ناصر مهاجر

رضا دانشور، نقدنویسی چیره‌دست[1]

رضا دانشورِ قصه‌نویس، در ادبیاتِ داستانی ایران چند دهه‌ی گذشته، نامی‌ست آشنا. اما رضا دانشور، نقدنویس ادبی خبره‌ای نیز بود. این سویه از آفرینش ادبی او بُن‌مایه‌ی این جُستار است. سرشتِ کار، ایجاب می‌کند بازگفت‌های بلندی از او آورده شود که بسیاری‌شان تاهم‌اینک به چاپ نرسیده‌اند. از این رهگذر به میزان چیره‌دستی رضا دانشور در هنر نقدنویسی و سنجشگری ادبی می‌توان پی‌برد. نقدنویس و نویسنده‌ی خوبی که افسوس، چه زود و نابه‌هنگام از میان ما رفت.

۱

نگاهی به دو قصه‌ی بلند(۲) بود که رضا دانشور را همچون نقدنویسی چیره‌دست بر من شناساند. آن نوشته را که بررسی سنجشگرایانه‌ی دو رُمان در آنکارا باران می‌بارد حسین دولت‌آبادی و نیز آگهی برای فروش ماشین رختشویی فیروز ناجی‌ست، در تابستان ۱۳۷۱/ ۱۹۹۲ خواندم. در آنکارا باران می‌بارد را پیشتر خوانده بودم. اما آگهی برای فروش ماشین رختشویی را پس از خواندن نقد برانگیزاننده‌ی رضا دانشور خواندم و به یقین دانستم که او در پهنه‌ی نقد ادبی، داستان‌شناس و کارشناسی خبره است. در نگاهی به دو قصه‌ی بلند، دانشور پیش از بررسیدن هر یک از دو رمان، نکته‌ای بدیهی اما بس مهم را به یاد خواننده می‌آورد: اینکه هر دو رُمان در تبعید نوشته شده‌اند؛ در مقوله‌ی ادبیات تبعید می‌گنجند و با سنجه‌های ویژه‌ای بررسی می‌شوند. برداشتش را از مقوله‌ی ادبیات تبعید نیز در همان آغاز نقد، به دست می‌دهد تا خواننده بهتر بتواند نگاه نقدنویس را پی‌گیرد:

«ادبیات در تبعید آن ادبیاتی‌ست که امکان چاپ و پخش آزادانه‌ی آن در داخل مملکت نیست. لذا ۱) ادبیاتی‌ست به غایت سیاسی و لاجرم معترض. ۲) ادبیاتی‌ست فارغ از عادات و ترتیبی که اجباراً حکومت بر نویسندگان تحمیل می‌کند؛ یعنی ادبیاتی‌ست که هرچه دل تنگش می‌خواهد می‌گوید و باز یعنی، ادبیاتی‌ست آزاد و آزاده».(۳)

پس از این یادآوری‌ست که دانشور زنهار می‌دهد «... ببینیم مسئله (ی) سیاسی و مایه (ی لاجرم معترض) این دو اثر چیست و فراغت‌شان از جبر و سانسور و ترس چه ارمغان فکری، فلسفی، اجتماعی و زیباشناختی دارد؟»(٤)

این درآمد یک سره سیاسی، اما آرام آرام و به گونه‌ای روشمند به قلمروی رُمان در آنکارا باران می‌بارد و آگهی برای فروش ماشین رختشویی پا می‌گذارد؛ زمان، زبان، زمینه، استعاره‌ها، شخصیت‌ها، جفت‌های داستانی و پایان قصه‌ها را می‌شناسد و ستون فقرات، «سنگ‌های زیرین تحول شخصیت‌ها»، «کارمایه‌ی اصلی و بنیاد ساختمانی»، شیوه و شگرد داستان‌پردازی دو نویسنده‌ی تبعیدی را درمی‌یابد که «از دو سلیقه‌ی سیاسی و فرهنگی متفاوت» برخاسته‌اند. در میانه‌ی نقد و پیش از پایان نوشته که آن را نتیجه خوانده است، دانشور پرسش‌های پُراهمیتی را پیش می‌کشد:

«این داستان چه در خود دارد؛ چه مایه‌ای از آزادگی و اعتراض؟ به چه قصدی نگارش یافته؟ در کجای آن، تاریخ معاصر اعتباری کنایی یافته و عبرت شده...؟»(۵)

از رهگذر این پرسش‌هاست که به فضای اجتماعی- سیاسی سال‌های نخست انقلاب ۱۳۵۷/ ۱۹۷۹ راه می‌برد و آن را دست‌مایه‌ی داوری نهایی‌اش نسبت به دو رُمان می‌سازد:

«... هر دو نویسنده فارغ از سانسور به مسائل ایران پرداخته‌اند؛ یا خواسته‌اند که بپردازند. شک نیست در هر دو کتاب، تصاویر محکوم‌کننده‌ای از تباهی، ستم و سقوط آدمی در ایران تحت سلطه‌ی رژیم بعد از انقلاب ارائه شده‌اند. اما آیا واقعا هر دو نویسنده فارغ از سانسور بوده‌اند؟ فیروز ناجی صحنه‌های تکان‌دهنده‌ای از تهران سال ۱۳۶۳[۱۹۸٤] به‌دست می‌دهد. اما از آنجا که این حوادث و صحنه‌ها در پیشبرد قصه، نقش مهمی ایفاء نمی‌کنند و در هیچ کجای سرنوشتِ حکایت انعکاس خلاقی ندارند، از هرگونه تأثیر سیاسی

خشا می‌شوند. حسین دولت‌آبادی مستقیماً به مسائل سیاسی پرداخته. تا آنجا که مسئله‌ی مربوط به نظام حاکم و نقش آن در ایجاد ترس و حقارت و بدبختی مردم است، استادی به دست داده که در ساختمان و گردش کار قصه، جای خود را دارند. اما، اما مرور راوی سرگذشت بر گذشته‌ی خود که شامل دوران طولانی فعالیت سیاسی‌ست، دربرگیرنده‌ی هیچ‌گونه ارزش‌یابی‌ای نیست. نویسنده از کنار این مطلب گذشته، با مهارت هم گذشته. یعنی قصه راه خود را می‌رود. حرفی نیست. اما دور نمی‌رود و حیف... باید چشم انتظار کارهای بعدی فیروز ناجی و حسین دولت‌آبادی بود. زیرا عرصه‌ی خلوت ادبیات ما، محتاج است. زیرا رمان و قصه، مهم‌ترین حامل تجربه و شعور است. به هر دو نویسنده باید دست مریزاد گفت. زیرا در سختی‌های غربت نوشتن، کاری در حد فداکاری و ایثار است. زیرا تجربه‌ای که ناجی در زبان قصه آغاز کرده، مهم است. زیرا حسین دولت‌آبادی را در قصه‌نویسی امروز ایران باید جدی گرفت و منتظر شد.»(٦)

این نتیجه‌گیری توام با ارزش‌گذاری، پس از کالبدشکافی و واسازی (Déconstruction) جداگانه‌ی هر دو رمان به دست داده می‌شود. نگاهی به دو قصه‌ی بلند رضا دانشور، نقد به معنای دقیق کلمه است: بازنمایی طرح کلی اثر، برنمودن توانایی‌ها و سستی‌های پیرنگ (Plan)، برجسته ساختن نوآوری‌ها و «ارمغان‌ها» و نیز نشان دادن کاستی‌ها و بیهودگی کلیشه‌پردازی‌ها

٢

کمی پس از انتشار نگاهی به دو قصه‌ی بلند بود که رضا دانشور را برای نخستین بار دیدم. شبی از شب‌های آخر تابستان و یا آغاز پائیز همان سال ١٣٧١/١٩٩٢، در میهمانی‌ای به خانه‌ی شهلا شفیق. در همان دیدار نخست، برداشت‌هایم را از آن نقد خواندنی و ستودنی، به او گفتم. با دقت به نکته‌هایم گوش فرا داد و پرسش‌هایی در برابرم نهاد که اینک از حافظه‌ام زدوده شده است. اما به یاد دارم که گفت: من نقدنویس نیستم، داستان نویسم؛ نمایش‌نامه هم می‌نویسم. اما سال‌هاست هرچه بگویی کرده‌ام، جز داستان‌نویسی. حالا پس از هفده و هجده سال، دوباره دارم داستان می‌نویسم. سرگرم نوشتن رمانی هستم که کارمایه‌ی اصلی‌اش اسطوره و تاریخ است.

آن گفتگو زمینه‌سازِ دیدارهای گاه‌به‌گاه ما شد و دادوستدهای فکریِ درباره‌ی رویدادهای سیاسی جاری، داستان‌هایی که می‌خواندیم و فیلم‌هایی که می‌دیدیم. در یکی از اولین دیدارها، نماز میت‌اش را به من داد و از لوح برایم گفت؛(٧) چونان تجربه‌ای یگانه در گستره‌ی ادبیات داستانی سال‌های پایانی دهه‌ی چهل و سال‌های آغازین دهه‌ی پنجاه خورشیدی و نیز ناشر نماز میت. آن قصه‌ی بلند ٦٨ برگی را یک‌شبه خواندم که در زمینه‌ی ادبیاتِ زندان و کارکرد شکنجه بر روان آدمیان، کاری‌ست خواندنی و ماندنی. گفتگومان درباره‌ی آن قصه اما گل نکرد و رضا به این بسنده کرد که: از مهم‌ترین کارهای ایام جوانی‌ست! پاره‌هایی از رُمان در دست نگارشش، خسرو خوبان را نیز برای من و چند تنی از دوستان خواند و از ما خواست تا برداشت‌هامان را به او بگوییم. این هنگام‌ها بیشتر پرسشگر بود؛ کم‌گو و گزیده‌گو. آنچه پس از چند سال در باره‌ی آن رمان گفت و پیرنگ و ساخت‌وبافت و فوت‌وفنی که در آن به کار بسته است، در خور بازگویی‌ست: «... نوشتن زایاندن هاویه است و سامان دادن به آشفتگی. گرچه همیشه چیزی از این آشفتگی به جای می‌ماند، اما کار سامان دادن- قرار دادن حد میان محدود و به شمار آوردن بی‌شمار- ناگزیر با کمیت‌هایی سر و کار دارد که انتخاب‌شان از ضرورت‌های کیفی، بگیریم ساختاری ناشی می‌شود... گمان نمی‌کنم رمانی وجود داشته باشد که نتوانیم برای سامان آن تبیینی عددی بیابیم. اما در متنی از نوع خسرو خوبان، البته وجوه کمی کار، تعداد پرسوناژها، راویان و هر گاه که مستقیم با عدد سر و کار داریم، اعداد کم‌وبیش حساب‌شده‌ترند. چه از لحاظ معنای خاص اعداد و تداعی‌هایی که برمی‌انگیزند و چه از لحاظ ضرورت‌های ساختی... بنیاد کار اما عمدتاً بر دوگانگی، توازی و تفاوت است. شخصیت‌ها جفت جفت‌اند؛ یا مثل شخصیت بهرام به تنهایی نیز جفت خود را با خود دارند. ضمن اینکه در تقابل و اشتراک با

دیگری ـ بهرام و راوی مثلاً ـ هم زوجی را تشکیل می‌دهند. واقع و خیال، مستند و وهم، تاریخ و اسطوره، شخصیت و صورتِ مثالی، زن و مرد، جفت‌های موازی و متفاوت این بنیادند.

شخصیت‌ها بسته به اینکه در کدامیک از زمینه‌های بالا حضور دارند، تغییر می‌کنند... «راویان نخستین» آن شخصیت‌های کوهستان و قهوه‌خانه و شبستان (که فی‌الواقع راوی نیستند، بلکه داستانی را که باید اتفاق بیفتد، می‌بافند، جهت می‌دهند و بر سر آن چک و چانه می‌زنند). در حقیقت نه سه نفر که با حضور مداوم راوی، چهار نفرند و بر حسب جهتی که داستان می‌گیرد، دائم دو جفت می‌شوند. جفت‌ها... زوج‌های داستانی را تشکیل می‌دهند؛ یا در افق معنایی جفت‌اند، مثل مارگیر که زوج و جانشین اسکندر است. زن‌های زندگی بهرام نیز جفت‌اند؛ مادر گیتی از حیث اینکه هر دو پروراندهٔ خسرو خوبانند... به همین ترتیب می‌توان این زوج بودن را به اعتبار کارکرد داستانی در همه‌ی اشخاص ضرب و تفکیک کرد و در محورهایی که یکدیگر را قطع می‌کنند، عمل کرد و تقابل‌شان را با یکدیگر سنجید...

... راوی فاصله‌ای سرد با ماجرا دارد... و از کارکردی که بعداً نویسنده در نقش او کشف می‌کند... چیزی نمی‌گوید. عنصر آگاهی اما در روایتِ بازنویسی شده‌ی نویسنده برجسته می‌شود وقتی که راوی را در متن قصه قرار می‌دهد و این پیشنهاد را به خواننده که: راوی و خسرو خوبان جفت‌های معنوی هستند و پاسخ‌هایی متفاوت به صورت مسئله‌ای یگانه. در ادامه‌ی این منطق می‌رسیم به نویسنده‌ی نویسنده، یعنی اینجانب که رواِی چهارم و زوج دوم روایت را تکمیل می‌کند. او با قرار دادن پرسوناژ نویسنده همچون شخصیت داستانی در داستان، منظره را در برابر چشم‌مان وسیع کرده و منطق داستان را به نهایت رسانده. یعنی با کنار خواننده ایستادن، قطعیت آگاهی را در حرکتی که از ابتدا تا انتها داشته و پرداختی را که در برداشت‌های نویسنده به خود گرفته، می‌شکند. برای منتقدی که به کشف رد پای نویسنده همچون پرسوناژ دیگری در متن علاقمند باشد، قرائنی دیگر به دست می‌دهد و برای خواننده، آزادی چرخش دوباره در متن.

