

ویژه

سیمین دانشور



به همت فرزانه میلانی

«گریه نکن خواهرم. در خانه‌ات درختی خواهد
روید و درختهایی در شهرت و بسیار درختان در
سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت
دیگر خواهد رسانید و درختها از یاد خواهند
پرسید: «در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی!»»

نیمہ دیگر ویرہ سیمین دانشور

مجموعہ
و یادنامہ

۱۶

۲

۵۳

اسکن شد

نیمه دیگر

نشریه فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زنان

شماره هشتم، پائیز ۱۳۶۷

هیئت تحریریه: لیدیا آوانسیان، زهرا امیدوار، میترا پشتون، گلنساء رازی،
مریم صمدی، شیرین فروغی، شیدا گلستان، افسانه نجم آبادی، ناهید یگانه.

طرح روی جلد: مژده آق قویونلو

خط روی جلد: ضیاء میر عبدالباقی

بهای این شماره: ۴ پوند/ ۸ دلار.

بهای اشتراک چهار شماره (پست هوایی):

امریکا و کانادا: فردی ۱۸ دلار امریکا، موسسات ۳۶ دلار امریکا

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

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

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

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

نشانی پستی نیمه دیگر در بریتانیا

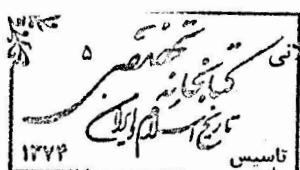
Account Name: Nimeye Digar
Account No: 50693294
Barclays Bank Plc.
Haringay Branch
London N4 1EB,
U.K.

حساب بانکی نیمه دیگر در بریتانیا

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

نشانی پستی نیمه دیگر در امریکا

فهرست مطالب



فرزانه میلانی	سخنی با خوانندگان
سیمین بهبهانی	یادداشتی از ویراستار
لیلی ریاحی	نیلوفر آبی در مرداب هم می روید:
والاس استگنر	مروری بر زندگی و جهان بینی دانشور
ترجمه فرزانه میلانی	یادها و خاطره ها
امین بنانی	نامه ای به سیمین دانشور
پرتونوری علاء	نامه ای به مادر باز یافته ام
فاطمه ابطحی	سلامی گرم به سیمین دانشور
	سیمین در استنفورد
	سیمین دانشور: زنی سرشار از زندگی
	در آنهمه نبوده ها، سیمین دانشور همیشه بود
میهن بهرامی	نقدها و تحلیلها
حمید دباشی	پژوهشی در آثار دانشور
احمد کریمی حکاک	حجاب چهره جان:
فرشته داوران	به جستجوی زری در سووشون سیمین دانشور
محمدرضا قانون پرور	یک تجریش است و همین یک آقا:
	تحلیلی از داستان «کید الخائنین»
	در تلاش کسب هویت
	با نقاب سیاه:
	تحلیلی از سه داستان کوتاه سیمین دانشور

سخنی با خوانندگان

با این شماره نخستین و یژه نامه نیمه دیگر به دست شما می رسد. شماره ای است و یژه سیمین دانشور که بی شک از والّا ترین نویسندگان معاصر ماست. اختصاص یک شماره از یک «نشریه زنان» به شناسایی یک زن نویسنده، آن هم نویسنده ای از طراز دانشور، نه توجیهی می طلبد و نه توضیحی.

از آغاز نشر نیمه دیگر بر آن بوده ایم که هرازگاه به جای شماره عادی نشریه شماره و یژه ای 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 دریچه تصویری زن در ادبیات و هم از این نظر که شعر، و در دوره اخیر ترنثر، 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 شماره ای را بعهده بگیرد. فرزانه میلانی را اولین بار از طریق یک مقاله «ملاقات» کردیم؛ مقاله ای درباره فروغ فرخزاد که در مجله مطالعات ایرانی چاپ شده بود.^۱ بر مبنای همان «دیدار» بود که از او تقاضا کردیم به فارسی مقاله ای بنویسد در همان زمینه و برای مجله ای که هنوز منتشر نشده بود. و آن مقاله که تحت عنوان «ندایی از دیار تجربه های عقیم عشق» در اولین شماره نیمه دیگر (بهار ۱۳۶۳) بچاپ رسید رهنمود ما شد به دعوت از او برای ویرایش شماره و یژه ای 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 شماره و یژه به سیمین دانشور اختصاص یابد.

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

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

از همه نویسندگان مقاله های این شماره نیز، که هریک با کار ارزشمندشان سهمی یگانه در خلق این مجموعه داشته اند، بی نهایت سپاسگزاریم.

هیأت تحریریه نیمه دیگر

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

یادداشتی از ویراستار

نیت اولیه این مجموعه معرفی نویسنده ناشناخته ای نیست. سمین دانشور را کمتر کتاب خوان ایرانی نمی شناسد. او سالها در صحنه ادبیات معاصر فارسی نقشی حساس و فعال داشته و نوشته هایش -- چه قبل و چه بعد از انقلاب -- رواج و مقبولیت عام یافته. با همه این وجود، آثار دانشور با عدم اقبال و بی عنایتی حیرت آوری از جانب منتقدان حرفه ای روبرو شده است. از آغاز کارنوویسندگی او، یعنی از چهل سال پیش تا به امروز، تعداد مقالاتی که به بررسی و نقد آثار این اولین زن داستان نویس محبوب ایرانی پرداخته انگشت شمار است.

نقد ادبی قاعداً باید پیشاپیش سلیقه و نیاز خوانندگان گام بردارد. ولی در چند دهه 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 می بازند و بقول دکتر عبدالحسین زرین کوب در کتاب **یادداشتها و اندیشه ها** «منتقد عصر ما آنجا که به نقد اثری می پردازد اگر نمی خواهد دوستی را دلنوازی کند و یا صاحب حشمتی را از خود خرمند بدارد، می کوشد حریفی را بشکند و یا از رقیبی کینه ای دیرینه بستاند. چنین منتقدی آن مایه 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 سازنده اثر را فراموش کند.» علاوه بر سنجهای صرفاً سیاسی و غرض ورزیهای شخصی خود سانسوری حاکم بر نقد معاصر نیز عقاید عاریتی و قالبهای از پیش ساخته و پرداخته را ترویج داده است. خود سانسوری پرده پوشی پذیرفته ای است که ظاهر و باطن، پوسته و هسته، درون و بیرون را از هم جدا می داند و جدا می خواهد. 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 می‌گوییم. خودسانسوری تکیه کردن بر عادات مألوف آباء و اجدادی است؛ نوعی کهولت فکری است؛ فردیت و هویت را در گرو جمع و بی‌چهرگی می‌نهد؛ در پشت اعتیادات جای امن و امان می‌جوید؛ قلم را به بند و ذهن را به زنجیر می‌کشد. در یک کلام، خود سانسوری یک نوع حجاب ادبی است.

اگر بپذیریم که مردان، سنجه‌های سیاسی و کتمان ادبی بر نقد معاصر ما حاکم بوده‌اند، آنگاه شاید دریابیم که چرا سیمین دانشور و دیگر زنان نویسنده و شاعر تا این حد طرف بیمهری قرار گرفته‌اند. طبعاً زمان جبران مافات فرا رسیده و این دفتر تلاشی است - هر چند محدود - در این راه و نخستین مجموعه‌ای که کلاً به تجزیه و تحلیل آثار و احوال دانشور اختصاص داده شده است. بدیهی است نتیجه کار جامع و کامل نیست. ولی آنچه به این مجموعه جلوه و جلای خاصی بخشیده همکاری گسترده 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 اندازه‌ها و سلیقه‌های مختلف و گاه متعارض برخوردارند. در کل، نیمی از مقالات به نقد و بررسی آثار دانشور اختصاص داده شده است و نیمی دیگر ابعاد گونه‌گون شخصیت او را برمی‌رسند.

طبیعی است وقتی سخن از سیمین دانشور و نوشته‌هایش به میان می‌آید گفتنی زیادی شود و دایره سخن تنگ. امیدواریم این مجموعه تنها سرآغازی برای کتابهای کاملتر و قدمهای استوارتر در آینده باشد.

فرزانه میلانی

نیلوفر آبی در مرداب هم می‌روید*

فرزانه میلانی

درخت مینیاتورزایی را دیده‌اید؟ تمام و یژگیهای یک درخت را دارد، ولی در دست باغبان پر تجربه هرگز قامت طبیعی خود را نمی‌یابد و تا توان ظرفیتش شکوفا نمی‌شود. جوانه می‌زند. برگ و گل می‌دهد. ریشه و شاخه می‌دواند. درخت است به مفهوم دقیق کلمه. ولی مینیاتور. زندانی گل‌دان. محبوس قاب و قالبی تنگ. خورشید بی دریغ بر آن نمی‌تابد. پرنده‌گان مهاجر در آن لانه نمی‌کنند. از زمزمه 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 می‌آید و از رشد و نمویش جلوگیری می‌کند.

خلاقیت ادبی زن ایرانی هم به سان درخت مینیاتورزایی از رشد طبیعی خود محروم بوده است. صحنه ادبیات ما در انحصار مردان بوده، دست اندرکاران چاپ و نشر نوشته‌های ادبی تا چندی پیش جملگی مردان بوده‌اند، نقد ادبی بیشتر ساخته و پرداخته 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 سرچشمه کهن مردسالاری تغذیه کرده است.

قیود دست و پا گیر همراه با سنتی مرد سالار مانع آن بودند که دانه‌های خلاقیت زن رشد کرده، به درختی تنومند و بارور تبدیل شود. نویندگی که تعهد و فعالیت مستمر و پیگیری می‌طلبد کمتر در قاموس زندگی روزمره زن راه یافته است. عوامل بازدارنده بسیاری (از قبیل داشتن نقشی حاشیه‌ای در اجتماع، فقر و عدم استقلال مالی، امکانات محدود و جوی 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 نویسنده بالقوه‌ای که در شرایط نامساعد زیستند و نطفه‌های خلاقیت در بستر بارور ذهنشان محبوس

مانند 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 خلایقشان عقیم نماند و سکوت سرنوشتشان نشد.

تازه، زنانی هم که بخت یارشان بود و نزد معلم سرخانه باریکه سوادآموزی بودند و احیاناً خلایقی هم داشتند آثارشان از حدود نوشته‌ها و یادداشت‌های خصوصی خودشان تجاوز نمی‌کرد و به دست دیگران نمی‌رسید. چون در حقیقت نفس نویسنده‌گی برای یک زن کشف حجابی بود از قلم، قیامی علیه سکوت، بی‌صدایی و بی‌چهرگی، عصیان نه چندان آسان در اجتماعی که تصویر و تصویرش از زن آرمانی زنی «محبوب»، «ساکت» و «صامت» بود و اغلب چون اوحدی می‌پنداشت:

چرخ زن را خدای کرد بحل قلم و لوح گوبه مرد بهل
کاغذ او کفن دواتش گور بس بود گر کند بدانش زور
او که بی‌نامه 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 بی‌مهری قرار می‌گرفتند و آثارشان به پنجه قهار فراموشی سپرده می‌شد. به قول کشاورز صدر در کتاب از رابعه تا پروین:

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

به عقیده 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 می‌رود که به کلی این مبحث از خاطره‌ها محو و موضوع ترجمه احوال زنان شاعر در گذشته به جایی برسد که ناچار بگوئیم: تو گویی که اصلاً زماذر نژاد.»^۲

اگر تذکره‌نویسان در قدیم سفینه‌های خود را مختص مردان می‌کردند و درصدد گردآوری آثار زنان بر نمی‌آمدند، نقادان ادبی معاصر به نوعی دیگر زنان را مورد بی‌عنایتی قرار داده‌اند. مثالهای فراوانی را می‌توان به عنوان مصداق بارز این بی‌مهری آورد. به طور مثال گروهی همچنان زن را فاقد قدرت آفرینش آثار بدیع و طراز اول می‌دانند. به نمونه‌ای که از کتاب تهمت شاعری نقل می‌کنم 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 -- آنهم شعر کهن و کلاسیک مشرق زمین -- دور می سازد.^۳

گروهی دیگر اساساً ارج و منزلتی برای نوشته زنان قایل نبودند و آنرا شایسته بررسی و مطالعه دقیق و همه جانبه نمی دانند. کمبود عیان نقدهای جدی و پرداخته بر نوشته زنان بازتاب چنین برداشت نقادان است. و سرانجام جمعی دیگر که ادبیات را منحصر به طبقه برگزیده و خاص مردان نمی دانند و به آن اندکی جامعیت و عمومیت می دهند حاضر نیستند زنان را به تنهایی در آن دایره تنگ خواص پذیرند. به همین سبب به جستجوی دایم و پیگیری برای یافتن مردی در زندگی زنان ادیب و هنرمند می پردازند تا میاداد خلافت زن امری مستقل و خودکفا پنداشته شود. نقل قول زیر از صدرالدین الهی نمونه ای است از این طرز تفکر:

«فروغ فرخزاد برکه 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 -- چه مرد و چه زن -- 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 گور ماهیها بدل نشوند. حاکمیت این میراث مردسالاری چنان عمیق و گسترده پذیرفته شده است که حتی نقادانی که در اشاعه و پخش نوشته های زنان همتی نشان داده اند در ارزیابیهای خود ابعاد گسترده 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 هر چیز 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 خلافت 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 -- از شاعر گرفته تا داستان نویس و منتقد -- حاشیه ای و رنگ پریده می ماند و جدی گرفته نمی شود. فضل و علم و ادب گویی باید در انحصار مردان بماند. زنان اگر هم جسارتاً قلم در دست گرفتند یا «برکه های بی تموج و تحرک» می شوند و نیازمند «سنگهای روشن مردانه» یا نوشته هایشان در سطح «درد دل کردن» و «راز دل گفتن» بررسی می شود 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 رسیده اند و بسان نیلوفری که خود را با چالاکي از اعماق مرداب بیرون می کشد و غنچه می دهد، نویسندگانی طراز اول شده اند. سیمین دانشور، نمونه بارز چنین پدیده ای است که در بوستان ادب معاصر رو یید و داستان نویسی را که تا پیش از او -- و علیرغم نقش فعال زن در قصه گویی -- 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، قمر السلطنه حکمت، زنی هنرمند و نقاش و مدتی مدیر هنرستان دخترانه هنرهای زیبای شیراز. دانشور کودکی را در خانواده ای متمکن و در کنار سه برادر و دو خواهر گذراند. دوران ابتدایی و متوسطه را در شیراز در مدرسه انگلیسی مهرآیین بود و در امتحانات نهایی شاگرد اول سراسر کشور شد. آنگاه به تهران آمد و در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت و در شبانه روزی آمریکایی اقامت گزید. پدرش در سال ۱۳۲۰ وفات یافت. سیمین در زبان و ادبیات فارسی لیسانس گرفته بود ولی به علت نیاز مالی مجبور به کار شد: «با وجود این که پدرم خیلی خوب پول در می آورد، وقتی که مُرد فقط هشتاد تومان در صندوقش پول بود. همه پولش را می بخشید. یک لیست بالا بلند مستمری بگیر داشت شش تا هم اولاد داشت و همه اینها می بایست تحصیل کنند و برای خودشان به اندازه کافی خرج داشتند. شبانه روزی آمریکایی گران بود. تا مسئله انحصار وراثت حل بشود و مادرم ملکی بفروشد و یا در هچل نقره و ترمه فروختن بیفتد، تصمیم گرفتم بروم و کار کنم».^۶ مدتی معاون اداره تبلیغات خارجی شد و بعد برای رادیو تهران و روزنامه ایران شروع به نوشتن مقاله کرد. مقاله هایی با امضای «شیرازی بی نام» که بابت هر کدام هفده تومان می گرفت. در همین ایام آتش خاموش شامل ۱۶ داستان کوتاه در اردیبهشت ۱۳۲۷ منتشر شد. بعضی از این قصه ها قبلاً در روزنامه کیهان، مجله بانو و امید چاپ شد.^۷ اگر چه خام و نپخته، این کتاب ظهور و حضور زن را در عرصه ادبیات منثور اعلام کرد و اولین مجموعه داستانی شده که یک زن ایرانی به چاپ رسانده است. هر چند نویسنده، آتش خاموش را هرگز در خور تجدید چاپ ندید اما دانه های فراوانی که بیست و یک سال بعد به باغی به وسعت سوسون تبدیل شد در این کتاب نهفته است.^۸ امتیاز عمده 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 رساله اش «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 نویسنده جوان ظاهراً استثنایی بوده است چنانکه سالها بعد دانشور با وفاداری و قدردانی که از ویژگیهای شخصیت اوست می گوید: «پنج سال زیر دستش کار کردم. هر چه کردم مدیون اویم، هر چه هستم مدیون اویم. اولین قصه ای که نوشتم برای او خواندم. توهان آتش خاموش چاپ شده. گفت: تو دانشمند نشو. دکترای ادبیات نگیر، قصه دیگران را نگوی بگذار قصه تو را بگویند.»^{۱۰}

آشنایی دانشور با همسر آینده اش آل احمد به هنگام بازگشتش از اصفهان، در یک اتوبوس مسافری و در بهار ۱۳۲۷ یعنی اندکی بعد از انتشار آتش خاموش اتفاق افتاد. این آشنایی به دیدارهای مکرر و سرانجام در اردیبهشت ۱۳۲۹ به ازدواج منجر گردید که با مخالفت پدر آل احمد همراه بود. او نمی توانست «زن مکشوفه» ای را به عروسی پذیرد و «روز عقد کنان به اعتراض به قم رفت و ده سال تمام به خانه پسرش پا نگذاشت.»^{۱۱} و البته پسر در این رابطه سخت بالید و نه تنها از آن منشعب نشد بلکه به یمن و برکت آن رشد‌ها کرد. به گفته خود او: «زمن سیمین دانشور است که می شناسید. اهل کتاب و قلم و دانشیار رشته زیبایی شناسی و صاحب تألیفها و ترجمه های فراوان. و در حقیقت نوعی یار و یاور این قلم. که اگر او نبود چه بسا خزعبلات که به این قلم درآمده بود. (و مگر در نیامده؟). از ۱۳۲۹ به این ور هیچ کاری به این قلم منتشر نشده که سیمین اولین خواننده و نقادش نباشد.»^{۱۲}

اندکی بعد از ازدواج و به سال ۱۳۳۱ دانشور با استفاده از بورس تحصیلی «فولبرایت» به تنهایی عازم ایالات متحده آمریکا شد و به مدت دو سال در رشته زیبایی شناسی در دانشگاه استنفورد به تحصیل پرداخت. در این مدت دو داستان کوتاه به انگلیسی در مجله ادبی پاسیفیک اسپکاتور و کتاب داستانهای کوتاه استنفورد از او به چاپ رسید.^{۱۳} این اولین باری بود که داستانهای کوتاه زنی ایرانی در نشریات ادبی آمریکا منتشر می شد. دانشور نقش سازنده اقامت دو ساله اش را در آمریکا چنین بررسی می کند: «از نظر تحصیلی در کلاسهای نویسنده گی خلاقه خیلی چیزها از استاد برجسته مان والاس استگنر آموختم و به طور وسیعی در جریان داستان نویسی و رمان نویسی آمریکا قرار گرفتم. تکنیک نویسنده گی خود را مرهون والاس استگنر -- این که روایت نمی کنم و نشان می دهم -- اینکه استاد و تخیل را به هم می آمیزم.»^{۱۴}

در بازگشت از آمریکا و در ضمن تدریس در هنرستان هنرهای زیبای پسران و دختران،

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 کرده ام، ولی هیچ چاره دیگری نداشتم. مثلاً می خواستیم یخچال بخریم، من همراه آفتاب را ترجمه کردم یا مثلاً می خواستیم قالی بخریم، کمدهی انسانی را ترجمه کردم.»^{۱۶} هرچند دانشور خود را همچون بسیاری از معاصرانش «قربانی» ترجمه می داند ولی تأثیر بسزایی که ترجمه رمانهای غربی بر تحول و تنوع داستان نویسی در ایران داشته و اینکه وسیله ای برای پذیرش عام و مقبولیت روزافزون 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 رشته «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 رتبه استادی ارتقاء نیافت. به گفته 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 نامه 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 همکاریاش از محبوبیت فزون از حد او در حیرت بودند. «روزی پیش از تشکیل شورای دانشکده، استادان دیگر، در حضور خودم درباره علت هجوم دانشجویان به کلاسهایم داد سخن می دادند. استادی فرمود: خانم دانشور در دادن نمره دست و دل باز است [...] استاد دیگری فرمود: علت محبوبیت خانم دانشور، جذابیت موضوع درسش است. استاد دیگری گفت: علت محبوبیتش لهجه شیرازی است [...] یکی دیگر از استادان گفت: شنیده ام خانم دانشور، آخر هر درسی از هنر روز ایران حرف می زند و نظر سیاسی او، مخالف دولت است و دانشجویان 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 زمزمه محبت هم بود و مادرانه و خواهرانه و خودمانی و صمیمی با دانشجویان برخورد می کردم، اجازه 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 بگویند 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 ترمی شد. در حقیقت جمع کثیری از اینان در طی سالیان دراز با پشتیبانی قاطعانه 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 پر فروش ترین رمان ایران بدل شد. هر چند پر فروشی رمانی الزاماً نشانه ارزندگی ادبی آن نیست اما با ۱۳ بار تجدید چاپ و فروشی افزون بر چهارصد هزار جلد این داستان بی تردید در زمره درخشان ترین آثار ادب معاصر ایران است.

وقتی توفیق **سووشون** امری مسجل شد و بسیاری از نقادان چاره ای جز پذیرفتن ارزش ادبی آن نداشتند باز به شیوه همیشگی جای پای مردی در آن یافته شد که این بار آل احمد بود. به سؤالی از مصاحبه اخیر **کیهان فرهنگی** با دانشور توجه کنید: «شما خود دلیل اقبال فراوانی را که به **سووشون** شده است بیشتر در چه 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 سابقه کتاب به خاطر مضامین گسترده 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 دلهامی نشینند. انتقادی که از روی همدردی و تفاهم 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 گیری از خصوصیات ملی و مضامین بومی و محلی مایه و ملاط خود را از جزئیات زندگی روزمره 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 در نتیجه حداقل از عکس برداری صرف از واقعیات قراردادی اجتماعی - نویس های ما در آن خبری نیست؛ سوم آن که رمان معاصر است چون ثبت تجربه صادقانه و درونی یک دوره تاریخی است از منظری بدیع برای ما، منظری که زن معمولی، و نه سر هم بندی، جعل و تحریف واقعیتهای تاریخی برای بزرگ نمودن

منیت‌های حقیرما. مهتر 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؟، مجموعه 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 نوشته‌های دانشور با استقبال خوانندگان ایرانی مواجه شد.^{۲۳}

میان اولین و آخرین اثر چاپ شده از دانشور، با همه اختلافات آشکار و تکامل گاه حیرت‌آورشان، نوعی تداوم و تجانس فکری وجود دارد. طبیعی است که این نوشته‌ها هم همچون هر اثر بدیع دیگر چندین لایه دارند و مطالب آنها را می‌توان در سطوح مختلف اما مرتبط خواند و ارزیابی کرد. کتابی چون **سووشون** با تصاویر نقش در نقش، قصه‌های تو در تو، و عبارات در هم تنیده، تعبیر مختلف می‌پذیرد و هر خواننده بنا به بضاعت احساسی و فکری و نیازهای درونی خود سهمی از آن خرمن سرشار بر می‌چیند. به عبارت دیگر، خواندن هر اثری در غایت بازآفرینی 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 تجربه‌ای است شخصی و احیاناً متفاوت با دیگری. به همین دلیل آثار ماندگار و طراز اول پذیرای ارزیابیهای متعدد و متفاوتند که هر کدام فقط جویباری از سرچشمه فیاض آثار بدیع است. ارزیابی من هم از آثار دانشور از این قانون مستثنی نیست. بافت زبان یا زمان، ابعاد فلسفی یا زنانه دیدگاه نویسنده، صناعت داستان نویسی و دهها چشم انداز دیگر که هر کدام مستحق ارزیابی مستقل و پرمایه‌ای است در این نوشته مد نظر نیست و دامنه سخن به بررسی اجمالی ساخت جهانی 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 یزگی عمده نوشته‌های دانشور است و جملگی آثار وی از هویتی خاص برخوردارند می‌توان از برخی مضامین اصلی آنها صحبت به میان کشید. خصوصیات که همچون رشته‌ای آتش خاموش را به غروب جلال پیوند می‌زند و مطرح کردن بحثی چون خطوط اصلی اندیشه دانشور را میسر می‌کند.

از آغاز نویندگی تا به امروز دانشور اعتدال را بینش حاکم بر داستان نویسی کرده است. اعتدالی که مروج دیدگاههای تجربیدی و امیال دست نیافتنی نیست. جزمی اندیشی و ساده‌انگاری به ندرت در این آثار دیده می‌شود و نویسنده نه معتقد به سلب مسئولیت از یک فرد اجتماعش است نه گناه تمام اشتباهات و اشکالات را به گردن یک فرد یا یک قشر می‌اندازد. به قول او «آدمها مطلق نیستند، معجونی هستند از ضعف‌ها و قدرت‌ها، در هر قشری، در هر طبقه‌ای می‌توان 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 نمی شود.

دانشور پشت دیوار شعارهای جذاب وعامه پسند خود را پنهان نکرد و تئوریهای دهان پر کن تحویل خوانندگاناش نداد. حتی در آتش خاموش هم می توان آگاهی به عبث بودن تئوریهایی که جای عمل را می گیرند پیدا کرد و اینکه آنها زائیده فضایی آغشته به یأس و ضعف و ناکامینند. «زندگی راحت و خوش در این مملکت مخصوص سفته بازان، دغلكاران، و مقاطعه کاران است، نه اهل علم و نه اهل دل! [...] به همین سبب اهل علم در این مملکت حساب کار خود را کرده و دانسته اند که از این راه دری به رویشان گشوده نخواهد شد و این است که کوششی هم نمی کنند از دانش خود در زندگی استفاده برند، یا آنرا منطبق به زندگی کنند و به همین دلیل است که در این کشور تئوری و حرف و فرضیه جای عمل و فعالیت و تجربه را گرفته است.»^{۲۶}

دانشور به چنبره فشار این حزب یا آن قدرت -- حتی در اوج حزب بازی اطرافیان و همسر و نزدیکانش -- تن در نداد و با هیچ یک مماشات نکرد. نه حق السکوت گرفت و نه دیگران را مجبور به سکوت کرد. نه به انفعال و اختگی ارج گذاشت و نه مروج عصیانهای افراطی و سازش ناپذیر شد. نتیجه چنین دیدی از طرفی محروم بودن از نان قرض دادنهای متداول حزب و رفقا و بگيرو و بیندهای سیاسی است و از طرفی دیگر رهایی از جبهه گیریهای متخاصم و دیدگاههای فرمایشی. «البته من هیچگاه عضو حزب سیاسی نشدم چرا که نمی خواستم دنیا را از پشت یک عینک خاص ببینم و همه چیز را هم ببینم [...] به نظر من آدم نباید خودش را به یک ایدئولوژی سیاسی بفروشد. به خصوص یک نویسنده، من نمی توانم در دام «ایدئولوژی» بیفتم. ایدئولوژیها مثل موج می آیند و می روند.»^{۲۷}

شاید ایدئولوژیها مثل موج بیایند و بروند ولی عده ای را هم با خود به غرقاب سیاست زدگی می برند. آنجا که حاکمیت منطق و احساس در کف ظاهرأ با کفایت حزب گذاشته می شود. آنجا که مشغله های ذهنی ابعاد انسانی را از دست می دهند و «سیاسی» می شوند. آنجا که خیر و شر، دوست و دشمن، درست و نادرست معنایی مطلق و ابدی می یابند. آقای فتوحی در *سووشون* نمونه بارز چنین سیاست زدگی است. او معلم مشهور تاریخ شیرازست و «بت جوانهای تازه بالغ» شهر.^{۲۸} خواهرش، از مبارزان آزادی زن، علیه قیود دست و پا گیر قیام کرده است و راهش ناگزیر به جنون منتهی شده است. ولی آقای فتوحی که پیوسته سودای رهایی خلق را در سر می پروراند به نجات خواهر درمانده و در بندش کوچکترین عنایتی ندارد، خواهری که در اوج تنهایی و نیازمندی و استیصال دایماً چشم به راه اوست. و وقتی زری به بی مهری او نسبت به خواهرش اعتراض می کند، آقای فتوحی جواب از پیش آماده و به خیال خود دندان شکنی در آستین دارد: «باید جامعه را طوری بسازیم که خواهر هیچ کس دیوانه نشود. جنون خواهر من نشان

بیماری اجتماع است. توده‌های وسیع را که متشکل کردیم و به قدرت که رسیدیم احقاق حق می‌کنیم.^{۲۹} و تا «احقاق حق» بشود و آقای فتوحی به «قدرت» برسد خواهر بیمار و منتظر مستحق هیچ مهر و محبت و عیادت نیست. شاید چون روابط انسانی دیگر در حیطه تنگ و تاریک ذهن شعار زده آقای فتوحی نمی‌گنجد حق خواهر او در «احقاق حق» توده‌های وسیع گم می‌شود. شاید سیاست برای او حجاب حاجبی است که در پناه آن می‌تواند عدم توانائیش را در ایجاد هر نوع تماس انسانی توجیه کند. شاید با قبول مسئولیت‌های ناکجا آبادی او خود را از ابتدایی‌ترین مسئولیت‌ها معاف می‌کند. ظاهراً با از خود گذشتگی فکر همه را می‌کند ولی فکر خویشان و نزدیکان را نه. به خلق‌ها عشق می‌ورزد ولی شاید دیر زمانی است سرچشمه جوشان عشق در وجودش خشکیده است و فقط دره‌ای خشک به جای گذاشته. فضایی که مالا مال از کینه و خصومت شده و جایی برای انعطاف و دودلی و مهر به تک‌تک و نزدیکترین «خلق‌ها» باقی نگذاشته. گویی آقای فتوحی نمی‌تواند هم تعهد به خلق‌ها را بپذیرد هم مهربانی به نیازمندترین خویشانش را. گویی برادر بودن او با سیاسی بودنش در تعارض است. نمی‌تواند هر دورا با هم آشتی بدهد. نمی‌تواند هم برادر باشد هم سیاسی. نمی‌تواند 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 می‌آموزد. همان حزبی که آزادی فرد را امروز می‌گیرد 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 کشیده شق ورق 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 بودم.. گفت: مادر بهشان گفتم مادر مادرم هر روز صبح نان خشک خالی می‌خورده و نان خشک خالی دندان جلوش را شکسته.»^{۳۰} بدین سان دامنه تظاهر چنان گسترده می‌شود که نه تنها فرد را به صحنه پردازی داوطلبانه و می‌دارد بلکه باعث تحریف وقایع و پرده پوشی حقایق می‌شود. و نه تنها برای دیگران که برای خود نیز. تظاهر مصلحتی تبدیل به جهالت می‌شود. حقایق گذشته رنگ می‌بازد تا موهوماتی مطابق میل و رغبت «رفقا» جای آن بنشیند. صداقت می‌رود و ریا سر می‌رسد. انعطاف می‌رود و تعصب می‌آید. ایمان و اعتقاد به گونه‌ای حیرت‌انگیز تزلزل می‌یابد و جای خود را به خشک مغزی می‌دهد.

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 همزمانش بین روشنفکران («پیشرو») در حکم کفر و از جمله نوادر بود دانشور به انتقاد از آنان نشست.

شاید در عرصه 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 از پیش ساخته شده. زندگی را کمتر در تجلیات فردی جستجو کرد و عمدتاً شیفته زندگی «توده ها» شد؛ آن چهره عام و مخاطب خیالی که برایش چندان هم ملموس و مشخص و آشنا نبود. آن مخاطب خیالی که قهرمان آرمانی هم شد و ویرگیها و ابعاد انسانی خود را از دست داد. به بیانی کوتاه، علیرغم شکوفایی چشمگیرش این ادبیات بطور عمده ترویج دهنده کمالات ناکجا آبادی شد و دست در گریبان تضادی عمیق به اشاعه افکار افسونگر و افسانه ای پرداخت.

دانشور هنر را هرگز وسیله نکرد و از این رو نیازی نداشت شخصیتهای داستانهایش را متاعی برای عرضه جهان بینی خود کند. در آثار او به حریم هنر و آزادی انسانها از کوچک و بزرگ، زن و مرد، پیر و جوان -- چه در صحنه زندگی و چه در حیطه خیال -- احترام گذاشته شده است. به همین دلیل بیشتر قهرمانها و حتی ضد قهرمانهایش مقوایی و یک بعدی نیستند. گوشت و پوست دارند و در رگهایشان خون در جریان است. تصویری تجربیدی نیستند. آزادی عمل دارند و زنده زنده در تابوت ایدئولوژی یا استبداد خالق خود مدفون نمی شوند. به قول خود او: «شگرد من این است که شخصیتهای داستان یا رمانم را آزاد می گذارم تا از دستم در برونند و خویشتن خویش را بیابند و دیگر جزیی از شخصیت خودم نباشند. به طبیعت و می گذارم یعنی به طبیعی بودن و به ذهن آزاد و تداعی آزاد ذهنم اعتماد می کنم. بارها شده، شخصیتی که جزیی از نهاد مرا دربر داشته، به من

دهن کجی کرده است و استقلال خود را باز یافته و اصلاً راه دیگری رفته، نه راهی که من قصد داشته ام پیش پایش بگذارم.»^{۳۱}

و این بیش از صناعت داستان نویسی، نشانه اصالت تفکر دانشور است. تفکری که به آزادی فردی و استقلال انسانها احترامی راستین دارد. تفکری که هر چند به معنی متداول زمانه اش «سیاسی» نیست ولی در حقیقت 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 شده ترین روابط افراد را مورد سرزنش قرار داد تا تجلی سیاست را در قلمرو گسترده تر امور روزمره باز آفریند. 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 اندیشه اجتماعی - سیاسی هر دوره را می توان بهتر و بدون تعصب و تعبد تصویر کرد. روابطی که بنحوی - پوشیده یا آشکار - 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 خواسته خود نویسنده است که گفته: «می خواستم شاهد زمانه خود باشم و به خواننده اطمینان بدهم که آنچه را شهادت داده ام دروغ نیست. آن آتش زقومی را که خورده ام و دهنم را سوزانده...»^{۳۲}

اگر چه 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 تخیل، بازتابی از واقعیت عینی در ذهن بارور نویسنده. اگر صرفاً در آنها دنبال داده های تاریخی بگردیم، بدیهی است که جای هنر و تاریخ را اشتباه گرفته ایم. حتی موقعی که یک واقعه تاریخی مضمون داستان است، باز آفرینی مجدد آن در الگو و قالب خلاقه به آن کیفیتی متمایز از گزارش تاریخی می دهد. داستان اثری خیالی است و برداشتی تخیلی شیرازه آن را به هم می بافتد. 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 هر چند دانشور نه سند تاریخی نوشت و نه رساله سیاسی ولی مسائل فرهنگی و سیاسی بسیار ارزنده و اغلب محذوف 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 مذکور است.^{۳۵} تاریخی که مردان برای مردان و درباره 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 در پیش گرفت و چشم اندازی وسیع و گسترده از زندگی زن را در پیش چشم خواننده گذارد. این تأکید بر اصالت، تجارب، تخیلات و عواطف فردی و شخصی زن بادانشور به رمان فارسی راه یافت. البته منظوم این نیست که پیش از او زن در داستانها جایی برای خود نداشت. ولی همچنان که در اجتماع به طور سنتی هویت فردی زن در پشت دیوارهای اندرون مستور بود و در کل سرنوشتش در دست جمع و فردیتش در گروی مرد بود، سیمای او در ادبیات منثور و مردانه هم به طور عمدۀ کلی و تحت الشعاع مردان بود. انسانی واقعی به معنی اخص کلمه با ویژگیهای خصوصی و رفتار فردی نبود. یا مثال بود یا نمونه. نمادین بود. نماینده خیر یا خود شر. زنی کلی که نمونه ای از سرگذشتی کلی بود با خصوصیات کلی.

دانشور رسالت خود را در «نشان دادن ذهنیت زن ایرانی» با تمام فردیت و خصوصیات درونی و بیرونی می داند، آن هم نه فقط زن «روشنفکر و باسواد ایرانی»^{۴۶} از زری گرفته تا نسرین، از دده بزم آرا تا مادر فردوس، از منصوره تا عمه خانم و عمقزی، هر کدام شخصیت و طبقه و سرنوشت خاص خود را دارند. نه وسیله ای برای القای جهان بینی نویسنده اند و نه سیاهی لشکر، نه به اوج زیبایی و پاکی پرواز می کنند نه به قعر کراهِت و ناپاکی نزول؛ نه عجز و عروس صد دامادند و نه حوری و فرشته. موجودیت آنها مصلوب تصویری از پیش ساخته نیست. زن اند، یعنی انسان اند و پیچیدگیها و ابعاد انسانی و نه نمادین خود را نشان می دهند.

با بررسی شخصیتهای زن داستانهای دانشور به این نتیجه می رسیم که اغلب زنان تحصیل کرده و به اصطلاح متجدد این داستانها عاقبتی سخت تیره دارند. اگر خانم مسیحادم از راه جنون تا سر حد خودکشی می رسد، قهرمانهای «اشکها»، «آتش خاموش»، و «مدل» رهایی را در خودکشی می بینند و خانم فتوحی راهش به دیوانگی ختم می شود. او که خطر باز حرفه ای است علیه انضباط اخلاقی و عاطفی تحمیلی بر زن قیام می کند تا به کشف حجاب ظرفیتها و استعدادهای نهفته خود دست یابد. او در بیان بی پرده وجودش جانب مقررات اجتماعی را رعایت نمی کند و بند از پای جسم و قلم بر می دارد و پرخاشگرانه به مفهوم اخلاق و قدرت و فضای آلوده به اختناق دنیای زن اعتراض می کند. ولی این نماد سرکشی و آزادیخواهی راهی بجز تیمارستان نمی یابد. خانم فتوحی زنی جوینده و در غایت بازنده است. طرد او -- چون بسیاری دیگر -- به وادی انزوا و دیوانگی کفاره جستجوی پیگیرش برای یافتن هویتی مستقل و خود ساخته است. او از سنت گسسته ولی اطرافیاننش نمی خواهند جهان مأنوس و مألوف آباء اجدادی را از دست دهند. او می خواهد با احراز و اثبات فردیت خود ابراز وجود کند ولی اطرافیانش توان

تحمل چنین تافته جدا بافته ای را ندارند. او به جستجوی فضایی باز برای تحرک و رشد و رهایی است ولی اطرافیانش سکون و سکوت را برآورده اش 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 تجربه 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 درونمایه 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 سعادت مندتر 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 وزری قس سیم وزر):

«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 دست زنان نبوده و نیست. خشونت، بمب اتمی، استعمار و استثمار، بیگانگی و از خود بیگانگی بر آن حکم فرماست. به اضافه، سایه شوم مرگ لحظه ای رنگ نمی بازد و از انسان فانی سلب آسایش و آرامش می کند. «نفس خود زندگی» به قول دانشور «یک پدیده 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 قصابخانه ای 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 غمنامه ای 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 [...] بین، من غروب جلال را نوشتم، تلخ ترین حادثه 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 جرعه ای می شسته شود. او هرگز دیده بر واقعیات نیست و از بیان ناکامیها و مصائب طفره نرفت. ولی در ضمن چون بوف و بوتیمار هم نوحه غم سر ندارد. جهان را سراسر رنج و شر ندید و تلاش برای بهزیستی و شادی را کوششی مذبوحانه و نابخردانه نشمرد. دایره 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 روشنائی ندارند. قصه 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 عقیده 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، دارم و درخت را به گفتگو می دارم، خورشید را و می دارم درختها را نوازش بکنند، درختها را و 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 سوشون چنان چهره نیمه اسطوره ای - 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 سوشون مغلوب و مفتون یوسف است. او چنان مجذوب همسرش است که شخصیتش در نیازها و امور روزمره 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 لحظه ای که او را می بینیم بر ذهن و اندیشه زری مسلط است و گویی او را تسخیر کرده. شاید به همین دلیل است که علی رغم همه عشق و محبت بین آن دو فقط بعد از مرگ یوسف است که زری فردیت خود را بازیابی: «زری مثل مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانای اسرار به اونها 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، صحنه زندگی، با سرنوشت و نقشی از پیش تعیین شده. در بند. محجوب در حجاب «مردانگی». مرد و همیشه مرد و باز هم مرد با ویژگیها و خصوصیات انعطاف ناپذیر «مردانگی». یوسف لحظه‌ای 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 چهره 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 در پی متوسل می شود تا یوسف همچنان در مستند قهرمانی و خدشه ناپذیر «مردانگی» باقی بماند.

