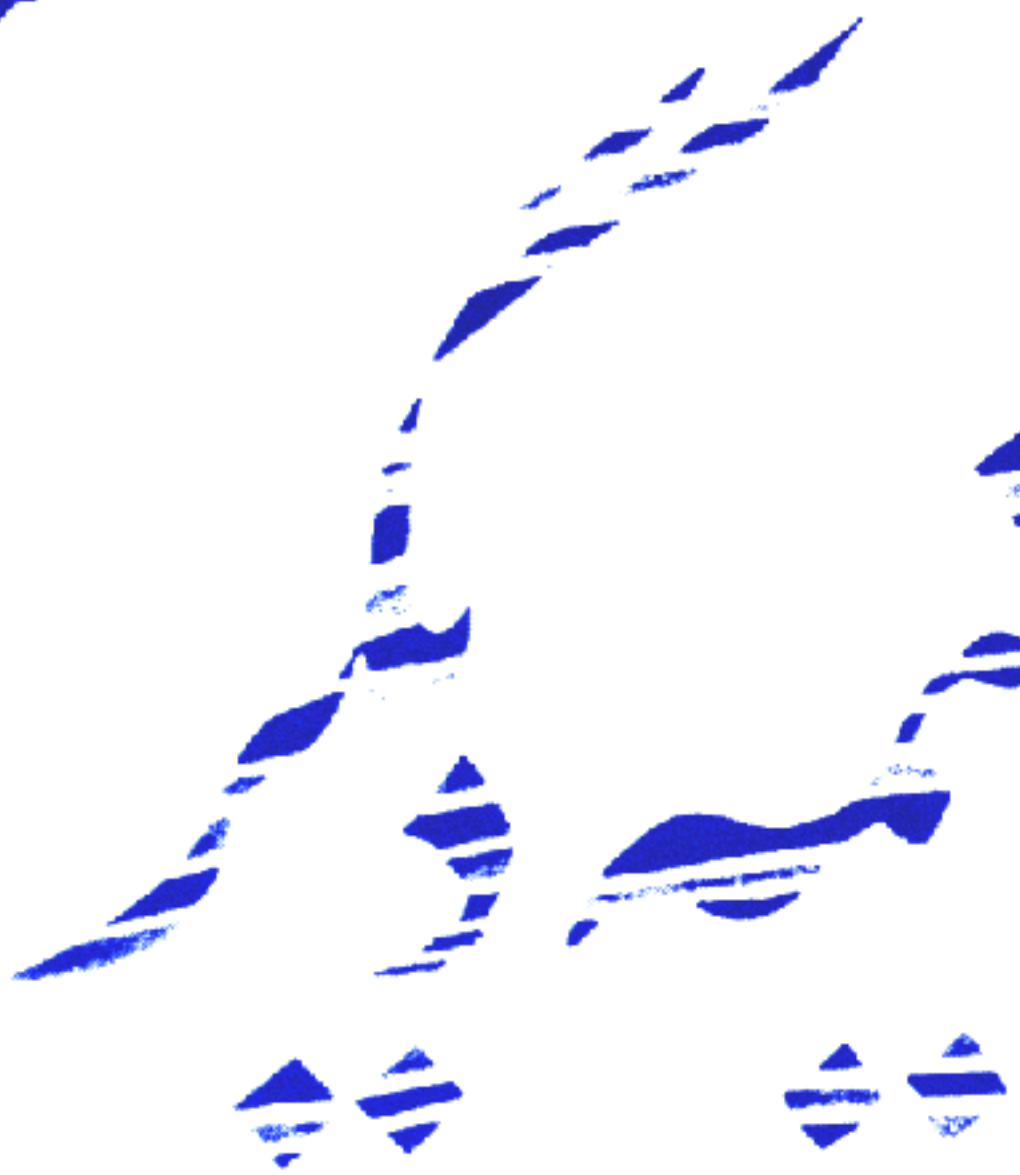
ویژهٔ

سیمین دانشور



به همت فرزانه میلانی

نیمهٔ دیگر نشریهٔ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زنان

شمارهٔ هشتم، پائیز ۱۳۶۷

هیئت تحریریه: لیدیا آوانسیان، زهرا امیدوار، میترا پشوتن، گلنساء رازی، مریم صمدی، شیرین فروغی، شیدا گلستان، افسانهٔ نجم‌آبادی، ناهید یگانه.

طرح روی جلد: مژده آق قویونلو

خط روی جلد: ضیاء میرعبدالباقی

بهای این شماره: ٤ پوند/ ۸ دلار.

بهای اشتراک چهار شماره (پست هوایی):

امریکا و کانادا: فردی ۱۸دلار امریکا، موسسات ۳٦ دلار امریکا

اروپا و سایر کشورها: فردی ۱۰ پوند، موسسات ۲۰ پوند

چک و سایر اوراق بانکی از امریکا و کانادا را به آدرس نیمهٔ دیگر در امریکا بفرستید.

چک و سایر اوراق بانکی از اروپا و سایر کشورها را به حساب بانکی یا آدرس نیمهٔ دیگر در بریتانیا بفرستید.

نشانی پستی نیمهٔ دیگر در بریتانیا

Nimeye Digar
BM NASIM
LONDON WC1N 3XX
U.K.

حساب بانکی نیمهٔ دیگر در بریتانیا

Account Name: Nimeye Digar
Account No: 50693294
Barclays Bank Plc.
Haringay Branch
London N4 1EB,
U.K.

نشانی پستی نیمهٔ دیگر در امریکا

Nimeye Digar
P.O. Box 1468
Cambridge, MA 022 38
U.S.A.

فهرست مطالب

سخنی با خوانندگان		۱
یادداشتی از و یراستار		۳
نیلوفر آبی در مرداب هم می روید: مروری بر زندگی و جهانبینی دانشور	فرزانهٔ میلانی	۵

یادها و خاطره‌ها

نامه‌ای به سیمین دانشور	سیمین بهبهانی	۲۵
نامه‌ای به مادر بازیافته‌ام	لیلی ریاحی	۳۰
سلامی گرم به سیمین دانشور	والاس استگنر	
	ترجمهٔ فرزانه میلانی	۴۰
سیمین در استنفورد	امین بنانی	۴۴
سیمین دانشور: زنی سرشار از زندگی	پرتو نوری علاء	۴۶
در آنهمه نبودها، سیمین دانشور همیشه بود	فاطمهٔ ابطحی	۵۱

نقدها و تحلیلها

پژوهشی در آثار دانشور	میهن بهرامی	۵۳
حجاب چهرهٔ جان: به جستجوی زری در **سووشون** سیمین دانشور	حمید دباشی	۶۵
یک تجریش است و همین یک آقا: تحلیلی از داستان «کید الخائنین»	احمد کریمی حکاک	۱۱۹
در تلاش کسب هویت	فرشتهٔ داوران	۱۴۰
با نقاب سیاه: تحلیلی از سه داستان کوتاه سیمین دانشور	محمدرضا قانون‌پرور	۱۶۷

سخنی با خوانندگان

با این شماره نخستین ویژه نامهٔ **نیمهٔ دیگر** به دست شما می رسد. شماره‌ای است ویژهٔ سیمین دانشور که بی شک از والا ترین نویسندگان معاصر ماست. اختصاص یک شماره از یک «نشریهٔ زنان» به شناسایی یک زن نویسنده، آن هم نویسنده‌ای از طراز دانشور، نه توجیهی می طلبد و نه توضیحی.

از آغاز نشر **نیمهٔ دیگر** بر آن بوده‌ایم که هرازگاه به جای شمارهٔ عادی نشریه شمارهٔ ویژه‌ای را وقف یک مطلب خاص که نیاز به فضای بازتری از یک مقاله دارد بکنیم. یکی از نخستین مطالب مورد نظرمان مبحث زن و ادبیات فارسی بود. هم از دریچهٔ تصویر زن در ادبیات و هم از این نظر که شعر، و در دورهٔ اخیرتر نثر، یکی از راههایی بوده است که از آن طریق زن ایرانی بیان مناسبی برای حدیث حال خود یافته است.

از فرزانه میلانی دعوت کردیم که ویرایش و تنظیم چنین شماره‌ای را بعهده بگیرد. فرزانه میلانی را اولین بار از طریق یک مقاله «ملاقات» کردیم؛ مقاله‌ای دربارهٔ فروغ فرخزاد که در مجلهٔ **مطالعات ایرانی** چاپ شده بود.[1] بر مبنای همان «دیدار» بود که از او تقاضا کردیم به فارسی مقاله‌ای بنویسد در همان زمینه و برای مجله‌ای که هنوز منتشر نشده بود. و آن مقاله که تحت عنوان «ندایی از دیار تجربه‌های عقیم عشق» در اولین شمارهٔ **نیمهٔ دیگر** (بهار ۱۳۶۳) بچاپ رسید رهنمود ما شد به دعوت از او برای ویرایش شمارهٔ ویژه‌ای در مبحث زن و ادبیات فارسی. میلانی معتقد بود که مبحث زن و ادبیات فارسی به هیچ وجه در یک شماره نمی گنجد و بهتر آن است که مبحث جمع و جورتری محور هر شماره قرار گیرد. به پیشنهاد خود او، و با استقبال ما، قرار شد نخستین شمارهٔ ویژه به سیمین دانشور اختصاص یابد.

فرزانه میلانی دکترای خود را در ادبیات تطبیقی با تزی تحت عنوان: "Forugh Farrokhzad: A Femenist Perspective" از دانشگاه کالیفرنیا در لوس آنجلس به سال ۱۹۷۹ دریافت کرده است و مؤلف مقاله‌های متعددی است که در نشریات مختلف و یا به صورت بخشهایی از چندین کتاب به چاپ رسیده است. اکنون در دانشگاه ویرجینیا تدریس می کند و سرگرم کار تألیف کتابی است دربارهٔ «حجاب و حجب: خودسانسوری در ادبیات معاصر فارسی». چگونه در این

میان، وقت و حال جمع آوری و و یرایش این مجموعه را هم داشته است از خود او بپرسید. ما تنها می توانیم تشکر خود و همهٔ خوانندگانی را که بی شک از این شمارهٔ ویژه بهره خواهند برد به بیانی نارسا، ولی از عمق دل، بازگوییم. امیدواریم این همکاری ادامه یابد.

از همهٔ نویسندگان مقاله‌های این شماره نیز، که هریک با کار ارزشمندشان سهمی یگانه در خلق این مجموعه داشته‌اند، بی نهایت سپاسگزاریم.

هیأت تحریریه نیمهٔ دیگر

---

1. "Love and Sexuality in the Poetry of Forugh Farrokhzad: A Reconsideration." *Iranian Studies* 15 (1982): 117-128.

یادداشتی از ویراستار

نیت اولیهٔ این مجموعه معرفی نویسندهٔ ناشناخته‌ای نیست. سیمین دانشور را کمتر کتاب خوان ایرانی نمی‌شناسد. او سالها در صحنهٔ ادبیات معاصر فارسی نقشی حساس و فعال‌داشته و نوشته‌هایش ـ ـ چه قبل و چه بعد از انقلاب ـ ـ رواج و مقبولیت عام یافته. با همه این وجود، آثار دانشور با عدم اقبال و بی عنایتی حیرت آوری از جانب منقدان حرفه‌ای رو برو شده است. از آغاز کار نویسندگی او، یعنی از چهل سال پیش تا به امروز، تعداد مقالاتی که به بررسی و نقد آثار این اولین زن داستان‌نویس محبوب ایرانی پرداخته انگشت شمار است.

نقد ادبی قاعدتاً باید پیشاپیش سلیقه و نیاز خوانندگان گام بردارد. ولی در چند دههٔ اخیر بطور اعم و در مورد زنان بطور اخص، ادب تحقیقی نه تنها راهگشا و پیشگام نبوده که لنگ لنگان در پس پشت هنجارهای ادبی و فرهنگی رایج زمان در حرکت بوده است. نقادی در ایران اغلب در بند مناسبات و روابط شخصی و سیاسی است. ارزش واقعی آثار ادبی، در نتیجه، در برابر نام و موضع سیاسی و جنسیت نویسنده رنگ می‌بازند و بقول دکتر عبدالحسین زرین کوب در کتاب **یادداشتها و اندیشه‌ها** «منتقد عصر ما آنجا که به نقد اثری می‌پردازد اگر نمی‌خواهد دوستی را دلنوازی کند و یا صاحب حشمتی را از خود خرسند بدارد، می کوشد حریفی را بشکند و یا از رقیبی کینه‌ای دیرینه بستاند. چنین منتقدی آن مایهٔ انصاف ندارد که یک لحظه دل را از دوستی و دشمنی با گوینده و نویسنده بپردازد و در جستجوی ارزش واقعی اثر، یاد خود و نام سازندهٔ اثر را فراموش کند.» علاوه بر سنجه‌های صرفاً سیاسی و غرض‌ورزیهای شخصی خود سانسوری حاکم بر نقد معاصر نیز عقاید عاریتی و قالبهای ازپیش ساخته و پرداخته را ترویج داده است.

خودسانسوری پرده پوشی پذیرفته‌ای است که ظاهر و باطن، پوسته و هسته، درون و بیرون را از هم جدا می‌داند و جدا می‌خواهد. خود سانسوری عبارت است از نوعی کتمان

ادبی؛ دیواری است میان خواننده و نویسنده؛ قفسی است برای اندیشه؛ سدی است میان آنچه باید بگوییم و آنچه در ظاهر می گوییم. خودسانسوری تکیه کردن بر عادات مألوف آباء و اجدادی است؛ نوعی کهولت فکری است؛ فردیت و هویت را در گرو جمع و بی چهرگی می نهد؛ در پشت اعتیادات جای امن و امان می جوید؛ قلم را به بند و ذهن را به زنجیر می کشد. در یک کلام، خود سانسوری یک نوع حجاب ادبی است.

اگر بپذیریم که مردان، سنجه های سیاسی و کتمان ادبی بر نقد معاصر ما حاکم بوده اند، آنگاه شاید دریابیم که چرا سیمین دانشور و دیگر زنان نویسنده و شاعر تا این حد طرف بیمهری قرار گرفته اند. طبعاً زمان جبران مافات فرا رسیده و این دفتر تلاشی است ـ هر چند محدود ـ در این راه و نخستین مجموعه ای که کلاً به تجزیه و تحلیل آثار و احوال دانشور اختصاص داده شده است. بدیهی است نتیجهٔ کار جامع و کامل نیست. ولی آنچه به این مجموعه جلوه و جلای خاصی بخشیده همکاری گستردهٔ محققان و نویسندگان زن و مرد از داخل و خارج ایران است.

در گزیدن محتویات این دفتر هیچ گونه موضعگیری خاصی اعمال نشده است. به همین سبب مقالات وحدت برداشت و یکپارچگی ندارند و از تنوع چشم اندازها و سلیقه های مختلف و گاه متعارض برخوردارند. در کل، نیمی از مقالات به نقد و بررسی آثار دانشور اختصاص داده شده است و نیمی دیگر ابعاد گونه گون شخصیت او را برمی رسند.

طبیعی است وقتی سخن از سیمین دانشور و نوشته هایش به میان می آید گفتنی زیادمی شود و دایرهٔ سخن تنگ. امیدواریم این مجموعه تنها سرآغازی برای کتابهای کاملتر و قدمهای استوارتر در آینده باشد.

فرزانهٔ میلانی

نیلوفر آبی در مرداب هم می روید*

فرزانه میلانی

درخت مینیاتور ژاپنی را دیده‌اید؟ تمام ویژگیهای یک درخت را دارد، ولی در دست باغبان پر تجربه هرگز قامت طبیعی خود را نمی یابد و تا توان ظرفیتش شکوفا نمی شود. جوانه می زند. برگ و گل می دهد. ریشه و شاخه می دواند. درخت است به مفهوم دقیق کلمه. ولی مینیاتور. زندانی گلدان. محبوس قاب و قالبی تنگ. خورشید بی دریغ بر آن نمی تابد. پرندگان مهاجر در آن لانه نمی کنند. از زمزمهٔ باران و نوازش نسیم محروم است. از زایش و رویش سهمی ندارد و در فضای بی تلاطم دور از باغ نه شاهد طبیعت است نه میزبان بهار. با اندک تحرکی قیچی به سراغش می آید و از رشد و نموّش جلوگیری می کند.

خلاقیت ادبی زن ایرانی هم به سان درخت مینیاتور ژاپنی از رشد طبیعی خود محروم بوده است. صحنهٔ ادبیات ما در انحصار مردان بوده، دست اندرکاران چاپ و نشر نوشته های ادبی تا چندی پیش جملگی مردان بوده‌اند، نقد ادبی بیشتر ساخته و پرداختهٔ قلم و ذهن مردان بوده، و باز این مردان بوده‌اند که حق انتخاب داشته‌اند و بعضی مقولات ادبی را ارزنده و پاره‌ای دیگر را بی ارزش و در نتیجه محکوم به فنا دانسته‌اند. به عبارت ساده‌تر، ادبیات فارسی از سرچشمهٔ کهن مردسالاری تغذیه کرده است.

قیود دست و پا گیر همراه با سنتی مرد سالار مانع آن بودند که دانه های خلاقیت زن رشد کرده، به درختی تنومند و بارور تبدیل شود. نویسندگی که تعهد وفعالیت مستمر و پیگیر می طلبد کمتر در قاموس زندگی روزمرهٔ زن راه یافته است. عوامل بازدارندهٔ بسیاری (از قبیل داشتن نقشی حاشیه‌ای در اجتماع، فقر و عدم استقلال مالی، امکانات محدود و جوّی نامطلوب) از گسترش ظرفیتهای فکری و ادبی زن جلوگیری کرده، کمتر این امکان را به وجود آورده است که قلم به دست زن برسد. چه بسا بوده‌اند زنان شاعر و نویسندهٔ بالقوه‌ای که در شرایط نامساعد زیستند و نطفه های خلاقیت در بستر بارور ذهنشان محبوس

ماند و چون پرورش نیافت پوسید. بی سبب نیست که در ایران بیشتر شاعران زن تا اواسط قرن نوزدهم زنان درباری و اشرافی بوده‌اند. اینان به یمن دارندگی و به برکت تولدی میمون خلاقیتشان عقیم نماند و سکوت سرنوشتشان نشد.

تازه، زنانی هم که بخت یارشان بود و نزد معلم سرخانه باریکه سوادی آموخته بودند و احیاناً خلاقیتی هم داشتند آثارشان از حدود نوشته‌ها و یادداشتهای خصوصی خودشان تجاوز نمی کرد و به دست دیگران نمی رسید. چون در حقیقت نفس نویسندگی برای یک زن کشف حجابی بود از قلم، قیامی علیه سکوت، بی صدایی و بی چهرگی، عصیانی نه چندان آسان در اجتماعی که تصویر و تصورش از زن آرمانی زنی «محجوب»، «ساکت» و «صامت» بود و اغلب چون اوحدی می‌پنداشت:

چرخ زن را خدای کرد بحل — قلم و لوح گو به مرد بهل
کاغذ او کفن دواتش گور — بس بود گر کند بدانش زور
او که بی نامه نامه تاند کرد — نامه‌خوانی کند چه تاند کرد
دور دار از قلم لجاجت او — تو قلم می زنی چه حاجت او
او که الحمد را نکرده درست — ویس و رامین چراش باید جست.[۱]

با این همه، همان معدود زنانی هم که به رغم مصائب اشتیاق به پخش و توزیع نوشته‌های خود داشتند بیشتر مورد بی مهری قرار می گرفتند و آثارشان به پنجهٔ قهار فراموشی سپرده می شد. به قول کشاورز صدر در کتاب **از رابعه تا پروین**:

«نویسندگان تاریخ تا حدی ضبط احوال و آثار مردان شاعر و نامی را وجههٔ همت خود ساخته‌اند ولی متأسفانه در حفظ آثار و ثبت جریان زندگانی زنان شاعر کوتاهی کرده واقدام ننموده‌اند و ازاین رو قطعاً باید شمار زنان شاعری که آثار و احوالشان بدست آمده با اعداد واقعی تفاوت داشته باشد و همین سهل انگاری کار معرفی زنان شاعر و تحقیق و تتبع در احوال وآثارشان را دشوار کرده است.

به عقیدهٔ نگارنده اگر همین شرح حال ناقص و آثار محدودی که وقایع نگاران غیر مستقیم و بعنوان حواشی از زنان شاعر نقل کرده‌اند مورد بحث و تحقیق قرار نگیرد بیم آن می رود که به کلی این مبحث از خاطره‌ها محو و موضوع ترجمهٔ احوال زنان شاعر درگذشته به جایی برسد که ناچار بگوئیم: تو گویی که اصلاً زمادر نزاد.»[۲]

اگر تذکره‌نویسان در قدیم سفینه‌های خود را مختص مردان می کردند و درصدد گردآوری آثار زنان بر نمی آمدند، نقادان ادبی معاصر به نوعی دیگر زنان را مورد بی عنایتی قرار داده‌اند. مثالهای فراوانی را می توان به عنوان مصداق بارز این بی مهری آورد. به طور مثال گروهی همچنان زن را فاقد قدرت آفرینش آثار بدیع و طراز اول می دانند. به نمونه‌ای که از کتاب **تهمت شاعری** نقل می کنم توجه کنید:

«نفس «زیباپرستی» مرد و «شخصیت دوستی» زن در بسیاری از فنون و در خیلی از هنرها اثر قاطع و تعیین کننده دارد و بهمین جهت تقریباً می توان حکم کرد که خلقت و طبع زن او را از شعر و شاعری ـ ـ آنهم شعر کهن و کلاسیک مشرق زمین ـ ـ دور می سازد.»[۳]

گروهی دیگر اساساً ارج و منزلتی برای نوشتهٔ زنان قایل نبودند و آنراشایستهٔ بررسی و مطالعهٔ دقیق و همه جانبه نمی دانند. کمبود عیان نقدهای جدی و پردامنه برنوشتهٔ زنان بازتاب چنین برداشت نقادان است. و سرانجام جمعی دیگر که ادبیات را منحصر به طبقهٔ برگزیده و خاص مردان نمی دانند و به آن اندکی جامعیت وعمومیت می دهند حاضر نیستند زنان را به تنهایی در آن دایرهٔ تنگ خواص بپذیرند. به همین سبب به جستجوی دایم و پیگیر برای یافتن مردی در زندگی زنان ادیب و هنرمند می پردازند تا مبادا خلاقیت زن امری مستقل و خودکفا پنداشته شود. نقل قول زیر از صدرالدین الهی نمونه ای است از این طرز تفکر:

«فروغ فرخزاد برکهٔ آرام و زنانه ای بود بی هیچ موج و تحرکی و ابراهیم چون سنگ روشن در این برکه افتاد و آن آرامش و سکون مرده را به تموج و تحرک زنده واداشت.»[۴]

تردیدی نیست که داشتن مخاطب یا همزبانی همدل و همراه برای هنرمند ـ ـ چه مرد و چه زن ـ ـ موهبتی است به غایت سازنده. ولی مدام و تنها از تأثیر مردان بر زنان سخن به میان کشیدن، آن هم به گونه ای اغراق آمیز، نشان از بینشی دارد که مبتنی بر شیفتگی «سروری مردان»، برکه های آرام و بی حرکت را زنانه می پندارد و نیازمند «سنگهای روشن مردانه» تا شاید تحرکی یابند و به حوض کرمها و گورماهیها بدل نشوند.

حاکمیت این میراث مردسالاری چنان عمیق و گسترده و پذیرفته شده است که حتی نقادانی که در اشاعه و پخش نوشته های زنان همتی نشان داده اند در ارزیابیهای خود ابعاد گستردهٔ این آثار را محدود و محصور کرده اند. مثلاً شجاع الدین شفا در مقدمه ای که به کتاب **شاعره ها** نوشته است می گوید:

«در انتخاب قطعات این کتاب، بیش از هرچیز بدان توجه داشته ام که اشعاری را که گوینده صمیمانه سروده و در آنها راز دل گفته است نقل کنم، و قطعات «فاضلانه» یا «فضل فروشانه» را برای فضل فروشان حرفه ای یعنی خود ما مردان باقی گذارم که باطناً راضی نیستم جنس لطیف و زیبا ازین حیث پا در کفش ما کرده باشد.»[۵]

و اینان قلم را الزاماً ارث پدری مرد نمی دانند. زن ستیزان حرفه ای که زن را ناقص العقل و فاقد یک دنده و استعداد خداداد برای خلاقیت می دانند البته جای خود دارند. و چنین است که در مملکتی با هزاران سال فرهنگ بالنده و بارور، نقش ادبی نیمی از

جمعیت آن ـ از شاعر گرفته تا داستان نویس و منتقد ـ حاشیه‌ای و رنگ پریده می‌ماند و جدی گرفته نمی‌شود. فضل وعلم و ادب گویی باید در انحصار مردان بماند. زنان اگر هم جسارتاً قلم در دست گرفتند یا «برکه‌های بی تموج و تحرک» می‌شوند و نیازمند «سنگهای روشن مرداته» یا نوشته‌هایشان در سطح «درد دل کردن» و «راز دل گفتن» بررسی می‌شود تا مبادا «جنس لطیف و زیبا» پا در کفش مردان کند.

و در چنین فضایی تنگ و مسموم و در میان جمعی نه چندان مشتاق و مشوق، زنانی چند به اوج خلاقیت رسیده‌اند و بسان نیلوفری که خود را با چالاکی از اعماق مرداب بیرون می‌کشد وغنچه می‌دهد، نویسندگانی طراز اول شده‌اند. سیمین دانشور، نمونهٔ بارز چنین پدیده‌ای است که در بوستان ادب معاصر رو بید و داستان نویسی را که تا پیش از او ـ و علیرغم نقش فعال زن در قصه گویی ـ در بست در اختیار مردان بود از انحصار آنان به در آورد.

دانشور به سال ۱۳۰۰ هجری شمسی در شیراز متولد شد. پدر، دکتر محمد علی دانشور، پزشک بود و مادر، قمرالسلطنه حکمت، زنی هنرمند و نقاش و مدتی مدیر هنرستان دخترانهٔ هنرهای زیبای شیراز. دانشور کودکیش را در خانواده‌ای متمکن و در کنار سه برادر و دو خواهر گذراند. دوران ابتدایی و متوسطه را در شیراز در مدرسهٔ انگلیسی مهرآیین بود و در امتحانات نهایی شاگرد اول سراسر کشور شد. آنگاه به تهران آمد و در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت و در شبانه روزی آمریکایی اقامت گزید. پدرش در سال ۱۳۲۰ وفات یافت. سیمین در زبان وادبیات فارسی لیسانس گرفته بود ولی به علت نیاز مالی مجبور به کار شد: «با وجود این که پدرم خیلی خوب پول درمی‌آورد، وقتی که مُرد فقط هشتاد تومان در صندوقش پول بود. همهٔ پولش را می‌بخشید. یک لیست بالا بلند مستمری بگیر داشت شش تا هم اولاد داشت و همهٔ اینها می‌بایست تحصیل کنند و برای خودشان به اندازهٔ کافی خرج داشتند. شبانه روزی آمریکایی گران بود. تا مسئله انحصار وراثت حل بشود و مادرم ملکی بفروشد و یا در هجل نقره و ترمه فروختن بیفتد، تصمیم گرفتم بروم و کار کنم»[۶]. مدتی معاون ادارهٔ تبلیغات خارجی شد و بعد برای رادیو تهران و روزنامهٔ **ایران** شروع به نوشتن مقاله کرد. مقاله‌هایی با امضای «شیرازی بی نام» که بابت هر کدام هفده تومان می‌گرفت. در همین ایام **آتش خاموش** شامل ۱۶ داستان کوتاه در اردیبهشت ۱۳۲۷ منتشر شد. بعضی از این قصه‌ها قبلاً در روزنامهٔ **کیهان**، مجلهٔ **بانو** و **امید** چاپ شد.[۷] اگرچه خام و نپخته، این کتاب ظهور و حضور زن را در عرصهٔ ادبیات منثور اعلام کرد و اولین مجموعهٔ داستانی شده که یک زن ایرانی به چاپ رسانده است. هرچند نویسنده، **آتش خاموش** را هرگز در خور تجدید چاپ ندید اما دانه‌های فراوانی که بیست و یک سال بعد به باغی به وسعت **سووشون** تبدیل شد در این کتاب نهفته است.[۸] امتیاز عمدهٔ این مجموعه هم از برای پیش کسوتی در تثبیت صدا و دید زنانه

است و نه از جهت برجستگی ادبیش.

یک سال بعد از انتشار اولین کتابش، دانشور از دانشگاه تهران دکترای ادبیات فارسی گرفت. موضوع رساله‌اش «علم الجمال و جمال در ادبیات فارسی تا قرن هفتم» بود که آن را ابتدا با دکتر سیاح و پس از مرگ نابهنگام وی با استاد فروزانفر به پایان رسانید.[۹] تأثیر فاطمه سیاح که خود زنی پیش کسوت و راه گشا بود بر نو یسندهٔ جوان ظاهراً استثنایی بوده است چنانکه سالها بعد دانشور با وفاداری و قدردانی که از و یژگیهای شخصیت اوست می گو ید: «پنج سال زیر دستش کار کردم. هرچه کردم مدیون او یم، هرچه هستم مدیون او یم. اولین قصه‌ای که نوشتم برای او خواندم. تو همان **آتش خاموش** چاپ شده. گفت: تو دانشمند نشو. دکترای ادبیات نگیر، قصهٔ دیگران را نگو بگذار قصهٔ تو را

.گ ۱۰ » [۱۰]

سور با همسر آینده‌اش آل احمد به هنگام بازگشتش از اصفهان، در یک در بهار ۱۳۲۷ یعنی اندکی بعد از انتشار **آتش خاموش** اتفاق افتاد. این یهای مکرر و سرانجام در اردیبهشت ۱۳۲۹ به ازدواج منجر گردید که با حمد همراه بود. او نمی توانست «زن مکشوفه» ای را به عروسی پذیرد و به اعتراض به قم رفت و ده سال تمام به خانهٔ پسرش پا نگذاشت.»[۱۱] و رابطه سخت بالید و نه تنها از آن منشعب نشد بلکه به یمن و برکت آن فتهٔ خود او: «زنم سیمین دانشور است که می شناسید. اهل کتاب و قلم زیبایی شناسی و صاحب تألیفها و ترجمه های فراوان. و در حقیقت نوعی ی. که اگر او نبود چه بسا خزعبلات که به این قلم درآمده بود. (و مگر در به این ور هیچ کاری به این قلم منتشر نشده که سیمین اولین خواننده و

ازدواج و به سال ۱۳۳۱ دانشور با استفاده از بورس تحصیلی «فولبرایت» ایالات متحدهٔ آمریکا شد و به مدت دو سال در رشتهٔ زیبایی شناسی در به تحصیل پرداخت. در این مدت دو داستان کوتاه به انگلیسی در مجلهٔ پکتاتور و کتاب **داستانهای کوتاه استنفورد** از او به چاپ رسید.[۱۳] این که داستانهای کوتاه زنی ایرانی در نشریات ادبی آمریکا منتشر می شد.

بعی در جریان داستان نو یسی و رمان نو یسی آمریکا قرار گرفتم. خود را مرهون والاس استگنرم ـ این که روایت نمی کنم و نشان و تخیل را به هم می آمیزم.»[۱۴]

کا و در ضمن تدریس در هنرستان هنرهای زیبای پسران و دختران،

آشنایی دانش
اتو بوس مسافری و
آشنایی به دیدار
مخالفت پدر آل ا
«روز عقد کنان
البته پسر در این
رشدها کرد. به گ
و دانشیار رشتهٔ ز
یار و یاور این قلم
نیامده؟). از ۱۳۲۹
نقادش نباشد.»[۱۲]

اندکی بعد از
به تنهایی عازم
دانشگاه استنفورد
ادبی **پاسیفیک اس**
اولین باری بود

آموختم و به طور رسم
تکنیک نو یسندگی
می دهم ـ اینکه استاد
در بازگشت از آمریک

دانشور به کار ترجمه پرداخت و کتابهای متعددی به چاپ رسانید.[۱۵] خود او از این بابت خیلی راضی نیست و می گوید «خیلی متأسفم که ترجمه کرده‌ام، ولی هیچ چارهٔ دیگری نداشتم. مثلاً می خواستیم یخچال بخریم، من **همراه آفتاب** را ترجمه کردم یا مثلاً می خواستیم قالی بخریم، **کمدی انسانی** را ترجمه کردم.»[۱۶] هرچند دانشور خود را همچون بسیاری از معاصرانش «قربانی» ترجمه می داند ولی تأثیر بسزایی که ترجمهٔ رمانهای غربی بر تحول و تنوع داستان نویسی در ایران داشته و اینکه وسیله ای برای پذیرش عام و مقبولیت روز افزون این شکل ادبی جدیدالولاده شده غیر قابل انکار است.[۱۷]

بهر سبب، **شهری چون بهشت** ، حاوی ده داستان، به سال ۱۳۴۰ یعنی دوازده سال بعد از **آتش خاموش**، منتشر شد. دو سال قبل از این دانشور به عنوان دانشیار کلنل علینقی وزیری در رشتهٔ «باستانشناسی و تاریخ هنر» به استخدام دانشگاه تهران درآمد و با اینکه بیست سال بدون وقفه در آنجا به تدریس پرداخت و یکی از محبوبترین و صالحترین مدرسین بود هرگز به رتبهٔ استادی ارتقاء نیافت. به گفتهٔ خود او: «بعد از اینکه به دانشگاه رفتم، یکی از آرزوهایم این بود که استاد دانشگاه بشوم. این جاه طلبی علمی را داشتم [...] البته هیچ وقت استاد نشدم. یعنی ساواک نگذاشت، با وجودی که استحقاقش را داشتم. کمیسیون بررسی ۱۰۴ نمره به من داده بود که معمولاً ۵۰ الی ۶۰ نمره برای استاد شدن کافی است. فتوکپی نامهٔ ساواک را بعدها دکتر نگهبان نشانم داد. نوشته بودند: نه! این خانم صلاحیت استادی دانشگاه را ندارد، به تدریج ایشان را کنار بگذارید.»[۱۸]

البته دانشور هرگز کنار گذارده نشد تا خود او به سال ۱۳۵۸ تقاضای بازنشستگی کرد. ولی جالب توجه است که اگر ساواک «صلاحیت استادی» را در او نمی دید همکارانش از محبوبیت فزون از حد او در حیرت بودند. «روزی پیش از تشکیل شورای دانشکده، استادان دیگر، در حضور خودم در بارهٔ علت هجوم دانشجو یان به کلاسهایم داد سخن می دادند. استادی فرمود: خانم دانشور در دادن نمره دست و دلباز است [...] استاد دیگری فرمود: علت محبوبیت خانم دانشور، جذابیت موضوع درسش است. استاد دیگری گفت: علت محبوبیتش لهجهٔ شیرازی است[...] یکی دیگر از استادان گفت: شنیده‌ام خانم دانشور، آخر هر درسی از هنر روز ایران حرف می زند و نظر سیاسی او، مخالف دولت است و دانشجو یان هم که بیشترشان سرناسازگاری با حکومت دارند، برای همان ربع ساعت آخر به کلاسهایش هجوم می آورند و استادی که خودش زن بود، این را فهمیده بود که درس من زمزمهٔ محبت هم بود و مادرانه و خواهرانه و خودمانی و صمیمی با دانشجو یان برخورد می کردم، اجازهٔ شرکت در بحث و اظهار نظر به آنها می دادم، و مشکلات روانی و خانوادگیشان را هم در خارج از کلاس در حدود امکانات، حل می کردم. اما هیچکدامشان در نیامدند بگو یند که بابا این زن سنگ تمام می گذارد.»[۱۹]

اگر بسیاری از دانشجویان دانشگاه تهران به رغم مقامات و دست اندرکاران تقسیم نام و نشان در وفاداری خود به استاد محبوبشان کوتاهی نمی کردند و تعدادی از آنها اغلب اوقات «مجبور می شدند در تمام طول تدریس سر پا بایستند»[۲۰]، پیوند خوانندگان ایرانی هم با دانشور هر روز محکمتر و قوام یافته تر می شد. درحقیقت جمع کثیری از اینان در طی سالیان دراز با پشتیبانی قاطعانهٔ خود نقادان ادبی را که به طور عمده آثار دانشور را به دست سکوت و بی مهری سپرده بودند متعجب کرده اند. **سووشون** که در تیرماه ۱۳۴۸ یعنی دو ماه قبل از مرگ آل احمد منتشر شد تیراژی بی سابقه یافت و به پرفروش ترین رمان ایران بدل شد. هر چند پرفروشی رمانی الزاماً نشانهٔ ارزندگی ادبی آن نیست اما با ۱۳ بار تجدید چاپ و فروشی افزون برچهارصد هزار جلد این داستان بی تردید در زمرهٔ درخشان ترین آثار ادب معاصر ایران است.

وقتی توفیق **سووشون** امری مسجل شد و بسیاری از نقادان چاره ای جزپذیرفتن ارزش ادبی آن نداشتند باز به شیوهٔ همیشگی جای پای مردی در آن یافته شد که این بار آل احمد بود. به سؤالی از مصاحبهٔ اخیر **کیهان فرهنگی** با دانشور توجه کنید: «شما خود دلیل اقبال فراوانی را که به **سووشون** شده است بیشتر درچه می بینید؟ آیا اشارات پوشیده و مرثیه واری که به شادروان آل احمد داشته اید در آن مؤثر بوده است؟»[۲۱]

شاید محبوبیت این رمان به خاطر ظرافت و نثر یکدست و شیرین آن است. شاید تیراژ بی سابقهٔ کتاب به خاطر مضامین گستردهٔ آن است که زبان مطلوب خود را یافته اند. شاید چون بحث در باب مسائل سیاسی و نقد معضلات اجتماعی کتاب از دل برخاسته است بر دلها می نشیند. انتقادی که از روی همدردی وتفاهم است نه به خاطر عیب جویی، از روی عشق است نه بر مبنای خشم، برای بازسازی است نه برای ویرانگری. این کتاب تصویری است فراگیرنده از یک زمان و مکان بخصوص یعنی شیراز بین اردیبهشت تا آخر مرداد ۱۳۲۲. رمانی که علیرغم بهره گیریش از خصوصیات ملی و مضامین بومی و محلی مایه و ملاط خود را از جزئیات زندگی روزمرهٔ یک خانواده برگرفته است. **سووشون** همچون سپیده دم که گرگ و میش را در کنار هم می نشاند آمیزه ای است از اضداد: ترکیب بدیعی از واقعیت و روایت، از تاریخ و قصه، از رؤیا و کابوس. در **سووشون** دانشور به اوج خلاقیت خود رسیده است. هوشنگ گلشیری این کتاب را «بحق یک رمان معاصر» می خواند. «معاصر است چون حداقل از نقالی ها و درازنفسی های معمول آثاری چون **شوهر آهو خانم**، **کلیدر**، **جای خالی سلوچ**، مبراست؛ رمان است یعنی متعلق به عوالم خیال و خلق است و درنتیجه حداقل از عکس برداری صرف از واقعیات قراردادی اجتماعی ـ نویس های ما در آن خبری نیست؛ سوم آن که رمان معاصر است چون ثبت تجربهٔ صادقانه و درونی یک دورهٔ تاریخی است از منظری بدیع برای ما، منظریک زن معمولی، و نه سر هم بندی، جعل و تحریف واقعیتهای تاریخی برای بزرگ نمودن

منیت‌های حقیرما. مهمتر از همه این که **سووشون** ساختمانی فی نفسه مستقل و بهنجار دارد...»[۲۲]

به هر سبب، دو کتاب بعدی دانشور هم اقبالی عام یافت. **به کی سلام کنم؟**، مجموعهٔ ۱۰ داستان کوتاه، در خرداد ۱۳۵۹ و **غروب جلال** در زمستان ۱۳۶۰ منتشر شدند و اولی اندکی بعد از هشت ماه تجدید چاپ و چون دیگر نوشته های دانشور با استقبال خوانندگان ایرانی مواجه شد.[۲۳]

میان اولین وآخرین اثر چاپ شده از دانشور، با همهٔ اختلافات آشکار و تکامل گاه حیرت‌آورشان، نوعی تداوم و تجانس فکری وجود دارد. طبیعی است که این نوشته ها هم همچون هر اثر بدیع دیگر چندین لایه دارند و مطالب آنها را می توان در سطوح مختلف اما مرتبط خواند و ارزیابی کرد. کتابی چون **سووشون** با تصاویر نقش در نقش، قصه های تو در تو، و عبارات در هم تنیده، تعابیر مختلف می‌پذیرد و هر خواننده بنا به بضاعت احساسی و فکری و نیازهای درونی خود سهمی از آن خرمن سرشار بر می چیند. به عبارت دیگر، خواندن هر اثری در غایت باز آفرینی مجدد آن است. درست به سان خواندن یک شعر ناب که چون خاصیتی سیال و روان دارد، برداشت و تعبیر هر خواننده از آن ناگزیر تجربه ای است شخصی واحیاناً متفاوت با دیگری. به همین دلیل آثار ماندگار و طراز اول پذیرای ارزیابیهای متعدد و متفاوتند که هر کدام فقط جویباری از سرچشمهٔ فیاض آثار بدیع است. ارزیابی من هم از آثار دانشور از این قانون مستثنی نیست. بافت زبان یا زمان، ابعاد فلسفی یا زنانهٔ دیدگاه نویسنده، صناعت داستان نویسیش و دهها چشم انداز دیگر که هر کدام مستحق ارزیابی مستقل و پر دامنه ای است در این نوشته مد نظر نیست و دامنهٔ سخن به بررسی اجمالی ساخت جهانبینی دانشور محدود خواهد شد. به اضافه، من هم همچون زری در **سووشون** «هر جا را نفهمیدم با خیال خودم به هم چسبانیدم.»[۲۴] به هر حال، چون تکامل و نه دگردیسی و یژگی عمدهٔ نوشته های دانشور است وجملگی آثار وی از هویتی خاص برخوردارند می توان از برخی مضامین اصلی آنها صحبت به میان کشید. خصوصیاتی که همچون رشته ای **آتش خاموش** را به **غروب جلال** پیوند می زند و مطرح کردن بحثی چون خطوط اصلی اندیشهٔ دانشور را میسر می کند.

از آغاز نویسندگی تا به امروز دانشور اعتدال را بینش حاکم بر داستان نویسیش کرده است. اعتدالی که مروج دیدگاههای تجریدی و امیال دست نیافتنی نیست. جزمی اندیشی و ساده‌انگاری به ندرت در این آثار دیده می شود و نویسنده نه معتقد به سلب مسئولیت از یک یک افراد اجتماعش است نه گناه تمام اشتباهات و اشکالات را به گردن یک فرد یا یک قشر می اندازد. به قول او «آدمها مطلق نیستند، معجونی هستند از ضعف ها و قدرت ها، در هر قشری، در هر طبقه ای می توان آدم شریف، دلسوز و جانباز پیدا کرد.»[۲۵] هر چند استعمارگران غرب و به خصوص انگلیسها مطرود و محکومند و اغلب «کار کار

آنهاست» ولی رو بهمرفته کل انرژی و خلاقیت صرف جستجوی دایم و پیگیر برای یافتن متهمی خاص که عامل تمام مفاسد و بدبختیهای جامعه باشد نمی‌شود.

دانشور پشت دیوار شعارهای جذاب وعامه پسند خود را پنهان نکرد و تئوریهای دهان پر کن تحویل خوانندگانش نداد. حتی در **آتش خاموش** هم می‌توان آگاهی به عبث بودن تئوریهایی که جای عمل را می‌گیرند پیدا کرد و اینکه آنها زاییدهٔ فضایی آغشته به یأس و ضعف و ناکامیند. «زندگی راحت و خوش در این مملکت مخصوص سفته‌بازان، دغلکاران، و مقاطعه‌کاران است، نه اهل علم و نه اهل دل![...] به همین سبب اهل علم در این مملکت حساب کار خود را کرده و دانسته‌اند که از این راه دری به رو یشان گشوده نخواهد شد واین است که کوششی هم نمی کنند از دانش خود در زندگی استفاده برند، یا آنرا منطقی به زندگی کنند و به همین دلیل است که در این کشور تئوری و حرف وفرضیه

وژی سیاسی بفروشد. به خصوص یک نویسنده، یدئولوژیها مثل موج می‌آیند و می‌روند.»[۲۷]
روند ولی عده‌ای را هم با خود به غرقاب سیاست منطق و احساس در کف ظاهراً با کفایت حزب ابعاد انسانی را از دست می‌دهند و «سیاسی» و دشمن، درست و نادرست معنایی مطلق و ابدی بارز چنین سیاست زدگی است. او معلم مشهور ع» شهر.[۲۸] خواهرش، از مبارزان آزادی زن، علیه ش ناگزیر به جنون منتهی شده است. ولی آقای ق را در سر می‌پروراند به نجات خواهر درمانده و خواهری که در اوج تنهایی و نیازمندی واستیصال ی به بی مهری او نسبت به خواهرش اعتراض ساده و به خیال خود دندان شکنی در آستین دارد: واهر هیچ کس دیوانه نشود. جنون خواهر من نشان

نظر من آدم نباید خودش را به یک ایدئول
من نمی‌توانم در دام «ایدئولوژی» بیفتم. ای

شاید ایدئولوژیها مثل موج بیایند و بر
زدگی می‌برند. آنجا که حاکمیت
گذاشته می‌شود. آنجا که مشغله‌های ذهنی
می‌شوند. آنجا که خیر و شر، دوست و
می‌یابند. آقای فتوحی در **سووشون** نمونهٔ
تاریخ شیرازست و «بت جوانهای تازه بالغ
قیود دست و پا گیر قیام کرده است و راه
فتوحی که پیوسته سودای رهایی خا
در بندش کوچکترین عنایتی ندارد، ت
دایماً چشم به راه اوست. و وقتی زر
می‌کند، آقای فتوحی جواب ازپیش آ
«باید جامعه را طوری بسازیم که خو

بیماری اجتماع است. توده‌های وسیع را که متشکل کردیم و به قدرت که رسیدیم احقاق حق می کنیم.»[۲۹] و تا «احقاق حق» بشود و آقای فتوحی به «قدرت» برسد خواهر بیمار و

[illegible]

تنگ و تاریک ذهن شعار زدهٔ آقای فتوحی نمی گنجد حق خواهر او در «احقاق حق توده‌های وسیع» گم می شود. شاید سیاست برای او حجاب حاجبی است که در پناه آن می تواند عدم توانائیش را در ایجاد هر نوع تماس انسانی توجیه کند. شاید با قبول مسئولیتهای ناکجاآبادی او خود را از ابتدایی ترین مسئولیتها معاف می کند. ظاهراً با از خود گذشتگی فکر همه را می کند ولی فکر خویشان و نزدیکان را نه. به خلقها عشق می ورزد ولی شاید دیر زمانی است سرچشمهٔ جوشان عشق در وجودش خشکیده است و فقط دره‌ای خشک به جای گذاشته. فضایی که مالامال از کینه و خصومت شده و جایی برای انعطاف و دو دلی و مهر به تک تک و نزدیکترین «خلقها» باقی نگذاشته. گویی آقای فتوحی نمی تواند هم تعهد به خلقها را بپذیرد هم مهربانی به نیازمندترین خویشانش را. گویی برادر بودن او با سیاسی بودنش در تعارض است. نمی تواند هر دو را با هم آشتی بدهد. نمی تواند هم برادر باشد هم سیاسی. نمی تواند هم به خلقها عشق بورزد هم به خواهرش. باید یکی را انتخاب کند و هر کدام را برگزیند بخشی از موجودیت خود را انکار کرده است.

سخن کوتاه، عمق احساس جای خود را به وسعت شعار داده و حزب آقای فتوحی را مسخ خویش کرده است. همان حزبی که از آغاز به نوجوانان دروغ و ریا و خودفریبی می آموزد. همان حزبی که آزادی فرد را امروز می گیرد تا شاید روزی آزادی «خلقها» را به ارمغان آرد. خسرو، مرید سینه چاک آقای فتوحی و همپالگیهایش «اعتراف کرد که رفقا حتی ضد شلوار اتو کشیدهٔ شق و رق اند و گفت او و هرمز با هم قرار گذاشته اند که در موقع رفتن به جلسه ها، شلوارهایشان را خاک مال و مچاله کنند و کراوات که اصلاً و ابداً... بعد اعتراف کرد که با قیچی، سر زانوی راست شلوار نو خاکستریش را چیده و نخهای اطراف جایی را که چیده کشیده تا شلوارش پاره بنظر بیاید. بعد بروز داد که به رفقا پز داده که پدر بزرگ مادریش خیلی خیلی فقیر بوده... گفت: مادر بهشان گفتم مادر مادرم هر روز صبح نان خشک خالی می خورده و نان خشک خالی دندان جلوش را شکسته.»[۳۰] بدین سان دامنهٔ تظاهر چنان گسترده می شود که نه تنها فرد را به صحنه پردازی داوطلبانه وا می دارد بلکه باعث تحریف وقایع و پرده پوشی حقایق می شود. و نه تنها برای دیگران که برای خود نیز. تظاهر مصلحتی تبدیل به جهالت می شود. حقایق گذشته رنگ می بازد تا موهوماتی مطابق میل و رغبت «رفقا» جای آن بنشیند. صداقت می رود و ریا سر می رسد. انعطاف می رود و تعصب می آید. ایمان و اعتقاد به گونه ای حیرت انگیز تزلزل می یابد و جای خود را به خشک مغزی می دهد.

دانشور این نوع سیاست و حزب بازی و مطلق گرایی را نپسندید و در دام آن نیفتاد. البته جهت گیریهای سیاسی هنرمند و بازتاب این گرایش در اثر هنری پدیده ای است سخت غامض و سیال. قند و شکر نیست که به سهولت بتوان وزنش کرد و معیار و سنجشی درست برای آن به دست داد. قدر مسلم دانشور همچون بسیاری دیگر نمی تواند کاملاً از جهان بینی فلسفی و سیاسی زمان خود جدا باشد و خواهی نخواهی، آگاه یا ناخودآگاه، تلویحاً یا تصریحاً جو سیاسی حاکم بر همکارانش گهگاه در نوشته های او هم منعکس می شود. ولی چنین مواردی بیشتر در حکم استثناء است تا قاعده. به اضافه، زمانی که انتقاد از سیاست زدگان حرفه ای چون آقای فتوحی و همرزمانش بین روشنفکران «پیشرو» در حکم کفر و از جمله نوادر بود دانشور به انتقاد از آنان نشست.

شاید در عرصهٔ ادبیات معاصر فارسی فقط معدودی از نویسندگان از دید نقد آمیز و در ضمن بی غرض دانشور برخوردار باشند. باید پذیرفت که بخش مهمی از ادبیات معاصر فارسی به غربال کردن تاریخ نشست تا دستچینی مطابق میل و سلیقه اش جور کند. این بخش شعارهای جزمی و آیه های سیاسی را حمایت کرد و مجذوب جهان بینی های خاص، رسالت و اصالت هنر را در هدایت و رهبری و راهگشایی یافت. از انتزاع و تئوریهای ناآزموده شروع کرد تا به واقعیت یا حتی حقیقت برسد. از موضع مطلق نگری حرکت کرد و مطلق جو شد. قهرمانها و ضد قهرمانهایش را وسیله ای برای بیان اندیشه های خاص کرد و خود را اسیر نظریه های ازپیش ساخته شده. زندگی را کمتر در تجلیات فردی جستجو کرد و عمدتاً شیفتهٔ زندگی «توده ها» شد؛ آن چهرهٔ عام و مخاطب خیالی که برایش چندان هم ملموس و مشخص و آشنا نبود. آن مخاطب خیالی که قهرمان آرمانی هم شد و ویژگیها و ابعاد انسانی خود را از دست داد. به بیانی کوتاه، علیرغم شکوفایی چشمگیرش این ادبیات بطور عمده ترویج دهندهٔ کمالات ناکجاآبادی شد و دست در گریبان تضادی عمیق به اشاعهٔ افکار افسونگر و افسانه ای پرداخت.

دانشور هنر را هرگز وسیله نکرد و از این رو نیازی نداشت شخصیتهای داستانهایش را متاعی برای عرضهٔ جهان بینی خود کند. در آثار او به حریم هنر و آزادی انسانها از کوچک و بزرگ، زن و مرد، پیر و جوان ـ چه در صحنهٔ زندگی و چه در حیطهٔ خیال ـ

و زنده زنده در تابوت ایدئولوژی یا استبداد خالق خود
گرد من این است که شخصیتهای داستان یا رمانم را
خویشتن خویش را بیابند و دیگر جزیی از شخصیت
ذارم یعنی به طبیعی بودن و به ذهن آزاد و تداعی آزاد
، شخصیتی که جزیی از نهاد مرا در بر داشته، به من

تجریدی نیستند. آزادی عمل دارند
مدفون نمی شوند. به قول خود او: «ش
آزاد می گذارم تا از دستم در بروند و
خودم نباشند. به طبیعت وا می گ
ذهنم اعتماد می کنم. بارها شده

دهن کجی کرده است و استقلال خود را بازیافته و اصلاً راه دیگری رفته، نه راهی که من قصد داشته ام پیش پایش بگذارم.»[۳۱]

و این بیش از صناعت داستان نویسی، نشانهٔ اصالت تفکر دانشور است. تفکری که به آزادی فردی و استقلال انسانها احترامی راستین دارد. تفکری که هرچند به معنی متداول زمانه اش «سیاسی» نیست ولی درحقیقت تار و پودش از سیاست به معنای گسترده و عمیق کلام بافته شده است. دانشور از دردی سخن نگفت که مرموز و فلسفی و بظاهر سیاسی است ولی از ابتدا به جستجوی پیچیدگیهای سیاسی مناسبات شخصی نشست و سیاست را الزاماً منحصر به قدرت دستگاه حاکمه یا مختص جلسات و احزاب ندانست. او ریشه دارترین و پذیرفته شده‌ترین روابط افراد را مورد سرزنش قرار داد تا تجلی سیاست را در قلمرو گسترده تر امور روزمره بازآفریند. از استبداد خانگی، از مرد سالاری، از ظلم که چندین چهره دارد، از درد فقر، جهالت، غربت، بی کسی و عقیمی سخن گفت و نشان داد که با بررسی سنن و نهادهایی که یک انسان را بر دیگری یا دیگران مسلط می سازد راه و رسمهای اندیشهٔ اجتماعی ـ سیاسی هر دوره را می توان بهتر و بدون تعصب و تعبد تصویر کرد. روابطی که بنحوی ـ ـ پوشیده یا آشکار ـ ـ بر قدرت طلبی استوار است. به همین سبب داستانهای دانشور به طور اعم و **سووشون** به طور اخص به درک موقعیت روانی قشری از جامعه در زمانی مشخص نایل آمده اند. و این خواستهٔ خود نویسنده است که گفته: «می خواستم شاهد زمانهٔ خود باشم و به خواننده اطمینان بدهم که آنچه را شهادت داده ام دروغ نیست. آن آش زقومی را که خورده‌ام و دهنم را سوزانده...»[۳۲]

اگرچه دانشور «شاهد» زمان خود است ولی چون نویسنده است و نه مورخ، داستانهایش هم ملهم از واقعیتهای تاریخی زمانند و هم رؤیایی، آمیزه ای از استناد و

کیفیتی متمایز از گزارش تاریخی می دهد. داستان اثری خیالی است و برداشتی تخیلی شیرازهٔ آن را به هم می بافد. به قول کوندرا: «وفاداری به حقایق تاریخی، از نظر ارزش ادبی رمان، کاملاً فرعی است. داستان نویس نه مورخ است نه پیامبر. او فقط مکتشف عالم وجود است.»[۳۳]

و جالب آن که هرچند دانشور نه سند تاریخی نوشت و نه رسالهٔ سیاسی ولی مسائل فرهنگی و سیاسی بسیار ارزنده و اغلب محذوفه را در داستانهایش مطرح کرد و «تاریخ نویس دل آدمی در روزگاری خاص شد،»[۳۴] آن هم در اجتماعی که تاریخش، به شهادت خود آن تاریخ مذکر است.[۳۵] تاریخی که مردان برای مردان و دربارهٔ مردان نوشته اند. تاریخی که در آن کمتر نام و نشانی از زن دیده می شود. گویی زن نه در آن

نقشی داشته نه موجودیتی. در بیشتر داستانهای دانشور، منظر یک زن، خواستها و نیازهایش، اوهام و دودلیهایش، کشمکشهای درونیش، مخمصه های زندگی روزمره اش ملحوظ نظر نویسنده است. از آغاز او راهی متمایز از دیگران درپیش گرفت و چشم اندازی وسیع و گسترده از زندگی زن را درپیش چشم خواننده گذارد. این تأکید بر اصالت،

یست که پیش از او زن در داستانها جایی برای خود نداشت. ولی همچنان که به طور سنتی هویت فردی زن درپشت دیوارهای اندرون مستور بود و در کل در دست جمع و فردیتش در گروی مرد بود، سیمای او در ادبیات منثور و مردانه عمده کلی و تحت الشعاع مردان بود. انسانی واقعی به معنی اخص کلمه با خصوصی و رفتار فردی نبود. یا مثال بود یا نمونه. نمادین بود. نمایندهٔ خیر یا کلی که نمونه ای از سرگذشتی کلی بود با خصوصیاتی کلی.

رسالت خود را در «نشان دادن ذهنیت زن ایرانی» با تمام فردیت و خصوصیات رونیش می داند، آن هم نه فقط زن «روشنفکر و باسواد ایرانی.»[۳۶] از زری رین، از دده بزم آرا تا مادر فردوس، از منصوره تا عمه خانم و عمقزی، هر کدام و طبقه و سرنوشت خاص خود را دارند. نه وسیله ای برای القای جهان بینی و نه سیاهی لشکر، نه به اوج زیبایی و پاکی پرواز می کنند نه به قعر کراهت ل؛ نه عجوزه و عروس صد دامادند و نه حوری و فرشته. موجودیت آنها مصلوب زپیش ساخته نیست. زن اند، یعنی انسان اند و پیچیدگیها و ابعاد انسانی و نه را نشان می دهند.

ی شخصیتهای زن داستانهای دانشور به این نتیجه می رسیم که اغلب زنان رده و به اصطلاح متجدد این داستانها عاقبتی سخت تیره دارند. اگر خانم از راه جنون تا سر حد خودکشی می رسد، قهرمانهای «اشکها»، «آتش و «مدل» رهایی را در خودکشی می بینند و خانم فتوحی راهش به دیوانگی ود. او که خطر باز حرفه ای است علیه انضباط اخلاقی و عاطفی تحمیلی بر زن د تا به کشف حجاب ظرفیتها و استعدادهای نهفتهٔ خود دست یابد. او در بیان ودش جانب مقررات اجتماعی را رعایت نمی کند و بند از پای جسم و قلم بر رخاشگرانه به مفهوم اخلاق و قدرت و فضای آلوده به اختناق دنیای زن اعتراض ولی این نماد سرکشی و آزادیخواهی راهی بجز تیمارستان نمی یابد. خانم جوینده و درغایت بازنده است. طرد او -- چون بسیاری دیگر -- به وادی انزوا کفارهٔ جستجوی پیگیرش برای یافتن هویتی مستقل و خود ساخته است. او از سته ولی اطرافیانش نمی خواهند جهان مأنوس و مألوف آباء اجدادی را از دست ی خواهد با احراز و اثبات فردیت خود ابراز وجود کند ولی اطرافیانش توان

تحمل چنین تافتهٔ جدا بافته‌ای را ندارند. او به جستجوی فضایی باز برای تحرک و رشد و رهایی است ولی اطرافیانش سکون و سکوت را برازنده‌اش می دانند. خانم فتوحی زنی بی پروا و عصیانگر ولی در کل عاجز و درمانده است. او در دیار خود غریب است، از یار مانده و از خانه رانده.

ممکن است چنین سرنوشت تلخ و اندوهباری را برای زن متجدد نپسندید ولی برای نویسنده ای که «شاهد زمانه» است و نه قاضی آن، تصویر وقایع جز آن گونه که می بیند و می داند ممکن نیست. ناکامی تجربهٔ خانم فتوحی ناکامی بسیاری چون او را پیش بینی و چشم اندازی تلخ تصویر می کند.

شاید لازم به تأکید نباشد که نه تنها مدار بیشتر داستانهای دانشور منظر زنان است بلکه احترام به آزادیهای بنیادی زن درونمایهٔ جهان بینی اوست. ایمانی که گهگاه تا سر حد «زن سالاری» هم اوج می گیرد و مثلاً در مصاحبه ای اعلام می دارد که «اگر دنیا به طور اعم دست زنان بود بشر سعادتمندتر می شد»[۳۷]، و یا «زنها کشت را اختراع کردند تا مردهایشان به خطر نیفتند. زنها مردها را رام کردند. چندین حیوان را هم رام کردند.»[۳۸] و این هم زری در **سووشون** که نویسنده جزیی از خود و مشابهی از نام خود را در او به ودیعه گذارده (سیمین و زری قس سیم و زر):

«کاش دنیا دست زنها بود، زنها که زاییده اند یعنی خلق کرده اند و قدر مخلوق خودشان را می دانند. قدر تحمل و حوصله و یکنواختی و برای خود هیچ کاری نتوانستن را. شاید مردها چون هیچوقت عملاً خالق نبوده اند، آن قدر خود را به آب و آتش می زنند تا چیزی بیافرینند، اگر دنیا دست زنها بود، جنگ کجا بود؟»[۳۹]

و البته دنیا دست زنان نبوده و نیست. خشونت، بمب اتمی، استعمار و استثمار، بیگانگی و از خود بیگانگی بر آن حکمفرماست. به اضافه، سایهٔ شوم مرگ لحظه ای رنگ نمی بازد و از انسان فانی سلب آسایش و آرامش می کند. «نفس خود زندگی» به قول دانشور «یک پدیدهٔ غمگین است؛ این لحظات دیرگذر و پایانی که زود فرا می رسد. لحظات کند می گذرند اما عمر به یک چشم به هم زدن می گذرد. آیا این غمگین نیست؟»[۴۰]

و در چنین قصابخانه‌ای بی شفقت که بی امان و خودسرانه به پیش می تازد و مهلت نفس تازه کردن به احدی نمی دهد دانشور معتقد نیست که «خواننده را از شدت غم باید هیستریک کرد. اما ادبیات فارسی را ورق بزن. جز در موارد استثنایی غمنامه‌ای بیش نیست. گاهی حافظ و بیشتر مولوی و تنها عبید زاکانی و ایرج میرزا را می شود منها کرد و هزلیات سعدی را.»[۴۱] و «ادبیات ایران داره به سمت یک ادبیات دپرسیونی پیش میره در حالی که آدمیزاد باید فوق دپرسیون، فوق افسردگی قرار بگیره [...] ببین، من **غروب جلال** را نوشتم، تلخ‌ترین حادثهٔ زندگیم، ولی دپرسیونی نیست.»[۴۲]

دانشور هرگز معتاد به ناامیدیهای فلسفی و متداول زمان خود نشد. از آن قماش ناامیدیهایی که «برادر» در شعر «دلم برای باغچه می سوزد»، «مثل شناسنامه و تقویم و دستمال و فندک و خودکارش/ همراه خود به کوچه و بازار می برد/ و ناامیدیش/ آنقدر کوچک است که هر شب/ در ازدحام میکده گم می شود.»[۴۳] شناخت دانشور از نابسامانیهای زمان هرگز آنقدر کوچک و ناچیز نبود که تا قافیه تنگ آمد فراموش و با جرعه‌ای می شسته شود. او هرگز دیده بر واقعیات نبست و از بیان ناکامیها و مصائب طفره نرفت. ولی در ضمن چون بوف و بوتیمار هم نوحهٔ غم سر نداد. جهان را سراسر رنج و شر ندید و تلاش برای بهزیستی و شادی را کوششی مذبوحانه و نابخردانه نشمرد. دایرهٔ اختیار و انتخاب را آن چنان تنگ و محدود نکرد که تسلیم و تقدیر تنها مفر باشد.

تکیه بر امید از اصول مرکزی جهان بینی دانشور است. بیشتر داستانها، مصاحبه ها و سخنرانیهایش نشان از چنین جهت فکری و ادراکی دارند. به بن بست و یأس ختم نمی شوند. قحطی نور و روشنایی ندارند. قصهٔ سنگ سیزیف که هرگز به نوک کوه و مقصد نمی رسد نیستند. «عقیده دارم که واقعیت را آرمانی بکنم، یعنی واقعیت را ایده آلیزه بکنم. به عقیدهٔ من ادبیات یعنی همین، یعنی واقعیت را ایده آلیزه کردن. من اگر بخواهم پارکی را نشان بدهم تصویر سازی می کنم از آنچه خودم در طبیعت زیبا می دانم، دار و درخت را به گفتگو وا می دارم، خورشید را وا می دارم درختها را نوازش بکند، درختها را وا می دارم برای بهار سر و تنشان را با آب آسمانی بشویند و با ناز کم کم رخت عیدشان را بپوشند.»[۴۴]

شاید این آرمانی کردن واقعیت در هیچ زمینه ای بیش از سیمایی که از آل احمد یا برگردان تخیلی او یوسف، تصویر شده محسوس نباشد. **غروب جلال** و **سووشون** چنان چهرهٔ نیمه اسطوره‌ای ـ نیمه انسانی از قهرمان خود می سازند و چنان به او میدان باز و فراخ می دهند که تنفسگاه راوی را در اولی و زری را در دومی محدود و محصور می کنند.

زری در **سووشون** مغلوب و مفتون یوسف است. او چنان مجذوب همسرش است که شخصیتش در نیازها و امور روزمرهٔ او حل می شود. یوسف از دیدگاه زری انسان معمولی نیست. ابر مردی است پر توش و تلاش. قهرمانی است جسور و متهور. پدری است نمونه. مبارزی خستگی ناپذیر. نیک اندیش و نیک سرشت. از لحظه‌ای که او را می بینیم بر ذهن و اندیشهٔ زری مسلط است و گویی او را تسخیر کرده. شاید به همین دلیل است که علی رغم همهٔ عشق و محبت بین آن دو فقط بعد از مرگ یوسف است که زری فردیت خود را باز می یابد: «زری مثل مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانای اسرار به او ندا و نوید داده بود. نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می دانست که از هیچ کس و هیچ چیز در این دنیا نخواهد ترسید.»[۴۵]

و اگر زری در یوسف حل است، یوسف هم محبوس تصویری است که زری و در

غایت اجتماع از او ساخته است. او مصلوب چهره‌ای تخیلی است. مغلوب قالبی تنگ. پیوسته بر صحنه، صحنهٔ زندگی، با سرنوشت و نقشی ازپیش تعیین شده. در بند. محجوب در حجاب «مردانگی». مرد و همیشه مرد و بازهم مرد با ویژگیها و خصوصیات انعطاف ناپذیر «مردانگی». یوسف لحظه ای امان «مرد» نبودن ندارد. تازه اگر هم بخواهد لختی نقشش را رها کند اطرافیانش نمی گذارند. مثلاً خود زری مدام و با وسوسه‌ای حیرت آور مراقب است که مبادا زندانی ذهنش عصیان کند و او با چهرهٔ ناشناخته و واقعی شوهرش مواجه شود. در تمام طول کتاب زری به کرات به «زبانم لال»، «خدا نکند»، دروغهای مصلحتی، سکوتهای اضطراری و پرده پوشیهای پی درپی متوسل می شود تا یوسف همچنان در مسند قهرمانی و خدشه ناپذیر «مردانگیش» باقی بماند.

و بهای این ابرمردی چه گزاف است چون در سراسر کتاب یوسف شاهد تحول و تحرکی در شخصیت و اندیشهٔ خود نیست. برعکس زری مدام در تکامل است. اگر در اولین خطوط کتاب او را ترسان و لرزان می بینیم درواپسین لحظات دیگر از «هیچ کس و هیچ چیز نمی ترسد.» اگر درآغاز مرغی درقفس است بالاخره از قفس رها می شود و «نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن.» و همین رشد و انعطاف و تغییرپذیری، همراه با تردید و دودلی از زری چهره ای مشوش ولی زنده و انسانی تصویر می کند در حالی که یوسف شخصیتی پوشالی دارد. ببری است کاغذی. مردی زندانی «مردانگی» خویش. نه تغییر می کند نه رشد. نه شک می کند نه تردید. در سراسر کتاب و علی رغم تمام اتفاقاتی که برایش می افتد افقهای فکری و احساسی تازه‌ای به رویش گشوده نمی شود. گویی نفوذ عمیق و گستردهٔ نقشی که باید اجرا کند راه رشد را بر او بسته. او کمتر عمل می کند. یوسف مرد عکس العمل است. با این همه زری شیفتهٔ اوست. شاید چون چارهٔ دیگری ندارد. «حتی یک آن به این نتیجه رسید که زندگی زناشویی از اساس کار غلطی است. این که یک مرد تمام عمر پابند یک زن و بچه‌های قد و نیم قد باشد، یا به عکس زنی را تا به این حد وابسته و دلبستهٔ یک مرد و چند تا بچه بکنند که خودش نتواند یک نفس راحت و آزاد بکشد، درست نیست. اما می دید که تمام لذتهای عمر خودش به این دلبستگیها وابسته.»[۱۶] و ازسویی دیگر این دبستگیها و وابستگی ها زیباترین و انسانی ترین ویژگیهای زری است و از دیگر سو سد راه تکامل و آزادیش.

راوی **غروب جلال** هم مانند زری در **سووشون** شیفتهٔ همسر خویش است. در حقیقت جلال فضا را چنان بر راوی تنگ کرده که کتابی که در اولین صفحه اش «حدیث نفس» خوانده شده تبدیل به یادبودنامه می شود. در حدیث نفس یا به اصطلاح فرنگیان

ر زبان اوست ولی قهرمان واقعی جلال است که در مرکز کتاب قرار
ر کوتاه که کمتر از پنجاه صفحه دارد بیش از صد بار نام «جلال» آورده
لی که در حدیث نفسی که خود آل احمد تحت عنوان **سنگی بر گوری**
بار، آن هم در چند کلمهٔ آغاز کتاب و گویی برای سهیم شدن در طرح
می از دانشور برده می شود: «ما بچه نداریم. من و سیمین.»[۴۷] و از این
ور بیش از سی بار با عنوان «زنم» مطرح می شود. شاید هم طبیعت توان
ی از بندگان خدا دارد.

ه داستانهای دانشور به طور عمده روایت امید و مقاومت و مبارزه است.
دوام آورندگان. قصهٔ تلاش و امید. قصهٔ نور و نوید. قصه‌ای که بالاخره
می شود و در آن امید از لابلای درزهای سنگ و سیمان و ستیز سر برون
روزهای بهتری را بدهد. بقول خود او در سخنرانی شب افتتاحیهٔ ده شب
ی انسان در واقع هیچ و پوچ است؟ زندگی که در آن وقوف و آگاهی و
واقعیت حتی نسبت به جنگهای اتمی موجود است نمی تواند پوچ باشد.
امید و دوستی و عشق و گل و شعر و موسیقی هست نمی تواند پوچ باشد،
ی مبارزه هست به شرطی که راه آن با حق و حقیقت سنگفرش شده باشد
شد.»[۴۸] و زندگی چنان که دانشور تصویرش می کند هرگز پوچ نیست.
می و نامطلوبی شرایط، دانه‌های امید در گوشه و کنار می رویند. نمونهٔ
ی پایان **سووشون** است. شیراز همچنان تحت سلطهٔ میهمانهای ناخوانده
که خود را بر مردمی بی طرف تحمیل کرده اند اندک اندک قدرتی بیشتر
ومت محلی بی شرمانه از آنها دستور می گیرد. فقر، فلاکت، بیماری، و
ه روز سیاه نشانده. فرصت طلبانی چون خان کاکا و عزت الدوله، خود
، بر اسب مراد سوارند. یوسف، پهلوان متهور و جسور به تیر ناحق به قتل
حق طلبان مواجه با شکست و ناکامی شده و زری به سر حد جنون سفر

هرچند روایت از
دارد. در این دفتر
شده است در حال
نوشته فقط یک
اصلی آن، نـــا
پس حضور دانشو
آرمانی شدن را بیش

به هر سبب،
قصهٔ بازماندگان و
به پوچی منتهی ن
می آورد تا نوید
شعر: «آیا زندگ
دریافت هنرمندانهٔ
زندگی که در آن ا
نمی تواند پوچ با
حتی در اوج نا کا
بارز چنین دیدی
است. متفکین ک
یافته اند و حکم
قحطی مردم را ب
فروشان حرفه ای
رسیده. مبارزهٔ

درخت دیگر خواهد رسانید و درختها از
ی!»[۴۹]

نشور شنیده می شود که به درختان، یک

درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به
باد خواهند پرسید: در راه که می آمدی سحر را ندید

و در ازدحام شب، زمزمهٔ باد از لابلای آثار دا
یک، می گوید: «سحر ربودنی نیست.»

