نقد آثار
احمد محمود

عبدالعلی دستغیب

نقد آثار احمد محمود

عبدالعلی دست‌غیب

انتشارات معین

تهران، ۱۳۷۸

دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰ -
نقد آثار احمد محمود / عبدالعلی دست‌غیب. - تهران: معین، ۱۳۷۸
۲۸۶ ص. ISBN 964-5643-56-2
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. محمود، احمد، ۱۳۱۰ - - نقد و تفسیر.
۲. داستان‌نویسان ایرانی ۳. داستان‌های فارسی - قرن ۱۴ - تاریخ و نقد.
الف. عنوان.
۸۴ ی ۸۶ ح / ۸۲۰۳ PIR ۳/۶۲ فا ۸
دس / ۳۵۹ م
۱۳۷۸
کتابخانه ملی ایران ۷۸-۱۳۰۵۴ م

روبروی دانشگاه تهران، خیابان فروردین، پلاک ۱۱۹، طبقه دوم
صندوق پستی ۷۷۵-۱۳۱۴۵ تلفن ۶۴۰۵۹۹۲

دست‌غیب، عبدالعلی
نقد آثار احمد محمود
چاپ اول: ۱۳۷۸
حروف‌نگاری: معین (فاطمه صفائی)
لیتوگرافی: صدف
چاپ: مهارت
صحافی: معین
شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است
تلفن مرکز پخش: ۶۴۱۴۲۳۰

شابک ۲-۵۶-۵۶۴۳-۹۶۴
ISBN 964-5643-56-2

قیمت: ۱۲۰۰ تومان

فهرست

بیشگفتار ۵
داستانهای نخستین ۲۳
زائری زیر باران ۴۳
غریبه‌ها و پسرک بومی ۶۳
همسایه‌ها ۹۹
داستان یک شهر ۱۱۱
زمین سوخته ۱۴۵
«قصه‌ها»ی آشنا ۱۶۵
مدار صفر درجه ۱۸۹
دو فیلمنامه ۲۳۵
آدم‌زنده ۲۴۹
پیوست ۲۵۳

پیشگفتار

پیشینهٔ آشنائی نویسنده این سطور با احمد محمود (اعطا) و آثارش به سال ۱۳۳۴ برمی گردد. دراین سال من در امواج گردبادی که کودتای امرداد ۱۳۳۲ برانگیخته بود درکسوت مأمور روز مزد ادارهٔ «بهداشت» به بندر لنگه رسیدم. شهرکی دور افتاده، متروک، دلگیر با زندگانی ابتدائی (که اوصاف آن را احتمالاً در داستان یک شهر محمود خوانده‌اید) در این شهرکِ بندری دورافتاده بودکه من احمد محمود را یافتم.

درگیرودار سالهای پس ازکودتا و شکست جنبش ملی - ما جوانهای آن روزکه به آیندهٔ پیروزمندانهٔ جنبش ضداستعماری آن زمان دل بسته بودیم به ناگاه خود را با رویدادی نامنتظره رویاروی دیدیم.ناگهان یکشبه همه چیز فروریخت و «مشت‌های آسمان‌کوب» مبارزان سست شد و فرودآمد یا به «کاسه‌های پست گدائی» بدل گردید. دولت ملی دکتر مصدق فرو ریخت و خود او به زندان افتاد و

به دنبال آن موج توقیف‌ها و بگیر و ببندها و سپس اعدام افسران مبارز و دکتر فاطمی در رسید. جنبهٔ اسف‌بار قضیه این بود که جنبش نه در نبردی رویاروی بلکه در توطئه و معامله‌ای پشت پرده شکست خورد و ما چون ازچون و چند ماجرا بی‌خبر بودیم یکدیگر را متهم می‌کردیم و به سر و روی هم چنگ می‌زدیم یا در خود می‌شکستیم.

در پی این شکست همه مبارزان و علاقمندان به استقلال و آزادی ایران شکسته شدند و گروهی از ایشان در دود و غبار محو گشتند یا در تبعید و زندان از پا در افتادند. تأثیراین شکست در هنر و ادب نیز جلوهٔ بارزی یافت. زمستان سردی بود و اخوان (امید) می‌سرود:

سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت
سرها در گریبان است.

بهرحال شد آنچه شد و فرصت گرانبهائی از دست رفت و سنگینی بار «خطا»ی سیاست‌پیشگان بر دوش کسانی افتاد که «ستارهٔ کاروان‌کُش» را «دلیل راه» دانستند. محمود در ۱۳۳۴ در تبعید و در بندر لنگه بود و با تبعیدیهای دیگر در گوشهٔ سربازخانهٔ این شهر اقامت داشت. من در این شهرک و در گوشهٔ پادگان آنجا او را دیدم. سخت مغموم و در خود فرو رفته بود و همه قراین نشان می‌داد که ضربهٔ کودتا و شکست بر او چقدر کاری بوده است. شوخی یکی از تبعیدیها سدّ سکوت را شکست. خوش و بش آغازین ما به آشنائی و دوستی رسید و در طی سالها استوارتر شد. در آن روزها من نیز قصه می‌نوشتم. قصه و مقاله‌هائی چند در مجلهٔ امید ایران چاپ کرده بودم.

این مجله که پس از کودتای ۲۸ امرداد ۳۲، نام و نشر مستمرّی

یافت (چند شماره نیز پیش از کودتابه چاپ رسانده بود.) «چپ» می‌زد. در حالیکه از سوی «راست» جاده می‌رفت. [می‌گفتند مدیر آن بابختیار رئیس سازمان امنیت، سپهبد بعدی که در عراق وسیلهٔ مأموران شاه به قتل رسید رابطهٔ دوستی دارد.] احمد محمود نیز داستانهائی دراین مجله چاپ کرده بود. پس بنام همدیگر را می‌شناختیم. چند روز بعد که من به جزیرهٔ کیش (به گویش محلی جزیرهٔ غیس) می‌رفتم دستنوشتهٔ داستانی بلند به نام «رنج و امید» رابه من داد تا بخوانم و نظر خود رابه او بگویم.ده روزی که در آن جزیره بودم، مجال خواندن کتاب را یافتم و در دیدار بعدی، دربارهٔ کتاب با هم گفت و گو کردیم. حتی قرار شد که کتاب را در شیراز به چاپ برسانیم امّا بی‌پولی و دشواری‌های کار و زندگانی مانع کار شد.

این بود و بود تا احمد از تبعید رهائی یافت و به شیراز آمد و باز همدیگر را دیدیم. سپس به اهواز و آنگاه برای کار به جیرفت رفت. از هم دور بودیم امّا مکاتبه‌های مکرر ما رابه هم نزدیک می‌ساخت. من در سال ۱۳۳۷ برای تحصیل دانشگاهی به تهران آمدم و باز او را دیدم. محمود گاهی داستان می‌نوشت (مجموعهٔ مول رادر ۱۳۳۸ به هزینه خود چاپ کرد) امّا از چاپ آنها در مجله‌ها احتراز داشت، گوشه گیر، سرسخت و از معاشرت با غیراهل اُنس نفور بود ــ هنوزنیز هست ــ به اصرار زیاد داستانهایش را می‌گرفتم و در مجله‌های پیام نوین ، فردوسی و جاهای دیگر چاپ می‌کردم. اساساً بدبین بود و نسبت به مجله‌هانظری منفی داشت. این است که در طی این سالهای طولانی به ندرت به مجله‌ای مراجعه کرده یا تن به مصاحبه داده است. احمدمحمودی که من می‌شناسم بسیار متکی به خود،

مستغنی، دردمند و اصیل است. او به بهای رنج‌های عمیق و کوشش‌های پیگیر به این مرتبه رسیده و در حوزهٔ قصه‌نویسی معاصر ایران آوازه‌ای بلند دارد، اکنون نیز همان مرد رنجدیدهٔ غمگین است که کاری به کار دیگران ندارد و در خلوت خویش کار می‌کند و می‌کوشد آثارش را به مرتبه بلندتری برساند.

گرچه بیشتر ناقدان‌ادبی ما دربارهٔ کار محمود خاموش مانده‌اند، با این‌همه آثار او راه‌خود را در میان‌جامعه بازکرده و به زبان و دل و گوش مردم رسیده است و نیز برخی از آثارش به زبانهای آلمانی، روسی، انگلیسی، فرانسوی و ارمنی ترجمه شده و به چاپ رسیده است.

پس از نگارش و انتشار دفترهای «نقد آثار» : هدایت، جمال‌زاده، علوی، چوبک، ساعدی ... اکنون نوبت به نقد آثار احمد محمود رسیده است. بنیاد کار بر همان شیوه‌ای هست که در آن دفترها بکار بسته‌ام: واکاوی و نقد دقیق و بی‌طرفانه نویسنده و نشان دادن سره و ناسرهٔ سخن او در حدّ توان و امکان. کار در این مورد دشوارتر بود زیرا احمد محمود دوست دیرین من است و ملاحظات عاطفی نمی‌توانست به کلی نادیده گرفته شود. با این همه به اندازهٔ توان خود کوشیدم آثار او را چنان‌که هست و بطور علمی بسنجم و توضیح دهم و امید است که در این کار خطیر موفق شده باشم.

* * *

احمد اعطا در چهارم دی ماه ۱۳۱۰ در اهواز به دنیا آمده است. پدرش حاج محمدعلی اعطا به کار معماری اشتغال داشت و اواخر عمر بازنشسته شد. او ده فرزند و عائله‌ای سنگین را بزرگ و اداره می‌کرد. احمد در خانواده‌ای بالیده که امکانهای معیشتی متوسطی

داشته و در واقع زحمت‌کش و رنجبر و پیشه‌ور بوده و به برکت همین زحمت و رنج، دستش به دهانش رسیده است. او آموزشهای ابتدائی را در زادگاهش گذرانده است. از نوجوانی، ده ـ دوازده سالگی همه تعطیلات تابستانی بکار پرداخته تا مدد معاشی برای خانوادهٔ خود فراهم آورده باشد. همیشه حسرت به دل بوده که همچون همکلاسیهای مرفه‌اش، تابستانها را ـ دست کم یکی دوبار ـ به سفر برود و از کار و گرمای نفس‌بُر اهواز آسوده بماند که هیچ‌گاه چنین امکانی برای او دست نداد. چرا، یکبار در امرداد ماه ۱۳۲۰ با پدر به مشهد می‌رود. زیارت و سیاحت. امّا نفس نکشیده ناگهان خبر می‌رسد که ارتش انگلیس خوزستان راتصرف کرده و «اهواز با خاک یکسان شده است»! سفر برای نویسنده آیندهٔ ما و پدرش زهرمار می‌شود و آنها با شتاب و فلاکت باز می‌گردند و با کمال حیرت می‌بینند اهواز سرجای خودش هست اماپاسبانهای خودی با سربازان هندی جا عوض کرده‌اند. پس این هم سفر، تفریح و آب به آب شدنی نبود و حسرت بر حسرت افزود. بهرحال کار در تعطیلات تابستانی، احمد را با حرفه‌های متفاوت آشنا می‌کند. دبیرستان که به پایان می‌رسد او خود را غوطه‌ور در دریای سیاست می‌بیند. آن سالها، سالهای پس از شهریور ماه ۲۰ همهٔ نوجوانان و جوانان ـ و حتّی کهنسالان ـ گرفتار سیاست می‌شدند. اختناق بیست ساله درهم شکسته بود و سیل خروشان اندیشه‌های جدید سدّها را می‌شکست و به صورت تظاهرات خیابانی و اعتراض و نوشته‌های عصیانی و پرجوش و خروش و درگیری انجمنها و احزاب نمایان می‌گردید. احمدمحمود درگیرودار جنبشهای طوفانی آغاز دهه ۳۰ به زندان

افتاد و فرصت ادامهٔ تحصیل را از دست داد. پس از آنکه از زندان آزاد شد، باید به سربازی می‌رفت. آن وقتها دیپلمه‌ها می‌توانستند به دانشکدهٔ افسری احتیاط بروند که پس از گذراندن این دوره، ستوان سوم می‌شدند. احمد به دانشکدهٔ افسری رفت و در همان زمان به فعالیت سیاسی می‌پرداخت. آنگاه کودتای امرداد سال ۱۳۳۲ در رسید و بگیروببندها آغاز شد و او بار دیگر به زندان افتاد: زندان عمومی لشکردوزرهی، و در همین جا بود که دورادور شاهد رفت و آمدها، شکنجه‌ها، بازپرسی و محاکمات و تیرباران گروه نخست افسران انقلابی و مهندس مرتضی کیوان ... شد. جایگاه افسران یادشده در انفرادی‌های همان زندان بود و احمد و افسران احتیاط در اتاق عمومی، ته راهرو انفرادیها محبوس بودند و به این ترتیب می‌توانستند در هنگام رفتن به دستشوئی یا بازپرسی روزی یکی دوبار از برابر سلول سیامک، مبشری، کیوان و دیگران بگذرند و اشاره یا کلامی ردوبدل کنند. بخشی از این مشاهدات بطور زنده‌ای در «داستان یک شهر» منعکس شده و از پُردلی و پایداری کسانی مانند سیامک وکیوان خبرمی دهد.اینان به هم زنجیران جوان خود دل می دادند وآنهارابه پایداری دربرابرنظام ستمشاهی وکودتاگران برمی‌انگیختند. باز در همین زندان بود که افسران جوان ، دکترحسین فاطمی را می‌دیدند. دکترفاطمی مجروح امّا مقاوم درس بزرگ پایداری بود. هر روز او را با تخت روان در حالی که عینک تیره‌ای بر چشم وکیفی روی سینه داشته و چهار سرباز مسلح به مسلسل در چهارگوشهٔ تخت روان وی پاس می‌دادند، به دادگاه ــ محل باشگاه افسران ــ می‌بردند. دادگاه در پیش روی زندانیان و زندان دکترمصدق و یارانش در پشت

سر آنها قرارداشت و حمام (شکنجه‌گاه) معروف و میدان تیر، دست چپ بازداشتگاه. مدتی بعد، پس از محاکمه، احمد و سه نفر دیگر را به زندان پادگان شیراز، بعد به زندان جهرم و لار می‌فرستند و آخر سر به بندر لنگه تبعید می‌کنند. احمد در بندر لنگه دو سالی به‌صورت سرباز در محل پادگان این شهر زندگانی می‌کند. و به‌زودی بین مردم شهر آشنایان و دوستانی می‌یابد و در همین جا داستان بلند «رنج و امید» را بار دیگر تحریر می‌کند. این اثر که به چاپ نرسیده، سرگشتگی جوانان دههٔ ۳۰ را با ضرب آهنگی نومیدانه و پر از کابوس بیان می‌دارد.

دوران تبعید سپری می‌شود و احمد به اهواز باز می‌گردد و به‌زودی در می‌یابد دنیا عوض شده است. تب پول و کاریابی جای تب سیاست نشسته. بانکها، بنگاهها و شرکتهای داخلی و خارجی مانند قارچ سبز می‌شوند و بعضی از مبارزان سیاسی نیز با حفظ مواضع سیاسی (!) دنبال پول و آلاف والوف هستند و او می‌بیند که باید در پی علوفهٔ زمستانی رفت که هوا بس ناجوانمردانه سرد است. نویسندهٔ ما بیست و هفت سال دارد و بیکار است و از نظر حاکمیت آن روز فاقد حیثیت و حقوق اجتماعی. برای اشتغال به کار درجائی ــ در هرجا ــ باید برگ عدم سوءپیشینه داشت و او ندارد یا باید با حاکمیت کودتاگران کنار آمد که او کنار نمی‌آید. پس سرگشتگی‌ها و رنجها دوباره آغاز می‌گردد. حالا دیگر فکر ادامهٔ تحصیل در دانستگی‌اش یخ زده است. احمد که زود ازدواج کرده (با یکی از خویشان خود) و صاحب عیال و فرزند شده بایست جور خانواده را بکشد. کار اداری که نمی‌تواند بکند پس آستینها را بالا می‌زند و به کار

آزاد روی می‌آورد واز هیچ کار پرزحمت و کم درآمدی رویگردان نیست. در این گیرودار جوانمردی پیدا می‌شود و از او حمایت می‌کند. احمد به عمران وزارت کشور معرفی می‌شود، در خود اهواز و بروجرد چند ماهی به کارآموزی می‌پردازد تا جریان استخدام پیش می‌آید. اکنون سازمان امنیت شاه درست شده. می‌گویند عکس و مدارک و چه و چه بیاور برای تشکیل پرونده.تأیید سازمان امنیت را کم دارد. این سازمان «حسن پیشینهٔ» وی را تأیید نمی‌کند. ناچار احمد از خیرش می‌گذرد و دیگر به ادارهٔ عمران نمی‌رود. رئیس اداره کسی رابسراغ وی می‌فرستد و پس از دانستن ماوقع ، با مسئوولیت خودش، احمد رابا عنوان «سرپرست حوزهٔ عمرانی لرستان» استخدام و برای او ابلاغ صادر می‌کند. این رئیس اداره، مرد خوبی بوده، تحصیل کردهٔ فرانسه و به جهاتی به احمد و کار او علاقه پیداکرده بوده است. نام وی مهندس محمدامین البرزی بوده. احمد همیشه از این مرد به خوبی یاد می‌کند و سپاسگزاری از او را بر ذمهٔ خود می‌داند که نوعی ادای دین است. این مهندس شریف مدتی پیش درگذشت.

احمد تاسال ۱۳۳۹ همهٔ روستاهای لرستان را زیر پا می‌گذارد و تجاربی کسب می‌کند که در داستانهای کوتاهش به ویژه منعکس شده است. البته او و همکاران دیگر او در تمشیّت کارهای روستائیان توفیق چندانی بدست نمی‌آورند. هدف دولت آن روز دگرگون کردن بنیادی مناسبات نادرست اجتماعی نیست، وسمه کشیدن بر ابروی کور است. «حوزهٔعمرانی لرستان» نیز کارهائی می‌کند: تشکیل انجمن ده، تعمیر غسالخانهٔ فلان روستا، ساختن چند کیلومتر راه خاکی بهمان روستا، تعویض پاتیل سوراخ شدهٔ حمام حسن‌آباد، حسین‌آباد یا

دولت‌آباد ـ واینها کار اساسی نیست، به ویژه بعضی از بخشداران، دندان تیز کرده‌اندبرای چندرقاز موجودی انجمنهای روستا که بابت پنج درصد بهرهٔ مالکانه و برخی درآمدهای دیگر در حسابهای بانکی ذخیره شده است. برای خوردن موجودی بانک می‌بایست صورت هزینه‌ای تنظیم شود و دو یا سه نفر ـ ازجمله احمد محمود ـ آن را امضاء کنند تا وجه مطلوب، وصول شود. احمد این صورتها را امضاء نمی‌کند مگر اینکه مطمئن شود که به مصارف روستا می‌رسد و دردی از دردهای روستائیان را درمان می‌کند. پس ناسازگاری و جنگ و جدل او با دیگران آغاز می‌گردد. در این گیرودار رئیس اداره نیز به جای دیگر منتقل می‌شود و حامی وی از دستش می‌رود و نمی‌تواند به کارادامه دهد و زیر ورقهٔ استعفا را امضاء می‌کند و بار دیگر بیکاری سراغش می‌آید.

زندگانی احمد مدتی در سرگردانی و بیکاری می‌گذرد تا بار دیگر همان رئیس اداره به دادش می‌رسد و دستش را می‌گیرد و او را به شرکت «ایتال کنسولت» می‌برد. او به‌عنوان کارشناس امور اجتماعی و شرکتهای تعاونی روستائی ـ که دوره‌اش را دیده ـ در آن شرکت استخدام می‌شود و به جیرفت می‌رود که یکی از حوزه‌های عملیاتی شرکت است. کار او در جیرفت و پیرامون آن سنجش‌ها و آزمایش‌های کشاورزی و عمران و سرکشی به کارهای شرکت در آن حول و حوش است، که در این جا در یکی از مأموریت‌ها، ماشین چپه می‌شود و احمد از ناحیه کتف و دست به شدت آسیب می‌بیند. او پس ازبهبودی دوباره به جیرفت برمی‌گردد و تا سال ۱۳۴۲ در جیرفت است و گاه به عنوان مأمور در کرمان، بم یا زاهدان. از

گفتنیهای این دوره کار او یکی هم این است که به دستور اداره، برای سنجش مسائل اجتماعی و ایجاد شرکت‌های تعاونی مصرف روستائی اقدام می‌کند. چند ماهی، چنانکه در کلاس یادش داده‌اند و در روستاهای لرستان تجربه کرده بود، به کار می‌پردازد. هر روز راه میافتد و در مزارع، خرمن جا، باغات و درجاهای دیگر... حضور می‌یابد و با روستائیان نرم‌نرمک حرف می‌زند و شماری از آنها را آمادهٔ مشارکت اجتماعی می‌سازد. سپس قرار می‌شود برود روستای دولت‌آباد و برای جمع بیشتری از زن و مرد روستائی سخن بگوید دربارهٔ شرکتهای تعاونی، چگونگی عضویت و تشکیل و ادارهٔ آن‌ها. او همین کار را انجام می‌دهد. کار شرکت تعاونی کم‌کم رونق می‌گیرد، بطوریکه از روستاهای دیگر نیز داوطلبانی می‌ایند. اکنون روستائیان به مرحلهٔ پذیرش عضو و احتمالا به استانهٔ تشکیل مجمع عمومی و انتخابات رسیده‌اند که یک روز فرماندار، احمد را احضار می‌کند که کار تعاونی راتعطیل کن. احمد می‌گوید: ما مطابق قانون تعاونی‌ها عمل می‌کنیم. حتی وزارت تعاون و روستا هم داریم که برنامهٔ کارش همین است. فرماندار می‌گوید: همان که گفتم. اجتماع روستائیان مشکل آفرین است.احمد زیر بار نمی‌رود و فرماندار نظر خود رابه‌طورکتبی و سربسته و قابل تفسیر به «ایتال کنسولت» ابلاغ می‌کند و در نتیجه ایجاد شرکت‌های تعاونی روستائی تمام می‌شود.

احمد به دستور رئیس اداره، سرپرست انبار قطعات یدکی می‌شود. حالا انباردار است! دیگر حساب مشاغل گوناگونی که از ده سالگی به بعد تجربه کرده از دستش در رفته است: کارگری، از آجرتراشی تا بندکشی، بارنویسی کشتی، منشی تجارتخانه، سرکارگر و

منشی پیمانکار ساختمانی، پارچه‌فروشی، کارمندی دستگاه تبلیغاتی، مقاله‌نویسی و بعد سردبیری در یکی دو تا روزنامه‌های محلی و چند شغل بدردبخور یا بدردنخور دیگر... کارانبارداری به مزاجش نمی‌سازد. مدت کوتاهی گاراژداری ماشین‌آلات کشاورزی و اتومبیل‌های شرکت «ایتال کنسولت» را یدک انبارداری به دوش می‌گیرد و ـ استعفا می‌دهد و به اهواز برمی‌گردد.

حالا دیگر ده سالی از وقایع کودتای سال ۳۲ گذشته و آبهاازآسیاب افتاده و از محکومان و مخالفان سابق حکومت به ظاهر دست برداشته‌اند و ایشان «اعادهٔ حیثیت و حقوق اجتماعی» یافته‌اند ولی برای کسانی مانند احمد که حاضر به مصالحه نیستند «اعادهٔ حیثیت» نیز دردی دوانمی کند. آنها جز بار بردن و زحمت کشیدن راهی در پیش روندارند. احمد مشاغل دیگری را نیز می آزماید: کارمندی شهرداری اهواز مأمور خدمت در استانداری خوزستان تا سال ۱۳۴۵، سپس کار در سازمان زنان ایران و مرکز آن در تهران، نویسندگی برنامهٔ رادیوئی،کارمندی شرکت فروش هواپیماهای یک موتوره کوچک شخصی [سنسا]،کار در ادارهٔ رفاه و خدمات‌اجتماعی و سپس قائم‌مقام مدیرعامل مؤسسهٔ تولید و پخش پوشاک تا سال ۱۳۵۷.احمد در این سال با اصرار خود بازخرید و خانه‌نشین می‌شود چون تصمیم گرفته است که کلّ وقتش را صرف نوشتن کند.

در حال حاضر احمد محمود کاری جز نوشتن ندارد. او دارای چهار فرزند است: دو پسر و دو دختر. پسران زن گرفته و دختران شوهر کرده و رفته‌اند دنبال کار خودشان. او مانده است و زنش، و به تعبیر طنزآمیز خود وی: مادام و موسیو! پیر و خسته و تنها. وقتی از او

می‌پرسی «ما که قصهٔ حسین کُرد نخواسته‌ایم، کار چه کرده‌ای؟ می‌گوید: هیچ! عمری شصت و چند ساله و این حجم ناچیز کار اسباب شرمندگی است، امّا راه گریزی هم ندارم. همهٔ عمر روزی ده - دوازده ساعت کار کرده‌ام تا پاسخگوی نیازهای زندگانی باشم. با همین حرفها، خودم را گول می‌زنم و تسکین می‌دهم.»

احمد کارادبی را با چاپ چند داستان کوتاه در مجله‌های تهران (از جمله امید ایران) آغاز کرده است، بین سالهای ۳۳ تا ۱۳۳۶. سپس چند تا از این داستانها را جمع می‌کند و به چاپ مستقل می‌سپارد به نام مول هزینه چاپ کتاب را دوستان می‌دهند - پانصد تومان - که بعد موفق می‌شود قرضش را ادا کند. کتابی در پانصد نسخه. مجلهٔ راهنمای کتاب چند سطری دربارهٔ آن می‌نویسد، پائیز یا تابستان ۱۳۳۸. سال ۳۹ کتابفروشی «گوتنبرگ» کتاب دریا هنوز آرام است را در سه هزارنسخه چاپ می‌کند که روی دستش می‌ماند. پس در حراج کتاب مُهر جایزه روی جلد آن می‌زند و به خریدار هر کیلو کتاب یک نسخه از آن جایزه می‌دهد. کاری بسیار ابتکاری. فروش کتاب با سنگ و ترازو! مجموعه داستان بیهودگی را خودش در ۱۳۴۱ در چاپخانه امیرکبیر اهواز در پانصد نسخه و با هزینهٔ اوقاف جیب که سر به هشتصد تومان می‌زند، به چاپ می‌فرستد. زائری زیر باران در ۱۳۴۶ به همت دوستان در تهران چاپ می شود. پسرک بومی و غریبه‌ها را انتشارات بابک در سال ۱۳۵۰ چاپ می‌کند. حق‌التألیف هم می‌دهد. سیصد تومان پول و تعدادی شلوارکار [هرکدام به قیمت هفده تومان] که از تولیدی جنب انتشاراتی می‌گیرد و به نویسنده می‌دهد و او به خانه می‌برد و می‌دهد بچه‌ها بپوشند. این سه مجموعهٔ آخری بارها

تجدید چاپ شده است.

احمد رمان همسایه‌ها را در اهواز می‌نویسد. تحریر ماقبل آخرش در اردیبهشت ۴۵ تمام شده است. نویسنده به تهران می آید و ساکن پایتخت می‌شود (پائیز۴۵) و بخش‌هائی از آن را دستکاری می‌کند و به‌عنوان داستان کوتاه در مجله های فردوسی ، پیام نوین، جنگ جنوب... چاپ می‌کند. سال ۵۲ همسایه‌ها را بازنویسی می‌کند و سال ۵۳ ، کتاب به همت دکترابراهیم یونسی از سوی انتشارات امیرکبیر به چاپ می‌رسد. رمان در همان چاپ نخست، پس از پخش توقیف می‌شود. شادروان علی اصغر سروش مترجم معروف پا در میدان می‌گذارد و برای کسب اجازهٔ چاپ نخست همسایه‌ها زحمت بسیار می‌کشد. البته این کتاب تا فروریزی نظام ستمشاهی در محاق توقیف باقی می‌ماند.

سال ۶۰ رمان داستان یک شهر از سوی انتشارات امیرکبیر چاپ می شود. دوسه ماه بعد « نشر نو» آن را تجدید چاپ می‌کند و کتاب پس از این دیگر جواز ورود به بازار کتاب نمی‌گیرد و می‌خوابد تا ده سالی استراحت کند، تا اینکه در سال ۷۲ به همت «انتشارات معین» مجدداً به چاپ می‌رسد. زمین سوخته از سوی نشرنو در سال ۶۱ به چاپ رسید و یکماه بعد چاپ دوم آن درآمد. دیدار، قصهٔ آشنا، از مسافر تا تب‌خال و رمان مدار صفر درجه به‌ترتیب در سالهای ۶۹ و ۷۰ و ۷۱ و ۷۲ ازسوی نشرنو، نگاه و معین از چاپ درآمده است. از مسافر تا تب‌خال مجموعهٔ ۲۳ داستان کوتاه است و گزیده‌ای است از داستانهای چاپ شده سالهای ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۳. آثار احمدمحمود در نشریه‌های ادبی: فردوسی، پیام نوین ، خوشه، کتاب هفته، نقش جهان...

درج شده است.

همسایه‌ها در سال ۱۹۸۳ به وسیله ن.کاندیرووی به زبان روسی ترجمه شده و انتشارات «رادوگا» در مسکو آن را چاپ کرده. شماری از داستانهای محمود به روسی، انگلیسی، آلمانی، فرانسه و ارمنی ترجمه شده است. او چند فیلمنامه نیز نوشته است که هیچ یک از آنها به چاپ نرسیده ـ اخیراً انتشارات معین رُمان دوتا از فیلمنامه‌های محمود را به نام دوفیلمنامه به چاپ رسانده است.

* * *

مشکل زندگانی و کار ادبی احمدمحمود همان دشواری زندگانی و کار نویسندگان جهان سوم است. در تلاش معاش برای گذران زیست خود و زن و فرزند و پرداختن به کار هنری جهت اعتلاء فرهنگ. تازه خودِ زندگانی روزمره و پیداکردن کار و وجه معاش کار حضرت‌فیل است. کسانی که پیشهٔ ثابتی ندارند این موضوع را به خوبی درک می‌کنند. لوئی فردینان سلین نویسندهٔ فرانسوی در رمان سفر به انتهای شب، تک و دوها و تلاش‌های خود را در پی کار و امنیت شغلی، این طور بیان می‌کند:

> بدتر از همه این است که از خودت می‌پرسی فردا چطور قدرتی پیدا می‌کنی که دوباره همان کاری راکه دیروز کرده‌ای و از مدتها پیش هم غیر ازآن کاری نکرده‌ای، ادامه بدهی، از کجا قدرتش را پیدا می‌کنی که این کارهای پوچ، این هزاران هزار نقشه راکه‌به هیچ جا نمی‌رسند، این تقلاها برای بیرون آمدن از فلاکت خردکننده، تلاشهائی که همیشه مرده‌زا به دنیا می‌آیند پیش ببری و این همه برای این که یک

بار دیگر به خودت ثابت کنی که سرنوشت لاعلاج است، که هر شب باید پای دیوارت و زیر دلشورهٔ فردا که هربار شکننده‌تر از روز پیش است، سقوط کنی.
(ترجمهٔ فارسی، ص ۲۱۰، تهران ۱۳۷۳)

صادق هدایت روزی که می‌خواست به فرانسه برود و دستش از مال دنیوی تهی بود، ناچار شد، مجموعهٔ آثارش را به هفت هزار تومان بفروشد و تازه خریدار در زمینهٔ پرداخت این مبلغ ناچیز امروز و فردا می‌کرد و کلی منّت به سر نویسنده می‌گذاشت گوئی که اطعام مساکین می‌کند.

احمدمحمود از کار ادبی خود راضی نیست و «عمری شصت ساله و این حجم ناچیز کار را اسباب شرمندگی» می‌داند. ولی با در نظر گرفتن وضعیت ادبی و شیوهٔ زیست دشوار او ــ و دیگر نویسندگان ــ در آن سالها که شمار چاپ کتابها از هزار یا دو هزار برنمی‌گذشت و حق‌التحریر آنها بیش از هزار یا دوهزار تومان نبود، می‌توان گفت نگارش چهار رومان و بیش از پنجاه داستان کوتاه کار کوچکی نبوده است. احمدمحمود و دیگر داستان‌نویسان خوب ما می‌بایست در چند جبهه: کار ادبی، تلاش معاش، درگیری با بازبینی کتاب، سرپرستی خانواده و کار ذوق‌کُش اداری ...بجنگند، و چون مجال تجربه‌های جدید نبود یا اندک بود، غالباً به یادها و تجربه‌های گذشته تکیه می‌کردند (و می‌کنند) این است که تکرار درونمایه‌ها در آثارایشان کم نبود و نیست با این همه تلاش احمدمحمود و آن دیگران برای رهائی از قید الگوهای قدیمی ــ در مثل سرمشق‌های حکائی کلاسیک و اسلوب داستان‌نویسی دوران مشروطه و دورهٔ

بیست سالهٔ رضاشاهی: میرزاحبیب اصفهانی، زین‌العابدین مراغه‌ای، خسروی، مشفق کاظمی، محمد حجازی ... ـ که براساس تحولات اجتماعی به ایجاد داستانهای جدیدتری انجامید، نمی‌بایست کم‌اهمیت انگاشته شود.

داستانهای محمود ـ همچون داستانهای نویسندگان خوب معاصر ما ـ دوره‌های تحول داشته است. او در آغاز زیر تأثیر داستانهای هدایت و به‌ویژه داستانهای ناتورالیستی چوبک است. داستانهائی پُراز ملال زیست و افکار شبه اگزیستانسیالیستی و دلشوره‌های فردی. سپس با کسب تجربه‌های اجتماعی بیشتر و مطالعهٔ دقیق روستاها و شهرزادگاه خود، به سوی تجسم زندگانی مردم و آنچه در ژرفای مناسبات اقتصادی ـ سیاسی می‌گذرد (مهاجرت روستائیان به شهر، مشکل بیکاری و ...) می‌آید. نویسندهٔ ما سپس به قسمی رئالیسم اجتماعی (که در دههٔ ۴۰ و ۵۰ شیوهٔ غالب قصه‌نویسی است) می‌گراید که در آن ترسیم واقعیت، بیشتر از زاویهٔ جامعه‌شناسی و مناسبات اجتماعی به پیش نما می‌آید گرچه هنوز خطوط ناتورالیستی و چاره‌ناپذیری انگیزه‌های غریزی و عوامل تقدیری در آن ـ درمثل در داستان یک شهر ـ پُر رنگ است. دورهٔ سوم نویسندگی احمدمحمود که دورهٔ خلاقیت بیشتری است، او می‌تواند به صناعت داستانی جدیدتری برسد که اوج آن را در مدار صفر درجه می‌بینیم.

محمود به تحول اجتماعی و استقرار دادگری و بهتر شدن وضعیت ستمدیدگان دل بسته است و این عامل راه او رااز نویسندگان مدرنیست و شبه مدرنیست ما جدا می کند. در بیشتر داستانهای او

فضا، فضای روستائی Pastoral است و مناسبات زندگانی شهری جدید در آنها کم دیده می‌شود. مبارزه های سیاسی دهۀ سی تا پنجاه هنوز بر اندیشۀ او حاکم است. شخصیت های داستانی او ــ جز نوذر اسفندیاری در مدار صفر درجه و چند شخصیت مجموعه های دیدار و قصه آشنا ــ تک بعدی و ساده‌اند اما کتمان نمی توان کرد که او در بیشتر داستانهای خود بازآفرینندۀ واقعیت های زندگانی مردم محروم است، در مثل ممکن نیست که ما بتوانیم زندگانی مردم روستا و محیط جنوب ایران به ویژه اهواز و خوزستان، محله های اهواز و طرز زیست مردم این شهر و سیاست حاکم بر ایران را در دورۀ ستمشاهی، بدون خواندن آثار محمود به درستی دریابیم. و این را نیز باید افزود که توجه محمود به مسائل اجتماعی و سیاسی و وضع مردم روستا و مشکلات آنها و فقر و شور بختی لایه های فرودست شهری حاکی از بینشی واقع گرایانه است اما او در بهترین کارهای خود پیامهایش را نه به صورت مستقیم بلکه به مدد صحنه سازی و تصاویر حکائی انتقال می‌دهد و به این صورت از عواطف و شورهای رومانتیک داستانهای دهۀ ۳۰ دور می‌شود و بدون آنکه در صناعت داستانهای روان‌شناختی جدید غرق شود، شخصیت‌های داستانیش را از درون و برون به نمایش می‌گذارد.

تهران، اسفند ماه ۱۳۷۷

عبدالعلی دست‌غیب

داستانهای نخستین

احمد محمود (اعطا) از داستان‌نویسان واقع‌گرای جدید ایران است که به‌طور مستمر و پیگیر رویدادهای دهه‌های سی و چهل و پنجاه و شصت جامعه ما را به حوزهٔ داستان آورده است. داستانهای او در آغاز در مجلهٔ امید ایران و سپس در مجله‌های دیگر و از سال ۱۳۳۳ به بعد به چاپ رسید و نخستین مجموعه داستانهایش موج در ۱۳۳۸ از چاپ درآمد. همسایه‌ها، نخستین رمانش در ۱۳۵۳ حضور او را در مقام نویسنده‌ای قدرتمند اعلام داشت. تجربه‌ها و مشاهده‌های او بیشتر از آنِ زادگاهش اهواز و بندرلنگه و سواحل خلیج فارس و خوزستان است و دقت و بصیرت او را دربارهٔ زندگانی مردم فرودست جامعه نشان می‌دهد. این داستانها سرشار از مشاهدات دقیق دربارهٔ زندگانی مردم عادی است و در واقع می‌توان گفت گسترهٔ قصه‌های او سرزمین عطشناک جنوب و زندگانی ساده اما پررنج مردم است.

محمود از همان آغاز کار داستان‌نویسی به دبستان ادبی رئالیسم

توجه داشت گرچه آثار نخستین او رگه‌های تندی از دبستان ادبی ناتورالیسم را نیز نشان می‌دهد. رئالیسم او البته رئالیسم ساده و مستقیمی نیست، اما به هرحال رئالیسم است زیرا در آن از گرایشهای اسطوره‌پردازانه و تنش‌های آئینی مدرنیسم ـ آن طور که در سفرشب بهمن شعله‌ور و طوبی و معنای شب شهرنوش پارسی پور منعکس شده ـ خبری نیست و کلاً گرایش او گرایشی جامعه شناختی است، از این رو گرایش او به ناتورالیسم ـ که این نیز گرایشی علمی و جامعه شناختی است ـ رگه‌های اصلی کارش را در سایه نمی‌گذارد. این موضوع را ما در بسیاری از داستانهای کوتاه هدایت و دو مجموعه داستان کوتاه چوبک [خیمه شب بازی و انتری که لوطیش مرده بود] نیز می‌بینیم که به قسمی رئالیسم و ناتورالیسم را با هم در آمیخته‌اند. هدایت با قصه‌های کوتاه و بوف کورش قصه‌نویسی ایرانی را از مرتبهٔ قصه‌های نقلی جمال‌زاده به مراتب بالاتر برد و الگوئی بدست داد که بسیاری از نویسندگان ایران پس از شهریورماه ۱۳۲۰ به پیروی از آن پرداختند (زن پشت در مفرغی شاملو و ملکوت بهرام صادقی نمونه‌هائی هستند از ده‌ها نمونهٔ تقلید در این زمینه.) امّا روشن است که هیچ یک از اینان به عمق کار هدایت و رگه‌های رئالیستی آثار او پی نبردند. [البته بهرام صادقی در داستانهای کوتاهش که در زیر نام سنگر و قمقمهٔ خالی فراهم آمده اسلوب دیگری دارد که چهرهٔ شاخصی به او می‌دهد.] و از سوی دیگر تجربه‌ها و احاطهٔ هدایت به فلسفه و زبان فارسی و شگرد داستان‌نویسی او را نیز نداشتند از این رو کارشان از مرحلهٔ تقلید فراتر نرفت. داستان کوتاه نویسانی که شیوهٔ هدایت، گی دو موپاسان، چخوف و گورکی را پیروی می‌کردند نیز از این گرفتاری

رهائی نداشتند و در بیشتر آثار ایشان ایجاز و فضا و تأثیرات عاطفی آن ناموران عرصهٔ قصه‌نویسی را فاقد بود و به همین دلیل به داشتن اسلوبی نیز موفق نشدند. این موضوع به ویژه دربارهٔ داستان نویسان حزبی مانندا‌حمد صادق (علی مستوفی) ، احسان طبری و... بیشتر مصداق دارد. اما از اواخر دههٔ ۳۰ به بعد جلال آل احمد، بهرام‌صادقی، احمد محمود، و سپس محمود دولت‌آبادی و مهشید امیرشاهی و امین فقیری و هوشنگ گلشیری (در شازده احتجاب و قصه‌های کوتاه نخستین خود) به اسلوب تازه‌ای رسیدند و عمل و فضا و رویدادهای داستانی را به شیوه‌های جدیدتری مجسم ساختند.

در داستانهای احمد محمود مردم ساده و رنجبر جامعه را می‌بینیم که می‌کوشند، کار می‌کنند و شکست می‌خورند و باز برخاسته راه خود را سرسختانه دنبال می‌کنند. ما این مردم را هر روزه می‌بینیم ولی به دردها و رنجها و شادیها و عشقها و امیدهایشان التفاتی نداریم ولی محمود و دیگر نویسندگان واقعگرای آنها را می‌شناسند و به ما می‌شناسانند، و نشان می‌دهند کار و بار آنها چگونه است و با جامعه و زمانه چه رابطه‌ای دارند. چندی پیش نویسنده‌ای دربارهٔ صادق چوبک نقدی نوشت و او را داستانسرای جنوب ایران نامید. البته محیط برخی از داستانهای چوبک جنوب ایران ــ به ویژه شیراز و بوشهر است [وقتی دریا طوفانی شده بود ، سنگ صبور و تنگسیر]و چوبک جزئیات زندگانی مردم این حوالی را وصف می‌کند اما نباید فراموش کرد که گرایشهای ناتورالیستی او به ویژه در سنگ صبور سبب شده است که توصیف زندگانی مردم بوشهر و شیراز در

هاله‌ای از رمز و راز و اوصافی به شدت بیمارگون پوشانده شود و در نتیجه تصویری که از مردم این شهرها بدست می‌دهد واقعیت عریان و تلخ کارآنها را تابع تصورات پرپیچ و خم درونی و تخیلات عجیب بیمارگون می‌سازد. به نظر می‌رسد که لقب «داستانسرای جنوب ایران» بیشتر برازندهٔ محمود است که بدون گرایش به فوت و فن داستانی مدرنیسم، واقعیت خشن زندگانی مردم جنوب را در افق تاریخی نشان می‌دهد. حوزهٔ کار محمود نیز وسیع‌تر است و سراسر بخش جنوبی ایران را در بر می‌گیرد. البته ناگفته نباید گذاشت که داستانهای کوتاه آغازین او در قیاس با داستانهای کوتاه چوبک، از لحاظ ایجاز و ساختار داستانی ضعیفتر و رمانهای او در قیاس با رمانهای چوبک، نیرومندتر است.

برای شناخت کار احمد محمود باید از نخستین مجموعهٔ داستانهای کوتاه او مول آغاز کرد که حاوی قصه‌هائی است به نامهای: مسافر، انترتریاکی، مول، کابوس، مأموراجراء، سه ساعت دیگر، حسرت، و کهیار. این داستانها غالباً کوتاه است و گفت و گوی درونی در آنها غلبه دارد و با ایجاز نوشته شده. یکی از گرایشهای دورهٔ نخست نویسندگی محمود و ویژگی کار او در این دوره گرایش به ایجاز است که به صورت نیرومندتری در چوبک نیز می‌بینیم. پیداست که محمود می‌خواهد حرفش را بزند و تجربه‌اش را بیان کند و حوصلهٔ دراز نفسی ندارد از این‌رو در این داستانها کمتر به عبارت‌ها و مطالب تکرار شده رویاروی می‌شویم. در قصهٔ مسافر، گفت و گوی درونی جوانی با وصف رویدادهای برونی درهم آمیخته است. جوان باید ساعت ده جائی باشد و کسی را ببیند ولی حسابش درست از آب

درنمی‌آید زیرا راه بندآمده و ماشینها در گردنه متوقف شده‌اند و نیز سقف تونل فروریخته و امکان سفر با قطار نیز موجود نیست. در این داستان با جوانی روشنفکر، جدا شده از مردم ــ رویاروئیم و این از موارد معدودی است که در داستانهای محمود می‌بینیم. یعنی موردی که فضا و شخص قصه در حوزه‌ای بالاتر از حوزهٔ زندگانی مردم عادی قرارداده شده است. جوان در اوقات این اقامت اجباری با خشم پیرامون خود را می‌کاود و چون از جهان برون حاصلی بدست نمی‌آورد به جهان درون پناه می‌برد و دربارهٔ خود و گذشته‌اش به تفکر می‌پردازد . او گاهی برای گریز از تنهائی به دیگران روی می‌آورد و می‌خواهد با آنها بیامیزد اما روحیهٔ انزواجوئی و خُلق و خویش مانع این کار می‌شود. نظر او دربارهٔ مردم عادی : شاگرد قهوه‌چی ، سوزنبان و کارگران و خودش این‌طور است:

گوشهٔ ابروی راستش که جای زخم کهنه‌ای بود، همینطور سفید مانده‌بود. ریشش‌هم‌کمی بلند شده بود. فکر کرد: اینکه عیبی نداره. ولی کراواتم؟ شاید به گره بزرگش می‌خندن؟... اما نه! آنها که چیزی سرشان نمیشه. یک مشت لات بی‌سواد. شانه‌اش‌را بیرون‌آورد و موهای نامرتب خود را شانه کرد. دو مرتبه صدای خنده توی گوشش پیچید: آره، حتماً این دفعه به من می‌خندن. باید یادشان بدم که مسخره کردن آدمی مثل من یعنی چه؟ بدبخت‌ها! ولی خیلی‌زود جا خورد. مگر من‌کی هستم؟ یک آدم بدبخت. از آنها بدبخت‌تر. اگر آنها قدرت دارن که حمالی کنن، من این عرضه را هم

ندارم. من توی این زندگی، توی این اجتماع ارزشم از یک سوسک هم کمتره. از یک سوسک بی‌مصرف که همهٔ عمرش بدون هدف از این سوراخ به آن سوراخ میره. اصلا من به درد چی می‌خورم؟... آدم که نباید خودش را گول بزنه.[۱]

این تأملات همین‌گونه ادامه می‌یابد. سپس جوان از قهوه‌خانه بیرون می‌رود و کمی گردش می‌کند ولی با شنیدن اینکه سقف تونل فرو ریخته و هم‌چنین با احساس سردی هوا به قهوه‌خانه برمی‌گردد و در همان حالت نومیدی و تعلیق باقی می‌ماند. داستان انتر تریاکی دارای فضا و رگه‌های ناتورالیستی است. فضای داستان بی‌شباهت به فضای داستان انتری که لوطیش مرده بود چوبک نیست و شخص عمدهٔ آن نیز همانند شخص عمدهٔ داستان او با ماجرا و پایان داستان چوبک است. هنگامی که این موضوع را با نویسنده در میان گذاشتم گفت که در این داستان به هیچ وجه از چوبک تقلید نکرده است زیرا در زمان نوشتن آن هنوز قصهٔ چوبک را نخوانده بوده است. گمان می‌کنم شاید در آن زمان محمود جائی چیزی دربارهٔ آن قصه خوانده یا شنیده بوده است. البته این مطلب زیاد مهم نیست زیرا ماجرا و پایان داستان او با ماجرا و پایان داستان چوبک تفاوت دارد و می‌توان شباهت یاد شده را قسمی توارد بشمار آورد. بهرحال انتر تریاکی پیر و مفلوکی که از دست آدمیان به ستوه آمده در غیاب لوطی خود و به تقلید از او حبه‌های تریاک را می‌خورد و می‌میرد. حرکت و وصف آمده در این

---

۱ - رل، ص ۸، اهواز ۱۳۳۸.

داستان ضعیف است و نویسنده تا حدودی خیال ها و اندوه‌ها و اوهام آدمیان را بر زبان او جاری ساخته. اما بهر تقدیر این داستان و داستان چوبک از جمله مواردی است که داستان نویسی فارسی ــ آن طور که نمونهٔ کاملترآن را در سگ ولگرد هدایت می‌بینیم ــ به کاوش در حوزهٔ روان‌شناسی حیوانی نزدیک شده است.

کرمعلی معروف به «لندهور خله» آدمی بلند قد، درشت و بدهیکل با قیافه‌ای مانند گاو، وسیلهٔ تفریح و بازی و تمسخر کودکان محله در داستان «مول» است. او هیچ‌کس را ندارد و با اینکه گرانترین بارها را می‌برد در آلونکی محقر و فقیرانه زیست می‌کند. کودکان او را آزار می‌رسانند و مردم از او متنفرند ولی همین آدم ژنده‌پوش و بدسیما روزی بچه‌ای را که در پارچه‌ای سیاه و پشمین پوشیده شده درکنار آبهای گندیده و راکد پیدا می‌کند و او را به آلونک خود می‌برد و برایش شیر می‌خرد و از او پرستاری می‌کند. در افق تاریک زندگانی نکبت‌آلود او این کودک بی‌پناه نقطه‌ای روشن است که وی را به زندگانی آشتی می‌دهد ولی این نقطهٔ روشن نیز به زودی کور می‌شود. کودک تب می‌کند و کرمعلی برای آوردن ننه رقیه پیرزن مجرب محلهٔ کپرنشینها به بالین‌کودک به‌این محله‌می‌رود اما زمانی که با پیرزن به آلونک می‌رسد، از پیرزن می‌شنود که کودک مرده است. پیرزن با خونسردی می‌گوید:

«خوب لندهور که گفتی امروز کنار آب گندیده پیداش کردی؟ من میدونم این بچه از کیه. این از زبیده دختر ننه صفره که خانهٔ «رئیس همایون» کلفت بود و از پسرش باردار شد و بیرونش کردن. این بچه

تخم موله. اگر پا می‌گرفت عالمی را آتش می‌زد[۱].»

موضوع این داستان طرفه است اما نویسنده در ساخت و پرداخت آن دقت کافی نکرده است. نگاه او بیشتر روی فقر و اجحاف و ستم اغنیا متمرکز شده و تجسم تنهائی و انزوای کرمعلی را در پرده گذاشته. تورگنیف داستان کوتاه شگرفی در همین زمینه نوشته که بسیار خواندنی است. گراسیم شخص عمدهٔ این داستان («مومو») دهاتی جوانی است بسیار نیرومند و عظیم جثه، پرکار و بازور خارق‌العاده. او کر و لال به‌دنیا آمده است و دور از دیگران در کلبه‌ای زندگی می‌کند. مالک روستا که خانم نجیب‌زاده بیوه‌ای است او را به مسکو می‌آورد و او را درگوشه‌ای از خانه مجلل خود مسکن می‌دهد. گراسیم به رغم هیکل مهیب و زور بسیار خود، مردی بی‌آزار و پاک‌نیت است و به‌اندازه چهارنفر کار می‌کند و در سکوت همیشگی خود بسر می‌برد. او از جمع انسان‌ها کاملاً دور افتاده است. گراسیم به‌تدریج با محیط شهر اُخت می‌شود و خود را در کار غرق می‌کند. سپس به تاتیانا یکی از خدمه علاقمند می‌گردد و با حرکات خود و با زبان اشاره این موضوع را به خادمه و دیگران می‌فهماند. در نتیجه دیگر هیچ‌کس جرأت نمی‌کند سربه سر تاتیانا بگذارد یا به او اظهار علاقه کند. مالک که زن بدجنسی است از این موضوع باخبر می‌شود و تاتیانا را مجبور می‌کند با یکی دیگر از خادمان خانه ازدواج کند. گراسیم به واسطهٔ این رویداد تنهاتر و منزوی‌تر می‌شود. او روزی توله سگی سفید با خالهای سیاه در باطلاق کنار خانه پیدا می‌کند و به

---

۱. *مول*، همان، ص ۳۶.