و بهای این ابرمردی چه گزاف است چون در سراسر کتاب یوسف شاهد تحول و تحرکی در شخصیت و اندیشه خود نیست. برعکس زری مدام در تکامل است. اگر در اولین خطوط کتاب او را ترسان و لرزان می بینیم در واپسین لحظات دیگر از «هیچ کس و هیچ چیز نمی ترسد». اگر در آغاز مرغی در قفس است بالاخره از قفس رها می شود و «نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن». و همین رشد و انعطاف و تغییر پذیری، همراه با تردید و دودلی از زری چهره‌ای 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 گسترده 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 شیفته اوست. شاید چون چاره 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 دلبسته 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 از سویی دیگر این دبستگیها و وابستگیها زیباترین و انسانی ترین و ویژگیهای زری است و از دیگر سوسد راه تکامل و آزادیش.

راوی غروب جلال هم مانند زری در *سروشون* شیفته همسر خویش است. در حقیقت جلال فضا را چنان بر راوی تنگ کرده که کتابی که در اولین صفحه‌اش «حدیث نفس» خوانده شده تبدیل به یادبودنامه می شود. در حدیث نفس یا به اصطلاح فرنگیان «اتوبیوگرافی» نویسنده قهرمان و محور اصلی کتاب است. در این گونه ادبی که قلب غرب را در یک قرن اخیر تسخیر کرده و به دلایل فراوان در ایران اقبال چندانی نیافته، ناظر همان منظور است و شاهد همان مشهود. یعنی رکن اساسی حدیث نفس بر بازآفرینی

زندگی خود نویسنده استوار است. ولی در غروب جلال قهرمان اصلی نویسنده نیست. هرچند روایت از زبان اوست ولی قهرمان واقعی جلال است که در مرکز کتاب قرار دارد. در این دفتر کوتاه که کمتر از پنجاه صفحه دارد بیش از صد بار نام «جلال» آورده شده است در حالی که در حدیث نفسی که خود آل احمد تحت عنوان **سنگی بر گوری** نوشته فقط یک بار، آن هم در چند کلمه آغاز کتاب و گویی برای سپیم شدن در طرح اصلی آن، نسّامی از دانشور برده می شود: «ما بچه نداریم. من و سمین».^{۴۷} و از این پس حضور دانشور بیش از سی بار با عنوان «زنم» مطرح می شود. شاید هم طبیعت توان آرمانی شدن را بیش از بندگان خدا دارد.

به هر سبب، داستانهای دانشور به طور عمده روایت امید و مقاومت و مبارزه است. قصه بازماندگان و دوام آورندگان. قصه تلاش و امید. قصه نور و نوید. قصه ای که بالاخره به پوچی منتهی نمی شود و در آن امید از لابلای درزهای سنگ و سیمان و ستیز سر برون می آورد تا نوید روزهای بهتری را بدهد. بقول خود او در سخنرانی شب افتتاحیه ده شب شعر: «آیا زندگی انسان در واقع هیچ و پوچ است؟ زندگی که در آن وقوف و آگاهی و دریافت هنرمندانه واقعیت حتی نسبت به جنگهای اتمی موجود است نمی تواند پوچ باشد. زندگی که در آن امید و دوستی و عشق و گل و شعر و موسیقی هست نمی تواند پوچ باشد، زندگی که در آن مبارزه هست به شرطی که راه آن با حق و حقیقت سنگفرش شده باشد نمی تواند پوچ باشد».^{۴۸} و زندگی چنان که دانشور تصویری می کند هرگز پوچ نیست. حتی در اوج نا کامی و نامطلوبی شرایط، دانه های امید در گوشه و کنار می رویند. نمونه بارز چنین دیدی پایان **سووشون** است. شیراز همچنان تحت سلطه میهمانهای ناخوانده است. متفقین که خود را بر مردمی بی طرف تحمیل کرده اند اندک اندک قدرتی بیشتر یافته اند و حکومت محلی بی شرمانه از آنها دستور می گیرد. فقر، فلاکت، بیماری، و قحطی مردم را به روز سیاه نشانده. فرصت طلبانی چون خان کاکا و عزت الدوله، خود فروشان حرفه ای، بر اسب مراد سوارند. یوسف، پهلوان متهور و جسور به تیر ناحق به قتل رسیده. مبارزه حق طلبان مواجه با شکست و ناکامی شده و زری به سر حد جنون سفر کوتاهی کرده است. با همه این وجود کلام آخرین کتاب و پیام آن آغشته به امید است: «گریه نکن خواهرم. در خانه ات درختی خواهد روید 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!»^{۴۹}

و در ازدحام شب، زمزمه باد از لابلای آثار دانشور شنیده می شود که به درختان، یک یک، می گوید: «سحر بودنی نیست».

حواشی:

۵ در تدوین این مقاله از پیشنهاد های کاوه صفا، عباس میلانی، امین بنانی، افسانه نجم آبادی، امین عالیمرد، محمود امید سالار، فرامرزنعم، ژیللا ملک زاد و مینا عرفانی بهره برده ام. از راهنمایی های بی دریغشان سپاسگزارم.

۱- امثال و حکم، دهخدا، جلد دوم، صفحه ۹۲۱.

۲- کشاورز صدر، از رابطه تا پروین. تهران. چاپ کاویان، ۱۳۳۵.

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

۴- امیر اسماعیلی و ابوالقاسم صدارت. جاودانه. تهران. انتشارات مرجان. ۱۳۴۷. ص ۸۳.

۵- شجاع الدین شفا. شاعره ها. تهران. کانون معرفت. ۱۳۳۳. به «چند کلمه درباره این کتاب» رجوع کنید.

۶- ناصر حریری. هنر و ادبیات امروز. گفت و شنودی با پرویز ناتل خانلری و سیمین دانشور. بابل. کتابسرای بابل ۱۳۶۶. ص ۱۷.

۷- هشت داستان از ۱۶ داستان آتش خاموش اقتباس است. «سایه» از یک داستان کوتاه انگلیسی اقتباس شده و ۷ داستان آخر کتاب اقتباسی است از «او هنری» نویسنده آمریکایی.

۸- در مورد تلفظ نام این کتاب دانشور می گوید: «سوشون به فتح سین، شکسته شده یا تلفظ محلی «سیاوشان» است و معنای آن زاری کردن به سوگ سیاوش است. چون شیراز بها سیاوش را به فتح واو تلفظ می کنند، بنابراین تعزیه سیاوش را هم سوشون به فتح سین می گویند. اما سوشون به ضم واو اول و فتح واو دوم هم غلط نیست چرا که در تهران سیاوش می گویند-- به ضم هر دو واو-- اما چون صحنه اصلی رمان در شیراز است و تعزیه را هم تا مدتها در ممسنی و بیشتر اطرافگاه های عشایری دادن و سوشون را به فتح سین تلفظ می کردند، غرض خود من هم همین تلفظ است.» کیهان فرهنگی، سال چهارم، شماره ۶. شهریور ۱۳۶۶. ص ۱۰.

۹- دکتر فاطمه رضازاده محلاتی سیاح در سال ۱۲۸۱ شمسی در شهر مسکومتولد شد. تحصیلات خود را در مسکو گذراند و بعد از اخذ درجه دکترا و چهار سال تدریس در دانشگاه های روسیه در سال ۱۳۱۳ به ایران آمد. ابتدا در دانشسرای عالی و از سال ۱۳۱۷ در دانشگاه تهران تدریس کرد. دکتر سیاح به سال ۱۳۲۶ در تهران درگذشت. برای شرح مفصل زندگی و آثار وی رجوع کنید به نقد و سیاحت: مجموعه مقالات و تقریرات دکتر فاطمه سیاح. به کوشش محمد گلبن. تهران. انتشارات توس. ۱۳۵۴.

۱۰- ماهنامه مفید. شماره سوم دوره جدید. تیرماه ۱۳۶۶. گفتگوی هوشنگ گلشیری با سیمین دانشور (۲). ص ۱۸.

- ۱۱ - سیمین دانشور. غروب جلال. تهران. انتشارات رواق. ۱۳۶۰. ص ۱۷.
- ۱۲ - 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 - هنر و ادبیات امروز. ص ۳۳.
- ۱۵ - ترجمه های دانشور عبارتند از سرباز شکلاتی، از برنارد شاو (۱۳۲۸)؛ دشمنان و باغ آلبالو از چخوف (۱۳۳۱، ۱۳۴۷)؛ بئاتریس از شینتسلر (۱۳۳۲)؛ کمدی انسانی از ویلیام سارویان (۱۳۳۳)؛ داغ ننگ از ناتانائیل 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 - الفباء. دوره جدید، جلد چهارم. پائیز ۱۳۶۲. «پای صحبت سیمین دانشور» گفتگوی فرزانه میلانی با سیمین دانشور. ص ۱۴۷.
- ۱۷ - 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 - الفباء. ص ۱۴۹.
- ۱۹ - کیهان فرهنگی. ص ۸.
- ۲۰ - کند و کاو. ص یک.
- ۲۱ - کیهان فرهنگی. ص ۱۰.
- ۲۲ - هوشنگ گلشیری: «جدال نقش با نقاش». نقد آگاه. تهران. انتشارات آگاه. ص ۱۶۴.
- ۲۳ - 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 - سیمین دانشور. سووشون. تهران، انتشارات خوارزمی. ۱۳۴۸. ص ۲۳۴.
- ۲۵ - ماهنامه مفید. ص ۲۰.
- ۲۶ - سیمین دانشور. آتش خاموش. تهران. ۱۳۲۷. ص ۹.
- ۲۷ - الفباء. ص ۱۴۸.

- ۲۸ - سووشون. ص ۱۰۵.
- ۲۹ - همانجا. ص ۲۱۵.
- ۳۰ - همانجا. ص ۱۵۲.
- ۳۱ - کیهان فرهنگی. ص ۱۰.
- ۳۲ - ماهنامه مفید. ص ۱۷.
- ۳۳ - Milan Kundera. *The Art of the Novel*. Translated by Linda Asher. New York: Grove Press. 1988. p.44.
- ۳۴ - ماهنامه مفید. شماره دوم دوره جدید. خرداد ۱۳۶۶. گفتگوی هوشنگ گلشیری با سیمین دانشور. (۱). ص ۲۷.
- ۳۵ - رضا براهنی. تاریخ مذکر. تهران. چاپخانه محمد علی علمی. ۱۳۵۱.
- ۳۶ - الفباء. ص ۱۵۳.
- ۳۷ - همانجا. ص ۱۵۶.
- ۳۸ - کیهان فرهنگی. ص ۸.
- ۳۹ - سووشون. ص ۱۹۲.
- ۴۰ - هنر و ادبیات امروز. ص ۴۲.
- ۴۱ - ماهنامه مفید. تیرماه ۱۳۶۶. ص ۲۰.
- ۴۲ - ماهنامه مفید. اسفندماه ۶۵. ص ۲۶.
- ۴۳ - فروغ فرخزاد. ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد. تهران. انتشارات مروارید. ۱۳۵۳. ص ۵۶.
- ۴۴ - ماهنامه مفید. تیرماه ۱۳۶۶. ص ۱۷.
- ۴۵ - سووشون. ص ۲۸۸.
- ۴۶ - همانجا. ص ۱۳۲.
- ۴۷ - جلال آل احمد. سنگی بر گوری. تهران. انتشارات رواق. ۱۳۶۰. ص ۱۰.
- ۴۸ - ده شب. شبهای شاعران و نویسندگان. به کوشش ناصر مؤذن. تهران. انتشارات امیرکبیر. ۱۳۵۷. ص ۱۴.
- ۴۹ - سووشون. ص ۳۰۳.

نامه‌ای به سیمین دانشور

از سیمین بهبهانی

سووشون را دخترم ارمغانم کرد

پسین

آغاز کردمش

— حکایت درد:

لاله زاران سرخ

آفتابگردان زرد..

زری می اندیشید

به خوانچه عقد

ونانی بزرگ

از برگ گل:

— چند گرسنه را

سیر خواهد کرد؟

شب

از میان می شکست...

یوسف را

هنوز

گرگی ندریده بود

سحر

طلایه می بست

اسلحه

آنجا که باید

رسیده بود

نیمروز

چرخه زرین

به سرایش پسن

می پیوست...

عمه

سکه ها را

در آستر کشیده بود

شامگاه

در خون 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 بسیار پرورده ای و همسر جلال آل احمد بوده ای و بسیار محبوبی. آرزوی دیدارت با من بود، اما خود نیز چنان گرفتار تنیده های خویش بودم که آرزو را به سرکوب فراموشی می سپردم.

پس از انقلاب، در کانون نویسندگان، با منصور اوجی دیدار کردم که در شیراز به سر می برد و شیرازی است. با تو مکاتبه ای داشت؛ و پس از دیدار با من نیز، در نامه هایش غالباً از تو سخن می گفت. به او نوشتم که «می خواهم سیمین را ببینم.» (می بینی که چگونه لقمه را از پشت سر به دهان گذاشته ام؟) به هر حال، از تهران به شیراز و از شیراز به تهران میان من و تو قرار دیداری نهاده شد (از این محبت دوستم، اوجی، سپاسگزارم).

روز موعود رسید. با چند شاخه گل و یکی دو تا از کتابهایم به خانه ات 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 زیباروی، دلم را پرازیگانگی کرد، دختری خندان مثل خودت، دخترت لیلی... گفتم: «چه دخترقشنگی!» خندید و گفت: «شما را پیش از این دیده ام. به مدرسه ما آمده ای و برایمان شعر خوانده ای.» مه آلوده چیزی به خاطر گذشت.

آنگاه برادرت را دیدم، سرلشکر هوشنگ دانشور را، بسیار متین و مؤدب. هر قدر 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 چه قدر از این دیدار سرشار بودم. تو را بیش از آن که تصویری 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 قرار ی یافته بود. پرنده بی آشیانی را آشیانی بخشیده بودی. دوستی ها نعمتند، بهشتند، آرامشند؛ دوستی ها دوستی اند.

«روزگار وصل خویش» را باز جسته بودم، «اصل خویش» را. آشناینها 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 رگهای می دوید و انگار عواطف در دلم ضربان داشت. انگار در قرون گذشته، در اعصار دور دست، پاره استخوان دنده سموری بودم که با آن گیسوانت را شانه کرده بودی، انگار کاسه صدفی بودم که از آن آب نوشیده بودی. انگار شاخ تو خالی کوچی بودم که در آن دمیده و صدایم کرده بودی، و تو... انجیر بنی بودی که در آرامش سایه اش بودهای 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!» دوسه روز پس از آن که از دست دادمش، گریه کنان از تو پرسیدم: «مرگ جلال را چگونه تحمل کردی؟» گفتی: «انسان اسطوره مقاومت است؛ خود می داند که چگونه تحمل کند و تونیز تحمل

خواهی کرد.» و لبخند همیشگی بر لبانت بود. راست می گفتی... تحمل کردم. دخترت لیلی تا زمانی که به خانه بخت رفت، همیشه در دیدارهای ما حضوری شادی بخش داشت. لیلی شعرهایش را می خواند و می گفت: «داستانی نوشته ام و نمی دانم با قهرمان آن، که پسر بچه بسیار خوبی است، چه کنم؟ نمی خواهم سرنوشت تلخی برایش بسازم، زیرا دوستش دارم.» می بینی که ما چگونه در او هام خود زندگی می کنیم؟ آفریده های ما پاره ای از وجود ما هستند، عزیزند، به سرنوشتشان علاقه مندیم. این تمثیلی از آن آفریننده کل است که بی گمان ما را دوست دارد... اگر لیاقت این دوستی را داشته باشم.

اکنون دیگر، برادرت هوشنگ خان و پسر علی شرکت کنندگان همیشگی دیدارهای ما هستند. (زندگانی شان دراز باد!) خوش دارم هر چه می سرایم برایت بخوانم. همه 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 نبوده ای. می گویم که همیشه مادر بوده ای: 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 کرده ای، در اندیشه و در ذهن و حدّ والای تجربه همین است. تو زری را به هنگام باروری توصیف کرده ای، آن گونه که هر که بارور شده باشد می داند که این توصیف تا چه حد به کمال نزدیک است. شیشه های عرق شاه تره را در زیر زمین خنک به یاد بیاور: زری باردار است و شیفته وار از آن می نوشد. تو زن را خوب می شناسی. فداکاری را در او مجسم می دانی. استقامت را در او به نهایت می رسانی -- خواه زری باشد و خواه رقاصه هندی -- و سیاوش را و شیخ صنعان را باز می آفرینی، هر یک را به گونه ای نو، و باز آفرینی و دیعه ای ایزدی است.

می نویسی -- می ستایم 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 اندیشه ات مستند.

قلمت نیستانهایی را می رو یاند
که نی هایش قلم می شوند
دست پنجه سبز تاک است
که سیم نسیم را می نوازد
رسن های پیچانت کلید سل است
که فضای موسیقی را می گشاید

دلت خوشه روشن است
 که چلچراغ باغ را می افروزد
 محبت جرعه پاک است
 بر منش بیفشان
 بیفشان
 بر آن که سراپا خاک است.

نامه ای به مادر باز یافته ام

سیمین دانشور

لیلی ریاحی

مادر جان تو در مصاحبه هایت که همه شان 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 به فرزند پذیرفتی — درباره مصاحبه هایت حرفهایی دارم که بعداً می نویسم — اما اینکه چرا امشب به تو نامه می نویسم می خواهم دلشوره خود را تخفیف بدهم. تو در کنارم نیستی که مثل بارها و بارها اشکهایم را پاک کنی و سرم را روی سینه ات بگذارم. پسر من از ناآرامیهای بسیار خوابیده است و شوهرم به جبهه رفته است. سیاوش که اسمش را به علت سووشون تو سیاوش گذاشته ام 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 به صدا در می 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 پیرار سال — 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 به هوش آمدن به واریسی 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 شماتت آمیز و گاه خیره شده به آینده ای نامعلوم و از لب گزیدنهایشان — از اشکی که در چشم 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 به روی کاغذ نقش می بندد — ای سیمین. کارم از همان خطاب اول خرابست. آخر نه به دوری «شما» هستی و نه روی من می شود «تو» خطابت کنم. کاشکی میان کلمات

«شما» و «تو» کلمه ای بود نشان دهنده احترام و روشننگر علاقه ام. اما بگذار همانطور قاطی 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 شانس برای من بوده است. به نظر من رنجهایمان ما را به هم پیوسته — طوفانهایی که بر این دو درخت تئک 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 به قول 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 دهنده ات و ته لهجه شیرازیت انگار شعر می گویی. آواز می خوانی. لالایی می گویی — بی اینکه آدم را به خواب کنی — برعکس آدم را هوشیار می کنی. تو طیف داری. و این طیف اطرافیان و از همه بیشتر مرا در بر می گیرد و احساس آرامش می کنم. و از همه مهمتر تو همان طور که حرف می زنی می نویسی — آن قدر خودمانی — آن قدر ساده آن قدر سرراست و علت اینکه تو پر خواننده ترین نویسنده ایران هستی همین است.

یادت هست که اولین خواننده دست نوشته **سووشون** من بودم — حتی پیش از اینکه آقای آل احمد آنرا بخوانند. یک بعد از ظهر تابستان در خانه خودتان بود. بعضی از شخصیتهای این داستان را می شناختم. مک ماهون را مطلقاً نمی شناختم و اتفاقاً داستان «مک ماهون» شاعرانه ترین قصه ای بود که به عمرم خوانده بودم. چه تخیلی! و در عین حال چه خوب از اساطیر جهان استفاده کرده بودی بی اینکه فضل فروشی کرده باشی و من احساس می کردم با و یشنوو و ناهید و دیگر اسطوره ها قوم و خویش هستم. بهترین نقدها را بر **سووشون** منوچهر هزارخانی و میهن بهرامی نوشتند. دیگران یا سکوت کردند و یا غرض ورزیدند. داستانهای دیگر در شهری چون بهشت و به کی سلام کنم؟ را هم خوانده ام و بیشتر قهرمانهای این داستانها را هم می شناسم و بارها شده است که از اینکه کله یکی را روی تنه دیگری و پای آن دیگری را به دست آن یکی چسبانده ای یا خلق و خوی زن دایی را به رفتار خاله قرض داده ای کلی خندیده ام. تو بازیگر آفرینش هنری هستی. و بعد «کاف» خدمتکار با وفایت و یا پیر مرد روحانی در «کیدالخانین» که چقدر خوب هر دورا می شناسم و با چه تدوین و انسجامی و با چه تخیلی نقب به واقعیت زده ای و حالا هر دومان پایان قصه آنها را می دانیم، در حالی که آن وقت که نوشتی نمی دانستی. طلاق «کاف» را وقتی قانون حمایت خانواده تصویب شد خودت گرفتی. (که در قصه «انیس» و صفش را کرده ای). شوهر اول تخیل توست. شوهر دوم «مداح امام حسین» واقعی است که خودت پیدا کردی و شوهر سوم آن بازنشسته وزارت دارائی را خودش پیدا کرد و تو خواسته بودی نشان بدهی چطور زن معمولی ایرانی در دست مردش به

هر شکلی که مردش بخواهد در می آید. با شوهرلات لات می شود — با شوهر مذهبی مذهبی و با شوهر بازنشسته وزارت دارایی خانم خانمها و شوهر سوم کوشش دارد حتی تکیه کلامش را هم از او بگیرد — «کاف» بسکه به قول تو در خانه شوهر سوم جان گردی 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. تومونس و دوست من بودی... اما آن پیرمرد روحانی که رو بروی مسجد می نشست هر دو بارها به سراغش رفتیم. چند بار هم به خانه اش رفتیم. بار اول تنها اطاقش فرش نداشت — اطاقهای دیگر را اجاره داده بودند. بچه ها 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 — از ساواک می ترسیدند اما تو کله نترسی داری. روز تشییع جنازه اش 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 براننده توست.

وقتی داستان «کید الخائنین» را خواندم از تو پرسیدم چرا ننوشتی بودی که بچه ها 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 آن قدر از کمکها و دلسوزیهای مردم حرف زده بودی؟ گفتی دلم می خواست مردم این طور می بودند. و اما داستان «سوترا» در به کی سلام کنم؟ شوهر اول من در نیروی دریایی بود و توبه دیدار ما به بندر عباس آمدی و چقدر با هم به هر سوراخ سمه ای سر کشیدیم و توانا خدا عبدل را شناختی و تو هر چه 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 «آمده ایم هموطنانمان را ببینیم و کمک مالی بکنیم. جرم که نیست.»

در سووشون دانستم که خانم مسیحادم الگوئی از مادرم 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 مادرم و خواهر تو هما بود. و این همای اوج سعادت که به دام من افتاد تو بودی. مادر باز یافته 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 بپز!» من همه عملها و عکس العملهای

ترا حدس می‌زنم... همه کلمات را حدس می‌زنم. اگر فرصت می‌داشتم درباره‌ات کتابی می‌نوشتم. آن قدر تحت تأثیر تو هستم که می‌دانم آنچه می‌نویسم هم تقلیدی از سبک توست. منتها فرق میان دید من و تو از زمین تا آسمان است. توبه مردم زیاد اعتماد داری و من ندارم. در داستانهای تنها در داستان «زایمان» در مجموعه شهری چون بهشت ذات مردم را نشان داده بودی. وقتی کار مردم با تو تمام شد در را به رویت می‌بندند. اولین قصه‌ام به عنوان «گل کاکتوس» در مجله 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، نامه دیگری رسید که از جالب بودن محتوای داستان داد سخن داده بود، اما نوشته بود که «نثر سیمین دانشور را تقلید کرده‌اید که عیبی هم ندارد. هر صاحب سبکی به هر جهت تعدادی پیرو دارد». هیچ کدام نمی‌دانستند که من دست پرورده تو هستم.

مرگ مادرم در کرمانشاه اتفاق افتاد. من و برادرم علی را از خانه خودمان بیرون آوردند. دستهای همدیگر را گرفته بودیم و در خنکای سحری لرزیدیم. روشنایی آفتاب چشمهایم را زد و دیدم آن قدر جمعیت برای تماشای ما در خانه ازدحام کرده بودند که نگو. برای تماشای ما و کنجکاوای. اگر تو بودی می‌گفتی برای همدردی. شهر کوچک بود و خبرها زود پخش می‌شد. ما را به خانه یکی از آشنایان بردند و آن آشنا و زنش بی حد محبت کردند اما من مثل کابوسهایم خود را لخت احساس می‌کردم. دمیایی پایم بود و هیچ — حتی یک دستمال کاغذی پیدا نمی‌کردم تا اشکهایم را پاک کنم. تیک تیک ساعت بیمارستان که بالای سرم بود تا مادرم تمام کرد مثل پتک به مغزم می‌کوبید و اشکهای پدرم...

آخرش شما و مرحوم جلال آمدید و من به آغوش پناه بردم و همه اینها را بریده بریده برایت گفتم. و تو نوازشم کردی و هی می‌گفتی «کاکای من». وقتی گفتم که مادرت بزرگترین شجاعتها را کرده و گفتم از جان طمع بریدن کار هر کسی نیست... کمی تسلی پیدا کردم و شما و آقای آل احمد ما را به خانه خود در تجریش آوردید و در راه همه‌اش شعر خواندن و قصه گفتن... تو چقدر شعر حفظی... تو دختر خالات را با من همراه کردی تا برایم لباس سیاه بخری. تو قدم به قدم علی و مرا به راه تحمل کشاندی. می‌گفتمی هیچ غمی را نمی‌شود یکباره فراموش کرد. اما مرور زمان مرهم خوبی است. فعلاً غمت را از مغزت می‌بری اما مدام برمی‌گردد. 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 نمی‌شود فوراً منعکس کرد تبلور آنها را در ناخودآگاه می‌شود. حرفهای ترا می‌بلعیدم اما درست منظورت را نمی‌فهمیدم. سیزده سالم که بیشتر نبود. با این حال تحت تأثیر افسانه 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 کوچه تنگ و تاریک

یک چراغی چو چشمی پراز 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 غروم می خواهید از اندوه منصرفم کنید. اما متأسفانه نمی توانستید.

مادرم که زنده بود و تهران که بودیم در خانه خیابان ایرانشهر در ایوان کشیک می کشیدم که شما می آید یا نه؟ هر بار که در می زدند آرزوی می کردم که شما باشید. شما و آقای آل احمد همیشه در کيفتان برای من و برادرم چیزی داشتید. چقدر کتاب، چقدر برایمان کتاب می آوردید. تاریخ جهان برای خردسالان — جغرافی جهان — و... و....

و روز فرخنده جشن ما بیشتر جمعه ها بود که به خانه شما می آمدم. زمستانها که برف می بارید سطح کوچه 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. کوچه شهید تقی رفعت. اسم همه کوچه ها و خیابانها اسم شهداست. همه جا چلچراغ و حبله 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 مزرعه وسیعی در انتهای کوچه فردوسی خانه 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. شمات 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، پرده ناهارخوری را می کشیدید، صفحه ای روی گرام می گذاشتید و سوت سوتکی به دهان... و اینک آغاز نمایش.

جمعه‌های تابستان در حیاط خانه تان بازی می کردیم. برایمان بیلچه خریده بودید و خانه شنی می ساختیم — باغ می ساختیم و برادرم با سوسکها و بچه قورباغه ها و جیرجیرکها و آخوندکها باغ وحش می ساخت. بعد اول مرا به حمام می بردید و خوب می شستید و در حوله ای پیچیده به آقای آل احمد می سپردید تا خشکم کند و پوشاندم و بعد علی را می شستید. روی زانوی آقای آل احمد می نشستم و برایم قصه می گفت. در قصه هایش همیشه یک دیو بدجنس بود که آقای آل احمد به ملاحظه 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 می پرسیدی «قصه چه بود؟» من مثلاً می گفتم تا آنجا که جوانک شیشه عمر دبیّه را به دست گرفت و می پرسیدم «حالا شیشه را به زمین می زنی و می شکندی؟» تو می گفتی شاید هم نزنند. شاید دبیّه توبه بکند و دیب خوبی بشود. «میدانی توشیّه کی هستی؟» شبیه زنی که انکیدو را در حماسه گیلگمش رام کرد. تو تا آنجا که بتوانی همه را رام می کنی حتی دیب ها را... اما اگر نتوانی آنوقت جلوشان می ایستی و به قول آقای آل احمد نعوذ بالله من غضب الحلیم. توطاقت جباری و سفاکی و نامردی را نداری. آنوقت سخت می ایستی. از سنگ خارا هم سخت تر.

خانه شما در آن سالها تنها خانه ای بود میان خانه هایی که می شناختم که حمام داشت و آقای آل احمد این حمام را به خاطر شما ساخته بود. چون که تو اعتصاب کرده بودی که دیگر با به حمام خارج از خانه نخواهی گذاشت. یک روز به حمام مهر نزدیک خانه تان رفته بودی و کوکب خانم دلاک هی ترامی شسته وهی می گفته «عین تو بود — به همین قد و بالا — به همین شکل و شمایل». و تو پرسیده بوده ای «کی عین من بوده؟» و کوکب خانم گفته بوده «مرده ای که امروز صبح شستم». و تو فهمیده بودی که دلاکهای حمام مهر همه مرده شوند.

و آن دوشنبه های زیبا که به کافه فیروزه می رفتیم تا آقای آل احمد را ببینیم و شما ظهر دنبال ما می آمدید و ما چند تا از نویسندگان یا شاعران به خانه 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 اسلام خان بعدها هر وقت می خواست جوکی آنچنانی بگوید اول می گفت خاله پرتقال بخور و بعد...

در خانه 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 توبه 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 رویش می اندازد. ساعدی به خودم گفت «حاضر بودم دو تا چشمهایم را بدهم و جلال نمی مرد». در کوره گرم خانه 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 خط تقلید می کردم — از سبکت — از تکیه کلامهایت. پدرم که زن گرفت از او خواش کردی که یکسره به خانه 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 بهوسم. این ازدواج نافرجام با بچه ای که از دست دادم به طلاق انجامید و باز به سوی 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 طهر به خانه برمی گردی. تصورم این بود که سر بار تو هستم و جرأت نمی کردم از تو پرسم. شعر زیر را گفتم و روی تخت خوابت گذاشتم.

پیشانیّت را اخمی گرفته بود

چون آسمانی ابری

این ابر

در من که دشت غمزه ام تاری

باران شد

باران شد از سر شب تا صبح

و یران کنان

کشت بهاره ام را و ناتوان گیاه امیدم.

صبح آن شب آمدی و مرا در خواب بوسیدی. بیدار شدم اما چشمم را باز نکردم تا باز ببوسیم. گفتم «لیلی عصری می رویم پارک خاله سیمین می گردیم. شب هم می رویم تماشای یک فیلم خنده دار». مقصودت از پارک خاله سیمین پارک قیطره 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 دادم و بعد با خشونت گفتم «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 به عهده می گیرم. گفتم من بهترین نمره را به این رساله داده ام. 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 بگویم، 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

ساقپایش نشانمان داد.

لیسانسی که گرفتم و بعد فوق لیسانس — هر دو را مرهون تو هستم و این همه کتاب که خوانده‌ام. اما حالا زنی هستم خانه دار مثل بیشتر زنهای دیگر. تمام سعی یک زن خانه دار در این مملکت و شاید در بسیاری از کشورهای جهان این است که خودش را قلاب یک مرد به نام شوهر بکند و زندگیش را میان آشپزخانه و رختخواب خلاصه بکند. طبیعی است در چنین شرایطی بهترین کار این است که از مغزش مطلقاً استفاده نکند و خود را به خواب بزند و کارها را به غریزه‌اش بسپارد. همه ما زنهای می‌گذاریم استعدادهایمان هربزورد و ذهنمان زنگ بزند. شوهر دوم دکترا توپد است (دکتر علی خلایق). مهربان است و همدیگر را می‌خواهیم و با هم تفاهم داریم. با این حال تنها وظیفه من نگهداشتن یک کانون گرم است که در آن آتش رشته خوب عمل بیاید و یا پلو خوب دم بکشد. اما توزیر همه اینها زدی. یادم است برابم تعریف کردی که در مجلسی گفته بوده‌ای که برای پختن یک قورمه سبزی شش ساعت وقت لازم است. از خریدن سبزی و پاک کردنش و شستن و خرد کردن و سرخ کردن و تهیه مقلعات دیگرش ... و آدم در ربع ساعت محصول این شش ساعت تحمل را می‌بلعد و این غیر منطقی است. آقایی در آن مجلس برای آن که زنش همچنان به پختن قورمه سبزی ادامه بدهد گفته بوده پس از کشت سبزی‌ش حساب کنید و تو گفته بوده‌ای که در آنصورت سه ماه بلکه بیشتر وقت لازم است. گفته بوده‌ای دولت باید رستورانهای بهداشتی ارزان قیمت در هر محله‌ای دایر کند ... اما مادر باز یافته‌ام این را از من بشنو که در آشپزی کمی خلاقت هست.

شما به قول فروغ فرخزاد کسی هستید که شبیه هیچ کس دیگر نیست. توفیق خودت هستی. چقدر دلم می‌خواست مثل شما بودم. شمایی که دلتان به حال گنجشکهای لاغر که در زمستان به حصیرهای لوله شده پناه می‌برند می‌سوزد. شمایی که خرما لوها را سر شاخه‌ها برای پرانده‌ها نگاه می‌دارید. شمایی که در ایوان خانه‌تان همیشه یک پاکت بزرگ پرارزن برای کبوترها و فاخته‌ها و گنجشکها هست. شما که شفاعت درختها را می‌کنید. شما که دل جنوبیتان از سرمای زودرس و آفتاب زیر ابر می‌گیرد. شما که اگر فاخته‌ها بالای پنجره‌تان لانه بگذارند پنجره‌تان را نمی‌بندید. شما که به باغبان سفارش می‌کنید وقتی شاخه‌ها را هرس کند که شما خانه نباشید. شما که مزد کارگر را پیش از پایان کار می‌دهید. شما که اشکتان را نگه می‌دارید. شما که از بیماری آرتروزتان درد می‌کشید اما می‌گویید و می‌خندید و به روی خودتان نمی‌آورید. شما که چشم چپتان را کبریت بی‌خطر سوزانیده و زخمش هنوز التیام نیافته و با این حال همه نامه‌ها را جواب می‌دهید. شما که از خواص گیاهان دارویی مطلعید. شما که گنج‌هایتان پر از خوارکیهای خوشمزه است. شما که به من یاد دادید که نگذارم اشیاء و ارزش آنها بر من مسلط شوند. شما که به من یاد دادید خوشبختی یک وظیفه است و امید یک الزام — چرا

افسار زندگی خودتان را کرده اید؟ چرا آن قدر سر خودتان را شلوغ کرده اید؟ چرا این همه وقت خودتان را تلف می کنید؟ شما دیگر فرصت زیادی ندارید. کار خودتان را بکنید. این همه وقت صرف حل مشکلات خانواده — این همه مصاحبه — این همه خواندن آثار تازه کارها — این همه جواب دادن به نامه های دوستان 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 به نفس 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 آیینه من آه — تو قصیده گل من قافیه. شما که اعتماد به نفستان حیرت آور است چه احتیاجی به این دلخوشکنکها دارید؟ از شما نخواهند پرسید چند تا نامه نوشته اید و چند تا مصاحبه کرده اید. 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 مصاحبه ها را مقداری خود مسئولین نشریه ها لت و پار می کنند و مقداری را هم بررسی کنندگان مراجع مربوطه و تازه سؤالها در خور شما نیست. شما حرفهای حسابتان را در داستانها و رمانهایتان بزنید. و مصاحبه با این مردهای گنده و این بچه های ریش و سیل دار و این خانمهای سر حال را به کلی رها کنید. و بعد حاصل این مصاحبه ها چه بود؟ مقداری دشنامهای چارواداری در این نشریه و آن روزنامه ...

به من گفته بودید هر وقت احساس کردی پیرو خنگ و خرف شده ام هشدارتان بدهم تا از صحنه خارج شوید. بله شما از نظر فیزیکی پیر شده اید. 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 گفתי «هر دو تا پاها و هر دو تا دستهای من همسن 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 برانیم خوانده اید. اگر همه 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 سبزه های کناره اش بوسه می زد. یادم افتاد به ابونصر فارابی که در مجلس

سیف الدوله جمعی را با نالۀ تارش به گریه درآورد و سپس با نغمۀ دیگر آنها را خندانید 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

ترجمه: فرزانه میلانی

بدیهی است که همه هنرها با فرهنگ و یژه هر قوم عجینند به خصوص ادبیات که به سبب وابستگی به زبان اسطوره برج بابل را به خاطر می آورد. هنرهای کلامی مفهوم کامل فکری و احساسی خود را فقط در اختیار کسانی می گذارند که همفرهنگ و همزبان نویسندۀ اند. در ترجمه، اغلب حق مطلب کامل ادا نمی شود. به قول رابرت فراست شعر همان جوهر و مایه ای است که در ترجمه از دست می رود.

با این همه مطمئن نیستم که به راستی این نکات بدیهی تا حدی که من فکر می کنم درست و پراهمیت هستند یا نه. طبعاً، در گذار هرمتنی از فرهنگی به فرهنگ دیگر، بخشی که بیش از همه از میان می رود روانی، آهنگ و ایهامی است که زاییده قدرت کلام است. ولی به گفته کانراد: «قدرت کلام به تنهایی مسأله چندان مهمی نیست.» همان طور که مثلاً داشتن اسلحه به تنهایی کسی را شکارچی یا سلحشور نمی کند. برخی ویژگیهای فکری و معنوی لازمند چون در غیر این صورت قدرت کلام می تواند سخت نزدیک به هرزه درایی شود.

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

شعاعهای روحی والا، یعنی چیزی ورای کلام، سیمین دانشور را برای من شخصیتی ویژه می کند.^۱ به عنوان یک دوست او را عمیقاً دوست می دارم. ولی در اینجا مرادم دوستی و علائق شخصی نیست. صحبت از خصوصیتی است که حتی اگر دانشورده زبان سوسن را نمی داشت باز پنهان نمی ماند و از لابلای هر جمله داستانش حتی در روایت

ترجمه آنها به چشم می خورد. این همان انسانیت و یژه ای است که چخوف هم داشت. چون فارسی نمی دانم آثار سیمین را به زبانی که قاعدتاً بهترین بیان این نوشته هاست نخوانده ام. هرگز رمان **سووشون** را نخوانده ام و فقط با داستانهای از دانشور آشنا هستم که برای کلاس 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 لحظه ای که اولین نسخه تکان دهنده «نامه ای به وطن» را خواندم مسجل دانستم که این داستان به رغم زبانش فقط ساخته و پرداخته قلم نویسنده ای است با استعداد استثنایی و شرافت و انسانی فوق العاده.

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. بیشتر از او با دانشجویان خارجی تماس داشتم و می دانستم اشتیاق آنها برای استفاده از زبان انگلیسی بیش از احاطه 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، «نامه ای به وطن» نام داشت. این داستان نه تنها جای سیمین را در میان نویسندگان جوان همکلاسیش تثبیت کرد بلکه کلاس را هم یکسر دگرگون ساخت.

