقیده‌ی من رمان نتوانسته فرهنگ‌ها را خوب نشان دهد. عمق این تفاوت‌ها را می‌توانیم در آثار درجه‌ی یک فارسی ببینیم که چگونه توانسته‌اند از پس جامعه برآیند و شکوه‌مندی خود و جامعه‌شان را مطرح کنند. یا همین تعارض‌ها در دنیای امروز و دنیایی که با شتاب پیش می‌رود. پس حتماً باید این تعارض‌ها را نشان داد و باید در یک رمان، با ظرفیت بالایی که دارد، دست به کار خلق و بازنویسی آن شد؛ تعارض دنیای قدیم و دنیای جدید:

به دخترها و پسرها نگاه کرد و به مردها و زنها. کدام یکی معتاد بود؟ کدام یکی وب‌لاگ داشت؟... زن سیاه چرده با چشم‌های خسته و ساک بزرگ توی دست حتماً مثل خودش که تا چند وقت پیش نمی‌دانست وب‌لاگ چی هست، نمی‌داند وب‌لاگ چی هست، ولی حتماً می‌داند اعتیاد چی هست...^۵

آیا آن‌چه در این رمان اتفاق می‌افتد، بازنمایی حقوق ازدست‌رفته‌ی زنانه است؟ پاسخ من به این پرسش منفی است. در این رمان همه چیز سطحی دیده شده؛ هویت زنانه و بازیابی این هویت ازدست‌رفته (یا هم نرفته) و تسلط مردانه و حتی حضور مردانه و حضور زنانه (با توجه به زن بودن نویسنده) و تفاوت فرهنگ‌های مختلف و زندگی روزمره و شخصیت‌پردازی و داستان‌پردازی و از همه مهم‌تر، خوانندگان رمان.

پی‌نوشت:

۱. زویا پیرازد، *عادت می‌کنیم*، ص ۳۶۲.
۲. پیشین، ص ۸۴۲.
۳. پیشین، ص ۶۳۲.
۴. پیشین، ص ۸۵۱.
۵. پیشین، ص ۷۷۱.

نگاهی به «من دختر نیستم»

قاسم طوبایی

«من دختر نیستم»، عنوان مجموعه داستانی است از شیوا ارسطویی که نشر قطره در سال ۱۳۸۴ به چاپ رسانده است. این کتاب که جزو آخرین آثار چاپ شده‌ی نویسنده است، از برخی جهات کامل است اما در برخی جزئیات شاید جای تأمل بیش‌تری داشته باشد. اما آن‌چه بیش از پیش در این مجموعه به چشم می‌خورد، رسیدن نویسنده به یک «من» واحد در تمام داستان‌هاست. یک «من» واحد در کل مجموعه؛ به طوری که در تمام موقعیت‌ها سبک و روش برخوردش با مسائل یکی است و درک و دریافت واقعیت‌ها برایش یک‌سان انجام می‌شود. ایدئولوژی و تفکر نویسنده که گه‌گاه با ایدئولوژی راوی و شخصیت‌ها یکی می‌شود، در تمام یازده داستان این مجموعه مبتنی بر تأسف، افسوس، تحقیر و خشم حاصل از ناهماهنگی‌های جهان درون و برون راوی است. در اکثر داستان‌ها راوی داستان زنی است که جهانی ایده‌آل در ذهن می‌پروراند که یا آن را مستقیماً تجربه کرده یا با قابلیت‌های ذهنی خودخواسته یا ناخواسته آن را آفریده و در تصورات خود با آن زندگی می‌کند. این ذهنیت روایت‌کننده گه‌گاه که به واقعیت برمی‌خورد و زندگی رنگ و رو رفته، قدیمی، سنتی و خارج از چهارچوب‌های ایده‌آلیستی خود را می‌بیند، سر به عصیان و شورش می‌نهد و از آن‌جا که جوامع سنتی و معمولاً هر جامعه‌ی خواهان خفقانی چنین فرد ناراحتی را در خود نمی‌پذیرد، فرد یا دچار خفقان می‌شود یا راه فرار را در پیش می‌گیرد. در حین کشمکش شخصیت‌ها با مسایل محیط خود، گه‌گاه راوی داستان