اطاق خود می‌برد. به او شیر می‌دهد و تر و خشکش می‌کند و بعد در کنار او به خواب شیرین و آرامی فرو می‌رود. گراسیم این توله سگ را به شیوهٔ خود «مومو» نام می‌نهد و سخت او را دوست می‌دارد. اما مالک موذی، گراسیم را از همین دلخوشی نیز محروم می‌کند و فرمان می‌دهد «مومو» را از بین ببرند. سرانجام گراسیم ناچار می‌شود خود «مومو» را در آب غرق کند و پس از انجام دادن این کار به روستای خود می‌گریزد و به کلبهٔ محقر خود پناه می‌برد. صحنهٔ محاصره و تهدید گراسیم از سوی خادمان مالک و صحنهٔ غرق شدن «مومو» در آب و واکنش عمیق و وجودی گراسیم در این زمینه چنان مؤثر نوشته شده که قلب خواننده را به لرزه در می‌آورد. لحن سخن بی‌طرفانه و خونسردانه تورگنیف در این داستان، تراژدی مسأله را بیشتر کرده است و او داستان را با همین لحن به پایان می‌رساند:

> گراسیم هنوز یکه و تنها با قیافهٔ جدی و وقار همیشگی‌اش در کلبهٔ محقر زندگی می‌کند. هنوز نیرومند و سالم است و جای چهار نفر جان می‌کند. همسایگانش متوجه شده‌اند که او پس از مراجعت از مسکو دیگر سراغ هیچ زنی نمی‌رود و سگ هم نگاه نمی‌دارد.

در داستان «کابوس» رؤیاها و کابوسهای «ارباب‌شریف» پولداری که در جوانی دوست خود را کشته و پول او را تصاحب کرده و در قصهٔ «مأمور اجراء» زندگانی «ندیم‌باشی» پیشه‌ور به صحنه می‌آید. این پیشه‌ور آرزو دارد برای زن و فرزند «باقلی‌پلو» فراهم کند اما بعد ناچار می‌شود پولی را که با زحمت در سراسر روز جمع کرده دو دستی به

«مأمور اجراء» بدهد تا او برگ اجرائیه را به تعویق بیندازد. در بیشتر این داستانها، شرح مستقیم جای توصیف و عمل داستانی را گرفته است. در مثل در داستان اخیر، مأمور یاد شده به پسر شیطان و بازیگوش ندیم‌باشی پینه‌دوز که به وام‌دهندهٔ پدر خود بد و بیراه گفته این‌طور عتاب و خطاب می‌کند: پسر جلعنق تو چه جوری به خودت اجازه می‌دهی به شخص شخیص محترمی که عالم و آدم به دیانت و ایمان و راستگوئی، راست کرداری، نوع‌پروری و انسان‌دوستی‌اش ایمان دارند توهین بکنی؟

این شیوهٔ سخن گفتن و اوصاف بعدی قصه قالبی و کتابی است و از حوزهٔ تجسم داستانی بدور است.

در داستان «سه ساعت دیگر» دو دوست مشفق، تیمور و علی در بیابانی گرفتار آمده‌اند و تشنگی دارد آنها را از پا درمی‌آورد. تیمور با رنج فراوان خود را به برکهٔ آب می‌رساند و علی در میان شنهای داغ می‌میرد. پدر تیمور دبیر بازنشسته‌ای که سه سال است فرزند خود را ندیده در آستانهٔ دیوانگی است و با دیدن فرزند دیوانه می‌شود و تیمور نمی‌تواند خود را به پدر بشناساند. در این داستان فضای مادی بنادر جنوب بطور کمرنگی وصف می‌شود.

«حسرت» بهترین داستان این مجموعه رؤیای شهوانی پیرمردی کولی را بیان می‌کند. کولی پیر اکنون در آستانهٔ مردن است. او شانزده سال پیش دخترکی را دزدیده و او را «نجیبه» نامیده. اکنون دخترک بزرگ شده و با اندام زیبا و هوس‌آلود در برابرش ایستاده. کولی پیر می‌خواهد در این دم آخر از دخترکام بگیرد از این‌رو به او می‌گوید که پدرش نیست. یادهای او متوجه روزی

می‌شود که سعید، جوانی راکه عاشق نجیبه شده و دست از خان‌ومان شسته و به سلک کولیان درآمده، کشته است. اما هیچ‌کس از این راز باخبر نیست زیرا کولی‌پیر ماری زهرناک را به هنگامی که سعید درخواب بوده به سراغ او فرستاده. به خواهش پیرمرد و همراه با ضرب تنبک او «نجیبه» به رقص برمی‌خیزد. ضرب آهنگ موسیقی و هیجان پیرمرد هردم شدیدتر می‌شود تا سرانجام در اوج شورمندی جنسی می‌میرد. نویسنده هیجان شهوت‌آلودهٔ پیرمرد را به‌خوبی تصویر می‌کند:

> آن روز و ماجرای آن روز همیشه و هر دفعه قوی‌تر و جاندارتر از دفعهٔ قبل برایش مجسم می‌شد. آن روز که نجیبه مثل ماده پلنگ تیرخورده‌ای توی بازوان آن جوان خوشگل شهری فشرده می‌شد و مثل مار پیچ و تاب می‌خورد و لبهای مرطوب خود را روی گونه‌های او می‌کشید و سر را تکان می‌داد، موها را پریشان می‌کرد. لبهایش را می‌مکید و از توی گلو ناله‌های شهوت آمیز می‌کشید... وجود کولی پیر در شهوت محو شده بود. با چشمهای دریده که رگ قرمز تویشان دویده بود می‌خواست اندام فریبا و هوس‌انگیز نجیبه را ببلعد. حریصانه و طماع نفس می‌کشید. روی پوست خشکیده دنبک دیوانه‌وار ضرب می‌گرفت و از روی حرص و جوش می‌خواست آن را پاره کند.»[1]

---

۱. *مول*، همان، ص ۷۰.

این درونمایهٔ جنسی را به‌صورت دیگری در داستان یک شهر و همسایه‌ها نیز می‌بینیم و به هر حال یکی از درون مایه‌های همیشگی ادبیات است. این درون مایه در شعر و قصه و نمایشنامه گاهی به صورت شهوی و گاه به صورت رمزی یا عارفانه و حتی گاه به صورتی منحرف ظاهر می‌شود. راوی داستان داستان یک شهر که تبعیدی بندرلنگه است و بیش از سالی است بوی زن نشنیده در کمند جاذبهٔ «شریفه» می‌افتد و می‌کوشد در آغوش او از غم ایام نجات یابد: «سکوت می‌کنم و صدای قلبش گوشم را پر می‌کند و بوی عرق تنش که بوی زن است به جانم می‌ریزد.» شور جنسی کولی پیر البته از شورجنسی راوی داستان یک شهر نیرومندتر است و افزوده بر آن با قسمی بدخواهی و دیگر آزاری درآمیخته است.

«کهیار» داستان جوانی روستائی است که در دورهٔ خانخانی بسر می‌برد و از پسر خان، فریب دهندهٔ نامزدش «گُلی»، انتقام می‌گیرد و خود بر سر این انتقام‌جوئی جان می‌دهد.

داستانهای مول و بیشتر داستانهای مجموعه‌های بیهودگی و دریا هنوز آرام است از نظر ساختمان و شخصیت‌سازی و فراز و فرود و پایان گرفتن رویدادها تأثیر هدایت و چوبک و گاه چخوف را نشان می‌دهند. از بین اشخاص داستانی آنها «کولی پیر» و یکی دوتن دیگر دارای چهرهٔ مشخص و خون و پوست و گوشت هستند. طنزی که نویسنده در برخی داستان‌ها ـ از جمله در «مأموراجراء» بکار می‌گیرد ضعیف است. توصیف حالات اشخاص غموض عاطفی و فکری بشری را نشان نمی‌دهد.

دریا هنوز آرام است (۱۳۳۹) در بر دارندهٔ سه داستان است: دریا

هنوز آرام است، یک چتول عرق و بود و نبود. دربارهٔ «بود و نبود» (چاپ مجدد در زائری زیر باران) بعداً گفت‌وگو می‌کنیم. دو داستان دیگر در فضا و حال و هوای بیهودگی و مول است. در داستان نخست مجموعه، دو نفر به نام‌های درویش و شهریار جویای «کار»ند و خانواده‌های خود را در زادگاهشان به جای می‌گذارند و راهی دیار غربت می‌شوند. در این داستان، وصف، حادثه و گفت‌وگوی درونی بهم آمیخته است. موضوع داستان بسیار طرفه است امّا اسلوب بیانی آن قدیمی است. درویش و شهریار از دریا می‌گذرند و به دیار غربت می‌روند. شهریار جوانی هفده ساله است و از حمایت درویش برخوردار است و درویش او را مانند فرزند خود دوست دارد. «ممولی» لات هرزه‌ای که دعوی پهلوانی دارد می‌خواهد با «شهریار» رابطهٔ جنسی پیدا کند و گمان می‌کند درویش نیز رابطه‌ای از این دست با شهریار دارد و به همین دلیل خرج او را می‌دهد و او را زیر پر و بال خود می‌گیرد. در ساحل آن سوی خلیج فارس برای شهریار کاری موجود نیست امّا درویش چون آهنگر قابلی است به کار گمارده می‌شود. گستاخی‌های ممولی، درویش را به خشم می‌آورد و او را وامی‌دارد مرد هرزه را به شدّت کتک بزند. ممولی که از پس درویش برنمی‌آید چند روز بعد درویش را ناجوانمردانه در زیر کامیون خود له می‌کند و می‌کُشد. در این داستان نیز اوصاف مؤثری از دریا، نخلستان، راه‌ها و وضع مردم می‌خوانیم:

> فکر شهریار از جسد پدر به لاشهٔ برادر کشیده می‌شود. وقتی که شکمش مثل طبل شده بود و رنگش سیاهی می‌زد و چند ساعت بعد که از کنار رودخانه برش

داشتند. بوی تعفنش دماغ و گلو را می‌سوزاند... شهریار به این‌ها می‌اندیشید و جانش شعله می‌کشید. درد توی دلش پیچ و تاب می‌خورد: بعضی‌ها بمیرن بهتره و منهم یکی از آن‌ها هستم. چه کسی بهتر از من می‌تونه بفهمه درد یعنی چه؟ چه کسی بدبختی و دربدری را بهتر از من می‌فهمه؟[۱]

داستان یک چتول [چتور؟] عرق از جهتی همانند داستان اندوه چخوف و از جهتی شبیه داستان عدل چوبک است. در این داستان‌ها اسبی پیر و فرسوده را مشاهده می‌کنیم که زیر بار ستم از پا درآمده است. در داستان‌های چخوف و محمود صاحب این اسبها وضعی بهتر از وضع خود این حیوانات ندارند. در داستان محمود، سورچی خمار در آرزوی جرعه‌ای عرق و اسب در آرزوی کمی جو است. آخرهای شب است و سورچی خمار و بی‌پول است. میخانه‌چی به او عرق نمی‌دهد. کارمندی مفلوک و مست سوار درشکه می‌شود و سورچی به امید دریافت پولی که باده او و جو اسبش را تأمین خواهد کرد درشکه را به راه می‌اندازد. اسب در گل و لای جوئی پهن فرو می‌رود و کارمند مست، اسب را با شلاق می‌زند و سورچی با کارمند گلاویز می‌شود و پس از تلاش بسیار اسب و درشکه را از جوی بیرون می‌آورد و در تیرگی شب به سوی کارمند برمی‌گردد تا باز او را سوار کند ولی کارمند در آن جا نیست:

او رفته بود چشم‌های ناتوان پیرمرد نمی‌توانست توی

---

۱. *دریا هنوز آرام است*، ص ۳۶ و ۳۷، تهران ۱۳۳۹.

تاریکی ببیند که ضابط پرونده‌های مختومهٔ عدلیه کجا رفته است.[۱]

مجموعهٔ داستان بیهودگی حاوی داستان‌های تکرار، آلاچیق - و بیهودگی است. در این مجموعه طرح، ساختمان و زبان قصه‌ها و آرایش صحنه و پرداخت سیمای اشخاص با آنچه در مول و دریا هنوز آرام است آمده همانند است و فضای داستانی هدایت و چوبک را به یاد می‌آورد. البته در نوشته‌های محمود از طنز هدایت و چوبک خبری نیست. او مانند داستان‌نویسان بعدی، برشی از واقعیت امروزینه را با احساس اندوه و تلخکامی بدست می‌دهد. در برخی از داستان‌ها، جانب‌گیری او از ایده یا احساس معینی از همان آغاز پیداست. مرادم از جانب‌گیری دارا بودن هدف ویژهٔ فردی یا اجتماعی که به هرحال هر نویسنده‌ای به ضرورت داراست، نیست. مرادم یگانه شدن با اشخاص داستان‌ها به ویژه اشخاصی است که نومیدی و اندوه را به نحوی مجسّم می‌کنند و همیشه به «بن‌بست» می‌رسند. در این داستان‌ها غالباً اشخاص با خصائل درونی و برونی‌شان به روی صحنه نمی‌آیند بلکه به صورتی که نویسنده می‌خواهد و سخنان خود را بر زبان آنها جاری می‌سازد، نمایان می‌شوند. در داستان‌های هدایت در مثل اشخاص داستانی به مرگ می‌اندیشند و در پایان داستان می‌میرند و این ایدهٔ مرگ‌اندیشی درونمایه اصلی داستان‌های اوست با این همه داش‌آکل یا اودت (در آئینهٔ شکسته) به زبان خود حرف می‌زنند و خصائل نوعی خود را

---

۱. *دریا هنوز آرام است*، همان، ص ۵۱.

مجسّم می‌سازند. داش‌آکل پهلوان است و مجادلهٔ او با کاکا رستم ویژگی رجزخوانی و حماسی دارد. «اودت» دختر ظریف و حسّاسی است که با راوی داستان اختلاف پیدا می‌کند و آن‌گاه که راوی او را ترک می‌کند، خود را در دریا غرق کرده و می‌کشد. در این جا هدایت روحیه و احساس دختری دلشکسته و در آستانهٔ مردن را توصیف می‌کند: پیش‌تر راوی داستان کیف اودت را از پنجره به بیرون پرت کرده و آئینهٔ او را شکسته است و دختر این واقعه را بد شگون دانسته. وقتی این دو از هم جدا می‌شوند «اودت» به راوی می‌نویسد:

«به کاله می‌روم، آن وقت آب آبی رنگ دریا را می‌بینم، این آب همهٔ بدبختی‌ها را می‌شوید و هر لحظه رنگش عوض می‌شود... همین موج‌های دریا، آخرین افکار مرا با خود خواهد برد. چون به کسی که مرگ لبخند بزند، با این لبخند او را به سوی خودش می‌کشاند.»[۱]

داستان‌های نخستین احمد محمود فاقد وجه عام و خاص است و این وضع تا نیمی از کتاب زائری زیر باران ادامه می‌یابد ولی از آن پس به ویژه در مجموعه‌های پسرک بومی و غریبه‌ها، این نویسنده اسلوبی ویژه پیدا می‌کند و واقعیّت را با تخیل و ابداعی نیرومندتر به نمایش می‌گذارد.

در بیهودگی باز روحیهٔ انزواجویانه و شکاک محمود را می‌بینیم. در مثل در داستان تکرار با سه نفر شخص داستانی که هر سه جوانند

---

۱. سه قطره خون، ص ۶۹.

رویاروی می‌شویم. این اشخاص دردمند و مغمومند و در فرارونـد داستان به نوبت خود روی صحنه می‌آیند و نویسنده پی‌درپی از وضع زندگانی و افکار یکی به وضـع زنـدگانی و افکـار دیگـری مـی‌رسد. سرانجام شخص نخست می‌میرد یا او را می‌میرانند. دومی خودش را می‌کشد و سومی از یادآوری رنـج‌های خـود و دوسـتانش بـه گـریه می‌افتد. تعارض فرد و جامعه در این داستان جـای نـمایانی دارد و هرکدام از اشخاص داستانی در بند درد خویش است ولی از جهت «نومیدی از زیستن» با یکدیگر اشتراک می‌یابند. هرسه نفر در واقـع مجسم‌کنندهٔ فردی واحدند. واقعیّت آن‌ها را هـراسـان مـی‌کند و بـه ورطهٔ نومیدی می‌رساند. یکی از آن‌ها می‌گوید:

> اسُ اساس اینه که آدم اعتقاد پیدا کند هیچ چیز جدّی وجود نداره... ولی در عمل؟ بـا مشت بـزن تـو آن در آهنی، ببین جدّی است یا نیست؟[1]

این عبارت صورت دیگری از بیان هدایت در بوف‌کور است که می‌گوید به ثقل و ثبوت اشیاء و به حقایق آشکار و روشن همین الان [نیز] شک دارد و به هاون سنگی اشاره می‌کند و در تردید است که آیا هاون سنگی در واقع وجود دارد یا نه؟ محمود پاسخ می‌دهد که با واقعیّت شوخی نمی‌توان کرد. «در آهنی» و صدمه‌ای که مشت آدمی می‌بیند دلیل «ثقل و ثبوت اشیاء» و واقعیّت نمودهای جهان برونی است و آن گاه به زبان می‌آید که فرد پنجهٔ خود را در مـصاف بـا آن بیازماید.

---

۱. بیهودگی، ص ۶، اهواز، ۱۳۴۱ چاپ اول.

یکی از اشخاص داستان بیهودگی به دادگاه کشانده می‌شود. اتهامش این است که با خواهرش نزدیکی کرده است. دادستان با همهٔ نیرو می‌کوشد مقدمات محکومیّت او را فراهم آورد و موفق می‌شود امّا متهم خود را پیروز و حاکم می‌داند زیرا به گمان خود توفیق یافته است که در لحظه‌ای معیّن دادستان را به پوچی زندگانی خود او آگاه کند. از چه راه؟ از این طریق که دادستان دریابد در قضیهٔ محکومیت متهم اشتباه کرده و نتوانسته است عدالت را اجراء کند زیرا محکومیّت متهم از روی عدالت نبوده است. شاید دادستان در این‌جا نمایندهٔ جامعه و متهم نماینده فرد باشد. ولی در این‌جا تصوّر پوچی کار دادستان قانع‌کننده نیست. حتی در لایحه‌ای که متهم می‌نویسد و می‌خواهد دادستان را محکوم کند، بیش از هر چیز ناتوانی خودش را نمایان می‌سازد. البته او این نتیجه را نمی‌خواسته است ولی از خلال جمله‌هایش، قباسوختگی و منطق نادرست و عصیان بی‌ثمرش هویداست. همینطور خودکشی دومین نفر چیزی را ثابت نمی‌کند یا در داستان به خوبی ثابت نمی‌کند. محمود می‌نویسد:

> گاهی آدم خودش راگناهکار می‌داند ولی نمی‌تواند گناه خود را توجیه کند به این جهت درد می‌کشد. بعضی‌ها ممکن است به خاطر رهائی از این وسوسه دردانگیز خودشان را تنبیه کنند و گناه بزرگتری مرتکب شوند تا روی گناه قبلی راکه مثل نطفه‌ای دردانگیز و حل نشدنی در ضمیرشان وجود دارد بپوشانند.[۱]

---

۱. بیهودگی، همان، ص ۱۱۵.

محمود در این داستان و چند داستان دیگر با «فعل عبث» و مفهوم «صدفه» و نا قانونمندی واقعیّت‌ها نیز تماس گرفته است، در بیگانه کامو نیز این را می‌بینیم که «مورسو» از منطقی کور یا بی‌منطقی پیروی می‌کند. در مثل در بخش نخست داستان او با دختری به سینما می‌رود و بعد باهم به گردش می‌روند و سپس عشقبازی می‌کنند. امّا همه این کارها برحسب تصادف روی می‌دهد. بعد دختر با «ریموند» دوست جدید مورسو مجادله می‌کند و کار به دشنامگوئی و نزاع می‌رسد. دختر پلیس را خبر می‌کند و ریموند را متهم می‌کند که به وی حمله کرده است. مورسو در دادگاه به سود ریموند گواهی می‌دهد و ریموند آزاد می‌شود. دختر از مورسو می‌پرسد که آیا وی را دوست دارد یا نه؟ و مورسو پاسخ می‌دهد که این پرسش بی‌معناست با این همه گمان نمی‌کند که او را دوست دارد. دختر مورسو را فردی عجیب و غریب می‌یابد امّا بعد از او می‌خواهد شوهرش شود و مورسو می‌پذیرد که با دختر ازدواج کند.[۱]

این‌ها همه عجیب و خلاف آمد عادت است امّا از دیدگاه کامو دلیل پوچی روابط بشری است. ولی واقعیّت و روابط انسانی پوچی و بیهودگی Absurdité را نشان نمی‌دهد، برعکس خیلی هم بامعنا و جدّی است. به گفته رومن گاری «کامو پیامبر ابتذال در یک حادثه مبتذل اتومبیل خود را به کشتن داد. حادثه‌ای که ظاهراً ثابت می‌کرد که او در اشتباه بود و در زندگانی نوعی منطق حکمفرماست.»[۲]

---

۱. *جامعه شناسی ادبیات*، اثر D. Laurenson، ص ۲۳۱ تا ۲۳۴، لندن ۱۹۷۲.

۲. *خداحافظ گاری کوپر*، رومن گاری، ترجمه سروش حبیبی، ص ۱۷۲.

به رغم این مسائل در مجموعه‌های نخستین احمدمحمود، واقعیت‌های اجتماعی را می‌بینیم به‌ویژه وصف زندگانی مردم فرو دست جامعه راکه رنج می‌برند، کار می‌کنند و پناهگاهی ندارند با این همه چرخ زندگانی اجتماعی را صبورانه بر دوش می‌کشند و به راه می‌اندازند. اگر زندگانی ایشان تیره و تهی از معناست یا به نومیدی می‌رسد، گناه از شرایط ناهمساز اجتماعی است که چنین اشخاصی را حتی تا آستانهٔ خودکشی می‌راند.

زائری زیر باران

داستان‌های مجموعهٔ زائری زیر باران (۱۳۴۷) مانند بیشتر داستان‌های دیگر احمد محمود در گسترهٔ سرزمین عطشناک جنوب ایران می‌گذرد و زندگانی مردم ساده و رنجدیده آن را به تصویر می‌کشد، مردمی که هر روز آن‌ها را می‌بینیم امّا به دردها و رنج‌های ایشان و علل آن التفاتی نداریم. این‌ها کارگران، بیکاران، کشاورزان و جوانان درمانده و بیکار شهر و روستا هستند که دربدر دنبال کار می‌گردند و نمی‌یابند. و نیز داستان قاچاقچیان و مجرمین دیگر است که شرائط ناساز اجتماعی ایشان را به تخلف و جرم واداشته است. این‌ها هستند اشخاص داستانی مجموعهٔ زائری زیر باران که در گسترهٔ واقع‌گرائی انتقادی ساخته و پرداخته شده است. به‌طورکلی داستان‌های این مجموعه را از نظر شیوهٔ داستان‌نویسی به دو بخش تقسیم می‌توان کرد. بخش نخست حاوی داستان‌هائی است که به تأثیر از ساختار و الگوی داستان‌های هدایت، علوی و چوبک نوشته شده و نویسنده

هنوز در گستره طرح و فضای داستانی آنها سیر دارد. بخش دیگر دربردارندهٔ قصه‌هائی است که مشخص‌کنندهٔ شیوه و سبک نویسندگی خود احمدمحمود است و او در این داستان‌ها راه خود را یافته و از کمند ساختار و اسلوب اسلاف نامدار خود بیرون جسته است. مصیبت کبک‌ها، بود و نبود، بندر، انتر تریاکی... از گروه نخست و آسمان کور، در سایهٔ سپیدارها، از دلتنگی... از گروه دوّم است.

مصیبت کبکها طرحی نه چندان کوتاه از زندگانی یک خانواده است «همراه کبک‌هائی که به خانه آورده‌اند، نکبت و بدبختی است» پس از آن بیکاری می‌آید و سخنان هر روزه، ناراحتی‌ها، سرزنش‌ها و اسف‌ها، تا روزی که مرد خانواده برای پایان دادن به شوربختی‌ها تصمیم به کشتن کبک‌ها می‌گیرد:

> صدای پرپر مذبوحانهٔ کبکی که گردن بریده‌اش از لای پرهای نرم خاکی رنگ بیرون زده بود، جای سکوت را گرفت. سر دوّمی که بریده شد اولی پاها را رو به هوا گرفته بود و تشنجی آرام پنجه‌هایش را می‌لرزانید. هنگامی که زن از پله‌ها آمد پائین و بچه‌های گربه را گذاشت زمین، مرد چهارمین کبک را بیرون کشیده بود و با تک پا سبد را به کناری انداخته بود.[۱]

داستان بود و نبود (چاپ نخست در مجموعهٔ دریا هنوز آرام است) ساختمان و درونمایه‌ای استوار و خشنودکننده ندارد. رویدادهای آن غیرمنطقی و طرح و فضا و درونمایه‌اش ساختگی به نظر می‌رسد. راوی داستان و دوستش «بابی» را به زندان می‌برند.

---

۱. زائری زیر باران. ص ۱۰، تهران، چاپ چهارم ۱۳۵۳.

دوست راوی داستان کسی را کشته است.

نویسنده پس از توصیف روحیهٔ خود و دوستش، محیط زندان را نیز وصف می‌کند و آن را در هاله‌ای از رویدادها و اوصاف وهم‌آور نشان می‌دهد. سرانجام روزی پاسبان‌ها به سراغ «بابی» آمده و او را می‌برند:

بابی را برده بودند و شاید فردا صبح قبل از اینکه آفتاب بیرون بیاید او را به چوب طناب پیچ می‌کردند و چشم‌هایش را می‌بستند و صدای گلوله و بعد...[۱]

نویسنده در این جا اگر به جای توصیف پندارها و اوهام خود به شیوه‌ای دیگر، به شیوه‌ای نامستقیم، آخرین لحظه‌های زندگانی محکوم به اعدامی را همراه با نفوذ به درون متلاطم او نشان می‌داد، می‌توانست لحظه‌های طوفانی بین بودن ـ و نبودن را مجسّم سازد ولی او در این جا بیشتر درگیر تصوّرات خویش است و روان شناخت محکوم به اعدام ــ را که تجسّم آن البته کار بسیار دشواری است ــ در پرده می‌گذارد. گمان می‌رود که او از مشاهدات خود در زندان لشکر دو زرهی ــ که در آن جا نظام ستمشاهی مرتضی کیوان و سیامک و... را تیرباران کرد ــ الهام گرفته و خواسته است تصویری از آن بدست دهد امّا چون داستان را در زمان استقرار این نظام نوشته ناچار به ابهام گرائیده و تأثرات کمرنگی از آن بدست داده است. صرفنظر از این مسأله، راوی داستان در زندان فرصتی برای تأملاّت «فلسفی» پیدا می‌کند و مانند فیلسوفان «دبستان هستی» پای مشکل‌های مرگ و زندگانی را به میان می‌آورد:

تنها مرگ است که می‌تواند آدم را متقاعد کند. وقتی که

---

۱. دریا هنوز آرام است. چاپ اول. ص ۷۹.

مرگ سربرسد و آدم دست و پایش را رو به قبله بکشد و هیچ نفهمد دیگر همه چیز تمام می‌شود. همه آرزوهای طلائی که رنگ سراب گرفته است.[۱]

این جمله‌ها خواننده را به یاد نوشته‌های هدایت در زمینهٔ اندیشه به مرگ می‌اندازد.

تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همه موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در ته زندگی، اوست که ما را صدا می‌زند به سوی خودش می‌خواند.[۲]

به کسی که مرگ لبخند بزند، با این لبخند او را به سوی خودش می‌کشاند.[۳]

داستان‌های نخست مجموعه زائری زیر باران بیشتر وقف بیان مباحثی از این دست می‌شود و راوی یا اشخاص داستانی به گفت‌وگوی درونی و طولانی یا کلی گوئی در این زمینه‌ها می‌پردازند. درحالی که می‌بایست به تجسّم صحنه‌ها و کشف غموض دقیقه‌های زندگانی برسند. موقعیت ایشان عمیقاً تراژیک است امّا آن را به صورت بحثی وصف می‌کنند.

بیکاری و فقر مردم جنوب در داستان کوتاه بندر به تصویر درآمده است. صحنهٔ این داستان در ایستگاه راه‌آهن است و نویسنده طرحی

---

۱. دریا هنوز آرام است. همان. ص ۶۸.
۲. بوف کور، سه قطره خون ص ۶۹، نقد آثار صادق هدایت، ص ۶۰.
۳. همان مآخذ پیشین.

کوتاه امّا به نسبت کامل از وضع کارگران عرضه می‌دارد. گفت‌وگوها گرچه خشن و دشنام‌آمیز است و همین مسأله ژرفای صحنه را بهتر نمودار می‌سازد، ساده و طبیعی است و در همین داستان است که وصف تکان‌دهنده و وحشت‌انگیز زیر را می‌خوانیم که شفقت نویسنده را برحال و روزگار آدمها و حیوانات نشان می‌دهد:

> و سگها با دست‌های بریده و پاهای بریده از قطار وحشت می‌کنند و پیرمردها تو خودشان فرو می‌روند و لای درز پالتوهای کهنهٔ نظامی را که بر تن کرده‌اند می‌گردند و ناخن‌های دو شست را روهم می‌کشند و دهان دره می‌کنند و به سینه مشت می‌کوبند.[۱]

داستان «ترس» ماجرای زندگانی قاچاقچیان است و از نظر وصف رویدادها و تجسّم حرکت‌ها و گفت‌وگوها اسلوب نویسندگی دورهٔ نخست کار محمود را تا حدودی مشخص می‌کند و نشان می‌دهد. راهی به سوی آفتاب با همهٔ کوتاهی و ایجازش سرشار از حرکت و تجسّم است. در این جا یک نفر زندانی را به شهر دیگری می‌برند. این زندانی خود را به دیوانگی زده و ادعای پیامبری کرده است. او را کتک می‌زنند و به سلول انفرادی می‌اندازند امّا این کار حاصلی ندارد. اکنون او را می‌برند تا در تیمارستانی زندانی کنند که تا پایان زندگانی در آن‌جا بماند. زندانی در راه مأموران را اغفال می‌کند و از دریچهٔ قطار به رودخانه می‌پرد و راهی به سوی «آزادی» و «آفتاب» می‌گشاید.

گریز و رهائی یکی از مایه‌های داستان‌های دورهٔ نخست نویسندگی محمود است و او در بیشتر داستان‌های خود این گرایش را

---

۱. زائری زیر باران. همان، ص ۳۱.

نشان می‌دهد. محمود که در زندگانی خود همیشه مانند شمعی سوخته و همیشه خود را اسیر دیده است آرزوی خود را به گریز به سوی خورشید و رهائی در این داستان‌ها می‌گنجاند در مثل این آرزو در «انتر تریاکی» موضوع اصلی است (این داستان پیش‌تر در مجموعهٔ مول چاپ شده بود) «فیروز» انتری است که تریاکی شده و همیشه در قهوه‌خانه‌ها می‌پلکد و بازی درمی‌آورد تا صاحب قهوه‌خانه مزدش را بدهد و او مزدش را صرف خرید تریاک می‌کند:

آقارضا مثل همیشه جلو دهانش بشقاب گرفت و فیروز هم پول‌هائی راکه تو دهان داشت ریخت تو بشقاب. آقا رضا با یک تکه چوب پول را شمرد و بعد داد به پادو که لب حوض آب بکشد و بعد یک مثقال تریاک به فیروز داد.[۱]

فیروز دیگر پیر شده و از این صحنه‌های هر روزه و اسباب تمسخر شدن آدمها بیزار است. اما دیگر چاره‌ای نیست. برای او راهی دیگر وجود ندارد. او مانند «غلام» قهرمان «راهی به سوی آفتاب» نمی‌تواند زنجیرهایش را باز کند و به رهائی برسد. نه، او محکوم به این زندگانی و زندگانی در میان آدمیان ــ این شکنجهٔ مضاعف ــ ... است. «فیروز» که قلاده‌ای به گردن ندارد باز آزاد نیست و نمی‌تواند از آدمها دور شود زیرا تریاکی شده و به آنها نیاز دارد. آدمها زنجیرش را باز کرده‌اند و زنجیر دیگری به گردنش بسته‌اند. این زنجیر را دیگر فیروز نمی‌تواند باز کند و البته خود او نیز در این زمینه اندیشه‌ای ندارد. جز یادآوری کوتاه از گذشتهٔ دور و زمان آزادی، بقیهٔ لحظه‌ها یا خمار است یا به دنبال تریاک پرسه می‌زند یا در قهوه‌خانه پلاس است

۱. زائری زیر باران. همان، ص ۴۸.

و دود غورت‌می‌دهد. فیروز دیگر نه آدم است نه انتر و در فضائی تهی و بدون معنی که همه کوشش او صرف رفع نیازهای روزانه می‌شود زیست‌می‌کند. نه هدفی در پیش روی دارد نه عصیانی در جانش خانه می‌کند. او وضع موجود را پذیرفته و دیگر نمی‌خواهد با حصارها و دیوارها بجنگد. فیروز با اینکه از آدمها دلخوشی ندارد نمی‌تواند آنها را ترک گوید و با همهٔ تنفری که از آنها در دل دارد ناچار است برایشان بازی دربیاورد و معلق بزند تا خرج سوروسات و دود و دمش تأمین شود. او رضا به قضا داده و در اسارت خود خوش نشسته است.

زیر باران وصف دلخراش زندگانی کسانی است که خون خود را می‌فروشند و پولی بدست می‌آورند تا چرخ زندگانیشان را به راه بیندازند. «مراد» شخص عمدهٔ داستان به هنگام رفتن به بخش انتقال خون، گذشتهٔ خود را مرور می‌کند و در آن جز رنج و سیاهی نمی‌بیند. در جلو در «بخش...» عده‌ای منتظر باز شدن در هستند و سه نفر قاپ‌بازی می‌کنند. مراد به امید برنده شدن و خریدن کُت و خوردن شامی حسابی وارد بازی می‌شود و همهٔ پولی را که باید از بابت خون دادن بگیرد، می‌بازد و سپس نومید و ناتوان در زیر باران به راه می‌افتد.

آسمان کور داستان جدال «چلاب» پهلوان محله، با یک پاسبان است. در این جا نیز مانند داستان داش آکل هدایت، پهلوان به خاک می‌افتد و رقیب پیروز می‌شود امّا در داستان محمود، چلاب نماینده نیروی نیکی یا عشق نیست بلکه نمایندهٔ زندگانی پر از تنازع ژرفای اجتماع است. آن‌جا که قانون نبرد برای زیستن حکمفرماست و اگر تکان‌نخوری و حق دیگران را غصب نکنی کلاهت پس‌معرکه است. چلاب شتل گرفتن از قماربازان، دوچرخه دزدی و گرفتن باج از کسبهٔ

محل معاش خود را تأمین می‌کند. رقیب او نیز سهم خود را می‌خواهد امّا پهلوان محله زیر بار نمی‌رود و جنگ درمی‌گیرد و از آن‌جا که در برابر نیروی قدرتمندتری قرار دارد شکست می‌خورد. در این داستان اوصاف زیبائی از اهواز، زادگاه نویسنده عرضه می‌شود:

> سایه افتاده بود روی صُفّه سیمانی. نگاه چلاب که مثل مته سوراخ می‌کرد، به سیاهی طاق پل بود و غوغوی کبوترها خواب‌آور بود. آب شفاف با ته رنگ فیروزه‌ای، زیر پل سیاه که می‌رسید می‌توفید، مثل مادیان بوی بهار شنیده شیهه می‌کشید. بستر سنگی شیب‌دار زیر پل سیاه را می‌کوفت و کف‌آلود می‌شد و بعد تب تند این مادیان سرکش در عمیق‌ترین بستر رودخانه فرو می‌افتاد.[۱]

از این داستان به بعد شیوه نویسندگی احمد محمود دگر می‌شود و اسلوبی نو آئین می‌یابد. داستان‌های نخستین او بیشتر وصفی بود امّا داستان‌های آسمان کور و زیر آفتاب داغ و... بیشتر تجسّمی است. او رویدادها و حالات را از زاویه‌ای تازه می‌نگرد، کارها و مناظر را جزءجزء وصف می‌کند. فلسفه‌بافی و دلمشغولی به افکار را کنار می‌گذارد. صحنه‌هائی را که دیده با دقتی درخور توجه نمایش می‌دهد. در این‌جا در بین اوصاف طبیعت و پیرامون اشخاص، جائی برای بیان حالات درونی و گفت‌وگوهای چند نفره یا یک نفره باز می‌شود و ژرفای صحنه‌ها را بیشتر نمایان می‌سازد. وصف چهرهٔ اشخاص داستانی نیز در این‌جا وصفی کلی نیست بلکه وصف و نمایشی است که سیمای باطنی و ظاهری اشخاص را به موازات هم

---

۱. زائری زیر باران. همان، ص ۶۱.

ترسیم می‌کند:

عبدی لاغر بود و بلند بالا بود و پوزه‌اش به پوزهٔ روباه می‌مانست. با نگاهی کم‌سو و دهانی سرد و چهره‌ای از آبله مشبک.[۱]

در این داستان‌ها نویسنده جزئیات دورنما را با شیوه‌ای نامستقیم که از چشم‌انداز درونی اشخاص رنگ گرفته تصویر می‌کند. او به ژرفای صحنه و درون اشخاص و اشیاء راه می‌برد تا آن‌ها را با دیدی تازه در برابر دیدگان خواننده مجسم سازد:

تا انتهای خیابان تیرگی بود و خلوت بود و نگاه که می‌کردی چراغ‌ها از کمر خیابان آغاز شده بود و چراغ‌های گرد گرفته که نور بی‌رمقشان تقلا می‌کرد تا تو هوای سنگین و دم کرده راهی باز کنند. آدمها، تک و توک بودند.[۲]

«نصرو» شخص عمدهٔ داستان زیر آفتاب داغ نیز آدمی است از طبقه‌های فرودست جامعه. کار او صید ماهی است ولی این کار، کار آسانی نیست زیرا در رود کارون هم ماهی یافت می‌شود و هم کوسه. کوسه‌هائی که به انسان حمله می‌آورند و پا و دست او را قطع می‌کنند یا به زندگانیش پایان می‌دهند. در این داستان کوسه‌ها واقعی‌اند نه واجد جنبه‌ای نمادین آن‌طورکه در پیرمرد و دریا اثر همینگوی می‌بینیم. تأثیر داستان همینگوی را در زیر آفتاب داغ می‌توان دید. البته باید در نظر داشت که تجربهٔ محمود که خود در کنار رود کارون بزرگ شده تجربهٔ مستقیم و حیاتی است به همین دلیل داستان او تا مرتبهٔ نمادین

---

۱ و ۲. زائری زیر باران. همان، ص ۶۲.

و تمثیلی که مشخصهٔ اثر نویسندهٔ آمریکایی است اوج نمی‌گیرد.

«نصرو» در جدال با کوسه از پا درمی‌آید (این درونمایه در رمان‌های محمود از جمله در مدار صفردرجه نیز دیده می‌شود) و در برابر دیدگان دیگران در میان آب‌های جان شکار رود جان می‌دهد. مادر نصرو و دیگران جز زاری و گریه کاری نمی‌کنند و نصرو خود تنها باید درگیرودار امواج با کوسه‌ها بجنگد. آهنگ سخن و شیوه بیان همینگوی نیز در این داستان محسوس است و اوصاف امواج و ماهی‌ها در آن به اوصاف همینگوی همسایگی می‌یابد.

ماهی لغزید و چنگک را همراه خود کشید. نصرو راست ایستاد و دسته چنگک را محکم گرفت. بلم سبک به دنبال ماهی کشیده شد و... دوباره کوسه پیدا شد و گستاخانه به طرف ماهی لغزید.

داستان در زیر آفتاب داغ گرچه فضا و درونمایه‌ای متعارف و آشنا دارد، و در آن خبری از غموض عاطفی شخص عمدهٔ داستان نیست با این همه تصویرگر واقعیّت عامی است که رنجبران سواحل جنوب کشور ما با آن دست به گریبان هستند و بودند. ساحل‌نشین بخشی از خوراک خود را باید از رود و دریا تأمین کند از این رو هر روز با خطر غرق شدن در آب یا ضربه خوردن از کوسه روبروست. احمدمحمود این واقعیت رنجبار را نشان می‌دهد و همین واقعیت مُعرّف زندگانی بدوی ساحل‌نشین است که هنوز در قرن بیستم و پیدایش این همه ابزار جدید، ناچار است مانند نیاکان دور خود به صید بپردازد و زندگانی کند.

در داستان «برخورد» در روستا هستیم. در این داستان دو نکته بنیادی موجود است: اختلاف مردم روستا بر سر آب، و آمدن صنعت

و فن جدید به ده. اشخاص عمدهٔ آن مالک ده، روستائیان و مهندسی از شهر آمده هستند. کشاورزان که با شیوهٔ کشاورزی کهن خوگر شده‌اند در برابر وضعیت جدید مقاومت می‌کنند. تراکتور نماد این وضعیت تازه است. روستائیان از معنا و اهمیّت صنعت جدید و سود تراکتور ناآگاهند و با نوعی عناد با آن رویاروی می‌شوند. آداب زندگانی شهری که «مهندس» نمایندهٔ آنست این سوء تفاهم را غلیظ‌تر می‌سازد. مهندس ابزار صنعتی جدید را در راه منافع خود بکار می‌اندازد و مالک نیز کارهای کاشت و برداشت خود را با ابزار جدید انجام می‌دهد در نتیجه به وجود کشاورزان دیگر نیازی نیست:

> برزگران با یأسی که به جانشان نشسته بود به تراکتور می‌نگریستند و به گاوها می‌اندیشیدند که بی‌مصرف تو صحرا ولو بودند.[۱]

بی‌اطلاعی روستائیان و تبعیض و بی‌سیاستی مهندس موجب پراکنده شدن مردم روستا می‌شود و انعکاس این پراکندگی و آشفتگی را در گفت‌وگوی آنها می‌شنویم:

> باید فکری کرد. بروبچه‌های محمدآباد تار و مار شدند. چند روز قبل دست جمعی راه افتادن که برن بندرعباس. اول پائیزی زن و بچه‌هاشون لخت و گرسنه و بی‌سوخت گذاشتن و رفتن. خدا عالمه چه بلائی سرشون بیاد وقتی تراکتور میاد تو ده باید فاتحه برزگر را خواند.[۲]

باید توجّه داشت که داستان در زمان حکومت شاه و اوج

---

۱. زائری زیر باران. همان، ص ۹۵.
۲. زائری زیر باران. همان، ص ۹۷.

تبلیغات آن دربارهٔ «انقلاب سفید»! و اصلاحات ارضی نوشته شده است. زمانی که دولت آن زمان مدعی بود به کشاورز ایرانی زمین، رفاه، مدرسه و آزادی داده است. در همین دوره آل‌احمد، احمد محمود، امین‌فقیری، شفیانی و دیگر روستانویسان به رغم تبلیغات پرسروصدای حکومت نشان می‌دهند که «اصلاحات ارضی» حرف مفتی بیش نیست. در واقع مسأله در بنیاد بسیار مضحک بوده است. در آستانهٔ جنبش مشروطه، آزادیخواهان ایران دریافته بودند که بدون اصلاح وضع کشاورزان کشور، که اکثریت جامعه را تشکیل می‌دهند، آزادی اجتماعی بدست نیامدنی است. «دهخدا» در صوراسرافیل نوشت که: «املاک دیوانی را بایستی بدون چون و چرا به رایگان به برزگران واگذار کرد.» بی‌توجهی زمامداران وقت در زمینهٔ وضع روستائیان موجب شورش دهقانان شمال ایران شد و ماجرا به مجلس شورا رسید. شاهزاده فرمانفرما وزیر عدلیه «مشروطه»! و ملاک بزرگ گفت: «رعیّت ما علم ندارد و نمی‌داند معنی مشروطه چیست و همچو می‌پندارد که باید مال مردم را خورد.» احسن‌الدوله پاسخ داد: «ما همهٔ این‌ها را می‌شناسیم... این همه آلاف و الوف راکه دارا شدند بر وفق شرع بود؟... همین امیربهادر و سایرین چقدر املاک مردم را ضبط کردند.[1] امّا بیشتر نمایندگان شیوهٔ محافظه‌کارانه داشتند و نظام موجود را تأیید می‌کردند. حتی تقی‌زاده «انقلابی» [و در واقع نمایندهٔ جناح انگلیسی مشروطه‌خواهی وارداتی] گفت:

ارباب سر سال برود و حقوق‌خود را دریافت کند (!)[2]

---

۱. ایدئولوژی نهضت مشروطیت، صص ۲۷۴، ۴۸۰ و ۴۷۹.
۲. همان مأخذ پیشین.

و این سخن دلالت صریح داشت بر شناخت و تأیید همان حقوق مورد ادعای ارباب درگذشته بی‌کم و کاست.[۱]

با این همه مجلس شورا قوانینی در زمینهٔ اصلاح وضع کشاورزان به تصویب رساند امّا سردمداران نظام حکومتی که خود بطور عمده از مالکان تشکیل می‌شد این قوانین را به سبد باطله انداختند. سالهای حکومت رضاشاهی و بیش از سه دهه آغازین حکومت محمدرضا شاهی نیز وضع از این قرار بود تا اینکه «شاهنشاه آریامهر!» خواب‌نما شد و در زمان ریاست جمهوری کندی و به فرمان دولت آمریکا تصمیم گرفت «انقلاب» کند. پیش‌تر هیئت مطالعاتی آمریکائی در آذربایجان و کردستان پژوهشی کرده بود و گزارشی به زمامداران آمریکائی داده بود که اگر در ایران اصلاح ارضی صورت نگیرد انقلابی روستائی در این کشور به‌طور قطع روی خواهد داد. کندی به شاه فشار آورد که «انقلاب» کند در نتیجه نظام حکومتی شاه پس از هفتاد سال استقرار نظام مشروطه با شتاب و هوچی‌بازی اصلاحات نیم‌بندی انجام داد که نتیجهٔ آن خانه خرابی روستائیان و هجوم آن‌ها به شهرها شد و این واقعیت صریح بار دیگر به آزمایش رسید که هیچ کس نمی‌تواند توده مردم را از بالا نجات دهد. مردم خود باید به نجات خود برخیزند.

در دوره «انقلاب سپید» شاهنشاهی، تصنیف مضحکی وسیلهٔ زن خواننده و مکش‌مرگ‌مائی خوانده می‌شد که هم فال بود و هم تماشا. هم نمایش جسم و جنس بود و هم نمایش انقلاب سپید. یکی از «ابیات»! آن چنین بود:

---

۱. همان مأخذ پیشین.

آن دورهٔ خونخونی تموُم بِید
فهمت بره بالا!

آری فهم روستائی بالا رفت و فهمید که در این صندوق انقلاب ارضی چیزی جز لعنت نیست، پس ده را واگذاشت و به شهر آمد و کارگر ساختمان و سیگارفروش و بلیط‌فروش شد. در عوض سرمایه‌داران شهری هم کارگر با مزد کم در اختیار آوردند و هم اراضی مرغوب را به ثمن بخس خریدند و خانه و ویلا ساختند و شمال سرسبز ایران را به قمارخانه و مجالس رقص و عشرت بدل ساختند.

مسألهٔ مهاجرت روستائیان به شهر ــ که در اواخر حکومت شاه وضع حادی به خود گرفته بود و نظام ستمشاهی، هیچ راه‌چاره‌ای برای آن نداشت ــ از دید بسیاری از ناقدان و داستان‌نویسان پنهان ماند زیرا این اشخاص نیز به سبب غرب‌زدگی تسلیم رنگ و جلای رفاه کاذب آن دوره شده بودند و برای ساختمان قصه و اصول نظری نقد یقه چاک می‌دادند و «از دوستت دارم» و «تاریخ مذکر» به رشتهٔ تحریر می‌آوردند. در این دورهٔ بحرانی نویسندگان متعهدی مانند آل‌احمد، محمود، امین‌فقیری، دولت‌آبادی، بهرام حیدری و شفیانی جهت درست کار ادبی را تشخیص دادند و با ترسیم چهرهٔ روستا و روستائیان «انقلاب سپید» زده دسیسه‌های حکومت را عریان ساختند. اینان که عمق تضاد اجتماعی را دریافته بودند نشان دادند رفع تضاد اجتماعی و رسیدن به تعادل و توازن موقوف به اصلاحات ظاهری نیست و تا روابط حاکمیت بر بنیاد استثمار و خفقان و توزیع نامساوی عوامل و امکان‌های اقتصادی قرار دارد، اصلاح از بالا یاوه است و جز تشدید تضاد حاصلی ندارد. کارهای سرمایه‌داری وابسته

در زمینهٔ وارد کردن ابزار صنعتی جدید به روستا بدون توزیع امکان‌های مساوی اجتماعی، موجب ویرانی روستاها و مهاجرت روستائیان به شهر شد «صنعتی کردن کشورهای جهان سوم و وارد کردن مکانیزاسیون جدید به‌روستاهای آن ــ که سرمایه‌گذاری عمده آن از سوی سرمایه‌داران شهری تأمین می‌شد ــ سبب گردید که انباشت سرمایه در شهرها پیش آید و شهرها برای روستائیان جذابیت فوق‌العاده پیدا کند و از سوی دیگر موجب بهم خوردن نظام زراعی پیشین و بیکار شدن جوانان روستا گردد و آن‌ها را به مهاجرت سوق دهد.» در واقع نظام حکومتی شاه چاه نکنده مناره را دزدیده بود و کار او سبب خشک شدن قنات‌ها، بیکاری در روستاها، و پراکندگی مردم روستا شد.

مهاجرت روستائیان به شهر ــ آن‌گونه که در نفرین زمین آل‌احمد یا در داستان «برخورد» محمود یا «لایه‌های بیابانی» دولت‌آبادی... می‌بینیم پایانی غم‌انگیز پیدا می‌کند. وضع پدر یا سرپرست خانواده در این میان شاخص‌تراست. او که منبع درآمد و سررشته‌دار خانواده است جذب شهر می‌شود و زن و کودکانش در روستا باقی می‌مانند و دچار عسرت می‌شوند یا تباه می‌گردند. (این مشکل در جای خالی سلوچ دولت‌آبادی به خوبی نشان داده می‌شود) زمانی پسر یعنی کمک کار یا امید آیندهٔ خانواده به شهر می‌رود و غرق در فساد شهر می‌شود و ده از عامل تولیدی محروم می‌ماند. از سوی دیگر پیشه‌ور و کارگران صنعت کوچک ده نیز دست از کار در روستا می‌کشند و به شهر می‌روند ولی چون تخصصی مناسب با کار کارخانه‌های بزرگ شهر ندارند به کارهائی می‌پردازند که کار ایشان و در حوزهٔ علاقهٔ

ایشان نیست در نتیجه بزودی از محیط پُر پیچ و خم شهری به ستوه می‌آیند و در دریای نومیدی و قضا و قدر باوری فرو می‌غلطند.