حواشی:

* در تدوین این مقاله از پیشنهادهای کاوه صفا، عباس میلانی، امین بنانی، افسانه نجم‌آبادی، امین عالیمرد، محمود امید سالار، فرامرز نعیم، ژیلا ملک زاد و مینا عرفانی بهره برده‌ام. از راهنماییهای بی دریغشان سپاسگزارم.

۱ ـ **امثال و حکم**، دهخدا، جلد دوم، صفحه ۹۲۱.

۲ ـ کشاورز صدر، **از رابعه تا پروین**. تهران. چاپ کاویان، ۱۳۳۵.

۳ ـ فضل الله گرکانی، **تهمت شاعری**. تهران. انتشارات روزنه. ۱۳۵۶. ص ۱۱۸.

٤ ـ امیر اسماعیلی و ابوالقاسم صدارت. **جاودانه**. تهران. انتشارات مرجان. ۱۳۴۷. ص ۸۳.

۵ ـ شجاع الدین شفا. **شاعره‌ها**. تهران. کانون معرفت. ۱۳۳۳. به «چند کلمه در بارهٔ این

ک و سیمین

ک داستان

» نویسندهٔ

سته شده یا
ست. چون
شون به فتح
چرا که در
ن در شیراز
سووشون را
فرهنگی،

متولد شد.
تدریس در
سال ۱۳۱۷
برای شرح
و تقریرات

گلشیری با

٦ ـ ناصر حریری. **هنر و ادبیات امروز**. گفت و شنودی با پرویز ناتل خانلری دانشور. بابل. کتابسرای بابل ۱۳٦٦. ص ۱۷.

۷ ـ هشت داستان از ۱٦ داستان **آتش خاموش** اقتباس است. «سایه» از یک کوتاه انگلیسی اقتباس شده و ۷ داستان آخر کتاب اقتباسی است از «او هنری آمریکایی.

۸ ـ در مورد تلفظ نام این کتاب دانشور می گوید: «سووشون به فتح سین، شک تلفظ محلی «سیاوشان» است و معنای آن زاری کردن به سوگ سیاوش ا شیرازیها سیاوش را به فتح واو تلفظ می کنند، بنابراین تعزیهٔ سیاوش را هم سوو سین می گویند. اما سووشون به ضم واو اول و فتح واو دوم هم غلط نیست تهران سیاووش می گویند ـ به ضم هر دو واو ـ. اما چون صحنهٔ اصلی رما است و تعزیه را هم تا مدتها در ممسنی و بیشتر اطراقگاههای عشایر می دادن و به فتح سین تلفظ می کردند، غرض خود من هم همین تلفظ است.» **کیهان** سال چهارم، شمارهٔ ٦. شهریور ۱۳٦٦. ص ۱۰.

۹ ـ دکتر فاطمهٔ رضازادهٔ محلاتی سیاح در سال ۱۲۸۱ شمسی در شهر مسکو تحصیلات خود را در مسکو گذراند و بعد از اخذ درجهٔ دکترا و چهار سال دانشگاههای روسیه در سال ۱۳۱۳ به ایران آمد. ابتدا در دانشسرای عالی و از س در دانشگاه تهران تدریس کرد. دکتر سیاح به سال ۱۳۲٦ در تهران درگذشت. مفصل زندگی و آثار وی رجوع کنید به **نقد و سیاحت: مجموعهٔ مقالات دکتر فاطمهٔ سیاح**. به کوشش محمد گلبن. تهران. انتشارات توس. ۱۳۵٤.

۱۰ ـ **ماهنامهٔ مفید**. شماره سوم دوره جدید. تیرماه ۱۳٦٦. گفتگوی هوشنگ سیمین دانشور(۲). ص ۱۸.

۱۱ ـ سیمین دانشور. **غروب جلال**. تهران. انتشارات رواق. ۱۳۶۰. ص ۱۷.
۱۲ ـ جلال آل احمد. **یک چاه و دو چاله و مثلاً شرح احوالات** . تهران. انتشارات رواق. ۱۳۴۳. ص ۵۰.

۱۳ - "Narges," *The Pacific Spectator* 8, No.2 (Spring 1954). Reprinted in *Stanford Short Stories* (Stanford: Stanford University Press, 1954). "A Letter Home," *The Pacific Spectator* 8, No.1 (Winter 1954), Reprinted in *Stanford Short Stories*.

۱۴ ـ **هنر و ادبیات امروز**. ص ۳۳.
۱۵ ـ ترجمه های دانشور عبارتند از **سرباز شکلاتی**، از برنارد شاو (۱۳۲۸)؛ **دشمنان** و **باغ آلبالو** از چخوف (۱۳۳۱، ۱۳۴۷)؛ **بئاتریس** از شنیتسلر (۱۳۳۲)؛ **کمدی انسانی** از ویلیام سارویان (۱۳۳۳)؛ **داغ ننگ** از ناتانائل هاتورن (۱۳۳۳)؛ **همراه آفتاب** از هارولد کورلندر (۱۳۳۷)؛ **بنال وطن** از آلن پیتون (۱۳۵۱)؛ **ماه عسل آفتابی** (داستانهای ملل مختلف ۱۳۶۲)؛ **چهل طوطی** با جلال آل احمد (۱۳۵۱).
۱۶ ـ **الفباء** . دوره جدید، جلد چهارم. پائیز ۱۳۶۲. «پای صحبت سیمین دانشور» گفتگوی فرزانهٔ میلانی با سیمین دانشور. ص ۱۴۷.
۱۷ ـ در مقدمه ای به چاپ پنجم **شهری چون بهشت** دانشور می نویسد: «... من هم همچون بسیاری از معاصرانم که آتشهای خاموش روزگار دراز بگیر و ببند بودند قربانی ترجمه شدم...» سیمین دانشور. **شهری چون بهشت** چاپ پنجم. انتشارات خوارزمی. ۱۳۶۱. ص ۷.
۱۸ ـ **الفباء**. ص ۱۴۹.
۱۹ ـ **کیهان فرهنگی** .ص ۸.
۲۰ ـ **کند و کاو**. ص یک.
۲۱ ـ **کیهان فرهنگی**. ص ۱۰.
۲۲ ـ هوشنگ گلشیری: «جدال نقش با نقاش.» **نقد آگاه**. تهران. انتشارات آگاه. ص ۱۶۴.
۲۳ ـ مقالات بسیاری از دانشور در زمینه های مختلف در مجلات و روزنامه هایی چون **مهرگان** ، **نقش و نگار**، **علم و زندگی**، **آرش**، **ایرانیان** بچاپ رسیده که تاکنون گردآوری نشده تا در هیأت کتابی مجزا آورده شود. علاوه بر این مقالات، دانشور سخنرانیهای متعددی نیز دارد.
۲۴ ـ سیمین دانشور. **سووشون**. تهران، انتشارات خوارزمی. ۱۳۴۸. ص ۲۳۴.
۲۵ ـ **ماهنامهٔ مفید**. ص ۲۰.
۲۶ ـ سیمین دانشور. **آتش خاموش**. تهران.؟. ۱۳۲۷. ص ۹.
۲۷ ـ **الفباء**. ص ۱۴۸.

۲۸ ـ **سووشون.** ص ۱۰۵.

۲۹ ـ همانجا. ص ۲۱۵.

۳۰ ـ همانجا. ص ۱۵۲.

۳۱ ـ **کیهان فرهنگی.** ص ۱۰.

۳۲ ـ **ماهنامهٔ مفید.** ص ۱۷.

۳۳ ـ Milan Kundera. *The Art of the Novel.* Translated by Linda Asher. New York: Grove Press. 1988. p.44.

۳٤ ـ **ماهنامهٔ مفید.** شمارهٔ دوم دورهٔ جدید. خرداد ۱۳٦٦. گفتگوی هوشنگ گلشیری با سیمین دانشور.(۱). ص ۲۷.

۳۵ ـ رضا براهنی. **تاریخ مذکر.** تهران. چاپخانهٔ محمد علی علمی. ۱۳۵۱.

۳٦ ـ **الفباء.** ص ۱۵۳.

۳۷ ـ همانجا. ص ۱۵٦.

۳۸ ـ **کیهان فرهنگی.** ص ۸

۳۹ ـ **سووشون** . ص ۱۹۲.

٤۰ ـ **هنر و ادبیات امروز.** ص ٤۲.

٤۱ ـ **ماهنامهٔ مفید.** تیرماه ۱۳٦٦. ص۲۰.

٤۲ ـ **ماهنامهٔ مفید.** اسفندماه ۶۵. ص ۲۶.

٤۳ ـ فروغ فرخزاد. **ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد.** تهران. انتشارات مروارید. ۱۳۵۳.

٤٤ ـ **ماهنامهٔ مفید.** تیرماه ۱۳٦٦. ص ۱۷.

٤۵ ـ **سووشون.** ص ۲۸۸.

٤٦ ـ همانجا. ص ۱۳۲.

٤۷ ـ جلال آل احمد. **سنگی بر گوری.** تهران. انتشارات رواق. ۱۳٦۰. ص ۱۰

٤۸ ـ **ده شب** . شبهای شاعران و نویسندگان. به کوشش ناصر مؤذن. تهران. امیرکبیر. ۱۳۵۷. ص ۱٤.

٤۹ ـ **سووشون.** ص ۳۰۳.

انتشارات

نامه‌ای به سیمین دانشور

ازسیمین بهبهانی

سووشون را دخترم ارمغانم کرد

پسین

آغاز کردمش

ــ حکایت درد:

لاله زاران سرخ

آفتابگردان زرد..

زری می اندیشید

به خوانچهٔ عقد

ونانی بزرگ

ازبرگ گل:

ــ چند گرسنه را

سیر خواهد کرد؟

شب

ازمیان می شکست..

یوسف را

هنوز

گرگی ندریده بود

سحر
طلایه می بست
اسلحه
آنجا که باید
رسیده بود

نیمروز
چرخهٔ زرین
به سراشیب پسین
می پیوست...

عمه
سکه‌ها را
درآستر کشیده بود

شامگاه
درخون سیاوش
می نشست...

سیاه
بی سوار
به ایوان دویده بود.

سیمین عزیز،

تو را ندیده بودم، **سووشون** را چنان که گذشت خوانده بودم و دیگرها را. می دانستم که استاد دانشگاهی و شاگردان بسیارپرورده‌ای و همسر جلال آل احمد بوده‌ای و بسیار محبوبی. آرزوی دیدارت با من بود، اما خود نیزچنان گرفتارتنیده‌های خویش بودم که آرزو را به سرکوب فراموشی می سپردم.

پس از انقلاب، در کانون نویسندگان، با منصور اوجی دیدار کردم که درشیرازبه سر می بَرَد و شیرازی است. با تومکاتبه‌ای داشت؛ وپس ازدیداربا من نیز، درنامه‌هایش غالباً از توسخن می گفت. به او نوشتم که «می خواهم سیمین را ببینم.» (می بینی که چگونه لقمه را ازپشت سر به دهان گذاشته‌ام؟) به هر حال، ازتهران به شیرازو ازشیرازبه تهران میان من و توقرار دیداری نهاده شد (ازاین محبت دوستم، اوجی، سپاسگزارم).

روز موعود رسید. با چند شاخه گل و یکی دو تا از کتابهایم به خانه‌ات آمدم. خودت می گفتی: «نشانیم انتهای زمین، بن بست ارض، است.» هنوز نام جلال روی در خانه بود و یادش «جلال زندگیت». چشمهایم از اشک می سوخت. در زدم و گشودی، خندان روی و سرشار از مهر. یادم نیست که تو را بوسیدم یا نه. قطعاً باید این کار را کرده باشم. پس از تو، خنده و خوشامد دختری شاد و زیبا روی، دلم را پر از یگانگی کرد، دختری خندان مثل خودت، دخترت لیلی... گفتم: «چه دختر قشنگی!» خندید و گفت: «شما را پیش از این دیده‌ام. به مدرسهٔ ما آمده‌ای و برایمان شعر خوانده‌ای.» مه آلوده چیزی به خاطرم گذشت.

آنگاه برادرت را دیدم، سرلشکر هوشنگ دانشور را، بسیار متین و مؤدب. هرقدر رفتار تو بی تکلف و ساده بود، او مبادی آداب و رسمی بود. و بعدها دانستم چه اندازه آگاه و در عین حال فروتن است. چهار نفر بودیم. نشستیم و از هر دری سخن گفتیم. گفتی که تو هم می خواسته ای مرا ببینی -- و من چه‌قدر از این دیدار سرشار بودم. تو را بیش از آن که تصور می کردم دوست داشتنی یافته بودم.

برایت شعر خواندم. برایت شعری هم نوشته بودم و آورده بودم، غزلی بود. روی پیش بخاری گذاشتی، بالای بخاری دیواری که گویا با هیزمهای سوزانش گرمی محفل ما را بیشتر می کرد و مهندسی آن یادگار جلال بود. گمان می کردم همه چیز نشانی از جلال دارد جز تو که خودت بودی و نوشته هایت که بی تأثیر از مصاحب دیرینه بودند- و من این استقلال را همیشه در تو می ستایم. این نخستین دیدارمان بود. اما از آن پس دیگر وانگذاشتمت. دلم قراری یافته بود. پرندهٔ بی آشیان را آشیانی بخشیده بودی. دوستی ها نعمتند، بهشتند، آرامشند؛ دوستی ها دوستی اند.

«روزگار وصل خویش» را باز جسته بودم، «اصل خویش» را. آشناییها بی حد و مرزند، اما دوستیها محدود. بسیاری را می شناسیم اما دلهاشان را نمی شناسیم. چهره هاشان نزدیک است اما دلهاشان دور. من دلت را شناخته بودم. آن قدر به من نزدیک بودی که انگار خونم در رگهایت می دوید و انگار عواطفت در دلم ضربان داشت. انگار در قرون گذشته، در اعصار دور دست، پاره استخوان دندهٔ سموری بودم که با آن گیسوانت را شانه کرده بودی، انگار کاسهٔ صدفی بودم که از آن آب نوشیده بودی. انگار شاخ توخالی قوچی بودم که در آن دمیده و صدایم کرده بودی، و تو... انجیر بنی بودی که در آرامش سایه‌اش بوداهای بی شمار به آگاهی رسیده بودند.

دیدارها مکرر شد. منوچهر-- که اکنون فقط یادش با ماست -- تا زنده بود در این دیدارها شرکت داشت. می گفتی که «چه مرد مطبوعی است!» دو سه روز پس از آن که از دست دادمش، گریه کنان از تو پرسیدم: «مرگ جلال را چگونه تحمل کردی؟» گفتی: «انسان اسطورهٔ مقاومت است؛ خود می داند که چگونه تحمل کند و تو نیز تحمل

خواهی کرد.» و لبخند همیشگی بر لبانت بود. راست می گفتی... تحمل کردم.

دخترت لیلی تا زمانی که به خانهٔ بخت رفت، همیشه در دیدارهای ما حضوری شادی بخش داشت. لیلی شعرهایش را می خواند و می گفت: «داستانی نوشته‌ام و نمی دانم با قهرمان آن که پسربچهٔ بسیار خوبی است، چه کنم؛ نمی خواهم سرنوشت تلخی برایش بسازم، زیرا دوستش دارم.» می بینی که ما چگونه در اوهام خود زندگی می کنیم؟ آفریده های ما پاره‌ای از وجود ما هستند، عزیزند، به سرنوشتشان علاقه‌مندیم. این تمثیلی از آن آفرینندهٔ کل است که بی گمان ما را دوست دارد ـ اگر لیاقت این دوستی را داشته باشم.

اکنون دیگر، برادرت هوشنگ خان و پسرم علی شرکت کنندگان همیشگی دیدارهای ما هستند. (زندگانی شان دراز باد!) خوش دارم هرچه می سرایم برایت بخوانم. همهٔ **دشت ارژن** را پیش از انتشار برایت خوانده بودم، کمی هم از **خطی ز سرعت و از آتش** را.

گاه می گویی که هرگز مادر نبوده‌ای. می گویم که همیشه مادر بوده‌ای: مادر هر که می نویسد، می سراید، می گوید، می خواند، می اندیشد. گیرم که از بطن جسمی تو نه؛ از بطن روحی تو، اما، آری. تو زادن را خوب می شناسی، تو باروری را تجربه کرده‌ای، در اندیشه و در ذهن و حتّ والای تجربه همین است. **توزری** را به هنگام

زری پارچه از اطلس و شیفته و از آن می نوشتند. تو زادن را خوب می شناسی؛ لذا تاری از مو
مجسم می دانی. استقامت را در او به نهایت می رسانی ـ خواه زری باشد و خواه رقاصهٔ
هندی ـ و سیاوش را و شیخ صنعان را باز می آفرینی، هریک را به گونه‌ای نو، و
بازآفرینی ودیعه‌ای ایزدی است.

می نویسی ـ می ستایمت که خوب می نویسی؛ اما نه تنها نوشتن: می پذیری، می
گویی، عقده می گشایی، دل می دهی، راه می نمایی، مادری می کنی. شیران بیشه از
پستانهای اندیشه‌ات مستند.

قلمت نیستانهایی را می روباند
که نی هایش قلم می شوند
دستت پنجهٔ سبز تاک است
که سیم نسیم را می نوازد
رسن های پیچانت کلید سل است
که فضای موسیقی را می گشاید

دلت خوشهٔ روشن است
که چلچراغ باغ را می افروزد
محبتت جرعهٔ پاک است
برمنش بیفشان
بیفشان
برآن که سراپا خاک است.

۲۲ آذر ۶۶

نامه‌ای به مادر بازیافته‌ام

سیمین دانشور

لیلی ریاحی

مادر جان تو در مصاحبه هایت که همه‌شان یکی بعد از دیگری چاپ شده است و انتشار یافته است — در حالی که می دانم این مصاحبه ها را چندین سال قبل کرده بودی — اعلام داشته بودی که مرا به‌فرزندی پذیرفتی — دربارهٔ مصاحبه هایت حرفهایی دارم که بعداً می نویسم — اما اینکه چرا امشب به‌تو نامه می نویسم می خواهم دلشورهٔ خود را تخفیف بدهم. تو در کنارم نیستی که مثل بارها و بارها اشکهایم را پاک کنی و سرم را روی سینه‌ات بگذارم. پسرم پس از ناآرامیهای بسیار خوابیده است و شوهرم به جبهه رفته است. سیاوش که اسمش را به علت **سووشون** تو سیاوش گذاشته‌ام از وقتی علی به جبهه رفته موقع آمدن او چه برای ناهار و چه بعد از مطب تاتی کنان می آید و به انتظارش دم در می نشیند و زنگ در که به‌صدا درمی آید پا می شود و دست می زند. بعد که می بیند بابا نیست گریه می کند. امشب هم پس از ناامیدی گریه کرد، گریه ها کرد و آنقدر کوشیدم تا خوابانیدمش. علی هم تلفن نکرده. اگر علی بسلامتی برگردد می دانم که شبها تا چندین هفته دچار کابوس خواهد شد — مثل پارسال — مثل پیرارسال — می دانم که از پاها و دستهایی که قطع کرده در خواب با صدای بلند حرف خواهد زد و باز برای چندمین بار برایم تعریف خواهد کرد که مجروحین جنگی پس از به‌هوش آمدن به وارسی اعضای بدنشان می پرداختند و وقتی یکی از اعضای بدنشان را نمی یافتند به او خیره می شدند و خواهد گفت که او طاقت نگاه آنها را نداشته — چه چشمهایی — چه نگاههایی — نگاههایی گاه شماتت‌آمیز و گاه خیره شده به آینده‌ای نامعلوم و از لب گزیدنهایشان — از اشکی که درچشم بعضی شان حلقه می زده، حرفها خواهد زد.

و اینک نامه ای برای تو ای عزیز که به خاطرت این کلمات در ذهنم می جوشد و

به‌دوری «شما» هستی و نه رو یم می شود «تو» خطابت کنم. کاشکی میان کلمات

«شما» و «تو» کلمه ای بود نشان دهندهٔ احترام و روشنگر علاقه‌ام. اما بگذار همانطور فاطی پاتی بماند. آخر مگر چه چیز این دنیا طبق اصول و منظم و مرتب است که این یکی باشد؟ احساس من این است که نزدیکی ما دو نفر تنها به علت رابطه همخونی نیست. بستگی خونی یک امر تصادفی و مسلماً شانسی برای من بوده است. به‌نظر من رنجهایمان ما را به هم پیوسته — طوفانهایی که بر این دو درخت تنُک و تک مانده بر سر چاهی در بیابان گذشته. هولناکترینشان خودکشی مادرم و مرگ آقای آل احمد بوده که آوارشان مثل کوهی بر سر هر دومان فرود آمده. اما به‌قول خودت نباید سر قله های یأس نشست. بایستی فاتح و خندان بود و کاروان غصه را رها کرد. تو وقتی حرف می زنی با صدای آرام و طنین خوش صدای نوازش دهنده‌ات و ته لهجهٔ شیرازیت انگار شعر می گویی. آواز می خوانی. لالایی می گویی — اینکه آدم یا به خواب کنی — برعکس آدم را هوشیار می کنی. تو

گیرد و احساس آرامش
— آن‌قدر خودمانی —
سندهٔ ایران هستی همین

حتی پیش از اینکه آقای
د. بعضی از شخصیتهای
شناختم و اتفاقاً داستان
. چه تخیلی! و در عین
روشی کرده باشی و من
خویش هستم. بهترین
گران یا سکوت کردند و
کی سلام کنم؟ را هم
ا شده است که از اینکه
ی چسبانده‌ای یا خلق و
تو بازیگر آفرینش هنری
در «کیدالخائنین» که
تخیلی نقب به واقعیت
که آن وقت که نوشتی
یب شد خودت گرفتی.
. شوهر دوم «مداح امام
نشسته وزارت دارائی را
رانی در دست مردش به

طیف داری. و این طیف اطرافیانت و از همه بیشتر مرا در بر می
می کنم. و از همه مهمتر تو همان طور که حرف می زنی می نویسی
آن‌قدر ساده آن‌قدر سرراست و علت اینکه تو پرخواننده‌ترین نو ی
است.

یادت هست که اولین خوانندهٔ دست نوشته **سووشون** من بودم — ح
آل احمد آنرا بخوانند. یک بعد از ظهر تابستان در خانهٔ خودتان بود
این داستان را می شناختم. مک ماهون را مطلقاً نمی ش
«مک ماهون» شاعرانه‌ترین قصه ای بود که به‌عمرم خوانده بودم
حال چه خوب از اساطیر جهان استفاده کرده بودی بی اینکه فضل ف
احساس می کردم با و یشنو و شیوا و ناهید و دیگر اسطوره ها قوم و
نقدها را بر **سووشون** منوچهر هزارخانی و میهن بهرامی نوشتند. دیگ
یا غرض ورزیدند. داستانهای دیگرت **درشهری چون بهشت** و به آ
خوانده‌ام و بیشتر قهرمانهای این داستانها را هم می شناسم و بارها
کلهٔ یکی را روی تنهٔ دیگری و پای آن دیگری را به دست آن یک
خوی زن دایی را به رفتار خاله قرض داده‌ای کلی خندیده‌ام.
هستی. و بعد «کاف» خدمتکار با وفایت و یا پیرمرد روحانی
چقدر خوب هر دو را می شناسم و با چه تدوین و انسجامی و با چه
زده‌ای و حالا هر دومان پایان قصهٔ آنها را می دانیم، در حالی
نمی دانستی. طلاق «کاف» را وقتی قانون حمایت خانواده تصو
(که در قصهٔ «انیس» وصفش را کرده‌ای). شوهر اول تخیل توست
حسین» واقعی است که خودت پیدا کردی و شوهر سوم آن باز
خودش پیدا کرد و تو خواسته بودی نشان بدهی چطور زن معمولی ای

هر شکلی که مردش بخواهد درمی آید. با شوهر لات لات می شود — با شوهر مذهبی مذهبی و با شوهر بازنشستهٔ وزارت دارایی خانم خانمها و شوهر سوم کوشش دارد حتی تکیه کلامش را هم از او بگیرد — «کاف» بسکه به‌قول تو در خانهٔ شوهر سوم جان کُردی کند دچار خونریزی معده شد و هر دومان به دیدارش رفتیم و او از تو حلال بودی طلبید و برای اولین بار می خواست برای شوهر سوم اعتراف کند که شش سال خدمتکار تو بوده. اما تو بموقع جلوش را گرفتی و به «کاف» گفتی که من باید از تو حلال بودی بطلبم. تو مونس و دوست من بودی... اما آن پیرمرد روحانی که رو بروی مسجد می نشست هر دو بارها به سراغش رفتیم. چند بار هم به خانه‌اش رفتیم. بار اول تنها اطاقش فرش نداشت — اطاقهای دیگر را اجاره داده بودند. بچه‌ها روی روزنامه نشسته بودند و مشق می نوشتند و روی یک چراغ سه فتیله در قابلمه ای دودزده غذایی می جوشید و خودت یادت هست که چه کردی؟ نوشتن ندارد. از مردم خبری نبود و نه از کمکهایشان — ازساواک می ترسیدند اما تو کلهٔ نترسی داری. روز تشییع جنازه‌اش هم رفتیم. من و تو و آن بخاری سازمان و آقای آوخ که باغبانمان بود و چندی بعد زیر ماشین رفت و مرد و باز تو... صفت دریادل برازندهٔ توست.

وقتی داستان «کید الخائنین» را خواندم از توپرسیدم چرا ننوشته بودی که بچه‌ها روی روزنامه نشسته بودند. گفتی نمی خواستم روضه خوانی بکنم. گفتی در هر نوشته ای بایستی غیراساسی را حذف کرد و اساسی را نگهداشت. پرسیدم چرا آن‌قدر از کمکها و دلسوزیهای مردم حرف زده بودی؟ گفتی دلم می خواست مردم این‌طور می بودند. و اما داستان «سوترا» در **به کی سلام کنم؟** شوهر اول من در نیروی دریایی بود و تو به دیدار ما به بندر عباس آمدی و چقدر با هم به هر سوراخ سمبه ای سر کشیدیم و تو ناخدا عبدل را شناختی و تو هرچه خواستی از او درآوردی که «پیام بودا چه بود؟» از زیرش در رفت. تنها گفت «چارای واتی» — ای مسافر راه بیفت. روزی که به سراغ کپرنشینها رفتیم دو تا ساواکی ناگهان جلومان سبز شدند و پرسیدند آنجا چه می کنیم؟ من ترسیدم و تو از موضع قدرت با آنها حرف زدی. گفتی «آمده‌ایم هموطنانمان را ببینیم و کمک مالی بکنیم. جرم که نیست.»

در **سووشون** دانستم که خانم مسیحادم الگوئی ازمادرم است و دکتر عبدالله خان نموداری از پدر بزرگم که هرگز ندیدمش اما وصفش را از مادرم شنیده بودم. و هر دومان پایان داستان آنها را می دانیم. هر وقت به یاد مادرم می افتم از حافظ فال می گیرم. یک بار این شعر آمد: «همای اوج سعادت به دام ما افتد.» آخر اسم مادر من و خواهر تو همما بود. و این همای اوج سعادت که به‌دام من افتاد تو بودی. مادر بازیافته ام — نکند در برزخ او را روی یک پا نگاه دارند تا عمر طبیعی اش سر آید. اگر تو الان در کنارم بودی می گفتی «دختر این خرافات را از کله ات بیرون بریز». من همهٔ عملها و عکس العملهای

ترا حدس می زنم... همهٔ کلماتت را حدس می زنم. اگر فرصت می داشتم در بارهٔ ات کتابی می نوشتم. آن‌قدر تحت تأثیر تو هستم که می دانم آنچه می نویسم هم تقلیدی از سبک توست. منتها فرق میان دید من و تو از زمین تا آسمان است. تو به مردم زیاد اعتماد داری و من ندارم. در داستانهایت تنها در داستان «زایمان» در مجموعهٔ **شهری چون بهشت** ذات مردم را نشان داده بودی. وقتی کار مردم با تو تمام شد در را به رو یت می بندند. اولین قصه‌ام به‌عنوان «گل کاکتوس» در مجلهٔ **آرش** چندین سال پیش که درآمد چند تا نامه به من نوشتند. در نامه‌ای نوشته شده بود «تقلیدی است از نثر سیمین دانشور». «ساز چپ» که در همان مجله چاپ شد، نامهٔ دیگری رسید که از جالب بودن محتوای داستان داد سخن داده بود، اما نوشته بود که «نثر سیمین دانشور را تقلید کرده اید که عیبی هم ندارد. هر صاحب سبکی به‌هر جهت تعدادی پیرو دارد». هیچ کدام نمی دانستند که من دست‌پروردهٔ تو هستم.

مرگ مادرم در کرمانشاه اتفاق افتاد. من و برادرم علی را از خانهٔ خودمان بیرون آوردند. دستهای همدیگر را گرفته بودیم و در خنکای سحر می لرزیدیم. روشنایی آفتاب چشمهایم را زد و دیدم آن‌قدر جمعیت برای تماشای ما در خانه ازدحام کرده بودند که نگو. برای تماشای ما و کنجکاوی. اگر تو بودی می گفتی برای همدردی. شهر کوچک بود و خبرها زود پخش می شد. ما را به خانهٔ یکی از آشنایان بردند و آن آشنا و زنش بی حد محبت کردند اما من مثل کابوسهایم خود را لخت احساس می کردم. دمپایی پایم بود و هیچ — حتی یک دستمال کاغذی پیدا نمی کردم تا اشکهایم را پاک کنم. تیک تیک ساعت بیمارستان که بالای سرم بود تا مادرم تمام کرد مثل پتک به‌مغزم می کوبید و اشکهای پدرم...

آخرش شما و مرحوم جلال آمدید و من به آغوشت پناه بردم و همهٔ اینها را بریده بریده برایت گفتم. و تو نوازشم کردی و هی می گفتی «کاکای من». وقتی گفتی که مادرت بزرگترین شجاعتها را کرده و گفتی از جان طمع بریدن کار هر کسی نیست... کمی تسلی پیدا کردم و شما و آقای آل احمد ما را به خانهٔ خود در تجریش آوردید و در راه همه‌اش شعر خواندن و قصه گفتن... تو چقدر شعر حفظی... تو دختر خاله ات را با من همراه کردی تا برایم لباس سیاه بخرد. تو قدم به قدم علی و مرا به راه تحمل کشاندی. می گفتی هیچ غمی را نمی شود یکباره فراموش کرد. اما مرور زمان مرهم خوبی است. فعلاً غمت را از مغزت می بری اما مدام برمی گردد. صبر کن. بعد که غمت در ناخودآگاهت متبلور شد شعری برای مادرت بگو. در هر هنری همین طور است. هر رویدادی — هر شادی و غمی را نمی شود فوراً منعکس کرد تبلور آنها را در ناخودآگاه می شود. حرفهای ترا می بلعیدم اما درست منظورت را نمی فهمیدم. سیزده سالم که بیشتر نبود. با این حال تحت تأثیر افسانهٔ نیما شعری برای مادرم گفتم که تمام واقعه را منعکس

کردم. بند اولش این بود:

بی ستاره شبی بود آن شب
آسمان انتظاری عبث داشت
در دل کوچهٔ تنگ و تاریک
یک چراغی چو چشمی پر از خواب
تار و کمرنگ نوری به سرخی
بر سر لحظه های گذر داشت... — الخ

و تو و آقای آل احمد چقدر تشویقم کردید. در همان سن می فهمیدم که با برانگیختن غرورم می خواهید از اندوه منصرفم کنید. اما متأسفانه نمی توانستید.

مادرم که زنده بود و تهران که بودیم در خانهٔ خیابان ایرانشهر در ایوان کشیک می کشیدم که شما می آیید یا نه؟ هر بار که در می زدند آرزو می کردم که شما باشید. شما و آقای آل احمد همیشه در کیفتان برای من و برادرم چیزی داشتید. چقدر کتاب،

و....

و روز فرخندهٔ جشن ما بیشتر جمعه ها بود که به خانهٔ شما می آمدیم. زمستانها که برف می بارید سطح کوچهٔ دراز فردوسی مثل بلور صیقل داده شده بود و از ناودان خانه ها قندیلهای یخ آویزان بود. برادرم و من روی سطح تمام کوچه سرسره بازی می کردیم. گاهی به قندیلهای یخ تلنگر می زدیم که با صدای خشکی می افتاد. حالا اسم کوچه عوض شده. کوچهٔ شهید تقی رفست. اسم همهٔ کوچه ها و خیابانها اسم شهداست. همه جا چلچراغ و حجلهٔ قاسم است. در بهشت زهرا چند مادر شهید سر گور عزیزانشان چادر زده اند و معتکف شده اند. صنعت مرگ را در بهشت زهرا می بینی. کاش شوهرم تلفن می کرد.

در مزرعهٔ وسیعی در انتهای کوچهٔ فردوسی خانهٔ آجری قرمز رنگ گرم تو و آقای آل احمد بود. در آن خانه دو لب خندان و دو جفت چشم مهربان و دو دست گرم برای در آغوش گرفتن ما آماده بود. خانه ای که وقتی می آمدی دیگر دلت نمی خواست بلند شوی و بروی. خانه ای که در آن حرف تلخ نبود. شماتت و زخم زبان زن و شوهر به همدیگر نبود. و از همه مهمتر نمایش خیمه شب بازی که تو و آقای آل احمد برایمان می دادید. تو نمایش عروسکی با دست (hand puppetry) را در آمریکا به عنوان درس فرعی یاد گرفته بودی. هفت تا عروسک ساخته بودی. بالبداهه نمایشنامه ای سر هم می کردید و برایمان خیمه شب بازی نمایش می دادید و بعد به من و علی هم یاد دادید و بچه های فامیل را جمع می کردید، پردهٔ ناهارخوری را می کشیدید، صفحه ای روی گرام می گذاشتید و سوت سوتکی به دهان... و اینک آغاز نمایش.

جمعه‌های تابستان در حیاط خانه‌تان بازی می کردیم. برایمان بیلچه خریده بودید و خانهٔ شنی می ساختیم — باغ می ساختیم و برادرم با سوسکها و بچه قورباغه‌ها و جیرجیرکها و آخوندکها باغ وحش می ساخت. بعد اول مرا به حمام می بردید و خوب می شستید و در حوله‌ای پیچیده به آقای آل احمد می سپردید تا خشکم کند و بپوشاندم و بعد علی را می شستید. روی زانوی آقای آل احمد می نشستم و برایم قصه می گفت. در قصه‌هایش همیشه یک دیو بدجنس بود که آقای آل احمد به ملاحظهٔ کودکی من می گفت «دیب». تو می آمدی و برادرم را به آقای آل احمد پاس می دادی و مرا در آغوش می گرفتی و از من می‌پرسیدی «قصهٔ چه بود؟» من مثلاً می گفتم تا آنجا که جوانک شیشه عمر دیبه را به دست گرفت و می‌پرسیدم «حالا شیشه را به زمین می زند و می شکند؟» تو می گفتی شاید هم نزند. شاید دیبه توبه بکند و دیب خوبی بشود. «میدانی توشبیه کی هستی؟» شبیه زنی که انکیدو را در حماسهٔ گیلگمش رام کرد. تو تا آنجا که بتوانی همه را رام می کنی حتی دیب‌ها را... اما اگر نتوانی آنوقت جلوشان می ایستی و به‌قول آقای آل احمد نعوذبالله من غضب الحلیم. تو طاقت جباری و سفاکی و نامردی را نداری. آنوقت سخت می ایستی. از سنگ خارا هم سخت‌تر.

خانهٔ شما در آن سالها تنها خانه ای بود میان خانه هایی که می شناختم که حمام داشت و آقای آل احمد این حمام را به‌خاطر شما ساخته بود. چون که تو اعتصاب کرده بودی که دیگرپا به حمام خارج از خانه نخواهی گذاشت. یک روز به حمام مهر نزدیک خانه‌تان رفته بودی و کوکب خانم دلاک هی ترامی شسته وهی می گفته«عین تو بود ــ به همین قد و بالا — به همین شکل و شمایل». و توپرسیده بوده‌ای «کی عین من بوده؟» و کوکب خانم گفته بوده «مرده‌ای که امروز صبح شستم». و توفهمیده بودی که دلاکهای حمام مهر همه مرده‌شو یند.

و آن دوشنبه‌های زیبا که به کافه فیروزه می رفتیم تا آقای آل احمد را ببینیم و شما ظهر دنبال ما می آمدید و ما و چند تا از نویسندگان یا شاعران به خانهٔ شما می آمدیم — سر ناهار یا بعد از آن اسلام خان جوک می گفت وقتی جوکها مربوط به مسائل جنسی می شد تو می گفتی خاله غذایت را بخور— و یا می گفتی خاله پرتقال بخور. و اسلام‌خان بعدها هر وقت می خواست جوکی آنچنانی بگوید اول می گفت خاله پرتقال بخور و بعد...

در خانهٔ تو بود که با آن همه آدمهای سرشناس شعر و ادب آشنا شدم. وقتی آقای آل احمد مرد هیچ کدامشان تنهایت نگذاشتند. یادم است یک شب دکتر غلامحسین ساعدی تا دیر وقت ماند. ما رفتیم که بخوابیم و تو به دکتر ساعدی گفتی وقتی می رود در را محکم ببندد. صبح «کاف» که برای چیدن میز صبحانه آمده بوده او را می بیند که با لباس جلوی بخاری دیواری خاموش شده خوابیده — پتویی رو یش می اندازد. ساعدی به خودم گفت «حاضر بودم دو تا چشمهایم را بدهم و جلال نمی‌مرد». در کورهٔ گرم خانهٔ تو

بود که پخته شدم و شکل گرفتم.

کاش شوهرم تلفن می کرد. اما ادامه می دهم. با تو بودن این خاصیت را دارد که آدم متوجه گذر وقت نمی شود. تو مدل و الگوی من بودی. از خطت تقلید می کردم ــ از سبکت ــ از تکیه کلامهایت. پدرم که زن گرفت از او خواهش کردی که یکسره به خانهٔ تو بیایم و در کنارت باشم. برای بار اول که ازدواج کردم و به انگلیس رفتم نامه های کامل و مفصل تو با آن خط آرام و آن همه کلمات نوید دهنده بود که نگذاشت در آن غربت بپوسم. این ازدواج نافرجام با بچه‌ای که از دست دادم به طلاق انجامید و باز به‌سوی آشیان تو پر کشیدم و تو باز پناهم دادی. اما احساس می کردم که تو در فکری. به جلوت خیره می شوی. می دیدم با وجودی که ماه تیر است و دانشگاه تعطیل است تو هر روز صبح پا می شوی و از خانه بیرون می روی و ظهر به خانه برمی گردی. تصورم این بود که سر بار تو هستم و جرأت نمی کردم از تو بپرسم. شعر زیر را گفتم و روی تختخوابت گذاشتم.

پیشانیت را اخمی گرفته بود
چون آسمانی ابری
این ابر
در من که دشت غمزده ام تاری
باران شد
باران شد از سر شب تا صبح
و یران کنان
کشت بهاره‌ام را و ناتوان گیاه امیدم.

صبح آن شب آمدی و مرا در خواب بوسیدی. بیدار شدم اما چشمم را باز نکردم تا باز ببوسیم. گفتی «لیلی عصری می رو یم پارک خاله سیمین می گردیم. شب هم می رو یم تماشای یک فیلم خنده دار». مقصودت از پارک خاله سیمین پارک قیطریه بود.

عاقبت حساب دستم آمد. یک روز تو دیگر به دانشگاه نرفتی و من هنوز خوابیده بودم. تلفن که در راهرو بود زنگ زد و من صدایت را به راحتی می شنیدم. کمی گوش دادی و بعد با خشونت گفتی «جناب سرهنگ من دیروز به شما با زبان فارسی گفتم که تا «ابراهیم خلیل هومن» آزاد نشود دیگر نخواهم آمد. گفتم که من استاد راهنمایش بودم و تمام مسئولیتها را به‌عهده می گیرم. گفتم من بهترین نمره را به این رساله داده‌ام. این رساله ربطی به شاه ندارد و اگر به جلال آل احمد به عنوان مردی مبارز تقدیم شده چنین عملی مستوجب زندان نیست.» سکوت کردی و بعد جواب دادی «چند بار بگو یم، به پای خودم نمی آیم. مگر بفرستید جلبم کنند».

ابراهیم خلیل هومن آزاد شد و پیش تو آمد و جای شلاقها را بر کف پاهایش و

ساقهایش نشانمان داد.

زنی هستم خانه دار مثل بیشتر زنهای دیگر. تمام سعی یک زن
ه و شاید در بسیاری از کشورهای جهان این است که خودش را
ر بکند و زندگیش را میان آشپزخانه و رختخواب خلاصه بکند.
رایطی بهترین کار این است که از مغزش مطلقاً استفاده نکند و
نارها را به غریزه‌اش بسپارد. همهٔ ما زنها می گذاریم
و ذهنمان زنگ بزند. شوهر دومم دکتر ارتوپد است (دکتر علی
و همدیگر را می خواهیم و با هم تفاهم داریم. با این حال تنها
ک کانون گرم است که در آن آش رشته خوب عمل بیاید و یا پلو
ر همهٔ اینها زدی. یادم است برایم تعریف کردی که در مجلسی
ختن یک قورمه سبزی شش ساعت وقت لازم است. از خریدن
شستن و خرد کردن و سرخ کردن و تهیهٔ مقدمات دیگرش... و
ول این شش ساعت تحمل را می بلعد و این غیر منطقی است.
آن که زنش همچنان به پختن قورمه سبزی ادامه بدهد گفته بوده
ساب کنید و تو گفته بوده‌ای که در آنصورت سه ماه بلکه بیشتر
ی دولت باید رستورانهای بهداشتی ارزان‌قیمت در هر محله ای
ته‌ام این را از من بشنو که در آشپزی کمی خلاقیت هست.
د کسی هستید که شبیه هیچ کس دیگر نیست. تو فقط خودت
ت مثل شما بودم. شمایی که دلتان به حال گنجشکهای لاغر
های لوله شده پناه می برند می سوزد. شمایی که خرمالوها را سر
گاه می دارید. شمایی که در ایوان خانه‌تان همیشه یک پاکت
رها و فاخته ها و گنجشکها هست. شما که شفاعت درختها را
یتان از سرمای زودرس و آفتاب زیر ابر می گیرد. شما که اگر
لانه بگذارند پنجره‌تان را نمی بندید. شما که به باغبان سفارش
هرس کند که شما خانه نباشید. شما که مزد کارگر را پیش از
که اشکتان را نگه می دارید. شما که از بیماری آرتروزتان درد
ی خندید و به‌روی خودتان نمی آورید. شما که چشم چپتان را
ه و زخمش هنوز التیام نیافته و با این حال همهٔ نامه ها را جواب
واص گیاهان دارویی مطلعید. شما که گنجه هایتان پر از
. شما که به من یاد دادید که نگذارم اشیاء و ارزش آنها بر من
یاد دادید خوشبختی یک وظیفه است و امید یک الزام — چرا

که خوانده‌ام. اما حالا
خانه دار در این مملکت
قلاب یک مرد به‌نام شوه
طبیعی است درچنین ش
خود را به‌خواب بزند و ک
استعدادهایمان هرز برود
خلاقی). مهربان است
وظیفهٔ من نگهداشتن یک
خوب دم بکشد. اما تو زیر
گفته بوده‌ای که برای پ
سبزی و پاک کردنش و
آدم در ربع ساعت محص
آقایی در آن مجلس برای
پس از کشت سبزیش ح
وقت لازم است. گفته بوده ا
دایر کند و... اما مادر بازیاف
شما به قول فروغ فرخزا
هستی. چقدر دلم می خواس
که در زمستان به حصیر
شاخه ها برای پرنده ها ن
بزرگ پر ارزن برای کبوت
می کنید. شما که دل جنو
فاخته ها بالای پنجره‌تان
می کنید وقتی شاخه ها را
پایان کار می دهید. شما
می کشید اما می گویید و م
کبریت بی خطر سوزانید
می دهید. شما که از خو
خوارکیهای خوشمزه است.
مسلط شوند. شما که به من

افسار زندگی خودتانرا رها کرده‌اید؟ چرا آن قدر سر خودتان را شلوغ کرده‌اید؟ چرا این همه وقت خودتانرا تلف می کنید؟ شما دیگر فرصت زیادی ندارید. کار خودتانرا بکنید. این همه وقت صرف حل مشکلات خانواده — این همه مصاحبه — این همه خواندن آثار تازه کارها — این همه جواب دادن به نامه‌های دوستداران و آشنایان و ناشناسها — این همه تعیین وقت برای هر کسی که می خواهد ببیندتان — آیا به علت یک تنهایی درونی و روحی است که این همه آدم دور خود جمع می کنید؟ آیا از دلسوزی است؟ آیا نمی توانید به آنها یک نه بگوئید و خودتان را خلاص کنید؟ چرا همه منتظر تأیید شما هستند؟ چرا اعتماد به‌نفس ندارند؟ آیا واقعاً یک نیاز روحی دارید که آن یکی شما را لیلای زمانه لقب بدهد و آن دیگری شهرزاد قصه گو... مادر ادبیات فارسی — مادر اندیشمندان — تو آفتاب من سایه — تو آینه من آه — تو قصیدهٔ گل من قافیه. شما که اعتماد به‌نفستان حیرت‌آور است چه احتیاجی به این دلخوشکنکها دارید؟ از شما نخواهند پرسید چند تا نامه نوشته‌اید و چند تا مصاحبه کرده‌اید. از شما حاصل کارتان را می خواهند. در سیگار کشیدن هم افراط می کنید. این همه کتاب ترک سیگار برایتان خریدم. لای یکی شان را باز نکردید. در یک ماه چهار مصاحبه از شما خواندم. شما که می دانید مصاحبه‌ها را مقداری خود مسئولین نشریه‌ها لت و پار می کنند و مقداری را هم بررسی کنندگان مراجع مربوطه و تازه سؤالها درخور شما نیست. شما حرفهای حسابتان را در داستانها و رمانهایتان بزنید. و مصاحبه با این مردهای گنده و این بچه‌های ریش و سبیل دار و این خانمهای سر حال را به کلی رها کنید. و بعد حاصل این مصاحبه‌ها چه بود؟ مقداری دشنامهای چارواداری در این نشریه و آن روزنامه...

به من گفته بودید هر وقت احساس کردی پیر و خنگ و خرف شده‌ام هشدارتان بدهم تا از صحنه خارج شوید. بله شما از نظر فیزیکی پیر شده‌اید. زمانه، خطهای خود را بر صورت و آن اندام مثل سرو متعادل و متناسب شما رقم زده است. خوشبختانه حتی پیریت را جدی نمی گیری. یادم است یک روز از شوهرم پرسیدی «علی چرا من آرتروز گرفتم؟» علی گفت به علت پیری. تو خندیدی و گفتی «هر دو تا پاها و هر دو تا دستهای من همین هستند چرا باید زانوی چپم و دست راستم پیر شود؟» اما شما از نظر روحی از هر جوانی جوانترید. شما در اوج محبوبیت و شهرت و نهایت تکامل روحی و فکری و تجربی و باروری هستید. فرصت را از دست ندهید. دیر می شود. بنویسید و بنویسید. می دانم جلد اول رمان **جزیره سرگردانی** تمام شده. جلد دوم را شروع کنید. چندین فصل جلد اول را برایم خوانده‌اید. اگر همهٔ رمان بر همین روال باشد، این کتاب نه تنها شاهکار شما که شاهکار ادبیات معاصر فارسی و در حد آثار جهانی خواهد بود. در یک فصل مرا گریاندی. فصل دیگری خواندی و سخت خندیدم و فصل دیگری که مثل جویبار، آرام و زمزمه کنان بر سبزه‌های کناره‌اش بوسه می زد. یادم افتاد به ابونصر فارابی که در مجلس

سیف‌الدوله جمعی را با نالهٔ تارش به گریه درآورد و سپس با نغمهٔ دیگر آنها را خنداند و سرانجام همه را به خواب فرو برد.

تلفن زنگ می زند. این وقت شب یقیناً علی است.

سلامی گرم به سیمین دانشور

والاس استگنر

ترجمهٔ : فرزانه میلانی

بدیهی است که همهٔ هنرها با فرهنگ و یژهٔ هر قوم عجینند به‌خصوص ادبیات که به سبب وابستگی به زبان اسطورهٔ برج بابل را به‌خاطر می‌آورد. هنرهای کلامی مفهوم کامل فکری و احساسی خود را فقط در اختیار کسانی می گذارند که همفرهنگ و همزبان نویسنده‌اند. در ترجمه، اغلب حق مطلب کامل ادا نمی شود. به‌قول رابرت فراست شعر همان جوهر و مایه‌ای است که در ترجمه از دست می رود.

با این همه مطمئن نیستم که به‌راستی این نکات بدیهی تا حدی که من فکر می کنم درست و پر اهمیت هستند یا نه. طبعاً، در گذار هر متنی از فرهنگی به فرهنگ دیگر، بخشی که بیش از همه از میان می رود روانی، آهنگ و ایهامی است که زاییدهٔ قدرت کلام است. ولی به‌گفته کانراد: «قدرت کلام به تنهایی مسأله چندان مهمی نیست.» همان‌طور که مثلاً داشتن اسلحه به‌تنهایی کسی را شکارچی یا سلحشور نمی کند. برخی ویژگیهای فکری و معنوی لازمند چون در غیر این‌صورت قدرت کلام می تواند سخت نزدیک به هرزه‌درایی شود.

به‌عنوان مثال، من معیاری برای ارزیابی ترجمه های چخوف در دست ندارم. مسلماً برخی‌از آنها بد و نادرستند و عنایتی به ریزه کاریهاندارند، با این وجود، هر بار نوشته های چخوف را می خوانم، حتی ترجمه هایی از او را که به گفتهٔ متخصصین بدند، حقانیت برداشتها، ریزبینی مشاهدات و همدلی نویسنده برای رنجدیدگان و محرومان و فراموش‌شدگان مجذوب و مفتونم می کند.

شعاعهای روحی والا، یعنی چیزی ورای کلام، سیمین دانشور را برای من شخصیتی ویژه می کند.[1] به‌عنوان یک دوست او را عمیقاً دوست می دارم. ولی در اینجا مرادم دوستی و علایق شخصی نیست. صحبت از خصوصیتی است که حتی اگر دانشور ده زبان سوسن را نمی داشت باز پنهان نمی ماند و از لابلای هر جملهٔ داستانهایش حتی در روایت

ترجمهٔ آنها به‌چشم می خورد. این همان انسانیت و یژه‌ای است که چخوف هم داشت.

چون فارسی نمی دانم آثار سیمین را به زبانی که قاعدتاً بهترین بیان این نوشته هاست نخوانده‌ام. هرگز رمان **سووشون** را نخوانده‌ام و فقط با داستانهایی از دانشور آشنا هستم که برای کلاسم در دانشگاه استنفورد می نوشت. همان داستانهایی که به انگلیسی نوشت آن هم در زمانی که هنوز بر این زبان تسلط کامل نداشت. با این همه از لحظه‌ای که اولین نسخهٔ تکان‌دهندهٔ «نامه ای به وطن» را خواندم مسجل دانستم که این داستان به‌رغم زبانش فقط ساخته وپرداختهٔ قلم نویسنده‌ای است با استعداد استثنایی و شرافت و انسانیتی فوق‌العاده.

اوایل سال ۱۹۵۳ بود که به کلاس من آمد. ترم اول سال تحصیلی را بنا به پیشنهاد استاد راهنمای دانشجویان بورس مبادلات فرهنگی فولبرایت در کلاس نمایشنامه نویسی نشسته بود که توجهش را چندان جلب نکرده بود. وقتی نزد من آمد با تردید او را در کلاس پذیرفتم. پیشتر از او با دانشجویان خارجی تماس داشتم و می دانستم اشتیاق آنها برای استفاده از زبان انگلیسی بیش از احاطهٔ آنها بر این زبان است. ولی در مورد دانشور باید بگویم که هنوز یک ماه از شروع کلاس نگذشته بود که افسوس خوردم چرا زودتر سراغ کلاس من نیامده است. اولین داستانی که تحویل داد، یعنی اولین داستانی که به انگلیسی نوشت، «نامه‌ای به وطن» نام داشت. این داستان نه تنها جای سیمین را در میان نویسنده‌های جوان همکلاسیش تثبیت کرد بلکه کلاس را هم یکسر دگرگون ساخت.

همانطور که سیمین خود در مؤخره‌ای به تجدید چاپ داستانش در کتاب **داستانهای کوتاه استنفورد** (۱۹۵٤) نوشته است بنا به پیشنهاد من و شاگردان کلاس ساخت داستانش را اندکی عوض کرد و من به عنوان و یراستار و نسخه‌خوان برخی از اصطلاحات نامأنوس و ترکیب جملات را عوض کردم. ولی از همان خطوط اول، همچنان که داستان را بلند می خواندم، جای شک و تردید در دل شنونده‌ای در کلاس نمانده بود. همه سراپا گوش بودند؛ مجذوب و شیفته؛ و وقتی گلی، طفل رنجدیده به کاتب مسجد می گوید: «سلام مرا به خانم مروارید برسان، بگو خدا لعنتش کند. انشاءالله از گورش آتش ببارد،»[۲] انگار نفس همهٔ کلاس بند آمد. آیا این نشان اضطراب یا تأیید یا تحسین آنها بود؟ عواطف گرم و سر در گم گلی، احساس وظیفه‌ای که بلافاصله به حس نفرت و شناخت بدیها بدل می شد جملگی یکباره سر برمی کشید و از دل غربت‌زدگی و امید ناکام شدهٔ رستگاریش بیرون می جهید، حتی به‌زبانی نیمه آشنا برای نویسنده کلمات همگی بر سر جای خود نشسته بودند. انگار همدلی عمیق با دختری ستمدیده و مطرود کلمات مناسب را یافته بود. همین احساس است که مانند اشعهٔ کیهانی از دل صفحهٔ سربی می گذرد و مرزهای زبانی و فرهنگی را در می نوردد.

وقتی می گویم حضور سیمین کلاس را یکسر دگرگون کرد اصلاً تعارف نمی کنم. شاگردان کلاس که با وسواس خاص و بر مبنای استعداد دستچین شده بودند همگی هنرمند بودند و برخی به زبان انگلیسی تسلط کامل داشتند. چند نفر از آنها از جمله هناگرین و سیسیل داوکین نویسنده‌های سرشناسی شده‌اند. ولی اینان جوان بودند و آمریکایی و حتی آن عده‌ای که با بورسهای تحصیلی ناکافی ایام می گذراندند هنوز از دیدگاه سیمین فرزندان طبقه‌ای مرفه و ممتاز بودند. او هرگز آنها را به‌خاطر بخت بلندشان که در ثروتمندترین مملکت روی زمین و با مزیت زبانی تقریباً بین‌المللی چشم به دنیا گشوده‌اند محکوم نمی کرد. مهربانتر و با تفاهم‌تر از آن بود که به‌سرزنش دیگران بنشیند. با همکلاسانش دوست نزدیک بود و می دانم تا سالها بعد با آنها تماس داشت. ولی قصه‌های وصال و فراقشان، غصه‌های خانوادگی، وحشت کماکان مبهمی که به لحاظ بی تجربگی احساس می کردند به نظرش همانقدر بی اهمیت و ناچیز می‌آمد که مسائل ثروتمندان ایرانی که می شناخت. «ترازدیهای آنها برایم مضحک است و مسائلشان مسخره. فقط صحبت از عشقهای پنهانی است، باختهای قمار، یا تردید در مورد رفتارشان با کودکانی لوس و ننر.»

سیمین می گفت ثروتمندان به او نیاز ندارند و قلمش را در خدمت کسانی گذاشته که از ابتدایی‌ترین مواهب زندگی محرومند، کسانی که غریبه‌ای بیش برای سواران اسب مراد نیستند. و از طریق نوشته هایش و اولین داستان کوتاهش همکلاسان آمریکاییش را مجبور به درک نقش عمیق و آگاه ادبیات کرد. نقشی که لازمه‌اش هم وجدان و هم قدرت کلام است. فکر می کنم به تمام آن گروه که اغلب در پی تکمیل فنون نویسندگی بودند آموخت که زبان هم مثل بقیهٔ فنون فقط هدف نیست و وسیله است. به‌علاوه انسانیت می تواند در ورای سد جهالت و بی دانشی رابطه برقرار کند و نویسنده، به‌سان کاتب صحن مسجد، باید تا حد توان خود، نقب این رابطه باشد.

با ظهور سیمین در کلاس، نویسندگی دیگر نه تمرینی در مهارتهای فنی بود و نه یک سودای بالقوه پر سود. نویسندگی تبدیل به پدیده‌ای شد آگاهانه‌تر و صادقانه‌تر — یک تعهد، یک وظیفه، عریضه‌ای به خدا. تعهد سیمین مطلق بود و تزلزل‌ناپذیر. در پایان توقف کوتاهش در استنفورد در مؤخره‌ای به «نرگس»، دومین داستان کوتاهش به انگلیسی، خودش لُب کلام را نوشت. و این‌بار برای بیان کلماتی که چون آتش از وجودش شعله می کشید نه احتیاج به مباحث جمعی در کلاس داشت نه به راهنمایی استادش. به گفته خودش:

«من هم ثروت را تجربه کرده‌ام هم فقر را. می دانم اولی با چه سهولتی می تواند آدم را فاسد کند و دومی چه وحشت‌زاست. می دانم چه آسان فقر سرچشمهٔ نبوغ را خشک می کند و جسم یا جان یا هر دو را چنان می کاهد که دیگر آدم خود را نشناسد. متوجه

شده‌ام که پاسداری خصایـــل نیکو برای آنانی که در فقر به‌سر می برند و در فلاکت و ورشکستگی ناشی از آن غوطه‌ورند چه پر معناست. با آنکه همواره از سیاست گریزانم و نظرگاه سیاسی خاصی ندارم اما همدردی من نسبت به این گروه به شدت برانگیخته شده است.

«به‌خاطر علاقه‌ام به فقرا در ایران هرگز کمبود مطلب نداشته‌ام. طبقهٔ محروم، مردم عادی، انسانهای واقعی همه جا هستند. آنها را به‌راحتی بر سر کوی و برزن و حمام عمومی و میخانه و مسجد و مزرعه و مراکز قالی بافی در دهات دورافتاده پیدا می کنم... آیا یکی از وظایف نویسنده این نیست که به مردم «وطن فقیر» خود کمک کند تا برای بهبود وضع خود قیام کنند؟ آیا مسئولیت او نیست که سرنوشت و نگون‌بختیهای مردم را چون آئینه‌ای در صفحات رمان خود منعکس کند و از این راه به آنان نشان دهد که چگونه می‌توانند شرایط زندگی خود را بهتر کنند؟

«می خواهم یک نویسنده بشوم. من همیشه این آرزو را داشته‌ام. می خواهم با محرومان ملتم همدردی کنم. من راهم را انتخاب کرده‌ام.»

از ۱۹۵۳ سالها گذشته است. من از سرنوشت سیمین در جمهوری اسلامی ایران اطلاعی ندارم. مسلم است که او نویسندهٔ طراز اولی است و معروفترین نویسندهٔ زن ایران. ولی دانشور فقط متعلق به ایران نیست. متعلق به جهان است. و اگر صدای او در ایران و جهان به گوشها نرسد ایران و جهان هر دو گوهر گرانبهایی را از دست داده‌اند.

حاشیهٔ مترجم:

۱ــ در متن انگلیسی کلمه Vibration استفاده شده که لغت مترادف درستی در فارسی برایش نیافتم. خانم دانشور از کلمهٔ «شعاع» در **سووشون** استفاده کرده است: «اما عجب زنی بود! از آن زنها که از خود شعاعی پس می دهند که اگر آن شعاع به کسی گرفت چه خودش بخواهد و نخواهد جلب می‌شود. و آن وقت آن آدم شعاع گرفته، به هیچ وجه نمی‌تواند خودش را از این جذبه خلاص کند. به‌قشنگی و زشتی نیست. به آب و گل است.» (**سووشون**، ص۷٤).

۲ــ «نامه‌ای به وطن» شباهت زیادی به داستان «شب عیدی!» از مجموعهٔ **آتش خاموش** دارد. «ننه‌جان، من دیگر از فراق تو شب و روز ندارم، هر طوری هست خودت را به‌من برسان که در این شهر غریب دق کردم... خانم مروارید را دیده‌بوسی کنید، ننه‌رقیه را سلام برسانید. به ننه‌رقیه بگویید: «الهی از گورت آتش دربیاید که مرا گور به گور کردی...»» (**آتش خاموش**، ص۹٦).

سیمین در استنفورد

امین بنانی

سالهای ۱۹۵۱ و ۱۹۵۲ دانشگاه استنفورد هنوز اوضاع غیرعادی بعد از جنگ دوم جهانی را پشت سر نگذاشته بود. دانشگاهی که در زمان جنگ نیمه خالی بود و فقط تک و توکی دانشجوی غیرآمریکایی داشت یکمرتبه پر شد از سربازان از جنگ برگشته که با استفاده از کمک هزینهٔ دولتی زندگی تحصیلی خود را از سر می گرفتند. برای من و دو سه پسر ایرانی دیگر که در سالهای جنگ به این دانشگاه آمده بودیم و اکنون اواخر دوران دکترای خود را طی می کردیم این تغییرات همه جور تازگیهای غیر منتظره داشت. میان دانشجویان که به جز رنگ سفید انگلوساکسون رنگ دیگری به‌چشم نمی خورد حالا اندک چاشنی زرد و سرخ و سیاه و سبزه هم پیدا می شد. در صفهای کافه تریا گاهی زبانهای دیگری غیر از انگلیسی هم شنیده می شد که اغلب از یکنواختی و بیمزگی غذاهای آمریکایی شکایت داشتند. خوابگاههایی که به علت کمبود دانشجو خالی مانده بود حالا تا دو و سه برابر ظرفیت پر شده بود و دانشگاه مرزهای خود را دریده بود و به بیرون سرایت کرده بود.

در سه چهار کیلومتری دانشگاه در سالهای جنگ یک اردوگاه موقتی ساخته شده از تخته سه‌لا و حلبی وجود داشت که حالا دولت در اختیار دانشگاه گذاشته بود و به اسم نامسمای «استنفورد و یلج» معروف بود. صدها نفر دانشجوی عیالوار و تعداد کمی هم تک و بدون خانواده ولی قدری بزرگسال‌تر در این اردوگاه زندگی می کردند. محیط این استنفورد و یلج با خود دانشگاه فرقهای محسوسی داشت. هرچه در خوابگاههای خود استنفورد از سر و صداهای خامی و ناتمامی و وقت گذرانیهای سطحی مخصوص جوانان آمریکایی دیده و شنیده می شد، در استنفورد و یلج حرف از اجتماع و هنر و سیاست و چیزهای گنده گندهٔ دیگر بود.

در این محیط استنفورد و یلج بود که برای اولین بار سیمین دانشور را دیدم. تا آنجا که

می‌دانم او اولین دختر ایرانی بود که به استنفورد آمده بود. برای ما پسرهای ایرانی که شش هفت سال از ایران دور بودیم یکمرتبه بو و برنگ تازه‌ای از وطن در فضا پیچید. همان شنیدن زبان فارسی از دهان سیمین برای ما که فقط این زبان را از گلوی خودمان و آنهم با تلفظ بی‌رنگ طهرانی می‌شنیدیم لذت مطبوعی داشت. سیمین هم که گویا به این عکس‌العمل ما حساس بود لهجهٔ شیرازی خود را لفتش می‌داد و به فردیت خود می‌افزود. سال ۱۹۵۱ درست بحبوحهٔ جنبش مصدق و هیجان ملی ما بود و خوب به یادم می‌آید که در بحثهای مدام ما هرچه احساسات بیشتر به‌جوش می‌آمد لهجهٔ شیرازی سیمین غلیظ‌تر می‌شد.

او برای شرکت در یک کلاس مخصوص داستان‌نویسی که زیر نظر والاس استگنر نویسندهٔ معروف آمریکایی اداره می‌شد به استنفورد آمده بود. هرچند همین اعتبار که از میان صدها داوطلب با هنر که از کشورهای گوناگون برای شرکت در این سمینار سر و دست می‌شکستند یک زن ایرانی در گروه ده‌پانزده نفری انتخاب شده بود می‌توانست مایهٔ غرور و به‌خود بالیدن باشد اما سیمین اهل این حرفها نبود. از همان اول آشنایی و تا سالهای سال بعد که در هر سفر به ایران حتماً به دیدن او می‌رفتم این رو به هیچ وقت فرق نکرد و سیمین به‌ندرت در بارهٔ خود و کار خودش سخن می‌گفت.

من در سال ۱۹۴۳ یعنی ۱۳۲۲ خودمان از ایران خارج شده بودم. تازه اول ماجراهای سیاسی و اجتماعی بود که سرچشمهٔ همهٔ تحولات فکری و هنری کشور ما در سی چهل سال اخیر بوده است. از دورادور همیشه این جنبشها و جوششها را دنبال می‌کردم ولی آنها را لمس نکرده بودم. حالا سیمین مثل یک سیم اتصالی بود که قدری از آن تب و تابها را به من منتقل می‌کرد. بحث و صحبت اغلب در زمینهٔ ادبیات معاصر بود و از زبان سیمین بود که اسم و رسم بعضی از تازه به میدان آمده‌ها را برای اولین بار می‌شنیدم. گاه به گاه روزنامه و مجله‌های فارسی به‌دستم می‌رسید و با اسم جلال آل‌احمد آشنا بودم ولی هنوز چیزی از او نخوانده بودم. کتاب **سه‌تار**او را سیمین به‌من داد که هنوز هم در کتابخانهٔ من پهلوی کتابهای خاطره‌دار دیگر جا دارد.

نمی‌دانم چرا حالا هم که خاطرهٔ سیمین را در استنفورد به‌یاد می‌آورم باز صحبت از کتاب جلال پیش می‌آید. این تقصیر خود سیمین است که همیشه خود را در سایه شوهرش نگه می‌داشت. شاید سالها بعد که گرد و خاکهای سیاست و شخصیت فرو نشست سیمین دانشور داستان‌نویس از این سایه بیرون آید و همسر و گاهی هم برتر از جلال آل‌احمد داستان‌نویس شناخته شود.

سیمین دانشور:
زنی سرشار از زندگی

پرتو نوری علاء

چهارده، پانزده ساله بودم که با نام و کار سیمین دانشور آشنا شدم. نویسنده و مترجم. همسر جلال آل احمد. در نوشته های آل احمد هم بارها جملهٔ «عیالم سیمین» را خوانده بودم. خیلی دلم می خواست خانم دانشور را از نزدیک ببینم. عالم نویسندگی را دوست داشتم و دیدن نویسندهٔ زنی برایم ارزش داشت.

اولین بار در شب بزرگداشت نیما که در دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران برپا شده بود او را دیدم (فکر می کنم سال ۱۳٤٦ بود). تنها زنی بود که در برنامهٔ آن شب شرکت داشت. برنامه را او معرفی می کرد و سخنران اول بود. از شأن نزول برنامه می گفت و از مقام و موقع ادبی نیما. راحت و مسلط حرف می زد. لهجهٔ شیرازی داشت. محو حرف زدنش شده بودم. همان شب فهمیدم که او و آل احمد از دوستان بسیار نزدیک نیمایوشیج بوده اند.

بار اولی که به خانه مان آمد سال ٤۷ بود. با آل احمد آمد. چند تن دیگر از دوستانمان هم دعوت داشتند. فکر تشکیل کانون نویسندگان ایران، در آن شب به صورت عملی در آمد. خانم دانشور در اتاق چرخی زد و به شوخی به آل احمد گفت: معلوم است خانهٔ تازه عروس آمده ایم. لباس یکسره راه راهی با آستین سه ربعی پوشیده بود. آرایش طبیعی موها و صورتش، هیچ ربطی به مد آن زمان نداشت. صمیمی و مهربان بود. پوست گندمگون، چشمهای ریز و لبهای درشتش همراه با آرامش و خوش خلقی اش، چهره ای مطبوع و بسیار دوست داشتنی به او می بخشید. در جمع مردان نشسته بود و راحت و بی تکلف حرف می زد و عقایدش را دربارهٔ تشکیل کانون می گفت.

سر شام کلی از دست پختم تعریف کرد. می دانستم تعارف می کند.

همان شب قرار و مدارهای بعدی کانون گذاشته شد و من از آن پس خانم دانشور را بیشتر دیدم.

کانون نویسندگان در تالار قندریز، رو بروی دانشگاه تهران، جلسه می گذاشت. در اولین گردهمایی‌ها، بحث دربارهٔ ثبت کانون بود به طور رسمی. در تمام جلسات آل احمد با حرارت حرف می زد و گاه سخت عصبانی می شد، برعکس خانم دانشور با آرامشی کم نظیر، فضای مباحثات را تغییر می داد و از برخوردها جلوگیری می کرد. خوب یادم است، یک بار که قرار بود هیأت دبیران شناسنامه های خود را برای به ثبت رساندن کانون بیاورند و ظاهراً به آذین هنوز شناسنامهٔ خود را نداده بود، آل احمد از کوره در رفت و فریاد زد: سه ماه است این آقا باید شناسنامه‌اش را بیاورد و هنوز نیاورده. سیمین که کنار دست آل احمد نشسته بود، آهسته گفت: جلال آرام باش. فقط دو هفته است که به او گفته‌ایم. سپاسگزاری را درچشم به آذین می دیدی.

دولت پس از چندی از تشکیل جلسات کانون نویسندگان جلوگیری کرد و من هم خانم دانشور را ندیدم. تا این که در یکی از روزهای تابستان ۴۸، شنیدیم که جلال آل احمد در شمال ایران، در اسالم، مرده است. خبر به سرعت پخش شده بود، هیچ کس باور نمی کرد. چند تن از دوستان نزدیک خانم دانشور و آل احمد به اسالم رفته بودند تا همراه سیمین باشند و جنازه را به تهران بیاورند، روزی که قرار بود به سمت تهران حرکت کنند، با عده‌ای از دوستان و اعضای کانون نویسندگان که قرار بود به پیشباز سیمین و مشایعت جلال به کرج بروند، راهی کرج شدیم. وقتی به کرج رسیدیم، جمعیت زیادی آمده بود. چند ماشین آمد و ایستاد. همه سراغ خانم دانشور را می گرفتند. سرانجام گفتند ماشین سیمین هم رسید. ماشینی که خانم دانشور در آن بود آهسته به سمت جمعیت آمد و ایستاد. درعقب ماشین باز شد. خانم دانشور میان آقا و خانمی نشسته بود. سیاه تنش کرده بودند. سرش به عقب، روی پشتی صندلی افتاده بود. هق و هق می کرد. گاهی که ساکت می شد، انگار از حال می رفت. برایش چای شیرین آوردند. رمقی نداشت استکان چای را به دست بگیرد. همان آقایی که کنار دستش بود، قاشق، قاشق چای را به دهانش ریخت. جمعیت ساکت شده بود، گاهی صدای گریه می آمد. لحظاتی بعد، چیزی به او گفتند. خانم دانشور با حرکتی کند، سرش را بلند کرد و به جمعیت نگاهی انداخت. انگار هیچکس را نمی دید. چند بار سرش را تکان داد. نگاهش جمعیت را چرخ زد. سرش دوباره به عقب افتاد. صدای گریه بیشتر شده بود. نگاه مغموم و سر تکیه داده‌اش به صندلی ماشین، مثل یک عکس قدیمی در خاطرم مانده است.

مراسم ختم را در ابن بابویه برگزار کرده بودند. جمعیت بیش از حد تصور بود. به سالن زنانهٔ مسجد رفتم. چهره های آشنای بسیاری را که سالها ندیده بودمشان، در میان زنان دیدم. چند زنی که روی خود را سخت پوشانده بودند، در جلوی مجلس نشسته و به شدت گریه می کردند. سیمین در میانشان نبود. طرف چپی نشسته بود. آرام بود. به جز زاشفته‌ی او، از رفتار و سکناتش. آن چند تن از دوستان آل احمد هم حرف زدند. از خلق و خوی

وقت بود که گریهٔ سیمین را دیدم.