که اکثراً از شخصیت‌های داستان انتخاب شده، مجبور به توضیح یا بیان برخی واقعیت‌ها می‌شود که با توجه به قدرت قلم نویسنده، خیلی جاها موفقیت‌آمیز است. اما در همین مورد این طور به ذهن می‌رسد که شاید خطایی در بیان و لحن راوی رخ می‌دهد که اگر دقت بیش‌تری می‌شد، کم‌تر به چشم می‌خورد؛ به عنوان مثال در صفحه‌ی هجده کتاب، پس از صحبت کردن زن با دختر پشت خط، ذهن زن شروع می‌کند به ایجاد سؤال‌هایی برای رسیدن به علت کار محمود و یک سری جملات در ذهن راوی می‌چرخد. بیان تصویری جملات کوتاه و چرخش تصاویر نشان از چرخش فکرها و صداها در سر راوی دارد، اما در این میان جملاتی هستند که نه تنها به تقویت این فضا کمک نمی‌کنند، بلکه در جهت تضعیف این اتمسفر عمل می‌کنند جملاتی مثل: «وجود زن و دو فرزند محمود برای دختر جوان کم‌ترین محلی از اعراب ندارد.» یا در صفحه‌ی سی در داستان تیغوس: «غلت زد کمر در دوش دوباره عود کرده بود. تخت‌خواب ناراحتش مزید بر علت بود». به کار بردن این عبارات شاید به دلیل عدم تناسب جنسیتی با کلمات هم‌جوار به صورت ترمزهایی در سطح هموار متن به چشم می‌آید که هر چند می‌شود از آن‌ها به راحتی گذشت، باعث عدم یک‌دستی متن می‌شوند.

آنچه در داستان‌های این مجموعه بیش از پیش جای صحبت خواهد داشت، پایان‌بندی داستان‌ها و نهایتاً آخرین جمله‌ی هر داستان است. در حین خواندن داستان‌های این مجموعه و پس از مرور کلی این داستان‌ها شاید این تصور به ذهن بیاید که نویسنده‌ی داستان قابلیت‌های خوانندگان را نادیده گرفته و برای حصول اطمینان از فهم درک داستان، جملاتی را بر انتهای داستان افزوده.

داستان «در بند» دارای چنین پایان‌بندی‌ای است. (این داستان با این دو جمله تمام می‌شود): «محمود گفته بود تا برگشتن صاحب‌خانه ماده‌سگ ناز و کوچولو را پناه می‌دهد، در را بستم و آدم بیرون.» از جمله‌ی «در را بستم» که بگذریم، جمله‌ی «محمود گفته بود...» تنها به خاطر تأکید بر ماده بودن سگ و یک‌سان بودن برخورد محمود با سگ و زن آمده؛ چیزی که در سطرهای حذف‌شده، می‌شد بهتر و پوشیده‌تر بیان شود. یا در داستان زیبایی «ماما جیم‌جیم» جملات کوتاه «مادر برنگشت»، «پدر نفرت دنبالش.» و «ما دیگر به گردش نرفتیم.» جملاتی هستند که حس می‌شود به انتهای داستان چسبیده‌اند و این واقعیت که مادر از آن خانه رفته و دیگر برنخواهد گشت، به خوبی در فضای کرخت داستان وجود دارد.

در داستان «تیغوس» جملات آخر هر پاراگراف، همان حرفی را می‌زنند که کل پاراگراف سعی در توضیح آن دارد و این جملات تنها جهت دوباره تصمیم گرفتن زن بری خروج از مملکت آمده است. آن‌چه در تمام داستان‌های مجموعه‌ی **من دختر نیستم** مشهود است، خطی است نامریی بین انسان‌هایی خسته و افسرده و در حال فرار، که گه‌گاه راه‌های متفاوتی را برای فراموشی واقعیت جامعه کشف می‌کنند. گاهی در دود سیگار ماری جوانا گم می‌شوند، گاهی مشروبات را انتخاب می‌کنند. و آنان که از این راه‌ها به فراموشی نمی‌رسند، دست به خودکشی می‌زنند.