همانطور که سیمین خود در مؤخره ای به تجدید چاپ داستانش در کتاب **داستانهای کوتاه استنفورد** (۱۹۵۴) نوشته است بنا به پیشنهاد من و شاگردان کلاس ساخت داستانش را اندکی عوض کرد و من به عنوان ویراستار و نسخه خوان 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 شنونده ای در کلاس نمانده بود. همه سرپا گوش بودند؛ مجذوب و شیفته؛ و وقتی گلی، طفل رنجیده به کاتب مسجد می گوید: «سلام مرا به خانم مروارید برسان، بگو خدا لعنتش کند. انشاء الله از گورش آتش ببارد،»^۲ انگار نفس همه کلاس بند آمد. آیا این نشان اضطراب یا تأیید یا تحسین آنها بود؟ عواطف گرم و سرد در گم گلی، احساس وظیفه ای که بلافاصله به حس نفرت و شناخت بدیها بدل می شد جملگی یکباره سر برمی کشید و از دل غربت زدگی و امید ناکام شده رستگاریش بیرون می جهید، حتی به زبانی نیمه آشنا برای نویسنده کلمات همگی بر سر جای خود نشسته بودند. انگار همدلی عمیق با دختری ستم دیده و مطرود کلمات مناسب را یافته بود. همین احساس است که مانند اشعه کیهانی از دل صفحه 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 هئاگرین و سیسیل داوکین نویسنده های سرشناسی شده اند. ولی اینان جوان بودند و آمریکایی و حتی آن عده ای که با بورسهای تحصیلی ناکافی ایام می گذراندند هنوز از دیدگاه سیمین فرزندان طبقه ای مرفه و ممتاز بودند. او هرگز آنها را به خاطر بخت بلندشان که در ثروتمندترین مملکت روی زمین و با مزیت زبانی تقریباً بین المللی چشم به دنیا گشوده اند محکوم نمی کرد. مهربانتر و با تفاهم تر از آن بود که به سرزنش دیگران بنشیند. با همکلاسانش دوست نزدیک بود و می دانم تا سالها بعد با آنها تماس داشت. ولی قصه های وصال و فراقشان، غصه های خانوادگی، وحشت کماکان مبهمی که به لحاظ بی تجربگی احساس می کردند به نظرش همانقدر بی اهمیت و ناچیز می آمد که مسائل ثروتمندان ایرانی که می شناخت. «تراژدیهای آنها برایم مضحک است و مسائلشان مسخره. فقط صحبت از عشقهای پنهانی است، باخته های قمار، یا تردید در مورد رفتارشان با کودکانی لوس و نتر.»

سیمین می گفت ثروتمندان به او نیاز ندارند و قلمش را در خدمت کسانی گذاشته که از ابتدایی ترین مواهب زندگی محرومند، کسانی که غریبه ای بیش برای سواران اسب مراد نیستند. و از طریق نوشته هایش اولین داستان کوتاهش همکلاسان آمریکایش را مجبور به درک نقش عمیق و آگاه ادبیات کرد. نقشی که لازمه اش 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 بقیه فنون فقط هدف نیست و وسیله است. به علاوه انسانیت می تواند در ورای سد جهالت و بی دانشی رابطه برقرار کند و نویسنده، به سان 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 پدیده ای شد آگاهانه تر و صادقانه تر — یک تعهد، یک وظیفه، عریضه ای به خدا. تعهد سیمین مطلق بود و تزلزل ناپذیر. در پایان توقف کوتاهش در استنفورد در مؤخره ای به «نرگس»، دومین داستان کوتاهش به انگلیسی، خودش لُـب کلام را نوشت. و این بار 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 کرده ام هم فقر را. می دانم اولی با چه سهولتی می تواند آدم را فاسد کند و دومی چه وحشت زاست. می دانم چه آسان فقر سرچشمه نبوغ را خشک می کند و جسم یا جان یا هر دو را چنان می کاهد که دیگر آدم خود را نشانسد. متوجه

شده‌ام که پاسداری خصایسل نیکو برای آنانی که در فقر به سر می‌برند 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. طبقۀ محروم، مردم عادی، انسانهای واقعی همه جا هستند. آنها را به راحتی بر سر کوی و برزن و حمام عمومی و میخانه و مسجد و مزرعه و مراکز قالی بافی در دهات دورافتاده پیدا می‌کنم... 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؟

«می‌خواهم یک نویسنده بشوم. من همیشه این آرزو را داشته‌ام. می‌خواهم با محرومان ملت 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 نویسنده طراز اولی است و معروفترین نویسنده 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 گرانبهائی را از دست داده‌اند.

حاشیۀ مترجم:

۱- در متن انگلیسی کلمه Vibration استفاده شده که لغت مترادف درستی در فارسی برایش نیافتم. خانم دانشور از کلمه «شعاع» در **سووشون** استفاده کرده است: «اما عجب زنی بود! از آن زنها که از خود شعاعی پس می‌دهند که اگر آن شعاع به کسی گرفت چه خودش بخواد و نخواهد جلب می‌شود. و آن وقت آن آدم شعاع گرفته، به هیچ وجه نمی‌تواند خودش را از این جذبه خلاص کند. به‌قشنگی وزشتی نیست. به آب و گل است.» (**سووشون**، ص ۷۴).

۲- «نامه‌ای به وطن» شباهت زیادی به داستان «شب عیدی!» از مجموعه آتش خاموش دارد. «ننه جان، من دیگر از فراق تو شب و روز ندارم، هرطوری هست خودت را به من برسان که در این شهر غریب دق کردم... خانم مروارید را دیده‌بوسی کنید، ننه رقیه را سلام برسانید. به ننه رقیه بگویید: «الهی از گورت آتش در بیاید که مرا گور به گور کردی...»» (**آتش خاموش**، ص ۹۶).

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 غیر آمریکایی داشت یکمرتبه پر شد از سربازان از جنگ برگشته که با استفاده از کمک هزینه دولتی زندگی تحصیلی خود را از سر می گرفتند. برای من و دوسه 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 به چشم 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 سه لا و حلبی وجود داشت که حالا دولت در اختیار دانشگاه گذاشته بود و به اسم نامسمای «استنفورد ویلج» معروف بود. صدها نفر دانشجوی عیالوار و تعداد کمی هم تک و بدون خانواده ولی قدری بزرگسال تر در این اردوگاه زندگی می کردند. محیط این استنفورد ویلج با خود دانشگاه فرقه های 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 ویلج حرف از اجتماع و هنر و سیاست و چیزهای گنده گنده دیگر بود.

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

می دانم 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 تازه ای از وطن در فضا پیچید. همان شنیدن زبان فارسی از دهان سیمین برای ما که فقط این زبان را از گلی خودمان و آنهم با تلفظ بی رنگ طهرانی می شنیدیم لذت مطبوعی داشت. سیمین هم که گویا به این عکس العمل ما حساس بود لهجه شیرازی خود را لفتش می داد و به فردیت خود می افزود. سال ۱۹۵۱ درست ببحبوحه جنبش مصدق و هیجان ملی ما بود و خوب به یاد می آید که در بحثهای مدام ما هرچه احساسات بیشتر به جوش می آمد لهجه شیرازی سیمین غلیظ تر می شد.

او برای شرکت در یک کلاس مخصوص داستان نویسی که زیر نظر والاس استگنر نویسنده معروف آمریکایی اداره می شد به استنفورد آمده بود. هر چند همین اعتبار که از میان صدها داوطلب با هنر که از کشورهای گوناگون برای شرکت در این سمینار سر و دست می شکستند یک زن ایرانی در گروه ده پانزده نفری انتخاب شده بود می توانست مایه غرور و به خود 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 می رفتم این رو به هیچ وقت فرق نکرد و سیمین به ندرت درباره خود و کار خودش سخن می گفت.

من در سال ۱۹۴۳ یعنی ۱۳۲۲ خودمان از ایران خارج شده بودم. تازه اول ماجراهای سیاسی و اجتماعی بود که سرچشمه همه تحولات فکری و هنری کشور ما در سی چهل سال اخیر بوده است. از دوردور همیشه این جنبشها و جوششها را دنبال می کردم ولی آنها را لمس نکرده بودم. حالا سیمین مثل یک سیم اتصالی بود که قدری از آن تب و تابها را به من منتقل می کرد. بحث و صحبت اغلب در زمینه ادبیات معاصر بود و از زبان سیمین بود که اسم و رسم بعضی از تازه به میدان آمده ها را برای اولین بار می شنیدم. گاه به گاه روزنامه و مجله های فارسی به دستم می رسید و با اسم جلال آل احمد آشنا بودم ولی هنوز چیزی از او نخوانده بودم. کتاب سه تارا او را سیمین به من داد که هنوز هم در کتابخانه من پهلوی کتابهای خاطره دار دیگر جا دارد.

نمی دانم چرا حالا هم که خاطره سیمین را در استنفورد به یاد می آورم باز صحبت از کتاب جلال پیش می آید. این تقصیر خود سیمین است که همیشه خود را در سایه شوهرش نگه می داشت. شاید سالها بعد که گرد و خاکهای سیاست و شخصیت فرو نشست سیمین دانشور داستان نویس از این سایه بیرون آید و همسر و گاهی هم برتر از جلال آل احمد داستان نویس شناخته شود.

سیمین دانشور: زنی سرشار از زندگی

پرتونوری 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 جمله «عیالم سیمین» را خوانده بودم. خیلی دلم می خواست خانم دانشور را از نزدیک ببینم. عالم نویسنده گی را دوست داشتم و دیدن نویسنده زنی برایم ارزش داشت.

اولین بار در شب بزرگداشت نیما که در دانشکده هنرهای زیبای تهران بر پا شده بود او را دیدم (فکرمی کنم سال ۱۳۴۶ بود). تنها زنی بود که در برنامه 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. لهجه 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 ۴۷ 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 چرخ می زد و به شوخی به آل احمد گفت: معلوم است خانه 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 درباره 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، روبروی 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 برخورد ها 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 شناسنامه خود را نداده بود، آل احمد از کوره در رفت و فریاد زد: سه ماه است این آقا باید شناسنامه اش 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 گفته ایم. سپاسگزاری را در چشم 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 عده ای 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. در عقب 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 سرتکیده داده اش به صندلی ماشین، مثل یک عکس قدیمی در خاطرم مانده است.

مراسم ختم را در این بابویه برگزار کرده بودند. جمعیت بیش از حد تصور بود. به سالن زنانه مسجد رفتیم. 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 دیگری نشسته بود. آرام بود. به جز واعظ، چند تن از دوستان آل احمد هم حرف زدند. از خلق و خوی او، از رفتار و سکناتش. آن

وقت بود که گریه 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 آنها دیدم. پوشیده در چادر سیاه و عینک سیاه. به طرفش رفتم. مرا شناخت. یکدیگر را در آغوش گرفتیم. خسته گفتم: دیدی 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 **سروشون** منتشر شد. کتاب را خریده بودم. کنار پسر 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 بر هم ریخته بود. اما زری در کنار آن، دنیایی استوارتر می ساخت. مایه گرفته از همه تجربه‌های گذشته و با نفرت از جنگ و دشمنی. مگر سیمین چنین نکرد؟ پیش گویبهای خانم دانشور در **سروشون** بی نظیر بود. رمان که تمام شد، سپیده صبح زده بود.

چند روز بعد، نقدی بر **سروشون** نوشتم که در مجله فردوسی چاپ شد. اولین و شاید خاتم‌ترین نقد بر **سروشون**. در دانشکده بودم که بچه‌ها به سراغم آمدند و گفتند خانم دانشور می خواهد تو را ببینند. به طبقه پایین دانشکده ادبیات رفتم. خانم دانشور مقابل دفتر دانشکده 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. گفتم: 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 تماشا 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 **سروشون** 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 پسر من نان پنجره ای را خیلی دوست دارد. هر سال یک بسته بزرگ نان پنجره ای، پوشیده در زرورق و روبان آماده می کرد و در موقع بازگشتن به او می داد. نوروزی که نتوانستم به دیدارش بروم و تلفنی عید را تبریک بگویم، گفتم: نان پنجره ای ها، هنوز بالای طاقچه اند. سکوت سرشار از شرمی ناگفتنی بود.

خانه اش سرپل تجربیش بود. همان خانه ای که از ابتدا با جلال در آن می زیست و هنوز هم همانجا زندگی می کند. خانه ای قدیمی و کوچک. میل 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 رفتن میدان می داد، اما می ترسیدم مزاحمش باشم، به خصوص که می گفت آمد و شدها را کم کرده، اغلب به تلفنهای جواب نمی دهد، ساواک به بهانه های مختلف، اذیتش می کرد. می گفت می خواهم بنویسم و می نویسم.

تقریباً همه آثار منتشر شده را خوانده بود. از کارهای جوانترها خبر داشت. جدیدترین کتابهای خارجی را می شناخت، اما در مصاحبت با او ذره ای فخر فروشی 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 لهجه 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 همه کلاسهای دانشکده تفاوت داشت. از آن حالت خشک و متداول کلاسها خبری نبود. در برج عاج استادی نمی نشست، از هنریونان باستان می گفت و ما را با گرمی کلامش به سفری ذهنی می برد. اغلب بچه ها 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 همه 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 هنرنقاشی حرف می زد.

در سال ۴۹ سپانلو زندانی شد. عصری به خانه آمدم صاحبخانه مان 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 روشنائیهای 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 کردم 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. روپوش و روسری پوشیده بود. کمی لاغر شده بود. بیشتر از همیشه خواننده 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 - هفدهم اوت ۱۹۸۷

در آن همه نبوده‌ها سیمین دانشور همیشه بود

فاطمه ابطحی

اولین بار که ایشان را دیدم ۵-۶ ساله بودم. در آغوش هیچ زنی جز مادرم جا نمی‌گرفتم ولی از همان لحظه اول در دامن او نشستم و مهری در دلم نشست که همه زندگیم تکیه گاهی برآیم 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 نمی‌شناختم و باید به آن وارد می‌شدم و خجالتم را می‌خواستم در قوزپشتم پنهان کنم.

هرگز فراموش نمی‌کنم 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 رشته انگلیسی مشغول شدم. بیشتر دروس انتخابیم را از کلاسهای ایشان گرفته بودم (زیبا شناسی و تاریخ هنر). در آن کلاسها درهای دنیاهایی به رویم باز شد. کلاسهای او در دانشکده ادبیات محبوب‌ترین و پرجمعیت‌ترین کلاسها بود. معلمی آزاده بود، به طنز و جد، به اشاره و گاه به صراحت دیده‌ما را به حقایقی از دنیای اطرافمان، وجود خودمان و وضع سیاسی آن زمان روشن می‌کرد. در میان زیباییهای اثیری و جادویی هندوچین و ژاپن، تندیسهای شکسته بوداهای خواب رفته در معابد دور به انسانی می‌رسیدیم که همیشه حقیقت را می‌گفت و نمی‌ترسید و زیباترین زیبايان بود. پس از مرگ آقای آل احمد بیشتر به عظمت روحی او پی بردم و متانت و بردباریش را ستودم.

در خانه آنها همیشه به روی من باز بوده است. در هر حالت روحی و با هر مشکلی می‌دانستم جایی دارم که در به رویم خواهند گشود. او همیشه بهترین مشوق من در کار ادبیات بوده است. معلمی راستین: زنی پاینده به

همه 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 نبوده‌ها، یکی همیشه بود که می توانستی بروی پیشش بنشینی، حرف بزنی، بخندی، گریه کنی، پرسی، سبکبال اما پربار برگردی -- با نام کتابی یا اندیشه نوی.

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

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

ورای استادی، هنرمندی و انسانیتش، شیفته 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 برارک مستحکم شهری باستانی. آتش زمستانیش با گل یخی که همیشه در حیاط نگه می داشتند، و تابستانهای حیاط آب پاشی شده و فکرو 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.»

پژوهشی در آثار سیمین دانشور

میهن بهرامی

گشاده‌رو، شوخ طبع، سرزنده و خوش زبان است. امید می‌دهد. با خوشبینی پایدار و مستدلی به گذشته خویش و آینده همگان اعتقاد دارد. لهجه شیرازیش، رنگ چهره مردم سرزمینهای پرافتاب و مشخصه جالب توجه چهره اش، قهوه‌ای غلیظ براق چشمان که بیشتر می‌خندد، 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 فارسی قاطی می‌کرد، شیرین تر از دیگران می‌شد. آخر شب بود که حرف شعر در میان آمد و من با صرافت و قصد پرسیدم:

— به نظر 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 همه زمینه های 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 اگر چه در ظاهر ارتباط دور به نظر می‌آید، اما نویسنده گان 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 می‌شناخت. بدین سبب سؤال من اگر چه در لحظه ای 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 به من توجه کرد. صورتش حالتی یافت که پیش از آن ندیده بودم. نه مدرس می نمود و نه خانه داری فرهیخته و نه از گفتگوها و میهمانی خسته، با حوصله جواب داد:

— می دانی، من به فروغ تا حدی نزدیک بودم. هم از وقتی که در جوانسالی مجبور شد بچه را بگذارد و خانه شوهر را ترک کند. شوهرش را که می شناسی؟ پسر خوبی بود اما با هم جور نمی آمدند. فروغ و مادر و خواهر و برادرش ماندند و یک گذران سخت و تاریک که تقریباً به هیچ پشتوانه مادی متکی نبود. در این روزگار سخت بود که به فروغ نزدیک تر شدم. در میان آشنایان کسی پیدا شد و فروغ را به گلستان معرفی کرد. گلستان خصلتی داشت در پشتیبانی از نیت های هنری. اما از فروغ به خاطر جاذبه زنانه اش 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 به خاطر کمبود تجربه، یا آشفته گی زندگی یا پراکنده خاطری جوانی — هنوز طرح مشخصی از خود به دست نداده بود. با گلستان فروغ طرح خود را پیدا کرد. میدانی؟ به خلاف همه آنچه گفته اند، فروغ زنی مهری بود، همه ما مهری هستیم. بخت خوشش این بود که گلستان او را نواخت. زندگی مادی اش 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 گذشته نزدیکان نمی توانم مشخص کنم. این ابهام را در همان نگاهی که به صورتش می کردم دید و افزود:

— گلستان اطلاعات و سر رشته هایی داشت. شوق و ویر کار داشت. اشراف منشی و هنرمند نوازی می کرد و به این کار و آن کار سر می زد. استودیویش نوعی پایگاه بود. قدرتی در کلام و تحت نفوذ گرفتن اشخاص داشت و از این قدرت لذت می برد. کار هنر برایش تفننی روشن فکرانه 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 آسایش بخش و بسیار گاه گمراه کننده، جهشی آفریده باشد.

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

گفت:

— ممکن است. اما گفتم فروغ زنی مهری بود، این جور زن با مهر می شکفت. آزادگی فروغ نوعی نیاز بود اگر چه گاه صورت شدت گرفته آن ممکن است ضد رسوم باشد. اما او توانست حتی از صورت ضدرومی 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 پیچیده 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، تپه شکسته و داستانهای کوتاه دیگر و رمان **سوروش** پیداست.

شناخت سیمین دانشور، شناخت علت موفقیت اوست. سراسر زندگی 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 زنانه او طرح پدر را مشخص ترمی کند. اما اعتدال طبیعی که لابد به سهمی ارث شیراز باید باشد، او را از فروغ لطیف در ورطه پدرسالاری برکنار نگه داشته 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 محافل 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 آورنده تأثیر پذیرها و داد و ستد عاطفی و اشتراک در رخدادها و تشابهات لفظی و عقیدتی است، چگونه مغلوب نوعی معارضة پنهان ذهنی گشته و زن را با وجود گرایش به یک رفتار مرسوم و عادت شده 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 هموعان 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 بی عدالتی تاریک است. این بی عدالتی منحصرأ محصول برتری جویی حساب شده ای نیست، حاصل لذت جویی و اختلاف توانایی هم نمی تواند 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 نمونه وار و مختصر آن در نوشته های سیمین دانشور پیداست. مرد ظالم معصومی است که از آنچه می کند، به درستی 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 تحصیل کرده در کشور آمریکا در قطعه سیلی زدن یوسف به زری حرف می زند همان لحنی را دارد که در شرح بندگی پسر عزت الدوله 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 نوشته هایش یکدستی این بیان به ظاهر ساده است، از طورها و طرحهای قصه زندگی و بی نظر بودن در ارائه طرح این داد و ستد شوربختی آفرین. لحن مهرورز او در همه قصه ها، به طنزی مطایبه آمیز نزدیکتر است تا قاطعیتی محکوم کننده. نکته اینجاست که او با تمایل آشکار خویش به طرفداری از زن — که محور اغلب قصه ها هم زن است — ترسیم شخصیت و نقش مردان را دستکم نگرفته و طرح اکسپرسیونیستی گروه خاصی از مردم در نوشته هایش بر یک روال، ترسیم گشته است. این طرح اشارتی است. طرح اشارتی بیش از پرداخت به جزئیات تفصیلی قابل دید در عرصه واقعیت، ترسیم پاره هایی منتخب است. گزینش این پاره ها انتخابی غیرارادی است که از تمامی نیروی متشکل خلافت منبعث می شود و بدین دلیل است که شخصیت های ترسیم شده از انگاره های واقعی، شباهت و همخوانی قابل قبولی با طرحهای کاملاً تصویری 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 واقع نمایی یا جذابیت طرح نیست، بلکه در برانگیختن احساس پذیرش دریافت کننده است. یک زن مثل خانم فاطمه وقتی شرح تیره بختی 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 اسب سوار به دست می دهد، نیروی خفته خلاقیت شعر آفرین خود

را صدا می زند، همین زن در مار و مرد، در جالیزهای خفته در نور مهتاب کولی و لگردی را می یابد که از جاذبه ماه حکایت می کند و نیروی خفته خلایق مادرائه او را صدا می زند که با جاذبه مهتاب و سرخوشی مرد در ارتباط است. زنان گویی جادوزده اند، یا خود را به جادو سپرده اند، ماهیت این سحرگونگی، در همه حکایتها، در متن زندگی است. در متن ساده رویدادهای کوچک، رسوم، اعتقادات، میراث و آرزوها. به همان سادگی که انور به جای گهواره برای نوزادی که از پیش می داند چیست، قفسی از تور ریز می سازد، بی اینکه بر این تردید مهیب اعتنایی چندان بکند، که آنچه درون همسر اوست می تواند فرزند او باشد؟ مردم به شکلی غالب از قاطعیت گریزانند. با این وصف، بیان نویسنده، موجز و عاری از پوشش انتلکتولیستی است. انتخابی که پیش از آن، جلال برای خود برگزیده بود و این روش به تدریج لحن مسلط او و مورد اقتدای زمانه شد. آن طور که در پیشرفت کار، به نوعی تکیه گاه فکری مبدل گشت و امتیاز و کاستهای خود را یافت. سیمین دانشور این شیوه موفق عام را به سبک ادبی تبدیل کرد. اصطلاحات مستعمل و عوام پسند آن را زدود. نیشهای گاه و بیگاه آن را که نوعی گشایش عقده بود و انتقاد می نمود، حذف کرد و شعرواره هایی از احساس خیر و تحسین خود به آن افزود. لحن رو به سوی همگان را به عمق و وسعتی رساند که فرهیختگان تیزهوش معنای دیگر را دریابند. همدلی و احساس یاری را به خلایق مادرائه رساند و از مقلدات نسبتاً مفصل تمام قصه های کوتاه در زمانی طولانی، انسجام **سووشون** را آفرید.

اگر ظهور ادبیات نو — خلق هنری از واقعیت اجتماعی — در ایران با صادق هدایت آغاز شده باشد، یک خط روشن در طول زمانی نزدیک به نیم قرن دارد و بر این خط روشن به تدریج و رو به سوی زمان ما، جابه جا نویسندگانی ظاهر می شوند که تلاشی در تلفیق واقعیت نگری اجتماعی و خلق ادبی دارند. جلال آل احمد در آغاز کار چنین قصدی داشت. اما از قصد تا عمل در کار هنر، راهی دشوار و پرمخاطره در پیش است. هیاهوی اجتماعی، به خصوص آن موقع که پشوانه ای به نام وظیفه و تعهد به خود بگیرد، از خطرهای جدی است که بیش از گرفتن وقت، علت انحراف می شود و اگر دیر پیاید و پرپیش برود به خویشتن مداری بیمارگونه ای تبدیل می شود که توان استثنایی از خلایق و فرهنگ باید جلودار آن باشد که غالباً نیست و در این سرزمین به دلایل بسیار موجودی خلق می کند که جلال با وحشت و پروا از آن یاد می کرد: **زینت المجالس**.

نویسنده تیزهوش، با روشن بینی که در او کار کردی بنیانی دارد، از محدودیت می پرهیزد و خود را در وسعت جهان شمول هنر، می گستراند. به همین دلیل در نوشته های بسیاری از نویسندگان که کار خود را بدون وابستگی و غالباً بی حسابگری خاص آغاز کرده اند، آثاری که نویدهایی می دهد، پیدا می شود. معدود کسانی از این شمار، از ورطه هیاهو و تعهد اجتماعی جسته اند که سیمین دانشور یکی از آنهاست و از بخت خوش در

آغاز کار به دور از هیاهوی قبول اجتماعی بوده است و در جذبه هاله ای که گرد شوهر او می تابید، 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 پاره ای دیگر فراخور نظر دقیق تر و نوشته مفصل تری است. با نظر داشت این حکم که شناخت کل فرآیند خلاقیت یک هنرمند، غیرممکن است.

ببینیم او در یکی از مهم ترین مشخصه های فردی چگونه عمل می کند. این شیوه نگارش روشن، موجز و طنزآمیز که شبیه به روش نگارش جلال و متفاوت با آن است، چگونه به وجود آمده است. نخستین آثار سنن جوانیش فاقد یک منش انحصاری است و به دور از طرحهایی که در آثار بعد، به تدریج رنگ پیدا می کنند. سراسر مجموعه قصه آتش خاموش، داستانهای یک دختر- زن است که در خامی و احساساتی بودن شبیه همه کسانی است که در آن سنن آرزوی نویسنده شدن دارند. جز اینکه خانم جوان در آتش خاموش شور نوجوانی دارد. حالتی که در همه فصول زندگی نویسنده به جا می ماند و نثر رایج آن زمان و تقریباً روزنامه ای است. تلاشی در تبیین و تشریح پاره ای احساسها و شخصیتها دارد که نویسندگان آن روزگار تحلیل گری می پنداشتند و به دلیل سیر شتاب آمیز 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 قصه هاست که در لحن گفتار و طرز دید خانم دانشور ظاهر شده و تا این زمان می پاید. 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 هر چند که به ضرورت زمان و جنس خود، بیشتر به عشق می اندیشد. در داستانهای اول زمینه طهور نوعی دید انتقاد آمیز وجود دارد که طی زمانی نسبتاً طولانی در فصول بعد رشد فراگیری نمی یابد. به این می ماند که این احساس در پس دیواری مانده به رشدی پنهان ادامه می دهد، دری در **سروشون** می گشاید و سر شاخه های رشد یافته و میوه داده از آن بیرون می زند، برای رسیدن به ساقه و ریشه باید سر شاخه ها 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 کار آفرینش ادبی توجه پیدا می کند.

بدون شک بارزترین خصیصه 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 هر جا هست، در آهنگ صحبت، طریق نگاه و حرکت دستهایش، یاد شیراز پیدا است. هر نوع بحث در این باره، که چرا مردم شیراز تا این

حد دل‌بسته 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 می‌بخشید. در ساختمان یک فرهنگ اقلیمی، نیرویی 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 می‌یابد. باید از مجموعه‌ای 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 تجهیزاتی به مرحله شناخت زیبایی در کار نگارش می‌رسد. پیداست که او در این گذر توجه اعتقادی به جنبه فلسفی موضوع ندارد برای خود ایسمی در نظر نگرفته و جبهش زن-مادرانه‌اش به نمایش نهایی شخصیتها و حوادث و اقلیم، درنگی براخذ نتیجه روشنفکرانه از آراء زیبایی شناختی نمی‌کند، او به ترسیم طرحی روشن و موجز از دنیای شناخته شده‌اش طوری دست می‌زند که روانی و ملموس بودن آن نوعی امتیاز باشد و آدمهای شیرازی، تهرانی و به هر حال ایرانی، امکانی جهانی پیدا کنند و حوادثی که داستانها را به وجود می‌آورد، احتمال وقوعی همیشگی بیابند و استثناء بودنشان — قصه «سوترا» و «مار و مرد» — استثنایی ادبی باشد. نیروی زیر ساز 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 قصه «کیدالختین»، «تصادف» یا «یک زن میان مردها» را می‌نویسد، «شهری چون بهشت»، «بازار و کیل»، «زایمان»، «به کی سلام کنم؟»، «مار و مرد»، «سوترا»، «تيله شکسته» به تعلیق فکریش پایان بخشیده است.

سووشون به تنهایی، تعیین کننده مشی خلق و بیان نویسنده است. نقطه نهایی تلاشی است که در راه نگارش داستان به آن رسیده، بی اینکه این نقطه نهایی، راه مسدود یا ایده آل 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 نمونه قابل بررسی و ماندگار یک اثر ادبی، با خصوصیات منفرد، دست پیدا کرده، مشخصات و یژه آنرا شناسایی کنند.

سووشون به تنهایی دارای سبک یگانه و کامل خود، فضا و شخصیتهای خود و حوادث و مسائل خویش است. رمانی 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 نوشته‌های شعر و قصه در این دوزمان نزدیک بهم، با جریان زیرین یکسان و نیروهای کنترل‌کننده به ظاهر متفاوت، با گرایش همیشگی جامعه‌ای متحد به قهرمانی و مردم‌دوستی و فداکاری تا مرز جان باختن، درونمایه 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 می‌کنند، یا به میهمانی می‌آیند، یا به دلیلی با ساکنین خانه — یوسف، زری، خانم فاطمه، خسرو و دوقلوها — در ارتباطند، به جهان بیرون از شیراز، به سرزمین ایران و گستره جهانی کاربرد استعمار می‌رسد.

آن گسست بجا و کارساز که نویسنده را از سرگردانی فکر در مباحث انتلکتوئلیزم سیاسی و هنری رها می‌کند، قصه دایره ملعون استعمار ایران را به راحتی و روشنی هنرمندانه‌ای باز می‌گوید 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 عمده توان و استعداد خود را در آن افکند. این ورطه شاید طرحی از زبان آوری هاملت واریوسف 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 شکل معنوی و لازم آگاهی از قصدی نهایی است و کورانه و شاید ژنتیک؟ با دشمن می‌جنگد و در زمانی نزدیک به امروز که یک گلوله کاریک عمر بازوی شمشیر زن را می‌کند، حکمش بر سپر ساختن سینه است و منطقی است اگر سرکرد گانش به سرنوشت ملک سهراب در یک طرح رمانتیک قهرمانی و سربازانش به فاجعه جنگ سمیرم در یک بازی حساب نشده و شوخی آمیز، گرفتار شوند.

ببینیم عمال استعمار از دیدگاه نویسنده چگونه ترسیم می‌شوند؟ در زمان ما، مینیاتوریستها به وسوسه دورنماندن از مسأله بسیار تاریک و آلوده «تعهد اجتماعی» در طرح‌های خود، عمال استعمار را در پیکر اژدها و مار و اسکلت خون آشام تصویر می‌کنند. این کار نوعی قصه سازی برای چشم و ذهن کودکانه است. سوی آن که ازین، با مقصد عالی هنر مینیاتوری‌گونه است. سیمین دانشور، استعمار کننده را با صورت خودش ترسیم می‌کند و این طرحی است که شناخت و ستیز با آن به شعور و دیدی تیز و به دور از مبالغه نگری عادت شده قوم ما نیازمند است. استعمار کننده آدمی است مثل همه آدم‌های عادی و گاه وجیه المله جامعه و خطر نیز در این نکته است. استعمار کننده مانند کوسه، ماشینی است که هدف خود را ماشین واری می‌بلعد، 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 سینگرمی نشیند و به دخترهای مردم، گلدوزی و برودری یاد می دهد. حتی ممکن است جوان شصت ساله ای باشد که شور احراز پست و کالت مجلس، او را تا حد در یوزگی 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 پرتیایی در ردیف صابون عطری به شکل سیب و گلابی و حمام سرخانه و ریخت و پاشهای زنانه در مخاطره آمیزترین لحظه معامله می نشیند و سر فرصت دعا می خواند و به چهار کنج اسباب حمامی که لای آن قبضه های اسلحه قاچاق پیچیده شده، فوت می کند.

این حصار بندی شگرف، از ذهنی برمی آید که می تواند از طرحهای پراکنده میراث، تجربه، تخیل و واقعیت خطی قوی، روشن و خلاصه ترسیم کند و این طرح با همه شناختهای قومی و مهمتر از آن انگاره 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 نتیجه این ابهام و ادامه دهنده آنست، به صورت یک حکم بر هر سرگذشت که با این شرایط به وجود آید، بی این که بر آن نقطه پایان باشد.

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

نویسنده نشانه هایی 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، قهوه ای تیره ای به کار رفته که به نام او شهرت دارد. این قهوه ای از سایه به روشنی، از درخت به آب، از پوست به پارچه و فلز و از سبزه قرمز و حتی سفید، گذر می کند. نبوغ هنرمند از این رنگ منفرد، تمهای کارساز، بیانیهای رنگارنگ، همچون ملودیهایی که از یک زمینه اصلی برمی خیزند، سود می جوید. هم سربای 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. کلودر جای خود و پیش روی شخصیتهای مهمی چون عزت الدوله و یا خان حاکم -- که با وجود غیبت -- 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 کلورا 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 کلودارای این اهمیت است که هم واقعه ای غریب و هم محتمل و هم ممکن است. و احتمال آن یکی از مهمترین نتایج کلی است که نویسنده از حادثه ای جزئی اخذ می کند. کشته شدن یوسف با تیر کلو، غریب است چون در فصلهایی از کتاب او را به اندازه کافی ساده، بی آزار، ظریف و عامی یافته ایم، به آن اندازه دور از حساب قاتل بودن که استعمار لازم دارد. و ابعاد احتمال در فصول متعدد کتاب و در شخصیت های متفاوت گسترده شده. در تمامی مردم ساده دل و به بیانی دارای روح روستایی که ستیزه جویی پابرجایشان سلاح توانمندی است قوی تر از همه اقدامات عاطفی، و گزینشهای رفتاری. نسل پس از نسل به کینه زندگی می کنند و می میرند. سر رشته به تکیه گاه فلسفی رمان، و از اسطوره به واقعیت، از اعتقاد به اقدام و از تصویر به عمل می رسد و روح ساری و مسلط اثر را در تمام زمینه ها جاری می کند.

«خون سیاوش» از این زمین می جوشد و سوگ او در حیات مردمانش ابدی است. قوم از این خون می روید و با این سوگ زندگی می کند. هنر، عشق و مرگش صورت مداوم ماجر است.

به اسطوره های ما نگاه کنید. صادق هدایت هم، نیم قرن پیش، کوشید تا در آن قصه های شگرف، ذهنی را که از فاجعه تغذیه می کند، در کالبد مردمانی بسیار ایرانی، به نمایش درآورد. ذهنی که نابخواست و ناآگاهانه، خدمتگذار پیرمردی خنزر پنزری است. پیری که در گذار یک تاریخ پیر و بیمار می پوسد اما نمی میرد و بر لبها، بر گونه، بر طراوت زیبا و معصومانه و ابلهانه نسلها، جای دو دندان او پیدا است، دو دندان نیش! کلو، در ناچیزی، آن است که یوسف با همه چیز بودنش اوست. هر دو دستاو یز معتقدات خویشند. آیا یوسف نمی داند که یک تنه و با حرف — با حرفهای صریح و تلخ و شعاروار — نمی توان کار بزرگی انجام داد؟ نمی داند که تحصیل در یک کشور معتبر خارجی و نیت خوب و همت مبهم، در تکنیک پیچیده سیاست امروز به ساختن خانه های شنی در بازیهای زمان کودکی شبیه است؟ یوسف تحصیل کرده باهوش جوان و مقتدر، نیت خاکسارانه دست نشانده گان داخلی و خارجی را نمی شناسد که نزدشان به آن طریق خام و آشکار، رجز می خواند؟

یوسف فاقد ثبات شخصیت و تفکری است که لازمه نقش اوست. گرفتار در تعلیق میان فرهنگ شاعر پرور و زمانه قهرمان ساز، کوهنوردی که به افسانه آتش تن بابا ظاهر

اعتقاد دارد و عریان در میان طوفان برف به فتح قله می رود. در او آن ناباوری بنیادی است که در جهان دخترانه زری موج می زند. یوسف کشته جهل است. این جهل به این گستردگی و عمق، قوی ترین کارگزار استعمار است. این اعتقادات مرکب هزاران ساله می توانند در دستهای ناتوان و پاکیزه 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 فلسفه هنرمند، نقطه ای دورتر از آغاز و پایان سرگذشتها را نشان می کند. در قصه ای که به ظاهر برای کودکان نوشته شده، طرح زیباشناسانه و شاعرانه ای از آن پیدا است. نقطه مفروضی، اجزاء به ظاهر پراکنده ای را به هم می پیوندد. سیمین دانشور به صعود هستی معتقد است. در بطن هستی این جهان، گرایشی به تعالی، حضور دارد. مرگ یوسف با همه سنگینی ضربه اش، نمی تواند، شور زندگی زری را سرکوب کند. رشته ای از شوری متافیزیکی، از هستی قومی خیال زده، به زندگی کوچک یک زن، به زندگیهای کوچک در همه زمانها، جاری است و ستایش زندگی با سوگواری اسطوره همراه است، شاید راز پایداری قوم باشد. فراز این لحظه های تاریک، نیروی انسانی به مصاف مرگ می آید. زری بیش از فاجعه مرگ عشق، از دیوانگی می هراسد. راست است. شعور والا ترین هدیه زندگی است. پزشک پیر به کمک می آید و اشاره به واقعیتی که آبشخور هستی است: انسان توانا تر از هر آفریده، انسان جهانی است.

هیچ فاجعه ای بزرگتر از توانایی آدمی نیست.

و یک دلداری مادرانه.

برای مردمی که ناظر فرجام عصمت ایده آل پرستانه و در اقلیت مانده قهرمانی اسطوره سازند و برای کسانی که باید انسان نسبی معاصر را جانشین قهرمان پایان یافته کنند، خانم دانشور جهانی بینی ممتاز خود را به صورتی مرسوم، محدود می کند. این مسئله به هیچوجه به عنوان یک افت در رمان *سووشون* نیست بلکه مرحله ای 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 ناخواسته از پیش تعیین شده با یاری روحیات — فرهنگ، هنر، دیسن، 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 نویدی که صورتی از مرگ است بر حذر می ماند. او آفتاب، باروری زمین، رنگ آسمان، درخشش ستارگان و جذبه ماه، مهرورزی و شور جنسی و رابطه ها و علائق خانواده و قوم و حوصله و ویری پایان نیافتنی 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 پیاید. 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 بی فروزد 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 کهنتری که سر دیرمندان ماست. **سووشون** در محدوده گزارش این راز خود را در گذران تاریخی یک قوم می گستراند و همان کاری را به عهده می گیرد که وظیفه یک اثر هنری است نمایش، به منظور برانگیختن احساس جستجو و توانایی شناخت و دریافت خواننده و این موضوعی است که با گستره هر تفکر انسانی، همراهی پایدار است.

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 آدمیت 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 هستی ای هست که اسمی بر آن استوار است و بین هستی 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 به قول 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 چهره 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 تمهیدات و تکلفهای اخلاقی نیز حجابند بر خود خود ما، که خود خود ما هست، چیزی در جایی، و بر آن پوشانیده ایم، یا پوشانیده اند، حجابهایی و نقابهایی، که دو عنصرند متفاوت: خود خود ما و حجابها و نقابهای ما. اما این فرض و فرضیه های مترتب بر آن خود مجال و مقال تأمل است؛ و این وجیزه، برگ سبزی پیشکش بزرگوار بانوی قصه گوی ایران خانم دکتر دانشور، خود تأملی 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 زهر». اگر بود آدمی به اندیشه است، زری به اندیشه که می اندیشد: خود یا غیر خود. اگر هستی آدمی به تخیل هستی بخش اوست، روالی خیالی زری بر مدار کدامین کهکشان می گردد. و اگر آدمیت آدمی به بروز خودی است، چیزی از درون جان، خود زری، خود خود زری، از کجاست و چه چیز است و به کدامین قبله روی دارد.

« ۱ »

«خانم زهر» خانمی است در سووشون خانم دانشور. در صفحات اول سووشون «خانم زهر» و یوسف خان (۵) حاضران در روز عقدکنان دختر حاکمند. هم در این صفحه، گذاری است از «خانم زهر» به «زری» که «تحسینش را فرو خورد، دست یوسف را گرفت» و الخ. اما چه فرقی است میان «خانم زهر» و «زری»؟ مسئله این است. یعنی اگر «خانم زهر» حجابی است اجتماعی بر فردیت و هویت «زری»، پس خود این زری چیست و کیست، خود خود زری. خود زری فارغ از هر حجابی که بر چهره جان او می تواند بود، خود زری، خود خود زری. مسئله این است.

