انتشارات نیلوفر

جدال نقش با نقاش
در آثار سیمین دانشور

(از سووشون تا آتش خاموش)

هوشنگ گلشیری

جدال نقش با نقاش

در آثار سیمین دانشور

PersianPDF.com

جدال نقش با نقاش

در آثار سیمین دانشور

(از آتش خاموش تا سووشون)

هوشنگ گلشیری

انتشارات نیلوفر

انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن: ۶۴۶۱۱۱۷

هوشنگ گلشیری
جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور
چاپ اول: زمستان ۱۳۷۶
چاپ دیبا
تعداد: ۳۳۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.
شابک: X-۰۳۵-۴۴۸-۹۶۴ ISBN: 964-448-035-X

فهرست

مقدمه ۷

فصل اول : ۱۵

جستجوی مشغله های نقش‌زن و خیال بازی های نقش‌باز ۱۵

۱ـ آتش خاموش ۱۶

فصل دوم : ۳۷

جدال نقش باز با مشغله های نقش‌زن و مخمصه های نقش‌گذار ۳۷

۲ـ شهری چون بهشت ۳۷

مخمصه های نقش پرداز ۴۵

خیال بازی های نقش باز ۵۸

فصل سوم : ۷۸

شکستن قالبهای نقش‌زن و جلوه و جمال نقش‌باز در جدال با نقش‌گذار ۷۸

مقدمه

زمان تاریخی سووشون و وقایع مهم این دوره ۸۱

۱ـ مشغله های نقش‌زن ۸۶

۲ـ مخمصه های نقش‌گذار ۱۱۲

۳ـ جان و جمال نقش‌باز ۱۳۸

پیوست ها : ۱۵۳

زندگینامه ۱۵۵

گفتگو ۱۵۹

یک سند (سیدضیاءالدین طباطبایی) ۲۱۷

شعائر ملی (شخصیت، حرّیت، اجتهاد) ۲۱۷

مقدمه

سیمین دانشور تا پیش از سووشون با وجود دو مجموعهٔ داستان کوتاه: آتش خاموش (۱۳۲۷) و شهری چون بهشت (۱۳۴۰) و ترجمه‌هایی از برناردشاو، چخوف، هاثورن و دیگران نامی در حاشیه است، در حاشیهٔ قلم و زیر سایهٔ شوهری چون جلال آل احمد. ارزش ترجمه‌ها به کنار ـ که در این مورد تخصصی ندارم ـ به‌حق خود آتش خاموش و شهری چون بهشت از چندان ارجی برخوردار نبود تا نام او را در عداد داستان نویسان بنام به یاد بیاورد، و این نام تا پیش از ۱۳۴۸ بیشتر به استعانت «عیالم سیمین» یا «عیال» و از قلم آل احمد حضوری داشت، به‌ویژه که این دیگر برای آل احمد عادت بود تا دست زیر بال دیگران کند و بیشتر تا شاید او میاندار باشد به هر صاحب قلم و نظر میدان می‌داد؛ یا شاید به قصد تجهیز لشکر برای مصافی که او در افق روزگار می‌دید به نامبردار کردن آدم‌ها می‌کوشید و اغلب هم نام‌هایی را وبال گردن ادبیات کرد که عواقبش را سال‌هاست می‌کشیم.

گر چه بینش آل احمد نسبت به همهٔ«اناث» از همان عیال گفتن‌ها هم آشکار بود، اما بعدها و در سنگی بر گوری (سال تحریر ۱۳۴۲، سال

انتشار ۱۳۶۰) دیدیم که آل احمد در عمق نیز به همان سیاق می‌اندیشید که پدران ما، و او تنها به نیش قلم بود (آن هم به‌رغم رسمِ لاپوشانیِ رایجِ اغلب اهل قلم که هرگز از آن‌به‌خلوت‌کرده‌هاشان نمی‌گویند،) که پوسته از آن زخم کهنه برگرفت، نه زخمِ «بی تخم و ترکه بودن» بلکه داغ عیالان را تابعی از «من مردانه» دیدن:

داشتم صبحانه می‌خوردم که تلفن صدا کرد. معمولا زنم می‌رود پای تلفن. اول سلام و علیکی ناآشنا و از سر خونسردی. و بعد بله همین جاست. و بعد مدتی سکوت و بعد سلام و علیک دیگری. و بعد صدایش احترام‌آمیز شد و سایهٔ‌مبارک کم نشود... و من داشتم چایم را مزه‌مزه می‌کردم که یک مرتبه فریادش بلند شد به گریه. و چه گریه‌ای که از جا پریدم...

ـ چه خبره صبح اول صبح؟

که یارو خودش را معرفی کرد...

ـ خوب چه فرمایشی داشتید؟

که خبر داد ... که بله ۷۵ در صد از پوست سوخته...

که گفتم:

ـ نمی‌شد اول مرد خانه را خبر کنید؟

(سنگی بر گوری ،رواق، ص ۵۵)

که برای شناخت آن سوی چهرهٔ این « مرد خانه» که برای بیرون از دایرهٔ آن خانه غریزدگی را در ۱۳۴۱ نوشته است و در همین سال ۱۳۴۲« و به انگیزهٔخونی که در ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ از مردم تهران ریخته شد» دارد طرح در خدمت و خیانت روشنفکران را می‌ریزد و بالاخره در اواخر ۱۳۴۳

دست نویس اول آن آماده می‌شود، باید سطر سطر سنگی بر گوری را خواند، که پرداختن جدی به آن مجالی دیگر می‌خواهد.

افزون بر این مرد خانه بودن و آن طرح‌ها که در عالم نظر می‌ریخت، «من» آل احمد در پهنهٔ اغلب داستان‌های کوتاه و نیز رمان‌های مدیر مدرسه (۱۳۳۷) و نفرین زمین (۱۳۴۶) و حتی تک نگاری‌هایش مثلا اورازان (۱۳۳۳)ـ که زادگاه همان «من» است ـ به حضور بی واسطهٔ آدم‌های داستان و یا واقعیت‌های بیرون از دایرهٔ «من» اجازهٔ بروز نمی‌داد[۱]. آل احمد در حشر و نشر ادبیش نیز همچنان مرکزی بود با ابواب جمعیش، شیخی با حلقهٔ مریدان که، گرچه با اما و اگر، خرقه هم می‌بخشید[۲]. پس دیگر چندان مستبعد نبود که« عیال » نیز برای عام خوانندگان و به‌خصوص اهل قلمی که او بال و پر می‌داد، در عداد آن حلقه به قلم رود.

سووشون (به فتح سین) کتاب سوم دانشور که قبلا نوشته شده بود تنها دو ماهی پیش از مرگ آل احمد (شهریور ۱۳۴۸) و در تیرماه منتشر شد. از آن زمان تا کنون چهار نقد دربارهٔ این کتاب نوشته شده: میهن بهرامی در سخن ، هزارخانی در فردوسی ، آزاد در زن روز ، هاشمی نژاد در آینده‌گان . می‌بینیم که از منتقدان و نیز قلمزن‌های حرفه‌ای در این دوره که همهٔ مجلات عرصهٔ تاخت و تازشان بود خبری نیست، چرا که سایه همچنان سنگینی می‌کرد و حتی بیشتر از پیش. در ثانی آن‌ها آن «عیال» را به ازای این «معیل» دیده بودند و اکنون دیگر آن معیل آل احمدی بود که نام و آثارش پرچم مبارزه‌ای پنهان و آشکار بود. به‌همین دلایل گرچه پس از ۱۳۴۸ خانهٔ سیمین دانشور مرکز بسیاری از نشست و برخاست‌های روشنفکران بود، اما او برای همه همچنان بیوهٔ سیاهپوش جلال بود. مهمتر آنکه در آن روزگار آدم‌ها بیشتر به ازای جنجال‌های قلمی‌شان مطرح بودند، یا حتی

بگیر و ببندهای سیاسی، و دانشور نه اهل قلمزنی‌های هفتگی بود و نه بگیر و ببندهایی که دامنگیر دیگران می‌شد، که در مورد اخیر انگار زری سووشون از زبان او می‌گفت:

> من که گفتم، صد بار بگویم؟ تو بطور ترسناکی صریح هستی و این صراحت تو... باز ته دلم می‌دانم که خطر دارد، اگر من بخواهم ایستادگی کنم، اول از همه باید جلو تو بایستم آنوقت چه جنگ اعصابی راه می‌افتد! می‌خواهی باز هم حرف راست بشنوی؟... پس بشنو، تو شجاعت مرا از من گرفته‌ای... آنقدر با تو مدارا کرده‌ام که دیگر مدارا عادتم شده.

(سووشون ، خوارزمی، چاپ پنجم، ص ۱۳۰)

مرگ نابهنگام آل احمد، آن‌هم در چهل و شش سالگی، و شایعهٔ سر به نیست کردنش (با وجود آنکه خود سیمین دانشور، حتی در خلوت، تکذیب می‌کرد و به‌جد نمی‌خواست از او مثل بهرنگی و تختی امامزاده‌ای درست شود،) و به‌ویژه تقدیم‌نامچهٔ کتاب در چاپ‌های بعد:

> به یاد دوست، که جلالِ زندگیم بود و در سوگش به سووشون نشسته‌ام.

و شخصیت یوسف که ته رنگی از آل‌احمد داشت؛ و نیز تقابل با استعمار- در جلوهٔ حضور متفقین به‌خصوص انگلستان در جنوب ؛ و بالاخره پایان رمان که انگار تجسم چشم اندازی بود که آل احمد به امید برآمدنش قلم می‌زد، یعنی یکی شدن جریان سنت و جریان روشنفکریِ به سنت گرایندهٔ زمانه؛ مهمتر آنکه آن مرگ نابهنگام، به خاک سپاری یوسف که انگار پیشگویی پیمبرانهٔ مرگ مشکوک و تشییع و تدفین سریع و در نهان آل احمد بود، همهٔ

این عوامل بر مسیل آماده‌ای که آل احمد حداقل طرح اولیه‌اش را ریخته بود، سبب شد تا کتاب به میان خوانندگان بسیار برود. اما نام دانشور همچنان در سایه بود، که دیگر با سایه‌ای که سنگینی عالم ارواح را به جنیبت می‌کشید، «ایستادگی» دشوارتر می‌نمود. با این همه، و به‌رغم آن عدم اقبال منتقدان حرفه‌ای، قبول عام خوانندگان سبب شد تا سووشون پرتیراژترین رمان فارسی (تا حدود ۴۰۰ هزار نسخه تا کنون) شود، و امروز ارزش فی‌نفسهٔ خود اثر ــ که سخن ما همه بر سر چند و چون این ارزش خواهد بود ــ چنان است که آن نامِ به سایهٔ آن قلم، و یا آن «من مردانه» نشسته، حال دیگر خود نامی است نامی در ادب معاصر ما، چندان که آن سایه را در عرصهٔ داستان‌نویسی به جنیبت می‌کشد.

سووشون به‌حق یک رمان معاصر است: معاصر است چون حداقل از نقالی‌ها و دراز نفسی‌های معمول آثاری چون شوهر آهو خانم، کلیدر، جای خالی سلوچ مبراست؛ رمان است یعنی متعلق به عوالم خیال و خلق است و درنتیجه، حداقل، از عکس‌برداری صرف از واقعیات قراردادی اجتماعی‌نویس‌های ما در آن خبری نیست؛ سوم آن که رمان معاصر است چون ثبت تجربهٔ صادقانه و درونی یک دورهٔ تاریخی است از منظری بدیع برای ما، منظر یک زن معمولی؛ و نه سر هم بندی، جعل و تحریف واقعیت‌های تاریخی برای بزرگ نمودن منیت‌های حقیر ما. مهمتر از همه این که سووشون ساختمانی فی نفسه مستقل و بهنجار دارد و کار نقد به قصد کشف و تفهیم، حتی بر ملا کردن این ساخت است، با«پیاده کردن» عناصر آن و«سوار کردن» شان، یعنی بررسی خشت خشت اثر، بازسازی یا معماری مجدد این اثر که تقابل ذهنی زری است با بیرون: تقابل قلمروی محدود به گذشته و تعلقات شخصی، محدود به حصار خانه، با دنیای بیرون

که ورای این قلمرو حضور دارد و اندک اندک به حصارهای خانه و محدودهٔ متعلقات زری نفوذ می‌کند تا... که در مجالش بدان خواهیم پرداخت. اما حال به‌ضرورت طفره رفتن‌های اهل فن ـ گر چه اهل فن نیستیم ـ به‌ناچار اول باید ببینیم این ساخت بهنجار را بر کدام پی و بنیاد بر آورده‌اند. پس آغاز مقال را، اگر رمان را به مسرهٔ نقش بینگاریم که نقاش به مدد کلام از مقطعی تاریخی یا خیالی رقم می‌زند، هر نقاش صاحب منیتی است هم نقش زن و هم نقش باز : نقش زن است چون واقعیات عینی و ذهنی را به سیاق مقوله‌بندی‌های معمول فرهنگ مسلط نقش می‌زند، همان‌گونه که مثلا قالب‌های چوبی را قلمکارها بر پارچه می‌زنند و قلمزن‌ها طرح‌های آماده را بر سینی و گلدان نقره قلمزنی می‌کنند؛ نقش باز است به همان اعتبار که حافظ می‌گوید:

بالا بلند عشوه‌گر نقش باز من کوتاه کرد قصهٔ زهد دراز من

اما بیرون از این دایره،«من برتر»ی نیز هست که اینجا هم مرد خانه است و هم به‌نوعی پیامگذار، به همان تعبیر که آل احمد می‌گوید:

> روشنفکر کسی است که در هر آنی به گردش امر مسلط خالی از اندیشه معترض است؛ چون و چرا کننده است؛ نفی‌کننده است. طالب راه بهتر و وضع بهتر است. سؤال کننده است. و نپذیرفتار است؛ و به هیچ کس و هیچ جا سرنسپارنده است. جز به نوعی عالم غیب به معنی عامش؛ یعنی به چیزی برتر از واقعیت موجود و ملموس که او را راضی نمی‌کند. و به این دلیل است که می‌توان روشنفکران را دنبال‌کنندهٔ راه پیمبران خواند... از طرف دیگر هر پیغمبری اول نسبت به معتقدات مسلط دورهٔ خویش مرتد شده است تا

بتواند پیغمبر باشد و نوآور... و به این ترتیب، اگر زندقه و ارتداد و مطرودی را قدم اول روشنفکری ـ پیامبری بدانیم قدم آخرش معجزه است... و به جای معجزه نیز کلام نشسته است...

(در خدمت و خیانت روشنفکران ، رواق، ص ۱۶۸ و ۱۶۹)

و بالاخره اگر مختصات روشنفکری را به‌تعبیر آل احمد: ـ «ارتداد، حمل بار امانت، نفوذ کلام» بگیریم، اینجا و در ارتباط با آن نقش ـ سووشون ـ و آن نقش‌زن و نقش‌باز ـ به سیاق پیامگذار ـ آل احمد راهبر است، یا اینجا نقش‌گذار است، یعنی آن که مفسر گذشته و حال و آیندهٔ نویسنده است، من اجتماعی، سیاسی اوست.

اما جدال نقش با نقاش، جدال آن نقش‌باز است با آن نقش‌زن و این نقش‌گذار؛ هم به‌اعتبار ذهنیت زنانه در تقابل با آن من برتر و مردانه، همان‌گونه که زری است و همهٔ زن‌هایی که در آتش خاموش و شهری چون بهشت حضور دارند، و هم به اعتبار خیال بودن و خیال آفرینیش، یعنی دسترسی داشتنش به عوالم درونی ـ چه به مفهوم فرویدی که ناخودآگاه فردی باشد و چه به مفهوم یونگی که ناخودآگاه جمعی اما زنانه باشد.

در مجموع می‌خواهیم ببینیم خانم دانشور چگونه می‌تواند به‌رغم آن نقش‌گذار و این نقش‌زن که یکی تحمیل دنیای مردانه است در محدودهٔ همسری در این ملک و دیگری مسلمات فرهنگی ما، از نقش‌گذار و نقش‌زن برگذرد. به دیگر سخن خواهیم گفت نقاش چگونه توانسته است با وجود تبعیت از مضایق فکری خودش و ابتلا به مخمصه‌های فکری آل احمد نقشی بیافریند که از نقاش در گذرد.

فصل اول

جستجوی مشغله‌های نقش‌زن و خیال بازی‌های نقش‌باز

برای کشف قالب‌های ذهنی سیمین دانشور و ثبت مراحل چگونگی جدال نقاش سووشون با این قالب‌ها به‌ناچار باید از آتش خاموش شروع کرد، هرچند که نویسنده این اثر را چندان نمی‌پسندد و به چاپ مجدد آن رضا نداده است. ازسوی دیگر، جای جای داستان‌های آتش خاموش می‌توان همان درونمایه‌ای را یافت که در سووشون به همت آن نقش باز گسترش یافته است. آن‌گاه همین روال را در بررسی شهری چون بهشت ادامه خواهیم داد تا ببینیم مشغله‌های ذهنی او کدام‌اند و برای حل این مشغله‌ها و بر گذشتن و رسیدن به اوج سووشون چه تمهیدات و یا تکنیک‌هایی به کار گرفته شده و آن شیوهٔ درست حل و حتی شکستن این قالب‌ها کدام است.

۱ـ آتش خاموش (اردیبهشت ۱۳۲۷)

مجموعهٔ شانزده داستان کوتاه است که هفت داستان آخر کتاب به گفتهٔ خود نویسنده اقتباس از«او.هنری» است و یکی نیز اقتباس از یک داستان کوتاه انگلیسی. نگارش این داستان‌ها به یمن وجود تاریخ ذیل آن‌ها از مهرماه ۱۳۲۱ با «اشک‌ها» شروع و تا بهمن ماه ۱۳۲۶، «کلاغ کور» طول کشیده است. در مجموع این آثار گذشته از آثار هدایت و بزرگ علوی حتی در مقایسه با آثار همزمان مثلا کتاب اول چوبک، خیمه شب بازی (۱۳۲۶)، سیاه مشقی بیش نیست.

۱ـ۱: «اشکها» (مهر ۱۳۲۱)

ناقل داستان در کتابخانهٔ دانشگاهی دارد کتابی از موریس مترلینگ می‌خواند، دختری را می‌بیند که با «استاد...» می‌رود. دخترک «دیوان مولوی» را جا گذاشته. هنگام تعطیل کتابخانه پیشخدمت جزوه‌ای را که لای کتاب یافته به ناقل می‌دهد. بقیهٔ ماجرا نقل یادداشت‌های «خانم...» است که شیفتهٔ استادش شده‌است. استاد ضمن درس از اکسیر عشق می‌گوید که مس وجود را طلا می‌کند و کم کم عشق گریبان دختر را می‌گیرد. اوائل سال بعد متوجه می‌شود که استاد نیستش و بالاخره می‌فهمد رفته است تا زن فرنگیش را بیاورد. دختر با زن فرنگی آشنا می‌شود و می‌فهمد که زن آبستن است. پس با وجود اظهار عشق ازطرف استاد، دختر تصمیم می‌گیرد به‌عشق استاد جواب رد بدهد و این یادداشت‌ها راهم لای «دیوان مولوی» گذاشته تا:

> روزی به دست ناشناسی افتد؛ گرد از چهرهٔ این اشک‌های خاک آلود بزداید و اشکی نثار آن کند.

(آتش خاموش، ص ۵۲)

از همین خلاصهٔ ناقص به‌خوبی می‌توان فهمید که «اشک‌ها» به سیاق داستان‌های دشتی نوشته شده است، با همان طول و تفصیل و عبارت‌پردازی‌های معمول، اما آنچه فعلا در راه جویی ما مدد کارمان خواهد بود این نکته‌هاست:

الف) حضور من نویسنده یا یک ناقل غیر اصلی در داستان : حضور چنین کسی در این داستان تمهیدی است تا علت وجودی یادداشت‌هایی را توجیه کند، یا از مشتبه شدن ناقل اصلی و شخص نویسنده جلوگیری شود. این شیوه در بعضی از داستان‌های موپاسان و نیز هدایت به کار گرفته شده است و در دورهٔ نوشتن این اثر مشغلهٔ همهٔ نویسندگان ماست. از این پس نیز یکی از مشغله‌های اصلی دانشور همین مشغلهٔ من نویسنده و ترس از مشتبه شدن یا نشدنش با«من» آدم اصلی داستان خواهد بود.

ب) تقابل مفاهیم کلی : در «اشک‌ها» «خانم...» میان انتخاب عشق و وجدان مردد است و سرانجام:

> من عشق خود را خاموش می‌کنم... ولی در عوض وجدان من راحت و خاطر من از این گذشت و فداکاری که در حقیقت وظیفهٔ من است راضی خواهد شد.
>
> (همان، ص ۵۰)

اعتقاد به وجود این مفاهیم کلی، ازلی و ابدی، بی زمان و مکان و متقابل نهادن دو مفهوم متضاد و تردید میان آن دو و سرانجام انتخاب یکی، آن‌هم به دلیل اصول متعارف و مسلمات اخلاقی ـ همان من برتر فرهنگ مسلط، نقش زن ـ دومین مشغلهٔ سیمین دانشور است.

پ) یادداشت برداری از وقایع : «خانم...» وقایع ایام خود را روز به روز یا پس از چند روز یا هفته‌ای به ثبت می‌رساند و پیش از هر کار، حتی

اگر گاه روز و ماه و سالش را نگوید، از گذشت زمان می‌گوید.

ت) **دوپار گی ساخت داستان** : وجود دو ناقل، دوگانگی و یا ثنویت دید لزوماً در داستان گسستگی ایجاد خواهد کرد که در «اشک‌ها» و اغلب داستان‌های آتش خاموش ـ تا پیش از آشنایی با او. هنری ـ یک پارهٔ زائد است.

ث) **آدم‌های کلی** : مسمای نام‌هایی چون «استاد...» و «خانم...»، مثل انتساب دیوان به مولوی، آدم‌هایی است کلی، بی زمان و مکان، بی طبقه و بخصوص فاقد مختصات فردی.

ج) **آدم نامتعارف** : در میان آن آدم‌های بی چهره که همان مختصات کلی طبقهٔ خود، یا بهتر، انسان کلی را دارند و گاه متجسد کنندهٔ نقشی هستند که به حکم غریزه، همچون مادر؛ یا به حکم سن و سال و جنس، همچون دختر؛ یا به حکم شغل، همچون استاد، بر عهدهٔ آنهاست، اغلب تخم دوزرده‌هایی هم پیدا می‌شوند که یا بر ضد اصول متعارف و معمول جامعه یا خانواده عصیان می‌کنند تا اصول کلی را یا اصولی دیگر را جانشین آن‌ها سازند، مثلاً در «اشک‌ها» وجدان به‌رغم رسم رایج حکم می‌کند که نباید بنیاد خانوادهٔ استاد و زن فرنگی و بچهٔ در راهشان را فرو ریخت، پس تا این اصل کلی محفوظ بماند، دختر پا بر سر دل می‌گذارد.

چ) **نثر کلی باف** : نثر «اشک‌ها» نثر متعارف آن روزگار است که بیشتر به‌وسیلهٔ دشتی، ح. م. حمید(مستعان) تثبیت شده است: نثری کتابی، فاقد پیوند با آدم داستان و مضمون و فضا و غیره.

۱ـ۲ : «آتش خاموش» (آذر ۱۳۲۳)

دوستی به اسم «د...» به سراغ ناقل می‌آید تا به میهمانی خانم «م...» بروند و

در ضمن به ناقل می‌گوید که «ج...» خودکشی کرده است، و در راه برای ناقل حکایت می‌کند که «ج...» شاگرد درس نخوانی بود و همیشه به فکر آرایش ظاهر بود و بالاخره دیپلم گرفت و به زندگی وارد شد و مورد توجه یکی از «بزرگان شهر» واقع شد:

> او می‌رفت که جام نام بر سر سنگ زند؛ می‌رفت که گوهر پاک انسانیت را ببازد و بزرگترین سرمایهٔ خود را به بهای لذت‌های ناچیز و کم دوام از دست بدهد.

(همان، ص ۵۷)

آن بزرگ او را بزودی فراموش کرد، کسی او را به زنی نگرفت و بالاخره «ج...» ماند و رسوایی، و خودکشی کرد.

در میهمانی دختر آقای «...الدوله» و نوه‌های خانم... و دختر خانم‌های خانم «...السلطنه» و دیگرانی از این سنخ حضور دارند که همه‌اش از مواهب فرنگ می‌گویند و از خودکشی «ج...» هم که سخن به میان می‌آید «با کمال بیفکری اضافه» می‌کنند «که از زندگی در این مملکت راحت شده است.» از این پس ناقل، در تقابل با آن بی‌اعتنایی‌ها، خودکشی «ج...» را بازسازی می‌کند، با این فکر که «ج...» به سلمانی می‌رود، دختری می‌آید و التماس می‌کند که سرش را درست کنند. سلمانی اعتنا نمی‌کند، «ج...» دخالت می‌کند، حتی در درست کردن سر دختر سلیقهٔ خودش را اعمال می‌کند. وقتی مادر دختر می‌آید و متوجه می‌شود که چه کسی به دخترش کمک کرده، دست دختر را می‌گیرد و می‌برد. در شب نشینی دختر و مادر و پدرش هم حضور دارند. او را به هم نشان می‌دهند. «ج...» می‌فهمد اشتباه کرده‌است که دنبال لذت زود گذر رفته و نه یک شوهر و خانه و فرزند، لذت پایدار. تصمیم به خودکشی می‌گیرد: بهترین لباسش را می‌پوشد، هفت تیری

برمی‌دارد و کار را تمام می‌کند.

می‌بینیم که مشغله‌های قبلی همچنان در این داستان گریبانگیر نویسنده است: (الف) نویسنده برای خلق داستان همان تمهید داستان قبلی را به کار برده است. (ب) اینجا تقابل، میان عشق زودگذر یا لذت ناپایدار است با پایدارش. (ت) داستان دوپاره است: یکی شرح رفتن به میهمانی و روایت دوست ناقل از زندگی «ج...»؛ یکی روایتی که خود ناقل می‌آورد. گره اصلی داستان بیان علت خودکشی «ج...» است: مسیر زندگی «ج...» در تقابل با خط آرزویی به بن بست رسیده است، به همین علت عین و ذهن ـ روایت عینی یک واقعه و روایت ذهنی آن ـ در کنار هم قرار می‌گیرند. (ث) آدم‌ها کلی‌اند. (ج) آدم نامتعارف نیز هست که البته پس از پشیمانی «ج...» سر بر می‌آورد و به نام اصول کلی خود را نابود می‌کند. (چ) نثر کلی‌باف و روایت‌گر است و نه توصیفی، تا آنجا که تفاوتی میان روایت عینی و ذهنی نیست.

دراین میان شیوهٔ یادداشت برداری از وقایع (پ) در بخش اول همچنان هست با این شروع‌ها: «اواخر تعطیل تابستان...»، « به منزل دوستمان رسیدیم...» و در بخش دوم این توالی و ذکر توالی زمانی گاه می‌شکند و در میان این دو بخش هم روایت آن دوست آمده است، پس حداقل مشغلهٔ (پ) در این داستان چندان نمودی ندارد.

اما آنچه در این میان جالب است آرمان «ج...» است، خواستی که یک زن عام و کلی جامعهٔ ما می‌تواند داشته باشد:

> لذت جوانی، عشق است... لذت یک زن از جوانی گذشته فرزند و شوهر و خانه است، یک محیط صلح آمیز، یک محیط آرام و بی تشویش است و لذت زن مسن، زن پیر، ثمر

عمر دیدن، بچه‌ها و نوه‌های خود تماشا کردن.
(همان، ص ۶۰)

یا:

می‌خواستم از تمام لذت جهان حداکثر استفاده را ببرم، ولی در تشخیص لذت اشتباه کردم و افراط کردم، زیرا بهترین لذات آنست که نتیجهٔ بد نداشته باشد، خوشی و سرور آن پردوام باشد و زود از بین نرود و عقل سلیم آنرا تصدیق کند و بعلاوه ضرری به خود و دیگران وارد نیاورد.
(همان، ص ۶۱)

آیا این همان آرمان‌های زری سووشون نیست، آرزویی که خواهیم دید که زری در کدام جهان دشمن‌کیشی برای بر آوردنش تلاش می‌کند؟ پس مشغلهٔ دیگر دانشور این می‌تواند باشد:

ح) تصویر گر چهرهٔ زن عام و کلی.

۱ـ۳ : «یادداشت‌های یک دوست آلمانی» (بی تاریخ)

با تمهیدی نظیر «اشک‌ها»، یادداشت‌های یک زن آلمانی که خودکشی کرده است به دست ناقل می‌رسد، آن‌گاه قسمت‌هایی از یادداشت‌ها می‌آید که می‌فهمیم گرچه زن آلمانی هیچ موافقتی با هیتلر ندارد، اما از شکست آلمان ناراحت است؛ به سینما می‌رود تا صحنهٔ امضای تسلیم را ببیند. از مارشال ژوکف تعریف می‌کند که در قیافه‌اش تحقیر نبود. صحنه‌ای هم از برلن خراب می‌بیند، از محل‌هایی که خود می‌شناخت، و او مادر است و مخالف جنگ و کشتار و دلش می‌خواهد مثل خاموشی دریا ی ورکور همه با عشق

بزنند، که البته حال ما می‌دانیم که پیام ورکور این نبوده، همان‌گونه که از مولوی دیوانی چاپ نشده بود.

ناگفته پیداست که همان مشغله‌های قبلی با همان قدرت حضور دارند، با این استثنا که تقابل دو مفهوم کلی به صراحت داستان‌های قبلی نیست، بلکه اینجا مادر چون آفریننده است نمی‌تواند مرگ و نیستی این جهان را برتابد.

می‌ماند یک نکته، مضمونی متعلق به همان زن عام و کلی (ح)، که می‌تواند راهگشای ما برای درک زری سووشون باشد:

> من مادرم، من خود فرزند دارم. من خود مواظب رشد و نمو این نهال‌های آدمی بوده‌ام. من خود با اشک دیده این نهال‌های نازک را آبیاری کرده، با بیداری شبها و خستگی روزها از پژمردن و پیش از وقت خشک شدن آنها جلوگیری کرده‌ام... نمی‌توانم ببینم که این معجزه‌های آفرینش... این مغزهایی که اندیشه دارد، هدف مسلسل و تیر تفنگ قرار گیرد.

(همان، ص ۶۹)

۱ـ۴: «کلید سل» (بهمن ۱۳۲۳)

دانشور با این داستان است که آن من مزاحم و به تبع آن همهٔ آن تمهیدهای مألوف را رها می‌کند و بی هیچ واسطه داستان را می‌نویسد:

> «فری» سرش را بلند کرد، اشک به نوک مژه‌های بلندش رسیده بود و صورت سفیدش از شرم گلگون شده بود.

(همان، ص ۷۶)

«فری»، یکی از همان دختران نامتعارف، شش ماه است که نزد محمود ویولن می‌آموزد و حالا ویولن را به‌کناری می‌گذارد تا به استاد موسیقیش بگوید که دوشنبه عقدکنان اوست و دیگر از دست من راحت خواهید شد و دیگر لازم نیست بگویید کلید سل روی خط دوم است.

با حرف‌های قالبی و شرح و بسط‌های باواسطه و نه مستقیم راز عشق نهان آشکار می‌شود و دختر میان عشق به محمود و موسیقی و ثروت نامزد آینده‌اش، آقای مفخم حضور، پسر آقای «...السلطنه» و نوهٔ مرحوم «...الدوله» مردد است که جانب کدام را بگیرد. وقتی استاد می‌گوید برای آخرین بار این غزل سوزندهٔ سعدی «می‌روم و ز سر حسرت به قفا می‌نگرم» را بخوانید، دخترک می‌لرزد و وقتی می‌خواند، حالات کلی و مسطور در انشاهای دبیرستانی به استاد دست می‌دهد و اعترافی می‌کند. دختر هم «که شعر سعدی به هیجان خاصی دچارش کرده و روز وداع را تارتر و حزن‌انگیزتر به نظرش جلوه داده بود... دلش از آنچه تا به حال نهفته داشت بجوش آمد، می‌خواست که پرده از رازهای درون بردارد...» (همان، ص ۷۸)، اما من مسلط یا من جمعی جامعه، مادر و مدیر پیر و دیگران او را به آن ازدواج ترغیب کرده بودند:

> چون شب وروز بگوشش فروخوانده بلطائف‌الحیل با نصیحت واندرز بکومک معلمهای قدیم مدرسه ومدیرپیرسابق که‌چون خودش شوهرفقیری داشت ومحنت فقر کشیده‌بود از طرفداران جدی ثروت بشمار می‌رفت او را نرم کرده‌بودند و او هم چون امیدی به‌عشق حقیقی، یعنی کسی که‌روح را به‌گروی محبتش داده‌بود، نداشت مخالفتی نکرده‌بود.
>
> (همان، ص ۸۰)

PersianPDF.com

اکنون «صحنهٔ زندگی او یکباره تغییر یافته بود.» اما در لحظه‌ای که دختر دارد بوسه‌های آتشین بر دست‌های استاد می‌زند، مادر سر می‌رسد و دختر به عشق محمود اعتراف می‌کند و محمود هم می‌گوید: «اگر بر جان ما ببخشید و لطف کرده و اجازه دهید عشق آسمانی ما با حلقهٔ زناشویی محکم شود که بر این مژده جان خواهیم فشاند...» (ص ۸۲).

پدر هم مخالف است، نمی‌خواهد دخترش زن یک ویولن‌زن بشود. اما«فری» در باب ارج موسیقی داد سخن می‌دهد و بالاخره با میانجیگری مادربزرگ دست فری در دست محمود گذاشته می‌شود، محمود هم آن دست را می‌بوسد: «به‌شرطی که کلید سل را روی خط دوم بنویسی» (ص ۸۳).

انتخاب دانای کل به جای اول شخص مفرد این امکان را فراهم می‌آورد تا سیمین دانشور از شر آن ناقل مزاحم رهایی یابد. اما آن من انشاءنویس غایبانه هر جا حضور دارد و مانع وصف و حضور بی‌واسطهٔ حوادث و آدم‌ها می‌شود، مثالش را همه جا می‌شود دید. یادداشت‌برداری از وقایع هم دیگر آشکار نیست و اما همهٔ مشغله‌های سابق همچنان باقی است که از یادآوری تک تک آن‌ها خودداری می‌کنیم.

۱ـ۵ : «سایه» (خرداد ۱۳۲۴)

از این پس داستان‌ها را به ترتیب تاریخ نگارش می‌آوریم، نه به ترتیب چاپ، و سایه همان داستانی است که به قول نویسنده اقتباس از داستانی انگلیسی است. این اقتباس امکان آن را فراهم می‌آورد تا نویسنده به اصل داستان بپردازد: پسری کور و ده ساله که جراحی چشم را از سر گذرانده و به گفتهٔ پزشک، چشم خواهد گشود و جهان را خواهد دید. پرستار پیش و پس از

عمل همه از زیبایی‌های زندگی گفته بود و پسر چون چشم گشود، همه آن دید که پرستار گفت، برخاست تا خود گامی بزند: «چیز سیاهی از جنس همان تاریکی مطلق جلو خود دید... دست تکان داد که آن تاریکی را براند آن‌هم تکان خورد...» (ص ۱۲۳) پسرک بالاخره بیهوش می‌شود و پرستار اعتراف می‌کند که چیزی راجع به سایه با او نگفته بود.

راه جویی دانشور، با همین اقتباس هم شده، سبب می‌شود تا آن دو مفهوم کلی و متضاد در انتها به هم برسند، یکی دیگری را بپوشاند، یا از آن دو کلی با ادغام در یکدیگر دو مفهوم جزئی و نسبی ساخته شود: زیبایی دیگر مطلق نیست، ظلمت نیز؛ پس مشغلهٔ (الف) از این پس هم تقابل مفاهیم کلی است و هم تداخل و ادغام آن‌ها.

۱ـ۶ : «آن شب عروسی» (دی ماه ۱۳۲۴)

«سایه» حدفاصل میان «کلید سل» و این داستان است. نمی‌دانیم جز آن تقلید که خود گفته است بر او چه گذشته (جای مصاحبه کنندگان وطنی خالی که به جای پرسش از تعلقات عام و کلی نشان بدهند که نویسنده چه راه دشواری را باید طی کند تا آن شور غریزی نوشتن را به مرحلهٔ اکتسابی عمل و کارفرهنگی برساند). به هر صورت اینجا اولین بار است که نظرگاه اول شخص مفرد انتخاب شده است، اول شخص مفرد و نه البته یادداشت‌برداری که می‌تواند حاصل خوانده‌های فراوان باشد، اما بر همان زمینهٔ عنایت به مسئلهٔ فحشا که مرسوم نویسندگان ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ بود همچون مشفق کاظمی در تهران مخوف (۱۳۰۱) و مقلدان و دنباله‌روانش و نیز محمد مسعود. پس از ۱۳۲۰ نیز تا سال‌ها همین مضمون مورد توجه امثال جواد فاضل قرار گرفت و بالاخره به پاورقی مجلات کشید. از سوی دیگر نقل

سخنان و ذهنیات زن فاحشه ادامهٔ منطقی و متکامل همان یادداشت برداری مألوف خود نویسنده نیز هست. زبان انتخابی برای فاحشه‌ای که با خود سخن می‌گوید، یا خطاب به دختری معصوم، حاکی از ناپختگی است. در ضمن آن من مزاحم همچنان در منظر فاحشه حضور دارد، اخلاقی و قضاوت کننده، تا آنجا که در گفتگوی با خود می‌گوید:

من سینه‌ام را جلو داده بودم چون هر تکانی که به خود می‌دادم با هلهله و غریو شادی مهمانان مواجه می‌شدم در تکان دادن سایر قسمتهای بدن بیمحابا و گستاختر شدم هر چه هنرنمائی داشتم بروز دادم، هیچ خجالت نکشیدم و ابداً عرق شرم بر پیشانی من ننشست.

(همان، ص ۸۷)

و باز:

وقتی شادباش خود را بزور حرکات پست و عنیف از شاه داماد و عروس‌خانم گرفتم و چند چرخ جانانه به افتخار آنها زدم، در گوشهٔ حیاط چشمم باو افتاد، همان دختر چشم سیاه.

(همان، ص ۸۷)

آن‌گاه دیگر مخاطب همه همین دختر است و با اوست که فاحشه از خود می‌گوید و بالاخره یکی می‌شوند، یا یکی می‌شکند:

چرا من در کنار تو نشسته‌ام؟ چرا مثل کسی که سحر شده باشد، چشم به دهان تو دوخته‌ام؟ چرا دیدهٔ تو اشکبار است؟ چرا گریه می‌کنی؟...دست مرا در دست نفشار... دست مرا در دست نفشار؛ دست من لایق دستان بی‌آلایش و پاک

تو نیست...

(همان، ص ۹۰)

می‌بینیم که تقابل همچنان هست: دختری متنعم و معصوم و فاحشه‌ای، دو خط که در برابر هم قرار می‌گیرند و به سیاق «سایه» با هم تداخل پیدا می‌کنند.

۱ـ۷ : «مردها عوض نمی‌شوند» (بهمن ۱۳۲۴)

هفت داستان اقتباس شده از او. هنری: «مردها عوض نمی‌شوند»، «ناشناس»، «عطر یاس»، «جامهٔ ارغوانی»، «عشق استاد دانشگاه»، «عشق پیری» ـ که دانشور نیز متذکر شده است ـ تمرین‌هایی است تا نویسنده‌ای را از «اشک‌ها» و «آتش خاموش» و... به «کلاغ کور» بهترین داستان کتاب و تا حدی «آن شب عروسی» و «شب عیدی» برساند، با این توجه که «عطر یاس» ـ گرچه اقتباس شده ـ از نظر تکنیک داستان نویسی رشد و بلوغ نویسنده را نشان می‌دهد.

توجه به او. هنری هر چند در آغاز جوانی و احتمالا دورهٔ دانشجویی و آغاز راه باشد، نشان دهندهٔ همسانی افق‌های فکری نیز هست. او. هنری نیز با مسائل کلی سر و کار دارد: مرگ و زندگی، عشق و فداکاری و غیره و برای اینکه انسانی بتواند تنها با یکی از این مفاهیم درگیر شود باید زوائد دیگر حذف گردد و همه چیز معطوف به گره‌افکنی، اوج و گره‌گشایی داستان طرح ریزی شود: خطی ازلی و ابدی که در گذار از یک داستان می‌شکند، یا گاه پررنگتر ادامه می‌یابد. پس گرچه به‌ظاهر آدم‌های داستان تاریخی هستند و در مکان جغرافیایی و در جامعه‌ای مشخص ـ و نه کلی و انتزاعی ـ زندگی می‌کنند، اما عناصری از آن زندگی برگزیده می‌شوند که وافی به

مقصود نویسنده باشند. به همین جهت داستان‌های او و مقلدانش ـ در مقایسه با آثار چخوف ـ از ضربان زندگی تاریخی و مشخص منتزع شده است. با این همه این تجرید و ساخت دادن به آن‌ها می‌تواند احساس ناب هنری ایجاد کند، همان لذتی که یک شکل هندسی به چشم می‌بخشد، و این به گمان من چهارچوب اصلی و بنیاد هر اثر هنری است. دانشور از این طریق است که می‌تواند پس از این تقلیدها، از آن تمهیدهای ابتدایی و آن روایت‌های یک بعدی و انشاگونه رهایی یابد. حال، گر چه می‌توان با این توضیحات یکسره به چند داستان نوشتهٔ خود دانشور پرداخت، اما درنگ بر یکی دو داستان اقتباس شده می‌تواند مسیر راه جویی‌های دانشور را پررنگتر کند.

در «مردها عوض نمی‌شوند» همان تقابل هست که این بار منظر ما مرد است که در غیاب زن به رابطهٔ خود با همسرش می‌نگرد و با یکی دو حادثهٔ کوچک تصمیم می‌گیرد که رفتارش را عوض کند. با ورود زن، خط مقابل ـ به سیاق او. هنری ـ دو خط یکدیگر را قطع می‌کنند، اما باز خط رفتاری مرد، یا مرد بودن، ادامه می‌یابد و بر همان سیاق همیشه رفتار می‌کند. تقابل دو خط و شکستن یکی، یا تداخل آن‌ها همان نخ اصلی است که در بسیاری از داستان‌های پس از اینِ دانشور و بخصوص سووشون ، البته با تفاوت‌هایی، خواهیم دید.

۱ـ۸ : «ناشناس» (اسفند ۱۳۲۴)

مهندس بیست و چند ساله و البته فقیری بیست و نه روز ماه را تحمل می‌کند، تا یک شب نقش فردی از طبقهٔ بالا را بازی می‌کند. در راه دختری بر روی برف‌ها می‌لغزد وجوان به‌او کمک می‌کند تا بلندشود. دخترک لباس فقیرانه دارد، با این همه به بهانهٔ خوب شدن پای او، جوان از دختر می‌خواهد

تا با هم شام بخورند. سر شام مهندس جوان همه‌اش همان نقش خیالی را بازی می‌کند: از تفریحات سالم و ناسالم خود می‌گوید و از کس و کارهای آنچنانی. دختر از اینکه جوان بیکاره مشغله‌ای جدی ندارد گله می‌کند. بالاخره شام به آخر می‌رسد و دختر هم به خانه می‌آید و درمی‌یابیم که از خانواده‌ای متنعم است و امروز استثنائاً لباس دختر دایه‌اش را پوشیده بوده. دختر شب هنگام به خواهرش می‌گوید که چه مردی را می‌پسندد و با برشمردن مشخصات مهندس جوان از او ذکری می‌کند، اما می‌افزاید که باید حتماً بیکاره نباشد.

نا گفته پیداست که مشغله‌ها همچنان به جای خود باقی است.

۱ـ۹: «عطر یاس» (اسفند ۱۳۲۴)

گرچه اقتباسی است از او. هنری، اما همان اضافات و افاضات من نویسنده را دارد:

> اشخاص بیخانمانی که در قسمت غربی خیابان شاهرضا عقب اتاق مبله(؟) میگشتند، معمولا از طبقهٔ هنرپیشگان بودند. زندگی ایشان به خلاف آنچه از ظاهر و روی صحنهٔ تماشاخانه برمی‌آمد...

(همان، ص ۱۴۲)

لزوم حذف تمامی بند اول و نیز وجود گسستگی در داستان و غیره نشان می‌دهد که قالب‌های ذهنی تا چه حد پایدارند، و برای رها شدن و برگذشتن از آنها چه تلاشی باید کرد. با این همه اینجا در نظرگاه دانای کل محدود تمرینی صورت گرفته است و تقابل هم میان زن و مرد است، همان مضمون مورد علاقهٔ نویسنده، که البته اینجا برخلاف بیشتر داستان‌های

دانشور، منظر مرد است:

یک روز زمستان مرد جوانی به خانه‌های اجاره‌ای غرب خیابان شاهرضا رجوع می‌کند، این در و آن در می‌زند تا اتاقی مبله اجاره کند. بالاخره اتاقی می‌یابد. خانم صاحبخانه از مستأجران قبلی می‌گوید که می‌آیند و می‌روند. جوان از زنی می‌پرسد، از «نازی ب...»، و از مشخصات او هم ذکری می‌کند: سفیدی صورت و سالک کنار ابرو. خانم صاحبخانه می‌گوید: یادم نیست. مرد جوان به اتاقش می‌آید، اشیا را یکی یکی می‌بیند، بی هیچ عنایتی، اما یک‌دفعه بویی آشنا، بوی تند یاس زن را می‌شنود. به دنبالش می‌گردد. پس زن آنجا بوده‌است. به سراغ صاحبخانه می‌رود. صاحبخانه باز در و بی‌در می‌گوید. مرد جوان به اتاقش برمی‌گردد. دیگر آن بو نیست. تدارک خودکشی می‌بیند. پس از یک فاصلهٔ چاپخانه‌ای حرف‌های صاحبخانه و مستأجر قدیمی را می‌شنویم که از همان معشوق می‌گویند و از آن سالک گوشهٔ ابرو.

آنچه در این داستان جالب است همان دیدن یکی از درون منشور دیگری است و بعد رسیدن دو خط، عاشق و معشوق، به هم آن هم در بستر مرگ؛ همان دو خط متقابل یا متقارن که در مرگ تداخل پیدا می‌کند، و در اغلب داستان‌های سیمین دانشور و بخصوص سووشون بدان برمی‌خوریم.

۱ـ۱۰ : «عشق استاد دانشگاه» (فروردین ۱۳۲۵)

همان تقابل زن و مرد است، استاد و همسرش، از منظر دانای کل: استاد گرفتار آزمایش و مشغله‌های مردانه است و همسر، منشی سابق، دیروز به ازدواج استاد درآمده است. استاد تنها در لحظهٔ فراغت به صرافت زن می‌افتد، آن هم با تجدید تقاضای ازدواج. گرچه این شوخی یا لطیفه ارزش

چندانی ندارد و بعدها هم در کتاب به کی سلام کنم؟ و در «تصادف» نظیری پیدا می‌کند که هر کدام لایق مجله‌های هفتگی زمانهٔ خودند، با این همه دیدگاه دانشور را در مورد وضعیت زنان در جامعهٔ ما برملا می‌کند، باز همان که در سووشون و با زری به عمق می‌رسد.

۱ـ۱۱ : «شب عیدی» (اردیبهشت ۱۳۲۵)

با وجود آن تمرین‌ها بر گرتهٔ کارهای او. هنری و احتمالاً خوانده‌های بسیار از ۱۳۲۱ تاکنون، همچنان من نویسنده وجود دارد، آن هم در روایت غیروصفی از مکان داستان:

> خیابان سیروس هم در شلوغی پای کمی از خیابان اسلامبول ندارد با این تفاوت که خیابان اسلامبول مثل خانم آراسته‌ایست که خود را، برای رنگ کردن دیگران، خوب رنگ‌آمیزی کرده و خیابان سیروس مثل خدمتکاری است که از عیدِ گذشته تا این عید رنگ حمام ندیده است.

(همان، ص ۹۴)

و بالاخره: «دردسرتان ندهم، خیابان سیروس آنروز صبح تماشایی بود...» الی آخر بند دوم همین صفحه. می‌بینیم که این من مزاحم، یا به اصطلاح نویسنده: «تماشاچی فضولی مثل من» (همان ص ۹۵)، دست از سر داستان برنداشته است و خلاصهٔ اثر اینکه: دختری دارد برای پیرمرد نامه‌نویسی سرگذشتش را می‌گوید و سرانجام کاغذنویس وقتی می‌خواهد انگشت دخترک را پای کاغذ بزند می‌پرسد: «همشیره صیغه می‌شوی!» (ص ۹۷)

تقابل فقر و ثروت، بی خیالی متنعمان و اندوه فقرا و... اینجاست که

رخ می‌نماید: دو مفهوم تازه که به تبع طرح مسائل اجتماعی بالاخره به قلمرو خانم دانشور هم کشیده می‌شود، (۱۳۲۵). عدم حضور همهٔ آن واقعات حاد سیاسی در همهٔ کتاب نشان می‌دهد که نویسنده با مسائل مشخص سیاسی هیچ برخوردی ندارد. بعدها نیز برخورد دانشور، حتی پس از ازدواج با آل احمد، همچنان به شکل کلی در «سرگذشت کوچه» و نیز «عید ایرانیها»ی شهری چون بهشت ـ آن هم به گونه‌ای که خواهیم گفت ـ صورت می‌پذیرد و در سووشون نیز ـ با بازگشت به همین سال‌ها (۱۳۲۲)ـ با نگرش به وقایعی دور، زمانهٔ حال را نشانه می‌گیرد. با این همه طرح مسئلهٔ زن، گرچه در آغاز اغلب عام و کلی است، همچنان مضمون اصلی آثار اوست.

پذیرش و یا کاربرد همان مطلق‌های ذهنی، یا ریختن مسائل تاریخی مشخص در همان قالب‌های قبلی از اهم مسائلی است که باید در فصول جدال نقش‌باز با مخمصه‌های نقش‌گذار و نقش‌زن بدان پرداخت.

۱ـ۱۲ : «گذشته» (خرداد ۱۳۲۵)

با نظرگاه اول شخص مفرد و مانند «آن شب عروسی» نوشته شده است:

مادر چهل ساله‌ای که عاشق یا شوهری داشته که ترکش کرده، به فحشا کشیده شده است و اکنون در تنعم می‌زید. دخترش را ده سال پیش برای تحصیل فرستاده و اینک دختر بازگشته. همهٔ داستان تک گوییِ البته صحنه‌ایِ زن است، نه ثبت ذهنیات او، آن هم در تقابل دختر خفته. حضور پنهان نویسنده در منظر ناقل داستان و تقابل فحشا و معصومیت، مادر و دختر، پاکی و زشتی همچنان هست. اما همان‌گونه که در «آن شب عروسی» دیدیم و نیز در« عطر یاس» گفتیم، یکی از درون دیگری نگریسته می‌شود.

۱ـ۱۳ : «جامهٔ ارغوانی» (مرداد ۱۳۲۵)

در این داستان که ازخلاصهٔ آن نیز می‌گذریم همان تقابل هست: تقابل دو رنگ، دو آدم، دو منش، و سرانجام جا عوض کردنشان.

از (۱ـ۱۴ : «عشق پیری») و (۱ـ۱۵ : «یخ فروش») ذکر نکردن اولی است و «یخ فروش» به‌ویژه بسیار لوس است و در ردهٔ همان عشق استاد دانشگاه، گر چه همان قالب‌ها را می‌توان در این‌ها نیز نشان داد.

۱ـ۱۶ : «کلاغ کور» (بهمن ۱۳۲۶)

«کلاغ کور» به گمان من بهترین اثر این مجموعه است. در داستان ابتدا به شیوه و لحن داستان‌های کودکان و متفاوت با لحن اصلی داستان (همان گسستگی در ساخت و در نثر) از کلاغی سخن می‌رود که بر سر چنار خانه‌ای اعیانی آشیان دارد که جوجه‌ای متفاوت پیدا کرده است و برای معالجه به سراغ پزشک کلاغ‌ها می‌رود. وقتی باز می‌گردند کلاغ که کور است از درخت پائین افتاده.

این بخش از داستان از طریق دختر هجده سالهٔ خانوادهٔ اعیانی ـ پروین ـ به زندگی آدم‌ها وصل می‌شود، و حال احیاناً به دلیل همان توازی دوخط، یا قانون ازلی تقارن، باید منتظر همان روال در زندگی آدم‌ها باشیم: تخم دوزرده‌ای به اسم پروین که با خانواده متفاوت است و علاقه‌مند به موسیقی ـ آنچه در جامعهٔ آن‌روزها حتماً زیبندهٔ دختران نبود. پروین که پرستاری از «کلاغ کور» را به‌عهده گرفته است، با دختران همسن و سالش متفاوت است، عاشق موسیقی است و معشوقش ویولن. صلاحدیدها درد را چاره نیست. بالاخره به ازدواج جوانی درمی‌آید: پزشک آشنایی که خود از پوچی می‌گوید؛ هوای آزاد جنگل و کوه را توصیه می‌کند. عاقبت روز عروسی

فرامی‌رسد. عروس که به سلمانی رفته است باز نمی‌گردد. به سلمانی هم که تلفن می‌کنند، می‌فهمند که اصلاً به آنجا نرفته است. به اتاقش می‌روند و یادداشتی پیدا می‌کنند، که: «من می‌روم، زیرا در این جهان برای کار دیگری ساخته شده‌ام...» قطعه‌ای هم به اسم «کلاغ کور» ساخته است که کسی بدان توجه نمی‌کند. کلاغ هم در آستانهٔ اتاق مرده است: «بیچاره! حتی آهنگی را هم که پروین بخاطرش ساخته بود نشنید» (ص ۱۱۶).

تقابل یا تقارن این دو بخش کاملاً مشهود است و نیز تداخل آن دو خط در آخر و به همان شیوهٔ او. هنری، یا بهتر اغلب آثار هدایت به‌جز بوف کور و سه‌قطره خون . گسستگی را هم در همان آغاز متذکر شدیم. حضور پنهان من نویسنده را نیز در سرتاسر داستان می‌توان دید.

اضافه بر این‌ها، همچنان که گذشت، وجود مشغلهٔ دیگری مشهود می‌شود:

خ) نوشتن داستان کودکان : سیمین دانشور به هر دلیلی که باشد تعلقی به پیوند دادن داستان کودکان به کلیت یک داستان دارد. البته همانگونه که بعدها خواهیم دید و اینجا نیز دیدیم این داستان‌های کودکان، اغلب جدا از کلیت داستان است، اما به‌نحوی و با تمهیداتی به داستان گره می‌خورند که در سووشون چنین تعلقی بالاخره سر بر خواهد آورد. اگر کار به همین دو مورد منحصر بود مشغله محسوب نمی‌شد، بلکه ممکن بود آن را در زیر مفهوم کلی‌تر تعلق به واقعیات غیرعینی آورد که گاه به شکل ثبت ذهنیات است که گفتیم و در «شهری چون بهشت» و در سووشون ثبت هذیانات دده مهرانگیز و زری ـ که تفاوت آن را با گفتار درونی یا جریان سیال ذهن خواهیم گفت ـ و گاه به ثبت خواب آدم داستان آن هم به شکل و لحن داستان کودکان می‌کشد که در داستان «بی بی شهربانو»ی شهری چون

بهشت خواهیم دید. اما اکنون و برای سهولت کار به همان عنوان (خ) بسنده می‌کنیم.

یادداشت‌ها

۱ـ شمیم بهار به این نکته در مقالهٔ « مدیر مدرسه و نون و القلم و جلال آل احمد» در اندیشه و هنر ، ویژهٔ آل‌احمد(۱۳۴۱) اشاره کرده‌است.

۲ـ « پیشکسوت بود و پیشکسوتی خود را هم آشکار و نهان پذیرفته بود و برای همین بود که خرقه هم می‌بخشید» (آشوری، گشتها ، آگاه، ص ۵۹).

فصل دوم

جدال نقش‌باز با مشغله‌های نقش‌زن و مخمصه‌های نقش‌گذار

۲ـ شهری چون بهشت (چاپ اول دی ۱۳۴۰، چاپ دوم ۱۳۵۲)

مجموعهٔ ده داستان کوتاه است: «شهری چون بهشت»، «عید ایرانیها»، «سرگذشت کوچه»، «بی بی شهربانو»، «زایمان»، «مدل»، «یک زن با مردها»، «در بازار وکیل»، «مردی که برنگشت»، «صورتخانه».

این آثار نسبت به «کلاغ کور» و «عطر یاس» نشان دهندهٔ راه درازی است که دانشور طی کرده و به قدرتی نسبی رسیده است. تقلید از او. هنری به چشمداشت به نویسندگان دیگر تبدیل شده: فاکنر در «شهری چون بهشت» تا حدی و همینگوی در «زایمان»، و به‌خصوص چخوف در «یک زن با مردها»؛ و گاه حتی به تبعیت از مد زمانه در «سرگذشت کوچه» کشیده است. با این همه در همهٔ این رفت و بازگشت‌ها و جستجوها که لازمهٔ ذهنی فعال است و از اضطراب جان آن نقش‌باز می‌گوید، همچنان همان

خمیرمایه‌های اصلی برجاست، همان قالب‌های نقش زن. اما به‌رغم تخته بند شدن به آن قالب‌ها و پذیرش قالب‌های نقش‌گذار ـ که خواهیم گفت ـ همان من نقش باز صورتگری‌ها نیز کرده است و جای جای پرده از رخسار این پیدای ناپیدا که زندگی ماست برافکنده. تا این همه را نشان بدهیم، داستان‌ها را به ترتیب چاپ ـ از آنجا که نمی‌دانیم تقدم و تاخر با کدام است و لزومی هم ندارد ـ بررسی می‌کنیم، و سعی‌مان بیشتر این خواهد بود که از خلاصه دادن‌ها بپرهیزیم که کتاب، برخلاف آتش خاموش ، در دسترس است؛ اما اشاره‌ها را به گونه‌ای خواهیم آورد تا ناخواندگان طرحی پیش چشم داشته باشند و برای آنان که خوانده‌اند تجدید خاطره‌ای شود. می‌ماند این نکته که در نهمین داستان این کتاب ـ «مردی که برنگشت» ـ از فیل در پرونده یاد می‌شود. این داستان در کتاب هفته ، مهر ۱۳۴۰، به چاپ رسیده است. اما در شمارهٔ دوازدهم همان نشریه و در دی‌ماه ۱۳۴۰ ملکوت بهرام صادقی چاپ می‌شود، همزمان با انتشار شهری چون بهشت . صادقی با ملکوت دیگر آردش را بیخته و الکش را آویخته است و حاصل کارهای داستانی او درخشانترین آثار دههٔ ۳۰ تا ۳۹ است. یکلیا و تنهایی او از تقی مدرسی در اوائل این دهه (۱۳۳۳) منتشر شده است و آل احمد در اواخر همین دهه، یعنی در ۱۳۳۷ و در مدیرمدرسه نثرش را تثبیت کرده است و افزون بر آن سکهٔ خاص که او می‌زد و مخمصهٔ نثر نویسان ما شد، «من» او نیز مخمصهٔ او و همهٔ پیروان او گشت.

۲ـ۱ : «شهری چون بهشت»

ماحصل آن الف،ب،پ کردن‌ها در آتش خاموش یکی این بود که تنها هنگامی داستان دانشور به توفیقی نسبی می‌انجامد که دو مفهوم متقابل به

شیوهٔ او. هنری در هم گره بخورند؛ توفیق بیشتر هنگامی بود که از درون یکی از آن دو مطلق یا دو عنصر به دیگری نگریسته شود تا تقابل ـ یا همان تقارن مألوف ادبیات کهن ما و نیز دوبینی و مطلق‌نگری ادبای کهن ما ـ از میان برداشته شود.

داستان «شهری چون بهشت» از نظرگاه دانای کل محدود، یعنی از منظر علی نگریسته می‌شود و دو عنصر متقابل زندگی علی و ننهٔ او ـ مهرانگیز ـ عرضه می‌گردد. اما این دو عنصر تنها دو خط نیست یا دو سطح بلکه از سویی مجموعه‌ای است از عناصر زندگی ننه مهرانگیز که با قصه‌هایش برای علی و بعدها برای پسر دختر خالهٔ او بیژن، به زندگی مادرش دلنواز وصل می‌شود؛ و نیز به پایان زندگی دده نورالصبا که سرانجام ملکهٔ کشورش شد، پایانی که همهٔ دده‌ها پیش چشم دارند؛ و در انتها زندگی مهرانگیز در هذیان‌های بستر مرگ به همان پایان می‌انجامد. از سوی دیگر در واقعیت عینی و از منظر علی زندگی مهرانگیز آمیزه‌ای است از تلاش مدام: همبستری با پدر علی، کتک خوردن از مادر علی و سقط کردن بچه‌اش و بالاخره به خانهٔ خاله رفتن و سرجهازی نیر شدن و تداوم همان رنج‌ها و همان قصه‌گویی‌ها، البته با افزوده‌هایی برای پسر نیر ـ بیژن ـ و سرانجام سر تا پا سوختن.

زندگی علی نیز مرکب از عناصری است متقارن با زندگی دده: قصه‌هایی که دده برای او می‌گفته و بعدها برای بیژن می‌گوید هم رؤیایی است و هم رنگی از واقعیت عینی دارد: شکست در عشق دخترخاله نیر خاک شدن آرزوهای اوست. خود او نیز ـ به تقلید از دده شاید ـ واقعیت‌ها را به شکل تئاتر عرضه می‌کند: چه با تقلید از معلم‌های تاریخ و جغرافیا، چه با ادای صاحب حجره را درآوردن. در واقعیت نیز زندگی او کار هر روزه

است و تعهد ادارهٔ خانواده‌ای که پدر برایش میراث گذاشته است.

ترکیب و یا تداخل این دو مجموعه در سیر داستان از جمله با دخالت‌های دده برای رسیدن علی به نیر و یا وصف شب عروسی نیر برای علی صورت می‌گیرد و سرانجام آخرین تداخل در لحظهٔ مرگ دده انجام می‌گیرد ـ همان شیوه‌ای که مثلا در «عطر یاس» دیدیم و در سووشون نیز خواهیم دید. آخرین قصهٔ دده ترکیبی است از اغلب عناصر داستان، چه واقعی و چه خیالی، و نه عناصر زندگی خودش:

> پاهامو بستن. خنک شدم با نورالصبا سوار درشگه شدیم. مردا با کلاپوسی. سه چاپ فتح اله یا له[1]. خیار تازه برام کند. خنک، خنک، خنک. چقدر دل و اندرون آدم خنک... جامو تر و تمیز کرد. گفت میرم حموم. رفته حموم... بچهٔ خودم چونه‌مو می‌بنده... من ترسیدم چونشو ببندم. دهنش دیگه کج کج کج شده بود سیاها کوهارو ساختن. زیر کوها یه شهریه مث بهشت میریم دیگه. آب خنک خنک خنک...
>
> (شهری چون بهشت، چاپ دوم، ص ۲۵)

گرچه این ترکیب عناصر کل داستان از قصه‌های خود دده گرفته تا نقل اداهای علی از آقا معلم‌ها، با خاطرهٔ مرگ مادر مهرانگیز و غیره در یک بند به‌نظر بیشتر ترکیب‌سازی همان من داستان‌نویس است تا ترکیب هذیانی ذهن دده، بازماندهٔ همان مشغلهٔ یادداشت برداری از واقعیات که اینجا انگار به همان سیاق از هذیانات دده یادداشتی فراهم شده و به تمهید سه نقطه مقداری از یادداشت‌ها حذف گردیده، که بعدها نیز خواهیم گفت که این شیوه مسلماً ثبت سیلان ذهن نیست. اما همین جا می‌توان تعریف نهانی دانشور را از یک داستان به دست داد: ترکیب عین و ذهن، واقعیت و خیال در ساختی

داستانی، همان کاری که از جمله در «سوترا» از کتاب چهارم دانشور ـ به کی سلام کنم؟ ـ نیز ملحوظ نظر داستان نویس است. توضیح آن که وقتی به استناد سنگی بر گوری می‌دانیم که در واقعیت زندگی، خواهر دانشور خودش را می‌سوزاند، این سوخته شدن را دانشور به دده می‌دهد ـ گرچه نه به عمد ـ پس داستان به نظر دانشور حداقل ثبت واقعیت نیست، و این در اقلیم داستان نویسی ما دستاوردی است، اما تنها گام اول است. و این دستاورد همان نقش‌باز است گرچه بارها از خود دانشور به تبعیت از مباحث رایج در نقد ما شنیده‌ایم که: «این حادثه را دیده‌ام، این اتفاق افتاده» و غیره که توجیهی است بارد برای آنچه به قالب داستان درمی‌آید.