به هر حال تمامی داستان‌های این مجموعه با موضوعاتی امروزی، سعی در بیان واقعیتی دارند که تماماً در دید انسان‌ها قرار دارد ولی به سبب عادت به روزمرگی اکثراً دیده نمی‌شوند. مشکلات جامعه‌ی مدرنی که در آن نه جایی برای کورهای عاشق هست و نه خیابانی امن برای پیاده‌روی یک زن و سگ ملوش.

تکه‌هایی از یک جنایت

حمیدرضا شریفی

قصه تمام شد. آره، قصه تمام شد. در نقطه‌ی شروعش صفر است و خاموش و حتم باید تمام شده باشد؛ این‌طور نیست؟ چه‌طور؟ مگر شما جور دیگری فکر می‌کنید؟ البته ممکن است. اما چیزی که پیداست، یعنی همان چیزی هم که در تاریکی اتاقی راوی و جاده‌ی اندیمشک-اهواز پیداست، تاریک است.

تکه‌های جنایت مجموعه‌ای است شاید مثل بمب‌های خوشه‌ای؛ از جنس همان بمب‌هایی که در اوایل قصه، هر لحظه در جایی در تاریکی ذهن راوی منفجر می‌شود؛ انفجاری که عامل فرسایش می‌شود نه مرگ. بمب‌هایی سوای بمب‌های جنگی که نامریی‌اند و مدلولشان محسوس و مشخص، بله و این بار تجربه‌ی جنگ نتیجه‌اش چیز دیگری است.

تکه‌های جنایت مجموعه‌داستانی به قلم امیراحمدی آریان است. تکه‌های جنایت با اندک کاستی‌هایش که به آن اشاره خواهیم کرد، امروز در ادبیات ما به راحتی جایی در خور خود اشغال می‌کند. مؤلف در نه قصه‌ی این مجموعه، با یک سوژه‌ی تکراری، قصه‌های لذت‌بخشی خلق کرده. در حالات مختلف قصه‌ها را می‌شود در دنباله‌ی هم فرض کرد اما بعضی جاها، مثلاً در قصه‌ی «برنامه»، به لحاظ سال‌شمار زندگی راوی به مشکلاتی برمی‌خوریم؛ هرچند ضرورتی هم ندارد که تمام قصه‌ها را در ارتباط با هم فرض کنیم. آن‌ها به تنهایی «تکه‌های خوبی هستند. با این حال می‌شود به جای ارتباط قصه‌ها با هم، ارجاع قصه‌ها به هم را در نظر داشت که در واقع هم همین‌طور هستند. قصه‌ها گاه به لحاظ مفهومی به هم ارجاع می‌دهند و گاه با تصاویر و گاه با چاقوی جنایت و در نهایت مضمون

در قصه‌ها یکی است؛ جنایت.

جنایت ابتدا در ارتباط بین آدم‌ها و در اخلاقیات آن‌ها صورت می‌گیرد و در پس آن، فاجعه اتفاق می‌افتد؛ فاجعه‌ای در گریز از خود به مرگ‌خواهی، لذت‌جویی از مواد مخدر و تمرکز بر اصل فقدان معنی و ارزش‌هایی که به ضد خود بدل شده‌اند. با این توضیح می‌بینیم گاه صحنه‌ها و موقعیت‌های گوتیک متن، متن را به شوک متن بدل کرده‌اند. در قصه‌ی «وصیت‌نامه» به طور کلی با چنین حس و حالی مواجهیم. می‌خوانیم که عمدتاً فضای خیابان پاسداران، آن هم شب‌هایش، فضای دهشت‌ناکی است؛ شب‌هایی که راوی را شیدا کرده. او بی‌وقفه لابه‌لای این همه جنایت قدم می‌زند و دود سیگار را از سر تفنن به اطراف پف می‌کند:

کودک افریقایی شبیه همان‌هایی که از تلویزیون نمایش داده می‌شود حشرات رهایش نمی‌کنند. روی نیمکت زردی است. لاش‌خوری آن اطراف است و صحنه‌ی جان‌کندن کودک را نظاره می‌کند و راوی به مسیرش ادامه می‌دهد.