«زری» حجابی به چهره جان در مقابل یوسف ندارد. او را به تو خطاب می کند: «ترا خدا یک امشب بگذار تو دلم از حرفهای نلرزد» (۵). ترسی آمیخته به تحسین. لرزشی به عشق و غرور در ته دل. در همین تقابل رو در رو است که «یوسف به روی زرش خندید» (۵). روی جان زری عریان در نظرگاه یوسف است. یوسف به یک نظر تا عمق جان زری می رود و می رو یاند در آنجا بذر هر چه عاطفه و تعقل است که می خواهد. و هم از این روست که وقتی زری می اندیشد (۶) «به قول یوسف» و «باز به قول یوسف» می اندیشد. یعنی در پس حجاب تن زری یوسف می اندیشد. در اندیشه زری که خانم زهرای بی حجاب است یوسف می اندیشد.

اما زری «در مدرسه انگلیسیها درس خوانده» (۶). یعنی شاید، یعنی می بایستی که،

خود خودش مستقل از یوسف به بار می آمده. ولی در عین حال «پدر مرحومش بهترین معلم انگلیسی در شهر شمرده می شد» (۶). یعنی بدان هنگام نیز، پیش از آنکه یوسفی باشد، خود خود زری مستقل از پدر مرحومش، که هنوز در تداوم 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 پدر مرحومش دخیل بوده است. دخالتی که گستره آنرا در وجود یا عدم اعتبار و استقلال شخصیت زری باید جستجو کرد. جستجویی که می رساند زری با پدر مرحومش می اندیشیده است و حالا با یوسف و «به قول یوسف» و «باز به قول یوسف» می اندیشد. زری که در مدرسه انگلیسیها درس خوانده، همچنین نزد مستر زینگر «گلدوزی و شبکه و چین دوقلو» (۶) 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 هر چه که می توانست در مدرسه انگلیسیها یا هر مدرسه دیگر شکل بگیرد.

زری و مادر زری را مستر زینگر متقاعد کرده بود «که اگر دختری چرخ خیاطی سینگر جهیزیه داشته باشد» (۷) چنین است و چنان است و چنان تر نیز خواهد شد. یعنی همچنان که تصورات زری از کودکی و نوجوانی از خود خودش شکل می گیرد، به مدرسه انگلیسیها می رود و خیاطی یاد می گیرد و جهیزیه تدارک می بیند، همچنان، در خط تشکل و تصاحب آن چنان تصویری است که متعلق به غیر است، که مشروط به غیر است، و چنین است که موجودیتش ممکن الوجود است به معنی عام، همواره در انتظار و به اشاره واجب الوجودی باز هم به معنی عام. این واجب الوجود گاه پدر مرحومش بوده و حالا یوسف است، و به اشاره این واجب الوجود زری همواره ممکن الوجود است و الا ممتنع الوجود. و هم از این روست که در این روز عروسی دختر حاکم زری «به قول یوسف» و «باز هم به قول یوسف» می اندیشد.

زری می تواند برای مک ماهون ایرلندی به زبان دولت استعمارگر او درباره 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 مرجعیت یوسف و دوستی او با مک ماهون با او به مکالمه درملاء عام می پردازد، و نیز از همین روست که وقتی زری توضیح می دهد که «عروس روی زمین اسب می نشیند تا همیشه بر سر شوهرش سوار باشد» (۷) طبیعی است که «همه زدند زیر خنده» (۷) چرا که این ادعا خنده دار هم هست. عروسی بر زمین اسب می نشیند که خیاطی آموخته و گلدوزی و شبکه و چین دوقلو، و نیز چرخ خیاطی را تضمین جهیزیه و شوی کرده و همواره «به قول یوسف» و «باز به قول یوسف» می اندیشد و با مک ماهون ایرلندی به اذن «با یوسف دوست بودن» صحبت می کند.

زری از گوشواره‌های نازنینش دل می‌کند برای دختر حاکم که به دسیسه عزت الدوله برای آنها خواب دیده ولی نه به دلیل ذاتی علاقه شخصی اش به گوشواره‌ها که سبزند و قشنگند و بر زیبایی چهره او می‌افزایند و چه و چه، بلکه بدان سبب که «این رونمای شب عروسیم... یادگاری مادر آقااست...» (۸). شب عروسی، یادگار مادر آقا، و خود آقا (یعنی یوسف) تعلقات و حجابهای جان زری است که از قیل آنها تصویری از خویش به تخیل می‌پندارد. خشم و نفرت او فقط از پس پشت حجابهای «یادگاری مادر آقا» و غیره مجال نمود و تجلی دارد، فقط از پس این پشت و لاغیر.

اما زری خود واقف است که با اندیشه یوسف می‌اندیشد. او از پس تشبیه مجلس عروسی دختر حاکم به تعزیه به خود می‌آید که «من هم که حرفهای یوسف را می‌زنم...» (۹). زری حرفهای یوسف را می‌زند و به اندیشه یوسف می‌اندیشد. زری در مدرسه انگلیسیها نیاموخته و یا در هیچ جای دیگر نیز نیاموخته که به اندیشه خود بیندیشد. یعنی خودی در زری نمی‌یابیم، نشانی حتی، که به مصداق آن خود بیندیشد. از خود زری، هر آنچه این عنصر خود می‌تواند بود، تا زری یوسف تا خانم زهرا تا چه و چه فواصلی است که زری به اندیشه و با اندیشه یوسف طی می‌کند. اما خود زری کجاست؟ خود زری که می‌توانست در مدرسه انگلیسیها و یا در هر جای دیگرین «پدر مرحومش» و «به قول 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 روز عروسی دختر حاکم به عقب بر می‌گردد و در بدن لخت خود می‌اندیشد می‌گوید: «اقبالم بلند بود که یوسف همان وقت از من خواستگاری کرد...» (۱۰). اقبال بلند زری در یوسف است. اقبال زری ممکن است به وجوب یوسف.

«زری همه چیز تقلبی دیده بود» (۱۱)، یعنی همه چیز را در قالبهایی غیر آنچه هست و می‌باید و می‌شاید دیده بود، و برای این دیدن اوقالبهای مناسب را از نامناسب باز می‌شناخت. زری قالب قابل قبول را می‌شناسد، می‌پذیرد، و نیز می‌پندارد. زری، از بدن لخت در حمام زیر ذره بین چشمهای لوچ عزت الدوله تا خانم زهرا در مجلس عروسی دختر حاکم آراسته به گوشواره‌های زمرد یادگار مادر آقا تمامی قالبهای شایستگی و بایستگی را می‌شناسد و می‌پندارد و به موازین سهمگین آنان روزگار می‌برد.

به مجرد اینکه زری دست رد به سینه سر جنت زینگر می‌زند که از او تقاضای رقص کرده بود «به شوهرش نگاه» (۱۲) می‌کند، به جستجوی نظر تأیید، و به یک چشمک یوسف دل زری فشرده می‌شود (۱۲). زری زنهای دیگر را که با افسران انگلیسی رقصیده‌اند به دیده 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 زن نجیب من که با افسر انگلیسی، سمبل امپریالیسم، نرقصیدی.» یوسف نمی گوید، اما زری می پندارد که یوسف می اندیشد. دل فشرده زری آرزوی بی تاب تأیید است: «دیدنی شوهرم که با غیر تو، با آنکه تو غیر می دانی، نرقصیدم.» زری نمی گوید. اما می اندیشد.

زری در مقابل یوسف «از توبه یک اشاره از ما به سر اطاعت» است. یوسف غیر مترقبه می گوید «پاشوبی سر و صدا برویم.» زری می گوید: «هر طور میل توست» (۱۲). زری به اندیشه 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 تجربه 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 هیجان آور است» (۱۳). یعنی قشنگی صورت بزک کرده زری، صورتکی بر صورتکی، تنها صفت متمایز اوست از مک ماهون و یوسف هنگام که به شعری می گرایند. یعنی عاطفه و عقل، دو متمایز آدمیت آدمی، وجود زری را ایجاب نمی کند. صورت زری، صورت بزک کرده زری، صورتکی بر صورتکی، او را و حضور او را ایجاب می کند، و آنهم نه به سهم و وجه خود که فقط چون بهانه ای 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 وسیله ای 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 مدرسه انگلیسیها بوده. و چنین است نیز که در قدم بعدی زری ساقی است: «زری، جام ما را پر کنید» (۱۳)، مک ماهون دائم الخمر شاعر ایرلندی 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 ماهون تر، کجاست؟ کجاست خشم تو و شعرتو؟

گاه به جستجوی زری از بیراهه 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 برادرزاده اش هرمز از قول معلم 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 چنان تر می تواند بود، یا در مشاعر خود زری هم،

خودی به عاریتی از یوسف، که «زنهای مرد و مردانه شهر که از هیچ مردی در این دنیا نمی ترسیدند» (۴۳). یوسف است و تمامی مشاعر آبرمردی 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 و یسکی را تمیز می دهد. حکایتی است این انحلال زری در یوسف و در هر چه از اوساط و جاری است. زری هیچ نمی گوید. «من چه بگویم» (۱۷) تنها جواب اوست به خان کاکا که در عین نامردیش، یا شاید به راستی چون نامرد است چنین است که، حداقل به «زن داداش» می گوید: «تو چیزی بگو». زیرا یوسف علی رغم مردانگیش، یا شاید به راستی به دلیل مردانگیش، به زری نمی گوید «تو چیزی بگو». اما به راستی زری تو چیزی بگو. هر چه باشد.

اما آنچه سرانجام زری می گوید خود پرده دیگری است. در جواب ابوالقاسم خان که «نکنند [یوسف] به سرش بزند فردا عصر جشن آنها نیاید...» زری می گوید، بهانه ای به تأیید نیامدن یوسف و او: «فردا شب، شب جمعه است، می دانید که من نذر دارم.» (۱۷). به قول آن عزیز که چه زود، دریغ و درد که چه زود، از دست رفت:

من به اندازه یک ابر دلم می گیرد

وقتی از پنجره می بینم حوری

— دختر بالغ همسایه —

پای کمیاب ترین نارون روی زمین

فقه می خواند.

زری نیز، چون حوری — دختر بالغ همسایه، از پرده های یوسف و ابوالقاسم خان که می گریزد تنها ملجاء و مأوایش قالبهای ملموس و مألوف و امن و امان شب جمعه است و نذر. و چنین است که بر خود خود او، اگر خود آن چیزی است، پرده های مضاعفی مترتب است از مرحوم پدرش و شوهرش و مرحوم مادر شوهرش و ابوالقاسم خان برادر شوهرش و غیرهم گرفته تا نه توی هزارلای شبهای جمعه و نذرهای نیازها.

از نه توی هزارلای متافیزیک گسترده ای که شبهای جمعه و نذرهای نیازها می سازد تا تارتنیده مشبکی که از یوسف ساطع و راهی است، سوراخ سوزنی هست که اگر قرار می بود خود خود زری چیزی می بود و رای این باید و نبایدها می بایستی که از آن عبور کند. اما دریغ و درد که اگر دنیا خانه نیما بود، خانه زری دنیای اوست. این ادعا هم نه از سر استدلال که از روی تضرع: «زری گریه کنان گفت: «هر کاری می خواهند بکنند اما جنگ را به لانه من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محل مردستان... شهر من، مملکت من همین خانه است...»» (۱۹). چنین است آیا که اگر دنیا را آب ببرد خللی به مشاعر و وجدانیات زری وارد نخواهد شد؟ مادام که خانه او، دنیای او،

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 تصویری 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 هیئات 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، بزرگ شب عروسی دختر حاکم، 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 جاننداری 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 قصه زری.

« ۲ »

تماس زری با جهان خارج از باغ عدنش تماس با زندانیان و دیوانگان است. موجب این نیز پرده دیگری از زندگی مادری و همسریش. تولد خسرو نذران 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 مدرسه انگلیسیها که چیزی به او نیاموخته مگر الفبای زبانی دیگر تا بدان هم چیزی نگوید، به مادر شوهر مرحومش و گوشواره‌های زمردی که او را به یوسف پیوند می‌دهد، به شوهر مرد و مردانه‌اش

که او را عروسک و هزار بار عروسکتر می داند، به دوشکم 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 نه توی 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 تصویری از خود به ذهن دارد. اما در مغز استخوان این مدار، سخن اینجاست، در اندرون خسته این آمد و شده خود 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.»

گوشواره های زری، زینتی به یادگار «مادر آقا» بر نمۀ گوش هزار عروسک، اما خود حکایتی است. زری آنی از فکر آنها بیرون نیست. «در باغ را زدند، دل زری توریخت، لابد گوشواره ها را از خانه حاکم آورده بودند» (۲۳). ولی همیشه این فکر به اندیشه و با اندیشه یوسف است. «نکند آنقدر دیر بفرستند که یوسف بیدار شده باشد...» (۲۳). همچنین، گوشواره ها یادگار مرحوم مادر آقا یعنی مادر یوسف است، که در شب عروسی او با یوسف به گوش او کرده اند. و نیز گوشواره های زمردی عین چشموهای یوسف است (۱۲). اگر گوشواره ها نمادی از تزئین و زیبایی و زنانگی زری می توانست بود، خود نشان حلقه به گوش هم هست هنگامی که زری را یوسف به تمثیل هزار بار عروسک تر می خواند، درست به هنگام هم آغوشی. و فقط هنگامی که یوسف عریان بر عریانی زری می غلطد، زری گوشواره ها را از یاد می برد. گوشواره ها بر صورتک زری، اشارتی به حلقه به گوش زری یوسف را.

از گوشواره به گوش، از گوش به صورت، از صورتکها صورتی. و نمای این صورت در پهنه 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 هفته 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 شرف 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 همه ما هستند و روی سر همه ما جا دارند» (۲۶). این یعنی تقاضای مهر تأیید یوسف، هر چند در غیاب. این یعنی تار دیگری از تار عنکبوت تنیده از یوسف. بر گستره تودرتوی این تارها و تارهاست که زری تصویری از خود می یابد.

زری همواره در پناه است. در پناه شهری که از خانه اش 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 هرفصلش 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 آزرده؟ در پس پشت این دیوار گل و سبزه و چمن... زری، خود زری، کجاست؟

« ۳ »

زری عقل را به یوسف وا گذاشته و خود به عاطفه ای ساخته دنیای اثیری دل خوش ساخته است. بعد از نطق غزای یوسف در منقبت عشق و شرف و حقیقت، زری قانع است به پندی خوش خیم و مادرانه که: «به عقیده من [کدام من؟] تو [یعنی خسرو] پاشو برو خانه عمو پیش هرمز، سحر را که نعل کردند برگرد» (۳۰). ولی این «عقیده من» عقیده زری نیست. هنوز در زری «من»ی نیافته ایم که بر او عقیده ای مترتب باشد. اما این «به عقیده من» در کم رنگی و بی رنگیش، صرف زمینه ای است که بر گستره آن منویات بزرگ منشانه یوسف مجال نمود می یابد. «عقیده او» در هر حال و به هر جهت آن چنان و فقط آن چنان است که عقیده 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 همه 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 جلوی آینه ای؟ کو داداش؟ کو خسرو» (۳۴). 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 بزرگ او. چهره ای بر چهره ای بر چهره ای. زری از پس بزرگ از پس تصویرش از پس 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 و اجور 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. زمینه بلاهت در این مورد برای شاخ شانه های ذکاوت یوسف، زمینه سفاکت برای «عجب لت و پارش کرده اند» یوسف. زری زائده ای بر یوسف است که یوسف را می نمایاند، آن چنان که کلاهی صورتی را، انگشتی انگشتی، دستبندی

دستی. زری طاقی است بر سر یوسف، قابی بر اندام او، هاله‌ای بر چهره اش، 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 خود خود زری، خود خود زری اما کجاست؟

اعتراف زری را به خود در مقابل دختر حاکم چگونه باید خواند، که «زنهای پخمه مثل من هم چنین بایند» (۳۷)؟ این اعتراف از فرط عصبانیت 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 نمی‌برد. اول باید زری را یافت. ذات زری را. بعد مگر صفتی از صفات او را. پخمگی یا هر چیز دیگر. ذات زری کجاست؟

زری بزرگ کرده در مهمانی ایستاده است بین مترسک باد کرده هیتلر و صدایی که «پشت سر زری زمزمه کرد: «هیتلر»» (۴۱). زری و مترسک هیتلر. یکی ساخته دست پدر مرحومش و یوسف خان، دیگری ساخته «مرد لاغری با ابروی پاچه بزی و سیبل جو گندمی و...» (۴۱-۴۰). اما زری انسان است؛ و مترسک انسان نیست. اگر چنین است پس زری کجاست؟

« ۴ »

آنچه زهره زری را می‌برد (۴۳) حجاب دروغین ملک رستم و ملک سهراب است. هر چند «زری همه چیز تقلبی دیده بود اما قشقای تقلبی به عمرش ندیده بود» (۱۱)، اما باز زری به حجاب دروغین آموخته نیست. حجابهای راستین، هرآنچه عرف و عادت می‌آموزد، حرمت و حرم زری را تعریف و تضمین می‌کند. مرد به حجاب در نمی‌آید، یعنی مردان، طرح گسترده یوسف، به حجابهای ظاهر، به چادر سر، در نمی‌آیند. ملک رستم و ملک سهراب، به غرابت هیبتشان در چادر، استثنایند که قاعده را تأیید و هم تعریف می‌کنند. 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 می‌لرزند، زری دلواپس است. دلواپسی زری، هر چند آنی و زودگذر، ناشی از تشنگی توازنی است که همواره در مخیله او شکل گرفته است. در مخیله زری حتی اسم گلها به توازنی صوتی شکل می‌گیرد. 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 توازن طلب زری. اما همچنان که گنجشکها با شلختگیشان و با فقدان حتی یک «ت» در نظام صوتیشان، لج زری را در می‌آورند (۲۷)، حجاب بیموقع و بیجا و نبرازنده ملک رستم و ملک سهراب زری را مضطرب می‌کند.

از اضطراب زری به خجالت یوسف. از مجرای ملک رستم و ملک سهراب و خاطرات مشترک هر چهار آنان. آنچه یوسف را خجالت می دهد (۴۵) اشتباه نقش سر بریده سیاوش است اول با سر بریده یحیی تمعید دهنده و بعد با سر بریده امام حسین. زری در مدرسه میسیونرها درس خوانده پس سر بریده از آن یحیی تمعید دهنده است. زری شیعه جغرافیایی است پس سر بریده از آن امام حسین است. زری سووشون را نمی داند، و این بهانه دیگری برای اظهار فضل یوسف: «بیشتر از این خجالتم نده جانم، این سیاوش است» (۴۵). باز هم زری نقشی برفرشی برزمینه سربی آن علم غلیم یوسف تا خود بنماید. یوسف خود می نماید؛ اما خود زری کجاست؟

از پس حجاب چادر، ملک رستم و ملک سهراب به لحظه ای به پشت حجاب زبان ترکی می روند که زری نمی داند و حجاب است. و دوباره زری «دلش شور» می افتد (۴۷). باز هم تشنّت توازنی که زری را در باغ اثیریش آرام می کند. از پی این تشنّت است که زری به زمین می نشیند. در اوج خشم نفرت بار یوسف بر ملک رستم و ملک سهراب که «غارت و برادرکشی را از سر» (۴۸) گرفته اند، زری روی زمین می نشیند در مقابل یوسف که روی میل نشسته است. سپس زری چکمه های یوسف «را از پایش در» (۴۸-۴۷) می آورد. این حسیض 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» (۴۸). اما زری عجیب غریبه است. غریب است و غریبه. کیست زری؟ به کدامین غربت معتزل است این انسان؟ چهره آشنایی چرا از او پند نیست؟ او چکمه از پای یوسف می کند، او چکمه ها را به خدیجه می دهد که «بده غلام تمیز کند» (۴۸). و نیز به خدیجه می گوید: «چای هم بیاور». اما خشم. خشم. چکمه و چای. زمین و خاک. سکوت مگر به فرمانگی به خدیجه برای پذیرایی دیگران. اما خود زری چه؟ چرا حرفی نمی زند. چرا در بحث شرکت نمی کند. درباره ملک رستم و ملک سهراب و برادرکشی و خواهرکشی و انسان کشی آنان او، زری، خود خود زری، چه فکر می کند. از کجا می شود این را فهمید؟ چیزی بگو زری. کاری بکن. غیر از چکمه در آوردن (۴۸) و قلیان بردن (۵۲) و آسپرین آوردن (۵۳)، کاری بکن، هر چه باشد. کاری که از پس آن، حرفی که از فحوای کلامش ترا بتوان یافت. خود ترا. خود خود ترا.

ملک رستم که چادر سر می کند وارونه است. «زری خندید و گفت «وارونه سر کرده اید، درزهایش پیدا است»» (۵۵). چادر اما بر اندام ملک رستم زائد است، وارونه اش مضحک است. حجابهای ضخیمی اما که بر چهره جان زری از عادات و

اطواری که او را کدبانویی خانه دار و هیچ چیز دیگر جلوه می دهد اما مضحک نیست. آدمی را به شگفتی وامی دارد. بین چای و چکمه و قلیان و آسپرین چهاردیواری عجیبی است که زری در محدوده 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 چکمه ای 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 سگ توله ای شیر می دهد. و یکبار هم می خندد (۵۵) وقتی مردی چادر وارونه ای سر می کند. چادر وارونه زری. اگر زری چادر و چادرهایش را وارونه می کرد. برای لحظه ای هم. جلوه گر حقیقتی از او می توانست بود خود اگر به لحظه ای 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 لحظه ای 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 یکبار زری می گوید: «چادرتان را ببندازید روی سرتان، اینها که در باغ نشسته اند مرد هستند» (۵۶). «پناه بر خدا! رو به هفت کوه سیاه! دوره آخر الزمان» عمه خانم به هواست و پنجه هایش به صورتش نشانه انتباه. اما بر عمه خانم حرجی نیست. هر چند او را، خود او را، خودی که او خود از خود ساخته، دلیرانه تر در آینده خواهیم دید. اما چادر او به هر تقدیر دورو به است: هم بر جوهر جاننش خیمه دارد و هم بر صورت ظاهرش. اما زری چه. زری که چادر از سر گرفته. او چرا چنین در پس پرده پندار غیر چهره جان در خفا می دارد؟ اما خود آیا در پس پندار غیر، زری را چهره جانی هست؟ چهره جانی هست آیا زری را سوی پرده 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 و زری به گرمسیری باغ مانده. چرا زری نرفته نمی دانیم. اما در غیاب یوسف هم زری نظم ظالمانه حیات خویش را بر خانه و حیاط و باغ و از همه بالاتر بر تصورات خود استوار می سازد. اما نظم ظالمانه یا سکون اثری 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 دست کوچک است و نمی توانی» (۵۸). ولی آیا سخن دوقلوها راه به جایی می برد: «بگذار دستهایت بزرگ شود» (۵۸). دستهایی به نشانه توانایی. توانایی یک انسان. ایستاده بر دو پای خود.

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

راه حل زری همیشه گریز است: «زری نمی‌خواست اصلاً فکر جدایی پسرش را از سحر بکند، درباره مار هرچه بیشتر حرف می‌زدند بهتر بود» (۶۰). باز هم خانم فاطمه است که «از بس خشمم گرفت، تریاکهای نازیم را ریختم تو آتش» (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 می‌کند: «نمی‌دانستی که زن داداشم بی اجازه یوسف آب نمی‌خورد؟» (۶۱). تشنگی. تشنگی زری. آب کم جوی، تشنگی آور به دست.

ابوالقاسم اعلام می‌کند: «زنها ناقص العقلند» (۶۱) و اینکه «فردا صبح می‌فرستند دنبال سحر» (۶۲)، که زری منفجر می‌شود، «انگار ستاره‌ای در روحش جرقه زد» (۶۲). «خودم می‌روم پیش حاکم» زری می‌گوید. طلایه خشمی از درون زری. اما خان کا کا حرف آخر را دارد: «زن داداش» یعنی تونیستی مگر کسره تعلیقی، علامت ملکی، «چشم روشن» یعنی چیزهای تازه از تومی بینم. چیزها که نمی‌بایست دید. چیزها که برازنده کدبانویی تونیست، «تو هم که حرفهای یوسف را می‌زنی؟» (۶۲). پس زری به خشم یوسف خشمگین و به نفرت او متنفّر می‌شود. الفبای خشم و نفرت زری را یوسف به ودیعه نهاده. یعنی زری محکوم به چنین و چنان روابط و ضوابطی در حیطه حیات خویش است که جز به حرفهای یوسف سخنی نمی‌تواند گفت. زری نمی‌تواند مگر اندوهگین بگوید «با حاکم که نمی‌شود، با سر جنت زینگر هم که نمی‌شود. هر دو شان برادر خوانده هم‌دیگرزند. شهر شده محله مردستان» (۶۴). و این کلام و سیاق عبارت یوسف است، و خان کا کا کلامش را می‌برد (۶۴) و به حق می‌گوید «لاله الاله، باز هم حرفهای یوسف» (۶۴). یعنی خان کا کا صرفاً قول خود زری را در فصل اول قصه‌اش بازگو می‌کند، در مجلس عروسی دختر حاکم، «به قول یوسف»، «باز هم به قول یوسف» (۶)، خود زری گفته بود هم در آن مجلس که «من هم که حرفهای یوسف را می‌زنم...» (۹). یعنی خان کا کا تهمت نمی‌زند، حرف خود زری را تکرار می‌کند. و هر دو، زری و خان کا کا، به حق می‌گویند. زری همواره، همواره خانم زهرا، «به قول یوسف» و «باز هم به قول یوسف» می‌گوید. صدای زری اما، قول زری اما، تنها قول و صدای زری است که نیست.

« ۶ »

فصیح الزمان، زن حاج آقا، سودابه هندی عشق حاج آقا، عمه خانم دختر حاج آقا، چهره‌هایی از زری در نسل قبل. سه چهار چهره از سی و دو «عروسکهای برنجی دور تا 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 سودابه هندی؛ سودابه هندی گمگشته در ابهام «البته او بی بی 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)، آوتا از ملایک بال و پر برآرد چه ودیعه‌ای، چه هنجار و ناهنجاری، را در جوهر جاناش پاس می‌دارد؟ جان این عروسکهای بی چشم و ابرو کجاست؟ روان این چهره‌های برنجی دور تا دور منقل عمه خانم؟ کجاست غرور این ترین مردان زندگی؟

« ۷ »

زری سحر را از دست می‌دهد، چونان حبایی که بادش را. اول امید پنهان شدن در پس یک دروغ: «اگر کسی از طرف حاکم آمد و چیزی خواست بگویند خانم خانه نیست» (۸۲). غلام را دستور داده بود. به دروغ. بعد هم جرأت باز کردن نامه حاکم را به تنهایی در خود نمی‌بیند. «زری به ایوان رفت و منتظر ماند تا عمه خانم نمازش را سلام داد و پاکت را باز کرد» (۸۳). اولین عکس العمل بعد از خواندن نامه هم کسب تکلیف از عمه خانم، که تداوم حضور یوسف است. «حالا چکار کنم؟» (۸۴). عمه خانم را، حضور یوسف را در غیاب، می‌گوید.

زری بین دو ترس، بین دو چهره، بین دو نقاب، مستور است. به قول عمه خانم، «بدهی بد ندهی بد. اگر بدهی می‌دانم یوسف و خسرو کارستان می‌کنند. اگر هم ندهی، دیدی آن روز [خان کا کا] چه جز جگری زد؟» (۸۴). 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 تشتی آتی بر تشتی آتی، اینکه «فعلاً سحر را بده ببر تا بعد فکری بکنیم» (۸۵). ولی این «تا بعد فکری بکنیم» صرفاً گریزی است از یک مخمضه؛ و به دروغ است. دروغ زری به خود بیش از هر کس دیگر. چون بلافاصله معترف است که «اگر پشت گوشمان را دیدیم روی سحر را هم می‌بینیم» (۸۳). باز هم غلام است، نوکر زری (یا نوکر یوسف؟)، ادامه

یوسف، که مقاومتی می کند «هر کس می خواهد سحر را ببرد... با بیل همچین بزخم به کمرش که برود لای دست ننه اش» (۸۷-۸۶). اینجا است 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 درآور» (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 حرفی 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 و می دارم آقا جوابت کند» (۸۷).

منطق و خشم، عقل و عاطفه زری کجاست؟ کجاست آدمیت و اراده و اعتماد و اتکاء به نفس این انسان که زری اش می خوانیم؟ انسان است این زری یا ملعبه 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 ملعبه هر بادی از حوادث است، بی ریشه ای از ساقه 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... بادبزین آورد و جلو عزت الدوله گذاشت» (۸۸)، و بعد هم به استراق سمع می نشیند، در خانه خودش، به امید آنکه سحر را دوباره دریابد. دریابد سحر را دوباره به دروغ و تملق و خفت و خواری. حتی به تملق عزت الدوله که گوشواره های زمردش را از چنگش در آورده 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 اندیشه خود. در پس حرفهای جسته و گریخته او که زری استراق سمع می کند، فردوس را هم می بینیم. فردوس آلوده به لوٹ. بهشت ملوٹ. فردوس سقط جنین. اما زری حتی از پس 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 بیرون و درون. بود آیا که زری از خویش دیگرانش، خویشی که دیگرانش خواسته اند، بیرون آید و کاری بکند؟ اما حتی مفر زری از محصه سحر باز هم به لایه دیگری است از حجاب در غیر. در غیر از آنچه خود اوست، یا خود او می توانستی بود: «اینهمه وقت ما را ول کردی و رفتی. آخر تو مرد ما بودی» (۹۷). «مرد ما»، خسرو را می گوید. نشانی از تحسین مردی که از او آمده. تأیید مردانگی مردی که از او آمده. و نیز تأیید تردیدی که در جان او ریشه دارد، تردید به اعتبار فی النفسه خودش. خسرو هم در خواهران کوچکش، همچنان که در مادر نه چندان کوچکش، این دروغ بزرگ را تمدید می کند، که آنها را به ختم خیالی سحر راه نمی دهد، که «نه جانم، ختم مردانه است» (۹۹).

اعتراف زری به اینکه فرزندانش را «عجب با دروغ و دوندگ بار» (۱۰۰) می آورند، اعترافی سخت توخالی است، چرا که راه به جایی نمی برد. رستگاری اگر خود در کار زری هست از قبل چیزی باید سواي تصوراتی که در زیر لایه ها و لایه ها تظاهر مدفون است. تظاهر به غیر و تظاهر به تصور خود. ولی زری از اول چنان در یوسف منحل بوده است که حتی آخرین تقاضای مادر رو به مرگش را، که «امشب پهلویم بمان» (۱۰۰)، به دلیل اینکه «یوسف یک بر مهمان دعوت کرده» (۱۰۰) و اینکه «خسرو... فقط از دست» (۱۰۰) او غذا می خورد به عمل نیاورده. مادر زری بر بستر مرگ فدای یوسف و خسرو، دو مرد زری بر سفره شام.

« ۱۰ »

زری در دیوانه خانه. زری در میان زن افلیح، دختر آموزگار، و خانم فتوحی. پریشان روزگارانی مخیط و پریشان گو. فرو هشته اند همه نقابها و چهره ها و باید و نبایدها را آن چنان که بشاید؛ و پذیرفته اند در مخیله پریشان خود تصاویر پراکنده ای در شکسته شیشه های مغشوش ذهنی بیمار. بر زمینه این دیوانگی و خلجان، زری سپیدی مات بیرنگی از هیچ. تنها حرفهای حق هم جاری بر ذهن و زبان مغشوش دخت فتوحی که زمانی عاقل بوده «و مقاله هایی درباره حقوق زن و علیه مظالم مرد در روزنامه های محلی» (۱۰۹) می نوشته است. و نیز «مجله ای را هم راه می برد که در آن دختران را به بیداری می خواند» (۱۰۹). اما کوتا بیداری زری؟ هیئات!

این «خانم فتوحی را نمی شد دست کم گرفت. در شهر اولین زنی که چادر آبی

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 فرزاندگی 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 لا غیر. و گرنه 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 تراز کفن سیاه. چادری پوشانده بر چهره جان زری. پس دیوانگی دخت فتوحی ماحصل غیر قابل اجتناب فرزاندگی او بوده است: «اولش خیال کردند عسلم... [و بعد] شروع کردند به مسخره کردنم... و ناگهان فریاد می زد «دیوانه ام کردند! دیوانه ام کردند»» (۱۰۹). دیوانگی دخت فتوحی اما به تعبیری دیگر درماندگی بی امان خودی است که از قالبهای معروف و محمود جامعه بیرون می آید و پیش از آنکه بدانند بر محور کدام مدار خود ساخته خویشتنی از خویش تعریف و تثبیت کند به قهقرای جنون سقوط می کند، قهقرای تنوع و تشّت خودهای نیم ساخته نیم سوخته، نیم پرداخته نیم فرو ریخته. و بعد هم تصاعد مضاعف چهره ها در چهره ها. تا بی نهایت. تا جنون. چهره های آدمیان دیگرگونه است. فرزندگان جهان را به زنجیر می کنند که خود نمایانده اند از پس صورتکهای با سمه ای. بی خودان جهان را به خانمی و عزیزی بر سر در خانه می نشانند، اما در سایه یوسفی که حتی از فاصله گرمسیری مجال تنفس انسانی درون زری را سلب می کند. و گرنه پس زری کجاست؟ قهرمان قصه سووشون کجاست؟

« ۱۱ »

سحر که رفت رفت. اما خسرو چه؟ تصور فقدان خسرو با زری چه خواهد کرد؟ زری آنی نیست که «حرفهای یوسف در گوشش» (۱۱۱) نباشد. زری تصویری است. وهمی. از پس این تصور و وهم، حرفهای یوسف در گردش. زری که از مطب مسیحادم بر می گردد خود را غرق میکرب، پوشیده در میکرب، می داند. «سر راه از دواخانه گرد ضد شیش و الکل و صابون گوگرد» (۱۱۲) می خرد. پوشش میکرب بر اندام زری، به خیال او، به قدری است که حتی وقتی یوسف را بعد از مدتها می بیند، به سوی او نمی رود. «نباید به من دست بزنی، باید بروم حمام. پراز میکربم» (۱۱۳). زری محجوب در پرده ای دیگر. پرده ای از میکرب. شستشوی حمام است، آب جاری بر تمام بدن او، که این حجاب را به کناری نخواهد 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 غصه ای از غصه ها، حجابی از حجابها. غصه از دل که می رود دل روشن می شود. روشنی دل زری به نشانه و طلعه روشنائی که بر او خواهد تابید بعد از حمام و برای آمدن یوسف. بعد از حمام زری «پاک و پاکیزه و عطرزده 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 روشنائی بیشتری می خواهد: «بروم چراغ را روشن کنم» (۱۱۳). از تاریکی فکر و بدن غرق میکرب، به روشنائی دل از دیدن یوسف، به روشنائی جسم پاک و پاکیزه و عطرزده بعد از حمام، به پوشش حریری از بوسه های یوسف بر اندام زری، به «بروم چراغ را روشن کنم». سیر صعودی روشنائی و پاکی و خوش بویی زری او را هر چه بیشتر به موجودی از زمین برآمده اما اثری تشبیه می کند. به این سیر صعودی اضافه باید کرد روشنائی چهره زری را، روشنائی تابناکی از درون، که حمله است. در چنین لحظاتی نادر است که زری را عریان در روح و جانش می بینیم. این عریانی روحی و مثالی زری خود تمثیلی می تواند بود، نشانه ای، رمزی، کنایتی، اشارتی، به گشایش بندی از گره چهره جان او. شاید. اما کو. اما کو.

باز هم یوسف است که حجابی است بر چهره 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 چهره ای. چهره 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 همه کارهایم را زمین گذاشتم و آمدم که برایت درد دل کنم. اما تونبودی» (۱۱۴). سنگ صبور. سنگ. سبک بار کردن احساس گناه یوسف از مردن چوپانی. تلنبار کردن زری با غصه ای دیگر. پربار 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 داده ای؟ پسر من را به چه کاری واداشته ای؟» (۱۱۹). «پسر من». نه «پسر من». درخشم است که حقیقت آدمی بروز می کند. درخشم گم شدن خسرو. پسر من. 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 پیرو راند در اندرون خود خسرویی دیگر، مرجان و مینایی دیگر. درست در لحظه ای که یوسف خسرو را یکجا از آن خود کرده، دل زری آشوب می شود: زنگ شروع جریان عظیمی در هر رگ و بر هر نبض زری. یوسف غافل. زری محبوب حاملگی.

در یازدهمین فصل قصه اش و یک صد و بیست و نهمین صفحه 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 خرمی!»» (۱۲۰). اما خشم. اما خشم نفرت بار. خشم نفرت بار 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 بی‌جان، بی‌هویت، مشتی رخت و لباس و کلاه پوشانده به هیچ. بر چوبی و مشتی کاه. برای ترس کلاغها و گنجشکها. مترسک اما مترسکی متحرک که گل هم می‌چیند، شربت هم درست می‌کند، قلیان هم می‌آورد. آسپرین هم. مترسک اما مترسک ناطق که حرف هم می‌زند «چشم» هم می‌گوید. مترسک اما مترسک خندان، مترسک ترسان، مترسکی که دلشوره دارد، مترسکی که حامله هم می‌شود. اما گاه مترسک به دنیا می‌آورد 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 نمی‌دوزد زری از «خفقان بگیر» یوسف؟ چرا ازل و ابد را به ناسزا نمی‌گیرد 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؟ بدیهی‌ترین، نه غریزی‌ترین، نه حیوانی‌ترین، رگ‌های 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 خنده خسرو پسر یوسف به یوسف خورشید می‌دمد. چه دخلی خنده پسر یوسف به یوسف به خورشید دل زری دارد؟ یعنی این احساس تعلق و غرور، این طلایه شادی در دل زری، از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ خنده خسرو: غرور پسر از جسارتی به سیاق پدر. حضور یوسف: ستونی به حمایت جسارت پسر. دمیدن خورشید در دل زری: طلایه 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 محمضه و با او یوسف را از بلاهت یک درگیری ابلهانه با پاسداران در خانه حاکم می‌رهاند. به همان هنگام که خسرو مست گستاخی و بازیگوشی خود به سیاق پدر، برابر چشم پدر، است، و یوسف می‌رود به ارضاء غریزه شهیدپرووری خود نطق غرابی در منقبت فضایل خود بگوید، به تلویح، فقط زری است، مترسک متحرک ناطق، که در یک لحظه شکوفایی غریزش، غریزه‌ای که از آدمیت او سرچشمه می‌گیرد نه از زائده‌ای به یوسف بودن، خسرو را از چنگ افسر و ژاندارم به دروغی شریف می‌رهاند. «سرکار این پسرها عصرها می‌روند گردش علمی... سنگ جمع می‌کنند و... حشره — پروانه — موش

صحرايي...» (۱۲۱-۱۲۰). اما باز هم با يك «آقا تازه از سفر آمده، خسته است...» (۱۲۱) زری هم يوسف 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 و هن 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، يوسف 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. غیره حرف. لحظه هایی هست، چه نادر لحظه هایی، که خود زری، خود خود زری، می تواند و می خواهد رو کند از پس حجابهایی که بر چهره 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 متنی 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 درآید 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 غلفی 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 قبل و پس آن زری به خود، به خود خود، نمی رسد، یعنی به چنان خودی که شاید و باید نمی رسد که بهره ای از حیات، حصه 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 از شان بپرس چرا همه شان دست به یکی کردند و گولم زدند؟ اگر تو اینجا بودی جرأت می کردند؟» (۱۲۴). این اما عجیب نیست، چرا که خسرو تداوم يوسف است. زمینه ای محو. بهانه ای فقط، برای عرو تیز غوره نشده موزی. از انحلال در يوسف تا محو در خسرو. و گرنه 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 يوسف و خان کاکا و

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

جواب یوسف ادامه وهنی است که پدر و پسر هر دو گریبانگیر آند: «یوسف آهی کشید و گفت: «به این نتیجه رسیده ام که هیچ چیز را نمی توانم تغییر بدهم... اگر آدم نتواند حتی در زرش تأثیر بگذارد...» (۱۲۴). وقاحت اکبر! زری هیچ نیست مگر «به قول یوسف» و «باز هم به قول 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»» (۱۲۴). این حرفهای یوسف است، با چاشنی فرمایشات رفیق فتوحی معلم تاریخ، بردهاں خسرو. خسرو یوسف جوان تر و رک تر. آنچه را یوسف می پندارد، 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 مخصصه جناب سروان دم خانه حاکم رها نیده. 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 وارها نند. رهایی روح مفلوک خسرو از فلاکت. و تلنبار این فلاکت به زری. این عملکرد روان خودخواه و راحت طلب و من بزرگ بین خسرو است. روان خود فریب و خود کم بین و خودخور و خودفروش (به بهای هیچ) زری اما می پذیرد این دروغ و ترس اکبر را. می پذیرد زری که دروغگو و ترسو ست، تا خسرو دلیر و راستگو باشد. زری نفی همه 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 خسرو ست. 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 می پندارد. 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 آدمیت او. هر حوّا و حوائت او. هر انسان و انسانیت

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 حواء أم البشر، منتقل می کند. به تدریج و به ثبوت 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 کا کا چشمه‌پایش را به هم بزند و بگوید: «زن داداش، شراب چه شد؟» (۱۲۴)، و «زن داداش، شرابت برسد» (۱۲۵). «مرد که دبنگ مگر من ساقی مخموره ذهن غلیل توام که شرابم برسد؟! این را زری می گفت اگر می بود. اما نیست و نمی گوید. به عکس. «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، حضيض 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 گفתי کجا می روی؟» (۱۲۸). خسرو به زهر خندی می گوید «به مادرم؟ من دیگر بچه نیستم. برای خودم مردی شده‌ام. مادرم می 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 لحظه 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 تماشا می اوست. خسرو که به یوسف اهانتی نکرده. پس چرا «از من و پدرت؟ چرا جز بهانه دیگری برای زری تا منحل شود در وجود یوسف، تا پنهان شود به زیر سایه ای بختک وار که تهی می کند زری را از هرچه در او اثری از هویت دارد.

