ادبیات داستانی معاصر ایران - ۳

نقد و تفسیر آثار

جلال آل احمد

نشر پازنگ

چاپ سوم ۱۳۹۴

سرشناسه : قربانی ، محمدرضا ، ۱۳۳۷ –
عنوان و نام پدید آور : نقد و تفسیر آثار جلال آل احمد / محمدرضا قربانی .
مشخصات نشر : تهران : محمدرضا قربانی ، ۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری : ۵۱۲ ص .
فروست : ادبیات داستانی معاصر ایران ؛ ۳
شابک : ۳۵۰۰۰۰ریال 978-600-04-1189-3 :
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
موضوع : آل احمد ، جلال ، ۱۳۰۲ – ۱۳۴۸ – – نقد و تفسیر
موضوع : داستان های کوتاه فارسی – – قرن ۱۴
موضوع : داستان نویسان ایرانی – – قرن ۱۴
رده بندی کنگره : ۱۳۹۳ ۷ن۴ق/ PIR۷۹۳۸
رده بندی دیویی : ۸فا۳/۶۲
شماره کتابشناسی ملی : ۳۵۴۸۷۲۹

ادبیات داستانی معاصر ایران - ۳

نقد و تفسیر آثار

جلال آل احمد

محمدرضا قربانی

- کلیهٔ حقوق برای مولف محفوظ است . هیچ بخشی از این کتاب بدون اجازهٔ مکتوب مولف قابل تکثیر یا تولید مجدد به اشکال مختلف از جمله چاپ ، فتو کپی ، انتشار الکترونیکی ، فیلم و صدا نیست . این اثر تحت پوشش قانون حمایت از مولفان و مصنفان ایران قرار دارد .
- نقل قول با ذکر ماخذ آزاد است

تهران خیابان انقلاب خیابان فخررازی ساختمان مبلاد طبقه سوم
نشر پاژنگ تلفن : ۶۶۱۶۱۱۵۰

عنوان کتاب : نقد و تفسیر آثار جلال آل احمد

عنوان پدید آور : محمدرضا قربانی

شابک : ۳ – ۱۱۸۹ – ۰۴ – ۶۰۰ – ۹۷۸

ISBN : 978 – 600 – 04 – 1189 - 3

نوبت چاپ : سوم ۱۳۹۴

حروفچینی ، صفحه آرایی و طرح روی جلد : آتوسا

لیتوگرافی امید ، چاپ و صحافی افست

تیراژ : ۱۲۰۰ نسخه

قیمت : ۳۵۰۰۰ تومان

از این نویسنده منتشر شده است:

- نقد و تفسیر آثار صادق هدایت ؛ نشر ژرف ۱۳۷۲
- نقد و تفسیر آثار محمود دولت آبادی ؛ نشر آروین ۱۳۷۳
- نقد و تفسیر آثار جلال آل احمد ؛ تهران ۱۳۹۳
- فلسفه برای نوجوانان ؛ نشر پیوند و شباهنگ ۱۳۵۹
- نقدهای پراکنده ۱ تا ۴ ؛ نشر کیوان و آیدا ۱۳۵۷
- مردی که اسب بود ؛ نشر اقبال ۱۳۶۸
- اقتصاد سیاسی به زبان ساده ؛ نشر پیوند ۱۳۶۰
- روباه آبی ؛ نشر بهاران ۱۳۶۰
- امپریالیسم به زبان ساده ؛ نشر ارمغان ۱۳۵۹
- ماتریالیسم دیالکتیک برای نوجوانان ؛ انتشارات کار ۱۳۵۸
- ماتریالیسم تاریخی برای نوجوانان ؛ انتشارات کار ۱۳۵۸
- گرگ آدمخوار ؛ مجموعه داستان ، نشر رفقا ۱۳۵۲
- ستاره کوچک سرخ ؛ قصه ای برای نوجوانان ، نشر پیوند ۱۳۵۹
- همراه با کودکان و نوجوانان شماره های ۱ تا ۹ ؛ نشر پیوند ۱۳۶۰
- آقا اجازه ؛ قصه ای برای نوجوانان ، نشر پیوند ۱۳۶۰
- زنده باد شاه ؛ رمان طنز ؛ نگارش ؛ زمستان ۱۳۵۵

پاورقی ها نقش مهمی در عبور از گره های دشوار دارند ؛ بنابراین مطالعهٔ دقیق آنها ضروری است .

فهرست مطالب:

سخنی درباب شیوه ی نقد.....۱۵

فصل اول

مجموعه داستان دید و بازدید:

دید و بازدید.....۳۱

گنج.....۳۹

زیارت.....۴۷

افطار بی موقع.....۵۷

گلدان چینی.....۶۳

تابوت.....۸۳

شمع قدی.....۸۹

تجهیز ملت.....۹۷

پستچی.....۱۰۳

معرکه.....۱۱۱

ای لامس ، صبا.....۱۱۷

دو مرده.....۱۲۱

ارزیابی کلی.....۱۲۵

فصل دوم

مجموعه داستان از رنجی که می بریم:

دره خزان زده.....۱۴۱

زیرابیها.....۱۴۷

در راه چالوس.....۱۵۱
محیط تنگ.....۱۶۵
اعتراف.....۱۶۹
آبروی از دست رفته.....۱۷۳
روزهای خوش.....۱۷۷

فصل سوم

مجموعه داستان سه تار:

سه تار.....۱۸۳
بچهٔ مردم.....۱۸۹
وسواس.....۲۰۱
لاک صورتی.....۲۰۵
وداع.....۲۱۱
زندگی که گریخت.....۲۱۷
آفتاب لب بام.....۲۲۹
گناه.....۲۳۵
نزدیک مرزون آباد.....۲۴۷
دهن کجی.....۲۵۱
آرزوی قدرت.....۲۵۵
اختلاف حساب.....۲۶۳
الگمارک و المکوس.....۲۷۱
ارزیابی کلی.....۲۷۵

فصل چهارم

مجموعه داستان زن زیادی:

سمنوپزان.....۲۸۳
خانم نزهت الدوله.....۲۹۱
دفترچه بیمه.....۲۹۷
عکاس با معرفت.....۳۰۱
خداداد خان.....۳۰۵
دزد زده.....۳۰۹
جاپا.....۳۱۳
مسلول.....۳۲۳
زن زیادی.....۳۲۹
ارزیابی کلی.....۳۳۹

فصل پنجم

مـــدیر مـدرسه:

خلاصه داستان.....۳۴۳
تجزیه و تحلیل.....۳۴۴
تم داستان.....۳۴۶
سبک.....۳۴۷
ارزیابی کلی.....۳۵۱

فصل ششم

سرگذشت کندوها:

خلاصه داستان.....۳۶۱
تجزیه و تحلیل.....۳۶۴
تم داستان.....۳۶۵
سبک.....۳۶۷

فصل هفتم
نـــون و القلم:
خلاصه داستان.....۳۷۳
تجزیه و تحلیل.....۳۷۴
تم داستان.....۳۷۷
سبک.....۳۷۸
ارزیابی کلی.....۳۸۱
فصل هشتم
نـــفرین زمـــین:
خلاصه داستان.....۳۸۵
تجزیه و تحلیل.....۳۸۷
تم داستان.....۳۸۸
سبک.....۳۹۹
ارزیابی کلی.....۴۰۲
فصل نهم
پـــنج داســـتان:
گلدسته و فلک.....۴۰۷
جشن فرخنده.....۴۱۳
خواهرم و عنکبوت.....۴۱۹
شوهر آمریکایی.....۴۳۳
خونابه های انار.....۴۳۷
ارزیابی کلی.....۴۴۱

فصل دهم

سنگی بر گوری:

خلاصه داستان..... ۴۴۵
تجزیه و تحلیل..... ۴۴۵
تم داستان..... ۴۴۶
سبک..... ۴۴۷
ارزیابی کلی..... ۴۵۰

فصل یازدهم

موخره..... ۴۵۹
سالشمار..... ۴۶۷
فهرست راهنما..... ۴۸۴
فهرست آثار..... ۵۰۱

سخنی در باب شیوهٔ نقد:

«رولان بارت» اعتقاد دارد که «نقد سنتی» همان نقد دانشگاهی و «نقد تفسیری» ، نقد مرامی است [1] ؛ گرچه این دیدگاه مسلما مرتبط با برهه ای از تاریخ فلسفهٔ سیاسی جهان است که در آن عصر بسیاری از آثار ادبی و هنری بر مبنای روش سیاسی خاصی ابداع و خلق می شدند . به عبارت دیگر ، زمانی که رولان بارت و همچنین «لوسین گلدمن» چنین تعاریفی از «نقد تفسیری» و «نقد تکوینی» ارائه می کردند ، روسیهٔ شوروی از حیث تفکر سیاسی ، اجتماعی و فلسفی به صورت یک پدیدهٔ انقلابی نو پا بر سر تا سر جریان روشنفکری اروپا سایه انداخته ، بخصوص در میان نویسندگان فرانسوی - از جمله آندره ژید ، سارتر و کامو - هوادارانی چه مستقیم و چه غیر مستقیم یافته و در نتیجه «نقد مرامی» به سبب همین سیطرهٔ فکری ، قابل توجه بوده است . از طرفی چون پرداختن به «منش» و «مرام» به معنای پرداختن به تنها یک بعد از شاکلهٔ فکری نویسنده است ، لایه های پنهانی که ذهن او را در احاطهٔ خود دارد معمولا در چنین روشی نادیده گرفته می شوند و به همین دلیل است که «لوسین گلدمن» صریحا - و شاید به تبع دیدگاهی که دارد ناگزیر - «نقد روانشناختی» را مردود می داند و معتقد است نویسنده ای

---

[1] - « ما اکنون در فرانسه دو سبک نقد داریم : یکی نقدی است که برای سهولت کار خود آن را دانشگاهی می نامیم . سرمایهٔ این نقد ، روش فلسفهٔ اثباتی است، دیگری نقدی است تفسیری و نمایندگانش متفاوت از یکدیگر ... و وجه مشترک همه شان این است که می توان بینش آنان را ، البته به شیوه ای آگاهانه ، زیر عنوان یکی از مرامهای کنونی جای داد . این مرامها عبارتند از : اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم ، پسیکانالیز ، فنومنولوژی. به همین دلیل، چنین نقدی را می توان نقد مرامی هم نامید ، در برابر نقد نخستین یعنی دانشگاهی ، که دست رد به سینهٔ هر گونه مرامی زده است و مدعی شیوه ای است عینی.» (نقدتفسیری ، رولان بارت، ترجمهٔ دکتر محمدتقی غیاثی ، انتشارات بزرگمهر ، ۱۳۶۸، صص ۲۸ و ۲۹)

که روانش مرده ، قادر نیست اثر زنده بیافریند[1] . این نظریه از برخی لحاظ می تواند درست باشد ؛ اما در عین حال نباید نادیده گرفت که بسیاری از نویسندگان بخاطر دارا بودن گیرنده های قوی حسی – عاطفی ، درک عمیق تری از زندگی و وقایع پیرامون خود می یابند و به همین دلیل بیش از سایرین در برابر فشارها و سختی های نظام اجتماعی – سیاسی و بی عدالتی ها و تبعیض ها آسیب پذیر خواهند بود . حال اگر در چنین شرایطی نویسنده اثری خلق کند که حاصل واکنش های طبیعی روحی و روانی او به آنچه در پیرامونش می گذرد باشد ، نقد روانشناختیِ آن اثر هم می تواند نقد مسائل اجتماعی و سیاسی جامعه تلقی شود . بنابراین گریز از نقد روانشناختی در شرایط پیچیده ، نفی عواملی است که روان های مرده را ایجاد می کنند . لذا انکار این مهم حتی با همان مَنشی که در نقد تکوینی هست ، تضاد خواهد یافت . علاوه بر این ، «نقد روانشناختی» تنها به معنای کاوش در اعماق ناخود آگاه نویسنده و سنجش روان آفرینندهٔ اثر نیست و بدیهی است – همان طور که گلدمن به درستی اشاره می کند – ساختار منسجم یک اثر ، خود موٴید صحت و سلامت نویسندهٔ آن اثر است و این در مورد اغلب نویسندگان مصداق دارد . به هر حال نویسنده هم مانند سایر افراد جامعه گاه ممکن است گرفتار مسائل بغرنج روحی بشود و اگر دچار مشکلات روانی حادی باشد ، تاثیرات این بیماری می تواند به شکلی خلاقانه در آثار وی ظاهر گردد . چه دلیلی وجود دارد نویسنده ای خلاق به صرف رنج هایی که از حیث فشارهای روانی متحمل می شود نتواند اثر منسجمی خلق کند ؟ آیا «ادگار آلن پو» هیچ گونه مشکل روانی نداشته است ؟ زندگی و چگونگی مرگ این نویسندهٔ بزرگ آمریکایی نشان می دهد که او از دردهای عمیق روحی - روانی در عذاب بوده است . با وجود این آثاری خلق کرده است که در انسجامشان تردیدی

---

[1] – «...در شرایط کنونی علم روانکاوی ، مضحک است که اثر زنده ای را با روان مرده ای بسنجند. وانگهی ، نقد رواشناختی اثر ادبی را در شمار نشانه های بیماری روانی قرار می دهد . در حالیکه انسجام اثر دلیل سلامت روحی آفریننده است.» (نقد تکوینی ، لوسین گلدمن ، ترجمه دکتر محمدتقی غیاثی ، انتشارات بزرگمهر۱۳۶۹ ، ص ۱۴)

نیست . نظری به آثار نویسندگانی که خودکشی کرده اند می اندازیم : صادق هدایت ، اشتیفن تسوایک ، رومن گاری ، ارنست همینگوی و ... آیا اینها بدون آنکه مشکل روحی روانی داشته باشند اقدام به خودکشی نموده اند؟ و آیا چون مشکل روانی داشته اند انسجام آثارشان زیر سوال است؟ مسلما چنین نیست. کدام رمان را می توان یافت که منسجم تر از «بوف کور» اثر صادق هدایت ؛ یا منسجم تر از «شطرنج باز» از آثار اشتفن تسوایک ؛ منسجم تر از «ریشه های آسمان» اثر رومن گاری و منسجم تر از «پیر مرد و دریا» اثر همینگوی و ... و ... و ... باشد ؟ البته هدف از رویکرد روانشناسانه به آثار ، صرفا پرداختن به روان آفرینندهٔ آن آثار نیست ، بلکه در این شیوه بیشتر نگاه و تفکر نویسنده است که از دیدگاه روانشناختی مورد بررسی قرار می گیرد و اصولا نمی توان شخصیت های داستان و رمان را بررسی کرد و نیم نگاهی به آفرینندهٔ این شخصیت ها نداشت .

یکی از ایرادات مهم نقد دانشگاهی (اثباتی) ورود منتقدین به زندگی و مسائل خصوصی نویسنده است . نشانه شناسی این منتقدین نه برمبنای عوامل دلالتگر میان اجزا ، حوادث و شخصیت های داستان و رمان ، بلکه بر مبنای منطق خاصی شکل می گیرد که بر اساس آن ، روابط اجتماعی شخصیت های داستان و رمان با روابط اجتماعی نویسنده در زندگی خصوصی اش سنجیده می شود . به همین دلیل نقد دانشگاهی همواره در پی یافتن روابط علی و معلولیِ حوادث از آن نوعی است که دارای علل بیرونی اند و در این میان ، علل درونی کمتر حائز اهمیت اند . در برابر چنین رویکردی مسلما حرکت رولان بارت و لوسین گلدمن انقلابی عظیم در نقد محسوب می شود .[1] جالبتر آنکه «بارت» منتقد را به ضمیر ناخود آگاه ارجاع می دهد و از او می خواهد تا به جای جستجو در زندگی

---

[1] - «ساختگرایی تکوینی لوسین گلدمن با وجود گرایش مارکسیستی ، به مسائل خاص زیبایی شناختی توجه دارد . فرضیهٔ بنیادی او این است که : خصلت جمعی آفرینش ادبی ، حاصل آن است که ساختارهای جهان آثار با ساختارهای ذهنی و برخی از گروههای اجتماعی ، همخوانند و یا با آنها رابطه ای درک پذیر دارند. »

خصوصی نویسنده ، پنهان ترین لایه های ذهنی او را بکاود[1] . تفکری که در تقابل با افکار «لوسین گلدمن» قرار می گیرد ، زیرا پرداختن به ضمیر پنهان نویسنده پرده از مسائل روحی و روانی او بر می دارد . از دید «گلدمن» این رویکرد دخالت در زندگی خصوصی نویسنده فرض می شود . شاید بر همین اساس است که گلدمن به رولان بارت و پیروان پیکره گرای او ایراد می گیرد که به تاثیر عوامل اجتماعی توجه ندارند .[2] اینجا لازم است اشاره کنیم که منظور رولان بارت از توجه به مضامین پنهان ، بر مبنای روشِ « مرام شناسانه» است . در نتیجه این پیشنهاد اگر به دیگر جنبه های ذهنی نویسندهٔ اثر شمول نیابد ، منتقد در یک دایرهٔ بسته گرفتار خواهد شد . بنابراین اصولی ترین روش نقد تفسیری ، در نظر داشتن تمامی جنبه ها و پیشنهادهاست ؛ زیرا در هر اثر ادبی - از شعر گرفته تا داستان و رمان - انواعی وجود دارد که برخاسته از سلائق فکری شاعر و نویسنده است و همین موضوع می طلبد که در نقد ، با حفظ تمامی جنبه های مثبت «نقد دانشگاهی» و نفی رویه های غلط آن، به نقد تکوینیِ گلدمن آنجا که می خواهیم به دلالت های اجتماعی و اقتصادی بپردازیم روی آوریم ؛ و آنجا که می خواهیم اثر را از حیث مرام

(جامعه شناسی و ادبیات ، روبرت اسکار پیت ، ترجمه دکتر مرتضی کتبی ، انتشارات سمت ، چاپ اول ۱۳۷۴، ص ۱۵)

[1] - « به همان اندازه ای که زبان قالب دورنمایه هاست ، نهانگاه مضامین دیگر نیز هست . زبان هم بیان است هم کتمان : پس کار نقد تفسیری افشای آن مضامین پنهانی است که از نظر خود نویسنده هم پوشیده مانده است . منتقد نباید بگوید : این شعر زیباست . این جمله بسیار جاهلانه و حکایتگر ناتوانی اوست . زیبایی های نهفتهٔ یک اثر را می توان بدون مثله کردن آن، هویدا ساخت . جستجوی معانی، به دستیاری صنایع ادبی ، خرافه ای گشته مبتذل، و از شدت تکرار ، جوانان دوستدار ادبیات را بیزار می کند . به همین جهت ، لبهٔ تیز حملهٔ بارت متوجه نقد منابع است که تیول استادان دانشگاه محسوب می شود . او نقد را حرکتی می داند که منابع نقطهٔ آغازین این حرکت است و گاه هم باید از منابع چشم پوشید تا پیش داوری ها و خرافه های ادبی مانع دید روشن نگردد.دراین صورت مقوله ای می شود مستقل و جدا از حیات آفریننده.» (نقد تفسیری ، رولان بارت ، مترجم دکتر محمدتقی غیاثی ، گزیده ای از مقدمهٔ مترجم ، انتشارات بزرگمهر،۱۳۶۸،ص ۱۳)

[2] - نقد تکوینی ، ص ۱۵

و مسلکی که در آن شکل یافته بررسی کنیم - چون در این گونه آثار، «زبان» در قالب یک نظام دلالتگر نقش ایفا می کند - ناگزیر باید رویکردی «زبان شناختی» بیابیم آن گونه که رولان بارت اعتقاد دارد و پیشنهاد می کند . از طرف دیگر ، چون «بارت» ادبیات را نظامی دلالتگر می داند که حیات خود را از نظام دلالتگر دیگری به نام «زبان» گرفته ، بنابراین اهمیت این موضوع نسبت به جنبه های دیگر نقد دو چندان می شود . گرچه سوالات بی شماری وجود دارد و آن اینکه آیا رولان بارت ، لوسین گلدمن و دیگر نو اندیشان عرصهٔ نقد و همچنین پیروان نقد سنتی ، «منتقد» را دارای خلاقیت فردی می دانند یا نه؟ مسلما «منتقد» همچون داستان نویس دارای خلاقیت های فردی است و به لحاظ همین استعدادی که دارد نمی تواند تمام موارد توصیه شده را در یک «قالب» ریخته و مو به مو - به شکلی کلیشه وار - عمل کند . منتقد ناگزیر است با توجه به اثری که نقد می کند و ویژگی های منحصر به فرد آن اثر ، از تمامی نقطه نظرات بهره ببرد و در عین حال هر جا لازم شد نظریات و خلاقیت های فردی خود را اعمال نماید . فی المثل می خواهیم بدانیم «نقد مرامی» که به نقد تفسیری شهره است و رویکردی «زبان شناختی» به نقد دارد چیست و چگونه نقدی باید باشد که بتواند ما را از اشکالات موجود در دایرهٔ «نقد دانشگاهی» (اثباتی) دور کند ؟ آیا کافی است تمامی ابعاد یک اثر را در بر بگیرد و یا باید به روش زبان شناسانه[1] متکی بر مرام ، آن گونه که رولان بارت پیشنهاد می کند روی آورد؟ در این صورت آیا منتقد خود را از سایر نشانه ها و دلالت ها و پیکره های آثار دور نگه نخواهد داشت ؟ تجربه نشان داده است که وقتی مثلا رمان «بیگانه» اثر کامو را مطالعه می کنیم ، اگر از همان آغاز با این پیش داوری بر کرسی قضاوت بنشینیم که چون اثری اگزیستانسیالیستی دست گرفته ایم پس چیزی بیش از آن نخواهیم یافت ، مسلما دچار اشتباه

---

[1] - «جالبترین ، یا پیچیده ترین نظامها ، آنهایی هستند که خود زاییدهٔ نظامهای دلالتگر دیگری هستند : مثل ادبیات ، که از ویژه ترین نظام دلالتگر یعنی زبان ناشی می شود.» (نقد تفسیری ، رولان بارت ، ترجمه دکتر محمدتقی غیاثی ، انتشارات بزرگمهر ، ۱۳۶۸،ص۲۳۴)

بزرگی شده ایم . درست است که نقد رمان «بیگانه» منتقد را از خلال لایه های پنهان زبان ، به جستجوی زوایای پنهان ذهنی او ترغیب و هدایت می کند ، ولی چون او از پیش می داند که «بیگانه» یک اثر اگزیستانسیالیستی است ، به طور ناخود آگاه آلوده به پیش داوری می شود که همین امر مانعی اساسی در جستجو و کاوش ایجاد می کند و این یک اشتباه فاحش است . این اشتباه وقتی آشکارتر می شود که می بینیم اغلب منتقدین جهان با دیدگاه «مرام شناسانه» و متکی به «زبان» ؛ و برخی با اتکا به روش نقد تکوینی لوسین گلدمن آثار «برشت» را مورد بررسی قرار داده اند و از جنبه های روانشناختی آثار او غافل مانده اند . تردیدی نیست که نقد سنتی دارای نواقصی است که هم رولان بارت و هم لوسین گلدمن به آن اشاره کرده اند ، ولی آیا صرفا به دلیل گریز از پرداختن به نشانه ها و اجزاء و پیکره های دلالتگر توسط منتقدینِ سنت گرا می توان توجیهی برای یک سویه نگری در بررسی آثار ادبی یافت ؟ همچنین تردیدی نیست که نقد مرامی و تکوینی در مَنِشی کاملا درست و اصولی به نشانه های دلالتگر ارزشی والا می بخشند . گرچه این موضوع تنها به منتقد مربوط نمی شود ، بلکه گاه پیش می آید که اثری حتی شاهکار ادبی است ، اما فاقد همین نشانه ها و پیکره هاست . ممکن است پرسیده شود در این صورت چگونه - این اثر - انسجام یافته و شاهکار محسوب می شود ؟ پاسخ روشن است : کافی است نگاهی به برخی آثار نویسندگان بزرگ سوررئالیست بیندازیم . این آثار در آن قالبی که شکل گرفته اند معمولا دارای انسجام لازم اند ، ولی وقتی می خواهیم به اجزاء و رابطه های دلالتگر توجه کنیم، بارها و بارها سر رشته را گم کرده و حتی سرنخ اصلی را از دست می دهیم . اینجا امکان دارد اشکال از منتقد باشد، ولی سخن بر سر این است که اجزاء و نشانه ها در این گونه آثار دقیقا ریشه در مسائل روانشناختی نویسنده دارد و اگر منتقد نتواند روان نویسنده را با اثر او بسنجد مسلما قادر نخواهد بود راهی به سوی نشانه ها و اجزاء دلالتگر بیابد ؛ و از آنجا که سنجیدن روان نویسنده با اثر زنده - آن گونه که لوسین گلدمن ابراز می دارد - مردود است ، در نتیجه اگر منتقد بخواهد پای بند چنین اصولی باشد ، نمی تواند به آثار سخت و پیچیده ورود کند. از سویی «نقد دانشگاهی» را به سبب سنتی و اثبات گرا

بودنش رد می کنیم در حالیکه پاسخ های روشنی برای برخی ابهاماتی که در روش های دلالتگرا هم وجود دارد ، نداریم . مثلا گاه «نشانه شناسی» به قدری اغراق آمیز است که آدم در می ماند بالاخره قضیه چیست . آیا رویکرد «نشانه شناسانه» در صورتی که منجر به افراط گرایی شود ، ره به خطا نمی برد ؟ مثلا چه دلیل قابل قبولی وجود دارد که همچون «کورت وونه گات» بگوییم در «پیرمرد و دریا» کوسه کنایه ای است به منتقدین ، و نیزه ماهی کنایه به رمانی است که «ارنست همینگوی»[1] نوشته ؟ درست است که همینگوی بخاطر نوشتن رمانِ «از میان رودخانه و به سوی جنگل» (که در ایران با نام «به راه خرابات در چوب تاک» ترجمه شده) مورد سخت ترین انتقادها قرار گرفته است[2] ولی استناد به این موضوع برای یافتن نشانه های انتقام جویانه در رمان «پیر مرد و دریا» آن طور که مثلا «کورت وونه گات» ابراز می دارد ، نمی تواند درست باشد . اگر بخواهیم بی توجه به عمق معنای نظام های دلالتگر، چنین مطالبی را اصولی بدانیم آنگاه نموداری سطحی از دلالت های این گونه نشانه شناسی ها به دست خواهیم آورد که به شرح زیر است ؛ مثلا : ۱- ارنست همینگوی رمان «به راه خرابات در چوب تاک» را منتشر می کند. ۲- منتقدین به این رمان تاخته و نویسنده اش را ضعیف ، ناتوان و فرصت طلب خطاب می کنند . ۳- همینگوی رمانِ «پیر مرد و دریا » را می نویسد تا بدین وسیله هم انتقام گرفته باشد و هم توانایی خود را به

---

[1] - « شاید منظور همینگوی از کوسه ها منتقدان باشند. چون دو سال قبلش (۱۹۵۲) منتقدان به «از میان رودخانه و به سوی جنگل» رمانی که پس از ده سال نوشته بود روی خوش نشان ندادند . تا آنجایی که می دانم او هیچ وقت حرفی در این مورد نزد اما شاید نیزه ماهی ، همان رمان باشد . » (زمان لرزه ، اثر کورت وونه گات ، ترجمهٔ مهدی صداقت پیام ، انتشارات مروارید ، چاپ سوم ۱۳۸۷ ، ص ۹)

[2] - « این کتاب ، که ترجمهٔ عنوان اصلی آن به فارسی **، آن سوی رود خانه و در میان درختان** است، از بدو انتشار در زبان اصلی مواجه با انتقادهای سخت و شکننده گردید. بسیاری از منقدان در آن اثری از هنر آفریننده و آفرینش هنری ندیده اند. آن را نوشته ای به منظور بهره برداری از شهرت قبلی و وجود بازار مسلم خوانده اند.» (به راه خرابات در چوب تاک،ارنست همینگوی،ترجمه پرویز داریوش، سازمان کتابهای جیبی، ۱۳۴۰، ص ۳، مقدمهٔ مترجم)

اثبات برساند و منتقدین را سنگ روی یخ نماید . پس در رمان «پیرمرد و دریا» یک «کوسه» خلق می کند که نمایندهٔ منتقدین بی خرد است و یک « نیزه ماهی» می آفریند که رمانِ «به راه خرابات در چوب تاک» را نمایندگی می کند و این نیزه ماهی (رمان) مظلومانه توسط منتقدینِ کوسه صفت مورد حمله واقع می شود ! با این همه ، حتی همین نمودار مضحک وقتی اتکا بر دلالت ها و نشانه ها داشته باشد می تواند منطقی جلوه کند . اصولا در بحث «ایما»، «اشاره» و «کنایه» هر منتقد و نویسنده و یا خواننده ای با توجه به بینش ، دانش و برداشت خود به استدلال روی می آورد و تا زمانی که بر پایهٔ این استدلال، تشابهِ میان «صورت» و «معنی» قطعیت نیافته ایرادی نمی توان بر آن گرفت و در ضمن هیچ حکمی هم بر تایید آن نمی توان داد . مسلما آنجا که تشابهِ میان صورت و معنی قطعیت می یابد ، درونمایه دارای مفهومی نمادین (به معنای سمولیک آن) می گردد. در نتیجه موضوع از تردید خارج شده و اصل اثر را از دلالت ها و نشانه های رئالیستی دور می کند . به این معنا که ایما ، اشاره و کنایه هیچ کدام دارای قطعیت نیستند و تنها در حیطهٔ یک حدس و گمان حاوی ارزش اند . بنابراین در واکنش به اظهارات «کورت وونه گات» می توان گفت نظر شما در عین آنکه تردید بر انگیز است می تواند درست هم باشد . اما وقتی سخن از «نماد» به معنای ساختاری آن (سمبول) پیش می آید قضیه صورت دیگری دارد . مثلا اگر «وونه گات» بگوید «کوسه» و «ماهی» نماد هستند ، در اینجا چون نماد (سمبول) ، میان «صورت» و «معنی» قطعیت ایجاد می کند[1] ، مدعیِ چنین نظری باید ادعایش را با اتکا بر دلالت ها به اثبات برساند . سوای

---

[1] - «مارت روبر به خوبی نشان می دهد که تار و پود داستان کافکا ، بر خلاف آنچه تا کنون گفته اند ، نماد (سمبول) نیست ، بلکه مولود شگردی است بکلی متفاوت ، و آن شگرد کنایه است .... **نماد تشابهی جزئی بین یک صورت و اندیشه برقرار می کند و حاوی قطعیت و یقین است**...(حال آنکه) کنایه چیز دیگری است . کنایه حادثهٔ قصه را به چیزی سوای خود مراجعه می دهد ... کنایه یک قدرت ناقص است . همین که تشابهی برقرار کرد ، ویرانش می سازد.» (نقد تفسیری ، رولان بارت ، ترجمه دکتر محمدتقی غیاثی ، انتشارات بزرگمهر،ص ۸۹)

همهٔ این مسائل باید دید «نقد تفسیری» اجازه می دهد که ما با یک اثر ادبی ، همچون «وونه گات» برخورد کنیم؟ تردیدی نیست رولان بارت که با نگاهی دیالکتیکی به نقد می پردازد ، نمی تواند چنین اغراق هایی را بپذیرد و از این رو «مرام شناسی» و «نقد مرامی» را تحت عنوان نقد تفسیری مطرح می کند . همچنین به موازات او لوسین گلدمن را داریم که با روشی مبتنی بر «ماتریالیسم تاریخی»[1] و تعریفی که این نگرش از تکامل اجتماعیِ _ اقتصادیِ بشر دارد ، راه دیگری پیش گرفته و آن را نقد تکوینی می نامد . بدین ترتیب «نقد تکوینی» در کنار «نقد مرامی» قرار می گیرد و هر دو علی رغم اختلافاتی که در تفسیر مفاهیم اجتماعی با یکدیگر دارند در مجموع ، «مرام شناسانه» اند ؛ بنابراین در یک سو به وحدت می رسند ، اما در سوی دیگر سوالی بزرگ برابر ما قرار می دهند و آن اینکه : «نقد مرامی» (با تفسیری بر گرفته از قوانین ماتریالیسم دیالکتیک) و «نقد تکوینی» (با تفسیری بر گرفته از قوانین ماتریالیسم تاریخی) چگونه قادر خواهند بود وقتی مثلا اثری درقالب رئالیسم سوسیالیستی - که دارای یک شاکلهٔ از پیش تعریف شده و هدفمند است - شکل می گیرد ، آن را تفسیر کنند؟ بدیهی است مرام و مسلکی که در این آثار شکل گرفته اند قبلا توسط تئوری پردازان مارکسیست کانالیزه شده و سپس به درون این آثار راه یافته اند . در نتیجه بعضی از این گونه آثار جلوه ای از ماتریالیسم تاریخی اند و برخی هم به جنبه هایی از ماتریالیسم دیالکتیک پرداخته اند . در چنین شرایطی پیش داوری ، کاملا منطقی به نظر می رسد . حال ، با همین نگرش وقتی به سراغ نویسندگان اگزیستانسیالیستی مانند سارتر یا کامو می رویم ، در می یابیم

---

[1] - « اصطلاح اقتصادی را باید به گسترده ترین معنای آن در نظر گرفت: طرز فراهم آوردن در آمد از راه کار،زور،بهره کشی، برخورداری از برخی مزایا و غیره. ساختار تحلیل ما به هر حال منطبق با نظریهٔ معروف مارکس است که گفت: « زندگی اجتماعی تعیین کنندهٔ نوع آگاهی است.» . ما فکر می کنیم که در این نظریه باید وسیعترین معنی را به واژه های «زندگی اجتماعی» بدهیم، البته به شرطی که آن را گنگ نگردانیم، و همیشه ساختار روشن آن را، مطابق با واقعیت تاریخی زمان و مکان حفظ کنیم.»(نقد تکوینی،لوسین گلدمن،ترجمه دکتر محمدتقی غیاثی،انتشارات بزرگمهر،۱۳۶۹،ص ۲۲)

که آثار این دو از حیث شکل و محتوا فرسنگ ها با ادبیات متعهد مد نظر رئالیسم سوسیالیستی فاصله دارند : در رئالیسم سوسیالیستی بخاطر تئوریزه شدن افکار سیاسی - اجتماعی ، تفاوت چندان مهمی در شکل و محتوا میان آثار نویسندگانش نمی یابیم . اگر هم بیابیم این تفاوت ها تنها در سطح باقی می مانند و به همین دلیل «نقد مرامی» و «نقد تکوینی» پاسخ و رویکرد مناسبی به چنین آثاری می تواند باشد ؛ اما در آثار نویسندگان اگزیستانسیالیست وضع آنچنان متفاوت است که حتی بین دو اثر از یک نویسندهٔ واحد مثلا آلبر کامو ، به سختی می توان شباهت هایی در شکل محتوا و مرام یافت و پیچیدگی ها به قدری عمیق اند که در حیرت می مانیم چگونه می توان این دو اثر را که هر دو از فکر یک نویسنده تراوش کرده اند و هر دو در یک سبک و روش به رشتهٔ تحریر در آمده اند ، مورد بررسی قرار داد . مسلما در چنین شرایطی نقد ادبی اگر بخواهد تنها از حیث مرام شناسی و یا با روش نقد تکوینی وارد عمل شود ، قادر نخواهد بود تفسیری جامع ارائه کند . دلیلش هم روشن است : نقد مرامی نیاز به یک پیش زمینه دارد؛ به این معنا که از پیش باید بدانیم نویسنده دارای چه مسلکی است و با چه تمایلات سیاسی یا فلسفی اثر خود را نوشته است و اثرش در چه قالبی شکل گرفته است. پیش داوری در مورد آثار سیاسی - اجتماعی از نوع مارکسیسم به همان دلایلی که گفته شد دور از منطقی که «نقد مرامی» و «نقد تکوینی» پیشنهاد می کنند ، نیست ، ولی این منطق در مورد آثاری از نوع اگزیستانسیالیسم که حاوی ابعاد گوناگون فلسفی ، روانشناختی ، اقتصادی ، اجتماعی و سیاسی هستند ، کار برد چندانی نمی تواند داشته باشد ؛ زیرا چنین آثاری اساسا قابل پیش بینی نیستند . در نتیجه پیش داوری در مورد آنها ما را به بیراهه ای آکنده از اشتباه و خطا خواهد کشاند و از اصل ماجرا دور خواهد ساخت . آنچه گفته شد نه به معنای تایید «نقد دانشگاهی» (اثباتی) است و نه به معنای نفی «نقد مرامی» و «نقد تکوینی» است ، بلکه سخن این است که هر اثری چه داستان و چه رمان ، خود اعلام می کند چگونه باید نقد شود و با چه روشی . بدیهی است هرگاه «زبان» و «سبک» را «موضوع» فرض کنیم و شیوهٔ نگارشِ نویسنده را «محمول» بدانیم بی تردید قدم به دنیایی گذاشته ایم که در آن نشانه

شناسی و معناشناسی اهمیت زیادی می یابد آنگونه که بارت تاکید می کند ؛ و این موضوع با دیدگاه لوسین گلدمن هم تناقضی ندارد آنجا که روش ها را با نگاهی ساختگرایانه از یکدیگر تفکیک می نماید .[1] پس به نویسنده و اثرش اجازه بدهیم که خود روش نقد آثار خود را بر اساس همهٔ دلالت ها و نشانه هایی که می آفریند انتخاب کرده و اعلام کند . بنابراین به همین لحاظ لازم است که تعریف جهان شمولی از «نقد تفسیری» داشته باشیم و بپذیریم که هر اثر در هر قالبی که شکل گرفته ، ردی است از وجود نویسنده ای که از زندگی مردم و مسائل اقتصادی و اجتماعی آنان تاثیر پذیرفته و همسو با این تاثیر پذیری، دارای لایه های پیچیدهٔ ذهنی و روانی نیز هست و این لایه ها قطعا در لابلای آثار- حتی اقتصادی ترین و اجتماعی ترینشان - قابل جستجوست . حال با همین استدلال وقتی به سراغ آثار آل احمد می رویم ، در خواهیم یافت که مطلق اندیشی و نگاه سلبی به نقد تا چه حد می تواند ما را نسبت به مسیر اصلی غریب کرده و دچار سرگردانی و سر درگمی نماید . به همین دلیل مجموعه ای از تمامی گونه های نقد تفسیری ، تکوینی و دانشگاهی در برایندی که با خلاقیت های فردی منتقد می سازند ، تنها روشی است که می تواند ضمن تاکید بر تجزیه و تحلیل مبنایی و ایجابی ، با کمترین اشتباه و خطا ، نقد آثار ادبی را به سرانجام برساند . بدیهی است این رویکرد در نقد و بررسی آثار آل احمد می تواند حداکثر فایده را داشته

---

[1] - « وظیفهٔ نقد ساختاری از سه مرحله تشکیل می شود: استخراج اجزاء ساختار اثر. برقرار ساختن ارتباط موجود بین این اجزاء . نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست . به همین جهت ، در نقدساختاری ، بر عکس نقد سنتی دانشگاهی که ارتباطی بین اجزاء یافته برقرار نمی شود ، پیوسته سخن از «کلیت» اثر است، و از این رو نقد ساختاری را نقد کلیت هم می خوانند . ابزار اصلی نقد ساختاری دانشی است به نام « نشانه شناسی» که کارش باز شناسی پیکره های دلالتگر است. بدین جهت، نقد ساختاری را نقد صوری یا پیکره گرا هم می گویند . در نقد ساختاری پیکره گرا به پیکره های دلالتگر بیش از ذهن آفرینندهٔ اثر توجه دارند. نقد ساختاری شعبه های گوناگونی دارد : اگر به ارزش سیاسی – اجتماعی واژه ها بپردازد، ساختگرایی معنا شناختی است. اگر روابط ساختار اثر را با رویدادهای زندگی فردی وساختار روانی نویسنده بسنجند، ساختگرایی روانشناختی خوانده می شود و اگر هم ارزی مسائل اجتماعی – اقتصادی با ساختار اثر توجه کند ، ساختگرایی تکوینی نام می گیرد. » (نقد تکوینی، لوسین گلدمن، ترجمه دکترمحمدتقی غیاثی ، انتشارات بزرگمهر ، ۱۳۶۹ ، ص ۱۰)

باشد ؛ زیرا این روش نه همچون دگماتیسمِ نقد دانشگاهی (اثباتی) متاثر از سنتی است که «ادبیات» و «علم» را در یک ردیف قرار داده و با پرهیز از هرگونه «ذهنیت گرایی» تنها به «برون کاوی» آثار می اندیشد [۱] و بر مبنای «قضاوت» های مبتنی بر «تاریخ» و خصوصیات فردی نویسنده به نقد آثار ادبی و هنری می پردازد [۱*] ؛ و نه همچون نقد مرامی است که با تمامی جذابیت هایی [۲] که دارد می کوشد تا هر نشانه ای را به نفع مسلکی خاص مصادره نماید ؛ و نه همچون نقد تکوینی است که نویسنده را صرفا موجودی تاثر یافته از مسائل اقتصادی - اجتماعی مبتنی بر «ماتریالیسم تاریخی» تلقی می کند . چنین روشی ، روی دیگر سخن گلدمن را در خود نگه می دارد آنجا که داستان و رمان را بازتاب هنری زندگی مردم می داند. [۳] بنابراین رویه ای که در نقد و تفسیر آثار آل احمد مد نظر خواهد بود ، ضمن به کار گیری تمامی محک های اصولیِ

---

[۱] - «مهمترین منتقد اواخر قرن نوزدهم ، که توانست با اجتناب از ذهنیت گرایی ... نقد ادبی را ... بر مبنای عینیت گرایی بنیاد کند عبارت بود از فردینان برونتیر (F-Brunetiere ۱۸۴۹ - ۱۹۰۶) که هم استاد دانشسرای عالی پاریس بود و هم مدیر یک مجله معروف.» (نقد ادبی ، دکتر عبدلحسین زرین کوب ، انتشارات امیر کبیر ، جلد دوم، چاپ سوم ۱۳۶۱، ص ۴۶۵)

[۱*] - « برونتیر می گوید همان گونه که از طریق تفاوت تدریجی و اختلاف متزاید ، انواع حیوانات تحول پیدا می کنند انواع ادبی هم از همین طریق دگرگونی هایی پیدا می کنند و البته در طی تحول،بین انواع سابق و لاحق وسایط و روابطی پیدا می شود که نقد ادبی می بایست آنها را بررسی کند. طرز تلقی علمی و عینی «برونتیر» از نقد و از مباحث مربوط به انواع ادبی یک شاهد دیگر است که نشان می دهد نقد فرانسوی، در آستانهٔ قرن بیستم نقدی است مبتنی بر تفکر علمی.» (همان ، ص ۴۶۶)

[۲] - « نقد این آفرینش گران نو (رولان بارت،سارتر و ...) غالبا جاذبهٔ خاصی برای عامهٔ خوانندگان جوان عرضه می کند که در نقد سنگین و ملال انگیز دانشگاهیان نیست.»(همان ، ص ۵۷۹)

[۳] - « قصه نه بازتاب سادهٔ اجتماعی ، بلکه شکل هنری همان مسائل است. بنابراین،نویسندهٔ بزرگ از روی واقعیت سطحی گرته برداری نمی کند، بلکه به واقعیت ژرف پیکره و انسجام می بخشد. او موجودات زنده ای متفاوت با مردم جامعهٔ خود می آفریند.» (نقد تکوینی ، لوسین گلدمن، ترجمه دکترمحمدتقی غیاثی،انتشارات بزرگمهر ، ۱۳۶۹ ، ص ۱۴)

نقد، پاسخی است منطقی به حداقل ضرورت های آثاری که می توانند - و باید - از جهات و جنبه های مختلف مورد بررسی و تفسیر قرار گیرند : ضرورت هایی برخاسته از جهش های عجیب و تند و تیز آل احمد در فاصله های بسیار کوتاه - حتی گاه در میان دو داستان - که هم ساختار را تحت الشعاع قرار می دهند ؛ و هم نگرش نویسنده را در بر می گیرند . این جهش های تند و سریع بیش از آنکه حکایت از ناپایداری نویسنده در شیوه های نوشتن و همچنین طرز تفکر او داشته باشند ، ریشه در تجربیات عینی و ذهنی نویسنده ای دارد که می کوشد خلاقیت های فردی خود را در گونه های مختلف و با تاثیر پذیری از آثار نویسندگان بزرگ به ظهور و ثبوت برساند . بنابراین نقد و بررسی و تفسیر چنین آثاری که مقید به ساختار معینی نبوده و مدام در حال چرخش اند ، چنین می طلبد که عوامل شکل دهندهٔ این جهش ها و چرخش های گاه صد و هشتاد درجه ای از تمامی زوایا مورد مطالعه قرار بگیرند . با توجه به این نکات است که نگارندهٔ کتاب حاضر ، طی بررسی هر اثر می کوشد تا تنها به حدود و ثغور مربوط به آن اثر پرداخته و از آن فراتر نرود ، مگر آنجا که دلالت ها و نشانه های مرتبط با شاکلهٔ فکری و عقیدتی نویسنده ایجاب می کند ؛ و حذف هر کدام از این مراحل می تواند «نقد» و «تفسیر» را از هدفی که دنبال می کند منحرف کرده و در نتیجه ، آن را از نیل به مقصود باز دارد .

فصل اول:

مجموعه داستان دید و بازدید

تاریخ انتشار : ۱۳۲۴

سن نویسنده در این زمان : ۲۲ سال

داستان اول :

دید و بازدید

خلاصه داستان:

راوی داستان چگونگی دیدارش از اقوام و آشنایان و عیدی گرفتن هایش در نخستین روزهای سال را شرح می دهد . وقایع داستان با آغاز اشغال ایران توسط متفقین در جنگ جهانی دوم همراه است . این موضوع را از خلال گفته های آقای ن. بازرگان و پیرزنی که راوی داستان او را خانم بزرگ خطاب می کند ، می توان استنباط کرد . در آغاز ، وی به دیدن شخصی که حضرت استاد نامیده می شود می رود. در منزل حضرت استاد، میهمانان دیگری نیز حضور دارند که هویت داستانی هیچ کدامشان روشن نیست . یکی آقای «ط» و دیگری آقای «ن. بازرگان» است . بقیه نیز به همین ترتیب با حروف اول اسم یا نام خانوادگی و یا حرفه ای که دارند مشخص می شوند . مثلا آقای «خبرنگار»و نظیر اینها . آنچه میان حضرت استاد و میهمانان می گذرد ، صحبت هایی پیرامون مسائل روز ، اعتقادات سیاسی و اجتماعی است و در این میان راوی داستان تنها شنونده است و حین گوش کردن به سخنان این و آن ازخوردن شیرینی و تخمه و پسته نیز غافل نیست . چشم او همچون دوربینی تیز بین نه تنها حرکات و رفتار اشخاص را لحظه به لحظه ضبط می کند ، بلکه در و دیوار و قاب عکس و تابلوی نقاشی و میز و مبل و هر چه را که در اتاق وجود دارد نیز می کاود. حاصل این دیدار یک عیدی مناسب است که هنگام ترک خانه از حضرت استاد می گیرد . وی سپس به دیدار خانم بزرگ می رود و در منزل حقیرانهٔ او بلافاصله به جان تخمه ، پسته ، میوه و شیرینی های مخصوص عید می افتد و این بار حریصانه تر از دیدار قبلی به خوردن می پردازد، زیرا در خانهٔ حضرت استاد گهگاه نگاهش در تلاقی با نگاه معنا دار حاضرین قرار می گرفته و نمی توانسته آن طور که باید شکمی از عذاب در آورد . خانم بزرگ هم که از تنهایی رنج می برد و پسرش مدتهاست به دیدن او نیامده فرصت را غنیمت شمرده ، تا پایان دیدار یک نفس صحبت

می کند و سرانجام عیدی قابل توجهی به او می دهد . روز سوم ، همراه با دوستش که در اداره ای کار می کند به دیدن رئیس اداره می روند ، ولی او در منزل حضور ندارد و ظاهرا به مسافرت رفته است . دیدار بعدی از یک «شیخ» صورت می گیرد و در منزل او نیز - همچون منزل حضرت استاد - میهمانانی حضور دارند که اغلب هم فکران شیخ اند . تنها یک مرد کراواتی در میان میهمانان دیده می شود که وقتی میزبان را ترک می کند، حاضرین پشت سرش بد و بیراه می گویند و او را قرتی می نامند . عیدی شیخ به راوی داستان نیز جالب توجه است : یک سکه" سیاه ناقابل که نه می توان خرج کرد و نه ارزش نگه داشتن دارد ، پس به محض خروج از خانه" شیخ آن را کف دست گدای کوری که دم خانه ایستاده است می گذارد و برای دیدار بعدی ، به مردمی می پیوندد که همگی در صفی طولانی منتظر اتوبوس اند.

تجزیه و تحلیل:

«دید و بازدید» گزارشی است از وقایع روزمره" دیدار راوی داستان از اقوام و آشنایان که در نخستین روزهای سال نو برای وی اتفاق می افتد. داستان ، با یک گفتگوی ساده آغاز می شود و به وقایعی روزمره می انجامد . به عبارت دیگر ، نویسنده میان حوادث روزمره و حوادث داستانی حد واسطی قائل نیست . لذا در پرداخت موقعیت ها دچار خطایی می شود که بر اثر آن، داستان از حیث ساختاری به ضعف می گراید و تا سطح یک گزارش معمولی تنزل می نماید. به طور کلی، «دید و بازدید» از پنج قسمت تشکیل شده است که همگی مبتنی بر روشی قیاسی هستند و این قیاس ها از آنجا که ذهنی اند و با تصورات نویسنده گره خورده اند ، از حیث جامعه شناختی نمی توانند مسائل را آن گونه که هست تجزیه و تحلیل و ارزیابی کنند:

در **قسمت اول** راوی داستان از کسی که او را حضرت استاد می نامد دیدار می کند و معلوم نیست او با چنین شخصی که دارای موقعیت بالای اجتماعی است - و میهمانانش نیز همگی از طیف بالای جامعه هستند و از موقعیت های سیاسی اجتماعی خاصی برخور دارند و اغلب وکیل مجلس و کفیل وزارتخانه و شاعر شهیر و مدیر روزنامه و غیره اند - چه نسبت و رابطه ای دارد ؟ راوی داستان، خود اعتراف می کند که حتی قدرت خریدن

گل های داخل یکی از گلدان های اتاق پذیرایی حضرت استاد را هم ندارد و با این حال پاسخ نمی دهد که در این صورت او به چه مناسبتی از وی دیدار کرده است . ظاهرا چنین به نظر می رسد که هدف نویسنده از ارائهٔ این قسمت ، کنار هم چیدن لایه های متفاوت اجتماعی از بالا تا پایین و قیاس آنها با یکدیگر در «گویش» ، «منش» و «رفتار» است ؛ اما وقتی همین قسمت با قسمت دوم گره می خورد، ضمن حفظ ماهیتی که دارد، به قیاس دیگری می انجامد که پیرامون آن در جای خود، سخن گفته خواهد شد.

در **قسمت دوم** راوی داستان به دیدن پیر زنی که بر خلاف میزبان قبلی بسیار فقیر است می رود و بدین وسیله می کوشد تا تضاد طبقاتی آشکاری را که میان «میزبان قبلی» و «خانم بزرگ» وجود دارد بر ملا سازد . در این قسمت ، نویسنده تمایلات درونی خود را به شکلی مستقیم رو می کند و او که باید هر چینش اش مبتنی بر بی طرفی باشد،حرکتی انجام می دهد که خارج از اسلوب داستان نویسی معاصر است. به عبارت دیگر اگر قرار باشد در نگارش داستان ، تمامی اصول رعایت شود، نخستین مطلبی که نویسنده باید به آن متعهد بوده و انجام دهد ، گسستنش از هرگونه وابستگی طبقاتی است ؛ در غیر این صورت قادر نخواهد بود، شخصیت ها را آن گونه که هستند و طبیعی می نمایند، بی طرفانه پرداخت کند و به تبع همین اشکال، منِ نویسنده ناگزیر است وقت و بی وقت از خلال حوادث سر بر کشد و با حضور سنگین خود، داستان را - در حرکتی که دارد - از سیر طبیعی اش باز دارد.[1] در **قسمت سوم** راوی داستان همراه با دوستش به دیدن آقای «ب» که رئیس اداره است می روند و خدمتکار ایشان می گوید که آقای ب به مسافرت رفته است.

---

[1] - «فرض بر این است که نویسنده هرگز نمی داند که عضوی از یک طبقهٔ اجتماعی و یا متکی به آن است ، با این همه آگاهی طبقاتی در تمامیت اثر او به طور ضمنی مشاهده می شود. این نوع آگاهی طبقاتی و تناقض های همراه آن (نویسنده آنها را درک می کند بی آنکه همیشه از آنها شناخت داشته باشد) به او کمک می کند تا آن حقایق اجتماعی را که خود نمی شناسد ، مشاهده و حتی دریافت کند و از آنها یادداشت بر دارد.» (ادبیات داستانی ، میشل زرافا ، ترجمهٔ نسرین پروینی ، انتشارات و کتابفروشی فروغی ، چاپ اول ۱۳۶۸، ص ۱۱۰)

در واقع ، لحن داستان به گونه ای جهت دار این فکر را القا می کند کـــه آقـــای «ب» احتمالا به مـسافرت نرفته و با این ترفند می کوشد تا خود را از هزینه های دید و بازدید و عیدی دادن و پذیرایی کردن از میهمانان خلاص کند . اینجا سخاوت خانم بزرگ که در اوج فقر و تنگدستی زندگی می کند ، بـا خسـت شخص متمول مورد مقایسه قرار می گیرد.

در **قسمت چهارم** به دیـــدار یک «آخوند» که وی را «آقـا» می نامد می رود و او که برای هر مبحث و موضوع آیات و احادیثی در آستین دارد، با حالتی متظاهرانه و پر از ریا از خـــدا و دین و پیغمبر و ائمه ســـخن می گوید و چنین وانمود می کند که گویی خود متصل به عالم بالاست؛ ولی وقتی یکی از میهمانان که مردی است کراواتی و به حرف های شیخ اعتقادی ندارد خانه را ترک می کند ، پشت سرش شروع به متلک پرانی نموده و وی را بچه قرتی می نامد . این هم طیف دیگری است از جامعه که «دین» را وسیله ای برای کسب موقعیت و جایگاه اجتماعی خود قرار داده است و بدین ترتیب ایمان و اعتقاد دروغین شخـــصی که منبع کلام دینی است ، در برابر باورهای عمیق و صادقانه ای که از قلب پاک خانم بزرگ سرچشمه می گیرد ، رنگ می بازد.

در **قسمت پنجم** برای دیدار یکی دیگر از آشنایان ، به ایستگاه اتوبوس می رود و آنـــجا با مردمی مـواجـه می شود که در صفی انبوه مـــنتظر رسیدن اتوبوس اند . او به هر دلیل – که خودش هم نمی داند در کجا ریشه دارد – نمی خواهد به صف بپیوندد و لذا از جـــمعیت فاصله می گیرد تا ایستگاه خلوت تر شود. اتوبوس های زیادی می آیند و می روند و مسافرین را با خود می برند . سرانجام همه می روند و و فقط او و دو سه نفر دیگر باقی می مانند . طولی نمی کشد که اتـوبوسی از راه می رسد و همه سوار می شوند . در مـیان مـسافران ، زن چـاق مـیانسالی دیـده می شود که سیگاری در دست دارد . او نزدیک رانـــندهٔ اتوبوس روی یکی از صندلی ها می نشیند و راوی داستان هم که پشت سر وی نشسته تصویرش را در آینه ای که مقابل راننده قرار دارد می بیند . سر و وضع زن چاق نشانی از بوی عید ندارد و علاوه بر این ، اندوهی عمیق بر چهرهٔ پر از چین و چروک اش چنگ انداخته که - همچون لباس های کهنه ای که به تن دارد - با چنین روزی از سال در تضاد است و راوی داستان با کنجکاوی

خاص خود می کوشد تا علت این غم جانکاه را از ورای نگاه هایی که به تصویر او در آینهٔ مقابل راننده می اندازد ، درک کنـد ، ولی به نتیجه ای نمی رسد . سرانجام وقتی زن چاق در یـکی از ایستگاه ها پیاده می شود، از خلال گـفتگوی کـوتاهی که میان راننده و شاگرد اتوبوس رد و بدل می شود در می یابد که آن زن ، زمانی خانم رئیس یک خانهٔ بدنام بوده است . اینجا ، کوتاهی عمر انسان و گذشت زمان که با سرعتی باور نکردنی از یک فرشتهٔ زیبا روی ، چنین موجود مفلوکی ساخته است ، مـورد تاکید قرار می گیرد . از طرفی ، این زن اندوهگین و در هم شکسته شده که حدودا چهل ساله است نسبت به خانم بزرگ ، پیرتر می نماید و راز این پیری زود رس و اندوه مفرط ، به نوع زندگی نکبت باری که داشته ؛ و علت نشاط و شادابی خانم بزرگ به پاکدامنی او نسبت داده می شود.

تم داستان:

نگاه راوی داستان«دید و بازدید» به کوتاهی عمر و زود گذر بودن آن ، تمی فـلسفی می یابد که معنای آن در هیاهو و روزمرگی های زندگی گم می شود . به عبارت دیگر آدم های داستان - از تمام طیف ها - انچنان غرق در مسائل خود هستند که کمتر متوجه نکتهٔ ظریفی که در تحویل هر سال نو و در «دید و بازدید» ها نهفته است ، می شوند . در نتیجه چندان درک عمیقی از این عبور زود گذر که هر بار سالی از دفتر عمر را ورق می زند ، نمی یابند . پـیامی قابل تامل که نویسنده با زیرکی خاص، آن را در چهرهٔ زن روسپی باز می تاباند و به این طریق یکی از زیباترین جلوه های فکری خود را به نمایش می گذارد و توانایی بالقوه اش را در داستان نویسی به فعلیت در می آورد .

سـبک:

«دید و بازدید» همان طور که قبلا نیز گفته شد فاقد ساختار داستانی است و بیش از هر چیز به یک گزارش دقیق و موشکافانه شباهت دارد ؛ با وجـود این در لحظاتی گذرا ، بخصوص در قسمت دوم و پنـجم به جنبه هایی از داستان نزدیک می شود و در کنه خود مسائلی را پیش می کشد که بازتاب نخستین خصوصیات روحی و روانی آل احمد است و از چگونگی نگرش و تمایلات سیاسی - اجتماعی او پرده بر می دارد . به طور کلی از این داستان می توان چنین نتیجه گرفت که از دید آل احمد ، آدم ها از

پولدار گرفته تا فقیر ، از زاهد گرفته تا روشنفکرانی که در منزل حضرت استاد حضور دارند و به ما معرفی می شوند ، همه و همه کاریکاتورهایی هستند که زیرچرخ دنده های روزگار ، هر کدام به طریقی سرانجام خرد شده و از بین می روند : نگاهی ناتورالیستی به زندگی که نمونه هایی از آن را در برخی آثار هدایت دیده ایم .

داستان دوم:

گنج

خلاصه داستان:

خاله ٔ خانواده که پیرزنی است خوش صحبت ، سرگذشت دختر ترشیده ای به نام بتول را برای حاضرین تعریف می کند . ماجرا از این قرار است که بتول امیدی به یافتن شوهر ندارد و بعد از نذر و نیازهای بسیار سرانجام به مراد دلش می رسد و پیله وری به نام محمد حسن از او خواستگاری کرده ، با وی ازدواج می کند . روزی یکی از دوستان محمد حسن - که شیرینی پزی بلد است - از او می خواهد پولی جور کند تا شراکتی یک قنادی راه بیندازند . مـــحمد حسن قبول می کند و به هزار زحمت مبلغی جور نموده و یک کاروانسرای متروکه را از صاحبش اجاره می کنند و دیگ و پاتیل و وسایل شیرینی پزی را به آنجا می برند ؛ ولی زمانی که برای جا گذاری پاتیل با کلنگ زمین را می کنند ، حفره ای دهان باز می کند که به یک زیر زمین منتهی می شود . آن دو به زیر زمین می روند و در کمال ناباوری خمره هایی می یابند که پر از سکه های اشرفی است . محمد حسن و دوستش ماجرا را مسکوت گذاشته و خود مخفیانه به فروش سکه ها اقدام می کنند . بعد از این ماجرا ، مردم محله ، بتول را که قبلا آه در بساط نداشت می بینند که روز به روز سر و ضعش بهتر شده و النگوها و گردن بندهای گران قیمت به خودش آویزان می کند . محمد حسن نیز هر روز تکه زمین و باغ و خانه ای می خرد و کم کم به جمع ثروتمندان می پیوندد . بعد هم به سفرهای کربلا و مکه می رود و می شود حاج محـــمد حسن . بدین ترتیب او که پیش از آن در میان جمع از احترام چندانی برخوردار نبود ، موقعیتی می یابد که مردم مقابل پایش گوسفند سر می بـــرند . با وجود این ، محمد حسن و زنش بتول - این زوج خوشبخت - هر کدام یک مسئله دارند که موجب رنج آنهاست . بتول برای محمد حسن یک فرزند دختر آورده ولی بعد از آن دیگر بچه اش نمی شـود . این در حالی است که محمد حسن فرزند پسر

می خواهد تا بعد از او دارایی و ثروتش را اداره کند و نام و نسلی برایش به جا بگذارد . بتول هم نگران این است که مبادا شوهرش به این بهانه زن دیگری بگیرد . پس به دوا و درمان و نذر و نیاز می پردازد و سرانجام یک پسر کاکل زری به دنیا می آورد و او را حسین می نامند . حال دیگر محمد حسن هیچ غصه ای ندارد ، غافل از اینکه بلایا همیشه در کمین اند و روی هیچ چیزی نمی توان حساب باز کرد . محمد حسن که از شادی در پوست خود نمی گنجد ، ناگهان دچار بیماری می شود و هر چه پول و زمین و باغ و خانه دارد هزینهٔ دکتر و درمان می کند و به افلاس می افتد. سرانجام نیز در حالیکه تا خرخره در قرض فرو رفته ، چشم از دنیا می بندد و زن و دو فرزندش را تنها می گذارد . سالها بعد هم دخترش برای رهایی از فقر و نکبت به منجلاب فساد فرو می رود و رقاصهٔ شهر می شود.

تجزیه و تحلیل:

دومین داستان از مجموعهٔ «دید و بازدید» آغازی خوب و پایانی سطحی دارد . داستان - همچون دید و بازدید — به روایت اول شخص نقل می شود و از نگاه راوی است که وقایع رادنبال می کنیم و در خلال ماجراها ، پیر زنی که راوی داستان او را خاله می نامد ، سرگذشتِ بتول را در قالب یک دیالوگ بلند تعریف می کند : شیوه ای از داستان پردازی که بیشتر در دوران کلاسیک ها متداول بوده است . بدین گونه که در این نوع آثار ، آدم های داستان در یک نقطه جمع می شدند و هر کدام حکایت یا سرگذشت و ماجرایی را تعریف می کردند . بعدها ، رمانتیک ها نیز همین رویه را به صورتی دیگر ادامه دادند . با این تفاوت که در این آثار شخصیت های داستانی مسافرانی بودند که برای استراحت در یک نقطه همدیگر را می یافتند . اغلب آنها شبی را در میهمانخانه یا کاروانسرا اطراق می کردند و برای آنکه زمان را کوتاه کنند ، دور هم جمع شده ، هر یک سرگذشت و ماجرایی را تعریف می کردند . گاهی نیز بیان سرگذشت و ماجرا در طول راه میان دو یا چند شخصیت داستانی که به هر دلیل هم سفر بودند اتفاق می افتاد . رمان «قهرمان عصر ما» اثر رمانتیک «لرمانتف» - که توسط «کریم کشاورز» با نام «قهرمان دوران» به ترجمه در آمده است - عصارهٔ اصلی اش در واقع ماجرایی است که راوی داستان از زبان همسفر خود که یک سروان است نقل می کند :

« ... من بی نهایت مایل بودم که از زبان او حکایتی بشنوم. این میل از مختصات تمام مسافرین و مردم یادداشت نویس است. در این بین چای حاضر شد. از جامه دان خود دو استکان سفری بیرون آوردم، چای ریختم و یکی از آنها را در مقابل سروان ستاد نهادم. جرعه ای نوشید و مثل اینکه با خود صحبت کند گفت: - بلی چیز ها دیدم! این کلمات مرا امیدوار ساخت. می دانم کسانی که در قفقاز مانده اند از صحبت و نقل داستانها خوششان می آید زیرا بـه ندرت هم صحبتی پیدا می کنند. گاه اتفاق می افتد که یکی از آنها پنج سال تمام در گوشهٔ دور افتاده ای با مردم انگشت شماری به سر می برد و در تمام این مدت یک بار هم سلام و علیک معمولی روسی به گوشش نمی خورد و حال آنکه مطلب گفتنی زیاد است ...»[1]

آنـچه آثار نویسندگان کلاسیک و رمانتیک را در این زمینه متفاوت می کند این است که رمانتیک ها ، ابتدا به شرح سفر و خصوصیات همسفرها می پردازند ، سپس یکی از آنها ماجرایی تعریف می کند . معمولا قسمت اول ، در یک ساختار مجزا ارائه می شود و خود ، یک داستان زیباست که هم از لحاظ حادثه و هم از لحاظ شخصیت به خوبی پرداخت شده است . سپس در این داستان ، داستان دیگری اتفاق می افتد که دارای شخصیت ها و حوادث داستانی متفاوتی است و ساختار آن نیز از انسجام لازم برخوردار است . قسمت سوم رجعت دوباره ای است به داستان اصلی که در قسمت اول ناتمام مانده . در واقع قسمت سوم ادامهٔ قسمت اول است ولـی در یک شرایط جدید تر . در این قسمت ، یک داستان یا سرگذشت توسط یکی از شخصیت های داستانی تعریف شده و معمولا هم این داستان ها و سرگذشت ها پایانی ابـهام آمـیز دارند و اغـلب در قسمت سـوم یـا چهارم با ماجراها و شخصیت های اصلی داستان که در قسمت اول به ما مـعرفی شـده اند ، گره می خورند و بدین ترتیب رمان یا

---

[1]- قهرمان عصر ما ، میخائیل یوریویچ لرمانتف ، ترجمهٔ مهری آهی ، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ، چاپ دوم ۱۳۵۷، ص ۳۵

داستان به پایان می رسد . همین ساختار منسجم و نیز تحرک و جهش شخصیت های داستانیِ آثار رمانتیک است که آنها را از آثار کلاسیک متمایز می کند . در آثار کلاسیک ، چند نفر دور هم جمع شده ، هر یک سرگذشت یا حکایتی تعریف می کند . هدف از نقل این حکایات و سرگذشت ها بیشتر تاکید بر نکات پند آموز است ، بعد هم هر کدام از اشخاصِ داستان به راه خود می روند ، بی آنکه با ماجراها ، آدم ها و سرگذشت هایی که تعریف شده گره بخورند . این آثار معمولا یک تیکه اند و قسمت های جداگانه ای را که در ساختار کلی اثر در هم بافته شده باشند ، ندارند . یک عده دور هم جمع شده ، هر کدام سرگذشتی پند آموز تعریف می کند و ماجراهای آن سرگذشت هیچ کدام به یکدیگر مرتبط نیستند . نوع روایت نیز فاقد جنبه های داستانی است . یعنی تعریف سادهٔ یک حکایت یا سرگذشت . دقیقا مثل همان ماجرایی که آل احمد در داستان «گنج» ، از زبان خاله تعریف می کند . حاضرین اشتیاق زیادی به شنیدن دارند و خاله هم با آب و تاب ماجرا را شرح می دهد . راوی داستان ، خود هیچ نقشی در شکل گیری وقایع ندارد و همه چیز به خالهٔ خانواده سپرده می شود . او هم که از اصول و قواعد داستان پردازی بی بهره است ، آخر سر مثل کسی که نمی داند چگونه باید آنچه را که شروع کرده به پایان برساند ، به صورتی سطحی سر و ته ماجرا را به هم می چسباند و حاضرین را در خماری می گذارد . با این شگرد ، نویسنده و همچنین راوی داستان می کوشند تا خود را در نازل بودن داستان از حیث تکنیک بی تقصیر جلوه دهند و بدین ترتیب همهٔ کاسه کوزه ها بر سر خاله شکسته می شود.

تم داستان:

«گنج» مانند حکایات و آثار درام نویسان کلاسیک، حاوی نکاتی پند آموز است . دختری در اوج بدبختی های خویش ناگهان به نان و نوایی می رسد و تصور می کند دنیا متعلق به او شده . غافل از اینکه بلایا همواره در کمین اند و کسانی را که غره شوند ، آنچنان به زمین خواهند کوبید که خود نیز ندانند از کجا خورده اند . ابتدا به گونه ای باور نکردنی در می یابد که شوهرش با یافتن گنج، دارای موقعیت بالای اجتماعی شده، بعد ناگهان شوهر ، بیمار می شود و هر چه را که اندوخته خرج دوا و

درمان می کند و در این راه تا خرخره در قرض فرو می رود . پس از مرگ او ، بتول که در پرداختن بدهی شوهرش عاجز مانده ، به خواری و ذلت می افتد . تم داستان در واقع یاد آور ضرب المثلی است که میان مردم کوچه و بازار متداول است : «به شکلت نناز که به یک تب بنداست ، به مالت نناز که به یک شب بند است.»

سبک:

«گنج» نیز همچون «دید و بازدید» فاقد جنبه هایی است که یک اثر را در مقام داستان معاصر قرار می دهد . البته خالهٔ خانواده بخاطر توصیفی که از او ارائه می شود ، می تواند به عنوان یک شخصیت پویا در جریان داستان مطرح باشد . او زنی است شیرین سخن و گرم و سرد چشیدهٔ روزگار و لحنش در بیان سرگذشت بتول نیز مبین همین موضوع است . از طرفی در شرح ماجرا ، پختگی لازم را دارد و به خوبی می داند که لازم است گهگاه در میان سخن ، رشتهٔ کلام را قطع کرده و حاضرین را که در شوق شنیدن ادامهٔ ماجرا لحظه شماری می کنند ، در انتظار نگاه دارد . به همین دلیل هر از چند گاه پکی عمیق و طولانی به قلیان می زند تا با این شگرد ، نقاط تعلیق ایجاد شده را به صورت حرکتی طبیعی به کرسی بنشاند . اما او به هر حال داستان پرداز نیست . از این رو در پایان بندی اصولی ماجرایی که آغاز کرده ، عاجز می ماند و به این ترتیب داستان در «شکل» خود ناقص می ماند . در «محتوا» وضعیت بهتری را شاهدیم زیرا چهار چوب کلی این اثر ، بر «سرنوشت گرایی» ازنوع آثار کلاسیک تاکید دارد . در این راستا نویسنده حداقل از پراکنده گویی پرهیز کرده است . تفاوت این نوع سرنوشت گرایی با سرنوشت گرایی در رمانتیسم ، ناتورالیسم و سمبولیسم در این است که کلاسیک ها، مسئولیت سرنوشتی را که شخصیت های داستان به آن دچار می شوند ، به خصوصیاتِ فردی و خصلت های آنان مرتبط می کند . فی الواقع در آثار کلاسیک ، انسان همچون شخصیت های آثار ناتورالیستی و سمبولیک اسیر سرنوشتی محتوم نیست، زیرا فرد می تواند با پند گرفتن از سرگذشت ها، به اصلاح رفتار و خصائل خود اقدام کرده ، سرنوشت خود را تغییر دهد. همین سرنوشت گراییِ نامحتوم در آثار رمانتیک ها نیز دیده می شود ، با این تفاوت که در این گونه آثار ، سرنوشتِ فرد محصولِ تربیتِ اجتماعی

است و او می تواند در صورت داشتن اراده ای قوی و همچنین قرار گرفتن در شرایط مناسبِ آموزشی ، خود را اصلاح کرده ، موقعیتش را تغییر دهد . نمونهٔ بارزی از این نوع سرنوشت گرایی را در داستان «کلود ولگرد» اثر « ویکتور هوگو» می توان یافت که دقیقا بر همین نکته و ویژگی تاکید می کند:

«کلود کارگری لایق و قابل و باهوش بود . از طرفی ، بر اثر تربیت غلط اجتماعی فاسد و مهمل شده بود.»[1]

در داستان «گنج» نیز اگرچه ساختار اصلی آن کلاسیک است ، اما تاکید نویسنده بر اهمیتِ تربیت اجتماعی انسان و نقش این تربیت و تعلیم بر سرنوشت او ، آل احمد را در میانه های یک اثر پند آموز (همچون کلاسیک ها) و یک اثر مبتنی بر تعلیم و تربیت اجتماعی(همچون رمانتیک ها) سرگردان نگاه می دارد ، به گونه ای که در این داستان ، تربیت اجتماعی اشخاص با نوع نگرش آنها به زندگی ارتباط مستقیم می یابد. بتول ، بر اثر یک تربیت غلط اجتماعی می پندارد که تنها هدف زندگی در یافتن شوهر خلاصه شده است . او با توسل به نذر و نیازها و قفل و دخیل بستن ، تمامی استعدادهای درونی خود را فراموش می کند و اساسا به این مسئله نمی اندیشد . هوگو نیز در داستان «کلود ولگرد» دقیقا به همین نکته اشاره می کند که «کلود کارگری لایق و قابل و باهوش بود» ، لکن استعدادهای بالقوه اش بر اثر تربیت غلط اجتماعی هرگز به فعلیت در نمی آیند و در نتیجه او قربانی سرنوشتی می شود که خود فطرتا در آن نقشی نداشته و ندارد . اینجا روی دیگر «کلود ولگرد» ، همان محمد حسن، شخصیت داستانی «گنج» است که بر اثر تربیت غلط اجتماعی، داشتن فرزند پسر را برای بقاء نام و نسل خود یک امر حیاتی می داند و در باورهای او ، فرزند دختر هیچ انگاشته می شود . به طور کلی، تاکید آل احمد بر نقش تربیت اجتماعی در روند زندگی بتول و محمد حسن، داستان گنج را - در پاره ای موارد - به «رمانتیسم» نزدیک می کند ولی

---

[1] - آخرین روز یک محکوم و کلود ولگرد ، ویکتور هوگو ، ترجمه محمد قاضی ، ناشر هدایت – نور فاطمه ، چاپ دهم ، ۱۳۶۹، ص۱۴۳

از حیث ساختار ، چون این داستان فاقد پرداخت حادثه و شخصیت است و نیز از حیث درونمایه که جنبه ای پند آموز به خود گرفته ، به اثری از نوع آثار کلاسیک ها شباهت می یابد . از طرفی، آل احمد علی رغم تاکیدش بر مسائل اجتماعی، توضیح نمی دهد این تربیت غلط - که برتری فرزند پسر بر فرزند دختر را در تصورات محمد حسن شکل می دهد - ریشه در چه عواملی دارد . بنابراین به دلیل همین نارسایی ، داستان با محتوایی که صرفا مبتنی بر «پند» و «اندرز» است ، در حد یک «حکایت» و «سرگذشت» ، گسترش می یابد و به سرانجام می رسد.

داستان سوم:

زیارت

خلاصه داستان:

«زیارت» ، شرح سفری است زیارتی که راوی داستان از لحظه ای که وی را از زیر قرآن رد می کنند تا سوار شدنش به اتوبوس و رسیدن به مقصد و حضورش در حرم ، مو به مو گزارش می کند . در اتوبوس ، مسافر بغل دستی او که یک برنج فروش است ، انگیزه های خود را از این سفر شرح می دهد و می گوید قصد دارد پس از زیارت برای حلال کردن پول های حرامی که وارد زندگی اش شده نزد یک «آقا» که تخصصش حلال کردن پول های حرام است ، برود .

تجزیه و تحلیل:

چنانچه از خلاصهٔ داستان نیز مشهود است ، می بینیم این اثر مسیری را که از حیث ساختاری منتهی به داستان معاصر شود ، طی نمی کند و بیشتر به گزارشِ سفر می ماند . زیارت ، نگرش نویسنده ای جوان را منعکس می کند که می کوشد به تدریج از تاثیر جو مذهبی خانواده ای که در آن قرار داشته و با اصول آن تربیت شده ، رها شود . او اگر چه به زیارت می رود و این نشان دهندهٔ ریشه دار بودن باورهایش است ، اما در عین حال می داند تغییراتی نیز در درونش شکل گرفته که کمر همت به سست کردن ایمان و اعتقادات وی بسته اند . این تغییراتِ درونی ، خود ناشی از یک سری عوامل بیرونی است : رفتار مردمی که بی اطلاع از فلسفهٔ زیارت افکار خرافی و نیت های ناخالصی نظیر حلال شدن پول حرام و نوشیدن آب تربت و دخیل بستن به ضریح برای رفع حاجات و شفا گرفتن و نظیر اینها را دنبال می کنند ، همه ، مسائلی هستند که نگرش نویسنده را تحت الشعاع قرار می دهد به گونه ای که او اعتقادات سست بنیاد و خرافه آمیز را به نقد می کشد و در راستای تفکر جدید، نخستین جرقه های ماتریالیستی - از نوع مارکسیسم – نیز شکل می گیرند آنجا که راوی داستان می گوید:

« تا امروز نفهمیده بودم که مردم نیز مثل من آرزوهایی دارند و **نمی دانستم این عشقی که من در سر دارم مالیخولیایی است که همه به آن دچارند** . هـــم اکنون در می یافتم که دیگران چـــقدر دلشان می خـــواهد بـــه جای من می بودند و می توانستند به زیارت اعتاب مقدس نایل شوند.»[1]

تاکید بر مالیاخولیایی بودن باورهای دینیِ آمیخته با خرافات ، در واقع یاد آور جملهٔ معروف «کارل مارکس» است که بر اساس آن دین افیون توده ها تعریف می شود.

تم داستان:

انسان در پی یافتن راهی است برای رسیدن به حقیقت و آرامش معنوی . مسیری که همواره می تواند بستری مناسب برای فرصت طلبان سود جویی که سرمایه ای جز تزویر و ریا در بساط ندارند ، فراهم کرده ، مردم ساده دل و ساده اندیش را از اصل و فلسفهٔ واقعی راهی که می پویند و عملی که انجام می دهند فرسنگ ها دور نگاه دارد ؛ و این مضمونی است که آل احمد در داستان زیارت دنبال می کند . مـضمونی ریشه دار در ناخودآگـــاه او کـه قبلا در داستان «دید و بازدید» نیز شاهد آن بوده ایم آنجا که راوی داستان به خانهٔ « شیخ » که برای خود مرشدی است و مریدانی دارد می رود و او را می بیند که با رفتاری آمیخته به ریا ، آب تربت عرضه نموده و تاکید بـر شـــفا بخش بودن آن دارد ، اما وقتی مرد کراواتی نسبت به این اظهارات تردید می کند، وی را مورد لعن و نفرین قـرار داده و پشت سرش بد و بیراه می گوید . همین شخص زاهد نما در داستان «زیارت» - بار دیگر ظاهر شده و این بار- با نام های «کل محمد ولی» و «آقا شیخ اسدالله» حضور می یابند و همان حرف های «شیخ» را در مورد آب تربت تکرار می کنند:

«همین کل محمدولی بودکه تعریف می کرد پسرک جوانش، پارسال پس از سیزده روز که درتب تیفوس می سوخت با یـک قطره آب همین تربت که توی گلویش ریخته بودند شفا یافته بود

---

[1] - مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات پالیز، چاپ اول ۱۳۶۹ ، ص ۳۸

و اقوام او روی هم پنج گوسفندی را که نذرکرده بودند یک روزه کشتند و به چهل فقیر اهل محل دادند . خوب یادم می آید ، نمی دانم دویا سه سال پیش بود که آقا شیخ اسدالله روضه خوان هفتگی ما - که هرشب دوشنبه هنوز هم می آید و پشت در اتاق می نشیند و ، چه کسی باشد چه نباشد، روضه اش را می خواند و می رود و سر ماه هم پولش را می گیرد - روی منبر می گفت: «در آن سالهای جوانی یک وقت از پهلوی به آستارا می رفتم، وسط دریا بودم که طوفان شد...» می گفت: « همه به یک حالت خرابی افتاده بودیم و من گوشه خلوتی گیر آورده بودم و سر فرصت قی می کردم. یک وقت دیدم یکی از قزاق های کشتی که فارسی می دانست دوان دوان آمد سراغ من و گفت کاپیتان ترا کار دارد، به زور زیر بازویم را گرفت و پیش کاپیتان برد. من که زبانش را نمی فهمیدم ولی اگر مرده خدا رحمتش کند - گرچه به نظرم هنوز کافر بود ولی من خودم نور ایمان را توی پیشانیش دیدم...» می گفت: «ای آقا به حق جده ات قسم چیزهایی گفت که وقتی قزاق همراه من ترجمه اش کرد، مات ماندم و راستی از آن به بعد یک دنیا بر ایمانم افزوده شد.یک دنیا ! قزاق گفت که کاپیتان تربت می خواهد! دیگر حالم خوب شده بود و دلم آشوب نمی شد. من لای پر عمامه ام همیشه یک بسته کوچک تربت داشتم، در آوردم و به دستش دادم. گرفت و به دریا پرت کرد ... » می گفت : قدرت خدا و به برکت پنج تن، پنج دقیقه طول نکشیدکه طوفان خوابید و دیگر آب از آب تکان نمی خورد.»[1]

موضوع جالبی که آل احمد - هم در داستان «زیارت» و هم در کتاب «غرب زدگی» - مد نظر دارد و به آن اشاره می کند این عقیده است که ترویج خرافات اگرچه می تواند فرصت طلبانی را در بستر خود بپروراند و به نان و نوایی برساند ، اما همیشه برخاسته از رفتار سود جویانهٔ مادی

---

[1] - همان ، صص ۴۹ و ۵۰

نیست و گاه و غالبا ریشه در اهداف استعماری دارد و با سیاست گره خورده است:

«حالا دیگر در هر باب نقل یک جمله از فلان فرنگی، همهٔ دهان ها را می بندد و در این زمینه، کار به چنان افتضاحی کشیده است که پیش گویی فال بینان و ستاره شناسان غربی، یک مرتبه همهٔ دنیا را به جنب و جوش در می آورد و به وحشت می اندازد. حالا دیگر وحی منزل از کتاب های آسمانی ، به کتاب های فرنگی نقل مکان کرده است.»[1]

چنین ادعایی از سوی آل احمد نه تنها در دین ، فلسفه ، عرفان ، علوم غریبه و جادوهایی که غرب مبلغ آن است معنا دارد، بلکه به دلیل فطری بودن نیاز بشر راه گم کرده و دور افتاده از حقیقت در پیوستن به اصل خود، پا به پای شیادانی همچون شیخِ داستانِ «دید و بازدید» و آشیخ اسدالله داستانِ «زیارت» که تنها به اندوختن سرمایه ای مادی از این طریق می اندیشند ، «شری گانشا» هایی هم ظهور می کنند که با اهداف استعماری غرب ساخته و پرداخته شده ، به شکل مردان مقدس در رمان هایی نظیر« لبهٔ تیغ» (The Razor's Edge) اثر «سامرست موآم» حضور می یابند . بدین ترتیب این نوع عرفان گرایی ها که مستقیما با سیاست های استعماری غرب گره خورده اند ، از فلسفه و دین فراتر رفته و جا پایی برای خود در مقولاتی نظیر هنر و ادبیات باز کرده ، دامنهٔ اهداف خود را در «رمان» و «داستان» معاصر نیز بسط و گسترش می دهند . این مسئله ای است که بشر امروز به شدت با آن دست به گریبان است و رد آن را - همان گونه که اشاره شد - حتی در ادبیات داستانی معاصر جهان و آثار نویسندگانی چون «سامرست موآم» هم می توانیم مشاهده کنیم آنجا که «لاری دارل» قهرمان رمان «لبهٔ تیغ» به جلگه ای موسوم به «آشراما» واقع در نزدیکی معبدی که زیارتگاه هندویان است عزیمت می کند تا تحت نظر «شری گانشا» که از بزرگ مردان مقدس برهمن است ، برای رسیدن به «حقیقت» راهی بجوید . «شری گانشا» او را می پذیرد و وی را

---

[1] - غرب زدگی ، نشر خرم ، ص ۱۲۶

- همانند آنچه که در داستان «زیارت» اتفاق می افتد - به اعـمال سخت آمیخته با خرافات وا می دارد . جالب آنکه «لاری دارل» پس از ماهها سعی و تلاش، سرانجام همان گونه که «شری گانشا» وعده کرده است ، پـرده از دیدگانش می افتد و او که یک خلبان آمریکایی اســت و در بمباران های مواضع دشمن ، بسیاری از افراد بی گناه را به قتل رسانده ، با «نــور» و «حـقیقت مطلق» یکی می شود :

« هنوز شب بود ، اما ستاره ها کم رنگ شده بودند و روز نزدیک بود. حالت عجیبی به من دست داده بود، مثل اینکه منتظر چیزی هستم. کم کم ، بی آنکه من متوجه بشوم، روشنی شروع کرد توی سیاهی دویدن. درست مثل این بود که هیکل مرموزی دارد لابلای درخت ها می خزد. قلب من سخت شروع به تپیدن کرد، گویی خطری نزدیک است. آن وقت آفتاب بیرون آمد.. وصف پذیر نیست . آفتاب از لای شکافی که بالای کـوه بود بر دریاچه تابید و آن را مثل فولاد پرداخته کرد . قشنگی آن منظره مرا شیفتهٔ خود کرد. هرگز چنان احساس ترفیع و شادی نکرده بودم . احساس عجیبی بر وجودم مستولی شد. لرزشی از پاهایم شروع شد و تا سرم آمدو ناگهان حس کردم که گویی از جسم خودم آزاد شده ام و دارم به صورت یک پارچه روح خالص از آن زیبایی عجیب که هرگز نظیرآن را ندیده بودم لذت می برم. حس می کردم که دانشی مافوق دانش بشری وجودم را فراگرفته،بطوری که همهٔ پریشانی هاروشن و همهٔ معماها برایم حل شده...جرئت نمی کردم فکرکنم به مرحلهٔ اشراق رسیده ام. جرئت نمی کردم فکر کنم که من، لاری دارل، اهل ماروین در ایالت ایلینوی،جایی که دیگران پس از سالها کوشش و تقلا، پس از سالها زجر و خودداری، هنوز منتظر نشسته اند، به این پایهٔ بلند رسیده باشم.»[1]

تـردیدی نیست که «سامرست موآم» بخاطر تســلطش در داستان

---

[1] - لبه تیغ ، سامرست موآم ، ترجمه مهرداد نبیلی ، سازمان کتابهای جیبی ، چاپ اول ۱۳۴۱، صص۳۶۳ و ۳۶۴

نویسی همواره مورد ستایش علاقه مندان به داستان و رمان بوده و هست، ولی از آنجا که این نویسندهٔ انگلیسی ، قهرمانِ رمان خود «لاری دارل» را – که احساس می کند مسئول کشته شدن دوست خلبانش «پتسی» در جنگ است - برای رسیدن به آرامش معنوی و یافتن حقیقت ، از ایالتی واقع در آمریکا به هندوستانی می برد که تحت سیطرهٔ دولت انگلیس قرار دارد و آنجا وی را به سوی فرقه های مختلف - که اغلبشان ساخته و پرداخته استعمار اند- هدایت می کند، تا حدودی مشکوک به نظر می رسد و ما را به این باور می رساند که خرافه های دینی که صدای اعتراض آل احمد را در داستان هایی نظیر «زیارت» و آثاری همچون «غرب زدگی» در آورده است ، چگونه رواج می یابند و با چگونه اهداف و سیاست هایی . در واقع سوال این است که چه می شود نویسنده ای بزرگ همچون «سامرست موآم» در رمان «لبهٔ تیغ» از اعمال آمیخته با خرافات فرقه های مذهبی در جهان دفاع می کند و راه آنها را راهی روشن به سوی حقیقت می داند ؟ آیا او که نویسنده ای تواناست ماموریت نیافته تا با نگارش آثارخوش ساخت و زیبا در خدمت سیاست های استعماریِ انگلیسِ مستقر در هندوستان قرار گیرد و در راستای منافع کارفرمایان خود به ایجاد فرقه های رنگا رنگ و تایید برخی از این فرقه ها در قالبی هنری همت بگمارد ؟ بنابراین بی دلیل نیست که آل احمد در «غرب زدگی» ، سوء ظن خود را حتی نسبت به «شرق شناسان» غربی اعلام می کند و آنان را «انگلی روییده بر ریشهٔ استعمار» می خواند [1] ؛ و به دلیلِ همین نوع تفکر است که در داستان «زیارت» ، نقطه مقابل تمی قرار می گیرد که «موآم» آن را در رمانِ «لبهٔ تیغ» دنبال می کند . ناگفته نماند که «سامرست موآم» اساسا در پرداختن چنین مضامین عجیب و غریب دور از واقع و آمیخته با جهل و خرافات تبحر خاصی دارد و رمان دیگر او «کاتالینا» که وقایع آن در «اسپانیا» می گذرد ، موید این مطلب است. این رمان که به زیبایی پرداخت شده ، دختر شانزده سالهٔ معلولی را توصیف می کند که از پا فلج است و درست در روز یک جشن بزرگ مذهبی ، روی پایین ترین پله های ورودی کلیسا نشسته و گریه می کند . طولی نمی کشد که زنی مرموز نزد او می آید و با مهربانی علت گریستن اش را می پرسد و کاتالینا دردمندانه می گوید پاهایش فلج است و

نمی تواند پله ها را تا دم کلیسا بالا رفته و در جشن مردم شرکت کند. زن مهربان لبخند می زند و به او می گوید که: «پسرِ خوان سوآرز که به زهد و عبادت مشهور می باشد ، قادر به درمان توست . او دست خود را با یاد پدر ، پسر و روح القدس برتو خواهد گذاشت و به تو فرمان خواهد داد که ... راه بروی و تو ... راه خواهی رفت»[1] . کاتالینا که از شنیدن این سخنان متحیر شده ، در یک آن متوجه می شود «زن مهربان» غیبش زده و هیچ اثری از او نیست . بعدها شایعه می شود که این شخص «الیاس»[2] از بنیان گذاران یکی از فرقه های مسیحیت بوده است که بر کاتالینا ظاهر شده است . چنین به نظر می رسد که «سامرست موآم» از سوی دولت خود ماموریت یافته تا در ایجاد فرقه ها و جهل و خرافات – نه تنها در هندوستان و ایران و سراسر آسیا ، بلکه حتی در آمریکای لاتین و از جمله اسپانیا نیز از این هدف غافل نباشد . شاید از همین روست که «پریستلی» وی را نویسنده ای می داند که در نگارش داستان و رمان، از ماموریت های اطلاعاتی خویش حسن استفاده را نموده است.[3]

سبک :

«زیارت» داستانی است که درآن ، نویسنده با لحنی گرم و صمیمی، تردید و تزلزل خود را در میان باورها و ناباوری های مذهبی و گریزهای ذهنی اش به نمایش می گذارد ؛ و از حیث ساختگرایی ، همانطور که قبلا نیز اشاره شد به سفرنامه ای شباهت دارد که در آن رفتار و خصوصیات زائرین – از سوی راوی داستان – با دقت زیاد و با تمامی جزئیات ، مورد توجه واقع شده ، مو به مو شرح داده می شود و هر کنش و واکنشی که از سوی اشخاص – حین انجام مراسم زیارت – صورت می گیرد، در اعماق

---

[1] - کاتالینا ، سامرست موام ، ترجمه مهدی افشار ، انتشارات ارسطو ، چاپ دوم ۱۳۶۳، ص ۱۱

[2] - همان ، ص ۲۴

[3] - سیری در ادبیات غرب ، نوشته' جی. بی. پریستلی ، ترجمه' ابراهیم یونسی ، انتشارات امیر کبیر ، چاپ دوم ۱۳۵۶، ص ۴۱۱

ذهن او تحلیل شده و خاطراتی را در وی تـــداعی می کنند . مثلا مرد «رزاز» و همچنین مردی که در صحن زیارتگاه با خود نجوا می کند و اشک می ریزد ، او را به یاد «کل محمد ولی» و «آقا شـــیخ اســـدالله» می اندازند . گویی تمام آدم ها به هم شبیه اند و هر کدام انگار همزاد دیگری است . در واقع چنین به نظر می رسد که شیخ داستان «دید و بازدید» آنچنان رسوبی در ناخودآگاه نویسنده ایجاد کرده که وی نمی تواند به این سادگی خود را از قید او خلاص کند ؛ در نتیجه حضورش در داستان «زیارت» به شکل و گونه ای دیگر احساس می شود . به طور کلی آدم های داستان «زیارت» هرکدام در عین اینکه مستقل از دیگری هستند، اما در سکنات و حرکات ، شباهت های عجیبی به یکدیگر می یابند و دارای قالب رفتاریِ واحدی می شوند که در ناخودآگاه نویسنده (راوی داستان) ریخته شده است و مبنایی در خارج از ذهن ندارند . به عبارت دیگر، در واقع این **مـــنِ** نویسنده است که اشخاص را بـه یـکدیگر شـبیه می بیند وگرنه آنها هر کدام دارای هویت مستقلی هستند . به طورکلی انـچه موجب یک چـنین استنباطِ درونیِ به دور از منطقی می شود ، نوع رفتار و کردارِ خودِ آدم هاست که آنها را به یکدیگر شبیه می سازد و نه گردش شخصیت ها در کالبد یکدیگر آن گونه که مثلا در داستان «سه قطره خون» اثر «هدایت» رخ می دهد . در واقع آل احمد بر اساس رفتار آدم های داستان زیارت می کوشد تا در ذهن خود همانندی هایی بیابد و در این راستا همچون «ناتورالیست» ها به سمت نوع خاصی از رفتار گرایی و رفتار شناسی حرکت می کند و تاکید بر تمامی جزئیات و حرکات ، دقیقا ریشه در همین تفکر و نگرش دارد.

داستان چهارم:

افطار بی موقع

خلاصه داستان:

آمیز رضا ، دلال خرده پای بازار که معاملهٔ دو بار زرد چوبه را یکی از همکاران رندش از وی قاپیده ، پس از دوندگی های بی حاصل در ششمین روز از ماه رمضان با لبی تشنه و شکمی گرسنه ، بازار را به قصد مسجد جامع و اقامهٔ نماز ترک می کند . او که از فرط تشنگی و گرسنگی طاقتش به آخر رسیده ، به دنبال بهانه ای شرعی می گردد تا با توسل به آن روزه اش را باطل کند . پس با این فکر نمازش را سریع می خواند و بی هدف در خیابان های تـهران پرسه می زند و سرانجام پس از مدتی پیاده روی ، خود را داخل اتوبوسی می یابد که راهی کرج است . طولی نمی کشد که با تکان های اتوبوس ، خوابش می برد و این خواب عمیق ، وی را تا رسیدن به مقصد از احساس تشنگی وگرسنگی می رهاند . در کرج به محض آنکه از اتوبوس پیاده می شود ، سراغ نزدیک ترین قهوه خانه را می گیرد . ساعاتی بعد ، دوباره سوار اتوبوس شده ، به خانه اش واقع در تهران بر می گردد. موقع افطار ، زنش برای او غذا می کشد و آمیز رضا - بر خلاف روزهای دیگر که افطارش را با خوردن هندوانه شروع می کرد - با بی میلی یک تکه شامی بر می دارد . زنش شک می کند و از او می خواهد تا راستش را بگوید و آمیز رضا هم که حـــوصلهٔ جر و بحث ندارد به او می گوید برای آنکه بتواند روزه اش را بخورد به سفر کرج رفته است . این موضوع باعث عصبانیت زن و خندهٔ پسرش می شود . زن که به شدت خشمگین شده و حاضر نیست به سادگی از این قضیه بگذرد ، با سر و صدای بلند او را مورد سرزنش قرار می دهد و آمیز رضا که نگران آبرویش میان در و همسایه است ، ملتمسانه از همسر می خواهد صدایش را پایین بیاورد . سرانجام ، پس از قیل و قال و جیغ و داد بسیار ، زن نیز از عمل ابلهانهٔ شوهرش به خنده می افتد.

تجزیه و تحلیل:

در این داستان، نویسنده می رود تا با نگاهی واقع بینانه آثارش را به تدریج از قالب های «گزارش» و «گزارش سفر» دور نماید . گرچه آل احمد بعدها سفرنامه هایی را به رشتهٔ تحریر در می آورد که در نوع خود بی نظیرند ، ولی تردیدی نیست که ماجراهای مرتبط با «سفر» وقتی قرار است در قالب «داستان» شکل بگیرند ، چهار چوب خاص خود و آدم های خاص خود را می طلبند . به همین دلیل است که آل احمد در این اثر پیش فرض های ذهنی خود را کنار گذاشته ، برای نخستین بار (نسبت به سه داستانی که تا این لحظه پشت سر گذاشتیم) به خلق «شخصیت» - آن گونه که باید باشد و نه آن گونه که در«مشاهدات» و«سفرها» و روابط معمولی و روزمرهٔ بین آدم ها می توان دید - می اندیشد . تا اینجا همانطور که ملاحظه شد ، هم در داستان «دید و بازدید» و هم در داستان های «زیارت» و «گنج» ، این آدم ها بودند که خود را از بیرون ، بر ذهن نویسنده تحمیل کرده ، خط سیر داستان و حتی نوع تفکر نـــویسنده را شکل می دادند . به همین دلیل ، اطلاق «داستان» به معنای معاصر آن به این سه اثر ، همواره با نوعی تردید و احتیاط همراه بوده است . از عبارات فوق چنین در می یابیم که «داستان نویس» ، شخصیت های داستانی خود را ، خود می آفریند حتی اگر نمونهٔ آن شخصیت ها بیرون از ذهن وی مـــوجود بوده باشند . «داستان» و «رمان» کاروانسرای بی در و پیکری نیست که هر شخصی بتواند از خارج به آن ورود کرده ، در بطن ماجراها قرار گرفته و جولان دهد و ارادهٔ خود را بر ارادهٔ نویسنده تحمیل نموده ، عنان اختیار از قلم ربوده و نویسنده را به هر ناکجا آبادی که خود مایل است به همراه بکشاند . «داستان نویس» البته می تواند از شخصیت هایی که در اجتماع با آنها سر و کار داشته و یا دارد - مایه بگیرد ، ولی قطعا این اوست که باید با اراده ای قوی آدم هایی را که نیاز دارد از بیرونِ ذهن به درونِ داستان کشانیده و با پرداختی منطبق با اهداف و اندیشه های خود - آنها را در نیل به مقصود و تا پایان راه – تحت کنترل داشته باشد ؛ و این هـــمان اتـــفاقی است که در داســتان «افطار بی موقع» رخ می دهد : آمیز رضا نامی ، شخصیت اصلی داستان است که به لحاظ مجموعه ای از وقایع که وی را احاطه می کنند ، در هم می شکند و برای خلاصی از زیر بار

فشار، به تصورات گنگ و مبهمی روی می آورد که در فـــرایند یک اســـتحاله ، تغییر ماهیت داده ، به «تـــوهمات» تبدیل می شوند . زیرا آن «تصورات» اگرچه ظاهرا جای تردید ندارند ، اما در باطن خود ، با «نیات» درونی شخصیت داستانیِ «افطار بی موقع» در تضاد قرار می گیرند . به همین لحاظ - این رویکرد - به نوعی «خود فریبی» می انجامد که با اصل و اساس فلسفه ای که آمیز رضا به آن معتقد است در تضاد قرار دارد . از طرفی ، تاکید نویسنده بر خصوصیات فردی آمیز رضا از جمله مواردی است که مسیر داستان را در یک روند اصولی قرار می دهد و بر اساس همین تاکیدات است که وقتی وقایع شکل می گیرند ، می توانیم به عمق تفکر نویسنده پی ببریم . از دید نویسنده، آمیز رضا انسان شریفی است و به دنبال روزی حلال ؛ اما یک روز گرم تابستانی ، در پی رفتار ناجوانمردانه ای که یکی از همکارانش با وی انجام می دهد ، قرار از دست داده و - او که پیش از آن هرگز در برابر گرما و احساس تـشنگی ، خـــم به ابـرو نمی آورده ، ناگهان - در هم می شکند و نه تنها تشنگی ، بلکه گرسنگی نیز بر وی غالب می شود . بـنابراین راهی شرعی برای شکستن روزه اش می جوید و با این عمل ، میان ایمان به اصول ؛ و گریز از آن ، در یک بلاتکلیفی و سر در گـمی رها می شود . این ماجرا در سوی دیگر خود «نیات» نویسنده ای را منعکس می کند که از یک طرف تحت تاثیر جریانات روشنفکریِ ضد مذهبی قرار گرفته ؛ و در دیگر سو پای بند اصولی است که ریشه در تربیت خانوادگی اش دارد : آشفتگی و سرگردانی میان دو کشش اعتقادی و اجتماعی که هر دو نیرومندند و از جاذبه های قوی برخوردارند .

تم داستان:

تـــم داستانی «افطار بی موقع» در واقع از این ضرب المثل معروف که « شکم گرسنه ایمان ندارد» گرفته شده است . آمیز رضـــا که پیش از این هرگز تعمدا روزه خواری نمی کرده ، بخاطر شکست سختی که در ششمین روز ماه رمضان در یک معامله متحمل می شود و رزق و روزی از چنگش می رود ، اراده اش دچارتزلزل شده ، به گونه ای که عطش ناشی از تشنگی و ضعفِ ناشی از گرسنگی بر وی غلبه می کند و به سستی ایمانش می انجامد :

«آمیز رضا که آن روز صبح پس از تمام دوندگی های خود، کاری نتوانسته بود صورت بدهد، و دو تا زرد چوبه ای را که برای یک عطار قول گرفته بود ، دیگری از چنگش قاپیده بود و با تومانی یک شاهی ارزانتر روی دست او بلند شده بود،افسرده و منگ، از در مسجد جامع بیرون آمد. نفهمیده بود نماز جماعت را چگونه برگزار کند. یک جزو قرآنی را که می بایست هر روز بخواند نخوانده بود و اصلا منتظر واعظ – که کمی دیر کرده بود – نشده بود. جا نماز خود را جمع کرده بود و گیوه های خود را از پای ستون مسجد زیر بغل زده، تسبیح خود را به دست گرفته بود تا ذکر پس از نماز را در راه بگوید ... و از در مسجد بیرون آمد.» [۱]

نکتهٔ دیگری که در داستان «افطار بی موقع» حائز اهمیت است و به تم داستان مربوط می شود ، سعی و تلاش نویسنده در جهت مبارزه با خرافات است ، به گونه ای که می کوشد تا باورهای خرافی نسبت به تقدس برخی نشانه ها را سست کند . بدین قرار که ماجرای داستان در ششمین روز ماه رمضان - شب هفتم - شکل می گیرد . از طرفی ، امیز رضا یک روز هم به پیشواز رفته و ششمین روز او در واقع هفتمین روز محسوب می شود . این روز عددی را در خود دارد که به اعتقاد برخی خوش یمن است ، ولی برای آمیز رضا این عدد هفت از هر جهت بدیمن نمود یافته است . لذا او که ماه رمضان را خیلی خوب شروع کرده و هر روز را با موفقیت زیاد پشت سرگذاشته ، ناگهان در شب هفتم - و روز هفتمی که خود روزه گرفته - از یک طرف با بی اخلاقی همکارش مواجه می شود و از طرف دیگر - همچون کسی که از درون تهی شده ، تاب و تحمل از دست داده و تشنگی و گرسنگی بر وی غالب می شود.

سبک:

در این داستان، نویسنده نخستین اثر رئالیستی خود را تجربه می کند. پیش از این آثار او به شکلی پراکنده ترکیبی از گونه های مختلف ادبی

---

[۱] - مجموعه داستان دید و بازدید ، داستان افطار بی موقع ، انتشارات پالیز ، چاپ اول ۱۳۶۹ ، ص ۶۴

بودند و بعضی نیز تا حد زیادی به «گزارش» می ماندند ولی اینجا ، برای نخستین بار اثری متفاوت می یابیم که در چهار چوب خود ، به رئالیسم نزدیک است و حتی تکنیک هایی نیز در آن به کار گرفته شده است . داستان ، آمیز رضا را در حالی نشان می دهد که در غروب یک روز گرم ، روی بام بر تشکی دراز کشیده و به وسیلهٔ باد بزن خود را باد می زند تا احساس گرما را از تن بزداید . در همین حال، سر و صدای مردم کوچه و محله رشتهٔ افکارش را پاره کرده و وی را به حوادثی گره می زند که روزنامه فروش محل با خواندن تیترها برای این و آن شرح می دهد . صدای پسرک روزنامه فروش و همهمه و ولولهٔ مردم ، در ذهن او فضایی ترسیم می کند که تصویری است از موقعیت محله در آن ساعت ازغروب . بعد ، ذهن آشفتهٔ او حوادث آن روز را یکی پس از دیگری مرور می کند و سرانجام به حادثـــه ای رجعت می نماید که ساعت دو بعد از ظهر با خروجش از مسجد شکل گرفته و تا سوار شدنش به اتوبوس و رفتنش به کرج و بازگشتش به خانه با همان اتوبوس ، ادامه یافته است.

داستان پنجم:

گلدان چینی

خلاصه داستان:

مردی چهل و چند ساله که گلدان چینی ظریفی را محتاطانه با خود حمل می کند، وارد اتوبوس می شود و ته اتوبوس بین چهار مسافری که صندلی آخر را اشغال کرده اند ، می نشیند . یکی از این چهار مسافر عاقل مرد بی قید و ولنگ و واز است که گلدان چینی توجه او را به خود جلب می کند و آنچنان شیفتهٔ آن می شود که از صاحبش می خواهد چند لحظه گلدان را در اختیار وی قرار دهد تا از نزدیک وراندازش کند . صاحب گلدان قبول می کند و گلدان را به او می دهد . مرد نیز با دیدی تحسین آمیز به تماشای خط نستعلیق و نقوش زیبای روی گلدان می پردازد . لحظاتی بعد اتوبوس سر یک پیچ ، کج می شود و مسافرهایی که سرپا ایستاده اند ، روی هم می ریزند و مرد ولنگ و واز هم که گرم تماشای گلدان است ، تعادلش را از دست می دهد و در نتیجه گلدان از دستش رها شده ، به کف اتوبوس می افتد و سه پاره می شود . جر و بحثی بین صاحب گلدان و مرد ولنگ و واز صورت می گیرد و بالاخره صاحب گلدان از راننده اتوبوس می خواهد مقابل کلانتری متوقف شود تا از دست مرد شکایت کند. اتوبوس مقابل کلانتری می ایستد و صاحب گلدان پس از آنکه از راننده و مسافرها قول می گیرد نگذارند مرد بارانی پوش فرار کند، از اتوبوس پیاده شده ، به سمت کلانتری می رود ؛ اما هنوز پایش به کلانتری نرسیده ، اتوبوس حرکت می کند و مسافرین هم که وضعیت مضحک صاحب گلدان را - که بین اتوبوس و کلانتری سرگردان مانده است - می بینند ، به خنده می افتند .

تجزیه و تحلیل:

چنانچه ملاحظه شد «گلدان چینی» بر حادثه ای ساده و روزمره اتکا دارد و نویسنده می کوشد تا با شرحِ جزئیات ، آن را دارای جاذبه های داستانی کند . دو شخصیتِ داستانی به سرعت شکل می گیرند. اولی مردی

است که گلدانی بغل کرده و با احتیاط بسیار خود را به ته اتوبوس رسانده، کنار مسافران دیگر می نشیند ؛ و دومی مردی است که شیفته‌ٔ طرح نقوش روی گلدان شده است . جنس گلدان، چینی است و صاحبش پول زیادی بالایش پرداخت کرده است . به همین دلیل وقتی او ، بدون هیچ مقاومتی گلدان را به دست یک مردِ - به قول نویسنده - لاقید و ولنگ و واز می سپارد ، مرتکب سهل انگاری و خطایی می شود که با حرکات محتاطانه‌ٔ او در حفظ گلدان - که تا دقایقی پیش از آن کاملا مشهود بود - تناقض دارد و این تناقض نیز سرانجام به یک حادثه‌ٔ طنز آمیز می انجامد.