مراسم که تمام شد از سالن بیرون آمدم. میان زنان به دنبال خانم دانشور می گشتم. صفی از اقوام مرد آل احمد در کنار مسجد ایستاده بود تا از مردم تشکر کند. خانم دانشور را کنار آن درخت دیدم. پوشیده در چادر سیاه و عینک سیاه. به طرفش رفتم. مرا شناخت. یکدیگر را در آغوش گرفتیم. حسنه گفت: نیلی چطور شد.

بغضم از هم پاشید. می خواستم بگویم که چقدر دوستش دارم، که چقدر برایم عزیز و با ارزش است، که از جدایی او و آل احمد چه بسیار افسوس خورده‌ام. اما لال شده بودم. او دلداریم می داد.

چند ماه بعد، رمان **سووشون** منتشر شد. کتاب را خریده بودم. کنار پسرم نشسته بودم تا خوابش ببرد. کتاب را دست گرفتم تا نگاهی به آن بیندازم. اولین سطور رمان را خواندم، جملات مرا به دنبال خود می کشیدند. چند صفحه‌ای خواندم و یکباره متوجه شدم نمی توانم کتاب را کنار بگذارم.

تمام طول شب همان جا نشستم و کتاب را خواندم. گاه سیمین را در قالب زری و گاه جلال را در قالب یوسف می دیدم. چه بسیار گریه کردم. مرگ یوسف و جلال یکی شده بود. با مرگ یوسف دنیای ذهنی و عاطفی زری برهم ریخته بود. اما زری در کنار آن، دنیایی استوارتر می ساخت. مایه گرفته از همهٔ تجربه‌های گذشته و با نفرت از جنگ و دشمنی. مگر سیمین چنین نکرد؟ پیش گوییهای خانم دانشور در **سووشون** بی نظیر بود. رمان که تمام شد، سپیدهٔ صبح زده بود.

چند روز بعد، نقدی بر **سووشون** نوشتم که در مجلهٔ فردوسی چاپ شد. اولین و شاید خامترین نقد بر **سووشون**. در دانشکده بودم که بچه‌ها به سراغم آمدند و گفتند خانم دانشور می خواهد تو را ببیند. به طبقهٔ پایین دانشکدهٔ ادبیات رفتم. خانم دانشور مقابل دفتر دانشکدهٔ باستانشناسی ایستاده بود. تیره پوشیده بود. به طرفش رفتم و سلام گفتم. با محبت همیشگی اش مرا در بغل گرفت و بوسید. مثل همیشه مقابل او دست و پایم را گم کردم. گفت: نقدت را خواندم، راستش را بگویم، اول که دیدم تو نوشتی، به خود گفتم، پرتو مرا دوست دارد و حتماً از کتاب تعریف کرده، اما وقتی تمامش کردم، دیدم درست دیده‌ای و چیزی که بیش از هر چیز خوشحالم کرد، اشاره‌ات به نکته‌ای بود که دلم می خواست کسی آن را درمی یافت و ذکرش می کرد.

نوشته بودم: سالها زندگی مشترک با جلال آل احمد و آشنایی نزدیک با آثار و سبک نگارش او که بسیاری از نویسندگان را تحت تاثیر قرار داد، کوچکترین تأثیری در ذهن و زبان خانم دانشور در **سووشون** نداشت.

برای دیدن خانم دانشور، نوروز هر سال بهانه‌ای بود. خانوادگی می رفتیم. با گلدان گل لاله‌ای به یاد آل احمد. اولین سالی که پس از مرگ آل احمد او را دیدم، چاق شده

بود. می گفت پس از مرگ جلال سیگار زیاد می کشیده. اضطراب داشته. حالا سیگار را ترک کرده بود و یوگا می کرد.

می دانست پسرم نان پنجره‌ای را خیلی دوست دارد. هر سال یک بستهٔ بزرگ نان پنجره‌ای، پوشیده در زرورق و روبان آماده می کرد و در موقع بازگشتمان به او می داد. نوروزی که نتوانستم به دیدارش بروم و تلفنی عید را تبریک گفتم، گفت: نان پنجره‌ای‌ها، هنوز بالای طاقچه‌اند. سکوتم سرشار از شرمی ناگفتنی بود.

خانه‌اش سرپل تجریش بود. همان خانه‌ای که از ابتدا با جلال در آن می زیست و هنوز هم همانجا زندگی می کند. خانه‌ای قدیمی و کوچک. مبل و صندلی و دیگر اشیاء اتاق خبر از سالهای دوری داشتند که با نظم و وسواسی چشم گیر نگهداری شده بودند.

تابستانها در حیاط کوچک خانه کنار حوض و باغچه از مهمانها پذیرایی می کرد. کف حیاط آجر فرش بود. میز و صندلی و تخت چوبی می گذاشت. کیک و چای همیشه به راه بود. دلم می خواست بیشتر به دیدنش می رفتم، خودش هم با محبت زیادی به رفتنم میدان می داد، اما می ترسیدم مزاحمش باشم، به خصوص که می گفت آمد و شدها را کم کرده، اغلب به تلفنها جواب نمی دهد، ساواک به بهانه‌های مختلف، اذیتش می کرد. می گفت می خواهم بنویسم و می نویسم.

تقریباً همهٔ آثار منتشر شده را خوانده بود. از کارهای جوانترها خبر داشت. جدیدترین کتابهای خارجی را می شناخت، اما در مصاحبت با او ذره‌ای فخرفروشی نمی دیدی. نظرش را صریح می گفت و ساده حرف می زد. گاهی ساده حرف زدنش حیرت آور می شد. اگر او را نمی شناختی و شخصیت ادبی و سوادش را نمی دانستی، فکر می کردی زنی عامی است که ساده می بیند و ساده می گوید. در این جور مواقع لهجهٔ شیرازیش هم غلیظ‌تر می شد. گاهی به نظرم می رسید این کار را عمدی می کند، به خصوص وقتی طرف مقابلش ادعای زیادی داشت.

صراحت لهجه را هیچ وقت از دست نمی داد. این کار را در کلاس درس دانشگاه هم می کرد. سال ۴۹ شاگردش بودم. دو واحد درس از باستانشناسی گرفته بودم. کلاس درس او با همهٔ کلاسهای دانشکده تفاوت داشت. از آن حالت خشک و متداول کلاسها خبری نبود. در برج عاج استادی نمی نشست، از هنر یونان باستان می گفت و ما را با گرمی کلامش به سفری ذهنی می برد. اغلب بچه‌ها را با نام کوچکشان خطاب می کرد. سر به سرمان می گذاشت. کلاس را به خنده می انداخت. سرهنگی همکلاسمان بود که با بستن جناب سرهنگ به او همهٔ جبروت قلابی اش را می گرفت. اغلب شاه و عکسش را که به دیوار کلاس نصب بود، نیمه پنهان و نیمه آشکار دست می انداخت، به خصوص وقتی از هنر نقاشی حرف می زد.

در سال ۴۹ سپانلو زندانی شد. عصری به خانه آمدم صاحبخانه‌مان گفت: امروز که

نبودی، خانمی آمد و این بسته را برای شما آورد. روی بسته کارتی بود. خانم دانشور آمده بود و من نبودم. دریغ و افسوسی فرو خورده. کاش می دانستم که می آید. روی کارت نوشته بود: پرتو جان آمدم نبودی، امیدوارم حال تو و سندباد خوب باشد. می دانم که بردباری، چرا که لیاقتش را داری. چراغی برای سندباد آورده‌ام...

چراغ کوچک دستی ای بود. شاید تمثیلی برای روشناییهای آینده.

اولین کتاب شعرم، **سهمی از سالها** را، تقدیم خانم دانشور کردم. اما کتاب سانسور شد و مدت هفت سال در توقیف ماند تا اوایل انقلاب منتشر شد. یک بار تلفنی صحبت می کردیم گفت: شنیده‌ام کتاب شعرت منتشر شده. گفتم می بایست قبل از هر چیز برای شما می آوردمش. فکر کردم می داند کتاب تقدیم به اوست. اما بعداً که کتاب را برایش بردم، فهمیدم نمی دانسته. تنها چیزی که داشتم و برای خودم عزیز بود، تقدیم خانم دانشور کرده بودم.

پیش از این که به خارج بیایم، شبی او و چند تن دیگر از دوستانمان را دعوت کردم. با همان محبت همیشگی اش آمد. رو پوش و روسری پوشیده بود. کمی لاغر شده بود. بیشتر از همیشه خوانده بود. می گفت نوشتن رمان بزرگی را در دست گرفته است. خوش بینی عجیبی در حرف زدنش بود. می گفت قصه نویسی ایران رشد سریعی کرده و به کار جوانترها بسیار امیدوار بود. خانم دانشور سرشار از زندگی بود. عمرش دراز باد.

لوس آنجلس ـ هفدهم اوت ۱۹۸۷

در آن همه نبودها سیمین دانشور همیشه بود

فاطمه ابطحی

اولین بار که ایشان را دیدم ۵-۶ ساله بودم. در آغوش هیچ زنی جز مادرم جا نمی گرفتم ولی از همان لحظهٔ اول در دامن او نشستم و مهری در دلم نشست که همهٔ زندگیم تکیه گاهی برایم بوده است.

۱۳ ساله بودم. شبی با مادرم به میهمانی کوچکی در منزل ایشان و آقای آل احمد دعوت شده بودیم. تمام بار دنیایی که نمی شناختم و باید به آن وارد می شدم و خجالتم را می خواستم در قوز پشتم پنهان کنم.

هرگز فراموش نمی کنم با چه لحن و مهری به من گفت: «تو دختر به این زیبایی باید راست بایستی!» گرمی اطمینان و یک رابطه درست را همان وقت احساس کردم. بعدها در دانشگاه تهران به تحصیل در رشتهٔ انگلیسی مشغول شدم. بیشتر دروس انتخابیم را ازکلاسهای ایشان گرفته بودم (زیبا شناسی و تاریخ هنر). در آن کلاسها درهای دنیاهایی به رو یم باز شد. کلاسهای او در دانشکدهٔ ادبیات محبوب‌ترین و پر جمعیت‌ترین کلاسها بود. معلمی آزاده بود، به طنز و جد، به اشاره و گاه به صراحت دیدهٔ ما را به حقایقی از دنیای اطرافمان، وجود خودمان و وضع سیاسی آن زمان روشن می کرد. در میان زیباییهای اثیری وجادو یی هندوچین و ژاپن، تندیسهای شکستهٔ بوداهای خواب رفته در معابد دور به انسانی می رسیدیم که همیشه حقیقت را می گفت و نمی ترسید و زیباترین زیبایان بود.

پس از مرگ آقای آل احمد بیشتر به عظمت روحی او پی بردم و متانت و بردباریش را ستودم.

در خانهٔ آنها همیشه به روی من باز بوده است. در هر حالت روحی و با هر مشکلی می دانستم جایی دارم که در به رو یم خواهند گشود.

او همیشه بهترین مشوق من در کار ادبیات بوده است. معلمی راستین: زنی پایبند به

همهٔ سنتهای زیبای میهنمان و فراتر از این همه مادری برای همه.

در آن همه ملال و گم شدگی کودکی، دیدار او راهی شد به سوی مهر و دانایی و کار. در آن همه نبودها، یکی همیشه بود که می توانستی بروی پیشش بنشینی، حرف بزنی، بخندی، گریه کنی، بپرسی، سبکبال اما پر بار برگردی ـ با نام کتابی یا اندیشهٔ نوی.

او هم آن مهربانی پر رمز و راز هدایت کننده را دارد، و هم مثل زنی ساده، یکی از زنهای در و همسایه، مهربان است و به فکر همه کس.

بعدها افتخار شاگردیش را در دانشگاه داشتم. کلاسهایش زنده و پر از شوخی و قصه و اندیشه بود. باز هم در آن برهوت، آبی. بیشتر به شوخی و گاه به جد هرچه می خواست می گفت واز هر که می خواست انتقاد می کرد. اما هیچ کس حرفهایش را به دل نمی گرفت ـ حرفهایی که بی شک در زندگی بسیاری تأثیر گذار بوده است.

ورای استادی، هنرمندی و انسانیتش، شیفتهٔ وارستگیش هستم.

بیشتر پس از مرگ آقای آل احمد بود که به خانه شان می رفتم. چه خانه ای! خانه ای از دل قصه ها، ته کوچه ها و گویی بر ارک مستحکم شهری باستانی. آتش زمستانیش با گل یخی که همیشه در حیاط نگه می داشتند، و تابستانهای حیاط آب پاشی شده و فکر و نور که همراه چای و شربت با جان آدم در می آمیخت.

آن همه متانت و وقار در سوگ همسری که عاشقانه دوست داشت.

سالها بعد از شدت اندوه دیگر گریه هم نمی کردم. یادم هست «غروب جلال» چاپ شد و من ساعتها های های گریستم. چه زنی! چه روحی!

اگر از من بخواهند او را توصیف کنم می گویم: «زنی که برهنه پا از میان سنگ و سنگلاخ و خستگی باید بگذرد تا پروانه ای شکسته شاخک را به گلستانی برساند.»

پائیز ۱۳۶۶

پژوهشی در آثار
سیمین دانشور

میهن بهرامی

گشاده‌رو، شوخ‌طبع، سرزنده و خوش زبان است. امید می دهد. با خوشبینی پایدار و مستدلی به گذشتهٔ خویش و آیندهٔ همگان اعتقاد دارد. لهجهٔ شیرازیش، رنگ چهرهٔ مردم سرزمینهای پرآفتاب و مشخصهٔ جالب توجه چهره‌اش، قهوه‌ای غلیظ براق چشمان که بیشتر می خندد، موقع بحث جدی و در سرخوشیها، امید بخشی شکل غالب صحبت اوست. در نشستن، شاید حدود چهار ساعت، گفتیم و خندیدیم. از ادبیات، فیلم، موسیقی، طرح لباس و اشیاء لوکس، مجسمه و عروسک صحبت کردیم، چند لطیفه هم گفتیم که چون او با لهجه و متلهای فارسش قاطی می کرد، شیرین‌تر از دیگران می شد.

آخر شب بود که حرف شعر در میان آمد و من با صراحت و قصد پرسیدم:

— به‌نظر شما فروغ چگونه شخصیتی داشت؟

همه ساکت شدند و او. اطاق حالتی داشت که انگار اول شب است. این موضوعی بود که بی شمار مطرح شده. در ایران بیست و پنج سال اخیر که ادبیات تحولی اساسی یافته است. خطی که با شعر نیما، پیش پای شاعران پیدا شد، در همهٔ زمینه‌های هنر — حتی هنرهای تجسمی — تأثیرگذار بود. در این خط و به دلیل غنا و توانایی شعر ایران، شاعران موفقی پیدا شدند و این منطقی بود، و اگرچه در ظاهر ارتباط دور به‌نظر می آید، اما نویسندگان نیز در طریق خویش، توجهی به جهش شعر کردند و ضرورت زمان را دریافتند و حرکت خود را با این راه تازه توازی بخشیدند. نکته اینجا بود که هیچ حرکت هنری از این جریان جدا نماند اما تاریخ باز به داد رسید و شعر صورتی مناسب همت خویش پیدا کرد.

خانم دانشور خود در جریان این مسیر قرار داشت و حق شعر را می شناخت. بدین سبب سؤال من اگرچه در لحظه‌ای دور از انتظار آمد اما بی جا نیامد. او که چند ساعتی به شوخی و پراکنده خاطری گذرانده بود با پرسش من ناگهان خاموش شد. رو از جمع گرداند

و به‌من توجه کرد. صورتش حالتی یافت که پیش از آن ندیده بودم. نه مدرس می‌نمود و نه خانه‌داری فرهیخته و نه از گفتگوها و میهمانی خسته، با حوصله جواب داد:

— می‌دانی، من به فروغ تا حدی نزدیک بودم. هم از وقتی که در جوانسالی مجبور شد بچه را بگذارد و خانهٔ شوهر را ترک کند. شوهرش را که می‌شناسی؟ پسر خوبی بود اما با هم جور نمی‌آمدند. فروغ و مادر و خواهر و برادرش ماندند و یک گذران سخت و تاریک که تقریباً به‌هیچ پشتوانهٔ مادی متکی نبود. در این روزگار سخت بود که به فروغ نزدیک‌تر شدم. در میان آشنایان کسی پیدا شد و فروغ را به گلستان معرفی کرد. گلستان خصلتی داشت در پشتیبانی از نیتهای هنری. اما از فروغ به‌خاطر جاذبهٔ زنانه‌اش حمایتی تمام کرد.

تا پیش از گلستان فروغ شاعر خوبی بود. **اسیر و دیوار و عصیان** را گفته بود. هم در شعر با قوانین گذشته و هم در پیروی از شعر نیمایی توانایی داشت اما — قسمتی به‌خاطر کمبود تجربه، یا آشفتگی زندگی یا پراکنده خاطری جوانی — هنوز طرح مشخصی از خود به‌دست نداده بود. با گلستان فروغ طرح خود را پیدا کرد. میدانی؟ به‌خلاف همهٔ آنچه گفته‌اند، فروغ زنی مهری بود، همهٔ ما مهری هستیم. بخت خوشش این بود که گلستان او را نواخت. زندگی مادی‌اش را تأمین کرد. راهش را به محافل بالای بحث و فحص گشود. به انگلستانش فرستاد و کتاب در اختیارش گذاشت و شعرش را نقد و حکایت کرد.

اعتقاد من به گلستان مبهم است. جای او را در هنر گذشتهٔ نزدیکمان نمی‌توانم مشخص کنم. این ابهام را در همان نگاهی که به صورتش می‌کردم دید و افزود:

— گلستان اطلاعات و سررشته‌هایی داشت. شوق و و یر کار داشت. اشراف منشی و هنرمندنوازی می‌کرد و به این کار و آن کار سر می‌زد. استودیو یش نوعی پایگاه بود. قدرتی در کلام و تحت نفوذ گرفتن اشخاص داشت و از این قدرت لذت می‌برد. کار هنر برایش تفننی روشنفکرانه بود که با پرداختن به آن، احساس تفاخری دوجانبه داشت. در برابر چنین مردی بود که فروغ خود را پیدا کرد.

من گفتم:

— برای بعضی ممکن است از این نوع فرصتها پیش بیاید، اما در فروغ باید گرایش و آمادگی خاصی بوده باشد که از این سعادت آسایش‌بخش و بسیارگاه گمراه کننده، جهشی آفریده باشد.

خانم سیمین نگاهم کرد. و صورتش حالتی داشت، حالتی خاص، برایش هم فروغ به‌عنوان یک زن هوشمند و هم یک خاطره که خود را مسئول آن می‌دانست مطرح بود.

گفت:

— ممکن است. اما گفتم فروغ زنی مهری بود، این جور زن با مهر می شکفد. آزادگی فروغ نوعی نیاز بود اگر چه گاه صورت شدت گرفتهٔ آن ممکن است ضد رسوم باشد. اما او توانست حتی از صورت ضدرسومی این نیاز هم معنای خاص بیرون بکشد. تفاوت میان **اسیر** و **عصیان** را با **تولدی دیگر** و **ایمان بیاوریم**...

در گفتگویی معمولی او خود را نشان داده بود. بی اینکه به مباحث بیهوده کشیده شویم. خود یکی از اساسی ترین زمینه های شناخت زن، شناخت مشی حرکت و تحلیل توانایی یک هنرمند را در کنار ضروریات زیست او به دست داد. اما جدا از ماهیت بحث، موقع پاسخ گویی به من او وجودی یگانه و استوار داشت مسلط بر خود که به آسانی یک تغییر در نشستن یا نگاه کردن به سمتی، از حالتی به حالت دیگر رفت. گشت از شوخی و حرفهای عادی به موضوعی جدی در او همانقدر آسان انجام گرفت که صورت هنری آن در شهری چون بهشت، مار و مرد، سوترا، بازار وکیل، تیله شکسته و داستانهای کوتاه دیگر و رمان **سووشون** پیداست.

شناخت سیمین دانشور، شناخت علت موفقیت اوست. سراسر زندگیش و تمام عادات و حرکاتش نمای این علت است. بخت خوش از تولد تا این زمان او را نواخته است و اگر کسی تصور کند که بی سامانی و فقر علت پیدایش خلاقیت هنری است، هنوز درگیر توهمات تاریخی است. سایه هایی ظریف و ماندگار از یک مادر هنرمند و یک پدر عالم در اوست. سایه هایی که به فراخور گرایش بسیار زنانهٔ او طرح پدر را مشخص تر می کند. اما اعتدال طبعی که لابد به سهمی ارث شیراز باید باشد، او را از فروغلطیدن در ورطهٔ پدرسالاری برکنار نگهداشته و همین اعتدال در شکل بیان هنریش تأثیر نهاده است. واقعیت را به شدت نمی بیند و به شدت بازگو نمی کند، همگام جریان طبیعی واقعیت — به خلاف جلال — قدم برمی دارد و مدعی آن نیست، پذیرای آن است.

لابد از نوجوانی خاطراتی دارد که چندان درگیر آنها نمی نماید و اصولاً درگیر هیچ خاطره ای نیست. زندگی مشترک با جلال آل احمد فرصتی پیش آورده که او در مسیر تاریخ فرهنگ و در تماس با تاریخ اجتماعی - سیاسی معاصر باشد. خانه اش محفل هنرمندان و محافلش سرشار از مباحث روز گردد و طبیعی است که این وضعیت خاص در تدوین طرح شخصیت و تفکر او تأثیر بزرگی داشته باشد. اما همراه با این شرایط بیرونی، یک سیر درونی مؤتلف، متمایز و منتخب در او صورت پذیرفته است. مقایسه میان نوشته های جلال و سیمین، سهم بزرگی از این تکوین بنیانی را روشن می سازد و نشان می دهد که یک زندگی مشترک بیست و چند ساله که به وجود آورندهٔ تأثیر پذیریها و داد و ستد عاطفی و اشتراک در رخدادها و تشابهات لفظی و عقیدتی است، چگونه مغلوب نوعی معارضهٔ پنهان ذهنی گشته و زن را با وجود گرایش به یک رفتار مرسوم و عادت شدهٔ تاریخی، به استقلالی آفریننده رسانده است. سیمین دانشور حتی در ضعیف ترین قصه ها،

منش مستقل خود را دارد. زنی که برای خویش نوعی آزادی خصوصی آفریده است. زنی که از حضور خود در جهان سود جسته و به هیچ روی سرنوشت خویش را نفی نمی کند و همدلی او با همنوعان رنگ تأسف یا ترحم ندارد. حکایت شوربختی زن در سرزمینی که همواره تاریخی مشوش دارد، و تصویری که او در این رابطه به دست می دهد، طرحی از یک بی‌عدالتی تاریک است. این بی عدالتی منحصراً محصول برتری‌جویی حساب شده‌ای نیست، حاصل لذت‌جویی و اختلاف توانایی هم نمی‌تواند باشد، این بیداد که به حکم مرد بر سرنوشت زن حکومت می کند، مولود یک سلسله عوامل ترکیبی در طول تاریخی خشن و دیرسال است که طرحهای نمونه‌وار و مختصر آن در نوشته‌های سیمین دانشور پیداست. مرد ظالم معصومی است که از آنچه می کند، به‌درستی آگاهی ندارد و این تمام دلیل شکست او نیست چون خود نیز در بازده آنچه کرده و می کند، شریک است و خواهد بود. سیمین دانشور آن وقت که از نمایش اعمال قدرت یک پدرسالار تحصیلکرده در کشور آمریکا در قطعهٔ سیلی زدن یوسف به زری حرف می زند همان لحنی را دارد که در شرح بندگی پسر عزت‌الدوله در برابر مادر قدرتمند دارد و همان بیانی که در حکایت آوردن ملک سهراب به قتلگاه و ریسمانی که یک سر آن به دست مادر و سر دیگر به گردن پسر است.

امتیاز بزرگ تمام نوشته‌هایش یکدستی این بیان به‌ظاهر ساده است، از طرحها و طرحهای قصهٔ زندگی و بی نظر بودن در ارائهٔ طرح این داد و ستد شوربختی آفرین. لحن مهرورز او در همهٔ قصه‌ها، به‌طنزی مطایبه‌آمیز نزدیکتر است تا قاطعیتی محکوم کننده. نکته اینجاست که او با تمایل آشکار خویش به طرفداری از زن — که محور اغلب قصه‌ها هم زن است — ترسیم شخصیت و نقش مردان را دستکم نگرفته و طرح اکسپرسیونیستی گروه خاصی از مردم در نوشته‌هایش بر یک روال، ترسیم گشته است. این طرح اشارتی است. طرح اشارتی بیش از پرداخت به جزئیات تفصیلی قابل دید در عرصهٔ واقعیت، ترسیم پاره‌هایی منتخب است. گزینش این پاره‌ها انتخابی غیرارادی است که از تمامی نیروی متشکل خلاقیت منبعث می شود و بدین دلیل است که شخصیتهای ترسیم شده از انگاره‌های واقعی، شباهت و همخوانی قابل قبولی با طرحهای کاملاً تصوری و ذهنی پیدا می کنند.

ممکن است سهمی از این ترکیب نیز منتخبی از واقعیت باشد اما واقعیتی که در عین غرابت شمولی عام پیدا می کند. ارزش هنری در این روند بر میزان واقع‌نمایی یا جذابیت طرح نیست، بلکه در برانگیختن احساس پذیرش دریافت کننده است. یک زن مثل خانم فاطمه وقتی شرح تیره‌بختی خود را می گوید تسلیم سرنوشتی یگانه است، اعتیاد را محکوم می کند اما تصویری که از مزارع خشخاش و موسیقی سایش ابریشمین برگها و نسیم سکرآور و مستی اسب و اسب‌سوار به دست می دهد، نیروی خفتهٔ خلاقیت شعرآفرین خود

را صدا می زند، همین زن در مار و مرد، در جالیزهای خفته در نور مهتاب کولی ولگردی را می یابد که از جاذبهٔ ماه حکایت می کند و نیروی خفتهٔ خلاقیت مادرانهٔ او را صدا می زند که با جذبهٔ مهتاب و سرخوشی مرد در ارتباط است. زنان گویی جادوزده‌اند، یا خود را به جادو سپرده‌اند، ماهیت این سحرگونگی، در همهٔ حکایتها، در متن زندگی است. در متن سادهٔ رویدادهای کوچک، رسوم، اعتقادات، میراث و آرزوها. به‌همان سادگی که انور

[redacted]

عی تکیه گاه فکری مبدل گشت و امتیاز و کاستیهای خود را یافت.
شیوهٔ موفق عام را به سبک ادبی تبدیل کرد. اصطلاحات مستعمل و
نیشهای گاه و بیگاه آن را که نوعی گشایش عقده بود و انتقاد
شعروارهایی از احساس خیر و تحسین خود به آن افزود. لحن رو به
مق و وسعتی رساند که فرهیختگان تیزهوش معنای دیگر را دریابند.
یاری را به خلاقیت مادرانه رساند و از مقدمات نسبتاً مفصل تمام
ی طولانی، انسجام **سووشون** را آفرید.
ت نو— خلق هنری از واقعیت اجتماعی — در ایران با صادق هدایت
خط روشن در طول زمانی نزدیک به نیم قرن دارد و بر این خط روشن
ی زمان ما، جابه‌جا نویسندگانی ظاهر می شوند که تلاشی در تلفیق
ماعی و خلق ادبی دارند. جلال آل‌احمد در آغاز کار چنین قصدی
تا عمل در کار هنر، راهی دشوار و پرمخاطره درپیش است. هیاهوی
آن موقع که پشتوانه‌ای به‌نام وظیفه و تعهد به خود بگیرد، از خطرهای
از گرفتن وقت، علت انحراف می شود و اگر دیر بپاید و پرپیش برود
ارگونه‌ای تبدیل می شود که توان استثنایی از خلاقیت و فرهنگ باید
الباً نیست و در این سرزمین به دلایل بسیار موجودی خلق می کند که
از آن یاد می کرد: زینت‌المجالس.
وش، با روشن‌بینی که در او کار کردی بنیانی دارد، از محدودیت
در وسعت جهانشمول هنر، می گستراند. به‌همین دلیل در نوشته‌های
گان که کار خود را بدون وابستگی و غالباً بی حسابگری خاص آغاز
یدهایی می دهد، پیدا می شود. معدود کسانی از این شمار، از ورطهٔ
عی جسته‌اند که سیمین دانشوریکی از آنهاست و از بخت خوش در

پیشرفت کار، به‌نو
سیمین دانشور این
عوام‌پسند آن را زدود
می نمود، حذف کرد و
سوی همگان را به
همدلی و احساس
قصه‌های کوتاه در زمان

اگر ظهور ادبیا
آغاز شده باشد، یک
به تدریج و رو به سو
واقعیت‌نگری اجت
داشت. اما از قصد
اجتماعی، به‌خصوص
جدی است که بیش
به خویشتن‌مداری بیم
جلودار آن باشد که غ
جلال با وحشت و پروا

نویسندهٔ تیز ه
می‌پرهیزد و خود را
بسیاری از نویسند
کرده‌اند، آثاری که نو
هیاهو و تعهد اجتما

آغاز کار به دور از هیاهوی قبول اجتماعی بوده است و در جذبهٔ هاله‌ای که گرد شوهر او می‌تابید، فرصت کافی پیدا کرد تا از معبر گفتگوهای بسیار بگذرد و راه منفرد خود را برگزیند.

شناخت سهمی از دلایل موفقیت او، در حد این نوشته و شناسایی پاره‌ای دیگر فراخور نظر دقیق‌تر و نوشتهٔ مفصل‌تری است. با نظرداشت این حکم که شناخت کل فرآیند خلاقیت یک هنرمند، غیرممکن است.

ببینیم او در یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های فردی چگونه عمل می کند. این شیوهٔ نگارش روشن، موجز و طنزآمیز که شبیه به‌روش نگارش جلال و متفاوت با آن است، چگونه به‌وجود آمده است. نخستین آثار سنین جوانیش فاقد یک منش انحصاری است و به دور از طرحهایی که در آثار بعد، به‌تدریج رنگ پیدا می کنند. سراسر مجموعه قصهٔ **آتش خاموش**، داستانهای یک دختر- زن است که در خامی و احساساتی بودن شبیه همهٔ کسانی است که در آن سنین آرزوی نویسنده شدن دارند. جز اینکه خانم جوان در **آتش خاموش** شور نوجوانی دارد. حالتی که در همهٔ فصول زندگی نویسنده به جا می ماند و نثر رایج آن زمان و تقریباً روزنامه‌ای است. تلاشی در تبیین و تشریح پاره‌ای احساسها و شخصیتها دارد که نویسندگان آن روزگار تحلیل گری می‌پنداشتند و به دلیل سیر شتاب‌آمیز و اغلب غیر لازم، از حوادث مهم به بی اهمیت، بیش از هر شکل از نگارش، شبیه به انشاء است. اما چند خصوصیت بیش و کم آشکار در این قصه‌هاست که در لحن گفتار و طرز دید خانم دانشور ظاهر شده و تا این زمان می‌پاید. بیان آزاد و گستاخ، آمیخته به طنز و مثل و محدود به مقصود. بیانی که کاربرد انتخاب در آن خود کار عمل می کند و از آنچه پیش رو بوده، گزارشی تکه تکه می دهد. دید کاملاً زن- دخترانه است که جهان منتخب و منتزع خود را می بیند. نویسنده متکی و آگاه از احساسهاست هرچند که به ضرورت زمان و جنس خود، بیشتر به عشق می اندیشد. در داستانهای اول زمینهٔ ظهور نوعی دید انتقادآمیز وجود دارد که طی زمانی نسبتاً طولانی در فصول بعد رشد فراگیری نمی یابد. به این می ماند که این احساس درپس دیواری مانده به رشدی پنهان ادامه می دهد، دری در **سووشون** می گشاید و سر شاخه‌های رشد یافته و میوه داده از آن بیرون می زند، برای رسیدن به ساقه و ریشه باید سر شاخه‌ها را پی کرد.

در فصول پس از **آتش خاموش** و به ضرورت سر و کار داشتن با تدریس این مبحث، نویسنده به اهمیت شناخت زیبایی در کارآفرینش ادبی توجه پیدا می کند.

بدون شک بارزترین خصیصهٔ سیمین دانشور، تعلق یکپارچه او به زادگاه است. این تعلق با معنا سهم بزرگی در تشکل مشی نگارش و طرز دید او دارد. سیمین دانشور، با خلوص شگرفی شیرازی مانده است و هرجا هست، در آهنگ صحبت، طریق نگاه و حرکت دستهایش، یاد شیراز پیداست. هر نوع بحث در این باره، که چرا مردم شیراز تا این

حد دلبستهٔ آرایش کلامند، در این مقاله موضوعی فرعی است. اصل اینست که سیمین دانشور به نوعی تشعیر در زندگی خصوصی و کار هنری دست پیدا کرده که فراتر از تأثیر میراث اقلیمی است و او متعلق به هر سرزمینی که بود با چنین پابرجایی، میراث اقلیم خود را تشکل می بخشید. در ساختمان یک فرهنگ اقلیمی، نیرو یی فعال در جریان است که به نحوی غیرارادی، در مشی فکر مردم خود جاری است و از فصلی به فصل بعد، ترتیب و تأثیر پیچیده‌تری می یابد. باید از مجموعه ای کاملاً یگانه و یکپارچه یاد کنیم که با این میراث همکاری کرده و به مدد فرهنگی مکتسب به آن تشکل تازه بخشیده است. آنچه او از تأثیر زندگی و تدریس و همسری در تهران پذیرفته — از بخت خوش — به شدت زیر نفوذ این تشکل پرتوان قرار دارد و سیمین دانشور با چنین تجهیزی به مرحلهٔ شناخت زیبایی در کار نگارش می رسد. پیداست که او در این گذر توجه اعتقادی به جنبهٔ فلسفی موضوع ندارد برای خود ایسمی در نظر نگرفته و جهش زن ـ مادرانه اش به نمایش نهایی شخصیتها و حوادث و اقلیم، درنگی بر اخذ نتیجهٔ روشنفکرانه از آراء زیبایی شناختی نمی کند، او به ترسیم طرحی روشن و موجز از دنیای شناخته شده اش طوری دست می زند که روانی و ملموس بودن آن نوعی امتیاز باشد و آدمهای شیرازی، تهرانی و به هر حال ایرانیش، امکانی جهانی پیدا کنند و حوادثی که داستانها را به وجود می آورد، احتمال وقوعی همیشگی بیابند و استثناء بودنشان — قصه «سوترا» و «مار و مرد» — استثنایی ادبی باشد. نیروی زیرساز ذهنش توانایی پرهیز از تأثیرهای انتلکتوئلیزم باب روز را که در مدتی نزدیک به ربع قرن و در تماس با زندگی زناشویی با آنها دمخور بوده دارد و اگر در نوسانی قصهٔ «کیدالخائنین»، «تصادف» یا «یک زن میان مردها» را می نویسد، «شهری چون بهشت»، «بازار وکیل»، «زایمان»، «به کی سلام کنم؟» «مار و مرد»، «سوترا»، «تیله شکسته» به تعلیق فکریش پایان بخشیده است.

سووشون به تنهایی، تعیین کنندهٔ مشی خلق و بیان نویسنده است. نقطهٔ نهایی تلاشی است که در راه نگارش داستان به آن رسیده، بی اینکه این نقطهٔ نهایی، راه مسدود یا ایده‌آل ادبی باشد که هر دو مورد فرضی محدود است.

سووشون در ادبیات معاصر ایران مثالی در ارز **بوف کور** است. محل درنگی است برای کسانی که بخواهند به نمونهٔ قابل بررسی و ماندگاریک اثر ادبی، با خصوصیات متفرد، دست پیدا کرده، مشخصات و یژهٔ آنرا شناسایی کنند.

سووشون به تنهایی دارای سبک یگانه و کامل خود، فضا و شخصیتهای خود و حوادث و مسائل خویش است. زمانی مستقل و برپا ایستاده از یک انسجام فکر و نگارش.

بجاست که این بررسی بر حسب سلیقه یا موفقیت مادی انجام نشود که کار نقد تا این زمان غالباً بر این روال انجام شده. **سووشون** از دو معبر اجتماعی گذشته، با درونمایه‌ای که در هر دو مرحله جذابیت خاص خود را حفظ کرده است. قبول اجتماعی که بخت

کمیاب بعضی آثار هنری است، آیا فقط متکی به این جذابیت بوده است؟

بسیاری از نوشته های شعر و قصه در این دو زمان نزدیک بهم، با جریان زیرین یکسان و نیروهای کنترل کنندهٔ به ظاهر متفاوت، با گرایش همیشگی جامعه ای متحد به قهرمانی و مردم‌دوستی و فداکاری تا مرز جان باختن، درونمایهٔ اسطوره‌سازی و قهرمان‌پروری دارد، اما **سووشون** به تنهایی در این محدوده، محصور نیست، **سووشون** به گستره‌ای فراسوی انگاره‌ها، راه یافته است.

دنیای کتاب، محدود به خانه‌ای در شیراز است و سرگذشت افرادی که در آن خانه زندگی می کنند، یا به میهمانی می آیند، یا به دلیلی با ساکنین خانه — یوسف، زری، خانم فاطمه، خسرو و دو قلوها — در ارتباطند، به جهان بیرون از شیراز، به سرزمین ایران و گسترهٔ جهانی کاربرد استعمار می رسد.

آن گسست بجا و کارساز که نویسنده را از سرگردانی فکر در مباحث انتلکتوئلیزم سیاسی و هنری رها می کند، قصهٔ دایرهٔ ملعون استعمار ایران را به راحتی و روشنی هنرمندانه‌ای باز می گوید و در این مورد، به صرافت یا به بخت، سیمین دانشور خود را از کشمکشهای بی پایان بحثهای باب روز به موقع نجات داده است، ورطه‌ای که جلال آل احمد، سهم عمدهٔ توان و استعداد خود را در آن افکند. این ورطه شاید طرحی از زبان آوری هاملت‌وار یوسف باشد که در **سووشون** با فاصله از اقدامات قاطع و اساسی، به نوعی تشجیع لفظی مبدل شده که رهبری سپاهی فرضی را به عهده دارد. سپاهی که فاقد تشکل معنوی و لازم آگاهی از قصدی نهایی است و کورانه و شاید ژنتیک؟ با دشمن می جنگد و در زمانی نزدیک به امروز که یک گلوله کاریک عمر بازوی شمشیرزن را می کند، حکمش بر سپر ساختن سینه است و منطقی است اگر سرکردگانش به سرنوشت ملک سهراب در یک طرح رمانتیک قهرمانی و سربازانش به فاجعهٔ جنگ سمیرم در یک بازی حساب نشده و شوخی آمیز، گرفتار شوند.

ببینیم عمال استعمار از دیدگاه نویسنده چگونه ترسیم می شوند؟ در زمان ما، مینیاتوریستها به وسوسهٔ دور نماندن از مسألهٔ بسیار تاریک و آلودهٔ «تعهد اجتماعی» در طرحهای خود، عمال استعمار را در پیکر اژدها و مار و اسکلت خون آشام تصویر می کنند. این کار نوعی قصه سازی برای چشم و ذهن کودکانه است. سوای آن که از بن، با مقصد عالی هنر مینیاتور بیگانه است. سیمین دانشور، استعمار کننده را با صورت خودش ترسیم می کند و این طرحی است که شناخت و ستیز با آن به شعور و دیدی تیز و به دور از مبالغه نگری عادت شدهٔ قوم ما نیازمند است. استعمار کننده آدمی است مثل همهٔ آدمهای عادی و گاه وجیه الملهٔ جامعه و خطرنیز در این نکته است. استعمار کننده مانند کوسه، ماشینی است که هدف خود را ماشین وار می بلعد، کار او نیز نوعی انجام وظیفه و اگر با خطر روبرو باشد، نوعی قهرمانی است. قهرمانی از آن نوع که از سمت دیگر به آن نگاه کنند.

او گناهکار مجازی است که دامن شال چهارخانه پلیسه می پوشد و پای چرخ سینگر می نشیند و به دخترهای مردم، گلدوزی و برودری یاد می دهد. حتی ممکن است جوان شصت ساله‌ای باشد که شور احراز پست وکالت مجلس، او را تا حد دریوزگی نزد حکام ناصالح، حقیر کرده باشد و با این همه جزء آدمهای طبیعی و عادی، آدمهایی با قلب نرم و خوی رام، درآید. درست در همان نما که زنی مثل عزت الدوله به خاطر داشتن خرت و پرتهایی در ردیف صابون عطری به شکل سیب و گلابی و حمام سرخانه و ریخت و پاشهای زنانه در مخاطره آمیزترین لحظهٔ معامله می نشیند و سر فرصت دعا می خواند و به چهار کنج اسباب حمامی که لای آن قیضه های اسلحهٔ قاچاق پیچیده شده، فوت می کند.

این حصار بندی شگرف، از ذهنی برمی آید که می تواند از طرحهای پراکندهٔ میراث، تجربه، تخیل و واقعیت خطی قوی، روشن و خلاصه ترسیم کند واین طرح با همهٔ شناختهای قومی و مهمتر از آن انگارهٔ جهانی آن منطبق باشد.

هر شخصیت بزرگ یا کوچک در **سووشون**، طرح کامل خود را دارد. هیچ کس جز یوسف در ابهام نیست و ابهام یوسف، ابهام جلال است. پیچیدگی روانی کشمکش طولانی اوست با نیروهایی که سهمی ناخواسته و برخی منتخب در او با هم کنار نمی آمد، جزمیت مخرب میراث فرهنگی او در جدال با لزوم آزادی طلبی مشی حرکتی و هنری اوست و این ابهام یکی از دلایل بزرگ موفقیت **سووشون** است. مرگ یوسف نتیجهٔ این ابهام و ادامه دهندهٔ آنست، به صورت یک حکم بر هر سرگذشت که با این شرایط به وجود آید، بی این که بر آن نقطهٔ پایان باشد.

اما در ترسیم شخصیتهای فرعی هم هنری از همین نوع به کار رفته است. به ظهور و نقش کلو می پردازیم.

نویسنده نشانه‌هایی برای نمایش قابلیت پذیرش استعمار در مردمان برگزیده که چون رنگی آن را در سایه روشن، از پلان اول تا پس زمینه به کار می گیرد.

این شگردی است در تابلوهای نقاشی. مثلاً در کارهای رامبراند که از این حیث، مثالی مناسبترند، قهوه‌ای تیره‌ای به کار رفته که به نام او شهرت دارد. این قهوه‌ای از سایه به روشنی، از درخت به آب، از پوست به پارچه و فلز و از سبز به قرمز و حتی سفید، گذر می کند. نبوغ هنرمند از این رنگ منفرد، تمهای کارسان، بیانهای رنگارنگ، همچون ملودیهایی که از یک زمینهٔ اصلی برمی خیزند، سود می جوید. هم سرایی این رنگ، در مواضع متفاوت و هم آهنگ ساختن آن هنر انحصاری بیان زیبایی شناسانه هنرمند است. پذیرش استعمار در قوم **سووشون**، اتحادی بی گسست است. کلو در جای خود و پیش روی شخصیتهای مهمی چون عزت الدوله و یا خان حاکم ـ ـ که با وجود غیبت ـ ـ در اعمال دیگران حضوری دارد، شخصیتی مختصر است، اما در اصل و نقش خویش همانقدر

اهمیت دارد که پدرش، قربانی بیماری عام فرهنگی بی شفقت. فقیر است، به دزدی متهم می شود، با سوگند از خود دفاع می کند و آن قدر در چنگال اعتقاد خویش گرفتار است که به رغم بخشش یوسف، آن طور که هر گناه از این نوع، کفاره می طلبد، دل درد می گیرد و می میرد. یوسف کلو را به جبران فاجعه، به شهر می آورد. کودک تب محرقه می گیرد و به بیمارستان مسیحیان می رود. برخوردش با اعتقادی و مذهبی دیگر از بهترین فصول کتاب است. ربط شایعه آمیز قتل یوسف به دست کلو دارای این اهمیت است که هم واقعه‌ای غریب و هم محتمل و هم ممکن است. و احتمال آن یکی از مهمترین نتایج کلو است که نه بسنده از حادثه‌ای جزیی اخذ می کند. کشته شدن یوسف با تبر کله،

ساده، بی آزار، ظریف و
زم دارد. و ابعاد احتمال
ر تمامی مردم ساده دل و
توانمندی است قوی‌تر از
کینه زندگی می کنند و
ف، از اعتقاد به اقدام و
اری می کند.

یدمانش ابدی است. قوم
ی و مرگش صورت مداوم

ن پیش، کوشید تا در آن
مردمانی بسیار ایرانی،
ذار پیرمردی خنزر پنزری
رد و بر لبها، بر گونه، بر
، دو دندان نیش! کلو،
ر دو دستاویز معتقدات
صریح و تلخ و شعاروار
ک کشور معتبر خارجی و
اختن خانه های شنی در
وش جوان و مقتدر، نیت
دشان به آن طریق خام و

اوست. گرفتار در تعلیق
افسانهٔ آتش تن باباطاهر

غریب است چون در فصلهایی از کتاب او را به اندازهٔ کافی
عامی یافته ایم، به آن اندازه دور از حساب قاتل بودن که استعمار
در فصول متعدد کتاب و در شخصیتهای متفاوت گسترده شده. د
به بیانی دارای روح روستایی که ستیزه‌جویی پابرجایشان سلاح
همهٔ اقدامات عاطفی، و گزینشهای رفتاری. نسل پس از نسل به
می میرند. سررشته به تکیه گاه فلسفی رمان، و از اسطوره به واقعیت
تصور به عمل می رسد و روح ساری و مسلط اثر را در تمام زمینه ها ج

«خون سیاوش» از این زمین می جوشد و سوگ او در حیات مر
از این خون می روید و با این سوگ زندگی می کند. هنر، عشق
ماجراست.

به اسطوره های ما نگاه کنید. صادق هدایت هم، نیم قر
قصه های شگرف، ذهنی را که از فاجعه تغذیه می کند، در کالب
به‌نمایش درآورد. ذهنی که نابخواست و ناآگاهانه، خدمتگ
است. پیری که در گذار یک تاریخ پیر و بیمار می پوسد اما نمی می
طراوت زیبا و معصومانه و ابلهانهٔ نسلها، جای دو دندان او پیداست
در ناچیزی، آن است که یوسف با همه چیز بودنش اوست. ه
خویشند. آیا یوسف نمی داند که یک‌تنه و با حرف — با حرفهای
— نمی توان کار بزرگی انجام داد؟ نمی داند که تحصیل در یک
نیت خوب و همت مبهم، در تکنیک پیچیدهٔ سیاست امروز به س
بازیهای زمان کودکی شبیه است؟ یوسف تحصیلکرده باه
خاکسارانهٔ دست‌نشاندگان داخلی و خارجی را نمی شناسد که نزد
آشکار، رجز می خواند؟

یوسف فاقد ثبات شخصیت و تفکری است که لازمهٔ نقش
میان فرهنگ شاعر پرور و زمانهٔ قهرمان ساز، کوهنوردی که به

اعتقاد دارد و عریان در میان طوفان برف به فتح قله می رود. در او آن ناباوری بنیادی است که در جهان دخترانهٔ زری موج می زند. یوسف کشتهٔ جهل است. این جهل به این گستردگی و عمق، قوی‌ترین کارگزار استعمار است. این اعتقادات مرکب هزاران ساله می توانند در دستهای ناتوان و پاکیزهٔ کودکان نیز، اسباب آدم کشی بگذارد.

شرایط انتخاب سرنوشت، به اجبار فرهنگی و اقلیمی و به اختیار وابسته به آن شرایط سرگذشتها را می سازد و این یکی دیگر از نتایج قابل تأمل رمان است.

اما فلسفهٔ هنرمند، نقطه‌ای دورتر از آغاز و پایان سرگذشتها را نشان می کند. در قصه‌ای که به‌ظاهر برای کودکان نوشته شده، طرح زیباشناسانه و شاعرانه‌ای از آن پیداست. نقطهٔ مفروضی، اجزاء به‌ظاهر پراکنده‌ای را به هم می‌پیوندد. سیمین دانشور به صعود هستی معتقد است. در بطن هستی این جهان، گرایشی به تعالی، حضور دارد. مرگ یوسف با همهٔ سنگینی ضربه‌اش، نمی تواند، شور زندگی زری را سرکوب کند. رشته‌ای از شوری متافیزیکی، از هستی قومی خیال زده، به زندگی کوچک یک زن، به زندگیهای کوچک در همهٔ زمانها، جاری است و ستایش زندگی با سوگواری اسطوره همراه است، شاید راز پایداری قوم باشد. فراز این لحظه های تاریک، نیرو یی انسانی به مصاف مرگ می آید. زری بیش از فاجعهٔ مرگ عشق، از دیوانگی می هراسد. راست است. شعور والا ترین هدیهٔ زندگی است. پزشک پیر به کمک می آید و اشاره به واقعیتی که آبشخور هستی است: انسان تواناتر از هر آفریده، انسان جهانی است.

هیچ فاجعه‌ای بزرگتر از توانایی آدمی نیست.

و یک دلداری مادرانه.

برای مردمی که ناظر فرجام عصمت ایده‌آل‌پرستانه و در اقلیت ماندهٔ قهرمانی اسطوره‌سازند و برای کسانی که باید انسان نسبی معاصر را جانشین قهرمان پایان‌یافته کنند، خانم دانشور جهانبینی ممتاز خود را به صورتی مرسوم، محدود می کند. این مسئله به هیچوجه به عنوان یک افت در رمان **سووشون** نیست بلکه مرحله‌ای است که جای تأمل دارد.

برای مردم مشرق زمین — اگر منظور مشرق زمینی منتسب به جهان سوم باشد — دعا و دلداری، تلاش در تشکل توانهای روانی است. توانهای روحی، کاربرد روانشناختی، متافیزیکی تصعید. مشرق زمینی گرفتار سرنوشت ناخواستهٔ ازپیش تعیین شده با یاری روحیات — فرهنگ، هنر، دین، آئینهای رفتار، خرافات، شعر و کلام و آواز و ورد و ابزار — جهان روانی خود را وسعت می بخشد، به خود تسلی می دهد و از سقوط در گودال نومیدی که صورتی از مرگ است برحذر می ماند. او آفتاب، باروری زمین، رنگ آسمان، درخشش ستارگان و جذبهٔ ماه، مهرورزی و شور جنسی و رابطه‌ها و علایق خانواده و قوم و حوصله و و یری پایان‌نیافتنی در ترسیم نگارها و بافت فرشها و دوخت و تراش و صیقل و

تزئین و ترصیع اشیاء و ساختمانها میلیونها دلیل آشکار و پنهان در زیست مادی و این جهانیش می یابد که تذکار ارزش و حرمت هستی است. او بدین وسیله با مرگ می ستیزد چرا که زندگی ارزش آنرا دارد که هرچه دیرتر بپاید. تمام سخنوران بزرگ این فرهنگ سترگ، ستایشگر زندگیند و سیمین دانشور نمی تواند از این قانون بی خبر باشد.

وقتی بیداد به اوج می رسد و مرگ در حقیقتی خانمان برانداز خانه را تکان می دهد، فقط این دعا، این تذکار امیدبخش می تواند مقابل آن بایستد. باز شکر خدا سری هست و فکری و شعوری سالم که بماند و چراغی بیفروزد و بچه ها را بزرگ کند و پرستار هستی باشد. انسان شرقی در بند سرنوشتی از پیش تعیین شده، بدین گونه به تاریخی دیر پای تداوم می بخشد.

سووشون از حکایت زندگی و تلاش و مرگ انسانهای عادی، به نوعی مبارزه اشاره می کند که راز این ملت دیر پای تاریخ است.

ما با فاجعه درآمیخته ایم به هر دلیل که باشد. سهمی از دلایل در خلال فصول کتاب قابل شناسایی است، اما فراتر از آن حقیقت سرسختی ماست که نوعی میراث اخلاقی است و کاستیها و فزونیهای خود را دارد و این نه نشان برتر و کهتری که سر دیرماندن ماست. **سووشون** در محدودهٔ گزارش این راز خود را در گذران تاریخی یک قوم می گستراند و همان کاری را به عهده می گیرد که وظیفهٔ یک اثر هنری است نمایش، به منظور برانگیختن احساس جستجو و توانایی شناخت و دریافت خواننده و این موضوعی است که با گسترهٔ هر تفکر انسانی، همراهی پایدار است.

زمستان ١٣٦٦

حجاب چهرهٔ جان:

به جستجوی «زری»
در «سووشون» سیمین دانشور

حمید دباشی

به جستجوی تو

...

این دفتر خالی

تا چند

تا چند ورق خواهد خورد؟

احمد شاملو

«درآمد»

فرض بر این است و ما نیز چنین آموخته ایم که در آدمیّت آدمی هسته ای هست حقیقی، جوهری هست اصیل، و بر این هسته و بر این جوهر حجابهایی متنوع مترتب است از قیود اجتماعی و تصورات فرهنگی که معنویت و اصالت آدمی را دیگرگونه جلوه می دهد. یعنی گفته اند و ما نیز آموخته ایم که آری مسمّی ای هست که اسمی بر آن استوار است و بین مسمّی و اسم فاصله ای است که فرهنگ و جامعه و سیاست و چه و چه تحمیل و تأکید می کند. همچنین گفته اند و ما نیز آموخته ایم که حقیقت آدمیان، اسطقس هستی به‌قول میرداماد، محجوب در حجابی و یا حجابهایی است مجازی، که از مجاز تصور به حقیقت معنی تفاوت راهی است از کجا تا به کجا. همچنین گفته اند که دریای معنی در ظرف کلمه نمی گنجد، که کلمه خود حجابی است بر چهرهٔ معنی، که معنی مبسوط است

و کلمه محدود. گفته اند و آموخته ایم ما از بزرگان و پیشینیان خود که حجاب چهرهٔ جان می شود غبار تن، که تن بر جان حجاب است و لباس بر تن حجاب است و حجاب بر لباس حجاب اندر حجاب است. و نیز تعهدات و تکلّفهای اخلاقی نیز حجابند بر خودِ خود ما، که خودِ خودِ ما هست، چیزی در جایی، و بر آن پوشانیده ایم، یا پوشانیده اند، حجابهایی و نقابهایی، که دو عنصرند متفاوت: خودِ خود ما و حجابها و نقابهای ما.

اما این فرض و فرضیه های مترتب بر آن خود مجال و مقال تأمّل است؛ و این وجیزه، برگ سبزی پیشکش بزرگوار بانوی قصّه گوی ایران خانم دکتر دانشور، خود تأمّلی از این قبیل.

یعنی می خواهیم بدانیم، ما که در **سووشون** به جستجوی زری خواهیم رفت، که کیست او، چیست او، او که «زری»ش می گویند یا «خانم زهرا». اگر بود آدمی به اندیشه است، زری به اندیشهٔ که می اندیشد: خود یا غیر خود. اگر هستی آدمی به تخیّلِ هستی بخش اوست، روالِ خیالِ زری بر مدار کدامین کهکشان می گردد. و اگر آدمیتِ آدمی به بروز خودی است، چیزی از درون جان، خودِ زری، خودِ خودِ زری، از کجاست و چه چیز است و به کدامین قبله روی دارد.

« ۱ »

«خانم زهرا» خانمی است در **سووشون** خانم دانشور. در صفحات اول **سووشون** «خانم زهرا و یوسف خان» (۵) حاضران در روز عقدکنان دختر حاکمند. هم در این صفحه، گذاری است از «خانم زهرا» به «زری» که «تحسینش را فرو خورد، دست

میان «خانم زهرا» و «زری»؟ مسئله این
جتماعی بر فردیّت و هویّت «زری»، پس
خود نوری فارغ از هر حجابی که به جهیهٔ
. مسئله این است.

سف ندارد. او را به تو خطاب می کند: «ترا
» (۵). ترسی آمیخته به تحسین. لرزشی به
رو است که «یوسف به روی زنش خندید»
سف است. یوسف به یک نظر تا عمق جان
عاطفه و تعقل است که می خواهد. و هم از
«به قول یوسف» و «باز به قول یوسف»
یوسف می اندیشد. در اندیشهٔ زری که خانم

ه» (٦). یعنی شاید، یعنی می بایستی که،

یوسف را گرفت» و الخ. اما چه فرقی است
است. یعنی اگر «خانم زهرا» حجابی است ا
خود نوری فارغ از هر حجابی که به جهیهٔ
جان او می تواند بود. خودِ زری، خودِ خودِ زری

«زری» حجابی به چهرهٔ جان در مقابل یو
خدا یک امشب بگذار تو دلم از حرفهایت نلرزد
عشق و غرور در ته دل. در همین تقابل رو در
(۵). روی جان زری عریان در نظرگاه یو
زری می رود و می روید در آنجا بذر هر چه
این روست که وقتی زری می اندیشد (٦)
می اندیشد. یعنی در پس حجاب تن زری
زهرای بی حجاب است یوسف می اندیشد.

اما زری «در مدرسه انگلیسیها درس خواند

خودِ خودش مستقل از یوسف به بار می آمده. ولی درعین حال «پدرمرحومش بهترین معلم انگلیسی درشهر شمرده می شد» (٦). یعنی بدان هنگام نیز، پیش از آنکه یوسفی باشد، خودِ خودِ زری مستقل ازپدرمرحومش، که هنوز درتداوم رحمتش بر او سایه دارد، نبوده، نمی توانستی بود. چنین است که در تشکیل و تحقیق زری و خودی که او می توانستی بود از کودکی پدرمرحومش دخیل بوده است. دخالتی که گسترهٔ آنرا در وجود یا عدم اعتبار و استقلال شخصیّت زری باید جستجو کرد. جستجویی که می رساند زری با پدرمرحومش می اندیشیده است و حالا با یوسف و «به قول یوسف» و «باز به قول یوسف» می اندیشد.

زری که درمدرسه انگلیسیها درس خوانده، همچنین نزد مستر زینگر «گلدوزی د شبکه وچین دوقلو» (٦) هم یاد گرفته تا زری همچنان که رشد می کند و به انسانی در درون خود پی می برد به خانمی کدبانو نزدیکتر باشد تا به مطلبی یا حقیقتی یا ادعایی یا امیدی یا هراسی یا هرچه که می توانست درمدرسهٔ انگلیسیها یا هرمدرسهٔ دیگر شکل بگیرد.

زری و مادرزری را مستر زینگر متقاعد کرده بود «که اگر دختری چرخ خیاطی سینگر جهیزیه داشته باشد» (۷) چنین است وچنان است وچنان‌تر نیز خواهد شد. یعنی همچنان که تصوّرات زری از کودکی و نوجوانی از خودِ خودش شکل می گیرد، به مدرسه انگلیسیها می رود و خیاطی یاد می گیرد و جهیزیه تدارک می بیند، همچنان، درخط تشکّل و تصاحب آن چنان تصوّری است که متعلق به غیر است، که مشروط به غیر است، [illegible]

است، و به اشارهٔ این واجب‌الوجود زری همواره ممکن الوجود است والاّ ممتنع الوجود. و هم از این روست که در این روزعروسیِ دختر حاکم زری «به‌قول یوسف» و «باز هم به‌قول یوسف» می اندیشد.

زری می تواند برای مک ماهون ایرلندی به زبان دولت استعمارگر او دربارهٔ بساط عقد دختر حاکم توضیح بدهد، اما فقط بعد از اطمینان ما از اینکه افسر اسکاتلندی «با یوسف دوست بود» (۷). یعنی خود زری به اعتبار خود با مک ماهون صحبت نمی تواند یا نمی داند، یعنی زری به اعتبار و مرجعیّت یوسف و دوستی او با مک ماهون با او به مکالمه درملاء عام می‌پردازد، و نیز از همین روست که وقتی زری توضیح می دهد که «عروس روی زین اسب می نشیند تا همیشه بر سر شوهرش سوار باشد» (۷) طبیعی است که «همه زدند زیر خنده» (۷) چرا که این ادّعا خنده‌دار هم هست. عروسی بر زین اسب می نشیند که خیاطی آموخته و گلدوزی و شبکه وچین دوقلو، و نیز چرخ خیاطی را تضمین جهیزیه و شوی کرده و همواره «به‌قول یوسف» و «باز به‌قول یوسف» می اندیشد و با مک ماهون ایرلندی به اذن «با یوسف دوست بودن» صحبت می کند.

زری از گوشواره‌های نازنینش دل می کند برای دختر حاکم که به‌دسیسهٔ عزت‌الدوله برای آنها خواب دیده ولی نه به دلیل ذاتی علاقه شخصی اش به گوشواره‌ها که سبزند و قشنگند و بر زیبایی چهرهٔ او می افزایند وچه وچه، بلکه بدان سبب که «این رونمای شب عروسیم... یادگاری مادر آقاست...» (۸). شب عروسی، یادگار مادر آقا، و خود آقا (یعنی یوسف) تعلّقات و حجابهای جان زری است که از قِبَل آنها تصوری از خویش به تخیّل می‌پندارد. خشم و نفرت او فقط ازپس پشت حجابهای «یادگاری مادر آقا» و غیره مجال نمود و تجلّی دارد، فقط ازپس این پشت و لاغیر.

اما زری خود واقف است که با اندیشهٔ یوسف می اندیشد. او ازپس تشبیه مجلس عروسی دختر حاکم به تعزیه به خود می‌آید که «من هم که حرفهای یوسف را می زنم...» (۹). زری حرفهای یوسف را می زند و به اندیشهٔ یوسف می اندیشد. زری در مدرسهٔ انگلیسیها نیاموخته و یا در هیچ جای دیگر نیز نیاموخته که به اندیشهٔ خود بیندیشد. یعنی خودی در زری نمی‌یابیم، نشانی حتی، که به مصداق آن خود بیندیشد. از خود زری، هر آنچه این عنصر خود می تواند بود، تا زریِ یوسف تا خانم زهرا تا چه وچه فواصلی است که زری به اندیشهٔ و با اندیشهٔ یوسف طی می کند. اما خود زری کجاست؟ خودِ زری که می توانست درمدرسهٔ انگلیسیها و یا در هر جای دیگر بین «پدر مرحومش» و «به‌قول یوسف» شکل و محتوی بگیرد کجاست؟

بدن لخت زری را مادر حمید خان «با چشمهای لوچش بد و خوب» (۱۰) کرده بود بلکه برای پسرش زنی باشد. اما اندیشه زری که در روزعروسی دختر حاکم به عقب بر می گردد و در بدن لخت خود می اندیشد می گوید: «اقبالم بلند بود که یوسف همان وقت از من خواستگاری کرد...»(۱۰). اقبال بلند زری در یوسف است. اقبالِ زری ممکن است به وجوب یوسف.

«زری همه چیز تقلّبی دیده بود» (۱۱)، یعنی همه چیز را در قالبهایی غیر آنچه هست و می باید و می شاید دیده بود، و برای این دیدن او قالبهای مناسب را از نامناسب باز می شناخت. زری قالب قابل قبول را می شناسد، می‌پذیرد، و نیز می‌پندارد. زری، از بدن

حاکم آراسته به گوشواره‌های زمرّد یادگار مادر آقا تمامی قالبهای شایستگی و بایستگی را می شناسد و می‌پندارد و به موازین سهمگین آنان روزگار می برد.

به مجرد اینکه زری دست رد به سینهٔ سر جنت زینگر می زند که از او تقاضای رقص کرده بود «به شوهرش نگاه» (۱۲) می کند، به جستجوی نظر تأیید، و به یک چشمک یوسف دل زری فشرده می‌شود(۱۲). زری زنهای دیگر را که با افسران انگلیسی رقصیده‌اند به دیدهٔ تحقیر نگریسته است، زیرا در نظر او که نظر یوسف است رقص به ناخودآگاه تماس عمودی خواستهای افقی است. چشمک یوسف پس مهر تأیید است بر

نجابت زری: «مرحبا زنِ نجیب من که با افسر انگلیسی، سمبل امپریالیسم، نرقصیدی.» یوسف نمی گوید، اما زری می‌پندارد که یوسف می اندیشد. دل فشردهٔ زری آرزوی بی‌تاب تأیید است: «دیدی شوهرم که با غیر تو، با آنکه تو غیر می دانی، نرقصیدم.» زری نمی گوید. اما می اندیشد.

زری در مقابل یوسف «از تو به یک اشاره از ما به سر اطاعت» است. یوسف غیرمترقبه می گوید «پاشو بی سر و صدا برویم.» زری می گوید: «هر طور میل توست» (۱۲). زری به اندیشهٔ یوسف و به رأی او پاسخ می دهد. زری گوشواره های نازنینش را در عروسی دختر حاکم جا می گذارد و حتی نمی اندیشد که شاید، شاید در رقص با سر جنت زینگر تجربهٔ شاد معصومی بود که او هرگز نمی داند، که او هرگز نخواهد دانست.

در میان شعر درخت استقلال مک ماهون شاعر دائم الخمر ایرلندی و خشم یوسف، زری قناعت می کند به یک «زری شما هم بیائید. وجود یک زن قشنگ همیشه هیجان‌آور است» (۱۳). یعنی قشنگی صورت بزک کردهٔ زری، صورتکی بر صورتکی، تنها صفت ممیزهٔ اوست از مک ماهون و یوسف هنگام که به شعری می گرایند. یعنی عاطفه و عقل، دو ممیزهٔ آدمیت آدمی، وجود زری را ایجاب نمی کند. صورت زری، صورت بزک کردهٔ زری، صورتکی بر صورتکی، او را و حضور او را ایجاب می کند، و آنهم نه به سهم و وجه خود که فقط چون بهانه‌ای برای هیجان مک ماهون. هیجانی از چه دست اما؟ چرا زری را خشم و طوفان در نمی رباید. خشم زری، اما خشم زری کجاست. و کجاست آیا شعر زری؟ و چنین است که زری منحل در شعر مک ماهون و خشم یوسف است. زری حتی از اهانت مک ماهون که او را یعنی صورتکی بر صورت او را مهیج می نامد خشمگین نمی شود. زری حتی توهین مک ماهون را توهین نمی داند. چرا که برای این تشخیص زری می بایستی که وسیله‌ای می داشت، وسیله صولت و هویت نفس، صولت و هویتی که او نمی دارد. چنین است که زری اهانت مک ماهون را کامپلی منت می داند، زری که در مدرسهٔ انگلیسیها بوده. و چنین است نیز که در قدم بعدی زری ساقی است: «زری، جام ما را پر کنید» (۱۳)، مک ماهونِ دائم الخمر شاعر ایرلندیِ خبرنگار جنگ می گوید. ای زری معصوم، اما خشم تو، نفرت تو کجاست؟ کجاست عصیان تو، سنگباران خشم و نفرت تو بر جام و جامه و هستی و بود و نبود مک ماهون و هر که از او مک ماهون‌تر، کجاست؟ کجاست خشم تو و شعر تو؟

گاه به جستجوی زری از بیراههٔ یوسف باید رفت. یوسف اما سخت در بند «مرد بودن» است که «خوب آخرش یک مرد هم دیدیم» (۱۶)، یا «نباید زمینی خالی از مرد باشد» (۱۹)، یا برادرزاده‌اش هرمز از قول معلّم تاریخش رفیق فتوحی که «مرد چنین باید» (۳۶)، یا دم گرفتن مک ماهون به ندای یوسف که «تمام صفات مردی و مردانگی» (۴۰) چنین است و چنان است و از این نیز آن چنان‌تر می تواند بود، یا در مشاعر خود زری هم،

خودی به‌عاریتی از یوسف، که «زنهای مرد و مردانه شهر که از هیچ مردی در این دنیا نمی‌ترسیدند» (۴۳). یوسف است و تمامی مشاعر آبَرمردی که جاری و ساری است در مک ماهون ایرلندی، رفیق فتوحی شبه روسی، هرمز عینکی، و حتی در تداعی معصوم زری. و چنین است که در میان مردانگی یوسف و نامردی ابوالقاسم خان برادرش، زری برای «برادر شوهرش» جین و ویسکی را تمیز می‌دهد. حکایتی است این انحلال زری در یوسف و در هرچه از او ساطع و جاری است. زری هیچ نمی‌گوید. «من چه بگویم» (۱۷) تنها جواب اوست به خان کاکا که در عین نامردیش، یا شاید به‌راستی چون نامرد است جنب راست است که، حداقل به «زن داداش» می‌گوید «تو چیزی بگو». زیرا یوسف

استی زری تو چیزی بگو. هرچه باشد. بگو». اما به ر

سرانجام زری می‌گوید خود پردهٔ دیگری است. در جواب ابوالقاسم خان که اما آنچه
ف] به سرش بزند فردا عصر جشن آنها نیاید...» زری می‌گوید، بهانه‌ای به «نکنند [یوس
دن یوسف و او: «فردا شب، شب جمعه است، می‌دانید که من نذر دارم.» تأیید نیامد

که اگر دنیا خانهٔ نیما بود، خانهٔ زری دنیای اوست. این ادعا هم نه از اما دریغ و درد
وی تضرّع: «زری گریه کنان گفت: «هر کاری می‌خواهند بکنند اما سر استدلال که از ر
ن نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محل مردستان... شهر جنگ را به لانهٔ م
همین خانه است...»» (۱۹). چنین است آیا که اگر دنیا را آب ببرد من، مملکت من
و وجدانیات زری وارد نخواهد شد؟ مادام که خانه او، دنیای او، خللی به مشاعر

پابرجاست؟ این یعنی تسلیم عاطفه و عقل، وجدانیات و مشاعر زری، به هیچ. این یعنی دست‌آموزی و بومیّت و اهلیّت محض. زری کدبانویی است که خانه بمانده، و اگر بر آینه ذهنش تصوّری از خود منعکس است جز تجلّی غیر، یوسف در مقام اول، نمی‌تواند بود.

ولی حرف آخر در کلام یوسف است که به خیال خود و صد افسوس به خیال زری نیز نهایت محبت خود را به همسر و یار و یاورش، به انسانی که با او می‌زید، چنین می‌گوید: «شده‌ای عین صورتک روی خشت. به خدای احد و واحد خودت از این صورتکها که می‌سازی هزار بار قشنگتری» (۱۹). یعنی هیهات که زری صورتکی است. زری صورتکی است هزار بار قشنگتر از صورتکهای دیگر که خود می‌سازد. یعنی زری نه هزار که هزار و یک صورت می‌سازد. یکی از صورتکها را به صورت خود می‌زند، بزک شب عروسی دخترحاکم، و هزار دیگر به هزار عروسک دیگر. صورتکی بر زری، صورتکی بر عروسکی. زری عروسکی. وجه تمایز فقط این است: صورت زری هزار بار زیباتر از صورتکهای دیگر، به مرحمت و التفات یوسف. پس محک و معیار جانداری و مشاعر و عاطفه و عقل نیست. آنچه آدمی را از عروسکی تمییز می‌دهد. محکی اگر هست زیبایی عروسکی است، که زری هزار بار زیباتر از عروسک است. و چون عروسک خود هیچ چیز نیست الا زیبایی مصنوعی، پس زری خود هزار بار مصنوعی‌تر زیباتر یعنی هزار بار عروسک‌تر است. پس این است زری: عروسک: هزار بار عروسک‌تر.

درست بعد از تلفیق زری به عروسک و هزار بار عروسکتر است که یوسف می‌گوید: «پاشو جانم. دلم هوایت را کرده» (۱۹). مردانگی یوسف در مجلس مهمانی شاخ شانه به سر جنت زینگر می‌کشد و در خلوت اتاق خواب هزار بار عروسکتری را به آزمون مردانگی ملعبه می‌دارد. «زن لخت که می‌شد چراغ را خاموش کرد»(۱۹). و تاریکی آخرین حجاب است که بالاتر از سیاهی رنگی نیست.

زری یوسف. عروسکی هزار باره به ریسمانهایی به چنگ یوسف. این است فصل اول قصّه زری.

«۲»

تماس زری با جهان خارج از باغ عدنش تماس با زندانیان و دیوانگان است. موجب این نیز پردهٔ دیگری از زندگی مادری و همسریش. تولد خسرو نذر نان و خرما را برای زندانیان و تولد دوقلوها همان را برای دیوانگان موجب شده است (۲۱). پس معادله زندگی زری چنین بوده است، یعنی چنین پیش‌رفته است: از پدر مرحومش، به مدرسهٔ انگلیسیها که چیزی به او نیاموخته مگر الفبای زبانی دیگر تا بدان هم چیزی نگوید، به مادر شوهر مرحومش و گوشواره‌های زمرّدی که او را به یوسف پیوند می‌دهد، به شوهر مرد و مردانه‌اش

که او را عروسک و هزار بار عروسکتر می داند، به دو شکم زایمان چپ اندر قیچی که نذر را ایجاب کرده، به خسرو و مینا و مرجان که زری را به باغ عدنش میخکوب کرده اند از پس آن نذرها و دعاها، به جهان نه‌توی هزارلای نذرها و نیازها و شبهای جمعه، و هم از آن سر به جهان زندانیان زندان و دیوانگان دارالمجانین. و هم بر مدار چرخان این معادله است که زری تصوّری از خود به ذهن دارد. اما در مغز استخوان این مدار سخن اینجاست، در اندرون خستهٔ این آمد و شدهٔ خودِ خود زری کدام است؟ به چه می توان انگشت نهاد و گفت: «آری، زری این است. و زری این را از یوسف به عاریت نستانده.»