با این توضیح می‌رسیم به یکی دیگر از قالب‌ها یا مشغله‌های ذهنی دانشور که گرچه در بیشتر داستان‌های آتش خاموش با عنوان یادداشت‌برداری از وقایع (پ) از آن یاد کردیم از این پس آن را:

د) تبعیت توالی زمان داستان از زمان واقعی : می‌نامیم و ناگفته پیداست که این مشغله ادامهٔ همان قالب یادداشت برداری گذشته است.

با همهٔ گیرایی «شهری چون بهشت»، اگر خواننده‌ای مثل من چندین و چندبار و در سال‌های متفاوت آن را بخواند و هر بار به قصد یادآوری شخصی و با همان شیوهٔ یادداشت‌برداری یادداشت‌هایش را فراهم آورد، متوجه شکستگی‌هایی در آن خواهد شد: « مو» هایی که گوهر ساخت را خط انداخته است. شروع داستان همان شکستگی را دارد:

هر شب مهرانگیز که دختر سیاهی بود می‌آمد و در اطاق بچه‌ها می‌خوابید. در اطاق پنجدری بزرگی رختخواب ها را جفت هم می‌انداختند و علی و دو خواهرش بعد از این که اطاق را از گرد و غبار بازیهای خود می‌انباشتند در

رختخواب‌ها می‌خوابیدند. آخرین و کهنه‌ترین آنها مال مهرانگیز بود.

(همان، ص ۵)

گفتیم که داستان از منظر علی و از نظرگاه دانای کل محدود نقل می‌شود، اما اینجا منظر دانای کل است. با این همه قدرت قصه‌های دده ـ خیال بازیهای آن نقش‌باز ـ این شکستگی را از خاطرمان می‌برد؛ اما در صفحهٔ ۷ و به‌خصوص پس از فاصله‌ای چاپخانه‌ای ذهن تحلیل‌گر نویسنده به تحلیل داده‌های ذهنی علی می‌پردازد: «علی همین جورها می‌دانست که مادر مهرانگیز باجی دلنواز بود. اما پدرش؟ مادر علی همیشه از کنیزهای پدر خودش تعریف می‌کرد...»، و در صفحهٔ ۹ باز پس از همان نوع فاصله: «یکماه گذشت. شاید هنوز یکماه نشده بود»، و در صفحهٔ ۱۰: «روز چلهٔ دلنواز»، و در صفحهٔ ۱۱: «بدی تابستانها این بود»، و بالاخره گذشت زمان پس از هر فاصله می‌آید که می‌توان آن‌ها را با ورق زدنی دید، درست همان شیوه‌ای که در سووشون به کار گرفته می‌شود و قبل از هر چیز زمان فصل ـ که خواهیم دید ـ تذکر داده می‌شود، همان کاری که مشغلهٔ آل احمد و ساعدی نیز بود.

شاید در سووشون و آثار آل احمد ـ و نه ساعدی ـ این شکستگی نمودی نداشته باشد، چون داستان مدعی تبعیت از واقعیت است، اما وقتی داستانی ترکیبی چنین زیباست از واقعیت و روایت از واقعیت و قصه و رؤیا، نقل به چند نشست یک داستان و اصرار در گوشزد کردن توالی زمان واقعی همان مو است در یک گوهر.

ذ) نقل همهٔ زندگی یک آدم: این کار به‌طور مطلق نه حسن است و نه عیب، اما وقتی به مشغلهٔ یک داستان نویس بینجامد، کار ممکن است بشکند

(در سووشون بدین نکته اشاره خواهیم کرد)، و در اینجا بدین لحاظ که نویسنده متعهد است تا توالی زمان را به ثبت برساند و نه آنکه کل یک زندگی را همچون فاکنر با برشی از یک مقطع آن بیان کند، بالاجبار همهٔ حوادث زندگی علی را تا مرگ دده ثبت می‌کند. حال اگر به‌خاطر داشته باشیم که علی در طی مراحل رشد تفاوت خواهد کرد، متوجه خواهیم شد که زبان انتخابی برای هر مرحله باید متفاوت باشد (همان کاری که گلستان در «از روزگار رفته» حکایت می‌کند). با آنکه دانشور به همت آن نقش‌باز همین هوشیاری را نشان داده است، یعنی ذهن قصه‌گوی دده و نه علی نقش اساسی در شکل بندی و لحن داستان دارد، اما ذکر همهٔ مراحل زندگی علی به توالی و نه از یک مقطع میان لحن و روایت تباین و گاه تباعد ایجاد کرده‌است.

ر) اولویت توالی حوادث واقعی بر ضرورت توالی به دلیل ساخت یک اثر : این مشغله و دو مشغلهٔ مذکور در بالا («د» و «ذ») بیشتر حاصل این اشتباه تکنیکی است که گمان کنیم می‌توان به‌سادگی زندگی یک آدم و ذهنیات او را از یک منظر متحرک نگریست. در اینجا منظر علی خود متحرک است، به همین جهت توالی حوادث نه به دلیل ساخت داستان، بلکه به دلیل توالی واقعی حوادث آمده است. مشغلهٔ تبعیت از توالی حوادث، و توالی زمان حوادث در سووشون نیز هست و تنها در سوتر۱ست که دانشور می‌تواند از این قالب‌های آن نقش‌زن که گفتیم رهایی یابد.

از این‌ها گذشته، مشغلهٔ ثبت ذهنیات آن هم به شکل روایت گسسته یکی از همان موهاست در گوهر، به‌خصوص که ثبت خواب و قصه و هذیان برای دانشور ترکیب گسسته و درهم جوش و اغلب یک در میان عناصر ذکرشده در داستان است، انگار آن که خواب می‌بیند، یا هذیان می‌گوید،

خود، داستان را خوانده است (به این نکته باز در داستان «بی بی شهربانو» و سووشون خواهیم پرداخت)، مثلا قصهٔ دده برای بیژن: «تو شهر خودشون ننه، یه پادشاهی بود که دم شط سیاهارو وامیداشته براش کوه بسازن. شهرشون همه چی داشته اما کوه نداشته...» (همان، ص ۲۲)، برگرفته از این روایت علی است: «این تسمهٔ دراز و باریک مصره، اینم نیله، فرعونهای مصر خودشون‌رو خدا میدونستن و کوه ساختن مثل کوههای خدا که از اونجا برن آسمون...» (همان، ص ۱۵) و باز نگاه کنید به دنبالهٔ حرف‌های علی (همان، ص ۶). و همچنین است همان قصهٔ آخر دده که گفتیم ترکیب نه چندان درخشان عناصر داستان است تا هذیانات دده در بستر مرگ.

۲ـ۲: «عید ایرانیها»

ادغام دو سطح یا دو زندگی است که یکی از منظر دو پسر بچهٔ امریکایی، جان میکلسن و تد، نگریسته می‌شود. در سطح رویی خانواده‌ای امریکایی است مقیم ایران: پدر معلم و زن و سه بچه و سگ‌شان میکی، و در سطح دیگری زندگی حاجی فیروز و پدر واکسیش. سطح رو به ازای سطح دیگر مطرح می‌شود و گسترش می‌یابد و بهانهٔ ارتباط یا ادغام این دو سطح جذبهٔ یک بازیگر خیابانی است برای بچه‌های غریبه و جستجو برای کشف حقایق مربوط به او و دخالت در زندگی او با درست کردن دکه‌ای برای حاجی فیروز و پدرش و دست آخر مرگ پدر حاجی فیروز. کشش داستان در همین جستجو و کشف‌هاست.

از نظر تکنیکی آنچه آمد دستاوردی است، گرچه در مقایسه با «شهری چون بهشت» و «صورتخانه» از ارج کمتری برخوردار است و بحث ما همه باید در علت این افت باشد، یعنی می‌خواهیم دریابیم تخته‌بندی کدام

مشغله یا مخمصه سبب شده است تا نقش‌باز نتواند از ترکیب این دو دنیا و با نخ آن جستجو که گفتیم، داستانی را به سرانجام برساند.

از مشغله‌ها بسیار گفته‌ایم و دیدیم و خواهیم گفت که چگونه آن قالب‌های نقش‌زن به کناری گذاشته می‌شوند و گاه به نفع مشغلهٔ ظریفتری خانه از خویش می‌پردازند. اینجا کوتاهی مقال را به دو مخمصه اشاره خواهیم کرد و از آنجا که این دو مخمصهٔ اصلی آل احمد نیز بوده است اشارتی بدو می‌کنیم و تفصیل را به مجال بحث از او می‌گذاریم:

مخمصه‌های نقش پرداز

■ **نثر آل احمد** : اینجا برای یادآوری هم شده باید گفت تا پیش از آل احمد مثلا انتشار مدیر مدرسه و نیز جوی و دیوار تشنه و مد و مه گلستان، داشتن نثری خاص مشغلهٔ اصلی نویسندگان ما نبود، و به نظر من نثر خاص آل احمد برای داستان نویسی ما سد و بندی شد. اما در مورد خود نثر او می‌توان گفت که این ساخت زبانی که به قول دانشور: «تلگرافی، حساس، دقیق، تیزبین، خشمگین...»[۲] و الی آخر است، تلگرافی و عصبی است اما حتماً و اغلب غیردقیق است و مطمئناً غیر داستانی، مگر در توصیف‌های گذرا و مکالمات بریده و خشم آلوده، و تنها وقتی محمل برای بروز پیدا می‌کند که آدم داستان همان «من» آل احمد باشد و لاغیر؛ چرا که از منظر او و در توصیف درون و برون چنان من عجول و حکم گذاری می‌توان چنین نثری را به کار گرفت ـ نمونه‌هایش را در مجالش خواهیم آورد. در جاهای دیگر با فضاهای دیگر و از منظرهای متفاوت نثر خاص او چشم و ذهن را می‌آزارد: یک کلمه و نقطه. دو کلمه و نقطه. به همین جهت‌هاست شاید که «من» در آثار آل احمد محوری است، من خود او، و اگر نباشد نثر با کار

نمی‌خواند، و نیز آن‌ها که از نثر آل احمد تقلید کردند، چون خود از چنان منی با آن پرش‌ها و قدرت حکم‌گذاری‌ها برخوردار نبودند، یا آن نثر را در فضاهای کندتر به کار گرفتند، شکست خوردند.

در بارهٔ دانشور این حکم را باید داد که هیچ‌گاه مقلد آل احمد نیست، چرا که داستان نویس است نه حکم گذار، مثلا در همین داستان لحن داستان لحن یک قصه است، با این فرض غلط یا صحیح که انگار وقتی بخواهیم داستانی را از منظر کودکان روایت کنیم باید به سیاق قصهٔ کودکان باشد ـ بازتاب همان مشغلهٔ نوشتن داستان کودکان که گفتیم پیش از سرگذشت کندوها ی آل احمد (۱۳۳۷) در آثار دانشور بود. اما غریب این است که هرجا تفکر آن نقش‌گذار بر داستانی یا شخصیتی حاکم می‌شود (که در سووشون بدان خواهیم پرداخت،) نثر گاه رنگ او را می‌گیرد، به همین جهت در این زبان متوسع حضور جمله‌هایی چنین، سخت نابجا می‌افتد: «و بعد از کنجکاوی زیاد فهمیدند که حاجی فیروز پیش از عید ایرانیها پیدایش می‌شود. اما هنوز زمستان بود و حاجی فیروز آمده بود. پس چرا آمده بود؟ و باز کنجکاوی» (همان، ص ۲۸). یا: «کار دکان که سرگرفت، «جان» و «تد» به فکر لباس حاجی فیروز افتادند که خاک آلود و شرنده بود. ساتن قرمز ـ نوار زرد ـ یک کلاه بوقی... و عجب لباس جالبی شده بود،» (همان، ص ۳۰) که همان من نویسنده نیز هست.

■ **سنت‌های ملی** : در این داستان دو بچهٔ امریکایی به دلیل توجه به حاجی فیروز برای او لباس درست می‌کنند (ص ۳۰)، و دکهٔ کوچکی سر و صورت می‌دهند:

بیرق آمریکا و بیرق ایران را زده بودند بالای سر دکان، اما «تد» شیر و خورشید بیرق ایران را خیلی وامانده نقاشی کرده

بود، حتی نتوانسته بود شمشیر را در دست شیر جا بدهد. شمشیر همانطور توی هوا نقش بسته بود و دست شیر بیخودی دراز بود، اما به شمشیر نمی‌رسید.

(همان، ص ۳۰)

آیا دانشور می‌خواسته نشان دهد که این رسم «ملی» کلاً توسط امریکایی‌ها حمایت می‌شود؟ چنین نظری بی رحمانه است. اما اگر توجه کنیم که با پیدا شدن مشغلهٔ حاجی فیروز بچه‌ها: «حتی نمی‌رسیدند با «میکی» درست و حسابی بازی کنند،» و «روی سر «میکی» بشتاب دستی می‌کشیدند» (ص ۳۰) و میکی تا جا برای حاجی فیروز بپردازد مصادف با عید ایرانیها گم می‌شود و دست آخر و پس از مرگ پدر حاجی فیروز و در پایان تشییع او، وقتی بچه‌ها مشکل گم شدن سگ را مطرح می‌کنند، حاجی فیروز می‌گوید: «میکی رفته الواطی. بهاره» (ص ۳۳)، پس امید است که بازیچهٔ قدیم بازگردد. بچه‌ها البته بی گناه‌اند و بازیچهٔ وقایع روزمرهٔ کشوری غریب و بندی استنتاجات کودکانه‌شان، اما انتخاب این یا آن ظرافت‌کاری توسط نویسنده ـ که صادق بودن یا تبعیت از یک واقعه نمی‌تواند دستاویزش باشد ـ برملا کنندهٔ تلقی اوست از جهان و اینجا از آن رسم و آن یگانگی حاجی فیروز و دو پرچم و عکس‌های هنرپیشه‌ها و غیره در کلبهٔ آن‌ها، با همهٔ قدرت القای پنهان آن نقش‌باز این نکته را به منزلهٔ بانگ دور جرسی به یاد خواهیم داشت، تا آنجا که کاروان آن نقش‌گذار به منزل پایانی رمان سووشون برسد: تلاقی دو جریان: مرگ یوسف و تشییع او. اما اینجا برای یادآوری هم شده می‌دانیم که یکی از نفس حق زدن‌های آن نقش‌گذار اعتراض به این سیاست روز بود که دارند با معماری‌های سبک ساسانی و هخامنشی و یا زنده کردن بعضی از جشن‌های ایران باستان و کتب و

رسالات و غیره یکهزار و چند صد سال را نادیده می‌گیرند تا عصر پهلوی را به دم ساسانیان پیوند بزنند. آل احمد به همین جهات و گاه به جستجوی تکیه‌گاهی همهٔ این سنت‌های خاص را برنمی‌تابید.

۲ـ۳ : «سر گذشت کوچه»

انتخاب یک کوچه با خانه‌های محدودش، به عنوان مکان یک داستان نمونه‌های بسیار دارد: داستان نویسندهٔ هندی در مجلهٔ سخن، آبان ۱۳۳۸ (سخن دورهٔدهم، شمارهٔ۸) بهترین آن‌هاست. به غیر از دانشور، اسلام کاظمیه و دیگران نیز در این مکان محدود قلم‌ها زده‌اند به این امید که بتوانند آن را رمزی از یک کل بکنند. توفیق و عدم توفیق اغلب این نمونه‌ها بحث دیگری است، و از داستان دانشور که نمونهٔ بدی است می‌توان درگذشت، اما تا مخمصه‌های آن نقش‌گذار را بشناسیم که مخمصهٔ اغلب ما نیز هست، باید بر آن درنگ کرد و در ضمن جذابیت‌ها و خیال بازی‌های آن نقش باز نیز اینجا آشکار است که سرسری نمی‌توان گذشت.

■ **مطلق نگری** : به هر دلیل که باشد، نگاه ما به جهان و کار جهان ساده انگارانه و مطلق‌نگر است؛ می‌گوییم همهٔ ما، پس اگر از آل احمد می‌گوییم بر شاخص‌ترین همه و در عالم ادب و در دههٔ ۴۰ تا ۴۹ انگشت می‌گذاریم، چرا که گرچه این جلوهٔ عام در داستان او و دانشور و دیگران متجلی می‌شود، اما آل احمد این مختصه را آگاهانه نظامی می‌دهد و به حمایت از آن حکم‌گذاری‌ها می‌کند، در حالی‌که در دیگران پنهان می‌ماند و همچنان هم نادانسته بدان پای بندند، حتی اگر بخواهند رئالیست باشند. مهمتر اینکه او هم میراث حزب توده را در پس پشت داشته است و هم بر زمینهٔ ریشه دارتر مطلق‌اندیشی سنتی ما می‌زید:

PersianPDF.com

من یک دید اجتماعی از اونجا باز آورده‌ام و تا گور هم خواهم برد. یعنی یک جنبهٔ اقتصادی دادن به مسایل و طبقات را مشخص دیدن و مبارزه‌ها را فوراً تشخیص دادن و گول نخوردن.

(ارزیابی شتابزده، ص ۷۷ و ۷۸)

اما این بینش «مستحدث» بر همان زمینهٔ «الست بربکم» عهد الست مفهوم شده بود، مثلاً قول به وجود مطلق امپریالیسم و سوسیالیسم در دورهٔ فعالیت در آن حزب، ریختن جهان امروز است در همان قالب مطلق‌ها. از این پس نیز همچنان قالب‌ها حکم‌گذارند: با سرخوردن از آن سوسیالیسم موجود، دو بلوک شرق و غرب در زیر عنوان غرب یا دنیای صنعتی یکی می‌شوند و در تقابل با این کل، این شر مطلق، آل احمد به درون می‌پردازد تا کلیتی دیگر دست و پا کند؛ یا وقتی در یک دورهٔ تاریخی غربزده‌مان می‌دید، این خصیصهٔ حتماً تاریخی و مشخص را به سراسر تاریخ تعمیم می‌داد و از آن مفهومی ازلی و ابدی می‌ساخت، انگار که ما از وقتی به خشت عالم وجود افتاده‌ایم همین بوده‌ایم. بگذریم که وقتی از ازل چنین بوده است پس دیگر از دست ما چه بر خواهد آمد، و اصلاً نفس حق زدن تو چه گرهی خواهد گشود؟ یا وقتی در دورهٔ معاصر دست غرب را در همهٔ اتفاقات این سوی جهان دخیل می‌دید، در طول تاریخ همین نوع دسایس را می‌جست و می‌یافت، مثلاً حملهٔ مغول و تیمور. حتی تلاش اسماعیلیه را در برابر، به قول او، آن کلیت، از همان مقولهٔ تضعیف آن کلیت‌شکنی می‌دانست. مبارزهٔ صفویه را هم با حکومت عثمانی از همان مقولهٔ کلیت و به تحریک همان غرب می‌خواند. استنتاجات او ـ ضعیف یا قوی ـ در آخرین تحلیل نشان‌دهندهٔ ذهنی است کلی نگر، از این‌رو وقتی به کمک ارجاعات به این یا

آن روشنفکر غربی تعریفی از روشنفکر به دست می‌دهد، به جستجوی همین روشنفکر که مفهومی تاریخی است و نه ازلی و ابدی تا روز الست تاریخ ما می‌رود. دست آخر درآمیختن روشنفکر با متخصص و یکی کردن آن‌ها و گناه این را به گردن آن نوشتن و تعهد آن را از این خواستن، تنها از ذهنی مطلق‌نگر برمی‌آید.

■ **ثنوی مذهب بودن** : در همهٔ برداشت‌های نظری آل احمد همیشه دو کل یا دو مفهوم متقابل و بهتر متقارن وجود دارد، تمثیلی از مثل خدا و شیطان، بهشت و دوزخ، خیر و شر، و تلاش آل احمد به کمک همان نثر غیرتحلیلی این است که از آن‌ها مطلق بسازد و در این راه از تعمیم دادن خرده‌برداشت‌ها و نظری و گذری‌هایش از این یا آن جزء بر هر چیز و هر جا ابا ندارد[۳]. از سابقهٔ ذهنیت او ـ شیطان و خدا، امپریالیسم و سوسیالیسم ـ که بگذریم، در فاصلهٔ ۴۰ تا ۴۸ در غربزدگی و در خدمت و خیانت روشنفکران و دیگر ارزیابی‌های شتابزده‌اش این دو کل متقابل همه جا هست، به تعبیر دانشور:

> در نوشته‌هایش میان سیاست و ادب ـ ایمان و کفر ـ اعتقاد مطلق و بی‌اعتقادی در جدال است.
>
> («شوهرمن جلال»، اندیشه و هنر ، ویژهٔ جلال آل‌احمد)

به همین جهت است که در برابر سلطنت و سلطنت مشروطه که دیگر به داربست همان شر مطلق امپریالیسم ـ چه دولتی‌اش و چه خصوصی ـ برسر پا بود، به قطب دیگر رو می‌کند: به درون، به چهرهٔ عام مردم، هم در عین، یعنی خاکی که بر آن می‌زیست با سرفرو کردن در دالان هر خانه‌ای که می‌دید و یا سرفرود آوردن بر هر قبرستان و سقاخانه‌ای که سر راهش بود؛ و هم در ذهن چه با جستجو در آنچه آدمِ سنتیِ امروز می‌اندیشید و چه با چون

و چرا کردن در آنچه در طول تاریخ‌مان گذشته بود. درست یا غلط، آن گسستن از قطب‌های جهانی و به اصطلاح خودش «ارتداد» از سوسیالیسم موجود و تلاش برای رسیدن به ایقانی دیگر حداقل این امکان را به وجود آورد تا بر چند و چون هر چه بر این سفره پیش روی ماست چشم بدوزیم و از عالم غیب آن تعلق به ماوراءها به کند و کاو در شهادت آنچه موجودمان هست بپردازیم. اما آل احمد برای برپا کردن مطلق خود، گذشته از آنچه در گذشته می‌خواست ببیند و یا مثلاً در انقلاب مشروطه، همه از شرها ذکر می‌کند و یا در این سو و در بازنویسی‌های مکرر همان در خدمت و خیانت روشنفکران گاه به اما واگرهایی مطلق شکنی هم می‌کند، اما حاصل مسلماً، و در آن راستا که او می‌رفت، بر پا کردن خیری مطلق بود. این بینش که خاص او نیست و پیش و پس از جستجوها و راه جویی‌های او سابقه دارد، بالاخره در همهٔ جریان‌های سیاسی ما به ثنویت‌هایی از سیاق خلق و ضدخلق، مردم و غیر مردم و غیره نیز کشید.

■ تیپ سازی : قالب‌های ذهنی ما هر سیستم فکری را به همان سیاق درمی‌آورد که آشناست، به همین جهت است که از مفاهیمی تاریخی و طبقاتی مثل سرمایه‌دار و خرده بورژوا و کارگر مفهومی مطلق می‌سازد و برای نشان دادن این مفهوم در داستان نویسی تیپ سازی رواج می‌یابد، آدمی که مختصات کلی یک طبقه را دارد؛ و از آنجا که مطلق‌نگر و ثنوی‌مذهب هم بوده‌ایم همهٔ خیرهای ممکن متعلق به یکی خواهد شد و شرها از آنِ دیگری. طبقهٔ متوسط که سرش را بخورد، میان دو قطب خیر و شر دائم در نوسان و اصلا برزخی است: انگار عصر ما هم عصر عبید زاکانی است و اخلاق‌الاشراف او در ذم همین اشراف جدیدالولاده مسطور است.

توجه به این چهرهٔ عام و کلی مردم یا خلق ـ خیر مطلق اما زمینی ـ در

داستان ابتدا با توجه به زبان مردم کوچه و بازار شروع می‌شود: جمال زاده در «فارسی شکر است» در برابر زبان فرنگی‌مآب و ملا و ترکِ از اسلامبول بازگشته، زبان شاگرد قهوه‌چی را می‌گذارد. هدایت نیز به غیر از تشبث به زبان آنان تصویرگر زندگیشان نیز می‌شود و این‌ها همه راهی به دهی است و جلوه‌های نهان و آشکار آن نقش‌باز است. اما از ۱۳۲۰ به بعد، وقتی نقش‌زنی به زعامت ژدانف‌ها و مترجمان وطنی‌اش باب می‌شود و توجیه تئوریک یک حزب مؤید و تخته‌بندکنندهٔ این گرایش می‌گردد، یکباره این چهرهٔ عام و کلی بر مصطبهٔ میخانهٔ عاشقان مردم و خلق می‌نشیند تا جایی که چوبک مدعی می‌شود که نویسندهٔ این خیل است و نوشتن برای خلق ـ همان چهرهٔ عام و کلی و نه مخاطب ملموس و مشخص ـ مشغلهٔ اصلی هر قلم به‌دستی است و اغلب هم برای گریز از انجام تعهدات کار نوشتن و لاپوشانی ناتوانی‌های تکنیکی، مشکل نوشتن تنها منحصر می‌شود به انتخاب اصلح میان «هنر برای هنر» و «هنر برای مردم».

آل احمد که آن عنایت به چهرهٔ عام و کلی را هم از گرایش‌های عام عصر مشروطه و هم از توجیهات اقتصادی و سیاسی آن حزب به ارث برده است، توجیه دیگری بر توجیهات قبلی می‌افزاید: عامهٔ مردم در برابر روشنفکر، که مقصودش البته ملغمه‌ای از متخصص و روشنفکر است، و نیز سردمداران حکومت وقت کمتر غرب زده است:

> حرف دیگرم اینکه مبادا دورهٔ آرمانهای بزرگ برای ما گذشته باشد؟! چون هم‌اکنون بزرگترین آرزوی یک شهرنشین متمدن (!) که به‌دست جادوئی غرب لمس شده است داشتن خانه‌ای است و مقامی و آرامشی و دیگر هیچ. تنها فرق این همشهری با آن دیگری درین که یکی به خانه‌ای

چهار اطاقه راضی است با ماشینی و تلویزیونی، و دیگری به کاخی اشرافی و میلیونها در بانکی. و آیا این شد روزگار؟ بی‌هیچ آرمانی و هیچ دغدغه‌ای ! اما هنوز در دهات که به دام آن جادو سنگ نشده، هستند کسانی از عوام‌الناس که هر به ده سال یک بار به دعوی امامت برمی‌خیزند و خود را ملعبه می‌کنند برای مرد متمدن و روزنامه خوان! اما متوجه متن آرمانی قضیه باشید. دهاتی بیسوادی (!) با خیشی و گاوی... این است که عظمت دارد.

(مقدمهٔ سه مقالهٔ دیگر ، ۱۳۴۳، رواق، ص ۱۳)

حکومت وقت نیز با تکیه بر سنت‌ها ـ گر چه به‌ظاهر و برای گل روی جهانگردان بود و حتی گیرم شکستن حرمت و تقدس مقدسات ـ به همین راه می‌رفت، آن هم درست پس از انتشار غربزدگی آل احمد: حفظ شهرهای قدیمی، ترغیب به تحشیه و چاپ متون کهن، توجه به خط و خطاطی، زنده کردن معماری گذشته، رواج نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و... مثلاً کاروانسرای شاه‌عباسی را مهمانسرا کردند، با تقلید از همان نقاشی‌ها و گچ‌بری‌ها، و مهمانسرای نائین را با ظاهر کاهگلی برآوردند. در تئاتر توجه به تعزیه در کنار گروتوفسکی در جشن هنر شیراز همین اقبال را نشان می‌دهد. در سینما نیز از «گنج قارون» گذشته، گرچه عالی‌ترین نمود این گرایش بود، سینمای به اصطلاح مترقی نیز به همین راه‌ها رفت. «قیصر» کیمیایی همان چهرهٔ عام و کلی طبقهٔ پایین است که بر پرده می‌آید و بت جدید می‌شود و بالاخره در سال‌های بعد به «سفر سنگ» می‌انجامد تا آنجا که رسم زمانه این شد که خانه را با هر چه دستباف بیارایند. کار بالاخره به آنجا کشید که قلیان و متکا و جل و کشکول جا برای آدم‌ها تنگ کرده بود. قهوه‌خانه‌نشینی

رسم زمانه شد و بر زمین نشستن حرمت یافت، مردها گیسو رها کردند و تیغ بر خط نوخطان حرام که رسم درویشی جدید ـ ترکیبی از بیتل‌ها و کاستروها با درویش حق‌گوی دیار ما ـ دختران را لی پوش می‌کرد و پسران را به هر چه جل و جلپاره می‌آراست، به تعبیر سعدی، علیه‌الرحمه:

شیادی گیسوان بافت، یعنی علوی‌ست و با قافلهٔ حجاز به شهری در آمد که از حج می‌آیم و قصیده‌ای پیش ملک برد که من گفته‌ام.

تشبه به عوام در سر و لباس و تخلق به اخلاق فرودستان به کمک توجیه‌های تئوریک جدیدتر و غیره به جایی کشید که پس از ۱۳۵۰ وقتی یک روز همهٔ جوان‌های لی پوش و کفش کتانی به پا را در اصفهان دستگیر کردند و بعد به خانه‌هاشان یورش بردند، اغلب آدم‌های سیاسی و البته سازمانی به دام افتادند. اما در همان اوائل دههٔ ۴۹ـ۴۰ رسیدن به ایقان یعنی پایان ضروری آن تشبه‌ها را که در زبان سعدی نمی‌توان یافت به زبان آل‌احمد می‌توان خواند، با این تذکار که البته کار چون اویی به تقلید نیست، و از سر درد است و یا به جستجوی درمان:

بزرگترین غبن این سالهای بی نمازی از دست دادن صبح ها بوده؛ با بویش، با لطافت سرمایش، با رفت و آمد چالاک مردم. پیش از آفتاب که بر می‌خیزی انگار پیش از خلقت برخاسته‌ای. و هر روز شاهد مجدد این تحول روزانه بودن، از تاریکی به روشنایی... و امروز صبح چنان حالی داشتم که به همه سلام می‌کردم. و هیچ احساسی از ریا برای نماز؛ یا ادا در وضو گرفتن. دیروز و پریروز هنوز باورم نمی‌شد که این منم و دارم عین دیگران یک ادب دینی را به جا می‌آورم.

وبالاخره :

صبح وقتی می‌گفتم «السلام علیک ایهاالنبی» یک مرتبه تکان خوردم. ضریح پیش رو بود و مردم طواف می‌کردند و برای بوسیدن از سر و کول هم بالا می‌رفتند و شرطه‌ها مدام جوش می‌زدند که از فعل حرام جلو بگیرند... که یک مرتبه گریه‌ام گرفت و از مسجد گریختم.

(خسی در میقات ، امیر کبیر، ص ۳۳)

به زبان دیگر و به قصد تذکر تعهد اهل قلم، از همهٔ داستان نویسان دیگر گذشته، وقتی همین استحاله را در سووشون می‌بینیم و بعدها در به کی سلام کنم ؟، اگر چه نویسنده ـ که نقش‌گذار زمانهٔ خود نیز هست ـ به شعبدهٔ نقش‌باز ممکن است از این طرح نیز درگذرد، اما وصف الحال آن بسیاران ـ حداقل چهارصد هزار خوانندهٔ سووشون ـ این بیت حافظ است که:

بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه آن را که عرض شعبده با اهل راز کرد

اما در اینجا در مقطع اواخر دههٔ ۳۰ تا ۳۹ و به‌استناد آنچه دانشور به‌دست داده و بارها گفتیم مطلق نگری و ثنویت دید مشغلهٔ او نیز بوده است، گرچه اینجا دیگر تقابل دو خط یا دو سطح است آن هم در محدودهٔ یک کوچه. گذشته از این دو، تیپ سازی نیز نه تنها مخمصهٔ او که مخمصهٔ همهٔ ماست، فی‌المثل در این داستان شر مطلق وکیل مجلسی است که همهٔ اخلاق‌الاشراف جدیدالولاده را داراست: وکیل مجلس است؛ پارتی بازی می‌کند و به بهانهٔ آسفالت کردن کوچه درخت‌های نازنین را می‌اندازد؛ خانه‌اش را می‌خواهد به امریکایی‌ها اجاره بدهد و می‌دهد؛ مصرف کننده و اسراف‌کار است، به نقل از سپور محله: «خانم نمیدونین چقدر رون جوجه و سالات تو سطل خاکروبشون ریخته بودن. خوب لامصبا اینارو جم کنین،

بدین به دوتا فقیر و بیچاره» (ص ۳۵)؛ «استخرش هم مالامال آب است» (ص ۳۶). از این طبقه گذشته اگر کسی از طبقات فرودست با این« اشراف» دمخور شود، گل بوده است به سبزه هم آراسته خواهد شد. نوکر ناقل داستان نسبت به دختر همسایه، بدری، بی رحم است؛ بچه‌باز هم هست و می‌خواسته پسر خانم همسایه را از راه به‌در ببرد؛ به نقل همان دخترک پشت سر ناقل فحش‌های رکیک می‌دهد. آن وقت چنین کسی به تبعیت از این حکمت بالغهٔ عامیانه که: «آب گندیده گودال را می‌جوید» به نوکری آن مستأجران امریکایی درمی‌آید و دیگر نور علی نور می‌شود:

> نوکر ما که اکنون به استخدام صاحب ماشینها در آمده بود، داشت شیشهٔ جلو کادیلاک را پاک می‌کرد، موهایش را انگار فر شش ماهه زده بود ـ آنقدر مجعد شده بود ـ و روغن از آن می‌چکید. وقتی من چمدان به دست و چکمه به پا و مجهز از نزدیک جیپ‌ها گذشتم بوق کادیلاک را به صدا درآورد. بی‌آنکه خودم بخواهم سر برگرداندم. خندید. خداوندا دندان طلا هم گذاشته بود.

(شهری چون بهشت، صص ۵۰ و ۵۱)

در تقابل با این مجموعه، این جامع جمیع همهٔ شرهای عالم، که انگار تخته‌بند سرنوشتی ازلی هستند، سطح دیگری نیز هست: خانم همسایه و دختر و پسرشان. خانم همسایه هوو بر سرش آمده و مجبورش کرده‌اند به اینجا بیاید و دخترک هم مجبور است هر روز سطل سنگین آب را حمل کند، در مقابل آن استخر مالامال. پسرک هم که غیر از شیطنت‌های معمولِ پسر بچه‌های بی باعث و بانی گفتیم که نزدیک بود چه بلایی بر سرش بیاید.

راوی این دو سطح، یا دو قطب عالم امکان، اول شخص مفردی است

که خود می‌توانست سطح دیگری باشد، حایل میان این دو، روایتگر جدی این دو حد یعنی نویسنده و نه‌ناقل. اما چنین نیست. از سویی با این اشاره که: «شاعری مدتها پیش از ما مردم گریخته بود و شمال غربی خانهٔ ما سکنی گزیده بود» (ص ۳۶)، که از اطلاعات خارج از کلیت داستان می‌دانیم که نیما است و اگر هم ندانیم هیچ ارتباطی با داستان ندارد. ذکر این همسایگی درصورتی موجه بود که راوی خود نویسنده می‌شد، آن‌وقت دیگر از این راز و نیازها بی نیازمان می‌کرد:

> الهی هیچ دختر کوچولویی نمیره. هر چه هم لاغر باشه. و دندوناش... وقتی جوجه‌ها میمیرن آدم چقدر دلواپس میشه، جوجه‌هایی که بهارو درس نمی‌بینن... زمسون چقدر مردن سخته. ای خدا این دنیای تو چقدر پر است از...

(همان، ص ۴۳)

گر چه می‌توان گفت که راوی نیز به همان مخمصهٔ خانم همسایه گرفتار است، یا بهتر، گرفتاری اصلی همان مخمصهٔ اغلب نویسندگان ماست که در آل احمد میان رفت و بازگشت‌ها میان کفر و ایمان بود که گفتیم. حقیقت این است که می‌توان از تجربه‌ای خصوصی در داستان سود جست ـ همان‌گونه که در «شهری چون بهشت» دیدیم ـ اما بدین شرط که با کل داستان بخواند. مهمتر از همه اینکه می‌توان با قبول همان قالب‌های ذهنی داستانی درخشان نوشت همان‌گونه که چند داستان هفت پیکر نظامی یا شیخ سمعان عطار هست و یا بعضی قصص قرآنی چون قصهٔ یوسف برگرفته از تفسیر مشهور به تربت جام و متعالی‌تر از همه حلاج عطار و بسیاری دیگر. اما تا بحث به درازا نکشد تنها اینجا می‌شود گفت که با پذیرش آن قالب‌ها نمی‌توان از لوازم داستان‌نویسی امروز چون شخصیت‌پردازی، تحول

و تکامل، پذیرش مکان و زمان تاریخی و غیره سود جست، چرا که با پذیرش آن قالب‌ها آدم کلی تحول نمی‌یابد، بلکه تزکیه می‌شود و یا مثلا لازمهٔ شخصیت‌سازی و تشبه به زبان خاص یک طبقه قبول اصالت فرد است. به‌همین جهات و جهات دیگر ـ که مجالش نیست ـ هنوز در ادب معاصر ما حتی یک اثر قابل ذکر که مؤمن به آن قالب‌های ذهنی باشد نخوانده‌ایم؛ هرچه هست التقاط است، و بیشتر تقلید از قالب‌های مکتب رئالیسم سوسیالیستی است، گر چه به‌رنگ بومی اما همچنان با مضامینی از پیش اندیشیده، یا به‌زبان ما، همه نقش‌گذاری است و نقش‌زنی و نه جلوه‌هایی از جمال نقش‌باز.

مشغلهٔ دیگر اینجا همان مشغلهٔ تبعیت توالی حوادث و زمان داستان است از توالی حوادث و زمان واقعی (همان که در سووشون نیز هست): داستان به گونهٔ یادداشت‌های روزانهٔ یک راوی نقل می‌شود و پس از هر قطع، زمان نیز ذکر می‌شود. ابتدای داستان از پاییز سخن می‌رود و بعد: «اولین برف زمستان...» (ص ۳۷) و بعد هر بند با جمله‌ای از این دست شروع می‌شود: شب همان‌روز؛ عصر روز بعد؛ چند روز پشت سر هم برف آمد؛ یک هفته می‌شد که نوکر ما رفته بود...

حذف من نویسنده و نیز آن سطح دیگر داستان یعنی ماجراهای وکیل و غیره و تنها پرداختن به خانم همسایه و دختر و پسرش راه رهایی از این قالب‌های ذهنی و آن مخمصه‌های نقش‌گذار بود.

خیال‌بازی‌های نقش‌باز

دانشور ـ تا کنون دیده‌ایم ـ متعهد به ثبت وضعیت زن متوسط‌الحال ایران نیز هست، که البته دیگر آن زن کلی مشغلهٔ (ث) نیست. تمام سخنان خانم

همسایه برای ناقل داستان (صفحات ۴۷ تا ۴۹) نمونه‌ای درخشان از انجام چنان تعهدی است، و به‌راستی نیروی خلاقهٔ آن نقش‌باز سبب شده است تا این سطح دیگر ـ نه به شکل آثار اجتماعی‌بنویس‌های ما که سخت قالبی است ـ حضوری بی واسطه داشته باشد. مهم‌تر این‌که ناقل از قضاوت دربارهٔ این سطح پرهیز می‌کند و با بند درخشان پایان داستان ـ نظیر پایان «مردی که برنگشت» ـ وضعیت زن را به‌تمامی تصویر می‌کند. توضیح آن‌که خانم همسایه به این دلیل از خانهٔ شوهر و همجواری هوو رانده شده، که مدام جادو و جنبل می‌کرده، و با آن که به ناقل قول می‌دهد تا دست از این کارها بردارد، اما:

ـ خانم جون اولاد ستون زندگی پدر و مادره. شما چرا بچه ندارید؟

ـ نمیدونم.

ـ حتماً چله بهتون افتاده ـ از قوم و خویشاتون کسی پابماه نیس؟ دلاکای حموم رو نمی‌شناسین؟

ـ نه.

ـ خانم جون بذارید امروز تکلیف من معلوم بشه... یه روز باهم میریم مرده شورخونه.

(همان، صص ۵۱ و ۵۲)

گر چه ساخت اثر همان ساخت مورد نظر او. هنری است، اما حداقل این است که این‌ها بر آن مسندنشینان سطح دیگر، با این مایهٔ جهل، رجحان ندارند ـ همان کاری که آل‌احمد در عالم نظر می‌کرد. یکی از درخشان‌ترین دستاوردهای آن نقش‌باز همین نشان دادن است، بی‌آن‌که قضاوتی از سیاق همان حکم‌گذاری‌های نقش‌گذار مانع حضور بی‌واسطهٔ واقعیت شود.

۲ـ۴ : «بی بی شهربانو»

این داستان اثر خوبی بود اگر . . .

در این اثر هیچ جای پایی از آن نقش‌گذار نیست. مشغله‌های آن نقش‌زن به‌خصوص با چند بار حضور من نویسنده هنوز دامنگیر است. نظرگاه داستان دانای کل محدود ـ از منظر مریم ـ است. مکان محدود است، یک ماشین با سرنشین‌های محدود که بسیار مورد استفاده قرار گرفته است و بعد بیتوته کردن جماعت، باز در مکانی محدود. اما دخالت‌ها چندتایی است، اگر دخالت اصلی، آن هم در نقل خواب مریم نبود، می‌شد از آن‌ها صرف‌نظر کرد: «بدبختی مثل لجن سیاهی بود که غرقشان کرده بود. در آن دست و پا می‌زدند و بهم می‌خوردند و همدیگر را می‌آزردند و بعد برای هم دلسوزی می‌کردند» (ص ۵۸). یا:

> در تاریکی نشسته بودند. از مسافران دیگر دور بودند. یا شاید دور نبودند اما غریبه بودند و تنها. کوری مادر او را از همه جدا کرده بود و انگار بچه‌های او هم هر چند دیگر بچه نبودند در تاریکی‌ای که زندگی مادر را در بر گرفته بود می‌زیستند. تنها و در تاریکی ـ با دردی که مثل بغض گلویشان را گرفته بود.

(همان، ص ۶۰)

زندگی این خانواده ـ مادر کور و پسر و دختری ـ آن هم از منظر یکی از اجزای آن در تقابل یا تقارن با زندگی زن و عروسی نازاست: خانواده‌ای پر بچه؛ خانواده‌ای اعیان و مصدر نوکرشان که: «سبزه بود و چشمهای سیاهی داشت. شانهٔ‌پهنی داشت» (ص ۵۹). این دو مجموعه با غرق شدن بچهٔ خانوادهٔ پربچه و نجات دادنش به هم گره می‌خورند، بخصوص که بچهٔ

شیرخوارهٔ آن خانواده را مریم بغل می‌کند:

> مریم همان طور که دنبال کسی می‌گشت چشمش افتاد به برادرش که با جوانک مشغول حرف زدن بود. باز دلش شور افتاد. بچهٔ شیرخواره را در بغل می‌فشرد. چه احساسی در او بیدار شده بود؟ انگار بچهٔ مردم میوهٔ درخت آرزوی خودش بود.

(همان، ص ۶۸)

اما در این میان خواب دور و دراز مریم هم هست که اگر نبود، یا بدین نحو نوشته نمی‌شد، داستان فاقد هر نوع شکستگی می‌شد. این نقل خواب یا ذهنیات، بارها گفته‌ایم، از مشغله‌های سیمین دانشور است، و اینجا عیب این است که انگار قرار است خواب را به روال داستان‌های عامیانه یا کودکان بنویسند، بدترین نمونه وقتی است که در ضمن خواب مریم می‌خوانیم:

> از سرزمین های عجیب گذشتند. از صحراهای بی آب و علف، از شنزارهای گرم، از آبها و خاکهای جوراجور گذشتند و صدای گروپ گروپ سمهای اسب...

(همان، ص ۶۵)

و مثلاً و اغلب از نقل همهٔ خواب با گذاشتن سه نقطه می‌توان صرف‌نظر کرد. منطق این خواب همان منطق روایت یک داستان واقعی است: یعنی همان‌گونه که در داستان سطوح مختلف تداخل پیدا می‌کنند، خواب هم ترکیبی است از اجزای منقول در داستان، انگار که مریم همین یک روز را زیسته و یا در داستان نویسنده زیسته؛ پس خوابش می‌تواند همان عناصر نقل‌شده در داستان باشد. به زبان دیگراینجا همان من نویسنده است که

برمبنای عناصر واقعی و نقل شده در داستان خوابی برای او می‌سازد، به همین جهت هم پس از نقل خواب مریم با این تمهید که: «شاید اصلا نخوابیده بود. فکر می‌کرد که آیا دیشب خواب دیده یا خیال بافته» ساختگی بودنش توجیه می‌شود.

در ثبت ذهنیات مریم هم همین نقیصه به چشم می‌خورد و من نویسنده به‌کرات دخالت می‌کند: «هر وقت خیال می‌بافت یاد شب اولی می‌افتاد که مادرش کور شد...» و با این یادش می‌افتادها همهٔ عواقب کوری مادر یادش می‌آید، آن هم نویسنده‌ای که می‌تواند در نقل ذهنیات مریم و در ترکیب و ادغام سطوح مختلف بدین‌گونه قدرت نشان بدهد: مریم دارد خیال می‌بافد و به این صرافت می‌افتد که شاید برادرش حرف او را پیش بکشد و جوانک را بپزد: «میدونم برادر، از مادرم داره حرف می‌زنه. اصلا محض خاطر اون بود که کور شد. لابد میگه...»(ص ۵۵) و پس از ترکیب حرف‌های برادر با اصل حرف مادر: «بعد چشم چپش کور شد، پردهٔ چشمش پاره شد.» و ناگهان این جمله‌ها را با ذهنیت خود به انتها می‌رساند: «پاره شد و همه مون اسیر شدیم.»

از این‌ها گذشته دانشور در خلق دنیای عینی و ذهنی زن‌ها: مریم و مادر مریم و زنی که عروسش نازاست و دیگران توانا است و این همان نیروی همیشه زنده‌ای است که فضای اغلب داستان‌های دانشور را می‌سازد.

۲ـ۵ : «زایمان»

اگر بر مبنای این داستان و نیز «شهری چون بهشت» و «بی بی شهربانو» قضاوت کنیم (گفتیم که از این پنج داستان دو داستان دیگر از چندان ارجی برخوردار نیستند،) داستان کوتاه به تعریف عرضه شده در مجموعه‌های او

برشی از زندگی چه در طول و چه در عمق نیست، بلکه ثبت همهٔ مسیر زندگی یک آدم است که تنها بخشی از آن پر رنگ تر شده است و این پر رنگی هم البته در یک مقطع زمانی از طریق برخورد با سطح دیگر به دست می‌آید. دو سطح اینجا، زایمان، دو زندگی است با دو تلقی از عشق: یکی که عشق را تنها هدیهٔ جالب زندگی می‌بیند؛ و یکی که عشق را به بند ناف آویزان دیده است، عشق را بخیه زده، عشق را در حال خونریزی دیده، و یا:

ـ عشق را دیدی؟

ـ آره.

ـ چه جوری؟

ـ در کلک پر اسفند، در خشت جلو زائو دیدم. عشق...

مهین بلند شد و گفت: «نه، این از نظر یک آدم خسته است. در همان آغل کثیف من هم عشق رو دیدم که شکفته شد. عشق رو در خندهٔ مادر، وقتی که تو بچه‌رو گذاشتی رو شکمش دیدم. در خندهٔ مرد...

(همان، ص ۷۹)

برای به محک زدن این دو نوع تلقی دو خواهر ـ یکی ماما و یکی دانشجو ـ دو حادثه خلق می‌شود: اول هر دو ساعت ده شب، دو ساعت مانده به شروع منع عبور و مرور شبانه، برده می‌شوند به خانه‌ای خراب و زائویی که مامای محلی دیگر کاری نمی‌تواند برایش بکند:

زنی بود به رنگ زردچوبه، سرش را یکوری گرفته بود و با دهان باز، معلوم بود که دیگر نمی‌تواند خودش را نگهدارد و هی یله می‌شد. اما دو تا زن شانه‌ها و پشتش را نگه داشته بودند. مدام می‌گفتند: «بگو یا علی» اما او نمی‌گفت. حال

نداشت. جلوش روی حصیر خشتی بود که رویش صورتکی نقش شده بود. با زغال چشم و ابرو کشیده بودند و جای گونه‌ها و لبها یک تپه قرمزی گذاشته بودند. خیلی به عجله اینکار را کرده بودند. این آدمکی بود که می‌بایستی بچه‌ای را گول بزند و بدنیا بخواند...

(همان، ص ۷۶)

خواهر ماما بچه را به دنیا می‌آورد و دو خواهر برای شستن دست‌ها به جوی جلو خانه راهنمایی می‌شوند. وقتی برمی‌گردند تا کیف اکرم را بردارند، در را بسته می‌یابند. حتی کارت عبورشان را نمی‌دهند.

با این عمل و بخصوص جلب شدن خواهرها به کلانتری، مهین، خواهر دوم که همیشه از عشق حرف می‌زد: «دلش از عشق و همدردی بدجوری خالی شده بود.»

حادثهٔ دوم که قبلاً ذکری از آن رفته بود، پس از این است. دختری از خانواده‌ای متنعم خونریزی دارد و دختر از ترس پدر و مادر بروز نمی‌دهد: جلوهٔ دیگری از عشق. حالا هم به خانه نرسیده می‌آیند تا اکرم را به سراغ دختر ببرند. راستی کدام تلقی تثبیت می‌شود؟ آیا عشق این هردو جلوه است؟

اشکالی اگر هست در رساندن این معنی نیست، بلکه در کش دادن و ثنویت دید است و کار را با همان یک حادثه به سرانجامی نرساندن. مهمتر از همه مضمونی این همه زیبا را فدای آن مخمصهٔ تقابل فقیر و غنی کردن.

۲ـ۶ : «مدل»

داستان ضعیفی است با همان مشغله‌ها و بیشتر گسترش یک لطیفه است یا یک حادثه: مدلی که حتما آدم زحمتکشی است و شب تا صبح بیدار است و

تیرآهن و سیمان‌های اداره را می‌پاید، روزها مجبور است لخت بشود، شورت به پا، و مدل دخترها و پسرها باشد. گاهی هم چرتش می‌برد: «می‌خواستی چه بشود؟ یک مرد لخت توی یک اطاق گرم و میان اینهمه دختر قرتی» (ص ۹۶).

این حادثه در دل حادثه‌ای دیگر ـ انگار این حوادث همیشه باید دو تا باشند ـ عشق دختر و پسری، لیلی و مجنونی، می‌آید، و همه از منظر معلم فرانسه، فریده خانم. تنها آدم جالب همان مادر لیلی داستان است. بچه‌ها اغلب بچه‌های دبستان‌اند و یا سال‌های اول دبیرستان، و فریده خانم که انگار باید معلم نمونه باشد، چون فاقد هر نوع خصوصیت درونی است، رفتار و کردارش و حمایتش از لیلی و منصور دلیلی ندارد.

۲ـ۷ : «یک زن با مردها»

دکتر و همسرش سوار قایقی می‌شوند تا از مرداب به دریا بروند. دکتر که از رسوایی زنش به تنگ آمده، تصمیم دارد قایق را واژگون کند و خودش را شناکنان به فار برساند. اما همان‌گونه که در گذشته نتوانسته بود زن را بکشد، حالا هم نمی‌تواند. دفعهٔ اول دلش نیامده بود؛ حالا چون دکتر است و قسم خورده است که بکوشد همه را از مرگ نجات دهد. اما کار به همین جا ختم نمی‌شود؛ باز دکتر تصمیم می‌گیرد که زن را طلاق بدهد و نمی‌تواند.

این همان درون مایهٔ بعضی از آثار چخوف است و مادام بواری را نیز به یاد می‌آورد، و گرچه دانشور گاه‌گاه قدرت نشان می‌دهد، اما به همان دلایل پابند بودن به مشغله‌های نقش‌زن توفیقی به دست نمی‌آید.

نکتهٔ اول این که چرا پس از انصراف از کشتن زن باز با فاصله‌ای مسئلهٔ طلاق به میان می‌آید؟ مگر در ماجرای قبل عبودیت مرد آشکار نشده بود؟

نکتهٔ دوم این است که دانشور به واسطهٔ تعلق به شیوهٔ یادداشت‌برداری‌های مألوف، یکدستیِ اثر را دچار شکستگی می‌کند. توضیح این که نظرگاه داستان دانای کل است، اما اغلب دانای کل محدود می‌شود و از منظر دکتر. گذشته از این عیب ـ که اگر به این منظر پای بند می‌بودیم دیگر احتیاجی به ذکر ذهنیات زن نبود ـ ذهنیات دکتر نیز گاه پس از وقوع حادثهٔ مشخص ثبت می‌شود و نه همچون خاطره‌ای در ذهن او و در مکان محدود قایق و در تقابل با زن. شاید ذکر یکی دو نمونه کافی باشد: پس از آبستن شدن زن که دکتر امیدوار است تا شاید سر به راه شود «شب چهارم تلفون زنگ زد. مرد روزنامه می‌خواند، زن رفت پای تلفون. خانم بدرالسلطنه بود. دل دکتر تو ریخت» (ص ۱۰۱). از این پس جمله‌هایی همه به شیوهٔ چخوف می‌آید: «برنامهٔ همیشگی حفظش بود. می‌دانست که فردا خانم بدرالسلطنه به مطب خواهد آمد. از ضعف اعصاب و بیخوابی و سرگیجه و حالت اندوهی که شبها به او دست می‌دهد، شکایت خواهد کرد...» می‌بینیم که این ازبربودن برنامه متعلق به زمان گذشته است و انگار همان روزها یادداشت شده است. و در بند بعد که زن پای تلفن به خانم بدرالسلطنه گفته بود: «دلم براتون یک ذره شده، دایقزی جون» باز به شیوهٔ چخوف می‌آید: «زن حتماً خواهد رفت و آن شب دکتر در رختخوابش به انتظار خواهد ماند...» (ص ۱۰۲).

نکتهٔ بعد این‌که از همان ادغام که دانشور بدان دست یافته بود ـ در «شهری چون بهشت» و بعدها «صورتخانه» ـ اینجا خبری نیست، بلکه ثنویت دید سبب می‌شود تا رویدادهای گذشته و حال جدا جدا و یکی در میان بیایند.

نکتهٔ آخر اینکه این دو سطح در آخر باز به همان شیوهٔ مألوف ترکیب

می‌شوند، از صفحهٔ ۱۱۲ به بعد. با این همه به عنوان اوجی که یک نویسنده توقع خواننده را افزون می‌کند می‌توان این بند را بارها خواند:

ماه درآمد، یک چادر حریر خاکستری از مه سر کرده بود. چند ستاره دور و برش جمع شده بودند، بهم نشانش می‌دادند. پاره ابرهای تیره از آسمان می‌گریختند... نور ماه صورت زن را کمی روشن کرده بود. موهایش پریشان و رنگش پریده بود. لبهایش نیمه باز مانده بود. مثل اینکه کسی صدایش زده باشد. همهٔ آنهایی که دم مرگند مثل اینکه به صدایی گوش می‌دهند. مگر زن دم مرگ نبود؟ حتی صورت زن در این دم آخر از گناه خالی شده بود. بخشیده بودندش؟ خودش بخشیده بودش؟ یا زیبایی زن بود که هر گناهی را می‌پوشانید. و بعد که غرق می‌شد، کی می‌رسید به دریا؟ کی دست می‌انداخت ته دریا چیزی بگیرد؟

(همان، ص ۱۱۳)

۲ـ۸ : «در بازار وکیل»

تقارن دو خط یا دو سطح بیش از هرجا در همین داستان مشهود است: دختری پنج شش ساله با ننه‌اش، و نه مادر، بیرون آمده‌اند. زن، مرمر، بچه را در بازار رها می‌کند و می‌گوید: تو یواش برو تا من آجیل بخرم. و خود به دکان نخود بریز می‌رود و دختر بچه در بازار سرگردان می‌شود. همهٔ داستان روایت تکه تکه و یک در میان این دو سطح است و منظر ما بر این دو سطح، نظرگاه دانای کل است و گاه دانای کل محدود به ذهنیت این دو آدم. و بهتر آن است بگوییم دانای کل است، اما روایت دانای کل با ذهنیت و دایرهٔ

فرهنگ و گذشته و حال زن منطبق است، ولی این انطباق با دایرهٔ تجربه و استنتاجات کودک ـ گذشته از مسئلهٔ سن و سال و مشغلهٔ فعلی‌اش ـ صورت نمی‌گیرد.

دربارهٔ مرمر باید گفت، چه در توصیف حرکات و رفتار او و چه در شرح گذشته و به نقل از او، و چه در انتخاب زبان او توفیق به‌نهایت است و حال دیگر حتی پیش از سووشون می‌توان گفت که دانشور در خلق زبان زنان معمولی جامعهٔ ما چیره دست است، در ساختن دده و مادر علی در «شهری چون بهشت»، مریم و مادرش در «بی بی شهربانو»، و مرمر اینجا و محترم در «صورتخانه». اما توفیقش در ساختن زنانی که احتمالاً با آن‌ها حشر و نشری از نزدیک داشته ـ شاید به علت قالب‌های آن نقش‌زن یا نقش‌گذار ـ ناموفق است، نمونه‌اش را در فریده خانم دیدیم و بعدها در کتاب به کی سلام کنم؟ خواهیم دید. اینجا ذکر نمونه‌ای از آن زبان غنی لازم است:

> اروای بابای آقا، دختراش از همه بدترن، همشون تخم نابسم‌الله‌ان شمر جلودارشون نمیشه، با قرشون لاله و مردنگی میشکنن. همچی که چشم پدره رو دور می‌بینن صد تا عشوهٔ محرمات میریزن، خودشون جوراب فیل دوقز پا میکنن، پیچه میزنن، پناه بر خدا. رو به هفت کوه سیاه. ترش بالو به کفگیر میگه برو هف سولاخی.

(همان، ص ۱۱۹)

که برای تحسین بیشتر باید یک بار دیگر همهٔ گفتگوی مریم را با نخودبریز خواند.

اما گفتیم روایت دانای کل با دایرهٔ ذهنیات کودک نمی‌خواند. وقتی دخترک در بازار به دکان پنبه‌زنی می‌رسد، می‌ایستد، پس از شرح بیش و کم

قابل قبول از دکان پنبه‌زنی:

بچه مدتی به این موسیقی خسته کننده دلخوش کرد و حتی از مرد پنبه‌زن و دولا راست شدنش و کمانش خنده‌اش گرفت... اما اینهم بزودی دلش را زد، چه یکنواخت و خسته کننده بود و به نظر نمی‌آمد که تمام بشود یا اقلا تغییر بکند...

(همان، ص ۱۲۰)

واقعا می‌دوید. می‌خواست زود از آنجا بگریزد، از آن بازار شلوغ و درهم فرار بکند. از آن بازار گول زننده، با آن دلخوشیهای موقتی و کم دوامش...

(همان، ص ۱۲۱)

در طول بازار به پسرکی برمی‌خورد، پسرک با او همپا می‌شود و بعد از دست زق و زوق دخترک خسته می‌شود و می‌گوید: «مشغولیت تو بازار فراوونه، میخوام بی سر خر برم بگردم... میخوام سر فرصت برم به اسباب بازیها، به دعواها، به آدمهای عجیب و غریب به سوراخ سمبه‌های بازار سر بزنم...» (همان، ص ۱۲۷).

با این‌همه حرکات دخترک، و نه ذهنیات او، همه پذیرفتنی است.

خلاصه آن‌که این دوسطح همچنان متقارن و حتی موازی می‌مانند، اما در عین حال با هربار شرح گم شدن بچه و بی‌پناهیش خشم خواننده نسبت به سطح دیگر، غنج و دلال‌های مرمر برانگیخته‌می‌شود؛ اما چون به‌سراغ او می‌رویم، مرمر چنان طبیعی می‌زید وچنان زبان رنگینی دارد که‌کودک فراموش‌مان می‌شود. خلق مرمر کار همان نقش‌باز است؛ تقابل وتقارن و دخالت‌های نویسنده‌درمنظرکودک همان حضورپنهان قالب‌های نقش‌زن.

۲ـ۹ : «مردی که برنگشت»

«زنی که مردش را گم کرد» (سایه روشن ، ۱۳۱۲) یکی از بهترین داستان‌های هدایت است. ممکن است کسی بینش هدایت را نسبت به زن، به‌مفهوم عام، نپسندد، اما آنچه اینجا مورد نظر ماست معماری درخشان داستان است، آن‌هم در خدمت آن تلقی که هدایت از چنان زن و مردی داشته است. بحث مستوفی راجع به این داستان باز مجالی دیگر می‌خواهد، اما اینجا برای روشن شدن این نکته که دانشور از چنین معماری درخشان غافل مانده است (به‌جز چند داستان که جای جای گفتیم) ناچاریم به قصد مقایسه ذکری هم از این داستان هدایت بکنیم.

مضمون این هر دو داستان یکی است و اما با دو نوع حرکت و دو نوع نتیجهٔ‌غایی. یکی، زرین کلاه، بر خط مستقیم به دنبال شوهرش می‌رود، او را می‌یابد، اما گل‌بیو زن گرفته. زرین کلاه هم بچه‌اش را جلو در خانه‌ای می‌گذارد و با مردی دیگر ـ شلاق به‌دست، قوی، سرخ و سفید که سوار الاغ بود ـ می‌رود، از شلاقی به شلاقی دیگر. محترم به گرد نقطهٔ اتاقکش می‌گردد، به اینجا و آنجا سر می‌زند. ماندگار است و پای بند، چرا که زندگی او وابستهٔ مردش است. اما در داستان هدایت آدم‌ها گام به گام ساخته می‌شوند، همگام با حرکت زرین کلاه. زن ابتدا فقط زن است، بعد نامش مشخص می‌شود، بعد موقعیت و هدف او و بعد توصیفی از او داده می‌شود: «چشم‌های او درشت، سیاه، ابروها قیطانی باریک، بینی کوچک، لبهای برجسته گوشتالو و گونه‌های فرو رفته داشت. پوست صورتش تازه، گندمگون و ورزیده بود» (سایه روشن ، چاپ سوم، ص ۴۷).

تا اینجا زرین کلاه فاقد درون است و این درون اندک اندک در طی برخوردش با چهره‌های نامشخص و مبهم و در گذار از حوادث ریز و

درشت شکل می‌گیرد و بالاخره:

> خوشی نهانی، خوشی مرموزی در او تولید شده بود، قلبش تند می‌زد، آزادانه نفس می‌کشید چون به مقصودش نزدیک می‌شد و فردا گل‌ببو شوهرش را می‌توانست پیدا کند... می‌دانست که... گل‌ببو او را تهدید خواهد کرد و بعد هم شلاق، همان شلاق کذائی که الاغها را با آن می‌زد به جان او می‌کشد. اما زرین کلاه برای همین می‌رفت، همین شلاق را آرزو می‌کرد...