بنابراین اگر بخواهیم مبنای کمّی برای ساخت داستان پیشنهاد کنیم، نمی‌توانیم از ساخت کیفی و منطق درونی آن غافل شویم.

۱) نمی‌توانیم از دوگانگی حاکم بر کلیه‌ی شئون حکایت چشم بپوشیم. ۲) و سرانجام شاید خاستگاه این دوگانگی را علاوه بر جنگ خیر و شر اسطوره باید در تقابل‌های میان ظاهر و باطن، ذهن و عین و دوپارگیِ عمیق تاریخیِ روح ما جستجو کرد...»(۸)

۳

خسرو خوبان را که به چاپ داد، (۱۳۷۳/ ۱۹۹٤) بیش از پیش درباره‌ی فرآورده‌ی داستان‌نویسانِ تازه‌کار و یا کارکشته‌ی ایرانی گپ می‌زدیم؛ چه آن‌ها که در دهه‌ی شصت خورشیدی به اروپای غربی و امریکای شمالی کوچیده بودند و چه آن‌ها که در وطن مانده بودند. در این گپ‌وگفت‌ها بود که دلبستگی شدیدش را به خواندن، آموختن و اندیشیدن درباره‌ی اسطوره، افسانه، تاریخ، داستان، نمایشنامه و فیلم، دریافتم. نیز کشش سیری‌ناپذیرش را به فراگرفتن تئوری رُمان، مکتب‌های ادبی و روش‌های نقد داستان. آموزه‌های داستان‌نویسان و نظریه‌پردازان بزرگ ادبی را بیش‌وکم از بر داشت: از هنر و زیباشناسی افلاطون تا فن شعر و خطابه‌ی ارسطو تا هنر چیست تولستوی، ادبیات چیست سارتر تا دیدگاه‌های باختین، ناباکوف، کوندرا و بارت.

رفته رفته تبعید و مقوله‌ی ادبیاتِ تبعید یکی از محورهای گفتگوهامان شد. زمینه‌ی نزدیکش، تا جایی که به من بازمی‌گشت، فراخوان دولتِ رفسنجانی به ایرانیان خارج از کشور بود برای بازگشت به ایران؛ به ویژه کارشناسان، متخصصان، فن‌سالاران و کارآفرینان.(۹) به این باور رسیده بودم که از بهترین تدبیرها برای رویارویی با این‌گونه ترفندهای حکومتگران، پافشاری بر هویت‌مان به عنوان پناهنده‌ی سیاسی‌ست و پاسداری از حرمتِ تبعید. با همین ملاک، رویه و رفتار کُنشگرانِ سیاسی و سمت‌وسوی فرآورده‌های فکری نویسندگان تبعیدی را برمی‌رسیدم، بازتاب وطن و پیکار برای آزادی ایران را در آفریده‌های ادبی

می‌جستم و برداشت‌هایی را که نسبت به ادبیاتِ تبعید و ظرفیت‌های این گونه‌ی داستان‌نویسی به میان می‌آمد، می‌سنجیدم. یافته‌هایم را که با رضا دانشور در میان می‌گذاشتم، با واکنش مثبت او روبه‌رو می‌شدم و همدلی‌ها و هم‌اندیشی‌هایش. در ارزیابی پندارها، گفتارها و آفریده‌هایی که «برای نگریستن چند سویه به جهان» صورت می‌گرفت و «شکاف پرناشدنی میان انسان و زادگاهش»،(۱۰) جریان سیال ذهن خیال‌پردازش، زاویه‌ی نگرشش، باریک‌بینی‌ها و نکته‌سنجی‌هایش برایم جالب بود و قدرت بیان و آهنگ کلامش جذاب. این همه به هنگام کالبدشکافی و واسازی ادبیاتِ داستانی، به ویژه بررسی و نقد داستان‌های تبعید به اوج خود می‌رسید.

در یکی از شب‌های برفی زمستان ۱۳۷۳/ ۱۹۹٤ که میهمانش بودیم به شام، گفتگومان درباره‌ی چند رمان ایرانی تازه چاپ، گل کرد و رضا درآمد که: چرا آستین بالا نمی‌زنی و از چند نویسنده‌ی ایرانی که در تبعید و مهاجرت زندگی می‌کنند نمی‌خواهی چند داستان خوب و منتشر نشده‌شان را برایت بفرستند تا گلچینی از داستان‌های تبعید فراهم‌آوری؟ پیشنهادش را پسندیدم؛ اما درجا افزودم: ولی خوب است که در کنار این مجموعه داستان‌ها، میزگردی هم برگزار کنیم برای بررسی و نقد رمان‌هایی که درباره‌شان گفتگو می‌کنیم. و ادامه دادم: بهتر از من می‌دانی که اگر نقد نباشد، رمان در تبعید نیز کژ و کوژ بارمی‌آید. واقعیت این بود که سودایی در سر می‌پروراندم تا بستری بگسترانم برای عرضه‌ی چند نمونه‌ی خوب نقد ادبی و بیش از همه نقدهای رضا دانشور که در دیدارها و گردهمایی‌های دوستانه بر زبان می‌آورد و بر کاغذ نمی‌آورد.

از فردای آن شبِ برفی به تکاپو افتادم. طرح اولیه‌ی فراخوان انتشار قصه‌های تبعید را نوشتم و پس از رای‌زنی با شهلا شفیق، رضا دانشور، نسیم خاکسار و حسین دولت‌آبادی آن را بازنوشتم و پراکندم. در هم‌اندیشی و هم‌آهنگی با آن‌ها، ده رمان فارسی «مطرح» تبعید را که در دهه‌ی شصت و آغاز دهه‌ی هفتاد خورشیدی نوشته شده بود برگزیده شد تا در بوته‌ی نقد، سنجیده شود: در حضر نوشته‌ی مهشید امیرشاهی (۱۹۸٦/۱۳٦۵)، بقال خرزویل نوشته‌ی نسیم خاکسار (۱۹۸۸/۱۳٦۷)، در آنکارا باران می‌بارد از حسین دولت‌آبادی (۱۹۹۲/۱۳۷۱)، غروب اول پاییز از اکبر سردوزامی (۱۳٦۸/ ۱۹۸۹)، آخرین شاعر جهان از علی عرفان۱۳٦۸/ ۱۹۸۹، یک عکس دسته جمعی از فهمیه‌ی فرسایی (۱۳٦۸/ ۱۹۸۹)، دوازدهمی نوشته‌ی بهمن فرسی (۱۹۹۱/۱۳۷۰)، سورةالغراب نوشته‌ی محمود مسعودی (۱۳٦۷/ ۱۹۸۸) و بیگانه‌ای در من نوشته‌ی شکوه میرزادگی (۱۹۹۲/۱۳۷۱). نقدکنندگان و سنجش‌گران را نیز از گرایش‌ها و نگرش‌های گوناگون فکری و سیاسی برگزیدیم: شهلا شفیق، نسیم خاکسار، رضا دانشور، حسین دولت‌آبادی، شهرام قنبری، باقر مؤمنی و ناصر مهاجر. تاریخ برگزاری میزگرد نیز با توافق همگانی تعیین شد: پنجشنبه و جمعه ۱۲ و ۱۳ خرداد ۱۳۷۳/ دوم و سوم ژوئن ۱۹۹٤. رفته رفته داستان‌ها رسید و میزگرد نیز برگزار گردید. از میان داستان‌های کوتاهی که به دستم آمد، ۲۳ داستان را برگزیدیم. این مجموعه داستان را در زمستان ۱۳۷٦/ ۱۹۹٦به چاپ رساندم؛ زیر نام در تبعید (۲۳ کوتاه داستان ایرانی).(۱۱) رضا دانشور، محبوبه و آل را به آن کتاب هدیه داد.(۱۲) انتشار نقدها اما به دست انداز افتاد. به چندین دلیل که جای بحث و بررسی‌اش اینجا نیست. اما یکی از مشکل‌ها که جای طرح‌اش همین‌جاست، این بود که هیچ یک از کتاب‌هایی را که می‌بایست به بوته‌ی نقد و سنجش گذاشته شود، از سوی همه‌ی ناقدان شکافته و تجزیه و تحلیل نشد. تنها سورةالغراب بود که هفت تن از هشت نقدکننده درباره‌اش به گستردگی سخن گفتند. رضا دانشور که آن رمُان را بسیار گرامی می‌داشت و کاری بزرگ می‌پنداشت، بیش از دیگران به سورةالغراب پرداخت که آن نقد پیش از اینکه ما را ترک کند، به چاپ رسید.(۱۳) اما نقدهای موشکافانه و نگاه سنجش‌گرانه‌اش به در حضر امیرشاهی، بقال خرزویل خاکسار، دوازدهمی فرُسی و یک عکس دسته جمعی فهمیه فرسایی به انتشار نرسید. و حیف! چه دست‌کم می‌توانست محرک و مشوقش باشد در نقد رمان‌ها و داستان‌های کوتاهی که به فارسی منتشر می‌شد. و من از این کوتاهی چه پشیمانم، هر چند که هرگز کلامی از او نشنیدم

و تمایلی در او ندیدم به انتشار نقدهایی که به آن اشاره رفت.

٤

گرچه روش کلی رضا دانشور در نقد این بود که نخست، چکیده‌ای از رمان یا داستان را به دست دهد و سپس به واسازی و کالبدشکافی و ارزش‌گذاری آن بنشد، اما در آن نشست، همزمان و توأمان با بازگویی محورهای اصلی رمان یا داستان، قدرت‌ها و سستی‌ها را نیز به دست می‌داد؛ با فاصله‌گیری از اثر و پیش کشیدن پرسش. در یکی دو مورد هم تنها به بیان چند نکته و داوری بسنده کرد. بازشناساندن و بررسیدن مجموعه داستان‌های بهمن فرسی، دوازدهمی، با او بود. اینک گفته‌هایش به شکل نوشتار:(١٤)

«کتاب دوازدهمی بهمن فرسی مرکب از هشت قصه‌ی کوتاه است که کوتاه‌ترینش یک قصه‌ی شش صفحه‌ای و بلندترینش قصه‌ای چهل پنجاه صفحه‌ای‌ست. از کوتاه‌ترین شروع می‌کنم و به بلندترین می‌رسم و بعد اگر فرصتی بود، از بقیه‌ی قصه‌ها خواهم گفت.

کوتاه‌ترین قصه‌اش یک گفتگو به زبان عامیانه و داش‌مشدی‌ای‌ست؛ در یک کافه عرق‌خوری به نام قاراپت. دو شخصیتِ قصه در حال عرق خوردن هستند و به قول خودشان دارند از آن وقت‌ها، «چارسال پارسالا» توی عصر خوش بودن‌شان صحبت می‌کنند. زبان قصه لاتی‌ست و محتوای قصه یک موضوع سیاسی. اما آن‌ها... در خیال خودشان شرکت بساز و بفروشی باز می‌کنند و از بانک و قرض حرف می‌زنند؛ بدون اینکه وارد سیاست شوند. یعنی اینکه فرسی با طرح کردن زبان به عنوان یکی از پرسوناژها ـ یعنی پرسوناژ سوم ـ قصه را سیاسی کرده است؛ بدون اینکه وارد مقوله‌ی سیاست شود. به این معنی که این لحن لاتی و داش‌مشدی‌گری که بعد از پانزده سال جای راوی هم حرف می‌زند ـ راوی‌ای که قصه دو تا آدم را که لاتی حرف می‌زنند می‌گوید و خود هم لاتی حرف می‌زند ـ می‌خواهد بگوید و در حقیقت حرف سیاسی قصه هم همین است که ما هنوز در تداوم آن قضیه هستیم. زبان در اینجا به نظر من موضوع و سوژه‌ی اساسی قصه است. محتوا با مصداق خارجی‌اش، اشارات شوخ‌طبعانه‌ی اوست ـ مثل همه‌ی کارهای دیگرش ـ به دوره‌ای که بسازبفروش بوده و همه چی کشک بوده و همه چیز در سطح بوده... که می‌تواند «تمدن بزرگ» را تداعی کند و آن دوره‌ی پیشرفت‌های سطحی یک جهشی رژیم گذشته را... این‌ها مفاهیم قصه است... نکته‌ی مهم این قصه همان‌طور که گفتم این است که راوی هم با زبان لاتی پرسوناژهایش صحبت می‌کند و در حقیقت، زبان پرسوناژی می‌شود و استنتاجی به ما می‌دهد که بعد از گذشتن این وقایع و حرف‌ها، فی‌الواقع، در هنوز بر همان پاشنه می‌چرخد.