تم داستان:

وقار ، حماقت ، طنز و تمسخر ، چهار مرحله ای است که «گلدان چینی» یکی پس از دیگری آنها را پشت سر می گذارد تا بر اساس آن «تم داستان» شکل بگیرد . مردی با وقار و ظاهری متین ، گلدانی گرانبها را حمل می کند . او مبلغی کلان برای یک شیء عتیقه پرداخته است ، ولی در جا به جایی آن دچار اشتباه می شود و در نتیجه مودجویت گلدان به خطر می افتد:

«اتوبوس پر شد و راه افتاد . آخرین نفری که سوار شد یک گلدان چینی عتیقه و گرانبها در دست داشت و از روی احتیاط در حالی که سعی می کرد تعادل خود را حفظ کند به طرف عقب ماشین رفت.»[1]

با ورود صاحب گلدان به جمع مسافرین، اتوبوس همچون محملی که نمادی از جامعه است ، دو دسته‌ٔ فقیر و خرده بورژوای تازه به دوران رسیده را به نمایش می گذارد:

«مردی بود چهل و چند ساله ، **پالتوی** آبرومندی داشت و کلاهش نو و تمیز بود . همان دستش که به گلدان چینی بند

---

[1] - مجموعه داستان دید و بازدید ، داستان گلدان چینی ، انتشارات پالیز ، چاپ اول ۱۳۶۹ ، ص۷۱

بود ، با یک **دستکش چرمی** نو پوشیده شده بود .»[1]

«کلاه » و «دستکش» در سالهای نخستین جنگ جهانی دوم و اندکی پس از آن به عنوان نماد اشخاص تازه به دوران رسیده ؛ و «سالن»، به عنوان نمادی از «روشنفکری» معمولا در محافل روشنفکری فرانسه مطرح بوده است . این نمادها آن چنان تاثیر عمیقی حتی بر محافل اجتماعی داشته اند که گاه در رمان ها و داستان ها نیز به کار گرفته می شدند ، بی آنکه نیازی به تفسیر داشته باشند . در همان سالها، وقتی «آلبر کامو» رمان های «بیگانه» و «طاعون» را می نویسد و مورد توجه بسیاری از نویسندگان و از جمله «سارتر» قرار می گیرد ، برخی از منتقدین در مقالاتی تند به وی حمله کرده و آثار او را بی ارزش جلوه می دهند . آنها در اثبات نظر خود دقیقا همین نمادها را بهانه قرار داده و کامو را به صرف گذاشتن «کلاه» بر سر و استفاده از «دستکش» ، دهاتی تازه به دوران رسیده ای قلمداد می کردند که دچار دست پاچگی شده و در «سالن» هایی که نمادی از روشنفکری هستند ، نمی داند باید چگونه رفتار کند :

« پس از خواندن مقاله هایی که در آن به کامو حمله شده است بر این فرازها توقف می کنم: «کامو یک دهاتی تازه به دوران رسیده است ... آدمی که از میان مردم آمده و **کلاه** بر سر می کند و **دستکش** به دست برای اولین مرتبه وارد **سالن** می شود . مابقی میهمانان رو بر می گردانند زیرا می دانند با چه کسی سر و کار دارند . » استعاره کاملا گویاست : کامو نه تنها نمی دانست چه فکر کند (با پیشرفت چندان موافق نبود و با فرانسوی های الجزایر احساس نزدیکی می کرد)، بلکه از آن بدتر اینکه نمی دانست در سالن ها (به مفهوم حقیقی ومجازی) چگونه

---

[1] - همان . ص ۷۱

باید رفتار کند : منشش عوامانه و فاقد تشخص بود.»[1]

آل احمد دو سه سال بعد از انتشار مجموعه داستان دید و بازدید ، در بیست و چهار پنج سالگی دو رمان «بیگانه» و «سوء تفاهم» - از جمله آثار کامو - را ترجمه می کند . این نکته نشان می دهد که او احتمالا با نمادهای موجود در محافل روشنفکری فرانسه و مفاهیم آنها آشنایی داشته است . بنابراین همین نمادها را در داستان گلدان چینی به کار برده است و به جای آنکه بگوید یک مرد تازه به دوران رسیده که رنگ خرده بورژواها را به خود گرفته وارد اتوبوس شد ، او را با «پالتو» و «کلاه نو» و «دستکش چرمی» اش به مخاطب معرفی می کند و سپس وی را میان مسافرینی می نشاند که هیچ سنخیتی - دست کم در ظاهر - با او ندارند:

«در صندلی عقب ماشین، چهار نفر دیگر عبارت بودند از دو تا زن چادر نمازی که با هم هرهر و کرکر می کردند و دو تای دیگر یکی مردی بود پیر و در هم تا شده و متفکر،و دیگری عاقل مردی بی قید و ولنگ و واز. نه یخه داشت نه کراوات. آستین های پیراهنش که دکمه های آن کنده شده بود ازسر آستین بارانی شق و رقش بیرون مانده بود. موهایش از زیر کلاه قراضه اش بیرون ریخته بود. ته ریش جو گندمی او،کک مک صورتش را تا زیر چشم می پوشاند. ازوقتی که مردک نو نوار گلدان به دست پهلویش نشست، تمام هوش و حواس او را جلب کرد و چشمش جز به دنبال گلدان نبود»[2]

در نمونهٔ بالا ، آل احمد این بار صاحب گلدان را با لحنی تحقیر آمیز و پر از کنایه «مردک نو نوار گلدان به دست» خطاب می کند . تاکید بر نو نوار بودن ، اشاره بر تضادی دارد که به محض ورودش به اتوبوس ، میان او و مسافرین بروز می کند . مردی با ظاهری آراسته - که در شرایط جنگ و اشغال کشور توسط متفقین ، در حالیکه اکثر مردم از قحطی و فقر و

---

[1] - رمان ، حافظه ، فراموشی ؛ اثر میلان کوندرا ، ترجمهٔ خجسته کیهان ، انتشارات علم، چاپ اول ۱۳۸۵، ص ۵۶

[2] - مجموعه داستان دید و بازدید ، صص ۷۱ و ۷۲

گرسنگی رنج می برند - گلدان عتیقه ای را که کالایی است غیر ضروری، به مبلغی کلان خریداری کرده و بین دو مردی می نشنید که « یکی پیر و در هم تاشده و دیگری عاقل مردی بی قید و ولنگ و واز» است . تضادی عمیق که مرد نو نوار گلدان به دست را همچون وصله ای ناجور - در میان سایرین - به نمایش می گذارد . طنز ماجرا نیز همین جا و از همین تضاد و بی تناسبی مایه می گیرد : مرد ژنده پوش کلاه قراضه به سر، مجذوب گلدان می شود . نه بخاطر ذوق هنری اش بلکه احیانا بخاطر آنکه در عمرش هرگز چنین شیء ظریفی را ندیده است . پس از مرد گلدان به دست خواهش می کند لحظاتی گلدان را به وی بسپارد و مرد گلدان به دست نیز بی هیچ مقاومتی خواهش او را بر آورده می سازد . مرد لاابالی کلاه قراضه به سر ، مسحور گلدان می شود و زیر و بالا و داخل آن را تماشا می کند . چنان گویی که می خواهد از کشف جزئیات نقش و نگار گلدان به کشف خود برسد :

«مردک بارانی پوش ، تمام جزئیات آن طرف گلدان را که به سوی خود بود تماشا کرد ولی هنوز راضی نبود.»[1]

در همین هنگام ، اتوبوس در یک پیچ ، کج می شود و گلدان رها شده ، به کف اتوبوس می افتد و سه تیکه می شود و طنز ماجرا اوج می گیرد . حادثه برای صاحب گلدان که بهای سنگینی بابت آن پرداخته ، فاجعه است ؛ و برای مرد کلاه قراضه به سر که یک قرص نان در نظرش بیش از آن شیء عتیقه ارزش دارد ، رفع بلا و مصیبت تعبیر می شود . این تعبیر ، خشم صاحب گلدان را بر می انگیزد و در نتیجه ، رفتاری از خود نشان می دهد که با وقار و ظاهر آراسته اش ناسازگار است . به این ترتیب صاحب گلدان خود را در یک موقعیت مضحک می یابد و در ایستگاه نزدیک به کلانتری ، از اتوبوس پیاده می شود تا از مرد لاابالی کلاه قراضه به سر شکایت کند ولی به محض پیاده شدن ، رانندهٔ اتوبوس پا را روی گاز گذاشته و حرکت می کند . صاحب گلدان در بهت و ناباوری ، بین

---

[1] - همان . ص۷۳

اتوبوس و کلانتری بلاتکلیف و سرگردان می ماند و رفتاری از خود نشان می دهد که مسافرین را به خنده می اندازد. به سخره گرفته شدن صاحب گلدان ، چهار مرحلهٔ وقار ، حماقت ، طنز و تمسخر را به صورت یک نمودار مطرح می کند که در نهایت ، پیام داستان را شکل می دهند.

سبک:

چنین به نظر می رسد که نویسنده سعی دارد در یک جهش سریع ، تمامی گونه های داستان نویسی را تجربه و آزمایش کند . او از گزارش صرف در داستان «دید و بازدید» آغاز می کند و سپس در داستان «گنج»، سنت گرایی و رمانتیسم را در هم می آمیزد . در داستان «زیارت» به ناتورالیسم نزدیک می شود و سرانجام در داستان «افطار بی موقع» به رئالیسم مورد نظرش دست می یابد . اما داستان «گلدان چینی» از نوع دیگری است و می توان آن را نخستین «داستان مدرن» از نوع «رمان نو» به شمار آورد که سالها قبل از «پاک کن ها» نخستین اثر «آلن رب گریه» بنیان گذار و تئوری پرداز رمان نو - و بیست سال پیش از «کریستین و کید» نخستین داستان مدرنِ «هوشنگ گلشیری» که آن را با تاثیر پذیری از آثار «آلن رب گریه» نوشت - به رشتهٔ تحریر در آمده است . با توجه به این نکتهٔ مهم ، باید دید که آیا آل احمد آگاهانه چنین روشی را به تجربه گرفته یا اینکه متاثر از آثار دیگران بوده است . برای یافتن پاسخ ، ابتدا باید به تاریخ نگارش داستان توجه کنیم : مجموعه داستان «دید و بازدید» در سال ۱۳۲۴ (۱۹۴۵ میلادی) منتشر شده است . در آن زمان ، جهانِ داستان و رمان ، هنوز مقوله ای به نام «رمان نو» را نمی شناسد . نخستین اثر در این سبک ادبی «پاک کن ها» نوشتهٔ «آلن رب گریه» است که در سال ۱۹۵۳میلادی (هشت سال پس از انتشار گلدان چینی) ارائه شده است . به همین دلیل ، آل احمد نمی توانسته فلسفه و تفکر موجود در شکل و محتوای «پاک کن ها» را گرفته و تحت تاثیر آن واقع شده باشد . بنابراین آنچه نویسنده ، در داستان «گلدان چینی» تجربه می کند ، بی تردید به «خلاقیت فردی» او ارتباط می یابد و چون این رویه در آثارش به صورتی منظم و پی گیرانه ادامه نمی یابد ، نمی تواند در قالب یک سبک مستقل ادبی ، پشتوانه های فکری - فلسفی خود را یافته و تئوریزه شود . بدیهی است که اثبات چنین مسئله ای به سادگی میسر نیست و در

راستای آن ضرورت دارد که داستان «گلدان چینی» از حیث ساختگرایی به دقت مورد ارزیابی قرار گیرد ؛ اما قبل از آن باید دید «رمان نو» چیست و آلن رب گریه ، ناتالی ساروت ، کلود سیمون و دیگر بنیان گذاران این نوع ادبی چه سخن تازه ای داشته اند که به اتکاء آثارشان مدعی ابداع سبکی نوین بوده اند . مسلما درک این نکته ، راهی به روی ما می گشاید که از طریق آن به معیارهای تازه ای برای سنجش آثار داستانی می رسیم ؛ و همچنین به شناخت عمیقی از شرایط آل احمد در زمان نگارش داستان «گلدان چینی» دست می یابیم:

اصطلاح رمان نو برای نخستین بار در مقاله[۶] «موریس باردو» که به سال ۱۹۵۷ انتشار یافت مطرح شد . پیش از این تاریخ ، «آلن رب گریه» نخستین اثر خود را با نام «پاک کن ها» در سال ۱۹۵۳ منتشر کرده بود. تا سال ۱۹۵۷، روش آلن رب گریه در داستان نویسی آنچنان فراگیر نشده بود که بتواند مدعی سبک جدیدی باشد ، ولی به هر حال او اثری خلق کرده بود که در شکل و محتوا با آثار رئالیست هایی همچون بالزاک ، فلوبر؛ و آرمان گرایانی مانند رومن رولان و نظیر اینها متفاوت بود و به دلیل همین تفاوت ، «پاک کن ها» اگرچه از سوی منتقدین با سردی روبرو شد ، اما نویسنده اش توانسته بود توجه تعدادی از نویسندگان فرانسه را نسبت به نظریات خود پیرامون رمان و داستان جلب کند . بدین ترتیب مارگریت دوراس ، کلود سیمون ، ناتالیا ساروت نیز به وی پیوستند و آثاری خلق کردند که رویکردی نو در داستان نویسی محسوب می شد و واکنش هایی را از سوی منتقدین به دنبال داشت که باعث شد آثار جدید به عنوان روشی نو پذیرفته شده ، قالبی برای آن تعریف شود که منحصر به فرد بود . همانطور که قبلا اشاره شد - این قالب - در ایران نیز طرفداران خاص خود را یافت و نخستین بارقه های آن در حلقه ای موسوم به «جنگ اصفهان» شکل گرفت که به تبع آن «هوشنگ گلشیری» نگارش نخستین اثرش «کریستین و کید» را در این فرم جدید تجربه کرد . بدین ترتیب «**توجه به اطراف**» و «**فراموشی**» به صورت دو اصل تغییر ناپذیر در شمار مهمترین نشانه های این نوع ادبی قرار گرفت . آنچه در ادامه می آید مرور و مقایسه ای است میان داستان «گلدان چینی» و چهار داستان از «رمان نو» نویسان . پس از آن بخش هایی از داستان «کریستین و کید»

که متاثر از این موج نو نوشته شده است ، مد نظر قرار خواهد گرفت . همهٔ این آثار تقریبا آغاز یکسانی دارند و ماهیت دو اصل مهمی را که رمان نو بر پایه های آن قرار می گیرد ، روشنتر می کند .

داستان اول – گلدان چینی اثر جلال آل احمد ، تاریخ انتشار ۱۳۲۴ شمسی مطابق با سال ۱۹۴۵ میلادی (هشت سال قبل از انتشار پاک کن ها نخستین اثر آلن رب گریه) :

«چینی ظریفی بود . روی دو دستهٔ باریک آن به قدری عالی نقاشی شده بود که دسته ها در زمینهٔ نقاشی شدهٔ شکم محو می شدند و مجسم بودن آنها به سادگی دریافته نمی شد. چنان نازک و ظریف بود که نوری را که از شیشهٔ اتوبوس داخل می شد و به آن می تابید ، از جدار خود عبور می داد و سایهٔ لرزان و متحرک نقوش خود را به روی دستکش چرمی دست صاحبش می انداخت ... شروع کرد به برانداز کردن گلدان. از جلو و عقب، از زیر و بالا ، حتی توی آن را هم به دقت تماشا کرد ... آن را جلوی شیشه گـــرفت. دست خود را روی آن گذاشت و روشنایی صورتی رنگی را که دور و بر انگشت هایش ، از چینی رد می شد و سایهٔ دست خود را ، که داخل گـــلدان را کمی تاریک تر می کرد ، بررسی کرد . با جلو و عقب بردن گلدان به طرف شیشهٔ اتوبوس این سایه و روشن رنگین و دقیق را کم و زیاد کرد و ... »[۱]

داستان دوم – مانکن ، اثر آلن رب گریه ، تاریخ انتشار ۱۹۵۴ میلادی مطابق با سال ۱۳۳۳ شمسی (۹ سال پس از انتشار داستان گلدان چینی اثر آل احمد) :

« قهوه خوری روی میز است. این میز گردی است با چهار پایه که رویش مشمعی شطرنجی کشیده شده با چار خانه های قرمز و خاکستری روی زمینه ای بی رنگ، یک سفید متمایل به زرد که سابقا شاید عاجی، یا سفید بوده است. در وسط میز، یک کاشی سرامیک زیر ظرفی قرار دارد و نقاشی اش کاملا پوشیده شده و یا

---

۱ – مجموعه داستان دید و بازدید ، صص ۷۲ _ ۷۴

چون قهوه خوری رویش گذاشته شده،دست کم غیرقابل تشخیص گردیده است. قهوه خوری بدل چینی قهوه ای رنگ است. بدنه اش کروی است و رویش صاف کن استوانه ای شکلی سوار شده با سرپوشی گل میخ دار. لوله اش مانند دستهٔ عصا انحنای مختصری دارد و در قاعده اندکی شکم دار می باشد. دستهٔ آن ، می توان گفت که شکل یک گوش را دارد، یا بهتر بگوییم شکل لبهٔ خارجی تا شدهٔ گوش. اما گوشی خیلی بدترکیب ، بسیار مدور و بی نرمه و شبیه به یک دست کوزه.نوک و دسته و گل میخ سرپوش به رنگ کرم هستند. بقیه همگی از دم ، یک دست به رنگ قهوه ای روشن درخشان می باشند. روی میز، به جز زیر ظرفی و قهوه خوری چیز دیگری وجود ندارد.»[1]

داستان سوم- درد ، اثر مارگریت دوراس:

« این روز نگاری ها را، که دو دفتر بود، در کشوی میز آبی رنگ خانه ام در نوفل لوشاتو بازیافتم . **هیچ یادم نیست چه وقت اینها را نوشته ام** . ولی می دانم چنین کاری را کرده ام،که نویسندهٔ اینها من بوده ام. خط خودم را می شناسم،و به جزئیات آنچه شرح دادم واقفم.مکان وقایع، ایستگاه راه آهن و مسیر و مسافت ها یادم است، **ولی خودم را درحال نوشتن این روز نگاری ها اصلا به یاد ندارم.کی نوشته ام، در چه سالی و چه ساعتی از روز و در کدام خانه؟ هیچ نمی دانم.»** [2]

داستان چهارم – تابستان ۱۹۸۰، اثر مارگریت دوراس:

«خاک پشته های **درش نوآر** رسی اند،خاک رسی از چشمه های زلال به همه جا راه یافته ، و وجب به وجب پیش می رود، سرازیر می شود به دریا . بله ، ده کیلومتر تپه های رسی فراهم آمده

---

[1] - داستان سه دیدگاه تابنده ، بخش اول مانکن ، آلن رب گریه ، ترجمهٔ دکتر مهدی مقصود لو ، مجلهٔ زن روز شماره ۱۱۵۰

[2] - درد ، اثر مارگریت دوراس ، ترجمهٔ قاسم روبین ، انتشارات نیلوفر، چاپ دوم ۱۳۷۸

دست های آسمانی، تا با آن شهری ساخته شود با صدهزار سکنه، ولی نه ، برای اولین بار حالا می بینم که نه، غیر ممکن است . بـــر سنگ های گـــرانیت سـیاه هم باران می بارد ، بر دریا هم می بارد، کسی ناظر باریدن باران نیست جز این پسر بچه، من هم هستم البته. تابستان دیر کرده است، و این هوای متغیر جایش را گرفته است. **نمی شود گفت چه فصلی است.**»[1]

داستان پنجم – ساحل ، اثر آلن رب گریه :

« سه بچه در ساحل راه می روند . شانه به شانه راه می روند و دست هم را گرفته اند. قدشان تقریبا یکی است. احتمالا سن شان هم : حدود دوزاده. فقط آن که وسط است یک هوا کوتاه تر از دو بچهٔ دیگر است. غیر از این سه بچه کسی دیگر در ساحل دراز نیـــست . نوار شن نسبتا پهن و بی شکستگی و بدون ســنگ های پـــراکنده و حفره های آب است و ازصخره های پر شیبی کـه بی کران به نظر می رسد تا دریا شیب ملایمی پیدا می کند. هوا خوب است . آفتاب با نور عمودی تندی به شن های زرد می تابد. یک لکه ابر هم در آسمان نیست . باد هم نمی آید. آب دریا آبی و آرام و اثری از موج آینده ای دور دست است و ... »[2]

داستان ششم – کریستین و کید ، اثر هوشنگ گلشیری ، تاریخ انتشار ۱۳۴۸ (۲۴ سال پس از انتشار داستان گلدان چینی) :

« موهایش صاف است ، تا روی شانه ها . بور نیست. اگر بود راحت تر بودم . خرمایی است. **رنگ چشم ها را ندیده ام. البته نگاه کرده ام ، به صورتش. و حتی می توانم چین های پایین چشم ها یا روی پلک ها را به یاد بیاورم** . اما رنگ چشم ها را ندیده ام و اگر بخواهم می توانم فردا ببینم و بنویسم که چه رنگ است . اما به چه درد می خورد؟ لبها کـوچک است و بی رنگ و

---

[1] - تابستان ۸۰ ، مارگریت دوراس ،ترجمهٔ قاسم روبین ، ص ۱۴، انتشارات نیلوفر ، چاپ اول ۱۳۷۹

[2] - ساحل ، اثر آلن رب گریه ، ترجمهٔ دکتر مهدی مقصودلو

... چشم های رزا سبز است . موها بور است . و لبها عجیب کوچک است . اگر باشد نمی شود نگاهش نکرد، نمی شود حضورش را نادیده انگاشت. **وقتی صورتش را جلو می آورد تا شب بخیر بگوید، می ترسم که نکند این چشم ها همرنگ چشم های مادرش باشد. نه، اصلا چشم های مادرش باشد و نه چشم های دختری با پیراهن بلند خواب که دیشب خلاصه ای از «رومئو و ژولیت» را به دست داشت و گوشه ای نشسته بود و می خواند و گاه گاه فلوتش را به دست می گرفت و می زد .** »[1]

تمامی موارد فوق ، دقیقا دارای شکل و محتوایی مشابه به داستان «گلدان چینی» هستند . شباهتی که معمولا آثار نویسندگان رمان نو نویس را در اصل و اساس به هم نزدیک می کند . اما یک ویژگی مهم نیز در شکل ، قابل توجه است که به ریتم ، نقطه گذاری و علائم دستوری مربوط می شود . در این نوع آثار ، نقطه گذاری و فواصل مکث های بلند و کوتاه ، به گونه ای وسواس گونه و منحصر به فرد رعایت می گردد . برای درک این مطلب کافی است به نمونهٔ آخر (اثر گلشیری) توجه کنیم و آن را کنار نمونه هایی که از آل احمد در گلدان چینی و همچنین آثار آلن رب گریه و مارگریت دوراس مشاهده کردیم ، قرار دهیم و با یکدیگر مقایسه نماییم . تقریبا همگی در نقطه گذاری و استفاده از مکث های کوتاه و بلند ، شکل یکسانی دارند ؛ و همگی ریتم یکسانی را دنبال می کنند که دلیل آن با فلسفه و نگرش «رمان نو» نویسان ارتباط می یابد و قاعدتا باید پیرامون آن سخن گفت . اما پیش از آن ، یافتن دگر نشانه های رمان نو و مقایسهٔ آن با نشانه های موجود در داستان «گلدان چینی» است که مهم جلوه می کند و ناگزیر باید به آن پرداخته شود :

برون گاوی محض ؛ تاکید بر اهمیت حواس پنج گانه ؛ اعتماد به حواس در برابر اعتماد به ذهن و شعور ؛ فراموشی و رها بودن ذهن ؛ توجه دقیق به اطراف ؛ شناخت خویشتن از ورای مشاهده و دقت در هر آنچه که

---

[1] - کریستین و کید ، عروسک کوچک ، هوشنگ گلشیری

خارج از ذهن قرار دارد ؛ همه بر مبنای این تفکر شکل می گیرند که : **من می بینم ، پس هستم** . اینجا قاعدتا امر «دیدن» که به درک انسان از دنیای خارج می انجامد ، در وحدت تمامی حواس پنج گانه با یکدیگر مورد نظر است . به همین دلیل است که مرد بارانی پوشِ داستان «گلدان چینی» ابتدا حـــس لامسه را به کار می گیرد ، بعد به تماشای خطوط و نقوش می پردازد ، سپس به داخل گلدان که سایه ای از تاریکی بر آن چنگ انداخته ، نگاه می کند . به عبارت دیگر او گلدان را لمس می کند ، می بیند و می بوید ؛ و اما این همه دقت و وسواس برای چیست و از چه فلسفه ای سرچشمه می گیرد ؟ چرا در این نوع آثار ، حواس پنج گانه با این شکل افراط گرایانه مورد توجه و اعتماد قرار دارد ؟ جواب کاملا روشن است : **من می بینم ، پس هستم** . دقیقا نقطه مقابل آنچه «دکارت» بیان می کند.[1] بر همین اساس دیدگاهی شکل می گیرد کـــه در تبـیین و تـــفسیر آن می توان گفت : پیوند انسان و جهان خارج از ذهن او ، به معنای یگانه شدن این دو که دارای یک روح و راز واحدند می باشد و از این منظر ، شناخت انسان بر اساس توجه به طبیعت ، تنها روشی است که

---

[1] - « دکارت در یکی از عبارتهای معروفش ادعا می کند که در واقع ممکن نیـست کـه از راه حس به چیستی «موم» (اشیاء خارج از ذهن) پی ببریم . وقتی بـه مـوم مـی نگریـد گاهی جامد و گاهی مایع است: « موم طعم عسل را کاملا از دست نداده است ، موم بوی گلهایی را می دهد که از آنها فراهم آمده است ، رنگ ، شکل و اندازهٔ موم معلوم اسـت ؛ آن سخت ، سرد و به راحتی قابل لمس می باشد ، اگر با انگشتان به موم ضربه ای بزنید صدایی از آن بلند می شود ... (حال) موم را در آتش می گـذاریم ، طعمـش را از کـــف می دهد ، بوی آن می پرد ، رنگـش تغییـر مـی کنـد، شـکلش را از دسـت مـی دهـد ، حجمش زیاد می شود ، سیال و داغ می گـردد ، بـه سـختی مـی تـوان آن را بـا دسـت برداشت و بالاخره اگر ضربه ای بـه آن وارد کنیـد صـدایی از آن بلنـد نخواهـد شـد . » سپس او (دکـــارت) پرسش غریبی را مطرح می کند ؛ حال چگونه می فهمیم کـه ایـن همان موم است ؟ این فهم نمی تواند از طریق **حواس** ما که به مـا اطلاعـاتی متـضاد در بارهٔ موم می دهند به دست بیاید. این به آن معناست که « من ماهیت این موم را نه بـا تصور بلکه صرفا با **ادراک ذهنی** می شناسم...**اکنون معلوم می شود که اجسام را نه با حواس یا قوهٔ تصور بلکه فقط با تفکر می توان شناخت .** » (دکارت ، نوشتهٔ دیو رابینسون، ترجمهٔ مهدی شکیبانیا ، انتشارات شیرازه ، چاپ اول ۱۳۷۸، صص ۳۱ و ۳۲)

می تواند چشم اندازی روشن از «اصالت بشر» در برابرمان قرار دهد :

« طبیعت فقط به انسان منحصر نمی شود، زیرا پیوند میان ذهن انسان و اشیای جهان است . به عبارت دیگر از ما می خواهند که به ذات مشترک سراسر آفرینش ایمان بیاوریم . **پس من و جهان روح یگانه ایم و راز یگانه ای داریم** . بنابراین اعتقاد به اصالت طبیعت سرآغاز هر نوع اعتقاد به اصالت بشر است.»[1]

حال با توجه به مطلب فوق ، می توان علت نقطه گذاری های خاص را در این گونه آثار بهتر دریافت ؛ به عبارت دیگر «ذهن» در مقام پدیده ای مادی - که غیر قابل اعتماد و خطا پذیر است - تنها از طریق آنچه که «حواس پنج گانه» در اختیارش می گذارد قادر است طبیعت را تحلیل کند و این مسئله ، فرصت مناسبی را می طلبد که باید عاری از شتابزدگی باشد . لذا مکث های بلند و کوتاه ، نقطه گذاری ها و ویرگول ها به گونه ای شمرده و با حوصله ای خاص ، یک به یک ، با دقت بسیار زیاد از طریق دیدن ، شنیدن ، گوش کردن ، لمس کردن و چشیدن ، همه و همه همان فرصت هایی هستند که «ذهن» باید برای تحلیل اشیاء و درک آنها در اختیار داشته باشد . اینجا یک سوال در برابرمان قرار می گیرد و آن اینکه آیا این رویه که در عصر معاصر مبنای پیدایش شکل تازه ای از داستان نویسیِ جهان شده ، نو ، بدیع و تازه است ؟ گرچه نمی توان پاسخ قاطع و دقیقی به این سوآل داد ، ولی می توان گفت آنچه «رمان نو» نویسان مطرح کرده اند و می کنند ، دور از تفکر فیلسوفان «تجربه گرا» بی نظیر «ژان لاک» (متولد۱۶۳۲) نیست . لذا این مطلب دست کم در «فلسفه» - هم از حیث اهمیت نقش حواس پنج گانه در «شناخت»[2] ؛ و هم از حیث خطا پذیر بودن «ذهن» - نمی تواند امر خیلی تازه ای

---

[1] - طبیعت ، انسانیت و تراژدی ، آلن رب گریه ، ترجمهٔ ابولحسن نجفی

[2] - « اگر من به آن میز نگاه کنم ، میز با یک پرش وارد مغز من نمی شود. الان که به میز نگاه می کنم، آنچه در مغزم دارم تصویر میز است نه خود میز. نور از میز روی شبکیهٔ چشم من منعکس می شود ، چشم من تصویری به مغز من انتقال می دهد و تجربه ای برای من حاصل می شود که اسمش را می گذارم «دیدن میز» . همهٔ تجربه های من از راه حواس پنج گانه به همین ترتیب در نتیجهٔ

باشد[۱]. تاکید بر توجه به اشیاء، برخاسته از تفسیری است که «ژان لاک»[۲] از طبیعت و انسان دارد و رمان نو نویسان با پشتوانه' افکار و اندیشه های این فیلسوف تجربه گرا، حواس پنج گانه را در جایگاهی والا می نشانند و سپس با الهام گرفتن از نظریات فیلسوفانی نظیر «جان دیوئی» با نفی انسان به معنای سلطان عالم، بر **یگانگی من** و **جهان هستی**[۳] تاکید

حصول تصویر یا نمایش - یا به قول ژان لاک «تصور» - اشیاء جهان خارج به دست می آید، نه در نتیجه' تماس مستقیم با آنها. پس همه' شناختهای ما، به این معنا، با واسطه هستند و ما هرگز شناخت بی واسطه با اشیاء خارجی نداریم... به عقیده' لاک، «شناخت حسی» نه تنها وجود هر کیفیت بلکه، به اصطلاح او، «همبودی» کیفیات را در بر می گیرد. به عبارت دیگر، ما درک می کنیم که چند کیفیت قبل مشاهده با هم در یک چیز وجود دارند. الگویی که او ساخته به بیان تقریبی این است که چیز واحدی در خارج موجود است که آگاهیم به شیوه های مختلف از راه حواس در ما تاثیر می گذارد.» (فلاسفه' بزرگ، نوشته' براین مگی، ترجمه' عزت الله فولادوند، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، چاپ دوم ۱۳۷۷، صص ۱۹۹ – ۲۰۴)

[۱] - « لاک استدلال می کند که حجت انگیخته بر نظریه' تصورات فطری بی ارزش است. زیرا در باره' صدق هیچ مبدائی اجماع نیست. **کودکان و ابلهان دارای ذهن اند**، ولی هیچ شناختی از همچو مبدائی ندارند که ممکن نیست چیز واحدی هم باشد هم نباشد.» (تاریخ فلسفه' غرب، فردریک کاپلستون، جلد پنجم، ترجمه' امیر جلال الدین اعلم، ص۸۹)

[۲] - « او (ژان لاک) می گوید که همه' تصورات ما به فرجام از احساس ظاهر یا از مراقبه در نفس نشات می گیرند و این دو بر سازنده' تجربه اند. حواس ما که با محسوسات جزئی سر و کار دارند، ادراکات متمایز و گوناگون چیزها را بر حسب نحوه' اثر پذیرفتن از آنها به ذهن منتقل می کنند.» (همان، ص ۹۱)

[۳] - « کیفیتی که (جان دیوئی) در مد نظر دارد کیفیتی است متعلق به تجربه ای که عرفا نمی تواند دینی انگاشته شود. فی المثل تجربه یا **احساس یگانگی با جهان، با طبیعت همچون یک کل**، چنین کیفیتی را داراست.»(تاریخ فلسفه غرب، فردریک کاپلستون، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، جلد هشتم، ص ۴۰۸)

می ورزند و بر مبنای چنین تفکری ، اعتقاد به «اصالت طبیعت»[1] را سر آغاز هر نوع اعتقاد به «اصالت بشر » تعبیر می کنند.[2] با توجه به مفاهیم فوق ، وقتی داستان «گلدان چینی» را از نظر می گذرانیم ، در می یابیم که آل احمد پیش از رمان نو نویسان افکار و اندیشه های «ژان لاک» را مطالعه و درک کرده است : «دقت در اشیاء» و «فراموشی» دو ویژگی مهمی است که داستان «گلدان چینی» بر پایه آنها شکل می گیرد . در این داستان ، فرد بر اثر دقت در شیء ، مرتکب یک فعل ناخواسته می شود . در واقع او تحت تاثیر جادوی شیء ، از خود بی خود شده و در نتیجه به کلی فراموش می کند که گلدانی عتیقه در دستانش قرار دارد . پس در پی یک حادثه (پیچ خیابان و کج شدن اتوبوس) گلدان از دستش رها شده ، به کف اتوبوس می افتد و سه پاره می شود . بدین ترتیب آل احمد می کوشد تا شخصیت داستانی خود را از تردید و تزلزل میان «دانستن» و «ندانستن» برهاند . سالها پس از آل احمد ، مارگریت دوراس در داستان «درد» نیز به شکلی مبهم همین معنا را دنبال می کند:

«هیچ یادم نیست چه وقت اینها را نوشته ام . ولی می دانم چنین کاری را کرده ام، که نویسنده اینها من بوده ام . خط خودم را می شناسم، و به جزئیات آنچه شرح دادم واقفم . مکان وقایع، ایستگاه راه آهن و مسیر و مسافت ها یادم است ، ولی خودم را در

---

[1] - «اصالت طبیعی بر آن است که تشخص یا شخصیت انسانی فرآورد گذرایی از روندهای طبیعی است.» (همان ، ۳۷۸)

[2] - « قصد او (جان دیوئی) توصیف روند معرفت به عنوان شکل کاملا پیشرفته از رابطه فعال بین یک ارگانیسم زنده و محیط اوست ؛ رابطه ای که به مدد آن تغییر و تحولی در محیط حاصل شود . به عبارت دیگر در بند آن است که برداشتی اصالت طبیعی از معرفت به دست دهد.»(همان،ص ۳۹۲)

حال نوشتن این روز نگاری ها اصلا به یاد ندارم . کی نوشته ام ، درچه سالی و چه ساعتی از روز و در کدام خانه؟هیچ نمی دانم.»

در داستان «درد» ، راوی داستان جز آنچه که در اطرافش می گذرد چیزی به خاطر نمی آورد و آنچه به یاد آورده می شود نیز تمامی ، خارج از ذهن هستند ولی وقتی او به درون مراجعه می کند ، هیچ تصویری از عملکرد خود ندارد ؛ و نسبت بـه یادداشت ها و روز نگاری های خود دچار تردید است . حتی به یاد ندارد که کی ، در چه سالی و چه ساعتی و در کدام خانه آنها را نوشته . بدین ترتیب «فراموشی» جنبه ای درونی یافته و به «ذهن» ارتباط می یابد ، حال آنکه «توجه به اطراف» با تمام جنبه های بیرونی اش، کاملا قابل اتکاست و تکیه نمودن بر حواس پنجگانه برتر از تکیه نمودن به ذهن و شعور جلوه می کند. در داستان «تابستان ۸۰ » نیز می بینیم که «مارگریت دوراس» کاملا توجهش را به اطراف معطوف کرده ولی وقتی به مسئلهٔ «زمان» می رسد بـــا قاطعیت می گوید که نمی شود گفت چه فصلی است . چرا ؟ چون این مسئله به «ذهن» مربوط است و تنها وقایعی با قاطعیت بیان می شوند که به خارج از ذهن ارتباط می یابند. بنابراین در آثار «دوراس» و دیگر رمان نو نویسان **ذهن** همچون مومی نرم در برابر دنیای بیرون نقش پذیر می نماید و این در حالی است که آل احمد در داستان «گلدان چینی» ضمن تاکیدش به نقش مهم حواس پنجگانه ، **ذهن** را نیز در تحلیل دقیقش از دنیای بیرون دارای نقشی موثر می داند و از این رو به موازات دقت در اشیاء ، بر **تامل درونی**[1] پیرامون دریافت هایی که ذهـــن از دنـــیای بـیرون دارد تاکید می ورزد . وقایعی که داستان «گلدان چینی» یکی پس از دیگری آنها را پشت سر می گذارد موید این موضوع است : یکی از مسافران اتوبوس که مردی است کلاه قراضه به سر،مجذوب گلدان چینی می شود.در این حادثه **ذهـــن** پس از برخوردش با جهان بیرون، تجربه ای نو کسب می کند که

---

[1] - « تجربه گرایی لاک ، دو نوع تجربهٔ متفاوت را از هم تمیز داد : **حـــواس بیرونـــی** و **تامل درونی** . » (روشنگری ، لوید اسپنسر و آندرژ کروز، ترجمـه مهـدی شـکیبا نیـا ، انتشارات شیرازه ۱۳۷۸، ص ۱۰)

بر اثر آن ، به درکی نسبی از خود می رسد . تمامی این مراحل ، حاصل نقش مهم حواس بیرونی[1] (پنجگانه) و تامل درونی است . بدین ترتیب داستان «گلدان چینی» حامل ساختار مهمی می شود که اگرچه به عرصه ای مدرن از ادبیات معاصر جهان تعلق دارد ، اما به دلیل آنکه راه و روش آن توسط نویسنده تئوریزه نمی شود، تنها در حد یک تجربه باقی می ماند.

---

[1] - «لاک بر این نظر می رود که تجربه سرچشمهٔ همهٔ تصورات است . اگر کودکان را مشاهده کنیم ، می بینیم که چگونه تصوراتشان همراه تجربه شان شکل می گیرند ، پرورش می یابند و می افزایند . **توجه آدمی نخست معطوف به بیرون است . و بدین سان احساس سرچشمهٔ اصلی تصورات است .** » (تاریخ فلسفهٔ غرب ، فردریک کاپلستون ، ترجمهٔ امیر جلال الدین اعلم ، جلد پنجم ، ص ۹۲)

داستان ششم:

تابوت

خلاصه داستان:

جمعیتی در حدود بیست نفر که راوی داستان نیز جزو آنهاست، در حال تشییع کردن جنازه ای هستند که داخل یک تابوت قرار دارد و هیچ کس - از جمله راوی داستان- نمی داند که مرده کیست، زن است یا مرد. همه لااله الاالله گویان به سمت قبرستان می روند و آنجا ناگهان تابوت از روی دوش جمعیت رها شده ، به زمین می افتد و جسد پیرزنی که بخشی از بدنش برهنه است ، از داخل آن به بیرون پرت می شود . جمعیت حمل کنندهٔ تابوت و از جمله راوی داستان ، با دیدن این صحنه وحشت زده شده ، هر کدام به سمتی می گریزند . سرانجام مرد بی نوایی که اموراتش را با قرآن خواندن بر مزار مرده ها می گذراند به سراغ جسد می رود و از کسانی که متفرق شده اند می خواهد کمک کنند تا جنازه را در قبر بگذارند. تشییع کنندگان گرچه هنوز ترس دارند ولی سرانجام هر کدام از سوراخی بیرون آمده و بار دیگر پیر زن را در تابوت گذاشته ، به سمت قبر حمل می کنند.

تجزیه و تحلیل:

«تابوت» همچون داستان های «دید و بازدید» و «زیارت» رویکردی گزارش گونه دارد . این اثر که حضور نویسنده در آن بسیار سنگین است، یک لحظه خواننده را به خود وا نمی گذارد که از حادثهٔ حمل تابوت، شخصا به نتیجه برسد . در پایان داستان نیز ، آنجا که مرده با سر از داخل تابوت روی زمین می افتد و همه از ترس پا به فرار می گذارند ، نویسنده می کوشد تا واکنش آنی مردم را در مقابل پدیدهٔ ناشناختهٔ مرگ بررسی کند.

تم داستان:

داستان «تابوت» حاوی نوعی مرگ اندیشیِ عامیانه است که قبلا در داستان «زیارت» نمونه ای از آن را شاهد بوده ایم . مضمون کلی داستان

این است که «همه می میریم» و همچون جسدِ درون تابوت ، بر دوش گروهی از مردم قرار گرفته ، رهسپار قبرستان می شویم و با وجود آگاهی از این سرنوشتِ محتوم ، باز هم امیدوارانه به زندگی روزمره ادامه می دهیم .

سبک:

در این داستان به خوبی می توان شکل گیری نخستین رگه های اگزیستانسیالیسم از نوع آثار «کامو» را مشاهده کرد . «مرگ اندیشی» و مرگ آگاهیِ انسان در برابر قدرت و کشش زندگی همواره به تاریک ترین لایه های ذهن رانده شده و به فراموشی سپرده می شوند . در این راستا، «آلبر کامو» زندگی را با تمام رنج هایی که دارد می ستاید و معتقد است گرچه دنیا کر و لال و کور است و به ندای انسان پاسخ نمی دهد، اما تنها راه مبارزه با این کوری ، کری و گنگی، شوقِ مبارزه برای زیستن است . به همین دلیل در «افسانهٔ سیزیف» مردی را توصیف می کند که محکوم شده سنگ بزرگی را هر روز به بالای قلهٔ یک کوه ببرد[1] ؛ هر بار که به قله می رسد سنگ از دوشش رها شده و به جای اول باز می گردد و مرد

---

[1] - « خدایان سیزیف را محکوم کرده بودند سنگی را که بر اثر وزن خود از بلندی فرو می غلطید پیوسته به قله کوه ببرد . آنها به حق اندیشیده بودند که مجازاتی خوفناک تر از کار بیهوده و بی امید نیست ... در چنین عذابی، همهٔ وجود آدمی مصروف آن است که کاری به انجام نرسد. و این عذاب بهای علائق دنیوی است ... در این افسانه ، ما فقط شاهد تلاشهای تنی هستیم که برای بلند کـــردن ، غلتانیدن و بـــالا بردن صخره از شـیبی می کوشد که صد بار پیموده شده است . چهرهٔ عصبی ، گونهٔ هم طراز سنگ ، شانه ای که بار این تودهٔ گل آلود را تحمل می کند. پایی که سنگ را از زیر نگه می دارد ، بازوانی که دوباره سنگ را بر می دارد، فرزی انسانی دو دستی که سرشار از گل است مشاهده می شود مورد توجه من است. چهره ای که چنان رنج می برد خود دیگر سنگ است . این مرد را مجسم می کنم که با گامهای سنگین ولی یکسان به سوی عذابی فرود می آید که خود از پایان آن بی خبر است . این لحظه ای که به منزلهٔ تنفس است، این لحظه ای که به همان قطعیت رنج او باز فرا می رسد ، لحظهٔ آگاهی است . در هر یک از این لحظات که وی قله ها را پشت سر می گذارد و اندک اندک به سوی کنام خدایان فرود می آید ، او از سرنوشت خود برتر

دوباره بـا همان عشق و شور سرکشی که از وجودش زبانه می کشد ، سنگ را به دوش گرفته و از نو حرکت می کند و این ، اگرچه دور باطلی است اما «بهای زندگی» است . نکته ای که آل احمد بارها و بارها در داستان تابوت ، بـــه گـونه های مختلف بیان می کند . بنابراین می توان دریافت که او در این مقطع از دورانِ نخست نویسندگی اش کم و بیش تحت تاثیر افکار «کامو» قرار دارد و ترجمهٔ همزمان آثاری چون «بیگانه» و «سوء تفاهم» از همین نویسنده ، می تواند موئیدی بر این مدعا باشد.

است . وی نیرومند تر از صخره است.» (دلهرهٔ هستی ، اثر آلبر کامو ، ترجمهٔ محمد تقی غیاثی ، انتشارات نگاه ، ۱۳۸۶ ، صص ۸۷-۸۹)

داستان هفتم:

شمع قدی

خلاصه داستان:

پیر مرد هفتاد ساله ای به نام بابا صالح هر سال شب عاشورا - که خیل عزاداران در خیابان ها و کوچه های محله به سینه زدن و زنجیر زدن می پردازند - شمع قدی بزرگی را که بر پایهٔ منبری سه پله ای قرار دارد، روشن می کند و امیدش به این است از طریق کسانی که قصد دارند با روشن کردن شمع در کنار شمع قدی به حاجات خود برسند، روزی حلالی برای خود کسب کند . او اگرچه در آمدش اندک است، اما قانع و راضی است و همین رضایت ، اغلب شادی و نشاطش را موجب می شود . از این رو دغدغه ای ندارد جز خاطره ای تلخ که در ذهنش رسوخ کرده و هر گاه آن را به یاد می آورد ، برای لحظاتی کوتاه غـــم به چهره اش می نشیند: ماجرا از این قرار است که روزی یک پاسبان به منبر او که پیش از اینها - بخاطر کمبود جا - آن را در پیاده رو قرار می داده است ، حمله کرده و با ضربات باتون ، شمع قدی و تمام شمع های کوچک و بزرگی که عابرین و حاجت مندان روشن کرده بوده اند را از دم می شکنـــد و به پیـــاده رو می ریزد و تعدادی از شمع ها نیز در جوی آب افتاده و خاموش می شوند. بی حرمتی به منبر و شمع های روشنی که در کنار آن می سوخته اند ، هرگز از خاطرهٔ باباصالح بیرون نمی رود ؛ تا آنکه در یکی از شب های عاشورا ، بابا صالح که همچون سالهای دیگر در چنین موقعی کنار منبر ایستاده است ، با نزدیک شدن دسته های عزادار که به صدای نوحه خوان سینه می زننـد ، بی اختیار اشک ازچشـمانش جاری می شود و به گریه می افتد . در همین موقع سر و کلهٔ دو پاسبان پیدا می شود و جمعیت عزادار از ترس ضربات باتون متفرق شده و گروه گروه به سمت مسجد فرار می کنند . بر اثر ازدحام زیاد ، منبر که در ورودی مسجد قرار گرفته واژگون می شود و شمع های روشن ، روی زمین افتاده ، زیر پای پناه جویان له و خاموش می شوند . دو پاسبان از راه می رسند و بعد از آنکه

چند لحظه به بابا صالح و منبر واژگون شده و آن وضع عجیب و غریب خیره می شوند ، لبخند زنان از محل دور می شوند . باباصالح صدای گفتگوی آنان را که در حال دور شدن هستند ، می شنود که یکی به دیگری می گوید : «اینهاچرا از ما می ترسند؟ ما از این راه می خواستیم به خانه هایمان برویم و کاری به کارشان نداشتیم.» . بابا صالح چند لحظه با نگاهش آنها را تعقیب می کند و یکدفعه از حال می رود و بیهوش روی زمین می افتد . وقتی به هوش می آید ، خود را در خانه ، کنار زن سالخورده اش می یابد . چند میهمان هم که به عیادت او آمده اند ، بالای سرش نشسته اند . او به این سوال که از چه ترسیده و برای چه از هوش رفته است ، به گریه می افتد و می گوید یکی از آن دو پاسبان همانی بود که سالها پیش به منبر حمله کرده بوده و با باتون شمع ها را به داخل جوی آب ریخته بوده است .

تجزیه و تحلیل:

داستان «شمع قدی» - به ویژه در فضا پردازی - حاوی ارزش های تکنیکی خاصی است. نویسنده ابتدا توصیفی از شمع قدی زرد و بلندی که با طنابی چرب و سیاه به پایهٔ پیه گرفتهٔ منبر سه پله ای بسته شده می دهد و در پاراگراف بعدی، با توصیف کوتاهی، شخصیت اصلی داستانش «بابا صالح» را که موذن مسجد است به ما معرفی می کند . در پاراگراف سوم ، احساس احترام آمیز بابا صالح نسبت به منبر و شمع های روشنی که بر پایهٔ آن قرار گرفته اند به خوبی بیان می شود ؛ سپس داستان در پاراگراف چهارم به شرح حال بابا صالح می پردازد . پاراگراف پنجم از پر رونق بودن مسجد شاه که شارع عام است ، سخن می گوید و پاراگراف ششم - که در واقع ادامهٔ پاراگراف سوم است - به شرح و بسط حوادث اختصاص می یابد . سر انجام داستان با یک پایان بندی نه چندان خوب ، به آخر می رسد . پایان داستان ، به ماجرایی که در گذشته اتفاق افتاده پیوند می خورد و این در حالی است که بابا صالح در زمان «حال» زندگی می کند و ترجیح می دهد گذشته ها را نکاود :

« سر زندگی و شادابی او در این هنگام که هفتاد و چند سال داشت ، همه از این نظر بود که **هرگز به خاطرات تلخ و شیرین زندگی خود نیندیشیده بود** . یا فلسفهٔ زندگی را در

یافته بود و یا نه ، سختی معیشت روزانه، فکر اینکه درین سرمای سخت زمستان چگونه هر شب سطل کوچک خود را پر از خاکه کند و به خانه ببرد، به او اجازه نداده بود که به گذشته های خود فکر کند. همین زندگی ساده به قدری فکر او را مشغول داشته بود،که حتی برای فرار از آن، و برای دلداری خویش نیز، به خاطرات شیرین گذشته خود نمی توانست بیندیشد، یا آنها را اصلا از یاد برده بود ... حالا دیگر آنچه که دیگران را سخت متاثر می سازد، در او اندک سرور یا اندوهی ایجاد نمی کند. **ولی هنوز که هنوز است یک خاطره درفکر او زنده مانده وهر شب قتل فکرش را ناراحت می کند** . اینکه: چرا آن مردکه نفهم در آن شب عزیز، آن بی احترامی را نسبت به او و منبر و دستگاهش روا داشته بود؟»[1]

باباصالح ، ظاهرا به خاطرات تلخ و شیرین گذشته نمی اندیشد ولی در عمل ، همواره یاد آوری یک خاطره' تلخ ، ناراحتش می کند و این تناقضی است آشکار که از او دو شخصیت جداگانه ارائـــه می نماید : اولی در ناخودآگاه وی رخنه کرده است و هر از چند گاه از میان انبوه تلخی ها و شیرینی های رسوب کرده در ذهن ، سر بر می کشد ؛ و دومی بر خاسته از خودآگاه اوست که بر «حال» تاکید دارد . به عبارت دیگر زندگی یکنواخت بابا صالح آن چنان از حوادث تکراری انباشته شده است که حال ، گذشته و آینده برای او معنا و مفهوم خود را از دست می دهد:

«زندگی اش یک نواخت بود. تازگی و نوی برایش وجود نداشت. هر روز سحر به مسجد آمدن ، وسیله عبادت مومنان را فراهم آوردن، اذان گفتن و جارو زدن و باز شب به خانه برگشتن و دور از دو سه فرزند باقیمانده اش ، با یک پیر زن شکسته و بوی نا گرفته ، به یک بستر رفتن ... همین و همین . ولی او ، از این همه یک نواختی حتی خسته هم نشده بود!»[2]

---

[1] - مجموعه داستان دید و باز دید ، داستان شمع قدی، صص ۱۰۲ – ۱۰۴

[2] - همان ، صص۱۰۲و ۱۰۳

این همان دور باطلی است که «کامو» به صورت طرح یک سوآل - در افسانهٔ سیزیف - مطرح می کند و آل احمد نیز در تلاش یافتن پاسخی مناسب ، ابتدا در داستان «تابوت» و سپس در «شمع قدی» آن را تجربه می کند : آیا زندگی با تمام یکنواختی ها و بیهودگی ها به رنج زیستن اش می ارزد ؟ پاسخ از دید کامو خوش بینانه است . به این معنا که این یکنواختی ، حاوی لذت و نشاط مبهمی است ؛ و دقیقا به تبع همین تفکر ، بابا صالح نیز علی رغم تکرار و روز مرگی های طاقت فرسا همواره احساس نشاط می کند . اما برخلاف «سیزیف» که حرکاتش پوچ و بیهوده جلوه می نماید ، می کوشد تا به تکرارها و یکنواختی هایش «معنا» ببخشد و از این طریق خود را از قید پوچی و بیهودگی برهاند[1]. در همین راستا او نه به مثابه یک کاسب که از راه فروش شمع ارتزاق می نماید، بلکه به صورت یک ناجی که می کوشد زوایای تاریک زندگی حاجت مندان را با فروغ شمع روشن کند ، در داستان حضور می یابد . اینجا، شمع به اسطوره ای می ماند که مسئول روشن نگاه داشتن مشعل زندگی نیازمندان است : می سوزد تا با پرتو افکنی هایش گره از مشکلات حاجت مندان بگشاید . از طرفی ، شمع علاوه بر دارا بودن جنبه های اسطوره ای ، کالایی است برای مصرف و قدر این کالا را بابا صالح می داند . بنابراین به محض آنکه روشن

---

[1] - «این قضاوت که زندگی به زحمت زیستن می ارزد یا نمی ارزد پاسخی است به مسئلهٔ اساسی فلسفه ... گالیله که به یک حقیقت علمی مهم دست یافته بود، همین که دید آن حقیقت زندگی او را در معرض خطر قرار داده است ، آشکارا به انکار آن برخاست. به یک اعتبار ، کار درستی کرد. چون این حقیقت ارزش آن را نداشت که وی بخاطر آن سوزانده شود. چه فرق می کند که زمین به دور خورشید بگردد یا این به دور آن . مختصر بگویم که این مسئله فاقد ارزش و اهمیت است. در عوض می بینیم که کسان بسیاری به زندگی خود خاتمه می دهند چون معتقدند که زندگی به زحمت زیستن نمی ارزد. یا ملاحظه می شود که کسان دیگری خود را در راه عقاید یا آرزوهایی به کشتن می دهند که دل بدان خوش کرده بودند و به آن دلیل و بهانه می زیسته اند. (آنچه که مردم بهانهٔ زیستن می خوانند ، بهانهٔ بسیار خوبی برای مردن نیز هست .) **پس به عقیدهٔ من معنی زندگی واجب ترین مسئله است.**» (فلسفهٔ پوچی ، آلبر کامو ، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی ، انتشارات پیام ، زمستان ۱۳۴۹ ، صص۹۳ - ۹۴)

کنندگان شمع ، مسجد را ترک می کنند ، او شمع ها راخاموش می کند به این بهانه که اصراف نشود . این عمل ، حاصل تضاد و جدلی است میان ایمان ، اعتقاد ؛ و کار و کسب که در خودآگاه و ناخودآگاه وی همواره با یکدیگر در کشمکش هستند .

تم داستان:

داستان ، دارای یک تم سیاسی - اجتماعی است و شرایط تاریـــــخی ایران را در دورهٔ حکومت رضا شاه و پس از او ، پسرش محمد رضا بیان می کند :

« وی (رضاشاه) فرمان قانون جدید لباس را صادر کرد که بر اساس آن کلاه پهلوی را با کلاه «فرنگی» جایگزین می کرد، کلاهی که به واسطهٔ لبه اش مـــانع از سجدهٔ موٴمنین به هنگام عبادت می شد. اجرای این فرمان سرسختانه پی گیری شد. این فرمان،زنان را در ابتدا نه به صورت اجباری- به کنار گذاشتن حجاب تشویق و ترغیب می کرد ... و برگزاری آیین های عزاداری را به یک روز محدود کرد ... و برگزاری آیین های خیابانی محرم و عید قربان را ممنوع کرد.»[۱]

این فـــرامین بعد از هجوم متفقین به ایران و تبعید رضا شاه به جزیرهٔ موریس در سال ۱۳۲۰ توسط فرزندش محمد رضا که پس از پدر بر تخت سلطنت نشسته بود، به حالت تعلیق در می آید و در پی آن مردم در برگزاری مراسم مذهبی خود آزاد می شوند:

«شاه (محمدرضا) به هنگام جلوس بر تخت سلطنت برای بهبود جایگاه عمومی خود ... به سفرهای زیارتی - تبلیغاتی به شهرهای مشهد و قم رفت . افزون بر این ، به آیت الله العظمی آقا حسین قمی ، یکی از مجتهدان بلند پایهٔ نجف ، اطمینان داد که دولت با حجاب (و دیگر مراسم مذهبی) مبارزه نخواهد کرد.»[۲]

---

[۱] - تاریخ ایران مدرن ، نوشتهٔ یرواند آبراهامیان ، ترجمهٔ محمد ابراهیم فتاحی ، نشر نی، چاپ چهارم ۱۳۸۹ ، صص ۱۷۳ و ۱۷۴

[۲] - همان ، ص ۱۸۵

و داستانِ «شمع قدی» نیز که در زمان «حال» جریان دارد، بیانگر شرایط اجتماعی ایران پس از رضا شاه است و تصویری است از آغاز دوران سلطنت فرزند او محمد رضا در سال ۱۳۲۰ :

«آزادی تظاهرات مذهبی رسما اعلام شده بود. شاید کسانی هم سواد داشتند و آن را در روزنامه ها خوانده بودند، و حتما روضه خوانها نیز آن را بر سر منابر اعلام کرده بودند، و به همان نسبت، دعا کرده بودند ، ولی ترس عظیمی که همه از این نشان های پهن داشتند و خاطرهٔ بیست سالهٔ تلخی که از رفتار پاسبان ها، در ماههای عزیز در خاطر همه بود ، برای مردم بیش از یک اعلان عمومی واقعیت داشت.»[۱]

سبک:

سبک آل احمد در این داستان آمیزه ای از «سمبولیسم» و «رمانتیسم» است و این همان نکته ای است که شخصیت داستانی «شمع قدی» را از «سرنوشتی که «سیزیف» به آن محکوم است ، دور می کند . شمع های رنگارنگ کوچک و بزرگ با انوار جادویی خود اتصال به عالم بالا دارند و با پرتو افشانی هایشان، به صورت واسطه ای میان نیروهای ماوراءالطبیعی و مومنان عمل می کنند و باباصالح را که می کوشد در «حال» زندگی کند ، مدام به گذشته رجعت می دهند . وحشت عجیب بابا صالح از رجعت به گذشته ؛ و گریزش از خاطرات تلخ ، حاصل مبارزه ای است میان او و سرنوشتی که تا لحظهٔ «حال» بر وی چیره بوده است و به صورت کابوسی آزار دهنده مدام بر جانش چنگ می اندازد . «اختیار» : آن چیزی است که بابا صالح متوسل به آن می شود و «جبر» : آن چیزی است که بر ارادهٔ وی غالب است . بنابراین تلاش های او در پایان به شکست می انجامد و وی در این مبارزه ناکام می ماند . حادثهٔ بیهوش شدن بابا صالح که همچون یک معما در پایان داستان رقم می خورد ، آمیزه ای است از مالیخولیا و طنزی تلخ که اثر را از قالبی که در آن شکل

---

[۱] - مجموعه داستان دید و بازدید ، شمع قدی ، صص۱۰۶ و ۱۰۷

گرفته ، به سمت رمـانتیسم سوق می دهد . این حرکت به گونه ای است که از حیث ساختاتگرایی ، داستان (در میانه' سمبولیسم و رمانتیسم) رنگ و بوی برخی آثار کافکا ، ادگار آلن پو و ناتانیل هاوثورن را به خـود می گیرد.

داستان هشتم:

تجهیز ملت

خلاصه داستان:

در سربینهٔ حمام(رختکن)، بچهٔ دو سالهٔ «بگوم» ادرار می کند و بقچهٔ لباس تعدادی از زنها نجس می گردد . این خبر خیلی زود به زنان داخل حمام می رسد و آنها به «بگوم» که کارگر حمام است اعتراض می کنند و قیل و قال و غوغایی به پا می شود . در همین حال دلاک حمام که شاهد ماجراست ، از «بگوم» دفاع کرده و خطاب به زنان می گوید که او ناچار است بخاطر یک لقمه نان در حمام کار کند و در ضمن نمی تواند بچهٔ دوساله اش را هر روز در خانه به امان خدا رها کند . با این دفاع ، قیل و قال معترضان اندکی فروکش می نماید و درست در همین موقع صدای چند انفجار شنیده می شود . زنان وحشتزده به سمت سربینه می دوند و هیچ کس در حمام نمی ماند به جز یک پیرزن که کر است و چون صدای انفجارها را نشنیده ، از جایش تکان نمی خورد . «بگوم» که نمی داند پیرزن ناشنواست ، از اینکه می بیند او هیچ ترسی به دل راه نداده ، قوت قلب می گیرد و در جای خود می ماند.

تجزیه و تحلیل:

وقایع داستان مربوط به دههٔ اول شهریور ۱۳۲۰ است . متفقین به بهانهٔ کمک رسانی به ارتش سرخ شوروی و تسریع شکست نیروهای آلمان، بخش هایی از ایران و از جمله تهران را اشغال کرده اند و داستان «تجهیز ملت» بر اساس این حوادثِ تاریخی در چهار قسمت نوشته شده است : قسمت اول فضایی است از داخل یک حمام زنانه ؛ قسمت دوم فضای یک خیابان را توصیف می کندکه صدای توپ و انفجار از آنجا شنیده می شود ؛ قسمت سوم بازگشتی است به فضای داخل حمام . در این قسمت زنان داخل حمام را می بینیم که از سر و صدای توپ و انفجارهایی که منشاء آن نامعلوم است ، دچار وحشت شده اند ؛ و بالاخره قسمت چهارم (که در دو سطر خلاصه شده) نتیجه گیری نویسنده از این وقایع است .

تم داستان:

مردمی که تصور واقع بینانه ای از جنگ ندارند ، دو دسته اند : دستهٔ اول بیش از حدِ طبیعی دچار وحشت می شوند ؛ و دستهٔ دوم ، ساده لوحانه ، موضوع را شوخی تلقی می کنند . در این میان مقصر اصلی دولتی است که نتوانسته سه سال پس از وقوع جنگ دوم جهانی ، ملت را به «آگاهی» و به توان و انگیزه های دفاعی تجهیز کند.

سبک:

داستان « تجهیز ملت» بر کنش و واکنش طبیعی اشخاص تکیه دارد : این شیوه بیشتر در آثار رمانتیک رایج است . در این گونه آثار ، طبیعت ، مقدمِ بر وجود است . به همین دلیل ، سرنوشتی که انسان می یابد به دو عامل «تربیت اجتماعی» و «طبیعت» واگذار می شود : فی المثل در این داستان ، انفجارهایی با منشاء نامعلوم واکنش هایی آکنده از وحشت را سبب می شوند . این واکنش ها برخاسته از طبیعتی است که انسان را در برابر هر گونه خطر احتمالی به تلاش برای بقاء وا می دارد[1] ؛ اما طبیعت دارای محدودیت هایی هم هست . به همین دلیل اگر انسان به آگاهی تجهیز نشده باشد ، کور و غیر منطقی عمل خواهد کرد[2]. بنابراین پیرزنی که گوش هایش سنگین است و نسبت به انفجارها واکنشی ندارد ، از طبیعت خود دور نشده ، بلکه اساسا ارتباط وی با یکی از ارکان حیاتی قطع شده است . به همین دلیل نسبت به وقایع نا آگاه است و از عمق فاجعه ای که در حال شکل گرفتن است ، بی اطلاع . چون نمی شنود، واکنشِ زنانِ وحشتزده و فرارشان به سربینه برایش نامفهوم و عجیب می نماید . درست در مقابل این ماجرا ، خونسردی پیر زن نیز

---

۱ - «عشق به خود همیشه خوب و متناسب نظم طبیعت است و هر کسی که مامور حفظ خویش می باشد اولین و مهمترین وظیفهٔ او این است که در حفظ جان خویش بکوشد.» (امیل ، ژان ژاک روسو ، ترجمهٔ ع.سبحانی، انتشارات موسسهٔ مطبوعاتی فرخی ، ص ۲۸۸)

۲ - «تمایلات طبیعی ما بسیار محدود و وسیله ای برای آزادی ما است و جان ما را حفظ می کند.» (همان ، ص ۲۸۸)

از نگاه دیگرانی که گوشِ شنـــوا دارنـــد و می کوشند تا از خطرات احتمالی به جایی امن پناه ببرند ، به شجاعتِ او نسبت داده می شود . به هر حال ، مسلم است که طبیعتِ انسانی بر پایهٔ حواس سالم و واکنش منطقی در برابر حـوادث معنا پیدا می کند . به همین دلیل خـــونسردی پیرزن به نـــقصانی که در وجودِ او ایجاد شده ارتباط می یابد نه به شجاعتش . رمانتیک ها ، علاوه بر حائز اهمیت دانستن طبیعتِ انسانی، به تربیت اجتماعی و تجهیز وی به «آگاهی» نیز پرداخته و برای آن اهمیت ویژه ای قائل اند. «هنری فیلدینگ»[1] در شاهکارخود «تام جونز»؛«ژان ژاک روسو» در آثار متعددش ازجمله «امیل»[2]؛ «ویکتور هوگو» در رمان هایش[3]

---

[1] - « فیلدینگ کوشید این هنر را (هنر رمان را) تعریف کند، یعنی علت وجودی آن را بشکافد و محدودهٔ واقعیتی که روشن می کند و آن را کشف شدنی و ادراک پذیر می سازد مشخص نماید: « آنچه در اینجا به خوانندگان خود ارائه می دهیم چیزی به جز طبیعت انسانی نیست.» ابتذال این جمله صرفا ظاهری است . در آن دوران رمان را حاوی حکایت های مفرح ، مشوق نیکی ، و سرگرم کننده می شمردند و نه چیزی بیش از این ؛ از این رو هیچ کس برای هدفی چنین کلی ، جدی و همراه با بلند پروازی ، مانند پرداختن «به طبیعت انسان» قائل نبود و هیچ کس رمان را در سطحی نمی شمرد که حاکی از اندیشه بر طبیعت انسان باشد.» (رمان ، حافظه ، فراموشی ؛ میلان کوندرا ، ترجمهٔ خجسته کیهان ، انتشارات علم ، چاپ اول ۱۳۸۵، ص ۹)

[2] - «سعی کنید آدمی را باطبیعت بزرگ کنید و آنچه را که می تواند یک انسان کامل بوجود بیاورد در اختیارش بگذارید.» (امیل ، ژان ژاک روسو ، ترجمهٔ ع.سبحانی ، انتشارات موسسهٔ مطبوعاتی فرخی ، ص ۳۰۲)

[3] - «هوگو پس از شاتو بریان و مقارن زمان «لامارتین» به طبیعت معتقد بود. رابطه ای بین طبیعت و انسان احساس می کرد.» (بینوایان ، ویکتور هوگو ، ترجمهٔ حسینقلی مستعان ، انتشارات امیر کبیر ، چاپ یازدهم ۱۳۶۲، ص ۱۰۱ ، مقدمهٔ مترجم در شرح زندگی و آثار هوگو)

از جمله «گوژپشت نتردام»[۱] و «کلود ولگرد»[۲]؛ و نیز دیگر نویسندگانِ آثار رمانتیک ، همواره این دو وجه را اساس کار خود قرار داده اند و بخصوص طبیعت انسان ، تربیت اجتماعی و تجهیز او را به عنصر «آگاهی» در سرنوشتش موثر دانسته اند و اینجا ، آل احمد نیز - خواسته یا ناخواسته - در داستان « تجهیز ملت» با پرداختن به واکنش های انسان بر اساس طبیعتی که دارد ؛ و همچنین تاکیدش بر عنصر آگاهی ، به مایه هایی از «رمانتیسم» در غلتیده است .

---

[۱] - «کلود فرولو از دوران کودکی به خدمت کلیسا سپرده شد . زبان لاتین را خوب فرا گرفت . ضمنا طوری بار آمد که بتواند چشمها را بر زمین دوخته و آهسته صحبت کند...کلود فرولو ذاتا (طبیعتا) کودکی گرفته و خشن و جدی و شاگردی تیز هوش و سریع الانتقال بود . » (گوژپشت نتردام ، ویکتور هوگو، ترجمهٔ جواد محیی، انتشارات جاودان خرد ، چاپ چهارم ۱۳۸۷، ص ۱۳۵)

[۲] - «کلود کارگری لایق و قابل و باهوش بود . از طرفی، بر اثر تربیت غلط اجتماعی فاسد و مهمل شده بود.» (آخرین روز یک محکوم و کلود ولگرد، ویکتور هوگو ، ترجمه محمد قاضی، ناشر هدایت – نور فاطمه ، چاپ دهم، ۱۳۶۹ . ص۱۴۳)

داستان نهم:

پستچی

خلاصه داستان:

راوی داستان یک اسکناس نوی دو تومانی لای تقویم سال جدید کنار گذاشته است تا آن را به مناسبت سال نو به پستچی محله بدهد . از طرفی، پستچی هر بار که برای رساندن نامه یا کارت پستال و روزنامه ای مراجعه کرده ، دست خالی برگشته ، زیرا درست زمانی نامه ها را می رسانده که راویِ داستان در خانه نبوده است . سرانجام در یک روز بارانی که زمین انباشته از گل و لای است ، راوی داستان که یادش نمی آید برای انجام چه کاری از خانه خارج شده است ، راه بازگشت به خانه را در پیش می گیرد . در میانهٔ راه با انبوهی از جمعیت که مقابل یک خانهٔ کاهگلی اجتماع کرده اند ، مواجه می شود . سرعتش را تندتر می کند و پس از عبور از لابلای جمعیت ، چشمش به پستچی می افتد که دیوار کاهگلی خانه بر سرش خراب شده و در حالیکه کیف چرمی و چند بسته و پاکت نامه را میان دست های بزرگش بغل کرده ، زیر خرواری از خشت و گل و چوب ، بی حرکت و بی جان افتاده است . ماجرا از این قرار است که پستچی برای رساندن نامه ها و بسته ها از آن مسیر عبور می کرده است و درست زمانی که از کنار خانهٔ کاهگلی حرکت می کرده ، ناگهان دیوار خشت و گلیِ سست و باران خورده بر سرش آوار می شود . این صحنه راوی داستان را به شدت تحت تاثیر قرار می دهد و او بی اختیار به اسکناس صاف و تا نشدهٔ دو تومنی که لای تقویم جدید برای پستچی کنار گذاشته - تا شاید با آن گیوه ای برای پسر دبستانی اش بخرد - می اندیشد.

تجزیه و تحلیل:

نخستین و یکی از مهمترین ویژگی های داستان ، عـــنصر «شگفتی» است. شگفتی در «شخصیت» و «حادثه» می تواند نمود پیدا کند. بنابراین اگر یک اثر فاقد شخصیت پردازی باشد، ناگزیر باید به «حادثه» روی آورد ؛ و اگر هیچ یک از این دو را نداشت ، آنگاه به «تصادف» که یکی از عوامل

تخریب کنندهٔ عنصر «شگفتی» است متکی می شود . این مسئله نه تنها داستان را از رئالیسم دور می کند ، بلکه اجازه نمی دهد که اثر در هیچ کدام از چهار چوبهای معین و تعریف شدهٔ دیگر ، به شکلی منطقی جا بیفتد . فرو ریختن دیوار و در پی آن مرگ تلخ پستچی ، حوادثی هستند که به مقولهٔ فلسفی «ضرورت» و «تصادف» و قوانین وابسته به آن ارتباط می یابند . از این منظر ، «ضرورت» پدیده ای است که رخ دادنش اجتناب ناپذیر است : مثل باران و یا آمدن زمستان از پی پاییز و غیره . در مسائل اجتماعی نیز ضرورت ها حتمی الوقع اند : مثل انقلاب های اجتماعی ، صنعتی، فرهنگی و نظیر آن . اما در نقطه مقابلِ «ضرورت» ، پدیده هایی قرار دارند که رخ دادنشان اجتناب ناپذیر نیست به این معنا که ممکن است رخ دهند یا رخ ندهند . این نوع پدیده ها در تعریف فلسفیِ خود «تصادف» نام می گیرند. از طرفی، «ضرورت» ها دارای علل داخلی هستند مثل انقلاب های اجتماعی و صنعتی ؛ یا در طبیعت مثل باران و آمدن شب از پی روز . در نقطه مقابل آن ، «تصادف» صرفا دارای علت خارجی است و به همین دلیل وقتی حادثه بر مبنای «تصادف» شکل می گیرد ، «اما» و «اگر» های بسیاری ایجاد می کند که هر کدام مطرح شوند ، اساس و ساختار داستان از هم می پاشد . مثلا :

۱- اگر باران نمی بارید ، پستچی زنده می ماند.

۲- اگر باران می بارید و دیوار خانه سست بنیان نبود ، پستچی زنده می ماند.

۳- اگر باران می بارید و پستچی زمان دیگری را برای عبور از کنار دیوار انتخاب می کرد ، زنده می ماند.

مفروضات فوق و دهها مفروضات نظیر آنچه مرور شد ، از احتمالاتی سخن می گویند که به ساختار داستان آسیب جدی وارد می کنند ؛ زیرا بر مبنای آن چنین نتیجه گرفته خواهد شد که پس : مرگ پستچی امری اجتناب ناپذیر نبوده و می توانسته است که رخ ندهد . تعبیری که مرگ پستچی را - که می توانست «حادثه» ای داستانی باشد - تا حد یک تصادفِ معمولی تنزل می دهد . به عبارت دیگر ، متکی شدن نویسنده به تصادف ، به جای متکی شدنش بر حادثهٔ داستانی ، وی را به سمت نوعی تقدیر گراییِ عوامانه که هیچ پیوندی با مسائل فلسفی ، اجتماعی و

روانشناختی ندارد سوق می دهد . «تصادف» در رمان - بخاطر وسعتی که دارد - می تواند بخش هایی از وقایع را در بر بگیرد و زمینه ساز حوادث مهم باشند ، ولی داستان کوتاه ، دامنه اش بسیار محدود است و در این دایرهٔ بسته ، نویسنده فرصت آن را ندارد که با استفاده از تصادف به توسعه و گسترش حوادث مهم بپردازد . فی المثل در رمان «جنایت و مکافات» اثر داستایوفسکی نخستین حادثهٔ مهم پس از یک سری حوادث فرعی که بسیاری از آنها مبتنی بر تصادف اند صورت می گیرد . این حادثهٔ مهم ، به قتل رسیدن پیر زنی به نام «آلینا ایوانوونا» توسط مستاجر فقیرش« رودیا راسکولنیکوف» است . در این حادثه اگرچه «فقر» به صورت یک عامل خارجی ایفای نقش می کند ، ولی اساس آن بر وسوسه های درونی راسکولنیکوف قرار می گیرد.[1] بنابراین ، ترکیبی از دو علت «خارجی» و «داخلی» موجب می شوند تا قتل صاحبخانه به صورت یک واقعهٔ داستانی شکل بگیرد . اما حادثهٔ بعدی ، قتل خواهر صاحب خانه «لیزاوتا ایوانوونا» است[2] که اگر از دید پلیس و دیگر ناظرین به آن بنگریم ، صرفا دارای

---

[1] - « حتی با در نظرداشتن نقشه ای، اگر سالهای متمادی هم مجبور می شد منتظر فرصت مناسبی باشد ، آن وقت هم ممکن نبود اطمینان به اقدام موفقیت آمیزتر از آنچه اکنون بطور ناگهان برای انجام نقشه اش پیش آمده بود ، پیش آید . به هر حال شب گذشته مشکل می شد با قطع و یقین بیشتر و خطر کمتر ، بدون هیچ سوال و جستجوی مخاطره آمیزی ، فهمید که فردا، در فلان ساعت ، فلان پیرزنی که خیال قتلش را دارند در منزل یکه و تنها خواهد بود . » (جنایت و مکافات ، فئودور داستایوفسکی ، ترجمهٔ مهری آهی، انتشارات خوارزمی ، ص ۱۱۱)

[2] - « در وسط اتاق ، لیزاوتا که بستهٔ بزرگی در دست داشت ، ایستاده بود و در حالی که با تحیر به خواهر کشتهٔ خود می نگریست ، رنگش چون گچ دیوار سفید شده بود و گویی یارای فریاد کشیدن نداشت . زن همینکه دید راسکولنیکوف بیرون دوید ، چون برگی آهسته لرزید. بر تمام چهره اش رعشه افتاد ، آنگاه دست خود را بلند و دهان را باز کرد ، اما فریادی نزد . آهسته از پشت به عقب خزید و خیره خیره به جوان چشم دوخت ، بدون آنکه فریادی کند . گویی برای فریاد کشیدن هوا کم داشت. راسکولنیکوف با تبر بر او حمله برد . » (همان ، صص ۱۳۴ و ۱۳۵)

علت خارجی است و آن ، ضربه ای است که با تبر بر سر مقتول وارد شده. ولی موضوع پیچیده تر از این تحلیل هاست ، زیرا اگر همین حادثه را از دید راسکولنیکوف ارزیابی کنیم ، در خواهیم یافت که قتل ، صرفا دارای علت و انگیزه های درونی است و هیچ ارتباطی با عوامل خارجی ندارد. علت های داخلی – چنانچه اشاره شد - عواملی هستند که بر «ضرورت» ها تکیه دارند و این همان نکته ای است که به کار گیری آن می تواند شگفتی ساز باشد و داستان یا رمان را به صورت یک شاهکار ادبی به جلوه آورد . قتل صاحبخانه می توانست رخ ندهد اگر راسکولنیکوف بر وسوسه های درونی اش غالب می شد ؛ ولی قتل خواهر او اجتناب ناپذیر است ، زیرا انگیزهٔ راسکولنیکوف در قتل ، نابود کردن شاهد جنایت است ؛ و این اجتناب ناپذیری بر خاسته از خطری است که او از لو رفتن خود احساس می کند . بنابراین هیچ راهی پیش روی راسکولنیکوفِ غافلگیر شده نیست جز از بین بردن «لیزاوتا» . به همین لحاظ ، حادثه ای شکل می گیرد که به «ضرورت» گره خورده است و بدین ترتیب رمان از تقدیر گراییِ مبتنی بر «تصادف» فاصله می گیرد.

تم داستان:

بخت و اقبال و شانس، عواملی سرنوشت ساز هستند که با انسان متولد شده اند و وی را از بدو تولد به سمت حوادثِ خوب یا بد هدایت می کنند.

سبک:

داستان از سه حادثهٔ مهم که همگی مبتنی بر تصادف اند ، تشکیل شده و همین نکته سبک آن را مشخص می کند:

حادثهٔ اول:

راوی داستان در میان گل و لای کوچه از ادامهٔ راه صرف نظر کرده و به سمت خانه بر می گردد . او بخاطر ندارد برای چه از خانه خارج شده است و یا انجام چه کاری وی را مجبور به برگشتن کرده است . گیجی ، ابهام ، فراموشی از همان ابتدا ، وقوع یک حادثهٔ غیر مترقبه را خبر می دهد . این شگرد ، معمولا در آثار سمبولیک به صورت دلشوره ای مرموز که بر جان شخصیت داستانی چنگ می اندازد و وی را به سوی حوادث بعدی هدایت

می کند ، همواره مطرح و مرسوم است.

حادثهٔ دوم:

همزمان با حادثهٔ اول ، پستچی از کنار دیوار خانه ای که قرار است بر اثر بارش باران خراب شود ، عبور می کند.

حادثهٔ سوم:

مرگ پستچی، به علت خراب شدن دیوار.

نتیجه:

بد شانسی و نگون بختی پستچی، تنها عاملی است که می تواند علت حادثه را توجیه کند . نتیجه ای که در چهار چوب یک داستان سمبولیک می تواند ریشه هایی ماورائی یافته و علل و انگیزه ها را به وحدت برساند.

با توجه به موارد فوق ، اگر حوادث را با دقت مورد توجه قرار دهیم در خواهیم یافت که حادثهٔ دوم (فرو ریختن دیوار) مهمتر از حادثهٔ سوم که مرگ پستچی است جلوه می کند ، زیرا فروریختن دیوار معلول بارش باران و علت حادثهٔ بعدی است . به عبارت دیگر هم معلول است و هم علت. اما مرگ پستچی که معلولِ یک علت خارجی است (فرو ریختن دیوار) در همان وجه «معلول» بودن ، ساکن می ماند و جز تاثر راوی داستان و تاسفش از اینکه چرا نتوانسته عیدی او را به موقع به دستش برساند شور دیگری بر نمی انگیزد . به عبارت دیگر، مرگ پستچی به دلیل آنکه به صورت حادثه ای منفعل (تصادف) در آمده است ، قادر نیست علت واقعه یا وقایعی شود که به حوادث داستانی گره بخورند و شگفتی ساز شوند . به همین دلیل داستان دچار نوعی ایستایی و بی تحرکی شده ، در همین نقطه به پایان می رسد . علی رغم آنچه گفته شد ، داستان پستچی از دو منظر دارای اهمیت است : اول آنکه به طور غریزی از ذهن نویسنده تراوش کرده و در نتیجه پرده از نا خودآگاه وی برداشته و نوع نگرش او را به «مرگ» و «زندگی» - بی هیچ واسطه ای - شرح می دهد و دوم آنکه این داستان ، رفتار اجتماعی اشخاص را درموقعیت های مختلف تجزیه وتحلیل می کند . مهمترینِ این اشخاص، راوی داستان است و در جایگاه شخصی قرار می گیرد که به اهمیت نقش «پستچی» در روابط اجتماعی واقف است و می کوشد تا با عیدی دادن هر ساله به او ، از این نقش قدردانی کند . دیگری «پستچی» است که شغل خود را صرفا وسیله ای

برای تامین معاش می داند . پستچی تنها دل خوشی اش دریافت عیدی های سالانه است که از طریق آن بتواندگیوه ای نو برای پسر دبستانی اش تهیه کند ؛ غافل از اینکه حادثه در کمین نشسته و قصد دارد او را - که حلقه ای است ارتباطی میان قشرهای گوناگون مردم - برای همیشه از صحنهٔ گیتی محو کند . این اثر ، اگر می توانست بر «حادثه» به جای «تصادف» تکیه کند ، بی گمان به «رئالیسم» نزدیک می شد . به عبارت دیگر ، نویسنده - در این اثر - میان رئالیسم و سمبولیسم مردد است ؛ ولی نه به «اصالت ماهیت» آن گونه که سمبولسم انتظار دارد می پردازد و نه به واقع گرایی ، آن گونه که رئالیسم بر آن اصرار می ورزد ، روی می آورد.

داستان دهم:

معرکه

خلاصه داستان:

آشیخ محمد که از طریق معرکه گیری امرار معاش می کند ، برای رونق بخشیدن به کار و کسب خود و خالی کردن جیب مردم به انواع ترفندها متوسل می شود و در این راه ابایی از هزینه کردن دین و مذهب و خدا و پیامبر نیز ندارد . او زر ورق های چربی را که مزین به اوراد و ادعیه هستند دور می گرداند و از خاصیت شفا بخشی آنها سخن می گوید و با هر چرخشی که به دور میدان می زند ، می کوشد تا کاسه اش را ا ز سکه هایی که مردم برای خرید اوراد به او می دهند، انباشته کند و در این میان از مردمی که دست به جیب نمی شوند و در صحت حرف هایش تـردید دارند ، گله مندانه گوشه و کنایه هایی می زند . درست در همین هنگام سر و کله مرد جعبه به دستی پیدا می شود که ادعا می کند درون جعبه اش یک مار بزرگ است که از هندوستان آورده است . به این ترتیب توجه مردم از معرکه گیر به مارگیر جلب می گردد و برای دیدن مار، همه دست به جیب می شوند و غوغایی بر پا می شود . معرکه گیر و نوچه اش بی هیچ اعتراضی به گوشه ای خزیده ، همراه با مردم به تماشای هنر نمایی های مرد مار گیر می نشینند ؛ ولی شمایل گردان و معرکه گیرهای دیگری که در همان نزدیکی بساط خود را پهن کرده اند ، وقتی می بینند مارگیر بدجوری بازار آنها را از سکه انداخته است ، به سراغ پاسبان محله می روند و با پرداختن نفری دو قران از او می خواهند که بساط مرد مارگیر را جمع کند.

تجزیه و تحلیل:

«معرکه» دارای ایده ای است که به نظر می آید «صادق چوبک» نخستین تاثیر پذیری هایش را در نگارش داستان «چراغ آخر» از آن گرفته باشد . بـــا این تفاوت که ماجراهای «چراغ آخر» در یک کشتی شکل می گیرند و در «معرکه» ، ماجراها در یکی از محله های پایین شهر جریان

دارند . «چوبک» بیست سال پس از آل احمد داستانش را منتشر کرده است و این نشان می دهد که او از حال و هوا و فضای داستان «معرکه» تاثیر پذیرفته ، اما آن را با پرداختی بهتر و زیباتر به رشتهٔ تحریر در آورده است:

« چند سکه میان معرکه افتاد و سید آنها را دید زد و در ذهن خود آنها را شمرد و دانست از شش چراغ فقط پنج تا رسیده.آفتاب داشت رنگ می باخت و به مغرب می رفت. سید خسته بود. گرسنه و تشنه بود.جمعیت موج می خورد و پا به پا می شد. اما سید دست بردار نبود. می خواست تا آنجا که هنوز معرکه دایر است مردم را بدوشد. پس با تاثر و جلب ترحم گفت :
- نرسید این یه دونه چراغ ناقابل؟ عجبا ! سر زبونم مو در آورد... یا نصیب و یا قسمت ! حالا کیه اون جوون مردی که یه چراغ؛ فقط یه چراغ ناقابل به نون سادات کمک می کنه. هسن تو این جمع کسونی که از برکت جدم علی صاحب آلاف و الوفند. خرجها می کنن و به پابوس جدم مشرف می شن. اما از دادن یک تکه نون به اولاد علی مضایقه مـــی کنن . مردم من فقط یه چراغ می خوام که ... »[1]

یکی از مهمترین اشکالات اساسی داستان «معرکه» حضور مداوم نویسنده در روند وقایع است که به ساختار آن شدیدا آسیب وارد نموده و این در حالی است که «چراغ آخر» از این عارضه مبراست . با این همه، این داستان - معرکه - از حیث جامعه شناختی دارای ارزش های ویژه ای است و تاثیر گذاری آن بر «چوبک» نیز شاید در همین نکته نهفته باشد:

«آشیخ می رفت و می آمد. دیگر بیش از چند ورق در دستش باقی نمانده بود . می گفت : - امیدوارم هر شیعه زاده ای که این چند تا رو هم از ما هدیـــه کنه تا دهم همین ماه عزیز قبر باب الحوائج رو زیات کنه. بلند بگو آمین.

---

[1] - چراغ آخر ، صادق چوبک ، انتشارات جاویدان ،چاپ دوم ۱۳۵۵، صص ۵۹ و ۶۰

جمعیت: - آمی ... ن ....
آشیخ می گفت: - به جوانی علی اکبر قسم، می یاند اینها رو از من هزار تا هزار تا می خواند که ببرند کرمونشاه و همدون و کجاوکجا ... ولی مگه من می دم؟! بچه ها ساکت باشید – میخام فیضش به شما برسه ... و در حالیکه سر و ته معرکه را می پیمود:
- یالا بابا ... دو سه تا بیشتر نمونده ؛ اینها رو هم از ما هدیه کنید تا دستورالعملش رو براتون بگویم...»[1]

تم داستان:

سرمایهٔ اصلی معرکه گیر که همچون سلطانی خود را حاکم بر هیجانات و احساسات مذهبی مردم می داند، زبان بازی و عوام فریبی است. در آن سو جهل مردم نیز به رونق کسب و کار چنین شیادانی کمک می کند ؛ با این حال گاه ممکن است خرمگس مزاحمی پیدا شود و در روند کار اخلال ایجاد کند و همانطور که در این داستان می بینیم ناگهان با پیدا شدن سر و کلهٔ مردی ناشناس که جعبه ای مرموز دردست دارد نظر مردم به او جلب شده و معرکه گیر در برابر جاذبه های رقیب شکست را پذیرفته ، از میدان به در می رود . این خرمگس معرکه در داستان «چراغ آخر» نیز به صورت شخصی به نام جواد حضور می یابد که برای تحصیل عازم کلکته است . او بر روی عرشهٔ کشتی - در قسمتی که مخصوص مسافرین درجه سه است - از آغاز تا پایان، حقه بازی های معرکه گیر را زیر نظر دارد و سرانجام شبانه وقتی همه - و از جمله معرکه گیر - در خوابند ، بساط کار و کسب او را به دریا می ریزد:

« از پهلوی تختخواب گذشت و آمد کنار نرده و جعبه را به آرامی گذاشت روی آن. دریا سنگین و سیاه و ژرف و خروشان به آسمان نگاه می کرد. سپس رمیده، برگشت پشت سرش را نگاه کرد. آن گاه صورت خود را برگرداند به سوی دریا و چند بار جعبه را به

---

[1] - مجموعه داستان دید و بازدید ، داستان معرکه ، انتشارات پالیز ، چاپ اول ۱۳۶۹، ص۱۴۰

سوی نرده پس و پیش سر داد و ناگهان ته اش را هل داد و ولش کرد توی دریا، و شادی تو چهره اش دوید . آن وقت زیر زبانی گفت : بیا سید ، اینم چراغ آخر»[۱]

سبک:

واقعه نگاری از جمله شیوه هایی است که آل احمد در برخی آثار خود از آن بهره های فراوانی برده است ، ولی اینکه این وقایع نگاری ها تا چه حد توانسته اند به اصل «واقع نمایی» در رئالیسم نزدیک شوند ، سوالی است که پاسخ آن به تامل نیاز دارد و دلیل آن نیز روشن است: زیرا واقعه نگاری اگرچه می تواند جنبه هایی از واقع گرایی را در خود داشته باشد ولی معمولا این رویه ، مرزی است که هر آن ممکن است خط داستانی را از مسیر واقعی آن خارج کرده و نویسنده را از«واقع نمایی» دور کند. اغراق در پرداختن بعضی شخصیت ها و دخالت و حضور مدام نویسنده در آنچه که نقل می کند ، آسیب هایی جدی هستند که شالودهٔ داستان را تحت الشعاع قرار داده و از مسیر اصلی منحرف می کنند:

«برخی نویسندگان رئالیست و ناتورالیست معمولا فراموش می کنند که بازنویسی دقیق واقعیت ، لزوما اثری به وجود نمی آورد که واقعا واجد حقیقت باشد یا ارزش ادبی لایزالی داشته باشد. بی تردید همین امر تا حدودی موجب شده است که امروزه بی رغبتی نسبتا گسترده ای در بارهٔ مکتب رئالیسم و آثار رئالیستی رایج باشد. »[۲]

---

[۱] - چراغ آخر ، ص ۷۱

[۲] - نظریهٔ رمان ، طلوع رمان ، ایان وات ، ترجمهٔ حسین پاینده، نشر نظر، چاپ اول ۱۳۷۴، ص ۵۱)

داستان یازدهم:

ای لامس ، سبا

خلاصه داستان:

راوی داستان از جلسه ای سخن می گوید که قشرهای مختلف برای آموزش قرائت قرآن در آن حضور یافته اند . یکی از جوانان ، حین قرائت قرآن اظهاراتی می کند که برخی مستمعین را خوش نمی آید و به دنبال همین موضوع یکی از حاضرین آهسته به دیگری می گوید که نکند طرف لامسب شده باشد . راوی داستان پس از ترک جلسه ، درخیابان با طلبه ای جوان برخورد می کند و طلبه از دعـــا نـــویسی سخن می گوید که در رمل و اسطرلاب و طلسم و جادو شهرتی دارد و اتاقش همیشه از اتاق انتظار اطبا هم شلوغتر است . وقتی راوی داستان از او جدا می شود، با خود می اندیشد که نکند این طلبه هم لامسب است . در پایان داستان نیز پای منبر یک واعظ قرار می گیرد و واعظ از سستی ایمان مردم بـــخصوص جـوانان گله می کند و به حاضرین نسبت به مکر شیطان هشدارها می دهد.

تجزیه و تحلیل:

«ای لامس ، سبا» فـاقد مـاجرا ، شخصیت و سایر عناصرِ داستان است و بـــخش زیـادی از آن را سخنرانی های واعظی تشکیل می دهد که الفاظ عربی را از تـــه حلق ادا می کند . بخش های دیگری نیز به اظهارات راوی داستان ارتباط می یابد که در واقع نظریه پردازی هایی است در مورد مسائل مختلف.

تم داستان:

اتاقي که در آن جلسات قرآن برگزار می شود ، مملو از جمعیت است . اتـــاق دعـانویس از مطب دکتر ها شلوغتر اســت و پای منبر واعظ هم انبوهي از جمعیت نشسته اند و به موعـظه های او گوش می سپارند و با این حال ، همه از لامسب بودن مردم سخن می گویند . در واقع تضادی عمیق میان رفتار اجتماعی مردم و احکامي که آنان به صورت عادت انجام

می دهند ، از سطحی بودن باورهای مذهبی حکایت می کند . نویسنده در اثبات این مسئله فرازهایی را به نمایش می گذارد که هر کدام معیاری است در محک زدن ایمان و باور برخی از شخصیت های حاضر در جلسه است . نمونه ای از این سنجش ها دقیقا در همان آغاز داستان شکل می گیرد آنجا که در جلسهٔ قرائت قرآن، شخصی به نام تقی قفل ساز بغل دستی اش را خطاب قرار داده و در گوش او ، پشت سر یکی از جوانان حاضر در جلسه پچ پچ هایی می کند . چنین عملی در باورهای دینی و مذهبی و براساس همان اعتقاداتی که وی را به جلسهٔ قرائت قرآن کشانده، «غیبت» محسوب می شود که گناهی است بزرگ .

سبک:

این اثر را می توان گزارش ساده ای دانست که سراسر آن را موعظه و سخنرانی یک واعظ تشکیل می دهد ؛ و بخش هایی نیز به نظریه پردازی های نویسنده اختصاص می یابد:

«زمانه بسیار خراب شده. ولی نمی دانم آقای واعظ کتابی را که من خوانده ام ، دیده است یا نه؟ در آن کتاب چقدر خوب ثابت می کند که در سرتاسر دنیا و جهان آفرینش ، نظم و آرامش کاملی حکمفرماست! به کوری چشم این تازه به دوارن رسیده ها، نویسندهٔ آن کتاب یک آدم دیپلمه است، که چند زبان خارجی می داند و راستی چقدر متجدد وار تشبیه کرده بود! خوب یادم است که او در کتاب خود که به نام توحید بود، دره ای را فرض کرده بود، که هر چه از دامنه کوه مقابل آن، بالا برویم، افق نظرمان در این دشت وسیعتر خواهد شد واگر در سطح دشت می دیدیم که مثلا گازری از آمدن باران نالان است و زارعی ازنیامدن آن گریان،اکنون که افق نظرمان بالاترمی رود، می بینیم که چقد نظم بر قرار است.»[۱]

---

[۱] - مجموعه داستان دید و بازدید ، داستان ای لامس ، سبا ص ۱۶۷ و ۱۶۸

من ِ نویسنده اجازه نمی دهد داستان به طور طبیعی جلو برود و حضور مدام او بر گستره ٔ اثر سایه می افکند:

«در این فکر بودم که این مساجد و مجالس ما با وجود اینکه نه تنها بلیط ورودی ندارند، بلکه در آنها چای و اگر هم شب جمعه یا شب عزیز دیگری باشد ، خرما و حلوا خیرات می کنند، چرا هیچ طالب ندارد؟ و در مقابل چرا این مراکز کفر و زندقه همیشه پر است؟»[1]

نه موارد فوق و نه سخنرانی ها و وعظ های طولانی واعظ ، هیچ کدام در داستان محلی از توجیه ندارند و در یک کلام این اثر فاقد بسیاری از موقعیت ها و جنبه های داستانی است .

---

[1] - همان ، ص۱۶۳

داستان دوازدهم:

دو مـــرده

خلاصه داستان:

درخیابان باریکی که باب همایون رابه ناصرخسرو وصل می کند، جنازه ای کنار جوی آب افتاده است . دو پاسبان در حال تنظیم صورت جلسه هستند و کل دارایی او را که عبارت است از یک کبریت آمریکایی ، پنج نخ سیگار له شده ، دو ریال و نیم پول ، یک تیغهٔ قلمتراش زنگ زده و یک شناسنامه، یادداشت می کنند. ظهر همان روز، یکی دو خیابان آنورتر ، جمعیتی انبوه با شکوه و احترامی خاص، جنازه ای را بر دوش می برند. جنازهٔ اولی متعلق به مردی فقیر و دومی متعلق به مردی ثروتمند است .

تجزیه و تحلیل:

«دو مرده» گزارشی است کوتاه از مرگ دو انسان در قشرهای متفاوت اجتماعی : جنازهٔ اولی متعلق به مردی است فقیر که در جوی آب افتاده و غریبانه رها شده ؛ و دومی متعلق به مردی است متمول ؛ و نویسنده با قیاس این دو ، برخورد تبعیض آمیز مردم را مورد انتقاد قرار می دهد.

تم داستان:

مرگ ، فقیر و غنی نمی شناسد . بنابراین : همه می میرند . اما این مرگ آگاهی نه تنها تحولی در روند زندگی انسان ایجاد نمی کند بلکه اغلب اشخاص حتی در حد یک تامل ساده نیز بـه چنین زنگ هشداری نمی اندیشند . به همین دلیل است که در این داستان می بینیم : جمعیتی انبوه به دنبال جنازهٔ مرد ثروتمند به حرکت در می آیند تنها به این خاطر که می دانند پس از انجام مراسم کفن و دفن، غذای چرب و نرمی نصیبشان خواهد شد . تعدادی از کسبهٔ محل هم با آنکه ظاهرا چهره ای غمگین به خود گرفته اند و جزو تشییع کنندگان اند ، اما در بـاطن از مرگ مرد ثروتمند خوشحال اند و دل به این خوش کرده اند که می توانند از پرداخت اجاره های عقب افتادهٔ دکه و دکان خود - در صورتی که ورثه بی اطلاع باشند - شانه خالی کنند .

سبک:

ایجاز و سادگی در بیان، یکی از شاخصه های مهمی است که در داستان « دو مرده» به چشم می خورد . همچنین ، توجه نویسنده به توصیف رئالیستی فضا و شخصیت ها از دیگر نکاتی است که می توان به آن اشاره نمود.

ارزیابی کلی

در اغلب داستان های مجموعهٔ «دید و بازدید» با نویسنده ای رو برو هستیم که مسائل را از ورای چهارچوب ذهنی خود ارزیابی می کند . بر همین اساس دیدن ، اندیشیدن، حرف زدن، خوردن و حتی نوع خندیدن شخصیت های داستانی درچهار چوب همین دنیای ذهنی صورت می گیرد. قبلا و در بررسی داستان «دید و بازدید» تاکید شد که نویسنده ، فردی است بی طرف و وقتی قلم به دست می گیرد لازم است که تمامی وابستگی های خود را به فراموشی بسپارد تا در پرداخت آدم های داستان ، جانبداری اش از قشر یا طبقه ای خاص ، تصنعی جلوه نکند . بدیهی است که هیچ فردی نمی تواند بدون علائق شخصی و دلبستگی ها و وابستگی های طبقاتی ، هویت اجتماعی بیابد و این حکم ، مسلما در مورد نویسندگان نیز صادق است ؛ ولی یک داستان نویس ناگزیر است هنگام پرداختن به حوادث و شخصیت های داستان ، تمامی این مسائل را نادیده بگیرد . در غیر این صورت قادر نخواهد بود که از منِ مزاحمش رهایی یابد. شاید از همین روست که «سارتر» معتقد است نویسنده بایـــد قهرمان خود را بکشد[1] ؛ زیرا تنها با این کار می تواند نشان دهد که هیچ گونه دلبستگی به قهرمانی که پرداخته ، ندارد. به عبارت دیگر، قهرمان همچون سایر آدم های داستان است و هیچ برتری خاصی نسبت به آنان ندارد . همین حکم در مورد وابستگی طبقاتی و علائق شخصی نویسنده نیز صادق

---

[1] - «سارترمعتقد است قهرمان را که همان چهره اصلی و درخشان و از تایید و پشتیبانی نویسنده برخوردار است باید کشت. برای این کار دلایلی وجود دارد؛ دلایلی که ربطی به موضوع اصلی داستان ندارد بلکه مربوط به پایگاه نویسنده است. او می گوید : اکنون دیگر دوره شخصیتهای داستانی نیست ؛ قهرمانها ، مانند همهٔ ما ، در حکم آزادی هایی هستند که به تله افتاده باشند.» (نقد و بررسی رمانهای ژان پل سارتر ، آیریس مردوک ، ترجمهٔ م- ح - عباسپور تمیجانی ، انتشارات مروارید ، چاپ اول ۱۳۵۳، ص ۶۴)

است : مشکلی ذهنی که آل احمد تقریبا در تمامی داستان های مجموعهٔ «دید و بازدید» نتوانسته خود را از قید آن برهاند . به همین دلیل ، منِ او همواره در آثار مداخله کرده و اجازه نداده است تا شخصیت ها آزادانه رفتار کنند و در روند یک سری کنش و واکنش طبیعی (بدون دخالت منِ نویسنده) با منش های منحصر به فردی که دارند، خواننده را به قضاوت و داوری بنشانند.از این روست که تقریبا تمامی شخصیت های این مجموعه داستان ، از حضرت استاد ، خانم بزرگ و حضرت آقا در داستان «دید و بازدید» گرفته تا سایرین ، هر کدام بازتاب کنش و واکنش هایی هستند که ریشه در آرمان های نویسنده دارند . به عبارت بهتر ، در این مجموعه داستان آل احمد می کوشد تا با معیارهای ذهنی خود ، به مقایسهٔ زندگی آدم ها برخیزد ، غافل از آنکه او در این راستا و برای رسیدن به نتیجهٔ مناسب به یک بررسی عمیق و جامع از این شخصیت ها و نوع زندگی شان نیاز دارد . مثلا در داستان «شمع قدی» دنیای بابا صالح را منبری که وی به آن تعلق دارد (نه تعلق منبر به او) می سازد . البته شمع های روشن اطراف منبر اگر چه بخاطر پرتو افکنی و معنای اسطوره ای شان ، قابل احترام اند ، اما در هر صورت شیء هستند و تعلق انسان به شیء ، همان مطلبی است که تنهایی انسان را در «رمان نو» ، و وحشت او را در آثار اگزیستانسیالیستیِ «سارتر» رقم می زند . انسانِ تنهایی که در محاصرهٔ اشیاء قرار دارد (در رمان نو) ؛ یا احساس عجیب و وحشت زایی که اشیاء در او بر می انگیزاند (در رمان تهوع اثر سارتر) ؛ و نیز یک نگرانی و وحشت مدام در از میان رفتن و مورد بی احترامی قرار گرفتن «اشیاء مقدس» در داستان «شمع قدی» . همه و همه گونه هایی از اضطراب و دلهره را ایجاد می کنند که ریشه های اصلی آن در «اگزیستانسالیسم» شکل می گیرد و نوعی رفتار وسواس گونه را دامن می زنند که این وسواس ها ، روکانتن [1] را — بخاطر به دست گرفتن سنگ ریزه ای در کنار دریا - دچار وحشت می کند ؛ و بابا صالح را به اسارت در آورده ، از هوش می برد . این لحظات ، کم و بیش تنها موقعیت هایی هستند که

---

[1] - قهرمان رمان تهوع اثر ژان پل سارتر

نویسنده تا حدودی توانسته با تکیه بر آنها سایهٔ منِ مزاحم را از روی داستان «شمع قدی» بردارد . به همین لحاظ در یک برش سریع می توان گفت که در داستانِ «گلدان چینی» (از حیث تکنیک و نو آوری) و در داستان «شمع قدی» (از حیث مضمون) ، آل احمد نگاه موفق تری نسبت به سایر داستان های مجموعهٔ «دید و بازدید» دارد . حلقهٔ محکمی که اعتقادات بابا صالح را به نوع زندگی اقتصادی و طریق معیشت او چفت می کند ، ضامن واقعیتی است که در خود تضاد عجیبی را می پروراند:

« از دخل منبردارهای مسجد شاه خیلی شنیده بود . حتی می دانست که منبرهای مسجد شاه در شب قتل، سر قفلی های کلانی دارد. ولی حل کردن این مسئله برای او مشکل بود: یک وقتی، نمی دانست کی، شنیده بود که معامله سرقفلی دار حرام است. اگر این نبود، و اگر می توانست راه حلی برای این مسئله پیدا کند، او هم یک چند منبری را در مسجد شاه، شبهای قتل، کرایه می کرد. مگر او از دیگران چه کم داشت؟ ولی تا کنون از دوندگی های شب قتل ، جز چنددسته شمع گچی که به گوشهٔ دمرف می انداخت و هر وقت نفت چراغشان ته می کشید از آن استفاده می کرد، و یک مشت شکر پنیر و خرما که تنها چند روز می شد با آن چایی تلخ خورد،چیز دیگری عایدش نمی شد. چرا، آن وقتها که پول زرد و نقره هم رواجی داشت ، گاهگاه یکی دو اشرفی یا ده بیست تا دو زاری گیرش می آمد ، که با آنها می توانست شب پیش نوه هایش و یا در عروسی های نادری که دعوتش می کردند، جلوی سر و همسر،از خجلت دیگران درست در بیاید.»[1]

---

[1] - مجموعه داستان دید و بازدید ، داستان شمع قدی ، انتشارات پالیز ، چاپ اول ۱۳۶۹، ص ۹۸

علی رغم تمامی مسائل فوق ، نکته ای که در این مجموعه داستان بسیار حائز اهمیت است ، چگونگی نگاه نویسنده به «زبان» و «گویش» در روایت داستان است . دست کم در دو داستان «دید و بازدید» و «ای لامس،سبا» چندین شخصیت داریم که نوع کلام و گفتار آنها - از سوی نویسنده- به شـــدت مورد انتقاد قرار گرفته . نخستین فرد از این جمع «حضرت استاد» است در داستان «دید و بازدید» که بسیار لفظ قلم صحبت می کند و کلمات قلمبه سلمبه به کار می برد ؛ دیگری - در همین داستان - آقای «ط» نمایندهٔ مجلس است که پی در پی اصطلاحات فرنگی «اتوریته» ، «شاکن پورسوا» ، «کریتیک» ، «پوزیتیو» و نظیر اینها را چاشنی کلامش می کند . وقتی راوی داستان به دیدن شیخی که او را «آقا» خطاب می کند می رود ، می بینیم که «شیخ» درست در نقطه مقابل آقای «ط» که فرنگی مآب است قرار دارد و در هر سخن خود الفاظ و جملات غلیظ عربی به کار می برد که درک معنای آن برای روایت کنندهٔ داستان چندان آسان نیست . نگاهی که آل احمد به این چند شخصیت دارد ، همان ایده ای را شکل می دهد که «جمالزاده» در داستانِ «فارسی شکر است» مطرح می کند . در «فارسی شکر است» راوی داستان چنین نقل می کند که به محض بازگشت از فرنگ ، به دلیل جنگ شاه و مجلس و آشفته بازاری که سیاست به آن دامن زده و بگیر و ببندهای فله ای ، بی آنکه جرمی مرتکب شده باشد ، دستگیر شده و روانـهٔ زنـــدان می گردد . در زندان با دو نفر هم بند می شود که یکی دارای تفکر سنتی است ؛ و دیگری دارای شخصیتی است غرب زده که مدرنیسم و جریان روشنفکری جامعه را نمایندگی می کند . آن یکی با الفاظ و بیانی که وقت و بی وقت عربی غلیظ و تند چاشنی اش می شود ، سخن می گوید (مانند شیخ در داستان دید و بازدید و واعظ در داستان ای لامس، سبا) ؛ و این یکی با الفاظ و بیانی اغراق آمیز ، اصطلاحات فرنگی را به کـــار می برد (مانند آقای ط در داستان دید و بازدید) ؛ و در این میان ، راوی داستان همچون اسیری است گرفتار بین آن دو که نه زبان این را می فهمد ، نه زبان آن را . بعد ، در سلول باز می شود و جوانی تازه وارد به جمع اضافه می شود:

« در مجلس چهارطاق باز شدو با سرو صدای زیادی جوانک کلاه

نـــمدیِ بدبختی را پرت کردند توی محبس و باز در بسته شد ... من که فرنگی بودم و کاری با من ساخته نبود ، از فرنگی مآب هم چشمش آبی نخورد و این بود که پا بر چین پـا بر چـین به طرف آقا شیخ رفته و پس از آنکه مدتی زول زول نگاه خود را به او دوخت با صدایی لرزان گفت:«جناب شیخ تو را به حضرت عباس آخر گناه من چیست؟ آدم والله خودش را بکشد از دست ظلم مردم آسوده شود.» به شنیدن این کلمات مندیل جناب شیخ مانند لکه ابری آهسته به حرکت در آمده و از لای آن یک جفت چشمی نمودار گردید که نگاه ضعیفی به کلاه نمدی انداخته و از منفذ صوتی که بایستی در زیر آن چشمها باشد و درست دیده نمی شد با قرائت و طمانینه تمام کلمات ذیل آهسته و شمرده و مسموع سمع حضار گردید: «مومن! عنانِ نفسِ قاصی قاصر را به دست قهر و غضب مده که الکاظمین الغیظ والعافین عن الناس...» کلاه نمدی از شنیدن این سخنان هاج و واج مانده و چون از فرمایشات جناب آقا شیخ تنها کلمهٔ کاظمی دستگیرش شده گفت: «نه جناب اسم نوکرتان کاظم نیست رمضان است. مقصودم این بود کاش اقلا می فهمیدم برای چه ما را اینجا زنده بگور کرده اند.» این دفعه هم باز با همان متانت و قرائت تام از آن ناحیهٔ قدس این کلمات صادر شد « جزا کم الله مومن ! منظور شما مفهوم ذهن این داعی گردید. الصبر مفتاح الفرج ارجوکه عما قریب وجه حبس به وضوح پیوندد و البته الف البته بای نحو کان . چه عاجلا و چه آجلا بمســـــــامح ما خواهد رسید . علی العجاله در حین انتظار احسن شقوق و انفع امور اشتغال بذکر خالق است که علی کل حال نعم الاشتغال است.» رمضان مادر مرده که از فارسی شیرین جناب شیخ یک کلمه سرش نشد مثل آن بود که گمان کرده باشد که آقا شیخ با اجنه (جن) و از ما بهتران حرف می زند یا مشغول ذکر اوراد و غرایم است آثار هول و وحشت در وجناتش ظاهر شد و زیر لب بسم الله گفت و یواشکی بنای عقب کشیدن را گذاشت ... رمضان فلکزده ... که از شیخ خیری ندیده بود ... دل به دریا زده مثل طفل گرسنه ای که برای طلب نان به

نامادری نزدیک شود به طرف فرنگی مآب رفته و با صدای نرم و لرزان سلامی کرده و گفت « آقا شما را بخدا ببخشید. ما یخه چرکینها چیزی سرمان نمی شود آقا شیخ هم که معلوم می شود جنی و غشی است و اصلا زبان مـــا هم سرش نمی شود عرب است شما را به خدا آیا می توانید به من بفرمائید برای چه ما را تو این زندان مرگ انداخته اند؟» به شنیدن این کلمات آقای فرنگی مآب از طاقچه پائین پریده و کتاب را دولا کرده و در جیب گشاد پالتو چپانده و با لب خندان بطرف رمضان رفته ... و با لهجه ای نمکین گفت« ای دوست و هموطن عزیز ... من هم ساعتهای طـولانی هر چه کله' خود را حفر می کنم **آبسولومان** چیزی نمی یابم نه چیز **پوزیتیف** نه چیز **نگاتیف** . آبسولومان آیا خیلی کومیک نیست که من جوان دیپلمه از بهترین فامیل را برای یک ... یک **کریمینل** بگیرند و با من رفتار بکنند...ولی از **دسیوتیسم** هـزار ساله و بی قانونی و **آربیترر** که میوه جات آن است هیچ تعجب آورنده نیست. یک مملکت که افتخار می کند خودش را **کنستیتوسیونل** اسم بدهد باید تریبون های قانونی داشته باشد که هیچ وقت به رعیت ظلم نشود.برادر من دربدبختی آیاشما این جور پیدانمی کنید؟» رمضان بیچاره از کجا ادراک این خیالات عالی برایش ممکن بود و کلمات فرنگی بجای خود دیگر از کجا مثلا می توانست بفهمد که «حفر کردن کله» ترجمه' تحت الفظی اصـــــطلاحی است فرانسوی و به معنی فکر و خیال کردن اســت و...»[1]

جمالزاده با پرداختی زیبا در یک فضای مناسب ، شخصیت های داستانی اش را کنار هم قرار داده ، یک موقعیت استثنایی ایجاد می کند که حاوی درونمایه ای اجتماعی- فرهنگی است . نه شیخ و نـــه مرد فرنگی مآب به دلیل فاصله گرفتن از زبان فارسی نمی توانند با مرد جوان ارتباط

---

[1] - یکی بود یکی نبود ، جمالزاده ، نشر بنگاه پروین ،۱۳۲۰، فشرده ای از صفحات ۲۱ – ۲۷

کلامی برقرار کنند . معضلی پیچیده که جز سرخوردگیِ جوانان حاصلی ندارد و در داستان های «دید و بازدید» و «ای لامس، سبا» نیز دقیقا همین مضمون مورد توجه واقع شده است :

«دست آقا را بوسیدم و در یک گوشهٔ مجلس زانو زدم. با وجود اینکه جز خود آقا کسی مرا نمی شناخت همه یاالله گفتند و جلوی پایم بلند شدند:

- اسعدالله ایامکم.
- صبحکم الله بالخیر.
- عیدکم سعیدا.