خسرو طبعاً رفیق فتوحی 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 فایده ای 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 همه 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 تصویری می شود: «اگر این زنها نبودند و محض خاطر آنها نبود پسرها چه زود می توانستند مرد بشوند... زنها 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 پوشاند، خسرو معترف به حقیقت عظیمی است. اما حقیقتی که او مقلوب می بیند. خسرو می گوید: «زنها می میترسند و ما مردها را هم می ترسانند». حقیقتی را که این بیان مقلوبه جلوه می دهد این است که «ما مردها می ترسیم و هی زنها را بیشتر ترس می کنیم». یعنی ترس، که در نهاد همه انسانها است، که خسرو آن را ارثیه 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 همه آباء و اجدادش تا برسد به آدم ابوالبشر، فرو کرده است به گلوی زری، و همه مادرانش تا برسد به حوا، تا خود را وارثان 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 لومی دهد.

اما دفاع زری در مقابل یوسف خود اوج وهن و بیهودگی و بطلان 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 محوشجاعت و بلاهت را که تعریف و تضمین می کند؟ زری قادر به تکلم حرفی یا تصور اندیشه ای نیست مگر از طریق و به واسطه 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. و گرنه به ناخودآگاه هم یوسف هم زری به خوبی می دانند که می گوید و که ادا درمی آورد.

چنان محویوسف 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 فرهیخته ای است. اگر یوسف مثلاً محتاط می بود، زری در یاد و یادگار «دختری» خود به دنبال رد پای از احتیاط می گشت. در زری اما حتی رد پای 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 پرتویوسف. اما این وام را زری دوچندان برمی گرداند. بهره زری بر این وام از جان و روان و شخصیت و انسانیت خود اوست. زری حبه دانه ای از تصور شجاعت از یوسف به عاریت می گیرد، در گلزار جان و دلش به عشق می کارد، آتش می دهد به اشک روح و پرورشش می دهد به خورشید عاطفه و محبت. پس آن گاه که حبه دانه به ریشه و ساقه و برگ و گل رسید، به صبر و بیداری تیمارش می کند تا میوه نوبر بدهد، سپس این میوه جان و دل و عقل و عاطفه 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 باز هم 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 چهره جان زری رخ می نمود. قدم اول همین شناخت است که یوسف، یوسفی که زری ساخته، سیاه ترین و تاریکترین حجاب بر چهره جان زری است. مادام که تمامی اطوار و عادات و حدود و قدمی که زری بر خود متصور 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»، جرقه ای، جرقه کم نوری، کورسومی زند. کورسویی به نقبی به دریافتی. که نه تنها روزی روزگاری شجاعی داشته که اکنون هم می تواند داشت، بلکه به دریافت حقیقت والا تری که کل «شجاعت» و برادر توأمانش «بلاهت» حرفی دوسه 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 گربه ملوس من» یوسف زری را می گوید (۱۳۳). و چه شکوهمند است «من آدمم، گربه ملوس نیستم» (۱۳۳) زری. اما اگر این اندک شرر خود شعله ای می شد: «گربه ملوس جد و آباد تست، مرد که دبنگ! من انسانم. من غرور آفرینشم، هستی به خلقت من نماز می برد. آدمیت را من معنی می دهم. من سرشت عاطفه و عقلم. در من منی هست که اگر تو دهشتناک بگذاری گلبانگ سربلندی سر می دهد.» اما نمی گوید. اما این را زری نمی گوید. نمی گوید و هیئات که برمی گردد به نشخوار الفبایی که از یوسف 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 مهربی همکلاشش و شجاعتی که روزی از زری در حق او سر زده او را به خواب می برد (۱۳۵).

«۱۲»

سحر به آغوش خسرو، رام و رمیده و آرام، همچنان که زری در سایه یوسف، رام و رمیده و آرام. چرا و چگونه است که خسرو کتاب می خواند، یوسف نیز، اما زری اطومی کند (۱۳۷)؟ تقسیم کار. حواس و هوش و استعداد. زری اطومی کند و ویرانه هوس عرق شاطره یا بیدمشک با یک تکه برف یخ زده می کند. خسرو و یوسف در حال 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 هر چه 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). چادر نمازهای مینا و مرجان، کتاب خسرو. چادرها حجابی صوری بر چهره صورت، کتاب خسرو بهانه ای برای پرده ای ضخیم تر بر چهره جان مینا و مرجان، همچنان که بر چهره جان زری. کشف حجاب آسان است. با تمام سختی. کشف حجابی که از چادر نماز 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 بر چهره جان زری کشیده می شود. کتابی که یوسف می خواند، و خسرو نیز؛ اول مجال تجلی 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 بر چهره جان زری. اما اطویی که زری می کند او را در نقشی که پذیرفته، نقش بر هیچ، استوارتر می کند. این سه حجاب. اطویی که یوسف نمی کند، و خسرو نمی کند، هم آنها و هم زری را بیشتر متقاعد و مصمم می کند از عدالت و حقانیت تقسیم کاری که پیش آمده و وجود دارد. این چهار حجاب. چهار

حجاب از هزار حجاب زری. چهار حجاب فقط در یک صبح جمعه. اما تعدد کتی این حجابها که از حد گذشت، یعنی از حد توانایی و تقبل آدمی که گذشت، تبدیل به تشدید کیفی در جوهر جان زری می گردد. کیفیتی که به موجب آن هر چه 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 چهره 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.

از پس 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 بچه مادری بود...» (۱۴۱). غمگینی زری اگر از روی غریزه است، این غریزه مادری است. مادری خود با تمام علائق و چفت و بستهای 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 براندیشه 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 درزو دور می کنی» (۱۴۲)

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 و او می دارد به «عمه جانست راست می گوید. برو بابا جان...» (۱۴۲).

اما چرا چنین است؟ چرا عمه خانم به پای و براندیشه خویش می اندیشد، و از پس اندیشه خودی می نماید؟ به یک کلام چون حضور وجودش در سایه 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). اگر چه نزدیکی با یوسف و با شوهری

که او هم مثل یوسف بوده قدری او را همراه فکری یوسف کرده ولی معبداً باز هم استقلالی در خود در تفکر دارد. استقلالی که ناشی از فرصت تنفس بوده است. جدا از سایه 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 کنایه عمه خوشش نیامد» (۱۴۲)؛ 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» (۱۴۳). 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 اندیشه عمه خانم، و اضطراب خود را به «خوش 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 وزری لازم و ملزوم یکدیگرند. البته در این معامله زری پاک باخته است. اوست که همواره به چشم یوسف می بیند: «حالا یوسف دور بین داشت و گاه خودش با دور بین تپه را زیر نظر می گرفت و گاه دور بین را می داد دست زنش» (۱۴۴). دور بین یوسف و دید یوسف چشم و نظرگاه زری است. همان گونه که اندیشه یوسف تعقل زری. از این روست که زری پړواک هر کوچکترین حرف و عمل یوسف است: «یوسف گفت، «عجب احمق است؛ وزری نفهمید مقصودش فرمانده بود یا گیلی جان»» (۱۴۴). اگر دمی از این پړواک که دیگر ملکه او گشته برهد، هنوز جرقه ای در زری هست که در لحظه اضطراب به تجسم آنچه او می توانست بود بگوید: «عمه خانم، دعا کن، دعایش کن» (۱۴۴). 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» (ص ۱۴۴)، در آن است که نه خسرو و نه یوسف و نه فتوحی حیطه اعتقادیشان به دامنه «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 سوی می برد. به مفّری. اگر خود، این مفر هم نقبی است به نه توی هزارلای دیگری از پرده و حجاب باز هم امیدی هست. از این ستون به آن ستون، یعنی، باز هم فرجی است. امید. و چه برازنده است این عَلم، هر چند کوتاه و کج، طغیان و عصیان.

نیمه دیگر

اما به زری حرجی نیست. باز «به شوهرش نگاه کرد» (۱۴۵) تا ببیند در «چشمهای سبزش» ستاره‌های ذوقی که از مشاهده دلیری خسرو، حجابی دیگر بر چهره زری، به تلؤلؤ درآمده و چنین است که وصف زری از حالات سحر هنگامی که به خسرو می‌رسد بی شباهت به احوال خود او هنگامی که به یوسف می‌رسد نیست:

«زری می‌دانست که [سحر] آستینها و جای جیبهای خسرو را بو خواهد کشید و بورا فرو خواهد داد. می‌دانست 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 می‌دانست که خسرو قند را از یاد نبرده» (۱۴۵).

خوب وصف سحر را می‌کند زری در مقابل خسرو. زری سحر را خوب می‌داند. زری خود را در مقابل یوسف چنان می‌بیند و می‌پندارد که سحر را در مقابل خسرو. زری و سحر. وجدان فرهیخته آدمی کجا، اما، گنگی مبہوت حیوان کجا. شط پر شوکت غرور انسان کجا؛ حسیض 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 می‌رود به کلو امید آن می‌دهد که «زیر دست خسرو، هزار چیز یاد می‌گیری» (۱۲۶). از یوسف و رفیق فتوحی به خسرو و کلو. هر دم از این باغ بری می‌رسد. تداوم لایه‌های پیچیده یک من یوسف در شعاع مختلف. و همگی چون حلقه‌های متحدالمرکز حجابهای بر چهره زری. یعنی سواد زلف سیاه یوسف جاعل الظلمات زری. اما زری باز «به قول» (۱۴۶) یوسف سخن می‌گوید که «خودش [یعنی کلو] که نمی‌داند چه چیزی برایش خوبست» (۱۴۶). چرا؟ چرا زری حتی برای یک بار منطق یوسف را به سوال نمی‌کشد؟ چرا زری گوش شنوایی به حرف معصوم و بحق کلوندارد که «کسی که برای ننه‌ام قاقاز نمی‌نویسد» (۱۴۷)؟ می‌توانست، اما ندارد.

به تدریج رفیق خسرو هم درگیر مسائل یفرنج‌تری از کلو است. «مادر این خیال را از سرت بیرون کن که من به کلو درس بدهم» (۱۴۸). درسهای مصنوعی. یوسف به عذاب وجدان مرگ پدر کلو، پسر را به خانه می‌آورد، علی‌رغم قول خودش که این کارهای کوچک بی‌فایده است. رفیق خسرو تالی یوسف نیز به بهانه‌های بزرگتر و خالی‌تری که در مخیله او و رفیق فتوحی می‌گذرد در بند سواد آموزی کلو نیست. سواد هم تازه چه سودی. بهانه‌ای برای تزریق کهنه حرفهای رفیق فتوحی معلم تاریخ. زری هم که همچنان حرفهای یوسف را نشخوار می‌کند: «معلوم است مریضخانه را برای روزهای مبادای خودشان ساخته بودند...» (۱۴۹). ولی اگر زری و عمه خانم «عقلپاشان را رو بهم» (۱۴۹) می‌ریختند. اگر.

در صفحه ۱۵۰ قصه اش زری «نذر کرد که اگر کلوجان سالم بدر ببرد فوراً بفرستدش ده، چه یوسف خوشش بیاید چه بدش بیاید»، (۱۵۰). باز هم جرعه ای. اما فقط جرعه ای. 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 حفظ 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 خانه 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. شلوارنواطو کشیده اش 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 مبارزه ای» (۱۵۴)، اما می گوید. می گوید قصه 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» میلتن کرده بود (۱۵۶). شهامتی معصوم. اما اکنون مسخ شده به صورت مبارزه ای علیه امپریالیسم انگلیس. تا خسرو در جلسه بعدی با رفقا هویتی کاذب را برای خود دست و پا کنند. تا دست و پا کند خسرو این هویت کاذب را، زری خود پوششی دیگر، فرض و فرضیه ای دیگر، مفروض به هوی و هوس دیگران، بر چهره جان خود استمرار می کند. زری را مجال بروز خودی از خود او نیست چرا که هر دم، هر دم، از این باغ بری می رسد. بری می رسد از تزویر و ریایی که دیگرانش کاشته اند و از میوه آن به هویتی، هر چند کاذب، دست می یابند. و به هر دست یافتنی یوسف و خسرو را، زری در پشت و پناه اسطوره من درآوردی دیگری مدفون می شود.

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

«۱۴»

زری در حمام عزت الدوله، با عزت الدوله و عمه خانم قدس السلطنه و مرجان و مینا. قاپوچی بردم در. خدیجه و دده سیاه و فردوس زن کل عباس کمر بسته خدمت. با اینها و با دستنبو و یاس و لیموترش و اسفند و گل سرخ. اینها و نقش کاشیهای سرینة حمام. در

تصویرها «زن‌ها دهانی به اندازه یک حبه انار» (۱۶۱-۱۶۰)، یعنی دهانی برای بوسیدن نه برای گفتن حرفی که حرفی باشد. و وقتی دهانی به اندازه حبه انار یعنی لبانی بسته، زبانی خاموش، سخنی نگفته، اندیشه‌ای نابیدار خفته. بعدهم چشمهای آن نقش، آن تصویر بر دیوار: «چشمهایش آهوش» (۱۶۱). یعنی که چشم اند و نظر ندارند. چشم آدمی است که نظر دارد. و نظر شعاع اندیشه است از دریچه چشم. شعاع اندیشه آهوا اما کو؟ اما چه؟ بعد هم «گیسویی زنجیر وار» (۱۶۱) تا به گردن بیاو یزند و افسار کنند. زری در میان همه اینها، همه این نقوش بر دیوار، خود نقشی در میان نقوش، بویی در میان بوها. تمثیلی اثری بر تصویری کهنه. نقشی بر دیوار. زری نقشی بر دیوار حمام عزت الدوله.

«۱۵»

دنائت عزت 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 همه نرمی و ملایمتی که دارم خشمم گرفت. گفتیم: زن، خجالت نمی کشی دختره به این کوچکی را به کاروا می داری؟» (۱۶۵). اما شماتت با یک خانم رئیس که «یک دختر بچه هفت هشت ساله را» به فحشاء کشانده چندان شهادت 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 گوید: «حالا شما از ما ایراد می گیرید. مگر خود شما برای چه آمده اید؟ غیر از برای تمیز کردن اینجا که به مهمانهای خارجی بد نگذرد؟ و گرنه چندین و چند سال آزرگار است من در این کسبم و هنوز هیچ کس به اینجا برای بازاری 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 قصه 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 آدمیتی را که در اوست به چنان انعطاف عجیبی وا می دارد که حتی حداقل جای پای از غرور و شرافت را به سختی می توان رد یافت.

در حالی که تمام قضیه خانم رئیس و خیرخانه هویت زری را درهاله موهوم تری 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 قاجاقچی شده ای...» (۱۶۷) پاشنه ای آهنین از هویت

و ماهیت خود به زمین می کوبد که این منم. من عمه خانم من والا و ارجمندی است. می توانست نباشد، اما هست. می توانست من خبیث، لثیم، 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، انسانی. هریک 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 یوسف خود را سالها از دست داده اند، پس خود آنها مجال رشد و تکامل داشته است. هریک، اما، به طریقی.

حتی هنگامی که زری از نشئه 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 آرزوی 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 مخیله 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 نقطه 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 متوجه زری است که «آدم گدا و این همه ادا؟» (۱۷۶).

اما در این فصل از قصه زری از او یک «نه» قاطع می شنویم. زری پاکتها و جعبه مرکب را گذاشت جلوعزت 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 واسطه 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. اولین فکر زری این است که چگونه از این قضیه عزت الدوله، مادر طاووس و

گرفتاری قاجاق 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 لحظه ای حتی نمی اندیشد مگر به اندیشه و با اندیشه 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 ۱۷۴ و ۱۷۵ به زبان یوسف است.

اما یوسف چیزی بیش از خود من در زری تعبیه کرده است، و آن ترس از من یوسف است. من 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 من 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 خود 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 مختلفه یک قضیه را به عقل خود سبک سنگین می کند. نه. این تصور منجمد اخلاقیات و مشاعر یوسف است که در مخیله پر خلعجان زری او را به بازی می دارد. ولی مآلاً وقتی زری می گوید: «نه، نمی کنم. عذر می خواهم» نگاه گرم و نوازش دهنده یوسف را بر پشت خود احساس می کند، و نیز نرمش دست مؤید و آموزنده 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). زری 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 قصه ای نو کرده 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 تو خالی 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 پر زبان سهراب راهزن: «به کجای این شب تیره بیاو یزم قبای ژنده خود را...» (۱۸۲). راهزنی که به نیرنگ هم اکنون بازیچه دسیسه های 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 بروید 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 آید یا ما شام بخوریم؟» طاووس زری را می گوید به اشاره خسرو در تلفن. «الساعة» (۱۸۶). زری می گوید. در خانه، زری به جای خالی یوسف در پشت رادیومی 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 و رمی رفت و صداهای گوشخراش 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 در پشت 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 روزنامه های محلی و بعد هم روزنامه هایی 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 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 بچه ای 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 طرفه 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 حضيض آن هم نیست. از این هم فروتر رفته، از این هم فروتر خواهد رفت: «زری، امروز چندتا مهمان داریم. وقتی آمدند نگذار هیچکس مزاحمان شود. بگو در باغ را هم باز بگذارند، با ماشین می آیند» (۱۹۲). «مهمان داریم» به صیغه جمع از تعارفات معمول است که یوسف به فراست دریافته است، و گرنه اینها میهمانان یوسف اند و نه زری. «نگذار هیچ کس مزاحمان بشود» در واقع گوشزدی است به خود خانم که «مزاحم ما نشو» و این را نیز زری خود به فراست دریافته است.

ولی دست آموزی زری خود از مقوله دیگری است. از مقوله 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» تعلق. با «ش» رضایت خاطر زری از این تعلق 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 اومی داد، انگار همه 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، در واقع 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 [قضیه 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 سحر هوشیاری از من خود. زری اما، چون کلو، بناست «برود در طویله جای غلام بخوابد و تا صدایش نزنند از طویله در نیاید» (۱۹۳). شاید او، شاید زری اما، می خواهد سواره برود، اما فقط بر ترک شاهوار یوسف، یا سحر خسرو. اما حتی خسرو نمی خواست «دو ترک سوار سحر بشوند» (۱۹۳).

پیاده ای بر شطرنج. زری کمر بسته خدمت یوسف و «میهمانان شان»، هنگامی که چای می برد (۱۹۴) «هر پنج نفرشان یک لحظه سکوت کردند و متفکر چای برداشتند، و تشکر هم نکردند» (۱۹۴). زری، کمر بسته، به جمع و جور اتاق سرگرم و دلخوش است. چادرها را، چادرهای ملک ها را، بر می دارد و با تائی تا می کند و همه این مدت «گوش به حرف آنها» (۱۹۴) دارد. چادر ملک رستم و ملک سهراب. بر سر آنها بوده است هنگامی که آمدند. و حالا بردست زری. اما چه بردست چه بر سر. زری در پس پناه آنها جای امنی می جوید، جای محفوظی، تا شرکت هر چه کمتری در بحث آدمیان داشته باشد. شرکتی محبوب و در پرده در محفلی که تجلی خود آدمیان است. زری در پناه تا کردن چادرها به گوشه ای از اتاق مردان. دسته زنان بر پشت بام مسجد به تماشای سینه زنان در حیاط. زنان نمازگزار به پناه پرده ای از خیل دیگر نماز گزاران به اقتدای امام. پنجره. زنان و دختران به پنجره های کوچک و بزرگ مشرف به خیابان زنجیر زنان. عروسی. خانه عروس. زنان به خانه عروس به شادمانی. مردان به خانه داماد. زری ایستاده در پناه تا کردن چادرها به تماشای مردان. مردان زندگی.

بلاغت یا شجاعت، توفیری نمی کند. یوسف و دیگران گرم بازار زندگی. گرم ساختن خودی از خود. قناعت زری اما به پناه چادری یا چادر تا کردنی. شرکتی مجازی در هویتی به مجاز و به ایهام. اما همین تلاش حداقل، تلاش به مجاز، را یوسف متحمل نیست. «زری، سری به میهمان غریب ما بزن. می زنی؟» (۱۹۴). و زری می دانست که یوسف «محترمانه عذرش را خواسته است» (۱۹۴). محترمانه؟ و نیز همین جور محترمانه است که زری در خانه. خود نه در خانه یوسف، چون زری خودی ندارد که خانه خود داشته باشد، پشت در به گوش می ایستد (۱۹۴). دزدی. استراق سمع. دزدی حرفی از لای در زدنی. سقوط انسان به قهقرای گمنامی و نیستی. به قهقرای سرقت سهمی از هویتی موهوم. زری خمیده گوش به پشت در به در یوزگی سهمی از زندگی.

زری از چنگال صولت «شجاعت» اندک خلاصی ندارد. «قلیان را که برای یوسف آماده می کرد می اندیشید که ترسویا شجاع؛ با شیوه زندگی و تربیتی که او را برای چنین زندگی ای آماده ساخته محال است بتواند دست به کاری بزند که نتیجه اش به هم خوردن وضع موجود باشد» (۱۹۵-۱۹۴). دنباله این تک گفتار در یک صد و نود و پنجمین صفحه قصه زری توجیه زری است از حیاتی که در پیرامونش 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 وابسته بچه ها و شوهرش نبود، باز حرفی.»

اما علیرغم وابستگی به بچه و شوهر، لحظه ای هست در اندیشه زری، لحظه ای اما، که نمی تواند ودیعه ای از یوسف باشد. «کاش دنیا دست زنها بود» (۱۹۵) زری می گوید، آرزویی از ته دل. «زنها که زاییده اند یعنی خلق کرده اند 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 لحظه 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 سایه 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 برو» (۱۹۷). هویتی که «به دستور یوسف سفره ناهار روروی میز تالار» (۱۹۷) نمی چیند. هویتی که وقتی «سر ناهار یوسف شراب خواست» (۱۹۷) «زری دو بطر شراب قرمز از توی گنجبه در» (۱۹۷) نمی آورد. اما زری می گوید، می فهمد، می چیند و درمی آورد. و همه هم در انفعالی مزم. 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 آسان تر بود و اگر ما نجیبیم برای پسران ما سخت تر می شود» (۱۹۸) یوسف، «هیچ کاری هم که نتوانیم بکنیم به بچه هایمان راه را نشان داده ایم...» (۱۹۸) ملک رستم، و «اگر من یک تن باشم و تنها و دشمن هم هزار تا به میدان پشت نمی کنم...» (۱۹۸) ملک رستم، تشدید می شود. نتیجه 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 رنگ تر از تنگ بلور آب.

«۱۷»

زری تماشاگر آرام خبائثت آدمی. تماشاگر سروان ارتشی که ملعبه رشادت همان ملک سهراب و خبائثت 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 چهره جان زری هست کشیده می شود. تعدد شخصیت‌های دیوانه خانه تعدد هویت‌هایی است که به آسانی بر چهره زری می نشیند. «نان خرما پر!» و «شازده خانم پر!» 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» (۲۱۴) نزدیک می شود، سر پرستار نمی گذارد نزدیک تر شود. این، یعنی چیزی که به حایلی از زری مجزاست، تصور منی است از زری که خود هنوز نمی داند و به زودی به اضطراب خواهد دانست. صورتک بعدی که بر چهره زری خواهد نشست از جانب خانم فتوحی است، خواهر رفیق فتوحی. یوسف زری را برای دریافت پیغامی از رفیق فتوحی روانه کرده بدون آن که خود زری بداند. پس صورتک واسطه خبر خود حجاب دیگری بر چهره زری ولی این بار بی آن که خود بداند. یعنی تعبیه صورتک حجابی بر صورت زری بی آن که خود بداند: اوج بی خبری از هویت. غیري هویت صوری و آنی تو بداند و توندانی. اوج خود دیگری، خود یوسف. حسیض خود خود، یعنی خود زری. به مجاز می پندارد به عیادت دیوانگان می رود. فرودی دیگر در قمر بی خبری و بی هویتی. یوسف اما به یقین می داند که او برای دریافت پیغامی از رفیق فتوحی می رود. فرازی دیگر بر اوج تعین و تسلط بر خود خویش. زری در برابر رفیق فتوحی: حرکت مصنوعی عروسی در دست و به سر انگشت شعبده بازی پس پرده. در پس نگاه خیره این عروسک اما، در پس پشت نه توی هزار لای این تصوراتی که از غیر به آدمیت آدمی تحمیل شده، خودی، خودی شاید، جرقه بیدار اندیشه ای شاید، اندیشه ای از خود که بر ذات هستی بخش خویش تکیه دارد، و لا غیر. شاید. اما.

اما در انتظار صورتکی دیگر از خانم فتوحی و در باغ دیوانگان -- فردوس فرزنانگان خود باخته -- زری: عروسی هر آن به سر پنجه یوسف، جز به اندیشه یوسف تأمل و یا اجابتی نمی تواند. پس در جواب رد رفیق فتوحی به شرکت در حرکت گروهی به سرکردگی یوسف، زری 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 حنجره 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 حجیم تر 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 فاسقی رفیق فتوحی است. همین پتیاره است که اشعار خانم فتوحی را دزدیده است. از تجمع همین چند چهره است -- نانی خرما پر، شازده خانم پر، اضطراب نزدیکی به تخت مسیحا دم، و واسطگی پیامی برای رفیق فتوحی بی آن که خود بداند -- که در لحظه استقرار ماسک پتیاره از جانب خانم فتوحی زری سر درد می گیرد (۲۱۸). سر دردی به نشانه اضطراب که شدیداً و از درون روی آورده است. اضطرابی که به ظاهر می تواند ناشی از دلهره این تجربه باشد، ولی جرقه ای نیز، کورسویی، از اضطرابی عمیق تر، ریشه دارتر، ریشه در ذهن مضطرب، در نهانخانه اندیشه های غیر که در زری هست. سر درد زری. تلنگری از وجدانی مضطرب. اضطراب از تقبل و تکلف صورتکهای رنگارنگ بر چهره جهان، خود این چهره چیست و چگونه است و به کجاست نمی دانیم. اما تشنگی و تصادف صورتکهایی را که در دارالمجانین بی محابا بر چهره زری می گذارند و می شکنند اضطراب درونی زری را که ریشه در خارج دیوانه خانه، در خانه خود زری، یعنی در خانه یوسف، دارد تشدید می کند.

اما اضطراب نهایی هنوز مانده است. اضطرابی در گرو ماسکی دیگر. ماسک 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 بچه مرده زاییده و سر زارفته، بر چهره زری که خود حامله است، که خود دو شکم زایمان سخت داشته، یکی او را به سر وقت زندانیان (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 بچه مرده طلعت از زبان خانم مسیحا دم در ذهن مشوش زری خاطره بچه سقط شده فردوس را (۹۵) تجدید می کند که از صحبت عزت الدوله و عمه خانم استراق سمع کرده بود. بچه مرده، یا بچه 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؛ بچه کشته شده در رحم طاووس، بچه مرده طلعت. نطفه ای در رحم زری، فلاکت طاووس، مرگ طلعت، حیات زری. تضاعف در تضاعف از چهره ها و هویتها. اما کدام از آن زری است؟ کس نمی داند. زری هم نمی داند. زری 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 دوصد چندان می شود: «خانم مسیحادم دست زری را دردست گرفت و فشار داد» (۲۲۰). مسیحا دمی که به مسمای اسمش مردم را زنده می کند، زنده را مرده کرده. دوزنده را طرفه العین مرده کرده. یکی را دمام 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. «وزری شادمان، حدس زد باید دکتر عبدالله خان باشد» (۲۲۱). شادمانی از رهایی از این مخصمه. ولی نه فقط مخصمه مشت مسیحادم گرداگرد دست زری، بلکه از مخصمه تنوره تضاعف و تضادی که از «نان خرما پر» و «شازده خانم پر»... تا طلعت خانم مسیحادم چهره به چهره بر جان زری نشسته است.

با آمیزه ای مرموز از حکمت یوسف مآبانه، تظاهری که دیگر ملکه خانم زهرا شده، و شهادتی عاقل اندر سفيه، 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 لحظه ای 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 قصه مک ماهون ایرلندی بازگردد. قیچی دکتر عبدالله خان بر گیسوی خانم مسیحادم. باز هم 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» (۲۲۲-۲۲۳). نفی زنانگی و هویت خانم مسیحا دم، به فرمان دکتر عبدالله خان، اما به دست و سلیقه زری، به تمثیل و تشبیه پسر بچه ای. پسر بچه ای شبیه خسرو، مثلاً. خسرو که دواوم یوسف است. خانم مسیحادم که در اوج دیوانگی اوج تحمیل و تعدد صورتکها بوده بر زری، و اضطراب و سردرد خود اشاره ای و تنبیهی بدان جهت، با تغییر شکل و با تغییر جنسیتی

نهایی به دست زری و به تقریب پسر بچه ای که نزدیکترین تصور صوری زری است از یوسف، زری را می رهند، سبک می کند، از تضاعف و تکاثر صورتکها و شکلها، و می رهند به سوی باغ عدن که بر اریکه قدرت آن یوسف بنی آدم حاکم مطلق العنان است. زری به همان عجله ای باز می گردد به باغ عدن که تشنه این جهان، صورتکهای شکسته و خراب بر چهره جان او، ایجاب می کند: «زری شتاب داشت، بایستی هر چه 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 دل تنگی خود اشارتی است به دیوانگی، چرا که خانم مسیحادم خود گفته بود «اینها خیال می کنند من دیوانه شده ام. 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 تیماردار 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. بچه یوسف در تن زری. و اندیشه 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 (۲۲۳-۲۲۴)، مفر زری است از عذاب و اضطراب دیوانه خانه، سردردش یادآور بیدادگر این اضطراب. حتی در اوج این اضطراب، و با شتابی که می رود تا در پناه تاریکی آرام بگیرد، و با آن که می اندیشد «با سر دردی که داشت طاقت تظاهر کردن و لبخند زدن هم نداشت» (۲۲۴)، باز هم تظاهری می کند: «عذر می خواهم، دیر کردم» (۲۲۴)، دروغ می گوید: «سری به آشپزخانه می زنم» (۲۲۴) و وعده خلاف می دهد «و بعد خدمت می رسم» (۲۲۴). بعد هم تمام تظاهر و دورویی خود را بلافاصله تثبیت می کند: «یکراست به اتاق خواب رفت و با لباس و کفش و جوراب روی تخت افتاد و سرش را در بالش فرو کرد» (۲۲۴).

تضاعف تصاعدی شخصیتهای کاذب و مجازی که بر زری در دیوانه خانه مسلسل وار تحمیل شده است اوج تشنه و تعدد صورت و صورتکهاست بر چهره جان زری. در دیوانه

خانه تجربه مکرر صورتکهای مختلف آن چنان زری را آن چنان تر کرده است. زری در اوضاع و احوال روزمره زندگیش با چندین و چند صورتک، به قول یوسف هزار صورتک (هزار بار قشنگ تر، هزار بار عروسک تر)، عملکرد عادی دارد. به آنها اُخت کرده و الفت گرفته است. تجربه صورتکهایی، آدمها و تصورات مجازی، که در دیوانه خانه به شدت بر او، بر چهره جان او، تحمیل شده است زری را به مرز جنون می توانستی کشید. سر درد سرگیجه آور از علایم بارز همین خطر است. فرو بردن سر در بالش یعنی پناه بردن به تاریکی محض. یعنی پاک کردن، سعی در پاک کردن، 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 شکلی دارد. اما تجربه 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 بالا تر نیست، چون شستن روی از ماسکی درهم و منگوش، آرایشی ناراسته، که زلالی آب می زداید اغتشاش همه رنگها را. رنگهای نیرنگ.

درست در همین احوال، و شاید هم به دلیل همین احوال، جرقه ای، باز هم جرقه 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 خود زری، از خودی که او از خود می توانستی ساخت. اول، «زری آمرانه گفت: خاموشش کن» (۲۲۴). چراغ را می گوید، که یوسف روشن کرده بود. این خطاب به خاموشی زری بر نوره ضرورت لزوم تاریکی، سیاهی آرامش، بر تشنه درون اوست. بی رنگی مطلق، سیاهی مطلق، بالا ترین رنگها پس بی رنگی، نقطه ختمی بر هر چه رنگ تعلق. این لحظه خواب و هنگام فرود تعلقات زری است. و هم لحظه بیداری آنچه می توانست در او خودی باشد. دوم، «خواهش می کنم چراغ را خاموش کن» (۲۲۴). 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. خودی از پس آرامش و زدودن هر آنچه رنگ تعلق. بی رنگی یعنی نقطه آغاز پذیرش رنگی است که از خود، از درون، می تابد، نه نقشی از بیرون، قیافه ای از غیر. سوم، «زری گفت: سرم درد می کند» (۲۲۵). جواب قاطع و از سر واکن زری به «اتفاقی افتاده» (۲۲۵) یوسف. جوابی که می خواهد یوسف را منع کند از دخول بی اذن بیشتر در خلوت زری. خلوتی که می تواند آبتن خودی باشد، خودی از خود، زری جسمش آبتن انسانی است، اما از غیر. روح او اما در این لحظه می تواند آبتن انسان دیگری باشد. از خود او. خود او از خود او. چهارم، «توبرو پیش مهمانت» (۲۲۵) در جواب «می

خواهی سرکه بیاورم بو کنی» (۲۲۵) یوسف. هنوز محل امیدی. هنوز مجال بروزی از خود زری را. اما به همان نفس که گفته «توبرویش مهمانت» (۲۲۵)، زری می گوید «حالم که خوب شد من هم میایم» (۲۲۵). این شروع سقوط دوباره است. انطفاء جرقه ای که شعله های حرقی می توانستی بود. که نیست. «من هم می آیم» بازگشت به حجاب و به صورتک و به آرایش موزون روزمره است. جرقه دیگری هم باز هست اما. وقتی زری می گوید: «نه اما تو بروی من راحت ترم» (۲۲۵) در جواب «می توانم عذرش را بخوام» (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 راحت ترم» بیان حقیقت است. حقیقتی که در ژرفنای جاننش حتی زری آن را خوب می داند. بی آن که خود بخواهد می داند. درست است که زری در شرف دوباره استوار ساختن ماسکها و صورتکهاست، اما چیزی، آن چیزی که می توانست در زری خودی باشد، به او می گوید که حداقل سازمان بندی دوباره 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 گریه اش گرفت. حق 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 مذبحخانه در یافتن خودی در خود. و آنجا که می گوید: «چرا باید این همه بدبختی باشد؟» (۲۲۵) هم به سوالات ملموس و مألوف خود بر می گردد تا جلوه گر «مسئول بدبختیها تونیستی» (۲۲۵) یوسف باشد، و هم در عین حال اعتراف صریحی می کند به حقیقتی نزدیک تر 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 باسمة ای. بودن آنچه دیگرانش می خواهند. آنچه بیش از همه دیگران یوسفش می خواهد. اعتراف زری است به خستگی و نیز ناتوانی. ناتوانی در یافتن و بودن بودی از درون جانی خود.

با افول زری به «فتوحی را دیدم. از همکاری با شما عذر خواست» (۲۲۵)، زری به تقبل صورتکهای عادی خود بازگشته است. ابتدا وانمود می کند که حالش بهتر است (۲۲۶)، بعد هم دیگر هیچ حرفی از سر درد زری نیست. تا آخر فصل. مگر به طعنه از زبان مک ماهون (۲۲۸). با ورود مک ماهون به اتاق، زری کاملاً آرایش نقوش

همیشگی خود را باز یافته 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 آزد» (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. بخودشان چشمتان زده بودند» (۲۲۷). زبان مرموزی است این زبان خدیجه. حقیقتی اما در شکم دارد.

«۱۹»

زری چشم بسته، گوش به قصه مک ماهون دارد. قصه شاعر/خبرنگار ایرلندی، به الهام قصه‌ای از بچه‌های زری است. اما قصه 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 دریاوری و برایشان به زمین بفرستی، می خواهم هرکس ستاره 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 تقدیربنده‌ها 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 ستاره اقبال خویش را در کف خویش گیرد به خویش نیازمند است. به خویشی از خود. یعنی وقتی بچه فرشته‌ها در خانه زری را می زنند، نه در خانه یوسف را، تا ستاره 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 قصه‌ای!» (۲۳۶) زری، یوسف می گوید «همه‌اش 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 ستاره زری را بچه فرشته‌ای به او نداده. یعنی آمده، اما خانه او را نیافته، خانه یوسف را یافته. یا حتی مجاز زری را یافته اما درون آن خودی از خود زری نیافته تا امانت تحویلش دهد. پس امانت را، ستاره تعهد زری را در قبال زندگی خود، به او نداده، و بازگشته. پس زری بی ستاره حقانیت و تعهد خود باز هم همان طفیلی بر یوسف است که همچنان می گوید، یعنی باید بگوید، که «سر از حرفهای شوهرش در نیآورد» (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 سرایش است. «از دست تو عاجز شدم» (۲۲۸). زری کلورا می گوید که ادای مسیحی شدن، یعنی به دین سرچنت زینگر در آمدن، در می آورد، گنجشکهای باغ زری را تیر و کمان می زند، و شیشه های آبدارخانه را می شکند. خوابهای آشفته زری اشارتی است در مشاعر زری به آگاهی از آنچه خواهد آمد. به طور قطع خواهد آمد. در یکی از این خوابها، زری می بیند که «لخت لخت در وسط یک میدان ناشناس ایستاده و هزارها مرد وزن 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 بقیه خوابها به نحوی سرچنت زینگر و کلورا 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 و تأخر 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 سرچنت زینگر بوده است؛ (۴) یوسف در تنور نانوايي به دست حاکم؛ و (۵) قلوه سنگ تیر و کمان کلو درست وسط پیشانی یوسف (۲۴۱-۲۴۰).