بلندترین قصه‌ی [این مجموعه]، قصه‌ی سنگور است. سنگور ترکیبی از سنجاب و گربه است و اسم جانوری‌ست. داستان از اینجا شروع می‌شود که خانمی توی تلفن از ماجرای جفت‌گیری سنجاب‌شان با گربه‌ی همسایه صحبت می‌کند. این ماجرا در لندن می‌گذرد. زبان در اینجا هم نقش دارد و یکی از پرسوناژهاست و اصلاً [داستان] با زبان خاص خانم... شروع می‌شود. تأکید من روی زبان در کارهای فرسی از این روست که... زبان به عنوان یک پرسوناژ وارد می‌شود. در کارهای فرسی زبان پرسوناژها و زبان راوی هم‌سطح هست. همواره اندیشیده شده و به قصد است و نقش دارد. و در اینجا توی [این قصه] بیشتر زبان طنز مطرح است. توی این قصه،

در یکی از شب‌های برفی زمستان ۱۳۷۳/ ۱۹۹۴ که میهمانش بودیم به شام، گفتگومان درباره‌ی چند رمان ایرانی تازه چاپ، گل کرد و رضا درآمد که: چرا آستین بالا نمی‌زنی و از چند نویسنده‌ی ایرانی که در تبعید و مهاجرت زندگی می‌کنند نمی‌خواهی چند داستان خوب و منتشر نشده‌شان را برایت بفرستند تا گلچینی از داستان‌های تبعید فراهم‌آوری؟

سنجاب روی گربه رفته است و خانم هم دارد با جزئیات قضیه را تعریف می‌کند و ضمن آن به قصه‌ی پیدا شدن این گربه و سنجاب برمی‌گردد و اینکه در این «حادثه»! چگونه آن‌ها با محیط خودشان تماس برقرار می‌کنند. اینکه چگونه سرِ گرفتن گربه با خانم انگلیسی ارتباط می‌گیرد و رفتار آن خانم چیست و اینکه سنجاب چگونه آمده است و هر یک از افراد خانواده که از سه نسل هستند، چگونه با این قضیه و وجود سنجاب برخورد کردند و هر کدام چه نظری روی سنجاب دارند؛ در همین رهگذر، توضیحات و توصیفات راجع به این دو حیوان و اینکه هر کدام از افراد خانواده ـ پدر و مادر و بچه‌ها ـ درباره‌ی آن‌ها چه می‌گویند... داستان پر از مطایبه و طنز و متلک‌های بامعنا است. هر کدام از این مطایبات به جای خودش جذاب و شیرین است و در کل... یک نوع ملغمه‌ی فکری، ملغمه‌ی روحی، ملغمه‌ی حسی و ملغمه‌ی فرهنگی را توی این خانواده‌ها می‌بینیم. به نظرم تم تبعید در اینجا به صورت دیگری، با طنز گزنده‌ای، طرح می‌شود. سرانجام، حاصل ازدواج گربه و سنجاب که مسئله‌ی اساسی دو خانواده است به اینجا می‌رسد که یک روز یک نوزادی در خانه‌شان پیدا می‌شود که در حقیقت نه گربه است و نه سنجاب و چیزی است به نام سنگور. این چیز جدید نه هویتی دارد و نه کاراکتری و نه حرکتی می‌کند. به نظر می‌رسد که تمام [عناصر] قصه جمع شده است که برساند بی‌هویتی را. این اغتشاش هویت، این درب و داغانی زبان که توی دیالوگ‌های پرسوناژهاست و این درب و داغانی مسائل آدم‌ها و پیش‌پاافتادگی‌شان و پرتی آن‌ها از جهان و خلاصه، مجموع این‌ها آش شله‌قلمکاری درست کرده به [نام] سنگور که نماینده‌ی وضعیت این گروه در تبعید است. منتها مسئله به این خاتمه نمی‌یابد که این خاص آن‌هایی‌ست که در تبعید هستند؛ بلکه فی‌الواقع قضیه را این‌طور می‌بینند که این یک چیز فرهنگی‌ست که ریشه‌اش خیلی قدیمی‌تر است. چون خانواده‌ها[ی داستان]، خانواده‌های معمولی و متوسط ایرانی هستند که توی آن‌ها آدم سیاسی هست و بچه‌ها هم یکی سیاسی است و دیگری نیست، در حقیقت یک جور «حرام‌زادگی» هویت را در خانواده‌های متوسط طرح می‌کند... یک مقداری هم میان‌قصه دارد که گویا طبق سنت اکثر قصه‌نویس‌های ما، این حاشیه‌رفت‌ها که خود فی‌النفسه خوب و خوشمزه است، گرچه ربطی به مطلب دارد، اما دارای ضرورت چندانی در ساختمان قصه نیست. مثلاً در همان سه هفته‌ای که گربه گم شده و دنبال او هستند، چند فقره طلاق و ازدواج توی خانواده اتفاق افتاده که در حقیقت اشاره‌هایی خیلی مستقیم دارد بین این محصولی که به وجود آمده ـ سنگور ـ و این ازدواج و طلاق‌ها. در این قصه استعاره‌ای که انتخاب شده ـ سنگور ـ به نظرم استعاره‌ای علنی‌ای‌ست؛ یعنی اینکه یک استعاره‌ی تفکرانگیزی نیست. قوی‌ترین بخش کار، زبان است و لحن است که به نظر من این لحن خاص فرسی در نثر امروز فارسی است. لحن فرسی و نحوه‌ی رویکردش به مسائل با زبانی انجام می‌شود که مختص به خودش است و در حقیقت این همان زبانی‌ست که از قدیم هم توی ایران داشت. زبانی گزنده است و نیش و طنز دارد؛ ولی بدجنس نیست. ظاهر بدجنس دارد، ولی بدجنس نیست و گزنده است و به نظرم زبان «مج‌گیری» است. یعنی هرکجا نقطه‌ی ضعفی یا بلاهتی هست، فوراً نیشش را درمی‌آورد و می‌گزد؛ و به‌جا هم می‌زند. به هر حال خواننده باید مواظب باشد که گزک دستش ندهد!

قصه‌ی دیگر که اسم کتاب از آن گرفته شده ـ دوازدهمی ـ ست که شاید به نظر خود فرسی قصه‌ی بهتر کتاب بوده. یکی از قصه‌های خیلی موفق کتاب است. قصه‌ای‌ست بسیار هوشمندانه که طنز بسیار تلخ و نیش و طعن‌های تندی دارد. دیالوگ‌های قصه هم خیلی خوب و نمایشی درست شده است... از فرصت استفاده کنم و بگویم که به طور کلی در اکثر قصه‌های فرسی، یک نوع شیوه‌ی تئاتر تخته‌حوضی مشاهده می‌شود. آدم احساس می‌کند که به این شیوه قصه نوشته [شده] است. یعنی اگر روزی من بخواهم ببینم که چطور می‌شود به شیوه‌ی تئاتر تخته‌حوض قصه نوشت، به کارهای فرسی مراجعه می‌کنم. او آدم‌ها را درست مثل آدم‌های تئاتر تخته‌حوض، روی صحنه می‌آورد. یعنی وارد پسیکولوژی و روان‌شناسی آدم‌ها نمی‌شود و مسائل مربوط به

موقعیت آن‌ها را به صورت روانشناسی قضیه نمی‌آورد. بلکه آن‌ها را به صحنه می‌آورد که با هم برخورد کنند و در این برخوردشان، خودشان را لو بدهند و نشان بدهند. در این قصه‌ی به خصوص- دوازدهمی- حالت نمایشی دیالوگ‌ها هم خیلی خوب جاافتاده است. قصه در اتاق انتظار یک طبیب می‌گذرد که دوازده تا آدم آنجا هستند که هر کدام از خودشان تعریف می‌کنند و فرسی آنان را به صورت تیپیک توی قصه آورده است. همان‌طور که به تئاتر تخته‌حوض اشاره کردم، آوردن آدم‌ها به صورت تیپیک یکی دیگر از تم‌های کار فرسی است. یعنی با کاریکاتور کار می‌کند که طنزی خلق کند و تیپیک، هرکدام را نام‌گذاری می‌کند. مثلاً دختر کرم کتاب چادری، خانم بزرگِ فامیل، سرهنگِ بازنشسته، حسابدار و... نامی که تیپ‌های آشنای شهرنشین ما را به یاد می‌آورد. این آدم‌ها منتظرند که دکتر بیاید که سرهنگ بازنشسته‌ای از راه می‌رسد و شلوغ می‌کند و می‌خواهد خارج از نوبت، داخل مطب شود. این ماجرا اصل قصه است. بحث فرسی و دیالوگ‌هایی که [بین آدم‌ها] می‌شود و نحوه‌ی رفتار آدم‌ها، هدفِ نیش فرسی‌ست که بیرون می‌آید و نوعی بی‌جربزگی را عیان می‌کند. در حقیقت... با انتخاب تیپ و با انتخاب کاریکاتور برای این کار، قضیه را تاریخی می‌کند. در واقع قضیه را از سطح پسیکولوژیک و از یک لحظه‌ی خاص و یک چیز استثنایی درمی‌آورد و به آن جنبه‌ی عام می‌دهد. چون طنز هم هست، طنز می‌تواند این کار را بکند. در حقیقت او وارد بی‌جربزگیِ تاریخیِ لااقل طبقه‌ی متوسط شهرنشین ـ یا هر اسم دیگری برای آن بگذاریم ـ می‌شود و این بحث را طرح می‌کند که: به هر حال یک نفر هست ـ شاید نویسنده که هم هست و هم نیست ـ که نعره می‌کشد و با کار سرهنگ مخالفت می‌کند و غیره. و قصه تمام می‌شود. قصد اصلی نشان دادن بی‌جربزگی‌ست. ولی نکته‌ای که توی قصه هست و من نگفتم تا به آخر آن برسم (چون این یکی هم از مایه‌های عمومیِ قصه‌های فرسی است و در قصه‌های دیگرش پرورش پیدا می‌کند و اینجا فقط به صورت استعاری می‌آید) این است که در ابتدای قصه، در شرح حال نفری که اعتراض می‌کند، گفته شده که او از میدان جلالیه می‌آید که [مانژ سربوشیده‌ی] اسب‌ها بود. در آخر قصه می‌بینیم که دیگر نه میدان جلالیه ای وجود دارد و نه اسب‌ها!

این را داشته باشید تا برای روشن شدن حرفم به یکی دیگر از قصه‌های فرسی بپردازم. این قصه داستان کودکی است که توی سلمانی نشسته و بر اثر یک حادثه‌ی کاملاً مزخرف و بین آدم‌هایی که دارند حرف‌های چرت و پرت می‌زنند، تیغ سلمانی شاهرگ او را می‌برد و خون همه جا می‌پاشد و منجر به مرگ کودک می‌شود. این مایه‌ها در تمام قصه‌هایش به صورتی وجود دارد و در حقیقت یکی دیگر از تم‌های این قصه‌ها، به نظر من، مرگِ معصومیت است. یعنی این آدم‌ها قبل از اینکه کاریکاتور شوند، قبل از اینکه تیپ شوند، قبل از اینکه به صورت مسخره و در موقعیت‌های مسخره قرار بگیرند، قبل از اینکه دچار بی‌جربزگی شوند و به طور کلی قبل از اینکه در فضاهای پوچ ـ که مختص تئاتر تخته‌حوض است ـ قرار بگیرند... زمانی کودکان معصومی بودند و در میدان جلالیه هم اسب هایی وجود داشت و... در واقع مخلوطی از نوعی اندوه و نوعی اعتراض و نوعی طنز است نسبت به این معصومیتی که قربانی می‌شود. و همه‌ی این‌ها توی فضای قصه‌های فرسی دیده می‌شود.

راجع به این مجموعه قصه‌ها به طور خلاصه باید بگویم که فرسی با کلیشه و کاریکاتور کار می‌کند. روانشناسی آدم‌ها، روانشناسی تیپیک است و روانشناسی فردی و معهود نیست. حادثه‌ها خودشان تیپیک هستند و زبان همواره و در همه‌ی قصه‌ها جزء پرسوناژ است. یعنی زبان نقش دارد و اگر زبان را عوض کند، اولاً طنز از بین می‌رود؛ چون خیلی از بافت‌های طنز در زبان است و در اینجا چون تئاتر تخته‌حوض، گفتگوها و دیالوگ‌ها هستند که خنده به وجود می‌آورند و نه حوادث «خندستانی». و ثانیاً معنی قصه عوض می‌شود. دیگر اینکه معمولاً آنجایی که فرسی روایت می‌کند، با صدای خیلی بلند و رسا و با فارسی خیلی خوبی صحبت می‌کند و نثرِ دینامیکی دارد. یعنی در نثر فرسی جهش‌ها و رفت و آمدهایی بین کلمات عامیانه و ادبی وجود

دارد و او بی‌محابا آن‌ها را به کار برده و خوب کنار هم نشانده است. تند و تیزی زبانش حاکی از طنزی گزنده است. و گفتم که این گزندگی منحصر به فرسی‌ست. پرسوناژها، خیلی خیلی معمولی و بدون مشخصات فردی‌اند. گاهی هم اشارات تاریخی در قصه‌هایش دارد که مواردی به صورت استعاری است ـ مثل جلالیه ـ و در مواردی خیلی مشخص اشاره دارد ـ مثل مرداد ۱۳۳۱، چلوکبابی شمشیری ـ که به هر حال از این زمینه‌های بالنسبه تاریخی هم استفاده می‌کند. نظر انتقادی‌ای به آن صورت، به این کار فرسی ندارم. فقط فکر می‌کنم گاهی اوقات، مواردی مثل مورد [داستان] خام گاو... ارتباط‌ها خیلی

قصه‌ی دیگر که اسم کتاب از آن گرفته شده ـ دوازدهمی ـ ست که شاید به نظر خود فرسی قصه‌ی بهتر کتاب بوده. یکی از قصه‌های خیلی موفق کتاب است. قصه‌ای‌ست بسیار هوشمندانه که طنز بسیار تلخ و نیش و طعن‌های تندی دارد. دیالوگ‌های قصه هم خیلی خوب و نمایشی درست شده است... از فرصت استفاده کنم و بگویم که به طور کلی در اکثر قصه‌های فرسی، یک نوع شیوه‌ی تناتر تخته‌حوضی مشاهده می‌شود. آدم احساس می‌کند که به این شیوه قصه نوشته [شده] است. یعنی اگر روزی من بخواهم ببینم که چطور می‌شود به شیوه‌ی تناتر تخته‌حوض قصه نوشت، به کارهای فرسی مراجعه می‌کنم.

