جستارهایی جامعه‌شناختی درباره‌ی داستان امروز ایران

از بامداد خمار تا توکای آبی

مهرک کمالی

جستارهایی جامعه‌شناختی درباره‌ی داستان امروز ایران

از بامداد خمار تا توکای آبی

مهرک کمالی

Mehripublication.com

نشر مهری برای گذر از سانسور و خوانش آسان و بی‌دردسر، با اجازه نویسنده، پی‌دی‌اف کتاب‌ها را برای دانلود رایگان در دسترس خوانندگان داخل ایران قرار می‌دهد.

نشر مهری

پژوهش، نقد ادبی * ۳۵

جستارهایی جامعه شناختی درباره‌ی داستان امروز ایران

از بامداد خمار تا توکای آبی

مهرک کمالی

|چاپ اول: ۱۳۹۹، نشر مهری|
|شابک: ۱-۷۳۰-۶۴۹۴۵-۱-۹۷۸|
|قیمت: انگلستان ۱۴ پوند| اروپا ۱۶ یورو|

|صفحه آرایی و طرح جلد: مهری استودیو|

مشخصات نشر: نشر مهری:لندن
۲۰۲۰ میلادی/۱۳۹۹ شمسی.
مشخصات ظاهری: ۱۵۶ ص.: مصور.
موضوع: نقد ادبی.

کلیه حقوق محفوظ است.
© ۲۰۲۰ مهرک کمالی.
© ۲۰۲۰ نشر مهری.

www.mehripublication.com
info@mehripublication.com

Mehri...n.com

برای پروانه

یاری که همراهی‌اش انگیزه‌ی زندگی است

Mehripublication.com

Mehripublication.com

آنچه در این کتاب می‌خوانید نتیجه‌ی دست و پنجه نرم کردن من است با ادبیات داستانی سال‌های اخیر و بخشی از تلاشم برای شناخت آن. این بخشِ کارِ من از رمان‌های دهه‌های هفتاد و هشتاد مانند دل دلدادگی و بامداد خمار و نیمه‌ی غایب و چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم و نگران نباش و سهم من و بازی آخر بانو شروع می‌شود، داستان‌های دهه‌ی نود مثل زوال کلنل و تاریکخانه آدم و «مورد دوست ما» و گود و «چراغ روشن خانه‌ی علیشاه» را تحلیل می‌کند ، و با داستان‌های دو سال اخیرمانند توکای آبی و دن‌کیشوت‌های ایرانی و «سه‌گانه واترتاون» و «بازخوانی چند جنایت غیرعمدی» و «زرین تاج» پایان می‌یابد. نظرگاهم جامعه شناختی است اما گاه موضوعی نگاه کرده‌ام و گاه تک داستان، گاه تاریخی و گاه تطبیقی.

پنج جستار اول توصیفی و تحلیلی هستند و حاصل کنجکاوی‌هایی که مرا به تحقیق وامی‌داشتند و هر چه پیشتر می‌رفتم، بیشتر گسترش می‌یافتند. نتیجه‌ی این گسترش را اینجا در جستارهایی می‌بینید که به روند جامعه‌شناختی شکل‌گیری ادبیات افسردگی، چگونگی بازنمایی روابط عاشقانه در داستان‌های ایرانی، نقش

Mehrpublication.com

بابی‌ها و ازلی‌ها در داستان‌های فارسی، و تمایز خرده فرهنگ‌های مذهبی و سکولار در جامعه ایران می‌پردازند. هفت جستار بعدی، تک‌نگاری‌هایی درباره‌ی رمان‌های مطرح سال‌های اخیر هستند در تکاپویی برای دریافت جایگاه و نقش ادبی، جامعه‌شناختی و تاریخی آنها. جستارهای پایانی در مورد داستان‌های کوتاهی هستند که هر یک به جنبه‌ای از زندگی ادبی و اجتماعی ایرانیان اشاره دارد؛ کوشیده‌ام این اشارات را از منظر خودم باز کنم. در پایان کتاب، دو مصاحبه آمده‌است. مصاحبه‌ی اول با پیمان وهاب‌زاده، از جهت نظریه ادبی راهگشاست و دومی با امید فلاح‌آزاد، بیشتر به دغدغه‌های حرفه‌ای نویسنده و روش‌های نویسندگی او ناظر است.

بیشتر این جستارها و مصاحبه‌ها پیش از این در سایت‌ها و نشریه‌های گوناگون مانند زمانه، آسو، بی‌بی‌سی فارسی، رسانه پارسی، اخبار روز، و دوات منتشر شده‌اند.

Mehripublication.com

فهرست

تقارن‌های داستانی در رمان‌های خروج و کتاب خم نوشته‌ی علیرضا سیف‌الدینی ۹
ادبیات افسردگی در سال‌های پس از انقلاب ۲۱
دشواری بازنمایی رابطه عاشقانه زن و مرد در چند رمان فارسی ۳۵
عشق در دو رمان «سهم من» و «بازی آخر بانو» ۴۳
بابی‌ها و ازلی‌ها در داستان‌های فارسی ۴۹
آیا داستان‌نویسی ایران بعد از انقلاب به "وظیفه"ی خود عمل کرده است؟ ۶۱
بامداد خمار: رد عوام‌گرایی و بازگشت به خاص‌گرایی پدرسالارانه ۶۹
از کلیدر تا زوال کلنل، از امید تا تباهی ۷۵
از بین رفتن مرزهای جعلی بین زن و مرد ۸۵
روایت داستانی تاریخ حکومتی و توهم عدم قطعیت ۹۱
شکاریم یک سر همه پیش مرگ؛ رمان مواجهه با مرگ نوشته‌ی برایان مگی ۹۷
رنج بیکران و آرزوی رهایی؛ رمان توکای آبی نوشته حامد اسماعیلیون ۱۰۱
یک هولدن کالفیلد ایرانی؛ جناب آقای شاهپور گرایلی همراه خانواده ۱۰۷
پوزخند همیشگی بیژن ستوده ماهانی ۱۰۹
"زیاده تشکرهاست، ما در سرای شما حالمان خوش شد" ۱۱۳
وارتگِزی که می‌شناسیم و نمی‌شناسیم ۱۱۹
از صاحب اصلی جنایت هنوز سرنخی در دست نیست ۱۲۳

دو مصاحبه

نسل خجسته‌ای در راه است! مصاحبه با پیمان وهاب‌زاده ۱۲۹
پینه‌های ملاحظه‌کاری و کشف دوباره شخصیت‌ها؛ گفتگو با امید فلاح‌آزاد ۱۳۹

Mehripublication.com

Mehripublication.com

تقارن‌های داستانی در رمان‌های خروج و کتاب خم نوشته‌ی علیرضا سیف‌الدینی

«داستان اتفاقی است که در زبان می‌افتد» یکی از جمله‌های کلیدی معرّف داستان‌نویسی ایران در دهه‌های هفتاد و هشتاد بود. جمله‌ی بدیهی عجیبی که فقط به درد دفاع نویسندگان از خود در بازجویی‌های اداره سانسور می‌خورد. در پاسخ همان بازجویی‌ها بود که بعضی نویسندگان جمله قصار دیگری ساختند «من نیستم که داستان می‌نویسم، داستان مرا می‌نویساند.» بی آنکه بخواهم این دو گزاره را کاملا رد کنم برآنم که نویسنده داستان را می‌نویسد، مسئول محتوا و فرم آن است و زبان در کنار حس و تجربه‌ی او و خواننده به روایت معنا میدهد. نویسنده، روایت را در تقاطع زبان و کنش می‌سازد تا به شناختی نو رهنمون شود: «[روایت] در حوزه‌ی زبان کمک به شکل‌گیری معنا می‌کند؛ همزمان، در حوزه‌ی کنش بیانگر رفتارهای حسی و تجربی است؛ و در حوزه‌ی شناخت ابزار مهمی برای رسیدن به درک جدید.»[1] بر این سه، علیرضا سیف‌الدینی مفهوم «ناگهان»

---

۱. هنرمند، سعید. گزارشی بر داستان و داستان‌نویسی، تورنتو: نشر جوان، ۲۰۰۷، ص ۳۰ و ۳۱.

Mehripublication.com

را می‌افزاید. علیرضا سیف‌الدینی (متولد ۱۳۴۶) داستان‌نویس، نظریه‌پرداز ادبی و مترجمی است که روی مفاهیمی مانند «ناگهان»، «مکان» و «لحن» داستانی کار کرده است. موضوع این مقاله، کاربست نظریه‌ی روایت در جهان داستانی علیرضا سیف‌الدینی است؛ جهانی که در تقاطع زبان، کنش، تجربه حسی، «ناگهان» و میدان معنایی حاصل از این درهم‌آمیزی شکل می‌گیرد. با این مفاهیم آشنا می‌شویم و رمان‌های خروج[1] و کتاب خم[2] نوشته سیف‌الدینی را تحلیل می‌کنیم.

تولید معنای روایی ارتباط مستقیمی دارد با انگیزش حسی که ما به عنوان خواننده داریم: «بدون چنین انگیزشی اثر هر چقدر هم که از لحاظ ساختاری و تکنیکی قوی باشد باز ناقص است.»[3] اگر نویسنده بخواهد زبانش مفهوم باشد و با گروه بزرگتری از خوانندگان ارتباط برقرار کند باید یک میدان معنایی بسازد که خوانندگان در آن سهیم باشند. این میدان معنایی با واژه‌ها ساخته میشود اما محل تولید معنا « ... نه خود زبان که بستر تجربه‌های ماست. هر چه این تجربه‌ها همه‌گیرتر باشد به همان میزان معنایی که در یک واژه تبلور یافته روشن‌تر خواهد بود.»[4] اما داستان، پیش وبیش از تولید معنا، باید بتواند خواننده را جذب کند و تا آخر بکشاند. سیف‌الدینی نشان می‌دهد چگونه مفهوم «ناگهان» خواننده را پای داستان می‌نشاند.

سیف‌الدینی برای «ناگهان» دو تعریف دارد. یکی زمانی است که داستان از ذهن به کاغذ، از گفتار به نوشتار تبدیل می‌شود؛ بخشی از روند آفرینش ادبیْ جایی و لحظه‌ای که نویسنده گام آخر را برمی‌دارد و به قصه می‌رسد.[5] در تعریفی دیگر، «ناگهان» را «نقطه اتصال میان دو واقعه» داستانی می‌داند، جایی که یک تغییر مهم در زندگی قهرمان رخ می‌دهد. در حکایت‌های کلاسیک فارسی «ناگهان» قیدی است که سبب غافلگیری می‌شود و جهان قهرمان را زیر و رو می‌کند. در داستان مدرن، نویسنده می‌کوشد «با تضعیف قدرت «ناگهان» زمان را به اختیار قصه‌اش

---

۱. سیف‌الدینی،علیرضا. خروج، تهران: انتشارات افراز، ۱۳۹۰

۲. سیف‌الدینی، علیرضا. کتاب خم، تهران: نشر نیماژ، ۱۳۹۷

۳. هنرمند.همان. ص ۴۱.

۴. همان. ص ۴۷ و ۴۸

۵. سیف‌الدینی، علیرضا. قصهْ مکان (مطالعه‌ای در شناخت قصه‌نویسی ایران) چاپ دوم، تهران: انتشارات افراز، ۱۳۸۸، ص۲۹.

Mehripublication.com

درآورد و از این طریق از شدت ناگهانی بودن مدخل ... داستانش بکاهد.»[1] در داستان امروز خواننده منتظر حادثه‌ای نامحتمل نیست بلکه منتظر اتفاقی است که نویسنده برای آن مقدمه‌چینی کرده‌است. خلاف حکایت‌های قدیمی، نویسنده مدرن «ناگهان» خود را می‌سازد بدون آنکه «یک عنصر خارجی از پیش بازگو نشده یا اشاره نشده»[2] وارد داستان کند. اگر این اتفاق «مقدمه چینی شده» با تجربه احساسی خواننده پشتیبانی شود، کار نویسنده برای ساختن میدان معنایی آسانتر است. جایی که نویسنده می‌خواهد اتفاقی یکه و یگانه را، متفاوت از تجربه خوانندگان، بازنمایی کند کار او سخت‌تر است چون باید خواننده را در آن تجربه یگانه سهیم و او را با خود همراه کند. سیف‌الدینی در رمان‌هایش می‌کوشد تلفیقی از تجربه‌های آشنا برای خواننده و وقایع منحصر به فرد در زندگی قهرمان بسازد. این یکی از قرینه‌هایی است که به داستان‌های سیف‌الدینی معنا می‌دهند.

در نظام روایی سیف‌الدینی در کنار روابط علی، قرینه‌ها هم نقش بسیار مهمی بازی می‌کنند. در آنها به مثابه یک داستان مدرن «... ذهن راوی به پیش‌زمینه می‌آید و کنش‌ها تابع اهمیتی که برای او دارند مطرح می‌شوند. بدین‌ترتیب علت جای خود را به یک الگوی ذهنی برای فراخواندن وقایع می‌دهد. پس وقایع نه در یک نظام خطی که در نظامی حجمی و از طریق رابطه‌های ذهنی و نه علّی به یکدیگر مربوط می‌شوند.»[3] در این نظام حجمیْ یک داستان اصلی داریم و داستان‌های متفاوتی که در کنار آن طرح می‌شوند. در آثار او کنش و واکنش بیرونی مهم‌اند اما رابطه‌های ذهنی است که معنای داستان را تعیین می‌کند. بنابراینْ رفتن به سوی داستان‌های سیف الدینی با پیش‌فرض‌های علت و معلولی داستان سنتی رئالیستی ما را گمراه می‌کند. باید نظام روایی خاص او را بفهمیم. این نظام را در خروج به شکلی ابتدایی‌تر و در کتاب خم کامل‌تر می‌بینیم.

خروج داستان دو شخصیت قرینه، یک برادر (ارسلان) و یک خواهر (المیرا) است که در دو جهان موازی زندگی می‌کنند: شهر زیرزمینی تمثیلی (یا واقعی؟) آرمان‌گرایان و دنیای آدمهای معمولی. پدر آن دو از کادرهای فرقه دمکرات آذربایجان بوده که پس از شکست فرقه به آذربایجان شوروی گریخته و همان‌جا

---

۱. همان. ص ۱۳ و ۱۴.

۲. همان. ص ۱۸ و ۱۹.

۳. هنرمند. همان. ص ۷۰.

Mehripublication.com

درگذشته است. المیرا نقاش بوده (به ارسلان گفته شده او مرده است) و دنباله‌رو پدرش. ارسلان هم نقاش است اما با اندیشه و عمل پدرش و المیرا همراه نیست. او در جستجوی چند تابلوی گمشده‌ی المیرا بعد از ده سال به تبریز برگشته؛ جایی که دستنوشته‌های المیرا را خانم ارفع، معلم المیرا به او می‌دهد. کسانی دنبال ارسلان هستند و المیرای مرده یا زنده هم کمکشان می‌کند تا شاید بتوانند او را به راه انقلابی خودشان بکشانند. تقارن شهر زیرزمینی با تبریز، تقارن المیرا و ارسلان، و تقارن گذشته و حال به اضافه داستان‌های میانی مثل روایت تاراخانم و زندگی جوانی ارسلان در تبریز و دستنوشته‌های المیرا به داستان حجم می‌دهند.

در جوانی، اطراف ارسلان را دوستانی انقلابی گرفته‌اند و او متوجه تفاوت خودش با آنها هست اما نمی‌تواند از آنها دل بکند: «همیشه احساس می‌کردم در لحظه لحظه آن لحظاتی که پیش دوستان – مخصوصا باقر و صابر – هستم از خودم غایب هستم من آن نبودم که بودم. خودم را طور دیگری به آنها نشان می‌دادم. من آن کسی را به آنها نشان می‌دادم که می‌ترسید غیر از آن کسی دیده شود که باید دیده می‌شد. من همیشه کسی بودم که من نبودم. در آن لحظه من کجا بودم. کجا بودم که هم حاضر بودم و هم غایب. نه، حضور من پشت ترسم پنهان شده بود.»[1] این جاست که راوی تاریخ را هم شاهد می‌گیرد و کنش را از حالت شخصی‌اش خارج می‌کند و به آن بُعدی تاریخی می‌دهد. راوی می‌گوید که از زین العابدین مراغه‌ای تا بعدی‌ها، از جمله مادرش، همه از او ایراد می‌گرفته‌اند که چرا بین دو من گرفتار شده بوده و دست و پا می‌زده و نمی‌توانسته خلاص شود: «با خودم گفتم، مادر، مادر، من نمی‌توانم جای آن بچه‌ای باشم که تنها آرزویش داشتن مسلسل اسباب‌بازی توی ویترین مغازه بود. من حتی نمی‌توانم به آن بچه بگویم که چیزهای دیگری هم توی ویترین هست که می‌تواند با آنها زندگی‌اش را شیرین و رنگین کند.»[2] این گفته‌ی ارسلان، رد پیام داستان کوتاه صمد بهرنگی با عنوان «بیست و چهار ساعت در خواب و بیداری» است که کودکی فقیر را دعوت به مبارزه قهرآمیز با صاحبان قدرت می‌کرد. با این دوگانه، تقارن اصلی خروج ساخته میشود: من و آنچه دیگران می‌خواهند من باشم.

---

۱. سیفالدینی. خروج. ص ۱۳۷.
۲. همان. ص ۱۳۸.

Mehrpublication.com

المیرا هم در دستنوشته‌هایش به تفصیل به دوگانه‌ی «من» و «باب میل دیگران» می‌پردازد: «نه، آن شخصی که هر روز پایش را از در خانه‌اش بیرون می‌گذارد من نیستم. من «باب میل دیگران» هستم ... سال‌هاست که رابطه‌ی «من» و «باب میل دیگران» به هم خورده است. سال‌هاست که «من» پشت «باب میل دیگران» پنهان شده است.» او از خانه یاد می‌کند، جایی که «در واقع مکان تاریکی است که به ما اجازه می‌دهد شخصی –الگویی– را که تقلید می‌کردیم مثل لباس، یا شاید مثل پوستی عاریتی از تن خود در بیاوریم و از رخت آویز دم در بیاویزیم و وارد همان شهری شویم که ساکنانش با این که حضور همدیگر را احساس می‌کنند، روی همدیگر را نمی‌بینند.» المیرا از تاریکی شهر زیرزمینی تمجید می‌کند چون مرز بین من و «باب میل دیگران» را از بین برده‌است. شهر زیرزمینی جایی آرمانی است که « ... اینجا صمیمی‌تریم. ما از «تاریکی» یاد می‌گیریم که به حرف‌های همدیگر گوش کنیم و بفهمیم که می‌توانیم جای «من» و «باب میل دیگران» را عوض کنیم ... می‌توانیم ... عکس‌العملی را که «باب میل دیگران» است از رفتارها و حرف‌هایمان پاک کنیم.»[1] به این ترتیب، نظام روایی خروج بر مبنای قرینه «من» و «باب میل دیگران» ساخته می‌شود. بعدها در کتاب خم هم دلمشغولی نویسنده را با همین تقارن بازمی‌یابیم. از نگاه نویسنده، بازگشت به «من» را می‌توان بخش جدایی‌ناپذیر هر چالش فردی و اجتماعی دانست.

یکی از رهبران شهر زیرزمینی (که شباهت غریبی به پیشه‌وری صدر حکومت خودمختار آذربایجان در سال‌های ۲۵–۱۳۲۴ دارد) در گفتگو با ارسلان سعی می‌کند بر این وجه انسان‌گرایانه مبارزه‌شان تاکید کند «... آره من هم مثل او قربانی هستم. خواهر تو هم بود. خود تو هم هستی. همه‌ی ما به نحوی قربانی هستیم. ولی من این راه را انتخاب کرده‌ام. تو هم حتما راه دیگری داری. مهم این است که راهی باشد. راهی که آدم بتواند به همه بگوید وجود دارد و باید به موجودیتش احترام بگذارند، (مکثی می‌کند) تو این را نمیخواهی؟»[2] از این زاویه، خروج داستانی است در ستایش انتخاب انسانی به رغم تمام دشواری‌های تاریخی و فرهنگی و شخصی؛ جایی است که نویسنده کوشیده روابط به غایت

---

۱. همان. ۱۸۲–۱۸۰.

۲. همان. ۲۸۵.

Mehrpublication.com

پیچیده و درهم‌تنیده را بازنمایی کند. «ناگهان» اصلی خروج را باید در غافلگیریِ این بازنمایی دید. چهار صفحه پی‌گفتار رمان اما تفسیر دیگری از «ناگهان» ارائه می‌دهد.

پی‌گفتار رمان مانیفست نویسنده است در تفسیر «ناگهان» آنجا که فاصله ذهن و دست، گفتار و نوشتار، از میان برداشته می‌شود «... ظهور کلمات به روی کاغذ ناگهانی است اما خود قصه‌ها از ذهن سرچشمه می‌گیرند. ذهنی که برای آشکار کردن خود باید ماهیتش را تغییر دهد و به ذهنی نامتجانس با خود تبدیل شود. ذهنی از جنس کتابت ...»[1] او دارد به دشواری برداشتن این فاصله اشاره می‌کند جایی که داستان، ماجراها و شخصیت‌ها در هم می‌پیچند و از هم جدا می‌شوند تا به وضوح برسند. پی‌گفتار به بیانیه شخصی نویسنده بیشتر شبیه است تا بخش پایانیِ متصل به رمان. برای خواننده دشوار است بین پیگفتار و باقی رمان پیوندی برقرار کند. منتظر می‌مانیم تا ببینیم سیف‌الدینی در رمان بعدی‌اش، کتاب خم، چطور به مفهوم «ناگهان» می‌پردازد.

ساختار کتاب خم حلقوی یا بسته، بنا به تعریف ویکتور شکلوفسکی[2] است. تاریخ نخستین بخش داستان ۳۱ شهریور تا ۱۵ دی ۱۳۵۹ است که به عقب، دی ماه ۱۳۵۶، برمی‌گردد و با طی محیط دایره‌ی زمانی دوباره به ۱۶ دی ۱۳۵۹ می‌رسد اما آنجا متوقف نمی‌ماند و از آن هم می‌گذرد. به این ترتیب، خواننده در بخش اول کتاب اول طرح‌واره‌ی مبهمی از داستان می‌گیرد که به‌تدریج کامل می‌شود. آنجاست که می‌فهمیم ستون فقرات داستان رابطه راوی و زنش است که لابه‌لای آن با انواع روایت‌های دیگر پر می‌شود. کنش از طریق قرینه‌های دو وجهی و چند وجهی پیش می‌رود که گاه برای خواننده از پیش آشناست و گاه

---

۱. همان. ۳۸۹.

۲.«از دید شکلوفسکی پی‌ساخت محصول تکرار یک طرح و یا گسترش آن تابع یک نظام منطقی است. این نظام منطقی می‌تواند خطی و مستقیم باشد و یا حلقوی و مداری. او بر این اساس داستان ها را به دو دسته تقسیم می‌کند:
۱. داستان‌هایی که شکل باز دارند و در آنها قضیه‌ها به دنبال یکدیگر می‌آیند. مثلا داستان‌های شاهنامه، کلیدر و بسیاری از داستان‌های رئالیستی.
۲. شکل بسته که در آن آغاز و پایان داستان به مانند زنجیری به‌هم‌پیوسته قضیه‌ای همسان را شامل می‌شود و در میانه یا لابه‌لای داستان اصلی قضیه‌های متفاوت و حتی داستان‌های گوناگونی جای می‌گیرند. برای نمونه می‌توان هزار و یک شب (در کل) جواهر الاسمار، ادیپ شاه را نام برد که قضیه نخست و پایانی آنها به یک گونه است و در میانه، داستان‌ها یا قضیه‌های مختلف قرار دارند. در آثار نوع دوم معمولا قضیه‌ای در آغاز می‌آید که پایان را به نحوی پیشبینی می‌کند، یا در آن شرط یا شرایط پایان داستان را رقم می‌زند و معمولا با نادیده گرفتن علت و توجه به تغییرات شخصیتی است.» هنرمند. همان. ص۷۴ و ۷۵.

Mehripublication.com

خواننده باید با نویسنده همراهی کند تا آن را دریابد. شگرد نویسنده در کتاب خم استفاده از این قرینه‌ها و اهمیت آنها در کنش داستانی است. رمان با چهره‌ای کم و بیش پوشیده و درْ پرده از راوی شروع می‌شود.

در بخش اول کتاب راوی از خودش و دوستانش جواد، شمیل و اسماعیل حرف می‌زند که یک کتابفروشی دارند اما وقتی از خودشان یاد می‌کند به سه نفر اشاره دارد و نه چهار نفر: «هر سه‌مان در بهت فرو رفته بودیم ... هر سه دوست معتقد بودیم ...»[1] در گفتگوها و کنش‌های بین سه دوست، راوی هیچوقت طرف گفتگو نیست. او از «ما» حرف می‌زند اما همیشه پشت سه نام دیگر پنهان است. راوی نام ندارد و می‌تواند یا جواد باشد یا شمیل یا اسماعیل یا هر سه یا هیچکدام. نویسنده با این ترفند داستان را از روایتی فردی به حرکتی جمعی تبدیل می‌کند: خیانت راوی فقط مختص او نیست؛ هر یک از سه نام دیگر می‌توانند خائن باشند. اما در واقعیت داستانی، تقارن میان دوستان با خیانت راوی شکسته می‌شود. بعد از خیانت و تا آخر رمان، راوی همچنان بی‌نام می‌ماند: «... مثل جای خودم در این قصه که از شما پنهانش کرده‌ام. من از نظر شما یا اسماعیل هستم یا شامیل یا جواد. اما از نظر خودم خودم هستم و دلم برای دوستانم تنگ شده است. حتی، حتی دلم برای خودم بین آنها تنگ شده است. نه من دیگر او هم نیستم. چون دیگر بین آنها نیستم.»[2] راوی می‌خواست همانی باشد که شادی، زنش، می‌خواست: مردی موفق که برای خانواده‌ی خود آسایش مالی، خانه‌ی خوب، ماشین خوب و دوستان قابل معاشرت می‌آورد. با دستیابی به یک مجموعه‌ی نفیس از کتاب‌های خطی، شرایط این موفقیت ناگهان برای راوی فراهم می‌شود.

راوی و دوستانش به گنجینه‌ای از کتاب‌های خطی دست یافته‌اند که بسیار قیمتی است. در گیرودار جابه‌جا کردن، کتاب‌ها را گم می‌کنند و بعدها می‌فهمیم که راویْ کتاب‌ها را آب کرده و پولش را به جیب زده‌است. با همین پول است که راوی دو قطعه زمین می‌خرد، یک خانه برای خودش و شادی و مهوش، زنش و دخترش، می‌سازد و یک مجموعه‌ی آپارتمانی برای فروش و اجاره. او دیگر کتابفروش نیست، بساز و بفروش است و خواننده دیگر نشانی از جواد و شمیل و

---

۱. کتاب خم. ص۷۰.

۲. همان. ۲۲۶.

Mehripublication.com

اسماعیل نمی‌بیند. به جای آنها، داستان‌های دخترانی به نامهای اشان و خشان و ملیحه و ناگهان به روایت افزوده می‌شوند که همزاد راوی نیستند بلکه جفت‌های قرینه یا متضاد شادی، همسر راوی، هستند. هر یک از آنها داستانی به هزارتوی کتاب خم می‌افزایند. ما از قبل با مفهوم «ناگهان» در اندیشه‌ی نویسنده آشناییم و می‌دانیم که این نام مستقیما به دغدغه‌ی نویسنده در آفرینش ادبی اشاره دارد. اینجا، اما، ناگهان نام دخترِ پیرزنی است که پیش از همگان میفهمد راوی خطاکار است.

ناگهان همزاد شادی است و کاملا شبیه او. راوی وقتی دنبال پیرزنی اسرارآمیز به در خانه‌اش می‌رود زن جوان، ناگهان، را می‌بیند: «همان زن جوان بود. چه شباهتی! بی‌هوا گفتم: «شما اینجا زندگی می‌کنید؟» زن جوان گفت: «چطور مگر؟» احساس می‌کردم من و شادی داریم نقش آدم‌های غریبه را برای هم بازی می‌کنیم.»[1] آنجاست که مادرِ ناگهانْ راوی را خطاکار مینامد. اینجا تقارن پیچیده‌ای بین ناگهان و شادی و خطای راوی شکل می‌گیرد: شادی از مسببان خطا و ناگهان از آشکارکنندگان آن است. اینجاست که برای اولین بار راوی، «ناگهان» (از نوع ناگهان داستانی به تعریف سیف‌الدینی) مجبور به جستجوی خطای خود می‌شود. شب همان روز، راوی می‌فهمد دکتر به شادی گفته است که دیگر نباید باردار شود.[2] اخطار دکتر پس از آن است که بارداری شادی با یک سقط ناخواسته پایان یافته است. این اولین مرحله‌ی مجازاتی است که راوی باید به جرم خیانت به دوستانش و دستبرد به آنچه متعلق به عموم مردم بوده است تحمل کند. او آسایش و ثروت را به بهای فریب به دست آورده است[3] و باید تقاصش را بدهد.

اگر به گذشته بازگردیم شادی را می‌بینیم که از راوی قهر کرده و همراه مهوش، دخترشان، به خانه‌ی پدری‌اش رفته است. روز ۲۴ دی ۱۳۵۶ است و راوی در خانه تنهاست: «قدم می‌زدم و به خانه‌ی خالی‌ام فکر می‌کردم. قدم می‌زدم و فکر می‌کردم چرا تا به حال به خانه‌ی پر از شادی و دخترم فکر نکرده‌ام. چرا فکر

---

۱. همان. ۱۹۳.

۲. همان. ۱۹۶.

۳. متاسفانه بخش تصاحب کتابهای قیمتی خطی و فروش آنها در رمان بسیار مبهم است و نویسنده/راوی اطلاعات لازم را به خواننده نمیدهد.

Mehripublication.com

نکرده‌ام خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنم پر از شعله‌هایی است که من را گرم نگه می‌دارند؟ چرا فکر نکرده بودم باید از شعله‌ها مراقبت کرد؟ فکر کردم شعله هم برای پایداری‌اش نیاز به مراقبت دارد. فکر کردم زندگی فقط با مراقبت از شعله است که زمستانی نخواهد داشت. اما، اما خود من چه؟ من خودم شعله نبودم؟ گرمایی نداشتم؟ نمی‌توانستم اعضای خانواده‌ام را گرم کنم و گرم نگه دارم؟»[1] در مقام مردی پای‌بند به خانواده، راوی باید بین خواست‌های خود و آسایش و امنیت خانواده یکی را انتخاب کند، مخصوصا که او زن و فرزندش را دوست دارد و می‌خواهد به میل آنها عمل کند. شادی از محله‌ای که در آن زندگی می‌کنند خوشش نمی‌آید. او می‌خواهد مهوش جای بهتری بزرگ شود: «من چه داشتم بگویم جز اینکه برای حفظ زندگی‌ام (زندگی متزلزلم) عقب نشینی کنم به دنیای خودم که با بیرون فرق داشت.»[2] اما راهی که پیش پایش قرار می‌گیرد، تصاحب و فروش کتاب‌های خطی، همین زندگی متزلزل را بالکل ویران می‌کند.

همراه با بهبود مالی در زندگی‌شان، شادی سقط می‌کند و آنها فرزندی را که در راه دارند از دست می‌دهند. در ضربه‌ای دیگر روزی در مهر ۱۳۵۷، زمانی که شادی و مادرش و مهوش برای خرید به خیابان رفته‌اند، میان تظاهرکنندگان گیر می‌افتند، مهوش گم می‌شود و غروبْ جسدش را در بیمارستانی می‌یابند.[3] مرگ مهوش همزمان هم در رمان و هم در روایت قرینه‌ی نوشته‌ی راوی می‌آید. راوی می‌نویسد چون مجدالدین، پیر و مرادش، از او خواسته است که بنویسد، نوشتن به مثابه اعترافِ تسلی‌بخش. در جایی از نوشته‌اش، آینه با راوی حرف می‌زند: «آدم را می‌آورند. کوکش می‌کنند. می‌گذارندش وسط. آن وقت باید تا آخر عمرت به ساز ازلی، ابدی برقصی. هی قر بدی. هی قر بدی.»[4] کوک شدن یعنی همرنگ جماعت شدن، یعنی به ساز جماعت رقصیدن. با این تقارن‌هاست که تناقض‌های وجودی راوی برملا میشود. اگر یادمان باشد، سیف‌الدینی تناقضی مشابهْ بین «من» و «باب میل دیگران» در خروج ساخته بود.

راوی مجبور به انتخاب بین خودش و آسایش خانواده ، آن طور که شادی

---

۱. همان. ۸۰.

۲. همان. ۳۵۵.

۳. همان. ۳۱۳.

۴. همان. ۴۱۰.

Mehripublication.com

تعریف می‌کرده، شده‌است. او اصولش را به خاطر شادی و برای نشان دادن قدرت خود زیرپا گذاشته است. پیروی از اصول شخصی‌اش به معنای فقر آنها، سکونتشان در محله‌ای فقیرنشین، تلخکامی شادی و اثبات ضعف خودش است: «... من تن داده بودم به آن چیزی که دلخواهم نبود. خودم تن داده بودم. اما آیا می‌توانستم تن ندهم؟ می‌توانستم. آن وقت چه اتفاقی می‌افتاد؟ شادی برای همیشه می‌رفت و من باور می‌کردم که موجود ضعیفی هستم. من باید به شادی ثابت می‌کردم که ضعیف نیستم. اما چرا باید این را به شادی ثابت می‌کردم؟ چون دوستش داشتم؟ من او را دوست داشتم؟»[1] سوال بزرگی است اما راوی هنگامی آن را طرح می‌کند که در مجازاتی شدیدتر، شادی را هم از دست داده است. شادی ۲۹ خرداد ۱۳۵۸ در تصادف اتومبیل می‌میرد.[2] آخرین مرحله مجازات راوی، تصادف خود اوست که در آن پاهایش خرد می‌شوند. خواننده این را در قسمت دوم بخش پنجم از کتاب سوم می‌خواند که تاریخش ۱۶ دی ۱۳۵۹ است، یک روز پس از تاریخ بخش یکم از کتاب یکم یعنی آغاز رمان. اینجا حلقه‌ی زمانی کتاب خم با نامه‌ی مجدالدین بسته می‌شود.

مجدالدین که در خانه‌ای که راوی ساخته زندگی می‌کند، به خیانت راوی واقف می‌شود و از خانه می‌رود. مجدالدین بخصوص تاکید دارد که کتاب‌های خطی «به فرد فرد این مردم تعلق دارند ... اکنون من در خانه‌ای که با پولی که از راه خطا به دست آمده است نمی‌توانم زندگی کنم ...»[3] اما داستان با نامه‌ی مجدالدین تمام نمی‌شود. حلقه زمانی بسته شده است اما داستان از زمان معهود فراتر می‌رود و تا آذر ۱۳۶۰ و نوامبر ۱۹۸۵ ادامه پیدا می‌کند.

با رفتن مجدالدین، راوی آخرین پناهگاه روانی خود را از دست می‌دهد. آذر ۱۳۶۰ تصمیم می‌گیرد از دفتر ساختمانی جدا شود و همه‌ی دارایی‌اش را بفروشد.[4] او می‌خواهد راه خود را پیدا کند، خود را از شر مالکیت بیگانه کننده رها کند و بشود آنچه همیشه می‌خواسته است. این بخش، خواننده را به گفتگویی بین کتاب خم و خروج فرامی‌خواند. به یاد بیاوریم یکی از آخرین گفته‌های رهبر

---

۱. همان. ۴۱۱.

۲. همان. ۳۵۸.

۳. همان. ۴۲۸.

۴. همان. ۴۴۱.

Mehripublication.com

شهر زیرزمینی که ارسلان را دعوت به انتخاب راه مطلوب خود کرد: «راهی که آدم بتواند به همه بگوید وجود دارد و باید به موجودیتش احترام بگذارند». در تقارنی که سیف‌الدینی بین دو رمان خود می‌سازد، تکرار دعوت به خویشتن را در کتاب خم می‌بینیم: «دلم می‌خواست خودم باشم. دلم می‌خواست روی خطی راست راه بروم. دلم می‌خواست به آدم‌ها بگویم که راه من را هم جزو راه‌هایی ببینند که وجود دارد. چون من وجود دارم.»[1] پس از رهایی از آنچه از خود دورش می‌کند، راوی همان سال ۱۳۶۰ به ایتالیا می‌رود و در آخرین بخش رمان می‌گوید چهار سال است در ایتالیا زندگی می‌کند و روزی نیست که به نامه‌ی مجدالدین فکر نکند. نوامبر ۱۹۸۵ اتفاقی با مردی به نام فرمان آشنا میشود و همه چیز را از کتاب‌های خطی تا نامه‌ی مجدالدین برای او تعریف می‌کند.[2] روزهایی است که راوی بیشتر مشغول نوشتن زندگی خود است و فرمان او را تشویق می‌کند که ادامه بدهد زیرا نوشتنْ نوعی اعتراف به گناه و ضامن رستگاری اوست. اینجاست که آخرین پیچیدگی کتاب خم، گفتگوی رمان با جنایت و مکافات داستایوسکی رو می‌آید.

فرمان از راوی می‌خواهد که با اعتراف، اشتباهش را جبران کند. راوی به جبران خطایی که کرده، بسیار سخت مجازات شده است. فرمانْ اعتراف را برای جبران خطای راوی تجویز نمی‌کند. در تسکینی معنوی و ماورایی از نوع مسیحی آن، فرمان فکر می‌کند اعتراف به راوی کمک می‌کند از خود دور نشود و متنفر نباشد. او گفته‌ی راسکلنیکف خطاب به سونیا را تکرار می‌کند: « ... در اینکه تو گناهکار بزرگی هستی شکی نیست و این امر به‌خصوص از آن جهت است که تو بیهوده به نابودی خود پرداختی و به خود خیانت کردی. البته که این حال وحشتناک است، چطور ممکن است وحشتناک نباشد که تو در چنین پلیدی که خود از آن متنفری، زندگی کنی.»[3] مجازات، نوشتن، اعتراف سه ضلع متقارن مثلثی هستند که باید زندگی را به راوی بازگردانند. با گفته راسکلنیکف، هم دامنه‌ی قرینه‌های کتاب خم بسته می‌شود و هم به دلیل پدید آمدن رمان پی می‌بریم: کتاب خم محصول تصمیم راوی برای نوشتن و اعتراف است.

• • •

۱. همان. ۴۴۴.
۲. همان. ۴۵۴.
۳. همان. ۴۵۹.

Mehripublication.com

در این مقاله من تنها به شماری از تقارن‌های خروج و کتاب خم، مفهوم «ناگهان» و چگونگی شکل‌گیری کنش داستانی پرداخته‌ام. هر دو رمان و به ویژه کتاب خم حامل قرینه‌های تاریخی و مکانی هم هستند. تقارن رصدخانه‌ی مراغه با خانه‌ی راوی و کتابخانه‌ی کتاب‌های خطی یکی از این قرینه‌های مکانی کتاب خم است. از نظر تاریخی، کتاب خم روایت بدیل انقلاب هم هست. از دی ۱۳۵۶ شروع می‌شود و یک روز پس از درگذشت غلامحسین ساعدی در پاریس (۲۳ نوامبر ۱۹۸۵) پایان می‌یابد. این دوره‌بندی تاریخی که بخش بزرگی از آن با دوران اوج‌گیری و افول و سرکوبی انقلاب ۵۷ (دی ۵۶ تا آذر ۶۰) منطبق است و تلاقی پایان رمان با مرگ ساعدی در تبعید می‌تواند مایه‌ی تفسیرهای جدید و متفاوتی از رمان باشد. کتاب خم با حضور مرشدوار مجدالدین، ترسیم زندگی پرمحنت راوی و دعوت او به اعتراف، به «داستان عبرت» هم نزدیک می‌شود. داستان عبرت را نویسنده می‌نویسد و خوانندگان می‌خوانند تا پند بگیرند و آنچه بر شخصیت داستانی رفته بر آنها نرود. از این زاویه نیز می‌شود به رمان نزدیک شد. آنچه من در این مقاله نوشته‌ام بخش کوچکی از تفسیرهای ممکن بر اساس کتاب خم است. این رمان کاری است کارستان که می‌تواند موضوع نقدها و موشکافی‌های بسیار باشد.

Mehripublication.com

ادبیات افسردگی در سال‌های پس از انقلاب

شهریار مندنی‌پور که اواخر سال‌های دهه ۱۳۸۰، داوری یک جشنواره داستان کوتاه را پذیرفته بود، درباره فضای مسلط بر ادبیات داستانی ایران در آن سال‌ها می‌نویسد: «شاید ۹۵ درصد داستان‌هایی که خواندم درباره مرگ، خودکشی، جدایی، انزوا، تنهایی، و بیماری‌های لاعلاج بود. آنقدر این داستان‌ها سیاه بودند که کار خودم هم به بیمارستان کشید و از داوری جشنواره کنار کشیدم.»[۱]

اوایل سال‌های دهه ۱۳۷۰ هم بهرام بیضایی در کارگاه فیلمنامه‌نویسی‌اش از ادبیات سیاه و قبرستانی که شاگردانش تولید می‌کردند گلایه می‌کند.[۲] اواسط سال‌های دهه ۱۳۶۰، در گفت‌وگوی هوشنگ گلشیری با سیمین دانشور درباره رمان «سووشون»، دانشور تأسف می‌خورد که ادبیات ایران به سمت «ادبیات دپرسیونی» می‌رود.[۳]

طرح موضوع داستان‌های سیاه یا ادبیات افسردگی از طرف مندنی‌پور، بیضایی و دانشور، توجه مرا به فراوانی نشانه‌هایی مانند مرگ، شکست (غالباً در معنای

---

۱. شهریار مندنی‌پور، مصاحبه با نگارنده، دسامبر ۲۰۱۲.

۲. نقل قول شفاهی از شاگردان کارگاه فیلمنامه‌نویسی بهرام بیضایی، اوایل دهه ۱۳۷۰

۳. هوشنگ گلشیری. جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور. تهران، نیلوفر، ۱۳۷۶، ۱۶۵–۱۶۷.

Mehripublication.com

فردی آن)، تنهایی، بیماری، انزوا، ناامنی، و ناتوانی در آثار منتشر شده‌ی سه دهه اخیر جلب کرد. این نشانه‌ها به استعاره‌هایی ترجمه می‌شدند که به‌تدریج، یک ایدئولوژی بدیل ساختند که به رغم تنوع زیاد و فردی بودن استعاره‌هایش، اجتماعی از نویسندگان، خوانندگان، و منتقدان ادبی گرد هم آورد که تا امروز در داستان‌نویسی ایران قدرتمند عمل می‌کند.

ادبیات پدیدآمده از ارتباط متقابل این ایدئولوژی و سنت داستان‌نویسی فارسی را ادبیات افسردگی می‌نامم. سؤال اصلی این است که دلایل ظهور و شیوع ادبیات افسردگی چه بود و نشانه‌های این ادبیات چگونه در داستان‌های سه دهه اخیر ظاهر شده است؟

درون‌گرایی و افسردگی در ادبیات داستانی ایران

فراوانی نشانه‌های افسردگی در داستان‌های دوره مورد بحث نشانگر بازنمایی و بازآفرینی شخصیت‌های داستانی درگیر با خود، با اجتماع، با فرهنگ مسلط، و با نظم مستقر در ادبیات افسردگی است. این بازنمایی و بازآفرینی از سویی بیانگر احساس و ادراک نویسندگان از شرایط بعد از انقلاب ۱۳۵۷ است و از سوی دیگر راهبردی است که با غیر سیاسی و فردی کردن سوژه‌های داستانی، داستان‌نویسی بعد از انقلاب را زنده نگاه می‌دارد و حتی به آن پر و بال می‌دهد.

هرچه ادبیات رئالیستی و متعهد قبل از انقلاب، ریشه‌های همه مشکلات اجتماعی و حتی فردی را در زمینه اجتماعی—تاریخی می‌جست، ادبیات افسردگی به فرد و درون او می‌پردازد و از اشاره به سیاست، اجتماع، و تاریخ تا حد امکان می‌پرهیزد. زمانی که ادبیات رئالیستیِ تهییج‌گر و مدافع تغییر با استعاره‌های آشنایش حساسیت حکومت را برمی‌انگیخت و انتشار آن حتی می‌توانست جان نویسندگانش را به خطر بیندازد، ادبیات افسردگی با تمرکز بر روان و زندگی فردی شخصیت‌های داستانی، هم امکان تجربه‌های جدید برای داستان‌نویسان را فراهم کرد و هم فضاهای روایتی جدیدی ساخت که برای کارگزاران سانسور ناآشنا بود. در این گونه از ادبیات استعاره‌های آشنا برای خواننده، و هم برای سانسورچی‌ها، رنگ می‌بازند و جای خود را به استعاره‌های تازه‌ای می‌دهند که به دلیل فردی بودنشان، باید تک به تک و داستانی به داستان دیگر درک شوند. وظیفه خواننده سنگین‌تر می‌شود، و او، ناتوان از استفاده از تجربیات پیشین، باید استعاره‌های هر

Mehripublication.com

داستان را جداگانه بیابد و تحلیل کند؛ دستگاه سانسور هم به زحمت می‌افتد چون باید مورد به مورد استعاره‌های جدید مشکل‌ساز را پیدا کند. اینجاست که نقش عناصر درونی داستان مثل شخصیت‌پردازی، خط داستانی، طرح و توطئه، و زمان و مکان برجسته می‌شود. به این ترتیب ادبیات افسردگی روابطی متفاوت از روابط از پیش داده‌شده‌ی ادبیات متعهد بین نویسنده، خواننده، متن، درون خود متن، و دستگاه سانسور پیشنهاد می‌کند که موضوع این مقاله است.

نیک و بد

بر خلاف فضای یکدست قبل از انقلاب ۱۳۵۷ که در آن خیر و شر دوقطبی آشتی‌ناپذیری می‌ساخت که تفکر و تصمیم‌گیری را آسان می‌کرد، فضای پرابهام پس از انقلاب همه مرزها را به هم ریخته و تشخیص صف خیر از شر و تصمیم درست از نادرست را دشوار کرده است. در بهمن ۵۷، خرده‌فرهنگ پشتیبان تفکر انقلابی و مدافع دگرگونی به قدرت رسید. اکنون زمان آن بود که نیروهای خیر، جامعه از شکل افتاده ایران را سر و سامان دهند و به عنوان الگوی یک جامعه آزادشده به جهان عرضه کنند. اما آنچه در عمل پیش آمد، تداوم تفکر ثنوی هم در عرصه داخلی و هم در عرصه بین‌المللی بود. با حذف شاه به عنوان نماد شر، انقلابیون برای بازسازی تصویر ازلی — ابدی نبرد خیر و شر، یکدیگر را نشانه گرفتند.[1] در عرصه بین‌المللی، دشمنی نیروهای غربی مدافع شاه با انقلاب، جبهه شر را مشخص کرده بود. مثل همیشه، در برابر این ایدئولوژی — که به صورت فرهنگ رسمی درآمده بود — یک ایدئولوژی بدیل در حال شکل گرفتن بود که اولین نمودهایش در همه عرصه‌ها — از سیاست و اقتصاد گرفته تا سینما و رمان — در سال‌های دهه ۱۳۶۰ ظاهر شد.