در قصهٔ «برخورد»، داستان فرعی و متناسبی با ساختمان قصه نیز گنجانده شده. «خان محمد» که از روستای دیگری است و مالک او را به ده خود راه داده است دیگران را تحریک می‌کند که خرمن مالک را از بین ببرند و آنها شب هنگام آب رودخانه را به زیر خرمن گندم می‌اندازند. البته این کار عاقلانه‌ای نیست ولی با آمدن تراکتور و خرمنکوب به روستا، ایشان دیگر کاره‌ای نیستند و خشم خود را با این کار نشان می‌دهند. نویسنده در این داستان وضع زندگانی روستائیان را در دورهٔ ارباب ـ رعیتی از درون وصف می‌کند. مالک که خرمن خود را از بین رفته می‌بیند البته بیکار نمی‌نشیند و در صحنه‌ای دلخراش به آزار روستائیان می‌پردازد. خان محمد از ده اخراج می‌شود و شب هنگام در راه به فرمان مالک از بین می‌رود. آنچه این داستان را جذّاب می‌کند وصفی است که محمود از روستا و مقابلهٔ مردم با صنعت جدید بدست می‌دهد. در این وصف دگرگونی اوضاع اجتماعی کهن مشهود است و در همان زمان ناآگاهی مردم روستا از ابزار جدید و بی‌مصرف ماندن ابزار قدیم نیز به خوبی نشان داده شده است.

این دگرگونی زندگانی روستا در داستان «در سایه سپیدارها» درونمایهٔ اصلی است. فاصله و اختلاف زندگانی شهری و روستائی در این جا به روی صحنه می‌آید. شیوهٔ بیان نویسنده در این‌جا وصف جزءبه‌جزء است امّا وصفی که هم از درون و هم از برون گزارش می‌شود. رویدادهای برونی با حالات اشخاص داستانی بهم می‌آمیزد. محمود در این داستان شیوهٔ بیان صریح و مستقیم را که

مشخصهٔ داستان‌های نخست او بود کنار گذارده و به سوی شیوهٔ بیان نامستقیم آمده است.

در این داستان بازرگان شهر و کدخدا و مباشر دست‌به دست یکدیگر داده‌اند تا از پیشرفت شرکت‌های تعاونی جلوگیری کنند. اگر شرکت تعاونی راه بیفتد منافع بازرگان شهر و همدستان روستائی او به خطر خواهد افتاد و جوانانی که برای سر و صورت دادن به کارها به روستا رفته‌اند با حیله‌گری‌های سودجویان آشنا خواهند شد. اوصاف حالات و طبیعت در این‌جا تازگی دارد و نویسنده در این اوصاف، گفت‌وگوهای اشخاص را به کمک می‌گیرد و در نتیجه، گفت‌وگوها ژرفای صحنه را نمایان‌تر می‌سازند.

روز بعد به بطالت گذشت. آفتاب که پهن شد بیدار شدیم و پریموز را رو به راه کردیم و صبحانه و چای و بعد از کنار نهر راه افتادیم که برویم خرمن‌جا. سایه عجب خوش بود. سایهٔ سپیدارها و بوی پودنه‌ها که تو نهر سر خم کرده بودند و بوته‌های بو مادران با گلهای زرد و گل‌های قاصد که سبک تو هوا می‌گشتند و ورزاوهای یوغ به گردن خسته و هی‌هی مرد خرمنکوب و ترکه‌اش که گاه‌به‌گاه به مازهٔ پهن و تیرهٔ ورزاو کوفته می‌شد. نور که به خرمن می‌تافت می‌شکست و برمی‌گشت و چشم را می‌زد.

فعلوان گفت: اگر عرق بود کنار همین نهر عشقی می‌کردیم.

حرفش به جانمان تنبلی ریخت. هوس کردیم که

برویم و بساط چای را بیاوریم و رو سبزه‌ها لم بدهیم و با شرشر آب که رو قلوه سنگها می‌غلطید تن را به رخوت بسپاریم.[۱]

در داستان «از دلتنگی» بهترین داستان این مجموعه، موضوع اصلی دلتنگی‌های زندگانی است. اشخاص داستان کسانی هستند که از شهر و دیارشان دور افتاده‌اند و در جائی زیست می‌کنند که با آن بیگانه‌اند. این بیگانگی و دلتنگی با شیوه‌ای نامستقیم وصف می‌شود. نویسنده در این داستان یادی زنده را دوباره برای تجسّم و وصف دلهره و جداماندگی خود از زندگانی بکار می‌گیرد. اشخاص داستان همگی جوانند و در شهر دور افتاده‌ای ــ که به آن تبعید شده‌اند ــ در دائره‌ای بسته می‌چرخند و برای برون شدن از دائرهٔ مسدود هر یک بکاری می‌پردازد. یکی دفتر خاطرات می‌نویسد، دیگری درس می‌خواند اما راوی داستان نمی‌تواند به کاری دست بزند و هیچ‌کاری را سودمند یا جذّاب نمی‌بیند. او از همراهان خود پرشورتر است و کارهای ایشان را بازی می‌داند و حتی تا آن‌جا می‌رود که گذشته و مبارزه‌های خود را نفی می‌کند. در برابر او نه آینده‌ای وجود دارد و در یاد او نه گذشته‌ای. برای فراموش کردن یادها و کارها به مشروب پناه می‌برد و خود را میان کوچه‌های طویل شهر که گوئی پایانی ندارد، می‌اندازد تا از دست خود رها شود. از بی‌خوابی و مستی و دلتنگی و دلهره هر روزه در رنج است و میل پرشور و تشنج‌آور گنگی در خود احساس می‌کند. او این دلزدگی را به وسیلهٔ اوصافی که تأثیر حسی دارند بیان می‌کند:

---

۱. زائری زیر باران. همان، ص ۱۲۰.

سایه‌ام کنارم بود. شکسته بود رو پرچین و همراهم می‌لوکید. صدای جیرجیرکها آمد. صدای پرزدن کبوترهای چاهی که دست‌جمعی از زمین برخاستند و نشستند رو شاخه‌های گرد گرفتهٔ درختان خرما.[۱]

زندگانی راوی را زهرآگین کرده‌اند امّا او دیگر با عاملان این کار، کاری ندارد و هیچ یک از آدمها و مناظر طبیعت او را به خود نمی‌کشد. او نمی‌تواند حصار دشمن کیش زندگانی در شهرکی سرشار از دلتنگی را فرو ریزد و به میان مردم برود و نمی‌تواند به زندگانی پوچ و بی‌فایده‌ای که برایش تحمل ناپذیر شده ادامه بدهد. غروب غم‌انگیز شهر و امواج دریا و ریگ‌های ساحل و مردم همه در هاله‌ای از تیرگی و رخوت پوشیده شده‌اند و راوی در میان این تیرگی در نومیدی خاموش بسر می‌برد.

داستان‌های مجموعهٔ زائری زیر باران قصه‌های دلتنگی و نابسامانی و نومیدی هستند. فضای قصه‌ها و لحن سخن راوی‌ها و اشخاص غم‌انگیز است و به این دلیل آنها بیشتر جنبهٔ قصه‌های روان‌شناختی پیدا می‌کنند. اشخاص داستانی همه شکست می‌خورند یا نابود می‌شوند یا در جهانی پوچ و بی‌هدف بسر می‌برند امّا طرفه این‌جاست که نویسنده با چنین دیدگاهی توانسته است در بیشتر داستان‌ها از خود بیرون آمده و رویدادهای برونی را وصف کند. در این قصه‌ها شکست و نومیدی حکمی محتوم و مقدر می‌یابد. اشخاص چنان در گرداب فقر و تیره روزی دست و پا می‌زنند که نه راهی به روشنی دارند نه برتر از قضایای عادی هدفی. آنها گرچه در

---

۱. زائری زیر باران. همان، ص ۱۴۳.

اصل بد نیستند، ولی به کارهائی دست می‌زنند که نتیجه‌ای جز بدی ببار نمی‌آورد. خان محمد (در داستان برخورد) مجبور می‌شود خرمن مالک را از بین ببرد. چرا؟ زیرا موقعیّت بی‌رحمانه‌ای او را به چنین کاری وامی‌دارد. چلاب، پهلوان محله نیز همین‌گونه عمل می‌کند. در «انتر تریاکی» و «بود و نبود»، دلتنگی‌ها و دلهره‌های روشنفکران مجسّم می‌شود. هیچ یک از داستان‌های این مجموعه زن و عشق را وصف نمی‌کند. چهرهٔ زنان منعکس شده در این داستان‌ها همانند چهرهٔ مردان سوخته و پُر از نشانه‌های تیره‌روزی است. راوی داستان «از دلتنگی» با زنی در محل دوردستی رویاروی می‌شود. زن لاغر اندام و سبزه‌رو است. کنار حوض سیمانی نخلستان نشسته و با بادیه مسی به «لاشهٔ نازک خود» آب می‌ریزد. راوی دقیقه‌ای چند با او حرف می‌زند و بعد او را وامی‌گذارد و خود را میان کوچه‌های پر پیچ و خم شهر گم می‌کند.

گرچه وصف دلهره و دلتنگی اشخاص بیش از آنچه باید در صحنه‌ها آمده و همه چیز: گلها، درختها و آدمها کاملاً از دریچهٔ شب دیده شده است با این همه نویسنده توانسته است از خلال رنگهای تیرهٔ درون، رگه‌های کم جان اما طپندهٔ زندگانی اجتماعی را بنگرد و در همان حال که به دلخوشکنک‌های دروغین تسلیم نمی‌شود، واقعیّت زندهٔ پیرامونش را مجسّم سازد.

غریبه‌ها و پسرک بومی

داستان‌های نخستین احمد محمود همانطورکه دیدیم حال و هوای داستان‌های هدایت و چوبک داشت. او در آن‌ها بیشتر به وصف می‌پرداخت و جدال درونی اشخاص را عمده می‌کرد و وصف و توضیح اضافی نیز در این داستان‌ها کم نبود.

محمود در چند داستان مجموعهٔ زائری زیر باران (۱۳۴۷) به سوی اسلوب ویژهٔ خود رسید و در پسرک بومی (۱۳۵۰) و غریبه‌ها (۱۳۵۰) این شیوه را دقیق‌تر بکار برد و در همسایه‌ها اسلوبی مشخص یافت.

غریبه‌ها در بر دارندهٔ سه داستان کوتاه است: «غریبه‌ها»، «آسمان آبی دز» و «با هم». درونمایهٔ این داستان‌ها رویدادهای زندگانی اجتماعی است و بیشتر در خوزستان و اهواز (زادگاه نویسنده) می‌گذرد. او در این داستان‌ها بُرشی از واقعیت را با شیوه‌ای نامستقیم عرضه می‌کند و این مهّم در هر سه داستان به خوبی

هویداست.

نویسنده در مقام تماشاگر زندگانی مردم ساده و رنجدیدهٔ جامعه واقعیت روبرو را مجسّم می‌کند. امّا تماشاگری است که بر خلاف ابراهیم گلستان ــ که به تقریب همین شیوه را بکار می‌برد ــ به هدفی نظر دارد و در واقع تماشاگری، صورتکی است که بر چهره زده تا عمق رویدادها را بهتر مجسم سازد. او واقعیت‌ها را از درون می‌گیرد و با اشخاص داستانی خود زندگانی می‌کند و طعم ضربه‌هائی را که بر بدن آن‌ها وارد می‌شود می‌چشد و می‌شناسد.

خطی که نویسندگان واقعگرای ما از جمله احمدمحمود را، از درون‌گرایان جدا می‌کند در این نیست که نویسندگان درون‌گرای در مثل به جویس و پروست نظر دارند و واقع‌گرایان به چخوف و دوموپاسان، بلکه در این است که نظر واقع‌گرایان متوجه واقعیت برونی و کلیّت اجتماعی است درحالی‌که درون‌گرایان عواطف و روحیهٔ فردی را عمده می‌کنند. اندیشهٔ انتقادی واقعگرایان دور این محور عمده می‌چرخد: فرد در زندگانی تنها نیست و معرّف لایه یا طبقه‌ای از لایه‌ها و طبقه‌های اجتماعی است. برای واقعگرایان کافی نیست که این یا آن نویسنده دارای استعداد ممتاز داستانسرائی باشد و فوت و فن کار را خوب بداند. این مسأله بدیهی است و بدون آن داستان سامان نمی‌گیرد امّا در همان زمان نویسنده باید دارای پایهٔ اخلاقی و تعهّد اجتماعی باشد و در داستان خود آنچه را که شایستهٔ دوست داشتن است و انسان کمال یافته را شکل می‌دهد دوست بدارد و در درون خود از بدلی‌ها متنفر باشد. می‌گویند که نویسندگان درون‌گرای نیز به واقعیت نظر دارند زیرا واقعیت روانی

نیز واقعیّتی است. در مثل کامو با رویاروی شدن با واقعیت‌های اجتماعی ــ که مخالف آرمان اوست و درک تضاد واقعیت و حقیقت ــ به ایدهٔ پوچی می‌رسد. و اشخاص داستانی او بر ضد واقعیت‌های اجتماعی عصیان می‌کنند. نمونه‌اش «مورسو» قهرمان کتاب بیگانه است که زیر تأثیر آفتاب سوزان الجزیره «عربی» را می‌کشد و به مرگ محکوم می‌گردد. داوران بدون توجه به واکنش‌ها و انگیزه‌های او به جرم اینکه مورسو همآهنگ با عرف عمل نکرده و در مثل روز مرگ مادرش با معشوقه‌اش به شنا و تماشای فیلم کمیک رفته محکومش می‌کنند. او در زندان به کشیش اقرارنیویش حمله می‌برد و آرزو می‌کند که فردا در مراسم اعدامش مردم او را با فریادهای شادمانه بدرقه کنند. پس عصیان کرده است و خوب مردن و بیگانه ماندن را در محیطی که برای انسان‌های آگاه در حکم غربت است، بر تسلیم و اطاعت برتری داده است.[۱]

اتفاقاً مثال طرفه‌ای است زیرا به دقت مشخص می‌سازد که کامو در کجا قرار دارد و بر ضد چه چیزی عصیان کرده است. بدون آنکه مقام نویسندگی یا اهمیّت «فلسفهٔ» کامو را انکار کنیم باید بگوئیم او در زمینهٔ فرادهشی فلسفی ویژه‌ای که در فرانسه بین دو جنگ جهانی گسترش یافت داستان می‌نویسد و الگوی کار او ابداً نمی‌تواند الگوی کار نویسندهٔ ایرانی بشود یا باشد.

«کامو» باور داشت که صحنه زندگانی عرصهٔ صدفه و اتفاق است و انسان هر روز کاری را انجام می‌دهد که روز پیش انجام داده و این تکرار مکررها باعث پوچی زندگانی می‌شود. مورسو Meorsault و

---

۱. مجله فردوسی، دکتر صالح حسینی، ص ۲۵، شماره ۱۱۸۰، یازدهم‌شهریور ۱۳۵۳.

سیزیفوس او در می‌یابند جهان نسبت به انسان بی‌اعتناست و آن‌ها نیز به زندگانی بی‌اعتنا هستند و سپس به درک این «حقیقت» می‌رسند که آزادند زیرا به قلب واقعیت، واقعیتی که سراسر پوچ و بیهوده است، رسیده‌اند. عصیان مورسو در کشتن عرب و خودداری از شرکت در تشییع جنازهٔ مادر از دید کامو حکایتگر سرپیچی از عرف و عادت جامعه و کسب «آزادی» است و او با تجسّم زندگانی مورسو خواسته است این را بگوید وگرنه کشتن انسان دیگر زیر تأثیر آفتاب سوزان هر مکانی که باشد هنری بشمار نمی‌آید. اگر قرار باشد اشخاص زیر تأثیر گرما و سرمای سوزان همدیگر را بکشند، خود کامو نیز نمی‌توانست زنده بماند تا قصه‌هائی مانند بیگانه یا طاعون را بنویسد.

هدف نویسندهٔ ما باید دریافت سفارش اجتماعی از درون جامعهٔ خود او باشد وگرنه افکار و باورهای بسیار در جهان موجود است که هر یک درجای خود نیز می‌تواند شایان توجه یا تعمق باشد. واقع‌گرایان ما از جمله احمدمحمود، این مزیّت را دارند که این بازی کهنه شدهٔ روشنفکری (اقتباس باور و افکار دیگران) را کنار گذاشته‌اند و نظر به ژرفای زندگانی ایرانی دارند. دو داستان نخست غریبه‌ها، زندگانی مردم خوزستان را در ایام جنگ جهانی دوم و اشغال ایران را از سوی متفقین وصف می‌کند. ایامی بسیار دشوار که بر مردم خیلی سخت می‌گذشت. رویدادهای جنگ جهانی و ناشایستگی زمامداران کشور، بار سنگین فقر و ستم را بر دوش مردم نهاده بود. بیکاری، فقر و بیماری مردم را گروه گروه از پای درمی‌آورد. روستائیان به شهرها می‌آمدند و در جستجوی آب و نان و کار هر دری

را می‌زدند بی‌آنکه بتوانند حتی دریچه‌ای را بگشایند. زندگانی در باطلاق رکود و فقر افتاده بود و مردم از مسکنتی به مسکنت دیگر می‌رفتند:

«پائیز که تمام شد، چند روزی کار بود و زندگی مثل کرم به لجن نشسته‌ای تکان خورده بود و گهگاه از زیر طاق‌های کوتاه و دودزده اطاقک‌های خانهٔ دنگال بوی غذای گرم برخاسته بود و بعد باز کرم نیمه‌جان نگاهش را از آفتاب پریده رنگ زمستان گرفته بود و سر را و شاخک‌ها را به لجن فرو برده بود...»[۱]

داستان نخست مجموعه از زبان چند تن از جمله از زبان پسرکی نقل می‌شود.[۲] درونمایه آن، زندگانی مرد و قهرمانی بی‌باک است. نعمت مردی است که در محیطی دشمن‌کیش و نابسامان به غارتگری و دزدی کشانده شده امّا او آفتابه‌دزد نیست بلکه به کاروان‌های خواروبار و خوراک و پوشاک متفقین دستبرد می‌زند و بین بیچارگان پخش می‌کند. او عیاری قدیمی از سلاله یعقوب لیث صفار و سمک عیّار است. عصیان او عصیان بر ضد افراد جامعه یا خود جامعه نیست، عصیان بر ضد دشمن است. درست است که عصیان او عصیانی بی‌سرانجام است و عصیان بیهوده‌ای است زیرا تهاجم بر ضد شبکهٔ نابسامانی جامعه را در آماج خود ندارد امّا بهرحال در شرائط موجود آن روز بی‌ارزش نیز نمی‌نماید. سرمایه سالاری جهانی

---

۱. *غریبه‌ها و پسرک بومی*، ص ۵۵، تهران ـ چاپ دوم.

۲. *غریبه‌ها* چند تن راوی دارد (پسرک، رشید و بعد زن رشید و کارگران و...) که تکه‌تکه ماجرا را روایت می‌کنند.

جنگی راه انداخته و دامنهٔ آن را به کشور ما کشانده و با قهر و زور ایران را «پل پیروزی» خود کرده است. نعمت می‌تواند بپرسد سپاه زورمند خارجی به چه علّت در خانه او هستند و به چه حقی در کشور او حکم می‌رانند؟ در این نبرد البته جز او هیچ‌کس بازنده نیست و در زندگانی و عصیان و غارتگری خود نمی‌تواند گره‌ای را بگشاید زیرا وی مجهّز به دانش مبارزه نیست تا دریابد راه کدام است و چاه کدام امّا بهرحال پردلی و جوانمردی او زنده بودن ملت را اثبات می‌کند. او به جائی می‌رسد که هستی او در گرو این نبرد است و همهٔ زندگانی خود را چون قمارباز پاک‌باخته‌ای روی میز می‌ریزد. او در میدان سوارکاری چابک و با مردم دردمند دوستی مشفق است. مردم او را دوست دارند و دشمنان از او می‌هراسند. او یکه و تنها در راه سرنوشت خود پیش می‌تازد. گاهی می‌برد و گاهی می‌بازد امّا در همه حال از خود مایه می‌گذارد، و با آتش بازی می‌کند. پسرک، راوی داستان، نعمت را در سیمای قهرمانی می‌بیند و همه جا ردپای او را دنبال می‌کند. برای او نعمت مردی است که به پدر وی و مردم دیگر کمک می‌کند و افزون بر آن قهرمانی است شکست‌ناپذیر. امّا انسان هر اندازه نیرومند باشد باز روئین‌تن نیست و زخم دشنه یا صفیر گلوله‌ای از پای درش می‌افکند. نعمت در شبی تاریک غافلگیر می‌شود و پاره‌ای سرب گداخته کارش را می‌سازند ولی بهرحال زنده و مردهٔ فیل صد تومانست.

مردهٔ نعمت نیز ترس‌انگیز است. پس تصمیم می‌گیرند جسد نعمت را گچ بگیرند تا دیگر کسی از این خیال‌ها به سرش نزند. در بخش آخر داستان پسرک را می‌بینیم که روی شانهٔ پدرش نشسته و از

میان انبوه جمعیت ناظر گچ گرفته شدن جسد «نعمت» است. راوی عواطف و واکنش‌های لحظه‌ای خود را برای پدرش باز می‌گوید و در میان نجوا و همهمهٔ گروه مردم سخنانی به گوش می‌رسد که شخصیت نعمت را در عمل و از پشت عینک دیدگاه دیگران نشان می‌دهد و مجسّم می‌کند.

نویسنده در قصهٔ «آسمان آبی دز» ما را به خانه‌ای اجاره‌ای به شهر آبادان می‌برد. روستائیان نواحی متفاوت به شهر بزرگ آمده‌اند تا کار بدست آورند. کارهای ساختمانی ایشان را از روستاهایشان تارانده است. دولت [شرکت نفت] برای برآوردن نیازهای صنعتی کشور ساختمان می‌سازد. امّا به سرنوشت روستائیان یعنی اکثریت مردم، اعتنائی ندارد. دولت می‌خواهد کشور را صنعتی کند و این کار، خوب و درست است امّا قادر نیست نخست مسکنی برای روستائیان بسازد و کار زراعی ایشان را در مکانی دیگر تأمین کند تا ایشان اسیر شهر و دچار آوارگی نشوند. بین روستائیان آواره چهرهٔ اوستا موسم، علیرضا، نبی، یاقوت و قاصد... از همه مشخص‌تر است. این گروه در کار و بیکاری در بدبختی و کامیابی باهمند. نویسنده ما را با هستهٔ فقر و بیماری آنها آشنا می‌سازد. ما به دنبال این گروه راه می‌افتیم و تلاش ایشان را برای یافتن کار از نزدیک می‌بینیم. همراه نبی در شبی تاریک و سرد، در حالی که تب سوزان مالاریا را احساس می‌کنیم، در بیابان راه می‌پیمائیم و شاهد رنج‌های او می‌شویم. یاقوت را می‌بینیم که به گریه افتاده است زیرا گردن کلفت‌های محله به تحریک صاحبخانهٔ خرپولی چاقوی راجرز ــ یادگار پدرش ــ را از او گرفته‌اند. قاصد را مشاهده می‌کنیم که شبکور شده و جگری را روی آتش بریان می‌کند تا

پس از مدتها گرسنگی کشیدن بخورد و تاب و تب دیگران را می‌بینیم که گرسنه در کناری ایستاده‌اند و از بوی جگر بی‌تاب شده‌اند. نویسنده نشان می‌دهد که ریشه روستائیان ــ که با زمین و طبیعت پیوند دارند ــ اگر از خاک کنده شود در هیچ‌جا آرامشی نخواهند یافت. یکی از اشخاص داستان می‌گوید:

«... اگه یک سنگ آب داشتم از شکم زمین آن چنان ثروتی بیرون می‌کشیدم که نوه و نبیره و نتیجه‌ام تو عیش و عشرت زندگی کنن... انگارکه رو زمینم خاک قبرستون پاشیده بودن. خشکِ خشک. این یکی دو سال هم که آسمان بدجوری با ورزگرا کج تابی کرد.»[۱]

زمان جنگ است. خشکسالی هم پیش آمده دولت نیز به فکر نیست و روستائی از ریشه‌اش کنده شده، بیماری و قحطی همه‌جا سایه انداخته است. ضربهٔ این صاعقه‌ها را مردم فرودست باید تحمل کنند. چراکه نه سر رشته‌داری درستی بر سر کار است نه قدرت مقاومی که بتواند سر رشته‌داران را سر عقل بیاورد. رویدادهای قصه در چند صحنه در همان خانهٔ اجاره‌ای می‌گذرد. بخش‌هائی از آن زائد است و برخی گفتگوها نیز نیرومند نیست امّا اوصاف داستان بسیار گرم و گیراست.

در داستان «باهم»، وصف و گفتگو هر دو نیرومند است. دو مرد در آخر شب، در خیابان‌هایی خلوت، در میخانه‌های شبانه به یکدیگر می‌رسند و همدرد می‌شوند. راوی داستان آهسته حدیث نفس می‌کند و آشنای تازه‌اش با صدای بلند از غمهای خود حکایت

---

۱. *غریبه‌ها و پسرک بومی*، ص ۳۵، تهران ـ چاپ دوم.

می‌گوید. یکی دخترش زندانی شده و دیگری زن محبوبش را که در آغوش دیگری خزیده از دست داده است. هر دو دردمندند و همین درد آن‌ها را بهم نزدیک می‌سازد و نیز از هم دور می‌کند. ما در این داستان برشی از زندگانی شهری جدید را می‌بینیم که در هاله‌ای از یادآوری‌ها و گفت‌وگوها و اوصاف نیرومند عرضه شده است. درد آدمهای داستان همانندی دارد و مشترک است امّا هرکس درد خود را بیان می‌کند بدون اینکه به درد و رنج دیگری اعتنائی داشته باشد. این دو، سحرگاه از هم جدا می‌شوند بدون اینکه قصد جدائی داشته باشند.

پسرک بومی در بردارندهٔ هفت قصه کوتاه است و همراه با غریبه‌ها تجربه‌های مشخص‌تری در قیاس با کارهای نخستین احمدمحمود عرضه می‌کنند. این تجربه‌ها در زمینهٔ زندگانی بومی و شیوهٔ زیست مردم زاد بوم ماست. به این معنا که محتوای این داستان‌ها برحسب موقعیّت جغرافیائی ــ و در این زمینه بیشتر سرزمین جنوب ایران ــ جامهٔ داستان می‌پوشد.

داستان «شهر کوچک ما» بهترین قصهٔ مجموعهٔ پسرک بومی از دیدگاه پسربچه‌ای روایت می‌شود. روایت او با تأثرات حسّی کودکانه‌اش آمیخته شده. او ناظر بریده شدن نخل‌ها و تخریب خانه‌هائی است که در منطقه ساختمانی شرکت نفت قرار دارد. شرکت به صاحبان خانه‌ها اخطار کرده است به جای دیگر بروند امّا پدر پسرک، خواج توفیق، یدالله رومزی و موسی سرمیدانی و دیگران نمی‌توانند دل از خانه مألوف‌شان بردارند و شب هنگام گردهم جمع

می‌شوند و قسم یاد می‌کنند تا پای جان در زمینهٔ حفظ خانه‌ها مقاومت کنند. پسرک راوی نیز همراه پدر در جمع حضور دارد. او نیز در عالم خود دلبستگی‌هائی دارد:

بندبند وجود من هم از قسم سرشار شد. اگر خانه‌هامان را خراب می‌کردند. اگر کبوتر خانه‌ام خراب می‌شد؟... نه!... دو روز بود که «دم سفیدها» تخم گذاشته بودند و جفت «حبشی» پوشال می‌کشیدند... حالا تو فکر کبوترها بودم و تو فکر کبوترخانه بودم و حرف‌ها تو گوشم بود که وقتی قرار شد بیان خونه‌ها رو خراب کنن هیچ کدوممون نمیریم سرکار، همه میمونیم خونه.[۱]

بین این اشخاص، موسی سرمیدانی از همه غیورتر است. او می‌خواهد با کارد در برابر بولدوزر بایستد امّا وقتی نوروز را توقیف می‌کنند، عقب‌می‌نشیند:

اگه بالاش درمیومدین، اگه اقلن سروصدا راه می‌انداختین که دلم قرص می‌شد به قول شما کاردم رو غلاف نمی‌کردم و می‌دیدین که همه‌اش قمپز نبوده و می‌دیدین که اون فرنگی دیلاغ رو چطوری مثه گوشت قربونی آش و لاش می‌کردم.[۲]

امّا این اشخاص به مرحلهٔ مقاومت نمی‌رسند. اسرار جلسهٔ ایشان لو می‌رود و مأمورین خواج توفیق و ناصردوانی و یدالله رومزی و دیگران را توقیف می‌کنند. در این هنگامه آفاق، یکی از ساکنان

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۱۱۳.
۲. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۱۱۰.

محله که در کار قاچاق است تیر می‌خورد و کشته می‌شود و بامداد جسد او را به خانهٔ راوی می‌آورند. «رشته‌ای موی شبق مانند از زیر عبای روی جسد بیرون افتاده و می‌لرزد» و همه دور جسد به گریه و زاری می‌پردازند. مقاومت بیهوده است، توقیف شدگان با قید التزام به تخلیهٔ خانه‌ها، آزاد می‌شوند و سپس سر و کله بولدوزر با تیغهٔ صاف و براق و ترسناکش پیدا می‌شود. همه اسباب‌کشی کرده‌اند و رفته‌اند. آخرین افراد، راوی و پدر او هستند که خرت و پرت‌های خانه را توی گونی می‌کنند و بر دوش می‌گیرند. لانه‌های کبوترهای راوی مانند حباب کف صابون روی تیغه بولدوزر از هم می‌پاشد. کبوتر نر سفید دورادور خانه چرخ می‌زند و انگار که خانه را نمی‌شناسد اوج می‌گیرد تا جائی که به آبی آسمان می‌پیوندد. آنگاه راوی مانده است با بار سنگینی که باید بر دوش کشد. در این داستان نیز مقابله زندگانی بومی را با هجوم صنعت جدید می‌بینیم. امّا این صنعت جدید، تهاجمی و استعماری است. خانه‌های مردم را تخریب می‌کند تا برای «پمپاژ نفت» تلمبه خانه بسازد. این عملیاتی است برای گسترش شرکت نفتی که در اختیار بیگانگان است، بدون اینکه بخواهد برای مردم بی‌خانه مانده مکانی مسکونی بسازد. فروریزی بنای بومی از زاویهٔ دید پسر بچه‌ای نقل می‌شود که کبوترها و کبوتر خانه‌هائی دارد. هنگامی که خانه پدری او ویران می‌شود، کبوترخانه‌های او نیز از بین می‌روند و این رمزی است از ویران شدن دلبستگی‌های مألوف. لحن راوی سرد و بدون آه و ناله است و همین لحن بر غم‌انگیزی موضوع می‌افزاید. «[در این جا] زندگانی کندی و آرامشی دارد. رخوتی که در روستاها [و شهرهای کوچک] هست و تکرار [در این قصه نیز دیده

می‌شود] تا اینکه نخل‌ها را برای حفاری... قطع می‌کنند. و آهسته‌آهسته به داخل محدودهٔ مطبوعی که راوی داستان به آن خو گرفته و همهٔ اشخاص داستان در آن لحظه‌هایشان را می‌گذرانند، نفوذ می‌کنند. آدمها پای بند زندگانی خویشند. برهم خوردن نظم سنتی برای آنها فاجعه است. فاجعه‌ای که تحملش را ندارند. عرصهٔ زیست با پیشرفت کار ساختمان دکل‌ها و تأسیسات حفاری، برای ایشان تنگ و تنگ‌تر می‌شود امّا راهی برای مبارزه نیست [و اگر هست از توان ایشان بیرون است] لحظه‌ای می‌رسد که همه چیز زیر چرخ‌های صنعت [استعماری] نابود و نظام تازه‌ای ایجاد خواهد شد. نظامی که به ناچار باید با آن کنار آمد. امّا در آغاز آنها [این وضع] را نمی‌پذیرند... با دست خالی [قصد مقاومت دارند] هم قسم می‌شوند که مبارزه کنند. موسی سر میدانی می‌خواهد با «کارد» جلو هجوم صنعت را بگیرد. صنعتی که برای ایشان خانه برانداز است. امّا سرانجام، بهت‌زده تسلیم می‌شوند.»[۱]

بیان داستان موجز و اوصاف تجسمّی و گاه تصویری و گفت‌وگوهای فشرده و کوتاه است. در داستان همینطور که نخل‌افکنان و بولدوزرها پیش می‌آیند و گیاهان و درختان و خانه‌ها را زیر گامهای سنگین خود له می‌کنند، نگاه و حالت راوی نیز پیش می‌رود و تصویرهائی مؤثر از اشخاص و رویدادها بدست می‌دهد. این تصاویر زنده و تجسمّی مربوط به «طرح» اصلی قصه است و تا پایان آن یکدستی و هماهنگی خود را حفظ می‌کند و آنچه را که برای ایجاد فضای داستان لازم دارد، القاء می‌کند:

---

۱. *مجلهٔ تماشا*، سال ۱۳۵۰.

شب بود، تیره بود. هوهوی موج‌های غلطان رودخانه بود و صدای باد بود که افتاده بود تو برگهای انبوه درختان خرما. از تو پوسته لغزیدم بیرون و کشیدم بالا و رو ماسه‌های مرطوب سُر خوردم و آرنج‌هام را ستون کردم و چانه‌ام را تکیه دادم رو کف دستانم.

نگاهم تاریکی شب را شکافت. در طول شاخهٔ پهنی که از رودخانه جدا می‌شد جنبش سایه‌هائی بود. مدّ بود، آب آمده بود بالا و «تشاله» می‌توانست که از رودخانه بلغزد تو شاخه و براند تا عمق نخل‌ها. بلند شدم و دویدم و صدای گوشتی پاهام رو ماسه‌ها خفه شد.[۱]

وضع پسرک غم‌انگیز است. او می‌خواهد ببیند کبوتر تخم گذاشته یا نه و با چوب او را می‌راند، کبوتر تمکین نمی‌کند، بالها را خصمانه تکان می‌دهد. سپس پسرک می‌ماند با باری سنگین بر دوش که تمکین پدران است به ارث مانده برای پسران درحالی که امید پسران (کبوتر) پرواز می‌کند و در آبی آسمان محو می‌شود.

داستان **پسرک بومی** نیز بافت وصفی و تصویری نیرومندی دارد و از جهت حادثه‌سازی و ایجاد تنش و کشش داستانی از داستان‌های دیگر این مجموعه بهتر است. «شهرو» پسر «عبدول» از کارگران شرکت نفت، عاشق «بتی» دخترکی فرنگی می‌شود. او هر روز، پس از اینکه خوراک پدرش را از خانه به محل کار او می‌برد، به محل

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۱۰۵.

مسکونی فرنگی‌ها می‌آید و جلو خانه پنجم می‌ایستد و از بالای دیوارهٔ کوتاه درختان شمشاد تو خانه سرمی‌کشد و سپس می‌رود رو لبهٔ پل سیمانی سیاه و سفیدی که رو شاخهٔ آب است می‌نشیند تا بتی بیاید و برای او دست تکان بدهد. باغبان پیر خانه مدام با «شهرو» عتاب و خطاب می‌کند که این دوروبرها نپلکد، برود به کارهای خود برسد، به پدر بدبختش کمک کند، پدر «بتی» از آمدن هر روز او خشمگین است و ممکن است او را بزند یا پدرش را به جای بد آب و هوا بفرستد. امّا «شهرو» برای حرفهای باغبان تره هم خرد نمی‌کند. او مجذوب «بتی» است و «بتی» نیز به او علاقه پیدا کرده است:

> بتی شلوار پوشیده بود و پوست صورتش از گرما سرخ شده بود. شهرو دستش را برای بتی تکان داد و خندید و چشمان سیاه و درشتش برق گریزنده‌ای زد. بتی سگ را نوازش کرد و باز دستش را برای شهرو تکان داد و رفت، و تا برود تو اطاق، نگاه شهرو همچنان رو موی زرد و افشانش که موج برمی‌داشت ثابت ماند.[۱]

شیفتگی شهرو به «بتی» در قصه زمانی به طور دقیق مجسّم می‌شود که او و دوستش «سوری» ــ که پسرکی فقیر، ریز نقش و لاغری است ــ درحالی که ماهی می‌گیرند به گفت‌وگو می‌پردازند. شهرو آماده است برای خشنود ساختن «بتی» به آب و آتش بزند؛ درس انگلیسی بخواند، بلبلی را که در نخلستان می‌خواند برای وی زنده بگیرد، و در پاسخ «سوری» که می‌گوید میدونم که خیلی

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۲۲۴.

دوستش داری، امّا چه فایده... اون که نمیاد زن تو بشه. با شیفتگی کودکانه‌ای می‌گوید:

ـ خنگ خدا. مگه تو نمی‌فهمی... من فقط دوستش دارم... میخوام باش حرف بزنم... دلم می‌خواد نگاش کنم. برام بخنده، دستش رو تکون بده.[۱]

این شیفتگی شهرو به «بتی» ـ همانطورکه در عشق نوجوانان می‌بینیم ـ عشقی آرمانی و رومانتیک است. مسأله‌ای عاطفی و پاکدلانه و سرمستانه است. شهرو از فاصلهٔ طبقاتی و زبانی خود با بتی آگاه است امّا آگاه است که «محبت از هردو سر است». این را خنده و حرکات بتی به او گفته است و از این رو دوستی با او را حق خود می‌داند و حاضر است برای این دوستی جان فدا کند.

از سوی دیگر گردش رویدادها مجالی برای اثبات مهر و شیفتگی شهرو به بتی فراهم می‌آورد. روز راه‌پیمائی و اعتراض حزب فرا می‌رسد. پدر شهرو نیز از فعالین حزب است و شهرو را نیز با خود می‌برد. در این هنگام برای جمعیت خشمگین خبر می‌آورند که مخالفین به حزب حمله آورده و در و پنجره‌ها را شکسته و چند نفر را کشته‌اند. کوشش «آرزو» رهبر راه‌پیمائی برای تخفیف هیجان کارگران و مردم خشمگین به جائی نمی‌رسد. صفوف پیشاهنگ راه‌پیمایان به سوی محل حزب مخالف می‌رود و سیل عنان گسیخته هیجان دامن می‌گسترد. عبدول در این هنگامه اصرار دارد که شهرو از معرکه بگریزد امّا شهرو نمی‌رود. او از سر و صداها و بزن‌بزن‌ها می‌ترسد امّا نمی‌خواهد عرصه را ترک کند زیرا بیم دارد به فرنگی‌ها نیز حمله شود

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، صص ۲۴۵ و ۲۴۶.

و «بتی» محبوبش آسیب ببیند. او دقایقی پیش دیده است که بتی و پدرش و سگشان به شهر آمده‌اند و شنیده است که مردم خشمگین یکی از ماشین‌های فرنگی‌ها را آتش زده‌اند، اکنون می‌خواهد اگر بتی در خطر افتاد، جان او را نجات بدهد. ماشین بتی و پدرش به نزدیک جمعیت می‌رسد و ناچار متوقف می‌شود، مردم حمله می‌آورند و دست‌هائی ناشناس [که احتمالاً از توطئه‌گرانند] پیت بنزین را به سوی ماشین پرتاب می‌کند و کبریت می‌کشد و شعله‌ها زبانه می‌زند. شهرو خود را به آتش می‌رساند و گیسوی گرگرفته بتی را در بغل می‌گیرد. امّا نمی‌تواند او را نجات دهد و خود نیز میان شعله‌ها می‌سوزد.

«اجاره نشینان» قصه کوتاهی است و از زبان ناظری که شاهد وضع نابسامان ساکنان ساختمان بزرگی است نقل می‌شود. در اطاق طبقهٔ دوازدهم دو نفر به نام عرفات و عرصات مسکن دارند. نصف شب است و وضع آشفتهٔ عرفات که از بیرون به خانه آمده توجه ناظر را به خود مشغول می‌دارد. او روی چهارپایه‌ای می‌نشیند و از سوراخ کلید، به درون اطاق نگاه می‌کند:

> گردهٔ پهن عرفات با پشتی خیزرانی صندلی، جلو چشمم بود. باید نیم خیز می‌شدم تا بتوانم از بالای شانهٔ راست عرصات، سر عرفات را ببینم که رو متکا لخت و سنگین افتاده بود و موی نرمش رو پیشانیش ریخته بود. نگاهم به حرکت دست عرصات بود که دراز شده بود و کتاب‌ها را گذاشته بود روی میز... از تو اطاق صدای خش‌خش آمد... بعد دست‌های کشیدهٔ عرفات بود که

همراه شش جلد کتاب آمد رو میز و خالی برگشت. عرصات سیگار به نیمه رسیده را خاموش کرد و دستش رفت به کتابی که روی میز بود و لای کتاب باز بود. کتاب را برداشت و تکیه داد به پشتی صندلی و صندلی مثل گهواره تکان خورد.[۱]

ناظر، دست عرفات را می‌بیند که کتاب‌ها را روی میز آورده مانند خشت رویهم می‌چیند و نیز استحکام میز را امتحان می‌کند. او پیش‌تر خواسته نزد عرصات و عرفات برود و با آن‌ها حرف بزند امّا آن‌ها در را باز نکرده‌اند. در این میان تلفن آسانسور زنگ می‌زند و سرها از اطاق‌ها بیرون می‌آید و مستأجر طبقه اول با لحنی روستائی و ته صدائی خفه و با خشونت از فریبی که خورده و اطاق فسقلی و محقری را که به بهای عمری بدهکاری خریده شکایت می‌کند و بعد پیرزن و زن جوان و دخترکی سوار آسانسور می‌شوند. آسانسورچی یعنی همان ناظر می‌پرسد طبقه چندم می‌روند؟ پیرزن می‌گوید: جائی که از این ساختمون بیرون باشد. و زن جوان می‌افزاید: برای همیشه. سپس آسانسورچی به طبقه دوازدهم برمی‌گردد و چشمش را به سوراخ کلید اطاق عرفات می‌چسباند:

عرصات روی صندلی خیزرانی نشسته است و کتاب می‌خواند و عرفات به سقف حلق‌آویز است و کتابها رومیز پخش شده است و حلقهٔ طناب رو سیبک گلوی عرفات خفت شده و رنگش تیره شده است و لاشه‌اش که انگار درازتر شده مثل پاندول ساعت، نوسانی آرام

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۲۷۳ و ۲۷۴.

دارد.[۱]

دم دمای صبح است که جسد عرفات را پائین می‌آورند. مردن او هیچ بگومگو و هیجانی در ساکنان ساختمان ایجاد نمی‌کند. به جسد عرفات که می‌رسند، آرام سر برمی‌گردانند و با قوسی ملایم جسد را دور می‌زنند و می‌گذرند. آن‌ها می‌خواهند خود را به سرکار برسانند و به انبوه پشت در تنها مستراح ساختمان صف کشیده‌اند. سپس صف مستراح کوتاه و صف آسانسور دراز می‌شود و باز زمزمه و نک و نال و خروش ساکنان از سر گرفته می‌شود. در این گیر و دار مأموران آبی پوش مشغول تحقیقات دربارهٔ علت مرگ عرفات هستند و بعد این‌ها می‌روند و دو سیاه‌پوش می‌آیند و عرصات را زیر ضربه‌های پرسش قرار می‌دهند. ساکنان عمارت به سرکار خود می‌روند و آسانسورچی چهارپایه‌ای می‌آورد و می‌گذارد روبروی اطاق و سیگاری روشن می‌کند و به صحنه نگاه می‌کند. عرصات پس از مدتی توضیح دادن و سر و کله زدن با مأموران برای قانع کردن آنها و نشان دادن طرز کار عرفات، به همان عملی دست می‌زند که شب پیش عرفات دست زده بود:

> نگاه سیاه پوشان همراه حرکت دستهای عرصات می‌گشت که حالا با حوصله و دقت کتابهای جلد سفید پخش شده را مثل خشت روهم می‌چید... بعد کونه کف دستش را گذاشت لب میز و مثل گربه جست زد بالا... حالا عرصات روی کتابها ایستاده بود و نگاه سیاهپوشان به سقف بود و به طنابی که از سقف آویزان

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۲۷۵.

بود و به دست‌های عرصات که طناب را گرفته بود و می‌کشید و بعد که حلقه طناب را به گردن انداخت... ناگهان عرصات با پاشنهٔ پاکتاب‌ها را پخش کرد. زیر پای او خالی شد، تنه‌اش سنگین شد، حلقه طناب خفت شد، سیاهپوشان تکان خوردند و نگاهشان به سقف رفت و به طناب که حالا تند شده بود و به تنه عرصات که درازتر شده بود.[۱]

این داستان مصنوع است. طرز خودکشی عرفات وعرصات نشان می‌دهد که آن‌ها مبارزان سیاسی زیرزمینی بوده‌اند. «کتاب‌های جلد سفید» [نسخه‌های «انقلاب سفید» شاه] را زیر پای‌شان می‌گذارند و خود را به دار می‌آویزند. مأموران آبی‌پوش، پاسبان و سیاه‌پوشان مأموران ساواک شاه هستند. نویسنده این مأموران را خیلی دست کم گرفته است. آنها را چنان ساده به تصور آورده که گویا می‌شود فریب‌شان داد و به سادگی خود را از دستشان «راحت کرد» افزوده براین کسی که خود را به دار می‌زند بی‌درنگ نمی‌میرد و مأموران می‌توانسته‌اند در همان چند لحظه اوّلیه به نجاتش بشتابند. نویسنده که خود متوجّه نقص این صحنه بوده است، پیشاپیش می‌نویسد «نگاه عرصات انگارکه خنجر بود و جادو بود و سیاه‌پوشان خمیده به نظر می‌آمدند و درهم کوفته بودند و جادو زده.» او این اوصاف را بدست می‌دهد تا خواننده از پیش بپذیرد نگاه و عمل عرصات، سیاه‌پوشان را جادو کرده است. عبارت و صحنه‌آرائی نویسنده خوب است امّا متأسفانه برخلاف واقعیّت است. در واقع احمدمحمود در این

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، صص ۲۷۹ و ۲۸۰.

داستان (و البته چند داستان دیگر) خواسته است تکنیک آزمائی کند. امّا صرف تکنیک، سازندهٔ داستان خوب نیست. در داستان «اجاره‌نشینان» خودکشی عرصات زیر نگاه دقیق مأموران ساواک نامحتمل است. شاید این ماجرا را به قسمی دیگر می‌شد به پایان برد. در مثل مأموران پس از بدست آوردن آگاهی‌های لازم از عرصات، با تجاهل‌العارفی دیوخویانه می‌گذاشتند عرصات با نمایش جنون‌آمیزش خود را بدار بزند. در این زمینه آنها دیگر بوجود او نیازی نداشتند و بودن یا نبودن او برای ایشان و دستگاه اداری ایشان یکی و یکسان بود. نظاره کردن قضایا از سوراخ کلید از سوی آسانسورچی، یعنی نگریستن از زاویه‌ای محدود بی‌طرفانه و غیرفعال به مسائل انسانی، می‌تواند تمهیدی باشد از اسلوبی که خود را درگیر نیک و بد مسائل نمی‌سازد. در دبستان واقع‌گرائی، نویسنده نسبت به قضایا بی‌طرف نیست. اشخاص قصه در جهان داستانی زیست و عمل می‌کنند که آن‌ها را در مقام عضوی از جامعه تعریف و همچون بخشی ارگانیک (زنده) از ساختار اجتماعی تحدید و تعیین می‌کند. اما در رمان‌هائی مانند رمان دوزخ (Hell, 1908) اثر باربوس این معنای اشتراک و جامعه ناپدید شده است. شخص عمدهٔ رمان که نامی نیز ندارد همچون ناظر و در مقام فرد مشتاق به دیدن صحنه‌های آمیزش جنسی (Voyeur) زیست می‌کند. او از روزنهٔ دیوار اطاق مهمانخانه مسکونی خود مشاهده کنندهٔ لحظه‌های زیست کسانی است که از برابر آن روزنه می‌گذرند. او شاهد مرگ، تجاوز جنسی و عشقبازی دیگران است. اشخاص کتاب نه گذشته‌ای دارند نه آینده‌ای زیرا در مقام موضوع [اوبژهٔ] ادراک «ناظر» موجودند. آن

اشخاص و «ناظر»، حتی در هنگام عمل عشق‌ورزی و آمیزش، تنها هستند.

«بار دیگر آمیختن بدن‌ها و نوازش‌های آرام، موزون و بی‌پایان روی‌داد و بار دیگر چهرهٔ آن مرد را که سرگرم لذت بردن از کار خود بود دیدم. آه، آشکار بود که تنهاست!»[۱]

در این رمان، غیاب تشخیص و شناخت جامعه، به هویتی مبهم می‌انجامد (راوی بارها می‌پرسد که او خود کیست؟) و دیگران را همچون افرادی بیگانه می‌یابد. شباهت آسانسورچی داستان «اجاره‌نشینان» با راوی رمان باربوس پوشیده نیست. او نیز نامی ندارد و از روزنه‌ای تنگ به شهر و اجاره‌نشین‌ها و مأموران می‌نگرد:

دکمهٔ آسانسور را زدم و راه افتاده و رفتم به طرف مبال و بعد پیچیدم تو راهرو دست چپ و انتهای راهرو عرق شیشه را با کف دست پاک کردم. شهر با لالائی چراغ‌های رنگ به رنگ خسته خوابیده بود. گلدسته‌های مسجدی که پشت ساختمان بود با نوارهای شیری رنگی که بر درازاشان کوبیده شده بود روشن بود و کمی دورتر خاج تیره رنگ کلیسائی در میان دو شاخ گلدسته‌ها نشسته بود و شب سفید بود.[۲]

در قصهٔ «خانه‌ای برآب» باز همین شگرد بکار گرفته شده. امّا در

---

۱. *جامعه‌شناسی ادبیات*، همان، ص ۲۰۸.
۲. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۲۷۲.