روشن نیست. در خام گاو دو داستان موازی اتفاق می‌افتد که من زیاد ارتباط این دو را نفهمیده‌ام و اشاره به یک چیز اساطیری است؛ یعنی داستان افراسیاب که می‌رود ته دریاچه قایم می‌شود و زنی در بیمارستان که وضع خوبی ندارد و تقاضای مرگ می‌کند و دکتر هم آن را تأیید می‌کند و شوهر مخالفت می‌کند و سرانجام هم معلوم می‌شود که حق با شوهر است. این توازی زیاد خوب درنیامده و یا حداقل من آن را نفهمیده‌ام...»

از رمان‌های بحث‌انگیز آن میزگرد، در حضر مهشید امیرشاهی بود. رضا دانشور از آخرین کسانی بود که درباره‌ی این رمان لب به سخن گشود:

«ماجرا لحظه‌ای شروع می‌شود که راوی خواب است. صدای جارچی بیدارش می‌کند. حکومتِ نظامی اعلام می‌شود. یک ردیف چیزهای شخصی و خواب‌زده توی این لحظه‌ی آغازین روایت هست، نظیر: حمام گرفتن، شانه کردنِ سر، نگاه به جزئیات دوروبر که همراه با فکرهای راوی می‌آیند. قضیه چیست؟ اصولاً چرا حکومت نظامی را توی کوچه و از طریق بلندگو اعلام کرده‌اند؟ این شروع، بامعنا است؛ فکر شده است. ساختاری را بنا می‌گذارد که می‌خواهد روایت را از سادگیِ عینی وقایع به ساخت‌وساز پیچیده‌ی تقابل و کشمکش میان فرد و موضوع، حادثه و شخصیت ببرد. از سطح روایت بگذرد و به «رمان» برسد.

یک راوی داریم که آدمی است خواب؛ بعداً می‌فهمیم از سفر خارج آمده. یعنی دارد از یک نقطه‌ی فرضیِ سفید شروع می‌کند به دیدن. توضیحاتِ شخصی است؛ اما در بیرون یک حادثه‌ی تاریخی دارد اتفاق می‌افتد؛ یک حادثه‌ی جمعی. راوی کم‌کم بیدار می‌شود و صدای حادثه‌ی بیرون در ذهنش پرطنین‌تر. سفر راوی در آنچه دارد اتفاق می‌افتد، جستجویش در چیستی آن، تلاشش برای فهم قضیه و برخوردهایش در این مسیر آغاز می‌شود، پیش می‌رود تا به نتیجه‌ی «شخصی» نویسنده می‌رسد.

طی این سلوک، راوی را به عنوان شخصیت اصلی (صرف نظر از اینکه خودِ نویسنده است یا خیر) تا حدی که ضرورت‌های داستان پاسخ بدهد، می‌شناسیم. با محیط خصوصی‌اش، معاصرینش و کودکی‌اش آشنا می‌شویم و تمام این آشنایی‌ها جزء به جزء و بی‌کم‌وکاست خشت‌های ساختمان داستانند.

از خلال راوی، خط نویسنده [نسبت] به موضوع کلی ـ انقلاب ـ انتخاب شده و بدین گونه دورنمایه‌ی «اسطوره‌ی انقلاب» در برخوردهای متعدد با اشخاص و وقایع به دست آمده. صورتِ مسئله، «انقلاب» است؛ «موضوعی» که راوی را به میهنش برگردانده. این درون‌مایه، مرکز و مسبب تفحص‌ها و تنش‌هاست. آمد و رفت آدم‌ها،

حرکت‌های راوی، ماجراهای کوچک و بزرگ، همه در ارتباط علّی با موضوع انقلاب و در سمت و سوی درون‌مایه‌ی اصلی داستان، «اسطوره‌ی انقلاب»، توجیه پذیرند.

این طوری‌ست که درون‌مایه‌های زیرین داستان از موضوعات کلی خود تفکیک می‌شوند و مثل دوایر متحدالمرکزی با درون‌مایه‌ی اصلی وحدت پیدا می‌کنند: اسطوره‌ی روشنفکر، اسطوره‌ی خلق، اسطوره‌ی رژیم گذشته، مذهب و غیره.

این درونمایه‌ها را- مثل هر داستان کلاسیک دیگر- شخصیت‌ها و برخوردهای‌شان جان می‌دهند. برای همین گمان می‌کنم که اشخاص در این داستان، علی‌رغم شباهت‌های احتمالی‌شان با اشخاص حقیقی و حقوقی، تبدیل به اشخاص داستانی شده‌اند. گرچه گاه حضورشان چندان اندک و مقتصدانه است که حریفِ حافظه‌ی خواننده نمی‌شوند. همین طور است در مورد خود راوی.

اما به خلاف چیزی که گفته شد، اشخاص داستان در حضر منحصر به چند نمونه از روشنفکران نیستند. شما شخصیت‌هایی دارید نظیر آقا کمال سمسار که با زندگی‌اش آشنا می‌شوید؛ از کجا شروع کرده و به کجا رسیده. چطور طی دوران گذشته به نان و نوایی رسیده، چطور با حوادث انقلاب خودش را با حال و هوا تطبیق داده. شوفر تاکسی هست، شاگرد سمسار هست، حزب‌اللهی هست، پاسدار هست، اداری هست، کتاب‌فروش و خانه‌دار و نظامی هست، تکنوکرات سطح بالا هست، و هر کدام این‌ها تکه‌های مربوط به خودشان را به خوبی ساخته‌اند، همان دایره‌ها [متحد المرکزی] که گفتم. مثلاً، حکایت نیمه عاشقانه‌ی آن پاسدار، حکایت آن زنِ مشکوک، ماجرای خانه، حکایت‌های فامیلی، مرگ خاله، هر کدام جای خودشان را دارند، زبان خودشان را دارند. ماجرای‌شان در ماجرای اصلی تنیده شده و داستان گام به گام جلو رفته. داستان ورود راوی به انقلاب، سلوک شخصی‌اش، جستجویش برای چیزی که به خاطر آن [به ایران] آمده: رد پایی از آن آزادی و دموکراسی، نومیدی‌اش و صحنه‌ی تلخ و بسیار مهم آخر در فرودگاه. این سلوک، داستانی است و روالی دارد کاملاً کلاسیک.

در گزارش، زنجیره‌ی حوادث تصادفی است و از روی مشاهده‌ی صرف. اینجا همه چیز انتخاب شده است و در جهت پیرنگ (طرح) داستان. یعنی آدم‌ها و حوادث طوری بیان شده‌اند که خشت خشتِ درون‌مایه‌ی اصلی را استوار کنند. درون‌مایه از عکس‌العمل‌های راوی، شخصیت اصلی، شکل یافته. خلق و خوی این شخصیت (باز هم می‌گویم کاری ندارم که [خود] نویسنده است یا نه) نحوه‌ی دیدنش را توجیه می‌کند. راوی سرتق و خودبین است. دقیقاً همین صفات، این جور دیدن را توجیه می‌کند. هم‌رنگ جماعت نمی‌شود. هم‌رنگ جماعتِ ظاهراً از نوع خودش، روشنفکر، نشده! چه باک اگر حرف‌ها گاه شبیه شود یا افت کند و به حرف‌های خیلی ساده که تحلیل به اصطلاح علمی ندارد. موضوع این است که از خلق و خوی راوی‌ست که این نگاه برمی‌آید، از این چالش سرتقانه‌ی اوست که سؤال‌هایی مطرح می‌شود که قاطبه‌ی اهل تفکر، طرح نمی‌کردند یا به این صورت طرح نمی‌کردند. راوی نسبت به ارزش‌های قالبیِ رایج تردید می‌کند. نسبت به اصالت وقایع و اخبار تردید می‌کند. پرسش‌هایی را پیش می‌آورد که هیچ‌کدام بی‌دلیل نیست. او ارزش‌هایی را به زیر سؤال می‌کشد که «تقریبا» مورد اتفاق است. این طور است که در حضر همچون یک رمان و درست برخلاف یک گزارش محض، زاویه‌ی دید دارد. چیزی که برخی دوستان آن را به پیش‌داوری تعبیر می‌کنند.

راوی از هرگونه اندیشه‌ی سیاسی ـ ایدئولوژیک آزاد است؛ از هرگونه وابستگی به رژیم قبل و چیزی که دارد رُخ می‌دهد، رهاست. اما زاویه‌ی دید دارد. سلیقه‌ی سیاسی دارد که اصلاً پنهان نمی‌کند.

آخرین و مهم‌ترین عنصرِ ساختاری کتاب، زبان آن است که دوستان در موردش توافق دارند؛ زبانی است قوی و محکم که ریشه در میراث ادب فارسی دارد و در عین حال متحرک و زنده است. «لحن» شخصیتِ بی‌خدشه‌اش را دارد. لحن تلخ و طنزی تراژیک که مستقیماً با شخصیت راوی می‌خوانند و لحظات بسیار درخشان داستانی را به دست می‌دهد که حاصل آمیختن خنده است در حوادث تراژیک. مثلاً به یاد بیاوریم صحنه‌ای که

خالـه‌ی راوی در حال مرگ دارد ماست می‌خورد. یا صحنـه‌ی بعـد که جنـازه را به اتاق برده‌انـد و صحنه، معجونـی اسـت از طنز و انـدوه. و صحنـه‌ی پایانی با آن تکان‌دهندگـی وحشـتناک و فشـردگی آهنیـن کـه نمایـش اسـتعاری و کامـل موقعیـت تاریخـی زن و انسـان اسـت و جمهوری اَسـلامیِ برآمـده از انقلاب ۵۷.

البتـه ایـن نکتـه قابـل فهـم اسـت کـه نحـوه‌ی برخـورد راوی بـه موضـوع‌اش «انقـلاب» و بـه تبـع آن «انقلابیـون» قدیـم و جدیـد، در بحبوحـه‌ی آنَ حـوادث، خیلـی از خواننـدگان را تـکان می‌دهـد و ناراحـت می‌کنـد. بـه ویـژه آن‌هـا کـه انگشـت اشـاره‌ی راوی را متوجـه‌ی خـود می‌بیننـد. بیشـتر، روشـنفکرانی کـه دلبسـتگی‌شـان بـه «اسـطوره‌ی» انقـلاب، طبعـاً آن‌هـا را مخاطـبِ طنـز و نیـش وی می‌سـازد. وقتـی می‌پرسـد: شـما آن موقـع کـه در شـعارهای انقـلاب گفتـه می‌شـد، «خمینـی عزیـزم/ بگـو تـا خون بریـزم»، یا زمانـی که منتظـری درباره‌ی مسـئله‌ی قصـاص مصاحبـه و سـخنرانی می‌کـرد ـ و هنـوز خمینی نیامـده بود ـ کجـای کار بودید؟ چطور آن موقـع... مسـئله‌ی آزادی دیـده نشـد؟ درسـت اسـت کـه گروه‌هـای مختلـف در مـورد آزادی، نیات خودشـان را داشـتند؛ امـا از [همـان] موقـع و همـان شـعارها، حـوادث به خوبی سـیر آینده‌شـان را نشـان می‌دادنـد. بـه طـور عینی نشـان می‌دادند کـه چه دارد پیـش می‌آیـد. چطـور شـد کـه این‌هـا دیده نشـد؟ یا مثـلاً وقتـی طـرح می‌کنـد کـه یکـی از مکانیزم‌هـای اساسـی پیش‌برد انقـلاب، «دروغ و شـایعه»‌ای بود که بـه وسـیله‌ی آن مـردم را اغفـال می‌کردنـد و قـدرت تفکـر را از آنـان سـلب می‌کردنـد. [در ایـن زمینـه] روشـنفکران چـه کردنـد؟ مثل داسـتان سـینما رکس، مثـل سـر زبـان انداختن مسـائل نادرسـتی مربـوط به روابـط خصوصـی افـراد سرشـناس، دیـدن عکـس خمینـی در مـاه، تریاکـی بـودن بختیـار و...