اسماعیل خویی در «گزارشی ویژه به یک دوست» در کتاب جمعه به ناکارآیی تفکر دو قطبی در تحلیل شرایط بعد از انقلاب اشاره کرد و از دشواری انتخاب

---

۱. مهندس مهدی بازرگان این پدیده را اینطور توصیف می‌کند: «در حرکت دوم از روحیه انقلابی و شور ایمانی یا عشق به ایثار و شهادت چیزی کاسته نشد، بلکه شدت و اشتعال بیشتر، خصوصاً در قشرهای جوان پیدا کرد که نمونه‌های درخشان و آثار معجزآسای آن را در جبهه‌های جنگ و جهاد دیدیم. ولی این شور و نیروها نیز تبعیت از تغییر جهت کلی انقلاب مرده از عمومیت و وحدت به اختصاص و انحصار گرایش یافت و احیاناً به خدمت افتراق و اختلاف شتافت. انرژی یا اراده‌های بی‌نظیر و سرمایه‌های عظیمی که می‌توانست تولیدی حیات‌بخش و برکت افزای سعادت باشد راه تخاصم و تخریب را پیش گرفت.» بازرگان، مهدی؛ انقلاب ایران در دو حرکت؛ ناشر نویسنده؛ ۱۳۶۳؛ ص۱۴.

Mehripublication.com

راه، عدم قطعیت، و ابهامی که با ایدئولوژی جایگزین عجین بود سخن گفت:
«در گذشته آریامهری "نیک" و "بد" را در همان نخستین نگاه می‌توانستی از هم بازشناسی: "نیک" آن بود که دستگاه ستمشاهی را "بد" بداند و "بد" آن بود که این دستگاه دوزخی را به گونه‌ای مستقیم یا نامستقیم "نیک" بشمارد... کارها آسان بود و جبهه‌ها مشخص. این سوئی بودی یا آن سوئی؟... و انتخاب کردن، با این همه، دشوار نبود: «خب، روشن است دیگر: من در این سویم، در سوی مردم.»[1]

کمرنگ شدن مرزهای بین نیک و بد

کمرنگ شدن مرزهای «نیکی» و «بدی» با تغییر ناگهانی فضای سیاسی ایران مصادف شد. پس از مدت‌ها کشمکش میان سازمان مجاهدین خلق ایران و حکومت، در ۳۰ خرداد ماه ۱۳۶۰ دو گروه رسماً با یکدیگر اعلام جنگ کردند. از اولین قربانیان این درگیری، سعید سلطان‌پور، شاعر، نمایشنامه‌نویس، و کارگردان تئاتر بود که سه ماه پیش از این تاریخ دستگیر شده بود. سحرگاه اول تیرماه، حدود شانزده ماه پس از انتشار مقاله اسماعیل خویی، سلطانپور اعدام شد. اکنون نویسندگان غیرحکومتی باید به یک پرسش فوری پاسخ می‌دادند: آیا حاضرند فضای دو قطبی قبل از انقلاب را بازسازی کنند و مبنای حرکت آینده‌شان قرار دهند؟ پاسخ آری به این پرسش می‌توانست مخاطراتی تا حد حذف فیزیکی برای آنان در پی داشته باشد. این است که هوشنگ گلشیری در گفت‌وگویی با محمد علی سپانلو در پاییز ۱۳۶۱ به ضرورت تدوین یک راهبرد جدید در داستان نویسی مدرن ایران اشاره می‌کند:

«[ما باید] اول حدود کار را با هم مشخص کنیم. ارزش‌ها و مفاهیم را یک‌بار دیگر تعریف کنیم، آن موقع [پیش از انقلاب] ما این گرفتاری را نداشتیم. الان مهم‌ترین کار ما این است که با هنرمندان به تعاریف از نو شکل یافته‌ای برسیم.»[2]
به این ترتیب، شکل‌گیری ادبیات افسردگی تا حدی برآمده از اراده نویسندگانی چون گلشیری بود که به دنبال تعاریف جدید و استراتژی نوین برای داستان‌نویسی ایران بودند.

---

۱. کتاب جمعه، دوره اول، شماره ۲۶، ۱۸ بهمن ۱۳۵۸، ص ۱۵.

۲. هوشنگ گلشیری، گفت‌وگو با محمد علی سپانلو و مهرداد رهسپار. چراغ، جلد ۴، پاییز ۱۳۶۱. نقل از گلشیری، هوشنگ. باغ در باغ، ج ۲. تهران، نیلوفر ۱۳۷۸. ص ۷۴۷.

Mehripublication.com

زمانی که داستان‌نویسی می‌توانست به عنوان یک کنش خطرناک برای حکومت درآید و داستان‌نویسان هم به عنوان دشمنان بالفعل نظم مسلط شناخته شوند، گلشیری و همفکرانش به نفی دو قطبی آشنای سیاه و سفید در فرهنگ ایران و محبوب انقلابیون پرداختند تا هم اتهام تلاش نویسندگان برای براندازی حکومت را خنثی کنند و هم تا آنجا که می‌توانند یک راهبرد تازه ادبی پیشنهاد کنند:

«...همه آن‌ها که چهره‌پرداز روزگار ما بودند، حتی در اوج خلاقیتشان، تنها می‌خواستند تصویرگر تقابل نور و ظلمت باشند: از تقلیل همه هستی به خیر و شر گرفته تا تحلیل همه مسائل پیچیده جهان بر بنیاد قبول دو قطب (...) ساده‌ترین فرق فارق ما تفاوت بینش ماست که حداقل در همین ابزار دست داستان‌نویسان، میان آن نور و ظلمت قدمای معاصر لحظه‌های بسیار می‌توان یافت: از خروسخوان، اذان صبح، صبح کاذب، صبح صادق، دم دم‌های صبح، گرگ و میش، و طلوع گرفته تا بالاخره به تیغ آفتاب و صلات ظهر برسیم ...»[1]

در راهبرد جدیدی که گلشیری پیشنهاد کرد دو قطبی مألوف خوب و بد نفی می‌شد و به جای آن طیفی از عدم قطعیت و تداخل میان دو مفهوم می‌نشست. به علاوه، گلشیری مسیری نو را بر مبنای حرکت از جزء به کل واز فرد به جامعه پیشنهاد کرد:

«وقتی تو بیایی و از بین اشیای روی این میز، روی این فنجان مکث کنی و این را وصف کنی، در حقیقت جادو ایجاد کرده‌ای (...) من یک موقع، فکر می‌کردم که خیلی ملال‌آور است. امروز می‌اندیشم که جالب‌ترین بخش زندگی است که وقتی تو می‌روی بیرون و برمی‌گردی، می‌پرسی چه خبر؟ و طرف با ریزبینی تمام جزییات را شرح می‌دهد ...»[2]

نخستین نمودهای افسردگی در ادبیات داستانی پس از انقلاب

گلشیری پیشنهاد می‌دهد به چیزهای کوچک توجه کنیم و دوباره آن‌ها را ببینیم. او با صراحت می‌گوید امور کلی و چیزهای بزرگ که در پی عوض کردن یک‌شبه جهان

---

۱. گلشیری، هوشنگ. هشت داستان، اسفار، ۱۳۶۳، ص۸.

۲. هوشنگ گلشیری، «رو در روی آینه‌های دردار». گفت‌وگو با علی اصغر شیرزادی و محمد تقوی. دوران. شماره‌های ۸ و ۹. مهر و آبان ۱۳۷۴. به نقل از گلشیری، هوشنگ. باغ در باغ، ج ۲. تهران، نیلوفر ۱۳۷۸، ص ۸۳۰-۳۱.

Mehripublication.com

هستند حیله‌گری‌اند.[1] دو پیشنهاد گلشیری راهنمای عمل گروهی از داستان‌نویسان قرار گرفت که می‌خواستند به نیاز زمانه‌ی شکست پاسخ دهند و خواسته یا ناخواسته، ادبیات افسردگی را شکل دادند. مجموعه «هشت داستان» (۱۳۶۳) اولین اثر چاپ‌شده‌ای است که ردپای ادبیات افسردگی در آن دیده می‌شود.

«هشت داستان» آغازی است بر بازخوانی و بازشناسی راه ادبیات ایران پس از انقلاب. قرار بود داستان‌های این مجموعه پیش و بیش از هر چیز داستان باشند نه ابزاری برای تحلیل تاریخی، سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی. بعضی داستان‌های «هشت داستان»، به عنوان اولین نمایندگان ادبیات افسردگی، هم به درونمایه‌های فردی و بدون پایان خوش، هم به ریزبینی‌های پیشنهادی گلشیری، و هم به عدم قطعیت در جهانی خاکستری می‌پردازند.

داستان «سنگ سیاه» نوشته محمدرضا صفدری درباره عبدالله، مردی جنوبی است که برای لقمه‌ای نان زن و فرزند را گذاشته به کویت رفته است و دیگر میلی به برگشت ندارد، حتی وقتی به او خبر می‌دهند زنش ناخوش است. «سنگ سیاه» نشان از نفرین ماه بگم، زنش، است: «شنیده بود ماه بگم پشت سرش سنگ سیاه انداخته. اگر نینداخته بود که برمی‌گشت.» داستان پر است از جزییاتی از زندگی عبدالله که در سکوت و غربت با خودش و خاطراتش، بدون هیچ امیدی، درگیر است و هیچ پایان خوشی در افق زندگیش نمی‌بیند. «حفره» نوشته قاضی ربیحاوی روایت سربازی ایرانی است که در سنگری کنده شده در زمین شهید شده و حالا دارد شهادت خود را روایت می‌کند. از خوشی‌های کوچک زندگیش می‌گوید و از عشقش و چیزهایی که به زندگی پیوندش می‌داده. او که یک چشمش را در نوجوانی از دست داده، در حفره‌ی مرگ خودش را می‌بیند که در لباس سربازی عراقی تفنگش را به سوی او نشانه رفته است. شخصیت اصلی «حفره» در زنجیره‌ای از وقایع خارج از اراده خود درگیر می‌شود و برای اثبات عشقش به دختر همسایه و در رقابت با دیگری، که شهید شده و برایش حجله بسته‌اند، به جبهه می‌رود. حفره‌ی جنگ او را می‌بلعد و حتی لحن طنزآلود روایتش نمی‌تواند ترسش از مرگی که خواه‌ناخواه فرامی‌رسد را پنهان کند. به علاوه، داستان با یکی کردن سرباز ایرانی و عراقی، کشنده و کشته شده، عدم قطعیتی را بازنمایی می‌کند

---

۱. همان.

Mehrpublication.com

که بعد از آن در ادبیات افسردگی غالب می‌شود؛ ادبیاتی که بهترین داستان‌هایش در نیمه دوم دهه شصت و دهه هفتاد نوشته شدند.

از جنبه‌ای بیشتر جامعه‌شناختی، ادبیات افسردگی تعارض‌های ناشی از حمله به سبک زندگی گروه‌های مدرن شهرنشین ایران را بیشتر در قالب تنهایی، انزوا، و شکست شخصیت‌های داستانی بازنمایی و بازآفرینی می‌کرد.

از وادادگی تا به خودآیی طبقه متوسط

تا قبل از انقلاب، گروه‌هایی از کارگران و کارمندان که هویت اجتماعیشان عمدتا زاده مناسبات اقتصادی و اداری تکوین‌یافته در دوران پهلوی بود، سبک زندگی خاص خود را داشتند و در ابعاد مختلف زندگی شخصی و اجتماعیشان هم به آن پایبند بودند: به تفاوت زن و مرد و ضرورت جدا کردن آن‌ها از یکدیگر اعتقاد نداشتند، به هنر به‌خصوص به ادبیات، سینما و موسیقی دلبستگی داشتند،[1] به حقانیت علم معتقد بودند، از لذات زندگی چشم‌پوشی نمی‌کردند، و مظاهر زندگی مدرن را با آغوش باز می‌پذیرفتند. اعضای همین گروه‌ها، در کنار این عناصر و در جهت مخالف آن‌ها – شاید تحت تأثیر الگوهای جمع‌گرایانه و پای در سنت عشایری و روستایی ایران – برای فردیت خود اهمیت چندانی قائل نبودند. به همین دلیل، در زمان انقلاب، داوطلبانه از بعضی هنجارهای مورد علاقه‌شان که مورد حمله قرار گرفته بود، دفاع چندانی نکردند. بخشی از داستان «نیروانای من» نوشته هوشنگ گلشیری این جنبه را نشان می‌دهد: گفتم: «من اگر شاه برود و این دستگاه جهنمی ساواک برچیده شود، حاضرم زنم چادر سرش کند.»

گفت: «خودتان چی؟ حاضرید ریش بگذارید و پیراهن یخه حسنی بپوشید؟».. زنم دخالت کرد: «البته که نه، از کیسه خلیفه می‌بخشند.»[2]

در سال‌های دهه ۱۳۶۰ درگیری‌های داخلی بر سر قدرت و سبک زندگی، و جنگ خارجی به اوج خود رسید. فرهنگ رسمی، منش‌ها و اخلاقیاتی کاملاً

---

۱. شاید مهم‌ترین عرصه درگیری بر سر سبک زندگی، کراهت طبقه متوسط جدید در پذیرش زنان به عنوان جنس دوم، ضرورت جدا کردن زن و مرد در تمام عرصه‌ها، و منع حضور زنان در بسیاری از حوزه‌های زندگی اجتماعی بود.

۲. گلشیری، هوشنگ. نیروانای من، مجله ارغوان – ویژه ادبیات داستانی؛ خرداد ۱۳۷۰؛ ص ۷۴.

Mehripublication.com

متفاوت از اخلاق مدرن را تبلیغ می‌کرد. جنگ و اقتضائات آن — تحمیل ساده‌زیستی و قناعت — در جا افتادن فرهنگ رسمی بسیار مؤثر بود. در شرایط جنگی — وقتی که مایحتاج اولیه مردم به سختی تأمین می‌شد — سخن گفتن از آزادی، فردیت و جامعه مدنی خنده‌آور بود. مردم عادی، به اجبار دستکاری در عادت‌هایشان را می‌پذیرفتند اما این بدان معنا نبود که سبک زندگی خود را فراموش کنند یا کنار بگذارند. آن‌ها در پی یافتن راه‌هایی بودند تا به شیوه خودشان بیندیشند و عمل کنند. مقاومت فرهنگ مسلط و دستگاه سانسور حکومتی به شکست نسبی این تلاش‌ها و قدرت گرفتن ادبیات افسردگی به عنوان بیان اجتماعی این شکست منجرشد. از میان نمایندگان فرهنگ رسمی، برخی مطمئن بودند که ورزش[1]، هنر[2] و علم[3] در ایمان مردم خلل وارد می‌کند و گروهی نیز در ضرورت وجودی سینما، رادیو و تلویزیون، پارک و دانشگاه شک داشتند. از آنجا که این‌ها مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده سبک زندگی اقشار مدرن جامعه ایران بودند، جنگ شدیدی بر سر تغییر عادت‌ها و علاقه‌های آن‌ها درگرفت. یکی ازعرصه‌های اصلی این جنگ، مفهوم اوقات فراغت و شیوه‌های گذران آن بود. در این مورد، علی دینی ترکمانی چنین می‌نویسد:

«خشونت نه تنها در منازعات سیاسی، بلکه در تنظیم و ساماندهی نظام فرهنگی و جااندازی گونه‌ای خاص از اخلاقیات اجتماعی، به فراوان، کاربرد داشت. دخالت سازمان یافته و غیر رسمی در زندگی خصوصی افراد، تحمیل الگوهای خاص پوشش و گویش، برخورد شدید با افرادی که در چارچوب هنجارها و نرم‌های مطلوب قرار نمی‌گرفتند، بازی با سرنوشت بسیاری از جوانان به صرف

---

۱. تا سال‌ها فقط پخش مسابقات فوتبال مجاز بود و حتی نشان دادن مسابقات کشتی و وزنه‌برداری از تلویزیون باعث مناقشه و بحث می‌شد.

۲. در این زمینه، مصوبات ستاد انقلاب فرهنگی بسیار گویاست. ستاد انقلاب فرهنگی بعضی از رشته‌ها مانند موسیقی را به عنوان «دانش کاذب» حذف کرد. در توجیه این حذف‌ها گفته شد: «در آینده مملکت به این‌ها نیازی ندارد... و صرفاً یک عده افراد مدرک‌دار پرتوقع به وجود می‌آورد که هم از خودراضی‌اند و هم از مردم این کشور طلبکارند.» عبدالکریم سروش، «مصاحبه با مسئولان ستاد انقلاب فرهنگی» مجله دانشگاه انقلاب، شماره ۱۲، ۱۳۶۱. ستاد انقلاب فرهنگی... رشته‌های موسیقی، مجسمه سازی و دکوراسیون را حذف کرد. مجله لوح، شماره ۳، ۱۳۷۷، ص ۳.

۳. «به غیر از یکی دو دانشکده که نیاز روزانه جامعه ماست مثل پزشکی و دندانپزشکی، بقیه دانشکده‌ها که باز است پول بی‌خودی مصرف می‌شود زیرا به عقیده بسیاری از استادان و دانشجویان درس‌هایی که می‌خوانند مورد قبول نیست.» محمدعلی رجایی، «مصاحبه با وزیر آموزش و پرورش»، روزنامه جمهوری اسلامی، ۳۱ فروردین ۱۳۵۹.

Mehrpublication.com

مسائلی چون پوشیدن شلوار جین و یا تار مویی از قفای روسری بیرون تابیدن و ... نمونه‌هایی از کاربرد خشونت در دهه اول است ...»[1]

داستان‌ها، رمان‌ها و فیلم‌های دهه نخست انقلاب، تنها به کار پر کردن اوقات فراغت نمی‌آمدند، بلکه به استمرار سبک زندگی در خطر اقشار مدرن اجتماعی از یک سو و تحمل آسان‌تر فشارهای خردکننده حکومت از سوی دیگر کمک می‌کردند. به عنوان مثال یکی از دغدغه‌های طبقه متوسط مدرن شهری، عشق رمانتیک بود. طبقات بالا و پایین جامعه، هر دو مبنای رابطه دختر و پسر یا زن و مرد را بر محاسبات مالی و اقتصادی استوار می‌کنند؛ اولی تا زمینه افزایش ثروتش را فراهم سازد و دومی تا یک نانخور از سفره‌اش کم کند. همزمان با روندِ به خود آمدن طبقه متوسط و حرکت او برای حفظ آنچه از سبک زندگی‌اش باقی مانده و احیاناً احیای آنچه قابل بازگشت است، شاهد توجه نویسندگان به عشق هستیم.

شهریار مندنی‌پور یکی از آغازگران راهی تیره

از اواسط سال‌های دهه ۱۳۶۰ و با داستان‌های کوتاه بود که عاشقانه‌نویسیِ فارغ از سیاست و متناسب با ممیزی کتاب رواج یافت. داستان‌های کوتاه «شازده کوچولو» (جعفر مدرس صادقی؛ ۱۳۶۶)، «برای من بنواز مادام» (اصغر عبداللهی؛ ۱۳۶۴) و «از پشت شیشه، از پشت مه» (علی خدایی؛ ۱۳۶۶) به عشق و حسرت می‌پردازند و تصویری از شخصیت‌هایی خسته و دلبسته به گذشته‌ی عشقی یا خانوادگی ارائه می‌کنند. اما مهم‌ترین نماینده ادبیات افسردگی شهریار مندنی‌پور است که کار خود را اواسط دهه ۱۳۶۰ شروع کرد و در ۲۵ سال اخیر آثار زیادی با موضوع‌های کابوس‌وار تنهایی، شقاوت، سردرگمی، و انتقام نوشته است. کار نویسندگی مندنی‌پور با داستان کوتاه «سایه‌ای از سایه غار» شروع شد.

«سایه‌ای از سایه غار» که ابتدا در مجله مفید (۱۳۶۶) و بعد در مجموعه داستانی به نام «سایه‌های غار» (۱۳۶۷) چاپ شد[2] به اقتضای زاویه دید و نثر آن، پر از ابهام و عدم قطعیت است. آقای فروانه‌ی میانسال، تحصیلکرده، و زندانی سیاسی سابق اعتقاد دارد خشونت حیوانی انسان‌ها را هم از بیرون و هم از درون

---

۱. دینی ترکمانی، علی؛ «پارادوکس اصلاح طلبی و نقد ناپذیری»؛ آفتاب؛ شماره ۵؛ خرداد ۱۳۸۰؛ ص ۳۷.
۲.مندنی‌پور، شهریار. سایه‌های غار. شیراز، نوید شیراز، ۱۳۶۷.

Mehripublication.com

ذهنشان تهدید می‌کند. او در آپارتمانی مشرف به باغ وحش شهر زندگی می‌کند، جایی که با دوربین شکاریش همواره حیوانات را هنگامی که مثل آدم‌ها عمل و حتی عشق بازی می‌کنند زیر نظر دارد. فروانه اعتقاد دارد حیوانات برنامه‌هایی برای کنترل آدم‌ها دارند. او از گرگی حرف می‌زند که مادرش به او یاد داده است تله‌ای پیدا کند و در آن برود تا شکارچیان به باغ وحش منتقلش کنند. فروانه تلاش می‌کند همسایگانش را متقاعد کند که توحش تهدیدی واقعی از طرف حیوانات است. تلاش‌های او اما برای متقاعد کردن آن‌ها به دست زدن به عمل علیه این تهدید به نتیجه‌ای نمی‌رسد. در چشم همسایه‌ها، او مردی است متوهم که رابطه‌اش با دنیای واقعی را از دست داده است. ناامید از واکنش همسایه‌ها، فروانه به تبلیغات بی‌وقفه خود علیه حیوانات ادامه می‌دهد، به پلیس کمک می‌کند تا گوریلی که از باغ وحش گریخته را پیدا کند، و مرگ بعضی از حیوانات را جشن می‌گیرد. همزمانی بازدیدهای او از باغ وحش شایعاتی مبنی بر دست داشتن او در مرگ حیوانات برمی‌انگیزد. ترس از انتقام حیوانات وجود او را فرامی‌گیرد. فروانه اکنون مردی تنهاست که به حضور دیگران در خانه خود محتاج است ولی هیچکس حاضر نیست با او وقت بگذراند. شب‌ها، همه چراغ‌های خانه را روشن می‌کند تا بتواند بخوابد اما نمی‌تواند. مرگ مشکوک یا ترور فروانه، شکسته شدن دوربین شکاریش، و ناپدید شدن کتاب‌هایش در آخر داستان نشان می‌دهد که شاید کابوس‌های او درباره تهدید حیوانات واقعی بوده است: تنها انسان‌ها یا حیوانات تربیت شده می‌توانستند با نقشه نابودی همه چیز وارد خانه او شوند.

به عنوان نمونه‌ای نوعی از ادبیات افسردگی، «سایه‌ای از سایه‌های غار» مملو از نشانه‌ها و استعاره‌های ناآشنا مانند بو، باغ وحش، میمون، دوربین شکاری، و چراغ است. اگرچه فروانه برای مقابله با چیزی که خطری جدی برای جامعه می‌داند دست به اقدام می‌زند، تنها می‌ماند و از ابتدا محکوم به شکست است. فضای مشوش ذهنی او، زاویه دید خارجی محدود داستان، و سانسور حکومتی، که نویسنده حتی در ذهن خود با آن درگیر است، عدم قطعیت و ابهام روایت را بیشتر می‌کنند. زاویه دید خارجی راوی را به چیزهایی که دیده یا شنیده محدود می‌کند، او نمی‌تواند چیزی درباره اندیشه و کابوس‌های فروانه بگوید مگر زمانی که خود او حرف می‌زند. نداشتن اطلاعات درباره زندگی درونی فروانه فضاهای خالی داستانی ایجاد می‌کند که کابوس‌ها و تنهایی او را پررنگ‌تر می‌کند. با

Mehripublication.com

ساختن جهان داستانی «سایه‌ای از...»، جایی که کابوس‌های دائمی آقای فروانه به واقعیت می‌پیوندد، شهریار مندنی‌پور راهی را آغاز می‌کند و طی بیش از ۲۰ سال داستان‌های کوتاهی می‌نویسد که تقریباً همه آن‌ها با تنهایی، رذالت، سردرگمی، یا از پا در آمدن شخصیت‌ها به پایان می‌رسند.

تنوع در ادبیات افسردگی

داستان‌ها و رمان‌های ادبیات افسردگی از نظر محتوا و شکل بسیار متنوع‌اند. داستان‌هایی که در این عرصه پدید آمده‌اند، مانند دوره ادبیات اجتماعی نیستند که با یک نگاه گذرا بتوان استعاره‌های آشنا را یافت و از اثر رمزگشایی کرد. از جمله، نویسندگان ادبیات افسردگی رابطه بین زن و مرد را بسط و گسترش دادند تا استعاره‌ای برای فردیت و تنهایی قهرمانانشان و نیز عدم قطعیت داستانی بسازند. این واقعیت که ما در فرهنگمان نه سنت فردگرایی داریم و نه سنت رابطه بین دو جنس، موجب دشواری کار این نویسندگان شده است تا حدی که به نظر می‌رسد آن بخش از ادبیات افسردگی که به این رابطه می‌پردازد، بیشتر جلوه‌های گوناگون و تبعات ناشی از قرن‌ها زندگی جمعی و فاصله میان دو جنس را نشان می‌دهد تا ظرفیت‌های یک رابطه موجود را. یکی از مهم‌ترین این تبعات دشواری درک متقابل زنان و مردان است که به شکل تنهایی، سردرگمی، و حتی دیوانگی طرفین درگیر در این روابط خود را نشان می‌دهد.

رمان «نیمه غایب»[1] نوشته حسین سناپور یکی دیگر از آثار شاخص ادبیات افسردگی است که دشواری‌های رابطه میان افرادی را نشان می‌دهد که می‌خواهند بر خلاف هنجارها و قواعد دیکته شده اجتماعی و فرهنگی سرنوشتشان را تعیین کنند.

موضوع اصلی «نیمه غایب» رابطه جنسی است که به دلیل سانسور شدید آن به شکلی غیر مستقیم بیان می‌شود و روایت را مبهم می‌کند. حذف رابطه جنسی به معنای جسمانی آن از ادبیات و فولکلور، نویسنده را مجبور کرده است تا برای بیان این خواسته طبیعی به ترفندهای دور و درازی متوسل شود. تاثیر منع سفت و سختِ سخن گفتن از رابطه جنسی، شخصیت‌های رمان را هم از شکل انداخته

۱.سناپور، حسین. نیمه‌ی غایب، چشمه؛ ۱۳۷۸.

Mehripublication.com

است؛ مثلا رابطه فرهاد و سیندخت، هیچ وقت به کمال نرسیده، زیرا ترس فرهاد از ایجاد رابطه جنسی، به جای آنکه سیندخت را به او نزدیک‌تر کند بین آن‌ها فاصله می‌اندازد:

«... مثل لحظه‌ای که سیندخت چشم‌های ماتش را برگرداند و همان‌طور که آرام و انگار ابدی از توی راه باریکه‌ی سیمانی جلو دانشکده دور می‌شد، گفت ''تمام شد'' مثل وقتی که صورتش دور شده بود و هنوز خنکی و رطوبت لب‌هاش را حس می‌کردم و خجالت می‌کشیدم و دلم می‌خواست چراغ را روشن نکرده بود تا در و دیوار اتاقش، کتابخانه‌ی کوچکش، تختش، آن تنها گراور آبستره‌ی دیوار روبه‌رو، و این چشم‌های براق و زلش را نمی‌دیدم. می‌گوید ''منتظر چی هستی، اجازه‌ی من؟ برای من فرقی نمی‌کند. اگر خیال تو راحت می‌شود، من مخالفتی ندارم.'' می‌گویم ''من که چیزی از تو نمی‌خواهم!'' می‌گوید ''چرا، ولی من فقط این را می‌توانم به تو بدهم.'' نگاهش می‌کنم اما باورم نمی‌شود که خودش است. می‌خواهم بزنمش، یا داد بزنم، یا چیزی را خراب کنم. نمی‌توانم. تا گریه‌ام نگیرد نفس می‌کشم، نفس می‌کشم، بلند.»[1]

این نقل قول عصاره سال‌ها جداسازی جنسیتی، انکار عشق جسمانی یا تبدیل آن به چیزی فرازمینی است. یک بوسه و تقاضای رابطه پس از آن چنان فرهاد را درگیر می‌کند که فاصله‌ای با جنون آنی ندارد. فشار سنگین هنجارها و قواعد اجتماعی به اضافه محدودیت‌ها و مجازات‌های حکومتی فردیت فرهاد را مچاله و او را وادار می‌کند که به تمایلات جنسی‌اش نه بگوید؛ نه گفتنی که فشار سنگینش شخصیت او را از شکل می‌اندازد. همین واقعه را از زبان سیندخت این طور می‌شنویم:

«... فرهاد. دیشب حتا توی اتاقم بود، روی تخت نشسته بود و من ضربان شقیقه‌ها و سرخی خونی که زیر گلویش می‌رفت و می‌آمد را می‌دیدم، اما حالا آن دور ایستاده (...) هنوز منتظر است، و خواهد ماند. او هم مثل بابا و بقیه، جز این کاری بلد نیست.»[2]

در «نیمه غایب»، فردیت شخصیت‌ها برایشان مهم‌ترین چیز است، بعضی‌ها مثل بیژن با قدرت تمام حفظش می‌کنند، اما بعضی مثل فرهاد در مقابل هنجارهای

۱.همان، صص ۱۲۱ – ۱۱۹.

۲. همان، ص ۲۳۸.

Mehripublication.com

دیکته شده کوتاه می‌آیند. استعاره‌ای که در این رمان از رابطه‌ی زن و مرد ساخته می‌شود، نشانگر تلاش برای حفظ فردیت است. این حفظ فردیت به‌خصوص در برابر جنس مخالف بروز می‌کند: ثریا و سیندخت – مادر و دختر – به شیدایی عاشق‌هایشان – الهی و فرهاد – تسلیم نمی‌شوند؛ تصویری بی‌سابقه از زن ایرانی که به فردیت خویش بیش از آنکه مورد توجه مردان قرار بگیرد اهمیت می‌دهد.

در این رمان، به جای نگاه به بیرون و تمایل به فداشدن برای دیگران در ادبیات اجتماعی، دفاع از فردیت نشسته است و این واکنشی است به فرهنگ رسمی که می‌کوشد همه زوایای زندگی فردی را کنترل کند؛ این دفاع به راحتی می‌تواند به نابودی و سردرگمی شخصیت‌های داستان بینجامد. مثل سایر آثار ادبیات افسردگی، «نیمه غایب» هم تنها در متن مناسبات فردی و در حدودی که به تبیین این مناسبات مربوط است، به مباحث اجتماعی نزدیک می‌شود. آدم‌های این رمان هم با تنهایی درگیرند و از ابهامی که مناسبات اجتماعی، بیرون از اختیارشان، به آن‌ها تحمیل می‌کند رنج می‌برند.

با بررسی داستان‌های کوتاه و رمان‌های ادبیات افسردگی امکانات و محدودیت‌های خاص این ادبیات را در می‌یابیم. از جمله این امکانات، کنار گذاشتن نگاه تک‌بعدی به واقعیت و محدودکردن آن در یک روایت مجازی است. در این گونه از ادبیات، دنیای درونی انسان‌ها مهم‌تر از عناصر واقعیت بیرونی است و آن است که تعیین می‌کند عناصر واقعی کجا قرار بگیرند و چگونه نگریسته شوند؛ این دنیای درونی، دنیایی است آنقدر نابسامان و متغیر که شخصیت‌های داستانی را با تنهایی، انزوا، افسردگی، و حتی مرگ مواجه می‌کند. این نابسامانی ناشی از ابهام و عدم قطعیت همان‌قدر که زندگی دشواری برای شخصیت‌های داستانی رقم می‌زند، دست نویسنده را برای خلاقیت باز می‌گذارد. دومین امکان، رهایی نویسنده از کلیشه رسالت و تعلیم است. نویسنده ادبیات افسردگی، دیگر نمی‌تواند و نمی‌خواهد نقش معلم مبارزه و اخلاق بازی کند؛ شخصیت‌های داستان‌های او بیش از موفقیت، اشتباه می‌کنند، زمین می‌خورند و تباه می‌شوند. مهم این است که شخصیت‌های رمان خودشان باشند و خودشان – فارغ از هر گونه تحمیل بیرونی – تصمیم بگیرند. استعاره‌های ادبیات افسردگی کاملاً تحت تأثیر این چالش و تلاش برای بازنمایی و بازآفرینی فرد و درگیری‌های درونیش شکل گرفته و می‌گیرند.

Mehripublication.com

Mehripublication.com

دشواری بازنمایی رابطه عاشقانه زن و مرد در چند رمان فارسی

در یکی از صحنه‌های سریال تلویزیونی آمریکایی «آناتومی گری»[1] وقتی کریستینا از مِردیت می‌خواهد مدتی از دوست پسرش «دِرِک» دور شود، مردیت می‌گوید: «... نمی‌تونم از دیدن دِرِک دست بردارم. موضوع فقط سکس نیست؛ موضوع لحظه بعد از اونه، وقتی که تمام دنیا وامی‌ایسته، خیلی احساس امنیت می‌کنی، احساس می‌کنی دنیا امنه.» این گفت‌وگو را که شنیدم بی‌اختیار به یاد تصویر عشق در فیلم و داستان فارسی افتادم؛ تصویری که اغلب با ناامنی و درگیری توأم است. به‌راستی جای روابط عاشقانه و جنسی در داستان‌های فارسی دو دهه اخیر کجاست؟ و نویسندگان ایرانی تا چه حد توانسته‌اند از عشق انسانی و امنیت‌بخش سخن بگویند؟

پاسخ این پرسش را در شماری از رمان‌های فارسی جست‌وجو کردم و به چهار رمان و یک مجموعه داستان رسیدم: رمان‌های «دل دلدادگی» شهریار مندنی پور، «نیمه غایب» حسین سناپور، «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» زویا پیرزاد، «نگران نباش» مهسا محب‌علی، و مجموعه داستان «آویشن قشنگ نیست» از

1. Grey's Anatomy

Mehripublication.com

حامد اسماعیلیون. این پنج داستان دگرگونیِ نگاه آرمانی به عشق تا روزمرگی و نوستالژیک کردن آن را نشان می‌دهند، اما درِ همه شان جای امنیت و آرامشی که قرار است عشق به بار بیاورد خالی است.

دل دلدادگی

«داوود» یکی از شخصیت‌های اصلی دل دلدادگی (۱۳۷۸) اثر شهریار مندنی‌پور سه تبعید را همزمان تجربه می‌کند: تبعید مکانی از تهران به رودبار، تبعید زمانی از دوران انقلاب به دوران سکون، و تبعید ذهنی از عرصه عمل اجتماعی به بی‌عملی. عشق او به روجا، به معنای بازگشتش به زندگی است. او که جانش در تهران به دلیل فعالیت‌های سیاسی‌اش در خطر است با کمک یکی از دوستانش به رودبار نقل مکان می‌کند، عاشق دختری روستایی به نام روجا می‌شود و با او ازدواج می‌کند، بچه‌دار می‌شود و به اصرار زنش خانه‌ای می‌سازد که در زلزله سال ۱۳۶۹ رودبار روی سر دختر بزرگشان آوار می‌شود و او را می‌کشد. طنز داستان در این است که مندنی‌پور بدون هیچ اشاره حسی، عاطفی یا جنسی صحنه‌هایی از عشق‌بازی داوود و روجا را می‌آفریند. برای مثال در صفحه ۲۷۸ توصیف حرکت پنجره و نور از دید کسی که به عمل جنسی مشغول است، صحنه عشق‌بازی را بازنمایی می‌کند و جای بیان حسی و عاطفی را می‌گیرد. در سایر بخش‌های رمان نیز تنها در واگویه‌های روجا و داوود با خودشان است که شاعرانگی و عشق رخ می‌نماید. ارتباط متقابل میان آن دو و گفت‌وگوها و روابط عاشقانه‌شان در میان بازی‌های زبانی و درگیری‌های لفظی و فیزیکی گم می‌شود. نویسنده احتمالاً به خاطر تحمیل‌های فرهنگ رسمی و تا حدی هم به‌خاطر توجه‌اش به زبان نمی‌تواند یا نمی‌خواهد رابطه عاشقانه داوود و روجا را به‌روشنی توصیف کند. داوودِ دل دلدادگی، با باری که از تبعید بر دوش دارد، به عشق پناه می‌برد، اما نمی‌تواند به آن دست یابد؛ چون بافت داستان و الزام نویسنده به در پرده بردن روابط عاشقانه، عشق را غیر ممکن می‌کند.

Mehripublication.com

نیمه غایب

در «نیمه غایب» نوشته حسین سناپور (۱۳۷۸) هم مهم‌ترین موضوع عشق و رابطه جنسی است که کمرنگ کردن اجباری آنها شخصیت‌های رمان را از شکل می‌اندازد. در فصل اول تحت عنوان «مراسم تشییع»، فرهاد را می‌بینیم که عاشق سیندخت است و به خاطر مخالفت پدرش، از خانواده‌اش جدا شده و دیگر رغبتی به دیدن آن‌ها ندارد. اما ترس فرهاد از ایجاد رابطه جنسی، به جای آنکه سیندخت را به او نزدیک‌تر کند بین آنها فاصله می‌اندازد. در صحنه‌ای از رمان، فرهاد به اتاق سیندخت می‌رود اما نمی‌تواند از مرزهایی که فرهنگ مسلط برایش تعریف کرده است بگذرد. سیندخت که برای چنین موقعیتی خیالبافی‌ها کرده است، ناامید می‌شود: «... فرهاد دیشب حتا توی اتاقم بود، روی تخت نشسته بود و من ضربان شقیقه‌ها و سرخی خونی که زیر گلویش می‌رفت و می‌آمد را می‌دیدم، اما حالا آن دور ایستاده. هنوز منتظر است، و خواهد ماند. او هم مثل بابا و بقیه، جز این کاری بلد نیست.» (ص ۲۳۸)

در فصل دوم رمان با عنوان: «مراسم خواستگاری»، هم‌اتاقی سیندخت، دختری به نام فرح را می‌بینیم که خانواده‌اش برایش همسری انتخاب کرده‌اند اما او عاشق بیژن، یکی از همکلاسی‌هایش است. بیژن، که بیش از هر چیز به موفقیت حرفه‌ای‌اش می‌اندیشد در محافل مختلف از جاذبه جنسیِ فرح برای پیشبرد اهدافش استفاده می‌کند. شبی که با هم‌اند، فرح به بیژن اصرار می‌کند که از او خواستگاری و کار را تمام کند. بیژن، که از اصرار فرح کلافه شده، نمی‌خواهد زیر بار برود. در همین موقع ماشین ریپ می‌زند و ناگهان خاموش می‌شود. بیژن از فرح می‌خواهد پیاده شود و کمی ماشین را هل دهد تا دوباره روشن شود. فرح به زحمت ماشین را به حرکت درمی‌آورد؛ ماشین روشن می‌شود و حرکت می‌کند. فرح زمین می‌خورد و بیژن فرح را به حال خود وامی‌گذارد و به راه خود می‌رود (صص ۲۱۸-۲۱۹). حس تحقیرشدگی، فرح را تا مرز نابودی پیش می‌برد.

فصل چهارم، «مراسم وصل» درباره عشق الهی (استاد دانشکده و حامی اصلی سیندخت) به ثریا (مادر سیندخت) است؛ عشقی که هیچ‌وقت از طرف ثریا

Mehripublication.com

پذیرفته نشده است. تصویری که نویسنده از عشق این دو که از نسل پیشین هستند، می‌سازد منطقی‌تر و طبیعی‌تر از عشق نسل جوان‌تر به‌نظر می‌رسد، شاید به این دلیل که نویسنده برای تسلط بر نیاز این دو شخصیت جا افتاده به رابطه جنسی، دشواری کمتری داشته است. (صص ۲۸۰-۲۸۱)

مهم‌ترین درونمایه «نیمه غایب»، قاعدتاً باید تمایل شخصیت‌های آن به یافتن «نیمه غایب»شان باشد اما اجبار نویسنده به حذف رابطه جنسی از داستان، تلاش شخصیت‌ها برای حفظ فردیت‌شان را به درونمایه اصلی داستان تبدیل می‌کند. به بیان دیگر نویسنده مجبور می‌شود داستانی را که در تکریم عشق زمینی است، به روایتی از فردیت گاه رذیلانه بعضی از شخصیت‌های رمان فروکاهد. آن‌ها با قدرت تمام از فردیتشان در برابر پدر، خانواده، و معشوق یا معشوقه دفاع می‌کنند. در سطح اجتماع، اما، شخصیت‌های رمان نه تنها تمایلی به دفاع از فردیت خود و متمایز کردن خود از فرهنگ و نظم مسلط نمی‌بینند، بلکه بعضی از آن‌ها از تسلیم شدن به ناراستی‌های عمومی شده اجتماعی واهمه‌ای ندارند.

چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم

در «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» نوشته زویا پیرزاد (۱۳۸۰)، با چند داستان موازی روبه‌روییم که همه به رابطه میان زن و مرد اشاره دارند: عشق نوجوانانه آرمن، پسر کلاریس (راوی رمان) به امیلی؛ علاقه کلاریس به امیل، و زمینه‌چینی آلیس و ویولت، دوست و خواهر کلاریس برای یافتن شوهر. داستان از آنجا آغاز می‌شود که با آمدن یک خانواده تازه، مردی که از زنش جدا شده (امیل) با دخترش (امیلی) و مادرش، محیط مأنوس را آشفته می‌کند. آرتوش، همسر کلاریس، کم و بیش در فعالیت سیاسی درگیر است و توجهی به کلاریس ندارد. کلاریس هم کمبودی احساس نمی‌کند، انگار زندگی باید همین باشد. اما ورود امیل شاعرمسلک و رمان‌خوان صحنه را تغییر می‌دهد. بیان تجربه کلاریس، زنی شوهردار، از یک عشق تازه محور رمان است. او که نمی‌خواهد به این عشق تسلیم شود، می‌کوشد شور و شعف خود را کنترل کند اما نمی‌تواند. وقتی

امیل زنگ در خانه کلاریس را به صدا در می‌آورد، او دست و پایش را گم می‌کند و خود را ملامت می‌کند. (صص ۱۵۱–۱۵۲) اما مثل این است که این عشق فقط در ذهن کلاریس اتفاق می‌افتد و امیل تمایلی به او نشان نمی‌دهد. این موضوع وقتی آشکار می‌شود که امیل به کلاریس می‌گوید به ازدواج با آلیس فکر می‌کند و نظر او را می‌پرسد. کلاریس با اینکه می‌تواند با ابراز علاقه به امیل توجه او را به خود جلب کند، محافظه‌کارانه ساکت می‌ماند. نویسنده، با تحمیل سکوت به کلاریس، رمانی را که می‌توانست تألی فارسی آناکارنینا و مادام بوآری باشد تا سطح تقدیس روایت مسلط از قداست و حریم خانواده فرومی‌کاهد.

داستان عشق آرمن، پسر نوجوان او به امیلی، دختر امیل روایتی موازی (پیرنگ فرعی) در این داستان است که به درک احساس کلاریس کمک می‌کند؛ روایت معصومانه‌ای که به یاد کلاریس می‌آورد که پیش از این هیچ وقت عاشق نبوده (ص۱۴۳) و خودش را درست نشناخته است. (ص ۱۸۹)

سر آرتوش به کارهای سیاسی گرم است. کلاریس با دلمشغولی‌های آرتوش بیگانه است و وقتی متوجه کارهای او می‌شود، بیشتر از پیش از او فاصله می‌گیرد. در همین موقع، امیل کتابی از ساردو برای کلاریس می‌آورد: «کتاب را برگرداندم و پشت جلد را خواندم (...) مردی از جوانی عاشق دختری است و تنها آرزویش رسیدن به دختر. حالا درگیر مسائل سیاسی شده. در انتخاب بین عشق و به قول خودش تعهدات اجتماعی مردد مانده (...) شروع کردم به خواندن (...) تلفن زنگ زد. به ساعتم نگاه کردم و باورم نشد. آخرین بار که این قدر طولانی، یک‌نفس و بی‌وقفه کتاب خوانده بودم کی بود؟» (صص ۱۶۷–۸) این لذت عمیق، کلاریس را به یاد زندگی‌ای می‌اندازد که می‌توانست از آن برخوردار باشد، اما از آن بهره‌ای نبرده است. او این لذت را مدیون امیل است، اما همچنان به سانسور کردن خودش ادامه می‌دهد. امیل و خانواده‌اش از محله نقل مکان می‌کنند. کلاریس، غمگین، کتاب سادو را به‌دست می‌گیرد، چند سطری می‌خواند اما نمی‌تواند ادامه دهد: «... مهم نبود مرد قصه بالاخره بین عشق و تعهد کدام را انتخاب می‌کند. از مرد قصه متنفر بودم که این‌قدر احمق است. از زن قصه هم متنفر بودم که نمی‌فهمد مرد قصه چقدر احمق است. بلند شدم رفتم به آشپزخانه و به خودم گفتم ''از همه احمق‌تر خودتی.'' (ص۲۵۰) مهم‌ترین دغدغه کلاریس ساختن عشقی است که از آن او باشد و حفاظت از این عشق است که با ورود امیل پررنگ‌تر می‌شود اما

در نیمه‌راه متوقف می‌ماند. ظاهر زندگی تغییری نکرده اما کلاریس تجربه‌ای از سر گذرانده و فاصله‌اش از زندگی مألوف بیشتر شده است، بی‌آنکه فاعلیت او، چه اجتماعی و چه فردی، شکوفا شده باشد. تصویر کلاریس در آخر رمان، جایی که نویسنده می‌خواهد او را از تغییرات اندکی که در آرتوش می‌بیند خوشنود نشان دهد، بیش از آنکه قانع‌کننده باشد رقت‌انگیز است. باز هم تابوی سخن گفتن از عشق و رابطه جنسی، یکی از بهترین رمان‌های فارسی را الکن می‌کند.