گوشواره‌های زری، زینتی به یادگار «مادر آقا» بر نرمهٔ گوش هزار عروسک، اما خود حکایتی است. زری آنی از فکر آنها بیرون نیست. «در باغ را زدند، دل زری تو ریخت، لابد گوشواره‌ها را از خانهٔ حاکم آورده بودند» (۲۳). ولی همیشه این فکر به اندیشهٔ و با اندیشه یوسف است. «نکند آنقدر دیر بفرستند که یوسف بیدار شده باشد...» (۲۳). همچنین، گوشواره‌ها یادگار مرحوم مادر آقا یعنی مادر یوسف است، که در شب عروسی او با یوسف به گوش او کرده اند. و نیز گوشواره‌های زمرّدی عین چشمهای یوسف است (۱۲). اگر گوشواره‌ها نمادی از تزیین و زیبایی و زنانگی زری می توانست بود، خود نشان حلقه به گوشی هم هست هنگامی که زری را یوسف به تمثیل هزار بار عروسک‌تر می خواند، درست به هنگام همآغوشی. و فقط هنگامی که یوسفِ عریان بر عریانی زری می غلطد، زری گوشواره‌ها را از یاد می برد. گوشواره‌ها بر صورتک زری، اشارتی به حلقه به گوشی زری یوسف را.

از گوشواره به گوش، از گوش به صورت، از صورتکها صورتی. و نمای این صورت در پهنهٔ طیف وسیعی از پدر مرحومش تا زندانیان و دیوانگان. بین زندانیان و دیوانگان زری هجای بیهودگی و بیخودی را تکرار می کند: «زری یک هفته می رفت زندان و هفتهٔ دیگر می رفت دارالمجانین.» و هم اگر زری صورتکی دیگر بر صورتکش می کشد، یعنی اگر «حالا پشت میز آرایش، داشت ایستاده بزک می کرد» (۲۳) خود هنگامی است که در شُرُف رفتن به زندان یا دارالمجانین است.

زری همواره در پناه است. چه یوسف حضور داشته باشد چه نداشته باشد. در پناه غیابی یوسف و حضور عمه خانم و خسرو و سحر است، هر یک تداومی از یوسف، که به خان عموی در اقلیت می گوید: «خان عمو، عمه خانم اینجا بزرگتر همهٔ ما هستند و روی سر همهٔ ما جا دارند» (۲۶). این یعنی تقاضای مُهر تأیید یوسف، هر چند در غیاب. این یعنی تار دیگری از تارعنکبوت تنیده از یوسف. بر گسترهٔ تو در توی این تارها و تارهاست که زری تصوری از خود می یابد.

زری همواره در پناه است. در پناه شهری که از خانه‌اش ساخته. در پناه این شهر و دنیای اثیری تپه و ایوان و جوی آب و درخت نارون و نارنجستان و درخت هفت نوبر و

تلنبار گلها و سبزیهای هر فصلش و گلها و سبزیهایی که حتی اسمشان آدم را خوشحال می کند و بیدمشک و اترج و شاطره و تارونه و نسترن و شکوفه های بهار نارنج و گنجشکها و سارها و کلاغها. تنها عذاب زری در این بهشت اثیری شلختگی گنجشکها است (۲۷). در محفظه و پناه این دنیای اثیری، این باغ عدن، آیا زری به چه می تواند اندیشید؟ مشاعرش را چه می تواند انگیخت؟ وجدانیاتش را چه می تواند آزرد؟ درپس پشت این دیوار گل و سبزه وچمن... زری، خود زری، کجاست؟

«۳»

زری عقل را به یوسف واگذاشته و خود به عاطفه ای ساختهٔ دنیای اثیری دل خوش ساخته است. بعد از نطق غرّای یوسف در منقبت عشق و شرف و حقیقت، زری قانع است به پندی خوش خیم و مادرانه که: «به عقیدهٔ من [کدام من؟] تو[یعنی خسرو] پاشو برو خانهٔ عموپیش هرمز، سحر را که نعل کردند برگرد» (۳۰). ولی این «عقیدهٔ من» عقیدهٔ زری نیست. هنوز در زری «من»ی نیافته ایم که بر او عقیده ای مترتب باشد. اما این «به عقیدهٔ من» در کم رنگی و بی رنگیش، صرف زمینه ای است که بر گسترهٔ آن منویّات بزرگ منشانهٔ یوسف مجال نمود می یابد. «عقیدهٔ او» در هر حال و به هر جهت آن چنان و فقط آن چنان است که عقیدهٔ یوسف را آن چنان تر کند.

در انحلال در یوسف و نیز در انحلال در دنیای اثیری باغش زری تا بدان جا می رود که همان طبق کش اولی گفت: «مثل اینکه خانم اهل این شهر نیستند» (۲۳). انحلال زری در شهر اثیری باغش مترادف با تسطیح همهٔ آلام عالم بر مدار صفر است.

با آنکه به خان داداش جوابی نمی دهد اما زری متقاعد است به خطاب برادر شوهر که: «زن داداش [نه زری و نه خانم زهرا] چند ساعت است جلو آینه ای؟ کو داداش؟ کو خسرو» (۳٤). یعنی داداش و خسرو جایی دارند به غیر از جلوی آینه؛ و زری هیچ جای دیگری ندارد به غیر از جلوی آینه. یعنی جای زری همواره جلوی آینه است: چهره ای بر چهره او. چهره ای به بزک او. چهره ای بر چهره ای بر چهره ای. زری ازپس بزک ازپس تصویرش ازپس آینه. و بعد تضاعف و تکاثر دو چهره، دو آینه، در مقابل هم تا بی نهایت. در این بی نهایت تصویر و تصویر اما خود زری کجاست، یا خود کجا می تواند بود.

زری نقشه نمی خواند. «زری نگاهی به نقشه انداخت. آن قدر علامتهای جور واجور رنگارنگ روی نقشه گذاشته بودند که اگر آدم علامتها را هم می شناخت باز گیج می شد» (۳۵). اما «یوسف سراغ نقشه رفت» (۳۵). یوسف نقشه می خواند. پس زری همچنان زمینه است. زمینهٔ بلاهت در این مورد برای شاخ شانه های ذکاوت یوسف، زمینهٔ سفاهت برای «عجب لت وپارش کرده اند» یوسف. زری زائده ای بر یوسف است که یوسف را می نمایاند، آن چنان که کلاهی صورتی را، انگشتری انگشتی، دستبندی

دستی. زری طاقی است بر سر یوسف، قابی بر اندام او، هاله‌ای بر چهره‌اش، فرشی تحت اقدامش، پرده‌ای در پشت سرش، شالی بر گردنش. زری آنجاست و فقط آنجاست که یوسف خود بنماید که یوسف بیشتر یوسف باشد. اما زری، اما خودِ خودِ زری، خودِ خودِ زری اما کجاست؟

اعتراف زری را به خود در مقابل دختر حاکم چگونه باید خواند، که «زنهای پخمهٔ مثل من هم چنین بایند» (۳۷)؟ این اعتراف از فرط عصبانیّت است. عصبانیت از از دست رفتن گوشواره‌ها که به رنگ چشم یوسف بودند و... زن پخمه یعنی چه؟ یعنی زری پخمه است؟ اما این اعتراف ما را به جایی نمی برد. اول باید زری را یافت. ذات زری را. بعد مگر صفتی از صفات او را. پخمگی یا هر چیز دیگر. ذات زری کجاست؟

زری بزک کرده در مهمانی ایستاده است بین مترسک باد کردهٔ هیتلر و صدایی که «پشت سر زری زمزمه کرد: «هیتلر»» (٤١). زری و مترسک هیتلر. یکی ساختهٔ دست پدر مرحومش و یوسف خان، دیگری ساخته «مرد لاغری با ابروی پاچه بزی و سبیل جو گندمی و...» (٤١-٤٠). اما زری انسان است؛ و مترسک انسان نیست. اگر چنین است پس زری کجاست؟

«٤»

آنچه زهرهٔ زری را می برد (٤٣) حجاب دروغین ملک رستم و ملک سهراب است. هر چند «زری همه چیز تقلبی دیده بود اما قشقابی تقلبی به عمرش ندیده بود» (۱۱)، اما باز زری به حجاب دروغین آموخته نیست. حجابهای راستین، هرآنچه عرف و عادت می آموزد، حُرمت و حَرم زری را تعریف و تضمین می کند. مرد به حجاب در نمی آید، یعنی مردان، طرح گستردهٔ یوسف، به حجابهای ظاهر، به چادر سر، در نمی آیند. ملک رستم و ملک سهراب، به غرابت هیبتشان در چادر، استثنایند که قاعده را تأیید و هم تعریف می کنند. تعریف و تأیید و تبلیغ قاعده، عملکرد استثناء این است. ولی این استثناء، ملک رستم و ملک سهراب در چادر، مادام که رازی است نگشوده، مادام که اندامهای مردانه در پس چادر زنانه از خنده می لرزند، زری دلواپس است. دلواپسی زری، هر چند آنی و زودگذر، ناشی از تشتت توازنی است که همواره در مخیلهٔ او شکل گرفته است. در مخیلهٔ زری حتی اسم گلها به توازنی صوتی شکل می گیرد. توازن تکرار «ت» (و «د») بیدمشک به تقریب «ت» و «ط» شاطره به «ت») در مسیر «بیدمشک، اترج، شاطره، تارونه، نسترن» (۲۷). توازن تکرار «ت»: نمادی و تمثیلی از روح توازن‌طلب زری. اما همچنان که گنجشکها با شلختگیشان و با فقدان حتی یک «ت» در نظام صوتیشان، لج زری را در می آورند (۲۷)، حجاب بیموقع و بیجا و نبرازندهٔ ملک رستم و ملک سهراب زری را مضطرب می کند.

از اضطراب زری به خجالت یوسف. از مجرای ملک رستم و ملک سهراب و خاطرات مشترک هرچهارآنان. آنچه یوسف را خجالت می دهد (٤٥) اشتباه نقش سر بریدهٔ سیاوش است اول با سر بریدهٔ یحیی تعمید دهنده و بعد با سر بریدهٔ امام حسین. زری در مدرسهٔ میسیونرها درس خوانده پس سر بریده از آن یحیی تعمید دهنده است. زری شیمهٔ جغرافیایی است پس سر بریده از آن امام حسین است. زری سووشون را نمی داند، و این بهانهٔ دیگری برای اظهارفضل یوسف: «بیشتر از این خجالتم نده جانم، این سیاوش است» (٤٥). باز هم زری نقشی برفرشی بر زمینهٔ سربی آن عِلم عَلیم یوسف تا خود بنماید. یوسف خود می نماید؛ اما خود زری کجاست؟

ازپسِ حجاب چادر، ملک رستم و ملک سهراب به لحظه ای به پشتِ حجاب زبان ترکی می روند که زری نمی داند و حجاب است. و دوباره زری «دلش شور» می افتد (٤٧). باز هم تشتّت توازنی که زری را در باغ اثیریش آرام می کند. ازپی این تشتّت است که زری به زمین می نشیند. در اوج خشم نفرت‌بار یوسف بر ملک رستم و ملک سهراب که «غارت و برادرکشی را از سر» (٤٨) گرفته اند، زری روی زمین می نشیند در مقابل یوسف که روی مبل نشسته است. سپس زری چکمه های یوسف «را ازپایش در» (٤٨-٤٧) می آورد. این حضیض ذلت است. عمق نیستی. درست در لحظه ای که یوسف غرور و سربلندی شرافتمند بودن را به نمایش می گذارد، حکایت زری با زمین است و چکمه های یوسف و سکوت و دیگر هیچ. اما خشم زری کجاست؟ طوفان خشم زری از برادرکشی (خواهرکشی چه؟) به کجاست؟ آوار کدامین سامان را به خرابی می کشد؟

سهراب می گوید: «خانم زهرا که غریبه نیستند» (٤٨). اما زری عجیب غریبه است. غریب است و غریبه. کیست زری؟ به کدامین غربت معتزل است این انسان؟ چهرهٔ آشنایی چرا از او پیدا نیست؟ او چکمه ازپای یوسف می کند، او چکمه ها را به خدیجه می دهد که «بده غلام تمیز کند» (٤٨). و نیز به خدیجه می گوید: «چای هم بیاور». اما خشم. خشم. چکمه و چای. زمین و خاک. سکوت مگر به فرمانکی به خدیجه برای پذیرایی دیگران. اما خود زری چه؟ چرا حرفی نمی زند. چرا در بحث شرکت نمی کند. دربارهٔ ملک رستم و ملک سهراب و برادرکشی و خواهر کشی و انسان کشی آنان او، زری، خودِ خودِ زری، چه فکر می کند. از کجا می شود این را فهمید؟ چیزی بگو زری. کاری بکن. غیر از چکمه درآوردن (٤٨) و قلیان بردن (٥٢) و آسپرین آوردن (٥٣)، کاری بکن، هرچه باشد. کاری که ازپس آن، حرفی که از فحوای کلامش ترا بتوان یافت. خودِ ترا. خودِ خودِ ترا.

ملک رستم که چادر سر می کند وارونه است. «زری خندید و گفت «وارونه سر کرده‌اید، درزهایش پیداست»» (٥٥). چادر اما بر اندام ملک رستم زائد است، وارونه اش مضحک است. حجابهای ضخیمی اما که برچهرهٔ جان زری از عادات و

اطواری که او را کدبانویی خانه‌دار و هیچ چیز دیگر جلوه می دهد اما مضحک نیست. آدمی را به شگفتی وا می دارد. بین چای و چکمه و قلیان و آسپرین چهاردیواری عجیبی است که زری در محدودهٔ محیط آن می چرخد و می چرخد. در خارج این مربع رستم و سهراب و یوسف و آدمیان دیگر زندگی را تجربه می کنند با غرور و شرف، با بلاهت و سرسختی. اما زری. اما زری آنگاه که چکمه‌ای از پای در نمی آورد و چایی دستور نمی دهد و قلیانی نمی برد و آسپرینی نمی آورد، «دلش آشوب می شود» (۵۰) از تصور زنی که به سگ‌توله‌ای شیر می دهد. و یکبار هم می خندد (۵۵) وقتی مردی چادر وارونه‌ای سر می کند. چادر وارونهٔ زری. اگر زری چادر و چادرهایش را وارونه می کرد. برای لحظه‌ای هم. جلوه گر حقیقتی از او می توانست بود خود اگر به لحظه‌ای هم حتی چادر عادات و اطوار، چادر چای و چکمه و قلیان و آسپرین، از سر بدر می کرد و وارونه می کرد. حتی برای لحظه‌ای هم.

اما زری حکایتی است، آیتی است زری، از شرم و شرمگینی در قفای حجاب، ملک رستم و ملک سهراب که در زیر چادر خانه را ترک می کنند، عمه خانم نمی داند که آنها مردند و بی هوا داد سخن از شکار آهوی آبستن می دهد که یکباره زری می گوید: «چادرتان را بیندازید روی سرتان، اینها که در باغ نشسته‌اند مرد هستند» (۵۶). «پناه بر خدا! رو به هفت کوه سیاه! دورهٔ آخرالزمان» عمه خانم به هواست و پنجه هایش به صورتش نشانه انتباه. اما بر عمه خانم حرجی نیست. هر چند او را، خودِ او را، خودی که او خود از خود ساخته، دلیرانه‌تر در آینده خواهیم دید. اما چادر او به هر تقدیر دو رو یه است: هم بر جوهر جانش خیمه دارد و هم بر صورت ظاهرش. اما زری چه. زری که چادر از سر گرفته. او چرا چنین در پس پردهٔ پندار غیر چهرهٔ جان در خفا می دارد؟ اما خود آیا در پس پندار غیر، زری را چهرهٔ جانی هست؟ چهرهٔ جانی هست آیا زری را سوای پردهٔ پندار غیر؟

« ۵ »

زری با سحر چه خواهد کرد؟ قیچی باغبانی در دست، زری آخرین رمق باغ را سر و سامان می دهد و برای خانه گل می چیند. یوسف به گرمسیر رفته وزری به گرمسیری باغ مانده. چرا زری نرفته نمی دانیم. اما در غیاب یوسف هم زری نظم ظالمانهٔ حیات خویش را بر خانه و حیاط و باغ و از همه بالا تر بر تصورات خود استوار می سازد. اما نظم ظالمانه یا سکون اثیری زری، هم اکنون، در شرف تشتت است. در شرف همین تشتت است که دوقلوها یادآور او می شوند: «دست پدر گنده است و می تواند، تو دستت کوچک است و نمی توانی» (۵۸). ولی آیا سخن دوقلوها راه به جایی می برد: «بگذار دستهایت بزرگ شود» (۵۸). دستهایی به نشانهٔ توانایی. توانایی یک انسان. ایستاده بر دو پای خود.

ابوالقاسم خان آمده است و سحر خسرو را برای گیلان تاج حاکم می خواهد. زری چه خواهد کرد؟ «زری چشمهایش پر از اشک شد. از میان اشکها نگاه کرد به عمه» (۵۹). باز هم اشک زری، پرده‌ای سیّال بر نظرگاه او. تا دنیا را باز هم ازپس پرده تار دیگری ببیند. باز هم نگاه تیرهٔ زری به دست یوسف. اگر نه یوسف، ادامه یوسف در خواهرش عمه خانم.

راه حل زری همیشه گریز است: «زری نمی خواست اصلاً فکر جدایی پسرش را از سحر بکند، دربارهٔ مار هرچه بیشتر حرف می زدند بهتر بود» (۶۰). باز هم خانم فاطمه است که «ازبس خشمم گرفت، تریاکهای نازنیم را ریختم توآتش» (۶۰). خانم فاطمه، نایب التولیه در غیاب یوسف، طرف اصلی مشاجره با ابوالقاسم خان است و دفاع از حقوق خسرو و سحر. اما زری صم بکم. صم بکم تا حدی که حرف عمه خانم اعلام می کند: «نمی دانستی که زن داداشم بی اجازهٔ یوسف آب نمی خورد؟» (۶۱). تشنگی. تشنگی زری. آب کم جوی، تشنگی آور به دست.

ابوالقاسم اعلام می کند: «زنها ناقص العقلند» (۶۱) و اینکه «فردا صبح می فرستند دنبال سحر» (۶۲)، که زری منفجر می شود، «انگار ستاره‌ای در روحش جرقه زد» (۶۲). «خودم می روم پیش حاکم» زری می گوید. طلایهٔ خشمی از درون زری. اما خان کاکا حرف آخر را دارد: «زن داداش» یعنی تو نیستی مگر کسرهٔ تعلیقی، علامت ملکی، «چشمم روشن» یعنی چیزهای تازه از تو می بینم. چیزها که نمی بایست دید. چیزها که برازندهٔ کدبانویی تو نیست، «تو هم که حرفهای یوسف را می زنی؟» (۶۲). پس زری به خشم یوسف خشمگین و به نفرت او متنفر می شود. الفبای خشم و نفرت زری را یوسف به ودیعه نهاده. یعنی زری محکوم به چنین و چنان روابط و ضوابطی در حیطهٔ حیات خویش است که جز به حرفهای یوسف سخنی نمی تواند گفت. زری نمی تواند مگر اندوهگین بگوید «با حاکم که نمی شود، با سر جنت زینگر هم که نمی شود. هر دوشان برادرخواندهٔ همدیگرند. شهر شده محلهٔ مردستان» (۶۴). و این کلام و سیاق عبارت یوسف است، و خان کاکا کلامش را می برد (۶۴) و به حق می گوید «لااله الاالله، باز هم حرفهای یوسف» (۶۴). یعنی خان کاکا صرفاً قول خود زری را در فصل اول قصه‌اش بازگو می کند، در مجلس عروسی دختر حاکم، «به قول یوسف»، «باز هم به‌قول یوسف» (۶)، خود زری گفته بود هم در آن مجلس که «من هم که حرفهای یوسف را می زنم...» (۹). یعنی خان کاکا تهمت نمی زند، حرف خود زری را تکرار می کند. و هر دو، زری و خان کاکا، به حق می گویند. زری همواره، همواره خانم زهرا، «به‌قول یوسف» و «باز هم به‌قول یوسف» می گوید. صدای زری اما، قول زری اما، تنها قول و صدای زری است که نیست.

«۶»

فصیح الزمان، زن حاج آقا، سودابهٔ هندی عشق حاج آقا، عمه خانم دختر حاج آقا، چهره‌هایی از زری در نسل قبل. سه چهار چهره از سی و دو «عروسکهای برنجی دورتا دور منقل» (۷۲)، یا از هزار بار عروسکها و صورتکهای زری (۱۹). عروسکهای «بی چشم و ابرو» (۷۲). چهره‌های بی هویت. انسانهای گمگشته. فصیح الزمان گمگشته در ننگ و در حسادت سودابهٔ هندی؛ سودابهٔ هندی گمگشته در ابهام «البته او بی‌بی را آواره کرد... اما عجب زنی بود» (۷۲)؛ عمه خانم گمگشته در «پیش پدرم عربی و فارسی خوانده بودم و پیش محمد حسین برادر سودابه هم جغرافی و هندسه» (۷۲). اما جان این آدمیان، جوهر جان این آدمیان، خود در کجاست؟ فصیح الزمان چرا فکر و ذکری غیر از آقایش امام حسین، با تمام آقائیش، نداشته است (۷۹). سودابه که از جمادی مرده است و نامی شده (۷۹)، اوّتا ازملایک بال و پر برآرد چه ودیعه ای، چه هنجار و ناهنجاری، را در جوهر جانش پاس می دارد؟ جان این عروسکهای بی چشم و ابرو کجاست؟ روان این چهره های برنجی دورتا دور منقل عمه خانم؟ کجاست غرور این تزیین مردان زندگی؟

«۷»

زری سحر را از دست می دهد، چونان حبابی که بادش را. اول امید پنهان شدن در پس یک دروغ: «اگر کسی از طرف حاکم آمد و چیزی خواست بگوییم خانم خانه نیست» (۸۲). غلام را دستور داده بود. به‌دروغ. بعد هم جرأت باز کردن نامه حاکم را به تنهایی در خود نمی بیند. «زری به ایوان رفت و منتظر ماند تا عمه خانم نمازش را سلام داد و پاکت را باز کرد» (۸۳). اولین عکس العملِ بعد از خواندن نامه هم کسب تکلیف از عمه خانم، که تداوم حضور یوسف است. «حالا چکار کنم؟» (۸٤). عمه خانم را، حضور یوسف را در غیاب، می گوید.

زری بین دو ترس، بین دو چهره، بین دو نقاب، مستور است. به‌قول عمه خانم، «بدهی بد ندهی بد. اگر بدهی می دانم یوسف و خسرو کارستان می کنند. اگر هم ندهی، دیدی آن روز [خان کاکا] چه جز جگری زد؟ (۸٤). فرار از هر صورتک پناه به دیگری است. پس در کمال انفعال زری «پاکت [پول] را گرفت و باز کرد و شمرد» (۸۵). تصمیم نهایی، غلبه ترس از حاکم بر ترس از یوسف، یا غلبه ترس از تشتتی آنی بر تشتّت [illegible] «فعلاً بچه را بده برود تا بعد فکری بکنیم» (۸۵). ولی، آن «تا بعد

[illegible]

یوسف، که مقاومتی می کند «هر کس می خواهد سحر را ببرد... با بیل همچین بزنم به کمرش که برود لای دست ننه اش» (۸۷-۸۶). اینجاست که لحن و فحوای کلام زری ایمان آدمی را سلب می کند: «زری آمرانه گفت: «اینجا من دستور می دهم. خانم خانه من هستم. برو سحر را از طویله درآر»» (۸۶). این تأکید را زری به گوش غلام ولی به هوش خویش می کند. زری بیش از غلام احتیاج دارد بداند که خانم خانه است. و از همین روست که تأکید ظاهری او اشارتی است به تردید درونی او که در واقع خانم خانه نیست. یا حرفِ که در آن خانه محلی از اعتبار دارد. بعد هم که سحر را می دهد و به دروغی دیگر می خواهد او را مرده وانمود کند، «به غلام دستور داد نزدیک طویله، ته باغ صورت قبری درست کند» (۸۷). و بالاخره کلام آخر اینکه غلام را بگوید «اگر به خسرو بروز دادی وا می دارم آقا جوابت کند» (۸۷).

منطق و خشم، عقل و عاطفهٔ زری کجاست؟ کجاست آدمیّت و اراده و اعتماد و اتکاء به نفس این انسان که زری اش می خوانیم؟ انسان است این زری یا ملعبهٔ حوادث، بیدی به هر بادی. چرا به جای غلام به ژاندارم تشر نمی زند؟ چرا اصلاً صورت قضیه را، سحر و خسرو و یوسف و خان کاکا و حاکم و بقیه را، تغییر نمی دهد. چرا بر اساسی نو، آنچه که از آدمیت خود او نشأت گرفته، طرح روابط را نمی زند. چرا زری محکوم و ملعبهٔ هر بادی از حوادث است، بی ریشه ای از ساقهٔ جان خود؟

زری با خفت و خواری و «با وجودی که عزت الدوله کلفت سوگلیش را هم با خود آورده بود، اما زری فردوس را به اتاق خسرو فرستاد تا استراحت کند و... بادبزن آورد و جلو عزت الدوله گذاشت» (۸۸)، و بعد هم به استراق سمع می نشیند، در خانهٔ خودش، به امید آنکه سحر را دوباره دریابد. دریابد سحر را دوباره به دروغ و تملّق و خفت و خواری. حتی به تملق عزت الدوله که گوشواره های زمردش را از چنگش درآورده بود و با چشمهای لوچش بدن لختش را ورانداز کرده بود. عزت الدوله زری را. زری، بیدی به هر بادی. هر بادی.

«۸»

شیرزنی است این عزت الدوله. حرامزاده اما به پای و اندیشهٔ خود. درپس حرفهای جسته و گریخته او که زری استراق سمع می کند، فردوس را هم می بینیم. فردوس آلوده به لوث. بهشت ملوث. فردوس سقط جنین. اما زری حتی ازپس حرفهای عزت الدوله باز هم «دختر میرزا علی اکبر کافر، آقا میرزای مدرسه شفاعیه» (۹۰) است. باز هم چهره ای از زری پیدا نیست.

« ۹ »

دروغ. دروغی که چون شولای شبی تیره زری را پوشانده است. لعنت زری بر همه چیز و همه کس: «خسرو که رفت زری به خودش و اجدادش و ترسش و مدرسه اش و بی عرضگی اش و عزت الدوله لعنت فرستاد» (۹۶). ترس و مدرسه و بی عرضگی. ترس و بی عرضگی از درون. مدرسه از بیرون. درگیر حجابهاست زری از برون و درون. بود آیا

کلوش سر کرد و به قول خودش کفن سیاه را کنار گذاشت، او بود. و هنوز کشف حجاب رسماً اعلام نشده بود که او چادر آبی کلوش را هم مرخص کرد» (۱۰۹). انسانی به جستجوی جوهرش. چه انسانی. ولی چرا چنین فرزانگی بدین دیوانگی انجامیده؟ دخت فتوحی می گوید: «که مردها آمادگی برای پذیرفتن زنی مثل مرا نداشتند» (۱۰۹). ولی برای یافتن خودی در اندرون بیش از آمادگی جهان آمادگی روح آدمی شرط است. آمادگی روح آدمی تا بشناسد از خویشتن خویش انسانی را سوای آنچه دیگرانش می خواهند. تشخیص شخصیتی مبتنی بر الفبایی که خود انسان واضع آنست و لاغیر. وگرنه آمادگی جهان بیرون را نه تنها مردها نداشتند، آن چنان که دخت فتوحی می گوید، که زنها هم نداشتند که زری هم ندارد که یوسف قهرمان او هم ندارد که یوسف خود تداوم چادری است سیاه تر از کفن سیاه. چادری پوشانده بر چهرهٔ جان زری. پس دیوانگی

[redacted]

می کنند. «سر راه از دواخانه گرد صد شپش و الکل و صابون گوگرد» (۴۴۳) می خرد. پوشش میکرب بر اندام زری، به خیال او، به‌قدری است که حتی وقتی یوسف را بعد از مدتها می بیند، به‌سوی او نمی رود. «نباید به من دست بزنی، باید بروم حمام. پر از میکربم» (۱۱۳). زری محجوب درپرده‌ای دیگر. پرده‌ای از میکرب. شستشوی حمام است، آب جاری بر تمام بدن او، که این حجاب را به کناری خواهد زد. اما فقط برای

یوسف: «تو که می آیی غصه از دل آدم می رود» (۱۱۳). زری یوسف را می گوید. غصه از دل، حجاب از رو. اما فقط غصه‌ای از غصه ها، حجابی از حجابها. غصه از دل که می رود دل روشن می شود. روشنی دل زری به نشانه و طلیعهٔ روشنایی که بر او خواهد تابید بعد از حمام و برای آمدن یوسف. بعد از حمام زری «پاک و پاکیزه و عطر زده به باغ آمد» (۱۱۳). بعد که «گردن و صورت و بازوهای لختش را» (۱۱۳) یوسف می بوسد، پوششی از نوازش یوسف بر اندام زری، زری باز هم روشنایی بیشتری می خواهد: «بروم چراغ را روشن کنم» (۱۱۳). از تاریکی فکر و بدن غرق میکرب، به روشنایی دل از دیدن یوسف، به روشنایی جسم پاک و پاکیزه و عطر زدهٔ بعد از حمام، به پوشش حریری از بوسه های یوسف بر اندام زری، به «بروم چراغ را روشن کنم.» سیر صعودی روشنایی و پاکی و خوش‌بویی زری او را هرچه بیشتر به موجودی از زمین برآمده اما اثیری تشبیه می کند. به این سیر صعودی اضافه باید کرد روشنایی چهرهٔ زری را، روشنایی تابناکی از درون، که حامله است. درچنین لحظاتی نادر است که زری را عریان در روح و جانش می بینیم. این عریانی روحی و مثالی زری خود تمثیلی می تواند بود، نشانه‌ای، رمزی، کنایتی، اشارتی، به گشایش بندی از گره چهره جان او. شاید. اما کو.

باز هم یوسف است که حجابی است بر چهرهٔ جان زری: «یوسف دستش را گرفت و گفت: «نمی خواهد [چراغ را روشن کنی]» (۱۱۳). باز هم حجاب. حجاب تاریکی به دست یوسف. ممانعت یوسف از حرکت زری برای گشایش بندی از چهره‌ای. چهرهٔ جان زری. این بار هم ممانعت چون دیگر بارها از جانب یوسف.

زری سنگ صبور یوسف است. «برای همین آمدم شهر که به تو بگویم همهٔ کارهایم را زمین گذاشتم و آمدم که برایت درد دل کنم. اما تو نبودی» (۱۱٤). سنگ صبور. سنگ. سبک بار کردن احساس گناه یوسف از مردن چوپانی. تلنبار کردن زری با غصه‌ای دیگر. پر بار زری، سبکبار یوسف است. به همین معادله است که دمی دیگر یوسف می تواند، یعنی جرأت می کند، یعنی در نهایت بی شرمی اعلام می کند: «زن، چه دسته گلی به آب داده‌ای؟ پسرم را به چه کاری واداشته ای؟» (۱۱۹). «پسرم». نه «پسرمان». در خشم است که حقیقت آدمی بروز می کند. در خشم گم شدن خسرو. پسرم. پسرش را یوسف نازنین، خسرو را از کجا آورده؟ زری کجا بوده است و که بوده است؟ زری کجاست و کیست؟ زری «دلش آشوب می شود» (۱۱۹). شروع جریانی شگرف در جسم و روح زری تا بپروراند در اندرون خود خسرویی دیگر، مرجان و مینایی دیگر. درست در لحظه‌ای که یوسف خسرو را یکجا از آنِ خود کرده، دل زری آشوب می شود: زنگ شروع جریان عظیمی در هر رگ و بر هر نبض زری. یوسف غافل. زری محجوب حاملگی.

در یازدهمین فصل قصه اش و یک صد و بیستمین صفحهٔ آن، زری سقوط می کند به

حضیضی عجیب: «یوسف به زنش سیلی زد» و «آمرانه گفت: «خفقان بگیر»» و نیز گفت: «در غیابم فقط یک مترسک سر خرمنی!»» (۱۲۰). اما خشم. اما خشم نفرت‌بار. خشم نفرت‌بار زری کو؟ به کجاست نفرت زری؟ نفرتی به رگ و ریشه؟

زری مترسک است اما، به قول یوسف، در غیاب یوسف، و هم در حضور یوسف، خلاف آن چه یوسف می‌پندارد. زری مترسکی بی جان، بی هویت، مشتی رخت و لباس و کلاه پوشانده به هیچ. برچوبی و مشتی کاه. برای ترس کلاغها و گنجشکها. مترسک اما مترسکی متحرک که گل هم می‌چیند، شربت هم درست می کند، قلیان هم می‌آورد. آسپرین هم. مترسک اما مترسک ناطق که حرف هم می زند «چشم» هم می گوید. مترسک اما مترسک خندان، مترسک ترسان، مترسکی که دلشوره دارد، مترسکی که حامله هم می‌شود. اما گاه مترسک به دنیا می آورد مثل مرجان و مینا، و گاه آدم مثل خسرو. مترسک اما مترسکی عجیب. زری مترسکی عجیب.

اگر مترسک نیست زری، پس کجاست خشم و نفرت و انزجار او؟ چرا آسمان را به زمین نمی دوزد زری از «خفقان بگیر» یوسف؟ چرا ازل و ابد را به ناسزا نمی گیرد زری، اگر مترسک نیست، از سیلی یوسف؟ زری غیر از سه حرف، خانم زهرا غیر از دو سه حرف بیشتر، چیست، کیست، که می‌تواند بود؟ بدیهی ترین، نه غریزی‌ترین، نه حیوانی ترین، رگه‌های آدمیت زری به کدامین هرزآبادی به هدر رفته است؟

خسرو «چشمش که به پدرش افتاد خندید و در دل زری، خورشید دمید» (۱۲۰). خورشید در دل مترسک. درست در همان صفحه که زری را یوسف سیلی زده، در دل زری از خندهٔ خسرو پسر یوسف به یوسف خورشید می دمد. چه دخلی خندهٔ پسر یوسف به یوسف به خورشید دل زری دارد؟ یعنی این احساس تعلق و غرور، این طلایهٔ شادی در دل زری، از کجا سرچشمه می گیرد؟ خندهٔ خسرو: غرورپسر از جسارتی به سیاق پدر. حضور یوسف: ستونی به حمایت جسارت پسر. دمیدن خورشید در دل زری: طلایهٔ معصوم و گنگ تعلق خاطر انسانی انسانیتش به سرقت رفته.

لحظه‌ای هست در این تنگنا که زری در آن به غریزی‌ترین و عزیزترین عواطف و مشاعر، چونان حشره‌ای، پروانه‌ای، یا موش صحرایی که دلبند خود را، خسرو را از مخمصه و با او یوسف را از بلاهت یک درگیری ابلهانه با پاسداران در خانهٔ حاکم می رهاند. به همان هنگام که خسرو مست گستاخی و بازیگوشی خود به سیاق پدر، برابر چشم پدر، است، و یوسف می رود به ارضاء غریزهٔ شهیدپروری خود نطق غرّایی در منقبت فضایل خود بگوید، به تلویح، فقط زری است، مترسک متحرک ناطق، که در یک لحظهٔ شکوفایی غریزیش، غریزه‌ای که از آدمیت او سرچشمه می گیرد نه از زائده‌ای به یوسف بودن، خسرو را از چنگ افسر وژاندارم به دروغی شریف می رهاند. «سرکار این پسرها عنصرها می روند گردش علمی... سنگ جمع می کنند و... حشره — پروانه — موش

صحرایی ...» (۱۲۱-۱۲۰). اما باز هم با یک «آقا تازه از سفر آمده، خسته است ...» (۱۲۱) زری هم یوسف را از مخمصه نجات می دهد، هم با «آقا»ی عبارت به قالبها و حجابهای قبلی، مترسکی با وفا، عودت می کند. «مردها» اما، به قول زری، به فاصله ای با آنان، تداوم همان وَهن سابقند، چرا که «با هم گل می گفتند و گل می شنیدند» (۱۲۲) و «توجهی به او نداشتند» (۱۲۱). اینکه اول همین خان کاکا بوده که سحر را برای دختر حاکم خواب دیده، یوسف را آزاری نمی دهد و قطعاً از گل گفتن و گل شنیدن آن دو جلوگیری نمی کند. چرا. چون خان کاکا هست. زری اما نیست. غیر سه حرف.

لحظه هایی هست، چه نادر لحظه هایی، که خودِ زری، خودِ خودِ زری، می تواند و می خواهد رو کند از پس حجابهایی که بر چهرهٔ جان دارد. به همان هنگام که سربازهای هندی «بی بی لازم»ش می گویند او «ته دلش امید داشت که پسر یا شوهرش به دنبالش بیایند» (۱۲۳)، اما در عین حال «وقتی به خیابان فرعی پیچید که باغشان در آن قرار داشت و هیچ کس را در دنبال خود ندید خوشحال شد که منتی بر او نخواهند داشت» (۱۲۳). همین شادی معصوم و موهوم زری است که مآلاً، خود اگر فرصتی و رخصتی می بود، می توانست محل رستگاری او باشد. خود اگر از خودی که دیگرانش ساخته اند به در آید و کاری بکند.

تا کاری بکند، کاری دیگر، لازم است تا بداند، که می داند، که «تمام زندگی من هم همینطور [مثل زندگی حسین کازرونی] گذشته. هر روز پشت چرخ چاهی نشسته ام و چرخ زندگی را به حرکت در آورده ام و آب پای گلهایی داده ام...» (۱۲۳). چرخ همواره به تداوم و تکرار است. حیات زری هم به تداوم و تکرار است. اگر دیگرانی از این چرخش تکراری به آبی می رسند، و علفی و دانه ای و بهره ای و رشد می کنند و چیزی می شوند امروز سوای آنچه دیروز بودند، زری اما همچنان تداوم تکراری بیهوده است. تکرار و چرخشی که از قِبَل و پَس آن زری به خود، به خودِ خود، نمی رسد، یعنی به چنان خودی که شاید و باید نمی رسد که بهره ای از حیات، حصّه ای از زندگی، تجربه ای از روزگار، دردی، آرزویی، هراسی، امیدی، بشناسد. بشناسد یعنی به چشم و گوش و هوش و مشاعر خود. نه به وساطت دیگری.

گستاخی خسرو که «به سمت مادر آمد و بسته ای را که در دست داشت رو به مادر پرت کرد. کیسه و طناب و پتو. و داد زد: «مادر چرا اینهمه دروغ گفتی؟ چرا؟» و رو به پدر افزود: «پدر تو ازشان بپرس چرا همه شان دست به یکی کردند و گولم زدند؟ اگر تو اینجا بودی جرأت می کردند؟»»(۱۲٤). این اما عجیب نیست، چرا که خسرو تداوم یوسف است. زمینه ای محو. بهانه ای فقط، برای عرو تیز غوره نشده مویزی. از انحلال در یوسف تا محو در خسرو. وگرنه زری چرا، واقعاً زری چرا، سیلی بر دهان خسرو نمی زند و دشنام، دشنام از ته دل و از ریشه جان، نثار آباء و اجداد خسرو و یوسف و خان کاکا و

حاکم و زمین و زمان نمی کند؟ چرا؟ فرشی . فرشی است زری که بر زمینهٔ آن یوسف قد علم کرده و می کند. و حالا خسرو هم .

جواب یوسف ادامه وهنی است که پدر و پسر هر دو گریبانگیر آنند: «یوسف آهی کشید و گفت: «به این نتیجه رسیده‌ام که هیچ چیز را نمی توانم تغییر بدهم... اگر آدم نتواند حتی در زنش تأثیر بگذارد...» (۱۲٤). وقاحت اکبر! زری هیچ نیست مگر «به قول یوسف» و «باز هم به‌قول یوسف». زری یوسف مؤنث، و یوسف می گوید «اگر آدم نتواند حتی...». زری را چرا خواب برده است؟ خود اگر زری وجود می داشت .

خسرو پسر خلف یوسف است. خسرو «صدایش را بلندتر از پیش کرد و فریاد زد: «یا بچه خوابیده، یا خانمها می ترسند... چقدر زنها ترسو و دروغگو هستند. فقط بلدند گور بکنند و دفن کنند و بعد گریه کنند»»(۱۲٤). این حرفهای یوسف است، با چاشنی فرمایشات رفیق فتوحی معلم تاریخ، بر دهان خسرو. خسرو یوسف جوان‌تر و رک‌تر. آنچه را یوسف می‌پندارد، آگاه و ناخودآگاه، خسرو می گوید. ترس و دروغی را که خود تا بن دندان در دفتر جناب سروان تجربه کرده پاک فراموش می کند. و هم فراموش می کند که زری او را و پدر او را از مخمصهٔ جناب سروان دم خانهٔ حاکم رهانیده. زری و خان کاکا. مادر دروغگو و عموی محافظه کار خسرو. پک و پوز و دک و پز یوسف و خسرو را دروغ و محافظه دیگران نجات می دهد. اما ترس و دروغ خود را خسرو به راحتی به زری نسبت می دهد تا خود را از آنها وارهاند. رهایی روح مفلوک خسرو از فلاکت . و تلنبار این فلاکت به زری. این عملکردِ روانِ خودخواه و راحت‌طلب و من بزرگ بین خسرو است. روان خود فریب و خود کم بین و خودخور و خودفروش (به‌بهای هیچ) زری اما می‌پذیرد این دروغ و ترس اکبر را. می‌پذیرد زری که دروغگو و ترسوست، تا خسرو دلیر و راستگو باشد. زری نفی همهٔ اثباتهای خسرو و یوسف است. زری نقشه نمی خواند که یوسف بخواند. زری سر بریده را از آن یحیی تعمید دهنده و امام حسین می داند که یوسف از سیاوش بداند. زری سحر را می دهد تا یوسف و خسرو به دلیری سعی در استرداد آن کنند. نفی زری پس اثبات یوسف و خسروست. اثبات خسرو و یوسف نفی زری است. در این معادله سرنوشت هر سه رقم می خورد. یعنی زری به نوعی زیرزمین روان ناخودآگاه یوسف و حالا خسرو است. تا فرو برند و انبار کنند خسرو و یوسف در این انبار هر آنچه را خود آنان زشت و پلید و دروغ و ترس می‌پندارد. زری شیطان است که یوسف خدا باشد. زری انگره مینو که یوسف اهورامزدا. زری حوّا که یوسف آدم. زری نفی که یوسف اثبات. تمام این رابطه متکی به همین «که» تعلیل است. اما در آدمیت آدمیان خاکی هم نفی است و هم اثبات، هم شیطان و هم خدا. مآلاً شکوه حیات در تجربه و آزمون چربیدن یکی بر دیگری، یا چرخش آن یکی بر این است. این اما تلاشی می باید، شکوه تلاشی می باید، در اندرون و برون هر آدم و آدمیّت او. هر حوّا و حوائیّت او. هر انسان و انسانیّت

او. اما هنگامی که یوسف، وپیش از او مرحوم پدر زری و قبل از او حضرت آدم ابوالبشر، تمام نفی و نقصان درون خود را به یکباره و یکجا به زری، وپیش از او به مادر زری و قبل از او به حوّا اُمّ البشر، منتقل می کند. به‌تدریج و به‌ثبوت زری، از حوا تا زری، می شود تجمع و تشکل و تمثیل هرچه نفی و نقصان است. و همچنین به تدریج و به ثبوت یوسف، از آدم تا یوسف، می شود تجمع و تشکل و تمثیل هرچه اثبات و تکامل است. اگر نفی زری اثبات یوسف است، که هست، پس بود یوسف نبود زری است. که نیست. که زری نیست. زری نیست. قهرمان قصه **سووشون** وجود خارجی ندارد.

زری، همین سه حرف، هیچ است تا خان کاکا چشمهایش را به هم بزند و بگوید: «زن داداش، شراب چه شد؟» (۱۲٤)، و «زن داداش، شرابت برسد» (۱۲۵). «مردکهٔ دنگ‌وفنگی باقی مخروبهٔ ذهن عایا توام که شرابم برسد؟!» این را زری می گفت اگر می بود. اما نیست و نمی گوید. به‌عکس. «زری مثل آدم کوکی به راه افتاد، به انبار رفت و برگشت و خدیجه با سینی محتوی بساط مشروب و مزه به دنبالش آمد» (۱۲۵). سقوط انسان، حضیض انسانیت یک انسان. «آدم کوکی.» تمثیل دیگری از عروسک. از صورتکهایی که زری می سازد. زری هزار بار عروسکتر.

چیزی در زری حتی از مادری او بر خسرو می کاهد. یوسف می پرسد: «به مادرت می گفتی کجا می روی؟» (۱۲۸). خسرو به زهرخندی می گوید «به مادرم؟ من دیگر بچه نیستم. برای خودم مردی شده‌ام. مادرم هی لاپوشانی می کند. فقط بلد است جلو آدم را بگیرد. اولین حرفی که آقای فتوحی زد همین بود...» (۱۲۸). خسرو، یوسف، و رفیق فتوحی در مقابل زری. اما حتی در لحظهٔ خشم هم زری پشت یوسف پنهان می شود: «زری خشمگین گفت: «چشمم روشن!... غیر از محبت و ناز و نوازش، از من و پدرت چه دیده‌ای؟»»(۱۲۸). چرا «من و پدرت»؟ خسرو که تالی یوسف و محو تماشای اوست. خسرو که به یوسف اهانتی نکرده. پس چرا «از من و پدرت»؟ چرا جز بهانهٔ دیگری برای زری تا منحل شود در وجود یوسف، تا پنهان شود به زیر سایه‌ای بختک‌وار که تهی می کند زری را از هرچه در او اثری از هویت دارد.

خسرو طبعاً رفیق فتوزحی را بر زری ترجیح می دهد. تا مرز «گاو» خواندن زری (۱۲۹) پیش می رود، و زری تحمل می کند. زری اما اعتراف می کند که «ترسیدم بله ترسیدم» (۱۲۹). بهانه را «برای حفظ آرامش خانواده» تصور می کند. یک دور دیگر آماج اراجیف یوسف قرار می گیرد که «زن، آرامشی که بر اساس فریب باشد چه فایده‌ای دارد» (۱۳۰). یوسف نمی داند، حتی خود یوسف نمی داند، که فریب بزرگ زندگی زری خود وجود یوسف است که تهی کرده است و تهی می کند وجود زری را از هرچه می تواند نشانی از خود او، خود خود او، باشد. همین تهی بودن زری از خود است که مصداق حرف خسرو است: «پدرم و استادم آقای فتوحی راست می گویند» (۱۳۰).

پدرش و استادش رفیق فتوحی راست می گویند. زری راست نمی گوید. زری هیچ نمی گوید. زری هیچ است. به همین منطق، به همین توالی.

بر اساس همین توالی منطق هیچ است که زری برای خسرو تعمیم همهٔ جنس خود می شود. آدمیت نوع آدمیان است، زری و یوسف دو جنس متشکله این نوع. اما در ذهن معلول خسرو، معلول به دو علت یوسف و رفیق فتوحی، جنس زری چنین تصویر می شود: «اگر این زنها نبودند و محض خاطر آنها نبود پسرها چه زود می توانستند مرد بشوند... زنها هی می ترسند و ما مردها را هم می ترسانند... رفیق فتوحی ...» (۱۳۱). در اوج بلاهتش و به لحظه ای که به دلیل بچگی نمی تواند اضطراب درون خود را خوب بپوشاند، خسرو معترف به حقیقت عظیمی است. اما حقیقتی که او مقلوب می بیند. خسرو می گوید: «زنها هی میترسند و ما مردها را هم می ترسانند». حقیقتی را که این بیان مقلوبه جلوه می دهد این است که «ما مردها هی می ترسیم و هی زنها را بیشتر ترسو می کنیم.» یعنی ترس، که در نهاد همهٔ انسانها است، که خسرو آن را ارثیهٔ پدری زری می داند، در واقع در وجود خود او و پدر او و رفیق فتوحی تا حضرت آدم ابوالبشر بوده است. اما همواره این ترس را خسرو، و همهٔ آباء و اجدادش تا برسد به آدم ابوالبشر، فرو کرده است به گلوی زری، و همهٔ مادرانش تا برسد به حوّا، تا خود را وارهاند از ترس. یوسف و رفیق فتوحی به دلیل ممارست بیشتر در این انعکاس و انتقال ترس خود، به زری یا به دخت فتوحی یا به هر انسان دیگر از جنس غیر از جنس یوسف و رفیق فتوحی، توانایی بیشتری در اختفاء و کتمان این حرکت دارند. خسرو اما چون هنوز در اول کار است، اضطرابهای درونی خود را بعضی اوقات مقلوبه لو می دهد.

اما دفاع زری در مقابل یوسف خود اوج وهن و بیهودگی و بطالت است. «دختر که بودم» زری به یاد خود و دیگران می آورد، «منهم برای خودم شجاعت داشتم». (۱۳۱). شجاعت، اما، حرف اول قاموس فرضی یوسف است. خسرو و رفیق فتوحی نیز. چرا در مقام دفاع خود زری باید در دام این قاموس و ساقط به استفاده از این زبان و گویش و گفتار باشد. یعنی چرا زری باید خود را موظف به شجاعت، در کودکی، جوانی، یا پیری بداند. که گفته است که شجاعت ضرورتاً شرط اول و آخر انسانیت انسان است. یا شجاعت به کدامین تعریف؟ مرز محو شجاعت و بلاهت را که تعریف و تضمین می کند؟ زری قادر به تکلم حرفی یا تصور اندیشه ای نیست مگر از طریق و به واسطهٔ آنچه یوسف در کمال بیخبری و بیشرمی به او تزریق کرده است. تزریقی اما به تدریج و به فاصله. چنان به تدریج و به فاصله که حتی خود یوسف و خود خیالی زری واقف به این واقعیت نیست. واقف آگاه یعنی. وگرنه به ناخودآگاه هم یوسف هم زری به خوبی می دانند که می گوید و که ادا درمی آورد.

چنان محو یوسف است زری که الفبای کلامش جز از قاموس او نمی تواند بود. یعنی

اگر شجاعت شجاعت است و بلاهت نیست فقط چون پرتوی از وجود و مرجعیت یوسف است خصلت فرهیخته‌ای است. اگر یوسف مثلاً محتاط می بود، زری در یاد و یادگار «دختری» خود به دنبال ردّ پایی از احتیاط می گشت. در زری اما حتی رد پایی نمی توان یافت از خصلتی که او خواسته که او پنداشته که او خوب و اصیل و نجیب و والا تصورش کرده است. زری انتخاب نمی کند. زری الفبای حرفش وامی است از پرتو یوسف. اما این وام را زری دوچندان بر می گرداند. بهرهٔ زری بر این وام از جان و روان و شخصیت و انسانیت خود اوست. زری حبه دانه‌ای از تصور شجاعت از یوسف به عاریت می گیرد، در گلزار جان و دلش به عشق می کارد، آبش می دهد به اشک روح و پرورشش می دهد به خورشید عاطفه و محبت. پس آن گاه که حبّه دانه به ریشه و ساقه و برگ و گل رسید، به صبر و بیداری تیمارش می کند تا میوه تو بر بدهد، سپس این میوه جان و دل و عقل و عاطفهٔ خود را تحفه یوسف می کند، تا یوسف سیرمست از میوه جان زری خود را دلیرتر و شجاعتر بداند. هستی یوسف. نیستی زری.

پست و ناپاکیم ماهستان
گر همه غمگین، اگر بی غم.
پاک می دانی کیان بودند؟
آن کبوترها که زد در خونشان پرپر
سُربی سرد سپیده دم

اما گهگاهی، هر از چندگاهی اما، چیزی، چیز نحیفی، در زری می درخشد. چیزی شگفت. آتشی زیر خاکستر. نشانی از آنچه می توانست بود. خود اگر رد این نشان می گرفت و می رفت. زری. «می خواهی بازهم حرف راست بشنوی؟» (۱۳۱)، زری یوسف را به شجاعت می طلبد، «پس بشنو، تو شجاعت مرا از من گرفتی... آن قدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده». خود مجالی اگر می داد روزگار، زری خود اگر مجالی می داشت از روزگار، چگونه چهرهٔ جان زری رخ می نمود. قدم اول همین شناخت است که یوسف، یوسفی که زری ساخته، سیاه ترین و تاریکترین حجاب بر چهرهٔ جان زری است. مادام که تمامی اطوار و عادات و حدوث و قدمی که زری بر خود متصوّر است بازتابی و انعکاسی است از آنچه یوسف می خواهد یا نمی خواهد، زری را از پس حجاب او مفری نیست. گهگاه، چون در این عبارت «تو شجاعت را از من گرفتی»، جرقه‌ای، جرقهٔ کم نوری، کورسو می زند. کورسویی به نقبی به دریافتی. که نه تنها روزی روزگاری شجاعتی داشته که اکنون هم می تواند داشت، بلکه به دریافت حقیقت والاتری که کل «شجاعت» و برادر توأمانش «بلاهت» حرفی دو سه چند از دفتر مخطوط یوسف است که ضرورتاً و در همه حال ارجی بر آنها مترتب نیست، نه بر بلاهت نه بر شجاعت.

این جرقه به اندک شرری می انجامد. «ای گربهٔ ملوس من» یوسف زری را می گوید (۱۳۳). و چه شکوهمند است «من آدمم، گربهٔ ملوس نیستم» (۱۳۳) زری. اما اگر این اندک شرر خود شعله ای می شد: «گربه ملوس جد و آباد تست، مردکهٔ دبنگ! من انسانم. من غرور آفرینشم، هستی به خلقت من نماز می برد. آدمیت را من معنی می دهم. من سرشت عاطفه و عقلم. درمن منی هست که اگر تو دهشتناک بگذاری گلبانگ سربلندی سر می دهد.» اما نمی گوید. اما این را زری نمی گوید. نمی گوید و هیهات که برمی گردد به نشخوار الفبایی که ازیوسف آموخته، یعنی که یوسفش آموخته: «همه اش در این فکر بود که آیا واقعاً ترسو بوده یا ترسو شده؟ و آیا واقعاً یوسف مقصر است؟» (۱۳۳) و بالاخره هم یاد مهری همکلاسش و شجاعتی که روزی از زری درحق او سر زده او را به خواب می برد (۱۳۵).

«۱۲»

سحر به آغوش خسرو، رام و رمیده و آرام، همچنان که زری در سایهٔ یوسف، رام و رمیده و آرام. چرا وچگونه است که خسرو کتاب می خواند، یوسف نیز، اما زری اطومی کند (۱۳۷)؟ تقسیم کار. حواس و هوش و استعداد. زری اطومی کند و و یارانه هوس عرق شاطره یا بیدمشک با یک تکه برف یخ زده می کند. خسرو و یوسف درحال تأکید و تشدید یکدیگرند. خسرو می گوید: «عجب نویسنده هایی! یک کلمه ننوشته اند آدم چطور حق خودش را بگیرد» و یوسف که «بابا جان هرچه به فکر خودت می رسد، بنویس» (۱۳۷). زری و دو دختر دوقلویش گرم تداوم خویشند. زری گفت: «بروید چادر نمازهایی را که عمه جانتان برایتان دوخته، سرکنید نشان بابا بدهید» (۱۳۸). چادرنمازهای مینا و مرجان، کتاب خسرو. چادرها حجابی صوری برچهرهٔ صورت، کتاب خسرو بهانه ای برای پرده ای ضخیمتر برچهرهٔ جان مینا و مرجان، همچنان که برچهرهٔ جان زری. کشف حجاب آسان است. با تمام سختی. کشف حجابی که ازچادرنماز است. حتی به بهای سلامت عقل خانم فتوحی می تواند خرید کشف حجاب صورت را. اما کتابی که یوسف می خواند و کتابی که زری نمی خواند، اطویی که زری می کند، و اطویی که یوسف نمی کند، حجاب تاریکتر و عجیب تری است که برچهرهٔ جان زری کشیده می شود. کتابی که یوسف می خواند، و خسرو نیز؛ اول مجال تجلّی خواهد بود تا خودی بنماید، این بر زری یک حجاب؛ دوم ترسی و حقارتی که از این معامله نصیب زری می شود. این می شود دو حجاب برچهرهٔ جان زری. اما اطویی که زری می کند او را درنقشی که پذیرفته، نقش برهیچ، استوارتر می کند. این سه حجاب. اطویی که [illegible] حجاب. چهار از عدالت و حقانیت تقسیم کاری که پیش آمده و وجود دارد. این چهار

حجاب از هزار حجاب زری. چهار حجاب فقط در یک صبح جمعه. اما تعدد کمّی این حجابها که از حدّ گذشت، یعنی از حد توانایی و تقبل آدمی که گذشت، تبدیل به تشدیدی کیفی در جوهر جان زری می گردد. کیفیتی که به موجب آن هرچه اندرون زری تهی تر می گردد از امکان تشخیص شخصیتی منحصر به خود، نیز افزوده می گردد بر ضخامت تاریکی لایه های مکدری که بر چهرهٔ جان او کشیده می شود. لایه لایه پرده های مکدر پوشانده بر حجم عظیمی از پوک و پوچ. بر هیچ. لایه لایه برگ پیاز بر هیچ. مغزپسته ای که می توانست خندان باشد، اما پوسیده. اما هیچ.

ازپس همین حجابهاست که حتی زری، تصور زری از خود، خود را نمی داند: «زری نمی دانست باید خوشحال بشود یا غمگین؟ دختر حاکم هم به هر جهت بچهٔ مادری بود...» (۱٤۱). غمگینی زری اگر از روی غریزه است، این غریزهٔ مادری است. مادری خود با تمام علائق و چفت و بستهایش حجابی است بر خود زری. خوشحالی زری ناشی از تأسی است که به رضایت خاطر یوسف و خسرو می کند. در این بین نمی توان دانست که خود زری، فارغ از مادری و همسری، در این واقعه چگونه می اندیشد.

عمه خانم اما، آنچه زری می توانست بود اما نیست، به استقلال می اندیشد. به پای خود و بر اندیشه خود می اندیشد. حتی به ابزار نخ و سوزن هم عمه خانم می تواند دقیقترین دقایق را بیازماید:

«عین سوزن نخ کردن است. اگر نخ را درست رو به چشمه سوزن بگیری و چشم و چارت هم درست ببیند، همان بار اول، سوزن را نخ می کنی. اما اگر چشمهایت مثل چشمهای من کور مکوری بود، هی باید نخ را با آب دهن تر کنی و با دندان باریک کنی و به جایی که خیال می کنی چشمه سوزن است نزدیک کنی. نخ آن قدر پس و پیش می رود تا آخر به طور اتفاقی از چشم سوزن می گذرد. حالا هم خسرو اسب تو به طور اتفاقی با پای خودش به سمت تو آمده، برو ببینم چطور درز و دورز می کنی» (۱٤۲)

این جوهر خالص حکمت حرف همان جنسی است که خسرو، و یوسف نیز هم، فقط لایق ترس و دروغ می دانسته است. تحکم متین همین حکمت است که برای اولین بار یوسف را وا می دارد به «عمه جانت راست می گوید. برو بابا جان...» (۱٤۲).

اما چرا چنین است؟ چرا عمه خانم به پای و بر اندیشهٔ خویش می اندیشد، و ازپس اندیشه خودی می نماید؟ به یک کلام چون حضور وجودش در سایهٔ غیری نیست. چون در سایه یوسف و خسرویی نیست. هم فرزند و هم شوهر خود را از دست داده است. سالها پیش. همین است که به استقلال می اندیشد. اوست که به جای زری جواب هل من مبارزهای یوسف و خسرو را می دهد(۱۳۰). او بود که گفته بود «چه خبرتان است؟ پدر و پسری افتاده اید به جان این بنده خدا؟» (۱۳۰). اگرچه نزدیکیش با یوسف و با شوهری

که او هم مثل یوسف بوده قدری او را همراه فکری یوسف کرده ولی معهذا بازهم استقلالی در خود در تفکر دارد. استقلالی که ناشی از فرصت تنفس بوده است. جدا از سایهٔ تحکم غیری. اما استقلال تعقل و غنای نفس یعنی خودی به شایستگی، سوای آنچه یوسف می خواهد، یا زری تحمل می تواند کرد. عمه خانم، یعنی حضور خود مستقل و قائم به ذات عمه خانم، نه به مذاق زری خوش می آید که «زری با وجودی که از کنایهٔ عمه خوشش نیامد» (۱٤۲)؛ و نه به تفاخر یوسف و تظاهرش نیز به عقل کل بودن که در می آید و می گوید: «خواهر از وقتی تصمیم به مهاجرت گرفته ای برای خودت یکپا فیلسوف شده ای» (۱٤۳). به طعنه. این به طعنه است. و چون هر طعنه ای ریشه در اصلی، در عقده ای، دارد. یوسف از استقلال تفکر عمه خانم مضطرب است، و اضطراب خود را به طعنه می نمایاند. اما زری بیش از یوسف مضطرب است از تجلی استقلال اندیشهٔ عمه خانم، و اضطراب خود را به «خوشش نیامد» که قوی تر و مستقیم تر از «فیلسوف شده ای» یوسف است بروز می دهد. واقعیت آن است که عمه خانم هم برای تفاخر و حق بجانبی یوسف، و هم برای انحلال زری در این من برتری یوسف مزاحم است. عمه خانم تجسمی است از آنچه زری می توانسته و می تواند باشد و نیست. و این نه به مذاق زری خوش می آید و نه به طعم حضرت یوسف خان.

یوسف و زری لازم و ملزوم یکدیگرند. البته در این معامله زری پاک باخته است. اوست که همواره به چشم یوسف می بیند: «حالا یوسف دوربین داشت و گاه خودش با دوربین ته را زیر نظر می گرفت و گاه دوربین را می داد دست زنش» (۱٤٤). دوربین یوسف و دید یوسف چشم و نظرگاه زری است. همان گونه که اندیشه یوسف تعقل زری. از این روست که زری پژواک هر کوچکترین حرف و عمل یوسف است: «یوسف گفت، «عجب احمق است؛ و زری نفهمید مقصودش فرمانده بود یا گیلی جان» (۱٤٤). اگر دمی از این پژواک که دیگر ملکهٔ او گشته برهد، هنوز جرقه ای در زری هست که در لحظهٔ اضطرار به تجسم آنچه او می توانست بود بگوید: «عمه خانم، دعا کن، دعایش کن» (۱٤٤). چه زیباست این لحظه! چه امیدی هست در این لحظه که زری به تجسم آنچه او می توانستی بود بگوید «دعایش کن.» یعنی خسرو را. اهمیت این تقاضا، و همچنین ایجاب آن که «والله خیر حافظ و هوارحم الراحمین» (ص۱٤٤)، در آن است که نه خسرو و نه یوسف و نه فتوحی حیطهٔ اعتقادیشان به دامنهٔ «هوارحم الراحمین» نمی رسد. اعتقادی ندارند عقلا کل که «والله خیر حافظ». چنین است که هم تقاضای زری و هم ایجاب عمه خانم علی رغم من برتری عقلایی یوسف و خسرو و رفیق فتوحی راه به سویی می برد. به مفّری. اگر خود، این مفر هم نقبی است به نه توی هزارلای دیگری از پرده و حجاب بازهم امیدی هست. از این ستون به آن ستون، یعنی، باز هم فرجی است. امیّدی. وچه برازنده است این عَلَم، هر چند کوتاه و کج، طغیان و عصیان.

اما به زری حرجی نیست. باز «به شوهرش نگاه کرد» (۱٤٥) تا ببیند در «چشمهای سبزش» ستاره‌های ذوقی که از مشاهدهٔ دلیری خسرو، حجابی دیگر بر چهرهٔ زری، به تلؤلؤ درآمده و چنین است که وصف زری از حالات سحر هنگامی که به خسرو می رسد بی شباهت به احوال خود او هنگامی که به یوسف می رسد نیست:

«زری می دانست که [سحر] آستینها و جای جیبهای خسرو را بو خواهد کشید و بو را فرو خواهد داد. می دانست تمام زندگی حیوان بود و بوی آشنا. خسرو، سر اسب را در بغل گرفت و بوسید و یالهایش را صاف کرد و دستش را گرفت جلو دهان حیوان، و زری می دانست که خسرو قند را از یاد نبرده» (۱٤٥).

خوب وصف سحر را می کند زری در مقابل خسرو. زری سحر را خوب می داند. زری خود را در مقابل یوسف چنان می بیند و می پندارد که سحر را در مقابل خسرو. زری و سحر. وجدان فرهیختهٔ آدمی کجا، اما، گنگی مبهوت حیوان کجا. شط پر شوکت غرور انسان کجا؛ حضیض درماندگی حیوان کجا. انسانی که در زری است کجا، حیوانی که در سحر است کجا.

(۱۳)

تشبیه و تقریب زری به خسرو و یوسف، در مبارزه‌ای خیالی. یوسف که به زرقان می رود به کلو امید آن می دهد که «زیر دست خسرو، هزار چیز یاد می گیری» (۱۲٦). از یوسف و رفیق فتوحی به خسرو و کلو. هر دم از این باغ بری می رسد. تداوم لایه‌های پیچیدهٔ یک منِ یوسف در شعاع مختلف. و همگی چون حلقه های متحدالمرکز حجابهایی بر چهرهٔ زری. یعنی سواد زلف سیاه یوسف جاعل الظلمات زری. اما زری باز «به قول» (۱٤٦) یوسف سخن می گوید که «خودش [یعنی کلو] که نمی داند چه چیزی برایش خوبست» (۱٤٦). چرا؟ چرا زری حتی برای یک بار منطق یوسف را به سوال نمی کشد؟ چرا زری گوش شنوایی به حرف معصوم و بحق کلو ندارد که «کسی که برای ننه ام قاقاذ نمی نویسد» (۱٤۷)؟ می توانست، اما ندارد.

به تدریج رفیق خسرو هم درگیر مسائل بغرنج‌تری از کلو است. «مادر این خیال را از سرت بیرون کن که من به کلو درس بدهم» (۱٤۸). درسهای مصنوعی. یوسف به عذاب وجدان مرگ پدر کلو، پسر را به خانه می آورد، علی رغم قول خودش که این کارهای کوچک بی فایده است. رفیق خسرو تالی یوسف نیز به بهانه‌های بزرگتر و خالی‌تری که در مخیلهٔ او و رفیق فتوحی می گذرد در بند سواد آموزی کلو نیست. سواد هم تازه چه سوادی. بهانه‌ای برای تزریق کهنه حرفهای رفیق فتوحی معلم تاریخ. زری هم که همچنان حرفهای یوسف را نشخوار می کند: «معلوم است مریضخانه را برای روزهای مبادای خودشان ساخته بودند...» (۱٤۹). ولی اگر زری و عمه خانم «عقلهایشان را رو یهم» (۱٤۹) می ریختند. اگر.

در صفحه ۱۵۰ قصه‌اش زری «نذر کرد که اگر کلو جان سالم بدر ببرد فوراً بفرستدش ده، چه یوسف خوشش بیاید چه بدش بیاید»،(۱۵۰). باز هم جرقه‌ای. اما فقط جرقه‌ای. چرا زری گفته بود هم که با خسرو وقتی از منزل رفیق فتوحی آمد «اول مدارا می کنم و بعد خشونت و آخر سر دعوایی راه بیندازم که خودش حظ کند» (۱۵۲). اما نکرده بود. «خسرو سر تا پا مدارا آمد و جایی برای مرافعه و بازخواست و خشونت نگذاشت» (۱۵۳). ولی خسرو آنچه را گفته بود می کنم کرده بود. «می خواهم سحر را ببرم گردش. بعدش با هرمز بروم خانهٔ آقای فتوحی پدرم که نگفت نروم» (۱۵۰). بعد از این «مدارا»ی خسرو معنی ندارد. زری جرأت مقابله با «پدرم که نگفت نروم» را ندارد. و بسنده می کند به «خسرو سر تا پا مدارا آمد».

خسرو برای تقرب و تقریب کاذب به هویتی پرولتاریایی دروغ می بافد. شلوار نو اطو کشیده‌اش را با قیچی پاره می کند و نخ کش می کند (۱۵۳). بعدش هم زری را، پری بر کلاه خسرو، به دروغ و دسیسه می خواند تا «از مبارزات» خود بگوید علیه امپریالیسم انگلیس. زری می خندد (۱۵۳)، می گوید «چه مبارزه‌ای» (۱۵٤)، اما می گوید. می گوید قصهٔ شهامت معصومی را که روزی روزگاری در دنیای «دختریش» آزموده بود و لباس عزای پدر برای جمعی فرنگی درنیاورده بود و شعر «اگر» کپلینگ را فدای «کوری سامسون» میلتون کرده بود (۱۵٦). شهامتی معصوم. اما اکنون مسخ شده به صورت مبارزه‌ای علیه امپریالیسم انگلیس. تا خسرو در جلسهٔ بعدی با رفقا هویتی کاذب را برای خود دست و پا کند. تا دست و پا کند خسرو این هویت کاذب را، زری خود پوششی دیگر، فرض و فرضیه‌ای دیگر، مفروض به هوی و هوس دیگران، بر چهرهٔ جان خود استمرار می کند. زری را مجال بروز خودی از خود او نیست چرا که هردم، هردم، از این باغ بری می رسد. بری می رسد از تزویر و ریایی که دیگرانش کاشته‌اند و از میوهٔ آن به هویتی، هر چند کاذب، دست می یابند. و به هر دست یافتنی یوسف وخسرورا،زری در پشت و پناه اسطورهٔ من درآوردی دیگری مدفون می شود.

چه مغبون است انسان. به چه خسرانی روزگار می برد انسان. آدمیت آدمی خود اگر در فرصتی نیست یا که رخصتی تا در آن خود بیابی و ببینی و بنمایی، تجربهٔ حیات خود به چه می ارزد؟ تاوان زندگی نکرده، خود نشناخته، هویتِ باخته، شخصیت نساختهٔ زری را از که و به چه بهایی می توان ستاند؟ مسأله این است.

«۱٤»

زری در حمام عزّت الدوله، با عزّت الدوله و عمه خانم قدس السلطنه و مرجان و مینا. قاپوچی بر دم در. خدیجه و دده سیاه و فردوس زن کل عباس کمر بستهٔ خدمت. با اینها و با دستنبو و یاس و لیموترش و اسفند و گل سرخ. اینها و نقش کاشیهای سربینهٔ حمام. در

تصویرها «زنها دهانی به اندازهٔ یک حبهٔ انار» (۱۶۱-۱۶۰)، یعنی دهانی برای بوسیدن نه برای گفتن حرفی که حرفی باشد. و وقتی دهانی به اندازهٔ حبهٔ انار یعنی لبانی بسته، زبانی خاموش، سخنی نگفته، اندیشه‌ای نابیدار خفته. بعدهم چشمهای آن نقش، آن تصویر بر دیوار: «چشمهایش آهووش» (۱۶۱). یعنی که چشم اند و نظر ندارند. چشم آدمی است که نظر دارد. و نظر شعاع اندیشه است از دریچهٔ چشم. شعاع اندیشه آهو اما کو؟ اما چه؟ بعد هم «گیسو یی زنجیر وار» (۱۶۱) تا به گردن بیاو یزند و افسار کنند. زری در میان همهٔ اینها، همهٔ این نقوش بر دیوار، خود نقشی در میان نقوش، بو یی در میان بوها. تمثیلی اثیری بر تصو یری کهنه. نقشی بر دیوار. زری نقشی بر دیوار حمام عزّت الدوله.

«۱۵»

دنائت عزّت الدوله ممیز تفاوت بین عمه خانم و خانم زهرا (زری) است. درست است که در حضور عزت الدوله و عمه خانم داستان خانم رئیس یک خیرخانه را که تعریف می کند ناپرهیزی عمده‌ای از زری می بینیم که «من با همهٔ نرمی و ملایمتی که دارم خشمم گرفت. گفتم: زن، خجالت نمی کشی دختره به این کوچکی را به کار وا می داری؟» (۱۶۵). اما شماتت با یک خانم رئیس که «یک دختربچه هفت هشت ساله را» به فحشاء کشانده چندان شهامت اخلاقی نمی طلبد چه در محل خیرخانه و چه در حضور جانماز آب کشیدنهای عزت الدوله. آنچه به خصوص شماتت زری را ملوث می کند ادعای همان خانم رئیس است که خطاب به زری و خانم مهین که «از طرف جمعیت زنان» به خیرخانه رفته اند می گو ید: «حالا شما از ما ایراد می گیرید. مگر خود شما برای چه آمده‌اید؟ غیر از برای تمیز کردن اینجا که به مهمانهای خارجی بد نگذرد؟ وگرنه چندین و چند سال آزگار است من در این کسبم و هنوز هیچ کس به اینجا برای بازرسی نیامده» (۱۶۶-۱۶۵).