زنی از جایی فرو می‌افتد و متلاشی می‌شود؛ عریان و بدنش پر از آثار ضربات شلاق... از بالای آپارتمان اسکلتی برای راوی دست تکان می‌دهد.

اسکلتی دیگر که گویا همان قبلی است و گویا زن است، دست راوی را می‌گیرد و با هفت‌تیر جمجمه‌ی خودش را می‌زند.

خیابان باریک می‌شود و جسد دیگری که پشت به آسمان روی زمین دراز به دراز آرمیده (جسد دوم)، جسد سوم و... اینان اجساد زنانی هستند که لباسی مردانه به تن دارند.

این صحنه‌هایی که ذکر شد، فقط مربوط به نیمی از قصه است. این گونه‌ی روایت هستی، این نوع روایت سرشار از خشونت و تجاوز، این لحن خون‌سردانه‌ای که از اعمال خون‌سردانه‌ای که به بازتولید وحشت می‌انجامد، گوش شنوایی از نوع خویش را پذیراست. خشونت علیه زنان که می‌تواند بهانه‌ای باشد برای عنوان «شیوع خشونت در میان اینای بشر». گاه گویا متن برای طرح مسئله‌ی خشونت و حتی اصرار بر لزومش، تغییر ماهیت می‌دهد و درست مسئله همین‌جاست.

متن به سمت یک اتوبیوگرافی، اما گاه از نوع تخیلی‌اش پیش می‌رود و انزوا در همه چیزش پیداست. متن رو به سوی درونی منفرد دارد و پشت پا می‌زند بر تمامی قراردادهای اجتماعی‌ای که بر آن سلطه افکنده‌اند. زبان متن نیز در شکل یافتن چنین مفهومی درست حرکت می‌کند اما آن‌چنان که مفاهیم عنان از همه چیز گسیخته‌اند، زبان فقط در انتقال این معانی انجام وظیفه می‌کند، همین. متنی که در معنی تمامی ساختارها را لگدمال می‌کند، در حوزه‌ی زبان نیز نباید پای‌بند ساختار رایج زبانی باشد.

خلاقیات بعضاً در متن به اوج خودش رسیده اما زبان یارای آن را ندارد تا در موازات آن عصیان، در متن از خود افت‌وخیز نشان دهد. در قصه‌ی «برنامه» و «حشره» این خلأ کمتر دیده می‌شود. البته زبان محاوره تا حدود فراوانی این خلأ را می‌پوشاند ولی بعد از آن زبان فراموش می‌کند تا هرچند لحظه یک بار، چند باری روی زمین تف کند، و علی‌رغم میل متن، کمی شسته رفته و مؤدب می‌شود.

تکه‌های جنایت با توجه به گستردگی ابعاد خلاقه‌اش در ادبیات امروز ما، تا رسیدن به اثری اصیل فاصله‌ی بسیاری دارد. محتوای متن ادبی اصیل صرفاً به انعکاس هیجان‌ها در موقعیت‌هایی

منحصربه‌فرد خلاصه نمی‌شود، اصالت و میزان ارزش ادبی یک متن، فقط در نوشتن مطالبی خلاصه نمی‌شود که دیگران از ابراز آن ناتوان‌اند یا حتی با طرح نگرشی کاملاً شورشی در القای پارانوئای روایت که از جاه‌طلبی متن نشئت می‌گیرد.

نیچه مدعی است که فرد، به شیوه‌ی نظاره از منظری خلاف منظر جامعه و از فاصله‌ای معین با آن (جامعه) می‌تواند بر اجتماع غلبه کند. با چنین باوری، اگر **تکه‌های جنایت** خوانده شود، اثری بسیار موفق و پذیرفتنی می‌نماید. از خصوصیات این نوع نوشتن نیز به طور کلی، سودای دگرگونی اجتماع است. اما آیا چنین باوری در حوزه‌ی ادبیات کافی است؟