نگران نباش

با این‌حال برخی از داستان‌نویسان جوان‌تر به شکل دیگری با چالش بازنمایی عشق در آثارشان برخورد می‌کنند. واکنش آن‌ها به اجبارِ تصویر کردن عشق به گونه‌ای که از طرف فرهنگ رسمی تحمیل می‌شود، حذف عشق، ساختن نوستالژی از آن، یا حل کردن آن در روزمرگی‌هاست. رمان «نگران نباش» (۱۳۸۷) نوشته مهسا محب‌علی عملاً عشق را حذف یا آن را در روزمرگی بحرانی شخصیت‌ها حل می‌کند.

شادی، شخصیت اصلی «نگران نباش»، دختری است که در بحبوحه یک زلزله در تهران، از گریز از شهر زلزله‌زده سر باز می‌زند، از خانواده‌اش فرار می‌کند، و در خیابان‌های شهر آواره می‌شود. از خیابان‌های پراز اضطراب و سردرگمی می‌گذرد و سراغ اشکان، دوستش، می‌رود که برای چندمین بار خودکشی کرده است. از خلال روابط رودررو و تلفنی و خاطراتی که به سرعت به ذهنش می‌آیند و ناپدید می‌شوند، شادی تصویری از دلمشغولی‌های گروهی از جوانان تهرانی به‌دست می‌دهد: روابط لرزان دخترها و پسرها، افسردگی مفرط، و اعتیاد. یک سیگاری می‌زند و از خانه اشکان، که به قول خودش دراز به دراز افتاده، بیرون می‌آید و میان جمعیتی که با پلیس درگیرند گیر می‌افتد، با توم می‌خورد و زخمی می‌شود. خود را به خانه دوست دیگرش و پای بساط تریاک می‌رساند.

خودکشی اشکان، نظر راوی درباره عشق را آشکار می‌کند: «این دفعه می‌خواهم به جای سخنرانی معروفم درباره‌ی لق بودن باسن دنیا، (...) مستقیم

Mehrpublication.com

توی چشم‌هایش نگاه کنم و بهش ثابت کنم که عشق فقط بالا و پایین شدن یک هورمون در خون است، که دانشمندان همین چند روز پیش کشفش کرده‌اند و اصلاً ربطی به احساس ندارد. افسردگی هم عارضه عشق است و چه و چه (...)» (ص ۴۶) برخلاف دید رمانتیک قهرمان‌های مندنی‌پور و پیرزاد به عشق، شادی، راوی داستان «نگران نباش» عشق را آرمانی نمی‌کند تا پای آن خود را قربانی کند؛ عشق هم مثل همه عوارض بدنی دیگر گذراست و نباید آن را بیش از حد جدی گرفت.

«نگران نباش» هجویه پرقدرتِ محب‌علی است از جامعه‌ای در موقعیتی بحرانی، مملو از کنایه‌ها و استعاره‌های زبان مخفی بخشی از جوانان تهرانی که در آن بیشتر درماندگی یک نسل موج می‌زند تا چاره‌جویی. اگرچه کلام شادی، با عصیان توأم با مهر به خانواده، شهر، و دوستانش درآمیخته، اما هدف او از پناه بردن به دوستانش نجات از خماری و دست یافتن به نشئگی است. محب‌علی با حذف عشق از روایت خود به یکی از مهم‌ترین تحمیل‌های فرهنگ حاکم هم تن می‌دهد، و در مقابل اجازه می‌یابد شفافیت و صراحت و پرخاشگری داستانش را حفظ کند.

آویشن قشنگ نیست

«آویشن قشنگ نیست» نوشته حامد اسماعیلیون با لحن سرخوش یکی از شخصیت‌های داستان شروع می‌شود و با گذر به روایت‌های دیگران به‌تدریج از لحن اولیه فاصله می‌گیرد و به نوستالژی می‌گراید. آویشن و نیلوفر، دخترهای سرهنگ بهانه‌هایی هستند برای پنج پسر و یک دختر از یک محله که تنها پیوندشان خاطرات عشق‌های نوجوانی است. شش روایت از شش زبان گفته می‌شوند: رضا، مرده‌ای که بعد از مرگ از عشق خودش و نیما به نیلوفر، دختر همسایه‌شان حرف می‌زند؛ مهدی، فرزند شهید که در حال عبور در راه کرواسی زخمی شده است و در حالی که خون از بدنش می‌رود از لیلا، عشق جوانی‌اش و همراه و همسفرش در فرار از ایران یاد می‌کند؛ بهادر که معتاد شده

و عاشق آویشن، خواهر نیلوفر است و نمی‌تواند عشقش به او را به زبان بیاورد؛ اهورا، بساز و بفروشی که معشوق نیلوفر بوده و حالا آویشن را می‌خواهد اما نیلوفر مانع ارتباط آنهاست؛ نیلوفر که بعد از دوازده سال از شوهرش جدا شده و با آویشن، خواهرش، از اهورا و عشقش حرف می‌زند؛ و نیما که از طریق نامه‌ای که برای اولین راوی، رضای مرده، نوشته صدایش را می‌شنویم که ظاهراً نمی‌خواهد از «خاطرات عشق‌های بی‌حاصل [شان] با این و آن» (ص ۴۶) حرف بزند اما نمی‌تواند غم خود را پنهان کند.

اسماعیلیون در عین ساختن روایتی روان و نوستالژیک از عشق، با نقب زدن به گذشته مشکل رودررو شدن با رابطه عشقی و ارتباط جنسی در فضای امروزی را دور می‌زند. باز هم اجبار نویسنده به کنترل قلم خود شخصیت‌های داستانی را از پویایی جنسی که برای یک رابطه عشقی امن و لذت‌بخش لازم است محروم می‌کند و عاشقانه‌ها در محیط اضطراب شکل می‌گیرند و می‌بالند.

دشواری بازنمایی رابطه عاشقانه زن و مرد نویسندگان ایرانی را واداشته است به شگردهایی پناه ببرند که بیشتر به پیچیده کردن موضوع یا حذف صورت مسأله انجامیده است تا بیان آن. نگاهی به بعضی رمان‌های فارسی دو دهه اخیر نشان می‌دهد که در آن‌ها به تدریج نوستالژی، زندگی در بحران، و روزمرگی به جای عشق می‌نشینند. اگر در «دل دلدادگی» توصیف‌های شاعرانه‌ای از رابطه عاشقانه و تصویرهای پیچیده‌ای از روابط جنسی می‌بینیم، در «نیمه غایب» اجبار نویسنده به حذف رابطه جنسی شخصیت‌های داستان را از شکل می‌اندازد و «در چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» خودفریبیِ کلاریس داستان را نیمه‌تمام جلوه می‌دهد. روایت‌های بعضی از داستان‌نویسانِ نسل بعد بیشتر تمایل به حذف عشق یا حل کردن آن در دل روزمرگی (برای مثال در «نگران نباش»)، یا بازنمایی نوستالژیک عشق، (برای مثال «در آویشن قشنگ نیست») دارد.

Mehripublication.com

عشق در دو رمان «سهم من» و «بازی آخر بانو»

درگیری انسان ایرانی با خرده‌فرهنگ‌های مذهبی و سکولار

عشق در سال‌های نوجوانی، عشق ناکام، و عشقی که اسیر سنت‌هاست و همچنین فقر، جهان دو رمان «سهم من» (۱۳۸۲) نوشته پرینوش صنیعی و «بازی آخر بانو» (۱۳۸۴) نوشته بلقیس سلیمانی را شکل می‌دهند.

ripublication.com

هر دو رمان بر محور زندگی دو دختر جوان شکل می‌گیرند. آن‌ها درگیر عشق‌هایی نافرجام می‌شوند، ازدواج‌هایی ناخواسته می‌کنند، و عواقب تصمیماتی را می‌چشند که در اتخاذ آن‌ها نقشی ندارند. هر دو رمان آشکارا به تأثیر تلاقی خرده‌فرهنگ‌ها در جامعه و جناح‌بندی‌های سیاسی در زندگی روزمره می‌پردازند و از این لحاظ مثال‌زدنی‌اند.

بسیاری از داستان‌هایی که در سال‌های دهه ۱۳۶۰ منتشر می‌شدند بر پنهان کردن مصداق‌های عینی سیاسی – اجتماعی تأکید داشتند. دو رمان «سهم من» و «بازی آخر بانو» نه تنها روشن و مستقیم به این جنبه‌ها می‌پردازند بلکه همراهی و همدلی با گروه‌های سرکوب شده در سال‌های دهه ۱۳۶۰ را برمی‌انگیزند.

این دو رمان از دو جهت مخالف حرکت می‌کنند: سرآغاز «سهم من» عشق ممنوع نوجوانانه معصومه به پسری معمولی است که سرانجام به ازدواج بدون عشق او با یک مبارز چپ منجر می‌شود و مسیر زندگی‌اش را کاملاً تغییر می‌دهد. «بازی آخر بانو» با عشق ناکام یک معلم تهرانی علاقمند به سیاست به گل بانو شروع می‌شود و با ازدواج بدون عشق و تحمیلی او با یکی از عوامل حکومت ادامه پیدا می‌کند. تلاقی خرده‌فرهنگ‌های سنتی – مذهبی و سکولار در هر دو رمان از عشق شروع می‌شود و در درگیری‌های سیاسی و عقیدتی گسترش می‌یابد و روایت‌ها را پیش می‌برد.

«سهم من» داستان دختری است که خروج از محیط بسته قم و ورود به فضای مدرن تهران امکان مدرسه رفتن، داشتن دوستی خارج از دایره فامیل، خروج هر روزه از خانه، و عشق رمانتیک را برایش فراهم می‌کند. این عشق همانقدر که برای او هیجان‌انگیز و لذت‌بخش است، در نگاه خانواده‌اش خطرناک جلوه می‌کند. رابطه مکتوب معصومه با جوانی که در یک داروخانه کار می‌کند واکنش خانواده سنتی‌اش را برمی‌انگیزد و منجر به زندانی شدن او در خانه و ازدواج سریعش با مبارزی چپگرا به نام حمید می‌شود که به دربند کردن زن‌ها اعتقادی ندارد اما در قید و بند زندگی مشترک هم نیست. قبل از انقلاب است و مرد درگیر مبارزه مخفی، این مانع از آن نیست که آن‌ها صاحب دو پسر شوند که مسئولیت کامل بزرگ کردنشان به عهده معصومه است. در زندگی مشترکشان، معصومه ناگزیر با دوستان انقلابی حمید آشنا و در رنج و تلاش آن‌ها سهیم می‌شود بدون آنکه به آن‌ها بپیوندد. نگاه زنانه و مادرانه معصومه معطوف به گذران روزمره زندگی،

Mehripublication.com

حفظ و گسترش زندگی مشترک، و حراست از چهاردیواری خانه است؛ نگاهی که در تقابل با دیدگاه انقلابیون مبنی بر تحقیر زندگی روزمره، اولویت آینده نسبت به حال، و ارجحیت جامعه بر فرد قرار می‌گیرد. انقلاب، حمید را آزاد و دوباره به میدان فعالیت سیاسی پرتاب می‌کند؛ فعالیتی که منجر به اعدام او می‌شود. با بازگشت حمید به جامعه، نویسنده تلاقی خرده فرهنگ‌های سکولار و مذهبی را که در دو قطبی حمید و محمود (برادر متشرع معصومه) متبلور می‌شود، نشان می‌دهد.

«سهم من» به خوبی توصیف می‌کند که چگونه این تلاقی به شکافی سیاسی – اجتماعی فرامی‌روید و جامعه ایران را به تضادی آشتی‌ناپذیر می‌کشاند. سال‌ها بعد، وقتی فرزندان معصومه بزرگ شده‌اند، عشق نوجوانی معصومه که حالا مردی میانسال است برمی‌گردد و از او تقاضای ازدواج می‌کند. این‌بار اما فرزندان معصومه مانع از این ازدواج می‌شوند.

«بازی آخر بانو» با صحنه دفن جسد یک دختر چپ‌گرا به نام اختر در یکی از روستاهای کرمان آغاز می‌شود. او که اعدام شده، در شکل‌گیری شخصیت گل بانو (قهرمان رمان) نقش عمده‌ای داشته. مادر گل بانو، خدمتکار خانه پدر دختر اعدام شده بوده و گل بانو برای اولین بار در گفت‌وگو با اختر با حقوق خودش آشنا شده و با راهنمایی و کمک اختر بوده که کتاب در دست گرفته و دنیای اطرافش را معنی کرده است.

سعید، معلم تهرانی که می‌بایست در روستا خدمت کند، عاشق گل بانو می‌شود، او را جذب خود می‌کند، و به او قول ازدواج می‌دهد. اما هنگامی که برای جلب نظر خانواده‌اش به تهران می‌رود، در اغتشاشات خیابانی ۳۰ خرداد ۱۳۶۰ گم می‌شود. عشق در رمان «بازی آخر بانو» عشقی است محصور در فقر و محاسبه مادی. مادر حسابگر و زیرک گل بانو که از بازگشت سعید ناامید شده، ترتیبی می‌دهد که گل بانو با یکی از عوامل حکومت به نام ابراهیم رهامی ازدواج کند.

رهامی با فعالیت‌های امنیتی‌اش شناخته می‌شود و گل بانو او را در اعدام اختر مقصر می‌داند و از او متنفر است. رهامی که زنی نازا دارد، به پدر همسر سابقش قول داده که وقتی از گل بانو بچه‌دار شد، او را طلاق دهد و همراه با فرزندش به زندگی با زن اولش برگردد. اما ازدواج با گل بانو او را اسیر عشق می‌کند و تصمیم می‌گیرد قولش را زیر پا بگذارد؛ تصمیمی که منجر به کین‌توزی پدر زن

Mehripublication.com

سابقش، گیر انداختن او در پیچ و خم‌های اطلاعاتی حکومت و در نهایت تسلیم او به خواست آن‌ها برای طلاق گل بانو می‌شود. گل بانو هم به زندان می‌افتد و پسرش، حنیف، را از دستش درمی‌آورند. تنها چیزی که گل بانو به دست می‌آورد امکان تحصیل در دانشگاه تا سطح دکتری فلسفه است.

همانقدر که این دو رمان جسورانه، به انقلاب و به درگیری‌های سیاسی پس از آن و تشدید نبرد میان خرده‌فرهنگ‌های اجتماعی می‌پردازند، در تصویر کردن عشق محافظه‌کارند. راوی «سهم من»، معصومه است اما هیچ نشانی از تمنای تن در روایتش دیده نمی‌شود. در نقل روابطش با همسرش هم هیچگاه به حریم خصوصی قدم نمی‌گذارد. رمان سخت به قواعد اخلاقی دیکته شده از بیرون وفادار می‌ماند و همین تصویرپردازی از عشق را ناممکن می‌کند. «بازی آخر بانو» هم راوی را کنار می‌گذارد و می‌کوشد با تقطیع روایت به چندصدایی دست یابد، اما در این رمان هم هیچیک از راویان به عشق فردیت یافته نزدیک نمی‌شوند. در هر دو رمان، عشق تظاهر بیرونی و کلامی دارد اما بیان درونی و تصویری ندارد.

«سهم من» در ترسیم دوره پرتنش دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۷۰ ایران موفق است. ورود خانواده‌ای با خرده‌فرهنگ سنتی – مذهبی به تهران، نه تنها معصومه را با عشق رمانتیک آشنا می‌کند بلکه به برادرانش هم امکانات جدیدی برای عرض اندام می‌دهد. احمد با لذت زن و شراب آشنا می‌شود و محمود به حلقه بازاری‌ها و مذهبیون می‌پیوندد. تضاد رفتارهای خانواده معصومه که او را از تحصیل محروم می‌کنند و همسرش که او را به تحصیل و «راهی برای خود پیدا کردن» تشویقش می‌کند، یکی از نمودهای تضاد میان خرده‌فرهنگ‌های مذهبی و سکولار در رمان است. نمود دیگر را باید در تضاد میان خرده‌فرهنگ انقلابی که حال و خوشی‌های زندگی روزمره را فدای آینده و آرمان‌ها می‌کند و خرده‌فرهنگی که به رتق و فتق مسائل کوچک زندگی و زندگی در اکنون می‌پردازد، جست. حمید و رفقایش نماینده خرده‌فرهنگ اول‌اند و در کشاکش با خرده‌فرهنگ مذهبی حاکم خرد می‌شوند. معصومه نماینده خرده‌فرهنگ دوم است و با همه سختی‌ها به حرکت خود ادامه می‌دهد و موفقیت‌هایی هم به‌دست می‌آورد، اگرچه در نهایت نمی‌تواند شخصاً سهم خود را از زندگی بگیرد.

«بازی آخر بانو» مستقیماً به دل سیاست در سال‌های دهه ۱۳۶۰ می‌زند.

Mehripublication.com

صحنه به خاک سپردن جسد اختر که رمان با آن آغاز می‌شود، خواننده را آماده خواندن روایتی از نبرد دو خرده‌فرهنگ مذهبی و سکولار می‌کند. این روایت با گرایش گل بانو به سعید، معلم تهرانی که او هم کم و بیش دستی در سیاست دارد، و گم شدن سعید در حوادث ۳۰ خرداد ۱۳۶۰ صحنه‌پردازی می‌شود. اما آنچه تصویر را کامل می‌کند، ورود حسابگرانه رهامی، لودهنده اختر و عامل امنیتی حکومت به صحنه و درخواست ازدواج او از گل بانوست. واکنش‌های گل بانو به زندگی مشترک با این نماینده خرده‌فرهنگ حاکم، بیانگر انزجار اوست اما راهی برای رهایی نمی‌یابد. ابراهیم رهامی در روایت خود داستان عشق روزافزونش به گل بانو را می‌گوید و نشان می‌دهد که چگونه در زنجیره به هم پیوسته‌ای از حوادثی که مأموران امنیتی حکومت به دستور پدرزنش برایش می‌سازند گرفتار و مجبور می‌شود گل بانو را طلاق دهد. اینجا هم عشق است که در هزارتوی روابط امنیتی — حکومتی قربانی می‌شود. «بازی آخر بانو» شاید تنها رمان فارسی باشد که چنین موقعیت هولناکی را که در یک سویش دستگاه امنیتی حکومت قرار دارد، به طور کم و بیش روشنی توصیف می‌کند.

«سهم من» و «بازی آخر بانو» شاید در مقام اثر ادبی نمره خوبی نگیرند اما به عنوان دو شاهد زمانه‌ای که بر ما گذشته است جایگاه خود را دارند. عشق ترسیم‌شده در این دو رمان، عشقی است در بحران و خود زمینه‌ساز بحران است و البته ناکام می‌ماند.

این دو رمان نشان می‌دهند که در هنگامه تلاقی خرده‌فرهنگ‌های آشتی‌ناپذیر و درگیری‌های سیاسی و اجتماعی برخاسته از آن، نخستین و مهم‌ترین چیزی که قربانی می‌شود فردیت انسان‌ها و توان تصمیم گیری آن‌ها درباره زندگی خودشان است.

Mehripublication.com

Mehripublication.com

بابی‌ها و ازلی‌ها در داستان‌های فارسی

نماز گزاردم و قتلعام شدم
که رافضیام دانستند.
نماز گزاردم و قتلعام شدم
که قِرمَطیام دانستند
...
کوچ غریب را به یاد آر
از غربتی به غربت دیگر،
تا جستوجوی ایمان
تنها فضیلت ما باشد
احمد شاملو

سال‌ها قبل کتابی با عنوان واپسین جنبش قرون وسطایی در دوران فئودال[1] منتشر

---

۱. فشاهی، محمد رضا. واپسین جنبش قرون وسطایی در دوران فئودال، تهران: انتشارات جاویدان، چاپ اول، ۲۵۳۶.

Mehripublication.com

شد که اولین مواجهه غیرمذهبی با شیخیه و بابیه در قالب یک تحقیق منسجم بود.[1] محمد رضا فشاهی، نویسنده کتاب، با استفاده از روش ماتریالیسم تاریخی کوشیده بود جایگاه جنبش بابی را در تاریخ و فرهنگ و سیاست ایران مشخص کند. او این جنبش را برآمده از نیازهای بورژوازی نوپای ایران می‌دانست که می‌خواست بندهای نظام فئودالی را بگسلد اما جبر تاریخ به او اجازه نمی‌داد در چارچوبی غیر از مذهب حرکت کند. فشاهی قید قرون وسطایی را برای اشاره به خصلت مذهبی جنبش بابی به کار برده بود. چهل و یک سال بعد، سال ۱۳۹۷، یک کار غیردینی قابل توجه دیگر درمورد بابیه، این بار در ژانر رمان منتشر شد. نام رمان دن‌کیشوت‌های ایرانی و نویسنده اش بیژن عبدالکریمی بود. عبدالکریمی درمقدمه کتاب می نویسد که منظورش از "دن‌کیشوت‌ها" سید علی محمد باب و پیروانش هستند. در اولین قسمت این مقاله، خواهم گفت دن‌کیشوت‌های ایرانی چگونه تاریخ جنبش بابی را روایت می‌کند. روشن است که نه فشاهی و نه عبدالکریمی نمی‌توانستند عنوانی در تایید جنبش باب و پیامدش، آیین بهایی، برای کتابشان انتخاب کنند و انتظار داشته باشند کتاب در ایران منتشر شود. اگر فشاهی با قید "قرون وسطایی" بر فاصله خود با جنبش بابی تاکید کرده بود، عبدالکریمی با انتخاب نام "دن کیشوت" که مظهر خیال‌پردازی و درک نکردن زمان است فاصله‌ی خود با موضوع رمانش را نشان می دهد.[2] با همه‌ی اینها، رمانِ عبدالکریمی تلاشی است برای فهم زمانه و اندیشهٔ باب و کنشگران بابی و برخوردی است در خور اعتنا با موضوعی که یا نادیده گرفته شده یا با تعصب به آن نگاه شده است.

محورهای اصلی این مقاله، آخرین و اولین روایت‌های داستانی بلند از باب و بابیان یعنی دن‌کیشوت‌های ایرانی و سر و ته یک کرباس محمد علی جمالزاده هستند. به جز این دو، به داستان‌های کوتاه "زرین تاج" —اشاره به طاهره قره‌العین – از سپیده زمانی و "مورد عجیب دوست ما" —روایتی از یک زندانی متهم به ازلی بودن در زندان‌های جمهوری اسلامی – از رضا فرخفال، نیز خواهم پرداخت.

• • •

۱. پیش از آن به جز مقاله‌ای از احسان طبری و کتابچه ی جدلی از احمد کسروی، مخالفت‌های مکتوب با باب و جنبش بابی از زاویه دینی و اسلامی بود.

۲. این انتخاب عنوان از سوی عبدالکریمی، اما، مانع توقیف زودهنگام و جمع‌آوری آن از کتابفروشی‌های ایران نشد.

Mehripublication.com

بابیان جماعتی بودند غریبه و آشنا. از میان ایرانیان شیعه برخاستند و تا مدت‌ها شیعیان نمی‌دانستند با این قوم و خویش‌هایشان چه کنند. بیشترشان امین و خوشنام و راستگویانی که می‌شد پشت سرشان نماز خواند؛ حالا کافر شده بودند. جلوی حکومت و دین مستقر ایستادند و طولی نکشید که عمال حکومت ناصری وعلمای شیعه آنها را مرتد قلمداد کردند طوری که انگ بابی کافی بود تا آبرو و دودمان و اموال و جان کسی به باد رود. در شعر و داستان و حکایت کسی جرات نام بردن از آنان نداشت، نام باب و بابی‌ها فقط در کتاب‌های تاریخی و دینی آن هم به دشمنی و انکار می‌آمد. با مشروطه بود که اول در شعر، سید اشرف گیلانی (نسیم شمال) و سپس در داستان، محمد علی جمالزاده نام بابی را به خوشنامی بردند. با همه‌ی اینها و پس از صد و هفتاد سال از ادعای باب، هنوز او و پیروانش آدم‌های مرموزی هستند که معلوم نیست خادم بوده‌اند یا خائن. در این میان، داستان نویسان جلوتر از سایر ایرانیان حرکت کرده‌اند. آخرین و کامل ترین رمان در این زمینه دن‌کیشوت‌های ایرانی است که کمتر از یک سال پیش منتشر و خیلی سریع توقیف شد. رمانی در ۷۳۶ صفحه و پر از جزییات خواندنی و جدلی و کاری دقیق در معرفی سید باب و ترسیم دوران و جنبش و پیروان او.

دن‌کیشوت‌های ایرانی مقدمهٔ کوتاهی دارد که با محتوای کتاب در تضاد است. مقدمه با گفته‌ی مفصلی از علی شریعتی آغاز می‌شود. در این نقل قول، شریعتی بحث‌های میان بابی‌ها و بهایی‌ها و متشرعین را مسخره می‌کند و کار باب و بهاالله را غائله دین‌سازیِ حاصل توطئه بیگانگان می‌داند تا ایرانیان به قافله تمدن غرب نرسند. برخلاف گفتهٔ شریعتی، دن‌کیشوت‌های ایرانی نشان می‌دهد که در پیچ و تاب بحث‌های کلامی و حرکت‌های اجتماعی و سیاسی است که آیین باب شکل می‌گیرد. در رمان نشانی از ظهور ناگهانی و نزول وحی یا ردپای بیگانگان در جنبش بابی نیست. هرچه هست صحبت تدریج است.

علاوه بر دوری از تئوری توطئه و تاکید بر تکوین و شدنِ آیین بابی، کار عبدالکریمی از دو جهت دیگر نیز قابل توجه است: اول کوشش برای ساختن فضای موجود در مدارس مذهبی شیعیان، دوم تلاش برای درک حوزه‌های معنایی کنشگران آن زمان. برای درک این حوزه معنایی، در رمان می‌بینیم که "شهود" و "خواب" و "رویا" تا چه حد برای منتظران مهدی موعود مهم بوده

Mehripublication.com

است.[1] اعتماد به شهود تا بدان حد است که وقتی ملاعلی بسطامی، دومین گرونده به باب، بدون درخواست دلیل مومن می‌شود، ملاحسین که اولین مومن به باب است خود را سرزنش می‌کند که از سید علی محمد دلیل خواسته است: "ملا علی رو به باب‌الباب کرد و گفت: «جناب ملاحسین! خوشا به سعادتتان! شما اولین کسی بودید که به ایمان به جناب موعود تشرف یافتید.» در همین لحظه قطرهٔ اشکی از گوشه چشم ملاحسین جاری شد و با تاثر بسیار به ملا علی گفت: «اما نحوه تشرف تو با مشرف شدن من بسیار تفاوت داشت. من ابتدا از آقا حجت طلبیده سپس ایمان آوردم اما تو با قلبی مملو از ایمان و بدون کمترین تردیدی، با یقین کامل به حضور مبارک مشرف شدی.»" (۱۳۷ – ۱۳۶) بقیه اصحاب باب هم، از قدوس تا طاهره، بارها در خواب به شهودی می‌رسند که راه را نشانشان می‌دهد. از نگاه عبدالکریمی، نویسنده رمان، بابیان با مشخصهٔ خیالپردازی و بیگانگی با واقعیت نیز بازنمایی می‌شوند.

حسن محدثی، پژوهشگر جامعه شناسی دین، معتقد است مهم‌ترین سوال نویسنده در این رمان "این است که کدام معرفت نگاه ما را به جهان شکل داده است؟ و ما با کدام نگاه به جهان خویش و جهان مدرن نگریسته و با آن‌ها مواجه شده‌ایم؟"[2] درسال ۱۳۹۴، وقتی دوازده سال از عدم صدور مجوز چاپ برای دن‌کیشوت‌های ایرانی می‌گذشت[3]، بیژن عبدالکریمی گفته بود: "در این رمان ... نشان داده شده است که در روزگاری که جهان اسیر تحولات ژرف بوده است،

---

۱. حسن محدثی در یادداشتی که بر رمان نوشته از"معرفت خفیه یا غریبه" حرف می‌زند و چنین قضاوت می‌کند: "... این اثر به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه معرفت خفیه‌یا غریبه (occult science) در دوره‌ای طولانی از تاریخ ایران معرفت هژمونیک یا از جمله معرفت‌های هژمونیک بوده است (معرفتی که بیش‌ترین نفوذ را در میان مردم یک کشور در عصری معین دارد؛ نظیر معرفت علمی در جهان و جوامع مدرن) و هم‌چنان یکی از تأثیرگذارترین معرفت‌ها در ایران است. این‌که تاریخ هر کشور چگونه رقم بخورد، نسبتی وثیق با معرفت‌های هژمونیک و مسلّط در آن کشور دارد و اگر تاریخ ما چنین رقم خورده است، بی‌شک نسبت وثیقی با «معرفت خفیّه» و «معرفت دینی» به‌عنوان دو معرفت هژمونیک و مسلّط در کشور ما داشته است." محدثی، حسن، یادداشت حسن محدثی در مورد کتاب «دن کیشوت های ایرانی»؛ تاریخ بندگی/ داستان تاخت و تاز معرفت خفیه در ایران، سایت فرهنگ امروز با این داوری محدثی، عبدالکریمی جنبش بابی را موضوع مناسبی برای طرح دوبارهٔ سوالِ چرایی و چگونگی ضعف جامعه ایران در گذشته و حال دانسته است.

۲. محدثی، حسن، همان.

۳. دن کیشوت های ایرانی در زمستان ۱۳۹۷ منتشر و بلافاصله توقیف شد. ماموران، نسخه های کتاب را از تمام فروشگاه ها جمع آوری کردند.

Meripublication.com

ما اسیر چه رؤیاپردازی‌هایی بوده‌ایم ...»[1] سوالاتی که محدثی وعبدالکریمی طرح می‌کنند هنوز هم سوالاتی معتبر برای امروز ما هستند.

دن‌کیشوت‌های ایرانی حکایت کسانی است که قرن‌ها با رویا و آرزوی ظهور امام زمان زندگی کرده‌اند. ناراضیان از وضعیت موجود که تغییر اساسی در نگاه آنها تنها از امام زمان برمی‌آید و اوست که باید ظهور کند. یکی از آنها شیخ احمد احسایی است که وقتی سال دقیق ظهورامام را از نوشته‌های ابن عربی کشف می‌کند، غرق شادی می‌شود. او باید تا سال ۱۲۶۰ هجری شمسی منتظر بماند ولی می‌داند تا آن سال زنده نخواهد بود.رسالت او آماده کردن مردم برای ظهور قطعی امام زمان است: «پاسخ شیخ احمد و شاگردانش آبی بود بر آتش خشم و غضبی که در دل بسیاری از مسلمین شعله‌ور بود ... بشارتی بود برای قاطبهٔ مردمی که هیچ راه دیگری برای اصلاح امور و از بین بردن فلاکت و بدبختی و فساد نمی‌شناختند. » (۱۹) دوران دعوت شروع می‌شود. پیروان شیخ احمد احسایی با پیام ظهور نزدیک امام زمان همه جا پراکنده می‌شوند. وقتی به سال ۱۲۶۰ می‌رسند، هیجان ظهور همه را فرا می‌گیرد. این بار، به اطراف و اکناف دنیای شیعه سر می‌زنند تا امام زمان را بیابند.

باب در این روایت مردی است مومن، متشرع، خیالپرداز، منزوی، جاه طلب، و البته کاریزماتیک برای کسانی که در مکتب شیخ احمد و جانشینش، سید کاظم رشتی، آمادهٔ ظهور شده بودند. داستان را باب و بابیان با هم می‌سازند. پیامبری علی محمد در خلاء و با وحی ساخته نمی‌شود، در رابطه او با پیروانش شکل می‌گیرد. کوشش نویسندهٔ دن کیشوت ها برای فهم زندگی و جهان معنایی کنشگران جنبش بابی ستودنی است. او به زندگی باب، آموزشش، شخصیت او، و انگیزه‌هایش نقب می‌زند. همراه با بقیه شیخی‌هایی که پای وعظ و درس سید کاظم رشتی نشسته‌اند، علی محمد هم مدام به نشانه‌های ظهور و مشخصات قائم منتظر فکر می‌کند که ناگهان درمی‌یابد نشانه‌ها بر خودش منطبق هستند: «... او آبستن معنایی شده بود ... این معنا عبارت بود از این که در علی محمد منتظِر و منتظَر، موعود و چشم انتظار، عاشق و معشوق، نگار و یار، جوینده و مطلوب، وحدت

---

۱. عبدالکریمی، بیژن (۱۳۹۴) «کارکرد سیاسی-اجتماعی خواب: گزارشی از نشست نقد و بررسی کتاب «مقدمه‌ای بر رؤیاشناسی تاریخی». سایت فرهنگ امروز، به نقل از حسن محدثی تاریخ بندگی/ داستان تاخت و تاز معرفت خفیه در ایران

Mehripublication.com

یافته، یکی شده بود. او خود همان کسی بود که سال ها چشم انتظار رسیدنش بود. به تعبیر ساده تر، «او همان موعود بود».″ (۷–۱۱۶) این درک جدید سرآغاز سفر پررنج باب و آغاز جنبشی است که سخت به خرافات و انگیزه های سخت کیشانهٔ اسلامی آمیخته بود اما روز به روز از اسلام دورتر می‌شد. مسافران این سفر، نخبگان جامعهٔ شیعه‌ای بودند فقیر و ناامید که تنها امیدش به موعود منتظری بود که بیاید و او را نجات دهد. تاکید عبدالکریمی، نویسنده رمان، بر این جنبه هزاره‌گرایانه دینی، نظر فشاهی که این جنبش را ″قرون وسطایی″ می نامید تایید می‌کند. باب و پیروانش، و شاید اکثریت مردم ایران در آن زمان، تنها راه تغییر را آمدن مهدی موعود و امام زمان می‌دانستند.

با تکیه بر متن‌های تاریخی و تخیل خود، نویسندهٔ رمان تک‌نگاری‌هایی درباره شخصیت‌های اصلی جنبش مانند سیدعلی محمد باب، ملاحسین (باب الباب)، طاهره قره‌العین، ملا محمدعلی بارفروشی (قدوس)، و میرزا حسینعلی بهاالله دارد. در این تک نگاری‌ها، تکیهٔ نویسنده به آثار خود بابیان و بهاییان مشهود است اما او، با اندکی شیطنت و گاه تمسخرآمیز، بر زندگی هر یک چیزی می‌افزاید. مثلا می‌کوشد باب را مالیخولیایی نشان بدهد و می‌گوید که او لقب ″باب الله″ به خود داد که از نظر تاریخی درست نیست. یا ملاحسین و قدوس و طاهره به شیوه‌ای طنزآمیز آدم‌هایی احساساتی نشان داده می‌شوند که از خواب و شهود الهام می‌گیرند. اما روی‌هم‌رفته تصویری که از باب و بابی‌ها در این کتاب می‌بینیم به مراتب بهتر از تصویری است که از دولتی‌ها و روحانیون ارائه می‌شود.

اصحاب دین رسمی، خشمگین از ادعایِ قائم آل محمد و امام زمان بودنِ باب، هم پیروانشان را علیه باب و بابی‌ها می‌شورانند و هم از حکومت می‌خواهند که بابیان را سرکوب کند. دن‌کیشوت‌های ایرانی در ترسیم این سرکوبگری‌ها و بیرحمی‌ها موفق است. رمان نشان می‌دهد که در هر دو جنگ قلعه شیخ طبرسی و زنجان بین بابیان و حکومت، چگونه حکومت قاجار در اتحاد با ملایان نیرنگ می‌زند، قرآن را وسط می‌گذارد و به بابیان امان می‌دهد تا تسلیم شوند و بعد آن‌ها را قتل عام می‌کند. بازنمایی شقاوت‌های خیابانی علیه بهاییان در تهران وشهرهای دیگر، بخش دیگری از بازنمایی تاریخ جنبش بابی در دن‌کیشوت‌های ایرانی

است. این صحنه ها را خوانندهٔ آشنا با متون بهایی در تاریخ نبیل زرندی[1]، تاریخ رسمی بهاییان، نیز می‌یابد.

دن‌کیشوت‌های ایرانی تا حد زیادی وامدار تاریخ نبیل زرندی است. با تغییر لحن تاریخ نبیل به فارسی امروزی و بعضی افزودن‌ها و کاستن‌ها مطابق با خواست نویسنده، دن‌کیشوت‌های ایرانی در بسیاری جاها اقتباسی از آن کتاب است.

• • •

داستان کوتاه "زرین‌تاج" از سپیده زمانی پنج صفحه است و در سال ۱۳۹۸ در مجموعهٔ زن‌ها به آسمان نگاه می‌کنند[2] منتشر شده است. زرین‌تاج یکی از نام‌های طاهره قره‌العین، زن نامداری است که نقش بزرگی در ساختن آیین باب داشت. راوی با اشاره به این که "زرین‌تاج" چندین نام داشته است، از ام سلمه و فاطمه بگیر تا طاهره و قره‌العین، نشان می‌دهد که نام او اسم رمز همه‌ی زنانی است که از زندگی‌اشان ناراضی‌اند. سادات‌خانم یکی از آنهاست که وقتی نام زرین‌تاج می‌آید گونه‌هایش گل می‌اندازد، آرزوی خودش را در وجود او می‌بیند و تند تند حرف می‌زند "یک شب زرین‌تاج خواب دید که باید برود. بچه‌هایش و شاگردهای کلاس حفظ و تفسیر قرآن را سپرد به خانواده، اسبش را زین کرد وراهی کربلا شد ..." (۳۱) سادات خانم، که در ده سالگی به یک قزاق فروخته شده، مثل زرین‌تاج روی خود اسم‌های مختلف می‌گذارد و عاشق اوست که شجاع بود و دنبال رویاهایش همه جا می‌رفت. هموست که به راوی جوان توصیه می‌کند اگر خوابی دید که بیدارش کرد اسبش را زین کند و بزند به بیابان.(۳۴) حسرت راه نرفته و کار نکرده همیشه همراه زن ایرانی است.

طاهره قره‌العین مدتهاست کهن الگوی زنان مدرن ایرانی است که تمایلات جمعی آنان به آزادی را باز می‌نمایاند. در داستان "زرین‌تاج"، طاهره هم رویا می‌بیند و آزاد می‌شود و هم زنان دیگر خواب او را می‌بینند. راوی فکر می‌کند که سادات خانم، اگر چه نتوانسته در عمل به راه زرین تاج برود، خوشحال می‌شود

---

۱. اشراق خاوری، عبدالحمید. (ترجمه و تلخیص). تلخیص تاریخ نبیل زرندی (مطالع الانوار)، نشر مرآت، ۱۹۹۱.

۲. زمانی، سپیده. زن ها به آسمان نگاه می کنند، تهران: نشر سیب سرخ، ۱۳۹۸، ص۵ ۳- ۳۱.

Mehrpublication.com

در داستان نامش به صبوری کنارِ شجاعت زرین تاج بیاید. (۳۵) اما با این نتیجه گیری راوی تمام منطق داستان خود را ویران و صبوری را که سادات خانم ضعف خود می‌دانست، تبدیل به قوت او می‌کند. داستان با این جمله تمام می‌شود: "سادات خانم شاید نمی‌دانست گاهی صبوری به اندازه قیام و مبارزه شجاعت لازم دارد." (۳۵) بازنمایی طاهره قره‌العین در داستان "زرین‌تاج" ناتمام می‌ماند و به نتیجۀ غریب تسلیم شدن به وضع موجود زیر نام صبوری می‌انجامد.

• • •

"مورد دوست ما"[1] از رضا فرخ‌فال داستانی است تو در تو با یک راوی اول شخص که راوی داستان دوستش بیژن هم هست. پیکره‌ی اصلی داستان شرح وقایع و توصیف رویاها و کابوس‌های بیژن، جوانی از خانواده‌ای با سابقۀ بابی–ازلی، در زندان جمهوری اسلامی است. بیژن در زندان سنگینی تاریخی از سوء ظن و دشمنی را حس کرده است. تمام اینها را بیژن بعد از آزادی از زندان برای راوی تعریف کرده است و راوی آن را همراه با خاطرات خودش بازنمایی می‌کند.

جایی راوی از سابقه‌ی مذهبی خانواده‌ی بیژن سخن به میان می‌آورد، سابقه‌ای که می‌تواند دلیل بازداشت طولانی مدت او باشد. در سال‌های زندان، بیژن بارها به این می‌اندیشد که به احتمال زیاد ازلی بودن دودمانش دلیل اصلی زندان طولانی مدتش است. اینجا هم تصویر کامل است: "یک جعبه ی چوبی با در منقش لای رخت‌های زنانه توی یکی از صندوق‌های بزرگ مال مادرش در زیرزمین خانه"؛ جعبه‌ای که پر است از "کتاب‌های چاپ سنگی و بیاض‌های منگوله‌دار و کاغذها و سندهایی لوله‌پیچ شده." مادر گاهی نوشته‌ها را زیرلب برای خودش می‌خواند. اینها حتما توصیف‌های بیژن است از خانه‌ی پدری‌اش که به تردید آزاردهنده ای در زندان ختم می‌شود:"آیا کسی، یا به قول خودش کس دیگری در پشت سر بازجوهای رسمی پرونده بود که او هم این موضوع [ازلی بودن خانوادۀ بیژن] را می‌دانست ...؟" و کابوسی برای بیژن می‌سازد: "گاهی می‌شد، و هیچ دلیلی هم نداشت، که با خودم فکر می‌کردم انگار یک نفر دیگری هم هست که از پشت

1. https://rfarokhfal.wixsite.com/pencilcoffee/mwrd-dwst-ma?fbclid=IwAR2K_hmivSV_FF915UMBjtqFQMfOyE2_mgphLEhm5Mv2KhvbtNKDCw61yOc

Mehripublication.com

تاریکی چشم بند من او را نمی‌دیدم. هنوز صدای او را نشنیده بودم. اما بود، در سکوت مطلق ...″ تصویری از زندان، استیصال، تعلیق، و کنترل که انگار همیشه دگراندیشان ایرانی از جمله بابی‌ها و ازلی‌ها و بهایی‌ها گرفتارش بوده‌اند.

بندی دیگر با این جمله‌های راوی شروع می‌شود: ″سعی می‌کنم از حرف‌هایش، در واقع به کمک آنچه که ناخودآگاهانه نمی‌خواست به یاد بیاورد (مثل هر زندانی آزاد شده دیگر در آن سال‌ها)، شرحی از بقیه ماجرای حبس این دوست را در اینجا بیاورم.″ بارها از بیژن درباره ی پدرش‌می پرسند و هر بار جواب می‌دهد که پدرش دو سال پیش از انقلاب مرده است. کم کم مطمئن می‌شود بازجوها از سابقه‌ی خانوادگی اش باخبر شده‌اند و دلیل دستگیری‌اش دگراندیش بودن و ازلی بودن اجدادش است.

•••

در داستان نویسی، محمد علی جمالزاده از نخستین کسانی است که درباره بابی‌ها داستان می‌نویسد. در تعلق خاطر جمالزاده به بابی‌ها شکی نیست و اوست که گزارش‌های داستانی نابی از منش آنها و آزارشان به دست پیروان ملاها و ایادی حکومت می‌دهد. در رمان — زندگی نامۀ سر و ته یک کرباس[1]، جمالزاده مدام به بابی‌ها برمی‌گردد، خواه با اسم بردن از مدرسه‌ای که رفته بوده و می‌گفته اند مال بابی‌هاست (۹۲)، خواه وقتی از پدرش حرف می‌زند که معروف شده بود بابی است چون با آزادی‌خواهان آن روز اصفهان رفت و آمد داشت (۱۰۱) و خواه وقتی از کسانی می‌گوید که بابی شده یا به بابی بودن معروف شده بودند[2]: میرزا اسدالله وزیر شهشهانی، ملک المتکلمین، حاجی مورچه خواری، ملا عبدالهادی، و البته پدر خود جمالزاده — سید جمال الدین واعظ — که با کردار و گفتار خود بی‌رحمی و جهالت ملایان رسمی شیعه و حاکمان را برملا می‌کردند.

اما اوج روایتش وقتی است که با همدلی از آزار بابیان می‌گوید. جایی از کتاب نقل می‌کند زمانی با پسر ملک المتکلمین در میدان شاه راه می‌رفته ″... که ناگهان از وسط میدان شاه غوغای غریبی بلند شد ... وقتی به هزار زور و زجر

---

۱. جمالزاده، سید محمد علی. سر و ته یک کرباس، تهران: انتشارات سخن، چاپ سوم، ۱۳۸۹.

۲. امینی، تورج. ″من بهایی و جمالزاده ازلی″ https://negah.org/1769

Mehripublication.com

خود را به وسط انبوه مردم رساندیم، دیدیم دو نفر آدم حسابی را در میان گرفته‌اند و دارند به قصد کشت می‌زنند ... پیرمردی را چسبیده، گفتیم: عمو جان تو را به خدا چه خبر است؟ بدون آن‌که نگاهی به ما بیندازد، نفس‌زنان نفس‌زنان گفت: «بابی‌کُشی است، بزنید» و دیوانه‌وار خود را به میان آن ولوله و جنجال انداخت ... مردم از زن و مرد و کوچک و بزرگ، با چشم‌های از حدقه درآمده که شرارهٔ تعصّب و شقاوت در آن می‌درخشید، مانند سگ‌های هار و گرگان خونخوار بر آنها حمله می‌آوردند و در زدن و ضربت وارد ساختن بدان‌ها و در اهانت و شتم و لعن و دشنام‌های قبیح، بر یک‌دیگر سبقت می‌جستند. دیوانه‌وار فریاد می‌زدند که باید داغ و درفشان کرد، باید سنگسارشان کرد، باید چشمشان را درآورد ...»(۹۹-۹۷) جایی دیگر، وقتی جمالزاده کودک است و با خانواده اش به طرف تهران می‌روند در روستای علی آباد کاشان به عده‌ای بابی یزدی برمی‌خورند که به خاطر اعتقادشان مجبور به ترک دیارشان شده‌اند و احوالی بسیار رقت‌انگیز دارند. همدلی مادر جمالزاده با آوارگان هر دو را به گریه می‌اندازد. (۱۰۶-۱۰۳) جمالزاده با بازنمایی این صحنه و صحنه‌هایی شبیه این در کارهایش، تصویری از شقاوت ارباب دین و پیروانشان وارد فرهنگ مردم ایران می‌کند. نگاهی که جمالزاده به ملایان دارد به تدریج به یکی از ارکان گفتمان مسلط فرهنگی ایران تبدیل می‌شود و خوانندگان شاهد بازنمایی چهرهٔ منفی از ملایان در بسیاری از آثار ادبی پیش از انقلاب اسلامی هستند.