(همان، ص ۴۹)

وقتی هم با مرد دوم می‌رود نقطهٔ ختمی است بر کامل شدن او. این ضربان کامل شدن، شکل گرفتن، که هماهنگ با ضربان سفر است، در مورد گل‌ببو نیز مصداق دارد. او نیز به موازات زرین کلاه ساخته می‌شود: اول شوهر است، بعد گل‌ببو، بعد گل‌ببویی که شلاق می‌زند. گذشته‌اش هم زنده می‌شود (همان، صص ۵۰ و ۵۱). اما گل‌ببو برخلاف زرین‌کلاه فاقد درون است، رشد می‌کند، بزرگ می‌شود، اما بی‌درون است؛ فقط شلاق‌زن است. به همین جهت پس از یال و کوپال پیدا کردن کم کم رنگ می‌بازد: تریاکی می‌شود، فرار می‌کند، و با زن دیگر گرفتن محو می‌شود، دیگر گل ببو نیست. پس راحت می‌توان به جای او یکی دیگر را نشاند: «شاید این جوان هم عادت به شلاق‌زدن داشته باشد و تنش بوی الاغ و سرطویله بدهد!» (همان، ص ۷۷).

محور این حضور و غیاب مردها زرین کلاه است: آنجا که تعلقی هست وجود دارند و چون بند تعلق گسسته شود، بر باد می‌روند. و این همان پیام پنهان هدایت است، به‌رغم این حکمت عامیانه که اصل پدر است که مادرت

رهگذر است.

«مردی که‌برنگشت» دانشور دو بخش است، تجلی دوبارهٔ همان ثنویتِ دید: بخش اول شرح به این در و آن در زدن است تا مردش را بجوید؛ بخش دوم با دخالت آگاهانهٔ نویسنده شروع می‌شود و با بیان ضرورت بازگشت ابراهیم، نویسنده ابراهیم را پیدا می‌کند. بخش اول در نفس خود، و نه در مقایسه با کار هدایت، موفق است. بخش دوم ناموفق است، هرچند قصد از دخالت نویسنده مضاعف کردن این پیام است که: «اگر زندگی محترم آن قدر وابسته به مردش نبود، هرگز کاری به کار ابراهیم نداشتیم. گور پدر ابراهیم هم کرده اما چکنم؟ دیدید که این زن بی مردش چقدر درمانده است؟ و تمام زنهای مثل او اگر مردشان برود نمی‌دانند چه خاکی به سرشان بریزند» (شهری چون بهشت ، ص ۱۴۵).

با این همه، گرچه ابراهیم هم بی هیچ سابقه‌ای در داستان دست آخر دست به شلاق می‌شود، پایان داستان واقعا درخشان است و همهٔ داستان را باید خواند تا دریافت که چرا محترم «لبش را گذاشت روی شمشیر علی» (همان، ص ۱۴۶).

دخالت نویسنده در اثر، آن هم آگاهانه و به قصد طنز، در اغلب آثار بهرام صادقی دیده می‌شود، و صادقی هم آنجایی موفق است که این دخالت‌ها جزو ساخت اثر می‌شود.

۲ـ۱۰ : «صورتخانه»

برخلاف داستان‌های دیگر که می‌توان خلاصه‌شان را تعریف کرد و یا تنها یک‌بار خواند و رها کرد، «صورتخانه» و نیز «شهری چون بهشت» داستان‌های خواندنی هستند، به معنی دقیق کلمه. اینجا به‌سختی می‌توان آن

من نویسنده را دید. تقابل نیز پنهان است و تنها با حذف جزئیات بسیار آشکارش می‌توان کرد. از همه مهم‌تر عشق سیاه به دختر «خلیفهٔ» سیاه بازی با چنان ظرافت و لطافتی طرح شده و گسترش یافته و در آخر نمودی عینی یافته است که یادآور قدرت چخوف است. تداخل واقعیت و نمایش، جا عوض کردن‌ها، رفت و بازگشت‌ها نیز حاکی از قدرت است. سیاه می‌گوید:

> نیگاه کن. داروندار تیاتر همین هاست که به میخ ها آویزونه، اون لباس خلیفهٔ بغداده که زهوارش در رفته، اونم جقه‌شه. اون یکی لباس فراش حکومتیه... اون یکی لباس عاشقه... تو هر نمایشی همین لباسا لازم میشه. همیشه یک عاشقی هست که دیوانگی بکنه و عاشق دختر پادشاه بشه، از چپ و راست هم رقیب برایش پیدا میشه... من هم پاسبون قصر هستم، یا نوکر حاجی...

(همان، ص ۱۴۹)

با همهٔحذف ها که کردیم شرحی است بیرونی و با این چند جمله: «این رو هم بگم که دختره میارزه که آدم عاشقش بشه...» تعلق خاطر سیاه مثل سوسوی دور دست چراغی به چشم می‌خورد و نمی‌خورد، و به قول ناقل: «روی صحنه که می‌رفت برصحنه و بر جمعیت مسلط بود. حواسش بطور عجیبی جمع بود... اما همهٔ زحمتها را او می‌کشید و عشقبازی با دختر نصیب دیگران بود. و هر وقت این عشقبازی را تماشا می‌کرد اندوهی بر دلش می‌نشست...» (همان، ص ۱۵۰). بالاخره این معشوق دیگران در تاریکی حضور پیدا می‌کند (همان، ص ۱۵۳) و بعد حضور عینی اوست اما همچنان دور:

سیاه که حیران وسط اطاق ایستاده بود، آمد کنار تخت دختر

PersianPDF.com

روی زمین لخت نشست، پدرانه گفت: «چی بگم؟ همینقدر می‌دونم که بدجوری زندگیتو درب و داغون می‌کنی...»
کاش می‌توانست همیشه همانجا کنار تخت دختر روی زمین لخت و در تاریکی بنشیند...

(همان، ص ۱۵۴)

اما این دلدار که سر در دامان عاشقان غیر صحنه‌ای هم دارد، در واقعیت زندگی قرص خورده است تا بچه‌اش جاکن شود و این چهارمین بار است و حال نه در صحنه که در زندگی و باز همچنان در جلو سیاه می‌خواهد با دوست تازهٔ سیاه ـ بازیگری بی‌دست و پا در صحنه ـ عشق بورزد تا مگر همچون صحنه پول در بیاورد:

دختر در بشقاب خودش کند و کاو کرد. جناغ مرغ را جست. به طرف جوجی‌خان گرفت. و گفت: «جناق بشکنیم.»
ـ سر چی ؟
... سیاه بلند شد. چنان پا شد که جام از روی دستهٔ مبل افتاد روی قالی. نشکست. فقط محتویش ریخت.

(همان، ص ۱۷۰)

و آخرین فریاد سیاه دیگر تقابل واقعیت و تئاتر نیست، برگذشتن است از هر آنچه نقش‌زن به قالب خود می‌ریخت:

گفت: «سر پول بشکنید. سر دویست تومن پول بشکنید.»

حال می‌توان به ضرس قاطع گفت «صورتخانه» و «شهری چون بهشت» سنگ پرش دانشور است برای رسیدن به سووشون ـ با این توجه که

ساخت «صورتخانه» کاملتر و بسامانتر است ـ که کار خلق سووشون همه پرش است از سر آن مشغله‌ها و کلنجار رفتن با مخمصه‌هایی که گفتیم یا از این پس و در فاصلهٔ ۴۱ تا ۴۸، فاصلهٔ میان غربزدگی تا وفات آل‌احمد، سر بر خواهند آورد، و اما مشغلهٔ ما همه بحث از سووشون خواهد بود تا کی دیگر مجالی دست دهد.[۴]

یادداشت‌ها :

۱ـ نقل قول‌ها از همهٔ آثار دانشور با همان سیاق کتابت و نقطه‌گذاری او آمده است.

۲ـ «شوهر من جلال»، سیمین دانشور، اندیشه و هنر ، ویژهٔ جلال آل احمد.

۳ـ بحث در اینکه آیا لازمهٔ چنان نثری رسیدن به چنان تفکری است و یا برعکس، فراهم آوردن تکه‌پاره‌هایی برای برپاکردن مطلقی دیگر آن‌هم به قصد ساختن پناهگاهی در این ورطه که ما بودیم، در مجال اکنون ما نمی‌گنجد.

۴ـ این دوفصل که در نیمهٔ دوم سال ۱۳۶۲ نوشته شد، ابتدا در نقد آگاه، ۱۳۶۳، به‌چاپ رسید.

فصل سوم

شکستن قالبهای نقش‌زن و جلوه و جمال نقش‌باز در جدال با نقش‌گذار

مقدمه

سووشون (به فتح سین) به اعتبارهایی هم رمان تاریخی است، هم سیاسی. افزون بر این دو، همان‌طور که خواهد آمد، صورت بیانی رمان رمزی (allegorical) است؛ یعنی صرفنظر از قصد آگاه یا ناآگاه نویسنده، به استناد متن موجود، دارای دو معنای قریب و بعید است که در نظر اول و در زمان انتشار همان معنای قریب دیده می‌شد؛ و اما خوانندهٔ آزموده معنای بعیدی نیز می‌توانست ببیند، با این تذکر مهم که با پدیدار شدن معنای بعید، معنای قریب فراموش نمی‌شود، چرا که سطح ظاهری انتزاع صرف یا نشانه نیست (همچون اغلب نشانه‌های شعرهای به‌ظاهر نمادین یا سمبلیک دههٔ‌چهل با نشانه‌هایی چون صبح، شب ، خورشید، زمستان و غیره) تا به مجرد رسیدن

به سطح باطنی آن سطح ظاهری فراموش شود.

صورت بیانی سووشون سمبلیک نیست، که اگر بود، مثلا چون موبی‌دیک ملویل، بر زمان و مکان‌های بسیاری صادق می‌شد و تفسیرهای بسیاری را برمی‌تافت. اشاره‌ای نیز نیست همچون اغلب آثار کافکا، به تعبیر رولان بارت، که اگر بود بر هر موقعیت فرضی صادق می‌شد، ولی باز چیزی کم یا زیاد داشت که ذهن را به موقعیت دیگری می‌راند[۱].

استفاده از بیان رمزی و ایجاد دو سطح سبب شده است تا مثلا پیام رمان نسبت به زمان وقایع رمان موضع سیاسی خاصی را عرضه کند که نسبت به زمان نشر نیز همان تعبیر پیش چشم خوانندگان قرار گرفت و لامحاله برای هر زمان و مکانی و برای حل و عقد معضلات اجتماعی‌ـ سیاسی وقت همان طرح ثابت پیش چشم دل خوانندگان خواهد بود.

از منظر دیگر، یعنی تحول قدرت نویسندگی دانشور، حل و فصل آن مشغله‌های نقش‌زن و مخمصه‌های نقش‌گذار و نیز جان و جمال نقش‌باز، که گفته‌ایم، باید دید که کدام مشغله‌ها همچنان هست و یا کدام از سطح نازل غریزی یا تقلیدی به سطحی آگاهانه و خلاق ارتقا یافته است؛ و چه مخمصه‌هایی باز همچنان دست و پا گیرند و تخته‌بند آن جلوه و جمال نقش‌باز، تا مگر او و آن کسان که از پس او می‌نویسند، از آن مشغله‌ها برگذرند و این مخمصه‌ها را به مدد بینشی دیگر یا حداقل به محک آزمونهای روز و روزگار گذاره‌کنند. سر انجام خواهیم دید آن عیار، آن رند درون هر آدم خلاق، چگونه می‌تواند پوستهٔ آن هر دو قالب را رها کند، یا به تعبیر نیما در نامه‌ای به آل احمد و به تاریخ خردادماه ۱۳۳۲:

آدمهایی که عقلشان را در نتیجهٔ صدمات فراوان زندگی از دست داده‌اند دارای حس مخصوصی می‌شوند که همین حس

در آنها به منزلهٔ عقل است. عقلی که یک مورچه به کار می‌برد و او را از گرداب می‌راند، به مراتب در نزد امثال ما ترجیح دارد بر عقل فیلسوف عالیمقامی که با عقل و فلسفه‌اش خودش و مردم را به گرداب می‌اندازد[۲].

عجبا که نیما در ادامهٔ این نامه در مقابل دستورالعمل‌های عقلانی روشن‌بینی زنها را می‌گذارد، همچنان که ما در تقابل با آن من مردانهٔ آل‌احمد ــ نقش‌گذار ــ و در حیطهٔ سووشون، از جان و جمال دانشور می‌گوییم:

چه‌بسا ممکن است که فکرما به اشتباه برود. موازنه‌های عقلانی ما درخصوص اشخاص و افکارآنها و سایر اشیا با تجربیات بعدی جور درنیامده محتاج به‌مرمت و تکمیل باشد و در راه عمل ما را به‌سهوی برخورد بدهد. حال آنکه قضیهٔ حسی قضیهٔ ساده‌تر و اصلی‌تر است. ممکن است بهتر و رساتر از قضایای عقلی واقع شده ما را به مقصود برساند. به‌من می‌گوید علت اینکه زنها گاهی روشن‌بین‌ترند این است. مردها با اجتهاد عقلی‌شان در خصوص قضیهٔ واحدی که‌موضوع تشخیص هر دو خصوص است چه‌بسا انحراف جسته، روشن‌بینی خود را منطقی و فلسفی ساخته کور می‌کنند[۳].

اما از آنجا که ممکن است که باز این روشن‌بینی، و به تعبیر ما این شکستن قالبهای فرهنگ مسلط و در حیطهٔ این بحث برگذشتن از آن طرح و تعمیمهای نقش‌گذار، به مفهوم عقل‌ستیزی مرسوم در این ملک تلقی شود، تعبیر درست‌تر آن را می‌توان در برداشت روزا لوکزامبورک دید:

این حل شدن یکسره در ماجراهای روز برای من تحمل‌ناپذیر

و غیرقابل فهم است. مثلا ببین که آدمی مانند گوته چه بلندنظر به مسائل می‌نگرد. فکر کن که او شاهد چه بود: انقلاب فرانسه که اگر از نزدیک می‌دیدی یقینا عین یک دعوای خونین و بی‌نتیجه‌اش می‌پنداشتی، و پس از آن، از ۱۷۹۳ تا ۱۸۱۵، یک سلسه ناگسستنی از جنگها... من نمی‌گویم که تو باید مثل گوته شعر بگویی، اما برداشت او را از زندگی، افق گستردهٔ علقه‌ها را، هماهنگی درونی را، هر کس می‌تواند برای خود بیافریند یا دست کم گامی در این راه بردارد. و اگر معترض شوی که گوته یک مبارز سیاسی نبود اشاره می‌کنم که یک مبارز باید در همه حال بر سطحی بالاتر از روزمرگیها ایستاده باشد، و کنکاش کند، و گرنه تا گلو در منجلاب فرو خواهد رفت. بدیهی است منظور من در اینجا مبارزه‌ای است که سبکی والا دارد[۴].

این دو مبحث جداگانه، شگفتا، گاه بر هم منطبق‌اند، یعنی می‌توان در همان بحث از مشغله‌ها دید که مثلا مطلق‌نگری دورهٔ نوجوانی نویسنده و یا تکیهٔ زیاد بر زمان وقوع هر حادثه و ذکر مدام وقایع خاص تاریخی و استفاده از آدمهای موجود گرداگرد، چگونه صعود به سطح دیگر را دشوار می‌سازد. در ثانی اگر مخمصه‌های نقش‌گذار را درست بتوانیم عرضه کنیم، خواهیم دید که چگونه سعی شده است تا وقایع زمان تاریخی رمان در پرتو وقایع زمان خلق رمان و یا برداشت‌های آل‌احمد از این وقایع تعبیر و تفسیر شود، و در نتیجه طرحی که برای حل معضلات در همان سال وقوع حوادث رمان پیش چشم خواننده گذاشته می‌شود، همان طرحی است که مثلاً در در خدمت و خیانت روشنفکران و حتی غربزدگی او شکل گرفته بود.

حال بر همان سیاق که تا کنون رفته‌ایم از این سه مقوله خواهیم گفت. اما پیش از ورود به مباحث اصلی ذکر حاشیه‌ای بر زمان تاریخی سووشون و وقایع خاص آن لازم است.

زمان تاریخی سووشون و وقایع مهم این دوره

زمان سووشون بر زمینهٔ تاریخی وقایع پس از شهریور ۱۳۲۰ است، با گوشهٔ چشمی به بعضی از وقایع زمان رضا شاه و یکی دو اشاره به یک واقعهٔ‌تاریخی پیش از این دوره، زمان جنگ جهانی اول. برای تعیین دقیق و گاه تقریبی سلسلهٔ وقایع سووشون، اعم از اصلی و فرعی، می‌توان از دو اشارهٔ مشخص در کتاب سود جست: اول اشاره‌ای است به واقعهٔ حمله به پادگان سمیرم:

> به قرار اطلاع واصله اشرار بویراحمدی و قشقایی، کامیونهای حامل آذوقه و مهمات و البسه را که از جانب لشکر برای تقویت پادگان سمیرم گسیل شده بود مورد چپاول قرار داده‌اند. و روز هشتم تیر به پادگان سمیرم حمله نموده و گروهی از افسران و سربازان را شهید نموده‌اند. اینک موضوع در تهران مورد مطالعه است و در نظر است پادگان آباده و سمیرم تقویت گردد.

(سووشون ، خوارزمی، ص ۱۸۸)

این واقعه که گزارش مفصلی از آن نیز در فصل هفدهم آمده‌است و تحلیلی از ریشه‌هایش به نقل از یوسف و سهراب و دیگران به دست داده شده، در نیمهٔ

اول تیر ماه ۱۳۲۲ اتفاق افتاده است. دوسین اشارهٔ مشخص ذکر تاریخ مجلس ترحیم یوسف است، در سی و یکم مرداد:

و صدای خان کاکا: «آدم وکیل شهر باشد و نتواند ختم برادرش را در مسجد وکیل بگیرد... خوب خسرو بنویس ...پسان فردا چه روزی می‌شود؟»

و صدای خسرو: «سی و یکم مرداد.»

(همان، ص ۲۶۲)

که از آن هشتم تیر ماه تا این ۲۹ مرداد، زمان کشته شدن یوسف، و نیز ۳۰ مرداد، روز تشییع، حدوداً نیمی از کتاب را در بر می‌گیرد. زمان بقیهٔ حوادث را می‌توان هم با استفاده از این نکته که زری شبهای جمعه به دیوانه‌خانه یا زندان می‌رود و یا با استفاده از وسواس زری در ذکر روز و یا تعداد روزهایی که از رفتن یوسف گذشته است به تقریب و اغلب به دقت تعیین کرد.

اشارت دیگری نیز در کتاب به وقایع نیمهٔ اول همین سال هست، مثلاً منحل شدن وزارت خواربار؛ یا انتخاب شدن ابوالقاسم خان (که در واقعیت تاریخی نتایج انتخابات جنوب و شمال به‌طور رسمی در شهریور ماه ۱۳۲۲ اعلام شد و مثلاً سید ضیاءطباطبائی حتی پیش از ورود به ایران در مهرماه همین سال از یزد انتخاب شده بود) یا فتح استالینگراد و غیره.

اکنون برای ایضاح بیشتر مباحثی که خواهد آمد بهتر است تاریخچهٔ زندگی زری و یوسف و پدر یوسف را با ذکر تاریخ هر واقعهٔ مهم مدنظر داشته باشیم.

زری، فرزند میرزا علی اکبر کافر، بهترین معلم زبان انگلیسی در شهر

(ص ۶)، احتمالا متولد ۱۲۹۰ شمسی است، چرا که در هنگام مرگ یوسف هنوز سی ساله نیست (ص ۲۴۶)، در مدرسهٔ انگلیسی‌ها درس خوانده است (ص ۶) و پدرش وصیت کرده تا چادر سر نکند، اما در حدود سال ۱۳۰۵، وقتی زری هشتم فارسی است، در آشوبی که در می‌گیرد و کسانی کلاه شاپوی مردها را می‌درند و زنانِ پیچه بر صورت را آزار می‌رسانند، دخترهای مدرسهٔ انگلیسی‌ها مجبور می‌شوند بمانند تا از خانه‌هاشان چادر و روبنده بیاورند. زری در جریان همان روز آشوب ــ یکبار پیش از واقعه و یکبار پس از آن ــ با یوسف ملاقات می‌کند. یک سال پس از این واقعه به دعوت عزت‌الدوله، دخترکلانتر (ص ۹) به خانهٔ آنها می‌رود، و حمید، پسر عزت الدوله، از او خواستگاری می‌کند.

سه سال پس از برخورد با یوسف (ص ۲۶۸)، احتمالا در ۱۳۰۸، با یوسف ازدواج می‌کند. چهارده سال با یوسف زندگی می‌کند (ص ۲۹۴)، و صاحب سه‌فرزند می‌شود: خسرو، یازده ساله؛ دو قلوها: مینا و مرجان. اکنون هم در همین مقطع آبستن است. زری برادری هم دارد (ص ۱۰).

یوسف و پدر یوسف: یوسف در هنگام مرگ «چهل سالش بیشتر است»، پس حدوداً متولد ۱۲۸۰ شمسی است، مطابق با ۱۳۱۹ قمری (که می‌شود به یاد داشت که زمانِ دادن امتیاز نفت جنوب به دارسی است)، فرزند مجتهدی است که وقتی از نجف بر می‌گردد همه به استقبالش می‌روند و در نماز جماعت همهٔ آخوندهای شهر حتی امام جمعه به او اقتدا می‌کنند (ص ۷۳). صاحب ملک و املاک بسیار است که تنها ارثیهٔ یوسف که جز سرپرستی از ملک و املاکش کار دیگری نمی‌کند، چندین و چند ده است. برای تخمین ثروت پدر یوسف می‌توان وصف ملک پشت قبالهٔ فاطمه، یا قدس السلطنه، خواهر یوسف را دید:

شوهرم که جوانمرگ شد بنا بر حرف یوسف تصمیم گرفتم ملکی را که حاج آقایم پشت قباله‌ام انداخته بود خودم اداره کنم. با تنبان روی اسب می‌نشستم. و مزارع تریاک کاری را زیر پا می‌گذاشتم و حالا چند سالم است بیست و هشت سال. دهاتیها را به چوب فلک هم می‌بستم. خدا از سر تقصیراتم بگذرد. سه سالی می‌شد بی‌بی رفته بود. مگر آن بدبخت روزی که مرد چندسالش بود؟ چهل وچهارسال.

(همان، ص ۷۹)

به‌هرصورت چنین آدمی در دعوای کلانتر و مسعود خان دندان طلا، که باید در یکی دو سال اول جنگ جهانی اول (۱۳۳۳ یا ۱۳۳۴ هجری قمری) باشد، به‌خصوص وقتی که مردم به محلهٔ یهودیها می‌ریزند، می‌تواند حکم جهاد هم بدهد.

یوسف احتمالاً پس از گرفتن دیپلم به فرنگ رفته است و چون از مادرش خبری می‌شنود، از همان فرنگ به کربلا می‌آید، اما دیر می‌رسد (ص ۸۰)، و حال، به سال ۱۳۰۰ یا ۱۳۰۱، بیست ساله است.

تاریخ مرگ مادر بسیار مهم است. چرا که پیش از آن پدر یوسف عاشق سودابهٔ هندی است (ص ۲۶). همهٔ شهر از این عشق باخبرند.

مرد رندی که آخرش هم نفهمیدیم کی بود سفارش یک‌عالمه پردهٔ قلمکار به اصفهان داده‌بود، با نقش شیخ‌صنعان و زیرنقش نوشته‌شده‌بود:«شیخ صنعان بامریدش می‌رودشهرفرنگ.» یک پیر مرد انگشت به دهان شیخ صنعان بود که عمامه و عبا و ردا داشت عین حاج آقایم. و مریدها سر به دنبالش گذاشته بودند و دختر قرشمال هم در

بالاخانه‌ای نشسته بود.

(همان، ص ۷۵)

ولی پدر یوسف تنها وقتی عمه را شوهر می‌دهد (که باید خیلی قبل شوهر داده باشد، چون به استناد صفحات ۷۸ و ۷۹، در زمان غیبت مادر، شوهر او دیگر مرده است) و ابوالقاسم خان زن می‌گیرد، سودابهٔ هندی را به خانه می‌آورد، حدود ۱۲۹۸. مادر یوسف سه سال در کربلا می‌ماند و به کلفتی خانم فخرالشریعه می‌افتد (ص ۱۷)، و می‌میرد (ص ۲۶). و «آن بدبخت روزی که مرد چهل و چهار ساله بود» (ص ۷۹).

پدر یوسف در همان ۱۲۹۸ رسوای خاص و عام است:

> خود حاج آقایم می‌گفت مسجد و درسم را که ازم گرفته‌اند، در کارهای دیگر هم استغفرالله، نمی‌توانم دخالت کنم. کردیم و دیدیم. آخر آدم باید در این دنیا یک کار بزرگتری از زندگی روزمره بکند. باید بتواند چیزی را تغییر بدهد، حالا که کاری نمانده بکنم پس عشق می‌ورزم. می‌گفت: «عشق از این بسیار کرده‌است و کند ـ خرقه با زنار کرده است و کند.»

(همان، ص ۷۵)

گفتنی است که مسجد و درسها را پس از ۱۳۰۵ یا ۱۳۰۶ (منحل شدن عدلیهٔ قدیم ۱۳۰۵، تصویب قانون لباس متحدالشکل ۱۳۰۷، تصویب قانون ازدواج ۱۳۱۰ هجری شمسی) و حتی بعدها گرفتند، چرا که به استناد خود کتاب زمانی که مجتهد شیرازی به تهران می‌آید و «به کسی که باید رأی نمی‌دهد» که ظاهراً اشاره به مجلس مؤسسان، آذر ماه ۱۳۰۴ است، پس از این هم همچنان ذی‌نفوذ است «و اقل کم با تلفن مسئله‌های

مشکلشان را حل» می‌کند، آن هم وقتی که «عمامهٔ آخوندها هم دیگر پشمی نداشت» (ص ۷۵). نتیجه آنکه نه در ۱۲۹۸ که پس از ۱۳۰۴ باید رسوای خاص و عام شود. این اشتباه هشت نه ساله، انتساب وقایع ۱۳۰۵ تا ۱۳۱۰ به ۱۲۹۸، آن هم در زمانی که آدم‌هایش در خواب و بیداری به زمان استشعار کامل دارند، مولود نکته‌ای است که در مبحث نقش‌گذار بدان خواهیم پرداخت.

۱ـ مشغله‌های نقش‌زن

گفته بودیم که «نقش‌زن» در نظر ما قالب‌های مرسوم یا انگار ازلی شدهٔ ایدئولوژی همچنان مسلط زمانهٔ نویسنده یا شاعر است، و گاه قالب‌هایی مستحدث که در دورهٔ کوتاهی قبول عام می‌یابند. پس هر گاه نویسنده این قالب‌های ذهنی را، خواست و ناخواست، به‌کار گیرد، تا مفاهیم خود را در آنها بریزد، او را تخته‌بند چهارچوب‌های پیش از او و در زمان او می‌دانیم، که اگر نتواند از آن‌ها درگذرد، مفاهیم موردنظر او ــ حتی اگر هم بیندیشد که تازه است ــ از آنجا که آغشته بدان قالب‌هاست، در عداد مفاهیم گذشتگان یا درگذشتگان معاصر خواهد ماند. مثلا به نظر ما آن که خود گرفتار جبر آفاقی یا انفسی است و تنها به مدد پریِ الهام می‌نویسد یا به سائقهٔ غریزه و یا خوشباورانه می‌اندیشد که جبر تاریخ قلم در کف او نهاده است تا بنویسد آنچه را او می‌خواهد، چار و ناچار در همان قالب‌های از پیش ریخته شده خواهد نوشت. بدین جهات است که فنون نویسندگی را دایره‌ای باز می‌دانیم: دایره است تا از دستاورد عملی دیگران سود جوید؛ باز است تا در پیشبرد آنها یاور کار خلق و ابداع دیگران پس از خود باشد. پس او دیگر آن طوطی یا حتی شاعر کهن در پس آینه داشته نیست، تا آنچه استاد ازل گفت بگو،

بگوید؛ انسانی است مختار و معاصر، با همهٔ اضطرابها و قلق‌های انتخاب میان این یا آن و درگیر با معضلات روز و روزگارش که برای حل آنها هیچ نسخه‌ای از پیش نپیچیده‌اند.

اما در بحث از کتابهای آتش خاموش و شهری چون بهشت از «الف» تا «ر» دوازده مشغله دیده بودیم:

الف) حضور من نویسنده یا یک ناقل غیر اصلی در داستان.

ب) تقابل مفاهیم کلی؛ تداخل یا ادغام دو مفهوم.

پ) یادداشت برداری از وقایع.

ت) دو پارگی ساخت داستان.

ث) آدمهای کلی.

ج) آدمهای نامتعارف.

چ) نثرکلی باف.

ح) تصویر کلی زن عام و کلی.

خ) داستان کودکان.

د) تبعیت توالی داستان از زمان واقعی.

ذ) نقل همهٔ زندگی یک آدم.

ر) اولویت توالی حوادث واقعی بر ضرورت توالی به دلیل ساخت اثر.

از اینها ما را دیگر با مشغله‌های «الف» و «ج» و «چ» و «ذ» کاری نیست. با این توضیح مختصر که چون در سووشون نظرگاه رمان دانای کل محدود به ذهن زری است و وقایع از منظر او نگریسته می‌شود، حضور نویسنده در زبان و ذهنیت زری مستتر می‌ماند ـ که در بحث گذشته نیز بدان اشاره کردیم. تنها چندبار نویسنده حضوری آشکار نشان می‌دهد، یا حداقل

می‌توان گفت خود زری از جریان وقایع جلو می‌افتد، مثلا پس از نقل همهٔ‌خاطرات آن سروان ارتش (فصل هفده) و رفتنش به تهران:

> کاغذش از تهران رسید. تشکر کرده بود و از یک محاکمهٔ نظامی که در پیش است، و پرونده سازی و گناه آن آهنگر معروف در بلخ و تقاص پس دادن آن مسگر نامعروف در شوشتر حرف زده بود و...

(همان، ص ۲۱۳)

که نه تنها زنگ زبان یوسف ـ آل‌احمد را دارد، بلکه زمانش به فصول بعد می‌رسد و اصولا فاقد آن ریزبینی‌های معمول زری است. یکی هم اینجا، شاید به تأثیر الگوی (pattern) از پیش معلوم رمان، که خواهیم گفت:

> یوسف به زنش سیلی زد و این اولین باری بود که چنین می‌کرد. و زری نمی‌دانست که آخرین بار هم خواهد بود.

(همان، ص ۱۲۰)

آدمهای نامتعارف، یوسف و به تبع او زری، نیز هستند؛ اما از آنجا که در مکان و وضعیت‌های مختلفی نشان داده می‌شوند ـ و این از اختصاصات رمان و حد فارق آن با داستان کوتاه نیز هست ـ سخن از این مشغله گفتن زائد است.

نثر سووشون ، هر چه هست، دیگر هیچ نشانی از نثر دشتی و دیگران ندارد، و عجبا که متأثر از نثر آل احمد نیز نیست، مگر آنجا که طرح‌های آن نقش‌گذار حاکم شود. پس در کل پذیرفتنی و بجاست، مگر در مواردی که به شیوهٔ یادداشت‌برداری از وقایع بخواهد به ثبت سیلان ذهن زری بپردازد. با این‌همه و در مجموع نثری است که تنها وسیلهٔ القاء و یا حمل بار امانت

است و به مجرد حضور آدمها، مکان و زمان و یا القای پیام فراموش می‌شود. وسیلهٔ‌کشف نیز نیست، بلکه چیزی از پیش اندیشیده را روایت می‌کند. به‌همین جهت تفاوتی میان فصول آخر و دیگر فصول نیست.

مشغلهٔ «ذ» اینجا، در گسترهٔ رمان، دیگر مشغله نیست. می‌ماند بقیهٔ قالب‌ها که یکی یکی و با توسع بیشتر بدان‌ها خواهیم پرداخت. اما چون در فصول آتی به معماری سووشون خواهیم پرداخت. پس بحث از تقابل و یا تداخل و ثنویت دید را در همان‌جا خواهیم آورد.

پ ـ یادداشت برداری از وقایع : به‌استناد سووشون ـ صرف‌نظر از اطلاعات خصوصی ـ و با استعانت از آن عمل هر روزهٔ یوسف و به‌تبع او زری که هر روز اهم مطالب روزنامه‌ها را می‌برند، می‌توان دریافت که سووشون براساس وقایع روزمرهٔ نیمهٔ اول سال ۱۳۲۲ ـ مستندهای آن دوره ـ و با استعانت از تجربهٔ شخصی و غیره تحریر یافته است[۵].

اما اگر کار بر همین قرار بود، حاصل مسلم اثری بی ارزش می‌شد، یا دست بالا خاطرات و خطراتی نوشته می‌شد که مسلما رمان نبود. پس به‌قطع و یقین می‌توان گفت از مستندهای آن دوره فراخور پیام و آدم‌های رمان و نظرگاه آن انتخابی به‌عمل آمده است: مثلا با عطف توجه به وقایع همین نیمهٔ سال ۲۲، می‌بینیم که با وجود اهمیتی که ماجرای میلسپو در تاریخ کشور ما دارد، یا نقشی که «جبههٔ آزادی» بازی می‌کند هیچ اثری در رمان نیست، و این نتیجهٔ همان مختصه‌ای است که رمان را از رمان تاریخی، و به‌خصوص کتب تاریخ جدا می‌کند، و اینجا سبب می‌شود تا سووشون دیگر در عداد رمان‌های تاریخی صرف محسوب نشود. اما سودجستن رمان نویس حد و مرزی دارد و نویسنده باید محک انتخابی داشته باشد، محوری تا رمانش انسجامی یابد. به‌نظر ما محک انتخاب و محور تخیل را، آنجا که درست و

بجاست، در جلوه و جمال نقش‌باز باید جست، در تقابل دنیای درون زری با بیرون. و به مدد هموست که رمان رمزی می‌شود، هم صادق بر ۱۳۲۲ و هم عرضه کنندهٔ طرحی برای حل معضلات خوانندهٔ ۴۸ به بعد؛ و نادرست و نابجا هر جاست که قالب‌ها مسلط شوند (مثلاً به‌تبع این قالب عامیانهٔ کار کار انگلیسی‌هاست، محرک واقعهٔ سمیرم انگلیسی‌ها می‌شوند) یا آنجا که نقش‌گذار حکمهای خود را ـ شاید به استناد وقایع دههٔ چهل ـ بر اثر تحمیل کرده است (مثلاً مطلق کردن نقش انگلیسی‌ها و عدم‌توجه به گرایش مهمی که در شیراز سید نورالدین نمایندهٔ آن است و سیدضیاءالدین طباطبائی در نیمهٔ دوم همین سال ۱۳۲۲ و سال بعد گردانندهٔ اصلی آن در ایران می‌شود).

حال ببینیم که روایت از منظر زری به چه شکل نقل می‌شود. فصل اول رمان با این جمله شروع می‌شود: «آن روز، روز عقدکنان دختر حاکم بود.» و در پی آن اتاق عقدکنان و مهمانان و حوادث ریز و درشت از چشم زری دیده می‌شوند و به روایت دانای کل، رفت و بازگشت‌ها به گذشته از همین منظر دیده می‌شود و بدین طریق آدم‌های اصلی رمان معرفی می‌شوند و حتی وضعیت شهر و نقش انگلیسی‌ها و حتی قشقایی‌های تقلبی. بر متن همین گزارش ساده و گاه جزئی‌نگر زری است که نخ ارتباطی فصل‌های آتی، مثلاً گوشواره‌های زمرد زری و چشم‌های چون آسمان بهاری یوسف، مخالفت یوسف با فروش محصولش به انگلیسی‌ها و مهم‌تر از همه تقابل زری با یوسف و با همهٔ دنیا بافته می‌شود. حتی با معرفی مک ماهون و تک‌گویی مستانه و شاعرانه‌اش پایان مقدر کتاب پایه‌ریزی می‌شود.

عناصر مستند مثلا عقدکنان دختر حاکم، یا حضور انگلیسی‌ها در آن است، و یا این تذکر مهم که: «آذوقهٔ شهر را از گندم تا پیاز قشون اجنبی خریده بود» (ص ۶)؛ اما انتخاب این مجلس عقدکنان از میان بسیاری از

حوادث آن زمان و یا مثلا به عاریه گرفته شدن گوشوارهٔ زری و شتاب گرفتن حوادث برای زری که اولین تجاوز به حریمش اتفاق افتاده و شباهت آن گوشوارهٔ به‌یغمارفته با دو چشم یوسف... همه و همه همان تخیل است بر محور تقابل زری و جهان بیرونی، یا به زبانی دیگر انتخابی است برای شکل دادن به مستندهایی که اجزای پراکنده و یا متصل واقعیت‌های تاریخی‌اند.

زمان تقریبی واقعه با ذکر «چشم‌هایی که از آسمان صاف روزهای بهاری پررنگ تر بود» (ص ۱۲) مشخص می‌شود، و روز آن نیز با «فرداشب، شب جمعه است، می‌دانید که من نذر دارم» (ص ۱۷). پس بقیهٔ این فصل شرح واقعهٔ چهارشنبه شب است: «به‌خانه که آمدند زری روی تختخواب نشست.»

شروع فصل دوم: «پنجشنبه صبح، تاریک و روشن بود که زری پاشد.» که ادامهٔ همین پنجشنبه، همچنان از منظر زری، در فصل سوم می‌آید.

به همین شیوه و اغلب با ذکر زمان، یا فاصلهٔ زمانی حادثهٔ قبلی با اکنون، رمان به پیش می‌رود، که خود ذکر مدام زمان و یا چند پاره‌کردن یک فصل، به سیاق یادداشت‌برداری از وقایع است، و گاه ــ انگار که یادداشت‌نویس حوصله‌اش سر برود ــ مثلاً در جشن انگلیسی‌ها و پس از شرح چند نمایش ــ می‌گوید: «بعد نمایش‌های دیگر.» این شیوه را به‌خصوص می‌توان در فصل بیست دید، مثلا: «ده‌روز از رفتن یوسف گذشته بود،» (ص ۲۴۲) و بلافاصله در صفحهٔ بعد، به دلیل شتاب گرفتن روزها برای زری، یادداشت می‌شود: «حالا دو هفته می‌شد یوسف را ندیده بود،» که همه را می‌شد در روز آوردن جسد یوسف قرارداد و از همان مقطع زمانی اینها را نیز گفت، همان‌گونه که کل رمان از اواسط بهار تا آخر مرداد است و از همین مقطع حال و گذشته نگریسته می‌شوند.

ذکر مدام زمان تنها منحصر به زری نیست، همه به‌نوعی بدین گونه‌اند (مثلاً عمه و به‌خصوص آنچه از گفته‌های او در صفحات قبل آمد، ص ۷۹). مهمتر از همه این که از نیمهٔ دوم فصل بیست تا آخر کتاب ــ که ظاهراً باید ثبت سیلان ذهن زری باشد ــ باز همچنان ذکر روز یا فاصلهٔ زمانی واقعه‌ای تا زمان حال، با همان قطعیت فصل‌های قبل می‌آید.

با استعانت از این شیوهٔ روایت است که می‌توان ــ صرف‌نظر از کاستی‌ها ــ وضعیت عامهٔ مردم؛ عواقب سلطهٔ متفقین؛ ماجرای سمیرم و غیره را دید، مثلاً می‌توان دریافت که قحطی و گرسنگی چه بیدادی می‌کند، و یا چه دست‌هایی به‌عمد این قحطی را بر مردم ما تحمیل کرده بودند. این کاستی‌ها ــ به‌غیر از آنچه خواهد آمد ــ یکی در همان آغاز است، وقتی که در اندیشهٔ زری ــ پس از دیدن نان سنگک اهدایی صنف نانوا ــ می‌گذرد که: «در شهر همین اخیراً چو افتاده بود که حاکم برای زهر چشم گرفتن از صنف نانوا، می‌خواسته است یک شاطر را در تنور نانوایی بیندازد.» (ص ۶) که مسلماً خلط جنگ اول جهانی و دوم است، با این فرض فرضاً درست که سلطهٔ انگلیسی‌ها همیشه مرادف با قحطی و فقر و جهل است. از این جمله است خطاب «حاکم» و «حکمران عدالت گستر» در زمانی که استاندار می‌گفتند و فرمانده قشون یا فرمانده سپاه جنوب[۶]. اما بسیاری نکته‌ها آمده است که از نظر تاریخی درست و بجاست، مثلاً: «آذوقهٔ شهر را از گندم تا پیاز قشون اجنبی خریده بود» (ص ۶). به غیر از این اقوال دیگران و یا شایعات، تصاویر زنده و ملموسی هم هست، مثلاً وقتی طبق‌کش‌ها می‌خواهند نان و خرما را به دوستاقخانه (زندان) و دیوانه‌خانه ببرند، زری می‌شنود: «خدا عمرت بدهد. پول نمی‌خواهم. نان خانگی بده.» و بعد که هر دو نان را می‌گیرند، آنها را به‌دقت در لنگ‌ها می‌پیچند و به کمرهاشان

می‌بندند:

زری پرسید: «پس حالا چی چی روی سرتان می‌گذارید؟»
طبق‌کش اول گفت: «اگر این کار را نکنیم، نانها را ازمان می‌قاپند...»

(همان، ص ۳۳)

و در وصفی که همان طبق‌کش از نان خانگی می‌دهد گرسنگی و ولع خود و دیگرانی را که حضور ندارند تجسم می‌بخشد: «نان خانگی، تُنُک انگار برگ گل محمدی. از بویش دل آدم مالش می‌رود...»

درست است که منظر زری و بالنتیجه ما ـ به تبع زری ـ محدود است، طوری که انگار زری، به قول طبق‌کش، اهل آن شهر نیست، یا دقیق‌تر بگوییم زنی است محدود به دایرهٔ دیوارهای باغی بزرگ و محفوظ در پناه درآمد املاکی که ارث پدری یوسف است و محصور در ظل توجهات مرد خانه؛ اما آنچه از این منظر تنگ می‌بینیم، ارزش دیده‌ها را مضاعف می‌کند ـ خصیصه‌ای که شاید در همهٔ هنرها بتوان دید که با محدود گرفتن منظر، به‌شرط انتخاب‌های درست و ترکیب‌های بجا، می‌توان به بی‌نهایت یا به عمق رسید ـ مثلاً زری به مطب قابلهٔ همولایتی می‌رود، به جایی بیرون از محدوده‌اش. دیدن دو الاغ که دم در مطب ایستاده‌اند، امری عادی است، اما وقتی می‌خوانیم:

در حیاط کوچک مشرف به مطب دو تا زن روی یک تخت چوبی بدون فرش چمباتمه زده‌بودند. یک زن دیگر پشت سرشان دراز کشیده بود. معلوم نبود زنها جوانند یا پیر، بسکه قیافه‌هاشان درهم و آشفته بود.

(همان، ص ۱۱۱)

این تصویر دیگر از مناظر معمول در یک مطب قابله نیست. تازه اگر زن‌ها پیر باشند در این مطب چه می‌کنند؟ پس می‌توان دریافت که عمدی در کار بوده‌است و نویسنده، آگاه یا ناآگاه، با گردآوردن این جمع آدم‌ها ــ هم آن‌ها که در مطب یک قابله باید باشند و هم آن‌ها که به‌ظاهر حضورشان نامحتمل است ــ وضعیت کل شهر را از نظر تعدد بیمار و کثرت مرگ و میر نشان داده است. بهتر از آن تصویر بعدی است: «یک بیمار مرد روی یک تخت دیگر تقلا می‌کرد.» و بعد:

> درست کنار در اتاق انتظار، یک زن، درازکش و شق و رق روی تخت خوابیده ــ چادرنماز سورمه‌ای با خالهای آبی انداخته بودند رویش، از سر پنجه تا مچ پاهای زن لخت بود و کف پاها و ناخنهایش حنا بسته بود ــ و شلوار سیاهش تا زیر زانو بالا رفته بود. زری جا خورد. حتماً زن مرده بود. بچه نبود که مرگ را نشناسد.

(همان، ص ۱۱۱)

محدودیت نظرگاه رمان، یا بهتر بگوییم منظر زری، در گزارش وقایع از سویی و ثبت حضور بیمار در جاهایی که هیچ انتظارشان نمی‌رود از سوی دیگر، مضاعف کردن ارزش مستندهای آن دوره است، همان ترکیب مستند و تخیل. مثلاً همهٔ وقایع مربوط به کلو و پدرش نمونه‌ای است از کلیت آنچه در دهات فارس آن زمان می‌گذرد، همان‌گونه که توصیف یک مطب اشارتی به همهٔ مطب‌ها در همهٔ شهر بود. مریض شدن کلو و دشواری بستری کردنش در بیمارستان از این دست است، چرا که خان کاکا باید سفارشش را بکند که هم وکیل شهر است و هم مالک و مهم‌تر از همه این‌که همهٔ محصولش را به انگلیسی‌ها فروخته است. و باز، از این جمله

است آن‌چه از منظـر مینا و مرجان ـ دوقلـوهای زری ـ می‌آید (ص ۶۷ به بعد).

از اینها گذشته، زری هر شب جمعه به دیوانه‌خانه یا زندان می‌رود تا نان و خرما بین آنها تقسیم کند. دیوانه‌خانه یا زندان هم جزئی است از کلیت زندگی آن روزگار و هم ـ که خواهیم گفت ـ رمزی است از همان کلیت. در سطح ظاهر، یا معنای قریب که در آن همه تب محرقه گرفته‌اند: تازه «تعداد دیوانه‌ها به نسبت هفتهٔ قبل، کمی از نصف بیشتر بود.» و بقیه هم به‌زودی می‌گیرند:

زن جوانی را دیدند که روی یک لحاف کهنه زیر درخت کاج خوابیده. زن صدای پاها را که شنید چشمهای بسته‌اش را باز کرد و دوانید. زری شناختش، هر چند صورتش به رنگ خاک کف باغچه درآمده‌بود. این زنی بود که گاه ادعا می‌کرد زن خداست و گاه می‌گفت که خود خداست. وقتی لاله‌عباسیهای باغچه گل می‌کردند، آن روزها که آدم باحوصله‌ای پیدا می‌شد که آبشان بدهد؛ گلبرگهای قرمزشان را می‌کند و به گونه و لبهایش می‌مالید و منتظر خدا می‌نشست... .

و زن خدا اینک زیر درخت کاج افتاده‌بود و پوستش می‌پرید و لبهایش داغمه بسته‌بود.

... زری از آقای مدیر پرسید:

چرا اینجا افتاده؟

مدیر گفت: «تیفوس گرفته.»

زری گفت: «خوب اینکه همه‌شان می‌گیرند.»

مدیر گفت: «چه بهتر! همه‌شان راحت می‌شوند...»
(همان، صص ۱۰۴ و ۱۰۵)

که در معنای بعید تمامی شهر یا تمامی کشور گرفتار این بلیه‌اند.

در مجموع، با استفاده از «مستند»ها، گزارشی کامل از آن قحطی و مرگ و میر و حتی ریشه‌های سیاسی و اقتصادی آنها جابه‌جا می‌آید، مثلاً: خرید آذوقهٔ مردم و فرستادن آنها به شوروی یا به شمال افریقا؛ دو برابر شدن نرخ لیره؛ همکاری عمال حکومت با انگلیسی‌ها؛ دخالت بیگانگان در امور داخلی ایران و غیره. و این‌همه از طریق شنیده‌ها و دیده‌ها و یا خاطرات زری جسته و گریخته نقل می‌شود، کاری که هم براساس همان مشغلهٔ معهود یادداشت‌برداری از وقایع است و هم به‌دلیل حسن انتخاب‌ها و تکیه‌های بجا بر این یا آن واقعه به همت جان و جمال آن نقش‌باز: تخیل.

اما قالب یادداشت‌برداری گاه نیز عواقبی به بار می‌آورد، با این توضیح که التزام به نظرگاه دانای کل محدود و استعانت از شیوهٔ خاطره‌نویسی و رعایت تقدم و تأخر زمان وقوع حوادث، به‌ناچار، رمان نویس را وامی‌دارد تا کل اطلاعات مورد نظرش را ـ چه دربارهٔ آدم‌های رمان و چه دربارهٔ زمینهٔ هستی آن‌ها ـ تکه تکه و اغلب با واسطه نقل کند، با واسطهٔ چشم و گوش یک راوی که بر این‌همه در عالم نظر چون و چرایی نمی‌توان کرد، و حتی تداوم همین شیوه، بدین شرط که ملال بر نینگیزد و هر بار تمهید دیگری چیده شود، می‌تواند نشان‌دهندهٔ درجهٔ توفیق نویسنده باشد. نمونهٔ درخشان این شیوه قطع و وصل‌هایی است که در سیر این گونه داده‌ها و یا دربارهٔ رویدادهای زندگی شخصیت‌ها به‌خاطر حضور و غیاب زری در جلسهٔ مردانهٔ یوسف و هم‌قَسَم‌هایش پیدا می‌شود (از ص ۱۹۳ به بعد). از این جمله است:

قراین نشان می‌داد که کار مهمی در پیش دارند. اما چای که می‌برد صدای داد و فریادشان را شنید و وارد تالار که شد دریافت که به این زودیها به موافقت نخواهند رسید. ابتدا هر پنج نفرشان یک لحظه سکوت کردند و متفکر چای برداشتند و تشکر هم نکردند.

(همان، ص ۱۹۴)

زری چادر سهراب و رستم را برمی‌دارد و «با تأنی تا» می‌کند. سهراب به حرف می‌افتد. پس زری از آنچه در جلسهٔ مردانه می‌گذرد فقط شمه‌ای می‌شنود. یوسف رو به زری می‌گوید: «زری، سری به مهمان غریب ما بزن.»

یوسف دارد محترمانه عذرش را می‌خواهد. زری پشت در گوش می‌ایستد. باز شمه‌ای دیگر می‌شنود. نگرانی حال و احوال بچه‌ها مانع حضور ذهنش می‌شود. به بهانهٔ بردن قلیان تو می‌رود، باز چیزهایی می‌شنود و از توطئهٔ آنها بر ضد حکومت وقت و حتماً متفقین چیزهایی در می‌یابد. یوسف می‌گوید: «خانم، اینقدر سر و صدا نکن» (ص ۱۹۷).

درددل‌گوییهای عمه و خانم عزت الدوله نیز به همین شیوه است و زری با گوش ایستادن پشت در چیزهایی می‌شنود. فقط صدای عزت‌الدوله می‌آید که تمهیدی است تا مبادا تکرار یک شیوه ملال برانگیزد، چرا که خود این شنیده و ناشنیده ماندن حرفها قطع و وصل لازم را ایجاد می‌کند. با این‌همه به قدرت بخش قبلی نیست.

درددل‌گویی عمه ـ گرچه تک‌گویی است ـ قطع و وصل‌های خاص خود را دارد که حاصل حالات عمه و نیز نحوهٔ روایت کردن عمه است، با رفت و بازگشت‌های یک آدم تریاکی و وجود ملموس مخاطبی حاضر و

سهیم بودن او در روایت ـ هر چند سخن نگوید ـ و مهم‌تر از همه توجه به زمان و مکان روایت و بازگشت به آن:

> آن شب را می‌گفتم. کنار همین منقل آتش حی و حاضر نشسته بودم و خاکسترها را با انبر روی هم فشار می‌دادم و پخش می‌کردم. دیگر آتشی نمانده بود. شام غریبان گرفته بودم.

(همان، ص ۷۹)

اما ضرب رمان با سه بخش از کتاب دچار نقصان می‌شود: یکی نقل بی قطع و وصل تمامی قصهٔ مک ماهون است (همان مشغلهٔ آوردن داستان‌های کودکان در داستان کوتاه یا رمان، مشغلهٔ خ) که گرچه سعی شده است که مثلاً قصه به‌نقل از یک ایرلندی شاعر طبیعی و محتمل بزند، اما مواردی هست که ایرانی بودن نویسنده و حتی علقهٔ او به اسلام آشکار است (که چون نحوهٔ ارائهٔ کل این فصل را ضعیف می‌دانیم از ذکر تک تک موارد جزئی می‌گذریم).

نمونهٔ دوم که ضعیف‌ترین بخش رمان نیز هست، نقل یکدست و بی‌قطع و وصل خاطرات سروان ارتش است از واقعهٔ سمیرم.

سابقهٔ تک‌گویی را در داستان نویسی معاصر، گذشته از «درددل ملاقربانعلی» و بعضی آثار هدایت، می‌توان در «سفرشب» بهمن شعله‌ور، فصل هشتم، دید، یا«شوهر امریکایی» آل‌احمد یا «گدا» ی ساعدی. تا بحث به درازا نکشد، اولین شرط توفیق در این شیوه درنظرگرفتن وجود مخاطب است و نیز حضور او در خود متن روایت، اعم از اطلاعات او نسبت به ماجرا و یا دخالت‌های گاه‌گاهیش که در متن روایت نمودی آشکار دارد. مهم‌تر از همه بازگشت‌های راوی است به وضعیت زمان و مکان محل روایت.

PersianPDF.com

شعله‌ور با فدا و نوش‌گفتن، تک‌گویی را حد و مرز می‌دهد. آل احمد نیز برگرتهٔ همین کار چنین می‌کند. «گدا» مخاطب حاضری ندارد، بلکه مخاطبش همهٔ کسانی‌اند که انگار به روضه‌های پیرزن گوش می‌دهند. اما اینجا مقصود تک‌گویی سروان ارتشی است که نه در حضور ناقل مخاطبی هست و نه در نقلش حضور ذهنی آنان (درست به همان شیوه که مثلا چوبک بخشی از شاهنامه را با این تمهید که شخصیت رمان آن را می‌خواند، در سنگ صبور می‌آورد)، یا به تعبیر ما در این دو نمونه، مشغلهٔ یادداشت‌برداری از وقایع سبب شده است تا نویسنده عین آن قصهٔ مک ماهون را بیاورد و یا عین روایت یک سروان ارتش را. در ضمن فراموش نباید کرد که پیام مستور در قصهٔ مک ماهون ظاهراً یکی از عوامل تحول زری است، یعنی قرار است بفهمیم که زری با جذب این پیام در آخر کتاب اختیار سرنوشت خود را به‌دست می‌گیرد.

از اینها گذشته، مشکل کار نقد ارزیابی روایت پایانی سووشون است (از ۲۴۵ به‌بعد)، به‌خصوص جاهایی که روایت ظاهراً باید ثبت سیلان ذهن زری باشد.

قطع نظر از این نکته که ساخت نثر در این بخش شبیه است به بقیهٔ اثر (که اشارت‌وار از آن می‌گذریم، چون اینجا کار نقد دشمن‌تراشی است و اهل زمانه و حتی نویسنده نیز این ظرافت‌کاری‌ها را نکته‌بینی می‌دانند که نمونهٔ حاضرش را در مصاحبه با دانشور می‌توان دید)، حقیقت این است که جز در اوج‌هایی که خواهیم گفت، روایت آن‌چه در منظر و حتی در ذهن زری در عین و ذهن می‌گذرد، آن‌هم وقتی زری با ضربهٔ مرگ یوسف روبرو شده است و آمپولی هم به او زده‌اند ـ البته نه‌چندان قوی ـ و بی‌خوابی و فشار و سر به جان کردن‌های اطرافیان او را تا وادی جنون می‌برد و به‌همت آن

متعلقات دیرین و تمسک به خاطرات و تلاش برای حفظ ظاهر به جهان واقع بازمی‌گردد، فراتر از امکانات دست و ذهنی است که تخیل و مستند را می‌خواهد درهم آمیزد. خلاصه آنکه، متن موجود معلول همان مشغلهٔ یادداشت‌برداری است نه ثبت سیلان ذهن زری؛ گزارشی است بعد از وقوع از رویدادهای ذهنی و عینی منظر زری، به‌خصوص که با «می‌اندیشید» و «می‌دید» و «می‌شنید» و «احساس می‌کرد» و ذکر مدام زمان، به همان روال فصول قبل، اجازه داده نمی‌شود تا زنجیرهٔ یادداشت‌برداری شکسته شود:

> احساس می‌کرد که مثل یک انار مکیده، همهٔ شیرهٔ جانش را از تنش بیرون کشیده‌اند. حس می‌کرد یک ماری آمد و از گلوی او پائین رفت و روی قلبش چنبره زد و نشست و سرش را شق گرفت تا او را نیش بزند و می‌دانست که در تمام عمر این مار همانجا روی قلبش چنبره زنان خواهد ماند.
> (همان، ص ۲۴۷)

درست است که اینها به روایت دانای کل و از منظر زری است، اما نمونه‌هایی از این دست نه رویداد ذهنی است و نه حضور بی‌واسطهٔ آن رویداد بی‌دخالت راوی. در ثبت سیلان ذهن خود انار مکیده و لهیده می‌آید، بی‌ذکر آن که شیرهٔ جانش را بیرون کشیده‌اند. «حس می‌کرد» ی نیزنیست. مار نیز بی‌واسطه و با همهٔ خطوط پوست و نرمشِ تن می‌آید... و نه این گونه:

> زری بیدار بود. در ذهنش انگار کسی حرف می‌زد. مدام حرفهای نامربوط می‌زد. حرفهایی که زری می‌دانست به گوش خودش شنیده یا جایی خوانده است. جمله‌ها پشت سر هم قطار می‌شدند اما او منتظرشان نبود.
> (همان، ص ۲۵۴)

اما سطر آخر همین بند: «به کجای خاطرش آویخته بودند که حالا پیدایشان می‌شد؟» سطری است درخشان و همان الگویی است که همهٔ این بخش می‌بایست برگرتهٔ آن نوشته می‌شد.

ضعیف ترین قسمت آنجاهایی است که، گذشته از آنچه گذشت، حضور راوی میان رویدادهای ذهنی و خواننده حایل می‌شود، مثلاً:

> از هوش که می‌رفت خواب می‌دید، در بیداری هم که بود یا کسی در ذهنش حرفهای نامربوط می‌زد، یا وقایع از پستوی خاطرش در می‌آمدند و جلو چشم‌های بسته‌اش آنچنان جان می‌گرفتند که انگار رویدادهای همین الانند.
>
> (همان، ص ۲۵۷)

که اینها ظاهراً شرح احوالات ذهنیت زری است، آن‌هم وقتی که فکر می‌کند، «نکند دارم دیوانه می‌شوم.» مهم‌تر از همه، وقایع گذشتهٔ مذکور در این یادداشتها (مراسم سووشون به‌کنار) همان‌هایی است که خواننده هم در کتاب خوانده بود، انگار که همهٔ وقایع جهانِ واقع همین‌ها بوده که ذکرش گذشته؛ یا همان‌گونه که در داستان‌های کوتاه دانشور دیده‌ایم، زری هم همین فصول گذشته را خوانده است که ما در رمان خوانده‌ایم.

بر عکس، وقتی زری برای گریز از پذیرش مرگ یوسف با خاطرات گذشته‌اش بازی بازی می‌کند ـ صرف‌نظر از نقص شیوه و تداوم نثر مألوف ـ مثلاً این بند تأثیری مضاعف دارد:

> صدای گریه قطع نشده اما ذهن زری از فکر بدبختی و غصه گریخته است . . . خودش را دست در دست یوسف می‌بیند که از گندمزاری می‌گذرند. گندمها طلایی و پردانه‌اند و به وزش نسیم دم غروب سرشان را پایین

انـــداخته‌اند. زری و یـــوسف به جـــوی آبی می‌رسند و می‌نشینند تا هوا تاریک شود...در تاریکی نشسته‌اند و دست یکدیگر را گرفته‌اند.

(همان، صص ۲۶۹ و ۲۷۰)

و گریزی درخشانتر:

و صدای عمه: «می‌خواهم همهٔ اتاقها را سیاهپوش کنم. روی تشکـــها را کـه دورتـادور اتـاق مـی‌گـذارم مـلافـهٔ سـیـاه می‌اندازم...»

اما زری در ده است، نه در زیر زمین خانهٔ خودشان. در ده است و می‌داند که امروز دارند مـزرعـهٔ آخری ده بـالا را درو می‌کنند و می‌داند که یوسف دم آسیاب منتظر نشسته...

(همان، ص ۲۷۱)

و از همه درخشان‌تر همان خاطرهٔ درخت گیسو است (ص ۲۷۲ به‌بعد) که مجموع این خاطره به ناگهان و وقتی «دستی اشکهایش را پاک کرد. دست عمه بود. گفت: ترا به روح یوسف قسم می‌دهم که گریه نکنی»، به واقعهٔ کنونی ــ مرگ یوسف ــ گره می‌خورد و یا با این تمهید که زری می‌گوید: «حیف که من گیسو ندارم وگرنه گیسم را می‌بریدم و مثل آن‌های دیگر به درخت آویزان می‌کردم.» و یا با همهٔ آن «کی گفته»ها و «کجا گفته» و یا این جمله: «این صداها را از کجای حنجره‌شان در می‌آورند...» که خود این تکرارها همچون ترجیع بندی هستند که بند بند تن را می‌لرزانند.

ت ــ دو پارگی ساخت رمان: با آنچه دربارهٔ سه‌بخش از سووشون گفتیم شکستگی را در کلیت رمان می‌توان دید، اما از آنجا که دو بخش قصهٔ

مک ماهون و روایت سروان ارتش را خوانندهٔ عادی ـ حتی آزموده ـ فراموش می‌کند و جذب خط اصلی رمان ـ تقابل زری و جهان بیرون ـ می‌شود، این شکستگی به کلیت رمان لطمه‌ای نمی‌زند. به‌هر صورت دقت‌های منتقدانه شاید در اینجا چندان لزومی نداشته باشد ـ آن‌هم در مقایسه با آثاری که به هر دو صفحه باید صفحه‌ای را رها کرد ـ اما این ظرافت‌کاریها را می‌توان همچون هشداری برای آثار پس از این به یاد داشت.

ث ـ آدمهای کلی: در سووشون به‌جای آدم‌های کلی داستان‌های پیشین دانشور باید از نمونهٔ نوعی ـ تیپ ـ و شخصیت سخن گفت. قوارهٔ نمونه‌های نوعی اینجا گاه نه بر اساس مختصات عام یک طبقه، بلکه براساس یک تلقی یا برداشت سیاسی بریده می‌شود. بهترین نمونهٔ این نوع آدم کلو است، و زینگر و خانم حکیم. از کلو در مخمصه‌های نقش‌گذار خواهیم گفت. زینگر و خانم حکیم از همان مقولهٔ تیپ یا نمونه‌های سیاسی‌اند، اما منفی. تا آنجا که جراح بودن خانم حکیم انگار تنها برای سفره کردن شکم‌هاست و یا آمپول زدنش برای خنثی کردن زری، که می‌توان دریافت خلق آنها و انتساب هر ناخوب بدانان همان بلیه‌ای است که اغلب داستان‌نویسان این دوره بدان گرفتار بودند.

آدم‌های دیگر بیشتر شخصیت‌اند، که با وجود داشتن مختصات طبقاتی، مشخصاتی فردی نیز دارند، به همین جهت از هم‌طبقه‌ای‌های خود متمایز می‌شوند. از این جمله‌اند: عزت الدوله، عمه، خان کاکا، مک ماهون، یوسف، زری، اما با درجات مختلف؛ مثلاً یوسف در مقایسه با زری بیشتر یک نمونه است یا نشانه‌ای که مصداق آن نوعی روشنفکر مشخص است.

تنها یک نکتهٔ آخر می‌ماند ـ هر چند که می‌دانیم تذکر آن نسبت به رمانی که در ۴۸ در آمده است امروز دیگر نابجاست، چرا که دانش ما

حاصل گذشت سالها و تجربه‌های دیگر است ــ و آن این‌که اغلب شخصیت‌های رمان فاقد درون‌اند و اگر درونی داشته باشند، درونی سیاسی است و بس.

می‌دانیم که در این ملک شاید آدم‌ها معمولا اعتقادات و برداشت‌های خود را تا پایان منطقی‌شان ادامه نمی‌دهند، به همین جهت اعمال و افکارشان اغلب متناقض است و به این تناقض‌ها نیز استشعار ندارند، تا به قصد حل آنها در نظام فکری‌شان تغییری بدهند و حداقل به هماهنگی معقولی برسند. تنها گویا در مقولهٔ سیاست است که هماهنگی میان کردار و افکار در مد نظر بوده است؛ نمونه‌اش را می‌توان در «یک چاله و دو چاه» آل احمد دید: آدمی که به هدف سرنگونی یک حکومت همکاری با نهاد وابسته بدان را چاله یا چاه می‌بیند و پس از گذار از یکی دو تجربه مجموع می‌شود، آن‌هم در کردار سیاسی، اما از این مجموعیت در وجوه دیگر خبری نیست.