این جا سه ناظر داریم: مردی که سیگار می‌کشد و زنی که سقزی به سقش چسبیده و زبانش مانند مار آبی سرمازده و بی‌خطر در دهانش می‌چرخد و کودکی به آن‌ها می‌نگرد. در برابر ایشان بنائی قرار دارد با برج‌ها و باروها و درها و پنجره‌ها که مدام تغییر رنگ می‌دهد و گوئی مانند حیوانی عظیم‌الجثه ورم کرده است. آن بنای عظیم در حال لرزیدن و خراب شدن است ولی مرد و زن گوئی اطمینان به چشمشان ندارند و در تردیدند که واقعیتی را مشاهده می‌کنند یا رؤیائی را. مرد می‌گوید چیزهائی احساس می‌کند، گوئی حرفهائی به بند دلش قلاب و آویزان شده و دلش سنگین شده، و زن می‌گوید: خوب همین‌هاست. این‌ها را باید از بند دلت جدا کنی تا دلت سبک بشود. در همان زمان زن باور ندارد که ساختمان به لرزه درآمده و گمان می‌برد که لرزش بنا نیست مگر لرزش پردهٔ آبی‌گون سیگار مرد. امّا برای مرد «گفتن» از واقعیت روبرو، کافی نیست و زن باور دارد که «گفتن» هم نوعی «عمل کردن» است. در همین حال زیربنای ساختمان به تدریج ورم می‌کند و تکان و لرزهٔ آن تا کف چهارچوب پنجرهٔ اول می‌رسد و ناگهان صدای فرو ریختن و آوار شدن ساختمان بلند می‌شود. اکنون زمان آن رسیده است که مرد و زن به شنیدن صدای آوار و به گوش‌هایشان اطمینان کنند یا نکنند. همراه باگفت‌وگوی آن‌ها، کودک از ایشان جدا می‌شود، انگار قد کشیده است و نگاهش به تیرگی جسد ساختمان است و گلویش آماس کرده و همه تن و جانش به فریادی بدل شده است امّا زن و مرد همچنان از یکدیگر می‌پرسند که می‌شود به دیده و گوششان اطمینان کنند یا نه؟

این قصه و قصهٔ «چشم انداز» نمادین یا تخیلی و عجیب و معمائی (Fantastique) است یعنی محمود در این دو قصه به عوض ترسیم روابط مشخص واقعی اشخاص با یکدیگر یا پیرامون آنها، به تجربه‌ای در حوزهٔ فراواقعیت دست می‌زند و در «چشم انداز» افزوده بر ایجاد فضائی فراواقعی به طنز و مطایبه‌پردازی نیز دست می‌برد. مردم شهر قصه «چشم انداز» بیکارند و ایام زندگانیشان را به درگوشی باهم حرف زدن، می‌گذرانند. این کار ایشان را خسته کرده است. سپس به پیشنهاد مشاورشان با «مرگ» شوخی می‌کنند. شهری که راکد است و رکود، مردم را به «بی‌عملی» واداشته زمینه‌ای مناسب برای این شوخی بدست می‌دهد. مردم برای سرگرم شدن، تمرین مردن می‌کنند و مراسم تشییع جنازه راه می‌اندازند. مدام می‌میرند، می‌میرند و «مرده‌بازی» درمی‌آورند تا اینکه سرانجام یکی از اهالی به راستی می‌میرد. دیگران دستپاچه و سرگردان می‌شوند و از دفن مرده ناتوان می‌مانند... آنگاه مشاور بزرگ در میدان شهر در برابر دیدگان حیرت‌زدهٔ مردم دراز و بزرگ و بزرگتر می‌شود. راوی بالای منارهٔ مسجد می‌رود و از همانجا به این بالیدن عجیب مشاور می‌نگرد و در انتظار منفجر شدن او می‌ماند.

مردم شهر که کارشان کساد است به پیشنهاد مشاور به نمایش مرده‌بازی و کفن و دفن روی می‌آورند. او می‌گوید:

> آخه اینطورکه خیلی بده، سینه کش آفتاب دراز بکشیم و تخمه بشکنیم و اینکه نه جنب‌وجوشی داشته‌باشیم و نه تلاش و تقلائی... و بدتر از همه اینکه اصلاً نمی‌میریم.[۱]

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۱۲۸.

البته نه چنین شهرکی در واقعیت وجود دارد نه در واقع در جهان مردمی وجود دارند که نمیرند. آنچه در داستان می‌آید ماجرائی تخیلی و نمادین است. مراد نویسنده نشان دادن رکود و بی‌عملی است:

> یک دسته کلاغ، تو میدان دیدم رو زمین نشست. حاشیه پیاده‌رو، تو چالهٔ کم عمقی، گوگردانک [جُعَل] درشت و تیره رنگی تلاش می‌کرد تا گلوله سرگینی را که ته چاله لغزیده بود بیرون بکشد. کلاغها پرکشیدند... زمین نمناک بود. شب قبل آسمان تیره ترکیده بود. باد، دل‌پیچه گرفته بود و بعد نم مختصری باریده بود... همزادم ته اطاق زیر چوخای تیره رنگی خوابیده بود. تو فضای نیمه تاریک اتاق به شب‌پرهٔ بزرگی می‌ماند که رو زمین پهن شده باشد. شب‌پره تکان می‌خورد. روز قبل از شهر تا قبرستان سینه‌زده بود علم بازی کرده بود و نای تکان خوردن نداشت.[۱]

مردن عمو بندر، بازی و تفریح مردم شهر را بهم می‌زند. این دیگر بازی نیست. افزوده براین عموبندر خبر مرگ خود را پیش از مرگش به روزنامه‌ها داده است و اکنون دیگران با ناباوری دور میزی جمع شده خبر مرگ او را می‌خوانند بعد شب پره می‌میرد و سپس عده‌ای دیگر. بوی تعفن همه‌جا را پرمی‌کند. جنازه‌ها مانند مشک‌های باد کرده دراز به دراز کنارهم افتاده‌اند. مشاور شهر نیز می‌میرد و جسد او بزرگ می‌شود و انگشت‌هایش دراز شده وارد

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۱۳۰ و ۱۳۱.

خانه‌های شهر می‌شود و شکم بالا آمده‌اش از بلندترین طاق خانه‌ها بالاتر می‌رود.

در این داستان همان فضائی را می‌بینیم که در نمایشنامه‌های پوچی (ایونسکو، بکت و آرابال...) دیده می‌شود. در مثل در یکی از نمایشنامه‌های ایونسکو مردی فاسق زنش را در بستر خواب می‌کشد. سپس با زنش در اطاق پذیرائی به گفت‌وگو می‌نشیند. امّا جنازه هردم بزرگتر می‌شود تا اینکه دیوارها را خراب می‌کند و به اطاق پذیرائی می‌رسد. مرد و زن هراسان از خانه می‌گریزند و جان بدر می‌برند.

«چشم‌انداز» داستانی مبهم است. این ابهام وقتی بیشتر می‌شود که متوجه بشویم جنس «مشاور» اول داستان و «مشاور» پایان داستان یکیست. در حقیقت این دو مشاور عملکردشان نشان می‌دهد که نباید یکی باشند، امّا با توجه به محتوای داستان، شاید بتوان در عمق هر دو را یکی دانست. مشاوری که به هرصورت، جائی هدایت می‌کند و جائی مسلط می‌گردد. محتوای داستان نظر دارد به شکست مبارزاتی کسانی و بعد مسلط شدن کس یا کسانی و انتظار سقوط کسانی که مسلط شده‌اند. مردم یک عمر مرده‌بازی می‌کنند. ابتدا کارشان ساده است. بعد به تدریج کارشان تکامل پیدا می‌کند. به داستان مراجعه کنیم:

«نوبت هرکس که می‌رسید دراز می‌کشید و می‌مرد» تمام مناسک را بجا می‌آورند. دفنش می‌کنند و بعد «بازی که تمام میشد (مرده) همراه تشییع‌کنندگان، از

قبرستان راهی شهر می‌شد».[۱]

«اول کارمان دیمی بود. تنها می‌خواستیم که مشغول باشیم. ولی بعدها با تجربه شدیم. حالا دسته‌های سینه‌زنی هم داریم. تابوت را هم آذین می‌بندیم و پیشاپیش هر دسته، یک قاری خوش‌صدا با بلندگوی دستی از روبیاضهای بلند بالا آوازه می‌گرداند».[۲]

این مرده‌بازی را «مشاور» برایشان کشف کرده است تا زندگی سوت و کورشان را تحرک بخشد («روزهای اول... بساطمان خیلی سوت و کور بود») مشاور (راهنما) مردم ساکت و آرام را به حرکت درمی‌آورد. اول تظاهرات ساده، بعد به‌تدریج راهپیمائی و صف و بلندگو و شعار و... بتدریج کارشان توسعه پیدا می‌کند. امّا این مرده‌بازان حرفه‌ای وقتی با اولین مرده واقعی روبرو می‌شوند خود را می‌بازند و منفعل می‌شوند. همچنان که شعاردهندگان و کسانی که راهپیمائی و تظاهرات به راه می‌انداختند با اولین نشانه‌های کودتای (امرداد ۳۲) منفعل می‌شوند و قدرت دست زدن به عمل ندادند. چون درگذشته هرچه بود، بازی بوده است ـ مرده بازی بوده است.

مرده‌بازان حتی انتظار یک خبر واقعی هم ندارند. زیرا وقتی عمو بندر واقعاً می‌میرد دستپاچه می‌شوند. به داستان مراجعه می‌کنیم.

«صدای کوپه (در) بلندتر شد. از کف پنجره جست

---

۱ و ۲. *از مسافر تا تبخال*، ۱۲۷، ۱۳۰.

زدم پائین. شب‌پره گفت: چه خبره؟ ایستادم و با تعجب پرسیدم: خبر؟» ـ پرسیدم: چی شده؟ مرد غریبه گفت: عموبندر مرده. گفتم: خب معلومه... همزادم گفت: واقعاً مرده! غریبه گفت: هیچکس حاضر نیست جنازه‌اش را بلند کند. همزادم گفت: هیچکس قبول نمیکنه که مرده. و من گفتم: ولی مرده... واقعاً مرده![1]

پس از مرگ عمو بندر مرده‌های واقعی زیاد می‌شوند ـ چون بازی تمام شده است. حالا سکوت است و زمان تبرّی جستن از بازیهای بی‌سرانجام. حالا حتی کسانی مرگ خودشان را در روزنامه‌ها اعلام می‌کنند. چون گوگردانک (فساد؟) با همه تلاشها و تقلاها سرگینش را به مقصد امن رسانده و خیالش راحت است و همه جا هم مشبک (زندان) است. به داستان نگاه کنیم:

«تو دالان، گوگردانک آرام گرفته بود. گلوله سرگینش را به سینه چسبانده بود و بالهاش را پهن کرده بود. شاخکهاش تکان می‌خورد، با آرامشی که حکایت از آسودگی می‌کرد.»[2]

و این بعد از این است که:

«گوگردانک غضبناک بود. برای چندمین بار، گلوله سرگین از چنگش رها شده بود... پرها را از هم باز

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ۱۳۲، ۱۳۳.

۲. *از مسافر تا تب‌خال*، ۱۳۷، ۱۳۸.

می‌کرد. دور خود می‌گشت، غژوغژ صدا می‌داد و بعد با دستها و پاهای خمیده و لرزان، به طرف گلوله تاخت برمی‌داشت.»[۱]

امّا حالا که مسلّط شده و راحت است، شهر به زندان بدل شده است.

«بیرون مشبک بود. میله‌های پنجره مشبکش کرده بود ــ گونه‌هام را به میله‌ها چسباندم و ردّ نگاهم را رو بساط روزنامه‌فروشی که جلو قهوه‌خانه بود میزان کردم.»

روزنامه‌هائی که «تنفرنامه‌ها» را چاپ می‌کنند، و فروششان زیاد شده است.

«عموبندر قبل از اینکه بمیرد خبر مرگ خودش را به روزنامه‌ها داده است. بطرف پنجره اتاق رفتم. اتاق مشبک بود. میله‌های پنجره مشبکش کرده بود»[۲]

شب‌پره که همزاد راوی داستان است نیز می‌میرد. «شاید او هم خبر مرگ خودش را به روزنامه‌ها داده است.»[۳] بازار فروش روزنامه‌هائی که پیشاپیش خبر مرگ کسانی را چاپ می‌کنند گرم است «... حالا تنها دست درازش (روزنامه‌فروش) بود که رو میز کشیده می‌شد و با دو انگشتش که زمخت بود، روزنامه‌ها را می‌گرفت و می‌کشید و... دست می‌رفت و می‌آمد... حالا می‌اندیشیدم... اگر از فروش اینهمه روزنامه خوشحال باشد...»[۴] هیأتی تشکیل می‌شود تا علت مرگ عموبندر را مطالعه کند. بعد گفته می‌شود «زنگ خطر

---

۱. همان ۱۳۱، ۱۳۲.

۲ و ۳ و ۴. *از مسافر تا تبخال*، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۳۵.

یک مرگ واقعی به صدا درآمده است.»[۱] و در حقیقت همینطورهم هست.

شهر از بوی لاشه پُر می‌شود، امّا همهٔ کسانی که از اولین مرگ واقعی دستپاچه شده بودند، حالا دیگر آرام شده‌اند و حتی بوی لاشه‌ها را هم حسّ نمی‌کنند. «پرسیدم: تو حسّ می‌کنی؟ مرد، نگاهم کرد. نگاهش رک‌زده بود. مثل گوسفندی که ذبحش کرده باشند. بهش گفتم: این بورا میگم... بوی لاشه. حرف نمی‌زد. برگشتم و از مردی که پشت سرم نشسته بود پرسیدم: تو چطور؟ گفت: چی؟ گفتم: این بو... داره حالم به‌هم می‌خوره. این بو را میگم. دور لبانش چین افتاد. انگار که می‌خندید، و بعد انگار حرف زد: بو؟ کدوم بو؟»[۲] و اینطور است که شهر از جسد پر می‌شود. «دویدم، سایه‌ام رو اجساد می‌شکست و همراهم می‌دوید.»[۳] و «شنیدم که میدان بزرگ شهر را آذین بسته‌اند.»[۴] راوی می‌رود بطرف میدان شهر. شهر پر از جسد است. شنیده است که مشاور نیز مرده است امّا این مرده، با مرده‌های دیگر متفاوت است. این مشاور شاید همان باشد که حرکت ایجاد کرد، امّا هنگام عمل، بی‌عملی را برگزید تا همه را به یأس و مرگ بکشاند و جسد خود را به آنها مسلط کند: «جسد مشاور بزرگ می‌شود آدمها را به عقب می‌راند و میدان را پر می‌کرد. همهمه‌ها درهم بود. فریادها در گلو خفه می‌شد.»[۵] و راوی که همزادش مرده است، می‌رود زیر چارطاقی کوتاه گلدسته مسجد می‌نشیند و از اینجا می‌بیند که: «دو پای جسد دراز می‌شود و خیابانها را پر می‌کند. دستهای جسد دراز

---

۱ و ۲ و ۳ و ۴. *از مسافر تا تبخال*، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۴۰.
۵. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۱۴۰.

می‌شد و انگشتانش خانه‌ها را می‌انباشت.» و راوی همینجا (زیر چارطاقی گلدسته) انتظار انفجار مشاور را می‌کشد: «زانوهام را تو بغل گرفته بودم و هر لحظه انتظار انفجار جسد را می‌کشیدم.»[۱] در سرتاسر این داستان، بی‌عملی و شکست سایه انداخته است و وجه غالب، ترس و سکوت است «بوی لاشه همچون ابری عقیم بالای شهر معلّق بود. حالا نه صدائی بود و نه نجوائی و نه همهمه‌ای.»[۲]

«خانه‌ای برآب» داستانی است که بنظر مبهم می‌آید. امّا در این ابهام می‌شود نشانه‌هائی از تفاوت دو نسل را مشاهده کرد. نسلی که فقط حرف می‌زند و به عمل نمی‌پردازد. حرف زدنش نیز محتاطانه است. نمایندهٔ این نسل زن و مرد هستند. ساختمان (مملکت؟) از بنیاد در حال پوسیدن و فاسد شدن است. امّا زن و مرد جز حرف زدن ــ و عدم اطمینان به حرف و چشم وگوش خود ــ دست به هیچکاری نمی‌زنند.

«پیش روشان بنائی بود با برجها و باروها و درها و پنجره‌ها» ــ «مرد... حرف که می‌زد، انگار نجوا می‌کرد.»[۳] ــ «زبانش (زن) مثل مار آبی سرمازده و بی‌خطر تو دهانش می‌گشت... (حرفش) جویده بود و دباغی شده بود.»[۴] زن سقز می‌جود و مرد سیگار می‌کشد و پیوسته حرف می‌زنند و پشت سرشان تا چشم کار می‌کند سایه است. سایه زنهائی که آرواره‌شان می‌جنبد (سقز می‌جوند) و مردهائی که سیگار به لب دارند «پشت سرشان... سایه بود، در سایه با گردش آروارهٔ

---

۱ و ۲. همان، ص ۱۴۱.

۳ و ۴. همان، صص ۲۸۱، ۲۸۲.

سایه‌ها و حالا سیگار مرد بود که باز می‌رقصید.»[۱] ــ این زن و مرد به هیچ‌چیز اطمینان ندارند، اهل عمل و فریاد کشیدن نیستند، نجوا می‌کنند و در حالی که می‌بینند «بنا» در حال فرو ریختن است، مطمئن نیستند.

« ــ زن... تو به چشمات اطمینان داری؟ ــ یعنی واقعاً داره خراب میشه؟ و بعد: «ــ یعنی میشه به گوشامون اطمینان کنیم؟»[۲]

«بنا» در مقابل چشمانشان فرو می‌ریزد ولی فقط حرف می‌زنند. نمایندهٔ نسل بعد کودک است که تا مدتی نگاهش به مرد و زن است: «نگاه کودک به مرد بود و به زن بود و دستها و لبهای زن و مرد.»[۳] امّا کودک وقتی متوجه پوسیده شدن «بنا» می‌شود، از زن و مرد جدا می‌شود و دست به عمل می‌زند: «و کودک دیده بود که از زمین تا کف چهارچوب پنجره اول لرزیده بود و نگاه کودک (از زن و مرد) خسته شده بود و به بنا کشیده شده بود.»[۴] ــ «کودک از زن و مرد جدا شده بود و انگار که قد کشیده بود و رسته بود و نگاهش... به تیرگی جسد «بنا» بود» ــ «و گلوی کودک که آماس کرده بود و دهانش و جسم و جانش همه فریاد شده بود و فریاد کشیده بود.»[۵] با فریاد کودک «بنا» فرو می‌ریزد، امّا نسل پیشین همچنان مردد است و اطمینان ندارد «و مرد بی‌اینکه تکان خورده باشد، سیگارش را به رقص درآورده بود (و گفته بود) ــ زن، شنیدی؟ و زبان زن مثل مار آبی سرمازده‌ای... (گفته بود) ــ شنیدم. (مرد باز گفته بود) ــ اطمینون داری که شنیدی؟ (زن گفته بود) ــ دلم میخواد... خیلی دلم

---

۱ و ۲ و ۳ و ۴ و ۵. *از مسافر تا تب‌خال*، صص ۲۸۳، ۲۸۶، ۲۸۱، ۲۸۵.

میخواد.»[۱]

ولی، چه بخواهند و چه نخواهند «حالا جسم و جان کودک ـ که از زن و مرد رسته بود و قد کشیده بود ـ همه فریاد شده بود و پنجه‌های خزنده ساروجی رنگ تا خرند بام آخرین طبقه «بنا» بالا رفته بود و شکم «بنا» به لرزه افتاده بود و صدای درهم ریختن چیزی بود و آوار شدن چیزی.»[۲]

قصهٔ کوتاه غربت که پیش از مجموعهٔ پسرک بومی به چاپ رسیده (کیهان هفته، شماره ۹۳ شهریور ۱۳۴۲) بیشتر «طرح» Sketch است. پیرزنی روستائی ناگهان از کمر به پائین فلج می‌شود و شوهرش او را به شهر می‌آورد. امّا در هیچ بیمارستانی جائی برای درمان او موجود نیست. پیرمرد او را بر دوش به این بیمارستان و آن بیمارستان می‌برد و جز نومیدی و خستگی حاصلی بدست نمی‌آورد. به او می‌گویند: کار از کار گذشته و پیرزن خوب شدنی نیست. هم‌چنین در هیچ بیمارستانی تخت خالی پیدا نمی‌شود. روزی صد تا بیشتر از روستا و محله‌های فقیرنشین به بیمارستان می‌آیند، چند روزی حیران و سرگردان می‌شوند و بعد هم می‌روند که خود فکری به حال خود بکنند. زن پیر بر دوش پیرمرد ناراحت و خسته و نالان است امّا پیرمرد او را دلداری می‌دهد که غصه نخور. من از تو نگهداری می‌کنم، تا نفس دارم. تو جوانی خودت را به پای من ریخته و اجاقم را گرم نگاهداشته‌ای. تلاش پیرمرد بی‌نتیجه است و پس از چند روز سرگردانی در شهر، او و پیرزن را می‌بینیم که در اتوبوسی قراضه به

---

۱. همان ماخذ پیشین. صص ۲۸۶ و ۲۸۷.

۲. همان ماخذ پیشین. ص ۲۸۷.

سوی روستای خود می‌روند درحالیکه «پیرمرد از پشت شیشه اتوبوس به آسمان صاف و پرستاره چشم دوخته و زن پیر سرش را روی شانهٔ مرد گذاشته و به خواب رفته است.»[۱]

داستان «در تاریکی» نیز دربارهٔ شوربختی روستائیان است. جاسم با دیگر مردان روستا در سینهٔ دیوار نشسته و گل می‌گوید و گل می‌شنود. هنوز موسم درو نرسیده و مردان ده فرصت دارند از پهلوانی‌های عشیرهٔ خود و سوارکاری‌ها و منازعه‌های گذشته داستان‌ها بگویند. امّا زن‌ها باید خوراک بپزند، از جنگل هیزم بیاورند، گاوها را بدوشند، بچه‌ها را نگاهداری کنند و جامه‌ها را بشویند... زن روستا و عشیره‌ای این کارهای شاق را برحسب سنت انجام می‌دهد و اعتراضی هم ندارد. شریفه زن جاسم کودکی در شکم دارد و چیزی به وضع حملش نمانده با این همه باید از بامداد زود تا پایان شب زحمت بکشد و عرق بریزد تا مرد خانه و کودکانش آسوده و تندرست بمانند... شریفه احساس می‌کند مانند روزهای دیگر قادر به کار نیست و به جاسم می‌گوید «حالش خوب نیست. بچه در شکمش تکان می‌خورد.» هیزم تمام شده و باید از جنگل هیزم آورد. جاسم نامردی می‌کند و به بهانه اینکه اره تیز می‌کند تا دو سه تا دسته تبر بسازد، زن آبستن و خسته و پا به‌زای خود را به جنگل می‌فرستد دیر آمدن شریفه کودکان جاسم و شریفه را نگران می‌سازد. آنگاه مرد به جنگل می‌رود تا ببیند بر سر زنش چه آمده است؟ امّا دیگر دیر است. نگاه او به دامن شریفه می‌افتد. شکم زن فرو رفته و پیش پایش نوزادی عریان و خون‌آلود با چهره‌ای کبود بر خاک افتاده است.

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۳۷.

«در راه» قصهٔ مردی روستائی است که مریض شده و به درمانگاه «دولت آباد» می‌رود. در راه موتور سواری او را سوار می‌کند و مرد روستائی سیر تا پیاز زندگانی خود را برای موتورسوار بازگو می‌کند. روستائی شتاب دارد زودتر به ده باز گردد. نزدیکی دولت‌آباد، موتورسوار توقف می‌کند و روستائی برای ادرار کردن کنار بوته «سه کوهک» چندک می‌زند. موتور سوار ناگهان صدای آخ او را می‌شنود و می‌بیند که او مثل توپ لاستیکی از جا می‌جهد و به زمین می‌خورد. ماری او را گزیده است. خون از لثه‌اش می‌جوشد و لب شکریش دلمه می‌شود و کف همراه خرخر از حلقومش بیرون می‌زند.

قصه «وقتی تنها هستم، نه» ماجرائی ساده را بیان می‌کند. مردی جوان که ماشینش خراب شده و در راه مانده سوار «کارمن» قرمز رنگی می‌شود که زنی زیبا و اشرافی آن را می‌راند. مرد سیگار اشنو می‌کشد و زن اشرافی از بو و دود آن ناراحت است. خود او البته سیگار می‌کشد امّا سیگارگران قیمت فرنگی و به ویژه زمانی که تنها نباشد. مرد وسوسه می‌شود با زن سر صحبت را باز کند و دل او را بدست بیاورد. امّا هرقدر فکرش را بکار می‌اندازد، مطلب طرفه‌ای به یادش نمی‌آید و دروغ هم نمی‌تواند بگوید. ناچار رسیده نرسیده به شهر از ماشین پیاده می‌شود و با حسرت با زن خداحافظی می‌کند. برخی از اوصاف این داستان زیبائی ویژه‌ای دارد:

بوی اقاقیا و بوی گل بابونه دوید تو ماشین و سایه افتاد رو سرمان و ساقه‌های درختان اقاقیا، انگار که ردیف سربازان پا به گریز، و از میان درختان که بیرون زدیم

باریکه جاده، چمن‌زاری را بریده بود.[۱]

عیب این داستان این است که گفت‌وگوی بسیار اندک و مقطع زن و مرد هیچ آگاهی از زندگانی و شیوهٔ زیست و تفکر و احساس زن بدست نمی‌دهد، بنابراین حسرت مرد پس از خداحافظی با زن نیز هیچ امتیاز و تأثیری بر خواننده ندارد و فقط حکایت‌کنندهٔ بی‌دست و پائی مردی است که این بی‌دست و پائی را حجب و آزرم پنداشته است. (شاید مراد نویسنده این باشد که از کشاورزی و روستا به صنعت و شهر می‌رسیم.)

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۱۴۶.

همسایه‌ها

داستان بلند همسایه‌ها، سیاسی ـ اجتماعی است و از اخلاف تهران مخوف (۱۳۰۳) و یادگار یک شب (۱۳۰۵) مشفق کاظمی و سووشون (۱۳۴۶) سیمین دانشور و داستان کوتاه گیله مرد بزرگ علوی. این داستان‌ها طرح و ترسیم زندگانی برهه‌ای از زندگانی اجتماعی مردم ایران را در آماج خود دارند و برخلاف داستان‌های «مدرن» «سفر شب» بهمن شعله‌ور و «طوبی و معنای شب» که اضطراب فردی و تنش‌های صوفیانه را به بازار می‌آورند، برآنند چهرهٔ ایران ستمدیده امّا مقاوم و پیکارجو را تصویر کنند.

همسایه‌ها دارای ساختار دقیق و سنجیده است و با فرارونـد کشش و طرح و توطئهٔ پیوسته‌اش صحنه‌های زندگانی را چنان ترسیم می‌کند که اوصاف و مناظر و حالت‌های آن جزء خود داستان درمی‌آیند و از بیرون برآن تحمیل نمی‌شوند. اگر این رمان را با شوهر آهوخانم افغانی مقایسه کنیم درمی‌یابیم که اثر افغانی با همهٔ مزایای

خود در موارد بسیاری کار را به دراز نفسی می‌کشاند، نانوای کرمانشاهی، سیدمیران از اساطیر یونانی سخن می‌گوید و هما مطربهٔ جوان به گفت‌وگوی فلسفی می‌پردازد. در همسایه‌ها از این فاضل‌مآبی‌ها خبری نیست و نویسنده برآنست که مشاهده‌های دقیق خود را دربارهٔ مکان‌هائی معیّن و دوره‌ای معیّن به صحنهٔ داستان بکشد. آدمهای داستانی این رمان همانطورکه خصلت بدنی و عاطفی و چگونگی زندگانی‌شان حکم می‌کند سخن می‌گویند و به عمل دست می‌زنند. سخنان آنها بازتاب دردها و دردمندی‌های خود ایشان است و کاری به کار اساطیر یونانی و قصه‌های «عاد» و «ثمود» ندارند، قلمبه حرف نمی‌زنند، در صحنه‌های داستان بی‌جهت ظاهر نمی‌شوند، و زندگانی پرتلاش و پر رنج و حادثه سرنوشت آنهاست.

شخص اصلی رمان «خالد» نام دارد. نویسنده او را از دورهٔ نوجوانی ۱۰ یا ۱۲ سالگی تا آغاز بیست سالگی‌اش تعقیب می‌کند و ماجراهای زندگانی او و اطرافیانش را بیان می‌دارد. همهٔ داستان کلاً از زبان او نقل می‌شود.

خلاصه کردن این رمان خواندنی و پرماجرا بسیار دشوار است از این رو بهتر است از فضا و ساختار رمان سررشته‌ای بدست خواننده بدهیم تا خود او زوایای آن را به یاری این سررشته و راهنما کشف کند و از دریافت مهارت نویسنده در داستان‌نویسی آگاه گردد. داستان با تک‌گوئی درونی «خالد»، سامان می‌گیرد. اما این گفتار درونی مانند گفتار درونی مالون می‌میرد بکت یا به سوی فانوس دریائی وولف نیست. نظم منطقی برآن حاکم است. خالد چهره‌ای مشخص، فردی و اجتماعی دارد، دارای روحیاتی است که بسیاری از جوانان ایرانی

دارند، آدمی است دارای گوشت و پوست که از رویدادهای سیاسی و اجتماعی شهر و زمانش متأثر می‌شود و برای خواننده آشنا و زنده است. نویسنده در ترسیم چهرهٔ او این رو و آن روی سکه، یعنی وجه عاطفی درونی و وجه اجتماعی زندگانی او را دیده و جهات متفاوت واقعیت را درنظر آورده. کتاب آئینه‌ای شکسته نیست که تصویر تار و عنکبوت‌واری از چهرهٔ آدمی بدست دهد بلکه آئینه‌ایست جامعه‌نما که رویدادهای زندگانی را به‌راستی و با وفاداری به واقعیت نشان می‌دهد. درست است که احمدمحمود، رویدادهای داستان را با گفتار «خالد» سامان داده است امّا نکتهٔ مهم این‌جاست که این رویدادها فقط به خود شخص عمدهٔ رمان ربط نمی‌یابند به دیگران نیز پیوستگی پیدا می‌کنند و زمانی که اشخاص دیگر داستان نیز به گفت درمی‌آیند حرف خود را می‌زنند و چهرهٔ واقعی خود را نشان می‌دهند. در داستان، در درون تک‌گوئی درونی خالد، گفت‌وگوی دیگران را نیز می‌شنویم. هنر نویسنده در این است که رویدادها را به زمان حال می‌آورد و با گفتارهای پیوسته بیان می‌کند امّا به مدد این شیوه توفیق می‌یابد داستانی جدید بپروراند. داستان او از نظم و یکپارچگی بهره‌ور است و با حرکت و وصف، چهرهٔ واقعیت و حقیقت را باز می‌تاباند. نویسنده نخست ما را به درون خانه‌ای فقیرانه در شهر اهواز می‌برد. اشخاصی که در این خانه زیست می‌کنند پیش دیدگان ما جان می‌گیرند و ما بار زندگانی پدر خالد، مادرش، امان قهوه‌چی، «بلور» زن او، آفاق، محمد مکانیک، رحیم خرکچی... و دیگر آدمهای لایه‌های پائین اجتماع آشنا می‌شویم. چهرهٔ خالد و کارهای او البته «کانون اصلی» رمان است و از این جهت

رمان رُمان کلاسیک است امّا به جهت گرایش نویسنده به تک گفتار درونی خصلتی جدید نیز یافته است. در واقع همانطورکه گفتیم همسایه‌ها رمان «مدرن» از قسم آثار بکت و ویرجینیاوولف نیست. رمانی است با زبانی تازه که جهات واقعیت را بسط می‌دهد نه جهات زندگانی اضطراب‌آمیز و آئینی فردی را که شاخصه آثار رمان‌های مدرن است.

کارها و گفتارهای خالد کانون رمان است. امّا این کانونی بسته و محدود نیست و روبه‌سوی جهان گستردهٔ جامعه دارد و دوره‌ای از زندگانی سیاسی و اجتماعی ایران را در دههٔ ۱۳۳۰ نشان می‌دهد.

مرحلهٔ نخست آشنائی خالد با زندگانی اجتماعی و رسیدن به مرحلهٔ بلوغ بدنی با پیوند یافتن وی با «بلورخانم» آغاز می‌شود. بلورخانم زنی است که از شوهرش سرخورده و در آغوش خالد نوجوان کام می‌جوید و نخستین جرعه‌های شهد شهوت را به او می‌چشاند. «خالد» از عمق سرشت جوان و پرحرارت خود این پیوند را بیان می‌کند:

> به هم پیچیده‌ایم. آنقدر فشارم می‌دهد که استخوان‌هام درد می‌گیرد. دلم مثل دل گنجشک رمیده می‌زند.[1]

گام دوم خالد در فرارونده ورود به زندگانی جمعی زمانی است که او و ابراهیم موی‌دماغ غلامعلی‌خان می‌شوند و شیشهٔ پنجرهٔ او را می‌شکنند زیرا غلامعلی‌خان زنی را پنهانی به خانه آورده است. غلامعلی‌خان، خالد را به کلانتری می‌برد و خالد در آن جا کتک مفصلی نوش‌جان می‌کند ولی بعد با میانجی‌گری «امان‌آقا» آزاد

---

۱. *همسایه‌ها*، تهران، ۱۳۵۳، ص ۳۹.

می‌شود و در همین مرحله است که با بیدادگری‌های اجتماعی آشنا می‌گردد.

گام سوّم را خالد هنگامی برمی‌دارد که با دختری اشرافی و زیباروی که او را «سیه‌چشم» می‌نامد آشنا می‌شود و این جاست که به عشقی پاک و رؤیائی و حتی رومانتیک امّا دوجانبه گرفتار می‌گردد. عشقی که سراپای وجودش را می‌سوزاند و در حسرت و ناکامی رهایش می‌کند.

هم‌آهنگی شخصیت خالد را در عرصه مبارزهٔ اجتماعی ـ آن‌گاه که وارد حزب می‌شود ـ با شخصیت یوسف‌خان «سووشون» و استاد ماکان «چشمهایش» می‌توان به بحث گذاشت جز اینکه در همسایه‌ها، خالد این شخص اصلی رمان کسی است که به‌تدریج به تجربه‌های اجتماعی ـ سیاسی دست می‌یابد درحالی که یوسف و استاد ماکان شخصیت‌های قرص و قایم و شکل گرفته‌ای دارند که به سوی آماج سیاسی خود پیش می‌روند. نویسندهٔ همسایه‌ها زندگانی خالد را از آغاز نوجوانی تا رسیدن به مرحلهٔ بلوغ بدنی و فکری مجسّم می‌کند و نشان می‌دهد که کردار و گفتار او از ژرفای زندگانی فقیرانه‌ای برمی‌خیزد. فقر و رنج زندگانی معلّم اوست. ماکان و یوسف‌خان هیچ یک طعم فقر را نمی‌چشند. اینان در زمرهٔ اشخاص توانا و ارجمندی هستند که راه صعود به مراتب بالای جامعه برایشان باز است. می‌توانند با نظام ستمشاهی بسازند و وزیر و وکیل شوند امّا هدف ایشان هدفی بزرگ و انسانی است. رهائی دادن جامعه از چنگ اژدهای فقر و فساد و استعمارزدگی و در این مبارزهٔ آگاهانه و انسانی از پای درمی‌آیند. امّا خالد فرزند خانواده‌ای است که به سبب بیکاری به

خاک سیاه نشسته است. گرسنه، هراسان و ستمدیده است عصیان او بر ضد ساختمان جامعه و ورودش به حزب و مبارزهٔ اجتماعی بیشتر رویدادی قهری است تا گزینشی آزادانه. او چارهٔ دیگری برای شکستن قید و بندهای اجتماعی ندارد. امّا او در همان زمان که در گیرودار مبارزهٔ اجتماعی است زندگانی خصوصی خود را نیز داراست، سیه‌چشم را از یاد نمی‌برد و هنگامی که به زندان می‌افتد فقر و مسکنت را با یاد او تسکین می‌دهد و این درخشش چهرهٔ سیه چشم است که فضای خفه و تاریک سیاهچال او را روشن می‌کند.

داستان به تدریج قوسی صعودی را طی می‌کند و نویسنده با ترسیم فرارونده‌های درونی و برونی ما را در دل رویدادهای دههٔ ۳۰ قرار می‌دهد. کشش داستان طرفه است و رویدادهای فرعی (اپی‌زودها) با مهارت در یادهای خالد بهم بافته می‌شود. آدمهای داستانی در متن زندگانی یکدیگر وارد می‌شوند و تاروپود زندگانی آن‌ها چنان بهم بافته شده که نمی‌توان آن‌ها را از یکدیگر جدا ساخت. نویسنده آنها را گاهی از درون و زمانی از برون می‌نگرد. در مثل پدرخالد آهنگری که کارش تعطیل شده و حالا چله نشسته و برای گشوده شدن کلاف بختش کتاب «اسرار قاسمی» می‌خواند، گاه با محمد مکانیک که منطق محکم دنیوی دارد رویاروی می‌شود و در این رویاروئی ناتوانی منطق و بیهوده بودن کارش آشکار می‌گردد.

دورهٔ نخست زندگانی خالد دورهٔ آسودگی و بی‌خیالی است. این مرحلهٔ زندگانیش با پرسه‌زدن‌ها و بازیگوشی‌ها سپری می‌شود تا پدر دست از کار می‌کشد و خانه‌نشین می‌شود. امّا چله نشستن و «اسرار

قاسمی» خواندن کاری صورت نمی‌دهد و پدر ناچار خانه و خانواده را رها می‌کند و در جستجوی کار به ولایت دیگر، شهرهای آن سوی خلیج فارس می‌رود. این رویداد و رویاروی شدن با فقر و آشنائی با «پندار» و «شفق»، مبارزان سیاسی، راه دیگری در پیش پای خالد می‌گذارد. اگر این آشنائی نبود بی‌تردید او نیز مانند ابراهیم ولگرد و جیب‌بر می‌شد امّا شکست پدر و آمادگی او برای پیشرفت و راهنمائی پندار و شفق او را به مسیر زندگانی سیاسی می‌اندازد و فردی می‌شود که در فرارونـد رویدادها شرکت می‌کند نه مانند سنگریزه‌ای در اعماق جوی که همراه با جریان آب به هرسو کشانده شود. پیداست که گسترش و بالش جسم و اندیشه و عاطفهٔ خالد بر سراسر کتاب سایه انداخته و آشنائی او با صور متفاوت زندگانی کانون اصلی قصه قرارگرفته و این بیشتر فقط از این لحاظ نیست که داستان از زبان او بیان می‌شود بلکه به واسطهٔ موقعیّت اوست. به سخن دیگر خالد از میان زندگانی همسایه‌ها، که تجسّم لایه‌های فرودین جامعه‌اند می‌جوشد و بالا می‌آید و بر دیگران هم سایه می‌اندازد و هم بخشی از طرز زیست‌شان را باز می‌تاباند. امّا در همان زمان جنب‌وجوش‌های دههٔ ۳۰، مبارزه‌های طوفانی ملی شدن نفت و زندگانی طبقه‌های فقیر جنوب ایران از خلال وصف زندگانی خالد نمایان می‌شود و آن‌ها را تجسّم می‌دهد.

رویدادهای فرعی از جمله سرگذشت «رحیم خرکچی» از هنگامی که زنش می‌میرد و باز زن می‌گیرد و این زن اسباب رسوائی او را فراهم می‌آورد، و آنگاه که رحیم او را می‌کشد و فرزندانش بی‌سرپرست می‌مانند و خود به زندان می‌افتد و سپس به جرم کشتن

زنش اعدام می‌شود و داستان زندگانی غلام پسر خالهٔ «خالد»، عموبندر، شیخ شعیب و آفاق... همه در تاروپود داستان زندگانی خالد تنیده می‌شود.

داستانی‌که خالد روایت می‌کند در بردارنده سه بخش است: آغاز بلوغ و بی‌خبری، آشنائی با مسائل اجتماعی و عشق سیه‌چشم و زندگانی‌در زندان و در این‌جاست که با سیماهای دیگری آشنا می‌شویم. مشخص‌ترین این چهره‌ها، چهرهٔ «ناصر ابدی» است. مردی که دست رابطه‌های نادرست اجتماعی او را به سیاهچال زندان پرتاب کرده است. او در این‌جا با خالد آشنا می‌شود و از او می‌خواهد به وی خواندن و نوشتن یاد بدهد و به روشنی نشان می‌دهد چه ظرفیت عظیمی برای خوب شدن دارد و اگر محیط مناسبی برایش فراهم می‌شد، عنصر سودمند اجتماعی از آب درمی‌آمد. او به خالد می‌گوید:

دنیا رو چی دیدی جوون... یه وخ عفوی، تعلیقی... تازه تو زندون سواد بیشتر به درد آدم می‌خوره.[۱]

در برابر این اشخاص ـ که نماد زندگانی ساده و طبقه‌های فرودست هستند ـ آدمهائی مانند «شهری» و «علی شیطون»... قرار دارند که تجسّم بدی، حیله‌گری و دغل‌بازی‌اند. در پیوند با خالد، چهرهٔ اینان نیز مشخص‌تر و جاندارتر می‌شود. در رمان گذر خالد را از جهانی کودکانه و آرام به زندگانی پرماجرا و متلاطم مشاهده می‌کنیم. داستان در کلیّت خود نشان می‌دهد که چگونه فرارونـد زندگانی اجتماعی و عشقی خالد گسترش می‌یابد و آگاهی او از جهان و

۱. *همسایه‌ها*، ص ۳۷۵.

زندگانی بیشتر می‌شود و همراه با این آگاهی دیگران را بهتر می‌شناسد. در این حال است که او از زندگانی درس می‌گیرد و با رنج‌ها و ستم‌ها و نیز با عشق واقعی آشنائی می‌یابد و به این ادراک می‌رسد که این عشق با آمیزشی که با بلورخانم داشت تفاوت دارد. زیرا این عشق به ویژه با حرمان نیز همراه است و این مایهٔ عشق رومانتیک و عشق عرفانی شرقی نیز هست که چاشنی تند خود را از حرمان و دوری می‌گیرد. رمان همسایه‌ها به الگوی رمان‌هائی مانند مادر گورکی نوشته شده که در آن قهرمان کتاب از اعماق فقر و رنج برمی‌آید و به صحنهٔ مبارزهٔ حماسی سیاسی وارد می‌شود ولی در همسایه‌ها این مایهٔ حماسی که چند دهه بُن مایه رمان‌های رئالیسم اجتماعی بود، مفقود است. مبارزهٔ سیاسی در جای حساسی قطع می‌شود. حکومت ملی دکتر مصدق به سبب تهاجم استعمار و خیانت داخلی شکست می‌خورد و پایهٔ مبارزه آن‌قدر ریشه‌دار نیست که جبههٔ مبارز کار نبرد را ادامه دهد یا به سامان برساند. این واقعیّت که طرح کلی همهٔ مبارزه‌های سیاسی دورهٔ مشروطه به‌بعد در ایران است ما را آگاه می‌سازد که ما پیوسته با فراروند مبارزه، انقطاع مبارزه و سپس خیزش مجدد (آن‌طورکه در زُمان دیگر احمدمحمود، زمین سوخته، رویاروی می‌شویم) روبرو بوده‌ایم و پایه‌های اجتماعی مبارزه سیاسی استحکام لازم را نداشته است از این رو دور و تسلسل باطلی را که از مبارزه به شکست و از شکست به مبارزه می‌رسد طی کرده‌ایم.

بخش‌های رمان همسایه‌ها با شیوه‌ای یگانه و یکسان نوشته نشده است. ماجرای عشق خالد و سیه‌چشم با زبانی شاعرانه و تغزلی

نوشته شده به‌ویژه آن‌جا که این دو دور از چشم دیگران با یکدیگر قدم می‌زنند:

رو چمن راه می‌رویم. احساس می‌کنم که سبک شده‌ام. می‌خواهم پربکشم. پنجه سیه‌چشم را فشار می‌دهم. به بوته نخل می‌رسیم. من از طرف چپ بوته می‌روم، سیه‌چشم از طرف راست بوته می‌رود. دستهایمان به بالای بوتهٔ نخل کشیده می‌شود.[۱]

در همین صحنه، نوک چند برگ نخل که سیخ ایستاده‌اند، کف دستهای این دو تن را نیش می‌زنند و خالد از این‌سو و سیه‌چشم از سوی دیگر نمی‌خواهند دست‌های یکدیگر را رها کنند امّا تیزی برگها فاصله را زیادتر می‌کند و دست‌های ایشان یکدیگر را رها می‌کند و این آخرین دیدار آنهاست. تیزی برگها نشانهٔ خارهای زندگانی و فاصله طبقاتی است که ایشان را از یکدیگر جدا می‌سازد.

در برخی بخش‌های رمان زبان خشن و گاه حماسی می‌شود زیرا در این‌جا دیگر با عشق دو جوان سرو کار نداریم با عصیان «ناصر ابدی» و صحنهٔ کشته شدن او رویاروئیم و طبیعی است که آهنگ سخن از تغزل به مرثیه و سوگ گرایش یابد. بخش آخر رمان با همین آهنگ و زبان سامان می‌گیرد، حال آنکه در بخش پیش بیشتر با تغزل سر و کار داشتیم. (این طبقه‌بندی در رمان نیست و فقط به جهت سهولت کار نقد و تحلیل این بخش‌بندی فرضی را پیش می‌کشیم) همسایه‌ها مانند هر داستان خوب دیگری، کلی است بهم پیوسته و مانند خود زندگانی مواج و پُر تلاطم. عشق خالد به سیه‌چشم هرچند

---

۱. همسایه‌ها، ص ۲۸۲.

لطیف و مسحورکننده است باز فراروند اصلی داستان را سدّ نمی‌کند بلکه جزئی می‌شود از همان کلیّت که بیشتر وقف توصیف زندگانی مردمان فقیر و رنجبر جامعه است. اطاق‌ها و آدمهای خانهٔ اجاری همسایه‌ها زندگانی مردم جنوب ایران به‌ویژه شهرنشینان را در خود خلاصه کرده است. طرز زیست و کار مردم، باورها و معاش آن‌ها، رفتار مأموران دولت با آن‌ها، حال و هوای بومی اهواز و خوزستان در رمان منعکس شده است. در رمان می‌خوانیم:

> آفاق تاس کباب بار کرده است. عطر خوش تاس‌کباب تمام حیاط را پرکرده است... صنم چادرش را به کمرش بسته است و نان می‌پزد. آفتاب حیاط را پرکرده است. هُرم گرم تنور به آدم لذّت می‌دهد. نان‌های صنم مثل کلوچه است. طعمشان مثل زرده تخم‌مرغ پخته است.[۱]

«عطر خوش تاس‌کباب» و «طعم کلوچه‌ای نان»، نگاه جزئی نگر نویسنده را نشان می‌دهد و این خاصه همهٔ نویسندگان رئالیست است که جزئیات زندگانی معیشتی مردم را در شکل‌گیری ساختار عاطفی و کردار ایشان مهم می‌دانند و آن چنان این جزئیات را رسم می‌کنند که خواننده در موقعیت زیست روزانهٔ اشخاص داستانی قرار می‌گیرد و آنها را از نزدیک حس و ادراک می‌کند. این رابطهٔ واقعگرایانه در همسایه‌ها از درون باز و گسترده می‌شود و همهٔ شهر اهواز را در برمی‌گیرد، به طوری که تصویر داده شده ما را در جوّ دوره‌ای از دوره‌های زندگانی مردم قرار می‌دهد.

---

۱. *همسایه‌ها*، ص ۵۴ و ۱۵۹.

خالد و مبارزه در همسایه‌ها به شکست می‌رسند امّا تبعات این شکست که در پی کودتای ۲۸ امرداد ۱۳۳۲ پیش آمد به داستان دیگری که دنبالهٔ همسایه‌ها است محولّ می‌شود. به داستان یک شهر که خالد به تبعید می‌رود و بار دورانی اسارت بار و پُرحرمان را به دوش می‌کشد.

داستان یک شهر

داستان یک شهر قسمی رمان خاطره است و از جهتی ادامهٔ کتاب همسایه‌ها. راوی داستان که پس از وقایع سیاسی سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲ و کشاکش‌های زندان و مبارزهٔ آن سال‌ها، تجربهٔ بیشتری اندوخته، دانشجوی دانشکدهٔ افسری و از مبارزان است. او پس از کشف شبکهٔ افسران حزب توده به زندان پادگان سلطنت‌آباد می‌افتد. چند ماهی زندانی است، سپس همراه سه دانشجوی زندانی به بندرلنگه تبعید می‌شود و در همین شهر است که گذشته را مرور می‌کند و یاد یاران و قهرمانان، شکنجه‌اش می‌دهد. او و همراهانش در پادگان نظامی بندر لنگه در مقام سرباز صفر خدمت می‌کنند و در عمارتی در گوشه‌ای از مکان پادگان اقامت دارند. کار مهم خدمتی او این است که هر بامداد خود را به دفتر پادگان معرفی کند و بعد آزاد است هرجا می‌خواهد برود امّا بندرلنگه شهرک مخروبه و از رونق افتاده‌ایست که در آن حرکتی و جنبشی نیست. مردم، کارمندان و

افسران... همه و همه زندگانی روزمره و کسالت‌باری را می‌گذرانند و تفریح یا مشغلهٔ فکری طرفه‌ای ندارند. از این رو عمر عزیزشان به بطالت می‌گذرد. در این برهوت بطالت و تنهائی فقط «قهوه‌خانهٔ آهن» پاتوق همیشگی میخوارگان، مانند چشمه‌ای در کویر خودی نشان می‌دهد و عابران تشنه را به سوی خود فرا می‌خواند. البته مشتریان قهوه‌خانه زیاد نیستند. این مشتریان اندک از آن طبایع بی‌آرامی هستند که در برهوت شهرکی دور افتاده می‌کوشند تنوعی به زندگانیشان بدهند. راوی خود را در می و اندوه غرق کرده است و خود را مدام می‌خورد. گروهبان مرادی «شاهدی» را به تور انداخته و در گرداب محبتی منحرف دست و پا می‌زند، ناصر تبعیدی در اندیشه این است که عقده‌های فرو خورده‌اش را با برق چاقوئی که به دیگران نشان می‌دهد فرو نشاند... چندتنی از اهالی نیز به آن‌جا می‌آیند که چای بخورند و قلیانی بکشند واگر حادثه‌ای پیش آمد به تماشایش بنشینند. راوی که در ظاهر بسیار آرام است در باطن می‌جوشد و می‌خروشد و با خود حرف می‌زند و سر به سنگ می‌کوبد. به قهوه‌خانه می‌رود و زندگانی لزج و کاهلانه‌ای را که در برابر دیدگانش و از لای انگشتان دستش قطره قطره فرو می‌ریزد و بر شنزار فرو می‌رود تماشا می‌کند. برای او در آغاز قهوه‌خانه طرفگی‌هایی دارد امّا بعد جاذبهٔ قهوه‌خانه نیز به علّت استمرار و روزمرگی کمتر می‌شود به طوری‌که گاه از نشستن در آن‌جا نیز به ستوه می‌آید. تنهائی، ملال و بیزاری که درونمایهٔ بسیاری از داستان‌های احمدمحمود است در این‌جا خود را به رنگی تند و بسیار واقعی نشان می‌دهد. شهری دور افتاده با مردمی فقیر و فضائی دلگیر و ساکت چه مایه یا مایه‌هائی

می‌تواند برای نوشتن «رمان» بدست نویسنده بدهد؟ در این‌جا ــ که حتی از شهرهای کوچکی مانند لار و جهرم نیز آرام‌تر است و با آن‌ها فرسنگ‌ها فاصله دارد ــ حادثه‌ای روی نمی‌دهد و اخباری نمی‌فرستد و دریافت نمی‌کند، در واقع جاده‌ای درست و حسابی به شهری دیگر ندارد تا کسی بتواند در آن تردد کند از این رو اخبار واصله نیز کهنه و از جلا افتاده است. افزوده براین در جاهای دیگر هم خبری نیست، زمان زمان پس از کودتای ۲۸ امرداد ماه سال ۱۳۳۲ است. طبل طوفان از نوا افتاده است و بیشتر مبارزان یا به زندان افتاده‌اند یا به دستگاه‌های دولتی پیوسته یا در ورطه نومیدی و اندوه سقوط کرده‌اند. راوی داستان تنها و ملول است. از دوری خانواده و از اسارت و تبعید رنج می‌برد، در ظاهر آرام و در باطن در جوش و خروش است و هنوز امیّد را به تمامی رها نکرده است. از این و آن و از حزب درهم شکسته خبر می‌گیرد. با افسر نگهبان و کسانی که با او بدرفتاری می‌کنند درمی‌افتد و برای خود مشغله‌ها می‌تراشد و به هرحال می‌کوشد در سیل شکست و فاجعه، هویت مبارزه‌جویانه‌اش را حفظ کند. گاهی با چند پیشه‌ور و سرباز وارد گفت‌وگو می‌شود امّا به زودی از این کار سر می‌خورد و به کنج تنهائی خود می‌خزد. دنیای او با دنیای پیرامون وی، دو دنیای جداگانه‌ای است. او همه‌جا با دیوار رویاروی می‌شود. از آن‌جاکه راه چاره و گریزی نیست برای فراموشی به باده‌خواری روی می‌آورد و می‌کوشد خود را در دود و الکل غرق کند تا مگر این مسکّن‌ها رهائی‌اش دهند ولی این‌ها نه تسکین دهنده که تشدیدکنندهٔ دردند. تنها نقطه روشن زندگانی او دوستی با سربازی به نام «علی» و معاشقه با شریفه و بعد خورشید کلاه و خاطره‌های

مبارزه و ایام زندان در پادگان سلطنت‌آباد است، یعنی خاطرهٔ چند ماهی که مبارزان را در سلول‌ها و حمام پادگان به زیر شکنجه می‌انداختند و مجروح و نیمه جان به جایگاهشان باز می‌گرداندند تا بعد چند تنی از مقاوم‌ترین ایشان را اعدام کنند. این بخش از رمان که به صورت یادآوری‌های گسسته روایت می‌شود از بهترین بخش‌های کتاب است:

هوا دارد روشن می‌شود. رنگ ستاره‌ها پریده است... مهندس مرتضی [کیوان] به پنجره نگاه می‌کند. لبخند کمرنگی به لبانش نشسته است و سبیل به قاعده‌اش، چهره‌اش را دلنشین‌تر کرده است. سرهنگ افشار سینه‌اش را جلو می‌دهد و نفس می‌کشد. لبهایش از هم باز می‌شود. انگار دارد می‌خندد. انگار قهقهه می‌زند و انگار میخواهد فریاد بزند:

ـ خون‌ها باید ریخته شود تا این ملت بیدار گردد.