در پایان قصه‌ی «وصیت‌نامه» راوی در سلولی خودخواسته که به تعابیر مختلف، هر چیز می‌تواند باشد (ندای وجدان، زندانی واقعی یا توهمی دیگر)، بعد از ارتکاب جنایت در عذابى ممتد و در دنیایی از رنج به سر می‌برد. او در سلولش باید وصیت‌نامه بنویسد و بعد اعدام شود یا شاید اعدام شده و حالا باید وصیت‌نامه‌اش را به دنیای زندگان ارسال کند. اما باز شوخ‌طبعی متن آن‌جاست که راوی اگر کوچک‌ترین فرصتی بیابد، باز همان جنایت را مرتکب می‌شود و این نشانه‌ها نوید پارانوئایی را می‌دهند که دیگر از مرز تحمل متن خارج است.

زن‌کشی، قتل و دیگر آسیب‌های اجتماعی امروز به امری عادی بدل شده اما رابطه‌ی میان متن و اجتماع نباید ذهن را از متن دور کند و صرفاً به طرف مسایل اجتماعی سوق دهد.

متنی که به امری عمیقاً مفرد می‌پردازد، بنا به تعریف آدورنو از زیبایی‌شناسی، زمانی به‌تمامی کارش به انجام رسیده که جهان‌شمولی را از راه فردیت بی‌حد کسب کرده باشد؛ نه از مسیر فردیتی تعریف‌ناپذیر. بر اساس نظریه‌ی آدورنویی در ادبیات، جنبه‌ی خطرناک خاص متن عمیقاً مفرد نیز در همین است: «فردی بودن اثر هرگز نمی‌تواند ضامن ضرورت و اصالت آن باشد و به هیچ وجه نمی‌تواند جلو اسارت ابدی اثر را در چهارچوب حدوثی یک هستی‌پیش‌پافتاده و منزوی بگیرد.»

فردیت بی‌حد، همان تجارب این همانی مشترک در ناخودآگاه جمعی بشر است. یافتن چنین تجاربی از نوع بکر و دست‌نخورده‌اش در **تکه‌های جنایت** به ندرت امکان دارد. اما اگر باز بپذیریم که زن‌ستیزی یا به نوعی دیگر انسان‌ستیزی، امری عام و همگانی شده، آیا این نوع نزدیکی تفسیر اجتماعی اثر و اجتماع، تأملی بیرون از هنر نیست؟ برای تفسیر **تکه‌های جنایت** نیاز چندانی به فکر کردن نیست؛ فقط کافی است متن خوانده شود؛ تفسیر اجتماعی در پی‌اش هویداست.

با این اوصاف، ارزش ادبی **تکه‌های جنایت** را با چه معیار و چه گونه باید سنجید؟ چه‌طور است اصلاً بگوییم این متن دشمن بشریت است. خب، حالا آیا باز هم جایی برای حرف باقی می‌ماند؟ آری؛ ادبیات تک‌بعدی یا تک‌ساختاری یا ادبیاتی که ضرورت کارکردهای مثبت را دنبال می‌کند در تکرار دنیای جدید بنیه و بازویی ندارد، دیگر تفکر آرمان‌شهری در ادبیات برای هدایت و رهایی بشر تبدیل به محرابی شده که آن‌جا برای نابودی انسان دعا می‌خوانند. ارزش ادبیات ممکن است آن قدر تنزل یابد تا از آن به عنوان کالایی تبلیغاتی برای محصولات بی‌ارزش استفاده شود.

در قصه‌ی دوم، «برنامه» شخصی برنامه‌ی یک قتل خانوادگی زناشویی را با لحنی صمیمی اما تند به شخص دیگری دیکته می‌کند. او (شخص راوی) از دنیای دیگری است.

نوآوری در دنیای مفاهیم، از دیگر اتفاقاتی است که این مجموعه به خود دیده؛ مفاهیمی که غالباً بر ذهن متن مورد بحث جاری است. عریان شدن یا عریانی آمیخته به نوعی انقلاب تکفیری؛ انقلابی علیه خود، علیه زندگی، علیه دیگری، علیه متن، علیه زن؛ که این آخری گرفتار بد انقلابی هم شده؛ به طوری که در هر قصه هنوز سر بر نیاورده، دوباره به طرز فجیعی به قتل می‌رسد.