نقطه شروع البته اضطراب و نگرانی زری است از فعالیتهای یوسف که سفر اخیرش برای توزیع آذوقه در میان 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 کلور بر پیشانی یوسف، یوسف در تنور حاکم، یوسف در کام اژدهای سرچنت زینگر و بعد دو خوابی که مربوط به احوال خود زری بعد از یوسف است. یعنی شرمندگی و اضطراب مورد مواخذه در ملاء عام قرار گرفتن توسط معلم اخموی سیه چرده که مثلاً می تواند تصویری از رفیق فتوحی باشد، و سپس عریانی خود زری از چنین مورد مواخذه و مذاقه قرار گرفتن است. گویی در جریان خوابها، زری از نتیجه نهایی مرگ یوسف که هر چه بیشتر در ملاء عام قرار گرفتن است شروع می کند و به تدریج در طول پنج خواب به دلیل اصلی اضطراب که مرگ یوسف است عقبگرد می کند. اگر پنج خواب را به دو قسمت اصلی تقسیم کنیم، یعنی قسمت مربوط به اضطراب زری از در ملاء عام قرار گرفتن در اثر مرگ یوسف و قسمت مربوط به مرگ یوسف، این دو قسمت دقیقاً جهت عکس جریانهایی است که در عالم بیداری اتفاق خواهد افتاد. یعنی ابتدا زری در جریان

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 خانه زری، زری خود را به نوعی لخت در ملاء عام مورد مواخذه و مذاقه می بیند. این صحنه در صفحه دو یست و چهل و هفت به خوبی زری را به نوعی لخت در منظر عام مجسم می کند، یعنی تعبیر اولین خواب که اکنون آخرین پرده 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 بادبزنی خود را باد می زدند و با هم پیچ و پیچ می کردند...» (۲۴۷). 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 سوآلی می گشته است، یعنی خواب شماره دو طبق شمارشی که قبلاً ذکر شد: «اندیشید: اسم این جور از ته دل فریاد زدن چیست؟ صبحه؟ نعره؟ و یله؟ نه، یک اسم خوبی داشت که حالا یادم رفته» (۲۴۶). اصل جریان قتل هم تا جایی که مسلم است، و نیز برابر سه خواب آخر زری، مربوط می شود به کلو (۲۵۰)، دلای زینگر (۲۵۱) و «بالا بالاها» (۲۵۱) که عبارت خان کا کاست 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 فاصله 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، بر می 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 خانه مهری برو» (۲۴۳)، اما فکر می کند که «در آن گرما حوصله لباس آستین بلند پوشیدن و روسری سر کردن ندارد» (۲۴۳)، به این دلیل که «شوهر دوم مهری، محسن خان آدم سخت گیری» (۲۴۳) است، اما 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 خانه مهری، که اگر مطابق سلیقه 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 یارویی با عواقب ناشی از مرگ یوسف. یعنی امکان رفتن به خانه 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 تازه ای 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 لحظه ای که بتواند خود را برای مقابله با دنیا، بدون یوسف، آماده کند. زری یعنی باید پیامزد 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 نقطه 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 کننده 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 لایه ای دیگر از حجاب: «فکر کرد یک دوره هفتگی با همکلاسیهای سابقش ترتیب بدهد...» (۲۴۳). یعنی یک دوره زنانه. یعنی باز یک لایه 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 مسئله اصلی اش: مسئله 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 خدا حافظی؟»؛ (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 خدا حافظی؟» (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 خدا حافظی» و «چرا؟» پوشانده شده تا اهمیت آن در وهله اول تخفیف داده شود. یعنی سؤال و مسئله 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. مسئله این است. مسئله زری. «بی خدا حافظی» اما صریحاً جنبه 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 تجربه خانۀ 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 با 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 لحظۀ 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 ضمائر 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 آمادۀ 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). نتیجۀ 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 کنند. مادر از پسر نتیجۀ 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، زبان تازه ای، خود 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 مخمصۀ سؤال عظیم دنیا بعد از یوسف به نحوی درآید. هر چند، چنان که خواهیم دید، که این مفرّبه جستجوی ما دریافتن خود خود زری کمکی نخواهد کرد، هر چند که این مفرّ خود زری به یافتن خودی از خود رهنمودی نخواهد بود، اما باز هم 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» آمیزه ای است از منفعل بودن مزمن زری که دیگر ملکه 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 لحظه تردید «عمه به خشونت گفت: همین می باشد، می باشد هاست که پدر همه را در آورده... کاشکی» (۲۴۹). درست بعد از همین «کاشکی» عمه خانم است که طرفه العین اتفاقی در زری می افتد. جمله عمه خانم تمام نشده، حکم «کاشکی» هنوز در فضای حضور عمه خانم به پرواز در نیامده، «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» تصویر خود ذهنیات یوسف است که منتقل به زری می شود. یعنی عمه خانم به دلیل توسعه وجودی یوسف در وجود او تمثیلی مؤثت می شود از یوسف و شجاعت های او در مقابل زری. کلمه «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 اینجا است، از نظر هویت زری بعد از یوسف، که طبق معمول عمه خانم جمله 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.» یوسف معمول هم نیست، چرا که نقش ساکت یوسف 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. تولدی 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 ساده تر تناسخ روح یوسف از طریق تأنیث توسط عمه خانم در قالب زری است. با آن که جرقة لازمه را عمه خانم زده است اما عامل فعال در این جریان ذهنیات خود زری است. یعنی تصورات زری از یوسف از طریق عمه خانم و به عاملیت حکم «کاشکی» به صورت عینی «کسی» در می آید و چنان قدرت خلاق 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. ریشه این جریان را باید در خواب های 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 اندیشه‌های از مآله‌ای بوده است که مآله 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 نتیجه غایی رسیده است. لخت در ملاء عام بودن هشدار می بود که ضمیر ناخودآگاه زری به وی داده بود به مسئله اصلی وی هنگامی که یوسفی نخواهد بود تا حجابهای مألوف و معهود وی بروی باشند. مورد مواخذة 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 مآله جز از طریق سوابق مألوف زری، یعنی مشاعر و عواطف یوسف در زری، نمی توانستی بود. اما هنگامی که زری، آگاه و ناآگاه، قطره قطره واقعیت مرگ یوسف را که جسد بیجاننش آن جا بر تخت افتاده به جان می چشد، دیگر حضور یوسف در زری نمی تواند مثل سابق حضور مجزای غیری در قالب زری باشد. از این روست که زری با استحالة تصورات خود از یوسف، از طریق عمه خانم، به صورت «کسی» در ذهن خود مآله خودی برای خود و حرفی برای زدن می یابد. اما این خود زری مآله چیزی نمی تواند باشد مگر استحالة یوسف در جان زری، مگر تناسخ روح یوسف در قالب زری. این تناسخ به تدریج هر چه عمیق تر در جان و روان زری جای می گیرد. از اتمام جمله معترضه عمه خانم، «آن کس این بار در ذهن زری فریاد کشید: برو گورت را گم کن. همه تان برو ید گورتان را گم کنید» (۲۴۹). با این جمله کامل، تناسخ یوسف در زری کاملاً صورت گرفته است. دلیل این استقرار کامل یوسف در زری هم این که زری بلافاصله بعد از این که «این کس» دوبار در ذهن او چیزی می گوید، بی آن که ضرورتاً خود بداند تکیه کلام یوسف را، «جان دلم» را دوبار تکرار می کند. یک بار در جواب خسرو که می گوید «همین الان می روم [پیش دکتر عبدالله خان]» (۲۵۰)، زری می گوید «نه جان دلم، فردا صبح زود برو» (۲۵۰). یک بار هم در ذهن خود به خسرو می گوید «گریه نکن جان دلم» (۲۵۲). که اهمیت این «جان دلم» دوم از اولی هم بیشتر است، چون که جانشینی یوسف در زری به قدری عمیق و وسیع است که نه تنها در زری می گوید بلکه می اندیشد. مآله هم یوسف به تمام صدا و قوا در زری به صدا در می آید: «زری کوشش کرد پا شود بنشیند و توانست. گفت: می خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم. اما حالا با کینه بزرگ می کنم. به دست خسرو تفتنگ می دهم» (۲۵۴). این صدای یوسف است در زری. وجود 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 زمینه متشتت کابوس و رؤیا، خانه و دیوانه خانه، آدمها و تصاویر، زری زندگی خود را، زندگی مشترک خود را، با یوسف مرور می کند. از اولین آشنایی تا جسد یوسف بر تختی در حیاط. وقایع فصل بیست و یکم قصه زری در خلایق 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...» (۲۶۹)؛ و یا «زری درده است، نه در زیر زمین خانه 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 انگشتش 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 گوئید 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 تشنت 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. مسأله 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 برده اند، یعنی زری خود را از بین برده است و زری دیگری را آورده اند، 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 کرده اید» (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 چهره زری چنان است که زری «بی اختیار در آینه نگاه کرد» ولی «خودش را شناخت» (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 هر چه 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 هر چه به آمدن دکتر عبدالله خان نزدیک تر 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 لحظه 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 مهووع می کند. حتی اگر این تهوع ناشی از حاملگی هم باشد، باز چون این حاملگی خود نتیجه 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 داشته ای» (۲۸۸). ثانیاً، به دلیل همین اصرار به تقریب زری به یوسف از جانب دکتر عبدالله خان، از جمله دلایل دیگر، زری کاملاً جویری با او صحبت می کند انگار که یوسف. در جواب دکتر عبدالله

خان که می گوید «به زبان بی زبانی بگوئید: پیرمرد تو زنده ای 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). و یا 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 گردشش آویختند»، در آن هنگام، زری در خاطره جاودان یوسف و یوسف جاودانه در جان زری متمکن است. زری در خاطره 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. خصوصیتی که زری هیچگاه نداشت و همواره در یوسف تقدیرشان می کرد. «شوهرم را به تیر ناحق کشته اند» (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 ممیزه 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: «همه 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 اویند چون

یکی از خود، زیرا آنان نیز حتی یوسف را از پس زری می بینند. «رحمت به شیرپاکت»، سید محمد زیرلب 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 نمرده ایم و قدر خونی را که ریخته شده می دانیم» (۲۹۴). حرف فتوحی به خصوص خیلی گویای وضع یوسف/زری است. «هنوز نمرده ایم» یعنی یوسف می گوید، «قدر خونی 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 رگه ای از حقیقت در بر دارد. «زنهایی مثل تو که هر چه مردشان گفت عین بره تصدیق می کنند» (۲۹۵). نه این که خود خان کاکا دیگرگونه می بود. اما فقط رگه ای. رگه ای از حقیقت. همچنان که «تو هر کار غلطی آن ناکام کرد به به گفتمی...» (۲۹۶). شاید نه از دهان و زبان شریفی. اما حقیقتی. یا رگه ای از حقیقتی.

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

در آخرین صفحات قصۀ 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 عاشورا است...»، زری می اندیشد، یعنی که یوسف در او، «یا انگار کن سووشون است و سوگ سیاوش را گرفته ایم» (۳۰۰). این زری نبود که مدتها قبل در چادری 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؟ (۴۵). چرا. چرا.

حرف آخر از زبان یوسف و به قول یوسف اما در دهان زری است. یعنی از این بهترو روشن تر 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، شخص خود یوسف است. زیرا یوسف در زری به تمامی حلول کرده است. حلول نهایی. تناسخی کامل. یوسف در زری. یوسف/زری. یوسف.

اما زری. اما خود زری. اما خود خود زری. هیهات! هیهات که

به جستجوی تو

...

به انتظار تصویر تو

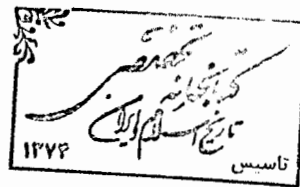
این دفتر خالی

تا چند

تا چند
ورق خواهد خورد؟

«خاتمه»

فرض بر این است که در آدمیت آدمی هسته ای هست حقیقی و بر این هسته حجابهایی متنوع مترتب است. اما شاید. یعنی شاید هسته حقیقت آدمیان خود اما چیزی نیست مگر برآیند همه حجابها و تصاویری که از غیر، از دنیای پیرامون، بر آدمی تعبیه می شود. معادله سخت بی عدالت است اما، هنگامی که تعدد صور حجاب را بر هسته هستی آدمی دیگرانی غیر از خود آدمی رقم می زنند. از پس همین معادله بی توازن است که خود ایشان مجال تکوین و تکامل و مآلاً زوال نمی یابد. یعنی چنین است که خود ایشان یا منحل در خود غیری است و یا از قضای روزگار ظرفی و مجالی تا مظلوف و مقالی غیر در آن تمکین یابد. مظلوف و مقالی غیر از خود در ظرف و مجالی که زندگی است. یا 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 مثابه بازتابی از واقعیت -- اعم از واقعیتی ذهنی یا عینی -- در تعاطی پیچیده‌ای میان اثر و ذهن خواننده شکل می‌گیرد و تابع متغیرهایی است که از بیرون و درون متن ادبی رفته رفته بر ذهن خواننده اثر می‌گذارد. یکی از آشکارترین و آشناترین مجموعه متغیرهایی که ذهن خواننده را آماده پذیرش داستانی می‌کند همانا آشنایی قبلی خواننده است با زمینه رویدادهای داستان در جهان تاریخ. هنگامی که می‌گوییم **جنگ و صلح** «در باره» فتح روسیه توسط سپاه ناپلئون در سالهای ۱۸۱۲-۱۸۰۵ است یا داستان **وداع با اسلحه** به جنگ جهانی اول «مربوط» می‌شود و یا «مضمون» داستان «فارسی شکر است» تشبث زبان فارسی در دهه‌های نخستین قرن بیستم است، به گونه‌ای کلی از این رابطه سخن گفته ایم.

از سوی دیگر، اما، داستان به مثابه یک مقال ادبی،^۱ با شگردهای گاه بسیار آشنا و رایج و گاه سخت بدیع و ظریف، می‌کوشد تا از راههای گوناگون جهان آفرینش ادبی را به جای جهان واقعیت بر ذهن خواننده عرضه کند. آشناترین و عامترین این شگردها کاربرد زمان گذشته است در روایتگری. هنگامی که می‌خوانیم: «یک شب تأمل ایام گذشته می‌کردم، و بر عمر تلف کرده تأسف می‌خوردم، و سنگ سراج دل به الماس آب دیده می‌سافتم، و این بیتها مناسب حال خود می‌گفتم»، یا «دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود، و یک دختر جوان، نه یک فرشته آسمانی، جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد»، یا «سرهنگ دست آقا را گرفت... آقا سوار شد... سرهنگ گاز داد» کاربرد زمان گذشته هدف نویسنده را از القاء درک مستقیمی از واقعیت، واقعیتی 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 موقعیتی را تجسم 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 واقعیت 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 واقعیت، از تاریخ، از گذشته، از آنچه بر من گذشته و در ذهن من جاری شده است دریافت کرده ام همخوان است. یا بیانی از این دست.

و اما آنچه را که درباره کاربرد زمان گذشته در متن ادبی گفته شد می توان به مجموعه بی پایانی از پیوندهای فرهنگی و زبانی مشترک میان خواننده و متن ادبی تمیم 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 مجموعه پیوندهای زبانی مشترکی که میان قلمروهای مفهومی واژه ها و جمله ها، عبارات و اشارات، و کاربردهای ویژه هریک از واحدهای بیان وجود دارد. یا در متن داستان نطفه می بندد. دقیقاً آن چیزی را تشکیل می دهد که منظور و مقصود نویسنده را - فراسوی زمینه های ادبی، و در افقهای اجتماعی^۲ - 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 سنتها و قراردادهای بلاغی نیز هست که در ساختار داستان خود را می گشاید، و بر روی هم منظومه ادبی داستان را می سازد. بدین سان، هنگامی که رویدادی، تجربه ای یا یادواره ای به گونه ای بازگفته می شود که در مسیر خود از گره گاه یا گره گاههایی می گذرد، نحوه طرح گره گیری ها و گره گشایی ها، یعنی ساختار داستان در قالب واژه هایی، عباراتی و تعبیراتی عرضه می گردد که متن داستان را به مقصود و منظور نهایی نویسنده - یعنی افق فلسفی - عقیدتی آن - می پیوندد، و خواننده را از این واقعیت که «نویسنده بر صفحه کاغذ چه نقش زده است» به این تأمل می رساند که «نویسنده در این داستان می خواهد بگوید که...» یعنی منظورهایی او را از نوشتن آن داستان در دسترس ذهن خواننده می گذارد. آنچه من در اینجا بر آنم 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 قرآنی 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 بازنشسته نیروی هوایی است به نام سرهنگ آریانی فر، که مانند بسیاری از افسران بازنشسته 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 پوشاند.

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 مهرورزیده است. برایش سه پسر و یک دختر آورده که حالا هر کدامشان 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 خانه بزرگی را که به دخترش هبه کرده و روی بالششان 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 اجازه شوهرش به خانواده های زندانیان سیاسی کمک می رساند.

در خانه سرهنگ آریانی فر، واقع در شمیران، گذشته از او و همسرش، کیوان نوه 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 پدر بزرگ 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 بخاری ها به بیرون برود کیوان را هم با خود می برد. در چند قدمی دکان حاجی علی در کوچه اسدی، مسجدی قرار دارد و سقاخانه ای. در اینجا روبه 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 صُفّه سقاخانه، خدا شفایش می دهد» (ص ۲۴۴). کیوان دوان

دوان خودش را به سقاخانه می رساند و کبوتر را روی صُقه می گذارد. در این هنگام مرد عبا به دوش قرآن خوان سر برمی دارد و می گوید: «اگر مردار است نجس است، برش دار» (ص ۲۴۴). سخن مرد خشم سرهنگ را برمی انگیزد، و او صدایش را کلفت می کند و -- در این جا راوی، گویی از پشت سر شخصیت داستان، این ملاحظه را می افزاید که «انگار یادش نبود که لباس شخصی تنش است» -- می گوید: «مرد ناحسابی به تو چه مربوط؟» (ص ۲۴۴). آن گاه سرهنگ یک سکه دوریالی از جیب درمی آورد، به کیوان می دهد، و می گوید: «بابا جان در راه خدا به این گدای فضول بده» (ص ۲۴۴). و وقتی مرد از گرفتن پول تن می زند سرهنگ به نوه اش می گوید: «کیوان بینداز جلوش» (ص ۲۴۴).

در اینجا حاجی علی بخاری ساز و میوه فروش بغل سقاخانه و شاگردش و دوسه رهگذر دیگر جمع می شوند. حاجی علی سرهنگ را شمت می کند: «جناب سرهنگ از شما بعید است. یک تجربش است و همین یک آقا... شنیدم به آقا گفتید گدا» (ص ۲۴۴). و مرد عبا به دوش می گوید: «من گدا هستم. گدای در خانه علی و ائمه اطهار» (ص ۲۴۴). حاجی علی آنگاه کبوتر را از روی صُقه 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، پدر بزرگش بال کبوتر را چیده است. در خلال 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 آتش رشته و حلوا می فرستاده، و سرانجام وسوسه می شود که عبا ی 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 ۲۴۵).

بعد از ظهر آن روز که حاجی علی برای کار گذاشتن بخاری ها می آید، باز سرهنگ صحبت را به «مرد که پفیوز» ی می کشد که اول صبح اوقاتش را تلخ کرده بود. حاجی علی می گوید: «جناب سرهنگ، این طور حرف نزنید، آقا صدا تا مثل شما و بالا تراز شما مرید دارد» (ص ۲۴۶). و در جواب سرهنگ که با تعجب پرسیده «این آخوندک مردنی؟» توضیح می دهد که «آقا پیش نماز مسجد اسدی است، منبر هم می رود، از پیش نمازی و منبر رفتن ممنوعش کرده اند» (ص ۲۴۶). سرهنگ می پرسد: «کی ممنوعش کرده؟» و حاجی علی جواب می دهد: «خودتان که بهتر می دانید.» و در توضیح درباره علت گرفتاری های پیش نماز می گوید: «آن روز که گرفتندش خودم بودم، روی منبر می گفتم: ای ملت مسلمان، این همه خون که در راه حق ریخته شده، هدر که رفته، در قلب من و شما می جوشد.» و: «به من نگویند چرا می گویم مرده باد، زنده باد. قرآن کریم به من یاد داده.» و لعنت فرستاده بر «ابی لهب و هر چه امثال او تو این دنیا هست»، و بعد

هم، به گفته حاجی علی: «عمامه اش را گردش انداختند و...» (ص ۲۴۶-۷). 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 اتهام را بار دیگر رد می کند و می افزاید: «از لیج آنها اینجا نشسته، می گوید سنگر من اینجا است» (ص ۲۴۷). در این گفت و گو درمی یابیم که آقا «خانه اش خانه امید مردم است»، «زنش یک شیرزن 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، در پاسخ حاجی علی که باز می پرسد: «کی می آید با هم برویم» 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 در پاسخ 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 واژه «خائنین» بشدت رنجیده شده است. تجربه سی سال خدمت از نظرش می گذرد، و فکر می کند که چگونه به رغم همه کوششهایش به او درجه امیری نداده اند. فکر می کند چند سرباز با لباس شخصی و چماق بفرستد تا آخوند را بزنند، و باز یارش می آید که بازنشسته است. به حرف حاجی علی می اندیشد که گفته بود آقا می گوید: «سنگر من اینجا است» و با خود می گوید: «چه سنگری؟ سنگر مال زمان جنگ است و سربازها می کنند 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 تویشتش مال ظلمه است، عزیزجان» (ص ۲۵۳). او توصیه می کند که اگر آقا جواب سلامش را نداد، سرهنگ باید دوباره 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 توخانه اش بتمبرگد»، و پاسخ می شنود: «لابد تحملش را دارد. دلش قرص است که حق با اوست. ایمان دارد» (ص ۲۵۴). با شنیدن واژه های «تحمل»، «حق» و «ایمان» سرهنگ ناگهان آرام می شود، و یک رشته تداعی ها او را به گذشته ای دور بازمی گردانند، و هنگامی که به خود می آید سیگاری را که چند لحظه پیش، پس از چندی ترک سیگار، دوباره روشن کرده بود خاموش می کند. زن می گوید «تورا می گویند آدم حسابی... اگر آخر عمری توبه کنی و لب به مشروب هم نزنی و قمار هم نکنی، صد سال عمری 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 بازمی گوید: «مرجع تقلید من...» (ص ۲۵۸).

و راوی دنباله کلام را می بُرد، و ذهن سرهنگ را از یک رشته تداعی های دیگری گذرانند. 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 در پاسخ 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 خانه آقا آماده کرده از سرهنگ می خواهد تا او را با ماشینش تا دم در خانه آقا ببرد. سرهنگ باز هم اندکی نرم تر شده و این بار نگرانش این است که نکند زن آقا آش زن او را نپذیرد. در بازگشت

کیوان که با پسر آقا صحبت کرده از پدر بزرگ می خواهد تا او را هم به مدرسه اسلامی بفرستند «تا از من راضی باشید.» (ص ۲۶۳).

یکی دو روز بعد سرهنگ سوار بر ماشینش در راه عبور از خیابان اسدی عباى آقا را می بیند که روی برف ها افتاده و چند قدم آن سوتر دو مرد را می بیند که آقا را در میان گرفته کشان کشان می برند. حاجی علی آقا و آقای آوخ به مقابله برخاسته اند ولی از پس آن دو مرد، که در عین حال که لباس معمولی بتن کرده اند، سرهنگ می فهمد که زیرکت اسلحه بسته اند، بر نمی آیند. ناگهان سرهنگ از ماشین پیاده می شود، شق و رق جلومی رود و داد می زند: «صبر کنید، دست نگه دارید، من سرهنگ آریانی فر...» (ص ۲۶۵). و خطاب به دو مأمور می افزاید: «این چه بساطی است درآورده اید؟ چکار به کار آقا دارید؟... مگر مسلمان نیستید؟» (ص ۲۶۵). یکی از دو مرد توضیح می دهد که به آخوند اخطار کرده اند روبه روی مسجد نشستن خلاف نظم عمومی است، که «آقای دکتر» این را گفته است. سرهنگ می گوید: «به آقای دکتر بگو سرهنگ آریانی فر سلام 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 گفته راوی، می اندیشد: «باید دل به دریا زد. هر چه 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 قدر مردم را نچزانی، 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 مرده 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 دار یک بار دیگر به او نزدیک می شوند و نامش را می پرسند. سرهنگ نامش را به آنها می گوید، ماشین را به حرکت درمی آورد، و پس از آن که دو سه جمله با آقا حرف زد، ناگهان یادش می آید که سلام نکرده است. می گوید: «ببخشید سلام را خوردم». آقا جواب می دهد: «السلام علیکم ورحمة الله وبرکاته» (ص ۲۶۶). و داستان به پایان می رسد.

هرگاه تحلیل داستان کوتاه «کید الخائنین» را با این سخن بیاغازیم که هسته اصلی آن را رویارویی ساواک و روحانیون معترض در دهه های ۴۰ و ۵۰ تشکیل می دهد، و الگوی تاریخی آن دستگیری و تبعید آیت الله خمینی در سال ۱۳۴۲ است، که در اینجا با عناصر تاریخی دیگری همچون ممنوعیت نوشته های شریعتی، زندانی شدن طالقانی، و

مذهبگرایی برخی از لایه‌های شهری همچون اصناف و کارمندان، و بسیاری عناصر ریز و درشت دیگر تلفیق شده است سخنی گفته ایم در زمینه پیوند میان رویدادهای این اثر ادبی با الگوهای آن در جهان تاریخ: مضمون داستان «کید الخائنین» برخورد میان برخی ملایان و پلیس مخفی حکومت ایران است در دهه‌های آخر نظام سلطنت. آشنایی با تاریخچه این برخوردها، با این چهره‌ها، و با این پدیده‌ها، البته چنانکه در آغاز این مقاله گفتم، داستان را باورپذیرتر (یعنی واقعگرایانه‌تر) می‌کند. این سخن، اما، بدان معنا نیست که برای درک عملکرد داستان بر ذهن خواننده و فرآیند اثر گذاری آن -- به مثابه یک مقال ادبی -- نیازی به آشنایی با حوادثی است که کلاً می‌توان نام رو یارویی میان حکومت و مذهب را در ایران واپسین دهه‌های سلطنت بر آن گذاشت. در اینجا آن رویدادها به گونه دیگری جلوه گرفته و مصالح ساختمانی جدید را ساخته است. به دیگر سخن، آن عناصر تاریخی نه تنها خود چهره و مرتبه جدیدی یافته اند، بلکه به گونه جدیدی در کناریکدیگر قرار گرفته، ساختار جدیدی را پدید آورده، و با کلیت جدیدی پیوند خورده است. از این رو، دانش تاریخی مربوط به رو یارویی حکومت و مذهب در ایران در طول دهه‌های پنجم و ششم قرن چهاردهم هجری خورشیدی داستان «کید الخائنین» اثر داستان نویس ایرانی سیمین دانشور را باورپذیر، واقعگرایانه و تاریخی (به مفهوم مربوط به رویدادهای عینی در جهان خارج از وجود هرفرد) می‌کند، ولی این امر، با درک مکانیسم درونی داستان -- به مثابه داستان -- از سوی خواننده یکی نیست. یعنی باورپذیر، واقعگرایانه و تاریخی بودن داستان چیزی است، و اثربخشی، کارایی و ادبی بودن داستان چیزی دیگر. در این سخن البته اندکی ساده کردن موضوعی پیچیده و جدا کردن مقولاتی که یکسره هم از هم جدا نیستند، و در نتیجه اندکی مطلق کردن اندیشه‌ای که در ذات خود نسبی است وجود دارد، ولی این همه در راستای القای درک بهتری از مقوله ادبیات و ماهیت مقال ادبی مجاز می‌نماید. 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 خواننده‌ای می‌تواند باشد که تاریخ آن دهه‌ها را می‌داند. 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 گستره‌های دلالتی و اشارتی زبان و واژگان آن به خواننده القاء شده -- در یک کلام، با منظومه بلاغی و ادبی داستان -- آشنا کنم.

از نظر ساختاری، داستان از نقطه رو یارویی دو ساختار قدرت، که به گونه‌ای نمادین در وجود سرهنگ و آقا تجلی یافته، آغاز می‌شود، و در نقطه همسویی و همراهی یکی از آن دو ساختار با دیگری پایان می‌پذیرد. شخصیتی که نوع نخست قدرت -- قدرت نظامی

— در وجودش تجلی یافته در آغاز داستان بازنشسته شده است. و بازنشستگی برای او یعنی لحظه آسیب پذیری که در آن نمودهای ظاهری قدرت از او گرفته شده، پیوندهای حرفه‌ای 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 جمله‌هایی 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 بازنشسته‌ام» (ص ۲۵۱) از سوی خود سرهنگ تأکید می‌شود، و این همه از نظر مناسبات قدرت، آن گونه که در داستان ترسیم شده است، در مسیر رویدادهای داستان اهمیت 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 می‌گیرد سرهنگ ناگزیر تغییر روش می‌دهد، و بدین سان داستان را به نقطه پایان و رویدادها را به سمت گره‌گشایی نهایی می‌کشانند. به دیگر سخن، مکانیسم حرکت داستان، در سطح روان شخصیت اصلی آن، مکانیسم آشنای بحران هویت و ترفند پایانی آن برقراری دوباره هویتی دیگر برای اوست. سرهنگی که دیگر سرهنگ نیست کیست؟ سرهنگ در آغاز می‌گوید: «برای من سرهنگ بازنشسته، دیگر نه زنم، نه نوه‌ام، نه فاطمه خُله، نه دروهمسایه، هیچ کس تره خرد نمی‌کند» (ص ۲۴۳). و در سایه چنین احساس بی‌قدرتی است که جمله سرهنگ در پایان داستان، خطاب به مردانی که آمده‌اند آقا را ببرند، مفهوم پیدا می‌کند: «مگر شما مسلمان نیستید؟» سرهنگ در واقع می‌گوید: «من مسلمانم.» البته سرهنگ همواره مسلمان بوده است، اما در اینجا مفهوم مسلمانی به گونه ملموسی از رفتار روزمره پیوند خورده است که با اعتقاد مجرد به دین، پذیرش وجود خدا و پیامبری محمد و حرمت نهادن بر علی و امامان تفاوت بسیار دارد. و من می‌خواهم این تفاوت را، آن سان که در داستان ترسیم شده است، با تحلیلی از دو صحنه از داستان بنمایانم.

در صحنه نخست، سرهنگ آریانی فر، همراه با نوه‌اش کیوان که کبوتر مرده‌ای در دست دارد، به سقاخانه محل نزدیک می‌شود. سرهنگ به کیوان می‌گوید: «برو کبوتر را بگذار روی صُفّه سقاخانه، خدا شفایش می‌دهد.» مرد عبا به دوش می‌گوید: «اگر مردار است نجس است، برش دار.» سرهنگ به او تشر می‌زند: «مرد ناحسابی به تو چه مربوط؟» و سکه‌ای از جیبش درمی‌آورد، و به کیوان می‌گوید: «باباجان در راه خدا به این گدای فضول بده.» در همین مکالمه دقیق شویم. در هر دو جمله سرهنگ خطاب به کیوان واژه «خدا» آمده است، در هر دو ارتباط بی‌واسطه‌ای میان «خدا» و «بشر» تبیین شده است. در جمله نخست، خدا آرزوی کیوان را برخواهد آورد، یعنی کبوتر

او را شفا خواهد داد، و در جمله دوم کیوان باید بخاطر خدا کاری بکند، یعنی سکه را به گدا بدهد. هر دو جمله امری است، یعنی دو فعل «بگذار» و «بده» از پدر بزرگی به نوه ای خطاب می شود. ساختار دستوری دو جمله به گونه ای است که مقال سرهنگ را دقیقاً در متن مسیر اعتقاد در روند اجتماعی مشخصی 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 درباره دین در ادبیات کلاسیک ایران در نمونه هایی 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، اما، از دوران بیداری است که این مقال بیان مجذبی 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 چیره تفکر طبقه تحصیلکرده شهرنشین ایران بدل می گردد. سرهنگ فرزند چنین نظری است و این سخن او خطاب به آخوند که «مرد ناحسابی به توجه مربوط؟» نه دشنام است و نه گزافه، بلکه تأییدی است بر این نظر، و گویای کوششی از سوی نویسنده برای ترسیم تفکر او در این باب در راستای تاریخ.

از سوی دیگر، در کارهایی که سرهنگ به کیوان توصیه می کند، یعنی گذاشتن کبوتر روی صُفّه سقاخانه و پول دادن به گدا در راه خدا، مناسک اعتقادی به گونه ای 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، گریم مکان این بیان صُفّه سقاخانه، یا سکه ای که به گدا داده می شود سکه رایج در کشوری مسلمان نشین باشد. دیگر اینکه به جز کیوان که هر دو جمله امری خطاب به اوست، و خدا که در هر دو جمله قدرت قاهره حاکم بر انسان است، عنصر دیگری نیز در هر یک از دو جمله حضور دارد که در جمله نخست کبوتر بیجان است، و در جمله دوم 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 اینجا است که عبارت «گدای فضول» نیز گستره مفهومی و اثر خود را در ذهن خواننده گسترده ترمی 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 بیاورید: چرا سرهنگ مرد عبا به دوش را «گدای فضول» می نامد؟ از نظر محتوی اخباری، جمله او خطاب به نوه اش 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 واژه «گدا» و «فضول» به گونه ای آشکار در ابعاد اجتماعی و فکری کار می کنند، و منظور سرهنگ از به کار گرفتن آنها -- و منظور نویسنده از گذاشتن آنها در دهان شخصیت داستان خود -- چیزی است فراسوی بیان، مقصودی مشخص در شرایطی معین 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 شنونده دیگری است که احياناً 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. سوم، 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 دنباله 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 مرحله دراز کردن دست اجرا می کند، ولی عملاً سگّه را جلو مرد عبا به دوش نمی اندازد. پسرک نیز متوجه موقعیتی شده است که اندکی با دستگیری رایج از گدایی معمولی متفاوت است. دوم، 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. سوم، سرهنگ از این که مرد پول را ننگرفته (و در حقیقت از پاسخی که به عبارت «گدای فضول» خود دریافت کرده) خشمگین می شود (و البته از این که سرانجام دستورش اجرا نشده باقی می ماند). در اینجا واکنش بی واژه مرد، یعنی خودداری او از گرفتن پول، تمام جهان تفکری را که در مقال سرهنگ مستتر است بر هم می زند، و به او اعلام می کند که: ۱- من گدا (آن سان که تومی پنداری) نیستم، ۲- تو از من، چنان که می پنداری، برتر نیستی، و ۳- 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 در خانه علی و ائمة اطهار.» هرگاه این بیان را کنار سخن سرهنگ درباره «گدای فضول» بگذارید خواهید دید که تعریف جدیدی از واژه «گدا» ارائه شده است. مرد عبا به دوش که لحظه ای پیش با سرباز زدن از گرفتن پول به سرهنگ فهمانده است چگونه گدایی نیست، اکنون در پاسخ حاجی علی (البته بدون آنکه از او پرسشی 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 توازن برتر نیستی، در اینجا با طرح نام «علی و ائمة اطهار» مقالی می آفریند که در آن در حقیقت می گوید: من از تو برترم. و با ارائه واژه گدا در گستره معنایی کاملاً متفاوتی (که هیچ تداخلی با گستره معنایی گدا در مقال سرهنگ ندارد) موقعیت اجتماعی خود را در مقایسه با موقعیت سرهنگ دگرگون می کند، و اکنون اوست که ضربه کاری را زده و حریف را در خاک نشانده است.

اما لحظه ای دیگر هم در عبارت «گدای در خانه علی و ائمة اطهار» تأمل 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 ائمة 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 البته خود بسیار است، و بی تردید همه حاضران تفاوت این گونه «گدا» را با گدایی که سکه 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 کلی و البته مبهم می توان استنتاج کرد که منظور این مرد آن است که در یوزگی مادی از امثال سرهنگ را در برابر در یوزگی معنوی از امثال علی و ائمة اطهار قرار دهد، و در این تقابل جای خود را بر نقطه مفهومی دومین تثبیت کند.

در همین جا می خواهم گریزی مختصر از صحنه مفهوم واژگان به پهنه نبرد ایدئولوژیکی که در پس پشت آن جاری است بزنم. مگر نه این است که مفهوم «گدای در خانه علی و ائمة اطهار» بی واسطه به مفهوم «علی و ائمة اطهار» در اذهان شنوندگان این عبارت وابسته است؟ یعنی در اذهان اینان معنای عبارت نخست تابعی است از این که اینان علی و ائمة 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 واژگونگی تاریخی و فرهنگی در حال شکل گیری است. حاجی علی و دیگران دلیل نشستن مرد عبا به دوش را در گذرگاه با دانشی عینی می دانند، ولی علی وائمه اطهار را با شناختی موروثی -- یعنی فرهنگی و تاریخی -- می شناسند. و اکنون مرد عبا به دوش با تعریفی که از خود به عنوان «گدای در خانه علی وائمه اطهار» ارائه می دهد شناخت تاریخی و فرهنگی این افراد (و سرهنگ... و خواننده...) را نیز به مسیری ویژه هدایت می کند. اومی گوید: «آیا کاری که من می کنم مبارزه است؟ اگر چنین است، پس بدانید که من این را از علی وائمه اطهار آموخته ام.» سخن کوتاه، تبیین فعالانه و مهاجمی که در اینجا از علی وائمه اطهار شده است، نه تنها به کار مرد مشروعیت می بخشد، نه تنها آن را تداوم مبارزه ای در درازنای تاریخ و در بطن فرهنگ شیعی جلوه می دهد، و او را در مبارزه خود ذیحق می نماید، بلکه در سطح آموزش چهره دیگری از مسلمان شیعی مذهب نیز می سازد: پیرو علی وائمه اطهار یعنی این! و این همان سخنی است که بعدها حاجی علی از قول «آقا» برای سرهنگ نقل می کند: «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 نگوید چرا می گویم مرده باد، زنده باد. قرآن کریم به من یاد داده...» و جملات دیگری از این دست.

و اما در سخن حاجی علی خطاب به سرهنگ، «شنیدم به آقا گفتید گدا»، تخالف دیگری نیز آشکار است که از راه تضاد مفاهیم اشارتی، دلالتی و تاریخی و فرهنگی دو واژه «آقا» و «گدا» به خواننده القا می شود، و چون سخت واضح است توضیح چندان در باره اش نمی دهم، ولی چگونه آن کسی که در نظر فردی از افراد یک اجتماع گدا می نماید، در سخن فرد دیگری از همان اجتماع با واژه آقا -- با تمام مفاهیم سروری، ریاست و سیادت مستتر در آن -- بیان می شود. آنچه در این جمله، و در جای جای اشارات آغاز داستان، آشکارا به چشم می آید، همانا دور شدن و فاصله گرفتن حیطه های معنایی واژگان در مقابل کسانی است که ظاهراً با زبان مشترکی با یکدیگر سخن می گویند. مقال حاجی علی و مقال سرهنگ آریانی فر، به رغم نزدیکی جغرافیایی و اشتراکات دینی، فرهنگی و اجتماعی این دو انسان ایرانی همزمان و همزمان با یکدیگر، سخت قطبی شده و تا آنجا از هم فاصله گرفته است که مرجعی واحد (مرد عبا به دوش) به دو صورت متضاد (آقا و گدا) به بیان در می آید.

در این صحنه از داستان هنوز گفتنی بسیار می بینم که ناگزیر باید از آنها درگذرم، ولی ساختار صحنه به گونه ای که به بیان درآمده روندی را می نمایاند که نمی توان ناگفته رهايش کرد. در این ساختار تضعیف تدریجی پایه های قدرت سرهنگ گام به گام به نمایش درآمده است. سرهنگ از ابراز قدرت نظامی (امرو نهی کردن، بگذار، بده،

بیندازن...، نمایش قدرت مالی (سکه دو ریالی) و اظهار برتری اجتماعی (گذا خواندن مرد) تا عقب نشینی نهایی (اما آنها شش نفر بودند از پششان بر نمی آمد) مراحل را طی می کند، و در هر مرحله با شکست روبه رومی گردد، چرا که سرانجام دستوراتش اجرا نشده می ماند، سکه در دست کیوان می ماند، و اجتماع، در هیأت حاجی علی و دیگران، او را پس می زند 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 صُفّه سقاخانه نمی ماند)، بی نیازی و برتری خود را به سرهنگ منتقل می کند، و سرانجام تعریفی دیگر (و در بُعد معنوی) از خود ارائه می دهد (امامان را پیشوا و سرچشمه الهام خود در کارهایش قلمداد می کند)، و بدین سان لقب «آقا» را از آن خود می کند. رویارویی این دو منظومه قدرت با در رفتن سرهنگ از صحنه و درونی کردن خشمی برآورده نشده به نقطه پایان می رسد که خود بازتابی از ناتوانی منظومه قدرتی است که سرهنگ نماینده آن است: «افسوس که چکمه پایش نبود.»