عربی هـــای آب نکشیده بود که از هر سو با یک تکان سر پرتاب می شد.»[1]

و اما «گویش» فرنگی مآب:

«آقای - ط - نمایندهٔ مجلس،نمی دانم در دنبال چه سخنانی،که من چون پسته می شکستم ملتفت نشدم، وارد سیاست شده بود و در اطراف کابینه داد سخن می داد:

- بله . دولت هیچ **اتوریته** ای از خود نشان نمی دهد یعنی تقصیری هم ندارد. **شاکن پورسوا** کار می کند و هیچ کس به فکر اجتماع نیست. همه تنها **کریتیک** می کنند و هیچ یک عمل **پوزیتیوی** از خود بروز نمی دهند...»[2]

و یا در داستان ای لامس ، سبا :

«آقا در جواب یکی ازین جوانکهای تازه کار، که شاید سیوطی را خوانده بود و معنی قرآن را هم شبهای جمعه به خیرات پدرش می خواند، می فهمید، و شاید تازگی سوره یاسین را هم از بر کرده بود، گفت:

- نه آقا جان، هیچ اشکالی نخواهد داشت . بنا بر استحبابِ دائمی که فرستادن صلوات دارد ، به نظر من

---

[1] - مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات پاییز، چاپ اول ۱۳۶۹، ص ۱۷

[2] - همان ، صص ۷ و ۸

اقوی جواز آن است...»[۱]

و در جای دیگر واعظ خطاب به جوان ها:

«بیهوده غم دنیای گذران را نخورید و کمی به عقبای باقی بپردازید (که)... الدنیا جیفه وطالبها کالکب. اگر تنها به امور معاش بپردازید چون دست تان به جایی بند نیست و علاوه از آن به روزی مقدر خودتان هم قانع نیستید،شیطان لعین شما راغوا خواهدکردکه پس چرا دیگران این همه دارایی ... نعوذبالله من خیل الشیطان ... درست گوش کنید. من آنچه شرط بلاغ است با تو می گویم. لیهلک من هلک عم بینه .و یحی من حی بینه...»[۲]

بی گمان، یکی از نخستین سنگ بناهای داستان نویسی معاصر ایران را جمالزاده گذاشته است و او در آثارش با فاصله گرفتن از شیوه های سنتی داستان سرایی ، وارد حیطهٔ جدیدی می شود که پیش از آن وجود نداشته است ، ولی از آنجا که این آثار آمیزه ای از قدیم ، جدید ، سنت و مدرن را پیش روی علاقه مندان به داستان و رمان قرار می دهد ، تردید و تزلزلی را بوجود می آورد که مسلما آل احمد در گامی فراتر ، به این تردید ها پشت پا می زند . البته جمالزاده در مقدمهٔ نخستین مجموعه داستانش که با نام «یکی بود ، یکی نبود» روانهٔ بازارکتاب می شود ، نقص شیوه های قدیم داستان نویسی را بیان کرده ، بر ضرورت روی آوردن نویسندگان به شیوهٔ معاصر تاکید می کند و در دیباچهٔ این کتاب ، دلایل آن را یک به یک بر

---

[۱] - همان، ص۱۵۳

[۲] - همان ، صص ۱۶۵ و ۱۶۶

می شمارد[1] . همین امر کافی است تا علت احتیاط نویسنده را در پا فراتر نهادن از دایرهٔ آنچه پیشینیان بدان معتقد بوده اند ، دریابیم . بدین ترتیب او آثاری خلق می کند که پیشینیان را بر خود نشوراند و البته رنگ و بویی هم از ادبیات داستانی مدرن داشته باشد . از طرفی، لحن جمالزاده در روایتی که آغاز می کند ، حاوی طنزی شیرین است که نویسنده در اغلب آثارش از آن بهره برده است . علاوه بر این ، نوع روایت به شکلی است که از یک ماجرای شیرین خبر می دهد . شیوه ای که آل احمد نیز در داستان های «دید و بازدید» و «ای لامس ، سبا» از آن در قالب یک تکنیک جهت جذب مخاطب مورد استفاده قرار داده است . آمیختن طنز ، ضرب المثل و آب و تاب دادن به شرح ماجرا ، در تمامی آثار جمالزاده به شکل یک قاعده در آمده است . به گونه ای که گاه آثار او تا مرز شکل گیری یک سبک خاص پیش می رود . روشی که آل احمد نیز در نگارش داستان های «دید و بازدید» و «ای لامس، سبا» از آن غافل نبوده و با نگاهی نوتر و منطبق با زمان معاصر خود به آن پرداخته است . بهره گیری از طنز ، امثال و حکم ، تمثیل و ضرب المثل ، حکایت از دانش نویسنده نسبت به سلیقهٔ مردم و انتظارات و خواسته های آنان دارد و تسلط او را به زبان عامیانه ای که برخاسته از فرهنگ مردم کوچه و بازار است ، می رساند . شگردی که در «فارسی شکر است» نخستین داستان از مجموعهٔ «یکی بود یکی نبود» کاملا مشهود است . جمالزاده در این داستان که از طنزی زیبا نشات گرفته و تضاد میان شخصیت ها چاشنی آن است ، تعمدا ترکیبی از قشرهای مختلف را کنار هم می چیند تا بدین وسیله به اهمیت

---

[1] - « ایران امروز در جادهٔ ادبیات از اغلب ممالک دنیا عقب است. در ممالک دیگر ادبیات به مرور زمان تنوع پیدا کرده و از پرتو همین تنوع روح تمام طبقات ملت را در تسخیر خود آورده و هر کس را از زن و مرد و دارا و ندار ، از کودک دبستانی تا پیران سالخورده را به خواندن راغب نموده و موجب ترقی معنوی افراد ملت گردیده است اما در ایران بدبختانه عموما پا از شیوه پیشینیان برون نهادن را مایهٔ تخریب ادبیات دانسته و عموما همان جوهر استبداد سیاسی ایرانی که مشهور جهان است در ماده ادبیات نیز دیده می شود.» (یکی بود یکی نبود ، محمدعلی جمالزاده، بنگاه پروین ،۱۳۲۰،ص ۳)

«زبان» و نقش آن در ایجاد ارتباط اشاره کند . دقیقا همان کاری که آل احمد نیز در داستان های «دید و بازدید» و « ای لامس سبا» - با لحن نیش دار خود و شیوه ای نو - انجام می دهد . در اینجا آنچه مد نظر است «زبان» و فنِ «بیان» و چگونگی تاثیر گذاری آن است که به مثابه ابزاری جادویی می تواند به گسست یا پیوست میان آحاد مردم منجر شود . این نوع نگرش به «زبان» ما را به سمت و سویی می برد که پیش از این رمانتیک ها بر آن تاکید بسیار داشته اند . زبانِ گفتمان و تاکید بر ضرورت ساده بودن آن مطلبی است که اغلب نویسندگان و شاعران رمانتیک از نووالیس[۱] و هوفمان[۲] گرفته تا ویکتور هوگو و بقیه به آن پای بند بوده اند. با پیروی از همین مشی ، آنها آثاری را خلق می کردند که زبان نوشتاری نویسنده اش با زبان گفتاری شخصیت های داستانی شان در تضاد نبوده باشد . بدین ترتیب ، ساده نویسی و ساده گویی به صورت یکی از ویژگی های مـهم آثار رمانتیک در برابر قواعد و اصول سخت و پیچیدهٔ «زبان» در آثار نویسندگان کلاسیک که پیش از رمانتی سیسم ، جهان شعر و ادب را در سیطرهٔ قلم خود داشتند ، قد بر افراشته ، قلمرو کلاسیک ها را به تدریج در سـراسر جهان محدود می کند . در چنین راستایی صرف نظر از ساختار و سبک و سیاق در این مجموعه داستان که به یکایک آنها پرداخته شد ، می توان گفت آثار آل احمد دارای نوعی سادگی آمیخته با طنز مخصوص به خود در «زبان» و «گفتمان» است که اگر چه منحصر به فرد است ، ولی از طنز آثار دیگرانی همچون جمالزاده یا دهخدا نیز بی بهره نبوده است . بدین معنا که آل احمد در دو داستان «دید و بازدید» و «ای لامس،سبا» علاوه بر آنکه نیم نگاهی به طنز برخی نویسندگان معاصر خود داشته است ، ولی به لحاظ ویژگی های فردی اش در هر اثری که آفریده ، ترکیبی ایجاد کرده که دست کم از حیث آگاهی بخشی با آثار سایرین متفاوت است . این آگاهی بخشی ، ریشه اش در آرمان های نویسنده ای

---

[۱] - Novalis نام مستعار Friedrich Von Hardenberg

[۲] - Ernest Theodor Amadeus Hoffmann

است که شخصیتی رمانتیک دارد[۱] ، رمانتیک زندگی می کند ، رمانتیک می نویسد و رمانتیک می میرد : مرگی غریبانه در ساحل دریا ، زیر آسمانی پوشیده از انبوه ابرهای سیاه ؛ بارشی سنگین در شهریوری گرم . گریستنی تلخ ، در مرگ زود رس نویسنده ای بزرگ ؛ و سیلی از اشک و طوفانی از ماتم و امواج خروشان دریا[۲] ، همدردی طبیعت را با مرگ غم انگیز نویسنده به شیوهٔ آثار نویسندگان و شاعران رمانتیک رقم می زند . به سبب همین سرشت رمانتیک است که آل احمد ، همسو با تفکراتی که دارد ، بارها و بارها قلم به دست می گیرد و خیالی جز نوشتن اثری خارج از حیطهٔ رئالیسم ندارد ، ولی **مـــن** سرکش او ، همواره وارد گود شده ، هدایتِ شخصیت ها و حوادث داستانی را از نویسنده اش ربوده ، وی را به سوی انواعی از شکل های داستانی سوق داده که هر کدام - از «رمان نو»[۳] گرفته تا سمبولیسم[۴] و حتی اگزیستانسیالیسم با تمامی تفاوت هایی که از حیث ساختگرایی ، جهان بینی فلسفی و اجتماعی نسبت به یکدیگر

---

[۱] - « این را بگویم و تمام کنم که جلال با همهٔ خشونت ظاهری در ته دل شاعر و حتی رمانتیک است. » (غروب جلال ، سیمین دانشور ، انتشارات رواق ۱۳۶۰، ص ۱۸)

[۲] - رجوع شود به غروب جلال نوشتهٔ سیمین دانشور

[۳] - «در فرانسه ... بانوی قصه نویس پیشرو و برجسته ای نظیر مارگریت دوراس هست که آثارش منشی کلا رومانتیک دارد و ..آلن رب گریه در «گل همیشه بهار» مسئلهٔ گزینش بین دنیای واقع و جهان خیال ، گریز و رومانتیسم را مطرح می کند.» (نقد تکوینی ، لوسین گلدمن ، ترجمه دکتر محمد تقی غیاثی ، انتشارات بزرگمهر ، چاپ اول ۱۳۶۹، ص ۱۲۷)

[۴] - «از تنهٔ درخت رمانتیسم دو شاخه می روید یکی مکتب شعری پارناس که پیروان آن را پارناس ها گویند و دیگری نهضتی که بعدها نام سمبولیسم به آن اطلاق خواهد شد.» (رمانتیسم در فرانسه ، اثر فیلیپ وان تیژم ، ترجمهٔ دکتر غلامعلی سیار ، انتشارات بزرگمهر ، چاپ اول ۱۳۷۰، ص ۷۲)

دارند ، شاخ و برگ و میوه ای روییده از درخت تنومند رمانتیسم اند . البته ناگفته نماند که در میان آثار آل احمد از این مجموعه داستان ، گاه به رگه هایی از «ناتورالیسم» بر می خوریم که به صورتی گذرا در داستان هایی نظیر «زیارت» و «دو مرده» خود را نشان می دهند که هر کدام شاخه ای بر آمده از «رئالیسم» اند . به هر حال ، آنچه در دو داستان «دید و بازدید» و «ای لامس، سبا» مد نظر نویسنده قرار دارد ، تاکید بر این نکته است که جوان امروز دیگر مانند نسل های پیشین چشم و گوش بسته نیست و به همین لحاظ دل به نصیحت و موعظه نمی سپارد . در گامی فراتر حتی اشعار و داستان های پند آموز را نیز بر نمی تابد و این خود حرکتی است که طنز آثار آل احمد را از طنز آثار نویسندگان سنت گرا متمایز می کند . مثلا دهخدا و گاهی نیز جمالزاده در آثار خود ، اتکا به تمثیل ها و ضرب المثل های پند آموز دارند ؛ حال آنکه آثار آل احمد اغلب ، آمیزه ای است از آرزوها و حسرت هایی که می توانند و باید تحقق یابند . لذا سخنش - بخصوص در دو داستان «دید و بازدید» و «ای لامس،سبا» - نه تنها پند آموز نیست ، بلکه بر خلاف روشی که جمالزاده و دهخدا به کار می برند، تحکم آمیز است . از طرفی ، زبان داستانی آل احمد - بر خلاف جمالزاده که در این زمینه دست به عصا راه می رود تا سنت گرایان را از خود نرنجاند - بسیار ساده ، روان ، بدون پیچیدگی و در عین حال امروزی است . سادگی زبان نوشتاری او دقیقا به این خاطر است که می خواهد نگرش و نگاه انتقادی خود را به جامعه و بخصوص به قشر عامه پسند القا کند . او اغلبِ شخصیت های داستانی اش را از میان مردم کوچه و بازار که گویشی ساده دارند می گیرد و خود نیز ساده می نویسد تا افکار و احساساتش به سهولت در دسترس عموم قرار بگیرد ؛ به همین دلیل است که در داستان های «دید و بازدید» و «ای لامس، سبا» (همچون جمالزاده در داستان فارسی شکر است) از پیچیدگیِ زبان و نحوهٔ گفتار قشر خاصی از جامعه ایراد می گیرد و گویشِ آنها را که ملغمه ای است از فرهنگ های مختلف ، مورد انتقاد قرار می دهد . با این همه ، آنچه این دو اثر را از دیگر آثار این مجموعه داستان عقب تر نگاه می دارد ، شتابزدگی نویسنده و دور شدن او از اسلوب داستان نویسی به شکل معاصر آن ، از حیث ساختاری است . به همین دلیل ، علی رغم تمامی سادگی ها در «زبان» و «روایت» ،

سرانجام در بسط و گسترش حوادث ، به دام همان پیچیدگی هایی می افتد که خود ، منتقد آن است . در نتیجه داستان های «ای لامس ، سپا» و «دید و بازدید» ترکیبی می یابند از داستان ، مقاله ، موعظه و سخنرانی که در مضمون و درونمایه ، نمی توانند حرف تازه تری- نسبت به آنچه پیش از او ، جمالزاده در داستان «فارسی شکر است» مطرح کرده است - در خود بپرورانند .

فصل دوم:
از رنجی که می بریم
تاریخ انتشار: آبان۱۳۲۶
سن نویسنده در این زمان :۲۴ ساله

داستان اول :

درهٔ خزان زده

خلاصه داستان:

عده ای از چپ گرایان ، در شهرستان زیراب تعداد زیادی اسلحه از تهران وارد کرده و با مسلح کردن کارگران معدن ، آنـها را بر علیه حکومت می شورانند . نیروهای نظامی وارد عمل می شوند و پس از چند روز در گیری موفق به شکست دادن کارگران شده و شورشیان مبارز را دستگیر می کنند . «صالحی» که مبارزی است قوی هیکل و شجاع ، به محض دستگیری ، در یک محاکمهٔ ناعادلانهٔ چند ساعته به اعدام محکوم شده ، تیرباران می شود . «اسد» نیز که همراه او شورش را رهبـــری می کرده است ، به اعدام محکوم می گردد ولی بخاطر آنکه هیبت و ابهت صالحی را ندارد ، با تخفیف مواجه شده ، به کرمان تبعید می شود.

تجزیه و تحلیل:

«از رنجی که می بریم» دو سال پس از انتشار مجموعه داستان «دید و بازدید» ، در سال ۱۳۲۶ و زمانی که آل احمد ۲۴ سال داشته روانهٔ بازار کتاب می شود . فضای کلی داستان های از رنجی که می بریم ، حکایت از تجربیات نو تر آل احمد نسبت به آثار قبلی اش دارد . در این مجموعه داستان ، آل احمد گامی فراتر می گذارد و از رویکرد گزارش گونه در مجموعه داستان «دید و بازدید» فاصله گرفته ، به ساختار داستانی نزدیکتر می شود . گرچه ، این آثار اغلب سطحی و شعار زده اند و با شخصیت هایی که تا حد قهرمان های شکست ناپذیر و احساساتی به اوج رسیده اند ، پیش می روند.

تم داستان:

ماجرای داستان «درهٔ خزان زده» در معدن های زغال سنگ می گذرد و حکایت از زندگی و مبارزات کارگران زغال سنگ دارد . در این داستان نویسنده می کوشد تا از همان آغاز دریچه ای بر مبارزات کارگری به روی ما بگشاید و تم داستان را با همین محور شکل بدهد ، بی آنکه پرده از

روابط علی و معلولی این مبارزات بر دارد . آل احمد در داستان های «دره‌ٔ خزان زده» و «زیرابیها» بیش از هر چیز نشان می دهد که او پس از مجموعه داستان «دید و بازدید» اکنون در مرحله‌ٔ تازه ای از زندگی اجتماعی - سیاسیِ خود قرار گرفته ، از دوران «مذهب در برابر جریان روشنفکری» با چرخشی متفاوت به نقطه‌ٔ مقابل آن رسیده است . بدین معنا که در اغلب این آثار ، جریان روشنفکریِ چپ در برابر مذهب قرار می گیرند و در این راستا ، رویکرد شعارگونه ، بیش از تجربیات عمیق عینی و ذهنی نقش ایفا می کنند . ناگفته نماند که این سری آثار دارای مستندات تاریخی مشخصی هستند که بر گرفته از وقایع سیاسی مربوط به سالهای ۱۳۲۴ - ۱۳۲۵ می باشند و جنبش هایی که توسط حزب توده رهبری می شده را در پس زمینه‌ٔ خود دارند . این جنبش ها اگرچه با محوریت آذربایجان و کردستان و با رهبری جعفر پیشه وری[۱] و قاضی محمد[۲] درنخستین ماههای پس از پایان جنگ جهانی دوم شکل گرفته اند، ولی دامنه‌ٔ آن به شهرهای استان گیلان و اصفهان نیز کشیده می شود ؛ و آل احمد در این داستان و داستان های بعدیِ مجموعه‌ٔ «از رنجی که می بریم» گوشه هایی از این وقایع تاریخی را شرح می دهد که یاد آور عزیمت «یوسف لنکرانی» به زیراب - برای رهبری مبارزات پارتیزانی زیرابیها به دستور ایرج اسکندری (نماینده‌ٔ حزب) - است .[۳]

سبک:

در این داستان و همچنین اغلب داستان های مجموعه‌ٔ «از رنجی که می بریم» ، مذهب که در مجموعه داستان «دید و بازدید» حضوری مستمر داشت به کلی حذف شده و حرکت فکری نویسنده به سمت جریان

---

[۱]- کمونیست کهنه کار آذری که تحت حمایت روسیه‌ٔ شوروی ، حزب دموکراتیک آذربایجان را ایجاد کرد و به همراه فدائیان مسلح ، استان را به تصرف خود در آورد و در ۲۱ آذر ۱۳۲۴ (۱۲ دسامبر ۱۹۴۵) دولت خود مختار تشکیل داد .

[۲]- رهبر حزب دموکرات کردستان که با تاثیر گرفتن از وقایع آذربایجان ایران ، دولت خودمختار کردستان را ایجاد کرد.

[۳] - لنکرانی پس از شکست مبارزات ، دستگیر شده و در سال ۱۳۲۵ تحت بازجویی قرار می گیرد.

روشنفکری متمایل به مارکسیسم چرخش می کند. به تبع همین چرخش، مبارزات چریکی و قهرمانی های خیالی و دور از واقعیت ، جایگزین حرکت های اجتماعی می شود . دو داستان اول و دوم - که مستقل و در عین حال به هم پیوسته اند - به شدت شعارگونه و سطحی اند و دقیقا از همان نوعی است که نویسندگان سفارشی نویس در روسیه‌ٔ پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ تحت عنوان «رئالیسم سوسیالیستی» به رشته‌ٔ تحریر در می آورده اند . دراین گونه آثار معمولا هیچ منطقی بر روابط اجتماعی و نوع رفتار شخصیت ها حاکم نیست و تنها شعار و هیجان مطرح است . حتی تناسبی میان جایگاه ها و موقعیت های اجتماعی افراد نیز وجود ندارد و تنها سیاست است که در امور دخالت می کند . این مورد آخری شدید ترین لطمه را به مجموعه داستان «از رنجی که می بریم» می زند ؛ به گونه ای که فضای کارگری داستان هیچ تناسبی با حرف های گنده و روشنفکرانه‌ٔ شخصیت های داستانی - که اغلب سواد چندانی ندارند و حداکثر خواندن و نوشتن می دانند - ندارد و این بی تناسبی ، تصنع را در برابر واقعیت قرار می دهد . به همین دلیل حوادث ، در روند خود ، به تدریج از واقع گرایی اجتماعی (آن گونه که بالزاک و فلوبر پیشنهاد می کنند) دور شده ، در چهارچوب رئالیسم سوسیالیستی که تعریف دیگری از واقع نمایی دارد ، قرار می گیرند . در این داستان و داستان بعدی ، اگرچه آل احمد به برخی از جنبه های داستانی نزدیک می شود، ولی کم و بیش تمامی شخصیت ها ضعیف پرداخت شده اند و تحولات عجیب و غریب شان ما را به شگفتی وا می دارد . در این رابطه می توان به نامه‌ٔ «اسد» ، کارگری ساده که به کرمان تبعید شده و آنجا به عملگی مشغول است اشاره کرد :

« ... نمی دانم تا به حال از من خبری داشته اید یا نه. خودم هم نمی دانم در ایـــن مدت چه بر من گذشته . اینقدر می فهمم که خیلی عوض شده ام . همین قدر حس می کنم که راه خودم را بهتر از پیش یافته ام . حالا بعضی وقتها که فکر می کنم می بینم شخصا چیزی از دست نداده ام . ما خیلی چیزهای از دست رفته داریم . خیلی چیزها از دست داده ایم . خـودت در آن چند روز خیلی از آنها را برای ما گفتی. شاید خودت فراموش کرده باشی .

اما من خیلی مدیون نیستم. مادرم بالاخره می مرد . فکر می کنم شاید اصلا برادر هم نداشته ام . آدم فراموشکار است . اگر هم نباشد اقلا می تواند خودش را به فراموشی بزند . درست پیداست که زندگی جدیدی برای من شروع شده. این را می بینم. خیلی خوب حس می کنم. مثل اینکه خیلی از تنگ نظری های من از بین رفته . از این خیلی خوشحالم. نمی توانم برایت بگویم چطور. بعضی وقتها حس می کنم که دلم برای زیراب تنگ شده ولی الان که فکر می کنم می بینم دیگر کوههای پوشیده از جنگل زیراب در مقابل زندگی من سبز نشده و وسعت دید مرا کوتاه نکرده. اینجا فقط ساحل دور و محو «راس التنوره» که در آن دورها سیاهی می زند جلوی چشم آدم را می گیرد و آن طرف تر دریایی است که مرا به دنیایی بزرگ می پیوندد و دید مرا هر چه دورتر که طاقت داشته باشم با خودش می برد و در بزرگی و پهناوری خودش سنگینی مصائبی را که بر دوش ماست محو می کند...» [1]

[1] - از رنجی که می بریم ، داستان زیرابیها ، انتشارات جنگل ،۱۳۵۷، ص ۴۰

داستان دوم :

زیرابیها

خلاصه داستان:

در ادامهٔ داستان قبلی ، اسد به کرمان تبعید شده و آنجا با یک بنای کرمانی به نام «محمد ولی» آشنا می شود و نزد او به عملگی می پردازد . اما قید و بند تبعید او را آزار می دهد و سرانجام نمی تواند تاب بیاورد . بنابراین تصمیم می گیرد در اولین فرصت فرار کند .

تجزیه و تحلیل:

«زیرابیها» در پاره ای مواقع ساختاری گزارش گونه می یابد و حضور نویسنده که در مجموعه داستان «دید و بازدید» به شدت احساس می شد، بار دیگر خود می نمایاند . همچنین ، داستان از حیث شخصیت پردازی نیز مانند «درهٔ خزان زده» دارای ضعف های اساسی است . روابط احساسی جایگزین روابط بر خاسته از تجربیات عینی می شود ؛ به همین دلیل تصنع و هیجان بر منطق داستان کاملا غالب می گردد . در این مسیر، محمد ولیِ بنا را می بینیم که در آغاز ، هیچ گونه گرایشات سیاسی در او مشاهده نمی شود ، اما در پی تماسش با «اسد» یکباره به مبارزی دو آتشه تبدیل شده ، در حد و اندازه های یک قهرمان ظاهر می گردد و معلوم نیست این تحولات عجیب طی چه پروسه ای حاصل شده است:

« بنای کرمانی روزهای بعد برای اسد گفته بود که چرا از دل و دماغ افتاده و دیگر علاقه ای ندارد که آواز بخواند. گفته بود: - دیگه نمی تونم مثل سابق آواز بخونم. این صدا دیگه به درد من نمی خوره . چه می دونم ، چیزیم نشده . اما صدایی که من می خوام دیگه از این گلوی من نمی تونه بیرون بیاد . به درک - نیاد...»[1]

---

[1] - از رنجی که می بریم ، داستان زیرابیها ، انتشارات جنگل ،۱۳۵۷، ص ۲۷

تم داستان:

گرفتار شدن در یک محدوده و تلاش برای رهایی ، ایده ای است که در قالب های مختلف همواره توسط نویسندگان استفاده شده است . شاید «رابینسون کروزوئه» اثر «دانیل دفو» قدیمی ترین آنها باشد ، ولی تفاوت رابینسون کروزئه و اسد در این است که او گم شده ای است سرگردان و گرفتار آمده در جـــزیره ای ناشناس که می کوشد خود را با شرایط تطبیق دهد . «دفو» زندگی را به مثابه مبارزه ای جدی با سرنوشتی که شخصیت داستانی اش را به دیار سرگردانی هدایت کرده و مـــرگ وی را انـــتظار می کشد ، ترسیم می کند . در مقایسه با کروزئه ، شرایط اسد بسیار بهتر است . او اگرچه در محدوده ای تنگ گرفتار شده اما خیلی هم تنها نیست . با این حال از آنجا که سرشت انسان در مبارزه برای زندگی گره خورده ، و تعریف هر کس از زندگی نیز متفاوت است ، اسد ، ماندن را «مرگ» ؛ و گریختن و رها شدن را «زندگی» تفسیر می کند . به همین دلیل در صدد تهیهٔ نقشه ای برای فرار بر می آید.

سبک:

مبارزه برای تغییر ، یکی از اهداف والایی است که ادبیات متعهد همیشه مدنظر داشته است ؛ ولی این هدف وقتی درآثار سیاسیِ متمایل به افکار مارکسیستی و جنبش های کارگری محدود می شود ، اگر تمامی جنبه های یک داستان یا رمان خوب در آن لحاظ شود ، مشکلی پیش نمی آید . چه بسا بتوان در این حیطه آثاری بزرگ همچون «دن آرام» ، «زمین نو آباد» ، «مادر» ، «گذر از رنجها» و «چگونه فولاد آبدیده شد» و نظیر اینها را خلق کرد . اصولا این آثار به آن دلیل ماندگار شده اند که تاریخ مبارزات یک ملت را پشتوانهٔ خود قرار داده اند و اغلب ، خودِ نویسنده نیز پا به پای مردم در شکل دادن تاریخ سهیم بوده و نقش مستقیم داشته است . به همین دلیل وقتی نویسنده ای همچون «نیکلای آلکسیویچ آستروفسکی» خالق رمان «چگونه فولاد آبدیده شد» را در نـــظر می گیریم ، به او ایراد نخواهیم گرفت که چرا به تبلیغ یک ایدئولوژی خاص ، مثلا روش رئالیسم سوسیالیستی روی آورده ؛ و دلیلی هم برای این کار نمی بینیم زیرا در سرتا سر رمان او اثری از تصنع نمی یابیم . نویسنده ای که خود در جریان مبارزات زخمها برداشته است و بر اثر این

جراحات در بیست و چهار سالگی از هر دو چشم نابینا شده ، بدیهی است آنچه می نویسد حاصل حوادثی است که همراه با رنج و مشقت تجربه شده و سپس - این تجربه ها - با خلاقیت های فردی وی در آمیخته ، در نتیجهٔ آن ، رمانی همچون «چگونه فولاد آبدیده شد» به وجود آمده است. حال ، در سمت دیگر ، نویسندگانی هستند که با تاثیر پذیری از این گونه آثار ، داستان و رمان نوشته اند و چون تجربهٔ عینی و ملموسی از مبارزات و جنبش های کارگری و دهقانی نداشته اند ، آثارشان آکنده از شعار است و تصنع در آن موج می زند . البته جنبش های کارگری و دهقانی در همه جای دنیا و در تاریخ هر ملتی که نظام های فئودالی و سرمایه داری را تجربه کرده است ، وجود دارد ولی آنچه در این میان نباید نادیده گرفت این است که حرکات و اعتراضات هر ملتی خصوصیات و ویژگی های منحصر به فرد خود را داراست ؛ و این تفاوت ها بیش از هر چیز ریشه در تنوع فرهنگی ملل و اقوام مختلف دارد . جنبش های کارگری و دهقانی با تخیل نویسنده شکل نمی گیرند و برای خلق اثر پیرامون آن ، قبل از هرچیز باید زمینه های تاریخی جنبش ها توسط نویسنده درک شود . نمی توان درون اتاق در بسته ای نشست و صرفا برای تبلیغ یک مرام که به هر دلیل از آن متاثر شده ایم و پیرو آنیم ، داستانی در این گونه حیطه های سخت و دشوار خلق کنیم و بعد انتظار داشته باشیم که شخصیت ها و حوادث آن طبیعی جلوه کنند . از همین روست که می بینیم آل احمد در دو داستان «درهٔ خزان زده» و «زیرابیها» به شدت رو به ضعف گذاشته و مُبَلِغِ مرامی شده است که هنوز برای خود وی کاملا شناخته شده نیست .

داستان سوم :

در راه چالوس

خلاصه داستان:

آقای اردوئی یک ماجراجوست که از زندگی آرام به شدت بیزار است . به همین خاطر خانه و همسر را ترک کرده و در جستجوی خطر به هر آب و آتشی می زند . راوی داستان که با اتوبوس عازم چالوس است و با آقای اردوئی همسفر است ، نسبت به این مسئله کنجکاو شده و می کوشد تا از طریق به حرف در آوردن او علت این تمایلات مرموز و غیر عادی را کشف کند . اردوئی بی هیچ مقاومتی سرگذشت خود را برای راوی داستان تعریف می کند ، ولی قبل از آنکه به پایان ماجرا و علت سفرش به چالوس برسد، اتوبوس به مقصد رسیده و آن دو مجبور به خداحافظی می شوند.

تجزیه و تحلیل:

«در راه چالوس» شرح سفری است به چالوس که راوی داستان به آن می پردازد و گفتگویی است طولانی میان او و همسفرش آقای اردوئی . اردوئی حامل یک چمدان است که بارها به محتویات مرموز داخل آن اشاره می کند ، ولی تا پایان داستان مشخص نمی شود که انگیزه های وی از این سفر چیست و چمدانش - که محتویات آن احتمالا باید با روحیه' ماجراجویانه اش ارتباط داشته باشد — حاوی چه چیزهایی است . آل احمد با ترفندی خاص از پاسخ به این سوالات طفره می رود تا داستان او همچون برخی از آثار روانشناختی پایانی ابهام آمیز داشته باشد . در واقع زمانی که آقای اردوئی قصد دارد به شرح این مسائل بپردازد ، اتوبوس به مقصد می رسد و آن دو ناگزیرند از یکدیگر جدا شوند و بدین طریق نویسنده خود را در این پایان ابهام آمیز بی تقصیر جلوه می دهد. صرف نظر از ساختار ، لازم است به این مهم اشاره کنیم که داستان «در راه چالوس» سرشار از نکات ریزی است که نمی توان به سادگی از آنها عبور کرد . اساسی ترین این نکات ، از حیث روانشناختی حائز اهمیت اند و دل مشغولی های نویسنده را باز می تابانند : رفتار عصبی ، عشق و نفرت ،

فرار ، احساس گناه و خود آزاری ، همه و همه حکایت از شخصیتی بیمارگونه دارد که با افکار و نظریات «فروید» قابل تفسیرند . در این میان ، راوی داستان می کوشد با زیرکی های خود ، آقای اردوئی را به اعتراف - که شیوه ای فرویدی در درمان است - وا دارد . بیماری و روش درمان، نویسنده را از هرگونه اظهار نظر جانبدارانه ای مبرا می کند . به عبارت دیگر آل احمد نه در رد و نه در تایید تئوری های روانشناختی فروید اقدامی نمی کند و صرفا به تعریف این نظرات درقالب حضور یک بیمار روانی در داستانش بسنده می نماید . برهمین اساس ، داستان - همانطور که فروید در روانشناسی مد نظر دارد - مرحله به مرحله پیش می رود و نویسنده در چند نوبت ، به رفتار عصبی آقای اردوئی که با سیگار کشیدن های پی در پی او نشان داده می شود ، اشاره می کند . در این راستا قبل از اینکه وارد مراحل روانشناختی شخصیت داستانی اش شود ، ابتدا وضعیت او را در چگونگی سفر شرح می دهد:

«اردوئی هم مثل من باری نداشت. چمدان کوچک خود را زیر صندلی دوم ، که با هم روی آن نشسته بودیم ، گذاشت و راه افتادیم. »[1]

سپس ، بعد از شرح مفصلی از مناظر شهرها و جاده های شمال، سر صحبت را با همسفرش باز کرده و می کوشد تا وی را به حرف بیاورد. روش نویسنده ترفندی زیرکانه است و برای به سخن آوردن او ، ابتدا نظرش را در مورد نوع معماری و نیز مناظر زیبای شهرها و جاده های شمال کشور می پرسد . پس از پشت سر گذاشتن شدن این مقدمه، آقای اردوئی هم که به دنبال یافتن فرصتی برای درد دل کردن است ، جهت تسکین خود ، از درد ها و مشکلاتش می گوید و در واقع ، ناخواسته ، وارد مرحلهٔ اعتراف می شود:

---

[1] - از رنجی که می بریم ، داستان در راه چالوس ، انتشارات جنگل ، ۱۳۵۷، ص ۴۲

«دست اندازهای جاده خیلی زیاد شده بود. من او را و درد دلهای او را خوب می فهمیدم . درک می کردم . در و دیوار ماشین سخت تلق تلق می کرد و فضای اتوبوس پر از گرد و خاک شده بود. و او با لحنی شکوه آمیز این طور به اعتـــراقات خود ادامه می داد...»[۱]

این مرحله به لحاظ آنکه خاطرات تلخ زندگی را از ضمیر ناخودآگاه فرد ، به خودآگاه او انتقال می دهد، با واکنش هایی عصبی همراه است که بیانگر رفتار بر خاسته از «ضمیر پنهان» فرد است و نویسنده تعمدا - بارها و بارها - بر آن انگشت می گذارد :

«آب دهان خود را فرو برد، سیگاری در آورد و آتش زد.»[۲]

جای دیگر و پس از آنکه اتوبوس ،کنار رودخانه ، مقابل یک گاراژ برای مسافر گیری توقف می کند:

«هنوز نفهمیده بودم او چه کاره است. نمی دانم چرا علاقه مخصوصی به دانستن ایـن مسئـله در من بر انگیخته شده بود. ماشین عازم حرکت بود. تصمیم گرفتم پس از حرکت اولین سوالی که از او می کنم همین باشد. ولی خود او وقتی یک سـیگار آتش زد و ماشین که آمل را پشت سر می گذاشت و دوباره در جاده خاکی مارپیچی که در میان مزارع برنج تا زیر جنگلهای دور دست می پیچید، افتاد، مثل اینکه دنباله داستان خود را گرفته باشد اینطور ادامه داد...»[۳]

یا :

«درست عصبانی شده بود و حرف خود را می جوید.»[۴]

« آهی کشید. باز یک سیگار آتش زد.»[۵]

---

[۱] - همان ، ص ۵۲

[۲] - همان ، ص ۴۷

[۳] - همان ، ص ۴۸

[۴] - همان ، ص ۵۴

[۵] - همان ، ص ۵۳

«چنان نفرتی در قیافه او خوانده می شد که گویا چشمش به مرداری افتاده باشد(و گفت) : - من به این زندگی مردم شهر تف می کنم و به دورش میندازم.»[۱]

«گذاشتم حرفش را بزند. حتما غم دل او را در این جا سنگین و خفه کننده تر می توانستم بیابم. او سیگار دیگری آتش زد. روی صندلی جا به جا شد و گفت...» [۲]

اما تفسیر فروید از این گونه حالات:

«حالت عصبی ، شکل منفیِ انحراف یا حالت غیر طبیعی بودنِ جنسی می باشد ... مواردی است بسیارکه نشان می دهد مبتلایان به امراض عصبی به شکل آگاهانه ای از حدود متعارف و طبیعیِ هدفِ میل جنسی در می گذرند و این خود موجب پدید شدن عارضه است ... امیالی متضاد که به طور کلی به صورت جفتهای مخالف تظاهردارند در شکل بخشیدن به عوارض بیماران عصبی نقش عمده ای را به عهده دارند. وجود امیال متضاد و مخالفی چون بی پردگی و خودنمایی،سادیسم و مازوخیسم درواقع دررفتار اجتماعی این بیماران نقش سامان دهنده ای را ایفا می کنند و بسیاری از موارد در اثر حالات عصبی چه بسا که عشق به نفرت تغییر شکل دهد و مهربانی به دشمنی بدل شود.»[۳]

جای دیگر:

«آنچه که در بیماران عصبی حائز اهمیت بیشتری است آن می باشد که میل جنسی، خود به هدف جویی می پردازد و صرف نظر از عواملی دیگر خود راههایی ابداع می کند و از مناطق تحریک شهوی بی نیازی نشان می دهد . در چنین اوقاتی نگاه

---

[۱] - همان ، ص ۵۶

[۲] - همان ، ص ۵۶

[۳] - سه رساله در باره تئوری میل جنسی ، زیگموند فروید ، ترجمه' هاشم رضی ، انتشارات آسیا ، چاپ سوم ۱۳۴۳، ص ۹۸

خود چنان ارزشی کسب می کند که بدون توجه به مناطق شهوت انگیز می تواند آنها را جـــبران نماید . هـم چنـین اسـت پوست بدن که هنگام درد کشیدن و مورد شکنجه واقع شدن و هم چنین درد دادن و شکنجه وارد کردن به صورت نواحی شهوی در می آید.» [1]

جای دیگر:

«**خود** کوشش کرده نیروها و قسمت های مشخصی از «نهاد» را بوسیله شیوه نامناسبی پایمال کند و این کوشش به نتیجه نرسیده است. از سوی دیگر «نهاد» نیز در این مبارزه انتقام گرفته است، بدین قرار بیماری عصبی نتیجه زد و خوردی است بین **خـــود** و **نـــهاد** که سرانجام **خـود** در این مبارزه پیروز می شود . » [2]

نمونه های فوق واکنش های رفتاری فرد را محصول امیال جنسی سرکوب شده ای می داند که در نهایت ممکن است به صورت خود آزاری (مازوخیسم) در فرد بروز کند . حال اگر آل احمد در روند داستان خود به این نکته برسد ، می توان چنین نتیجه گیری کرد که او از نوشتن این داستان مقصدی جز تعریف بی طرفانه' نظریات فروید ندارد . برای روشن شدن مطلب به خصوصیات روانشناختیِ آقای اردوئی می پردازیم:

«من همیشه می خواسته م به راهی قدم بگذارم که **اقلا از چند تا پرتگاه بگذره و منو با خطراتی که ازش فقط خیلی مبهم اطلاع دارم روبرو کنه** . شاید واسه همین بود که این کاره شدم.» [3]

---

[1] - همان ، ص ۱۰۲

[2] - مفهوم ساده'روانکاوی ، زیگموند فروید ، ترجمه' فرید جواهر کلام ، چاپ دوم ۱۳۴۶، ص ۶۳

[3] - از رنجی که می بریم ، در راه چالوس ، ص ۵۵

یا:

«بـازم چـــمدون خودمو از همه چیزهایی که **برای آدم خطری پیش می یاره** پر می کنم و تو این سفرهای دور و دراز خودمو آواره می کنم.»[۱]

یا:

«من اگه نمی خوام امنیه بشم و اگه نمی تونم دنبال یاغی ها تو بیابونای داغ جنوب آواره بشم ، می تونم که **چمدونم رو از هر چیزی که خطری برام پیش بیاره پر کنم و پشت چوب تفتیش نزدیک شهرها مثل بید بلرزم و اونوقت حظ کنم ... اون اولها برام هیچ فرقی نمی کرد . نه می ترسیدم و نه حظ می کردم . گیج بودم وکارم رو تکرار می کردم . اما حالا، حالا که اونطرف چالوس می رسیم ، حالا که مخصوصا تو ماشین این پسره ٔ جعلنق سوار شدم باز هم خواهم ترسید و باز هم لذت خواهم برد.از ترس اینکه مبادا گرفتار شم، ازترس اینکه آبروم جلوی این پسره الدنگ بریزه حظ خواهم کرد.**»[۲]

مواردفوق ، اعترافات آقای اردوئی است که پرده ازتمایلات مازوخیستی او بر می دارد و این اعترافات به گونه ای است که نویسنده را نیز به حیرت وا می دارد و چنین اظهار می کند:

«در اولین برخوردم با او فکر نمی کردم بتوانم غیر از جمله های تکرار شده و عادی زندگی را از دهان او بشنوم ولی او خیلی دقیق تر از آنچه که من فکرمی کردم دل خودرا برایم باز می کرد. جملات قالبی و خسته کننده ای را ، که در هر گوشه ای که رفته بودم، از دهان همه آشنایان و رفقایم می شنیدم کمتر از دهان او می شنیدم.»[۳]

---

[۱] - همان ، ص۵۵

[۲] - همان ، صص ۶۸ و ۵۹

[۳] - همان ، ص۵۴

جای دیگر:

«رنجی را که او می برد به سادگی نمی شد درک کرد . خانه اش را نچاپیده بودند و به زندانش نینداخته بودند . از همه این زجرها فارغ مانده بود . ولی آزادتر از دیگران هم نفس نمی کشید.»[۱]

و بالاخره:

«من از تعجب داشتم وحشت می کردم . تا کنون به چنین کسی بر نخورده بودم.»[۲]

بی تردید ، تمایلات غیر عادی و مازوخیستی آقای اردوئی - بر اساس آنچه که فروید معتقد است - ریشه در یک بیماری روانی دارد و این بیماری خود ، برخاسته از عقده هایی است سرکوب شده که علت های آن را باید در مسائل جنسی جستجو کرد و در این داستان نیز قابل بررسی اند . آقای اردوئی ، اعتراف می کند که در کودکی دختر دایی اش را برای او نشان کرده بوده اند و مجبور بوده است با او ازدواج کند ، در حالیکه نمی دانسته و هنوز هم نمی داند که آیا واقعا به او علاقه دارد یا نه . آیا او را می خواهد یا نه . اگر می خواهد پس چرا از او گریزان است و اگر نمی خواهد چرا برای او دل می سوزاند . نخستین احساس (نخواستن) در او نفرتی بر می انگیزاند که به **فرار** وی از همسر منجر می شود و این گریختن ، دومین و سومین احساس را که **دلسوزی** و **احساس گناه** است در او ایجاد می کند :

«گفتم که از همان کوچکی ما رو برا هم شیرینی خورده بودند. هنوز زیاد سرگرم کار نشده بودیم که برام عروسی کردند. نان در آر هم که شده بودم . هیچ نقصی نداشتم . بیچاره دخترک ! تازه داشت بهم علاقه پیدا می کرد که کار ما شروع شده بود . دیگه طوری شده بود که اگه هفته ای یک دفعه هم پیشش می رفتم راضی بود . حالا می فهمم چه خون جگری می خورد . زن شوهر داری که خونه باباش ولش کرده باشند و فقط هفته ای یک دفعه

---

[۱] - همان ، ص۵۷

[۲] - همان ، ص ۵۹

بهش سری بزنند دیگه چه حالی می خـواهید داشته باشه ؟ بازم راضی بود. هیچ وقتم گله نمی کرد ... از وقتی که **فـرار کرده م** تا حـالا دیگه هم ندیدمش . باباش دیگه نگذاشت پهلوش برم . می گه یا بیا کار برات بگیرم و شهر بمون وگـرنه نمی گذارم دخترمو نیگام بکنی . خوب من چه بکنم ؟ نمی دونم می خوامش یا نه.»[1]

ازدواج آقای اردوئی زمانی صورت می گیرد که او به دلیل سن کم و عدم رشد عقلی ، درک عمیقی از تاهل و مسئولیت آن ندارد . اینجا مهمترین مسئله ، عشق ورزیدن است که او در این مورد نیز معیاری ندارد. تنها می داند که از کودکی ، پیوند زناشویی اش با دختر دایی مقرر شده بوده است و حالا جز یک تمایل عاطفیِ بدون عشق احساس دیگری نسبت به او ندارد . این احساس ، حامل اخطاری است که موجب نگرانی و اضطراب فرد می شود . خطری مرموز که گویی حیات او را تهدید می کند و به همین دلیل از همان ابتدا در درون خود ، با این اتفاق به مبارزه بر می خیزد و راه گریز و **فرار** در پیش می گیرد . مسئله ای که تنها با دیدگاه روانشناختی فروید قابل تفسیر است:

«... و اخطار چیزی نیست جز نگرانی و اضطراب . این واکنش یعنی نگرانی که بر اثر احساس خطر بروز می کند منجر به **کوششی برای فرار می گردد** ، و این **فرار** برای حفظ حیات است . واکنش **فرار** تا هنگامی اجرا می شود که نیرو و رشد موجود به اندازه کافی نرسیده باشد . زمانی که این نیرو به میزان کافی و مناسب رسید آنگاه واکنش مزبور به صورت مقابله با خطرات دنیای خارج ابراز می گردد . »[2]

جای دیگر:

---

[1] - همان ، ص ۵۷

[2] - مفهوم سادهٔ روانکاوی ، زیگموند فروید ، ترجمهٔ فرید جواهر کلام ، چاپ دوم ۱۳۴۶، صص ۵۸ و ۵۹

« در این هنگام **خـــود** این هیجان و میل شدید غریزه را مـانند یک خطر خارجی به شمارمی آورد و **کوشش می کند که فرار اختیار کند** و بدین ترتیب از برابر آن قسمـــت از **نـــهاد** ، خویشتن راکنار می کشد ... چنین می توان فرض کرد که در این کار **خود** یک عمل سرکوبی در مورد انگیزه های غـریزی انجام می دهد ... به زبان دیگر شخص نمی تواند از خویشتن بگریزد.»[1]

جای دیگر:

« نیات، افکار و خاطراتی که بیمار نمی تواند در حال عادی و بدون زحمت به یاد آورد از جهاتی با آن چیزی که سرکوب شده و یا با مشتقات آن (که تغییر شکل داده) بستگی دارد. »[2]

و بالاخره :

«دیگر شخص نمی تواند از خویشتن بگریزد. **خود** با این سرکوبی، **از اصل لذت پیروی می کند** ، درحالیکه سر کوبی را در مورد خویش انجام داده است و با این کار به خویشتن آسیب رسانده است . بدین معنی که یک محدودیت طولانی بر نیرویش وارد کرده است . محدودیتی که آینده امید بخشی هم در پیش ندارد. انگیزه غریزی سرکوب شده نیز از این پس کاملا مجزا و تنها خواهد بود . این انگیزه به حال خویش و به صورت غیر قابل دسترسی رها می شود و باید دانست که معنای غیر قابل دسترس بودن آن است که از آن پس دیگر نمی توان در این انگیزه نفوذ نمود ، او دیگر همیشه به راه خویش خواهد رفت . حتی بعدها زمانی که **خود** نیرومندتر شود نیز مشکل می تواند آن سرکوبی را مرتفع ســـازد . در حـــقیقت وضـــع تـــرکیبی آن مختل شـده است و یک قسمت از **نهاد** به عنوان منطقه ممنوعه ای بـــرای وی باقی خواهد ماند. »[1]

---

[1] - همان ، ص ۶۰

[2] - همان ، ص ۶۸

این همان مسئله ای است که به تضاد درونی آقای اردوئی دامن می زند : فرار از همسر و از خاطرات ناخوشایند می تواند تحقق یابد ولی این فرار ، متعلق به گریختن «خود» یا «خود آگاه» است که هنوز نتوانسته در مبارزه اش با «نهاد» یا «ناخودآگاه» فائق آید . به عبارتی اگرچه فرد در فرار از همسر موفق است ، اما در فرار از خویشتن جز شکست ، نصیبی نبرده است و همین شکست موجب احساس گناه در وی می شود . فروید در این باره چنین می گوید:

«بدین ترتیب **خود** با مهار کردن انگیزه های نیرومند «نهاد» **اصل طلب لذت** را که در گذشته تنها عامل محرکه بود با **اصل درک واقعیت** عوض می کند . اصلی که در حقیقت به همان هدفها منتهی می شود ، ولی درعین حال شرایطی را که دنیای خارج در راهش می گذارد می پذیرد و به حساب می آورد.»[۲]

در این داستان نیز فردی را می بینیم که امیال جنسی اش سرکوب شده و این سرکوب شدگی به دلیل عدم رغبت وی به همسر ، شرم یا هر علت دیگری منجر به جستجوی راههایی برای ارضای تمایلات جنسی او می شود . سفرهای پر خطر و شکنجه شدن به وسیلهٔ بازجویان و مفتش هایی که ممکن است وی را بخاطر داشتن اشیاء مرموز خطرناکی که در چمدان حمل می کند ، مورد آزار قرار دهند ، همگی به گونه ای غیر طبیعی در ارضای تمایلات جنسی وی ایفای نقش می کنند . این همان تمهیدی است که «اصل طلب لذت» را جایگزین اصل درک واقعیت می کند:

«اکنون در نظر آرید چه اتفاقی رخ می دهد هنگامی که **خود** ناتوان و بی قدرت احساس کند غریزه از او طلب چیزی را می نماید که بر آوردنش صلاح نیست . زیرا **خود** بیم آن دارد

---

[۱] - همان ، ص ۶۱

[۲] - همان ، ص ۵۵

مبادا ارضای آن تقاضا خطرناک باشد.»[1]

بدیهی است هرگونه گرایشات غیر طبیعی در فرد ، ریشه در مسائل روانی او دارد که اگر این مسائل به موقع درمان نشوند مسلما ممکن است حادتر شده ، به صورت های دیگری غیر از تقابل با خطرات - از آن نوعی که راوی داستان در مورد آقای اردوئی تعریف می کند - بروز نماید. اشارهٔ فروید به برخی از خطرات در واقع اشاره به حادترین شکل آن است که فرد بیمار را پس از فرارش از امیال طبیعی به سمت و سوی انواع دیگری از روابط جنسی که غالبا منحرفانه هستند ، سوق می دهد . شاید ناتمام ماندن داستانِ «در راه چالوس» و پایان ابهام آمیز آن نیز به همین دلیل باشد که نویسنده دیگر تمایلی به شنیدن اعترافات تکان دهندهٔ شخصیت داستانی اش ندارد و نمی خواهد به کنه مسائلی از این دست بپردازد .

تم داستان:

تم داستان - همانطور که در تجزیه و تحلیل شرح داده شد - می تواند ریشه در نظریات فروید داشته باشد که در آن زمان نویسندگان بسیاری را در سرتا سر جهان تحت تاثیر قرار داده بوده است . نظیر همین درونمایه را می توان در داستان «زنی که مردش را گم کرد» اثر صادق هدایت یافت که اشاره به نوعی «مازوخیسم» دارد . ماجراجویی عجیبی که آقای اردوئی به دنبال آن است هیچ ارتباطی با انگیزه های سیاسی و مبارزاتی ندارد ؛ لذا استقبال وی از خطر ، در بینش و تفکر سیاسی خاصی ریشه نمی یابد ، بلکه او اگرچه از مسائل سیاسی و مبارزات نیز سخن می گوید ، ولی علت و یا علل میل وافرش در استقبال از خطر را باید در مسائل روانشناختی جستجو کرد . مشخصا در اینجا آنچه وی را خرسند می کند ، صرفا دستگیر شدن و مورد بازجویی قرار گرفتن و شکنجه شدن است . از همین نکته می توان دریافت که هدف آقای اردوئی از سوار شدن به اتوبوسی که به چالوس می رود ، چیزی جز استقبال از خطر نیست ؛ زیرا این جاده از دید او خطرناک ترین جادهٔ کشور است و

---

[1] - همان ، ص ۵۹

همیشه امید یک حادثهٔ غیر منتظره در آن می رود . «خود آزاری» و لذتی که فرد از آن می برد ، از دید «فروید» بیش از هر چیز ریشه در دوران کودکی انسان دارد و انعکاسی از تمایلات سرکوب شده در آن دوران است . به همین دلیل ، نویسنده از زبان آقای اردوئی به کودکی او نیز می پردازد و اینجا تنها مسئلهٔ مهمی که خیلی برجسته می شود ازدواجش در سنین کم با دختر دایی پانزده ساله است . اردوئی علاقه ای به دختر ندارد ، ولی علی رغم میل باطنی خود تنها به در خواست دایی اش تن به این ازدواج می دهد . این بی علاقگی سرانجام بـه فرار از خانه می انجامد . بـدین ترتیب او می کوشد تا لذت را نه در خانه و در کنار همسر ، بلکه پشت فرمان کامیونی که ظاهرا وسیله ای برای معیشت است ، در سفر و استقبال از خطرات جستجو کند . در واقع چنین به نظر می رسد که از دید آقای اردوئی در «آزار دیدن» از خطرات و حوادث ناشی از آن لذتی نهفته است که می تواند جایگزینی بهتر و مناسب تر برای لذت های جنسی باشد.

سبک:

«در راه چالوس» بیان یک سرگذشت است که وقایع آن از طریق گفتگویی طولانی میان راوی داستان و آقای اردوئی که همسفر اوست شکل می گیرد . در این داستان ، نویسنده به کلی خود را کنار کشیده و عنان اختیار را به همسفرش می سپارد تا از طریق او دست به یک تحلیل روانشناسانه بزند. این اثر که می توان از آن به عنوان یکی از بهترین آثار مجموعه داستان «از رنجی که می بریم» یاد کرد ، دارای ویژگی هایی است که مهمترین آن حضور کم رنگ نویسنده است . در واقع آل احمد در این داستان ، صرفا نقش یک واسطه را ایفا نموده ، بدون هیچ دخالت و اظهار نظری به شرح سرگذشتی می پردازد که آقای اردوئی بیان می کند .

داستان چهارم :

محیط تنگ

خلاصه داستان:

رحمان که همراه با چند نفر از مبارزان شهرستان نوشهر بازداشت شده است ، به دلیل اعتراض و شکایت از تنگ بودن اتاق زندانی ها ، تحت شکنجهٔ مامورین قرار گرفته ، مجبور می شود دو شب را تا صبح سر پا بایستد . در پایان ، او که تاب و تحمل از دست داده است ، با استفاده از غفلت نگهبانان ، به همان اتاق تنگ رفته و میان زندانیان دیگر می خوابد. طولی نمی کشد که افسر نگهبان متوجه موضوع شده ، به سراغ زندانی خاطی می رود و چند لگد محکم به پهلویش می زند و وی را از خواب بیدار می کند . رحمان که از این عمل افسر نگهبان به خشم آمده است ، از جا جسته و صورت او را زیر ضربات سنگین مشت ، خونین می کند . با سر و صدای افسر نگهبان ، مامورین به اتاق می ریزند و رحمان را با خود بیرون برده ، تا حد مرگ کتک می زنند ؛ سپس دوباره او را در حالیکه نیمه جان است به اتاق باز می گردانند . ساعتی بعد ، رحمان که به شدت زخمی شده است ، در آغوش یکی از دوستانش جان می دهد.

تجزیه و تحلیل:

این داستان در واقع ادامهٔ دو داستان «دره» خزان زده» و «زیرابیها» ست و حکایت از جنبش های کارگری دارد و همچون دو داستان قبل ، آکنده از شعارهای سیاسی است.

تم داستان:

اوضاع نابسامان سیاسی ، اجتماعی و اقتصادی ایران در ماههای پس از پایان جنگ جهانی دوم ، موجب شورش های خود جوش در بسیاری از شهرهای کشور از جمله رشت ، آمل ، بابل ، نوشهر، اصفهان، آبادان، آذربایجان و خراسان می شود . این وقایع ، تم اصلی بسیاری از داستان های مجموعهٔ «از رنجی که می بریم» را تشکیل می دهند . برخی از این مبارزات توسط حزب توده ، با هدف و سیاستی متمایل به حزب کمونیست

روسیهٔ شوروی رهبری می شوند و آل احمد نیز بی آنکه تحلیل مشخصی از اوضاع تاریخی آن روزگار ارائه کند - با رویکردی مرام گرایانه - صرفا به تولید چند اثر تبلیغی که اغلب فاقد ارزش های ادبی هستند،اکتفا می کند.

سبک:

داستان «محیط تنگ» به دلیل «کنش» و «واکنش» های فردی موجود در آن ، با «کلود ولگرد» اثر ویکتور هوگو قابل مقایسه است. کنش و واکنش های فردی، برخاسته از تربیت اجتماعی و طبیعت انسان است . این همان خاصیتی است که سرنوشت انسان را - در آثار نویسندگان رمانتیک - می سازد. فی المثل در داستان «کلود ولگرد» ، رئیس زندان به دلیل طبع نظامی گری اش به آزار و اذیت «کلود» می پردازد . در برابر اقدامات خصمانهٔ رئیس زندان ، «کلود» دو واکنش پیش رو دارد : اول آنکه می تواند صبر پیشه کرده ، سکوت نماید و بدین سیاست زنده بماند ؛ دوم آنکه خشمگین شده ، به رئیس زندان حمله کند و جان خود را در راه این واکنش از دست بدهد . این مسئله دقیقا بستگی به نوع تربیت و طبع او دارد . عقل حکم می کند سکوت اختیار کند ، چون عملا زندگی و ادامهٔ حیاتش به این سکوت بستگی دارد . ولی طبعِ سرکش وی که حاصل تربیت اجتماعی اوست ، چنین اجازه ای نمی دهد ؛ در نتیجه «کلود» در واکنش به رفتار رئیس زندان ، او را مورد حمله قرار داده و به قتل می رساند و خود نیز اعدام می شود . داستان «محیط تنگ» نیز مو به مو همین روند را دنبال می کند : افسر زندان به دلیل نوع تربیت و خوی نظامی گری اش رحمان را مورد آزار و اذیت قرار می دهد . در برابر چنین کنشی ، رحمان اگر سکوت کند زنده می ماند ولی طبع سرکش ، وی را به واکنشی خشونت آمیز وا می دارد که به مضروب شدن افسر زندان می انجامد . واکنشی احساسی و هیجانی که واکنش خشونت آمیز ماموران زندان را در پی دارد و به مرگ رحمان می انجامد . با دقت در شباهت های عجیبی که «محیط تنگ» را در تمامی اجزاء به «کلود ولگرد» نزدیک می کند ، تردیدی باقی نمی ماند که آل احمد در این داستان نیز همچون برخی دیگر آثار خود ، از رئالیسم دور افتاده و به رمانتیسم در غلتیده است . از طرفی ، نمی توان نادیده گرفت که هدف آل احمد از نگارش «محیط تنگ» و آثاری نظیر آن ، بیان واقعیت های سیاسی است ؛

ولی از آنجا که سیاست و مسائل اجتماعی از یکدیگر جدا نیستند، نویسنده نیز وقتی می نویسد با هر دو موضوع سر و کار دارد و ناگزیر است تحلیل خود را از هر دو ارائه کند . پس وقتی می نویسد، در واقع افکار و منش و شخصیت خود را بیرون می ریزد و به عبارت دیگر «خـــود» را تـعریف می کند. حرکتی رمانتیک که می تواند طیف گسترده ای از انواع نگرش ها و سبک های ادبی را نیز در بر بگیرد . شاید به همین دلیل باشد که «فلوبر» در پاسخ به زن میان سالی که از او می پرسد «مـادام بـواری کـیست؟» می گوید: «مادام بواری خود من است» . چنین پاسخی مسلما دارای پشتوانه ای منطقی است که بر مبنای آن می توان گفت : اگر مادام بواری همان فلوبر است ، رحمان ، قهرمان داستان «محیط تنگ» نیز کسی جز آل احمد نیست .

داستان پنجم :

اعتراف

خلاصه داستان:

ایوز خانی که یکی از رهبران جنبش های کارگری است پس از دستگیری ، روحیهٔ شجاعانهٔ خود را همچنان حفظ کرده و برای روحیه دادن به زندانیان ، هر شب موقع شام سرودهای حزب توده را می خواند. این مسئله باعث می شود که رئیس زندان نسبت به او رویهٔ سخت تری در پیش بگیرد. بنابراین او را تحت بازجویی های سخت قرارداده و قتلی خیالی را به گردنش می اندازند و مجبورش می کنند تا محل دفن جنازه ای را که وجود خارجی ندارد به ماموران نشان دهد . ایوزخانی زیر بار نمی رود ولی تحت شکنجه های روحی شدید ، سرانجام مسئولیت قتلی را که مرتکب نشده می پذیرد و می گوید که جسد را در بیابان های اطراف شهر دفن کرده است. با این اقرار، رئیس زندان - گرچه خود می داند که چنین جنازه ای وجود ندارد ، ولی- برای تنبیه و مجازات ایوزخانی ابتدا به دست هایش دست بند زده ، سپس هر شب وی را همراه با چهار ژاندارم مسلح و دو نفر از زندانیان بیل و کلنگ به دست روانهٔ بیابان می کند تا محل دفن را یافته و جسد خیالی را از زیر خاک بیرون بکشند . اقدامی که هر شب تا سحر طول می کشد و ایوزخانی در حالیکه دستبند به دست دارد و بدنش از سرمای طاقت فرسا می لرزد ، مجبور است به دروغ نقاطی از زمین پوشیده از برف را نشان بدهد تا دو زندانی تحت نظارت ژاندارم ها ، با بیل و کلنگی که در دست دارند آن نقاط را بکنند و پس از انجام این عمل بی حاصل ، دم صبح به زندان برگشته و به داخل سلول انفرادی انداخته شود . از طرفی ، چهار شبانه روز است که دستبند از دستش باز نشده و زخم هایی عمیق مچ دست هایش را به شدت آزار می دهند . سرمای شدید داخل انبار و زخم کشنده ، سرانجام - روز پنجم - وی را از پا در آورده و مرگش را رقم می زند .

تجزیه و تحلیل:

«اعتراف» علی رغم اینکه روی دیگر داستان «محیط تنگ» است ، اما اساسا در ساختار با آن متفاوت می باشد . در این داستان ، طبیعتِ مبارزه، جایگزین طبیعتِ انسان می شود : ایوزخانی در برابر رفتار خصمانهٔ رئیس زندان هیچ نوع واکنش فردی احساسی و هیجانی که برخاسته از طبیعتِ انسانی و تربیت اجتماعی باشد از خود بروز نمی دهد و مصائب را با نگاهی واقع بینانه تحمل می کند . حتی سرود خواندنش که علت اصلی رنج های بعدی اوست و ریشه در اعتقادات و منش مبارزه جویانه اش دارد ، دارای منطقی واقع گرایانه است ؛ زیرا مبارزه و اعتراض پدیده ای است اجتماعی که با واقعیات هر جامعه ای گره خورده است . در این داستان ، نویسنده، اصل واقع نماییِ رئالیستی را در برابر «اصل غافلگیری» رمانتیک ها قرار می دهد . «اصل غافلگیری»، محصول همان واکنش فردی ناشی از احساس و هیجان است و معمولا بر نوعی از رفتارها تکیه دارد که قابل پیش بینی نیستند و در داستان های «کلود ولگرد» و «محیط تنگ» نمونه هایش را دیدیم . بر اساس این اصل ، افراد جامعه در شرایط متفاوت اجتماعی تربیت شده اند ؛ از این رو نمی توانند در برابر کنش های یکسان واکنش های مشابهی داشته باشند . هر فردی به گونه ای خاص ، رفتاری از خود نشان می دهد که به خاستگاه اجتماعی ، نوع تربیت و طبع او مرتبط است. سه نیروی بالقوه که متحدا «فرد» را زیر سیطرهٔ خود دارند و به محض آنکه در قالب یک کنش یا واکنش غیر عادی به فعلیت در می آیند ، رفتار فرد غیر قابل انتظار و غافلگیرانه جلوه می کند.

تم داستان:

آل احمد در این داستان ، نگاهی سیاسی و چپ گرایانه به مسائل مبارزاتی دارد ، اما برخلاف داستان های «محیط تنگ» ، «درهٔ خزان زده» و «زیرابیها» که آکنده از شعارند ، می کوشد تا از احساس و هیجان فاصله بگیرد . بر همین مبنا وقایع ، با تمی واقع گرایانه شکل گرفته و پیش می روند و شخصیت ها نیز در رفتار خود ، منطقی رئالیستی می یابند : ایوزخانی زیر بار فشار جسمی و روحی کمر خم کرده ، ولی نه قهرمان بازی در می آورد و نه آرمان هایش را زیر پا می گذارد . او در شرایطی دشوار ، در حالیکه شدیدا تحت فشار است ، به قتلی اعتراف

می کند که حتی روحش از آن خبر ندارد و با این عمل می پذیرد که قهرمانِ شکست ناپذیر ، پهلوانی است افسانه ای که تنها در «خیال» معنا می یابد.

سبک:

تمامی جنبه های رئالیسم در این داستان به خوبی قابل مشاهده است و این مسئله نشان می دهد که آل احمد با نگاهی هدفمند و رویکردی آگاهانه می کوشد تا به تدریج آثار خود را با تکنیک، و صناعات داستان نویسی - از نوعی که رئالیست ها به آن پای بندند - آشنا کند ؛ اما هنوز تا تقید به یک اسلوب خاص فاصلهٔ زیادی باقی مانده و نویسنده خود نیز بر این مسئله واقف است و تجربیات متفاوت او موید همین نکته می باشد.

داستان ششم :

آبروی از دست رفته

خلاصه داستان:

آقای «هرازخانی» سقط فروشی است که اغلب مشتریانش را دهقانان و روستائیان تشکیل می دهند . نوع معامله با این قشرها نیز به صورت پایاپای است . به این معنی که دهقانان و روستائیان با چوب خط زدن و وعدهٔ سرخرمن ، اجناس خود را دریافت کرده ، سپس بعد از برداشت محصول به جای پول، با گندم و محصولات کشاورزیِ دیگر حسابشان را تسویه می کنند . این روش ، ارتباط صمیمانه ای میان هرازخانی و روستائیان ایجاد می کند . در این رابطه وی بی آنکه جانب احتیاط نگاه دارد ، هر چه را که علیه دولت به زبانش می رسد ، بیان می کند . حرف های او تاثیر عمیقی بر روستائیان می گذارد و همین موضوع باعث می شود که نظامیان دکانش را مهر و موم کرده ، خودش را نیز دستگیر نموده و روانهٔ زندان کنند.

تجزیه و تحلیل:

در پی شکست جنبش های کارگری و شورش های خود جوش مردمی ، نظامیان بر سر تاسر کشور مسلط شده و بگیر و ببنـــدها آغـاز می شود . همزمان با این وقایع ، دو شخصیت داستانی ، با دو نگرش و رویکرد اجتماعی متفاوت به سرعت شکل می گیرند : اولی «هرازخانی» است که اگرچه سواد چندانی در سیاست ندارد اما همچون یک رهبر سیاسی به روشنگری دهقانان می پردازد ؛ دومی کتابفروشی است به نام «میرزا حسن» که بر خلاف دوست همسایه اش با آنکه دانش خوبی نسبت به مسائل دارد ، اما زبان به کام گرفته و راه احتیاط در پیش می گیرد. اولی خوش بین است و سهل انگار ؛ دومی واقع بین و آینده نگر ؛ و چـون واقع بین است از این که همسایه اش بـی پرده با دهقانان بـه درد دل می نشیند احساس خـــطر می کند . به همین دلیل وی را به خانهٔ خود برده و از او می خواهد تا زمانی که آبها از آسیاب نیفتاده در منزل بماند .

ولی آقای هرازخانی مسائل را جدی نمی گیرد و مدام نگران آبرویش است. او «حیثیت» و «آبرو» را در بی پرده سخن گفتن و تحریک دهقانان و شعار دادن علیه وضعیت موجود می داند و می پندارد اگر خود را از دید نظامیان مخفی کند همه او را مردی بزدل که از بیم جان همچون موشی در سوراخ خزیده تصور کرده ، در نتیجه آبرو و حیثیتش از دست برود. به همین دلیل بیش از یک شب در منزل مرد کتابفروش نمی ماند و روز بعد همچون روزهای دیگر، اول صبح به محل کسب رفته،در دکان رابالا می زند و پشت پیشخوان می نشیند و دقایقی بعد توسط نظامیان دستگیر شده ، روانهٔ بازداشتگاه می شود.

تم داستان:

در سایهٔ یک نظام میلیتاریستی ، هرگونه فرد گرایی که به رفتار قهرمانانه منجر شود، نهایت بی خردی است. مضمونی متکی بر دلالت های تاریخی که «فرد» را به درک عمیق از شرایط سیاسی و اجتماعی خود ترغیب می نماید . بر اساس درک همین نکته است که حرکت آقای «هرازخانی» و حتی تفکر و تصوراتش ابلهانه می نمایند. به عبارت دیگر، نویسنده بر این نکته تاکید می ورزد که آنچه باعث از دست رفتن آبرو می شود ، احتیاط در هنگام خطر نیست بلکه، ساده اندیشی مبتنی بر بی خردی است که آبروی شخص را در خطر از دست رفتن قرار می دهد.

سبک:

روند ماجراهای داستان به صورتی است که هم با تاریخ و هم با مسائل اجتماعی و اقتصادی گره خورده است. به همین لحاظ وقایع نگاری در این داستان از حالت گزارش گونه ای که در برخی آثار آل احمد شاهد بوده ایم، فاصله گرفته و شکل مطلوب خود را در قالب یک اثر موجز و تاثیر گذار یافته است.

داستان هفتم :

روزهای خوش

خلاصه داستان:

عکاس دوره گردی برای گذران زندگی در سواحل شمال کشور از مسافرین عکس می گیرد . لب و دهان و دندان های او به شکلی معما گونه سیاه و از ریخت افتاده است و این معمولا نخستین مطلبی است که توجه هر کسی را جلب می کند . سکوت و رفتار مردم گریز مرد عکاس در برابر سوال های مشتریانش ، خود بر ابعاد این معما می افـــزاید . او بـــا کـــسی نمی جوشد . تنها عکسش را می گیرد و بعد هم دور شده و از نـــظر گم می شود . به همین خاطر هیچ کس نمی تواند او را به حرف کشیده و از علت سیاهی لب و دهان و دندانش سر در بیاورد. راوی داستان نیز کمتر از دیگران کنجکاو نیست و بالاخره یک روز با این بهانه که می خواهد در ساحل ، عکسی از او گرفته شود خود را به عکاس نزدیک می کند و بـا تـــرفندهـایی زیرکانه موفق می شود سر صحبت را باز کرده ، به علت ماجرا پی ببرد : قضیه از این قرار است که عکاس جوان ، در بندر پهلوی دارای یک آتلیهٔ عکاسی بوده و با زنش روزهای خوشی داشته اند ؛ اما دهانش چندان قفل و بند محکمی نداشته و ضمن عکس گرفتن از مشتریان ، برای آنان از اوضاع سیاسی و وضعیت اسفباری که نظامیان در کشور ایجاد کرده اند سخن می گفته . طولی نمی کشد که خبر چینان دست به کار می شوند و اظهارات عکاس را به مقامات بالا گزارش نموده ، عکاسخانه و آتلیه اش را به آتش می کشند . از این پس او که کار و کسبش را ازدست داده ، همراه با زنش آوارهٔ شهرها می شوند و سرانجام نیز یک روز برای رها شدن از زندگی رقت بار - هر دو با هم و در کنار هم - سوبلمه می خورند ، ولی سوبلمه اثر نکرده و تنها لب و دهان و دندانشان را سیاه می کند.

تجزیه و تحلیل:

«روزهای خـــوش» بیش از هر چیز متمرکـــز بر شخصیتـــی است کـــه

اگرچه قرار است به مهمترین شخصیت داستان تبدیل شود و بار اصلی حوادث را به دوش بکشد اما ابتدا در حاشیه قرار دارد و سپس به تدریج رنگ گرفته و به داستان ورود می کند و با حضور او انتظار می رود تمامی شخصیت ها و حوادثی را که قبلا اصلی می نمودند ، تحت الشعاع قرار داده و به حاشیه براند . اتفاقی که رخ نمی دهد و عکاس دوره گرد پس از شرح مختصر سرگذشت خود به سرعت از مرکز وقایع خارج شده ، باردیگر سکان روایت داستان را به راوی آن که ظاهرا خودِ نویسنده است می سپارد. بدین ترتیب می بینیم که «روزهای خوش» از سه بخش مجزا تشکیل شده که به ترتیب مقدمه ، سرگذشت و موخره را شامل می شوند . چنین روشی را پیش از آل احمد ، نویسندگانی همچون سامرست موآم ، آندره موروآ و نظیر اینها در اغلب داستان های کوتاهی که نوشته اند ، تجربه کرده اند و حاوی نکات مهمی هستند که هر کدام اصلی است برای داستان نویسی به این شیوه . اصول و قواعدی که بر کوتاه و گذرا بودن مقدمه ؛ و موجز و مختصر و مفید بودن موخره تاکید می ورزند . در چنین روشی مقدمه و موخره نمی توانند و نباید از ماجرای اصلی که قرار است شرح داده شود ، بلندتر باشند . دوم آنکه وقتی مقدمه را پشت سر گذاشته ، وارد ماجرای اصلی می شویم ، این ماجرا نباید و نمی تواند از چهارچوبی که داستان بر اساس اصول و قواعد خود تعیین می کند ، فاصله بگیرد. اینها مسائلی هستند که در داستان «روزهای خوش» نادیده گرفته شده اند . از این رو ساختار آن به شدت آسیب دیده است . مقدمه ای بسیار طولانی که در حدود چهار پنجم حجم داستان را به خود اختصاص داده ، در واقع اثر مجزایی است که از اصل ماجرا زیباتر می نماید. حال آنکه پس از پشت سر گذاشتن این مقدمهٔ بسیار طولانی ، وقتی به مهمترین بخش داستان که همچون معمایی ما را در حالت انتظار گذاشته و ذهنمان را مشغول کرده است وارد می شویم ، ناگهان داستان در تمامی اجزاء و ارکان تشکیل دهندهٔ خود فرو می ریزد و آن مقدمه چینی خوب و زیبا ، قربانی دغدغه های سیاسی نویسنده و ماجرایی بسیار سطحی می شود که عکاس دوره گرد - به دور از رعایت تمامی جنبه های داستان نویسی - به شرح آن می پردازد . با وجود این نقیصه ، باز خوب است که موخرهٔ داستان به شکلی اصولی در پاراگرافی کوتاه ارائه شده است :

«سنگینی غمی که از دل او بر می خاست و روشنایی غروب کننده‌ٔ خورشید را دنبال می کرد، بادهای عجول کناره ای را مهار می زد و بـــه دریـا درس سکوت و وقار می داد. و نسیمی که از روی آبهای دور می وزید انگار میان شوری و بی بوئی خود ، بوی یک دهان سوخته از جوهر گوگرد را به همراه می آورد.»[1]

تم داستان:

آل احمد به عنوان عضوی از حزب توده ، شاهد شکست های پی در پی جنبش های کارگری بوده است و همین موضوع به تدریج وی را نسبت به تحلیل هـای سـیاسی ، اجتماعی حزب دچـار تـردید نـموده اسـت و می کوشد تا با نوشتن مجموعه داستان «از رنجی که می بریم» علل تاریخی این شکست ها را ریشه یابی کند . او در راهیابی به اعماق این مسائل ، آثار خود را به گونه ای هدفمند بر مبنای تفکر مارکسیستی و مبارزات کارگری شکل داده است ؛ از این رو توجه به نوعی از ماتریالیسم موسوم به ماتریالیسم مکانیکی ، رویکرد عجیبی است که توانسته در این داستان ، از اندیشه های نویسنده تراوش کند :

«هیچ تغییری در قیافه اش رخ نداد. انگار کسی در مقابل او نبود. مثل یک ماشین به کار خود مشغول شد. نه وحشتی و ترسی، و نه ملاطفتی و یا احساس ناراحتی و عذابی ، در قیافه اش خوانده نمی شد. درست پیدا بود که حضور و غیاب من برایش یکسان بود. سه پایه دوربین را جابجا ساخت. دهانه آن را مقابل نیم تنه بالای من میزان کرد و در دوربین را گذاشت. شاسی را بیرون آورد و از میان آستین سیاه بلندی که در کنار دوربین آویزان بود دست خود را توی جعبه برد و دنبال کاغذ عکاسی مدتی گشت. شاسی را بجای خود گذاشت. دهانه دوربین را برداشت و شماره داد و کار تمام شد.»[2]

رفـتار و حرکـات خشک و پیچ و مهره ای عکاس در نگاه اول ، اشاره

---

[1] - از رنجي كه مي بريم ، انتشارات جنگل ۱۳۵۷، ص ۱۰۶

[2] - همان ، ص ۹۹

ای است به شکست تاریخی جنبش های کارگری و نیز کنایه ای است به این مطلب که حزب رهبری کنندهٔ این جنبش ها در پی شکست ، روح و فلسفهٔ وجودی اش را از دست داده است و از آن تنها اسکلتی باقی مانده که به صورت چرخ دنده ای خشک همچنان در شاکلهٔ اعضا و هوادارانش، گیج و منگ و بی هدف می چرخد . به این ترتیب نگرشی که آل احمد در داستان «روزهای خوش» به نمایش می گذارد اگرچه صرفا از جنبه های سیاسی حائز اهمیت است ولی از حیث فلسفی نیز قابل توجه می باشد، زیرا او باطرح چنین موضوعی خواه و ناخواه به تاریخِ فلسفه ورود کرده و بر اساس تحلیلی مکانیستی از ماتریالیسم ، انسان و جهان را تا حد یک ماشین بدون روح ، عشق و احساس ترسیم می کند و حرکات او را تنها در دایره ای از بیهودگی قابل تفسیر می داند .

سبک:

داستان به گونه ای مرموز شروع می شود . نویسنده بارها و بارها بر حضور عکاس دوره گردی که دارای شکل و شمایل و رفتاری مرموز است انگشت می گذارد و می کوشد تا کنجکاوی خود را نسبت به این مسئله با آب وتاب شرح دهد و از این طریق حس کنجکاوی خواننده را نیز تحریک نماید . مقدمه ای طولانی و تاکید مکرر بر شخصیت عکاس دوره گرد و رمز و رازها و معماها، یک اضطراب و بی قراری مدام برای یافتن کلید معما و گشوده شدن قفل دهان عکاس ایجاد می کند . این گونه رویه ها معمولا در آثار سمبولیک معنا می یابند . به عنوان مثال ، آندره موروآ در داستان زیبای «زنده به گور» چنین روندی را در پیش می گیرد . ابتدا در یک مقدمهٔ کوتاه شخصیت و ماجرایی معما گونه را مطرح می کند ، سپس برای یافتن کلید حل این معما ، مقدمه را پشت سر گذاشته ، وارد اصل ماجرا می شود . «موروآ» با چیرگی تمام راوی داستان و همراهانش را به قلب معماها می کشاند و داستانی سمبولیک خلق می کند که تمامی ارکان آن از حیث ساختار با یکدیگر تناسب دارند . اما در داستان «روزهای خوش» ، نویسنده تنها در مرحلهٔ نخست موفقیت آمیز عمل می کند و بعد در تداوم ماجراها به بیراهه می رود و می کوشد تا از این فضای معماگونه راهی به سیاست بگشاید که این حرکت تصنعی ، به ضعف ساختاری داستان می انجامد.

فصل سوم:

مجموعه داستان سه تار

تاریخ انتشار: دی ۱۳۲۷

سن نویسنده در این زمان : ۲۵ ساله

داستان اول :

سه تار

خلاصه داستان:

سه تار نوازی که در حسرت داشتن یک ساز از خودش به سر می برد، سرانجام با پولی که پس انداز کرده است ، به این آرزو تحقق می بخشد. تحقق این آرزو آنچنان شور و نشاطی در او بر می انگیزاند که وی بی خبر از آنچه در اطرافش جریان دارد ، به گذشته پرتاب شده ، خاطرات دورانی که برای اجرای برنامه هایش مجبور بوده سه تار کرایه کند ، در ذهنش زنده می شود و سختی آن روزها لحظه به لحظه از نظرش می گذرد . مرد سه تار نواز غرق در این افکار، سه تاری را که ساعتی پیش خریده ، محکم به دست گرفته و از ترس آنکه مبادا سیم هایش به کیف و وسایل دستی مردمی که از کنارش می گذرند گیر کرده و پاره شود ، ساز را همچون کودکی معصوم در آغوش گرفته ، به شکلی وسواس گونه از لابلای جمعیت عبور می کند . دقایقی بعد به مقابل مسجد شاه می رسد و آنجا پسرکی عطر فروش که کار و بار آن روزش کساد بوده است ، از سر تعصب (یا کسادی بازار) به وی حمله کرده ، دق دلی اش را بر سر مرد سه تار نواز خالی می کند . مرد سه تار نواز ابتدا گیج و مبهوت به فحاشی های پسرک گوش می کند ، سپس برای حفظ سه تارش ناگزیر با او در گیر می شود و در جریان این درگیری ، ساز به زمین افتاده ، کاسه اش چند تکه می شود و سیم های ساز از هم می پاشند.

تجزیه و تحلیل:

داستان «سه تار» با روایت سوم شخص شکل می گیرد و طی آن مرد سه تار نوازی را در می یابیم که عاشق موسیقی است و سه سال پیش از آن مدرسه و تحصیل را رها کرده تا به آرزوی خود که نواختن سه تار در مجالس جشن و سرور است ، جامهٔ عمل بپوشاند . گرچه فقر مانع از آن است که او بتواند سازی متعلق به خود داشته باشد ولی ماهها پس از استفاده از سازهای کرایه ای،سرانجام موفق می شود با اندوخته ای که دارد

به بازار رفته ، یک سه تار بخرد . احتیاط وسواس گونه در حمل ساز نخستین نشانه هایی است که حالات درونی او را نسبت به آنچه در اطرافش می گذرد باز می تاباند و از ورای این حرکاتِ وسواس گونه، هنرمندی را می بینیم که سر در لاک خود فرو برده ، جز به **خود** و به آنچه در **درونش** می گذرد توجهی ندارد . این همان حالتی است که هنگام نواختن ساز نیز به مرد نوازنده دست می دهد و او همواره در چنین مواقعی در یک **از خود بی خود شدگی** قرار می گیرد ؛ چنان گویی که نیرویی قدرتمند وی را از آنچه در پیرامونش می گذرد کنده ، به جهانی درونی وصل می کند که تنها در چهار چوب ذهنیت گراییِ فرد قابل تفسیر است. از این لحاظ داستان در مسیر یک پژوهش «ذهنی» قرار می گیرد . به عبارت دیگر شخصیت داستانی «سه تار» در راستای حرکتی فیزیکی ، مسیر بازار تا خانه را در حال پیمودن است ؛ به موازات این حرکت، یک حرکت درونی هم شکل می گیرد که حالات درونی فرد را می نمایاند ؛ و در امتداد این سیر طولی و عرضی است که مرد سه تار نواز ، ناگهان خود را مات و مبهوت در برابر پسرکی عطر فروش که با وی درگیر شده می یابد : بریده از دنیای بیرون و بی ارتباط با هرچه درخارج از ذهن می گذرد ، رفتاری **خود به خودی** و غیر ارادی بروز می کند که ناشی از یک واکنش ذهنی است و به تبع آن ، دست مرد سه تار نواز بالا رفته ، سیلی محکمی بر صورت پسرک عطر فروش نواخته می شود . این تقابل فیزیکی در نهایت با شکسته شدن سه تار پایان می یابد ؛ اما اثر عمیق آن بر ذهن می رود تا فرد را به دنیایی آکنده از یاس و بدبینی پرتاب کند:

> «تمام افکار او همچون سیمهای سه تارش در هم پیچیده و لوله شده در ته سرمائی که باز به دلش راه می یافت و کم کم به مغزش نیز سرایت می کرد یخ زده بود و در گوشه ای کز کرده افتاده بود . و پیاله‌ٔ امیدش هم چون کاسه‌ٔ این ساز نو یافته‌ٔ سه پاره شده بود و پاره های آن انگار قلب او را چاک می زد.»[1]

---

[1] - مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، ۱۳۵۵ ، ص ۱۵

تم داستان:

آرامش ، امنیت ، شادی ، زیبایی و امید در سایهٔ تعصب از هر نوعش که باشد بی معناست . مضمونی که نویسنده در فراز و نشیب زندگی سیاسی - اجتماعی اش با تمام وجود تجربه و درک کرده است .

سبک:

«سه تار» داستانی است رمز گونه که اساسش بر ایما و اشاره گذاشته شده است و حاوی نشانه هایی کنایه آمیز است که در وهلهٔ اول نفی مالکیت خصوصی برگرفته از تفکر مارکسیستی را هدف قرار می دهد ؛ و در وهلهٔدوم به انتقاد شدید از تعصبات مذهبی می پردازد . دو نکتهٔ مهم که نویسنده نسبت به هر دو دارای سابقهٔ ذهنی است . گرچه تردیدی نیست که در اندیشه های سیاسی — اجتماعیِ مارکسیسم ، نفی مالکیت خصوصی تنها جنبه ای طبقاتی - اقتصادی دارد ، ولی به هر حال وقتی نویسنده سالیانی از عمر ، خود را در چهار چوب مشی و مرامی مشخص محبوس می دیده ، طبیعی است که در تجزیه و تحلیل مسائل با نگاهی کلی به ارزیابی آنچه پشت سر گذاشته است ، بنشیند . به عبارت دیگر ، زندگی در چهار چوب افکار سازمان یافتهٔ حزبی ، آل احمد را - بخصوص بعد از شکست جنبش های کارگری در سالهای ۱۳۲۴ — ۱۳۲۵ سرخورده کرده و در نتیجه او که دیگر انگیزه ای برای ادامه و اصرار بر چنین تفکری در خود نمی دیده است ، با بریدن از مشی و مرام سیاسی مارکسیسم، طعم خوش مالکیت بر افکار و اندیشه های خود را تجربه می کند . این همان احساس مرد سه تار نواز است که از ساز های کرایه ای خسته شده و حالا با داشتن یک سه تار که از آن اوست و مالکیتش به او تعلق دارد ، احساس آزادی و استقلال می کند ؛ اما دیری نمی پاید که شکسته شدن سه تار هنگام درگیری با پسرک عطر فروش ، تعصبی دیگر را در برابر او به نمایش می گذارد ؛ و او که در پی رها شدن از محدودیت های گذشته به وجد و نشاط آمده بوده است ، ناگهان خود را در برابر محدودیتی از نوع دیگر می یابد و گیج و مبهوت می ماند . اینجا در واقع پسرک عطر فروش کنایه ای است به آن دسته از مذهبیون که همچنان در قالب پسرکی نابالغ باقی مانده اند و به سبب این عدم بلوغ ، تصویری از مذهب ارائه می کنند

که در تقابل با هرگونه عشق ، هنر و زیبایی قرار دارد . کنایه ای تلخ و گزنده که ابعاد ناتوارلیستی اثر را جلوه های عمیق تری می بخشد.

داستان دوم :

بچهٔ مردم

خلاصه داستان:

زنی، که از همسر قبلی اش جدا شده و از او دارای یک پسر خرد سال است ، تنها پس از گذشت سه روز از ازدواجش با مردی دیگر ، ناگزیر می، شود بین شوهر و بچه یکی را انتخاب کند . شوهر می، گوید نمی، تواند حضور بچهٔ مرد دیگری را پای سفره اش تحمل کند و اگر بار دیگر که از سر کار بر می، گردد ، او را در خانه اش ببیند زن را طلاق خواهد داد. این تهدید ، باعث می، شود که زن قید بچه را زده ، او را - به بهانهٔ گردش به محلی، دور از خانه برده - در خیابان رها کند.

تجزیه و تحلیل :

در این داستان ، آل احمد زبان ساده و عامیانه ای را به روایت اول شخص انتخاب می، کند که نقش تاثیر گذاری بر روند ماجرایی، که در حال شکل گرفتن است دارد . زبان ، در داستان «بچهٔ مردم» آنچنان روان است که به خوبی می، تواند احساسات مادری را که بر سر دو راهی، انتخاب قرار گرفته بیان کند : زنی، که از او خواسته اند یا «مادر» باشد و مادر باقی بماند یا «زن» باشد و صرفا نقش همسری ایفا کند ، ناگزیر است بین شوهر و بچه ای که از مرد قبلی، اش دارد تنها یکی، را برگزیند . بچه ، پارهٔ تن اوست و نمادی از پاکی و معصومیت ؛ اما شوهر نمادی از قدرت ، پشتوانهٔ اقتصادی و عاطفی، است . در اینجا مادر نیاز به تامل دارد ، ولی، ذهنش قادر به تجزیه و تحلیل مسائل نیست . او زمانی می تواند شوهر را برگزیند که قادر باشد حس مادری را به نفع تمایلات زن باقی، ماندنش قربانی، کند . فطرت ، ندا سر می، دهد که او مادر است و باید مادر باقی، بماند ؛ در تقابل با این احساس ، «دور اندیشی» حکم می، کند که شوهر را برگزیده ، تکیه گاهش را حفظ نماید : بدین ترتیب نبردی سخت و دشوار میان **خودگروی** و **احساس** شکل می گیرد و نیرویی درونی «غریزهٔ مادری» و «غریزهٔ زن بودن» را در مقابل یکدیگر قرار می دهد.

تم داستان:

امنیت اجتماعی کودکان در گرو استقلال و امنیت اقتصادی زن است . بنابراین در جوامعی که زن به مرد متکی است و از خود هیچ پشتوانه‌ٔ اقتصادی ندارد ، کودکان که نشانه ای از پاکی و معصومیت هستند در محاصره‌ٔ انواع مخاطرات قرار می گیرند . در داستان «بچه‌ٔ مردم» نویسنده نه زن را محکوم می کند ، نه شوهرش را . شوهر نمی خواهد بچه‌ٔ مرد دیگری را بر سر سفره اش ببیند و این از لحاظ حقوق فردی ، حق اوست . نویسنده در اینجا قصد ندارد با وارد شدن به یک مقوله‌ٔ اومانیستی مرد را بخاطر دفاع از حقوق فردی اش یک دیو ترسیم کند ؛ یا زن را بخاطر رها کردن بچه اش در خیابان به عنوان یک موجود بی عاطفه و سنگدل به دادگاه اخلاق و وجدان کشانده ، محاکمه نماید . موضوعی که در این داستان مورد نظر است ، تاکید نویسنده بر شرایط و موقعیت زنان است که مشکلات و معضلاتی فراتر از مسائل فردی دارند و آن ، حقوق اجتماعی شان است که در جوامع مرد سالار هرگز به آن توجه نشده است. تردیدی نیست که «مادر» بودن یا «زن » بودن هیچ کدام یکدیگر را نفی نمی کنند . در واقع این دو در کنار هم می توانند تکامل جامعه‌ٔ بشری را رقم بزنند ، ولی این مسئله برای شوهری که حاضر نیست بچه‌ٔ مرد دیگری را تحمل کند ، بی معناست . مرد از این جهت که حقوق فردی اش را می طلبد محکوم نیست ، ولی زمانی که در مقام «مرد» کلیت می یابد و خود را حاکم بر سرنوشت زن می داند ، مستحق سرزنش است .

سبک:

«احساس گناه» ، نخستین انگیزشی است که زن را در رها کردن بچه در تردید قرار می دهد و به کمک حس مادری اش می شتابد . «احساس گناه» و «حس مادری» به خوبی قادرند وی را از تصمیمی که گرفته باز دارد ؛ ولی او همچنان میان «خود» و «دیگری» درگیر است . عقل نفع طلب ، خودگرایی را توصیه می کند . همچون قوانین فیزیک و ریاضیات که دارای نظام اند ، «عقل» نیز در چنین مواقعی می کوشد در یک چرخه‌ٔ نظام مند عمل کند ، در غیر این صورت مغلوب احساس خواهد شد . «عقل دور اندیش» به صورت نیرویی شگفت ، جلوه ای از واقع بینی را به نمایش می گذارد و می کوشد تا احساس را که تابعی از

فـــطرت ، وجـــدان ، اخلاق و عواطف انسانی است به کنترل خود در آورده ، مادر را در تصمیمی که گرفته یاری کند و بر تردید او در رها کردن بچه نقطهٔ پایان بگذارد. سلاح عقل ، استدلال و منطق[1] است و به همین دلیل در نبردی که با «احساس» دارد ، پیروز می شود . در پی این پیروزی ، مادر یک لحظه تردید را کنار گذاشته ، کار را یکسره می کند : سکه ای کف دست بچه گذاشته ، از او می خواهد به سمت دیگر خیابان رفته و از دکه ای که در آن سوست ، تخمه بخرد . کودک به راه می افتد و در وسط خیابان صدای بوق یک اتومبیل ، مادر را متوجه خطراتی می کند که بچه را محاصره کرده اند . این احساس خطر ، «حـس گـناه» را بـر می انگیزاند ؛ «حس گناه» بار دیگر عواطف مادری را بیدار کرده ، به زن قدرت دوباره ای می بخشد ؛ به گونه ای که او با سرعتی دیوانه وار به وسط خیابان پریده ، بچه را بغل می کند . در اینجا پیروزی احساس ، فطرت و وجدان بر «خود گروی» ، پا به پای محو شدن احساس گناه شکل می گیرد و داستان را در یک ساختار رئالیستی پیش می برد . داستان اگر اینجا به پایان می رسید ، مسلما دچار نقص می شد ؛ زیرا «عقل معاش» همواره تدابیری در آستین دارد که انسان را در کشمکش های درونی اش تنها نمی گذارد و به سادگی قـافیه را نمی بازد . بنابراین به بازی ادامه می دهد . به همین دلیل داستان ادامه می یابد و کشمکش های درونی مادر از نو آغاز می شود و در این کشمکش ها بار دیگر عواطف مادری - این بار به شکل خطرناک تری - زیر سوال می رود . خطرناک تر از آن جهت که عقل معاش در نبردی که جریان دارد می کوشد تا

---

[1] - «یوهان گئورک همان از عقل گرایـی افراطـی نهـضت روشـنفکری و آنچـه وی آن را جدایی و گسستگی نامشروع میان عقل و احساس تلقی می کرد ، نفرت داشت . در واقـع خود زبان خصوصیت غیر موجه این تفکیک را نشان می دهـد. زیـرا در کلمـات وحـدت عقل و حس را می بینـیم ... واکـنش مـشابهی در برابـر مـذهب اصـالت عقـل در تفکـر هاینـریش یاکوبی به ظهور می رسد . عقلِ تنها ، که در جدایی و انفراد خود ملحـد اسـت ما را به فلسفهٔ ماده گرایی و مذهب اصالت جبر و الحاد سوق می دهد یـا بـه شـکاکیت هیوم.» (تاریخ فلسفه غرب ، فردریک کاپلستون،ترجمه غلامرضا اعـوانی ، جلـد چهـارم ، ص ۶۱)

«احساس گناه» را نیز پا به پای «حس مادری» تضعیف کند. «احساس گناه» دقیقا همان سلاحی است که «فطرت» در برابر رفتار خودگرایانه به کار می برد و باعث می شود تا عواطف انسانی و احساساتی همچون «عذاب وجدان» را تحریک کرده و بیدار کند . اما «عقل معاش» متکی به «برهان» است و «خودگروی» از مشتقات آن . در چنین شرایطی دامنهٔ استدلالات گسترده تر می شود و بر مبنای آن ، سرانجام مادر در رها کردن بچه مصمم تر از پیش می گردد . پس بار دیگر بچه را رها کرده ، از او می خواهد که به سمت دیگر خیابان برود و تخمه بخرد . بچه حرکت می کند و در میان انبوهی از مردم که آن سوی خیابان در تردد هستند، قرار می گیرد . مادر همچنان با نگاهش وی را دنبال می کند ولی این بار نه با نگرانی ، بلکه با این تصور که آن بچه ، دیگر بچهٔ او نیست و بچهٔ مردم است . ترفندی محیلانه که به خوبی می تواند «فطرت» و «عواطف » را سرکوب نموده ، احساس و مسئولیت مادری را از گردن وی بردارد . بدین مکر ، او از قید و بند رها شده ولی آیا قضیه به همین سادگی است؟ مسلما نه . زیرا به محض محو شدن «احساس گناه» و «حس مادری»، حس دیگری بیدار می شود : تا این لحظه تمامی احساسات باطنی نظیر وجدان، اخلاق و غیره توسط تمایلات نفع طلبانهٔ مادر به عقب رانده شده اند . اما انسان موجود پیچید ه ای است و همواره با خود در کشمکش است . به تبع همین پیچیدگی ، ناگهان مادر از عمل خود دچار نوعی ترس می شود و «احساس جرم» از درون وی سر بر می کشد . واکنش مادر نسبت به این حس ، پیشنهادی است که عقل پیش رویش قرار می دهد : **فرار** . این همان حرکتی است که هر مجرمی انجام می دهد . بنابراین مادر نیز همچون مجرمی که پلیس در تعقیب اوست به سرعت سوار تاکسی شده ، از محل دور می شود . تا اینجا ، داستان در ساختاری رئالیستی با زیبایی تمام پیش رفته است ولی پایان آن سوء ظنی در خود دارد که برخاسته از کشاکش های درونی نویسنده است ، نه بر گرفته از واقعیت . در توضیح این مسئله باید یاد آور شد که حس مادری ، فطری و غریزی است و حاوی جوهره ای است که در مقابل تمایلات خودگرایانه برتری ذاتی دارد . در عالم واقع هستند مادرانی انگشت شمار که نسبت به فرزندان خود حتی مرتکب جنایت می شوند ولی در وادی قاعده و استثناء ،

نمی توان چنین حوادثی را ملاکی برای تحلیل مسائل اجتماعی قرار داد. مسلما رفتار چنین مادرانی، از حیث روانشناختی، قابل بررسی است . مادری که کودک خردسالش را در خیابان رها می کند در واقع او را در معرض انواع مخاطرات و سوء استفاده ها قرار می دهد . چنین کودکی ممکن است بتواند از مخاطرات به سلامت عبور کرده و زنده بماند، اما بخاطر بی دفاع بودن و آسیب پذیر بودنش قادر نیست در برابر ناهنجاری های اجتماعی ایستادگی کند . از این رو ، داستان «بچهٔ مردم» اگرچه از صورتی زیبا و تحسین برانگیز بر خوردار است ، ولی در معنا ، به نوعی از عقلانیت متمایل می شود که آل احمد بر اساس آن احساسات مادری را به شکست می کشاند ؛ و این شکست را حاصل شرایط مادر و محیطی که او در آن پرورش یافته ، می داند . از این حیث ناتورالیسمی قوی شکل می گیرد که رئالیسم اثر را تحت الشعاع قرار می دهد . اگر داستان در همین نقطه به پایان می رسید ، ایرادی بر آن نبود و منطقی می نمود . اما کشاکش درونی مادر که در آغاز شاهد آنیم با خونسردی غیر عادی او در پایان ، به شکل عجیبی در تضاد قرار می گیرد و لغزشی ایجاد می کند که داستان را در سراشیبی یک سقوط باور نکردنی قرار می دهد . به عبارت دیگر ، خونسردی مادر به حدی غیر عادی است که او - در پایان داستان - به کلی فرزند رها شده اش را فراموش کرده ، تنها به این می اندیشد که چگونه پولی را که بابت کرایهٔ تاکسی داده است از شوهرش در بیاورد و این یک ضعف بزرگ محتوایی است . ممکن است مادر بتواند به تدریج بر تمامی عواطف و احساساتش غلبه کند ، ولی این زمان دست کم باید هفته ها ، ماهها و گاه حتی سالها طول بکشد ؛ نه با این سرعت و کمتر از یک روز :

«پریدم توی تاکسی و در را با سر و صدا بستم . شوفر غرغر کرد و راه افتاد . چادر من لای در تاکسی مانده بود . وقتی تاکسی دور شد و من اطمینان پیدا کردم، در را آهسته باز کردم . چادرم را از لای آن بیرون کشیدم و از نو بستم . به پشتی تکیه دادم و نفس راحتی کشیدم . و شب بالاخره نتوانستم پول تاکسی را از شوهرم

دربیاورم . »[۱]

به طور کلی، افراد در اعمال و افعالی که مرتکب می شوند تابع یک نظام دلالتگر هستند[۲]. بنابراین هر کنش و واکنشی باید در این نظام قرار گیرد تا روابط علی و معلولی آن شکلی منطقی و معقول بیابد. به همین دلیل در داستان «بچهٔ مردم» پیرامون عملی که مادر انجام می دهد سوال های متعددی مطرح است. برخی از سوال ها را می توان با اشاره به شرایط نابسامان اجتماعی زن پاسخ داد ؛ ولی پاسخ برخی از سوال ها به خرد ، عاطفه و فطرت فردی انسان ارتباط می یابند که تمامی اینها در جوهرهٔ فرد به صورت خمیر مایه ای بشری موجودند و نقطه تمایز انسان و حیوان نیز از همین جا سرچشمه می گیرد.

احساس روحانی و وجدان باطنی:

احساس روحانی و وجدان باطنی است که به وسیلهٔ آن برتری کلامی بر کلام دیگر ادراک می شود. برخی از صاحب نظران نیز «ذوق» را استعدادی می دانند که فقط از زندگی در جامعه و همزیستی و هماهنگی با مردم حاصل می شود و به انسان این امکان را می دهد که زشت و زیبا را تشخیص بدهد. با این همه دکتر عبدالحسین زرین کوب تعریف دیگری ارائه کرده است که گرچه از معنی تحت لفظی این واژه سرچشمه گرفته،

---

۱ - مجموعه داستان سه تار ، داستان بچهٔ مردم ، ص ۲۵

۲ - «از دیدگاه اجتماعی- تاریخی که شامل آفرینش ادبی می شود، کشفیات عمدهٔ ساختگرایی تکوینی عبارتند از کارپرداز ابر فردی (یا عامل جمعی) و ویژگی ساخته بودن هر رفتار معنوی ، عاطفی یا عملی این کار پرداز. بر پایهٔ این اصول ، ساختگرایی تکوینی مدعی است که هر رفتار آدمی (و شاید نیز جانور) منش دلالتگری دارد ، یعنی می تواند به عنوان کوشش حل مسئله ای عملی ، به بیانی ذهنی ترجمه شود. می گوییم می تواند ترجمه شود تا خاطر نشان کنیم دلالت به هیچ وجه با آگاهی کارپرداز پیوندی ندارد. همچنانکه رفتار گربه ای که در پی موشی می دود دلالتگر است. ولی احتمالا ، گربه خود از دلالت رفتار خویش آگاه نیست.» (نقد تکوینی ، لوسین گلد من، ترجمهٔ محمد تقی غیاثی ، انتشارات بزرگمهر ، ۱۳۶۹، صص ۸۱ و ۸۲)

اما می توان آن را بهترین تعریفی دانست که تا حدی با مفهوم اصلی این مقوله نزدیکی دارد . بر اساس این تعریف ، ذوق عبارت است از احساس سریع و حادی که زشتی و زیبایی آثار طـــبیعت و هنر را کشف می کند و نیز بر نیک و بد عمل انسان به قضاوت می نشیند . لازم به ذکر است که «ذوق» به هر حال تابعی است از احساس روحانی و وجدان باطنی که این دو در وحدت با یکدیگر «وجدان فردی» و «وجدان جمعی» را می سازند. جوهره هایی که مستقل از عقل عمل می کنند و فرد را از خوبی و زشتی عملی که انجام می دهد ، آگاه می سازند . این در حالی است که عقل منفک از حس تنها به محاسبات اتکا دارد . مثلا یک مامور آتش نشانی وقتی مقابل خانه ای که در آتش می سوزد قرار می گیرد در چگونگی روبرو شدن بـا حادثه ، چندین گزینه پیش روی خود می بیند : وظیفه ایجاب می کند که او کارش را به درستی انجام دهد ؛ اما عقل منفک از حس هشدار می دهد که اگر وی بخواهد به وظیفه اش عمل کند ، جانش به خطر خواهد افتاد . اخلاق ، وی را بر این نکته آگاه می کند که او بـرای چنین روزی و روبرو شدن با چنین خطراتی حقوق دریـافت می کند ؛ اینجا نیز عقل منفعت طلب با انجام یک سری محاسبات منطقی یاد آوری می کند که جانش بیش از حقوقی که دریافت می کند ارزش دارد . سرانجام ندایی درونی (وجدان) ، وی را نسبت به رسالت انسانی اش آگاه می کند و هشـــدار می دهد که جان زنان و کودکانی که درون ساختمان هستند در خطر است و اگر به کمک آنان نشتابد در برابر مردم مسئول خواهد بود . این همان نکته ای است که در داستان «بچهٔ مردم» ، نویسنده می توانست به آن توجه داشته باشد : شوهر نمی خواهد بچهٔ مرد دیگری را در خانـه نگهدارد و زن تصمیم می گیرد بچه را سر راه بگذارد . در واقع زن ناگزیر به انجام عملی می شود که دلالت بر وضعیت اجتماعی اش دارد . جامعه به مثابه یک نظام دلالتگر می تواند اعمال افراد را به سمت و سویی خاص سوق بدهد ، اما آیا قانونی وجود دارد که از حقوق فردی زن در چنین مواقعی دفاع کند؟ پاسخی که آل احمد می دهد منفی است. به همین لحاظ چون زن را در چتر حمایت قوانین محکمی که بتواند مانع از تعدی به او شود نمی بیند ، وی را در عملی که انجام می دهد بی تقصیر می داند. پس چند احساس متناقض در شخصیت داستان که همگی

دلالت بر عملی دارند که قرار است انجام پذیرد ، شکل می گیرد . ابتدا **احساس مادری** است که عامل کشمکش های درونی اوست . سپس **احساس گناه** ؛ و پس از آن **احساس جرم** . این آخری به فرار وی می انجامد . ساعاتی بعد او را کاملا خونسرد می یابیم ؛ به گونه ای که مادر نه به فکر سرنوشت بچه ای که بی سرپناه رها شده ، بلکه به فکر در آوردن کرایهٔ تاکسی از شوهرش است ! در واقع اینجا یک احساس که باید بر **سرشت طبیعی** مادر دلالت کند و آن را به نمایش بگذارد جایش خالی است . مسلما اگر مادر در عملی که انجام داده وجدانش آسوده باشد ، دیگر نمی توان شرایط اجتماعی را مقصر قلمداد کرد[1] و این نکته نویسنده را از مقصد اصلی دور می کند . زیرا او ابتدا عمل مادر را ناشی از ظلمی می داند

---

[1] - چند مثال ساده می تواند بحث پیچیدهٔ دلالت ها را ساده تر کند : الف - فرض کنید وارد یک شهر جدید می شوید. در این شهر اولین چیزی که نظر شما را جلب می کند معماری ساختمان هاست . نوع معماری دلالت بر فرهنگ مردم آن شهر دارد. پس نتیجه می گیریم که معماری یک نظام دلالتگر است. این نظام بی آنکه سخنی بگوید ، در ماهیت خود ارزش هایی دارد که شما را به مبانی فرهنگ و تاریخ آن شهر پیوند می زند. ب- دومین مطلبی که در این شهر نظر شما را به خود جلب می کند ، نوع پوشش مردم است . لباس ، مردمی بومی را که پوشش خاصی دارند به شما معرفی می کند . بنابراین لباس نیز همچون معماری ، به عنوان یک معرف دیگر بر فرهنگ بومی آن شهر دلالت می کند . بدین ترتیب نتیجه می گیریم که لباس دارای یک نظام دلالتگر است . ج - وارد رستورانی می شوید و غذایی مقابل شما می گذارند که با آنچه در شهر خود می خورده اید و معمول بوده است ، متفاوت است . مثلا یک بشقاب میرزا قاسمی شما را به یاد شهرهای شمال کشور می اندازد . اینجا غذا ، علاوه بر خاصیت سیر کنندگی ، ماهیت فرهنگی نیز می یابد و به عنوان یک نظام دلالتگر بر فرهنگ بومی مردم آن شهر دلالت می کند . ممکن است شما تمایلی به میرزا قاسمی یا سایر غذاهایی که در آن رستوران سرو می کنند نداشته باشید ؛ پس از رستوران خارج می شوید و به یک اغذیه فروشی می روید و پیتزا یا اسپاگتی سفارش می دهید . پیتزا و اسپاگتی اما فاصلهٔ فرهنگی بسیار زیادی با فرهنگ شما دارد . در نتیجه یک مبارزه میان **فرهنگ** و **سلیقه** در درون تان جریان می یابد . حال اگر پیتزا یا اسپاگتی خورده شود ، «سلیقه» پیروز شده و «فرهنگ» رو به ضعف می گذارد. د - وارد یک کتابفروشی می شوید و کتاب داستان یا رمانی می خرید . وقتی کتاب را ورق می زنید اولین مطلبی که توجه شما را به خود جلب می کند، «زبان» آن کتاب

که در جامعهٔ مرد سالار بر زن روا داشته شده است ، ولی در پایان ، خونسردی زن بر ماهیت او اشاره دارد نه به شرایط و محیطی که در آن قرار گرفته است . از این رو داستان که ابتدا در رئالیسمی ناب شکل گرفته و سپس به ناتورالیسمی ناب گراییده بود ، از هر دو چهار چوب فاصله می گیرد و به اصالت ماهیت نزدیک می شود . «ماهیت» می تواند ریشه های ژنتیک داشته باشد یا به سرشت فرد ارتباط یابد . از اولی هیچ پیش زمینه ای در داستان نداریم ، چون کشمکش های درونی مادر و اضطراب ها و تردیدهای نخستین اش درعملی که می خواهد انجام دهد به کلی این فرضیه را رد می کنند . اما دومی گرچه می تواند به صورتی نهفته در وجود فرد مطرح باشد ، ولی این گونه رویکردهای فلسفی تنها در چهار چوب سمبولیسم جایی برای توجیه می یابند . به عبارت دیگر ، اگر

است . فضای کتاب و مردمی که در در جریان حوادث رمان و داستان شکل می گیرند ، شما را با یک فرهنگ خاص آشنا می کند . اینجا «ادبیات داستانی» به صورت یک نظام دلالتگر شما را به دنیای دیگری هدایت می کند . دنیایی که با پرسه زدن در آن می توانید فرهنگ و تاریخ و زندگی مردمی را که نویسنده در بارهٔ آنها سخن می گوید ، تجربه کنید . بدیهی است که ادبیات به عنوان یک نظام دلالتگر ، بر نوع تفکر ، فرهنگ و تاریخ مردمی که نویسنده در بارهٔ آنها نوشته دلالت می کند و این دلالت ، شما را با مسائل اجتماعی اقتصادی سیاسی آن مردم آشنا می سازد . هـ - اما در این شهر مردم گویش خاصی دارند که با گویش شما متفاوت است : زبان . در واقع شما به محض اینکه به گفتگوی چند نفر گوش می کنید متوجه می شوید که مثلا آنها متعلق به شمال ، جنوب ، غرب یا شرق کشور هستند . پس زبان به عنوان یک نظام دلالتگر می تواند به ما در شناخت جامعه و شرایط اجتماعی کمک کند . نتیجه : از مثال های فوق نتیجه می گیریم که معماری ، غذا ، لباس ، زبان و ادبیات هر کدام یک نظام دلالتگری است که بر فرهنگ و تاریخ جامعه دلالت می کنند . این فرهنگ و تاریخ است که شرایط اجتماعی مرد و زن را تعریف می کند و دلالتگرِ نوع رفتار و زندگی آنان می شود. حال بر می گردیم به داستان «بچهٔ مردم» . در این داستان ، زن ، به سبب وضعیت اجتماعی اش با نگرشی واقع بینانه به قضایا مسائل را تجزیه و تحلیل می کند ، نه با احساس مادری اش . لذا عمل او به ضرورت حفظ شرایط و موقعیتش نزد شوهر اشاره دارد که این خود دلالت بر آگاهی او از جایگاه اجتماعی زن در شرایطی که داستان شکل می گیرد ، می کند .

چنین نتیجه بگیریم که زن داستان «بچهٔ مردم» ، از حیث «ماهیت» موجودی است پست و بی عاطفه که بخاطر حفظ شوهر ، بچه اش را قربانی می کند ، در یک کلیتی قرار می گیریم که به تمامی سطوح تعمیم یافته ، «بچهٔ مردم» را که در ترکیبی زیبا از رئالیسم و ناتورالیسم بسیار خوب آغاز شده و پیش رفته است ، به صورتی ناهنجار در همسایگی سمبولیسمی قرار می دهد که هیچ گونه سازگاری و تناسبی با ارکان اصلی داستان نمی تواند بیابد و این آشفتگی اگرچه بسیار گذراست و قابل چشم پوشی، اما به هر حال اثر را در انسجام خود تحت الشعاع خود قرار می دهد.[1]

---

[1] - **عقل** در فلسفه ، عرفان و همچنین در مباحث علمی ، اجتماعی و سیاسی دارای جلوه های مختلفی است. به همین دلیل از آن مفاهیم متفاوتی استنباط می شود . مولانا در حسن این تفاوت ها چنین می سراید :

این تفاوت عقل ها را نیک دان ، در مراتب از زمین تا آسمان
هست عقلی چون چراغ سرخوشی، هست عقلی چون ستارهٔ آتشی (مولانا)

- گاه عقل به معنای معرفت و فرزانگی است Wisdom . در چنین شرایطی است که عقل و خرد با یکدیگر مترادف می شوند :

آن کسی کو به ملک عقل رسید ، دو جهان را چنان که هست بدید
سخن عقل چون تمام آمد ، علم را در جهان به نظام آمد (سنایی)

یا :

با عقل و فهم و دانش داد سخن توان زد (حافظ)

یا :

تو تقرب جو به عقل و سّر خویش ، نی چو ایشان بر کمال و بّر خویش
اندر آ در سایهٔ آن عاقلی ، کش نداند برد از ره ناقلی (مولانا)

یا :

سخن چون برابر شود با خرد ، روان سراینده رامش برد (فردوسی)

یا :

عقل را در هرچه باشد پیشوای خویش ساز (انوری)

خرد، معرفت و فرزانگی جلوه ای از عقل اند که انسان را در تمامی شئونات زندگی اش به اعتدال ترغیب می نمایند . دامنهٔ این جلوه از عقل آنچنان وسیع و فراگیر است که می تواند فلسفه ، اقتصاد ، تعلیم و تربیت و حتی سیاست را نیز در بر بگیرد . اسپینوزا رساله ای دارد تحت عنوان «الهیات و سیاست» که اتفاقا آنجا به این موضوع پرداخته و می نویسد :«حکومت مشترک المنافعی از بیشترین اقتدار و استقلال برخوردار است که بر شالودهٔ عقل استوار باشد و با عقل هدایت شود » . بنابراین از دید اسپینوزا

«اعتدال» و «عقلانیت» ، شرط اول بقا و دوام هر حکومتی است . او همچنین در ادامه اضافه می کند : معقولترین حکومت ها آزادترین آنهاست ، زیرا آزادانه زیستن «زیستن در وفاق کامل تحت هدایت عقل است» . بدیهی است که در این مبحث، اسپینوزا به آن جنبه از عقل اشاره دارد که چون با معرفت و خرد گرایی همراه است ، منافع عمومی را در نظر گرفته ، خود را از تمایلات منفعت طلبانه دور نگه می دارد.