راوی دستور یا برنامه‌ی قتل زنی را به دست مردش می‌خواند. گویا فلسفه‌ی آفرینش چنین است که مردها بیایند زنان را بکشند و از آن دنیا برنامه‌ی قتل زن دیگری را برای مردی بخوانند.

افسوس که مباحث زاویه دید و راوی چندم‌شخص مربوط می‌شوند به کارگاه‌های کسل‌کننده‌ی قصه‌نویسی، وگرنه می‌شد در این مورد خیلی صحبت کرد. در کل، شیوه‌ی روایت داستان «برنامه» و بهانه‌ی روایتی که دست‌آویز قرار می‌دهد، بدیع و داستانی است.

در قصه‌ی «افلاتون» از اختیاری که خواننده دارد می‌شود استفاده کرد و خواند: کشف افلاتون، یعنی کشفی که به دست افلاتون صورت گرفت فقط هم اوست که با ما چنین می‌کند؛ در زمان جاری در مکان جاری؛ در خود و در همه. این قصه مرزهای تخیل را به شکلی فانتزی پشت سر می‌گذارد. در شروع قصه‌ی «افلاتون» رنگ و بو و حال و هوای عمومی مجموعه پیداست. هراسی که از درون آدمی را مستهلک می‌کند؛ به علاوه‌ی وسواس به زلزله که نسبت به فضای دیگر قصه‌ها جنونش عاقلانه‌تر است. شاید ترکیب انفجار انقلاب، و بعد استحاله در وضعیت موجود، ترکیب درستی برای توصیف قصه‌ها باشد. در قصه‌ی «افلاتون» نیز قصه با چنین حال و هوایی شروع می‌شود و بعد با تحلیل‌های روان‌شناسانه‌ی راوی از خودش و حالات عصبی‌اش پیش رفته تا قصه به ژانر قصه‌های علمی تخیلی پست‌مدرن پیوند می‌خورد.

راوی این بار آن وسواس پر از رنج را با خود حمل نمی‌کند. او سوار بر موجود تخیلی عجیبی به نام افلاتون است. افلاتون پلی است بر اتوپیایی از دست‌رفته. این موجود تسکین‌دهنده، اشاره‌ای تلویحی به مواد مخدر دارد که در قصه‌ی «افلاتون» جای‌گزین هراس و وسواسی است که در ابتدای قصه و در فضای غالب قصه‌ها با آن مواجهیم.

در قصه بعدی، «گزارش»، با شگردی دیگر از سبک‌های پست‌مدرن مواجهیم و راوی این بار مانا را نمی‌کشد. او نفر دوم یعنی ضلع سوم این عشق خانوادگی، خودش را می‌کشد. قصه‌ی «گزارش» نمونه‌ای پاکیزه از جابه‌جایی سوژه و ابژه یا ناظر و منظر است. ضمن این‌که راوی در یک انشقاق خودمانی در خودش دست و پا می‌زند و به ناچار سر خودش را گوش تا گوش می‌برد.

در مجموع مؤلف در گفتن از قتل و در تشریح صحنه‌های کشتار و اجساد زنان زیر دست و پا، طوری عمل می‌کند که ذهن خواننده غیرمستقیم نقبی به صفحه‌های حوادث روزنامه‌ها می‌زند. در روزنامه‌ها هم انبوه جنایت به آرامی، کلمه به کلمه، روز به روز چاپ می‌شود و هیئت تحریریه، چاشت صبح‌گاهی را در کنار هم با آرامش و اندکی شوخ‌طبعی می‌خورند؛ مانند خوانندگان روزنامه؛ آن‌ها هم مثل هیئت تحریریه پشت میز ادارات یا هر جای دیگری، موقع خواندن این اخبار جای می‌نشینند و حتی زحمت تعریف کردن حادثه را برای دیگری به خود نمی‌دهند. گویی هیچ اتفاق خاصی نیفتاده و این خبرها دیگر امری طبیعی و روزمره‌اند.