نکته دیگری در مورد این صحنه که گفتنی است، و این بار در سطح نظام نمادین این داستان عمل می کند، آن است که در گفت و گوی کوتاه میان حاجی علی و کیوان درباره کبوتر معلوم می شود که سرهنگ ندانسته باعث مرگ کبوتر کیوان هم شده است. قضیه از این قرار است که حاجی علی هنگامی که کبوتر را از روی صُفّه بر می دارد، می بیند جانور مرده است، و به کیوان می گوید: «آقا پسر، بال این کفتر را چیده ای، پرواز نکرده، از سرما مرده.» (ص ۲۴۵). کیوان با لحن کودکانه پاسخ می دهد: «من که نچیدم که، بابا بزرگه چید.» و بدین ترتیب ظرفیت نمادین کبوتر (نماد صلح و زیبایی، جانوری که پرواز می کند، و پرواز نکردن او را سرد و سرانجام بیجان می گرداند) گسترش می یابد و تا انتهای داستان بالقوه در ذهن خواننده می ماند. در پایان داستان با این که سرهنگ بجای کبوتر مرده برای نوازش تفنگی خریده، باز هم کودک ناراحت است، و حتی مریض می شود. سرهنگ ناگزیر به او که حالا سرما خورده و به بستر افتاده وعده می دهد که: «هوا که گرم بشه برایت یک جفت کفتر نروماده می خرم. بال هایشان را هم نمی چینم» (ص ۲۴۶). و کیوان حسرت زده پاسخ می دهد: «بابا بزرگه، من که گفتم بالهای کفتره را نچین دردتش می آید» (ص ۲۶۴). و بدین سان سرهنگ به گونه ای نمادین به مثابه کسی که بال پرواز کبوتری را چیده و با محدود کردن او موجب هلاکش شده است فرایاد خواننده می ماند، و این عنصر نمادین رفته رفته با عناصر نمادین دیگر ادغام می شود و تصویر شخصیت سرهنگ را در ذهن خواننده رقم می زند.

بعد از ظهر آن روز، حاجی علی به خانه سرهنگ آمده، بخاری ها را نصب کرده و دارد کار خود را به پایان می برد که گفت و گویی میان او و سرهنگ در می گیرد.

سرهنگ در آغاز مرد عبا به دوش را «پفیوز» می خواند، حاجی علی او را شامت می کند و می گوید «آقا صدتا مثل شما و بالاتر از شما مرید دارد.» سرهنگ شگفت زده می پرسد: «این آخوندک مردنی!» در پاسخ حاجی علی او را به بریدن پیوندهای اجتماعی تهدید می کند: «بارها نان و نمکتان را خورده ام و گرنه به مرتضی علی قسم پا 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 واژه پفیوز آغاز می شود. این واژه واکنشی را در ذهن حاجی علی بر می انگیزد که سخن او را به مقایسه میان آقا و سرهنگ می کشاند. هنگامی که حاجی علی می گوید: «آقا صدتا مثل شما و بالاتر از شما مرید دارد»، در ذهن خود نوعی قیاس را مطرح می کند که در آن قدرت، نه در مفهوم ستاره یا قبه بردوش داشتن، کلاه نظامی بر سر یا چکمه برپا داشتن، بلکه در مفهوم مرید (آن که به کسی ارادت می ورزد، پیرو، مقلد) شاخص اصلی پایگاه اجتماعی می گردد. در عین حال عبارت «مثل شما و بالاتر از شما» البته برای سرهنگ ملموس است، چرا که او، به مثابه 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 در عین 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 جنبه ظاهری (اگر نگوئیم فیزیکی) دارد، هنگامی که با شگفتی می پرسد: «این آخوندک مردنی»، در خور تأمل این است که کیفیت «فیزیکی» (مردنی = تکیده، لاغر اندام، استخوانی) را که از برداشتهای شخصی او از مقوله قدرت نشأت می گیرد با کیفیتی 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 پهنه دلالتی همین واژه مردنی را -- به گونه ای که در این گفت و گونشانده شده است -- 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 بالاتر 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 او را شگفت زده می نمایاند نیروی محرکه گفت و گو می شود که این گونه ادامه می یابد:

حاجی علی: آقا پیشماز مسجد اسدی است، منبر هم می رود، از پیشنمازی و منبر رفتن ممنوعش کرده اند.

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 شویم. حاجی علی دارد آقا را به سرهنگ معرفی می کند: آقا پیشنماز است، و در حقانیت این مقام گفت و گویی نیست. جمله با فعل «است» بیان شده، و حالتی بدیهی را می رساند که جای گفت و گوباقی نمی گذارد. جمله 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 مأموریت داده است که منبر هم برود؟ آیا آقا خود تصمیم گرفته است که علاوه بر پیشنمازی منبر هم برود؟ پاسخ به این پرسش در جمله نیست، اگرچه در خارج از جهان داستان، در جهان تاریخ، در عالم روابط میان حکومت و روحانیت در دهه آخر سلطنت این پرسش مهمی است، نه؟ ولی داستان ما، جمله ما این پاسخ را نگفته نمی گذارد. این قدر هست که فعالیت 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 در قالب داستان ما عرف مقبولی را می رساند، یعنی محور خبررسانی 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 در قالب فعل بازدارنده ای (ممنوع کردن) مثل چراغی قرمز بر سر راه رویدادهای 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 جمله حاجی علی سرهنگ را طبیعتاً ناگزیر می کند که واحد واژگانی بعدی را بر گرانیکه سخن یا به اصطلاح جان کلام حاجی علی بکشاند و پرسد: «کی ممنوعش کرده؟» پاسخ حاجی علی سخت درخور تأمل است. چرا او نمی گوید، مثلاً «ساواک» یا «رژیم»؟ تفاوت این واژه ها با جمله «خودتان که بهتر می دانید» در چیست؟ بی آن که بخواهم به تفصیل این نکته را بشکافم، کافی است که بگویم که در همین پاسخ مختصر حضور نیروی بازدارنده ای را در جامعه حس می کنیم که در عین حال که بی نام و هویت می ماند، حاجی علی و سرهنگ -- یعنی هم آن که از درون مقال اسلامی سخن می گوید و هم آن که از درون حکومت می آید و مقال حاکمان را بر زبان می آورد -- 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 ادامه 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 اشاره او را درک کرده، دنباله سخن را می گیرد. در عین حال، «خودتان که بهتر می دانید»، تلویحاً بدون آن که انگشت اتهامی در مورد خاص ممنوعیت آقا از پیشنامازی و منبر رفتن به سوی سرهنگ دراز کند، او را به شناخت بهتر و بیشتر از ساواک متزم می کند، و با این کار در سوی دیگر نیروهای اجتماعی -- یعنی در جبهه «ممنوع کنندگان» -- قرار می دهد. جالب این که سرهنگ با پاسخ نگفتن به این اشاره 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. - شاهی صادق. ولی آنچه حاجی علی از گفته های آقا نقل می کند متنی است که تحلیل آن در هر دو بعد فرهنگی - تاریخی و زبانی - بلاغی درخور توجه است. در بعد نخست، مضامین موجود در این سخنان برای نخستین بار در حادثه ۱۵ خرداد بر ضمیر نسل جدیدی از ایرانیان ثبت شد، و در بعد زبانی - بلاغی این سخنان حاکی از تداوم تاریخی باورهایی به میان می آورد که همواره اسلام را به مثابه نیروی فعال در صحنه اجتماع -- و نه تنها بر صفحه ضمیر افراد -- مطرح کرده است. حاجی علی می گوید آقا آن روز گفته بود: «این همه خون که در راه حق ریخته شده، هدر که رفته، 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 هر چه 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 شنونده پای منبر آقا مجموعه این سخنان و اشارات چنان پربار و مؤثر است که -- درست مثل جمله «خودتان بهتر می دانید» برای سرهنگ -- آنان دقیقاً هدف بیان نشده 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 ممر 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 روبه روی مسجد نشسته گدایی می کند.» این مجموعه تعاطی زبانی برای من این پیام را دربردارد که، در معادله میان کار و گذران زندگی، سرهنگ از کاربیکار شدن را معادل به گدایی افتادن می داند، چرا که او هرگز در تجربه خود مردم را به مثابه منبع نهایی تأمین نیازهای مادی خود یا دیگری دریافته است. سرهنگ بازنشسته آریانی فرتا 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 مبدا حقوق بازنشستگی را قطع کنند، و بزرگترین تحول در شخصیت او هم در فراق 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 ۲۶۶). پس سرهنگ ما در گفت و گویا 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 مخیله 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 بچه اش مجبور بشوند نان گدایی بخورند؟» (ص ۲۴۷).

با این همه، نطفه های دگرگونی شخصیت 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 تأملاتی که سرهنگ با خود درباره دل به دریا زدن دارد، محرک نهایی او جمله ای است که بارها از زنش شنیده است: «آدم باید حسینی باشد نه یزیدی» (ص ۲۶۶). و برپایه چنین دستورالعملی است که در کار دستگیری دوباره آقا دخالت می کند و او را نجات می دهد. ولی می بینید که «حسینی» و «یزیدی» و ازگان بازتاب دهنده دو گونه رفتاری می شوند که در همان حال که دالتهای رفتاری مشخص 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... آن سان که انسان مسلمان شیعی مذهب آن را می شناسد... مدفون است. داستان برای نشان دادن تحول شخصیت سرهنگ چرخشی 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 متضاد دو گونه رفتار «حسینی» و «یزیدی» را آن سان که زنش بارها برایش گفته درک می کند، و چنان رفتار می کند که همگان... خودش، زنش، حاجی علی، آقا و دیگران... رفتار او را «حسینی» خواهند خواند.

شیوه درک این دگرگونی توسط خواننده در فرآیند خواندن داستان البته به رفتار نویسنده

داستان با مفاهیم -- آن سان که در ظرف واژه‌ها منتقل می‌شوند -- مربوط می‌شود، و از همین جاست که گفتم فرآیند اثربخشی یک اثر ادبی در تعاطی پیچیده‌ای میان متن اثر و ذهن خواننده شکل می‌گیرد. واژگان بسیاری در داستان «کید الخائنین» از جانب نویسنده مأموریت می‌یابند تا فکر دگرگونی شخصیت 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 موقعیتی بودم همین گونه رفتار می‌کردم، همین کار را می‌کردم. و اثربخشی اثر ادبی از همین تأمل، که نویسنده در ذهن خواننده کاشته نشأت می‌گیرد. توصیف به تجویز بدل می‌شود، و از هر خواننده انسانی می‌سازد که بالقوه می‌تواند، مثلاً، رفتار «حسینی» را از رفتار مخالف آن، «یزیدی» تشخیص دهد، و در شرایطی مشابه رفتار مشابهی از خود بنمایاند.

در این نوشته، من نمونه‌های چندی از این مفاهیم را آورده‌ام، ولی نمونه‌های بسیار دیگری هم ناگفته مانده است، و من تنها به یک واژه دیگر که موجب دگرگونی در شخصیت سرهنگ آریانی فر می‌گردد اشاره می‌کنم. در همان گفت و گوی عصرانه میان سرهنگ و حاجی علی، حاجی علی در پاسخ سرهنگ، که همچنان می‌اندیشد کسی که روبه روی مسجد بر زمین می‌نشیند بی‌تردید در کار گدایی (به مفهوم دریوزگی مادی) است، می‌گوید: «نه، آقاجان،... از لج آنها اینجا نشسته، می‌گوید سنگرم اینجاست» (ص ۲۴۷). واژه سنگر از این جهت اهمیت ویژه‌ای دارد که خواننده را به قلب قلمروی می‌برد که در سطح اشارت صرفاً جنبه نظامی دارد، یعنی در مرکز زندگی و تجربه سرهنگ واقع است. چند روز پس از این گفتگو، هنگامی که سرهنگ به این گفته مرد عبا به دوش، که حاجی علی برای او نقل کرده، می‌اندیشد، با خود می‌گوید: «گفته سنگرم را خالی نمی‌گذارم. چه سنگری؟ سنگرمال زمان جنگ است و سربازها می‌کنند، برای استتار» (ص ۲۵۲). به دیگر سخن، سرهنگ مفهوم حقیقی یا اشارتی «سنگر» را می‌داند، ولی معنای مجازی یا دلالتی آن را، که هر محلی است که از آن کسی با دشمن خود مبارزه می‌کند، نمی‌داند. یا در عین حال که می‌داند تا به حال این مفهوم را تحقق 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 واژه «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 پیرامونیش -- زنش، حاجی علی، مرد عبا به دوش و دیگران -- به کار می‌برند 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 می‌کند، و با رفتار نهایی خود، خود را در میان گروه نخست جا می‌دهد، و هر چه بادا باد. این دیگر آن سرهنگ تازه بازنشسته شده آسیب‌پذیری نیست که در لحظه بی‌قدرتی حسرت

چکمه و لباس نظامی خودش را بخورد، و آنگاه که با اندک مقاومتی در برابر اجرای فرمانهایش روبه رومی گردد به خشونت روی آورد، و چون نمی تواند مثل گذشته دیگران را سرجایشان بنشانند، خشم خود را فروخورد، و تلخ و تنها در همگان پیچد. او مسلمانی است حسینی که در راه آنچه می داند حق است حتی احتمال بریده شدن حقوق بازنشستگی را هم می پذیرد تا سخن خود را بگوید، و به مردی که می داند درگیر مبارزه ای با دشمن دین اوست یاری می رساند تا «سنگر» خود را از دست ندهد. در پاسخ به سلام چنین کسی است که مرد عبا به دوش با این جمله خود داستان را به پایان می رساند: «السلام علیکم ورحمة الله وبرکاته».

باری، داستان به مثابه یک مقال ادبی، از رفتاری این چنین، با زبان، با واژگان و با مفاهیم برمی خیزد. دگرگونی شخصیت سرهنگ را نمونه ای بگیرید از همه رفتارهایی که در همین داستان کوتاه از او، 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» -- حتی بریده ماندن از همسر و همبستر سی ساله ای مثل منصوره خانم -- 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 خانه دار در یک سو، و سرهنگ «تنها» در سوی دیگر، تا واپسین دقایق داستان، و دگرگونی درونی او، و رویاروشدنش با دستگاه حکومتی اختناق که خود تا چندی پیش عملاً، و تا لحظه ای پیش نظر، بخشی از آن بوده است، این همه به گونه ای باورپذیر با جهان تاریخ و با قلمرو تجربه عینی خواننده معاصر ایرانی همخوانی دارد، و به گونه ای اثربخش در کلیتی جدید، به یکدیگر، و به عناصر بشمار دیگری از این دست، پیوند خورده و ساختار جدیدی را پدید آورده است که در آن واقعیت 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 تأمل و می دارد. و مگر رسالت نهائی ادبیات جز این است؟

پانویسها:

- ۱- مقال را در برابر واژه discours فرانسه و discourse انگلیسی گذاشته ام. به ویژه آن سان که در افکار و آثار متفکر فرانسوی Michel Foucault به کار گرفته می شود. در مورد پیشینه کاربرد این واژه در این مفهوم نگاه کنید به: علی محمد حق شناس، «عواالم مقال در زبان و ادبیات»، نقد آگاه، جلد اول، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۱،

ص ص ۱۶۱-۱۷۱.

۲- عبارت «افق اجتماعی» یا «افق سیاسی» و مفهوم ناظر بر آن در نظریه پردازی ادبی را از منتقد و نظریه پرداز آمریکایی فردریک جیمسون گرفته ام. نگاه کنید به:

Jameson, Fredric, The Political Unconscious.

۳- من در این نوشته واژه «اثر» را در مفاهیم گوناگون اشارتی و دلالتی آن در زبان فارسی معاصر به کار گرفته ام. بی آن که درباره قلمرو معنایی آن توضیحی داده باشم. در نوشته دیگری که در دست دارم مفاهیم گوناگونی را که واژه «اثر» امروز در زبان فارسی یافته است به بحث گذاشته ام، و به ویژه کوشیده ام اهمیت نظری کاربرد واژه «اثر» را در مفهوم «اثر ادبی» نشان بدهم.

۴- متنی که در این تحلیل مورد استناد قرار گرفته همان است که در کتاب به کی سلام کنم؟ [انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۲ (چاپ سوم)] آمده، و همه ارجاعات این نوشته به آن بازمی گردد که با شماره صفحه کتاب در ابروانه مشخص شده است.

۵- ناشر در یادداشت خود بر این چاپ از کتاب به کی سلام کنم؟ یادآوری 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 ۱۳۵۴ 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، متعلق به «آخرین سالهای نظام سلطنت در ایران» خوانده ام، ولی البته درباره تاریخ دقیق نگارش داستان نظر قاطعی ندارم. از نظر تحلیل داستان هم، تاریخ دقیق نگارش آن به هیچ روی اهمیتی ندارد.

۶- عبارت «کیدالخائنین» که در اینجا بر زبان مرد عبا به دوش می آید، از قرآن کریم، سوره یوسف، آیه ۵۲ گرفته شده که آیه بدین صورت است: «ذَلِكْ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخْلُتْ بِالْقَبِيبِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ». 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 نکرده ام و اینکه خدا حیلۀ خائنان را راه ننماید [قرآن مجید، با ترجمۀ زین العابدین رهنما، چاپ کیهان، ۱۳۴۲ (جلد دوم)، ص ۲۹۱]. البته من با معلومات بسیار ناچیز خود در قرآن نتوانستم پیوندی مفهومی میان زمینه داستانی سوره یوسف و داستان «کیدالخائنین» بیابم.

رهایی یعنی این که آزاد باشیم دروغ نگوئیم - آبر کامو

در تلاش کسب هویت

فرشته داوران

در آخرین دهه حکومت پهلوی در ایران دورمان با اهمیت از دو نویسنده زن بچاپ رسید. اولی **سووشون** (۱۳۴۸) نوشته سیمین دانشور بود که اقبالی تمام یافت و چندین بار تجدید چاپ شد، و دومی **سگ و زمستان** بلنده (۱۳۵۳) از شهرنوش پارسی پور که تقریباً گمنام ماند و هرگز -- از بد حادثه -- 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، معبداً خود زری به صیغه 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 در هم می ریزد، این تخمین با توجه به فضای داستان و وقایع زندگی حوری است. ولی با وجود تفاوت های 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 تجربه 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 خیمه رمان مشترک اشکال متفاوتی می بخشد و نه تنها بر سرنوشت شخصیت های 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 و یوسف در «سوشون»:

رمان با صحنه عروسی دختر حاکم آغاز می شود. اولین جمله ای که در اولین صفحه رمان از دهان زری بیرون می آید در «التماس» به یوسف است که «تورا خدا یک امشب بگذار ته دلم از حرفهای 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 عبارتی شعارسیاسی ضد حکومتی خود را داده است. زری که از نظریات سیاسی شوهر تبعیت می کند و به قول خان کاکا^۱ و خودش^۲ و دیگران حرفهای شوهر را در خلوت تکرار می کند، در همان اولین سطور «تحسینش را فرو» می خورد (ص ۵) 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 آستن چهارمی است و چون خانه و باغش را دوست دارد و نمی خواهد «جنگ را به لانه» اش بیاورند (ص ۱۹). در عین حال، ترسوست چون در تربیتش انگلیسی ها دست داشته اند و بجای آشنا ساختن او با «واقعتهای موجود»، «مقداری ادب و آداب و تصدیق و تبسم و ناز و عشوه و گلدوزی یادش» داده اند (ص ۱۳۰). مرز بین حق و باطل -- خیر و شر -- بوضوح کشیده شده است و زری از این بابت مشکلی ندارد. انگلیسی ها، سرچنت 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 رویارویی 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 جمله ای است که زری خطاب به کسی در کتاب می گوید.

ولی در شخصیت زری مختصه 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 برخلاف شخصتهای یک بعدی دیگران، مشکلی درونی دارد. منتهی

مسأله زری در طول کتاب نه تنها باز و کاویده نمی شود که یکسره، وانگار 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 ورطه 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 -- از جمله نویسنده -- 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 -- قیصرها، ناپلئونها و موسولینی ها -- بتوانند بزرگ شوند و در عین 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 دوبرابر اندازه طبیعی منعکس کرده اند.»^۳ گفته 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 عرصه هنر، سیاست و ادبیات نامی از خود به یادگار گذاشته اند، اکثراً در همان حیطه مردانه مانده و دنیا را از دریچه خاص چشم خود نگریسته اند. در حماسه 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 تهمنه 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 بروزی دادند به سرنوشت سودابه و زلیخا و لیدی مکبث دچار می شدند که نه دنیا را داشتند و نه آخرت را. نه پیروزی می شدند و نه نام نیکی بجای می گذاشتند. شهادت 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.

ولی همه اینها همانطور که ویرجینیا ولف پنجاه و چند سال پیش نوشت، مربوط به قرون گذشته است. از آن زمان نه تنها وجدان تاریخی زنان هر روز بیدارتر از روز پیش

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 آینه چند برابر منعکس کننده باقی می مانند. اگرچه زندگی درونی و ظرافت زنانه زری، در لحظاتی از زمان صورتک ابرمرد را از چهره 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 محومی 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 ماکولات 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 و آن هم در چه 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 سرچنت زینگر گرفته تا ملک رستم و ملک سهراب و خان کاکا و آقای فتوحی همه در برابر استدلالا تش مبهوت می مانند. یوسف و رای 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 بستانند. اگر سرزنش 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 لا اقل یک نفر جلو آنها بایستد تا توی دلشان بگویند: خوب آخرش یک مرد هم دیدیم.» (ص ۱۶). خان کاکا هم که -- گویی به توصیه 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، توجوانی و نمی فهمی، با این کله شقی ها با جان خودت بازی می

کنی و برای همه مان دردرس می تراشی.» (ص ۱۷) وقتی زری دلشوره عواقب حرفها و کارهای یوسف را دارد، یوسف می گوید: «من نمی توانم مثل همه مردم باشم. نمی توانم رعیت را گرسنه بینم. نباید سرزمینی خالی خالی از مرد باشد.» (ص ۱۹). وقتی به ملک رستم و ملک سهراب پرخاش می کند که چرا بازیچه دست بیگانه شده اند 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 در بایستی ندارم.» (ص ۴۹). دست شوروی ها و حزب دست نشانده شان، 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 همانطور که خود بارها داد سخن می دهد اینست که در محله مردستان نامردها، علم مردانگی بیفزارد. می خواهد حتی اگر شکست می خورد، پس از جنگیدن و «شکست غرور آمیزی باشد.» (ص ۳۶) اگر به کلو و به زری سیلی می زند، نشانه ای از جبروت و قاطعیت اوست. یوسف قهرمانی است که قباب شهامت را بر بالای او دوخته اند. از همان ابتدا با آن سخنرانها و هل من مبارز طلبیدنها معلوم است که سرش -- در انتها -- بر باد خواهد رفت و مرگ وی بزرگترین برهان درستی شیوه ها و استدلالات اوست.

ولی زری شخصیتی باسمة ای نیست. زری می ترسد، دچار تردید می شود، احساسات متناقض دارد، سرگردان است و با مشکلی درونی دست و پنجه نرم می کند. زری تنها شخصیتی در رمان است که تکلیف نویسنده و خواننده با او بطور قطع روشن نیست. تنها کسی است که پرسشی در سر دارد. در واقع اگر بخاطر زری نبود، با وجود تمام تسلط خانم دانشور به زبان و فضا سازی و صحنه پردازی و قصه گویی، رمان **سووشون** به سطح رمانهایی تنزل می کرد که با حجم بسیار و تیراژ فراوان و معنای اندک، کمترین ضررشان بدآموزی به دسته ای از خوانندگان و اتلاف وقت دسته دیگری از ایشان است. اما خوشبختانه وجود زری به کالبد رمان جانی می دهد و صدای نت تنها و غمگین او، گاهگاهی از میان هیاهوی کرکننده سمفونی آدمهای قالبی بگوش می رسد. حتی در یکی دو صحنه آنقدر پیش می رود که با شخصیت بت مانند یوسف در بیفتد و به طرز مبهمی شیوه های خود کامانه شوهر را در ضدیت با خود ببیند. در تنها صحنه کشمکش میان زن و شوهر، زری می گوید: «تو به طرز ترسناکی صریح هستی و این صراحت تو... باز ته دلم می دلم که خطر دارد. اگر من بخواهم استادگی کنم، اول از همه باید جلوتو بایستم و آنوقت چه جنگ اعصابی راه می افتد! می خواهی باز هم حرف راست بشنوی؟... پس بشنو، تو شجاعت را از من گرفته ای... آنقدر با تو مدارا کردم که دیگر مدارا عادت من شده.» (ص ۱۳۲) یوسف، خشمگین، فریاد می زند: «من؟ جلوم بایستی؟ من که در

بیرون از خانه مثل ببر هستم و در خانه در برابر تو یک بره سر براف؟ توا ز روی غریزه نمایشی به اسم شجاعت داده‌ای... غریزه خام تصفیه نشده...» (ص ۱۳۲) و زری می‌اندیشد: «اگر کمی دیگر لفتش بدهم، یک دعوای درست و حسابی خواهیم داشت...» (ص ۱۳۲) و باز هم مدارا می‌کند. چرا که به یوسف نمی‌شود دروغ نگفت. نمی‌شود 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 می‌تواند 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. مسأله ایستادگی زری در مقابل شوهر، با تکان دستی از جانب یوسف، برای همیشه، منتفی می‌شود و نه تنها زری که نویسنده هم دیگر دنبالش را نمی‌گیرد. انگار زری برای این اعتراض کرده بود تا یوسف فرصتی بیابد که جوابی دندان شکن نشارش کند. فشار و اختناق فرهنگی، آداب و رسوم متحجر و سنتهای و حشیانه مساله‌ای بی اهمیت قلمداد می‌شود و ایستادگی در برابر اینها «غریزه خام تصفیه نشده» نام می‌گیرد. زری نه در مقابل یوسف که پشت وی باید بایستد و مسأله 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 نمی‌تواند شاهد ایستادش باشد. «...هر دندانی که بچه هایش درآورده بودند، هر جعد تازه‌ای که بر موهایشان می‌دید، صداهایی که اول عین گنجشک و کفتر از خودشان در می‌آوردند و بعد به کلمات می‌انجامید و کلمات را که درست و نادرست قطار می‌کردند، و اولین جمله را که می‌ساختند، خوابیدنشان که انگار فرشته خوابیده، پوست نرمشان که انگار آدم به برگ دست می‌زند. 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 می‌دانند. 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 می‌زنند تا چیزی بیافرینند...» (ص ۱۹۵).

زری در ابتدا اگر شهامت ندارد، شکیبایی و مدارا دارد. توانایی کوتاه آمدن دارد. می‌گویند افلاطون اساسی‌ترین فضیلت‌های آدمی را عدالت و توانایی کوتاه آمدن می‌دانست. بنظر او شجاعت در مرحله دوم اهمیت قرار داشت.^۴ زری در ابتدا صداقت دارد. ریاکار نیست. انصاف و تواضع دارد؛ صفاتی که دیگر امروز لابد همه می‌دانیم بیش از کله شقی و بیباکی به درد حیات ملتها می‌خورد. ولی چه بر سر همه این سجایا می‌آید؟ بغیر از این که درس عبرتی که از مرگ یوسف می‌گیرد، او را هم به جمع بی‌کله‌ها می‌افزاید؟ نارضایتیهای زری از استبداد خانگی و رسوم متحجر و دنیای مردها، تحت الشعاع رود رویی با حکومت قرار می‌گیرد و آگاهی فردی‌اش فدای کشمکشهای سیاسی می‌شود.

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

باز هم ویرجینیا ولف، در مناقب نویسنده گی زنان، می گوید که مسایلی در مورد یک جنس وجود دارد که تنها جنس دیگر می تواند ببیند؛ انتقادات و ایراداتی که هم جنسان در یکدیگر نمی بینند و یا می بخشایند. «...در پشت سر هر کس لکه ای به اندازه یک سکه هست که صاحبش نمی تواند آن را ببیند. از خدمات مفیدی که یک جنس در حق جنس دیگر می تواند انجام دهد، تشریح همین لکه است.»^۵ شاید اگر زری این طور کورکورانه عاشق یوسف نبود و یوسف اینطور ناگهانی کشته نمی شد، استعدادش را می داشت که این پوسته رعب و کذب و سرسپردگی را در هم بشکند و به جای چکمه در آوردنهای و هندوانه قاچ کردنها و ران و سینه مرغ تقسیم کردنها، لکه پشت سر یوسف را به او - و یا لاقبل به خوانندگان - بنمایاند و رمان را از توهم نیمه اساطیری و نیمه انسانی بودن یوسف برهاند. ولی با سیروقایمی که خانم دانشوره داستان می دهد، جدال بین «آن زندگی درونی که به سؤال می کشد» و «آن هستی بیرونی که سازش می کند»^۶، به نفع هستی بیرونی و سازش خاتمه می پذیرد و زری که در شروع فقط به یوسف و به ناچار، دروغ می گفت، آخر کار به دیگران و خود نیز دروغهایش را می باوراند و به همراهی دیگران سروده های یک شکل و بی محتوایشان را سر می دهد. آخرین سطور کتاب با نوید پیروزی استراتژی یکی در مقابل 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 قراردادهای تکان نخورد.

۲ - 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، در زندگی خصوصی اتفاق می افتد.»^۸ حوری عقب افتادگی، دروغ، تزویر، جهل و ابتذال را در خانواده، در محیط آشنای فامیل و دوستان، تجربه می کند. در عین حال، هیچ ارزش از پیش 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 نوبیازماید و معیارها را با وسواس بکار بگیرد. او مشکل شناخت دارد. برای کسب هویت و کشف واقعیت، باید از پیرامون خود شروع کند. از آقا جان و خانم جان، از عمو جان و خانم بدرالسادات، از حسین و علی. شهرنوش پارسی پور در این رمانی که در جوانی و اوایل حرفه نویسنده گی خود نوشته

است، موفق شده که دیوارهای خانه‌های چند خانواده همسایه 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 کننده‌ای 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 عهده این امر خطیر برآید. حوری ذره بین را روی نزدیکانش می گیرد. در خانواده اش چه می گذرد؟ حوری -- پس از مرگ -- بر لبۀ 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 اعتقادش -- هنوز و به نحو گنگی -- برجاست. حسین برمی گردد. کتابهایش را که آقا جان در غیابش به زیرزمین برده بود، درمی آورد؛ گردگیری می کند. در بحث با عمو جان 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، آقا جان و عمو جان 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.^۱ 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 خویشتان و نزدیکان چه می کنند؟ آیا خانواده 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؛ سرو سامان بگیرد. ولی در تحمیل نیات به اصطلاح خیر خود مصرند، مستبندند. همدلی و گذشت ندارند. در جهل خود اصرار می ورزند. حسین که اوایل اعتراض چندانی ندارد و آماده 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 رویارویی، از آن رویارویی 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 برحق 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 بخشد. 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 خوی کبد تو داغون کنی؟» (ص ۴۳) در واقع بجای پند و موعظه 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 برخلاف 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 سده سنتها و فاصله ها را می شکند. به حوری سرنخی 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 قراردادهای تزییریهاست.

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 گنجینه 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 -- و یا مردانی مثل حسین -- که به ندای آن «زندگی درونی» پاسخ مثبت داده اند، 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 در عوض آن پرداخته‌اند. کمترین قیمتی که از این دسته از زنان - اغلب - درخواست می‌شد، محرومیت از امنیت زندگی زناشویی و تجربه مادری و بالاترین آن مرگ و خودکشی بود. تیلی آلسن در نگارش تاریخ ادبیات انگلیسی زنان می‌نویسد که چطور بزرگترین نویسندگان زن انگلیسی زبان یا هرگز ازدواج نکردند (جین آستین، امیلی برونه، کریستینا روزتی، امیلی دیکنسون، ویلا کاتر، کرترو داستین و بسیاری دیگر) یا در اواخر سی سالگی با همفکری پیمان زناشویی بستند، بدون این که هرگز مادر شوند (جرج الیوت، الیزابت برانینگ، شارلوت برونه، ویرجینیا وولف، کاترین مانسفیلد، لیلیان هلمن، دوروتی پارکر و دیگران).^{۱۱} تعداد زنان نویسنده‌ای که این اقبال را داشته‌اند که هم از نعمت امنیت زندگی زناشویی و هم از لذت ارتباط مادری برخوردار باشند و هم به حرفه ادبی خود پردازند انگشت شمار بوده است. چرا که فقط نهادهای سیاسی و اجتماعی نیست که به نحو مرموزی با خلاقیت زنان خصومت می‌ورزد، بلکه نیروی عادت و آداب و رسوم که در نزدیکیان، در کنج خانه و در خلوت زنان حاکم است، سد راه بروز استعدادهاست. آن توده انبوه وظایف همسری و مادری که نسل به نسل به زنان به ارث رسیده است، جایی برای شکفته شدن سایر تواناییها باقی نمی‌گذارد. در ایران نیز نگاهی به سرنوشت زنان شاعر و نویسنده: رابعه قره‌العین، پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد، سمین دانشور، شهرنوش پارسی پور و دیگرانی که هرگز ازدواج نکردند، یا مادر نشدند و یا مجبور به ترک همسران و فرزندان خود شدند، مؤید همین الگوست.

انتخاب برای حوری دشوار است. حوری سیزده چهارده ساله به چه زنی بدل خواهد شد؟ در همان بخش اول کتاب، حوری که از طرفی، با فرامرز درگیر عشق دبیرستانی و کودکانه‌ای است و از طرف دیگر، شاهد عشق سراسر ایشار فیهیمه به حسین، حسابگریهای مهتری و نحوه گذران همسایه‌ها و خواهر شوهر کرده‌اش، بدری است، انگار نمایشی را در سه پرده دیده است. دخترها اول با پسری آشنا می‌شوند و به اصطلاح در دام عشق می‌افتند (مهتری، حوری). بعد مردی به خواستگاریشان می‌آید که معمولاً همان پسر نیست (مهتری، بدری). اگر با آن مرد ازدواج کنند، تن به بردگی دائمی داده‌اند. بچه دار می‌شوند و تا آخر عمر جز خاطره محوی از عشق و تصور مبهمی از آزادی چیزی در ذهنشان نمی‌ماند (بدری). اگر ازدواج نکنند و به عشق خود وفادار بمانند یا می‌ترسند (فیهیمه) و یا رسوا می‌شوند (رباب) و یا اگر با این پسرای که معمولاً مرد زندگی نیستند وصلت کنند، تاوان یک لحظه شادمانی دوران جوانی را با یک عمر اسارت در چنبر هوسبازیهای شوهری سرکش پس می‌دهند (خانم قزوینی). حوری تازه بالغ به طور مبهمی عمق بیچارگی را درک می‌کند و به حسین می‌گوید: «... دخترا خیلی بدبختن» (ص ۱۳۰) وقتی دوران چشم پدر و مادر با پسری نامه نگاری می‌کند، رباب، کلفت خانه که خود یک عمر چوب

رابطه نامشروعش را خورده است به او هشدار می دهد که: «کار حرومی عاقبت نداره. می خوای مردم وایسن تو صورتت تف کنن؟ هر آشغال کله ای برات کرکری بخونه؟ می خوای بچه تو ازت بگیرن تو چاه مستراح بیندازن؟...» (ص ۱۲۱) و حوری یاد خواهرش می افتد که به جای کار «حرومی» کار مشروع را کرده است: «وقتی به خانه 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 چهار می خوابید. بعد بلند می شد و چای 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 بر می گشت معمولاً یک نیم بطری عرق همراهش بود. تابستانها در حیاط و زمستانها در اتاق لم می داد و عرق 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 بقیه زنان همسایه چه چیز جذابی وجود دارد که حوری الگویشان را تقلید کند؟ حوری به تنها مفرزندگی 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 در پیرامون ماست ظاهراً ساده بنظر می آید. این درخت است، این حوض، این میز، این اتاق و... ولی گمانم باید یاد بگیري که بهترشناسی. ریشه درخت را بشناسی. گمانم هر شینی 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. در عین 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 واسطه 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 دخترانه حوری نیز می میرد و از وی زنی زاده می شود که انگیزه اش در ادامه 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 ۱۴۴). همان شب در گفتگوی با آقا جان رشته های همدلی و ارتباط را یکباره قطع می کند. در جواب دلداری آقا جان می گوید:

«راستش فکر می کنم ما کشتیمش»

«ما کشتیمش، یعنی چه؟»

«حسین مرد آقا جان، ما کشتیمش، یعنی شما کشتیش.»

آقا جان 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 بعد مثل روحی که به جهان بازگشته باشد، فقط در دیگران وحشت و اشمئزاز برمی انگیزد. خود حوری نیز احساس می کند که به نحوی در چنبره 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 در من 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 موفقیت های 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 -- از مرگ حسین تا مرگ حوری -- همان فاصله شخصیت و نویسنده که در بقیه کتاب ملحوظ است، مراعات نمی شود و منطق حوری جای منطق رمان را می گیرد. گرچه حوری در پایان کتاب و پس از مرگ بر همه می بخشاید و نه با خشم که با مهر به گذشته می نگرد، ولی هیچ چیز حاکی از این نیست که نویسنده در ارزیابی 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 *سروشون بین* عمه خانم و زری قربات 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 از آزمایش روسفید بیرون

آمده است، چگونه مردی است؟ چه فرقی با «آقا» دارد؟ خواننده فقط به اندازه دو صفحه فرصت دارد که از یک گفتگوی ناقص و مخاطبی که نیم فصیح - 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 گله مند 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 در می 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 اینطوره.»

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، آستن 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 تازه ای 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 در مقام 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}

ویرجینیا 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 رده آثار شکسپیر و دیگران خواهند شد که مجبور نباشند عاملاً و عامداً

از هدفی -- هر چند عادلانه -- 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 آقا جان و همسایه ها می بخشد: «چقدر دوستان داشتم آیا می دانستند که دوستان دارم؟» (ص ۲۳۹) و نیز: «دیگر به هیچکس فکر نمی کردم.» همه را دوست داشتم و این «همه» را نمی دانست. این دردم بود و گرم 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 -- با شادمانی -- 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- 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؟ کوندر می گوید که چون رمان خود زاده بی اطمینانی و فروپاشیدن 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 و حشتناکی 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 عرصه 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 قهرمانان اش می خواند.»

«دنیا را نسبی دیدن... بجای یک حقیقت واحد مطلق، با انبوهی از حقایق متضاد -- بناچار -- 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 عرصه یک جانبه گری شود. رمان نویسانی که رمان را وسیله 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 بزنند 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 سنگ و... منطق نسبی و خرد عدم قطعیت ذاتی رمان را درک می کند و می گذارد که این خرد، عمدتاً، بررمانش حاکم باشد ولی دانشور منطق خود را که منطق اندیشی است، بررمان 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 مقوله آنها، مقوله 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 *سروشون* - برای آسان گرفتن قواعد بازی - شخصیتها (البته بجز زری، قبل از تحول یافتگی) همه به یک وجه خود تنزل یافته اند و از همان ابتدا تکلیفشان روشن است. خان کا کا 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 فکرو ذکرری 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 مقاله ای راجع به مسأله ایرلند خوانده است. در سراسر کتاب هیچ شخصیتی مرتکب هیچ عمل نسنجیده ای نمی شود. کسی خلاف نظر نویسنده حرفی نمی زند، همه بر روایت نویسنده و شخصیتهای محبوبش بروقاع صحه می گذارند. هیچ روایت دیگری نقل نمی شود. هیچکس دچار ابهام، نقیضه گویی، تردید و تضاد درونی نمی شود. خان کا کا همان قدر بر ترس خود و شهادت 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. خلاصه کلام، شخصیتها یک بعدی اند.

در *سگ و...* شخصیتهای فرعی هم دارای خصایصی متفاوتند. علی که غریزه 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 نمونه علوطیع و عمق احساس است، وقتی پای بدری و فهمیه بمیان می آید، ظاهربین 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 بیخشايد.

ب: زمان: در سووشون حرکت زمان یک خطی، مکانیکی و پیرو نظم قراردادی است. عقربه‌ها فقط می‌توانند بجلو حرکت کنند، مگر این که دست ما به عقبشان بکشد. زمان نمی‌ایستد، زیادی جلو و یا زیادی عقب نمی‌رود. نه تنها وقایع که ذهن هم از همین نظم ساعتی زمان تبعیت می‌کند. حتی وقتی که زری در سوگ مرگ یوسف، خاطراتش را مرور می‌کند و به اصطلاح جریان سیال ذهنی قرار است جای روایت تاریخی را بگیرد، باز هم ذهن زری توالی زمان را رعایت می‌کند. کار بجایی می‌کشد که زری این تداعی آزاد ذهنی ناقص را هم نگران کننده می‌یابد و برای احراز سلامت عقل خود با طیب مشورت می‌کند. انگار اگر ذهن لحظه‌ای به میل خود گردش بکند خلاف منطق نویسنده عمل کرده است و باید فوراً توضیحی به کتاب و خوانندگان داد. گذشته، حال و آینده، سه مقوله جداگانه قابل اندازه‌گیری اند که به دقت تفکیک شده‌اند و در هر لحظه می‌توان واقعه‌ای را در یکی از این سه قفسه جا داد.