به جز تاکید بر نقش علمای شیعه در شوراندن مردم علیه بابیان، جمالزاده تصویری مثبت از ملاهای روشن اندیش به دست می‌دهد که به آیین باب منسوبند. بیشتر این بازنمایی ها حاوی مقایسه‌ای با روحانیون فاسد صاحب قدرت است. یکی از این ملاهای بابی مسلک، ملا عبدالهادی است که در «طول این داستان و تا آخر کتاب حضور تامّ و تمام دارد ... ملّا عبدالهادی نمادی از آخوندی است که به اعتقاد بابی گرایش یافته و به همین دلیل علما او را طرد کرده‌اند و او هم پشت پا به همه‌ی دانسته‌های قدیمی زده، دانسته‌هایی که سست و بی‌اساس بوده است.»[۱] عبدالهادی در رمان-خاطرهٔ جمالزاده نماد روشن اندیشی است که با کردار نیک نیز آمیخته شده، او معروف به حلم و تقواست و هر جا از او برآید، به مردم و

۱. امینی، تورج. همان.

کسانی که به بابی بودن متهم می‌شوند کمک می‌کند. برای مقایسه‌ی منش عبدالهادی با آخوندهای دیگر، راوی از کتک زدن سبعانه "جوان بلند قد رشید" توسط مردم به رهبری آخوند ده می‌گوید: "در میان این جمعیّت از همه خشن‌تر و بی‌رحم‌تر آخوند ده بود. چشم‌های بی‌عاطفه‌اش که چون چشم گرگ می‌درخشید، از حدقه بیرون آمده بود ... نعره‌اش بلند بود که ای ملعون، ای خبیث، ای مرتدّ واجب‌القتل، ای ملحد مهدورالدّم، ای زندیق، ای کافر، ای از سگ بدتر ... و دستش مثل یک نیمه‌آجر بالا می‌رفت و با شدّت هر چه تمام‌تر بر سر و صورت و پشت و سینه‌ی جوان پایین می‌آمد».(۳۴۴) ملّا عبدالهادی، که راوی قبلا از سجایای نیک او گفته است، آخوند را به افطار دعوت و از او بعضی سوالات فقهی می‌پرسد و بی سوادی او را نشان می‌دهد و او را از خانه اش بیرون می‌کند: "... تو باید گاو بچرانی، تو را با ملّایی چه کار؟ ... این عمامه را فورا از سرت بردار و به جای آن یک عدد کلاه نمدی حسابی به سر بگذار و بیل به دوش و داس به کمر ... مشغول کشت و زراعت بشو ... شاید خداوند ارحم الراحمین از گناهت بگذرد. "(۳۵۲ –۳۵۱) در مقابل، به تیمار جوان بابی می‌پردازد و از او دلجویی و راهی اصفهانش می‌کند. (۳۵۷)

سر و ته یک کرباس سندی است همدلانه از آن چه بر بابیان و منسوبان به جنبش باب در سال های پیش و پس از انقلاب مشروطیت رفته است. جمالزاده با گزارش وقایع پیش آمده، تضاد بین ملاهای صاحب قدرت و بابیان را برجسته می‌کند و، از دیدگاه خود، نشان می‌دهد که بابیان در سمت درست تاریخ ایستاده اند. او با داستان‌های خود نوعی از روایت در مذمت آخوندهای فاسد آفرید که تا پیروزی انقلاب اسلامی بر فضای داستانی ایران حاکم بود.

• • •

حضور بابیان و ازلیان در آثار ادبی فارسی کم است اما چند اثری که در این مقاله تحلیل کرده‌ام اهمیت آنها را در ادبیات داستانی ایران نشان می‌دهند. بر خلاف گذشته، کم کم آنها به عنوان فعالان موثرعرصه‌ی تغییر و تکاپو برای پیشرفت و ایرانِ بهتر به رسمیت شناخته شده‌اند. بابیان در نوشته‌ها، دیگر فقط موضوع تکفیر و ارتداد نیستند و این اتفاق فرخنده‌ای است.

Mehrpublication.com

Mehripublication.com

آیا داستان‌نویسی ایران بعد از انقلاب به "وظیفه"ی خود عمل کرده است؟

دو عامل مهم داستان‌نویسی ایران قبل و بعد از انقلاب را از هم جدا می‌کند: اول، جهان‌بینی نویسندگان و دوم، تفسیرشان از روابط قدرت. داستان‌نویسان مطرح پیش از انقلاب، به اشکال مختلف رئالیسم اجتماعی و رئالیسم انتقادی ملتزم بودند و بر مبنای قدرت تعیین کننده نهادهای مسلط بیرونی – خارج از میل و اراده شخصیت‌های داستانی – داستان می‌نوشتند. داستان‌نویسان پس از انقلاب با تاکید بر کنش فردی و بعد روانشناختی شخصیت‌های داستانی، کوشیدند راویان بی‌طرف و فاقد نظر شخصی باشند و تاثیر نهادهای قدرتمند حاکم سیاسی مذهبی بر زندگی مردم و محتوای روایتشان را نادیده بگیرند یا کمرنگ کنند. داستان نویسان قبل از انقلاب وظیفه خود را آشکار کردن ستم‌های اجتماعی می‌دانستند طوری که مخاطبانشان به مسئولیت خود برای مقابله با روابط نابرابری‌ساز قدرت واقف شوند و در این نبرد نقشی به عهده بگیرند. سوال این است که آیا داستان نویسان پس از انقلاب وظایفی اجتماعی برای خود تعریف کردند و اگر کردند، آیا توانستند به آنها عمل کنند؟

از آنجا که روایت کامل از واقعیت غیرممکن و هر توصیفی از آن لاجرم گزینشی

Mehrpublication.com

بر مبنای جهان‌بینی شخص گزینش‌گر است و به دلیل سیطره مارکسیسم بر فضای روشنفکری ایران پیش از انقلاب، از نگاه نویسندگان آن دوران مهمترین وجه زندگی مردم، مناسبات ناعادلانه طبقاتی، سیاسی و فرهنگی بود. از این نقطه نظر، زندگی گروه بزرگی از مردم مقهور نهادهای موید نابرابری بود و خارج از کنترل خودشان ساخته می‌شد. وظیفه نویسنده، قدرتمند کردن مردم برای درهم شکستن نهادهای نابرابری ساز بود. به این ترتیب، آثار ادبی خویشاوندی خلق شدند که در کنش و واکنش با ایدئولوژی تغییر انقلابی بودند: جبهه خیر، جبهه مردم است و آنچه مانع زندگی بهتر آنان شده، نه خصوصیات شخصی و روانشناختی خودشان که نهادهای موجد نابرابری بوده اند. اگر این نهادها از میان برداشته شوند، مانعی در مقابل خوشبختی مردم وجود نخواهد داشت. با این تلقی از داستان، نه تنها نویسنده بی‌طرف معنا ندارد بلکه نویسنده تا مقام پیغمبری بالا می‌رود که خط کشی بین خیر و شر را پررنگ می‌کند.

این نویسندگان یک خرده فرهنگ پشتیبان تفکر انقلاب و انقلابیون ساختند که پس از کودتای بیست و هشت مرداد مسلط شد و تا اوایل دهه شصت شمسی بر فضای ادبی ایران غالب بود. درون مایه تقریبا همه داستان‌ها و رمان‌های مطرح این دوره این بود که شرّ حاکم، جامعه ایران را از شکل انداخته و از مدار خارج کرده است. اگرچه در رمان‌ها از تمثیل‌ها و استعاره‌های متفاوتی استفاده می‌شد اما جوهره همه آنها دفاع از نیروهای خیری بود که در برابر طبقات مسلط و حکام به مثابه شرّ صف آرایی کرده بودند. پیام اصلی داستان ها این بود که با وجود شر قدرقدرت، از راه‌های عادی نمی‌توان جامعه را نجات داد. برای نجات جامعه باید کسانی باشند که از زندگی راحت یا جان خود بگذرند و سینه به سینه شرّ بایستند. آثار مطرحی چون تنگسیر صادق چوبک، سووشون سیمین دانشور، همسایه‌های احمد محمود، و جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی، با التزام به رئالیسم و توصیف درگیری های طبقاتی، سیاسی، یا ضد خارجی به عنوان محور اصلی داستان، دسته‌ای از آثار خویشاوند از نظر زیبایی شناسی و معنایی پدید آوردند که به آن ادبیات متعهد یا ملتزم یا درگیر می‌گوییم.

نشانه های ادبیات متعهد شامل فقر، قهرمان، مبارزه و شهادت، همگی بیانگر تضادی خارج از اراده و ذهن شخصیت داستانی هستند. فقر مردم نشانگر همدستی ثروتمندان شهری و روستایی با عوامل حکومت و خارجی‌هاست. قهرمان رمان

Mehripublication.com

در برابر یک یا چند شخصیت قدرتمند بد یا یک وضعیت منفی معنا پیدا می‌کند. مبارزه یعنی درگیری با پلیدی و سهم قهرمان در این نبرد، رنج و شکنجه و آوارگی و حتی شهادت است. این نبرد زمینی شده خیر و شر، یوسفِ سووشون و گل‌محمدِ کلیدر را به شهدا و زارمحمدِ تنگسیر و خالدِ همسایه ها را به اسطوره هایی بدل کرد که با شیاطین می‌جنگیدند. در نهایت، آن چه نویسندهٔ متعهد خلق می‌کند فقط توصیف یا جملاتی خنثا یا بی طرف نیست: "نویسنده "ملتزم" می‌داند که سخن همانا عمل است: می‌داند که آشکار کردن یعنی تغییر دادن و نمی‌توان آشکار کرد مگر آن که تصمیم به تغییر دادن گرفت. نویسنده ملتزم آن رویای ناممکن را از سر به در کرده است که نقش بیطرفانه و فارغانه ای از جامعه و از وضع بشری ترسیم کند."[1] عجیب نیست که در این آثار ادبی، اهداف و وظایف سیاسی و اجتماعی بر عشق فردی، خانواده و علائق شخصی مقدم بود. به عنوان مثال اگر جایی به ندرت سخنی از مسائل خاص زنان به میان می‌آمد، فقط در ارتباط با یا تحت تاثیر ابعاد آزادی خواهانه، عدالت طلبانه و بیگانه ستیزانه یک حرکت اجتماعی بود.

هزار و سیصد و شصت و سه، سالی است که آخرین جلد رمان کلیدر نوشته محمود دولت‌آبادی و هشت داستان، مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه نویسندگان مختلف به کوشش هوشنگ گلشیری، منتشر شدند. این تقارن نشان‌دهنده پایان یک دوران و آغاز دورانی جدید است؛ پایان کلیدر، پایان تسلط ادبیات متعهد هم بود. گلشیری در مقدمه هشت داستان از پایان دوران ایدئولوژی و دنیای سیاه و سفید می‌گوید و نوید شکل جدیدی از داستان می‌دهد: "همه آنها که چهره پرداز روزگار ما بودند، حتی در اوج خلاقیتشان، تنها می‌خواستند تصویرگر تقابل نور و ظلمت باشند: از تقلیل همه هستی به خیر و شر گرفته تا تحلیل همه مسائل پیچیده جهان بر بنیاد قبول دو قطب ..." و همین جا بر ضرورت تغییر بینش داستان نویسان تاکید می‌کند: "... ساده ترین فرق فارق ما تفاوت بینش ماست که حداقل در همین ابزار دست داستان نویسان، میان آن نور و ظلمت قدمای معاصر لحظه های بسیاری می‌توان یافت: از خروس‌خوان، اذان صبح، صبح کاذب، صبح صادق، دم دم های صبح، گرگ و میش و طلوع گرفته تا بالاخره به تیغ آفتاب و صلات ظهر برسیم..."[2]

---

۱. همان، ص ۴۲.

۲. هوشنگ گلشیری، هشت داستان، تهران: اسفار، ۱۳۶۳، ص ۸.

Mehrpublication.com

با این بینش، شخصیت پردازی داستانی هم نمی‌توانست سخت و صلب و قطبی باقی بماند؛ شخصیت های داستانی نه سیاه یا سفید بلکه خاکستری بودند و به تناسب موقعیت، خوب یا بد عمل می‌کردند. به این ترتیب نسبی گرایی جای مطلق نگری بینش رئالیستی نسل قبل را می‌گرفت و این نسبیت از نظر محمد مختاری واقعی تر از دنیای دو قطبی پیشین بود.

محمد مختاری در مقاله "چشم مرکب" نویسندگان و خوانندگان را به کوشش برای درک "دیگری" فرامی‌خواند و بر فردیت شخصیت‌های داستانی و تفاوت میان آنها تاکید می‌کند: "تصویر مشابه و معینی را در حالت یا موضوع واحد و عمده ای ارائه کردن، عدول از خواص اصلی انسان نیز هست. نه زندگی این هم‌شکلی و خلاصه کردن را می‌پذیرد، نه انسان، و نه هنر وادبیات. هم زندگی به گونه‌گونی برقرار است، و هم خود انسان و هم هنر و ادبیات. متحدالشکلی یا تقلیل شکل ها به یکی دو شکل مورد پذیرش یا پسند، تنوع و کثرت را می‌کشد... هنر ... بر ... تنوع و تکثر استوار است."[1] بر این مبنا و بر خلاف ادبیات متعهد، اینجا از خط دادن و مرزکشی و از همه مهم تر، ایدئولوژی خبری نیست. مختاری با قدرت اعلام می‌کند که "برای وفاداری به هنر باید به این دگرگونی وفادار بود." راهی که گلشیری و مختاری کوشیدند بگشایند در آغاز به معنای خنثاسازی یا بی طرفی نویسنده نبود؛ اما تاکید بر نسبی گرایی، کنار گذاشتن ایدئولوژی، و فردگرایی در ترکیب با سانسور حکومتی، به تدریج داستان فارسی را دگرگون کرد.

داستان نویسی رئالیستی پیش از انقلاب بر آن بود که علاوه بر امپریالیسم و استعمار و اجنبی به عنوان عامل عقب ماندگی کشور، وجود جامعه طبقاتی و تسلط مالکین و سرمایه داران هم موجب ضعف مردم و عقب‌افتادگی آنهاست. به این ترتیب همه محکوم ساختارهای اجتماعی بودند و کافی بود فضای اجتماعی تغییر کند تا پلیدی‌ها ناپدید شوند. با انقلاب، فضا عوض شد اما نه تنها پلیدی و شکاف طبقاتی و عقب ماندگی باقی ماند، بلکه بحران اخلاقی و ارزشی هم پیش آمد. از اواخر دهه شصت، کسانی صدایشان را بلند کردند که به جز امپریالیسم، خود ما هم در پیشرفت یا عقب ماندگی جامعه مان موثریم و فرد محکوم تام و تمام اجتماع نیست و می‌تواند با بازنگری در افعالش، خود و مسئولیت خود را

---

۱. محمد مختاری، "چشم مرکب"، آدینه، شماره ۵۹، خرداد ۱۳۷۰، ص ۳۳.

mehripublication.com

بفهمد. این طور بود که تاکید بر عامل اجتماعی در آثار داستانی کمتر و کمتر می‌شد و جای خود را به عامل فردی و روانی می‌داد. به موازات آن، تمایل به توصیف موقعیت روانی فردی در قالب داستان بیشتر و برعکس، دعوت به تغییر اجتماعی کمرنگ‌تر می‌شد.

زمانی که ادبیات رئالیستیِ تهییج‌گر و مدافع تغییر با استعاره‌های آشنایش حساسیت حکومت را برمی‌انگیخت و انتشار آن حتی می‌توانست جان نویسندگانش را به خطر بیندازد، داستان‌نویسی دهه‌های شصت و هفتاد، با تمرکز بر روان و زندگی فردی شخصیت‌های داستانی، هم امکان تجربه‌های جدید برای داستان‌نویسان فراهم کرد و هم فضاهای روایتی جدیدی ساخت که برای کارگزاران سانسور ناآشنا بود. در این نوع ادبیات استعاره‌های آشنا برای خواننده، و هم برای سانسورچی‌ها، رنگ می‌باختند و جای خود را به استعاره‌های تازه‌ای دادند که به دلیل فردی بودنشان، باید تک به تک و داستانی به داستان دیگر درک می‌شدند. وظیفه خواننده سنگین‌تر شد، و او، ناتوان از استفاده از تجربیات پیشین، باید استعاره‌های هر داستان را جداگانه درمی‌یافت و تحلیل می‌کرد؛ دستگاه سانسور هم به زحمت می‌افتاد چون باید مورد به مورد استعاره‌های جدید مشکل‌ساز را پیدا می‌کرد. اینجا بود که نقش عناصر درونی داستان مثل شخصیت‌پردازی، خط داستانی، طرح و توطئه، و زمان و مکان برجسته شد. به این ترتیب این نوع ادبیات، روابطی متفاوت از روابط از پیش داده‌شده‌ی ادبیات متعهد بین نویسنده، خواننده، متن، درون خود متن، و دستگاه سانسور پیشنهاد کرد. اما چه شد که ادبیات پس از انقلاب به این معیارها رسید و دیرتر، از آنها هم گذر کرد؟

با اعدام سعید سلطان‌پور، شاعر، نمایشنامه‌نویس، و کارگردان تئاتر در سحرگاه اول تیرماه سال شصت، نویسندگان غیرحکومتی باید به یک پرسش فوری پاسخ می‌دادند: آیا حاضرند فضای دو قطبی قبل از انقلاب را بازسازی کنند و مبنای حرکت آینده‌شان قرار دهند؟ پاسخ آری به این پرسش می‌توانست مخاطراتی تا حد حذف فیزیکی برای آنان در پی داشته باشد. بر مبنای این ضرورت بود که هوشنگ گلشیری در گفت‌وگویی با محمد علی سپانلو در پاییز ۱۳۶۱ به ضرورت تدوین یک راهبرد جدید در داستان نویسی مدرن ایران اشاره کرد: "[ما باید] اول حدود کار را با هم مشخص کنیم. ارزش‌ها و مفاهیم را یک‌بار دیگر تعریف کنیم، آن موقع [پیش از انقلاب] ما این گرفتاری را نداشتیم. الان مهم‌ترین کار ما این

Mehripublication.com

است که با هنرمندان به تعاریف از نو شکل یافته‌ای برسیم."[1] در راهبرد جدیدی که گلشیری پیشنهاد کرد دو قطبی مألوف خوب و بد نفی می‌شد و به جای آن طیفی از عدم قطعیت و تداخل میان دو مفهوم می‌نشست. به علاوه، گلشیری مسیری نو را بر مبنای حرکت از جزء به کل واز فرد به جامعه پیشنهاد کرد: "وقتی تو بیایی و از بین اشیای روی این میز، روی این فنجان مکث کنی و این را وصف کنی، در حقیقت جادو ایجاد کرده‌ای (...) من یک موقع، فکر می‌کردم که خیلی ملال‌آور است. امروز می‌اندیشم که جالب‌ترین بخش زندگی است که وقتی تو می‌روی بیرون و برمی‌گردی، می‌پرسی چه خبر؟ و طرف با ریزبینی تمام جزییات را شرح می‌دهد."[2] گلشیری پیشنهاد می‌دهد به چیزهای کوچک توجه کنیم و دوباره آن‌ها را ببینیم و از خواست های بزرگ بپرهیزیم. او با صراحت می‌گوید امور کلی و چیزهای بزرگ که در پی عوض کردن یک‌شبه جهان هستند حیله‌گری‌اند.[3] نتیجه آموزه های گلشیری و راهی که پیش پای نویسندگان پس از انقلاب گذاشت داستان های دهه های شصت و هفتاد هستند که، یکی بیشتر یکی کمتر، حکایت انزوا و جدایی‌اند ("سایه‌ای از سایه‌های غار" شهریار مندنی پور، "جامه به خوناب" رضا جولایی)، حکایت تباهی روانی‌اند ("بشکن دندان سنگی را" مندنی پور)، حکایت تنهایان محصور در اجتماع‌اند ("شازده کوچولو" جعفر مدرس صادقی)، حکایت سفرِهای بی‌نتیجه‌اند ("گردش های عصر" رضا فرخفال)، دعوت به انکار خویشتن بدون هیچ شفقتی و به ناامیدی از خودند (دل دلدادگی، مندنی پور)، دنیای شخصیت‌های فرومانده در دنیایی فرومایه‌اند (سمفونی مردگان، عباس معروفی).

ادبیات پس از انقلاب – تا حد زیادی – ایده انسان نوعی (تیپ) را کنار گذاشت. در آثار این دوره تقریبا خبری از حاج آقاهای صادق هدایتی، کاسب‌هایی مثل بابقلی بندار[4]، و کارگرانی مثل محمد مکانیک[5] نیست. به علاوه، اگر در ادبیات

---

۱. هوشنگ گلشیری، گفت‌وگو با محمد علی سپانلو و مهرداد رهسپار. چراغ، جلد ۴، پاییز ۱۳۶۱. به نقل از گلشیری، هوشنگ. باغ در باغ، ج ۲. تهران، نیلوفر ۱۳۷۸.

۲. هوشنگ گلشیری، «رو دردروی آینه‌های دردار». گفت‌وگو با علی اصغر شیرزادی و محمد تقوی. دوران. شماره‌های ۸ و ۹. مهر و آبان ۱۳۷۴. به نقل از گلشیری، هوشنگ. باغ در باغ، ج ۲. تهران، نیلوفر ۱۳۷۸. ص ۸۳۰-۳۱.

۳. همان.

۴. شخصیت منفی و دلال ظلمه در رمان کلیدر محمود دولت آبادی.

۵. شخصیت مثبت در رمان همسایه‌های احمد محمود.

Mehripublication.com

متعهد، درگیری با قدرت مسلط اقتصادی-اجتماعی و آنچه بیرون از چاردیواری خانه می گذشت مهم بود، در داستان بعد از انقلاب، روابط حسی و عاطفی میان زن ومرد و اگر خانواده ای در کار باشد میان اعضای خانواده، و دوستی‌ها و دشمنی‌های شخصی و کاری مهم‌اند. استعاره‌های ادبیات متعهد ناظر بر حرکت و عمل اجتماعی بود و استعاره‌های داستان اواخر دهه شصت و دهه هفتاد بیشتر به خانه و خانواده و حیطه شخصی زندگی برمی‌گردد. از همین روست که مناسبات قدرت در این داستان‌ها، بر مبنای روابط فردی است و جنبه‌های ساختاری و نهادی قدرت اجتماعی مغفول می‌ماند.

در مجموع، داستان‌نویسی بعد از انقلاب هر گونه وظیفه اجتماعی برای ادبیات را نفی می‌کرد. ترویج نسبی گرایی، تحذیر نویسندگان از داشتن جهان‌بینی و نقطه نظر مشخص و تشویق توجه به درگیری های درونی و روانی، روایت هایی پدید آورد که عملا کاستی‌های ساختارها و نهادهای موجود اجتماعی و استبداد حاکم سیاسی و اقتصادی و فرهنگی را نادیده می‌گرفت یا کمرنگ می‌کرد. داستان ها از فشارها و درگیری‌ها می‌گفتند اما نمی‌توانستند یا نمی‌خواستند به یکی از ریشه‌های اصلی آنها که قدرت سیاسی کنترلگر مذهبی بود بپردازند. ابهام در زبان، عدم قطعیت در روایت، نادیده گرفتن قدرت قاهر حاکم و جایگزینی آن با روابط مبهم شخصی، کاری، همسایگی، خانوادگی و عشقی، و توجه بیش از اندازه به فرم روایت، مانع از تعریف یک وظیفه مشخص اجتماعی برای داستان نویسی دو دهه اول بعد از انقلاب شد.

Mehripublication.com

Mehripublication.com

بامداد خمار: رد عوام‌گرایی و بازگشت به خاص‌گرایی پدرسالارانه

انتشار بامداد خمار در سال ۱۳۷۴ یک حادثه بود: نه بار تجدید چاپ و فروش بیش از یکصد و پنجاه هزار نسخه در کمتر از دو سال. خوانندگان رمان را می‌خریدند، می‌خواندند، تبلیغش می‌کردند وبه دیگران قرضش می‌دادند. رمانی علیه تهیدستان پیاپی تجدید چاپ می‌شد و تمام پیشفرض‌های ادبیات واقع‌گرای انتقادی و اجتماعی را به هم می‌ریخت. به جز کریم امامی و بهاالدین خرمشاهی و شهرنوش پارسی پور، منتقدین داخل کشور یک صدا به رمان خرده گرفتند و آن را محکوم کردند اما هیچ یک نتوانستند دلایل موفقیت آن را توضیح دهند. چرا مردم بامداد خمار را می‌پسندیدند؟ این رمان چه می‌گفت و به چه نیازی پاسخ می‌داد؟ چرا رمانی که به شدت از اخلاق اشراف دفاع می‌کرد، زن را ذلیل می‌دید، و از نظر خلاقیت ادبی به پای رمان‌های مطرح زمانه نمی‌رسید، پرفروش‌ترین و پرخواننده‌ترین رمان فارسی شده بود؟

وقتی بامداد خمارمنتشر شد، هفده سالی از انقلاب پنجاه و هفت و از کنار گذاشتن اشراف از صحنه اجتماعی کشور گذشته بود. دگرگونی انقلابی با مشارکت فعال طبقه متوسط به نتیجه رسید. این گروه اجتماعی تصور می‌کرد بیش از حد

Mehripublication.com

غربی‌شده و از ریشه‌اش جدا افتاده و باید اختیار خود را به پاسداران سنت‌ها و آداب اصیل ایرانی و اسلامی بسپارد که به ارزش‌های دنیای مدرن و جهان غرب و سرمایه داری آلوده نبودند. در عمل، مشغله اصلی به قدرت رسیدگان، تحمیل سبک زندگی خود به قیمت تهدید گروه‌های اجتماعی دیگر بود. پس از وادادگی دهه اول پس از پیروزی انقلاب، طبقه متوسط بسیار کوشید هویت خود را حفظ و از سبک زندگی خود دفاع کند. این کوشش از رمان و داستان و فیلم آغاز شد و به حضور در صحنه سیاسی در خرداد هفتاد و شش انجامید. بامداد خمار از اولین نشانه‌های این بازگشت و اولین رمانی بود که به روشنی علیه اخلاق و سبک زندگی تهیدستان و به نفع انگیزش‌ها و کنش‌های طبقه متوسط موضع گرفت.

مکان و زمان وقوع رمان، تهران اوایل قرن است، زمانی که رضا شاه کودتا کرده و سرگرم حذف رقبای خود بود. روایت محبوبه (راوی داستان) با تصویری از آشفتگی بیرون خانه آغاز می‌شود که بعدتر می‌فهمیم با آشفتگی درون خانه مقارن است: "حرف از رفتن قاجار بود. حرف از سردار سپه بود. حرف از تاجگذاری رضا خان بود." (بامداد خمار، ۱۵) چند صفحه بعد، محبوبه باز از رضاشاه یاد می‌کند و با مقایسه ایران —که مشتاقانه خود را به او تفویض کرده است — و خودش که مسحور رحیم، یک نجار دلاک زاده، شده کلید فهم رمان را به دست می‌دهد: "... در بیرون از خانه، ایران خود را در آغوش رضا شاه انداخته بود و من در آرزوی یک شاگرد نجار بودم. ایران خیلی زودتر از من موفق شده بود." (۶۲) خوانندگان رمان تمثیل مستتر در لابلای سطور را درمی‌یافتند و می‌توانستند سرنوشت خود را در آینه‌ای که پیش رویشان گذاشته شده بود ببینند، کافی بود جای رضا شاه را با رهبران حکومت پس از انقلاب عوض کنند. بامداد خمار آشکار می‌کرد که تاریخ تکرار شده است، این بار در سال های پایانی قرن بیستم.

بامداد خمار محدود به ساختن تمثیلی از اشراف مقهور به دست فرودستان نمی‌ماند و در مقام مدافع مرزهای طبقاتی و جنسی و پایبندی به فرهنگ و سنت های مردسالارانه عمل می‌کند. در خانواده محبوبه، پدر قادر مطلق است. محبوبه علیه او طغیان می‌کند و سزایش را می‌بیند؛ مجبور می‌شود بازگردد و به پدرش تمکین کند. این پدر قدرقدرت اشرافی نگران نداشتن وارث مرد است و زن جوانی را صیغه می‌کند تا برایش پسری بیاورد. زن، دوقلوی دختری می‌زاید که سرزا می‌میرند چون برای زنده ماندنشان تلاشی نمی‌شود. پدر مرکز دنیاست و واکنش

او به تصمیم محبوبه به ازدواج با رحیم نجار هم با خصایص پدرسالارانه‌اش سازگار است: ابتدا خشم و جنگ و در نهایت نفی و طرد. پدر با این تصمیم محبوبه مخالفت می‌کند چون آن را بیشتر نقض حق پدرسالارانه خود می‌داند تا هر چیز دیگری. ممنوعیت ورود محبوبه به قلمروی تحت حاکمیت پدر (خانه پدری) بیشتر مجازات نافرمانی است تا فرمانی از سر درد یا دلشکستگی. خرید خانه و برقرار کردن مقرری ماهانه (به شرط دیده نشدن محبوبه) نیز بیش از آن که به حس والای پدری برگردد، تمایل وی به اعمال قدرت مطلق را ارضا می‌کند. او حاکمی است شبیه به خدا که برای همه روزی می‌فرستد حتی اگر به او کافر باشند. رحیم نجار، همسر تهیدست محبوبه، هم می‌خواهد همین نقش مردانه را در خانه کوچک و محقر خود بازی کند اما جایگاه اجتماعی و طبقاتی اش این اجازه را به او نمی‌دهد. محبوبه با او مخالفت می‌کند. همین محبوبه، در سال های میان‌سالی و کهن‌سالی، با خشنودی در خانه برادرش و زیر سایه او زندگی می‌کند.

پدر، بعد از سال ها حسرت پسردار می‌شود و آرامش به خانه پدری باز می‌گردد. راوی به روشنی می‌گوید که دخترها هم احساس می‌کنند جای پایشان محکم شده است: یک حامی مذکر پرقدرت. محبوبه سال‌هاست، به قول خودش با عزت و احترام، در خانه همین برادر زندگی می‌کند. مردی هم‌ریشه و هم‌خون و هم‌شان، نه مثل رحیم بی‌ریشه و فرودست، بزرگترین نعمت برای یک زن است. همین نیروی مردانه بزرگترین حامی هنجارها و مدافع تسلط خود نیز هست.

رحیم و پدر، هر دو، زنباره و مشروب‌خوار هستند، به بچه و بخصوص پسر دلبستگی دارند و هر دو می‌خواهند مالک‌الرقاب خانه‌شان باشند. اینها برای رحیم گناه است و برای پدر حق. گناه اصلی رحیم، بی اصل و نسبی او و فقرش است و نه رفتارهایش که در خطوط کلی با مردهای اشرافی مشابه است. پدر خیلی جنتلمن است و تنها به خاطر دل تنگی و سادگی، زن دومی می‌گیرد. او اشرافی و حافظ خوان است، هوسران نیست و محبوبه داشتن زن دوم را برای او گناه نمی‌داند. رحیم، در موقعیتی مشابه پدر، با دختری مواجه می‌شود اما محبوبه نمی‌تواند او را ببخشد. رحیم، اما، کمتر از پدر می‌کوشد خواسته‌های خود را به محبوبه حقنه کند. او فرزند شرایط خود است، کسی تربیتش نکرده، وقتی نداشته که به کرده‌هایش فکر کند و ادعای عقل کل بودن هم ندارد. پدر، در همه حال، طوری رفتار می‌کند انگار صلاح محبوبه را بهتر از خودش می‌داند. هم محبوبه، در مقام

Mehripublication.com

راوی داستان، و هم روح حاکم بر رمان بر این مردسالاری اشراف منشانه صحه می‌گذارند.

نویسنده بامداد خمار، به تفاوت‌های میان دو خانه و جایگاه آنها در سلسله مراتب طبقاتی واقف است. وقایعی که پشت سر هم اتفاق می‌افتند، متن اقتصادی، اجتماعی و سیاسی حاکم بر ارتباط میان دو خانه را می‌سازند. با دور شدن محبوبه از محیط مالوف، تناقض ها آشکار می‌شوند. او، از قبل، هیچ تصوری از دنیایی که قرار است به آن وارد شود ندارد. محبوبه نمی‌تواند خود را با خانه جدید تطبیق دهد و هر روز بیشتر از روز پیش از رحیم و آدم‌های اطرافش دور می‌شود. آنجا مجبور است خودش بخرد، بشوید، جارو کند، بپزد، و به حمام بیرون برود. دعواهای زن و شوهری هم در دو خانه و در نگاه محبوبه، دو معنای کاملا متفاوت دارند. پدر و مادرش در دعواهایشان "... انگار دکلمه می‌کردند، یا با هم مشاعره می‌کردند... از گل نازکتر به هم نمی‌گفتند ..." (بامداد خمار، ۱۹) چنین رابطه‌ای، در خانه رحیم و محبوبه پا نمی‌گیرد؛ رحیم و مادرش موقع دعوا درنده‌خو و بددهن هستند. بامداد خمار پر از تصویرهای دلخراش زندگی محبوبه در خانه‌اش با رحیم است که بهشت خانه پدری را پررنگ می‌کند. اگر پدر محبوبه به اتکای قدرت مالی و پیشینه خانوادگی و مبادی آداب بودن، خدایی می‌کند و آمرانه در مقام قدرت مطلق ظاهر می‌شود، رحیم —به دلیل ناتوانی مالی و بی اصل ونسب و "بی‌تربیت" بودن، جای اهریمن می‌نشیند. شگفت آن که خوانندگان رمان هم کم و بیش این پیام را درونی می‌کنند و می‌پذیرند.

پدر و رحیم همیشه هم در تقابل با هم نیستند؛ منافع روابط پدرسالارانه گاه آنها را کنار هم می‌نشاند. در اتحادی مردانه، هدف هم پدر و هم رحیم وادار کردن محبوبه به تمکین در برابر هنجارهای مردسالارانه است؛ تفاوتشان در پایگاه طبقاتی‌شان است که پدر را محق و رحیم را باطل جلوه می‌دهد. محبوبه از عشق رمانتیک به رحیم و طغیان علیه پدر و نظم جنسی و طبقاتی اطرافش شروع می‌کند اما شکست می‌خورد. اگر او جنگ را آغاز نکرده بود، هیچگاه نمی‌باخت.

محبوبه می‌توانست مانند دختران دیگر به خواسته پدرش گردن نهد و از رحیم بگذرد. پس از ازدواج، می‌توانست بسوزد و بسازد و تا آخر عمر با هووی احتمالی و رحیم زندگی کند. او هیچ یک از این دو کار را نکرد. دو بار طغیان، یک بار در پانزده سالگی و بار دوم در بیست و دو سالگی، تمام توانش را گرفت و به یک

Mehripublication.com

مدافع پرشور پدرسالاری و پیرسالاری تبدیلش کرد. پدر با بایکوت هفت ساله او و رحیم، خانواده کوچکشان را از نظر روانی و عاطفی بی پناه گذاشت. قدرت پدر به حدی بود که در این هفت سال، مادر و خواهران محبوبه حتی پنهانی هم به دیدنش نرفتند. این طرد طولانی مدت، زندگی پیش از ازدواج در خانه پدری را در چشم محبوبه تقدیس کرد. حسرت گذشته طلایی، حال و آینده محبوبه را طور دیگری رقم زد و او را کاملا در برابر رحیم قرار داد. محبوبه از دختری یاغی به زنی شکست خورده تبدیل شد، به درایت و قدرت در هم شکنندگان خودش ایمان آورد و مفتخر بود. در آخر، او اشرافیت و سایه آن بر سرش را بر زندگی مستقل با رحیم ترجیح داد و به سوی پدر باز گشت. بامداد خمار در قالب داستانی پر کشش و خانوادگی، با تغییر رهبری جامعه از اشراف به فرودستان مخالفت کرد و همزمان مدافع سنت‌های مردسالارانه‌ی اشراف‌منشانه بود.

به رغم این سمت گیری‌ها، بامداد خمار بسیار خوانده شد و مردم آن را پسندیدند. منتقدان توانستند به ویژگی‌های اشرافی‌گرایانه رمان بپردازند اما نتوانستند علل موفقیت آن را تبیین کنند. سنت نقد اجتماعی ادبیات در ایران که در دفاع از فرودستان و با سمتگیری بهبود شرایط اجتماعی آنان و بر پایه مذمت سبک زندگی و اخلاق اشراف استوار بود، نتوانست جایگاه بامداد خمار را تبیین کند. بیش از یک دهه پس از انقلاب، بامداد خمار طلایه‌دار ایدئولوژی جدیدی مبتنی بر نفی اخلاق و سبک زندگی تهیدستان شد و مستقیما و با جزییات به رذائل آنها پرداخت که نگرشی بی‌سابقه در ادبیات مدرن ایران بود. ناتوانی نقد اجتماعی از تبیین علل موفقیت بامداد خمار نشان از برآمدن دوره جدیدی بود که تنها با مقایسه میان آن چه در دوران پهلوی رخ داد و آن چه پس از انقلاب پیش آمد روشن می‌شود.

پیش از انقلاب، خاص‌گرایی و غربی‌نگری شاه و اطرافیانش نطفه‌های جریان متضاد خود را پرورش داد و به شیفتگی به خلق، مردم معمولی، و ضدیت با غرب دامن زد. در روندی مشابه، عوام‌گرایی پس از انقلاب به خاص‌گرایی پر و بال داد. یک سالی پس از انتشار بامداد خمار، ماشاالله شمس الواعظین در سرمقاله نشریه کیان نوشت: "در دوره گذشته رژیم شاه با گزینش لایه‌ای از نخبگان جامعه به عنوان هم‌پیمانان خود، توده‌های مردم را ... از قلم انداخت .... اکنون ... نقطه آسیب‌پذیری نظام جمهوری اسلامی با قلم گرفتن نخبگان در حال عمده شدن

Mehripublication.com

است ... ″ (شماره ۳۰، ۱۳۷۵، ص ۳) بامداد خمار یکی از نخستین نشانه‌های رد عوام‌گرایی و بازگشت به خاص‌گرایی پدرسالارانه بود که با انتخاب خاتمی در خرداد هفتاد و شش نیروی تازه‌ای گرفت. فکر تقدیس طبقه متوسط به عنوان طبقه پیشروی حامل و مدافع دمکراسی آمیخته با تحقیر فرودستان را اول بار بامداد خمار داستانی کرده بود. هم آن بود که گردن نهادن به نظم از پیش موجودِ مجربِ پدرسالارانه را تحسین کرد و بر هر طغیانی، حتی از سر جوانی، خط بطلان کشید. با همه اینها، بامداد خمار بازتاب روح زمانه و نشانه تغییرات شگرفِ در راه هم بود.

Mehripublication.com

از کلیدر تا زوال کلنل[1]، از امید تا تباهی

زوال کلنل (۲۰۰۹ میلادی) مقابل کلیدر (۱۳۶۳) می‌ایستد و ناقوس مرگِ تراژیکِ تعهد را به مفهومی که در ادبیات دهه‌های چهل، پنجاه، و شصت ایران مطرح می‌شد به صدا درمی‌آورد. موضوع ادبیات متعهد، زندگی و مرگ افتخارآمیز با آرمان تغییر اجتماعی مثبت و پاشیدن بذر تغییر بود و یکی از بزرگترین راویانش محمود دولت‌آبادی. موضوع اصلی زوال کلنل کشته شدن افراد به خاطر احساس مسئولیتشان در برابر مسائل اجتماعی و سیاسی است، احساس مسئولیتی که زندگی‌شان را نفی کرده است. آنها شهید نیستند، آنطور که گل محمد و ستار کلیدر بودند؛ آنها قربانی‌اند. نویسنده‌ی این تراژدی هم محمود دولت‌آبادی است. زوال کلنل مقابل کلیدر می‌ایستد در فرم داستانی؛ راوی یگانه‌ی مطلق جای خود را به راوی‌های سوم شخص، من–راوی‌ها، و روایت‌های ذهنی می‌دهد. دولت‌آبادی به پیامی اندیشیده: "انقلاب فرزندانش را می خورد" و رمانش را به الگوی آن بریده

---

۱. زوال کلنل آخرین رمان چاپ شده‌ی محمود دولت آبادی ابتدا در سال ۲۰۰۹ به آلمانی، به ترجمه‌ی بهمن نیرومند، و سپس در سال ۲۰۱۱ به انگلیسی، به ترجمه‌ی تام پتردال، منتشر شد. نسخه اصلی رمان به زبان فارسی هنوز منتشر نشده است. نثر و ارجاعات فرهنگی و تاریخیِ زوال کلنل نشان می‌دهد محمود دولت آبادی رمان را به قصد انتشار به زبان فارسی نوشته است. درک آنچه در لایه های مختلف داستان می‌گذرد حتی برای مخاطبِ عادیِ فارسی زبان مشکل است.

Mehrpublication.com

است. همو فرم روایی، شخصیت پردازی و فضای داستانی جدیدی خلق کرده است متفاوت از کلیدر و متناسب با پیام از پیش اندیشیده‌ی زوال کلنل. دراین مقاله کمتر چرایی و بیشتر چگونگی تغییر محتوا و فرم داستانی از کلیدر تا زوال کلنل را بررسی خواهم کرد. پس اول خلاصه‌ای از رمان و توصیفی از شخصیت‌هایش ارائه می‌دهم. بعد به مفاهیم عاملیت[1] فردی و اجتماعی و رابطه‌شان با قدرت می‌پردازم و زوال کلنل و کلیدر را از این زوایا مقایسه خواهم کرد. تفاوت‌ها و شباهت‌های روایی، شخصیت پردازی، و فضای داستانی دو رمان را جستجو می‌کنم و سرانجام می‌کوشم دگردیسی مفهومی در نگاه دولت‌آبادی به انقلاب را با رجوع به کلیدر و زوال کلنل توضیح دهم.

زوال کلنل هفت شخصیت اصلی دارد: کلنل، زنش (فروز) پسرانش (امیر، محمدتقی، مسعود) و دخترانش (فرزانه و پروانه). رمان دو شخصیت الگویی هم دارد: میرزا محمد تقی خان امیرکبیر، صدراعظم خوشنام و اصلاح طلب ناصرالدین شاه، و کلنل محمد تقی خان پسیان، شخصیت تاریخی محبوب ایرانِ بعد از انقلاب مشروطیت، که هر دو به دست حاکمان زمانه کشته شده‌اند. زمان رمان خطی نیست و هم بین گذشته و حال داستانی و هم در ذهن راویانش مدام تغییر می‌کند و همین داستان‌های شخصیت‌ها را در هم می‌آمیزد و کشش روایی را بیشتر می‌کند. کلنل ملی‌گراست و دلبسته تاریخ ایران. امیرکبیر را همواره در ذهن دارد و عکس بزرگ کلنل پسیان را هم به دیوار اتاقش زده و گاه گاه با او حرف می‌زند. به میرزا کوچک خان جنگلی هم ارادتی دارد و مسعود، پسر کوچک خود را به خاطر پیشانی کوتاه و موهای پرپشتش "کوچک" صدا می‌کند. افسر ارتش شاهنشاهی است اما از رفتن به ظفار خودداری می‌کند. نمی‌کوشد فرزندانش را به مسیر دلخواه خود بکشاند و تنها به آنها یاد می‌دهد به وطنشان بیش و پیش از هر چیز دیگر فکر کنند. امیر[2]، پسر بزرگش، در کشاکش نهضت ملی شدن صنعت نفت بزرگ می‌شود، به حزب توده ایران می‌پیوندد و قبل از انقلاب به زندان می‌افتد. امیر بعد از دوران توفانی اوایل انقلاب ابتدا به خاطر تعقیب ماموران حکومتی

---

۱. در اینجا عاملیت (Agency) را به معنای خواست و توان یک شخص یا یک گروه از مردم (از یک خانواده تا یک ملت) برای انجام خواسته هایشان به رغم تمام موانع موجود به کار می‌برم. اوج عاملیت در شرایط انقلابی است که بسیاری از مردم توان برانداختن نظم موجود و برقراری نظمی دیگر را در خود می‌بینند.

۲. کلنل نام پسر بزرگش را به یاد میرزا محمد تقی خان امیرکبیر، امیر گذاشته است.

Mehripublication.com

و بعد به اختیار، کاملا منزوی می‌شود و تا هنگام خودکشی‌اش در زیرزمین خانه ی پدری خود را زندانی می‌کند. محمد تقی[1]، پسر دومش، گرماگرم انقلاب به چریک‌های فدایی خلق می‌پیوندد و در همان زمان کشته می‌شود. فرزانه، دختر بزرگش و تنها عضو غیرسیاسی خانواده، با مرد فرصت طلبی از اعوان و انصار حکومت اسلامی به نام قربانی حجاج ازدواج می‌کند و زنده می‌ماند. مسعود یا کوچک، پسر سومش، مسجدی می‌شود، به جبهه می‌رود و در یک عملیات نظامی علیه عراق کشته می‌شود. پروانه، دختر کوچکش، به سازمان مجاهدین خلق ایران می‌پیوندد، در چهارده سالگی اعدامش می‌کنند و جسدش را به کلنل می‌دهند تا شبانه و به تنهایی دفنش کند.[2] زنش فروز را خودِ کلنل، به سوءظنی، پیش چشم پسر بزرگش امیر کشته است. علاوه بر اعضای خانواده، شکنجه گر و بازجویی به نام خضر جاوید هم هست که همانطور که از نامش برمی‌آید نامیراست و هم زمان شاه و هم بعد از انقلاب به سرکوبی مخالفان دو رژیم کمک می‌کند. در رمان، نامیرایی خضر جاوید در مقابل مرگ اعضای خانواده کلنل برجسته می‌شود.

اولین نشانه‌های عاملیت را در خودِ کلنل می‌بینیم هنگامی که از اطاعت کورکورانه‌ی ارتش شاهنشاهی سرباز می‌زند و به ظفار نمی‌رود، اگرچه می‌داند برایش گران تمام می‌شود. فروز، زنِ کلنل، دور از یا جلوی چشم کلنل با دیگران بیرون می‌رود و شبی مست به خانه برمی‌گردد؛ شبی که کلنل به قتلش می‌رساند. الگوهایی که کلنل پیش چشم فرزندانش می‌گذارد در کنار اشتغال امیر به فعالیت سیاسی موجب می‌شود که بچه‌ها، به جز فرزانه، به فعالیت سیاسی جذب شوند. به این دو جو انقلاب را هم باید افزود که حسی از توانایی تعیین سرنوشت به آنها القا می‌کند. هر کدام از اعضای خانواده کلنل می‌کوشند مُهر خودشان را بر حوادث جاریِ کشور بزنند. گرماگرم انقلاب است. خضر جاوید، بازجو و شکنجه گر امیر در زندان‌های شاه به او پناه می‌آورد. امیر به دو دلیل خضر جاوید را می‌پذیرد: اول می‌خواهد خبری از سرنوشت زنش که در جریان مبارزات سیاسی گمش کرده است بگیرد. دوم روا نمی‌داند پناهنده را از خانه براند. در صحنه‌های گفتگوی امیر و خضر، اولی هنوز بی‌قدرت و کنارافتاده به نظر می‌رسد و خضر هنوز هم

---

۱. کلنل نام پسر دومش را به خاطر نام کوچک هر دو الگوی زندگیش، امیرکبیر و پسیان، محمدتقی گذاشته است.