راوی در قصه‌ی «کلان‌شهر»، بالأخره در پس خودآگاه خود به مانعی برمی‌خورد. آره اگر همسرم را کشتم با جسدش چه کنم. اسم این مانع را حالا هر چه که می‌خواهیم بگذاریم؛ شاید یک روان‌رنجوری حاد، ولی این مانع، هر چه که هست، بهانه‌ی روایت خوبی است تا قصه‌ای نامتعارف از نوع قصه‌های **تکه‌های جنایت** بخوانیم.

در این مجموعه، قصه‌ای که نسبت به کل مجموعه متفاوت به نظر می‌رسد، قصه‌ی «حشره» است. در قصه‌ی «حشره» این تفاوت از لحاظ رویکردی که در روایت موجود است و اطلاعاتی که به صورت قطره‌ای ارائه می‌شود، به وجود می‌آید. ما خصوصاً در یک سوم پایانی کار، کاملاً در یک تراژدی سوررئال قرار می‌گیریم. البته در اواسط قصه نیز با چنین رویکردی مواجهیم اما اتمسفر طنزآلود متن، مخاطب را از قرار گرفتن در یک فضای سوررئال باز می‌دارد. در یک سوم پایانی وجهه‌ی سوررئال متن پررنگ شده و با توجه به غم‌بار بودن موقعیت‌هایی که دیگر از بار طنز آن کاسته شده، مخاطب خود را با متنی تراژیک مواجه می‌بیند. تراژدی‌ای که مستلزم خندیدن است و عموماً همین فضاهاست که **تکه‌های جنایت** را به طرف متنی شوکه‌کننده پیش می‌برد. از نیمه‌های داستان به بعد تا پایان

کار و بعد، تا آخر مجموعه، هیچ گاه فیلم «سگ آندلسی» و رمان **مسخ** از جلو چشم محو نمی‌شود؛ هیچ گاه.

داستان «حشره» سراسر فاجعه‌ای است که می‌خوانیم؛ هرچند که در طول این فاجعه برای آن که خودمان را دل‌داری بدهیم، گه‌گذار می‌خندیم. در پایان قصه می‌خوانیم که مانا سوسک را می‌کشد و به همین دلیل کشته می‌شود. اگر بپذیریم که قصه‌ها با هم مرتبط‌اند شاید بشود تصور کرد در تمام قصه‌ها او به همین دلیل به قتل می‌رسد و حال است که بهتر می‌توان از علاقه‌ی راوی به «مهندس» که همان سوسک بی‌گناه باشد و همچنین از عشق مفرطش به مانا مطلع شد. تاوولی که شاید زیاد هم بی‌راه نباشد.

با توجه به این زمینه که زندگی با حیوانات در جامعه‌ی امروزین تبدیل به امری عادی شده، می‌توان گفت سوسک همیشه همان خسیسه‌ی مسخ‌شدگی‌اش را حفظ کرده؛ نه در میان توده بلکه در میان افراد نخبه. حال راوی در رابطه‌اش با این سوسک به صمیمیتی می‌رسد که تا حد ارضای جنسی فاصله‌ای ندارد. آیا گروتسک بودن چنین صحنه‌هایی به مخاطب فرصتی برای نشان دادن عکس‌العمل باقی می‌گذارد؟ در رابطه با این قصه و نگاهی تطبیقی به آثاری که گفته شد، فرصت باقی است.

قصه‌ی «گور»، آخرین قصه‌ی مجموعه، آخرالزمان است برای این راوی آخرالزمانی؛ برای مجموعه و مخاطبانش. راوی با تصویری مبهم از کودکی و پا گذاشتن دوباره در مناسک مذهبی (البته در رؤیا) به آخرالزمانی از جنس دنیای خود مجموعه و همان کارد آشیخ‌خانه رهنمون می‌شود. او هیچ‌گاه بخشیده نمی‌شود.