دنیای سگ و... دنیای آشفته‌ای است که در آن نظم توالی زمانی حکومت نمی‌کند. ه زمان نه بر روی یک خط، که در داخل حجمی حرکت می‌کند. وقایع گذشته تنها در پرتو اتفاقات آینده معنا می‌یابد. در عین حال گذشته که آستن روزهای آینده است، عنصری از نیامده را در خود دارد. برای استنتاج معنای وقایع باید بتوان آزادانه بین گذشته و حال رفت و آمد کرد. حتی با مرگ پرده‌ای بسته نمی‌شود و گذشته اهمیت خود را از دست نمی‌دهد. تاریخ زنده است و همه ماجراهای نیامده و پشت سر گذاشته -- در کنار هم و همزمان -- هستی خود را تجربه می‌کنند. گرچه گذشت زمان لازم است تا حوری از دختر بچه چهارده پانزده ساله که بر درگاهی می‌نشست و کنجکاو بود، تبدیل به «روح» بخشاینده مهربانی شود که در محله و کوچه و خانه قدیمی خود پرسه می‌زند، ولی حجاب زمان حایلی بین این شیخ و آن دختر نیست. در همان ابتدای رمان هرچه که قرار است بشود شده است. «حادثه آنقدر کهنه» است که می‌شود «راجع به آن فلسفه بافی کرد»، و در عین حال به دست فراموشی سپرد (ص ۷). ولی حوری برای درک معنای جوهر وقایع ناچار است که این کهنگی را بزدايد و بخاطر بیاورد. گردش حوری در باغ خاطره‌ها، سیاحتی از روی تفنن و برای نقل قصه‌ای شنیدنی و پرمایه نیست. حوری بقول بنیامین «درک معنای زندگی» را منظور دارد و ناچار است که هر جا زمان ساعتی یک خطی و ترتیب سیر وقایع، به معنای حوادث لطمه‌ای بزند، نظم قراردادی را بر هم ریزد. به عقیده حوری زمان تنها برای کسانی در خط مستقیم سیر می‌کند که میل به

• البته نظم دیگری که به نظر من مهمترین نظم برای رمان است، یعنی ضرب (Rythm) و الگو (Pattern)، جای نظم رمانی را می‌گیرد ولی در اینجا به علت اجتناب از طولانی‌تر شدن بحث، ضرب و الگو را جزو عناصر بحث نمی‌آورم.

فراموش کردن دارند. برای حوری که پروایی جز به یاد سپردن ندارد، بایگانی گذشته و تبدیل آن به تاریخی بیروح و مرده میسر نیست. پارسى پور برای ترسیم چنین شخصیتی چاره ای جز کاربرد شگرد تداعی آزاد ندارد و بر خواننده 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 بیارمی آورد که تنها خوانندگان جدی ادبیات تجربه اش کرده اند.

ج: مکان: در **سوشون** 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 حافظه نیرومندی که در یادآوری نامها و محلها دارد، فضا سازی **سوشون** را قدرتمندترین نقطه کتاب کرده است. البته قدرت فضا سازی و بازسازی مکانی، مانع تحمیل منطق نویسنده بر زمان نمی شود، ولی در جاهایی منطق نویسنده و «منطق زمان» را بر هم منطبق می کند. باغ خانه زری در **سوشون** 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 زمان را معطر می کنند. ایوان سرتاسری، دو جوی آب دو طرف خزند، حمام عزت الدوله، دارالمجانین، بیمارستان، خانه حاکم و کشتی گل عروسی دختر حاکم، همه به ظرافت و دقت ترسیم و بازی سازی شده و در ایجاد فضای داستان سهمی به سزا دارند. منتهی همه اینها زمینه جغرافیایی داستانند و نقش سمبلیک و استعاره دارند. 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 قرار دارند 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 زمان. 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 نرفته، برگهایشان زرد کرده، سوخته، یک لحظه خیال کرد درختها ماتشان برده، بر برتمایش می کنند.» (ص ۲۴۴)، چون هرگز در زمان بین وقایع بیرونی و سرسبزی باغ ارتباطی ایجاد نشده، خواننده اجباری ندارد که در این سطور زنگ خطری را احساس کند. تمام هم نویسنده بر این بوده که فضایی باورکردنی و واقعی بسازد و توفیقش در این امر، فضا سازی 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 جزئیات است. حتی گاه بنظر می رسد که گنجینه لغات پارسی پور عاجز از کشیدن بار فضایی است که نویسنده در سر دارد. منتهی چون استفاده پارسی پور از فضا و مکان استفاده دوگانه ای است، این کمبود در سطح دیگری جبران می شود. در سگ و... هم، متن وقوع وقایع خانه ای است. خانه ای که در کوچه ای قرار دارد و دور و برش را همسایه ها گرفته اند. ولی این خانه با روحیات 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. اماکن، هم محل وقوع حوادثند و هم نقش سمبلیک دارند. خانه، عطریاسهای رازقی خانم بدرالسادات، 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 ترمی 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 نا آشنا 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 معجزه ها 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 مایه 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 فروود می یابند. البته این تعریف در مورد شکل نمایشنامه یونانی مصداق کامل داشت. تعاریف جدید Plot را مجموعه رشته وقایعی توصیف کرده اند که بر یکدیگر اثر می گذارند و به اوج و فروود می رسند.^{۲۰} در فرهنگ دیگری Plot را «برنامه، نقشه، طرح، یا الگوی وقایع در نمایش، شعریا اثر داستانی» گفته اند 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 حیطه 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 - وجود شرایط بیرونی ۲ - وجود شرایط درونی (ذهنیات و عواطف و حالات شخصیتها) ۳ - وقوع واقعه بیرونی (ماجرای داستان) ۴ - وقوع واقعه درونی (تأثیر واقعه بیرونی بر شخصیتها) و ۵ - تغییر (نتیجه تمام ماجراها). بنابراین تعریف، Plot رمان محملی است که در آن شخصیتها دست به عمل می زنند، خود را بر ملا می کنند، به شناختی دست می یابند و احياناً 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 علیشان»^{۲۳}. حال با قبول واژه طرح برای Plot می خواهیم ببینیم که طرح رمانهای مورد بحث چگونه است.

طرح **سروشون** طبق تعریف بالا، طرحی قصه ای است. ترتیب وقوع حوادث و پاکیزگی طرح از علیت وقایع اهمیت بیشتری دارد. فصول کتاب بدون تداخل و گاه ارتباط با یکدیگر تنظیم شده اند. هر فصلی کم و بیش به حادثه ای تعلق دارد (فصل عروسی حاکم، فصل تک گویی عمه خانم، فصل سروان ارتشی، فصل سرینۀ عزت الدوله و غیره) و تجاوز واقعه فصلی به فصل دیگر، بندرت صورت می گیرد. حرکت «طرح» رمان حرکتی یک خطی است. هر ماجرای ابتدایی، میانه ای و انتهایی دارد که با رعایت ترتیب روایت می شود. حتی فصل مربوط به آشنایی یوسف و زری هم که در آخر کتاب می آید و باید در واقع نوعی بازگشت به گذشته و جریان سیال ذهنی محسوب شود، بدون تداخل با فصول دیگر و یکپارچه و از ابتدا تا انتها نقل می شود. انگار پالودگی «طرح» بر سرنوشت شخصیتها هم رجحان دارد و این شخصیتها نیستند که در این «طرح» شناسانده می شوند، رشد می کنند و تغییر می یابند، بلکه طرح است که باید از طریق شخصیتها رشد کند و به فرجام برسد. ولی این وسواس برای نظم طرح، برخاسته از نیاز درونی رمان نیست و گاه به تمامیت رمان لطمه می زند. همانطور که معنای هر بیتی در غزل کلاسیک فارسی در خود کامل است و تا اندازه زیادی می توان ابیات را جابجا کرد و به غزل لطمه ای نزد، فصول **سروشون** هم مجزا از یکدیگرند و می توان توالی بعضی را تغییر داد و یا حتی بکلی 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 توان حذف کرد و به روایت داستان اصلی اکتفا کرد. بسیاری از مطالب برای این نوشته شده اند که به نویسنده مجال هنرنمایی بدهند. اگر گفتگوی زری و عزت الدوله و عمه خانم درس سرینۀ حمام عزت الدوله صورت می گیرد، نه بخاطر ضرورت داستانی، که برای نمایش قدرت نویسنده در فضا سازی است. تمام لوز بادامها و قاب دستبوی و عرق النساء

مزمّن و افشرد لیموترش که دده سیاه و ننه فردوس به خانمها تعارف می کنند، برای افزودن به جاذبه تورستی رمان است و نه پیشبرد داستان و شناساندن شخصیتها. البته اینها جنبه های قدرتمند داستان نویسی دانشور است. منتهی همانطور که اگر شاعری امروز با تمام تسلط به اوزان عروضی، قصیده ای 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 کننده اش است. شگردهای جدیدی هم که دانشور به کار می گیرد، درست شناخته و استفاده نشده اند. مثلاً گاهی تداعیهایی در رمان صورت می گیرد ولی این تداعیها برای شناساندن ذهنیت شخصیت و یا برخاسته از منطق رمان نیست، بلکه وسیله ای است برای تسهیل کار نویسنده در شیرفهم کردن خوانندگان. دست آخر طرح رمان هم مثل شخصیتهاش یک بعدی باقی می ماند.

در سگ 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 واکش 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 علت، ترتیب وقوع حوادث را بر هم 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 (واقعه مرگ حسین) بارها مرور می شوند. به بعضی فقط اشاره ای گذرا می شود (ماجرای عاشقانه حوری) و بعضی دیگر بکلی حذف شده اند. 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 صحنه ای را نمی شود حذف کرد و یا تکه ای را جابجا کرد. هیچ حادثه ای 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 نظم 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 جزئی از تمامیت رمان را بسازند. در رمان هم مثل تأثر، گفتگو در عین این که به پیشبرد وقایع و «طرح» کمک می کند، وسیله ای برای شناساندن شخصیتها است. برای این که گفتگویی بتواند شخصیتی را به خواننده بهتر بشناساند، باید هم طبیعی و واقعی باشد و هم نمونه وار (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 خطابه ای برای ابراز نظرهای نویسنده می شود. موعظه و شعار جای رمان و تفکر را می گیرد. در عین حال اگر نویسنده ای شخصیتی را به یک جنبه خود تقلیل دهد و از او بخواهد که دائماً یک حرف را که بنظر نویسنده حرف اصلی شخصیت است تکرار کند، گفتگو دیگر در خدمت شناختن و کشف ضمیر درونی شخصیتها قرار نمی گیرد، بلکه انگار تاکیدی بردرستی تصویری می شود که نویسنده از همان ابتدا ترسیم کرده است.

هنری جیمز که در تکامل رمان رئالیستی سهمی بسزا داشت، بر جنبه بر ملا کنندگی گفتگو هم 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 اندازه «عقاید» در آن چندان نمونه وار 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 در معرض 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 هوایی توجه است؟ آیا احساسات خود را صادقانه بیان می کند؟ آیا شخصیت شاعر مسلک 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 در عین سادگی و طبیعی بودن به شناخت شخصیت کمک می کند و نمونه وار می شود. در ضمن 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 **سوروشون** گفتگوها متأسفانه 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 گفتگویا بهتر است بگویم تک گویی خود در ابتدای کتاب، تمام داستان خود را نه برای یوسف وزری که برای خواننده نقل می کند و علت وجودی خود را در شیراز سال ۱۳۲۰ برای ما توضیح می دهد و روشن می کند که جزو عملة ظلم نیست (ص ۱۲ تا ۲۰). بعد یوسف در نقل ادامه گفتگو برای زری باز عقایدش را در مورد مقاومت و مردانگی (که لابد زری تا بحال هزار بار شنیده است ولی برای خواننده است که می بایست تازگی داشته باشد) ابراز می کند و تا به آخر هم در هر گفتگویی مک ماهون، ایرلندی دایم الخمر حساس و یوسف، مبارز شجاع باقی می ماندند و هیچ گفتگویی هیچ کشف تازه ای در مورد این شخصیتها و سایر شخصیتها به همراه ندارد. البته، همانطور که گفتیم، زری تنها شخصیت کتاب است که یک بعدی نیست، به همین علت بعضی حرفهایی که از دهان او در می آید، تنها مواردی است که گفتگو به وظیفه خود در رمان رئالیستی عمل می کند. مثلاً در همان گفتگوی یوسف و خسرو، پس از ماجرای سحر، حرفهای زری تنها گفته هایی است که یک شخصیت ملموس به زبان می آورد و به کامل شدن «طرح» و شناساندن شخصیت او کمک می کند. ولی همین که زری در گفتگوی با خان کاکا از مواضع شوهر دفاع می کند و شعار می دهد، گفتگوهای او هم خالی از محتوای رمانی خود می شوند. تا جایی که زری استقلال شخصیت خود را حفظ می کند، گفتگوهایش طبیعی است؛ بمحض این که بازگویی نظریات نویسنده می شود، گفتگوها تحمیلی است. خان کاکا، عزت الدوله، ملک سهراب و ملک رستم هر یک در گفتگوهایشان بخشی از داستان را بازگویی می کنند، ولی حتی آنها هم قضاوت نویسنده را در مورد خود کاملاً پذیرفته اند. عزت الدوله می داند که شخصیتی خبیث است و حمید می داند که بچه ننه و حیز است و خان کاکا می داند که جاه طلب است. تک گویی که اتفاقاً مکرر در کتاب رخ می دهد، شکل مطلوب چنین شخصیتهایی است که نقش خود را از حفظند.

در **سگ و...** گفتگو به وظیفه چند جانبه خود عمل می کند. مثلاً در صفحه ۱۱ کتاب حوری روایت می کند که چطور با دو برادرش علی و حسین به سینما رفته اند. علی می

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 دهنش بشنفته، می ترسم شکل کنیزا بشه.» سابقه 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 دل بستگی حوری و حسین به خانه و در عین حال خصومت دو جانبه بین محیط و آنها پی می بریم و به اهمیتی که عطر گلهای رازقی خانم بدالسادات 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 بدالسادات 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 کننده ارتباط برادرانه حسین باشد. حوری و علی -- که اکنون دیگر در زندگی حوری مهمان و توریستی بیش نیست -- 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.

در عین حال گفتگوها به پیشبرد رمان و نیز ایجاد زنجیری از حلقه های ارتباط بین قسمت های مختلف کتاب کمک می کنند. کتاب با مجلس روضه خوانی منزل پدری حوری شروع می شود. روح حوری بر لبه 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 زنده اند و عمقزی خواب خود را تعریف می کند. خواب عمقزی درباره زندانی شدن حسین و آزادی اوست و بخشی از داستان را به روایت عمقزی در بر دارد. (در حالی که در *سووشون* داستانها از دهان هر کسی روایت شود، با یکدیگر اختلافی ندارند و تقابل و تداخل روایت واقع نمی شود، در *سگ 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). در ضمن، 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. معیناً، 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 منطق بر اصل یک نمونه 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 در عین حال چون رمان منعکس کننده وسیعترین تجربه 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 مقابله فرد با جهان برای کشف «معنای زندگی» باشد، کسانی باید به رمان رو بیاورند که پروای چنین کشفی را دارند. به نظر من نویسندگان دورمان **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 توضیحش بدهیم، معلول همان کمبودهایی است که از بی توجهی به منطق رمان، منطق نسبی گرایی، منطق واقعیت ناشی می شود.

باز هم به کوندرا استناد می کنیم که سه سر یگانه آفت رمان مدرن را چنین برمی شمارد:

اول: *agelaste* به معنای کسی است که نمی خندد. «کسی که حس مزاح ندارد و متقاعد شده است که حقیقت واضح است. که همه انسانها الزاماً یک طور فکری کنند و خود در واقع همان است که می پندارد هست.»

دوم: *ideas recues* که بمعنای عقاید عاریتی و یا پذیرفتن عقاید رایج است. «معنای حماقت مدرن، جهل نیست، بلکه بی تفکری عقاید عاریتی است.»

و سوم: *kitch* * یا مردمی که به قول براخ «می خواهند تعداد بیشتری را به هر قیمت راضی کنند.» *kitch* ترجمان حماقت عقاید عاریتی به زبان زیبایی و احساس است.

کوندرا این سه بلا را یگانه دشمن سه سر رمان مدرن می بیند. کسانی که در وضوح

* آقای میرعلایی در کلاه کلمنتیس اصطلاح «هنر عامه پسند» را در مقابل این واژه 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 تفکر پذیرفته شده، هدفی جز تأکید 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 غیروفا دارانه نسبت به واقعیت چیزی جز ضد اخلاق نیست.»^{۲۶} و مارک شورزیبایی 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 چاره ای نداریم جز این که راست بگوییم. نه از حاکم و سرجنت زینگر که از یوسف و هنجارهای ادبی رایج و برجسپهای رنگارنگ نیز نهراسیم. نه «عوامفریب» باشیم و نه «فریفته عوام».^{۲۸} برای نوشتن رمان باید بتوانیم رندانه بگوییم «من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند».

یادداشتها:

- ۱- «زن داداش چشمم روشن! تو هم که حرفهای یوسف را می زنی.» ص ۶۲.
- ۲- «من هم که همان حرفهای یوسف را می زنم.» ص ۹.
- ۳- Virginia Woolf. *Aroon of One's Own*. Penguin 1973. p. 73.
- ۴- **اراسموس رتردامی و روزگارش**. اشتفن شوایک. ترجمه فرامرز تبریزی. کتاب تهران. ۱۳۶۳. ص ۵۵.
- ۵- ویرجینیا وولف. همانجا. ص ۹۰.
- ۶- Kate Chopin, *The Awakening* Avon, 1972.
- ۷- همانجا، ص ۲۶.
- ۸- میلان کوندرا. کلاه کلمنتیس. ترجمه احمد میرعلایی. انتشارات دماوند. ۱۳۶۴. ص ۲۶.
- ۹- **سگ و...** ص ۱۷. حسین، قبل از واقعه زندانی شدن، اولین کسی است که حوری دختر بچه را جدی می گیرد.
- Kate Chopin, *The Awakening*, P. 25.
- ۱۰-

- ۱۱- Tillie Olson, *Silence*. New York. Delacorte Press.
به نقل از تز د کترای فرزانه میلانی به نام فروغ فرخزاد، یک نگرش زنانه
- ۱۲- Simone De Beauvoir. *The Second Sex*. Penguin Books. 1975. P. 692.
Aroon of One's Own. P. 92.
- ۱۳- 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 literary 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 کنندگان 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. ترجمه اسماعیل سعادت. ص ۱۳۹.
- ۲۷- مارک شورر. *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

محمد رضا قانون پرور

در سه داستان کوتاه از مجموعه شهری چون بهشت، سیمین دانشور برای شخصیت‌های اصلی از آدم‌هایی استفاده می‌کند که اصلاً سیاه‌پوست هستند و یا به دلایلی صورت خود را سیاه می‌کنند. در داستان «شهری چون بهشت» مهرانگیز که کلفت خانه زاد یک خانواده شیرازی است، اصلاً سیاه‌پوست است؛ در «عید ایرانیها» داستان بر محور زندگی جوانی دور می‌زند که در ایام عید نوروز نقش حاجی فیروز را بازی می‌کند و بالاخره شخصیت اصلی «صورتخانه» هنرپیشه‌ای است که هر شب با سیاه کردن صورت خود، رُل سیاه را در نمایش‌هایی از نوع «روحوضی» در تماشاخانه کوچکی ایفا می‌کند.

با توجه به این که شخصیت‌های سیاه‌پوست در داستان‌ها و به طور کلی در ادبیات نوین فارسی به ندرت دیده می‌شوند، انتخاب شخصیت‌هایی با چهره سیاه در سه داستان از یک مجموعه ده داستانی، شاید اشاره‌ای است به این که نویسنده با این تصویرگری به القای معنی و مفهوم خاصی نظر داشته است.^۱

در داستان «شهری چون بهشت» شخصیت‌های سیاه‌پوست فرعی، چون مادر مهرانگیز، نورالصبها و چند «کا کاسیاه» برای ترسیم شخصیت اصلی داستان یعنی مهرانگیز و نیز تجسم زندگی و آرزوهای او به کار برده شده است.^۲ در این داستان دانشور از یک راوی دانای کل محدود استفاده می‌کند. 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 می‌گیرد. معبداً افکار علی به طور کلی روی زندگی کلفتشان مهرانگیز متمرکز است.

در کودکی تنها مایه دلخوشی و سرگرمی علی مهرانگیز است که هر شب با قصه‌های خود علی و دو خواهرش را خواب می‌کند. از این قصه‌ها که ظاهراً آمیزه‌ای از واقعیات و نیز ساخته‌های فکر و احساسات مهرانگیز هستند خواننده به سرگذشت مادر مهرانگیز یعنی «دده دلنواز» پی می‌برد و به این که چگونه در کودکی برده فروشان او را از سرزمین

خودش ربوده و بعد به پدر بزرگ علی فروخته‌اند. در تصویری که مهرانگیز با گفتن داستان مادرش، دلنواز، به دست می‌دهد، شرایط زندگی پررنج خود او، و دیگر برده‌هایی که به سرنوشت او و مادرش گرفتار آمده‌اند، ترسیم می‌شود، به خصوص که مهرانگیز با تکرار قصه هر بار آگاهانه یا ناخودآگاه تغییراتی در قصه دلنواز داده و بازتابهایی از زندگی خود را به آن اضافه می‌کند:

مادر مهرانگیز بچه بوده و لخت و عور کنار شط با بچه‌های سیاه دیگر بازی می‌کرده است که یک مرد نکره با چیفه و عگال از کجاوه پایین می‌آید و داد می‌زند: «تعال، تعال.» و فقط مادر مهرانگیز که خیلی بچه بوده بطرف او می‌دود. مرد نکره چند تا نقل بادم درشت درشت مادر می‌گذارد و بغلش می‌زند و می‌گذاردش توی کجاوه. مادر مهرانگیز که خیلی بچه بوده، گریه و زاری می‌کند و دست و پا می‌زند. دستی جلو دهنش را محکم می‌گیرد. مادر مهرانگیز دست را گاز می‌گیرد. دست محکم می‌زند توی دهن مادر مهرانگیز که خون می‌آید. بعد بسکه گریه می‌کند خسته می‌شود و خوابش می‌برد. بیدار که می‌شود خود را در یک جهاز می‌بیند. نه مادرش بوده، نه پدرش. اما آدم سیاه از زن و مرد و بچه فراوان بوده. باز گریه. گریه. گریه. که یک زن سیاه یک سیب سرخ می‌دهد دستش. مادر مهرانگیز در همان عالم بچگی از زن سیاه می‌پرسد: «میریم پیش ننه‌م». زن سیاه با یک دست شرق می‌زند پشت دست دیگر خودش. سرش را تکان می‌دهد و می‌گوید: «ای داد بیداد. ای داد بیداد». بزبان خودشان. هنوز مادر مهرانگیز این زبان یادش است اما مهرانگیز بلد نیست. بعد می‌فروشدش به آقابزرگ علی که اسمش را می‌گذارد: «باجی دلنواز» (ص ۵-۶)

برای مهرانگیز (و همین طور برای علی) قصه باجی دلنواز هم شامل زندگی رنجبار مادر و هم رنجهای زندگی دختر می‌شود. همچنین امید و آرزوهای مهرانگیز به گریز از واقعیت‌های تلخ زندگی روزمره‌اش به شکل قصه نورالصبی تجلی می‌یابد که مهرانگیز هر شب آن را برای بچه‌های اربابش تعریف می‌کند. بیان غلوآمیزی که نویسنده در ساختار این داستان به کار گرفته است، وجه تخیلی بودنش را به گونه‌ای موفقیت آمیز به خواننده القا می‌کند و داستان نورالصبی در متن همه راهبای بسته عینی، عنوان درجه یک امید واهی را به خود می‌پذیرد. داستان با توصیف دختر سیاهپوستی شروع می‌شود که حتی از نظر رنگ چهره و قیافه با دیگر دده‌های شهر شیراز تفاوت دارد.

نورالصبی دده نواب از همه دده‌ها سر بوده. اولاً به وزوزکی دلنواز و مهرانگیز نبوده. دماغش پهن نبوده. باریک بوده. چشماش هم گرد نبوده بادمی بوده. موهاش هم کرنجی نبوده عین دوتا مجسمه دختر سیاهانی که بغل ساعت نوا طاق ارسی هست. «نه مٹ من ننه جون که ابرو ندارم هیچی. چشم کپه نخوچی. دماغم کپر دکونه لبام توت می

تکونه.» (ص ۶)

و از نظر رفتار و شخصیت نیز مهرانگیز، نورالصبی را ایده آلی می پندارد که تقلید از او فقط در رؤیایها برایش قابل تصور است. مثلاً مهرانگیز صحنه ای را به خاطر می آورد و برای بچه ها تعریف می کند که در آن نورالصبی طوری وارد اطاق زن ارباب دلتوازی می شود که برای مهرانگیز کاملاً اعجاب انگیز است چون رفتار نورالصبی کاملاً با حالت کلفت مآبانه ای که از دده های سیاهپوست انتظار می رود تفاوت دارد:

چادر کربدوشین مشکی بر سرش بود. از در اطاق که او مد تو، سرشویاش آورد پایین که نکنه بسر در اطاق بخوره، بسکه قدش بلند بود. شونه خانم بزرگ رو هم ماچ نکرد همی گفت سلام، والسلام. (ص ۷)

بقیه سرگذشت نورالصبی همچنان که اشاره شده در واقع بیشتر به افسانه ای شبیه است با پایانی مثل داستان «سیندرلا»:

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

در مقایسه با سرگذشت افسانه وار نورالصبی 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 بدربرد. تا وقتی پدر علی زنده است، مهرانگیز را چاره ای 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 نورالصبی، عاقبت کار مهرانگیز غم انگیز است. برای مهرانگیز آرزوی سرنوشتی چون نورالصبی رؤیایی است عبث و شاید با آگاهی از این حقیقت است که سعی دارد خوشبختی خود را در خوشبختی علی بجوید. علی عاشق دختر خاله خود تیر است و آرزوی مهرانگیز این است که بعد از ازدواج علی و تیر 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 خانه پدر و مادر نیر پناه برده بود به عنوان کلفت سرجه‌از به خانه 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 همه مردم محروم سراسر دنیا، هم در طول تاریخ بشر و هم در زمان معاصر، سخن گوید. ابتدا سرگذشت افسانه وار نورالصبی و پایان خوش آن به آرزوی تمام دده های سیاه شیراز مبدل می شود. مهرانگیز قصه نورالصبی را این طور تمام می کند:

«ننه از اون روز تا حالا آرزوی همه دده سیاهایه که یکی بیاد ببردشون.» (ص ۷)
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 کوههارو برده ها ساختن. خیلی هاشون تو آفتاب تند زیر شلاقها مردن. خیلی هاشونم سنگهارو گذاشتن رو سنگ و یا علی مدد - هی رفتن بالا. دست فرعونها هم که به آسمون نرسید هیچی. رو همین زمین مردن. بعد هم مومیائیشون کردن و تودل 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 سیاهای 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 استفاده نمادی از رنگ پوست این شخصیتها به عنوان نماینده طبقه 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 خانواده 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 درباره حاجی فیروز و کسب معلومات در مورد سنت عید نوروز ایرانیها به حاجی فیروز محله شان علاقه مند 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 دکۀ کوچکی روی زمین بایری نزدیک خانه شان 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 پیسی کولا تزئین 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 وسیله سرگرمی می شود به طوری که دیگر حتی به سگ مورد علاقه شان «میکی»، که قبلاً این وظیفه را عهده دار 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 کرده اند احساس رضایت می کنند. ولی برای جان و تد حاجی فیروز و بساطی که برای او و پدرش دایر کرده اند 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 چهارمرد روی دوش حمل می کنند می رود. بی توجه به واقعه 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 کرده اند 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 کند ولی با وجود توصیفاتی مانند تزیین دکۀ 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 ۱۳۴۰ 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 وسیله 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 لباسهایشان» (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 نکنند 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 بقیه مردم محله حاجی فیروز هم چهره ای 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.

اگرچه 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» زندگی شمشاد بار است. لباس نوسرخ، کلاه منگوله دار و صورت سیاه کرده 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 مهرانگیز 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 «پاسون قصر» می شود یا «نوکر حاجی». ولی برای تماشاگرانی که معمولاً از طبقه کارگر هستند «سیاه» در حقیقت «ستاره» 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 نوکریا در بان 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 طبقه 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 مخصمه 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 رابطه ذهنیات او را با حرفهای طنز آمیزش ببیند. با این وصف «سیاه» را شخصیتی عمیقتر و پیچیده تر 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 نویسنده داستان حرفهای خود را در مورد بعضی مسائل اجتماعی و هنری در لفافه 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 معروفه ام». (ص ۱۴۷) جواب «سیاه» جوابی است دوپهلوی که شاید در آن نظر نویسنده درباره 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 شنیده ام مردم فقط به خاطر توبه 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 رابطه 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 -- متلک گویی خاصه 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 (ص ۱۴۸)

به عبارتی دیگر وجود خارجی «سیاه» فقط در لباس نمایشی و صورت سیاه کرده اش ممکن است و گرنه او آدمی است انگار نامرئی و مثل حاجی فیروز چهره ای بی هویت و ناپیدا میان توده مردم: «روی صحنه همه مردم چشم به او داشتند، اما خارج از صحنه هیچ چشمی به او نبود.» (ص ۱۴۸)

به این ترتیب «نقاب» سیاه، یعنی صورت سیاه کرده اش یک ماسک هویت است و به همین طریق صحنه تاتر «سیاه بازی» تمثیلی است برای همه زندگی به تاسی سخن شکسپیر که می گوید «همه دنیا یک صحنه تاتر است» نمایش یا در حقیقت نمایشهایی که هر شب روی صحنه این تماشاخانه کوچک اجرا می شود از روی نوشته 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 تماشاخانه 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 میفتی. م اینه که اولی خوب شروع بکنه.» (ص ۱۴۸)

درست است که قصه کلی نمایش معلوم است ولی بقیه 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 از قبل تعیین شده و تقدیری است زیرا بدون چهره سیاه کرده مهدی نمی تواند وجود داشته باشد و خود داستان این نظر را تأیید می کند. در اولین شبی که خواننده «سیاه» را روی صحنه می بیند، در وسط نمایش ناگهان برق خاموش می شود. «سیاه» مثل همیشه سعی می کند با شوخیهای خود از رفتن تماشاگران جلوگیری کند ولی شوخیهایش روی

تماشاگران اثری ندارد، با وجود این که چند صفحه قبل مهارت مهدی توصیف شده و خواننده‌ایم «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 تأثر در این شب صورت سیاه کرده 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 همه 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 برایش پیدا می شه، بعد هم یا بدختر می رسه یا نمی رسه، منم 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 زندگی در خارج از صحنه. مثلاً بازیگری که معمولاً نقش دختر پادشاه را بازی می کند آستن می شود و چون پدر بچه زن آستن 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 آستن 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 هنر پیشه تازه کار که در ضمن از خانواده متمولی است با اولاس 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 «صورخانه» بهتر و واقعی تر از مهرانگیر در «شهری چون بهشت» و حاجی فیروز در «عید ایرانیها» پرورده شده، ولی اینجا هم «سیاه» باز نمایانگریا نماینده طبقه محروم است. دانشور مهدی سیاه را از طریق حرفهای روی صحنه اش به عنوان سمبل توده‌های محروم جامعه عرضه می کند. در دفاع از «نجابت» زنی که نقش دختر پادشاه یا دختر خلیفه را ایفا می کند و بخاطر آستن 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. همه مون مثل سیاه هستیم.

تک و توکی تو ما سفیدن» (ص ۱۵۷)

گفتیم که دانشور رنگ سیاه چهره 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 نکوهیده سر نمی زند. ارائه چنین تصویر و چنین برداشتی از طبقه 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 عهده 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 آینده این افراد همگون با گرایش نسبتاً جبری و یأس آمیز داستان نویسان این دهه هاست.^۷ سیاهی چهره این آدمها در حقیقت کنایه ای است از سیاه بختی آنها: مهربانگیر زن سیاهپوستی است که بدون هیچ روزنه 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 «فیلسوفانه» مهدی سیاه است که طرز برخورد تقدیری و جبری دانشور را نسبت به طبقه 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 ۱۶۴)

اگر چه به قول هوشنگ گلشیری «در باره دانشور این حکم را باید داد که هیچگاه مقلد آل احمد نیست چرا که داستان نویسی است نه حکم گزار»^۸، اما، باز هم همانطور که گلشیری می گوید تأثیر آل احمد به عنوان نویسنده 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 طبقه محروم اجتماع

دارد. این را نیز خود در همان مصاحبه چنین توضیح می دهد که در دوران کودکی در حالی که در خانواده اشراقی 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 های می خواهی از کدام طبقه دفاع کنی و حرف بزنی؟ از طبقه خودت و یا از طبقه محروم جامعه؟ در همان روزها می توانستم این را بفهمم که در طبقه من در جایی چیزی می لنگد. رفاه خودمان و فقر بیشتر بیماران پدرم جلو چشم بود.^{۱۲}

چیزی که هست تعهدی که دانشور به این صورت با حسن نیت و توجه نسبت به قشر محروم جامعه خود در نویسنده گی 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 محدودیتهای 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 طبقه افرادی که می خواهد زندگی آنها را در داستانهایش بهروراند 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 بارمهرانگیز 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 فاصله بین نویسنده و مهرانگیز که شخصیت اصلی داستان است با به کارگیری دو عنصر واسطه یعنی راوی و علی. این مسأله به صورت مشابهی در «عید ایرانیها» دیده می شود که در این مورد فاصله یاد شده را راوی و دو کودک آمریکایی پرمی کنند. در «صورتخانه» به دلیل این که با هنرمندی سر و کار داریم این فاصله کمتر است، یعنی فقط راوی شخص سوم در فاصله مذکور قرار دارد که شاید این امر به موفقیت نسبی داستان کمک می کند. با این توصیف شاید بتوان گفت که انتخاب راوی دانای کل محدود در این داستانها خود «نقاب» دیگری 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. از همین زاویه انتخاب صورت سیاه یا سیاه کرده برای شخصیتهای این داستانها نه فقط سمبلی است برای طبقه محروم که در ضمن توجه خواننده داستانها را روی این آدمها تمرکز می دهد، بلکه شاید این «نقاب سیاه» که به چهره این آدمها زده شده به طور غیر

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

یادداشتها:

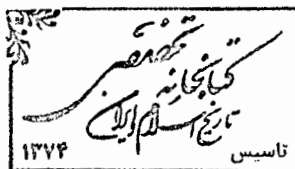
- ۱ - به گفته Minoo Southgate در مقاله ای با عنوان
 "The Negative Image of Blacks in Some Medieval Iranian Writings,"
Iranian Studies, Vol.XVII, no.1 (1984):4
 شخصیت‌های سیاهپوست در ادبیات سنتی ایران به ندرت دیده می شوند. همان طور که از عنوان مقاله مذکور برمی آید نویسنده به طور کلی تصویر منفی سیاهپوستان را در این ادبیات مورد بررسی قرار می دهد. ولی به طوری که خواهیم دید رویه 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 تأثیر پذیر از موسیقی و شراب» و نیز «آدمخواران کافری که با خدا در ستیزند» در ادبیات معاصر ایران و تا آنجا که به بحث ما مربوط می شود در این سه داستان سیمین دانشور تداوم نیافته است.
- ۲ - سیمین دانشور، «شهری چون بهشت» از مجموعه شهری چون بهشت، چاپ دوم (تهران: کتاب موج، ۱۳۵۴)، ص ۲۵-۵. شماره صفحات در متن مقاله به این چاپ مربوط می شود و سعی شده نقطه گذاری اصل کتاب حفظ شود.
- ۳ - سیمین دانشور، «عید ایرانیها» در مجموعه شهری چون بهشت، ص ۲۳-۲۷.
- ۴ - شاید انتخاب دو بچه آمریکایی هم در داستان اشاره ای به بچگانه بودن یا سطحی بودن این اصلاحات است.
- ۵ - سیمین دانشور، «صورتخانه» در مجموعه شهری چون بهشت ص ۱۷۰-۱۴۷.
- ۶ - هوشنگ گلشیری در مقاله خود «حاشیه ای بر رمانهای معاصر: بررسی آثار سیمین دانشور، جدال نقش با نقاش» نقد آگاه (تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۳) ص ۲۰۸ - ۱۶۱ ساختمان «صورتخانه» را نیز کاملتر و بسامان تراز «شهری چون بهشت» می داند. (ص ۲۰۸).
- ۷ - برای بحث جامعتری در مورد بدبینی داستان نویسان ایرانی در مورد آینده ایران و طبقه 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- هوشنگ گلشیری، ص ۱۸۶.
- ۹- هوشنگ گلشیری، ص ۱۶۶.
- ۱۰- ناصر حریری، هنر و ادبیات امروز: گفت و شنودی با دکتر پرویز ناتل خانلری، دکتر سیمین دانشور (بابل: کتابسرای بابل ۱۳۶۶) ص ۲۶.
- ۱۱- همان مرجع، ص ۲۸.
- ۱۲- همان مرجع، ص ۹.
- ۱۳- همان مرجع، ص ۲۷-۲۸.
- ۱۴- و شاید به همین دلیل است که به قول جمال میرصادقی در مجموعه 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 (تکراس) - اردیبهشت ۱۳۶۷



فرم اشتراک

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

- مایلم با قبول اشتراک ۴ شماره فصل نامه نیمه دیگر به انتشار آن یاری کنم.
- اشتراک مرا از شماره شروع کنید.
- چک یا حواله 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، ۴ (شماره مشترک)، ۵، ۶.

• شماره هایی که تمام شده اند: ۲

• بهای اشتراک ۴ شماره (پست هوایی):

امریکا و کانادا: فردی ۱۸ دلار - موسسات ۳۶ دلار امریکا.

اروپا و سایر کشورها: فردی ۱۰ پوند - موسسات ۲۰ پوند.

• چک اشتراک برای امریکا و کانادا را به آدرس نیمه دیگر در

امریکا، و چک اشتراک برای سایر کشورها را به آدرس یا حساب

بانکی نیمه 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

هزینه واریز سنگینی به همراه دارند.

تقاضای «نیمه دیگر» از کلیه نویسندگان و مترجمین

لطفاً در تهیه و ترجمه مقالات نکات زیر رعایت شود:

- ۱ — مقالات فقط یک روی کاغذ نوشته شود.
- ۲ — از هر چهار طرف (بالا، پایین، چپ و راست) لا اقل ۴ سانتیمتر حاشیه گذاشته شود.
- ۳ — مقالات دست خط دو خط در میان (۳ سانتیمتر فاصله) نوشته شود. و مقالات تایپ شده یک خط در میان (۲ سانتیمتر فاصله) تایپ شود.
- ۴ — اطلاعات کامل در مورد 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 — لطفاً در نسخه های دست خط از خط شکسته استفاده نشود.

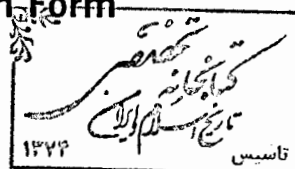
nimeye~digar

نیمه دیگار

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.

Please Note:

- * Issues published so far : 1, 2, 3/4 (Double issue), 5/6.
- * Issues that are out of print at the moment : 2
- * Subscription fee for four issues (Air Mail):
Canada & U.S.A. : Individual \$18.00 - Institution \$36.00 .Europe & other countries: Individual £10.00 - Institution £20.00.
- * Payments from U.S.A. & Canada should be sent to Nimeye Digar's U.S.A. address, and those from other countries, should go to Nimeye Digar's bank account/address in Britain.
- * Payments to Britain should be made through a British bank to avoid high bank charges.

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