۲. بخش بزرگی از کلنل روایت به خاک سپردن پروانه است و رفت و برگشت های روایی، زمانی، و ذهنی که تم داستان، مرگ، را مشخص می‌کند.

Mehripublication.com

دست بالا را دارد؛ انگار نه انگار پشت دیوارهای خانه انقلابی علیه امثال خضر در جریان است. خضر می‌داند خودش نامیراست و امیر میرنده. محمدتقی در خانه است، به خضر مشکوک می‌شود، و از امیر می‌خواهد او را از خانه براند که امیر نمی‌پذیرد. مسعود (کوچک) در خیابان است و به خانه بازنگشته. دم‌دم‌های صبح، محمد تقی بعد از بگومگویی با امیر و تهدیدی تلویحی به فاش کردن حضور خضر در اتاق امیر از خانه بیرون می‌رود. خضر که بگومگو را شنیده است بلافاصله خانه را ترک می‌کند و صدای گلوله ای شنیده می‌شود. محمد تقی دیگر زنده به خانه برنمی‌گردد. خضر گم می‌شود تا بعدها در هیئت شکنجه گر اسلامی بازگردد. تا حالا، خانواده ی کلنل دو کشته داده است: فروز و محمد تقی.

با پیروزی انقلاب، امیر در مدرسه‌ای دبیر می شود. توده‌ای است، از انقلاب فرهنگی دفاع می‌کند و به فرمان حزب تعطیلی دانشگاه را مجاز می‌داند. سرکوبی سال شصت شروع می‌شود. اشاره‌ای در رمان نیست و نمی‌دانیم به دفاع از سرکوبی تن می‌دهد یا نه. از مدرسه اخراجش می‌کنند. با خودش درگیر است و در زیرزمین خانه‌ی پدری بست می‌نشیند و دیگر بیرون نمی‌آید. تنها کسانی که از آن به بعد می‌بیند پدرش و فرزانه هستند و جایی به این دومی می‌گوید: "من غریبه‌ای در خانه‌ی خود هستم. تراژدی کشور ما هم همین است: همه ما بیگانه شده‌ایم، غریبه‌هایی در سرزمین خود... عجیب است که هیچ وقت هم به این عادت نمی‌کنیم." (۹۱) و جای دیگر: "من پاسخ معمایی هستم که خودم طرح کرده‌ام و تنها جواب آن مرده بودن است. من نه فقط درباره تعلق خودم به کشورم تردید دارم حتی به انسانیت خودم هم شک می‌کنم. کی‌ام، چی‌ام، کجایی‌ام؟" (۱۶) امیر و کلنل راویِ بحران در خانواده می‌شوند، خانواده‌ای که نماد ایران است محاط در انقلابی که به فرزندانش رحم نمی‌کند. زوال کلنل از انقلاب، آرمان‌ها، و شوری که برانگیخته بود شروع نمی‌کند، از شکست شروع می‌کند، امید عظیم را نشان نمی‌دهد ولی به عبث انجامیدنش را نشان می‌دهد و تاریکیِ فضایی که ترسیم می‌کند با آنچه می‌خواهد روایت کند هماهنگ است. انقلاب نتیجه استیصال باتجربه‌ها در متقاعدکردن جوان‌هاست به صبر و تدریج و نتیجه‌اش مرگ و سوگواری. کلنل می‌گوید:"چکار می‌توانستم کرده باشم؟ چکار می‌باید کرده باشم؟ هیچ چیز نبود، چیزی که من بتوانم بکنم. هیچ چیز تحت کنترل من نبود. بچه‌ها بزرگ شده بودند... انقلاب بود، یک انقلاب، شما می‌دانید، و هر کس خودش تصمیم می‌گرفت...

جوانان تلاش می‌کردند خودشان را در انقلاب پیدا کنند، تلاش برای یافتن معنای زندگی‌اشان.″(۵) او و امیرِ درهم شکسته راویِ تاریکی می‌شوند اما از روابطِ قدرتِ مقوّم آن کمتر سخن می‌گویند. در سطح فردی و خانوادگی، انقلاب روابطِ قدرتِ درونیِ خانواده را نفی و کلنل، پدر، را از نقش همیشگیش محروم کرده است. برادرها و خواهرها هم هر یک نفی دیگری هستند. در سطح ملی، هم حکومت و هم سازمان‌های سیاسی با تمام وجود در تضعیف روابط قدرت در خانواده می‌کوشند تا بهتر بتوانند افراد را به راهی که می‌خواهند ببرند. زوال کلنل از این قدرت‌ها کمتر و از قدرتِ درونیِ مفقودی که قرار بوده خانواده را حفظ کند بیشتر حرف می‌زند. متن سرشار از مویه‌های کلنل بر ویران شدن خانواده و مرگ فرزندانش است بی آنکه بتواند جلوی آنها را بگیرد. پس از به خاک سپردن همه‌ی فرزندانش، مرگِ خودِ کلنل فرامی‌رسد تا زنجیره‌ی مرگ در خانواده کامل شود.

انقلاب به روایت زوال کلنل: نابودی عاملیت فردی و اجتماعی

در زوال کلنل باران می‌بارد، فضا خاکستری یا سیاه است، امیدی نیست و مرگ حکم می‌راند. فرزندان کلنل به راه امیرکبیر، میرزا کوچک خان جنگلی، و کلنل محمدتقی خان پسیان می‌روند اما به قربانی بیشتر می‌مانند تا شهید، انگار برای هیچ سر باخته‌اند. از زاویه‌ی دید رمانِ زوال کلنل انقلاب تا در افق بود، درخشان و دلپذیر بود و به دسترس که رسید وحشت افزود. فاصله‌ای هست بین یوسف سووشون، زارمحمد تنگسیر، گل محمد کلیدر و کلنل. سه تای اول آرمان انقلاب و درهم شکستن نظم موجود را بازنمایی می‌کنند و دومی محکوم نظمی انقلابی است که نظم پیشین را درهم کوبیده اما خیانت و مرگ را جانشین آن کرده است. سه تای اول گفتمان سازند و قدرت آفرین، دومی ناتوان. فرزندان کلنل، فرزندان گل محمد کلیدر و یوسف سووشون هستند که به انتقام پدرانشان سربرآورده اند.[۱] اما از کلیدر تا زوال کلنل، از هم‌پیوندی خانواده به فروپاشی آن می‌رسیم. خانواده‌ی

۱. آنها بخشی از جنبش جمعی علیه وضع موجودند که به بیان مک ماهون خطاب به زری در انتهای سووشون باید بیایند و پرچم انقلاب را برافرازند: ″در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی؟″ (۳۰۴) فرزندان کلنل درختانی هستند که سحر، انقلاب، را دیده‌اند و سرمست از دیدن او خواسته‌ند جهانی به الگوی خودشان بسازند. دنیای ناتوانِ زوال کلنل نتیجه‌ی نامنتظر این خواست است.

Mehripublication.com

گل محمدهای کلیدر و خانواده‌ی یوسف سووشون را ببینید و خانواده‌ی کلنل را؛ اولی‌ها یکپارچه‌اند و در تداوم، دومی از هم گسیخته است.

کلنل ملی‌گراست، امیر توده‌ای، محمد تقی فدایی، مسعود طرفدار جمهوری اسلامی، و پروانه مجاهد. اما گسیختگی و شقاوت از جهان بیرونی و بعد از انقلاب شروع نمی‌شود، از درون خانه و پیش از انقلاب آغاز می‌شود وقتی کلنل همسرش را می‌کشد. امیر شاهد این جنایت است، جنایتی که رابطه‌ی پیچیده‌ی عشق و نفرت بین او و پدرش را شکل می‌دهد. کلنل می‌کوشد جای خالی مادر را با القای انگیزه‌های ملی‌گرایانه و آموزه‌های مسئولیت‌بخشِ به فرزندانش پر کند و بعد پشیمان می‌شود زیرا همین‌ها به کشته شدن آنها منجر می‌شود. موج انقلاب هم هست، خیزشی عظیم برای به دست آوردن یک عاملیت جمعی و ملی. نقطه ضعف راویان داستان این است که از اشاره‌ی مشخص به بحث‌هایی که منجر به انشقاق جامعه می‌شود اجتناب می‌کنند. دلیل انشقاق بیان داستانی خود را نمی‌یابد و درک آن منوط و مشروط می‌شود به اطلاع خواننده از تاریخ بعد از انقلابِ ایران.[1]

پیش از انقلاب، کلنل دو تصمیم جدی برای زندگی خود و خانواده‌اش می‌گیرد: به ظفار نمی‌رود و زنش را می‌کشد. هیچ یک تصمیم آسانی نیست. اولی بر زندگی کاریش اثر می‌گذارد و راه پیشرفتش را می‌بندد. دومی روانش را دگرگون می‌کند و مدام به یادش می‌آورد که اگر زنش زنده بود همه چیز می‌توانست جور دیگری باشد. اما هیچ یک از این دو تصمیم درمانده‌اش نمی‌کنند: به بچه‌هایش هم الگو و هم اختیار می‌دهد که راهشان را خود انتخاب کنند. بعد از انقلاب، ابتدا شاهد و بعد راویِ غمگین سرنوشت خانواده‌ی خود است که آن هم کار کمی نیست. اما هیچ یک از اینها به معنای آن نیست که می‌تواند اختیار زندگی خود و خانواده‌اش را به دست گیرد. پس از انقلاب، کلنل منفعل و اسیر دست بسته‌ی حوادث است. باز هم مقایسه کنید کلنل را با گل‌محمد، زارمحمد، و یوسف که با واقعیت موجود می‌ستیزند، صرف نظر از این که بتوانند تغییرش دهند یا ندهند. اصل موضوع برای کلنل نه ستیز که تامین حداقل شرایطی است که زندگی خود و خانواده‌اش را حفظ کند. عاملیت برای او از حرکت به سوی یک آرمان به تامین حداقل‌ها تغییر جهت

---

۱. از این زاویه، اگر کلنل را با برف اورهان پاموک مقایسه کنیم می‌بینیم چطور پاموک شخصیت‌های داستانی را مقابل هم قرار می‌دهد و آنها به بحث با یکدیگر وامی‌دارد. به این ترتیب خواننده درمی‌یابد منبع تنش‌ها کجاست و در فضای داستانیِ برف چه می‌گذرد.

Mehripublication.com

می‌دهد؛ حتی این هم غیرممکن است و کلنل همه چیزش را از دست می‌دهد.

امیر الگوی خواهر و برادرانش برای کسب عاملیت است. با تجربه‌تر از بقیه، می‌کوشد بفهمد قدرت کجاست و چگونه می‌شود با آن کنار آمد یا مقابله کرد. توده‌ای است و حزبش تشخیص می‌دهد همراهی و همکاری با رژیم نوپدیدِ اسلامی عقلانی‌تر از مقابله با آن است. حزب در آشوب‌های پس از انقلاب مثل جنبش‌های قومی، انقلاب فرهنگی، جنگ با عراق، و درگیری‌های سال های شصت و شصت و یک جانب حکومت را می‌گیرد و می‌کوشد خود را خیرخواهِ آن نشان دهد. عمل‌گرایی و مصلحت‌گرایی حزب، امیر را مقابل محمدتقی، پروانه، و مسعود قرار می‌دهد. امیر با شکست انقلاب، کشته شدن خواهر و برادرانش، و اخراجش از کار به زیرزمین خانه‌ی پدری پناه می‌برد و از همه چیز و همه کس می‌بُرد. گفتگوهای او با کلنل و فرزانه و حدیث نفس‌های کلنل نشان می‌دهد که دیگر نقشی، اعم از فردی و اجتماعی، برای خود قائل نیست: "امیر از همه‌ی جامعه برید و خود را در زیرزمین زندانی کرد. انگیزه زندگی را از دست داد ... [کلنل فکر می‌کند] بله، پسر من معتقد بود جامعه طردش کرده است چیزی که هیچوقت تصورش را هم نمی‌کرد... بیش از یک سال او (امیر) نمی‌دانست چه وقت روز است یا حتی دیروز است یا فردا."(۱۱۳-۱۱۱) تصویر درهم شکسته‌ی امیر را بگذارید مقابل تصویر ستارِ کلیدر که بعد از شکست جنبش آذربایجان در سال ۱۳۲۵، به خراسان می‌گریزد و در هیئت پینه‌دوزی دوره‌گرد منتظر فرصت برای برانگیختن یک حرکت اجتماعی می‌ماند؛ فرصتی که با طغیان گل محمدها برایش فراهم می‌شود. در نهایت، ستار یک مبارز اجتماعی است که "شهید" می‌شود و امیر کسی که امید خود را از دست داده و خودکشی می‌کند.

خضر جاوید، بازجو و شکنجه‌گر ساواک، محمدتقی را می‌کشد. اوان انقلاب است و محمدتقی با چریک‌های فدایی خلق ارتباط گرفته، کنارِ مردم و مسعود برادرش در خیابان‌ها تاریخ می‌سازد. چیزی تا فروریختن نظم موجود شاهی نمانده. محمدتقی به قصد لودادن خضر جاوید به انقلابیون از خانه بیرون می‌رود و هیچگاه برنمی‌گردد. لحظه‌ی پرشکوه، بدون محمدتقی فرامی‌رسد و نظم کهنه فرومی‌پاشد. او پسر گل محمد کلیدر است که روز شهادت پدرش در آغوش مارال بود، پسر یوسف سووشون است که زری از او خواست به راه پدرش برود. کشته شدن محمدتقی و بعدتر مسعود و پروانه و زنده ماندن خضر جاوید پیشگویی تباهی انقلاب است.

Mehripublication.com

مسعود و پروانه، کوچکترین فرزندان کلنل، دو قطب اصلی مبارزه قدرت در ایرانِ بعد از انقلاب را نمایندگی می‌کنند: طرفداران خمینی و هواداران سازمان مجاهدین خلق. آن دو حتما درگیری‌هایی در خانه با هم داشته‌اند اما نشانی از آن در رمان نیست. هر دو بسیار جوانند که کشته می‌شوند. مسعود را کمتر می‌بینیم اما پروانه دست‌کم در نیمه اول رمان حاضر است. توصیف مفصل تشییع و به خاک سپاری غریبانه‌ی جنازه‌ی پروانه فضای رمان را شکل می‌دهد، تلاشی خانواده و تنهایی کلنل را بازنمایی می‌کند، و دست آخر با احضار روح فروز طرحی می‌زند از آنچه زندگی خانواده می‌توانست باشد و نیست. کلنل به تنهایی و در معیت دو پاسدار پیکر دخترش را دفن می‌کند. از امیر می‌خواهد با او بیاید و امیر رد می‌کند. گوری برای پروانه آماده نشده و کسی نیست که او را غسل بدهد. کلنل در باران به خانه‌ی فرزانه می‌رود و بیل و کلنگ قرض می‌کند تا قبر دخترش را بکَنَد. باید از فرزانه بخواهد تا برای غسل جسد خواهرش به گورستان بیاید اما نمی‌خواهد چون می‌داند دامادش، قربانی حجاج، نخواهد گذاشت. خیس و خسته به گورستان بازمی‌گردد و در یکی از زیباترین صحنه‌های رمان، زنش فروز را در حال شستن دخترشان می‌بیند: "جسد پروانه روی سنگ بتونی غسالخانه بود و فروز، با موی سفید و چشم قرمز، به سنگ تکیه داده بود. سرهنگ می‌توانست دست تا آرنج آغشته به خونِ او را ببیند. به نظر می‌رسید مادر دارد خون می‌گرید و بدن لاغر، نحیف و شکننده‌ی پروانه را می‌شوید." (۱۰۰) فروز در سخت‌ترین لحظه‌ی زندگی کلنل به او می‌پیوندد و به او اطمینان می‌دهد که همراه و مراقب پروانه خواهد بود. "... او (فروز) غسالخانه را ترک کرد. دست در دست پروانه که مثل گل لاله‌ی قرمز درخشانی می‌درخشید دور می‌شد و مثل ابر سفیدی در دوردست قامت راست می‌کرد." (۱۰۲) این صحنه از نادر صحنه‌های رمان است که در اوج شکست و ناامیدی و سیطره‌ی مرگ، خانواده مفهوم خود را بازمی‌یابد. مادر و دختر با همند. گویی اگر نه در دنیای واقعی که در دنیای دیگر قدرت به خانواده بازمی‌گردد و همین دل کلنل را گرم می‌کند. او در آخر رمان هم با روشن کردن چراغ‌های اتاق‌های همه‌ی بچه‌هایش، هم خانواده را زنده می‌کند و هم به استقبال مرگ می‌رود.

همه‌ی آنچه از داستانِ رمان گفتم توضیح خط داستانی آن بود و نه شیوه‌ی روایتش. در مقایسه‌ی دو رمان، در مقابل توالی زمانی و مکانی کلیدر، زوال کلنل

Mehripublication.com

در هم ریخته است. زمان‌ها، مکان‌ها، روابط، و روایت‌ها در هم آمیخته می‌شوند تا عمق ذهنیت شخصیت‌ها و پیچیدگی وضعیتی که در آن گرفتارند را بازنمایی کنند. هر چه کلیدر خط داستانی دارد، در زوال کلنل با حجم داستانی روبروییم. قربانی شدن‌ها پایان نیستند بلکه محملی‌اند برای رفت و آمد بین گذشته و حال و بعد بخشیدن به روایت. دیگر راویِ دانایِ کلِ کلیدری نمی‌تواند داستان زوال کلنل در یک خط زمانی بریزد و تعریف کند؛ پس راوی سوم شخص به میان می‌آید و من — راوی و سیال ذهن و زمان و مکان سیال. خواننده است که باید پشت بی‌نظمی روایی رمان نظمی به قامت ذهن خود بسازد. متن بازتاب پیچیدگی موضوعی است که روایت می‌کند اما، در نهایت، اجازه‌ی تفسیرهای متعدد نمی‌دهد. خواننده انقلاب را می‌بیند و قربانیان را و فرصت طلبانی که پشت سر قربانیان پنهان شده بوده‌اند تا به قدرت برسند و ناگزیر می‌اندیشد: "انقلاب فرزندان خود را می‌خورد" همانطور که در کلیدر تقدیس مبارزه و شهادت را می‌دید.

دولت‌آبادی از پیامی به پیامی دیگر، از تقدیس انقلاب به نفی آن می‌رسد. انقلاب که در افقِ کلیدر و سووشون و تنگسیر درخشان و پرتلالو می‌نمود، وقتی نزدیک و واقعی می‌شود جز سیاهی و تباهی و انشقاق پدید نمی‌آورد. اگر منطقه‌ی کلیدر نمادی می شود از ایرانِ آماده‌ی فداکاری برای تغییر انقلابی، خانه‌ی کلنل استعاره‌ای است از ایرانِ گرماگرمِ انقلاب که حامیانش را قربانی می‌کند. خواننده تباهی روابط و روان‌پریشی شخصیت‌های اصلی رمان را می‌فهمد، آنچه اما در پرده می‌ماند رابطه‌ی قدرت میان مردم، مذهب، و حکومت است. اینکه چرا فرزندان کلنل به این میدان وارد می‌شوند توصیف می‌شود اما از اینکه چرا مجبور می‌شوند تا سرحد مرگ پیش بروند سخنی گفته نمی‌شود. حتی رابطه‌ای که علی سیف، عبدالله، قربانی حجاج، و خضر جاوید را قدرتمند و کلنل و فرزندانش را بی‌قدرت می‌کند پنهان می‌ماند. آنچه روشن است تباهی و تسلط مرگ بر ایران بعد از انقلاب است که کلنل و فرزندانش را هم هدف گرفته است. از خانه کلنل پیش از انقلاب نشانه‌ای داده نمی‌شود اما می‌دانیم بعد از انقلاب همیشه تاریک بوده است. حتی روشن شدن همه‌ی چراغ‌های خانه‌ی کلنل در لحظه‌های آخر زندگیش امیدی برنمی‌انگیزد، انگار تنها نشانه‌ای است از پیوستن او به فرزندانش در مرگ.

زوال کلنل یکی از قوی‌ترین واکنش‌های داستانی به شکست انقلاب ۱۳۵۷

است.[1] ترکیبی که رمان از تیپ و شخصیت می‌سازد زمینه را برای تفسیرهای روانشناختی، جامعه شناختی، و تاریخیِ آن فراهم می‌کند، اگرچه انگار به عمد تصویری از مجادلات داغِ سیاسی آن زمان به دست نمی‌دهد. عدم بازنمایی علت‌های ذهنی و عینی که فرزندان کلنل را به میدان مبارزه می‌کشاند و به جان باختنشان منجر می‌شود چرایی کشته شدن شخصیت‌ها را در پرده می‌گذارد تا حدی که مرگشان پوچ به نظر می‌رسد. این علت‌هایِ ذهنیِ ناگفته، بخشی از روابط قدرتی هستند که یا بدون دادن فرصتی شخصیت‌هایِ زوالِ کلنل (فروز، محمدتقی، مسعود، و پروانه) را می‌کشد یا امکانِ کنش اجتماعی را از آنها می‌گیرد و بعد می‌کشدشان (امیر و کلنل). این روابط قدرت که فضای داستان را تیره و عاملیت شخصیت‌های اصلی را مقهور خود کرده، ناشناخته و رمزآلود می‌ماند، ابهامی تا به آن حد که می‌تواند به تاویل‌های تقدیرگرایانه دامن بزند.

زوال کلنل از قطعیت کلیدر و ترسیم روابط روشنِ علت و معلولی فاصله می‌گیرد نه به این خاطر که دولت‌آبادی شخصیت‌های داستانیش را آزاد می‌گذارد یا به پیامی از پیش اندیشیده متعهد نیست، بلکه به این دلیل که روابط قدرت را کمتر بازنمایی می‌کند. حضور سنگین مرگ در سطر به سطر رمان تنها سایه‌ای است از قدرت‌های قاهری که زندگی را از کلنل و خانواده‌اش دریغ کرده اند بدون آن که به کم و کیف روابط قدرت به اندازه کافی پرداخته شود. این‌ها که نوشتم از ارزش ادبی و اجتماعی زوال کلنل نمی‌کاهد، رمانی که که اگر به دست مخاطبان ایرانی با تجربه‌های مشترک و زبان مشترک برسد حتما بهتر درک و شناخته خواهد شد.

---

۱. واکنش قویِ دیگر به انقلاب را هوشنگ گلشیری دارد در فتحنامه‌ی مغان که اولین بار در سال ۱۳۵۹ منتشر شده است.

Mehripublication.com

از بین رفتن مرزهای جعلی بین زن و مرد

رمان «شبیه عطری در نسیم» نوشته رضیه انصاری

شبیه عطری در نسیم (۱۳۹۰) نوشته رضیه انصاری زندگی بهزاد، شخصیت اصلی رمان را از دو زاویه روایت می‌کند: حرکت او از آرمانگرایی انقلابی به سوی مشارکت داوطلبانه اجتماعی و همچنین کنش و واکنشِ دو جنبه مردانه و زنانه شخصیتش. این دو روایتِ در هم تنیده، زندگی بهزاد و پیمان و کیا را می‌سازند؛ این سه نفر همراه با نازی چهارضلع یک دوستی طولانی هستند که ستون‌های اولیه‌اش بهزاد و نازی بوده‌اند. نازی روح داستان است. او، هم امکان مشارکت اجتماعی را برای دیگران فراهم می‌کند، و هم مردان داستان را یاری می‌دهد زنانه‌تر زندگی کنند. «شبیه عطری در نسیم» مردانگی و زنانگی را در کنار هم بازنمایی می‌کند و نه در تقابل با هم. از این جهت می‌توان گفت اتفاقی تازه در عرصه داستان‌نویسی ماست.

بهزاد و پیمان سال‌ها قبل به دلایل سیاسی و کیا حدود پنج سال قبل از این تاریخ در تبعیدی خودخواسته از ایران خارج شده و اکنون زن‌های این سه مرد از آن‌ها جدا شده‌اند. نازی چند وقتی است با شوهر و فرزندانش به فرانکفورت رفته

Mehripublication.com

و فقط گاهی به آن‌ها سر می‌زند. زن‌های دیگر داستان غایب ولی حاضرند. سه زن ـ دیبا (زن بهزاد)، شیرین (زن پیمان)، و آذر (زنِ کیا) ـ اگرچه بیشتر اوقات به واسطه ذهن مردان به داستان وارد می‌شوند، اما تصمیم‌گیرنده و کنشگراند و مردان را وادار به واکنش می‌کنند. زن چهارم، نازی، یکی از ارکان رمان و نقطه اتکای روانی هر سه مرد رمان و به‌خصوص بهزاد است. حضور پررنگ نازی است که به بهزاد امید می‌دهد، او را به حرکت وامی‌دارد، و سرانجام از ناامیدی و افسردگی نجاتش می‌دهد.

بهزاد، مبارز و زندانی سیاسی اوایل انقلاب و کارگردان تئاتر است. او همراه با دیبا، زن سابق و همرزمش ۲۰ سال پیش به طور غیرقانونی و به زحمت از ایران گریخته و به آلمان پناهنده شده است. الان بیشتر از یک سال است که بهزاد و دیبا از هم طلاق گرفته‌اند. پس از یک دوره طولانی درگیری و سردی روابط، تا آنجا که می‌توان از داستان فهمید، هم دیبا به دیگری دل می‌بندد و هم بهزاد بعد از رفتن نازی نمی‌تواند بهزاد سابق باشد. دیبا با «اولریش»، دلباخته آلمانی‌اش ازدواج می‌کند و از او صاحب پسری می‌شود. بهزاد که ناامید است، دلش می‌خواهد شاد زندگی کند و این بدون نازی ممکن نیست. آخر داستان، نازی سر می‌رسد و لابه‌لای حرف‌های شخصی به بهزاد خبر می‌دهد که در بم زلزله آمده و مردم آنجا به کمک نیاز دارند. این خبر بهزاد را از خودش فراتر می‌برد، به دیگران پیوند می‌زند، و معنایی هر چند مبهم به زندگی‌اش می‌دهد.

در یکی از صحنه‌های کلیدی رمان، بهزاد و نازی به یک مهمانی می‌روند. آنجا بهزاد با دیبا، اولریش، و پسر نوزادشان مواجه می‌شود. این مواجهه، با کمک نازی، تکلیفش را یکسره می‌کند و او را به زندگی برمی‌گرداند. بهزاد درصدی از عواید اولین شب اجرای تئاتری به نویسندگی و کارگردانی خودش را برای کمک به زلزله‌زدگان بم اختصاص می‌دهد. فردای آن روز به خانه‌ای جدید اسباب‌کشی می‌کند، و چنین است که صبح دوشنبه‌ای «آرام و مطمئن» می‌نشیند بر یک صندلی گهواره‌ای در بالکن خانه‌اش و «از موقعیت جدیدش» لذت می‌برد. (ص ۱۲۷)

«شبیه عطری در نسیم» از زاویه دید دانای کل محدود به ذهن روایت می‌شود. بهزاد، شخصیت اصلی این رمان نمونه‌ای از مبارزانی است که در بیشتر داستان‌های پس از انقلاب نقشی معمولاً مثبت دارند. او یک مرد انقلابی و آرمانگرا بوده که

Menripublication.com

دوری از وطن و تبعید را به‌خوبی تاب آورده است. اگرچه گاهی به یاد گذشته اشکی می‌ریزد (ص ۱۸) اما با آرمانگرایی انقلابی وداع کرده و به این نتیجه رسیده که «عمری را در لوتوی پوچ سیاست باخته و با همرزمانش حتی اگر زنش باشد، دیگر الفبای مشترکی ندارد.» (ص۲۱)

بهزاد قدر جامعه میزبان را می‌داند چون به او و زن و دخترش چیزهایی مثل برابری حقوق زن و مرد داده است؛ حقوق مدنی که آنها در وطنشان از آن محروم بوده‌اند. جامعه آلمان به او یاد داده است همانقدر که به تساوی حقوق انسان‌ها احترام می‌گذارد متوجه تفاوت‌هایشان هم باشد. «هرچه باشد زن، زن است و مرد، مرد».(ص ۹) دوستی‌های بعد از دیبا چشم‌هایش را بازتر می‌کند که «از این به بعد دیگر در اظهارنظرهاش» زن «را جمع نبندد.»(ص ۳۶) و وقتی که با خودش و موقعیتش در مقابل دیبا بیشتر درگیر می‌شود، می‌فهمد که صاحبان صفات زنانه و مردانه هم می‌توانند مردان باشند و هم زنان و اینکه «هر آدمی یک وجه زنانه و یک وجه مردانه دارد که از هیچ‌کدام نباید غافل شد.»(ص ۲۴)

رمان «شبیه عطری در نسیم» به جنگ روایت مسلط استقلال یا سلطه‌گری مردانه در برابر وابستگی یا سلطه‌پذیری زنانه می‌رود و نشان می‌دهد این صفات فراتر از جنسیت عمل می‌کنند. دیبا، راوی زن سلطه‌گر دیبا (صص۲۰ـ۲۱) و نازی، زن مهربان (صص۳۱–۳۲) را به خواننده معرفی می‌کند. این روایت ابتدایی از کنشگری هر دو، اگرچه در دو جهت مخالف نشان دارد. دیبا می‌خواهد همه چیز آنطور باشد که خودش می‌پسندد و تلاش می‌کند عدم اعتماد به نفس و ضعف بهزاد را به او بقبولاند و تا حدودی موفق هم هست. نازی اما خواهان کمک به بهزاد در جهت حل مشکلاتش و نشان دادن توانایی‌هایش است؛ او می‌خواهد کمی هم که شده بهزاد را از دایره تنگ نیازهای فردی‌اش فراتر ببرد و او را متوجه مسائل اجتماعی کند.

به دلیل روحیه پرخاشگر (مردانه؟) دیبا و طبع نرم (زنانه؟) بهزاد، ترجیح دادن خواسته‌های اولی کم‌کم درونی و «دومی» می‌شود: «چرا [بهزاد] انتخاب‌های او [دیبا] را به انتخاب‌های خودش ترجیح می‌داد؟ سمت سوسیس‌ها که می‌رود اول نمی‌بیندشان و صدای خطیب حرفه‌ای را می‌شنود که ”سوسیس موسیسو بذاری کنارا! همین لیستی رو که نوشتم می‌خری می‌یاری“.» (ص ۲۰) بهزاد این اقتدارطلبی توأم با تحقیر را مدت‌ها تحمل کرده و به فکر جدایی نیفتاده است و

Mehripublication.com

سرانجام این دیبا است که می‌گذارد و می‌رود در حالی که روحیه اقتدارطلبش را در خانه جا می‌گذارد تا به بهزاد ثابت کند نمی‌تواند گلیمش را تنها از آب بیرون بکشد: «وقتی هم داشت ترکش می‌کرد و می‌رفت، صد دفعه گفت «من اگه نباشم ببین حالا چه کثافتی از در و دیوار خونه بالا می‌ره و چه گندی همه جا رو می‌گیره.» خلاصه آنقدر ببینم و حالا ببین درآورد که بهزاد تا مدت‌ها وقت ظرف شستن، آنقدر محکم می‌گرفتشان که بشقاب‌های لیز کفی از دستش می‌پریدند هوا و می‌افتادند زمین و می‌شکستند یا لب‌پر می‌شدند...» (ص ۲۰) همه این‌ها بهزاد را متقاعد می‌کند که پنهانی سراغ یک روانکاو برود (ص ۲۱) و منتظر روزی بماند که ورای روزمرگی‌های زندگی برباد ده «دلش برای یک نفر تاپ تاپ کند آن هم از نوع شرقی اثیری آرمانی هزار و یک شبی...» (ص ۳۸)؛ احساسی که بیشترجوانانه و دخترانه تعبیر می‌شود تا میانسالانه و مردانه.

نازی نقطه اتکای بهزاد است و با مهربانی و لطف راهنمایی‌اش می‌کند. کنترل شدن توسط نازی برای بهزاد ناخوشایند نیست شاید چون پشت آن تمایلی به درهم شکستن خودش نمی‌بیند: «نازی را دوست داشت. نه از آن دوست داشتن‌ها. مثل خواهری دلسوز یا فرشته‌ای مهربان بود که همیشه سربزنگاه پیداش می‌شد، عصای جادویی‌اش را تکان می‌داد، با یک کلمه حرف محبت‌آمیز یا گفتن یک جوک جدید یا یک توپ و تشر به موقع، از بحرانی نجاتش می‌داد و برش می‌گرداند سر جاش.» (ص ۳۲)

عطر نازی، راه رفتنش، رنگ شاد لباسش، چشم‌هایش، و انگشت‌هایش همه و همه بهزاد را به یاد زندگی می‌اندازند: «چقدر زن است این موجود! این همه را از کجا یاد گرفته؟ نیامده دارد همه چیز را می‌رقصاند.» (ص ۸۲) اما نازی محدود به خودش نیست و به جامعه و مردم هم فکر می‌کند. چیزی از رسیدنش نگذشته که تلنگری به بهزاد می‌زند که این روزها فقط و فقط درگیر خودش بوده است: «حالا سفت بنشین، بذار یه چیز خیلی دردناک‌تر برات بگم که درد خودت یادت بره...» (ص ۸۴) بعد به او می‌گوید که در بم زلزله آمده و نزدیک بیست هزار نفر مرده‌اند که شش هفت هزارتایشان بچه بوده‌اند. (ص ۸۵) بقیه گفت‌وگوهای نازی و بهزاد، دست‌کم تا وقتی بقیه دوستانشان برسند، به همفکری درباره کارهایی که می‌شود برای زلزله زده‌ها کرد می‌گذرد.

نازی یک همزاد آلمانی هم دارد: هرتا. هرتا هم یک کنشگر اجتماعی است

Mehripublication.com

که ساده و بی‌سروصدا به کارهای «پناهنده‌های ایرانی و ترک و عرب و بلوک شرقی‌ها» می‌رسد و «افسوس می‌خورد کاش برای آسیب‌دیدگان زلزله [بم] هم کاری می‌توانست بکند.» با این‌همانی هرتا و نازی، بهزاد انگار زن آرمانی‌اش را توصیف می‌کند که هم نیروی حیات می‌پراکند و هم فراتر از خودش می‌رود و به دیگران فکر می‌کند: «هرتا چه نورانی و زیباست. هرتا خوراک نازی است. نازی! این هرتاست. هرتا، نازی.» (ص ۱۰۶)

از منظری دیگر، نازی در مقابل دیبا قرار می‌گیرد که هم بنا به تلقی عام و هم از نگاه بهزاد بیشتر مرد است تا زن؛ کسی که حتی در نبودش بهزاد «پشت سرش را نگاه می‌کرد که مبادا روح دیبا با ساطور خونالود ایستاده باشد آنجا.»(ص ۲۰) برعکس، «عطری در نسیم» استعاره‌ای است که بهزاد از حضور خوشایند نازی در زندگی‌اش می‌سازد. (صص ۵۳ و ۵۶)

بازی «عطری در نسیم» با شخصیت‌های داستان، به ویژه با بهزاد، دیبا، و نازی روایتی مدرن است که حرکت از کنشگری مبتنی بر آرمانگرایی را به سوی کنشگری مبتنی بر نیازهای عملی نشان می‌دهد و همزمان، مرزهای جعلی مردانگی و زنانگی را ویران می‌کند. در این روایت، مردانگی با آرمانگرایی و تمایل به سلطه‌گری متناظر می‌شود که به موازات دوری از آن، بهزاد بر اساس کلیشه‌های رایج زنانه‌تر و نرم‌تر رفتار می‌کند. تناظر دیگر میان زنانگی و توجه به نیازهای مشهود اجتماعی است که نازی، با تلاش برای کمک به زلزله‌زدگان بم، آن را بازتاب می‌دهد. با کمک به نازی، بهزاد برزخی را که با رد آرمانگرایی و جدایی از دیبا در آن گرفتار شده است پشت سر می‌گذارد؛ او به نوعی کنشگری اجتماعی دست می‌زند و هم‌چنین زندگی فردی‌اش را سر و سامان می‌دهد. در پایان داستان بهزاد خشنود است. خشنودی او نه بر پایه تشدید تضادهای درونی و بیرونی‌اش که حاصل تلفیق زنانگی و مردانگی و همزمان، کنشگری فردی و اجتماعی در اوست. چنین پایان‌بندی و چنین تلفیقی در داستان معاصر فارسی کمیاب است.

Mehripublication.com

Mehripublication.com

روایت داستانی تاریخ حکومتی و توهم عدم قطعیت

رمان گود نوشته‌ی مهدی افشارنیک

گود (۱۳۹۴) به خاطر موضوعش و احاطه‌ی نویسنده به آنچه درباره‌اش نوشته قابل توجه است. اما تنها موضوع "گود" آن را یگانه نمی‌کند، فرم رمان و انبوه اطلاعات ارائه شده نیز خواننده را به حیرت وامی‌دارد. به اینها باید ترکیب‌بندی وقایع و تخیل قوی نویسنده را هم اضافه کرد که در کثرت صحنه‌ها، شخصیت‌ها و گفتگوها متجلی می‌شود. همه‌ی اینها می‌توانستند پایه‌های عدم قطعیت داستانی[1] در "گود" باشند، روایت را لایه لایه کنند، پیچیدگی شخصیت‌ها را نشان دهند و زمینه تفسیرهای گوناگون را فراهم آورند اگر رمان اسیر روایت تاریخ حکومتی باقی نمی‌ماند.

داستان مرکزی "گود" زندگی پنج دختر مجاهد – لیلا، نورا، مستانه، مریم و سودابه – در بیش از چهار دهه، از ۱۳۴۲ تا ۱۳۸۸ است، اما نه به همین سادگی. "گود" در بازار و دانشگاه و خیابان و محله و زورخانه و روزهای تاریخی ساخته می‌شود؛ با گفتگوهای بی پایان، درگیری‌های بی انتها، و اسامی آشنا برای سیاسی

1. Fictional Uncertainty

Mehripublication.com

کارها و ناآشنا برای غیرسیاسی‌ها.[1] پیش از "گود" فضاهای بازاری – مذهبی شهرهای ایران با این دقت دستمایه یک رمان بلند نشده بود. این فضاها در فرمی بازسازی می‌شوند که خود موید آشوب است.

فرم "گود" با فصل بندی‌ها و پاراگراف بندی‌هایش مشخص می‌شود. فصل بندیش بر اساس تاریخ است، تاریخی که در سطر آخر هر فصل می‌آید. هر پاراگراف به واقعه‌ای می‌پردازد که الزاما در پاراگراف بعدی ادامه نمی‌یابد اما خواننده می‌تواند ادامه آن را در چند پاراگراف بعدتر بخواند. همزمانی پرآشوب وقایع، عین واقعیت است اما خواننده را سردرگم باقی می‌گذارد. برای غلبه بر آشوب واقعیت، خواننده می‌تواند پاراگراف‌های مربوط به یک واقعه را پشت هم بخواند و آن را به پایان برساند. رفتن و برگشتن مداوم بین پارگراف‌ها و انبوه وقایع کار خواننده را سخت اما آشوب مدّ نظر نویسنده را بازسازی می‌کند. این آشوب برای ما هم آشناست و هم ناآشنا. آشناست چون جزیی از تاریخ‌مان است و ناآشناست چون بیشتر سینمایی است تا داستانی، بیشتر تصویر است تا توصیف. از این منظر، حوادث پشت سر هم و کثرت شخصیت های منفی "گود" را شبیه سریال های گانگستری آمریکایی می‌کند.[2]

در میان رمان‌های فارسی که سال‌های اخیر خوانده‌ام روایت‌هایی شبیه فیلم‌های بزن بزن آمریکایی کم نیستند، روایت‌هایی که خواننده را با تسلسل وقایع و رگبار گفتگوها به دنبال خود می‌کشانند. روایت‌های یک نفس و پرگفتگویی که جای توصیف و داستانگویی را تنگ می‌کنند. "گود" از پیش از پانزده خرداد چهل و دو شروع می‌شود، تکوین و تشکیل و تغییر ایدئولوژی مجاهدین خلق را

---

۱. ناآشنایان به تاریخ سیاسی ایران هرگز نمی‌توانند بفهمند که "پوران خانم" مدیر مدرسه دخترانه رفاه یک شخصیت تاریخی واقعی است به نام پوران بازرگان که در آن زمان همسر محمد حنیف نژاد، رهبر مشهور مجاهدین خلق بود. یا منظور از "محمد" و "اصغر" و "سعید" و "رضا" در جریان گروگانگیری شهرام پهلبد – خواهر زاده محمد رضا شاه – محمد حنیف نژاد، علی اصغر بدیع زادگان، سعید محسن، و رضا رضایی از رهبران سازمان مجاهدین هستند.

۲. بحث تاثیر نگاه سینمایی و وامدار به سریال‌های آمریکایی را از امیر احمدی‌آریان در این مقاله‌اش گرفته‌ام:
A Brief History of Decline: The Iranian Novel at the Dawn of the Millennium
http://www.asymptotejournal.com/special-feature/amir-ahmadi-arian-on-the-contemporary-iranian-novel/

Mehripublication.com

مرکز قرار می‌دهد و به زعم رمان به خیانت آنها در جریان انقلاب می‌رسد[1]؛ همه‌ی اینها –به اضافه‌ی روایت‌هایی از فساد حکومت و ساواک – خواننده را بمباران می‌کند. در مقابل، بازاری هست و بازاری هایی که حامی انقلابند اما حتی در حمایت از انقلاب هم حاضر نیستند اخلاق را زیر پا بگذارند. گود زورخانه ای هم هست که اگرچه بوی بدی از آن به مشام می رسد اما هنوز می توان به تعمیر و ترمیمش امید بست. روایتی باب طبع حکومت[2] که حول زندگی پنج دختر مجاهد می‌گردد.

این که چرا زنان مجاهد در رمان‌های جدید مرتبط با تاریخ معاصر جای ویژه ای دارند[3] را باید در جایی دیگر بررسی کرد. در "گود" هم زنان مجاهد در مرکزند. لیلا، نورا، مستانه، مریم و سودابه دوستان نزدیک یکدیگرند و همگی در نوجوانی به مبارزه جلب می‌شوند. تغییر ایدئولوژی مجاهدین در سال ۱۳۵۴ بینشان تفرقه می‌اندازد و دشمنی برمی‌انگیزد. از بین آنها، تنها مستانه عاقبت به خیر می‌شود چون از سازمان مجاهدین می بُرد. بقیه چون با مجاهدین می‌مانند همه سرنوشت شومی دارند: سودابه، نورا را به دستور لیلا می‌کشد؛ لیلا در درگیری کشته می‌شود؛ سودابه از عذاب وجدان دیوانه می‌شود و خودکشی می‌کند؛ مریم، پس از پیوستن به خانه‌های تیمی و متلاشی شدن زندگی زناشویی‌اش، به کمک پدر بازاری و لوطیِ مستانه از مخمصه فرار می‌کند و از ایران خارج می‌شود. فقط مستانه‌ی بازاری تبار می‌ماند چون همراه همسرش به صف مدافعان نظام اسلامی پیوسته است. نماد اصلی مجاهدین تقی شهرام است که خواننده فقط "دست‌های پر مو" و "سینه‌ی ستبر"ش را می‌بیند. بعدها البته نام مسعود (رجوی) و موسی (خیابانی)[4] هم بدون وصفی در خور به میان می‌آید.[5] جنایات شهرام و همراهانش یکی از

---

۱. شگفت‌انگیز اینجاست که در تمام رمان، خیلی کم به کلمه "مجاهد" برمی‌خوریم، "گود" روایتی است درباره‌ی مجاهدین بدون اشاره مستقیم به آنها. پشت جلد کتاب هم بدون نام بردن از مجاهدین، ذکری از فداییان می کند که اصولا جایی در رمان ندارند: "مهدی افشارنیک در نخستین رمان خود سراغ شکاف‌هایی رفته که ... باعث تولد فدایی، چریک، انقلابی، مذهبی و کارگران و بازاریان شد." بگذریم که "شکاف‌ها" نمی‌توانند باعث تولد "کارگران و بازاریان" شوند.

۲. "گود" تکرار روایت مورد تایید حکومت از تاریخ به شیوه‌ای داستانی است.

۳. "گاماسیاب ماهی ندارد" نوشته حامد اسماعیلیون و "تپه خرگوش" نوشته علی حیدری نمونه‌هایی از این رمان‌ها با مرکزیت زنان مجاهد خلق هستند.

۴. آنها در رمان فقط به نام کوچک خوانده می شوند.

۵. در "گود" شخصیت های چند بعدی تاریخساز با یکی دو صفت و خیلی گذرا و روزنامه ای شناسانده می شوند.

Mehripublication.com

دستمایه‌های اصلی گانگستری کردن "گود" است؛ آنها به خونسردی شخصیت‌های سریال‌های آمریکایی آدم می‌کشند و رمان، جزییات صحنه‌های کشتار را ترسیم می‌کند. این سطح اول رخدادهاست، اما رمان قرار است سطح دومی هم داشته باشد.

سطح زیرین باید پیچیدگی‌های وقایع سال‌های منتهی به انقلاب و پس از آن را نشان دهد، پس لاجرم پرآشوب است. "گود" می‌توانست این آشوب را به نوعی عدم قطعیت ارتقاء دهد و خواننده را به کنکاش برای درک عمیق‌تر واقعیت وادارد. می پذیرم که عدم قطعیت برای نویسنده‌ی ایرانی با آنچه در ادبیات غرب می‌بینیم فرق می‌کند، اما همین عدم قطعیت داستان فارسی هم در این مورد کارساز بود و می‌توانست خواننده را از سطح واقعیت‌ها فراتر ببرد. عدم قطعیت غربی با "جاهای خالی" در داستان مدرنیستی تعریف می‌شود، خلاءهایی که باید با تفسیر کلمات، جملات و موقعیت‌های داستانی پرشان کرد. این تفسیرها، به نوبه‌ی خود، به ساختن زبانی داستانی می‌انجامد. داستان‌های مدرنیستی از تجربه‌های عام فرار می‌کنند یعنی خواننده برای درک داستان نمی‌تواند به تجربه‌های خود رجوع کند؛ داستان از کلمات، عبارات، موقعیت‌ها، نظرگاه‌هایی و زبانی استفاده می‌کند که برای خواننده کاملا تازگی دارد. "عدم قطعیت" غربی خواننده را به عرق ریزی وامی‌دارد تا بتواند به دنیای داستان وارد شود. عدم قطعیت داستان‌های فارسی معمولا با کلمات و موقعیت های داستانی و بخصوص پایان‌های دو یا چند پهلو تعریف می‌شود و همیشه بر تجربه‌های عام ایرانیان، و نه داستان‌سازی‌های نویسنده آنچنان که در ادبیات مدرنیست غربی می‌بینیم، متکی است.[1] جای زبان تازه‌ی داستانی و "جاهای خالی" در عدم قطعیت داستان فارسی خالی است. "گود" وقتی می‌خواهد از تجربه‌ی عام ما فراتر برود، به جای آن که زبان تازه‌ای بسازد به حادثه پردازی سریال‌های گانگستری پناه می‌برد. سیل وقایع، رمان را آشوبناک می‌کند و خواننده را تا به آخر با خود می‌کشد اما جایی برای مشارکت او در خوانش داستان باقی نمی‌گذارد. این رمان "جای خالی" ندارد که خواننده ترغیب شود پرش کند، زبان داستانی تازه‌ای هم عرضه نمی‌کند که عرصه‌ی عدم قطعیت داستانی باشد.