این ادعا و این اهانت که خانم زهرا و خانم مهین و «جمعیت زنان» را تا حد قوادی سربازان هندی نزول می دهد جوابی از جانب هیچکدام نمی یابد. یعنی زری در نقل قصهٔ خود اهانت خانم رئیس را بی جواب می گذارد. نمی دانیم این قضیه را زری برای حضرت یوسف خان تعریف کرده؟ به هر تقدیر، «نرمی و ملایمتی» که زری دارد آدمیّتی را که در اوست به چنان انعطاف عجیبی وا می دارد که حتی حداقل جای پایی از غرور و شرافت را به سختی می توان رد یافت.

در حالی که تمام قضیهٔ خانم رئیس و خیرخانه هو یت زری را در هالهٔ موهوم‌تری فرو می برد، عمه خانم با یک تشر به عزت الدوله که «تو خیال می کنی هیچ کس نمی داند؛ همه می دانند که تو زن به آن تشخص قاچاقچی شده ای...»(۱۶۷)پاشنه ای آهنین از هو یت

و ماهیت خود به زمین می کوبد که این منم. منِ عمه خانم منِ والا و ارجمندی است. می توانست نباشد، اما هست. می توانست منِ خبیث، لئیم، دنی، سخیفی باشد، آن چنان که من عزت الدوله. اما من عمه خانم شریف و نجیب و قابل تقدیر است. بیش از هر چیز دیگر اما، در غیاب یوسفی همه جا گیر، هم عمه خانم هم عزت الدوله منی یافته اند، هویتی، ماهیتی، وجودی، انسانیتی. هر یک به طریقی. یکی والا یکی ادنی. اما هر دو، عزت الدوله و عمه خانم، به زبان خود حرف می زنند، نه «به قول یوسف». هر یوسفی. هیچ یوسفی. چون هر دو یوسفِ خود را سالها از دست داده اند، پس خود آنها مجال رشد و تکامل داشته است. هر یک، اما، به طریقی.

حتی هنگامی که زری از نشئهٔ تریاک عزت الدوله استفاده می کند و به احتیاط یادآور می شود که «عذر می خواهم جسارت می کنم، ولی شما یک عالمه ملک و املاک دارید» (۱۶۸)، چیزی از صدا و رضایت خاطر یوسف در این حرف هست، چرا که دیری نخواهد گذشت تا در اواخر همین مهمانی زری را خواهیم شنید که آرزو می کند «کاش یوسف زودتر می آمد. هیچ وقت آن قدر حرف برای گفتن نداشت» (۱۸۱). یعنی به وضع عجیبی، حکایتی است به راستی؟!، به وضع مرموز و عجیبی زری تصویری مجازی از حقیقت یوسف را به همه حال در مخیلهٔ خود حمل می کند، و به همه حال گویی برای رضایت خاطر اوست اگر حرفی می زند، جرأتی می کند، دشنامی می دهد، حقیقتی می گوید، و خودی از خود یوسف می نماید. این درست نقطهٔ مقابل عمه خانم است که به راستی و به قول «عزت الدوله «از آن، آدمهایی هستی که هر کاری را که بخواهی می توانی بکنی» (۱۶۹). چرا چون خودی دارد از خود، نه نشانی به تحمیل از غیر.

چنین است که شرح ماجرای گرفتاری مادر طاووس علت اصلی دعوت عزت الدوله از عمه خانم و خانم زهرا، با «خوب، می فرمودید» زری شروع می شود (۱۷۰) و با اعتراض عمه خانم که «خانمان کل عباس به باد برود خوبست؟ آن حناساب بدبخت چه گناهی کرده» (۱۷۴) خاتمه می یابد. و همین است که عزت الدوله اول به التماس به عمه خانم می گوید «قدس السلطنه، خواهش می کنم رأی زری را نزن» (۱۷۳)، و بعد آتش خشمش متوجهٔ زری است که «آدم گدا و این همه ادا؟» (۱۷۶).

اما در این فصل از قصهٔ زری از او یک «نه» قاطع می شنویم. زری پاکتها و جعبهٔ مرکب را گذاشت جلو عزت الدوله و گفت: «نه. نمی کنم. عذر می خواهم» (۱۷۵). اما این «نه» زری چگونه است و منبعث از چیست؟ اولین فکر زری به محض این که عزت الدوله از او می خواهد واسط پیغامی برای مادر طاووس باشد این است که «آیا اگر بکنم شجاعت است یا اگر نکنم؟» (۱۷۴). عجیب است این حلول یوسف به قالب زری. [illegible]

گرفتاری قاچاق موردی بیابد برای خوشایند یوسف. وگرنه چرا در این لحظه زری باید اول و قبل از هر چیز دیگر به این بیندیشد که «شجاعت» کدامین راه می نماید؟ الفباء و مبتدیات فکر زری عاریتی است از یوسف. زری لحظه‌ای حتی نمی اندیشد مگر به اندیشه و با اندیشهٔ یوسف. یعنی نمی توان برای زری شخصیتی و هویتی متصور بود منهای آنچه یوسف در او تعبیه کرده و خود به مابقی زندگی اش پرداخته است. سؤال زری از خود «آیا اگر بکنم شجاعت است یا اگر نکنم» ترجمان این سؤال اصلی است که در واقع در ضمیر ناخودآگاه او همواره جاری است: «آیا اگر بکنم یوسف بیشتر از من راضی است یا اگر نکنم.» حتی تمام استدلال زری با خود و بگومگوی بین دو صفحه ۱۷٤ و ۱۷۵ به زبان یوسف است.

اما یوسف چیزی بیش از خودِ من در زری تعبیه کرده است، و آن ترس از منِ یوسف است. منِ یوسف هنگامی که در قالب خود اوست طبیعتاً تابعی است از تغییراتی که در جهان پیرامون او می گذرد. یعنی بین تصور او از هویت خودش و جریانهای خارجی ارتباطی متقابل هست که بالطبع همدیگر را مورد تأثیر قرار می دهند. اما هنگامی که مشاعر و عواطف یوسف، به اختصار من یوسف، یا دقیقتر تصور ترس آمیز زری از منِ یوسف، در زری تعبیه شد ، این دیگر خود چیزی است منسجم و ثابت و استوار، چرا که مبتنی بر ترسی است گنگ و آمیخته با غربت با خودِ خویش که همواره زری را بر سر چند راهی می گذارد. اما این چند راهی نه از آن روست که زری عالماً و عامداً جوانب مختلفهٔ یک قضیه را به عقل خود سبک سنگین می کند. نه. این تصورِ منجمد اخلاقیات و مشاعر یوسف است که در مخیلهٔ پر خلجان زری او را به بازی می دارد. ولی مآلاً وقتی زری می گوید: «نه، نمی کنم. عذر می خواهم» نگاه گرم و نوازش دهندهٔ یوسف را بر پشت خود احساس می کند، و نیز نرمش دست مؤید و آموزندهٔ او را. به همین دلیل است که «ته دل زری شاد بود که باز به هر جهت ایستادگی کرده. کاش یوسف زودتر می آمد. هیچ وقت آن قدر حرف برای گفتن نداشت» (۱۸۱). زریِ دست آموز یوسف بعد از خوش رقصی باب طبع یوسف به دنبال بادامی می گردد که لوطی به انعامش خواهد داد. در پس آینه زری را طوطی صفت داشته اند. یعنی استاد یوسف داشته است. «خودش می دانست [یعنی زری می دانست] که نقلهایش اخیراً تکراری شده و شوهرش فقط به شنیدن صدایش دل خوش می کند» (۱۸۱). اما «حالا زری باز ایستادگی کرده بود» (۱۸۱). یعنی باز قصه‌ای نوکرده بود این شهرزاد حرم یوسف. تا این قصه نو شود، یوسف فقط به صدای زری گوش می دهد، نه به محتوی حرف او. صدای عروسک کوکی. حرفهای مکرر بی محتوی. صدای زری حرفهای مکرر توخالی عروسک. زری عروسک.

تمایل زری به حکایت جنگ سهراب، «سهراب خان از میدان جنگ می گفتی...» (۱۸۱)، خود از آن روست که در سهراب تداومی از خود می بیند، به خصوص هنگامی که

سهراب قافیه بند حرفش این است که «کاش من هم مثل کاکایم حرف یوسف خان را شنیده بودم» (۱۸۱). از همین روست که حرف سهراب که به یاد زری می ماند باز حکایت از جرأت دارد، جرأتی که تصور آن از یوسف به دیگران ودیعه داده شده، جرأت سهراب در جنگ با دولت، جرأت یک شاعر «که می گویند مصرعها را کوتاه و بلند کرده» (۱۸۲ - ۱۸۱)، جرأت خسرو بر سحر، جرأت رفیق فتوحی، و البته جرأت زری که بگوید «نه» به عزت الدوله. تناسب این جرأتها با هم البته کاملاً بی ربط است. کجا و کی زیبنده است، مثلاً، کلام نیما بر زبان سهراب راهزن: «به کجای این شب تیره بیاو یزم قبای ژندهٔ خود را...» (۱۸۲). راهزنی که به نیرنگ هم اکنون بازیچهٔ دسیسه‌های خارجی بوده و حالا هم به منبع قاچاق اسلحه و مستشاران فرنگ آمده حرمت کلام نیما را از چه آلوده می کند؟ و تازه حدود و ثغور جرأت در این مورد با مکر و خیانت بیشتر شبیه است. اما سحر کلام آنجاست که سهراب چون زری «به قول یوسف خان» ترجیع بند کلامش است، و این سهراب را به زری، و زری را به سهراب، پیوند می دهد. پیوندی که برای زری به صورت «مادرانه» راهنمایی کرد [یعنی زری سهراب را] (۱۸۵) جلوه می دهد. سهراب برابر خسرو. هر دو ادامه یوسف برای زری. به کلام زری هم: «سهراب خان، حالا هم دیر نشده.. از همین حالا، مثل ملک رستم خان برو ید با یوسف همکاری کنید» (۱۸۵). ذهن و زبان زری همراه سهراب به تأیید و تأکید یوسف، اثری اما از خود زری نیست.

از مهمانی عزت الدوله با یوسف غیابی زری به خانه خوانده می شود با یوسفی که در خسرو ادامه دارد. «زهرا خانم، خسرو خان می گوید شام می آیید یا ما شام بخوریم؟» طاووس زری را می گوید به اشارهٔ خسرو در تلفن. «الساعه» (۱۸۶). زری می گوید. درخانه، زری به جای خالی یوسف در پشت رادیو می رود تا بلکه «موج برنامه فارسی رادیو برلین را گیر بیاورد» (۱۸۷). ولی نمی تواند. هر چه یوسف بتواند، زری نمی تواند، هر چه زری نتواند، یوسف می تواند. «یوسف که شهر بود بی توجه به گرما در همین ساعت به تالار می رفت، و آن قدر به رادیو ور می رفت و صداهای گوشخراشش را از جا و بیجا در می آورد که آدم سرسام می گرفت، تا عاقبت موج برنامه رادیو برلین را گیر می آورد...» (۱۸۷). برای یوسف صدای رادیو گوشخراش اما محتوی حرفی است. برای یوسف صدای زری گوشنواز اما خالی از هر حرفی است. اما زری درپشت رادیو فقط می نشیند تا جای خالی یوسف و از آن رو خود یوسف را ادامه دهد. فرزند یوسف در رحم، اندیشه یوسف در جان، نشسته بر صندلی و به جای یوسف، زری یوسف، یوسف زری. زری/یوسف بعد از شام «اخبار ایران و جهان را» می گیرد. بعد هم روزنامه‌های محلی و بعد هم روزنامه‌هایی که از تهران برایشان می رسید (۱۸۷). زری/یوسف در متن اخبار ایران و جهان، زری/یوسف. یوسف. اما زری؟

«۱۶»

تصور زری از خود چه می تواند بود؟ معیارها و موازین حرمت آدمی تا کجا تا کی نزول می توان کرد؟ کلو که می آید و دست ارباب یوسف را می بوسد (۱۹۲)، و این در حضور زری، آدمی به ششدر حیرت می افتد که این حرکات از یک نیمچه رفیق مدعی العموم یعنی چه. و این که آیا این حرکات محدود به پسر بچه‌ای است یتیم و دور از یار و دیار، یا به نزدیکترانی از یوسف هم سرایت خواهد کرد. چه فرق است بین کلو و زری؟

تفقد ارباب یوسف خان مدعی العموم به همسر و یار و یاورش بعد از دو هفته که از سفر آمده چنین آغاز می شود: «حمام گرم است؟» و زری هم به طرفة العین «نه، ولی گرمش می کنیم» (۱۹۱). حرمت و تکریم بالا تر یوسف برای زری این که: «پاشو جانم، بچه ها را بیدار کن. می خواهم ببینمشان. روزنامه های این دو هفته را بیاور بخوانم» (۱۹۲). اما این هنوز اوج تحقیر و تردید زری نیست. حتی حضیض آن هم نیست. از این هم فروتر رفته، از این هم فروتر خواهد رفت: «زری، امروز چندتا مهمان داریم. وقتی آمدند نگذار هیچکس مزاحممان شود. بگو در باغ را هم باز بگذارند، با ماشین می آیند» (۱۹۲). «مهمان داریم» به صیغهٔ جمع از تعارفات معمول است که یوسف به فراست دریافته است، و گرنه اینها میهمانان یوسف اند و نه زری. «نگذار هیچ کس مزاحممان بشود» درواقع گوشزدی است به خودخانم که «مزاحم ما نشو» و این را نیز زری خود به فراست دریافته است.

ولی دست آموزی زری خود از مقولهٔ دیگری است. از مقولهٔ دست آموزانی که مرعوب و امیدوار به گوشه ای می ایستند تا مگر لوطی از سر لطف بادامی به دهانشان بگذارد. و قضا را این بار بادام زری «یک بشقاب پسته و فندق تازه» (۱۹۲) است که یوسف با خود آورده. اما «زری از همان نظر اول، دانسته که یوسف دل مشغول است و گرنه محال بود از ده بیاید و نوبری برای زنش نیاورد» (۱۹۲). «نوبری برای زنش» با «ش» تعلیق. با «ش» رضایت خاطر زری از این تعلیق و تعلق. با «ش» تن مالش دست آموزی به پاهای لوطی. اما هنگامی که بادام لوطی نوبرانه است، دست آموز را حال و هوایی دیگر است: «نوبری که وقتی [یوسف] با دست خودش به او می داد، انگار همهٔ ده را با عطرها و خرمنها و چشمهای عاشقان و باغستانهایش به او بخشیده» (۱۹۲). آه ای بلاهت مقدس!

اما دست آموز در محفل عزت الدوله خود ترفندی تازه آموخته که بی تاب است تا به لوطی بنماید. «دلش پر می زد [زری] که شوهرش از او بخواهد چیزی بگوید تا او آن همه حرف را که ذخیره کرده بود بزند» (۱۹۲). یعنی حرفهایی را که زری می داند، از ملک سهراب می داند، درواقع نمی داند تا برای یوسف به زبان بیاورد. برای همین بی تابانه چشم انتظار است: «خدا کند آن وقت توضیحی بخواهد. یوسف آن خبر را [قضیهٔ پادگان آباده و سمیرم را که ملک سهراب گفته و زری می داند] دید و برید و کنار گذاشت و

توضیحی هم نخواست» (۱۹۳). در کوره راه زندگی یوسف سواره می رود. سوار بر سَحَرِ هوشیاری از منِ خود. زری اما، چون کلو، بناست «برود در طویله جای غلام بخوابد و تا صدایش نزنند از طویله درنیاید» (۱۹۳). شاید او، شاید زری اما، می خواهد سواره برود، اما فقط بر ترکِ شاهوارِ یوسف، یا سَحَرِ خسرو. اما حتی خسرو نمی خواست «دو ترکه سوار سحر بشوند» (۱۹۳).

پیاده‌ای بر شطرنج. زری کمر بسته خدمت یوسف و «میهمانانشان.» هنگامی که چای می برد (۱۹٤) «هرپنج نفرشان یک لحظه سکوت کردند و متفکر چای برداشتند، و تشکر هم نکردند» (۱۹٤). زری، کمر بسته، به جمع و جور اتاق سرگرم و دلخوش است. چادرها را، چادرهای ملک ها را، برمی دارد و با تأنی تا می کند و همهٔ این مدت «گوش به حرف آنها» (۱۹٤) دارد. چادر ملک رستم و ملک سهراب. بر سر آنها بوده است هنگامی که آمدند. و حالا بر دست زری. اما چه بر دست چه بر سر. زری درپسِ پناه آنها جای امنی می جوید، جای محفوظی، تا شرکت هرچه کمتری در بحث آدمیان داشته باشد. شرکتی محجوب و درپرده در محفلی که تجلی خودِ آدمیان است. زری درپناه تاکردن چادرها به گوشه‌ای از اتاقِ مردان. دستهٔ زنان برپشت بام مسجد به تماشای سینه زنانِ در حیاط. زنان نمازگزار به پناه پرده‌ای از خیل دیگر نماز گزاران به اقتدای امام. پنجره. زنان و دختران به پنجره های کوچک و بزرگ مشرف به خیابانِ زنجیر زنان. عروسی. خانهٔ عروس. زنان به خانهٔ عروس به شادمانی. مردان به خانهٔ داماد. زری ایستاده درپناه تا کردن چادرها به تماشای مردان. مردانِ زندگی.

بلاهت یا شجاعت، توفیری نمی کند. یوسف و دیگران گرم بازار زندگی. گرم ساختن خودی از خود. قناعت زری اما به پناه چادری یا چادر تاکردنی. شرکتی مجازی در هویتی به مجاز و به ایهام. اما همین تلاشِ حداقل، تلاش به مجاز، را یوسف متحمل نیست. «زری، سری به مهمان غریب ما بزن. می زنی؟» (۱۹٤). و زری می دانست که یوسف «محترمانه عذرش را خواسته است» (۱۹٤). محترمانه؟ و نیز همین جور محترمانه است که زری در خانهٔ خود نه در خانهٔ یوسف، چون زری خودی ندارد که خانهٔ خود داشته باشد، پشت در به گوش می ایستد (۱۹٤). دزدی. استراق سمع. دزدی حرفی از لای درز دری. سقوط انسان به قهقرای گمنامی و نیستی. به قهقرای سرقت سهمی از هویتی موهوم. زری خمیده گوش به پشتِ در به دریوزگی سهمی از زندگی.

زری از چنگال صولت «شجاعت» اندک خلاصی ندارد. «قلیان را که برای یوسف آماده می کرد می اندیشید که ترسو یا شجاع؛ با شیوهٔ زندگی و تربیتی که او را برای چنین زندگی ای آماده ساخته محال است بتواند دست به کاری بزند که نتیجه‌اش به هم خوردن وضع موجود باشد» (۱۹۵-۱۹٤). دنبالهٔ این تک گفتار دریک صد و نود و پنجمین صفحهٔ قصهٔ زری توجیه زری است از حیاتی که درپیرامونش می گذرد و او به مجاز می پندارد در

آن شریک است:

«آدم برای کارهایی که بوی خطر از آنها می آید باید آمادگی روحی و جسمی داشته باشد و آمادگی او درست برخلاف جهت هرگونه خطری بود. می دانست نه جرأتش را دارد و نه طاقتش را. اگر این همه وابستهٔ بچه ها و شوهرش نبود، باز حرفی.»

اما علیرغم وابستگی به بچه و شوهر، لحظه‌ای هست در اندیشهٔ زری، لحظه‌ای اما، که نمی تواند ودیعه‌ای از یوسف باشد. «کاش دنیا دست زنها بود» (۱۹۵) زری می گوید، آرزویی از ته دل. «زنها که زاییده‌اند یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می دانند.» خلقت. خلقت آدمی. با این خلقت نیز آدمیتی که در اندرون آدمی رخصت و امید بروزش هست. زری به لحظهٔ خلقت آدمی می اندیشد. به انسان. و به فهم و معنی و دریافتی که وجه تمایز این انسان است از حیوان. از درخت. «کاش دنیا دست زنها بود.» یعنی کاش فرصت بودن بود. رخصت تجربه. امکان یافتن هویتی. هویتی که در سایهٔ صولت آن یوسف دهاندره نمی توانستی که «خانم، این قدر سر و صدا نکن» (۱۹۷). هویتی که نمی گوید «چشم» (۱۹۷)؛ و نمی فهمد «که باید برود» (۱۹۷). هویتی که «به دستور یوسف سفرهٔ ناهار رو روی میز تالار» (۱۹۷) نمی چیند. هویتی که وقتی «سر ناهار یوسف شراب خواست» (۱۹۷) «زری دو بطر شراب قرمز از توی گنجه در» (۱۹۷) نمی آورد. اما زری می گوید، می فهمد، می‌چیند و در می آورد. و همه هم در انفعالی مزمن. زری تماشاگر منفعل زندگی:

«آنها با هم حرف می زدند، با هم شوخی می کردند انگار نه انگار که زری هم کنارشان نشسته. کار او این بود که نمکدان جلوشان بگذارد و یا جامشان را پر کند و یا سنگدان مرغ را در بشقاب مجید بگذارد که می دانست دوست دارد و مجید هم با دهان پر جواب یوسف را بدهد که «حق باتست» (۱۹۸).

در مقابل و مقابله با این همه بی اعتنایی، تنهایی و اضطراب درونی زری غیرقابل اجتناب است. تنهایی و اضطرابی که با دهان پر مجید از سنگدان مرغ، «برای پدران ما آسان‌تر بود و اگر ما نجنبیم برای پسران ما سخت‌تر می شود» (۱۹۸) یوسف، «هیچ کاری هم که نتوانیم بکنیم به بچه هایمان راه را نشان داده‌ایم...» (۱۹۸) ملک رستم، و «اگر من یک تن باشم و تنها و دشمن هم باشد و هزار تا به میدان پشت نمی کنم...» (۱۹۸) ملک رستم، تشدید می شود. نتیجهٔ این اضطراب: «یوسف لیوانش را رو به زری دراز کرد، اما چنان ترسی از حرفهای آنها زری را در بر گرفته بود که تنگ بلور آب از دستش افتاد و شکست» (۱۹۸). تنگ بلور همچون هویت بی رنگ زری. زری خم می شود و «تکه های بلور را جمع» (۱۹۹)می کند، تکه های پراکنده هویتی بی رنگ، بی رنگ‌تر از تنگ بلور آب.

«۱۷»

زری تماشاگر آرام خباثت آدمی. تماشاگر سروان ارتشی که ملعبهٔ رشادت همان ملک سهراب و خباثت همان زینگر و چه‌ها و چه‌های دیگر بوده است. اما تنها نشانی که از زری، از تصادف روزگار است: «کوه به کوه نمی رسد. آدم به آدم می رسد» (۲۱۳). و بعد هم نگاه و خنده و گفتار یوسف به تأیید: «جان دلم، تو هم کم کم سرت تو حساب آمده» (۲۱۳). بادامی به جنباندن دمی، نه تصدیقی به حقانیت مستقل شعور آدمی.

«۱۸»

زری در دیوانه خانه دگرگونه می شود. یعنی گونه‌ها و گونه‌ها، چهره‌ها و چهره‌ها است که بر نقابی که به هر حال و به هر جا بر چهرهٔ جان زری هست کشیده می شود. تعدد شخصیتهای دیوانه خانه تعدد هویتهایی است که به آسانی بر چهرهٔ زری می نشیند. «نان خرما پرا» و «شازده خانم پرا» اولین صورتکهایی است که جمع دیوانگان به سوی زری می فرستد، از میان بازی کلاغ پر که خود تصاحب صورتکهای دیگری است به بازی از جانب دیوانگان. وقتی زری «به تختی که دورش تجیر بود» (۲۱٤) نزدیک می شود، سر پرستار نمی گذارد نزدیک تر شود. این، یعنی چیزی که به حایلی از زری مجزاست، [redacted] خواهد دانست.

زری در برابر رفیق فتوحی: حرکت مصنوعی عروسکی در دست و به سر انگشت شعبده بازی پس پرده. در پس نگاه خیرهٔ این عروسک اما، در پس پشت نه توی هزار لای این تصوراتی که از غیر به آدمیت آدمی تحمیل شده، خودی، خودی شاید، جرقهٔ بیدار اندیشه‌ای شاید، اندیشه‌ای از خود که بر ذات هستی بخش خویش تکیه دارد، و لاغیر. شاید. اما.

اما در انتظار صورتکی دیگر از خانم فتوحی و در باغ دیوانگان ـ ـ فردوس فرزانگانِ خود باخته ـ ـ زری: عروسکی هر آن به سر پنجهٔ یوسف، جز به اندیشهٔ یوسف تأمل و یا اجابتی نمی تواند. پس در جواب رد رفیق فتوحی به شرکت در حرکت گروهی به سرکردگی یوسف، زریِ یوسف می گوید: «پس آنها حق داشتند. شما را بیخود دعوت کرده بودند.

شما دلتان برای خودیها نمی سوزد. همان طور که دلتان برای خواهرتان هم نمی سوزد.» (۲۱۷). تناسخ خود یوسف در قالب زری. صدای یوسف از حنجرهٔ زری. اگر زری «از خشونت خودش حیرت کرد» (۲۱۷)، این تحیر ناشی از درشتی صدای یوسف است از حلقوم تنگ زری، فراخی خود یوسف است، که به شرکت فعال در جهانی حجیم حجیم‌تر شده، که در قالب نحیف زری نمی گنجد. تحیر زری از این روست.

صورتک بعدی در راه است. «پتیاره»(۲۱۸)ای که به خیال مخبط خانم فتوحی فاسقِ رفیق فتوحی است. همین پتیاره است که اشعار خانم فتوحی را دزدیده است. از تجمع همین چند چهره است ـ نانِ خرما پر، شازده خانم پر، اضطراب نزدیکی به تخت مسیحا دم، و واسطگی پیامی برای رفیق فتوحی بی آن که خود بداند ـ که در لحظهٔ استقرار ماسک پتیاره از جانب خانم فتوحی زری سر درد می گیرد (۲۱۸). سر دردی به نشانهٔ اضطراب که شدیداً و از درون روی آورده است. اضطرابی که به ظاهر می تواند ناشی از دلهرهٔ این تجربه باشد، ولی جرقه‌ای نیز، کورسویی، از اضطرابی عمیق‌تر، ریشه دارتر، ریشه در ذهن مضطرب، در نهانخانهٔ اندیشه های غیر که در زری هست. سر درد زری. تلنگری از وجدانی مضطرب. اضطراب از تقبل و تکلف صورتکهای رنگارنگ بر چهرهٔ جهان، خود این چهره چیست و چگونه است و به کجاست نمی دانیم. اما تشتّت و تصادف صورتکهایی را که در دارالمجانین بی محابا بر چهرهٔ زری می گذارند و می شکنند اضطراب درونی زری را که ریشه در خارج دیوانه خانه، در خانهٔ خود زری، یعنی در خانهٔ یوسف، دارد تشدید می کند.

اما اضطراب نهایی هنوز مانده است. اضطرابی در گرو ماسکی دیگر. ماسکِ طلعت. هویت طلعت یعنی، که خانم مسیحا دم بر زری می نهد. و چه پرتوش و توان، چه پر زور، چه دردآور است این نقاب. نقاب طلعت، که بچهٔ مرده زاییده و سر زا رفته، بر چهرهٔ زری که خود حامله است، که خود دو شکم زایمان سخت داشته، یکی او را به سر وقت نفدانیان (مردان و زنان در حجاب دیوارها و میله ها)، و دیگری او را به سراغ دیوانگان (مردان و زنان در حجاب خودباختگیها و اختلاف و اختلال هویتها) کشانده، تا زایمان سوم، نذر سوم، او را به کجا بکشاند. چنین است که تصور بچهٔ مردهٔ طلعت از زبان خانم مسیحا دم در ذهن مشوش زری خاطرهٔ بچهٔ سقط شده فردوس را (۹۵) تجدید می کند که از صحبت عزت‌الدوله و عمه خانم استراق سمع کرده بود. بچهٔ مرده، یا بچهٔ کشته شده در رحم مادر، از زبان خانم مسیحا دم، خانم مسیحا دمی که زری برای اطمینان از حاملگی اول بار پیش او رفته و از فرط کثرت مریض و مرده او را نادیده برگشته (۱۱۲). طاووس، طلعت، و زری؛ بچهٔ کشته شده در رحم طاووس، بچهٔ مردهٔ طلعت. نطفه ای در رحم زری، فلاکت طاووس، مرگ طلعت، حیات زری. تضاعف در تضاعف از چهره‌ها و هویتها. اما کدام از آن زری است؟ کس نمی داند. زری هم نمی داند. زریِ مضطرب هیچ نمی

داند. تشدید سر درد سرگیجه آور زری از همین است. از همین اضطراب. اضطرابی که با مشت خانم مسیحادم گرداگرد دست زری دو صد چندان می شود: «خانم مسیحادم دست زری را در دست گرفت و فشار داد» (۲۲۰). مسیحا دمی که به مسمای اسمش مردم را زنده می کند، زنده را مرده کرده. دو زنده را طرفة العین مرده کرده. یکی را دمادم حیات، دیگری را در لحظه بخشش حیات. فرزند طلعت و طلعت را. پس مشت مسیحادم گرداگرد دست زری تضاعف دو تضاد است. تضاد زندگی و مرگ، بود و نبود، وجود و عدم. وجود دیگری، عدم خود. حضور غیر، غیاب خویش،. غیاب زری از خویش، حضور یوسف در زری. حضور یوسف، فقدان زری. علم به این معادله، علم به وجود یوسف و عدم زری، مبداء و مرجع اضطراب است در زری.

تضاعف این تضاد مضطرب کننده و طبیعتاً سرگیجه آور است. «زری سعی کرد از کنارش بلند شود اما او دستش را رها نمی کرد» (۲۲۰). خانم مسیحا دم را می گوید. و باز هم اضطراب و سر درد. زری «کوشش داشت دست خود را هم از دست او بیرون بکشد. اما مگر می شد؟ و سر زری دردی می کرد که نپرس...» (۲۲۱). اما امید زری به «پیرمردی با موی سفید و عصایی در دست» (۲۲۱) است. «و زری شادمان، حدس زد باید دکتر عبدالله خان باشد» (۲۲۱). شادمانی از رهایی از این مخمصه. ولی نه فقط مخمصهٔ مشت مسیحادم گرداگرد دست زری، بلکه از مخمصهٔ تنورهٔ تضاعف و تضادی که از «نان خرما پر» و «شازده خانم پر»... تا طلعتِ خانم مسیحادم چهره به چهره بر جان زری نشسته است.

با آمیزه‌ای مرموز از حکمت یوسف مآبانه، تظاهری که دیگر ملکهٔ خانم زهرا شده، و شهادتی عاقل اندر سفیه، زری در جواب «خیلی پرت گفت؟» (۲۲۱) دکتر عبدالله خان می گوید: «برعکس، خیلی هم عاقلانه حرف زد» (۲۲۱). ولی حقانیت این آمیزه به چنان لحظه‌ای محدود مسدود است که زری بلافاصله می گوید: «دیگر من باید بروم» (۲۲۲).

ولی باز هم رنگ دیگری در کارست، پیش از آن که اضطراب زری به سرسام بکشد و به پناهگاه یوسف و خانه و قصهٔ مک ماهون ایرلندی بازگردد. قیچی دکتر عبدالله خان بر گیسوی خانم مسیحادم. بازهم تضادی متضاعف در کار. این بار به دست قیچی زری بر سر و روی خانم مسیحادم. اما این تضاد این بار مرز طبیعت را می شکند. خانم مسیحادم «سر براه نشست تا زری موهایش را ترکرد و شانه کرد و مثل پسر بچه ها زد»(۲۲۳-۲۲۲). نفی زنانگی و هویت خانم مسیحا دم، به فرمان دکتر عبدالله خان، اما به دست و سلیقهٔ زری، به تمثیل و تشبیه پسر بچه‌ای. پسر بچه‌ای شبیه خسرو، مثلاً. خسرو که تداوم یوسف است. خانم مسیحادم که در اوج دیوانگی اوج تحمیل و تعدد صورتکها بوده بر زری، و اضطراب و سردرد خود اشاره‌ای و تنبیهی بدان جهت، با تغییر شکل و با تغییر جنسیتی

نهایی به دست زری و به تقریب پسربچه‌ای که نزدیکترین تصور صوری زری است از یوسف، زری را می رهاند، سبک می کند، از تضاعف و تکاثر صورتکها و شکل‌ها، و می رهاند به سوی باغ عدنی که بر اریکهٔ قدرت آن یوسف بنی آدم حاکم مطلق العنان است. زری به همان عجله‌ای باز می گردد به باغ عدن که تشتّت این جهان، صورتکهای شکسته و خراب بر چهرهٔ جان او، ایجاب می کند: «زری شتاب داشت، بایستی هرچه زودتر خود را به خانه برساند و حالا سرش از دردی که می کرد نزدیک بود بترکد»(۲۲۳). و در این لحظه خود دست کمی از دیوانگان ندارد: «و دلش در تنگی دست کمی از دل خانم مسیحادم نداشت» (۲۲۳)، و دلتنگی خود اشارتی است به دیوانگی، چرا که خانم مسیحادم خود گفته بود «اینها خیال می کنند من دیوانه شده‌ام. اما من دیوانه نیستم. فقط دلم خیلی تنگ است». (۲۲۰) دل تنگی خانم مسیحادم و زری، دیوانگی خانم مسیحادم و زری. اما خانم مسیحادم درون دیوانه خانه، و بیرون زری. پس مشترک در تقابل و تضاد واقعیت و مجاز، حقیقت و دروغ، زندگی و مرگ، بود و نبود. بود، خانم مسیحادم هنگامی که زنده است و بیدار و تیماردار دل و جان و تن و روح دیگران؛ نبود خانم مسیحادم هنگامی که خمود است و خواب و تیماردار دل و جان و تن و روحش دیگرانند. بود یوسف زنده و بیدار و تیماردار دل و جان و تن و روح زندگان؛ نبود زری زنده و بیدار و تیماردار دل و جان و تن و روح زندگان؛ نبود زری، نبود زری زنده و بیدار و تیمار دار دل و جان و تن و روان زندگان و زندگانی. و چنین است که بود فقط بود یوسف است، در دل و جان خود، و در تن و روح زری. در یکی زنده و بیدار، در دیگری خمود و خواب آور. یوسف در زری. عشق یوسف در دل زری. هستی یوسف در جان زری. بچهٔ یوسف در تن زری. و اندیشهٔ یوسف در روح زری. یوسف در زری. اما، خود زری، خود خود زری، عشق و هستی و بچه و اندیشه زری، کجاست؟

دراز کشیدن در تاریکی، حجاب سیاهی بر هر تلاطم درون، حتی برای ساعتی هم (۲۲۳-۲۲۲)، مفر زری است از عذاب و اضطراب دیوانه خانه، سردردش یادآور بیدادگر ن اضطراب. حتی در اوج این اضطراب، و با شتابی که می رود تا در پناه تاریکی آرام گیرد، و با آن که می اندیشد «با سر دردی که داشت طاقت تظاهر کردن و لبخند زدن هم داشت» (۲۲٤)، باز هم تظاهر می کند: «عذر می خواهم، دیر کردم» (۲۲٤)، دروغ ی گوید: «سری به آشپزخانه می زنم» (۲۲٤) و وعدهٔ خلاف می دهد «و بعد خدمت ی رسم» (۲۲٤). بعد هم تمام تظاهر و دو رویی خود را بلافاصله تثبیت می کند: کراست به اتاق خواب رفت و با لباس و کفش و جوراب روی تخت افتاد و سرش را در ش فرو کرد» (۲۲٤).

تضاعف تصاعدی شخصیتهای کاذب و مجازی که بر زری در دیوانه خانه مسلسل وار میل شده است اوج تشتّت و تعدد صورت و صورتکهاست بر چهرهٔ جان زری. در دیوانه

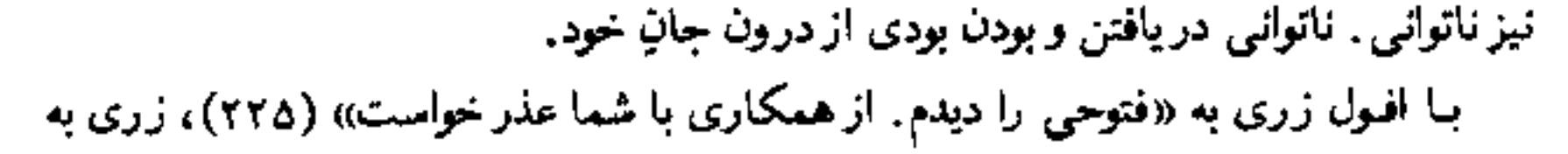
خانه تجربهٔ مکرر صورتکهای مختلف آن چنان زری را آن چنان‌تر کرده است. زری در اوضاع و احوال روزمره زندگیش با چندین و چند صورتک، به قول یوسف هزار صورتک (هزار بار قشنگ‌تر، هزار بار عروسک‌تر)، عملکرد عادی دارد. به آنها اُخت کرده و الفت گرفته است. تجربهٔ صورتکهایی، آدمها و تصورات مجازی، که در دیوانه خانه به شدت بر او، بر چهرهٔ جان او، تحمیل شده است زری را به مرز جنون می توانستی کشید. سر درد سرگیجه‌آور از علایم بارز همین خطر است. فرو بردن سر در بالش یعنی پناه بردن به تاریکی محض. یعنی پاک کردنِ، سعی در پاک کردنِ، ذهن و خاطره از هر چیز. عین پاک کردن صورت از آرایش. آرایش عادی زری خوش ترکیب است. یعنی تمامی صورتکهایی که در حالت عادی او بر خود به ترتیب تصویر می کند ترکیب شکیلی دارد. اما تجربهٔ دیوانه خانه ترکیب و تناسب موزون آرایش عادی او را به کلی به هم آمیخته است: سرمه به جای سرخاب، سرخاب به جای سیاه چشم. سر فرو بردن در بالش پناه به تاریکی محض است، که از سیاهی رنگی بالاتر نیست، چون شستن روی از ماسکی درهم و مغشوش، آرایشی ناراسته، که زلالی آب می زداید اغتشاش همهٔ رنگها را. رنگهای نیرنگ.

درست در همین احوال، و شاید هم به دلیل همین احوال، جرقه‌ای، باز هم جرقهٔ ناچیزی، از خودی که زری از خود من توانستی ساخت. در این لحظه اما، در این شروع گشایش از هر چه رنگ تعلق دروغین است اما، یوسف می آید. ولی رفتار زری با یوسف در این لحظه دیگرگونه است. شمایی از خودِ زری، از خودی که او از خود می توانستی ساخت. اول، «زری آمرانه گفت: خاموشش کن» (۲۲٤). چراغ را می گوید، که یوسف روشن کرده بود. این خطاب به خاموشی زری بر نور به ضرورت لزوم تاریکی، سیاهی آرامش، بر تشتت درون اوست. بی رنگی مطلق، سیاهی مطلق، بالاترین رنگها پس بی رنگی، نقطهٔ ختمی بر هر چه رنگ تعلق. این لحظهٔ خواب و هنگام فرود تعلقات زری است. و هم لحظهٔ بیداری آنچه می توانست در او خودی باشد. دوم، «خواهش می کنم چراغ را خاموش کن» (۲۲٤). تحکم و تأکیدی بی سابقه از زری. اصرار به تداوم خاموشی و تاریکی. خاموشی و تاریکی که در لابلای آن زری می تواند خودی بیابد.

خواهی سرکه بیاورم بو کنی»(۲۲۵) یوسف. هنوز محل امیدی. هنوز مجال بروزری از خود زری را. اما به همان نفس که گفته «تو برو پیش مهمانت» (۲۲۵)، زری می گوید «حالم که خوب شد من هم میایم» (۲۲۵). این شروع سقوط دو باره است. انطفاء جرقه ای که شعله های حریقی می توانستی بود. که نیست. «من هم می آیم» بازگشت به حجاب و به صورتک و به آرایش موزون روزمره است. جرقهٔ دیگری هم باز هست اما. وقتی زری می گوید: «نه اما تو بروی من راحت‌ترم» (۲۲۵) در جواب «می توانم عذرش را بخواهم» (۲۲۵) یوسف، که مک ماهون را می گوید. «نه» زری می توانست «نه» باشکوهی باشد، که نیست. برعکس، می گوید عذر مک ماهون را نخواه. «بگذار لحظه ای بگذرد تا بیایم و ماسکها و صورتکها را بزنم و به نقش کدبانوی خانه دار که برای شویش مهمانی آمده نقش خود را بازی کنم.» زری می اندیشد. نمی گوید اما این را می اندیشد. پس این «نه»، «نه» نفی نیست، «نه» تأیید است. تأیید صورتکها. «اگر تو بروی من راحت‌ترم» بیان حقیقت است. حقیقتی که در ژرفنای جانش حتی زری آن را خوب می داند. بی آن که خود بخواهد می داند. درست است که زری در شُرُف دو باره استوار ساختن ماسکها و صورتکهاست، اما چیزی، آن چیزی که می توانست در زری خودی باشد، به او می گوید که حداقل سازمان بندی دو بارهٔ انرژی را برای تماسک به ماسکهای معمول در غیاب یوسف که بالماسکه گردان کل این معرکه است انجام دهد.

سقوط یکباره زری به دنیای صورتکها با گریه آغاز می گردد: «زری ناگهان گریه‌اش گرفت. هق هق کنان گفت: چرا باید این همه بدبختی باشد؟» (۲۲۵). این گریه هم علامت شروع سقوط مجدد زری است به آغوش یوسف، و هم نشانه ای، بی آن که زری بداند (یوسف که هرگز نمی داند)، از اندوه اسفبار زری از تلاشی مذبوحانه در یافتن خودی در خود. و آنجا که می گوید: «چرا باید این همه بدبختی باشد؟» (۲۲۵) هم به سؤالات ملموس و مألوف خود برمی گردد تا جلوه گر «مسؤول بدبختیها تو نیستی» (۲۲۵) یوسف باشد، و هم در عین حال اعتراف صریحی می کند به حقیقتی نزدیک‌تر به تجارب زری: عدم توانایی او در مقابله با مسائل پیرامونش به اتکای هویتی مشخص. هویتی که منشاء از جان و وجدان خود او دارد. اعتراف زری است یعنی به خستگی. خستگی غیر قابل انکار تقبل شکلکها و صورتکهای باسمه‌ای. بودن آنچه دیگرانش می خواهند. آنچه بیش از همهٔ دیگران یوسفش می خواهد. اعتراف زری است به خستگی و نیز ناتوانی. ناتوانی در یافتن و بودن بودی از درون جانِ خود.

با افول زری به «فتوحی را دیدم. از همکاری با شما عذر خواست» (۲۲۵)، زری به



با ورود مک ماهون به اتاق، زری کاملاً آرایش نقوش زبان مک ماهون (۲۲۸). ب

همیشگی خود را بازیافته است. وگرنه چرا «مک ماهون هم که آمد» (۳۳۸) زری «دست برد و چراغ روی میز آرایش را هم روشن کرد» (۲۲۸)؟ در حالی که «نور چشمهای زری را می آزرد» (۲۲۸)، و تازه «چراغ روی میز کنار تخت [هم] هنوز روشن بود» (۲۲۸). حرف آخر اما از آن خدیجه است: «حلال باشد. یک تخم مرغ برایتان شکستم به اسم آقا درآمد. خودشان چشمتان زده بودند» (۲۲۷). زبان مرموزی است این زبان خدیجه. حقیقتی اما در شکم دارد.

«۱۹»

زری چشم بسته، گوش به قصهٔ مک ماهون دارد. قصهٔ شاعر/خبرنگار ایرلندی، به الهام قصه‌ای از بچه‌های زری است. اما قصهٔ زری است. یعنی می تواند باشد. ارباب، خورشید می گوید، گردونه دارپیر را سلام می رساند، و فرمان می دهد ارباب گردونه دار پیر را تا «ستاره‌های بندگان را از توی گنجه دربیاوری و برایشان به زمین بفرستی، می خواهم هرکس ستارهٔ خود را مالک بشود» (۲۲۹). تملک هر کس ستاره‌اش را برابر است با اختیار آدمی بر ماهیت و هویت خود. بر روزگار خود. مک ماهون در پس استعاره‌های خود به دنبال قطع امید آدمی، و نیز هراس او، از گردش ستارگانی بر محور ازل و ابد آسمان. این که گردونه دارپیر «لوحهای گلی و سنگی [را] که روی آنها تقدیر بنده‌ها از پیش با خطهای عجیب و غریب نوشته شده بود... را زد و شکست و یا در فضا پرتاب کرد» (۲۳۰). این کنایت مک ماهون است که آدمیان عنان اختیار روزگار خویش به دست خویش گیرند. اما برای زری، پیش از آن که ستارهٔ اقبال خویش را در کف خویش گیرد به خویش نیازمند است. به خویشی از خود. یعنی وقتی بچه فرشته‌ها در خانهٔ زری را می زنند، نه در خانه یوسف را، تا ستارهٔ او را به دستش بدهند و بگویند «از حالا خودت می دانی» (۲۳۳)، زری می بایستی خودی داشته باشد تا ره آورد بچه فرشتگان بستاند. «تقدیر و بخت و اقبال و سرنوشت و پیشانی نوشت و حکم و احکام و هرچه مترادف با این لغتها»(۲۲۶) اگر قرار است که مردود و مطرود شود، زری را خویش باید که خود بشناسد. اما دریغ که به «عجب قصه ای!» (۲۳۶) زری، یوسف می گوید «همه اش را فهمیدی؟» (۲۳۶). سؤالی به تردید. تردید یوسف به تعقل کامل زری. تردیدی که «هر جا را نفهمیدم با خیال خودم به هم چسباندم» (۲۲۶) زری تأکید می کند. پس ستارهٔ زری را بچه فرشته‌ای به او نداده. یعنی آمده، اما خانهٔ او را نیافته، خانهٔ یوسف را یافته. یا حتی مجاز زری را یافته اما درون آن خودی از خود زری نیافته تا امانت تحویلش دهد. پس امانت را، ستارهٔ تعهد زری را در قبال زندگی خود، به او نداده، و بازگشته. پس زری بی ستارهٔ حقانیت و تعهد خود باز هم همان طفیلی بر یوسف است که همچنان می گوید، یعنی باید بگوید، که «سر از حرفهای شوهرش درنیاورد» (۲۳۷). حضور مجدد زری در

قالبهای مستمر حیات زالویی. زالوی زری بر حیات یوسف.

«۲۰»

چه خواهد کرد زری. نه. چه با زری خواهد کرد. غم قتل یوسف. کلافگی زری از کلو شروع سراشیب است. «از دست تو عاجز شدم» (۲۲۸). زری کلو را می گوید که ادای مسیحی شدن، یعنی به دین سرجنت زینگر درآمدن، درمی آورد، گنجشکهای باغ زری را تیر و کمان می زند، و شیشه های آبدارخانه را می شکنند. خوابهای آشفتهٔ زری اشارتی است در مشاعر زری به آگاهی از آنچه خواهد آمد. در یکی از این خوابها، زری می بیند که «لخت لخت در وسط یک میدان ناشناس ایستاده و هزارها مرد و زن دور تا دور میدان ایستاده اند و به او نگاه می کنند» (۲۴۰). طبیعتاً زری از مسایلی که یوسف درگیر آنهاست و خطری که او را تهدید می کند آگاه و نگران است. سفر یوسف با کلو این اضطراب و نگرانی را تشدید کرده است. به غیر از این خواب بقیهٔ خوابها به نحوی سرجنت زینگر و کلو را به یوسف مربوط می ساخته و در این ارتباط جان یوسف در خطر بوده است. ترتیب خوابها، با وقایعی که از بروز آنها زری بیم دارد تناسب صحیحی ندارد. که البته در خواب تقدم وتأخر وقایع بالطبع جابجا می شود. تقدم و تأخر پنج خوابی که زری می بیند از این قرار است: (۱) زری لخت در وسط میدان؛ (۲) زری در موقع امتحان؛ (۳) یوسف در کام اژدهای دوسری که شبیه سرجنت زینگر بوده است؛ (٤) یوسف در تنور نانوایی به دست حاکم؛ و (۵) قلوه سنگ تیر و کمان کلو درست وسط پیشانی یوسف (۲٤۱-۲٤۰).

نقطهٔ شروع البته اضطراب و نگرانی زری است از فعالیتهای یوسف که سفر اخیرش برای توزیع آذوقه درمیان مردم تشدید جوانب خطرناک آنهاست. طبیعتاً زری نگران جان یوسف است. پس جریان وقایع در جهان بیداری درست عکس جریان پنج خواب است. یعنی تیر و کمان کلو بر پیشانی یوسف، یوسف در تنور حاکم، یوسف در کام اژدهای سرجنت زینگر و بعد دو خوابی که مربوط به احوال خود زری بعد از یوسف است. یعنی

و اضطراب مورد مؤاخذه در ملاء عام قرار گرفتن توسط معلم اخموی سیه چرده که شرمندگی
تواند تصویری از رفیق فتوحی باشد، و سپس عریانی خود زری از چنین مورد مثلاً می
مداقه قرار گرفتن است. گویی در جریان خوابها، زری از نتیجهٔ نهایی مرگ مؤاخذه و
هرچه بیشتر در ملاء عام قرار گرفتن است شروع می کند و به تدریج در طول پنج یوسف که
دلیل اصلی اضطراب که مرگ یوسف است عقبگرد می کند. اگر پنج خواب را خواب به
ت اصلی تقسیم کنیم، یعنی قسمت مربوط به اضطراب زری از در ملاء عام قرار به دو قسم
ر اثر مرگ یوسف و قسمت مربوط به مرگ یوسف، این دو قسمت دقیقاً جهت گرفتن د
یانهایی است که در عالم بیداری اتفاق خواهد افتاد. یعنی ابتدا زری در جریان عکس جر

مرگ یوسف قرار می گیرد. جریانی که طی آن هم کلو و هم حاکم و هم سرجنت زینگر به نحوی شرکت دارند. بعد هم در جریان حضور مردم در خانهٔ زری، زری خود را به نوعی لخت در ملاء عام مورد مؤاخذه و مداقه می بیند. این صحنه در صفحهٔ دو بست و چهل و هفت به خوبی زری را به نوعی لخت در منظر عام مجسم می کند، یعنی تعبیر اولین خواب که اکنون آخرین پردهٔ واقعیت مرگ یوسف است: «به اصرار عمه از جا بلند شد. عمه زیر بغلش را گرفت و به تالار بردش. زنها دور تا دور تالار، روی صندلیها و یا روی قالی نشسته بودند و بیشترشان با بادبزن خود را باد می زدند و با هم پچ و پچ می کردند...»(۲٤۷). لحظه ای هم هست، هنگامی که چکمه های یوسف را با کارد می برند، که درست مقابل خوابی است که در جریان آن زری به دنبال سؤالی می گشته است، یعنی خواب شماره دو طبق شمارشی که قبلاً ذکر شد: «اندیشید: اسم این جور از ته دل فریاد زدن چیست؟ صیحه؟ نعره؟ و یله؟ نه، یک اسم خوبی داشت که حالا یادم رفته» (۲٤٦). اصل جریان قتل هم تا جایی که مسلم است، و نیز برابر سه خواب آخر زری، مربوط می شود به کلو(۲۵۰)، دلالِ زینگر(۲۵۱) و «بالا بالاها» (۲۵۱) که عبارت خان کاکاست برای حاکم و غیره.

پس اگر زری را در مرز خواب و بیداری فرض کنیم، که اغلب وقایع اطلاع او از مرگ یوسف در عالمی بین خواب و بیداری رخ می دهد، وی در واقع محل تلاقی دو جریان است: (۱) جریانی که در کابوس از نتایج مرگ یوسف، به مرگ یوسف به زری می انجامد؛ و (۲) جریانی که در عالم واقع از زری به مرگ یوسف به نتایج مرگ یوسف می انجامد. درک زری از خود و هویت خود و اتفاقی که افتاده، در مرز و محل تلاقی این دو جریان است. جایی بین خواب و بیداری، خیال و واقع، مجاز و حقیقت. حضور وجودی زری در این مرز تلاقی برای هویت او بعد از یوسف حائز کمال اهمیت است. چنان که خواهیم دید.

اگر قدری به عقب برگردیم، به فاصلهٔ بین پنج کابوس و خبر واقعی مرگ یوسف، عکس العملهای زری را به خوابهایی که دیده، یعنی در واقع به واقعیت مرگ یوسف که در ضمیر باطن خود آن را دریافته، برمی خوریم. بعد از جریان این پنج خواب زری بالطبع دریافته است که یوسف دیگر نیست و با عواقب این مسأله باید جوری مواجه شود. در لحظه ای که می اندیشد «دنبال عمه خانم و بچه ها به خانهٔ مهری برود» (۲۴۳)، اما فکر می کند که «در آن گرما حوصلهٔ لباس آستین بلند پوشیدن و روسری سر کردن ندارد» (۲۴۳)، به این دلیل که «شوهر دوم مهری، محسن خان آدم سخت گیری» (۲۴۳) است، در واقع زری عکس العمل مستقیمی دارد در مقابل خواب لخت در ملاء عام بودن. اما لخت در ملاء عام بودن خود ناشی از اضطرابی است که از تصور مرگ یوسف زری در خواب تجربه کرده است. پس با امتناع از رفتن به خانهٔ مهری، که اگر مطابق سلیقهٔ شوهر

وی محسن خان نمی رفت در واقع مثل این که لخت می رفت، زری از مواجهه با واقعیتی که در خواب دریافته طفره می رود. اما این طفره رفتن صرفاً به دلیل عدم توانایی زری از قبول مرگ یوسف نیست. بلکه بیشتر ناشی از ناتوانی زری است در این لحظه رو یارو بی با عواقب ناشی از مرگ یوسف. یعنی امکان رفتن به خانهٔ مهری اولین فرصتی بوده است بعد از خوابهایی که در جریان آنها زری به واقعیت مرگ یوسف پی برده است تا زری خود، یعنی خود خود، و دیگران را در معادله و مراوده تازه‌ای ببیند. هنوز زری برای این مراوده و معادله آمادگی ندارد. یعنی هنوز نمی داند در غیاب یوسف چگونه با جهان و آدمیان رو برو شود. پس طفره می رود. طفره می رود تا لحظه‌ای که بتواند خود را برای مقابله با دنیا، بدون یوسف، آماده کند. زری یعنی باید بیاموزد تا با دنیا مقابله کند، اما بی حضور یوسف که وجود و عقاید و مشاعر خود را در او بدمد. چگونه زری به این مقابله نایل خواهد شد خواهیم دید.

طفره رفتن زری از مواجهه با دنیای خارج که در طفره رفتن از ملاقات با مهری و شوهرش ظهور می کند، درست نقطهٔ مکملی هم دارد، و آن هنگامی است که زری تصویری دقیق از زندانی، یعنی پوششهایی، که در پس پشت آنها مخفی است، به دست می دهد: «اما در این تابستان پر مرض و قحطی و جنگ و بارداری غافلگیر کنندهٔ خودش، زندانی خانه و زندان و دیوانه خانه شده بود» (۲۴۳). حتی فکر نجاتی هم که زری در این لحظه می کند خود تصور فرو رفتن بیشتری است در لایه‌ای دیگر از حجاب: «فکر کرد یک دورهٔ هفتگی با همکلاسیهای سابقش ترتیب بدهد...» (۲۴۳). یعنی یک دورهٔ زنانه. یعنی باز یک لایهٔ تصنعی که او را از زندگی واقعی به دور می دارد. این لحظات به هر حال برای زری لحظات تأمل است، بی آن که خود بداند، برای آمادگی مقابله با مسألهٔ اصلی اش: مسألهٔ مقابله با دنیا. بی حضور یوسف.

سه کلمه. زری در مقابله با مرگ یوسف در جهان واقع به ترتیب سه کلمه می گوید: (۱) «بی خداحافظی»؛ (۲) «تنها؟»؛ و (۳) «چرا؟» (۲۴۵). در برابر شیون و زاری عمه و خان کاکا، عکس العمل طبیعی و سالم خواهر و برادر یوسف، زری «حیران پرسید: بی خداحافظی؟» (۲۴۵). در مقابل شیون غلام، باز هم عکس العمل طبیعی، «زری باز پرسید: تنها؟» (۲۴۵). و بعد هم که «همه شیون کشیدند و...» باز هم «زری پرسید: چرا؟» (۲۴۵). سؤال اصلی زری سؤال وسطی است: «تنها؟» که بین «بی خداحافظی» و «چرا» پوشانده شده تا اهمیت آن در وهلهٔ اول تخفیف داده شود. یعنی سؤال و مسألهٔ و مصیبت بزرگ زری این است که چرا یوسف به تنهایی رفته است هر آنجایی که به مرگ رفته است. یعنی چرا به مرگ به تنهایی رفته است یوسف، پس زری چه؟ پس زری بی یوسف چه بکند. مسأله این است. مسألهٔ زری. «بی خداحافظی» اما صریحاً جنبهٔ غیر مترقبه بودن مرگ یوسف را می رساند. نه غیر مترقبه که زری نمی

دانسته، که زری خوب می دانسته. یعنی قبل از آمدن نعش یوسف به باغ زری خوب می دانسته است که یوسف مرده است. خوابها خود بهترین گواه است. اما غیر مترقبه بدان معنی که زری هنوز آمادگی مقابله با جهان و جهانیان را نمی داند، همچنان که تجربهٔ خانهٔ مهری می رساند. پس «بی خداحافظی» یعنی زری متحیر است از سرعت بروز این حادثه که او را در مقابل دنیا بی تکلیف گذاشته است. «چرا» هم عجز زری است در مقابله با دنیا. بدون یوسف. «چرا» یعنی «چرا مرا با دنیا تنها گذاشتی. بی وجود تو من چه کنم؟» زری نمی گوید این را. اما می اندیشد. می گوید «چرا؟». سؤال زری اما همان «تنها؟» است. یعنی یوسف که به تنهایی رفته است به مرگ پس تکلیف زری چیست؛ زری بدون یوسف چگونه می تواند بود؟ زریی که در تمام عمر آگاه خود یا مرحوم پدری و با قول و به قول و باز هم به قول یوسف بوده است، اکنون چه کند و چگونه کند. زندگی را یعنی.

تا لحظهٔ مقابله با خسرو، زری همچنان طفره می رود. طفره می رود از مقابله با مرگ یوسف و عواقب آن. همچنان گرم کار است اما روان و ضمایر زری تا بیابد راهی را تا بداند که چگونه با دنیای بی یوسف مقابله و با دنیا بی یوسف مقابله کند. تا لحظه ای که خسرو می آید هنوز زری آمادهٔ مقابله نیست. یعنی اسباب مورد لزوم را برای مقابله ندارد. به معنی دقیق کلمه در این لحظات زری بی خود است. یعنی خودی به مجاز از یوسف. یعنی خود را نمی داند. خسرو می پرسد «راسته؟» (۲۴۸). یعنی مرگ پدرم یوسف. زری می گوید «قبول شدی؟» (۲۴۸). نتیجهٔ امتحاناتش را می پرسد. خسرو می گوید «راسته مادر؟» (۲۴۸)،زری می گوید «چقدر دیر آمدی؟» (۲۴۸). تا خسرو بگوید که پالوده می خورده است. هر دو این سؤالها را زری در قالب یا قالبهای آشنای قدیمی خود می کند. مادر از پسر نتیجهٔ امتحان می پرسد. مادر از پسر مؤاخذه می کند که چرا دیر به خانه آمده است. اینها سؤالهای مألوف زری است. یعنی در این لحظه و تا این لحظه هنوز زری سؤالهای مربوط و مناسب احوال خود را نمی داند چون که هنوز خود را پس از یوسف نمی داند. اینها لحظات تردید است. لحظاتی که اگر زبان و سؤالی هست فقط به لسان مألوف گذشته است. تا زری، یعنی بلکه تا زری، زبانِ تازه ای، خودِ تازه ای بیابد.

این خود را زری به تدریج می یابد. اما چگونه؟

شیرزنی است این عمه خانم. شیرزن. عمه خانم است که مآلاً بی آن که خود بخواهد یا بداند زری را به سویی می راند. به سوی راهی تازه تا از مخمصهٔ سؤال عظیم دنیا بعد از یوسف به نحوی درآید. هرچند، چنان که خواهیم دید، که این مفرّ به جستجوی ما دریافتن خود خودِ زری کمکی نخواهد کرد، هرچند که این مفرّ خود زری به یافتن خودی از خود رهنمودی نخواهد بود، اما بازهم عمه خانم است که بی آن که خود بداند یا بخواهد زری را به سویی هدایت می کند.

در جواب می باشد می باشد های خانم حکیم، و این که «چرا زودتر رجوع کرده نمی باشید؟» (۲۴۹)، باز هم «زری جوابی نداد» (۲۴۹). این «جوابی نداد» آمیزه‌ای است از منفعل بودن مزمن زری که دیگر ملکهٔ او شده و از این لحظه به خصوص تردید و اضطراب که زری خودی در خود نمی داند، چون دیگر یوسفی نیست. اما در همین لحظهٔ تردید «عمه به خشونت گفت: همین می باشد، می باشدهاست که پدر همه را درآورده.. کاشکی» (۲۴۹). درست بعد از همین «کاشکی» عمه خانم است که طرفه العین اتفاقی در زری می افتد. جملهٔ عمه خانم تمام نشده، حکم «کاشکی» هنوز در فضای حضور عمه خانم به پرواز درنیامده، «کاشکی گورتان را گم می کردید. کسی این حرف را در ذهن زری زد، و گرنه عمه خانم جمله اش را تمام نکرد» (۲۴۹). حکم «کاشکی» ذهن عمه خانم را به ذهن زری منتقل می کند. جوش می زند. اما اگر به یاد بیاوریم که عمه خانم برای زری همیشه تداوم حضور یوسف بوده است، پس با حکم «کاشکی» تصور خود ذهنیاتِ یوسف است که منتقل به زری می شود. یعنی عمه خانم به دلیل توسعهٔ وجودی یوسف در وجود او تمثیلی مؤنث می شود از یوسف و شجاعتهای او در مقابل زری. کلمهٔ «کاشکی» هم حاصل همین بار تمثیلی از ذهن یوسف/عمه خانم به زری. چون خود عبارت هم عبارت اعتراض آمیز متهورانه ای است، «کاشکی گورتان را گم می کردید»، پس بیشتر به سیاق عبارات یوسف است. اما اهمیت قضیه در اینجاست، از نظر هویت زری بعد از یوسف، که طبق معمول عمه خانم جملهٔ خود را تکمیل نمی کند، بلکه «کسی این حرف را در ذهن زری زد.» این کس عمه خانم نیست، چرا که «عمه خانم جمله اش را تمام نکرد.» یوسفِ معمول هم نیست، چرا که نعش ساکت یوسفِ معمول همانجا روی تخت افتاده است. پس این کس، یا آنچه را زری «کسی» می گوید، یوسفی تازه است که در ذهنیات زری عمر دو باره یافته. حیات مجدد. تولّدی دیگر. یوسف در ذهن زری به صورت «کسی» حیات مجدد یافته است. بسیار حائز اهمیت است که این کس، یعنی صدای این کس، نه عمه خانم است آنچنان که زری می شناسد، نه یوسف آنچنان که زری می شناخته است. بلکه ماحصل جریانی است از تصور زری از یوسف قبل از مرگ به عمه خانم بعد از مرگ یوسف، به ذهنیات زری. این ماحصل را که زری «کسی» می گوید فی الواقع و به بیانی ساده‌تر تناسخ روح یوسف از طریق تأنیث توسط عمه خانم در قالب زری است. با آن که جرقهٔ لازمه را عمه خانم زده است اما عامل فعال در این جریان ذهنیات خود زری است. یعنی تصورات زری از یوسف از طریقِ عمه خانم و به عاملیت حکم «کاشکی» به صورت عینی «کسی» در می آید و چنان قدرت خلاقی در ذهن زری می یابد که عملاً شروع به سخن می کند. بلافاصله.

اما جریان ساختن این «کس» از تصورات زری از یوسف خلق الساعه نبوده است. ریشهٔ این جریان را باید در خوابهای زری جستجو کرد. یعنی از همان هنگام که زری

واقعیت مرگ یوسف را در رؤیا می دیده است، ذهن فعال ناخودآگاه او در فکر چاره و اندیشهٔ رهایی از مخمصه ای بوده است که مآلاً از مرگ یوسف برای زری به وجود خواهد آمد. از اولین خواب، یعنی خواب لخت در ملاء عام بودن، ذهن فعال ناخودآگاه زری در فکر چاره بوده است و درست در این لحظه به نتیجهٔ غایی رسیده است. لخت در ملاء عام بودن هشداری بود که ضمیر ناخودآگاه زری به وی داده بود به مسألهٔ اصلی وی هنگامی که یوسفی نخواهد بود تا حجابهای مألوف و معهود وی بر وی باشند. مورد مواخذهٔ سؤالهای معلمی قرار گرفتن هم هشدار دیگری بوده است که بی وجود این حجابهای مألوف و معهود زری خودی نخواهد دانست تا از قبل آن جوابگوی سؤالی باشد. پس از پس همین دو خواب ضمیر ناخودآگاه زری در کار بوده است تا چاره‌ای بیابد. چاره هم مآلاً جز از طریق سوابقِ

[illegible]

افتاده به جانش می چشد، دیگر حضور یوسف در زری نمی تواند مثل سابق حضور مجزای غیری در قالب زری باشد. از این روست که زری با استحالهٔ تصوّرات خود از یوسف، از طریق عمه خانم، به صورت «کسی» در ذهن خود مآلاً خودی برای خود و حرفی برای زدن می یابد. اما این خود زری مآلاً چیزی نمی تواند باشد مگر استحالهٔ یوسف در جان زری، مگر تناسخ روح یوسف در قالب زری. این تناسخ به تدریج هرچه عمیق‌تر در ذهن زری جای می گیرد. از اتمام جملهٔ معترضهٔ عمه خانم، «آن کس این بار در ۲). با این فریاد کشید: برو گورت را گم کن. همه‌تان برو ید گورتان را گم کنید» (۴۹ تقرار کامل جملهٔ کامل، تناسخ یوسف در زری کاملاً صورت گرفته است. دلیل این است در ذهن او یوسف در زری هم این که زری بلافاصله بعد از این که «این کس» دو بار » را دو بار چیزی می گوید، بی آن که ضرورتاً خود بداند تکیه کلام یوسف را، «جان دلم پیش دکتر تکرار می کند. یک بار در جواب خسرو که می گوید «همین الان می روم [۲۵). یک عبدالله خان]» (۲۵۰)، زری می گوید «نه جان دلم، فردا صبح زود برو» (۰ اهمیت این بار هم در ذهن خود به خسرو می گوید «گریه نکن جان دلم» (۲۵۲). که ا دری عمیق «جان دلم» دوم از اولی هم بیشتر است، چون که جانشینی یوسف در زری به ق ه تمام صدا و وسیع است که نه تنها در زری می گوید بلکه می ا ندیشد. مآلاً هم یوسف ب گفت: می و قوا در زری به صدا درمی آید: «زری کوشش کرد پا شود بنشیند و توانست. بزرگ می خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم. اما حالا با کینه ری. وجود کنم. به دست خسرو تفنگ می دهم» (۲۵۴). این صدای یوسف است در ز یوسف است در زری. تناسخ کامل یوسف در زری.

«۲۱»

زری اندوهناک. زری اندوهناک در مرز خواب و بیداری. در مرز خواب و بیداری، و بر زمینهٔ منقش کابوس و رؤیا، خانه و دیوانه خانه، آدمها و تصاویر، زری زندگی خود را، زندگی مشترک خودرا، با یوسف مرور می کند. از اولین آشنایی تا جسد یوسف بر تختی در حیاط. وقایع فصل بیست و یکم قصه زری در خلائی از زمان و مکان است: «از هوش می رفت خواب می دید، در بیداری هم که بود یا کسی در ذهنش حرفهای نامربوط می زد، یا وقایع از پستوی خاطرش در می آمدند و جلو چشمهای بسته اش، آن چنان جان می گرفتند که انگار رویدادهای همین الانند» (۲۵۷). در این سکون زمان و مکان، علی رغم هر آنچه پیرامون زری می گذرد، زری به خیال و رؤیا و مجاز پناه برده است: «ذهن زری از فکر بدبختی و غصه گریخته است... خودش را دست در دست یوسف می بیند که از گندمزاری می گذرند...» (۲٦۹)؛ و یا «زری در ده است، نه در زیرزمین خانهٔ خودشان» (۲۷۱). مادام که پیرامون او عمه خانم و خان کاکا و دیگران سرگرم چند و چون مجلس عزای یوسفند، زری در خیال خود به تقریب خاطرات یوسف به احوال خود مشغول است: «اگر می گذاشتند با خیال خودم خوش بودم... کنار تلنبار گندمها دست در دست یوسف می نشستم. سرم را در دامن یوسف می گذاشتم و یوسف شقیقه هایم را با انگشتهایش مالش می داد و می گفت شرط می بندم حالت خوب خوب بشود.» (۲۷۷). طغیان و بعد هم ته نشست خاطرات یوسف، خود یوسف، در زری. مآلاً این خود نشست یوسف در زری به قدری وسیع و عمیق است که وقتی می گرید برای یوسف نیست، چون یوسف در اوست، «برای سیاوش» (۲۷۶) است. زری/یوسف برای سیاوش گریه می کند.

«۲۲»

بلا تکلیفی زری، یعنی بلا تکلیفی بعد از تناسخ، ناشی از تصور دیوانگی است. ترس از دیوانگی هم، «شما می گویید من دیوانه نشده ام» (۲۸۷)، یا «دیوانه هم نمی شوم» (۲۸۷)، بالطبع ناشی از حلول کامل یوسف در وجدانیات زری است که به هر حال بی تشتت نمی تواند بود. عوامل خارجی هم مثل اصرار خان کاکا به دیوانگی زری، احتمالاً برای مقاصد مالی خودش، و نقشه های عزت الدوله برای حمید و مال زری، در تشدید این تلاطم درونی شریک است. مسألهٔ اساسی زری اما کسب اطمینان خاطر است از تنها مرجع مشروعی که می شناسد یعنی دکتر عبدالله خان که او دیوانه نیست. به عبارت دیگر کسب اطمینان خاطر از این که جایگزینی یوسف در زری بی دغدغه است.

اما غروب زری سابق و طلوع یوسف در زری جدید را بهتر از دکتر عبدالله خان خدیجه ملتفت شده است: «در عرض یک شب، شما را بردند و یکی دیگر...» (۲۷۹). خدیجه

جمله را تمام نمی کند، اما یعنی «یکی دیگر را آوردند.» خدیجه نمی گوید ولی می اندیشد. و درست هم می اندیشد. چه زری سابق را برده‌اند، یعنی زری خود را از بین برده است و زری دیگری را آورده‌اند، یعنی زری از یوسف در خود خودی به وجود آورده است. غروب زری سابق را هم خدیجه خوب می فهمد، «بمیرم الهی خودتان را هلاک کرده‌اید» (۲۷۹). طلوع یوسف در زری چنان است که گویا در قالب تنگ زری نمی گنجد، همان گونه که خود زری در لباس عزای رنگ شده نمی گنجد. زری از حاملگی در لباس عزا نمی گنجد. از حاملگی فرزند چهارم یوسف. فرزند یوسف. خود یوسف. زری چون یوسف را در خود دارد در لباس عزا نمی گنجد. بروز یوسف از پس چهرهٔ زری چنان است که زری «بی اختیار در آینه نگاه کرد» ولی «خودش را نشناخت» (۲۷۹).