- گاه عقل به معنای هوش و زیرکی Intellegence تلقی می شود . شخصی را در نظر بگیرید که مدرک سیکل هم ندارد اما از طریق معاملات و زد و بندها یک شبه ره صد ساله بیموده ، به یک میلیاردر تبدیل شده است . بدیهی است که چنین فردی در جامعه مظهر زرنگی و زیرکی به شمار می رود . لذا در مورد او با هر کس سخن بگویید ، خواهد گفت : «طرف واقعا عقل داشته.» یا : «مخش کار می کرده.» و نظیر اینها . این نوع سخنان در ظاهر شاید چندان هم غیر معقول به نظر نرسند ، زیرا به هر حال طرف با آنکه سوادی هم ندارد اما قادر است با پول و ثروت خود صدها دکتر و مهندس را در خدمت بگیرد . با تمام این اوصاف ، مولانا در مورد این جلوه از عقل چنین می گوید :

زیرکی بفروش حیرانی بخر ، زیرکی ظن است و حیرانی نظر

یا :

خویش ابله کن تبع می رو بپس ، رستگی زین ابلهی یابی و بس

- اما گاه عقل به معنای مستدل است Rational . چنین عقلی منفک از دل و احساس عمل می کند و تنها به حسابگری و استدلال اتکا دارد . عقل معاش ، عقل دور اندیش، عقل عاقبت اندیش و نظیر اینها محصول این جلوه از عقل اند که در نهایت به خوگروی و منفعت طلبی می انجامند . مولانا این نوع از عقل را **عقل جزوی** می نامد و در مورد آن چنین می سراید:

عقل جزوی عشق را منکر بود ، گر نمایاند که صاحب سر بود

یا :

عقل جزوی عقل را بد نام کرد ، کام دنیا مرد را بی کام کرد
آن ز صیدی حسن صیادی بدید ، وین ز صیادی ، غم صیدی کشید
عقل باید نور ده چون آفتاب ، تا زند تیغی که نبود جز صواب

و بالاخره :

عقل را قربان کن اندر عشق دوست ، عقل ها باری از آنسوی است کاوست

داستان سوم :

وسواس

خلاصه داستان:

غلامعلی خان که در حال بازگشت از حمام به سمت خانه است ، در میانهٔ راه به غسلی که انجام داده شک می کند و دچار وسواس می شود؛ بنابراین دوباره به حمام بر می گردد و این بار در آب خزینه دچار خون دماغ شده ، از حال می رود . در خانه وقتی به هوش می آید ، ابتدا از زنش می پرسد که بر سر او چه آمده است ولی قبل از اینکه زنش پاسخ بدهد، خود ماجرا را به یاد می آورد و با عجله بقچه اش را برداشته و دوباره راهی حمام می شود تا پیش از نماز مغرب غسلش را انجام داده ، بدنش پاک باشد . وقتی به حمام می رسد دلاک می گوید حمام تعطیل است ولی با اصرار غلامعلی خان بالاخره رضایت می دهد که او سریع کارش را انجام دهد ؛ بنابراین یک پیه سوز به دستش می دهد و وی را راهی خزینه می کند . در تاریکی فضای حمام ، پرتو لرزان پیه سوز ، سایهٔ او را به دیوار می اندازد و تصاویر ترسناکی ایجاد می نماید . غلامعلی خان اگرچه احتمال حضور اجنه را می دهد ولی بر ترس خود غلبه می کند . پیه سوز را روی لبهٔ خزینه می گذارد و به داخل آب می رود . طولی نمی کشد که بر اثر حرکات او هنگام غسل کردن ، آب از لبهٔ خزینه سر ریز کرده و منجر به خاموش شدن پیه سوز می شود . تاریکی و احساس چرب شدن بدنش به واسطهٔ ریختن روغن چراغ به داخل آب ، باعث ترسش می شود و با صدای بلند دلاک را به کمک می طلبد . دقایقی بعد ، غلامعلی خان دست از پا درازتر به خانه بر می گردد . روز دوم ، قبل از اذان صبح دوباره راهی حمام می شود بلکه این دفعه غسلش را درست انجام دهد.

تجزیه و تحلیل:

داستان ، نگاهی طنز آمیز به رفتار بعضی افراد مذهبی در انجام احکام شرعی دارد و آنان را از این جهت که مته به خشخاش گذاشته ، در عبادت روشی سخت گیرانه دارند ، به ریشخند می گیرد.

تم داستان:

وسواس در هر امری انسان را از انجام مسائل اصلی باز می دارد . در این داستان اعمال غلامعلی خان بخاطر انجام عبادت صورت می گیرد که راهی است برای نزدیک شدن به خدا ، ولی شک و تردیدها و وسواس های بی مورد ، وی را از اصل ماجرا دور می کند.

سبک:

داستان «وسواس» بسیار ساده و روان نگاشته شده است و در «شکل» خود به نوعی از رئالیسم نزدیک می شود که نظیر آن را می توان در آثار نویسندگانی چون «آنتون چخوف» یافت . اما در «محتوا» ، آل احمد راه خود را از تفکر خوش بینانه ای که معمولا آثار چخوف از آن بر خوردارند جدا کرده ، تعریفی بدبینانه از زندگی ارائه می کند که از یاس و سرخوردگی نویسنده سرچشمه می گیرد و شکست های مکرر غلامعلی خان در انجام یکی از امور زندگی به گونه ای طنز آمیز ، با شکست انسان در چرخه های تاریخ گره می خورد.

داستان چهارم :

لاک صورتی

خلاصه داستان:

عنایت ، دوره گرد فقیری است که با فروش اجناس کم ارزشی مانند سنجاق قفلی ، گوشت کوب و نظیر اینها زندگی می گذراند. او که به تازگی توانسته با پس انداز اندک ، یک طبق آینه دار که از طریق بند چرمی به گردن آویخته می شود بخرد ، پس از سه روز اقامت در امامزاده قاسم و فروش چند تکه شیء کم بها ، همراه با همسرش هاجر آنجا را ترک کرده ، راه بازگشت در پیش می گیرند . در میانهٔ راه پس از آنکه مسافت کوتاهی را دوش به دوش یکدیگر سلانه سلانه قدم می زنند ، سرانجام عنایت از هاجر جدا می شود تا بخت خود را در محله ای دیگر بیازماید . هاجر نیز سوار اتوبوسی شده ، راهی خانه می شود ؛ ولی به دلیلی نامعلوم در ایستگاه شاه آباد پیاده شده ، خودش را در آن خیابان شلوغ و پر تردد ، مقابل تعدادی دستفروش که اجناس خود را درپیاده روی خیابان بساط کرده اند، می یابد . یکی از دست فروش ها پسر بچه ای پابرهنه است که در میان اجناس خود لاک های صورتی قشنگی دارد . هاجر که در طول زندگی زناشویی اش هرگز نتوانسته یکی از این نوع لاک ها را داشته باشد ، وسوسهٔ خرید به جانش می افتد ، ولی چون پول کافی ندارد به خانه رفته ، پس از فروش دو کت کهنه و چند کفش و دمپایی پاره به کاسه بشقاب فروش دوره گرد ، سرانجام موفق می شود که صاحب یکی از لاک های صورتی شود . غروب همان روز عنایت با تنی خسته و کوفته به خانه بر می گردد و در حالیکه از کسادی بازار می نالد ، چشمش به لاک صورتی روی ناخن هاجر می افتد و وقتی متوجه می شود همسرش بابت آن لاک بیست و چهار ریال پول پرداخته است ، به شدت عصبانی شده ، او را به باد کتک می گیرد.

تجزیه و تحلیل:

مهمترین مسئله ای که در این داستان مطرح می شود، فردیت شخص

است که سوای نام و جنسیتی که دارد، الزاما باید دارای هویتی نیز باشد . این هویت از دو سو قابل بررسی است . واقع گرایی به این اصل متمایل است که خصائل و اخلاق و رفتار اجتماعی فرد در کشاکش زندگی - از نوزادی تا بلوغ - رفته رفته شکل می گیرد ؛ و اما اگر بر خلاف نگاه رئالیستی ، خصائل فرد را ذاتی بدانیم ، به این باور خواهیم رسید که رفتار اجتماعی، به شکلی سرشتی در طول زندگی خود را می نمایاند . در اولی ، داستان ، بعدی اجتماعی می یابد و در دومی به فلسفه ای می گراید که «ماهیت» را بر «وجود» مقدم می داند . هویت فردی همان چیزی است که تمایلات و خواسته های فرد با آن گره خورده و از طـــریق آن هـدایت می شود . دومین مسئله ، اسامی شخصیت هاست که بعد از «هویت فرد» قاعدتا مورد توجه اند و دارای هویت های جداگانه ای هستند که وابستگی فرد را به لایه های اجتماعی خاصی مطرح می کنند . این همان نکته ای است که آل احمد معمولا در داستان هایش همواره مورد توجه و تاکید قرار می دهد و به تبع آن در این داستان نیز با اسامی نشانه داری نظیر عنایت الله ، هاجر، رجبعلی و ... روبرو می شویم که همگی از قشر فقیر جامعه هستند و در اتاق های محقر استیجاری واقع در محله های پایین شهر زندگی می کنند . بنابراین اسم اشخاص دارای بار فرهنگی خاصی است که به محض جاری شدن حوادث در داستان ، با هویت فرد گـــره می خورد و روندی شکل می گیرد که موید هویت همین نام هاست : هاجر ، در آرزوی داشتن لاک صورتی است . اما شوهرش عنایت الله به سختی قادر است شکم خود و زنش را سیر کند . بنابراین وقـــتی می بیند که هاجر پول قابل توجهی را بابت شیء بی ارزشی پرداخته که جز خود نمایی مصرف دیگری ندارد ، به خشم می آید . اینجا نقطه تمایزی میان تمایلات زن و شوهر بوجود می آید که جنسیت فرد را به عنوان بخشی از فردیت او بررسی می کند . زن به لحاظ جنسیتی که دارد ، علاقه مند به داشتن لوازم آرایشی است . پس از این حیث ، تمایلات او نه به هوس های زود گذر بلکه به «سرشت» زنانه اش مرتبط می شود . این گرایش ذاتی وقتی با فقر و محرومیت های اجتماعی پیوند می خورد ، به شکلی حادتر بروز نموده ، به صورت حسرت ها و عقده های سرکوب شـده جلوه می نماید . در مقابلِ او ، شوهرش عنایت الله ، سیر کردن شکم و پرداختن اجارهٔ اتاق

را مهمترین مسائل زندگی می داند . در واقع چون او ، زن نیست پس قادر به درک هویت غریزی همسرش نیست و همین عدم درک ، عاملی است که به خشم او و در نتیجه کتک خوردن هاجر منجر می شود . در پایان داستان ، هاجر برای جلب رضایت شوهر لاکی را که خریده بیرون می ریزد و شیشهٔ خالی شدهٔ آن را از روغن عقرب پر می کند . این تسلیم اگرچه آشتی جویانه است ، ولی هم با هویت فردی او و هم با ماهیت زنانگی اش در تضاد است.

تم داستان:

در جوامع عقب مانده و مرد سالار ، زن به عنوان انسان درجهٔ دوم همواره مورد ستم واقع می شود و حتی بخاطر داشتن حداقل خواسته های خود مورد خشم و غضب قرار می گیرد . هاجر در پایان داستان، خودش را سرزنش می کند و ضمن بی ارزش دانستن خود ، تمایلش به خرید لاک صورتی را به نادانی و بی خردی ذاتی اش ربط می دهد که این از یک طرف بر مظلومیت تاریخی اش می افزاید و در سوی دیگر بر جهل و ناآگاهی او از حقوق فردی و اجتماعی اش اشاره دارد.

سبک:

در این داستان ، وجود هاجر از دو منظر درونی و بیرونی نگریسته می شود . درون ، امیال و خواسته های او را بر می تاباند که در زمان های عادی - مثل وقت هایی که با روزمرگی هایش در گیر است - خفته و خاموش اند . اما این امیال درونی ، زمانی که نیرویی تحریک کننده در خارج از ذهن ، از طریق حواس - نظیر حس بینایی و لامسه - به تجربه در می آیند ، بیدار شده ، شکلی وسوسه آمیز به خود می گیرند . به عبارت دیگر منِ هاجر زمانی که میل عجیبی به خریدن لاک صورتی می یابد ، از هویت سرکشی سرچشمه می گیرد که خود علت و منشأش را نمی داند . او حتی نمی داند برای چه از اتوبوس پیاده شده و در انبوه جمعیتِ یک خیابان شلوغ قرار گرفته است . وقتی نگاهش متوجه لاک های صورتی یک دستفروش می شود ، لاک صورتی در هیئت یک شیء منِ او را که دارای هویتی است مستقل از شیء ، به او می شناساند . اینجا منِ حقیقیِ هاجر که دارای جنبه ای درونی است از طریق حس ، یک شیء خارج از وجود خود را تجربه می کند و در می یابد که میلی مهار

نشدنی به تصاحب آن شیء دارد : تلاشِ «من» برای شناخت و درک خود از طریق اشیاء خارج از ذهن . این تفکری است فلسفی که رمانتیک ها به پیروی از افکار «امانوئل کانت» با علاقهٔ بسیار در آثارشان دنبال کرده اند[1] و آل احمد نیز خواسته یا ناخواسته ، از یک مسئلهٔ اجتماعی به مقوله ای فلسفی ورود می کند که در آن ، «من» از طریق ارتباطش با «غیر من» باز شناخته می شود . لازم به ذکر است که «کانت» خود ، در نخستین تجربیات ذهنی اش ، علاقهٔ عجیبی به آثار «ژان ژاک روسو» که از پیشتازان و بنیان گذاران سبک رومانتیسم در اروپاست ابراز می کند و تاثیر پذیری او از «امیل» که شاهکار «روسو» محسوب می شود ، کم و بیش در تفکراتش مشهود است.[2]

---

[1] - « به نظر کانت **من** به عنوان هویت و **من** به عنوان وحدت از طریق تالیفی به دست می آید نه از طریق تحلیلی . درست است که **من فاعل** شناسایی است ولی همین فاعل به هر طریق به معنایی خود نتیجهٔ متعلق شناسایی می باشد . **من** به وسیلهٔ **غیر من** شناخته می شود و وحدت من نسبت به کثرت امور خارج دریافت می گردد. برای اینکه **من** از هویت واحد خود آگاه شود باید با واقعیت کثیر **عالم** خارج ارتباط بر قرار کند.» (فلسفهٔ نقادی کانت ، دکتر کریم مجتهدی ، انتشارات امیر کبیر ، چاپ پنجم ۱۳۸۷ ، ص ۵۰)

[2] - «حقیقت در اشیاء وجود دارد نه اینکه در روح من که در بارهٔ آن قضاوت می کند ... وقتی به خود امیدوار شدم شروع به نگاه کردن به خارج خود می کنم و خود را در این دنیای وسیع سرگردان کرده و در عظمت موجودات غرق می شوم بدون اینکه بدانم آنها چیستند نه روابط آنها و نه آنچه را در خودم وجود دارد درک می کنم . آنها را مطالعه می کنم و اولین چیزی که در مقابلم ظاهر می شود خودم هستم.» (امیل ، ژان ژاک روسو ، ترجمهٔ ع.سبحانی ، انتشارات موسسهٔ مطبوعاتی فرخی ، ص ۳۸۲)

داستان پنجم :

وداع

خلاصه داستان:

قطاری که خرمشهر را پشت سر گذاشته در یکی از ایستگاه های استان لرستان که روستایی است فقیر نشین توقف می کند . روی سکوی ایستگاه ، کودکانی ژنـده پوش و پا برهنه به امید کسب روزی ، پای قطار می آیند و گلهای وحشی معطر و زیبایی راکه از کوهستان چیده اند به مسافرین قطار عرضه می کنند ؛ ولی هیچ خریداری وجود ندارد . دقایقی بعد قطار تکانی خورده ، به حرکت در می آید . کودکان همچنان با امیدواری پا به پای قطار می دوند و به مسافرین التماس می کنند تا شاخه گلی بخرند . قطار سرعت بیشتری می گیرد و دختر بچه ای که برای فروش گل به دنبال قطار در حال دویـدن است ، تعادل خود را از دست داده ، به زمین می افتد و در چاله ای که از آب باران انباشته شده است ، در می غلتد .

تجزیه و تحلیل:

آل احمد با مهارتی ستودنی فقر و نکبت اقتصادی روستائیانی را که در کلبه های گلی ساخته شده بر تپه های کوه زندگی می کنند ، به تصویر کشیده است . او ابتدا و به محض توقف قطار ، طبیعتِ زیبای منطقه را توصیف می کند : رودخانه ای که در پشت ایستگاه ، با طنینی دلنشین بر بستری از ریگ های روان جاری است . کوهستانی با شکوه که در حاشیه های آن گلهای زیبا روییده است ، آنچنان با عظمت جلوه می کند که گویی تا ابد استوار باقی خواهد ماند . اما بر دامنهٔ این کوهستان ، کلبه هایی از خشت و گل ساخته شده اند که چنگ بر زمین زده ، با حالتی قوز کرده تلاش می کنند تا خود را سر پا نگاه دارند. یک طرف شکوه و عظمت کـــوهستانی استوار و پا برجا ؛ و سوی دیگر کلبه هایی که از فـرط سست

بنیادی بیم آن می رود با بارش هر باران از هم پاشیده شوند و فرو ریزند. یک جا درختان سر سبز و روخانه ای پر خروش ؛ و جای دیگر کودکانی که از شدت فقر کفش به پا ندارند و برای تامین نان شب به مسافرینِ قطار گلهای وحشی کوهستان را عرضه می کنند. این دو که یکی زیبایی طبیعت را به رخ می کشد و دیگری زشتی چهرهٔ فقر را به نمایش می گذارد ، در یک بی تناسبی آشکار جلوه گر شده و خود نمایی می کنند.

تم داستان:

کودکانی که باید در کلاس های درس بنشینند و علم بیاموزند ، برای تامین نان شب دست به دامان طبیعت شده و طبیعت با سخاوت بی نظیر خود گلهایش را به آنان هدیه می کند تا به مسافرین قطار فروخته شوند و از این طریق پولی نصیبشان گردد ؛ اما افسوس که این گلها کمتر مورد توجه مسافرین واقع می شـــوند . گویی مسافرین قطار نه زیبایی گلها را می بینند و نه چشمان پر از امید و اندوه کودکان را در می یابند . شاید هم پولی در جیب ندارند و هر کدام گرفتار مشکلات خویش اند .

سبک:

«وداع» در روند حوادثی که دارد جنبه هایی از افکار «آگوست کنت» بنیان گذار «اثبات گرایی» را باز می تاباند . او که منتقدین جهان وی را پدر «ناتورالیسم» می دانند[1] ، معتقد است داستان فی نفسه به عنوان یک علم اجتماعی نگریسته می شود که همهٔ لایه های جامعه را در فضای خود مورد مطالعه قرار می دهد[2] . این نگرش به خودی خود یکی از عواملی است که نویسنده را به دقت در تمامی جزئیات – از زشتی ها و پلشتی ها گرفته

---

[1] - «اهمیت آگوست کنت در این است که پوزیتیویسم وی به سهم خود نوعی جامعه شناسی علمی یا علمی نما را به وجود آورد که ناتورالیسم مفرطی را در رمان نویســـان و نمایشنامه نویسان سالهای بعد که می پنداشتند در بهترین آب و هوا و محیط عصر ، ولو قدری خشک و بی حاصل،کارمی کننـد برانگیخـت . » (سـیری درادبیات غرب ، جی.بی. پریستلی، ترجمه ابراهیم یونسی ، انتـشارات امیـر کبیـر ، چاپ دوم ۱۳۵۶ ، ص ۲۲۴)

[2] - نگاهی دیگر به ژرمینال ، نوشتهٔ کارولین رابرتس ولچ ، ترجمهٔ مهدی افشار ، کتاب مهناز ، چاپ اول ۱۳۷۳ ، ص ۴۲

تا ظرافت ها و زیبایی ها - ترغیب می کند و در این راستا بر کشف تضادهای میان این جزئیات تاکید می ورزد . نگاهی علمی بـــه مسائل اجتماعی که نخست عقل گرایان را تحت تاثیر قـرار داده ، سپس ناتورالیست ها را به دنبال خود می کشد و به تبع این کشش ، آل احمد نیز در داستان وداع دقیقا همان نکاتی را مورد توجه قرار می دهد که نویسندگانی چون «زولا» در آثار خود مد نظر داشته اند . شکوه و عظمت طبیعت در داستان وداع ، مو به مو بر ما نمایانده می شود و در این مسیر نویسنده آنچنان دقیق و موشکافانه عمل می کند که هیچ نکته ای از قلم نمی افتد ؛ سپس کودکانی ژنده پوش را در می یابیم که با وضعیتی رقت بار می کوشند مشتریانی برای گلهای زیبا و معطری که در دست دارند بیابند . اینجا هم نویسنده پیرامون کودکان فقیر - که در قاب تصویری زیبا از طبیعت همچون وصله ای ناجور می نمایند - باز هم با دقت بسیار وارد جزئیات می شود . کلبه های ساخته شده از گل و خشت که کج و کوله و قوز کرده اند نیز با جزئیات تمام و ریز بینی های بی نظیر مورد توجه قرار می گیرند و این خانه های ناپایدار در قیاس با عظمت کوهستان و شکوه آن ؛ همگی در جهت درک بیشتر تضاد میان جامعه و طـبیعت ، حرکت می کنند . از طرفی ، هر کدام از مسافرین تـصوری منحصر به فرد از از کودکانِ گل فروش ، طبیعتِ زیبا و مناظر خارج از قطار در ذهن خود دارند . به همین دلیل ، درک واقعی از چگونگیِ زندگی مردم روستایی که قطار در آن توقف کرده است ، برای همهٔ مسافران یکسان نیست . به عبارت دیگر ، **ذهن** برای تجزیه و تحلیل تصویری که از واقعیت گرفته نیاز به یک موقعیت پایدار دارد و تنها وقتی قادر به دریافت و درک **واقعیت** خواهد شد که بر اثر یک اتفاق ملموسِ **اثبات گر** به شناختی **عینی** از مسائل دست یابد . مثلا آنجا که راوی داستان (زمانی که قطارحرکت کرده و در حال دور شدن از ایستگاه است) تـعدادی از کودکان و مردم فقیر روستا را مشاهده می کند که با حرکتی محبت آمیز دستمال هایی را به علامت وداع برای مسافرین تـکان می دهند و در این ســو مـــسافرین هیچ واکنش و پاسخ محبت آمیزی نشان نمی دهند ، او (راوی داستان) گـــویی یکباره به درک عمیقی از این حرکـت و ارزش معنوی آن می رسد. لذا به سرعت دستمالی از جیب بیرون آورده،آن را تکان می دهد . واکنشی

درونی در پاسخ به محبت روستائیان فقیر که با حرکت راوی داستان و تکان دادن دست ، شکلی **مکانیکی** می یابد :

«هیچ کس جواب وداع آنان را نداد . سر پیچ که از سر تا ته قطار پیدا بود ، یکبار دیگر درست دقت کردم . تمام پنجره ها بسته بود و هیچ کس نبود تا در جواب آنان دستی و یا دستمالی تکان بدهد. کلبهٔ آنان که در زیر نور خورشید بخار می کرد ، باز هم نمایان بود و آنها هنوز دستهای خود را برای قطار ما تکان می دادند. هنوز وقت نگذشته بود. دست من به جیبم فرو رفت . دستمالم را بیرون کشیدم . سرپنجه ایستادم و سر ودستم را از پنجرهٔ قطار بالا کشیدم و دستمال را در هوا ، دم باد ، به اهتزاز در آوردم ... شاید هنوز دیر نشده باشد . رفیقم فریاد زد و مرا عقب کشید . از پنجره دورم کرد و شیشهٔ آنرا بالا برد. قطار وارد تونل شده بود و اگر او دیرتر می جنبید شاید دست من شکسته بود . »[1]

---

[1] - سه تار ، داستان وداع ، انتشارات جاویدان ۱۳۵۵، صص ۵۸ و ۵۹

داستان ششم :

زندگی که گریخت

خلاصه داستان:

مردی که پس از مدتها بیکاری موفق شده به عنوان باربر استخدام شود همان روز نخست ماموریت می یابد کیسهٔ برنجی را که بر دوشش نهاده اند به قایقی برساند که آن سوی الوار چوبی لنگر انداخته است . الوار چوبی شبیه یک پل چوبی باریک است که دو طرف شط را به یکدیگر وصل می کند . ترس از سقوط به داخل شط و شکست در ماموریت ، به صورت اضطراب و دلهره ای دیوانه کننده سرتاسر وجودش را فرا می گیرد و مرد احساس می کند که زانوانش به لرزش در آمده و توانایی حمل کیسهٔ برنج را ندارد . پس پاهایش سست شده ، لحظه به لحظه بر تـــرسش افـزوده می شود . سرانجام هنگام عبور از روی الوار چوبی به آنچنان شدتی از ترس و نا امیدی می رسد که سقوط خود را به داخل شط ، امری حتمی می داند و مرگ را به چشم خود می بیند . از طرفی ، تعدادی کارگر انتظار او را می کشند تا کیسه را از دوشش برداشته و بر کف قایق بگذارند. همین امر باعث می شود تا مرد برای خلاصی از زیر بار فشار و اضطراب ، دل به دریا بزند و در پی یک تصمیم آنی مبتنی بر«هرچه بادا باد» ، چند گام بلند و سریع برداشته ، پل را پشت سر بگذارد و کیسهٔ برنج را با موفقیت به قایق برساند.

تجزیه و تحلیل:

«زندگی که گریخت» بنا به دلایلی که پیرامون آن به تفصیل سخن گفته خواهد شد یکی ازشگفتی های آثار جلال آل احمد است . تا کنون نویسندگان بسیاری را دیده ایم که با تاثیر پذیری از ایده ها و داستان های برخی نویسندگان بزرگ - جهت آزمودن خود و تجربه اندوختن- اثری خلق کرده باشند ، ولی نوشتن داستان بر اساس یک سری مقالات فلسفی تنها کار کسانی است که از جسارت کافی برخوردارند ؛ و آل احمد با تکیه بر همین استعداد ، مو به مو و گام به گام بخش هایی از تـفکراتِ فـلسفیِ

«ژان پل سارتر» را که در کتاب «هستی و نیستی» منعکس شده ، به صورت داستان بازگو می کند . مقایسهٔ فشرده ای از داستان«زندگی که گریخت» و نظریات «سارتر» ما را در درک و چگونگی این تجربه یاری خواهد کرد :

مقایسهٔ اول:

هستی و نیستی:

«اگر بطور مثال ماموریتی را به من واگذار کنند که لیاقت و شهامت انجام آن را ندارم ممکن است از این تصور که قادر به انجام آن نخواهم بود دچار **اضطراب و نگرانی شوم بدون اینکه کوچک ترین عارضهٔ ترس در من به وجود آمده باشد»**[1]

زندگی که گریخت:

«یکی(یک کیسهٔ برنج) هم بروی کول اوگذاشتند . وقتی خم شده بود و مهیای بارگرفتن بود هیچ فکری نمی کرد . کار گیرش آمده بود . این مهم بود . چند قدم به طور عادی برداشت ، **ولی هنوز به وسط خیابان نرسیده بود که زانوهایش ناگهان لرزید.»**[2]

مقایسهٔ دوم:

هستی و نیستی:

« فرض کنیم که من در یک راه باریک قرار گرفته ام که بدون داشتن حائل و مانع ممکن است در پرتگاه سقوط نمایم **پرتگاه به من الهام می کند که از سقوط خود داری نمایم و در آن حال خطر مرگ را برایم مجسم می سازد.»**[3]

---

[1] - هستی و نیستی ، ژان پل سارتر ، ترجمه عنایت الله شکیباپور ، موسسه انتشارات شهریار ، ص ۴۸

[2] - مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ۱۳۵۵، ص ۶۲

[3] - هستی و نیستی ، ۴۹

زندگی که گریخت:
«در فکر این نبود که زودتر به کنار شط برسد و از روی پل باریک بگذرد و بار را توی قایق بگذارد ... **او فقط در فکر این بود که پایش نلرزد و زانویش خم نشود ...** »[۱]

مقایسهٔ سوم:

هستی و نیستی:
«ناگهان ترس بر وجودم مسلط می شود ، اگر چه هنوز خطر برای من قطعی نشده اما در هر حال ترس مرا فرا می گیرد با این حال به خود خواهم گفت : در حال سقوط احتیاط را از دست نخواهم داد ، تا جایی که ممکن است خودرا در کنار پـــرتگاه نگاه خواهم داشت و **با تلاش زیاد سعی می کنم امکانات خطر را از خود دور سازم .** »[۲]

زندگی که گریخت:
«یک دم خواست فکر کند که شاید نمی تواند این بار را ببرد . ولی زود دنبالهٔ فکر خود را برید . مـــطمئن بود که زانویش از عقب تا نخواهد شد . او فقط می بایست کوشش کند که ازجلو خم نشود و بار به زمین نیفتد . نمی دانست کیسهٔ برنج چقدر وزن دارد . دیگران به راحتی می بردند . تند هم می رفتند . ولی پای او می لرزید . اشکالی نداشت . **می توانست سعی کند و نگذارد زانویش خم شود .** »[۳]

مقایسهٔ چهارم:

هستی و نیستی:
« این شرایط امکاناتی است که در اختیار خودم است و این امکانات تاجائی امکان پذیراست که ترس را ازخود می رانم ، امـــا

---

[۱] - مجموعه داستان سه تار، ص ۶۳

[۲] - هستی و نیستی ، ۵۰

[۳] - مجموعه داستان سه تار ، صص ۶۲ و ۶۳

مـعلوم است که این شرایط به من تعلق ندارد و سبب خارجی هم در آن دخالت داشته است همه گونه امکانات امکان پذیر است، **امکانات مخالف (مانند اینکه باید دقت کنم ، بدوم یا راه دیگر بیابم)** و امکانات دیگر (مانند اینکه بروم و خودم را در پرتگاه بیندازم و راحت شوم) هر دو برای من ضروری است ، هر نوع فکر و نقشهٔ درست یا نادرست به مغزم راه خواهد یافت . اما اگر از قبول امکانات واقعی خود داری نمایم به دلیل ترس خودم است ، این من هستم که ترس را با رد کردن امکانات واقعی برای خود خـــلق کرده ام و اگر ارتباط خود را به این امـکانات قطع نمی کردم هرگز اضطراب در من راه نمی یافت.»[1]

زندگی که گریخت:

«وقتی او پایش را روی الوار گذاشته بود و مردد مانده بود نفهمید چقدر طول کشید ... با آستین کتش عرق پیشـــانی اش را پاک کرد و آن دورها ، لای نخلهای آن طرف رودخانه دنبال چیزی گشت . دیگر چشمش برق نمی زد. برق آنها نیز به دنبال نگاهش لای نخلستانها گم شد. سرش سنگینی کرد و باز به پایین افتاد. شاید یک دقیقه گذشت. پای او هنوز می لرزید . برگشت . دیگران هنوز تند می رفتند و می آمدند. پای او هم نیروی خود را جمع کرد و قدم تندتر برداشت. دو سه قدم تا لب شط را به عجله پیمود . **پایش هنوز می لرزید . ولی دیگر این مهم نبود. اطمینان پیدا کرده بود که زانوانش از جلو خم نخواهد شد. به همان سرعت روی الوار آمد . تقریبا چشم خود را بسته بود** . ولی نمی خواست بداند روی چه چیزی پا گذاشته . سه قدم جلو رفت . **خیلی جرئت به خرج داده بود.»**[2]

---

[1] - هستی و نیستی ، ۵۰

[2] - مجموعه داستان سه تار ، صص ۶۵ و ۶۶

مقایسهٔ پنجم:

هستی و نیستی:

«بنابراین **خود را برای سقوط آماده ساخته ام ، یعنی به وحشت و اضطـراب خود ایمان دارم** و به اضطراب خود ایمان دارم و اضطراب و وحشت به قدری در من رسوخ یافته که بی اختیار در اختیار جبر قرار گرفته ام.»[۱]

زندگی که گریخت:

«الوار داشت لنگر بر می داشت . اما نه . **هیکل او و بار سنگین روی دوشش بود که روی پـــل بـــــاریک داشت لنگر بر می داشت . همینطور شد . نزدیک بود از پهلوی راست توی شط سرنگون شود** . دستهایش را با عجـله از هم باز کرد و تعادل خود را به سختی حفظ نمود. طول الوار از هفت قدم بیشتر بود ، دیگر نمی شد همانجا ایستاد ... انگار پل موقتی هم شروع کرد به تاب خوردن . داشت اززیر پایش درمی رفت . **آه . که داشت می مرد ! »**[۲]

مقایسهٔ ششم:

هستی و نیستی:

« اما بعضی شرایط ممکن است تهدید مرگ را برای من تخفیف بدهد ، مثلا در فکر خود راه می دهم که می توانم از سنگ خود را بلغزانم و به جای افتادن در پرتگاه به طرف دیگر پرت شوم و یا اینکه ممکن است به فکرم برسد که اگر خاک نرم از زیر پایم رد شود سقوط خواهم کرد در هر حال، در برابر این اندیشه های گوناگون نیروی تازه ای به خود تلقیـن می کنم یعنی امکانات را برای خود آسان کرده ام . »[۳]

---

[۱] - هستی و نیستی ، ۵۱

[۲] - مجموعه داستان سه تار ، صص ۶۶ و ۶۷

[۳] - همان ، صص ۴۹ و ۵۰

زندگی که گریخت:
«نفسش را توی سینه اش حبس کرده بود . سرش پایین افتاده بود . چشمش از وحشت و ضعف دریده شده بود . ترسید که مبادا تخم چشمهایش از کاسهٔ دریده شدهٔ آنها در بیاید و توی نهر بیفتد . یا مثل چکه های عرق سینه اش روی الوار، روی این پل لعنتی بیفتد و اینطور پهن شود . خیلی ترسید.یک دم چشمش را بست . سرش گیج می رفت تاریکی درون چشمش پر از قرمزی شد. نزدیک بود سرنگون شود. زود چشمش را باز کرد. چشمش را دریده کرد ... تعادل خود را به زور حفظ کرده بود . دستهایش را دو مرتبه زیر شکمش قلاب کرد. در هم فشرد و عقب عقب دو سه قدمی را که روی الوار پیش آمده بود دوباره پیمود و پایش را روی خاک محکم سکوی کنار شط گذاشت.»[1]

مقایسهٔ هفتم:

هستی و نیستی:
«از جهت دیگر می توان گفت که این وحشت **یک نوع عدم تصمیم است** که در اثر بی احتیاطی و عدم استفاده از امکانات بوجود می آید اما اگر در هر حال خود آگاهی باشد استفاده از هر گونه امکانات امکان پذیر است . »[2]

زندگی که گریخت:
«قدم اولش را روی الوار جای داد . ولی ناگهان وحشت کرد. چشمش به پایش افتاد . زانویش سخت می لرزید . خودش حس نمی کرد ، اما می دید ... نزدیک بود زانویش خم شود و بار توی شط بیفتد . **یک دم بی تصمیم ماند .** »[3]

---

[1] - مجموعه داستان سه تار ، ص ۶۷
[2] - هستی و نیستی ، ۵۱
[3] - مجموعه داستان سه تار، ص۶۴

مقایسهٔ هشتم:

هستی و نیستی:

«پس نتیجهٔ تمام این گفتگوها براین است که وقتی امکان را در نظر بگیریم دلیل آن است که امکان برای ما امکان پذیر است و چون امکان توانست اضطراب را عقب بزند ، **بی تصمیمی جای خود را به خود آگاهی می دهد .** »[۱]

زندگی که گریخت:

«نمی دانست چه کند . خواست قدم دومش را هم بلند کند و به جلو بگذارد.حتی حاضر بود یک قدم کوچک بردارد، حاضر بود که قدم دومش را به جلو هم پرتاب بکند ، ولی نمی شد . کوشش هم کرد ولی دید که اگر برای یک دم هم شده پای دومش را از روی زمین بردارد ، آن دیگری بیشتر خواهدلرزید ، زانویش خم خواهد شد، خودش سرنگون خواهد گردید و کیسهٔ برنج توی شط غرق خواهد شد . **به بی تصمیمی خود خاتمه داد .** »[۲]

تم داستان:

ترس از شکست به هر شکل و صورتی باشد انسان را در راهی که پیش رو دارد متزلزل می کند . اینجا همان مسئلهٔ «هستی» و «نیستی» مطرح است . وقتی شکست به معنای نیستی تلقی شود ، درک ما از «نیستی» نیز تغییر می یابد . در داستان «زندگی که گریخت» شکست برای مرد باربر به قیمت از دست دادن شغلش تمام می شود و از دست دادن شغل یعنی نداشتن در آمد ، گرسنگی و سرانجام مرگ . اما قضیه به همین جا ختم نمی شود و این مفهوم دارای یک بارفلسفی نیز هست و «سارتر» آن را چنین بیان می کند:

«هستی محض در نیستی فرو نمی رود و همیشه هست و این گونه هستی را که به نیستی تبدیل نمی شود هستی محض

---

[۱] - هستی و نیستی ، ۵۱

[۲] - مجموعه داستان سه تار ، صص ۶۴ و ۶۵

می گوییم . و این کیفیت هستی است.»[۱]

جای دیگر وضوح بیشتری بر مطلب فوق می یابیم:

« امید به آینده است که مرا وا می دارد از مقابل خطر بگذرم و از امکانات خود برای رسیدن به آینده استفاده نمایم . در آستانهٔ همین رابطه است که نیستی در من راه یافته ولی می دانم من همان نیستم که بعدها خواهم بود . همیشه اینطور است که در خلال وحشتهای سخت به آینده فکر می کنیم و با تصور آینده اضطراب را از خود می رانیم یعنی وحشت برای ما به نیستی می رود . »[۲]

وحشت از آینده و از «مرگ» و «نیستی» دقیقا همان مطلبی است که دقایقی طولانی شخصیت داستانی «زندگی که گریخت» را در سیطرهٔ خود قرار می دهد و سرانجام همین وحشت و بیم و امیدهاست که او را موفق به حفظ «هستی» اش می کند و اگرچه در پایان داستان دیگر رمقی برایش نمانده ، ولی او همچنان هست و هستی اش را از ورای حواس خود ، با شنیدن بوق کشتی و صدای یک قایق موتوری و دیدن مهی غلیظ دران سوی شط و درمیان نخلستان ها درک می کند.

سبک:

مرد باربر مسئولیت حمل کیسهٔ برنجی را که بر دوش او نهاده اند به عهده گرفته است و همین مسئولیت موجب می شود تا او خود را در معرض قضاوت دیگران بداند . پس می کوشد تا به هر قیمت که شده بار را به مقصد برساند ولی ترس از سقوط به داخل شط ، نخستین لرزش ها را به زانوانش منتقل می کند و این لرزش پا لحظه به لحظه شدیدتر می شود و سرانجام مرد در وضعیت رقت باری قرار می گیرد که احساسی ناخوش آیند در وجودش ایجاد می کند . احساس دیده شدن و زیر نظر گرفته شدن . به همین دلیل در طول داستان بارها و بارها به این می اندیشد

---

[۱] - هستی و نیستی ، ص ۱۳

[۲] - هستی و نیستی ، ص ۵۲

که دیگران دارند او را می بینند و به وضعیتش می خندند و مسخره اش می کنند:

«این هفت نفر حتما الان دارند او را می پایند، حتما کارشان را ول کرده اند و او رانگاه می کنند و به هم چشمک می زنند . حتما . »[۱]

«نمی خواست آنها را که به او می خندیدند و چشمک می زدند نگاه کند . می خواست کار خود را بکند.می خواست نگذارد بار به زمین بیفتد.»[۲]

«مطمئن بود که آنها ایستاده اند، کار خود را به کناری نهاده اند و او را مسخره می کنند و چشمک می زنند.»[۳]

تاکید آل احمد بر احساس اضطراب آور دیده شدن توسط دیگران و مورد قضاوت قرار گرفتن ، از مسئولیتی ناشی می شود که بر دوش فرد گذاشته شده است .[۴] در نتیجه شکست و موفقیت در این ماموریت هر کدام ممکن است به صورت الگویی خوب یا بد جلوه نماید . اگر موفق شود ، دیگران نیز می کوشند به پیروی از او موفق شوند ، اما اگر شکست بخورد به ریش او خواهند خندید . در ضمن ، این شکست ، قبح شکست را برای دیگرانی که در ظاهر اهمیتی به قضاوت دیگران نمی دهند ، ولی در باطن بر دلهره' خود ماسک زده اند نیز فرو می ریزد. همه' این مفاهیم در واقع همان مراحلی هستند که اگزیستانسیالیست ها در آثارشان مطرح می کنند . مراحلی که در روند خود ، به دلهره و اضطراب می انجامد :

---

[۱] - مجموعه داستان سه تار ، ص ۶۴

[۲] - همان ، ص۶۴

[۳] - همان ، ص ۶۵

[۴] - «وقتی پیر ، به من نگاه می کند ، بدون تردید می دانم که او ناظر من است، چشمانش - که یکی از مظاهر طبیعت است — به روی بدنم خیره شده (بدنم هم یکی از مظاهر طبیعت است) این تنها عملی عینی است که می گویم هستی دارد اما آن دیگری که به من می نگرد در وجدان من راهی ندارد. من در آن حال دارای احساس هستم ، آگاهانه رنج می کشم ، و هر چه تلاش و استدعا نمایم این نگاه از من سلب نخواهد شد.» (هستی و نیستی ، ص۸۸)

«اگزیستانسیالیسم با صراحت اعلام می دارد که بشر یعنی دلهره. مفهوم این جمله چنین است : هنگامی که آدمی خود را ملتزم ساخت و دریافت که وی نه تنها همان است که موجودیت خود ، راه و روش زندگی خود را تعیین می کند، بلکه اضافه بر آن قانون گذاری است که با انتخاب شخص خود ، جامعهٔ بشری را نیز انتخاب می کند ، چنین فردی نخواهد توانست از احساس مسئولیت تمام و عمیق بگریزد . »[1]

یا:

«این همـــان دلهره ای است که اگزیستانسیالیسم به تشریح آن می پردازد : و چنان که خواهیم دید ، این دلهره ، اضافه بر آنچه گذشت ، با مسئولیت مستقیم در برابر سایر آدمیان - مسئولیتی که همهٔ افراد بشر را ملتزم می سازد - تبیین می شود . »[2]

با توجه به نمونه های فوق در می یابیم که دلهره در افکار و اندیشه های سارتر - در یک کلام - ریشه در مسئولیت فرد دارد . معنا و مفهومی که داستان « زندگی که گریخت» نیز به آن متعهد است ، آنجا که شخصیت داستانی ، علت دلهره هایش را در مسئولیت سنگینی که به عهده گرفته است ، جستجو می کند:

«دیـــگر نمی شد همانجا ایستاد . خیلی معطل شده بودند . حتما خیلی به او خندیده بودند . »[3]

«نمی شد اینطور مردم را معطل گذارد . به او چه خواهند گفت؟ ولی چرا هیچ کس حرفی نمی زد؟ حتما در کناری ایستاده بودند، سیگار می کشیدند و به او می خندیدند ! پـس چرا صدای خنده

---

[1] - اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر ، ژان پل سارتر ، ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی، انتشارات مروارید ، چاپ هشتم ۱۳۶۱ ، ص ۲۹

[2] - همان ، ص ۳۳

[3] - مجموعه داستان سه تار ، ص۶۶

شان نمی آمد؟»[۱]

به طور کلی داستان «زندگی که گریخت» ، هم در «شکل» و هم در «محتوا» تجربه ای است متفاوت که می کوشد کم و کیف اگزیستانسیالیسم را در داستان های ایرانی بسنجد . تردیدی نیست که آل احمد نمی توانسته با نوشتن داستانی کوتاه - که ظرفیت های محدودی دارد - به اعماق تفکر اگزیستانسیالیستی بپردازد . لذا او از یک مقوله فلسفی ، تنها پلی به ادبیات داستانی متعهد می زند و با تعریف «هستی و نیستی» از دیدگاه سارتر ، دومین دوره داستان نویسی اش را - پس از فراز و نشیب هایی که در دو مجموعه داستان «دید و بازدید» و «از رنجی که می بریم» داشته - با مهارت بیشتری ادامه می دهد و به سرانجام می رساند.

---

[۱] - همان ، ص ۶۷

داستان هفتم :

آفتاب لب بام

خلاصه داستان:

دو دختر بچهٔ به ترتیب ده و دوازده ساله به نام های صغرا و بتول که درگرمای طاقت فرسای تابستان توسط پدرشان مجبور شده اند روزه بگیرند ، دقایقی مانده به اذان مغرب - بی حال و بی رمق - پر کشیدن آفتاب را که برلب بوم نشسته وگویی خیال رفتن ندارد انتظار می کشند. پدر ، خود نیز حال و روز بهتری ندارد و از فرط تشنگی طاقت از دست داده است . در همین موقع صدای یخ فروش دوره گرد از کوچه به گوش می رسد و پدر از دختر کوچکش صغرا می خواهد که برود و یک قالب یخ بخرد . صغرا که بی حوصله است ، لحنی پرخاشگرانه در پیش می گیرد و همین حرکت بهانه ای می شود تا از پدر کتک بخورد و با صورتی خاکی ، دهانی خونین و لبی گریان به پیشواز افطار برود.

تجزیه و تحلیل:

موضوع بسیار ساده است و از یک اتفاق معمول در برخی خانواده های سنتی سخن می گوید . مردی که به قول زنش دم افطار اخلاقش سگی می شود ، در هوای گرم تابستان دختران خردسالش صغرا و بتول را به روزه داری وا می دارد . سگی شدن اخلاق مرد درست دقایقی مانده به افطار به صورت یک امر شرطی رخ می نماید و کنش ها و واکنش های او را - قبل از هر حادثه ای - پیش گویی می کند . مرد در اتاق خود قرآن می خواند و ذکر می گوید ، اما این اعمال به جای آنکه به نشاط روحی و روانی بیانجامد ، سنگینی فضا را به دنبال می آورد . زن خانه نیز چنین حالتی دارد و در حالیکه از فرط تشنگی رنگ پریده می نماید با حرکاتی سریع و رفتاری هیستریک ، خود را با یک بافتنی سرگرم کرده تا بدین وسیله گذشت زمان را احساس نکند . بتول ، دختر بزرگ خانواده هم پای سماور است و ماموریت دارد بساط چای را مهیا کند ؛ و صغرا خواهر کوچکتر ، بی تاب و بی قرار است و در نهایت به شکلی مظلومانه

قربانی فضای سنگینی می گردد که بر خانه سایه انداخته است . آل احمد در بیشتر داستان هایی که در سالهای ۱۳۲۴ تا ۱۳۲۷ منتشر کرده به شکلی بی رحمانه به باورهای مذهبی از نوع سنتی اش حمله کرده و این باورها را در قیاس با «اخلاق» و «رفتار انسانی» به چالش کشیده است . مسلما نوک تیز حملات و انتقادات نویسنده به اشخاص مذهبی داستان هایش ، خانوادهٔ شخص او - و بخصوص پدرش - را نیز نشانه رفته اند . بر افراشتن نوعی پرچم سفید و رفتار آشتی جویانه که «آندره موروآ» ، نویسنده و مورخ فرانسوی آن را این گونه تفسیر می کند:

«نویسنده ای که از یک طفولیت پر از حرمان و ستم رنج برده است تصور می کند که دارای هوش و فکر آزاد است که به مذهب و خانوادهٔ خویش حمله می آورد . در حالی که عصیان فکری و قلمی او یک نوع جنبش و عصیان غلامانه است ، همان ابراز کینه و خشم به مذهب و یا خانواده دلیل علاقه و بستگیِ ابرازکننده به خانواده و یا مذهب می باشد . »[1]

مفهومی که «ادبیات داستانی ایران» در مورد آل احمد به خوبی تجربه کرده است و چرخش او و بازگشتش به آغوش مذهب پس از سالها انتقاد تند و تیز به آن ، خود گویای این مطلب است و آثار مهمی همچون «خسی در میقات» ، «غرب زدگی» و «در خدمت و خیانت روشنفکران» هر کدام سندی است دال بر این مدعا .

تم داستان:

در این داستان ، «اخلاق» بیش از هر موضوع دیگری مد نظر است. انسان ، صرف نظر از اعتقاداتی که دارد موجودی است که خوب و بد را تشخیص می دهد و این نکته را نه بر اساس آموزه های دینی که بر مبنای فطرت انسانی و علم حضوری در می یابد . پدر ، فردی است مومن و پای بند احکام اسلامی ، ولی زمانی که دختر خرد سالش را با بی رحمی کتک

---

[1] - هنر خوب زندگی کردن ، آندره موروآ ، ترجمهٔ دکتر بیدار ، انتشارات جامی ، چاپ اول ۱۳۸۷ ، ص ۳۸

می زند و لب و دهانش را خونین می کند ، اخلاق او نسبت به اعتقادات و باورهای دینی اش رنگ می بازد . والدین ، نخستین الگوهای اجتماعی کودکان به شمار می روند . بنابراین ، بر اساس نوع رفتاری که دارند ، مورد قضاوت قرار می گیرند نه بر اساس آنچه اعتقاد دارند و یا تظاهر می نمایند. در اینجا اگر این سخن «ژان ژاک روسو» را که معتقد است «تربیت انسان از نوزادی آغاز می شود»[1] بپذیریم ، آنگاه به این باور خواهیم رسید که رفتار خشونت آمیز والدین تا چه حد می تواند تاثیر مخرب بر روش زندگی و افکار و عقاید کودکان در بزرگ سالی داشته باشد .

سبک:

«آفتاب لب بام» تابلویی است از یک خانوادهٔ سنتی که باورهای خود را نه از طریق تحصیل علوم دینی ، مطالعه و تحقیق ، بلکه به صورت یک قانون تردید ناپذیر که ریشه در بنیان خانواده دارد ، از کودکی پذیرفته اند و به آن خو کرده اند . در این داستان ، همهٔ اعضای خانواده روزه اند ولی هیچ کدام درک درستی از فلسفهٔ عملی که انجام می دهند ندارند . پدر، در تمام لحظاتی که داستان جریان دارد ، مشغول عبادت است ولی رفتار خشن او پرده از سطحی بودن باورهایش بر می دارد . مادر با زبان روزه مشغول بافتنی است و در عین حال با رفتاری عصبی مدام زیر لب فحاشی می کند و به شوهر بد و بیراه می گوید . رفتار ناهنجار این دو به کودکان نیز سرایت کرده و بتول (دختر دوازده ساله) زمانی کـــه می خواهد سماور را از جایی به جای دیگر بگذارد ، با حرکتی عصبی زیر لب غر می زند . صغرا نیز وقتی پدر به او دستور می دهد که به کوچه برود و از یخ فروش یک قالب یخ بخرد ، هـــمین واکنش عصبی را از خود نشان می دهد:

«تسبیح را هلالی بالای مهر جا نمازش گذاشت یک لااله الاالله گفت و سر پا ایستاد و با صدایی که ته پـــاشیر هم می شد آنرا

---

[1] - « تربیت انسان از ابتدای تولد او آغاز می شود و قبل ازاین حرف زدن و شنیدن او مشغول فرا گرفتن چیز هاست . » (امیل ، ژان ژاک روسو ، ترجمهٔ ع. سبحانی، ناشر: موسسه مطبوعاتی فرخ ، تاریخ چاپ نامعلوم ، صص ۷۳ و ۷۴)

شنید اذان نمازش را گفت و وقتی می خواست اقامه بگوید ، رو به دخترهایش گفت :

- به شماهام ! بتول تو پاشو ، پاشو سماور رو بذار اونورتر ، چای رم دم کنین.

دختر بزرگتر مثل اینکه از خواب پریده باشد،کسل و ناراحت از جا تکان خورد. خودش را با سماور آن طرف تر کشید و از سر خستگی و خشم زیر لب گفت:

- ایشـ ...ش...

و دوباره سر جای خود برگشت»[1]

یا :

«یخی توی کوچه داد زد. پدر اقـامه اش را داشت شروع می کرد که صدای یخی توی حیاط پیچید. پدر یک دم ساکت شد و رو به دخترهایش گفت:

- صغرا پاشو برو یخ بگیرا

دختر کوچکتر تکانی خورد و گفت:

- ایش خدایا .

و ساکت شد. دیگر طاقت پدر تمام شده بود خودش را با دو قدم به ایوان رساند. دخترها از جایشان پریدند. مادر یک دم سرش را از روی کارش برداشت و دوباره پایین انداخت. دخترها خودشان را توی حیاط انداخته بودند و پدر مثل آنها پابرهنه، دنبالشان افتاد:

- پدر سوخته ها ! قبر پدر و مادرتان سگ ...

دخـــــترها هر یک از طرفی می دویدند و پدر مثل اینکه اول نمی دانست به طرف کدامشان حمله کند، ولی گویا آخر تصمیم گرفت و دنبال صغرا افتاد. بتول رفت روی پله ٔ اول پاشیر ایستاد و داشت زار می زد. صغرا سه بار دور حوض گشت یکبار پایش توی باغچه رفت و یک شاخه لاله عباسی ر ا شکست . ولی پدر بالاخره

---

[1] - مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ۱۳۵۵ ، ص۷۱

رسید و همانطور که دخترش می دوید، یکی محکم به پشتش زد. دختر سکندری رفت و دمر روی زمین پهن شد و ناله اش توی خاک فرو رفت . (پدر گفت) :

- پدرسوخته ها ! همش ایش و فیش؟ همش ایش و فیش؟ به قبر پدر ...

دنباله فحش را با یک صلوات برید و برگشت.»[1]

به کار بردن کلامی همچون عبارات بالا - آن هم در مورد دو دختر خرد سال که هنوز به سن تعقل نرسیده اند - در واقع خط بطلانی است بر صحت اعمال مذهبی پدر و تاکیدی است بر عدم درک او از فلسفه ای که روزه داری را نه صرفا به لب های تشنه و شکم های گرسنه ، بلکه به پاک نگاه داشتن چشم و زبان از گناه می داند . بدین ترتیب آنچه سبک «آفتاب لب بام» را می سازد ، ویژگی های فردی اعضای خانواده ای است که همگی همچون یکدیگر رفتار می کنند و چون این مسئله جنبه های محیطی و عادات خانوادگی را مد نظر قرار می دهد ، به نوعی رئالیسم نزدیک می شویم که رگه های کم رنگی نیز از ناتورالیسم در خود دارد .

---

[1] - همان ، ص ۷۲

داستان هشتم :

گناه

خلاصه داستان:

زنی چهل ساله خاطرات دوران کودکی خود را مرور می کند و زمانی را به یاد می آورد که دختری دوازده سیزده ساله بوده است و شب هایی را که روضه داشته اند به بالای پشت بام می رفته و آنجا را آب و جارو می کرده است و بعد هوا که تاریک می شده ، او و خواهر هفت ساله اش لب بام می نشسته اند و مستمعینی را تماشا می کرده اند که دور تا دور حیاط روی فرش ها ، می نشسته اند و با سخنان سوزناک روضه خوان گریه می کرده اند . در میان مستمعین ، پیرمردی حضور دارد که گریه کردنش شبیه خندیدن بوده و این موضوع همیشه موجب خندهٔ دختر ها می شده است . همچنین مردی میانسال با ریش و موهای جو گندمی ، هرشب نزدیک منبر می نشسته است و بر خلاف دیگران که با صدای بلند می گریسته اند ، او بی آنکه صدایی از وی شنیده شود گریه می کرده و گریستنش به صورت جاری شدن سیلی از اشک ، گونه هایش را خیس می کرده است . مرد سومی که هر شبِ روضه توجهش را جلب می کرده ، پدرش است که همیشه به صورت یک عادت ، نعلینش را به پا می کرده است و تا گوشه ای از حیاط می رفته و چند لحظه ، حضاری را که به احترامش بر پا خواسته بوده اند ، تماشا می کرده است . اما ماجرا از آنجا آغاز می شود که یک شب ، وقتی دخترک تشک پدرش را بر پشت بام پهن می کند ، میلی عجیب می یابد که تا قبل از پایان روضه و آمدن پدر ، اندکی روی تشک او بخوابد . این میل مهار نشدنی و مرموز به قدری وجود او را تسخیر می کند که سرانجام پس از مقاومت بسیار ، تسلیم شده ، به روی تشک دراز می کشد و به خواب می رود . ساعاتی بعد وقتی بیدار می شود ، می بیند که لحاف تا روی گردنش بالا کشیده شده و پدرش کنار او خوابیده است . لذا بی هیچ دلیل مشخصی احساس شرم می کند و مثل کسی که قفل بر دهانش زده باشند، زبانش بند می آید . او لحظاتی طولانی

با احساس ارتکاب یک گناه کبیره - در حالیکه همچون فلج ها قادر به انجام کوچکترین حرکتی نیست - خود را سرزنش می کند و نمی داند چگونه باید از مخمصه رهایی یابد . در همین موقع ، پدرش که بیدار است و گویی احساس دخترش را در یافته است ، از او می پرسد که آیا نماز شبش را خوانده و دخترک همین موضوع را بهانه قرار داده و با سرعتی دیوانه وار از پله های پشت بام پایین می رود.

تجزیه و تحلیل:

نخستین روشی که ظاهرا برای تجزیه و تحلیل این داستان مناسب می آید پرداختن به آن از زوایای روانشناختی با یک برداشت فرویدی از منظر جنبه های جنسی است که برخی از منتقدین و از جمله «محمود کیانوش» به آن توجه کرده اند . چنین برداشتی ما را به نوعی از نقد روانشناختی نزدیک می کند که ادیبان و منتقدین بزرگ جهان آن را نکوهش کرده و مردود دانسته اند .[1] زیرا به پیروی از این روش ناگزیر خواهیم بود همچون نقد سنتی ، با نگاهی اثبات گرایانه توجه خود را به زندگی خصوصی نویسنده معطوف کرده و نشانه هایی در آثار او بیابیم که قابل انطباق با شرایطی باشد که نویسنده در آن تربیت یافته است .[2] به

---

[1] - «باید گفت که در ابتدای پیدایش این مکتب (نقد روانشاختی) بسیاری از منتقدان ابزار روانشناسی را به طرزی بی خردانه به کار گرفتند . برخی تنها ادراک سطحی از روانشناسی داشتند و همین دانش اندک خود را نیز به طرزی ناسنجیده برای یافتن انگیزه های شهوانی و معنای نهفته در آثار هنری به کار بردند . همچنان که منتقدان از تئوری روانشناسی ، آگاه تر گردیدند و مسئولیت بیشتری را در این مورد تعهد کردند و سنجیدگی آنان نظریات افراطی را از میان برد ، اهمیت پرتوی که روانشناسی بر ادبیات افکنده بود ، بیشتر نمودار گردید . » (دیدگاه های نقد ادبی ، ولیور اسکات ، ترجمه فریبرز سعادت ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۴۸ ، صص ۲۱ و ۲۲)

[2] - «این نوع نقد (نقد روانشاختی) مبتنی بر این فرض است که رابطهٔ میان هنرمند و اثر هنری همانند رابطه ای میان بیمار و رویا است و این که به گفتهٔ دی. اچ. لارنس ، هنرمند بیماریش را در کتاب هایش فرو ریخته است . در این حالت منتقد به صورت تحلیل گری در می آید که هنر را چون بیماری تلقی می کند که با تفسیر این علائم می تواند امیال سرکوفتهٔ ناخودآگاه و انگیزه های هنرمند را کشف کند.»(همان، ص ۲۲)

عبارت دیگر وقتی بپذیریم نویسنده در محیطی زندگی می کرده که در آن محیط ، شرایط سختی را برای دختران قائل بوده اند ، طبیعی است که تمایل دخترکی دوازده سیزده ساله را به خوابیدن در بستر پدر به بلوغ جنسی زود رس او نسبت دهیم و با این تحلیل ، صحه بر تئوری های روانشناختی فروید بگذاریم . اما اگر بدون پیش زمینه هایی که از نویسنده سراغ داریم ، خود را از برخی حلقه های افکار فروید که در این داستان - دست کم از حیث مسائل جنسی- هیچ جایی نمی یابند رها کنیم و در جستجوی پیکره های دلالتگر دیگری بر آییم - حتی بر اساس اندیشه های فروید نیز - به دید واقع بینانه تری نسبت به مسائلِ روانشـــناختیِ کـودکان خواهیم رسید . تردیدی نیست دخترانی که در خانواده های مذهبی و سنتی رشد می کنند دارای خطوط قرمزی هستند که آنها را هنگام ملاقات با مرد نامحرم به داشتن پوشش مناسب توصیه می کند . بدین معنا که اصل ملاقات با مرد نامحرم خط قرمز نیست ولی چگونگی ملاقات با او از لحاظ پوششی که دارد ، حائز اهمیت زیادی است و این پوشش باید شرایطی را داشته باشد که در چهارچوب تفکرات مذهبی خانواده قرار بگیرد . ممنوعیتِ ملاقات با مرد نامحرم بدون پوشش مناسب ، به خودی خود دختر را - قبل از آن که به درک کافی رسیده باشد - به کنجکاوی وا می دارد که مثلا این مرد نامحرم چگونه موجودی است که باید خود را از او بپوشاند . پـس اینجا یک معما در ذهن او شکل می گیرد که الزاما ارتباطی به عقدهٔ ادیپ - آن گـــونه که فروید بیان می کند - ندارد و می تواند ناشی از کنجکاوی های کودکانه باشد . دختر خردسالی که هنوز درکی از مسائل جنسی ندارد ، وقتی تابویی به نام مرد نامحرم در ذهنش شکل می گیرد ، اتـوماتیک وار نسبت به این تابو حساس شده و از خود می پرسد چرا باید از مرد نامحرم پرهیز کند ؟ بالطبع دخترک در خانوادهٔ سنتی جرئت پرسیدن چنین سوالاتی را بـــه خود نمی دهد و یا خجالت می کشد آنها را مطرح کند . هم عدم جرئت و هم خجالتش ، وی را برای یافتن پاسخ سوال به راههای دیگری می کشاند و تمام این تلاش ها ناشی از کنجکاوی های فطری اوست که ریشه در طبع کودکانه اش دارد . از طرفی دخترک دوازده سیزده سالهٔ داستان ، همچون اغلب دختران ، فطرتا به پدر علاقهٔ خاصی دارد . این در حالی است که پـدر

از ابراز هر گونه محبت آشکاری نسبت به دخترش خودداری می کند . همین مسئله بین آنها (از لحاظ عاطفی) فاصله ای عمیق ایجاد می نماید و پدر را تا حد یک مرد نامحرم ، برای وی ناشناخته می گذارد . به همین دلیل نمی تواند آن گونه که باید محبت و علاقهٔ خود را نسبت به او بروز دهد . بدین ترتیب ، میل و اشتیاقش سرکوب شده ، به ناخـودآگاه رانده می شود و به صورت یک آرزو نمود پیدا می کند . در این جا مهمترین مسئله ، ریشه یابی علت علاقه است . به راستی چرا دخترک و اغلب دختران به پدرهایشان علاقه ای خـاص دارند ؟ پـاسخ هم از حیث مسائل اجتماعی و هم از حیث روانشناختی بسیار ساده است : پدر نماد اقتدار خانواده است . اقتداری که دختر در خود - و همچنین در مادر خود - نمی بیند و در نتیجه آرامش و امنیت خود را در نزدیک شدن به پدر احساس می کند و حتی گاه کمال خودش را نیز در وجود او می جوید . از طـرفی ، پدر ، بخاطر همین اقتدار و دغدغه های شغلی و اقتصادی و اجتماعی اش اغلب دست نیافتنی است . در واقع او دارای حریم خاصی است که گویی در هاله ای از تقدس قرار گرفته است . حتی رختخواب او نیز با بقیه متفاوت است و با ملافه ای تمیز که در نور ماه از سفیدی برق می زند ، دخترک را وسوسه می کند تا در آن بخوابد نه با آن ذهنیتی که محمود کیانوش[1] و بعضی منتقدین در نوشته های خود مطرح کرده اند:

«تنها رختخواب او ملافه داشت. خوب یادم است. هر شب وقتی رختخوابش را پهن می کردم، دشک را که می تکاندم و متکا را بالای آن می گذاشتم و لحاف را پایینش جمع می کردم ، یک

---

[1] - « در داستان گناه ، شخصیت یا راوی قضیه زنی است چهل ساله که بدون هیچ علتی، مقدمه ای یا مخاطبی شروع می کند به گفتن مافی الضمیر ، و چیست این ما فی الضمیر؟ این که در دوازده سالگی یک آرزوی بزرگ داشته و آن خوابیدن «روی رختخواب» تر و تمیز پدرش بوده است ... از این بیان استنباط می شود که دخترک دوازده ساله پیش رس بوده و در خانواده‌ٔ محدود ، غریزه او را به طرف مرد می کشانده و لاجرم نزدیک ترین مرد ، پدرش بوده است. تا اینجا یک «فروید بازی» بی مزه » (بررسی شعر و نثر فارسی معاصر ، محمود کیانوش ، انتشارات رز ، چاپ چهارم ۱۳۵۵ ، ص ۳۴)

ملافهٔ سفید و بزرگ هم داشت که روی همهٔ اینها می انداختم و دور و برش را صاف می کردم . **سفیدی ملافـه**ٔ رختخواب پدرم در تاریکی هـم به چشم می زد و هر شب این خیال را به سر من می انداخت . هر شب مرا به این هوس می انداخت. به این هوس که چند دقیقه ای، نیم ساعتی روی آن دراز بکشم. بخصوص شبهای مهتاب. شبهای چهارده که **ملافه سفیدتر بود و مثل برف بود.** چقدر خیال اذیتم می کرد ... **سفیدی رختخواب پدرم** را هر شب بخواب هم می دیدم . ولی مگر جرئت داشتم به آن نزدیک شوم ؟ اما آن شب نمی دانم چطور شد که جرئت پیدا کردم. مدتی پای رختخوابش ایستادم و **به ملافهٔ سفیدش** و به دشک بلندش نگاه کردم و بعد هم نفهمیدم چطور شد که یک مرتبه دلم رابه دریا زدم و خودم را روی رختخواب پدرم انداختم.»[1]

از طرفی ، دخترکِ داستان آل احمد از بالای پشت بام می بیند که مردم به احترام پدرش مقابل او بر می خیزند و این در او احساس خوش آیندی را ایجاد می کند . ولی این مرد که دخترک تا این حد به او علاقه مند است - و هم پدر اوست و هم به وی محرم است - کیست و تفاوتش با مردان نامحرم در چیست ؟ پدر بر وی محرم است ، ولی ذهن دخترک قادر به تفکیک معنای این دو از یکدیگر نیست زیرا - به لحاظ سنی - هنوز درک کافی از این مقوله نیافته است . پس به سختی درگیر مسئله می شود و شب های روضه بر لب بام می نشیند و مردهایی را که در حیاط پای منبر روضه خوان نشسته اند ، یک به یک مـورد تـوجه قرار می دهد و از خود می پرسد آنها چه تفاوتی با هم دارند و همگی چه تفاوتی با پدرش دارند ؟ سرانجام پس از کنجکاوی های فراوان تنها یک تفاوت را میان مردها کشف می کند و آن نوع گریه کردن هایشان است . پیر مردی که گریستنش شبیه خندیدن است ؛ مرد میانسالی که گریه اش بی صدا است و دیگرانی که با صدای بلند گریه می کنند،همه مورد قیاس

---

[1] - مجموعه داستان سه تار ، صص ۸۵-۸۶

قرار می گیرند و سرانجام دخترک با دیـــد کـودکانهٔ خود به این نتیجه می رسد که مردها هیچ تفاوتی جز در گریه کردن با یکدیگر ندارند . پس محرم و نامحرم چه می شود ؟ تفاوت این دو در چیست؟ آیا مجاز است وارد رختخواب پدرش شود تنها به صرف اینکه محرم است و اگر این اتفاق بیفتد مرتکب گـــناه نشده است؟ آیـــا آرزوی او ارزش آن را دارد که در برابر عمل ناشناخته و مبهمی قرار گیرد که کـــم و کـیف آن برایش روشن نیست ؟ اینجا دقیقا همان نقطه ای است که دخترک را وا می دارد تا برای رسیدن به آرزویش ؛ و همچنین برای یافتن پاسخی روشن به سوالی که ذهنش را مشغول کرده ، تردید را کنار بگذارد و مسئله را شخصا تجربه کند . چگونه ؟ با خوابیدن در رختخواب پدر که **سفیدی و تمیزی و برق** آن در نور ماه وسوسه انگیز است؛ و کشف آن می تواند به کشف پدرش بینجامد . پس دل به دریا زده و تصمیم خود را عملی می کند و در رختخواب پدر به خواب می رود و دقایقی بعد در حالیکه پدر کنار او خوابیده است ، بیدار می شود . اولین نکته ای که پس از بیدار شدن در می یابد ، لحافی است که تا روی گردنش بالا آمده است و وی را از سرمای شبانه محافظت می کند . این نکته دلالت بر علاقهٔ متقابل پدر نسبت به دختر دارد . زیرا او بوده که وقتی دخترش را بی هیچ رواندازی ، خوابیده یافته ، در پناه محبت خود قرار داده است . اما واکنش دخترک به محض بیدار شدن با بهت و گیجی عجیبی همراه است . بهت و گیجی به دلیل آن است که نمی داند با خوابیدن در رختخواب پدر دچار گناه شده است یا نه ؟ در واقع ، دخترک نمی داند که پدرش نسبت بـــه عمل او چـــه قضاوتی دارد و همین احساسِ درمعرض قضاوت قرارگرفتن ، ابتدا **احساسِ مجرمیت** و سپس در دومین مرحـله ، **احساس شرم** را در وی بـــر می انگیزاند . شرم ، احساسی است درونی که به شخص خـود او ارتباط می یابد ؛ می تواند گذرا یا پایدار باشد و در «خودآگاه» ریشه بدواند . در این راستا ، مهمترین قسمت ماجرای داستان ، مرحلهٔ سوم است که از لحاظ روانشناختی عمق فاجعه باری می یابد . این مرحله ، برایندی است که از مجموع دو حالت قبلی - احساس مجرمیت و احساس شرم - حاصل می شود ، و به صورت **احساس گناه** در وجود دخترک شکل می گیرد و بدین ترتیب عملی که به اندازهٔ سر سوزنی گناه نیست ، کم کم داستان را

به حیطهٔ یک اثر رواشـــناختی نزدیک می کند کـه شخصیـــت پیچیده و محوری آن را بـــه سمت نوعی **وسواس** بیمارگونه سوق می دهد . بنابراین او سالهای سال ، خود را - که حالا زنی چهل ساله شده است - با خاطره ای که هیچ پیوندی با گناه نـدارد ، در گیر می یابد و این مسئله برایش همچون معمایی مرموز ، لاینحل بـاقی می ماند . حال باید دید کجای این مطلب از منظر مسائل جنسی به دیدگاه فروید ارتباط می یابد؟ فروید خود صـریحا می گوید:

« در دختران انگیزهٔ لازم برای نابود کردن عقدهٔ اودیپ وجود ندارد . به عبارت دیگر این عقده از میان نمی رود بلکه یا در سراسر زندگی لنگ لنگان دختر را هـــمراهی می کند و یا به تدریج وا پس زده و فراموش می شود . »[1]

با این تعبیر ، احساس گناه در دخترک داستان آل احمد که وی را تا سنین چهل سالگی دنبال می کند ، خود دلیل روشنی است بر این نـــکته که آن خاطرهٔ کودکی در «خودآگاه» وی ریشه دوانـده و قصد ندارد به فراموشی سپرده شود . از دید فروید ، وقتی دختر انگیزه ای برای سـرکوب نمودن عقدهٔ اودیپ در خود نمی یابد ، بنابراین احساس گناه نیز قاعدتا معنا نخواهد یافت . بدین ترتیب گناهی که دخترکِ داستان آل احمد احساس می کند اگر ناشی از عقدهٔ اودیپ بود قاعدتا و بر اساس اندیشه های روانشناختی فروید ، یا باید با آن کنار می آمد و یا به **ناخودآگاه** رفته و به فراموشی سپرده می شد . این در حالی است که زن ، در سنین چهل سالگی هنوز آن خاطره را به یاد دارد . یعنی خاطره اش نه در «ناخودآگاه» بلکه اتفاقا در «خودآگاه» وی ریشه دوانده و به دلیل همین خودآگاهی است که قادر به فراموش کردن مسئله نیست . به هر حال دو مولفهٔ بسیار مهم از دیدگاه فروید مطرح است که اولی به سرکوب نشدن عقدهٔ اودیپ توسط دختران و لنگان لنگان کنار آمدن با مسئله ، اشـاره دارد و دومی بر

---

[1] - نقدی بر فرویدیسم از دیدگاه روانشناسی علمی ، هاری کی ولز ، ترجمه نصرالله کسرائیان ، انتشارات شبگیر ، چاپ اول ۱۳۵۶ ، ص ۲۳۴

توانایی دختران در فرستادن این گونه خاطرات به «ناخودآگاه» و در نتیجه فراموش کردن آنها دلالت می کند. مسائلی که هیچ کدام در داستانِ «گناه» مصداق نمی یابند؛ زیرا در واقع حرکت دخترک در داستانی که آل احمد نوشته، ناشی از یک تحول آنی درونی است که ابتدا دلالت بر حجب و حیای او دارد و سپس - بر خلاف نظریات فروید - نه تنها به «ناخودآگاه» فرستاده نمی شود و فراموش نمی گردد، بلکه به صورتی سمج در خودآگاهِ وی باقی می ماند. به عبارت دیگر این گناه به دلیل ناشناخته بودنِ کیفیتی که دارد، هم برای دخترک و هم برای راوی داستان داستان که باز همان دخترک است در سن چهل سالگی، در ابهام قرار دارد. ابهامی که به هیچ وجه با دستگاه روانشناختی فرویدی - از جنس عقدهٔ اودیپ آن - سازگاری نمی یابد. به همین لحاظ مرتبط دانستن داستان «گناه» به آن دسته از مسائل جنسی که فروید مطرح می کند حتی از دیدگاه فروید و طرفدارانش نیز مبنای علمی ندارد. فروید معتقد است:

> « هر چیز که به دلیل و علتی ترس و اضطراب به دل می افکند تابوست. »[1]

به عبارت دیگر، تابو صرفا انجام یک عمل حرام و منع شدهٔ شیطانی نیست بلکه می توان آن را به هر عملی که موجب هراس شود اطلاق کرد. همچنین، فروید تاکید می کند که باید میان تابو و اعمال واسوس گونه که منشاء روانی دارند و می توانند بیماری تلقی شوند تفاوت قائل شد و در این رابطه صریحا می گوید:

> «اولین و جالبترین شباهت بین تابو و اختلال روانی وسواس، ممکن است صرفا ظاهری و فقط مربوط به نشانه های بیماری باشد بی آنکه شامل ماهیت آنها گردد ... اولین وجالبترین شباهت بین تابو و پرهیزهای ناشی از وسواس ، آن است که این پرهیزها

---

[1] - توتم و تابو، زیگموند فروید، ترجمهٔ محمدعلی خنجی، انتشارات طهوری، ۱۳۴۹، ص ۳۲

نیز مانند تابو دلایل روشنی ندارند و منشاء آنها مرموز است. پرهیزهای مذکور روزی سر بـــر آورده اند و از آن زمان ، فـــرد به سبب اضطرابی مقاومت ناپذیر ، به فشار و سلطهٔ آنها ناگزیر تـــن داده است.»[1]

این دقیقا همان اضطراب مدامی است که به شکلی مرموز و ناشناخته گریبانِ دخترک را گرفته و با سماجتی بیمارگونه تا سن چهل سالگی بدرقه اش کرده است و رفتاری وسواس گونه را به نمایش می گذارد.

تم داستان:

فـاصلهٔ عمیق عاطفی پدر نسبت به فرزندان - بخصوص فرزند دختر - می تواند صدمات جبران ناپذیری را بر احـــساسات آنان وارد کرده و آنان را تا حد یک بیگانه از وی دور نمایند . رفتار دختر دوازده سالهٔ داستان گناه ، هنگامی که در رختخواب پدر از خـــواب بیدار می شود و پدر را کنار خود می یابد آنچنان شوکه کننده است که گویی او در دام یک بیگانه گرفتار آمده است . دخترک نسبت به پدرش احترام خاصی قائل است و به او عشق می ورزد ، ولی هرگز شانس آن را نیافته که از نزدیک او را لمس کند و عشق و محبت او را نسبت به خود بسنجد . بنابراین ارضای این نیاز عاطفی و طبیعی که هر دختری در آرزوی آن است بی پاسخ می ماند و به صورت یک فاصلهٔ عمیق میان او و پدرش جدایی می اندازد . به همین دلیل رختخواب پدر که اگرچه حریم خصوصی اوست ولی خط قرمز نیست، به صورت یک تابو جلوه می کند و شکستن این حریم به صورت یک احساس گناه ابدی به روح و روان دختر می چسبد و او را - تا سنین چهل سالگی که خاطراتش را مرور می کند - رها نمی کند.

سبک:

داستان «گناه» ، یکی از منسجم ترین آثار گرد آمده در مجموعه داستان «سه تار» است که ابتدا و در پاراگراف اول به صورت روایت سادهٔ اول شخص جلوه می کند ولی بلافاصله در ادامه ، داستان ، شکلی درونی به خود گرفته و جریان سیال ذهنِ آثار «وولف» و «جویس» را بخاطر

---

[1] - همان ، ص ۳۴

می آورد . سپس به سرعت با خاطرات دوران کودکی گره خورده و رویکردی روانشناسانه می یابد که علل بیماری های روحی - روانی انسان را در دوران کودکی او جستجو می کند و از این لحاظ به نظریات آسیب شناسانهٔ «فروید» نزدیک می شود .

داستان نهم :

نزدیک مرزون آباد

خلاصه داستان:

شبی راوی داستان و همسفرش که از بابلسر عازم شهرستان شاهی هستند به محض رسیدن به مقصد ، اتاقی در مهمانخانه کرایه می کنند. نیمه های شب ناگهان در اتاقشان بازشده و بازرس شهربانی و پاسبانی تفنگ به دست که پشت سر او قرار دارد در آستانهٔ در ظاهر می شوند. حکومت نظامی است و راوی داستان و همسفرش از این اتفاق غافلگیر شده و تصور می کنند نسبت به آنها سوء تفاهمی پیش آمده است ، ولی وقتی بازرس شهربانی روی تنها صندلی اتاق می نشیند و شروع به بازجویی می کند کم کم متوجه می شوند قضیه ربطی به مسائل سیاسی و حکومت نظامی ندارد و ماجرایی عاشقانه در میان است . موضوع از این قرار است که جوانی روستایی عاشق دختری از اهالی مرزون آباد می شود و چون خانوادهٔ دختر با ازدواج آنان مخالف اند، پس تصمیم می گیرد دختر را به فرار ترغیب نماید . این اقدام به شکایت خانوادهٔ دختر می انجامد و پس از طرح شکایت ، یک ژاندارم برای تحقیقات لازم و دستگیری مرد جوان عازم مرزون آباد می شود ولی او به جای انجام ماموریت ، خود عملی مشابه آن مرد جوان انجام داده و با دختری روستایی اقدام به فرار می کند. این ژاندارم فراری در اتومبیلی که عازم شاهی بوده با راوی داستان و دوست او همسفر است و حالا بازرس شهربانی و پاسبان آمده اند تا از مسافران مهمانخانه بپرسند ژاندارم همسفر آنان دقیقا کجا پیاده شده و چه حرف هایی زده تا بلکه با استفاده از اطلاعاتی که آنان دارند موفق به دستگیری ژاندارم شوند.

تجزیه و تحلیل:

داستان حالتی گزارش گونه دارد و به نظر می رسد که بر اساس خبری واقعی ، مندرج در صفحهٔ حوادث یکی از روزنامه ها نوشته شده باشد . ماجرایی بسیار ساده که در تضاد با فضای سیاسی و پلیسی حاکم ، جنبه ای طنز آمیز می یابد و به همین دلیل موجب انبساط خاطر

می گردد.

تم داستان:

دختری روستایی که از سخت گیری های والدین به تنگ آمده، از هر مردی که نسبت به وی ابراز عشق می کند فریب خورده و همراه او می رود . به عبارت دیگر، آل احمد با نیش و کنایه های طنز گونه اش، اشاره به عواقب سخت گیری هایی می کند که مانع ازدواج به موقع دختران با مردان مورد علاقه شان می شود.

سبک:

داستان از سه قسمت مجزا تشکیل شده است . قسمت اول در مهمانخانه می گذرد. در این قسمت اتاقی توصیف می شود که نیمه های شب با ورود بازرس شهربانی و پاسبان همراهش به داخل آن سراسیمگی مسافرانی را که یکی راوی داستان است و دیگری دوست اوست به دنبال می آورد و در نتیجه داستان در یک فضای ملتهب قرار می گیرد . قسمت دوم ، رجعتی است ساده به گذشته که به صورت مرور ماجراهای آن روز، در ذهن راوی داستان شکل می گیرد و زمانی را یاد آور می شود که راوی داستان و دوستش از بابلسر عازم شهرستان شاهی شده اند و در میانهٔ راه ، ژاندارمی مسلح به جمع آنان اضافه می شود و پس از طی مسافتی ، بخاطر پنچر شدن ماشین ، خداحافظی کرده و به سراغ دختری می رود که همان نزدیکی در یک مزرعه به چیدن علف های هرز باغ مشغول است . قسمت سوم ، روز بعد از ماجراست و خبری در روزنامه چاپ شده که توجه راوی داستان را به خود جلب می کند . این خبر اشاره به همان ماجرای روز قبل دارد و از تحت تعقیب بودن مردی جوان به نام «احمد اوجاغیان» حکایت می کند که با فریب دادن دختری به نام «حلیمه خاتون»، همراه با وی به محلی نامعلوم گریخته است . تمامی این ماجراها به صورت یک وقایع نگاری ساده به رشتهٔ تحریر در آمده اند و در برخی موارد به آثار طنز آمیز آنتون چخوف و رئالیسم دلچسب او متمایل می شود.

داستان دهم :

دهن کجی

خلاصه داستان:

مردی (راوی داستان) در یکی از خیابان های بزرگ شهر ، اتاقی مبله واقع درطبقهٔ سوم یک ساختمان نوساز اجاره می کند و با این فکر که صاحبخانهٔ او نه بچه ای دارد که نیمه شب آدم را از خواب بیدار کند و نه رفت و آمدی که خانه را به کاروانسرا تبدیل نماید ، سر به بالین می گذارد تا نخستین شب را در آرامش به صبح برساند ولی دم صبح - ساعت پنج- به صدای گاز یک اتوبوس از خواب می پرد . شب های بعد نیز اغلب پس از گذشت نخستین ساعات بامدادی با صدای بوق و رفت آمدهای گاه و بیگاه اتومبیل ها و کامیون ها دچار بی خوابی می شود . با این حال سعی می کند بخاطر صاحبخانهٔ خوبی که دارد خود را به این صداها عادت دهد. روبروی ساختمانی که راوی داستان در آن اتاق دارد ، یک گاراژ است که تاکسی ها و اتومبیل های کرایه ای در آن توقف می کنند . شبی، ساعت دو و نیم بامداد ، رفت و آمد تاکسی ها به این گاراژ و صدای بوق شدید بعضی از اتومبیل ها آنچنان او را کلافه می کند که تصمیم می گیرد برای دهن کجی و انتقام هم که شده کاری انجام دهد . پس به مهتابی (تراس) می رود و سه پاره سنگ پیدا کرده ، آنها را یکی پس از دیگری به سمت گاراژ پرتاب می کند و به سرعت به رختخواب خود برمی گردد و فریاد می زند : پس من کی باید آرامش بیابم؟

تجزیه و تحلیل:

واکنش کودکانه ای که شخصیت داستان در برابر سر و صداهای داخل گاراژ از خود نشان می دهد ، حاصل یک مبارزهٔ درونی میان «اراده» و «جبر» است . راوی داستان همچون قهرمانانِ آثار اگزیستانسیالیستی می کوشد - ولو به شکل دهن کجی کردن به آنچه که مسبب نا آرامی اش شده - حرکتی از خود نشان دهد که «هستی» خود را احساس کند.

تم داستان:

آرامش ، تنها زمانی حاصل می شود که انسان بتواند خود را از قید و بند «جبر» رها کند؛ و «جبر» را هم نمی توان مغلوب کرد مگر اینکه در برابر آن «اراده» ای قوی شکل بگیرد . در داستان «دهن کجی» پیداست که شخصیت داستانی در قالب یک زندگی شهری، گرفتار شرایطی است که نمی تواند از آن بگریزد . در چنین وضعیتی «اراده» چندان معنای تعیین کننده ای نمی یابد ؛ زیرا فرد ممکن است بنا به دلایلی ناگزیر به زندگی شهری باشد و نتواند خود را از شرایطی که با آن در گیر است خلاص کند. آرامشی که راوی داستان در جستجوی آن است تنها با عزیمتش به روستایی در دامن طبیعت و یا حداقل به نقطه ای پرت و دور افتاده میسر است که این نیز در اغلب مواقع غیر ممکن می نماید . پس تنها راه ، دهن کجی است . به این معنا که وقتی فرد در موقعیتی قرار می گیرد که نمی تواند به جبرِ حاکم بر سرنوشتش غلبه کند ، برای آنکه به کلی منفعل هم نباشد به واکنش های غیر منطقی روی می آورد.

سبک:

داستانِ «دهن کجی» از لحاظ سبک ، تکرار داستان «زندگی که گریخت» است و این نشان می دهد که نویسنده همچنان تحت نفوذ افکار اگزیستانسیالیستی قرار دارد و هنوز نتوانسته خود را از مقولهٔ «هستی و نیستی» ژان پل سارتر رها کند . در داستان «زندگی که گریخت» دیدیم شخصیت داستانی در یک کشمکش درونی میان «اراده» و «جبر» سرانجام راهی را بر می گزیند که آرامشی مشکوک و ناپایدار را موجب می شود. در این اثر، شخصیت داستانی که در آستانهٔ سقوط به داخل شط قرار گرفته ، خود را میان «هستی» و «نیستی» سرگردان می یابد . لذا برای رهایی از آن وضعیت رقت بار - همان گونه که سارتر در کتاب هستی و نیستی پیشنهاد می کند - دل به دریا زده و با سرعتی باور نکردنی از پل باریک عبور کرده و کیسهٔ برنجی را که بر دوش دارد به مقصد می رساند ولی پس از آنکه نفسی به راحتی می کشد ، ناگهان نگاهش به دوردستی می افتد که از آنجا نالهٔ «مرگ» شنیده می شود و این نالهٔ زندگی اش است که از وی گریخته است . اینجا اگرچه یک رمز شکل می گیرد ولی اشاره به همان آرامش مشکوک دارد . یعنی فرد در عین

اینکه می داند از خطر جسته است و در مبارزه با نیستی، پیروز شده اما ، این «هستی» چندان ثباتی ندارد زیرا او ناگزیر است هر روز با کیسه ای سنگین بر دوش ، از یک پل چوبی باریک که مدام زیر سنگینی بار لنگر بر می دارد ، عبور کند . شاید در نوبت بعد ناگزیر باشد به گزینهٔ دوم «سارتر» بیندیشد . بدین معنا که مجبور شود برای رهایی از ترس و وحشت و دلهره ، خود را از روی پل به رودخانه انداخته و کار را یکسره کند . در «دهن کجی» نیز به وضوح می بینیم واکنش راوی داستان تنها حس انتقامی را که در او برانگیخته شده است ، ارضا می کند . حرکتی که اساسا به منزلهٔ رسیدن به آرامش قطعی نیست ؛ چون تا زمانی که او در آن اتاق ساکن است ، هر شب این سر و صداها وجود خواهند داشت .[1]

---

[1] - «با توجه به درسی که کتاب **هستی و نیستی** می داد چنین ادراک می شد که روابط و مناسبات شخصی معمولا با هم در کشمکش اند و در نهایت و به بهترین وجه خود سکون و آرامشی ناپایدار و مشکوک پدید می آورند که چندان هم مورد پشتیبانی سوء نیت قرار نمی گیرند.» (نقد و بررسی رمانهای ژان پل سارتر، نوشته آیریس مردوک، ترجمه م - ح - عباسپور تمیجانی ، انتشارات مروارید ، چاپ اول ۱۳۵۳، ص ۷۲)

داستان یازدهم :

آرزوی قدرت

خلاصه داستان:

یک روز صبح ، «زیره چی» که در یک تجارتخانه واقع در ابتدای بازار کار می کند ، به مقصد تلگرافخانه از محل کارش بیرون می زند . از ناصر خسرو می گذرد و نرسیده به شمس العماره چشمش به سربازی می افتد که تفنگی بر دوش دارد و به دلیلی که برای او مرموز و ناشناخته است به دنبال سرباز می افتد تا هر چه بهتر و بیشتر بتواند تفنگش را نگاه کند. ناگفته نماند که عموی زیره چی سالها پیش - وقتی او بچه بوده - خود را چیز خور کرده و کسی هم نمی داند دلیل خودکشی اش چه بوده ولی آنچه مسلم است اینکه سرنیزهٔ به جا مانده از وی ، به محض آنکه در دستان «زیره چی» قرار می گیرد حس عجیب و مبهمی در او ایجاد می کند که به تبع آن ، نسبت به تفنگ کشش زیادی می یابد و به همین دلیل از آن تاریخ به بعد هر جا چشمش به سربازی می افتد که تفنگی بر دوش دارد ، اختیار از کف داده ، با حالت دیوانه واری از نوک لولهٔ تفنگ گرفته تا قنداق آن را موشکافانه بررسی می کند و حین بررسی های مکرر، آرزوی داشتن یکی از آنها را در سر می پروراند. عجیب آنکه او این احساس را نسبت به سلاح های دیگر - مثلا تپانچه و شش لول - ندارد . به هر حال آن روز هم به دلیل همین احساس مبهم که آمیزه ای از اضطراب و هیجان در او ایجاد می کند ، مسافتی طولانی به دنبال سرباز می رود و درست زمانی به خود می آید که پاسبانی از راه می رسد ، به وی مشکوک شده و او را به کلانتری می برد تا تحقیقات لازم به عمل آید و معلوم شود که وی برای چه سرباز را تعقیب می کرده است . بدین ترتیب ، زیره چی چند روزی را در زندان سپری می کند و سرانجام با تلاش همکارانش خلاصی می یابد . از زندان راهی خانه می شود و آنجا بی آنکه سراغی از زن و فرزند بگیرد یکراست به صندوقخانه می رود و وقتی سر نیزهٔ عمویش را نمی یابد از فرط ناراحتی سرش گیج می رود و بیهوش می شود.

تجزیه و تحلیل:

زندگی غیر ارادی بشر مضمونی است که سه داستان «زندگی که گریخت»،«دهن کجی» و «آرزوی قدرت» را تحت تاثیر خود قرار داده و تنها تفاوت این سه در نگرش روانشناسانه ای است که در هر کدام شکل می گیرد.«آرزوی قدرت»، همچون داستان «گناه» عمل فرد را به گذشته های او ارجاع می دهد و از این حیث افکار و اندیشه های «فروید» را باز می تاباند . در این داستان « زیره چی» همچون یک بیمار روان نژند به شکلی مالیخولیائی از یک تمایل غیر ارادی که خود علت آن را نمی داند رنج می کشد. از یک طرف به محض دیدن تفنگ به سمت آن کشش پیدا می کند و از سوی دیگر، این کشش، وی را دچار اضطراب می نماید. قسمت اول، ماجرا را به دو داستان « زندگی که گریخت» و «دهن کجی» که تحت نفوذ اندیشه های اگزیستانسیالیستی سارتر هستند می کشاند و در قسمت دوم به داستان «گناه» و اعتراف گیری به سبک «فروید» نزدیک می شود . «سارتر» خود این قسمت از اندیشه های فروید را نمی پذیرد و قهرمانان آثارش معمولا تا پایان به همان قسمت اول وفادار می مانند[1] ، اما آل احمد به اتکا شخصیت عجیب و متناقضی مانند «زیره چی» می کوشد تا این دو حالت را کنار هم قرار دهد :

«زیره چی مدتها بود هر وقت در کوچه و خیابان چشمش به تفنگ روی دوش یک سرباز یا ژاندارم می افتاد ناراحت می شد. و

---

[1] - « سارتر با تحلیلی که فروید از عمل می کند مخالفت می ورزد ، نه صرفا بدین خاطر که فروید ظاهرا می کوشد معنای یک عمل را اساسا به صورتی جلوه دهد که یک شاهد و ناظر بیگانه آن را امری مستقلا جدا و بر کنار از هشیاری و خودآگاهی عامل ، قابل تشخیص و شناخت بداند بلکه همچنین به این دلیل که فروید معنی و محتوای عمل را به گذشته حواله می دهد. سارتر می خواهد معنای عمل را به آینده حواله دهد ، اما او در انجام چنین کاری ، به نفع دلیلها و استدلال های روشن ، از مخالفت با علتها و سببهای قهری اجتناب می ورزد.» (نقد و بررسی رمانهای ژان پل سارتر ، نوشته آیریس مردوک ، ترجمه م – ح - عباسپور تمیجانی ، انتشارات مروارید ، چاپ اول ۱۳۵۳، صص۱۱۴ – ۱۱۵)

خودش هم نمی فهمید چرا . یعنی ناراحت که نمی شد . اضطراب مخصوصی به اودست می داد و چندشش می شد. رنگش می پرید و چند دقیقه ای می ایستاد و یا به دنبال آن سرباز یا ژاندارم می رفت و بعد هم اگر واقعه ای اتفاق نمی افتادوچیزی او رابه حال خودش باز نمی گرداند، معلوم نبود تا چه وقت به همان حال می ماند و به تفنگ روی دوش آن سرباز یا ژاندارم مات زده نگاه می کرد»[1]

تناقض به قدری آشکار است که نیازی به توضیح ندارد . سوال این است که اگر وقتی چشمش به تفنگ می افتاده دچار اضطراب و چندش می شده پس به چه علت دنبال سرباز یا ژاندارم می رفته و دقایقی طولانی به تفنگ خیره می شده است ؟ اضطراب، حالتی است ناخوشایند که قاعدتا باید فرد را ترغیب به دوری گزیدن از علت و ریشه های آن نماید ولی در این داستان، «زیره چی» برخلاف منطقی که فرد سالم تابع آن است نسبت به این اضطراب تمایل و کشش عجیبی ازخود نشان می دهد که بر اساس افکار و اندیشه های فروید ، شخصیت او تا حد یک فرد روان نژند تنزل می یابد . اینجاست که نویسنده مجبور است به پسیکولوژی روی بیاورد و به پانزده سال قبل یعنی زمانی که زیره چی یک نوجوان پانزده ساله بوده رجعت کند. این چرخش، دقیقا همان جایی است که داستان را در محتوای خود از قسمت اول که براساس رویکردی اگزیستانسیالیستی شکل گرفته است، جدا می کند[2] و به سمت و سوی یک اثر روانشناختی پیش می برد و

---

[1] - مجموعه داستان سه تار، انتشارات جاویدان ۱۳۵۵، صص ۱۱۷ – ۱۱۸

[2] - «فروید ذخیره های وجدانی را به دو قسمت کرده است و از آن نتیجه می گیرد که می توانیم یک وقت به خود بگوییم من هستم و بار دیگر بگوییم نیستم یعنی هستی ندارم . در حالی می توانم بگویم من وجود و هستی دارم که آگاه باشم یعنی حقیقت هر چیز را در وجدان خود تشخیص بدهم . به طور مثال حالتی در من پیش می آید که می خواهم چیزی را از ویترین مغازه بدزدم ، با این واکنش مدتی نبرد می کنم، و بالاخره در این کشمکش شکست می خورم و دست به دزدی می زنم ، در این حال با حالت خودآگاهی دزدی می کنم . اما مرحله' دیگر ممکن است به این حقایق

همین رویکرد تا پایان ، بر «شکل» و «محتوا»ی داستان غالب می ماند.

تم داستان:

«تضاد» عاملی است که انسان را به حرکت در می آورد . این حرکت گـــاه همچون داستان «گناه» درونی بوده ، شکلی اعتراف گونه به خود می گیرد و گاه همچون داستان «دهن کجی» به یک واکنش انتقام جویانه

خودآگاهی نداشته باشم و به جای اینکه در برابر خود تسلیم شوم اصل مـوضوع را تحت مطالعه قرار می دهم ، مثلا به خود می گویم کتابی را که می خواهم از ویترین مغازه بدزدم قیمت آن خیلی کمتر از عمل دزدی من است و ارزش ندارد که برای این کتاب بی ارزش دست به دزدی بزنم. در وجود ما حالتی متمرکز است که گاهی به طور خود کـارانه خود را مجازات می کنیم و قهرا از عمل غیر اخلاقی دوری می جوییم ، شاید این غریزه یا حالت مربوط به عقدهٔ ادیپ باشد که از دوران کودکی در ما ذخیره شده و در اثـر محبت و عـــلاقه ای که به خود داریم حـــقایق را برای خـود روشـن می کنیم و از گفـــتن دروغ یـا دزدی به کنار می رویم . پـسیـکانـالـیـزها می گویند این حالت ناخودآگاهی ماست که گاهی ما را به سوی کشف حقیقت هدایت می کند و در آن حال هستی دیگر که در ما وجود دارد و ما آن را به نام هستی دیگری می نامیم ، و در وجود ما فعالیت می کند ، به حرکت در آمده و بین ناخودآگاه و وجدان ما به پا می خیزد. من که هستی دارم فقط به واسطهٔ وجود این هستی دیگری که در وجود من است خود را می شناسم . او است که مرا هوشیار می سازد و به عبارت دیگر در برابر هستی دیگری با نهاد خود رابطه پیدا می کنم . این حالت طبیعی انسانی است که گـاهی در اوقات خودش روانکاو وجودش می شود ، و در خود فرو می رود و در اثر تماس با دنیای خارج کاری را که نباید انجام شود از خود دور می سازد. اما پسیکانالیز از این حادثه نتیجهٔ دیگری می گیرد و می گوید کسی که دارای احساس بی ایمانی بود دلیل آن است که دروغها و فریبها را در خود راه داده و به خود دروغ گفته و خود را فریب داده و اکنون با دروغ و فریب آلوده شده بی ایمانی نسبت به همه چیز در وجدان او راه یافته است. »

(هستی و نیستی ، ژان پل سارتر ، ترجمهٔ عنایت الله شکیباپور ، موسسه انتشارات شهریار ، صص ۷۱-۷۲)

می انجامد و در داستان « آرزوی قدرت» به صورت نمادی از یک میل افراطی به قدرت، در آرزوی داشتن تفنگ خلاصه می شود . عشق و علاقهٔ زیره چی به سرنیزه ای که زمانی در بساط عمویش پیدا کرده است ، بیش از آنکه بر خاسته از علاقهٔ او به عمو و خاطرات به یاد مانده از او باشد، ریشه در کشش او نسبت به اشیاء دارد . در واقع **خاطرات** به یاد مانده ، وی را به دوران کودکی و آنچه «فروید» معتقد است وصل می کند ؛ و **اشیاء** به جا مانده ، او را به سمت اگزیستانسالیسم «سارتر» سوق می دهد. اما سرانجام در این کشمکش ، اشیاء به جا مانده ناگهان ارزش و اهمیت خود را در «گذشته» می یابند و شوک حاصل از وحدت این تضادها - که قبلا آشتی ناپذیر می نمودند و در پایان به آشتی می رسند - زمانی که زیره چی متوجه می شود سربازان صندوقخانه را گشته اند و سرنیزه اش را برده اند ، منجر به بیهوش شدن او می شود . سر نیزه در پایان داستان دیگر نه تنها به عنوان یک شیء ، بلکه به صورت نمادی از قدرت که ریشه در گذشته های او دارد مـــطرح است .

سبک:

تردیدی نیست که در این داستان نفوذ اندیشه های روانشناختی فروید بیش از افکار «سارتر» احساس می شود و این در روند تکاملیِ تاریخِ ادبیات داستانی کاملا قابل توجیه است . در آن سالها که آل احمد قلم به دست می گیرد تا در داستان نویسی تجربه های لازم را کسب کند ، اندیشه های فروید بر سر تا سر ادبیات اروپا سایه افکنده بوده است و بر اساس همین اندیشه ها ، شاهکارهایی نظیر رمان «وجدان زنو» منتشر شده بوده که ادبیات داستانی جهان را تحت تاثیر خود قرار داده بوده است. «ایتالو اوسو وو» نویسندهٔ «وجدان زنو» که پیش از نوشتن این اثر موفقیت چندانی نداشته است، پس از مطالعهٔ آثار فروید ناگهان استعدادی خفته در خود کشف می کند که با تلنگری بیدار شده و میل و علاقهٔ وی را به روانکاوی موجب می شود . در «وجدان زنـو» کـه به سال ۱۹۲۳ میلادی (همزمان با سال تولد آل احمد) منتشر شده است ، مردی به نام «زنو» را در می یابیم که دچار یک بیماری مالیخولیایی است و پزشک معالج ، برای درمان ، از وی می خواهد تمام آنچه را از کودکی و گذشته های دور بخاطر

دارد تعریف کند . تردیدی نیست که «وجدان زنو» در قالب یک رمان بزرگ ، با شرح جزئیات حوادث ، در یک تحلیل هدفمند به روان درمانی فردِ «روان نژند» روی می آورد و در این راستا به خوبی توانسته جای خود را در مقام یکی از شاهکارهای ادبی جهان باز کند . بنابراین قیاس آن با داستان کوتاه که دارای ظرفیت های محدودی است ، صرفا بخاطر همانندی در سبک و سیاق معنا می یابد .

داستان دوازدهم :

اختلاف حساب

خلاصه داستان:

«احمد علی خان بیجاری» کارمند ساده ٔ یک بانک است که در قسمت حسابداری کار می کند . بانک ، سالن بزرگی دارد که هر گوشه اش را کارمندی اشغال کرده و به کار خود مشغول است . در این میان اشخاصی همچون پیشخدمت ها و گاه افراد متفرقه ای نظیر روزنامه فروش نیز به این سالن در رفت و آمدند . یک روز احمد علی خان مثل روزهای دیگر سرش گرم کار است و دفتر بزرگ روزنامه را روی میز ، مقابل خود گذاشته است و به بررسی حساب کتاب های بانک مشغول است که احساس می کند حال درونی اش چندان خوش نیست و دلشوره ای مرموز به جانش چنگ انداخته است . ماجرا از این قرار است که پسر احمد علی خان مریض است و از روز پیش که حالش بد شده لب به غذا نزده است . او و زنش روز پیش بچه را به بیمارستان برده اند و داروهایش را با پولی که به هزار زحمت توانسته اند تهیه کنند ، خریده اند و با این حال صبح روزی که از خانه به بانک می آمده ، حال بچه به حدی بد بوده که نتوانسته چیزی بخورد و همین موضوع ذهن احمدعلی را درگیر کرده است . از طرفی، کارمندی که تا پیش از این هر روز مقابل او می نشسته چند روزی است بیمار شده و وی را به بیمارستان انتقال داده اند . احمد علی هر از چندگاه که چشمش به جای خالی همکارش می افتد از تصور بیماری و مرگ، دلش هوری می ریزد و باز فکرش درگیر بچه می شود . قرار است اگر حال بچه بدتر شد یا اتفاق ناگواری رخ داد ، زنش فوری به پستخانه رفته ، تلفنی به او خبر دهد . از این رو او هر دفعه با صدای زنگ تلفن تکانی می خورد و ترس و اضطرابش دو چندان می شود . عقربه های ساعت گذشت زمان را لحظه به لحظه ثبت می کنند و در این فاصله هیچ خبری که او را از حال پسرش مطلع کند به وی داده نمی شود . به همین دلیل بر اضطراب و نگرانی اش افزوده می شود . او ظاهرا سرش به کار گرم است، اما به علت حواس پرتی و اشتباه در محاسبات، در پایان کار به یک اختلاف

حساب بر می خورد . بدین ترتیب مجبور می شود از نو به حساب ها رسیدگی کند و علت اختلاف حساب را دریابد . همین مسئله دست کم دو ساعت دیگر وقت او را خواهد گرفت و این در حالی است که به شدت دلشوره دارد و نگران است . در هر صورت دوباره مشغول کار می شود و ارقام و اعداد را پس و پیش می کند و همچون افراد مالیخولیایی احساس می کند ارقام ، همگی به شکل عدد «چهار» پشت سر هم ردیف شده اند . این حالت ، احساس دیگری را ایجاد می کند که به تبـــع آن می پندارد عدد چهار شبیه کسانی است که از شدت کار، خمیده شده اند و در نتیجه خودش را نیز همچون عدد چهار ، تا شده و خمیده احساس می کند . ساعاتی بعد، بی آنکه توانسته باشد علت اختلاف حساب را پیدا کند دفتر را بسته و به پشت پنجره ای که مشرف به بازار بزرگ است می رود و همانطور که در اندیشهٔ فرزند است ، با نفرتی عمیق آرزو می کند که ای کاش این بازار با تمام هیاهوی دلال ها و سفته بازانش به زیر خاک رفته و مدفون شود . در هـــمین مـــوقع صـدای زنگ تلفن وی را به سمت میز می کشاند . سریع گوشی را بر می دارد . همسرش پشت خط است . زنگ زده است تا خبر مرگ فرزندش را بدهد ، اما هنوز جمله اش را تمام نکرده که ناگاه گوشی از دست احمد علی خان رها شده ، بـــه روی صـــندلی می افتد و از هوش می رود.

تجزیه و تحلیل:

احمد علی خان در حالیکه به شدت نگران پسر بیمارش است ، مجبور است برای حفظ و نگهداری حساب مشتریان بانک که اغلب دلال و سفته باز بازار هستند ، ساعت ها در بانک بماند و از حال تنها فرزندش بی خبر باشد . گره خوردن این موضوع به عدد چهار برخاسته از تفکری است عامیانه که این عدد را نحس می داند.[1] به همین دلیل وقتی تمامی ارقام در

---

[1] - از نظر قدما عدد ۴ بر برج چهارم از بروج دوازده گانه نشسته است و **سرطان** نامیده می شود . نام دیگر این برج **چنگار** است : مرضی لاعلاج که ورم و زخم آن شبیه پای خرچنگ است .

نظر احمدعلی خان به شکل عدد چهار پشت سر هم ردیف می شوند ، او دچار دلهره و اضطراب شدید می شود . پس از جای برخاسته ، به پشت پنجره می رود و بعد از آن هم بلافاصله خبر مرگ فرزند را دریافت می کند . این حادثهٔ تلخ با حضور اعداد چهار در دفتر بزرگ بانک گره می خورد . مسلما ، آل احمد قصد ندارد خرافه پرستی را ترویج نماید ، ولی اعداد و ارقام نجومی داخل دفتر که هر کدام حکایت از سود کله گنده های بازار می کند ، در نظر کسی که ناگزیر است در ازای دریافت شندر غاز حقوق ساعت ها روی اعداد و ارقام خم شود تا مبادا دیناری از حساب یکی از سفته بازان بازار کم گردد ، آنچنان درد آور است که بی اختیار فرد را دچار تشویش می کند .

تم داستان:

هستی و نیستی : به نظر می رسد این مقوله آنچنان تاثیر عمیقی بر روح و روان آل احمد گذاشته که به سادگی قادر نیست بسیاری از آثاری را که در مجموعه داستان «سه تار» گرد آورده است، از نفوذ آن خارج کند. «احمد علی خان» ساعت هاست که از حال بچه اش بی خبر است و در عین حال می داند که او در حال دست و پنجه نرم کردن با مرگ است و هیچ اراده ای قادر نیست وی را از شرایط دردناکی که دارد خارج کرده ، **هستی** اش را تداوم بخشد . او کاری از دستش ساخته نیست و حدود اختیاراتش تنها محدود به پزشک ، بیمارستان و مراقبت بوده است و بیش از این دیگر نتوانسته کاری انجام دهد . اما **نیستی** تنها منحصر به فرزند او نیست . همکار احمدعلی خان هم که هر روز روبروی او پشت میز می نشسته،یک روز به طور ناگهانی حالش بد شده و وی را به بیمارستان منتقل کرده اند . او نیز در خطر مرگ و نیستی قرار گرفته و تمام اختیارات و امکاناتی که می تواند «هستی» او را ابقا کند تنها محدود به همان بیمارستان ، دکترها و داروهاست . احمدعلی خان به محض آنکه چشمش به میزخالی همکارش می افتد تنش می لرزد . این واکنش برخاسته از درک یک مطلب مهم است و آن اینکه بیماری و مرگ ، فقط به همکار و پسرش منحصر نمی شود، بلکه هر آن ممکن است گریبان او را نیز بگیرد. این فکر بر تشویش و اضطرابش می افزاید و دقایقی بعد دوباره فکر فرزند به سراغش می آید و از تصور اینکه او مرده باشد روانش آشفته می شود . او

می خواهد دفتر حساب را بسته و به خانه نزد فرزندش برود و از وی مراقبت کند ، ولی همچون کسی که در تـارهایی نامرئی گرفتار است ، قادر به عملی ساختن این تصمیم نیست . بنابراین ارادهٔ او با دو عـامل بیـرونی گره می خورد که یکی بعد فلسفی می یابد و دیگری جنبه ای اجتماعی دارد . در بعد فلسفی موضوع به کشمکش مرگ و زندگی مرتبط است و اینجا انسان طبیعتا تسلیم است ؛ اما ناتوان بودن از ترک محل کار به وضعیت مالی و شرایط شغلی اش گره خورده است : تعداد زیادی کارمند که همه از قشرهای فقیر جامعه هستند در بانک بزرگی کار می کنند که هر لحظه پول های کلانی بـه آن وارد شده یا از آنجا خارج می شود . حساب و کتاب این پول ها با احمد علی خان است و با آنکه هـر روز ساعت ها کـار می کند و به ارقام زل می زند ، ولی به خوبی می داند که هیچ کدام از آن اعداد و ارقام مربوط به او نیست و صرفا وظیفه دارد در حفظ دارایی مشتریان بانک بکوشد .