---

۱. داستان نویسان ایرانی از این نوع عدم قطعیت داستانی بیشتر برای گریز از سانسور استفاده می‌کنند تا برای بیان درگیری‌های وجودی یا اخلاقی یا فلسفی شخصیت‌های داستان.

Mehrpublication.com

"گود" جنبه جدید و کارنشده‌ای از زندگی جمعی ایرانیان را دستمایه می‌کند اما عطش بازنمایی دروغینِ تاریخ در تمام ابعاد و در کثرت بی‌مانند صحنه‌ها و افراد همراه با میل به ارائه‌ی پیام‌های خاص، رمان را فلج می‌کند. "گود" که می‌توانست رمانی خوش‌خوان و تلاشی باشد در گسترش مرزهای ادبیات داستانی ایران، در دام سینمایی کردن روایتِ مورد تایید حکومت می‌افتد، به حادثه پردازی پناه می‌برد و از ساختن لایه‌های عمیق‌تر واقعیت داستانی عاجز می‌ماند.

Mehripublication.com

Mehripublication.com

شکاریم یک سر همه پیش مرگ[1]

رمان مواجهه با مرگ[2] نوشته‌ی برایان مگی

همان‌قدر که از مرگ ناگهانی نزدیکانم بیزارم، از مرگ ناگهانی خودم خوشنود خواهم بود. اگر قرار است بمیرم همان بهتر که ناگهانی باشد و اگر قرار است شاهد مرگ عزیزی باشم، کاش مرگ او مهلتم بدهد انتظارش را بکشم. کاش با یک بیماریْ با یک ناتوانی آغاز شود و بگذارد آن‌چه می‌توانم برای آن دوست بکنم. مواجهه با مرگ (۱۳۹۷) نوشته‌ی برایان مگی راوی مرگی است که پیشاپیش آگاهمان می‌کند.

نوشتن از مرگ گاه برای آن است که درباره‌اش فکر کنیم و بر آن چیره شویم. هر کوششی برای چیرگی بر اندوه برخاسته از مرگ عزیزان‌مان بیهوده است؛ این کوشش‌ها تنها به ما کمک می‌کنند زمان بخریم و به نبودن اویی که دوستش می‌داریم عادت کنیم. مواجهه با مرگ بیان ادبی و فلسفی فاصله ای است که داغدیده خود نمی‌تواند بیانش کند.

---

۱. بیتی از شاهنامه فردوسی

۲. مواجهه با مرگ، نویسنده: برایان مگی، مترجم: مجتبی عبدالله نژاد، ناشر: فرهنگ نشر نو- تهران، چاپ دوم ۱۳۹۷، شمارگان ۱۱۰۰، ۵۹۸ صفحه، ۶۹۰۰۰ تومان

Mehripublication.com

برایان مگی، نویسندهٔ مواجهه با مرگ، بیشتر مورخ و شارح فلسفه است. همین است که رمان او را مشحون از بحث‌های جالب فلسفی درباره زندگی و مرگ و حقیقت و صداقت می‌کند. ترجمه‌های عزت الله فولادوند از کتاب‌های او، فلاسفه بزرگ و مردان اندیشه، بخصوص معروفند.او سیاست‌مدار و نماینده مجلس عوام بریتانیا هم بوده است و از این روست که مواجهه با مرگ می‌تواند سندی باشد از جامعه لندن در دهه شصت میلادی و کنش و واکنش‌های آن، بی آن که هیچ ردی از سیاست روز در رمان دیده شود.

مجتبی عبدالله نژاد، مترجم کتاب به امانت‌داری در ترجمه و وفاداری به زبان فارسی معروف است. در این کتاب، شگفت‌زده می‌شویم وقتی می‌بینیم با چه دقتی برابرنهادی فارسی برای یک اصطلاح، یک ضرب‌المثل یا یک کلمه پیدا می‌کند یا حتی می‌آفریند. مثلا برای این ضرب‌المثل Hoist with your own scrofulous petard که معنای تحت‌اللفظی‌اش می‌شود "با باروت خودت رفتی روی هوا" عبدالله نژاد این دو بیت را می‌گذارد، اولی از اسدی طوسی و دومی از خودش: میندار سنگ گران از برت/ که چون بازگردد فتد بر سرت/ مریز آب روی تن گربه ای/ که حاصل زگیل است برپیکرت (۳۷)[۱]. مترجم دو معنای صفت Scrofulous را برای باروت در نظر گرفته: یکی حقیقی که غده‌هایی است که روی گردن می‌روید و دیگری مجازی که کثیف یا پلید است (۳۸) و در شعری که آورده مخصوصا به اولی اشاره کرده است. او به درستی می‌گوید: "باید ضرب المثل را به صورتی نقل می‌کردم که اشاره‌ای هم به غده‌های روی گردن شخصیت اصلی داستان داشته باشد" (۳۸). این ظرافت‌ها و دقت‌های زبانی است که، سوای پیرنگ و شگردهای روایی مولف، خواندن رمان را برای فارسی زبانان دلچسب می‌کند.

رابطه‌ی مواجهه با مرگ و عبدالله نژاد هم مهم است. عبدالله نژاد در صفحه اول کتاب نوشته است: "در تمام مدتی که این کتاب را ترجمه می‌کردم، به مرگ فکر می‌کردم. شبح مرگ بالای سرم ایستاده بود. خیال می‌کردم قهرمان داستان که بمیرد، من هم می‌میرم. نمردم. اما شبح مرگ هنوز بالای سرم ایستاده، رهایم نمی‌کند" و شگفت آن که او در آذر ۹۶ و پیش از انتشار ترجمه‌ی فارسی کتاب درگذشت. مرگ عبدالله نژادِ چهل و هشت ساله، بر خلاف مرگ جان اسمیت —

---

۱. شماره‌های داخل پرانتز همه شماره صفحه‌های کتاب هستند.

Mehripublication.com

قهرمان رمان – ناگهانی و در اثر سکته قلبی بود. از آن مرگ‌هایی که به بازماندگان وقت نمی‌دهد با آن کنار بیایند. این طور است که مواجهه با مرگ فقط داستان جان اسمیت نیست، داستان مجتبی عبدالله نژاد هم هست و داستان هر یک از ما هم می‌تواند باشد.

جان اسمیت، خبرنگار نشریه‌ای بریتانیایی در بیروت است که متوجه غده‌هایی روی گردنش می‌شود. پزشک لبنانی به او توصیه می‌کند فوری برای تشخیص بیماری و معالجه به لندن برگردد. بازگشت به لندن آغاز درگیری جان با نوعی سرطان، و مواجهه تدریجی او، خانواده اش، و دوستانش با مرگ است. نخستین مرحله، آگاهی خانواده از پیشرفت بیماری و پیش بینیِ مرگ جان در آینده نزدیک، بین دو تا چهارسال، است. بحث بین اعضای خانواده درمی‌گیرد که باید حقیقت را به جان گفت یا نه. کی‌یر، دوست نزدیک جان که دیگر عضوی از خانواده محسوب می‌شود، می‌گوید برای جان "مهم‌ترین مسئله در زندگی خوشی نیست. بعضی چیزها هست که مهمتر از خوشی است. یکی از این چیزها حقیقت است. یکی دیگر صداقت است. جان واقعا معتقد است بهتر است آدم در زندگی با خودش روراست باشد. صرف نظر از این که این روراستی چقدر برایش هزینه دارد." (۷۰) سرانجام مصلحت بر حقیقت چیره می‌شود و اعضای خانواده تصمیم می‌گیرند با همکاری پزشک معالجش، به دروغ به جان بگویند در بیروت دچار نوعی بیماری میکربی شده که قابل درمان است. استدلالشان این است که می‌خواهند جان بتواند باقیمانده زندگی‌اش را به بهترین شکل و با خوشی و لذت پشت سر بگذارد. کی‌یر ناچار می‌پذیرد اما همچنان با خودش درگیر است: "من از اینکه مجبورم به او دروغ بگویم، حالم از خودم به هم می‌خورد. از اینکه بخواهم سرش کلاه بگذارم، با تمام وجود ناراحتم. فقط امیدوارم بتوانم تو چشمهایش نگاه کنم ..." (۷۳) همین کی‌یرِ نگرانِ حقیقت هم کم کم خود را با شرایط تطبیق می‌دهد و به دروغ مصلحت‌آمیز گفتن به جان عادت می‌کند.

پارادوکس حقیقت و مصلحت وقتی جان عاشق آیوا می‌شود و می‌خواهد با او ازدواج کند هم تکرار می‌شود. آیا باید به آیوا حقیقت را گفت؟ به تصور مادر جان که خوشی جان را همیشه اولویت می‌داند، نیازی به گفتن حقیقت نیست چون به احتمال زیاد این رابطه هم مثل دیگر روابطی که جان تا حالا داشته گذراست: "اما الان اگر موضوع را به آیوا اطلاع بدهیم... برای آیوا بمب خبری وحشتناکی

Mehripublication.com

است. آن هم وقتی دارند با هم خوش می‌گذرانند و از زندگی لذت می‌برند.″ (۱۶۹) اینجاست که کی‌یر به شدت وحشت می‌کند: ″نباید اجازه بدهیم قبل از اینکه موضوع را به آیوا اطلاع داده باشیم، تصمیم به ازدواج بگیرند. این خیلی بیرحمانه است.″ (۱۶۹) این بار حرف کی‌یر پیش می‌رود و خودش با آیوا درباره بیماری و مرگ جان در آینده نزدیک حرف می‌زند.

آخرین صحنه‌ی تناقض حقیقت و مصلحت، وقتی است که پس از یک سال و نیم بیمارستان رفتن و برگشتن، جان به شک می‌افتد که وضعیتش طبیعی نیست. کنجکاو می‌شود و پیگیری می‌کند و می‌فهمد در یک قدمی مرگ است و تمام مدت اطرافیانش فریبش داده‌اند. با سعه صدری که حاصل درگیری طولانیش با بیماری است، می‌تواند استدلال آنها را درک کند و حتی می‌تواند معنای هر رفتارشان را بهتر بفهمد. حالا خیلی خوب دلیل اصرار آیوا بر بچه‌دار شدن را درک می‌کند. مهمتر از آن، گام به گام و مرحله به مرحله به جایی رسیده است که قبولِ واقعیتِ نزدیکی به مرگ برایش خیلی راحت‌تر از یک سال و نیم پیش است.

تصاویری که مواجهه با مرگ می‌سازد، صحنه‌هایی هستند از جدال مرگ و زندگی و عشق و حقیقت و دروغ. بحث‌های میان شخصیت‌ها، گاه خواننده را به یاد رمان‌های داستایوسکی و دغدغه‌های قهرمان‌هایش می‌اندازد. و خواننده درمی‌یابد برایان مگی چطور درگیری‌های فلسفی و انسانی خود را از زبان شخصیت‌های مختلف داستان بخصوص جان، کی‌یر و دکتر رز بیان می‌کند.

صحنه‌ی تشییع و فرستادن جسد جان برای سوزاندن، آخرین صحنه‌ی رمان است اما داستان با مرگ جان تمام نمی‌شود. آیوا پسری دارد و کی‌یر را که در طول مبارزه‌ی جان با مرگ به هم نزدیک شده‌اند. کی‌یر، چهره‌ی دیگر جان، هنوز زنده است. جمله‌های پایانی رمان را از نگاه کی‌یر با هم بخوانیم: ″زندگی بدون جان چطور قرار است پیش برود؟ ... شکافی که در واقعیت ایجاد شده بود، ابدی بود. فراموش نشدنی بود. نگاه از دودکش برداشت، پشت کرد به ساختمان کوره، و باقدم‌های مصمم راه افتاد به طرف ماشین. آیوا منتظرش بود.″ (۵۹۱)

Mehripublication.com

رنج بیکران و آرزوی رهایی

رمان توکای آبی نوشته حامد اسماعیلیون

خوشا پر کشیدن
خوشا رهایی
خوشا اگر نه رها زیستن
مردن به رهایی!
احمد شاملو

بسیارند آثار هنری که با پیشینیان خود گفتگو می‌کنند، کمترند آنها که بر زمانه‌ی خود گواهی می‌دهند و بسیار کمند آنهایی که آینده را پیش چشم می‌گذارند. کمیابند آثاری که هر سه را دارند و توکای آبی (۱۳۹۸) نوشته ی حامد اسماعیلیون از این زمره است.

احمد شاملو «شبانه»ای دارد در حسرت پرواز و آزادی. تمام شعر تمنای گریز است از جایی که جان شاعر رنجور است به جایی دیگر، حتی اگر از مردابی

Mehripublication.com

به ماندابی باشد.[1] توکای آبی اسماعیلیون، بازنمایی روایی حسرت شاملو است. رمان در گفتگویی با شعر، مفهوم مقدس شده‌ی «رهایی» را داستانی می‌کند. بهمن، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان که به او در ایران اجازه زندگی آزاد نداده‌اند، مصداق راوی «شبانه» می‌شود که در حسرت درناهاست. درنای شاملو توکای اسماعیلیون است که به مردم اراده پرواز و بازگشت را تلقین می‌کند. اوست که مردم را به سویی می‌کشاند که نمی‌دانیم مرگش بنامیم یا زندگی، اما رنگی از رهایی دارد. بهمن، وانگ مِیِ چینی، و پناهندگان ویتنامی توکاهای آبی هستند که در خیال خود به پرواز درمی‌آیند تا از پلشتی نجات یابند. «توکای آبی» پژواک «شبانه» می‌شود، گسترشش می‌دهد و جهانیش می‌کند.

گاهی هست که یک داستان یا رمان بدل به روح زمانه می‌شود و آن چه را در ژرفای جامعه می‌گذرد رو می‌کند. دو سال پیش که توکای آبیِ درآمد، تصویری نو از یک تراژدی جهانی بود: گریز و تبعید و ناکامی، داستانیَ از رویا و آرزو و خیانت و تنها ماندن آدم‌ها. اسماعیلیون داستانی ساخته‌بود از یک خانواده ایرانی تبعیدی و به واسطه‌ی توکای آبی، پیوندش زده بود به جهان، به ویتنامی‌ها و چینی‌ها و خواست ناکام بازگشت به وطن. اما حالا که دو سال گذشته و آبان ۹۸ و ساقط کردن هواپیما و کرونا را دیده‌ایم و توکای آبی را می‌خوانیم، انگار رمان داشته آینده ما و خود نویسنده را هم می‌گفته‌است.

هر داستان‌نویس خوبی یک پیشگوست، کسی که هم به روحمان نقب می‌زند و هم از آینده خبرمان می‌دهد. «توکای آبی» از آینده، از پس از خود هم می‌گوید. حالا اسم آن چه بر بهمن میرانیْ قهرمان ایرانی توکای آبی می‌رود را می‌دانیم: تنها گذاشتن، قرنطینه. همه چیز دست به دست می‌دهند تا یکی تنها شود و تنها بماند: شکست و فرار از ایران و حکومت جباری که به بهمن اجازه نمی‌دهد به زندگی عادی برگردد؛ نتوانستن یا نخواستنِ شروع زندگی نو در محیط تازه. در دنیای آینده، پس از خلق رمان، از دی ۱۳۹۶ تا امروز مدام شاهد نومیدی‌ها و تنهایی‌ها

---

۱. شبانه از احمد شاملو
پر پرواز ندارم/ اما/ دلی دارم و حسرت درناها/ و به هنگامی که مرغان مهاجر/
در دریاچه‌ی ماهتاب/ پارو می‌کشند/ خوشا رها کردن و رفتن/ خوابی دیگر/
به مردابی دیگر/ خوشا ماندابی دیگر/ به ساحلی دیگر/ به دریایی دیگر/
خوشا پر کشیدن/ خوشا رهایی/ خوشا اگر نه رها زیستن/ مردن به رهایی!/
آه/ این پرنده/ در این قفس تنگ نمی‌خواند.

Mehripublication.com

بوده‌ایم. آخرین‌هایش، کشتار آبان و حمله موشکی سپاه به هواپیمای مسافربری و هجوم بیماری کووید ۱۹ که هر سه قرنطینه و جنگ در تنهایی را یادآوریمان می‌کند. آنقدر مفهوم جامعه و کنار هم بودن کمرنگ می‌شود که همه به جدایی رضایت می‌دهند. اما «توکای آبی» اینها هست و چیزی بیشتر. رمان در تلاقی گذشته، حال و آینده هزار پیچ و خم می‌آفریند و معناهای تازه می‌سازد. مهمترین خم داستانْ حضور وانگ مِی است.

در هوای تورنتو، رایحه‌ای هست که فقط بهمن میرانی تبعیدی و عاشق وطن و مانند او استشمامش می‌کنند. این رایحه از روح وانگ می، زنی چینی که از بازگشت به وطن می‌گوید و امثال او برمی‌خیزد. وانگ مِی توکای آبی شده و به وطن برگشته، برای بقیه هم فقط یک راه برای بازگشت هست: توکای آبی شدن، مرگ. بهمن وانگ می را می‌بیند. راوی رمان، داستان توکا را از ویتنام تا چین دنبال کرده و به ما می‌گوید. آنجاست که می‌فهمیم تمام تبعیدی‌های جهان که خواب وطن را می‌بینند توکای آبی را می‌شناسند. توکای نجات‌بخش، مرگ زندگی‌آفرین. وانگ می تنها کسی است که بهمن می‌تواند با او حرف بزند. بقیه بهمن را باور نمی‌کنند.

بگذارید از آخر شروع کنیم: «نوشته بودند یکی از خبرنگاران تبعیدی به اسم بهمن میرانی خودش را از طبقه‌ی هشتم ساختمانی در تورنتو پایین انداخته است. نوشته بودند «خودکشی فجیع روزنامه نگار.» نوشته بودند بهمن میرانی بعد از انتخابات ۸۸ از ایران بیرون آمده و مدتی در مرکز روانی بستری بوده است.» (۲۲۲) بهمن از ایران گریخته اما در وطن زندگی می‌کند، وطنی که او را رانده است. نمی‌تواند و نمی‌خواهد با محیط جدید کنار بیاید. این است که تک می‌ماند با درد و رنج و روان‌پریشی خودش. هم‌صحبتش وانگ مِی نادیدنی است. راوی وانگ می را به مدد پناهنده‌های ویتنامی که زمان جنگ ویتنام به آمریکا گریختند به ما معرفی می‌کند. این ویتنامی‌ها خیلی‌هایشان خیلی ناگهانی به آمریکا رفته‌اند بدون این که با زن و بچه هایشان خداحافظی کنند. همین گاه سخت دلتنگشان می‌کند و دنبال راهی هستند به وطن برگردند: «پس از چندی وقتی خیلی دلشان گرفت وقتی دلشان برای بچه در روستا تنگ شد برای آن دختر که پی پیغام گم شده بود وقتی چشمشان برای پارو کشیدن بر رود سرخ هانوی نم شد یا هوس خوابیدن با زن قبلی در دلشان جنبید راهی پیدا کردند. مردها را می‌گویم. مردهای ویتنامی.

آنها شروع کردند به مردن. پشت سر هم. چطوری؟ در خواب. شب می‌خوابید و صبح بیدار نمی‌شد. جوانِ جوان. سلامتِ سلامت. یکی ورزشکار بود آن یکی فعال سیاسی. یکی نگهبان کارخانه بود آن یک نظافتچی فروشگاه. شب می‌خوابیدند و صبح بیدار نمی‌شدند. کجا می‌رفتند؟ آنها نمی‌مردند. به مملکتشان برمی‌گشتند. برای آن چه بی‌تابشان کرده بود. آنها در رختخواب شل و آویزان افتاده بودند اما روحشان مثل نوار باریک سفیدی راه می‌گرفت و از پنجره بیرون می‌خزید... » (۱۱۴) آنها توکاهای آبی می‌شوند و به طرف ویتنام پرواز می‌کنند. بهمن، شخصیت اصلی داستان و راوی این بخشِ رمان هم می‌گوید: «من هم می‌خواهم توکای آبی بشوم و برگردم تهران. برگردم بروم بهشت زهرا سر خاک مادرم.» (۱۱۵). این آرزوی همه تبعیدی هاست که آن را از حنجره‌ی بهمن می‌شنویم.

بهمن با هزار و یک مشکل دست و پنجه نرم می‌کند. سیمین، همسرش، سخت مراقبش است اما گاه اوضاع از کنترل خارج می‌شود. اوایل رمانْ بهمن گم شده است و سیمینْ سرآسیمه دنبالش می‌گردد. همه‌ی ساختمان را زیر و رو می‌کند تا به راه پله زیرزمین می‌رسد، جایی که صدای فارسی حرف زدن بهمن می‌آید و خنده‌ی عده‌ای: «ولشان کن وانگ می! ولشان کن. بگذار بخندند.» «وانگ می! کیفت خراب می‌شود. پاره می‌شود.» (۴۶) سیمین می‌دود و با احتیاط به بهمن که می‌لرزد نزدیک می‌شود و سرش را در بغل می‌گیرد «بهمن نشسته جایی را در تاریکی نگاه می‌کرد. بر سرانگشتانش خون لخته بسته بود. سیمین وارفت و تماشا کرد. دستش را طرف انگشت‌ها برد. بهمن دستش را کشید و غرید:

– نکن. کیفش. کیف وانگ می. نکن.

– جکار کردی بهمن؟

– هیچی. هیچ کار. فقط ناخن کشیدم روی آسفالت. ناخن کشیدم روی آسفالت. ناخن کشیدم روی آسفالت.

سیمین دوباره خواست دست ها را ببیند. بهمن دستش را لرزان پس کشید ... سیمین سر بهمن را دوباره در بغل گرفت ... سر کوچک بهمن و موهای چربش را توی بغل نگه داشت و بی‌صدا گریه کرد.» (۴۷ و ۴۸)

برای بهمنْ وانگ مِی از تمام اطرافیانش واقعی‌تر و همدل‌تر و همراه‌تر است. اوست که راه وطن را نشان می‌دهد. هموست که روزی در سال ۱۹۹۱ توکای آبی شده است و از طبقه هشتم ساختمانی خودش را پایین انداخته است (۲۲۵). بهمن

Mehrpublication.com

هم به تاسی از وانگ می و به تمنای توکای آبی شدن در هوا بال زده بود و «... بر درختی سقوط کرده بود. از این شاخه به آن شاخه و سپس باغچه‌ی کوچک. به صورت زمین خورده بود. استخوان‌های صورتش خرد شده بود. چند جراحت عمیق و سوزن دوزی شده با خرده‌های چوب ... عملش نمی‌کردند. می‌گفتند این کما همیشگی است مغزش رفته ...» (۲۳۵ و ۲۳۶) داستان که تمام می‌شود، ما خوانندگان می‌دانیم که ریشه‌ی درگیری‌های ذهنی بهمن در شرایطی است که او را پس زده و کمر به سرکوبیش بسته است، شرایطی برآمده از اراده آهنین جمهوری اسلامی برای حفظ خود حتی اگر به قیمت جان‌های شیفته جوانان وطن تمام شود. از نگاه ما بهمن دیگر نیست اما اگر او می‌توانست وانگ می را ببیند، فردا روزیْ هر عاشقِ آزادیِ تنها شده و دور از وطنی هم می‌تواند بهمن را ببیند که توکای آبی شده است. توکای آبی که از نگاه ما پیام آور مرگ است، به چشم آن تنهاماندگانْ سفیر رهایی می نماید.

گفتارم ناتمام می‌ماند اگر به سیمین ادای دین نکنم که رنجش کم از بهمن نداشت و زندگی را برگزید. می‌خواهم بگویم «توکای آبی» فقط پیام «مردن به رهایی» نمی‌دهد منادی بودن هم هست. بهمن و سیمین هر دو تاوان عشق وطن، خواست تغییر و رنج دوری را می‌دهند اما از جایی به بعد، منِ خوانندهْ داستان سیمین را بیشتر دنبال می‌کردم که نماد سرسختی بود. تا آخر رمان که بخوانید می بینید که پنج صفحه آخر این زنده ماندن سیمین است که شاهکار می‌شود.

Mehripublication.com

Mehripublication.com

یک هولدن کالفیلد ایرانی

جناب آقای شاهپور گرایلی همراه خانواده نوشته‌ی فرهاد بابایی

"ایول حبشه؛ معلومه زیادی حبس داده به خودش. مامان پهلوی حبشه می‌شینه. پشت بندش بابا می‌آد. لامصب چشم و چالش برق می‌زنه. الان بشر می‌خوام بره توی توالت. تا آخر عمر آسم و نفس تنگی می‌گیره. بابا می‌ره جلوی بخاری وای‌میسه خشتکشو می‌خارونه. مامان چشم و ابرو می‌آد و بابارو صدا می‌زنه. یزید تا آب می‌زنه به دل و روده، خارش می‌گیره. حبشه می‌گه "خلاصه از من گفتن بود سودابه. شاهپور! این دختر و بدین دستشون تا اونا هم یه کمکی بهتون بکنن. مگه نمی‌گین رئیس این کارا هستن؟ نیلوفرو بدین بهشون." نیلوفر می‌گه "وا، عزیزجون؟ مگه من گوشت قربونی‌ام؟ من دوست ندارم باهام معامله کنن."

مامان با خنده می‌گه "نه نه عزیزجون! این چه حرفیه؟"

یعنی بعد اون جمله‌ای که گفت، پیری با این حرفش رید. بیچاره نیلوفر!

حبشه می‌گه "خود دانید."

بلند می‌شم. "من برم بخوابم. اصلا حالم خوب نیست بشر!" (۲۰۱-۲۰۰)

جناب آقای شاهپور گرایلی همراه خانواده (۱۳۹۳) مثل ناطور دشتِ جی.

Mehripublication.com

دی. سالینجر است و فرزین، راوی داستان، یک هولدن کالفیلد ایرانی. او روایت را با عصیان علیه همه کس و همه چیز، از جمله خودش، پیش می‌برد. نفرتش را از آن چه دوروبرش می‌گذرد در زبان خیابان، زبان مخفی، کلماتی که سیلاب‌وار جاری می‌شوند، و تف‌هایی که از دیوار حیاط بالاتر و بالاتر می‌روند می‌ریزد.

گرایلی‌ها محتاج پنج میلیون تومانی هستند که ممکن است در قرعه کشی تعاونی محله ببرند. خانم و آقای جمالی همه کاره‌ی تعاونی‌اند و سامان، پسرشان، خواستگار نیلوفر خواهر بزرگتر فرزین. پایان و اوج داستان چهارشنبه سوری و شب قرعه‌کشی است، وقتی تمام خانواده شال و کلاه می‌کنند که برای قرعه کشی بروند و فرزین در خانه می‌ماند تا با بمب‌ها و نارنجک‌هایی که به کوچه می‌اندازد عقده‌هایش را بیرون بریزد.

جناب آقای شاهپور گرایلی همراه خانواده در استفاده از زبان مخفی یگانه است، در روایت به‌هم پیوسته‌ی منسجم یگانه است، در نشان دادن یک خانواده‌ی زیر متوسط ایرانی با همه‌ی دغدغه‌های امروزیش یگانه است، و در توصیف آنچه کمتر در داستان‌های فارسی به آنها اشاره می‌شود هم یگانه است. رمان، آشنا با همه‌ی دغدغه‌های روزانه خوراک، پوشاک، دوستی‌های جوانانه، شبکه‌های اجتماعی، موبایل و اس ام اس، به شدت امروزی است. صدای شخصیت‌ها به گوش ما آشنایند و موقعیت‌های ساخته شده هم طبیعی‌اند و هم داستانی. جناب آقای شاهپور گرایلی همراه خانواده تراژدی یک خانواده‌ی متوسط ایرانی است که نمی‌تواند از منجلابی که احاطه‌اش کرده نجات پیدا کند.

"... یه تف می‌ندازم روی آجرها. اون قدر تاریکه که نمی‌بینم کجا تلپ می‌شه. یه تف دیگه می‌ندازم. وای‌میسم جلو نرده‌های زیرزمین و تف می‌کنم روی پله‌ها. برمی‌گردم و یه تف هم می‌ندازم توی باغچه. تف می‌کنم روی درخت توت. یه گنده می‌ندازم کف حیاط، جایی که بابام نشسته بود و ناخن می‌گرفت. دهنم خشک می‌شه و ته حلقم درد می‌گیره. گلوم هم درد می‌کنه. یزیدتو داش فرزین! یهو چشمام می‌سوزه و داغ می‌شن. گریه چی می‌گه؟" (۲۵۱)

Mehripublication.com

پوزخند همیشگی بیژن ستوده ماهانی

داستان کوتاه "مورد دوست ما" نوشته‌ی رضا فرخ‌فال

اگر داستان را شخصی کردن واقعیت‌ها و تاریخ بدانیم، اگر داستان را حاصل خلاقیت نویسنده بنامیم، اگر داستان را شرح درونیات یک یا چند شخصیت بخوانیم، اگر داستان را عرصه ی عدم قطعیت به شمار آوریم، و اگر داستان را حاصل "آن"ی بدانیم که شاید به گفتن درنیاید؛ "مورد دوست ما"ی رضا فرخ‌فال را باید بخوانیم. داستان یک راوی اول شخص دارد که داستان دوستش بیژن را هم می‌گوید.

پیکره‌ی اصلی داستان شرح وقایعی است که بر بیژن در زندان رفته آمیخته با توصیف احوالات شخصی بیژن و رویاها و کابوس‌هایش. تمام اینها را بیژن بعد از آزادی از زندان برای راوی تعریف کرده است و راوی آن را، آمیخته با خاطرات خودش، بازنمایی می‌کند. تکه‌هایی از روایت بیژن همراه با تکه‌هایی از زندگی خودش. یک پاراگراف را راوی با جمله‌ی "ما دیگر از آزادی دوستمان قطع امید کرده بودیم." شروع می‌کند و از پاتوقشان می‌گوید که نمازخانه شده و می‌رسد به پرسه‌هایی در شهر بی‌مغازه و بی‌ویترین و سرزدن های گاه‌گاهی به یک قهوه فروشی قدیمی. مغازه هنوز بوی قهوه می‌دهد و صاحبش، تنها، در

Mehripublication.com

مغازه‌ی خالی نشسته و با خشم می‌گوید: "قهوه؟ ... قهوه نداریم ..." و ادامه می‌دهد: "یک دانه قهوه در بساطش نداشت، اما مغازه‌اش هنوز باز بود." این تصویر موجز، بدون یک کلمه‌ی اضافی یا قضاوت، استیصال و تعلیق را تداعی می‌کند. جایی راوی از سابقه‌ی مذهبی خانواده‌ی بیژن سخن به میان می‌آورد، سابقه‌ای که می‌تواند دلیل بازداشت طولانی مدت او باشد. در سال‌های زندان، بیژن بارها به این می‌اندیشد که به احتمال زیاد ازلی بودن دودمانش دلیل اصلی زندان طولانی مدتش است. اینجا هم تصویر کامل است: "یک جعبه‌ی چوبی با در منقش لای رخت‌های زنانه توی یکی از صندوق‌های بزرگ مال مادرش در زیرزمین خانه"؛ جعبه‌ی که پر است از "کتاب های چاپ سنگی و بیاض‌های منگوله‌دار و کاغذها و سندهایی لوله پیچ شده." مادر گاهی نوشته‌ها را زیرلب برای خودش می‌خواند. اینها حتما توصیف‌های بیژن است از خانه‌ی پدری‌اش که به تردید آزادهنده‌ای در زندان ختم می‌شود:"آیا کسی، یا به قول خودش کس دیگری در پشت سر بازجوهای رسمی پرونده بود که او هم این موضوع را می‌دانست ...؟" و کابوسی برای بیژن می‌سازد: "گاهی می‌شد، و هیچ دلیلی هم نداشت، که با خودم فکر می‌کردم انگار یک نفر دیگری هم هست که از پشت تاریکی چشم بند من او را نمی‌دیدم. هنوز صدای او را نشنیده بودم. اما بود، در سکوت مطلق ..." تصویری از زندان، بگذاریدش کنار تصویری که راوی اصلی از قهوه فروشی پیشتر داده بود. استیصال، تعلیق، و کنترل. بندی دیگر با این جمله‌های راوی شروع می‌شود: "سعی می‌کنم از حرف‌هایش، در واقع به کمک آنچه که ناخودآگاهانه نمی‌خواست به یاد بیاورد (مثل هر زندانی آزاد شده دیگر در آن سال‌ها)، شرحی از بقیه ماجرای حبس این دوست را در اینجا بیاورم." اما ادامه‌ی بند، روایت رفتن راوی است به یوسف آباد برای سرزدن به خانه‌ی عشق قدیمی‌اش که "بیشتر به خانه‌ای خالی می‌مانست که ساکنانش با عجله آن را مدت‌ها پیش ترک کرده بودند."

تصویری دیگر از مکان، زمان، و حسی دیگر که مثل یک جورچین دو تصویر قبلی را، این بار از طریق بیان حس و حال راوی، تکمیل می‌کند. خانه‌ی ترک شده و عشق ناموجود طرحی از نوستالژی به دو تصویر قبلی اضافه می‌کند. یک یوسف هم هست در زندان که وجودش به زندگی بیژن جان و معنا می‌بخشد. بیژن فیلم‌های مورد علاقه‌اش را پلان به پلان برای یوسف بازسازی می‌کند و اینجاهاست که "گاهی که یوسف از خود بی‌خود می شد، دست‌هایش را از آرنج

Mehripublication.com

خم می‌کرد و مثل پرنده‌ای که بخواهد به هوا بپرد دستهایش را بالا و پایین می‌برد و عادتش بود که در این لحظات بگوید: "ای داد ... ای دادا!..." یوسف، عزیزِ بیژن می‌شود و اعدام او و بسیاری دیگر در تابستان شصت و هفت، بیژن را تنها و بی خواب می‌کند. تصویری که فرخ‌فال بسیار موجز و در یک پاراگراف از بیژن می‌دهد، یکی از تاثیرگذارترین توصیف‌هایی است که از فاجعه‌ی آن سال خوانده‌ام. بیش از این از صحنه‌های داستان نمی‌گویم که هر بندی تصویری است که بر قبلی چیزی می‌افزاید. فرخ‌فال نشان می‌دهد که لازم نیست مدام واقعیتِ عریانِ دهشت و وحشت را توی سر خواننده بکوبی یا با سیل اطلاعات خفه‌اش کنی تا بفهمد بر او چه گذشته است. کافیست به خواننده کمک کنی بوی گل شب بوی بنفشی را دریابد که بیژن به خواب دیده است و از رادیوی تاکسیِ داستان بشنود: "فلا تخشوهم و اخشونی" (از آنها نترسید و از من بترسید)، و نقبی بزند به کودکی بیژن که با دوچرخه زمین خورده و دندان جلویش لق شده است. در زندان هم تصویرها داریم از بیژن و زندانی‌های دیگر که هر یک به قول یوسف "بهتر از صدها صفحه تحلیل، بهتر از صدها صفحه تحلیل درباره این رژیم‌ها" ست.

داستان دو سوال کلیدی دارد، یکی اواسط و دیگری آخر داستان. اولی وقتی است که بیژن، شخصیت اصلی داستان، در پاسخ بازجویش که از او می‌خواهد همه چیز را بگوید و او معصومانه می‌پرسد: "همه‌ی ... چی را ...؟" دومی آخر داستان و وقتی دوست بیژن به او دلداری می‌دهد که چیزی را از دست نداده است و حال و روز بیرونی‌ها هم با زندانی‌ها هیچ فرقی نداشته و بیژن، باز معصومانه، می‌پرسد: "چطور ...؟" "همه‌ی ... چی را ...؟" بیژن، مثل کا در محاکمه‌ی کافکا، باید خودش جرمش را تعریف کند. اتهامش، ظاهرا، نقل و انتقال ارز از کشور است اما بارها از او درباره‌ی پدرش می‌پرسند و هر بار جواب می‌دهد که پدرش دو سال پیش از انقلاب مرده است. فکر می‌کند احیانا بازجوها از سابقه‌ی خانوادگی‌اش خبر شده‌اند و دلیل دستگیری‌اش ازلی بودن اجدادش است و همین کابوسش می‌شود. "چطور ...؟"

آخر داستان بیژن مبهوت را به ما نشان می‌دهد. شانزده سال را با چشم بند و دست بند و تعلیق و استیصال و مواجهه‌ی دائم با اتهامی که هیچگاه به تمامی تفهیم نمی‌شود گذرانده است و دوستش می‌گوید غصه نخور، ما هم مثل تو زندگی کرده‌ایم. بیژن نمی‌فهمد اما مخالفتی هم نمی‌کند.

Mehripublication.com

این داستان را نمی‌شود با کلیشه‌های رایج افشای سال‌های سیاه خواند. نمی‌شود به آن برچسب ادبیات مقاومت زد و در خدمت هدف‌های سیاسی به کار گرفت. "مورد دوست ما" خیلی ساده دربار ه‌ی دو دوست است که یکی داستان دیگری را می‌گوید و رنج این دومی را درونی خودش و ما می‌کند. داستانی با بوی شب بو و سینما و زندان و اعدام و کارگاه مبل سازی پدر بیژن و البته، آزادی.

Mehripublication.com

″زیاده تشکرهاست، ما در سرای شما حالمان خوش شد″

داستان کوتاه ″چراغ روشن خانه‌ی علیشاه″ نوشته مرضیه ستوده

ای کاش می‌توانستند از آفتاب یاد بگیرند
که بی دریغ باشند در غم‌ها و شادی‌هایشان
حتی با نان خشکشان
و کاردهایشان را جز برای قسمت کردن بیرون نیاورند

با چشم‌ها، احمد شاملو

″چراغ روشن خانه علیشاه″ بازگشتی است به سرمشق‌های دهه شصت ایران که نویسندگان می خواستند دنیای خودشان را بسازند و خواننده را به فهمیدنش دعوت کنند. مرضیه ستوده خلق می‌کند و از ما می‌خواهد بکوشیم تا این خلق جدید را بفهمیم. مصالحش؟ آدم‌های دور و برمان. وقایعش؟ وقایع تکراری دور و برمان. اما پر از آشنایی زدایی و چیزهایی که انتظارشان را نداریم. آدم‌های دنیای ستوده دوست داشتنی‌اند، همسایه‌ها عفریته نیستند، حتی شخصیت‌های منفی‌اش

Mehripublication.com

کم و بیش زیبایند و با همه ی بیرحمیشان در حق علیشاه تنفرانگیز نیستند. علیشاه در کودکی بی‌شائبه دوست داشته می‌شود و کسی در پی سوءاستفاده از او یا تجاوز به او نیست. مهم‌تر از همه خودِ علیشاه بی‌دریغ دوست می‌دارد و عشق می‌ورزد و آخر داستان وقتی جان‌جان او را انتخاب می‌کند، انگار دنیا را به او داده‌اند. جهانِ نویسنده را نمی‌شناسیم بس که عادت کرده‌ایم به نمایش دشمنی بین همسایه‌ها و زن و شوهرها و در خانواده‌ها، بس که وادارمان کرده‌اند همه‌اش دنبال بچه‌های تباه شده بگردیم که مثلا تصویر واقعی جامعه ایران را ببینیم. "چراغ روشن خانه علیشاه" داستانِ خودِ علیشاه است بی کم و زیاد و قرار نیست چیزی به دانش ما از ایران و ایرانی‌ها اضافه کند. نویسنده در گسستی آشکار از روایت‌های مسلط، با "خرده روایتش" می‌کوشد "کلان روایتی" را "سوراخ کند".[1] کلان روایتی که بیش و پیش از هر چیز بر اساس نیازهای سیاسی روز شکل گرفته تا مقتضیات ادبی و منطق درونی داستان و حتی خواست نویسنده.

ستوده داستان‌ساز و داستان‌گوی خوبی است. او واقعیت داستانی می‌سازد که برای ما ناآشناست و نمی‌گذارد خواننده‌ها از تجربه‌هایشان مدد بگیرند و با شخصیت‌ها همذات پنداری بکنند یا بگویند شاهدم که این زندگی بد یا خوب، همان زندگی فلانی است. باید معنای کلمه‌ها و عبارت‌ها و وقایع داستانی را آن طور بفهمند که نویسنده می‌خواهد حتی اگر متنافر و متضاد با تجربه خودشان باشد. ستوده اول ما را مجبور و بعد علاقمند به این روایت می‌کند و سرانجام قانع می‌شویم به درستیش:

"علیشاه مادرش سر زا رفت. پدرش هم یا در جنگل‌های شمال بود یا در زندان. مادربزرگ زمین‌گیربود. علیشاه با پدربزرگ، بزرگ شد. پیرمردی که لال نبود اما فقط با نگاه و ایما اشاره حرف می‌زد. خانه‌ی پدربزرگ خانه‌ای قدیمی بود. حیاطی بزرگ، باغچه‌های چهارگوش و درخت انجیر، حوض پرماهی، اتاق‌های پنج‌دری و زیرزمین‌های ترسناک. دور حیاط ، گلدان‌های بزرگ یاس بود که بیشتر روزها غرق گل بود. صبح‌ها عطر غلیظ یاس، از بچه‌های بازیگوش گرفته تا پدرهای اخمو و مادرهای گرفتار را برای لحظه‌ای هم که شده گیج می‌کرد

---

۱. اصطلاحات از صفحه ۳۳ ترجمه فارسی کتاب محمد مهدی خرمی است با عنوان "نیرنگ های ادبی و داستان نویسی معاصر ایران: قصه‌ی ایران را که می‌نویسد؟" کتاب را خانم نرگس سیفی ترجمه کرده است و در آمریکا بهار ۱۳۹۶ چاپ و منتشر شده است.

Mehripublication.com

و خبر از لطافتی اسرارآمیز می‌داد. در هر اتاقی خانواری زندگی می‌کرد با چهار پنج بچه‌ی جقل جقل، که در هشتی‌ها و اتاق‌های تو در تو، آتش می‌سوزاندند و علیشاه یک دو جین خواهر برادر داشت و سر سفره‌ی همه جایش بود. پدربزرگ آداب‌دان، علیشاه را با ادب بارآورده بود و مادرها به بچه‌ها می‌گفتند از علیشاه باید یاد بگیرند. روزی که علیشاه افتاد تو حوض، با این که طفلی پنج شش ساله بیش نبود، جان کوچک‌اش از عشقی بزرگ، تاب برداشت. چهار زن، از چهار گوشه‌ی حیاط به سویش دویدند، تو سر زنان مثل آذرخش غرّیدند "وای بچه‌ام".

زندگی علیشاه را همین افتادن در حوض تغییر داده و همنشین تب نوبه‌اش کرده است اما همان جا هم هست که "... جان کوچک‌اش از عشقی بزرگ، تاب برداشت ...". چهار مادر از چهار سو، حسشان می‌کنی که دارند به طرف علیشاه خیز برمی‌دارند. چهار مادر همیشه مراقبش هستند. به آنها بیافزایید تصویر "امین آغا" زن یا به احتمال زیاد مخنث، چنان که از اسمش برمی‌آید، رمال و حکیمی که بنا به شیوه رایج در ادبیات فارسی بایستی زشت و کریه و دروغگو باشد در نگاه نویسنده مهربان و اثیری و امدادگر است. باز هم داستان‌سازیِ ستوده به کمکش می‌آید و شخصیتی می‌آفریند منحصر به فرد که هم با طبیعت رابطه‌ی یگانه‌ی خودش را دارد و هم با افلاک و هم با روان انسان‌ها:

"[امین آغا] تخم گیا در مشت‌اش دور سر علیشاه می‌گرداند از انگبین و گلشکر می‌گفت. وقتی لوح سینه‌ی مریض از ذکر جنبش دانه و اوراد تکوین گیاه آکنده می‌شد، معجون اثر می‌کرد. علیشاه همه چشم و گوش، اولش می‌ترسید. می‌دانست که نباید پدربزرگ را صدا کند. یادگرفته بود خودش را بسپارد. وقتی پلک‌های امین‌آغا سنگین می‌شد و صداش اوج می‌گرفت، علیشاه دیگر از هیچی نمی‌ترسید. بوی آویشن سینه را پر می‌کرد، نفس نرم می‌شد، گونه‌هاش خنک، لب‌هاش به نجوا با امین‌آغا: تا که قطره در کشش افتاد و قلزم گردید..."

و اوست که علیشاه را نجات و با زندگی آشتی می‌دهد؛ عطرها و بوها و نجواها با او به زندگی علیشاه راه می‌یابند. مادرها و پدربزرگ و امین آغا و حیاط بزرگ و اتاق‌های پنج‌دری و زیرزمین‌های ترسناک و محله، همه با هم انگار "وطن" را می‌سازند. ستوده با ساختن دوتایی وطن و غربت، بعد دیگری به کارش می‌افزاید. عشق‌های بی شائبه و حمایت‌های بی‌مزد و منت خاطراتی هستند از ایران؛ گسست‌ها و چشمداشت‌ها و سوءاستفاده‌ها یادهایی هستند از

Mehripublication.com

غربت. علیشاهِ یتیم در وطن در محله‌ای بزرگ شده بود که جایش سر هر سفره‌ای بود و همه دوستش داشتند:

"گرچه علیشاه یتیم بزرگ شده بود ولی در خانه و محله‌ای بزرگ شد که همه او را می‌شناختند و دوستش داشتند. به هر که رو می‌کرد همه آشنایش بودند در جشن‌ها و یا مراسم عزاداری عضو خانواده‌ای بزرگ بود و همیشه یک گوشه‌ی کار را به او وگذار می‌کردند. وقت‌های دلتنگی، یادش می‌آمد که در غم و شادیِ اطرافیانش شریک بود و در خاطره‌هاش خودش را واقعی حس می کرد ..."

علیشاهِ میانسالِ سختکوش و پردرآمد در غربت هیچ نبود به جز کارفرمای چند کارگر یا سرمایه‌گذاری مفید برای شهروند شدن زنانی از کوبا یا ایران:

"... حالا در غربت، گاه احساس نیستی می‌کرد و با این که تعدادی کارگر داشت و گاه دور هم جمع می‌شدند و یا به گشت و گذار می‌رفتند اما یک خلاء همیشه بین‌شان بود، آشنای یکدیگر نمی‌شدند و جای آن خلاء را، مشروب خوردن و فراموشی پر می‌کرد."