اضطراب زری اما تا آمدن دکتر عبدالله خان ادامه خواهد داشت. اضطرابی ناشی از عدم اطمینان خاطر از موضع یوسف در قالب خود، مثل اضطراب طبیعی ناشی از گم شدن دسته کلید، «دیشب هرچه گشتیم دسته کلید را پیدا نکردیم» (۲۷۸)، خدیجه می گوید. دسته کلیدی که اسباب بازی یوسف و دوقلوها بوده است. ظهور این اضطراب نیز، اضطراب ناشی از عدم اطمینان از استقرار یوسف در زری، به صورت ابراز جملاتی بی اختیار است، «بی اختیار اندیشه اش را بر زبان راند که» (۲۸۰)، «زری باز اندیشه خودش را به زبان آورد که» (۲۸۱). اما هرچه به آمدن دکتر عبدالله خان نزدیک‌تر می شود، زری تسلط بیشتری بر خود، یعنی بر یوسف در خود، یا یوسف بر زری، می یابد، «زری عقلش را کرد که آنچه به فکرش رسید بر زبان نیاورد» (۲۸۲). درست در لحظهٔ ورود دکتر عبدالله خان هم زری از تصور میل حمید عزت الدوله به خود نزدیک است که «عق» (۲۸۵) بزند. چند لحظه بعد هم که دکتر عبدالله خان دست زری را می گیرد «زری دستش را با حجب واپس کشید» (۲۸۶). حضور یوسف در زری تصور مجاورت با هر مردی را در زری مهوع می کند. حتی اگر این تهوع ناشی از حاملگی هم باشد، باز چون این حاملگی خود نتیجهٔ حضور فیزیکی یوسف در زری است در اصل قضیه تفاوتی نمی کند.

مکالمه زری با دکتر عبدالله خان به عینه می تواند مکالمه یوسف با دکتر عبدالله خان باشد. اولاً دکتر عبدالله خان مرتب زری را به یوسف تقریب می کند. به خسرو گفته است، دکتر عبدالله خان، که «پسر جان برای زن آن چنان مردی حاضرم تا آخر دنیا بروم. به علاوه خود مادرت را هم دوست دارم... او هم شاه زنی است» (۲۸۹). یا «می دانم خانم هستی. خانم واقعی. می دانم آن قدر شجاع و قوی هستی که از واقعیت تلخ نگریزی. می خواهم ثابت کنی که لیاقت همچون مردی را داشته‌ای»(۲۸۸). ثانیاً، به دلیل همین اصرار به تقریب زری به یوسف از جانب دکتر عبدالله خان، از جمله دلایل دیگر، زری کاملاً جوری با او صحبت می کند انگار که یوسف. در جواب دکتر عبدالله

خان که می گوید «به زبان بی زبانی بگویید: پیرمرد توزنده‌ای و نوجوان ما شهید شد» (۲۸۶)، زری، انگار که خود یوسف، می گوید: «هیچ کس به شما این طور نگاه نمی کند. شما برکت روزگار هستید» (۲۸۶). ویا در جواب دکتر عبدالله خان که «بارها به خانم قدس السلطنه گفتم این برادرت مرد نابی است. معرفت دارد، به معرفت رسیده» (۲۸۶)، زری، یعنی یوسف، می گوید «شما هم معرفت دارید. شما هم...» (۲۸۶).

انحلال نهایی یوسف در زری هنگامی است که شجاعت ضرب المثلی یوسف در زری نمود واضح می یابد: «زری مثل مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانای اسرار به او ندا و نوید داده بود. نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می دانست که از هیچ کس و هیچ چیز در این دنیا نخواهد رمید» (۲۸۸). همچنان که ترس زری در شجاعت یوسف به هشدار دکتر عبدالله خان انحلال می یابد، خود یوسف هم به تمکین به درون زری می نشیند. هنگامی که به مدد دو شاه بیت حافظ، «به صبر کوش تو ای دل که حق رها نکند/چنین عزیز نگینی به دست اهرمنی» (۲۸۸) و «کاری کنیم ورنه خجالت برآوریم/ روزی که رخت جان به جهان دگر کشیم» (۲۸۹)، زری «دست به پیشانیش گذاشت و آرام گریست» و «اشکهای داغ از روی صورتش غلتیدند و به گردنش آویختند»، در آن هنگام، زری در خاطرهٔ جاودان یوسف و یوسف جاودانه در جان زری متمکن است. زری در خاطرهٔ یوسف. یوسف در جان زری. یوسف جانِ جانانِ زری.

«۲۳»

تعقل یوسف در جان زری. در بیست و سومین و آخرین فصل. حلول یوسف در زری بهترین محل تجلی خود را در شجاعت و تهور و دلیری می یابد. خصوصیاتی که زری هیچگاه نداشت و همواره در یوسف تقدیرشان می کرد. «شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند» (۲۹۳)، می گوید. «حداقل کاری که می شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست. در زندگیش هی ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا در مرگش دیگر از چه می ترسیم؟ آب از سر من یکی که گذشته...» (۲۹۳). یوسف زری شده در زری می گوید.

زری به عدد و رقم مرجعیت خود را برای تصاحب خصایل ممیزهٔ یوسف اعلام می کند: «اگر من چهارده سال با او زندگی کردم، می دانم که همیشه از شجاعت.. از حق...» (۲۹۴). سخنگوی یوسف است زری وقتی که به تحکم صدای او دیگران را می گوید، همچنان که او می گفت: «همهٔ کارهایی را که می خواهید بکنید همین امروز بکنید.. اگر حالا نکنید دیگر هیچ وقت فرصت نیست» (۲۹۴). مردان روزگار یوسف، مردانی که با یوسف فقط زری را به ساقیگری می گرفتند، هم اکنون پذیرای او یند چون

یکی از خود، زیرا آنان نیز حتی یوسف را از پس زری می بینند. «رحمت به شیرپاکت»، سید محمد زیر لب می گوید. «آفرین» می گویند مردان دیگر. «ولکم فی القصاص حیوة یا اولی الالباب» می گوید مرتضایی. فتوحی هم حتی: «این طور [یعنی آن طور که یوسف در زری می گوید] ثابت می کنیم که هنوز نمرده‌ایم و قدرخونی را که ریخته شده می دانیم» (۲۹٤). حرف فتوحی به خصوص خیلی گویای وضع یوسف/زری است. «هنوز نمرده‌ایم» یعنی یوسف می گوید، «قدرخونی را که ریخته شده می دانیم» یعنی زری می گوید. ولی هر دو عبارت گویا از زبان و به تأیید زری.

حرفهای درشت. حرفهای درشت خان کاکا اما رگه‌ای از حقیقت در بر دارد. «زنهایی مثل تو که هرچه مردشان گفت عین بره تصدیق می کنند» (۲۹۵). نه این که خود خان کاکا دیگرگونه می بود. اما فقط رگه‌ای. رگه‌ای از حقیقت. همچنان که «تو هر کار غلطی آن ناکام کرد به به گفتی...» (۲۹٦). شاید نه از دهان و زبان شریفی. اما حقیقتی. یا رگه‌ای از حقیقتی.

رگه‌ای از حقیقتی دور که اکنون تناسخ یوسف در زری را توجیه می کند.

در آخرین صفحات قصهٔ خود، زری دیگر سر مویی با یوسف فاصله ندارد. در جواب کسی که می گوید، یعنی ماشاالله قری که می گوید «...انگار کن، اینجا کربلاست و امروز عاشوراست...»، زری می اندیشد، یعنی که یوسف در او، «یا انگار کن سووشون است و سوگ سیاوش را گرفته‌ایم» (۳۰۰). این زری نبود که مدتها قبل درچادری ایلاتی سیاوش را ابتدا یحیی و بعد حسین گفته بود؟ این یوسف نبود که زری را گفته بود بیش از این خجالتش ندهد که سر بریده از آن سیاوش است؟ (٤۵). چرا. چرا.

حرف آخر از زبان یوسف و به قول یوسف اما در دهان زری است. یعنی از این بهتر و روشن‌تر یوسف را در زری، تناسخ یوسف را در زری، نمی توان دید: «زری گفت: اما من پشیمان نیستم... به قول یوسف نباید یک شهر، خالی خالی از مرد باشد» (۳۰۵)، به عبارتی مشابه از قول یوسف در صفحه ۱۹. زری خود را مردی می داند. زیرا زری خود را یوسف می داند. زیرا زری یوسف است. زیرا طفلی که هم اکنون در زری است نه تنها پسر است که خود، شخصِ خودِ یوسف است. زیرا یوسف در زری به تمامی حلول کرده است. حلول نهایی. تناسخی کامل. یوسف در زری. یوسف/زری. یوسف.

اما زری. اما خودِ زری. اما خودِ خودِ زری. هیهات! هیهات که

به جستجوی تو

...

به انتظار تصویر تو

این دفتر خالی

تا چند

تا چند
ورق خواهد خورد؟

«خاتمه»

فرض بر این است که در آدمیت آدمی هسته‌ای هست حقیقی و بر این هسته حجابهایی متنوع مترتب است. اما شاید. یعنی شاید هستهٔ حقیقت آدمیان خود امّا چیزی نیست مگر برآیند همهٔ حجابها و تصاویری که از غیر، از دنیای پیرامون، بر آدمی تعبیه می شود. معادلهٔ سخت بی‌عدالت است اما، هنگامی که تعدد صور حجاب را بر هستهٔ هستی آدمی دیگرانی غیر از خودِ آدمی رقم می زنند. ازپس همین معادلهٔ بی توازن است که خودِ ایشان مجال تکوین و تکامل و مآلاً زوال نمی یابد. یعنی چنین است که خود ایشان یا منحل در خودِ غیری است و یا از قضای روزگار ظرفی و مجالی تا مظروف و مقالِ غیر در آن تمکین یابد. مظروف و مقالی غیر از خود در ظرف و مجالی که زندگی است. یا دریغ زندگی. دریغ زندگی. دریغ زندگی زری.

یک تجریش است و همین یک آقا

تحلیلی از «کیدالخائنین»، اثر سیمین دانشور

احمد کریمی حکاک

فرآیند اثر بخشی یک اثر ادبی، و پذیرش آن از سوی خواننده به مثابهٔ بازتابی از واقعیّت -- اعم از واقعیّتی ذهنی یا عینی -- در تعاطی پیچیده‌ای میان اثر و ذهن خواننده شکل می گیرد و تابع متغیّرهایی است که از بیرون و درون متن ادبی رفته رفته بر ذهن خواننده اثر می گذارد. یکی از آشکارترین و آشناترین مجموعهٔ متغیّرهایی که ذهن خواننده را آمادهٔ پذیرش داستانی می کند همانا آشنایی قبلی خواننده است با زمینهٔ رو یدادهای داستان در جهان تاریخ. هنگامی که می گوییم **جنگ و صلح** «دربارهٔ» فتح روسیه توسط سپاه ناپلئون در سالهای ۱۸۱۲-۱۸۰۵ است یا داستان **وداع با اسلحه** به جنگ جهانی اوّل «مربوط» می شود و یا «مضمون» داستان «فارسی شکر است» تشتّت زبان فارسی در دهه های نخستین قرن بیستم است، به گونه‌ای کلّی از این رابطه سخن گفته ایم.

از سوی دیگر، امّا، داستان به مثابهٔ یک مقال ادبی،[1] با شگردهای گاه بسیار آشنا و رایج و گاه سخت بدیع و ظریف، می کوشد تا از راههای گوناگون جهان آفرینش ادبی را به جای جهان واقعیّت بر ذهن خواننده عرضه کند. آشناترین و عامترین این شگردها کاربرد زمان گذشته است در روایتگری. هنگامی که می خوانیم: «یک شب تأمّل ایّام گذشته می کردم، و بر عمر تلف کرده تأسّف می خوردم، و سنگ سراچهٔ دل به الماس آب دیده می سفتم، و این بیتها مناسب حال خود می گفتم»، یا «دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود، و یک دختر جوان، نه یک فرشتهٔ آسمانی، جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می کرد»، یا «سرهنگ دست آقا را گرفت... آقا سوار شد... سرهنگ گاز داد» کاربرد زمان گذشته هدف نویسنده را از القاء درک مستقیمی از واقعیّت، واقعیّتی که در جهان خارج

از داستان حدوث یافته است، بیان می کند. به دیگر سخن، نویسنده به جای آن که بگوید: می توان کسی را در نظر آورد که شبی چنان کرده و چنین گفته است؛ یا: می توان انسانی را در نظر آورد که ناگهان، همین که می آید بغلی شرابی کهنه و موروثی را از بالای رف اتاقش بردارد این منظره را با چشمان خود دیده است، یا می توان موقعیّتی را تجسّم کرد که در آن سرهنگی از نوع سرهنگ داستان ما دست آقایی از نوع آقای داستان را بگیرد، آنچه را که گفته است می گوید، یعنی مقصود و منظور خود را در قالب واقعیّت می ریزد، و توفیق خود را به این وابسته می کند که سرانجام، پس از آن که خواننده تمامی شگردهای او را جذب کرد و به اصطلاح داستان را فهمید با خود بگوید: آری، این با آنچه من از جهان واقعیّت، از تاریخ، از گذشته، از آنچه بر من گذشته و در ذهن من جاری شده است دریافت کرده‌ام همخوان است. یا بیانی از این دست.

و اما آنچه را که دربارهٔ کاربرد زمان گذشته در متن ادبی گفته شد می توان به مجموعهٔ بی پایانی از پیوندهای فرهنگی و زبانی مشترک میان خواننده و متن ادبی تعمیم داد که از درون متن داستان برمی خیزد، بر ذهن خواننده می نشیند، و با نیروی بلاغی، مفهومی یا تاریخی خود خواننده را به درون جهان داستان می کشاند. بنابراین مجموعهٔ پیوندهای زبانی مشترکی که میان قلمروهای مفهومی واژه‌ها و جمله‌ها، عبارات و اشارات، وکاربردهای ویژهٔ هر یک از واحدهای بیان وجود دارد ـ یا در متن داستان نطفه می بندد ـ دقیقاً آن چیزی را تشکیل می دهد که منظور و مقصود نویسنده را ـ فراسوی زمینه‌های ادبی، و در افقهای اجتماعی[۲] ـ به ذهن خواننده منتقل می کند، و میزان و وزن «اثری»[۳] را که اثر ادبی بر او می گذارد می سازد. این پیوند مشترک در عین حال به معنای آگاهی نسبی از عرف اجتماعی و رفتارهای متعارف یا نامتعارف، آن سان که در زبان آفریده می شوند، و دیگر سنّتها و قراردادهای بلاغی نیز هست که در ساختار داستان خود را می گشاید، و بر روی هم منظومهٔ ادبی داستان را می سازد. بدین سان، هنگامی که رویدادی، تجربه‌ای یا یادواره‌ای به گونه‌ای بازگفته می شود که در مسیر خود از گرهگاه یا گرهگاههایی می گذرد، نحوهٔ طرح گرهگیری‌ها و گرهگشائی ها، یعنی ساختار داستان در قالب واژه‌هایی، عباراتی و تعبیراتی عرضه می گردد که متن داستان را به مقصود و منظور نهایی نویسنده ـ یعنی افق فلسفی ـ عقیدتی آن ـ می پیوندد، و خواننده را از این واقعیت که «نویسنده بر صفحهٔ کاغذ چه نقش زده است» به این تأمّل می رساند که «نویسنده دراین داستان می خواهد بگوید که...» یعنی منظور نهایی او را از نوشتن آن داستان در دسترس ذهن خواننده می گذارد. آنچه من در اینجا برآنم این است که این تأملات نظری را تا متنهای منطقی آنها در داستان «کید الخائنین»،[۴] اثر سیمین دانشور، پی گیرم.

«کید الخائنین» داستان ماقبل آخر است در مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه نویسنده به نام **به کی سلام کنم؟** داستان تاریخ نگارش ندارد، اما از قراینی چند می توان دریافت که بایستی بین سالهای ۱۳۵۵ و ۱۳۵۷، یعنی در آخرین سالهای نظام سلطنت در ایران، نوشته شده باشد.[۵] شخصیت اصلی داستان یک سرهنگ بازنشستهٔ نیروی هوایی است به نام سرهنگ آریانی فر، که مانند بسیاری از افسران بازنشستهٔ ارتش شاهنشاهی از بازنشستگی خود مغموم و گرفته است. دیگر لباس ارتشی ندارد تا مقام و اعتبار اجتماعی او را آشکارا در برابر چشمان دیگران قرار دهد، چکمه به پا ندارد تا مخالفان خود را لگدکوب کند، و از همه مهمتر، گماشته‌ای ندارد تا در آغاز زمستان که زمان آغاز داستان است، بخاری های خانه اش را کار بگذارد، گلها را به گلخانه ببرد، و روی حوض کاشی حیاط را بپوشاند.

همسر سرهنگ، منصوره خانم، زنی است مذهبی، اما نه از آن جنم که فکر و ذکرشان نجس و پاک، حلال و حرام و بکن و نکن باشد. او می گوید: «اینها جزئیات است، اصل عدالت است» (ص ۲۵۹). در عین حال به سرهنگ توصیه می کند: «نماز بخوان، قرآن بخوان، نمی دانی چه عالمی دارد، روح آدم تازه می شود» (ص ۲۵۸). این زن سی سال با سرهنگ زندگی کرده و به او مهر ورزیده است. برایش سه پسر و یک دختر آورده که حالا هرکدامشان در شهر و دیار دیگری است. هنگامی که سرهنگ از شب عروسیش یاد می کند دعاخواندن های پدر منصوره را به خاطر می آورد، و پاکت محتوی سند خانهٔ بزرگی را که به دخترش هبه کرده و روی بالشتشان گذاشته است، و این را که نخستین پرسش منصوره از ستوان جوان در شب عروسی این بوده است که: «مرجع تقلید شما کیست؟» (ص ۲۵۸). حالا هم منصوره خانم کتابهای شریعتی و طالقانی را می خواند، از بینوایان دستگیری می کند، و با اجازهٔ شوهرش به خانواده های زندانیان سیاسی کمک می رساند.

در خانهٔ سرهنگ آریانی فر، واقع در شمیران، گذشته از او و همسرش، کیوان نوهٔ دختری سرهنگ، که مادرش پس از طلاق گرفتن از شوهر، راهی آلمان شده تا سلمانی گری بخواند و یک شوهر آلمانی تور کند، زندگی می کند. در واقع داستان از آنجا آغاز می شود که کیوان کبوتر بیمار خود را پیش پدربزرگ می آورد و از او چاره می جوید. جناب سرهنگ که در هر صورت باید برای خبر کردن حاجی علی بخاری ساز و نصب کردن بخاری‌ها به بیرون برود کیوان را هم با خود می برد. درچند قدمی دکان حاجی علی در کوچهٔ اسدی، مسجدی قرار دارد و سقّاخانه ای. در اینجا رو به روی مسجد، سرهنگ مردی را نشسته می بیند با عبا و شبکلاه سفید، در حال قرآن خواندن. سرهنگ که می داند کبوتر کیوان یا در راه مرده و یا به زودی خواهد مرد به او می گوید: «برو کبوترت را بگذار روی صُفّهٔ سقاخانه، خدا شفایش می دهد» (ص ۲۴۴). کیوان دوان

دوان خودش را به سقّاخانه می رساند و کبوتر را روی صُفّه می گذارد. در این هنگام مرد عبا به دوشِ قرآن خوان سر برمی دارد و می گوید: «اگر مردار است نجس است ، برش دار» (ص ۲٤٤). سخن مرد خشم سرهنگ را برمی انگیزد، و او صدایش را کلفت می کند و... در این جا راوی، گویی ازپشت سر شخصیت داستان، این ملاحظه را می افزاید که «انگار یادش نبود که لباس شخصی تنش است» ـ می گوید: «مرد ناحسابی به تو چه مربوط؟» (ص ۲٤٤). آن گاه سرهنگ یک سکهٔ دو ریالی از جیب درمی آورد، به کیوان می دهد، و می گوید: «بابا جان در راه خدا به این گدای فضول بده» (ص ۲٤٤). و وقتی مرد از گرفتن پول تن می زند سرهنگ به نوه اش می گوید: «کیوان بینداز جلوش» (ص ۲٤٤).

در اینجا حاجی علی بخاری ساز و میوه فروش بغل سقّاخانه و شاگردش و دو سه رهگذر دیگر جمع می شوند. حاجی علی سرهنگ را شماتت می کند: «جناب سرهنگ از شما بعید است. یک تجریش است و همین یک آقا... شنیدم به آقا گفتید گدا» (ص ۲٤٤). و مرد عبا به دوش می گوید: «من گدا هستم. گدای درخانهٔ علی و ائمهٔ اطهار» (ص ۲٤٤). حاجی علی آنگاه کبوتر را از روی صُفّه برمی دارد، و وقتی نگاه می کند می بیند که بالش چیده شده و حیوان به دلیل این که نمی توانسته با پرواز کردن خود را گرم کند، از سرما مرده است. کیوان می گوید که بال پرنده را او نچیده، پدربزرگش بال کبوتر را چیده است. درخلال این گفت و گو سرهنگ به این می اندیشد که با حاجی علی سلام و علیک دارد، که تا همین پارسال که گماشته داشتند، برای حاجی علی آش رشته و حلوا می فرستاده، و سرانجام وسوسه می شود که عبای مرد را از دوشش بردارد و شبکلاهش را از سرش، و زیرپا لگد کند. راوی، این بار از درون سرهنگ، می افزاید: «افسوس که چکمه پایش نبود» (ص ۲۲۵).

بعد از ظهر آن روز که حاجی علی برای کار گذاشتن بخاری ها می آید، باز سرهنگ صحبت را به «مردکهٔ پفیوز»ی می کشد که اول صبح اوقاتش را تلخ کرده بود. حاجی علی می گوید: «جناب سرهنگ، این طور حرف نزنید، آقا صدتا مثل شما و بالا تر از شما مرید دارد» (ص ۲۲۶). و در جواب سرهنگ که با تعجب پرسیده «این آخوندک مردنی؟» توضیح می دهد که «آقا پیشنماز مسجد اسدی است، منبر هم می رود، از پیشنمازی و منبر رفتن ممنوعش کرده اند» (ص ۲۲۶). سرهنگ می پرسد: «کی ممنوعش کرده؟» و حاجی علی جواب می دهد: «خودتان که بهتر می دانید.» و در توضیح دربارهٔ

گفت: ای ملت مسلمان، این همه خون که در راه حق ریخته شده، هدر که نرفته، در قلب من و شما می جوشد.» و: «به من نگویید چرا می گویم مرده باد، زنده باد. قرآن کریم به من یاد داده.» و لعنت فرستاده بر «ابی لهب و هرچه امثال او تو این دنیا هست»، و بعد

هم، به گفتهٔ حاجی علی: «عمامه اش را گردنش انداختند و...» (ص ۷-۲۴۶).

سرهنگ حرف حاجی علی را می برد و می پرسد: «حالا مخارجش را از کجا می آورد؟» و جواب می شنود: «مردم که ولش نکرده اند.» وقتی سرهنگ از این سخن نتیجه می گیرد که پس «رو بروی مسجد نشسته گدائی می کند»، حاجی علی این اتّهام را بار دیگر رد می کند و می افزاید: «از لج آنها اینجا نشسته، می گوید سنگر من اینجاست» ص (۲۴۷). در این گفت و گو درمی یابیم که آقا «خانه اش خانهٔ امید مردم است»، «زنش یک شیر زن است»، و «مردم هوای زن و بچه اش را هم دارند» (ص ۲۴۷). سرهنگ همچنان معصومانه می پرسد: «چرا آدم کاری بکند که زن و بچه اش مجبور شوند نان گدائی بخورند» (ص ۲۴۷). کمی پس از این گفت و گو، وقتی منصوره خانم اظهار شگفتی می کند که چرا حاجی آقا چایش را نخورده، حاجی علی، چنانکه پیش از این به سرهنگ هم گفته است، می گوید که دیگر نان و نمک آن خانه را نخواهد خورد، و پا به آن خانه نخواهد گذاشت مگر جناب سرهنگ بیاید از آقا عذر بخواهد. سرهنگ، که از راه روایت حاجی علی اندک آشنایی با آقا پیدا کرده و کمی نرم شده، درپاسخ حاجی علی که باز می پرسد: «کی می آیید با هم برو یم» می گوید: «می خواهی این یک شاهی صد دینار حقوق بازنشستگی مان را قطع کنند؟» (ص ۲۵۰)

چند روز بعد، وقتی سرهنگ سرانجام باغبان شهرداری را گیر آورده، از او برای انتقال گلها به گلخانه کمک خواسته، و دارد با او به سمت خانه اش می رود، مرد عبا به دوش را می بیند که باز همان جا نشسته و مشاهده می کند که آقای آوخ، باغبان شهرداری، هم دولا می شود و دست آقا را می بوسد. سرهنگ بی اختیار سلام می کند. آقا بی آنکه به او نگاه کند درپاسخ چیزی به عربی می گوید که سرهنگ از آن فقط عبارت «کید الخائنین»[۶] را می شنود و می فهمد. در این وقت حاجی علی از دکانش بیرون می آید و خطاب به آقا می گوید: «آقا، جناب سرهنگ آمده به عذرخواهی.» سرهنگ اعتراض می کند، حاجی علی اندکی او را دست می اندازد و کار به سامان نمی رسد.

در خانه سرهنگ مثل برج زهرمار در اتاق نشیمن می نشیند، و فکر می کند که اگر بازنشسته نبود چه بلاهایی می توانست سر آن آخوند مردنی بیاورد. از واژهٔ «خائنین» بشدّت رنجیده شده است. تجربهٔ سی سال خدمت از نظرش می گذرد، و فکر می کند که چگونه به رغم همهٔ کوششهایش به او درجهٔ امیری نداده اند. فکر می کند چند سرباز با لباس شخصی و چماق بفرستد تا آخوند را بزنند، و باز یادش می آید که بازنشسته است. به حرف حاجی علی می اندیشد که گفته بود آقا می گوید: «سنگر من اینجاست» و با خود می گوید: «چه سنگری؟ سنگر مال زمان جنگ است و سربازها می کَنند برای استتار» (ص ۲۵۲). در گفت و شنودی که لحظه ای بعد میان او و زنش درمی گیرد، زن از جمله می گوید که پشت سر آقا نماز می خواند، و وقتی آقا زندان بوده به زن و بچه اش کمک

می کرده، ولی از پول خودش نه از پول سرهنگ چون «پول تو بیشترش مال ظلمه است، عزیزجان» (ص ۲۵۳). او توصیه می کند که اگر آقا جواب سلامش را نداد، سرهنگ باید دو باره و سه باره سلام کند، چرا که «امثال تو این بلاها را سرش آورده اند» (ص ۲۵۳).

سرهنگ از یک سو سخت کنجکاو است تا معنای حرکت اعتراضی مرد عبا به دوش را برای خود بشکافد، و از سوی دیگر مبنا و معیاری برای تبیین آن در مقال خویش نمی یابد. از این رو، از زنش می پرسد: «چرا خودش را کوچک کرده؟... بگیرد تو خانه اش بتمرگد»، و پاسخ می شنود: «لابد تحمّلش را دارد. دلش قرص است که حق با اوست. ایمان دارد» (ص ۲۵۴). با شنیدن واژه های «تحمّل» ، «حق» و «ایمان» سرهنگ ناگهان آرام می شود، و یک رشته تداعی ها او را به گذشته ای دور باز می گرداند، و هنگامی که به خود می آید سیگاری را که چند لحظه پیش، پس از چندی ترک سیگار، دو باره روشن کرده بود خاموش می کند. زن می گوید «تو را می گویند آدم حسابی... اگر آخر عمری توبه کنی و لب به مشروب هم نزنی و قمار هم نکنی، صد سال عمر می کنی» (ص ۲۵۷). سرهنگ نخست اعتراض می کند: «این را می گویند زندگی؟» و بعد دست زنش را می گیرد. منصوره خانم می گوید: «نماز بخوان، قرآن بخوان، نمی دانی چه عالمی دارد، روح آدم تازه می شود.» (ص ۲۵۸). سرهنگ هیچ نمی گوید، و منصوره خانم باز می گوید: «مرجع تقلید من...» (ص ۲۵۸).

و راوی دنبالهٔ کلام را می بُرد، و ذهن سرهنگ را از یک رشته تداعی های دیگر می گذراند. هنگامی که سرهنگ بخود می آید منصوره خانم دارد خطاب به او می گوید: «می خواهی رساله بدهم بخوانی؟ بیشتر کتابهای دکتر شریعتی را دارم. بعضی هاشان را خودم رونویس کرده ام. آیت الله طالقانی...» سرهنگ می پرسد چرا کتاب ها را رونویس کرده است، و جواب می شنود: «آخر کتاب های این بنده خدا قدغن است.... طالقانی هم زندان است...» سرهنگ فکری می کند، و بیشتر با نگرانی تا با اعتراض می گوید که آخر او از نجس و طاهری، حلال و حرام کردن، و بکن و نکن بدش می آید. منصوره خانم به او اطمینان می دهد: «اینها جزئیات است، اصل عدالت است» (ص ۲۵۹). و همین سخن را درپاسخ سرهنگ که به شوخی گفته است حاضر است نمازش را بخواند به شرط آن که بتواند زنهای دیگری بگیرد نیز تکرار می کند.

روز بعد، وقتی معلوم می شود که آقای آوخ هم قهر کرده و برای جا دادن گلها در گلخانه نخواهد آمد، سرهنگ، منصوره خانم و کارگر قدیمی و وفادارشان، فاطمه، به هزار زحمت خودشان کار را به انجام می رسانند و ماجرا دو سه روز دیگر هم به درازا می کشد. سرانجام صبح روز جمعه، منصوره خانم که قدح بزرگی آش رشته برای خانهٔ آقا آماده کرده از سرهنگ می خواهد تا او را با ماشینش تا دم در خانهٔ آقا ببرد. سرهنگ باز هم اندکی نرم‌تر شده و این بار نگرانیش این است که نکند زن آقا آش زن او را نپذیرد. در بازگشت

کیوان که با پسر آقا صحبت کرده ازپدربزرگ می خواهد تا او را هم به مدرسهٔ اسلامی بفرستند «تا ازمن راضی باشید.» (ص ۲۶۳).

یکی دو روز بعد سرهنگ سوار برماشینش در راه عبور از خیابان اسدی عبای آقا را می بیند که روی برف ها افتاده و چند قدم آن سوتر دو مرد را می بیند که آقا را درمیان گرفته کشان کشان می برند. حاجی علی آقا و آقای آوخ به مقابله برخاسته اند ولی ازپس آن دو مرد، که درعین حال که لباس معمولی بتن کرده اند، سرهنگ می فهمد که زیر کت اسلحه بسته اند، برنمی آیند. ناگهان سرهنگ ازماشین پیاده می شود، شقّ و رق جلومی رود و داد می زند: «صبر کنید، دست نگهدارید، من سرهنگ آریانی فر...» (ص ۲۶۵). و خطاب به دو مأمورمی افزاید: «این چه بساطی است درآورده اید؟ چکاربه کارآقا دارید؟... مگر مسلمان نیستید؟» (ص ۲۶۵). یکی از دو مرد توضیح می دهد که به آخوند اخطار کرده اند رو به روی مسجد نشستن خلاف نظم عمومی است، که «آقای دکتر» این را گفته است. سرهنگ می گوید: «به آقای دکتر بگو سرهنگ آریانی فرسلام رساندند و گفتند...» ولی پس از لحظه ای تأمل می افزاید «خودم تلفن می کنم.» در خلال این گفت و گوها راوی چهره های حاجی علی و آقای آوخ را سرشار از احساس «حق شناسی و مهربانی» و چشمهای آقا را «حیرت» زده وصف می کند. سرهنگ، به گفتهٔ راوی، می اندیشد: «باید دل به دریا زد. هرچه می شد می شد... زنش... مگر بارها نگفته بود که آدم باید حسینی باشد نه یزیدی. گیرم حقوق بازنشستگی را قطع می کردند.» و باز خطاب به یکی از دو مأمور می گوید: «از قول من بگو این قدرمردم را نچزانید، دودش توی چشم خودتان می رود» (ص ۲۶۶).

پس از این سخنان و آن گونه اندیشه ها، سرهنگ دست آقا را می گیرد و می گوید: «آقا تشریف بیاورید سوار بشوید» (ص ۲۶۶). مردها آقا را رها می کنند. آقا مردّد است. سرهنگ او را می کشاند و آهسته می گوید: «سینه پهلومی کنید» (ص ۲۶۶). آقا سوار می شود. سرهنگ ماشین را روشن می کند و بخاری ماشین را راه می اندازد. مردهای اسلحه داریک باردیگر به او نزدیک می شوند و نامش را می پرسند. سرهنگ نامش را به آنها می گوید، ماشین را به حرکت درمی آورد، وپس ازآن که دو سه جمله با آقا حرف زد، ناگهان یادش می آید که سلام نکرده است. می گوید: «ببخشید سلامم را خوردم». آقا جواب می دهد: «السّلام علیکم و رحمة الله و برکاته» (ص ۲۶۶). و داستان به پایان می رسد.

هرگاه تحلیل داستان کوتاه «کید الخائنین» را با این سخن بیاغازیم که هستهٔ اصلی آن را رویارویی ساواک و روحانیون معترض در دهه های ۴۰ و ۵۰ تشکیل می دهد، و

منهبگرایی برخی از لایه های شهری همچون اصناف و کارمندان، و بسیاری عناصر ریز و درشت دیگر تلفیق شده است سخنی گفته ایم در زمینهٔ پیوند میان رو یدادهای این اثر ادبی با الگوهای آن در جهان تاریخ: مضمون داستان «کید الخائنین» برخورد میان برخی ملاّیان و پلیس مخفی حکومت ایران است در دهه های آخر نظام سلطنت. آشنایی با تاریخچهٔ این برخوردها، با این چهره ها، و با این پدیده ها، البّته چنانکه در آغاز این مقاله گفتم، داستان را باور پذیرتر (یعنی واقعگرایانه تر) می کند. این سخن، امّا، بدان معنا نیست که برای درک عملکرد داستان بر ذهن خواننده و فرآیند اثر گذاری آن ـ ـ به مثابه یک مقال ادبی ـ ـ نیازی به آشنایی با حوادثی است که کلاً می توان نام رو یارو یی میان حکومت و مذهب را در ایران واپسین دهه های سلطنت بر آن گذاشت. در اینجا آن رو یدادها به گونهٔ دیگری جلوه گر شده و مصالح ساختمانی جدید را ساخته است. به دیگر سخن، آن عناصر تاریخی نه تنها خود چهره و مرتبهٔ جدیدی یافته اند، بلکه به گونهٔ جدیدی در کنار یکدیگر قرار گرفته، ساختار جدیدی را پدید آورده، و با کلیّت جدیدی پیوند خورده است. از این رو، دانش تاریخی مربوط به رو یارو یی حکومت و مذهب در ایران در طول دهه های پنجم و ششم قرن چهاردهم هجری خورشیدی داستان «کید الخائنین» اثر داستان نو یس ایرانی سیمین دانشور را باور پذیر، واقعگرایانه و تاریخی (به مفهوم مربوط به رو یدادهای عینی در جهان خارج از وجود هر فرد) می کند، ولی این امر، با درک مکانیسم درونی داستان ـ ـ به مثابه داستان ـ ـ از سوی خواننده یکی نیست. یعنی باور پذیر، واقعگرایانه و تاریخی بودن داستان چیزی است، و اثر بخشی، کارآیی و ادبی بودن داستان چیزی دیگر. دراین سخن البته اندکی ساده کردن موضوعی پیچیده و جدا کردن مقولاتی که یکسره هم از هم جدا نیستند، و درنتیجه اندکی مطلق کردن اندیشه ای که در ذات خود نسبی است وجود دارد، ولی این همه در راستای القای درک بهتری از مقولهٔ ادبیات و ماهیّت مقال ادبی مجاز می نماید. باری، سخن آخر این که باید بتوان داستان «کید الخائنین» را فارغ از هرگونه دانش تاریخی از مسایل سیاسی و آرایش نیروهای اجتماعی ایران نیز درک کرد، گیرم گواه «واقعگرایانه» بودن داستان خواننده ای می تواند باشد که تاریخ آن دهه ها را می داند. کوشش من در تحلیل این داستان به عنوان یک مقال ادبی معطوف به این هدف خواهد بود تا خواننده را با درک مکانیسم درونی آن، با شگردهای کلامی آشکار یا پنهان، آشنا یا بدیعی که در آن به کار رفته، با مفاهیمی که از راه درک گستره های دلالتی و اشارتی زبان و واژگان آن به خواننده القاء شده ـ ـ در یک کلام، با منظومهٔ بلاغی و ادبی داستان ـ ـ آشنا کنم.

از نظر ساختاری، داستان از نقطهٔ رو یارو یی دو ساختار قدرت، که به گونه ای نمادین در وجود سرهنگ و آقا تجلّی یافته، آغاز می شود، و در نقطه همسو یی و همراهی یکی از آن دو ساختار با دیگری پایان می پذیرد. شخصیّتی که نوع نخست قدرت ـــ قدرت نظامی

ـ در وجودش تجلّی یافته در آغاز داستان بازنشسته شده است. و بازنشستگی برای او یعنی لحظهٔ آسیب پذیری که در آن نمودهای ظاهری قدرت از او گرفته شده، پیوندهای حرفه ای بریده شده، و در واقع این سرهنگ را دیگر «هنگی» نیست تا او «سر» آن باشد. این فقدان و حالت روانی ناشی از آن، در سرتاسر داستان با جمله هایی همچون «سرهنگ صدایش را کلفت کرد، انگار یادش نبود که لباس شخصی تنش است» (ص ۲۴۴)، یا «افسوس که چکمه پایش نبود» (ص ۲۴۵) از سوی راوی، و یا این تأمل که «چطور است چند تا سرباز با لباس شخصی و چماق بفرستم سراغش تا می خورد بزنندش؟ اما من که بازنشسته ام» (ص ۲۵۱) از سوی خود سرهنگ تأکید می شود، و این همه از نظر مناسبات قدرت، آن گونه که در داستان ترسیم شده است، در مسیر رو یدادهای داستان اهمیّت دارد. آنچه برای سرهنگ باقی مانده بود پیوندهای اجتماعی اوست تا زندگی او را به صورت عضو مؤثری از جامعه تداوم بخشد. هنگامی که این پیوندها نیز در خطر بریده شدن قرار می گیرد سرهنگ ناگزیر تغییر روش می دهد، و بدین سان داستان را به نقطهٔ پایان و رو یدادها را به سمت گرهگشایی نهایی می کشاند. به دیگر سخن، مکانیسم حرکت داستان، در سطح روان شخصیّت اصلی آن، مکانیسم آشنای بحران هو یّت و ترفند پایانی آن برقراری دو بارهٔ هو یّتی دیگر برای اوست. سرهنگی که دیگر سرهنگ نیست کیست؟ سرهنگ در آغاز می گوید: «برای من سرهنگ بازنشسته، دیگر نه زنم، نه نوه ام، نه فاطمه خُله، نه دروهمسایه، هیچ کس تره خرد نمی کند» (ص ۲۴۳). و در سایهٔ چنین احساس بی قدرتی است که جملهٔ سرهنگ در پایان داستان، خطاب به مردانی که آمده اند آقا را ببرند، مفهوم پیدا می کند: «مگر شما مسلمان نیستید؟» سرهنگ در واقع می گوید: «من مسلمانم.» البته سرهنگ همواره مسلمان بوده است، اما در اینجا مفهوم مسلمانی به گونهٔ ملموسی از رفتار روزمره پیوند خورده است که با اعتقاد مجرّد به دین، پذیرش وجود خدا و پیامبری محمد و حرمت نهادن بر علی و امامان تفاوت بسیار دارد. و من می خواهم این تفاوت را، آن سان که در داستان ترسیم شده است، با تحلیلی از دو صحنه از داستان بنمایانم.

در صحنهٔ نخست، سرهنگ آریانی فر، همراه با نوه اش کیوان که کبوتر مرده ای در دست دارد، به سقّاخانهٔ محلّ نزدیک می شود. سرهنگ به کیوان می گوید: «برو کبوترت را بگذار روی صُفّهٔ سقاخانه، خدا شفایش می دهد.» مرد عبا به دوش می گوید:

[illegible] از جیبش درمی آورد، و به کیوان می گوید: «باباجان در راه
[illegible] چه مربوط؟» و سکه ای
[illegible] خدا به این گدای فضو
[illegible] خطاب به کیوان واژهٔ
[illegible] «بشر» تبیین شده است. د

او را شفا خواهد داد، و در جملهٔ دوم کیوان باید بخاطر خدا کاری بکند، یعنی سکّه را به گدا بدهد. هر دو جمله امری است، یعنی دو فعل «بگذار» و «بده» از پدر بزرگی به نوه‌ای خطاب می شود. ساختار دستوری دو جمله به گونه‌ای است که مقال سرهنگ را دقیقاً در متن مسیر اعتقاد در روند اجتماعی مشخّصی در تاریخ ایران قرار می دهد: رشد این فکر که دین یعنی آن اعتقادی که افراد انسان را مستقیماً به آفریدگار انسان می پیوندد. بیان قدمایی این نظر را دربارهٔ دین در ادبیات کلاسیک ایران در نمونه‌هایی نظیر این بیت مولوی که می گوید: «من نخواهم فیض حق از واسطه/ که هلاک خلق شد این رابطه»، یا در این بیت حافظ که می گوید «من اگر نیکم اگر بد تو برو خود را باش/ هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت»، و البته در بسیاری موارد دیگر نیز می توان دید. از دیدگاه تاریخی، امّا، از دوران بیداری است که این مقال بیان مجدّدی می یابد با ابعاد اجتماعی جدید، و در مقال مشروطه فراوان به کار می رود، و در دستان شاعرانی همچون یغما و ایرج و بهار و نسیم شمال و نیما، و نویسندگانی همچون آخوندزاده و ملکم و دهخدا و جمالزاده پرورده می شود، و در عصر ما به مقال چیرهٔ تفکر طبقهٔ تحصیلکردهٔ شهرنشین ایران بدل می گردد. سرهنگ فرزند چنین نظری است و این سخن او خطاب به آخوند که «مرد ناحسابی به توچه مربوط؟» نه دشنام است و نه گزافه، بلکه تأییدی است بر این نظر، و گویای کوششی از سوی نویسنده برای ترسیم تفکّر او در این باب در راستای تاریخ.

از سوی دیگر، در کارهایی که سرهنگ به کیوان توصیه می کند، یعنی گذاشتن کبوتر روی صُفّهٔ سقاخانه و پول دادن به گدا در راه خدا، مناسک اعتقادی به گونه‌ای طرح می شوند که لزوماً پیوندی درونی با اسلام را نمی نمایانند. فکر شفاخواستن از خدا و فکر دستگیری از بینوایان در راه خدا لزوماً وابسته به مذهبی خاص نیست، گیرم مکان این بیان صُفّه سقاخانه، یا سکه‌ای که به گدا داده می شود سکّهٔ رایج در کشوری مسلمان نشین باشد. دیگر اینکه به جز کیوان که هر دو جملهٔ امری خطاب به اوست، و خدا که در هر دو جمله قدرت قاهرهٔ حاکم بر انسان است، عنصر دیگری نیز در هر یک از دو جمله حضور دارد که در جملهٔ نخست کبوتر بیجان است، و در جملهٔ دوّم گدای فضول، یعنی مرد عبا به دوش، و این گونه ترتیب دادن عناصر درونی جمله به شکلی ناخودآگاه مرد عبا به دوش را در ذهن خواننده در مقامی مشابه کبوتر مرده یا در حال نزع قرار می دهد. در اینجاست که عبارت «گدای فضول» نیز گسترهٔ مفهومی و یژهٔ خود را در ذهن خواننده گسترده‌تر می سازد و گذشته از آن که مرد عبا به دوش را به صورت چیزی پست تر از سرهنگ، پست تر از کبوتر و پست تر از انسان میانگین در می آورد، تلویحاً او را تا حد جانوری بیجان یا در حال نزع پست می کند. ولی باز به این پرسش بیاندیشید: چرا سرهنگ مرد عبا به دوش را «گدای فضول» می نامد؟ از نظر محتوی اخباری، جملهٔ او خطاب به نوه‌اش کیوان بدون صفت «فضول» هم کامل می بود، یعنی باز کیوان می توانست بفهمد که پدر بزرگ او می

خواهد تا سکه را به مردی که رو به روی او بر زمین نشسته است بدهد. سرهنگ می توانست به کیوان بگوید: «بابا جان در راه خدا به این **مرد** بده»، یا «... به این **گدا** بده»، یا ترکیب دیگری از این دست. دو واژهٔ «گدا» و «فضول» به گونه ای آشکار در ابعادی اجتماعی و فکری کار می کنند، و منظور سرهنگ از به کار گرفتن آنها ـ و منظور نویسنده از گذاشتن آنها در دهان شخصیّت داستان خود ـ چیزی است فراسوی بیان، مقصودی مشخّص در شرایطی معیّن از راه زبان. اصولاً این دو واژه خطاب به کیوان نیستند (در عین حال که چارچوب ذهنی سرهنگ را به نواده اش القاء می کنند)، بلکه خطاب به شخص مرد عبا به دوش و هر آن شنوندهٔ دیگری است که احیاناً بر این صحنه نظارت می کند یا در صدارس سرهنگ قرار دارد. و باری را که که این دو واژه بر دوش دارند می توان به سه بخش تقسیم کرد: نخست، تحقیر مرد عبا به دوش، بدین معنی که سرهنگ احتمالاً در اینجا درک کرده است که این مرد «گدا» در مفهوم متداول و متعارف آن نیست، ولی می خواهد این فکر را به او منتقل کند که عمل او (نشستن روی زمین رو به روی مسجد) او را تا حد یک گدا پایین آورده است. دوم، تأکید بر مرتبه و مقام اجتماعی خودش در قیاس با مرد عبا به دوش، و در تأکید بر اقتدار خویش بر روی نواده اش، بدین معنی که اگر سرهنگ به کیوان می گوید کبوترش را روی صُفّه بگذارد، دیگر کسی نباید در کار پیروی از این فرمان دخالت کند. سوّم، تکرار و تأکید سرهنگ که باور مذهبی را پدیده ای بی واسطه می داند، و دخالت مرد عبا به دوش را به فضولی تعبیر می کند.

در دنبالهٔ این صحنه، کیوان دست خود را دراز می کند، مرد از گرفتن پول سر باز می زند، سرهنگ خشمگین به کیوان می گوید: «بینداز جلوش.» در مورد این بخش از صحنه این نکته ها دانستنی است: نخست، کیوان فرمان پدر بزرگ را تا مرحلهٔ دراز کردن دست اجرا می کند، ولی عملاً سکّه را جلو مرد عبا به دوش نمی اندازد. پسرک نیز متوّجه موقعیّتی شده است که اندکی با دستگیری رایج از گدایی معمولی متفاوت است. دوّم، مرد با خودداری از گرفتن پول به سرهنگ و کیوان (و دیگرانی که رفته رفته به صحنه می آیند) اعلام می کند که او «گدا» (در مفهومی که سرهنگ آن را به کار برده است) نیست. بدین سان، مرد تصویر ذهنی آنان را از مردی که در گذرگاه بر زمین نشسته بر هم می زند، و تحقیری را که در عبارت «گدای فضول» سرهنگ خطاب به او نهفته بود پاسخ می گوید، و رد می کند. سوّم، سرهنگ از این که مرد پول را نگرفته (و در حقیقت از پاسخی که به عبارت «گدای فضول» خود دریافت کرده) خشمگین می شود (و البتّه از این که سرانجام دستورش اجرا نشده باقی می ماند). در اینجا واکنش بی واژهٔ مرد، یعنی خودداری او از گرفتن پول، تمام جهان تفکّری را که در مقال سرهنگ مستتر است بر هم می زند، و به او اعلام می کند که: ۱ ـ من گدا (آن سان که تو می پنداری) نیستم، ۲ ـ تو از من، چنان که می پنداری، برتر نیستی، و ۳ ـ آنچه من به نواده ات گفته ام «فضولی»

نیست. و از این میان آنچه در بخش بعدی شکافته می شود همانا مفهوم «گدا» است.

در این بخش حاجی علی بخاری ساز از دکانش بیرون می آید، و خطاب به سرهنگ می گوید: «جناب سرهنگ از شما بعید است. یک تجریش است و همین یک آقا... شنیدم به آقا گفتید گدا.» و مرد عبا به دوش سرش را از روی قرآن بلند می کند و می گوید (لابد خطاب به حاجی علی، ولی در حقیقت برای مصرف و فهم سرهنگ): «من گدا هستم. گدای درخانهٔ علی و ائمهٔ اطهار.» هرگاه این بیان را کنار سخن سرهنگ دربارهٔ «گدای فضول» بگذارید خواهید دید که تعریف جدیدی از واژهٔ «گدا» ارائه شده است. مرد عبا به دوش که لحظه ای پیش با سر باز زدن از گرفتن پول به سرهنگ فهمانده است چگونه گدایی نیست، اکنون درپاسخ حاجی علی (البتّه بدون آنکه از اوپرسشی شده باشد) به سرهنگ می فهماند که چگونه گدائی هست. اگر در بخش پیشین مرد عبا به دوش تحقیر سرهنگ را رد کرده بود، یعنی گفته بود تو از من برتر نیستی، دراینجا با طرح نام «علی و ائمهٔ اطهار» مقالی می آفریند که درآن در حقیقت می گوید: من از تو برترم. و با ارائهٔ واژهٔ گدا در گسترهٔ معنایی کاملاً متفاوتی (که هیچ تداخلی با گسترهٔ معنایی گدا در مقال سرهنگ ندارد) موقعیّت اجتماعی خود را در مقایسه با موقعیت سرهنگ دگرگون می کند، و اکنون اوست که ضربهٔ کاری را زده و حریف را درخاک نشانده است.

اما لحظه ای دیگر هم درعبارت «گدای درخانهٔ علی و ائمهٔ اطهار» تأمّل کنیم. این عبارت دقیقاً یعنی چه؟ و کسانی همچون حاجی علی بخاری ساز و میوه فروش و دوسه عابری که حالا در صحنه جمع شده اند دقیقاً چه برداشتی از آن دارند؟ پاسخ این است که جز به تقریب نمی دانیم، و به تقریب می توان از آن چیزی در حد: «آن که پیرو راه علی و ائمهٔ اطهار است»، یا «آن که این امامان را در زندگی سرمشق خود ساخته است»، یا «آن که ریزه خوار تعالیم آنان است» یا چیزی در این حد از آن برداشت کرد. و این البتّه خود بسیار است، و بی تردید همهٔ حاضران تفاوت این گونه «گدا» را با گدایی که سکهٔ دو ریالی را با برخی دعا و ثنا می پذیرد و در کیسه می گذارد، می فهمند و می دانند. خود مرد هم این تفاوت را با نگرفتن پول عملاً نشان داده است. در بُعد مثبت و به صورتی کلّی و البتّه مبهم می توان استنتاج کرد که منظور این مرد آن است که دریوزگی مادّی از امثال سرهنگ را در برابر دریوزگی معنوی از امثال علی و ائمهٔ اطهار قرار دهد، و در این تقابل جای خود را بر نقطهٔ مفهومی دوّمین تثبیت کند.

در همین جا می خواهم گریزی مختصر از صحنهٔ مفهوم واژگان به پهنهٔ نبرد ایدئولوژیکی که درپس پشت آن جاری است بزنم. مگر نه این است که مفهوم «گدای در خانهٔ علی و ائمهٔ اطهار» بی واسطه به مفهوم «علی و ائمهٔ اطهار» در اذهان شنوندگان این عبارت وابسته است؟ یعنی در اذهان اینان معنای عبارت نخست تابعی است از این که اینان علی و ائمهٔ اطهار را چگونه چهره هایی می دانند، و با چه خصلتهایی تداعی می

کنند. اینها همه، البته، واضحات است، ولی نکته در این است که در این میان نوعی [illegible] را در گذرگاه با دانشی عینی می دانند، ولی علی و ائمهٔ اطهار را ی فرهنگی و تاریخی ـ ـ می شناسند. و اکنون مرد عبا به دوش با عنوان «گدای درخانهٔ علی و ائمهٔ اطهار» ارائه می دهد شناخت فراد (و سرهنگ... و خواننده..) را نیز به مسیری ویژه هدایت می کاری که من می کنم مبارزه است؟ اگرچنین است، پس بدانید ئهٔ اطهار آموخته ام.» سخن کوتاه، تبیین فعّالانه و مهاجمی که در ارشده است، نه تنها به کار مرد مشروعیت می بخشد، نه تنها آن رازنای تاریخ و در بطن فرهنگ شیعی جلوه می دهد، و او را در ماید، بلکه در سطح آموزش چهرهٔ دیگری از مسلمان شیعی مذهب ائمهٔ اطهار یعنی این! و این همان سخنی است که بعدها حاجی سرهنگ نقل می کند: «ای ملّت مسلمان، این همه خون که در ر که نرفته، در قلب من و شما می جوشد.» و «به من نگویید چرا نده باد. قرآن کریم به من یاد داده...» و جملات دیگری از این

نشستن مرد عبا به دوش
با شناختی موروثی ـ ـ یعنی
تعریفی که از خود به
تاریخی و فرهنگی این ا
کند. او می گوید: «آیا ک
که من این را از علی و ائ
اینجا از علی و ائمهٔ اطه
را تداوم مبارزه‌ای در د
مبارزهٔ خود ذیحق می ن
نیز می سازد: پیرو علی و
علی از قول «آقا» برای
راه حق ریخته شده، هد
می گویم مرده باد، ز
دست.

جی علی خطاب به سرهنگ، «شنیدم به آقا گفتید گدا»، تخالف ت که از راه تضاد مفاهیم اشارتی، دلالتی و تاریخی و فرهنگی دو خواننده القا می شود، و چون سخت واضح است توضیح چندانی لی چگونه آن کسی که در نظر فردی از افراد یک اجتماع گدا می ری از همان اجتماع با واژهٔ آقا ـ ـ با تمام مفاهیم سروری، ریاست ـ ـ بیان می شود. آنچه در این جمله، و در جای اشارات آغاز شم می آید، همانا دور شدن و فاصله گرفتن حیطه های معنایی نی است که ظاهراً با زبان مشترکی با یکدیگر سخن می گویند. قال سرهنگ آریانی فر، به رغم نزدیکی جغرافیایی و اشتراکات تماعی این دو انسان ایرانی همزمان و همزبان با یکدیگر، سخت از هم فاصله گرفته است که مرجعی واحد (مرد عبا به دوش) به دو) به بیان در می آید.

استان هنوز گفتنی بسیار می بینم که ناگزیر باید از آنها درگذرم، ونه ای که به بیان درآمده روندی را می نمایاند که نمی توان ناگفته ساختار تضعیف تدریجی پایه های قدرت سرهنگ گام به گام به سرهنگ از ابراز قدرت نظامی (امر و نهی کردن، بگذار، بده،

و اما در سخن حاج
دیگری نیز آشکار است
واژهٔ «آقا» و «گدا» به
درباره اش نمی دهم، و
نماید، در سخن فرد دیگ
و سیادت مستتر در آن
داستان، آشکارا به چ
واژگان در مقابل کسا
مقال حاجی علی و م
دینی، فرهنگی و اج
قطبی شده و تا آنجا
صورت متضاد (آقا و گدا

در این صحنه از د
ولی ساختار صحنه به گ
رهایش کرد. در این م
نمایش درآمده است.

بیندازد)، نمایش قدرت مالی (سکهٔ دو ریالی) و اظهار برتری اجتماعی (گدا خواندن مرد) تا عقب نشینی نهایی (اما آنها شش نفر بودند ازپسشان بر نمی آمد) مراحلی را طی می کنند، و در هر مرحله با شکست رو به رو می گردد، چرا که سرانجام دستوراتش اجرا نشده می ماند، سکّه در دست کیوان می ماند، و اجتماع، درهیأت حاجی علی و دیگران، او را پس می زنند و از خود می راند. در برابر ناکامیهای او، ارج یابی تدریجی مرد عبا به دوش را می بینیم که سرانجام قدرت مذهبی خود را که در فعل امر دیگری (برش دار) در برابر «بگذار» سرهنگ بیان شده، به تثبیت می رساند (کبوتر روی صُفّهٔ سقاخانه نمی ماند)، بی نیازی و برتری خود را به سرهنگ منتقل می کند، و سرانجام تعریفی دیگر (و در

قلمداد می کند)، و بدین سان لقب «آقا» را از آن خود می کند. رو یارو یی
منظومهٔ قدرت با در رفتن سرهنگ از صحنه و درونی کردن خشمی برآورده نشده ب
پایان می رسد که خود بازتابی از ناتوانی منظومهٔ قدرتی است که سرهنگ نمای
است: «افسوس که چکمه پایش نبود.»

نکتهٔ دیگری در مورد این صحنه که گفتنی است، و این بار در سطح نظام نماد
داستان عمل می کند، آن است که در گفت و گوی کوتاه میان حاجی علی و

دربارهٔ کبوتر معلوم می شود که سرهنگ ندانسته باعث مرگ کبوتر کیوان هم شده
قضیّه از این قرار است که حاجی علی هنگامی که کبوتر را از روی صفّه برمی دار
بیند جانور مرده است، و به کیوان می گوید: «آقا پسر، بال این کفتر را چیده‌ای
نکرده، از سرما مرده.» (ص ۲۴۵). کیوان با لحن کودکانه پاسخ می دهد: «
نچیدم که، بابا بزرگه چید.» و بدین ترتیب ظرفیّت نمادین کبوتر (نماد صلح و ز
جانوری که پرواز می کند، و پرواز نکردن او را سرد و سرانجام بیجان می گرداند) گ
می یابد و تا انتهای داستان بالقوّه در ذهن خواننده می ماند. درپایان داستان با ا
سرهنگ بجای کبوتر مرده برای نوه اش تفنگی خریده، باز هم کودک ناراحت ا
حتّی مریض می شود. سرهنگ ناگزیر به او که حالا سرما خورده و به بستر افتاده وع
دهد که: «هوا که گرم بشه برایت یک جفت کفتر نر و ماده می خرم. بال هایشان
نمی چینم» (ص ۲۴۶). و کیوان حسرت زده پاسخ می دهد: «بابا بزرگه، من که
بالهای کفتره را نچین دردش می آید» (ص ۲۶۴). و بدین سان سرهنگ به گ
نمادین به مثابهٔ کسی که بال پرواز کبوتری را چیده و با محدود کردن او موجب ه
شده است فرایاد خواننده می ماند، و این عنصر نمادین رفته رفته با عناصر نمادین
ادغام می شود و تصویر شخصیّت سرهنگ را در ذهن خواننده رقم می زند.

بعد از ظهر آن روز، حاجی علی به خانهٔ سرهنگ آمده، بخاری ها را نصب
دارد کار خود را به پایان می برد که گفت و گویی میان او و سرهنگ درمی

سرهنگ در آغاز مرد عبا به دوش را «پفیوز» می خواند، حاجی علی او را شماتت می کند و می گوید «آقا صدتا مثل شما و بالا تر از شما مرید دارد.» سرهنگ شگفت زده می پرسد: «این آخوندک مردنی!» درپاسخ حاجی علی او را به بریدن پیوندهای اجتماعی تهدید می کند: «بارها نان و نمکتان را خورده‌ام و گرنه به مرتضی علی قسم‌پا به این خانه نمی گذاشتم.» و به چایی که منصوره خانم برایش آورده است دست نمی زند. تا اینجا در همین گفت و گوی کوتاه نشانه های زبانی چندی در داستان جاسازی شده که از واژهٔ پفیوز آغاز می شود. این واژه واکنشی را در ذهن حاجی علی برمی انگیزد که سخن او را به مقایسهٔ میان آقا و سرهنگ می کشاند. هنگامی که حاجی علی می گوید: «آقا صدتا مثل شما و بالا تر از شما مرید دارد»، در ذهن خود نوعی قیاس را مطرح می کند که در آن قدرت، نه در مفهوم ستاره یا قبه بر دوش داشتن، کلاه نظامی بر سر یا چکمه برپا داشتن، بلکه در مفهوم مرید (آن که به کسی ارادت می ورزد، پیرو، مقلّد) شاخص اصلی پایگاه اجتماعی می گردد. درعین حال عبارت «مثل شما و بالا تر از شما» البته برای سرهنگ ملموس است، چرا که او، به مثابهٔ یک نظامی، بهتر از هر کسی با رتبه و درجه آشناست، و این عبارت را خوب می فهمد، و می تواند به زبان خود تعبیر کند. فکر این که تیمسارانی به این مرد ابراز «ارادت» کنند درعین حال که برای سرهنگ بدیع است، اما چون از دهان حاجی علی بیرون می آید «بعید» نیست، یعنی سرهنگ می داند که حاجی علی دروغ نمی گوید. با این همه، قدرت برای او همچنان جنبهٔ ظاهری (اگر نگوییم فیزیکی) دارد، هنگامی که با شگفتی می پرسد: «این آخوندک مردنی»، درخور تأمل این است که کیفیّتی «فیزیکی» (مردنی = تکیده، لاغر اندام، استخوانی) را که از برداشتهای شخصی او از مقولهٔ قدرت نشأت می گیرد با کیفیّتی انسانی (مردنی = آن که می میرد، و نخواهد پایید، یا دیر نخواهد پایید) که از برداشتهای فکری او سرچشمه می گیرد، در ظرف یک واژه درهم می آمیزد، و همه را برای تحقیر مرد عبا به دوش به کار می گیرد. هرگاه بخواهیم پهنهٔ دلالتی همین واژهٔ مردنی را ـ به گونه‌ای که در این گفت و گو نشانده شده است ـ تا منتهای منطقی آن پی بگیریم، سرهنگ را می بینیم که چیزی می گوید از این قبیل: این مرد رستم دستان یا شاهنشاه ایران که نیست، آخوندها هم که کارشان تمام است، پس چطور ممکن است این مرد صدتا مثل من و بالا تر از من مرید داشته باشد؟

ولی این ظاهر کار است. چیزی در سرهنگ تکان خورده است. حس کنجکاوی شدیدی که در او برانگیخته شده و اورا شگفت زده می نمایاند نیروی محرّکهٔ گفت و گو می شود که این گونه ادامه می یابد:

حاجی علی: آقا پیشنماز مسجد اسدی است، منبر هم می رود، ازپیشنمازی و منبر رفتن ممنوعش کرده‌اند.

سرهنگ: کی ممنوعش کرده؟
حاجی علی: خودتان که بهتر می دانید.
سرهنگ: مگر چکار کرده؟
حاجی علی: آن روز که گرفتندش خودم بودم، روی منبر می گفت که...

در این گفت و گو، تا همین جا، دقیق شو یم. حاجی علی دارد آقا را به سرهنگ معرّفی می کند: آقا پیشنماز است، و درحقانیّت این مقام گفت و گویی نیست. جمله با فعل «است» بیان شده، و حالتی بدیهی را می رساند که جای گفت و گو باقی نمی گذارد. جملهٔ بعدی («منبر هم می رود») عملی است که به خود آقا بر می گردد. آیا همان مقامی که آقا را پیشنماز کرده است، به او مأموریّت داده است که منبر هم برود؟ آیا آقا خود تصمیم گرفته است که علاوه برپیشنمازی منبر هم برود؟ پاسخ به این پرسش در جمله نیست، اگرچه در خارج از جهان داستان، در جهان تاریخ، درعالم روابط میان حکومت و روحانیّت در دههٔ آخر سلطنت این پرسش مهمی است، نه؟ ولی داستان ما، جملهٔ ما این پاسخ را نگفته نمی گذارد. این قدر هست که فعالیّت نخست (پیشنمازی) با فعل «است» به بیان درآمده و فعالیت دوم (منبر رفتن) با فعل «می رود»، و این ابهامی ایجاد می کند که در داستان باقی می ماند. با این وصف، این هر دو درقالب داستان ما عرف مقبولی را می رساند، یعنی محور خبر رسانی بر این نمی چرخد که: کی آقا را پیشنماز کرده؟ یا، آقا چرا منبر می رود؟ آنچه موجب آشوب در روال بدیهی کلام می شود فعل «ممنوعش کرده اند» است که روال طبیعی پیشنماز بودن و منبر رفتن را درهم ریخته و درقالب فعل بازدارنده ای (ممنوع کردن) مثل چراغی قرمز بر سر راه رو یدادهای داستان ایستاده است. جالب این که این درهم ریختن در نظم افعال نیز بازتاب یافته است، بدین ترتیب که ناگهان از زمان حال ساده (است، می رود) به ماضی نقلی (کرده اند) بدل می گردد.

پس طبیعی است که سرهنگ نخواهد پرسید: «کی پیشنمازش کرده؟» یا «چرا منبر می رود؟» یعنی جملهٔ حاجی علی سرهنگ را طبیعتاً ناگزیر می کند که واحد واژگانی بعدی را بر گرانیگاه سخن یا به اصطلاح جان کلام حاجی علی بکشاند و بپرسد: «کی ممنوعش کرده؟» پاسخ حاجی علی سخت درخور تأمل است. چرا او نمی گوید، مثلاً «ساواک» یا «رژیم»؟ تفاوت این واژه ها با جملهٔ «خودتان که بهتر می دانید» در چیست؟ بی آن که بخواهم به تفصیل این نکته را بشکافم، کافی است که بگو یم که در همین پاسخ مختصر حضور نیروی بازدارنده ای را در جامعه حس می کنیم که درعین حال که بی نام و هو یت می ماند، حاجی علی و سرهنگ ـ یعنی هم آن که از درون مقال اسلامی سخن می گوید و هم آن که از درون حکومت می آید و مقال حاکمان رابرزبان می آورد ـ حضور و وجودش را حس کرده اند و می شناسندش، و در نقش بازدارنده اش

اتفاق نظر دارند، و به همین دلیل است که سرهنگ در ادامهٔ سخن خود، مثلاً نمی پرسد: «یعنی چه کسی؟» یا نمی گوید «من نمی دانم.» برعکس، درست مثل این که حاجی علی گفته باشد «ساواک» یا «رژیم»، دقیقاً اشارهٔ او را درک کرده، دنبالهٔ سخن را می گیرد. در عین حال، «خودتان که بهتر می دانید»، تلویحاً بدون آن که انگشت اتهامی در مورد خاصّ ممنوعیّت آقا از پیشنمازی و منبر رفتن به سوی سرهنگ دراز کند، او را به شناخت بهتر و بیشتر از ساواک متزّم می کند، و با این کار در سوی دیگر نیروهای اجتماعی ـ یعنی در جبههٔ «ممنوع کنندگان» ـ قرار می دهد. جالب این که سرهنگ با پاسخ نگفتن به این اشارهٔ حاجی علی، در واقع اتهام او را می پذیرد.

در پاسخ سرهنگ که «مگر چکار کرده؟» حاجی علی گفته های آقا را بر منبر در روز دستگیری به اختصار نقل می کند، با تأکید بر این که خود او در آن روز در پای منبر حضور داشته و این سخنان را با دو گوش خود شنیده و دستگیری آقا را با دو چشم خود دیده است ـ ـ شاهدی صادق. ولی آنچه حاجی علی از گفته های آقا نقل می کند متنی است که تحلیل آن در هر دو بعد فرهنگی ـ تاریخی و زبانی ـ بلاغی درخور توجه است. در بعد نخست، مضامین موجود در این سخنان برای نخستین بار در حادثهٔ ۱۵ خرداد بر ضمیر نسل جدیدی از ایرانیان ثبت شد، و در بعد زبانی ـ بلاغی این سخنان حاکی از تداوم تاریخی باورهایی به میان می آورد که همواره اسلام را به مثابهٔ نیرو یی فعّال در صحنهٔ اجتماع ـ ـ و نه تنها بر صفحهٔ ضمیر افراد ـ ـ مطرح کرده است. حاجی علی می گوید آقا آن روز گفته بود: «این همه خون که در راه حق ریخته شده، هدر که نرفته، در قلب من و شما می جوشد.» حاجی علی می گوید آقا آن روز گفته بود: «به من نگویید چرا می گویم مرده باد، زنده باد. قرآن کریم به من یاد داده.» حاجی علی می گوید آقا آن روز گفته بود: «سلام بر ابراهیم که کارش ساختن بود و بریده باد دو دست ابی لهب که منافق و نامرد بود.» حاجی علی برای سرهنگ نقل می کند که آقا «به ابی لهب و هرچه امثال او تو این دنیا هست لعنت می فرستاد»، که آقا «به عربی آیه ها را می خواند و تفسیر می کرد و مردم چه می کردند»، که آقا «علناً می گفت: مرده باد...» طبیعی است که برای شنوندهٔ پای منبر آقا مجموعهٔ این سخنان و اشارات چنان پربار و موثّر است که ـ ـ درست مثل جملهٔ «خودتان بهتر می دانید» برای سرهنگ ـ ـ آنان دقیقاً هدف بیان ناشدهٔ آقا را از اشارات قرآنی او درک می کنند، و البته که به هیجان می آیند، و به قول حاجی علی «چه می کردند.»

و اما سرهنگ از این همه این را درک می کند که آقا، به دلیل حرف هایی که زده، کار و ممرّ معاش خود را از دست داده است. این است که بی اختیار کلام حاجی علی را می برد و می پرسد: «حالا مخارجش را از کجا در می آورد؟» و وقتی حاجی علی توضیح می دهد «مردم که ولش نکرده اند»، درک خود را از این سخن به این صورت بر زبان می

آورد: «خوب، این طور که می فهمم رو به روی مسجد نشسته گدایی می کند.» این مجموعهٔ تعاطی زبانی برای من این پیام را در بر دارد که، در معادلهٔ میان کار و گذران زندگی، سرهنگ از کار بیکار شدن را معادل به گدایی افتادن می داند، چرا که او هرگز در تجربهٔ خود مردم را به مثابهٔ منبع نهایی تأمین نیازهای مادّی خود یا دیگری درنیافته است. سرهنگ بازنشسته آریانی فر تا سال پیش از دولت حقوق سرهنگی می گرفته، حالا هم حقوق بازنشستگی می گیرد. یکی از عواطفی هم که در این داستان از خود می نمایاند ترس از این است که مبادا حقوق بازنشستگیش را قطع کنند، و بزرگترین تحوّل در شخصیّت او هم در فائق آمدن بر همین هراس است، آنجا که در پایان داستان می گوید: «باید دل را به دریا زد. هرچه می شد، می شد.. گیرم حقوق بازنشستگی را قطع می کردند» (ص ۲٦٦). پس سرهنگ ما در گفت و گو با حاجی علی بی تردید رفتار آقا را هم در قیاس با خود می سنجد: هرگاه او هم سخنانی از نوع آن که آقا روی منبر گفته است بر زبان می آورد، حتماً حقوق او را می بریدند و او به گدایی می افتاد. سرهنگ اساساً حمایت مردم را نمی تواند جز در قالب فعل «به گدایی افتادن» در مخیّله خود جای دهد. و همچنان تا پایان گفت و گوی خود با حاجی علی هم در این چارچوب ذهنی می ماند، چرا که در آخر کار می گوید: «چرا آدم کاری بکند که زن و بچّه اش مجبور بشوند نان گدایی بخورند؟» (ص ۲٤۷).

با این همه، نطفه های دگرگونی شخصیّت سرهنگ از همین گفت و گوها شکل می گیرد، در ذهن او رشد می کند، و رفته رفته بخشی از جهان بینی او می شود، تا آنجا که در پایان داستان، در همان تأمّلاتی که سرهنگ با خود در بارهٔ دل به دریا زدن دارد، محرّک نهایی او جمله ای است که بارها از زنش شنیده است: «آدم باید حسینی باشد نه یزیدی» (ص ۲٦٦). و برپایهٔ چنین دستورالعملی است که در کار دستگیری دو بارهٔ آقا دخالت می کند و او را نجات می دهد. ولی می بینید که «حسینی» و «یزیدی» واژگان بازتاب دهندهٔ دو گونه رفتاری می شوند که در همان حال که دلالتهای رفتاری مشخّص و یکسانی دارند، و در ذهن سرهنگ و زنش و حاجی علی و دیگران نمود یکسان و شناخته ای از رفتار را بازگو می کنند، بودشان، هستی شان در ژرفای تاریخ ـ آن سان که انسان مسلمان شیعی مذهب آن را می شناسد ـ مدفون است. داستان برای نشان دادن تحوّل شخصیّت سرهنگ چرخی کامل زده است، او را از هنگامی که هرچه برایش توضیح می دادند که «آقا» «گدا» نیست نمی فهمید، به جایی رسانده که دقیقاً مفهوم متضادّ دو گونه رفتار «حسینی» و «یزیدی» را آن سان که زنش بارها برایش گفته درک می کند، و چنان رفتار می کند که همگان ـ خودش، زنش، حاجی علی، آقا و دیگران ـ رفتار او را «حسینی» خواهند خواند.