سبک:

«اختلاف حساب» داستانی است اگزیستانسیالیستی که انسان را به عنوان موجودی مسئول و پاسخ گو در برابر «جبر» و «اراده» به آزمون می گذارد و تحلیل می کند . احـمد عـلی خان می تواند «اراده» کند، دفتر حساب را بسته و بانک را به سمت خانه ترک نماید، ولی دشـواری کار در این است که باید نتیجهٔ حساب کتاب ها را در ساعت معینی به رئیس بانک تحویل دهد . لذا ناگزیر است بماند و کار را به سرانجام برساند . در واقع «اراده» و اختیـارِ او در برابر «جبر»ی که گریبانش را گرفته ، ضعیف و ناکارآمد است . پس تنها گزینه ای که دارد ماندن در بانک ، بی خبری از سرنوشت فرزند و تحمل اضطرابی مدام و مرگبار است که به صورتی کلافه کننده سرتاسر وجودش را تسخیر کرده است . بنابراین برای رهایی از کلافگی از میز کارش فاصله می گیرد تا لحظاتی پشت پنجرهٔ بانک بایستد و بیرون را نظاره کند . در چنین وضعیتی وقتی چشمش به سرپوش های کاهگلی بازار می افتد ، در می یابد که او در واقع بخاطر رسیدن به حساب و کتاب سفته بازان و دلالان بازار است که قادر نیست بر بالین فرزند بیمارش حاضر شود . درک این مطلب ناگـهان به یک آرزوی خطرناک در وجودش دامن می زند که از نفرتی درونی ریشه گرفته است :

«حالا آرزوی تازه ای در سینه اش زبانه می کشید . ناراحتی و اضطرابی را که داشت ، از یاد برده بود و به این آرزو کـــه تازه پیدایش کرده بود می اندیشید . اول نخواست باور کند. ولی بعد دید نه . حتما این آرزو به دلش افتاده است. آرزو پیدا کرده بودکه بازار با همهٔ دغل کاریها و حقه بازیهایش برای ابد ، زیر این سرپوش های تنبل و سنگین مدفون شود و همهٔ جنجال خود را زنده به گور کند . اول ، شـــاید هم به این خیال افتاد که مبادا این یک آرزوی غیر انسانی باشد. ولی بعد هرگونه تردیدی را از دل خود بیرون کرد و گذاشت که این آرزو هرچه زبانه دارتر در قلبش شعله بکشد و مغزش را داغ کند . »[1]

این تحلیل روانـــشناســـانه که آل احمد به آن می پردازد ، دقـــیقا هـــمان نـــکته ای است که سارتر در کتاب «هستی و نیستی» به آن اشاره می کند:

«وقتی کسی احساس نفرت داشت این احساس بـه هـــمه کس و همه چیز است و به طور کلی مرگ و نیستی دیگران را طالب است ، به این معنی آن دیگری را که من از او نفرت دارم نماینده و سمبول هزاران فرد دیگر مانند او است ، بنابراین نقشهٔ من نابودی او به منزلهٔ نابودی دیگری و هستی دادن به هستی خودم است.»[2]

---

[1]- مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ۱۳۵۵، ، صص ۱۷۰- ۱۷۱

[2]- هستی و نیستی ، ژان پل سارتر ، ترجمه عنایت الله شکیباپور ، موسسه انتشارات شهریار ، ص ۳۷۰

داستان سیزدهم :

الگمارک و المکوس

خلاصه داستان:

راوی داستان شرح می دهد که برای عزیمت به عراق با تاکسی از خرمشهر به پاسگاه مرزی رفته است . آنجا سوار قایق شده و در ورودی بصره ، پسرک ساده دل و مهربانی به نام عبدالله که اطراف اداره ٔ گمرک سیگار می فروخته با لبخندی دوستانه از وی می خواهد که سیگاری بخرد اما او که مجبور بوده چمدانش را برای بازرسی به اداره گمرک تحویل دهد می گوید بعد از انجام مراحل گمرک نزد او بازخواهد گشت . اداره ٔ گمرک چند قدمی اوست و تابلویی بر سر درش نصب شده است که روی آن نوشته شده : «الگمارک و المکوس» . داخل اداره مردی پیر و مردی جوان مسئول بازرسی هستند و پس از باز کردن چمدان و بررسی داخل آن ، پیر مرد می گوید که کتاب ها ابتدا باید به اداره ٔ انطباعات پست شده و در صورت تایید به او تحویل خواهد شد . سپس به تعدادی صابون و دو قواره پارچه که داخل چمدان است اشاره می کند و مبلغی را به عنوان مالیات بر کالای وارداتی طلب می نماید . داخل چمدان یک دوربین عکاسی نیز وجود دارد که به او می گویند اجازه ندارد آن را به همراه داشته باشد . این سخت گیری ها اعصاب راوی داستان را به هم می ریزد. به هر حال او برای پرداخت گمرکی ناگزیر راهی بازار صرافی ها می شود تا پولش را به دینار تبدیل کند . پسرک سیگار فروش نیز که از قبل منتظر اوست وی را همراهی می کند . در طول راه، راوی داستان تحت تاثیر رفتار دوستانه و لبخند محبت آمیز عبدالله قرار می گیرد و وقتی متوجه می شود او ایرانی است ، پیشنهاد می کند همراه وی به ایران برگردد . پسرک که انتظار چنین برخورد گرمی را ندارد از این موضوع خوشحال می شود . راوی داستان قصد دارد با قطار عازم بغداد شود و چند روزی را آنجا بگذراند . لذا قول می دهد موقع بازگشت از بغداد او را همراه خود به ایران ببرد. ساعتی بعد ، پس از تبدیل کردن ریال به دینار دوباره به اداره

گمرک بر می گردد و مبلغی را که قبض آن صادرشده ، می پردازد و چمدانش را آزاد می کند و از پیر مرد و مرد جوان می خواهد که دوربین عکاسی کوچکش را به او تحویل دهند . در پاسخ به این درخواست ، مرد جوان تقاضای نیم دینار رشـوه می کند و این موضوع راوی داسـتان را به خشم می آورد و بعد از سر و صدای زیادی که به راه می اندازد ، سرانجام چاره ای جز پرداخت رشوه نمی بیند . به هر حال با اعصابی داغان ادارهٔ گمرک را به مقصد میدانی که تاکسی های راه آهن آنجا می ایستند ترک می کند و در تـمام این مدت پسرک سیگار فروش را از یاد برده است و فراموش می کند که قول داده بوده است پس از خلاصی یافتن از ادارهٔ گمرک ، هـمراه او به میدان راه آهن برود . در میدان شهر ، سوار یک تاکسی می شود و همان مـوقع عبدالله را از دور می بیند که با لبی خندان به سمت وی در حال دویدن است ؛ اما به محض آنکه او خودش را به تاکسی می رساند ، راننده پایش را روی گاز گذاشته ، با سرعت زیاد از پسرک فـاصله می گیرد . پسرک با چـهره ای محزون بر جای خـود می ایستد و در حالیکه لبخندی تـلخ بر لب دارد ، مایوسانه دور شدن تاکسی را تماشا می کند . در این میان راوی داستان که گیج و بهت زده در یک بی تصمیمی و بلاتکلیفی قرار گرفته ، نه تنها دستور توقف به راننده تاکسی نمی دهد ، بلکه حتی به خود زحمت نمی دهد لااقل دستی به نشانهٔ خداحافظی برای پسرک تکان دهد . دقایقی بعد ، وقتی به این عمل زشت خود می اندیشد احساس ندامت کرده و خود را سرزنش می کند.

تجزیه و تحلیل:

«الگمارک و والمکوس» گزارش سفری است که حول یک حادثهٔ اصلی با محوریت پسرکی به نام عبدالله - که نویسنده او را جیگاره فروش معرفی می کند - شکل می گیرد و اگرچه دارای آغاز خوبی است ولی از آنجا که نویسنده اصرار دارد تمامی جزئیات سفرش را شرح دهد ، در میان انبوهی از حوادث فرعی گم می شود . شـخصیت پردازی نویسنده از پسرک سیگار فروش تحسین آمیز است ولی پرداختن بیش از حد به مسائل حاشیه ای و شخصیت های غیر لزوم ، نویسنده را از ارائهٔ یک اثر زیبا که می توانست در قالب داستان - نه گزارش سفر - پـــرداخت شود ، باز می دارد.

تم داستان:

تنهایی و غربت: پسرک سیگار فروش زمانی با مادرش از ایران به بصره آمده و بعد با فوت مادر، تنها و سرگردان می ماند ؛ اما امیدش را از دست نمی دهد و با نیروی همین امید است که علی رغم تمامی سختی های زندگی ، لب هایش همواره به لبخندی گرم و شیرین متبسم است.

سبک:

مهمترین نکته ای که در مورد این داستان می توان به آن اشاره نمود تفکری است که **بی تصمیمی فرد** را عامل «دلهره» معرفی می کند و نمونه هایی ازاین تفکر در برخی از داستان های این مجموعه از نظرگذشت و در داستان «زندگی که گریخت» نیز مفصلا به آن پرداخته شد . ولی آنچه «الگمارک و المکوس» را از سایر این گونه آثار متمایز می کند ، گیجی و بهت زدگی خاصی است که اگرچه ناشی از بی تصمیمی فرد است ولی به صورت یک انفعال بیمارگونه تجلی می کند . راوی داستان از دور می بیند که پسرک با چه شور و شوقی به سمت تاکسی می دود ولی او در پیاده شدن و نشدن مردد است . وقتی تاکسی حرکت می کند و موجی از یاس و اندوه چهرهٔ پسرک را می پوشاند ، راوی داستان همچنان بی تصمیم می ماند . او خیلی ساده می توانست دستور توقف داده ، به سمت عبدالله برگردد ولی **عدم قدرت در تصمیم گیری** وی را لحظه به لحظه از پسرک دور و دورتر می کند . درواقع راوی داستان سرنوشت خود و پسرک را به رانندهٔ تاکسی و تصمیم و ارادهٔ او می سپارد و از این رو بی تصمیمیِ فرد در این داستان حالتی بیمارگونه می یابد .

ارزیابی کلی

به طور کلی این مجموعه داستان از حیث تکنیک ، گامی بزرگ نسبت به دو مجموعهٔ قبلی محسوب می شود . همانطور که در تحلیل ها دیدیم نویسنده ، در این آثار کاملا از قید و بند رئالیسم سوسیالیستیِ حاکم بر مجموعه داستان «از رنجی که می بریم» رها شده و بیش از هر چیز به فلسفه از نوع اگزیستانسیالیسم ؛ و به روانشناسی از نوع برخی افکار و اندیشه های فروید ، روی آورده است و این دو گرایش پا به پای یکدیگر در بسیاری از داستان های این مجموعه احساس می شود. گرایش نویسنده به اندیشه های فروید دارای پیش زمینه ای است که نشانه هایش را قبلا در داستان «در راه چالوس» ، از مجموعه داستان «از رنجی که می بریم» مشاهده کرده بودیم . به هر حال چنین به نظر می آید که آل احمد از تجربه کردن اندیشه های متنوع در آثار خود هراسی ندارد و این البته امتیاز بزرگی است که تحول گام به گام او را در عرصهٔ داستان نویسی تضمین می کند . در این مجموعه ، دو داستان «وداع» و «بچهٔ مردم» را داریم که از جنس دیگری هستند . در داستان «بچهٔ مردم» ابتدا چنین به نظر می رسد که «خودگروی» و «دور اندیشی» (اصالت فایده) آن گونه که در افکار اندیشمندانی نظیر «جرومی بنتام» و «جان استوارت میل»[1] بازتاب یافته ، منشاء حرکت خود گرایانهٔ مادر است ولی با دقت در روند حوادث داستان به سرعت درمی یابیم این «دوراندیشی» و «خود گرایی» مبنایی از این نوع تفکرات ندارد ؛ زیرا اغلب معتقدان به «اصالت فایده» بر این نکته تاکید دارند که «خودگرایی» حتی در «منفعت طلبانه» ترین شکل خود نباید به زیان «غیر» تمام شود . علی رغم این مسئله ،

---

[1] - « میل درکتاب **آگوست کنت و پوزیتیویسم** می نویسد : بر هر کس فرض است که دنبال کردن هدفهای شخصی اش را محدود به محدوده ای سازگار با منافع اساسی دیگران کند. اینکه مرزهای این محدوده چیست، چیزی است که علم اخلاق باید معین کند.» (فلسفهٔ سیاسی جان استوارت میل ، نوشتهٔ جان گری ، ترجمهٔ خشایار دیهیمی ، انتشارات طرح نو ، چاپ دوم۱۳۸۹ ، ص ۱۲۴)

در داستان «بچهٔ مردم» ، مادر با دور اندیشی خود گرایانه اش نه تنها منفعتی برای فرزندش متصور نیست ، بلکه عملا او را در میدانی از خطرات گوناگون رها می کند . بنابراین ، خودگرایی مادر به صورت یک واکنش غیر منتظره ظاهر می شود که ریشه در روش قیاس معکوس مبتنی بر «اثبات گرایی» دارد و اندیشه های اجتماعی «آگوست کنت» را به آزمون می گذارد . این روش که بسیاری از جامعه شناسان و فیلسوفان بزرگ و از جمله «جان استوارت میل»[1] را شیفتهٔ خود نموده ، دقیقا بر این نکته تاکید می ورزد که مثلا «همهٔ مادرها دارای حس عاطفی قدرتمندی نسبت به فرزند خود هستند» . اگر این فرضیه را به عنوان یک اصل قانونی که طبیعت در نهاد مادر گذاشته است بپذیریم ، بر اساس آن خواهیم گفت هر مادری می کوشد تا فرزند خود را به هر قیمت حفظ کند . پس تمامی مادرها زمانی که بر سر دو راهیِ انتخاب فرزند یا همسر دوم قرار می گیرند ، بدون تردید فرزند را انتخاب می کنند . این استدلال مبتنی است بر روش «قیاس مستقیم» و متکی است بر پیش بینیِ رفتار مادر حولِ محور مشاهدات و تجربیاتی که جامعه تا آن لحظه ثبت کرده است. این روش از دید «آگوست کنت» (و جامعه شناسانِ متاثر از او) دارای اشکالاتی است که اساسی ترینِ آن به پیچدگیِ انسان و شرایط محیطی و زیستی او ارتباط می یابد . به این معنا که همهٔ مادرها زمانی که بر سر دو راهیِ انتخاب «همسر» یا «فرزند» قرار می گیرند ، دارای شرایط یکسانی نیستند . به همین دلیل ممکن است مادری پیدا شود -

---

[1] - « میل در علم الاجتماع بر فایده مندی شیوه ای تاکید می کند که آن را روش **قیاس معکوس** یا تاریخی می نامد. جامعه شناس با به کار گرفتن این روش، نتایج را به صورت پیشینی از قوانین اخذ نمی کند تا سپس آنها را به مدد مشاهده به محک تحقیق بزند . بلکه ابتدا از تجربه،وبه صورت تعمیم های تجربی تقریبی،نتایجی استنباط می کند، و سپس آنها را به مدد استدلال پیشینی که در حکم تحقیق ورزی واقعی عمل می کنند ، با اصول طبیعت انسانی پیوند می دهد. چنانکه خود میل صریحا اذعان می کند، این اندیشه را از **آگوست کنت** گرفته است.» (تاریخ فلسفهٔ غرب ، فردریک کاپلستون ، جلد هشتم ، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی ، ص ۹۷)

همچون مادرِ داستانِ «بچهٔ مردم» - کـــه راهی خلاف طبیعتِ خود انتخاب کند . در چنین شرایطی است که «آگوست کنت» روش «قیاس معکوس» را پیشنهاد می کند ؛ به این معنا که هرگونه پیش گویی بر پایهٔ طبیعت انسانی را - قبل از **اثباتِ** صحت آن - کنار گذاشته ، قضاوت قطعی را به تجربه و آزمون نمونه های متفاوتی از مادرانی که درشرایط گوناگون ناگزیر به انتخاب یک گزینهٔ مشخص اند ، وا می گذارد [1] . این همان تفکری است که از زوایای دیگری در داستان «وداع» نیز قابل مشاهده است و مورد بررسی قرار گرفت . آنجا دریافتیم که از دید «آگوست کنت» و ناتورالیست های پیرو او ، داستان یک علم اجتماعی محسوب می شود که باید همهٔ لایه های جامعه را در فضای خود مورد مطالعه قرار دهد . ماحصل چنین برداشتی این است که افراد جامعه وقتی به داستان و رمان ورود می کنند و به شخصیت داستانی تبدیل می شوند ، نمی توانند و نباید در برابر حوادث یکسان ، رفتار یکسانی داشته باشند . با چنین روشی است که مادر داستانِ «بچهٔ مردم» حرکتی انجام می دهد که تجربیات عینی اش به وی آموخته است . به عبارت دیگر ، او بر اساس تجربیات عینی و مشاهداتی که از وضعیت و شرایط جامعه دارد ؛ و شناختی که

---

[1] - «فی المثل اگر ما بدانیم که **الـف** یکی از قوانین طبیعتِ انـــسان است ، می توانیم استنتاج کنیم که انسانها (بر طبق آن قانون) تمایل به عمل به شیوهٔ معینی دارند (قیاس مستقیم). ولی در عالم **عینی** ، نمی توانیم بدانیم ، و به نحو **مثبتی** پیش بینی کنیم که انسانها حتما و قطعا به این شیوه عمل خواهند کرد . چرا که پیشاپیش نمی دانیم ، یا به هر حال به ندرت می دانیم، که چه عوامل علی دیگری در کارند که ممکن است در عملکرد علتی که ما در نظر داریم اخلال کنند یا با ترکیب با آن معلولی را به وجود آورند که اگر پای آن عوامل در میان نبود ، ممکن بود معلول متفاوتی به وجود آید (قیاس معکوس) . نکته اینجاست که ما هر چه برداشت ساده تری از انسان داشته باشیم ، مجال برای قیاس مستقیم ، بازتر است . برعکس ، هرچه وضع پیچیده تر در نظر گرفته شود ، ناچاریم به روش قیاسی معکوس روی آوریم.» (تاریخ فلسفهٔ غرب ، فردریک کاپلستون ، جلد هشتم ، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی ، ص ۹۷)

از توان ، ظرفیت و شرایط اقتصادی خود به دست آورده است ، از پیش می داند که اگر همسرش را از دست بدهد، حامی اش از دست خواهد رفت و زندگی اش از هم خواهد پاشید . پس در حرکتی «نفع گرایانه» که خلاف طبیعتِ مادریِ اوست تصمیم می گیرد فرزند خردسالش را در خیابان رها کند . این «خودگروی» اگرچه در منطق اخلاق مردود و محکوم است اما مادر داستان «بچهٔ مردم» خود را ملزم به پاسخ گویی بـه مقولات اخلاقی نمی داند ، زیرا شخصیت وی در دستگاهی شکل گرفته که در نخستین گام ، «مرد» را - در تمامی جهات - برتر از «زن» می پندارد[1] ؛ و در گام بعدی ، «داستان» را یک علم اجتماعی دانسته و به این ترتیب استقلال «ادبیات داستانی» را که خود نظامی دلالتگر است ، زیر سوال می برد ؛ و در گام سوم «انسان» را در محدودهٔ قانون مندی های علم اجتماع محبوس کرده و این قانونمندی ها را در روش اثبات گرایانهٔ قیاسِ معکوس، در راس امور و برتر از طبیعتِ انسانی قرار داده و با چنین رویکردهای محدود کننده ای، طبیعی است که نویسنده راهی جز کنار گذاشتن خلاقیت های فردی و تاثیر پذیرفتن صرف از تجربیات عینی ، پیش رو نخواهد داشت . بنابراین در مسیری قرار می گیرد که ناگزیر است مسائل اجتماعی را که داستان نـیز جزء لاینفکی از آن است ، به صورت علمی - و همچنین عقل گرایانه[2] - تجزیه و تحلیل کند .

---

[1] - به عقیدهٔ آگوست کنت مردان به این لحاظ که با هوش تر از زنان اند ، حق حاکمیت بر زن را دارند و زنان نیز به دلیل احساساتی بودنِ خود باید از سیاست بپرهیزند و تابع مرد باشند:

«(از نظر آگوست کنت) زن مقامی بلند دارد و به سیاست نباید بپردازد اما وظائف مهم دیگر بر عهدهٔ اوست و باید مرد را مهذب کند و برای این منظور باید پرورده شود.» (سیر حکمت در اروپا ، محمد علی فروغی،جلد سوم،کتابفروشی زوار،چاپ ۱۳۲۴، ص ۷۶)

[2] - «آگوست کنت هرچند نفوذ ادبی مستقیمی ندارد از این لحاظ که آفرینندهٔ آب و هوا و اقلیم ویژه ای است در خور اهمیت است و هم اوست که نتیجهٔ منطقی بیشتر آنچه را که نخستین بار طی عصر بیداری افکار مورد تامل قرار گرفت بیان می کند . او شاید بهترین نمونهٔ اسلوب سازانی است که بیش از اندازه بر عقل تکیه می کنند حال آنکه در خلوت شوریده حال و در پنجهٔ نیروهای ناخودآگاهی اند که خود در ملاء عام انکار

می کنند.» (سیری در ادبیات غرب، جی.بی. پریستلی ، ترجمه ٔ ابراهیم یونسی ، انتشارات امیر کبیر ، ص ۲۲۳)

فصل چهارم:

مجموعه داستان زن زیادی

تاریخ انتشار: مرداد ۱۳۳۱

سن نویسنده در این زمان : ۲۹ ساله

داستان اول :

سمنو پزان

خلاصه داستان:

مریم خانم که دارای دو دختر دم بخت است در یک مراسم آیینی موسوم به سمنو پزان از اینکه شوهرش بر سر او هوو آورده ابراز ناراحتی می کند. هووی او چند ماهی است که باردار است و این نگرانی وجود دارد که مبادا یک پسر کاکل زری به دنیا بیاورد و با این اتفاق شوهرش بیش از پیش به سمت وی جذب شود . به همین خاطر برای گره انداختن در کار هوو و نیز گشودن گـــره از بخت دخترهایش به نذر و نیاز متوسل می شود و این مراسم سمنو پزان هم در واقع ادای نذری است که قرار است پس از دم کشیدن، با یک روضه همراه گردد. از طرفی، در هیاهوی زنانِ بسیاری که پای پاتیل بزرگی جمع شده اند ، معلوم می شود که پیش از اینها زنی به نام «عمه قزی» ، طلسمی مهیا کرده است و از مریم خانم خواسته آن را در چاهِ آب انبار خانهٔ هوویش بیندازد تا بدین وسیله هوو نتواند فرزندی - چه پسر و چه دختر - برای عباسقلی به دنیا بیاورد . مریم خانم نیز که در کم کردن شر رقیب راهی جز متوسل شدن به چنین شیوه هایی سراغ نداشته است ، به بهانهٔ دعوت کردن هوویش به مراسم سمنو پزان به خانهٔ او رفته و در یک فرصت مناسب ، دور از چشم صاحبخانه ، طلسم را به داخل آب انبار انداخته است و روز بعد هم خبر رسیده که ماهیان داخل آب انبار مرده اند و این مسئله سخت موجب نگرانی مریم خانم شده است ، ولی عمه قزی به او می گوید مردنِ ماهی ها بهتر از آن است که هـوویش یک پسر کاکل زری به دنیا بیاورد . درســت در لحظاتی کـه سمنو می رود تا آرام آرام دم بکشد ، سکینه خدمتکار خانه با شتاب زیادی خود را به جمع می رساند و خبر ورود زنی را می دهد که از طرف هوو آمده است. بلافاصله از پی او ، زنِ چادری دراز ولاغری که مــوهایی جـو گـندمی دارد در حالـیکه لگن بـزرگ ســرپوش داری بر سر گذاشته از راه می رسد و مقابل مریم خانم روی زمین نشسته و می گوید:

«خانم سلام رسوندند و فرمودند الهی شکر که نذرتون قبول شد.». با این جملهٔ کنایه آمیز ، ترس و اضطراب بر جان مریم خانم چنگ می اندازد و او با کنجکاوی ، سرپوشِ لگن را بر می دارد و به محض آنکه چشمش به نوزاد مردهٔ هوویش می افتد ، وحشتزده خود را عقب می کشد . پس از این واکنش مریم خانم ، هیاهوی زیادی در می گیرد و عمه قزی که زنی جا افتاده و کاردان است در پاسخ به اقدام کنایه آمیز هوو ، از سکینه می خواهد لگن را به خانهٔ صاحبش برگرداند و از قول او بگوید که : «آدم تخم مول خودش رو نمی ذاره تو طبق دور شهر بگردونه.» .

تجزیه و تحلیل:

«سمنو پزان » را از حیث جامعه شناسیِ زنان می توان گامی فراتر از تمامی داستان هایی که نویسنده پیش از آن نوشته و منتشر کرده است ، دانست . همچنین در این داستان برای نخستین بار ، نویسنده هم در «شکل» و هم در «محتوا» به تمامی اجزاء داستان وفادار مانده ، تبحر خود را در به کار گیری صناعات داستان نویسی به خوبی آزموده است. این اثر که در یک فضای شلوغ و مملو از زنانی که برای پختن سمنو گرد هم آمده اند می گذرد ، بخشی از رمان «آناکارنینا» اثر «تولستوی» را به یاد می آورد[1] و ممکن است ایدهٔ اصلی داستان از آن گرفته شده باشد[2] ؛ با این تفاوت که آل احمد با تبحری که در شناخت جامعهٔ ایرانی دارد ،

---

[1] - آناکارنینا، اثر لو . تولستوی ، ترجمهٔ منوچهر بیگدلی خمسه ، انتشارات نگارستان کتاب ، جلد دوم ، صص ۸۷۵ تا ۸۸۲

[2] - در رمان آنا کارنینا ، جلد دوم چند ماه پس از ازدواج «کنستانتین دمتریچ له وین» با «کیتی شچرباتسکی» ، درست زمانی که کیتی باردار است ، مادر و خواهرش«داریا آلکساندرونا» همراه با فرزندانش برای دیدن او به روستایی که «له وین» آنجا دارای زمین و املاک است می روند و آنجا زنان بسیاری برای شرکت در مراسم مربا پزان گرد یک پاتیل بزرگ جمع شده ، هرکدام از آنان به نوبت کف گیر را در پاتیل چرخانده تا محتوای دیگ سر نرود و حین پختن مربای تمشک، پیرامون بهترین روش پخت وعمل آوردن مربا به جروبحث می پردازند و ضمن پرداختن به این موضوع از مسائلی نظیر ازدواج دختران دم بخت خانواده گرفته تا باردار بودن «کیتی» و اینکه او چگونه و در کجا باید فرزندش را به دنیا آورد که در

آنچنان ماهرانه پرده از مسائل و مشکلات زنانی که در حصاری از تبعیض و بی عدالتیِ برخاسته از زیاده خواهیِ مردان گرفتارند ، بر می دارد که حوادث داستان به گونه ای شگفت انگیز و باور نکردنی رقم می خورند و در پیوند با حادثه ای غیر مترقبه ، به سمت یک غافلگیری جذاب و معنا دار حرکت می کنند . در این داستان ، زنانی درد مند را می یابیم که در تلخی های زندگی ، ناتوان از حل مشکلات خود هستند . از این رو ناگزیر به خرافات روی آورده و در این رویکردِ خرافی از انجام هیچ عمل غیر انسانی و بدخواهانه نسبت به هم جنس خود روی گردان نیستند. این زنانِ در مانده، به جای آنکه علت اصلی مشکلات خود را یافته ، از ریشه درمان کنند، بخاطر آنکه در چهار چوب فقر مادی و فرهنگی گرفتارند ، قادر به درک حقوق اجتماعی خود نیستند و در نتیجه چارهٔ کار را در توسل به مسائل ماورائی آمیخته با جهل و خرافات دانسته ، به شکلی بی رحمانه حذف یکدیگر را در سر می پرورانند.

تم داستان:

فقر فرهنگی و جهل ، نقش مهمی در معضلات اجتماعی دارند. جامعه که ترکیبی از مرد و زن است، وقتی پایدار و منطقی می ماند که تبعیض و بی عدالتی از آن رخت بر بسته باشد . بنابراین در جامعه ای که زن ، آرامش و امنیت اجتماعی نداشته باشد ، مرد نیز نمی تواند از عواقب ناگوار این بی عدالتی و تبعیض ایمن باشد . کما اینکه در این داستان می بینیم چگونه «مریم خانم» با کمک گرفتن از نیروی جادو و طلسم موفق می شود کاری کند که نوزاد هوویش مرده به دنیا بیاید . اینکه چنین حادثه ای تا چه حد می تواند با باورهای علمی منطبق باشد مقوله ای است خارج از دایرهٔ نقد ادبی ، ولی نکتهٔ مهمی که از این گونه حوادث

شان خانواده باشد نیز سخن می گویند و در خلال این گفتگوها مشکلات و مسائل اجتماعی زنان روسی - و از جمله مشکلات آناکارنینا که برای طلاق گرفتن از شوهر اولش «آلکسی آلکساندروویچ کاره نین» دچار پیچ و خم های قانونی عدیده ای است - نیز بررسی می شود.

می توان دریافت این است که زنان ، وقتی حـــقوق اولیهٔ خـــود را از دست رفته می بینند و علتِ مشکلات خود را در وجود رقیب جستجو می کنند ، متعلق به هر جامعه ای که باشند ولو با رنگ و بوی مذهبی و اعتقادات دینی ، نمی توانند نیات خود را از آلودگی به شر و مسائل غیر انسانی پاک نمایند . حال در چنین شرایطی وقتی در نظر بگیریم که زنان نیمی از جامعه را تشکیل می دهند ، این نیمه در قالب یک نیروی عظیم که به صورت بالقوه می تواند و باید به فعلیت در آمده و جامعه را به اعتلا برساند، بخاطر مشکلات عدیده ای که هر کدام زاییدهٔ دیگری است به هدر رفته و گاه حتی نقشی مخرب به خود گرفته ، پایه ها و ستون های جامعه را با خطر سقوط فرهنگ و اخلاق مواجه می سازد.

سبک:

نویسندگان جهان ، بسته به شرایط اجتماعی - سیاسی و نیز دوره های تاریخی خاصی که در آن قرار دارند، آثاری می نویسند که برخاسته از چگونگی نگرش آنها به زندگی ، اجتماع و مسائل جاری عصری است که در آن واقع شده اند . فی المثل درکی که نویسندهٔ رمانتیک از جامعه دارد هرگز با آرمان ها و آرزوهای نویسندگان رئالیست در یک مـسیر موافق قرار نمی گیرند . آزادی ، برابری ، عدالت اجتماعی ، مبارزه ، عشق و این گونه موضوعات معمولا دستمایهٔ بسیاری از نویسندگان جهان قرار گرفته است ، اما سمت و سویی که همواره آنها به اثر خود داده اند مطابق با نوع تفکری بوده که به آن اعتقاد داشته اند . با وجود این ، آثار بسیاری از این نویسندگان چیزی جز بازتاب مسائل جامعه نبوده است . بنابراین ، نویسنده علاوه بر آنکه از شرایط جامعه ای که در آن زندگی می کند تاثیر می گیرد، برای نوشتن داستان یا رمان به روشی روی می آورد که با نوع تفکر او تطبیق داشته باشد . در همین راستاست که نویسندگان مثلا رمانتیک یا آرمان گرا هرگز نمی توانند آن گونه بیندیشند که نویسندگان رئالیست می اندیشند . این دو اگر چه در یک جامعه و تحت یک شرایط اجتماعی زندگی می کنند اما درک و برداشت هایشان از مسائل جامعه یکسان نیست . لذا هر کدام شخصیت هایی می آفرینند که با جهانبینی اجتماعی و سیاسی شان سازگاری داشته باشد . به همین دلیل وقتی در آثارشان دست به تحلیل های مختلف جـامعه شـناسانه می زنند ، اختلاف هایی

بروز می کند . به عبارت دیگر، آنها هر کدام با توجه به منش و نگرشی که دارند ، برای حل گره های کور جامعه راههای متفاوت و گاه متضادی ارائه می کنند . حال با توجه به این نکات وقتی به داستان «سمنو پزان» می نگریم ، می توانیم در مورد آن قضاوت درست تری داشته باشیم . بی تردید در این داستان حوادثی شکل می گیرند که قابل تامل اند . فضای داستان ، مشخصا به جامعه ای اشاره دارد که حاصل شرایط تاریخی، سیاسی و اجتماعی خاصی است : زنانی گرد هم جمع شده اند و از مسائل و مشکلات و آرزوها و حتی نیت های شوم و بد خواهانهٔ خود صحبت می کنند . بنابراین وقایعی رخ می دهند که ریشه در تاریخ و فرهنگ دارد و به دلیلِ همین ریشه ها می توان گفت که این داستان حاوی جنبه های رئالیستی بسیار قوی و محکمی است با مایه هایی از ناتورالیسم ؛ ولی آنجا که زنی چادری با لگنی سرپوش دار به جمعِ زنان می پیوندد ، به محض آنکه در می یابیم نوزاد مردهٔ هووی مریم خانم داخل لگن است ، داستان در شکلِ خود به « اصل غافلگیری» نزدیک می شود . اما در «محتوا» وضع به گونه ای دیگر است : داستان دارای پیش زمینه هایی است که ما را از یک توطئهٔ بی رحمانه علیه هووی مریم خانم آگاه می سازد . این توطئه از آنجا که به مسائل ماورائی آمیخته با خرافات متصل است ، در ماهیت خود فاقد جنبه های رئالیستی است ، ولی چون برخاسته از فرهنگ و باورهای شخصیت های داستانی است تا زمانی که به آخرین حادثه پیوند نخورده کاملا واقع گرانه است ؛ بدین معنا که اگر نوزاد مرده حکایت از همسو شدن طلسم و جادو با آرزوها و امیال درونی مریم خانم کند، او به صورت شخصیتی سمبولیک در می آید که بدون نیاز به قوانین اجتماعی قادر است به اهداف خود دست یابد . در مقابل ، رقیب او نیز تا زمانی که مریم خانم نیروی فوق طبیعی در اختیار خود گرفته ، سرنوشتی جز شکست و نابودی پیش رو ندارد . اما وضع پیچیده تر از این حرف هاست ، زیرا اساسا طلسم و جادویی در کار نیست . به عبارت دیگر وقتی مریم خانم بسته ای را که «عمه قزی» به او داده در آب انبار خانه هوویش می اندازد ، ماهیان داخل آب انبار می میرند . بنابراین تردیدی نیست که بسته ، حاوی ماده ای سمی بوده است و چون هووی مریم خانم خود نیز از همین آب برای آشامیدن استفاده می کرده ، مسموم شده و بچه اش مرده به دنیا می آید.

بدین ترتیب می بینیم که «سمنو پزان» دارای لایه های تو در تویی است که در «شکل» و «محتوا» اگرچه ظاهرا مجزا از یکدیگر عمل می کنند ولی در باطن در یگانگی و وحدت قرار دارند و از این لحاظ، داستان ، با تمام جلوه های اجتماعی و فرهنگی اش که همگی ریشه در باورهای عمیق بخشی از زنان جامعه دارند ، در پایان به ماجرایی شگفت انگیز می پیوندد که علی رغم گزندگی ناتورالیستی اش ، طنزی تلخ در خود می پرورد که معمولا آثار آل احمد همواره از آن بهره مند هستند.[1]

---

[1] - در رمان آناکارنینا وقتی «کیتی» فرزندش را به دنیا می آورد ، شوهر او «له وین» در دل احساس خرسندی نمی کند و در دوست داشتن و یا نداشتن پسرش «میتیا» دچار تردید می شود . در همین حال ، کیتی ، نوزاد را که از گرما کلافه شده برای قرار دادن در هوای باز به جنگل می برد . همسو با این اتفاق ، به شکلی غیر منتظره آسمان از لایه های ابرهایی سیاه پوشیده می شود و بلافاصله بارانی شدید همراه با رعد و برق هایی کوبنده بردشت وجنگل فرود می آید و طوفانی به پا می شود که در آن فصل از سال سابقه نداشته است . «کیتی» از بیم صاعقه های وحشتناک و ترس از به خطر افتادن جان فرزند جایی از جنگل پناه می گیرد . این حادثه درس بزرگی به له وین می دهد زیرا او که تا آن لحظه محبتی نسبت به پسرش در دل احساس نمی کرده ناگهان در می یابد که شدیدا عاشق اوست و به همین دلیل به سرعت خود را به جنگل می رساند و پس از پشت سر گذاشتن صاعقه هایی که هر کدام انبوهی از درختان را به آتش می کشاند ، سرانجام زنش را که فرزند را در آغوش محبت خود گرفته در گوشه ای از جنگل می یابد . در حوادثی که این بخش از رمان به خود اختصاص می دهند ابتدا یک احساس درونی مبنی بر دوست نداشتن فرزند در وجود «له وین» شکل می گیرد و سپس طبیعت، با این احساس همسو شده ، برای نابود کردن نوزاد دست به کار می شود و رئالیسم قوی آناکارنینا برای لحظاتی به رمانتیسم در می غلتد . این حادثه نه تنها ساختار اصلی رمان را زیر سوال نمی برد ، بلکه «له وین» برای کشف واقعیت درون خود به آن نیاز دارد . پس از این ماجرا «کیتی» به همسرش می گوید :

«خوشحالم که داری به او علاقه مند می شوی . خیلی خوشحالم. می گفتی هیچ احساسی نسبت به او نداری و این موضوع داشت خیالم را ناراحت می کرد.» (آناکارنینا ، تولستوی ، ترجمهٔ منوچهر بیگدلی خمسه ، انتشارات نگارستان کتاب ، جلد دوم ، بخش هشتم ، صص ۱۲۷۶و ۱۲۷۷)

بدین ترتیب می بینیم که اصل غافلگیری هم در آناکارنینا - به صورت طوفانی غیر منتظره- و هم در سمنو پزان - به صورت تولد نوزاد مرده - رخ می دهد . پس هر دو خواه و ناخواه خیزشی به سمت رمانتیسم آغاز کرده اند . با این تفاوت که رمان آناکارنینا پس از این حرکت و پشت سر گذاردن یک سری حوادث رمانتیک ، به سرعت به رئالیسم باز می گردد ؛ و داستان «سمنو پزان» که در همسویی با طلسم و جادو ، در آستانه' لغزش به سمبولیسم قرار گرفته ، ناگهان خبر از وقوع یک جنایت می دهد و به این ترتیب داستان - اگرچه رگه هایی از یک ناتورالیسم قوی در آن مشاهده می شود - در ساختار رئالیستی اش محفوظ می ماند.

داستان دوم :

خانم نزهت الدوله

خلاصه داستان:

نزهت الدوله زنی است میانسال که پس از پشت سر گذاشتن سه ماجرای تلخ و شیرینِ ازدواج - که هر کدام بنا به دلایل خاصی به طلاق انجامیده - در سن پنجاه سالگی در فکر یافتن شوهر چهارم است.

تجزیه و تحلیل:

داستان «خانم نزهت الدوله» ماجرای زنی است که در محیط اشرافی پرورش یافته و زندگی اش در خود آرایی و تجملات خلاصه می شود . معیارهای او برای یافتن مرد ایده آل نیز تابعی است از همین رویه . از این رو ازدواج های قبلی اش هر کدام بنا به دلایلی به جدایی انجامیده است . رفتار خانم نزهت الدوله و واکنش های او نسبت به هر مورد از طلاق هایی که در زندگی اش رخ داده است ، اگرچه مایه ای از طنز دارد ، اما برخاسته از تعلقِ طبقاتی و خاستگاهِ اجتماعی اوست . عاملی مهم که می تواند در چگونگی شکل گیری خصوصیات فردی ، ایفای نقش کند . همین معنا در داستان «سمنو پزان» نیز مشهود است . آنجا ، زنانی را می یابیم که همگی در محیطی تنگ و بسته، آکنده از فقر مادی و فرهنگی تربیت شده و رشد یافته اند . به همین دلیل شخصیت آنها آلوده به سطحی نگری و اعتقادات خرافی است . حسادت ، بدخواهی ، کینه ورزی و تمام آنچه که زنانِ داستانِ «سمنو پزان» را تحت سیطرهٔ خود در آورده اند ، به صورت یک سری خصوصیات فردی مطرح می شوند که از دیدگاه نویسنده - این خصوصیات - محصولِ تربیت اجتماعی و تعلقِ طبقاتی فرد می باشند . از همین روست که زنانِ دو داستان «سمنو پزان» و « خانم نزهت الدوله» هر کدام به تناسبِ محیطی که در آن تربیت شده اند ، رفتار می کنند . تا اینجای مطلب ، نویسنده می کوشد نقش محیط را در نوع و شیوهٔ تربیت اجتماعی ترسیم کند ، ولی وقتی به بررسی دو قشرِ برخاسته از لایه های گوناگون اجتماعی زنان و شیوه های تربیتی متفاوت آنها می پردازد ، وجه

مشترکی میانشان می یابد که محصول یک اصل ذاتی و سرشتی است . از این منظر زنانِ جامعه ، از هر قشر و فرهنگی که هستند و به هر لایه ای از اجتماع که متعلق باشند ، دغدغه ای جز یافتن شوهر ندارند . مسئله ای که بیش از هر چیز به غرایز نوعی ، فردی و اجتماعیِ زن ارتباط می یابد و از سوی برخی نویسندگان ، فیلسوفان و جامعه شناسان جهان به طبیعت او نسبت داده شده است[۱] . در راستای همین طرز تلقی است که آل احمد در دو داستان «سمنوپزان» و «خانم نزهت الدوله» میانِ نوع ، فردیت و غریزهٔ اجتماعیِ زن تفکیک قائل شده و هر یک را جداگانه تحلیل می کند. نوعیتِ زن ، تابعی است از جنسیت و ویژگی های زنانه ؛ غریزهٔ فردیِ او ریشه در استعدادهایی دارد که میل به یافتن شوهر و بچه دار شدن را تفسیر می کند و در ضمن - این غریزه - نگاهدارندهٔ فرد در کشاکش زندگی است[۲] ؛ و اما در این میان غریزهٔ اجتماعی ، اشاره به شرایطی دارد

---

[۱] - « تا چندی پیش وظیفه اساسی زن عبارت بود از پیدا کردن شوهر و زاییدن بچه ؛ و این امر هنوز هم بر تمام زنان ، بجز زنان شهرهای بزرگ ، و بر همهٔ زنان شهرهای بزرگ ، بجز زنان طبقهٔ متوسط ، صادق است . این وظیفهٔ اساسی خیلی قدیمی است و هر زنی از قدیم ترین زمانها یعنی قدیم تر از آن که بشر به یاد داشته باشد با آن مواجه بوده است ؛ و طبیعت برای رو برو شدن با این اوضاع واکنشهای غریزی ساخته است که گاهی مصیبت بار ولی معمولا مفید و هوشیار است.» (لذات فلسفه ، ویل دورانت ، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ، نشر اندیشه ، چاپ دوم ۱۳۵۰، ص ۱۴۷)

[۲] - برخی خصوصیات فردیِ زن که از غرایز فردی وی سرچشمه می گیرند و به صورت سرشتی مطرح اند ، گاه به صورت امری تغییر ناپذیر تلقی می شوند که از این حیث ممکن است انتقاداتی را بر انگیزانند . فی المثل شوپنهاور، نیچه و «آگوست استریندبرگ»(نویسنده و نمایشنامه نویس سوئدی) در تبیین غرایز فردی و اجتماعی زنان عقایدی ابراز می کنند که بیش از آنکه مبنایی علمی داشته باشند به تجربیات شخصی آنان مرتبط می شود . لذا افکار و اندیشه هایشان محصول زخم هایی هستندکه هر یک در این تجربیات متحمل شده اند . جزم اندیشی (دگماتیسم) نخستین عارضهٔ اتکا به این گونه تجربیات خصوصی است که فرد را در دام کلی گویی گرفتار کرده ، از تحلیل عمیق مسائل اجتماعی دور می کند .

که می توانند در واکنش به مسائل اجتماعی ، استعدادهای بالقوهٔ زن را به فعلیت در آورند ؛ و دقیقا بر همین اساس است که از دید آل احمد به یک تعبیر ، شخصیتِ زنانِ جامعه ، برخاسته از تربیت اجتماعی دانسته می شود و خصوصیاتِ فردی آنان محصول نوعِ تعلیم و تربیت تلقی می گردد ؛ و در تعبیری دیگر ، پا به پای تاثیر پذیری از طبع و خوی زنانگی که تابعی هستند از غرایز نوعی ، فردی و اجتماعی ، همگی ، به عنوان خصوصیاتی سرشتی مطرح می گردند .

تم داستان:

مهمترین دغدغهٔ زنان ازدواج است و آنها - به هر قشر و طبقه و تاریخ و فرهنگی که وابسته باشند - هدفی جز این ندارند، با این اختلاف که شیوه های آنان در شوهر یابی متفاوت است . «خانم نزهت الدوله»

همچنین در راستای چنین باورهایی است که محمود دولت آبادی نیز در رمانِ با شکوه خود **کلیدر** می نویسد :

«این را به یقین می توان گفت که زن و زن یکدیگر را از درون پس می زنند ، گرچه در برونه خواهر گفتهٔ هم باشند. چیزی در ایشان هست که ترسو و حسود است . دست و دلباز ترینشان هم از این نقص بر کنار نیست» (کلیدر ، محمود دولت آبادی ، جلد اول، نشر فرهنگ معاصر ، ۱۳۷۴، ص ۴۴)

دیدگاه فوق تنها منحصر به محمود دولت آبادی نیست و این نگرش آنچنان فراگیر است که دامنهٔ وسعت آن می تواند آثار نویسندگان و فیلسوفان بسیاری را در بر بگیرد . نمونه ای از سخنان **ویل دورانت** برگرفته از کتاب **لذات فلسفه** نه تنها بر این امر صحه خواهد گذاشت بلکه یقینا شباهت جزء به جزء و مو به موی آنچه را که او می گوید با آنچه دولت آبادی می اندیشد ، هر صاحب فکری را به تامل وا می دارد:

«آنگاه که زنان از هم به خوبی یاد کنند ستارگان آسمان فرو خواهند ریخت . مصاحبت زنان با هم سخت است و از معاشرت با همدیگر ملول و آزرده می گردند و صحبت آنها برای یکدیگر فقط وقتی قابل تحمل است که از مردان گفتگو کنند.» (لذات فلسفه، ویل دورانت ، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ، نشر اندیشه ، چاپ دوم ۱۳۵۰، ص ۱۴۱)

موفقیت خود را در آرایش و توجه به پوست صورتش می داند و زن داستان «سمنوپزان» که بخاطر محدودیت های محیطی از چنین شانس و امکانی برخوردار نیست توسل به نذر، جادو، طلسم و دعا را جایگزین آرایش و مد می کند.

سبک:

«خانم نزهت الدوله» در «لحن» و «زبان» طریقی سنتی پیش می گیرد که قبل از آل احمد، در روایات طنز آمیزی همچون «آقای چوخ بختیار» اثر صمد بهرنگی نیز سراغ داشته ایم. گونه ای از داستان پردازی که در آن، نویسنده متکلم الوحده است و در نقطه ای خارج از مرکز وقایع ایستاده و به جای آنکه شخصیت ها و حوادث را به حرکت در آورد، می کوشد آنها را در قالب یک روایت ساده تعریف کند. معمولا این گونه آثار بر اساس آدم های ملموسی که احتمالا نویسنده در محافل ادبی یا اجتماعی با آنها برخورد داشته شکل می گیرند و در این راستا اغلب به جای شخصیت پردازی، «تیپ سازی» و «الگو پردازی» ملاک عمل قرار می گیرند. به عبارت دیگر در چنین رویه ای، نویسنده شخصی را که می شناسد در دادگاهی که خود هم دادستان و هم قاضی آن است محاکمه کرده، مقصر شناخته و وی را پس از حکمی که صادر می کند به نیش زهر آگین قلم از پا در می آورد. این گونه آثار جهت دار، معمولا در سنین خامی و ناپختگی نویسنده به رشتهٔ تحریر در می آیند و حکایت از حاکمیت احساس و هیجان بر تعقل دارد. این احساس و هیجان بخصوص آنجا که شخصیت و حوادث داستانی مو به مو بر یک شخصیت حقیقی منطبق است، از آن جهت که فردِ مورد نظر فرصت عادلانه ای در دفاع از خود ندارد، می تواند آسیب های جدی و جبران ناپذیری را بر موقعیت اجتماعی او وارد نماید. اصولا استفادهٔ ابزاری از ادبیات داستانی در تخریب اشخاص، نویسنده را از هدف والا و انسانی خود دور می کند. بدیهی است که یکی از وظایف ادبیات متعهد، انتقاد تند و صریح از وضعیت اجتماعی و جریان های سازمان یافته ای است که به صورت سیستماتیک می توانند بر فرهنگ، اقتصاد و تاریخ کشور تاثیر بگذارند، ولی این انتقادات اگر به صورت تسویه حساب های شخصی با فردی مشخص ولو وابسته به همان جریان های سازمان یافتهٔ مورد نظر نویسنده بروز کنند،

نمی توانند چندان اخلاقی تلقی شوند. حال با توجه به موضوعی که مطرح شد ، از ذکر این نکته نیز نباید غافل بود که آل احمد در زمان نگارش داستان های «نزهت الدوله» و «خداد خان» که هر دو از یک سیاق پیروی می کنند ، همچنان در دوران تجربه اندوزی است و از این رو طبیعی است که گاه هیجان و احساس بر آثار او سایه افکنده ، برخی از آنها را در تیرگی فرو ببرد . به هر حال و به طور کلی ، این رویکردها در آثار آل احمد بسیار گذرا هستند و وقتی در قیاس با داستان های زیبایی همچون «سمنو پزان»، «زن زیادی» و نظیر اینها قرار می گیرند ، رنگ می بازند.[1]

---

[1] - داستان «خانم نزهت الدوله» در نوعِ ماجرا و قصه ای که دارد به «زن خان» فصل سوم از قسمت دوم «راه آب نامه» اثر محمدعلی جمالزاده شباهت زیادی می یابد و چنین می توان گفت که آل احمد در نوشتن «خانم نزهت الدوله» علاوه بر استفاده از الگوهای ذهنی خویش، نیم نگاهی نیز به «راه آب نامه» داشته است:

« خانم خانمها فاطمه سلطان خانم الملقب به عزت الملوک خانم . ایشان خانمی هستند کبریتی شکل یعنی باریک و دراز و زرد و استخوانی تا به حال پنج بار به شوهر رفته اند و هر بار بیوه شده اند و ... به هر جهت خانم پس از وفات همسر نمرهٔ پنج خود که از خوانین سمنان بوده ... بدشان نمی آید که ... نمرهٔ ششی برای خود دست و پا کنند.» (راه آب نامه ، محمدعلی جمالزاده، انتشارات معرفت ، چاپ دوم ۱۳۳۹ ، صص ۱۸ و ۱۹)

و اما داستان خانم نزهت الدوله :

« خانم نزهت الدوله گرچه تا به حال سه تا شوهر کرده و شش بار زاییده و دو تا از دخترهایش هم به خانهٔ داماد فرستاده شده اند ... هنوز هم در جستجوی شوهر ایده آل خود به این در و آن در می زند.» (مجموعه داستان زن زیادی، جلال آل احمد، انتشارات رواق ، چاپ پنجم ۱۳۵۶، ص ۴۷)

داستان سوم :

دفترچه بیمه

خلاصه داستان:

تعداد زیادی معلم در دفتر مدرسه جمع شده اند تا به هر کدام از آنها یک دفترچهٔ بیمه تحویل داده شود. بابت این دفترچه ها قرار است ماهیانه مبلغی از حقوق معلمین کم شود و همین موضوع عدم رضایت حاضرین را به دنبال دارد و بحثی طولانی را از اظهارات موافق و مخالف با خود به همراه می آورد . در این میان معلم نقاشی از همه جدی تر و ناراضی تر است ، ولی اعتراض او نیز تنها امضایی است که با بی میلی و از روی اجبار پای ورقهٔ دریافت دفترچه می اندازد . بعدها ، معلم عبوس نقاشی را می بینیم که به عنوان اولین استفاده کننده از دفترچه در مطب پزشک حضور دارد و پس از انجام معاینات ، نسخه ای را که تجویز شده در خیابان پاره می کند . با این حال بعدها نیز نزد دکتر می رود و هر بار یک بیماری جدید که وی از وجود آن خبر نداشته است ، کشف می شود و سرانجام در می یابد که او و همکارانشان هر کدام کیسه ای از بیماری هستند . یک سال بعد ، بار دیگر همهٔ معلم ها در دفتر مدیر مدرسه نشسته اند و در مورد دفترچه بیمه صحبت می کنند ، ولی این بار بحث بر سر علت عدم صدور دفترچه بیمه است . بعضی از معلمین از اینکه مجبور نیستند به بهانهٔ بیمه شدن ماهیانه مبلغی را به جیب دولت بریزند خرسندند . بعضی نیز می کوشند تا در بحث های خود علتِ مهمی را در عدم صدور دفترچه بیمه - که قرار بوده سالانه به آنها داده شود - کشف کنند و درست در اوج همین بحث اند که خبر می رسد معلم جبر بر اثر بیماری سل مرده است.

تجزیه و تحلیل:

از همان آغاز پیداست که داستان چفت و بست و انسجام محکمی ندارد . موضوعات پراکنده ای از فرهنگ گرفته تا اقتصاد و سیاست و مشکلات زندگی و نظیر اینها به صورت دیالوگ های روزمره شکل گرفته

و داستان را همپای کسالتی که بر فضای دفتر مدیر مدرسه سایه انداخته است ، از شور و رمق می اندازد .

تم داستان:

مردمی که زیر یوغ یک نظام حکومتی غیر منتخب زندگی می کنند ، هر اقدام به ظاهر خیر را هم که از سوی ارکان های نظام حاکم صادر شود به دیدهٔ سوء ظن و شک و تردید می نگرند. برخورداری از دفترچهٔ بیمه به هر حال امتیازی است اجتماعی که می تواند فرد را در مواقع ضروری از امکانات و مزایای درمانی و بهداشتی بهره مند سازد ، ولی این امتیاز ، بخاطر بدبینی حاکم بر جامعه ، با واکنش های منفی و گاه حتی اعتراض آمیز مواجه می شود.

سبک:

«دفترچه بیمه» تصویری ازیک محیط فرهنگی را به نمایش می گذارد که قرار است با کار کردن روی دانش آموزان پایه های علمی کشور را بسازد و بستری باشد برای رشد تفکر و فرهنگ ، ولی بر خلاف اهدافی که تعریف شد - این محیط - از آنچنان فضای تیره و مه آلودی رنج می برد که در آن ، از همه چیز سخن گفته می شود غیر از علم و دانش . فضایی که آل احمد از محیط فرهنگی کشور ترسیم می کند ، منطبق با واقعیت های تاریخی جامعه است و نویسنده ، با خلق اثری رئالیستی و با رویکردی گزارش گونه پرده از مشکلات و مسائل اساسیِ فرهنگ کشور بر می دارد .

داستان چهارم :

عکاس با معرفت

خلاصه داستان:

مردی کلاه مخملی که هم اسم خانوادگی اش «آجیل فروش» است و هم حرفه اش ، برای گرفتن عکس وارد دکان عکاسی می شود . سه روز بعد وقتی عکس را تحویل می گیرد ، می بیند که صورتش صاف تر و دلچسب تر از آن چیزی است که هست . با تعجب علت را می پرسد و مردی که عکس را به او تحویل داده اشاره به عکاس رتوش کار که پشت پیشخوان ایستاده می کند و می گوید کار اوست . مرد کلاه مخملی که از عکس خودش خوشش آمده می گوید عجب عکاس با معرفتی است و عکاسخانه را ترک می کند . دو روز بعد در حالیکه جعبهٔ بزرگی را به عنوان کادو آورده ، همراه با مرد دیگری که او هم کلاه مخملی است وارد دکان می شود و از عکاس می خواهد که عکسی هم از رفیقش بگیرد.

تجزیه و تحلیل:

مکان داستان عکاسخانه ای است که فضای آن به خوبی و با جزئیات دقیق توصیف شده است . ماجراها نیز در همین مکان رخ می دهند و همگی منطبق بر اصول سه گانهٔ وحدت مکان ، موضوع و زمان اند . به همین دلیل جلوه های دراماتیک اثر برجنبه های داستانی آن می چربد. «عکاس با معرفت» با مایه هایی از طنز آغاز می شود ، ولی به دلیل رفتار اغراق آمیز شخصیت ها ، در نهایت به سمت کمدی حرکت می کند .

تم داستان:

مرد کلاه مخملی علی رغم ظاهر پر ابهتی که دارد ، ساده لوحی بیش نیست . چنین به نظر می رسد که قصد نویسنده از نوشتن این داستان تنها اشاره به این طیف از جامعه باشد و به طور کلی نمی توان حرف مهمی از این اثر برگرفت.

سبک:

«عکاس با معرفت» تجربه ای است نو که اگرچه به شکل داستان روایت شده ، اما از حیث ساختگرایی بیش از هر چیز به طرح یک نمایشنامهٔ کمیک شباهت می یابد که شرح ماجرایی ساده و معمولی را در سه پرده پیشنهاد می کند.

داستان پنجم :

خداداد خان

خلاصه داستان:

«خدادادخان» پس از سالها فعالیت سیاسی به عضویت کمیتهٔ مرکزی حزب در می آید و این ارتقا علی رغم آنکه مـــدت زیادی از آن نمی گذرد به سرعت در رفتار و منش او تغییراتی ایجاد می کند. این تغییرات با نظم و انظباط خاصی همراه است که توسط خدادادخان با وسواس زیادی دنبال می شود و حتی به زندگی خصوصی اش نیز سرایت می کند به گونه ای که او در خانه ، مقابل همسرش نیز همان رفتار خشک حزبی را از خود نشان می دهد.

تجزیه و تحلیل:

«خداداد خان» حاوی نیش و کنایه هایی است که اشاره به رمان «چگونه فولاد آبدیده شد» اثر « نیکلای آلکسیویچ آستروفسکی» دارد. این رمان به عنوان یکی از تاثیر گذارترین آثار مورد نظر حزب توده ، جایگاه ویژه ای نزد هواداران رئالیسم سوسیالیستی یافته است و آل احمد بارها و بارها به تعمد از نام این اثر استفاده کرده و خدادادخان را نیز یکی از ثمرات آن می داند:

«او برای خودش حالا دیگر گرگ باران دیده است و یا اگر درست تر بگوییم **فولاد آبدیده** ای . »[1]

یا :

« در برابر او از حزبی های تازه کاری که برای اولین بار به یک جلسهٔ نسبتا مهم پا می گذارد و در برابر همه چیز شیفته و شوفته می شوند گرفته، تا کار کشته ها و قدیمی ها و **فولادهای**

---

[1] - زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷، ص ۱۱۰

آبدیده همه هاج و واج و فریفتهٔ گفتار و رفتار او بودند.»[۱]

جای دیگر:

«البته درست است که خدادادخان به آینده چشم دوخته است ، ولی اینطور نیست که فکر در بارهٔ این آینده او را از زندگی روز ، از اجتماعی که در آن مسئولیت مهمی دارد و از رهبری مردم ، منصرف کند. فکر و ذکر او این است که هر روز بهتر از روز پیش مطبوعات حزبی را اداره کند؛ آدمهای حزبی را تربیت کند؛ نهضت را قدم به قدم به جلو براند و هر چه بیشتر که ممکن است وسایلی برانگیزد تا هم خودش و هم دیگران،از **فولادهای آبدیده** گرفته تا تازه کارها ، گذشته را به فراموشی بسپارند و به آینده بپیوندند.»[۲]

با توجه به سمت و سوی داستان «خدادادخان» و جزئیاتی که آن را در بر گرفته ، این اثر را می توان انتقام کینه توزانهٔ نویسنده از حزبی تلقی کرد که زمانی عضو آن بوده است.

تم داستان :

«خدادادخان» انتقادی است تند بر منش سیاسی حزبی که در چهار چوب وابستگی به دولت بلشویک روسیهٔ شوروی عمل می کند .

سبک :

داستان «خدادادخان» در شکل ، محتوا و سبک و سیاق ، نسخهٔ دیگری است از داستان « خانم نزهت الدوله» ؛ و در ساختار ، زبان و شیوهٔ روایت تفاوت چندانی با آن ندارد . به عبارت دیگر، این اثر روایتی است محض از زندگی فردِ مشخص و شناسنامه داری از یک جامعهٔ حزبی که مجالی برای ظهور و بروز خود در داستان نمی یابد و به تبع این رویه ، نویسنده فرصت هرگونه شخصیت پردازی را از خود گرفته ، داستان را از اغلب اجزاء و لازمه های آن محروم نموده است : کلی گویی ، تیپ سازی و شرح اغراق آمیز رفتارهای فردی و سادگیِ زبان ، چهار رکن مهم

---

[۱] - همان ، ص ۱۱۱

[۲] - همان ، ص ۱۳۰

این گونه آثارند که در برایند نهاییِ خود با نوع خاصی از سنت گرایی قرابت می یابند و نمونه هایش را می توان از حیث ساختاری در برخی آثار جمالزاده مثلا «ویلان الدوله»[۱] و «قلتشن دیوان»[۲] و نظیر اینها یافت .

---

[۱]- « ویلان الدوله هر روز صبح که چشمش از خواب باز می شود خود را در خانهٔ غیر و در رختخواب ناشناسی می بیند : محض خالی نبودن عریضه با چای مقدار متنابهی نان روغنی صرف می نماید برای آنکه خدا می داند ظهر از دست این مردم بی چشم و رو مجالی بشود یک لقمه نان زهر مار بکند یا نه و .... » (یکی بود ، یکی نبود : داستان ویلان الدوله ، محمدعلی جمالزاده ، انتشارات پروین ۱۳۲۰ ، ص ۱۰۱)

[۲]- « خانه ای که در کوچهٔ ما اعتبار و برو و بیایی داشت همانا خانه ای بود که در بیخ کوچه واقع بود و تعلق داشت به افراسیاب خان قلتشن دیوان معروف به سبیلو . قلتشن دیوان اسم با مسمایی بود و صاحبش چنان که لابد خودتان حدس می زنید مرد سیاه توتهٔ چاق و بلند و سبیلوی آبله رویی بود با یک دنیا هارت و پورت و یک خروار اخم و تخم و یک عالم فیس و افاده تمام محله را تیول خود می دانست و ...» (قلتشن دیوان ، محمدعلی جمالزاده، انتشارات سخن ۱۳۷۹ ، ص ۶۳)

داستان ششم :

دزد زده

خلاصه داستان:

در یک نیمه شب تابستان هنگامی که راوی داستان در حیاط، کنار اتاقش خوابیده، دزد به خانه اش می زند و رادیو و برخی خرت و پرت های او را می برد . حادثه در یک خانهٔ روستایی واقع در نزدیکی تجریش رخ می دهد و راوی داستان به این امید که اثری از وسایل دزدیده شده بیابد راهی کلانتری می شود و با آب و تاب بسیار ما وقع را شرح می دهد . در پایان پس از گذشت سه روز،وقتی هیچ رد و اثری از دزد به دست نمی آید، مایوسانه به تکه کاغذی خیره می شود که در کلانتری به او داده اند و جهت پیگیری گزارشِ دزدی ، شماره پرونده ای بر آن درج شده است.

تجزیه و تحلیل:

«دزد زده» همانطور که از خلاصهٔ آن نیز پیداست گزارشی است از یک حادثه که راوی داستان آن را با تفصیل بیان می کند . تنها جنبهٔ داستانی این اثر زمانی رخ می دهد که راوی داستان به تعریف ماجرا نزد دوستان و آشنایانش می پردازد و احساس می کند با این کار می تواند به یک آرامش درونی برسد.

تم داستان:

قابلیت هایی نظیر انطباق با محیط ، انعطاف پذیری ، اعتراف و تخلیه کردن درون از افکار آزارنده ، مسیرهایی هستندکه می توانند انسان را از آسیب های جدی ناشی از حوادث اجتماعی و طبیعی مصون نگاه داشته و بقاء او را تضمین کنند.

سبک:

آل احمد یکی از آن دسته نویسندگانی است که با ذهنیتی رمانتیک می کوشد داستان و رمان رئالیستی بنویسد . به همین دلیل اگرچه آثار او همواره رنگ و بوی قوی و پر معنایی از رئالیسم دارند ، ولی وقتی نویسنده به ذهنیات و احساسات درونی می پردازد ، اثر او با رمانتیسم و گاه نیز

سمبولیسم همسایگی می یابد ؛ و آنجا که درون را به کلی رها کرده و تنها به بخش هایی از وجوه انسانی که با مسائل بیرونی و خارج از ذهن گره خورده اند ، می پردازد رئالیسمی اغراق آمیز شکل می گیرد که در سایهٔ ناتورالیسم می آساید . در این اثر نیز که شکلی گزارش گونه دارد ، تمایل نویسنده به ایده های رمانتیک احساس می شود . راوی داستان به خوبی می داند که برای رهایی از سرخوردگی ناشی از یاسی که رفته رفته ممکن است بر او غالب شود، باید نسبت به آنچه که اتفاق افتاده روشی آشتی جویانه در پیش بگیرد:

«توی کافه که بودم - و یادم هست حتی سر کلاسم - داستان را با کمال معصومیت برای همه نقل می کردم . هیچ تعمدی در این کار نداشتم . خود بخود اینطور شده بودم.مثل اینکه می خواستم از این راه تلافی اموال به دزدی رفته ام را در بیاورم . »[1]

توصیف و شرح حال درونی ، پا به پای شرح و بسط ماجرا، دو سوی رفتاری است برگرفته از رمانتیسم ، که اولی با تظاهر به بی اعتنایی نسبت به حادثـــه به تسکین درونی می انجامد ؛ و دومی کوششی است خود جوش برای جلب همدردی دیگران که هدف از آن کنار آمدن با حادثه؛ فرستادن تدریجی تلخی های حادثه به تاریک ترین لایه های ذهن؛ و سرانجام فراموش شدن ماجراست:

« و دیگران- دوستانم و شاگردانم- بعد از شرح و بسطی که من می دادم دلسوزی می کردند و همدردی نشان می دادند . و من دلم خنک می شد . پیش مادرم که بودم و نیز هر جای دیگر که می رفتم عین این بازی را در می آوردم . بخصوص روی بی علاقه نشان دادن خودم خیلی تکیه می کردم . **دو روز بعد قضیه به کلی فراموش شده بود.**»[2]

بدین ترتیب می بینیم راوی داستان که نتوانسته از طریق گزارش

---

[1] - مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، ص۱۴۴

[2] - همان ، ص ۱۴۴

دزدی به کلانتری اثری از دزد و اموال دزدیده شده اش بیابد ، مایوس از این حرکت واقع گرایانه، ناگزیر به توصیف و شرح حال خود روی می آورد .

داستان هفتم :

جاپا

خلاصه داستان:

در غروب یک روز برفی که هوا به تاریکی گراییده، راوی داستان در انتظار اتوبوسی است که او را از محل کار به خانه ببرد. هوا بسیار سرد است و علی رغم آنکه پالتو به تن دارد ، از سرما می لرزد و می کوشد تا برای رها شدن از این حالت آزارنده ذهن خود را به آنچه که در اطراف می گذرد معطوف نماید . در این هنگام ناگهان زیر نور چراغ خیابان ، جای پای عابری که در برف فرو رفته توجه او را به خود جلب می کند . جای پایی بزرگ و پهن که برف هنوز آن را نپوشانده است . لذا با حسرتی غیر منتظره آرزو می کند که ای کاش آن جای پای بزرگ و پهن متعلق به او بود . به دنبال این آرزو ، می کوشد تا جای پای خود را نیز رد یابی کند و وقتی می بیند پای او روی برف جایی از خود باقی نمی گذارد ، ناراحت می شود . در این موقع اتوبوسی از راه می رسد و راوی داستان سوار آن شده و تا رسیدن به مقصد ، همچنان به جای پای عابرین می نگرد و آنها را با جای پای خود مقایسه می کند . در ایستگاه نزدیک خانه از اتوبوس پیاده می شود و سرانجام با این فکر که چرا پای او ردی از خود بر روی برف باقی بگذارد ، به دم خانه می رسد . آنجا لاشهٔ گربهٔ سیاهی را می بیند که از سرما یخ زده است و وقتی در می یابد این گربه همانی است که قبلا بارها در حیاط خانه دیده شده و گاهی نیز در نهایتِ احتیاط به اتاق او سرک می کشیده ، به شدت عصبانی می شود و خطاب به لاشهٔ گربهٔ سیاه فریاد می کشد که چرا در این سرمای کشنده به کوچه آمده و در محلی گرم پناه نگرفته است.

تجزیه و تحلیل:

نخستین مطلبی که در این داستان برجسته می نماید ، انفصال و گسستگی عضو بینایی از کل وجود است . چشم ، عضوی است که دنیای خارج را به درون متصل می کند و نویسنده بارها و بارها وقتی می خواهد

به چیزی اشاره کند ، «نگاه» را متعلق به «چشم» دانسته و نه به «من» . فی المثل نمی گوید: نگاهم در سیاهی شب دنبال دانه های برف به زمین افتاد ؛ بلکه می گوید:

«نگاهِ چشمِ من در میان سیاهی شب، دنبال دانه های برف به زمین افتاد و سرگردان بود.»[۱]

به کار گیری مکرر این عبارت ، بیانگر منظور خاصی است که به جنبه های فلسفی اثر ارتباط می یابد و قبل از آنکه مفصلا به این موضوع بپردازیم چند نمونهٔ دیگر را مرور می کنیم:

«نگاه چشمم هنوز هم به یاد زندگی برف روشن روز بود و گاهگاه خیره می شد.»[۲]

«نگاه چشمم روی برف تازه نشستهٔ خیابان، به جای پایی افتاد.»[۳]

«نگاه چشمم از لای رشته های خیالی و سفیدی که دانه های برف از خود در فضا به جا می گذاشتند...»[۴]

«باز نگاه چشمم به جا پا دوخته شد»[۵]

« نگاه چشمم بی اختیار به کفش آن دیگری دوخته شد.»[۶]

و ...

چرا نویسنده می کوشد «چشم» را به عنوان یک وجود مستقل از «من» که «نگاه» متعلق به اوست مطرح کند ؟ بدیهی است که «نگاه» متعلق به «من» است و «چشم» واسطه ای است میان «من» و «نگاه» ؛ اما نویسنده تعمدا یک واسطه میان «من» و «نگاه من» قرار می دهد و به جای آنکه بگوید «نگاه من» ، می گوید: «نگاهِ چشمِ من» . چشم عضوی است که حس بینایی را از آن می گیریم . امـــا غیر از این ، حـواس دیگری

---

۱ - مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، ص ۱۴۹

۲ - همان ، ص۱۴۹

۳ - همان ، ص۱۵۰

۴ - همان ، ص۱۵۰

۵ - همان ، ص۱۵۱

۶ - همان ، ص ۱۵۱

نیز وجود دارند که هر کدام در شناخت ما از جهان خارج نقش مهمی ایفا می کنند . مثلا نویسنده نمی گوید : چشائی زبانم برف هایی را که بر لبانم نشسته بود مزه مزه کرد. مسلما این گونه توصیفات اغراق آمیز خواهند بود. حس چشائی متعلق به زبان است و لذا زبان مستقلا نمی تواند فعلِ مربوط به چشیدن را انجام دهد. در واقع این «فرد» است که با استفاده از «زبان» در نقش فاعل حرکت کرده و طعم خوارکی ها را می چشد. پس چشیدن، متعلق به زبان است و حس چشایی ابزاری است در اختیار انسان که به زبان او تعلق دارد . همین امر در مورد «چشم» هم صادق است.دیدن،امری است که به چشم تعلق دارد و چشم نمی تواند به تنهایی نقش «فرد» را بازی کرده ، فعل مربوط به دیدن را انجام دهد . باید دستگاهی به نام مغز و پیچیدگی های آن وجود داشته باشد تا حس بینایی بتواند فعال شده و جهان خارج را به ذهن بازتاباند . پس «چشم» از طریق ارتباطی که با مغز دارد، عمل دیدن را انجام می دهد و مسلما بدون این ارتباط ، کارآئی خود را از دست خواهد داد . این در حالی است که آل احمد می کوشد با طرح عبارت «نگاهِ چشم من» ما را به وادی نوعی تردید و تزلزل هدایت کند و این سوال را مطرح سازد که بالاخره «نگاه» از «من» است یا از آنِ «چشم» من ؟ پاسخ هر چه باشد حاوی تضادی است که اثر نویسنده را به تدریج از اگزیستانسیالیسمی که بر اغلب داستان های مجموعهٔ «سه تار» سایه انداخته ، دور می کند . به عبارت دیگر نویسنده با مجموعه داستان «زن زیادی» از تمامی آنچه که «سارتر» در کتاب «هستی و نیستی » بیان می کند ، فاصله می گیرد و بیش از هر زمان به خود - و به درون خود - نزدیک می شود. در «هستی و نیستی» ، سارتر «بودن» و «نبودن» را تنها یک شانس می داند که احتمالات بسیاری در آن دخالت دارند . او پلی باریک و خطرناک را فرض می کند که عبور از آن بسیار سخت است. سپس شخصی فرضی را بر روی این پل خطرناک قرار می دهد که در میانهٔ راه متوقف شده است و هر لرزش پل ، اضطراب و دلهره ای عظیم در دلش می افکند . آل احمد تحت تاثیر سارتر ، همین افکار را دقیقا در داستان «زندگی که گریخت» به تجربه در آورده است و آن داستان ، تفسیری بود بر مفهوم «مرگ» و «زندگی» و «هستی و نیستی» . بارِ معنایی چنین مقوله ای به درک عمیق انسان از موقعیت و جایگاهی که در

عالم هستی دارد ، می انجامد . بدین معنا که زندگی همواره در معرض خطر «مرگ» است و پایه های لرزانِ «هستی» ، پاهای لرزانِ فـردی را می ماند که بر روی پل باریک خطرناکی قرار گرفته و هر آن احتمال سقوطش به پرتگاه می رود . این دلـهـره ای است که مدام فرد را آزار می دهد . «سارتر» در چنین شرایط خطرناکی تصمیم قاطعانه و سریعی که برخاسته از واکنش طبیعی انسان در هنگام خطر است را بر تصمیم عاقلانه ای که ممکن است از پی تدبیری طولانی مدت به انجام برسد، ترجیح می دهد و اساسا تدبیر در هنگام خطر را بخاطر دلهره ای که بر فرد غالب است چندان امکان پذیر نمی داند . از دید «سارتر» (در شرایطِ قرارگرفتن بر روی یک پل باریک و خطرناک) فرد به هر قیمتی که شده باید خود را از دلهره ای که سراسر وجودش را فراگرفته خلاص نماید و برای این کار دو راه بیشتر ندارد : یا باید خود را از روی پل به دره پرتاب کرده ، خیال خویش را آسوده نماید ؛ یا اینکه دل به دریا زده ، در یک اقدام مخاطره آمیز در امتداد پل به سمت دیگر شروع به دویدن کند . بنابراین از نگاه «سارتر» تردید و تزلزل و «بی تصمیمی» ، عاملی است خطرناک که دلهره و اضطراب از آن ناشی می شود . تعبیری از چگونگی هستی و نیستی که آل احمد در بسیاری از آثار خود - بخصوص در مجموعه داستان «سه تار» - می پذیرد ، اما در داستان «جاپا» به نقد آن می پردازد . این داستان حاصل جستجویی است تازه که «هستی» و تداومِ «وجود» را تنها به «انعطاف پذیری» و قابلیت های انطباق پذیریِ فرد منوط می کند و هر گونه حرکت آمیخته به ریسک های مخاطره آمیز را مردود می داند . به تبع چنین تفکری ، آل احمد «نگاه» را از «چشم» و «چشم» را از «وجود» منفک می کند . چشم انسان هر چه را که در برابرش قرار گیرد می بیند ، ولی این «دیدن» گاه آنچنان احساس ناخوشایندی در «فرد» بوجود می آورد که او آرزو می کند : ای کاش ندیده بودم ! بنابراین برای رها شدن از دلهره و اضطراب ، به قدرت انطباق پذیری خود با محیط و حوادث تکیه می کند و در این راستا قبل از هر چیز بر گسستگی و جدایی موثرترین عضوی که مستقیما مسئولیت دیدن را به عهده دارد، از کل وجود تاکید می ورزد . با این ترفند ، فرد می کوشد تا قبل از دیدن هر منظره ، ابتدا با نگاهِ چشم آن را مزه مزه کرده ، سپس

به ذهن وارد نماید . فرصتی مناسب که اگرچه می تواند قدرت انطباق پذیری فرد را به حداکثر ممکن برساند ، اما مبتنی است بر یک رویکرد ایده آلیستی ؛ و به دلیل همین دور افتادن از منطق واقع گرایی است که راوی داستان «جاپا» با تمام تلاشی که دارد قادر به انطباق خود با شرایط جَـوّی و آب و هوایی نیست . او پالتو به تن دارد و با وجود این همچنان از سرما می لرزد ؛ در حالیکه دیگران نه تنها همین شرایط جوی و برودت هوا را به راحتی تحمل می کنند ، بلکه از گرمایی درونی بـــهره می برند که به صورت داغی و قرمزی بر چهره هایشان نقش می بندد:

«حتی صورت آنهایی را که از پهلویم می گذشتند می دیدم که گل انداخته بود و داغ بود. مثل اینکه از یک اتاق گرم در آمده بودند و مثل اینکه از حمام در آمده بودند. مثل اینکه گرما را با خودشان آورده بودند. همه گرمشان بود. دستکش هاشان را به دست کرده بودند و جاپاهاشان روی برف تازه نشسته می ماند،یا نمی ماند.من به این یکی کاری نداشتم . به جـا پـــای خـــودم می اندیشیدم. به خودم می اندیشم کـه زیر لباســهایم می لرزیدم و از ســـرما می گریختم و به خودم سرکـوفـت می زدم کـــه «می بینی؟ می بینی احمق؟ همشون خوشن و گرمن . از دهن همه شون مثل اسب بخار بیرون می زنه ، می بینی؟ می بینی پاهاشونو چه محکم ورمیدارن؟ آره؟ تو چی می گی؟ تو ، تو که داری از سرما زه می زنی. تو که داری جون می کنی. و جا پاتم رو هیچ چی نمی مونه . رو هیچ چی . نه رو بـرف . نه رو زمین ! آره جاپات رو برفم نمی مونه . می فهمی؟ حتی رو برفا»[1]

گرما و آرامش وجود این افراد ، دقیقا به انعطاف و قدرت تطبیق پذیری آنها با «محیط» اشاره دارد . راوی داستان قادر نیست بر سرما و لرزش بدن غلبه کند و نمی تواند با آنچه که پیرامونش را احاطه کرده - از سرما گرفته تا جای پای دیگران - به یک روش آشتی جویانه دست یابد . لذا قدرت انطباق پذیری اش با «محیط» به صفر می رسد تا جایی که از

---

[1] - همان، ص ۱۵۳

زمستان و سرما و برف با نفرت یاد می کند و آن راچندش آور می داند:

« سرمای چندش آور دانه های برف را که از بالای یخه ام فـرو می رفت و روی گردنم می نشست ، حس می کردم.»[1]

یا:

« دنبال دانه های برف که سنگین بودند و سرمای چندش آوری به همراه خود می آوردند.»[2]

در تداوم داستان و در پایان آن، گربهٔ سیاهی را می بینیم که از سرما یخ زده و لاشه اش دم در خانه افتاده است . مرگ گربهٔ سیاه ، (در حالیکه هزاران گربه توانسته اند در همین دما و زیر بارش همین برف به زندگی و هستی خود ادامه دهند) دقیقا اشاره ای است به عدم توانایی اش در انطباق دادن خود با محیط . مرگ گربهٔ سیاه و یخ زدنش زیر برف ، علاوه بر آنکه خطرِ انعطاف ناپذیری با محیط را به راوی داستان گوشزد می کند، غایت و نهایت او را نیز همچون خطی مستقیم در راستای مرگ ترسیم می نماید . به همین دلیل است که راوی داستان خطاب به لاشهٔ گربه فریاد می کشد و با این فریاد می کوشد تا اعتماد به نفسش را به دست اورد و هستی اش را باور کند و سرنوشت خود را که - بخاطر عدم قدرت انطباق پذیری اش با شرایط - همچون گربهٔ سیاه هر آن تن به «مرگ» و «نیستی» می ساید ، در یک آن دگرگون نماید:

«وقتی توی کوچه پیچیدم که زیرنورچراغی روشن می شد ، دانـه هـای برف درشـت تـر شـده بود و سبکتر شـــده بود و مـثل پنبه ای که دم کمان حلاجها می پرد ، تلوتلو می خورد و به زمین می نشست. پای تیر چراغ، لاشهٔ یخ زدهٔ یک گربهٔ سیاه دراز کشیده بود و من یکهو دلم تو ریخت:«نکنه گربهٔ خودمون باشه؟ نکنه؟...» و جلو رفتم . خواستم با نوک کفشم تکانش بدهم. به برفها چسبیده بود و تکان نخورد. گربهٔ خودمان بود. **همان گربـــهٔ سیاه و تنبل و دوست نداشتنی که فقط بلد بود در**

---

[1] - همان ، ص۱۴۹

[2] - همان ، ص ۱۴۹

تاریکی راهرو و زیر پای آدم بدود و از لای درهای بازمانده' اتاقها دزدکی سر بکشد.»[1]

اشاره' نویسنده به تنبل بودنِ گربه و دزدکی سرک کشیدنش به اتاق ها که ناشی از ترس بوده ، تاکیدی است بر این نکته که گربه' سیاه حتی پیش از سرما و در شرایط عادی هم قادر به آشتی با محیط خود نبوده است . از این رو یخ زدن و مرگش در شرایطی سخت که سرما استخوان را می ترکاند امری است طبیعی و علتش را باید در تنبلی، انعطاف ناپذیری و عدم انطباق پذیری حیوان با محیطی که در آن قرار داشته جستجو کرد.

تم داستان:

راز ماندگاری و کمال انسان در وحدت او با محیط است : جای پا، در واقع بهانه ای است که روحیه' آشتی جویانه' فرد با محیط پیرامونش را محک می زند. هر کس بتواند خود را با محیط سازگار کند ، قادر به ادامه' هستی خواهد بود . این سازگاری مسلما جو سیاسی حاکم بر جامعه را در بر نمی گیرد . به همین دلیل آنجا که راوی داستان به شکلی استعاری جای پا را ردی از خود و دیگران می داند که در سرنوشت سیاسی و اجتماعی شان دخیل است ، چون می بیند که از پای او هیچ ردی باقی نمی ماند ، واکنشی عصبی از خود بروز می دهد .

سبک:

یکی از ویژگی های این اثـــر ، اندیشه ای است که در آن انعـــکاس می یابد و دریافت نویسنده از جهانی است که در آن زندگی می کند . در داستان «جاپا» نویسنده همبستگی جهانی را در باز آفرینی زبانِ شعر و داستان می داند و معتقد است که این مفاهیم باید از نو پدید آورده شوند. در همین رابطه است که بـا استفاده' مکرر از عـــبارتِ «نـگاهِ چـشمـم» می کوشد تا از نو دست به آفرنیش مفاهیم بزند . روشی که قرابتی با رئالیسم ندارد . در این داستان ، راوی ، گرفتار شدن خود را در شرایط سخت زمستانی و سرمای طاقت فرسا به تفصیل شرح می دهد و فریاد اعتراض آمیزش به شکلی آشتی ناپذیر در درون وی شکل می گیرد ؛ حال

---

[1]- همان ، صص ۱۵۵-۱۵۶

آنکه دیگران را می بیند که بی هیچ اعتراضی، سرما و شرایط جوی را پذیرفته اند و محکم و با اعتماد به نفس بسیار قدم بر می دارند ؛ چنان گویی از یک گرمای درونی نیرو می گیرند و با اتکا به همین نیرو آثاری از پای خود نیز بر برف باقی می گذارند.

وحدت با محیط و طبیعت :[1]

قدرت انعطاف پذیری ، انسان را قادر می سازد تا خود را به هر شکل ممکن با شرایط سخت محیط منطبق کند[2] . این تفکرِ شخصیت های داستانیِ آثار نویسندگانِ رمانتیک است و برای آن دلایل مهمی وجود دارد: انعطاف ناپذیری و عدم توانایی انطباق با محیط ، به فرسودگی روح می انجامد و فرسودگی روح نیز انسان را از کمال دور می کند . در نتیجه «وحدت با محیط» به عنوان یک اصلِ مهمِ متعلق به سبک رمانتیسم ، انسان را به آرمش می رساند و این آرامش ودیعه ای است گرانبها که راه **به سوی کمال** می برد[3] . مفهومی که داستان «جاپا» ضمنِ تایید آن ، از پذیرشش خودداری می کند . بنابراین همچون شاخه ای بر آمده از دل رمانتیسم ، به سمت شکل گیری یک اثر سمبولیک پیش می رود. به عبارت دیگر ، نویسنده اگرچه می پذیرد سازگاری و وحدت با محیط راهی به سوی بقاست ، ولی به شکلی عامدانه با این مفاهیم به مبارزه بر

---

[1] - «اگر سدهای میان شعور باطن و شعور خودمان را از میان برداریم ، کسی چه می داند به چه وحدتهایی شگفت و به چه تولدهایی حیرت بار در خودمان می توانیم پی ببریم.» (داستان مردی که سایه اش را فروخت ، اثر آدلبرت فن شامیسو ، ترجمهٔ عبدالله توکل با مقدمه ای در بارهٔ رمانتیسم از ماکسیم آلکساندر ، نشر مرکز ، چاپ اول ۱۳۷۶، ص ۲۲)

[2] - «طبیعت و انسان ، چون از یک گوهرند ... به یکدیگر در می آمیزند و یکی می شوند: همبستگی بی کرانی که یگانه مفر در برابر تنهایی انسان است و هر آن چیزی را که آفریده شده است به هم پیوند می دهد.» (همان، ص ۳۹)

[3] - «شعرای رمانتیک با تن و جانشان دریافته اند که **کمالی** ، یعنی رضای خاطری جز در **وحدت با محیط** نیست.» (همان ، ص ۱۴)

می خیزد و بر خلاف نویسندگانِ رمانتیک ، شخصیت های داستانی خود را به سمت و سوی عدم سازگاری با محیط هدایت می کند . در نتیجه، گربهٔ سیاه به سرنوشتی محتوم دچار می شود که ناشی از سرشت ذاتـــی اوست و این سرشت ذاتی ، با تنبلی و ترسو بودنش تعریف می شود . از طرفی خوی عصبی راوی داستان «جاپا» که ذاتی به نظر می رسد ، به او اجازه نمی دهد که بتواند همانند دیگران خود را با محیط سازگار کند . بنابراین تا انتهای داستان همچنان از برف و سرما می لرزد و از اینکه قادر نیست جای پایی از خود بر روی برف باقی بگذارد عصبانی و خشمگین است . زمانی هم که دم خانه و زیر نور چراغ خیابان چشمش به جسد یخ زدهٔ گربهٔ سیاه می افتد ، به شکلی سمبولیک[1]، ردی از سرنوشت محتوم خود را در این حادثه دنبال می کند.

---

[1] - «هنر دیگر جامه ای نیست که به منزلهٔ زیوری طبیعت را بیاراید، بلکه خودِ طبیعت هنر است ، طبیعتی که هنرمند با حسن سلیقه از روی یک حالت برجستهٔ آن نقاب بر می دارد: **اینجاست که مشاهده می شود چگونه بذر سمبولیسم در بطن رمانتیسم وجود دارد.**» (رمانتیسم در فرانسه ، اثر فیلیپ.وان.تیژم ، ترجمه دکتر غلامعلی سیار ، انتشارات بزرگمهر ، چاپ اول ۱۳۷۰ ، ص ۱۷۸)

داستان هشتم :

مسلول

خلاصه داستان:

مردی مشکوک به بیمای سل ، برای انجام معاینات لازم و تشخیص قطعی به آسایشگاه مخصوص مسلولین می رود و آنجا دکتر رادیولوژیست تعدادی عکس از ریه هایش می گیرد . در ضمن به وی توصیه می نماید که سیگار را برای همیشه کنار بگذارد . مرد که اخطار دکتر را دال بر حاد بودن بیماری خود تصور می کند ، پس از ترک آسایشگاه یکراست به خانه می رود و همسرش را در جریان وخامت وضع خود قرار می دهد و موجب نگرانی شدید او می شود . طولی نمی کشد که خبر به گوش اقوام و دوستان می رسد و آنها برای دلجویی از وی گروه گروه به دیدنش می روند و مرد بیمار در حالیکه سیگار از پی سیگار آتش می زند و لجوجانه دود آن را به ریه هایش می فرستد ، از اینکه در کانون توجه و محبت اقوام و آشنایان قرار گرفته ، احساس رضایت می کند. این وضع تا روزی که وی برای دریافت نتیجهٔ قطعی معاینات به بخش رادیولوژی آسایشگاه مسلولین مراجعه می کند و عکس ریه هایش را به او تحویل می دهند ، ادامه دارد. ساعاتی بعد، همراه با همسرش در مطب دکتر متخصص ریه ، در سالن بزرگی که انبوهی بیمار آن را اشغال کرده اند، به انتظار می نشینند. در همین هنگام مرد مسلول - که خود راوی داستان نیز هست - از روی کنجکاوی سر پاکت را باز کرده و نامه ای را که ضمیمهٔ عکس هاست بیرون آورده ، سعی می کند از محتوای آن سر در بیاورد . عباراتی که به لاتین نوشته شده اند گیج کننده اند ولی یک جملهٔ کوتاه فارسی اشاره به تیره بودن ناف ریه دارد . او و همسرش هر چه فکر می کنند نمی توانند این نکته را دریابند که ناف ریه کدام قسمت از ریه است . سرانجام پس از انتظاری طولانی، وارد اتاق دکتر شده ، مقابل او می نشینند . دکتر در حالیکه سیگار بر لب دارد از مرد می خواهد پشت دستگاه کوچکی که مخصوص معاینه است قرار بگیرد . مرد مطیعانه تبعیت می کند و دکتر بعد

از انجام معاینات ، نظر رادیولوژیست را مبنی بر «تیرگی ناف ریه» مورد تمسخر قرار می دهد و به مرد بیمار اعلام می کند که ریه هایش کاملا سالم اند . زن با شنیدن این مطلب به شدت خوشحال می شود و پس از دریافت دستورات غذایی، همراه با شوهر ، مطب را ترک می کنند . در خیابان نیز زن نمی تواند شادی خود را پنهان کند ، اما برخلاف او ، مرد از این موضوع چندان راضی به نظر نمی آید و وقتی پاکت سیاه و بزرگ عکس سینه اش را زیر بغلش احساس می کند، خود را همچون کودکی می یابد که کارنامهٔ مردودی اش را به دست او داده اند.

تجزیه و تحلیل:

مشخص نیست که آل احمد قبل از نوشتن «مسلول» رمان «کوه جادو» اثر «توماس مان» را خوانده است یا نه ، ولی فضای این داستان همچون فضای رمان کوه جادو ، مه آلود و آمیخته با طنزی تلخ و سیاه است . آسایشگاهی که راوی داستان برای انجام نخستین معاینات به آنجا مراجعه می نماید پر از بیماران مسلول است و توصیفی که نویسنده از فضای این آسایشگاه و وضعیت بیماران می کند ، شباهت بسیاری به وضعیت بیماران و فضای همان آسایشگاهی دارد که «هانس کاستورپ» شخصیت اصلی رمان «کوه جادو» برای استراحتی دو هفته ای و دیدار از پسرخاله اش «یوآخیم» به آنجا می رود . «هانس کاستورپ» نیز همچون راوی داستانِ«مسلول» ابتدا از تصور اینکه مبتلا به بیماری باشد دچار ترس می شود و سعی می کند خود را به عنوان یک میهمان دو هفته ای به بیماران و مسئولان آسایشگاه جا بزند ولی بعدها، وقتی متقاعد می شود که بیماری وی جدی است، ضمن پذیرش این مسئله با نوعی لجاجت کودکانه به کشیدن سیگار - که دکتر توصیه به ترک آن نموده - ادامه می دهد.

تم داستان:

داستان «مسلول» را در تمی، که دارد می، توان نسخهٔ کوچک شدهٔ رمان «کوه جادو» دانست . «کوه جادو» از دو مسئلهٔ اساسی که ذهن نویسنده را به شدت با خود درگیر کرده است ، سرچشمه می، گیرد و به صورت یک دغدغهٔ مهم ، در جای جای رمان ظاهر می شود،به گونه ای که این دو مسئله پایه و اساس تم رمان را تشکیل می دهند : اولی ، چیستیِ

«زندگی و مرگ» است ؛ و دومی چیستی «زمان» . به جـــرئت می توان گفت که این رمان حجیم از آغاز تا پایان بارها و بارها این سوال را از زبان شخصیت های اصلی خود مطرح می کند و آنها را بـه بحث و جدل می کشاند و می کوشد تا به هـر تـرتیب پاسخی صریح و قاطع نسبت به این دو سوال بیابد ، ولی هر چه این تلاش ها دامنه اش وسیعتر می شود، موضوع بغرنج تر از پیش می نماید . از این دو مقوله ، آل احمد تنها یکی را انتخاب می کند و ضمن پرهیز از ورود به مسئلهٔ «زمان» ، به چیـــستی «مـرگ و زندگی» می پردازد . در داستان « مسلول» ، راوی داستان علی، رغم اینکه دکتر آسایشگاه به طور ضمنی وی را از بیماری خطرناک سل آگاه کرده - اگر چه ابتدا دچار ترس و دلهره می شود ولی بعد - در یک حالت بی اعتنایی قرار می گیرد و خود را به سرنوشت می سپارد.

سبک:

در سبک نیز شباهت های بسیاری میان «کوه جادو» و داستان «مسلول» وجود دارد . توماس مان که رمان «بودن بروک ها» را در اوج جوانی نوشته و خود ، آن را ناتورالیستی ترین اثر می داند ، در رمان کوه جادو (اگرچه همچنان رگه هایی از ناتورالیسم در آن به چشم می خورد) چرخشی آشکار به سوی سمبولیسم دارد و ساختار آن بر مبنای همین تفکر شکل گرفته و حتی نام رمان نیز رنگ و بوی سمبولیک دارد . برخی از منتقدین «تمثیل» را اساس کوه جادو می دانند ، ولی خود توماس مان در مقدمه ای که بر چاپ های بـعدی کوه جادو آورده ، این موضوع را رد کرده است . دلیل اعـــتراض وی آن است کـه تمثیل ، ایما و اشاره را نمی توان بر اساس رســـاله های روانـشـناختی که اغلب متکی بر نظریات فروید و یونگ هستند به کل یک اثر ادبی تعمیم داد . به عبارت دیگر رمان و داستان در ذات خود دارای ساختاری هستند که با ویژگی های خاصی در ارتباط اند و این جایگاه فقط در حیطهٔ ادبیات داستانی قابل تعریف است . حال آنکه در رساله های روانشناختی و جامعه شناختی تنها نشانه های دلالتگری که اثـر را با ذهن نویسنده می سنجند معنای منطقی می یابند و بر اساس همین نشانه های دلالتگر است که داستان «مسلول» سبک و سیاق خود را می یابد . راوی داستان «مسلول» در پیام معناداری که توصیهٔ دکتر آسایشگاه به همراه دارد ، زنگ خطر را احساس می کند .

به همین دلیل ابتدا دچارترس و نگرانی می شود : واکنشی طبیعی که ممکن است هر انسان دیگری هنگام خطر از خود بروز دهد . تـا اینجای ماجرا ، داستان رونـدی معمولی آمیخته با سمبولیسم را طی می کند . مرحلهٔ بعدی زمانی است که پیام هشدار به مغز رسیده و تجزیه و تحلیل می شود . از اینجا به بعد داستان ، بعدی روانشـناختی به خود می گیرد و بار دیگر شخصیت داستانی آل احمد را در برابر مسئلهٔ هستی ، نیستی و چیستی مرگ قرار می دهد . بدین معنا کـه وقتی راوی داستان احساس می کند به سرنوشتی محتوم محکوم شده است، چنین می اندیشد که: پس اگر قرار است او بمیرد چرا دلهره و اضطراب را بپذیرد؟ این اندیشه، محرکی است که راه گریز از اضطراب و دلهره را به صورت «دهن کجی» کردن به مرگ و به بازی گرفتن آن نشان می دهد . نخستین نشانه های این دهن کجی، واکنشی است که به شکل کشیدن سیگارهای پی در پی، و لجاجت های حریف طلبانه بروز می نماید . به عبارت دیگر، راوی داستان که سایهٔ مرگ را بر سر خود احساس می کند ، راهی در پیش می گیرد که «توماس مان» آن را در رمان «کـوه جادو» می آزماید : بدین معنا که او برای رهایی از «اضطراب» و «دلهره» ، خطری را که در کمین نشسته و با سرنوشتش گـره خـورده اسـت ، ناچـیز می انگارد و بـدین وسیله «مرگ» را تحقیر می کند . اما در پایان ، حوادث به گونه ای دیگر رقم می خورند و راوی داستان در می یابد که دکتر رادیولوژیست در تشخیص خود اشتباه کرده و وی کاملا سالم است . واکنش او ، اینجا نیز جنبه ای روانشناختی به خود می گیرد و همچون قهرمانی شکست خورده احساس می کند این «مرگ» است که به او «دهن کجی» کرده . از این رو ناگزیر است مانند کودکی که کارنامهٔ مردودی اش را زیر بغلش گذاشته اند، شکست را پذیرفته ، به بازی «هستی و نیستی» ادامه دهد . پوچی مبهمی که توسط «هانس کاستورپ» به گونه ای جالب تعبیر می شود آنجا که می گوید: « اگر کسی به زندگی علاقه مند باشد ، در واقع به مرگ علاقه مند است »[1] . نـقطه نـظری کـه

---

[1] - کوه جادو ، توماس مان ، ترجمهٔ دکتر حسن نکو روح ، جلد اول ، انتشارات نگاه ، چاپ اول ۱۳۶۸، ص ۴۰۶

معکوس آن هم صادق است و شامل حال راوی داستان «مسلول» می شود. یعنی، بی، علاقه بودن به زندگی، ، همان بی، علاقه بودن به مرگ است و انسان به گونه های مختلف ، حتی، زمانی که تصمیم به خودکشی می گیرد ناخود آگاه علاقهٔ خود به زندگی را بروز می دهد .

داستان نهم :

زن زیادی

خلاصه داستان:

زنی سی و چهار ساله پس از چهل روز زندگی زناشویی بخاطر کچلی و استفاده از کلاه گیس، توسط شوهر از خانه رانده می شود . شوهر از قبل نسبت به این مسئله آگاه بوده است ولی بخاطر سرکوفت های مادر و خواهرش سرانجام به تنگ آمده و دست زن را گرفته ، بـه خانهٔ پدرش می برد و او را همچون یک کالای تقلبی به صاحبش بر می گرداند و بدین شکل معاملهٔ نکاح را فسخ می نماید . برادرِ زن ، محبت خاصی نسبت به خواهرش دارد و او را با گرمی می پذیرد ، ولی زن که خود را در آن خانه زیادی می داند ، نمی تواند با شرایط پیش آمده خو بگیرد . در واقع خانهٔ پدری برای او حال و هوای گذشته را ندارد و احساس می کند تعلقش نسبت به آنجا از لحظه ای که در سن سی و چهار سالگی و در پی یک عروسی مختصر به خانهٔ بخت رفته ، به کلی قطع شده است . به همین دلیل خود را نزد پدر و برادرش زیادی و بیگانه به حساب می آورد . با همین تصور، روز دوم جدایی اش از شوهر ، بی آنکه با کسی حرفی بزند ، چادر به سر کرده ، از خانهٔ پدری خارج می شود و سرگردان و بی هدف، مقصدی نامعلوم در پیش می گیرد.

تجزیه و تحلیل:

آل احمد در داستان «زن زیـــادی» می کوشد تا با نگاهی واقع بینانه مظلومیت زنی بی دفاع را در برابر شوهری که هیچ عاطفه ای نسبت به او ندارد ، به تصویر بکشد . شوهر ، علی رغم قول هایی که داده است در نخستین فرصت و بهانه ای که به دست می آورد ، زن را از خود می راند و با او به مثابه کالایی رفتار می کند که هر موقع اراده کرد می تواند به صاحبش پس بدهد و هیچ قانون و عرفی هم جلودارش نیست . او که در محضر کار می کند و راه و رسم طلاق دادن را به خوبی بلد است ، زن را تا حد یک موجود بی ارزش تحقیر می کند ؛ و زن نیز خود به این تحقیر

شدن تن می دهد، آنجا که به شوهر پیشنهاد می کند اجازه بدهد یک سال در خانهٔ او بماند و کلفتی مادر و خواهرش را بکند و بعد از یک سال اگر خواست طلاقش بدهد:

« راضی بودم کلفتی همه شان را بکنم و یک سال دست نگهدارد، ولی نکرد. »[1]

این رفتار حقارت آمیز ریشه در مشکلات و معضلاتی دارد که در سایهٔ آن ، دختر فرصتی برای عاشق شدن نمی یابد و ناگزیر است - تنها برای رها شدن از خـــانهٔ پدری - بدون عشق به ازدواج با هر مردی که از راه می رسد تن دهد . آن سوی قضیه مرد نیز که جایگاه خود را در سایهٔ حمایت قوانینِ مردسالارانه مستحکم می بیند ، خود را مجاز می داند هر آن ، با هر کس که مایل بود ازدواج کند و هر زمان هم که اراده نمود او را طلاق دهد . بدین ترتیب می بینیم که در داستان زن زیادی ، ازدواج - که اساس و بنیان جامعه است - با نگرشی که در آن عشق هیچ مقام و مرتبه ای ندارد صورت می پذیرد . نتیجهٔ چنین ازدواج هایی نیز همان سرنوشت خفت باری است که شخصیت داستانی زن زیادی ناگزیر است به آن تن دهد . نظیر این گـــونه ازدواج ها مسلما مـــنحصر به ایران نبوده ، بلکه می توان این پدیده را در ادبیات داستانی بسیاری از کشورها نیز رد گیری کرد[2]. با این حال ، آنچه زنانِ جوامع دیگر را از زنانِ ایرانی در داستانِ معاصر متفاوت می کند ، جایگاهِ زن و چگونگیِ نقشِ او در ساختار

---

[1]- زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷، ص ۱۹۲

[2]- «آدلا آئین زناشویی را بارها و بارها خوانده بود. در این آئین این پیمان بودکه: «زن به شوهر مهر بورزد، به او احترام بگذارد و از او فرمان ببرد، اما عشق چه ؟ سپس این پرسش مطرح شد : عشق به چه معناست؟ ایا عشق به یک چیز ناشایست می تواند وجود داشته باشد؟ نکند جوهر فساد که سهم و ســـرنوشت اوست او را از راه به در برده است ... آدلا نمی توانست به خود بقبولاند که **مهر ورزیدن** و علاقه مند بودند به مفهومی که **آئین زناشویی** از آن اراده می کند با **عاشق بودن** آنطور که دلش در می یابد یک چیز واحدند . شیوهٔ تربیت مذهبی اش موجب شد پشت به احساسات و انگیزه های طبیعی کند و اوضاع و احوالی که دلدادگی نا مرادش را همراهی کرده بود این طرز تفکر را تقویت و تحکیم می کرد. «لتی دیو» البته به گونه ای دیگر می اندیشید ، اما مگر خودش - خود لتی -

اجتماعی ، فرهنگی و اقتصادی است . بدین معنا که اتکاء اقتصادی زن به خود و حمایت های اجتماعی از او علاوه بر آنکه می تواند آسیب های عاطفی ناشی از شکستش در زندگی زناشوئی را کاهش دهد ، قادر است استعدادهای بالقوهٔ او را به فعلیت در آورده ، وی را به عنوان یک انسان ارزشمند به درجات والایی از شکوفایی برساند.

تم داستان:

زن – در جوامع مرد سالارانه – موجود مفلوکی است که هر زمان مرد بخواهد می تواند او را قربانی منافع و هوس های خود نماید. ستمی بزرگ که در پس آن، زن جز خود کشی، یا تبدیل شدن به کالای جنسی ، چشم انداز دیگری نمی یابد . مضمونی که در ادبیات داستانی بسیاری از کشورها در جلوه های گوناگون تجلی داشته و همواره مورد توجه بوده است.[1]

سبک:

داستان به صورت تک گویی درونی، پرده از رنج های زنی بر می دارد که پس از سالها انتظار سرانجام توانسته در سی و چهار سالگی با مردی که از ناحیهٔ یک پا معلول است و به کمک عصا راه می رود ، ازدواج کند . این داستان در واقع بهانه ای است که آل احمد با توسل به آن می کوشد تا با نگاهی واقع بینانه و انتقاد آمیز به برخی مسائل ، از جمله جایگاه زن در

بیشتر با ملاحظات دنیوی مشغول نبود؟ **با این همه همان دل می گفت «عشق» شاید این چیزی بود که پس از زناشویی می آمد . یادت باشد این قول، این پیمان ، معطوف به آینده است.»** (میراث شوم ، جورج گسینگ ، ترجمهٔ ابراهیم یونسی ، صص ۲۱۸_۲۱۹)

1 - «گلدمن می گفت: زنان به صورت کالای جنسی بار آورده شده اند . امریکا «دژ اخته های قشری» است و سیمای زن ضعیفه و معصومی را حفظ می کند که با منزوی ساختن خود از جهان واقعی و با بریدن خود از زندگی ، خویشتن را زنده می پندارد . زنی که با غمهای بزرگ و روشنگر و با شادی های ژرف و هوش ربای خود پیوسته در تلاطم است ، بی آنکه روح را لمس یا درک کند.» (تاریخ مردمی آمریکا ، هاروی واسرمن ، ترجمهٔ محمد قاضی ، انتشارات ژرف ، ص۲۴۳)

جامعه بپردازد ؛ ولی از آن جهت که سمت و سوی قلم نویسنده تنها حقارت ها و خفت هایی را که زن در چنین جوامعی متحمل می شود هدف گرفته است ، داستان ، نا خواسته وارد حیطه ای می شود که آن را از رئالیسم دور کرده ، به دیدگاه اجتماعی آثار نویسندگانِ رمانتیک نزدیک می نماید . نویسندگان رمانتیک از آنجا که دارای حساسیت های عاطفی خاصی هستند معمولا مسائل جامعه را به خوبی دریافت می کنند ، ولی این دریافت ها وقتی به تحلیل های ذهنی سپرده می شوند ، گاه اغراق آمیز و حتی آکنده از اشتباه جلوه می کنند . به عبارت دیگر، نویسندگانِ رمانتیک بخاطر تحلیل های آرمان گرایانه ای که عرضه می کنند همواره از واقعیت های ملموس دور می شوند . در نتیجه چون رؤیاهایشان با واقعیت های ملموسِ جامعه در تضاد و رویارویی عمیق قرار می گیرد ، دچار نوعی سرخوردگی بیمارگونه می شوند . نویسندگانِ رمانتیک بر خلاف کلاسیک ها که بر اساس یکی از اصول خود یعنی «اصل زیبایی و طبیعتِ پاک بشری» تنها صفاتِ سرچشمه گرفته شده از خیر و خوبی را قابل توجه می دانسته اند ، به طرح مضامین متضادی نظیر زشتی و زیبایی ؛ خوبی و بدی ؛ پیری و جوانی ؛ ضعف و قدرت ؛ مرگ و زندگی ؛ خواب و بیداری و امثال اینها پرداخته و در روند شکل گیری حوادث و شخصیت های داستانی شان نیز از این قانون دور نمی شوند . به همین دلیل مرد و زن در آثار آنها نه به عنوان یک واحد اجتماعی بلکه به صورت دو بخش کاملا مجزا ، با دنیایی مستقل و حقوق اجتماعی متفاوت مرز بندی می شوند و در این مرزبندی ، زن به عنوان بخش مظلوم جامعه که زیر سیطرهٔ قوانین پیچیدهٔ اجتماعی و سنت های متعارف جامعه ، حقوقِ حقهٔ خود را از دست داده ، مطرح می گردد . از این رو برای دستیابی این نیمهٔ جامعه به آزادی و عدالت اجتماعی،راههایی پیشنهاد می کنند که عملا به نابودی زن منجر می شود . این نابودی گاه - و اغلب - بعدی فیزیکی می یابد که در بیشتر موارد به صورت «خود کشی» بروز می کند ؛ گاه نیز به «مرگ معنوی» می انجامد و این مرگ معنوی در انحطاط و سقوط اخلاقی وی تعریف می شود . حال با توجه به نکات فوق ، وقتی به فاطمه ، شخصیتِ داستانی زن زیادی می نگریم او را - همچون زنِ داستان ها و رمان های نویسندگانِ رمانتیک - رها شده در خیابان می یابیم که به سمت و سویی

نامعلوم گام بر می دارد . اینکه چنین سمت و سویی وی را به کجا هدایت می کند (خود کشی یا انحطاط اخلاقی؟) سوالی است که از نویسنده پاسخی به آن نمی دهد ؛ در نتیجه داستان به صورتی ابهام آمیز ، در فضایی تیره و تار به پایان می رسد . در داستان زن یادی ، فاطمه ، برادری مهربان دارد که با وجود علاقهٔ زیادش به خواهر عملا نمی تواند به صورت یک مانعِ بازدارنده در رفع سرگردانی های او نقش مهمی ایفا کند. همین مضمون را «شاتو بریان» در رمان «رنه» با وضوح بیشتری به رشتهٔ تحریر می کشد و زندگی جوانِ بدبختی را نقل می کند که علاقهٔ عجیبی به خواهرش دارد ولی در مسیر حوادث ناگزیر است کـه از دست رفتن خواهرش را امری عادی تلقی کند . شاتوبریان همچنین ، در رمان «آتالا» نیز به سرنوشت دختری به نام آتالا می پردازد که جریان حوادث اجتماعی وی را به سمت خود کشی سوق می دهد . این همان تفکر و نگرشـی است که رفته رفته نطفهٔ فمینیسم در ادبیات داستانی جهان را شکل داده و بارور می کند و سالها پس از شاتو بریان که آثارش آکنده از زندگی حقارت بار و شکست زنان است ، «ژرژ ساند» در رویکردی انتقام جویانه رمانی به نام «ژاک» می نویسد که در آن ، مـردی خودش را می کشد تا همسرش به آزادی مورد نظر خود برسد و با این اثر ، برداشت دیگری از شخصیت زن ارائه می شود . اما «ژرژساند» نیز از سیطرهٔ افکار و نگرش نویسندگان رمانتیک رها نیست و به همین لحاظ آثارش به گونه ای شکل می گیرند که در آنها زن موجودی است حقیر که قربانی قوانین و سنت های متعارف جامعه است . تنها تفاوت نویسندگان فمنیست با رمانتیک ها در راهکارهایی است که آنها پیش پای زن شکست خورده می گذارند . از این لحاظ راهکار پیشنهادی ژرژ ساند نقطه عطفی است که مسیر آثار او را از رمانتیسم جدا می کند . بدین معنا که ساند ، زن را در خیابان سرگردان نمی کند ؛ و به سوی خودکشی یا سقوط و انحطاط رهنمون نمی شود ، بلکه او شورش علیه ازدواج های بدون عشق را تنها راه رهایی و نجات قهرمان داستانش می داند . در واقع «ساند» در داستان ها و رمانهایش به جای آنکه زن را موجودی مفلـوک و حقیر نشان دهد، از حقوق اجتماعی او دفاع کرده ، آزادی و برابری زن را با مرد به عنوان یک اصل انسانی مورد بررسی قرار می دهد و در این راستا با مردان جامعه و تفکر مرد سالارانه در

تعارض قرار می گیرد . آثار ژرژ ساند علاوه بر آنکه بازتاب زندگی و تجربیات عینی او از جامعهٔ اروپایی است ، شورشی است علیه تفکر حاکم برآثار نویسندگان رمانتیک . بر همین اساس با نگارش رمان «موپرا» عملا در تقابل با «رام کردن زن سرکش» اثر شکسپیر قرارگرفته ، «رام کردن مرد سرکش» را پیشنهاد می کند . با پیروی از همین رویه است که «شهرنوش پارسی پور» نیز در برابر رمان «مردان بدون زنان» اثر ارنست همینگوی، با نگرشی فمینیسیتی رمانی در تقابل با آن نوشته و نامش را « زنان بدون مردان » می گذارد . این واکنشی است طبیعی از سوی نویسندگانی که زن را در داستان ها و رمان ها ، به صورتی حقیر شده بر نمی تابند و در راستای دستیابی به روشی نوین برای زندگی هر چه بهتر زن ، مقابل رمانتیک ها و شخصیتی که آنان در آثارشان از زن ارائه کرده اند قرار می گیرند . ما نمونه های این زن های تحقیر شده را در ادبیات داستانی کشورمان بسیار دیده ایم . این آثار اگرچه با برخی شرایط اجتماعی همخوانی دارند ، ولی از آنجا که نویسنده تنها به دلسوزی و همدردی می پردازد ، هیچ گونه راه حلی عرضه نمی شود . به همین دلیل زن ، در این آثار نه تنها شأن و منزلت خود را نمی یابد بلکه به شکلی خفت بار به سمت خودکشی یا سقوط و انحطاط اخلاقی قدم بر می دارد. مسلما یک اثر رئالیستی که از هر حیث فارغ از جنبه های موجود در سبک رمانتیسم باشد ، واقعیت را آن گونه که هست ، بدون هیچ اغراقی می نمایاند و در برابر آنچه که به نمایش می گذارد ، با تخیل خلاق خود می کوشد تا روزنه های دستیابی زن را به زندگی بهتر باز گذارد. در آثار رئالیستی، زن اگرچه ممکن است تحت سیطرهٔ نگرشی مرد سالارانه باشد و از این لحاظ نسبت به خود احساس ظلم و ستم نماید ، ولی او با درونی پویا و مقاومتی که حکایت از استواری اش دارد ، نقش ویژه و جایگاه پر اهمیت خود را در روابط اجتماعی به اثبات رسانده و از هرگونه خفت و خواری شانه خالی می کند . نمونه هایی از حضور این گونه زنان را در آثار رمان نویس بزرگ معاصر محمود دولت آبادی - بخصوص در رمان «جای خالی سلوچ» - به خوبی می توان احساس نمود . بنابراین مرز میان نگرش نویسندگانِ رمانتیک و رئالیست نسبت به مسائل زنان و نحوهٔ برخوردشان با مسائل حقوقی و اجتماعیِ این نیمهٔ جامعهٔ بشری ، در

چنین نکات ظریفی نهفته است . رئالیست ها نه همچون رمانتیک ها زن را خوار و سرگردان و بی آینده توصیف می کنند و نه همچون فمینیست ها از او قهرمانی علیه مـــردان می سازند . آنـــها به خوبی می دانند که غلتیدن به هر کدام از این ورطه ها ، دور از منطق ، عقلانیت و واقع گرایی است ؛ و همین گریز از واقع گرایی به بهانهٔ حس همدردی است که داستانِ «زن زیادی» را از رئالیسم و ادبیات متعهدی که آل احمد مد نظر دارد ، دور می کند . لذا فاطمه ، قهرمان داستان «زن زیادی» در جبران شکست خود به جای آنکه به سمت نوعی فعالیت اجتماعی - اقتصادی حرکت کند ، از خـــانهٔ پـدری می گریزد و سر در گم و بی هدف در خیابان های شهر رها شده و به سوی چشم انداز تیره و تاری که نویسنده برای وی تـــرســـیم نـــموده است ، گام بر می دارد . از این حیث آل احمد دقیقا همان تصویری را از زن ارائه می کند که ویکتور هوگو و نویسندگانی نظیر او - در آثارشان – مد نظر دارند . تصویری که به نوعی همدردی توام با یـــاس و سرخوردگی همراه اســـت .[1] در رمان «بینوایان» اثر ویکتور هوگو ، «کوزت» دختر «فانتین» یکی از صدها قربانیان اجتماعی است که

---

[1] - در رمان های «دلفین» و «ایتالیا» از جمله آثار «آن ماری ژرمن نکـر» معـروف بـه مادام دواستال ، زن را می بینیم که در دایرهٔ بسته قوانین حـاکم بـر جامعـه محبـوس شده است و هیچ راه گریزی ندارد جز پذیرش شکست و نابودی . زنان درام های موسـه نیز همین رویه را دارند . این نویسنده در یکی از آثار خود به نام «آدم با عـــشق شوخی نمی کند» قهرمانی خلق می کند که از معشوقهٔ خود سرخورده شده و در نتیجه تـلاش می نماید تا خلاء این عشق را با عشق یک دختـر روسـتایی پـر کنـد . معـشوق گرفتـار حسادت می شود و دختر روستایی از فرط اندوه به مرگی ناگهانی از پا در می آیـد و بـه این ترتیب زن (دختر روستایی) با تمام بی گناهی اش قربانی هوس های مرد می شـود. همین مضمون را در رمان «سرخ و سیاه » شاهکار استاندال نیز می توانیم پی بگیـریم . رمان «سرخ و سیاه » را اگرچه منتقدین مرز میان رمانتیسم و رئالیسم دانسته انـد، امـا سیر حوادث و آنچه که جهان بینی اجتماعی نویسنده را در این رمان مـی سـازد همگـی حکایت از نشانه هایی دارند که گواهی می دهند استاندال با تمامی خلاقیت های فـردی اش نتوانسته خود را از تفکر نویسندگان رمانتیک بخصوص در شخصیت پردازی زن های آثارش رهایی بخشد و در «سرخ و سیاه» که مهمترین اثر اوست همان راهی را می رود که رمانتیک ها پیش پایش قرار داده اند . قهرمان رمان سرخ و سـیاه «ژولـین سـورل» سربازی است سرخورده که لباس سرخ نظامی اش را با لباس سیاه یک کشـیش عـوض

زیر سایهٔ فقر و نکبت ، سرنوشتی تاریک را پشت سر می گذارد . فانتین مادر کوزت وضع وحشتناک تری دارد . این زن نیک سرشت که در تنگ دستی به آلودگی کشانیده شده است، ستمی مضاعف به دوش می کشد. تنها وجه تمایز او و دخترش این است که فانتین اگـــرچه به نوبهٔ خود قـربانی جامعه بوده است ، اما به هر حال او یک «مادر» است و این شانس را دارد که روح خود را با عشق مادرانه سبکبال کند . مادر شدن امتیازی است که فاطمه ، شخصیتِ اصلی داستان «زن زیادی» نیز از مزایای آن غافل نیست:

«اگر یک سال در خانه اش می ماندم باز خودش چیزی بود، نه گمان کنید دلم برایش رفته بود ها ! به خدا نه . با آن چک و چانهٔ مرده شور برده اش و با آن پای شلش. ولی آخر ممکن بود توله ای برایش راه بیندازم . و تا یک سال دیگر هم خدا خودش بزرگ بود.»[1]

مادر شدن شاید همسر را از طلاق دادن باز دارد و راهی باشد به سوی یافتن تکیه گاهی امن نزد شوهری که - نه به سبب وجود خود زن و ارزش های او بلکه - به بهانهٔ وجود فرزند ممکن است او را تحمل کند. حقارتی که زن داستان «زن زیادی» ، بخاطر موقعیت نابسامان اجتماعی و اقتصادی خود به هر حال ناگزیر به پذیرش آن است و این رنج بزرگ آیا فرصت خواهد داد که او بتواند از «احساس مادر بودن» لذت ببرد و از این طریق همچون «فانتین» در رمان «بینوایان» به آرامش روحی و روانی

می کند و به زنی به نام «مادام دورنال» دل می بندد ، اما از آنجا کـه او مـردی اسـت جاه طلب و می داند که مادام دو رنال نمی تواند وی را به آرزوها و آرمان هایش برساند ، به سراغ «ماتیلد دولامل» می رود و به او پیشنهاد ازدواج می دهد ، اما قبل از اینکه این ازدواج سر بگیرد ، «مادام دو رنال» با ارسال یـک نامـه آنچـه را کـه در بـارهٔ اخـلاق و شخصیت ژولین سورل می داند به پدر «ماتیلد دولامـل» اطـلاع مـی دهـد . ایـن عمـل «ژولین سورل» را به خشم می آورد و لذا در یک تصمیم آنی به سراغ او رفتـه و وی را بـه قتـل مـی رسـاند . بـدین ترتیـب «مـادام دورنـال» قربـانی هـوس هـا و آرزوهـای افسارگسیختهٔ مردی می شود که هیچ گونه مسئولیتی نسبت به آنچه می گوید و وعـده می دهد ، احساس نمی کند.