دقیقـاً این‌هـا مربـوط بـه سـاختمان داسـتان اسـت، و «مکانیـزم دروغ»، یکـی از درون‌مایه‌هـای اساسـی کتاب اسـت. پرسـناژهای روشـنفکر در کتاب (کاری بـه واقعـی بـودن یا مسـتعار بـودن آن‌هـا نداریـم) به نحـوی کـه انتخـاب و ارائـه شـده‌اند، اشـخاصی اهل تعهـد سیاسـی بوده‌انـد کـه نظریـات کلی خـود را در مـورد انقـلاب و ملـت داشـته‌اند. راوی آن‌هـا را در برابـر ایـن سـؤالات قـرار می‌دهـد، در لحظـه‌ای کـه حـوادث دارنـد رخ می‌دهنـد. ایـن تـوی قصـه نقش اساسـی دارد و بیـرون قصـه هم تا وقتی پاسـخ به آن داده نشـده، طبعـاً آدم را اذیـت می‌کنـد.»

رضـا دانشـور دربـاره‌ی مجموعـه‌ی داسـتان بقـال خرزویـل کمتـر گفـت و تنهـا بـه طـرح چنـد نکتـه بسـنده کـرد؛ چه گمان داشـت شـرح خوبـی از آن به دسـت داده شـده اسـت:

«یکـی از چیزهـای خیلـی خـوب ایـن مجموعـه داسـتان، کوتاهـی قصه‌هاسـت. ایـن کوتاهـی قصه‌ها تنهـا بـه انـدازه‌ی قصـه مربـوط نمی‌شـود؛ بلکـه بـه تصاویـر کوتـاه مربوط می‌شـود. یعنـی تصاویر خیلی کوتـاه اسـت و بـه زبـان سـینمایی. یـک مونتـاژ تنـد دارد. یعنـی قطـع و برش‌هـا تنـد اسـت؛ ضمـن اینکه تصویرهـا قـوی، درخشـان و قاطع هسـتند. این قاطع کـه می‌گویـم، خیلـی مهم اسـت. خُب، ایـن چیزهای خوب کار اسـت...

یکـی دیگـر از نقاط قـدرتِ کار که سـؤالاتم به دنبال آن خواهـد آمـد، ایـن اسـت کـه قصه‌هـای کتـاب از آنجایـی جذاب‌تـر می‌شـوند کـه خطهـای مـوازی رویش بیشـتر کار شـده اسـت. چون یکی از کارهایی کـه تـوی تمـام قصه‌هـا هسـت، چیزهـای مـوازی اسـت و ایـن موازی‌هـا یـک نـوع اسـتعاره بـه وجود می‌آورنـد. مثـل موضـوع اسـب، مثـل موضوع سـگ در قصـه‌ی دیگـر [ایـن مجموعه]، مثـل موضوع بازی شـطرنج، مثـل موضـوع فیلـم تلویزیونـی و غیـره... هرچـه که روی این چیزهای موازی بیشـتر کار شـده، قصـه بهتـر جـا افتـاده. منجملـه... توی قصه‌ی سـگی زیـر بـاران کـه بـه نظـرم حـرف نـدارد و هیـچ جای سـؤال و اِشـکال تـوی ایـن توازی‌هـا نیسـت. ولـی گاه هـم در ضرورت‌شـان تردیـد دارم؛ منجملـه فیلـم تلویزیـون در بقـال خرزویـل. ضمـن اینکـه می‌فهمم کـه نویسـنده با این تـوازی می‌خواهد چیـزی بگوید، ولـی در عیـن حـال احسـاس می‌کنـم که می‌شـود از آن صرف‌نظـر کـرد. نکتـه‌ی دوم: یـک میان‌قصه دارد کـه قصـه‌ی مـرد بنگالی اسـت تـوی بقـال خرزویل کـه بـاز هـم نمی‌فهمم اگـر آن را برداریم، چـه اتفاقی می‌افتـد. گـو اینکـه ممکن اسـت در خـودش معنایی داشـته باشـد؛ ولـی آیـا این سـاختمان قصـه را به هم می‌ریـزد یـا نـه؟ بلـه، راجع بـه همان چونـی صحبت می‌کنـم کـه خـودش فی‌النفسـه بامزه اسـت و...

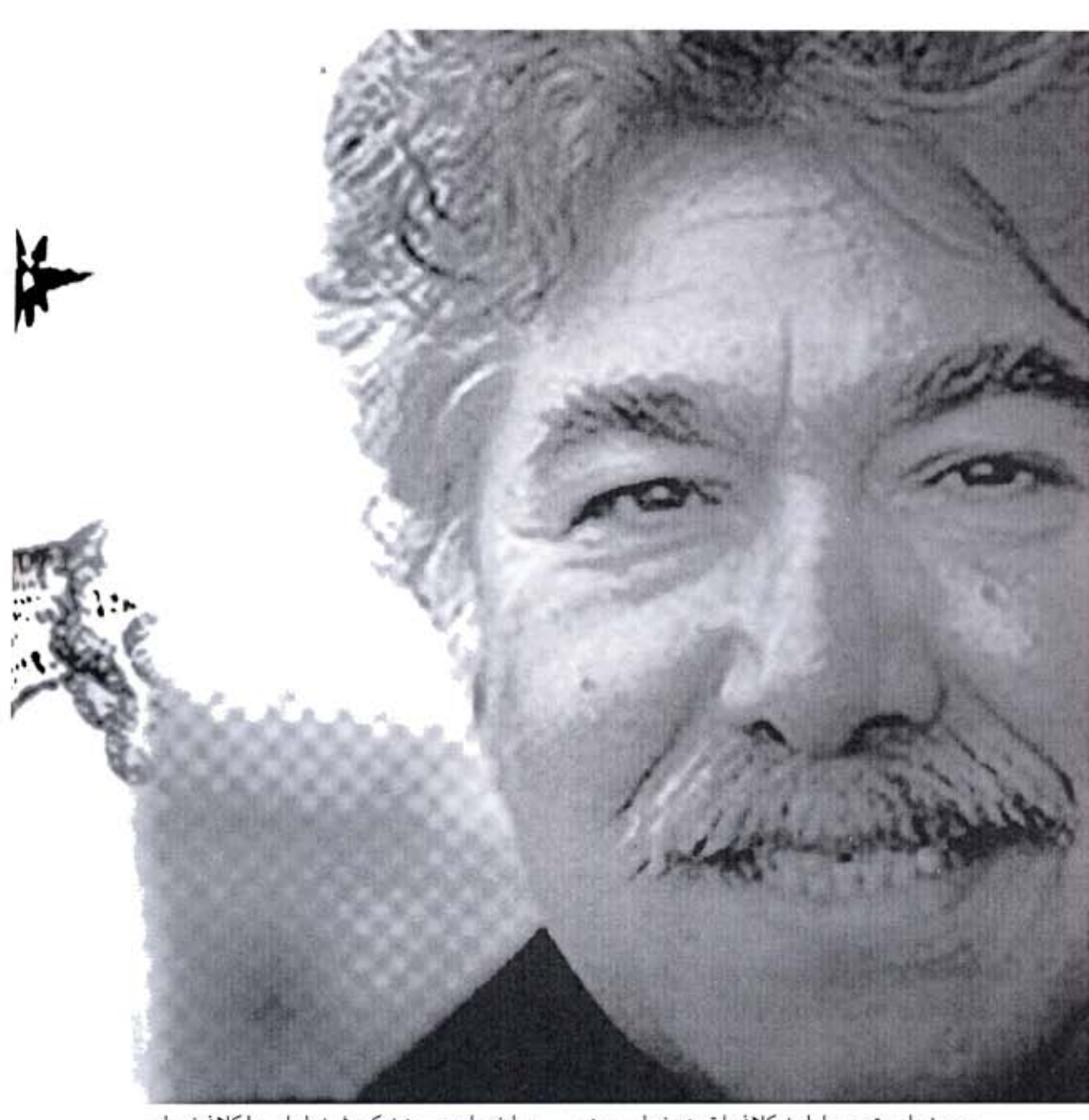
در قصه‌ی دوم هم ماجرای شبِ شعارنویسی خوزه روی دیوار خوب است؛ ولی توی قصه رها شده. یعنی خوزه قضیه را ول کرده است. حالا اینکه ول کرده، به چیزی رسیده که ول کرده یا آن نوشته‌ها وادارش کرده وارد مرحله‌ای دیگر بشود؟... شبِ بعد که مستی می‌کنند، راجع به این شعارنویسیِ هیچ صحبتی نمی‌شود و ما چرایش را نمی‌فهمیم! چون در حقیقت تا موقعی که شعارنویسی جلو می‌رود، یک تم اصلی است. آخر قصه هم که طرف زیر ماشین می‌رود. به نظرم این زیر ماشین رفتن هم قدری توضیح واضحات است و من فکر می‌کنم که اگر به استعاره‌ی اسب بسنده می‌شد، قصه محکم‌تر می‌شد و تأثیر بیشتری می‌گذاشت... ... گزارش هم به نظرم قصه‌ی خوبی است. در تمام قصه‌ها... تکه‌هایی هست که نویسنده به یکباره وارد زبان دیگری می‌شود. تکه‌هایی که حتا توی قصه‌ی خیلی خوب سگ زیر باران هم در یک پاراگراف دیده می‌شود؛ ولی چون قصه قوی‌ست، به چشم نمی‌خورد. به هرحال، نوعی دل‌ضعفه ـ نمی‌گویم ضعف ـ راوی یا نویسنده راجع به موقعیت خودش دارد. در واقع میل به وصف‌الحال توی قصه‌ها هست که شاید اگر نباشد باز به قدرت قصه که تصویری و عینی است، کمک می‌کند.»

رمان دیگری که در آن میزگرد دو روزه‌ی تابستان ۱۹۹۴/۱۳۷۳ به بوته‌ی نقد گذاشته شد، سوره الغراب محمود مسعودی‌ست که در آغاز این فصل به آن اشاره کردیم. رضا دانشور گفتار خود را درباره‌ی این از فراورده‌های مهم ادبیات تبعید، با دشواری‌های خواندن متن آغاز کرد:

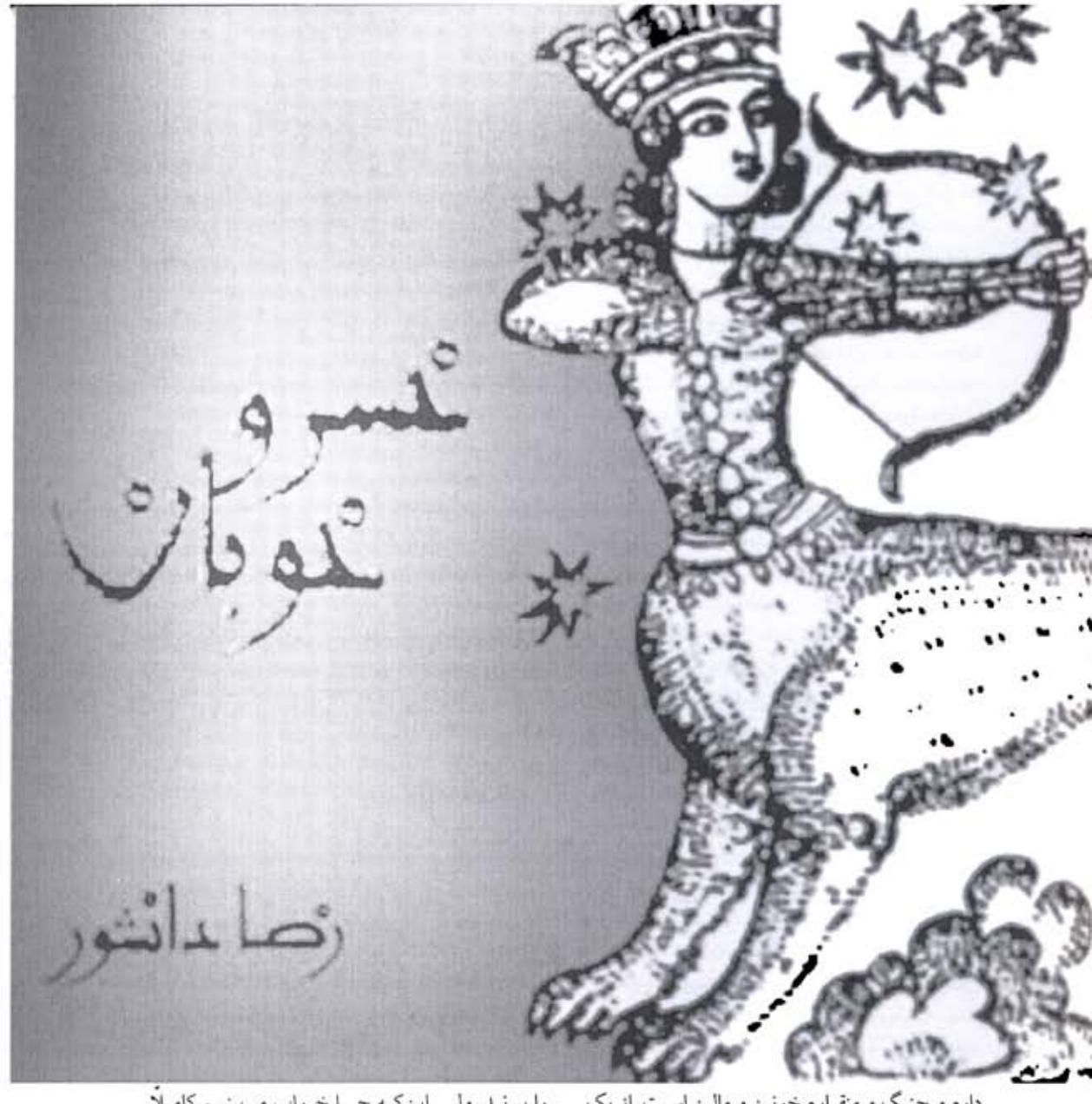
«مقدار زیادی از حرف‌هایی که زده شد، درست است؛ بدون اینکه نشان بدهد سرانجام چرا داستان، خواندنش مشکل است. آیا مشکل بودن آن به خاطر دقیق بودن مفاهیم و دور از دسترس بودن فکرهای آن است؟ یا این‌که اشکال در نگارش آن هست؟ کسانی که تا کنون آن را نقد کرده‌اند در باب طرح‌های مختلف، درونمایه‌های متعدد و لایه‌های چندگانه‌ی داستانی آن حرف زده‌اند. بنابراین شک نیست که ساختار(مکانیسم) داستانی در سوره‌الغراب مبتنی بر کشش و واکنش متقابل این لایه‌ها با یکدیگر است و نقاط قوت و ضعف آن نیز در همین جا. اهرم اساسی این ساختار، طرح ـ و من ترجیح می‌دهم بگویم درونمایه ـ ای که بقیه را نیز به حرکت در می‌آورد و مجموعه‌ی درونمایه‌های دیگر را قاب می‌گیرد، خواب و بیداری‌ست. تا این‌جای قضیه آسان است. تفکیک خواب و بیداری برای خواننده‌ای که در ادبیات یا حتا در زندگی روزمره، به طور تجربی خواب و بیداری را از هم تفکیک کرده، مشکلی ایجاد نمی‌کند و به تلاش ذهنی زیادی نیازمند نیست. اما سختی کار وقتی شروع می‌شود که بیداری هم خواب دیده شود و آن بیدار خواب‌بین که فی‌الواقع خفته‌است مشغول خواب دیدن، دست به تعبیر رویای خودش بزند. در این حال تعبیر رویا، واقعاً تعبیر نیست. چیزی را از دنیای رمز رویا به وضوح بدیهیات و دانسته‌های روزمره باز نمی‌آورد بلکه خود رویای دیگر است، سرشار از رمزگان.