توضیحاً اینکه نمونهٔ نوعی می‌تواند متناقض باشد، مثل خان کاکا و عزت‌الدوله، و به‌خصوص شوهر عزت‌الدوله، که همان تناقض‌های متعارف مردم ما را دارند. بهترین تصویر از آنها در تک‌گویی عزت‌الدوله آمده‌است:

> دیگر آخریها دست از رو برداشته بود و خانم می‌آورد خانه. اول در حیاط بیرونی و آخر سری در اندرونی. آخریها عاشق خانم صدتومانی شده بود. می‌گفت شأن خانم صدتومانی اجل از این است که ببرمش حیاط بیرونی. روی تخت که روی حوض می‌زدیم می‌نشستند و من سینی می‌گرفتم و برایشان می‌فرستادم. تنباکو را در عرق خیس می‌کردم و قلیانش را چاق می‌کردم. به کمرش بزنند. اول روی تخت نمازش را می‌خواند و بعد می‌نشست به عرق خوری.

می‌گفت: «لا تقربوا الصلوة و انتم سکاری.»
(همان، ص ۹۳)

خان کاکا نیز بدین گونه است: قرآن در جیب دارد و برادرش را به آن قسم می‌دهد؛ هم به‌خاطر وکیل شدن پشت سر سید مطیع‌الدین نماز می‌خواند و هم مرید شیخ جام است. این هر سه نمونه‌های عالی از این جنم مردمان‌اند، و آن‌گونه که دیده‌ایم، مقوله‌ای عام است نه خاص طبقهٔ فرادست، و همچنان هم زمینه‌ای بکر است برای رمان‌نویسی معاصر.

در سووشون این دست مردمان با وجود تناقض‌هاشان شخصیتی هماهنگ دارند، چرا که همان تناقض‌ها جزو وجودی آنهاست. اما از زری و یوسف حداقل این انتظار می‌رود که به این تناقض‌ها استشعار داشته باشند. حال اگر تسامح گاه مرسوم ــ به هر دلیل که روا می‌داشتند ــ حتی به شخصیت‌های داستانی مجال این مجموعیت را نمی‌داد، حداقل این انتظار را از نویسندگان باید داشت که به غیر از امر سیاست مشغله‌های دیگر را نیز ببینند. مثلاً یوسف پسر مجتهدی است، اما واقعاً نمی‌دانیم بر او چه گذشته که آن تلخ تیز خوشخوار سبک را بر خود و اهلش روا می‌دارد. از طرفی دارد شعر نیما را ترجمه می‌کند (که برای درک آن باید ذهنیت خاص نیما را اول از همه درک کرد)، به «خانهٔ علی» هم می‌رود. تحصیل کردهٔ خارج است، دکتر در اقتصاد و فلاحت. عبای نازکی هم بر دوش می‌اندازد، قلیان هم می‌کشد و وقتی ابوالقاسم خان کتابی کوچک از جیبش بیرون می‌آورد تا یوسف را قسم بدهد، نه تنها تعجب نمی‌کند، بلکه می‌گوید: «من نگفتم عصر نمی‌آیم، احتیاجی هم به قسم نیست» (همان، ص ۲۵).

حال باید گفت که یوسف هم از زمرهٔ دیگر مردمان است: تنها حد فارق او با آدم‌های متناقض سیاسی بودنش است، یا تمایلش به مردم.

اضطراب‌های جانِ الگوی یوسف ـ آل احمد ـ را می‌توان مثلاً در خسی در میقات دید، اما خود یوسف به فرض که به قول خودش «سر راست» باشد، اما فاقد درون است، یعنی ما نمی‌دانیم بر پسر یک مجتهد چه رفته است تا بدین‌جا رسیده است و حال این عناصر ناهمگون در خود را چگونه می‌بیند، یا به چه تعبیر در یک مجموعه می‌نشاند.

زری نیز که الزاماً باید درون داشته باشد، عمل و عکس‌العمل‌هایش بر یک خط نیست: حفظ وضع موجود یا خطر کردن. به همین جهت او که تربیت یافتهٔ مدرسهٔ انگلیسی‌هاست و در نتیجه ناآشنا با اساطیر ایرانی ـ داستان سیاوش ـ و اسلامی، پس از چهارده سال زندگی با یوسف می‌گوید: «همه جمعند. مرهب و شمر و یزید و فرنگی و زینب زیادی و هند جگرخوار، و عایشه و این آخری هم فضه.» و ناگهان به صرافت افتاد: «من هم که حرفهای یوسف را می‌زنم ...»

از آن آغاز باخبریم و این انجام خود آغاز رمان است. پس می‌شود به‌حدس دریافت که مخالفت یوسف با فرنگان زری را متوجه اساطیر خودی کرده است. وصیت پدر هم هست که تنها به اجبار آن را نادیده می‌گیرد. زری نذر و نیاز هم می‌کند: برای زندانیان و دیوانه‌ها، که یوسف فقط بر سر مؤثر بودن یا نبودنش حرف دارد. از این‌ها گذشته، حتی در رابطهٔ زن و مرد زری فاقد درون است. زری از یوسف سیلی می‌خورد. این عمل برای زری چندان عادی است که راوی می‌افزاید که زری نمی‌دانست این آخرین بار هم هست؛ یا وقتی مردها او را بیرون از دایرهٔ اتفاقات مردانه‌شان می‌گذارند، باز برای زری بدیهی است. زیباترین تصویر این رابطه وقتی است که در همان جلسهٔ مردانه ملک رستم می‌گوید: «و تا هزاران سال خون همه، به کین ما خواهد جوشید، کاکا!»

جامش را سر کشید و ادامه داد: «خون سیاووشان!»
یوسف لیوانش را رو به زری دراز کرد، اما چنان ترسی از حرفهای آنها زری را در برگرفته بود که تنگ بلور آب از دستش افتاد و شکست.

(همان، ص ۱۹۸)

با این‌همه زری هرگز نمی‌اندیشد که وقتی مرا بیرون دایرهٔ مردانه‌شان نگه‌می‌دارند، دیگر چه انتظاری دارند تا مثلاً در برابر تاراج خانه ــ گوشواره‌ها، کره‌اسب خسرو و دست آخر خود یوسف ــ مقاومت کنم؟ بهتر از آن وقتی است که زری خسته و کوفته از دیوانه خانه و مطب به خانه باز می‌گردد و یک راست با سری که درد می‌کند به اتاق خواب می‌رود و می‌اندیشد: «اگر آرام نگیرد شبشان را خراب می‌کنم.» یوسف به قصد معالجهٔ او می‌آید:

یوسف یک سینی دستش بود که روی عسلی جلو میز آرایش گذاشت. در سینی یک کاسه آب گرم بود که از آن بخار بلند می‌شد. حولهٔ کوچک را در آب گرم خیس کرد و فشار داد و گذاشت روی صورت زنش.

و بالاخره:

دو تا پنبهٔ مرطوب از گلاب روی چشمهای بستهٔ زری گذاشت و پرسید: «چرا خودت را به این حد خسته می‌کنی؟» زری ناگهان گریه‌اش گرفت. هق هق کنان گفت: «چرا باید این‌همه بدبختی باشد؟» یوسف پنبه‌ها را که روی بالش افتاده بود برداشت، از نو در گلاب خیس کرد، فشار داد و روی

چشم‌های زری گذاشت و گفت: «مسئول بدبختی‌ها تو نیستی!» زری پا شد و نشست و پنبه‌ها در دامنش افتاد و گفت: «تو هم نیستی. پس چرا خودت را بخطر می‌اندازی؟»
(همان، ص ۲۲۵)

در تقابل با این حمایت‌های مردانه، ظریف یا خشن، زری گاه می‌اندیشد: «خدایا این مردها چه‌جور آدمهایی هستند؟ خودشان می‌دانند فایده ندارد، اما برای آنکه ثابت کنند وجود دارند و مردی و مردانگی در وجودشان نمرده و بعدها بچه‌هایشان به روی گورهایشان تف نیندازند با دستهای آزاد خود گور... زبانم لال... خدا نکند.» (ص ۱۹۸)

می‌دانیم که واقعیت چنین است، یا در شکلی کلی این گونه است، و دانشور به همت جلوه و جمال نقش‌باز، خواست یا ناخواست، به زیباترین شکل همین واقعیت را نشان داده است. اما اشکال بر سر تحول زری است. یعنی وقتی به تبع پیام قصهٔ مک ماهون قرار است آدم‌ها مختار باشند، و به‌دنبال بسیاری حوادث که خوانده‌ایم زری متحول می‌شود، یعنی از سر حفظ وضع موجود می‌گذرد و خطر می‌کند، می‌گوید:

شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست. در زندگیش هی ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم حالا درمرگش دیگر از چه می‌ترسیم؟ آب از سرمن یکی که گذشته...

(همان، ص ۲۹۳)

و یا:

امروز به این نتیجه رسیدم که در زندگی و برای زنده‌ها باید شجاع بود... اما حیف که دیر به این فکر افتادم. بگذارید به جبران این نادانی، در مرگ شجاعها خوب گریه کنیم.»
(همان، ص ۲۹۴)

حرفی نیست که نویسنده‌ای می‌تواند برداشت‌های سیاسی و فرهنگی و مذهبی اهل نظر یا حکم‌گذاری را داستانی کند، که در اینجا تحول زری براساس این قول مشهور شریعتی است که «آنها که رفتند کاری حسینی کردند...» پس زری که مانده است کاری دیگر دارد می‌کند، یا مثلا کربلای عمه‌شیراز می‌شود؛ اما مقدمات اینها را در زری، نشانه‌های این تحول درونی را کجا می‌توان یافت؟ راستش، تحول زری فقط سیاسی است، و با آنچه از زری می‌شناسیم این عمل سیاسی تنها وسیله‌ای است برای رسیدن به هدف بر انداختن سلطهٔ بیگانگان. تازه این درون سیاسی، و عمل منبعث از آن، تنها عکس العمل است و بس، و اصولا همهٔ اعمال در این حیطه ـ وقتی کسی فقط درون سیاسی داشته باشد و بس ـ عکس العمل خواهد بود، چه آن عمل از جانب متفقین باشد و چه حکومت وقت. نمونهٔ غلوشده‌اش را در سهراب می‌بینیم. انگلیسی‌ها عشایر فارس را تحریک کرده‌اند، اسلحه به آنها رسانده‌اند و امیدوارشان کرده‌اند که اول سمیرم است، بعد اصفهان و بعد هم تهران. سهراب با آنها همراه می‌شود. وقتی می‌فهمد که به او کلک زده‌اند، یاغی می‌شود. یوسف و تابع او زری همین گونه‌اند. همهٔ اعمالشان عکس‌العمل است، فاقد طرحی برای حال و آینده. متفقین دارند همهٔ آذوقهٔ شهر را می‌خرند و می‌برند، یوسف تصمیم می‌گیرد که آذوقه به مردم شهر برساند. چون حکومت و حتماً متفقین با برگذاری مراسم تشییع مخالف‌اند، زری با انجام آن موافقت می‌کند، بی‌آنکه دریابد شکلِ عمل سیاسی و

چهارچوب یا قالب آن نیز تعیین‌کننده است.

سخن آخر این‌که گر چه همهٔ این تصاویر درد شناسانه و گاه پیشگویانه می‌تواند از محسنات سووشون، حتماً در یک مقطع تاریخی و نه برای همیشه، باشد، ابتلا به قالبهای مستحدث و یا الگوهای مرسوم، بسنده کردن به یک جنبه از هستی آدمی، این نتیجه را به‌بار می‌آورد که با ورق خوردن روزگار، یک اثر دیگر پاسخگوی نیاز دوره‌ای دیگر نشود، گر چه همچنان خوانده شود.

ح- تصویر کلی زن عام و کلی: بارها گفته‌ایم که دانشور در خلق زنان، به‌خصوص زن متعارف، چیره دست است. در سووشون نیز ننه فردوس و فردوس و عمه به یاد ماندنی‌اند. عزت الدوله نیز چنین است. خود زری نیز جلوه‌ای از همان زن متعارف است:

> واقعاً با شکم پر و سه تا بچهٔ چشم انتظار، چه کاری از او بر می‌آمد که بگوش بایستد یا نایستد؟ هنوز یک ساعت نگذشته، دلش شور بچه‌ها را می‌زد که نکند از مادیان پرت شده باشند. نکند در این روز پر آفتاب گرما زده شوند ...

(همان، ص ۱۹۴)

تمامی صفحهٔ بعدنیزطرحی‌است ازاین چهرهٔعام، به‌خصوص‌این بند:

> درست است که هر صبح تا شام، چرخ زندگی را مثل حسین کازرونی با پا گردانیده بود و با دستهای آزادش برای خودش هیچ کاری نکرده بود... اما لبخند و نگاه و گفتار و لمس و بوی آدمی که دوست می‌داشت، پاداش او بود. هر دندانی که بچه‌هایش در آورده بودند...

(همان، ص ۱۹۵)

توجه به جزئیات، در برابر یوسف که انگار به کلیات می‌پردازد، شور آفرینش همراه با علاقه به حفظ وضع موجود در برابر کار مردها... و غیره که از آن گفته‌ایم، از مختصات این طرح کلی است. اما عدم توفیق جایی است که از این طرح کلی عدول شود، که نمونه‌اش را بخصوص در جاهایی که زن تحصیل کرده باشد، یا مثلاً از طبقهٔ متوسط ـ که‌در «تصادف»، از کتاب به کی سلام کنم؟ می‌توان دید. زری نیز زن «عامی» به‌معنی متعارف آن است، مثلاً هرگز نمی‌بینیم مطالعه‌ای بکند، گرچه از خواندن می‌گوید، یک‌بار هم که روزنامه‌ها را ورق می‌زند، به جستجوی چیزی است و باز به تقلید یوسف است که خبرهای مهم را می‌چیند. البته به قصهٔ مک ماهون گوش می‌دهد و به پیامش در قالب طرح‌های نقش‌گذار عمل می‌کند، اما با توجه به سابقهٔ تحصیلاتیش و همدمی چهارده‌ساله‌اش با آدمی که هم دو نامهٔ دشتی را دارد و هم شعرهای نیما را ترجمه می‌کند و هم به رادیوهای بیگانه گوش می‌دهد و اغلب روزنامه‌های مهم زمانه را مطالعه می‌کند، در عمق همچنان همان است که بود و تحولش را هم گفتیم که تحول آدمی مختار نیست. در مجموع خلق زری دستاوردی است برای ادب معاصر، تصویری است دردشناسانه، جامه‌ای به قامت آنچه ماییم، یا بهتر، بوده‌ایم، بر خاسته از جلوه و جمال آن نقش‌باز.

«د» و «ر» ـ تبعیت توالی زمانِ داستان از زمان واقعی و اولویت حوادث واقعی بر ضرورت توالی به دلیل ساخت اثر : گفته‌ایم که این دو مشغله معلول یادداشت برداری از وقایع است، اما در سووشون ، شاید به دلیل رمان بودنش، رفت و بازگشت‌هایی هست که از خطی بودن رمان جلوگیری می‌کند، به‌خصوص گریز به خاطرهٔ مراسم سیاووشان عشایر، و یا کربلا شدن شیراز برای عمه، سیاووش شدن سهراب ـ هر چند که ناموفق

است ــ خاطره‌گویی عمه و غیره اجازه نمی‌دهند تا اثر در بند یادداشت‌برداری صرف روزانه بماند که در مبحث معماری اثر خواهیم گفت که چرا ـ صرف‌نظر از نقص‌ها ـ ترتیب و توالی حوادث سووشون آگاهانه است و نه به تبع حوادث واقعی.

۲ ـ مخمصه‌های نقش‌گذار

سخن از آل احمد و تأثیر فکری او بر سووشون پیش از بررسی آثار خود او یعنی هم سنجش قدر او در عالم نظر و داستان و هم تعیین حد و حدود تأثیرو تأثر او از زمانه و برد این تأثیر در وقایع پس از او، در این مجال نمی‌گنجد. پس ما اینجا سعی خواهیم کرد تا در محدودهٔ سووشون و به‌خصوص هر جا که به صراحت طرحهای نقش‌گذار مانعی فراهم ساخته‌است، سخن بگوییم. اما پیش از برشمردن آن مخمصه‌ها ذکر این نکته ضروری است که عنایت آل احمد به رمز و به‌خصوص تلاش او در داستان رمزی «نون والقلم» در سووشون مؤثر افتاده‌است. تقبل تعهد سیاسی از جانب دانشور، البته بدان گونه که آل احمد می‌خواست و در همان راستا، رمان سووشون را یک رمان سیاسی نیز کرده است. توجه به فصول سال و تقارن آنها با اوج و فرود حوادث رمان از مختصات آثار داستانی آل احمد است.

از این‌ها گذشته شکی نمی‌توان داشت که یوسف آمیزه‌ای است از آل‌احمد و تخیل. این امر را می‌توان چه در شخصیت متناقض یوسف و چه در زبان خاص آل احمدی او دید. اشتباه هشت یا ده ساله در بارهٔ پدر یوسف گویای آن است که رمان‌نویس خواسته است پدر یوسف را بر پدر آل احمد منطبق سازد، به زبان دیگر آل احمد دههٔ‌چهل به ۱۳۲۲ رفته است، که گاه

به مدد تخیل این ناهمزمانی بی زبان افتاده است؛ و گاه ــ همچون ترجمهٔ اشعار نیما ــ این جابه‌جایی‌ها شخصیت یوسف را متناقض‌تر کرده است.

زری، در تقابل با یوسف، از تجربیات خود دانشور به حاصل آمده است، اما به گونه‌ای که کار رمان‌نویس می‌تواند باشد. زری صاحب سه فرزند است و فرزندی هم در راه دارد. سپردن زری به کارد خانم حکیم در سزارین تمهیدی درخشان است و همچنین سپردن فرزندان به‌دست کلفت خانه، عمه، و یا فرستادن‌شان به خانهٔ مهرانگیز تمهیدی دیگر است تا زری مستقیماً در کار روزمرهٔ فرزندان دخالت چندانی نداشته باشد. اینجاست که می‌گوییم رمان‌نویس فقدان تجربه را، مثلاً در امر زایمان، که به‌ظاهر می‌توانست ضعف او به قلم رود، بدل به قدرت کرده است و با شرح گاه به‌گاه نقشهٔ جغرافیای حاصل از آن سزارین‌ها ارزش کار خلق زنانه را مضاعف می‌کند.

پس در ثبت حوادث ریز و درشت رمان تجربهٔ زنانه آن‌هم در این ملک مدد کار قلم نویسنده بوده است، برای نمونه« فصل نه» را می‌توان نام برد مثلا وقتی بچه‌ها بر گور ساختگی کره اسب ختم مردانه می‌گیرند:

> زری از ایوان می‌دیدشان که همه‌شان دو زانو و ساکت نشسته بودند. نظرش به پسر کوچولویی جلب شد که حتی پیراهن سیاه پوشیده بود و چشم دوخته بود به چیزی. خوب که دقت کرد، دید ناخنهای شستش را جلو چشمش گرفته. لابد برای آنکه خنده‌اش نگیرد. اما آخرش پکی زد به خنده و یکهو ترکید...
>
> (همان، ص ۹۹)

با پکی خندیدن یکی ختم به هم می‌خورد و زری به تالار می‌رود و برای

انصراف خاطر:

مگس کشی برداشت و افتاد به جان مگسها. از راست و چپ می‌کشت.

به غیر از بسیاری از مختصات زری که گفته‌ایم تحول یکی به دیگری و پذیرش برداشت‌های خاص آن یک، همان پذیرش تحمیل‌های آن من مردانه است. از سوی دیگر خلق رمانی که در هیچ‌یک از آثار آل احمد همسنگی برای آن نمی‌توان یافت، هم جزئی‌نگری است، یعنی داستانی کردن وقایع روزمره و هم فراهم کردن زمینه‌ای برای القای وسیع طرحها و برداشت‌های نقش‌گذار. از این که بگذریم، در مخمصه‌های نقش‌گذار به سه مقوله بسنده خواهیم کرد: مطلق نگری؛ نمونه‌های نوعی (types) سیاسی؛ تحمیل برداشتهای دههٔ‌چهل بر مقطع ۱۳۲۲.

۲ـ۱: مطلق نگری

در این باب سخن بسیار می‌توان گفت، مثلاً انتساب ترس زری به آموزش‌های مدرسهٔ انگلیسی‌ها مطلق‌نگری صرف است، انگار که در مدارس ما ـ چه در آغاز دورهٔ رضا شاه و چه پیش از آن ـ به ضرب چوب و فلک و غیره خان‌کاکا، عزت‌الدوله، حمید و بسیاری از آدم‌های دیگر رمان تربیت نشده بودند. همچنین است انتساب همهٔ شرهای عالم به خانم حکیم و سرجنت زینگر. در نقطهٔ مقابل این‌هاست قول به تقدس همسایه‌ها: رنگرز و گلاب‌گیر و عطار و همهٔ آن مردمان عادی و ناشناخته که در تشییع یوسف شرکت می‌کنند. حاصل همین مطلق‌نگری است که ایفای نقش آلمانی‌ها در واقعهٔ سمیرم تماماً به انگلیسی‌ها محول می‌شود.

هرچند اینجا مجال بحث در ریشه‌های واقعهٔ سمیرم نیست، اما به

اجمال می‌توان گفت: با ورود متفقین ــ انگلستان و شوروی ــ به ایران و فروریختن حکومت رضاشاهی، گرانی و کمبود ارزاق عمومی گریبانگیر مردم می‌شود. در ضمن عشایر خراسان و اردبیل و ارومیه و خوزستان و فارس و اصفهان سر به شورش برمی‌دارند. سیاست عمومی متفقین تضعیف حکومت مرکزی است چه با تشجیع عشایر و چه با ایجاد قحطی و گرانی، مانند حمل ارزاق عمومی به جبهه یا پشت جبههٔ شوروی یا به شمال افریقا برای سپاهیان مقیم آنجا. موارد سوزاندن خرمن و قطع درختان و از بین‌بردن احشام تا آنجاست که به قولی شکایت‌های دولت مرکزی به متفقین و به‌خصوص انگلستان به بالای یک آدم می‌رسید. با این‌همه انتساب غائلهٔ فارس و به‌خصوص واقعهٔ سمیرم به متفقین و به‌ویژه انگلستان نارواست. از طرفی زمینهٔ این آشوب از پیش فراهم است که فهرست‌وار اهم آنها را می‌آوریم:

۱ــ فشار قدرت مرکزی در زمان رضاشاه برای تخت قاپو کردن عشایر.

۲ــ کشتن سران عشایر چه آن‌ها که سابقهٔ مبارزه با انگلیسی‌ها داشتند، مثل صولت‌الدوله و چه آنها که رقیب شخصی او محسوب می‌شدند، مثل سعدالدوله.

۳ـ ظلم و تعدی عوامل نظامی رژیم.

۴ـ تلاش برای استرداد املاک سران عشایر مقتول یا تبعیدی.

۵ ـ وجود اسلحه در دست عشایر به بهانهٔ تامین امنیت که به‌وسیلهٔ سران سابق انجام گرفت و یا بر اثر فروریختن رژیم به دست آنها افتاد. گاه نیز همچون مورد عشایر قشقائی عوامل آلمانی و یا ملی به تسلیح آنها کمک کردند.

از اینها گذشته، تمایل به قدرت ثالث برای مقابله با متفقین نیز ریشهٔ ملی داشت و در جنگ جهانی اول و در وقایع دمکرات‌ها و تنگستانی‌ها نیروهای قشقائی نیز دیده‌می‌شوند. پیروزیهای سریع آلمان هیتلری نیز سبب شد تا هم نیروهای ملی را متمایل به آلمان هیتلری کند و هم بعضی از سران حکومت سابق را به طرفداری آلمان بکشاند.

حال اگر به این عوامل، تأثیر رادیو آلمان و آمدن بعضی از عوامل به فارس و حتی پیاده‌کردن چترباز را بیفزاییم، می‌توان دریافت که آلمان به‌منظور بازکردن جبهه‌ای علیه متفقین و یا تراشیدن مانع در حمل اسلحه ازطریق ایران، یا حداقل جلوگیری از ایجاد جبهه‌ای از طرف متفقین درصورت سرازیر شدن ارتش آلمان به قفقاز، از زمینهٔ آماده سود خود جسته‌است. پس واقعهٔ سمیرم ریشهٔ ملی دارد و نقش آلمانی‌ها فرعی است و اگر هم عوامل انگلستان تا تیرماه ۱۳۲۲ نقشی داشته‌اند، بسیار جزئی است. پس از این واقعه است که شکست آلمان در زمستان ۱۳۲۱ و به‌خصوص بهار ۱۳۲۲ تاثیر خود را نشان می‌دهد. شولتس، جاسوس آلمانی، در ۱۳۲۳ به متفقین تحویل داده‌می‌شود و در این سال است که از عشایر برای سرکوب نیروهای مترقی آن زمان سود می‌برند.

اجمال واقعهٔ مشخص سمیرم این است که لشکر اصفهان یک ستون از قوای خود را به مقصد پادگان سمیرم و به فرماندهی سرهنگ شقاقی و برای جلوگیری از حوادث احتمالی به سمیرم اعزام می‌دارد. روز پنجم تیرماه گشتی‌ها و نگهبانان متوجه حرکت تعداد زیادی از عشایر می‌شوند. روز دوشنبه ۶ تیرماه سرهنگ شقاقی به لشکر اصفهان اعلام خطر می‌کند.

لشکر اصفهان ستون شهرکرد را به دستور فرمانده سپاه جنوب، سپهبدشاه بختی، به سمیرم اعزام می‌دارد. در همان روز چندین کامیون

خواربار که به سمیرم حرکت می‌کرده، در بین راه مورد حملهٔ قشقائی‌ها و بویراحمدی‌ها قرار می‌گیرد. زد و خورد هشت ساعت به طول می‌انجامد و بالاخره نیروهای دولتی از پای درمی‌آیند و کامیون‌ها غارت می‌شوند. روز هشتم تیرماه بویراحمدی‌ها و قشقائی‌ها پس از زدوخورد مختصری پادگان سمیرم را محاصره می‌کنند. صبح پنج شنبه حمله آغاز می‌شود و نیروهای عشایر عقب می‌نشینند. روز جمعه سرهنگ شقاقی کشته می‌شود. غروب شب یازدهم عشایر قریه را آتش می‌زنند و در پناه دود حمله می‌کنند. گروهی را می‌کشند و گروهی را اسیر می‌کنند. نیروهای دولتی به‌ناچار عقب‌نشینی می‌کنند.

حال دیگر می‌توان گفت همکاری عشایر فارس، به‌خصوص سران آنها، با انگلیسی‌ها در ۱۳۲۳ اتفاق افتاده و نه در ۱۳۲۲، و در سووشون این دو سال با یکدیگر ترکیب شده‌اند، یا حداقل مطلق‌نگری مرسوم سبب شده تا وقایع هر دو سال به انگلیسی‌ها نسبت داده‌شود.

می‌دانیم که در رمان، حتی اگر تاریخی باشد، می‌توان چنین کرد، اما اقدام به این عمل با توجه به سووشون شرط و شروطی هم دارد، یعنی باید با ساخت اثر و آدم‌های رمان متباین نباشد. در سووشون آدمهای دیگر ماجرای سمیرم این‌ها هستند: یوسف و ملک رستم و ملک سهراب، سروان ارتش و حمید و عزت‌الدوله، انگلیسی‌ها یعنی کلنل و سرجنت زینگر.

یوسف پیش از واقعهٔ سمیرم با تمایل قشقائی‌ها به آلمانی‌ها مخالف است: «نه‌آن وقتها که به آلمانها چشمک می‌زدید، موافقتان بودم نه حالا که با دشمنانشان ساخته‌اید، شما بودید که هیتلر را امام زمان کردید... و لاس زدن شما بهانه به دست این‌ها داد که اینجا بیایند» (صص ۵۲ و ۵۳) و در تحلیل

ریشه‌های حادثه می‌گوید: «برای آنکه متفقشان را از پیشنهادی که گفتم منصرف کنند، به کمک شما مانوری خواهند داد و به دست شما عده‌ای را به خاک و خون خواهند کشید. اینها هیچ وقت به متفقشان نه نمی‌گویند. او را در برابر عمل انجام شده قرار می‌دهند تا خودش از نقشهٔ خودش منصرف شود» (ص ۵۳). این ناگفته بعدها ـ پس از واقعهٔ‌سمیرم ـ از زبان سهراب می‌آید (صص ۱۸۳ و ۱۸۴). پس به نظر یوسف کار کلا به تحریک انگلیسی‌ها انجام شده، به همین جهت یوسف که در ابتدا حاضر نیست آذوقه به عشایر بفروشد و وقتی هم می‌فروشد به این شرط است که به انگلیسی‌ها نفروشند، بعدها وقتی سهراب به راه می‌آید و یاغی می‌شود، تصمیم می‌گیرد که آذوقه برای او بفرستد، که سید محمد، پیشکار یوسف، پس از مرگ او همین کار را می‌کند. با این‌همه تفسیری که یوسف از این ماجراها دارد، گر چه با واقعیت تاریخی نمی‌خواند، در زمینهٔ رمان هماهنگ است و با شخصیت او می‌خواند.

ملک رستم ـ دوست زمان تحصیل یوسف ـ با نظر او موافق است و سعی می‌کند به اسکان عشایر، در حد توان خود، بپردازد. اما سهراب، ظاهراً، نمایندهٔ کسانی است که واقعهٔ سمیرم را آفریده‌اند. او پس از واقعه از میدان جنگ می‌رود پیش کلنل که راهش نمی‌دهد، بعد می‌رود سراغ زینگر، که او هم بهانه می‌آورد و می‌گوید تلفن می‌کنم. البته سری هم به‌خانهٔ یوسف می‌زند.

همین سهراب واقعه را به تحریک انگلیسی‌ها می‌داند، هر چند که می‌گوید: «ما غیر از آرزوهای بزرگ تقصیری نداشتیم» (ص ۱۸۳) و اجزای این تحریک که ریشه‌اش به نقل از یوسف بیان شده، این‌هاست:

خودشان به ما می‌گفتند تاجهایتان را آماده کنید، شما

جانشین هخامنشیانید.

(همان، ص ۱۸۳)

اسلحه هم به آنها می‌رسانند، به همان شیوهٔ جنگ جهانی اول، منتها آن بار با قاطر بوده‌است ، نه با ماشین شخصی (ص ۱۸۳).

دوستان هم، یعنی حمید و عزت‌الدوله، به آنها اسلحه رسانده‌اند. و حال سهراب از کردهٔ خود پشیمان است و می‌خواهد انتقام بگیرد و مثلاً دکل‌های نفتشان را آتش بزند و بالاخره هم یاغی می‌شود.

این تحول سهراب، آن‌هم به این سرعت ــ حتی اگر بپذیریم که در واقعیت چنین آدم دمدمی مزاجی هم بوده باشد ــ به این دلیل است که در واقعیت داستانی آدم‌ها فاقد درون غیر سیاسی‌اند، و فقط در امر سیاسی است که متحول می‌شوند. از این مهمتر حالا دیگر سهراب چنان متحول شده است که دلش برای سروان سوار، محمد کشمیری، که لباس او را پوشیده بود می‌سوزد: «اول لختش کردیم و بعد گلوله زدیم تو شاهرگش. ده نفر ریخته بودیم سرش.» و حتی آرزوی آن را دارد که مثل سرهنگ ــ که سرهنگ شقاقی باشد ــ کشته شود:

> می‌خواهم مرگم، مثل سرهنگ با گلوله و تبر باشد نه تو رختخواب: می‌خواهم آخرین کسی باشم که از برج در می‌آیم. آن هم نه با پای خودم. می‌خواهم بکشانندم بیرون و با گلوله بزنند تو شاهرگم و با تبر تکه تکه‌ام کنند. می‌خواهم قاتلانم را بربر نگاه کنم، تا آنها به من حسد ببرند...

(همان، ص ۱۸۵)

روایت سروان ارتشی از اصل ماجرا در خور یک سروان اعزامیِ آن

روزگار است و انتخابهای رمان نویس گاه آبغوره‌اش را هم زیادی زیاد کرده است:

با رضوانی‌نژاد چند مأموریت دیگر رفته بودم و خوب می‌شناختمش. بدبخت چهارده سر عائله داشت و پدر و مادرش کور بودند و برادرش هم با ما بود.

(همان، ص ۲۰۱)

این دو برادر مأموریتی چنین را قبول کرده‌اند تا دویست تومان فوق‌العادهٔ جنگی بگیرند و برای بچه‌ها ببرند (ص ۲۰۲) و بعد قتلگاهی هم برای آنها درست می‌شود:

رضوانی‌نژاد سر بلند کرد تیراندازی کند، افتاد. گفت: خندان و افتاد. به نظرم خندان اسم بچه‌اش بود. بدبخت چهارده سر عائله داشت. گلوله مغزش را داغون کرده بود. خودم سفیدی مغزش را به چشم دیدم. برادرش به کمکش رفت. او را هم زدند. هر دو برادر را بهم دوختند.

(همان، ص ۲۰۴)

دست آخر نقش عزت الدوله و حمید، پسرش، جالب است. عزت‌الدوله مشیر و مشار خانوادهٔ حاکم است. آنها در این ماجرا اسلحهٔ قاچاق برای عشایر می‌فرستند. وقتی انگلیسی‌ها همین کار را می‌کنند و حاکم هم همپیمان انگلیسی‌هاست و اصلاً به تحریک انگلیسی‌ها ـ مثلاً کلنل و زینگر ـ عشایر شورش کرده‌اند، معلوم نیست که عزت‌الدوله و حمید پنهان از کدام مسئولِ حکومتی دارند اسلحه قاچاق می‌کنند.

می‌بینیم تعمیم خصلت عمومی تمایل سران عشایر به انگلستان در سال

۲۳ به ۲۲ سبب شده است تا آدمهایی که باید در دو جبهه باشند، مثلا سهراب و سروان ارتشی، به یک سان می‌اندیشند و عزت الدوله همان کاری را می‌کند، آن‌هم پنهانی، که انگلیسی‌ها می‌کنند.

حاصل آن‌که با توجه به این امر که سهراب وقتی از میدان جنگ برمی‌گردد، از آنجا که انگلیسی‌ها به او روی خوش نشان نمی‌دهند، می‌خواهد دست به کاری بزند، پس همپیمان شدن یوسف با چنین آدم دمدمی کمی غریب است. و دست آخر همهٔ اعمال بی بی، مادر سهراب، گرچه بر آنها تکیهٔ بسیار هم شده، مثل خبر کردن چهل قاری و غیره، هیچ تأثیری در خواننده ندارد، چرا که بلاهت خود سهراب و دل سوزاندنش بر کشمیری و شقاقی و روایت غلو شدهٔ سروان ارتش اجازه نمی‌دهد تا آدم بر سهراب دل بسوزاند تا مگر از او سیاووشی دیگر ساخته شود.

۲ـ۲ : نمونه‌های سیاسی

شاید تا کنون دیگر واضح شده باشد که بیشتر آدم‌های سووشون سیاسی‌اند، فاقد درون. آدمهای مثبت کسانی هستند که در راستای درست حرکت می‌کنند، یا متحول می‌شوند تا بر خط درست قرار گیرند، مثلاً زری و سهراب. منفی‌ها هم که معلوم‌اند. برای شروع این بحث شاید ابتدا این بند از غربزدگی راهگشا باشد:

> بدیهی دیگری هم داریم. و آن اینکه «غرب» از وقتی ما را... «شرق» خواند که از خواب زمستانهٔ قرون وسطایی خود برخاست. و به جستجوی آفتاب و ادویه و ابریشم و دیگر متاعها ـ نخست در زی زایران اعتاب قدس مسیحی به شرق آمد... و بعد در سلیح نبرد صلیبیان ـ و بعد در

کسوت بـازرگانان ـ و بعـد در پناه توپ کشتی‌هـای پر از متـاع خود ـ و بعد به نـام مبلّغ مسیحیت ـ و دست آخـر به نام مبلّغ مدنیّت.

(غربزدگی ، چاپ رواق، ص ۳۰)

یا:

می‌دانیم که پیشقراول استعمار مبلّغ مسیحیت نیز بود. و کنار هر نمایندگی تجارتی در سراسر عالم، یک کلیسا هم می‌ساخت. و مردم بومی را به لطایف‌الحیل به حضور در آن می‌خواند.

(همان، ص ۳۱)

بحث دربارهٔ درست یا غلط بودن این نظر بیرون از حیطهٔماست، گر چه می‌دانیم همهٔ اینها حکمهای کلی و منبعث از همان مطلق نگری است. با وجود این داستان نویس می‌تواند بر این اساس شخصیتی بیافریند یا حتی رمانی بنویسد، مثلا زری چون در مدرسهٔ انگلیسی‌ها درس خوانده، «سرش پر از داستانهای انجیل است،» (۴۵) و:

ترتیب کار در این شهر، جوری است که بهترین مدرسه، مدرسهٔ انگلیسی‌ها باشد و بهترین مریضخانه، مریضخانهٔ مرسلین و وقتی هم می‌خواهد گلدوزی یاد بگیرد با چرخ خیاطی سینگر است که دلال فروشش زینگر است. مربیها و معلمهایی که مادرت دیده سعی کرده‌اند همیشه از واقعیت موجود دور نگهش دارند، در عوض مقداری ادب و آداب و تصدیق و تبسم و ناز و عشوه و گلدوزی یادش بدهند. هی از

آرامش حرف می‌زند...

(سووشون، ص ۱۳۰)

بر گرتهٔ همین نگاه و یا بر اساس آن حکم‌هاست که زری طی چهارده سال ازدواج با یوسف، حتماً، اندک اندک متحول شده است، و بعد هم در طی چند ماه، زمان رمان، بر آن هستهٔ ترس غلبه می‌کند، که همه قابل قبول است؛ هرچند گفته‌ایم تمامی این تحولات فقط سمت سیاسی دارد. از سوی دیگر زینگر و خانم حکیم بر اساس تلقی خطی از عوامل استعمار شکل گرفته‌اند. اما مک ماهون اگر جالب است به خاطر تناقض وجودی اوست و توفیق دانشور در خلق او در همین نکته نهفته است.

کلو، پسر چوپان یوسف، مختصات یک پسر چوپان معمولی را دارد، با تعلقات و عوالم عام این گونه مردم. در او تحولی اتفاق می‌افتد، که مثلا نمونهٔ ساده شدهٔ احوالات کسانی است که با آن عوامل استعمار دمخور بودند تا مثلا ببینیم وقتی زری و امثال او در تماس با بیمارستان و مدرسه و کلیسای خارجی‌ها قرار می‌گیرند، بر سر آنها چه می‌آید. زمان تحول کلو فقط یک ماه یا حداکثر یک ماه و نیم است:

کلو را ساعت هشت شب سه‌شنبه به مریضخانهٔ مرسلین می‌برند. چهارشنبه دیگر واقعهٔ سمیرم (حوالی هشتم تیر) پایان گرفته است و سهراب راه به راه از آنجا آمده است، پس زمان مریضی کلو چند روزی پس از هشتم تیر است. یوسف در آخرین سفرش کلو را با خود می‌برد، که در بیست و نهم مرداد کشته می‌شود. این سفر دو هفته طول می‌کشد:

حالا دو هفته می‌شد [زری] یوسف را ندیده بود.

(همان، ص ۲۴۱)

PersianPDF.com

و در همین فاصلهٔ کوتاه است که استحالهٔ کلو از یک بچهٔ دهاتی به یک تازه مسیحی صورت می‌گیرد (زمان شروع استحالهٔ کلو را براساس روایت جناب سروان نیز می‌شود حساب کرد، اما اگر بر اساس این جملهٔ زری حساب کنیم که «قلب الاسد است دیگر» [ص ۱۱۳] یک ماه هم نمی‌شود). بگذارید این استحاله را قدم به قدم دنبال کنیم. ابتدا کلو پسر بچه‌ای است، با این تعلقات:

> خوب حالا، کاکایم لب جوق نشسته نی می‌زند. حالا ننه‌ام دارد چراغ نفت می‌کند. خوب، چند تا تله گذاشته بودم سهره بگیرم حالا سهره‌ها تو تله افتاده‌اند و هیچکس نیست درشان بیاورد. تیر و کمانم را هم گذاشته‌ام لب طاقچه، معصومه برمی‌دارد گمش می‌کند. خوب، اگر من آنجا بودم حالا گردو دزدیده بودم می‌نشستم می‌شکستم.
>
> (همان، ص ۱۴۷)

چند روز بعد کلو مریض می‌شود که به سفارش خان کاکا، در بیمارستان مرسلین بستری می‌شود. این بستری شدن نباید یک هفته بیشتر باشد چون «زودتر از موقع مرخصش کرده بودند» و در ضمن پس از آن کلو باید، هر یکشنبه، حداقل چند یکشنبه، به آنجا برگردد. در بازگشت از بیمارستان:

> سرش را تراشیده بودند و یک صلیب مسی به گردنش آویخته بودند.
>
> (همان، ص ۱۸۹)

و:

کلو از مرد ریشداری با لباس سرتا پا سیاه حرف می‌زد که همیشه کتابی دستش بوده و طلسمی هم نظیر طلسمی که به کلو داده، به گردنش آویخته بوده...

(همان، ص ۱۸۹)

همان مرد از کتابی که دستش بوده سه بار برای کلو قصه خوانده بوده. کلو فقط از یک قصه خوشش آمده بوده. قصهٔ آن پسری که چوپان بوده. آن پسر نی هم می‌زده. آن پسر دوست پسر پادشاه بوده و یک غول با تیر و کمان و قلوه سنگ کشته، مرد سیاهپوش هی می‌گفته عیسی همه جا هست و با خون خودش گناه همه را خریده...

(همان، ص ۱۹۰)

گر چه قصه‌ای که آن مرد می‌خواند از عهد عتیق است. از اینها و از دیگر سخنان جسته و گریختهٔ کلو می‌فهمیم که مسیحی شده، و ضمناً نویسنده با خلط عهد عتیق و جدید دارد هشدار می‌دهد که نطفهٔ آن ادعای کشته شدن یوسف به دست کلو از قبل بسته شده، گو که به ناخواست آن کشیش، زینگر یا کسانی دیگر می‌توانند، بعدها، از آن سود برند.

شتاب بخشیدن به استحالهٔ کلو در فصل بیست آشکار است:

هرصبح یکشنبه، آفتاب نزده کلو پامی‌شد ولخت می‌شدوبا صلیب مسی که به‌گردن داشت توی حوض می‌پرید... بعداز حوض درمی‌آمد... لباس‌نوش را می‌پوشیدوصبحانه‌خورده ونخورده‌به‌سراغ مردسیاهپوش به‌مریضخانهٔ‌مرسلین می‌رفت.

(همان، ص ۲۳۸)

از طرفی کلو با تیر و کمان به جان شیشه‌ها می‌افتد و اگر هم دستش برسد و آقا مسیح او را نبرد پیش ننه و کاکاش، با تیر و کمان وسط پیشانیش می‌زند. طی این مدت انگلیسی‌ها نه تنها او را مسیحی می‌کنند، بلکه به وسیلهٔ او سه صلیب هم برای ننه و عمو و زن عموش می‌فرستند.

کلو وقتی با یوسف می‌رود تا پیش خانواده‌اش فرستاده شود، تیر و کمانش را جا می‌گذارد. در آن پانزده روز هم پیش یوسف است و پس از مرگ یوسف است که پیش مادر و عمویش فرستاده می‌شود.

در غیبت یوسف زری خواب‌ها می‌بیند که از جمله یکی این است که کلو با تیر و کمان درست وسط پیشانی یوسف زده است (ص ۲۴۱). گرچه عمه این خواب را تعبیر نمی‌کند، اما می‌توان دریافت که کلو با آن استحاله‌اش برای زری چه غولی شده است. وقتی هم یوسف کشته می‌شود، کلو جلو پیشکار یوسف، سید محمد، را می‌گیرد:

> گفت: ارباب را من زدم. گفتم با چه زدی؟ گفت با تیر و کمانم.
>
> (همان، ص ۲۵۰)

که بلاهت او آشکار است، اما:

> بعد شنیدم گفته بوده با تفنگ. بعد گفته بوده عمویم زده. می‌دانم، یادش داده‌اند.
>
> (همان، ص ۲۵۰)

می‌دانیم که کلو قاتل یوسف نیست، اما ادعای او باید به تحریک همان قاتل یوسف ـ دست غیبی ـ باشد، تا جایی که یادش داده‌است ادعای بچگانهٔ کشتن با تیر و کمان را رها کند و بگوید با تفنگ کشته. در خود

داستان عناصری هست که می‌توانست دشمنی کلو را با خانهٔ یوسف، شیشه‌های خانه، و یا خود یوسف توجیه کند، مثلاً این فکر که یوسف باعث مرگ پدر او شده است، اما عجله در خلق آدمی مطابق با آن قالب نقش‌گذار سبب شده است تا این نکته نادیده گرفته شود.

۲ـ۳ : تحمیل برداشتهای ۴۰ تا ۴۸ بر ۱۳۲۲ ونه آفریدن شیء فی نفسهٔ رمان

کار رمان، مسلماً، تبعیت از حوادث تاریخی و یا حتی پذیرش تحلیل‌های مرسوم تاریخ نویسان نیست. پس رمان نویس می‌تواند با انتخاب بعضی از حوادث تاریخی و حذف دسته‌ای دیگر و یا ابداع بعضی از حوادث و حتی انتساب تحلیل یک دورهٔ دیگر به زمان رمان، تحلیل خاص خود را عرضه کند. از سوی دیگر می‌تواند با ترکیب بعضی از مختصات دو یا چند دوره برداشتی خاص از دوره‌ای به‌دست دهد. با این‌همه شرط حقیقت نمایی ـ آن‌هم در اثری به‌ظاهر تاریخی و بخصوص اگر مستندگونه باشد ـ حکم می‌کند که برای این ابداع و اختراع‌ها و یا عرضهٔ یک تحلیل خاص نباید باورهای خواننده را یکسره نادیده گرفت و از آن مهم‌تر باید برای حوادث داستانی شده ـ چه تاریخی باشند و چه نباشند ـ تدارک لازم را دید.

حال با عنایت به چنین اصلی است که می‌گوییم دانشور به حوادث تاریخی و تحلیل‌های درست از وقایع سال ۱۳۲۲ چندان پابند نبوده است و این فی نفسه عیبی نیست. پس تنها این دو نکته می‌ماند که آیا وقایع ۱۳۲۲ بر اساس روح حوادث ۴۰ تا ۴۸ بازسازی شده است؟ دست آخر با توجه به جایز بودن چنین کاری در حیطهٔ رمان، باید دید آیا خود اثر فی نفسه پاسخگوی خود است؟

خوانندگان امروز دیگر با بعضی از مختصات فکری ۴۰ تا ۴۸ به‌نحوی آشنایند. از میان مختصات این دوره، مختصهٔ مورد نظر ما را در آثار آل‌احمد، سووشون و آثار شریعتی مثلاً حسین وارث آدم می‌توان دنبال کرد. اینجا و اکنون پرداختن به این مختصه در مجال ما نیست، اما شاید بتوان گفت که مثلاً در آثار آل‌احمد همهٔ مباحث نظری نه با زبان تحلیلی که با زبان تخییلی که ویژهٔ خطابت و نثر و شعر است، صورت می‌گیرد؛ یعنی با استفاده از تشبیه و استعاره و یا با در هم آمیختن دو زمان و یا دو مکان و حتی صدور یک حکم بر دو چیز یا دو کس در دو زمان و دو مکان، آن‌هم به دلیل وجه شبهی فرضی. مثلاً آل احمد در غربزدگی و در بحث از ریشه‌های این بیماری به گریز از «هند مادر» اشاره می‌کند:

شاید فرار از هند مادر بوده است ـ نخستین توجه ما به غرب. فرار از مرکز؟ نمی‌دانم.

(غربزدگی ، رواق، ص ۴۰)

فرار از هند و فرار یا گریز از مرکز تنها در صورت بیانی مختص شعر و داستان می توانند شبیه باشند، اما در واقعیت امر و در مباحث نظری از دو مقوله‌اند. باز هنگامی که برخوردهای به قهر ما را با همان مادر بر می‌شمرد، می‌گوید:

در داد و ستد با هند، هرگز قصد قربت نداشته‌ایم، هرگز صلهٔ رحم نکرده‌ایم. و من یک علامت احتمالی آنچه را که غربزدگی می‌نامم در همین گریز از مرکز می‌دانم که گریز از گرماست.

(همان، ص ۴۱)

جواز قصد قربت یا صلهٔ رحم حکمی اخلاقی است؛ گریز از مادر از مقولهٔ روانشناسی است و گریز از گرما هم، اگر رمزی از گریز از رحم نباشد، ضرورتی مادی است و در مجموع هم نمی‌توان این دو دسته را در تقابل دید تا اگر این دسته را نپذیریم لامحاله دستهٔ دیگر را برگزینیم.

گاه آل احمد یک حکم را بر دو چیز و در دو زمان و مکان روا می‌دارد:

> [هند] یک بار به الباقی زردشتیان پناه داد که کله‌خری کردند و حتی به «جزیهٔ اسلامی» تن در ندادند و بنه‌کن گریختند و به هند پناه بردند. و ما امروز پارسیان هند را از اخلاف آنان داریم که در سالهای استعمار هند بدجوری اعانت به ظلم انگلیسیها کردند و اکنون نیز آریستوکراسی صنعتی هند را همچنان در قبضه دارند.

(همان، ص ۴۰)

بند بند غرب زدگی بر همین پایه استوار است که اگر حکم‌های حکم‌گذار متعلق به قلمرو زیست شناسی و فیزیک نباشد، مطمئناً متعلق به قلمرو هنر است. دلیلش را از خود آل‌احمد می‌توان آورد، مثلا در گفتگو با دانشجویان تبریز، اردیبهشت ۴۶، می‌گوید:

> من از مسائل مربوط به تکامل و اصل انواع در همان حدود اطلاع دارم که شما... اما از تمام مطالب آقای داروین و لامارک و دیگران دستگیرم شد که این‌ها تئوری است، رئیس، فرضیه است. حتی نظریه. و آن دیگری افسانه است. آدم و حوا را می‌گویم. و من بین این دو تا ـ یعنی بین یک

فرضیه یا نظریه و یک افسانه ـ افسانه را دوست دارم. چرا که شعر است و بنای شعر است. تو خودت می‌دانی. هر کدام را که دلت خواست قبول کن، می‌خواهی بگویی از نسل میمونی؟ باش. اما من از نسل آدمم که از خاک به دنیا آمد و خدا در او دمید و تا پا شد ایستاد.

(کارنامهٔ سه‌ساله، ص ۱۸۷)

در این حیطه ـ حیطهٔ‌تخیل ـ که او حرف می‌زند و عرصهٔ منتقد ادبی نیز هست آنچه می‌گوید درست است، یعنی می‌توان رمانی با این اعتقاد نوشت، و حتی در تقابل با یک داروینیست آدمی را آفرید و گفتگویی نیز ترتیب داد، تا آن ضد قهرمان از نتایج اعتقاد خود شرمنده شود. پس شاید بتوان گفت آنچه در زمینه‌های دیگر ممکن است ناروا و حتی ضدعلمی باشد، در کار هنر رواست. اما این درآمیختن دو چیز از دو زمان و دو مکان و روا داشتن حکم صادق بر یک چیز (مثلاً زردشتیان گریخته به هند) بر چیز دیگر (اخلاف آن هندیان در هند) و یا برعکس، در هنر نیز شرایطی دارد. شرط اول این است که در آن دو شیء وجه شبهی مشترک موجود باشد یا بتوان آن را فرض کرد. شرط دوم این است که شیء مخلوق هنرمند باید قائم بالذات باشد و گرنه یا شیر بی یال و دم و اشکم می‌شود و یا آن حیوان معروف: شتر ـ شیر ـ گاو ـ پلنگ.

انطباق مختصهٔ دههٔ چهل یا حداقل سالهای آخر این دهه مثلا ۴۶ به بعد بر این ۱۳۲۲ از این دست است. در واقعیت امر این دو دوره از یک جنس نیستند و دست آخر شیء هنری سووشون نیز در بعضی آدم‌های رمان ـ زری و یوسف و کلو و ... ـ به‌ازای یک برداشت سیاسی مجموع است و نه فی‌نفسه.

از نیمهٔ اول سال ۱۳۲۲، چه در واقعیت تاریخی و چه داستانی، بسیار گفته‌ایم. حال می‌خواهیم ببینیم زری پس از یوسف، یا خواننده پس از خواندن رمان، در چه فضایی قرار خواهد گرفت، یا بهتر است ببینیم راهی که پیش پای زری گذاشته شده او را در نیمهٔ دوم سال ۲۲ و نیز سال ۲۳ به کدام وادی خواهد کشاند.

در این باره و در گسترهٔ مسائل فرهنگی دو سند گویا نشان‌دهندهٔ دو جبههٔ متخاصم این دوره است، دو روی سکهٔ نیمهٔ دوم ۲۲ و سال ۲۳ که زری قرار است راه یوسف را با گزینش یکی از این دو ادامه دهد: یکی جزوهٔ «شعائر ملی» سیدضیاءالدین طباطبائی(مهرماه ۱۳۲۲) و یکی اعلامیه‌ای است به امضای اکثر روشنفکران زمانه با در خواست محاکمهٔ سید ضیاء در اواخر این سال و یا اوائل سال ۱۳۲۳.

پیش از هر چیز سیاههٔ وقایع مربوط به سید ضیاء را در این یکی دو سال ۱۳۲۱ و ۲۲ باید به خاطر داشت:

بهمن ماه ۱۳۲۱ : چاپ مصاحبه با سید ضیاء که به هنگام اقامت او در فلسطین به عمل آمده‌بود.

شهریورماه ۱۳۲۲ : اعلام نتایج انتخابات جنوب و از جمله یزد. سید ضیاء پیش از رسیدن به ایران به نمایندگی مجلس انتخاب می‌شود.

بیست و دوم مهر ۱۳۲۲ : انتشار جزوهٔ «شعائر ملی».

بیست و پنجم مهر ۱۳۲۲ : نخستین تظاهرات عمومی حزب توده که به تظاهرات علیه سید ضیاء تبدیل شد.

اسفندماه ۱۳۲۲ : طرح اعتبارنامهٔ سیدضیاء در مجلس چهاردهم و مخالفت مصدق با آن و تصویب اعتبارنامه.

خود جزوه امروز دیگر برای ما تازگی ندارد، ولی به احتمال اگر آل احمد در تحریر و بازنویسی در خدمت و خیانت روشنفکران عنایتی بدان می‌کرد، با شجاعتی که او داشت، بعید نبود تمامی این جزوهٔ نایاب را در ضمائم این کتاب بیاورد. پس بگذارید ببینیم آن همه خروش و ولوله به‌راستی بر سر چه بوده‌است.

این نکته درست است که به‌واسطهٔ اقامت طولانی سیدضیاء در خارج و یا به قول خودش هجرت بیست سال و اندش در فرنگ و فلسطین، گاه لغات و تعابیری به‌کار می‌برد که چندان جا نیفتاده‌است و دستاویز تسخرزنی عمرو و زید می‌شود، مثلاً تعابیری چون تعاریج دماغیه، حیثیات آزادی، عنعنات ملی، استمناء فکری، دائرهٔ تفکیر و منطق، مزاج متناقص سافل. گاهی هم نثرش، پس از کوشش چند سالهٔ جمالزاده و هدایت و دیگران لنگی‌هایی دارد:

> در حیات سیاسی و اجتماعی خود به سبب معرفت، ایمان و شجاعتی که داشته‌ام کمتر منقلب به تأثیرات محیط شده‌ام بلکه غالباً ساعی بوده‌ام محیط را به تاثیرات فکری و استدلالات عقلانی و براهین منطقی منقلب سازم.
>
> (شعائر ملی، ص ۳)

و یا ساخت جمله‌هایش گاه متأثر از عربی است و بیشتر انگار ترجمه‌ای از زبانی بیگانه‌تر:

> اگر کسی نسبت به یک نوع لباسی که با شعائر گذشتهٔ شخصی و ملی وی بیشتر مناسبت دارد یا با ذوق و انس پوشنده نزدیکتر است رغبتی بیشتر و الفت بخصوصی نشان دهد جا ندارد مورد ملامت و اعتراض سایرین

قرارگیرد.

(همان، ص ۴)

آن تعابیر و یا این نحوهٔ جمله‌بندی و حتی اصرار او بر استفاده از کلاه پوست سیاه به جای کلاه پهلوی یا شاپوی فرنگی و به اصطلاح خود او «سرپوش لگنی» ظواهر اختلافی است که در یک سو اوست و البته کهنه‌رندان فراماسون و عناصر آنگلوفیل و در سوی دیگر نیروهای ملی که تجلی خود را در مخالفت مصدق با اعتبارنامهٔ او نشان داد و نیز نیروهای وابسته به حزب توده و نیز اجلهٔ روشنفکران زمانه که بعدها آل‌احمد اغلب آنها را غربزده می‌خواند. خود او با استدلالی از جنس استدلال‌های مخالفان می‌گوید:

> یکی از ایرانیانی که در مسافرت خود به فلسطین به دیدن من آمده بود عقیده داشت که نظریهٔ من در اشاره به مادهٔ قانون اساسی راجع به انتخابات علماء طراز اول و داخل نمودن آنها در مجلس شورای ملی (که در ضمن مصاحبهٔ هشت ماه قبل بیان داشته بودم) سبب خواهد شد که دوباره چاقچور را پای زنها ببینیم.

(همان، ص ۱۷)

در رد این اعتراضِ به ظاهر جزئی است که او نظراتش را نسبت به بسیاری از مسائل مطرح شده و حتی تثبیت شدهٔ دورهٔ رضاشاهی توضیح می‌دهد، و البته باز با همان منطقی که مخالفان «منورالفکر» ش ادعای آن را داشتند:

در این موقع نیز از بازگشت کلاه پوست خواستم آزمایشی

نموده و بفهمم در مملکتی که همه از فشار ظلم و زورگویی می‌گویند فرسوده هستند و دم از آزادی گفتن، نوشتن... می‌زنند، آیا... اجازه می‌دهند یک‌نفر حق داشته باشد مطابق ذوق و سلیقهٔ خود تا اندازه‌ای که با شعائر گذشتهٔ ملی تباین نداشته باشد لباس بپوشد...

(همان، ص ۳)

خوب، پس مسئله بر سر کلاه‌پوست سیاه او نیست و او که قلاشی است یا عیاری صدرنگ و به گمان من هیچ خدایی را بنده نبود، هرچند در همهٔ عمر رو به انگلستان و پشت به ایران نماز می‌خواند، چرا که بارها کلاه‌پوست را با عمامه و شاپوی فرنگی عوض کرده بود. از کودکی «با آن که تمام برادران خود را تشویق به استعمال کلاه پوستی کردم خود عمامه را نگاه داشتم.» پس از جنگ اول جهانی و آن کارها که در وقایع ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۰ در قفقازیه و غیره دارد، باز عمامه بر سر می‌گذارد، اما پس از کودتای سوم حوت و قبول ریاست وزراء عمامه را به کلاه تبدیل می‌کند و باز «در موقع هجرت از ایران» کلاه‌پوست بر سر می‌گذارد و در اروپا به‌ناچار و حتماً شاپوی فرنگی یا به‌اصطلاح خودش «سرپوش لگنی» بر سر می‌گذارد و باز همان‌جا در کوه‌گردی یا به فصل زمستان کلاه‌پوست بر سر دارد و در فلسطین هم که هست گرچه دیگر زمان رواج حتی تحمیل آن شاپو در ایران است، یعنی پس از ۱۳۱۴، همچنان کلاه‌پوست سیاه می‌پوشد. جالب‌تر این‌که پس از مبارزات ۲۲ و ۲۳ وقتی بالاخره از سیاست کناره می‌گیرد تا لحظهٔ مرگ، شهریور ۱۳۴۸، در ملک شخصی‌اش به کاشتن یونجه و پرورش احشام و طیور می‌پردازد.

با این‌همه نقطهٔ آغاز بحث او همین سرپوش لگنی است و استدلالش

این است که شما همه بالاجبار تن به این سرپوش لگنی داده‌اید، در حالی‌که من این کلاه‌پوست را آزادانه انتخاب کرده‌ام. با همین نوع استدلال مسئلهٔ حجاب را پیش می‌کشد و می‌گوید همه را بالاجبار حجاب برانداخته‌اند و ابزار استمناء فکری مردان کرده‌اند. خوب، اگر می‌پسندند که چنین مورد استفاده قرارگیرند، آزادند، اما اجازه بدهند تا دیگران هم در انتخاب آنچه با شعائر ملی‌شان می‌خواند آزاد باشند. براین اساس است که با بیشتر عقاید رایج یا حتی تحمیلی دورهٔ رضاشاه به مخالفت برمی‌خیزد، مثلا استفاده از ماشین خودرو را برای مرده‌کشی افراط می‌داند، در حالی‌که چارپا این‌همه داریم و یا خانه‌های چند طبقه را افراط می‌داند، آن‌هم وقتی بمباران ممکن است خرابشان کند. به‌رغم گرایش به ایران باستان در دورهٔ رضاشاهی که به قول آل‌احمد می‌خواستند یکباره دورهٔ اسلامی را حذف کنند و عصر پهلوی را به‌دم عصر ساسانیان بچسبانند، اسلام پذیرفتن ایرانیان را به طیب خاطر می‌داند (ص ۳۲ به بعد)، یا با گرایش به زدودن لغات عربی به ستیز برمی‌خیزد، و همهٔ آن تعابیر عجیب را خود به عنوان معادل اصطلاحات خارجی می‌آورد.

اینجا قصد ما اشتراک فکری آل احمد دههٔ چهل و سید ضیاء دههٔ بیست نیست، بلکه می‌خواهیم بگوییم تقارن میان دو زبان، زبان تخییلی، و کار با مصالحی مشابه همراه با تعلق به یک دسته و گریز از دستهٔ دیگر لامحاله به نتایج مشابه می‌انجامد، مثلاً این دید یوسف:

> دلال گفت: اینها محتاج گندم و آذوقهٔ تو نیستند، اما از این می‌ترسند که سرود یاد مستان بدهی. آقا [یوسف] فرمود اتفاقاً قصد من همین است: در همدان مردم دکانها را بستند و نگذاشتند یک دانه گندم از دروازهٔ شهر خارج بشود، اینجا

دروازه قرآن را خراب کرده‌اند...

(سووشون، ص ۲۵۳)

تقدس دروازه‌قرآن آیا به دلیل نامگذاری این دروازه است یا ارزش باستانی آن؟ حال اگر دروازه را دور می‌زدند مسئله حل بود؟ در ثانی این نحوهٔ نگرش شبیه است به همان نظر سید دربارهٔ ماشین مرده کشی و یا مثلا آنجا که به قلاشی همهٔ پیشرفت فرنگان را «اسلحه و آلات قتالهٔ توپ و تفنگ، طیاره و تانک» قلمداد می‌کند تا در تقابل آنها صنایع نفیسهٔ این ملک را بگذارد:

بدون تردید این فکر از خاطر بسیاری می‌گذرد که این صنایع نفیسه... برای دوام حیات و قوام ارکان موجودیت یک ملت کافی نیست و ای‌کاش به جای آن می‌توانستیم ماشین‌آلاتی اختراع و دارای ادوات قتاله و واجد اسلحه و غیره گردیم...