[1] - زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷، ص ۱۹۱

دست یابد ؟ پرسشی که پاسخ آن را باید در فطرتِ زن، هنگامی که به مقام والای «مادر شدن» دست می یابد جستجو کرد .

ارزیابی کلی

به طور کلی می توان گفت از حدود چهل داستان کوتاهی که جلال آل احمد به رشتهٔ تحریر در آورده است و تا اینجا مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته اند ، داستان های گلدان چینی ، سه تار ، بچهٔ مردم ، لاک صورتی ، گناه ، زندگی که گریخت، جاپا ، مسلول ، سمنوپزان و زن زیادی از ارزش های ویژه ای در شکل و محتوا برخوردارندکه هر کدام با سبک وسیاق خاص خود بیشترین تاثیر پذیری را از روابط اجتماعی گرفته اند و از حیث تکنیک نیز در ادبیات داستانی معاصر ایران حائز اهمیت بسیارند. از این رو و با توجه به آثاری که از نظر گذشت، می توان گفت آل احمد بیشتر، تمایل به نوشتن داستان کوتاه با مضامین سیاسی، اجتماعی داشته است . همین رویکرد در مجموعه داستانِ «زن زیادی» نیز احساس می شود. این مجموعه ، شامل نه داستانِ سمنوپزان ، خانم نزهت الدوله ، دفترچه بیمه ، عکاس با معرفت ، خدادادخان ، دزد زده ، جاپا، مسلول و زن زیادی است که مهمترین آنها از حیث تسلط نویسنده به مسائل جامعه و همچنین در تکنیک و ساختار، داستان های «سمنوپزان» و «زن زیادی» می باشند . داستان «جاپا» تجربه ای است کاملا متفاوت که حرکتی رو به مدرنیسم دارد و سمبولیسمِ نابی از درون رمانتیسم زیبای آن می شکفد که در کمتر آثاری از دیگر نویسندگان ایرانی نظیر آن را مشاهده کرده ایم . اما داستان «مسلول» حکایت دیگری است و بیانگر نگرش جدید نویسنده هم از لحاظ سبک و هم از حیث نگاه او به مسائل فلسفی است . این دو داستان - جاپا و مسلول - از آنجا که حامل تحول فکری نویسنده اند و چرخش آشکار او را نسبت به تفکر حاکم بر داستان «زندگی که گریخت» (از مجموعه داستان سه تار) بیان می کنند و همچنین به نقد مقولهٔ فلسفیِ هستی و نیستیِ سارتر در قالب آثار داستانی می کوشند ، قابل توجه اند . به عبارت دیگر می توان گفت آل احمد در این دو داستان ، مبحث تقدیرگرایانه ای را مطرح می کند که دریچه ای است نو به سوی آثار بعدی او. آثاری که در قالب های دیگری تجربه می شوند و هم در شکل و هم در محتوا حاوی نقطه نظراتی هستند که در مسیری

مشخص ، تحول فکری نویسنده را - از حرکت های جهشیِ نقطه به نقطه و داستان به داستان - تا رسیدن به یک ثبات و آرامش درونی ، دنبال می کند و به ظهور می رساند.

فصل پنجم:

مدیر مدرسه

تاریخ انتشار : ۱۳۳۷

سن نویسنده در این زمان : ۳۵ ساله

خلاصه داستان:

معلمی که از سر و کله زدن با بچه های کلاس و درد سرهای آن خسته شده است ، از طریق پرداخت رشوه به یک کارچاق کن موفق به اخذ حکم کارگزینی جهت مدیریت مدرسه ای می شود که به تازگی توسط مردی فرهنگ دوست ، در زمینی پرت که از هر طرف مشرف به بیابان است ساخته شده است . او قبل از اینکه به طور رسمی کارش را در مسئولیت جدید آغاز کند - طبق روال اداری - باید حکم کارگزینی را به امضای مدیر فرهنگ منطقه برساند . پس به اداره ٔ مربوطه می رود و بی آنکه سیگارش را خاموش کند ، در نهایتِ لاقیدی وارد اتاق رئیس شده و حکم را روی میز او می گذارد . رئیس فرهنگ این عمل را بی احترامی نسبت به خود تلقی کرده ، از امضای آن سر باز می زند . معلم که بخاطر پرداخت رشوه سمبه اش پر زور است با احساسی از قدرت و شکست ناپذیری ، یکراست به سراغ شخصِ رشوه گیرنده می رود و ما وقع را شرح می دهد . پس از این ماجرا، رئیس فرهنگ نه تنها حکم را امضا می کند ، بلکه بارفتاری تملق آمیز می کوشد تا از او دلجویی نماید . روز بعد ، در مدرسه حاضر می شود و رسما کارش را آغاز می کند . در همان نخستین روز ، وقتی یک دسته ترکه را زیر گنجه ٔ اتاق خود می بیند در اعتراض به تنبیه دانش آموزان از ناظم می خواهد که ترکه ها را بشکنند و دور بیندازد. ناظم نیز بدون هیچ مخالفتی به دستور مدیر جدید عمل می کند . روزها می گذرد و در آغاز کار ، ظاهرا همه چیز به خوبی پیش می رود ولی در عمل به تدریج مشکلاتی بروز می کند که در پی آن مدیر جدید که خود راوی داستان نیز هست در می یابد مدیر مدرسه بودن نیز دردسرهای خاص خودش را دارد . به همین دلیل می کوشد تا بار اصلی اداره ٔ مدرسه را بر دوش ناظم قراردهد . این حرکت نیز نتیجه نمی دهد و سرانجام او در جریان یک حادثه ٔ ناراحت کننده که بین دو دانش آموز رخ می دهد،

به خشم آمده ، با مشت و لگد و ترکه به جان دانش آموز خاطی می افتد و وی را تا سر حد مرگ کتک می زند . پدر دانش آموز ، رئیس شرکت اتوبوسرانی است و بخاطر نفوذی که در دستگاه های دولتی دارد، قادر است او را به دادگاه کشانده و سالها به زندان بیندازد . از طرفی ، مدیر جدید مدرسه نیز از اینکه یک دفعه از کوره در رفته و خشم بر وی غلبه کرده است ، خود را به سختی سرزنش می کند . به هر حال طولی نمی کشد که به دادگاه احضار می شود و آنجا مسائل به گونه ای صلح جویانه فیصله می یابد و بعد از آن ، او یکراست به اداره ٔ فرهنگ رفته ، استعفا نامه ٔ خود را تقدیم رئیس می کند.

تجزیه و تحلیل:

«مدیر مدرسه» در نوزده فصل نوشته شده است که فصل اول آن پیش در آمدی است بر کل اثر و فصل آخر نیز به صورتی موجز و مختصر حالت یک موخره پیدا کرده است . فصل دوم همزمان است با آغاز نخستین روز کاری راوی داستان در سِمَتِ جدید و وی سراسر این فصل را به توصیف شخصیت ناظم مدرسه ، معلم ها و فراش باشی می پردازد و در پایان همین فصل نیز ، فضای مدرسه را از کلاس های درس و سالن ورزش گرفته تا حیاط و حوض بزرگی که وسط آن قرار دارد و وضعیت مستراح و اتاق فراش باشی ، همه را مو به مو و بی کم و کاست شرح می دهد . به این ترتیب - نویسنده - قدم به میدانی می گذارد که خواسته یا ناخواسته «وحدت سه گانه» اساس و مرکز کارش قرار می گیرد . پرداختن به اشخاص با تاکید بر فردیت آنها و سپس پرداختن به اشیاء با مشخص کردن فردیت هر شیء ، نکات قابل تاملی است که بیش از هر چیز در یک اثر دراماتیک مطرح می شود . به عبارت دیگر مدرسه و فضای آن به عنوان صحنه ای ثابت ، گویای مکانی است آموزشی که در وحدت زمانی خود با آدم ها و فردیت آنها گره می خورد تا پرده از چگونگی وضعیت فرهنگی جامعه در شرایط سیاسی خاصی که در برهه ای از تاریخ - و پس از یک کودتای نظامی- شکل گرفته است ، بردارد. بدین ترتیب می بینیم که سه عامل مهم مکان (فضای مدرسه) ، زمان (از حیث ماهیتی که دارد) و موضوع (با ویژگی خاص خود) ، داستان «مدیر مدرسه» را به شدت تحت تاثیر قرار می دهند و چون این اثر فاقد سایر مولفه های درام از حیث

ساختگرایی است ، در همان حیطهٔ «وحدت سه گانه» باقی مانده ، در نتیجه به دفتر خاطراتِ مدیر مدرسه ای شباهت می یابد که در آن سیاست و فرهنـگِ حاکم بر جامعه با یکدیگر در آمیخته و دغدغه های ذهنی نگارنده را بیان می کنند.

«برون نگری» یکی از عوامل مهم دیگری است که «مدیر مدرسه» و تمامی آثاری را که به صورت «یادداشت های روزانه» نوشته می شوند در سیطرهٔ خود دارند و حوادث آن را رقم می زنند . در آثار برون گرا ، راوی یا نگارنده ، معمولا خود را مرکز و محور وقایع قرار داده ، همه چیز را از بالا می نگرد . در چنین وضعیتی ، هـــر واقعه با تمام جزئیات شرح داده می شود ، بی آنکه نقشی در روند شکل گیری وقایع بعدی داشته باشد . پیش داوری ها ، قضاوت ها و متلک هایی هم که حین ثبت وقایع چاشنی کار می شوند ، بیشتر جنبهٔ بیرونی دارند . به عبارت دیگر در چنین آثاری اشخاص ، اشیاء و وقایعی که پیرامون آنها رخ می دهند ، همه مقدم بر ذهن اند و این آنها هستند که - هر کدام متناسب با ابعاد خود - راوی داستان را به حرکت در آورده ، وی را به واکنش وا می دارند.

از ویژگی های مهم دیگری که «رمان» و «داستان » مقید به آن هستند ، وجود «طرح» است . طرح ، حتی در صورتی که به صورت سایه در ذهن نویسنده شکل گرفته باشد ، همواره ردی از خود بر داستان یا رمان باقی می گذارد . فی المثل نویسنده در هـــر فصل می داند که چه مسائلی را باید دنبال کند . این مطلب در گزارش ، خاطره و یادداشت های روزانه قابل پیش بینی نیستند . در چنین مواردی نویسنده ناگزیر است هر آنچه را که رخ می دهد و خود شاهد است ، مو به مو ثبت نماید . تفاوت یادداشت های روزانه و رمان در این است که نویسندهٔ رمان، حتی در سورئالیستی ترین شکل آن - ولو در ناخودآگاه - بر حوادث سوار است و می کوشد تا با چینش آنها در کنار یکدیگر ، از حیث روابط علی و معلولی نظمی به آنها بدهد . زیرا بدون نظم ، نویسنده قادر نخواهد بود تفکر خود را آن گونه که انتظار دارد ، در قالب اثر بگنجاند . در حالیکه در گزارش، خاطره نویسی ، یادداشت های روزانه و هر اثر بدون طرح دیگری ، این حوادث اند که بر قلم سوارند و نویسنده را به هر سمتی که می خواهـند

هدایت می کنند . به همین دلیل وقایع ثبت شده در این گونه آثار خود را ملزم به رعایت روابط علی و معلولی نمی دانند . در نتیجه هیچ حادثه ای محصول حادثهٔ قبلی و عامل حادثهٔ بعدی نخواهد بود . البته این بدان معنا نیست که وقایع ثبت شده در خاطرات ، جهت معین و هدفمند ندارند، بلکه سخن این است که این هدف مندی ریشه در ساختاری دارد که وقایع آن تنها در وحدت با مکان و زمانِ مشخص معنا می یابند و اینها همه به کلی از کنترل نویسنده خارج اند . دقیقا همان مواردی که در «مدیر مدرسه» وقوع یافته اند ، به گونه ای که حتی ریزترین حوادث از کنترل راوی داستان خارج هستند و گاه ابعاد این وقایع آنچنان عمیق اندکه بر منشِ او تاثیر منفی می گذارند : از کوره در رفتن راوی داستان در پی وقوع حادثه ای که از کنترلش خارج بوده و در نتیجه خشم غیر منتظره ای که گریبانش را می گیرد ، همه حکایت از وقایعی مهار نشدنی و غیر قابل پیش بینی دارند که او را سرانجام ناگزیر به استعفا می کنند.

از موضوعات دیگر ، «کشمکش» است . رمان ، بدون کشمکش فاقد داستان است ؛ و رمانی هم که داستانی برای تعریف کردن نداشته باشد مفهوم واقعی خود را از دست خواهد داد . از همین روست که «رمان» در روند حوادث خود اوج و فرودهایی دارد که حاصل کشمکش های بیرونی و درونی اشخاص است. این در حالی است که «مدیر مدرسه» در سیر حوادث خود ، به شکل یک خط مستقیم پیش می رود و تنها در پایان ، آنجا که راوی داستان بر اثر یک حادثهٔ غیر عادی به خشم می آید، اوج می گیرد و در حوادث بعدی نیز این اوج ، شکلی درونی یافته و کشمکش هایی را در ذهن راوی داستان سبب می شوند که سرانجام به تصمیم او برای کناره گیری و استعفا می انجامند . تصمیمی که در فصل نوزدهم به شکل یک فرود آرام انجام می گیرد و داستان به صورتی اصولی و در نوع خود منحصر به فرد ، بسته می شود.

تم داستان:

در جوامعی که به طور سیستماتیک فساد اداری بر آنها حاکم است، فرد هر چه هم مصمم باشد ، نه تنها قادر به تغییر و اصلاحی در آن سیستم نخواهد بود ، بلکه خود یا ناگزیر است در آن حل شود و با آن به وحدت برسد ؛ یا اینکه شکست را پذیرفته و به انزوا و خانه نشینی بخزد .

راه سومی هم وجود دارد که در اعتراض و مبارزه با سیستم فاسد خلاصه می شود و این نیز به جایی نمی رسد و در نهایت ، فرد، لابلای چرخدنده های این غول عظیم و بی شاخ و دم له می شود و از بین می رود . به طور کلی می بینیم که وقایع ثبت شده بخاطر وحدت مکان ، زمان و موضوع که نویسنده پیش تر بر آنها اشاره داشته ، از تاریخ ، سیاست و فرهنگ جدا نیستند و در نتیجه خود به خود مضمونی شکل می گیرد که نتیجهٔ حوادثی است زنجیر وار که در عین به هم پیوستگی ، هیچ کدام دلیلی بر وجود دیگری نیست. نکتهٔ دیگری که باید در نظر داشت، آدم های داستان هستند که هیچ کدام هویت مشخصی ندارند و تنها با نشانه هایی نظیر کوتاهی و بلندی قد ، چاقی و لاغری و نیز با رفتارشان شناخته می شوند : فی المثل معلم کلاس اول با لاغری و مردنی بودنش ؛ معلم کلاس دوم با خپله بودن و جیغ جیغ حرف زدن و لودگی هایش ؛ معلم کلاس سوم با ترکه ای بودن و صورت زردش که وی را به مسلولین شبیه می سازد؛ معلم چهارم با هیکل گنده و غول آسایش؛ معلم پنجم و ششم - آنکه کار دستی و شرعیات و جغرافی درس می دهد - با کراوات زردش ؛ و معلم پنجم و ششم -- آنـــکه حساب و هندسه درس می دهد - با وقاری که دارد از یکدیگر متمایز و قابل تفکیک اند . موقعیت هایشان در مدرسه نیز بی ارتباط با این مسئله نیست تا جایی که مثلا معلم کلاس اول چون خیلی لاغر و مردنی است ، فقط در کلاس اول می تواند همچون شیر عرض اندام کند . جنبه های دیگری که همسو با تم داستان در تکمیل آن نقش دارند ، اظهار نظرهایی است که راوی داستان در پی هر حادثه و یا مشاهدهٔ هر شیء و مکان ، بر اثر خود اعمال می کند. این مسئله نیز از روش های خاطره نویسی و آثار گزارش گونه است که در راستای آن ، نویسنده هر جا دلش خواست به خود اجازه می دهد به تحلیل آنچه که دیده ، شنیده یا رخ داده بپردازد و مضمون اثرش را گسترش دهد.

سبک:

در مطالب فوق اگرچه به وحدت سه گانه در «مدیر مدرسه» اشاره شد ، ولی این به آن مفهوم نیست که این اثر در سبک و سیاق خود وارد قلمرو آثار ادبیات کلاسیک شده است . کلاسیک ها حوادث را با توجه به روابـــط عِـلی و معلولی به گـــونه ای سر و سامان می دهند که در پایان ،

پیروزی «خیر» بر «شر» به عنوان امری طبیعی که در فطرت بشر نهفته است تحقق یابد . بنابراین مهمترین مسئله از دیدکلاسیک ها ، پیام مثبت و آموزندهٔ اثر است که از دو اصل «تقلید از طبیعت» (طبیعت بشری) و اصل «آموزندگی» تبعیت می کند . حال آنکه در «مدیر مدرسه» علی رغم آنکه مکان ، زمان و موضوع در یک فضای متناسب ظاهر می شوند ، ولی از آنجا که وقایع به صورت مهار نشدنی در پی یکدیگر قرار گرفته ، سرانجام به شکست یاس آمیز راوی داستان می انجامند .

ارزیابی کلی

هر رمان یا داستانی ، دارای یک یا چند شخصیت محوری است که نویسنده می کوشد آنها را در برابر شرایطی قرار دهد که با نوع تفکر و شخصیت اجتماعی شان در تعارض باشد . این مناسبترین روشی است که داستان را به حرکت در می آورد و کشمکش های درونی و بیرونی را سبب می شود . نکته ای که در مدیر مدرسه به خوبی از سوی نویسنده مورد توجه واقع شده است ، به گونه ای که می بینیم راوی داستان بخاطر نوع تفکری که دارد از شرایط حاکم بر فضای فرهنگی کشور که در این داستان ، مدرسه یکی از جلوه های آن است ، ناراضی است و ناخشنودی خود را با پراندن متلک ها و گوشه و کنایه های طنز آمیز نشان می دهد . در واقع راوی داستانِ «مدیر مدرسه» به خوبی می داندکه فساد به طور سیستماتیک و سازمان یافته بر تمامی نهادهای فرهنگی و اداری رواج دارد. بنابراین ناگزیر است یا همرنگ جماعت شده و خود نیز جزئی از سیستم گردد (که این اتفاق بخاطر نوع تفکر و سلامت اجتماعی اش غیر ممکن است) یا اینکه در واکنشی اعتراض آمیز به مبارزه با سیستم فاسد بر خیزد ، که این نیز به جایی نمی رسد زیرا فرد به تنهایی قادر نیست در برابر یک نظام میلیتاریستیِ تا بن دندان مسلح ایستادگی کند . پس تنها راهی که می ماند این است که در تعارض با هر واقعهٔ ناخوشایند ، به نیش و کنایه بسنده نماید . راه چهارمی نیز وجود دارد و آن اینکه به انزوا بخزد و خانه نشین شود . جالب آنکه همین اتفاق در پایان داستان رخ می دهد و تفکری که به گونه ای مخفی در سر تا سر داستان بر ساختار آن غالب است ، به صورت غلبهٔ سیاهی بر سفیدی ، تاریکی بر روشنایی و یاس و شکست بر امید و پیروزی ، از دل تمامی حوادث سر بر آورده و به اوج خود می رسد . میوه ای که درخت آن از مولفه های فردی ریشه می گیرد و اجزاء اش نه واحدی از یک کل ، بلکه به صورت منفرد ، جداگانه ، بی نظم و قاعده عمل می کنند . به این معنا که « مدیر مدرسه» از همان آغاز روش خود را با پرداختن به آدم ها و اشیاء از طریق

مولفه های فردیِ «شخص» و «شیء» معین نموده و از این رو وقوع هر گونه حادثهٔ منظم در آن دور از انتظار است . به عبارت دیگر می توان چنین بیان کرد که « مدیر مدرسه» به یک سری مشاهدات و رفتارها اتکا دارد که همه به صورت انفرادی و بی ارتباط با دیگری گـزارش می شوند . به همین دلیل ساختار آن اساسا بر نوع خاصی از داستان نویسی بلند شکل می گیرد که بیش از هر چیز متکی است بر وقایع روزمره و یادداشت های روزانه ای که بر روی کاغذ ثبت شده اند . البته ناگفته نماند که آل احمد ، خود ، «مدیر مدرسه» را از بعضی جهات - مثلا نثر و زبان - نسبت به آثارگذشته اش کاملتر می بیند و آن را اثری بسیار نزدیک به داستان و رمان معرفی می کند.[1] مسلما در مقایسهٔ گزارش و داستان ، مهمترین محکی که می تواند کاربرد داشته باشد ، توجه به چگونگی قابلیت هایی است که در حادثه - از هر نوعِ داستانی و غیر داستانی اش - وجود دارد و مرز این دو را مشخص می کند . به عبارت دیگر ، نخستین تفاوت ها معمولا در چگونگی مـاهیتِ حوادث آشکار می شوند . حادثهٔ داستانی - که رمان باید در ساختار خود از آن تبعیت کند - دارای کیفیتی است که آن را فراگیر می کند ؛ حال آنکه حادثهٔ روزمره فاقد این کیفیت است. حوادث در داستان از لحاظ کیفی نمی توانند قابل تفکیک از یکدیگر باشند و «فراگیری» دقیقا به این معناست . این مورد را شاید بتوان با یک مثال ساده روشنتر نمود : اتوبوسی با سی مسافر به دره سقوط کرده و هر سی مسـافر کشته می شوند . این یک حادثه است و ممکن است در صفحهٔ حوادث روزنامه ها درج شود. اما به ندرت چنین حادثه ای در صدر اخبار رسانه های جهان قرار می گیرد . بنابراین بسیاری مردم از وقـوع آن مطلع نمی شوند. چنین حادثه ای می تواند توسط یک واقعه نگار به صورت

---

[1] - « **ب** : فکر نمی کنید اون چیزایی که گزارش بوده و این چیزایی که داستانه از نظر ارزش با هم تفاوت دارند؟ یعنی اینا که داستانه ترجیح دارند...
آل احمد : حتما اینطوره. شکی نیست. ولـی **مدیر مدرسـه** فقـط بـه ایـن علـت (گزارش نبودن) نیست که من بش علاقه دارم . به علت زبونشه» (ارزیابی شتابزده ، چاپ اول ۱۳۴۳ ، ص ۱۰۳)

گزارش یا خاطره ثبت شود ، در حالیکه موضوع برای نویسنده ای که در پی یافتن سوژه ای برای داستان یا رمان است چندان جالب توجه نیست ؛ زیرا ضعفی اساسی در آن احساس می شود که به روزمرگی می انجامد و همین امر عامل اصلی بی توجهی رمان نویس به آن است . مرگ سی نفر ، فاجعه محسوب می شود ولی چون در قالب یک حادثهٔ روزمره و عادی رخ داده است ، این فاجعه خود را آن طور که باید نمی تواند نشان دهد. حال همین سی نفر را سوار بر یک هواپیما می کنیم . هواپیما سقوط می کند و همهٔ مسافرین کشته می شوند . اختلاف کاملا مشهود است : سی نفر در دو حالت مختلف جان خود را از دست داده اند ولی از سقوط اتوبوس به دره تا سقوط هواپیما تفاوت اساسی وجود دارد . هواپیما هر روز سقوط نمی کند . بنابراین چنین حادثه ای نمی تواند روزمره باشد . سی نفر جان باخته اند و آنچه موضوع را حائز اهمیت می کند نه جان مسافران، بلکه چگونگی جان باختن آنهاست . اولی روزمره است و دومی - اگرچه محتمل ولی - در ذات خود دارای ماهیتی است که آن را از روزمرگی دور می کند . اولی باید پردازش شود تا قابلیت تبدیل شدن به داستان را بیابد و دومی این قابلیت را به طور خلق الساعه در خود دارد . پس در آن واحد هم می تواند یک خبر مهم باشد و هم مادهٔ خامی برای داستان یا رمان . اولی پیشینه ندارد و پسینه اش نیز حائز اهمیت نیست ؛ و دومی می تواند علت های متعددی داشته باشد که هر کدام به عنوان پیشینه و یا حادثهٔ فرعی مورد توجه اند . مثلا یک ماجرای هواپیما ربایی ؛ یا شرایط جوی نامساعد ؛ رعد و برق و از کار افتادن سیستم های الکترونیکی هدایت کننده ؛ دست کاری تعمدی در هواپیما به هر دلیل سیاسی ، تروریستی و یا غیره ؛ نقص فنی و مسائلی از این قبیل . اما مهمتر از اینها اضطرابی است که مسافرین هنگام سقوط دارند . آگاهی از اینکه به زودی کشته خواهی شد موجب واکنش هایی است که در خور توجه اند . رنجی که آنها تا لحظهٔ مرگ متحمل می شوند این حادثه را به یک فاجعهٔ غم انگیز تبدیل می کند . مرور خاطرات ، بیم و امید و یاس ، متوسل شدن به هر آنچه که ممکن است پیش از آن در باورشان نمی گنجیده است ؛ و همه مسائلی هستند که چنین حادثه ای را از روزمرگی خارج می سازد . نتیجه آنکه نقش «حادثه» در رمان یکی از اساسی ترین جلوه هایی است

که می تواند به ساختار اثر استحکام ببخشد . اینجا خـلاقیت های فردی نویسنده را می طلبد که «شکل» و «محتوا» را نه مجزا از یکدیگر بلکه به عنوان واحدی از یک کل درنظر بگیرد و همچون جسم و روحی که متعلق به یک واحدند ، با آن رفتار نماید . امکان و فرصتی که نویسندهٔ «مدیر مدرسه» در بـــخش هایی از داستان ، نخواسته یا نتوانسته است به خوبی از آن بهره ببرد . دومین مسئله ای که در داستان و رمان حائز اهمیت است نگاه خاص نویسنده به روایت داستانی است از حیث «زبان» . البته در این نکته که نویسنده در انتخاب نوع روایت آزاد است تردیدی نیست ، ولی این روایت هر چه باشد ، باید در قالب کلی اثر بـگنجد و بـا آن سـازگاری داشته باشد . داستان ، شیوهٔ نگارشی را می پذیرد که آن را به ماهیتی که در شکل و محتوا دارد هر چه بیشتر نزدیک کند . بنابراین روایتی که صرفا به شرح مسائل و حوادث بسنده می کند همواره جایی برای تردیـد باقی می گذارد . زبان ، ابزاری است که جایگاه آن در «شکل» تعریف می شود و رابطی است میان «محتوا» و «مخاطب» . از طرفی، «محتوا» حامل تفکر و دیدگاه نویسنده است ، به همین دلیل نقش «زبان» در انتقال دیـــدگاه اهمیت بسیاری می یابد . «زبان» می تواند ساده ، روان و بی تکلف باشد ، همچون بسیاری از آثار آل احمد ؛ و هم می تواند پیچیده و لایه لایه باشد، همچون بسیاری از آثار نویسندگان درون گرا . نویسنده ، در نوع روایتی که بر می گزیند هم به شرح و تفسیر شخصیت و محیط پیرامون او می پردازد و هم افکار و اندیشه ها و دل مشغولی ها و دغدغه ها را به صورت گفـــتارهای بـــیرونی یا درونـی سامان می دهد . سادگی و بی تکلفی نویسنده در شرح و تفسیر شخصیت ، معمولا به «دیـــالوگ» می انجامد و پیچیدگی ، اغلب میلِ به «گفتار درونی» را در شخصیت داستانی تقویت می کند . اگرچه این دو ، در نوع پیچیدهٔ زبان می توانند توام با هم نیز ظاهر بشوند ، ولی آثاری که دارای سهولت بیشتری در روایت هستند ، معمولا کمتر به سمت دومی رغبت می یابند و آثار آل احمد نیز چنین اند. حتی پیچیده ترین آثار او که شکل و شمایلی روانشناختی دارند نظیر داستان های «گناه» و «زن زیادی» که هر دو به صورت «تک گویی درونی» بازتاب می یابند، می بینیم همه از سادگی ، لطافت و روانی خاصی در روایت بر خور دارند و در تمامی این آثار ، «زبان» به شکلی طبیعی

نقش خود را در انتقال دیدگاه نویسنده ایفا می کند . پس طبیعی حرف زدنِ شخصیت ها ، نخستین شرط ایجاد «دیالوگ» در داستان و رمان محسوب می شود . یکی از ایرادهایی که برخی از منتقدین و نویسندگان به آثار کافکا وارد می دانند در همین نکته نهفته است . «آلبر کامو» در مناظره ای که با حضور دانشجویان فرانسه برگزار شده است به «سارتر» که او نیز یک سوی مناظره است ، می گوید :

« قهرمان های آثارکافکا، به یک معنی، طبیعی حرف می زنند، اما خود اینها طبیعی نیستند. به نظر من، طبیعی شیوهٔ حرف زدنی است که موافق روحیات شخص معین یا فضای معینی باشد ...».[1]

مطلب فوق البته یک پیش زمینه لازم دارد و آن پیش زمینه همان تمهیداتی است که نویسنده باید در شخصیت پردازی به کار ببرد. یعنی ابتدا باید بدانیم که مثلا فلان آدم داستان یا رمان، چگونه شخصی است و تفاوتش با دیگری در چیست . وقتی تفاوت آشکار شد خواهیم دانست که پس این دو نباید مثل و شبیه یکدیگر صحبت کنند زیرا رفتار و خلقیات و روحیاتشان با یکدیگر متفاوت است. آنچه «کامو» بیان می کند ضمن تاکید بر درستی اش ، حاوی یک قضاوت ناعادلانه نیز هست و این قضاوت ناعادلانه در نادیده گرفتن وضعیت درونی قهرمان های آثار کافکاست. تردیدی نیست که کافکا در رمان های «قصر» و «مسخ» توجه خود را بیشتر به شخصیت پردازی معطوف نموده . به گونه ای که قهرمان های این دو اثر، در عین غیر طبیعی بودن ، احساسات درونی غیر عادی ندارند . مثلا «گره گوار سامسا» درست است که به یک حشره تبدیل شده و غیر طبیعی می نماید ، ولی غیر طبیعی بودن او از دید کسانی است که وی را رصد می کنند نه از دید خود او . گره گوار سامسا از دید خود، همان گره گوار سامساست . بنابراین بدیهی است که باید طبیعی حرف بزند . او در مورد خودش نمی تواند همان نگاهی را داشته باشد که دیگران نسبت به او دارند ، گرچه تمایلات درونی اش تغییر کرده ولی این تغییر به معنای آن

---

[1] - در بارهٔ نمایش ، ژان پل سارتر ، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی ، انتشارات زمان، چاپ اول ۱۳۵۷، ص ۳۸

نیست که بخواهد خود را به عنوان گره گوار سامسا زیر سوال ببرد . اینجا احساس درونی فرد و درکی که او از خودش دارد ، مطرح است ، نه درکی که دیگران از وی دارند . آنچه کامو بیان می کند دقیقا با دیدگاه اگزیستانسیالیستی قهرمانانش ارتباط دارد که رصد شدن از سوی دیگران را منشاء دلهره می دانند . قهرمانان آثار سارتر و کامو همواره بیم آن دارند که مبادا توسط دیگران دیده شوند . بیم از نگاه دیگران ، و احساس خجالت از دیده شدن توسط دیگران موجب واکنشی است که به غیر طبیعی بودن رفتار می انجامد . لذا از دید کامو و دیگر هم اندیشان او همچون سارتر، رصد شدن قهرمان داستان ، کافی است که به دلهره و اضطراب و در نتیجه غیر طبیعی شدن رفتارش منجر شود . همین معنا در داستان «زندگی که گریخت» از مجموعه داستان «سه تار» هم وجود داشت و به آن پرداخته شد، ولی در آثار کافکا ، نویسنده توجه چندانی به آنچه که در بیرون از ذهن شخصیت های آثارش می گذرد، ندارد. حال با توجه به نکات فوق، وقتی «مدیر مدرسه» و دیالوگ هایش را مرور می کنیم می بینیم که نقش و اهمیت «زبان» تنها در طبیعی حرف زدن آدم های داستان خلاصه نمی شود ؛ بلکه این مهم در شیوهٔ منحصر به فردی که نویسنده بر اساس آن داستان را روایت می کند ، نیز مشهود است . برخی از منتقدین «مدیر مدرسه» را با «بیگانه» اثر کامو مقایسه کرده اند ، ولی آل احمد ضمن رد این گونه نظرات ، صریحا می گوید که در نگارش «مدیر مدرسه» از رمان «سفر به انتهای شب» اثر «لویی فردینان سلین» تاثیر پذیرفته است[1]. «سلین» در اغلب آثار خود و بخصوص در رمان های «سفر به انتهای

---

[1] - « بیگانهٔ کامو بی اعتناست و بهت زده . در حالیکه مدیر مدرسهٔ من سخت با اعتناست و کلافه ... این دنیای تنهارو من بهترین نوعش رو به شما توصیه می کنم بخونید . آقای لوئیس فردیناند سلین فرانسوی . من در مدیر مدرسه از او تاثیر گرفتم ، اگه می خواهید بدونید . کتابی داره به اسم سفری به آخر شب . این کتاب به نظر من شاهکار ادبیات فرانسه است.» (ارزیابی شتابزده ، چاپ اول اسفند ۱۳۴۳ ، ص ۹۶)

شب» و «مرگ قسطی» بر مسئلهٔ «زبان» بیش از جنبه های دیگر رمان نویسی تاکید دارد:

« ... من همان طوری می نویسم که حرف می زنم ، بدون شگرد و ادا اصولی ... همهٔ تقلایی که می کنم برای این است که به همان زبانی بنویسم که با آن حرف می زنیم ، چون که کاغذ کلام را بد ضبط می کند. همهٔ مسئله این است ... رسیدن به عصارهٔ زبان... به نظر من این تنها شیوهٔ بیان حس و عاطفه است . چیزی که من می خواهم روایتگری نیست . انتقال احساس است . چنین کاری با زبان رسمی رایج ، با سبک و سیاق ادیبانه ، غیر ممکن است. »[1]

روایت داستان به زبان محاوره اگرچه پس از «سلین» توسط بعضی نویسندگان فرانسوی و از جمله «موریس فونبور» در رمان «جاده های آتش» تجربه شد ، اما هیچ کدام آنان به این نکته توجه نکرده اند که سلین سادگی این نوع روایت را در ساختاری پیچیده ، به گونه ای نظم می دهد که آثار او را از سطحی نگری باز می دارد:

«ماجرا این طور شروع شد. من اصلا دهن وا نکرده بودم. اصلا. آرتورگانات کوکم کرد . آرتور هم دانشجو بود. دانشجوی دانشکدهٔ پزشکی. رفیقم بود . توی میدان کلیشی به هم برخوردیم . بعد از ناهار بود. می خواست با من گپی بزند . من هم گوش دادم...»[2]

---

[1]- مرگ قسطی ، لویی فردینان سلین ، ترجمهٔ مهدی سحابی ، نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۸۴ ، ص ۲ ، گزیده ای از نامهٔ سلین به آندره روسو.

[2]- سفر به انتهای شب ، لویی فردینان سلین ، ترجمهٔ فرهاد غبرائی ، نشر جامی ، چاپ اول ۱۳۷۳ ، ص ۱

این همان روشی است که آل احمد در برخی آثار خود و بخصوص در «مدیر مدرسه» به کار گرفته است و به نظر می آید که او بیش از هر چیز مجذوب زبان و نثر «سلین» بوده است تا ساختار پیچیدهٔ آثارش:

« از در که وارد شدم سیگارم دستم بود و زورم آمد که سلام کنم. همینطوری دنگم گرفته بود قد باشم . رئیس فرهنگ که اجازه نشستن داد نگاهش لحظه ای روی دستم مکث کرد و بعد چیزی را که می نوشت تمام کرد و می خواست متوجه من بشود که رونویس حکم را روی میزش گذاشته بودم.»[۱]

در فصل بندی مدیر مدرسه نیز آل احمد مقید به آن نوعی است که «فردینان سلین» در «سفر به انتهای شب» به کار برده است ؛ و اما با تمام این اوصاف، میان «مدیر مدرسه» و «سفربه انتهای شب» آشکارا اختلافاتی وجود داردکه ناشی از تضاد میان ذات رمان و خصوصیات فردی نویسنده است . رمان دارای ویژگی هایی است که اساسا با جوهرهٔ آل احمد پر شور و پر حرارت و پر شتاب ، سازگاری ندارد. ذات رمان به گونه ای است که حوصلهٔ بسیار می طلبد و شتاب را بر نمی تابد و «کشمکش» را که یکی از جاذبه های مهم است ، نمی تواند در بسط و گسترش خود به صورت آنی بروز داده و به ظهور رساند . بنابراین رمان برای پشت سر گذاشتن هر کشمکشِ ناشی از اوج و فرود ، به مقدمه چینی های خاص خود نیاز دارد و از این رو نویسنده ای که دغدغه های اجتماعی اش همواره وی را به سریع و ضربتی عمل کردن ترغیب نموده ، پیام آثارش تنها در حیطهٔ داستان کوتاه قابل حصول است : نوشتن رمان - همانطور که هوشنگ گلشیری به درستی تعبیر کرده است - صبر ایوب می خواهد و به همین دلیل نویسندگانی که فاقد چنین فردیتی هستند معمولا رمان ها و داستان های بلندشان از حد متوسط فراتر نمی رود .

---

[۱] - مدیر مدرسه، انتشارات رواق ۱۳۶۲ ، ص ۷

فصل ششم:
سرگذشت کندوها

تاریخ انتشار : بهمن ۱۳۳۷

سن نویسنده در این زمان : ۳۵ سال

خلاصه داستان:

یک کمند علی بک نامی در مراسم عروسی، صاحب یک کندوی خالی عسل می شود و به توصیهٔ کسی، که کندو را به او هدیه کرده است، داخلش را یک کاسهٔ پر از شیره می گذارد و آن را در سینه کش آفتاب میان سبزه زار و زیردرختان باغ قرارمی دهد تا زنبورهایی، که راه گم کرده اند جذب آن شوند . همزمان با این اتفاق ، خیلی دورتر از باغ کمند علی بک ، انبوهی از زنبورهای عسل در خانه های زیبای خود واقع در دل کوهها و دشت های سرسبز و کنار یک رودخانهٔ خروشان با خوشی و خرمی به زندگی مشغول اند که ناگهان صدایی شبیه یک آسمان قرمبه شـــنیده می شود و زلزله ای مهیب خانهٔ زنبورها را به لرزه در آورده و در هـــم می کوبد . شاه باجی خانم بزرگه هم که مثل همهٔ زنبورها در یکی از این خانه ها ساکن بوده است ، ترس برش می دارد و تا بیاید بفهمد چه خبر شده ، خود را میان زنبورانی می بیند که همگی وحشتزده از خانه های خود گریخته اند و در آسمان ، ویلان و سرگردانند . شاه باجی خانم بزرگه که احساس می کند دیگر راه بازگشتی وجود ندارد و نمی شود در خانه های ویران شده زندگی کرد، به دنبال یافتن جای امن به سوی مزارع و جنگل ها حرکت می کند . زنبورها نیز از پی او می شتابند و بدین ترتیب پس از ساعت ها پرواز ، در اوج خستگی و گرسنگی سرانجام برفراز باغی بزرگ قرار می گیرند که بر روی سبزه هایش یک کـــندوی خالی دیده می شود ؛ بنابراین بی هیچ تردید و مشورتی به سمت کندو هجوم می برند و به داخل آن می خزند . جای گرم و نرمی بود با کاسه ای پر از شیره که اگرچه طعم عسل نداشت ولی به هر حال می توانست آنها را سیر کند. غافل از آنکه در تله ای گرفتار شده اند که کمند علی بک سر راهشان قرار داده است تا در فرصت مناسب از آنها بیگاری بکشد و حاصل زحماتشان را که در قاب های عسل شکل می گیرد برداشته و به جایش شـــیره بگذارد و

خلاصه تا زنبورها به خود بیایند و بفهمندکه چه کلاه بزرگی سرشان رفته ، کار از کار می گذرد و با گذشت زمان ، به وضع موجود نیز عادت می کنند. بعضی زنبورها هم که از وضع موجود ناراضی اند بخاطر خوردن شیره ، تنبل و ترسو می شوند و دیگر حال و حوصله ای برایشان باقی نمی ماند که بخواهند حرکت اعتراض آمیزی بکنند . به هر حال پنج سال با این وضع و شرایط می گذرد و در این مدت ، کمند علی بک که صاحب دوازده کندو شده به طمع می افتد که تعداد کندوهایش را به عدد بیست و چهار برساند . در پی این فکر تصمیم می گیرد سهم بسیار ناچیزی را هم که قبلا برای زنبورها باقی می گذاشت حذف نماید. بنابراین برای عملی کردن منظور خود به سراغ کندوها می رود و دستش همچون دست یک بلای عظیم داخل یکی از کندوها قرار می گیرد و تمام عسل ها را برداشته و به جایش یک کاسهٔ پر از شیره می گذارد. زنبورها که گویی بلای جدیدی بر آنها نازل شده است ، از همدیگر می پرسند چه اتفاقی افتاده که صاحب ما زودتر از موقع عسل ها را جمع می کند و جایش شیره می گذارد؟ هیچ کس پاسخ این سوال را نمی داند و تنها چیزی که همه به آن یقین دارند این است که اگر وضع به همین صورت پیش برود عسلی هم که هر ساله سهم آنها بوده تا از گرسنگی تلف نشوند ، از بین رفته و جایش را شیره می گیرد . این قضیه باعث می شود تا زنبورهای قدیمی به فکر مشورت با یکدیگر بیفتند و راهی برای رهایی بیابند. شاه باجی خانم بزرگه که قدیمی ترین و با تجربه ترین زنبورهاست و در ضمن وظیفهٔ تخم ریزی را نیز به عهده دارد ، از احترام زیادی میان زنبورها برخوردار است. به همین خاطر همهٔ زنبورهای پیر و جوان از خانم باجی ها گرفته تا خاله قزی ها و آبجی خانم درازه و سایر زنبورها ، چشم و گوش به او می سپارند تا چاره ای بجوید . او نیز کوتاهی نکرده ، خطاب به همه می گوید : «اگر قرار باشد همیشه دست بلا به داخل کندو بیاید و عسل هایمان را ببرد و به جایش شیره بگذارد دیگر تا آخر عمر هرگز رنگ عسل به خود نخواهیم دید و هرگز طعم عسل نخواهیم چشید و برای رفع گرسنگی جز شیره، غذایی نخواهیم داشت و شیره هم زنبورها را تنبل و ترسو و بی عرضه بارمی آورد و نسل آنها را از بین می برد و به همین خاطر باید کاری کنیم که صاحب ما به عقل بیاید و بداند که ما از این پس حتی اگر از

گرسنگی هم بمیریم شیره نخواهیم خورد » . بعد دستور می دهد تا روی کاسهٔ پر از شیره را بپوشانند و هیچ کس دم به آن نزند. زنبورها که مطیع دستورات شاه باجی خانم بزرگه هستند ، بـــلافاصله روی کاسهٔ شیره را می پوشانند و آن را درگوشه ای قرار می دهند . ساعاتی بعد بوی شیره به خارج از کندو نفوذ کرده و مورچه های قرمز که عاشق شیره اند به کندو حمله ور می شوند . زنبورها که می دانند اگر مورچه های قرمز دستشان به تخم زنبورها و زنبورهایی که تازه از تخم سر بر آورده اند برسد به آنها هم رحم نخواهند کرد بار دیگر به شـور و مشورت می پردازند و این بار نیز شاه باجی خانم بزرگه پا به میدان گذاشته و می گوید تنها راه رهایی از همهٔ بدبختی ها و بلاهایی که صاحبمان کمند علی بک و مورچه های قرمز به سرمان آورده اند فقط و فقط کوچ کردن است . سپس ادامه می دهد که ما برای زنده ماندن و نجات از این زندان تاریکی که سالهاست در آن گرفتاریم راهی جز فرار کردن و رفتن به دامن طبیعت که خانهٔ اصلی ماست نداریم . با این سخنان ، بین زنبورها بحث و جدل در می گیرد و ننه جون شله و تعدادی از زنبورهای پیر و جوان ضمن مخالفت بـا سخنان شاه باجی خانم بزرگه می گویند که اینجا خانهٔ ماست و اگر بخواهیم فرار کنیم ، نابود خواهیم شد و همین شیره ای هم که اکنون به ما می دهند از دستمان خواهد رفت و از گرسنگی تلف خواهیم شد . شاه باجی خانم بزرگه هم در پاسخ شروع می کند به تعریف کردن سرگذشت خودش و زنبورهای قدیمی و اینکه چطور او و زنبورهای قدیمی تا پنج سال پیش در دل طبیعت و در دل کوهها و جنگل ها با خوشی و خرمی زندگی می کرده اند و چه روزهای خوبی داشته اند و چقدر آزاد بوده اند ! نه بلایی بوده که هر بار دستش را داخل خانه کرده ، عسل هایشان را بدزد ؛ و نه مورچه های قرمزی بوده که به خانه هایشان حمله ور شوند و جانشان را به خطر بیندازند . در همین جا ننه منیژه یکی دیگر از زنبورهای قدیمی که از حرف های یاس آمیز ننجون شله که عقیده دارد برای زنده ماندن باید بسوزند و بسازند ، عصبانی شده است ، بـه او می توپد و می گوید: « دارند خونه مونو با ننجون هـامون و همهٔ یادگارهای رفته ها و مرده ها مونو روی هم می کوبند . اونوقت خجالت نمی کشی می شینی این حرف ها رو می زنی ؟ اونم توی روی شاباجی خانم بزرگه که هیچ کارش بی حکمت

نیست و هیچ حرفش بی حساب؟» . بعداز منیژه خانم ، چند تای دیگر از زنبورها هم حرف هایی می زنند و سرانجام وقتی همه ساکت می شوند ، شاباجی خانم بزرگه می گوید : «خوب . معلومه همهٔ حرف ها زده شد . می خوام ببینم حالا اهل عمل هستین یا نه . معلومه که بیشترتون می ترسین . حق هم دارین ... اینجا بلا هست و مورچه و کثافت. عوضش یه خورده استراحت . و اونجا دنیای دلبخواه و آزاد ، با رزق و روزی فراوون . اما یه خرده سختی و راه دور. دیگه خودتون می دونید.» . پس از این حرف ها ، سرانجام زنبورها تصمیم می گیرند که سپیده دم روز بعد کندو را ترک کرده ، به سمت دنیای آزاد پرواز کنند . از طرفی، به جارچی ها هم دستور داده می شود به سراغ یازده کندوی دیگر که هر کدام برای خودش شهری حساب می شده است ، بروند و دم هر کندو جار بزنند که ما تصمیم گرفته ایم به دامن طبیعت برویم و خلاصه هر کسی از زندگی در خانه های تاریک پر از بلا خسته شده است می تواند دنبال ما بیاید . به این ترتیب جنب و جوشی در میان زنبورها در می گیرد . روز بعد قبل از طلوع خورشید زنبورها از لانه هایشان بیرون می زنند و به پرواز درمی آیند و همچون لکه هایی سیاه ، آسمان را می پوشانند . کمند علی بک که آن لحظه مثل همیشه کارهای روزانه اش را انجام می دهد با دیدن این منظره ابتدا حیرت زده می شود و سپس هراسان زنش را به کمک می طلبد و فریاد می زند که : «آهای زن ، زنبورها دارند فرار می کنند کمک ... » ؛ ولی نه از دست زنش و نه از دست دیگران هیچ کاری بر نمی آید . زنبورها دسته دسته فرار می کنند و به آسمان می پیوندند و مردم روستا نیز کمند علی بک را در دل مسخره می کنند و خنده بر لبهایشان می نشیند.

تجزیه و تحلیل:

«سرگذشت کندوها» ترکیبی است از دو فرم مختلف «قصه» و «داستان» : آنجا که ماجراهای کمند علی بک را دنبال می کنیم بی گمان اثر ، در مقام یک «داستان » ظاهر می شود ؛ و آنجا که زنبورها و ماجرا هایشان محور قرار می گیرد به حیطهٔ «قصه» وارد شده ایم . بنابراین تا اینجا می توان گفت که سرگذشت کندوها نه قصه است ، نه داستان ؛ زیرا در هیچ کدام نمی تواند به انسجام لازم دست یابد . اما آیا ترکیبی

موفق از این دو هست ؟ در این مورد باید دید که آل احمد چگونه عمل کرده است . مهم نیست نویسنده «قصه» بنویسد یا «داستان» و یا ترکیبی از این دو را مد نظر قرار داشته باشد ، بلکه آنچه اهمیت دارد این است که او باید تکلیف خود را نسبت به وظایفی که در نوشتن «قصه» یا « داستان» دارد بداند . نمی توان شخصیتی را که متعلق به دنیای «رمان» و «داستان کوتاه» است بدون تدابیر لازم در لابلای ماجراهای یک «قصه» قرار داد و بعد انتظار داشت که این عناصر به طور خود جوش به یکدیگر مرتبط شده و به گونه ای عمل نمایند که اجزاء اثر در یک چفت و بست محکم و منظم قرار گیرند . از ورای ساختار «داستان» این پرسش مطرح است که فی المثل یک زنبور عسل چگونه می تواند با همنوعان خود به مشورت بنشیند و سپس دریابد که مثلا دارنـد او را استثمار می کنند ؟ حال آنکه همین پرسش ها معمولا در «قصه» ها قابل طرح نیستند . بنابراین می شود «قصه» ، «افسانه» ، «حکایت» و نظیر اینها را با «داستان » ترکیب کرد به شرط آنکه حاصل کار بتواند مهمترین ویژگی خود را در سنخیتش با «داستان» که برای هر حـادثه و هر کـنش و واکـنشِ شخصیت هایش ، منطقی اجتماعی می طلبد ، بیابد.

تم داستان:

کوچ کردن ضرورتی است که می تواند دنیاهای جدید را به روی ما بگشاید و به عنوان عاملی مهم در حرکت و تکامل ، نقشی ویژه ایفا کند. این تم چندان نا آشنا نیست و قبلا در قصهٔ «ماهی سیاه کوچولو» اثر صمد بهرنگی به آن سلام کرده بودیم . در این قصه ، ماهی سیاه کوچولو دارای ذهنی است کنـجکاو . به همین دلیل محدودهٔ تنگِ جـویبار را دوام نمی آورد . پس دوستان ، اقوام و آشنایانش را ترک کرده ، در پی اقدامی مخاطره آمیز به دریا می پیوندد . ماهی سیاه کوچولو فکر بزرگی در سر دارد و هدفش از رفتن صرفا دست یافتن به منابع غذایی بیشتر و بهتر نیست ، بـلکه عـلاقه بـه کشف ناشـناخته هاست که او را به حرکت وا می دارد . او می خواهد بداند که آخر جویبار کجاست و در راه دانستنِ این مطلب خطراتی نظیر خورده شدن توسط مرغ سقا، اره ماهی و پرندگان ماهیخوار را ناچیز می شمارد . حال در این سو ، وقتی به «سرگذشت کندوها» می پردازیم ، می بینیم کـه شاهاجی خانم بزرگه و زنبورهای

قدیمی قصد دارند به جایی بروند که قبلا سالها آنجا زندگی کرده بوده اند و به همین دلیلِ ساده ، «کوچیدن» ، فلسفه و غنای خود را از دست داده، معنایی جز «بازگشت» نمی یابد . از طرفی ، نویسنده خود ماجراهای «سرگذشت کندوها» را به شکست جبههٔ ملی و برد کمپانی های نفتی نسبت داده است که این موضوع وضع را پیچیده تر می کند:

«شکست جبههٔ ملی و برد کمپانی ها در قضیهٔ نفت که از آن به کنایه در سرگذشت کندوها گپی زده ام»[1]

ممکن است نویسنده درچهار چوب طرحی که برای یک داستان یا قصه در نظر دارد مفاهیمی اجتماعی ، سیاسی ، تاریخی یا فلسفی بگنجاند و نسبت به این مفاهیم حرف هایی هم در جاهایی گفته باشد، ولی نباید از این نکته غافل بود که هیچ نویسنده ای نمی تواند در مورد اثر خود به درستی اظهار نظر و قضاوت نماید ، زیرا نویسنده معمولا با همان احساسی داستان خود را نقد می کند که آن را به رشتهٔ تحریر در آورده است . حال گیرم همان گونه که آل احمد ادعا می کند همهٔ زیر و بم های تاریخی و نشانه های دلالتگر هم درست باشند ولی چه کسی می تواند دقیقا بگوید که مثلا کمند علی بک «شاه» است؟ یا شاباجی خانم بزرگه سخنگوی جبههٔ ملی است و مورچه های قرمز کودتاچیان اند ؟ اینها همه فرضیاتی نادرستند که سوال های بی پاسخِ بسیاری به دنبال می آورند . مثلا فرض کنیم «سرگذشت کندوها» قرار است به زبان فرانسه ترجمه شود . در این صورت فرانسوی ها چگونه باید به این رابطه های عجیب و غریب اشراف یافته و مثلا کمند علی بک را شاه ایران ؛ عسل را نفت ؛ کندوها را خانه های سازمانیِ متعلق به جبههٔ ملی ؛ و فرار زنبورها را شکست دولت مردمی مصدق در پی کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ تعبیر کرده و تفسیر نمایند؟ مسلما چنین تحلیل هایی از فراگیری اثر می کاهد و اثری هم که قابلیت های فراگیر شدن در جغرافیای جهان را نداشته باشد ، به شدت شکننده خواهد بود . به عبارت دیگر ، ادبیات داستانی

---

[1] - یک چاه و دو چاله ، انتشارات رواق ، چاپ اول ۱۳۴۳، ص ۵۱

دارای یک زبان جهانی است و اگر نویسنده نتواند با اتکا به این زبانِ فراگیر که منحصر به اوست و در ید قدرت قلم و دانش اوست با مردم اقصا نقاط دنیا ارتباط بر قرار کند ، قادر نخواهد بود دامنهٔ انتشار آثار و افکار خود را وسعت بخشد.

سبک:

همانطور که پیشتر اشاره شد «سرگذشت کندوها» در ساختار خود دچار یک بی سرانجامی و بلاتکلیفی است و به طور کلی مشخص نیست که این اثر در چه چهارچوبی می خواهد قرار بگیرد ؟ «قصه» ، «حکایت» ، «داستان» یا «افسانه» ؟ واقعیت این است که آل احمد کوشیده است تا از برای بیان افکار خود از روش ها و شیوه های دیگری استفاده نماید ، ولی شاید بخاطر عدم تجربهٔ کافی نتوانسته از ساختارهای «قصه» و «داستان» به خوبی بهره گرفته ، از این دو ، ترکیبی قابل قبول ارائه کند . غیر از آل احمد نویسندگان بسیاری کوشیده اند تا با ترکیب ساختارهای مختلفی که در انواع داستان پردازی وجود دارد از «حکایت» ، «داستان» ، «قصه» ، «افسانه» گرفته تا «رمان» ، «رمانس» و «حماسه» آثاری ماندگار خلق کنند و نمونه های موفق این نوع آثار را در «طبل حلبی» نوشتهٔ گونتر گراس و همچنین در رمان « چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی» اثر جیمز جویس می توان سراغ گرفت . رمان « چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی» با شیوه ای آغاز می شود که آل احمد نیز آشکارا با اتکاء به همان شیوه «سرگذشت کندوها» را آغاز نموده است:

«روزی بود روزی گاری بود و بس خوش روزگاری یه گاو ماغ کشی بود که داشت از جاده رو به پایین می اومد و این گاو ماغ کش که داشت از جاده رو به پایین می اومد یه پسر کوچولویی را دید که اسمش بچه توکو بود ... »[1]

---

[1] - چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی، جیمز جویس ، ترجمهٔمنوچهر بدیعی ، انتشارات نیلوفر ، چاپ ۱۳۸۰ ، پاراگراف اول

و اما «سرگذشت کندوها» :

«یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیچ کس نبود . یک کمند علی بکی بود یک باغ داشت . تو باغش هم دوازده کندوی عسل داشت. کندوها را سینه کش آفتاب ، وسط سبزه ها و گلها، زیر درختهای سیب و زرد آلو ، روی سکو کار گذاشته بود و زمستان که می شدجلوی انباری اتاق بالاش را خالی می کرد و کندوها را تو درگاهیش می چید و سالی پنجاه من عسل می فروخت . »[1]

«چهره' مرد هنرمند در جوانی» دقیقا آغاز یک «قصه» را با تمامی کشش های خاصی که دارد خبر می دهد ، ولی نویسنده با اجتناب از نقطه گذاری در پاراگراف اول (که روشی است برای شتاب گرفتن ریتم) ؛ و همچنین با بازی و ترفندی زیرکانه ، نگریستن به جهان از ورای ذهن «بچه کوچولو» ی داستان را بهانه ای قرار می دهد تا به درونگرا ترین شکل داستان نویسی دست یابد ؛ و در حرکتی مبتنی بر جریان سیال ذهن ، پاراگراف دوم را با وسواسی خاص و در فواصل معین نقطه گذاری می کند تا با از شتاب انداختن داستان و کند شدنِ ناگهانی ریتم ، به شکلی کاملا طبیعی از مفاهیم کودکانه ای که قصه ها را در بر می گیرند فاصله بگیرد . کند شدن ناگهانی ریتم پس از یک شتاب تند ، فرصتی است برای «بچه کوچولو» که بتواند با دنیای پیچیده' پیرامون خود ارتباط بر قرار کند و در سوی دیگر نیز تمهیدی است که نویسنده به کار می بندد تا از طریق آن بتواند آرام آرام وارد ساختار یک رمانِ پیچیده شده ، تا پایان در همان وادی باقی بماند . آل احمد نیز شروعی قصه وار دارد ، ولی مشخص نیست که او قصد دارد داستانی برای کودکان بنویسد یا آنکه می خواهد کودکان را بهانه ای کند برای بیان دغدغه های ذهنی خود . بنابراین در یک بلاتکلیفی و بی سرانجامی در همان ابتدا از «قصه» فاصله گرفته ، به «داستان» ورود می کند؛اما در ساختاری که از رمان معاصر انتظار می رود باقی نمی ماند و پس از معرفی مهمترین شخصیت داستانی خود «کمند علی بک» دوباره به ساختار «قصه» بر می گردد و تا پایانِ ماجرا، در گیر و

---

[1] - سرگذشت کندوها ، آل احمد ، انتشارات رواق ، چاپ ۱۳۵۰، پاراگراف اول

دار مسائل و مشکلات زنبورها باقی می ماند و ضمن حکایت نمودن سرگذشت آنها ، به روش «موریس مترلینگ» در کتاب « زنبور عسل» اطلاعات جامعی از نحوهٔ زندگی ، تخم گذاری و چگونگی هوش و حواس و درک زنبورها و روش های عجیبشان در یافتن مسیر و شناسایی گلها ارائه می کند . «سرگذشت کندوها» مواقعی که به مسائل زنبورها می پردازد ، ساختار «قصه» را نیز رها کرده ، روایتی می یابد که نه در «ادبیات داستانی معاصر» جایگاهی دارد و نه با دیگر گونه های داستان پردازی سازگار است . همین مسئله فارغ از تمامی جنبه های نامطلوبش ، به کلیت اثری که قرار بوده مثلا قصه ای یا رمان و داستانی باشد ، لطمه می زند و در پاره ای مواقع تزریق اطلاعات مربوط به چگونگی زندگی زنبورها آنچنان غیر طبیعی جلوه می نماید که گویی نویسنده به کلی اهداف و وظایف خود را (به عنوان قصه نویس) از یاد برده است :

« شاباجی خانم (ملکهٔ زنبورها) علاوه بر رتق و فتق امور شهر، کارش تخم گذاشتن بود . از اول بهار تخم می گذاشت تا آخر پاییز . و قراول و یساول ها از بس تخمهای شاباجی را جا به جا می کردند از نفس می افتادند . راه که می رفت ، ناهارش را که می خورد ، یا وقتی می خواست به پس کوچه های شهر سرکشی کند همینطور تخم می گذاشت و می رفت ... »[1]

نمونهٔ همین مطلب را از زبان موریس مترلینگ پی می گیریم:

«هر کندویی مرکب از یک ملکه است که مادر تمام ساکنان شهر می باشد ، و هزارها کارگر که همگی ماده هستند ولی در تمام عمر باکره خواهند ماند و هرگز لذت عشق را درک نخواهند کرد. از اینها که بگذریم سومین دسته از ساکنان شهرعسل ، زنبوران نر هستند که همسر ملکه در موقع عروسی از بین آنها انتخاب

---

[1] - همان ، ص ۲۲

می شود.»[۱]

تقریبا اطلاعاتی که آل احمد در مورد زندگی زنبورها در کتاب گنجانده با مطالبی که «مترلینگ» در پی انجام تحقیقات و آزمایش های خود انتشار داده برابری می کند . حتی علت مهاجرت زنبورها و ضرورت مهاجرت که تضمین کنندهٔ بقا نسل های جوان است ، همان گونه که در کتاب «زنبور عسل» اشاره شده در «سرگذشت کندو ها» نیز به عنوان محور اساسی قصه مطرح شده است . گرچه سیمین دانشور در کتاب «غروب جلال» می نویسد بارها و بارها از نزدیک شاهد بوده که جلال برای نوشتن «سرگذشت کندوها» به سراغ کندوهای عسل می رفته است و برای تحقیق و مطالعه در این مورد ساعت ها وقت می گذاشته[۲] ؛ اما این مسئله قطعا مانعی برای استفادهٔ او از منابع علمی نبوده و اشکالی هم نمی توان بر نویسنده گرفت که چرا مثلا فلان اثر خود را بر اساس یک سری مقالات تحقیقی نوشته است . در داستان «زندگی که گریخت » نیز شاهد چنین رویکردی از سوی آل احمد بوده ایم و در این داستان او به شکلی ماهرانه و قابل تحسین افکار و نظریات فلسفی «سارتر» را در مقولهٔ «هستی و نیستی» تحلیل می کند بی آنکه از ساختار داستانی فاصله بگیرد ؛ ولی در « سرگذشت کندوها» نویسنده با شلوغ کردن فضای قصه از انواع و اقسام شاباجی خانم ها ، گیس سفیدها ، آبجی خانم درازه ها ، خاله قزی ها ، خاله خانم درازه ها و غیره می کوشد تا لحن مقاله واری را که اثرش در پاره ای موارد می یابد ، پوشش داستانی بدهد که در این راستا بخاطر ضعف های اساسی در «زبان» و «سبک» ، چندان موفق عمل نمی کند.

---

[۱] – زنبور عسل ، موریس مترلینگ ، ترجمهٔ ذبیح الله منصوری ، انتشارات نگارستان ، ص ۴۰

[۲] - « برای تهیهٔ مطالب سرگذشت کندوها چند بار زنبور زده باشدش خوبست؟ و چند بار با هم به کرج به دیدار کندوهای عسل رفتیم و خودش چند بار به دهات اطراف سر زده بماند . آخرسر می خواست در خانه کندوی عسل کار بگذارد که نگذاشتم . » (غروب جلال ، انتشارات رواق ، ۱۳۶۰ ، ص ۱۰)

فصل هفتم:

نون و القلم

تاریخ انتشار : آبان ۱۳۴۰

سن نویسنده در این زمان : ۳۸ سال

خلاصه داستان:

میرزا اسدالله عریضه نویس فقیری است که دو بچه دارد . یک پسر و یک دختر به نام های حمید و حمیده ؛ و این دو را با تمام دنیا عوض نمی کند . دوست و همکار او میرزا عبدالزکی ثروتمند است و با بزرگان می پرد ؛ اما بخاطر آنکه اجاقش کور است و بچه دار نمی شود ، همواره مورد سرزنش زنش درخشنده خانم قرار می گیرد و بگومگوهایشان پایان ندارد . سرانجام نیز درخشنده خانم شوهر را تهدید به طلاق می کند. میرزا اسدالله برای اینکه به اختلاف این دو خاتمه بدهد ، پیشنهاد می کند تا عبدالزکی به سراغ خان دایی که حکیم و طبیب است برودبلکه بتواند دوا و درمانی بکند ؛ اما مشکل این است که میان میرزا عبدالزکی و حکیم باشی شکر آب است . به همین دلیل میرزا اسدالله قرار می گذارد تا حکیم باشی و میرزا عبدالزکی را همزمان به خانه اش دعوت کند و به این ترتیب کینه و کدورتشان برطرف شود و حکیم باشی هم نسخهٔ شفا بخشی برای او بنویسد . صبح روزی که قرار است حکیم باشی به خانهٔ میرزا اسدالله بیاید ، زرین تاج همسر میرزا اسدالله برای آنکه خانه را خلوت کرده باشد ، بچه ها را بر می دارد و به بهانهٔ آنکه دنبال شریکی برای قالی بافی می گردد ، به دیدن درخشنده خانم می رود . سوی دیگر، در منزل میرزا اسدالله ، حکیم باشی با لحنی نه چندان دوستانه به عبدالزکی می گوید که بیماری اش هیچ دوا و درمانی ندارد و امیدش فقط به خدا باشد . با این سخن ، عبدالزکی به گریستن می پردازد و سرانجام بعد از آنکه حکیم باشی و میرزا اسدالله از وی دلجویی می کنند ، قدری آرام می گیرد . در همین موقع، میرزا اسدالله برای آنکه حرف را عوض کند ، صحبت حاجی ممرضا را پیش می کشد که اخیرا به طور مرموزی فوت کرده است و پسرهایش بر سر تقسیم ارثیه دعوایشان شده . برخی از مردم معتقدند که حاجی را پسرهایش به قتل رسانده اند، اما حکیم باشی می گوید حاجی

با کبابی که در بازار خورده مسموم شده است و خلاصه قتل او کار دولتی هاست . این اظهار نظر، میرزا اسدالله را وا می دارد تا به بازار برود و با پرس و جو از این و آن به واقعیت پی ببرد . آخر سر هم زغال فروش بازار در نهایت اطمینان به او می گوید که حاج ممرضا را دولتی ها بخاطر آنکه با قلندرها سر و سری داشته کشته اند . کم کم معلوم می شود که در این جنایت دست کسانی امثال کلانتر ، میزان الشریعه و خانلرخان که همگی ید طولایی در تصرف اموال و زمین های مردم دارند ، در کار بوده است . آنها به بهانهٔ اینکه پسران حاجی در تقسیم دارائی های پدر اختلاف پیدا کرده اند، عبدالزکی را آلت دست قرار می دهند تا همراه آنان به ده رفته و با این شرط که پسران حاجی بپذیرند یک سوم اموال پدر را وقف کنند ، اختلافشان را حل نمایند . عبدالزکی نیز به طمع آنکه از این نمد کلاهی نصیبش خواهد شد ، میرزا اسدالله را با خود همراه کرده ، به ده می روند . از این پس ماجرا وارد فاز دیگری می شود و قلندرها که دراویشی متعلق به دوران صفویه اند و افکار و عقایدشان آلوده به خرافات و کهنه پرستی است ، حاکمان وقت را سرنگون کرده ، به قدرت می رسند . در این میان حسن پسر بزرگ حاجی ممرضا که از قبل با میرزا اسدالله روابط دوستانه ای داشته به او پیشنهادمی کند به حکومت جدید بپیوندد و میرزا اسدالله علی رغم مخالفتش با افکار و منش قلندرها ، به دعوت دوستش پاسخ مثبت می دهد . طولی نمی کشد که مردم بر اثر بی کفایتی قلندرها درادارهٔ امور - که منجر به بدتر شدن وضع آنان نسبت به قبل شده است - دست به اعتراض می زنند و در پی آن، قلندرها سقوط کرده ، قدرت دوباره به دست حاکمان قبلی می افتد .

تجزیه و تحلیل:

« نون و القلم » با بهانه قرار دادن وقایع تاریخیِ دوره ای خاص از کشور،در دو بعد اجتماعی و سیاسی شکل می گیرد.مهمترین بعد اجتماعی داستان به نقش زن در خانواده اشاره دارد که برخاسته از تفکر مرد سالارانهٔ حاکم بر جامعه - نه تنها در ایران بلکه در ابعاد جهانی آن -

می باشد. درخشنده خانم، همسر عبدالزکی می خواهد فرزندی داشته باشد زیرا هویت و ارزش وی تنها در زاد و ولد خلاصه می شود. عبدالزکی ثروتمند است و با بزرگان کشور و مقامات دولتی نیز سر و سری دارد. خانه ای بزرگ با چندین اتاق ، پول و موقعیت اجتماعی؛ ولی این مسائل برای درخشنده خانم فقط وقتی حاوی ارزش اند که در سایهٔ فرزندی که می تواند به وی مقام مادری ببخشد ، قرار بگیرند . عبدالزکی هم از این مسئله در رنج است زیرا او نیز همچون دیگر مردان به زندگی زناشوئی از منظر تولید مثل و بقاء نسل می نگرد. در واقع با چنین طرز تفکری، زندگی زناشویی نه بر اساس «عشق» که براساس توسعه و گسترش خانواده شکل می گیرد. نگاهی افلاطونی که در بسیاری از آثار آل احمد قابل رد یابی است . در نظر «افلاطون» هدفِ عشق دست یابی به زیبایی مطلق است ؛ آن تصویر ذهنی که زیبایی جسمانی در مقابلش سایه ای است و بشر در حد کمال به آن تقرب می جوید[۱] . این گونه عشق را افلاطون در زن نمی بیند . وی در کتاب «فیدروس» Phaedrus می نویسد:

«عاشقی که به جمال دلبسته است در آرزوی کمال است و عشق به زن که در درجه بندی کمال از مقام والایی برخوردار نیست نمی تواند عاشق را به کمال برساند و در نتیجه چنین عشقی غیر طبیعی و بیماری روح است.»[۲]

---

[۱] - « نظر افلاطون در بارهٔ عشق در این رساله (فیدورس) و رسالهٔ میهمانی بیان شده است . در هر دوی این رسالات افلاطون **عشق جسمانی را مانند پلی می داند که باید از آن گذشت تا به گلزار زیبایی های روح رسید.** (چهاررساله . اثر افلاطون . ترجمهٔ دکتر محمود صناعی ، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ،۱۳۳۶ ، ص۸)

[۲] - تاریخ ادبیات انگلیس ، جلددوم ، دکترامرالله امجدیان ، نشر دانشگاه شیراز ، چاپ اول ۱۳۶۶ ، ص ۲۳

بنابراین در دیدگاه افلاطون که برخاسته از فرهنگ مرد سالارانهٔ یونان باستان است ، ازدواج قید و بندی اجتماعی تصور می شود که صرفا بخاطر «زاد و ولد» صورت می پذیرد و به دلیل ترویج و گسترش همین فرهنگ ، در بسیاری از جوامع آن دوران و نیز اکنون ، مرد و زن برای ازدواج با یکدیگر نیازی به عاشق شدن نداشته و ندارند . مضمونی که دربسیاری از داستان های آل احمد و همچنین در « نون و القلم» مشاهده می شود: عبدالزکی به عنوان مردِ جامعه دارای موقعیت اجتماعی و اقتصادی منحصر به فردی است ولی از آنجا که قادر نیست صاحب فرزند شود ، خود را ناقص می داند و همسر او نیز چون در دایرهٔ این نقص ، خود را آسیب پذیر می بیند - از آنجا که ازدواجش با عبدالزکی بر پایه های عشق و دوستی و محبت استوار نشده است - به جدایی و طلاق می اندیشد. در سوی دیگر، میرزا اسدالله و همسرش زرین تاج را داریم که علی رغم فقر شدید صرفا بخاطر آنکه دارای دو فرزند هستند احساس خوشبختی و سعادت می کنند. این احساس خوشبختی به گونه ای است که در سرتا سر داستان هیچ نشانه ای که حکایت از عشقِ میان این زن و شوهر داشته باشد وجود ندارد و مسلما اگر این علاقهٔ افسانه ای به فرزند که نویسنده با چنین آب و تابی به توصیف آن می پردازد ریشه در عشق داشت قطعا اثر او می توانست جهت فکری فیلسوفانه ای به خود بگیرد و در ضمن بر ابعاد انسانی آن بیفزاید ولی موضوع این است که هم میرزا اسدالله و هم زن او ، علاقه شان به دو فرزندی که دارند تنها به دلیل سلامتی خودشان در تولید مثل است و البته — در این میان — مرد ، بسیار خوشحالتر است زیرا او توانسته به جامعه اثبات کند که اجاقش کور نیست:

«آمیرزا عبدالزکی بچه نداشت و این خودش درد بی درمانی شده بود . و گرچه کار و بارش از آمیرزا اسدالله خیلی بهتر بود، هفته ای هفت روز با زنش حرف و سخن داشت که مدام پسهٔ دو تا بچهٔ گرد و قنبلی میرزا اسدالله را تو سر شوهرش می زد ... آنکه بچه نداشت پول و پله داشت و با بزرگان می نشست و آنکه مال و منالی نداشت دو تا بچهٔ مامانی داشت که یک موی گندیده شان

را به تمام دنیا با بزرگانش نمی داد.»[1]

اما در بعد سیاسی ، نویسنده به دورانی رجعت می کند که هم به سبب گویش شخصیت ها و هم به سبب نوع روایت ، اثر او به کلی از ساختار «رمان» فاصله می گیرد . البته - نویسنده - می توانست در جنبه ای از شبیه سازی های خود به رمان تاریخی نزدیک شود ، اما به دلیل اصرار بر انطباق دادن یک سری وقایع تخیلی نظیر ماجرای قلندرها و مبارزات و شکست شان از دولتی ها ، با وقایعی که در دوره ای دیگر از تاریخ کشور رخ داده است و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را تداعی می کند ، از فراگیری اثر کاسته ، ناگزیر به «تمثیل» روی می آورد . گره زدن وقایع تاریخی با فضا و شخصیت هایی تخیلی که نه از حیث موضوع ، نه از حیث زمان و نه از حیث فضای داستانی هیچ گونه ارتباطی با مستندات تاریخی کشور ندارند ، نویسنده را ناگزیر به پراکنده گویی های خسته کننده ای نموده است که این خود بر ساختار اثر لطمه ای جبران ناپذیر وارد می نماید . به عبارت دیگر آل احمد ارزش و اهمیت «زمان» در حیطهٔ داستانی معاصر را — در این اثر - قربانی دغدغه های سیاسی خود نموده است.

تم داستان:

« نون و القلم» دارای تشتت بسیار در «شکل» و «محتوا» ست و این مسئله بر درون مایه های اثر نیز تاثیر گذاشته است . موضوعات پراکنده ای مطرح می شوند که هر کدام ساز جداگانه ای می زنند و در نتیجه تم داستان از وحدتی که باید در خود داشته باشد فاصله می گیرد . به طور کلی می توان گفت عمده ترین دغدغهٔ اجتماعی نویسنده مضمونی است به نام «بچه دار نشدن» که در این داستان به صورت یک فاجعه خودنمایی می کند . از حیث مسائل سیاسی و تاریخی نیز داستان حاوی هشدار به کسانی است که قواعد بازی در سیاست را نمی دانند . این مضمون در پیش درآمدی شکل می گیرد که همان آغاز به صورت مقدمه بر اصل اثر آمده است و چگونگی به وزارت رسیدن یک چوپان ساده دل را (از لحظهٔ ورود

۱- نون و القلم ، انتشارات امیر کبیر ، ۱۳۵۷، ص ۱۵

به قدرت تا سوء ظن شاه نسبت به او و پایان تلخ زندگی اش) مرور می کند و سرانجام وقتی این حادثه با ماجرای میرزا اسدالله – که قربانی دیگری است در عرصهٔ سیاست - گره می خورد تم داستان در ابعاد اجتماعی ، سیاسی و تاریخی اش عمق و معنای مضاعفی می یابد.

سبک:

«نون و القلم» از حیث سبک شناسی نیز رویکردهای متفاوتی در «شکل» و «محتوا» دارد . یکی از ارکانی که به «شکل» مـربوط می شود «شخصیت پردازی» است و از این لحاظ ، میرزا اسدالله را داریم که به شیوهٔ «کلاسیک» ها در برابر همسرش از اقتدار خدا گونه ای برخوردار است. این اقتدار برخاسته از قابلیت هایی است که وی را در جایگاه و مقام «پدر» می نشاند و ضمانتی است برای بقاء نسل او . در سوی دیگر میرزا عبدلزکی را می یابیم که همچون عاشقانِ «رمانتیک» از بیم آنکه همسرش از وی جدا شود می گرید و با رفتاری آکنده از ضعف در برابر همسرش قرار می گیرد و از وی طلب ترحم می کند و بدین وسیله می کوشد تا زندگی زناشویی خود را از فروپاشی نجات دهد . نویسنده از حیث «ادراک زمان» نیز عملی مشابه با نویسندگانِ رمانتیک دارد . ماجراهای تخیلی قلندرها - آمیخته با زندگی دو عریضه نویس در یک زمان و مکانِ غریب - به زمان و مکانی واقعی در برهه ای از تـــاریخ کشور گره می خورد که هیچ گونه قرابتی با یکدیگر - جز در منـطقِ تمثیل - ندارند . زمان و مکانِ داستان کاملا ذهنی و خیالی است و برگرفته شده از مـــقوله ای است که «امانوئل کانت» به طـرحِ آن می پردازد و او با ارائهٔ نظریات خود در این خصوص ، بسیاری از آثار نویسندگان و شاعران رمانتیک را تحت تاثیر خود قرار می دهد . به عقیدهٔ کانت:

« مکان و زمان شرایط ما تقدم هر نوع شهود حسی است . هر امری که به حس دریافته می شود در مکان و زمانی خاص انجام می گیرد و خارج از مکان و زمان هیچ نوع شـــهود حسی حصول نمی یابد.»[۱]

---

[۱] - فلسفه نقادی کانت ، دکتر کریم مجتهدی ، انتشارات امیر کبیر ، ص۳۱

عبارت فوق بدین معناست که «مکان» به دلیل آنکه در خارج از ذهن ما به صورتی مطلق قابل ادراک است ، نامحدود می باشد ؛ و چون ناحدود نمی تواند از طریق حواس به ذهن ما که دارای گنجایشی محدود است ، ورود کند ، پس امری است ما قبلِ تجربه ؛ لذا به دلیل همین ماهیت ، لزومی نداردکه فرد برای ادراک آن به تجربه ای مستقل دست بزند . مثلا فردی که نابیناست همچون بینایان قادر به ادراک محیط گستردهٔ اطراف خویش است . «کانت» در تایید و اثبات این مسئله چنین اظهار می کند که:

« حتی اگر همهٔ معرفت ما با تجربه آغاز شود ، بالضروره لازم نمی آید که همهٔ آن از تجربه نشات گرفته باشد زیرا ممکن است که تجربهٔ ما متضمن دو عنصر باشد ، یکی انطباعاتی که به ما داده شده است و دیگر صور قبلی و عناصری که با آن این انطباعات تالیف می شود . قصد کانت القای این مطلب نیست که (بگوید) ما تصورات فطری داریم و یا عناصر قبلی معرفت مقدم برتجربه متعلقِ معرفتِ ما واقع می شود. آنچه در صدد القای آن است این است که قوام انسان ، یعنی فاعلِ تجربه و معرفت چنان است که بالضروره (یعنی به جهت اینکه همان است که هست) مغطیاتِ واپسینِ تجربه یا انطباعات را به طرق خاصی ترکیب می کند. به تعبیر دیگر فاعل شناسایی، یعنی انسان، صرفا پذیرای منفعل انطباعات نیست ، او فعالانه (و نا آگاهانه) داده های خام را ترکیب می کند و به اصطلاح صور قبلی و مقولاتی را که عالم تجربهٔ ما با آن ساخته شده است بر آنها تحمیل می کند.عالم تجربه یعنی ، جهان یا واقعیت پدیداری چنانکه بر ما نمایان می شود اعتبار صرف چنانکه گویی رویایی (که) باشد نیست، و نیز چیزی نیست که صرفا به ما داده شده باشد ، بلکه حاصل اطلاق صور قبلی و مقولات بر معطیات تجربی است.»[1]

---

[1]- تاریخ فلسفهٔ غرب، فردریک کاپلستون ، جلد چهارم ، از دکارت تا لایپ نیتس ، ترجمهٔ غلامرضا اعوانی ، انتشارات علمی و فرهنگی ، صص ۷۷و ۷۸

همین استدلال توسط «کانت» در مورد «زمان» نیز به کار برده شده است ؛ لذا پیروان او خواسته یا ناخواسته با چنین پیش فرض هایی ، مسلما دست باز تری جهت پردازش ماجراهای اثر خود در زمان ها و مکان های خاص و تلفیق و ترکیب خیال انگیز آنها با یکدیگر می یابند . تردیدی نیست که آل احمد متاثر از وقایع سیاسی روزگار خود بوده است و برای بیان آن به شیوهٔ نویسندگان رمانتیک ، ایام گذشته را به زمان حالی پیوند می دهد که خود در حال گذر و تبدیل شدن به گذشته است . روشی که نویسنده را از قید و بند محتمل بودن و نبودن وقایع رها کرده ، در ایجاد «شگفتی» – که اهمیت بسیاری در رمان دارد – نقشی مهم ایفا می کند. این همان ترفندی است که «ناتانیل هاوثورن» نیز در رمان معروفش «خانهٔ هفت شیروانی» به کار برده است و در اثبات رمانتیک بودن اثر خود دقیقا به همین نکته اشاره می کند . هاوثورن در مورد رمان معروف خود چنین می گوید:

« خانه ای با هفت سنتوری را می باید ذیل تعریف رمانتیک قرار داد چرا که این رمان می کوشد تا ایام گذشته را با زمان حالی پیوند دهد که هم اکنون از پیش چشم ما سبک پرواز می کند و خود به خود از قید وفادار ماندن نسبت به آنچه ممکن و محتمل است رهایی می یابد.»[1]

با وجود این ، قصد آل احمد از تلفیق گذشته و حال ، سازگار نمودن وقایع عادی و غیر عادی و خیال انگیز – به شیوه ای که رمانتیک ها در نظر دارند – نیست و او از این روش تنها به عنوان ابزاری برای تمثیلی نمودن اثر خود و رساندن یک پیام تاریخی استفاده می کند. لذا اگرچه حوادث «نون و القلم» تا حدودی نا ملموس اند ولی به آن شدتی که به کلی ساختار آن را از تمامی جنبه های رئالیسم دور کند ، تجلی نمی یابند . از طرفی، جالب آن است که «هاوثورن» در اثر خود ، از نفرین قطعه زمینی

---

[1] - رمان به روایت رمان نویسان ، میریام آلوت ، ترجمه علیمحمدحق شناس ، نشر مرکز ، چاپ اول ۱۳۶۸ ، ص ۹

سخن می گوید که خانهٔ هفت شیروانی بر روی آن ساخته شده است. این سخن ، نفرین جادوگرانه ای را تداعی می کند که حربه اش ایجاد عقیمی است و درآثار آل احمد - این عقیمی- گاه دامنِ «زمین» را می گیرد و گاه نیز چون صاعقه بر اشخاصی مانند میرزا عبدالزکی فرود می آید.

ارزیابی کلی:

نوشتن برای روشنگری ، به این بهانه که ادبیات دارای تعهد است ، گاه همچون «نوشتن برای نوشتن» می تواند نویسنده را از مقصدی که در پیش گرفته است ، باز دارد .[1] تمثیل ، قصه ، افسانه ، رمانس و حماسه هر کدام چهار چوب خاص خود را دارند و اگر به بهانه هایی بخواهیم از تعهد به قواعد آن طفره برویم ، بیراهه ای را در پیش گرفته ایم که حاصل آن تشتت و ناهماهنگی است.[2] از این رو این گونه آثار بخاطر آشفتگی هایی که سبب می شوند در هیچ کدام از ساختارهای داستان پردازی- به طورکامل و یکدست - قرارنمی گیرند . به عبارت دیگر تشتت در این آثار به گونه ای است که می توان گفت هم مایه هایی از رمانس دارند ، هم مایه هایی از حماسه و تراژدی . هم تمثیل اند و هم به قصه و حکایت پهلو می زنند و همهٔ این اتفاقات عجیب تحت شرایطی در «نون و القلم» رخ می دهند که این اثر در کلیت خود نیز هیچ شباهتی به اینها هم

---

[1] - «آفریننده ای که تعلیم اصول هنر برای هنر را به عهده گرفته ، هم و غمش خلق آثاری است که به هیچ دردی نمی خورند . هنگامی که این آثار از هر حیث پوچ و توخالی و نیز کاملا بی اساس باشند ، چه بسا که در نظر او زیبا جلوه کنند ... آفریننده رنالیست نیز بطور آشکار ، فقط مصرف کننده ای است . به نظر او تولید حساب دیگری دارد . شنیده است که علم در غم مفید و نامفید نیست . بنابراین وی بی طرفی صاحب علم را در مد نظر دارد . بسیار گفته و باز گفته اند که چنین آفریننده ای ، اجتماعی را که می خواهد تشریح کند ، از بالا می نگرد . پس خود او کجاست ؟ در هوا ؟ » (ادبیات و اندیشه ، ادبیات ملتزم ، ژان پل سارتر،ترجمهٔ مصطفی رحیمی،کتاب زمان،چاپ دوم ۱۳۵۶، صص ۱۱ و ۱۲)

[2] - «در ادبیات ملتزم ، التزام نباید هیچ گاه ادبیات را به دست فراموشی بسپارد . کوشش ما در راه خدمت به ادبیات است ، خدمتی همراه با تزریق خونی تازه به ادبیات.» (همان ، ص ۴۳)

که بر شمردیم نمی یابد و در مجموع انتظارات هیچ کدام از آنان را برآورده نمی سازد . بنابراین از حیث انسجام در هیچ کدام از این ساختارها نیز به طور کامل قرار نمی گیرد . رمانس است چون دارای پهلوانانی است نظیر تراب ترکش دوز ؛ «داستان» است زیرا دست کم دو شخصیت داستانی بسیار مهم نظیر میرزا اسدالله و میرزا عبدالزکی دارد که خوب پردازش شده اند ؛ حتی «داستان پلیسی» است آنجا که خان دایی به مرگِ طبیعی حاجی مم رضا شک می کند و معتقد است که او به قتل رسیده و در پی این اظهارات ، میرزا اسدالله به بازار رفته ، همچون کارآگاهان زبده به پرس و جو می پردازد تا پرده از راز مرگ حاجی ممرضا بردارد ؛ «تمثیل» است به این معنا که نویسنده می کوشد یک سری وقایع تخیلی را به مسائل تاریخی گره بزند و بر اساس آن ، وقایعی مستند را تداعی کند ؛ آغازی همچون «قصه» دارد و اما در ادامه ساختاری داستان گونه می یابد و به ارزش هایی در «زبان» دست می یابد که اگرچه قبلا نظیر آن در «مدیر مدرسه» تجربه شده بود ، اما اینجا نویسنده با تسلط بیشتری وارد عرصه شده و این همان جنبه ای است که آل احمد خود نیز احتمالا بر آن واقف بوده است . شاید به همین دلیل است که او این اثر را با وجود ضعف های شدیدی که در شخصیت پردازی دارد ، نسبت به بعضی آثارش بهتر می داند.[1]

---

[1] - « **ب** : اگه نون و القلم رو به عنوان یک کار جدی هنری مقایسه کنیم با مدیر مدرسه فکر نمی کنید **از نظر ادمها و ساختن قالب و ساختن ادمها** و این حرفها – اگه برای شما ارزشی داشته باشند – در نون و القلم ضعفی وجود داشته باشه؟
آل احمد : چرا ممکنه.
ب : به این ترتیب ارزش نون و القلم به عنوان یک کار هنری پایین آورده می شه.
آل احمد : نسبت به مدیر مدرسه بعله . چون همهٔ مطالب نسبیه . اما برای نون و القلم – من به سادگی بگم – هنوز ارزش بیشتری از خیلی کارهام قائلم.» (ارزیابی شتابزده ، چاپ اول ۱۳۴۳ ، صص ۱۰۴ و ۱۰۵)

فصل هشتم:

نفرین زمین

تاریخ انتشار : دی ۱۳۴۶

سن نویسنده در این زمان : ۴۴ سال

خلاصه داستان:

راوی داستان شرح می دهد که به عنوان معلم کلاسِ پنجمِ دبستان وارد روستایی شده است و پس از معرفی خود به مدیر ، در یکی از اتاق های مدرسه ای که مشرف به قبرستان بوده اقامت گزیده و در مدتی کوتاه با مباشر ، «بی بی» ، مشهدی اصغر ، درویش و اهالی دیگر روستا آشنا شـــده است و نسبت به مسائل و مشکلات آنان که اغلب حول محور «زمین» می چرخیده ، علاقه مند می شود . ورود او به روستا همزمان است با تغییرات و اصلاحاتی در روش های کشت ، داشت و برداشت ؛ و نیز همزمان است با نصب نخستین آسیاب موتوری که باعث نگرانی هایی میان مردم شده است . برخی از اهالی بیم آن دارند که با آمدن تراکتور و آسیاب موتوری - و به طور کلی صنعتی شدن کشاورزی- به تدریج از معادلهٔ تولید و رقابت حذف شده ، از بین بروند . برخی نیز بر عکس ، این اتفاق را موجب رونق گرفتن و بهتر شدن زندگی روستائیان می دانند . در راسِ مخالفان پیرمردی به نام میرزا عموست که معتقد است زمین با کود خارجی و هرچه که در ازای نفت از خارجی ها گرفته می شود عقیم شده و ما را «نفرین» می کند . راوی داستان نیز با فکر و عقیدهٔ او همسوست . لذا نسبت به عقیم شدن زمین احساس نگرانی می کند . در طرف دیگر ، «مدیر» ، «مباشر» و «بی بی» هستند که از موافقان تغییر و اصلاح به شمار می روند . «بی بی» علی رغم آنکه می تواند با فروش زمین هایش به شهر نقل مکان کرده و صاحب چندین پاساژ و دکان شود ، ولی روح و جانش به زمینداری بسته است و به اقتداری که در گذشته های نه چندان دور داشته . به هر حال پس از جنب و جوش و تحرک بسیاری که بخاطر نصب آسیاب موتوری در روستا ایجاد شده ، مهندسان و کارشناسان ، همراه با خبرنگاری که می خواهد از واقعهٔ مهمِ مکانیزه شدن کـــشاورزی برای مجله ای که در آن کار می کند گزارش تهیه نـماید از راه می رسند و

وقایع با سر و صدای زیادی دنبال می شود . با این همه – پس از انجام یک سری کارها و اقدامات اساسی توسط این کارشناسان – طولی نمی کشد که شخصی به نام عین الله به تحریک مخالفانِ صنعتی شدنِ زمین، در آسیاب موتوری (که جای آسیاب آبی را گرفته است) شن و بـــرادهٔ آهن می ریزد و آن را از کار انداخته ، راهی تعمیرگاه می کند . به دنبال این حادثه اعتراضاتی در همین راستا شکل می گیرد : تعداد زیادی از اهالی روستا از جمله نصرالله ، فضل الله ، یدالله ، هبه الله و برخی دیگر شبانه به قلمستانِ خانوادگی «مدیر» که از حامیان صـــنعتی شـــدن است یورش می برند و تعداد زیادی از درختان تبریزی باغ های او را با تـــبر قـــطع می کنند و صبحِ همان شب ، بیل و کلنگ به دوش با شعارهای «خراب می کنیم ، بیرون می کنیم ، خارج از مذهب» به سمت مرغداری نوپایی که قرار است با روش صنعتی کار خود را آغاز کند ، حرکت می کنند اما آقا معلم – راوی داستان – مقابل آنها می ایستد و می کوشد تا با سخنان خود مانع حرکت آنان شود . تلاش او به جایی نمی رسد و روستائیان به مرغداری نزدیک می شوند و آنجا چشمشان به مباشر می افتد که تفـــنگ به دست کـنار ماموران پاسگاه ایستاده است و از این مطلب در می یابند که او و سربازان خود را برای سرکوب کردن معترضین آماده کرده اند . از این رو برای آنکه خون و خونریزی راه نیفتد از ادامهٔ حرکت باز می ایستند و – به ناچار – از موضع خود عقب نشینی کرده ، کوتاه می آیند . با آرامتر شدن اوضاع ، راوی داستان که پیش از این بیوه زنی به نام «ماه جان»را به عقد موقت خود در آورده بوده است با او دچار مشکلاتی می شود . موضوع از این قرار است که «ماه جان» میل عجیب و بیمارگونه ای به خریدن و نگهداشتن زیور آلات دارد و راوی داستان که نمی تواند این عادت ناپسند را تحمل کند، پس از کشمکش های بسیار سرانجام او را طلاق می دهد. این اتفاق درست در آستانهٔ تعطیلات عید واقع می شود و پس از آن، او روستا را ترک کرده و یک هفته بـعد از روز سیزدهم فروردین به مدرسه باز می گردد و با خبر می شود «بی بی» که از قبل دچار ضعف و بیماری بوده ، حالش رو به وخامت گذاشته و در بستر مرگ افتاده است . در همین زمان نامه ای جهت افتتاح یک مدرسه واقع در همان اطراف خطاب به «مدیر» می رسد و چـون «مدیر» سرش به زمین و قلمستان های خود

گرم است و فرصتی برای این نوع کارها ندارد ، راوی داستان را از طرف خود مامور می کند که به این مورد رسیدگی نماید. راوی داستان ناگزیر عازم روستای مورد نظر می شود و درست زمانی که مشغول مذاکره با برخی اهالی روستاست ، به اطلاع او می رسانند که «بی بی » فوت کرده است و وارثان برای تقسیم زمین های او با چوب و چماق و تفنگ به جان یکدیگر افتاده اند . این خبر موجب می شود که راوی داستان - برای جلو گیری از درگیری ها - به سرعت خود را به محل حادثه برساند ؛ اما کار از کار گذشته و در این ماجرا بسیاری از مردم کشته و مجروح شده اند و «مباشر» نیز جزو کشته شدگان است . آقا معلم که از این وضع به شدت شوکه شده است ، پس از انجام آخرین مراحل امتحاناتِ دانش آموزان ، وسایل شخصی خود را جمع کرده و روستایی را که یک سال مقیم آن بوده است ، برای همیشه ترک می کند.

تجزیه و تحلیل:

آل احمد در «نفرین زمین» به تحلیل مسائل سیاسی - اجتماعی روز می پردازد . مسائلی که دارای پیشینه ای تاریخی اند : وقایع داستان در دوره ای از دههٔ چهل می گذرد که کشور به واسطهٔ یک رفرم اقتصادی - اجتماعی در حال گذار به سمت مدرنیزه شدن است . در همین شرایط ، ایران زیر سلطهٔ غرب قرار دارد و در ازای تحویل نفت ، انواع کالاها و محصولات خارجی وارد کشور می شود که آسیاب موتوری ، تراکتور ، کود شیمیایی نمونه هایی از آن هستند . حوادثی نیز در شرف وقوع اند که گاوداری ها و مرغداری ها را به سمت مکانیزه شدن پیش می برند و همهٔ این اتفاقات ، حکایت از تغییراتی دارند که به صورت رفرم ارضی ، مناسبات اقتصادی حاکم را - در روند هدفمند خود - از یک سیستم فئودالی به سوی سرمایه داری وابسته حرکت می دهد . در روند همین وقایع است که رقابتی ناعادلانه در تولید ایجاد می شود و بر اثر آن ، روستائیانی که سرمایه ای جز نیروی بازوی خویش ندارند و حداکثر توانشان گاوی است برای شخم زدن زمین ، نگران این موضوع می شوند که مبادا در مسابقهٔ ناعادلانهٔ تولید ، نابود شده ، هست و نیستشان از بین برود؛ از این رو به جای آنکه روشی خردمندانه در پیش بگیرند - به اشتباه - علم و صنعت و پیشرفت و تکنولوژی را دشمن خود پنداشته ، به آن حمله ور می شوند و

در این میان معلم ده که راوی داستان است ، می کوشد مقابل آنها بایستد:

« خودم را رساندم به فضل الله و گفتم ... بابات کجاست؟
- ما چه می دانیم آقا؟ راستش رفته زیارت. رفته دست به دامن ضامن آهو بشود.
- می دانست چه خبر می شود؟
- راستش مدام از جوجهٔ ماشینی حرف می زد، و از دخالت در کار خدا، و از اینکه چرا یک خارج از مذهب تو زمین آبادی دست بند کرده . راستش مَرد آن مقنی یزدی بود، مَرد میدان.
شنیده بودم که مالک جدید مرغداری یک یهودی بهایی شده است و قرار است جوجهٔ یک روزه وارد کند و ماده گاوها را با سرنگ باردار کند و یونجه هلندی بکارد...»[1]

این رفرم اقتصادی اگرچه در ظاهر منافع رعیت را در نظر دارد ، اما در عمل و در باطنِ خود ماهیتی استعماری می یابد و می کوشد تا در وهلهٔ اول به طور تاکتیکی از بروز پتانسیلِ انقلابی در روستاها جلو گیری کند و در صورت دوم - اگر لازم شد - مقابل مردم ایستاده ، در برابر هرگونه اعتراض و مقاومتی متوسل به سرکوب شود.

تم داستان:

«نفرین زمین» دارای یک سری پیش زمینه های سیاسی و اقتصادی در برهه ای خاص از تاریخ کشور است که نطفه اش نخست در سال ۱۳۴۱ در «غرب زدگی» بسته شد و سپس در روند تجزیه و تحلیل های ذهنی نویسنده از مسائلی که در آن کتاب مورد بررسی قرار گرفته بودند ، به صورت یک دغدغهٔ پایدار در «نفرین زمین» متولد می شود . تفکر ضد ماشینیسم البته پیش از نگارش «غرب زدگی» در سال ۱۳۲۷ نیز در داستان «دهن کجی» آشکارا نمود داشته و این مسئله حکایت از آن دارد که نویسنده چهارده سال پس از نگارش «دهن کجی» به «غرب زدگی» می رسد و پنج سال پس از نگارش «غرب زدگی» - این بار در رمانی به نام

---

[1] - نفرین زمین ، صص ۱۲۱ و ۱۲۲

نفرین زمین - همچنان با بدگمانی به ماشین و ماشینیسم می نگرد بی آنکه راه حل مناسبی برای این پدیده که به قول خود نویسنده «جبر تاریخ» است ارائه کند . البته در «غرب زدگی» راه حل اساسی ، دست یافتنِ کشور به فن آوری هایی که لازمهٔ تولید ماشین است دانسته می شود ، ولی این راه حل در خود ، تضادی دارد که با اصل قضیه – که همانا ماشینیسم است – ناسازگار است ؛ به هر حال آل احمد همانطور که در داستان «دهن کجی» ، رمان «نفرین زمین» ، و همچنین در «غرب زدگی» مطرح می کند ، ماشین و توسعهٔ آن بلایی است خانمان سوز که انسان را از انسانیت می اندازد و او را به ابزاری تبدیل می نماید که خود نیز به تدریج تبدیل به ماشین می شود . با این توصیف (از حیث درونمایه) می توان «نفرین زمین» و «غرب زدگی» را دو روی یک سکه پنداشت که اگرچه نقش و طرحشان متفاوت است اما هر دو بیانگر یک معنای واحدند ؛ و به همین دلیل درک هر کدام از آنها می تواند به درک دیگری بیانجامد:

«غرب زدگی» (همانطور که اشاره شد) در سال ۱۳۴۱ انتشار یافت و به عنوان یکی از مهمترین و تاثیر گذارترین آثاری که آرا و اندیشه های سیاسی- اجتماعی نویسنده را در بر می گرفت از سوی محافل روشنفکری، دانشجویان و حتی برخی مردم کوچه و بازار مورد توجه واقع شد . این کتاب دارای یک مقدمه است که در واقع شعری است از «مره تره ویس» و «ارنی فورد» آوازی بر آن خوانده است. کل ماجرا در یک صفحهٔ گرامافون، همچون ترانه ای انقلابی وضعیت کارگران آمریکایی در معدن های زغال سنگ را بیان می کند و شرح می دهد که اینها - اگرچه در غرب زندگی می کنند ، اما - همچون کارگران سراسر دنیا به شیوه ای بی رحمانه توسط کارفرمایانشان استثمار می شوند و در پایان عمر جز پیری، درماندگی و تا خرخره فرو رفتن در قرض و گرسنگی چیزی برایشان باقی نمی ماند . به استناد همین مسئله آل احمد در نخستین فصل کتاب «غرب زدگی» اعلام می کند که از دید او «غرب» و «شرق» معنای سیاسی و جغرافیایی ندارد و چه بسا در «غرب» زندگی کنی و شرقی باشی ؛ یا در «شرق» زندگی کنی و غربی باشی . بدین ترتیب مضمونی که شعر این ترانه دنبال می کند سراسر کتابِ «غرب زدگی» را در بر می گیرد و بعدها

«نفرین زمین» را نیز در ابعادی کلی تر تحت الشعاع قرار می دهد . ناگفته پیداست که آل احمد با برداشت آکنده از اشتباه خود ، دچار خلط مبحث شده و از دو مفهومِ نامتجانسی که هیـــچ ارتباط منطقی در کلیت خود با یکدیگر ندارند به نتیجه ای یکسان می رسد که براساس آن «جغرافیای ارضی» و «جغرافیای گرسنگی» - که از دو جنس متفاوت اند - یکی پنداشته می شوند :

« برای من ، غرب و شرق نه معنای سیاسی دارد و نه معنای جغرافیایی ؛ بلکه دو مفهوم اقتصادی است . غرب یعنی ممالک سیر ، و شرق ، یعنی ممالک گرسنه.»[1]

آل احمد در تداوم نظریه پردازی های خود به دسته بندی ممالک سیر و گرسنه هم می پردازد که در جای خود قابل تامل است :

« ممالک دستهٔ اول را با این مشخصات کلی و درهـم ، تعریف می کنم: مزد گران ، مرگ و میر اندک ، زند و زاد کم ، خدمات اجتماعی مرتب ، کفاف مواد غذایی (دست کم سه هزار کالری در روز) ، در آمد سرانهٔ بیش از سه هزار تومن در سال ، آب و رنگی از دموکراسی ، با میراثی از انقلاب فرانسه.»[2]

اما ببینیم ممالک دستهٔ دوم یعنی شرق چگونه جایی است:

«ممالک دستهٔ دوم را با این مشخصات(به تالیف و نشر مرتب) مزد ارزان ، مرگ و میر فراوان ، زند و زای فراوانتر ، خدمات اجتماعی هیچ ، یا به صورت ادایی ، فقرغذایی (دســـت بالا هـزار کالری درروز) ، در آمدی کمتر از پانصد تومن در سال ، بی خبر از دموکراسی با میراثی از صدر اول استعمار»[3]

بنابراین «شرق» از دید نویسنده جهنمی بیش نیست و بدترآنکه ما نیز در همین دسته ایم :

«واضح است که ما از دستهٔ دومیم . از دستهٔ ممالک گرسنه.»[1]

---

[1] - غرب زدگی ، نشر خرم ۱۳۸۵، ، ص ۱۵

[2] - همان ، ص ۱۵

[3] - همان ، ص ۱۵

و به همین دلیل است که در همان آغاز سخن اعلام می کند:

«این غرب زدگی دو سر دارد. یکی غرب و دیگر ما که غرب زده ایم . ما یعنی گوشه ای از شرق.»[۲]

از فحوای کلام چنین پیداست که آل احمد نه تنها غرب و شرق را سیاسی و جغرافیایی نمی داند ، بلکه حتی ابعاد اجتماعی و فرهنگی جوامع بشری را نیز نادیده گرفته ، در تداوم تبیین نگرش خود وجود نظام های طبقاتی را هم به زیر سوال می برد و در نتیجه کل جامعهٔ بشری را به دو دسته تقسیم می کند : سیر و گرسنه ؛ ثروتمند و فقیر ؛ و در راستای چنین تعریفی ، ثروتمند ، سازنده و صادر کننده است ؛ و فقیر ، وارد کننده و مصرف کننده. در واقع نویسنده فراموش می کند که بر اساس قوانین علم اقتصاد ، «ثروتمند» به خودی خود نقشی در ایجاد فقر ایفا نمی کند مگر آنکه ماهیتش با ماهیت استعماری و استثماری گره خورده باشد . به همین دلیل وقتی طبقات را زیر سوال می بریم و همه را یکپارچه به گرسنه و سیر تقسیم می کنیم، جز مخدوش کردن مسائل مهم اجتماعی - اقتصادی کار دیگری ازپیش نبرده ایم . با چنین برداشتی آیا بیم آن نمی رود که اگر فقیر توانست به اتکاء تلاش و استعداد خود از مرز فقر عبور کرده ، پا به دنیای سیران بگذارد به این متهم شودکه او دیگر به شرق تعلق ندارد و غربی شده است ؟ بی تردید حق هر انسانی است که رفاه داشته باشد ، ولی وقتی دنیا را به دو دستهٔ سیر و گرسنه تقسیم می کنیم و اولی را غرب و دومی را شرق می نامیم خود به خود نتیجه می گیریم که «سیری» گناهی است نابخشودنی و «گرسنگی» ظلمی است ناروا که از سوی سیران متوجه گرسنگان شده است. مفهومی که حتی در خودش دارای تضاد است. به این معنا که اگر گرسنه ای ، با همت و تلاش خود سیر شد، ناگزیر به ضد خود تبدیل می شود ؛ و جالب آنکه نویسنده ضمن اصرار بر درستی تقسیم بندی ها، در تایید و اثبات تفکر خود به نظریات «ژوزوئو دوکاسترو» که در کتاب «ژئوپلیتیک گرسنگی» انعکاس یافته اشاره می کند:

---

[۱] - همان ، ص ۱۶

[۲] - همان ، ص۱۲

«دستهٔ اول ، همهٔ ممالک سیراند . به تعبیر خوزه دو کاسترو و جغرافیای گرسنگی اش»[۱]

کتاب «ژئوپلیتیک گرسنگی»[۲] که آل احمد به آن اشاره می کند و همچنین کتاب «انسانها و خرچنگها» - هر دو - حاصل تحقیقات گسترده ای می باشند که «ژوزوئو دوکاسترو» بر مبنای اصول علم زیست شناسی، اقتصاد و فرهنگ های بومی انجام داده است . حرکتی که در راستای آن ، فقر و گرسنگی در محدوده های جغرافیایی معینی تعریف می شوند که دارای شرایط اقلیمی خاص هستند . در چنین وضعیتی بدیهی است که «دوکاسترو» ناگزیر است کشورهای استعمارگر را تحت عنوان «کشورهای ثروتمند» مورد خطاب قرار داده و نظر آنها را نسبت به کشورهای فقیری که مردمانش بر اثر طوفان ها ، سیل های ویرانگر ، قحطی و خشکسالی به فقر و گرسنگی دچار شده اند ، جلب کند . مسلما در چنین شرایطی ، فقر و گرسنگی از جنبه های سیاسی - اقتصادی خود دور شده ، ماهیتی می یابد که متاثر از بلایای طبیعی است و لذا «طبقه» را در آن جایی نیست زیرا مثلا وقتی بارانی سیل آسا سراسر یک سرزمین را به زیر آب می برد، اینجا، طبقهٔ بالا دست و طبقهٔ فرو دست - هر دو - به طور یکسانی در معرض خطر نابودی قرار می گیرند:

«طرفهای غروب دریا و رودخانه ها و دره ها یکی شده اند. دریاچه ای وسیع و سرخ از افق تا پای برج فانوس ساحل گسترده است، درختان پاله تووبه ، مزارع ، باغها ، و کلبه ها همه به زیر آب رفته است . حتی کارخانه های «وارزا» ناپدید شده اند و دیگر جز دودکشهای آنها چیزی دیده نمی شود . دودکشهایی که در این اقیانوس اندوه و ماتم به برج فانوسهای خاموش می مانند.»[۳]

---

۱ - همان ، ص ۱۶

۲ - عنوان اصلی کتاب «ژئوپلیتیک گرسنگی» است که توسط منیر جزنی با نام «انسان گرسنه» ترجمه شده است.