وقتی نوشته تا این حد دور می‌رود، هر خواننده‌ای خودش معبر می‌شود و مثل هر خواب بیننده‌ای در لحظه‌ی خواب دیدن با معناهای توی خوابش رابطه‌ی بی‌واسطه‌ای برقرار می‌کند. رمزها، بی‌واسطه تجربه می‌شوند. تصویرها، بی‌تفسیر زندگی می‌کنند و هر تفسیری که سعی کند سطحی اجتماعی، سیاسی، فلسفی و غیره از قصه بدهد، در برابر این بی‌واسطه‌گی، بیرنگ است. حالا اگر خود نویسنده دچار این خطا شد که جابه‌جا در نقش معبر و رمزگشا ظاهر شود، اختلاف سطحی در قصه به وجود می‌آورد که ذهن خواننده را دچار سکته می‌کند و خواندن قصه را سخت. در نقل قول‌هایی که می‌آورم می‌بینیم توجیه رابطه‌های موجود خواب ـ بیدار، از سوی نویسنده سوره‌الغراب را مدعی نوعی نظریه راجع به قصه می‌سازد و که هر کجا این نظریه نقض شده، اختلاف سطحی در کار به وجود آورده که «گردش کار» ذهن خواننده را مختل کرده و رابطه را مشکل:

من کلاغ را توی خوابم می‌بینم که نشسته توی مهتاب و زیر باران. پیچیده است. خود خواب انقدر پیچیده است که دیگر لازم نکرده حروفچین با پوزخندش بدتر گیجم بکند: من کلاغ را توی خوابم می‌بینم که نشسته توی مهتاب . زیر باران.



پیچیده است. چرا باید کلاغ را توی خوابم ببینم که نشسته توی مهتاب و زیر باران؟ اگر کلاغ هم مرا توی خوابش ببیند که نشسته‌ام توی مهتاب و زیر باران؟ گفتنش ساده است.چون و چرا که بشود پیچیده است. پیچیده‌تر این‌که من خواب می‌بینم که شده‌ام کلاغ که خواب می‌بیند شده است من که خواب دیده‌ام دارم او را خواب می‌بینم. چه بسا که اخیراً خیلی برایش اتفاق بیفتد. پیچیده است. از این پیچیده‌ترش هم هست که گاهی برای من، و چه بسا برای کلاغ، اتفاق می‌افتد. من خواب می‌بینم که شده‌ام کلاغ که خوابیده دارد مرا خواب می‌بیند که شده‌ام او. یا کلاغ خواب می‌بیند شده است من که خواب دیده‌ام دارم او را خواب می‌بینم که شده است من. حالا این‌ها که به اندازه کافی پیچیده نیست، همه یک شهر از این جور خواب‌های هر کسی به جای دیگری می‌بینند، چیزی که خیلی پیش می‌آید، آن وقت پیچیدگی‌اش انقدر قشنگ می‌شود که آدم دیگر راه خانه‌اش راگم می‌کند. این است که نمی‌شود به این سادگی‌ها با یکی دو تا متلک مرا چزاند. آخر مگر می‌شود که من با چشم خودم ببینم که نشسته‌ام جلوی یک آینه طوری چنگ و منقار



دارم و چنگ و منقارم خونین و مالین است. از یک چشمم که کور شده همین‌طوری خون می‌ریزد و دردش را هم دارم می‌کشم، آنوقت حرف حروفچین را باور کنم که چشم ندارد حتا کلاغ شدن مرا ببیند؟

منظورش خواننده عادی معتادی است که به این موضوع ایراد می‌گیرد. یا:

به نظرش خوابیدن خطرناک است. آدم را خلع سلاح کرده نمی‌گذارد شش دانگ حواسش به خرسک ایوان باشد. خودش مخفیانه می‌خوابد تا دیگران نفهمند خوابیده بیایند خرسک ایوانش را ببرند. ولی این‌که چرا خواب می‌بینیم کاملاً معلوم است. خواب می‌بینیم که سرمان گرم باشد تا خرسک ایوان را ببرند. خواب و خواب دیدن مثل کتاب و داستان خواندن است. چطور داستان توی کتاب است.خوابیم هم توی خواب است. برای خواندن داستان باید توی کتاب فرو رفت. برای دیدن خواب باید توی خواب فرو رفت. اول آدم شل می‌شود تا یک خرده فرو برود. بعد به اتفاق‌هایی که در دور و برش می‌افتد، بی اعتنا می‌شود تا بیشتر فرو برود. بعد بیشتر شل و کرخت و انقدر بی‌اعتنا می‌شود تا جوری فرو

برود که دیگر به هیچ قیمتی حاضر نباشد برای شمشیر توی فرق سر تراب خان تره خرد کند. برای خواندن داستان باید توی داستان فرو رفت. برای دیدن خواب باید توی خواب فرو رفت. اتفاقات دور و برش را باید نادیده گرفت تا به عمق فرو رفت و به «اصل» داستان رسید. طوری که شمشیر توی فرق سر تراب خان، معنایی که منطق روزمره جستجو می‌کند، مطلقاً فاقد اهمیت بشود. اهمیتش در کلیت روایت در نظر گرفته شود. در جهانی که دربست آفریده شده؛ دربست ارائه شده و دربست خوانده شده، نباید دنبال توجیهات معتاد بگردیم. باید منطق‌ها و معناهای قصه را از جهان قصه درآوریم. بر این اساس شالوده کار را بر دریافت «زبانی» قرار دارد که نمی‌خواهد در جزء جزء خود به مصادیق بیرونی ارجاع داده شود. قوت و اهمیت تجربه سوره‌الغراب را باید در این نکته جست. موارد موفق این نوع تجربه در ادبیات داستانی (مثال‌های معروفش: مسخ، محاکمه، قصر، در انتظار گودو، کرگدن، کم و بیش بوف کور) در ساخت خود یک‌پارچه‌اند. از قانون خود پیروی می‌کنند و علی‌رغم اینکه منطق روزمره‌ی ذهن معتاد را به چالش می‌خوانند، آسان شیوه خواندن را پیش پای خواننده می‌گذارند و آسان خوانده می‌شوند. ذهن همراه فراز و فرودهای عبارات حرکت می‌کند و برای جستجویش در میانه راه متوقف نمی‌شود. کار، خارج از کلیتش معنایی به دست نمی‌دهد و هرگونه تفسیر وتفکری را تنها در آفاق «مصنوع» خود ممکن می‌سازد. اگر بتوانیم این اصطلاح را وام بگیریم، ساخت و زبان قصه «متافیزیک» می‌ماند. یعنی قصه در عرصه‌ی مطلقاً ماوراء واقعی (ماوراء معتاد، ماوراء هر چیز دیگری) با ذهنیت خواننده، رابطه‌ای از جنس خود، از جنس جهانی که خلق کرده، برقرار می‌کند. این رابطه‌ای‌ست مطلقاً انحصاری، زیرا در جزء و کل ویژگی‌های انحصاری خود را دارد و یکپارچگی مطلق خود را.

سوره‌الغراب نه در ذات خود از این یک‌دستی و هماهنگی درونی برخوردار است و نه رابطه‌ای که طبعاً با ذهنیت خواننده برقرار می‌کند در اساس کار، در همان رجوعی که به منطق‌الطیر دارد، خود را درگیر تفسیر خویش کرده و با تفسیر جدیدی ـ بهتر است بگویم تجدید نظری ـ که از قطعه‌ی قدیم به دست می‌دهد، در دام توجیه و کلیشه افتاده. منطق‌الطیر عطار در جهانی یکپارچه تمثیلی اتفاق می‌افتد. فکر، فکری است جهان شمول و پرنده‌ها، شخصیت‌های آن، منش‌های فیتیش‌های اساسی بشری ظهور می‌کنند و رفتارها و گفتارشان به موانعی که از ذات انسان برای رویت جمال حق بروز می‌کند، اشاره دارد و زبان تمثیل از عهده‌ی پیچیدگی برآمده. در سوره‌الغراب این موانع به ناجنسی و قلدر منشی پرنده رخ و توطئه‌های ارزان قیمت عقاب و غراب محدود شده. دعوا و رقابت این دو پرنده و خبرچینی غراب برای ایجاد تنش در داستان آن‌چنان نازل افتاده است که نه لزوم ارجاع به منطق‌الطیر را توجیه می‌کند و نه سرانجام در حاصل مطلب افق تازه‌ای از فکر را (در قبال کار مرجع) در اقلیم داستانی خویش طرح. زبان از پیش مصداق خود را از دست داده و ابعادی فراتر را پیش پای ذهن نگذاشته. درگیری‌های رخ و عقاب و نقش خاص غراب در حد کلیشه‌های سیاه و سفید مانده و سادگی فکر، پیچیدگی شکل را زائد ساخته است.

در مایه‌های دیگر قصه نظیر رنگ زدن سرتاسر شهر، برگ درختان، حکم آوردن کلاغ‌ها، تشیع جنازه، استعاره‌ها بازهم نازل‌تر شده و مصادیق‌شان دم‌دست‌تر. مصادیقی که به محض دم دست آمدن، مایوس کننده‌اند. چه، چیزی جز شعارهایی از پیش دانسته باقی نمی‌مانند. تفکر متوقف می‌شود و تخیل بیکار. همین نکته است که باعث می‌شود خواننده در سطوح دیگر داستان هم همچنان به دنبال تعمیم این فکرها، تلاشی عبث کند و در این تلاش از پا درآید.

دیگر خواننده معبر خویش نیست. تعبیر، «بیواسطه» نیست. خواب و بیداری یک‌جا خواب دیده نمی‌شوند. حرف نویسنده یکی نیست. گاه دنیا یکسره رمزی است، گاه بدیهیات روزمره حکومت می‌کند و برای این اختلاف سطح داستان، منطقی ارائه نمی‌شود. نکته‌ی دیگری که خواننده را اذیت می‌کند، به کار بردن شگردهایی است که لزوم و زیبایی و تاثیرشان در بطن مقصود مانده و راه بیرون شدن نیافته است. مثل آن طرح‌هایی که شماره خورده‌اند. یا بعضی میان ـ قصه‌ها،

تکه‌هایی میانی، مثل بحث توی چایخانه، راجع به اکابر، بحث در باب آداب رانندگی که شاید با اما و اگرهایی بشود هر کدامشان را به قصه بست؛ اما مطلقاً جزو استخوان‌بندی قصه نیستند. من این طور می‌بینم، به هر حال.
اما علی‌رغم این دو سه نکته، سوره‌الغراب نکات قوت زیادی دارد. جزء معدود قصه‌هایی‌ست که حامل تفکر در مورد قصه‌نویسی است. فکرهایی در باب زبان و در باب لحن دارد. تکه‌های بسیار زیبا و درخشان دارد. نوشته‌ای‌ست شجاعانه. داستانی‌ست که خواننده‌ی اهل تفکر و تعمق را به دوباره خواندن دعوت می‌کند و حتا مجبور. کاری‌ست تجربی و همچون هر تجربه‌ای که واجد تازگی‌هایی باشد، ارزشمند.»