(شعائر ملی، ص ۲۶)

دروازه قرآن و صنایع نفیسه در زبان تخییل مطلوب‌اند و ماشینهای غول‌پیکر و ادوات قتاله مکروه، و نتیجه آن‌که وقتی آل احمد دههٔ چهل یوسف دههٔ بیست می‌شود لامحاله در عرصهٔ داستان درکنار سیدضیاء عرصهٔ سیاست قرار می‌گیرد. در حالی‌که در عالم واقع منورالفکران زمانه، به قولی با پیشنهاد هدایت و به همت حسن شهیدنورایی که گردآوری امضا را برعهده می‌گیرد، اعلامیه‌ای برضد سیدضیاء منتشر می‌کنند:

نظر به‌اینکه سیدضیاءالدین طباطبائی در ضمن بیانات خود در مجلس صریحاً اعتراف کرد که عامل کودتای سوم حوت ۱۲۹۹ بوده... ما امضاءکنندگان ذیل از هرطبقه و هر صنف

کمال تنفر خود را از سیدضیاءالدین عامل کودتا و نمایندگانی که با علم به حقایق فوق اعتبارنامهٔ او را تصویب کرده‌اند اظهار می‌نماییم.

آل احمد در واقعیت امر در ۱۳۲۲ عزاداریهای نامشروع را منتشر کرد که به قول خودش به همت بازاریان جمع شد، پس اگر سری میان سرها داشت، احتمالاً، نامش در میان آن‌همه اسم و زیر آن اعلامیه دیده می‌شد، یا خود عزاداریهای .. نشان می‌دهد که جای او کجا بود.

حال ببینیم آیا خود سووشون ، صرف‌نظر از تفاوت ماهوی این دو دوره، فی نفسه هماهنگ است، یعنی می‌تواند فارغ از تعلق به این یا آن زمان تاریخی توجیه کنندهٔ خود باشد؟ می‌گوییم، تا حدی آری، و این را در جان و جمال نقش‌باز خواهیم گفت. از کاستی‌های بعضی شخصیت‌ها یا نمونه‌های سیاسی هم گفتیم، تنها می‌ماند ذکر این نکته که همهٔ آن تشییع، آمدن انبوه مردم به تشییع یوسف، از درون اثر بر نخاسته؛ چیزی است الصاقی و زورکی. هیچ نشانه‌ای از تعلق عام مردم به یوسف، آن‌هم کسانی که می‌توانند دسته راه بیندازند، وجود ندارد. پنج هم‌قسم یوسف اغلب از جنم او هستند ـ نه مثل خان کاکا که برای رسیدن به وکالت دارد به عبادت تظاهر می‌کند. تازه فتوحی و ملک سهراب و ملک رستم در این هواها نیستند. بده‌بستان با چند کاسب همسایه یا سر گذر و همت آنها و رخصت یکی از اقطاب ـ با توجه به اینکه امثال آیت الله کاشانی به فلسطین تبعید شده‌اند و امثال سید نورالدین و سید ضیاء به صحنه آمده‌اند ـ نمی‌تواند جماعت عظیمی را به تشییع جنازهٔ یوسف بکشاند.

در کل می‌توان گفت اگر هم پیام سووشون مختار بودن آدمی باشد، خط تحول آدمها (که بعدها در «کیدالخائنین» به کی سلام کنم؟ هم دنبال

می‌شود، و در زمان خود محتمل است) و نیز طرحی که جلو خوانندگان ۱۳۴۸ به بعد گذاشته می‌شود در دایرهٔ حوادث فرهنگی دههٔ چهل می‌گنجد، در خطی که از غربزدگی آل احمد شروع می‌شود و به خسی در میقات و در خدمت ... می‌رسد. پس انطباق آن بر ۱۳۲۲ از هر نظر نابجاست و تحمیل آن منِ مردانه است بر زنِ خانه. و اینجاست که آن نقش‌باز به آن نقش‌گذار باخته است، و یا ما باخته‌ایم و این غبنی است.

۳ـ جان و جمال نقش باز

لحظه‌ای شگفت است وقتی چیزی را گاهی نویسنده یا شاعری از خود می‌خواند، از سالیانی مرده، و به ناگهان با خود می‌گوید:

ـ من این را نوشته‌ام؟

در خلوت خویش اگر بگوید، به‌دور از ریا و ریب با دیگری بودن‌ها:

ـ چه گذشته است؟ کدام دست این دست مرا می‌برد؟

قامت کوچک خود را می‌نگرد، قلم و دستی را که بندیِ هزار عادت شده است، و به شگفت می‌ماند از بلندای قامت زادهٔ خود که دیگر از او نیست، و یا از زمانهٔ او. نشانه‌هایی آشنا، سالکی یا انحنای چانه‌ای در او هست.

ـ من اینها را از تن و جان خویش بدو داده‌ام.

اما داغ بیگانه نیز دارد یا خال خوش نشسته بر زبر چال چانه: غرایب به وام گرفته از هزار هستیِ ایستاده بر لب بحر فنا.

ـ نه، از من دیگر نیست. ارزانی‌تان باد!

او را با این مردگان دیگر کاری نیست که ناآشنایی دیگر درِ سرایش می‌کوبد.

به همین دلیل است شاید، که وقتی از جان و جمال اثری با کسی که خالق آن بوده است بگوییم، غریبه‌وارمان می‌نگرد، انگار که به خلوت او درآمده‌ایم. و وای اگر از غلط افتادِ آن داغ یا خال بگوییم. اما کار نقد همین است، پسند خالق افتد، یا نه. بازآفرینیِ اثری است که گاه خوانندگانش شلنگ‌انداز بر صفحاتش رفته‌اند، و آنها که مورچه‌وار، همهٔ کتاب را کلمه به کلمه، به خانهٔ مغز برده‌اند، اکنون دیگر، از پس سالیان، تنها چیزی، اینجا و آنجا، در خزانهٔ خاطر دارند.

اما بازآفرینی کاری حداقل مجال و میدانی به درازا و وسعت همان اثر می‌خواهد. پس ناگزیر ما از دو مقوله خواهیم گفت، که در دو عرصهٔ دیگر مشغله و مخمصه، اشاراتی به مقولات دیگر این بحث کرده‌ایم: معماری رمان سووشون ، عناصر رمزساز اثر.

۳ـ۱ : معماری رمان سووشون

هسته یا ساختار اصلی رمان بر تقابل استوار است: تقابل زن و مرد، برون و درون، فکر و عمل، واقعیت و آرزو. در وجه ملموس داستان تقابل زری است و یوسف، زن خانه و مرد بیرون از خانه که با توجه به مکان داستان می‌توان گفت تقابل میان عرصهٔ خانه، حیطهٔ آشنای زری است با عناصری چون گوشواره، خسرو، اسب خسرو، و یوسف در برابر جهان بیرون، که در گذشتهٔ دور مهربان می‌نماید اما اندک اندک متخاصم می‌شود: گوشواره را به غارت می‌برند، اسب خسرو را می‌برند و بالاخره جنگ هم به خانه سرک می‌کشد و ، همچنان که اوج گرما تهاجمش را به درختها شروع می‌کند، جهان بیرون نیز ابتدا کلو و بالاخره یوسف را به غارت می‌برد.

بر بنیاد همین ساختار، الگوی رمان نیز بنا شده که تقابل دو خط یا دو

سطح است و سرانجام تداخل آنها، یا ادغام یکی در دیگری، به همان شکل ظاهری ساعت شنی با این تفاوت که با کشته‌شدن یوسف و حذف یک سطح، زری با پذیرش خطر درگیری، جانشین یوسف نیز می‌شود؛ و با بستن کتاب زری هم زری است و هم یوسف .

طرح رمان، سلسلهٔ علّیِ وقایع رمان، بر اساس آن هستهٔ تقابل و این دو سطح متقابل و بالاخره متداخل، معنای ظاهری رمان را می‌سازد، که آن را برش افقی رمان می‌گوییم. بر این خط افقی با برشهای عمودی نظیر رفت و بازگشتها، گره‌زدن حال و گذشته، یا دادن معنایی در حال به عملی در گذشته و نیز تکیه بر این یا آن حادثه یا شیء و همچنین زبان روایت معنای باطنی و یا رمزی رمان تحقق می‌یابد. با این نحوهٔ رفتار با عناصر رمان است که سووشون از سطح رابطهٔ یک زن و یک شوهر، یا تقابل زری با جهان بیرون در یک دورهٔ مشخص تاریخی درمی‌گذرد و بر زمان دیگری صادق می‌شود و این همان مختصهٔ رمزی رمان است که گفته‌ایم.

دریافت سطح ظاهری اثر به آسانی امکان پذیر است. کافی است خط اصلی رمان، مثلا خلاصهٔ آن را، به یاد بیاوریم(که البته نباید این خلاصه را با طرح اشتباه کرد) که برای گریز از خلاصه نویسی معمول فقط به تذکری بسنده می‌کنیم:

زن گوشواره‌اش را که به رنگ چشمهای یوسف است، از دست می‌دهد، بی‌آنکه مقاومتی بکند. کره اسب پسرش را هم که می‌خواهند، می‌دهد؛ اما اسب خود برمی‌گردد. در برابر عزت‌الدوله مقاومتی نشان می‌دهد؛ اما حادثه‌ای بزرگتر در پیش است: یوسف دارد دست به کار خطرناکی می‌زند و زری نگران است. درخواستش این است که یوسف جنگ را به خانهٔ او نکشاند، یا آن یک نفر که باید در برابر ظلم بایستد، یوسف

نباشد. بالاخره نعش یوسف به خانه می‌رسد: آن چشمها از دست می‌رود و در عوض گوشوارهٔ زری را پس می‌آورند. اما زری به تبع یوسفی که نیست با تشییع جنازهٔ او موافقت می‌کند، هر چند خطری در پیش باشد. زری دیگر دیوار ترس را فروریخته است و به وادی اختیار ـ البته اختیار سیاسی ـ پاگذاشته و بعد از این به راه یوسف خواهد رفت، یا همو خواهد شد.

در لایهٔ دوم رمان با دو عالم روبرو هستیم: درون و برون زری. در عالم درون زری است با بار خاطر گذشته‌اش و آموزشی که در مدرسهٔ انگلیسی‌ها دیده، و وصیت پدر، و الحاصل عدم آشناییش با سنتهای ایرانی و اسلامی و نطفهٔ ترس و تمایل به حفظ وضع موجود. با سنت ایرانی و اسلامی در طی چهارده سال زندگی با یوسف آشنا شده است و حال دیگر زنی است متفاوت. اما نطفهٔ ترس همچنان در او هست. مهم‌تر از همه در او همان خصیصهٔ عام و کلی زن ایران ـ در آن مقطع ـ هست.

> کاش دنیا دست زنها بود، زنها که زاینده‌اند یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می‌دانند. قدر تحمل و حوصله و یکنواختی وبرای خود هیچ کاری نتوانستن را. شاید مردها هیچوقت عملا خالق نبوده‌اند، آن‌قدر خود را به آب و آتش می‌زنند تا چیزی بیافرینند. اگر دنیا دست زنها بود، جنگ کجا بود؟
>
> (سووشون ، ص ۱۹۵)

و بسیاری مثالها که قبلا در مقولات دیگر آوردیم. زری سخت‌زا هم هست و برای این کارِ زنانه هربار باید شکمش را به‌دست کارد خانم حکیم بسپارد.

دایرهٔ تعلقات زری شکل عینی هم دارد: دیوار خانه‌ای که در آن زیست

می‌کند. آنچه بیرون این خانه است ـ همسایه‌ها به کنار ـ گرسنگی است یا فقر، مرض و مرگ و حضور متفقین که البته فقط بیرون دایرهٔ او را اشغال کرده‌اند. اگر بیرون شهری است اشغال شده ـ شیراز ـ و یا کشوری است ـ ایران ـ زری شهر یا کشور خودش را دارد با جغرافیای طبیعی‌اش:

> این شهر من است و وجب به وجبش را دوست دارم. تپهٔ پشتش، ایوان سرتاسری دور عمارت، دو جوی آب دو طرف خرند. آن دو تا درخت نارون دم باغ، نارنجستانش را که خودت با دست خودت کاشته‌ای، آن درخت «هفت نوبر» را که خودت هر سال میوه‌اش را پیوند زدی...

(همان، ص ۲۷)

آدمهای این شهر یوسف است، بچه‌ها و عمه خانم و حاکم بر آن به‌ظاهر یوسف است، اما در باطن همان زری است.

این شهر یا کشور محدود به همسایه‌هاست، به عرق گیری:

> عرق گیری همسایه را [دوست دارم] با تلنبار گلها و سبزیهای هر فصلش، گلها و سبزیهایی که حتی اسمشان آدم را خوشحال می‌کند... بیدمشک، اترج، شاطره، تارونه، نسترن و از همه بیشتر شکوفه‌های بهار نارنجش و عطری که از آنجا به باغ ما می‌آید.

(همان، ص ۲۷)

و باز محدود است به رنگرزی حاج محمد رضا رنگرز:

> با پارچه‌های رنگارنگی که توی خیابان سر چوبها بر آفتاب می‌بندد و دستهایش که تا آرنج بنفش است.

و به عطاری حسین‌آقا و علافی حسن‌آقای علاف سرِ گذر...

برای تکثیر ساکنان این کشور است که زری به نذر و نیاز می‌پردازد: یکبار برای خسرو و بار دوم برای دوقلوها و حالا هر هفته نان و خرما به دیوانه خانه و زندان می‌فرستد.

گوشوارهٔ زری به یغما می‌رود، که فقط ارزش مادی ندارد، بلکه عزت‌الدوله یا دختر حاکم بخشی از خاطرات او و یادگار خانوادهٔ شوهرش را به تاراج برده‌اند. با اینهمه، به‌رغم آن بیگانگان اشغالگر و این خودیهای بدتر از هر چه اشغالگر، شاید بشود این مجموعه را حفظ کرد. اما ملک سهراب و ملک رستم پوشیده، چادر به‌سر، به قلمرو او می‌آیند و بخشی از اضطراب بیرون را در درون جاری می‌کنند.

زری نمی‌خواهد بپذیرد، طفره می‌رود، به خاطره‌ای دور چه در ذهن و چه در گفتگو متوسل می‌شود (ص ۴۴ به بعد)، مانند مگس‌کشی زری پس از دیدن ختم مردانهٔ کره اسب، که مقدمه‌ای است برای محتمل کردن گریز به خاطرهٔ مراسم سووشون در آخر.

ببینیم در بیرون بر سر ایران چه آورده‌اند:

> کنار چادر روی میز نقشهٔ ایران پهن بود. زری نگاهی به نقشه انداخت. آنقدر علامتهای جورواجور رنگارنگ روی نقشه گذاشته بودند که اگر آدم علامتها را هم می‌شناخت باز گیج می‌شد. یوسف سراغ نقشه رفت و خان کاکا هم آشفته دنبالش راه افتاد. یوسف گفت: «عجب لت و پارش کرده‌اند!»
> (همان، ص ۳۵)

شهر زری با وجود آن یغما و این هجوم بیگانه‌های آشنا ـ ملک سهراب و ملک رستم ـ هنوز برجاست، فقط «همیشه تابستان همین طور

عجله می‌کرد و زیر پای بهار را می‌روفت» (ص ۵۶):

زری قیچی باغبانی دستش بود و دنبال گل می‌گشت که بچیند. اما در باغ گلی که به درد چیدن بخورد نبود... لب یک جوی آب دور خرند، زلف عروسانی داشتند که صد رحمت به بیوه‌های چرک و خاک گرفته. لب جوی دیگر انواع میمون داشتند که گرد و غبار از سر و رویشان بالا رفته بود، و گلهای ناز که چشمها را تنگ کرده بودند تا بهم بگذارند و با غروب آفتاب بخوابند...

(همان، ص ۵۶)

در همین وصفِ سادهٔ باغ اضطرابی هست، بازماندهٔ یغمای گذشته و پیشگویی غارتی که در راه است.

وقتی کرهٔ اسب خسرو را می‌برند:

زری احساس کرد که انگار جلا و رنگ باغ را برده‌اند.

(همان، ص ۸۷)

با تدارک قبر دروغین می‌خواهد وضع موجود را حفظ کند (ص ۹۹ به بعد)، اما یغما در خارج بیداد می‌کند، مثلا نمونه‌ای از آن در دیوانه‌خانه و مطب قابلهٔ هم ولایتی می‌آید (فصل ده و یازده). و در خانه دارد چیزی اتفاق می‌افتد: «دل زری مثل سیر و سرکه می‌جوشید.» خسرو رفته است دنبال اسب و در باغ:

پشه‌ها و پروانه‌های ریز و سنجاقکهای جورواجور دور چراغ ایوان می‌چرخیدند و به آن می‌چسبیدند و فرو می‌ریختند. در باغ جیرجیرکها و قورباغه‌ها با هم حرفشان

شده بود. غیر از اینها نه صدایی بود و نه جنبشی.
(همان، ص ۱۱۸)

زری باید بگوید: درختها «کاش سر حرف باز می‌کردند»، و بی‌اختیار می‌گوید: «پاشوید از اینجا برویم.» در راه از یوسف سیلی می‌خورد، و وقتی خسرو را پیدا می‌کنند زری تنها برمی‌گردد، توصیف شهر ـ خانهٔ زری آگاهی به وضعیت خود است (ص ۱۲۳)، و یا اینجا:

امروز خبر مرگم رفتم این یکی را بیندازم. شجاعت نکردم که نگهش داشتم؟ وقتی با این مشقت، بچه‌ای به دنیا می‌آوری طاقت نداری، مفت از دستش بدهی. من هر روز... هر روز تو این خانه، مثل چرخ چاه می‌چرخم تا گلهایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آنها را کسی لگد کرده... من عین حسین کازرونی با دستهایم برای خودم هیچ کاری نمی‌کنم... من... نه تجربه‌ای . نه دنیا دیدنی...

(همان، ص ۱۳۲)

یورش تنها به خانهٔ او نیست، همسایه‌های او هم بی‌نصیب نمانده‌اند:

زری با کیف پول و دو تا مشربهٔ بزرگ از در باغ بیرون آمد. درِ باغِ عرق‌گیرهای همسایه باز بود. تو رفت. در خرندِ وسط باغ هیچ گلی نبود و عرق‌گیرها هم پیدایشان نبود، تقریباً داد زد: «هیچکس نیست؟»

(همان، ص ۱۴۰)

و در توجیه این یورش پیرمرد عرق‌گیر می‌گوید: «منتظر آخرین چین گل نسترن بودیم که نیامد. گلها ضایع می‌شوند... می‌گویند شهر را قرق کرده‌اند.

دختر حاکم را اسب برداشته...» (ص ۱۴۰)

تب محرقه ـ عنصری از عناصر ویرانگر دنیای بیرون ـ با کلو به‌محدودهٔ زری می‌آید. با این‌همه زری در برابر عزت‌الدوله که می‌خواهد از نذر و نیازها و نفوذش در زندان سود ببرد، مقاومتی نشان می‌دهد، ولی نگرانی برای حفظ بچه‌هایش چنان است که ممکن است هر دم به تسلیمش بکشاند. همان‌طور که در حمام می‌خواست همین وضع موجود ادامه یابد:

> زری روی پلهٔ بیرونی خزینه نشسته بود و ننه سید با گل سر شور آمیخته با برگ گل سرخ، سرش را بنرمی چنگ می‌زد... خود را تسلیم چنگهای ملایم دلاک کرد و به فکر همهٔ بوهای خوش بود که هنوز در مشامش بود... دستنبو ـ یاس ـ لیموترش ـ اسفند ـ گل سرخ... و آرزو کرد که آن حال خوش مدتها دوام یابد.

(همان، ص ۱۶۳)

نه گفتن، گر چه به سیاق همان نه گفتن دوران مدرسه است، اما اینجا نه گفتن کسی است که چیزی برای از دست دادن دارد، پس دست و دلش می‌لرزد؛ و زن است، پس با آنچه به مرگ بینجامد مخالف است. اما هر دم از باغ بیرون بری دیگر می‌رسد: آمدن سهراب همراه است با حادثه‌ای که بخشی از هستی بیرون از خانه است. زری به خانه که می‌رسد روزنامه‌ها را می‌خواند، و بالاخره خبر حادثه را می‌خواند. مسیحی شدن کلو باز به‌نوعی تجاوز به حریم زری است و با آمدن جناب سروان به همراه یوسف همهٔ روایت واقعهٔ سمیرم در محدودهٔ زری نقل می‌شود.

نه، نمی‌شود، حادثه یا عواقب اشغال و آن همه بدبختی که هست به خانهٔ او سرریز می‌شود و حالا در خانهٔ او این مردها ـ امان از آنها! ـ دارند

کاری می‌کنند، در جلسه‌ای مردانه (از ۱۹۳ به بعد). تکیه‌گاه‌های بیرونی زری مثلاً دیوانه‌خانه دارد فرو می‌ریزد: باغچهٔ دارالمجانین بی‌گل است و درخت کاجش خاک گرفته. خوب، حتماً چیزی اتفاق افتاده. یغما و خطر اشغال هست.

یوسف گفت: «یک نفر باید کاری بکند...»
زری گفت: «اگر به تو التماس کنم که این یک نفر تو نباشی قبول می‌کنی؟»

(همان، ص ۲۲۶)

دیگر همه چیز ـ حداقل در این لایهٔ درونی ـ معلوم است. زری از آنچه می‌ترسید به سرش می‌آید. توسل به ظرافت‌ها، همان که مختصهٔ زنان به حساب می‌آید، هنوز هست:

خسرو سوار بر سحر، از در باغ تو آمد و رو به ایوان تاخت کرد، اسب را رها کرد و کنار مادر آمد و پرسید: «راسته؟» مادر سرش را خم کرد و شروع کرد به جمع کردن منجوقهای روی قالیچه، پرسید: «قبول شدی؟»

(همان، ص ۲۴۸)

می‌دانیم که در محدودهٔ شهر ـ کشور زری چه می‌گذرد و همسایه‌ها:

اول حسین آقای عطار و برادرش حسن آقای علاف سر گذر سر تا پا سیاهپوش تو آمدند و بعد دو تا از عرق‌گیرهای همسایه با بارهایشان عرق ریزان از راه رسیدند. آنها یکی یک تکه پارچهٔ سیاه به بازوهای لختشان بسته بودند... بارشان را کنار حوض گذاشتند، سر گونیها را باز کردند و از

بیرون لوله می‌کردند و به نوبت دست زیر دهان کلهٔ سنگی می‌گرفتند... و پشنگ آب به گلهای سرخ و نسترنی می‌زدند که درون گونیها بود...

(همان، ص ۲۸۱)

و حاجی محمد رضای رنگرز:

پارچه‌های سیاه رنگ شده، سر تا سر هر دو طرف گدار، برِ آفتاب با دو جفت چوب بسته. همیشه پارچه‌های رنگارنگ قرمز و آبی و سبز و نارنجی و گاهی ابریشمها و پشمهای رنگ کرده را در برابر آفتاب می‌بست.

(همان، ص ۲۹۱)

تحول زری ـ گر چه آن را تحول ندانیم و مثلا استحاله بگوییم یا تحول تابع به متبوع ـ بر این زمینه است، بر بستر این ویرانی که دیگر درون و برون نمی‌شناسد، خلوت و جلوت سرش نمی‌شود. در حقیقت اگر وجه سیاسی یا زبان حال نقش‌زن و نقش‌گذار رمان این بیت از حافظ باشد: شاه ترکان سخن... که دانشور در سر لوحهٔ کتاب خود آورده است، جان و جمال نقش‌باز را در استشهاد به این بیت می‌توان دید:

از این سموم که بر طرف بوستان بگذشت
عجب که بوی گلی ماند و رنگ نسترنی

برشهای عمودی بر آن خط یا سطح ظاهری و بر محور این سطح درونی اثر انجام می‌شود، مثلاً با تکیه بر انتخاب شده‌ها و حضور نهان آن‌چه انتخاب نشده است (گرداگرد خانهٔ زری، دیوانه‌خانه، مطب قابله)، یا با کنار هم چیدن عناصری به‌ظاهر جدا، اما به معنی یگانه (تعزیه، سووشون، مرگ

PersianPDF.com

یوسف)، یا توازی زندگی‌های دیگر بر سطوح پیش گفته و ادغام با سطح اصلی (مثلاً زندگی عمه و تصمیمش برای ماندن در شیراز چرا که کربلای او اینجاست). از این میان فی‌المثل و برای ایضاح بیشتر می‌توان توجه کرد به آغاز رمان که به بهانهٔ شرح عقدکنان دختر حاکم همهٔ شخصیت‌های اصلی رمان گرد می‌آیند. در این عقدکنان حتی قشقائی‌های تقلبی هم هستند ـ به همان سیاق که واقعهٔ سمیرم به نظر نویسنده ریشهٔ ملی یا مثلاً مترقی نداشته. زری هم به‌تقلید از «طرز» سخن گفتن و سیاق فکری یوسف می‌گوید:

همه جمعند. مرهب و شمر و یزید و فرنگی و زینب زیادی و هند جگر خوار و عایشه و این آخری هم فضه.

(همان، ص ۹)

یوسف هم هست و قتل او هم یادآور سیاووش است و هم در تشییع او همهٔ عناصر و آداب تعزیه حضور پیدا می‌کند. پس فصل اول براعت استهلال است، همان‌گونه که شانزده بیت آغازین داستان رستم و اسفندیار و یا این ابیات آغازین داستان رستم و سهراب:

اگر تند بادی بر آید ز گَنج
به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر
هنرمند دانیمش ار بی هنر

که مرگ سهراب از تصویر افتادن نارسیده ترنج بر خاک تداعی می‌شود.

۳ـ۲ : خصیصهٔ رمزی سووشون

لازمهٔ صورت بیانی رمزی در داستان کوتاه یا رمان داشتن دو معنای قریب

و بعید است، و صادق بودن هر دو معنی بر داستان یا رمان. حال ببینیم این صورت بیانی با عنایت به سووشون چگونه اعمال شده است:

۳ـ۲ـ۱ : از طریق مقابل نهادن دو زمان: همان‌طور که گذشت، فصول در سووشون از بهار تا تابستان (تابستان گرم جنوب که همچون پائیز گلها را به یغما می‌برد) است که متقارن است با آرامش و تنعم و امنیت مجموعهٔ متعلقات زری تا مرگ یوسف. بدین طریق است که رویدادهای داستان معنای دیگری پیدا می‌کند. تحمیل برداشت نقش‌گذار از دههٔ چهل بر ۱۳۲۲ نیز از همین دست است. در ضمن مرگ یوسف در مردادماه آن‌هم ۲۹ است که ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را به یاد می‌آورد. ذکر فقط ۳۱ مرداد و متذکر نشدن روز مرگ یوسف تمهیدی جالب است.

۳ـ۲ـ۲ : از طریق مقابل نهادن دو مکان: تقابل خانه و باغ زری با کل ایران، که این یکی اشغال شده است و آن یک نیز اشغال می‌شود و با مرگ یوسف، تمام و کمال، به غارت می‌رود. و باز مقابل نهادن دیوانه خانه و سیر حوادث آن با کل ایران در زمان اشغال ایران. تحول از پسر بچه‌ای دهاتی به یک مسیحی مؤمن و البته عامل بیگانه نیز رمزی است از بسیاران.

۳ـ۲ـ۳ : ترکیب چند مفهوم: سووشون با اشاراتی به مراسم سیاووشان و اجرای مراسم خاص تعزیه یا عزاداری مذهبی در تشییع یوسف مرگ‌یوسف را مرگی عام و کلی می‌کند. ادامهٔ یک اسطورهٔ ایرانی و واقعه‌ای تاریخی اما اسطوره شده، و نیز کربلا شدن شیراز برای عمه از این دست است.

۳ـ۲ـ۴ : ترکیب و تقابل یک شخص و مردم: زری و همهٔ مردم، پس از آنچه بر زری رفته است از غارت و مسخ کلو گرفته تا قتل یوسف، همه در معنای

بعید بر مردم ما نیز رفته است.

می‌بینیم که تقابل دو چیز و یا حتی بینش ثنوی آغازین دانشور، در آتش خاموش ، اینجا دیگر ابزار کار هنری او شده است و در همه چیز: آدمها، الگو، طرح و غیره نفوذ کرده‌است، و این در حقیقت به سطح هنر رساندن مشغله‌هاست، ارتقاء است و به همت جان و جمال نقش‌باز دست‌یافتنی است.

رهاکردن تعلقات شخصی و خطر کردن هم وصیت یوسف است به زری، هم عمل کردن به پیام قصهٔ مک ماهون. وصیت سووشون تشویق خواننده است به گذشتن از تعلقات امثال زری و اما پوستینی کهنه ـ میراث یوسف، آن منِ مردانه ـ نیز هست بر قامت عمل امروز. طرحی نو در انداختن و ایستادن بر دو پای اختیار ـ هر چند لرزان ـ و طرحی دیگر در افکندن حدیثی دیگر است، که در حیطهٔ امکانات ذهنیت ثنوی مذهب نیست. اما چون زندگی امروز نیز ـ بر همان سیاق که گفتیم ـ دایره‌ای بسته نیست که در جایی در تاریخ، یا در اسطوره‌ای یا در رمانی پاسخ هر چیز را داده باشند، آفرین و نفرین ما از اینجا که ماییم بر پوزار یا پله‌های نردبانی که ما را تا فراز یا فرودی برده‌است کار کودکان است، و ما اگر در عرصهٔ داستان به بلوغ رسیده‌ایم و آن قالب‌ها ـ مشغله‌ها و مخمصه‌ها ـ را پشت سر گذاشته‌ایم، مدیون این پوزار یا آن پله‌ایم، و این همان دینی است که به قصد ادای آن می‌نویسیم، تا مگر به مجالی دیگر باز از جلوه‌های جان و جمال آن نقش باز و مشغله‌ها و مخمصه‌های دیگر بگوییم در به کی سلام کنم؟ دانشور و جزیرهٔ سر گردانی او.[۷]

یادداشت‌ها :

۱ـ ر. ک. بارت، رولان، جواب کافکا، وظیفهٔ ادبیات ، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی.
۲ـ نامه‌های نیما یوشیج ، به کوشش سیروس طاهباز، نشر آبی، ص ۱۸۰.
۳ـ همان، همان صفحه.
۴ـ تروتسکی، زندگی من ، ترجمهٔ هوشنگ وزیری، روزن، ص ۶۱۹.
۵ـ بارها از خانم دانشور شنیده شده است که: «کار نوشتن ترکیب تخیل و مستند است.» که مستند همان وقایع تاریخی است که در سووشون از طریق بریدهٔ روزنامه‌ها می‌آید. گاه حتی این نظر را به نقل از ترومن کاپوته نویسندهٔ به خونسردی و به لغت انگلیسی می‌گوید: imagination و documentation، که این شیوه خود یکی از شیوه‌های متداول بسیاری از رمان نویسان معاصر جهان است.
۶ ـ گرچه ممکن است استعانت از فضای جنگ اول جهانی برای گریز از درِ تنگِ سانسور باشد، اما از آنجا که در سالهای ۵۶ و ۵۷ و بعدتر سووشون همچنان بی هیچ تغییری بارها چاپ شده، متن موجود را به عنوان تنها متن قابل قبول نویسنده قلمداد می‌کنیم. در موارد دیگر نیز- مثلا تغییراتی که نویسنده برای رهایی از چنبرهٔ سانسور در فصول آخر داده است ـ باز همین حکم صادق است.
۷ـ این فصل که‌تحریراولش در بهمن‌ماه۶۳ به‌پایان رسیده‌بود، به‌قصدچاپ در نقداگاه نوشته‌شد که‌درنیامد وبالاخره در زنده‌رود ، شمارهٔ‌چهارم وپنجم، تابستان وپائیز۱۳۷۲ چاپ شد.

پیوست‌ها

زندگینامه

گفتگو

یک سند

زندگینامه

۱۳۰۰تولد، شیراز. پدرش دکتر محمدعلی دانشور، پزشک بود و مادرش قمرالسلطنه حکمت که مدتی مدیر هنرستان دخترانهٔ هنرهای زیبای شیراز و نقاش نیز بود. سیمین سه‌برادر و دوخواهر داشته. دوران ابتدایی و متوسطه را در مدرسهٔ انگلیسی مهرآیین به‌تحصیل پرداخت و در امتحانات نهایی شاگرد اول سراسر کشور شد. در تهران در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت و در شبانه‌روزی امریکایی اقامت گزید.

۱۳۲۰فوت پدر. با مرگ پدر سیمین که در زبان و ادبیات لیسانس گرفته بود، باوجود درآمد مکفی پدر و ثروت مادر ناچار می‌شود مدتی کار کند، ازجمله معاون ادارهٔ تبلیغات خارجی شده و بعد برای رادیو تهران و روزنامهٔ ایران با نام مستعار «شیرازی بی‌نام» مقاله می‌نویسد.

۱۳۲۷انتشار آتش خاموش ، شامل ۱۶ داستان کوتاه. بعضی از این داستانها قبلاً در روزنامهٔ کیهان، مجلهٔ بانو، امید چاپ شده بود. آتش خاموش اولین مجموعهٔ داستانی است که زنی ایرانی به‌چاپ رساند.

۱۳۲۷آشنایی با آل احمد در بهار این سال و به‌هنگام بازگشت از

اصفهان به‌تهران و در اتوبوس، پس از انتشار آتش خاموش .

۱۳۲۸درجهٔ دکتری ادبیات فارسی از دانشگاه تهران با رسالهٔ «علم‌الجمال و جمال در ادبیات فارسی تا قرن هفتم» زیرنظر فاطمهٔ سیاح و پس از مرگ او زیرنظر فروزانفر. به‌قول خود دانشور پنج سال زیردست سیاح کارکرده و اولین داستانهایش را برای او خوانده و در همین زمان به‌تشویق او داستانهایش را به‌مدت یک سال برای کسی می‌خوانده که بعدها می‌فهمد هدایت است (به‌نقل شفاهی از دانشور).

۱۳۲۸ ترجمهٔ سرباز شکلاتی ، برنارد شاو.

۱۳۲۸ ترجمهٔ دشمنان ، چخوف، مجموعهٔ داستانهای کوتاه.

۱۳۲۹ازدواج با آل احمد. پدر آل احمد با این ازدواج، ازدواج با زن مکشوفه، مخالف بوده. روز عقدکنان از تهران به قم می‌رود و ده‌سال به خانهٔ پسر پا نمی‌گذارد.

۱۳۳۱با استفاده از بورس تحصیلی فولبرایت به ایالات متحد امریکا می‌رود و به‌مدت دوسال در رشتهٔ زیبایی‌شناسی در دانشگاه استنفورد به‌تحصیل می‌پردازد. در این مدت دو داستان کوتاه از او به انگلیسی در مجلهٔ ادبی پاسیفیک اسپکتاتور و کتاب داستانهای استنفورد به‌چاپ می‌رسد. در کلاسهای نویسندگی خلاقه استاد او والاس استگنر است.

در بازگشت به ایران در هنرستان هنرهای زیبای پسران و دختران به‌تدریس می‌پردازد.

۱۳۲۲ ترجمهٔ بئاتریس ، آرتورشنیتسلر.

۱۳۳۳ ترجمهٔ کمدی انسانی ، ویلیام سارویان، و داغ ننگ ، ناتانائل هاثورن.

۱۳۳۷ ترجمهٔ همراه آفتاب ، هارول کورلندر، مجموعهٔ داستانهای

ملل مختلف برای کودکان.

۱۳۳۸با سمت دانشیاری کلنل علینقی وزیری در رشتهٔ باستانشناسی و تاریخ هنر به‌استخدام دانشگاه تهران درمی‌آید.

۱۳۴۰ شهری چون بهشت.

۱۳۴۷ ترجمهٔ باغ آلبالو، چخوف.

۱۳۴۸ سووشون، انتشارات خوارزمی. دوماه قبل از مرگ آل احمد منتشر شد.

۱۳۵۱ چهل طوطی با جلال آل احمد.

۱۳۵۱ترجمهٔ بنال وطن، آلن پیتون.

۱۳۵۶«مسائل هنر معاصر»، ده‌شب، شبهای شاعران و نویسندگان ایران، امیرکبیر.

۱۳۵۸تقاضای بازنشستگی از دانشگاه تهران. مجموعهٔ ده داستان کوتاه.

۱۳۵۹ به کی سلام کنم؟خردادماه، خوارزمی.

۱۳۶۰ غروب جلال، تهران، انتشارات رواق.

۱۳۶۲ترجمهٔ ماه‌عسل آفتابی، از نویسندگان مختلف.

۱۳۷۲ جزیرهٔ سرگردانی، رمان، جلداول، خوارزمی.

دیگر آثار: شاهکارهای فرش ایران (دوجلد به فارسی و انگلیسی) با همکاری خانم دکتر نای؛ راهنمای صنایع ایران؛ دن بودیسم نوشتهٔ سوزوکی، که دوفصل آن به چاپ رسیده است. و مقالات «مبانی استتیک»؛ سلسله مقالاتی در روزنامهٔ مهرگان؛ مقالاتی پراکنده در روزنامه‌های کیهان و آیندگان قبل از ۵۷.

گفتگو

گفتگوها یا مصاحبه‌ها، این‌جا، ارزش استناد را ندارند، مگر به‌منزلهٔ مقاله: کسی سؤال‌های متحدالمال را به‌دست نویسنده یا شاعر می‌دهد و او هم سرفرصت می‌نشیند و می‌نویسد، گاه حتی سؤال‌ها را خود نویسنده یا شاعر طرح کرده است ونتیجه مقالاتی است و یا انشاهایی که در خلأ نوشته شده. علت هم، گذشته از خودپرستی امثال ما این است که مصاحبه‌کننده هیچ‌گونه اطلاعی از مقولات ادبی یا سبک و سیاق طرف مصاحبه ندارد. می‌پرسند: «نظر شما دربارهٔ ادبیات متعهد چیست؟» و یا نمی‌دانم «قرمه‌سبزی را بیشتر دوست دارید یا گل پامچال را؟» به‌همین جهت اغلب کلیات می‌پرسند و کلیات سرهم می‌کنیم. ندیده‌ام که کسی این‌جا یکی از ما را بر سر خشت بنشاند که این‌جا که گفته‌ای . . . تا بیداری بیاورد و یا گوشه‌های تاریک تفکر ما و نوشته‌هامان را برملا کند. من البته از این رسم مألوف بی‌خبر بودم تا به‌سراغ من هم آمدند. کسی را (مسئول مجموعه‌ای که با اغلب بزرگان مصاحبه کرده بود) تلفن کرد که می‌خواهم سؤالاتی بفرستم. پرسیدم: از من چه خوانده‌ای؟ گفت : یکی را شنیده‌ام و یکی را (مقصود یک داستان کوتاه

بود) دارم می‌خوانم. گفتم: رسمت چیست؟ گفت : چند سؤال هست می‌فرستم خدمتتان. که نشد، و از بزرگان نشدیم.

جایی دیگر پس از حرف‌هایی از من سؤال کننده رفت و خودش براساس حرف‌ها چیزهایی به‌شکل سؤال در میان آن گفته‌ها نشاند.

در زمان مصاحبهٔ موجود من این‌ها را نمی‌دانستم و نمی‌دانستم که رسم این است ـ پس به‌روالی که فکر می‌کردم مصاحبه باید باشد نقد سووشون ـ فصل سوم این کتاب ـ را خدمت خانم دانشور بردم و قراری گذاشتم. در این مدت جرقه‌ای چشم خانم دانشور را ناسور کرده بود، با این همه نوشته را به‌دقت خوانده بود و یادداشت کرده بود ـ که در خود متن موجود آشکار است. چون قرار بود مصاحبه در مفید چاپ شود متن پیاده شده خدمت ایشان فرستاده شد که به رسم مألوف گاه چیزی دیگر شده بود که من بخشی از اضافات را زدم و بقیه را به حرمت پذیرفتم. این‌جا البته دلم می‌خواست آن اصل با حذف مِن مِن‌های من و او و آن‌چه به‌دور از مقولهٔ موردبحث بود چاپ شود. ولی باز به رسم مألوف و به‌حرمت همان قرار زمان مفید همان متن را می‌آوریم، گرچه گاه گاه شکل کتبی گرفته و بی‌مخاطب شدهٔ آن روال گفتگو را می‌شکند. با این همه، خود همین متن ناقص به‌گمان من (به‌تبع سعهٔ صدر خانم دانشور) نمونه‌ای است نزدیک به آن مصاحبه‌هایی که فی‌البدیهه است و صمیمی و در مجموع کامل‌کنندهٔ متنی است که من نوشته بودم.

□ سیمین دانشور: راجع به تو، این را می‌خواهم بگویم (چون دوستت دارم، اگر دوستت نداشتم نمی‌گفتم). جریان این است که تو حالا افتادی تو انتقاد ـ هیچ اشکالی هم ندارد ـ اما انتقاداتی که از تو خواندم، به‌نظر من، حتی ممکن است اشتباه کنم، اشتباه هم کردم تو صاف و صریح بگو: سیمین! اشتباه می‌کنی.

تو انتقادها را با الگو و سبک و فطرت و تیپ خودت می‌کنی (که می‌شود گفت: بی‌طرفانه نیست). و اما، تو مردی هستی درون‌گرا، فکور و دارای مقداری خرده شیشه . . .

انتقاد از سووشون را ـ با یک نظر سطحی ـ که خوانده‌ام، گویا با همین الگو، نگاهش کرده‌ای، کلیدر دولت آبادی را هم با همین الگو دیده‌ای، درحالی‌که او مردی‌ست واقع‌گرا، برون‌گرا، منطقی، شاعرانه و متمرکز، ولی با این الگوی خودت چون دیدی، گفتی نقالی، خوبیهاشو ندیدی، مثلاً شاعرانه بودنش را مطلقاً ندیدی. برای مثال، مهمترین مسئله‌ای که در کتاب کلیدر مطرحه، فوق حزب قرار گرفتن نویسنده است. آنجا که وقتی حزب به

ستار دستور می‌دهد «با گل محمد نرو»، می‌رود و کشته می‌شود. و این تحول عظیمی است در دولت‌آبادی و در قهرمان رمان. این را اصلاً ندیده‌ای.

■ هوشنگ گلشیری : آن‌وقت نخوانده بودم.

□ پس چرا نوشتی؟

■ من راجع به همان چهار جلدی که درآمده بود، نوشتم.

□ خب . . . به‌هرجهت اگر تمام جلدهایش را هم می‌خواندی هم نمی‌دیدی (من می‌شناسمت) با تیپ تو . . .[۱]

■ این بحث دیگری‌ست. از کار نکرده که نمی‌شود دفاع کرد.

□ خود من آدمی هستم برون‌گرا، شهودی، با مقداری احساس و عجیب شاعرانه، تو اصلاً دید شاعرانهٔ مرا ندیده‌ای. من اصلاً بایستی شاعر می‌شدم ولی چون وراجم نمی‌توانم. شاعر باید خلاصه کند و عصاره بیرون بدهد. تو شهودی‌بودنم را ندیدی. برون‌گرائیم را مدام بهش نق زدی، من درون‌گرا نیستم. گفتی فقط درون سیاسی را نشان داده‌ام. درون زری را با همهٔ ترسهایش نشان داده‌ام . . . تا حدی شاعرانه‌بودن یکی به علت شیرازی بودنمه و یکی اینکه همیشه با طبیعت دمخور بوده‌ام. و می‌بینی که طبیعت را یک جور خاص خودم منعکس می‌کنم. مثلاً قصهٔ «سایه» را که توی آتش خاموش خوانده‌ای. وقتی بچه چشم باز می‌کند ـ از چشم بچه ـ چقدر طبیعت قشنگ دیده می‌شه. تو اصلاً اینارو نمی‌بینی.

■ مثل اینکه توی اون نقد راجع به این حرف زدم.

□ نه نزدی.

■ **نقدای قبلی و نه اینجاها . . .**

□ حالا اینا مسئله نیست. من می‌خواهم اینارو فقط به‌تو بگم.

■ **. . . می‌شود سؤال کرد که مثلاً شهودی بودن و برون‌گرا بودن با هم از نظر شما چه‌طوری جمع می‌شه؟**

□ این‌طور که تو زندگی پیرامون خودت را نشان می‌دهی و گواهی دل و روحت را هم منعکس می‌کنی، با یک شناخت عارفانه، اما شهودی درون‌گرا یا نابغه می‌شود یا سر به بیابان می‌گذارد. یعنی آنقدر در خود فرو می‌رود تا دیوانه شود. حالا به‌هرجهت، شهودی برون‌گرا، یعنی اینکه آدم زندگی می‌کنه، از همهٔ مواهب طبیعی هم استفاده می‌کنه . . . چشم داره ولی بد نمی‌بینه، گوش داره ولی بد نمی‌شنوه، زبان داره ولی بد نمی‌گه. و با همهٔ این احوال شهودیه، یعنی یک حالت عرفانی خاص خودش داره. یک حالت ماوراءالطبیعه، یک حالت متافیزیک. گوش می‌دی؟ مقصودم از متافیزیک نسبتی هست که آدم پیدا می‌کنه با عالم و آدم و مبدأ عالم. حد اعلایش اعتقاد به خدای یگانه است که ورای فیزیک و متافیزیک هردو هست. من به آن خدای ناشناخته ایمان دارم و تجلیاتش را در عالم و آدم حس می‌کنم و نشان می‌دهم. تجلیاتش برایم، عشق، دوستی، امید، آزادی است. آن حالت متعالی است که از هنرها و علوم احساس می‌شه. تظاهرات آن خدای ازلی و ابدی برای من نور است، عطرگل، شکوفایی، رشد، حقانیت، معصومیت . . . ، اما در سکوت صدای خدا را بهتر می‌نیوشم. این شناخت یک حالت پیش‌بینی به من می‌ده. ببین! مثلاً در سووشون تقریباً پیش بینی مرگ

جلال را کردم.

■ بله

□ پیش‌بینی مبارزه برای استقلال ایرلند را کردم، مبارزات ایرلند مربوط به همین چند سال اخیره. مک ماهون واقعاً یک شخصیت خیالیه، ولی من از قول مک ماهون خواب آزادی ایرلند، و یا حداقل مبارزه برای آزادی ایرلند را می‌بینم.

■ قبلاً جریان ایرلند و استقلالش مطرح بوده که . . .

□ ایرلند جنوبی بله اما ایرلند شمالی نه. بله ایرلند جنوبی آزاد شد. اما ایرلند جنوبی مقداری مزارع و مراتعه، ولی ایرلند شمالی صنعتی است و آن‌وقت حرف مبارزهٔ ایرلند شمالی نبود.

■ نه . . . من قضیهٔ شهود نسبت به آینده را که هم اشاره کردم، هم به‌صورت مصاحبه‌ها قبلاً گفتم. این را می‌پذیرم. قبول دارم. منتها . . .

□ ولی در من یک حالت عرفانی هست ـ این را ندیدی.

■ مسئله اینه که شاید دلم می‌خواست این را توضیح می‌دادید . . . . ببینید! این تضاد، تناقضی که در خود شما هست در آل‌احمد هم بوده. و به‌طور کلی در همهٔ ما هم هست (چون حالا داریم می‌رسیم به اینکه این تناقضه). جایی هم به‌طور پیچیده نوشتم که باید از این مراحل بگذریم تا متوجه این تناقض بشیم. مقصودم اینه‌که مثلاً، فرض بفرمایید که این «زری» مذهبی است، خیلی هم معلومه، یوسف مذهبی است ـ معلومه ـ اما هرگز این‌ها با خودشون

حل نمی‌کنن که، مثلاً، فرض بفرمایید این اعتقادشان با شراب خوردن و عرق خوردن‌هاشان تناقض دارد. آیا مذهب را در تمام جلوه‌هاش نمی‌دیدند؟ فقط به‌صورت خدا می‌دیدند؟

□ اولاً زری و یوسف هردو شیرازی‌اند و به‌هرجهت شیرازی‌ها اهل حال‌اند. آدم‌ها هم که مطلقاً فرشته یا دیو که نیستند. گاه گناه هم می‌کنند. این گناه را ندیده بگیر. تو و یوسف را که در یک قبر نمی‌خوابانند. اشکال تو این است که نه شیرازی‌ها را می‌شناسی و نه آدم شادی هستی.

■ **اینو قبول دارم. ولی این‌که شاد نیستم، این را دیگه نمی‌دونم چطوریه؟**

□ شاد نیستی. یعنی یک چیزی که من متوجه شدم و می‌خواهم به همه‌تان بگویم.

ببین عزیزم، ادبیات ایران داره به‌سمت یک ادبیات دپرسیونی پیش می‌ره در حالی‌که آدمیزاد باید فوق دپرسیون، فوق افسردگی قرار بگیره. اگر ساعدی ادبیات دپرسیونی می‌نویسه، اگر آوارگان اش پر از دپرسیونه ساعدی حقشه. پا شده رفته اون سر دنیا، با آن‌همه سرخوردگی و غم غربت. اما اسماعیل فصیح که وضعیت آخر را به آن خوبی ترجمه کرده چرا باید در درد سیاووش این‌همه ملال و افسردگی و نژندی و نومیدی را منعکس بکنه. ببین، من غروب جلال را نوشتم، تلخ‌ترین حادثهٔ زندگیم، ولی اصلاً دپرسیونی نیست.

■ **مسئلهٔ نقد و مسئلهٔ داستان نباید با هم قاطی بشه، درسته این‌ها همه از یک شخص برمی‌خیزه. مفهوم شاید برای من نشد، مقصود، مثلاً، فرض بفرمایید کسی که شازده احتجاب نوشته دپرسیون داره؟**

□ نه.

■ یا کسی که برهٔ گمشدهٔ راعی نوشته دپرسیون داره؟

□ نه . . . هنوز نه.

■ ولی داستانهایی که بعد از اینها من براتون خواندم دپرسیون توش هست. مثلاً . . . .

□ صددرصد، میرنوروزی پر از دپرسیونه. یه تکه آن شب آوردی برام خوندی [جننامهٔ ابن محمود] پر از دپرسیون بود. آن شب نگفتم. من می‌خوام با شما تک‌تک حرف بزنم. نمی‌خوام از قول من شایع بشه. اما هیچ‌وقت هم بر عقیدهٔ خودم پافشاری نمی‌کنم. البته من از نویسندگان معاصر خودم حرف می‌زنم نه از جوانان نویسندهٔ دوران انقلاب، آنها در آغاز راه خود هستند.

■ کافکا هم دپرسیون داره به نظر شما؟

□ کافکا هم دپرسیون داره و حقش هم هست. در اقلیت بودن، بیماریش و با آن پدر پدر سالار . . . . اما مسئلهٔ دید و دورنما و جهان‌بینی فلسفی کافکا آن‌قدر عظیم است که خواننده به این افسردگی اهمیت نمی‌ده. تأثیر کافکا آن‌قدر عظیم بوده که بعضی دنیای فعلی غرب را دنیایی کافکایی می‌خوانند، یا کافکا زده.

■ خب، آدم وقتی مسخ را می‌خواند، مسخ می‌شه واقعاً؟

□ چرا دیگه، مسخ پر از دپرسیونه.

■ حالا این یک هشدار خیلی خوبیه. من گمانم هشدار خوبی‌ست. حالا آیا در نقدها اثر می‌گذاره که من کینه‌ای بشم؟

□ فکر می‌کنم.

■ مثلاً دولت آبادی، من پشت آن نظر هنوز می‌ایستم و فکر می‌کنم نقاله. یعنی به نظر من اینا ادبیات نیست. تکه‌تکه‌هایی خوبست، اما . . . .

□ تو تمرکز فوق‌العادهٔ کلیدر را نادیده می‌گیری، این‌همه قهرمان که ساخته، آنجاها که نویسنده از خود بیخود شده . . . .

■ البته من روی چهار جلدش صحبت مـی‌کنم . . . حالا برگـردیم سر سـوشون . . . مسئله‌ای که مطرحه اینه که، بعله، شما برون‌گرا هستید و از برون به درون می‌رسید . . .

□ خیلی خوب.

■ در این شکی نیست.

□ عالیه.

■ گمانم همهٔ حرف من هم همین بوده، خیلی خوب نشون می‌دید که . . . من فکر نمی‌کنم کسی تا حالا گفته باشه که شما با توصیف خونه یا توصیف منظری که زری می‌بینه . . .

□ ایران رو مطرح می‌کنم.

■ بله هیچ‌کس این را نگفته بود.

□ نه.

■ . . . مقصودم اینه که یه آدمی برون‌گراست، درست؟ ولی چگونه از برون به درون می‌رسه؟ گمانم این را گفته‌ام، شاید صراحت نداشته باشد. یعنی این . . . من همیشه به قسمت مگس‌کشی زری اشاره کرده‌ام، کنار نسخهٔ خودم اغلب نوشته‌ام: عالی. مقصودم اینه که وقتی نویسنده‌ای فقط برون‌گرا باشه من اصلاً قبولش ندارم ـ یعنی ممکنه بگم باهاش پدرکشتگی دارم.

اما کسی که بتونه با توصیفِ همین عینیت، اندوهش یا شادیش رو نشون بده. . .

□ و خشمش.

■ کسی که عربده بکشه بگه: نالانم، گریانم. این آقای دولت آبادیه، آقای براهنیه. توجه می‌کنید؟ شما این‌کار را نکرده‌اید. اما بحث هماهنگیِ درونیِ آدم‌ها همچنان مطرح است که باید راجع بهش صحبت کرد. شما خوب برون‌گرا هستید . . .

□ و شهودی. و شاعرانه.

■ و معتقد به نوعی متافیزیک . . . ببینید، اما نویسنده‌ای داریم که ممکنه لائیک باشه. هان؟ ولی متافیزیک داره تو کارش، اینو که قبول دارین. یک نویسنده ممکنه تا ریشه مذهبی باشه اما طوری بنویسه که مثلاً متافیزیک توش نباشه. مثل تمام این داستانهای نویسندگان اسلامی. امروز شما اصلاً تو این آثار متافیزیک می‌بینید؟

□ فعلاً نه، اما آنها هم حرفه‌شان را یاد می‌گیرند. و یک نویسندهٔ لائیک هم

ممکن است در کارش رگه‌های متافیزیکی باشد. به‌هرجهت هرجا فیزیک مطرح است، متافیزیک هم هست. یعنی یک نویسندهٔ توانا از ورای عالم ظاهر حقیقت اشیاء و رویدادها را کشف می‌کند، بی‌اینکه احساساتی بشه. چرا راه دور می‌ری؟ یک فیزیکدان می‌داند که انرژی در این جهان از بین نمی‌ره. ممکن نیست یک آن به فکر بیفتد منشأ انرژی چیه و انرژی به کجا می‌ره؟ ممکن نیست به این فکر بیفتد که منشأ انرژی خداست و انرژی به او برمی‌گرده؟ پراکنش و انبوهش؟ ببین عزیزم! یه‌چیز دیگه که من می‌خوام به‌تو بگم . . . کمی لسلی فیدلر بخوان و یک کم ادموند ویلسون. لسلی فیدلر کتاب معروفش به نام مرگ و زندگی در رمان امریکایی . و بعد ادموند ویلسون نقدهای مختلف دارد. یک نقدش را دربارهٔ کافکا من ترجمه کردم «عقایدی خلاف عقاید همگان دربارهٔ کافکا» و یک کتاب دیگر که دلم می‌خواد بخوانی اینه: به‌نام من گرد هم آیید از مایا انجلو، نویسندهٔ زن سیاهپوست امریکایی.

■ متشکرم.

□ این حرفی که من می‌خواستم بزنم یعنی راجع به نفس زنده بودن و جام زندگی را در هر شرایطی با اعتماد به‌نفس نوشیدن و امید. من می‌خواهم هروقت همه نا امیدن من امیدوار باشم.

■ امید داریم تا امید، . . . یکی امید «سیاوش کسرایی»ها و «سایه»هاست و اینهایی که امید می‌دادن . . . این چه امیدی‌ست واقعاً؟ . . . آثار این امیدواران را وقتی آدم بخونه حتماً هوس می‌کنه خودکشی کنه.

□ امید سرسری نه، امید واقعی! موضع هنری ورای قیل و قالهای امثال

کسانی است که تو گفتی. امید متافیزیکی حتی! یه امید در سطح وسیع!

■ **یعنی یه‌چیز متافیزیکی هست که خیر پیروز می‌شه؟ یه همچنین نظری دارین؟**

□ آهان!

■ **یعنی به‌هرصورت در روند کلی جهان خیر پیروزه؟**

□ حتماً در روند کلی جهان، در آخرین تحلیل . . . بشریت به یک راه‌حل منطقی برای سر و سامان دادن به زندگیش می‌رسه. هندیها پیش‌بینی کرده‌اند که عهد ما آخرالزمانی است که کرهٔ زمین را کن فیکون می‌کند اما بعد تاریخ بشری ورق می‌خوره، عوض می‌شه.

■ **یعنی دورهٔ بسامانی می‌آد؟**

□ دورهٔ بسامانی . . . به‌نظر من . . . البته پس از اینکه آخرِ زمانِ تاریخ برسد، یعنی پس از اینکه . . . همهٔ سنگا خوب واکنده شد . . . یک دورهٔ سعادت بشری فرا می‌رسد. این دنیای پر هیاهو شبیه بازار مسگرها، پر از مواد مخدر و الکلیسم، پراز ولنگاری‌های جنسی و ایدز، پر از تنش و تشنج میان شرق و غرب با این همه بمب‌های جورواجور، نمی‌تونه ادامه پیدا بکند.

■ **تجلیش در مثلاً سووشون کجاست؟**

□ این همان پیش‌بینیه که می‌کنم.

■ **یعنی همان صحنهٔ آخر کتاب به‌دلیل همین اعتقادتون به پیروزیِ خیره؟**

□ بله.

■ فرض بفرمایید ما در سال ۴۸ هستیم. آدمی که اینو می‌خونه می‌بینه، به‌حساب، قتل یوسف اتفاق افتاده، زری مجبوره این جنازه را دوباره برگردونه توی خونه، و هیچ امیدی هم نیست . . . بعد می‌بینیم که جوششی ایجاد می‌شه، و این جنازه سردست مردم می‌ره و پیروزی به حاصل می‌آد. یعنی این پایان‌بندی که شما می‌دین در حقیقت متکی است بر اعتقاد به پیروزیِ خیر؟

□ نگاه تنها نه، امید به پیروزی خیر.

■ دست شما درد نکند.

□ راجع به سووشون که خودم بگم من چکار خواستم بکنم . . . حالا آیا تا چه حد موفقم، نمی‌دونم ـ اینو تو باید بگی . . .

اولاً مسئلهٔ خیلی مهم سووشون ، تو نوشتی رمان تاریخی است و رمان سیاسی.

یک اشتباه از اول قضیه پیش اومده . . . .

■ من نوشتم رمان رمزی، ایهامی، ننوشتم . . .

□ رمان تاریخی ـ سیاسی گفتی. بعد هم گفتی ایهامی. ایهامیش خیلی درسته. نهایت هوشیاری تو بوده که فهمیدی من بیست و نهم مرداد یوسف را کشتم، در حالی‌که مقصودم ۲۸ مرداد سقوط مصدق بوده . . . این را فقط جلال فهمید و گفت عوضش کن.

■ **ولی ایهامی بودنش از این نظر است . . .**

□ این هوشیاری فوق‌العادهٔ تو هست.

■ **خود خونه هم ایرانه . . .**

□ خود خونه هم ایرانه.

■ **و یوسف نمایندهٔ یک قشر روشنفکر این مملکته. زری نمایندهٔ کل زنان این مملکته . . . این ایهامیه.**

□ خب می‌دونم . . . ایهامی درست، موافقم صددرصد.

حالا، اولاً بهت بگم تاریخ . . . ما ناگزیر از دید تاریخی هستیم در هر رمانی و در هر قصه‌ای. چراکه از برکت زمان هرچه شده‌ایم، شده‌ایم. پس تو زمان را نمی‌تونی نادیده بگیری (تو هی ایراد به‌من گرفتی که هی تاریخی‌رو می‌گه هی فلان . . .) چراکه زمان هست که ما را می‌سازه. این یک. دو، سیاست جزء زندگیه. از سیاست هم نمی‌شه منفک شد. با ایهامی گفتنت کاملاً موافقم. خیلی هم خوب فهمیدی، هیچ‌کس دیگر هم انگشت نگذاشت، حتی آزاد تهرانی. ولی من وقتی سووشون رو نوشتم قصد نوشتن یک رمان فلسفی را داشتم. این را تا حدی آزاد تهرانی فهمید . . . و توی زن روز انتقادی که کرده بود این را نوشته بود.

■ **اجازه بدین تاریخیشو روشن بکنیم اول . . . ببینید! شما رمانتون . . . ایهامی‌ست، مسلم . . . لایه‌های مختلف داره دیگه. اول ببینیم با تاریخ چکار می‌کنه. در آغاز . . . من اونجا هم توضیح دادم . . . من موافقم با اون قسمت‌هایی که شما حوادث معاصر را به نحو جسته گریخته وارد رمان**

می‌کنید و ما را با فضا آشنا می‌کنین. اگر حرفی دارم سرجریان ذهنیت است، یکیش ذهنیت زری‌ست. وقتی ذهنیت آشفته می‌شه و این آشوب به‌ذهنش می‌آد، منطق داستانی حکم می‌کنه که . . . .

□ که زمان یادش بره.

■ **نه، که این‌همه روی زمان تکیه نشه . . .**

□ وقوف به زمان نداشته باشه.

■ **این‌همه وقوف به گذر زمان نداشته باشه. نمی‌دونم قضیهٔ نان سنگک، حتی اگر در جنگ اول اتفاق افتاده باشه یا هروقت دیگر مهم نیست، با همین تصویر گرسنگی مردم نشان داده می‌شود. حتی پسری ـ کلو ـ که می‌آد تو خونه و دچار بیماری می‌شه. همهٔ این‌ها که من دونه‌دونه به آنها اشاره کردم.**

□ نه اونها که خیلی عالیه.

■ **این وقایع احتمالاً در واقعیت امر اتفاق افتاده و شما جابه‌جا در متن آورده‌اید. مأخذها را هم، هیچ‌کس هم نمی‌دونه . . . .**

□ نه، هیشکی نمی‌دونه.

■ **و شما تونستید به بهترین وجه فضای آن زمان را به‌ما بدین و در عین‌حال، داستانی را هم نقل می‌کنید. یعنی رمان شما در این سطح تاریخی است.**

□ چه عیبی دارد که تاریخی باشد. هر نویسنده‌ای یکپا مورخه، منتها تاریخ‌نویس دل آدمی در روزگاری خاص.

PersianPDF.com

■ در یک سطح هم رمان سیاسی است، اما اساس حرف من اینه که رمان ایهامیه، یا بهتر، رمزی است.

□ این عالیه. موافقم. گفتم می‌خواستم یک رمان فلسفی بنویسم و خواستم بگم که زندگی تکرار می‌شه و تاریخ تکرار می‌شه. خواستم منعکس بکنم که یحیای تعمید دهنده و امام حسین (ع) سرنوشت مشابه دارند. و سیاووش و یوسف هم همین‌طور. هرچند یوسف هنوز یک انسان اسطوره‌ای نیست. خواستم بگم سهراب فردوسی و ملک سهراب هم یکی هستند. اولی را پدر کشت و دومی را جامعهٔ پدر سالار. در عرفان هند مسئلهٔ تناسخ مطرح می‌شه. یعنی ما به‌صورت‌های مختلف به این دنیا می‌آییم تا روشنگر و رستگار بشیم (به تعبیر بودا) و به «نیروانا» برسیم و از تناسخ برهیم، یعنی از دور و تسلسل حیات برهیم و از این دایره بیرون برویم . . . این تناسخ هندیه. بعضی از شاخه‌های عرفان ایران قضیه را به‌صورت دیگر براساس قرآن کریم که از روز ۵۰ هزار سال حرف می‌زنه بنا کرده و زندگیهای دون‌به‌دون را مطرح می‌کنه، به این‌صورت که انسان در عالم مادی طی هزار عالم یا با هزار جامه به دنیا می‌آید تا کامل بشود. یعنی هر عالمی پنجاه سال. آیهٔ قرآن کریم این‌طوره: تعرج الملئکة و الروح الیه فی یوم کان مقداره خمسین الف سنه. اما در این دنیا ما زندگیهای قبلی یا دون‌های پیشین یادمون نیست. گاهی چیزهایی یادمون می‌آد یا شاید در خواب یادمون بیاد و شاید این همان ناخودآگاه یا ناخودآگاه بشری است که«یونگ» ازآن حرف می‌زنه، شاید . . . نمی‌دانم . . . . در زمان ما گروه «یارسان» در صحنه و کرمانشاه، و «اهل حق» و «مکتب مترقی» «سیرکمال» به دونادون اعتقاد دارن. یعنی به دون‌های قبلی اعتقاد دارن، اگر ما به کمال برسیم ـ دیگر به دنیا نخواهیم آمد . . .