۳ - انسانها و خرچنگها ، ژوزوئو دوکاسترو ، ترجمه منیر جزنی، انتشارات امیر کبیر، چاپ چهارم ۱۳۵۴ ، ص ۱۴۸

صحنه ای غم انگیز که در آن ، غـنی و فـقیر به طور یکسان آسیب می بینند و آنچنان یاسی بر انسان مستولی می شودکه گویی دنیا به آخر رسیده است و هیچ کمکی هم در راه نیست . به همین دلیل «ژوزوئو دوکاسترو» ی مایوس هم با لحنی گله مندانه کشورهای سیر را مورد انتقاد قرار می دهد:

«کشورهای سیر دوست ندارند در بارهٔ گرسنگی دیگران گفتگو کنند و این مسئله ای است که هرگز در عالم سیاست مورد توجه آنها نبوده است. »[1]

تاکید «ژوزوئو دوکاسترو» بر جدایی سیاست از مسائل زیست شناختی و اقلیمی دقیقا همان نکته ای است که طبقاتی بودن ماهیتِ جوامع را از دید او به شکلی ظریف مطرح می کند و در پاره ای موارد نیز ناگزیر لحن خود را تندتر کرده ، صریحا به نقش دولت های وابسته اشاره می کند:

«این گناه مالکین اراضی است که اجازه نمی دهند اجاره داران زمینها را زیر کشت بگذارند و گرسنگی خـود را رفـع کنند. گناه صاحبان کارخانجات است که به کارگران حقوق ناچیزی می دهند اما فرزندان خویش را بـــه سفر اروپا می فرستند ... گـناه دولت است که همهٔ این جریانات را شاهد است اما وانمود می کند که چیزی نمی بیند.»[2]

در عبارات فوق، هر طبقه با ماهیتی که دارد نام برده می شود: دهقان،کارگر،صاحب کارخانه (سرمایه دار)،دولت وابسته به سرمایه داران و فئودال هایی که از دولت های استعمارگر دستور می گیرند . لذا با توجه به چنین مضامینی چگونه می توان «دوکاسترو» را به تقسیم بندی جهان به دو دستهٔ «سیر» و «گرسنه» متهم کرد و سپس افزود که از دید او سیر یعنی غرب وگرسنه یعنی شرق؟ «جغرافیای گرسنگی» نواحی وسیعی از جهان را در بر می گیرد که مردمانش به لحاظ آنکه همواره در معرض

---

[1] - انسان گرسنه ، ترجمه منیرجزنی ، انتشارات امیر کبیر ، چاپ دوم ۱۳۵۶

[2] - انسانها و خرچنگها ، ژوزوئو دوکاسترو ، ترجمه منیر جزنی ، انتشارات امیر کبیر، چاپ چهارم ۱۳۵۴ ، ص ۱۲۹

بلایای طبیعی هستند تا پایانِ عمر محکوم به فقر و گرسنگی اند . در «جغرافیای ارضی» قطعات همچون پازل منظم و پیوسته اند ؛ حال آنکه در «جغرافیای گرسنگی» قطعات ، آنچنان از هم گسسته اند که نه به لحاظ بومی ، و نه از حیث فرهنگ و زبان هیچ گونه سنخیتی با هم نمی یابند و برخی از این نواحی حتی در دل غربی ترین کشورهای دنیا و غنی ترین آنها نیز چون داغ ننگی حک شده اند . مناطقی که مردمش اگرچه غربی اند اما گرسنه اند و علی رغم این واقعیت تلخ ، با هیچ منطقی هم نمی توان گفت که آنها چون گرسنه اند پس شرقی اند:

«با گوش دادن به داستانهای پایان ناپذیر پدرم در بارهٔ رنجهایی که در خشکسالی ۱۸۷۷ خانوادهٔ ما متحمل شده بود گویی کلاسهای درسی را در بارهٔ گرسنگی دنبال کردم ... من این فاجعهٔ جهانی را در برخی آثار دیگر که بیشتر طبیعت علمی دارند ، و درتجزیه و تحلیلهای مربوط به زیست شناسی ، و یا به صورت اجتماعی و اقتصادی آن حکایت کرده ام. و اینک امروز این است داستان نخستین آشنایی من با گرسنگی در باتلاقهای «کابی باریب» . آنجا که از زمان کودکی من تا به حال کمتر چیزی عوض شده است : در این سر زمینهای فقر و بینوایی زمان چندان اهمیتی ندارد و اکنون تنها مرده ها هستند که دیگر از گرسنگی نمی میرند. »[1]

«دوکاسترو» در هر دو کتاب خود، آنجا که گرسنگی را از نگاه علوم زیستی و اقلیمی می نگرد فقیر و غنی - هر دو - را به صورت انسان هایی رنجدیده مورد توجه قرار می دهد. بر فقیر دل می سوزاند و غنی را آن زمان که به کمک دردمندان می شتابد ، می ستاید :

«فقر و بینوایی مردم باتلاق نشین آن اندازه غم انگیز است که سکنهٔ محله های اعیان نشین و ثروتمند متاثر می شوند و احساس ترحم می کنند و تصمیم می گیرند که دست به اقدامی

---

[1] - همان ، صص ۲۲-۲۵

بزنند. بانوان اشرافی که میل دارند از این مردم فقیر و بینوا دستگیری کنند به سود آنها جشن خیریه ترتیب می دهند.»[۱]

و آنجا که نقش کشورهای استعماری را در تشدید فقر و گرسنگی جوامع عقب افتاده دنبال می کند ، دیگر این کشورها را نه به عنوان «کشورهای ثروتمند» بلکه به عنوان کشورهایی که متهم به تشدید فقر و گرسنگی بیشتر مردم اند، مورد خطاب قرار می دهد:

« عدم تعادل (فقر و گرسنگی) نتیجهٔ اجتماعی اشتباهات و خطاهای اوضاع اقتصادی کنونی است که کشورهای بزرگی که جهان را از لحاظ اقتصادی استثمار کرده اند بر این ملتهای عقب مانده تحمیل کرده اند . وظیفهٔ پیشوایان اقتصاد جهان این است که چارهٔ بحران را پیدا کنند نه اینکه بخواهند باری بر دوش ملتهایی که تاکنون تحت نفوذ اقتصادی آنها بوده اند بگذارند.»[۲]

نقش دولت های وابسته به کشورهای استعماگر در دفاع از طبقهٔ سرمایه دار و فئودال را نیز فراموش نمی کند و صراحتا بر مبارزات مردمی برای رهایی از استعمار و استثمار ، تاکید می ورزد:

«در آن زمان که مصادف با دورانها و آشفتگی های اجتماعی بود «ژوبوآتالو» مرکز نهضتهای کارگری و حتی در سراسرکشور مهمترین کانون فعالیت و تحریکات کمونیستی به شمار می آمد. ماتیو نسبت به این جریانات بیگانه بود و جز به حرفهٔ بافندگی خود به چیز دیگری فکر نمی کرد. اما ناگهان دریافت که سیر حوادث او را هم به دنبال کشیده است و پایش را وارد مبارزه کرده است. »[۳]

---

[۱] - همان ، ص ۱۶۰

[۲] - انسان گرسنه ، ترجمه منیر جزنی ، انتشارات امیر کبیر،چاپ دوم ۱۳۵۶

[۳] - انسانها و خرچنگها ، ژوزوئو دوکاسترو ، ترجمه منیر جزنی ، انتشارات امیر کبیر، چاپ چهارم ۱۳۵۴، ص ۱۲۰

بدین ترتیب می بینیم آنجا که «دوکاسترو» تنها از نگاه زیست شناسی و شرایط اقلیمی مسائل را تحلیل می کند ، فقر و گرسنگی را به طبیعت نسبت می دهد:

«زه لوئی نخست می گوید: داستان گرسنگی را نمی توان بیان کرد ، سراسر آن غم و غصه و شرمندگی و خجالت است . گرسنگی داستانی است زشت و زننده اما حالا که اصرار دارید، برایتان حکایت غم و غصه و شرمندگی را می گویم که در خشکسالی ۱۹۴۷ با آن آشنا شدم.»[۱]

در چنین شرایطی رخداد هر معجزه ای که موجب حرکتِ غنی به سمت فقر و یا بالعکس شود چندان دور از ذهن نیست . در واقع جامعه طبقاتی تحت الشعاع وقایع طبیعی و نیروی عجیب آن به طور موقت ماهیتِ خود را فراموش می کند و همه چیز تنها به ابتکار عمل فرد نسبت داده می شود . در کتاب «انسانها و خرچنگها» ، «کوسم» کاسب ورشکسته ای است که در روزنامه های «رسیف» خوانده افراد دلیر و شجاع می توانند در یک چشم به هم زدن در سرزمین «اکر» ثروتمند شوند . لذا او تصمیم می گیرد که از این طریق به ثروت برسد:

« با ساز و اسباب سفر و با دو نفر مرد که می بایست در کشت کائوچو مرا یاری دهند از یکی از شعبه های رودخانه بالا رفتم و به سرعت شروع کردم به ثروتمند شدن. پولی که از فروش کائوچو برایم باقی می ماند مرتب بچه می کرد و مانند یک نوار کائوچویی کش می آمد. من به میخانه های شهر رفت و آمد می کردم و سیگارهای دوستانم را با اسکناسهای ۵۰۰ لیره ای روشن می کردم.»[۲]

«کوسم» ، مردی که در مسیر فقر جز به گرسنگی راهی نمی یافت آیا با ثروتمند شدنش جایگاه ارضی خود را نیز از دست داده است ؟ مسلما نه ؛

---

[۱] - همان ، ص ۷۷

[۲] - همان ، صص ۶۸ و ۶۹

و چنانچه ملاحظه شد «دوکاسترو» نه تنها هرگز دنیا را به دو دستهٔ سیر و گرسنه ای که در آن سیر به معنای غرب و گرسنه به معنای شرق باشد تقسیم نمی کند بلکه او جوامع بشری را متشکل از لایه های اجتماعی متفاوت می داند . به عبارت دیگر «دوکاسترو» به درستی بر ماهیت هر طبقه آگاه بوده و نمی توانسته از نظر علمی آنها را در دو قالب جداگانهٔ «سیر» و «گرسنه» ریخته و از هر کدام یک تعریف کلی ارائه کند . بنابراین علاوه بر آنکه بر نقش استعمار در فقر و گرسنگی جوامع تاکید کرده است، آشکارا این پدیدهٔ شوم را حاصل طبقاتی بودن جوامع می داند. او با نگاهی اصولی مبتنی بر پایه های علوم اقتصادی و زیست شناسی ، فقر را تنها ناشی از استعمار نمی داند و بخصوص در کتاب «انسانها و خرچنگها» بر بلایای طبیعی و نقش آن درگرسنگی تاکید فراوان نموده است. «دوکاسترو» در همین راستا به مناطقی از برزیل اشاره می کندکه از لحاظ اقلیمی دارای شرایط مناسبی نیستند و درمعرض باران های سیل آسا و ویرانگری قرار دارند که همواره ناقوس فقر و گرسنگی و مرگ را به صدا در می آورند . البته نواحی دیگری هم وجود دارند که بلایای طبیعی، به صورت قحطی و خشکسالی بر زندگی مردم چنگ می اندازند و رنج فقر و گرسنگی را بر آنها تحمیل می کنند . «ژوزوئو دوکاسترو» در کتاب «انسانها و خرچنگها» علاوه بر پرداختن به شرایط اقلیمی برخی از نواحی برزیل ، در تحلیلی جالب «گرسنگی» را یکی از علل مهم زاد و ولد بی شمار مردمان فقیر بر می شمارد و معتقد است گرسنگی عاملی است که نیروی شهوت را چند برابر می کند و علت اینکه جوامع گرسنه بیش از جوامع سیر جمعیت دارند را نیز در همین نکته می داند . براساس این فرضیه «گرسنگی» همچون دیوی مهار نشدنی در عین بلعیدن انسان ها ، خود به شکل شگفت انگیزی در افزایش جمعیت و در نتیجه فقر بیشتر، مانند یک کاتالیزور عمل می کند . نظریات «دوکاسترو» از حیث علمی قابل درک اند ولی او در روند تحلیل های خود هرگز به تصورات و ذهنیات خود رجوع نمی کند و بیشتر بر تحقیقات و تجربیات عینی اش متکی است. در مقابل ، آل احمد برای اثبات نظریات خود - بخصوص در غرب زدگی و نفرین زمین - در رویکردی احساسی انقلاب صنعتی غرب را زیر سوال برده ، دست آوردهای آن را که عامل مهمی در توسعه و پیشرفت

جامعهٔ بشری است ، ویرانـــگرِ اقتصاد بومی تلقی می کند:

«غرب زدگی ایجاب می کند که همین روستاها را با این شرایط که شمردم ، بیندازیم زیر لگد تراکتورهای جور واجور که به اعتبار پول نفت و اصلا در مقابل صادرات نفتی، ناچاریم بخریم و آن وقت این تـــراکتور چه می کند ؟ همهٔ مرزها و سامانهای اجدادی را به هم می زند . بیا و ببین چه کشتارها بر سر این که چرا این خیش کور قرن بیستمی از زمین کل مد ولی سه وجب تجاوز کرده و به زمین کل عباس علی وارد شده.»[1]

یا در جایی مطرح می شود که ورود صنایع تولید کفش ، روستائیانی را که تا پیش از آن با تولید گـیوه روزگار می گذرانـدنـد از نان خـوردن می اندازد و آنها را نابود می کند:

«ماشین که آمد و در شهرها و دهات مستقر شد ، چه یک آسیاب موتوری ، چه یک کارخانهٔ پارچه بافی ، کارگر صنایع محلی را بیکار می کند.آسیاب ده را می خواباند.چرخ ریسه ها را بی مصرف می کند . قالی بافی و گلیم بافی و نمد بافـی را می خـواباند و آن وقت ما که به ازای همین صنایع دستی و ملی ، به ازای قالی و گـــلیم و قلم کار و گـــیوه ، بازارکی داشتـه ایم که تا حدودی می گشته در می مانیم که چرا بازار فروش خوابید.»[2]

تردیدی نیست که مسائلی نظیر آنچه در«غرب زدگی» و «نفرین زمین» مطرح شده است منطبق بر واقعیت اند ولی طرح مشکل بدون ارائه کردن راهـی برای خروج از آن تنها به ابهام و پیچیدگی می انجامد ؛ کما اینکه از عبارات فوق می توان چنین استنباط نمود که از دید آل احمد همهٔ مردم شهرها و روستاهای کشور باید سراسر عمر گیـــوه بپوشند تا روستائیانی که با تولید گیوه زندگی می کنند بازارشان نخوابد ؛ و یا هرگز نباید تراکتوری وارد کشور شود تنها به این دلیل که ورود چنین ابزار پیشرفته ای موجب از بین رفتن خیش و بریده شدن سر گاوهایی می شود

---

[1] - غرب زدگی ، ص۷۴

[2] - همان ، صص ۸۰ و ۸۱

که تراکتور جای آنها را گرفته است . حملات آل احمد بر ضد ماشین آنچنان شدید است که او حتی به اتومبیل ها هم رحم نکرده و وسیله ای را که قاعدتا وجودش موجب آسایش و رفـاه مردم است ، قارقارک هایی می نامد که جز تولید گورستان هایی از آهن قراضه هنر دیگری ندارند ؛ از طرفی این قارقارک ها هم برای خود جایی می خواهند که زیر سقف آن پناه بگیرند تا در زمستان رادیاتورهایشان از سرما نترکد:

«حتی اگر یک پژو خریده باشی ، ناچاری شب برایش جان پناهی دست و پا کنی وگرنه سرما رادیاتور را می ترکاند و آن وقت قسطها را چه جور خواهی داد؟»[1]

و در اثبات سخن خود به نمونه هایی که خود شاهد بوده ، اشاره کرده است :

« بـه این طـریق است که راننده های فراوان داریم در شـهرها که شب در مسافرخانه می خوابند ، به تختی دو تومن و تاکسی شان در فلان توقفگاه می خوابد به شبی یک تومن.»[2]

دقیقا به تبع همین تفکر ضد ماشینیسم است که در «نفرین زمین»، روستائیان، تراکتور را به آتش می کشند و داخل آسیاب موتوری برادهٔ آهن می ریزند.

سبک:

«نفرین زمین» داستان زوال فئودالیسم در ایران است کـه فروپاشی آن را در زندگی «بی بی» به شکلی استعاری می بینیم. پیر زنی فرتوت و از نفس افتاده می کوشد تا با توسل به آسیاب های موتوری ، اقتدار گذشتهٔ خود را همچنان حفظ کند ، ولی جـبر تاریخ وی را به پایان راه هدایت می کند . از حیث سبک ، اگرچه آل احمد در این اثر می کوشد رویکردی رئـالیستی داشتـــه باشد ولی در عمل به صورت یک واقع گرای رمـانتیک حرکت می کند . بدین معنا که او از طرفی تمدن و انقلاب صنعتی را جبر تاریخ تلقی کرده ، بر آن ارج می نهد ؛ و از طرف دیـگر بـا نـگاهی ایده

---

[1] - همان ، ص ۷۶

[2] - همان ، ص۷۶

آلیستی دست آوردهای این انقلاب را عاملی می پندارد که موجب عقیمی خاک و نفرین زمین و در نهایت زوال و از هم پاشیدگی زندگی روستایی شده است.[۱]

۱- تفکر ضد ماشینیسم برخاسته از این تصور است که با توسعه و رونق گرفتن ماشین و صنعت ، کارگران و کشاورزان زیادی در سراسر جهان اعتبار و منزلت خود را از دست می دهند . شارلوت برونته می کوشد تا به این نگرانی ها و انتقادات پاسخ بدهد . او در رمان **شرلی** ، ماجرای کارخانه دار ورشکسته ای به نام «رابرت مور» را شرح می دهد که قصد دارد روش سنتی تولید را کنار گذاشته ، ماشین های نو را جایگزین قطعات فرسوده و قدیمی کند . این مسئله باعث می شود که کارگران علیه او شورش کنند :

« باراکلوه (یکی از رهبران شورشی) با لحنی بسیار جدی رشتهٔ کلام را به دست گرفت و به سخنان کنایه آمیز و نیشدار خود که خیال می کرد جوابی ندارد ادامه داد:

- ... سال های بسیار پیش را بخاطر می آورم که به اندازهٔ حالا پیر نبودم ، حدود بیست سال پیش بود که کارگران بخاطر کاری که می کردند ارزش و اعتباری داشتند و به کار بازوی آنها احترام گذاشته می شد ، نه اینکه مثل حالا عده ای جرئت بکنند که این همه ماشین را جایگزین کار آنها بکنند و کار آنها را به کلی بی اعتبار سازند ... و حالا رو در روی تو ایستاده ام و توصیه می کنم که بیا و از استفاده از این همه ماشین دست بردار و کار را به دست این مردم بده تا از نیروی بازوی آنها استفادهٔ بیشتر شود.

... (رابرت مور در پاسخ می گوید» :

- ... شما از من می خواهید که ماشین آلات را ترک کنم و کار دست را جایگزین کنم . و اگر بخواهم چنین نکنم مرا تهدید می کنید . بله من نظر شما را رد می کنم و همین جا می مانم و کارخانه ام را بر جا نگه خواهم داشت و به وسیلهٔ بهترین ماشین آلات آنرا مجهز خواهم نمود . شما چه خواهید کرد ؟ حداکثر کاری که می کنید چیست ؟ آن کاری که هرگز جرئت انجامش را نخواهید داشت این است که کارخانه را به آتش بکشید و هر چه در آن است بسوزانید و مرا بکشید — بعد چه ؟ تصور می کنم که تمام ساختمان ویران شود و من هم از بین بروم ، آن وقت چه خواهد شد ؟ ... آیا جلوی هر اختراعی را می توانید بگیرید و علم را متوقف کنید ؟ نه ، نه حتی برای اندک دوره ای از زمان ! شخص

دیگری خواهد آمد ، اینجا را دوباره احیا خواهد نمود و چه بسا که متهورتر از من جای من خواهد نشست ، می شنوید که چه می گویم ! » (شرلی ، شارلوت برونته ، ترجمهٔ فریده تیموری ، انتشارات اکباتان ، چاپ اول ۱۳۶۳ ، ص ۱۷۶)

علاوه بر موارد فوق ، ابعاد دیگری هم وجود دارد ؛ همچون ماشین زدگی که نگرانی هایی را سبب می شود . این مسئله را برخی نویسندگان کشورهای غربی نیز مطرح کرده اند که اظهارات **جورج اورول** از همه به افکار و نظریات آل احمد نزدیکتر است :

« اورول در مقاله ای به نام **لحظه های خوشی** که در مجله تریبون ۱۱ ژانویه ۱۹۴۶ (۱۳۲۵ شمسی) چاپ شد ، بهشت مکانیکی آینده را چیزی توصیف می کند که قبلا بطور اجمالی در یک سفر تفریحی امروزی یا در یک مسافرخانه لیونز مشاهده شده : عدم امکان تنها بودن ، عدم امکان انجام دادن هر کاری برای خود ، عدم امکان طبیعی یافتن هر چیز ، عدم امکان خاموش بودن . (او می نویسد) : **... برای بشر انسان بودن فقط با حفظ برخی سادگی ها در زندگیش ممکن است ، در حالیکه گرایش بسیاری از اختراعات امروزین – بخصوص فیلم ، رادیو ، هواپیما – این است که هوشیاری او را تضعیف، حق کنجکاوی اش را تیره و تار ، و در کل او را هر چه بیشتر به حیوان نزدیک کنند ... ماشین همچون مخدر مفید ، خطرناک و اعتیاد آور است . هر چه بیشتر تسلیمش شوی ، پنجه های دور گردنت تنگتر می شود . برای تشخیص اینکه ماشین با چه سرعت شومی ما را به درون قدرتش می بلعد فقط کافی است در همین لحظه به خودتان نگاه کنید .** » (زندگی جورج اورول ، نوشته ب . اوکسلی ، ترجمه شهرام جعفری ، انتشارات کوشش ، چاپ اول ۱۳۶۳، صص ۷۹ - ۸۰)

ارزیابی کلی:

کلِ اثر در نوع پرداختی که دارد ، دارای افت و خیزها و نقاط ضعف و قوت های بسیار است . در پاره ای موارد ، نویسنده با حوصله داستان را پیش می برد و زبان او ساده و روان و دلنشین است ؛ در پاره ای اوقات نیز اثر شدیدا رو به ضعف می گذارد و دچار شتابزدگی ، پراکندگی و از هم گسیختگی می شود . نمونهٔ زیر یکی از زیباترین قسمت های داستان ازحیث نثر ، زبان و روایت است و نشان می دهد زبان محاوره ایِ به کار گرفته شده در «مدیر مدرسه» - که نویسنده خود را در این روش متاثر از « سفر به انتهای شـــب» اثر لویی فردینان سلین می داند - همچنان برای او جذاب است ؛ گرچه آل احمد این بار می کوشد تا گامی فراتر از سلین گذاشته ، با استفاده از زبان محاوره ای ، طبیعت و جامعه را در وحدتی که با یکدیگر دارند ، توصیف کند :[1]

«بچه ها نه به ترتیب قد، صف کشیده بودند . بیشترشان کلاه نمدی به سر و بزرگها ، یعنی دهاتیها ، دور تا دور میدانچهٔ آبادی پلاس . با دو سه نفری دم در قهوه خانه. که یک شقه گوشت عین چرم قرمز به دیوارش آویخته بودند . تاپایم از رکـاب کامیون به زمین رسید ، بچه ها هورا کشیدند و کف زدند. و دهاتیها برگشتند و نگاهی، و سایهٔ ریشخـندی روی صورت چندتاشان. ولی دست زدن بچه ها اصلا صدا نداشت انگار نمد به کف دستها شان بسته بودند ... بچه ها بیشترشان پابرهنه بودند و چند تایی گیوه داشتند. با تختهایی به کلفتی الوار . خود

---

[1]- « لئون دوده ، همچنانکه پروست و برنانوس را کشف کرد ، در سال ۱۹۳۲ رمـــان **سفر به نهایت شب** اثر **دکتر دِتوش** را منتشر ساخت ؛ نویسنده ای که با نام **لـــویی فردیناند سلین** شهرت دارد...او که **زبان محاوره**ٔ **روزمره** را جـایگزین زبـان نوشـــته می کرد ، موسیقی جذابی بوجود آورد که هرگز از یادها نخواهد رفت.» (ادبیات داسـتانی فرانسه در قرن بیستم ، پیر دو بوادفر، ترجمهٔ خسرو سمیعی ، انتشارات موسسه ایـران ۱۳۷۶، ص ۶۶)

گیوه ها عین یک کشتی . و مچ پاهای لاغر بچه ها درست مثل دکل وسط شان فرو رفته بود . »[1]

یا:

«مدیر محلی بود . همه چیزش داد می زد . تسبیحی به دست ، میانه بالا ، مچ دستها به باریکی ترکه ، با سری بزرگ و بی کلاه ... و مباشر پنجاه ساله مردی ، مو قرمز و آفتاب سوخته و درشت قامت . حسابی خوش قد و قواره . از آنهایی که توی شهرها برای ریاست در به در دنبالشان می گردند . «شاپو» یی به سر و اتوی شلوارش مال زیر دشک ... دو دهاتی که اولی می شلید و دومی کچل بود به دستور مباشر جلو آمدند و بعد یکی شان چمدانم را از کامیون برداشت و دیگری رختخواب پیچم را ... و راه افتادیم . مباشر این طرف و مدیر آن طرف و بچه ها در دنبال . یک دستهٔ حسابی . و علم و کتل دسته ، بساط زندگی معلمِ ده ؛ به دوش دو نفری که از جلو می رفتند. آن که می شلید چمدانم را برداشته بود . و هر دفعه که کج و راست می شد دل من هوررری می ریخت تو . دلم برای رادیوم شور می زد ؛ تپانده بودمش توی چمدان . و این ترانزیستوری های پرپری ژاپنی که به یک تلنگر سیمش پاره می شدکه افتادیم توی کوچهٔ اصلی ده . از زیر ردیف بیدها می گذشتیم و سپیدارها . بیدها گرد گرفته و خفه ؛ و سپیدارها دل باز و بلند. و چشمهای ریز و درشت بر تنه هاشان مانده. نگران عبور دستهٔما . عین چشم مارهای تصاویر اهرام مصر، نگران رستاخیز مردان مومیایی شده.گرده ها تپالهٔ گاو به دیوارها،رو در روی سپیدارها . و زنها چمباتمه زده لب نهر ظرف می شستند . لبه های پاچین هاشان روی

---

[1] - نفرین زمین ، صص ۱۱ و ۱۲

افتاده و تختهٔ پشت اشان رو به ما.»[۱]

«نفرین زمین» به طور کلی از سه بخش مجزا تشکیل شده است . بخش اول از ورود آقا معلم - که خود راوی داستان است - به روستا سخن می گوید . این بخش تا ازدواج موقتش با «ماه جان» و طلاق او در آستانهٔ تعطیلات عید پیش می رود ؛ بخش دوم تماما به وقایعی اشاره دارد که متعلق به گوشه هایی از زندگی یک روستایی به نام «فضل الله» ست . این وقایع در یک دفترچه خاطرات ثبت شده است و زمانی که راوی داستان قصد دارد روستا را برای گذراندن ایام نوروز ترک کند ، به وی سپرده می شود تا درطول راه بخواند ؛ و بخش سوم به بازگشت راوی داستان به روستا پس از تعطیلات نوروز اختصاص می یابد . سراسر این بخش به مرگ بی بی و درگیری وارثان بر سر تقسیم زمین هایی که او از خود به جا گذاشته است و برخی مسائل حاشیه ای دیگر می گذرد . در واقع می توان گفت بخش سوم ادامهٔ طبیعی بخش اول است ؛ و اما بخش دوم اساسا هیچ نوع قابلیتی که بتواند دو بخش اول و سوم را به یکدیگر ارتباط دهد در خود ندارد و به همین دلیل نمی تواند با کل اثر ارتباط منطقی بر قرار کند.

---

[۱] - همان ، صص ۱۳ و ۱۴

فصل نهم:

پنج داستان

تاریخ انتشار : ۱۳۴۶

سن نویسنده در این زمان : ۴۴ سال

داستان اول :
گلدسته ها و فلک

خلاصه داستان:

نوجوانی شیفتهٔ گلدسته های نیمه کارهٔ مسجدی است که در جوار یک مدرسه ساخته شده و هر روز در زنگ های تفریح ، از حیاط مدرسه به تماشای آنها می ایستد و وسوسهٔ بالا رفتن از گلدسته ها یک دم وی را رها نمی کند . مسجد ، قدیمی است و قفل بزرگی بر درش خورده که به عنوان مانعی سخت ، ذهن نوجوان را می آزارد ؛ اما او - که خود راوی داستان است - چـــندان هم نا امید نیست و در اندیشهٔ آن است که برای نیل به مقصود ، کلیدی بیابد که بتواند مقاوت قفل در مسجد را بشکند. از این رو به جستجو می پردازد و در این مسیر می کوشد تا همکلاسی اش «موچول» را که پسر شخصی به نام «صدیق تجار» است با خود همراه کند ولی در این امر موفق نمی شود ، زیرا موچول به شدت ترسو و محافظه کار است و تن به چنین کاری نمی دهد . مدتی بعد راوی داستان ، موضوع را با «اصـغر ریزه» که پـسر با دل و جـرئتی است در میان می گذارد و او که فرزند یکی از بقال های محله است ، با او همراه می شود . طولی نمی کشد که کلـید مناسبی می یابند و در اولین فرصت ، قفل در مسجد را گشوده ، از پله ها بالا می روند و با شادی و غروری که از این پیروزی به آنها دست داده ، کنار گلدسته ها می ایستند . سمت دیگر ، در حیاط مدرسه ، دانش آموزان به تدریـج متوجه حضور آنـــان بر بام مسجد شده ، با اشارهٔ دست، آن دو را به یکدیگر نشان می دهند و ولوله ای به پا می شود . دقایقی بعد، فراش ، مدیر مدرسه و معلم ها نیز به جمعیتِ تـــماشا کننده می پیوندند و با نگرانی حادثه را دنبال می کنند. مدیر مدرسه با اشارهٔ دست و فریادهای تهدید آمیز ، راوی داستان و اصغر ریزه را به مدرسه فرا می خواند و آن دو وقتی گلدسته را ترک کرده و به مدرسـه باز می گردند ، توسط فراش یکراست به سمت چوب و فلکی که برای تنبیه آنها در نظر گرفته شده هدایت می شوند.

تجزیه و تحلیل:

داستان «گلدسته ها و فلک» را می توان اوج شکوفایی آل احمد در

نوشتن «داستان کوتاه» دانست ؛ زیرا این اثر عصارهٔ تمامی تجربیات ذهنی و عینی اوست که همچون درختی تنومند ، طی گذر سالیان به بار نشسته و بر هر شاخه اش میوه ای از اندیشه های گوناگون فلسفی ، سیاسی و اجتماعی ثمر داده است . این داستان ،در شکل، محتوا ، تکنیک و استفادهٔ نویسنده از صناعات داستان نویسی نیز پیشرفت های محسوسی نسبت به آثار گذشته دارد و آکنده از استعاراتی است که علی رغم تضادهای آشکارشان با یکدیگر ، در بطن خود دارای وحدت و یگانگی اند. فی المثل کبوترهای بسیاری اطراف گلدسته ها را احاطه کرده اند و با برخاستن و نشستن های گهگاهی خود «اوج» و «فرود» حاصل از «پرواز» را تـــرسیم می کنند و با این حرکت ، داستان را در فضایی آکنده از تردید قرارمی دهند ؛ امـا وقـتی از صـورتِ قـضیه فـاصله می گیریم در می یابیم که «پرواز» چیزی جز برآیند نهایی همین تضاد آشکاری که میان «اوج» ها و «فرود» ها وجود دارد ، نیست ؛ و «معنا» یی است برخاسته از این «صورت» که سیرِ تکاملی انسان را در مسیری مشخص نشان می دهد. همین «صورت» و «معنا» را در دو مفهوم متضاد «فلک» به منزلهٔ «آسمان» ؛ و «فلک» به معنای «چوب و فلک» هم می توان یافت که اولی «صعود» و «عروج» را تداعی می کند و دومی سقوط ، تنبیه و مجازات را ؛ و اما مهمترین استعاره در مسجدی نهفته است که درش قفل است . مسجد و گلدسته هایش دارای جلوه ای معنوی اند و طریقی برای اتصال به عالم بالا ؛ بنابراین ورود به آن نیز به آسانی میسر نیست و رنج ها و سختی ها به دنبال دارد:

«اول تندوتندرفتیم بالا. اما پله ها گرد بود و پیچ می خورد و تاریک می شد و نمی شد تند رفت. به نفس نفس هم که افتاده بودیم . اما از تک و توک سوراخهای گـلدسته ، هـوار بچه ها را می شنیدیم و از یکی شان که رو به مدرسه بود ، یک جفت کفتر پریدندبیرون وما ایستادیم به تماشا تا خستگی پاهامان در برود.»[1]

---

[1] - پنج داستان ، انتشارات رواق ، چاپ دوم ۱۳۵۶، ص ۱۹

تم داستان:

میل مرموز نوجوانی که شوق بالا رفتن از پله های مسجد و رسیدن به گلدسته های نیمه کاره را دارد قبل از هر چیز شوق انسان به پرواز ، تکامل و درک ناشناخته ها را تداعی می کند . افقی روشن که با مفهومی چون «عشق» گره خورده است و همواره او را به سمت خود می کشد . همچنین ، «موچول» را می بینیم که او نیز مانند راوی داستان ، هر روز به تماشای گلدسته ها می ایستد و میل به پرواز را فطرتا در خود احساس می نماید ، اما خود داری اش از حرکت ، ریشه در ترسی دارد که از دشواری راه حکایت می کند . در واقع موچول نگرشی «خودگرایانه» به مسئله دارد و نویسنده با طرح این شخصیت ، عملا به نقد خود گروی محضی که بر داستان «بچه مردم» حاکم است ، می پردازد.

سبک:

«گلدسته ها و فلک» به روایت اول شخص نقل می شود . به همین دلیل نویسنده به خوبی از عهده پرداخت جزئیات وقایع و مفاهیمی که مد نظر داشته ، بر آمده است : نوجوانی آرزو دارد به هر قیمت شده بر بام مسجدی قرار بگیرد که هر روز گلدسته های نیمه کاره آن را از درون حیاط مدرسه می بیند . پس برای نیل به مقصود ، دست به تلاش های گسترده ای می زند . داستان با نوعی از اراده گرایی توام با برتری «حس باطنی» نسبت به «عقل»[1] (که شیوه رمانتیک هاست) آغاز می گردد و اما در تداوم حرکت خود از آنچنان استعاراتی بر خوردار می شود که درک و هضم آن از حیطه تحمل « رمانتیسم » خارج است . در نتیجه داستان راهش را به سمت «رئالیسم» متمایل کرده ، وقایع آن به پشتوانه دیالوگ

---

[1] - «شور و جذبه شاتوبریان در کتاب عظمت مسیحیت فقط انعکاس ایمان آوردن کشیش ساووآ بود که روسو در کتاب خود درباره تعلیم و تربیت (امیل) درج کرده بود . استدلال این ایمان بطور مختصر چنین بود : اگرچه ممکن است عقل با اعتقاد به خدا و بقای روح مخالف باشد ، ولی احساس بطور غیر قابل مقاومتی طرفدار آن است ؛ چرا در اینجا به غریزه و احساس اعتماد نکنیم و خود را تسلیم یک شکاکیت بی حاصل بسازیم؟» (تاریخ فلسفه ، ویل دورانت ، ترجمه عباس زریاب خوئی ، نشر کتابخانه دانش ، چاپ ۱۳۳۵ ، ص ۲۲۰)

هایی موجز و روایتی ساده و شیرین ، در ساختاری مدرن از نوع آثار «سالینجر»[1] شکل می گیرد و این شباهت ها در ساختار و زبان ،

---

[1] - منتقدین جهان آثار سالینجر را دارای ویژگی هایی می دانند که برخی از آنها با «گلدسته ها و فلک» و در کل با سه داستان اول از «پنج داستان» آل احمد که خط سیر متفاوتی را نسبت به دیگر آثار این نویسنده دنبال می کنند ، قابل مقایسه اند . این ویژگی ها از حیث شکل ، محتوا ، زبان و سبک مختصرا به این شرح اند:

ویژگی اول – داستان های سالینجر اغلب به روایت اول شخص شکل می گیرند و معمولا راوی داستان ها جوانان و نوجوانانی هستند باهوش و حساس که می کوشند با کنده شدن از جهان بزرگسالان راهی به سوی ناشناخته ها بیابند . «گیرنده در مزرعهٔ چاودار» نمونه ای از این آثار است که نوجوانی تیزبین و باهوش آن را روایت می کند . هوش بسیار و گرفتاری هایی که نوجوان ناخواسته با آنها درگیر می شود ، به صورت آمیزه ای ناهمگون ، داستان را به حرکت در می آورد.

ویژگی دوم – سالینجر دو شیوهٔ نگارش استعاری و تخیلی را در هم می آمیزد و این دو را به موازات یکدیگر به نوعی تعادل و تقارن می رساند . این شیوه بیش از همه در رمان «ناطور دشت» و داستان «گیرنده در مزرعهٔ چاودار» مشهود است.

ویژگی سوم - عدم تفاهم میان نسل جوان و بزرگسالانی همچون مدیران مدرسه و معلمین و والدین ، دو دنیای نامتجانسی را می سازند که سرخوردگی جوانان را به همراه می آورد . مثلا در «ناطور دشت» شخصیت رمان «هولدن کالفیلد» - که خود راوی داستان نیز هست - نمی تواند معلمش آقای اسپنسر را که بخاطر درس تاریخ وی را رفوزه کرده است درک کند . علائق و رفتار و حتی نوع صحبت کردن آقای اسپنسر در نظر «هولدن کالفید» آنچنان نامانوس و عجیب و غریب می نماید که گویی او به دنیای دیگری تعلق دارد:

«در اتاق آقای اسپنسر باز بود، ولی من در زدم ؛ فقط برای اینکه رعایت ادب را کرده باشم . حتی می دیدم که کجا نشسته است . توی صندلی چرمی بزرگی نشسته بود و تمام بدنش را توی همان جاجیمی که گفتم پیچیده بود. وقتی در زدم به من نگاه کرد . داد کشید: «کیه؟کالفیلد؟ بیاتو پسر.» اسپنسر خارج از کلاس همیشه داد می کشید . این کار بعضی از اوقات آدم را پاک از کوره در می کرد. همینکه پایم را گذاشتم توی اتاق از رفتنم پشیمان شدم. اسپنسر مشغول خواندن مجلهٔ «آتلانتیک ماهانه» بود و تمام دور و برش پر از دوا و قرص بود و هر چیزی که توی اتاق بود بوی

بخصوص در قیاس با رمان «ناطور دشت» (۱۹۵۱) و «نه داستان» (۱۹۵۳) از همین نویسنده نمود بارز تری می یابد.[۱]

قطره بینی ویکس می داد . بی اندازه کسالت آور بود . من از آدمهای ناخوش خیلی خوشم نمی آید. چیزی که حتی بیشتر آدم را کسل می کرد این بود که اسپنسر روب دوشامبر غم انگیز و پاره پوره ای را که شاید توی همان به دنیا آمده بود به تن کرده بود.» (ناطوردشت، جی.دی. سالینجر ، ترجمهٔ احمدکریمی ، انتشارات مینا ، ۱۳۴۵ ، ص ۱۰)

ویژگی چهارم- سالینجر دارای سبک مخصوص به خود است که بر اساس آن زبان محاوره ای مصطلح در میان جوانان و نوجوانان در راس ارکان داستان قرار می گیرد . آل احمد نیز در داستان «گلدسته ها و فلک» از همین روش استفاده نموده و زبان محاوره ای مصطلح در میان نوجوانان را به صورت رکنی مهم در پیشبرد حوادث داستان به کار برده و در این راستا موفقیت آمیز عمل کرده است . بطور کلی علاقهٔ آل احمد به استفاده از زبان محاوره ای را (به جای زبان نوشتاری) در «مدیر مدرسه» شاهد بودیم که برگرفته از سبک «لویی فردینان سلین» و رمان «سفر به انتهای شب» او بود . اینجا آنچه تغییر می کند نوع نگاهی است که راوی داستان به حوادث پیرامونش دارد. در «مدیر مدرسه» همهٔ رویدادها از ورای نگاه یک مدیر مدرسه روایت و تحلیل می شود ؛ و اینجا در یک جا به جایی معکوس ، همه چیز را از دید یک دانش آموز مشاهده و درک می کنیم ؛ و از آنجا که دنیای بزرگسالان با دنیای نوجوانان متفاوت است مسلما زبان محاوره ای آنان نیز که برخاسته از موقعیت های متفاوت اجتماعی آنان است ، قطعا نمی تواند یکسان باشد .

[۱] - نه داستان nine stories تحت عنوان «دلتنگی های نقاش خیابان چهل و هشتم» توسط احمد گلشیری ترجمه شده ، انتشارات ققنوس آن را منتشر نموده است .

داستان دوم :

جشن فرخنده

خلاصه داستان:

راوی نوجوان داستان از نامه ای سخن می گوید که در آن پدرش را دعوت کرده اند تا همراه با همسر خود در جشنی شرکت کند که قرار است به مناسبت هفدهم دی (روز آزادی زنان) در منزل یکی از محضرداران محله برگزار شود . این نامه خشم پدر را که پیش نماز مسجد محله است در پی می آورد و از راوی داستان می خواهد سریع به سراغ عمویش که در بازار حجره دارد رفته ، وی را در جریان ماجرا قرار دهد. وقت ناهار است و بادمجان های سرخ کردهٔ وسوسه انگیزی که در بشقاب های متعدد وسط سفره چیده شده اند شکم گرسنهٔ راوی داستان را به قار و قور انداخته و باعث می شوند که او از این ماموریت ابراز ناخرسندی کند . مادر از ترس آنکه مبادا شوهرش - که در حالات عادی نیز تندخوست - بیش از پیش خشمگین شود ، سریع لقمه ای به دست پسر داده ، از او می خواهد تا اوقات پدرش از این تلختر نشده دستورش را اجرا کند. پسر ، لقمه را گرفته و همانطور که آن را گاز می زند ، خود را به عمویش که در حجره پای سفره نشسته است می رساند و موضوع را به وی اطلاع می دهد . عمو لقمه ای خورش فسنجان برای برادر زاده اش می گیرد و سپس هر دو عازم خانه می شوند . در همان آغاز راه ، راوی داستان متوجه می شود که عموی معمم اش کلاهی در جیبِ عبا حمل می کند تا در بین راه اگر به پاسبانی برخوردند بتواند سریع آن را بر سر گذاشته و بدین وسیله از آزار و اذیت و جریمه مصـــون بماند . به هر حال ، پس از رسیدن آن دو به خانه ، عمو به اتاق برادر می رود و راوی داستان هم یکراست خودش را به سفرهٔ غذا که همچنان باز است می رساند و حریصانه شروع به خوردن می کند . در همین موقع صدای پدر که در حال مشورت و گفتگو با عموست ناگهان اوج می گیرد و هر چه ناسزا و فحش در چنته دارد ، علیه دولت و ارسال کنندهٔ دعوتنامه به زبان می آورد . ساعاتی بعد - دم غروب - یک سرهنگ

که از دوستان پدر به شمار می رود ، به همراه دختری شیک پوش که عطر تندی به خود زده و رو سری خوش رنگی بر سر دارد ، به حضور پدر می رسند . راوی داستان از خلال گفتگوها در می یابد که ظاهرا قرار است دخترک به عقد موقت پدرش در آمده تا او بتواند در جشن شرکت کرده و دختر صیغه ای را به عنوان همسر خود جا بزند ؛ ولی این تصمیم - بنا به دلایلی نامعلوم - به نتیجه نمی رسد . روز بعد ، اول صبح ، پدر از بیم آنکه مبادا طفره رفتن از حضور در جشنی که همسرش نیز باید بدون حجاب در آن شرکت کند دچار دردسرهایی از سوی ماموران دولت شود ، به قم سفر می کند.

تجزیه و تحلیل:

داستان دو مسیر جداگانه با دو سری حوادث متفاوت را دنبال می کند که در نهایت ارتباط منطقی و محکمی با یکدیگر می یابند. مسیر اصلی ، ماجرای دعوتنامه ای است که پدر را به حضور در جشن روز هفدهم دی فرا می خواند و او که - از بیم آزار و اذیت ماموران - نمی تواند صریحا به این در خواست پاسخ رد بدهد ، ناگزیر به قم سفر می کند . اما به موازات این ماجرا ، مسائلی پیش می آیند که در عین فرعی بودنشان نقش مهمی در پیشبرد وقایع دارند و هر چه داستان جلوتر می رود ، بسط و گسترش بیشتری یافته ، با ماجرای اصلی پیوند عمیق تری می یابند . در واقع نویسنده با این حرکت ، چشم اندازی را ترسیم می کند که حاصل دو برایند متفاوت - اما همگون - است . اولی با پیش زمینه ای از وقایع تاریخی - سیاسی ؛ و دومی آمیخته به وقایعی مبهم و استعاری که دغدغه های اجتماعی نویسنده را باز می تاباند : ماجرا از این قرار است که مردی به نام اصغر آقا در همسایگی راوی داستان (و خانواده اش) زندگی می کند که به عشق کبوترانش زنده است و برای سرکشی و مراقبت از آنها گاه و بیگاه بر پشت بام ظاهر می شود . پدر که نمی تواند حضور مدام مرد نامحرم را بر بامی که مشرف به حیاط خانهٔ اوست تحمل کند ، هر بار با دیدن اصغر آقا ، چاک دهانش را باز کرده و بارانی از الفاظ رکیک نثارش می کند . سرانجام نیز قبل از سفر به قم ، کبوترهای اصغر آقا را جمع کرده و با خود می برد تا آنها را در جایی بسیار دور از لانه هایشان رها کند و بدینوسیله بهانهٔ حضور بر بام را برای همیشه از همسایهٔ خود بگیرد.

همزمان با این حادثه ، تعداد زیادی از ماهیان قرمز داخل حوضِ خانه که پدر به آنها علاقه دارد ، می میرند و بدین ترتیب روندی معماگونه شکل می گـــیرد کـه داستـان را در فضایی راز آلود قرار می دهد:

« فردا صبح که رفتم سر حوض وضو بگیرم ، دیدم در اتاق بـابام قفل است . ماهیها هنوز ته حوض خوابیده بودند . اما پولکهای رنگی توی پاشوره ریخته بود . گله به گله و تک و توک . یک جای سنگ حوض هم خونی بود . فهمیدم که لابد باز بابام رفته سفر . هر وقت می رفت قم یا قزوین ، در اتاقش را قفل می کرد. و هر شب که خانه نـبود ، گربه ها تلافی مرا سر ماهیهایش در می آوردند . وقتی برگشتم توی اتاق ، از مادرم پرسیدم :

– حاجی آقا کجا رفته ؟

– نمی دونم ننه کله' سحر رفت! عموت می گفت می خاد بره قم.

و چایی که می خوردیم ، برای هر دوی ما گفت که دیشب کفترهای اصغر آقا را کروپی دزد برده . که ای داد و بیداد ! به دو رفتم سر پشت بام . حالا که بابام رفته بود سفر و دیگر مانعی برای رفت و آمدبا اصغر آقا نداشتم ! همچه اوقاتم تلخ بود که نگو. هوا ابری بود و هـــمان سوز تند می آمد. لانه ها همه خالی بود و هیچ صدایی از بام همسایه بلند نمی شد و فضله' کفترها گله به گله سفیدی می زد.»[1]

تم داستان:

داستان از حیث درونمایه دارای ماهیتی سیاسی - اجتماعی است که مبتنی بر مستندات تاریخی کشور می باشد . در همین راستا ، نویسنده بدون هیچ واسطه ای ، صریح و بی پرده به یک واقعه' جنجالی موسوم به «کشف حجاب» اشاره دارد که در دوران رضاشاه رخ می دهد و سختی هایی را گوشزد می کند که افراد مومن و معتقد در چنین شرایطی مجبور به تحمل آن بوده اند.

---

[1] - پنج داستان، انتشارات رواق، چاپ دوم ۱۳۵۶، ص ۴۴

سبک:

«جشن فرخنده» عبارت است از ماجرایی ساده که به صورت یک خاطره توسط پسرکی نوجوان که در کلاس ششم دبستان درس می خواند تعریف می شود و نویسنده در روند شکل گیری وقایع می کوشد تا با رویکردی رئالیستی به انتقاد از مردمی بپردازد که منش و رفتارشان با اعتقادات مذهبی و آنچه ادعا می کنند تناسب ندارد. در این داستان ، پدر که فردی متشرع و پای بند احکام و اصول دینی و مذهبی است ، در بهترین شرایط پسرش را «کره خر» و دخترش را «تخم سگ» خطاب می کند و در واکنش به حضور گاه و بیگاه اصغر آقا بر بام خانه ، رفتاری پرخاشگرانه دارد . بدین ترتیب شکافی عمیق میان باورهای دینی و منش فرد شکل می گیرد که همواره به عنوان یکی از دغدغه های مهم نویسنده در برخی آثار او و از جمله در داستان های «آفتاب لب بام» ، «گناه» و «جشن فرخنده» - با دید و نگرشی انتقادی - مطرح شده اند .

داستان سوم :
خواهرم و عنکبوت

خلاصه داستان:

عباس ، نوجوانِ راوی داستان شرح می دهد خواهرش که پس از سالها ازدواج به مرضی لاعلاج دچار شده است، ناگزیر به خانهٔ پدری بر می گردد و در یکی از اتاق ها ، روی تختی که دامادشان آن را باخود آورده بستری می شود . همزمان با آمدن خواهر ، عنکبوت زشت و بزرگی با کرک های سیاه بر دیوار اتاق ، درست نزدیک جایی که تخت خواهر قرار داده شده است ، حضور می یابد . عباس به طور کلی از عنکبوت ها متنفر است و حال که می بیند یکی از این میهمانان ناخوانده در مقابل چشمان خواهرش هر روز تعدادی مگس را در دام خود گرفتار کرده و آنها را بی سر و صدا خفه می کند ، به خشم آمده و تصمیم می گیرد عنکبوت را بکشد . برای این کار از لبهٔ تختخواب خواهر مریضش بالا می رود ، اما به محض آنکه می خواهد خط کش را برسر عنکبوت بکوبد ، داماشان که آن سوتر ایستاده با لحنی اعتراض آمیز خطاب به او می گوید : «پسر مرد ، مگه نمی دونی همهٔ استخوناش درد می کنه؟» ؛ و راوی داستان که از دامادشان هم به اندازهٔ عنکبوت سیاه متنفر است ، وقتی نگاهش به خواهر می افتد و صورت او را که از درد دچار چین و چروک شده می بیند از تخت فاصله می گیرد و کشتن عنکبوت را به وقت دیگری موکول می کند . چندی پس از این ماجرا ، از طرف مادر ماموریت می یابد که هنگام برگشتن از مدرسه به سراغ اصغر آقای ریخته گر برود و دله ای پر از سرب گرفته ، به خانه ببرد . دله سنگین است و او به هر جان کندنی که شده بالاخره موفق می شود آن را به مقصد رسانده ، در آشپزخانه قرار دهد . دقایقی بعد پای سفرهٔ ناهار می نشیند . دو خواهر بزرگ ، مادر و خالهٔ مادر و یک زن ناشناس نیز حضور دارند و ازخلال گفتگوی آنها متوجه می شود که خواهرش به بیماری «سلاطون» مبتلاست و تنها راه علاج این مرض داغ کردن مریض است. راوی داستان گرچه نمی داند سلاطون چیست و چه نوع مرضی است

ولی وقتی متوجه می شود که زن های خانه می خواهند با سرب داغ به جان خواهر بیمارش بیفتند ، با ناراحتی از پای سفره برخاسته ، یکراست به اتاق خواهر می رود و آنجا می بیند خواهرش روی تخت نشسته و همانطور که به عنکبوت سیاهِ روی دیوار چشم دوخته ، قاشق قاشق سوپ جوجه به دهانش می گذارد . منظره ای غم انگیز که بر اثر آن تاب و قرار از دست داده ،کنار تخت خواهر می نشیند و گریه کنان فریاد می کشد که نمی گذارد او را داغ کنند . روز بعد که جمعه است ، وی را برای انجام کاری به خانهٔ خاله می فرستند و آنجا به پیشنهاد پسرخاله - هر دو - به شاه عبدالعظیم می روند و هنگام غروب وقتی به خانه باز می گردد ، جز خواهر کوچک و یکی از خواهرهای بزرگ،کسی را نمی یابد . خانه و اتاق ها همه خالی و سوت و کورند و سکوتی مرگبار از یک واقعهٔ ناگوار حکایت می کند . سراسیمه به اتاق خواهر می رود و آنجا را نیز خالی و سوت و کور می یابد . نه از خواهر اثری هست و نه از تخت او ؛ و این در حالی است که عنکبوت سیاه با تارها و گلوله های کوچکِ لاشه های مگس ، همچنان گوشهٔ درگاه نشسته و انگار نه انگار اتفاقی افتاده است . راوی داستان که مرگ خواهرش را بی ارتباط با حضور این هشت پای سیاه نمی داند،در یک خشم آنی گیوه اش را از پا در آورده ، بـه سمت عنکبوت پرتاب می کند.

تجزیه و تحلیل:

«خواهرم و عنکبوت» بسیار ساده ، شیرین و با آهنگی غم انگیز روایت می شود و اگرچه فضای آن در ترکیبی از حیاط ، حوض کوچک و ماهیان داخلش که در داستان «جشن فرخنده» توصیفش را داشتیم همچون خاطره ای تلخ نمود می یابد ، ولی در عمق خود دارای مولفه هایی است که لازمهٔ شکل گیری یک داستان منسجم با تمامی اجزاء آن است . این داستان نیز مانند «گلدسته ها و فلک» دارای استعاراتی است که در حرکت هایی گذرا رخ می نمایند و ماهیتی نمادین به داستان می بخشند.

تم داستان:

داستان «خواهرم و عنکبوت» دارای تمی فلسفی از نوع آثار کافکاست و همچون رمان های «قصر» و «مسخ» ، در فضایی سیاه و آکنده از یاس و بیم و هراس شکل می گیرد . در این داستان، آل احمد می کوشد تا دیوان سالاریِ حاکم بر سرنوشت انسان را که در آثار کافکا به صورتی نامرئی و

مرموز عمل می کند ، در هیئت عنکبوتی سیاه و مخوف نشان دهد و حضور این هشت پا را بر دیوار اتاقی که خواهر بیمار آنجا بر تخت افتاده است ، به ناقوس مرگ حتمی و قریب الوقوع او تعبیر نماید .

سبک:

سالها پس از نگارش داستان «مسلول» ، آل احمد در «خواهرم و عنکبوت» همچنان تحت تاثیر «کوه جادو» اثر «توماس مان» است. واکنش راوی داستان - زمانی که وارد اتاق خواهر می شود و با خشم گیوه اش را به سمت عنکبوت سیاه پرت می کند - میل قهرمان داستان به گریز از فضای تیره و تار اتاق و در نهایت غلبه بر سرنوشت را باز می تاباند ؛ و تفاوت اندیشه های «کافکا» و «توماس مان» نیز درهمین نکته نهفته است. کافکا در رمان های «قصر» و «مسخ» و برخی آثار دیگر ، همواره بر اسارت انسان و شکست اراده ٔ او دربرابر نیروهای نامرئی و ناشناخته تاکیدکرده است و به سبب همین تفکر ، هرگز راهی برای گریز از سرنوشت محتوم را متصور نمی شود ؛ ولی «توماس مان» که از ناتورالیسمِ محض حاکم بر رمان «بودن بروک ها» به سمبولیسمِ ملایمی در «کوه جادو» رسیده است، قهرمان خود «هانس کاستورپ» را که در میان صدها بیمار دیگر همچون طلسم شدگان ، انتظار مرگ را می کشد به فرار از آسایشگاه ترغیب می کند . به این ترتیب «هانس کاستورپ» ناگهان در یک اقدام غیر منتظره تصمیم می گیرد تا با نیروی ارادی خویش بر سرنوشتی که سیستمی پیچیده از قبل برای او رقم زده است ، چیره شود . در واقع عمل «هانس کاستورپ» با فرار از آسایشگاه و شکستن طلسمی که بر زندگی یکایک بیماران آسایشگاه سایه انداخته، همان کاری است که راوی داستانِ «خواهرم و عنکبوت» با پرت کردن کفش به سمت عنکبوت ، مبادرت به آن می کند و با این اقدام می کوشد تا به اتکاء نیروی اراده ، طلسم جادوی سیاهی که مرگ خواهرش را سبب شده و احتمالا دیگر اعضای خانواده را نیز تهدید می کند بشکند و بر سرنوشت غالب شود . حرکتی که داستان را از فضای کافکایی آن - که در آغاز شکل می گیرد - دور کرده ، به سمبولیسمِ ملایمی که «توماس مان» در «کوه جادو» بر آن تاکید می ورزد ، نزدیک می کند . در فصل های پیش ، در تجزیه و تحلیلی که از داستان «مسلول» انجام گرفت ، به برخی تاثیر پذیری های آل احمد از

«کوه جادو» اشاره شد ، ولی این داستان دارای نشانه هایی است که زوایای دیگری از «کوه جادو» را تداعی می کند و بر شباهت هایی صحه می گذارد که نمی توان آنها را نادیده گرفت . فی المثل در رمان «کوه جادو» دکتر «برنس» که بخاطر وابستگی شدیدش به آسایشگاه ، جسد همسرش را نیز همانجا در باغ دفن کرده ، موجود مرموزی را می ماند که هرگز پرده از چهرهٔ واقعی اش برداشته نمی شود . او به شکلی پیچیده ، نقشی مهم در مرگ و زندگی بیماران ایفا می کند . «برنس» ، معاونش دکتر «کروکوفسکی» و سرپرستار آسایشگاه ، دوشیزه «فن میلن دونک» چهل ساله که «ستمبرینی» (یکی از بیماران) همگی آنان را قاضیان مرگ می خواند[1] در واقع دارای ماهیتِ همان عنکبوت سیاهی هستند که وقتی راوی داستان برای نخستین بار متوجه حضورش در اتاق خواهر می شود ، واکنشی شبیه به واکنش «ستمبرینی» (زمانی که ناخواسته با «برنس» روبرو می شود) از خود نشان می دهد . همین واکنشِ توام با اضطراب به «هانس کاستورپ» نیز زمانی که برای نخستین بار سر پرستار آسایشگاه به اتاق او سر می زند تا جویای حالش شود ، دست می دهد . توصیف آکنده از نفرتی که نویسنده از دوشیزه «فن میلن دونک» چهل ساله دارد ، نزدیک به همان توصیفی است که راوی داستانِ «خواهرم و عنکبوت» نسبت به عنکبوت سیاه ارائه می کند:

«همچون جانوری وحشی در قفس ، دست راست پر از کک مکش را با مشت نیمه باز و شست بلند کرده از مچ تکان می داد ... نگاه بی ثباتی داشت ، بینی بر آمده ، دهان قورباغه ای و ...»[2]

راوی داستان «خواهرم و عنکبوت» نیز چنان از عنکبوت سیاه سخن می گوید که گویی این موجود زشتِ کرک دار قاضی مرگ است . از این رو

---

[1] - کوه جادو ، توماس مان ، ترجمهٔ دکتر حسن نکو روح ، جلد اول ، انتشارات نگاه ، چاپ اول ۱۳۶۸ ، جلد اول ، ص ۱۳۴

[2] - کوه جادو ، جلد اول ، صص ۲۷۵ و ۲۷۶

هنگامی که به توصیف در این باره می پردازد ، دچار تفرتی است توام با ترس و اضطرابی پنهان از وقایع سیاهی که در کمین زندگی نشسته اند:

«اولین بار هفتهٔ پیش دیدمش. عصری بود و شوهر خواهرم آمده بوداحوال پرس.من که رفتم برایش چای ببرم، چشمم افتاد بهش. سیاه و بزرگ و بدترکیب . و چه درشت! حتی کرکهایش را هم می شد دید.از همان فاصله. گوشه بالای درگاه، پشت شیشه ، یک تار پت و پهن تنیده بود که همهٔ سه گوش درگاه را گرفته بود.»[۱]

اتاق «هانس کاستورپ» شماره **۳۴** است که مجموع ارقام آن به عدد **هفت** تغییر می یابد . عدد **هفت** در اغلب فرهنگ های جامعهٔ بشری از نوعی احترام برخوردار است و مقدس و خوش یمن تصور می شود و شاید به دلیلِ خاصیتِ همین عدد است که «هانس کاستورپ» در پایانِ رمان - دقیقا پس از **هفت** سال اقامت در آسایشگاه - سرانجام طلسم کوهستان سحر آمیز را شکسته و موفق به فرار و نجات از آسایشگاه می گردد:

«هانس کاستورپ **هفت** سال نزد ساکنان این بالا ماندگار شد- که البته برای طرفداران نظام اعشاری عدد سر راستی نیست . **ولی در نوع خود عدد خوب و جمع و جوری است.**»[۲]

جای دیگر:

«سر هر **هفت** میز ناهار خوری نشسته بود ، سر هر کدام تقریبا یک سال ... میان **هفت** میز تفاوت چشم گیری به سود بعضی دیگر وجود نداشت . به جرئت می توان گفت ، که این جا گونه ای دموکراسی میزهای ممتاز برقرار بود»[۳]

---

[۱] - پنج داستان، انتشارات رواق، چاپ دوم ۱۳۵۶، ص۴۵

[۲] - کوه جادو ، توماس مان ، ترجمهٔ دکتر حسن نکو روح ، جلد دوم ، انتشارات نگاه ، چاپ اول ۱۳۶۸ ، ص ۱۰۰۳

[۳] - همان ، صص۱۰۰۳ و ۱۰۰۴

جای دیگر:

«اینک او از خواب **هفت** ساله پریده ، میان علفها نشسته است و چشمانش را می مالد.»[۱]

و بالاخره :

«این همان لحظاتی بود که آن **هفت** سال خفته ، بدون آنکه بداند چه شده، در علفها سر بلند کرد ، نشست و چشمانش را مالید ... پاها را جمع کرد و برخاست و به اطراف نظر انداخت. خود را دید از **جادو** به در آمده ، نجات یافته، آزاد شده- البته نه به نیروی خودش ، چنانکه با شرمندگی پیش خود معترف بود ، بلکه بیرون رانده به دست نیروهای خارجی ، که رهایی او برایش کاملا فرعی بود . ولی هر چند نیز سرنوشت خود او در برابر سرنوشت همگانی ناچیز می نمود ، باز این مهر و عدل خدایی نبود که در سرنوشت فرد عیان می شد ؟ ... و چنین بود که به زانو افتاد ، با سر و دست به سوی آسمان بلند کرده ، آسمانی که تیره و گوگرد فام بود ، و از این پس دیگر حکم سقف کوه گناهکاران را نداشت . »[۲]

بطور کلی اگرچه «توماس مان» در این مورد توضیح نداده است که خوش یمن بودن اتاق ۳۴ به دلیل ارتباطش با عدد هفت چرا شامل حال زن آمریکایی که قبل از «هانس کاستورپ» در این اتاق بستری بوده ، نشده است و وی به مرگی فجیع و اسفبار از دنیا رفته ، ولی به هر حال آنچه پیداست ، اعتقاد راسخ نویسنده در رمان «کوه جادو» به خاصیت اعداد - با نگاهی نمادین - به گـــونه ای است که در گشودن این باب ، فصل جداگانه ای تحت عنوان اتاق **۳۴** آورده است[۳]. سپس درهمین فصل به اتاق «یوآخیم» پسر خاله' «هانس کاستورپ» که درسمت چپ و قبل از

---

[۱] - همان ، ص ۱۰۰۷

[۲] - همان ، ص ۱۰۱۰

[۳] - همان ، ص ۷۳

اتاق او واقع شده و قاعدتا باید شماره **۳۳** باشد ، اشاره نموده که مجموع آن **۶** است و توماس مان آن را در قیاس با زیبایی عدد **هفت** صریحا **نیم دوجین** خشک و خالی می نامد:

«(**هفت**) در نوع خود عـدد خوب و جمع و جوری است. می توان گفت ، با تجسم شاعرانه و عارفانه ای از زمان ، دلنشین تر از تصوری که مثلا یک **نیم دوجین** خشک و خالی در ذهن آدم ایجاد می کند.»[1]

و بر مبنای همین اعتقاد ، اتاق ۳۳ و حاصل جمع آن، عدد ۶ (نیم دوجین) دارای خواصی اسرار آمیز است که انرژی منفی ، یکی از آنهاست و به همین دلیل است که یوآخیم (صاحب اتاق ۳۳) در همان نخستین روز اقامت هـانس کاستورپ در آسـایشگاه مدام از جـنازه و مرگ سخن می گوید و موجب وحشت و اضـطراب پسرخـاله اش می شود . یوآخیم که باور دارد سرنوشتش با کوهستان سحر آمیز و آسایشگاه جهنمی اش گره خورده است ، سـرانجام برای رهایی و نجات دست به تلاش می زند و به هر ترفندی که شده موفق می شود حکم ترخیص بگیرد و چند ماهی خود را از آسایشگاه و کوه جادویی دور نگهدارد ، اما در نهایت کشش کوهستان و جاذبه های جادویی اش - همچون عنکبوتی که مگس های شکار شده اش را به این سادگی رها نمی کند - وی را دوباره به آسایشگاه کشانده و چندین روز بعد ، مرگ غم انگیزش را رقم می زند . اما اتاقی که در سمت راست و بعد از اتاق «هانس کاستورپ» قرار دارد و قاعدتا شماره ۳۵ است متعلق به زوجی جهنمی است . عدد **۳۵** که ارقام آن در مجموع به عدد **۸** تغییر ماهیت می دهد از دید برخی روانشناسان نظیر یونگ نمادی از اقتدارند و لذا اگر در اختیار نیروهای اهریمنی قرار بگیرد ، مسلما به شـدت خطرناک خواهد افتاد . شاید به همین لحاظ است که «یوآخیم» در نخستین روز اقـامت پسر خاله اش «هانس کاستورپ» در آسایشگاه ، نسبت به اتاق شماره ۳۵ به او هشدار می دهد . اکنون وقتی با این پیش

---

[1] - همان ، جلد دوم ، ص۱۰۰۳

فرض ها به داستان «خواهرم و عنکبوت» می نگریم ، به اعتقاد آل احمد نسبت به خواص اعداد می رسیم : عنکبوت سیاهی که راوی داستان «خواهرم و عنکبوت» توصیف می کند ، همچون دیگر عنکبوتیان ، دارای **هشت** پا است . از طـــرفی ، **هشت** مگس را در تارهای مخوف خود گرفتار کرده است و این ۸ و آن ۸ قبلی در وحدتی که با یکدیگر می یابند به جـــادویی شیطانی می انجامند که در سازگاری خود با ماهیتِ «عنکبوت» - که از دید مادر راوی داستان بدشـــگون است - خاصیتی مضاعف یافته که تمامی اعضای خانواده رادر معرض تهدید و نابودی قرار می دهد . ظاهرا اولین قربانیِ این حضور شوم ، خواهر راوی داستان است که بر روی تخت افتاده است . آل احمد در «سنگی بر گوری» که خود راوی آن است ، می نویسد که آنها «هشت» خواهر و برادر بوده اند و یکی از خواهرها به سرطان سینه مبتلا بوده است که مادرش و زن های دیگر برای درمان او سرب داغ روی سینه اش گذاشته اند و به هر حال او به مرگی غم انگیز از دنیا رفته است :

«مادرم سیزده شکم زاییده که **هشت** تاشان مانده اند که ما باشیم . از این هشت تا یکیشان را سرطان بلعید - خواهرم را ، که او هم بچه نداشت.»[1]

بنابراین ماجرایی که در این داستان جریان دارد برخاسته از خاطرات تلخ دوران کودکی نویسنده است و اینجا ، **هشت** خواهر و برادر به **هشت** مگسی تشبیه شده اند که در تارهای عنکبوت گرفتار آمده اند و در پی سرنوشتی محتوم گویی قرار است به نوبت ، وضعیت خواهر بیمار را بیابند و به کام مرگ و نیستی فرو روند . البته خانواده ، اعضای دیگری هم دارد که پدر و مادر از آن جمله اند . حال این دو عضو مهم را نیز که به **هشت** عضو خانواده اضافه نماییم به عدد **۱۰** می رسیم که مجموع ارقام آن به عدد **۱** تغییر ماهیت خواهد داد و برمبنای افکار واندیشه های فلسفی «فیثاغورث»

---

[1] - سنگی بر گوری ، انتشارات رواق ، چاپ اول ۱۳۶۰ ، ص ۱۹

همه چیز از آن حاصل شده و زاییده می شود[1] . با این استنباط ، پدر و مادر که دارای خاصیت زایندگیِ عدد یک هستند در راس هرم خانواده قرار می گیرند و این موضوع اگرچه اندکی کمک کننده است ولی در برابر آرایشی که عنکبوتِ سیاه و هشت مگسِ گرفتار در تارهای تنیده اش به خود گرفته ، چندان قابل اتکا نیست . به همین دلیل راوی داستان که شدیدا تحت کنترل خواص اعداد قرار دارد ، در خشمی غیر منتظره با پرتاب نمودن کفش خود به سوی عنکبوت - مانند «هانس کاستورپ» در رمان «کوه جادو» - طلسم جادویی دیوان سالاری مخوفی را که چون اختاپوسی ۸ پا سایهٔ مرگ آورش را بر خانه انداخته است ، در هم می شکند و با این کار ، داستان را از فضای سیاه کافکایی آن که در آغاز شاهد شکل گیری اش بودیم می رهاند و در مسیری قرار می دهد که وقایع آن بر مبنای مفاهیمی پیچیده ، به روش «توماس مان» و «کوه جادو»یش پیش می روند و شباهت ها در این مفاهیم گاه به قدری آشکارند که به گونه ای عجیب با یکدیگر تداخل می یابند:

«یوآخیم گفت: پریروز اینجا یک زن آمریکایی مرد . برنس (رئیس آسایشگاه) از همان اول می گفت کار او تمام است تا تو بیایی. آن وقت تو می توانی اتاق را برداری . نامزدش هم پهلویش بود ، افسر نیروی دریایی انگلیس، ولی حرکاتش چندان شق و رق هم نبود. هر آن به راهرو می آمد که گریه کند ، عینهو یک پسر بچه ، بعد هم صورتش را کرم می مالید،چون اصلاح کرده بود و اشک هایش پوستش را می سوزاند.»[2]

---

[1] - «فیثاغوریان معتقد بودند که عناصر عدد زوج و فردند و از این دو اولی نامحدود و دومی محدود است ؛ و یک (واحد) از هردوی اینها پدید می آید زیرا یک هم زوج است و هم فرد ، و عدد از یک حاصل می شود ؛ و افلاک سراسر عددند.» (تاریخ فلسفه غرب ، فردریک کاپلستون، جلد اول ، ترجمه سیدجلال الدین مجتبوی ، انتشارات سروش ، جلد اول۱۳۶۲ ، ص۴۴)

[2] - کوه جادو ، جلد اول ، ص ۷۴

«درتاریک روشن دم غروب ، خواهرم دراز به دراز خوابیده بود و پتو زیر چانه اش بود و چشمهایش بسته بود و شوهرش بالای سرش نشسته بود و سرش را در دستهایش گرفته بود و پشتش تکان می خورد. به صدای پای من ، سرش را که برداشت ، دیدم صورتش خیس است ... و زار زد . عین زار زدن پیر مردها ، پای منبر... »[1]

داستان «خواهرم و عنکبوت» در «شکل» و «محتوا» نیز به گونه ای حرکت می کند که گویی عنکبوت سیاهی که بر دیوار اتاق خواهر راوی داستان حضوری مرموز یافته ، انرژی منفی خود را از طلسم کوهی می گیرد که «هانس کاستورپ» آن را جادویی می داند :

« من سرم به خوردن گرم بود که شنیدم:

- همچه چنگ انداخته وسط جونش عین عنکبوت.

- خوب خامباجی بی خودی که نگفتن سلاطون.

این را خاله' مادرم برای زن ناشناس گفت . نفهمیدم سلاطون یعنی چه . اما گوشم تیز شده بود که زن ناشناس لقمه اش را که فرو داد، گفت:

- پس چی عمقزی ؟ داغ کردن رو واسه همین وقتا گذاشتن دیگه . »[2]

به طور کلی ، گرچه در تفسیر «خواهرم و عنکبوت» بیشتر به مایه های سمبولیک اثر که مقایسه' آن با «کوه جادو» را می طلبید‌پرداخته شد، اما از تاثیر قدما و فلاسفه' قدیم غرب نیز بر این داستان نباید غافل بود : بر اساس نظر قدما ، هر سال دوازده برج دارد و هر کدام از برج ها طرحی از صورت فلکی هستند که سرنوشت انسان با آنها گره خورده است . با توجه به مفاهیم سمبولیکِ اعداد می توان دریافت که چرا برخی از نویسندگان بزرگ جهان و همچنین نویسندگان بزرگ ایران نظیر هدایت ، آل احمد ، ساعدی و ... در بیان افکار خود به سراغ اعداد می روند . به عبارت دیگر ،

---

[1] - پنج داستان ، صص۶۴ و ۶۵

[2] - پنج داستان ، ص۵۹

در همین راستاست که نـویسندهٔ «خواهرم و عنکبوت» عدد ۸ (عقرب) را که مضربی است از عدد ۴ (خرچنگ) بـر می گزیند . ۴ ، برجی است موسوم به سرطان و قبلا نیز در داستان «اختلاف حساب» به صورت کنایی بر فضای داستان چنگ انداخته ، بیماری و مرگ را تداعی می کرد . در این داستان نیز درک مسئله چندان سخت نیست زیرا عنکبوتی سیاه بر دیوار اتاق خواهر ، حضوری مرموز یافته است . عنکبوتی که همچون خرچنگ در بروج دوازده گانه بر روی عدد ۴ (برج چهارم = سرطان) نشسته است . از طرفی ، برج هشتم در بروج فلکی دوازده گانه طرحی از صورت فلکی را به نمایش می گذارد که شبیه عقرب است . عقرب (عدد ۸) و خرچنگ (عدد ۴) جزو عنکبوتیان اند و هر دو (همچون عنکبوت سیاه داستان) ۸ پا دارند . بـــنابراین وقتی با این نـگاه بـه سـراغ خواهر بیمار راوی داستان می رویم می بینیم که او در دام سرطان (عدد ۴ از بروج دوازده گانه) گرفتار است . برج ۴ علاوه بر اینکه سرطان نامیده می شود ، به «چنگار» نیز موسوم است و «چنگار» به معنای علاج ناپذیر :

«من اصلا از عنکبوت بدم می آید . مگس وقتی گرفتار می شود ، یک جور وز وز خفه دارد . مثل این که صـــدا از ته گلویش در می آید . فرقی هم نمی کند . چه گرفتار مورچه ها باشد ، چـه گـــرفتار انگشتهای کسی مثل من که پاهایش را می چسبم و می گذارم بی خودی بال بزند . اما وقتی گرفتار تار عنکبوت است، مثل اینکه صدایش باز هم خفه تر می شود . انگار عنکبوتها دم دهان مگس راهم می بندند که نتواند کمک بخواهد . یا بیخ حلقومش را می گیرند ... »[1]

این همان رفتاری است که بیماری سرطان وقتی به جـــان انسان می افتد دارد . بی سر و صدا ، همچون خرچنگ (برج ۴) در سر تاسر بدن گسترش می یابد ، سپس وقتی به پایان راه رسید ، همچون عقرب (برج ۸) نیش زهر آگین خود را بر بیمار فرو می کند و او را هلاک می سازد . بیمار

---

[1] - پنج داستان ، ص ۵۱

نیز تنها زمانی علائم بیماری را در می یابد که خرچنگ ، بی سر و صدا گسترش یافته است و بیماری به مرحلهٔ آخر و علاج ناپذیر خود رسیده است . به همین دلیل است که خواهر راوی داستان ، با آنکه بیمار است و درد می کشد اما هیچ سر و صدایی از خود ندارد . گویی او همان مگسی است که در تارهای عنکبوت گرفتار شده است . بنابراین همچون کسی که بیخ حلقومش را گرفته اند ، صدایش لحظه به لحظه خفه تر می شود . با این توصیف ، تردیدی باقی نمی ماند که نویسنده ، عنکبوت سیاه را در داستان خود ، نمادی از بیماری سرطان گرفته است که در وحدتش با عدد ۸ (برج عقرب) ، خواهر بیمار راوی داستان را به مرگی محتوم و گریز ناپذیر سوق می دهد .

داستان چهارم :
شوهر آمریکایی

خلاصه داستان:

راوی داستان زن جوانی است که سالها پیش در تب و تاب یک ازدواج غیر منتظره با مردی آمریکایی که معلم زبان انگلیسی او بوده قرار گرفته است . او و دیگر اعضای خانواده از اینکه چنین اقبال بزرگی به وی رو آورده ، سر از پا نمی شناخته اند . اگرچه در میان فامیل برخی نیز حسادت می کرده اند و با ترفندهای گوناگون می کوشیده اند تا این شانس بزرگ را نصیب خود کنند ، ولی او زرنگتر از آن بوده است که چنین طعمهٔ دندان گیری را مفت و مسلم در اختیار دیگران قرار داده ، لگد به بخت خویش بزند . از این رو با تمامی قوا موانع را از سر راه برداشته و سرانجام توانسته است با چنگ و دندان ، مرد آمریکایی را برای خود حفظ نموده ، با او ازدواج نماید . چندی پس از آغاز زندگی مشترک ، او و مرد آمریکایی برای ادامهٔ زندگی عازم آمریکا می شوند . در ابتدا همه چیز خوب پیش می رود ، ولی دو سال پس از اقامت در آمریکا ، متوجه می شود که شوهر آمریکایی اش در مورد حرفه ای که دارد به وی دروغ گفته است . در همین راستا ، زن جوان شرح می دهد که شغل شوهرش به قدری زننده و چندش آور بوده که وی به شدت شوکه شده است . سپس برای اینکه مسئله به او ثابت شود ، مخفیانه به محل کار شوهرش رفته و آنجا همه چیز را از دور دیده و بر بخت شوم خود گریسته است . پس از این ماجرا ، وی که دیگر نمی خواهد به زندگی با مردی «قبر کن» که به دروغ خود را وکیل و حقوقدان جا زده بوده ادامه دهد ، درخواست طلاق می کند و همراه با فرزند نوزادش که از شوهر آمریکایی به یادگار مانده ، به ایران بر می گردد.

تجزیه و تحلیل:

داستان در قالب یک مونولوگ نفس گیر روایت می شود و اگر چه ظاهرا راوی داستان، وقایع را برای فردی که مخاطب اوست تعریف می کند ولی چون حضور طرف مقابل نامحسوس است ، داســـتان به صورت یک

تک گویی طولانی پیش می رود و با این روش ، نویسنده به شکلی هنرمندانه پرده از زوایای پنهان روحی و روانیِ زنانی که شیفتهٔ زرق و برق و حرف های قشنگ اند ، بر می دارد.

تم داستان:

«خود باختگی» و « ناچیز شمردن خود» که به دنبال تبلیغات غربی در برخی کشورهای وابسته ظهور و بروز می نماید ، محصولی است ضد اجتماعی که فرهنگ ملت ها را هدف قرار داده ، اعتماد بـــه نفس را از آنها سلب می کند . در داستان «شوهر آمریکایی» ، زن جوان خود را «انسان سوم» می پندارد و با پذیرش این درجه بندی ، طبیعی است که از ازدواج با مردی متعلق به «جهان اول» ، احساس سربلندی کند . غروری که چندان نمی پاید و با کنار رفتن پرده از واقعیات ، به شکل تحقیر آمیزی در هـم شکسته و خورد می شود . اما این شکست و له شدن، اگرچه تلخ است ولی به «آگاهی» می انجامد و در خود دارای عنصری است که می تواند صحت تمامی تقسیمات بشری را که به صورتی هدفمند به «انسان اول» ، «انسان دوم» و «انسان سوم» محدود شده ، زیر سوال ببرد و دست کم برای راویِ فریب خوردهٔ داستان این نکته را روشن کند که آنچه مقام و درجهٔ انسان را می سازد شخصیت ، مقام و منزلت اوست که جهان اول و دوم و سوم نمی شناسد . نکته ای که راوی داستان «شوهر آمریکایی» به تجربه آن را در می یابد و به همین دلیل او که در آغاز از شوق پرواز به سوی آمریکا ســـر از پا نمی شناسد ، وقتی تمامی رویاهای زیبا ، دلفریب و خود ساخته ای را که بر اثر «خود ناچیز شماری» در وجودش شکل گرفته اند از دست رفته می بیند ، به پـوچی آنچه می پنداشته پی می برد و راه بازگـشت به ایران در پیش می گیرد تا به ریشه های خود که تنها عامل بقا و اصالت او هستند ، بپیوندد .

سبک:

«شوهر آمریکایی» داستانی است ساده ، روان و زیبا که وقایع را - بی هیچ پیرایه ای - در قالب یک اثر رئالیستی شرح می دهد . داســتان از آنجا که راوی آن هر از چند گاه با عبارات و حرکات خود به حضور شخصی که در مقابل او نشسته اشاره دارد ، حالتی مبهم و خیالی می یابد . فی الواقع شخصِ مخاطب تا پایان داستان حتی برای یک لحظه هم حضورش

احساس نمی شود . به این ترتیب آل احمد با زیرکی خاصی از چهارچوب دیالوگ نویسی که دارای قواعد ، ماهیت و حد و مرز مشخص و کیفیت معینی است ، پا فراتر گذاشته و «شوهر آمریکایی» را همچون داستان های «گناه» ، «زن زیادی» و «خانم نزهت الدوله» به صورت «تک گویی درونی» روایت می کند و در این مسیر لحظاتی پیش می آید که در روند شکل گیری ماجراها تداخـــل هایی ایـجاد می شود : تصورات و آرزوهای درونی فرد از واقعیت پیشی گرفته و مرزها در هم شکسته می شوند ؛ «زمان» به عنوان یکی از عناصر مهم داستان ، پس و پیش شده و گاه مـخدوش می شود . با وجود این ، در داستان «شوهر آمریکایی» ، نویسنده قصد ندارد صرفا به روان انسان بـپـردازد و در نتیجه می کوشد تا با رویکردی متکی بر برون گـرایی ، شخصیتی خیالی در برابر راوی داستان قرار دهد و از این طریق به شرح وقایع بپردازد .

داستان پنجم :

خونابه های انار

خلاصه داستان:

دو لاشخور که از خون و گوشت انسان تغذیه می کنند در اوج گرسنگی ، نشسته بردیوار دخمهٔ قبرستانی متعلق به زردتشیان ، انتظار رسیدن جسدی را می کشند که بر دوش جمعیتی انبوه از دور در حال نزدیک شدن است . یکی از لاشخورها جوان و چابک و دیگری پیر و از توش و توان افتاده است . لاشخور پیر اعتقاد دارد که اهالی شهر به اورمزد قسم خورده اند که تنها مردگان پیر خود را به این دخمه بیاورند . او به لاشخور جوان می گوید از بس گوشت و خون لاشه های پیر خورده دیگر رمقی برایش نمانده است . با این حرف ، لاشخور جوان از روی دیوار بر می خیزد تا چرخی بزند و سر و گوشی آب بدهد و وقتی در ارتفاعی پایین از فراز جمعیت عبور می کند ، می بیند که روی پوشش سفیدی که بر جسد کشیده اند بستهٔ انار گذاشته شده و از این نشانه نتیجه می گیرد که جسد متعلق به یک جوان است و با شادی زیاد خود را به لاشخور پیر که همچنان روی دیوار نشسته می رساند و ماجرا را خبر می دهد . طولی نمی کشد که جمعیت از راه می رسند و جسد را می گذارند و می روند. لاشخور جوان که هول و بی قرار است ، بلافاصله با یک ضربتِ منقار پوشش سفید را می درد و حریصانه چنگ در گوشت فرو می برد. اما لاشخور پیر از خوردن امتناع می کند زیرا معتقد است که لاشه دارای بوی غیر عادی است و رنگ آن نیز از حالت طبیعی برگشته است . لذا این گمان به او دست می دهد که کاسه ای زیر نیم کاسه است و آن جمعیت ، بیهوده جسد جوانشان را آنجا رها نکرده اند. لاشخور جوان که بی تجربه است بی اعتنا به سخنان لاشخور پیر ، با حرص و ولع به خوردن می پردازد و دقایقی بعد سرش گیج می رود و همانجا کنار جسد جوان می افتد و می میرد.

تجزیه و تحلیل:

«خـونابه های انار» طنزی است تلخ که مرگ و زندگی را به سخره می گیرد و کرکسانی را مثال می آورد که خود را وارثان بلاتردید مردگان می دانند بی آنکه دریابند،مرگ در یک قدمی خود آنان کمین کرده است .

تم داستان:

لاشخور پیر بخاطر تجربه ای که دارد دم به گوشت مرده ای که احساس می کند سمی است نمی زند ولی آن که جوان است ، جان خود را بر سر هیچ انگاشتن تجربهٔ پیران ، می بازد.

سبک:

در داستان «خواهرم و عنکبوت» برای نخستین بار دیدیم که آل احمد در مسیر خود، نیم نگاهی به رمان های «قصر» و «مسخ» از آثار بلند کافکا داشته است ولی این تاثیر پذیری تنها در فضا پردازی اثر جلوه و نمود داشت . اما در این داستان ، نویسنده با گامی بلند به سوی کافکا ، داستان های کوتاه و داستانک هایش را مورد توجه قرار داده است و به شکلی بدیع، وحشت حاکم بر فضای آثار کافکا را - در عین پذیرش واقعیت های موجود در آن - با طنزی تلخ در آمیخته است . به طور کلی اغلب داستان های کـــوتاه «کافکا» تمثیلی اند و در فضایی شکل می گیرند که متمایل به «گروتسک» اند . لذا اگرچه سیاه و مایوس کننده جلوه می نمایند ، اما در ته مایه های خود لبخندی نیز به لب می آورند . لبخندی نه از نوع شادی آفرین که هنگام دیدن یک کاریکاتور به ما دست می دهد ، بلکه از آن نوع که برخاسته از سیاهی و وحشت است و از تضادی که مرگ و زندگی را در برابر یکدیگر قرار می دهد ، مایه می گیرد . فی المثل، فردی را در نظر بگیرید که در آستانهٔ مرگ قرار گرفته و درست در لحظه ای که دارد نفس های آخـــر را می کشد ، به وی خبر دهند عمویش مرده و صدها میلیارد برای او به ارث گذاشته است . واکنشی که فرد محتضر در چنین لحظه ای ممکن است از خود نشان دهد واقعا دیدنی است : خبر ، پرده از حقیقتی بر می دارد که تضادی عمیق در خود دارد . از یک سو آکنده از یاس ، مرگ و سیاهی است ؛ و از طرف دیگر شادی ، امید و زندگی در آن موج می زند . اما برایند این تضادها برای فردی که در حال مرگ است و در

عین حال خبری خوش شنیده ، جز لبخندی تلخ که ممکن است بر لبانش بنشیند ، حاصل دیگری ندارد ؛ و این به زبان ساده یعنی «گروتسک» :

«من از بس چشمهای کور مکوری این پیر لاشه ها را در آورده ام دیگر چشمهای خودم دارد از کار می افتد.»[1]

دو لاشخور گرسنه در انتظار رسیدن جسد بر دیوار نشسته اند . لاشـــخور پیر آرزو می کند که ای کاش لااقل این یکی جوان باشد زیرا از بس گوشت پیران را خورده دیگر رمقی برایش نمانده است . این لحظات از داستانِ «خونابه های انار» علی رغم معنای چندش آورشان، حاوی تـضادی هستند کـه همزمان کمدی و وحشت را به نمایش می گذارند[2] و از این حیث به لحظاتی از آثار کوتاه کافکا شباهت می یابند که نمونه اش در داستان «لاشخور» قابل ذکر است :

« لاشخوری بود که منقار در پاهای من فرو می کرد ... ارباب زاده ای از کنارم می گذشت . زمانی به تماشا ایستاد .... و گفت : از اینکه اجازه می دهید اینطور زجرتان بدهد تعجب می کنم. تنها با شلیک یک گلوله کار لاشخور تمام است . پرسیدم : راستی؟ شما این کار را می کنید؟ ارباب زاده گفت : با کمال میل . فقط باید به خانه بروم و تفنگم را بیاورم. می توانید نیم ساعتی منتظر بمانید؟ گفتم : نمی دانم . و از درد به خود پیچیدم. سپس گفتم: خواهش می کنم. به هر حال تلاشتان را بکنید . ارباب زاده گفت : بسیار خوب . عجله خواهم کرد . در طول گفتگو ، لاشخور در حالی که نگاهش را به تناوب مـــیان من و ارباب زاده به این ســو و آن ســو

---

[1] - پنج داستان ، انتشارات رواق ، چاپ دوم ۱۳۵۶، ص ۸۴

[2] - «در واضح ترین سطح می توان به محتوای وحشت زا یا مشمئز کننده' اثر نظر داشت و در عین حال به نحوه' خنده آور ارائه' مطلب نیز توجه کرد. در جستجوی کلمه ای کـه توصیف کننده' این گسیختگی ذهنی باشد و در میان کلماتی که این معنا را کم و بـیش می رسانند، بـه کلمـه و اصـطلاح گروتـسک مـی رسـیم کـه در عبـارتی نظیـر صـحنه' گروتسکی همزمان مفهوم خنده ، وحـشت یـا اشـمئزاز را در بـر دارد . » (گروتـسک در ادبیات ، فیلیپ تامسون ، ترجمه غلامرضا امامی ، نشر شیوا ، چاپ اول ۱۳۶۹ ، ص ۱۱)

مـی چرخاند ، گـوش ایستاده بود دریافتم که همه چیز را فهمیده است . به هوا بلند شد ، سر را به عقب برد تا هر چه بیشتر شتاب بگیرد ، سپس منقار خود را مانند نیزه اندازی ماهر از دهان تا اعماق وجودم فرو برد . پس افتادم و در عین رهایی احساس کردم که در خونم . خونی که هر ژرفنایی را می انباشت و هر ساحلی را در بر می گرفت ، بی هیچ امید نجات غرق شده است.»[1]

ماجرا به خودی خود تلخ و بی رحمانه است جوانی توسط لاشخور در حال خورده شدن است و ارباب زاده ای از راه می رسد و از وی می خواهد که نیم ساعت صبر کند تا او به خانه رفته ، تفنگش را برای کشتن لاشخور بیاورد . بی گمان مردی که در حال خورده شدن است حرفی ندارد که نیم ساعت و حتی بیشتر صبر کند ولی آیا لاشخور هم به دستور ارباب زاده عمل خواهد کرد و حاضر است نیم ساعت از خوردن باز بماند تا او با تفنگش برگردد ؟ طنز ماجرا نیز در همین تضاد نهفته است . با این همه دیدگاه و نگرش این دو نویسنده - کافکا و آل احمد - به جهان کاملا متفاوت است و این تـــفاوت در پایان هایی که آثار آنان به خود می گیـرند آشکار می شود . در داستان «لاشخور» مردی که در دام لاشخور گرفتار آمده امیدی به نجات ندارد و سرانجام با همان سبک و سیاق آثار کافکا به سوی مرگ روانه می شود. اما در داستان«خونابه های انار» علی رغم تمامی تلخی هایش ، این لاشخور است که در دام هوش و نبوغ و ابتکار عمل انسان گرفتار شده و نابود می گردد . آل احمد تمامی آن حقایق تلخی را که کافکا در مورد مرگ و زندگی بیان می کند ، می پذیرد ولی هرگز به این مسائل با دیدی مطلق نمی نگرد و همواره راهی برای نجات و چـــشم اندازی روشـــن برای رهایی انسان متصور است . به همین دلیل در داستان «خواهرم و عنکبوت» راوی داستان را می بینیم که اگرچه خواهرش از دست رفته ، ولی سرانجام موفق می شود با کشتن عنکبوت ، سایر اعضای خانواده را از مرگ نجات دهد . بر اساس همین تفکر ، در «خونابه های

---

[1] - داستان های کوتاه کافکا ، ترجمه' علی اصغر حداد ، نشر ماهی، چاپ دوم ۱۳۸۵. ص ۴۶۶

انار» نیز لاشخوری که حریصانه به جان جسدی جوان افتاده است ، خود به کام مرگ فرو می رود.

ارزیابی کلی:

چنین به نظر می رسد آل احمد تمایل دارد در هر اثری که می آفریند - صرف نظر از جنبه های اجتماعی و فلسفی خاصی که می یابند - گریزی به مسائل سیاسی بزند و برهه ای از تاریخ کشور را به نمایش بگذارد . این مسئله در تمامی آثار او و از جمله در داستان «شوهر آمریکایی» نیز به خوبی مشهود است . از همین رو، آثار آل احمد را باید در لایه های متفاوت و در ابعاد مختلفی که دارد ، با پیش زمینه های تاریخی اش مد نظر قرار داد . این پیش زمینه ها در سه داستان نخست از «پنج داستان» ، اختناق و جو پر تنش حاکم بر جامعه را که در سایه' سیاست های رضا شاه، عرصه را بر محافل مذهبی تنگ کرده است ، باز می تاباند و به صورت موردی به برخی از آنها نظیر اجبار زنان به برداشتن چادر ، اجبار مردان به گذاشتن کلاه بر سر و نیز اجبار دانش آموزان به پوشیدن شلوار کوتاه هنگام حضور در مدرسه اشاره دارد . این موارد ، بخصوص در دو داستان «گلدسته ها و فلک» و «خواهرم و عنکبوت» در کنار مفاهیم فلسفی عمیقی که به صورت نمادین جلوه می نمایند ، آنچنان آشکارا مورد توجه واقع شده اند که حتی مضامین اصلی را نیز تحت الشعاع قرار می دهند . بطور کلی ، اکنون پس از پشت سر گذاشتن تمامی آثار داستانی آل احمد و بررسی یکایک آنها در موقعیتی قرار گرفته ایم که می توانیم به خوبی ثمره' سالها تلاش نویسنده ای را بچشیم که درسیر تکاملی خود بر روی درختی بار گرفته که از ریشه ها تا شاخ و برگ ها و میوه هایش همه و همه از اندیشه های او نیرو و قوت گرفته اند و این میوه ها - چه آنگاه که نویسنده در آغاز کار بوده و گام های نخستین را بر می داشته و چه آن هنگام که در پی چرخش های عجیب و غریب و صد هشتاد درجه ای در نوع نگارش و نگرش ، سرانجام به سبک و سیاق خاص خود دست یافته - همواره طعم خاص خود را داشته اند : طعمی به تلخی ها و شیرینی های دوران پر فراز و نشیب زندگی آل احمد .

فصل دهم: سنگی بر گوری

تاریخ نگارش: ۱۳۴۲

تاریخ انتشار : ۱۳۶۰

۱۲ سال پس از مرگ نویسنده

خلاصه داستان:

آل احمد دریک حرکت جسورانه خود و همسرش را محور قرار داده و با صراحت تمام از بچه دار نشدنش سخن می گوید . در ضمن توضیح می دهد که برای درمان به پزشکان ایرانی متعددی مراجعه کرده ، آزمایش های زیادی انجام داده است و سرانجام وقتی به نتیجهٔ مطلوب نرسیده ، به اروپا سفر کرده است. آنجا نیز بعد از انجام معاینات دقیق و آزمایش های مختلف ، تحت نظارت یک پزشک اتریشی به درمان پرداخته است و پس از صرف هزینه های بسیار بی آنکه معالجه شده باشد ، دست از پا درازتر به ایران برگشته و به گزینه های دیگری نظیر پذیرفتن سرپرستی یک یا دو کودک یتیم اندیشیده است . از طرفی ، خبر می رسد که خواهر زنش هما اقدام به خودسوزی کرده است و راوی داستان و همسرش سراسیمه راهی کرمانشاه می شوند و آنجا در می یابند که هما با هفتاد و پنج درصد سوختگی فوت کرده و دو فرزند خردسال از وی به جا مانده است . همان شب ، راوی داستان و همسرش در مورد پذیرفتن سرپرستی فرزندانِ هما به مشورت می پردازند و بعد از پاره ای گفتگو ، متقاعد می شوند که بنا به دلایلی مصلحت نیست در این مورد پا پیش بگذارند . درپایان ، راوی داستان به نیت زیارت اهل قبور راهی گورستانی می شود که آنجا رفتگان نزدیکش در یک قطعهٔ خانوادگی به خاک سپرده شده اند و او به محض حضور در کنار قبر پدر ، با وی به درد دل می نشیند و هر سنگِ برگوری را که از نظر می گذراند ، خاطره ای در ذهنش زنده می شود .

تجزیه و تحلیل:

در این اثر ، نویسنده صریحا اعلام می کند عقیم است و از این مطلب نتیجه می گیرد که به مرگ بالقوه دچار شده است . مفهومی که پیش از نگارش «سنگی بر گوری» در برخی آثار دیگر آل احمد نیز بازتاب داشته و از زوایای مختلف به آن نگریسته شده است : در «نفرین زمین» عقیم بودنِ

خاک مساوی با مرگِ زمین ؛ و مرگِ زمین مساوی با مرگِ انسان تعبیر می شود . در داستان «زن زیادی» ، زن که همسرش وی را طلاق داده و با بی رحمی از خانه رانده است ، وقتی خود را آوارهٔ خیابان های شهر می بیند چنین می پندارد که اگر فرصت می یافت فرزندی برای شوهرش بیاورد سرنوشت بهتری در انتظارش می بود . در «نون و القلم» ، میرزا عبدالزکی علی رغم مال و منال و موقعیت بالایی که در جامعه دارد نزد همسرش در اوج خفت قرار می گیرد زیرا او نیز - همچون نویسندهٔ سنگی بر گوری - عقیم است و به مرگ بالقوه دچار گشته . از طرفی ، میرزا اسدالله و همسرش را شاهدیم که در اوج فقر به سر می برند و با این حال صرفا بخاطر داشتن دو فرزند ، احساس سعادت می کنند . در داستان «خواهرم و عنکبوت» قضیه شکلی نمادین می یابد و راوی داستان شرح می دهد که خواهرش پس از سالها زندگی با شوهر ، بی آنکه صاحب فرزندی شود در حالی به خانهٔ پدری باز گشته که بیماری لاعلاجی به جانش چنگ انداخته است ؛ و بالاخره در «شوهر آمریکایی» ماجرای زن فریب خورده ای را مرور می کنیم که پس از سالها زندگی در غربت ، از همسر آمریکایی اش طلاق گرفته و شادمان به ایران باز می گردد . شادی او نه به دلیل رهایی از شوهر دروغگو و فریبکار بلکه به این خاطر است که توانسته در دادگاه ، از حق و مقامی که جایگاه مادری به وی بخشیده است دفاع کند و فرزندش را همراه خود به وطن بازگرداند.

تم داستان:

آل احمد در این اثر ، موضوع بچه دار نشدن خودش را با صراحت شرح می دهد و پیرامون چرائی این سرنوشت به نظریه پردازی های فلسفی و اجتماعی روی می آورد . برخی از این نظریات بر باورهای تقدیرگرایانه استوارند مثل آنجا که نویسنده به شرح حادثهٔ مرگ برادر دوستش می پردازد : جوانی سرشار از زندگی ، یک صبح زود در حال قرار مدار گذاشتن با دوستانش است که ناگهان اتومبیلی با سرعت صد و بیست کیلومتر از راه می رسد ، عرض خیابان را طی کرده ، یکراست به سراغ او می رود و در برخوردی مرگبار ، وی را راهی دیار مردگان می کند : مرگی فیزیکی که باور آن به راحتی در اذهان می نشیند و نویسنده ، آن را مرگِ بالفعل می نامد ؛ ولی تقدیر ، مرگ هایی از نوع دیگر نیز در آستین دارد و

نمونهٔ مشخص آن همانی است که گریبان نویسنده را گرفته است و به صورت عقیمی ظاهر شده است . مرض لاعلاجی که اجازه نمی دهد خانواده آن گونه که باید شکل بگیرد و معنا بیابد . چنین مرگی از دید نویسنده بالقوه است به این معنا که شخصِ مبتلا به لحاظ فیزیکی ظاهرا رفتاری همچون زنده ها دارد ولی در عمل ، همچون مردگان فاقد هرگونه جای پا و رد و اثری از خود هستند.

سبک:

در ادبیات داستانی معاصر جهان آثاری وجود دارند که ظاهرا به «رمان» و یا «داستان» نزدیک اند ولی در ساختارخود فاقد مولفه ها و ارکان سازندهٔ رمان و داستان هستند و «سنگی، بر گوری» نیز یکی از این نوع آثار است . از جمله نکاتی که همواره در «ادبیات داستانی معاصر» مطرح بوده و هست طرح این سوال می باشد که «رمان» و «داستان» بدون داستان ، چگونه می تواند واجد معنای مرتبط با ماهیت خود باشد ؟ و یا رمان و داستان بدون شخصیت پردازی ، بدون حادثهٔ داستانی ، بدون توصیف و بدون فضاپردازی چگونه می تواند بسط و گسترش یابد ؟ بدیهی است در مورد هر اثر اگر بتوانیم پاسخ مناسب به این سوال ها را بیابیم ، از پیچ مهمی عبور کرده ایم که ما را در چشم اندازی روشن ، به درکی واقعی از جایگاه آثار مورد نظر می رساند و «سنگی بر گوری» نیز از این قاعده مستثنا نیست . به هر حال این اثر در هر قالبی که تعریف شود ، بیش از هر چیز به شرح حالی می ماند (اتوبیوگرافی) که در آن ، نویسنده با نگاهی تلخ[1] به زندگی و مرگ ، سرگذشت خود را شرح می دهد و در این راستا گاه پرده از خصوصی ترین مسائل زندگی خود بر می دارد :

---

[1] - « اغراق و افراط: به طور کلی بارها این مطلب مورد قبول قرار گرفته که گروتسک دارای طبعی افراطی است و عنصر اغراق و زیاده روی در آن بارز است ، بدین جهت اغلب با فانتزی و خیال پردازی هم ردیف قرار داده می شود ... حال اگر خیلی ساده فانتزی را انحراف آشکار از قوانین طبیعی تعریف کنیم ، بدون تردید گروتسک هم فانتزی است . اما اگر اصرار داشته باشیم که برای ما نحوهٔ بیان مطلب و این نکته مهم است که آیا واقعه در دنیای خیال اتفاق می افتد یا در دنیای حقیقی اطرافمان ، آن گاه به احتمال زیاد به این نتیجه خواهیم رسید که دنیای گروتسک ، با همهٔ عجایبش ، نه تنها از خیال پردازی بسیار دور است ، بلکه

« ... و در چنین جنگل مولایی، از تخم و ترکه ، سرنوشت آمده فقط یخه" مرا گرفته که چون کم خونی و چون خدا عالم است چه نقصی، در کجای بدنت هست و اسپرم هایت تک و توکند و ریقو ، حالا تو باید با آنچه پشت سر داری نفر آخر این صف بایستی، و گذر دیگران را به حسرت تماشا کنی . و واقعیت این است که هیچ کس پس از من نیست.»[۱]

یا:

«حالا دیگر بحث از اینها گذشته . از این که ما سنگ ها را با خودمان واکنده ایم و تن به قضا داده ایم . »[۲]

و بالاخره:

«برای من این بی بچگی شده یک سرنوشت که پایش ایستاده ام.»[۳]

با این توصیف ، نویسنده ، انسان را اسیر سرنوشتی گریز ناپذیر می داند که حاصل شرایط و موقعیت طبیعی اوست . به عبارت دیگر برداشت آل احمد از وضعیتی، که دارد و تعبیر او از عقیمی، به مرگ بالقوه نیز امری است که ماجرایی واقعی را به طنزی تلخ و گزنده در می آمیزد و به تبع آن سرگذشتی روایت می شود که به دردی خزنده اشاره دارد . دردی که بر جسم و روح نویسنده سایه افکنده ، بنیان خانواده را هدف قرار داده و خانه و اعضای آن را به دیوارهایی خاموش تبدیل کرده است :

«اگر راستش را بخواهید ما (من و سیمین) دو دیواریم که هیچ

دقیقا دنیای آشنای ماست . حقیقی و مستقیم و بی پرده است و همین باعث قدرتمندی و صلابتش است . » (گروتسک در ادبیات ، فیلیپ تامسون ، ترجمه غلامرضا امامی ، نشر شیوا ، چاپ اول ۱۳۶۹ ، صص۴۳ و ۴۴)

[۱] - سنگی بر گوری ، انتشارات رواق ، چاپ اول ۱۳۶۰ ، ص ۱۹

[۲] - همان ، ص ۲۲

[۳] - همان ، ص ۶۷

کوچه ای میانمان نیست.»[۱]

مفهومی که مورخ و فیلسوف معاصر ، ویل دورانت نیز در کتاب «لذات فلسفه» همسو با آل احمد و پیش از او به آن اشاره نموده است :

«اگر فرزندی بوجود نیاید خانه به **دیوارهایی** می ماند که جسم زن و مرد را محصور کرده است و آنجا که بایستی خانواده ای باشد فقط قطعاتی از موجود زنده دیده می شود.»[۲]

یا :

«ملاحظه کنید که زناشوئی بی فرزند چگونه پژمرده است و چگونه پس از آوردن فرزند شکفته می گردد . ازدواج پیش از داشتن فرزند قراردادی است برای آماده ساختن آسایش جسمانی متقابل ؛ ولی پس از بچه دار شدن معنی حقیقی خود را به دست می آورد . فرزند مقام خود را در کل بالاتر می برد و مانند آبی است که به پای گیاهی می ریزند تا آن را تازه و شکفته گردانند.»[۳]

و همچنین :

«مرد نه تنها با داشتن فرزند وظیفهٔ خود را در اجتماع مانند یک عضو اجتماع و یک فرد در نوع انجام می دهد بلکه خود را کامل هم می کند... درستی میان فرزندان او را در سالهای پیری تسلیت می دهد و تا اندازه ای هم بر مرگ غلبه می کند . زیرا جاروب **مرگ** فقط گوشت و استخوان پوسیدهٔ ما را دور می اندازد تا راه را برای جوانان پاک کند اما روح و زندگی ما در بدن همین جوانان در جریان است . ما فقط قسمتی از خود را به **گور** می سپاریم و قسمت دیگر که از گوهر ماست و با دست و مراقبت

---

[۱] - همان ، ص ۲۳

[۲] - لذات فلسفه ، ویل دورانت ، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ، نشر اندیشه، چاپ دوم ۱۳۵۰ ، ص ۹۴

[۳] - همان ، ص ۱۸۹

ما پرورش یافته است باید بماند و در جریان تازه ای از حیات مجسم شود . »[1]

عبارت فوق همان نکته ای است که آل احمد به آن اشاره دارد و در راستای همین سخن ، هر آدمی را سنگی بر گورِ پدر دانسته و اقرار می کند که او داستان «چاپا» را به سبب آگاهی اش از این واقعیت که هرگز سنگی بر گور خویش نخواهد داشت نوشته است :

«با همین فکرها بود که یک بار **چاپا** را سر هم کردم و بار دیگر میرزا بنویسی در **نون و القلم** ابتر ماند.»[2]

در واقع این گونه اظهارات در یک شرایط پر تنشِ احساسی و هیجانی شکل می گیرد و به همین لحاظ آل احمد - اگرچه حق اوست که فرزندی داشته باشد و بی تردید برخورداری از چنین امتیازی به نگاهی عمیقتر و زیباتر از زندگی می انجامد اما - در نمی یابد که داستان های زیبای «چاپا»، «خواهرم و عنکبوت» ، «زن زیادی» ، «گناه» ، «سمنوپزان» و دهها داستان نظیر اینها قادرند تا به رد و اثر و جای پای او دوام و بقایی بیش از دوام و بقای هر «سنگی» بر هر «گوری» ببخشند .