راننده زیر بغل سرهنگ افشار و مهندس مرتضی را می‌گیرد تا بروند تو آمبولانس. سرهنگ مبشری کمی می‌لنگد. انگار هنوز از زخم‌های شکنجه عذاب می‌کشد. سروان مهدیان آرام و متین راه می‌رود، مثل همیشه گونه‌هایش سرخی می‌زند. گردنش افراشته است و قامت بلندش بلندتر نمود می‌دهد. سرهنگ سیامک دورتادور محوطه را نگاه می‌کند و می‌خندد...

ناگهان فریادی به گوشمان می‌نشیند

زنده باد ایران

حالا فریادها پشت سرهم، تو فضای پادگان پرمی‌کشند و درهم می‌شوند. حسن را در آغوش می‌گیرم. یکهو صدای غرش رگبار گلوله همهٔ صداها... و فریادها را خفه می‌کند. زانوهایم می‌لرزد و قلبم فرو می‌ریزد. به ساعت نگاه می‌کنم، چهار دقیقه از ساعت شش بامداد گذشته است. سرم را می‌گذارم رو شانهٔ حسن و به مهندس سیف نگاه می‌کنم. از گوشه چشم‌های او اشک می‌جوشد و رو گونه‌هایش شیار می‌بندد.

این وصف مؤثر از زاویهٔ دید راوی است که از پشت پنجرهٔ مشرف به محوطهٔ پادگان ترسیم شده است. او و زندانیان دیگر محکومان به اعدام را در جایگاه اعدام نمی‌بینند. صدای آنها و جوخهٔ آتش و بعد رفتار دادستان و فرمانده حکومت نظامی را مشاهده می‌کنند:

خنده لبهای بختیار را باز کرده است. چشمهای آزموده که به چشم مرده می‌ماند از کاسه بیرون زده است و ابروهای پرپشتش بالا جسته است. نظامی‌های خاکی‌پوش باهم مو نمی‌زنند. فرقشان موی سرشان است. کهربائی پریده و سرخ تیره. یکی از نظامی‌های بلند بالا دارد حرف می‌زند. صدایش بلند است. فارسی حرف نمی‌زند.[۱]

این نقطه اوج یادهای راوی در زندان سلطنت‌آباد است و

۱. *داستان یک شهر*، ص ۵۲۳، تهران ـ ۱۳۶۰.

یادآوری دردناکی است. امّا به راوی تا حدودی قوت قلب می‌دهد. پس همه چیز تمام نشده و همه چیز دروغ نبوده است و این را فریاد اعدام‌شدگان در برابر جوخه آتش حکومت کودتا به اثبات رسانده است. امّا در همان زمان در واقعیّت و در رمان ما با فاجعه‌ای بس لرزاننده سروکار داریم. فاجعه‌ای که به هرحال در رمان به نحو مؤثری تجسم پیدا کرده است.

احمدمحمود در این بخش از رمان توانسته است ستمدیدگی مضاعف مبارزان دههٔ ۳۰ را نشان بدهد. ستمدیدگی مضاعف از این رو که سران حزب مبارزان را سپر بلای خود ساختند و خود گریختند یا با دستگاه حکومت کنار آمدند تا نظام ستمشاهی بتواند با دست باز ایشان را در پیش‌پای نمایندگان کنسرسیوم نفت و به علامت وفاداری چاکرانه به غرب استعمارگر قربانی کند. البته از نظام ستمشاهی جز این انتظاری نمی‌رفت. این نظام، حکومت ملی را همآهنگ با طرح قبلی کودتای آمریکائی ـ انگلیسی سرنگون کرد و خود بر مسند قدرت نشست و وظیفه‌ای دوگانه به عهده گرفت. سپردن منابع اقتصادی ملت به غرب به ثمن بخس و خاموش کردن آتش شور و شوق مردمی که در پی کسب استقلال و آزادی بودند. امّا سران حزبی که خود را پیشرو مردم می‌شمردند، در آن توطئهٔ خانمان‌سوز شریک بودند و شریک شدند. آنها در همهٔ مراحل خیزش ملی دست در دست جناح راست حاکمیّت آن روز و فرقهٔ ماسونی و سفارت انگلیس «حادثه‌سازی» کردند، لای چرخ گردونهٔ زورمند جنبش ملی شدن نفت، چوب انداختند، دولت ملی را به سازشکاری با آمریکا متهم کردند و گاه موذیانه از شادروان دکتر مصدق می‌خواستند «انقلابی‌تر»

عمل کند و بنیاد شاه و دربار و نظام مشروطه سلطنتی را از بیخ و بن براندازد... امّا همین انقلابی‌های سینه چاک چون روز ۲۸ امرداد ۳۲ و هنگامهٔ عمل فرا رسید در پناهگاه‌های خود خزیدند و دست روی دست گذاشتند تا کار کودتاچیان به خوبی بگذرد. بعضی از سران حزب گفته‌اند که مهندس کیانوری خود را جلو انداخته و غروب ۲۷ امرداد ماه داوطلب گفت‌وگو با دکتر مصدق شده تا نقشهٔ کودتا را نقش برآب سازد امّا او به جای گفت‌وگو با دکتر مصدق به سفارت شوروی رفته و کسب تکلیف کرده که به تعبیر روزنامه‌های حزبی کودتا را با ضدکودتا درهم بشکنند یا نه؟ و قیام کنند یا نکنند؟ و سفارت شوروی نیز دستور داده قیام لازم نیست، باید تعلّل کنید و کار را به امروز و فردا بیفکنید تا خر کودتاچیان از پل بگذرد [نتیجهٔ کنفرانس واشنگتن، ایدن ـ جان فوستردالس مبنی بر سرنگون کردن حکومت ملی ایران البته به آگاهی دولت شوروی رسیده بود] این بود که حزبی که تا غروب روز ۲۷ امرداد از قدرت مسلحانهٔ عظیم خود دم می‌زد و گردهم‌آئی‌های بزرگ خیابانی ترتیب می‌داد، صبح روز بعد دست روی دست گذاشت و مانند ماهی سکوت کرد تا مقاصد کودتاچیان به انجام رسد. امّا این واقعیت، دیگر سران حزب را تبرئه نمی‌کند. پرسش این است که چرا آنها باید می‌گذاشتند گروه کامبخش ـ کیانوری در حزب چنین قدرتی پیدا کند؟ چرا در زمانی که مسألهٔ مرگ و زندگانی جنبش ملی در میان بود قیام نکردند و ماهیّت آن گروه فاسد را برای مردم و تودهٔ حزبی روشن نساختند؟ چرا دست‌کم در زمانی که روزنامه‌های حزبی به دولت ملی به ناروا حمله می‌آوردند و آن را مبعوث استعمار آمریکا می‌نامیدند، استعفا ندادند؟ باید پرسید

که آیا دکتر بهرامی و دکتر یزدی و امثال او در زندان دولت کودتا بود که فهمیدند کمیتهٔ مرکزی حزب دست‌نشانده شوروی و خطاکار است.

این‌ها پرسش‌هائی است که هنوز به درستی از سوی باقی‌ماندگان و طرفداران انگشت شمار آن حزب پاسخی منطقی و واقع‌بینانه دریافت نکرده است، امّا مدارک بدست‌آمدهٔ بعدی (ر. ک به نوشته‌های انور خامه‌ای، دکتر کشاورز، باقر مؤمنی، بزرگ علوی، اعترافات خسرو روزبه و مهندس کیانوری...) واقعیت‌های تلخ عملکرد حزب توده را تاحدودی روشن ساخته است. گرچه در روزهای نگارش داستان یک شهر مدارک کنونی در اختیار نویسنده نبوده است با این همه شم هنری و فکر مستقل او از آنچه در تبعید و در زندان دیده و از کسانی که در ردهٔ بالای سازمان افسران حزب قرار داشته‌اند شنیده به سوی واقع‌گرائی سیر می‌کند و واقعیت‌های تاریخی را فدای خوش‌آمد تمایلات سران حزب که پس از ۲۸ امرداد هنوز تاچندی کرّوفری داشتند و خود را از تک و تا نمی‌انداختند... نمی‌سازد و واقعیت تلخ خطاهای کیانوری و امثال او را عریان می‌سازد. راوی، «احسان» مسؤول چاپخانه حزب را در پادگان سلطنت‌آباد می‌بیند. گردهٔ احسان به تمامی خط‌خطی شده و سیاهی می‌زند. گوشت‌های تنش ریخته و بسیار لاغر شده. راوی می‌پرسد:

بالاخره چاپخانه لو رفت؟

خنده از لب احسان می‌پرد. به راوی تند نگاه می‌کند. راوی می‌گوید:

ــ تو را متهم نمی‌کنم.

ــ اگر دوست داری متهم کن. چون من گفتم.

ـ با آن همه مقاومت؟

ـ یک ماه مقاومت کردم.

ـ یک ماه!؟

حالا انگار فریاد می‌کشد:

ـ در این مدت می‌شد کوه احد را هم جابه‌جا کرد.

سران حزب به افسران پاکدل، به مقاومت احسان‌ها، به احساسات دختران و پسران جوانی که در شهرهای بین تهران و بندر لنگه با تبعیدشدگان همدردی می‌کنند... خیانت کردند و این اولین و البته آخرین خبط و خطای سیاسی آن‌ها نبود. در رمان داستان یک شهر و در واقعیّت، رویدادهائی را مشاهده می‌کنیم که حکایتگر احساسات بی‌شائبهٔ مردم عادی است. مردم بغض خود را نسبت به حکومت کودتا در جامهٔ همدردی با تبعیدشدگان ابراز می‌دارند. بامداد روزی بارانی است. تبعیدشدگان و نگهبانان آن‌ها وارد قهوه‌خانه‌ای می‌شوند. همه از باران خیس شده‌اند و می‌خواهند در آن‌جا خود را گرم کنند و در ضمن صبحانه بخورند. در این‌هنگام پیرمردی عصا بدست که بقچه‌ای زیربغل دارد وارد قهوه‌خانه می‌شود و دورادور آن‌جا را نگاه می‌کند:

جائی نیست که بنشیند. چشمش می‌افتد به سربازها و تفنگ‌ها. عصازنان می‌آید و روبروی عطا می‌ایستد. صدای پیرمرد لرزه دارد. چهره‌اش پرچروک و آفتاب‌سوخته است.

ـ جوونا... شما چیکار کردین؟

طبل خفه استوار ضربه می‌زند.

ـ به شما ربطی نداره پیرمرد!

چشمان خسته و رنگ باختهٔ پیرمرد برمی‌گردد و به چهرهٔ استوار می‌نشیند:

ـ ربطی نداره؟ چطور ربطی نداره؟

استوار درمی‌ماند که چه بگوید.

ـ اینا بچه‌های من هستن... چطور ربطی نداره؟

استوار بلند می‌شود و شانه‌های پیرمرد را می‌گیرد و ردش می‌کند.[۱]

مسألهٔ مهم از لحاظ داستان‌نویسی البته همانا تجسّم ستمدیدگی و مقاومت قهرمانانه مبارزان است. این عده که فدای تبانی شوروی و حزب با غرب استعمارگر شدند، در عمل نشان دادند که به آرمان انسانی خود وفادارند. می‌میرند امّا دست از آرمان خود نمی‌شویند. بچگانه است اگر گمان کنیم که ایشان متوجه خیانت بعضی از سران حزب و ضعف و بی‌کفایتی دیگر سران حزب نشده باشند. مدتی بعد خسرو روزبه در دادگاه نظامی گفت که از اعمال کیانوری و امثال او آگاه بوده نهایت اینکه کاری از دستش ساخته نبوده و افزود پیشنهاد ایشان را برای ترک ایران نپذیرفته، مانده است تا از شئون حزب و آرمان خود دفاع کند. او به صراحت گفت: زمانی که دستگیر شدم دریافتم حجم اطلاعات دستگاه امنیتی دولت از سازمان نظامی و اسرار حزبی به مراتب بیشتر از من بوده. من اطلاعاتی را که دستگاه امنیتی می‌خواست به آنها دادم ـ وگرنه زیر شکنجه کشته می‌شدم ـ تا بتوانم به دادگاه بیایم و از آرمان خود و حزب که به سبب کارهای

۱. *داستان یک شهر*، ص ۵۷۷، تهران ـ ۱۳۶۰.

کیانوری‌ها به لجن کشیده شده بود، دفاع کنم.

مبارزان در جریان شکنجه و بازپرسی دریافته بودند که قربانی توطئهٔ مشترک شرق و غرب شده‌اند و این خود عمق تراژیک واقعه را بیشتر می‌کند چرا که اگر در کنار سران حزب به جوخهٔ اعدام سپرده می‌شدند، بدون تزلزل می‌مردند. خربوزه خورده پای لرزش هم می‌نشیند. می‌توانستند بگویند ما گروهی واحدیم و در راه واقعیت دادن به آرمان خود قیام کرده‌ایم با هم پیروز می‌شویم یا باهم می‌میریم. امّا متأسفانه چنین نبود. آنها دریافتند. که از پشت سر خنجر خورده‌اند. دشمن ایشان فقط بختیار و آزموده و شاه و آمریکا نیست، مقصر اصلی و دشمن بدخیم آنها گروه کیانوری ـ کامبخش و کمیتهٔ مرکزی حزبی است سراپا آلوده به فساد و تباهی که دست و پای ایشان را بسته و به چنگ درندگان انداخته تا خود را نجات بدهد. فریدون توللی شاعر جوان طنزپرداز آن روزها پس از همکاری افتضاح‌آمیز رهبران حزب توده با قوام‌السلطنه و واقعهٔ آذربایجان شعری به نام «آئینه» ساخت و به دستگاه رهبری حزب فرستاد و ماهی چند پس از آن همراه خلیل ملکی و آل‌احمد و انور خامه‌ای از آن «پرستندگان بتان سرخ و سیاه» کناره گرفت. برخی ابیات این قصیده که شمه‌ای از کارهای سران حزب را برمی‌شمارد چنین است:

ای رهبران که تکیه به باد خزان زدید
برق محن به کلبهٔ زحمت‌کشان زدید
خفتید مست و کشتی آمال توده را
طوفان صفت به صخرهٔ دریا کران زدید

هـر خـبط آشکـار و نـهان را گـه سـؤال
با صد بهانه در خم «جبر زمـان»! زدیـد
بسـتید بـا قـوام و در آن عـهد بـی‌دوام
آتش به جان تودهٔ آتش بـه جـان زدیـد
غافل شدید یکسره از دشـمنان خـاک
دیوانه‌وار مشت به هفت آسـمان زدیـد
خـوردید گـول غـول فـریبای ارتـجاع
ای بس گره که بر سر هر ریسمان زدیـد
در راه ائـتلاف فـتادید و بـی‌خلاف
پـیشانی امـید بـه کـوه گـران زدیـد
القـصه تـاختید چـنان گـرم و بـی‌خیال
تا برق غم به هستی خرد و کلان زدیـد
آزادی از شما به ستوه است تا به حشر
با این گلی کـه بـر سـر آزادگـان زدیـد![1]

به این ترتیب است که حزب پیشگام به ضد خود بدل می‌شود و به عوض رهائی دادن تودهٔ مردم، بندهای اسارت آنـها را اسـتوارتـر می‌کند. این است که یکی از مبارزان در برابر نگاه اعتراض‌آمیز دیگران به گرویدن وی به مناسک فریاد می‌کشد:

احساس می‌کنم پشتم خالی شده. زیرپام خالی شده...
احساس می‌کنم که به چیزی احتیاج دارم که بهش پناه ببرم که به آن تکیه کنم...[2]

---

۱. *کاروان*، فریدون توللی، صفحات ۸۶ تا ۹۰، چاپ شیراز ـ تاریخ ؟
۲. *داستان یک شهر*، ص ۵۳۹، تهران ـ ۱۳۶۰.

این بخش رمان که آشکارا سیاسی است عملکرد دستگاه تفتیش عقاید و سازمان شکنجهٔ شاه را نیز مجسم می‌کند. مأموران و شکنجه‌گرانی مانند گروهبان شهری، گروهبان ساقی، سرگرد زیبنده، سرتیپ آزموده... هریک به نوبت خود روی صحنه می‌آیند و خشونت و ستم بشری را نمایان می‌سازند. گروهبان شهری با شلاق ترسناکش هر لحظه آماده است بر سر و صورت زندانیان بکوبد و خطی سرخ از ضربهٔ شلاق بر چهرهٔ آنان حک کند. سرگرد زیبنده کار شکنجه را به حدّ ظرافت برده است. در شکنجه دادن تفنن می‌کند و مانند جرّاحی ماهر در بریدن پوست و گوشت انسان‌ها سنگ تمام می‌گذارد. امّا صحنه‌ای که در آن مأموران ـ زن و فرزند اعدام‌شدگان و زندانیان را با شلاق و ته تفنگ می‌کوبند و می‌رانند از همه آن آزارها و شکنجه‌ها دردناکتر است:

> موی زن‌ها و دخترها پریشان است. چند تا از مردها، یقه‌هاشان را دریده‌اند... بیشتر مردها پابرهنه هستند. حالا جماعت هجوم آورده است... سربازها کمی عقب می‌نشینند... زنی که لباس ابریشمی به تن دارد هنوز می‌رقصد. دور خودش می‌چرخد. باد به دامن صورتی رنگش می‌افتد. دست می‌زند، مویش را افشان می‌کند و جیغ می‌کشد... دختر بچه‌ها و پسربچه‌ها سرگردانند. به دامن این و آن می‌چسبند. گروهبان ساقی و شهری... به جمعیّت می‌تازند. شلاق گروهبان شهری رو هوا می‌گردد... ناگهان چند کودک خردسال... از جماعت جدا می‌شوند و از لابلای [صف] سربازان، تیز می‌دوند

و سر از پا نشناخته می‌رانند به طرف بازداشتگاه. سربازان با پوتین‌های سنگین و تفنگ‌های سنگین دنبالشان می‌کنند. بچه‌ها، سبک مثل پروانه پر می‌کشند. بازداشتگاه را می‌شناسند... یکی از بچه‌ها با قنداق تفنگ سربازی که سر راهش را بسته است پرت می‌شود و با سینه به زمین می‌آید. لگد سنگین سرباز دیگری به گردهٔ دختر بچه‌ای می‌نشیند. دختر بچه مثل توپ از زمین کنده می‌شود و با زانو به زمین می‌افتد. دو سرباز دختر و پسری را که رو زمین غلطیده‌اند و به خود می‌پیچند بغل می‌کنند و شتابان می‌تازند به طرف جماعت و پرتشان می‌کنند میان انبوه درهمی که گاه بهم فشرده می‌شوند و گاه مثل کلاف از هم باز می‌شوند و فریاد می‌کشند.[۱]

با این همه نویسنده واقع‌بین است و همه دستگاه دولت را به یک چوب نمی‌راند. سربازان و افسرانی که در خدمت دستگاه هستند همه زشتکار و پلید نیستند و به حدّ امکان خود به زندانیان کمک می‌کنند. شاخص‌ترین ایشان سرهنگ مهربان است که با تبعید شدگان هماهنگ با مقررات امّا با عطوفت پدرانه برخورد می‌کند و ایشان را متوجه هنجارها و مرزها می‌سازد و بعد می‌افزاید که خود او نیز به دلائل دیگری به بندر لنگه تبعید شده است و این بدان معنی است که این فرماندهٔ بزرگوار مردی است اخلاقی و با شخصیت که حاضر نیست اصول اخلاقی خود را زیر پا بگذارد و تسلیم فرامین

۱. *داستان یک شهر*، صفحات ۵۲۷ و ۵۲۸، تهران ـ ۱۳۶۰.

زورمدارانه شود.

از بین ماجراهای فرعی رمان، ماجرای زندگانی شریفه و خورشیدکلاه و آشنائی راوی با ایشان، و ماجرای عشق منحرف گروهبان مرادی به «ممدو» ... چشم‌گیرتر است. شریفه و خورشیدکلاه را دست فقر و نابسامانی خانوادگی به ورطهٔ فساد رانده است. امّا در هر دو ــ با وجود داغ و زخمی که از جامعه بر پیکر خود دارند ــ عواطف بشری موج می‌زند. شریفه و خورشیدکلاه که این همه به راوی مهربان و بی‌دریغ‌اند، همه کس را به خود راه نمی‌دهند. شریفه در اطاقی مخروبه مسکن دارد، از خانه و سروسامان خود دور افتاده و مدام می‌خواهد به سوی خویشان خود برگردد امّا چنین چیزی ممکن نیست. او سقوط کرده و همهٔ راه‌های عروج بر او بسته است. سرانجام نیز در روزی خفه جسد او را کنار دریا پیدا می‌کنند. روشن نیست که خودکشی کرده یا کشته شده است. آشنائی راوی با این دو زن نیز تسکین‌دهنده نیست. پس از پیدا شدن جسد شریفه، راوی را در باغ عدنانی، مسکن خورشیدکلاه می‌بینیم امّا او در این جا نیز در خانهٔ خود نیست. بیزاری و خستگی، اضطراب و ملالی او را به پیچ‌وتاب انداخته است:

> چشمهایم را رویهم می‌گذارم. ذهنم آشفته است. تصویر شریفه با تصویر خورشیدکلاه تو ذهنم قاطی می‌شود. گاه خورشیدکلاه ورم می‌کند. عین شریفه که دریا پسش داده بود و افتاده بود رو ماسه‌ها و گوش ماهی‌های ساحلی. پستان‌های به‌قاعدهٔ خورشیدکلاه ورم می‌کند و مثل دو دلو بزرگ رو سینه‌اش آویزان می‌شود.

چشمانش تو پف صورتش گم می‌شود. نمی‌توانم خورشید کلاه را از شریفه جدا کنم خال سیاه شریفه رنگ می‌بازد و قهوه‌ای می‌شود. بعد مثل خرمگس درشتی از بناگوش شریفه پرمی‌کشد و می‌نشیند پشت لب خورشیدکلاه و وزوز می‌کند. چشمان خورشید کلاه، جایش را با چشمان شریفه عوض می‌کند. حالا دو خط مورّب تلخ از گوشه‌های لب زیرین خورشیدکلاه تا دوطرف چانه‌اش کشیده شده است. خط‌ها جاندار می‌شوند. عین دو نخ سیاه. عین دو تولهٔ مار که تازه از تخم بیرون زده باشند پیچ‌وتاب می‌خورند، بهم می‌پیچند و حلقه می‌زنند دور دهان خورشیدکلاه. یکهو چشمهایم را باز می‌کنم و می‌نشینم. دلم آشوب می‌شود. کوزه را برمی‌دارم که آب بخورم. یک لحظه فکر می‌کنم که توله‌های مار تو کوزه است.[۱]

از این اوصاف دلهره‌آور در کتاب کم نیست و از جهت ترسیم حالات از خودبیگانگی و بیزاری و اشکوفه به اوصاف سارتر و کامو همانند است. شخص عمدهٔ داستان اشکوفه Nausea سارتر در تسخیر حضور فشار آورندهٔ جهانی مشخص است که در تضاد با جهان انسانی و اجتماعی ساختهٔ موجودات بشری قرار می‌گیرد. این حالت را روشنفکران فردگرای فرانسوی پیش از جنگ جهانی دوم و در آستانهٔ این جنگ تجربه کردند. در نظر ایشان بیزاری و اشکوفه وضعی است عام و ماهیّت زندگانی بشری را نشان می‌دهد. «درک زندگانی و

۱. *داستان یک شهر*، صص ۳۴۱، ۳۴۲، تهران ـ ۱۳۶۰.

هستی، دلهره‌آور است.» انسان محکوم به آزادی و نیز محکوم به تنها بودن و از دیگران جدا بودن است!

اشکوفه سارتر مانند بیگانهٔ کامو با مهارت از خودبیگانگی Alienation و عزلت فرد را تصویر می‌کند و گزارهٔ سلین Céline نویسندهٔ معاصر آن دو را باز می‌گوید:

> او شخصی است بدون هرگونه اهمیّت جمعی و منحصراً فردی یکه است.[۱]

چنین شخص یا اشخاصی به بنیاد فلسفی نیز می‌اندیشند و پاسخی دربارهٔ ماهیت واقعیت، خویشکاری «من» در درون حوزهٔ واقعیت و رابطهٔ آن با جهان مادی جستجو می‌کنند. شخص عمدهٔ داستان سارتر البته سرانجام «رستگار» می‌شود و با نوشتن اثری خلاقانه برای زندگانی خود معنائی پیدا می‌کند درحالیکه راوی داستان احمدمحمود نه از امید می‌رهد نه از غم. و این میان خوش دست و پائی می‌زند و سرانجام چنانکه در داستان بازگشت خواهیم دید، در میان اغتشاش اصول اخلاقی خود و نابسامانی جامعه به ورطهٔ جنون می‌افتد. (یا شاید با درخت یگانه شده و زندگانی جدیدی آغاز کرده است.) اوصافی از این دست البته به قسمی به واقعیت‌های اجتماعی پیوند می‌خورد گرچه از رئالیسم انتقادی تاحدودی دور می‌افتد. امّا بهرحال دلهره‌انگیز و مؤثر است. برای راوی راه نجاتی نیست و همه راه‌ها به بن‌بست می‌رسد. اشخاص دیگر داستان نیز وضعی بهتر از او ندارند. علی سرباز از دردی رنج می‌برد که توانا به بیانش نیست. او برای راوی از دوست دورهٔ کودکی

---

۱. *جامعه شناسی ادبیات*، همان، ۲۱۶.

خود «احمدعلی» حرف می‌زند که خواهری شانزده ساله به نام عالیه داشته. بعد این خواهر فرار می‌کند و به یزد و کرمان می‌رود. پدر دختر دنبال او راه می‌افتد و به اردکان و کرمان می‌رود امّا پس از چند روز دست از پا درازتر برمی‌گردد و تا زنده است «لبش به خنده وا نمی‌شود. همیشهٔ خدا سرش پائین است» احمدعلی با همهٔ خردسالی درمی‌یابد که فاجعه‌ای روی داده. متأثر است و می‌گوید «بزرگ بشم پیداش می‌کنم و می‌کشمش» و مدتی بعد نیز پدر و مادر و زن و بچه را رها می‌کند و ناپدید می‌شود. راوی درمی‌یابد رازی در زندگانی علی سرباز هست، و غالباً او دور و بر خانه شریفه می‌گردد و زمانی که برحسب تصادف راوی را می‌بیند، خود را پنهان می‌کند یا وامی‌نماید که اتفاقی به این محل رسیده. مدتی بعد جسد شریفه را از آب می‌گیرند. ظاهراً قتلی روی داده ولی قاتل ناپیداست. در پایان کتاب نیز علی را می‌بینیم که در درگیری با قاچاقچیان کشته می‌شود «انگار قصد خودکشی داشت... اونقد پاپی قاچاقچیا شد تا زدنش»[۱]

علی سرباز شخص آشفته و تلخی است. وقتی می‌بیند راوی داستان به شریفه علاقمند شده می‌گوید: اگر دوستش داری با او ازدواج کن! و گاه‌وبیگاه این سخن را مکرر می‌کند. راوی پاسخ می‌دهد که: خودت می‌دانی که... علی سرباز جمله را تمام می‌کند... که فاحشه است؟ بعد می‌افزاید اگر فاحشه است ما مردها این بلا را بسرش آورده‌ایم. و سپس این جمله‌ها را مانند سیلی به گونهٔ راوی می‌نوازد:

ـ آخه تو ادعاهائی داری. آخه تو از «سرشت ویژه»ای

۱. *داستان یک شهر*، ص ۶۰۶، تهران ـ ۱۳۶۰.

هستی. تو از انسانیت و دفاع از بشریت حرف می‌زنی![1]

راوی پس از مرگ شریفه تا مدتی گیج و منگ است. افکار آشفته‌ای دارد. از او آشفته‌تر علی سرباز است که در هیچ جا آرام و قرار ندارد و خود را کاملاً در دود و الکل غرق کرده است. راوی بهرحال پس از مدتی آرام می‌گیرد و در باغ عدنانی و نزد خورشیدکلاه پناهگاهی می‌یابد. امّا این‌ها همه صُوری و بهانه است. با این مُسکّن‌ها درد او به نمی‌شود. در این میان خاطرهٔ زندان پادگان سلطنت‌آباد و قهرمانی‌های کیوان و مبشری و سیامک... چون نقطه‌ای روشن از دور سوسو می‌زند و همین خاطرهٔ زنده است که به او گرمی و حیات می‌بخشد. در دقایق دیگر زندگانی نیست مگر دالانی سیاه و یخ‌زده، رؤیائی از هم گسیخته و دردآور، کابوس هولناک.

در داستان یک شهر حادثه‌ای به آن صورت که در رمان کلاسیک می‌بینیم روی نمی‌دهد. رویدادهائی مانند معاشقهٔ راوی با شریفه و خورشیدکلاه، مرگ شریفه، منازعهٔ گروهبان مرادی با استوار مینائی و محاصرهٔ شهربانی از سوی درجه‌داران پادگان برای رهائی دادن مرادی، چاقو خوردن مرادی به وسیلهٔ ناصر تبعیدی، کشته شدن علی... نقطه‌های حباب مانندی هستند بر سطح آبی راکد. یکی از ناقدان دربارهٔ این کتاب نوشته است که در داستان یک شهر مشاهده‌های مردم‌شناسی و ثبت آداب و رسم‌های بومی، غنی و فراوان است، به‌طوری‌که می‌توان آن‌ها را در مقام واقعیت‌های مشخص، عادت‌ها، رسم‌ها و مناسک بومی بندرلنگه و دیگر شهرک‌های جنوبی ایران لحاظ و مطالعه کرد امّا وضع راوی در داستان

---

۱. *داستان یک شهر*، صفحات ۵۳ و ۱۲۷، تهران ـ ۱۳۶۰.

مشخص نیست و او در داستان دیده نمی‌شود یا من او را نمی‌بینم.[۱]

این داوری از لحاظ فنی به این معنی است که داستان یک شهر را نمی‌توان به معنای متعارف واژه «رمان» نامید و در واقع ثبت مشاهده‌هائی است بدست آمده از زندگانی و رسم‌های مردم شهری دور افتاده و کوچک که سالیان درازی است به اسلوب ویژهٔ پدران و مادران خود، کار و زندگانی می‌کنند. نویسنده بر این جنبهٔ قوم‌شناسی و ثبت مناسک و شعائر بومی تأکید بسیار دارد. غبار سنگینی بر آسمان شهر سنگینی می‌کند. جدال‌های فرقه‌ای، همجنس‌بازی، جویدن تنباکو، رشوه‌گیری کارمندان، قاچاقچی‌گری، ماهی‌گیری، محافل تفریحی سرشار از مستی الکل و دود تریاک، زدوخوردهای محلی بر سر چیزهای جزئی... مجموعهٔ آشفته زندگانی شهر را تشکیل می‌دهد. اوصاف این زندگانی راکد نیز به ناچار کند و راکد است:

> پشته روشن است. شش چراغ زنبوری، جابه‌جا، به پایه‌های چوبی آویزان است. نور تا دامنهٔ پشته کشیده می‌شود و از آن‌جا، دیگر تاریک است. نور چراغ‌های رنگ‌به‌رنگ کشتی کوچکی که رو دریا می‌لغزد، تو تاریکی‌های دوردست نشسته است. حرکت کشتی کند است. باید از بارکش‌هائی باشد که بین امارات خلیج‌فارس رفت و آمد می‌کنند. شاید هم از کشتی‌های ماهی‌گیری غریبه‌هاست که گاه‌به‌گاه راه می‌افتند و می‌آیند لیغ [تور] ماهی‌گیران خودی را پاره می‌کنند و

۱. *مجلهٔ کلک*، م. ف. فرزانه، شمارهٔ ۴۲. ر.ک پیوست همین کتاب.

تور می‌اندازند و سردخانه‌هاشان را مملو می‌کنند و کسی هم به کارشان کاری ندارد.[۱]

اشخاص داستان نیز دورووِر رویدادها و در میان غبار سنگین نامرادی و آشفتگی می‌چرخند. در مثل «قدم خیر» زنی بومی که عاشق گروهبان مرادی است و پول‌هایش را خرج او کرده و به خانهٔ خود راهش داده اکنون درصدد است پدرگروهبان را بسوزاند یا او را به خانهٔ خودباز آورد:

پوست چهرهٔ قدم‌خیر مثل میکای سیاه شکسته برق می‌زند. قطره‌های درشت عرق روگونه‌های چرب و پرگوشت و سیاهش شیار بسته است. وقتی که جیغ می‌کشید، وقتی که نفرین می‌کرد و ناسزا می‌گفت چنان نیمه نفس شده بود که سینهٔ بزرگش با پستان‌های درشتش مثل دم آهنگری پُر و خالی می‌شد. حالا آرام است. کف غلیظی راکه گوشه دهانش سفیدی می‌زند با مقنعه می‌گیرد... به این‌جا رسیده است که هر روز رسوائی ببار آورد تا «ممدو» را بتاراند و تا مرادی را به خانه بازگرداند.[۲]

از اوصاف که بگذریم و به رویدادها برسیم باز رکود و تکرار را به عیان می‌بینیم. به اعتباری نویسنده درکتاب داستان یک شهر ماجراها [واپی‌زودها]ئی را در «ویترین رمان چیده است» و از این لحاظ در راستای رمان‌های کلاسیک و رمان‌های نو نیست. توجه نویسنده به

۱. *داستان یک شهر*، ص ۸۳، تهران ـ ۱۳۶۰.
۲. *داستان یک شهر*، ص ۱۱۶، تهران ـ ۱۳۶۰.

یادآوری‌های بازگردنده در مقاطع حسّاس، خط طولی سنگین گذر داستان را در پرده می‌گذارد و آن را تا حدودی به برخی رمان‌های جدید نزدیک می‌سازد بی‌آنکه کاملاً با آنها همخوان گردد. دربارهٔ رمان گفته‌اند که:

«شکل قراردادی رمان ماجرای شخصیتی معین است در چارچوب نقل سادهٔ آن امّا رمان نو درهم آمیختن فلسفه، شعر و انواع دیگر قصه است. بسیج همهٔ توانائی‌های فکری و صوّر شاعرانه است برای آشکار ساختن آنچه رمان می‌تواند کشف کند یعنی کشف هستی انسان. این عناصر گوناگون باید در واحد حقیقی چند آوائی Polyphonic جوش بخورد. رمان وجوه پیچیدهٔ هستی جهان نوین را در برگیرد. صداها به سبک رمان جدید ترکیب شود. فلسفه، قصه، رؤیا به صورت قطعه‌ای موسیقی درهم ذوب گردد. از نیرنگ شخصیت‌سازی که نقابی بر سیمای نویسنده است پرهیز شود، همانطور که در آثار بروخ «من» نویسنده تشخیص دادنی نیست.»[۱]

میلان کوندرا نویسندهٔ سطرهای بالا بر بنیاد فرضیه‌های خود آثار «بروخ» به‌ویژه خوابگردهای او را تحلیل می‌کند که این رمان نمایندهٔ داستان نو و عصر جدید است و پنج عنصر را با هم ترکیب کرده است:

۱ـ حکایت به سبک رمان بنیاد شده بر سه

---

۱. هنر رمان، میلان کوندرا، ترجمهٔ دکتر پرویز همایون‌پور، صفحات ۱۴۱ تا ۱۴۲، تهران ـ ۱۳۷۲.

شخصیت اصلی: پازنو، اش و هوگونو

۲ـ نوول آنتی‌میست دربارهٔ «هاناوندلینگ»

۳ـ گزارش خبری دربارهٔ بیمارستان نظامی

۴ـ حکایت شاعرانه، بخشی به شعر دربارهٔ دختری از سپاه رستگاری

۵ـ جستاری فلسفی به زبان علمی

ناقدی گفته است که در رمان «بروخ»، پنج خط یاد شده به اندازهٔ کافی باهم جوش نخورده. هاناوندلینگ با «اش» آشنا نیست و دختر جوان سپاه رستگاری هرگز بوجود «هانا» پی نخواهد برد، و کوندرا پاسخ می‌دهد، این پنج خط از راه مضمون مشترک بهم پیوسته است. وحدت بر بنیاد مضمون کافی است، در نتیجه رمان جدید یا رمان چندآوائی، پروراندن همزمان دو یا چند صدا و خطوط ملودیک است.[۱]

رمان یولیسس جویس نیز طرحی غامض دارد. خطوط و عناصر کلی آن از دیدگاه نور تروپ‌فرای چنین است:

۱ـ وضوح توصیف مناظر، اصوات، بوها و زنده کردن آن‌ها. جویس اشخاص داستان را به صورت تک‌بُعدی نمی‌بیند و آن‌ها را دایره‌وار طرح و نقاشی می‌کند. گفت‌وگوها طبیعی است.

۲ـ جویس ماهرانه رویدادها و اشخاص را در برابر کهن الگوها (ارکه تیپ‌ها) به ویژه الگوهای موجود در

---

۱. هنر رمان، صفحات ۱۴۵ و ۱۴۸.

اودیسه هومر قرار می‌دهد که به‌طور مسخره‌ای تقلید شده‌اند.

۳ـ با کاربرد پژوهشگرانه فن «جریّان سیال معانی دانستگی»، شخصیت‌ها و رویدادها را به روی صحنه می‌آورد، به‌طوری که در ژرفای درونی آنها مکاشفه و بیان می‌شود.

۴ـ در یولیسس گرایش مداومی به بهره‌گیری از همهٔ شاخه‌های دانش انسانی Encyclopaedic شامل اسطوره، شعر، فلسفه، رسم‌های عامیانه... دیده می‌شود و نویسنده بطور خستگی‌ناپذیری در فن و محتوا، هردو به آنها دلبستگی نشان می‌دهد.

این چهار عامل، عناصر موجود در کتاب را به رمان، رمانس و اعتراف‌نویسی و آناتومی پیوند می‌دهند و کالبدشکافی آن‌ها را به ترتیب به نمایش می‌گذارند. یولیسس به این ترتیب با چهار شکلی که در آن بکار رفته نثر حماسی کاملی است و هرچهار شکل به‌طور عملی اهمیّت مساوی دارند و شرط ضروری یکدیگرند. به‌طوری که کتاب را نه مجموعه‌ای رویهم ریخته بلکه وحدتی زنده و انسجام یافته می‌سازد. این وحدت از طرح غامض تباین‌های متوازن و متعادل ساخته می‌شود.

داستان یک شهر به‌رغم دوری بسیار آن از رمان نو، برخی از

---

۱. *آناتومی نقد*. نورتروپ فرای، صص ۳۱۸ تا ۳۲۰، چاپ نیویورک، ۱۹۹۰.

عناصر یاد شده در بالا را داراست، امّا این عناصر به‌صورت ماجراهای فرعی در رمان آمده‌اند به‌ویژه ماجرای گروهبان مرادی و ممدو در بافت اصلی رمان خوب جوش نخورده است و اگر حذف شود به ساختمان آن لطمه‌ای وارد نمی‌آورد. خطوط اصلی داستان یک شهر از این قرار است:

۱ـ سرگذشت راوی در مقام تبعیدی سیاسی به بندرلنگه و یادآوری‌های او از گذشته به ویژه یادآوری رویدادهای هراسناک زندان پادگان سلطنت‌آباد تهران.

۲ـ حکایت آشنائی راوی با شریفه و خورشیدکلاه و توصیف روابط جنسی با آنها که چاشنی تندی از ملال، دلسوزی، بیزاری... به همراه دارد.

۳ـ ماجرای روسپی شدن شریفه و تعقیب کردن او از سوی برادرش علی سرباز که به قتل زن بی‌پناه می‌انجامد.

۴ـ ماجرای گروهبان مرادی و ممدو و درگیری گروهبان با گروهبان مینائی و قدم خیر و سرانجام نزاع اوبا ناصر تبعیدی.

راوی گرچه در مقام دانای کل ظاهر می‌شود با این همه محوّر اصلی داستان نیست (از این رو داستان یک شهر، از رمان کلاسیک دور می‌شود)، درونمایهٔ داستان نه سرگذشت خود راوی بلکه داستان «رکود شهری کوچک است» و تکرار مکررهای زندگانی مردم آن که به قسمی با رویدادهای سیاسی ـ اجتماعی پس از امرداد ۱۳۳۲ گره خورده است، بنابراین موضوع اصلی رمان، اشخاص نیست بلکه «ابتذال، رکود و خستگی» است. در رمان روزنه‌ای به روشنی باز نمی‌شود و همه‌جا دیوار است. علی و شریفه، هر یک از جهتی برای

گذر از دیوار می‌کوشند امّا سرشان به سنگ می‌خورد و نابود می‌شوند. کوشش خورشیدکلاه برای نگاه داشتن راوی برای خود به توفیق نمی‌رسد. گروهبان مرادی و ممدو و ناصر تبعیدی که هریک به قسمی از مرز متعارف و رسمی گذر کرده‌اند ـ به نامرادی می‌رسند و شوربختند.

به این ترتیب داستان یک شهر، اشخاص و رفتار ایشان را در زمینه‌ای واحد: رکود و سکوت شهری کوچک که نمایانگر فضای سیاسی ـ اجتماعی ایران پس از فروریزی حکومت ملی نیز هست... مجسّم می‌کند. دورنمای داستان با چنین ویژگی‌هائی عمق پیدا می‌کند و رفتار اشخاص تجسّم پیدا می‌کند. امّا در همان زمان در رمان، ما با فرارونـد کاهش Reduction سر و کار داریم. راوی از وضعی آرمانی و پر از حس و حرکت به وضعی راکد و بیزاری‌آور سقوط می‌کند، از وضع آرمانی و اخلاقی خود دور می‌شود و در ورطهٔ دود و الکل و بیزاری فرو می‌غلطد. نویسنده نشان می‌دهد که شرائط اجتماعی چه اندازه در روحیه و منش افراد مؤثر است. گرانیگاه رمان نشان‌دهندهٔ جنبهٔ روانی «حادثه» است. به این معنی که نشان می‌دهد شکست سیاسی ـ اجتماعی چگونه بحران‌ها و سردرگمی‌ها و آشفته‌فکری‌های اشخاص را پدید می‌آورند. در این شرائط، همهٔ آن چیزهائی که «روح را در انزوا می‌خورد» می‌تواند پدید آید. رویدادهائی در این مایه که برادری خواهر سقوط کرده‌اش را بکشد و سپس خود را به کشتن بدهد یا زنی همهٔ هستی‌اش را در راه نگاهداشتن مردی جفاکار به «داو بگذارد». وضع راوی از بسیاری از اطرافیان او تراژیک‌تر است. او در شرائط موجود در عمل «گناه»

می‌کند و درمی‌غلطد امّا از لحاظ دانستگی اخلاقی همچنان «بیگناه» می‌ماند. چون آرمان‌های خود را از یاد نبرده رنج می‌برد، و در مرگ شریفه و علی از سویدای جان مویه می‌کند پس جانِ آگاهش آلوده نشده و در امواج متلاطم زندگانی با خود در ستیزه است و هرآن نتیجهٔ عمل خود را با معیارهای مطلوب وانسانی می‌سنجد. در غلطیده است امّا تسلیم و نابود نشده. در هر لحظه زندگانی و تأمل، معیارهای اخلاقی و انسانی در برابرش قدعلم می‌کنند. آگاه است که بسیاری چیزها که با شور و گرمی می‌پسندید و دنبال می‌کرد، اعتبار خود را از دست داده و برایش جز زیان حاصلی نداشته... امّا بهرحال آن‌چیزها را نمی‌تواند دور بریزد زیرا دیده است که کیوان‌ها و سیامک‌ها با سادگی و بی‌آرایگی خود به درستی‌اش گواهی داده‌اند. حال اگر سیاستمدارن و سیاست‌بازان چرخهٔ کارها را طوری گردانده‌اند که به سنگ و سفال بخورد و بشکند، و ارزش‌های اصیل انسانی بی‌اعتبار شود، خود آن ارزش‌ها را انکار نمی‌توان کرد. آن‌ها، اندیشه‌های راوی را در جوانی شکل داده و ساخته‌اند و اینک او از آن‌ها گریزی ندارد زیرا وجودش با آن آغشته و عجین شده است.

داستان «بازگشت» (در مجموعهٔ دیدار ص ۸۵ تا ۲۸۳) همین درونمایه و ارزش را به مایهٔ داستانی نه چندان کوتاه می‌برد. «گرشاسب» شخص اصلی داستان همان خالد رمان همسایه‌ها و راوی داستان یک شهر است که پس از دورهٔ اقامت اجباری در بندرلنگه به اهواز برمی‌گردد. خسته، دردمند و ملول:

سوار که شده بود دلش خواسته بود ــ اگر بتواند ــ

آشفتگی ذهن را مثل کاغذ پنیر صبحانه که انداخته بود تو سطل آشغالی، تو گاراژ جا بگذارد و آرام باشد ـ دست‌کم در طول راه ـ باید از نو شروع کنم. هنوز وقت دارم. سی و یک سال عمر چیزی نیست. جوانم، دنیا خیلی بزرگه! برا همه کس جا هست... پدر دیگه خیلی پیر شده، پیر و شکسته! کار می‌کنه، می‌دونم، جوهر داره، امّا پیر شده! مادر هم ـ چقدر خیاطی؟ کار و زحمت! دایه زینب، لابد بدتر از همه. حالا شاید زمین‌گیرم شده باشد... شهرو باید درسش را بخونه. ماکه نه ثروتی داریم و نه قدرتی، باید تخصص داشته باشیم. ادبیات! اینم شد رشته که تو انتخاب کردی؟ تلف کردن عمر...

دوری از محیط زندهٔ جامعه، راوی را دچار سرگشتگی بیشتر می‌کند. او با این تصور که آرمان‌های گذشته هنوز در وجود دوستان باقی است، به شهر خود برمی‌گردد. امّا درمی‌یابد همه‌چیز یا دست‌کم بسیاری از چیزها عوض شده است. این را در همان آغاز سفر، مسافری به او گفته است: کارهای شرکتی توسعه پیدا کرده... از طریق پسرخاله نیز دریافته که «مملکت دارد رونق می‌گیرد... روزبه‌روز شرکت از زمین می‌جوشد، کنسرسیوم، اصل چارترومن، سددز، ک. دی. اس... صد نوع بانک... و آن همه استعداد و تحصیلات که راوی دارد و در تبعید است.» گرشاسب در این حال و هوا به اهواز برمی‌گردد. استعمار تازه نفس که بر منابع نفت چنگ

۱. *دیدار*، ص ۸۸، تهران ـ ۱۳۶۹.

انداخته می‌خواهد کشور را زیرورو کند و بعد بسازد اما البته در مایهٔ استعمار جدید و به الگوی آمریکائی. به قول آن شاعر طنزپرداز:

پوشت و کاشگل آمریکائی شوهر خوشگل آمریکائی.

در چنین حال و هوائی بیشتر مبارزان پیشین به «موج مبارزهٔ» جدید پیوسته‌اند و وارد دروازهٔ تمدن بزرگ «آریامهری» شده‌اند. اکنون که ساختن جامعه مطلوب و زیبا ممکن نیست می‌توان برای خود خانه و خانوادهٔ زیبا و مطلوب ساخت آن‌هم البته در مایهٔ آمریکائی. حتی «مندل» شاگرد نانوائی که روزی در راه‌پیمائی‌ها و پخش اعلامیه‌ها شرکت داشته و از هواداران جنبش بوده اکنون در بندر معشور دکان جگرکی دارد به راوی می‌گوید «داریم زندگیمونو می‌کنیم. تاحالاش هرچی کشیدیم بسّه!... می‌خوام زندگی کنم. مادرم پیر شده. خواهرم باید شوهر کنه.»[1] به این ترتیب این قبیل اشخاص می‌کوشند هرچه زودتر گذشتهٔ خود را مانند جسدی متعفن شده دفن کنند تا بتوانند خود را با زندگانی جدید سازگار سازند. راوی به زودی درمی‌یابد که این سازگار شدن، شرط اصلی حضور در زندگانی جدید است:

> باید زندگی کند، مثل همهٔ مردم... آرام، فروتن، انسان. این انسان چی هست؟ همینکه بذّال و بخشنده و مردم‌دار و خوش خُلق باشد کافیه؟ اغلب ثروتمنداکه اینطورن و اغلبشانم میچاپن! چاپیده‌ن! هیچ کاخی بالا نرفته که در کنارش کوخی نباشه! پس چی؟ تهیدستی؟ این که بدتر [است]، آدم را مستعد پذیرش هر ستم و

۱. *دیدار*، ص ۱۱۶، تهران ـ ۱۳۶۹.

خواری می‌کند.

راوی به این ترتیب در وضعی متناقض قرار می‌گیرد. سازش با وضع جدید یا رویاروئی با آن؟ او راه دیگری نمی‌شناسد زیرا هنوز به ایده‌ها و آرزوهای گذشته وفادار است و این مایهٔ شکنجه و رنج اوست. ورود گرشاسب به خانه پدری، دریافت اینکه پدر و مادر پیر و فرسوده شده‌اند، برادرش «شهرو» ادامهٔ تحصیل بدهد، خود او برای کمک به معاش خانواده کار کند... بر درد و ناراحتی او می‌افزاید.