■ وحالا این دون آخره؟

□ و آنچه ما الان می‌کشیم، به‌علت دونهای قبلی است، من این دون به دون را گرفتم، در سووشون ولی اصلاً اسمی نیاوردم.

■ آشکار هم نیست.

□ آشکار هم نیست. این زندگیهای دونادون را از بعضی شاخه‌های عرفان ایران گرفتم. همین است که می‌گم این رمان هم فلسفیه، و هم من شهودیم. تصدیق داری که یحیای تعمید دهنده سرنوشتش خیلی شبیه امام حسین (ع) است؟

■ بله.

□ سرش را می‌برّن، تو طشت می‌ذارن، می‌آرن جلو سالومه، سر حضرت امام حسین (ع) را می‌برّن، تو طشت می‌ذارن، می‌آرن جلو یزید، و او عصا می‌زنه به لب آن حضرت که به حرف می‌آید. سیاوش سرشو می‌برّن می‌آرن پیش افراسیاب به حرف می‌آد. برای یوسف این اتفاق نمی‌افته. شاید در یک دون دیگر یا یک دون خیلی بعدتر بیفتد، ولی در حقیقت همان سرنوشت تکرار می‌شه و تمام این عزاداری سووشون که گفته می‌شه فقط به این قصد است. اینو تا حدی آزاد تهرانی فهمیده بود. اما همین‌جا بگویم که خودم وابسته به هیچ مکتب عرفانی نیستم.

■ حالا این نکته برای من مطرح می‌شود که به‌نظر من گفتنش لازمه . . . کتاب شریعتی چه وقت دراومده؟ همان که همهٔ میراث آدم، همهٔ شهادتها، به دوش امام حسین (ع) گذاشته می‌شود و بعد به دوش انسان معاصر: حسین

میراث آدم .

□ من اونو نخوانده بودم.

■ این در ادبیات ما سخت مطرحه . . . مثلاً فرض بفرمایید ما حلاج را که می‌خوانیم، حلاج ترکیبی است از یک حلاج حتماً تاریخی . . .

□ و یک حلاج اساطیری.

■ و حلاج اساطیری بله و امام حسین (ع) و عیسی (ع) . . . ترکیب اینهاست و آنچه به سرهمهٔ این‌ها می‌آد به حلاج تاریخی نسبت داده می‌شود. پس کار شما سابقه‌ای هم دارد.

زری با اشتباهش، سر سیاووش را سر یحیای تعمید دهنده گفتن، حادثهٔ یحیای تعمید دهنده را به ذهن القاء می‌کند، درسته؟ نقش سهراب نیز هست. پس سهراب هم به ذهن می‌آد. پس در واقعیت رمان نیز ملک سهراب کشته می‌شود. بعد با مراسم سیاووشان، سیاووش به ذهن می‌آد. چون اونها با امام‌حسین (ع) ترکیبش کرده‌اند. پس حادثهٔ امام حسین (ع) هم می‌آد به ذهن، درسته؟ می‌شود چهارتا، با یوسف، قتلش، دیگر ۵ تن داریم.

□ حالا یک مسئلهٔ مهمی که در نقدت تو هی تکرار هم شاید کردی یا من به ذهنم این جور رسیده، اینه که تو می‌گی که فلسفهٔ ـ یا فرض کن ایدئولوژی ـ غربزدگی و در خدمت و خیانت روشنفکران در سووشون به‌صورت رمان دراومده. تقریباً یه همچی حرفی زدی، درسته؟ . . . تقریباً؟

■ بعضی جاهاش.

□ بعضی جاهاش . . . حالا گوش کن! اینو من بهت بگم که فلسفه‌های زمانه

در هنر زمانه منعکس می‌شه. وقتی که ایده‌آلیسم مطرح می‌شه، آقای گوته و شیللر هم ایده‌آلیست و رمانتیک می‌شن. پیش از آن وقتی که راسیونالیسم مطرح می‌شه، کلاسیسیسم به‌وجود می‌آد. جهان‌بینی فلسفی هر زمانی در هنر آن زمان به هرصورت تأثیر می‌گذاره. البته همیشه موسیقی، مثلاً، ۵۰ سال کمابیش دیرتر فلسفهٔ زمانه را جذب می‌کند. وقتی‌که راسیونالیسم مطرح می‌شه، وقتی که انساندوستی مطرح می‌شه در رنسانس (این را بگم که بزرگترین انقلاب یا تحول بشری را انقلاب یا تحول رنسانس می‌دانم، منهای استعمار که از همان قرن نطفه‌اش بسته می‌شود. و من منتظر رنسانس دومی هستم که انسان گراییش کل بشریت را در بر بگیره). در دوران رنسانس ما می‌بینیم عقل‌گرایی به‌وجود می‌آد، به قرون وسطی خاتمه داده می‌شه. هیومنیسم به‌وجود می‌آد، یعنی انسان‌گرایی و انسان‌دوستی. این فلسفه در تمام شئون هنری و علمی تأثیر می‌کنه. یعنی حالا دیگر توجه به بشر جلب می‌شه. گردش خون کشف می‌شه، توجه به آسمان جلب می‌شه، تلسکوپ به‌وجود می‌آد. کپرنیک، گالیله به‌وجود می‌آد. می‌بینیم که میکل آنژ و لئونارد داوینچی به‌وجود می‌آید و آنها بدن آدمی را تشریح می‌کنند. درسته؟ شکسپیر به‌وجود می‌آد. سروانتس به‌وجود می‌آد، و بتهون بعداً به‌وجود می‌آد.

■ به رمانتیسم می‌رسیم دیگه.

□ بعد می‌رسیم به عصر رمانتیک. به ادبیات فارسی نگاه کن ـ عرفان در دوران درازی استخوان‌بندی ادبیات ما را تشکیل داده ـ از عطار بگیر تا حافظ ـ از اسرارالتوحید بگیر تا انسان کامل ـ فروزانفر می‌گفت: ادبیات فارسی منهای عرفان گلی است که بو ندارد. و در زمان من غربزدگی در

حقیقت فکر مسلط زمانه است. تم در خدمت و خیانت روشنفکران تا حد زیادی طرز تفکر زمانهٔ من بوده، مخصوصاً که با جلال زندگی می‌کردم و آن‌را پیش از همه خونده بودم.

■ همین برای من مطرحه. من اونجا با بحث نقش‌گذار حرفهایی زده‌ام. حالا همانها را به‌زبان دیگه می‌گم: ما امکان داره که با تفکر حاکم بر شعر حافظ مخالف باشیم ـ همین‌طور که می‌بینیم فلسفهٔ دیگه‌ای می‌آد و رد می‌کنه تمام پایه‌های تفکر حافظ را. ولی چرا باز شعر می‌بینیمش؟ یا فرض بفرمایید، ساده‌تر از این بگم، آیا ما با تفکر حاکم برایلیاد و اودیسه موافقیم؟

□ نه.

■ نیستیم؟

□ نه. ولی هومر جهان‌بینی فلسفی زمانهٔ خودش را منعکس کرده.

■ می‌دونم. تا اینجا را قبول می‌کنم. یعنی قبول می‌کنم که این تفکر حاکم . . .

□ تفکر زمانه است.

■ ولی چگونه است که با او همدلی می‌کنیم با وجود این‌که تفکر زمانه‌اش را نمی‌پذیریم. یعنی من حرفم اینه: کجا، به‌حساب، نقش‌باز درون نویسنده یا درون هنرمند می‌تونه حتی از اون چهارچوب تفکر مسلط زمانه‌اش . . .

□ بیاد بیرون.

■ که حتی من می‌خوام بگم یک تفکر حاکم داریم یا تفکر حکومتی، تفکر مسلط زمان شاه، درسته؟ مسلمه که شما اینو نمی‌پذیرفتید. پس شما تفکر حاکم بر روشنفکران را پذیرفتید، درست شد؟

□ که جلال نقش مهمی داشت.

■ ممکنه زمانی بگیم، به فرض که این تفکر حاکم قابل قبول نیست، این ایرادها را داره، خیله خب، اگر نویسنده طابق النعل بالنعل از این تفکر حاکم تبعیت بکنه، پس به چه علت سووشون ـ با آنکه در غربزدگی کمبودهایی وجود داره ـ باز مورد عنایت روشنفکران است. حال بگذریم که بیشترشان هیچ حرف جدی راجع بهش نزدن.

□ خب برای اینکه یک اثر هنریه . . .

■ خب اصلاً مسئلهٔ اصلی اینه که شما نشون دادید که در کنار غولی مثل جلال که (غول بود از نظر تأثیر در دیگران، نامه‌هاش که همه‌اش حکمه: بکن و نکنه) مشغلهٔ اصلی‌اش هنر نبود . . . من چند بار با جناب جلال ملاقات کردم، یک کلمه راجع به داستان‌نویسی ازش نشنیدم، همه‌اش بحث سیاسی بود. بزرگی شما به نظر من اینجاست که در کنار جلال توانستید کاری انجام دهید که از سطح تفکر او برید بالا، از سطح این چهارچوب تحمیلی حتی بر منی که در اصفهان بودم، خیلی از ما تحت تأثیر حکمهای او بودیم، دیگه مد هم شده بود، پس حرف سر اینه که چگونه شما که در کنارش بودین و بیش از هرکسی زیر اثرش باید قرار می‌گرفتین، یا بهتر چگونه این نقش باز توانسته بپره جلو . . .

□ خب این دیگه شاید پیش‌آمده، نمی‌دانم.

■ این مهمه، مثالهای زیادی هست. من می‌تونم جمله‌هایی بیاورم عین جمله‌های جلال، عین ساخت فکری جلال، تو سووشون . می‌دونید؟ ولی در کل، به‌خصوص در ساختمان دادن به‌گونه‌ای‌ست که از حد حرف جلال می‌ره بالاتر.

□ چه بهتر.

■ خب همین مهمه ـ مهم اینه که اوجاهایی که . . .

□ من اینو وقوف نداشتم، جوشش درونم بوده. اما همیشه این وقوف را داشته‌ام که من سیمین دانشورم و جلال، جلال آل احمد. دونفر، نه یکی.

■ این چگونه است که آدم می‌تونه از بند قالبهای حاکم بپره. ببینید، مثلاً نمونه‌ای توی داستانهای شما هست، اون سرهنگه که اسمش چیه؟

□ «کیدالخائنین».

■ بله نگاه کنین هنوز اون تفکر حاکمه. توجه می‌فرمایین؟ سخت هم حاکمه.

□ اما دیگه تو «سوترا» نیست.

■ آره . . . ولی بعد می‌بینیم دیگر این نوع تفکر حاکم نیست. البته الانه اگر این تفکر بر کسی حاکم نباشه مهم نیست، آوانسی نداره، ولی مهم اینه که یک آدم در عین حال معتقد به این قضایاست، اما چون ذات هنری داره از اون می‌زنه جلوتر.

□ خب چه بهتر، من اینو ناخودآگاه کردم.

■ و این ذات ناخودآگاه هنرمنده فقط. و این نشون می‌ده اگر حرفی هست، یا پیامی شما دارید، اینه که به آدمی بگین که به‌ذات خودت برگرد.

□ بله، آزادی و اینکه تنها به خودت اعتماد کن. یک اشتباهی شده اینجا. روزی که اومدم خانهٔ تو و صحبت شد من گفتم توی جزیرهٔ سرگردانی documentation را با imagination به هم آمیخته‌ام. استناد و تخیل. تو آمدی این را تعمیم دادی به سووشون . در سووشون هم این‌کار را کرده‌ام اما ناخودآگاه بوده، رگه‌هایی بوده که بعداً تکامل یافته و اما در جزیرهٔ سرگردانی آگاهانه این کار را کرده‌ام.

■ این تکنیک را به‌هرصورت شما ـ ناخودآگاه بوده یا آگاهانه ـ به‌کار برده‌اید.

□ فکر می‌کنم تو را گیج کرده باشم چراکه در سووشون مرتب دنبال استناد گشته‌ای. البته رگه‌های استناد و تخیل همیشه تو کار من بوده . . .

■ بله.

□ تنها بدون وقوف، حالا با وقوف در جزیرهٔ سرگردانی این کار را کرده‌ام، اما تو گفتی نویسندگان بزرگ جهان این کار را کرده‌اند. چه عیبی دارد ما نویسنده‌های کوچک هم از آنها یاد بگیریم؟ آمیختن استناد و تخیل را از «دکترو» یاد گرفتم وقتی ر گتایم درآمد.

■ چرا با فرزندان سانچز نه؟

□ و فرزندان سانچز .

■ سالامبو را شما حساب نکردین، مال فلوبر؟

□ نه.

■ یا خود کار مادام بواری را؟

□ آن‌وقت توجهم جلب نشد. نمی‌دانم فیلم گاندی را دیدی یا نه؟

■ بله دیدم.

□ این فیلم جمع استناد و تخیل است. یعنی آمده عکسبرداریهایی که از راهپیماییهای گاندی، و مبارزات گاندی، موجود بوده عینش را گذاشته، بعد قصه هم آمده، تخیل هم آمده. فیلم هم ادامه یافته.

■ ببینید اینو می‌پذیرم که این شیوه، مستند و تخیل، جدیده. این شیوه‌ای که می‌فرمایید . . . یه‌جایی مطلبی در مورد «دکترو» می‌خوندم. می‌گه علتش اینه که نویسنده‌ها حالا می‌خوان سعی کنن به خواننده‌ها بگن اونچه که تو می‌خونی واقعی است و وقتت را صرف یک کار غیرواقعی نمی‌کنی. شما چه ناخودآگاه چه خودآگاه این‌کار را کردید. واقعاً چه فکر می‌کردید، چه اندیشه‌ای داشتید؟ یعنی می‌خواستید بگید که . . .

□ می‌خواستم شاهد زمانهٔ خودم باشم و به خواننده اطمینان بدهم که آنچه را شهادت داده‌ام دروغ نیست. آن آش زقومی که خورده‌ام و دهنم را سوزانده. در حقیقت آنچه تو دربارهٔ «دکترو» گفتی.

■ یعنی با استفاده از این اسلوب بیانی . . .

□ بله.

■ به‌جای شاهد زمانهٔ خود بودن نمی‌شود رمان نویس صرف بود؟ قصدم مجادله نیست‌ها، قصدم شناخت نوع کار خودتونه . . .

□ . . . شاهد زمانهٔ خود نبودن . . . نه نمی‌تونه رمان‌نویس بزرگی باشه.

■ طور دیگری بگویم: برای شاهد زمانهٔ خود بودن حتماً باید از استناد و تخیل استفاده کند، یا به نحو دیگری هم می‌شود این‌کار رو کرد؟

□ حتماً به نحو دیگری هم می‌شود. بستگی به طرز و شیوه و جهان‌بینی نویسنده داره.

■ شما فکر می‌کنین اینجوری بهتر می‌شه؟

□ به‌نظر من این جوری دست کم آسون‌تره.

■ آسون‌تر که نیست.

□ اگر آسون‌تر نیست، من این‌جوری را ترجیح می‌دم . . . می‌پسندم . . .

■ چه ناخودآگاه چه خودآگاه؟

□ بله.

■ مثلاً، معیار رو بذاریم حوالی ۱۳۴۸، در اون وقت با ترومن کاپوته آشنا نبودین؟

□ چرا من ۱۹۶۳ با ترومن کاپوته آشنا شدم.

■ یعنی حدود ۱۳۴۱، هرچند رمان‌نویس بزرگی نیست.

□ نه. اما به این آسانی هم نمی‌شود حکم صادر کرد. مقصودت این است که شاید تحت تأثیر ترومن کاپوته قرار گرفته باشم. از یک نظر که دانش کافی نسبت به شخصیتی که می‌سازم دارم، چرا که آن شخصیت را بیشتر وقتها از دنیای پیرامونم انتخاب کرده‌ام، تحت تأثیر ترومن کاپوته هستم. هاروارد که رفتم، آمد برایمان سخنرانی کرد، من تنها زن میان ۳۹ مرد بودم. سؤالی که ازش کردم این بود که در به خونسردی (گفته بودند بخوانیم، تا وقتی آمد سؤال کنیم) دوتا قاتل هستند دیگر، خشن و دزد، ولی همدردی خواننده را تو برمی‌انگیزی. چرا؟ تو چکار کردی که همدردی خواننده نسبت به این دو قاتل انگیخته می‌شود؟ جواب او فوق‌العاده بود. گفت: خانم، سؤال خوبی کردی، این همدردی به دلیل دانش فراوانی است که شما نسبت به این دو ضدقهرمان پیدا می‌کنید.

■ حالا می‌خواهم بگویم که یک گرایش زمانه هست، البته من گرایش زمانه را بد نمی‌دونم، می‌گم یک گرایش زمانه هست که، به‌حساب، رمان داره می‌ره به‌طرفش که استناد به واقعیت است، آوردن واقعیت در خود متن رمان تا به خواننده بقبولونه آنچه تو می‌خونی واقعی است.

□ بله، اشکالی نداره.

■ یعنی ما از رمان صرف داریم دور می‌شیم، مقصود من رمانی است که . . .

□ فقط تخیل باشه.

■ نه، از واقعیت گرفته ولی واقعیت را تغییر می‌ده.

□ آهان.

■ مثال می‌زنم : پارک‌هایی که در سرخ و سیاه استاندال هست. شما نمی‌تونین بگین این پارک و یا آن شهر . . . دقیقاً کجاست.

□ آهان.

■ هیچ جای فرانسه هم نمی‌تونین بگین خودش است. در حالی‌که عناصرش را می‌تونین در پارکهای مختلف پیدا کنین.

□ اینو می‌دونی بهش چی می‌گن؟

■ این یک نوع رمان نویسی خاص اون زمانه، درسته؟

□ بله.

■ اگر شما در داستانتون فرض بفرمایید پارک بود. شما یک پارک مشخص‌رو توضیح می‌دادین؟

□ نه، اصلاً.

■ خب، مستندتون چه‌طوریه، چه مستندیه؟

□ عقیده دارم شاهد زمانه باشم. ضمناً عقیده دارم که واقعیت را آرمانی بکنم، یعنی واقعیت را ایده‌آلیزه بکنم. به عقیدهٔ من ادبیات یعنی همین، یعنی واقعیت را ایده‌آلیزه کردن. من اگر بخواهم پارکی را نشان بدهم تصویرسازی می‌کنم از آنچه خودم در طبیعت زیبا می‌دانم، دار و درخت را به گفتگو وامی‌دارم، خورشید را وامی‌دارم درختها را نوازش بکند، درختها را وامی‌دارم برای بهار سر و تنشان را با آب آسمانی بشویند و با ناز کم‌کم رخت عیدشان را بپوشند. ولی استنادی که در جزیرهٔ سر گردانی به آن اشاره

کردم این‌طور است که فرض کن خلیل ملکی را نشان می‌دم، واقعاً هم شخصیت خودشه و هم وقایعی که برایش اتفاق افتاده و من شاهد بوده‌ام.

■ من برای این‌که متوجه بشم، ببینید در سووشون . . .

□ در سووشون این کار را در حقیقت نکردم.

■ در حقیقت به شیوهٔ قدیم دارید می‌کنید. یعنی به شیوهٔ فلوبر و این‌ها . . . فرض بفرمایید در این زمان در شیراز این مرض هست، این بدبختی‌ها هست و از این قبیل. ولی شما زری رو نشون می‌دین که از کنار مطب رد می‌شه . . . و بعد یک صحنهٔ دیگر می‌بینیم و ما در حقیقت اون واقعیتی را که توی زمان واقعی بوده به‌صورت واقعیت رمانی می‌بینیم، درسته؟ من راجع به درست بودن و غلط بودنش که صحبت نمی‌کنم. می‌خوام بگم شیوهٔ کار شما در اونجا اینه که مستند را، وقایع مستند را می‌آرین به سطح رمان.

□ خب.

■ درست شد؟

□ بله، چه بهتر.

■ اعتقادتون الان اینه. که نه، می‌شه این‌کار رو کرد: می‌شه مستند را آورد و تخیل را کنارش آورد.

□ عالیه. مثلاً من می‌خوام نشون بدم که قهرمان من در یک سس خاصی پخته شده، بنابراین قهرمان من با خلیل ملکی دمخوره، با جلال آل احمد دمخوره، می‌آد خونهٔ سیمین دانشور می‌خوابه (اصلاً سیمین دانشور وجود

داره در رمان) . . . آمده توی همین خونه. عکسها همینه، بخاری دیواری همینه. لیلی هست یا راجع به لیلی صحبت می‌شه. بعد می‌ره تو اتاق جلال، کتابخانهٔ جلال می‌خوابه. شب خواب جلال را می‌بینه.

■ بله.

□ و ناگهان تخیل شدید در فصول بعدی . . .

■ این ترکیبی از بیوگرافی ـ رمان می‌شه؟

□ نه بیوگرافی هم نیست. می‌خوام نشون بدم که قهرمانم با چه زمانه‌ای دمخور بوده، و با چه کسانی دمخور بوده. حالا برگرد به سووشون ، زبان رمان. همین‌طور که تو گفتی و خیلی هم عالی گفتی، اینه که سووشون در دو سطح جاری می‌شه. سطحی که سطحیه و قصهٔ ساده‌ای‌ست، و سطحی که ایهامیه و فهم آن مشکله و فقط می‌تونم بگم تو فهمیدی این ایهام است.

■ خواهش می‌کنم.

□ کسی هم اشاره نکرده (گفتم هوشیاری که بیست و نهم مرداد را که مقصود بیست و هشت مرداد است فقط تو و جلال فهمیدین). حالا، تو به زبان رمان اشاره نکردی. دلیل پرفروش بودن سووشون ایهامش نیست و آنچه در بطنش می‌گذرد نیست. ما این‌همه با سواد نداریم. این‌همه فهمیده نداریم. دلیل پرفروش بودن، دلیل تیراژ زیاد سووشون همان است که در سطح می‌گذرد. در سطح چه می‌گذرد؟ در سطح یک قصهٔ کشش‌دار می‌گذرد.

■ خب این مهمه . . .

□ بعد در سطح یک زبان رمان، ولی ساده، ولی شیرین، ولی شاعرانه (و این را من با کوشش به‌دست آوردم).

■ ببینید، من به‌خاطر این‌که زبان برایم روشن بشود . . .

□ زبان زبان رمانه.

■ ما یک مدی در زمانه داشتیم که باز همان مدی است که آل‌احمد ایجاد می‌کند.

□ دیگه مد آل‌احمد نیست.

■ حالا . . . این زبان که جایی از آن صحبت کردم و خود شما بهتر از هرکسی گفتین تلگرافی، عصبی، بریده. که من جایی گفتم . . . که وقتی بخواهیم چای بخوریم (با آن نثر) چای حتماً خواهد ریخت و یا فنجان خواهد شکست. خب پس شما زبانی پیدا کردید که در خور این فضاست و این مکالمه‌ها . . . من فکر می‌کنم در مورد زبان چند سطر گفته‌ام.

□ نگفتی . . .

■ گفتم این زبان درخور این فضاست، حالا اگر توضیحات اضافی بخواد . . .

□ توضیحات اضافی را من الان بهت می‌گم . . .

■ خب. چی بایست می‌گفتم، چه چیزی، چه مطلبی در مورد زبان؟

□ ببین تو می‌دونی من آدم خیلی فروتنی هستم.

■ این را که مطمئنم.

□ با این‌حال بی‌اینکه غرور بورزم، می‌دونی که من دکترای ادبیات فارسی دارم. یعنی مجبور بودم سخت‌ترین نثرها را بخوانم و سخت‌ترین نثرها را تقلید کنم.

■ اون‌ام زیر دست فروزانفر اینا دیگه . . .

□ زیر دست فروزانفر، مرحوم بهار بهمنیار . . . خانم سیاح را من مستثنی می‌کنم. پنج سال زیر دستش کار کردم، هرچه کردم مدیون اویم، هرچه هستم مدیون اویم، اولین قصه‌ای که نوشتم برای او خواندم. تو همان آتش خاموش چاپ شده. گفت: تو دانشمند نشو. دکترای ادبیات نگیر، قصهٔ دیگران را نگو، بگذار قصهٔ تو را بگویند. جریان اینه که کوشش کردم. جورواجور نثر خواندم و خودم به این نثری رسیدم که خیلی ساده‌اس، با کلمات عامیانه آمیخته است، شاعرانه هست و شیرین هم هست. کشش هم داره و درخور رمانه.

■ برای اینکه جای نثر شما مشخص بشه، برای خود من، شروع می‌کنم از آغاز دیگه، . . . جمال‌زاده به‌نظر من مجذوب اصطلاحات و تعابیر عامیانه است؛ بعد فقط همین، هی مثل اینکه فرهنگ لغات می‌خواد بنویسه، درسته؟ وقتی آدما صحبت می‌کنند، مثل اینکه همه پر از اصطلاح‌اند، درست شد؟

□ خب.

■ پس این همان نثری است که در آغاز صلا در می‌دهد که بیایید به این نثر بنویسید . . . بعد می‌رسیم به هدایت. هدایت هنوز این گرفتاری را داره، اندکی، چون می‌شه از روش بهترین اصطلاحات و تعابیر را پیدا کرد.

□ در «علویه خانم» تعادل را از دست می‌ده، زیاده‌روی می‌کنه.

■ حالا اوناش که خرابه به‌کنار. اون نثر بقاعده‌ای داره . . .
□ نثر در خورِ رمان در بوف کور است.

■ حالا . . . فارسی نویسیش یک مقدار اشکال داره که این را می‌شود غمض عین کرد، که من فکر می‌کنم خواننده‌ها که می‌خوانند متوجه نشوند. ولی ما امروز اگر به‌دستمون بدهند باید ادیت کنیم . . . درست شد؟
□ آهان.

■ می‌رسیم به‌دوره‌های بعد که . . . (علوی و دیگران که فکر نمی‌کنم نثر مشخصی داشته باشند و اصلاً براشون نثر مطرح باشد)، اما زمانی‌که شما شروع کردید نثر مطرح بود. یعنی به‌گمانم . . . مثلاً ۴۰ تا ۵۰، اطوار با نثر مطرح بود، نثر فی‌نفسه مطرح بود. خود بنده برایم نثر مطرح بود. درسته؟
□ آهان.

■ نثر مسلط، نثر آل‌احمد بود. به‌گمانم یکی دو نفر استثنا می‌شوند: بهرام صادقی اصلاً زیر تأثیر نیست، به‌کنار. ساعدی هم می‌شه گفت زیر تأثیر نیست، مگر به‌ندرت.
□ تو هم نیستی اصلاً.

■ خیلی خوب . . . مسئله‌ای که مهم است در مورد شما این است که اصلاً قطع رابطه است با زمانهٔ خودتون، یعنی نثر مسلط زمانه. و ادامهٔ درست

جمال‌زاده، هدایت است. دیگه کی؟ یعنی مثلاً فرض بفرمایید قبل از شما چشمهایش است.

□ سووشون از چشمهایش خیلی بهتره. دختر رعیت را تو در نظر بگیر، اصلاً زبان زبان رمان نیست.

■ یعنی زبان ثقیلی است.

□ دختر رعیت رمان ناموفقیه برای اینکه نثر، زبان رمان نیست و خواننده خسته می‌شه . . . .

■ خوب، پس چطور شما زبان کلیدر را زبان موفقی می‌دونید؟

□ چراکه زبان در خور محتوی است. درخور فضای خاصیه که رمان در آن آفریده شده.

■ یعنی وقتی آدم‌ها به این زبان صحبت نمی‌کنند، چطور می‌شود نثر توصیف‌شان این باشه؟ ببینید، توضیح بدم و خیلی تکنیکیه قضیه. شما وقتی توصیف صحنه‌ای را می‌کنید که زری توش هست، با زبانی که زری به‌کار می‌بره خیلی متفاوت نیست. یعنی مقصودم این است که زری در دایره‌ای حرف می‌زنه که شما توصیف می‌کنید و آدم احساس چنددستی نمی‌کنه . . . درسته؟

□ بله.

■ یعنی من ندیدم که شما به هوس نوشتن نثر کهن بیفتید، به‌هوس بریده بریده نوشتن . . .

□ این عمداً بوده.

■ خوب ندیدم نثر بریده بریده. یک‌جور دیگر بگیریم، مثلاً فرض بفرمایید کارهای گلستان که تو کارهاش اطوار نثره . . . مقصودم این است که مد زمانه است که پرویز داریوش وقتی نقدی می‌نویسه سعی می‌کنه نثر به‌وجود بیاره ... هان؟ (این مد زمانه است) در این میان معدود آدمهایی هستند . . . . خود بنده در شازده احتجاب دارم نثر به‌وجود می‌آرم، درسته؟

□ درسته.

■ . . . . شما از معدود آدمهایی هستید که قصد ندارید اطوار نثر بیایید.

□ اصلاً . . . به‌حدی می‌خواهم صمیمی و ساده . . . .

■ نگاه شما به نثر نگاه چخوفه که می‌گه نثر وقتی خوانده شد باید فراموش بشه. نظرتون اینه؟

□ نظرم این است که نثر باید صمیمی، صادقانه، پاک و درست و متعادل باشد، روی تعادل تکیه می‌کنم، اما نثر برایم هدف نیست.

■ رمانهای خیلی بزرگ به این شیوه داریم . . . . که نثر خودش هدف نباشد، روسها اغلبشون این‌جوری می‌نویسند . . . . نثر داستایفسکی مگر چه نثری‌ست؟ ببینید، ما نثری داریم که خودش وسیلهٔ کشفه، خودش هدفه . . . درسته؟

□ بله.

■ با چنین نثری نزدیک می‌شیم به شعر. نثری هم داریم که خودش وسیله است و خواننده وقتی آن را می‌خواند فراموشش می‌کند. نثر مزاحمش نیست و در عین حال راحت منتقل می‌کند. یعنی خوانندهٔ شما هرگز ـ نه خوانندهٔ عادی و نه خوانندهٔ متخصص ـ وقتی اینو می‌خونه دوباره برنمی‌گرده جمله را بخونه، ممکنه بخواد صحنه را دوباره بخونه، فضا را دوباره بخونه، کاراکتر را دوباره بشناسه.

□ صددرصد.

■ خب در گذشته کجا می‌بینید این نثر را؟ . . . یعنی از دورهٔ قاجاریه شروع می‌شه؟

□ نه. اما شاید از دورهٔ مشروطیت و با روزنامه‌نگاری و با دهخدا شروع بشه. البته من از لغات عامیانه استفاده کردم که هدایت و چوبک و تا حدی آل‌احمد و جمال‌زاده استفاده کرده‌اند . . . به کار بردن کلمات عامیانه اختراع بنده نیست.

■ برگردیم به سابقهٔ این نثر و سابقهٔ مطالعاتتون.

□ اول تاریخ بیهقی جلبم کرد.

■ سابقهٔ رسیدن به این نثر که پالوده است و غلط نیست. و بعد راحته . . .

□ و در خور محتوی.

■ و درخور محتوایی‌ست که شما دارید عرضه می‌کنید. درست شد؟ این سابقه را با توجه به اینکه ما از ۴۰ تا ۵۰ دقیقاً توجه به اطوار نثری داریم،

چندین و چند نفر از کاظمیه گرفته تا عباس پهلوان تا خیلی‌های دیگر . . . . حتی مثلاً نثرنویس‌های گاه‌گاهی حالا، مثلاً، طاهباز و دیگران. یا ابراهیم گلستان داره این‌کار را می‌کنه. پرویز داریوش داره این‌کار را می‌کنه، همهٔ این‌ها . . . مسئله اینه که آیا شما فکر می‌کنید وقتی نویسنده به‌قدرت می‌رسه، پالوده می‌شه، راحت‌تر می‌نویسه و نثرش ساده‌تر می‌شه؟ مسائلی که می‌خواد بگه بلورتر، شفاف‌تر می‌شه و این ادا و اطوار مال نابالغی است؟

□ چرا، این ادا و اطوارها مال کسانی است که حرفی برای گفتن ندارن. جلال آل‌احمد را منها کنیم. او حرفهایی که برای گفتن داشت نثرش را لبریز می‌کرد. مهم در آل‌احمد این است که استنباط مستقیم خود را از جهان پیرامونش صادقانه و با شتاب منعکس می‌کرد و نثری که به کار برده به‌علت همین شتابزدگیه، انگار خودش می‌دانسته که وقت زیادی نداره.

■ **شماسعدی نخوانده‌اید؟**

□ **فراوان، همشهری سعدیم.**

■ **نه، منظورم تأثیره.**

□ تأثیری از سعدی نگرفتم . . .

■ **منظور تأثیر از زبان شعر سعدی است و نه نثرش؟**

□ زبان بوستان چرا . . . شاید.

■ **بوستانش، غزلیاتش؟**

□ بوستان چرا، مثنوی چرا.

■ آیا آشنایی با هدایت سبب تعلق شما به هدایت نبود (همون خاطره‌ای که گفتید)؟ منظورم اینه که نثر هدایت نثر بدی نیست.

□ خیلی هم نثر شیرینیه. در خور داستان و رمان هم هست.

■ این اولین سنتی است که او گذاشته . . .

□ او پیشکسوته . . . قبول دارم.

■ بعد می‌رسیم به دوره‌ای که برای یادآوری می‌گویم ـ زمانی‌ست که تقلید از کتاب مقدس شروع شده، نثر کتاب مقدس ـ برای نمونه، یکلیاو . . .

□ قشنگه.

■ قشنگه ولی نثر چه‌طوری است؟ این زبان نثر درست که در خور حرفشه، در خور فضاشه، ولی زبان راحت نیست یعنی نمی‌تونه به‌یک تیراژ وسیع . .

□ حتی زبان ملکوت بهرام صادقی راحت نیست . . .

■ راحت نیست.

□ ولی تو سنگر و قمقمه‌های خالی زبان راحته . . . راحت‌تره، دست کم.

■ یعنی شما هیچ‌وقت انواعی مثل خاقانی و یا نظامی مورد علاقه‌تون نبوده؟

□ آن‌قدر که حافظ و مولوی را دوست داشتم و دارم، به نظامی و خاقانی علاقه‌مند نیستم. نظامی خیلی رمانتیکه. خاقانی هم به گمان من غالباً فضل‌فروشانه می‌شه و احیاناً متصنع. با این‌حال چنین غولهایی را که نمی‌شه

انکار کرد. نظامی به نظر من به عمرش عاشق نشده بوده، اما این‌همه منظومهٔ عاشقانه گفته، اما گاهی که خود را رها می‌کند، شاهکار به‌وجود می‌آره، برای مثال وقتی پدر مجنون، مجنون را به خانهٔ کعبه می‌بره و او به‌جای دعا در حق خودش، در حق لیلی دعا می‌کند. از این شاهکارها در خمسهٔ نظامی زیاده و خاقانی در قصیده دربارهٔ مرگ پسرش و یا زاری کردن بر ویرانه‌های ایوان مداین. اما من به‌هرجهت آدم رمانتیکی نیستم.

■ آهان.

□ تو آتش خاموش رمانتیکم، به‌علت سن.

■ بله.

□ هرزنی در آن سن رمانتیکه.

■ در این دوره شما هیچ‌وقت روی حافظ کار نمی‌کردید؟

□ من همیشه . . . حافظ اونجاست، هرشب می‌خوانم.

■ زبان حافظ پیچیده‌تر از زبان سعدی‌ست (ساخت زبانیش را می‌گم).

□ صددرصد. کامل‌ترین شعر فارسی شعر حافظه. کاملترین زبان زبان حافظه.

■ یعنی با اون زبان نمی‌شه رمان نوشت.

□ نه، نمی‌شه. این زبان زبان شعر است. می‌دونی حافظ هر مصرعش، هر بیتش دنیایی است چکیدهٔ ذهن رندی که به ذهنیات نسل معاصرش و

نسلهای پیش و پس از خودش حتی وقوف داره. در مصاحبه با حریری گفتم. جذبهٔ حافظ برای من این است که علو طبع خیامی داره، اپیکوریه در حقیقت و در عین حال تمام ادبیات فارسی پیش از خودش تو مشتشه. تمام تشبیهات، تعبیرات، اسطوره‌ها . . . حافظِ قرآن هم که بوده، چه می‌دونم، هرچی که فکر کنی تو مشت و چنگول این باباست.

■ پس ما . . . سابقهٔ شما را در نثرهایی مثل بیهقی و نظایرش باید پیدا کنیم؟
□ بیهقی. من بیهقی را خیلی خوانده‌ام و ناصرخسرو را هم خوانده‌ام. کتاب‌های مرجع درسی بودند.

■ ناصرخسرو سفرنامه‌اش نثر بریده بریده است.
□ بریده بریده را هم جلال استفاده کرد. چون جلال استفاده کرد من دیگر رها کردم.

■ عذر می‌خوام. نثر ناصرخسرو در کتابهای فلسفی‌اش نثری‌ست که طرف شروع کرده به فلسفه، آغاز اندیشیدن به فلسفه‌است، و اینکه لغت بسازه، اصطلاح بسازه و بسیار پر از چم و خمه و این یعنی نمی‌تونه . . . (جز سفرنامه‌اش) نمی‌تونه بنیاد یک نثر بشه.
□ بنیاد من نمی‌خواهم بشه. من نمی‌خواهم تقلید کنم از کسی. می‌خواهم خودم باشم. می‌خوام خودم به یک نقطه‌ای برسم. برای به نقطه‌ای رسیدن، سر همه‌جا می‌کنم تا خودم یک راهی پیدا کنم. راهی غیر از راه دیگران.

■ یعنی بر می‌گردید آخرش به دل خودتون؟

□ به‌خودم برمی‌گردم. من اصلاً کاری به بیهقی هم ندارم. این سبک بیهقی نیستش که . . .

■ باید سنگین‌تر از این می‌شد اگر بیهقی می‌شد.

□ من نه بیهقی نه تاریخ سیستان . . .

■ دورهٔ قاجاریه چی؟

□ دورهٔ قاجاریه هم قائم مقام فراهانی را کاملاً خواندم . . . قاآنی را کاملاً . . . مجبور بودیم بخوانیم. دیگه کیا . . . بگو دیگه؟

■ یعنی هیچ‌وقت خود سفرنامهٔ ناصرالدین شاه را نخواندید؟

□ سفرنامهٔ ناصرالدین شاه را خواندم. چرا.

■ جلال هم این‌ها را می‌خواند؟

□ نه . . . آن‌وقت چاپ نشده بود.

■ چرا چاپ سنگی داریم.

□ چاپ شده؟ . . . پس خوانده جلال . . . شاید خوانده . . . من که همه‌اش بیست و چهار ساعته با جلال نبودم، نمی‌دانم، شاید خوانده باشه. می‌خواهم خودم باشم. نمی‌خوام از هیچ‌کس تقلید بکنم. منتها، برای اینکه آدم جاپا داشته باشه و برای اینکه به روال منطقی خودش برسه، ناگزیره به پیشکسوتهاش هم نگاه بکنه دیگه . . . پس من به پیشکسوتهام به این علت نگاه کردم. وگرنه سووشون تقلیدی از هیچ نثری واقعاً نیست. یک نثر واقعاً

PersianPDF.com

منحصر به خودمه.

■ بسیار خوب.

□ خب حالا چیزهایی که گفتی . . . من یک کمی اینجا اجـازه دادم به خـودم که تـاریخ را به هـم بریزم. توی سووشون . . . یک کمی . . . حالا تو . . . تکیه‌خیلی کردی روی تک‌گویی‌ها، این را بهت حق می‌دهم . . .

■ در قضیهٔ سمیرم می‌فرمایید؟

□ در قضیهٔ سمیرم هست، عمه هم تک‌گویی می‌کنه. عزت‌الدوله هم تک‌گویی می‌کنه.

■ عمه نه. عمه خیلی قویه. یعنی عرض کردم . . . عمه به‌دلیل قطع و وصل‌هایی که می‌شه خیلی قوی‌ست.

□ حال بهت بگم و جریانش را توضیح بدم که چه شد که این‌طور شد. من می‌خواستم ذهنیت زن ایرانی را نشان بدهم. ذهنیت یک زن ایرانی با تمام مخمصه‌هایش. حتی یک زن مرفه تحصیل کرده مثل زری . . . ببین، زری با وجودی‌که مرفه و تحصیل کرده است، شوهرش را دوست داره، بچه‌هاشو دوست داره، ولی در حقیقت زن بدبختیه.

■ بله.

□ من می‌خواستم سرنوشت زن ایرانی . . .

■ حتی بدبختیش را مضاعف کردید، با زایمانش که سزارین می‌شه؟

□ سزارین زری بیشترش به علت بی‌اعتنایی خانم حکیم به بیمارهای ایرانیه که زود کلک کار را بکَنه. خانم حکیم بیشتر یک شخصیت سیاسیه تا یک جراح . . . و حالا ذهنیت زن ایرانی را مطرح کردم. بنابراین خواستم که در تمام قصه (که سیصد صفحه شاید باشه) نورافکن ذهن خودم را به چشم‌های زری منتقل کنم. تمام قصه از چشم زری دیده می‌شه. بنابراین جاهایی که زری حضور نداره (حضور نداشته، به‌دنیا نیامده بوده)، ناگزیر شدم تک‌گویی بکنم. یعنی عمه حرف بزنه یا فرض کن عزت‌الدوله حرف بزنه. راست می‌گی، حق با تو هست. تک‌گویی سمیرم، تک‌گویی آن افسر هم تک‌گویی‌ست که هیچ قطع و وصل نداره.

■ قطع و وصل نداره.

□ حق با توست.

■ من قسمت‌های اول را موافقم ها . . . یعنی اون قسمت‌هایی که به‌نظر من شاهکاره و گفتم حتماً . . . که وقتی که عزت‌الدوله داره حرف می‌زنه و زری می‌ره و می‌آد . . . یا.

□ در را باز می‌گذاره.

■ یا جایی‌که مردها نشستن و زری می‌ره و می‌آد.

□ گفتی.

■ اینکه خیلی زیباست.

□ گفتی.

■ دوتا تک‌گویی یکی سمیرمه، که تک‌گویی‌ست که معلوم نیست کجا داره اینو می‌گه، مخاطبین کیا هستن، اینا بالاخره حرف می‌زنن یا نمی‌زنن؟ یعنی قطع و وصل مطابقِ ریتمِ رمان نداره.
حق با توست.

■ ریتم رمان به‌نظر می‌آد این‌جوریه دیگه . . . یعنی بالا و پایین داره و همین‌طور، ما می‌شنویم و نمی‌شنویم و بناست با شنیدن و نشنیدن‌ها آن جهان شیراز و جهان ایران را بسازیم. درسته؟ . . . یک تک‌گویی مفصل داریم . . .
□ که همان جنگ سمیرمه.

■ یک تک‌گویی زری داریم (تک‌گویی ذهنی زری داریم).
□ آن‌که عالیه.

■ خب؟
□ به‌نظر خودم تک‌گویی زری اوج رمانه.

■ روی این دوتا صحبت بفرمایید.
□ تک‌گویی زری، در زیرزمین دراز کشیده، با هوای پر از دود تریاک و زغال و ناگهان با یک همچو حادثه‌ای هم روبرو شده، ذهنش از دستش دیگر خارج شده. بنابراین تک‌گوییش هم . . . دوروبرشو تا حدی می‌بینه و نمی‌بینه، اما سمیرم، سمیرم حق با توست. این تک‌گویی بایست قطع و وصل می‌داشت. این‌ها که تخته‌بازی می‌کردن باید باهاش حرف می‌زدن. اون مجید هپل هپو بایست کمی شوخی می‌کرد . . . اینا این نقص را داره، من تصدیق

می‌کنم. ولی این را بگویم که بیشتر غرضم در این تک‌گوییها آوردن قصه‌های فرعی ضمن قصهٔ اصلی هم بوده، یعنی مثلاً پیروی از سنت قصه‌گویی مثنوی، منتهی موفق نشده‌ام. خوب جا نیفتاده. و تو در خود واقعهٔ سمیرم تا حدی شک کردی.

■ یعنی در ریشه‌های واقعه. ریشهٔ واقعه که آیا آلمانی‌ست، انگلیسی‌ست؟

□ به نظر من انگلیسی‌ست. یا شاید چون من در مخ استعمار انگلیس بزرگ شده‌ام همهٔ دوز و کلک‌ها را زیر سر آنها می‌دانم.

■ ببینید! حالا بحث بر سر رمان‌نویسی است. ما راجع به سهراب، مثلاً آنجا، این دو برادر را وقتی در رمان می‌بینیم که به تحریک انگلیسا این‌کار را می‌کنند . . . می‌روند کشتار می‌کنند. با توجه به این‌که از طریق آن افسر می‌بینیم که افسرا و سربازها چقدر مظلوم واقع شدند . . .

□ بسیار.

■ در حقیقت این صحنه انگار کربلایی است.

□ درست است. امکان تکرار صحنه‌های کربلا همیشه هست. مگر الآن نیست؟

■ ما چگونه ممکنه برای بی‌بی دل بسوزانیم؟ از نظر داستان‌نویسی، وقتی بی‌بی شروع می‌کنه به گریه کردن و آدم می‌آره، روضه‌خونی می‌کنه . . .

□ مادره . . . طبیعی است که با بی‌بی همدم همدلی کنم. تراژدی اینه که مادرهاو حتی پدرها، اصلاً نمی‌دانند بچه‌هایشان چه می‌کنند؟ وقتی بچه‌ها

گرفتار شدند یا سر دار رفتند باز هم نمی‌فهمند. بی‌بی همدم هم نمی‌دانست و چون نمی‌داند همهٔ تلاشش را می‌کند.

■ من قصدم از نظر داستان‌نویسی است، ببینید! . . .

□ که دل نسوزانم! . . .

■ نه . . . آخه شما کارتون اینه و می‌خواهید ما دل بسوزانیم، فکر نمی‌کنید یک مقدار کمبود داره؟ . . .

□ به هیچ وجه.

■ ببینید! برای آدمی که عزت‌الدوله اسلحه می‌فرسته براش نمی‌شه دل سوزاند.

□ عزت‌الدوله برای مادر اسلحه نمی‌فرستد، برای پسر آن مادر می‌فرستد، و بی‌بی‌همدم از کم و کیف قضیه بی‌خبره.

■ می‌تونیم بپرسیم از بسیاری خواننده‌ها آیا واقعاً همدلی کردند با بی‌بی؟ در حالی‌که شما قصدتان همدلی بوده.

□ من قصدم همدلی بوده . . . چرا؟ برای این‌که مادر بدبختیه. خودش را به آب و آتش می‌زنه تا بچه‌ای از رحم خودش را نجات بده، می‌رود پیش حضرت اجل . . . می‌رود بچه‌اش را خودش به شیراز می‌آورد، یعنی به دست خودش به قتلگاه می‌فرسته.

■ خب همین‌ها را شما خیلی کوتاه برگذار کردید. ببینید مقداری از این‌ها که

خیلی داستانی است یا در واقعیت خیلی عظیمه، می‌تواند ما را همدل کند با بی‌بی‌همدم، توجه می‌فرمایید؟

□ بله ولی تو سانسور آن دوره را هم در نظر بگیر، ضمناً ملک سهراب و سرنوشتش الگوی واقعی هم داشته.

■ **اما خواننده وقتی این قسمت را می‌خواند همدلی نمی‌کنه با بی‌بی‌همدم.**

□ خب نکنه. تو بهتر از من می‌دانی که در هر اثر هنری، مقداری حذف داریم، مقداری جای خالی داریم، تا خواننده آنها را با تخیل خودش پربکنه.

■ **نه . . . از نظر داستان‌نویسی مسلمه که باید بکنه، چون این‌هم . . . ما یک قتلگاه آن طرف داریم ـ سمیرم ـ درسته؟ برای همان بُعد فلسفی که می‌فرمایید. یک آدمی را اینجا اعدام می‌کنند. در حقیقت یک اعدام بیخود هم اینجا داریم . . . پس این هم باید بتواند به‌کل صحنه‌های رمان کمک بکنه . . .**

□ نه، اون اعدام اینجا نشان داده نشده دیگه، در تخیل زری نشان داده شده ـ به‌قول تو در تک‌گوییش ـ خواننده می‌تونه در این اعدام شک بکنه.

■ **. . . گریه‌هایی که می‌کنه، خیلی شبیه گریه‌های آن درخت گیسو است. یعنی به‌خصوص که درخت گیسو توی ذهن ما هست. درسته؟ پس اندوه این هم می‌چسبه به قضیهٔ درخت گیسو دیگه . . . آره . . . مشکل همینه که به‌نظر من یک مقدار آنچه در شما مانده و جزو خود شماست توی رمان نیست. توجه می‌فرمایید؟ . . . این‌ها را خودتان اضافه می‌کنید. ولی خواننده، مثلاً فرض بفرمایید بنده . . .**

□ تو که در تخیل استادی ـ مقداری باید سطور را خواند و مقداری هم باید سفیدیهای لای سطرها را.

■ **اما مسلم اینه که با یوسف همدلی می‌کنه.**

□ خوب بله.

■ **مسلم با افسرها و سربازها بیش از اندازه هم حتی همدلی می‌کنه.**

□ این همدلی را عمداً انگیخته‌ام. آدم‌ها مطلق نیستند. معجونی هستند از ضعف‌ها و قدرت‌ها. در هرقشری، در هرطبقه‌ای می‌توان آدم شریف، دلسوز و جانباز پیدا کرد، البته انحراف حرفه‌ای وجود داره، یعنی اطاعت محض به مافوق ممکنه به قلدری نسبت به مادون منتهی بشه، اما نه همیشه. امثال شقاقی هم پیدا می‌شوند.

■ **شما از نظر تکنیک داستان نویسی برداشتید یک آدمی که واقعیت هم داشته، مقداری بچه و فلان و بهمان هم بهش دادید: دوتا برادر هستن و کنار هم می‌میرند، خیلی هم سوز و بریز کردید براشون. درسته؟ این معلومه که . . .**

□ رضوانی بود اسمش.

■ **بله . . . که می‌تونه کاملاً همدلی با ارتشی‌ها باشد . . . آهان؟**

□ اینجا همدلی با سربازهاست. در جنگ سمیرم سرباز و افسرش هردو هم رو دست خوردند، هم غافلگیر شدند، هم جان باختند، با طراحی غیر، با طراحی خارجی.

■ **از این سو قشقایی‌ها . . . ببینید! برداشت شما که ریشهٔ این کارها کلاً انگلیسی‌ست، سبب نشده که طرف این‌ها را اصلاً نگیرید، اصلاً همدلی نسبت به‌آنها نشان ندهید؟ در حالی‌که این‌همه در واقعیت با آنها نزدیکید. فقط در قسمت بی‌بی است . . . زاری‌های بی‌بی و اینکه این‌ها پشیمون شدند. توجه می‌فرمایید؟ این‌ها که از میدان جنگ برمی‌گردند یک‌راست می‌رن سراغ انگلیسا، از اونجا می‌آد خونهٔ عزت‌الدوله، چه همدلی ما با این‌ها داریم؟**

□ هرگز به خواننده‌ام اصرار نمی‌کنم همدلی بکن یا نکن. تنها واقعه را نشان می‌دهم و وامی‌گذارم به برداشت خودش. اگر برداشت تو این است که با قشقایی‌ها همدلی نکرده‌ام، خوب آنها هم به نوعی رودست خوردند. دست کم ملک سهراب که جاه‌طلبیش به‌چنان قصابی کشاندش، اما ملک رستم، انصاف بده که بسیار شایستهٔ همدلی است. اما سوز و بریزم در نشان‌دادن حادثهٔ آن شب جنگ. در جنگ که حلوا پخش نمی‌کنند. با این‌حال اگر واقعاً به‌نظر تو که اهل بخیه‌ای در سوز و بریز زیاده‌روی کرده‌ام از تمام خوانندگانم عذر می‌خواهم، جدی می‌گویم، اعتقاد ندارم خواننده را از شدت غم باید هیستریک کرد. اما ادبیات فارسی را ورقی بزن. جز در موارد استثنایی غمنامه‌ای بیش نیست. گاهی حافظ و بیشتر مولوی و تنها عبید زاکانی و ایرج میرزا را می‌شود منها کرد و هزلیات سعدی را.

■ **این خیلی مهمه به‌نظر من که رمان‌نویس در حقیقت طرف ارتش را گرفته. یعنی چهره‌ای که ما از قشقایی‌ها نشان دادیم در اینجا چهرهٔ بیست وسه هست. یعنی کسانی که تماماً در دام انگلیسا گرفتار شده بودند و آن کشت و کشتار را کرده بودند.**

□ این اشکالی نداره. گفتم که تاریخ را ممکنه یک کم به‌هم ریخته باشم. این

هم اشکالی نداره که همدلی تو با قشقاییها نکنی، . . . یا بکنی. برای من فرقی نمی‌کند . . .

■ یعنی شما مهم براتون شقاقیه؟ از نظر . . .

□ مهم برایم شقاقی هست و امثال شقاقی که به‌هر جهت این مملکت داشته. مهم برایم بایندر است، مهم برایم بهرام چوبین است. مهم برایم امیرکبیر است که امیرنظام هم بوده، مهم برایم عباس میرزاست. عباس میرزا چه حیرتی کرده وقتی با اسلحه‌های آتشین روسها مواجه شده؟ جایی خوانده‌ام که از مشاور انگلیسی‌اش با التماس می‌پرسد: به من بگو راز ترقی شما چیست؟ باور کن زن و مرد این مملکت ذاتاً آدمهای نجیبی هستند. فرهنگ استعماری و استبدادی نگذاشته آدمهای نجیب بشکفند یا به نانجیبی سوقشان داده و زنها که فرهنگ مرد سالاری آنها را مدام به عقب کشانده. این است که قهرمان کم داشته‌ایم. گاه گداری یک گل در این مرداب شکفته. من شقاقی را انتخاب کرده‌ام. شاید کمکی بکند به نجیب‌ها که همچنان نجیب بمانند.

■ خیلی چهرهٔ خوبیه و به‌حق هم چهرهٔ خوبیه.

□ همین الان هم در نیروهای ایران در جنگ عراق با ایران چهره‌های به حق خوب، حتی چهره‌های اسطوره‌ای فراوانه، باید کشفشان کرد، تا شناخت آنها مثل دانه در ذهن نویسنده یا شاعر افشانده بشه و گذاشت دقت، حافظه، ذوق، تداعی معانی و تصویرسازی و تخیل و غیره این دانه‌ها را آبیاری بکند تا درخت‌های تنومند باروری بشوند و آن‌وقت شعرشان را سرود یا داستان‌هاشان را نوشت، یا نمایش، یا فیلم. اما «قوام یافتن» زمان می‌خواهد.

ادبیات عکس‌برداری فوری با دوربین پولاروید نیست که فوراً عکس را برداره و ظاهر هم بکند. این‌جور عکسبرداری شعاره نه شعر. در سووشون تکوین یک قصه را از وقتی که نطفه هست تا کامل بشه نشان داده‌ام. بچه‌ها، دوقلوهای زری این دانه را در ذهن مک ماهون می‌افشانند. اشاره می‌کنند که مادرشون ستاره‌ها را توی گونی می‌کنه، می‌گذاره تو گنجه.

■ بله، این معلومه.

□ این دانه در خاکِ بارور ذهن نویسنده با نیروهای ذهنیش می‌آمیزه، رشد می‌کنه و بعد به‌صورت یک قصهٔ کودکان شکل می‌گیره. و این قصهٔ مک ماهون پیام کتابه و پیام چیه؟ آزادی بشری.

■ من هم گفته‌ام که پیام کتاب قصهٔ مک . . .

□ اگر گفته‌ای متوجه نشده‌ام، قولت را قبول دارم.

■ همچنین گفته‌ام که نشان‌دهندهٔ اینه که یک قصه چه جوری تکامل پیدا می‌کند.

□ باز هم توجه نکرده‌ام. قولت را قبول دارم . . . و پیام آخر، که نقطهٔ ختام کتاب است باز از قول مک ماهونه که این را یادم است نوشته‌ای. این را بهش می‌گویند انسجام.

■ یعنی حالا اگر من تشبیهی بکنم داستان زری ـ یوسف را این‌جوری تصویر می‌کنید که یک درخته که بعد پیچک به گرد آن می‌پیچه و گل می‌ده روش. الگو را این‌جوری می‌بینین؟

□ عالی شد.

■ شکل ظاهری آن این است.

□ بله.

■ یک درخت داریم، پیچک داره می‌پیچه روش و گل می‌ده . . .

□ گل می‌ده . . .

■ با این پیچک این قضیه را تموم کنیم چه طوره؟

□ بکن، آزادی بشری و امید به آینده.

■ بله قبول.

□ حالا می‌رویم سرقابله . . . تو می‌گی که قابله زنه، چرا مرد هم آنجا هست؟ خب مردها به‌همراه زنها آمده‌اند، این‌که اشکال نداره . . .

■ این ایراد نیست اونجا . . . لحنش بده.

□ ایراد نیست؟

■ اصلاً.

□ لحنش ایراد به‌نظر می‌آد.

■ درست می‌فرمایید لحن بده حتماً. برای اینکه اونجا می‌گم: وقتی که مرد هست معلومه که چقدر بدبختی هست. من می‌گم تأثیر را مضاعف می‌کنه.

□ حالا یک مسئلهٔ دیگه . . . زنی هم می‌تونه آبستن باشه و هم تیفوس بگیره.

■ این مرگ را مضاعف می‌کنه.

□ تیفوس بگیره برای اینکه تیفوس وجود داشته و آبستن هم باشه.

■ ببینید من دارم می‌گم که (این لحنش خوب نیست) جایی که آبستنها یا زنها باید بروند ـ درسته؟ ـ زن آبستن رفته، مرد هم آنجاست. پس نشون می‌ده که چقدر در سراسر این شهر بدبختی زیاده.

□ خوب؟

■ . . . این تصویر مضاعف کردن مرگ و میر و بدبختی است.

□ خوب دوران جنگ است. تیفوس هم هست. مردم به هر ملجئی رو می‌آورند حتی به مطب قابله، و گفتم که زنی می‌تواند هم آبستن باشد هم تیفوس بگیرد و تا به‌دکتر برسانندش مرده باشد. به‌قول دکتر عبدالحسین شیخ: «آدم می‌تواند هم کچل باشد هم زیر ماشین برود».

■ نه اون اصلاً ایراد نیست . . .

□ خوب و اما گفته‌ای پیرزنها چرا آنجا بودند؟ پیرزنها یائسه بودند آقاجون.

■ من می‌گم حضور پیرزن یائسه در آنجا تأثیر را مضاعف می‌کند.

□ تو چرا آن‌قدر از تأثیر مضاعف می‌ترسی؟

■ ترس؟ مگر بدون ایجاد تأثیر مضاعف می‌شود رمان نوشت؟ همان ترکیب

مستند و تخیل برای تأثیر مضاعفه. بگذریم.

□ خوب آمدیم سر ایراد دیگرت دربارهٔ تورات و انجیل. اولاً مسیحیها به تورات به‌عنوان عهد عتیق اعتقاد دارن. منتها تورات اصلی که یهودیها به آن اعتقاد دارند تفاوت‌هایی با تورات عهد عتیق دارد. انجیل شامل عهد عتیق است و عهد جدید که اناجیل ایجازی، یعنی اناجیل اربعه باشد: انجیل متی، یوحنا، مرقس، لوقا.

■ پس من گفتم در تورات است.

□ کاری ندارد. بنویس عهد عتیق.

■ در عهد عتیق است ولی اون مسیحی می‌آد عهد عتیق می‌خونه برای اینها؟

□ صددرصد.

■ وقتی می‌خواد تبلیغ مسیحیت بکنه؟ . . .

□ اول قصه براش می‌خونه. مناسب‌ترین قصه برای کلو، قصهٔ داود و گولیات است. چون پدر خودش چوپان بوده.

■ مشکل سر عهد جدید و عهد قدیم نیست. مشکل سر اینه که این‌ها برای مسیحی کردن یک آدم آیا می‌توانند از عهد قدیم هم استفاده کنند؟

□ صددرصد می‌کنند. اصلاً داستان داود و گولیات توی کتابهای انگلیسی درسی ما نوشته شده بود.

حالا آمدیم سرشیراز ـ شیراز، شهری‌ست به‌کلی استثنائی. اولاً تو می‌دونی که بوشهر پیش از اینکه خرمشهر راه بیفته بندر عمدهٔ جنوب ایران

بوده؟

■ بله.

□ و سر راه هند؟

■ بله.

□ شیرازیها همشهریهای حافظ و سعدی‌اند، باذوق و خوش فکر و در عین حال شیراز شهری مرفه بوده به‌علت نزدیکی با بوشهر که سر راه هند است . . .

■ بله.

□ تو نمی‌دونم بوشهر رفتی؟

■ بله از نظر فرهنگی خیلی جلوست، نظیر شمال ماست.

□ اما استعمار انگلیس در شیراز منحصر به‌فرده. در هیچ جای دیگر ایران نه بوده و نه می‌تونه باشه. حالا چرا؟ یکی همین بندر بوشهر و نزدیکی به‌هند، یکی قشون S.P.R بعد از جنگ اول جهانی که مرکزش شیراز بوده.

در جنگ دوم جهانی متفقین هم که آمدند، منحصراً انگلیسی‌ها و هندی‌ها آمدند به شیراز. یک نفر امریکایی یا یک نفر روسی تو در شیراز نمی‌دیدی. بنابراین اگر کتاب به استعمار امریکا و روس اشاره نکرده به‌علت این است که امریکایی و روسی در شیراز نبوده.

■ یعنی از نظر تجربهٔ درونی و عینی در شیراز فقط حضور انگلیسا ملموس

است. ولی روس شدیداً وجود داره، به استناد حرفهای یوسف.

□ توده‌ای‌ها هستند. یعنی حزب توده تشکیل شده، نقش فتوحی را در سودشون می‌بینی.

■ این هم در کتاب معلومه. البته من حرف خودتان را می‌زنم که اونها نیستند. روسها هستند و انگلیسها و به‌حق باید همین‌جور هم نشان داد.

□ بله.

■ قبول دارم.

□ خب حالا شیرازی‌ها ضمناً به زبان و لهجهٔ خودشان بسیار وابسته‌اند و آن را قشنگ‌ترین لهجه‌ها می‌دانند، حالا راست یا دروغ. می‌بینی بنده ۱۶ ساله بودم آمدم تهران و الان ۶۴ سالمه.

■ همچنان لهجهٔ شیرازی دارید.

□ لهجهٔ شیرازی را حفظ کردم.

■ حالا من می‌تونم یک سؤال نثری ازتون بکنم؟ . . .

□ بکن . . .

■ ببینید شما . . . (گرفتاری من هم بوده و بعضی این‌ها که در شهرستان بودند) زبانی که هدایت پیشنهاد می‌کنه زبان تهرانه، درسته؟ یعنی زبان مرکزه، درست شد؟ ماها که در شهرستان بودیم و با لهجه‌مان آشنا بودیم (حالا ترک‌ها به‌کنار) ناچار بودیم زبان فارسی را بیاموزیم. یعنی آموختنی بوده

برای ما. من قبول دارم که توی سووشون گاهی اوقات اصطلاحات و ترکیبات شیرازی می‌تونه بیاد و آمده.

□ بله، صحنه در شیرازه.