شیوهٔ درک این دگرگونی توسّط خواننده در فرآیند خواندن داستان البتّه به رفتارنویسندهٔ

داستان با مفاهیم ـ آن سان که در ظرف واژه‌ها منتقل می شوند ـ مربوط می شود، و از همین جاست که گفتم فرآیند اثربخشی یک اثر ادبی در تعاطی پیچیده‌ای میان متن اثر و ذهن خواننده شکل می گیرد. واژگان بسیاری در داستان «کید الخائنین» از جانب نویسنده مأموریّت می یابند تا فکر دگرگونی شخصیّت سرهنگ آریانی فر را به ذهن خواننده برسانند، و فرآیند این دگرگونی و نمودهای مشخص رفتاری آنان را در شرایط داستان طبیعی جلوه دهند. یعنی خواننده به خود بگوید: من هم اگر در چنین موقعیّتی بودم همین گونه رفتار می کردم، همین کار را می کردم. و اثربخشی اثر ادبی از همین تأمل، که نویسنده در ذهن خواننده کاشته نشأت می گیرد. توصیف به تجویز بدل می شود، و از هر خواننده انسانی می سازد که بالقوّه می تواند، مثلاً، رفتار «حسینی» را از رفتار مخالف آن، «یزیدی» تشخیص دهد، و در شرایطی مشابه رفتار مشابهی از خود بنمایاند.

در این نوشته، من نمونه های چندی از این مفاهیم را آورده‌ام، ولی نمونه های بسیار دیگری هم ناگفته مانده است، و من تنها به یک واژهٔ دیگر که موجب دگرگونی در شخصیّت سرهنگ آریانی فر می گردد اشاره می کنم. در همان گفت و گوی عصرانه میان سرهنگ و حاجی علی، حاجی علی در پاسخ سرهنگ، که همچنان می اندیشد کسی که رو به روی مسجد بر زمین می نشیند بی تردید در کار گدایی (به مفهوم دریوزگی مادی) است، می گوید: «نه، آقاجان... از لج آنها اینجا نشسته، می گوید سنگر من اینجاست» (ص ۲۴۷). واژهٔ سنگر از این جهت اهمیت ویژه‌ای دارد که خواننده را به قلب قلمروی می برد که در سطح اشارت صرفاً جنبهٔ نظامی دارد، یعنی در مرکز زندگی و تجربهٔ سرهنگ واقع است. چند روز پس از این گفتگو، هنگامی که سرهنگ به این گفتهٔ مرد عبا به دوش، که حاجی علی برای او نقل کرده، می اندیشد، با خود می گوید: «گفته سنگرم را خالی نمی گذارم. چه سنگری؟ سنگر مال زمان جنگ است و سربازها می کنند، برای استتار» (ص ۲۵۲). به دیگر سخن، سرهنگ مفهوم حقیقی یا اشارتی «سنگر» را می داند، ولی معنای مجازی یا دلالتی آن را، که هر محلّی است که از آن کسی با دشمن خود مبارزه می کند، نمی داند. یا در عین حال که می داند تا به حال این مفهوم را تحقّق یافته در برابر خود ندیده است، یا اگر دیده به آن اندیشه نکرده است. در هر صورت، مفهومی که مرد عبا به دوش از کار برد واژهٔ «سنگر» در ذهن داشته است برای سرهنگ تازگی دارد. و حال که با این مفهوم، و با رفتار نشأت گرفته از آن و از مفاهیم مشابه آن که پیرامونیانش ـ زنش، حاجی علی، مرد عبا به دوش و دیگران ـ به کار می برند آشنا شده است، رفته رفته چنان زیر تأثیر آنها قرار گرفته که، همچنان که دیدیم، سرانجام جهان را در ذهن خویش به دو اردوی «حسینیان» و «یزیدیان» تقسیم می کند، و با رفتار نهایی خود، خود را در میان گروه نخست جا می دهد، و هر چه بادا باد. این دیگر آن سرهنگ تازه بازنشسته شدهٔ آسیب پذیری نیست که در لحظهٔ بیقدرتی حسرت

چکمه و لباس نظامی خودش را بخورد، و آنگاه که با اندک مقاومتی در برابر اجرای فرمانهایش رو به رو می گردد به خشونت روی آورد، وچون نمی تواند مثل گذشته دیگران را سرجایشان بنشاند، خشم خود را فرو خورد، و تلخ و تنها در همگان پیچد. او مسلمانی است حسینی که در راه آنچه می داند حق است حتّی احتمال بریده شدن حقوق بازنشستگیش را هم می پذیرد تا سخن خود را بگوید، و به مردی که می داند درگیر مبارزه‌ای با دشمن دین اوست یاری می رساند تا «سنگر» خود را از دست ندهد. درپاسخ به سلام چنین کسی است که مرد عبا به دوش با این جملهٔ خود داستان را به پایان می رساند: «السلام علیکم و رحمة الله و برکاته.»

باری، داستان به مثابهٔ یک مقال ادبی، از رفتاری این چنین، با زبان، با واژگان و با مفاهیم بر می خیزد. دگرگونی شخصیت سرهنگ را نمونه ای بگیرید از همهٔ رفتارهایی که در همین داستان کوتاه ازاو، و از دیگر شخصیت های داستان، و از محیط و فضای داستان، و از آن جهان عقیدتی که در دور دست ترین افق داستان به چشم می آید،... و به یاد آورید که این همه در جهان واژگان آفریده شده و در ظرف واژگان به ذهن خواننده راه می یابد. از مفهوم «بازنشستگی» برای یک «سرهنگ»، تا احساس «تنهایی» غریبی که از فکر «بریده شدن پیوندهای اجتماعی» ـ ـ حتی بریده ماندن از همسر و همبستر سی ساله ای مثل منصوره خانم ـ ـ به او دست می دهد، تا آرایش طبقات و نیروهای اجتماعی در شکل یک کاسب و یک کارمند شهرداری و یک کلفت و یک زن خانه‌دار در یک سو، و سرهنگ «تنها» در سوی دیگر، تا واپسین دقایق داستان، و دگرگونی درونی او، و رو یارو شدنش با دستگاه حکومتی اختناقی که خود تا چندی پیش عملاً، و تا لحظه ای پیش نظراً، بخشی از آن بوده است، این همه به گونه ای باورپذیر با جهان تاریخ و با قلمرو تجربهٔ عینی خوانندهٔ معاصر ایرانی همخوانی دارد، و به گونه ای اثر بخش در کلیّتی جدید، به یکدیگر، و به عناصر بیشمار دیگری از این دست، پیوند خورده و ساختار جدیدی را پدید آورده است که در آن واقعیّت با جهان نگری نویسنده چنان پیوند خورده و مرزهای توصیف و تجویز چندان درهم ریخته که قلمروی یکدست و تفکیک ناشده را از صفحه ای که داستان بر آن نقش بسته تا دور دست افق ذهن هر خواننده فرا روی او می گشاید، و او را در این سرزمین فراخ به تأمّل وا می دارد. و مگر رسالت نهائی ادبیّات جز این است؟

پانویسها:

۱ ـ مقال را در برابر واژهٔ discours فرانسه و discourse انگلیسی گذاشته‌ام. به ویژه آن سان که در افکار و آثار متفکر فرانسوی : Michel Foucault به کار گرفته می شود. در مورد پیشینهٔ کاربرد این واژه در این مفهوم نگاه کنید به: علی محمد حقشناس، «عوالم مقال در زبان و ادبیات»، **نقد آگاه**، جلد اول، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۱،

ص‌ص ۱۷۱-۱۶۱.

۲ ـ عبارت «افق اجتماعی» یا «افق سیاسی» و مفهوم ناظر بر آن در نظریه پردازی

Jameson, Fredric, The Political Unconscious.

۳ ـ من در این نوشته واژهٔ «اثر» را در مفاهیم گوناگون اشارتی و دلالتی آن در زبان فارسی معاصر به کار گرفته‌ام. بی آن که دربارهٔ قلمرو معنایی آن توضیحی داده باشم. در نوشتهٔ دیگری که در دست دارم مفاهیم گوناگونی را که واژهٔ «اثر» امروز در زبان فارسی یافته است به بحث گذاشته‌ام، و به ویژه کوشیده‌ام اهمیّت نظری کاربرد واژهٔ «اثر» را در مفهوم «اثر ادبی» نشان بدهم.

٤ ـ متنی که در این تحلیل مورد استناد قرار گرفته همان است که در کتاب **به کی سلام کنم؟** [انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳٦۲ (چاپ سوم)] آمده، و همهٔ ارجاعات این نوشته به آن باز می گردد که با شمارهٔ صفحهٔ کتاب در ابروانه مشخص شده است.

۵ ـ ناشر در یادداشت خود بر این چاپ از کتاب **به کی سلام کنم؟** یاد آوری می کند که چهار داستان نخست مجموعه قبلاً به چاپ رسیده است، و آخرین این چهار داستان «چشم خفته» است که در جلد ششم **الفبا** به تاریخ مرداد ۱۳۵٤ به چاپ رسیده است. او در همین یادداشت در عین حال می گوید که «تمام داستانهای این کتاب پیش از انقلاب مردم ایران» نوشته شده است. با توجه به این قراین است که «کیدالخائنین» را، که داستان نهم از ده داستان کتاب است، متعلّق به «آخرین سالهای نظام سلطنت در ایران» خوانده‌ام، ولی البته دربارهٔ تاریخ دقیق نگارش داستان نظر قاطعی ندارم. از نظر تحلیل داستان هم، تاریخ دقیق نگارش آن به هیچ روی اهمیتی ندارد.

۶ ـ عبارت «کید الخائنین» که در اینجا بر زبان مرد عبا به دوش می آید، از قرآن کریم، سورهٔ یوسف، آیهٔ ۵۲ گرفته شده که آیه بدین صورت است: «ذٰلِکَ لِیَعلَمَ أنِّي لَمْ أخُنْهُ بِالْغَیبِ وَ أنَّ اللّٰه لاٰیَهدِی کَیْدَالخَائنِیَن». گوینده در اینجا یوسف است که در حضور عزیز مصر خطاب به زلیخا می گوید: این برای آن است که [عزیز] بداند که من در نهان به او خیانت نکرده‌ام و اینکه خدا حیلهٔ خائنان را راه ننماید [**قرآن مجید**، با ترجمهٔ زین العابدین رهنما، چاپ کیهان، ۱۳٤۲ (جلد دوم)، ص ۲۹۱]. البته من با معلومات بسیار ناچیز خود در قرآن نتوانستم پیوندی مفهومی میان زمینهٔ داستانی سورهٔ یوسف و داستان «کیدالخائنین» بیابم.

رهایی یعنی این که آزاد باشیم دروغ نگوییم ـ آلبر کامو

در تلاش کسب هویّت

فرشته داوران

در آخرین دههٔ حکومت پهلوی در ایران دو رمان با اهمیت از دو نویسندهٔ زن بچاپ رسید. اولی **سووشون** (۱۳۴۸) نوشتهٔ سیمین دانشور بود که اقبالی تمام یافت و چندین بار تجدید چاپ شد، و دومی **سگ و زمستان بلند** (۱۳۵۳) از شهرنوش پارسی پور که تقریباً گمنام ماند و هرگز ـ از بد حادثه ـ به چاپ دوم هم نرسید. **سووشون** شرح چند ماه پر تلاطم از زندگی زنی بنام «زری» است. وقایع داستان در سال ۱۳۲۱ در شیراز رخ می دهند و داستان اگرچه از اول تا آخر از منظر زری روایت می شود، معهذا خود زری به صیغهٔ سوم شخص مفرد در کتاب حضور دارد و راوی کسی جز اوست. در **سگ و..** که شرح زندگی حوری از دوران بلوغ تا مرگ اوست، راوی خود حوری است که پس از مرگ برای ارزیابی گذشته و بازسازی سرگذشتش به زمین بازگشته است. **سگ و..** شرح ده دوازده سال آخر زندگی حوری است که ابتدایش با اصلاحات شاهانه و انتهایش با شتاب گرفتن «مدرنیزه» شدن ایران مصادف است. البته، چون در **سگ و..** هرگز تاریخی ذکر نمی شود و وقایع سیاسی حضور مستقیمی در داستان ندارند و نویسنده نیز توالی زمان را به عمد درهم می ریزد، این تخمین با توجه به فضای داستان و وقایع زندگی حوری است. ولی با وجود تفاوتهای آشکار در زمان و مکان و راوی داستانها، در هر دوی این رمانها شخصیت اصلی داستان، زنی است که با گردش روزگار و در سیر وقایع و به ویژه پس از پشت سر گذاشتن تجربهٔ مرگ مرد محبوب زندگی خود، به نوعی «آگاهی» دست می یابد و از این طریق «تغییر» می کند و هویت شخصی می یابد. هدف از نوشتن این مقاله نشان دادن این نکته است که چطور تفاوت ذهنیت دو نویسنده به این خمیرمایهٔ مشترک اشکال متفاوتی می بخشد و نه تنها بر سرنوشت شخصیتهای اصلی، که بر بافت و شکل و رمانها نیز اثر می گذارد. دنباله روی و جزم اندیشی یکی، **سووشون** را رمانی عامه پسند و متعارف و عاری از نوآوری هنری می سازد و جسارت و تعمق دیگری؛ **سگ و..** را به

رمانی پیچیده و بدیع بدل می کند.

۱ - زری ویوسف در «سووشون»:

رمان با صحنهٔ عروسی دختر حاکم آغازمی شود. اولین جمله‌ای که در اولین صفحهٔ رمان از دهان زری بیرون می آید در «التماس» به یوسف است که «تو را خدا یک امشب بگذار ته دلم از حرفهایت نلرزد» (چاپ ششم، ص ۵) چرا که یوسف امشب هم مثل باقی شبها و روزها، در بین حکام و انگلیسی ها و در ملاء عام حرف دلش را زده و یا بعبارتی شعار سیاسی ضد حکومتی خود را داده است. زری که از نظریات سیاسی شوهر تبعیت می کند و به قول خان کاکا[1] و خودش[2] و دیگران حرفهای شوهر را در خلوت تکرار می کند، در همان اولین سطور «تحسینش را فرو» می خورد (ص۵) و نیمی با ستایش و نیمی با واهمه ناظر و مراقب شوهر خود است. از همان ابتدا مشکل زری روشن است. او زنی است که گرچه در برابر جریانات سیاسی بینش انتقادی دارد، ولی بخاطر نگرانی از سرنوشت شوهری که در ابراز نظریات خود بی پرواست، از بیان افکار باطنی اش می هراسد. زری ترسوست، چون عاشق است. ترسوست، چون مادر سه بچه و آبستن چهارمی است و چون خانه و باغش را دوست دارد و نمی خواهد «جنگ را به لانه»اش بیاورند (ص۱۹). درعین حال، ترسوست چون در تربیتش انگلیسی ها دست داشته اند و بجای آشنا ساختن او با «واقعیتهای موجود»، «مقداری ادب و آداب و تصدیق و تبسم و ناز و عشوه و گلدوزی یادش» داده اند (ص۱۳۰). مرز بین حق و باطل -- خیر و شر -- بوضوح کشیده شده است و زری از این بابت مشکلی ندارد. انگلیسی ها، سرجنت زینگر و حاکم، نمایندگان ظلمند و بر باطل، و یوسف و خسرو و مجید و سید محمد نمایندگان مقاومتند و برحق. همین که آدم در آن دسته قرار گرفت، تغییر مطلوب رخ داده است. کافی است زری بر ترسش غلبه کند و به رو یارو یی قدرت سیاسی برود تا هویت انسانی بیابد. یعنی درست همان کاری که در انتها و پس از مرگ یوسف، زری انجام می دهد. ترس خود را کنار می نهد و اعلام می کند «در زندگیش هی ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا دیگر در مرگش از چه می ترسیم؟ آب از سر من یکی که گذشته...» (ص ۲۹۳) و انگار در جشن گرفتن هویت مردانه اش به خسرو که گفته است دیگر از درد نمی ترسد می گوید: «حالا شدی مرد حسابی» (ص ۳۰۵) و این آخرین جمله‌ای است که زری خطاب به کسی در کتاب می گوید.

ولی در شخصیت زری مختصهٔ دیگری هم هست که به این سادگی با ترسش مرتبط نمی شود. وی تنها کسی است در رمان که تعریف شخصیت چند بعدی تا حدی بر او صادق است و بر خلاف شخصیتهای یک بعدی دیگران، مشکلی درونی دارد. منتهی

مسألهٔ زری در طول کتاب نه تنها باز و کاو یده نمی شود که یکسره، و انگار به سهو، فراموش می شود و راهی که می یابد نه پاسخی به پرسشهای او که نفی و طرد پرسشهاست. با وجود این که کتاب خوش بینانه به ما وعده می دهد که دیگر زری را هراسان نخواهیم یافت و راه او به آینده راهی روشن و درست است، آدم از خود می پرسد که آیا تبدیل تحمیلی شخصیتی منعطف، مهربان، ظریف و عاشق به یوسف کله شق، مستبد، بی تدبیر و شعاری، مسخ زری و سقوطش به ورطهٔ یک جانبه گری است یا تکامل شخصیت او؟ چرا خانم دانشور قهرمان زن چند بعدی و حساس خود را به عمد فدای شخصیت مرد یک بعدی و سطحی خود می کند؟ فقط چون نمی شود ترک عادت کرد و یا این که همه ـ ـ از جمله نویسنده ـ ـ بیش از حکام و انگلیسی ها و سربازان، مرعوب استبداد یوسف اند؟

در کتاب **اطاقی از خود**، ویرجینیا ولف می گوید که چطور در تمام قرون گذشته زنان از روی قصد کوچک مانده اند تا مردان ـ ـ قیصرها، ناپلئونها و موسولینی ها ـ ـ بتوانند بزرگ شوند و درعین حال خود را بزرگتر از آنچه واقعاً هستند پندارند. او می گوید زنان در گذشته: «آینه هایی بوده اند که با قدرت جادویی و لذت بخش خود، تصویر مردان را دو برابر اندازهٔ طبیعی منعکس کرده اند.»[۳] گفتهٔ مشهوری هم از ناپلئون هست (انگار که برای تأیید ادعای ویرجینیا ولف) که مردسالاران بسیاری بارها با لذت فراوان نقل کرده اند و آن این که «پشت سر هر مرد بزرگ زنی بزرگ ایستاده است.» و در واقع تا همین چند قرن اخیر بهترین نقشی که ایفایش برای زنان متصور بود همین پشت سر مردان بزرگ ایستادن بود. چه در تاریخ و چه در ادبیات، هر کجا نام زنی برده می شد در ارتباط با مردی بود و اگر زنانی، بندرت، در عرصهٔ هنر، سیاست و ادبیات نامی از خود به یادگار گذاشته اند، اکثراً در همان حیطهٔ مردانه مانده و دنیا را از دریچهٔ خاص چشم خود ننگریسته اند. درحماسه ها و ادبیات قدیم نیز در حالی که پریام ها و هکتورها و رستم ها و اسفندیارها در میدانهای نبرد و سیاست و شکار و خلاصه در بزم و رزم، تاریخ سازی و ماجراجویی می کردند، هکیوباها و پنه لوپه ها و تهمینه ها و کتایون ها پهلوان زاده ها را در دامان مهر خود برای نبردهای آینده می پروراندند. زنانی که از خود جاه طلبی، بلند پروازی، یا میلی و عشقی بروز می دادند به سرنوشت سودابه و زلیخا و لیدی مکبث دچار می شدند که نه دنیا را داشتند و نه آخرت را. نه پیروز می شدند و نه نام نیکی بجای می گذاشتند. شهامت راستین زن در تأیید بلندپروازیها و قهرمانیهای مرد خود و در تحمل مصائب به ثبوت می رسید. زن می بایست آینه ای می ماند که تصویر مرد را چند برابر بزرگتر منعکس می کرد.

[illegible] قرون گذشته است. از آن زمـ

شده است، بلکه در عمل نیز گامهای بسیار بزرگی برداشته اند. امروزه حتی اگر در بسیاری اقطار عالم هنوز وضعی مشابه و یا حتی بدتر از آنچه که ویرجینیا ولف به «قرون گذشته» نسبت می داد، حکمفرما باشد، نمی توان طوری نوشت و عمل کرد که انگار این تجارب جدید پشت سر گذاشته نشده اند.

اما زری و نیز خانم دانشور، عمدتاً همان آینهٔ چند برابر منعکس کننده باقی می مانند. اگرچه زندگی درونی و ظرافت زنانهٔ زری، در لحظاتی از زمان صورتک ابر مرد را از چهرهٔ یوسف پس می زند و او را در آینه ای معمولی و با ابعاد واقعی اش می نمایاند، ولی این لحظات زودگذر و در کل بافت داستان و شخصیت پردازی محو می شوند و یوسف قهرمان بی نقصی باقی می ماند که مبارزی جسور، شهروندی نمونه و پدر و شوهری مهربان است. همان بار اولی که یوسف دهان به سخن می گشاید، شهامت و صراحت لهجه اش آشکار می شود. از میان تمام تجملات مجلس عروسی، کشتی گل و ترمه ها و مأکولات و مشروبات، یوسف از دیدن بزرگی نان سنگک به خشم می آید: «گوساله ها! چطور دست میر غضبشان را می بوسند! چه نعمتی حرام شده وآن هم درچه موقعی» (ص ۵) و بعد راه می افتد و چرخ می زند و شعار می دهد و به همه پند می دهد. هرگز حتی لحظه ای کوتاه نمی آید. با همه الدرم بلدرم می کند و همه هم از او حساب می برند. از حاکم و سرجنت زینگر گرفته تا ملک رستم و ملک سهراب و خان کاکا و آقای فتوحی همه در برابر استدلالاتش مبهوت می مانند. یوسف ورای گروه بندیهای سیاسی قرار می گیرد. به تنهایی بیشتر از هر حزبی مبارزه می کند. تیر را به هدف نشانه گرفته است و کافی است اندکی مهلت داشته باشد تا از کمان رهایش کند. یک بار هم که ابر کوچکی بر این آسمان شفاف ظاهر می شود و در مورد مرگ پدر کلوشبهه ای پیش می آید، معلوم می شود که از شدت بیداری وجدان، یوسف چنین گمانی در حق خود کرده است و مردک در واقع تب محرقه داشته است. حتی دشمنان یوسف هم فقط می توانند او را بستایند. اگر سرزنشش می کنند به این خاطر است که کله شق است؛ بی محاباست، واقع بین نیست. تازه همین مدحهای شبیه به ذم هم فوراً پاسخی می یابند. نویسنده طاقت نمی آورد که کوچکترین انتقادی به یوسف بی پاسخ بماند. وقتی حاکم و خان بابا -- برادر بزرگ و سازشکار یوسف -- او را تشویق به فروش آذوقه به انگلیسی ها می کند یوسف تشر می زند که: «از همه بدتر احساس حقارتی است که دامنگیر همه تان شده... همه تان را در یک چشم بهم زدن کردند دلال و پادو و دیلماج خودشان. بگذارید لااقل یک نفر جلو آنها بایستد تا توی دلشان بگویند: خوب آخرش یک مرد هم دیدیم.» (ص ۱۶). خان کاکا هم که -- گویی به توصیهٔ نویسنده -- نه برای افکار خود توجیهی دارد و نه در زندگی برای اعمال خود منطقی تراشیده است، در جواب یوسف باز بر ترس خود و شهامت او تأکید می کند: «جانم، عزیزم، تو جوانی و نمی فهمی، با این کله شقی ها با جان خودت بازی می

کنی و برای همه مان دردسر می تراشی.» (ص ۱۷) وقتی زری دلشورهٔ عواقب حرفها و کارهای یوسف را دارد، یوسف می گوید: «من نمی توانم مثل همهٔ مردم باشم. نمی توانم رعیتم را گرسنه ببینم. نباید سرزمینی خالی از مرد باشد.» (ص ۱۹). وقتی به ملک رستم و ملک سهراب پرخاش می کند که چرا بازیچهٔ دست بیگانه شده‌اند و در فحاشی زیاده روی می کند، برای دلجویی توضیح می دهد که «من غیر از اینطور جور دیگری بلد نیستم حرف بزنم. تو مرا می شناسی. با احدی رو دربایستی ندارم.» (ص ۴۹). دست شوروی ها و حزب دست نشانده‌شان، دست انگلیسی ها، دست حاکم و حکومت و رهبری ایلات، دست متحدین و متفقین، برای یوسف روست. اگر کشته می شود به تیر نامردی و از پشت است؛ انگار که اگر تیر از جلو شلیک می شد صلابت یوسف مانع اصابتش می گشت. اگر شکست می خورد، پیروزی معنوی با اوست. رسالت یوسف

ی زند، نشانه ای از جبروت و
ربالای او دوخته اند. از همان
که سرش -- در انتها - برباد
ندلالات اوست.
ی ترسد، دچار تردید می شود،
ی دست و پنجه نرم می کند.
خواننده با او بطور قطع روشن
اگر بخاطر زری نبود، با وجود
ه پردازی و قصه گویی، رمان
و تیراژ فراوان و معنای اندک،
ب وقت دستهٔ دیگری از ایشان
د و صدای نت تنها و غمگین
لبی بگوش می رسد. حتی در
مانند یوسف در بیفتد و به طرز
یند. در تنها صحنهٔ کشمکش
یح هستی و این صراحت تو...
ی کنم، اول از همه باید جلو تو
ز هم حرف راست بشنوی؟...
ارا کردم که دیگر مدارا عادتم
؟ جلو من بایستی؟ من که در

غرور آمیزی باشد.» (ص ۳۶) اگر به کلو و به زری سیلی م
قاطعیت اوست. یوسف قهرمانی است که قبای شهامت را بر
ابتدا با آن سخنرانیها و هل من مبارز طلبیدنها معلوم است
خواهد رفت و مرگ وی بزرگترین برهان درستی شیوه ها و است

ولی زری شخصیتی باسمه ای نیست. زری می
احساسات متناقض دارد، سرگردان است و با مشکلی درون
زری تنها شخصیتی در رمان است که تکلیف نویسنده و
نیست. تنها کسی است که پرسشی در سر دارد. در واقع
تمام تسلط خانم دانشور به زبان و فضا سازی و صحنه
سووشون به سطح رمانهایی تنزل می کرد که با حجم بسیار
کمترین ضررشان بدآموزی به دسته ای از خوانندگان و اتلاف
است. اما خوشبختانه وجود زری به کالبد رمان جانی می ده
او، گاهگاهی از میان هیاهوی کر کنندهٔ سمفونی آدمهای قا
یکی دو صحنه آنقدر پیش می رود که با شخصیت بت
مبهمی شیوه های خودکامانهٔ شوهر را در ضدیت با خود بی
میان زن و شوهر، زری می گوید: «تو به طرز ترسناکی صر
باز ته دلم می دانم که خطر دارد. اگر من بخواهم ایستادگی
بایستم و آنوقت چه جنگ اعصابی راه می افتد! می خواهی با
پس بشنو، تو شجاعت را از من گرفته ای...آنقدر با تو مد
شده.» (ص ۱۳۲) یوسف، خشمگین، فریاد می زند: «من

بیرون از خانه مثل ببر هستم و در خانه در برابر تو یک بره سر براه؟ تو از روی غریزه نمایشی به اسم شجاعت داده‌ای... غریزهٔ خام تصفیه نشده...» (ص ۱۳۲) و زری می اندیشد: «اگر کمی دیگر لفتش بدهم، یک دعوای درست و حسابی خواهیم داشت...» (ص ۱۳۲) و باز هم مدارا می کند. چرا که به یوسف نمی شود دروغ نگفت. نمی شود با او رو راست بود. یوسف توانایی مواجهه و شنیدن حقیقت را ندارد. ذهنش برای درک عمق واقعیتها تربیت نشده است. او را طوری بار آورده‌اند که فقط می تواند قضاوت و ارشاد کند. درک و همدلی از او ساخته نیست. بعضی چیزها را یک بار و برای همیشه آموخته و توانایی از نو آموختن ندارد. مسألهٔ ایستادگی زری در مقابل شوهر، با تکان دستی از جانب یوسف، برای همیشه، منتفی می شود و نه تنها زری که نویسنده هم دیگر دنبالش را نمی گیرد. انگار زری برای این اعتراض کرده بود تا یوسف فرصتی بیابد که جوابی دندان شکن نثارش کند. فشار و اختناق فرهنگی، آداب و رسوم متحجر و سنتهای وحشیانه مساله‌ای بی اهمیت قلمداد می شود و ایستادگی در برابر اینها «غریزهٔ خام تصفیه نشده» نام می گیرد. زری نه در مقابل یوسف که پشت وی باید بایستد و مسألهٔ آذوقه را مطرح کند. ولی زری یک مشکل دیگر هم دارد. مثل یوسف سر نترسی ندارد. بقول خودش «چرخ چاه» زندگی را سالها چرخانده است و حالا نمی تواند شاهد ایستادنش باشد. «...هر دندانی که بچه هایش درآورده بودند، هر جعد تازه ای که بر موهایشان می دید، صداهایی که اول عین گنجشک و کفتر از خودشان در می آوردند و بعد به کلمات می انجامید و کلمات را که درست و نادرست قطار می کردند، و اولین جمله را که می ساختند، خوابیدنشان که انگار فرشته خوابیده، پوست نرمشان که انگار آدم به برگ دست می زند. نه، واقعاً کاری از او ساخته نبود...» (ص ۱۹۵) و چند سطر بعد: «کاش دنیا دست زنها بود، زنها که زاییده‌اند یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می دانند. قدر تحمل و حوصله و یکنواختی و برای خود هیچ کاری نتوانستن را. شاید مردها چون هیچوقت عملاً خالق نبوده‌اند، آنقدر خود را به آب و آتش می زنند تا چیزی بیافرینند...» (ص ۱۹۵).

زری در ابتدا اگر شهامت ندارد، شکیبایی و مدارا دارد. توانایی کوتاه آمدن دارد. می گویند افلاطون اساسی ترین فضیلتهای آدمی را عدالت و توانایی کوتاه آمدن می دانست. بنظر او شجاعت در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار داشت.[۴] زری در ابتدا صداقت دارد. ریاکار نیست. انصاف و تواضع دارد؛ صفاتی که دیگر امروز لابد همه می دانیم بیش از کله شقی و بیباکی به درد حیات ملتها می خورد. ولی چه بر سر همه این سجایا می آید؟ بغیر از این که درس عبرتی که از مرگ یوسف می گیرد، او را هم به جمع بی کله‌ها می افزاید؟ نارضایتیهای زری از استبداد خانگی و رسوم متحجر و دنیای مردها، تحت الشعاع رو در رویی با حکومت قرار می گیرد و آگاهی فردی اش فدای کشمکشهای سیاسی می شود.

هویتی که زری شاید می توانست با راست گفتن به خود و خواننده، با پی گیری در مسائل و معضلاتش بیابد، بسیار متفاوت ازهویتی است که بعنوان بیوهٔ شهید و دنباله روی راه یوسف می یابد.

باز هم و یرجینیا ولف، درمناقب نویسندگی زنان، می گوید که مسایلی درمورد یک جنس وجود دارد که تنها جنس دیگر می تواند ببیند؛ انتقادات و ایراداتی که هم جنسان دریکدیگر نمی بینند و یا می بخشایند. «...درپشت سر هر کس لکه ای به اندازهٔ یک سکه هست که صاحبش نمی تواند آن را ببیند. ازخدمات مفیدی که یک جنس درحق جنس دیگر می تواند انجام دهد، تشریح همین لکه است.»[5] شاید اگر زری این طور کورکورانه عاشق یوسف نبود و یوسف اینطور ناگهانی کشته نمی شد، استعدادش را می داشت که این پوستهٔ رعب و کذب و سرسپردگی را درهم بشکند و به جای چکمه در آوردنها و هندوانه قاچ کردنها و ران و سینهٔ مرغ تقسیم کردنها، لکهٔ پشت سر یوسف را به او ـ ویا لااقل به خوانندگان ـ بنمایاند و رمان را ازتوهم نیمه اساطیری و نیمه انسانی بودن یوسف برهاند. ولی با سیر وقایعی که خانم دانشور به داستان می دهد، جدال بین «آن زندگی درونی که به سؤال می کشد» و «آن هستی بیرونی که سازش می کند»[7]، به نفع هستی بیرونی و سازش خاتمه می پذیرد و زری که درشروع فقط به یوسف و به ناچار، دروغ می گفت، آخر کار به دیگران و خود نیز دروغهایش را می باوراند و به همراهی دیگران سرودهای یک شکل و بی محتوایشان را سر می دهد. آخرین سطور کتاب با نوید پیروزی استراتژیکی درمقابل شکستهای تاکتیکی (اگر اسلحه ای از دست مبارزی بیفتد، دهها دست برای بلند کردنش دراز می شود و تمثیل درخت و درختان و بسیاری درختان و باد و غیره) از خوش بینی قالبی رئالیسم اجتماعی و سوسیالیستی تخطی نمی کند و همه چیز طوری پایان می پذیرد که آب در دل قراردادها تکان نخورد.

۲ ـ حوری و حسین در «سگ و.. »

در دنیای حوری آدمها از حکومتها متمایز نیستند و بقول کوندرا «همان چیزهایی که در سیاست سطح بالا روی می دهد، درزندگی خصوصی اتفاق می افتد.»[8] حوری عقب افتادگی، دروغ، تزویر، جهل و ابتذال را در خانواده، درمحیط آشنای فامیل و دوستان، تجربه می کند. درعین حال، هیچ ارزش ازپیش تأیید شده و غیر قابل خدشه ای وجود ندارد. مرز بین خیر و شر بوضوح ترسیم نشده است و هیچ شخصی تجسم خیر مطلق و یا شر مطلق نیست. حوری باید آزموده را از نو بیازماید و معیارها را با وسواس بکار بگیرد. او مشکل شناخت دارد. برای کسب هویت و کشف واقعیت، باید ازپیرامون خود شروع کند. از آقاجان و خانم جان، از عموجان و خانم بدرالسادات، از حسین و علی.

شهرنوش پارسی پور در این رمانی که در جوانی و اوایل حرفهٔ نویسندگی خود نوشته

است، موفق شده که دیوارهای خانه های چند خانوادهٔ همسایهٔ میانه حال شهری را بشکافد و در کشمکشها و مسایل بظاهر عادی و ملموسشان، مشکلات عظیمتر و ابعاد وسیعتر فجایع بشری را بیابد. شقاوت انسانها در زندگی روزمره بی ارتباط و بی شباهت با شقاوت سربازان در جنگ، شقاوت مأمورین شکنجه در آزار اسرا، شقاوت قاتل در برابر قربانی و شقاوت دیکتاتورها در مقابل مردم نیست. اگر شقاوت را به یک نهاد و یک شخص نسبت دهیم و آن را محکوم سازیم، در واقع کار آسان و گمراه کننده ای را انجام داده ایم. ولی اگر از خود، از نزدیکان و از عزیزان شروع کنیم؛ شقاوت را در خود بشناسیم و به آنها بشناسانیم، به ریشه زده ایم. لازم نیست که مبارز سیاسی را دستگاههای امنیتی بکشند، پدر خانواده هم می تواند این کار را انجام دهد. ضرورتی ندارد که برای تنبیه دختر سرکش به نهادها و قوانین متوسل شد، خود خانواده می تواند از عهدهٔ این امر خطیر برآید. حوری ذره بین را روی نزدیکانش می گیرد. در خانواده اش چه می گذرد؟ حوری -- پس از مرگ -- بر لبهٔ پنجره نشسته است و وقایعی را که به مرگ حسین و خودش منجر شد، مرور می کند. سیزده چهارده ساله بود که حسین از زندان آزاد شد. چون به قول خودش «عنصر بی خطر» (ص ۴۱) شناخته شده بود. چون از حزبش بریده بود و به آن دیگر اعتمادی نداشت:

«...سرمون کلاه رفته، بدجوریم کلاه رفته.» (ص ۴۱) و چون دیگر «رفقا»یی برایش باقی نمانده بود که دوره اش کنند، حسین در بازگشت به خانه تنهاست. اگرچه دیگر حزبی ندارد، ولی اعتقاداتش -- هنوز و به نحو گنگی -- برجاست. حسین برمی گردد. کتابهایش را که آقاجان در غیابش به زیرزمین برده بود، در می آورد؛ گردگیری می کند. در بحث با عموجان آتشی می شود. می خواهد از نو شروع کند؛ بیازماید. با پای زخمی راه می افتد، ولی دیگران زخمهایش را نمی بینند. کاری را که دستگاه پلیس نیمه تمام گذاشته است، آقاجان و عموجان و همسایه ها تکمیل می کنند. بقدری عرصه را بر او تنگ می کنند و بر زخمهایش نمک می پاشند، که رمقی برایش نمی ماند. حوری نوجوان شاهد و راوی ماجراست. در همان اولین شب بازگشت بخانه، حسین پیوند دیرینه ای را که بطور مبهمی بین برادر و خواهر وجود داشته، از نو برقرار می کند.[۹] و حوری محبت و احترام عمیقی به برادر پیدا می کند. شروع داستان، شروع آگاهی حوری به زندگی جمعی و مصادف با بازگشت حسین است. هرچه حوری بیشتر می بیند و بیشتر می فهمد، بیشتر از اطرافیان متحیر و سپس منزجر می شود، ولی مگر خویشان و نزدیکان چه می کنند؟ آیا خانوادهٔ حسین به نحو خاصی پلیدند یا با او دشمنی می ورزند؟ برعکس. همه خیرخواه حسین اند. همه می خواهند که، چند سالی را که در زندان گذرانده و یا به عبارتی «تلف» کرده است، جبران کند. می خواهند به راه راست بیفتد؛ سروسامان بگیرد. ولی در تحمیل نیات به اصطلاح خیر خود مصرند، مستبدند. همدلی و گذشت ندارند. در جهل خود اصرار می ورزند. حسین که اوایل اعتراض چندانی ندارد و آمادهٔ پذیرفتن اختلاف

نظرهاست، کم کم مستأصل و بعد سرکش می شود. در واقع، حسین نمی خواهد برای این که چیزی را به کسی ثابت کند، سرسختی به خرج بدهد. فقط حاضر نیست که دیگران راه و رسمشان را بر او تحمیل کنند. می خواهد آزاد باشد. ولی این رو یارو یی، از آن رو یارو یی در زندان و با دستگاه پلیس آسانتر نیست. حسین که روح و جسمش از ضربات زندان خسته است، در مواجهه با این اختناق خانگی از پا می افتد ولی به ریا و استبداد تن در نمی دهد.

پس از مرگ حسین، حوری وارث بر حق او می شود. از همان آغاز عناصر شک و شورش در حوری وجود دارد و همین خصال درونی است که او را بطرف حسین می کشاند. حسین مسائل او را می فهمد، با او همدلی دارد و بر او می بخشاید. در اولین گفتگوی خواهر و برادر در کتاب، حوری به حسین اعتراف می کند که دزدکی دمی به خمره زده است و حسین فقط می گوید: «از حالا می خوای کبدتو داغون کنی؟» (ص ۴۳) در واقع بجای پند و موعظهٔ اخلاقی، حسین برای سلامت خود حوری ابراز نگرانی می کند و بعد برای این که خواهر کوچکتر را خجالت ندهد، اذعان می کند که او هم در همین سن و سال از این کارها کرده است. حسین بر خلاف یوسف شعار نمی دهد؛ گل بی عیب نیست، صلابت و جبروت ندارد. ولی در عوض تسامح و همدلی و صداقت دارد. کار او نه قضاوت که فهمیدن و فهماندن است. می شود به او راست گفت و دوست باقی ماند. حسین ظرفیت و لیاقت راست شنیدن را دارد. در همان اولین گفتگو سدّ سنتها و فاصله ها را می شکند. به حوری سر نخی می دهد. با او از عوالم دخترانه صحبت می کند و دنیای درون خود را به روی حوری می گشاید. داستان عشق کودکانه اش به خانم بدرالسادات را تعریف می کند و مسائل عقیدتی خود را می شکافد. صراحت، صداقت و مهربانی حسین حوری را تکان می دهد. «من زیاد حرفهایش را نمی فهمیدم، اما حسی مرا وادار می کرد که به حرفهایش گوش بدهم. گوش که نه، حرفهایش را می بلعیدم.» (ص ۴۳). آنچه حوری از حسین به ارث می برد نیز، نه عقاید او، که همین توانایی راست گفتن به خود و دیگران و تسلیم نشدن به قالبها و قراردادها و تزویرهاست.

راه حوری راهی است پرپیچ و خم و ناهموار. او که نه انسانی کامل، بلکه زنی در حال رشد و تکامل است، به خطا می رود، سر می خورد و دست آخر نابود می شود، ولی دست آورد و تجاربش در گنجینهٔ جستجوی هویت انسانی زن ایرانی بجا ماندنی است. حوری ناچار است که خطا کند، چرا که «شروع چیزها، بخصوص، شروع دنیای جدید، الزاماً مبهم، گره خورده، نابسامان و به نهایت آزار دهنده است. چه کم هستند کسانی که هرگز از چنین شروعی جان سالم بدر می برند و چه ارواح بسیاری در این آشوب نابود می شوند.»[۱۰] در تاریخ، سرنوشت زنانی ـ ـ و یا مردانی مثل حسین ـ ـ که به ندای آن «زندگی درونی» پاسخ مثبت داده‌اند، اکثراً بهتر از سرنوشت حوری نبوده است. در دنیای ادبیات

نیز زنان نویسنده‌ای که بر مشکلات غلبه کرده و اثری از خود بجا گذاشته‌اند، بهای گزافی درعوض آن پرداخته‌اند. کمترین قیمتی که از این دسته از زنان ــ اغلب ــ درخواست می شد، محرومیت از امنیت زندگی زناشویی و تجربهٔ مادری و بالاترین آن مرگ و خودکشی بود. تیلی اُلسن در نگارش تاریخ ادبیات انگلیسی زنان می نویسد که چطور بزرگترین نویسندگان زن انگلیسی زبان یا هرگز ازدواج نکردند (جین آستین، امیلی برونته، کریستینا روزتی، امیلی دیکنسون، و یلا کاتر، کرتر و داستین و بسیاری دیگر) یا در اواخر سی سالگی با همفکری پیمان زناشویی بستند، بدون این که هرگز مادر شوند

، دوروتی پارکر و دیگران).[11] تعداد زنان نویسنده‌ای که این اقبال را
م از نعمت امنیت زندگی زناشویی و هم از لذت ارتباط مادری برخوردار
حرفهٔ ادبی خود بپردازند انگشت شمار بوده است. چرا که فقط نهادهای
ماعی نیست که به نحو مرموزی با خلاقیت زنان خصومت می ورزد، بلکه
آداب و رسوم که در نزدیکان، در کنج خانه و در خلوت زنان حاکم است،
دادهاست. آن تودهٔ انبوه وظایف همسری و مادری که نسل به نسل به زنان
ت، جایی برای شکفته شدن سایر تواناییها باقی نمی گذارد. در ایران نیز
ت زنان شاعر و نویسنده: رابعهٔ قرة العین، پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد،
شهرنوش پارسی پور و دیگرانی که هرگز ازدواج نکردند، یا مادر نشدند و یا
سران و فرزندان خود شدند، مؤید همین الگوست.

رای حوری دشوار است. حوری سیزده چهارده ساله به چه زنی بدل خواهد
بخش اول کتاب، حوری که از طرفی، با فرامرز درگیر عشق دبیرستانی و
ت و از طرف دیگر، شاهد عشق سراسر ایثار فهیمه به حسین، حسابگریهای
ران همسایه ها و خواهر شوهر کرده‌اش، بدری است، انگار نمایشی را در
ت. دخترها اول با پسری آشنا می شوند و به اصطلاح در دام عشق می افتند
. بعد مردی به خواستگاریشان می آید که معمولاً همان پسر نیست (مهری،
آن مرد ازدواج کنند، تن به بردگی دائمی داده اند. بچه دار می شوند و تا
اطرهٔ محوی از عشق و تصور مبهمی از آزادی چیزی در ذهنشان نمی ماند
دواج نکنند و به عشق خود وفادار بمانند یا می ترسند (فهیمه) و یا رسوا می
و یا اگر با این پسرانی که معمولاً مرد زندگی نیستند وصلت کنند، تاوان
دمانی دوران جوانی را با یک عمر اسارت در چنبر هوسبازیهای شوهری
ی دهند (خانم قزوینی). حوری تازه بالغ به طور مبهمی عمق بیچارگی را
و به حسین می گوید: «...دخترا خیلی بدبختن» (ص ۱۳۰) وقتی دوران
با پسری نامه نگاری می کند، رباب، کلفت خانه که خود یک عمر چوب

لیلیان هلمن
داشته اند که ه
باشند و هم به
سیاسی و اجت
نیروی عادت و
سد راه بروز استع
به ارث رسیده اس
نگاهی به سرنوش
سیمین دانشور، ش
مجبور به ترک هم

انتخاب بر
شد؟ در همان
کودکانه ای است
مهری و نحوه گذ
سه پرده دیده اس
(مهری، حوری).
بدری). اگر با
آخر عمر جز خ
(بدری). اگر از
شوند (رباب)
یک لحظه شا
سرکش پس می
درک می کند
چشم پدر و مادر

رابطه نامشروعش را خورده است به او هشدارمی دهد که: «کار حرومی عاقبت نداره. می خوای مردم وایسن تو صورتت تف کنن؟ هرآشغال کله‌ای برات کرکری بخونه؟ می خوای بچه تو ازت بگیرن توچاه مستراح بیندازن؟...» (ص ۱۲۱) وحوری یاد خواهرش می افتد که به جای کار «حرومی» کارمشروع راکرده است: «وقتی به خانهٔ بدری می رفتم، هیچ احساس خوشی نداشتم. بدری صبح زود بلند می شد و خانه را رفت و روب می کرد و غذا می پخت. نزدیک ساعت یک رضا می آمد، غذایش را می خورد و به رختخواب می رفت و تا ساعت چهارمی خوابید. بعد بلند می شد وچای می خورد و دوباره از خانه بیرون می رفت تا شب بشود و بدری از این اتاق به آن اتاق می رفت و گردگیری می کرد. یا در حیاط می نشست که هوا بخورد. شب که رضا برمی گشت معمولاً یک نیم بطری عرق همراهش بود. تابستانها درحیاط و زمستانها در اتاق لم می داد وعرق می خورد و بدری برایش سینی مشروب درست می کرد. زندگیشان این شکلی بود و اگر من عروسی می کردم لابد به همین سرنوشت گرفتار می شدم.» (ص ۱۲۱) و تازه این قبل از تولد نخستین فرزند است. بعد از آن که گرفتاری بقدری زیاد است که مهلت آفتاب خوردن هم نیست. در زندگی خانم جان و بقیهٔ زنان همسایه چه چیز جذابی وجود دارد که حوری الگو یشان را تقلید کند؟ حوری به تنها مفر زندگی محدودش، به حسین، نزدیک می شود. گرچه حسین برای او از جهاتی غریبه است، بنحوی می ترساندش (ص ۱۳۰) و درکش برای او دشوار است، ولی تنها کسی است که درهای جدیدی بر روی حوری می گشاید. برای نشان دادن دشواری شناخت و قضاوت از یک درخت کاج معمولی شروع می کند: «شناخت آنچه که درپیرامون ماست ظاهراً ساده بنظر می آید. این درخت است، این حوض، این میز، این اتاق و... ولی گمانم باید یاد بگیری که بهتر بشناسی. ریشهٔ درخت را بشناسی. گمانم هر شیئی برای خودش چند حفاظ داشته باشد. کنار زدن و شکافتن این پرده ها به این سادگی ها میسر نیست. درخت کاجو برای من تعریف کن.»(ص ۹۶) و ناگهان درخت کاج تغییر شکل می دهد. «کاج اصلاً یعنی چه؟ یعنی درختی که سردسیری است، که برگهای سوزنی دارد، که همیشه سبز است ولی کاج این است و در عین حال این نیست» (ص ۹۷). بعد از کاج نوبت خانم جان و آقا جان و مهری و علی می رسد. درعین حال هم همانها هستند و هم همانها نیستند. حوری به راهنمایی حسین با چندگانگی جهان مواجه می شود ولی فوراً تغییر نمی یابد. تا مرگ حسین هنوز امکان ارتباط با اطرافیان بکلی منتفی نمی شود. حوری سعی می کند که واسطهٔ بین این دنیاها، یعنی حسین و خانواده، بین تلقینهای متفاوت باشد؛ ولی برای عقد پیمان صلح اندکی دیر شده است. آب از سر حسین و خانواده گذشته است.

با مرگ حسین، دنیای صفا و سادگی دخترانهٔ حوری نیز می میرد و از وی زنی زاده می شود که انگیزه‌اش در ادامهٔ حیات بیشتر تلخی و کینه است تا عشق و گرما. شب

همان روزی که حسین را به خاک می سپارند، حوری -- تهی از همدردی و با نفرت -- پدر داغدار گریانش را که به نماز ایستاده است، تماشا می کند: «و دیدم که شانه هایش تکان می خورد. هیچ دوستش نداشتم. کشف بسیار بدی بود ولی واقعیت داشت. دوستش نداشتم و دیگر در زندگی من مطرح نبود.» (ص ۱٤٤). همان شب در گفتگوی با آقاجان رشته های همدلی وارتباط را یکباره قطع می کند. در جواب دلداری آقاجان می گوید:
«راستش فکر می کنم ما کشتیمش»
«ما کشتیمش، یعنی چه؟»
«حسین مرد آقا جان، ما کشتیمش، یعنی شما کشتینش.»
آقاجان گفت: «استغفرالله.»
یکدفعه برگشتم و نگاهش کردم. احساس کردم از من می ترسد.(ص ۱۴۵)

مرگ حسین حوری را هم از دنیای زنده ها جدا می کند. از این ببعد مثل روحی که به جهان بازگشته باشد، فقط در دیگران وحشت و اشمئزاز برمی انگیزد. خود حوری نیز احساس می کند که به نحوی درچنبرهٔ نیروی برتری اسیر است. «حس می کردم چشمی معلق در فضا مرا نگاه می کند. هیچ چیز نمی توانست مرا بترساند.» (ص ۱۴۴) و باز: «چیزهایی بود که من نمی دانستم. چیزهایی که تازه داشتم کشف می کردم. فکر می کردم سلطان جهانم و از همه مردم برترم. تمام خون جوانی درمن می جوشید و یک جفت چشم معلق در فضا نگران من بود.» (ص ۱۴۵). همین آن جهانی بودن است که حوری را آسیب ناپذیر و دست نیافتنی می کند. دیگر نه عشق، نه علقه های خانوادگی و نه موفقیتهای این جهانی -- فی نفسه -- برای حوری جاذبه ندارند. حوری زن جوان خشمگینی می شود که دوست و دشمن نمی شناسد. معیار کشف حقیقتی دارد که به آن دلبسته است و از دیگران انتظار دارد که خود را با معیارهای او تطبیق دهند. هر کس که جایی خطا کند از آزمون او روسیاه بیرون می آید.

البته به نظر می رسد که در این قسمت از کتاب -- ازمرگ حسین تا مرگ حوری -- همان فاصلهٔ شخصیت و نویسنده که در بقیهٔ کتاب ملحوظ است، مراعات نمی شود و منطق حوری جای منطق رمان را می گیرد. گرچه حوری درپایان کتاب وپس ازمرگ بر همه می بخشاید و نه با خشم که با مهر به گذشته می نگرد، ولی هیچ چیز حاکی از این نیست که نویسنده درارزیابی این دوران از رشد حوری فاصله و طنز و واقع بینی را جانشین همدردی مطلق راوی و شخصیت کرده باشد. چرا حوری دوستی ندارد؟ آیا فقط اوست که صادق و با شهامت است؟ چرا به فهیمه نزدیک نمی شود؟ باز در **سووشون** بین عمه خانم و زری قرابت خواهری وجود دارد ولی در **سگ و..** اصلاً از رفاقت زنانه خبری نیست. سطوری هم که به عشاق حوری تخصیص داده شده است، فقط کاریکاتوری از این مردان ساخته است. مردی که پدر فرزند حوری می شود و به نوعی ازآزمایش روسفید بیرون

آمده است، چگونه مردی است؟ چه فرقی با «آقا» دارد؟ خواننده فقط به اندازهٔ دو صفحه فرصت دارد که ازیک گفتگوی ناقص و مخاطبی که نیم فصیح ـ نیم الکن کلمات قصاری می گوید، استنتاجی بکند. آیا بدلیل شاعرانه کردن ارتباط است که توضیحی داده نمی شود و یا این که توضیحی در کار نیست. البته ما می دانیم که حوری کینه دارد و کینه سنگدلش کرده است، ولی حتی اگر حوری حق داشته باشد که از دنیا گله‌مند و عصبانی باشد، آیا نویسنده هم حق دارد که همراه شخصیت خود سخت و انعطاف ناپذیر شود و به روایت خود از حقیقت اصرار ورزد؟ به هر حال... پلهای ارتباط یکی پس از دیگری فرو می ریزد. منوچهر، علی، آقا، همه مأیوس کننده از آب درمی آیند. حوری با اطرافیان خود زبان مشترکی نمی یابد. منوچهر به او می گوید «چرا اینطوری هستی» (ص ۱۵۶) و آقا از صراحت لهجه اش ابراز انزجار می کند:

«زن مجبور نیس راست بگه»

«چرا؟»

«برای این که زنه. خلقتش اینطوریه.»

و آقا جواب می دهد: «تو اصلاً زن نیستی» (۱۹۴).

تفاهم بین حوری و آقا که بقول خودش «شرقی» و «قدیمی» و «متعصب» است، غیر ممکن می شود. حوری برخلاف نظر آقا مصر است که راست بگوید. تهدید به تنها ماندن هم او را نمی ترساند. «اما من تنها نیستم، فقط هویت ندارم، هویت من کجا رفته؟» (ص ۱۹۲) و بعد «هیچ صدایی حق نداشت بی هویتی او را مسخره کند.»

برای کسب هویتی که متعلق به خود او باشد، برای اثبات این که آن زن «طور دیگر» است، آبستن کودکی می شود که در نطفه می میرد. مرگ کودک نازاده پلهای ارتباطی حوری با آینده را بکلی نابود می کند. حوری سوگوار گذشته و ناامید از آینده بهانه ای برای زنده یافتن نمی یابد. ولی مرگ پایان تلاش کسب هویت نیست. مرگ حوری را از اسارت جنسیت خود آزاد می کند و دریچه های تازه‌ای به روی او می گشاید. سیمون دوبوار می گوید موجودیت زنان برخلاف مردان دو پاره است. موقعیت انسانی مرد به هیچ وجه با سرنوشت او درمقام یک مذکر تضادی ندارد، ولی از زنان انتظار می رود که برای اثبات زنانگی خویش، خود را به شیئی و طعمه بدل سازند. انسانیت زن با مؤنث بودن او در تعارض است. هر کدام را انتخاب کند، قسمتی از موجودیت خود را انکار کرده است. فقط وقتی زن از این دو پارگی رهایی خواهد یافت که انسانیتش با جنسیتش در تعارض نباشد.[۱۲]

و یرجینیا وولف هم عقیده دارد که زنان فقط وقتی با مردان برابر خواهند شد که «جنسیت نسبت به خود، آگاهی نداشته باشد.»[۱۳] نویسندگان زن فقط وقتی موفق به خلق شاهکارهایی در ردهٔ آثار شکسپیر و دیگران خواهند شد که مجبور نباشند عاملاً و عامداً

از هدفی ـ ـ هرچند عادلانه ـ ـ دفاع کنند.[۱۴] حوری پس از مرگ دنیای بوروکراسی و یکنواختی و بیهودگی زندگی اداری را تجربه می کند، با آقای طاهری و دنیای حسین آشنا می شود و همراه او مرگ دوباره ای را می میرد. تنها پس از مرگ است که همدلی و عشق را تجربه می کند و بر آقاجان و همسایه ها می بخشاید: «چقدر دوستشان داشتم آیا می دانستند که دوستشان دارم؟» (ص ۲۳۹) و نیز: «دیگر به هیچکس فکر نمی کردم. همه را دوست داشتم و این «همه» را نمی دانست. این در دلم بود و گرمم می کرد» (ص ۲۳۹). پس از مرگ، حوری که جنسیت را چون گردی از دامن خود تکانده است، با عناصر طبیعت یکی می شود: «نیروی دیگری بود که مرا می برد. نیروی قاصدک و باد» (ص ۲۳۹). و چون درک حس زندگی بی عشق میسر نیست، تنها پس از مرگ است که حوری، به حقیقت، زندگی را لمس می کند. آخرین جملات کتاب تولد این نوزاد فارغ از تعصبات و حقد و رشک را ـ ـ با شادمانی ـ ـ جشن می گیرد:

«روی قبر دراز کشیدم، به روی شکم. سرم روی سنگ بود. سنگ سرد نبود. گرم بود. از عمق خاک، از جایی که شاید بود و نبود، گرما بالا می آمد. گرمای مطبوع و ملایم. گوشم روی قبر بود. گرما را با تمام تنم حس می کردم. صدایی از عمق خاک بالا می آمد. صدایی خجول و شرمنده، اما زنده. صدای قلب می آمد. قلبم، طپش قلبم، صدایی نه بلند، نه رسا، اما زنده.» (ص ۲۳۹).

۳ ـ منطق رمان:

شاید حال بتواند پاسخی برای پرسشی در ابتدای مقاله ارائه کرد: برای این سوال که چرا سیمین دانشور شخصیت واقعی و ملموس زن رمان خود را فدای قهرمان یک بعدی مرد خود می کند. بنظر من علتش این است که دانشور منطق خود را بر رمان تحمیل می کند و اجازه نمی دهد که رمان منطق خود را در ماجرا دنبال کند. منطق رمان چیست؟ کوندرا می گوید که چون رمان خود زادهٔ بی اطمینانی و فرو پاشیدن حقیقت برتر مطلق بود، در بطن خود حامل منطق نسبی گرایی و خرد عدم قطعیت شد. همراه با پیشرفتهای علمی و شاخه شاخه شدن علوم و فلسفه «...در غیاب حقیقت ازلی، دنیا ناگهان با ابهام وحشتناکی مواجه شد. حقیقت واحد به حقایق نسبی متعددی تجزیه شد و هر کس سهمی از حقیقت را داشت. بدین ترتیب، دنیای عصر جدید متولد شد و همراه این دنیا رمان، که تصویر و نمونه چنین جهانی است، پا به عرصهٔ حیات گذاشت. قبول «من اندیشیده» دکارت به عنوان اساس هر چیز و تنها بودن در برابر کائنات، قبول همان نوع تلقی است که هگل به حق قهرمانانه اش می خواند.»

«دنیا را نسبی دیدند. بجای یک حقیقت واحد مطلق، با انبوهی از حقایق متضاد ـ بناچار ـ مواجه شدن،... پذیرفتن «خرد عدم قطعیت» در مقام تنها قطعیت، محتاج شهامت

کمتری نیست.»[۱۵] گفته اند رمان در واقع شکل ادبی مقابله فرد است با جهان پیرامون خود. فردی که تنها و بی پشتیبان برای کشف بقول والتر بنیامین «معنای زندگی»[۱۶] در مقابل آن می ایستد. اگر قصه گو و نمایشنامه نویس شنونده و تماشاچی داشتند، «رمان نویس خود را منزوی کرده است. مکان تولد رمان، فرد تنهاست که دیگر قادر نیست با ارائه مصادیقی از مهمترین دلمشغولیهای خود حرف دلش را بزند، به او پندی نداده اند و او هم نمی تواند به دیگران پند بدهد.»[۱۷] بدیهی است هنری که مولود از هم پاشیدن قطعیتها و حقایق ازلی و نقیض پند و موعظه و حکمت است، نمی تواند خود عرصهٔ یک جانبه گری شود. رمان نویسانی که رمان را وسیلهٔ تبلیغ و تهییج قرار می دهند، به طبیعت رمان وفادار نمی مانند و خوانندگانی که از رمان انتظار داشته باشند که بر جای حکایات قدیمی تکیه بزند و با موعظه و پند و نمایش خوب و بد، پیچیدگیهای شناخت را آسان کند، علت وجودی رمان را بمخاطره انداخته اند. «انسان در اشتیاق جهانی است که در آن خوب و بد، بوضوح متمایز باشند. تمایل ذاتی و از بین نرفتنی انسان این است که قبل از درک، قضاوت کند. تمام ایدئولوژیها برای برآوردن این نیاز ساخته شده اند. انسانها تنها در صورتی می توانند با رمان کنار بیایند که زبان ابهام و نسبیّت آن را تبدیل به زبان جزمی و بدیهی خود کنند. آنها می خواهند که حق با یک طرف باشد.»[۱۸] مشکل رمان شاید این است که از طرفی شکل هنری قابل دسترس عامه و آسانی است و از طرف دیگر، حامل منطقی است که با منطق این یا آن، با منطق مطلق اندیشی که منطق ساده تری است، در تضاد است. «این مشکل این یا آن، بیانگر عدم توانایی درک نسبیت ذاتی مسائل انسانی است؛ بیانگر عدم توانایی مواجهه با غیبت حقیقت ازلی است. معنای این عدم توانایی این است که خرد رمان (خرد عدم قطعیت) را مشکل می توان قبول یا درک کرد.»[۱۹]

پارسی پور در **سگ و...** منطق نسبی و خرد عدم قطعیت ذاتی رمان را درک می کند و می گذارد که این خرد، عمدتاً، بر رمانش حاکم باشد ولی دانشور منطق خود را که مطلق اندیشی است، بر رمان و با کمال تأسف دست آخر بر زری، این تنها عنصر بی قطعیت **سووشون** تحمیل می کند. برای یافتن چارچوبی جهت اثبات این نکته پنج عنصر مهم رمان را به اجمال در کار این دو نویسنده بررسی می کنیم. البته هستند رمانهای مدرنی که عناصری را که در پایین خواهیم آورد، زیر و رو یا حذف کرده اند منتهی مقولهٔ آنها، مقولهٔ اجمال پس از تفصیل است؛ سنت شکنی پس از تحقق یافتن سنتهاست، چرا که تازگی قالبهای نو وقتی اهمیت می یابد که قالبهای کهنه فرسوده شده باشند. ولی ادبیات ایران از نیمه راه با رمان برخورد کرد و بدون شناخت مسایل اساسی و حیاتی رمان نویسی، این شکل هنری را پذیرفت. امکانات رمان کلاسیک نه تنها تا انتها در ایران به کار گرفته نشد، که حتی متأسفانه ناشناخته ماند. به همین خاطر نویسندگانی دست به خلق رمان زدند که از بدیهی ترین اصول رمان نویسی بیخبر بودند. برای همین گاه بنظر می رسد که

تا این قواعد و عناصر ناشناخته باقی مانده اند، نوشتن نقد رمان مثل نوشتن به زبانی است که الفبای آن را نیاموخته باشیم.

الف: شخصیت: در **سووشون** ــ برای آسان گرفتن قواعد بازی ـ شخصیتها (البته بجز زری، قبل از تحول یافتگی) همه به یک وجه خود تنزل یافته اند و از همان ابتدا تکلیفشان روشن است. خان کاکا فرصت طلب است و نماینده خواهد شد. ملک سهراب کله شق و بی محاباست و سرش بالای دار خواهد رفت. عمه خانم صریح اللهجه است و فکر و ذکری جز به کربلا رفتن و مجاور شدن ندارد. عزت الدوله هفت خط است و هر کاری را از روی دنائت انجام خواهد داد. پسر عزت الدوله، بچه ننه و خانم باز، در شب مرگ یوسف به خیال ازدواج با زری خواهد افتاد. مک ماهون شاعر حرفهایی خواهد زد که انگار کسی سالها قبل در مقاله‌ای راجع به مسألهٔ ایرلند خوانده است. در سراسر کتاب هیچ شخصیتی مرتکب هیچ عمل نسنجیده‌ای نمی شود. کسی خلاف تظر نویسنده حرفی نمی زند، همه بر روایت نویسنده و شخصیتهای محبوبش بر وقایع صحه می گذارند. هیچ روایت دیگری نقل نمی شود. هیچکس دچار ابهام، نقیضه گویی، تردید و تضاد درونی نمی شود. خان کاکا همان قدر بر ترس خود و شهامت یوسف وقوف دارد که بقیه. عزت الدوله از نقطه نظر خود هم آدم رذلی است. حتی وضعیت شخصیتها هم تقریباً همیشه یکسان است. خسرو دارد قندی برای سحر در جیب می گذارد. عمه خانم پای بساط وافور نشسته است. دوقلوها مشغول شیرین زبانی هستند. مک ماهون همیشه در حال باده نوشی است. یوسف قلیان چاق می کند. ملک رستم و ملک سهراب همیشه چادر به سر وارد می شوند و خان حکیم همیشه در یکی دو جمله ده تا «می باشد» ردیف می کند. خلاصهٔ کلام، شخصیتها یک بعدی اند.

در **سگ و...** شخصیتهای فرعی هم دارای خصایصی متفاوتند. علی که غریزده ترین شخصیت رمان است، در عین حال سنتی و ایرانی است. در زیارت رفتن دلش باز می شود و آداب و رسوم را بجا می آورد. خانم جان، مظهر سادگی و حتی بلاهت، مظهر نرمخویی و ملایمت، در جذامی دانستن حسین به دیگران ملحق می شود و کودکش را از او پنهان می کند (کاری که حتی حوری هم بر اثر تأثیر محیط می کند)، آقا در عین تیزهوشی کوتاه فکر است. آقا جان که متهم اصلی مرگ حسین است، در عین حال درمانده و قابل ترحم است و تنها کسی است که در شب مرگ حسین متوجه اندوه حوری می شود و او را دلداری می دهد. حسین که نمونهٔ علو طبع و عمق احساس است، وقتی پای بدری و فهیمه بمیان می آید، ظاهر بین و معمولی می شود. هیچکس حامل آن حقیقت محض نیست که بقول کوندرا در عصر جدید تکه تکه شده است. نویسنده منطق خود را از طریق شخصیتهای محبوب داستان بر رمان تحمیل نمی کند، بلکه انعطاف وی موجب می شود که منطق رمان بر شخصیتهای خاطی داستان هم ببخشاید.

ب: زمان: در **سووشون** حرکت زمان یک خطی، مکانیکی و پیرو نظم قراردادی است. عقربه‌ها فقط می توانند بجلو حرکت کنند، مگر این که دست ما به عقبشان بکشد. زمان نمی ایستد، زیادی جلو و یا زیادی عقب نمی رود. نه تنها وقایع که ذهن هم از همین نظم ساعتی زمان تبعیت می کند. حتی وقتی که زری در سوگ مرگ یوسف، خاطراتش را مرور می کند و به اصطلاح جریان سیال ذهنی قرار است جای روایت تاریخی را بگیرد،

[redacted]

ه معنا می یابد. درعین حال گذشته که آبستن روزهای آینده
در خود دارد. برای استنتاج معنای وقایع باید بتوان آزادانه بین
د. حتی با مرگ پرده‌ای بسته نمی شود و گذشته اهمیت خود
خ زنده است و همه ماجراهای نیامده و پشت سر گذاشته ـ در
تی خود را تجربه می کنند. گرچه گذشت زمان لازم است تا
انزده ساله که بر درگاهی می نشست و کنجکاو بود، تبدیل به
ود که در محله و کوچه و خانه قدیمی خود پرسه می زند، ولی
ی شبح و آن دختر نیست. در همان ابتدای رمان هرچه که قرار
ادثه آنقدر کهنه» است که می شود «راجع به آن فلسفه بافی
دست فراموشی سپرد (ص ۷). ولی حوری برای درک معنای
ه این کهنگی را بزداید و بخاطر بیاورد. گردش حوری در باغ
ی تفنن و برای نقل قصه ای شنیدنی و پر ماجرا نیست. حوری
ی زندگی» را منظور دارد و ناچار است که هر جا زمان ساعتی
وقایع، به معنای حوادث لطمه‌ای بزند، نظم قراردادی را بر هم
ان تنها برای کسانی در خط مستقیم سیر می کند که میل به

تنها در پرتو اتفاقات آینده
است، عنصری از نیامده را
گذشته و حال رفت وآمد کر
را از دست نمی دهد. تاریخ
کنار هم و همزمان ـ هست
حوری از دختربچهٔ چهارده پ
«روح» بخشاینده مهربانی ش
حجاب زمان حایلی بین این
است بشود شده است. «ح
کرد»، و درعین حال به
جوهر وقایع ناچار است ک
خاطره‌ها، سیاحتی از روی
بقول بنیامین «درک معنای
یک خطی و ترتیب سیر
ریزد. به عقیدهٔ حوری زم

ن مسیترین نظم برای رمان است، یعنی ضرب (Rythm) و

فراموش کردن دارند. برای حوری که پروایی جز به یاد سپردن ندارد، بایگانی گذشته و تبدیل آن به تاریخی بیروح و مرده میسر نیست. پارسی پور برای ترسیم چنین شخصیتی چاره ای جز کاربرد شگرد تداعی آزاد ندارد و برخواننده است که نظم زمانی عمیقتری را که بر این بی نظمی ظاهری حکمفرماست کشف کند و اجزایی را که در اختیار دارد طوری در کنار هم بچیند که کلی را بسازند. البته زحمت خواننده بی اجر نمی ماند و این شرکت در کشف حقیقت، بجای نظارت بی طرفانه، لذت مضاعفی برای او ببار می آورد که تنها خوانندگان جدی ادبیات تجربه اش کرده اند.

ج: مکان: در **سووشون** همان نظم فیزیکی که بر زمان حکمفرماست بر مکان و فضا هم چیره است. با این وصف تسلط دانشور در بازسازی فضایی فراموش شده و توانایی اش در ذکر هر شیی و هر گوشه بنام، و حافظهٔ نیرومندی که در یادآوری نامها ومحلها دارد، فضاسازی **سووشون** را قدرتمندترین نقطهٔ کتاب کرده است. البته قدرت فضا سازی و بازسازی مکانی، مانع تحمیل منطق نویسنده بر رمان نمی شود، ولی در جاهایی منطق نویسنده و «منطق رمان» را بر هم منطبق می کند. باغ خانهٔ زری در **سووشون** باغی واقعی است که تابع قوانین تغییر فصل و آب و هوای فارس است. نارونها، نارنجستان، درخت «هفت نوبر»، بیدمشکها، اترجها، شاتره ها و نسترنهای باغ زری و باغ همسایه همه به موقع سبز می شوند، به موقع شکوفه می دهند و به موقع گل می کنند و به موقع می پژمرند و فضای رمان را معطر می کنند. ایوان سرتاسری، دو جوی آب دو طرف خرند، حمام عزت الدوله، دارالمجانین، بیمارستان، خانه حاکم و کشتی گل عروسی دختر حاکم، همه به ظرافت و دقت ترسیم و بازی سازی شده و درایجاد فضای داستان سهمی به سزا دارند. منتهی همه اینها زمینهٔ جغرافیایی داستانند و نقش سمبلیک و استعاری ندارند. زری به دارالمجانین و بیمارستان نمی رود تا گوشه ای از شخصیت او شکافته شود، بلکه دانشور از زری مثل دوربینی برای نمایش و ضبط صحنه ها استفاده می کند. آدمها در مکان قراردارند ولی مکانها در درون آدمها نیستند. در ابتدای داستان که هنوز یوسف هست و زری بالنسبه خوشبخت است، چون فصل تابستان است، سبزی باغ گرد گرفته و بیروح است. در سراسر کتاب هم با وجود ذکر بسیار از درختان و جوی آب و خرندها، باغ سمبل چیزی نمی شود و تابع منطق فصول باقی می ماند نه منطق رمان. به همین علت وقتی قبل از مرگ یوسف بنظر زری می آید «که باغ شادابی خود را از دست داده است، بر روی همه درختها غبار نشسته، برگهایشان زرد کرده، سوخته، یک لحظه خیال کرد درختها ماتشان برده، بر بر تماشایش می کنند.» (ص۲٤٤)، چون هرگز در رمان بین وقایع بیرونی و سرسبزی باغ ارتباطی ایجاد نشده، خواننده اجباری ندارد که در این سطور زنگ خطری را احساس کند. تمام همّ نویسنده بر این بوده که فضایی باورکردنی و واقعی بسازد و توفیقش در این امر، فضاسازی ماهرانه را در همان حد صرف فضا سازی نگاه می دارد و اشیاء و

مکانها را به چیزی ورای خود بدل نمی سازد.