این مسائل که به صورّ گوناگون در گفت‌وگوی خانوادگی، در مکالمه با دوستان و در مظاهر زندگانی جدید، خودی نشان می‌دهد به‌نحو آزارنده‌ای دانستگی «گرشاسب» را در پنجهٔ خود گرفته و شب و روز در رؤیا و بیداری به سراغش می‌آید و گاه تکرار آن‌ها خواننده را دچار ملال می‌کند. امّا در همین‌جا و در محیط خانواده، نویسنده با ترسیم چهرهٔ مادر «گرشاسب» به داستان گیرائی و کشش ویژه‌ای می‌دهد:

> شاسب لرزید، صدای مادر بود. رنگش پرید. دلش غوغا شد... صدای مادر آمد. لنگهٔ در اطاق پنکه پس رفت. عطری بود، عطر گل، مادر شاسب. دستهاش پیش آمد، لبهاش لرزید و زانوهاش سست شد. نشست پای در و همانجا، روبه قبله سجده کرد.[۲]

حضور مادر شاسب، رنج‌ها و کوشش او در ادارهٔ خانه، نگرانی او برای فرزندانش، داستان را به مایهٔ دیگر می‌برد، به مایهٔ زندگانی

---

۱. *دیدار*، ص ۱۱۸، تهران ـ ۱۳۶۹.

۲. دیدار، ص ۱۲۴، تهران ـ ۱۳۶۹.

واقعی. در این‌جا در حضور مادری ایرانی هستیم، نمونه نوعی همهٔ مادران خوبی که بی‌گله و نق‌زدن محوّر اصلی خانه و خانواده‌اند و کار و حضور ایشان است که پیوند نسل‌ها و ادامهٔ زندگانی را ممکن می‌سازد. «عطر گل» همهٔ مسائل مربوط به زندگانی را خوب می‌بیند، حال و وضع پدر خانواده و فرزندان و خویشان و همسایگان را می‌شناسد و برحسب تناسب آن حال و وضع عمل می‌کند. ظاهراً آنچه را که «گرشاسب» در زندگانی اجتماعی ـ سیاسی از دست داده است، اکنون می‌تواند با یاری مهرآمیز مادر و ازدواج با دختر کل مرتضی، جبران کند و راه دیگری در پیش گیرد امّا او به صورت کلی به اصول اخلاقی و آرمان‌های خود پای‌بند است و به همین دلیل نمی‌تواند تن به مصالحه دهد. ستیزه‌گری او با نظام ستمشاهی و با کسانی که به قسمی با وضع موجود کنار آمده‌اند، افزایش می‌یابد. خانواده فقیر است، پدر از داربست افتاده و قوزک پایش شکسته و قادر به کار کردن نیست. «شهرو» برای تأمین معاش خانواده بنائی می‌کند، مادر پشت چرخ خیاطی از توش و توان افتاده است. گرشاسب به دلیل داشتن سوءپیشینه نمی‌تواند در اداره‌ای استخدام شود و قادر هم نیست به کار آزاد بپردازد. او در دانستگی خود غلام، صدرا، نیکمرام (کتابفروش) و خیلی‌ها را محکوم می‌کند که چرا با وضع جدید سازگار شده‌اند. مجادلهٔ او با غلام ــ که در زیر شکنجه وا داده و سپس با وضع موجود کنار آمده و با خرید و فروش ماشین‌های اسقاطی ارتش به آلاف و الوفی رسیده، اوج چالشگری و ناراحتی وی را نشان می‌دهد. در این گیرودار «ساواک» او را احضار می‌کند. نیکمرام گزارش کرده است که گرشاسب کتاب‌های ممنوعه

می‌فروشد. سرهنگ، رئیس ساواک چون و چند قضیه را از او پرس‌وجو می‌کند ولی گرشاسب به او و بازجو می‌گوید شوخی کرده است و کتاب یا مسأله‌ای دیگر در میان نبوده. با این همه او را چند روزی بازداشت می‌کنند، سبیلش را می‌تراشند و به او بد و بیراه می‌گویند. همه این ماجراها بر شدّت آشفتگی وی می‌افزاید. غرولند پدر، رنج روزانهٔ مادر، فقر، توهین... گرشاسب را عاصی می‌کند، پس درصدد انتقام برمی‌آید و شب هنگام ماشین سرهنگ را آتش می‌زند. نیروهای ساواک اهواز بسیج می‌شود تا خاطی را بیابد. در این میان نیروهای مبارز باقیمانده، رئیس سازمان امنیت اهواز و رئیس کنسرسیوم آبادان و یکی از کارشناسان حفاری استاندارد اویل را ترور می‌کند. پسرخالهٔ گرشاسب نیز دستگیر شده زیرا گزارش داده‌اند آتش زنندهٔ ماشین سرهنگ با جیب جنگی کهنه در آن حوالی دیده شده و در واقع این جیب را گرشاسب از پسرخاله گرفته بوده. امّا پسرخاله را زیاد در بازداشت نگاه نمی‌دارند و به دیگران سوءظن می‌برند. پسرخاله از گرشاسب گله می‌کند و می‌گوید خیلی زود فهمیده بوده که کار کار گرشاسب است. «جیپ می‌خواستی چه کنی. تو که اهل شکار و عیش و عشرت نیستی.» با این همه پسرخاله در سازمان امنیت خود را به کوچه علی‌چپ زده بوده. تو زیرزمینی چند مشت و کشیده می‌خورد امّا دم نمی‌زند.

از این پس حال گرشاسب روبه وخامت می‌رود و نویسنده سرگردانی‌ها و جهان آشفته درون او را گزارش می‌دهد. خانواده قوچی برای او خریده و نگاهداشته تا به خجستگی بازآمدن او یا سر

کار رفتنش قربانی کند امّا دیگر گرشاب از رده خردمندان بیرون رفته و به قبیلهٔ دیوانگان پیوسته است. شبی ابری و گرم و گرفته بحران روانی گرشاسب به اوج می‌رسد. عطرگل، سحرگاه از صدای باران و ناله‌های پی‌درپی قوچ از خواب بیدار می‌شود. به فکر می‌افتد قوچ را از زیر باران به جائی سرپوشیده ببرد.

> گوشهٔ پشت دری را پس زد... اول قوچ را دید ــ پای ایوان. قوچ پیر در انبوه شاخه‌های کج و کج تابیده و شاخه‌های خشک بی‌حاصل گیر افتاده بود. قوچ خیس و آشفته‌بود و ناله می‌کرد. بعد [عطرگل] یکهو ماتش برد. شاسب را دید با پای جامه نو، قامت افراشته، میان جای خانه، زیر باران ــ خیس خیس و انگار مجسمه‌ای از سنگ.[۱]

به این ترتیب فرارونده مبارزهٔ سیاسی که با خالد در اهواز در کتاب همسایه‌ها آغاز شده و در داستان یک شهر در بندرلنگه ایام تبعید راوی داستان را همراهی کرده در داستان بازگشت با دیوانه شدن گرشاسب پایان می‌گیرد. نویسنده نیز می‌بایست این فرارونده را رها کند و برای نگارش داستان درونمایه‌های دیگر بجوید. به سخن دیگر آن فراروندی که احمدمحمود در بستر آن حرکت می‌کرد و نیز ناظر آن بود، همه توان خود را در سه داستان همسایه‌ها، داستان یک شهر، و بازگشت به نمایش گذارده‌اند و از این رو تجدید مطلع این مضامین کاری است تکراری. متأسفانه احمدمحمود نتوانسته است دست از این مضمون بردارد و هم در زمین سوخته و هم در مدار صفردرجه باز به

---

۱. *دیدار*، ص ۲۸۳، تهران ـ ۱۳۶۹.

سراغ آن می‌رود، و به نوعی فرارونـد سیاسی سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲ را به خیزش‌های دههٔ پنجاه پیوند می‌زند. البته این کار او از لحاظ مرتبط کردن خیزش‌های مردمی دهه‌های اخیر طرفه است و به این صورت در آثار داستان‌نویسان دیگر ما نیامده. ما چندوچون این کار را به هنگام سخن گفتن دربارهٔ رمان مدار صفردرجه به بحث خواهیم گذاشت.

زمین سوخته

زمین سوخته (۱۳۶۱) داستان‌گونه‌ایست دربارهٔ رویدادهای ماه‌های نخست جنگ ایران و عراق. این جنگ سنگین هشت ساله که به واسطهٔ توطئه امپریالیسم جهانی و کارگزاری حکومت و ارتش عراق بر کشور ما تحمیل شد، برای دو کشور ایران و عراق صدمات بسیار ببار آورد، شهرها و روستاهای بسیار با خاک یکسان شد، منابع زراعی و صنعتی زیادی از بین رفت. صلح و سرمایهٔ کشورهای منطقه آسیب دید و بسیاری از مردم کشته یا مجروح و آواره شدند. ارتش عراق بطور ناگهانی در تاریخ ۳۱ شهریور ۵۹ با بهره‌گیری از وضع متشنج کشور ما و به تصور تسخیر خوزستان و ضمیمه‌کردن آن به خاک عراق با همهٔ قوای خود به ایران حمله آورد و در آغاز به پیشرفت‌های سریعی دست یافت. امّا به زودی سپاه فشرده مردمی: ارتش، پاسداران و جوانان رزمنده به مصاف دشمن شتافت و او را گام‌به‌گام به عقب راند و پس از بیرون کردن قوای عراق از خاک ایران به حمله

تعرضی دست زد و کیلومترها در خاک دشمن پیش رفت.

دربارهٔ این جنگ سنگین و طولانی رساله‌ها، مقاله‌ها، داستان‌های بسیار نوشته شده است امّا این نوشته‌ها به‌ندرت توانسته‌اند حق مطلب را به‌درستی ادا کنند. دلیل آن نیز روشن است. بیشتر این مطالب در هنگامه و طوفانی درگیری‌ها نوشته شده، در زمانی که سیل نبرد در منطقهٔ وسیعی از غرب و جنوب کشور در تاخت و تاز بوده است. این قسم رویدادهای مهم و کلان را در دل آن به‌طور همه‌جانبه ترسیم نمی‌توان کرد. زیرا که هنوز معرکه گرم است و خطوط کلی نبرد و نتایج آن روشن نیست و داستان‌نویس نمی‌تواند به اسناد و گزارش‌های دقیق دسترسی داشته باشد و افزون براین گزارش‌های جنگ طرفین مخاصمه ـ چنانکه در همهٔ نبردها دیده می‌شود ـ بر بنیاد سیاست‌ها و رزم‌آرائی‌های زمان نبرد ـ تنظیم می‌شود و به‌طور عمده مبتنی بر کاهش دادن تلفات خود و افزایش دادن تلفات دشمن است. داستان‌نویس باید صبر کند تا مدتی بگذرد و سیل هیجان‌ها فروکش کند سپس با گردآوری گزارش‌ها و آمارهای دقیق و ژرف‌نگری در علل رویدادها، از میان تنوّعات بی‌پایان رویدادهای نبرد، خطوط کلی آن‌ها را ـ که گره در گره و پیچاپیچ است ـ به صورت اثری حماسی یا تراژیک به صحنهٔ داستان کوتاه یا رمان یا نمایشنامه درآورد. متأسفانه این شرائط هیچ یک در نویسنده زمین‌سوخته نبوده است و آنچه را که او نوشته است «رمان» نمی‌توان نامید. پایان نگارش کتاب به تصریح نویسنده آذرماه ۱۳۶۰ است. پس کتاب در حدود یکسال یا کمی بیشتر از زمان حملهٔ تعرضی عراق به ایران نوشته شده و آنچه در کتاب روایت می‌شود بر بنیاد رویدادهای

سه ماههٔ نخست نبرد استوار شده و این نخستین اشکال آنست. نویسنده حادثه‌ای بزرگ را در آغاز آن و در دل رویدادهای نخستین آن ــ که هزاران پیچ و خم نظامی و سیاسی داشته ــ بازگوئی می‌کند. او می‌بایست صبر می‌کرد تا موج نبرد به مدّ ممکن خود برسد و سپس واپس بنشیند و در دانستگی عام رسوب کند و آنگاه از آن داستان کوتاه یا بلندی بپردازد. به‌همین دلیل در زمین سوخته ما با پوستهٔ رویدادها رویاروی می‌شویم و به تکرار با سقوط بمب و فرا رسیدن راکت و موشک و گلوله توپ و کشته شدن زن و مرد و کودک و ویرانی خانه و مسجد و مدرسه مواجهیم، آن نیز در شهر «اهواز» که در قیاس با آبادان، خرمشهر، دزفول، دورتر از عرصهٔ نبرد بوده است. راوی در اهواز و در خانهٔ خود بمباران شهر را گزارش می‌کند و در بسیاری موارد پس از وقوع رویدادها به محل حادثه می‌رسد. (از جمله در صحنهٔ کشته شدن برادرش خالد و در صحنهٔ بمباران جنوب شرقی شهر و قهوه‌خانهٔ مشهدی مهدی و کشته شدن ننه باران و محمد مکانیک و دیگران.) صحنه‌های نبرد رویاروی و وضع جبهه را نیز دیگران برای راوی حکایت می‌کنند. بنابراین راوی ــ جز در مواردی بسیار نادر ــ غیرفعال است و فقط با نگرانی و ترس و دلهره و دلسوزی نسبت به شهیدان، به آنها و به حادثه می‌نگرد. راوی در همان آغازهای نبرد دربارهٔ خود می‌نویسد:

> صدای مهیب انفجاری که تمام شهر را می‌لرزاند، از جا می‌کندم و پرتم می‌کند... درِ زیرزمینی بهم کوبیده می‌شود. پنجره‌ها تاق به تاق می‌شوند و باران گرد سرب و خاک هجوم می‌آورد توی زیرزمینی و

نفس‌هامان سنگین می‌شود. جان از دست و پایم می‌برد و از ترس کامم خشک می‌شود.

در پایان رمان باز راوی را در همان زیرزمینی می‌بینیم با همان حالت:

انفجاری عظیم تمام خانه را می‌لرزاند... چند لحظه از خود بی‌خود می‌شوم. انگار که هوش از سرم پریده است. انگارکه لختم. لخت مادرزاد و باورم را به دیوارها و سقف زیرزمینی از دست داده‌ام و سخت آسیب‌پذیر در بیابان برهوت ایستاده‌ام. دستم را تکان می‌دهم... امّا باور ندارم که زنده‌ام. یکهو ترس جانم را لبریز می‌کند. دندان‌هایم بنا می‌کند به لرزیدن. حالا زیرزمینی را و زنده بودنم را حس می‌کنم امّا هنوز باورم را به دیوارها و سقف زیرزمینی بدست نیاورده‌ام. انگار همه از مقواست و انگار که با وزش آرامی از یک انفجار دوردست، همه درهم می‌پیچند.[۲]

انفجاری دوردست... لُب کلام همین است. درست است که راوی چند مرتبه درکتاب در معرض خطر سقوط بمب و انفجار قرار می‌گیرد امّا هیچ یک از رویدادها ـ جز از راه ملال و اندوه ـ به او انتقال نمی‌یابد. راوی این کتاب همان اندازه در اهواز سال ۱۳۵۹ ملول و افسرده است که راوی کتاب داستان یک شهر در بندرلنگه سال ۱۳۳۳ و ۱۳۳۴ و البته از این مایهٔ ملال و دلهره داستانی حماسی یا تراژیک نمی‌توان پرداخت. اساساً این مشکلی جامعه‌شناختی و حتی

---

۱. زمین سوخته، ص ۹۵. ۲. زمین سوخته، ص ۳۳۱.

فلسفی است که در پس پشت هر نبردی ـ از جمله حمله‌های کلان مانند هجوم اسکندر و چنگیزخان به ایران و حملهٔ ناپلئون به روسیه ـ سلسله عللی غامض و چند وجهی وجود دارد که تحقیق آنها پژوهشگر را حیران می‌کند. در واقع مسأله مهم، فلسفه و علل درگیری به‌طورکلی است. چرا دو انسان یا دو قوم و قبیله و کشور باهم می‌جنگند؟ نبرد و انگیزه یا انگیزه‌های نبرد چیست؟ این پرسش فلسفی را حماسه‌پرداز و داستان‌نویس بار دیگر می‌پرسد. کافی نیست بدون ژرف‌نگری بگوئیم اسکندر یا چنگیزخان به علّت قدرت‌طلبی یا آز بشری به تملک ثروت دیگران به ایران حمله آوردند یا خشایارشاه به واسطهٔ انگیزه‌هائی از همین دست به یونان لشکر کشید. نبردهای تاریخی و حتی تخاصم‌های فردی علل عمیق‌تری دارند. هراکلیتوس باور داشت که جهان عرصهٔ نبرد اضداد است و افزود که هومر برای پایان جنگ در جهان به درگاه خدایان دعا می‌کرد امّا نمی‌دانست که اگر این دعا برآورده شود، جهان متوقف خواهد شد. از دیدگاه این فیلسوف انسان‌ها در جهانی دگرگون شونده جائی که نیروهای متضاد درکارند بسر می‌برند. تضاد این نیروها، سازندهٔ آن رویدادهائی است که می‌توان درباره‌شان سخن گفت. ناظم این نیروها نظم جهان Logos یا خردکل یا جان مطلق است که توازن آنها را نگاه می‌دارد. جهان آتشی همیشگی است که به اندازه برمی‌افروزد و به اندازه فرو می‌نشیند و سیر آن پیرو منطقی پویا و دیالکتیکی است. این تضاد در درون اشخاص نیز وجود دارد و آنها را به کنش و واکنش می‌کشاند و به پیش می‌راند. پژواک این اندیشه را قرن‌ها بعد در شعر مولوی می‌شنویم:

این جهان جنگ است چون کل بنگری
ذره ذره همچو دین با کافری

در عصر جدید فروید از دید روان‌شناختی به این مشکل نگریست و به اینشتاین نوشت که با وضع موجود کوشش برای صلح پایدار ناممکن است زیرا در درون انسان غریزهٔ جنگ و میل به تخریب و مرگ و کشتن وجود دارد و تا درون انسان از این میل پالوده نشود، نبرد و ادامهٔ نبرد قهری و برقرار است و روپوش تمدن و اخلاق نمی‌تواند از بروز آن جلوگیری کند.[۱]

فیلسوفانی که اساساً دیدگاهی حماسی دارند (مارکس، نی‌چه، کنت دوگوبینو...) نبرد فردی یا طبقاتی یا نژادی را قهری می‌شناسند. نی‌چه می‌گوید: ملتی که از جنگ روی برمی‌گرداند، پیر و فرسوده شده. نیرومند اهل نبرد و مخاطره‌جوئی و اخلاق او اخلاق جنگجویانه است. ضعیف اهل مدارا و صلح و شفقت است و ناچار است برای باقی ماندن خود را خم کند و فروتنی نشان بدهد تا در نظام طبیعت از بین نرود.

بعضی از متفکران و به ویژه عارفان نبرد و ستیزه را شایستهٔ شأن انسان ندانسته‌اند و خواسته‌اند «آئین عشق و مدارا» را جایگزین «آئین ستیز و منازعه» سازند و دستور بنیادی ایشان از این دست بوده است: درخت دوستی بنشان که کام دل ببار آرد. اوج این دستور را در برخی از آیه‌های انجیل‌ها می‌بینیم که می‌گوید: دشمنت را نیز دوست بدار.

این مطالب البته نظری و فلسفی است و مراد ما در این‌جا توضیح فلسفهٔ جنگ و صلح نیست. مراد ما این است که رمان‌نویس از مجموع

---

۱. *مجله پیام*، نشریهٔ یونسکو در ایران، ۱۳۷۲.

رویدادهای بسیار و متنوّع، صحنه‌های پیوسته‌ای را به‌صورت روائی نقل می‌کند تا بتواند ایده یا ایده‌های مکنون در ژرفای رویدادها را به روشنی آورد. توصیف صرف کافی نیست. باید فلسفهٔ وجودی رویدادها را دریافت.

با این همه زمین سوخته «رمانی» بود بهنگام. ارتش عراق با تجهیزات جنگی بسیار به جنوب و غرب کشور ما حمله‌ور شده بود. در همان حمله‌های نخست زمینی و هوائی، شهرها و روستاهائی ویران، مردم بسیاری کشته و مجروح، آواره و بی‌خانمان شده بودند. ارتش و دولت و مردم ما غافلگیر گشتند. عملیات ایذائی ستون پنجم دشمن در خوزستان بر تشنج اوضاع می‌افزود. امّا در این گیرودار جوانان دلیر ایران قهرمانانه برخاستند و گاه با دست خالی در برابر توپ و تانک دشمن سینه سپر کردند و اسطوره‌هائی از ایمان و ایثار بوجود آوردند:

> کار جنگ به درگیری‌های تن به تن کشیده شده است و همهٔ مردم خرمشهر خانه و زندگی را رها کرده‌اند... تنها بچه‌های داوطلب خرمشهری، پاسداران، تکاوران نیروی دریائی و سربازان گارد ساحلی هستند که مقاومت می‌کنند و در برابر هجوم انبوه آتش و سرب و باروت و فولاد که خرمشهر را به جهنم سوزانی بدل کرده است با چنگ و دندان از وجب به وجب شهر... دفاع می‌کنند.[۱]

در زمین سوخته صحنه‌های مقاومت و پیکار از دور و از طریق

---

۱. زمین سوخته، ص ۱۱۲.

شنیده‌ها روایت می‌شود و هم‌چنین است بسیاری از داستان‌های مربوط به جنگ هشت ساله. جز خاطره و وصیت‌نامه‌نویسی شهیدان یا رزمندگان و چند داستانی که همین رزمندگان نوشته‌اند، باقی داستان‌ها از پشت جبهه روایت شده است و صحنه‌های نبرد را به‌خوبی و به تمامی تصویر نمی‌کند.

امّا زمین سوخته در زمینهٔ دیگر، وصف ویرانی شهر و کشته شدن زن و مرد و کودک و منازعه یا تعاون مردم با یکدیگر، موفق است. کتاب از این لحاظ طرفه است که کار نویسنده در نگارش آن مشابه کار موزائیک‌سازی بوده است که قطعه‌قطعه کاشیهائی را کنار هم بچیند و از آن نقشی مؤثر و پرکشش بوجود آورد. نویسنده قطعه‌قطعه رویدادهای کوچک را کنار یکدیگر چیده و از آن تصویر پیوسته‌ای ساخته است.

قطعه رویدادها و روایات فرعی و اصلی که کنار هم چیده شده و در مجموع تصویری از خوزستان سوخته بدست داده با ماجراها و مشاهده‌ها و شنیده‌های راوی (اول شخص مفرد کتاب) بهم پیوند می‌خورد و از این قرار است:

ماجرای زندگانی و کار و کنش و واکنشهای شخص راوی و خویشان (به‌طور عمده برادران او: خالد، شاهد، صابر) که اوج آن را در شهادت خالد، مهاجرت مادر و زن و کودک خانواده و تنهائی راوی می‌بینیم.

شرح زندگانی باران و ننه باران. رفتن باران به جبهه و شهید شدن او، مسلح شدن ننه باران و مشارکت او در عملیات پشت جبهه که این نیز به شرکت ننه باران در محاکمه دو دزد و اجرای حکم اعدام آن‌ها و

سپس گوشه‌گیری او و روی آوردنش به مراسم عبادی و سرانجام کشته شدنش در بمباران هوائی شبانه می‌انجامد.

شرح زندگانی کل شعبان مغازه‌دار محتکر و گرانفروش، همسر او سروجان و دو دختر آن‌ها بتولی ـ که نیمه دیوانه است ـ و لیلی. مردم که از گرانفروشی کل‌شعبان به تنگ آمده‌اند در یورشی عصبی انبار و مغازه او را مصادره می‌کنند. درِ خانه و انبار او را شکسته، قفسه‌ها را بهم ریخته و همه مال و منال او را به‌غارت می‌برند. کل‌شعبان پس از این «ضایعه» دوباره کارش را با همان روش آغاز می‌کند امّا در حمله هوائی شبانه کشته می‌شود.

شرح حال امیرسلیمان دبیر بازنشسته که روزها سرنبش میدان در سایهٔ دیوار می‌نشیند. سیگار و پارچ آبی در کنار دستش می‌گذارد و تنها و بی‌اعتنا، به حوادث می‌نگرد. امیرسلیمان در این حال تخته نرد کهنه‌ای روی میز کوچکی در برابر خود دارد و چون حریف بازی در کار نیست با خود بازی می‌کند. او در برابر این پرسش که نمی‌ترسی این‌جا بی‌دفاع و بی‌پناه بنشینی؟ پاسخ می‌دهد:

گر نگهدار من آنست که من می‌دانم
شیشه را در بغل سنگ نگه می‌دارد

او می‌پذیرد که نباید خود را بدست خود در مهلکه بیندازد ولی نه جائی دارد برود و نه از خانه و اثاثیه‌اش دل می‌کند و می‌گوید چه کنم؟ یک عمر زحمت کشیده‌ام و باید همین جا بمانم.

سرگذشت محمد مکانیک و پسر او «امید». او روزها به کارخانه می‌رود و چون کاری نیست انجام دهد، بعدازظهر به خانه باز می‌گردد. در کار گرفتن دزدها و محاکمهٔ یوسف بیعار و احمد فری

شرکت می‌جوید. مردی است فعال و مصمم و کمک به حال دیگران. او نیز در همان حملهٔ هوائی کشته می‌شود.

نویسنده افزوده بر این‌ها صحنه‌هائی از زندگانی آوارگان، کسانی که خانه و شهر خود را وامی‌گذارند و به شهرهای دیگر می‌روند، وضع مجروحان و بیمارستان‌ها، فداکاری پزشکان (به‌ویژه دکتر شیدا) و پرستاران، بمباران‌ها و خانه‌خرابی‌ها، درگیری‌های مردم با یکدیگر... را تصویر می‌کند و نیز نشان می‌دهد که زندگانی در هر شرائطی ــ حتی شرائط دشوار نبرد ــ ادامه می‌یابد. گروهی از مردم شهر مهاجرت کرده‌اند، عده‌ایی کشته و مجروح شده‌اند، شب و روز شهر [اهواز] بمباران می‌شود امّا مشغلهٔ مردم همانست که بود. در این شرایط نیز زندگانی راه خود را از مسیر پُرپیچ‌وخم دشواری‌ها به پیش می‌برد. بهترین نمونه این موضوع ماجرای بابا اسمال است:

> اوگاوهائی راکه صاحبانشان رهاشان کرده‌اند و رفته‌اند، جمع کرده است تو یکی از گاراژهائی که این روزها بی‌صاحب مانده است... تا حاشیه شهر، راهی نیست. هر روز کله سحر، بابا اسمال راه می‌افتد صحرا و یکی از گاوها را بار می‌کند علوفه و برای بقیه گاوها می‌آورد پای راست او می‌لنگد. ریش جوگندمی کوچکی دارد و سنش به شصت سال می‌رسد.

در این اوضاع و احوال دزدها و گرانفروشان و محتکران نیز بیکار ننشسته‌اند. زیج می‌نشینند تا خانه‌های رها شده را غارت کنند و اجناس را به قیمت دولا پهنا به مردم بفروشند. فرصت‌طلبی نیز به نام تاجرزاده خود را وارد صفوف انقلابی‌ها کرده و کیابیائی بهم زده و به

رتق‌وفتق کارها می‌پردازد. در همان حال بسیاری از مردم به‌ویژه جوانان با بهره‌بردن از حس عمیق مردم‌دوستی و مشارکت وظیفه‌هائی را که به‌عهده گرفته‌اند، بی‌مزد و منت انجام می‌دهند و نمی‌گذارند چرخ آسیب‌دیدهٔ کارها از حرکت باز بماند. شاهد برادر راوی از این کسان است. با اینکه برای او مقدور است شهر را ترک کند، در اهواز می‌ماند و در انجام وظیفهٔ خود به جان می‌کوشد.

مسخرگی، بیعاری و قماربازی نیز در کار است. بتولی دختر کل‌شعبان با دیوانه‌بازی‌های خودگاهی موجب سرگرم شدن و مشغولیت مردم محله می‌شود. مهدی پاپتی با کبوترهای خود و امیرسلیمان با تخته‌نردش سرگرمند. ناپلئون شماری جوجه را در میدان رها کرده است تا خود دانه ورچینند و بزرگ شوند و بعد که بزرگ شدند آنها را بفروشد. نویسنده در ترسیم جزئیات این صحنه‌ها توانائی نشان می‌دهد:

> جوجه‌ها حالا حسابی پر درآورده‌اند و بزرگ شده‌اند. مرغها با پنجه خاک حاشیهٔ میدان را پخش می‌کنند. خروس، حاشیهٔ جدول میدان ایستاده است و پف کرده است و انگار که از گرمای آفتاب لذّت می‌برد. آسمان صاف است. جابجا لکه سفید و نازک ابر کف آسمان سر می‌خورد.[۱]

یا:

> کبوترهای مهدی پاپتی تو قفس غوغو می‌کنند. مادهٔ دم سیاهی کف قفس کپ کرده است و نر حبشی جانداری

---

۱. زمین سوخته، ص ۲۲۸، تهران ـ ۱۳۶۱، چاپ اول.

که یکدست مثل زغال سیاه است دورش می‌گردد.
غوغو می‌کند و دمش را مثل جارو پهن می‌کند و رو زمین می‌کشد.

این اوصاف و صحنه‌ها، تنوّع رویدادهای آن روزها را به‌خوبی نشان می‌دهند. نگاه نویسنده رویدادهای جزئی و طرز زندگانی و عواطف مردم ساده را می‌کاود و مجسّم می‌سازد. او در عرصهٔ نبرد نیست، زمین‌های سوخته را با هراس و دلسوزی می‌نگرد و در پی یافتن حل معمای این مصیبت غیرمنتظره است. در واقع او نبرد را از زاویه مصائب و سوگچامه‌ای آن می‌بیند. امّا نبرد ایران و عراق بُعد دیگری نیز داشته است. وگرنه نمی‌توانست این اندازه دوام بیاورد. بُعد نیرومندتر این نبرد بعد دینی و حماسی آن یا جهاد اسلامی بوده است. نامهٔ شهیدان و داستان‌های نویسندگان دینی و گزارش مردم منطقه و گواهان نبرد و رزمندگان، شگرفی‌های این بعد را به خوبی نشان می‌دهد:

با غریو صدای علیمردان سریع بلند می‌شوم. احساس می‌کنم از تکه‌های آهن گداخته‌ای که صفیرکشان فضا را می‌شکافند و در اطراف پراکنده می‌شوند ترسی ندارم. قوت قلبی گرفته‌ام که دیگر به صدای مهیب انفجار گلوله‌های تانک و کاتیوشا که زمین را می‌لرزاند وقعی نمی‌گذارم. حالا همپای فرمانده می‌دوم! هنوز چندقدمی پیش نرفته‌ام که در میان گرد و غبار گم می‌شوم.[۲]

---

۱. *زمین سوخته*، ص ۲۲۸، همان. ۲. *واگوبه*، محمود اسعدی، ص ۵۴.

میان دو تپه‌ای که درکنار هم برآمده بود جای دنجی بود برای خلوت کردن با خدا... زمزمه لطیف و سبک و ملایم شما گمان مرا تأئید کرد... صدائی که می‌آمد حزین‌ترین و عاشقانه‌ترین لحنی بود که در عمرم شنیده بودم. دعای کمیل می‌خواندید... وقتی بچه‌هائی که می‌افتادند خوابیده به سمت خاکریز نشانه می‌رفتند و آخرین رمق‌های‌شان را در آخرین فشنگ‌هایشان می‌ریختند و شلیک می‌کردند جایز نبود که من همچنان بی‌حرکت و خاموش بمانم... آن قسمت خاکریز را که بیشتر آتش بپا می‌کرد نشانه رفتم و یک خشاب فشنگم را درست در همان نقطه آتش، خالی کردم و با خاموش شدن آن آتش که تیر بار به نظر می‌آمد نیرو گرفتم و بچه‌ها هم که انگار از دست آن ذله شده بودند تکبیر گفتند.[۱]

در رمان زمستان ۶۲ اسماعیل فصیح منظرهٔ دیگری از جنگ را می‌بینیم. شخص عمدهٔ داستان که از فراروند رویدادها به تنگ آمده با نام شخص دیگری به جبهه می‌رود تا آن شخص بتواند به اتفاق زنی از کشور خارج شود و به آمریکا برود. فصیح هم چنین فرصت‌طلبانی را نشان می‌دهد که در صفوف انقلاب رخته کرده‌اند و به معاملات پُرسود خود مشغولند.

در زمین سوخته این وجه انتقادی بارزتر است. درحالیکه باران و

۱. دوکبوتر، سید مهدی شجاعی، صفحات ۵۶ و ۵۷ و ۶۱.

یاران او در عرصهٔ نبرد جانبازی می‌کنند، عده‌ای مانند کل شعبان و تاجرزاده در اندیشهٔ بهره‌گیری از بازار آشفته‌اند. بعضی‌ها نیز می‌کوشند به صورتی جل خود را از آب بکشند و ایمن بمانند. فاضل از این گروه مردم است. او همراه با خانواده‌اش به تازگی به اهواز بازگشته‌اند اما ناگهان دلش به شور می‌افتد و عزم بیرون رفتن از شهر دارد «به دلم برات شده که امشب نباید تو ئی خراب شده بخوابیم.» او و خانواده‌اش از شهر خارج می‌شوند و اتفاقاً همان شب محله مسکونی ایشان به علّت سقوط موشک با خاک یکسان می‌شود. در نتیجه احساس پیش از وقوع حادثه، فاضل و خانواده‌اش را از مرگ نجات می‌دهد.[۱]

در کتاب می‌بینیم که اشتیاق به کار مشترک و همدردی و بی‌اعتنائی به خطر و حتی مطایبه‌گوئی در حادترین اوضاع و احوال فراوان است. در باران، عادل، ننه باران، شاهد و محمد مکانیک ایمان و باور به خدا و رهائی دادن کشور ریشه‌ای عمیق دارد و مسائل مادی و شخصی از دیدگاه ایشان در مرتبه‌های بعد قرار می‌گیرد. آرمان‌های ایشان بزرگ و نوع دوستانه است و این آرمان‌ها و فداکاری‌ها بوده است که پس از آن همه تلفات جانی و مالی به بیرون راندن سپاه بیگانه از کشور یاری رسانده است. آرمان‌های این زنان و مردان با جانشان آمیخته بوده و از سرچشمهٔ صداقت و صفا سیراب می‌شده و این همان فداکاری مردم عادی و بی‌نام و نشان است که در مهلکه‌های بزرگ خود را نشان می‌دهد و بزرگواری ایشان را به نمایش می‌گذارد.

بین صحنه‌ها و رویدادهای فرعی کتاب، سه صحنه از همه بارزتر

---

۱. زمین سوخته، ۳۱۶، همان.

است: صحنهٔ مرگ خالد و سوگواری راوی، صحنهٔ اعدام دو دزد وسیلهٔ ننه باران و عادل و صحنهٔ ویران شدن خانهٔ ننه باران و محمد مکانیک. در صحنهٔ نخست راوی زمانی به بیمارستان می‌رسد که خالد مرده است. نویسنده از زاویه‌های گوناگون، از وصف دکتر شیدا و شاهد و رفت و آمد اشخاص... و از زاویهٔ دید کسی که به‌تدریج به‌وقوع مصیبتی بزرگ پی می‌برد... رویدادها و حالات را مجسم می‌سازد:

> برگ درختان تک نشسته در این جا و آن‌جا زردی آغاز کرده‌اند. درخت‌ها انگار که تو سراب بوده باشند می‌لرزند. دیوارها می‌لرزند. رنگ آفتاب به کاه کهنه می‌ماند. آفتاب رو دیوارهای گلی، رو دیوارهای سیمانی و رو دیوارهای آجری تقلا می‌کند و بالا می‌کشد. همه‌جا ساکت است و همه جا بوی مرگ می‌دهد.[۱]

در صحنهٔ دوم امیر سلیمان و محمد مکانیک دو دزد را در حضور عام محاکمه می‌کنند و حکم اعدام را ننه باران و عادل اجراء می‌کنند. مردم خود راکنار می‌کشند و حاج افتخار و چند پاسدار سر می‌رسند امّا پیداست که دیر رسیده‌اند. حاج افتخار ناچار دستور توقیف محمدمکانیک و سه تن دیگر را می‌دهد. چند روز بعد محمد مکانیک و امیرسلیمان آزاد می‌شوند و مردم به رهبری محمدمکانیک در برابر مسجد بست می‌نشینند و حتی قصد راه‌پیمائی دارند تا بتوانند آزادی ننه باران و عادل را بدست آورند. سرانجام این دو نفر نیز آزاد

---

۱. زمین سوخته، چاپ اول، ص ۱۴۱.

می‌شوند البته با قید ضمانت که بعد به قضیه رسیدگی شود. عادل و ننه باران خلع سلاح شده‌اند و دیگر سمتی ندارند. عادل دربدر دنبال کار می‌دود که کمک خرج مادرش باشد. ننه باران نیز روزها به مسجد می‌رود و درس قرآن می‌خواند، انگارکه از همه چیز زده شده و با همه کس قهر کرده است.[۱]

در صحنهٔ سوم راوی را می‌بینیم که شاهد بیرون آوردن اجساد از خانه‌های ویران شده است. این صحنه بسیار رقت‌انگیز است. محمدمکانیک نیز کشته شده است امّا وقوف راوی به مرگ او به صورت نامستقیم بیان می‌شود:

> ناگاه... چشمم می‌افتد به دستی که در انفجار از شانه جدا شده است و همراه موج انفجار بالا رفته و تو خوشهٔ خشک نخل بلند پایهٔ گوشه حیاط ننه باران گیر کرده است.
>
> آفتاب کاکل نخل را سایه روشن زده است. خون خشک، تمام دست را پوشانده است. انگشت کوچک دست از بند دوّم قطع شده [این انگشت محمدمکانیک است که پیش‌ترها در کارخانه زیر ماشین برّش رفته و جدا شده] و سبابه‌اش مثل یک درد، مثل یک تهمت و مثل یک تیر سه شعبه به قلبم نشانه رفته است.[۲]

اگر نشانه رفتن سبابهٔ محمدمکانیک منحصراً متوجّه شخص راوی باشد، دال بر وقوف راوی است بر غیرفعال بودنش در مسألهٔ جنگ و اگر متوجه راوی باشد در مقام نماد یا مظهر مردمی که

---

۱. زمین سوخته، ص ۳۱۰.
۲. زمین سوخته، ص ۳۴۴، همان.

دورادور صحنه‌های نبرد و زمین‌های سوخته را شاهد بودند یا اخبار آن‌ها را می‌شنیدند، اشارتی ناقص است و این همان نکته‌ایست که در آغاز این بخش به آن اشارت کردیم. مسألهٔ نبرد در این‌جا بسیار ساده شده است و غموض‌ها و پیچاپیچ بودن‌ها و علل موجبهٔ آن به یکی از عوامل دخیل در مسأله اسناد داده شده. بعید است که بتوانیم اشارهٔ انگشت سبابهٔ محمدمکانیک را متوجه کل انسانیت بدانیم و اگر بدانیم دچار نوعی اغراق‌پذیری در زمینهٔ واقعیتی چند لایه شده‌ایم. پس در این میان تکلیف سرمایه سالاران جهانی و عوامل سرسپرده ایشان چه می‌شود که نبردی چنین سنگین را بر ملت ما تحمیل کردند؟ این صحنه نمایشی است امّا از واقعیت بدور افتاده است. بهتر بود اشاره انگشت محمدمکانیک به سوی این اشخاص نشانه می‌رفت نه به سوی راوی یا مردمی که در هر حال اسیر شرائطی هستند که محصول قرن‌های متوالی شرائط ناهمساز اجتماعی و تاریخی است. این شرائط یکی دو روز یا سال و قرن و از روی عمد و دلخواه ایجاد نشده که با واقعه‌ای هرچند بزرگ و در ظرف مدت یکی دو دهه به پایان برسد. اشارهٔ انگشت محمدمکانیک (که نویسنده نوعی آگاهی طبقاتی به او نسبت می‌دهد) رمز یا نماد طرفه‌ایست امّا رمز یا نمادی است که محتوای تاریخی ندارد، از این رو به ناچار به محتوای متضاد با آنچه نویسنده در نظر داشته است بدل شده است. امّا این وجه نظری که بر داستان بار شده است به مراتب کمتر از آن وجوه نظری است که در بیشتر داستان‌های مربوط به جنگ و ایران و عراق گنجانده شده. اگر زمین سوخته را در این زمینه با زمستان ۶۲ ــ که روایت داستانی نیرومندی دارد ــ قیاس

کنیم این نکته را روشن‌تر دریافت خواهیم کرد. اسماعیل فصیح در زمستان ٦٢ و نمادهای دشت مشوش به سراغ رویدادهای زمان جنگ می‌رود ولی اگرچه می‌خواهد به سنگر رزمندگان و رنجبران بخزد و خود را در سلک ایشان درآورد، روایت‌های او همه‌جا داد می‌زند که کار او از روی مصلحت است وضع او وضع کسی است که قصد کشف دریا دارد امّا با «هاورکرافت» مجهزّی بر سطح آن پرواز می‌کند. منصور فرجام در زمستان ٦٢ شخص آرمانی است که هیچ سنخیتی با مستضعفان ندارد امّا به خواست نویسنده در صف ایشان قرار می‌گیرد. او تحصیل‌کردهٔ آمریکاست. وقتی که معشوقه‌اش در حادثهٔ اتومبیل از دست می‌رود، به ایران می‌آید تا به انقلاب خدمت کند امّا فرصت‌طلبان و سودجویان نمی‌گذارند. اکنون او در برابر دو راهه‌ای قرار می‌گیرد: بازگشت به آمریکا یا شهادت و دیدار خدا. او خود را به جای «فرشاد» جا می‌زند و به جبهه می‌رود و کشته می‌شود تا فرشاد و لاله و مریم و آذر بتوانند از ایران خارج شوند، در این میان راوی داستان، جلال آریان [یعنی خود فصیح]، همچنانکه در رمان‌های دیگر او می‌بینیم باز تماشگر است. او که اهل عشرت و باده‌نوشی است مدام مست است و گاهی در این زمینه به خود هشدار می‌دهد: «یواش، آریان خام، زیادگاو نشو! امشب اگر مأمورین الان قدم رنجه فرمودند و تحقیقاتش لازم شد... تو باید منطقی، هشیار و متین باشی... بنابراین از حالا مرده‌شو نشو، آریان... فقط بدبختی این‌جاست که تو نمی‌میری... تو زنده می‌مانی، تو زندگی می‌کنی. چون مرگ عشق است و عرضه می‌خواهد. پرواز کار عاشقان برگزیده است» ولی

منصور فرجام که از عاشقان برگزیده است خود نمی‌داند چه می‌خواهد. او با مردم کوچه و بازار اشتراکی ندارد. او قربانی ناممکن‌هاست و واقعیت را نمی‌شناسد یا نویسنده به او اجازه نمی‌دهد واقعیّت را درست ببیند، از این رو در سطح رویدادها شناور است.

اشخاص زمین سوخته امّا آدمهای واقعی و رنجدیده این سرزمین‌اند. بار مصائب جنگ را بدوش دارند. مجال و امکانی ندارند ویسکی بنوشند و جوجه سرخ کرده به نیش بکشند. حتی کسانی که از شهرهای جنوب به جاهای دیگر مهاجرت می‌کنند خیلی چیزها را از دست می‌دهند و آن‌ها که مانده‌اند باید خطر مرگ را استقبال کنند، در صف‌ها بایستند و ارزاق و دارو را به قیمت چند برابر بخرند و راوی نیز گرچه در صحنه نیست از همین رنجدیدگان است. به سقف خانه‌اش گلوله توپ می‌خورد و برادرش کشته می‌شود. او چون از همین مردم است می‌تواند مدتی در خانهٔ ننه باران اقامت کند و از پذیرائی و مهر گرم ایشان برخوردار باشد. زمین سوخته در نشان دادن این بستگی‌های مردمی و روابط عاطفی لایه‌های پائین جامعه در هنگام تنگناها و دشواری‌های زندگانی، توفیق بسیار یافته است.

«قصه‌ها»ی آشنا

قصهٔ آشنا مجموعه شش داستان کوتاه است. در این داستان‌ها و سه داستان مجموعه دیدار حرمان و فقر مردم عادی، درون مایه اصلی و طرفه‌ایست که نویسنده آن‌ها را با بیان و شکل تازه‌ای به قوام آورده است. او در این داستان‌ها شیوه واقع‌گرائی را با شیوهٔ بیان تأثیرات حسی داستان‌های جدید بهم آمیخته است و از این رو توانسته است نسبت به داستان‌های کوتاه نخستین خود در بیان غموض زیست آدمیان و روابط اجتماعی گامهای بلندتری بردارد.

کریم شخص عمدهٔ قصه آشنا از آن اشخاصی است که نافش را با شوربختی بریده‌اند. وقتی کودک است از پدر و معلم توسری می‌خورد. بزرگ که می‌شود جامعه او را می‌راند و توی سرش می‌زند. زمانی که کودک بوده پدرش همیشه به او می‌گفته به جائی نخواهد رسید و حتی از او نوشته گرفته تا بعد نگویند پدر کریم در تربیت فرزند کوتاهی کرد.

بنویس حمالی‌م اَسرم زیاده... بنویس مو آدم ول‌معطل و سیابختی هستم. بزرگ که شدم نونم به شاخ آهو بسته‌س[۱]

کریم همه این‌ها را می‌نویسد و امضاء می‌کند و به پدر می‌دهد با این همه باز توسری می‌خورد. در کلاس درس نمی‌تواند مسائل را حل کند و تحقیر می‌شود. به دستور معلم دست‌هایش را بالا می‌گیرد و بعد پای راستش را. کلاس از خنده پُر می‌شود و کریم به مضحکه‌ای بدل می‌گردد. ولی «میرک» شاگرد دیگر کلاس که فرزند مرد پولداری است، مسأله را حل می‌کند و از معلم و همشاگردان احترام می‌بیند. کریم حتی زمانی که کارمند دون پایه اداره‌ای می‌شود از تحقیرشدگان است. دوست و غمخواری ندارد. تنها مشغله و دلگرمی او شعر سرودن است. زن می‌گیرد و فرزند پیدا می‌کند ولی در همه‌جا شکست می‌خورد. سپس همسرش را طلاق می‌دهد و در فقر و تنهائی و حرمان روز می‌گذراند. سال‌ها می‌گذرد. میرک با درجهٔ عالی تحصیلی از آمریکا به ایران آمده است. کرمی از دوستان ایام تحصیل، کریم را دعوت می‌کند در جشنی که به افتخار آمدن «میرک» برپا شده حضور یابد. کریم مردم گریز کفش و کلاه می‌کند و به باشگاه مجلل شرکت نفت می‌رود. زمانی که به محفل دوستان نزدیک می‌شود می‌بیند که آنها در غیاب وی به استهزای وی مشغولند:

همه پیراهن پوشیده‌اند ـ ساده، رنگی و یا گلدار. کریم حس می‌کند که نیمتنه [اش] مثل زره سنگین است. صدای کرمی را می‌شنود ـ زنش را ذله کرد! مرد سرخ

---

۱. *قصه آشنا*، چاپ دوم، ص ۱۰.

پوش [میرک] می‌زند رو میز: زنش زنش قاه قاه قاه قاه ـ واصل شد![1] [تکیه کلام کریم در زمان جوانی و بازی فوتبال] این دفعه صدای مانی است: زنش میگه بچه شیر می‌خواد، اوس کریم باد به غبغب می‌اندازه و می‌خونه: ما همه شیریم، شیران علم... مرد گنده می‌زند رو میز: علم علم علم قاه قاه قاه قاه ـ اوس کریم علم...[2] کریم فکر می‌کند که حرفها اصلاً خنده‌دار نیست. نمی‌فهمد چرا مرد شکم‌گنده این طور قهقهه می‌زند.

کریم شاخه‌های گل را روی دیوارهٔ سبز شمشاد می‌گذارد. گره کراوات را شل می‌کند. کاغذ [ی را که برآن شعری در مدح میرک نوشته] مچاله می‌کند و [به زمین] می‌اندازد. بی‌قرار است. چیزی تو دلش می‌جوشد... از در باشگاه می‌زند بیرون... راه می‌افتد به طرف جاده ـ به طرف تاریکی.

در داستان «جستجو» شخصی به نام حسن پنجره را می‌بینیم که از شهر جنگ‌زدهٔ خود با زن و بچه‌اش گریخته و پس از مدتی آوارگی به خانه بازگشته است. او باغچهٔ خانه را بیل می‌زند تا تربچه و ریحان بکارد. در هنگام کار بیل زدن نارنجکی پیدا می‌کند. به نظر او باروت نارنجک نم کشیده و خیس است و دیگر عمل نمی‌کند. بعد با نارنجک به پشت بام می‌رود و می‌کوشد با گاز انبر نارنجک را هم باز کند. صدای انفجار دیگران را به پشت بام می‌کشاند. حسن مانند ستون بلندی دمر افتاده است، دست چپش از مچ قطع شده و به

---

۱ و ۲. *قصهٔ آشنا*، همان، ص ۴۹.

دورها پرتاب گشته، خون از زیر سینه و شکم بزرگش بیرون زده است. زن و بچه حسن و زن‌های همسایه گریه و زاری می‌کنند و مردان در فکر پیدا کردن دست چپ او هستند. پس از جستجوی بسیار، رد دست را تا لحافدانی خانه همسایه پی می‌گیرند. در این جا گربه‌ای با بچه‌هایش جا خوش کرده است. فانوس را بالا می‌برند. پوزه خونی گربه را می‌بینند که می‌خواهد خره بکشد. پای درِ لحافدانی، ریزه استخوان می‌بینند و خط بریده‌ای از خون و خاک که بر کاهگل بام خشک شده است.

«عصای پیری» قصهٔ پیرزنی است که در پایان زندگانی در چنبرهٔ جفای پسرش می‌افتد و زیر بار اندوه از پا درمی‌آید. پسر به نیرنگ او را به محضر می‌برد و ناچارش می‌کند زیر پای سندی را انگشت بزند که هشت یک سهم ارثی‌اش را به پسر واگذار کرده است. او با آن همه امید به مهر پسر و عروس و خندهٔ زندگانی‌بخش نوه‌هایش، ناگهان خود را با ماجرای غیرمنتظره‌ای رویاروی می‌بیند. پسر در اندیشه آنست که کاروانسرای ارثی پدری را بکوبد و ساختمانی جدید بسازد و ثروتمند شود. عروس از دیدار مادر شوهر بیزار است و می‌کوشد او را از خانه بیرون کند. نه عروس به او محبتی دارد نه پسر و نوه‌هایش:

> جمعهٔ قبل خواسته بود به مازیار محبت کند، دلش خواسته بود نوه‌اش را در آغوش بکشد امّا تا آمده بود به کاکل مازیار دست بکشد، انگار انگشتش را عقرب زده باشد دستش را پس کشیده بود.
>
> ــ یه جوری حالیش کن آخر، باید بفهمه که نباد دستش را با هزار من کوفت و آکله به سر بچه‌م بکشد!

پیرزن به دست‌های خود نگاه کرده بود که سفید بود و تمیز بود و بوی صابون می‌داد.[۱]

پیرزن به ستوه می‌آید و برآن می‌شود اطاقی اجاره کند و از خانه برود. اظهار علاقه ظاهری پسرش او را گول نمی‌زند و اندوهش را تسکین نمی‌دهد. به اطاق خود می‌رود، اطاقی که پیش‌تر در آن گاو نگاه می‌داشتند و حالا او ناچار است در آن زندگانی کند.

مردش که مُرد، حیاط را موزائیک کردند. گاو را فروختند و مرغها را سربریدند.

ـ وقتی یخچال هست، شیر پاستوریزه هست و تو بقالیام تخم‌مرغ فت و فراوونه...[۲] [دیگر به وجود گاو و مرغ نیازی نیست]

پیرزن با اندوه پتو را پهن می‌کند رو قالیچه و می‌نشیند. لبانش می‌جنبد. رو به قبله دراز می‌کشد و چشم‌ها را می‌بندد.