۵

رضا دانشور به مرحله‌ی دیگری از زندگی روشنفکری خود گام نهاده بود. انتشار خسرو خوبان و سپس محبوبه و آل، به سال‌ها خلوت‌گزینی و سکوت ادبی او پایان داده بود و باز جُنب‌وجوشی در زندگی‌ای روشنفکرانه‌اش پدید آمده بود. در مجلس‌ها و محفل‌های فرهنگی-ادبی شرکت می‌جست. حضورش به توان و جان سخن می‌افزود و شوق خواندن داستان، رمان، شعر، اسطوره و تاریخ را برمی‌افروخت. همراه با زنده‌یاد شاهرخ مسکوب و نیز محسن یلفانی و علی عرفان، یکی از پایه‌های استوار نشست‌های ادب و فرهنگ آخرماه کتابفروشی خاوران (پاریس) شد که به همت بهمن امینی پا گرفت واز سال ۱۳۷٦/ ۱۹۹۷ تا ۱۳۸۳/ ۲۰۰٤ جریان داشت. این نشست‌ها فضایی شد برای بررسیدن کتاب‌های تازه‌چاپ نویسندگان تبعیدی و مهاجر ایرانی که در این سوی و آن سوی جهان می‌زیستند و می‌خواستند «دیدار و گفتگویی با اهل قلم» پاریس داشته باشند. کتاب تازه‌چاپ اگر رمان بود یا مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه، رضا دانشور همواره بسیجیده بود و نقدش سنجشگر و سازنده. دریغ که بسیاری از سخنرانی‌ها و گفتگوهای آن هفتاد و اندی نشست یا ضبط نشد یا اگر شد، نوار صوتی‌اش اینک در دسترس نیست.(۱۵)

بهار ۱۹۷۹/ ۲۰۰۰ بود؛ میانه‌ی سومین سال برپایی نشست‌های ادب و فرهنگ پاریس که شهلا شفیق مجموعه داستان سوگ را به انتشار داد. آن شش داستان ناب و درنگ‌انگیز، میان پاره‌ای کسان، برداشت‌های شگفت‌انگیزی پدید آورد و این سبب آن گشت که رضا دانشور سوگ، قرائت یک متن را بنویسد که گونه‌ای‌ست نقد با تأکید بر رمزگشایی؛ رمزگشایی به مفهوم «آفرینش معنا از سوی خواننده»(۱٦) برپایه‌ی آمیزه‌ای از چند نظریه‌ی رمان. این نوشته که ویژگی‌های متنی آموزشی را داراست، در شش فرگرد در هم تنیده فراهم آمده است: قصه هفتم، نوشتن کرداری وجودی، چه چیز از این تجربه‌ی شخصی ادبیات ساخته است؟، نویسنده و جفت‌اش، حضور و غیاب؛ و آخرین فردگرد، همدلی. بجاست چکیده‌ای از آن را به گونه‌ای پاره پاره، به دیده گیریم:
«سوگ اسم هیچ کدام از شش قصه‌ی این کتاب نیست. قصه‌ی هفتم است. قصه‌ی هفتم، جایی میان افق در ملتقای ذهن نویسنده و خواننده قرار دارد. برای خواننده‌ای طالب رابطه‌ای متعالی با اثر، هدیه‌ای‌ست پس پُشتِ تاریکی‌های عادت به قرائت آسان...
خط داستانی در سوگ، از ذهنیتِ شخصیتِ محوری آن «زن» می‌گذرد و ماهیتِ حادثه، در وضعیت وجودی او شناخته می‌شود. عنصر اساسی در پردازش این شخصیت، زندگی درونی اوست که نه با «عمل» بلکه از طریق اندیشه و حس‌هایش ادراک می‌گردد. این زندگی درونی، رویارویی جهانی که با ضربه‌ی مرگ دگرگون شده، مضمون «فقدان» را همچون عملی موسیقایی در تک تک قصه‌ها تکرار می‌کند. این تکرار به همراه مایه‌های مشترک- که در قصه‌ی اول مطرح می‌شوند، تداوم می‌یابند و در قصه‌ی آخر به نوعی سرانجام می‌رسند- و نیز به مدد زبانی که به پیروی از منطق روایت، یکدستی و شیوه‌اش را تا به آخر حفظ می‌کند، به این مجموعه نظمی یگانه و گاه پوشیده داده است. دریافت ویژگی‌های این نظم کلی و رابطه‌ی اجزاء مذکور با آن، افق‌های متن را از تاریکی عادت خارج می‌کند و خواننده را فراتر از همدلی یا ناهمدلی‌های تنگ‌مایه با

نویسنده، به همدلی با دنیای آسیب‌دیده‌ی آسیب پذیر فراموش‌شده‌ای فرامی‌خواند که شخصیت اصلی آن هم خود خواننده است. این قصه‌ای‌ست که هرکس به شیوه‌ی شخصی و به قدر مایه‌ی خود آن را می‌سازد و در سوگ، قصه‌ی هفتم است.»(۱۷)

در فرگردِ نوشتن کرداری وجودی، دانشور توجه خواننده را به نکته‌ی مهمی جلب می‌کند:

«قصه‌های سوگ شکل دادن‌های منظم آشفتگی‌اند به قصد بازیافتن معناهای گم شده. تلاش‌هایی هستند برای شکستن صخرگی مرگ و پس راندن شوریدگی حضورش تا بلکه آن را تکه تکه به حوزه‌های قابل فهم درآرند... قصه‌های سوگ با همه‌ی تلخی، نشانه‌های واحد تلاشی از دل بن‌بست‌اند برای چیرگی بر بن‌بست، بر مصیبت و شوریدگی... به داستان درآمدن تجربه‌ی همواره شخصی مرگ و مصیبت، انتقال آن را به حوزه‌ی تعقل، حس و تجربه‌ی خواننده ممکن کرده است و چنان که سقراط در باب فلسفه گفت: نوشتن نه فقط همان آموختن مردن، بلکه آنرا زندگی کردن نیز گردیده است.»(۱۸)

دانشور در فرگردِ چه چیز از این تجربه‌ی شخصی، ادبیات ساخته است، با اصلی بنیادین آغاز می‌کند و تحلیلی ژرف‌بینانه به دست می‌دهد:

«... هر کس نگاهی متفاوت به مرگ دارد، آنچنان که به زندگی. تفاوت نگاه در آخرین تحلیل، تفاوتِ فاصله است با جهان و با خویش. هرگونه کلامی در برابر مصیبت نیز از جنس و اندازه این فاصله ناشی می‌شود. اما کلام ادبی حاصل وجود «فاصله‌ی هنری» با جهان است. فاصله‌ای که نه ایمان، نه خرد، نه حس، به تنهایی قادر به تعیین اندازه‌ی آن نیست.»

دانشور «فاصله‌ی هنری» را در داخل گیومه قرار داده است؛ چه بسا به این سبب که آگاه است واژه از سوی شماری از اندیش‌ورزان و نقدنویسان، از جمله فردریش نیچه، به کاربسته شده است.(۱۹) به همین دلیل نیز درست پس از به کار گرفتن «فاصله‌ی هنری»، برداشتِ خود را از این واژه به دست می‌دهد که همانندی بسیاری با دریافت نیچه از آن دارد:

«فاصله‌ی هنری تعریف‌ناپذیر و اندازه ناگرفتنی‌ست. چیزی‌ست که پس از پیدا شدن می‌توان آن را دید. فاصله‌ی هنری در غریزه یا مهارت‌های خودکار شده‌ی ذهن وجود دارد و در نتیجه‌ی کار. طنز ظریف و مؤثری را فاصله‌ی نزدیک به دشنام تبدیل می‌کند، فاصله‌ی بیشتر آن را به طنزی از عبید و فاصله‌ی سنجیده‌تر به شاهکاری از کافکا. اما آنچه مسلم است، وقتی می‌گوییم فاصله، دو حرکت متضاد را مراد می‌کنیم: دوری و نزدیکی. و در اینجا فاصله‌ی هنرمند است با خودش و موضوع کارش از یک سو... و نزدیکی و یگانگی او با خودش و موضوع کارش از سوی دیگر. بنابراین شاید بشود به اجمال گفت: «فاصله‌ی هنری» تناسبِ میان این دو حرکت متضاد است: یگانگی، نزدیکی و دوری و بیگانگی. خصلت شدیداً عاطفی موضوع در سوگ خواننده را همواره در نزدیک‌ترین فاصله‌ی ممکن با آن نگه‌می‌دارد و تأثیر عاطفی بالایی بر او اعمال می‌کند. اما توان فاصله‌گذاری نویسنده در برابر موضوعی چنین سخت، مانع سقوط متن به احساسات گرایی و ابتذال شده است. نویسنده... دائم فاصله‌ی خود را با راوی در قصه‌ی اول -که فاصله‌ای‌ست بسیار شکننده- و با زن در سایر قصه‌ها و نیز فاصله‌ی آن‌ها را با موضوع و موقعیت، تغییر [می]دهد. این امر با زبانی به شدت عاطفی و زبانی به شدت سرد میسر شده است. توجه جدی به نوسان‌های زبان در توصیفِ لحظه‌ها، اشیاء و حالات، خواننده را به دریافت حضور و غیاب‌های عمدی نویسنده در صحنه‌های مختلف و مقام‌های معنایی، تواناتر می‌کند.» (۲۰)

در فرگرد نویسنده و جفت‌اش، دانشور با استناد به ژان‌پل سارتر و رولان بارت به رمزگشایی‌های سوگ می‌نشیند:

«پس برای این که بتوان به دنیای خیال و امکان، مجال ظهور داد... چاره‌ای نداریم مگر آنچنان که سارتر می‌گفت، خود را غایب کنیم و شخصیتی از جنس خیال را جلو بفرستیم؛ گرچه این غیاب به کمال ممکن نباشد و همیشه چیزهای زیادی از نویسنده در جفت او باقی بماند. آنچه «زن» از نویسنده‌اش به عاریت گرفته، چشمانی است که از خلال مصیبت، «مطلق» را دیده و از خلال مطلق «روزمره» را نگاه می‌کند. تبدیل واقعیتِ زندگی

شده به ادبیات که در پنج قصه‌ی اول به یمن فاصله‌ی درست و به مدد شخصیت داستانی «زن» تحقق پذیرفته است، در قصه‌ی آخر، ملاقات، دیگر هدف نیست. زیستی که با «درونی شدن، اندیشه شدن، داستانی شدن»، واقعیت پنهان خود را آشکار کرده، در قصه‌ی آخر به «درون اندیشه» و نهایتاً «نوشتن» تبدیل می‌شود. ملاقات، علی‌رغم توصیف‌های دقیق و عینی، در دنیایی مطلقاً مثالی صورت می‌بندد. جهانی که در داستان‌های دیگر با تقابل «بود و نمود، روزمرگی و مطلق، فراموشی و یاد» بی‌اعتباری‌اش آشکار می‌شود، در اینجا کاملاً غایب است. سفر زن در برزخ جهان بیدار شده از ضربه‌ی مرگ، او را به اعماق خود کشانیده و تک تک عناصر دنیای موجود به ترکیب اسطوره‌ای رسیده است... این بار خواننده به دنیایی وارد می‌شود که قانون‌های خود را دارد. ورود به این دنیا همچون ورود به مراسمی کهن، نه برای دریافت معنا، بلکه برای مشارکت در عمل رمزآمیز است. نخستین قانون، نابودی قانون جان‌سختِ واقعیتی است که جلوه‌گرانه مدعی پاسخ‌های آماده به سؤال‌های وجودی است. گشودن رمز، نفس عمل رمزگشایی‌ست و عمل رمزگشایی، چیزی جز آفرینش معنا از سوی خواننده نیست. و قطعاً متن از هیچ معنایی جانبداری نمی‌کند. این به قول رولان بارت: نشان کمال صداقت نویسنده و تسلط اوست به فنون کاری که می‌کند. در اینجا مؤلف غایب است.»(۲۱)

رمز گشایی، در فرگرد حضور غایب نیز ادامه می‌یابد:

«... زمان برای واقعیت یافتن، محتاج مکان است. موقتی بودن مکان‌ها و پرسناژی که دائم در حال عبور است، زمان جاری داستان‌ها را دارای سرشتی بی‌ثبات و دوگانه می‌سازد و وجه مجازی آن را تشدید می‌کند. دو زمان: زمانی که در این مکان‌ها جاری‌ست و زمانی که در ذهنیت زن می‌گذرد، یکدیگر را نفی می‌کنند... با ثبات‌ترین مکان‌ها در همه‌ی این قصه‌ها «ذهن» راوی است و «جسم» پرسناژ مرکزی «زن». ماجرای این ذهنیت با زمان، ماهیت حادثه‌هایی را می‌سازد که مبنای هر قصه‌اند. این زمان، زمان ساده روایت نیست که از مسند به مسندالیه رابطه‌اش را برقرار کند و دگرگونی حادثه یا شخص را از نقطه‌ای به نقطه‌ای بنمایاند. زمانی نیست که حادثه‌ی داستانی در آن رخ دهد. حادثه در روح می‌گذرد؛ جایی که زمان زنجیره‌ای با زمان یک اتفاق درگیری دائم دارد و حادثه‌ای که یک بار روی داده، هربار به مناسبتی بیرونی، در ذهن زن متجلی می‌شود و زمان اتفاق، زمان زنجیره‌ای و روزمره را درهم می‌شکند... مسئله اینجا بازیافت زمانِ حال است. مورد مسافری‌ست که از دیدار مرگ بازمی‌گردد و می‌کوشد زنده بودنش را در «لحظه» باور کند و نشانه‌های آن را در همین مکانی که تن اوست بازیابد. با بازگشت مداوم از زمانی که مرگ آن را منجمد کرده به