بخش آخر داستان که آمدن زن افغان است و بچه‌اش اوج داستان است؛ با علیشاه و نگاری رو به‌روییم که همدیگر را صادقانه می‌خواهند. زن افغان را با همسر و گذشته و وطنش پیوندهاست:

"بعد از چند صباحی، مشاور با نگار تماس گرفت و گفت: نورمحمد آمده و دنبال زن و بچه‌اش است و می‌خواهد با تو حرف بزند. نگار قبول کرد که برود. وقتی نگار می‌رود، تا چشم‌اش به نورمحمد می‌افتد، دوتایی مثل انار تو بغل هم می‌ترکند.

نگار سرش پایین، صداش می‌لرزید، به علیشاه گفت که نورمحمد جان، پسرخاله‌اش است و از بچه‌گی خاطر همدیگر را می‌خواسته‌اند. اشک‌هاش چک‌چک می‌چکید روی دست‌هاش: زیاده تشکرهاست، ما در سرای شما حالمان خوش شد و حالا وقت ما به سرآمده."

" زیاده تشکرهاست، ما در سرای شما حالمان خوش شد و حالا وقت ما به سرآمده" این را نگار می‌گوید؛ تشکری که علیشاه را دلخوش می‌کند و وابسته نگه می‌دارد. اگر منتظر خون و خونریزی و ناموس‌بازی شوهر نگار باشیم نفهمیده‌ایم منطق داستان چیست. اینجا هم ستوده آشنایی‌زدایی می‌کند: مرد افغان به ضعف خود واقف است، بیمار است و نیازمند نگار و نمی‌بینیم کینه‌ای از علیشاه داشته

Mehripublication.com

باشد. در داستانی معمولی نورمحمد خشمش را سر علیشاه خالی می‌کرد و او را می‌کشت اما اینجا نورمحمد را با علیشاه کاری نیست. نگار هم انگار تصویرمونثِ خودِ علیشاه است که نمی‌تواند یاری نکند: "نگار می‌رفت بعد از یکی دو هفته باز سیاه و کبود برمی‌گشت. نور محمد را می‌بردند بازداشتگاه. باز به تقاضای نگار می‌آمد بیرون و تعهد می‌داد."

اما اوج داستان رسیدن علیشاه کوچک، جان جان، و علیشاه بزرگ به همدیگر است. جان جان از علیشاه پناه می‌جوید و علیشاه از جان جان. کودک علیشاه را انتخاب می‌کند و این انتخابی است ورای انتخاب آنجلینا و بهاره و حتی نگار، انتخابی است خودبسنده بدون هیچ اجبار و حسابگری پشت آن. علیشاه نیازمند و تشنه‌ی این انتخاب کودکانه است:

"یک شب دیروقت، نورمحمد تلفن زد و گریه کرد و نگار داشت هول‌هول ساک می‌بست، جان‌جان خودش را پرتاب کرد تو بغل علیشاه. دست کرد گوش‌های علیشاه را محکم گرفت و دیگر ول نکرد. نگار مجبور شد خودش تنهایی برود. جان‌جان خودش را محکم‌تر به علیشاه فشرد و تو گوش علیشاه چیزی گفت. بعد جاذبه‌ی زمین دیگر وجود نداشت، و از آن بالا همه جا چراغانی بود."

به نکته اول برمی‌گردم. "چراغ روشن خانه علیشاه" برگشتی است به سنت داستان‌سازی دهه‌ی شصت ایران که اصحابش از توصیف واقعیت می‌گریختند و به خلق واقعیت داستانی اهمیت بیشتری می‌دادند. آنها نمی‌خواستند راوی تاریخ‌های شخصی گفته نشده باشند، می‌خواستند واقعیت داستانی خودشان را بیافرینند. "چراغ روشن خانه علیشاه" از یک نظر متفاوت از آثار دهه‌ی شصت هم هست: اگر بسیاری از آنها برای ساختن واقعیتشان دنیاهایی عجیب با شخصیت‌هایی ناآشنا می‌ساختند و زبانی غریب به کار می‌بردند، مصالح "چراغ روشن خانه علیشاه" همین وقایع روزمره، زبان آن همین زبان خودمان و شخصیت‌هایش دور و بری‌های خودمان هستند. نویسنده با همین مصالح دمِ دست روایتی متفاوت ساخته و به جنگ کلان روایت‌های مسلط رفته است.

Mehripublication.com

Mehripublication.com

وارتگِزی که می‌شناسیم و نمی‌شناسیم

دو داستان «سیتیزن وارتگز» و «جاثلیق عشق» نوشته‌ی امید فلاح آزاد

امید فلاح‌آزاد شخصیت وارتُگِز را آن چنان معصوم ساخته است که دست و پایمان را در برابرش گم می‌کنیم. رد او را در دو داستان می‌گیریم: درسیتیزن وارتگزکه یک ایرانی-عراقی-ارمنی می‌خواهد آمریکایی شود و درجاثلیق عشق‌همو که هویت جنسی خود را کشف می‌کند. وارتگز، آدم صادق و روراستی است که تصویر بسیار روشن و ساده‌ای از خودش و برادرش و چند دوست دیگر ارمنی و بالا و پایین رابطه‌هایشان دارد. در روابط محدودی که داشته، تا به حال نباید به این فکر می‌کرده که چه بگوید یا چه نگوید تا به نفعش باشد یا دست کم ضرر نکند. تا پیش از مراسم شهروندی (سیتیزن وارتگز) و درگیری با بیماری پسر همجنسگرا (جاثلیق عشق) برای وارتگز رابطه‌ی قدرت خارج از چارچوب شخصی معنا ندارد؛ در این دو واقعه است که با برهم کنش هویت و قدرت درگیر می‌شود، می‌ترسد، و تا حدی به قدرت تمکین می‌کند.

فلاح‌آزاد پیرنگ‌سیتیزن وارتگزرا ساده می‌گیرد اما بر کیفیت تصویرها می‌افزاید تا بتواند آن‌چه می‌خواهد از قهرمانش بسازد. وارتگز، یک تعمیرکار

Mehripublication.com

ارمنیِ ایرانی–عراقی، دارد به مراسم شهروندی آمریکا می‌رود. تنها در پاراگراف نخستَ و از خلال یک سلسله تصویر می‌فهمیم وارتگز چه‌کاره است و برادرش و وردستش کیست و ذهنش را چه چیزی مشغول می‌کند. بعد ریزه کاری‌های برخاستن از تخت و ناخنک زدن به غذا و به مصاحبه‌ی انجام شده برای شهروندی و سؤالاتش فکر کردن و تراشیدن ریش و پوشیدن لباس و آماده‌ی رفتن شدن. ریتم مناسب و طنز موقعیت، خواننده را جلب و سرگرم می‌کند و به خیابان و به ماشینَ و نگرانیِ پیدا کردن پارکینگ می‌برد. بعد رسیدن به مراسم و دیدن آویژان، دوست ارمنی کهَ پیشنهاد کرده وارتگز سرود ملی آمریکا را در مراسم بخواند. این سطح داستان است اما داستان لایه‌های دیگری هم دارد. همه چیز کم و بیش خوب پیش می‌رود؛ وارتگز ردیف جلو می‌نشیند جایی که مدعوین مخصوص می‌نشینند. گره اینجا زده می‌شود: کنار دستی‌اش می‌گوید که باید به او دو تبریک بگوید، یکی تبریک شهروند شدن و یکی تبریک این‌که صدام را کشته‌اند. و وارتگز می‌گوید: «آره خُب. حالا اگر عراقی بودم تبریک به چه کارم می‌خورد؟ ... ای بابا ... طرف را دار زدند دیگر...» و توفانی از شماتت از طرف زنی که برای سخنرانی به مراسم آمده است: «فقط یک بعثی می‌تواند از مرگ آن جنایتکار ناراحت شده باشد ...» وارتگز ناگهان به وسط منازعات خاورمیانه و حضور آمریکا در آنجا پرتاب می‌شود. زن که «می‌خواهد با نیزه‌ی نگاهش وارتگز را دود کند» می‌گوید: «هیچ فکر کردید وقتی جوان‌های هیجده ساله‌ی آمریکایی با بمب تکه‌تکه می‌شوند، نظر شما دیگر نمی‌تواند شخصی بماند؟ ...» (ص. ۵۸–۵۷)

از لابه‌لای تصویرها و کنش و واکنش‌ها و گفتگوها مناسبات قدرت و بحث هویت است که بیرون می‌زند. ارمنی و ایرانی و عراقی بودن و حتی آمریکایی بودن، در محدوده‌ی مناسبات قوی قومی و فرهنگیِ ارمنی‌های بوستون، برای وارتگز هیچ‌گاه مسئله‌ی حادی نبوده و به آن فکر نکرده است. ضربه وقتی وارد می‌شود که از او می‌خواهند بر مرگ صدام شادمانی کند و او دلیلی برای شادمانی نمی‌یابد؛ در مرام ساده‌ی او جایی برای شادی بر مرگ دیگران، حتی صدام، نیست. اما مراسم شهروندی جای دلسوزی به صدام نیست. این‌جا قدرت زن آمریکایی است که موقعیت راتگرز را به خطر می‌اندازد. وقتی راتگرز را برای بازجویی می‌برند با خودش فکر می‌کند: «حالا چی به سرش می‌آمد؟ دادگاهی می‌شد؟ به اسم چی؟ خیانت‌کار؟ آشوب‌گر؟ تروریست؟ آمریکایی؟ عراقی؟ ایرانی؟ یا ارمنی؟ ... و

کی به دادش می‌رسید؟ آویژان که موقعیتش را به خطر نمی‌انداخت. ماتو [برادر وارتگز] هم که دستش به جایی بند نبود.» (ص. ۶۱)

با این که فلاح‌آزاد بی پناهی و سادگی وارتگز را در لفافی از طنز می‌پوشاند، باز هم تلخی داستان ما را می‌آزارد. وارتگز باید یاد بگیرد جایی کاری نکند که در هویتش شک کنند و بکوشند با تکیه بر قدرتشان منکوبش کنند. این نخستین درس نخستین روز آمریکایی بودن است.

جاثلیق عشق‌هم داستان درگیری وارتگز ساده‌ی ما با گره‌های هویتی و مناسبات قدرت به شکلی دیگر است. باز هم تصویرپردازی‌های پرتحرک و کلمات و ترکیب‌ها و عبارات بجا. داستان قبل از هر چیز باید داستان بگوید که‌جاثلیق عشق‌می‌گوید. و بعد باید تو را تا آخر بکشاند که می‌کشاند. اگر بتواند روایت‌های موازی و در هم تنیده بسازد عالی است که‌جاثلیق عشق‌می‌تواند. این که ما مَردیم یا زن، همجنس‌گراییم یا دگرجنس‌گرا و کجا بوده‌ایم و چه را در خودمان دیده‌ایم یا ندیده‌ایم درون‌مایه‌ی این داستان است. یک واقعه کل محله را به هم می‌ریزد و وارتگز را وا می‌دارد به خودش فکر کند و چیزهایی را به یاد بیاورد که شاید در حال عادی هیچ‌وقت یادش نمی‌آمد.

جیک، پسری از جایی بسته و محافظه‌کار، آمده تا در سایه‌ی قوانین بازترِ ماساچوست با دوست‌پسرش زندگی کند. جایشان، زیرزمینِ خانه‌ی ماسیس است که پسر ماسیس، موقتی و برای فرار از مالیاتْ غیررسمی به آنها اجاره داده. آمدن این دو پسر، آرامش جامعه‌ی ارمنیِ محل را به هم می‌زند. کشیش با آن‌ها مخالف است و رفت و آمد و گفت و شنود با آن‌ها را ممنوع می‌کند. داستان از جایی اوج می‌گیرد که جیک را خفاش در زیرزمین می‌زند و وارتگز خوش‌قلب او را به بیمارستان می‌رساند. در بیمارستان و اتفاقی، سونیا، همکار کشیش، را می‌بیند که وقتی می‌فهمد وارتگز با پسر همجنس‌گرا به بیمارستان آمده، تهدیدش می‌کند: «... ما ساعت‌ها بحث کردیم توی کلیسا. یعنی نمی‌فهمی که مسئله «عادی شدن» است؟ ... نباید بگذاری عادی شود، باید به هم یادآوری کنیم که این‌ها غیرعادی‌اند، لازم نیست رابطه داشته باشیم با این گروه. ... غیر عادی است، اصلاً باید اغراق کنیم که غیرعادی است.» وارتگز قبول می‌کند اما وقتی برای پیدا کردن خفاش به زیرزمین می‌رود و تخت‌خواب دو مستأجر همجنس‌گرا را می‌بیند و رویش می‌نشیند، یادش می‌آید به شوها، پسری در مدرسه‌شان: «... شوها وسط می‌نشست

و وارتگز چون درشت بود سرِ نیمکت. همه چیز یک روز و یکباره شروع شده بود. اگر هم چیزی ذره ذره پیش رفته بود، مثل پیش خزیدن آفتاب روی نیمکت، یادش نمی‌آمد. توی ذهنش همان روزی بود که یکی از بچه‌ها یک قوطی قرص جوشان آورده بود و تکه‌های قرص از نیمکت جلو و پنهانی دست به دست شده بود تا به آنها هم رسیده بود. تکه‌ی قرص که روی زبانش جوشید و طعم پرتقالی در دهانش گاز شد، حس کرد که زانوی او به رانِ شوها فشار می‌آورد. شوها پس نمی‌کشید. چانه‌ی جوش‌دارش را بالا گرفته بود، و لب‌های سرخش را به هم می‌فشرد، خیره به تخته سیاه. فشار و بازی بود تا یک وقت که وارتگز حس کرد زانوش جا شده زیر زانوی شوها. گرمای ران شوها مثل تب از لایه‌ی شلوار لی می‌گذشت و ران وارتگز را می‌سوزاند. انگار یک قرص جوشان توی سینه‌ی وارتگز آب می‌شد...» تصویرسازی‌های درخشان، کلماتی بجا، و تشبیه‌هایی پوشیده خواننده را با وارتگز در لحظه‌ی کشف هویت جنسی‌اش همراه می‌کند.

عصر همان روز است که وارتگز در خانه‌ی آویژان کشیش را می‌بیند. کشیش به تلویح به او می‌فهماند که می‌داند امروز چه گذشته است و از او می‌خواهد دعایی بخواند: «وارتگز چشم‌ها را بست [و خواند] ... چشم که باز کرد، کشیش کی‌کی، مثل جاثلیقی برخاسته از قعر تاریخ، با ردای بلندِ سیاه بر او آغوش گشوده بود.»

فلاح‌آزاد درجاثلیق عشق‌هم مانندسیتیزن وارتگزگره‌های هویت و قدرت را نمایان می‌کند. نویسنده، قدرتِ کشیش، قدرتِ جامعه‌ی محلی، یادآوری خاطره‌ی مدرسه، و وقوف ناگهانی وارتگز به هویتِ همجنس‌گرایانه‌ی خودش را در رشته‌های درهم‌تنیده‌ای از وقایع بازنمایی می‌کند و خواننده را تا آخر می‌برد. اگر درسیتیزن وارتگزقهرمان‌مان را در تعلیق هویت ملی دیده بودیم، اینجا در تعلیق هویت جنسی بازش می‌یابیم. او در همه حال، آدم ساده و بی شیله‌پیله‌ای است که نمایندگان قدرت مسلط، خواه سیاسی و فرهنگی و خواه مذهبی، می‌خواهند او را کنترل کنند.

حالا دیگر وارتگز را می‌شناسیم و اگر امید فلاح‌آزاد بیشتر از او بنویسد، شخصیت ماندگاری می‌سازد که در کشاکش درگیری‌های داستانی، جای خود را کنارداش آکل‌وشازده احتجاب‌ودایی جان ناپلئون‌در حافظه‌ی جمعی ما باز خواهد کرد.

Mehrpublication.com

از صاحب اصلی جنایت هنوز سرنخی در دست نیست

داستان کوتاه "لیدا پناهی" نوشته‌ی محبوبه موسوی[1]

اگر داستان‌نویس هستید حتما بارها کسانی به شما گفته‌اند "بنشین زندگی‌ام را برایت بگویم. من که نمی‌توانم بنویسم، تو داستان زندگی مرا بنویس." اگر داستان‌نویس نیستید شاید دلتان خواسته به یک نویسنده بگویید آن چه بر شما گذشته را بنویسد. این درست که زندگی هر کس یکّه و یگانه است، هریک از ما رنج‌ها و خوشی‌های مختص خودمان داشته‌ایم و تجربه‌ای که حتما به خواندنش می‌ارزد اما خاطره، داستان نیست. باید تخیل و پیچ و حرکت و فرم به خاطره افزوده شوند، باید جاهایی از آن حذف یا کمرنگ شوند و جاهایی پررنگ، باید کمی ابهام به آن افزود و درون و بیرون شخصیت را به هم پیوند زد تا داستان شود. از همه مهم‌تر، باید حرکت جای توضیح را بگیرد؛ حرکت درونی و بیرونی شخصیت‌هاست که داستان می‌سازد نه توضیح توالی رویدادها. مثلا بامداد خمار و سهم من داستان–خاطره‌اند حتی اگر درباره زندگی خود نویسنده نباشند؛ به

---

۱. داستان کوتاه "لیدا پناهی" از مجموعه داستان کوتاه بازخوانی چند جنایت غیرعمدی موسوی، محبوبه. بازخوانی چند جنایت غیرعمدی، تهران: نشر آگه، چاپ اول، ۱۳۹۷

Mehripublication.com

تفصیل توضیح می‌دهند و پیامشان روشن است و جایی برای کلنجار خواننده با متن نمی‌گذارند. اینها رمان‌هایی هستند که بیشتر کارکرد اجتماعی و تاریخی دارند تا ادبی.

سرگردانی ما در برخورد با رمان‌هایی مثل بامداد خمار و سهم من نتیجه‌ی خرافه‌ای هست که داستان و رمان را "تاریخ غیررسمی" یا "تاریخ شخصی" می‌داند. گویا نویسنده باید نانوشته‌ها و بین خط‌های تاریخ رسمی را پر و دروغ‌های آن را برملا کند. می‌گویند وظیفه اجتماعی ادبیات، جلوگیری از فراموش شدن چیزی است که بر مردم رفته است. می‌گویند ادبیات بازسازی نشانه‌های آشنا بر مبنای روایت نویسنده و بازنمایی ادبی رویه‌ی زندگی واقعی است که صاحبان قدرت می‌خواهند فراموش شود. منشاء آنچه ادبیات آپارتمانی و آشپزخانه ای و تاریخی و عاشقانه–خیانت آمیز می‌شناسیم این خرافه است.

در نتیجه‌ی این خرافه، داستان به خوش‌خوان و سخت‌خوان تقسیم می‌شود. حتما شنیده اید کسانی می‌گویند فلان رمان یا داستان خیلی خوش‌خوان بود، یک نفس و یک شبه آن را خواندم. داستان خوش‌خوان نشانه های آشنای ما را تکرار و خاطراتمان را تجدید می کند. همه‌ی ما تجربیات مشترکی داریم، داستان خوش‌خوان بر این اشتراکات بنا می‌شود. خیلی داستان‌ها و رمان‌ها را نمی‌توان یک نفس خواند؛ انگار به عمد می‌خواهند مدام متوقفت کنند تا بازگردی و ببینی چه شده و کجا را باید بیشتر دقت می‌کردی و فلان کلمه یا عبارت چه کارکردی داشت. اگر بخواهیم نامگذاری‌اشان کنیم شاید بگوییم داستان سخت‌خوان. در این داستان‌ها باید نشانه‌ها را در خود داستان کشف کنیم، کنار هم بگذاریم و معنایشان را بفهمیم. عامل آشنایی هم اگر هست معنایی غیر معنایی که می‌شناسیم دارد. این داستان‌ها اگر چه عناصرشان را از واقعیت می‌گیرند اما واقعیت داستانی خودشان را می‌آفرینند. برخلاف داستان‌های سادهٔ خوش‌خوان، خواندن این داستان‌ها سخت است اما درک تازه‌ای به ما می‌دهند یا به قلمرو جدیدی از شناخت راهنماییمان می‌کنند.

داستان "لیدا پناهی" از مجموعهٔ بازخوانی چند جنایت غیرعمدی نوشته محبوبه موسوی از داستان های سخت‌خوانی است که خواننده را سحر می‌کند. اگرچه هر شش داستان مجموعه، با اضطراب و وحشت و مرگ و جنایت عجین‌اند اما "لیدا پناهی" به دلیل درون‌مایهٔ آرزوی مردانهٔ حذف زنان و روایت زن کشی

Mehripublication.com

یگانه است. در این داستان گفتگویی میان خواننده و متن و راوی و نویسنده شکل می‌گیرد که در آن کلمات، عبارات، جمله‌ها، و بندها اضطراب می‌سازند؛ روایت خواننده را تا آخر می‌نشاند پای داستانی که هر لحظه بیشتر می‌ترساندش. از این نظر، "لیدا پناهی" نوادهٔ بوف کور صادق هدایت و مجموعه داستان های عزاداران بیل و ترس و لرز غلامحسین ساعدی است و نشانه‌هایی از مادرانش دارد و، البته، مانند هر نسل جدیدی از اعقابش فراتر می‌رود.

مزیت "لیدا پناهی" بر گذشتگانش این است که زاویه دید و فرم داستان‌اش بر اولویت عمل و حرکت بر توضیح و توصیف بنا شده بدون این که بر ابهام خواسته یا ناخواسته‌ای دامن بزند. حرکت داستانی در کنش و واکنش مدام با جنایَتی است که وحشت را بر بند بند روایت مسلط می‌کند؛ حرکتی که با ابهام بیشتر می‌توانست وحشت انگیزتر باشد اما عامدانه از هر ابهام نالازم می‌گریزد.

الهام و پری و منیره معلم‌های مدرسه‌ای هستند در جایی نیمه روستایی – نیمه شهری که هم شبیه مکان بوف کور و هم شبیه روستاهای داستان‌های ساعدی است. یک شاطر نانوایی مشابه پیرمرد خنزری پنزری هم هست که "... از دخترهای مدرسه و کلا از هر چه دختر است بدش می‌آید." (۵۰) و نور عجیبی از انگشتر عقیقش ساطع می‌شود. مرد جوانی هم هست، پسر همین شاطر، که مظنون به قتل خواهرش است و خواستگار ستاره، خواهر منیره بوده که ستاره نه تنها خواستگاری‌اش را رد بلکه از دستش به مرکز استان فرار کرده است. جعبه فلزی سیاهی مثل جعبه تقسیم در کوچه منتهی به نانوایی هست که از آن دود بیرون می‌آید و صدای دخترانی از آن به گوش می‌رسد. انگشتر و جعبه تقسیم و گاه جنس گفتگوهای شخصیت‌ها، خواننده را یاد داستان‌های ساعدی می‌اندازد. اما خط اصلی روایت، داستان دختری است که گم شده است، داستان دخترانی که طی سال ها گم شده‌اند.

انگار همه پذیرفته‌اند شاطر و پسرش منادی مرگ باشند در روستایی که حتی کودکانش هم در قبرستان مرده بازی می‌کنند. این کودکان یادشان نمی‌رود حین بازی آینه‌ای روی زمین بکارند "به خاطر اون آقا دیوانهه. اگه بیاد توی آینه می بینمیش ... همچین پاورچین پاورچین میاد که هیچ هیچ صدایش شنیده نمی‌شه. ولی اگه آینه باشه عکسش توی آینه می‌افته از دور." (۵۳) با این حال الهام و منیره این گفته‌ها را شایعه می‌دانند و نمی پذیرند و می‌روند تا از همان نانوا نان بخرند.

Mehripublication.com

پری می‌خواهد پا پس بکشد انگار چیزی می‌داند که دیگران نمی‌دانند.

پسر شاطر ناشیانه نانی برای معلم‌ها می‌پزد اما پول زنها را قبول نمی‌کند. زنها تصمیم می‌گیرند قیمت نان را به پدرش بدهند: "منیره جلو رفت و پول را جلویش گذاشت. پیرمرد اشاره کرد جلوتر برود" و با صدایی یادآور پیرمرد خنزری پنزری "با صدای تیزی گفت: "صب کن. یه دقه وایسا. بیشین." (۶۴) بعد از آن است که منیره به یاد می‌آورد مرد جوان چه کسی است و همان موقع است که پری گم می‌شود. پدر منیره و ستاره می‌گوید که پیرمرد از همان زمان بچگی‌های او پیر بوده و پسرش شبیه سی ساله‌ها بوده است (۶۸)، نشانه‌ای از بی‌زمانی پیرمرد و پسرش. با این یادآوری، پدر "انگار تازه فهمیده باشد منیره کجا رفته، می‌پرسد: "تو چرا رفتی اونجا؟ نمی‌شد از جایی دیگه نون بخری؟" و چون آن روز ستاره می‌خواسته به خانه پدری بیاید، "زنگ بزن اگه ستاره راه نیفتاده، نیاد." (۶۹) با هر حرکت داستانی، لایه‌ای بر لایه‌های روایت اضافه و داستان ژرف‌تر می‌شود، اضطراب و وحشت گسترش می‌یابد و خط روایت و شخصیت‌های داستان و خواننده‌ها را در برمی‌گیرد.

"لیدا پناهی"، مانند دیگر داستان‌های مجموعۀ بازخوانی چند جنایت غیرعمدی، داستانی است سخت‌خوان در ژانر کارآگاهی که فراتر از فقط گره‌گشایی جنایت می‌رود. در زمانه‌ای که داستان‌ها مدام تصویری‌تر و به سینما نزدیک‌تر می‌شوند، وفاداری "لیدا پناهی" به کلمه و داستان پردازی و حرکت روایی ستودنی است. یگانگی فرم و محتوا، خواننده را هم با اضطراب داستان همراه می‌کند، هم به وحشت می‌اندازد، و هم نسبت به دزدیدن و کشتن و فشار بر زنان برای منزوی کردنشان در مکانی فرضی که می‌تواند تمثیلی از ایران باشد، حساس می‌کند. از سه زنی که از آغاز داستان با ما بودند، پری را نیمه‌جان در سرداب و کنار لیدا پناهی می‌یابند. الهام وسط سال تحصیلی تقاضای انتقال می‌دهد و از روستا می‌رود. تنها منیره در روستا می‌ماند، وارث وحشت‌های خودش و دیگران: "... همچنان سرگردان همان جاده است و مراقب خواهرش ستاره است که روزبه‌روز بدبین‌تر می‌شود. انگشتر فیروزه‌ای دختر به همراه چکمه‌های پری و بیست سی عروسک یک شکل، در بایگانی کلانتری شهر فیروزه‌ی نیشابور به عنوان سند مهمی از یک جنایت نگهداری می‌شود. از صاحب اصلی جنایت هنوز سرنخی در دست نیست." (۸۲)

دو مصاحبه با

پیمان وهاب‌زاده، جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی

و

امید فلاح‌آزاد، نویسنده

Mehripublication.com

Mehripublication.com

نسل خجسته‌ای در راه است!

مصاحبه با پیمان وهاب‌زاده

پیمان وهاب‌زاده (۱۳۴۰ تهران) از سال ۱۹۸۹ ساکن کاناداست؛ دکتر در جامعه شناسی و فوق‌دکترای علوم سیاسی، در دانشگاه ویکتوریا جامعه شناسی و تئوری تدریس می‌کند. این گفتگو در سال ۱۳۸۲ انجام شده است.

مهرک کمالی: در نوشته‌ها و گفته‌ها، تحلیل گفتمان در دو سطح چارچوب نظری و روش تحقیق مطرح شده است. کدام یک از این دو طرز تلقی با معیارهای اصلی تحلیل گفتمان سازگاری بیشتری دارد؟

پیمان وهاب‌زاده: فکر می‌کنم بهتر است نخست به این بپردازیم که تحلیل گفتمانی را باید در چرخشی بس مهم در رویکردهای چیره‌ی علوم اجتماعی جُست. این چرخش رویکردی همانا نقد اندیشه‌ای است که از زبان درکی ابزاری دارد و زبان را تنها نمودارگر واقعیت بیرونی می‌داند. در این اندیشه زبان چیزی نیست جز ابزارِ ابرازِ هر آنچه ظاهراً در «بیرون» از زبان رُخ می‌دهد. رابطه‌ی چنین

Mehripublication.com

نگرشی با عینیت باوری یا اُبژکتیویسم چنان روشن است که نیازی به توضیح بیشتر ندارد. نقد این رویکرد، اما، به آنجا می‌رسد که زبان نه نمودارگر که آفریننده‌ی «واقعیت بیرونی» است. ریشه‌های رویکرد دیگر را می‌توان در ساختارگرائی و به ویژه کارهای مردم‌شناس فرانسوی کلود لوی استراوس در مورد رابطه‌ی جهان و ساختار فروبسته‌ی ذهنی و زبانی دید. تاثیر ساختارگرایان به زودی به اکناف پهنه‌ی اندیشگی فرانسه رسید و در پی دیالوگ‌های درونی چندی که در آنها، از میان دیگر رویکردها، نقش خوانشی هایدگری به زبان به ویژه برجسته است، به دگرگونی‌ها و نقدهای رادیکال‌تری انجامید. در این میان، کار میشل فوکو پهنه‌ی پژوهشی قابل توجهی فراهم آورد. در باستان‌شناسی دانش، فوکو درک «مادی» تازه‌ای از مفهوم «گفتمان» ارائه داد که در اینجا نمی توان به گونه‌ای بایسته بدان پرداخت. همین بس که بگوییم درکی تاریخی و زمینه‌ای از زبان ارائه شد که در آن به زبان همچون سیستمی نگریسته می‌شود که هرگز به فروبستگی آرمانیش (که مبنای درک ساختارگرا بود) نخواهد رسید و از این رو هماره توسط گشودگی های موضعی و تاکتیکی مورد نفوذ قرار خواهد گرفت. نگرشی که زبان را تنها بازتاب «واقعیت بیرونی» می‌داند، به روایتی یگانه و تک لختی و اُبژکتیو از جهان می‌رسد، روایتی که در ساحت امتیازمند گروهی خاص می‌ماند. در این مورد، فروبستگی زبان چیزی نیست جز بازتابی از محدود بودن واقعیت. درکی که زبان را آفریننده‌ی جهان می‌بیند، اما، به ناچار باید بر این نکته بنا شود که جهان چندگانه و چندشونده است. هر گروه اجتماعی بنا بر شیوه‌ی زندگی ویژه‌ی خود در جهانی متفاوت می‌زید و جامعه چیزی نیست جز برآیند انطباق‌های موقتی یا تاکتیکی بخش‌هایی از این واقعیت‌های چندگانه. از این رو، با تمام تلاشی که گفتمان چیره بر هر جامعه یا بر هر شاخه از کُنش اجتماعی در هر مرحله‌ی تاریخی معین برای نیل به فروبستگی زبان، و از آن راه برای تحمیل واقعیت یک گروه اجتماعی بر دیگر گروه‌ها می‌کند، این فروبستگی آرمانی و تحمیلی هرگز به انجام نخواهد رسید.

تحلیل گفتمانی دقیقاً ازهمین نتیجه می‌آغازد، نتیجه‌ای که هم چارچوبی نظری و هم روشی برای پژوهش فراهم می‌آورد. از این رو من از گزینش یکی به سود دیگری خودداری می‌کنم. چارچوب نظری یا روش پژوهشی— یکی نافی دیگری نیست. این بحث بیش از آن که روشنگر نکته‌ی مهمی باشد، بحثی و مشغله‌ای است تماماً

دانشگاهی بی آن که تاثیر چندانی بر دغدغه‌های کاربُردی ما به منزله محققان علوم اجتماعی داشته باشد. اما البته باید این تمایز میان چارچوب یا داده‌ی نظری و روش تحقیق را هم هماره در مد نظر داشته باشیم، بی آن که بخواهیم یکی را به خسران دیگری در جایگاهی برتر قرار دهیم.

مهرک کمالی: مثل تحلیل طبقاتی که در سال‌های قبل و اولین سال‌های پس از انقلاب شاه‌کلید همه قفل‌ها محسوب می‌شد، اکنون تحلیل گفتمان به بهترین توضیح دهنده شرایط موجود تبدیل شده است. این اتفاق، تا چه حد به قدرت تبیین تحلیل گفتمان بازمی‌گردد؟ و آیا —با یاری گرفتن از اصطلاحات خود تحلیل گفتمان— باز هم در تاروپود یک گفتمان مسلط گرفتار نشده‌ایم؟

پیمان وهاب‌زاده: این پرسش شما همانا نشانگر آن است که تحلیل گفتمانی را نمی‌توان به شکلی تمیز و فرموله شده بسته‌بندی کرد و تحویل تحلیل‌گر داد. مانند روش روانکاوانه یا آمارگیری پوزیتیویستی نیست که بتوان برای آن رویکردی را گام از پس گام توصیه کرد. استادی داشتم که می‌گفت هر بار که به تحلیل گفتمان می‌پردازیم باید آن را از نو ابداع کنیم. و البته من هم می‌افزایم که این ابداع هرگز نمی‌تواند قطعی باشد و صرفِ کاربرد این روش تحقیقی—به‌رغم موفقیت یا عدم موفقیت آن—به گونه‌ای خودانگیخته ما را وارد دیالوگی با همکارانی می‌کند که نسبت به درستی روشِ ما یا استفاده از چارچوب‌های مفهومی ما دچار تردید هستند. و این دیالوگ پدیده‌ی ارزنده ای است.

به پرسش بپردازم. همین امر که گفتمان چیره درسال‌های پیش از انقلاب همانا گفتمان طبقاتی—و مفهوم‌های مربوط آن مانند «انقلاب،» «رهائی ملی،» «خلق» و مانند اینها بود. در این دوره «تضاد طبقاتی» چشم اسفندیار گذار به آینده‌ای آرمانی بود. اما این آینده‌ی بس خواستنی خود موقعیتی آموختنی داشت، زیرا آینده‌ای بود همه گیر، جهانشمول، قطعی، تک لختی و یک سویه و در یک جمله آینده‌ای که تمامی پیچیدگی‌های زندگی را به عناصر (ظاهراً) بنیادین آنها کاهش می‌داد. بی‌سبب نبود که «تضاد طبقاتی» تمامی این آینده و راه رسیدن به آن را در یک کلام کوتاه کرده بود، «تضاد طبقاتی» نمادِ ساده‌سازی پیچیدگی‌های جهان بود. اما این تنها سرنوشت ایران نبود. همین ساده‌سازی و کاهش‌گری ذاتی هم بود که توانست مفهوم «طبقه» را بر نیمی ازجهان (اردوگاه گویا سوسیالیستی، جنبش‌های رهائی بخش ملی و

جنبش‌های روشنفکری یا دانشجوئی رادیکال در شمال و جنوب) بگستراند.
اما در اینجا درس‌هائی روش‌شناسانه برای ما مطرح می‌شوند: نخست، روشن است که تحلیل گفتمان باید بتواند گفتمان چیره بر هر دوره را بشناسد و تاثیر آن را بر گفتمان‌های دیگر مورد بررسی قرار دهد. دوم، تحلیل گفتمانی باید بتواند نشان دهد که گفتمان چیره چه مفاهیمی را به زندگی اجتماعی و سیاسی و ادبی وارد می‌کند و بر چه مفاهیم و گفتمان‌هایی سرپوش می‌گذارد. به این ترتیب، روش مورد بحث ما باید بتواند روندهای انکشاف آینده را پیش بینی کند. با تاکید می‌گویم: تحلیل گفتمان هماره تابع و پیرو مفهوم‌ها و چارچوب‌های اصلی گفتمان مسلط است، اما این امر را به گونه‌ای انتقادی انجام می‌دهد زیرا با اشاره به رابطه‌ی میان دانش و قدرت هم شیوه‌های اقتدار و سوژه‌سازی را نشان می‌دهد و هم شیوه‌های ضد آن را. نمونه‌ها بسیارند: فوکو این رویکرد را در مورد گفتمان ویکتوریائی جنسیت به کار بست، فمینیست‌ها آن را در مورد شیوه‌های گوناگون اقتدار مردسالارانه به کار می‌گیرند و...
نکته گرفتار شدن در گفتمان مسلط نیست. من در این امر که بتوان جامعه‌ای را تهی از گفتمان چیره تصور کرد، تردید بسیار دارم. قدرت لزوماً پدیده‌ای مثبت یا منفی نیست. مهم این است که آگاهی از حضور و کارکرد گفتمان چیره یک آگاهی رادیکال، چرا که به سوژه می‌گوید هرآنچه چیره است ازلی و ابدی نیست. به ناچار می‌آید و می‌رود و جز برآیند رابطه‌های موجود قدرت و دانش نیست و از همین رو هماره می‌توان گفتمان چیره را با استفاده از امکانات درونی خودش دیگرگونه کرد یا حتی برانداخت. دشواری ما در مورد تحلیل‌های طبقاتی سال‌های پیش از انقلاب این بود که آن را چنان مطلق کردیم که به آنان که گوش‌های ناشنوای ما را به چرخشی گفتمانی سوی گفتمان دمکراتیک—که اکنون گفتمان چیره‌ی جهان ماست—می‌خواندند، ناسپاسانه بی‌اعتنائی کردیم.

مهرک کمالی: ادبیات معاصر ایران را براساس کدام عناصر و مولفه‌ها می‌توان دوره‌بندی کرد؟

پیمان وهاب‌زاده: فکر می‌کنم دشواری این پرسش همانا در شناسائی مولفه‌های تعریف گر دوره‌ها نهفته است. با اجازه شما پرسش را کمی تدقیق می‌کنم و «ادبیات مدرن ایران» را موضوع دوره‌بندی قرار می‌دهم. پژوهشگرانی مانند احمد کریمی

حکاک و مجید نفیسی و شمس لنگرودی و حسن عابدینی تا به حال دوره‌های ادبیات مدرن ایران را بنا بر معیارهائی دوره‌بندی کرده‌اند. بزرگترین دشواری درهم‌آمیزی شعر و ادبیات داستانی است که در هر یک می‌توان وباید دوره‌های متفاوتی را شناسائی کرد. اگر نقطه‌ی آغاز شعر مدرن را نیما یوشیج بگیریم می‌توان از دوره‌های گفتمانی زیر یاد کرد: دوره‌ی طبیعت محوری و گونه‌ای نظم جبری (از ۱۳۰۰ تا ۱۳۳۰)؛ دوره‌ی نمادگرائی سیاسی و چیرگی دوئیت های سمبلیک (از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰)؛ دوره‌ی جستجو در فردیت و خویشتن باوری (دهه‌ی ۱۳۴۰)؛ دوره‌ی چیرگی دوباره و شورانگیز نمادگرایی سیاسی (دهه‌ی ۱۳۵۰)؛ دوره‌ی بازگشت به خویش و کشف راز وجودی خویشتن و اجتماع (موج سوم و دهه‌ی ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰)؛ و بالاخره روزگار کنونی و تجربه‌های موجود که به نظر می‌رسد دوره‌ی نقد اقتدارهای زبانی و سبکی و زیباشناختی باشد و چون دوره‌ایست همچنان شکل نایافته، یافتن قطعی راستاهای آن چندان ممکن نیست (۱۳۷۰). لطفاً توجه کنید که این تاریخ‌گزاری ها تنها برای رفرنس هستند و در فرجام نکته‌ای به درک ما از این جنبش‌ها نمی‌افزایند. باری، اگر این دوره‌بندی را بپذیرید، می‌بینیم چگونه شکل‌ندی دوره‌های شعری در رابطه‌ی نزدیک با شکل‌بندی‌های سیاسی و اجتماعی دگرگونه شده‌اند (من در اینجا فرصت پرداختن به این امر را ندارم). ادبیات داستانی را اما می‌توان به گونه‌ای متفاوت دوره‌بندی کرد. اگر این ادبیات را با محمدعلی جمالزاده آغاز کنیم به دوره‌های زیر می‌رسیم: دوره‌ی نقد اجتماعی (از پیش از مشروطه تا ۱۳۲۰)؛ دوره‌ی رئالیسم و نقد رادیکال اجتماعی (از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰)؛ دوره‌ی ادبیات تیره و درونگرا (دهه‌ی ۱۳۴۰)؛ دوره‌ی داستان نویسی آرمانی و اقلیمی (از ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰)؛ و دوره‌ی کشف راز هستی و بازنگری پیچیدگی هستی (۱۳۶۰ و ۱۳۷۰)؛ و بالاخره روزگار کنونی است که نام بر آن نهادن نیازمند اندکی صبر است. این دوره‌ها هم با زندگی اجتماعی و سیاسی و گفتمان‌های چیره در هر زمانه رابطه دارند. در ضمن لازم است بگویم که این تاریخ‌ها قطعی نیستند و عناصر بسیاری از یک دوره به دوره‌ی دیگر سرریز می‌کنند.

روشن است که به سبب فشردگی این پاسخ، من این دوره‌بندی‌ها را بر مبنای معیارهای ساده کرده پیشنهاد می‌کنم و امیدوارم خوانندگان این امر را ببخشند، وگرنه در هر دوره ای می‌توان معیارهای چندانی را در کشاکش با یکدیگر یافت

Mehripublication.com

که نتیجه‌ی آن سرکوب و ساکت سازی جریان‌های حاشیه ای است که بسی از آنها از وجدان‌های تاریخی ما پاک شده‌اند. حتی تاریخ‌ها هم ساده شده هستند. لطفاً توجه کنید چگونه در این تحلیل گفتمانی از گفتمان چیره‌ی سیاسی و اجتماعی هر دوره به گفتمان چیره در ادبیات رسیدیم. روشن است این تحلیل با تحلیل مارکسیستی بر پایه‌ی درک ادبیات (روبنا) به منزله‌ی ابرازگر گونه‌ای فرماسیون اقتصادی و اجتماعی (زیربنا) بس متفاوت است. و باز روشن است که من از اینجا از تاثیر گفتمان ادبی بر گفتمان اجتماعی وسیاسی چیزی نمی‌گویم، زیرا آن خود یکی از جالب‌ترین عرصه‌های فکری و تحقیق خواهد بود. سه نمونه از این تاثیر را می‌توان در شعر دهه‌ی ۱۳۴۰ و تاثیر ادبیات خودیابی —که شکلی پلورالیستی داشت — در شکل‌گیری روشنفکرانه‌ی طبقه‌ی نوپدیدار متوسط و متخصص در فردای اصلاحات شاهی؛ و نیز در شعر دهه‌ی ۱۳۵۰ دید که در آن «ادبیات چریکی» نزدیک به یک دهه از زندگی اجتماعی ایران را تعریف کرد و شکل داد؛ و بالاخره این امر را می توان در تاثیردهی ادبیات آرمانگرای (با چاشنی سوسیالستی) بعد از انقلاب بر حمایت بخش آرمانگرای طبقه‌ی میانی و روشنفکران سکولار از انقلاب اسلامی و جنگ یافت.

مهرک کمالی: ادبیات پس از انقلاب و شاخه‌های آن، کجای این دوره‌بندی قرار می‌گیرند؟

پیمان وهاب‌زاده: تلاش کردم تا پاسخ این پرسش را پیشاپیش بدهم. پس از انقلاب، در شعر و داستان هر دو شاهد نوعی سرخوردگی اجتماعی و فردی و سبکی از ادبیات سمبلیک سیاسی بودیم. سبب جامعه شناسانه‌ی آن هم روشن است: دنیای ادبی و شعری نمادین تقسیم شده میان شب و روز یا فقیر و غنی یا من و دشمن به محض ورود واقعیت تازه، بی کفایتی خود در ابراز پیچیدگی‌های جامعه‌ی انقلابی نشان داد. این جامعه اکنون برای درک توانائی‌ها و ناتوانی‌هایش به استانداردهایی بازگشته بود که از دستاوردهای تاریخ معاصر بس عقب تر بودند. پس نخستین واکنش ادبیات پس از انقلاب گونه ای بیداری از رخوت‌زدگی و وعده‌های نمادین بود. تنوع شاخه‌های شعر معاصر، که دیگر نمی‌توان آن را به راحتی در هیچ سبک و مکتبی جا داد، در این پس‌زمینه‌ی تاریخی باید فهمیده شود. در ارتباط با رمان، در دهه‌ی هفتاد شاهد رمان مردم‌گرائی بودیم که گویای

Mehripublication.com

سرخوردگی ژرف مردم از فشارهای اجتماعی است.

مهرک کمالی: از میان آثار ادبی سال‌های اخیر (منتشر شده در داخل و خارج از کشور)، کدام را در بیان دغدغه‌ها و تنش‌های سال های اخیر موفق‌تر می‌دانید و چرا؟

پیمان وهاب‌زاده: پاسخ به چنین پرسشی نیاز به دانش گسترده و تقریبا دائره‌المعارف مانندی از ادبیات فارسی در ایران و در کشور «خارج از کشور» (به قول اسماعیل نوری علا) دارد، که متاسفانه بنده از آن محرومم. در ضمن باید گفت که خوشبختانه شمار آثار ادبی منتشرشده در ایران و در میان فارسی زبانان و ایرانی تباران کشورهای جهان چندان بالاست که سیاهه برداری از این آثار نیاز به نهادی ویژه دارد. در ضمن پاسخی فهرست‌وار به این پرسش ناحقی در حق بسیاری است که در اینجا نامشان آورده نمی شود. اجازه بدهید تنها از تلاش‌های نو در شعر و کارهای داستانی نسل هفتاد در ایران نام ببرم. ای بسا که قضاوت قطعی در این سال ها زودرس باشد، اما چنین به نظر می‌رسد که ادبیات پس از دهه‌ی شصت در ایران می‌رود تا سنت‌های تحمیلی شعر و داستان دهه‌های پیش را جا بگذارد. آنهم با چه شتابی! و من این را به فال نیک می گیرم.
در مورد خارج از کشور شرایط کمی متفاوت است زیرا جدائی دو نسل نویسنده بیشتر به شکل گسست سبکی و مضمونی مشخص می‌شود. یکی نسل نویسندگان جاافتاده ای بود که هر چند از ایران کنده بود و به خارج مهاجرت کرده بود، اما از محتوا و سبک کار این نسل را نوعی تداوم با مکتب‌های ادبی چیره در ایران تعریف می‌کرد. اما نسل دیگری از نویسندگان نیز در خارج از ایران پدیدار شد: اینها کسانی بودند که در جوانی زادگاه را ترک کرده بودند. دریافت اینان از مکتب‌های ادبی ایران بیش تر دریافتی تجربی و از دور بود. این نسل زبان کشور میزبان خویش را به خوبی، اغلب مانند زبان مادری، آموخته و از ادبیات میهن دوم خویش تاثیر پذیرفته بود. کار این نسل رابطه‌ای محتاط با ادبیات ایران داشت: هم تداوم و هم گسست را می توان در کار این نسل دید، به ویژه گسست در محتوای کار را.