«ستون شکسته» طرحی است از مصائب جنگ. ابویعقوب که در بمباران‌ها خانواده‌اش را از دست داده اکنون تک و تنها چهار زانو پشت به ستون شکسته در خانه‌اش نشسته است و در میان همهمه و هیاهوی هواپیماها و آتشبارها، لحظه‌هائی ازگذشته را به یاد می‌آورد.

در داستان «سایه» ما به دورهٔ رضاشاهی برمی‌گردیم. نویسنده صحنه‌هائی چند از وحشت دورهٔ رضاشاهی را از زاویهٔ دید پسری تصویر می‌کند. صحنهٔ نخست صحنهٔ توقیف «فاضل» روشنفکر آن زمان شهر است: جعبهٔ تخته‌ای بزرگی تو بغل وکیل کلانتری است. پر

---

۱. *قصهٔ آشنا*، همان، ص ۷۲.

۲. *قصهٔ آشنا*، همان، ص ۷۱.

است روزنامه و کاغذ و کتاب. وکیل کلانتری پیشاپیش فاضل از خانه بیرون می‌آید. به دست‌های فاضل کلبچه [دست‌بند] زده‌اند.

صحنهٔ دوم رفتار سرکار قادر پاسبان سخت‌گیر شهر را نسبت به مردی عرب [خوزستان] نشان می‌دهد. او با دیدن مرد عرب ناگاه از جا کنده می‌شود و به او سیلی می‌زند و بعد تند و تیز چاقوی خود را بکار می‌اندازد و دامن دشداشه وی را از زیر ناف چرخی پاره می‌کند و به دستش می‌دهد. مرد عرب با گُرده‌پا [شرتی که تا زیر زانو می‌رسد]ی چرک و گشاد و پاهای دراز و پرمو، هاج و واج می‌شود ولی نفسش در نمی‌آید. در صحنه سوم راوی همراه با بی‌بی به آن طرف شهر می‌روند. بی‌بی [مادربزرگ راوی] با کلاه سیاه و روپوش و دستکش سیاه دقیقاً شبیه کشیش نصرانی‌ها شده. شاگرد راننده‌ای تا او را می‌بیند کار خود را رها می‌کند و کلاه از سر برمی‌دارد و دست به سینه خم می‌شود و خنده بر لب می‌گوید: تعظیم می‌کنم مازمازل![1] مردها می‌خندند و بی‌بی از شرم زرد می‌شود. بی‌بی و راوی به این‌ترتیب از خیابان و کوچه‌ها می‌گذرند و به در مسجدی می‌رسند. در مسجد بسته است. بی‌بی در این‌جا در حفاظ راوی جامه بدل می‌کند. کلاه از سر برمی‌دارد و مقنعه به سر می‌گذارد. صداهائی مانند تق‌تق دکان مسگری به گوش می‌رسد. بی‌بی کلاه و دستکش‌ها را در دستمال می‌پیچد و نیم خیز می‌شود تا چادر را از راوی بگیرد و سرکند. ناگهان رنگ از رخش می‌پرد و لبانش می‌لرزد. راوی حس می‌کند چیزی روی گرده و پس‌گردنش سنگینی می‌کند. سر برمی‌گرداند و می‌بیند که سرکار قادر لبخند به لب پشت سرش

---

۱. *قصهٔ آشنا*، همان، ص ۹۱.

ایستاده است و سبیل و دهانش می‌جنبد. صدای مس‌کوبی آشفته و آشفته‌تر به گوش می‌رسد.

در داستان «خرکش» باز فضائی ناتورالیستی می‌بینیم. راوی داستان علی عندلیب است و زندگانی خود را از دوران کودکی به بعد روایت می‌کند. او مدتی کارگر کوره‌پزخانه می‌شود، بعد به قماربازی و الواطی‌گری روی می‌آورد و همه‌جا شکست می‌خورد. پس به خود می‌گوید:

> عندلیب این هم شد کار؟ این هم شد روزگار؟ شد زندگی؟ امّا هرچه نصیب است نه کم می‌دهند. قسمت آدم از روز ازل تو پیشانی‌ش نوشته![1]

همین «حکم تقدیر» است که او را به باده‌خواری و مستی می‌کشاند. شبی مست به خانه می‌آید و چشمش به خرهایش می‌افتد. ناگهان یکی از خرهای او: «دیزه» به عرعر می‌افتد. عندلیب گمان می‌برد حیوان مسخره‌اش می‌کند. شیطان می‌رود توی جلدش و نعره می‌کشد و به سوی «دیزه» می‌راند و با چاقو شکم او را جر می‌دهد. بعد، نیله را می‌کشد و بعد خیز بر می‌دارد که «چرمه» را نیز کارد بزند. ننه عندلیب سر می‌رسد و یقه‌اش را جر می‌دهد و سینه لختش را جلو عندلیب می‌گیرد که عاقت می‌کنم. اول مرا بکش! چشمهای عندلیب به پستان‌های پیر ننه که مانند دو تا بادمجان چروکیده است و در دست‌هایش گرفته می‌افتد، سرد می‌شود و چاقو را پرت می‌کند و روی زمین پهن می‌شود و گریه می‌کند. بعدها کار عندلیب به دربانی روسپی‌خانه می‌کشد. مردم او را «خرکش» می‌نامند و او در غوغای

---

۱. *قصهٔ آشنا*، همان، ص ۱۰۶.

خیابان‌ها، در انبوه صداها، فریادها، بوق ماشین‌ها سردرگم و حیران است. زمانی که نام خود را می‌شنود به گوینده چشم می‌دوزد و هیچ نمی‌گوید. این داستان گرچه فقر و حرمان مردم ژرفا را نشان می‌دهد ولی محتوای تازه‌ای ندارد و روایتی است نظیر قصهٔ زندگانی رحیم خرکچی در «همسایه‌ها» که زنش را می‌کشد و سپس به زندان می‌افتد و اعدام می‌شود. با این همه سیامک وکیلی یکی از ناقدان معاصر این داستان را یکی از بهترین داستان‌های کوتاه [معاصر فارسی] شمرده است: «تصویری که احمد محمود در پایان داستان «خرکش» ساخته است [القائی است] اجزاء تصویر شامل عندلیب در دو کیفیت متفاوت امّا وابسته به یکدیگر است. کیفیت نخست متعلق به علی عندلیب است زمانی که در دخمه زیر خرپشته و از فرط بدبختی و بیچارگی همهٔ گذشته را به یاد می‌آورد که چگونه باعث بدبختی خود شده و کیفیت دوم زمانی است که علی در بازارچه مشغول خریدن بستهٔ ابریشمی است و کسی صدایش می‌کند. و صدائی که نام او را می‌برد. در این زمان علیِ هنوز در حال و هوای بدبختی خویش است امّا گویا هنوز درکش نکرده و هنوز دلیل قانع‌کننده‌ای نیافته که بدبختی و نابودی خود را ــ چنانکه هست ــ عمیق حس کند ولی وقتی که صدا می‌پرسد: طلا خانم هست؟ ضربه‌ای است که به علی عندلیب می‌زند. علی دنبال همین دلیل می‌گشته است. او تازه می‌تواند حسّ کند که واقعاً نابود و بدبخت است. این سه جزء، تنها تصویر بنیادی این داستان را می‌سازد که تصویر زیبائی نیز هست.» همین ناقد دربارهٔ داستان‌های «عصای پیری»، «جستجو» و «سایه» می‌گوید: نویسنده در این سه داستان نیز تلاش می‌کند تا چنین تصویری بسازد امّا موفق

نیست. در داستان «جستجو» نمی‌تواند چنین تصویری ارائه دهد. در اصل معلوم نیست چه می‌خواهد بگوید. زیرا جمع‌بندی پایانی داستان با رویداد اصلی دارای دو مسیر جداگانه‌اند. امّا در دو داستان دیگر به این دلیل موفق نیست که اجزاء تصویری مناسب انتخاب نشده. گذشته از این، انگیزهٔ نیرومندی که بتواند اجزاء را گردهم جمع کند و به آن‌ها معنی دهد وجود ندارد. با این همه نمی‌توان آن‌ها را خالی از مفهوم دانست و فقط به عنوان تصویر قابل قبول نیستند.

نظر ناقد دربارهٔ دو داستان «عصای پیری» و «سایه» درست به نظر نمی‌آید. اگر نویسنده در آن‌ها در القاء مفهوم یعنی پیام و ایدهٔ داستانی موفق است، تأکید بر «تصویر» به عنوان عامل مقدّم داستان بی‌جاست. اساساً در داستان‌های واقع‌گرای ــ و از جمله در داستان‌های محمود ــ تأکید بر روایت و عمل داستانی است که وسیلهٔ اشخاص پیش برده می‌شود. این داستان‌ها داستان‌های «مدرن» از نوع کارهای ویرجینیاوولف و گرترو داشتاین نیستند که در این‌ها عامل روایت و کشش و حرکت داستانی جای خود را به عامل کشف روابط رمزی و استعاری واژه‌ها و روابط نمادین اشخاص داده باشد. در مثل جویس در کارهای خود به بصیرت روان‌شناختی جدید می‌رسد و در این بصیرت امکان آفرینشگری داستانی می‌یابد. او جریان سیال دانستگی را در مقام صناعتی ادبی ابداع می‌کند که در آثار او حرکتی مضاعف دارد؛ افقی و عمودی. حرکت پیشرونده تکامل زمانی در تقابل با کشف درونی و عمقی زمان روانی خاطره قرار می‌گیرد. درون‌نگری، تداعی معانی، احساس، خواب روز، جائی که ساعت‌ها و سالها می‌توانند در لحظه‌ها فرو ریزند، رویدادهای گذشته و اکنونی

که از نظر مکانی بُعد بسیار دارند، می‌توانند از دوربینی عظیم به خوبی دیده و درهم پیچیده شوند. در فصل نخست «یولیسس» در طول مدت چند ساعت با مدادی که وسیلهٔ گسترش دادن و پراکنده شدن ذره‌ذره وقایع برونی مشخص می‌شود، اشخاص (استیفن‌دی دالوس و آقای بلوم) و محیط داستان به وسیلهٔ مکاشفه محتواهای متعدد دانستگی مضاعف آنها ــ آن گونه که لحظه‌به‌لحظه زیست می‌کنند ــ برخواننده آشکار می‌شود.

به نوشتهٔ دکتر صالح حسینی همین صناعت را در خشم و هیاهوی فاکنر نیز می‌بینیم. «جابه‌جائی ترتیب زمانی در بخش «بنجی» کارکرد طبیعی دانستگی اوست و همین جابه‌جائی سرچشمه گرفته از فقدان حس زمانی بنجی است که به سوء تعبیرهای طنزآمیز وامی‌داردش. با شنیدن صدای گلف‌بازهاکه در سال ۱۹۲۸ «کدی» را [با املاء caddie به معنای توپ جمع‌کن] صدا می‌زنند، فکر می‌کند آن‌ها هم خواهرش «کدی» را [با املاء caddy]که در ۱۹۱۰ از دست رفته، می‌جویند. اگر چگونگی دو عمل مشابه باشد، در دانستگی بنجی به صورت عملی واحد درمی‌آید. از همین روست که مراسم تدفین مادربزرگش را در ۱۸۹۹ با مراسم عروسی کدی در ۱۹۱۰، درهم می‌آمیزد. چون در ۱۹۰۸ «کدی» را با مردی توی تاب دیده بود، بیست سال بعد که دختر کدی را توی تاب می‌بیند، این دو رویداد را با هم قاطی می‌کند و به طریقی هر دو زن برای او زنی واحد می‌شود. این قسم بهره‌گیری از زمان‌ها (زمان روانی و زمان تقویمی) و حس‌آمیزی و فرو رفتن در فرارونـد دانستگی پریشیده اشخاص و سپس درآمدن از آن و نگریستن به آن از منظره‌ای دور و شگرف، منحصراً می‌تواند در جوامع فوق

مدرن ـ که حرکت رویدادها و پویش‌های اجتماعی به قسمی باورنکردنی سریع شده و انبوهۀ جمعیت و روابط غامض اجتماعی از حدّ متعارف درگذشته و همراه با سرعت کشف‌های علمی جدید بیشتر ارکان سنتی را فروریخته ـ به قسمی طبیعی پدیدار شود نه در جامعۀ ما که حرکات و پویش‌های اجتماعی در شهرهای بزرگ کُند و در شهرهای کوچک و روستاها به نسبت ثابت است. بنابراین کسانی که به پیروی جویس و فاکنر رمان مُدرن می‌نویسند بر بنیاد زمینه‌ای به تصویرسازی دست می‌برند که در عمل موجود نیست.

در داستان «عصای پیری»، نویسنده ماجرای زندگانی پیرزنی را روایت می‌کند که از خانۀ خودش رانده می‌شود. رویدادها درگذشته رخ داده‌اند: «پیرزن هیچ نگفت. دامن عبای سیاه را جمع کرد و کند و سنگین سوار شد...[1]» امّا نویسنده برای القاء بیشتر وضع ناجور پیرزن، به مناسبت وصف ساده را رها می‌کند و گفت‌وگوی پیرزن با پسر یا گفت‌وگوی پسر با عروس را به پیش‌نما می‌آورد. این شیوه، شیوۀ مدرنیسم نیست بلکه شیوه‌ای از روایت همراه با صحنه‌پردازی است که می‌خواهد از شیوه روائی کلاسیک فاصله بگیرد (شاید بتوان آن را نوکلاسیک نامید) در داستان «سایه»، پسرکی به نام فولاد روایت داستانی را به‌طور نامستقیم نقل می‌کند. داستان دو بخش دارد. در بخش نخست، فولاد بین خواب و بیداری است و پدر او را برمی‌انگیزد نماز بخواند و لباس بپوشد و بی‌بی را به جائی که می‌خواهد برود همراهی کند. فولاد خواب و بیدار و حتی در نماز تصاویری از گذشته را به یاد می‌آورد [رفتن با پدر به شرکت نفت،

---

۱. *قصه آشنا*، همان، ص ۶۹.

دیدار با فاضل، دستگیری فاضل به وسیلهٔ مأموران نظمیه، رفتار سرکار قادر با مرد عرب]. روایت او در این بخش (و در بخش دوم که به‌طور ساده غافلگیر شدن خودش و بی‌بی را شرح می‌دهد) گرچه گسسته است، واقعی است. فقط در آغاز داستان دو سه جمله‌ای آمده که جنبهٔ سوررئالیستی دارد:

> خیال می‌کنم که اگر پاسبان دستش را درازکند از پهنای کوچه می‌گذرد و می‌آید تو حیاط و انگشت‌ها هرکدام جدا از هم، تو اطاق می‌گردند.[۱]

حادثهٔ اصلی داستان زمانی روی می‌دهد که او و بی‌بی با همهٔ احتیاط‌هائی که می‌کنند، ناگهان به دام سرکار قادر می‌افتند و از ترس بر جای خشک می‌شوند «سایه»، هراس دورهٔ رضاشاهی است که سرکار قادر با آن لبخند ترسناکش مظهر و نمایندهٔ آنست و این همان مایه‌ای است که هدایت در بوف کور و صادق چوبک در سنگ صبور نمایش داده بودند. بنابراین اجزاء «تصویری» «عصای پیری» و «سایه» با درونمایه و رویداد قصه‌ها تناسب دارد و «انگیزه‌ای نیرومند» (؟) نیز که بتواند اجزاء آن‌ها را ترکیب کند موجود است.

در این‌جا از داستان‌های «کجا می‌روی ننه امرو»، «دیدار» (مجموعه دیدار ۱۳۶۹) و تب‌خال (چاپ نخست، ۱۳۵۲، مجله الفبا، شماره سوم) باید سخن گوئیم. در «کجا می‌روی...؟» امرالله پسر ننه امرو در مبارزه با مأموران ساواک شاه از پا درمی‌آید. ننه امرو که از قضیه بی‌خبر است همه جا به دنبال یافتن اوست. سرکار عیدی به او قول داده است «امرالله» را پیدا و آزاد خواهد کرد. امّا به خوبی

---

۱. *قصهٔ آشنا*، همان، ص ۸۷.

پیداست که این کار از توان او بیرون است. او برای سود شخصی به پیرزن چنین قولی می‌دهد زیرا می‌خواهد ننه امرو همچنان در کارهای خانه به «شیرین» [زن سرکار عیدی] کمک کند. سرکار عیدی کار را به امروز و فردا می‌اندازد و پیرزن مدام و وقت و بی‌وقت سراغ او می‌آید و با زاری و التماس پسرش را از او می‌خواهد. عیدی پیرزن را امیدوار کرده است امّا اکنون دیگر نمی‌تواند به این موش و گربه بازی ادامه دهد و از سماجت پیرزن به ستوه آمده است. ننه امرو در خطی طولانی از خانه به کلانتری، زندان و خانهٔ سرکار عیدی... آهسته و خسته و دردمند امّا مصرّ و سمج در رفت و آمد است. گفت‌وگوی او با اشخاص آشنا و ناشناس و با سرکار عیدی و گفت و گوی دیگران، فراروند قصه را به پیش می‌برد:

حساب دل شکستهٔ این پیرزن را نمی‌کنی، سرکار عیدی؟

ـ یادش میره بابا، ولم کن

ـ یادش نمیره

ـ بکشه پشت دوری...

باران جان گرفته است. سرکار استوار دم در خانه درنگ می‌کند. به ننه امرالله نگاه می‌کند. دور شده است رشته‌های باران، قطره‌های بهم پیوسته، پرده‌ای لرزانست. ننه امرالله انگار راه نمی‌رود. لرزان است. جای خود می‌لرزد.[۱]

هیچ‌کس واقعیت را به ننه نمی‌گوید. پیرزن خسته و دردمند همهٔ

۱. *دیدار*، چاپ سوم، ص ۳۹.

درها را می‌کوبد امّا درها همه بسته است. او سال‌ها پیش شوهرش را از دست داده و امرالله را با خون دل بزرگ کرده و این جوان عصای پیری اوست. امّا دستی ناشناس و ترسناک این عصا را از زیر دستش بیرون آورده. او تک و تنها و لرزان عصای پیریش را می‌جوید ولی نمی‌یابد. تا اینکه سرانجام «جاسم» از همرزمان امرالله، ننه امرو را از واقعه آگاه می‌کند:

ـ بچه‌ام طوری شده؟

صدای جاسم لرزه برمی‌دارد

ـ منم پسر تو هستم ننه امرو!

ننه برق اشک را در چشم جاسم می‌بیند. سنگ می‌شود ـ سخت، بی‌نفس و بی‌تکان. بعد یکهو نفسش باز می‌شود: قبرش کجاست؟[1]

گفت‌وگوی درونی ننه امرو با خودش بسیار تکان‌دهنده است. در پایان داستان او را در اطاق محقرش می‌بینیم. گیج، حیران. بال چارقدش در منقل سوخته. باران می‌آید. بوی باران است و بر سقف صدای نرم باران است. درز در اطاق خاکستری می‌زند، «وقت نمازه». لرزان پیش می‌رود و لته‌های در اطاق را باز می‌کند. خشک می‌شود. شلوار سیاهی بر شاخ پلهٔ شکسته نردبان چوبی آویخته است. ننه امرالله در این سحرگاه خیس و خاکستری خیال می‌کند که امرالله پیش‌رویش بر دار آویزان است.

در داستان «دیدار» با همین شیوه، پیرزن دیگری را می‌بینیم گریزان و به ستوه آمده از خانهٔ پسران خود و در اتوبوسی به اهواز

---

۱. *دیدار*، همان، ص ۴۲.

می‌رود. حسب‌حال او مانند حسب حال بسیاری از زنان و مردان پیر است که در پایان زندگانی نه خود تاب تحمّل آشنایان شان را دارند و نه آشنایان و خویشان تاب تحمّل آنها را. این درونمایه ملال، تنهائی، بیگانگی و رنج پایدار انسانی را در همهٔ داستان‌های نویسنده از مول تا قصهٔ آشنا می‌بینیم، امّا در داستان‌های «غریبه» و «پسرک بومی» به بعد از وضع فردی و وصفی بیرون می‌آید و جنبهٔ عمومی پیدا می‌کند و جنبهٔ تجسمّی می‌یابد. همهٔ اشخاص داستانی احمدمحمود در وضعی دشوار و تراژیک بسر می‌برند. آنها به‌طور عمده مبارزانی شکست‌خورده‌اند یا در عرصهٔ مبارزه از پای درآمده‌اند، یا روستائیانی هستند که آب و زمین و خانه‌شان را از دست می‌دهند و به شهر می‌آیند و در شهر نیز پناهگاهی پیدا نمی‌کنند یا مردان و زنان ستمدیده‌ای هستند که مناسبات نادرست اجتماعی ایشان را درهم می‌کوبد. در داستان‌هائی مانند دیدار، سایه، خرکش، تب‌خال، بازگشت... ملال و شکست و بیگانگی و شوربختی تصویر می‌شود امّا نه به صورت فردی یا منحصراً روان‌شناختی بلکه به‌صورت اجتماعی. پیداست که نویسنده با زیر و بم کار اجتماعی و رنج بشری آشناست و درد و شوربختی انسان‌ها را از درون می‌گیرد و ترسیم می‌کند، نه از دوربین نصب شده فراز برجی دور از دسترس از زندگانی مردم. اشخاص داستانی نویسنده بیشتر به گروه رنجدیده و تحقیر شدهٔ نسلی تعلّق دارند که در زیر چرخه‌های سنگین جامعه‌ای ناهمساز قربانی می‌شود. محیط اجتماعی و صحنهٔ رویدادهای داستانی در این‌جا هماهنگی و یکی و یکسانی دارند. میخوارگی و غرقه شدن در دود و الکل، از هم

پاشیدن خانواده، مهاجرت روستائی به شهر، و بی‌هدفی و سرگشتگی نه به‌طور انتزاعی بلکه به‌طور مشخص و واقعی تصویر می‌شود. بعضی از این اشخاص حتی درکی از آن شوربختی که بر سرشان می‌آید ندارند و اشخاصی که فساد و ناهمسازی اجتماعی را درک می‌کنند (خالد، راوی داستان یک شهر، گرشاسب، راوی زمین‌سوخته ...) در چالش با آن از بین می‌روند. در این زندگانی دشوار و هولناک، اشخاصی نیز هستند که صادقانه رنج می‌برند و به کمک دیگران می‌شتابند. اینان به‌ویژه زنان، مادران و کودکانی هستند که عزت نفس و صفای روحی دارند. عطرگل (در داستان بازگشت)، مادر امرالله، ننه باران که مرگ فرزند را با دلیری تحمّل می‌کند، پسرک راوی «شهر کوچک ما»، شهر و، شخص عمدهٔ «پسرک بومی»... از محیط پیرامون خود بسیار برترند. این زنان و پسران کوشا و پاکدل و مردان سرفرازی مانند کیوان، سیامک و دیگر پاک‌باختگان از شخصیت‌هائی هستند که نویسنده با موفقیت تصویر کرده است. صحنه‌های اعدام افسران در (داستان یک شهر)، کار و رنج عطرگل و ننه امرالله و ننه باران... بسیار مؤثر و دقیق است. پیرزن ترسیم شده در داستان «دیدار» در گفت‌وگوی درونی خود مسائلی را بیان می‌کند که دل خواننده را می‌لرزاند. او خود را با مادربزرگ‌هائی مقایسه می‌کند که در پیری هم کانون خانواده‌اند و از فرزندان و خویشان نیکی می‌بینند:

> دلش سرشار از محبت می‌شود. بعد از مرگ مردش خانه سوت و کور نشده است. نوه‌ها مثل پروانه دورش می‌گردند، عروس‌ها نمی‌گذارند دست به سیاه و سفید

بزند...

اما در واقعیت پیرزن تنهاست، هیچ‌کس را ندارد و کسی منتظر او نیست.

پیاده می‌شود. فلکهٔ «ساعت» است. هیچ‌کس نیست. پیش رویش خیابان، خالی‌خالی است. بقچه را دست به دست می‌کند و کنار جدول، تو درازی خیابان راه می‌افتد. دور می‌شود، دورتر. حالا زیر نور جیوه‌ای چراغ‌های حاشیهٔ خیابان، مثل سایه ـ انگار ـ و یا مثل لکه‌ای سیاه لرزشی نامحسوس دارد. چند لحظه بعد، جنبش سایه آرام می‌گیرد ـ ایستاده است؟ تردید دارد؟ راه را گم کرده است؟

راوی داستان «تب‌خال» کودکی است که پدرش را گم کرده است. زمانی که کودک خردسالی است پدرش از خانه می‌رود. از این عزیمت پدر جز سایه‌هائی در دانستگی او نقش نبسته است. گاهی با بچه‌های «خاله گل» بازی می‌کند و حتی چند روزی در خانه آنها می‌ماند. مادرش بیمار است. در خانه ایشان هیچ‌کس نام پدر را نمی‌برد. فقط هرگاه مادر به یاد پدرش می‌افتد گریه می‌کند. برای کودک نبودن پدر در خانه معمائی است امّا هیچ‌کس این معما را برای او نمی‌گشاید. روزی دختر خاله گل روزنامه‌ای به او نشان می‌دهد که عکس پدر در آن‌جا چاپ شده است:

عکس پدرم روبرویم بود. بلند قامت، چهارشانه، با چشمانی درشت و گونه‌های استخوانی. سرش را از ته

---

۱. *دیدار*، همان، ص ۸۲.

تراشیده بود. نگاهم می‌کرد. ایستاده بود کنار میز. انگار حرف می‌زد، میز دراز بود. بالاتنه مرد چاقی که پشت میز نشسته بود پیدا بود. آرنج‌ها را گذاشته بود رومیز و زیرچشمی پدرم را می‌پائید. جلو مرد خپله چند برگ کاغذ بود. دلم از جا کنده شد.[۱]

راوی اکنون کلاس سوم است. مادر هنوز رخت سیاه می‌پوشد. معلوم نیست پدر کی از «سفر» برمی‌گردد. ولی راوی با عکس پدر خلوت می‌کند و گاهی که تنهاست آن را از جیبش بیرون می‌آورد و با او حرف می‌زند. مدرسه تعطیل است و پسرک در حجرهٔ «دائی امیر»ش کار می‌کند. گاهی روی چهار پایه جلو حجره می‌نشیند و عابرین را نگاه می‌کند. تا اینکه روزی شخصی شبیه پدرش از در تیمچه وارد می‌شود، بلند قامت است و گونه‌های استخوانی دارد. آیا این شخص پدر اوست؟ او هر روز به قهوه‌خانه می‌رود تا شخص ناشناس را ببیند و اگر دریافت پدر اوست آشنائی بدهد و با او حرف بزند. امّا دکانداران و مردمی که به تیمچه و قهوه‌خانه می‌آیند همه از ناشناس وحشت دارند و زمانی که او با مردی سیاه چرده که «صدائی مانند صدای گاومیش دارد» درگیر منازعه می‌شود، کسی به کمکش نمی‌آید. همه پشت سر پدر حرف می‌زنند و او را باج‌گیر و گردن‌کلفت محله می‌دانند. در زمان منازعه او و مرد سیاه چرده، خواج‌توفیق حتی می‌گوید:

خداکنه بزنن همدیگر را ناقص کنند که از شرشون راحت شیم.

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۴۰۷.

زور پدر بر مرد سیاه چرده می‌چربد و او را روی دست بلند می‌کند و بر زمین می‌کوبد. کودک از شادی پر می‌کشد. دلش می‌خواهد فریاد برآورد هرکس مرد است حالا بیاید و سینه به سینه‌اش بایستد و حرفش را بگوید. امّا ناگهان مرد سیاه چرده چنگکی آهنی را برمی‌دارد و به سوی حریف حمله می‌برد. نوک چنگک گونه راست او را می‌شکافد و خون می‌جوشد. کودک فریاد می‌کشد و از روی گونی‌های برنج جست می‌زند و شروع به دویدن می‌کند و نفس‌زنان به خانه می‌رسد:

ـ کشتنش مادر... پدرمو کشتن.

مادر مانند ترقه از جا می‌جهد، رنگش مثل گچ دیوار می‌شود

ـ کی به تو گفت؟

دائی امیر هراسان و نیمه نفس سر می‌رسد: هیس خواهر... کسی بهش نگفته... اصلاً خیالاتی شده.

راوی دیگر چیزی نمی‌شنود. احساس می‌کند که زیر پایش خالی شده است.

احمدمحمود در این داستان‌ها از دیدگاه‌های متفاوت، در مثل از زاویهٔ دید پیرزنی تنها، پسرکی پدرگم‌کرده، مردی تحقیر شده یا از زاویهٔ دید دانای کل... اشخاص و رویدادها را تصویر می‌کند. او به‌ویژه از زاویهٔ دید کودکان واقعیت‌های ساده یا بغرنج را بهتر نشان می‌دهد و حال و هوا و فضای دوران کودکی را خوب تصویر می‌کند. در مثل در

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۴۲۴ و ۴۲۵.

داستان «تب‌خال» حال و هوای شبی تابستانی را از منظرهٔ کودک راوی مجسم می‌سازد:

> شبها می‌رفتیم پشت بام. غروبها، «نی‌نی» با دستهای کوچکش پشت‌بام را جارو می‌کرد، پشت‌بام را رشآب می‌کرد. هوا پر می‌شد از بوی خوش کاهگل. بعد... رختخواب‌ها را پهن می‌کردیم که خنک شود و از رو چینهٔ بام تو کوچه را نگاه می‌کردیم. گاوها که از صحرا می‌آمدند، خاک کف کوچه بلند می‌شد. چراغ زنبوری نانوائی جلو منزل خاله گل تمام کوچه را روشن می‌کرد...

این منظره از جهتی با تصاویری که ابراهیم گلستان (از جمله در داستان عشق سال‌های سبز) بدست داده همگون است امّا آنچه در قصهٔ گلستان می‌بینیم، هرچند تازه و شاعرانه است بر یادآوری و حسرت‌های کودکی اشرافی دلالت دارد در حالیکه تصویرهای داستان احمد محمود زندگانی مردم عادی را نشان می‌دهد و این نکته را می‌توان از تفاوت پرداخت‌های ویژه و نیز طرز اندیشه و برداشت‌های این دو نویسنده دریافت. درونمایهٔ داستان «عشق سال‌های سبز» و حتی درونمایهٔ برخی از قصه‌های آذر، ماه آخر پائیز (که توقیف مبارزی را شرح می‌دهد و خانواده‌اش در زیر باران مویه‌کنان به دنبال جیپ نظامی می‌دوند...)، از زاویه دید ناظری است که دور از معرکه، قضایا را می‌بیند و نشان می‌دهد، از ماجرای

---

۱. *از مسافر تا تب‌خال*، ص ۴۰۰.

تلخی سخن می‌گوید که در میدانی دوردست روی داده، یا چنانکه در طوطی مردهٔ همسایهٔ من می‌بینیم، محیط زندگانی شخصی مرفه و بی‌اعتنا به مسائل اجتماعی را مجسم می‌سازد. صرفنظر از دقّت او در ترسیم جزئیات و ظرایف کار ــ در مثل وصف شبی اندوهناک در قصهٔ «مدّومه» و بیان شاعرانه‌اش ــ که به جای خود سازندهٔ نثری دقیق و آهنگین و پرطراوت است... درونمایهٔ داستان‌هایش به بیان تصوراتی تغزلی و گاه خشن (در مثل در قصهٔ از روزگار رفته حکایت) که با پوستهٔ رویدادهای اجتماعی تماس دارد می‌پردازد. اشخاص داستانی او غالباً کسانی هستند از طبقهٔ متوسط مرفه جامعه که خواب زندگانی رؤیائی ـ تخیلی و سبزگون می‌بینند و دور از خشونت واقعیت بسر می‌برند. کما اینکه راوی داستان مدّ و مه...، روشنفکری حسّاس، شبی نیم مست از خانه بیرون می‌آید و به مناظر و اصوات شب خیره می‌شود. از دور شبح پاسبانی پیداست و این پاسبان «سایهٔ» نظامی خودکامه است. امّا خود راوی هیچ درگیری با پاسبان و نظام خودکامه ندارد. همینطوری از آن متنفر است. او در پیچ‌وخم پرداخت قصه‌ای پر از تصاویر شاعرانه ــ و البته زنده و مؤثر ــ می‌ماند ولی از راه یافتن به ژرفای رنج اشخاص عادی ناتوان است. گلستان آن‌قدر به تصویر کردن شب و محیط پیرامونی و تأثیرات لحظه‌ای درونی خود اهمیّت می‌دهد که دیگر جائی برای ورود به دانستگی شخص دیگر داستان [عباس] باقی نمی‌ماند. در این‌جا عباس، نوجوانی اهل جنوب دارای دوچرخه‌ای می‌شود و از خوشحالی سر از پا نمی‌شناسد: «آن روز عصر و

۱. *آذر، ماه آخر پائیز*، تهران، ۱۳۴۸، ص ۱۸۴.

شب... در تمام کوچه‌های نخلستان جولان زد، قیقاج رفت. از روی زین پرید هوا، جست زد زمین و از پشت بام جست زد روی چرخ...»[۱] او در این جولان زدن‌ها به زیر چرخ اتومبیل می‌رود و له می‌شود. اکنون نویسنده که خوابش نمی‌برد به یاد «عباس» افتاده است و بعد ناگهان به ظهور نجات‌بخش گریز می‌زند که «این هفت قرن پیش بود، من طاقتم تمام شده است...»[۲] گلستان در نتیجهٔ ثبت این یادآوری‌های پراکنده «داستانی» می‌سازد که تعدّد مضمون انسجامش را در خطر انداخته است و شخصیت اصلی قصه او ارتباط زنده و عقلانی‌اش را با محیط و اشخاص از دست داده. در عوض تأثیر و نفوذ درونی راوی به دانستگی خودش و عمده کردن تأثرات فردی عاطفی‌اش او را نزد خواننده موجودی غیرقابل باور ساخته است. گلستان به دنبال برائت ذمه این شخص و باوراندن او به خواننده است و به جای نشان دادن شرائط واقعی اجتماعی، پای باوری اسطوره‌ای را به میان می‌کشد و صحنه‌های مبهم نمادین یا تصویری می‌سازد که نشان دهد او هنوز به باورهای اجتماعی پای‌بند است.

اما داستان‌های احمدمحمود به نسبتی به تقریب مساوی به دانستگی اشخاص و شرائط اجتماعی علاقه نشان می‌دهد. در گمگشتگی «ننه غلام»، شخص عمدهٔ داستان دیدار فقط پسران و عروس‌های او مقصر نیستند، خود او هم در این فرارونـد سهمی دارد. پیرزن لج کرده است به اهواز برود. غلام می‌کوشد او را از این

---

۱. مدّ و مه، ص ۱۷۲.

۲. مدّ و مه، تهران، ۱۳۴۸، ص ۱۷۲.

فکر منصرف کند ولی پیرزن به حرف او گوش نمی‌دهد و در خانه را باز می‌کند و به خیال خود به سوی ترمینال راه می‌افتد. غلام که لباس نپوشیده است دور خودش می‌گردد و می‌گوید: لجباز! مثل همیشه.[۱] ماجرای زندگانی پسرک بومی و تب‌خال حال و هوائی اندوهناک را بر سوژه‌هائی ساده و لطیف می‌گستراند. درونمایهٔ عشق پسری به دختری و موضوع جستجوی پدر از سوی فرزند گرچه تأثیر حاد خود را از دست داده و به‌صورت مسأله‌ای قدیمی و مأنوس درآمده، با پیچ‌وخم روانی و تصویری تازه در چهارچوب قصه‌هائی بومی و آشنا در دست نویسنده بدل به داستان‌هائی دربارهٔ روابط اجتماعی انسان‌ها شده است. انسان‌هائی واقعی که برعکس شخص عمدهٔ داستان مدّومه و عشق سال‌های سبزگلستان بُعد اجتماعی دارند و در برخورد با دشواری‌ها و موانع زندگانی خود، جولان نمی‌دهند، «آرتیست‌بازی» درنمی‌آورند و به یاری حساسیّت و آگاهی احمدمحمود، تنهائی، رنج و هیجان خود راکه نمونه‌ای از رنج و هیجان امثال ایشان است، به روی صحنه می‌آورند.

۱. *دیدار*، ص ۵۸.

مدار صفر درجه

مدار صفر درجه در زمینهٔ کارهای ادبی احمدمحمود و رمان فارسی، جهشی را نشان می‌دهد. این رمان سه جلدی (در ۱۷۸۲ صفحه) دوره‌ای تاریخی را در برمی‌گیرد یعنی بیش از دو دههٔ تاریخ معاصر ما را. البته زمان رویدادها بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ است امّا کارها و یادهای بعضی اشخاص داستانی به سال‌های پرتلاطم جنبش ملی (۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲) برمی‌گردد و در این بخش به قسمی ادامه یا مکمل رویدادهای آمده در همسایه‌ها یا داستان یک شهر ... است.

احمدمحمود بینش واقع‌گرایانه وتاریخی دارد و از رویدادهائی سخن می‌گوید که مردم ایران در آن دوره‌ها با آن سروکار داشته‌اند و در بستر آن حرکت کرده‌اند و نیز او در همان زمان روان‌شناسی اشخاص را از نظر دور نمی‌دارد و رابطه‌های عاطفی (مهر یا کین) و مناسبات خانوادگی و روانی اشخاص را نیز می‌کاود، به این ترتیب کلی و عمومی را در جامهٔ مشخص و جزئی نشان می‌دهد. این است هدف

نویسنده واقع‌گرای: «به نمایش گذاشتن قضایای کلی، واقعیّت‌های کلی دربارهٔ نوع‌ها [Types]ی انسانی که در شرائط ویژه‌ای قرار دارند. این هدف تعمیم بخشیدن، در واقع در حکم نیروی محرکّه‌ای است که به روایت داستان‌نویس قدرت می‌دهد. اشخاص داستانی او هم خاص‌اند و هم عام. داستان نویس به منظور عرضهٔ واقعیت‌های کلی دربارهٔ شخصیّت و انگیزه‌های انسان، کردار و گفتار طبیعی رایج نمونه‌های انسانی و واقعی جزئی را عمده نمی‌کند و نشان نمی‌دهد بلکه چیزهائی را به نمایش می‌گذارد که وسیلهٔ نمایندگان نوع‌های شخصیتی ویژه، گفته یا انجام شده است.

رمان مدار صفر درجه در همان زمان که چنین کاری را تعهّد می‌کند به حوزه‌ای گام می‌نهد که همانا حوزهٔ ویژه رمان‌نویسان است. رویدادهائی محتمل‌الوقوع و دنیائی ممکن که نسبت به حوزهٔ واقعیت دارای استقلال نسبی است و سراسر در تصرف حوزهٔ واقعیّت نیست. مرادم این است که در این جا ما با حوزهٔ هنر سروکار داریم که نمی‌تواند عکسبرداری و تابع صرف واقعیت باشد، همان‌گونه که همهٔ رمان‌های موفق چنین‌اند. این‌گونه آثار منحصراً وسیله نیروهای تولیدی و اقتصادی متعیّن نمی‌شوند و نمی‌توان آن‌ها را بازنمائی صرف واقعیت دانست. آنها ثمرهٔ شبکهٔ غامض عواملی هستند که با واژگان ساده تعبیرپذیر نیستند. جامعه واقعیتی مجرد نیست. لایه‌های گوناگون دارد، گسترش یا وقف یا بازگرد آن نتیجهٔ تأثیر و تأثر عوامل زیادی است از این‌رو باید در این زمینه از «فورماسیون اجتماعی» سخن گفت یعنی از سطوح متفاوتی که بازتاب صرف مرکز واحد نظارت‌کننده در مثل مانند اقتصاد، نیست بلکه در تضاد با یکدیگر

است و تضادها و تناقض‌های زیادی را مجسّم می‌سازد. تجسّم چنین واقعیت‌های غامض و چند لایه را رمان احمدمحمود تعهد کرده است و به این دلیل سطوح چندگانه دارد و بی‌آنکه از منطق ایستای مدرنیسم معاصر پیروی کند، در مقام رمانی کاملاً جدید خود را تثبیت می‌کند.

رمان از زاویه‌ای کاملاً واقعی و بومی آغاز می‌شود. نیمروزی شرجی در کارون دو کوسه باهم حرکت می‌کنند و باله‌های گرده‌شان ـ موازی هم ـ همچون تیغی برنده آب کارون را می‌شکافد، «بابان» را که از گرما تن به آب سپرده است، شکار می‌کنند. ـ «باریکه خون کمرنگ شد ـ کم‌رنگ‌تر و دیگر نبود.» این صحنه آغازین رمان نخستین ضربه هیجان‌انگیز خود را بر دلبستگی خواننده فرود می‌آورد و از این پس او کاملاً در کمند کشش و حرکت رمان است. «بابان» پسر دوم «نوروز» نان‌آور خانواده، طعمهٔ کوسه می‌شود. نوروز سال‌ها پیش در هنگامهٔ اوج‌گیری جنبش ملی ایران در تظاهرات خیابانی کشته شده است. پسر اول خانواده «برزو» ناخلف و همیشه مزاحم دیگران است. اکنون مادر خانواده «خاور» باید زندگانی خانواده را سرآوری کند. خانواده‌ای آسیب‌دیده، از لایه‌های فرودست جامعه که در حوزهٔ تأمین معاش در جهانی پُر از تنازع و سراسر دشمن کیش افتاده است. بار تأمین معاش بی‌بی سلطنت مادر نوروز ـ که پیرزنی است آشفته حال ـ و باران بر دوش «خاور» است و این زن، مردانه و با اراده‌ای کوه‌آسا این کار را تعهد می‌کند. خانواده دختری نیز دارد: «بلقیس» فرزند بزرگ خاور که با نوذر اسفندیاری ازدواج کرده است. این‌ها همه در خانه‌ای واحد بسر می‌برند. بلقیس و نوذر سالهاست که در حسرت

داشتن فرزند می‌سوزند، تا این که سرانجام بلقیس پس از ۱۵ سال باردار می‌شود.

باران از اشخاص عمدهٔ رمان، در آغاز داستان در کلاس دوّم دبیرستان است. او پس از مرگ رقّت‌انگیز «بابان» در برابر خانواده احساس مسئوولیت می‌کند و برآن می‌شود که از سنگینی بار مادر بکاهد. پس مدرسه و تحصیل را رها می‌کند و در سلمانی «یارولی» به‌عنوان شاگرد بکار می‌پردازد. روّیه و هدف و شخصیت و دانستگی «باران» چنان است که در مسیری عادی پیش برود، فنی بیاموزد، پول و پله‌ای فراهم آورد، زناشوئی کند و زندگانی آسوده‌ای داشته باشد امّا سنگینی فضای سیاسی دورهٔ ستمشاهی ــ که جامعه را در دود و دمهٔ خود فرو برده ــ او را به حوزهٔ سیاست می‌کشد و این کار او که حاصل فرارونـدی تدریجی است بر غموض زندگانی خانواده می‌افزاید.

جز این اشخاص دیگرانی نیز هستند که سیر داستان را به پیش می‌برند: ملا اشکبوس و خانواده‌اش، ابوالحسن گمرکچی، حامد: کارگر کارخانهٔ نورد ــ که پدرش در جریان کودتای امرداد ۱۳۳۲ کشته شده است ــ یارولی سلمانی با شخصیت و محیط ویژه و همسایه‌های او: حاج آقا بزرگ عطار، مبارک خیاط، یاور قهوه‌چی، برات عکاس، سیف‌پور دبیر دبیرستان‌ها و نیز کارکنان شرکت کشاورزی متعلق به خانواده‌ای ثروتمند، و افرادی دیگر که از آنِ اقشاری از جامعه‌اند مانند: عطا، کندرو، مهراب، رزاق، برهان، رحیم سدهی و چند تنی دیگر. این‌ها با فضا و مکان‌های متفاوت شهر اهواز شخصیت و محیط رمان را به‌تدریج شکل می‌دهند. زمان رمان در

حدود سال‌های ۱۳۵۰ تا زمستان ۱۳۵۷ است، سالهائی که به‌تدریج حرکت انقلابی مردم ایران آغاز می‌شود و بسط می‌یابد. خانواده‌های دیگری نیز هستند که در پیوند با اشخاص عمدهٔ رمان بخشی از آن را به خود اختصاص داده‌اند، مانند خانوادهٔ «عمو فیروز» [عموی باران] که زمین زراعی او در دریاچهٔ سد دز غرق می‌شود و او ناچار بُنه کن به شهر می‌آید. او مردی است زحمت‌کش و اصیل که در شهر برای تأمین معاش، کار می‌کند و از عرق جبین خود نان می‌خورد. پسرانش: شهباز و شهروز درگیر روابط شهری می‌شوند. زیرکی روستائی «شهروز» پانزده ساله، پسر کوچک عموفیروز او را در مسیر ثروتمند شدن می‌اندازد. از هیچ‌کار مشروع و نامشروعی ــ از جمله قاچاق ــ روگردان نیست. شهباز برادر بزرگ او ــ که جوانی است بیست و سه ساله ــ راه دیگری می‌رود و اسیر جلوه‌های پرزرق و برق شهر می‌شود و در ورطهٔ فساد می‌افتد. کل بشیر، زنش و دخترانش: منیجه و مائده... نیز در داستان جای نمایانی دارند. کل بشیر مردی است از کار افتاده با سرو دست لغوه گرفته و لرزان، با این همه حاضر نیست بیکار بنشیند. بیرون از خانه طبق می‌گذارد و سیگار و کبریت می‌فروشد تا خود را سربار دیگران احساس نکند و مردم گمان نبرند نانخور دخترانش شده است. منیجه و مائده در کارخانهٔ تولید لباس مهندس داور، صاحب شرکت کشاورزی و صاحب سهام بانک... کار می‌کنند. باران و مائده به یکدیگر علاقمند می‌شوند و کار این دلبستگی به عشق می‌رسد. این عشق ساده و گرم و بی‌ریب ــ تا زمانی که به زناشوئی این دو می‌انجامد ــ در بستر رویدادهای پرفراز و نشیب داستان ادامه می‌یابد. کل بشیر و زن و فرزندانش در اطاقی زیست

می‌کنند که برزو پسر شرور نوروز ـ به عنوان سهم خود از ارث پدر ـ برداشته و در اختیار آنها گذاشته است. دختر بزرگ کل بشیر منیجه، عقد کردهٔ «نامدار» از مبارزان سیاسی است. نامدار پس از آزادی از زندان به همراهی منیجه به موج مبارزهٔ مخفی و مسلحانه می‌پیوندد. بعدها منیجه در فراروند خلع سلاح کلانتری کشته می‌شود و فرزند خردسال او را باران و مائده می‌گیرند تا بزرگ کنند. بلقیس نیز پس از سقط جنین، «پیروز» را فرزند خود می‌پندارد.

این برش طولی رمان مدار صفردرجه نمای برونی رمان است. آنچه از کارهای اشخاص داستان و روابط ایشان برمی‌آید، زمانی‌که آنها در آن بسر می‌برند، احساسات و شهوات و آرزوها و ایثارهائی که محرّک آنها در زندگانی است، گسترش زمانی رویدادها و تکامل یا تنزل اخلاقی و معنوی اشخاص و رؤیاها و اندوه‌ها و شادی‌های ایشان... البته فراروندی غامض و چندلایه است. دورنمای رنگارنگ کردارها و اندیشه‌ها و رؤیاهای باران، نوذر، بلقیس، یارولی و... ساده و یک بعدی نیست. به‌نظر می‌رسد که دورنما قدری آشفته شده است. بعضی اشخاص در مه و غبار فرو می‌روند و باز پدیدار می‌شوند. بعضی‌ها جدّی و مرموزند و بعضی دیگر سهل‌انگار، بی‌اعتنا و حتی کمیک... به‌نظر می‌رسد که همه دورِ مداری ثابت و راکد می‌چرخند. امّا اگر ما تماشای «نما» را کافی ندانیم و به درون ساختمان داستان برویم درمی‌یابیم که غموض فراروندها و روحیات اشخاص، واقعی و تأمل‌انگیز است. اشخاصی مانند باران و نوذر بر بنیاد خصلت شخص خود در کار و جوش و خروشند و این جوش و خروش و حرکت انتزاعی نیست بلکه با زمان و مکان و روابط

اجتماعی بستگی نزدیک دارد و با آن‌ها هم تافت شده است.

در واقع مدار صفردرجه را نمی‌توان در مقام رمانی تک‌ساحتی و منحصراً دارای خط طولی شمرد زیرا هیچ‌یک از اشخاص به تنهائی مقوّم نیروی حرکتی رمان نیست و در مرکز رویدادها قرار نمی‌گیرد. به‌سخن دیگر مجموعه‌ای از رویدادهای دهه‌های چهل و پنجاه ــ که به انقلابی جوشان و فراگیر می‌انجامد ــ و انگیزه‌هائی که اشخاص متفاوت را در مسیرهای متفاوت به حرکت درمی‌آورد ـ مقوّم رمان است. اشخاص داستان: کارگران، روشنفکران، پیشه‌وران، بازرگانان، مردم عادی، کارمندان ساواک و خبرچین‌ها و نیروهای ضربتی آن و دیگر لایه‌ها و طبقه‌های اجتماعی در پیوندی زنده (ارگانیک) در بستر رویدادها و سازندهٔ رویدادها هستند. شاید بتوان گفت محور اصلی رمان، جامعهٔ شهری دوران ستمشاهی است. نظرگاه نویسنده به‌طور عمده از سادگی طبیعی و تک‌ساحتی آمده در رمان زمین سوخته در مثل بیرون آمده و در ایستگاه‌های متفاوت قرار داده شده است. نویسنده آگاهی‌های لازم را نه به‌صورت قراردادی بلکه به‌صورتی که اندیشه و خیال خواننده را وسیع می‌سازد و نیز به‌طور نامستقیم در اختیار او قرار می‌دهد و او را مجاز می‌دارد درون دانستگی اشخاص نفوذ کند و بازتاب رویدادها را در آئینهٔ گاه‌کدر و گاه روشن آنها ببیند. در این‌جا غموضی می‌بینیم امّا این غموض با غموض دیدگاه رمان‌نویسان دبستان مدرنیسم یکی و یکسان نیست.

ویرجینیا وولف در مثل با ساختار به‌زعم خود او «قراردادی» رمان کلاسیک به چالش درمی‌آید و با استهزاء می‌پرسد که «آیا زندگانی این‌طور است؟» و سپس به تأکید پاسخ می‌دهد که: نه، چنین

نیست! زندگانی ریزش ذره‌های رگبار مانند همیشه فرو بارندهٔ «تجربه» است نه سیری نقلی و طولی. هاله‌ای است نورانی، پوششی نیمه‌شفاف که از آغاز آگاهی تا پایان آن، انسان را احاطه کرده است. او در رسالهٔ «داستان جدید» (۱۹۱۹) به «تصویر هنرمند...» و فصل‌های آغازین «یولیسس» جویس اشاره می‌کند و در آن‌ها «روئیت» Vision روان‌شناختی جدید و روش تازه‌ای می‌یابد که به‌زعم او جانشین ساختار نقلی رمان کلاسیک خواهد شد. به گفتهٔ او، جویس با همهٔ توش و توان خود به آشکار ساختن سوسو زدن‌ها و تموّج‌های شعله درونی، که پیام خود را درون مغز می‌تاباند پرداخت. اگر ما خود زندگانی را طالبیم، بی‌گمان آن را در این‌جا خواهیم یافت.