ارزیابی کلی:

داستان آمیزه ای است از یک واقعیت تلخ ؛ و طنزی گزنده . اساسا خصوصی بودن ماجرا ویژگی خاصی به اثر می دهد . شناخت و تصویر روشنی که از پیش نسبت به اشخاص داستان داریم باعث می شود تا تلخی و گزندگی ماجرا تاثیری بیش از حد طبیعی بر ما بگذارد . گاه مسائل مطرح شده آنچنان شوکه کننده اند که سخت متحیر می شویم و در راستای همین تاثیر و تاثر و تحیر ، ناگهان در روند شکل گیری یک فضای دوگانه به سمت و سوی ماجراهایی طنز آمیز به حرکت در می آییم و در مسیری قرار می گیریم که ناخواسته لبخند بر لب هایمان می نشیند و این اغراق کاریکاتور گونه بار دیگر یکی از آثار آل احمد را - همچون

---

[1] - همان ، ص ۱۹۰

[2] - سنگی بر گوری ، انتشارات رواق ، چاپ اول ۱۳۶۰، ص ۲۰

داستان های «مسلول» و «خونابه های انار» - به گروتسک نزدیک می کند.[1] بدین معنا که نویسنده در همان آغاز ، خود و همسرش را به **دو دیوار** بی روح و بی احساس تشبیه نموده . دو دیوار سخت و سنگی که در حسرت آنند تا کوچه ای از میانشان بگذرد . این انتظار و آرزو اگرچه عادلانه است اما بیش از آنکه به یک حق طبیعی اشاره کند به خودی خود به مفاهیمی انسانی نظیر «عشق به فرزند» گره خورده است و به این سوال معنا می بخشد که او خودش اگر «سنگی» بر «گور» پدر بوده ، حال چرا نباید «سنگی» بر «گور» خویش داشته باشد ؟ بنابراین یکی از دو دیوار بی روح که در خواستن فرزند دارای محاسبات عقلانی است قیاسِ به مثل می کند و چون از این رویه نتیجه ای منطقی نمی گیرد به دهن کجی که یکی از نشانه های گروتسک است ، روی می آورد . از این منظر دهن کجی ، به ماهیتِ درونی این روش در مبارزه با سختی ها و نابسامانی

---

[1] - «گروتسک همواره قویا با کاریکاتور هم گام بوده است . حتی نظریه پردازانی که در هم ریختگی ساده و تحریف جزئی از حقیقت را پایه و اساس اصلی گروتسک می دانند ، کاریکاتور و گروتسک را در یک ردیف قرار می دهند . در تعریف کاریکاتور می توان به اختصار گفت که کاریکاتور یعنی اغراق آمیز جلوه دادن خصوصیتهای معین و مشخص و وجهی مسخره . فرق عمده ای که گروتسک با کاریکاتور دارد این است که در کاریکاتور عوامل متضاد و ناهمگون به هم نمی آمیزند و احساس تجاوز عناصر ناجور در قلمرو یکدیگر وجود ندارد . این فرق را می توان به وضوح در نوع واکنش فرد مشاهده کرد . ما به این دلیل به یک کاریکاتور می خندیم که می بینیم شخصیتی مشهور یا تیپی به خصوص به طریقی مضحک چهره عوض کرده است و این باعث تفریح خاطر ما می شود . در مورد خصوصیت یا کیفیت معینی اغراق شده و این اغراق تا مرز نا بهنجاری کشانیده شده است . خنده در کاریکاتور نوعی واکنش مستقیم و غیر پیچیده نسبت به عملکردی مستقیم و غیر پیچیده با هدف مشخص است . در حالی که در گروتسک واکنش اساسا متشتت و مسئله ساز است . فقط در یک مورد ، مشکل بتوان بین کاریکاتور و گروتسک فرق گذاشت و آن هنگامی است که اغراق در کاریکاتور به سر حد افراط برسد . » (گروتسک در ادبیات ، فیلیپ تامسون، ترجمهٔ غلامرضا امامی ، نشر شیوا ، چاپ اول ۱۳۶۹ ، ص۶۷ و ۶۸)

های زندگی ارتباط می یابد ؛[1] و نمونه های آن را قبلا در واکنش های زهر آگین و رفتار لجوجانهٔ راوی داستان «مسلول» دیدیم و دریافتیم که او چگونه وقتی متوجه می شود که مشکوک به بیماری سل است ، لجوجانه سیگار می کشد و با این حرکت مرگ را به مبارزه می طلبد . نشانه هایی از همین معنا در «سنگی بر گوری» نیز مشهود است به گونه ای که اینجا نویسنده ، وقتی خود را طعمهٔ بلاتردید سرنوشتی محتوم می بیند در رفتاری خصمانه دنیا ، طبیعت و قوانین آن را به تمسخر و ریشخند می گیرد . این اغراق کاریکاتور گونه در «مسلول» به رنج و آزار همسر ، و در «سنگی بر گوری» به یاس و نا امیدی روایت کنندهٔ داستان می انجامد . از طرفی ، ناگفته نماند که حرکت لجوجانهٔ شخصیت های داستانیِ چنین آثاری اغلب اقدامی است بر ضد خویش . مثلا در داستان «مسلول» سیگار کشیدن مرد بیمار در ظاهر نوعی دهن کجی به مرگ است ، اما عملا حرکتی است که می تواند او را سریعتر به مرگ نزدیک کند . روشی که «حیات» و «ماهیت» خود را تنها در «ناهماهنگی» می جوید و این یکی از مهمترین ویژگی های گروتسک است.

صرف نظر از تمامی موارد فوق ، آل احمد در «سنگی بر گوری» مسائلی را پیش می کشد که ریشه در ناخودآگاهِ «فرد» دارد و میل انسان به تولد مجدد را تداعی می کند . اساسا گور وقتی سنگی بر روی آن قرار می گیرد به یک «تاریکخانه» تبدیل می شود و این تاریکخانه بی شباهت

---

[1] - « هر گاه طنز نویس بخواهد ، برای ایجاد حداکثر ریشخند و انزجار در خواننده یا تماشاچی ، قربانی خود را به صورت گروتسک به نمایش در می آورد . ازطرفی ، یک متن گروتسک غالبا یک جریان فرعی طنز یا یک سری نکته های طنز در بر دارد ، زیر اگر به **ماهیت خصمانه**' گروتسک درست بنگریم متوجه خواهیم شد که هدف گروتسک نیز بر هم زدن، رنجاندن و دفع کردن است . اما آن عامل اساسی که گروتسک را از طنز متمایز می کند ، **آمیزش بین تضادها در عمل و تاثیر** است . گروتسک بر خلاف طنز نویسی ، درست و غلط و راست و دروغ را معین نمی کند و به درس اخلاق نمی پردازد ، **بلکه سعی دارد آمیزه ای از تفکیک ناپذیری** از آنها را ارائه کند.» (همان ، ص۷۳)

به رحم مادری که جنینی در خود می پروراند نیست . به عبارت دیگر ، شخص متوفا موقع قرار گرفتن در قبر دانه ای را می ماند که در خاک کاشته می شود تا با رویشی نوتر ، تولد و زندگی ابدی بیابد . اینجا نقش سنگ و چگونگی ارزش ماهوی آن حائز اهمیت بسیار است . از دید آل احمد ، فرزند ، سنگی است بر گور پدر خویش و کسی که پس از مرگ ، این سنگ را بر گور خویش نداشته باشد به کلی مرده است . پیش از او نویسندگانی مانند صادق هدایت نیز همین عقیده را در برخی آثارشان انعکاس داده اند و فرزند را نخستین شرط جاودانگی دانسته اند:

«شاید همان چیزی را که زندگی جاودانی می گفتند مبداء خود را از همین تولید مثل گرفته بود . پس از این قرارمحسن نمرده بود ، در صورتی که او تا ابد می مرد ، چون از خودش بچه نگذاشته بود . »[1]

یا :

« نه ، او کاملا نمرده بود . چون آنچه که بقای روح می گویند حقیقت دارد . به این معنی که روح و یا خاصیت هایی از آن در بچه' اشخاص حلول می کند . و پدر بزرگ من بچه داشت ، پس به کلی نمرده است . »[2]

بدین ترتیب می بینیم که هدایت و آل احمد - هر دو - یک عقیده را بیان می کنند اما اولی از داشتن فرزند بیم دارد و به همین دلیل تا پایان عمر مجرد باقی می ماند و دومی بخاطر نداشتنش دلخور و معترض است و این تفاوت آشکار ریشه در افکار و اندیشه های متفاوت دو نویسنده دارد. آل احمد در مقاله ای تحت عنوان «هدایت بوف کور» که در کتاب «هفت مقاله» گنجانده شده ، شدیدا به داستان «تاریکخانه» می تازد و این تاختن از آنجا منشاء می گیرد که او به درستی نتوانسته عمق مفاهیمی را که «هدایت» در این اثر زیبا باز می تاباند ، درک و تجزیه و تحلیل کند:

«هدایت از وقتی تاریکخانه را نوشت خود کشی کرده بود و از

---

[1] - سگ ولگرد ، داستان بن بست ، انتشارات امیرکبیر ، چاپ هفتم ۱۳۴۲، ص ۶۰

[2] - سه قطره خون ، داستان گجسته دژ ، انتشارات امیرکبیر ، ص ۱۷۱

وقتی بوف کور را تمام کرد تمام شده بود.»[1]

داستان تاریکخانه ، درست است که پیامی از مرگ - به صورت یک خودکشی توسط مرد مجردی که فاقد فرزند است - در خود دارد اما این مرگ ، میل انسان به تولد مجدد و جاودانگی را القا می کند و از حیث محتوا یکی از نزدیک ترین آثار داستانی به «سنگی بر گوری» است . در این داستان ، صادق هدایت ، مسافری را که ماشین آنها مقابل قهوه خانه ای واقع در شهرستان «خوانسار» (از توابع استان اصفهان) خراب شده است و تا صبح روز بعد نیز امیدی به تعمیرش نیست ، توسط مردی مرموز به خانه ای عجیب و غیر عادی می کشاند که دارای دو اتاق است . یکی از اتاق ها به شکل بیضی است و دیوارها و کف و سقفش از مخمل عنابی پوشیده شده و هیچ منفذی به بیرون ندارد مگر یک در که به دالانی تاریک باز می شود . نصف شب ، پس از یک گفتگوی طولانی که میان میزبان و میهمانش صورت می گیرد ، مرد مسافر به اتاق دیگر راهنمایی می شود و میزبان نیز در اتاق بیضی شکل که در واقع یک تاریکخانه است می خوابد . صبح روز بعد ، وقتی مرد مسافر از خواب بر می خیزد و به اتاق تاریک می رود تا از میزبانش خداحافظی کند می بیند که او دست ها را مقابل صورتش گرفته ، پاهایش را توی دلش جمع کرده و به شکل بچه ای در زهدان مادر ، روی تخت افتاده است . نزدیک تر می رود و شانه اش را تکان می دهد ، اما مرد صاحبخانه - که به نظر می رسد اقدام به خودکشی کرده - بدنش کاملا سرد و خشک است . مرد مسافر که از دیدن چنین منظره ای وحشت کرده است ، هراسان از اتاق خارج می شود و به سمت گاراژ می رود . اینجا نخستین سوالی که شکل می گیرد این است که چرا نویسنده شهرستان خوانسار را مکانِ حوادث داستانی اش قرار داده است . پاسخ ، حاوی نکات مهمی است که به شرایط خاص و اقلیمی این شهر ارتباط می یابد :

خوانسار شهری است زیبا و دیدنی با درختانی انبوه و مناظری جادویی

---

[1] - هفت مقاله ، نخستین مقاله تحت عنوان «هدایت بوف کور» ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷ ، ص ۴

که هر مسافری را شیفتهٔ خود می سازد . محال است کسی از این شهر عبور کند و آرزوی اقامتی کوتاه در آنجا را ، ولو برای یک شب به دل راه ندهد . شهر به دلیل بافت و شرایط اقلیمی خاصی که دارد جلوه ای است از زندگی ، مرگ و تولد . نکتهٔ دوم اینکه شهر خوانسار در یک درهٔ دراز - مشابه درهٔ دراز سالیناس در رمان «شرق بهشت»[1] که به بهشت و مظهر جاودانگی تشبیه شده - قرار گرفته است . این شهر ، هنگام غروب در حالیکه خورشید هنوز در آسمان است و دشت ها همچنان روشن اند در تاریکی فرو می رود و به تاریکخانه ای همچون رحم مادری که در آستانهٔ زایش است شباهت می یابد . نکتهٔ سوم اینکه شخصیت داستانی هدایت (مرد میزبان) ، شبی که مسافری را میهمان خویش کرده است ، در اتاقی می خوابد که تاریک است و دیوارهای مخملی اش فضایی را که جنین برای تولد نیاز دارد به ذهن متبادر می کند . بنابراین ، هم شهر که درون دره واقع شده است و هم اتاق بیضی شکل که درون چنین درهٔ درازی قرار گرفته ، شرایطی منطبق با یکدیگر می یابند که همگی میل انسان به جاودانگی را در خود می پرورند و بر حرکت انسان به سوی تولدی نو و تجدید حیاتی متحولانه اشاره دارند . با چنین درک و برداشتی از داستانی که هر جزء آن کاملا حساب شده و دقیق است ، مسلما نمی توان گفت هدایت با نوشتن «تاریکخانه» خودکشی کرده بوده است . تاریکخانه، در واقع همان گوری است که آل احمد نیز در «سنگی بر گوری» به آن می اندیشد و بقاء و جاودانگی خود را در سنگی جستجو می کند که باید روی آن قرار بگیرد . به هر حال آل احمد در ادامهٔ مقاله ، لحن خود را نسبت به هدایت و آثارش ملایمتر می کند و با زبانی ساده و صمیمی - چنانکه روش خاص اوست - دردمندانه بر مرگ هدایت تاسف می خورد . سپس با خشم و عصبانیتِ بسیار به صورت کسانی که خودکشی هدایت را دلیلی بر ته کشیدنِ وی می دانند ، سیلی می زند و این نویسندهٔ بزرگ

---

[1] - شرق بهشت یکی از زیباترین آثار جان اشتاین بک است که با نثر خوب، ساده و روان دکتر بهرام مقدادی به فارسی برگردانده شده و چاپ اول آن توسط انتشارات بامداد در سال ۱۳۶۱ به بازار کتاب عرضه شده است.

را گریزنده از ابتذالی که همین اشخاص و جامعهٔ پیرامون آنان احاطه کرده بوده اند معرفی می کند.[1] همچنین او در بخش دیگری از مقاله ، هدایت را عین آثارش می داند و این سخنی است موشکافانه ، زیرا تردیدی نیست که «هدایت» ، صادق بود و صادقانه می نوشت و به عبارت بهتر ، خـــود را می نوشت همانطور که آل احمد نیز جسورانه و خلاقانه خود را در آثارش منعکس کرده است . این دو - اگرچه گاه از آثار بزرگان ادبیات معـــاصر جـــهان تـــاثـــیر می گرفته اند اما - مقلد نبوده اند و با نوشتن ، «خود» را که انباشته از دردها و رنج های مردم گرفتار در بند فقرمادی و فرهنگی بودند ، می نگاشتند .

---

[1] - «جواب گوی حقیقی او بود که تاب نیاورد و جواب گوی حقیقی تر جامعه ای بود که او را از ابتذال خود فراری کرد . محیطی بود که جز بیهودگی و جز آوار دیوارهای امید چیزی در آن نبود . » (هفت مقاله ، نخستین مقاله تحت عنوان «هدایت بوف کور» ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷ ، ص ۵)

فصل یازدهم:

موخره

سالشمار

فهرست راهنما

موخره

آل احمد را می توان در زمرهٔ نویسندگانی قرار داد که چندان مقید به «شکل» نبوده اند . لذا بسیاری از آثارش را به طور غریزی و تنها با اتکاء به مشاهدات و تجربیات سیاسی- اجتماعیِ خود نوشته است . در این گونه آثار معمولا «محتوا» ارزش و اهمیت خاصی می یابد و «زبان» از آنچنان اهمیتی برخوردار است که به تنهایی وظایف تمامی ارکانِ «شکل» در داستان نویسی را به عهده گرفته و در بسط و گسترش وقایع «داستان» بار اصلی را به دوش می کشد . در چنین شرایطی بدیهی است که نمی توان و نباید صناعات گوناگون ادبی را معیار و ملاکی بر ارزش این نوع از آثار داستانی قرار دهیم . گرچه در مقاطعی نیز تکنیک ها به شیوه ای عالی به کار گرفته شده اند و این نشان از پختگی نویسنده ای دارد که پس از یک سری تجربیات داستان نویسی ، سرانجام بـــه «ســبک» و «شــکل» نــیز می اندیشد . به هر حال آنچه در سیرِ کلی آثار آل احمد مشهود است ، بی تکلفی در گام های نخستین نویسندگی است . داستان هایی که اغلب آنها دارای زبان و روایتی گزارش گونه هستند ، از حیث «شکل» و «محتوا» فاقد بسط و گسترش های پیچیده اند و تنها فلسفهٔ وجودی شان بازتاب افکار و عقاید نویسنده ای است که می کوشد با ارائهٔ تصویر روشنی از جامعه ، دغدغه های ذهنی خود را ترسیم کند . در این آثار ، آل احمد به نویسنده ای می ماند که از نوشتن هدفی جز انعکاس آرمان ها ، آرزوها و نوع تفکرش در زوایای مختلف ، ندارد ؛ بنابراین در اغلب آثار نخستین دوره که دو مجموعه داستان «دید و بازدید » و « از رنجی که می بریم » را در بر می گیرد ، «شکل» و «تکنیک» فدای «محتوا» شده اند و این «محتوا» نیز گاه در دایرهٔ شعارها محبوس گشته است . به عبارت دیگر می توان گفت داستان های این دوره اغلب قالبی خاص یافته اند که با «ادبیات متعهد» همخوانی دارد ؛ بخصوص در «از رنجی که می بریم» این ادبیات و هنر متعهد، بیشتر متاثر از هنر و ادبیات روسیهٔ شوروی - از نوع «رئالیسم سوسیالیستی» - است . به موازات آن ، در غرب ، نوع دیگری از «ادبیات

متعهد» در حال شکل گرفتن است که «سارتر» و «کامو» آن را نمایندگی می کنند و صناعات و تکنیک داستان نویسی را به گونه ای ماهرانه در خدمت «اگزیستانسیالیسم» قرار می دهند . یک گروه از نویسندگان به لحاظ ضرورت های انقلابی ؛ و گروه دیگر به لحاظ ضرورت های مبتنی بر «فکر» و «تعالی» بشر ، خود را به نوع خاصی از «ادبیات متعهد» مکلف می دانند و آثاری بوجود می آورند که از آن میان تنها تعداد اندکی ماندگار و جاودانه می شوند . در همین راستا ، سالها بعد از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه ، نویسندگانی همچون «میخائیل شولوخوف» و «آلکسی تولستوی» سر بر می آورند که با التزام به رئالیسم سوسیالیستی، ضمن پرداختن به مسائل و مصائب انقلاب ، آثاری خلق می کنند که از خامی ادبیات متعهد محبوس در شعارها ، فاصله گرفته اند . به تبع همین حرکت تکاملی ، آل احمد نیز پس از نگارش «از رنجی که می بریم»، نخستین دورهٔ داستان نویسی خود را با تمامی ضعف و قوت هایش پشت سر می گذارد و با آزمودن شیوه های نوتر ، مرحله به مرحله پیش رفته و بی آنکه تا پایان عمر از «ادبیات متعهد» فاصله بگیرد ، سرانجام به پختگی لازم در بسیاری از آثارش می رسد . این گام بزرگ از مجموعه داستان «سه تار» که زنگ دومین دوره از داستان نویسی آل احمد را به صدا در می آورد آغاز می شود و در «پنج داستان» که دورهٔ پنجم را پشت سر می گذارد ، به اوج و شکوفایی می رسد . در دومین دوره ، «اگزیستانسیالیسم» را - بخصوص متاثر از «هستی و نیستی» اثر «ژان پل سارتر» در داستان «زندگی که گریخت» - تجربه نموده است و تا پایان دومین دوره همچنان خط سیر این تفکر را که مبتنی بر « چیستی مرگ و زندگی » است ، دنبال می کند . اما آل احمد نویسنده ای کنجکاو ، پر شور و پر تحرک است و از لحاظ فکری هرگز بر مدار ثابت قرار نمی گیرد . او که قبلا رئالیسم سوسیالیستی را در مجموعه داستان «از رنجی که می بریم» تجربه نموده و در داستان «در راه چالوس» افکار و اندیشه های «فروید» را نیز مزه مزه کرده است ، به تدریج از جاذبه های این اندیشه فاصله گرفته ، سومین دوره از داستان نویسی اش را با نگارش مجموعه داستان «زن زیادی» شکل می دهد . در این مجموعه داستان ، دیگر هیچ اثری از فروید و اگزیستانسیالیسم بر گرفته از «هستی و نیستی» سارتر

نمی بینیم . نگارش و انتشار مجموعه داستان «زن زیادی» بی تردید یکی از نادرترین اتفاقاتی است که در عرصهٔ داستان نویسی معاصر ایران در آن سالها رخ می دهد . در این دوره ، نویسنده که خود را از تفکر اگزیستانسیالیستی رها کرده ، در داستان «مسلول» نیم نگاهی به رمان «کوه جادو» اثر «توماس مان» دارد ؛ و این تاثیر پذیری تا دورهٔ پنجم که در قالب « پنج داستان » شکل می گیرد ادامه یافته ، در « خواهرم و عنکبوت » جلوهٔ بیشتری می یابد . این داستان ، فضای کافکایی را نیز در پس زمینهٔ خود دارد و از این حیث به رمان هایی مانند « قصر » و « مسخ » نزدیک می شود . این فضای کافکایی در داستان «خونابه های انار» (از همین دوره) با رویکرد کاریکاتور گونه ای که کافکا در داستان هایی همچون «شغال و عربها» ، «لاشخور» و نظیر اینها دنبال می کند ، نیز احساس می شود : فضایی آمیخته به طنز و دلهره که لبخندی تلخ بر لب ها می نشاند . بنابراین دورهٔ پنجم که تنها محصور به «پنج داستان» است ، اوج شکوفایی نویسنده را شاهدیم که با ابداع سبکی مدرن ، فضایی روشن را در ادبیات داستانی معاصر کشورمان ترسیم می نماید . اما دورهٔ چهارم آن جایی است که آل احمد پس از ارائهٔ یکی از بهترین مجموعه داستان های کوتاهش - زن زیادی - به رمان نویسی روی می آورد و می کوشد تا خود را در این عرصه بیازماید . آزمونی که نقطه عطف آن «مدیر مدرسه» است . به هر حال آل احمد تا رسیدن به اوج خود و دست یافتن به سبک و سیاق منحصر به فرد خود ، فراز و نشیب های بسیاری را پشت سر گذاشته است و این در حالی است که متاسفانه برخی از منتقدین - بخصوص قبل از انقلاب - این اوج و فرودها را نادیده انگاشته، تمامی آثار او را به یک چوب رانده اند . بعضی حتی بر انشای نویسنده ایراد گرفته[1] ، کوشیده اند تا از لابلای آثار این نویسندهٔ تاثیر گذار بر ادبیات داستانی معاصر ایران - در هر اثرش مچ گیری کرده و - غلط های دستوری را ملاک و معیاری برای سنجش قرار دهند . البته نقطه نظراتی

---

[1] - بررسی شعر و نثر فارسی معاصر ، محمود کیانوش ، انتشارات رز ، چاپ چهارم ۱۳۵۵ ، صص ۳۹ تا ۴۹

هم وجود دارند کـه به ضعف آثار آل احمد در «شـکل» و «تکنیـک» مربوط می شود و قابل قبول اند . با وجود این ، نباید فراموش کرد که نمی توان حاصـل پنج دوره فعالیت یک نویسنده را صرفا بخاطر آنچه در نخستین گام ها نوشته است ، مردود دانست . در نقد، منصفانه تر این است که تمامی جوانب در نظر گرفته شود . در همین راستا توجه به این نکته ضروری است که نخستین دورهٔ آثار آل احمد زمانی شکل می گیرد که او تنها بیست و دو سال دارد . از طرفی ، در همین دوره داستان هایی مثل «زیارت» ، «در راه چالوس» و «گلدان چینی» در کارنامهٔ او وجود دارند که در نوع خود قابل تقدیرند و نبوغ و خلاقیت های فردی نویسنده را از همان دوران جوانی باز می تابانند . در واقع نخستین آثار ، علی رغم ضعف هایی که دارند ، حاوی ارزش های بالقوه ای هستند که روح نویسنده ای خلاق ، روشنگر و جسور پشت آنها ایستاده است ؛ و به همین دلیل است که ناگهان اثری با رویکـردی مدرن نظیر «گلدان چینی» همچون الماسی در مجموعه داستان «دید و بازدید» می درخشد و ایده ای مطرح می شود که دهها سال بعد ، «رمان نو» نویسانی چون «الن رب گریه» و «مارگریت دوراس» به آن می رسند . بحث انشاء ، املاء و غلط های دستوری هم از جمله مواردی است که در میان آثار نویسندگان بزرگی چون هدایت، ساعدی ، دولت آبادی، چوبک ، گلشیری و دیگران نیز می توان یافت . یکی از علت های این موضوع ممکن است به غلط های چاپی ارتباط یابد که اساسا ضمن حروف چینی رخ داده و مورد توجه و دقت کافی قرار نگرفته است . دومین عـلت ، حذف ویراستار از مراحل چاپ و نشر توسط ناشرین است ، غافل از اینکه ویراستار می تواند در بالا بردن کیفیت کتاب - دست کم از حیث رسم الخط و موارد مرتبط با دستور زبان فارسی- نقش کلیدی ایفا کند . غفلت مهمی که اغلب داستان نویسان - از زمانی که نخستین داستان و رمان معاصر ایرانی شـکل گـرفته تا امروز - همچنان چوب آن را خورده و می خورند . البته ناشرین هم دلایل خود را دارند که یکی از آنها ، کاستن از هزینه های چاپ و نشر است . ناشر به دنبال آن است که کتاب، ارزانتر به دست مردم برسد ؛ از همین رو اهمیت ویرایش را نادیده گرفته، از سپردن آن قبل از چاپ به ویراستار خود داری می نماید . بنابراین حذف این مرحله ، مسائلی را بوجود می آورد که باز تابش همان

غلط های دستوری و انشاهای نادرست است . به همین دلیل و با توجه به این نکته، ارتباط دادن غلط های چاپی ، املایی ، انشایی و دستوری به نویسنده ، مغایر با قضاوت عادلانه است . نقدهای دیگری نیز وجود دارند که به طور پراکنده ، اغلب در نشریات مختلف به چاپ رسیده اند و مضمون اساسی آنها نیز متکی به دیدی روشنفکرانه است و بیشتر ، «تفکر» و «نگرش» آل احمد را نشانه رفته اند . برخی هم به ضعف های او در پرداخت داستان اشاره کرده اند . متاسفانه خود آل احمد تحت تاثیر پاره ای القائات (در مصاحبه هایی که با نشریات انجام داده) گاه حتی برخی از مدرن ترین آثار خود نظیر «گلدان چینی» ، «مسلول» ، «جاپا» و مانند اینها را - که هر کدام در فصل مربوط به خود مفصلا مورد بررسی قرار گرفته اند - به دیدهٔ تردید نگریسته است . این تاثیر پذیری مسلما ناشی از نگرش یک سو نگرانه در نقد است که گاه موجب رنجش بسیاری از نویسندگان بزرگ جهان نیز شده است . «کورت وونه گات» نویسندهٔ آمریکایی در مقدمه ای که بر یکی از رمان های خود نوشته ، مطلب جالبی مطرح کرده است که اگرچه در مقدمه هم به آن اشاره شد ، اما تکرار آن در اینجا نیز خالی از لطف نیست . وی در مورد رمان «پیر مرد و دریا» اثر «همینگوی» چنین می نویسد:

« شاید منظور همینگوی از کوسه ها منتقدان باشند. چون دو سال قبلش (۱۹۵۲) منتقدان به **از میان رودخانه و به سوی جنگل** رمانی که پس از ده سال نوشته بود روی خوش نشان ندادند. تا آنجایی که می دانم او هیچ وقت حرفی در این مورد نزد اما شاید نیزه ماهی ، همان رمان باشد . »[1]

تردیدی نیست که آل احمد در ابتدای راه ، چندان اهمیتی به چگونگی پرداخت آثارش نمی داده و بسیار بی تکلف می نوشته است ، اما اگر به جنبه های دیگر داستان نویسی و بخصوص به اهمیت خلاقیت های

---

[1]- زمان لرزه ، اثر کورت وونه گات ، ترجمه مهدی صداقت پیام ، ص ۹، انتشارات مروارید ، چاپ سوم ۱۳۸۷

فردی نویسنده باور داشته باشیم ، آنگاه در خواهیم یافت همین نثر بی تکلف و رها از قید و بند ، گاه ساختاری را شکل می دهد که برگرفته از جوهرهٔ نویسنده ای جسور است که در نخستین گام ها می داند داستان نویسی بلد نیست ولی می خواهد تمرین کند و یاد بگیرد . از طرفی ، آل احمد داستانش را نه برای روشنفکران و گروهی از مردم که با کتاب انس و الفت دارند و همواره همراه با «محتوا» ، «تکنیک» را نیز می طلبند، بلکه برای مردم عادی کوچه و بازاری می نویسد که مهمترین دغدغه هایشان نان شب است . پس با توجه به این نکات، در هیئت جوانی تازه کار که انتقاداتی به مسائل سیاسی - اجتماعیِ معاصر دارد و در ضمن خود را ملتزم به «ادبیات متعهد» می داند ، قلم به دست می گیرد تا روشنگری کند و این در آن شرایط دشواری که شرحش گذشت ، به خودی خود یک ارزش است. تا اینجای قضیه با نویسنده ای مواجه ایم که - بر خلاف آنانی که «نوشتن» را در کلاس های «قصه نویسی» آموخته اند و اوج نبوغ و هنرشان تنها ایجاد مثلث های «عشق»، «خیانت» و «انتقام» است - دست کم به «محتوا» می اندیشد و در این راستا به نثری روان و پرداختی ساده روی می آورد تا با روشی بی تکلف در «روایت» و «زبان» بتواند با مردمی که از درک پیچیدگی های تکنیک عاجزند ، ارتباط بر قرار کند و این یکی دیگر از نشانه های خلاقیت فردی نویسنده می باشد . نشانه هایی که اگرچه همگی به نوبهٔ خود ارزشمند اند ، اما مانع از آن نخواهند بود که ضعف های نویسنده در پرداخت نادیده گرفته شده ، به سهولت از کنار آنها بگذریم . مسلما اگر قرار بود چنین اتفاقی بیفتد ، انگیزه و فلسفهٔ نگارش کتاب هایی که بنای آن دارند تا به بهانهٔ نقد و تفسیرِ آثار نویسندگان بزرگ ، به ضعف ها و قوت ها در «شکل» ، «محتوا» و «سبک» پرداخته و ضمن قیاس آنها با یکدیگر به تفاوت ها در «نگرش» نیزاشاره داشته باشند، زیر سوال می رفت . به همین دلیل آنجایی که ضعف دیده شد ، ریشه های آن مورد توجه قرار گرفت و آن جایی که نقطهٔ قوت بود ، با ادلهٔ کافی تجزیه و تحلیل شد . بدیهی است این کتاب همانطور که از عنوانش پیداست ، تنها به آثار داستانی پرداخته و علاقه مندان به تحلیل پیرامون سفرنامه ها و آثار غیر داستانیِ نویسنده می توانند به کتبی که به این گونه مقولات پرداخته اند ، مراجعه نمایند.

سالشمار

۱۳۰۲

- تولد در محلهٔ سید نصرالدین تهران به روز یازدهم آذر .

۱۳۰۴

- به قدرت رسیدن و تاج گذاری رضا شاه .

۱۳۰۵

- برخورداری از رفاه نسبی در خانواده ای روحانی .[1]

۱۳۰۶

- منع استفاده از کلاه های سنتی و اجباری شدن کلاه های پهلوی توسط رضا شاه ؛ آغاز روزهای سخت برای خانواده و بخصوص برای پدر که روحانی است زیرا طبق مفاد این فرمان با کسانی که بدون مجوز عمامه بر سر بگذارند برخورد قانونی خواهد شد .

۱۳۰۷

- پوشیدن کت و شلوار برای مردان و شلوار کوتاه برای دانش آموزان هنگام حضور در مدرسه به فرمان رضا شاه اجباری می شود.[2] فرامینی که تا سال ۱۳۲۰ به قوت خود باقی است

---

[1] - «در خانواده ای روحانی (مسلمان - شیعه) بر آمده ام . پدر و برادر بزرگ و یکی از شوهر خواهرهام در مسند روحانیت مردند . و حالا برادر زاده ای و یک شوهرخواهر دیگر روحانی اند ، و این تازه اول عشق است . که الباقی خانواده همه مذهبی اند . با تک و توک استثنائی. برگردان این محیط مذهبی را در **دید و بازدید** می شود دید و در **سه تار** و گله به گله در پرت و پلاهای دیگر» (یک چاه و دو چاله . ص ۴۷)

[2] - «به سال ۱۹۲۸ (۱۳۰۷ هجری شمسی) از بالا دستور داده شد که ایرانیان تغییر لباس دهند و به شکل اروپائیان لباس بپوشند . کلاه سنتی ایرانیان نخست به

و انعکاس آن در داستان های «گلدسته ها و فلک» ، «جشن فرخنده» و «خواهرم و عنکبوت» از مجموعهٔ «پنج داستان» مشهود است .[1]

۱۳۰۸

- تعطیل شدن کار و کسب پدر که محضر دار است به علت نپذیرفتن و عمل نکردن به فرامین رضا شاه و در نتیجه آغاز بیکاری و فقر و تنگدستی .

۱۳۰۹

- ورود به دبستان و آغاز تحصیلات ابتدایی .

۱۳۱۴

- فرمان رضا شاه مبنی بر آزادی زنان و ممنوعیت حجاب در هفدهم دی ماه . این فرمان و پیامدهای اجتماعی آن در داستان «جشن فرخنده» از مجموعهٔ «پنج داستان» بازتاب ویژه ای یافته است .

کلاه پهلوی و سپس به «شاپو»ی اروپایی تبدیل گردید . » (تاریخ ایران از باستان تا امروز ، ا . آ . گرانتوسکی و دیگران ، ترجمهٔ کیخسروکشاورزی ، ص ۴۷۳)

[1] - «یکی از نخستین نهادهایی که رژیم پهلوی اول به سراغش رفت و به قلع و قمعش پرداخت ، علمای دین و به اصطلاح نهاد روحانیت اسلامی و شیعی بود . علاوه بر این ، وی ضمن ممنوع کردن مراسم دینی و بر پایی مجالس و آئینهای سوگواری با تکیه بر قدرت نظامی و میلیتاریستی اش ، به شکل خشن و موهنی ، جلوی برگزاری و اجرا آئینها و مراسم دینی و سوگواری برای ایام امام حسین را گرفت. مجالس روضه خوانی تعطیل شد. سفر به کربلا و عتبات عالیه چنان مشکل گشت که تقریبا به محاق فراموشی افتاد . مدارس دینی و حوزه های علمیه زیر ضربه قرار گرفته و بسیاری از آنها تعطیل و یا دست کم متروک شدند . پوشیدن لباس خاص روحانیون ممنوع اعلام گشته و با کسانی که بدون جواز عمامه بر سر می گذاردند برخورد نظامی و امنیتی شد . پوشش زنان ممنوع شد ، و ستیز گسترده ای برای ریشه کن نمودن پوشش اسلامی در بین بانوان ایرانی آغاز گشت.» (عزاداری های نامشروع ، علامه محسن امین ، ترجمهٔ آل احمد ، با مقدمهٔ سید قاسم یاحسینی ، نشر بوشهر ، چاپ دوم ۱۳۷۱ ، ص ۷)

۱۳۱۵

- آغاز تحصیل در کلاش ششم و وقوع مرگ اسفناک خواهر سی و پنج ساله به علت سرطان در همین سال . به نظر می رسد داستان «خواهرم و عنکبوت» از مجموعهٔ «پنج داستان» در پی تاثیر عمیقی که این واقعه بر روی نویسنده گذاشته به رشتهٔ تحریر در آمده است . در این داستان راوی نوجوان که دانش آموز کلاس ششم دبستان است ، بیماری خواهر را که سرانجام به مرگش می انجامد با جزئیات کامل شرح می دهد و می کوشد تا این حادثه را با حضور عنکبوت سیاهی که تارهای خود را بر درگاه اتاق تنیده ارتباط دهد .
- انتشار بوف کور شاهکار ادبی صادق هدایت به شکل پلی کپی در بمبئی.

۱۳۱۶

- ورود به بازار برای کسب معاش به توصیهٔ پدر .
- تاسیس و اعلام موجودیت حزب توده و مخالفت رضا شاه با فعالیت این حزب که منجر به دستگیری اعضای آن و گروه معروف به ۵۳ نفر می شود ؛ آل احمد با کنجکاوی و علاقه این وقایع را دنبال می کند.
- ساعت سازی ، سیم کشیِ برق ، چرم فروشی و ... کارهایی است که برای گذران زندگی به آنها اشتغال می ورزد .
- پنهان از پدر ، در کلاس های شبانهٔ مدرسهٔ دارلفنون ثبت نام کرده ، به تحصیل ادامه می دهد.

۱۳۱۷

- محاکمهٔ تعدادی از اعضای حزب توده . این گروه بعدها به گروه ۵۳ نفر شهرت می یابد.

۱۳۱۸

- علاقه مندی به مطالعهٔ مطبوعات وابسته به حزب توده و

مجلاتی نظیر پیمان ، مرد امروز ، تفریحات شب و ...

- دهم شهریور آغاز جنگ دوم جهانی و اعلام بی طرفی دولت ایران.

۱۳۱۹

- اشنایی با افکار و اندیشه های شخصیت های تاثیر گذاری مثل احمد کسروی و شریعت سنگلجی که از منتقدین جدی دین در آن روزگار به شمار می رفتند.

۱۳۲۰

- سوم شهریور ورود ارتش های روسیهٔ شوروی و انگلیس به ایران . این حادثه و حوادث پس از آن به عنوان پیش زمینهٔ تاریخی داستان های «دید و بازدید» ، «تجهیزملت» و برخی دیگر از آثار ، مورد توجه آل احمد واقع می شوند.
- اعلام موجودیت مجدد حزب توده پس از سقوط سلطنت رضا شاه و بنیان گذارده شدن تشکلی نو توسط ایرج اسکندری ، احسان طبری، عبدالحسین نوشین، دکتر رضا راد منش و برخی دیگر از اعضای فعال حزب.

۱۳۲۱

- تاسیس انجمنی موسوم به «انجمن اصلاح» واقع در خیابان امیریه ، کوچهٔ انتظام و تدریس شبانهٔ زبان های فرانسه ، عربی ؛ همچنین آموزش آئین سخنرانی در کلاس های این انجمن به طور رایگان توسط آل احمد و تنی چند از همفکران او .

۱۳۲۲

- به پایان رساندن دروس حوزه ؛ اخذ دیپلم از مدرسه دارلفنون .
- سفر به نجف اشرف به توصیهٔ پدر برای تکمیل نمودن دروس حوزه و فراگرفتن علوم دینی نزد دایی مادرش شیخ آقا بزرگ تهرانی . البته آل احمد - خود - قصد دیگری دارد و هدفش این است که از این طریق برای ادامهٔ تحصیل به لبنان عزیمت کند . به هر حال این سفر چندان به طول

نمی انجامد و او پس از اقامت کوتاهی در نجف اشرف ، به تهران باز می گردد .

- ورود به دانشسرای عالی .
- ترجمهٔ رساله‌ٔ «التنزیه لاعمال الشبیه» تحت عنوان عزاداری های نامشروع[1] از زبان عربی به فارسی. این کتاب روز ۲۴ آذر در چاپخانهٔ تابان به چاپ می رسد و بدین ترتیب نخستین اثر مکتوب آل احمد شکل می گیرد و روانهٔ بازار کتاب می شود.[2]

۱۳۲۳

- پیوستن به حزب توده در اوایل همین سال و به عهده گرفتن مدیریت روزنامهٔ «بشر» ارگان دانشجویی حزب .

۱۳۲۴

- چاپ داستان «زیارت» در شماره نوروز مجلهٔ سخن به توصیهٔ صادق هدایت .
- سفر پانزده روزه به آبادان از طرف حزب توده برای افتتاح

---

[1] - سید قاسم یاحسینی در مقدمهٔ عزاداری های نامشروع علت ترجمهٔ این کتاب توسط آل احمد را با این عبارات شرح می دهد : « افراط کاری در برگزاری مراسم عزاداری و رواج و شیوع برخی سنتهای غلط و بدعت آمیز ، و همچنین فرم غیر انسانی و غالبا ضد مذهبی موجود سوگواری - از قبیل قمه زدن و تیغ زنی هایی که منجر به مرگ افراد می شد - جلال را به فکر ستیز با خرافه ها و پیراستن اسلام از بدعت و انحراف انداخت ، و بر آن داشت تا دست به ترجمهٔ عزاداری های نامشروع زند . » (عزاداری های نامشروع ، ص ۱۶)

[2] - انتشار این کتاب مذهبیون افراطی را به واکنش عجیبی وا می دارد . آل احمد خود در مورد آن به زبانی طنز آمیز چنین می گوید: «پیش از پیوستن به حزب (توده) ، جزوه ای ترجمه کرده بودم از عربی به اسم عزاداری های نامشروع که سال ۲۲ چاپ شد و یکی دو قران فروختیم و دو روزه تمام شد و خوش و خوشحال بودیم که انجمن یک کار انتفاعی هم کرده . نگو که بازاری های مذهبی همه اش را چکی خریده اند . این را بعدا فهمیدم .» (یک چاه و دو چاله ، انتشارات رواق ، چاپ اول ۱۳۴۳، ص ۴۹)

اتحادیهٔ کارگران و شرکت در میتینگ و سخنرانی برای هواداران حزب در شهرستان اهواز.

- آشنایی با «ابراهیم گلستان» ؛ همچنین آشنایی با «همایون صنعتی زاده» مباشر انتشارات فرانکلین : حاصل این آشنایی نگارش کتاب «یک چاه و دوچاله» است که آل احمد «چاه» را - به قول خود - با «همایون صنعتی زاده» و «چاله» ی اول از «دو چاله» را با «ابراهیم گلستان» که از دوستان نزدیک و همفکران اوست تجربه کرده است.[1]
- انتشار مجموعه داستان «دید و بازدید» در اسفند همین سال.
- آشنایی با احمد شاملو درجریان فعالیت های سیاسی و ادبی.

۱۳۲۵

- نخستین دیدار و آشنایی با نیمایوشیج در تیر ماه.
- فارغ التحصیل شدن از دانشکدهٔ ادبیات (دانشسرای عالی).
- در اوایل همین سال اعضای رده بالای حزب وی را مامور می کنند تا زیر نظر احسان طبری مجلهٔ «ماهانهٔ مردم» را راه بیندازد.
- تاثیر پذیری از افکار خلیل ملکی که عضو رده بالای حزب توده و در عین حال منتقد سرسخت رهبران حزب در اطاعت بی چون و چرای آنها از حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی بوده است ؛ نزدیک شدن آل احمد به افکار خلیل ملکی وی را به تدریج از حزب و سیاست هایش سرخورده و دلسرد می کند.
- سرکوب گستردهٔ حزب توده در سراسر کشور و در هم

---

[1] - « ... و چاله را گلستان در راه این قلم کند. از تجربه' با همایون این به دست آمد که حساب کار قلم را باید از هر حسابی جدا کرد ... اما با گلستان این تجربه حاصل شد که حساب قلم را از حساب دوستی ها نیز باید جدا کرد.» (یک چاه و دو چاله ، ص ۲۱)

شکسته شدن سازمان ها و سنگرهای این حزب یکی پس از دیگری : این حوادث به عنوان پیش زمینهٔ تاریخی در نگارش مجموعه داستان «از رنجی که می بریم» به شکل معناداری مورد توجه قرار گرفته اند.

- انتشار «گزارش هایی از وضع دبیرستان های تهران».

۱۳۲۶

- استخدام در آموزش و پرورش و نخستین تجربهٔ تدریس ادبیات فارسی در دبیرستان شرف تهران با حقوق ماهانه ای کمتر از ۲۰۰ تومان .
- انتشار «حزب توده بر سر دوراه» ؛ همچنین انتشار دومین مجموعه داستان تحت عنوان « از رنجی که می بریم» در اواسط همین سال . این مجموعه داستان شامل آثاری است که شکست های پی در پی رهبری حزب توده در وقایع تاریخی آن سالها را انعکاس می دهد.
- در آذر ماه همین سال انشعابی به رهبری خلیل ملکی در حزب توده صورت می گیرد که آل احمد نیز در پیروی از افکار سیاسی او از حزب کناره گیری کرده ، همراه با تنی چند از همفکران به صورت مستقل یک حزب سوسیالیستی ایجاد می کنند . این حزب چندان دوامی نمی آورد و به سرعت از هم می پاشد .
- ترجمهٔ آثاری از سارتر، کامو ، آندره ژید و پل کازانو .

۱۳۲۷

- ترجمه و انتشار «قمار باز» اثر «داستایوفسکی» در آبان ماه توسط انتشارات کانون معرفت . قمار باز پنجمین کتابی است که کانون معرفت تحت عنوان «صد کتاب از صد نویسندهٔ بزرگ دنیا» منتشر می کند و آل احمد بابت ترجمهٔ آن سیصد تومان دریافت نموده است : مبلغی معادل یک ماه و نیم حقوقی که از آموزش و پرورش می گیرد .
- انتشار مجموعه داستان «سه تار» که سومین مجموعه داستان آل احمد محسوب می شود در دی ماه همین سال .

این کتاب به خلیل ملکی تقدیم شده است : حرکتی که هم ارادت نویسنده به این شخصیت سیاسی را می رساند و هم جنبهٔ دلجویی از او دارد.

- آشنایی با سیمین دانشور در بهار همین سال هنگام بازگشت از اصفهان به تهران و در اتوبوس : سیمین دانشور خود نیز دستی بر قلم دارد و انتشار نخستین کتاب او که مجموعه ای است مشتمل بر شانزده داستان کوتاه تحت عنوان « آتش خاموش» در اردیبهشت همین سال موید این واقعیت است.

۱۳۲۸

- ترجمه وانتشار «بیگانه» اثر «کامو» (همراه با خبره زاده) .
- در همین سال ، سیمین دانشور «سرباز شکلاتی» اثر برنارد شاو ، و «دشمنان» اثر آنتون چخوف را ترجمه می کند و نیز رسالهٔ دکترای خود را تحت عنوان «علم الجمال و جمال در ادبیات فارسی تا قرن هفتم» زیر نظر «فاطمهٔ سیاح» ؛ و پس از مرگ او زیر نظر «فروزانفر» به رشتهٔ تحریر در می آورد.

۱۳۲۹

- ازدواج با سیمین دانشور در بهار .
- پایان نگارش داستان «زن زیادی» در تیر ماه.
- ترجمهٔ«سوء تفاهم» اثر «کامو» و انتشار آن در اسفند.

۱۳۳۰

- با روی کار آمدن دولت مصدق در نهم اردیبهشت و فراگیر شدن آزادی مطبوعات ، آل احمد متاثر از جریانات سیاسی کشور بار دیگر به سیاست روی می آورد و به عنوان یکی از اعضای مهم و کلیدی در تشکیلاتی موسوم به «نیروی سوم» که درحمایت از دولت مصدق شکل گرفته و از سازمان های متمایل به جبههٔ ملی است ، به فعالیت می پردازد.

۱۳۳۱

- انتشار مجموعه داستان «زن زیادی» در مرداد ماه ؛ ترجمهٔ «دستهای آلوده» اثر «ژان پل سارتر» و انتشار آن در آبان

ماه همین سال.

- سفر سیمین دانشور به آمریکا برای تحصیل در رشتهٔ «زیبایی شناسی» : این سفر با استفاده از بورسیهٔ تحصیلی فولبرایت انجام می شود.

۱۳۳۲

- کناره گیری از «نیروی سوم» بخاطر اختلافات با دیگر رهبران در اردیبهشت ؛ و چندی پس از آن ، کودتای استعماری ۲۸مرداد علیه دولت مصدق توسط اردشیر زاهدی، به رهبری آمریکا و انگلیس.
- در همین سال سیمین دانشور دست به ترجمهٔ «بئاتریس» اثر «آرتور شنیتسلر» می زند .
- همسایگی با نیما یوشیج .
- در پاییز همین سال خانه اش به محاصرهٔ ماموران تیمور بختیار در آمده و او به همراه عیسی اسماعیل زاده و شمس آل احمد که در خانه اش میهمان بوده اند دستگیر شده ، روانهٔ زندان می شوند که البته هر سه با سپردن تعهد بلافاصله آزاد می گردند . متن تعهد نامهٔ جلال بدین شرح است: « من از اردیبهشت ۱۳۳۲ سیاست را بوسیدم و گذاشتم کنار ».
- تاسیس بنگاه مطبوعاتی رواق با همکاری و مشارکت باقر کمیلی.

۱۳۳۳

- انتشار«اورازان» در اردیبهشت ؛ انتشار «هفت مقاله» و همچنین ترجمهٔ «بازگشت از شوروی» اثر «آندره ژید» و انتشار آن در مرداد ماه ؛ پایان نگارش «سرگذشت کندوها » در آبان .
- سیمین دانشور نیز پا به پای آل احمد دست به ترجمه وانتشار «داغ ننگ» اثر «ناتانیل هاوثورن» و «کمدی انسانی» اثر «ویلیام سارویان» می زند.

۱۳۳۴

- ترجمه و انتشار «مائده های زمینی» اثر «آندره ژید» (همراه با پرویز داریوش)

۱۳۳۵

- نخستین چاپ «سرگذشت کندوها» توسط نویسنده در ۴۰۰ نسخه انجام می گیرد و نشر «ابن سینا» با سفارش دلال مآبانهٔ «همایون صنعتی زاد» کل آن را چکی به هزار تومان می خرد. درهمین سال به توصیهٔ «همایون صنعتی زاده» در ازای مبلغ ۹۵۰ تومان مقاله ای دربارهٔ «گاندی» می نویسد. این مقاله در مجموعه ای که «جمالزاده»، «تقی زاده»، «خواجه نوری»، «شفق» و تنی چند از نویسندگان در آن مقالاتی دارند در بیست هزار نسخه به چاپ می رسد و آل احمد احساس می کند رابطه اش با «همایون صنعتی زاده» جز فریب خوردن های مکرر از یک آدم زبان باز ثمری ندارد و لذا با او قطع رابطه می کند.[1]

۱۳۳۶

- سفر دوماهه به اروپا همراه با سیمین دانشور در تابستان.
- دیدار با حشمت الله سنجری موسیقیدان، بنیانگذار و رهبر ارکستر سنفونیک تهران : این دیدار در اتریش - زمانی که حشمت سنجری برای گذراندن دوره های تکمیلی رهبری ارکستر سنفونیک در وین به سر می برد - انجام می پذیرد.

۱۳۳۷

- انتشار «تات نشین های بلوک زهرا» در مهر ماه و انتشار «سرگذشت کندوها» در بهمن ؛ همچنین انتشار «مدیر

---

[1] - یک چاه و دو چاله ، ص ۱۶

مدرسه» در همین سال.

- از سیمین دانشور نیز ترجمهٔ «همراه آفتاب» اثر« هارول کورلندر» که شامل افسانه های ملل است توسط سازمان کتابهای جیبی روانهٔ بازارکتاب می شود.

۱۳۳۸

- به عنوان مشاور تعلیمات متوسطه در زمان وزارت دکتر مهران به فعالیت مشغول می شود و همسر او سیمین دانشور نیز در مقام دانشیار به استخدام دانشگاه تهران در می آید تا به تدریس تاریخ هنر بپردازد.
- برنامه ریزی برای سفر به خارک به پیشنهاد «ابراهیم گلستان» . گلستان در تدارک ساختن فیلمی از همان منطقه است به خرج بخش تبلیغات کنسرسیوم شرکت نفت . سفر انجام می پذیرد و حاصلش تحقیقی است به نام « در یتیم خلیج — جزیرهٔ خارک» که کنسرسیوم بابت آن سه هزار تومان حـــق الزحمه می پـــردازد : بـــالاترین دستمزدی که آل احمد تا آن روز از طریق قلم به دست آورده است .

۱۳۳۹

- انتشار چاپ اول «در یتیم خلیج — جزیرهٔ خارک» توسط انتشارات دانش در خرداد ماه ؛ چاپ مقالهٔ «بلبشوی کتابهای درسی» در مجلهٔ «علم و زندگی» پرده از فسادهای موجود در وزارت فرهنگ بر می دارد و جنجالی به پا می کند که به توقیف مجله می انجامد.

۱۳۴۰

- انتشار «نون والقلم» در آبان . سیمین دانشور نیز انتشار دومین مجموعه داستان خود را تجربه می کند : «شهری چون بهشت».

۱۳۴۱

- انـــــتشار «کارنامهٔ سه ساله» در مرداد ماه و نیز انتشار

چاپ اول «غرب زدگی» در هزارنسخه به سرمایهٔ نویسنده .

- آشنایی با غلامحسین ساعدی .
- راه اندازی «کیهان ماه» در اوایل همین سال که تنها پس از انتشار دو شماره توقیف می شود. علت توقیف ، انتشار کتاب «غرب زدگی» است که در همین سال صورت گرفته.
- در نیمهٔ آخر سال - زمان دولت امینی و وزارت درخشش - به عنوان مشاور کتاب های درسی از طرف وزارت آموزش و پرورش ماموریت می یابد تا برای مطالعه در کار کتاب های درسی به اروپا سفر کند . مدت سفر چهار ماه است ؛ و پس از آن ، سفری چهارده روزه از ۱۵ بهمن تا ۲۸ همین ماه به اسرائیل ؛ انتشار «سه مقالهٔ دیگر» در اسفند همین سال.

۱۳۴۲

- پایان نخستین نگارش «سنگی بر گوری» در اول مرداد ماه : این کتاب شرح حال نویسنده پیرامون بچه دار نشدن اوست و بازنویسی آن بیستم دی همین سال به پایان می رسد.

۱۳۴۳

- سفر ۲۴ روزه به مکه از بیست و یکم فروردین تا سیزدهم اردیبهشت : حاصل این سفرنگارش کتاب «خسی در میقات» است.
- انتشار «یک چاه و دو چاله» در خرداد ماه .
- سفر ۳۱ روزه (از هفتم مرداد تا هفتم شهریور) به روسیهٔ شوروی برای شرکت در هفتمین کنگرهٔ بین المللی مردم شناسی .
- آغاز نگارش «در خدمت و خیانت روشنفکران»
- انتشار «ارزیابی شتابزده» . این کتاب شامل هیجده مقاله پیرامون شعر و شاعری ، نویسندگی و نمایش ، نقاشی ،

مردمشناسی و غیره است .

۱۳۴۴

- سفر هشتاد روزه (از پنجم تیر تا بیست و سوم شهریور) به آمریکا . این سفر به دعوت سمینار بین المللی و ادبی سیاسی دانشگاه هاروارد انجام می پذیرد و آل احمد چند روز آخر را - همراه با علی اصغر خبره زاده - در کانادا سپری می کند.

۱۳۴۵

- انتشار خسی در میقات ؛ ترجمهٔ «کرگدن» اثر «اوژن یونسکو» و انتشار آن در اواخر پاییز ؛ همچنین انتشار دو فصل از کتاب «خدمت و خیانت روشنفکران» در مجلهٔ «جهان نو» به سردبیری دکتر رضا براهنی؛ پایان نگارش «نفرین زمین» و آغاز ترجمهٔ «عبور از خط» اثر ارنست یونگر؛ ویرایش مجدد «خدمت و خیانت روشنفکران» جهت آماده نمودن برای چاپ ؛ و بالاخره آغاز ترجمهٔ «تشنگی و گشنگی» اثر «اوژن یونسکو» که کار ترجمه در این سال ناتمام می ماند.

۱۳۴۶

- آشنایی با محمود دولت آبادی.
- انتشار «عبور از خط» اثر «ارنست یونگر» که ترجمهٔ آن همراه با دکتر هومن انجام شده در آبان؛ همچنین انتشار« نفرین زمین» در دی ماه همین سال .
- همراه با غلامحسین ساعدی ، رضا براهنی و سیروس طاهباز برای رفع سانسور از قلم و مطبوعات با دولت وقت وارد مذاکره می شود.
- ارسال یادداشتی به مشهد مبنی بر درخواست امضا برای تحریم کنگرهٔ فرمایشی نویسندگان ایران : این نامه در اسفند ماه توسط غزالهٔ علیزاده ، خطاب به نعمت

میرزا زاده (م- آزرم) ارسال می شود .[1]

۱۳۴۷

- انتشار «در خدمت و خیانت روشنفکران»؛ سیمین دانشور نیز نمایشنامه «باغ آلبالو» اثر «آنتون چخوف» را ترجمه می کند.
- سفر به تبریز و سخنرانی در دانشگاه تبریز.
- سفر به مشهد با قصد رفتن به طبس و آگاهی یافتن از چند و چون بازسازی خرابی های زلزله ای که در شهریور ماه به وقوع پیوسته : سفر به مشهد در بهمن ماه صورت می گیرد ولی به علت بارش سنگین برف و بسته شدن راهها عزیمت به طبس امکان پذیر نمی شود و لذا یک هفته ای در مشهد می ماند و اوقاتش را به گفت و شنود با اهل فرهنگ و تشویق نویسندگان جوان می گذراند .[2]
- دیدار با دکتر علی شریعتی در همین سفر .

۱۳۴۸

- سفر به اسالم گیلان همراه با همسرش سیمین دانشور در پنجم تیر ؛ چند روز پس از سفر ، «سووشون» نخستین رمان سیمین دانشور توسط شرکت سهامی انتشارات خوارزمی منتشر می شود.
- آغاز نگارش سفرنامه به روس ، آمریکا ، اروپا و اسرائیل از ششم تیر طبق برنامه هر روزه از ساعت هشت و نیم صبح تا ساعت یازده و نیم : این کتاب قرار بوده است به طنز با نام «چهار کعبه» آماده و منتشر شود .
- در همین ماه (تیر) خلیل ملکی از دوستان نزدیک جلال فوت می کند .
- صبح روز چهارشنبه ۱۸ شهریور نخستین علائم درد در

---

[1] - سحوری ، نعمت میرزا زاده ، به اهتمام مهدی خطیبی ، انتشارات آفرینش۱۳۸۵ ، ص ۲۰

[2] - همان ، ۲۱

قسمت استخوان ترقوه سمت راست :[1] دردی گذرا که چندان جدی نمی نماید و لذا آل احمد لباس کار پوشیده ، به تعمیر بخاری های خانه می پردازد زیرا قرار است ساعدی نیز در اسالم گیلان به او پیوسته و با یکدیگر برای مطالعهٔ تات نشین ها به «هرو آباد» بروند. تا ظهر روز چهارشنبه هیجدهم شهریورکارها خوب پیش می رود . ناهار را هم که سیمین دانشور آماده کرده است و باب طبع آل احمد است : قورمه سبزی . روزی بارانی است و طوفان و امواج خروشان دریا گویی نشانه هایی از وقوع حادثه ای ناگوار دارند . ساعت سه و نیم بعد از ظهر بار دیگر دردهای مبهمی از نوک پا تا سینه همراه با سرمایی غیر عادی بر جسم او چنگ می اندازد. ساعتی بعد - چهار و نیم بعد از ظهر - با احساس خواب آلودگی به بستر می رود . ابرهای سیاه لحظه به لحظه بر حجمشان افزوده می شود و هنوز شب نشده ، هوا تاریک می شود. به کمک همسر روی تخت دراز می کشد و کتاب «عقاب ماه نشین» را دست می گیرد تا در پرتوی شمعی که روی میز کنار تخت قرار دارد و به دست سیمین روشن شده ، مطالعه کند اما درد امان نمی دهد و این بار در ساق پاها می پیچد. مهین ، همسر مهندس میرزا ابوالقاسم توکلی که از دوستان خوب خانوادگی جلال است نیز کنار سیمین است و هر دو بر بالین جلال . تلاش هایی برای تخفیف درد انجام می شود ، اما بی فایده . لحظات به سختی می گذرند و مرگ سایهٔ خود را لحظه به لحظه

---

[1]- « صبح روز چهارشنبه ۱۸ شهریور ۱۳۴۸ انگشتش را بالای استخوان ترقوه اش در قسمت سمت راست، آنجا که شاهرگ طپش دارد گذاشت و گفت : درد می کند . بدجوری هم . » (غروب جلال ، نوشته سیمین دانشور ، انتشارات رواق ۱۳۶۰ ، ص ۲۳)

بر بالین یکی از نویسندگان بزرگ کشور می گستراند و دقایقی بعد آل احمد در حالیکه تبسمی بر لب دارد ، به خواب ابدی فرو می رود . وقوع مرگ بر اساس آنچه بعدها همسر او در کتاب «غروب جلال» به رشتهٔ تحریر در آورده : غروب روز چهارشنبه هیجدهم شهریور .

۱۳۴۹

- سیمین دانشور همچنان در سوگ آل احمد باقی است و اندوه و تاسف عمیق خود را در نخستین صفحهٔ چاپ دوم «سووشون» که خـــرداد مـــاه این سال صورت می گیرد ابراز می کند: «به یاد دوست . که جلال زندگی ام بود و در سوگش به سووشون نشسته ام.»

۱۳۵۰

- انتشار «پنج داستان»

۱۳۵۱

- انتشار «چهل طوطی» که ترجمهٔ آن همراه با همکاری سیمین دانشور به سرانجام رسیده است در شهریورماه ؛ همچنین انتشار «تشنگی و گشنگی» اثر«اوژن یونسکو» که به همراه منوچهر هزارخانی ترجمه شده است .
- در همین سال سیمن دانشور ترجمهٔ «بنال وطن» اثر «آلن پیتون» را نیز به کارنامهٔ آثار خود می افزاید.

۱۳۶۰

- آخرین اثر آل احمد تحت عنوان «سنگی بر گوری» که نطفه اش در سال ۱۳۴۲ بسته شده و نخستین نگارش آن در مرداد همان سال به پایان رسیده و مجددا بازنویسی شده بوده است ، سرانجام منتشر می شود.

۱۳۶۳

- انتشار چاپ اول کتاب «سفر به ولایت عزرائیل» در ماه بهمن : این کتاب شرح سفر چهارده روزهٔ نویسنده به اسرائیل از ۱۵ تا ۲۸ بهمن سال ۱۳۴۱ است و مشتمل بر پنج فصل و تعدادی ضمیمه می باشد.

فهرست راهنما

آ

آبراهامیان ، یرواند: ۹۳
آبروی از دست رفته :۱۷۳ ، ۱۷۴ .
آتالا : ۳۳۳
آتش خاموش : ۴۷۴
آخرین روز یک محکوم : ۴۴ ، ۱۰۰ .
آدم با عشق شوخی نمی کند : ۳۳۵
آرزوی قدرت : ۲۵۵، ۲۵۶ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۵۹ ، ۲۶۰ .
آستروفسکی ، نیکلای : ۱۴۸، ۳۰۵ .
آفتاب لب بام : ۲۲۹، ۲۳۰ ، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۴۱۶ .
آقای چوخ بختیار : ۲۹۴
آل احمد ، شمس : ۴۷۵
آلوت ، میریام : ۳۸۰
آلکساندر ، ماکسیم : ۳۲۰
آناکارنینا : ۲۸۴ ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ .
آهی ، مهری : ۴۱ ، ۱۰۵.

ا

اختلاف حساب : ۲۶۳، ۲۶۴ ، ۲۶۵، ۲۶۷، ۴۲۹ .
ارزیابی شتابزده : ۳۵۲ ، ۳۵۷ ، ۳۸۲ ، ۴۷۸ .
از رنجی که می بریم : ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۶۲، ۱۶۵، ۱۷۹، ۲۲۷، ۲۷۵، ۴۵۹ ، ۴۶۰ ، ۴۷۳ .
از میان رودخانه و به سوی جنگل: ۲۱ ، ۴۶۳ .
استاندال : ۳۳۵
استریندبرگ ، آگوست : ۲۹۲
اسپنسر ، لوید : ۷۸
اسکات ، ولبور : ۲۳۶

اسکار پیت ، روبرت : ۱۸
اسکندری ، ایرج : ۱۴۲، ۴۷۰.
اسماعیل زاده ، عیسی : ۴۷۵
اعتراف : ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱ .
اعلم ، امیرجلال الدین : ۷۶ ، ۷۹ .
اعوانی ، غلامرضا : ۱۹۱ ، ۳۷۹ .
افطار بی موقع : ۵۷ ، ۵۸ ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۶۸ .
افسانهٔ سیزیف : ۸۴ ، ۹۲ ، ۹۴ .
افشار ، مهدی : ۵۳ ، ۲۱۲ .
افلاطون : ۳۷۵ ، ۳۷۶ .
اشتاین بک ، جان : ۴۵۵
الگمارک و المکوس : ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳.
امامی ، غلامرضا : ۴۳۹ ، ۴۴۸ ، ۴۵۱ .
امجدیان ، امرالله : ۳۷۵
امیل : ۹۸ ، ۹۹ ، ۲۰۸ ، ۲۳۱ ، ۴۰۹ .
امین ، علامه محسن : ۴۶۸
انسان گرسنه : ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ۳۹۵ .
انسانها و خرچنگها : ۳۹۲ ، ۳۹۶، ۳۹۷ .
اورازان : ۴۷۵
اوسو وو ، ایتالو : ۲۵۹
اورول ، جورج : ۴۰۱
اوکسلی ، پ : ۴۰۱
ایتالیا : ۳۳۵
ای لامس ، سیا : ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۷ .

● ب

بارت ، رولان : ۱۵ ، ۱۷ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۳ ، ۲۵ .
باردو ، موریس : ۶۹
بازگشت از شوروی : ۴۷۵
باغ آلبالو : ۴۸۰

بالزاک : ۶۹ ، ۱۴۳ .
بثاتریس : ۴۷۵
بچهٔ مردم : ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۳۹، ۴۰۹ .
بدیعی، منوچهر: ۳۶۷
براهنی ، رضا : ۴۷۹
برشت ، برتولت : ۲۰
برنانوس : ۴۰۲
برونته ، شارلوت : ۴۰۰ ، ۴۰۱ .
برونتیر : ۲۶
بریان ، شاتو : ۹۹ ، ۳۳۳ ، ۴۰۹ .
بلبشوی کتابهای درسی : ۴۷۷
بنال وطن : ۴۸۲
بن بست : ۴۵۳
بوادفر ، پیر دو : ۴۰۲
بودن بروک ها : ۳۲۵ ، ۴۲۱ .
بوف کور : ۱۷ ، ۴۵۴ ، ۴۶۹ .
به راه خرابات درچوب تاک : ۲۱ ، ۲۲ .
بهرنگی، صمد : ۲۹۴ ، ۳۶۵ .
بیگانه : ۱۹ ، ۲۰ ، ۶۵ ، ۶۶ ، ۸۵ ، ۳۵۶ ، ۴۷۴ .
بیگدلی خمسه ، منوچهر : ۲۸۴ ، ۲۸۸ .
بینوایان : ۹۹ ، ۳۳۵ ، ۳۳۶ .

● پ

پارسی پور ، شهرنوش : ۳۳۴
پاک کن ها : ۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰ .
پاینده ، حسین : ۱۱۴
پروینی ، نسرین : ۳۳
پروست : ۴۰۲
پریستلی ، جی . بی : ۵۳ ، ۲۱۲ ، ۲۷۹ .
پستچی : ۱۰۳ ، ۱۰۴ ، ۱۰۵ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ .

پنج داستان : ۴۱۰ ، ۴۴۱ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ، ۴۶۸ ، ۴۶۹ ، ۴۷۱ ، ۴۸۲ .
پو ، ادگار آلن : ۱۶ ، ۹۵ .
پیتون ، آلن : ۴۸۲
پیر مرد و دریا : ۱۷ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۴۶۳ .
پیشه وری ، جعفر : ۱۴۲

● ت

تابستان ۸۰ : ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۸ .
تابوت : ۸۳ ، ۸۴ ، ۸۵ ، ۹۲ .
تات نشین های بلوک زهرا : ۴۷۶
تاریکخانه :۴۵۲ ، ۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۵ .
تام جونز : ۹۹
تامسون ، فیلیپ : ۴۳۹ ، ۴۴۸ ، ۴۵۱ .
تجهیز ملت : ۹۷ ، ۹۸ ، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۴۷۰ .
تره ویس ، مره : ۳۸۹
تسوایک ، اشتیفن : ۱۷
تشنگی و گشنگی: ۴۷۹ ، ۴۸۲ .
تقی زاده : ۴۷۶
توکل ، عبدالله : ۳۲۰
توکلی ، میرزا ابوالقاسم : ۴۸۱
تولستوی ، آلکسی: ۴۶۰
تولستوی ، لو : ۲۸۴ ، ۲۸۸ .
تهرانی ، آقا بزرگ : ۴۷۰
تهوع : ۱۲۶ ، ۱۲۷
تیموری ، فریده : ۴۰۱

● ج

جاپا : ۳۱۳ ، ۳۱۴ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۷ ، ۳۱۸ ، ۳۱۹ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۳۹ ، ۴۵۰ ، ۴۶۳ .
جاده های آتش : ۳۵۷
جای خالی سلوچ : ۳۳۴
جزنی ، منیر: ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ۳۹۵ .

جشن فرخنده : ۴۱۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۵ ، ۴۱۶ ، ۴۲۰ ، ۴۶۸ .
جعفری ، شهرام : ۴۰۱
جمالزاده ، محمدعلی : ۱۲۸ ، ۱۳۰ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ، ۲۹۵ ، ۳۰۷ ، ۴۷۶ .
جنایات و مکافات : ۱۰۵ .
جواهر کلام ، فرید : ۱۵۵ ، ۱۵۸ .
جویس ، جیمز : ۲۴۳ ، ۳۶۷ .

● چ

چخوف ، آنتون : ۲۰۲ ، ۲۴۸ ، ۴۷۴ ، ۴۸۰ .
چراغ آخر : ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ .
چگونه فولاد آبدیده شد : ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۳۰۵ .
چوبک ، صادق : ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۴۶۲ .
چهار کعبه : ۴۸۰
چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی : ۳۶۷ ، ۳۶۸ .
چهل طوطی : ۴۸۲

● ح

حق شناس ، علیمحمد : ۳۸۰
حداد ، علی اصغر: ۴۴۰

● خ

خانم نزهت الدوله : ۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۳۰۶ ، ۳۳۹ ، ۴۳۵ .
خانهٔ هفت شیروانی : ۳۸۰ ، ۳۸۱
خبره زاده ، علی اصغر : ۴۷۴ ، ۴۷۹ .
خداداد خان : ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۳۹ .
خرمشاهی، بهاءالدین : ۷۶ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ .
خطیبی ، مهدی : ۴۸۰
خسی در میقات : ۲۳۰ ، ۴۷۸ .
خنجی ، محمدعلی : ۲۴۲
خواجه نوری ، ابراهیم : ۴۷۶
خواهرم و عنکبوت :۴۱۹ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۲ ، ۴۲۳ ، ۴۲۴ ، ۴۲۵ ، ۴۲۶ ،

۴۲۷ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۳۸ ، ۴۴۰ ، ۴۴۱ ، ۴۴۶ ، ۴۵۰ ، ۴۶۱،
۴۶۸، ۴۶۹ .
خونابه های انار : ۴۳۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۵۱، ۴۶۱ .

● د

داستایوفسکی ، فئودور : ۱۰۵، ۴۷۳ .
داغ ننگ : ۴۷۵
داریوش ، پرویز : ۲۱ ، ۴۷۶ .
دانشور ، سیمین: ۱۳۵ ، ۳۷۰، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲ .
در بارهٔ نمایش : ۳۵۵
درد : ۷۱ ، ۷۷ ، ۷۸ .
در خدمت و خیانت روشنفکران : ۲۳۰ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۰ .
در راه چالوس : ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹ ،
۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۷۵، ۴۶۰ ، ۴۶۲ .
درهٔ خزان زده : ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۶۵، ۱۷۰.
در یتیم خلیج ــ جزیرهٔ خارک : ۴۷۷
دزد زده : ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۳۱۱ ، ۳۳۹ .
دستهای آلوده : ۴۷۴
دشمنان : ۴۷۴
دفترچه بیمه : ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۳۹ .
دفو ، دانیل : ۱۴۸
دکارت : ۷۴ ، ۳۷۹ .
دکتر بیدار : ۲۳۰
دکتر دتوش ← لویی فردینان سلین
دلتنگی های نقاش خیابان چهل و هشتم : ۴۱۱
دلفین : ۳۳۵
دلهرهٔ هستی : ۸۵
دن آرام : ۱۴۸
دوده ، لئون : ۴۰۲
دوراس ، مارگریت : ۶۹ ، ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳، ۷۷ ، ۷۸ ، ۱۳۵، ۴۶۲ .
دوکاسترو ، ژوزوئو : ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ .

دولت آبادی ، محمود : ۲۹۳ ، ۳۳۴ ، ۴۶۲ ، ۴۷۹ .
دو مرده : ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۳۶ .
دهخدا ، علی اکبر : ۱۳۴ ، ۱۳۶ .
دهن کجی : ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۸، ۳۸۸ ، ۳۸۹ .
دید و بازدید : ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۴۰، ۴۳ ، ۴۸، ۵۰، ۵۴، ۵۸، ۶۶، ۶۸ ، ۸۳ ، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۷، ۲۲۷، ۴۵۹ ، ۴۶۲ ، ۴۷۰ ، ۴۷۲ .
دیهیمی ، خشایار : ۲۷۵
دیوئی ، جان : ۷۶ ، ۷۷ .

● ر

رابرتس ولج ، کارولین : ۲۱۲
رابینسون ، دیو : ۷۴
رابینسون کروزوئه : ۱۴۸
رادمنش ، رضا : ۴۷۰
رام کردن زن سرکش : ۳۳۴
رب گریه ، آلن : ۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۵ ، ۱۳۵ ، ۴۶۲ .
راه آب نامه : ۲۹۵
رحیمی ، مصطفی : ۲۲۶ ، ۳۸۱ .
رضی ، هاشم : ۱۵۴
رنه : ۳۳۳
روبر ، مارت : ۲۲
روبین ، قاسم : ۷۱ ، ۷۲ .
روزهای خوش : ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰ .
روسو ، آندره : ۳۵۷
روسو ، ژان ژاک : ۹۸ ، ۹۹ ، ۲۰۸ ، ۲۳۱، ۴۰۹ .
رولان ، رومن : ۶۹
ریشه های آسمان : ۱۷

● ز

زرافا ، میشل : ۳۳
زریاب خوئی ، عباس : ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۴۰۹ ، ۴۴۹ .

زرین کوب ، عبدالحسین : ۲۶ ، ۱۹۴
زمین نو آباد : ۱۴۸
زنان بدون مردان : ۳۳۴
زنبور عسل : ۳۶۹ ، ۳۷۰ .
زندگی که گریخت : ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۵۲، ۲۵۶، ۲۷۳ ، ۳۱۵ ، ۳۳۹ ، ۳۵۶ ، ۳۷۰، ۴۶۰ .
زن زیادی : ۲۹۵، ۳۱۵، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۵۴، ۴۳۵، ۴۴۶، ۴۵۰ ، ۴۶۰ ، ۴۶۱ ، ۴۷۴ .
زنی که مردش را گم کرد : ۱۶۱
زمان لرزه : ۲۱ ، ۴۶۳ .
زنده به گور : ۱۸۰
زولا ، امیل : ۲۱۳
زیارت : ۴۷ ، ۴۸ ، ۴۹ ، ۵۰ ، ۵۱ ، ۵۲ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۵۸ ، ۶۸ ، ۸۳ ، ۱۳۶، ۴۶۲، ۴۷۱ .
زیرابیها : ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۶۵ ، ۱۷۰ .

• ژ

ژئوپلیتیک گرسنگی : ۳۹۱، ۳۹۲ ،
ژرمینال : ۲۱۲
ژید ، آندره : ۱۵ ، ۴۷۳ ، ۴۷۵ ، ۴۷۶ .

• س

ساحل : ۷۲
سارتر ، ژان پل : ۱۵ ، ۲۳، ۲۶، ۶۵ ، ۱۲۵، ۱۲۶، ۲۱۸ ، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۷، ۳۱۵ ، ۳۱۶، ۳۳۹ ، ۳۵۵، ۳۵۶ ، ۳۷۰ ، ۴۶۰ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ .
ساروت ، ناتالی : ۶۹
سارویان ، ویلیام : ۴۷۵
ساعدی ، غلامحسین : ۴۲۸ ، ۴۶۲ ، ۴۷۸ ، ۴۷۹ ، ۴۸۱ .
سالینجر ، جی . دی : ۴۱۰ ، ۴۱۱ .
ساند ، ژرژ : ۳۳۳ ، ۳۳۴ .
سپحانی ، ع : ۹۸ ، ۹۹، ۲۰۸ ، ۲۳۱ .

سحابی ، مهدی : ۳۵۷
سحوری : ۴۸۰
سرباز شکلاتی : ۴۷۴
سرخ و سیاه : ۳۳۵
سرگذشت کندوها : ۳۶۱ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۴۷۵، ۴۷۶ .
سعادت ، فریبرز : ۲۳۶
سفر به انتهای شب : ۳۵۶ ، ۳۵۷، ۳۵۸ ، ۴۰۲، ۴۱۱ .
سفر به نهایت شب ← سفر به انتهای شب
سفر به آخر شب ← سفر به انتهای شب
سفر به ولایت عزرائیل : ۴۸۲
سگ ولگرد : ۴۵۳
سلین ، لویی فردینان : ۳۵۶ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۴۰۲ ، ۴۱۱ .
سمنویزان :۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵، ۲۸۶،۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۴ ، ۲۹۵، ۳۳۹، ۴۵۰ .
سمیعی ، خسرو : ۴۰۲
سنجری ، حشمت الله : ۴۷۶
سنگی بر گوری : ۴۲۶ ، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷ ،۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱ ، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۷۸، ۴۸۲ .
سوء تفاهم : ۶۶ ، ۸۵ ، ۴۷۴ .
سووشون : ۴۸۰ ، ۴۸۲ .
سه تار : ۱۸۳ ، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۴۳، ۲۶۵، ۳۱۵، ۳۱۶ ، ۳۳۹، ۳۵۶، ۴۶۰ ، ۴۶۷ .
سه دیدگاه تابنده : ۷۱
سه قطره خون : ۵۴ ، ۴۵۳ .
سه مقالهٔ دیگر : ۴۷۸
سیاح ، فاطمه : ۴۷۴
سیار ، غلامعلی : ۱۳۵، ۳۲۱ .
سیمون ،کلود : ۶۹

• ش

شامیسو ، آدلبرت فون : ۳۲۰
شاملو ، احمد : ۴۷۲
شاو ، برناد : ۴۷۴
شرق بهشت : ۴۵۵
شرلی : ۴۰۰ ، ۴۰۱ .
شریعتی ، علی : ۴۸۰
شطرنج باز : ۱۷
شغال و عربها : ۴۶۱
شفق : ۴۷۶
شکسپیر : ۳۳۴
شکیبا پور ، عنایت الله : ۲۱۸، ۲۵۸، ۲۶۷ .
شکیبا نیا ، مهدی : ۷۴ ، ۷۸ .
شمع قدی : ۸۹ ، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۱۲۶، ۱۲۷ .
شنیتسلر ، آرتور : ۴۷۵
شوپنهاور : ۲۹۲
شولوخوف ، میخائیل : ۴۶۰
شوهر آمریکایی : ۴۳۳ ، ۴۳۴ ، ۴۳۵ ، ۴۴۱ ، ۴۴۶ .
شهری چون بهشت : ۴۷۷

• ص

صداقت پیام ، مهدی : ۲۱ ، ۴۶۳ .
صناعی ، محمود : ۳۷۵
صنعتی زاده ، همایون : ۴۷۲ ، ۴۷۶ .

• ط

طاعون : ۶۵
طاهباز ، سیروس : ۴۷۹
طبری ، احسان : ۴۷۰ ، ۴۷۲ .
طبل حلبی : ۳۶۷
طبیعت ، انسانیت وتراژدی : ۷۵

• ع

عباسپور تمیجانی ، م- ح : ۱۲۵ ، ۲۵۳ ، ۲۵۶ .
عبور از خط : ۴۷۹
عروسک کوچک : ۷۳
عزاداری های نامشروع : ۴۶۸ ، ۴۷۱ .
عقاب ماه نشین : ۴۸۱
عکاس با معرفت : ۳۰۱ ، ۳۰۲ ، ۳۳۹ .
علم الجمال وجمال در ادبیات فارسی تا قرن هفتم : ۴۷۴
علیزاده ، غزاله : ۴۷۹

• غ

غبرائی ، فرهاد : ۳۵۷
غرب زدگی: ۴۹، ۵۰ ،۵۲ ، ۲۳۰ ، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۷ ، ۳۹۸، ۳۹۹ ، ۴۷۸.
غروب جلال : ۱۳۵ ، ۳۷۰ ، ۴۸۱ ، ۴۸۲ .
غیاثی ، محمدتقی : ۱۵، ۱۶ ، ۱۸، ۱۹، ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۲۶، ۸۵ ، ۹۲ ، ۱۳۵ ، ۱۹۴ .

• ف

فتاحی ، محمد ابراهیم : ۹۳
فروزانفر ، بدیع الزمان : ۴۷۴
فروغی ، محمدعلی: ۲۷۸
فروید ، زیگموند : ۱۵۲ ، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۷۵ ، ۳۲۵ ، ۴۶۰ .
فلوبر : ۶۹ ، ۱۴۳ ، ۱۶۷ .
فورد ، ارنی : ۳۸۹
فولادوند ، عزت الله : ۷۶
فونبور ، موریس : ۳۵۷
فیثاغورث : ۴۲۶
فیلدینگ ، هنری : ۹۹

• ق

قاضی محمد : ۱۴۲
قاضی ، محمد : ۴۴ ، ۱۰۰ ، ۳۳۱ .
قصر : ۳۵۵ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۳۸ ، ۴۶۱ .
قلتشن دیوان : ۳۰۷
قمار باز : ۴۷۳
قهرمان عصر ما ← قهرمان دوران : ۴۰

• ک

کاپلستون ، فردریک : ۷۶ ، ۷۹ ، ۱۹۱ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۳۷۹ ، ۴۲۷ .
کاتالینا : ۵۲
کارنامهٔ سه ساله : ۴۷۷
کازانو ، پل : ۴۷۳
کافکا ، فرانتس : ۲۲ ، ۹۵ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۲۷ ، ۴۳۸ ، ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۶۱ .
کامو ، آلبر : ۱۵ ، ۱۹ ، ۲۳ ، ۲۴ ، ۶۵ ، ۶۶ ، ۸۴ ، ۸۵ ، ۹۲ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶ ، ۴۶۰ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ .
کانت ، امانوئل : ۲۰۸ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰ .
کتبی ، مرتضی : ۱۸
کرگدن : ۴۷۹
کروز ، آندرژ : ۷۸
کریستین و کید : ۶۸ ، ۶۹ ، ۷۲ ، ۷۳ .
کریمی ، احمد : ۴۱۱
کسرائیان ، نصرالله : ۲۴۱
کشاورز ، کریم : ۴۰
کشاورزی ، کیخسرو : ۴۶۸
کلود ولگرد : ۴۴ ، ۱۰۰ ، ۱۶۶ ، ۱۷۰ .
کلیدر : ۲۹۳
کمدی انسانی: ۴۷۵
کمیلی ، باقر : ۴۷۵
کنت ، آگوست : ۲۱۲ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۸ .

کورلندر ، هارول : ۴۷۷
کوندرا ، میلان : ۶۶ ، ۹۹ .
کوه جادو:۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶،۴۲۱،۴۲۲،۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۲۸،۴۶۱ .
کیانوش ، محمود : ۲۳۶ ، ۲۳۸ ، ۴۶۱ .
کی ولز ، هاری : ۲۴۱
کیهان ، خجسته : ۶۶ ، ۹۹ .

• گ

گات ، کورت وونه : ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۳، ۴۶۳ .
گاری ، رومن : ۱۷
گاندی : ۴۷۶
گجسته دژ : ۴۵۳
گذر از رنجها : ۱۴۸
گراس ، گونتر : ۳۶۷
گرانتوسکی ، آ : ۴۶۸
گری ، جان : ۲۷۵
گزارش هایی از وضع دبیرستان های تهران : ۴۷۳
گسینگ ، جورج : ۳۳۱
گلدان چینی: ۶۳، ۶۴ ، ۶۵ ، ۶۶ ، ۶۷ ، ۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰، ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷ ، ۷۸ ، ۷۹ ، ۱۲۷، ۳۳۹ ، ۴۶۲، ۴۶۳ .
گلدسته ها و فلک : ۴۰۷ ، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰ ، ۴۱۱ ، ۴۲۰ ، ۴۴۱، ۴۶۸ .
گلدمن،لوسین: ۱۵، ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۲۶، ۱۳۵، ۳۳۱.
گلستان ، ابراهیم : ۴۷۲ ، ۴۷۷ .
گلشیری ، احمد : ۴۱۱
گلشیری ، هوشنگ : ۶۸ ، ۶۹ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۳۵۸ ، ۴۶۲ .
گل همیشه بهار : ۱۳۵
گناه : ۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۵۶ ، ۲۵۸ ، ۳۳۹ ، ۳۵۴ ، ۴۱۶ ، ۴۳۵ ، ۴۵۰ .
گنج : ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۵۸ ، ۶۸ .
گوژپشت نتردام : ۱۰۰
گیرنده در مزرعهٔ چاودار : ۴۱۰

• ل

لارنس ، دی . اچ : ۲۳۶
لاشخور : ۴۳۹ ، ۴۴۰ ، ۴۶۱ .
لاک ، ژان: ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۷ .
لاک صورتی : ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۳۳۹ .
لامارتین : ۹۹
لایپ نیتس : ۳۷۹
لبهٔ تیغ : ۵۰ ، ۵۱ ، ۵۲ .
لحظه های خوشی : ۴۰۱
لذات فلسفه : ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۴۴۹ .
لرمانتوف ، میخائیل یوریویچ : ۴۰ ، ۴۱ .
لنکرانی، یوسف : ۱۴۲

• م

مائده های زمینی : ۴۷۶
مادام بواری : ۱۶۷
مادام دواستال : ۳۳۵
مادر : ۱۴۸
مارکس ، کارل : ۴۸
مانکن : ۷۰ ، ۷۱ .
مان،توماس :۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۶۱.
ماهی سیاه کوچولو : ۳۶۵
مترلینگ ، موریس : ۳۶۹ ، ۳۷۰ .
مجتبوی ، سیدجلال الدین : ۴۲۷
مجتهدی ، کریم : ۲۰۸ ، ۳۷۸ .
محیط تنگ : ۱۶۵ ، ۱۶۶، ۱۶۷ ، ۱۷۰ .
محیی ، جواد : ۱۰۰
مدیر مدرسه : ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۸۲، ۴۰۲، ۴۱۱، ۴۶۱، ۴۷۶.
مردان بدون زنان : ۳۳۴
مردی که سایه اش را فروخت : ۳۲۰

مردوک ، آیریس : ۱۲۵، ۲۵۳، ۲۵۶ .
مرگ قسطی : ۳۵۷
مستعان ، حسینقلی : ۹۹
مسخ : ۳۵۵ ، ۴۲۰ ، ۴۲۱ ، ۴۳۸ ، ۴۶۱ .
مسلول:۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۳۹، ۴۲۱، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۶۱، ۴۶۳.
معرکه : ۱۱۱ ، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴ .
مقدادی ، بهرام : ۴۵۵
مقصودلو ، مهدی : ۷۱ ، ۷۲ .
مگی ، براین : ۷۶
ملکی ، خلیل : ۴۷۲ ، ۴۷۳ ، ۴۷۴ ، ۴۸۰ .
منصوری ، ذبیح الله : ۳۷۰
موآم ، سامرست : ۵۰ ، ۵۱ ، ۵۲ ، ۵۳ ، ۱۷۸ .
موپرا : ۳۳۴
موروآ ، آندره : ۱۷۸ ، ۱۸۰، ۲۳۰ .
موسه ، الفرد : ۳۳۵
میراث شوم : ۳۳۱
میرزا زاده ، نعمت (م – آزرم) : ۴۸۰
میل، جان استوارت : ۲۷۵ ، ۲۷۶ .

• ن

ناطور دشت : ۴۱۰ ، ۴۱۱ .
نبیلی ، مهرداد : ۵۱
نجفی ، ابوالحسن : ۷۵ ، ۳۵۵ .
نزدیک مرزون آباد : ۲۴۷ ، ۲۴۸ .
نفرین زمین : ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۳ ، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴ ، ۴۴۵، ۴۷۹ .
نکر ، آن ماری ژرمن : ۳۳۵
نکو روح ، حسن : ۳۲۶ ، ۴۲۲ ، ۴۲۳ .
نوشین ، عبدالحسین : ۴۷۰
نون و القلم : ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲،

۴۴۶، ۴۵۰، ۴۷۷ .
نووالیس : ۱۳۴
نه داستان : ۴۱۱
نیچه : ۲۹۲

• و

وان تیژم ، فیلیپ : ۱۳۵، ۳۲۱ .
واسرمن ، هاروی : ۳۳۱
وجدان زنو : ۲۵۹ ، ۲۶۰
وداع : ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۷۵، ۲۷۷ .
وسواس : ۲۰۱ ، ۲۰۲ .
وولف ، ویرجینیا : ۲۴۳
ویلان الدوله : ۳۰۷
ویل دورانت : ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۴۰۹ ، ۴۴۹ .

• هـ

هاوثورن ، ناتانیل : ۹۵ ، ۳۸۰، ۴۷۵ .
هزارخانی ، منوچهر : ۴۸۲
هدایت بوف کور : ۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۵۶ .
هدایت ، صادق :۱۷، ۳۶ ، ۵۴ ، ۱۶۱ ، ۴۲۸ ، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۶۲، ۴۶۹، ۴۷۱ .
هستی و نیستی : ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰، ۲۲۱ ، ۲۲۲، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲۷ ، ۲۵۲ ، ۲۶۵ ، ۲۶۷ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۳۹ ، ۳۷۰، ۴۶۰ .
هفت مقاله : ۴۵۳ ، ۴۵۴ ، ۴۷۵ .
همراه آفتاب : ۴۷۷
همینگوی ، ارنست : ۱۷ ، ۲۱، ۳۳۴، ۴۶۳ .
هوفمان : ۱۳۴
هوگو ، ویکتور : ۴۴، ۹۹ ، ۱۰۰ ، ۱۳۴ ، ۱۶۶ ، ۳۳۵ .

• ی

یاحسینی ، سید قاسم : ۴۶۸ ، ۴۷۱ .
یک چاه و دو چاله : ۳۶۶ ، ۴۶۷ ، ۴۷۱ ، ۴۷۲ ، ۴۷۶ ، ۴۷۸ .

یکی بود ، یکی نبود : ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳ ، ۳۰۷ .
یوشیج ، نیما : ۴۷۲ ، ۴۷۵ .
یونسی ، ابراهیم : ۵۳ ، ۲۱۲، ۲۷۹، ۳۳۱ .
یونگ ، کارل گوستاو : ۳۲۵ ، ۴۲۵ .
یونسکو ، اوژن : ۴۷۹ ، ۴۸۲ .
یونگر ، ارنست : ۴۷۹

فهرست آثار

آ

- آفتاب لب بام (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۶۹ تا ۷۹)
- آرزوی قدرت (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۱۱۷ تا ۱۳۹)
- آبروی از دست رفته (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان از رنجی که می بریم ، انتشارات امیر کبیر ، چاپ دوم ۱۳۵۷ ، صفحات ۶۲ تا ۶۷)

الف

- اورازان (بر وزن جوکاران) مشاهدات ، انتشارات زمان ۱۳۴۹ ، ۹۶ صفحه ؛ نخستین انتشار اردیبهشت ۱۳۳۳ توسط کتابخانه دانش (این کتاب گزارشی است از وضع محل ، آداب و رسوم ، فولکلور و گویش مردم روستایی دور افتاده واقع در منتهای شرقی کوهپایه های طالقان)
- ارزیابی شتابزده ، نخستین انتشار اسفند ۱۳۴۳ ، فاقد نام ناشر ، تعداد صفحات ۲۵۴ ، شامل هجده مقاله پیرامون مسائل مختلف می باشد ؛ چاپ بعدی انتشارات رواق ، ۲۳۲ صفحه
- افسانهٔ نیما یوشیج ، قسمت اول (ایران ما ، شماره ۱۵ ، سال ۱۳۲۹، صفحات ۳ و ۴)
- افسانهٔ نیما یوشیج ، قسمت دوم (ایران ما ، شمارهٔ ۱۸ ، سال ۱۳۲۹، صفحات ۴ و ۵)
- افطار بی موقع (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر،چاپ پنجم اسفند ۱۳۴۹ ، صفحات ۵۵ تا ۶۹)
- ای لامس ، سبا (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر،چاپ پنجم اسفند۱۳۴۹،صفحات۱۵۳ تا ۱۶۹)
- اختلاف حساب (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۱۴۱ تا ۱۷۳؛ تاریخ نگارش داستان اسفند ۱۳۲۶)
- الگمارک و المکوس (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ،

انتشارات جاویدان ، صفحات ۱۷۵ تا ۱۹۸)

- از رنجی که می بریم ، مجموعه داستان ، انتشارات امیر کبیر ، چاپ دوم ۱۳۵۷ ، ۷۸ صفحه ؛ نخستین انتشار ۱۳۲۶ (شامل ۷ داستان)
- اعتراف (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان از رنجی که می بریم، انتشارات امیر کبیر ، چاپ دوم ۱۳۵۷ ، صفحات ۵۷ تا ۶۱)

ب

- بازگشت از شوروی (اثر آندره ژید ، ترجمه و انتشار ۱۳۳۳)
- بلبشوی کتاب های درسی (سه مقالهٔ دیگر ، انتشارات جاوید ، صفحات ۶۷ تا ۹۴ ، تاریخ نگارش دی ماه ۱۳۳۹)
- به محصص و برای دیوار (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۴۵ تا ۱۵۳، تاریخ نگارش ۲۶ مهر ۱۳۴۳)
- بیگانه ، رمان (اثر آلبر کامو ، ترجمه همراه با اصغر خبره زاده ، انتشار ۱۳۲۸)

پ

- پیر مرد چشم ما بود (ارزیابی شتابزده ، انتشارات رواق ۱۳۵۷، صفحات ۳۷ تا ۵۳ ، تاریخ نگارش آذر ۱۳۴۰)
- پستچی (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر،چاپ پنجم اسفند۱۳۴۹،صفحات ۱۲۷ تا ۱۳۴)
- پنج داستان ، انتشارات رواق ، چاپ دوم ۱۳۵۶، ۸۸ صفحه؛ نخستین انتشار ۱۳۵۰

ت

- تابوت (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر ، چاپ پنجم اسفند ۱۳۴۹ ، صفحات ۷۹ تا ۹۲)
- تات نشین های بلوک زهرا ، مشاهدات ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۶، ۱۸۰ صفحه ؛ نخستین انتشار مهر ۱۳۳۷ (این کتاب گزارشی است از موقعیت محلی ، کار و بار ، خانه و زندگی ، سوگ و سرور ، افسانه ، متل و گویش در دو روستا به نام های سزجوه Sezjowa و برموه Bermowa)

- تجهیز ملت (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر،چاپ پنجم اسفند۱۳۴۹، صفحات۱۱۱ تا ۱۲۵)
- بچهٔ‌مردم (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۱۷ تا ۳۱)
- تشنگی و گشنگی ، نمایشنامه در سه پرده (اثر اوژن یونسکو ، ترجمه ۱۳۴۵- ۱۳۴۶ ، انتشار ۱۳۵۱ ؛ ترجمه به همراه منوچهر هزار خانی)

ج

- جاپا (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، صفحات ۱۴۹ تا ۱۵۶)
- جشن فرخنده (از مجموعهٔ پنج داستان ، انتشارات رواق ، چاپ دوم ۱۳۵۶، صفحات ۲۵ تا ۴۴)
- جزیره خارگ ، در یتیم خلیج ؛ نخستین انتشار توسط انتشارات دانش در خرداد ۱۳۳۹ (این کتاب گزارشی است از آداب ، رسوم ، گویش و وضعیت جغرافیایی ساکنان جزیره خارگ)

چ

- چند نکته در بارهٔ خط و زبان فارسی (سه مقالهٔ دیگر ، انتشارات جاوید ، صفحات ۴۱ تا ۶۵ ، تاریخ نگارش فروردین ۱۳۳۹)
- چند نکته در باره مشخصات کلی ادبیات معاصر (متن سخنرانی «تکنیکال اسکول» آبادان ، آذر ۱۳۴۰ ؛ چاپ شده در ارزیابی شتابزده ، صفحات ۵۴ تا ۶۶)
- چند کلمه با مشاطه ها (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۲۳۷ تا ۲۴۷ ، تاریخ نگارش آبان ۱۳۳۷)
- چهل طوطی ، افسانه هایی از هند همچون قصه های هزار و یکشب ، حکایت در حکایت (ترجمه به همراه سیمین دانشور ، نخستین انتشار ۱۳۵۱)
- چهار کعبه (شرح سفر به آمریکا ، اروپا ، روسیه و اسرائیل است . این کتاب در چهار جلدمجزا تحت عناوین سفر به ولایت عزرائیل، سفر به آمریکا ، سفر به اروپا و سفر به روسیه نگارش یافته است.)

خ

- خانم نزهت الدوله (داستان کوتاه، از مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، صفحات ۴۷ تا ۶۶)
- خدادادخان (داستان کوتاه، از مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، صفحات ۱۰۹ تا ۱۳۰)
- خواهرم و عنکبوت (از مجموعهٔ پنج داستان ، انتشارات رواق ، چاپ دوم ۱۳۵۶، صفحات ۴۵ تا ۶۶)
- خونابه های انار (از مجموعهٔ پنج داستان ، انتشارات رواق ، چاپ دوم ۱۳۵۶، صفحات ۸۳ تا ۸۷)
- خسی در میقات ، سفرنامه ، انتشارات رواق ، ۱۸۲ صفحه ؛ نخستین انتشار ۱۳۴۵ (در این کتاب ، نویسنده به صورت یادداشت های روزانه سفر ۲۴ روزهٔ خود را به جده، مدینه و مکه از جمعه ۲۱ فروردین سال ۱۳۴۳ تا یکشنبه ۱۳ اردیبهشت همان سال شرح می دهد)

د

- در بارهٔ «آدن» (هفت مقاله ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷، صفحات ۶۱ تا ۶۶ ، تاریخ نگارش نامعلوم)
- در زندان های راکفلر (هفت مقاله ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷، صفحات ۸۷ تا ۹۳)
- داستایوفسکی و نیهلیسم و عاقبتش (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۰۹ تا ۱۱۵ ، تاریخ نگارش ۸ آذر ۱۳۴۳)
- دریچه ای به وحشت (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۴۲ تا ۱۴۴ ، تاریخ نگارش آخر شهریور ۱۳۴۳)
- دفاع از نیما (ایران ما ، شمارهٔ ۲۶، سال ۱۳۲۹، ص ۴)
- دوست پیر شده ام ، آقای نیما (مجلهٔ هفتگی نیروی سوم ، شمارهٔ ۴۲ ، سال اول ، جمعه ۲۹ خرداد ۱۳۳۲)
- در زندگانیِ پس از مرگ (چاپ شده در کتاب «نیمایوشیج ، زندگی و آثار او» ، به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی ، انتشارات صفی علی شاه چاپ دوم اسفند۱۳۴۶ ، صفحات ۹ تا ۱۲)

- در خدمت و خیانت روشنفکران ، جلد اول ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی ، چاپ اول ۱۳۵۷ ، ۲۲۰ صفحه ؛ آغاز نگارش ۱۳۴۳، تاریخ نخستین انتشار ۱۳۴۷
- در خدمت و خیانت روشنفکران ، جلد دوم ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی ، چاپ اول ۱۳۵۷ ، ۲۸۲ صفحه ؛ نخستین انتشار ۱۳۴۷
- دفترچه بیمه (داستان کوتاه، از مجموعه داستان زن زیادی، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، صفحات ۶۹ تا ۹۶)
- دزد زده (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، صفحات ۱۳۳ تا ۱۴۵)
- دید و بازدید ، مجموعه داستان ، انتشارات امیر کبیر ، چاپ پنجم اسفند ۱۳۴۹ ، ۱۷۶ صفحه ؛ نخستین انتشار اسفند ۱۳۲۴ (شامل ۱۲ داستان)
- دید و بازدید (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر ، چاپ پنجم اسفند ۱۳۴۹ ، صفحات ۵ تا ۲۵)
- دو مرده (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر،چاپ پنجم اسفند۱۳۴۹،صفحات ۱۷۱ تا ۱۷۵)
- دهن کجی (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۱۰۷ تا ۱۱۵)
- درهٔ خزان زده (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان از رنجی که می بریم،انتشارات امیر کبیر،چاپ دوم ۱۳۵۷ ، صفحات ۵ تا ۱۷)
- در راه چالوس (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان از رنجی که می بریم،انتشارات امیر کبیر،چاپ دوم ۱۳۵۷، صفحات ۳۳ تا ۴۸)
- دستهای آلوده ، نمایشنامه در هفت مجلس (اثر ژان پل سارتر ، ترجمه و انتشار ۱۳۳۱)

ر

- رسالهٔ پولوس رسول به کاتبان (مقدمهٔ مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷، از صفحهٔ ۱۱ تا ۲۲)
- روزهای خوش (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان از رنجی که می بریم،انتشارات امیر کبیر،چاپ دوم ۱۳۵۷، صفحات ۶۸ تا ۷۸)

ز

- زن زیادی ، مجموعه داستان، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷، ۲۰۲ صفحه ؛ نخستین انتشار مرداد ۱۳۳۱ توسط عیسی اسماعیل زاده (شامل ۹ داستان و یک مقدمه تحت عنوان رساله‌ٔ پولوس رسول به کاتبان)
- زن زیادی (داستان کوتاه، پایان نگارش تیر ماه ۱۳۲۹ ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، از صفحه‌ٔ ۱۸۵ تا ۲۰۱)
- زیارت (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر، چاپ پنجم اسفند ۱۳۴۹ ، صفحات ۳۷ تا ۵۳؛ نخستین چاپ در مجله‌ٔ سخن ۱۳۲۴)
- زندگی که گریخت (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۶۱ تا ۶۸)
- زیرابیها (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان از رنجی که می بریم، انتشارات امیر کبیر ، چاپ دوم ۱۳۵۷ ، صفحات ۱۸ تا ۳۲)

س

- سه مقاله‌ٔ دیگر ، انتشارات جاوید ، چاپ دوم تیر ۱۳۴۲، ۹۴ صفحه ؛ نخستین انتشار اسفند ۱۳۴۱
- سفرنامه ای از یونان (هفت مقاله ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷، صفحات ۶۷ تا ۸۶)
- سلمانی که زنش را کشت (هفت مقاله ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷، صفحات ۹۵ تا ۱۲۰)
- سرکه‌ٔ نقد یا حلوای نسیه (مقدمه‌ٔ نویسنده بر کتاب ارزیابی شتابزده ، اسفند ۱۳۴۳ ، صفحات ۵ تا ۸)
- ستایش «خجسته» از دریا و نفرینش به «اهن» (ارزیابی شتابزده، صفحات ۱۲۲ تا ۱۳۵ ، تاریخ نگارش ۱۱ آبان ۱۳۴۳)
- سفری به شهر بادگیرها (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۵۴ تا ۱۶۹، تاریخ نگارش شهریور ۱۳۳۷)
- سمنوپزان (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، صفحات ۲۵ تا ۴۴)

- سرگذشت کندوها (داستان بلند در ۳ فصل ، انتشارات رواق ، چاپ دوم تیر ۱۳۵۰ ، ۸۸ صفحه ؛ پایان نگارش آبان ۱۳۳۳ ، نخستین انتشار ۱۳۳۵ در ۴۰۰ نسخه توسط نویسنده)
- سه تار ، مجموعه داستان ، انتشارات جاویدان ، بدون تاریخ، ۱۹۸ صفحه ؛ نخستین انتشار دی ۱۳۲۷ (شامل ۱۳ داستان)
- سه تار (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۹ تا ۱۵)
- سنگی بر گوری ، داستان بلند ، انتشارات رواق ، چاپ اول زمستان ۱۳۶۰ ، ۹۴ صفحه ؛ پایان نگارش اول مرداد ۱۳۴۲ ، پایان بازنویسی بیستم دی ۱۳۴۲
- سوء تفاهم ، نمایشنامه در سه پرده (اثر آلبر کامو ، ترجمه و انتشار ۱۳۲۹)
- سفر به ولایت عزرائیل ، سفر نامه ، همراه با مقدمهٔ شمس آل احمد و ضمائم ۱۲۰ صفحه ؛ نخستین انتشار ۱۳۶۳
- سفر فرنگ ، زیر نظر شمس آل احمد ، ویراستهٔ مصطفی زمانی نیا ، انتشارات سیامک ۱۳۷۶(این کتاب شامل یادداشت های روزانهٔ آل احمد از سفر به کشورهای اروپایی است)
- سفر آمریکا ، زیر نظر شمس آل احمد ، ویراستهٔ مصطفی زمانی نیا ، انتشارات سیامک ۱۳۷۸ ، ۲۹۸ صفحه (این کتاب شامل یادداشت های روزانهٔ آل احمد از سفر به آمریکاست)

ش

- شمع قدی (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر،چاپ پنجم اسفند۱۳۴۹ ، صفحات ۹۳ تا ۱۰۹)
- شوهر آمریکایی (از مجموعهٔ پنج داستان ، انتشارات رواق ، چاپ دوم ۱۳۵۶، صفحات ۶۷ تا ۸۲)

ع

- عروس داماد برج ایفل (هفت مقاله ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷، صفحات ۱۲۱ تا ۱۴۵)
- عکاس با معرفت (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، صفحات ۹۹ تا ۱۰۶)

- عبور از خط (اثر ارنست یونگر ، ترجمه ۱۳۴۵ ، انتشار ۱۳۴۶ ؛ ترجمه همراه با دکتر هومن)
- عزاداری های نامشروع ، اثر علامه محسن امین (ترجمهٔ این رساله در ۱۷ آذر ۱۳۲۲ به پایان رسیده است ؛ نخستین انتشار ۲۴ آذر همین سال)

غ

- غرب زدگی ، مقاله ، انتشارات رواق ، ۲۲۸ صفحه ؛ نخستین انتشار ۱۳۴۱ در هزار نسخه با سرمایهٔ نویسنده .

ف

- فریادی از سر چاه (سه مقالهٔ دیگر، مقدمهٔ نویسنده بر چاپ دوم، از صفحات ۵ تا ۷ ، تاریخ نگارش سوم تیر ۱۳۴۲)

ق

- قمار باز ، رمان (اثر فئودور داستایوسکی ، ترجمه و انتشار ۱۳۲۷)

ک

- کتابی در سیاست و دفتر شعری در ذم این کج آئین قرن دیوانه (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۸ تا ۳۰ ، تاریخ نگارش آذر ۱۳۳۸)
- کارنامهٔ سه ساله ، مقاله ، انتشارات رواق ، ۲۶۶ صفحه ؛ نخستین انتشار مرداد ۱۳۴۱
- کرگدن ، نمایشنامه در سه پرده و چهار مجلس (اثر اوژن یونسکو، ترجمه و انتشار ۱۳۴۵)

گ

- گزارش هفتمین کنگرهٔ مردمشناسی (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۷۰ تا ۱۹۰ ، تاریخ نگارش مهر ۱۳۴۳)
- گزارش مرگ نیما یوشیج (علم و زندگی ، فروردین ماه ۱۳۳۹ ، صفحهٔ ۲۶)
- گنج (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر ، چاپ پنجم اسفند ۱۳۴۹ ، صفحات ۲۷ تا ۳۵)
- گلدان چینی (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ،

انتشارات امیرکبیر،چاپ پنجم اسفند ۱۳۴۹ ، صفحات ۷۱ تا ۷۸)

- گناه (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۸۱ تا ۹۰)
- گلدسته ها و فلک (از مجموعهٔ پنج داستان ، انتشارات رواق ، چاپ دوم ۱۳۵۶، صفحات ۹ تا ۲۴)

ل

- لاک صورتی (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان سه تار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۳۳ تا ۵۱)

م

- مشکل نیما یوشیج (هفت مقاله ، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷، صفحات ۲۷ تا ۶۰ ، تاریخ نگارش مقاله : اردیبهشت ۱۳۳۱ ، انتشارات رواق، چاپ سوم، تابستان ۱۳۵۷ ، صفحات ۳۵ تا ۶۹)
- مقدمه ای که در خور قدر بلند شاعر نبود (ارزیابی شتابزده، صفحات ۹ تا ۱۷ ، تاریخ نگارش بهمن ۱۳۳۷)
- مهرگان در مشهد اردهال (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۹۷ تا ۲۰۷ ، تاریخ نگارش آبان ۱۳۴۳)
- مهاتما گاندی (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۲۰۸ تا ۲۳۶ ، آغاز نگارش ۱۳۳۳ ، پایان نگارش ۱۳۳۴)
- مصاحبه ای کوتاه (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۲۴۸ تا پایان کتاب، تاریخ نگارش تیر ۱۳۴۳)
- مسلول (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان زن زیادی ، انتشارات رواق ، چاپ ششم ۱۳۵۷ ، صفحات ۱۵۹ تا ۱۸۲)
- معرکه (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان دید و بازدید ، انتشارات امیرکبیر ، چاپ پنجم اسفند ۱۳۴۹ ، صفحات ۱۳۵ تا ۱۵۱)
- محیط تنگ (داستان کوتاه ، از مجموعه داستان از رنجی که می بریم،انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم ۱۳۵۷، صفحات ۴۹ تا ۵۶)
- مثلا شرح احوالات ، تاریخ نگارش دی ۱۳۴۶(ضمیمه ای است بر کتاب یک چاه و دو چاله)

- مـدیر مدرسـه ، داسـتان بلنـد ، انتـشارات رواق ، ۱۲۰ صـفحه ؛ نخستین انتشار ۱۳۳۷
- مائده های زمینی ، اثر آندره ژید (ترجمه همراه با پرویز داریوش ، نخستین انتشار ۱۳۳۴)

ن

- نیما دیگر شعر نخواهد گفت (ارزیابی شـتابزده ، صـفحات ۳۱ تـا ۳۶ ، تاریخ نگارش دی ۱۳۳۸)
- نگاهی به «طرز عمل مذهب در جامعه ایران» (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۹۱ تا ۱۹۶ ، ۲۰ آبان ۱۳۴۳)
- نزدیک مرزون آباد (داستان کوتاه ، از مجموعه داسـتان سـه تـار ، انتشارات جاویدان ، صفحات ۹۱ تا ۱۰۶)
- نفـرین زمـین ، داسـتان بلنـد ، انتـشارات رواق ، ۳۸۰ صـفحه ؛ نخستین انتشار دی ۱۳۴۶
- نـون و القلـم ، داسـتان بلنـد ، انتـشارات رواق ، ۲۳۴ صـفحه ؛ نخستین انتشار آبان ۱۳۴۰

و

- ورشکـستگی مطبوعـات (سـه مقالـه دیگـر ، انتـشارات جاویـد ، صفحات ۹ تا ۳۹، تاریخ نگارش اسفند ۱۳۳۷)
- وینچزو بیانکینی طبیب – نقاش (ارزیابی شتابزده ، صـفحات ۱۳۶ تا ۱۴۲، تاریخ نگارش اسفند ۱۳۳۷)
- وداع (داسـتان کوتـاه ، از مجموعـه داسـتان سـه تـار ، انتـشارات جاویدان ، صفحات ۵۳ تا ۵۹)

هـ

- هفت مقاله، انتشارات امیر کبیر ۱۳۵۷ ، ۱۴۵ صـفحه ؛ نخـستین انتشار ۱۳۳۳
- هدایت بـوف کـور (هفـت مقالـه ، انتـشارات امیـر کبیـر ۱۳۵۷ ، صفحات ۳ تا ۲۵ ، تاریخ نگارش آذر ۱۳۳۰)

ی

- یک گفتگوی دراز (مصاحبه ای است بلند با آل احمد که توسط پوران صلح کل ، ناصر وثوقی ، آیدین آغداشلو و شمیم بهار در چهارشنبه ۱۹ فروردین ۱۳۴۳ انجام شده است ؛ چاپ شده در ارزیابی شتابزده ، صفحات ۶۷ تا ۱۰۸)
- یادداشت در بارهٔ نمایشنامهٔ گلدان (ارزیابی شتابزده ، صفحات ۱۱۶ تا ۱۲۱ ، تاریخ نگارش آبان ۱۳۴۰)
- یاد بود نیمایوشیج (نامهٔ کانون نویسندگان ایران ، شمارهٔ اول ، بهار ۱۳۵۸ ، انتشارات آگاه ، صفحات ۲۳۴ تا ۲۴۰ ؛ آرش ، دورهٔ پنجم ، شمارهٔ دوم ، اردیبهشت ۱۳۶۰ ، صفحات ۱۳۶ تا ۱۴۲)
- یک چاه و دو چاله ، مقاله ، انتشارات رواق ، چاپ اول بدون تاریخ ، ۵۴ صفحه ؛ تاریخ نگارش خرداد ۱۳۴۳(همراه با یک ضمیمه تحت عنوان مثلا شرح احوالات)