مهرک کمالی: برای آثار ادبی خلق شده در خارج از کشور چه جایگاهی قائلید؟

Mehripublication.com

پیمان وهاب‌زاده: می‌دانیم که شرایط سال‌های پس از انقلاب و مساله‌ی جنگ و غیره به برون کوچی شماری انبوه (در حدود چهار میلیون) از ایرانیان به کشورهای مهاجرپذیر– و بیشتر به اروپا و آمریکای شمالی و اقیانوسیه – انجامید. هرچند شمار نسبتاً اندکی از این مهاجران از پس دشواری‌های ناشی از جابجائی فرهنگی و اجتماعی برنیامدند، بخش بزرگ و قابل ملاحظه‌ای از ایرانیان مهاجر زبان و شرایط جامعه‌ی میزبان را به سرعت آموختند، به گونه‌ای که مطالعات جمعیت‌شناسانه نشان می‌دهند که ایرانیان در بسیاری از کشورهای مهاجرپذیر از موفق‌ترین گروه‌های قومی مهاجر هستند. در این میان باید به ویژه به موفقیت‌های زنان مهاجر ایرانی اشاره کرد. نویسندگان ایرانی‌تبار خارج از کشور را باید در این بافت اجتماعی فهمید. آسایش فکری ناشی از استقلال اقتصادی و تداوم منبع درآمد سبب شده تا نویسنده نسبت به کار خویش بسی آگاهانه و با تامل بسیار بنگرد. گذشته از این، آزادی‌های مدنی و اجتماعی و فردی در جوامع میزبان و عدم وجود سایه‌ی ممیزی، که هماره بر ناخودآگاه نویسنده سنگینی می‌کند، راه را برای تجربه‌های تازه‌ی اجتماعی و در نتیجه ادبی هموار می‌کند. چند سال پیش‌تر در گفتگوئی درباره‌ی ادبیات مهاجرت از ژاک دریدا نقل به معنی کردم که ادبیات سرچشمه‌ی آزادی است. این نکته در مورد ادبیات مهاجرت ایران بسی درست‌تر است. به ویژه آن که ادبیات داستانی خارج از کشور دشواری‌های فکری و فرهنگی ما را در مقابل‌مان قرار می‌دهند و از این راه ما را به بازنگری هر آنچه بدیهی به نظر می‌رسد می‌خوانند. اما در این راه، برعکس ادبیات پیش از انقلاب، ادبیات خارج از ایران راهی برای برون‌رفت از این دشواری‌ها نشان نمی‌دهد و قضاوت را بر عهده‌ی خواننده می‌گذارد. از دید من این فضیلت والائی است.

در اینجا لازم است به نامهربانی و بی‌اعتنائی نویسندگان و نهادهای ادبی داخل نسبت به ادبیات خارج از کشور اشاره کنم. در حالی که نویسندگان و نهادهای ایرانی خارج از کشور نسبت به آنچه در ادبیات ایران می‌گذرد بس حساسند و با دعوت از نویسندگان و شاعران ایران همواره برای برقراری ارتباط با زادگاه کوشیده‌اند. خوشبختانه به نظر می رسد پدیده‌ی اینترنت می‌رود تا به گسترش رابطه‌ی میان داخل و خارج بیانجامد، هرچند آن را هم نباید با خوشبینی زیاد نگریست.

Mehripublication.com

مهرک کمالی: تحلیل شما از گفتمان اجتماعی امروز و تاثیر آن بر ادبیات چیست؟

پیمان وهاب‌زاده: روشن است که همان‌گونه که پیشتر اشاره کردم، گفتمان جهان امروز ما گفتمان دمکراسی و صلح و همکاری و پلورالیسم است. ایران نیز جدا از این گفتمان جهانی نیست. جنبش اصلاحات شاهدی است بر ضرورت ایجاد دیالوگ میان سنت و مدرنیته در ایران. باید ارزش‌های سنتی را از پیله برون آورد و آنان را از دیدگاه مقتضیات بازنگریست. جنبشی که امروز جامعه‌ی ایران را به سوی کشف دوباره‌ی استعدادهایش سوق می‌دهد، جنبشی است روشنگرانه. سیاست انسانی آنگاه رخ می‌دهد که هماره خویش را از منظر دیگری بسنجیم و اعتقاد به خویش را از احترام به دیگری مشتق کنیم. گشودگی سیاسی و اجتماعی راز زنده ماندن ایرانی است که علیرغم دشواری‌های بسیار داخلی و خارجی (که بسیاری بی‌دلیل و خودآفریده هستند) همچنان چهره‌های برجسته ای را به جهان هدیه می‌کند. اعطای جایزه صلح نوبل – این برجسته‌ترین نماد انسان‌دوستی در جهان امروز– به خانم شیرین عبادی افتخاری است که نه تنها ما امروز بدان مباهات می‌کنیم، بل نسل‌های آینده نیز با غرور آن را به یاد خواهند آورد. فیلمسازان، نویسندگان، هنرمندان، پژوهشگران و کوشندگان ایرانی بسیاری مداوما در جهان مورد تکریم قرار گرفته‌اند و می گیرند. این موفقیت ها همه برخاسته از همسوئی ما با گفتمان جهان صلح و دمکراسی و گرایش جهانمند و دیگرگراست. امروز می‌دانیم که تنها آن تکریم و احترامی ارزشمند و راستین است که از نگرش دیگری بر ما و بنابراین از رفتار ما با دیگری برآید.

در حوزه ادبیات این به گونه‌ای حساسیت به نقش های از پیش فرض گرفته شده انجامیده است. خودآگاهی نویسنده از کنش نویسندگی، آگاهی از تنوع درونی و ذاتی و کاهش‌ناپذیر شخصیت‌های داستان، رهانیدن خویش از کلیشه‌های ذهنی و شاید بالاتر از همه امتناع و خودداری از قضاوت در مورد دیگری— به باور من اینها را می‌توان مابه ازای گفتمان چیره بر جامعه ایران دانست. به ویژه در ساحت ادبیات داستانی چنین حساسیتی مشخصه‌ای برجسته است. در شعر، گونه ای خودآگاهی شعری به کاهش دادن نقش شاعر انجامیده. شعرهای قطعنامه ای دهه‌های چهل و پنجاه اکنون چرک‌نویس‌های شاعران امروز هم نیستند. حساسیت بی دریغ و بی پایان نسبت به روند پدیداری شعر آن را به ساحت رخداد شعریت

Mehrpublication.com

نزدیک می‌کند.

پرداختن به روندها و فرماسیون‌های این گفتمان تازه‌ی ادبی به گونه‌ی مشخص فراتر از فرصت کنونی ماست. همین بس که بگویم چه نسل خجسته‌ایست این که اکنون در راه است.

Mehripublication.com

پینه‌های ملاحظه‌کاری و کشف دوباره شخصیت‌ها

گفتگو با امید فلاح‌آزاد

امید فلاح‌آزاد سال‌هاست هم به انگلیسی و هم به فارسی می‌نویسد. انتشار کارهای فارسیش را با نشریه عصر پنجشنبه در ایران شروع کرد و خارج از ایران با مجموعه داستان «سه تیرباران در سه داستان» و رمان گهواره دیو ادامه داد. به جز آن، داستان‌هایی هم به انگلیسی در نشریات آمریکا چاپ کرده است. آخرین کار او «سه گانه واترتاون: وارتگز» سه داستان از زندگی مردی ایرانی–عراقی–ارمنی پناه برده به آمریکاست. هر یک از سه داستان این مجموعه، وارتگز را در فضایی پراضطراب و غلط‌انداز نشان می‌دهد: «سیتیزن وارتگز» در تدارک و حضور در مراسم سوگند شهروندی آمریکا، «جاثلیق عشق» در ارتباطی غیرمنتظره با جوانی همجنس‌خواه، و در «مرده را باید فراموش کرد» میان کسانی که خواسته‌اند با مراسم تولدش غافلگیرش کنند اما سر و کار همه‌شان به غسال‌خانه و گورستان افتاده است. در«سیتیزن وارتگز» از او می‌خواهند بین هویت‌های چندگانه‌اش یکی را ترجیح دهد، در«جاثلیق عشق» نباید کاری کند که جایگاهش در جامعه ارمنی شهر متزلزل شود، و در «مرده را

Mehripublication.com

باید فراموش کرد» انگار همه که از صبح به یادش بوده‌اند فراموشش می‌کنند. در کنار مضمون داستان‌ها، سیر سریع وقایع و تشخص بخشیدن به اشیا به مثابه عوامل مستقل داستانی و شخصیت‌های شناسنامه‌دار به یاد ماندنی از جذابیت‌های دیگر «سه گانه واترتاون» است. همه اینها و گفتنی‌های دیگر بهانه‌ای شد تا با امید فلاح‌آزاد درباره کتاب آخرش گفتگویی داشته باشیم. کتاب را سال پیش نشر مهری در لندن منتشر کرده است.

مهرک کمالی: وقتی "سیتیزن وارتگز" را خواندم به خودم گفتم یک شخصیت ماندنی به شخصیت‌های داستانی ما اضافه شده. حالا دیگر با "جاثلیق عشق" و "مرده را باید فراموش کرد" وارتگز شخصیتی است مثل داش آکل یا شازده احتجاب. فقط زمان می‌خواهد تا خواننده‌ها او را بشناسند و برود در حافظه ادبی مردم. اما چرا وارتگز؟ این اسم معنا یا تداعی خاصی دارد؟

امید فلاح‌آزاد: راستش جز اینکه واضحا ارمنی است تداعی خاصی ندارد. اینکه فورا، به دلیل استریوتایپ، ما را به فضای کمیک می‌برد البته سواستفاده‌ی ناخواسته‌ای بوده از جانب نویسنده. با این همه می‌شود اسم وارتگز را در مرثیه‌ای حماسی یا رمانی تراژیک هم تصور کرد. در اینجا وارتگز شخصیتی است ایرانی–عراقی–ارمنی که در بحبوحه‌ی انقلاب از آبادان به ایالت ماساچوست آمده و بعدتر به زحمت توانسته برادر جوانترش را هم که ساکن بصره بوده و سرباز ارتش عراق پیش خودش بیاورد. حالا در کتاب با ماجراهای او و اطرافیانش در جامعه‌ی ارامنه‌ی شهرک واترتاون در حاشیه‌ی شهر بوستون روبرو هستیم.

مهرک کمالی: ارمنی بودنش چطور؟ چرا ارمنی است و مثلا مسلمان نیست؟

امید فلاح‌آزاد: خوانندگان زیادی این سوال را پرسیده‌اند، به گمانم با انگیزه‌های مختلفی در پشت سوالشان. و البته جواب دادن به این سوال‌ها بس که به ناخودآگاه و شیوه‌ی خلق داستان گره خورده، سخت تر از نوشتن خود داستان است. ولی همین قدر می‌دانم که من انتخاب قومیت نکرده‌ام برای موقعیت یا قصه. یعنی این نبوده که اول قصه یا ساختمان قصه را داشته باشم و بعد تصمیم بگیرم چه قوم و اقلیتی آن را بازی کنند. بر عکس، من شیفته‌ی این شخصیت ساختگی خودم شدم، یک ارمنی ایرانی مهاجر درشت هیکل مجرد لوله کش، که فقط شیطان می‌داند از

Mehripublication.com

کجا به سرم آمده، و بعد در جستجوهای خیالی‌ام یکی از قصه‌ها مواجهه وارتگز بوده با مثلا موقعیت شهروندی یا سیتیزن شدن. همین وارتگز است که در مراسم سوگند سیتیزنشیپی (شهروندی آمریکا) مشکلاتی برایش پیش می‌آید که سوالات عمیق‌تری در کاسه‌اش می‌گذارد –مثلا اینکه واقعا یک انسان ارمنی عراقی ایرانی امریکایی واقعا کجایی است؟ – اگر شخصیتی که در ذهن داشتم یک آدم مسلمان یا یهودی یا بهایی یا زرتشتی خوشمزه بود و داستان برای آنها پیش می‌رفت من تردید یا ترجیحی در انتخاب قومیت نمی‌داشتم.

مهرک کمالی: با وارتگز تصویری هم از جامعه ارمنی واترتاون بوستون می‌دهی. آیا می‌شود با استناد به این تصویر، تحلیلی مثلا مردم‌شناسانه یا مذهبی از ارمنیان واترتاون داشت یا سراسر داستانی است؟

امید فلاح‌آزاد: تا حدی که داستان کوتاه بتواند منبعی برای چنین تحلیلی باشد، بله، و نه بیشتر. در رنگ‌آمیزی پس‌زمینه داستان نمی‌شد به اعتقادات و آداب جامعه‌ی ارمنی شهرک واترتاون بوستون بی اعتنا بود، ولی حقیقتش تحقیق و جستجوی موشکافانه‌ای نکردم یا مثلا کتابی راجع به آنها نخواندم. پرس‌وجوهای هدف‌داری داشتم و از گفت‌وگوها و مشاهدات، گلچین و دستچین، آنچه را که تابلوی قصه لازم داشته برداشته‌ام و باقی را گذاشته‌ام. در داستان «جاثلیق عشق» کشمکش یک جامعه بسته سنتی با تغییرات و تحولات یک دنیای دائما رو به جلو مثل بوستون برجسته می‌شود. مساله آزادی و حقوق همجنس‌خواهان برای این جامعه بسته مثل امتحان الهی است. تلقی وارتگز از همجنس‌گرایی یا همجنس‌خواهی مثل تلقی اغلب آدم‌ها تلقی پیچیده‌ایست. برای همین دانستن راجع به عقاید اطرافیانش مثل سونیا، آویژان و کشیش کی کی مهم می‌شود. اینجاست که شخصیتی مثل کشیش کی کی در داستان پا می‌گیرد. کشیش کی کی همانقدر ساخته‌ی ذهن من است که وارتگز و سونیا. هیچ کدام بیشتر از سایه‌ای از شخصیت‌های واقعی نیستند، ولی به نظر می‌رسد خوشبختانه اغلب خوانندگان این شخصیت‌های داستانی را گاهی واقعی‌تر از ساکنین واترتاون باور کرده‌اند و پذیرفته‌اند. پس رفتار و باورهای این شخصیت‌ها انعکاسی از جامعه‌ی ارمنیان واترتاون هم می‌تواند باشد.

مهرک کمالی: وارتگز یک ارمنی–ایرانی–عراقی است که انگار مرتبا خودش

Mehripublication.com

را دوباره کشف می‌کند و از این خود تازه، شگفت زده می‌شود: وقتی که در سالن سوگند شهروندی نمی‌فهمد چرا کنار دستیش این قدر بدخواه صدام حسین است (سیتیزن وارتگز) تا وقتی در مدرسه زانو به زانوی همشاگردیش می‌ساید (جاثلیق عشق) و تا مواجهه‌اش با مرگ دیگری که آینه‌ای می‌شود برای خودش (مرده را باید فراموش کرد). می‌توانی درباره این شگفت‌زدگی، این مواجهه با خودِ وارتگز کمی حرف بزنی؟

امید فلاح‌آزاد: این پویایی شخصیت موتور محرکه داستان است. طرح و توطئه داستان‌های طنز تاکید خاصی بر موقعیت می‌گذارد، ولی این برای من در نوشتن وارتگز کافی نبود. به گمانم لایه‌ی زیرین هر داستان بر اساس همین درگیری و کشف دوباره شخصیت است. آن شگفت‌زدگی که شما اشاره می‌کنید البته بیشتر تا حدی هم نتیجه‌ی زندگی‌های پرماجرا اما نارس مهاجرین است. مهاجرت با اینکه در ظاهر پر ماجرا و بگیر و ببند است، شخص مهاجر را پخته‌ی نارس می‌کند، اگر بتوانم این عبارت را به شما بقبولانم. گاهی مهاجرین در مقابل بومی‌های کشور میزبان ادعا می‌کنند که دنیا دیده‌اند چون از جنگ و انقلاب و قحطی و مصیبت‌ها گذشته‌اند. این حقیقتی مطلق نیست چرا که پس بچه‌های جنگ افریقا باید از همه ما پخته‌تر باشند، چون مصیبت و خشونتی نیست که ندیده باشند. این معنای پختگی پر اشکال است. مهاجر، وقتش که شد، بیشتر فصول ناتمام کودکی و بزرگسالی را که از رویشان پریده، به نوعی بازخوانی می‌کند. البته این کاری است که هر انسان غیرمهاجری هم می‌کند. اما اگر برای یک فرد نامهاجر، بازبینی گذشته مثل کشف معنی دوباره در یک جمله سرسری خوانده شده است و این منجر به تحلیل و کشف جزییات می‌شود، در مورد مهاجرت این بازخوانی گذشته منجر می‌شود به پیدا کردن فصولی ندیده و ناتمام ازگذشته خود و دیگران و البته که کشف فصول گم شده شگفت زده‌اش می‌کند. مثلا در سیتیزن وارتگز کشف مبهم بودن هویت تاریخی و رسمی خود و شکنندگی هر هویت کاغذی البته که ترسناک و شگفت‌آور است. یک بومی ممکن است به شکنندگی موقعیتش در گرفتن یک قبض جریمه ناعادلانه یا مشکلی در سند ازدواج فکر کند، برای مهاجر دیپورت شدن به جایی که تعلقی به آن ندارد مثل کابوسی او را دنبال می‌کند. یا مثلا در «مرده را باید فراموش کرد» این بازخوانی گذشته، وقتی با مرگ دیگری مواجه می‌شوی، پذیرش خودت را از

Mehripublication.com

آنچه بودی و کردی تا بیخ و بن زیر سوال می‌برد.

مهرک کمالی: روس ها در رمان‌هایشان قهرمان‌های ساده بی‌گناهی دارند که با معصومیتشان تمام دنیای کثیف دور و برشان را محکوم می‌کنند، مثل پی یر بزوخوف در جنگ و صلح نوشته تولستوی یا پرنس میشکین در ابله نوشته داستایوسکی. آدمی با صداقتی ستودنی و دوست داشتنی تا مرز بلاهت. وارتگز تو هم از این دست قهرمان‌هاست که در ریتم تند مخصوص داستان‌های امید فلاح‌آزاد بالا و پایین می‌شود اما کثیف نمی‌شود، رنگ محیط را به خودش نمی‌گیرد. وقتی او را می‌نوشتی، به هیچ الگوی اخلاقی فکر می‌کردی؟

امید فلاح‌آزاد: باز هم نه راستش. نه آنقدر مستقیم. به مرور به ذهنم رسید که وارتگز نوعی «آنتی–رِند» است. حالا اگر معنای رند را به حافظ و خیام و عطار گره بزنیم و در تقابلش با محتسب و زاهد و امثال ایشان بسنجیم. رند آخرش با نوعی زیرکی و درک بالاتر و پیچیدگی تصویر شده که وارتگز نقطه مقابل آن است. در رند زرنگی‌ای هست که اغلب فرد را نجات می‌دهد. شاید آرمان فردی دارد ولی چندان پایبند آرمان جمعی نیست، یا از نیشکی به ریاکاران زدن فراتر نمی‌رود. حد اقل درک کلی من این است. یعنی انگار رندی ریاکاری خوب است در مقابل زهد که ریاکاری بد است. وارتگز برعکس، اغلب با ریا یا بگو زرنگ‌بازی جور نیست. او در موقعیت‌ها گیر می‌افتد ولی از زیر مسوولیت شانه خالی نمی‌کند نه چون ابله است، بلکه چون حاضر به زرنگ‌بازی نیست. به نظرم آنقدر که به ایرانی اتهام دورویی و چاپلوسی و اگر لطف داشته باشیم رندی می‌زنیم، بیشتر آدم‌هایی که من از هموطنانم دیده‌ام، زن و مرد، وارتگز گونه بوده‌اند. یعنی در وقت انجام وظیفه و پذیرش مسوولیت آنچه را باید انجام داده‌اند بی هیچ چشم‌داشتی و هر کس هم هر چه خواسته به آنها گفته. زاهد و محتسب و حتی گاهی رندها تصمیم‌ها را برایشان گرفته‌اند ولی مثلا در«مرده را باید فراموش کرد» حتی برای یک لحظه‌ی عاطفی که حقشان بوده، دست رد به سینه‌شان زده‌اند و عقبشان رانده‌اند.

مهرک کمالی: اما تو وارتگزی ساخته‌ای که انگار روی دیگر سکه شخصیت‌های زیر ستم و مظلوم است. یعنی در هر یک از این سه داستان تو با کلمه‌ها و توصیف‌هایی که می‌کنی تَوَهُم خوشایندی می‌سازی از این همانی وارتگز و آن شخصیت.

Mehripublication.com

امید فلاح‌آزاد: شاید بخشی از تاثیر شخصیت وارتگز مدیون سمپاتی داشتن زیاد او و توان همدردی کردنش با دیگران باشد. وارتگز می‌تواند به نوعی برای بدترین آدم قابل تصور، مثلا صدام، دلسوزی کند. همین طور می‌تواند برای مرد همجنس‌خواهی که باعث دردسرش شده دل بسوزاند و هم حتی برای تنهایی درک نشده‌ی خودش به عنوان نوجوانی که به همکلاسی‌اش عاطفه‌ای سرکوب شده داشته. دعایی که وارتگز می‌خواند انگار برای همه است، برای شوها، برای کشیش کی کی، برای سونیا و پدر سونیا و دیگران. از لحاظ خلق لحظه‌ی کمیک، شما در نوشته‌ی خودت درباره وارتگز [درهمین کتاب: «وارتگزی که می‌شناسیم و نمی‌شناسیم»] خوب اشاره کرده‌ای که هویت وارتگز اغلب در مواجهه با قدرت است که محکی جدی می‌خورد. در لایه‌ی بیرونی انگار که وارتگز به این قدرت تمکین می‌کند، ولی در حقیقت اگر روابط اجتماعی را لحاظ کنیم، واکنش از دل برآمده‌ی وارتگز انگار که باعث شده خودش و دیگران با پینه‌ای عاطفی ور بروند یا حتی آن را وربکنند. جوامع مهاجر و اصولا هر جامعه‌ی کوچکی از این پینه‌ها کم ندارد. مثلا در سیتیزن وارتگز، وارتگز با آنچه که ظاهر و زبان شخص مهاجر را محدود می‌کند، مشکل دارد. تلاش می‌کند شبیه عکس تروریست‌ها نباشد تا بیگانه به نظر نرسد، با سیبیلش یا با آنچه به زبان می‌آورد. این زحمت می‌برد و این مرارتِ عادت شده باعث پینه بستن می‌شود.

مهرک کمالی: این پینه بستن را می‌خواهم بهتر بفهمم. یعنی زخمی که روی زخم آمده، یعنی زحمتی که یک غریبه برای فرار از بیگانگی از محیط یا پنهان کردن خودش می‌کشد؟

امید فلاح‌آزاد: دوستان ساکن غرب از این داستان‌ها زیاد دارند. فرض کنیم شما اصلا از خاورمیانه باشید و موقع تدریس احتمالات و آمار سر کلاس به مثال احتیاج دارید. شما آگاهانه از بعضی مثال‌ها پرهیز می‌کنید، چون مثلا مثال‌هایی که راجع به امنیت فرودگاه یا خطوط هواپیمایی باشد، وقتی از زبان شما شنیده می‌شوند، باعث گشادی مردمک چشم حاضرین می‌شود، و می‌بینی که توی صندلی می‌لولند، چون لابد ناخودآگاه از کنار هم گذاشتن تصویر چهره و لهجه شما با محتوای آنچه می‌شنوند، تصاویر ناخوشایندی به ذهنشان می‌آید. پس بهتر است مثال‌هایتان به جای هواپیما از فروش فیلم یا از تصادف سر چهارراه‌ها باشد. به

Mehrpublication.com

مرور این حذرها و انتخاب‌ها در سر شما پینه می‌بندند. و این فقط از دیگران هم نیست. خود ماها به اشکال و شیوه‌هایی که همدیگر را مجاز به ابراز احساس همدردی یا انزجار از موضوعات و کسان دیگر می‌دانیم و نمی‌دانیم، خودمان و دیگران را مشمول این مرارت و پینه بستن می‌کنیم.

مهرک کمالی: خب پس تو داری از موضوع وسیع‌تری حرف می‌زنی که فقط محدود به مهاجرها نمی‌شود.

امید فلاح‌آزاد: بله. گاهی فکر می‌کنم «ملاحظات» اول و آخر هویت ماست، و ملاحظه‌ی این ملاحظات را کردن. حالا تصور کنید که برای اقلیت‌ها، مثلا ارامنه در آبادان این مساله تاریخ طولانی‌تری هم دارد. اگر هم که وارتگز باشید و از اساس محجوب و مظلوم که دیگر هیچ. البته این درگیری در داستان‌های دیگر من هم هست. به طور برجسته در «رفتگان و ماندگان» از «سه تیرباران در سه داستان» یا کل رمان گهواره‌ی دیو که ماجرای خانه سوزان بهاییان شیراز را هم روایت می‌کند. در آن رمان حشمت، سجاد و ترنج هر کدام به درجاتی و در زمان‌هایی مختلف از مقابله‌شان با مصلحت و ملاحظات زخم کاری می‌خورند، انگار که نیرویی آنها را به جویدن شیشه‌ی شکسته محکوم کرده است.

مهرک کمالی: از مضمون که بگذریم، این اشاره به یک چیز و برگشت‌های مکرر به آن حالا دیگر یکی از شاخصه‌های داستانی تو است. این را خیلی آشکار در «سه گانه واترتاون» می‌بینیم مثلا در "مرده را باید فراموش کرد" آن چنان بازی‌یی با پیراهن هاوایی وارتگز یا هندوانهٔ پشت وانتش یا تولد ژولی و تولد خود وارتگز و حتی جسد مرد مرده می‌کنی که خواننده مبهوت این همه تصویر و حرکت می‌ماند. اگر کسی بخواهد از تو این را یاد بگیرد، چه داری برایش بگویی؟

امید فلاح‌آزاد: یک کارکرد این آنات داستانی زنده کردن یا ساختن صحنه است. هندوانه پشت ون که باشد، راننده ون هم که وارتگز باشد و سربالایی را بالا برود و باقی قصه. یا مثلا بازی با شیشه نفت خام که به نظرم به سرعت صحنه‌ی پدر و کلاس را در داستان «مرده باید فراموش کرد» می‌سازد. در درجه بعد امیدوارم که این جزییات در طرح و توطئه داستان تنیده شوند. پیرهن هاوایی را نمی‌شود از قصه برداشت همان طور که ون رنگین وارتگز را. یاد گرفتن ظرایف قصه گویی

Mehripublication.com

البته اول از لذت بردن از آن ظرایف می‌آید وقتی که خواننده ای. و بعد هم که خودت دست به قلم شدی سماجت در تصحیح سلیقه است که کمک می‌کند در انتخاب جزییات یا در شیوه رفت و برگشت به آنها برای گرفتن تاثیر دراماتیک.

مهرک کمالی: می‌توانیم امیدوار باشیم باز هم وارتگز را در داستان‌های دیگرت ببینیم؟

امید فلاح‌آزاد: وارتگز ماجراهای دیگری خواهد داشت. فعلا در سر من گاهی به ایالات گرمسیر سر می‌زند. اگر خوانندگان باوفا "وارتگز" را با طرح زیبای اسد بیناخواهی به خودشان و دیگران عیدی بدهند، وارتگز دیر یا زود در لوس آنجلس یا تمپای فلوریدا ظاهر می‌شود.

Mehripublication.com

Mehripublication.com

نشر مهری

منتشرکرده است:

شعر

آخرین زن لوت ● اعظم بهرامی
رفته آن جایی فراتر، سوی رویایی رمیده از دِل خاری... (اشعاری کوتاه در حوزه ی عرفان و عشق) ● شادی سابجی
دهان مُرده ● ناما جعفری
۷۰ شعر در میان دو بوسه ● هوشنگ اسدی
می‌افتم از دستم (فارسی و ترکی) ● شاعر: سهیلا میرزایی؛ مترجم: رقیه کبیری
هم‌رقص باد ● نازنین شاطری‌پور
بوسه‌ی آسمانی ● کرولاین مری کلیفلد؛ برگردان: سپیده زمانی
آوازهای فالش کشورم ● فیروزه فزونی
در صدای تو مَی‌دانی چیست؟ ● جمال ثریا؛ برگردان: بهرنگ قاسمی
پرواز ایکاروس ● هلیده دومین؛ برگردان: علی‌اصغر فرداد
ماه مجروح (مجموعه آثار کمال رفعت‌صفائی) ● به‌کوشش حسین دولت‌آبادی
سوار بر قایق حیات ● سروده‌های علی تقوایی، طراحی‌های شکوفه کاوانی
تلفظ برهنگی زن در ماه ● نرگس دوست
رَعَشه‌های خوف، رَخشه‌های خُجسته ● سیاوش میرزاده
اینجا برقص ● حسن حسام
مرا به آبها بسپار ● کتی زری بلیانی
آوازهای زیبایی‌ات ● شاعر: ماریو مرسیه؛ برگردان: هدی سجادی
تندیس زن گمنام (شعرهای اروتیک چپ) ● آنا ماریا روداس؛ برگردان: علی‌اصغر فرداد
یکی به آبی عمیق می‌اندیشد ● حمزه کوتی
مرا با چشمان بسته دوست بدارید ● پومن شباهنگ
دل به دلبری افتاد ● کوروش همه‌خانی
یک گل آبی رنگ، رنگ لبخند خدا ● موژان صغیری
تکه‌ای از قلب خدا ● موژان صغیری
رد پای طلایی ● موژان صغیری
آذرخش آذر آیین ● دارا نجات
هنوز ● مهتاب قربانی
قاصدک‌های بی‌خبر ● بهرام غیاثی
در همه شهرهای دنیا زنی است ● نیلوفر شیدمهر

Mehripublication.com

جستار

مرثیه‌ای برای شکسپیر ● شهروز رشید
دفترهای دوکا ● شهروز رشید

داستانِ فارسی

رمان

حضور در مجلس ختم خود ● علی‌اصغر راشدان
تادانو ● محمدرضا سالاری
ویرانگران ● رضا اغنمی
تا آخرین مین زمین ● عیسی بازیار
همسرم آهو خانم و دوست‌دخترهای من ● سوسن غفیار
خودسر ● بهرام مرادی
طلا ● بهار بهزاد
دندان هار یک روایت آشفته ● مظاهر شهامت
دوار ● میثم علیپور
هنوز از اکالیپتوس‌های یونسکو خون می‌چکد ● عیسی بازیار
آن‌سوی چهره‌ها ● رضا اغنمی
الیشا ● فرزانه حوری
بوته‌های تمشک (والش‌کله) ● محمد خوش‌ذوق
سندروم اولیس ● رعنا سلیمانی
پیش از تریدید ● فهیمه فرسایی
بگذار زنده بمانم ● بردیا حدادی
مریم مجدلیّه ● حسین دولت‌آبادی
توکای آبی ● حامد اسماعیلیون
شب جمعه ایرانی ● جواد پویان
آنها دیگر از آن ایستگاه نگذشته‌اند ● مهدی مرعشی
خانه‌بان ● مریم دهخدایی
گدار (در سه جلد) ● حسین دولت‌آبادی
ما بچه‌های خوب امیریه ● علیرضا نوری‌زاده
چشم باز و گوش باز ● زکریا هاشمی
لیورا ● فریبا صدیقیم
سلام لندن ● شیوا شکوری
اوروبروس ● سپیده زمانی
اثر انگشت ● رئوف مرادی
کبودان ● حسین دولت‌آبادی
خون اژدها ● حسین دولت‌آبادی
مرداب ● رضا اغنمی
باد سرخ ● حسین دولت‌آبادی

Mehripublication.com

چوبین در ● حسین دولت‌آبادی
ایستگاه باستیل ● حسین دولت‌آبادی
اشک‌های تورنتو ● سیامک هروی
سرزمین جمیله ● سیامک هروی
گرداب سیاه ● سیامک هروی
بوی بهی ● سیامک هروی
سیب را بچین ● لیلی ناهیدی‌آذر

داستان بلند
دهان‌شدگی ● بهناز باقری

مجموعه داستان کوتاه
نیلاپرتوی ● مهسا عباسی
بعد از آن سال‌ها ● حسن حسام
کارنامه احیاء ● حسن حسام
روزچهل‌ویکم ● هلیا حمزه
مردگان سرزمین یخ‌زده ● بهار بهروزگهر
در من زنی زندگی می‌کند ● مژده شبان
الفبای گورکن‌ها ● هادی کیکاووسی
روزی که مادرِ سگ شدم ● نوشابه امیری
هلنا گذاشت وَ رفت ● سانا نیکی‌یوس
مردی آن‌ور خیابان زیرِ درخت ● بهرام مرادی
خنده در خانه‌ی تنهاییَ ● بهرام مرادی
آن زن بی‌آنکه بخواهد گفت خداحافظ و دختری بنام بی‌بی بوتول دزفولی ● عزت‌گوشه‌گیر
روزی روزگاری رشت ● مهکامه رحیم‌زاده
داستانی برای مردگان ● رضا نجفی
گرد بیشه ● رضا مکوندی
کلاغ‌های پایتخت ● لیلا اورند
ریچارد براتیگان در تهران ● حامد احمدی
پشت چشمان یخ‌زده ● نگار غلامعلی‌پور
اما من حرفامو تو دلم می‌گفتم ● فرامرز سیدآقایی
دو زن در میانه‌ی پل ● نیلوفر شیدمهر
کافه در خاورمیانه ● سعید منافی
اشک‌های نازی ● رضا اغنمی
سیندرلا بعد از نیمه شب ● فرزانه گلچین
سوت ● فریبا منتظرظهور

داستان ـ ترجمه
رمان

Mehripublication.com

خانه‌ی سیاهان ● محمد حیاوی، ترجمه‌ی علی حسین‌نژاد
سرای شابندر ● محمد حیاوی، ترجمه‌ی غسان حمدان
پرنده شب ● اینگه بورک بایر، ترجمه‌ی گلناز غبرایی
حرامزاده‌ی استانبولی ● الیف شافاک، ترجمه‌ی گلناز غبرایی
گوآپا ● سلیم حداد، ترجمه‌ی فرزام کوهسار
سودایی ● جی ام. کوتسی، ترجمه‌ی محسن مینوخرد
مجازات غزه ● گیدئون لوی، ترجمه‌ی فرهاد مهدوی

داستان بلند
آلتس لند ● دورته هانس، ترجمه‌ی گلناز غبرایی
زن تخم مرغی ● لیندا. دی. کرینو، ترجمه‌ی میم. دمادم
گنگستر ● کلایو کاسلر و جاستین اسکات، ترجمه‌ی فریده چاجی

تاریخ ـ پژوهش ـ نقد و نظر
جستارهایی جامعه شناختی درباره‌ی داستان امروز ایران؛ از بامداد خمار تا توکای آبی ● مهرک کمالی
از ادبیات تا زندگی ● احمد (سالم) خلفانی
زن درون (نوشتاری روانکاوانه در باب زنانگی) ● رافائل ای. لوپز – کورو؛ برگردان: فرشته مجیدیانی
زن در بوف کور؛ نگاهی به نقش و کارکرد زن در بوف کور اثر جاودانهی صادق هدایت ● ابراهیم بلوکی
تندیس سگ ورجاوند (یکی از کهن‌ترین زیورهای زرین سرزمین ما ایران) ● یدالله رضوانی
نقدی بر ولایت فقیه و قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران ● پرویز دستمالچی
واگرایی عمیق در خاورمیانه ● تیمور کوران؛ مترجم: سیدمهدی میرحسینی
نگاهی به تاریخ و تمدن آریایی ● امامعلی رحمان
بررسی تاریخی، هرمنوتیک و جامعه شناختی قرآن ● جلال ایجادی
داستان شهر ممنوعه (پژوهشی جامع در باب دگرباشان در ایران) ● کامیل احمدی
نواندیشان دینی، روشنگری یا تاریک اندیشی ● جلال ایجادی
شکل و ساخت داستانی ترانه‌های خیام ● حسین آتش‌پرور
رادیکال دهه ۷۰ ● مهدی یوسفی (میم.ئازا)
دگرباشان جنسی در ادبیات تبعید ایران ● اسد سیف
افسون‌زدایی از افسانه‌ها؛ نقد و متن‌شناسی رمان‌های معاصر ایران ● جواد پویان
مروری برحملات اسکندر، اعراب و مغول به ایران و سقوط سلسله‌های هخامنشی، ساسانی و خوارزمشاهی ● گردآورنده: فریدون قاسمی
واکاوی نقد ادبی فمینیستی در ادبیات زنان ایران (مجموعه‌ی مقالات) ● آزاده دواچی
در همسایگی مترجم (گفت‌وگو با سروش حبیبی) ● نیلوفر دُهنی
سایه‌های سوشیانت (منجی‌گرایی در فرهنگ خودی) ● س. سیفی

Meeripublication.com

ادبیات و حقیقت (درباره آثار سینمایی و ادبی عتیق رحیمی، برنده افغان جایزه گنکور) ● نیلوفر دُهنی
کتابی برای کتاب‌ها ● اسد سیف
آیین های روسپیگری و روسپیگری آیینی ● س. سیفی
ایران و اقوامش: جنبش ملی بلوچ ● محمدحسن حسین‌بُر
چهره‌ای از شاه (زندگانی، ویژگی‌های اخلاقی و کشورداری محمدرضا شاه پهلوی) ● هوشنگ عامری
غرور و مبارزه‌ی زنان (تاریخ انجمن زنان فمینیست در نروژ از ۱۹۱۳) ● الیزابت لونو، ترجمه‌ی مهدی اورند، متین باقرپور
زنان مبارز ایران، از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی ● بنفشه حجازی
آن‌شی‌گائو، بودای پارسی ● خسرو دهدشت‌حیدری (دوتتسو ذ نجی)
کتاب سنج چهارم ● رضا اغنمی (نقد و بررسی کتاب)
جستارها در زبان و تاریخ فرهنگ پارسی ● مسعود میرشاهی (نقد ادبی)
خرافات به مثابه ایدئولوژی درسیاست ایرانیان از مجلسی تا احمدی‌نژاد ● علی رهنما
تاریخ غریب، خاطرات شاه نادر کیانی ● به کوشش مسعود میرشاهی
بانگ نوروزی در پرده واژه‌ها ● مسعود میرشاهی
نور مایل و سایه‌ها ● نسرین ترابی (مجموعه مقالات)
سرگذشت شعر پارسی از سنگ تا چاپ سنگی ● محمود کویر

ادبیات کلاسیک

«قصه‌ی سنجان» داستا ن قرا ر به‌دینا ن بی‌قرار در هند ● مهدی مرعشی
رساله یک کلمه (میرزا یَوسفَ مستشارَالدوله) ● به کوشش باقر مؤمنی

هنر مدرن، نقاشی و عکس

دلدادگان‌مدارچاپی؛ مجموعه‌آثارپی‌سی‌بی‌مینیاتورآرت ● رضا رفیعی‌راد
منظومه‌ی ناپیوند واله،گی ● شعر–داستان از الهه رهرونیا؛ نقاشی حبیب مرادی
سفر ایشتار به دنیای زیرین ● نجوا عرفانی
من آنجا پشت خورشیدم ● منصور محمدی (مجموعه عکس از طبیعت کردستان)
تازیانه بر باد ● مژن مظفری
این است بدن من ـ مجموعه آثار هنر مفهومی ● رضا رفیعی‌راد

کودک و نوجوان

دالی و آیینه‌ی رازآلود ● خسرو کیان‌راد؛ تصویرگر: هاجر مرادی
بیژن و شیر زخمی ● نیلوفر دُهنی
نابغه‌ی کوچک ● فریبا صدیقیم
لولو و جوجو ● نرگس نمازکار

آموزش

زندگی امن درکنار میدان مین ● عیسی بازیار

Mehripublication.com

نمایشنامه

فیل‌ها تنها می‌میرند)نمایشنامه‌ای در سه پرده) ● شهرام رحیمیان

ادبیات، بازی، بدن: در جستجوی فضاهای در-بین ● گردآوری و ترجمه: مازیار هنرخواه

طنز فارسی

لبخند از پشت سیم‌خاردار (داستانک‌های علیرضا رضایی) ● به کوشش: هوشنگ اسدی

قلبم ترانه‌ی تکرار است (گزیده‌ی آثارِ پرویز شاپور) ● به انتخاب: کامیار شاپور، فرناز تبریزی

خاطرات

رسول ● رضا نیمروز

جنگ و زندگی ● هاشم روزی

در راه طوفان ● ابوالفضل قاسمی

میان دو دنیا (خاطراتی از سه سال اسارت در سلول‌های انفرادی قرارگاه اشرف) ● رضا گوران

من به روشنی اندیشیده‌ام، من به صبح... ● عباس منشی‌رودسری؛ به کوششِ بانو صابری

گذرعمر (خاطرات یک پرستار) ● فرزانه جامعی

هیِ دلم می‌خواهد بخوابم ● مهشید جهانبخش

زخم‌های‌بی‌التیام (خاطرات‌فرشته‌هدایتی) ● فرشته‌خلج هدایتی

آرزوهای کال (در سه جلد) ● فرانک مستوفی

روزی که پیر شدم ● نوشابه امیری

مالا (در دو جلد) ● محمد خوش‌ذوق

کتاب‌های عربی

باربودا (مجموعة قصص قصیرة) ● سبیده زمانی، ترجمها: علی حسین نجاد

أحدُهم یفکـرُ بماءٍ أعمق ● حمزه کوتی

Novels

Shooting in Buckhead ● Written by Nahid Kabiri, Translated by Sanam Kalantari

The Legend of the Passageways of the Sandstruck Villa ● Written by Donya Harifi, Translated by Arash Khoshsafa

Dog and The Long Winter ● Written by Shahrnush Parsipur, Translated by Shokufeh Kavani

Tales of Iran ● Feridon Rashidi

Sharia Law Shakespeare ● Feridon Rashidi

The Mice and the Cat and Other Stories ● Feridon Rashidi

The Outcast ● Feridon Rashidi

Half Eaten Biscuit ● Banafsheh Hajazi

The Individuals Revolution ● Amir Heidari

Uneducated Diary by A Minded Man ● Matin Zoormad

Mehripublication.com

Poetry

Unfinished Today (A collection of 50 years contemporary Iranian poetry) ● Translated by Roozhin Nazari, Kaveh Jalali

The Divine Kiss ● Carolyn Mary Kleefeld, Translated by: Sepideh Zamani

Another Season ● Freydoun Farokhzad, Translated by Nima Mina (German and English)

Drama

The Others ● M. Chitsazan

Perhaps Love ● Mark Hill

Research - History

The Forbidden Tale of LGB in Iran, A Comprehensive Research Study On LGB ● Kameel Ahmady

The Right to Primary Education for Children with Disabilities in Iran ● Parastoo Fatemi

The Forgotten Conquerors (Tales from the castle of the moat) ● George Sfougaras

Kings, Whores And Children: Passing Notes On Ancient Iran And The World That We Live In ● Touraj Daryaee

Memoir

The Trouble Maker ● Mike Payami

Persian Letters ● Mehrdad Rafiee

Children's Books

Dalí und der geheimnisvolle Spiegel ● Khosro Kiyanrad\ Translated by Sarah Kiyanrad\ Illustrated by Hajar Moradi

Where is My Home? ● Hajar Moradi

I Am My Brother, I Am Not My Brother ● Alireza Mahadavi-Hezaveh\ Translated by Arash Khoshsafa\ Illustrated by Fatemeht Takht-Keshian

My Doll ● Fariba Sedighim

The Padlock ● Ana Luisa Tejeda\ Illustrated by Nazli Tahvili

Who Is the Strongest? ● Feridon Rashidi\ Illustrated by Sahar Haghgoo

Charli in the Forest ● Rasheell Barikzai

Baby Grandma ● Shiva Karimi

Namaki and the Giant ● Ellie I. Beykzadeh

Mehrpublication.com

MEHRI PUBLICATION

Research ∗ 35

Essays on Iranian Modern Fiction:

From The Morning After (1995)
to The Blue Toukan (2019)

Mehrak Kamali

British Library Cataloguing Publication Data:
A catalogue record for this book is available from the British Library | ISBN: 978-1-64945-730-1|

|First Edition: Mehri Publication, 2020. 156.pages |
|Printed in the United Kingdom, 2020 |

|Book & Cover Design: Mehri Studio |

Copyright © Mehrak Kamali, 2020
© 2020 by Mehri Publication Ltd. \ London.
All rights reserved.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system without the prior written permission of Mehri Publication.

www.mehripublication.com
info@mehripublication.com

Essays on Iranian Modern Fiction:
From The Morning After (1995) to The Blue Toukan (2019)

Mehrak Kamali

Mehripublication.com

ترویج نسبی‌گرایی، تحذیر نویسندگان از داشتن جهان‌بینی و نقطه نظر مشخص و تشویق توجه به درگیری‌های درونی و روانی، روایت‌هایی پدید آورد که عملا کاستی‌های ساختارها و نهادهای موجود اجتماعی و استبداد حکومتی را نادیده می‌گرفت یا کم‌رنگ می‌کرد. داستان‌ها از فشارها و درگیری‌ها می‌گفتند اما نمی‌توانستند یا نمی‌خواستند به یکی از ریشه‌های اصلی آنها که قدرت سیاسی کنترل‌گر مذهبی بود بپردازند. ابهام در زبان، عدم قطعیت در روایت، نادیده گرفتن قدرت قاهر حاکم و جایگزینی آن با روابط مبهم شخصی، کاری، همسایگی، خانوادگی و عشقی، و توجه بیش از اندازه به فرم روایت، مانع از تعریف وظایف مشخص اجتماعی برای داستان‌نویسی بعد از انقلاب شد.

مهرک کمالی دانش‌آموخته‌ی جامعه‌شناسی از دانشگاه تهران (۱۳۸۴) و مطالعات خاورمیانه و آفریقای شمالی از دانشگاه آریزونا (۱۳۹۶) و مدیر برنامه‌ی فارسی گروه زبان‌ها و فرهنگ‌های خاور نزدیک در دانشگاه ایالتی اوهایو است. تخصص او ادبیات داستانی ایران پس از انقلاب است. در کنار تدریس زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ و تاریخ و سینمای ایران، مهرک مقالات متعددی در نقد ادبی و سینمایی، جامعه‌شناسی ادبیات و تاریخ ایران دارد و کتاب "سیاست نوشتار، پژوهشی در شعر و داستان معاصر" (تهران، نشر نامک، ۱۳۹۵) نوشته‌ی کامران تلطف را به فارسی ترجمه کرده است.

Essays on Iranian Modern Fiction;
From The Morning After (1995) to The Blue Toukan (2019)

Mehrak Kamali

ISBN: 978 1 64945 730 1
9 781649 457301
£ 14.00
www.mehripublication.com