■ بله، چون به این وسیله به رمان رنگ محلی زده می‌شود . . .

□ اما جزیرهٔ سر گردانی به زبان تهرانه.

■ شما برای اینکه این زبان مرکز را بیاموزید . . . یعنی به فارسی مرکز بنویسید بایست زحمت می‌کشیدید دیگه؟

□ نه، برای من نه. چه زحمتی؟ خیلی شبیه است. لهجهٔ شیرازی با لهجهٔ تهرانی تفاوتهای زیادی نداره. اگر تفاوتی هست بیشتر در لحن و طنین صداست.

■ پس احتیاج به آموختن نداشته؟

□ نه.

■ نه. ببینید . . . درسته از ۱۶ سالگی اینجایید و همچنان لهجه را حفظ کرده‌اید. ولی برای فلان شیء اتاق یا بهمان چیز، مسئله‌ای، گاهی اوقات محلی می‌شه. اگر یزدی کسی باشه و بخواد به لهجهٔ یزدی بنویسه؟

□ قشنگ نمی‌شه.

■ رابطه‌اش را با خواننده‌اش قطع می‌کنه. اگر شما می‌خواستید به لهجهٔ شیرازی بنویسید ممکن بود؟

□ نمی‌خواستم بنویسم.

■ رابطه‌تونو با خوانندهٔ رشتی از دست نمی‌دادید؟

□ می‌دادم، چرا.

■ پس در حقیقت آگاهانه یا ناآگاهانه، زبان کل رمان زبان رسمی مملکته.

□ بله، صددرصد می‌خواستم همین هم باشه.

■ برای رنگ محلی دادن به این . . .

□ گاهی از لغات شیرازی استفاده کردم.

■ زنده باشید.

□ باز رویش کارکن، برای اینکه نثر سووشون در خور رمان است.

■ چشم بسیار خوب، باز خدمتتان می‌رسم.

□ پدر ما را درآوردی.

یادداشت

۱ـ بعدها هم نتوانستم بخوانم، گرچه چندبار سعی کردم، که تندی ضربان ذهن من با این نوع نوشته‌ها نمی‌خواند. اگر روزی توانستم بخوانم و مجالی بود، نقد براین کتاب را با دیگر حواشی آثار دوستم، محمود دولت‌آبادی، درمی‌آورم. فعلاً پاسخ دولت‌آبادی را به آن نوشته می‌توان در بعضی سطور مصاحبه‌گونهٔ ما نیز مردمی هستیم و به‌خصوص فحاشیهای حواشی ـ بی‌ذکر اسم صاحب این قلم ـ خواند. ه. گ.

يك سند

نوشتهٔ سيدضياء الدين طباطبائى

به نام خدا و ایران

شعائر ملی[1]

شخصیت ـ حریّت ـ اجتهاد

می‌شنوم کلاه پوست گذاردن اینجانب سبب گفتگوهایی شده و در این باب سخنانی شنیده و در نتیجه خیرخواهان ذهن را متوجه ساخته معتقد هستند نظر خود را در این موضوع اظهار دارم.

اتفاقاً مسموعاتی که قبل از آمدن به‌ایران از بعضی مسافرین ایرانی در فلسطین شنیدم و ملاحظه کردم که در ورطهٔ هزاران بدبختی و تراکم امراض مُزمنه مدعیان فهم و ادراک چگونه توجه خود را به مسائلی معطوف داشته‌اند که هر خردمندی را وارفته می‌سازد خواهان فرصتی بودم که صدایی درآورم و از اوهامی که قوهٔ عاقله قدرت هضم آن را ندارد پرده بردارم و گمان می‌کنم

اکنون فرصت آن رسیده باشد.

چنانچه بسیاری می‌دانند از طفولیت عمامه برسر داشتم و پس از مراجعت از اروپا در سنهٔ ۱۹۱۲ میلادی نیز عمامه را ترک نکردم با آنکه عمامه در آن اوقات مبتذل شده و بعضی‌ها این سرپوش را برسر می‌گذاردند تا بدین وسیله وقر و اعتباری پیدا کنند لکن اگر نااهلانی خود را به‌پوششی بیارایند دلیل آن نیست که دیگران دستار خود را از دست بدهند.

تهی یا پر بودن مغز، وجود یا فقدان فضائل نفس ابداً ارتباطی با سرپوش و لباس انسانی ندارد. ظاهر آراسته یا ژنده تأثیری در افکار و خیالات یا روشن فکری کسی نمی‌کند و با آنکه تمام برادران خود را تشویق به‌استعمال کلاه پوستی کردم خود عمامه را نگاه داشتم زیرا از بچگی بدان معتاد بودم و نخواستم برای خاطر کلاه‌پوشان عمامه را ترک کنم.

در سنهٔ ۱۹۱۷ میلادی زمان جنگ بزرگ پس از مراجعت از لنینگراد و همچنان در سنهٔ ۱۹۲۰ پس از فراغت از سفارت و ریاست هیئت اعزامیهٔ فوق‌العادهٔ ایران در قفقازیه مجدداً عمامه را برسر گذاردم و فقط پس از کودتای سوم حوت و قبول ریاست وزراء عمامه را به‌کلاه تبدیل دادم زیرا نخواستم در این مورد بدعتی ایجاد و هر عمامه به‌سری را به‌خیال ریاست وزراء اندازم.

در موقع هجرت از ایران کلاه پوست سیاه خود را در طریق مسافرت از عراق و هند تا مارسی از سربرنداشتم لکن پس از ورود به اروپا چون مصمم شدم گمنام زندگی کنم و توجه راه‌گذری را به‌خود جلب ننمایم سرپوش لگنی و شاپوی فرنگی را اختیار کردم ولی به‌زودی یعنی در فصل زمستان و کوه‌گردی و مخصوصاً مواقع شدت برف و باران مزایای کلاه‌پوست را برسرپوش لگنی دریافتم، مخصوصاً برای ایسکی و پاتیناژ (سُرخوردن روی

برف و یخ) و سایر ورزشهای زمستانی، کلاه‌پوست گرمتر و روی سر محکمتر می‌ایستد و در وزش بادهای تند ضرورت ندارد کسی دست خود را برای گرفتن گوشهٔ کلاه معطل سازد. به‌این سبب در زمستان سویس و ایستگاههای زمستانی سایر نقاط اروپا کلاه‌پوست را استعمال می‌کردم.

چندسال گذشته که در فلسطین اقامت گزیدم کلاه‌پوست را ترک نکردم و در موقع تبدیل کلاه مأمورین دولت مرا متوجه به‌وخامت عدم استعمال سرپوش لگنی ساختند ولی من نشنیده گرفتم.

در این موقع که پس از بیست سال و اندی به‌وطن عزیز مراجعت کردم به‌نظر خود سبب اساسی نیافتم که کلاه‌پوست را ترک کنم. گرچه بعضی از دوستان حتی برادر عزیزم حاجی سید علاءالدین مرا به سرپوش لگنی و شاپوی فرنگی تشویق و ترک آن را موجب تعبیراتی دانسته گمان کردند انعکاس غیرمطلوبی در طبقه‌ای که خود را پیش‌آهنگ تجدّد می‌انگارند خواهد داشت و مرا به‌تعصب و ارتجاع متهم خواهند کرد.

کتمان نمی‌کنم شنیدن این ملاحظات و احتمال چنین نسبتی تصمیم دورانداختن سرپوش لگنی و شاپوی فرنگی را در من تقویت نمود زیرا همیشه عادت داشتم در کارهای خود تا حدی که ممکن است غور و تأمل کنم و پس از آنکه در دائرهٔ تفکیر و منطق خود تصمیمی اتخاذ نمودم تهدید این و آن و یا تخویف نادانان نه فقط سبب تزلزل عقایدم نمی‌شود بلکه به‌مصداق :

از گمان و از یقین بالاترم　　وز ملامت برنمی‌گردد سرم

عزمم را راسختر و تصمیمم را قطعی‌تر می‌سازد.

در حیات سیاسی و اجتماعی خود به‌سبب معرفت، ایمان و شجاعتی که داشتم کمتر منقلب به‌تأثیرات محیط شده‌ام بلکه غالباً ساعی بوده‌ام محیط

را به‌تأثیرات فکری و استدلالات عقلانی و براهین منطقی منقلب سازم.

در این موقع نیز از بازگشت کلاه‌پوست خواستم آزمایشی نموده و بفهمم در مملکتی که همه از فشار ظلم و زورگویی می‌گویند فرسوده هستند و دم از آزادی گفتن، نوشتن و زندگانی آزاد داشتن می‌زنند، آیا راستی به‌معنی حقیقی آزادی پی برده و به‌درستی مفهوم آنچه را می‌طلبند فهمیده‌اند و اجازه می‌دهند یک‌نفری حق داشته باشد مطابق ذوق و سلیقهٔ خود تا اندازه‌ای که با شعائر گذشتهٔ ملی تباین نداشته باشد لباس بپوشد و یا آزادی فرد یا افراد اقلیت یا اکثریت، در دایرهٔ تنگ و افکار ناپختهٔ عده‌ای باید محدود باشد.

خواستم در قدم اول و در موقعی‌که همه میل دارند شالودهٔ زندگانی آزاد ملت را طرح‌ریزی کنند ببینم آیا هموطنان عزیزم از هر طبقه که طالب و خواهان امنیت هستند مبانی آن‌را چگونه سنجیده‌اند و آزادی هر فردی را با نظر احترام تلقی می‌کنند یا فقط این آزادی را منحصر به‌خود دانسته و میل دارند دیگران تابع و پیرو اندیشهٔ سنجیده یا تصورات بوالهوسانهٔ آنان باشند.

مایل بودم دانسته باشم چه وظایفی را برای دولت و قوهٔ مجریه قائل هستند؟ آیا معتقد هستند که دولت باید در تمام شئون زندگانی اهالی و جزئیات حیات خصوصی افراد خودسرانه دخالت داشته باشد و حق ابتکار را از افراد سلب کند یا فقط می‌بایست وسیلهٔ تنفیذ مقرراتی بشود که برطبق قانون و مطابق میل ملت و برحسب ضروریات ازطرف نمایندگان حقیقی ملت وضع و تصویب شده باشد و نمی‌بایست قانون یا عادتی را برخلاف میل مردم بر سکنهٔ یک سرزمینی تحمیل نماید.

به‌این ملاحظات و به‌علل دیگر که فعلاً از بیان آن خودداری می‌کنم از شاپوی فرنگی دوری جسته و کلاه‌پوست زیبنده‌ای که در ساختن آن خود

مراقبت داشته‌ام برسرگذاردم و معتقد هستم در یک مملکت مشروطه که مبانی آن برحق حاکمیت ملی باید طرح‌ریزی بشود هر فردی حق دارد هرلباس و سرپوشی که متناسب با مقتضیات اقلیمی، حالت اقتصادی، ذوق شخصی، عادت طایفگی یا خانوادگی و معتقدات وی می‌باشد بتواند استعمال کند و هر فردی می‌بایست لباس دیگری را فقط چون‌که لباس است ـ با صرف نظر از تمام مسائل دیگر که ابداً ارتباطی با لباس ندارد ـ با نظر احترام و بردبادی بنگرد.

به‌علاوه اگر کسی نسبت به‌یک نوع لباسی که با شعائر گذشتهٔ شخصی و ملی وی بیشتر تناسب دارد یا با ذوق و انس پوشنده نزدیکتر است رغبتی بیشتر و الفت مخصوصی نشان دهد جا ندارد مورد ملامت و اعتراض سایرین قرار گیرد.

گفته می‌شود چون سرپوش لگنی فعلاً در ایران متداول و همه به‌استعمال آن عادت کرده‌اند حکم سرپوش ملی ما را پیدا کرده و رعایت آن می‌بایست موردنظر تمام افراد واقع شود.

اعتراف می‌کنم که این خدمتگزار ملت تشخیصاتم با این گفتار جور نمی‌آید.

سرپوش و شاپویی که اهل قسمتی از عالم استعمال می‌کنند و ما از دیگران چنانچه هست گرفته‌ایم نمی‌توان کلمهٔ «ملی» را بدان اطلاق نمود. زیرا کلمهٔ «ملی» می‌بایست به‌چیزی نسبت داده شود که مخصوص آن ملت باشد وقتی که صفت مشترکی با سایر ملل پیدا کرد مورد ندارد آن‌را خاص ملتی خواند. در ممالک شوروی با آنکه غالباً سرپوشی لگنی و کاسکت برسر می‌گذارند کسانی‌که بتوانند در زمستان استعمال کلاه‌پوست را ترجیح می‌دهند. مسترچرچیل رئیس‌الوزرای کهن سال و جوان فکر انگلستان در

PersianPDF.com

سفری که زمستان گذشته به‌امریکای شمالی کرده بود کلاه‌پوست بر سر داشت و با این سرپوش برخلاف عادات ملی انگلستان رفتار نکرد.

گذشته از آن به‌طوری‌که همه می‌دانند استعمال سرپوش لگنی از روی میل و رغبت عمومی اهالی ایران نبوده و در نتیجهٔ فشار و تضییقات، تهدید و حتی استعمال قوهٔقهریه و ریختن خون بیگناهان در مشهد مقدس رضا علیه‌السلام به‌موقع اجرا گذاشته شده و این شقاوت‌کاریها مخصوصاً پس از نفرت عمومی به‌سرپوش لگنی در ایران رخ داد. زیرا یاد دارم اوقاتی‌که نغمهٔ جمهوری را در ایران برپا کردند جراید تهران عکس مرحوم احمدشاه را با سرپوش لگنی در اوراق خود انتشار داده و این گناه وی را که برخلاف شعائر ملی ایرانی سرخود را پوشانده بود دلیل کافی برای عدم صلاحیت وی و خلع آن مرحوم دانستند.

با چنین سابقه نمی‌بایست گفت که یک ملت با یک چشم به‌هم‌زدن و با اختیار زیربار این بدعت رفته و باید دانست که این عادت اختیاری نبوده و با فشار سرنیزه و ستم‌کاری برمردم تحمیل شده و هر قانون یا عادتی‌که با فشار و سرنیزه بر هیئت اجتماعیه تحمیل شود شایستهٔ احترام نیست و نمی‌توان عادت اضطراری را «ملی» خواند و هر فردی که شعور، حیثیات آزادی و عنعنات ملی را درخود احساس نماید باید در اولین فرصت بند قید را پاره کرده پیشوا و یا از پیشوایان آزادی و حریّت ملت گردد.

بعضی دیگر شاید معتقد باشند این عادت چون مفید و برای تطور و ترقی ملت لازم است باید مرعی‌الاجرا گردد.

این یک نظریه‌ای‌ست. لکن اگر ما می‌خواهیم دارای حکومت ملی باشیم و آزادی هر فردی را محترم شماریم و سرنوشت خود را دستخوش وزش هر بادی قرار ندهیم می‌بایست این قانون و عادت را با دلیل و برهان ـ

نه‌هوس و سفسطه[۲] ـ به محکمهٔ افکار مراجعه دهیم. هرچه افکار عمومی حکم داد آن‌را قانون و عادت ملی خوانده سرمشق خود قرار دهیم و با این رویه حق ابتکار را از افراد ملت نگرفته به‌دیگران هم مجال دهیم سلیقهٔ ذوق و سنجش خود را در طرز سرپوش ملی اظهار دارند.

در جواب این پیشنهاد عده‌ای مدعی هستند که عامه جاهل است، عامه نادان است، عامه بی‌خرد است. کسانی که فهم و ادراک بیشتری دارند می‌بایست عامهٔ گمراه را به‌راه راست سوق دهند و یا به‌طوری‌که مدعی هستند ارشاد نمایند و اگر مقاومتی ازطرف عامه دیده شد به‌هرقیمتی حتی با استعمال قوهٔ قهریه نظریه و فکر صحیح و صائب خود را به‌عامهٔ جاهل تحمیل نمایند.

البته این هم یک نظریه‌ای‌ست ولی اقتضا دارد در اطراف این موضوع قدری بحث و قضایا را تفکیک نموده حقیقت را روشن نمائیم.

الف ـ شخصیت : ملل را نباید رمهٔ گوسفند فرض کرده و برای آنها چوپان را لازم دانست. مللی که به‌شخصیت خود واقف هستند از داشتن رجال مطلق‌العنان باید خود را مستغنی بدانند.

ملل به‌داشتن مربی، مقتدا، هادی و مشفق احتیاج دارند. اسلحهٔ برندهٔ این هادیان و مربیان فقط منطق و حکمت، تفکیر و معرفت باید باشد. استدلالات، راه‌نمایی و نصایح آنان باید به‌قدری قوی و منطقی باشد که اهتزاز افکارشان بتواند امواج هرزه و پراکندهٔ افکار متشتت را به‌قوت جاذبهٔ معرفت جذب و به‌محور دانش و نقطهٔ خرد تمرکز دهد.

ب ـ حس سرپیچی : اگر برای مبالغه در نزاکت و ادب سهل‌القبولی در زندگانی افراد جائز تصور شود در زندگانی سیاسی و اجتماعی ملل تا آن درجه که آزادی د یگران را مقید نسازد سهل‌القبول نبودن فوایدی را در بر

دارد.

همان درجه که برای تقویت اعصاب و ملکات حیاتی، پرورش شخصیت افراد یک امتی، نمو حس سرپیچی و زود تمکین نکردن ضرورت دارد، به‌همان درجه تشویق و سعی در اطاعت کورکورانه و تسلیم شدن به‌ارادهٔ یک فرد یا افراد ولو منورالفکر هم باشند مضراتی را دربردارد. زیرا قومی که به تسلیم عادت و به‌اطاعت خو کرد ممکن است این خصلت طبیعت ثانوی وی شده فردا تسلیم هوس و اوامر اشخاص بی‌فکر و زبون قدرت بیگانگان بشود.

بنابراین برای استواری مبانی قومیت یک ملتی، حس سر فرود نیاوردن، میل اعتراض، شعور دیرباوری را باید در آن ملت تقویت نمود تا هرکس و هر قوه‌ای نتواند به‌سهولت بر عادات، عنعنات، تمایلات و تاریخ آن ملت چیره شود.

ج ـ هوس تغییر : در ادوار بحران و تغییرات ناگهانی ملل هر خردمند یا بی‌خردی، هر بی‌غرض یا مغرضی سعی دارد تغییر و تبدیلی را فراهم و انقلابی در ظاهر و باطن آن ملل ایجاد نماید. کسانی‌که از قابلیت و تفکیر اصلاحات حقیقی و معنوی محروم هستند به‌خلط مبحث پرداخته تغییر شکل را به‌نام اصلاح تعبیر و هوس یا تفنن خود را می‌خواهند بر جامعه تحمیل نمایند.

مثلاً دسته‌ای برای تغییر شکل یا حروف الفبا معرکه برپا، جمعی برای بیرون کردن کلماتی که در گذشته از سایر لغات اقتباس شده شور و ولوله راه انداخته و در عین حال دخول لغات بیگانهٔ دیگری را تشویق می‌کنند.

پاره‌ای راجع به پوشاک، گروهی خوراک و از این قبیل نظایر بسیار. و از شدت ذوق و ولع این‌که کاری بکنند و دنبال تازه و نوظهوری بروند

فراموش می‌کنند که در گذشته با همین الفبا هزارها آثار ادبی و حکمتی و با این کلمات بیگانهٔ اهلی شده گرانبهاترین خزاین علمی وفلسفی و فنی، و با همان پوشاک‌ها باهیبت‌ترین اقوام و قویترین اردوها و با همان خوراک‌ها سالم‌ترین پدران قوی‌البنیهٔ با عزم و اراده را واجد بوده‌اند.

در زمان انقلاب کبیر فرانسه دسته‌ای از نورسان دو آتشه که به «gigolot» معروف شدند اعتقاد و اصرار داشتند که حروف بزرگ الفبا «Majuscule» را در نوشتن از میان بردارند و برای سهولت به‌همان حروف کوچک قناعت نمایند: نظیر این سفسطه‌ها در ادوار مختلفهٔ تاریخ انقلابات هر ملتی دیده شده که اگر بخواهم به‌ذکر امثال پردازم می‌بایست رسایل طولانی به‌رشتهٔ تحریر درآورم.

د ـ لباس و تمدن : مسئلهٔ لباس ابداً ارتباطی با تعالی و انحطاط یک ملتی ندارد.

ان الله لا یغیر ما بقوم حتی یغیروا ما بانفسهم

زیرا اقالیم عالم همه یکسان نیست و احتیاجات افراد بشر در تمام نقاط مساوی نمی‌باشد. در مرزهای سرد و اقالیم گرم نمی‌توان یک رنگ و یک شکل لباس پوشید. بوشهر و بلوچستان مقتضیاتی دارد. اردبیل و استراباد خصوصیاتی. در صحرای کویر یا خوزستان از برای مردم مخصوصاً سکنهٔ فقیر از کوفیه و عقال سرپوشی بهتر نیست. زیرا این پوشش نه فقط پوست صورت و گردن پوشنده را از آفتاب سوزان و غبار گردباد محفوظ می‌دارد بلکه بهترین حاجبی است برضد حشرات موذی.

در هوای هندوستان مرکزی و جنوبی برای صدها میلیون مردم فقیر که قدرت ندارند هر شش ماه یک سرپوش تازه بخرند عمامه یک خلعت بهشتی است زیرا با چند ذرع پارچه سالها سرخود را می‌پوشانند.

در سیبریا، فنلاند و شمال روسیه در فصل زمستان کلاه‌پوست از بهترین سرپوش‌ها شناخته شده.

کلاه حصیری پاناما در فصل تابستان برای ممالک گرمسیر نعمتی است ولی چون هرکس قدرت خریدن آن را از خارجه ندارد و با موجود بودن مواد خام در داخله بافتن و ساختن آن را تشویق نکرده‌اند می‌بایست چیزی را استعمال کنند که از نقطه‌نظر صحت و قدرت مالی خریدار به‌دست آوردن آن سهل باشد.

قبل از تاخت و تاز مغول سرپوش ایرانیان عبارت بود از کلاه‌نمدی و عمامه به اشکال و الوان مختلف و این دو سرپوش را قبل از اسلام هم استعمال می‌کرده‌اند.

با همین کلاه‌نمدی و عمامه بود که حکمرانان ایران پرتو اقتدار خود را در سرتاسر آسیای مرکزی توسعه داده و سپاهیان این سرزمین از سواحل مدیترانه تا ماورای هیمالیا و از ماوراءالنهرین تا اوقیانوس هند را در تحت سلطه و ارادهٔ خود درآوردند.

با همین عمامه بود که خواجه نظام‌الملک طوسی بزرگترین دارالفنون و بیمارستان را در بغداد بنا نهاد و نیشابور را مرکز تربیت فکری شرق ــ و در آن زمان دنیا ــ قرارداده از اقصی نقاط عالم هر طالب معرفت و خواهان دانشی را به‌سوی دشت اسفراین می‌کشانید.

شاه عباس مرحوم و سایر سلاطین صفویه با عمامه‌های رنگارنگ نهصد و نودو نه کاروانسرا، صدها مدارس علمی وآثار بی‌شمار دیگری را بنا کردند در حالی‌که در آن دوره نظیر چنین ابنیه برای تسهیل مسافرت و تجارت و تعلیم و تربیت موافق مقتضیات زمان در سرتاسر اروپا انگشت‌شمار بود و این آثار بدیع صفوی طوری توجه دنیای عقب ماندهٔ

دیگران را به‌خود جلب کرد که کلمهٔ کاروانسرا لغت بین‌المللی اروپایی گردیده در تمام لغات مغرب زمین و فرهنگ آنها نوشته شد و غالباً این کلمه را در موارد ذکر امثال استعمال می‌کنند.

نه فقط شهریار عظیم الشأن عمامه برسرداشت، بلکه تمام مهندسین، معماران، بنایان، نجاران، نقاشان، کاشی‌سازان، شیشه و زینت گران این مدارس و کاروانسراها و پل خواجوی اصفهان و سایر آثار حیرت‌آور همه عمامه یا کلاه نمدی برسرداشته‌اند.

هـ ـ وحدت ملی : تصور اینکه هم‌شکلی در لباس تأثیری در وحدت ملی دارد فقط برای کسانی ممکن است که تاریخ و اسباب اختلافات بشر را ازنظر دور دارند.

اگر اتحاد شکل موجب یگانگی و سُلم می‌شد در اروپای متمدن و یک‌شکل نمی‌بایست جنگ و اختلافاتی رخ دهد. برای ایجاد وحدت ملی عوامل چندی را باید درنظر گرفت که مهمتر از همه تجانس سنجش ـ نزدیکی معتقدات و اشتراک منافع است که در ممالک مشرق زمین اولی بیش از دومی دارای نتایج و اهمیت بوده است.

سکنهٔ مملکت ایران از طوایف مختلفی تشکیل یافته. این طوایف در زبان، عادات، اخلاق، خوراک و پوشاک چه بسا شباهتی با هم نداشته‌اند. لکن مبانی معتقدات و معنویات و گاهی اشتراک منافع غالباً آنان را با یکدیگر متحد و مربوط می‌ساخته. گرچه به‌واسطهٔ سوء ادارهٔ حکومت و اشتباهات رجال طهران این حبل متین کم و بیش متزلزل گشته لکن با مختصر عنایت و توجهی ممکن است موجبات دوام و قوام آن‌را فراهم نمود.

در بسیاری از ممالک عالم نژاد پاک یعنی خالص و بدون اختلاط خون کمتر دیده می‌شود. در سرزمین ایران نیز فارسی خالص، عرب خالص،

ترک خالص با خصوصیات تامهٔ عنصری فارسی، عربی و ترکی به‌ندرت یافت می‌شود. لکن این سکنه که ما آنها را ایرانی می‌خوانیم مجموعه‌ای از خواص ذاتی نژاد آرین، عنصر عرب و جنس مغول را تشکیل می‌دهند.

از مراجعه و تفحص در مراحل مختلفهٔ تاریخ سکنهٔ ایران زمین می‌بینیم خواص ذاتی آرین که عبارت بود از : آبادی و اعمار، هندسه و ساختمان، اداره و انتظام، تدبیر و جزم، ایجاد و اختراع، ظرافت ذوق و ابتکار، تجارت و سیاست، اراده و اعتماد به‌نفس، سرعت انتقال و تیزهوشی، قابلیت و خاصیت حل معضلات و چیره‌شدن برحوادث ناگوار.

خواص ذاتی عرب : عزت نفس و تفکیر شخصیت، صراحت لهجه، صبر و سخاوت، حفظ حسب و نسب و دوری از ننگ، عدم اطاعت به‌مقررات ناگهانی و نفرت از تقلید، ملکات تشریعیه و خاصیت قانون‌گذاری، تقدیر عدالت و حس احترام نسبت به‌حقوق و موجودیت دیگران، شجاعت و حمیت، فصاحت و بلاغت.

خواص ذاتی مغول : نخوت و خودپرستی، جسارت و غیرت، بردباری و فداکاری، اطاعت و تمکین نسبت به بالاتر، تحمل رنج و قناعت، تقلید و پیروی، کم‌رحمی و بی‌مروتی صحرانشینی و گله‌داری.

را سکنهٔ این سرزمین با نسبت‌های متفاوتی بهره‌دار هستند و از این ترکیب و اختلاط و امتزاج این خواص متضاد ممکن است بهترین جامعه تشکیل گردد که مبانی آن براساس وحدت ملی قرار گیرد.

نظریهٔ اینکه ملت و نژادی بر ملت و نژاد دیگر برتری و مزیت دارد مورد تأمل است. مانند پنج انگشتان دست که هریک وظیفه‌ای دارند و برای کاری ساخته شده‌اند و نمی‌توان یکی را بر دیگری مزیت داد هر نژاد و ملتی دارای یک سلسله خواص ذاتی هست که کسب آن برای دیگران سهل و

آسان نیست و بنابراین نمی‌بایست عنصری در صدد باشد که مزیت خود را بر عنصر دیگری مسلم سازد.

زیرا هر عنصری با داشتن صفات بسیار نمی‌تواند ادعا کند که واجد تمام مزایا و ضروریات خلقتی است و اگر هر عنصری به‌جای کسب مزایای دیگران درصدد تصحیح و تکمیل و نشو و نمای خواص ذاتی خود شود مقام خود را محفوظ و در تعاون ساختمان حیات بشری سهم خود را ادا کرده.

به‌نظر من هر ملتی که واقف به‌خواص ذاتی و استعداد قابلیتی مکتوم خود می‌باشد نباید به‌مزایا و خصایص دیگران رشک و غبطه برد آنچه دارد از دست بدهد و به‌پایهٔ دیگران هم نتواند برسد.

احساس فقدان مزایایی و هوس داشتن آنها نباید کیفیت «مزاج متناقص سافل»[۳] ی‌را سبب شود و چون آرزومند پرواز و طیران است از راه رفتن هم باز ماند.

چیست در عالم بگو یک نعمتی که نشد محروم از وی امتی

آمیزش خون و مقتضیات خاصهٔ این آب و خاک ـ چنانچه همه می‌دانند هر خاک و آب خواصی نه فقط در تربیت گیاه و جنبنده دارد بلکه در تربیت انسان نیز مؤثر است ـ طوری است که هر عنصری از هر اقلیمی به‌این سرزمین آمده و سکونت گزیده کم و بیش بهره‌مند از خصوصیات پسندیده و ناپسندیدهٔ این آب و خاک شده است.

بنابراین ما ایرانیان، سکنهٔ این آب و خاک اگر به‌درستی و راستی خواهان یک رنگی و یگانگی و وحدت ملی هستیم باید همگی با حفظ خصوصیات خود خویشتن را عضو جامعهٔ ایرانی انگاشته و بدون کوشش در پرورش هوسهای ناپخته، خود را دارای حقوق و شئون متساوی بدانیم بدین‌طریق :

۱ ـ به‌خصوصیات طایفگی یکدیگر مداخلهٔ اجباری و زورگویی نداشته در صدد نباشیم که میل و عادت و تمایلات خود را با فشار برسایر طوایف تحمیل کنیم.

۲ ـ هر لباس و عادتی را محترم شمرده و اگر نقایصی در عادات و خصوصیات سایر طوایف ملاحظه کنیم بدون مجروح ساختن عواطف آنها ـ ازطریق تعلیم و تربیت و نصیحت به‌تدریج درصدد رفع آن برآییم.

۳ ـ عدالت، رفاهیت، امنیت و سعادتی را در سرتاسر ایران ایجاد کنیم که هر طایفه منتها آمال ـ یا به‌اصطلاح تازه ایده‌آل ـ خود را موجود شده یافته وضع بهتری را برای خود نتواند تصور کند.

۴ ـ راهی را پیش گیریم که هیچ طایفه و عنصری تصور نکند در تحت عادات و تمایلات و برتری عناصر دیگر مقید گردیده است و سیاستی را پیش گیریم که به‌جای ممالک محروسهٔ ایران حقیقت ممالک متحدهٔ ایران را به‌وجود آوریم.

با رعایت این نکات می‌توان یکی از بهترین نمونه و مظاهر وحدت ملی را در مرکز آسیا و سرزمین خونبار ایران به‌وجود آورد و خوشبختانه تجانس معتقدات دینی، دین حقیقی نه دکانداری، حصول این مقصود را برای ما میسر می‌سازد.

و ـ تقلید و تعصب : تقلید و تعصب دو صفتی است که در هر زمانی موافق و مخالف داشته و به‌طور کلی نمی‌توان این صفات را پسندیده و یا ناشایسته انگاشت زیرا موارد آن فرق می‌کند.

باید دید و فهمید تعصب و تقلید از چه خوب یا بد می‌بایست شناخته شود.

تعصب در جهالت، تعصب در عقب ماندن از قافلهٔ تمدن، تعصب در

اوهام و خرافات البته مذموم است. همچنان تقلید کورکورانه یاتقلید از حرکات و اعمالی که خرد آن‌را ناپسند بداند. تقلید صورت سازی، تقلید از ارباب اقتدار فقط برای اینکه مقتدرند جا دارد احتراز شود. لکن در عین حال تعصب در حفظ اسباب و خصوصیاتی که ممکن است در دوام حیات یک ملتی یا قوام معنویات و اتکاء به‌اعتماد نفس و اثبات شخصیت آنان تأثیری داشته باشد سزاوار نیست مورد اعتراض قرار گیرد.

پیچیده و مشکل‌ترین مقیاس‌های عالم مقیاسِ معمول در انگلستان است و سهل و آسان‌ترین مقیاسها مقیاس متریک است که در فرانسه ایجاد و معمولِ بسیاری از ممالک عالم شده. با آنکه بین انگلستان و فرانسه بیش از یک پرش بال پرنده مسافتی نیست و بسیاری از اهالی انگلستان محاسن و مزایای مقیاس متری را تصدیق دارند ولی تاکنون درصدد تغییر مقیاس وزن و غیره برنیامده‌اند زیرا نه ضرورتی را احساس و نه میل داشته‌اند ملت خود را از داشتن عاداتی که برای آنها ضرری ندارد مانع شوند و از دیگران تقلیدی کنند برای آنکه تقلید کرده باشند تا مبادا از تقلید مزیتی برای دیگران قائل شده معنویات خود را متزلزل سازند.

تقلید از فنون و صنایع و تجربیات علمی دیگران، تقلید در تسهیل وسایل زندگانی و انتظام امور مادی و حیات اجتماعی و سیاسی، اقتباس رویهٔ دیگران در تأمین و ترفیه حال اکثریت ملت نه فقط عین دانش و خرد است بلکه مقبول خدا و خلق است.

تعصب یا تقلید در عین حال نباید طرف افراط و تفریط را پیدا کند. مثلاً در پاریس و لندن هنوز هم مرده‌ها را با درشکه و کالسکه‌های اسبی به‌گورستان می‌برند و اگر ماشین خودرو استعمال کنند به‌سبب اقتصاد و مقتضیات خاصی است زیرا به‌قدر کافی چارپایان ندارند ولی در تهران بدون

آنکه وسایل نقلیهٔ زندگانی و آذوقهٔ مردم را پیش‌بینی و تهیه نمایند برای مرده‌شورخانه اتومبیل مخصوصی خریده نه فقط چندنفر تهرانی بدبختی را که از پرتو اسب و قاطر نان می‌خورده‌اند بی‌نان می‌کنند بلکه امروز که لاستیک نداریم و اسب را هم از دست داده‌ایم مردگان خود را باید با دست به‌منزل ابدی برسانیم.

یا مثلاً در تهران خانه‌های چند طبقه ـ با این وسعت اراضی ـ چون پاریس و برلن یا نیویورک و وین بسازیم و اکنون در نتیجهٔ جنگ و خرابی هواپیمایان بفهمیم که نه‌فقط خانهٔ چند طبقه نباید ساخت بلکه به‌عادت اعصار قبل از تاریخ غارهای تحت‌الارضی و مساکن زیرزمینی را برای زندگانی آتیهٔ خود باید بنا کنیم.

در گذشته حکمرانانی که از ایران به‌خارجه مسافرت می‌کردند چیزهایی که می‌دیدند و چون برای آنها تازگی داشت خوششان می‌آمد تقلید می‌کردند بدون آنکه این تقلید را عمومیت داده همه را مجبور به پیروی آن بنمایند.

ازجمله ناصرالدین شاه در مسافرت‌های خود به‌اروپا از پوشاک زرباف رجال رسمی دربارهای اروپا خوشش آمد و در مراجعت به‌ایران این درجه فهمید که نباید وقت وزراء دولت و رؤسای ادارات خود را که می‌بایست صرف کارهای مردم شود به این کرّ و فر زینت و بزک تلف سازد و از طرفی هم میل داشت به‌اقتضای زمان در دربار وی از آرایش و تجمل نمونه‌ای نمودار شود دستهٔ پادو را به‌اسم شاطرهای سلطنتی با لباس‌های زرباف و طلانمادوزی پوشانده در مقابل کالسکهٔ پادشاهی در روزهای معین می‌دوانیدند.

چندی قبل که عکس یکی از رئیس‌الوزراهای خانه‌نشین را با لباس

رسمی که مدتی است معمول شده در روزنامه‌ها دیدم بی‌اختیار یاد شاطرها و پادوهای سلطنتی مرحوم مظفرالدین شاه و پاسبانان درب رقاصخانه‌های بعضی از شهرهای اروپا افتاده ضرورت طلب مغفرت برای بعضی ازگذشتگان را در خود احساس کردم.

اگر در یک تاریخی یک امپراطریس و یا ملکه‌ای به‌جهاتی که حتی ذکرش را شایسته نمی‌دانم مقرر داشت کسانی‌که در حضور وی بار می‌یابند روپوش لباسشان میان باز باشد و این عادت به‌مرور زمان در سایر دربارها (به‌استثنای فرانسه و سویس) متداول گردید دلیل این نیست که هرکسی در هر نقطه‌ای از دنیا با چنین آرایشی خود را به‌معرض نمایش درآورد.

بنابراین نمی‌توان گفت هر تقلیدی ناپسندیده یا هر تعصبی مذموم است.

تعصب در حفظ ابنیهٔ قدیمه، آثار تاریخی و افتخارات ملی، تعصب در اعتقاد به‌خاصیت ذاتی یک ملتی، تعصب در اینکه یک ملتی معنویات خود را از دست ندهد، تعصب در اینکه راستگو ودرست کار باشید نه فقط مذموم نیست بلکه ممدوح است.

ز ـ اصلاحات و تغییرات اجتماعی: اصلاحات و تغییرات اجتماعی از دو صورت خارج نیست.

اصلاحات اداری تشکیلات سیاسی و ملی، مؤسسات اجتماعی و صحی، مسائل اقتصادی و مالی، تنظیم اصول زراعت و تأمین زندگانی کشاورزان، تعلیم و تربیت و امثال آن که مربوط به‌حیات و رفاهیت عامه‌است، مقررات و حدود آن‌را با درنظرگرفتن تجربیات دیگران و مقتضیات خاصه هرمحل پس از مراجعه به‌افکار عامه قوانینی که به‌تصویب اکثریت نمایندگان حقیقی ملت رسیده باشد تعیین می‌نماید.

دیگری مربوط است به‌مسائل شخصی و فردی مانند فکرکردن، مذهب

داشتن، خوردن و پوشیدن و نظایر آن، در این قسمت‌ها نباید فشار و اجباری در کار باشد.

علماء، روحانیون، فلاسفه، حکماء، اطباء و دانشمندان باید نظریات و تجربیات خود را در دسترس مردم بگذارند و راه صواب و خطا را نشان دهند و سعی در تربیت جسمی و فکری و روحی مردم کرده مردم را به‌حال خود واگذارند.

نوامیس خلقت، نظام طبیعت، گردش ساختمانهای الهی را با محصولات متحدالشکل کارخانهٔ مسترفورد امریکایی نباید مقایسه کرد!

برای تعمیر و اصلاح ماشین‌های خودرو صنعت‌گر دنیای جدید اوامر و مقررات عمومی و یک شکل در دست است که چون تمام ماشین‌ها به‌یک طرز ساخته شده‌اند تطبیق آن نظامات برای همهٔ ماشین‌ها یکسان است در حالتی‌که در تمام کرهٔ زمین دونفر بشری را نمی‌یابید که از حیث خلقت، شکل، قامت، رنگ، ادراک و غیره نظیر و هم‌شکل یکدیگر باشند. بنابراین نمی‌بایست انتظار داشت که هر عادتی، هرفکر و هر لباسی، هر مذهب و هر اندیشه‌ای برای همه یکسان شایستهٔ تطبیق و حقاً سزاوار اجری باشد.

و لو شاء ربک لجعل الناس امة واحدة و لایزالون مختلفین

احکام مقدس الهی، حکمت پرمعنی گفتار آسمانی مسلمین را هدایت کرده می‌فرماید:

لااکراه فی الدین قد تبین الرّشد من الغی

در صورتی‌که به‌موجب امر صریح خداوندی نمی‌توان و نباید کسی را به‌قبول دیانتی مجبور کرد آیا چگونه می‌توان افرادی را به‌داشتن فکر مخصوصی و عقیدهٔ معینی ناگزیر یا به پوشیدن لباس مخصوصی وادار ساخت.

دیگران مسلمانان را به‌نداشتن «شفقت، مرحمت و عنایت»[۴] متهم نموده و فقدان این فضایل را از دلایل عقب ماندن مسلمین از کاروان تمدن قرار می‌دهند. در حالتی‌که یکی از مزایای دیانت مقدسهٔ اسلام ـ برای کسانی‌که به‌حقیقت اسلام معرفت حاصل کرده‌اند ـ غمض عین نسبت به چیزهایی است که نمی‌خواهیم یا نمی‌توانیم جلوگیری کنیم.

اگر در گذشته بعضی‌ها با لباس روحانیت و در تحت عنوان مذهب مانند موبدان دورهٔ ساسانی برای منافع و مصالح خود مردم را آلت دست قرار داده از نفوذ و مقام و حیثیت خود سوءاستفاده‌هایی کرده‌اند دلیل این نیست که درپرچم مشروطیت و حکومت ملی ما نیز غلط کاریهای آنان را تکرار و زمینهٔ ارتجاع حقیقی را در افکار عمومی تهیه نماییم.

بیست سال پیش اگر کسی شاپو برسر می‌گذاشت وی را به هتک شعائر ملی متهم و حتی حکم تکفیر را دربارهٔ وی صادر می‌کردند، امروز هم اگر کسی کلاه‌پوست را برسر گذارد تکفیر سیاسی یعنی لکهٔ ارتجاع را به‌دامان وی می‌چسبانند و با این سنجش، با این فهم و ادراک مدعی ترقی فکر در ایران شده‌اند.

هر افراط و تفریطی غلط و هر تشبث متعدیانه که آزادی دیگران راسلب نماید باید مورد نفرت و سرزنش متفکرین و خردمندان قرار گیرد.

ح ـ چاخچور : یکی از ایرانیانی که در مسافرت خود به‌فلسطین به‌دیدن من آمده بود عقیده داشت که نظریهٔ من در اشاره به‌مادهٔ قانون اساسی راجع به‌انتخاب علماء طراز اول و داخل نبودن آنها در مجلس شورای ملی (که در ضمن مصاحبهٔ هشت ماه قبل بیان داشته بودم) سبب خواهد شد که دوباره چاخچور را پای زنها ببینیم و اضافه کرد: «ملت ایران در مقابل تمام مصائب و بدبختی‌های بیست ساله امروز چیزی که برای وی باقی مانده همین

شاپوی فرنگی و آزادی زنها است و به‌هرقیمتی هست باید این دو نعمت را نگاه داشت ولو با پایمال کردن قانون اساسی ایران!!.»

چون شنیده می‌شود کلاه‌پوست گذاردن این جانب برای بعضی‌ها چنین خیالی را پیش آورده که دنبالهٔ آن می‌بایست چاخچور رواج یابد بی‌مورد نیست اگردر این موضوع هم نظر خود را اظهار دارم.

بدون آنکه در علل و اسباب ربط دادن این مسائل با یکدیگر ازطرف بعضی‌ها داخل بحث شده یا حکمت اینکه در ورطهٔ هزاران بدبختی افرادی هستند که فقط متوجه ضرورت رفع چاخچور و باز و برهنه بودن مچ و پاچهٔ زنها می‌شوند توضیحاتی دهم و یا از آثار انحراف «تعاریج دماغیه»[۵] مبتلایان به بعضی عواطف خاصهٔ نهانی که حکمای مدقق گذشتهٔ ما آن را «شهوت رانی با خیال»[۶] می‌نامیدند و علمای علم ضمیر و مباحث جنایی مانند لوم بروزو (Lombroso) و دکتر فرود (Dr.Freud) اخیراً در چنین مواردی آن را «استمنای فکری»[۷] می‌خوانند تحقیقاتی کرده نوک کلک خود را در این معانی جولانی دهم و به‌مصداق :

«هر عبارت خود بیان حالتی است»

درصدد تشریح حالات روحیه و ملکات عقلیه یا عوارض فکریهٔ مظاهر گمراهی و انحراف برآمده شرح و بسطی داده باشم به‌موضوع حجاب و چاخچور می‌پردازم.

چادر و روبند به این شکل و ترتیبی که در ایران معمول بوده ربطی به‌مذهب اسلام و شارع مقدس آن ندارد.

در تمام جزیرةالعرب و بین عشایر و فلاحین بلاد حجاز، فلسطین، سوریه و مصر و همچنان بین ایلات و دهاتی‌های ایران زنها صورت خود را نمی‌پوشانند. این عادت فقط بین شهرنشینان به‌علت اینکه در خودآرایی و

ظرافت برای شهرنشینان خصوصیاتی داشته‌اند قبل از اسلام و از قرون تاریک معمول بود و سبب آن : به‌واسطهٔ فقدان امنیت و نبودن عدالت ـ در ممالک روم شرقی و ایران و سایر نقاط مشرق زمین ـ اهالی برای حفظ نوامیس خود از تعدی و طمع و شهوت‌رانی صاحبان اقتدار وسیله‌ای جز مستورداشتن دختران و بانوان خود نداشته‌اند.

در دورهٔ ساسانی هر مؤبد و مؤبدزاده‌ای، هر شاهزاده و سرهنگ لشگری به‌خود اجازه می‌داد چندصد دختر را به‌عقد نکاح خویش درآورد و دلالهای آنان در هر جایی دختر زیبایی را جستجو کرده با حیل و تدابیر برای پادشاه، وزراء و مؤبدان و غیره می‌بردند و وقتی که از تمام وسایل تخویف و تطمیع و تدبیر نتیجه‌ای به‌دست نمی‌آوردند دختران را می‌دزدیدند و از دیاری به‌دیاری برده می‌فروختند. قصص و حکایات قدیم ما امثال زیاد و دهشت آوری از این وحشیگری‌ها را نشان می‌دهد.

یکی از اسباب نهضت مزدکیان همین بود که مؤبدان و سایر اربابان اقتدار صدها زن را در حرم‌سرای خود نگاه داشته و هزارها ایرانی بدبخت را از داشتن همسر محروم می‌داشتند.

سلاطین «بی‌زانس» و «رومیةالکبری» و صغری و مشایخ عرب جاهلیت نیز چنین امتیازاتی را برای خود قائل بودند و این عادت مانند دورهٔ خانها و بکهای مغول تا این اواخر در دربار سلاطین و خلفای آل عثمان در استانبول معمول ومتداول بود.

گزارشات شرمناک تهران قبل ازوقایع شهریور می‌نمایاند که به‌واسطهٔ فقدان امنیت و نبودن عدالت چگونه نوامیس مردم در خطر و در گسسته‌شدن رشته‌های خانوادگی تا چه درجه تأثیر داشته.

بنابراین می‌بایست اصول عدالت و امنیت مستقر گردد و با استقرار آن

اعادهٔ حجاب مقبول نخواهد بود.

لکن رفع حجاب مستلزم این نیست که عفت و وقار زنان نیز از میان برود.

بازکردن چهره توأم با این نیست که زنان ما تا نصف اندام خود را برهنه کرده در معرض نظاره قرار دهند و یا در گذرگاه مانند زنهای تعیش‌گاه‌های شبانهٔ محلات «مونت پارنای» و «مونت مارت» پوشش را از خود دور سازند و تصور کنند که زنها فقط برای ایجاد مسرت و لذت چشم مردها خلق شده‌اند.

به‌عقیدهٔ اینجانب هر زن ایرانی و غیرایرانی حق دارد هر لباسی که می‌خواهد بپوشد. ولی یک بانویی که مادر می‌شود حیثیت و قیود مادری را می‌فهمد. زنی که سنجش آن را دارد که از رفتار خود بنمایاند که خیال تسکین هوس دیدهٔ نرهای شهوت خیال را به‌خاطر خطور نمی‌دهد در خودسازی و پوشاک از رویهٔ برازندگی و وقار دور نخواهد شد.

بازکردن صورت از حقوق مسلمهٔ بشری‌ست و کسی را نشاید که اسرار خلقت خدایی را پنهان کند. لکن لازمهٔ برانداختن نقاب این نیست که به‌بهانهٔ بزک مانند تصاویر سقف حمامهای قدیم یا اشکال دیوار گود زورخانه سیمای خود را با سرخی گلنار و سفیدآب برف گون، پهنی وسمه یا تراشیدن ابرو، به‌حدی نقاشی کند که هر راه‌گذری را متوجه ساخته، رغبت حیوانی بعضی را تحریک یا حیرت انسانی بعضی دیگر را به‌خود جلب سازد.

بدون شک هر زنی حق دارد در خودسازی و جلوه‌گری و به‌کاربردن تمام فنون و جاذبهٔ زنانگی نیرنگ و مهارت را به‌خود اجازه دهد. ولی زنی که نمی‌خواهد پسر او مخنث [۸] شود، بانویی که آرزو دارد مرد به‌وجود آورد و دوشیزهٔ مادرصفت تربیت کند ـ آیا شایسته‌تر نیست این فتانی و طنازی را

اگر لازم بداند فقط برای شوهر خود و در خوابگاه همسر زندگانیش به‌عمل آورد.

در گذشته خانواده‌هایی که به‌قیود عفت مقید بودند روز روشن و حتی در اندرون خانه و پیش اولاد خود بزک نمی‌کردند و پس از خواباندن اطفال به‌خودآرایی پرداخته راضی نمی‌شدند فرزندان خود را از خردسالگی به‌صورت‌سازی معتاد سازند.

حالا اگر یک زنی خواست پیش خودی و بیگانه ـ در اندرون و میان کوچه خویشتن را نمونه‌ای از خودسازی و مستوجب خیره‌شدن دیگران قرار دهد البته آن‌هم آزاد است ولی این آزادی وی نباید آزادی سایر بانوان را محدود کند یعنی اگر بانویی دیگر خواست سرتاپای خود را بپوشاند و رخساره، پیچش مو و یا قلم پاهای خود را طعمهٔ چشم هر صیادی قرار ندهد باید آن‌هم آزاد باشد.

هر افراط و تفریطی ناپسندیده است. همچنان‌که پیچاندن خود در کیسهٔ سیاه یا سفید شگفت‌آور است به‌همان درجه نیم برهنه، آئینه به‌دست بین مردان با صورت خود ور رفتن هم حیرت‌انگیز است.

وقتی‌که ما این آزادی را برای همهٔ بانوان قبول و در مقابل افراط و تفریط سکوت اختیار کردیم به‌طبیعت حال یک حالت اعتدالی پیش خواهد آمد زیرا طرفین هردو از گزاف و مبالغه در عفت و بی‌عفتی متنبه شده به‌هم نزدیک خواهند شد.

آن‌وقت است که بانوان ایرانی، دایه و پرستارهای نسل آینده یک لباس مقبول و پوشاک موزونی که شایستهٔ مادران مردهای آتیه باشد انتخاب خواهند کرد.

بنا بر آنچه گفته شد با ارائهٔ طریق و دادن نصایح مشفقانه و اندرزهای

پدرانه و برادرانه باید زنهای ایران را به‌حال خود گذارد و در لباس و پوشاک نصف سکنهٔ لطیف این مملکت مداخله نکرد.

ط ـ دیکتاتور؟!! کیست : با این حقایق مسلم شاید کسانی باشند که این نظریات را موافق ذوق خود نپندارند و شاید نفهمیده خود را بی‌غرض انگارند، لکن مقتضی است بدانند که غیر از آنچه گفته شد منافی اصل حاکمیت ملی، مخالف قوانین آسمانی، متناقض با عدالت انسانی و حریت فردی و بالاخره متباین با هر اصلی از اصول مساوات جمعیت متمدنهٔ بشری‌ست.

مستبد و دیکتاتور فقط کسی نیست که در مسندی نشسته با پلیس و ژاندارم عقاید و هوسهای خود را بر دیگران بخواهد بقبولاند.

هرفرد عاجزی که در گوشهٔ خانهٔ خود نشسته و می‌خواهد نظامات حیاتی و عادات یک ملتی را موافق ذوق و تشخیص خود بدون مبانی منطقی و استدلالات عقلانی در جریان بیندازد و تمایلات دیگران را مورد احترام قرار ندهد او نیز به‌نوبهٔ خود مستبد و مشوق پیدایش دیکتاتور است منتها قوه و قدرت اجرای آرزوهای خود را ندارد. پس اگر حقیقتاً ضد دیکتاتور هستید آنچه را برای دیگران می‌خواهید نخست از نقطه‌نظر دیگران بسنجید و میل و رغبت غیر خودتان را در نظر آورده محترم شمارید.

مدعی مر دیو را منکر شـــود　　در همان دم سخرهٔ دیوی بود
گرندیدی دیو را خود را ببین　　بی‌جنون نبود کبودی برجبین

ک ـ مدعیان اصلاح و ارشاد : حالا بیاییم برای یک لحظه آنچه را گفتیم فراموش، منطق و ادراک را از خود دور، احکام آسمانی، عقل انسانی، مقررات مسلمهٔ حقوق بشری و اصل حاکمیت ملی را کنار گذارده، بگوییم یک فرد یا یک‌دسته‌ای که خود را مرشد و مصلح می‌پندارند و صلاحیت

ارشاد و اصلاح را مدعی هستند می‌بایست مردم گمراه را با فشار سرنیزه به‌راه راست هدایت و طریق سعادت را برای آنها بازنمایند؟

در این صورت لازم است این مدعیان اصلاح و ارشاد و این پیش‌آهنگان ترقی و تمدن را بشناسیم کیانند و چه صفاتی را دارا هستند؟

آیا حقیقتاً صلاحیت مربی شدن را دارند یا فقط از غرور و جهالت و کثرت نادانی امر به‌خودشان هم مشتبه شده از هذیان گویی در حساب به‌قدری تیز فهم هستند که ۲ را با ۲، پنج می‌خوانند و چون بندهٔ جهالت و نادانی هستند تصورات خود را از شدت انس و رغبت امر واقع پنداشته تاریک را از روشن تمیز نمی‌دهند.

صد یک جهد، ذوق و شوقی که برای رواج دادن سرپوش لگنی و غوغایی که برای تغییر حروف و اشکال الفبا یا هنگامه‌ای را که برای دور کردن لغات عربی از زبان سعدی و حافظ برپا کردند اگر در فکر این مردم بدبخت بودند یا اقلاً راه صحت و سلامت خود و خانواده‌شان را می‌فهمیدند یا قوهٔ تمیزی را واجد بودند می‌توانستند در مدت بیست سال آب سرگین آلود طهران را به آب پاکی تبدیل داده مجاری کثافت را در خیابانها نساخته و به‌اسم آب، سیل امراض گوناگون را بر پیکر مردم گرسنهٔ این پایتخت داخل نکرده تا این درجه ایرانی را در پیش اهل عالم خجل و شرمسار نمی‌ساختند.

تصور نشود لقلقهٔ لسان یا طوطی‌وار بیان فکری دلیل تمیز و فهم گوینده است. تمیز و سنجش تا آثار عملی در حدود اقتدار گوینده بر آن مترتب نشود، نباید وی را مؤمن و معتقد به‌گفتارش پنداشت.

مبارزهٔ دانش با نادانی، خرد با بی‌خردی، تقلید کورکورانه و ستیزه‌گویی با حقیقت تازگی ندارد.

همیشه سرزمین بدبخت این مملکت که گوئیا ستارهٔ فهم اهالی آن چه

بسا در دام ستارهٔ حماقت پیچیده شده گرفتار چنین کشمکشهایی بوده و از مواجهه با وضعیت تاریکی مانند امروز بوده است که خردمند بزرگ ما در هشت قرن قبل می‌فرماید:

خلـق را تقلیـدشان بربـاد داد ای دوصد لعنت بر این تقلید باد
خاصه تقلید چنین بی‌حاصلان که آب رو را ریختند از بهر نان

سرپوش لگنی : پس از این مقدمهٔ کوتاه و دراز که خواهی نخواهی از توضیح پاره‌ای حقایق تلخ و نکات اسفناک خودداری کردم به‌اصل موضوع که سرپوش لگنی باشد می‌پردازم.

زیرا فعلاً میل ندارم ـ و در انتظار حملات و تهمتهایی هستم که مرا مجبور کنند ـ راجع به‌موجبات رواج دادن و مسببین این فکر و عوامل اجرای آن اشاره کنم. فقط کسانی ـ مردم بی‌غرض و معصومی را که امروزه در میان ورطه‌های هولناک ذهن خود را در اطراف این قضیه مشغول و سرپوش لگنی را از شرایط ترقی و تعالی ملت و روشن فکری نسل آینده می‌دانند مخاطب قرار داده می‌گویم:

بشنوید! گوش دهید!

ما تازه به‌دوران رسیده نیستیم که برای همسری با جمعیت‌های بشری، هم‌شکل شدن با دیگران را مایهٔ اعتبار و وسیلهٔ موزون شدن خود قرار دهیم.

ما از زیرسنگ خارا سبز نشده‌ایم که خوردن و پوشیدن را از این و آن بیاموزیم.

ما انبوه پراکنده و بدون تاریخ نبوده‌ایم که مسیر خود را عرضهٔ وزش هربادی قراردهیم.

ما اندیشهٔ میمون نداریم که بدون فهمیدن تقلید کنیم.

ملکات عقلیهٔ ما با مخدرات و مسمومات روحی معتاد نشده که بخار

هذیان از منافذ آن تراوش نماید.

ایرانیان! گذشتهٔ خود را به‌یاد آورید!

هموطنان! پدران خود را بشناسید!

گذشته‌ها : تمدن بشری مقروض فکر صنعتی، قوهٔ اختراع و ایجاد نیاکان ماست. معرفت انسانی مدیون رنج دست کارگران ماهر و پیشینیان ماست.

آرایش و پیرایش گیتی مرهون ذوق لطیف و سنجش رقیق زینت گران، نقاشان، قلمزنان، کاریزکنان، پالیزکاران، باغبانان، سبوسازان، بوستان و گلستان کاران، بافندگان، نجاران، شیشه و آهنگران، بنایان، سنگ‌تراشان، معماران، مهندسین و جامه‌دوزان گذشتهٔ ماست.

ای خاک باد بر سر جهالت و نادانی! خراب باد خانهٔ حماقت و پریشان‌خیالی!

بازهم بشنوید! باز هم گوش کنید! :

موزه‌های لندن و پاریس، برلن و وین، پراگ و لنین‌گراد، مسکو و ورشو، بوداپست و بروکسل، رم و آمستردام، لیون و مونیخ، تورن و ونیز پر از ژنده و کهنه‌پاره‌های مخمل‌های کاشان، زریهای اصفهان، اطلس‌های یزد، جاجیم آذربایجان و گیلان، موبافیهای خامنه و هشترود، ترمه‌های کرمان، پارچه‌های نائینی و بوشهری، چارقدهای لری و بختیاری، نازک کاریهای شیرازی و خراسانی، ملیلهٔ اردستانی، شالهای کرمانشاهانی و کردستانی، چوب و منبت کاریهای آباده و و و و که شمارهٔ آنها بیش از موی سر مغزهای تهی گلهٔ نادانان است، آثار بارز و جاویدی است که اروپای مادی، دنیای فولاد و ماشین و مردمی که از شدت حرص و طمع، قعر اوقیانوسها و جو فضا را در تحت استیلای خود درآورده‌اند هنوز نتوانسته‌اند در

طرح‌سازیهای هندسی صنایع مستظرفه، ترکیب الوان، تناسب اشکال، آمیزش رنگها، امتزاجی بهتر، جالب توجه‌تر و قشنگ‌تر از آثار گذشتهٔ ایرانیان و سایر مشرق زمینیان به‌دست آورند.

چشم‌های خود را بمالید! :

می‌دانید جمع و نگاهداری این پس واماندهٔ کهنه پاره‌های پیره‌زنها و دستار کهنهٔ مردان ما در این موزه‌ها برای چه مقصودی‌ست؟

برای آن است که هر معلم نساجی و هراستاد بافندگی عصر تسخیر امواج غیرمرئی پس از فراغت از دوره‌های تحصیلی و طی مراحل علمی مدارس فنی برای به‌وجود آوردن نقشهٔ جدید منسوجات نوین بهترین طریق روشن شدن فکر خود را در این بداند که به‌تالارهای این خزاین نفیسه سرزده و در کار دست بافت‌های ایرانی با ذره‌بین خیره‌خیره نگریسته غور و تأمل کند، تا موفق به‌اقتباس طراز نوظهوری گردد که با ذوق مشکل‌پسندترین مردم امروزهٔ دنیا جور آید و بتواند متاعی بیرون دهد تا خوش اندام‌ترین طلعتها زیب پیکر خود سازد.

وقتی که متوجه تقلید کورکورانهٔ بعضی از هموطنان می‌شوم بی‌اختیار این فکر از خاطرم می‌گذرد که اگر طرح و نقشه‌ها و طراز منسوجات ایرانی از قلمکار گرفته تا قالی که مقام آن از رتبهٔ صنعتی بالاتر و باید گفت از بدایع فکر هندسی و ذوق بشری است، وجود نداشت آقایانی که با ماشین‌آلات خود بر ما می‌بالند و از اختراعات و اندیشهٔ خود غالباً جز بدبختی و ویرانی آثاری باقی نمی‌گذارند ـ قصور عالیه، ابنیهٔ فخیمه، اتاق‌های تعیش و حجله‌گاه عروسان خود را با چه مفروشات و تزییناتی آرایش می‌دادند؟

جا دارد و بی‌مزه نیست این را هم ناگفته نگذارم که مقررات بین‌المللی حفظ حق مخترع و طرح کنندهٔ نقشه که به‌اسم Copyright در ممالک از

مابهتران مقرر گشته نسبت به مخترعات ما رعایت نمی‌شود و صدها کارخانهٔ قالی بافی، منسوجات خود را از زیر ماشین‌ها با طرح قالیهای کاشانی و کرمانی و آذربایجانی و غیره بدون ذکر مبدأ اقتباس بیرون می‌دهند و این چشم‌پوشی بر ملا را با شئون اخلاقی و انصاف انسانی خود منافی نمی‌دانند و چه بسا اروپائیانی هم که قالی ایران را با ماشین بافته و تقلید از غربیان می‌انگارند! . . .

از آثار عتیقه تاب، تنگ، سبو، سینی و شیشه کاریهای شکستهٔ زیرزمینی که همه روزه و همه ساله بارها و کشتیها از ایران با قطار دنیا فرستاده شده چشم هر بیننده را خیره می‌سازد و غرایب و عجایب زینت‌های خزاین و قصور ممالک متمدنه را تشکیل می‌دهد سخن نمی‌رانم. زیرا در این باب نوشتن رسالاتی لازم است و چون در این‌رشته اطلاعات من وسیع نیست و تنوعات آن را در ذهن خود طبقه‌بندی نکرده‌ام که بتوانم جزئیات آن را شرح دهم فقط می‌گویم ذوق و سلیقهٔ بشری در بسیاری از رشته و شعبه‌های بی‌شماری مرهون ذوق و تجربیات و مدیون آزمایش گذشتهٔ ایرانیان و سایر مشرق زمینیان است.

ای کاش!! یک نکتهٔ لطیف و یا جواب ای کاش:

بدون تردید این فکر از خاطر بسیاری می‌گذرد که این صنایع نفیسه و آنچه را ذکر کرده‌ایم برای دوام حیات و قوام ارکان موجودیت یک ملتی کافی نیست و ای‌کاش به‌جای آن می‌توانستیم ماشین‌آلاتی اختراع و دارای ادوات قتاله و واجد اسلحه و غیره گردیم تا به‌برتری یا اقلاً حفظ خود کامیاب بشویم.

اشتباه بزرگ در همین‌جاست!

«چون که مردی نیست خنجرها چه سود»

اشتباه در این است که تصور شود اسلحه و آلات قتالهٔ توپ و تفنگ، طیاره و تانگ فقط سبب قوام و دوام حیات یک ملتی است در حالی‌که هرچه هست در معنویات و روحیات است و مخصوصاً کسانی از فقدان این وسایل دم می‌زنند که در خواب هم از اندیشهٔ رزم مرتعش می‌شوند.