مجموعه‌ی **تکه‌های جنایت**، مثل اغلب آثار پست‌مدرن، وقتی نشان دادن مقوله‌ای را در نظر دارد، با تکنیک خود را درون آن مقوله غرق کردن، حرکت می‌کند. به این ترتیب به نظر می‌رسد بخشی از ادبیات مدرن شاید برای شاعران انسانی خلق می‌شوند و بخشی از ادبیات پست‌مدرن برای شاعران ضدانسانی. آنچه در این امر پذیرفتنی است، ضعف همیشگی در صورت‌بندی معنای نهایی اثر است. آنچه معنای یک اثر را آشکار می‌کند، صرفاً سبک و سیاق مؤلف در نوشتن یا حتی مفاهیمی که متن آزاد می‌کند، نیستند. به تعبیر دریدا معنای مفروض یک متن، در بازی پارادوکس‌ها و تفاوت‌های زبانی نهفته است.

با این توضیح، اگر دلالت‌های ضمنی و عناصر مطرود متن در **تکه‌های جنایت** را بازشناسیم، آن‌گاه می‌توان معنایی سوای آنچه متن، خود در شاخص کردن آن عمل می‌کند، به دست آورد. در قصه‌ی «کلان‌شهر» راوی بعد این که زنش را می‌کشد، مستقیماً به عامل اصلی این عمل اشاره می‌کند؛ خودش، بله خودش، بی هیچ عذری. بعد به خیابان می‌رود؛ برای فرار از خودش، اما لحظه‌ای صحنه‌های قتل از جلو چشمش دور نمی‌شوند. «... و همین نگرانی‌ام را بیش‌تر می‌کرد؛ چون نشان می‌داد یک غیرحرفه‌ای با یک دوربین هندی کم معمولی آن را گرفته است. چشم‌هایم را بستم. فایده‌ای نداشت. فیلم درست از لحظه‌ای که وارد اتاق شدم، شروع می‌شد و تمام جزئیات... چند دقیقه‌ی دیگر به آن وضعیت می‌ماندم، بلایی سر خودم می‌آوردم.»

او به پرسه زنی می‌پردازد. در سینما با جسد مانا مواجه می‌شود. جنازه را بغل می‌کند و بیرون می‌آید. تهران خالی از سکنه است و او، یک رابینسون در شهری بی‌نهایت می‌شود. سرانجام در بیابان کنار جسد می‌خوابد. صبح اما مانا نیست و رفته است. با زنده شدن مانا همه چیز به شرایط عادی بازمی‌گردد؛ اما نه عادی‌تر از پیش از وقوع جنایت. مانا کجاست؟ سوالی که از دیگر پرسش‌های ذهن پارانوییک راوی است. مانا هر جا که باشد در قصه‌ای دیگر کشته می‌شود.

آیا گه‌گاه اشارات معنایی و تلمیحات متفاوت با آهنگ کلی اثر، در رد آن‌چه می‌خوانیم و در متن تابو شده‌اند (ترویج خشونت جنسی، قتل، استفاده از مواد) وجود ندارد و معنای «تکه‌های جنایت» همین

نکاتی است که متن در بازتابشان مستقیماً وارد عمل می‌شود یا آن که نکاتی در متن عامدانه مسکوت مانده؟ آیا از لابه‌لای همین دلالت‌های زبانی و تفاوت‌های حاصل از آن، که در طول مجموعه کم هم نیستند، می‌توان به تعاریف دیگری دست یافت؟

«گاهی اوقات دلم برای بعضی‌ها تنگ می‌شود.»

«قیافه‌ات رو واسه من این‌جوری نکن، دو دقیقه بیش‌تر طول نمی‌کشه.» (کشتن زن)

«از فکری که هیچ‌گاه رها نمی‌کنی، منظره‌ی جسم است.»

«تمام سعی‌ام را می‌کنم که آزارش ندهم... بوسیدمش و از خانه بیرون رفتم.»

یا دلالت‌های معنایی دیگری مثل جای‌گزین شدن موجودی تخیلی و مهربان برای عبور از سد

تمام کاستی‌ها.

برای تشریح این تفاوت معنایی ژاک دریدا *differance* (دیگر بودگی) و *deferment*

(تفاوت و به تعویق انداختن) را در میحث *dicastration* (واسازی) مطرح می‌کند. بنابراین اگر

نخواهیم بدبین باشیم، می‌توانیم **تکه‌های جنایت** را در راستای نقد شرایط موجود انسان در نظر

بگیریم. یا بهتر بگوییم: «نقد انسان».