سوره‌الغراب نه در ذات خود از این یک‌دستی و هماهنگی درونی برخوردار است و نه رابطه‌ای که طبعاً با ذهنیت خواننده برقرار می‌کند در اساس کار، در همان رجوعی که به منطق‌الطیر دارد، خود را درگیر تفسیر خویش کرده و با تفسیر جدیدی - بهتر است بگویم تجدید نظری - که از قطعه‌ی قدیم به دست می‌دهد، در دام توجیه و کلیشه افتاده. منطق‌الطیر عطار در جهانی یکپارچه تمثیلی اتفاق می‌افتد. فکر، فکری است جهان شمول و پرنده‌ها، شخصیت‌های آن، منش‌های فیتیش‌های اساسی بشری ظهور می‌کند و رفتارها و گفتارشان به موانعی که از ذات انسان برای رویت جمال حق بروز می‌کند، اشاره دارد و زبان تمثیل از عهده‌ی پیچیدگی برآمده

سوی همین حالی که هیچ از آن نمانده و در همین دنیایی که هیچ کجاست، لحظه‌هایی را که سرشار فقدانند، به جهانی که واقعیتش ناپدید شده وصل کند تا هستی آشکار شود. این جدال فردیت است با حاکمیت مطلق زمان.»(۲۲)

درنگ دانشور در مسئله‌ی زمانِ داستان‌های سوگ، در فرگرد همدلی، بُعدی دیگر می‌یابد و به پایانگه خود می‌رسد:

«هر داستان، حداقل با سه زمان سر و کار دارد: زمان منسوب به وقوع واقعه/ زمان نقل/ زمان دریافتِ متن. چیزی که به این زمان‌ها ربط و معنا می‌دهد، همسویی کُنش حیاتی روایت است با ارزش‌های مندرج در جان و برآمده از سرشتِ نویسنده. و نیز همزمانی خواننده با این

اتفاق. داستان‌های سوگ عمدتاً بر اساس آگاهی به شرکت خواننده در سرنوشت متن‌ها... عرضه شده‌اند. سوای آن‌ها که به سبب حضور در زمان وقوع روایت، همسویی‌شان با کُنُش داستان تسهیل می‌شود، خوانندگان دیگر نیز یا از خلال تجربه‌ای مشابه، و اگر نه، با فرا رفتن از «قرائت آسان» با لحظه‌ی نوشتن متن همزمان می‌شوند. همزمانی با «دیگری» یا با «واقعه»ای و یا با «متنی»- که متن هم دیگری و هم واقعه است- یعنی همسو کردن زمان شخصی با زمان دیگری، با زمان واقعه، و در متن با «نظام دگرگونی‌های زمانمند» و این کُنُشی است فرهنگی و خلاق که به حضور خواننده در متن و مکالمه‌ی نفس او با «ارزش» و غلبه‌ی او بر مرگ در لحظه‌ی کاملی که در آن می‌زید/ لحظه‌ی قرائت/ منجر می‌شود و به قول سعدی وقتش را خوش می‌کند.»(۲۳)

٦

تا جایی که می‌دانم سوگ، قرائت یک متن، آخرین نقدی‌ست که رضا دانشور نگاشته است. از زمستان ۱۳۷۹/ ۲۰۰۰ تا زمانی که بیماری او را از پای انداخت، دو نمایشنامه نوشت، چندین تلخک، چهار هزار و یک روز از زندگی یک معمار به نام ایران. رمان تازه‌ای نیز به دست گرفت که پایان نگرفت. اما نقد ادبی ننوشت. حتا در نوزده ماهی که به همکاری با رادیو زمانه برآمد (از بهار سال ۱۳۸٦/ ۲۰۰۷ تا پاییز ۱۳۸۸/ ۲۰۰۹) به معرفی و نقد کتاب ننشست. و افسوس و صد افسوس که این فرصت طلایی برای همیشه از کف رفت. چرا چنین نکرد و هنرش را در پهنه‌ی نقدنویسی ادبی در برنامه‌ی رادیویی پُرشنونده(۲٤) عرضه نداشت، برایم یک چیستان است. به ویژه آنکه بی‌مهابا می‌خواند؛ به ویژه رمان و داستان؛ حتا به روزگار بیماری و ناخوشی.

چند ماهی پیش از خاموشی نابهنگامش، به داریوش آشوری، محمد چیمه (م. سحر) و من پیشنهاد داد که با هم شاهنامه بخوانیم. درنگ‌ها و دقت‌هایش در درک و دریافت داستان‌های داستان سرای بزرگ ایران‌زمین و کالبدشکافی و واسازی آنچه می‌خواندیم همواره مرا به شگفت وامی‌داشت. در پایان هر یک از آن نشست‌های هفتگی یادماندنی، باز آن چیستان به سروقتم می‌آمد و اینک با درد ودریغ.

آنگاه که دیگر نتوانست کتاب به دست گیرد، از دوستانش می‌خواست که برایش بخوانند یا بازگویند خوانده‌هاشان را. و صدای گیرایش هنوز زنگ می‌زند در گوشم پس از هر خوانش یا گزارش، و همچنان به یاد می‌آورم نکته‌های هوشمندانه‌ای و خیال‌پردازانه‌اش را که به زبان می‌آورد.

پس از خاموشی رضا دانشور، یکی از همکاران پیشینش در رادیو زمانه، شهرزاد سمرقندی، یادداشتی نوشت در یادبودش که چه بسا رمزگشا باشد و سرنخی در یافتن سببِ سر باز زدن او از پرداختن پی‌گیرانه به نقد ادبی. سمرقندی به دانشور می‌گوید:

«وقتی می‌نویسم، با شور و شوق می‌نویسم و احساس شادی و رضایت می‌کنم. اما وقتی دوباره می‌خوانمش دیگر آن حس را ندارم و تنها کاری که به ذهنم می‌رسد، از بین بردن آن نوشته است». (۲۵)

پاسخ رضا دانشور چنین بود:

«منتقد درون خودرا بکش. هیچ‌وقت به نوشته‌هایت با دید منتقد نگاه نکن؛ مگر اینکه بخواهی منتقد باشی. اگر بخواهی نویسنده باشی، بنویس و همه‌ی حواست را به نوشتن بده.»(۲٦) ■

پاریس، ۲۰ سپتامبر ۲۰۱٦

پی‌نوشت‌ها:

۱- از جواد فعال علوی سپاسگزارم که با دقت به پرسش‌هایم درباره‌ی لوح (دفتری در قصه) پاسخ داد و مرا توانا ساخت شناسه‌ای از این دفتر ادبی به دست دهم. از همیاری بهروز شیدا نیز سپاسگزارم که متن گفتگویش با رضا دانشور را در اختیارم گذاشت.

۲- رضا دانشور، نگاهی به دو قصه‌ی بلند، آرش، شماره‌ی ۱۸، پاریس، تیر ۱۳۷۱/ ژوئیه ۱۹۹۲

۳- پیشین، ص ۳۲

٤- پیشین، ص ۳۲

۵- پیشین، ص ۳۳

٦- پیشین، ص ۳٤

۷- نخستین شماره‌ی لوح (دفتری در قصه) در خرداد ۱۳٤۷ انتشار یافت؛ به سردبیری کاظم رضا و همیاری جواد فعال علوی. لوح یکسره به ادبیات داستانی می‌پرداخت و برگ‌هایش بر هر گرایش ادبی‌گشوده بود. رضا دانشور از همکاران نزدیک این گاهنامه بود که پس از شش سال

در آبان ۱۳۵۳ توقیف و تعطیل شد. دانشور در نخستین شماره‌ی لوح، خانواده‌ی کوچک صبوحی را به انتشار رساند. در شماره‌ی دوم که در اسفند ۱۳۴۷ چاپ شد، داستانی نداشت؛ اما دیدگاه‌هایش را در گفتگوی خودمانی درباره‌ی داستان‌نویسی بیان داشت؛ در نشستی با شرکت کاظم رضا، جواد فعال علوی و حسن عالی‌زاده. در شماره‌ی سوم لوح هم داستانی از دانشور نمی‌بینیم. اما ضمیمه‌ی شماره‌ی ٤ لوح که در خرداد ۱۳۵۰ به چاپ رسید، داستان بلند نماز میت است و این اولین بار بود که یک داستان بلند به پیوست گاهنامه‌ی لوح انتشار می‌یافت. در شماره‌ی چهارم لوح که در سال ۱۳۵۱ پراکنده گشت، از رضا دانشور داستان آنچه فردا بینی و پس فردا بینی را می‌بینیم. پس از شماره ٤، دو سالی لوح خبری نیست ؛ تا آبان ۱۳۵۳ که سه شماره‌ی پنجم و ششم و هفتم یکجا، در یک مجلد و با برگ‌شماره‌های مسلسل به بازار کتاب می‌آید. بخشی از شماره‌ی ششم این مجموعه، ویژه‌ی داستان‌های رضا دانشور است و در برگیرنده‌ی: آیا پلنگ در البرز راه می‌رود، بازنشسته‌ها، ساعت ۹/۳۰ پیش از ظهر تابستان، باغ ملی، ترکه، کرفون، من گنگ خواب دیده.

۸- بهروز شیدا در گفتگو با رضا دانشور، سنگ(فصلنامه‌ی ادبی)، شماره‌ی ٦ و ۷، ۱۳۷۷/ ۱۹۹۸، صص ۱۹ تا ۲٤

۹- نگاه کنید به بولتن آغازی نو، شماره‌ی ۱۸، سال دوم، خرداد ماه ۱۳۷۰، پاریس، صص ۱ تا ۱۷ و نیز همان نشریه، شماره‌ی ۱٦، مرداد ۱۳۷۰، صص ۱ تا ٤

۱۰- ادوارد سعید، درنگ‌هایی درباره‌ی تبعید و چند جستار دیگر (Reflections on Exile and Other Essays)، متن انگلیسی، انتشارات دانشگاه هاروارد، کمبریج، ۲۰۰۰، ص ۱۷۳

۱۱ - ناصر مهاجر، در تبعید (۲۳ داستان کوتاه ایرانی)، نشر نقطه، برکلی (ایالات متحده‌ی آمریکا)، زمستان ۱۳۷٤/ ۱۹۹٦

۱۲- کمی پس از انتشار در تبعید، در بهار ۱۳۷۵/ ۱۹۹٦، انتشارات افسانه در سوئد مجموعه‌ای از داستان‌های رضا دانشور و از جمله محبوبه و آل را بازچاپ کرد؛ به همان نام محبوبه و آل.

۱۳- نگاه کنید به آرش، شماره ۱۱۰، مهر ۱۳۸٦/ اکتبر ۲۰۰۷/ پاریس، صص ۲۸۸تا ۲۹۳

۱٤- آنچه در آن میزگرد گفته شد، ایرج حیدری با دقتی ستودنی و با خطی زیبا از نوار صوتی بر روی کاغذ آورد. متن نوشته شده‌ی گفتار ها به گویندگان داده شد و از آن‌ها خواسته شد که بدون افزودن و یا کاستن به ویرایش گفته‌های‌شان برآیند. آنچه در اینجا آمده است متن ویراست شده‌ی رضا دانشور است به دست‌خط خودش.

۱۵- گفتگوی تلفنی نگارنده با بهمن امینی، یکشنبه ٤ سپتامبر ۲۰۱٦

۱٦- رضا دانشور، سوگ قرائت یک متن، مکث، شماره یازدهم، زمستان ۱۳۷۹، ص ۷۸

۱۷- پیشین، ص ۷۵

۱۸- پیشین، ص ۷٦

۱۹- نیچه این مفهموم را در کتاب علم شاد برساخته و به کار برده است (۱۸۸۲ و ۱۸۸۷)؛ در پاره‌ی ۱۰۷ کتاب دوم که آن را والاترین حق‌شناسی نسبت به هنر نامیده :«هر از گاه نیازمند آنیم که از خود رها شویم؛ از راه درنگریستن به خود از بلندی و از پستی و از فاصله‌ای هنری: می‌بایست که قهرمان وجودمان را کشف کنیم و نیز آن دیوانه را که خود را پنهان کرده است در شور و شوق‌مان به شناخت...» . همین جا بگویم که عنوان علم شاد را دوست اندیشه‌ورز زبان‌شناسم ، داریوش آشوری، پیشنهاده است.

Friedrich Nietzsche, The Gay science, translated into English by Walter Kaufman, Vintage Books, Ney York, ۱۹۷٤, P ۱٦٤

۲۰- پیشین، ص ۷٦

۲۱- پیشین، ص ۷۸

۲۲- پیشین، ص ۷۹

۲۳- پیشین، ص ۸۱

۲٤- شهرزاد سمرقندی، یادی از رضا دانشور، سایت رادیو زمانه، ۲۱ خرداد ۱۳۹٤

۲۵- شهرزاد سمرقندی، یادی از رضا دانشور، سایت رادیو زمانه، ۲۱ خرداد ۱۳۹٤

۲٦- پیشین

نشریه‌ی ۲۲ ۱۳۹۷/۲۰۱۸

نشریه‌ی باران منتشر کرده است.

info@baran.se