مردمی که راهی که دیگران رفته از دست بدهند و فقط فکر و همّ خود را صرف بزک و تقلید در صورت‌سازی و عروسک شدن قرار دهند و توجهی به‌معنویات و روحیات نکرده به‌ظاهر سازی بپردازند ـ هرچه اسلحه و آلات قتاله هم داشته باشند توانایی به‌کاربردن آن را نخواهند داشت.

کسانی که با بزک خود را رعنا و یا شغالانی که با نقاشی جلوهٔ طاوس را به‌خود می‌دهند در عرصهٔ مبارزات حیاتی توانایی ستیزگی و مقاومت را نخواهند داشت.

تو ز رعنایان مجوهین کارزار تو ز طاوسان مجو صید و شکار

اگر به تاریخ گذشتهٔ خود بررسی کنیم درمی‌یابیم که آنچه را ما در گذشته داشته‌ایم با مقتضیات آن زمان برای اثبات موجودیت و مزیت ما به‌واسطهٔ خصایص معنوی کافی بود و دیگران چون از هردو بی‌بهره بودند عقب ماندند، لکن به‌تدریج و موافق اصول تطور و تکامل طبیعی و در تحت تأثیر احتیاج و اضطرار ناگزیر از کنجکاوی و تفحص در اسرار خلقت و مواهب طبیعت شده موفق به کشفیاتی گشته خود را از حضیض ذلت به‌اوج سعادت و کامیابی رساندند و ما چون معنویات را از دست دادیم نتوانستیم در سیر خود با کاروان تکامل بشری هم قدم شویم.

حس احتیاج : بنابراین باید دانست که حس احتیاج، شعور ضرورت تعالی مشترک، سبب پیدایش هراختراع و آلت نوظهوری گردیده ـ اگر نفوس ممالک دیگران در تزاید نبود؛ اگر مواد خام و ضروریات حیاتی آنها

PersianPDF.com

محدود نبود؛ اگر احتیاجاتشان روزافزون نمی‌شد و این موجبات موجد یک معنویاتی در متفکرین آنها نمی‌گشت، به‌کشف اختراعات و به‌پیدایش نادیدنی‌ها موفق نمی‌شدند. بنابراین هرچیزی فرع حس احتیاج و احساس ضرورت داشتن آن است.

اگر یک قوم و ملتی یا سکنهٔ یک قطعه از قطعات دنیا ضرورتی را در خود احساس ننماید، نباید زبان گله و شکایت را بگشاید.

آب طهران : اهالی تهران از کسانی که چون آب دجله و فرات را نوشیده داعیهٔ علم دارند تا مدعیان بصیرت بی‌شماری که در کنار رود «سن» و نهر «تایمس» یا سواحل «سپره» و «نوا» راه رفته‌اند، اگر نوشیدن آب پاک و نوشیدنی را اولین قدم تمدن و آدمیت در طهران ندانند و ایجاد و به‌وجود آوردن آن را به‌قدر تنظیم پیچش عمامه و تحت الحنک و آراستگی قبا و عبا، یا گره کراوات، تلألؤ رنگ دستمال‌گردن یا برق موی سر و جلای رخساره اهمیت ندهند چگونه انتظار دارید به‌داشتن آب گوارا در این مرکزی که زمین به‌خرامیدن این همه مدعیان فضل و کمال، دیپلمه‌ها، لیسانسیه‌ها و دکترها بر خود می‌بالد کامیاب شوید.

واحد قیاس هوش : اگر برای هوش افراد بشر واحد قیاسی فرض کنیم شاید فلان یزدی و تبریزی، بیرجندی و سنندجی بهرهٔ واحد قیاس ذکاء و هوش آن از ساکنین لیون و لیورپول یا زوریخ و فرانکفورت کمتر نباشد، زیرا می‌بینیم در گذشته موفق به‌اختراعاتی شده‌اند که از حیث اهمیت بیش از احتیاجات عمومی زمان آنها بود و چون وسایل زندگانی آنها فراوان و نفوسشان بالنسبه کمتر بود و نوع ضروریاتشان طوری دیگر و از طرفی به‌واسطهٔ حس قناعت ـ احتیاج به‌وضع بهتری را احساس نکرده ـ در صدد نبوده‌اند ذهن خود را بیش از آنچه کردند ـ صرف مسائلی نمایند که ضرورت

وجود آن‌را احساس نکردند.

مثلاً به‌قدر کافی مواد و به‌اندازهٔ احتیاجات روزانه و عادت خود وسایل مسافرت را واجد بودند و چون ضرورت سرعت و چابکی را احساس نمی‌کردند مانند نیوتن از اهتزاز و جنبش سرکتری به‌واسطهٔ فشار قوه که از جوشش آب نمودار گشت متوجه نتایجی که ممکن است از قوای مخفی بخار به‌دست آید نگشتند تا با این اختراع صورت زمین را دگرگون سازند.

یا مانند «دیزل» که موفق به‌اختراع موتوری موسوم به اسم خودش گردید تا بتواند از انفجار کمترین مادهٔ سوختنی زیادترین قوه را به‌وسیلهٔ بالا رفتن و پایین آمدن استوانه به‌دست آورد و احتیاجات زندگانی اهالی مرز خود را که محروم از بسیاری ضروریات خام بودند تأمین نماید.

طلای سیاه : اگر سکنهٔ ایران در مدت چندین هزار سال با آنکه مدتی آتش پرست بودند و در بعضی معادن نفت آتشکده‌های دایمی داشته‌اند متوجه مزایا، خصایص و فواید این مایع متعفن و در عین حال طلای سیاه و سیال نشده‌اند نباید گفت که کوری ذاتی داشته‌اند بلکه باید معتقد شد که طرز حکومت و تشکیلات اجتماعی ـ اگر این تعبیر روا باشد ـ و نبودن افراد نوع پرست بامعرفتی که حیات خود را بدون انتظار پاداش آنی وقف سعادت عامه بکنند با وفور نعمت در این قطعه از دنیا از طرفی و عواطف نهانی به یک زندگانی شاعرانه و اینکه دمی را باید خوش و غنیمت دانست و افراط و مبالغه در تصوف هندی و مجوسی و دوری از تصوف اسلامی از طرف دیگر که بالطبع انسان را اگر نگویم مهمل و تنبل باید بگویم بی‌علاقه می‌سازد، سبب شد که نفهمند عظیم‌ترین خزائن محرکهٔ طبیعت و مادهٔ جنبش و پرش‌بال انسانی در اراضی آنان مدفون و به‌ودیعت گذاشته شده است.

چون دیدند بدون رنج و بدون تحمل زحمت با مدیحه سرایی و یا

ربودن نتیجهٔ دست‌رنج دیگران می‌توانند زندگانی فردی خود را به‌طوری‌که هست تأمین کنند لازم نمی‌دیدند وقت، هوش و ذکاء خود را در تعمق اسرار خلقت صرف و موفق به استفاده از گنج‌ها و وسایل ارتقای هم‌جنسان خود بشوند.

پس بدون رودرواستی باید گفت داشتن هرچیز و رسیدن به‌هر مقام و نیل به‌هرمرتبه فرع حس احتیاج بدان است و تا این حس احتیاج تولید نشود حاصلی بدست نمی‌آید.

زانکه بی‌حاجت خداوند عزیز　　می‌نبخشد هیچ‌کس را هیچ‌چیز
پس کمند هست‌ها حاجت بود　　قـدر حاجت مـرد را آلت بـود

حالا اگر فقدان این حس احتیاج را کوری یا محرومیت و نقصان خلقتی بدانیم موضوعی است که بحث در اطراف آن از زمینهٔ این نگارشات فعلاً خارج است.

این تراوشهای اندیشه و خامه شرذمهٔ کوتاهی است از زندگانی مادی و مظاهر فطری ایرانیان گذشته اما در حکمت عقلانی و معنوی:

بشنوید!　　همواره گوش دهید!!

چون پس از آمیزش با زبانهای اروپایی ـ به‌واسطهٔ تقلید از صاحبان اقتدار ـ کمتر توجهی به‌آثار علما، حکما، فلاسفه، اطبا، دانشمندان و نویسندگان گذشتهٔ ما شده جا دارد در این رشته نیز سخنی رانده توضیحاتی داده شود لکن چون غواصی در این اوقیانوسِ بی‌پایانِ معرفتِ ایرانی حضور ذهن بیشتر و وقت وسیع‌تری لازم دارد و این مختصر گنجایش آن را ندارد و بدون شک ارباب معرفتی هستند که بصیرت جامع‌تری دارند به‌عهدهٔ آنان محول داشته فقط می‌گویم کسانی را که مجال و فهم و ادراک و استعدادی باشد تا در آثار فکری و قلمی بزرگان ما دقت و با نوشتجات حکمتی و

فلسفی قرون اخیرهٔ ممالکی که تازه پا به‌عرصهٔ دانش گذارده‌اند مقایسه و نظریات خردمندان آنان را راجع به‌آثار فکری و تتبعات قرون گذشتهٔ متفکرین ما مطالعه نمایند تصدیق خواهند کرد که:

عرصهٔ اندیشه‌خیرهٔ اوج اندیشهٔ حکمای عصر اسلامی ماست.

بحر معانی سرشار لؤلؤ حقایق و دُر فصاحت فصحای قانون نویس ماست.

بهار دانش شیفتهٔ الحان و والهٔ طیران فکر مرغان سخن‌گوی ماست.

آفاق افکار متبحرین و احساسات انفس متکلمین مجذوب اشراق ستارگان آسمان بینش دانشوران ماست.

صحنهٔ ادراکات فلاسفه‌فریفتهٔ ادراک فیلسوفان عالی‌مقام ماست.

میراث گذشته : وجود بزرگان، علم علماء، تفکرات متفکرین، تدابیر مدبرین، عقل و حکمت مربدان و مکونین گذشته میراثی برای ما باقی گذارده که قرنها در تلاطم امواج خوردکننده توانسته‌ایم کشتی شکستهٔ حیات خود را از اوقیانوس متلاطم حوادث تا حدی که ممکن بوده ـ یعنی حماقت خودی ما را فلج نساخته ـ به‌ساحل نجات برسانیم.

با خون دل : از اثر ترشح چنین میراثی است که پس از بیست و اندی سال هجرت و آوارگی اکنون که خود را بین مردم گرسنه و برهنه، در این سرزمین متلاشی شده، با دل‌های شکسته، رنگهای پریده، پیشانی‌های پیچیده و چشم‌های گریان می‌یابم قلم را دردست گرفته و با خون دل هموطنان را مخاطب ساخته می‌نویسم:

بیدار شوید!! بیدار شوید!! تا خود را بشناسید!!

تا بار دیگر خویشتن را مؤثر در عالم وجود و امکان قرار دهید.!!!

فلسفهٔ زردشت : اگر در زوایای تاریخ و در فلسفهٔ ادیان و کیفیت

پیدایش و نشر آنان غور و تأمل کنیم می‌یابیم بذر فلسفه‌ای که به زردشت نسبت می‌دهند هزارها سال پیش از موارد مدارک تاریخی ایران در ماورای هیمالیا کاشته شده بود و چون با عقایدی که در ادوار اولیه نسبت به‌مقتضیات زمان با همان اوهام در اقطار دیگر شیوع پیدا کرد هضم تمام خرافات با طبیعت سکنهٔ سایر بلاد جور نمی‌آمده، متفکرین اعصار گذشتهٔ ما با تغییرات و اصلاحاتی متناسب با مقتضیات آن زمان و قوهٔ هضم خودشان در این سرزمین انتشار دادند که بعدها به‌عنوان روشنی و تاریکی یا یزدان و اهریمن جلوه‌گر گردید.

معابد ملی : در این تطور بزرگترین کاری که کردند این بود که معابد و مؤسسات روحانی ایران پیرو معابد و تعالیم مراکز دیانتی که در هندوستان وجود داشت قرار نگیرد و یک شکل و خصوصیات خاصهٔ ایرانی بدان داده شود.

زیرا اختصاص معابد خاصه و مستقل ایرانی را برای حفظ مبانی قومیت و مقدرات سیاسی وی مؤثر می‌دانسته‌اند.

ترجمهٔ اوستا : نظر به‌اینکه زبان قدیمی که اوستا بدان نوشته شده بود برای اهالی غیر مفهوم و به‌مرور زمان تکلم و استعمال آن حتی در محافل خواص مؤبدان متروک شده بود در زمان ساسانیان کتب مقدس اوستا را به‌زبان پهلوی ترجمه کردند.

در ترجمهٔ اوستا از زبان اصلی به‌زبان پهلوی چه تحریفات و تغییراتی برده‌اند مدارک درستی دردست نیست ولی از ظواهر و نتایج می‌توان استنباط کرد که به‌واسطهٔ خودپرستی و نادانی بسیاری از مؤبدان با خودخواهی و جهالت شهر یاران ساسانی از تعالیم اولیهٔ زردشت اثری باقی نماند و به‌جای رحمت، شفقت، راستی و عدالت ـ ظلم و جور ـ تعدی و

بی‌رحمی به‌مردم را پیشهٔ خود ساختند.

دربار شهریاران ایران و اداره کنندهٔ آتشکده‌ها دست به‌هم داده هستی و حیات اهالی را در زیر فشار خودپرستی و طمع ورزی خود طوری فرسوده ساختند که هر ایرانی از روزگار خود بیزار و از فقدان عدالت، خداشناسی را هم ترک گفته منتظر فرج بعد از شدتی بود.

کشتار مزدکیان : مخصوصاً پس از کشتار هزاران هزار ایرانی اصلاح طلب به‌اسم مزدکی، یعنی کسانی که زبان خود را بر ستم شهریاران و ارباب اقتدار و مؤبدان دراز کرده بودند، با شرمناکترین فجایعی که تاریخ ساسانی را سیاه کرده و پس از شهادت این بینوایان انواع تهمتها و ناسزاهایی که خود مرتکب بودند به‌آنها نسبت داده، بی‌رحم خونخواری را لقب شهریار عادل داده حتی حدیثی هم به‌عربی جعل کرده نسبت آن را به پیغمبر اکرم دادند؛ هر دلسوختهٔ متفکری که باقی مانده یا فراری شده بود مترصد طلوع خورشید سعادتی از طرفی بود تا از انوار آن نفسی کشیده و در پرتو آن ولو از بلاد بیگانه و با دست بیگانگان هم باشد هوای آزادی را استنشاق کند.

ظهور پیغمبر اکرم، صیحهٔ مساوات و برادری بشر، ندای مصلح بزرگ از جزیرةالعرب با جنبش مسلمین فرصتی را برای ایرانیان ستم‌دیده پیدا کرد.

دیانت اسلام : پس از آنکه ایرانیان با طیب خاطر و رغبتِ شگفتی به‌شرافت قبول دیانت مقدسهٔ اسلام نائل شدند تاریخ عصر اسلامی ایران شروع[۹] و از نخستین مرحله توانستیم از اصول مساوات و حریت فکری جامعهٔ اسلامیت بهره‌مند شویم و دیگر مانند دورهٔ مؤبدان مجبور نبودیم همگی سرتسلیم فرودآورده اوامر مؤبدان و شهریاران را کورکورانه اطاعت کنیم.

از این تاریخ متفکرین ایرانی فرصتی برای نشو و نما پیدا کردند، رجال

قادر گذشتهٔ ما خزاین فکری خود را نمودار ساختند، دایرهٔ علم و معرفت در افق افکار هویدا گردید.

حکما، فلاسفه و نویسندگانی پیدا شدند، خردمندان توانستند میدانی برای آزمایش خرد و دانش خود بیابند.

دیگر علم و معرفت موروثی و از امتیازات طبقهٔ ممتاز مؤبدزادگان نبود.

در نتیجهٔ استفاده از حریت اسلامی دورهٔ انقیاد و تقلید کورکورانهٔ ما نسبت به‌زمان قبل از اسلام به‌سرآمد و در امور دینی، اجتماعی، سیاسی و مصالح ملی و شخصی خود اجتهاد، تفکر و استقلال فکری را مدار زندگانی قرارداده و در نتیجهٔ این اجتهاد واجد قوهٔ تشبث و قادر به‌تفکیر گشته توانستیم با حوادث سخت و سیلاب‌های ناگوار مقاومت نماییم.

و هر وقت در سیر تکامل خود وقفه دیدیم آن هم اثر القائات و ایجاد شبهات و فساد همان مؤبدزاده‌هایی بوده است که به‌دروغ مسلمان شده و بسا لباس روحانیت را پوشیده با خاصیت رجوع الی‌الاصل [۱۰] عادت، خصلت و فطرت مؤبدان را به‌اسم اسلامیت می‌خواستند ترویج بدهند.

لکن فکر بارآور و اندیشهٔ پختهٔ ایرانیانی که از تعالیم اسلامیت بهره‌دار شده بودند نگذاشت معنویات و ترقیات فکری ما متزلزل گردد و چون هزارها سال در منگنهٔ ستم و جور فرسوده شده بودیم ساعی شدیم تا حریت فکری و آزادی ضمیر خود را از دست ندهیم تا در پرتو این شالودهٔ حیات زندگانی آزاد ملت خود را بتوانیم طرح‌ریزی کنیم.

تربیت اسلامی : در نتیجهٔ این شعور و تربیت اسلامی و این حریت فکری بود که به‌مجرد آنکه احساس شد بعضی به‌اسم جامعهٔ اسلامیت می‌خواهند ما را پیرو نظریات و عقاید خود بسازند عطش گذشتگان ما

به‌عدالت که منتج به‌حفظ سعادت ملی می‌بایست بشود، سبب گردید طریقه‌ای را پیش گیرند و راهی بروند و اسلامیت را با وفق تشخیصات خودشان سنجیده ائمهٔ مقدسه را برطبق مبانی و تحقیقات خود بشناسند و بپذیرند.

از این آزمایش در می‌یابیم که شرارهٔ سنجش گذشتگان و علمای ما اوهام ناپختهٔ بعضی را چگونه خاکستر ساخت.

ائمه : در عین آنکه راهی را که خواستند رفتند، ائمه هم برای سایر امم اسلامیه در مذهب فقاهت، فلسفه، حکمت، ریاضیات، هیئت، تعلیم و تربیت، نجوم، جغرافیا و طبیعیات، منطق، فصاحت و بلاغت، کلام، تصوف، موالید ثلاثه که بعدها به‌تاریخ طبیعی معروف شده، نبات و حیوان‌شناسی، سیاحت و دنیاگردی، بنایی و معماری و و و و به‌عنوان تقدیر از این موهبت و هدایت تقدیم کردند.

حضرت سالم بن معقل اصطخری[۱۱] سلمان فارسی، امام اعظم ابوحنیفهٔ فارسی، امام اجل احمدبن حنبل مروی، ادیب مقتدر ابن‌مقفع، امام اللغة سیبویه شیرازی، ابن درید، بحرالعلوم احمدبن طیّب سرخسی، فقیه نامی ظاهری اصفهانی، نحوی شهیر ابن خالویه همدانی، گنجینهٔ حکمت اسلامی و از شاخص‌ترین محققین طبی و ریاضی ابی بکر رازی، مدقق مبانی ادب و عروض ابن طباطبا اصفهانی، پیشوای اصلاح خط عربی و مهندس خط نسخ وزیر ابوعلی ابن مقلهٔ فارسی، مؤلف اعظم و امام حدیث ابوعلی نیشابوری، امام جغرافیون و اول کسی‌که در زبان عربی جغرافیا نوشته ابواسحق اصطخری، جغرافیادان مشهور ابن خردابهٔ اصفهانی، جامع‌المعقول والمنقول ابوالفرج اصفهانی، عالم علوم عقاید نجم‌الدین نسفی، حکیم و طبیب و فقیه متبحر احمدبن ابوالاشعث فارسی، فقیه و زاهد اعظم ابوبکر رازی،

مدرس و معلم بزرگ ابواسحق شیرازی، مصنف نامی ابوعلی فارسی، استاد اعظم فقاهت ابواسحق اسفراینی، امام حکمت و فلسفه شیخ‌الرئیس ابوعلی ابن سینا، فرید زمان ابومنصور ثعالبی نیشابوری، عالم ریاضی و منطقی ادیب و سیاسی نامی وزیر مغربی ابوالقاسم حسین ابن علی یزدگردی، غواص علوم ریاضی و طبیعی و هیئت و نجوم و جغرافیا و طب و تاریخ و از ارکان تکوین تمدن اسلامی ابوالریحان بیرونی خوارزمی، محدث و فقیه مشهور شافعی ابوبکر بیهقی، استاد سیاسیون و معمار تربیت و تعلیم خواجه نظام الملک طوسی، امام‌الحرمین ضیاءالدین عبدالملک جوینی، امام فلسفه و حکمت و اخلاق و تصوف اسلامی و یکی از بزرگترین مظاهر فکر منزه بشری حجةالاسلام زین‌الدین ابوحامد محمدبن محمد احمدالطوسی غزالی، غوث اعظم محیی‌الدین ابومحمد عبدالقادر گیلانی بن ابی صالح، جنگ دوست و مفسر و نحوی و ادیب مشهور زمخشری، متکلم فقیه و مصنف شهیر ابوالفتح شهرستانی، نابغهٔ ذکاوت و سیاح اقطار عبدالفاخر فارسی، فقیه مشهور ابوالفتوح منتخب‌الدین اصفهانی، امام تفسیر و نابغهٔ فلسفه و یکی ازآیات الهی فخرالدین رازی، قاضی و مورخ نامی ابن خلکان برمکی، حکیم فلسفی و یکی از خزاین معرفت ایرانی و مؤسس رصدخانهٔ مراغه خواجه نصیرالدین طوسی، سیاح مشهور ابن حمویه، نجم‌الدین کاشی، مجدالدین ابوطاهر فیروزآبادی، سعدالدین تفتازانی و و و و رضی‌الله علیهم از:

شاخص‌ترین نمونهٔ برجستهٔ متفکرین ایرانی هستند که به‌عالم اسلامی، به‌دنیای عربی، به‌خزاین فکر بشری هدیه شده است.

با خزاین چنین معنویاتی و غریزهٔ تمدن اسلامی بود که در مقابل سیاه‌ترین و خون‌آلودترین طوفانهای تاریخی خود یعنی استیلا و کشتار مغول مقاومت کردیم.

تابش نور تدابیر سیاسیون فراموش شدهٔ ما مالیخولیای استیلاکنندگان را شعله‌وار طعمهٔ باد و هوا قرارداد و در مقابل سخت‌ترین سیلاب‌های مصائب ملی خود توانستیم مقاومت کرده و مهار افسارگسیختگان را به‌دست گیریم.

پس از قتل و غارت مغول و سفاکیهای وحشی‌های آسیای شرقی طولی نکشید امراء، خوانین، بک‌ها و سلاطین مغول هستی و موجودیت خود را در فضای بامقاومت و کورهٔ ذوب‌کنندهٔ ما محلول و آب شده یافته همه‌چیز خود را از ما گرفتند. تا حدی که سربلندی خود را در این دانستند که در دورهٔ حکمرانی آنان فردوسی بتواند از افسانه‌های سماعی و قیاسی تاریخ ازدست رفتهٔ این سرزمین را با فصاحت، حماست و قدرت بیان خود در مغز پژمردهٔ ایرانیانی که از هیبت مغول واله و سرگردان شده بودند حکاکی نماید.

کلاه : نه‌فقط زبان و عادات خشن خود را تحت‌الشعاع زبان فارسی، ادب ونزاکت ایرانیان قراردادند، بلکه کلاه دراز و کریه‌المنظر آنان را نیز به‌مرور زمان زیرو رو کردیم، پهن و دراز ساختیم تا مطابق میل خودمان برسرشان گذاردیم و اکنون به‌این شکل دلچسب و بدیعی که موضوع گفتار و مورد استعمال این خدمتگزار شما شده است درآورده‌ایم.

خط نسخ : بعضی معتقد هستند که ما در گذشته زیاد تقلید کرده‌ایم و ازجمله خط نسخ را از عرب فراگرفته‌ایم. ولی کمتر کسی مخصوصاً رجالِ سیاستِ مدعیِ دانش تا جوانهایِ تازه چشم بازکرده این حقیقت را آگاه هستند که خطی را که ما نسخ می‌نامیم خط عربی نیست زیرا در دورهٔ جاهلیت و قبل از اسلام خطوطی که زبان عرب بدان نوشته می‌شد نظر به‌قبایل مختلف که از یکدیگر دور و یا با مصریون و فینیقیون اختلاطی داشته‌اند عبارت از سه خط آرامی نبطی و کندی حیری و انباری بوده که از

حدود یمن تا فلسطین بین قبایل مختلفه معمول بوده است.

بین این خطوط خط حیری نزدیک کوفی است.

این خط حیری منشأ پیدایش خط نسخ گردید. خط حیری انباری در دورهٔ اسلام به دوصورت پیدا شد. مقوّد[۱۲] (که بعدها به لین و نسخی نامیده شد) و دیگری خط مبسوط (که بعدها یابس[۱۳]) خوانده شد. این خط اخیر به‌اسم کوفی معروف شد زیرا اهل کوفه که از باقی ماندهٔ اهل حیره و انبار تشکیل یافته بودند تمدن خود را انتشار داده و خطی را که بدان معتاد بودند معمول داشته انتشار آن بر خط مقوّد برتری یافت.

منشی‌ها و کتّاب حضرت پیغمبر صلی‌اللّه علیه و سلم آیات وحی را با خط مقوّد می‌نوشتند. مراسلات دعوت حضرت پیغمبر به قیصر روم، انوشیروان، پادشاه حبشه و سایرین با خط مقوّد نوشته می‌شد.

در این خط مقوّد گذاردن نقطه و تنقیط معمول نبود و اگرچه از کوفی روشن‌تر و به تزیینات آن مزین نشده بود، ولی حرکات و اعراب هم استعمال نکرده و چه بسا در خواندن یک کلمه خواننده دچار زحمت می‌شد. برای رفع این مشکلات متفکر مشهور ابوالاسود درصدد تصحیح اشکال این خط و تغییراتی در طرز نوشتن آن برآمد.

وزیر ابوعلی : لکن تنها و اول کسی که در اوایل قرن چهارم هجری خط مقوّد را به‌شکل خط نسخ درآورد وزیر ابوعلی محمدبن مقلهٔ ایرانی بود که در سنهٔ ۳۲۸ با سرانجام حزن‌انگیزی در بغداد وفات یافت.

مهندس خط نسخ : این خطاط مشهور ایرانی و این مصور هندسهٔ اشکال خط تمدن اسلامی نه فقط در خوشنویسی شهرت پیدا کرد بلکه تنها کسی بود که هندسهٔ خط عربی را طرح‌ریزی کرد و مقیاس هر حرفی را تقدیر و فاصلهٔ حروف را با نقطه معین و در قواعد خطاطی رسائل و تألیفات

ابدی از خود باقی گذارد.

و اگر خط نسخ اختراعی وزیر ابوعلی محمدبن مقله را با خطوط کوفی و مقوّد که از خطوط کندی و نبطی یا حیری و انباری اقتباس شده مقایسه نماییم تفاوت به‌قدری است که باید خط نسخ را ناسخ اشکال خطوط معمول بین عرب بشماریم و اتفاقاً اسم نسخ هم این نظریه را تأیید می‌نماید.

از این تاریخ بود که خط نسخ در مشرق و مغرب مورد استعمال تمام کسانی شد که به لغت عرب و سایر السنهٔ شرقیهٔ اسلامی کتابت می‌کردند.

خط ایرانی : این خطاط جاوید ایرانی این خدمت را به‌زبان عربی و فارسی ایفا کرد و تاج این موفقیت نصیب تمدن اسلامی با دست و انگشتان ایرانی گردید و اگر ادعا شود چون مهندس و طراح آن ایرانی بوده این خط ایرانی است راه مبالغه را نپیموده‌ایم، لکن جا ندارد در این موضوع بین عرب و عجم اختلافی رخ دهد و رواست که هر دو این خط را از مظاهر تمدن اسلامی دانسته به‌اسم نسخ قناعت نماییم.

خطوط ایرانی : خوشنویس‌ها و قلم‌زنهای ایرانی که پس از وزیر بن مقله پیدا شدند به‌این درجه قناعت نکرده ذوق هندسی، خاصیت ابتکار، سلیقهٔ مشکل پسند، فکر سایه‌افکن و تمایل ظریف پرور گذشتگان ما نتوانست به‌آن خط ظاهراً ساده و در عین ملاحت بدون پرتو قناعت نماید و چون تابع عواطف خود بودیم و در هر کاری اجتهاد می‌کردیم خطوط فارسی نستعلیق، شکسته و غیره را طرح‌ریزی و خلق نمودیم تا سرتاسر مشرق زمین را شیفتهٔ قلم زنی خود ساخته به‌خط فارسی، به‌خطوط فارسی، به‌قلم‌زنی ایرانی شهرت آفاق دادیم.

و اکنون قرنهای درازی است که آیات مقدسهٔ قرآنی، کلمات حکمت‌آمیز حکماء و اشعار سخنوران نامی را با این خطوط مختلفهٔ ایرانی و

فارسی با زبان‌های عربی، ترکی، هندوستانی، اردو، بولتی، براهوتی، داکینی، جاوایی، کشمیری، لاهندایی، مالایایی، پنجابی، افغانستانی پوشتو، سندهی، تامیلی، مورونی، مغول کاشغری نوشته زینت دیوارها، مساجد و معابد و قصور باشکوه گاهوارهٔ تمدن قدیم از شرق اقصی تا زوایای بالکان و افریقا قرار داده‌ایم.

خط فینیقی مادر است : به‌عقیدهٔ مورخین اروپایی خطوط یونانی قدیم لاتینی، عبری قدیم، خط حمیری و خط آرامی که هندی، فارسی پهلوی، عبری مربع، تدمری، سریانی و نبطی از آن مشتق شده است تمام زاییدهٔ اشکال خط فینیقی است و بنابراین اگر ما اشکال خطی را از دیگران اقتباس یا تقلید کرده ولی خود مهندس آن شدیم و جلوهٔ بی‌سابقه به‌آن دادیم چون از اصل از ما نبوده نباید برای تسلی خاطر چندنفر بی‌ادراک که با علم و معرفت حسادت می‌ورزند ازدست بدهیم.

خط گوتیک : جرمن‌های اروپای مرکزی درست دو قرن پس از آن‌که ما خط نسخ را طرح‌ریزی کرده معمول داشتیم، پس از فراگرفتن حروف لاتین چون اشکال حروف لاتین را ساده یافته با ذوق مزین و مشکل پسند خود مناسب ندیدند همان حروف لاتینی را به‌شکل مخصوص و دیگری طرح‌ریزی کرده به‌اسم حروف گوتیک[۱۴] نامیده و تاکنون هم زبان و لغت جرمن یعنی آلمانی را با این می‌نویسند. در حالتی که اشکال اصلی این حروف از لاتین اقتباس شده و نشنیده‌ام آلمانی نسبت آن را به لاتین بدهد.

نکتهٔ لطیف و بامزه در این است که اگر پیشینیان ما اشکال حروف عرب را اقتباس کرده و پس از تنظیم آن معمول داشته‌اند نه به‌واسطهٔ نفوذ مذهبی یا تعصب دینی بوده زیرا زبان شرط دیانت و اشکال حروف وابستهٔ مذهب نیست. بلکه بین خطوط و اشکال موجوده در عالم ساده و سهل ترین

حروف را اشکال حروف عربی دانسته‌اند.

اشکال حروف الفبای هیچ زبانی در دنیا به‌این حداقل نرسیده زیرا تمام اشکال حروف الفبای عربی از ۱۷ شکل تجاوز نمی‌نماید در حالتی‌که حروفی که بدان تلفظ می‌شد در جاهلیت ۴۵ و اکنون ۲۸ حرف و سه حرکت یا إعراب است.

این تنها الفبای زبان زنده‌ای‌ست در دنیا که به‌واسطهٔ قلت اشکال برای تندنویسی ساخته شده است و با سرعت فکر و زبان انسانی می‌تواند روی کاغذ نقش بندد. هیچ یک از السنهٔ اروپایی که با حروف لاتین و مشتقات آن نوشته می‌شود از عهدهٔ تندنویسی و هم‌قدمی با فکر انسانی برنمی‌آید.

نارسایی حروف لاتین : پس از آن که اروپاییها نارسایی حروف لاتین را برای احتیاجات روزانه و تمدن امروزهٔ خود ملتفت شدند و دریافتند در ادارات دولتی، تجارتخانه‌ها، بانکها، دوایر صنعتی و پارلمانی ـ منشی‌ها، مخبرین جراید، تندنویسها، نطق و خطابهٔ رؤساء، مدیران و خطّاب را به‌سرعتی که می‌شنوند و بیان می‌شود نمی‌توانند به‌رشتهٔ تحریر آورند، مجبور به‌اختراع خط تازه‌ای که به‌فرانسه آن را استنوگرافی[۱۵] و به‌انگلیسی شورت هند[۱۶] یعنی کوتاه‌نویسی می‌نامند، گشته ناجوریِ اشکال حروف لاتینی را برای کتابت عصر سرعت و چابکی اعلان کردند.

لکن غرور اقلیمی، حس ناگواری چنین تقلید برملا نگذاشت اشکال خط عربی را اقتباس نمایند با آنکه ارقـام عربی را اقتبـاس کرده به‌اسم Les chiffres arabes نامیده و از ده قرن پیش به‌جای ارقام معروف به رومن که با حروف لاتین مانند ابجد عربی نوشته می‌شد به‌کار می‌بردند.

از اواخر قرن گذشته مدارس و مؤسسات بی‌شماری در تمام اقطار اروپا فقط برای یاد دادن و مشق این اشکال نویسندگی استنوگراف که در

عربی اختزال و در فارسی باید کوتاه‌نویسی بنامیم وجود یافت.

متجددین دوآتشهٔ ما تعجب نخواهند کرد اگر بدانند فاضلی که تمام مراحل مدارس متوسطه و عالیه را در اروپا پیموده چنان‌چه داوطلب خدمت منشی‌گری در اداره یا تجارتخانه‌ای که از وظایف آن تندنویسی باشد، بشود پذیرفته نخواهدشد مگر آنکه کوتاه‌نویسی را بیاموزد و برای یادگرفتن این طرزنگارش تاخوب ماهر بشود دو سال مشق کردن و آزمایش لازم است.

در ممالک دنیا فقط مجلس شورای ملی ایران، پارلمان سابق عثمانی و مجلس مبعوثان مصر، عراق و سوریه از داشتن منشیهای کوتاه‌نویس نوظهور مستغنی و با همان تندنویسهای معمولی احتیاج خود را تأمین و از یادگرفتن دونوع کتابت ایمن هستند.

از سایر مزایا و فواید اشکال حروف عربی و خط نسخ ـ برای کسانی‌که از فهم متوسطی بی‌بهره نیستند ـ ذکری نمی‌کنم فقط قصدم این است که اگر در گذشته تقلیدی شده و حروفی را برای کتابت اقتباس کرده‌ایم تقلید کورکورانه و بوالهوسانه نبوده.

پیشینیان ما اشکال حروف عربی را از اشکال حروف سانسکریت، خطوط میخی و پهلوی که شباهتی به‌سریانی داشته و سایر خطوط معمول بین عرب و سکنهٔ شرق نزدیک ساده‌تر و سهل‌تر و عملی‌تر یافتند و مهندس خطی نامی ما هندسهٔ خط نسخ را طرح‌ریزی نمود.

در گذشته شاید بعضیها تصور می‌کرده‌اند که حروف لاتین ساده‌تر است ولی در این قرن که ناظر ناتوانی حروف لاتینی برای احتیاجات امروزهٔ بشری شده‌ایم اگر ادعا شود که هزارسال پیش در به‌وجود آوردن سریعترین طریق زیبنده برای نقش فکر بشری بذل همت کرده‌ایم گزافی نگفته‌ایم.

عدد مللی که حروف و اشکال الفبای عربی بین آنها متداول است از

ششصد میلیون متجاوز و خطوط فارسی مقام ارجمند و زیبندهٔ خود را در انظار این انبوه بشری که تقریباً ثلث جمعیت دنیا را تشکیل می‌دهد، حائز گردیده است.

این نکته هم ناگفته نماند که حروف لاتین را سکنهٔ اروپای جنوبی از اشکال حروف یونانی و یونانیها از اشکال حروف فینیقی اقتباس کردند و به‌عبارت دیگر اشکال خط عربی و اشکال خط لاتین از یک مادر زاییده شده‌اند و صور آن با درنظر داشتن چپ و راست یا وارونه کردن باهم تفاوت زیادی ندارد.

لغات و کلمات عربی را اقتباس کردیم و این تشبث در نتیجهٔ اضطرار و برای توسعهٔ معرفت ملی لازم بود.

قبل از اسلام مؤبدان برای حفظ نفوذ و ادامهٔ اقتدارات خود ساعی بودند مردم را در جهالت و نادانی نگاه داشته حق خواندن، نوشتن، دانستن، فهمیدن و دریافتن را از امتیازات خاصهٔ طبقهٔ مؤبد و مؤبدزادگان می‌دانستند و چون مؤبدی ارثی بود و بالطبع مؤبدزادگان آقازاده‌های آسمانی بودند و هر نعمت و امتیازی برای آنها موجود، ضرورت نداشت درصدد کسب معرفت و دانش باشند و در نتیجه در اواخر دورهٔ ساسانیان غالب آنها، اگر نگویم تمام، از معرفت آئین بی‌بهره و شاید از خواندن و نوشتن هم بی‌نصیب بودند و بدین جهت گذشته از آنکه نمی‌خواستند و نمی‌توانستند موجبات کسب دانش را در دسترس عامه بگذارند حتی با تمام قوا مردم را از کسب دانش منع و از نمو و پرورش فکر جلوگیری می‌کردند.

به‌واسطهٔ چنین وضعیتی دایرهٔ لغات زبان فارسی محدود و آثار ادبی و حکمتی رواجی در تاریخ قبل از اسلام نتوانست پیدا کند.

پس از انتشار اسلام به‌مصداق طلب‌العلم فریضة علی کل مسلم و

مسلمهٔ متفکرین ایرانی که قریحه و اهتزاز افکارشان در قیود نادانی مؤبدان و پادشاهان خودخواه مقید بود عرصهٔ جولانی پیدا کرد. دانش، حکمت، طب، فلسفه، گیاه‌شناسی، تاریخ‌نویسی، ادب و فصاحت را نشان داده صدها هزارکتب علمی متناسب با زبان و حتی بیش از استعداد فکری زمان خودشان به‌رشتهٔ تحریر درآوردند.

در حالتی که نظایر این متفکرین قطعاً قبل از اسلام هم وجود داشته ولی سرنوشت آنها به‌واسطهٔ طرز حکومت و رشک مؤبدان در این بود که یا در محبس‌ها جان بسپارند یا زنده زنده و وارونه، درخت مانند، صدها و هزارها در گودالهای باغ انوشیروان عادل به‌خاک سپرده شوند و از معرفت خود نتوانند پرتوی بیفکنند.

نخست آثار قلمی و تألیفات متفکرین و علمای ما به‌زبان عربی بود و نمی‌توان بدانها خرده گرفت که چرا لغت عرب را برای تألیفات خود ترجیح داده‌اند، چنان‌چه تمام ملل اروپا تا قرن ۱۷ غالب کتب علمی، فلسفی و فنی خود را به‌زبان لاتینی می‌نوشته‌اند. قبل از اسلام هم لغت علمی دنیا عبارت از سانسکریت، لاتینی و یونانی بود. متفکرین ما با صرف همت در این‌که لغت عرب زبان علمی بشود، ما را از توسل به‌لغات دیگر مستغنی ساخته‌بودند.

اقلاً هفتاد درصد از کتب تاریخی، طبی، ادبی، فلسفی، مذهبی و ریاضی و حکمتی تمدن اسلامی قرون اولیهٔ اسلام از آثار علما، حکما و دانشمندان ایرانی است و بسی از این کتب را در هفت قرن قبل و بعد از آن از لغت عربی به‌لغات لاتین و غیره ترجمه کرده‌اند.

پس از آن‌که اصول تعلیم و تربیت فکری به‌واسطهٔ تعالیم دینی در ایران شایع و نوشتن آثار به‌زبان فارسی متداول گردید و به‌واسطهٔ محدودبودن

حروف الفبای فارسی ساختن لغات تازهٔ فارسی برای توسعهٔ دایرهٔ معرفت دچار اشکالی شده و کلمات فارسی هم به‌قدری در دست نبود که اشتهای بلاغت و فصاحت آنان را تسکین دهد چنین مقتضی دیدند که حروف و لغات عرب را در زبان فارسی استعمال کنند ولی این لغات عربی را به‌شکل و صورت کلمات فارسی درآوردند به‌طوری که به‌مرور زمان این لغات جزء زبان فارسی شده شکل عربی را به‌تدریج از دست داد.

همچنان که در دورهٔ ساسانی لغات سریانی داخل فارسی شده زبان پهلوی را رونق بخشید.

تمام زبانهای عالم کلمات و لغاتی از یکدیگر قرض کرده‌اند هم‌چنان‌که ما لغات بسیاری از لغت عرب گرفته‌ایم متجاوز از دوهزار لغت فارسی‌الاصل در لغت عرب استعمال شده است مانند «استاذ» و «ابریق» و . . .

هم‌چنین لغات یونانی و لاتینی جزء لغات فرانسه و انگلیسی، آلمانی و روسی و سایر السنهٔ اروپایی گشته شکل و صورت اولیهٔ خود را به‌تدریج گم کرده‌اند.

فارسی عصر اسلامی: این همت و وسعت نظرعلماء و متفکرین گذشتهٔ ما و اشتراکمان در تکوین تمدن اسلامی سبب شد زبان فارسی که قبل از اسلام منحصر به‌دربار و محوطهٔ مخصوصی در ایران بود و خزاین تسلیت‌بخش و روح افزایی را حائز نبود یکی ازغنی‌ترین لغات بین‌المللی مشرق زمین گردد.

در نتیجهٔ اختلاط لغات عرب با فارسی رواج و استعمال زبان شیرین فارسی عصر اسلامی ما دیگر محدود به‌حدود جغرافیایی و سلطهٔ سیاسی ایران نشده بلکه لغت آسیای مرکزی و غربی گردید.

نفوذ حکمای ما : در دورهٔ منتها عظمت سیاسی و جغرافیایی ایران که حدود وی از وادی نیل تا دامنه‌های اورال وسعت داشت، زبان فارسی از دایره ومحوطهٔ کوچک دربار و بعضی نقاط و ایالات مرکزی تجاوز نکرده بود و هیبت سپاهیان ما کافی نبود که زبان فارسی را بین سایر اقوام رواج دهیم و کاری را که شاهنشاهان، دلاوران، لشکریان و مؤبدان ما نتوانستند انجام دهند، حکما، شعرا و ادبا و فلاسفهٔ ما با زبان شیرین فارسی عصراسلامی ما با تکان گیتی‌تکاندهی صورت دادند.

آثار بایزید بسطامی، خیام، حکیم سنائی، خاقانی، شمس تبریزی، شیخ عطار، مولاناجلال‌الدین، سعدی، حافظ، انوری، ناصرخسرو، خواجوی کرمانی، مولانا جامی، رودکی، شاه نعمت‌الله و و و ـ از حدود چین، ماوراءالنهر، قفقاز و اناطولی، بالکان و سواحل مدیترانه تا افریقا ـ متفکرین و ارباب معرفت را متوجه خود ساختند.

و اخیراً استفاده از این خزاین نصیب غربیان گشته از اوایل قرن گذشته شروع به‌ترجمهٔ بسیاری از این آثار کرده‌اند زیرا در قرون گذشته فقط موفق به‌شناختن بیش از چندنفری از حکما و متفکرین و شعرای ما نشده بودند.

تا شصت سال قبل زبان رسمی و اداری بسیاری از ممالک هند فارسی بود، در ممالک وسیعهٔ امپراطوری عثمانی تدریس زبان و ادبیات فارسی در مدارس اجباری و هر ادیب و متفکر ممالک مذکوره مطالعهٔ آثار حکما و ادبای ما را بهترین تسلی خاطر می‌انگاشت.

مفتی اعظم یوگوسلاو : فراموش نمی‌کنم در شعبان ۱۳۵۰ هجری قمری ایام انعقاد کنگرهٔ اسلامی در قدس شریف مفتی اعظم ممالک یوگوسلاو (هرزه گوین وبوسنه) حضرت صاحب‌السماحة شیخ سالم افندی در اولین ملاقاتی که دست داد با ابیات شورافکن سعدی و سخنان نغز

گلستان مرا مورد خطاب قرارداد و هم‌چنان فیلسوف اعظم ترکیه حضرت رضا توفیق که خدایش سلامت بدارد، در کنگره شرکت داشت و تسلی خاطر خود را در ذکر عظمت فکر و وسعت اندیشهٔ حکما و فیلسوفان گذشتهٔ ما قرار می‌داد.

مباحثه در بیت‌المقدس : روزی ضمن مباحثه در بیت‌المقدس با یکی از متبحرین و اساتذهٔ لغت عرب که نظیر وی در عالم ادب عربی کمیاب است، حضرت استاذ اسعاف النشاشیبی، ادام اللّه تعالی بقائه، مذاکره از سرمایهٔ معنوی لغات به‌میان آمد. معزی‌الیه معتقد بود به‌واسطهٔ مساعی سیزده قرن علما و ادبا و کثرت کلمات مترادفه و وسعت تصریف و اشتقاق و هرگونه اصطلاحات علمی و ادبی و فنی غنی‌ترین لغات عالم از حیث عدد لغت، لغت عربی است.

با تصدیق نظریهٔ معزی‌الیه عرض کردم این مزیت را ما توانسته‌ایم برای زبان فارسی عصر اسلامی خود تأمین بنماییم.

مخاطب محترم پرسید: چگونه؟

گفتم همان خردمندان و فصحای ایرانی که در تدوین اصول صرف و نحو، منطق و معانی بیان لغت عرب زحماتی کشیده آثار جاویدی از خود باقی گذارده‌اند رویهٔ اتخاذ و دستوری برای آیندگان خود معین کرده‌اند که ما بتوانیم هر لغت عربی را به‌صورت فارسی درآورده و در زبان خود استعمال کنیم و چون ما خود نیز گنجینه‌ای از لغات فارسی داریم از تراکم و جمع کلمات فارسی و لغات عربی فارسی شده غنیترین مجموعهٔ لغات عالم را واجد شده‌ایم.

بین لغات اروپایی امروزه غنی‌ترین لغت انگلیسی شناخته می‌شود زیرا اضافه بر لغات انگلوساکسون استعمال لغات یونانی، لاتینی، فرانسوی،

ایتالیایی، روسی، عربی[۱۷] و غیره را بدون هیچ قید و مراسمی داخل لغت انگلیسی کرده، فقط شکل تلفظ انگلیسی را به‌آن داده‌اند و از مجموع لغات بین‌المللی لغت امروزهٔ انگلیسی را تشکیل می‌دهند که هیچ شباهتی با زبان شکسپیر و حتی زبان انگلیسی قرن ۱۷ و ۱۸ ندارد و در عین حال اسطوقس ساختمان و نظامات خاصه و لهجهٔ زبان انگلیسی را محفوظ داشته‌اند.

همچنان که در زبان انگلیسی چه بسا یک لغت لاتینی را با یک لغت انگلیسی در یک جا و به‌یک معنی با هم استعمال می‌کنند مانند testament will and که هردو آنها به‌معنای وصیت است ما نیز چه بسا در نوشتجات وحتی گفتگوهای روزانهٔ خود کلمات فارسی و عربی را با هم و به‌یک معنی و در یک جا به‌کار می‌بریم.

اقتباس و استفاده از لغات عرب و استعمال آن در زبان فارسی بدون آن‌که ارکان زبان ملی ما را متزلزل کرده باشد و در عین آن‌که شکل و صورت خاص زبان فارسی خود را نگاه داشته‌ایم، به‌سبب وجود حکما و دانشمندان و فضلای خود زبان فارسی عصر اسلامی را از خزاین فکر بشری ساخته و بدین‌وسیله یعنی از اختلاط این لغات استعداد و قریحهٔ سکنهٔ این سرزمین و تجلیات فکری تمدنی که آن را تمدن ایرانی می‌نامیم نه فقط تقلید کورکورانه نکرده‌ایم بلکه تتبع به‌کار برده و از مزایای این تشبث و اقتباس، در عین آن‌که دایرهٔ معرفت خود را وسیع‌تر ساخته‌ایم، به‌معرفت و دانش سایر ملل نیز خدمت شایانی کرده‌ایم.

کسانی که از استعمال لغات عربی در فارسی اظهار کراهت می‌نمایند جا دارد نظریات دیگران را راجع به‌آثار و نتایج تمدن عربی از نظر گذرانده و بفهمند که تمدن معروف به تمدن عربی تا چه درجه در ارتقای فکر بشر و

پیدایش تمدن اروپا تأثیر داشته.

امثال زیاد است فقط یک موردی را در اینجا ذکر می‌کنم:

مورخ، مستشرق معروف و عالم بزرگ فرانسوی گوستاو لوبون راجع به عظمت تمدنی که وی تمدن عربی نامیده در آخر کتاب معروف خود موسوم به تمدن عرب چنین اظهار عقیده می‌نماید:[۱۸]

«کتاب ما تمام شد اینک خلاصهٔ آن را در چند کلمه بیان کنیم. از نقطه نظر تمدن بسیار کم از ملل عالم به اعراب برتری یافته‌اند و ملتی را نمی‌توان نام برد که توانسته باشد چنان ترقیات عظیمی را در چنین مدت کوتاهی نائل شده باشد. از نقطه‌نظر مذهب عرب‌ها یکی از قویترین ادیانی را به‌وجود آورده‌اند که بر دنیا تسلط یافت. یکی از ادیانی که نفوذ و تأثیر آن هنوز هم در نهایت برومندگی و پایداری است. از نقطه‌نظر سیاست عرب یکی از پهناورترین امپراطوریهایی که تاریخ دنیا دیده باشد ایجاد کرده‌اند و از نقطه نظر معرفت و اخلاق تمدن کنونی اروپا را عرب‌ها بانی و باعث بوده‌اند.»

از نظریات و عقاید مورخ و مدقق مشهور گوستاو لوبون یک نکته را وظیفهٔ اسلامی و ایرانی خود می‌دانم که توضیح دهم.

محقق مذکور چون تاریخ اروپا را بهتر می‌داند اگر ادعا کند تمدن عرب از حیث اخلاق و معرفت موجد تمدن فعلی اروپا بوده راه مبالغه را نپیموده ولی در طرز تعبیر خود بیان نارسایی را ادا کرده و آن این است که تمدن اسلامی را به‌اسم تمدن عربی نام برده. در حالتی‌که مظاهری که وی تمدن عربی می‌نامد در حقیقت تمدن اسلامی است.

البته مؤسس، موجد و بانی این تمدن محمدبن عبدالله، صلی‌الله‌علیه

وسلم، از میان عرب ظاهر شده، لاکن مقام محمد، شخصیت محمد، عظمت محمد، نظریهٔ اجتماعیهٔ عامه و اشتراکی خاصهٔ محمد، فکر عالمی و انسانی و مساوات محمد بزرگتر، ارجمندتر از آن است که حضرتش را فقط به‌عرب نسبت دهیم.

دین محمد، آیین محمد، شریعت محمد از نخستین لحظهٔ ظهور خود برای عرب مزیتی قائل نشده و فرمود: انماءالمؤمنون اخوة و قبایل عربی را بر فارسی و فارسی را بر کردی یا کردی را بر ترکی ترجیح نداده و تنها درست‌کاری و پاکدامنی را وسیلهٔ تقرب به‌مقام اقدس احدیت دانسته و به‌نام خدای یکتا فرمود:

ان اکرمکم عندالله اتقاکم.

و بنا بر این اصل هرغیر عرب مؤمن به‌اسلام را در زمرهٔ خواص و از اهل بیت خود نامیده و با این نظر وسیع به ملل غیرعرب فرصت داد در تفسیر، نمو و شیوع مظاهر این تمدن و فلسفهٔ آن شرکت جویند و اگر آثار علمی و مباحث فقهی و حکمتی و اخلاقی و غیرهٔ قرون اولیهٔ اسلام را مدرک قرار دهیم خواهیم دید که در نمو و توسعه و پاشیدن تخم این تمدن در مزرعهٔ افکار بشر شرکت سایر ملل ا زملت عرب کمتر نبود و در این تکوین و تعاون ایرانیان بارزترین سهمی را دارا بودند و در نتیجه اگر در به‌وجود آوردن معرفت و دانش و مبانی اخلاقی سکنهٔ اروپا افتخاری باشد نصیب متفکرین گذشتهٔ ایران کمتر از دیگران نخواهد بود.

ناچار کسانی هستند که میل دارند بدانند چه شد و چه موجباتی سبب گردید که روزگار ما با آن عظمت به‌اینجا و به‌این انحطاط فعلی کشید. جواب این سؤال را در یادداشت‌های خود که در کتابی موسوم به «سیاه» نوشته‌ام روشن کرده‌ام هروقت منتشر شد و پردهٔ بسیاری از اسرار دریده شد به‌علل و

موجبات بدبختیهای حقیقی خود واقف خواهید گشت.

از این توضیحات و اشارات که بیش از تصمیم به‌طول انجامید قصدم آن است که ما ایرانیان ساکنین بین قفقاز و هیمالایا، ماوراءالنهر و بین‌النهرین در هرزمانی برای حفظ قومیت و مبانی ملیت خود کوشش داشته‌ایم که شخصیت ایرانی، مظاهر تمدن و خصوصیات مقبول این مرز و بوم را دو دستی نگاه‌داشته و آنچه را هم از دیگران یادگرفته و کسب کرده‌ایم به‌شکل و صورتی درآورده‌ایم که نه فقط متناسب باخصوصیات ما بوده، بلکه ساعی بوده‌ایم که با خصوصیات دیگران تشابه و تناسبی نداشته باشد و از هرگونه اختلاط و آمیزشی زننده و تقلید کورکورانه یا تبعیت بوالهوسانه تا توانسته‌ایم خودداری کرده و با این رویه و تدابیر بود که خود را از گرداب‌های دوران وارهانیده و امروزه می‌توانیم و باید بگوییم ما وارث تاریخ چندهزار ساله و باقی ماندهٔ یکی از بزرگترین مظاهر تمدن گذشتهٔ بشری هستیم.

بیدار شوید! بیدارشوید!

انصاف دهید! انصاف دهید!

اکنون چشمهای خوابناک را مالیده بیدار شده، انصاف دهید: یک ملتی با چنین گذشته، با چنین تاریخ، با چنین سابقه، با چنین میراث، با چنین عظمت که پرتو افکار بزرگان وی دنیایی را، اعصار تاریکی را روشنایی بخشیده و چون همواره سودای سربالایی داشته تراز پوشش را به‌وجود آورده، روزگارش به‌جایی رسیده، اعتماد به‌نفسش تا حدی متزلزل شده، اعتقاد به‌خاصیت ذاتی، قوهٔ ابتکار و لیاقت خودآراییش تا درجه‌ای ناپدید شده که سربلندی خود را فقط در سرپوش لگنی دیگران بداند و از مهد تمدن قدیم دنیا حتی برای ادارهٔ نان و خوراک روزانه‌اش دست به‌دامن متخصص دنیای جدید دراز کند.

تفو بر تو ای چرخ گردون تفو!
تفـو بر تو ای چـــرخ گـــردون تفو!
تفـــو بـــر تو ای چـــرخ گـــردون تفو!
ایرانیان، هموطنان، برادران، فرزندان، دوستان، دیگران!
بشنوید! گوش دهید!:

از شما خواهش دارم با حسن ظن و اعتمادی که به‌این خدمتگزار دارید وقت مرا به‌مباحثی که در درجهٔ دوم یا سوم اهمیت است مصروف نساخته اجازه دهید فکرم، ذهنم، سعیم و بیانم صرف مسائلی شود که برای زندگانی تیرهٔ روزانهٔ شما بیشتر ضرورت دارد.

اگر به‌عرض این اظهارات مبادرت رفت فقط برای آن است که خواستم میدانی برای تشویش افکار و تشتت آراء پیدا نشود.

اگر زنده ماندم امیدوارم روزی برسد که با مسرت در مجالس و محاضری با شماها نشسته هراعتراضی را بشنوم و گوش دهم و اگر جوابی دارم عرض کنم والا تسلیم منطقی قوی‌تر و افکاری روشن‌تر بشوم.

خلاصه کوتاه کنم و گفتار خود را با کلام مقدس الهی خاتمه دهم:

هذا بیان للناس و هدی و موعظة للمتقین

والحمدلله رب العالمین

سید ضیاءالدین طباطبائی

طهران ۱۴ شوال المکرم ۱۳۶۲ هجری قمری

مطابق ۲۱ مهرماه ۱۳۲۲ هجری شمسی

PersianPDF.com

یادداشت‌ها

۱. رسم‌الخط نوشته به‌شکل متعارف امروز تغییر یافته است. ه. گ.
۲. در اصل سفطه. ه. گ.

3. complexité infericur
4. tolerance
5. circonvolution cerabrale
6. onanisme psychique
7. onanism psychique
8. effimine

۹. جور و ستم درباریان و چاپلوسان شاهنشاهان ساسانی، طمع و خودپرستی گروه مؤبدان و کسانی‌که از تقرب به‌شهریاران و جلب خاطر مظاهر دین و روحانی هر آزار و بی‌انصافی را به‌خود اجازه می‌دادند ایرانیان را از زندگانی بیزار و با طیب خواطر سپاهیان دشمن را استقبال کردند و برای فرار از بی‌رحمی خودی، بیگانه را خواهان شدند و نباید تصور کرد که اسلامیت را با زور به‌ایرانیان قبولاندند بلکه مردم فریفتهٔ اصول مساوات، برادری، عدالت و شفقت اسلامیت شده از قیود طبقاتی و خدازدگی رهایی یافته پس از جنگ و گریز قادسیه شهریار و سرلشکرهای ایرانی که از نفرت و بغض و خشم هموطنان خود واقف بودند فکر مقاومت در مقابل دشمن که عده‌شان ناچیز و اسلحهٔ برندهٔ آنها ایمان بود پراکنده و با شرم‌آورترین طرزی وظیفهٔ سپاهی خود را خاتمه یافته انگاشته حتی درصدد حفظ جان شهریار خود برنیامدند و شاهنشاه ایران در سرتاسر مملکت پناه‌گاهی برای ایمنی خود نیافته به کلبهٔ آسیابانی پناه برد و در آنجا به‌سزای غفلت، خودپرستی و ظلم خود و پدرانش شربت تلخ مرگ را نوشید.

10. atavisme

۱۱. از گرامی‌ترین صحابهٔ پیغمبر اکرم، مهاجر، انصار و بدری و در جنگ یمامه که اعراب برضد پیغمبر مسلمین می‌کردند به‌درجهٔ رفیعهٔ شهادت نائل گردید. عظمت مقام وی به‌درجه‌ای بود که خلیفهٔ ثانی رضی‌الله عنه در موقع انتخاب خلیفه گفته بود اگر سالم بن معقل اصطخری زنده بود در انتخاب خلیفهٔ مسلمین جای مشاوره و تردید باقی نمی‌ماند.

۱۲. در اصل مقوّد که غلط است. ر.ک. به فضائلی، اطلس خط، انجمن آثار ملی اصفهان، صص ۱۰۶ و ۱۱۳ و ۱۲۵ و غیره. ه. گ.

۱۳. در اصل بی‌نقطه است که یابس باید خواند: ر.ک. به‌همان، ص ۱۹۶. ه. گ.

14. ecritures gothiques

۱۵. stenographie: در اصل استونگرافی آمده که غلط است. ه. گ.

16. shorthand

۱۷. مطابق احصائیه‌ای که اخیراً خوانده‌ام دوهزار لغت عربی در زبان انگلیسی موجود است.

18. Notre livre esttermine. Resumons-le en quelques mots. Au point de vue de la civilisation, bien peu de peuples ont depasse les arabes et l'on n'en citerait pas qui ait realise des progrès si grands dans un temps si court. Au point de vue religieux, ils ont fonde une des plus puissants religions qui aient régné sur le monde. Une de celles dont l'influence est la plus vivante enocre, au point de vue politique, ils ont crée un des plus gigantesgues empires qui ait connu l'histoir. Au point de vue intellectuel et moral ils ont civilisé l'Europe.

La civilisation des arabes par: Gustave Lebon, Page 677.

فهرست انتشارات نیلوفر

رمان و داستان کوتاه

آرش	بهرام بیضایی	
آسوموار	امیل زولا	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
آخرین نفر	الکساندر فاده یف	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
آخرین وسوسه مسیح	نیکوس کازانتزاکیس	ترجمهٔ صالح حسینی
آفرینش	گور ویدال	ترجمهٔ عبدالحمید سلطانیه
آن سوی حریم فرشتگان	ادوارد مورگان فارستر	ترجمهٔ شیرین تعاونی
آینه‌های دردار	هوشنگ گلشیری	
اگر دانه نمیرد	آندره ژید	ترجمهٔ همایون نوراحمر
اوهام	ریچارد باخ	ترجمهٔ سپیدهٔ عندلیب
بازار خودفروشی	ویلیام تکری	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
ببیت	سینکلر لوییس	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
برخیز ای موسی	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ صالح حسینی
برهنه ها و مرده ها (دو جلد)	نورمن میلر	ترجمهٔ سعید باستانی
به سوی فانوس دریایی	ویرجینیا وولف	ترجمهٔ صالح حسینی
پردهٔ جهنم	ریونوسکه آکتاگاوا	ترجمهٔ جلال بایرام
پرندهٔ خارزار (دو جلد)	کالین مکالو	ترجمهٔ مهدی غبرایی
پسرک روزنامه فروش	اچ. دمی نیک	ترجمهٔ محمد قاضی
تام جونز (سرگذشت کودک سرراهی)	هنری فیلدینگ	ترجمهٔ احمد کریمی حکاک
تربیت اروپایی	رومن گاری	ترجمهٔ مهدی غبرایی
تهوع	ژان پل سارتر	ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم
جادهٔ فلاندر	کلود سیمون	ترجمهٔ منوچهر بدیعی
جان شیفته (چهار جلد)	رومن رولان	ترجمهٔ م.ا. به آذین
جزیره	روبر مرل	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
حریم	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ فرهاد غبرایی
خانوادهٔ تیبو (چهار جلد)	روژه مارتن دوگار	ترجمهٔ ابوالحسن نجفی
خشم و هیاهو	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ صالح حسینی
دارایی خانوادهٔ روگن	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
داستان پداگوژیکی (دو جلد)	آ.س. ماکارنکو	ترجمهٔ نیرهٔ توکلی
داستانهای یوکناپاتافا	ویلیام فاکنر	ترجمهٔ علی بهروزی
درِ تنگ	آندره ژید	ترجمهٔ عبدالله توکل ـ رضا سیدحسینی
درسواوزالا	ولادیمیر آرسنی یف	ترجمهٔ مهدی غبرایی
دست تاریک، دست روشن	هوشنگ گلشیری	
دل تاریکی	جوزف کنراد	ترجمهٔ صالح حسینی
دل فولاد	منیرو روانی پور	
دنیای سوفی (داستانی دربارهٔ تاریخ فلسفه)	یوستین گُردِر	ترجمهٔ حسن کامشاد
دوبلینی ها و نقد دوبلینی ها	جیمز جویس	ترجمهٔ محمدعلی صفریان ـ صالح حسینی
روزی که‌اوخود اشکهای‌مرا پاک خواهد کرد	کنزابورو اوئه	ترجمهٔ جلال بایرام
زمستان سخت	اسماعیل کاداره	ترجمهٔ مهستی بحرینی
زمین	امیل زولا	ترجمهٔ محمدتقی غیاثی
ژرفای افتخار	ایروینگ استون	ترجمهٔ پرتو اشراق
سبز	ناصر زراعتی	
سران و سلاطین	تیلور کالدول	ترجمهٔ نیرهٔ توکلی ـ هادی‌امین

۹۶۴-۴۴۸-۰۳۵-X : ۲۰۱۵
ISBN: 964-448-035-X

۱۱۰۰ تومان