پارسی پور فاقد تسلط دانشور در نامیدن هر چیز و توجه به جزییات است. حتی گاه بنظر می رسد که گنجینهٔ لغات پارسی پور عاجز از کشیدن بار فضایی است که نویسنده در سر دارد. منتقد چون استفادهٔ پارسی پور از فضا و مکان استفادهٔ دوگانه‌ای است، این کمبود

و حالات حوری، با باورها و اعتقادات ساکنانش ارتباط دارد و به تدریج و با اضمحلال خانواده و جا بجایی همسایه ها تغییر شکل می دهد. محیط و آدمها ارتباط ارگانیکی دارند. اما کن، هم محل وقوع حوادثند و هم نقش سمبلیک دارند. خانه، عطر یاسهای رازقی خانم بدر السادات، شمشادها و درخت انار، حوض، کوچه، خیابان، باران، ذهنیات و روحیات حوری هماهنگی دارند. همه درونی شده اند و معنای دیگری، علاوه بر معنای خود، یافته اند. وقتی حسین می میرد، حوری با اشغال اطاق او نشان می دهد که در آینده پا جای پای او خواهد گذاشت. وقتی حوری در حوض غسل می کند، غبار گذشته ها را می شوید. وقتی با علی از تغییرات جامعه حرف می زند به همسایه ها و کوچه اشاره می کند. به همین خاطر وقتی در انتهای کتاب این اشارات علنی تر می شوند، خواننده بر طبق قرار قبلی، منطق این مقایسه را درک می کند. «مدتی در کوچه ماندم. خود را با کوچه مقایسه می کردم. کوچه حالا کوچکتر بنظر می آمد. کوچه هم ناآشنا شده بود.» و نیز «خانه آنقدر کهنه بود که دیگر خانه نباشد. خانه در تنهایی خودش داشت می پوسید. از پله ها که بالا می رفتم به معجرها نگاه می کردم. رنگشان رفته بود..» و چند سطر بعد: «...دیدم که باغچه ها بدجوری پیرند. درخت انار را بریده بودند و خاک پای شمشادها سفت و خشک بود» (ص ۲۳۸). صحبت از فصل و منطق تغییر آب و هوا نیست. خانه همراه خانواده، کوچه همراه همسایه ها، در حال تلاشی است. فضا با منطق رمان ساخته شده است.

د: طرح (Plot) : برای مفهوم «Plot» تا آنجایی که می دانم واژه فارسی گویایی انتخاب نشده است. Plot آن مایهٔ داستانی است که از اساطیر باستانی و قصه های مذهبی گرفته تا تراژدیهای یونان و نیز نمایش و رمان و داستان کوتاه، وجود داشته است تعریف ارسطو از Plot این بود که در Plot اول مشکلی باعث پیچیدگی شرایط می شود، بعد بحران به اوج خود می رسد و سپس، مسائل به نحوی حل می شوند یا فرود می یابند. البته این تعریف در مورد شکل نمایشنامه یونانی مصداق کامل داشت. تعاریف جدید Plot را مجموعه رشتهٔ وقایعی توصیف کرده‌اند که بر یکدیگر اثر می گذارند و به اوج و فرود می رسند.[۲۰] در فرهنگ دیگری Plot را «برنامه، نقشه، طرح، یا الگوی وقایع در نمایش، شعر یا اثر داستانی» گفته‌اند که ترتیب حوادث و شخصیتها به نوعی در بیننده

یا خواننده ایجاد کنجکاوی و تعلیق کند.»[۲۱] بعبارتی Plot در تمام معنای کلمه مفصل بندی اسکلت روایت است.[۲۲] فورستر با توجه ورود رمان به حیطهٔ ادبیات و تفوق یافتن آن بر انواع دیگر ادبیات داستانی برای Plot رمان خصوصیات جدیدی قائل می شود و فرمول زیر را ارائه می کند: ۱ ـ وجود شرایط بیرونی ۲ ـ وجود شرایط درونی (ذهنیات و عواطف و حالات شخصیتها) ۳ ـ وقوع واقعه بیرونی (ماجرای داستان) ٤ ـ وقوع واقعه درونی (تأثیر واقعه بیرونی بر شخصیتها) و ۵ ـ تغییر (نتیجهٔ تمام ماجراها). بنابراین تعریف، Plot رمان محملی است که در آن شخصیتها دست به عمل می زنند، خود را برملا می کنند، به شناختی دست می یابند و احیاناً تغییر می کنند. بنظر فورستر فرق قصه و Plot رمان این است که قصه، روایت اتفاقات است به ترتیب وقوعشان و Plot رمان، طرح «روایت اتفاقات است با تأکید بر علیتشان»[۲۳]. حال با قبول واژهٔ طرح برای Plot می خواهیم ببینیم که طرح رمانهای مورد بحث چگونه است.

[illegible] پاکیزگی طرح از علیت وتابع اهمیت بیشتری دارد. فصول کتاب بدون تداخل
با یکدیگر تنظیم شده‌اند. هر فصلی کم و بیش به حادثه‌ای تعلق دارد (ف
حاکم، فصل تک گویی عمه خانم، فصل سروان ارتشی، فصل سر بینهٔ ع
غیره) و تجاوز واقعهٔ فصلی به فصل دیگر، بندرت صورت می گیرد. حرکت
حرکتی یک خطی است. هر ماجرایی ابتدایی، میانه ای و انتهایی دارد
ترتیب روایت می شود. حتی فصل مربوط به آشنایی یوسف وزیری هم که د
می آید و باید در واقع نوعی بازگشت به گذشته و جزییات [illegible]
تداخل با فصول دیگر و یکپارچه و از ابتدا تا انتها نقل می شود. انگارپالودگی «طرح»
سرنوشت شخصیتها هم رجحان دارد و این شخصیتها نیستند که در این «طرح» شناسان
می شوند، رشد می کنند و تغییر می یابند، بلکه طرح است که باید از طریق شخصیتها ر
کند و به فرجام برسد. ولی این وسواس برای نظم طرح، برخاسته از نیاز درونی رمان نیس
و گاه به تمامیت رمان لطمه می زند. همانطور که معنای هر بیتی در غزل کلاسیک فارس
در خود کامل است و تا اندازهٔ زیادی می توان ابیات را جابجا کرد و به غزل لطمه ای نز
فصول سروشون هم مجزا از یکدیگرند و می توان توالی بعضی را تغییر داد و یا حتی بک
حذفشان کرد و به کلیت کتاب آسیبی نرساند. (بخش قصه مک ماهون، بخش تک
گویی عمه خانم، بخش داستان سروان ارتشی و...) بعضی داستانهای فرعی را می تو
حذف کرد و به روایت داستان اصلی اکتفا کرد. بسیاری از مطالب برای این نوش
شده‌اند که به نویسنده مجال هنرنمایی بدهند. اگر گفتگوی زری و عزت الدوله و ع
خانم در سر بینهٔ حمام عزت الدوله صورت می گیرد، نه بخاطر ضرورت داستانی، که بر
نمایش قدرت نویسنده در فضاسازی است. تمام لوز بادامها و قاب دستبو و عرق النس

مزمن و افشرهٔ لیموترش که ددهٔ سیاه و ننه فردوس به خانمها تعارف می کنند، برای افزودن به جاذبهٔ توریستی رمان است و نه پیشبرد داستان و شناساندن شخصیتها. البته اینها جنبه‌های قدرتمند داستان نویسی دانشور است. منتهی همانطور که اگر شاعری امروز با تمام تسلط به اوزان عروضی، قصیده‌ای به سبک متقدمین در وصف بهار بسراید، با تحسین قدرت قصیده، قالبش را منسوخ می دانیم، این شگردهای قدیمی داستان نویسی هم امروز دیگر تناسبی ندارد با روحیات و اوضاع پیچیده و مشکلی که رمان منعکس کننده‌اش است. شگردهای جدیدی هم که دانشور به کار می گیرد، درست شناخته و استفاده نشده‌اند. مثلاً گاهی تداعیهایی در رمان صورت می گیرد ولی این تداعیها برای شناساندن ذهنیت شخصیت و یا برخاسته از منطق رمان نیست، بلکه وسیله‌ای است برای تسهیل کار نویسنده در شیرفهم کردن خوانندگان. دست آخر طرح رمان هم مثل شخصیتهایش یک بعدی باقی می ماند.

درسگ و... حرکت «طرح» حرکتی مارپیچی و چند جانبه است. «طرح» از عرض و طول و عمق گسترش می یابد. وقایع بیرونی و وقایع درونی از یکدیگر جدا نیستند و در کش و واکنش دایمی اند. در ابتدا حوری سیزده چهارده ساله و ساده است. سپس پانزده شانزده ساله و فعال و کنجکاو و مسؤول می شود. در هفده هجده سالگی منزوی و جستجوگر است. پس از آن می میرد و باز می گردد تا از نو مرور کند. در عین حال، از ابتدای رمان حوری مرده و بازگشته است و در انتهای رمان باز در ابتدایش هستیم. افراد و وقایعی که باعث تحول حوری می شوند، خود نیز دائماً تحول پذیرند. «طرح» رمان نیز مثل توالی زمانیش پیچیده و درهم تنیده است. مثل حقایقی است که گفته اند در عصر جدید تکه تکه شده اند. آغاز کتاب مصادف با آغاز داستان نیست. از همان شروع کتاب داستان یا «طرح» پایان پذیرفته و خواننده همراه راوی بر جستجوی علت ماجرا می پردازد. تاکید بر علیت، ترتیب وقوع حوادث را برهم می ریزد. تداعیها نه برای تسهیل کار خواننده و نویسنده، که بر حسب ضرورت منطق جریان سیال ذهنی صورت می گیرند. بعضی وقایع که اهمیت کلیدی دارند (واقعهٔ مرگ حسین) بارها مرور می شوند. به بعضی فقط اشاره‌ای گذرا می شود (ماجراهای عاشقانه حوری) و بعضی دیگر بکلی حذف شده‌اند. طرح رمان فصل به فصل و منظم نیست و تداخل قسمتی به قسمت دیگر به کرات رخ می دهد. با این وصف، در این آشفتگی و بی نظمی، هیچ چیز زایدی وجود ندارد. هیچ صحنه‌ای را نمی شود حذف کرد و یا تکه‌ای را جابجا کرد. هیچ حادثه‌ای به این خاطر اتفاق نمی افتد که نویسنده مجال هنرنمایی بیابد، منتهی همانطور که فروغ فرخزاد راجع به شعر نو گفته بود که وزن، نخی است نامریی که از میان مهره های گردنبندی عبور می کند و بیرون کشیدنش مهره ها را بهم می ریزد، در طرح **سگ و...** نیز نظمی حساب شده و نامریی تمام اجزاء را به هم مرتبط می کند. رمان تنها پس از تمام و کمال خواندنش

معنا می یابد. خواننده در کشف «طرح» هم مثل کشف توالی زمانی نقشی بعهده دارد که مآلاً در برخورد با پیچیدگیهای زندگی یاریش می دهد.

هـ : گفتگو (dialogue) گفتگوهای رمان هم مثل «طرح» و شخصیتها در عین این که منطق درونی خود را دارند، باید در خدمت کل رمان هم قرار بگیرند و جزیی از تمامیت رمان را بسازند. در رمان هم مثل تأتر، گفتگو در عین این که به پیشبرد وقایع و «طرح» کمک می کند، وسیله‌ای برای شناساندن شخصیتها است. برای این که گفتگویی بتواند شخصیتی را به خواننده بهتر بشناساند، باید هم طبیعی و واقعی باشد و هم نمونه‌وار (typical) . بمحض این که نویسنده حرف خود را در دهان شخصیتی بگذارد، گفتگو نقش خود را بعنوان پل ارتباطی بین شخصیت و خواننده از یک سو و رمان و شخصیت و «طرح» از سوی دیگر از دست می دهد و تبدیل به سکوی خطابه‌ای برای ابراز نظرهای نویسنده می شود. موعظه و شعارجای رمان و تفکر را می گیرد. درعین حال اگر نویسنده‌ای شخصیتی را به یک جنبهٔ خود تقلیل دهد و از او بخواهد که دائماً یک حرف را که بنظر نویسنده حرف اصلی شخصیت است تکرار کند، گفتگو دیگر درخدمت شناختن و کشف ضمیر درونی شخصیتها قرار نمی گیرد، بلکه انگار تاکیدی بر درستی تصویری می شود که نویسنده از همان ابتدا ترسیم کرده است.

هنری جیمز که در تکامل رمان رئالیستی سهمی بسزا داشت، بر جنبهٔ برملا کنندگی گفتگوهم تاکید بسیار می ورزید. جیمز که همیشه به نویسندگان توصیه می کرد که بجای «توضیح دادن»، نمایش دهند، در گفتگوهای رمانهای خود نیز دقت و وسواس زیادی داشت. لازم نبود کسی راجع به آفرینش و یا سیاست صحبت کند تا روشن شود که آدمی خوش بین یا بدبین یا مصلح اجتماعی و غیره است. اتفاقاً این نوع گفتگوها به علت کلیشه ای بودن مطالب و دخالت بیش از اندازهٔ «عقاید» در آن چندان نمونه‌وار تلقی نمی شد. شخصیتها هم مثل باقی آدمها ممکن است عقایدی را به مقتضای زمانه و یا احتیاجات درونی خود به وام بگیرند. آنجا که شخصیتها از سنگر عقاید بیرون می آیند و در هوای باز گردش می کنند، آزادانه تر خود را درمعرض تماشا می گذارند. یک گفتگوی ساده راجع به هوایی گرفته و بارانی خطوط اصلی شخصیتی را ترسیم می کند. آیا شخصیت از بدی هوا می نالد؟ آیا در آن زیبایی خاصی می بیند؟ آیا به هوا بی توجه است؟ آیا احساسات خود را صادقانه بیان می کند؟ آیا شخصیت شاعرمسلک است یا اهل عمل؟ غمگین است یا سهل گیر؟ آیا شخصیت دچار بی دقتی در کلام است یا بعمد حقیقتی را وارونه جلوه می دهد؟ به این ترتیب، گفتگو درعین سادگی و طبیعی بودن به شناخت شخصیت کمک می کند و نمونه وار می شود. درضمن بدی یا گرفتگی هوا صحنه را برای ماجرای بعدی و یا فضاسازی رمان آماده می سازد. گفتگو جزء لاینفک رمان می شود. ولی در رمانهای به اصطلاح رئالیسم اجتماعی یا رئالیسم سوسیالیستی

گفتگو تبدیل به بلندگویی برای بیان نظریه های نویسنده می شد. در رمان «مادر» گورکی بارها خواننده را به محفل انقلابیان جوان می برد و اگر شگرد فلانی گفت و بهمانی جواب داد نبود، اصلاً نمی شد حدس زد که چه حرفی از دهان چه کسی بیرون می آید. همه همان حرفهایی را می زنند که طبق فرمولی موهوم، بنابر موقعیت اجتماعی شان باید بزنند.

در **سووشون** گفتگوها متاسفانه بیشتر در خدمت اثبات نظر نویسنده اند تا پیشبرد رمان و شناخت شخصیتها. هر شخصیتی که زبان به گفتگو باز می کند بر همان وجه شخصیت خود تاکید می کند که به آن تقلیل یافته است. یوسف دایم بر «مرد» بودن خود و شجاعت و شهامتش تکیه می کند. مک ماهون در آن گفتگو یا بهتر است بگوییم تک گویی خود

و هیچ گفتگویی هیچ کشف تازه‌ای در مورد این شخصیت
ندارد. البته، همانطور که گفتم، زری تنها شخصیت کتاب است
همین علت بعضی حرفهایی که از دهان او در می آید، تنها
وظیفهٔ خود در رمان رئالیستی عمل می کند. مثلاً در همان گف
از ماجرای سحر، حرفهای زری تنها گفته هایی است که یک
می آورد و به کامل شدن «طرح» و شناساندن شخصیت او کمک
زری در گفتگوی با خان کاکا از مواضع شوهر دفاع می کند و
او هم خالی از محتوای رمانی خود می شوند. تا جایی که زری
حفظ می کند، گفتگوهایش طبیعی است؛ بمحض این که باز
شود، گفتگوها تحمیلی است. خان کاکا، عزت الدوله، ملک
یک در گفتگوهایشان بخشی از داستان را بازگو می کنند،
نویسنده را در مورد خود کاملاً پذیرفته اند. عزت الدوله می داند
و حمید می داند که بچه ننه و حیز است و خان کاکا می دان
گویی که اتفاقاً مکرر در کتاب رخ می دهد، شکل مطلوب چ
نقش خود را از حفظند.

در **سگ و...** گفتگو به وظیفه چند جانبهٔ خود عمل می کند
حوری روایت می کند که چطور با دو برادرش علی و حسین

خواهد به امریکا برود و درس بخواند حسین نمی خواهد. نه حسین حرفی از وظیفه و خلق و مبارزه می زند و نه علی. یکی باید بماند و هویت خود را جستجو کند و دیگری برود و هویتش را از دست بدهد. ولی هیچ کدام از اینها به زبان دو برادر نمی آید. از خلال گفتگو و طرز تلقی آنهاست که خواننده به تفاوتها پی می برد. دست آخر حسین که دست حوری را در دست گرفته است می گوید: «این دختره خوشگل میشه ها» و علی جواب می دهد «خدا از دهنت بشنفه، می ترسم شکل کنیزا بشه.» سابقهٔ مهربانی حسین و نزدیکی اش با حوری و دوری حوری و علی در همین یک صفحه خلاصه می شود. بعد که در طول رمان به دلبستگی حوری و حسین به خانه و درعین حال خصومت دو جانبه بین محیط و آنها پی می بریم و به اهمیتی که عطر گلهای رازقی خانم بدرالسادات در زندگی این شخصیتها دارد، گفتگوی دیگری بین حوری و علی غریبگی خواهر و برادر را نمایان تر می سازد. در صفحه ۱۵۶ وقتی که علی به حوری می گوید که چطور در بازگشت هیچ چیز را متغیر ندیده است، حوری به عطر یاسهای رازقی خانم بدرالسادات اشاره می کند. حالا خواننده دیگر می داند که علی چندان اهمیتی برای یاسهای رازقی و کوچه و خانه قائل نیست. رشد و انحطاط تدریجی چیزها از چشم او پنهان می ماند. علی فقط تغییرات چشمگیر را می بیند و برای همین نمی تواند زنده کنندهٔ ارتباط برادرانهٔ حسین باشد. حوری و علی ـ ـ که اکنون دیگر در زندگی حوری مهمان و توریستی بیش نیست ـ ـ بدون نزدیک شدن به هم از یکدیگر فاصله می گیرند و همه اینها بدون این که شخصیتها و مدام انگیزه های خود را تفسیر کنند، در خلال گفتگوهای معمولی رخ می دهد.

درعین حال گفتگوها به پیشبرد رمان و نیز ایجاد زنجیری از حلقه های ارتباط بین قسمتهای مختلف کتاب کمک می کنند. کتاب با مجلس روضه خوانی منزل پدری حوری شروع می شود. روح حوری بر لبهٔ طاقچه نشسته است و نظاره می کند. گفتگوهای دیگران او را به یاد خاطراتش از زندگی قبلی خود می اندازد. بعد عمقزی خوابی را تعریف می کند که قبلاً در میهمانی آزادی حسین تعریف کرده بود. شخصیتها، صحنه، زمان، همراه این گفتگو چند سال بعقب می رود. حالا عمقزی در محفل آزادی حسین نشسته است و حسین و حوری زنده‌اند و عمقزی خواب خود را تعریف می کند. خواب عمقزی دربارهٔ زندانی شدن حسین و آزادی اوست و بخشی از داستان را به روایت عمقزی در بر دارد. (درحالی که در **سووشون** داستانها از دهان هر کسی روایت شود، با یکدیگر اختلافی ندارند و تقابل و تداخل روایت واقع نمی شود، در **سنگ و...** روایت هر کسی از داستان با شخصیت و ساختمان ذهنی و عاطفی او ارتباط دارد و به این ترتیب روایتها بیش از یکی است). درضمن، خواب عمقزی و روایت او و نیز شخصیت خود عمقزی به ساختن فضایی کمک می کنند که بعدها خواهیم دید که چقدر برای حسین آزار دهنده خواهند بود. معهذا، در خواب عمقزی هیچ چیز غیر طبیعی و غیر واقعی وجود ندارد. حتی وقتی

شخصیتها نظرهای سیاسی خود را هم بیان می کنند. نویسنده دچار کلیشه سازی نمی شود. دایی جان صبری، عموجان و آقاجان رونوشتهای منطبق بر اصل یک نمونهٔ فرضی نیستند. همه فردیت دارند و از خلال گفتگوها فردیت خود را عریان می سازند.

از آنجا که بقول ایان وات رمان بیان تجربه های خاص فرد است به طریق منثور[۲۴]، بنظر می رسد که آسانترین شکل ایجاد ارتباط هنری است. ولی درعین حال چون رمان منعکس کنندهٔ وسیعترین تجربهٔ عاطفی، عقلایی، زیبا شناختی و هنری است، پیچیده ترین ابزار هم هست. نویسندگان و منتقدان ادبی معتبر، از جیمز تا کوندرا هم بخاطر خوانندگان و هم بخاطر نویسندگان رمان بر این پیچیدگی تکیه کرده اند تا به قول جیمز «تولید کنندگان» و «مصرف کنندگان» این به ظاهر سهلترین شکل ادبی را از افتادن به دام ساده اندیشی بر حذر دارند.[۲۵] اگر همانطور که بنیامین گفته بود رمان شکل ادبی مقابلهٔ فرد با جهان برای کشف «معنای زندگی» باشد، کسانی باید به رمان رو بیاورند که پروای چنین کشفی را دارند. به نظر من نویسندگان دو رمان **سووشون** و **سگ و..** از چنین کسانی هستند. و برای زن ایرانی امروزی حل چه معضلی، یافتن چه معنایی، فوری تر و حیاتی تر از مواجهه با هویتی مسخ شده است؟ سیمین دانشور و شهرنوش پارسی پور هر دو رمان خود را ابزار جستجوی هویت فردی خود و بالمآل زن ایرانی کرده اند. این که یکی به اولین جواب که از دهان اولین سلطه گر در می آید رضا می دهد و دیگری هیچ کلیشه ای را بی چون و چرا نمی پذیرد، معلول همان تفاوت نگرشی است که سعی کردیم

[redacted]

است. که همه انسانها الزاماً یک طور فکر می کنند و
د هست.»
عقاید عاریتی و یا پذیرفتن عقاید رایج است. «معنای
تفکری عقاید عاریتی است.»
براخ «می خواهند تعداد بیشتری را به هر قیمت راضی
عاریتی به زبان زیبایی و احساس است.»
شمن سه سر رمان مدرن می بیند. کسانی که در وضوح

متقاعد شده است که حقیقت واضح
خود در واقع همان است که می پندار
دوم: ideas recues که بمعنای
حماقت مدرن، جهل نیست، بلکه بی
و سوم: kitch * یا مردمی که به قول
کنند.» kitch ترجمان حماقت عقاید
کوندار این سه بلا را یگانه د

سنتیس اصطلاح «هنر عامه پسند» را در مقابل این واژه

* آقای میرعلایی در کلاه کلم
گذاشته اند.

حقیقت شک نمی کنند، در واقع همان کسانی هستند که عقاید عاریتی را به آسانی می پذیرند و بعد برای اعلام وفاداری به حقیقت و عقایدی که بدون تفکرپذیرفته شده، هدفی جز تاکید بر این عقاید عاریتی نمی یابند و تعداد بیشتری را به هر قیمت راضی نگاه می دارند. به نظر من **سووشون** دچار این بلای سه سر گشته است و به همین خاطر از منطق رمان، منطق درک و تسامح و دنیای عقاید بکر و فردیت عدول کرده است. ولی **سگ و..** آگاهانه با این بلا جنگیده است و بیان حقیقت و خلق رمانی دشوار و مغایر قراردادهای روز را -- حتی با پرداخت بهای قبول نفی و فراموشی و بی توجهی -- به سازشگری ترجیح داده است.

ناتالی ساروت می گوید که «... در ادبیات موضعگیری سهل انگارانه، سنت گرایانه، غیر صمیمانه یا غیروفادارانه نسبت به واقعیت چیزی جز ضد اخلاق نیست.»[۲۶] و مارک شور زیبایی و حقیقت را در هنر غیر قابل تفکیک می یابد[۲۷] و مقصود این هر دو منقد برجسته ادبی این است که در هنر و ادبیات چاره‌ای نداریم جز این که راست بگوییم. نه از حاکم و سرجنت زینگر که از یوسف و هنجارهای ادبی رایج و برچسبهای رنگارنگ نیز نهراسیم. نه «عوامفریب» باشیم و نه «فریفتهٔ عوام».[۲۸] برای نوشتن رمان باید بتوانیم رندانه بگوییم «من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند.»

یادداشتها:

۱ ـ «زن داداش چشمم روشن! تو هم که حرفهای یوسف را می زنی.» ص ۶۲.

۲ ـ «من هم که همان حرفهای یوسف را می زنم.» ص ۹.

۳ ـ Virginia Woolf. *Aroon of One's Own.* Penguin 1973. p. 73.

۴ ـ **اراسموس رتردامی و روزگارش**. اشتفن شوایک. ترجمهٔ فرامرز تبریزی. کتاب تهران. ۱۳۶۳. ص ۵۵.

۵ ـ ویرجینیا وولف. همانجا. ص ۹۰.

۶ ـ Kate Chopin, *The Awakening Avon, 1972.*

۷ ـ همانجا، ص ۲۶.

۸ ـ میلان کوندرا. کلاه کلمنتیس. ترجمهٔ احمد میرعلایی. انتشارات دماوند. ۱۳۶۴. ص ۲۶.

۹ ـ **سگ و..** ص۱۷. حسین، قبل از واقعهٔ زندانی شدن، اولین کسی است که حوری دختربچه را جدی می گیرد.

۱۰ ـ Kate Chopin, *The Awakening, P. 25.*

۱۱- Tillie Olson, *Silence*. New York. Delacorte Press.
به نقل از تز دکترای فرزانهٔ میلانی به نام **فروغ فرخزاد، یک نگرش زنانه**
۱۲- Simone De Beauvoir. *The Second Sex*. Penguin Books. 1975. P. 692.
۱۳- Aroon of One's Own. P. 92.
۱۴- همانجا، ص ۱۰۲.
۱۵- Milan Kundera, "The Novel and Europe," *New York Review of Books*. July 19, 1984.
۱۶- Walter Benjamin, *Illuminations*, "The Story Teller," P.99.
۱۷- همانجا، ص ۸۷.
۱۸- کوندرا، همانجا.
۱۹- کوندرا، همانجا.
۲۰- A Handbook of Literature. Revised ed.
۲۱- J. A. Gudden. A Dictionary of litrary terms, Penguin 1948.
۲۲- Robert Kellogg and Robert Scholes. The Novel, Modern Essays in Criticism. Ed. Robert Murray Davis, Prentice Hall. P.23.
۲۳- E. M. Foster. *Aspects of The Novel*, Pelican 1972. P. 93.
۲۴- Ian Watt. *Rise of the Novel*. P12 and 13.
۲۵- «... رمان کالایی نبود که بسیاری از تولید کنندگان و مصرف کنندگانش می پنداشتند، بلکه شکل ادبی خاصی بود که وسیعترین امکانات را داشت و بزرگترین نویدها را می داد.» هنری جیمز به نقل از
The Novel, Modern Essays in Criticism.
۲۶- ناتالی ساروت. عصر بدگمانی. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. ص ۱۳۹.
۲۷- مارک شورر Mark Shorer. Technique as discovery. The Novel Modern Essays in Criticism.
۲۸- خلیل ملکی. خاطرات سیاسی. انتشارات رواق. ۱۳۶۰.

با نقاب سیاه: تحلیلی از سه داستان کوتاه سیمین دانشور

محمدرضا قانون‌پرور

در سه داستان کوتاه از مجموعهٔ **شهری چون بهشت**، سیمین دانشور برای شخصیتهای اصلی از آدمهایی استفاده می کند که اصلاً سیاهپوست هستند و یا به دلایلی صورت خود را سیاه می کنند. در داستان «شهری چون بهشت» مهرانگیز که کلفت خانه زاد یک خانوادهٔ شیرازی است، اصلاً سیاهپوست است؛ در «عید ایرانیها» داستان بر محور زندگی جوانی دور می زند که در ایام عید نوروز نقش حاجی فیروز را بازی می کند و بالاخره شخصیت اصلی «صورتخانه» هنرپیشه ای است که هر شب با سیاه کردن صورت خود، رُل سیاه را در نمایشهایی از نوع «روحوضی» در تماشاخانهٔ کوچکی ایفا می کند.

با توجه به این که شخصیتهای سیاهپوست در داستانها و به طور کلی در ادبیات نوین فارسی به ندرت دیده می شوند، انتخاب شخصیتهایی با چهرهٔ سیاه در سه داستان از یک مجموعهٔ ده داستانی، شاید اشاره‌ای است به این که نویسنده با این تصویرگری به القای معنی و مفهوم خاصی نظر داشته است.[1]

در داستان «شهری چون بهشت» شخصیتهای سیاهپوست فرعی، چون مادر مهرانگیز، نورالصبا و چند «کاکاسیاه» برای ترسیم شخصیت اصلی داستان یعنی مهرانگیز و نیز تجسم زندگی و آرزوهای او به کار برده شده است.[2] در این داستان دانشور از یک راوی دانای کل محدود استفاده می کند. داستان از دیدگاه علی، پسر یک حسابدار بازاری نقل شده است و زندگی او را از دوران کودکی تا آخر داستان که مردی شده است در بر می گیرد. معهذا افکار علی به طور کلی روی زندگی کلفتشان مهرانگیز متمرکز است.

در کودکی تنها مایهٔ دلخوشی و سرگرمی علی مهرانگیز است که هر شب با قصه های خود علی و دو خواهرش را خواب می کند. از این قصه ها که ظاهراً آمیزه‌ای از واقعیات و نیز ساخته های فکر و احساسات مهرانگیز هستند خواننده به سرگذشت مادر مهرانگیز یعنی «ددهٔ دلنواز» پی می برد و به این که چگونه در کودکی برده فروشان او را از سرزمین

خودش ربوده و بعد به پدربزرگ علی فروخته‌اند. در تصویری که مهرانگیز با گفتن داستان مادرش، دلنواز، به دست می دهد، شرایط زندگی پر رنج خود او، و دیگر برده‌هایی که به سرنوشت او و مادرش گرفتار آمده‌اند، ترسیم می شود، به خصوص که مهرانگیز با تکرار قصه هر بار آگاهانه یا ناخودآگاه تغییراتی در قصهٔ دلنواز داده و بازتابهایی از زندگی خود را به آن اضافه می کند:

مادر مهرانگیز بچه بوده و لخت و عور کنار شط با بچه های سیاه دیگر بازی می کرده است که یک مرد نکره با چیفه و عگال از کجاوه پایین می آید و داد می زند: «تعال، تعال.» و فقط مادر مهرانگیز که خیلی بچه بوده بطرف او می دود. مرد نکره چند تا نقل بادام درشت در مشت مادر می گذارد و بغلش می زند و می گذاردش توی کجاوه. مادر مهرانگیز که خیلی بچه بوده، گریه و زاری می کند و دست و پا می زند. دستی جلو دهنش را محکم می گیرد. مادر مهرانگیز دست را گاز می گیرد. دست محکم می زند توی دهن مادر مهرانگیز که خون می آید. بعد بسکه گریه می کند خسته می شود و خوابش می برد. بیدار که می شود خود را در یک جهاز می بیند. نه مادرش بوده، نه پدرش. اما آدم سیاه از زن و مرد و بچه فراوان بوده. باز گریه. گریه. که یک زن سیاه یک سیب سرخ می دهد دستش. مادر مهرانگیز در همان عالم بچگی از زن سیاه می پرسد: «میریم پیش ننه‌م». زن سیاه با یک دست شرق می زند پشت دست دیگر خودش. سرش را تکان می دهد و می گوید: «ای داد بیداد. ای داد بیداد». بزبان خودشان. هنوز مادر مهرانگیز این زبان یادش است اما مهرانگیز بلد نیست. بعد می فروشندش به آقابزرگ علی که اسمش را می گذارد: «باجی دلنواز» (ص ۶ ـ ۵)

برای مهرانگیز (و همین طور برای علی) قصهٔ باجی دلنواز هم شامل زندگی رنجبار مادر و هم رنجهای زندگی دختر می شود. همچنین امید و آرزوهای مهرانگیز به گریز از واقعیتهای تلخ زندگی روزمره‌اش به شکل قصه نورالصبا تجلی می یابد که مهرانگیز هرشب آن را برای بچه های اربابش تعریف می کند. بیان غلوآمیزی که نویسنده در

همهٔ راههای بستهٔ عینی، عنوان دریچهٔ یک توصیف دختر سیاهپوستی شروع می شود که شهر شیراز تفاوت دارد.

بوده. اولاً به وزوزکی دلنواز و مهرانگیز نبوده. هم گرد نبوده بادامی بوده. موهاش هم کرنجی بغل ساعت نو اطاق ارسی هست. «نه مث من م کپهٔ نخوچی. دماغم کپر دکونه لبام توت می

خواننده القا می کند و داستان نورالصبا در متن امید واهی را به خود می پذیرد. داستان با حتی از نظر رنگ چهره و قیافه با دیگر دده های

نورالصبا دده نواب از همهٔ دده‌ها سر دماغش پهن نبوده. باریک بوده. چشماش نبوده عین دوتا مجسمهٔ دختر سیاهائی که ننه جون که ابرو ندارم هیچی. چشام

تکونه.» (ص ۶)

و از نظر رفتار و شخصیت نیز مهرانگیز، نورالصبا را ایده‌آلی می پندارد که تقلید از او فقط در رؤیاها برایش قابل تصور است. مثلاً مهرانگیز صحنه‌ای را به خاطر می آورد و برای بچه‌ها تعریف می کند که در آن نورالصبا طوری وارد اطاق زن ارباب دلنواز می شود که برای مهرانگیز کاملاً اعجاب انگیز است چون رفتار نورالصبا کاملاً با حالت کلفت مآبانه‌ای که از دده‌های سیاهپوست انتظار می رود تفاوت دارد:

چادر کربدوشین مشکی بر سرش بود. از در اطاق که اومد تو، سرشو یواش آورد پایین که نکنه بسر در اطاق بخوره، بسکه قدش بلند بود. شونهٔ خانم بزرگ رو هم ماچ نکرد همی گفت سلام، والسلام. (ص۷)

بقیهٔ سرگذشت نورالصبا همچنان که اشاره شده در واقع بیشتر به افسانه‌ای شبیه است با پایانی مثل داستان «سیندرلا»:

«بعدش تو همهٔ شیراز پیچید که کی بوده و چکاره بوده. ننه جون یه روز سه تا درشکهٔ نونو دم در خونه نواب وامیسه. یه کاکا سیاه با کت و شلوار و کلاه پوسی از درشکهٔ اولی پیاده می شه، دنبال او هم کاکاهای دیگه، همه شون با کلا پوسی و فکل و کراوات. آخر از همه یک کاکایی پیاده می شه که یه صندوقچه با روکش مخمل قرمز دستش بوده. اینا ننه همشون وزیر وزرای شهر نورالصبا بودن. در میزنن میان تو خونهٔ نواب. خانم نواب می فرسه دنبال نورالصبا. وقتی نورالصبا میاد، همه‌شون تعظیم می کنن. هی تعظیمش می کنن. تو صندوقچهٔ ننه، لباسهای بنارس و جواهر بوده. میدن نورالصبا می کنه برش. وقتی رد می شده که بره سوار درشکه بشه، کاکاها بازم تعظیم می کنن. همچی تعظیم می کردن که سرشون می خورد بکاسهٔ زانوشون... حالا لابد ملکهٔ شهر خودشونه» (ص ۷)

در مقایسه با سرگذشت افسانه وار نورالصبا زندگی مهرانگیز پر است از سختی و رنج. مهرانگیز به عنوان یک کلفت خانه زاد، نه راه گریزی از دیدارهای شبانه پدر علی به بسترش دارد و نه می تواند از کتکهای صبح روز بعد مادر علی که دختر سیاهپوست را مقصر اصلی رفتار ارباب می داند جان سالم بدر برد. تا وقتی پدر علی زنده است، مهرانگیز را چاره‌ای نیست جز تن دادن به کتکهای دائمی زن اربابش و بعد از مرگ او، با وجود مخالفت علی که حالا دیگر مرد خانه شده است مادرش درصدد برمی آید که مهرانگیز را از خانه بیرون کند (و عاقبت موفق هم می شود) و علی را متهم می کند که مثل پدرش با مهرانگیز (که حالا دیگر سنی از او گذشته است) روابط جنسی دارد. برخلاف پایان کار نورالصبا، عاقبت کار مهرانگیز غم انگیز است. برای مهرانگیز آرزوی سرنوشتی چون نورالصبا رؤیایی است عبث و شاید با آگاهی از این حقیقت است که سعی دارد خوشبختی خود را در خوشبختی علی بجوید. علی عاشق دختر خالهٔ خود نیز است و آرزوی مهرانگیز این است که بعد از ازدواج علی و نیر بتواند فرزند آنها را بزرگ کند. اما این آرزو نیز مانند دیگر آرزوهایش نقش بر آب می شود چون بنا به خواست

خانواده و به دلیل بی بضاعتی علی پس از مرگ پدرش، نیر با یک افسر شهربانی ازدواج می کند و مهرانگیز هم که قبلاً به خانهٔ پدر و مادر نیر پناه برده بود به عنوان کلفت سرجهاز به خانهٔ نیر فرستاده می شود و این خود رنجی است فزون بر رنجهای دیگر مهرانگیز چون با نگهداری از فرزند نیر و شوهرش، مهرانگیز شریک درد و رنج حاصل از عشق نافرجام تنها آدم مورد علاقه اش، علی، می شود. داستان با مرگ مهرانگیز پایان می یابد، مرگی که در اثر انفجار یک پریموس و سوختن سرتاپای مهرانگیز اتفاق می افتد.

گرچه شخصیت اصلی داستان سیاهپوست است و قصه هایی که مهرانگیز برای بچه ها می گوید نیز سرگذشت دده های سیاهپوست شیراز است ولی «شهری چون بهشت» در حقیقت داستان زندگی سیاهپوستان نیست. به عبارت دیگر دانشور با استفاده از شخصیتهای سیاهپوست سعی دارد از زندگی طبقه محروم اجتماع خود و حتی از همهٔ مردم محروم سراسر دنیا، هم در طول تاریخ بشر و هم در زمان معاصر، سخن گوید. ابتدا سرگذشت افسانه وار نورالصبا و پایان خوش آن به آرزوی تمام دده های سیاه شیراز مبدل می شود. مهرانگیز قصهٔ نورالصبا را این طور تمام می کند:

«نه از اون روز تا حالا آرزوی همهٔ دده سیاها اینه که یکی بیاد ببردشون.» (ص۷)

و در اواسط داستان این سخن به تمام انسانهای مظلوم بسط داده می شود. علی که در این موقع به سن نوجوانی رسیده و قصه گو هم از آب درآمده، برای بچه های فامیل ادای معلمین خود را در می آورد و به بچه ها درس تاریخ و جغرافیا می دهد که «فرعونهای مصر خودشون رو خدا میدونسن و کوه ساختن مثل کوههای خدا که از اونجا برن آسمون.» (ص ۱۵) و بعد ادامه می دهد:

«اما کوه ساختن که آسون نیست، آدم که مثل خدا نیست که بیک چشم بهم زدن کوه بسازه. بگه «کن» بشه «فیکون»، این کوهها رو برده ها ساختن. خیلی هاشون تو آفتاب تند زیر شلاقها مردن. خیلی هاشونم سنگها رو گذاشتن رو سنگ و یا علی مدد ــ هی رفتن بالا. دست فرعونها هم که به آسمون نرسید هیچی. رو همین زمین مردن. بعد هم مومیائیشون کردن و تو دل این کوهها گذاشتنشون.» (ص ۱۶)

مهرانگیز که به این درس گوش داده با قیاس به زندگی خود از علی می پرسد که مگر مردم مصر سیاه هستند. علی جواب می دهد: «نه مهرانگیز سیاه نیستن. اما فقط به سیاها نیس که ظلم میشه.» (ص ۱۶)

«شهری چون بهشت» به عنوان اولین داستان مجموعه که نام کتاب نیز از آن گرفته شده ذهن خواننده را برای دیگر داستانهای کتاب منجمله «عید ایرانیها» شکل می دهد و آماده می کند. به عبارت دیگر پوست سیاه شخصیتها و استفادهٔ نمادی از رنگ پوست این شخصیتها به عنوان نمایندهٔ طبقهٔ محروم جامعه بر داستان دوم مجموعه نیز بسط داده شده است.

در «عید ایرانیها» شخصیت سیاه چهره حاجی فیروز است، نقشی را که معمولاً در ایام نوروز سفید پوستی که صورت خود را سیاه کرده است ایفا می کند.[۳] همانند بسیاری از حاجی فیروزها، عید نوروز برای شخصیت داستان دانشور فرصتی است مغتنم که لقمه نانی درآورد چون در دیگر ایام سال او با کارهایی از قبیل آب حوض کشیدن یا پارو کردن برف کسب معاش می کند.

در «عید ایرانیها» نیز دانشور از راوی دانای کل محدود استفاده می کند و در این مورد از دیدگاه یک خانوادهٔ آمریکایی و به خصوص دو کودک خردسال آن خانواده است که حاجی فیروز به خواننده معرفی می شود. «جان و تد میکلسن» یک روز، مدتی قبل از نوروز، حاجی فیروز را برای اولین بار هنگام بازگشت از مدرسه می بینند و از لباس قرمز، کلاه بوقی و صورت سیاه او خوششان می آید. بعد از تحقیق دربارهٔ حاجی فیروز و کسب معلومات در مورد سنت عید نوروز ایرانیها به حاجی فیروز محله‌شان علاقه‌مند می شوند و تصمیم بر این می گیرند که برایش لباس و کلاه نو درست کنند. در ضمن چون پدر حاجی فیروز کارش کفش واکس زدن است بچه ها قرار می گذارند برای پدر حاجی فیروز دکهٔ کوچکی روی زمین بایری نزدیک خانه‌شان درست کنند. این «پروژه» که با همکاری مادر بچه ها انجام می شود، فقط چند روز طول می کشد و بچه ها دکه را با عکسهایی از فوتبالیستهای معروف آمریکایی، آیزنهاور، میکی ماوس، و اعلان پپسی کولا تزیین می کنند و بعد یک پرچم آمریکا و یک بیرق ایران بالای سر دکه نصب می کنند.

برای این بچه ها حاجی فیروز در واقع یک وسیلهٔ سرگرمی می شود به طوری که دیگر حتی به سگ مورد علاقه‌شان «میکی»، که قبلاً این وظیفه را عهده‌دار بوده، هم نمی رسند. جان و تد به خصوص از آواز خواندن و رقصیدن حاجی فیروز لذت می برند و وقتی می بینند که گاهگاه مردم سکه ای بطرف او پرتاب می کنند از این که «راه معاشی» برای او فراهم کرده‌اند احساس رضایت می کنند. ولی برای جان و تد حاجی فیروز و بساطی که برای او و پدرش دایر کرده‌اند چیزی جز یک بازی بچگانه نیست. بساطی که چند روز بعد در اثر باد و باران شدیدی از بین می رود. در این گیر و دار پدر حاجی فیروز هم می میرد و بچه ها حاجی فیروز را می بینند که با چشمهای اشک آلود، در حالی که لباس نو او کثیف و پاره شده، دنبال «یک صندوق چوبی دراز» که چهار مرد روی دوش حمل می کنند می رود. بی توجه به واقعهٔ غم انگیزی که برای حاجی فیروز رخ داده، جان و تد بیشتر تأسفشان از این است که لباس حاجی فیروز خراب شده و حتی در این میان یکی از آنها پیشنهاد می کند که باید پرچم آمریکا را که روی دکه نصب کرده‌اند و حالا باران خورده و خیس شده «نجات دهند».

تصویری که از این «بچه ها»ی آمریکایی در «عید ایرانیها» ارائه شده آن چنان نیست که خواننده در مورد خلوص نیت آنها یا مادرشان با کمکی که به حاجی فیروز می کنند

شک کنند ولی با وجود توصیفاتی مانند تزیین دکهٔ پدر حاجی فیروز که کاملاً با فضای سنتی نوروز و حاجی فیروز مغایرت دارد و نیز تصویری که از ساده لوحی و عدم آگاهی آمریکاییها در مورد محیطی که در آن زندگی می کنند داده شده، این توضیحات و تصاویر را در این داستان که برای اولین بار در سال ۱۳٤۰ شمسی بچاپ رسیده (و ممکن است چند سال قبل از آن نوشته شده باشد) نمی توان به عنوان اشاراتی به «اصلاحاتی» که به سبک آمریکایی و به کمک آمریکاییان در ایران در این سالها در جریان و یا در شرف تکوین بود نادیده گرفت.[۴]

در نظر بچه های آمریکایی داستان و حتی مادرشان، حاجی فیروز چیزی بیش از موجودی غریب و وسیلهٔ سرگرمی نیست. خانم میکلسن که «به لباسهای محلی و غریب علاقه» دارد فقط قادر است «آدمهای غریبه را در کشور غریبی که اینک در آن می زیستند از لباسهاشان» (ص ۲۷) بشناسد و با این وصف حاجی فیروز هم یکی دیگر از آن آدمهای غریب و عجیب است که خانم میکلسن، با یک دست لباس «غریب»، عجیب و غریب بودن او و دیگر ایرانیان را تثبیت می کند. خانم میکلسن حتی قدغن می کند که جان و تد با بچه های محله بازی کنند مبادا «هزار جور مرض» بگیرند. او نیز مثل بچه هایش نه فقط از واقعیت زندگی حاجی فیروز بلکه از واقعیت زندگی مردمی که میانشان زندگی می کند ناآگاه است.

استفاده دانشور از یک شخصیت داستانی با صورت سیاه کرده انتخاب آگاهانه ای است. این انتخاب به او اجازه می دهد که حاجی فیروز را به عنوان یک سمبل در داستان بگنجاند و به این طریق «دوربین فیلم برداری» را روی صورت سیاه حاجی فیروز متمرکز کند. در غیر این صورت مثل بقیهٔ مردم محله حاجی فیروز هم چهره‌ای است میان هزاران آدم بی چهره و فردی از انبوه آدمهای عجیب و غریب که در میان آنها ولی جدا از آنها، او و بچه هایش به سر می برند.

اگر چه دانشور زندگی خصوصی حاجی فیروز را فقط با نگاهی سطحی و گذرا ترسیم می کند، ولی آنچه مسلم می شود این است که او هم مانند مهرانگیز در «شهری چون بهشت» زندگیش مشقت بار است. لباس نوسرخ، کلاه منگوله دار و صورت سیاه کردهٔ حاجی فیروز فقط ظاهر او را برای مدتی تغییر می دهد و واقعیت زندگی اش را از دیگران (و نه از خود او) پوشیده می دارد. اما برخلاف «شهری چون بهشت» که در آن زندگی و سرنوشت مهر انگیز به وضوح تعمیم داده شده و تمام محرومین جهان را شامل می شود (و حتی علی هم خود را در میان آنها جا می دهد) در «عید ایرانیها» حاجی فیروز تلویحاً و به طور سمبلیک این نقش را ایفا می کند.

همانند «عید ایرانیها» آدم اصلی آخرین داستان مجموعه یعنی «صورتخانه» نیز شخصی است با صورت سیاه کرده.[۵] مهدی سیاه که بین آدمهای داستان و نیز تماشاگران

به نام «سیاه» معروف است، هنرپیشه‌ای است که در تاتر کوچکی در قسمت کارگر نشین شهر نقش سیاه، در نمایشهای «سیاه بازی» به او محول شده است. در این نقش عموماً و بنا به ضرورت نمایش، او یا «پاسبون قصر» می شود یا «نوکر حاجی». ولی برای تماشاگرانی که معمولاً از طبقهٔ کارگر هستند «سیاه» در حقیقت «ستارهٔ» نمایش است. او نه فقط با شوخیهای فی البداهه اش تماشاگران را سرگرم می کند، بلکه برای آنها نوعی «فیلسوف عامیانه» است. در ضمن چون «سیاه» همیشه نقش نوکر یا دربان را بازی می کند، تماشاگران خود و زندگی خود را در او و رفتارش مجسم می بینند و به صورتی او را به عنوان سخنگوی طبقهٔ خود قبول می کنند.

«سیاه» آدمی است خوش قلب و مردم دوست که هم روی صحنه و هم خارج از صحنه به دیگران کمک می کند. روی صحنه هر وقت بازیگر تازه کاری در مخمصه گیر می افتد «سیاه» به داد او می رسد و حرف به دهانش می گذارد و بیرون از صحنه «سیاه» هم سنگ صبور دیگران است و هم تا آنجا که می تواند سعی دارد گره‌ای از مشکلات شخصی آنان بگشاید.

«صورتخانه» که مانند دو داستان قبلی با استفاده از راوی دانای کل محدود نوشته شده بیشتر روی شخصیت مهدی سیاه دور می زند و از این طریق ما با شخصیت و افکار او آشنا می شویم. به علاوه چون راوی آنچه را در ذهن «سیاه» می گذرد نشان می دهد، خواننده می تواند رابطهٔ ذهنیات او را با حرفهای طنزآمیزش ببیند. با این وصف «سیاه» را شخصیتی عمیقتر و پیچیده‌تر از مهرانگیز و حاجی فیروز در دو داستان قبلی می بینیم.[۶]

قدرت بیان و طنزگویی «سیاه» ممکن است در مواقعی فقط به صورت بازی با کلمات دیده شود که برای او عادت شده ولی با کمی تعمق در ذهنیات و لفظیات «سیاه» خواننده متوجه می شود که شاید نویسندهٔ داستان حرفهای خود را در مورد بعضی مسائل اجتماعی و هنری در لفافهٔ داستان و از دیدگاه «سیاه» مطرح می کند. برای مثال در اول داستان در جواب بازیگر تازه کار و جوانی که با دیدن مهدی ذوق زده شده می پرسد، «تو مهدی سیاه معروفی؟» «سیاه» جواب می دهد: «مهدی سیاه هستم، اما نمی دونستم معروفه‌ام». (ص ۱۴۷) جواب «سیاه» جوابی است دو پهلو که شاید در آن نظر نویسنده دربارهٔ شهرت کاذب بعضی از افراد به نام هنرمند و نزدیک شدن معنی دو مفهوم «معروف بودن» و «معروفه بودن»، یعنی شباهت عملی این دو مفهوم در مورد بعضی از کسانی که از طرف دستگاههای رژیم هنرمند تلقی می شدند، بیان شده است. باز در دنبال این سؤال و جواب، در پاسخ به این حرف جوان که «من شنیده‌ام مردم فقط به خاطر تو به این تاتر میان» مهدی سیاه می گوید: «آره داشم. مردم هر شب ازم می خندن و صبح بهم» (ص ۱۴۷-۸) و این جوابی است «فیلسوفانه» که در آن حقیقتی از رابطهٔ هنرمند و جامعه نهفته است.

برای مهدی و حتی دیگر بازیگران و تماشاگران، نقشی که او با صورت سیاه کرده بازی می کند از خود او حقیقی تر شده است. توصیف راوی داستان این مطلب را صریحاً نشان می دهد:

معروف یا ناشناس ـ متلک گویی خاصهٔ سیاه شدنش شده بود. در پوست عاریتی اش شخصی شوخ در او بیدار می شد، اما در پوست حقیقی اش دیگر نمی شد گفت شخصی است (ص۱٤۸)

به عبارتی دیگر وجود خارجی «سیاه» فقط در لباس نمایشی و صورت سیاه کرده اش ممکن است وگرنه او آدمی است انگار نامرئی و مثل حاجی فیروز چهره ای بی هویت و ناپیدا میان تودهٔ مردم: «روی صحنه همهٔ مردم چشم به او داشتند، اما خارج از صحنه هیچ چشمی به او نبود.» (ص ۱٤۸)

به این ترتیب «نقاب» سیاه، یعنی صورت سیاه کرده اش یک ماسک هویت است و به همین طریق صحنهٔ تاتر «سیاه بازی» تمثیلی است برای همهٔ زندگی به تأسی سمن شکسپیر که می گوید «همهٔ دنیا یک صحنهٔ تآتر است» نمایش یا درحقیقت نمایشهایی که هر شب روی صحنهٔ این تماشاخانهٔ کوچک اجرا می شود از روی نوشتهٔ پیش پرداخته ای نیست. در جواب به همان بازیگر تازه کار جوان که با اضطراب و ترس از اولین شب نمایش از او می پرسد، «مگه اول نمایشنامه رو نمی خونین؟ مگه تمرین نمی کنین؟» سیاه می گوید:

«نه داشم. اینجا از این خبرها نیست. شب اول هر نمایش رئیس تماشاخونه میاد. قصه رو می گه و سهم هر کس رو معین می کنه، آنوقت لباسمون رو می پوشیم و میریم بازی می کنیم. شب اول برای همه سخته، بعد راه میفتیم م اینه که اولی خوب شروع بکنه» (ص ۱٤۸)

درست است که قصهٔ کلی نمایش معلوم است ولی بقیهٔ کار به دست بازیگران و قابلیت و مهارت آنها در خلق نمایش به صورت فی البداهه است. نقشهای «سیاه»، «دختر خلیفه»، «عاشق»، «جوجی خان»، «پسر خاقان چین»، و «ندیمه ها» معین شده اند و نمایشنامه با برخورد این آدمها یا نقشها به جریان می افتد و خلق می شود. به عبارت دیگر «ماسکها» نمایش را می آفرینند و بدون آنها نه نمایشی وجود دارد و نه تماشاخانه ای.

از این دیدگاه زندگی مهدی سیاه و نقشی که روی صحنه و در زندگی بازی می کند

[illegible]

أیید می کند. در اولین شبی که خوانندهٔ «سیاه» را روی
ناگهان برق خاموش می شود. «سیاه» مثل همیشه سعی
رفتن تماشاگران جلوگیری کند ولی شوخیهایش روی

باشد و خود داستان این نظر را
صحنه می بیند، در وسط نمایش
می کند با شوخیهای خود از

تماشاگران اثری ندارد، با وجود این که چند صفحهٔ قبل مهارت مهدی توصیف شده و خوانده‌ایم «روی صحنه که می رفت بر صحنه و بر جمعیت مسلط بود» و «اگر لحظه‌ای دیر روی صحنه می آمد، تماشاگران سوت می کشیدند و او را می طلبیدند و او نقش خود را به نرمی و سهولت ادامه می داد.» (ص ۱۵) تاریک شدن تآتر در این شب صورت سیاه کردهٔ مهدی را از تماشاگران مخفی می کند. به عبارت دیگر «سیاه» در نقشی که هویت او را مشخص می کند دیده و شناخته نمی شود و شوخیهایش برای تماشاگران رنگ همیشگی را از دست می دهد.

اگرچه این تماشاخانه و نمایش بدون «سیاه» نمی تواند به حیات خود ادامه دهد، ولی «سیاه» هیچوقت پاداشی دریافت نمی کند. در همهٔ این نمایشها:

«همه زحمتها را او کشید و عشقبازی با دختر نصیب دیگران بود و هر وقت این عشقبازی را تماشا می کرد اندوهی بر دلش می نشست» (ص ۱۵۰)

ولی این اندوه هیچوقت «سیاه» را از کمک به دیگران باز نمی دارد و به قول خود او در هر نمایش:

«همیشه یک عاشقی هست که دیوانگی بکند و عاشق دختر پادشاه بشه. از چپ و راست هم رقیب براش پیدا می شه، بعد هم یا بدختر می رسه یا نمی رسه، منهم پاسبون قصر هستم یا نوکر حاجی... اما دلم برای عاشقها می سوزه. زیر جلی کمکشون می کنم.» (ص ۱۴۹).

آنچه برای «سیاه» روی صحنه اتفاق می افتد در حقیقت بازتابی است از زندگیش در خارج از صحنه. مثلاً بازیگری که معمولاً نقش دختر پادشاه را بازی می کند آبستن می شود و چون پدر بچه زن آبستن را «ول کرده و رفته» مهدی سیاه که خود عاشق این زن است سعی می کند به او کمک کند. زن برای دکتر و «درآوردن بچه» پول کافی ندارد. یک شب پس از اتمام نمایش بازیگر تازه کار مهدی را به خانه اش دعوت می کند. در راه به دختر آبستن بر می خورند که نتوانسته است آن شب سر کار برود. چند ساعتی بیشتر طول نمی کشد که دختر به امید «قرض» گرفتن پول برای رفتن به دکتر از هنرپیشهٔ تازه کار که در ضمن از خانوادهٔ متمولی است با او لاس می زند و در آخر داستان مثل آنچه که روی صحنه تماشاخانه رخ می دهد، دختر نصیب دیگری می شود و «سیاه» با دلی شکسته آنها را ترک می کند.

همان طور که گفتیم شخصیت مهدی سیاه در «صورتخانه» بهتر و واقعی تر از مهرانگیز

«سیاه» بازنمایانگر یا نمایندهٔ طبقهٔ محروم است. دانشور مهدی سیاه را از طریق موهبتی روی صحنه اش به عنوان سمبل توده‌های محروم جامعه عرضه می کند. در دفاع «نجابت» زنی که نقش دختر پادشاه یا دختر خلیفه را ایفا می کند و بخاطر آبستن شدنش

مورد تمسخر تماشاگران قرار گرفته، «سیاه» روی صحنه و در حین نمایش به آنها می گوید:

«نه داشم. دختر خلیفه ازون دخترا نیس. او هم مثل سیاهتونه. همه‌مون مثل سیاه هستیم. تک و توکی تو ما سفیدن» (ص ۱۵۷)

گفتیم که دانشور رنگ سیاه چهرهٔ شخصیتهای این داستانها را به عنوان ماسکی که سمبل طبقه محروم است به کار می برد. تصویری که از این طبقه در این داستانها داده شده، تصویری است غیر واقعی و آرمانی، و شخصیتها (شاید تا حدودی به استثنای مهدی سیاه) آدمهایی هستند یک بعدی، چون دانشور می خواهد آنها را به عنوان نمادهایی از قربانیان ظلم اجتماعی معرفی کند. به عبارت دیگر در هیچ کدام از این داستانها مسئولیت سرنوشت این آدمها به خود آنها محول نشده و از هیچ کدام عملی یا رفتاری تکوهیده سر نمی زند. ارائهٔ چنین تصویر و چنین برداشتی از طبقهٔ محروم اجتماع بی شباهت به تصاویر و برداشتهای بیشتر داستان نویسان ایران در دهه های بعد از جنگ جهانی دوم نیست که تقصیر اغلب به گردن قدرتهای خارجی یا نهادهای اجتماعی (دولتی و یا مذهبی) و نه به عهدهٔ افراد جامعه و خود «محرومین» انداخته می شود. و باز در همین راستا برخورد دانشور با این نوع آدمها در داستانهایش و بدبینی او نسبت به آیندهٔ این افراد همگون با گرایش نسبتاً جبری و یأس آمیز داستان نویسان این دهه هاست.[۷] سیاهی چهرهٔ این آدمها در حقیقت کنایه‌ای است از سیاه بختی آنها: مهرانگیز زن سیاهپوستی است که بدون هیچ روزنهٔ امیدی در رنج زندگی می کند و می میرد، جوانی که نقش حاجی فیروز را بازی می کند در آخر داستان درد و غمش بیش از اول داستان است و در «صورتخانه» پایان داستان چیزی نیست جز تداوم زندگی اندوهباری که «سیاه» تا کنون تحمل کرده است. و باز از زبان «فیلسوفانهٔ» مهدی سیاه است که طرز برخورد تقدیری و جبری دانشور را نسبت به طبقهٔ محروم می شنویم. یک شب قبل از رفتن به منزل در حالی که در جلوی آینه نشسته و سعی دارد سیاهی صورتش را پاک کند مهدی سیاه به بازیگر دیگری می گوید: «سیاهی هیچوقت درست پاک نمیشه» (ص ۱٦٤)

اگر چه به قول هوشنگ گلشیری «دربارهٔ دانشور این حکم را باید داد که هیچگاه مقلد آل احمد نیست چرا که داستان نویس است نه حکم گزار»،[۸] اما، باز هم همانطور که گلشیری می گوید تأثیر آل احمد به عنوان نویسندهٔ پیش کسوت و متعهد آن سالها به مثابه «پیامگزار»[۹] در خیلی از داستانهای دانشور و در سه داستان مورد بحث این نوشته دیده می شود. دانشور خود در مصاحبه ای می گوید که «دیدگاه سیاسی من و جلال به طور کلی و در بیشتر موارد به هم نزدیک بود. منتهی طرز عمل ما با هم متفاوت بود»[۱۰] یعنی «جلال بیشتر بعد سیاسی را در نظر می گرفت و من بعد عاطفی و اجتماعی.»[۱۱] بنابراین می شود گفت که دانشور مانند بیشتر داستان نویسان آن دهه ها توجه زیادی به طبقهٔ محروم اجتماع

دارد. این را نیز خود در همان مصاحبه چنین توضیح می دهد که در دوران کودکی در حالی که در خانوادهٔ اشرافی و مرفه خود بزرگ می شد، از کلاس هشتم به بعد می دانست که می خواهد نویسنده شود و درباره این قشر اجتماع بنویسد:

> پدرم آن اندازه روشن فکر بود که در همان روزگاران از من می پرسید در نوشته هایت می خواهی از کدام طبقه دفاع کنی و حرف بزنی؟ از طبقهٔ خودت و یا از طبقهٔ محروم جامعه؟ در همان روزها می توانستم این را بفهمم که در طبقهٔ من در جایی چیزی می لنگد. رفاه خودمان و فقر بیشتر بیماران پدرم جلوچشمم بود.[۱۲]

چیزی که هست تعهدی که دانشور به این صورت با حسن نیت و توجه نسبت به قشر محروم جامعه خود در نویسندگی بیان می دارد در عمل محدودیتهایی ایجاد می کند که در کار اغلب نویسندگان «حزبی» یا آنهایی که به قول خود دانشور «دنیا را تنها از وراء عینک خاصی» می بینند دیده می شود. دانشور خود از چنین محدودیتها در کار دیگران آگاه است و می گوید که به همین دلیل عضو هیچ حزب یا گروه سیاسی نشده است.[۱۳] محدودیت در این خصوص شاید به این دلیل است که فاصله ای عینی و ذهنی بین طبقه ای که نویسنده به آن تعلق دارد و طبقهٔ افرادی که می خواهد زندگی آنها را در داستانهایش بپروراند وجود دارد و به علت همین فاصله این افراد برای او کاملاً ملموس و محسوس نیستند.[۱۴] و این محدودیتی است که در آثار داستانی فراوانی از دهه های بعد از جنگ جهانی دوم در ادبیات ایران با آن برخورد می کنیم. انتخاب راوی دانای کل محدود در هر سه داستان مورد بحث ما این مطلب را تا حدی روشن می کند. مثلاً در «شهری چون بهشت» برای نشان دادن زندگی رنج بار مهرانگیز که ظاهراً داستان بر محور آن ساخته شده، راوی شخص اول می توانست انتخاب بهتری باشد ولی در عوض انتخاب شخص سوم و آن گاه روایت داستان با دیدگاه علی شاید کوششی است برای محو کردن فاصلهٔ بین نویسنده و مهرانگیز که شخصیت اصلی داستان است با به کار گیری دو عنصر واسطه یعنی راوی و علی. این مسأله به صورت مشابهی در «عید ایرانیها» دیده می شود که در

ن مورد فاصله یاد شده را راوی و دو کودک آمریکایی پر می کنند. در «صورتخانه» به یل این که با هنرمندی سر و کار داریم این فاصله کمتر است، یعنی فقط راوی شخص وم در فاصلهٔ مذکور قرار دارد که شاید این امر به موفقیت نسبی داستان کمک می کند. با ن توصیف شاید بتوان گفت که انتخاب راوی دانای کل محدود در این داستانها خود نقابی» دیگر است که این بار باید گفت نویسنده خود بر چهره می زند تا حقیقت غریبگی» خود را در میان طبقه ای که برای داستانهای خود انتخاب کرده، مخفی کند. همین زاویه انتخاب صورت سیاه یا سیاه کرده برای شخصیتهای این داستانها نه فقط سمبلی است برای طبقهٔ محروم که در ضمن توجه خوانندهٔ داستانها را روی این آدمها مرکز می دهد، بلکه شاید این «نقاب سیاه» که به چهرهٔ این آدمها زده شده به طور غیر

مستقیم، نمودار مانعی است که در راه کوششهای نویسندگان طیقه مرفه در ترسیم چهرهٔ واقعی و زندگی محرومین جامعه وجود دارد.

یادداشتها:

۱ ـ به گفتهٔ Minoo Southgate در مقاله‌ای با عنوان

"The Negative Image of Blacks in Some Medieval Iranian Writings," *Iranian Studies*, Vol.XVII, no.1 (1984):4

شخصیتهای سیاهپوست در ادبیات سنتی ایران به ندرت دیده می شوند. همان طور که از عنوان مقالهٔ مذکور برمی آید نویسنده به طور کلی تصویر منفی سیاهپوستان را در این ادبیات مورد بررسی قرار می دهد. ولی به طوری که خواهیم دید رویهٔ ترسیم و تجسم سیاهپوستان در ادبیات سنتی به عنوان موجوداتی «زشت روی با قیافه های کج و معوج، کم شعور و بی تمدن، به طور افراطی خوش با اشتهای جنسی بی رویه و به صورتی نامطلوب تأثیرپذیر از موسیقی و شراب» و نیز «آدمخواران کافری که با خدا درستیزند» در ادبیات معاصر ایران و تا آنجا که به بحث ما مربوط می شود در این سه داستان سیمین دانشور تداوم نیافته است.

۲ ـ سیمین دانشور، «شهری چون بهشت» از مجموعهٔ **شهری چون بهشت**، چاپ دوم (تهران: کتاب موج، ۱۳۵٤)، ص ۲۵-۵. شمارهٔ صفحات در متن مقاله به این چاپ مربوط می شود و سعی شده نقطه گذاری اصل کتاب حفظ شود.

۳ ـ سیمین دانشور، «عید ایرانیها» در مجموعهٔ **شهری چون بهشت**، ص ۲۳-۲۷.

٤ ـ شاید انتخاب دو بچهٔ آمریکایی هم در داستان اشاره‌ای به بچگانه بودن یا سطحی بودن این اصلاحات است.

۵ ـ سیمین دانشور، «صورتخانه» در مجموعهٔ **شهری چون بهشت** ص ۱۷۰-۱٤۷.

٦ ـ هوشنگ گلشیری در مقالهٔ خود «حاشیه‌ای بر رمانهای معاصر: بررسی آثار سیمین دانشور، جدال نقش با نقاش» **نقد آگاه** (تهران: انتشارات آگاه، ۱۳٦۳) ص ۲۰۸ - ۱٦۱ ساختمان «صورتخانه» را نیز کاملتر و بسامان تر از «شهری چون بهشت» می داند. (ص ۲۰۸).

۷ ـ برای بحث جامعتری در مورد بدبینی داستان نویسان ایرانی در مورد آیندهٔ ایران و طبقهٔ محرومین به

M.R. Ghanoonparvar, *Prophets of Doom: Literature as a Socio-Political Phenomenon in Modern Iran* (Lonhan, Maryland: University Press of America, 1984)

به خصوص فصل هفتم این کتاب مراجعه کنید.

۸ ـ هوشنگ گلشیری، ص ۱۸۶.

۹ ـ هوشنگ گلشیری، ص ۱۶۶

۱۰ ـ ناصر حریری، **هنر و ادبیات امروز: گفت و شنودی با دکتر پرویز ناتل خانلری، دکتر سیمین دانشور** (بابل: کتابسرای بابل ۱۳۶۶) ص ۲۶.

۱۱ ـ همان مرجع، ص ۲۸.

۱۲ ـ همان مرجع، ص ۹.

۱۳ ـ همان مرجع، ص ۲۸-۲۷.

۱۴ ـ و شاید به همین دلیل است که به قول جمال میرصادقی در مجموعهٔ **شهری چون بهشت** «خواننده [با شخصیتها] ارتباط عاطفی و احساسی برقرار نمی کند و آنها را تنها از دور می شناسد.» جمال میرصادقی، **قصه، داستان کوتاه، رمان: مطالعه در شناخت ادبیات داستانی و نگاهی کوتاه به داستان نویسی معاصر ایران** (تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۰) ص ۳۰۰.

آستین (نکزاس) ـ اردیبهشت ۱۳۶۷

نیمهٔ دیگر
nimeye-digar

فرم اشتراک

تاریخ پر کردن فرم اشتراک:
لطفاً نام و نشانی خود را با حروف بزرگ و خوانا بنویسید.

•مایلم با قبول اشتراک ٤ شمارهٔ فصل نامهٔ نیمه دیگر به انتشار آن یاری کنم.
•اشتراک مرا از شمارهٔ ..... شروع کنید.
•چک یا حوالهٔ بانکی بهای اشتراک به نام Nimeye Digar ضمیمه است.
•مبلغ ..... علاوه بر بهای اشتراک برای کمک به نشریه ضمیمه است.

لطفاً به نکات زیر توجه نمایید.

*شماره هایی که تا کنون انتشار یافته اند: ۱، ۲، ۳/٤ (شمارهٔ مشترک)، ۵، ٦.
*شماره هایی که تمام شده اند: ۲
*بهای اشتراک ٤ شماره (پست هوایی):
امریکا و کانادا: فردی ۱۸ دلار ــ موسسات ۳٦ دلار امریکا.
اروپا و سایر کشورها: فردی ۱۰ پوند ــ موسسات ۲۰ پوند.
*چک اشتراک برای امریکا و کانادا را به آدرس نیمهٔ دیگر در امریکا، و چک اشتراک برای سایر کشورها را به آدرس یا حساب بانکی نیمهٔ دیگر در بریتانیا ارسال دارید.
*برای اشتراک از طریق بریتانیا، حواله یا چک بانکی قابل پرداخت از طرف یک بانک داخل بریتانیا برای ما بفرستید. چک های بانک های خارج از این کشور هزینهٔ واریز سنگینی به همراه دارند.

تقاضای «**نیمه دیگر**» از کلیه نویسندگان و مترجمین

لطفاً در تهیه و ترجمه مقالات نکات زیر رعایت شود:

۱ ــ مقالات فقط یک روی کاغذ نوشته شود.
۲ ــ از هر چهار طرف (بالا، پایین، چپ و راست) لااقل ٤ سانتیمتر حاشیه گذاشته شود.
۳ ــ مقالات دست خط دو خط درمیان (۳ سانتیمتر فاصله) نوشته شود. و مقالات تایپ شده یک خط درمیان (۲ سانتیمتر فاصله) تایپ شود.
٤ ــ اطلاعات کامل درمورد منابع نقل شده (عنوان کتاب، نام نویسنده، محل چاپ، ناشر، تاریخ چاپ، صفحه نقل قول) گنجانده شود. یادداشتها و منابع همگی در آخر مقاله بیاید.
۵ ــ لطفاً در نسخه های دست خط از خط شکسته استفاده نشود.

nimeye-digar

نیمه دیگر

Subscription Form

Date:

Name & Address:

(Please tick where applicable)
* I wish to subscribe to four issues of Nimeye Digar.
* My subscription to start from issue No. .....
* I'm enclosing cheque / Money Order payable to Nimeye Digar.
* I wish to make a further donation of ..... to Nimeye Digar.

, 3/4 (Double issue),

the moment : 2
es (Air Mail):
al $18.00 - Institution
countries: Individual

ada should be sent to
ress, and those from
Nimeye Digar's bank

be made through a
ank charges.

Please Note:

* Issues published so far : 1, 2
  5/6.
* Issues that are out of print at
* Subscription fee for four issu
  Canada & U.S.A. : Individua
  $36.00 . Europe & other
  £10.00 - Institution £20.00.
* Payments from U.S.A. & Cana
  Nimeye Digar's U.S.A. addr
  other countries, should go to
  account/address in Britain.
* Payments to Britain should
  British bank to avoid high b

nimeye-digar

Persian Language Feminist Journal

No. 8, Fall 1988

Special Issue on

Simin Daneshvar

Iranian Woman Novelist

Guest Editor: Farzaneh Milani

Price: This issue £4.00/$8.00
(Regular issues are £3.00/$4.00

Subscription rates for four issues:
Individual: Europe, £10.00, all other places (airmail), $18.00
(Surface mail rates are the same as those for Europe.)

Cheques should be made to **Nimeye Digar.**

addresses are provided inside the front cover

نشریهٔ زنان

«گر زیبه یکس خواهترم، در خانه‌ات درختی خواهد
رویید و درختهایی در شهرت و بسیار درختان در
سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت
دیگر خواهد رسانید و درختها از باد خواهند
پرسید: «در راه که می آمدی سحر را ندیدی!»