ولی این زندگانی، زندگانی واقعی و متعارض و تاریخی انسان نیست. گشت و گذاری است در ساحت رؤیا و خاطره و رمز و راز. چنانکه لی‌لی بریسکو، از اشخاص عمدهٔ رمان «به سوی فانوس دریائی» وولف، در لحظهٔ مرگِ «خانم رمزی» به اشراق می‌رسد و نقاشی‌اش را تمام می‌کند. او در فصل نخست رمان، هرگاه به خانم رمزی می‌نگرد به چیزی که خود «عاشق بودن» می‌نامد و این دو را در خود غرقه می‌کند، پی می‌برد، و این دوگویا جزئی از جهان غیرواقعی امّا نافذ و برانگیزاننده‌ای می‌شوند که همان نظارهٔ جهان از دریچهٔ عشق است:

آسمان به آن‌ها می‌آویخت. پرندگان از زبان آن‌ها آواز می‌خواندند و بازهم... همچنان که آقای رمزی را در حال فرود و عقب‌نشینی دید و خانم رمزی را که با پسرش جیمزکنار پنجره نشسته بود و ابر را که می‌رفت و درخت را که خم می‌شد، احساس کرد که

شگفت‌انگیزتر این است که زندگانی به واسطهٔ ساخته شدن واقعه‌های کوچک و جداجدائی که تک‌تک بر سر آدم می‌آید، مزه‌اش کامل می‌شود، چون موجی که آدم را با خود به فراز می‌برد و آنک با برخورد به ساحل آدم را به زمین می‌زند.

در این جا «زندگانی» و «هستی» در وجه وجودی و حتی تجریدی به تصویر کشیده شده است. احساس و ادراک اشخاص، بیرون از عرصهٔ جامعه و تاریخ قرارداده شده. در حالیکه در رمان رئالیستی و نورئالیستی، از جمله در رمان مدار صفردرجه، اشخاص داستانی آگاهی اجتماعی و طبقاتی دارند و این آگاهی برحسب شرائط اجتماعی دگرگونی می‌پذیرد و تکامل یا تنزل می‌یابد. علّت اینکه در دو دههٔ اخیر در ایران رمان‌نویسی گسترش می‌یابد و رمان‌هائی با دو دیدگاه متضاد (در مثل گورستان غریبان ابراهیم یونسی و آئینه‌های در دار هوشنگ گلشیری) نوشته می‌شود، این نیست که نویسندگان یاد شده این‌طور خواسته‌اند. علّت عمده در وضع اجتماعی و در نتیجه در نظرگاه ایشان به واقعیّت است. گورستان غریبان را نویسنده‌ای می‌نویسد که از درون جامعهٔ محروم و ستمدیدهٔ کردستان دورهٔ رضاشاهی بیرون آمده و ژرفای محرومیت مردم زاد بومش را با پوست و گوشت خود حس کرده است و برای دگر ساختن شرائط ناهمساز و ددمنشانه اجتماعی حاکم بر مردم، عرصه‌های متفاوت مبارزه را در نور دیده است. آئینه‌های در دار نوشتهٔ نویسنده‌ای است که نه از روستا آگاهی دقیقی دارد و نه از شهر و نه از مبارزهٔ اجتماعی، در نتیجه می‌کوشد باتوسّل به نوعی «فلسفهٔ باطنی» Esoteric و تفوه

---

۱. به سوی فانوس دریایی، ترجمهٔ دکتر صالح حسینی، ص ۸، تهران ۱۳۷۰.

به عرفان (آن نیز عرفانی که مُعرف آن هانری کـرُبن است)، روابط نمادین یا استعاری درونی را به الگوی فرنگی در قالب «رمان نو» بریزد. راوی [و نویسنده] زن می‌گیرد، قصه می‌نویسد، شاهد، و البته منحصراً شاهد و ناظر مبارزه‌های اجتماعی می‌شود و سپس به پاریس می‌رود و با «عروس دوران کودکی» خود دیدار می‌کند و در شبکهٔ این رابطهٔ سه نفره [به گفته فرنگی‌ها مثلث عشق] در روی خط زمان به گذشته برمی‌گردد و روابط اجتماعی و خشونت واقعیّت را به روابط نمادین و سراسر فردی تحویل می‌کند و رقیق می‌سازد. در این اثر نیز جهان‌نگری نویسنده ــ به‌رغم ادعای خود او ــ از میان برداشته نشده (گو اینکه این جهان نگری اصیل نیست و مستعار است) و در سراسر اثر جاری است و آن جهان نگری خرده بورژوازی درهم پاشیدهٔ دورهٔ ستمشاهی است که به علّت رویدادهای اخیر به گوشه‌ای رانده شده و برای تجدید حیات خود، در قالب رمان گلشیری دست و پائی می‌زند.

اتفاقاً رابطهٔ جهان‌نگری و قالب ادبی در رمان بیشتر از انواع دیگر هنر کلامی نمودار است زیرا در مقام مقایسه با شعر در مثل، رمان جهات مشخص‌تر و گوشتمندتری دارد. همانطورکه این مسأله را در رمان‌های اروپائی نیز می‌بینیم و «ایگلتون» با هشیاری آن را به بحث گذاشته است. به گفتهٔ او با ازدیاد و انباشت سرمایه در انگلستان قرن نوزدهم و صنف‌گراتر شدن سرمایه سالاری این کشور، گرایش به زیباشناختی فرادهش‌های رومانتیک بیشتر احساس شد. در مثل د. اچ. لارنس به این باور رسید که رمان، سیّال بودن زندگانی را منعکس می‌کند و جامعه نیز در شکل آرمانی‌اش برعکس سرمایه‌داری از خود

بیگانه شدهٔ انگلستان جدید، نوعی نظم ارگانیک [زنده] است و این‌نظر لارنس به تأثیر انسان‌گرائی رومانتیک بوجود آمده است. چرا «ملورز» شخص عمدهٔ رمان عاشق خانم چترلی قدرت «مردانه» و ظرافت «زنانه» را در خود ترکیب کرده است؟ زیرا انسان‌گرائی آزادمنشانهٔ اروپائی در نبرد نخست جهانی درهم شکسته می‌شود و به تأثیر این شکست، لارنس انگارهٔ دوگانه‌ای از اصل‌های «نرینه» و «مادینه» را ارائه می‌دهد.

تحلیلی از این دست را نیز می‌توان دربارهٔ اصول نظری احمدمحمود، ابراهیم یونسی، محمود دولت‌آبادی از یک سو و نویسندگانی مانند گلشیری، پارسی‌پور... از سوئی دیگر بدست داد. نوذر اسفندیاری در مدار صفردرجه شخصی مشخص و در همان زمان فردی نوعی است که به علّت شکست‌های جنبش ملی در ایران معاصر، در داستان نمایان می‌شود و این نمایان شدگی به میل و ارادهٔ نویسندهٔ آن وابسته نیست و مادر همین بخش نشان خواهیم داد که علت اجتماعی ظهور این شخص خاص چه بوده است. امّا پیش از ورود در این بحث، بهتر است اشخاص داستانی مدار صفردرجه را بشناسیم.

باران: باران جوانی است زبر و زرنگ، هوشیار و دارای حس مطایبه‌گوئی. او پس از مرگ برادرش، برای کمک به خانواده وارد زندگانی اجتماعی می‌شود و در سلمانی «یارولی» به کار می‌پردازد. روابط او و یارولی به واسطهٔ صراحت و زخم‌زبان‌های مکررش تیره می‌شود. در گفت‌وگوی او با یارولی مطایبه‌گوئیش گل می‌کند و یارولی را ناچار می‌سازد از نیّات درونی خود پرده برگیرد. درگیری او

با برادرش «برزو» نیز وضع خانواده و خصائل منفی برزو را بیشتر عیان می‌کند. برزو شخصیتی منفی است، بیکاره و نیرنگ‌باز و معتاد است. برای تأمین مخارج خود به حقه‌های زیاد دست می‌زند تا خانهٔ پدری را بفروشد و سهم ارث خود را بگیرد. مجادلهٔ باران و برزو به‌تدریج گسترش می‌یابد و به جنگ تن‌به‌تن می‌کشد. باران نسبت به شوهر خواهر خود، نوذر اسفندیاری که مردی است زندگانی باخته، مصلحت‌اندیش و پرمدعا... فروتن است و به حد امکان خود از او درس زندگانی می‌آموزد بی‌آنکه نظرگاه او را نسبت به زندگانی بپذیرد. از یارولی که مردی است طماع و توسری خورده و البته در جای خود خطرناک باکی ندارد و همراه با مهارت بیشتر درکار، از او مزد بیشتری مطالبه می‌کند تا بتواند زن و زندگانی مطلوبی داشته باشد. البته از نظارهٔ «کتایون» دختر زیبا و خوب چریده و سایه پرورد و هوسباز مهندس داور نیز بدش نمی‌آید و با او آشنا می‌شود. به‌تدریج با بسط مبارزهٔ دهه ۵۰ به عرصهٔ سیاست کشیده می‌شود و به زندان می‌افتد. در زندان در یک درگیری تیر می‌خورد. با اوج‌گیری مبارزه، در زمانی‌که از زندان برای درمان به بیمارستان منتقل شده با کمک مبارزان می‌گریزد و به جنبش انقلابی می‌پیوندد. در پایان رمان باران و مائده را می‌بینیم که با مهندس داور و کتایون رویاروی می‌شوند. این دو قصد گریز دارند و تیراندازی مبارزان متوقف‌شان کرده است. چشم باران به سوی کتایون برمی‌گردد که رنگی از علاقهٔ دیرین دارد. صدای مائده را از پس شانه می‌شنود. چرا معطلی؟ باران سربرمی‌گرداند و مائده می‌گوید: پیاده‌ش کن ماشینِ بگیر! کتایون به مائده می‌نگرد و مائده بر زمین تف می‌کند. عشق مائده، در باران نفرتی به کتایون بوجود

می‌آورد و کمی بعد باران و مائده با اشارتی نمادین زناشوئی خود را اعلام می‌دارند و این زمانی است که «پیروز» فرزند منیجه و نامدار در آغوش باران است و قرار است جامهٔ فرزند سقط شدهٔ بلقیس را بر تن پیروز که باران خورده و جامه‌اش خیس شده بپوشانند. باران از جهت نوعی از سلالهٔ خالد «همسایه‌ها» و مبارزان دههٔ ۳۰ و در کار تحوّل از نوجوانی ساده و ناآگاه به جوانی آگاه و انقلابی است.

نوذر اسفندیاری: نوذر شوهر بلقیس با زنش در خانهٔ «خاور» زیست می‌کند. کار او در بازار است و آن جمع‌آوری مطالبات یکی از بازرگانان است. او مردی است پرمُدعا، گوش به زنگ و حساس، و شکست‌خورده. همیشه و همه‌جا مدعی می‌شود که در مرکز مبارزه‌ها بوده است. با مردم متفاوت برحسب سلیقه و باور آن‌ها حرف می‌زند. در گفت‌وگو با نظامیان «طرفدار شاه» است. در گفت‌وگو با مبارزان، مدعی است رهبر مبارزه است و متن اعلامیه‌های آتشین به قلم اوست. اساساً خود را نویسنده می‌داند و بر سر این موضوع با ملا اشکبوس درگیر می‌شود می‌گوید از او و از هرکس دیگر بهتر نامه و عرضحال می‌نویسد. او البته بابت نوشتن عرضحال از کسی پولی نمی‌گیرد از این رو عملش موجب کساد شدن بازار ملااشکبوس می‌شود زیرا زندگانی اشکبوس از طریق جزوگردانی در مجالس ختم و نوشتن عرضحال و نامهٔ مردم می‌گذرد. حرفهای بجا و نابجای نوذر موجب زحمت است و حتی کار بجائی می‌رسد که ساواک بازداشتش می‌کند. در بازداشتگاه یک هفته محبوس و بازپرسی می‌شود و چون کاشف به عمل می‌آید که چیزی بارش نیست آزاد می‌گردد در حالیکه ساده‌ترین مسائل و حتی اطلاعات ناخواسته را در اختیار ساواک قرار

داده است. پهلوان پنبه‌ای است و غرق در تصورات و رؤیاهای خویش است. به‌طوری‌که پس از آزادی، مشت به سینه می‌کوبد و می‌گوید در برابر شکنجه و ارعاب ساواک، مانند سدّ سکندر ایستاده و لام تا کام چیزی بر زبان نیاورده است. گرچه رؤیابین و پریشان‌اندیش است به موقع خود وارد عرصهٔ عمل نیز می‌شود. برای ثروتمند شدن به فکر پیداکردن گنج می‌افتد. گنج‌نامه‌ای تهیه می‌کند و برای پیداکردن همکار به این در و آن در می‌زند تا اینکه با «حقگو» که خود را به جای آشنائی قدیمی جا زده و خبرچین ساواک است برخورد می‌کند:

ـ با دوتای دیگه هم حرف زده‌ام. دینامیت‌م از شوشتر میارم یا دزفول. ماهی‌گیرا دارن. فقط یک جیپ کم داریم... تو میتونی پیداکنی؟

دست چپرساز [حقگو] رفت به سیگار: مصادرهٔ بانک؟

ـ تو حالا بائونش کار نداشته باش.[۱]

نوذر به حقگو توضیح داده که این کار سیاسی نیست. اقتصادی است. پول در آن هست ـ طلا! امّا خبرچین گمان می‌برد نوذر با گروهی در کار حمله به بانک است. ابهام‌گوئی نوذر نیز گمان او را تقویت می‌کند درنتیجه یکی ـ دو روز بعد دو مرد با جیپ استیشن سفید کنارش توقف می‌کنند که: یک دقیقه تشریف بیاورید. در این‌جا نیز نوذر بلاهت را با لجاجت درهم می‌آمیزد.

---

۱. *مدار صفردرجه*، ص ۴۲۸.

ـ مو گرفتاری دارم ـ یعنی کار دارم، نمی‌تونم بیام.

البته مأموران او را توقیف می‌کنند و می‌برند. نوذر بعد از آزاد شدن باز خود را از تک و تا نمی‌اندازد و همراه با شرح مقاومت‌های خود رجز می‌خواند و از دلاوری‌های خود داستان‌ها می‌گوید.

در کنار او زنش ـ بلقیس را داریم که با سادگی طبیعی خود و شناختی که از شوهرش دارد، غالباً نوذر را با پرسش‌های خود در مخمصه می‌اندازد. او در همان زمان از «پهلوانی‌ها» و «ماجراجوئی‌ها»ی شوهرش وحشت دارد و گاه افسانه‌سرائی‌های او را باور می‌کند و به نشانهٔ تعجب به‌صورت خود می‌زند و می‌گوید: وی بسم‌الله. نوذر غالباً ماجراهای خطرناکی را که از سرگذرانده یا در پیش روی دارد در حضور بلقیس بازگو می‌کند و از حیرت و شگفتی او شادمان می‌شود و تفریح می‌کند. بلقیس نازاست. هرچه دوا و درمان می‌کند به نتیجه‌ای نمی‌رسد. سرانجام حامله می‌شود و این فرصتی است برای نوذر تا سرمستی و غرور خود را از سوئی و خل‌بازی‌هایش را از سوی دیگر به نمایش بگذارد. او به رغم اصرار بی‌بی سلطنت که فرزند به دنیا نیامده را عباسعلی نامیده، او را به طور مکرر و با لجبازی «سهراب» می‌نامد:

به آهنگ خواند: به‌به از این سیرابی. مخلص بلقیس خودم. چاکر ئون کره‌بز، در شکم این زنم. و زد زیر خنده. بلقیس گفت: خدایا توبه.

نوذر گفت: خوب شعر گفتم؟

ـ حیا کن نوذر

---

۱. *مدار صفردرجه*، ص ۴۳۴.

ـ سی چی حیا کنم؟

و کشید جلو و خم شد ـ «شکمت بیار پیش می‌خوام رجزخوانیِ سهرابِ گوش کنم!» بلقیس موی انبوه سر نوذر را چنگ زد و پس راندش ـ «ئی کارا خوبیت نداره نوذر ـ پنجاه سال اَ عمرت رفته مثل بچه‌هائی هنوز.»

نوذر قد راست کرد: بی‌خود پیرم نکن، چهل و سه سال ـ تازه چند ماه هم مانده.

بلقیس گفت: جان به جانت کنن همینی که هستی

نوذر لیوان را برداشت. با کف دست زد رو سینه. سالار کُل! و ته لیوان را به حلق ریخت و سبیل را پاک کرد.[۱]

امّا این مرد برهنه شاد، بذله‌گو، مضحک و خوش‌محضر و باصفا، پیش از به دنیا آمدن فرزندش در روز بیست و شش دی ماه ۱۳۵۷، روز هجوم نظامیان به شهر اهواز کشته می‌شود آن نیز به‌صورتی کم و بیش نامنتظره و حتی کمیک. نوذر از جمله شخصیّت‌های محوریّ رمان از آغاز آن تا چند فصل به پایان کتاب مانده و مرکز بسیاری از رویدادهاست. نوذر در گذشتهٔ دور، زمانی که کارآموز مدرسه فنی آبادان بوده مبارزه‌هائی داشته است. آن مبارزه‌های جزئی اینک در کارگاه خیالش به‌صورت صحنه‌های مبارزه‌های پهلوانی درآمده و بُعد عظیمی یافته است.

یارولی: این شخص مردی است تهیدست، ممسک، خودنما و

---

۱. *مدار صفردرجه*، جلد سوم، ص ۱۶۹۸.

حقه‌باز. سلمانی کوچکی دارد و با دشواری زندگانی خود را راه می‌برد و به زن و فرزند و شاگردش سخت می‌گیرد. نچسب و خود محوّر است از این رو غالباً با مشتریان و همسایگان و حتی با باران درگیر می‌شود (دیگران به استهزاء او را اوساچُسکی، می‌نامند) با کار و تلاش می‌خواهد بر رونق کار خود بیفزاید و مغازه‌ای شیک و مجلل داشته باشد و چون این مقصود برآورده نمی‌شود به‌تدریج در دام ساواک می‌افتد و به فردی «خبرچین» بدل می‌شود. اگرچه از ساواک مبلغی دندان‌گیر عایدش نمی‌شود، با این همه زیر چتر حمایت آن با قاچاقچی‌گری و فروش تریاک زندگانی‌اش را روبراه می‌کند و به مال و منال و مغازه‌ای مجلل دست می‌یابد. ولی به دلیل اینکه خود اهل دود و دم و عشرت است همیشه کمیتش لنگ است و خود و خانواده‌اش زندگانی پرفلاکتی دارند. اسدموتوری، لومپنی که در سرکوبی مبارزه‌های مردمی با پلیس همکاری دارد به امید بهره‌وری از ثروت یارولی ــ که چیز در خور توجهی نیز نیست ــ با دختر او ازدواج می‌کند. دختر از شوی خود بچه‌دار می‌شود ولی چون یارولی اهل باج دادن به کسی نیست با اسد درگیر می‌شود و اسد زنش را طلاق می‌دهد و این مسأله بر نابسامانی زندگانی یارولی، می‌افزاید. در این هنگامه سر و کلهٔ «برزو» برادر باران در زندگانی یارولی پیدا می‌شود. «برزو»ی معتاد و آس و پاس با حقه‌بازی وانمود می‌کند مایل است با دختر یارولی ازدواج کند و به این جهت ارتباط خود را با این خانواده گسترش می‌دهد و از بساط دود و دم «استاد سلمانی» بهره‌مند می‌گردد. در فرارونده اوج‌گیری تظاهرات مردم، سلمانی یارولی ــ که اکنون به آرایشگاه هالیوود تبدیل شده ــ به آتش کشیده

می‌شود و یارولی زن و فرزندان خود را رها کرده و فرار را بر قرار برتری می‌دهد.

برزو: از آن اشخاصی است که در هر حال مخّل نظم زندگانی دیگرانند. هر دری را می‌کوبد تا هزینهٔ دود و دم و معاشش را فراهم بیاورد. نه به خانواده علاقه‌مند است نه دوستی دارد. در پایان رمان او و ممل تارزان را می‌بینیم که در کسوت لومپن محله به باج‌گیری مشغولند، و در هنگامهٔ آشوب‌ها جلو ماشین‌ها را می‌گیرند و به نام کمک به خانواده‌های ستمدیده به اخاذی می‌پردازند. این دو نفر و همانندهای ایشان می‌توانند به قوه، هسته گروه‌های ضربتی پس از هر تحوّلی را بوجود آورند.

مبارک خیاط: مبارزه این شخص از سال‌ها پیش، پیش از کودتای امرداد ماه سال ۳۲ آغاز شده است از اعضاء حزب توده بوده و دو سه سالی را در زندان بسر آورده است. اکنون بی‌آنکه در کار مبارزه‌ای سیاسی بوده باشد از همان پیشینهٔ مبارزه و زندان بیست سال پیش برای خود «فضیلتی» ساخته است و به‌جا یا بی‌جا دربارهٔ آن داد سخن می‌دهد، گرچه به گوش کسی فرو نمی‌رود. همه‌جا دستی از دور بر آتش دارد، در مثل به گردآوری اعلامیه می‌پردازد تا به‌عنوان سند مبارزهٔ خودش جا بزند، تا می‌فهمد جائی تظاهراتی برپا شده سوار دوچرخه‌اش می‌شود و به آن‌جا می‌رود و دورادور می‌ایستد و کوشش و کشش دیگران را تماشا می‌کند. در بحث کردن یدطولانی دارد امّا با مبارزهٔ مخفی و مسلحانه نیز مخالف است. مدعی ساختن جامعه و کشور است امّا از سر و سامان دادن به زندگانی زن و فرزندانش ناتوان است. مبارک مدام با «یارولی» درگیری دارد. زمانی‌که دکان یارولی به

آتش کشیده می‌شود، دیوار دکان وی ترک برمی‌دارد و این مسأله نزد او بیشتر از سرنوشت جامعه اهمیّت دارد. درحالی‌که مردم گروه‌گروه در معابر به مبارزه پیوسته‌اند و کشته و زخمی می‌دهند او در اندیشهٔ تعمیر ترک دیوار دکان و مخارج آنست. مبارک از گونهٔ آن مبارزان «حزبی» است که همیشه به دنبال دگرگونی‌ها حرکت می‌کند و چیزی از ادراک ژرف سیاسی و اجتماعی در او نیست. از افرادی است که هر حزبی در دنبال دارد تا به نمایش عددی خود فخر بفروشد امّا در هنگامهٔ خطر درمی‌یابد که خود مانده است و آن افراد رفته‌اند. مبارک مدام در گفت‌وگوی با دیگران به توجیه «روح کاسبکاری» خود می‌پردازد. چنین شخص مردّد و کاسبکاری می‌توانست با ارزیابی توان خویش سرجای خود بماند و به کار و کاسبی‌اش برسد و با خودداری از ورود در عرصه‌هائی که میدان او نیست به آرامش و رفاهی دست یابد امّا خطای او این است که مبارزه را نیز نوعی کسب و کار و اطوار و رسم روز می‌داند و از این رو هنگامی‌که در تظاهرات خانوادهٔ زندانیان در برابر دادگستری با دیگران کتک می‌خورد بیشتر به فکر کار و بار خویش است: «دوچرخه نازنینم از بین رفت.» البته در این‌جا نیز برحسب اتفاق دستگیر می‌شود و کتک می‌خورد، یعنی در واقع دیر جنبیده و غافل‌گیر شده است، زیرا در آغاز کار از منظرهٔ «باران» او را می‌بینیم که «پشت جماعت ایستاده است و دوچرخه‌اش را در دست دارد و سیگار می‌کشد.»[1]

برات عکاس: مغازهٔ برات پاتوق چند شبه روشنفکر است که هر یک با حفظ پایگاه‌های سیاسی خود باهم خوش و بش دارند و به

---

۱. *مدار صفردرجه*، ص ۴۱۹.

هنگام می نوشی‌ها و شیره و تریاک کشیدن‌ها گفت‌وگو و مجادله می‌کنند. برای تنوع یا گریز از فشارها و ناکامی‌ها به شبگردی می‌پردازند. مهراب یکی از افراد این جمع در مباحثه‌ها بیش از دیگران نظریه‌پردازی می‌کند و در سیاست، ادبیات، هنر و جامعه‌شناسی... داد سخن می‌دهد. او باور دارد که تا مردم باسواد و کاملاً آگاه نشده‌اند، به ترکیب حاکمیت دست نباید زد زیرا هیچ خودکامه‌ای از جامعه‌ای ناآگاه نرفته که حاکمیت خودکامه دیگری در جایش ننشسته باشد. امّا کندرو یکی دیگر از افراد این جمع آگاهی اجتماعی را در گرو حرکت اجتماعی می‌داند و در برابر این سخن مهراب که «دست‌کم رطیل [ساقی شیره‌کش خانه] از ما بهتر می‌فهمه که سیاست کار ما نیست» می‌گوید:

امروز نفس کشیدن ما سیاسته، سرنوشتمان سیاسته!

رطیل می‌گوید: بکش‌ئی شاحاب مرده یخ می‌کنه! ما بوشیدیم گذاشتیم کنار!

مهراب: سیاست یعنی حقه‌بازی ـ عوام فریبی.

صدای رطیل درآمد: بابا بکش، ریدمان شد.

«برات» و آن چند تن دیگر برخی رویدادهای داستان را بوجود می‌آورند. یکی از سرگرمی‌های ایشان در شبگردی‌ها، سربه‌سرگذاشتن و تمسخر «یارولی» است. در واقع مانند بسیاری از روشنفکران عمل و نظرشان، تضاد دارد. نه تسلیم جریّان شده‌اند نه جرأت درگیری مستقیم با حاکمیت دارند. ساواک نیز از کار و تجمع

---

۱. مدار صفر درجه، ص ۴۵۷.

ایشان غافل نیست و آنها را زیر نظر دارد. برات از تظاهرات عکس می‌گیرد و به سفارش بازاریان عکس مراجع را تکثیر می‌کند از این‌رو وی را به ساواک می‌برند و کتک می‌زنند.

حاج آقا بزرگ: این شخص عطار است. اعلامیه‌های مراجع را توزیع می‌کند. در تظاهرات سیاسی ـ مذهبی شرکت می‌جوید. شبهائی که نظامیان و پلیس در معابر حضور ندارند و جوانان پاسداری خیابان‌ها و کوچه‌ها را به‌عهده گرفته‌اند همراه با «کندرو» به «پست‌ها» سرکشی می‌کند. او از فکر رونق دادن به کسب و کار خود نیز غافل نیست از این رو با «شهروز» شریک می‌شود امّا شهروز که درکش و قوس روابط و معامله‌های شهری استاد شده است، در لحظه‌ای مناسب حاج آقا بزرگ را فریب می‌دهد و مال و منال او را بالا می‌کشد و از آن خود می‌کند. در نتیجه حاج آقا از شراکت با شهروز جز زیان حاصلی برنمی‌دارد.

نامدار: نامدار نمونهٔ نوعی مبارزان دههٔ ۵۰ است. مبارزه می‌کند، به زندان می‌افتد و پس از آزاد شدن مدت کوتاهی در خانهٔ خاور در اطاق کل بشیر زیست می‌کند. او عضو گروه مخفی است و نزدیکانش از جمله مائده و به پیروی از مائده، «باران» زیر نفوذ اندیشه‌ها و باورهای او هستند. او با منیجه ازدواج می‌کند و این دو در گرداب مبارزهٔ مخفی پیچ و تاب می‌خورند. گروه ایشان لو می‌رود امّا نامدار و منیجه شب هنگام پیش از آنکه مأموران به خانهٔ خاور بریزند می‌گریزند و دیگر باز نمی‌آیند. آنگاه ایشان را در حمله به بانک و مصادرهٔ پول‌های آن می‌بینیم. در حملهٔ دیگر، در خلع سلاح کلانتری، «منیجه» کشته می‌شود و نامدار می‌گریزد. پس از رفتن نامدار و منیجه

از خانه، دوستی باران و مائده عمیق‌تر می‌شود و باران بیشتر زیر نفوذ افکار مائده قرار می‌گیرد. سروان بازنشسته رستم اسفندیاری، برادر نوذر، رئیس حراست کارخانه نیز در این فراروند نقشی دارد. او مرد زن‌باره و نادرستی است و می‌خواهد با منیجه و مائده رابطه پیدا کند و چون در این کار توفیق نمی‌یابد هر دو خواهر را متهم می‌کند که در پخش اعلامیه در کارخانه دست دارند و به «بشیر» پدر آنها می‌گوید: «پدرجان، دخترتانِ نصیحت کنید که مثل آن یکی فرار نکنه و اسلحه برداره و با دولت بجنگه» امّا بشیر که روستائی ساده‌ای بیش نیست از نظارت بر کار دخترانش ناتوان است و مائده نیز مانند منیجه به عرصهٔ مبارزه وارد می‌شود.

برهان: دیپلمه و از خانواده‌ای فرودست است. کار خاصی ندارد و برای تأمین هزینهٔ زندگانی تن به کارهای شاق می‌دهد. از دیدگاه او خوزستان مستعمرهٔ شهرهای دیگر است و می‌گوید هیچ یک از مناصب بالای اداری در اختیار خوزستانی‌ها نیست و سهم و نصیب خوزستان در مشاغل رانندگی و مستخدمی دون‌پایه و از این قبیل است. راه علاج از نظر او این است که چندتن از رؤسای اداره‌ها را که غالباً غیربومی هستند باید شبانه چاقو زد و به دیگران اعلام کرد به شهر و دیار خود بازگردند. به‌همین منظور، گروهی درست می‌کند. از باران دعوت می‌کند به جمع ایشان بپیوندد امّا باران نمی‌پذیرد با این همه قول می‌دهد که راز این گروه انتقامجو را فاش نکند. افراد گروه یکی دو نفر از رؤسا را چاقو می‌زنند و پلیس آنها را دستگیر می‌کند امّا برهان به یاری باران موفق به فرار می‌شود و به کویت می‌گریزد. او پس

---

۱. *مدار صفردرجه*، جلد دوم، ص ۸۷۲.

از اوج‌گیری مبارزه به اهواز برمی‌گردد و اسلحه برمی‌دارد و در مبارزه‌ها شرکت می‌جوید. برهان بهرحال برای باران دردسر فراوان بوجود آورده است زیرا پلیس پس از فرار برهان، باران را بازداشت می‌کند و آزار می‌رساند تا زمانی که به علّت فقدان برگهٔ لازم او را آزاد می‌کند.

اشخاص دیگر رمان از جمله بی‌بی سلطنت، خاور، برزو، رستم اسفندیاری، مهندس داور، کتایون... هر یک در جای خود اهمیّت دارند. در مثل در درگیری‌های سیاسی، سیف‌پور ملی‌گرا، دبیر دبیرستان‌ها نقشی دارد. او در تهییج دانش‌آموزان کار نمایانی بعهده می‌گیرد. مبارک خیاط نیز به‌طور جنبی و محدود با او و باران و مائده در تکثیر اعلامیه‌ها مشارکت می‌ورزد. از سوی دیگر مأموران ساواک بیکار ننشسته‌اند و در دام‌گستری برای مبارزان و دستگیری آنها به جان می‌کوشند. به‌تدریج موج مبارزه سراسر شهر (و کشور) را فرامی‌گیرد. اعتصاب کارگران کارخانهٔ نورد، شرکت نفت، شرکت تولیدی لباس و دیگر کارگاه‌ها و کارخانه‌ها... فرا می‌رسد. مبارزان لائیک و دینی برای به‌حرکت درآوردن مردم می‌کوشند. نخست اعتراضات منفی مردم پیش می‌آید مانند عدم استفاده ایشان از برق در سراسر شهر یا رواج دادن شایعه‌ها و برزبان آوردن و پخش کردن مطایبه‌ها بر ضد شاه و سران حاکمیت... که به دخالت دولتیان در کارهای جاری مردم و قطع برق خانه‌ها می‌انجامد. در این حال زندگانی عادی مردم نیز در ژرفا همچنان جاری است و به‌رغم مشکلات روزافزون و گران شدن تدریجی اجناس، به راه خودش می‌رود. در اواخر دههٔ ۵۰ دشواری‌های زیست با درگیری‌های

سیاسی و جوش و خروش اجتماعی درهم تنیده می‌شود، و مقدمات خیزش انقلابی را تا مرز قیام همهٔ مردم فراهم می‌سازد. اعتصاب‌ها، تظاهرات دانشجوئی، تسویه حساب‌ها، عشق‌ها، کشته شدن و مجروح شدن و زندانی شدن‌ها و گرفتاری‌های کوچک و بزرگ... همه در کارند تا زمینه‌ساز حرکت انقلابی شهرها باشند. در کنار این رویدادها، کسانی را نیز می‌بینیم که فرصتی برای ثروتمند شدن یا اخاذی از مردم بدست آورده‌اند و با بهره‌گیری از آشفتگی‌های پیش‌آمده به راه خود می‌روند. شهروز در این زمینه نمونهٔ خوبی است. شهروز جوانی است که همراه پدرش «عمو فیروز» به شهر آمده. باران او را به بساط‌فروش کنار خیابان، از دوستان خود، معرفی می‌کند. شهروز سیگار و بلیط بخت‌آزمائی می‌فروشد و چم و خم کار و کسب را بدست می‌آورد. به‌ویژه زمانی که بساط‌فروش به سربازی می‌رود در معاملات دستش بازتر می‌شود. بازویش در حملهٔ مبارزان به بانک تیر می‌خورد و از این رو مدعی است که دین خود را به جنبش خلقی ادا کرده است و حالا باید سهمش را بگیرد. در زمینهٔ معاملات و مسائل مالی خبره و پشت‌هم انداز و چابک است. تا خبر شراکت احتمالی حاج‌آقا بزرگ و باران را می‌شنود [حاج‌آقا قرار است با شرائطی سرمایه‌ای در اختیار باران بگذارد تا او آرایشگاهی باز کند] قاپ حاج‌آقا را می‌دزدد و در خفا و بدون اینکه باران بفهمد، پسرعمویش را از میدان بیرون می‌کند و خود با حاج‌آقا شریک می‌شود. او اکنون نوزده ساله است و برای پولدار شدن فرصت بسیار دارد. گرفتن معافی سربازی برای شهروز با دستی که نشان تیرخوردگی دارد و با اندکی شل کردن سرکیسه آسان است. شهروز با نشان دادن

در باغ‌سبز به حاج‌آقای عطار، در «پاساژ»ی معتبر با شراکت او مغازه‌ای باز می‌کند. پنهانی از شریک خود مشروب خارجی می‌فروشد و با «مهرویان پرسه گرد» سروسرّی بهم می‌زند. سرانجام در صحنه‌سازی مناسبی شریکش را فریب می‌دهد و کل موجودی مغازه را که اکنون مبلغ کلانی شده است بالا می‌کشد. شهروز به باران علاقمند است و کمی نیز از او حساب می‌برد و می‌کوشد کارهای ناجور و غیرقانونیش را از او پوشیده بدارد.

شهروز کارتن دوم را برداشت و گفت: سردته! باران هیچ نگفت ـ فقط نگاهش کرد. شهروز رفت پس دکان. وقتی برگشت پولیور جادار طوسی رنگی دستش بود ـ «بیا بگیر، مثل تنور داغت می‌کنه!» باران به پولیور نگاه کرد ـ آرنج‌ها و سرشانه‌هایش تیماج خاکی رنگ بود. دست باران از جیب نیامد بیرون. صداش گرفت. «گفتم همین که دستت تیرخورده، معافی ـ» شهروز پولیور را انداخت رو میز ـ «نه! دوتومن آب خورد!» و کارتن سوم را برد پشت دکان ـ زری خالدار آمد ـ پالتو بنفش پوشیده بود. عطرش دکان را پرکرد.[۱]

بیشتر خصلت‌های اشخاص با چنین روایت و گفت‌وگوی توأمان ساده شکل می‌گیرد و سپس در مجموع روایت طولی داستان جوش می‌خورد و آن را به پیش می‌برد.

شگرد نویسنده در روایت داستان پایه در رمان‌های نخستین او همسایه‌ها و داستان یک شهر دارد. این شیوه در داستان بازگشت (در

---

۱. *مدار صفردرجه*، جلد سوم، ص ۱۲۹۶.

مجموعه دیدار) پرورده‌تر می‌شود و در مدار صفردرجه شکل مناسب خود را پیدا می‌کند. در ساخت زیرین «مدار...» سه فرارونـد، با تفاوت زمانی در آغاز، موجود است که در نهایت به موازات خود به حرکت درمی‌آیند تا جائی که «مدار» به انجام برسد.

فرارونـد نخست را از آغاز رمان می‌بینیم. نوذر و بلقیس در سال ۱۳۴۲ بـا هـم ازدواج مـی‌کنند (سـال ازدواج دقـیقاً یـاد نشـده امّـا سالشماری داستان با نشانه‌ها و قرائنی، سال ۴۲ را بدست می‌دهد) و رویهمرفته باهم توافق دارنـد. بـلقیس عـقیم است ولی زن و شـوی طـالب فـرزندند و در ایـن زمـینه چـاره‌انـدیشی مـی‌کنند. از دارو و درمان‌های سنتی و دعا گرفته تـا پـزشک و داروهـای جـدید یـاری می‌طلبند تا اینکه در میانهٔ تابستان ۱۳۵۷ به نتیجه می‌رسند و بلقیس باردار می‌شود و این همزمان با قیام دست‌جمعی مردم است که در پایانهٔ زمستان ۵۷ به سرنگونی نظام ستمشاهی می‌انـجامد. در دورهٔ بارداری بلقیس همراه با افزایش شور و گرمای انقلابی مردم، شادی نوذر نیز افزایش می‌یابد و او آغاز می‌کند به خرید اسـباب‌بازی‌های ارزان قـیمت کـه بـا چـاره‌انـدیشی‌های ارزان قـیمت گـروهی از دست‌اندرکاران حرکت جمعی مردم بی‌شباهت نیست. گوشهٔ اطاق حقیر نوذر پر از اسباب‌بازی می‌شود. او مدعی است که در «طایفهٔ» او ــ جز چند زن ــ زنی دختر به دنیا نیاورده است و نام فرزند هنوز به دنیا نیامده را «سهراب» می‌گذارد. امّا بی‌بی سلطنت ــ آن‌طورکه انتظار می‌رود ــ با این نامگذاری مخالف است. امّا نوذر روز ۲۶ دیماه ۵۷ (چهارشنبه خونین اهواز) با ماشین زیر تانک می‌رود و کشته می‌شود. روز بعد ــ و پس از تشییع جنازه نوذر، نزدیک به آغاز مـاه بـهمن ــ

کودک بلقیس سقط می‌شود. در این هنگامه می‌بینیم که اسباب‌بازی‌ها، دلخوشی‌ها... همه داغان شده است:

[باران به اطاق نوذر وارد می‌شود]... لنگهٔ در اطاق را پس زد. چراغ را گیراند. اطاق متروکه به‌نظر می‌آمد. رفت وسط اطاق و به دور و بر نگاه کرد. چتر نوذر به جارختی بود. کمر موتورسیکلت پلاستیکی شکسته بود. کسی انگار که با لگد کوفته بودش. بادکنکها، ترکیده افتاده بودند روفرش.[۱]

فراروند دوم از حدود دو سال پیش از سال ۵۷ آغاز می‌شود. باران دوماهی، قرمز و طلائی، خریده است. و در حوض انداخته. نوذر امید بسته است که ماهی‌ها تخم بریزند و او بتواند سال بعد در عیدنوروز، ماهی بفروشد هر جفت بیست تومان. روزی نوذر «بوش لمبو»ئی می‌آورد می‌اندازد توی حوض [بوش لمبو یا ابوش لمبو، نوعی ماهی سیاه کوچکی است با سبیل به اندازهٔ ماهی حوض که گاز می‌گیرد. زمانی از این نوع ماهی در رود کارون زیاد بوده است] باران به این کار نوذر اعتراض می‌کند. نوذر می‌گوید که این بوش‌لمبو نیست. ماهی لجن‌خوار است و آورده است تا حوض را برای تخم‌ریزی ماهی‌ها تمیز کند. در نتیجه بوش‌لمبو با آن شکل بدترکیب و پیکرهٔ سیاه در حوض می‌ماند.

در آستانهٔ باردار شدن بلقیس، یکی از ماهی‌ها تخم‌ریزی می‌کند و بر شادی نوذر می‌افزاید. تمنای سوزانش به ثمر می‌نشیند. رشد تخم‌های ماهی و بالیدن جنین بلقیس و همه‌گیر شدن قیام مردم به

---

۱. *مدار صفردرجه*، جلد سوم، ص ۱۷۴۸.

موازات یکدیگر پیش می‌رود. سپس تخم‌ها تبدیل به ماهی می‌شوند که در آغاز رنگشان نمایان نیست، دقیقاً مانند گروه‌های مبارز که در نهان می‌رزمند و نزد مردم شناخته نیستند. در اوج‌گیری مبارزه‌ها، رنگ بچه ماهیها مشخص می‌شود و این‌ها به‌صورت گروهی حرکت می‌کنند. پس از کشته شدن نوذر و سقط جنین بلقیس، بوش‌لمبوی سیاه به‌همراهی ماهی طلائی [ثروت، سرمایه‌اندوزی] به ماهی قرمز و به گله ماهی‌های کوچک حمله‌ور می‌شود، پراکنده‌شان می‌سازد و تک افتاده‌ها را می‌خورد.

روزی که پیروز، فرزند منیجه و نامدار را به خانهٔ خاور می‌آورند تا باران و مائده از او نگاهداری کنند و جامهٔ از پیش آماده شده فرزند بلقیس را بر تن او بپوشانند، کودکی که می‌تواند جانشین «سهراب» به دنیا نیامده بشود، آخرین هجوم بوش‌لمبو را به بچه ماهی‌ها می‌بینیم. «گله ماهی آشفته شد. حوض آشوب شد... بوش‌لمبو ماهی‌های تک افتاده را بلعید.»

فراروند سوّم: در آغاز بی‌بی سلطنت (مادر بزرگ پدری باران) که پیرزنی است پریشان فکر پیوسته در اتاق یا ایوان نماز می‌خواند و ذکر می‌گوید. نظاره‌گر اشباح و ارواح است. گاهی حتی مرده‌ها را می‌بیند که از فراز به فرود می‌آیند تا به خانه و ساکنان سری بزنند. او مریض احوال است و گفتار و کردارهای نامنتظره و عجیب دارد. گاهی به خاور و دیگران سفارش می‌کند که روز هفتمش را آبرومندانه برگزار کنند (زیاد به مرگ می‌اندیشد) و نیز به فکر مخارج ترحیم نیز هست: «نه! برنج زیاد خیس نکنین ـ اول حساب کنین چند نفر میاد ـ بعد برنج خیس کنین...»

هفتم یا چلم، با ملکِ مقرب میام از خجالتتان درمیام.

بلند نفس کشید ـ «شام هفتم آبرومند باشه. چلومرغ! خودم سرمی‌زنم تا ببینم کم کسری نداشته باشین.

خاور گفت: زن عمو سی چه ملفای بد می‌زنی؟ ایشالاّ صدسال دیگه زنده باشی!

بلقیس گفت: یه پیاله چائی بیارم، بی‌بی؟

بی‌بی گفت: روز ختم قهوه بدین.

بی‌بی سلطنت در عین آشفته حالی هیچ چیز را از یاد نبرده است. نه کشته شدن «نوروز» پسرش را نه مرگ بابان، نوه‌اش را. دردمندی‌های او همراه با گفتارهائی آشفته حال، رقت‌آور است. حضور او در خانه همچون حضور شوربختی‌های خانواده است. سخنان تحذیرآمیزش، دل اطرافیانش را به طپش می‌اندازد و فکرشان را بهم می‌ریزد. به واسطهٔ رؤیاها و یادآوری‌های آشفتهٔ او، نوروز و بابان حضوری پریشان‌کننده و خونین در خانه می‌یابند. پیرزن در درد و مالیخولیا و اسرار دست و پا می‌زند. نوروز را یادآوری می‌کند که پس از کودتای امرداد ۳۲ دربدر شد، چندسالی به کویت رفت و زمانی که بازگشت در تظاهرات عباسیه در سال ۱۳۴۲ تیر خورد و کشته شد. این پیرزن آشفته‌اندیش و دردمند به همین حال در برخی مقاطع کتاب نمایان می‌شود و تا در آغاز ۱۳۵۷ همین حال را دارد. پیش از این بیمار شده است. نوذر او را به نزد پزشک می‌برد و پزشک به او دارو (قرص) می‌دهد. قرص‌ها به مزاج پیرزن می‌سازد و او را به سوی بهبودی می‌برد. هشیارتر می‌شود. امر و نهی می‌کند. در همین اوضاع و احوال تصمیم می‌گیرد به خانهٔ «عموفیروز» برود، به این

دلیل که منتظرش هستند و باید تنور را روشن کند. امّا بلقیس این کار را صلاح نمی‌داند زیرا «باران» فراری از زندان در خانهٔ عموفیروز پنهان شده است. پیش از این نیز بی‌بی خواب دیده باران در اطاقی دربسته است و «صد تا مار افتاده به جانش، هی داد می‌زنه [امّا] کسی به فریادش نمی‌رسد»

بی‌بی سلطنت که پیش از این دور از همه و در گوشهٔ انزواست به‌تدریج از غلاف خود بیرون می‌آید، روی فرش خود نشسته با حالت و سیمائی آمرانه به دیگران می‌نگرد، انجام دادن توقعّات خود را به اصرار از دیگران طلب می‌کند. اگر او را خوب بنگریم درمی‌یابیم که در اواخر رمان دیگر آن پیرفرتوت پیشین نیست و حتی می‌توان گفت که انگار زیرورو شده است. اینک پیرزنی است سرکش، لجوج و متجاوز. گوئی مدام در پی دعواست و گاهی چنان پای خود را از حد درازتر می‌کند و تصمیم‌هائی می‌گیرد که دیگران به دیده‌های خود به نظر تردید می‌نگرند و از درک آنچه در وجود او پدید آمده ناتوانند.

شاید نقطهٔ آغاز این تحول روز اول فروردین ماه ۵۷ باشد. در این زمان نوذر تصمیم گرفته است برای چندمین بار سیگار را ترک کند. عموفیروز آمده است تا به اتفاق نوذر به قبرستان بروند و فاتحه بخوانند و به او سیگار تعارف می‌کند. نوذر می‌گوید: نه، عمو! از امروز تصمیم گرفتم ترکش کنم.» مردم به دلیل کشتارهای قم و دیگر شهرها عید ندارند و به زیارت قبور می‌روند. ناگاه بی‌بی را می‌بینند که «راست ایستاده است تو چارچوب در، تسبیح دستش بود و رنگش جا آمده بود» بی‌بی می‌گوید: «بوی خوش میاد خاور. می‌خوام بیام صحرا (قبرستان) نفسی تازه کنم» [در قبرستان نفس تازه می‌کند] نوذر

می‌گوید: «قرصا به مزاجش ساخته، خدابخواد» فیروز می‌گوید: «مگر بردیش دکتر؟» نوذر می‌گوید: «ها عموفیروز، قرصائی داده که پیر جوان می‌کنه»

از این جا به بعد بی‌بی ـ مانند مردم خواب رفته امّا اکنون بپا خاسته جان می‌گیرد. «چشمان پیر بی‌بی سلطنت برق زد ـ «حامله‌س؟» و اشاره‌اش به بلقیس است «و هشیاری ناشناخته‌ای نگاهش را جوان کرد.» پیرزن باور دارد که دعاهای او موجب حامله شدن بلقیس شده است «شکر خدا. دعاهام مستجاب شدا!» باور او در این زمینه نوعی توازی می‌یابد با حامله شدن بلقیس، رشد کودک او و خیزش مردم. بی‌بی دستور می‌دهد: «سی ولیمه بچه دست و دلتان نلرزد. هزار تا گوسفند سر ببرید ـ ملیونتا ـ» و این کلام گرچه عامیانه است نشانهٔ هوشیاری است. «از جانب خدا، امروز حالم خوش است» اکنون کنار سفره نشسته است و پاره نانی بدست دارد و شیشهٔ مربا را باز کرده است. نوذر گفت: «شکر خدا قرصا سرحالش آوردن» روز آخر ماه شعبان، شب، بی‌بی بر سجاده نشسته است و می‌گوید: «از امشب همه نیّت می‌کنیم.» روز بعد آغاز ماه رمضان است. حاملگی بلقیس آگاهی بی‌بی را به حرکت درآورده است. «جرمنجر نکن نوذر. ننه مجید (قابلهٔ قدیمی) صد بهتر از ئی دُردُراس (دکترها)... حرمت ننه مجید را داشته باش مش نوذر. همه بچه‌هامان ننه مجید به دنیا ئورده. دُردُرا تازه ئومدن ـ درس و سواد هم خرابشان کرده ـ» پیرزن کم‌کم یاد روستاهائی می‌افتد که در زیر دریاچه سد دز (به گفتهٔ عامه سد آمریکائی) غرق شدند. «دهات شارستم یا چل چشمه؟... یا قلاوند؟... نه! قلاوند، نه، باید چم سیف‌الدین باشه یا

بَدوْند!» نوذر گفت: «یاد دهاتی افتاده که رفتن زیر سدّ سی آمریکائیا ـ» این‌ها نام پنج روستا از روستاهائی است که در دریاچه سد دز ناپدید شدند و روستائیانی مانند عموفیروز از آن‌ها به شهرها پناه آوردند. نوذر می‌پرسد: بی‌بی چند سال دارد. بلقیس پاسخ می‌دهد: هشتاد داره! شیرین. بی‌بی که پچ‌پچ این دو را شنیده به آن‌ها خیره می‌شود. نوذر می‌گوید: «یعنی گوشاش هم تیز شده؟» معلوم می‌شود که قرص‌ها تأثیر حیات‌بخشی داشته‌اند.

درگیری لفظی بی‌بی و نوذر بر سر نام‌گذاری کودک بلقیس، هشیاری روزافزون بی‌بی را نشان می‌دهد. نوذر پیشاپیش کودک را «سهراب» نامیده. این نام فرزند رستم است. پهلوانی ملی که ناخواسته به نبرد با پدر درآمد و جرأت و جسارت و غرور و ناآگاهیش، وی را بدست پدر از پای درآورد. سهراب طالب ناممکن بود. می‌خواست نخست ایرانشهر را بگیرد و سپس افراسیاب را از پای درآورد و توران را تصرّف کند و آنگاه پدر را بر اورنگ شاهی هر دو سرزمین بنشاند. این تمنّای جوان است که هیچ حدّ و مرزی نمی‌شناسد، و معادله‌های قدرت را نمی‌داند و در نتیجه انجام کار به پایانه‌ای تراژیک می‌رسد. «نوذر سر برگرداند طرف بی‌بی و گفت: سهراب! بی‌بی گردن راست کرد: عباسعلی! صدای نوذر بلند شد: گفتم سهراب! بی‌بی کوفت روزانو و داد زد: عباسعلی‌ی ـ بلقیس دست نوذر را فشرد: چه جرمنجر می‌کنی نوذر! خو بگو عباسعلی تا بعد ـ صداش آمد پائین: سجلدش سهراب می‌گیریم. نوذر غر زد.

نوذر حیران می‌شود. بی‌بی همه رویدادها را زیر نظر دارد و به نوذر که مشروب می‌خورد می‌گوید: دیگه ازئی نجسی کمتر بخور...

رنگ نوذر پرید پیشانیش سفید شد. برگشت به بلقیس: شنیدی؟ کار به کار همه‌چیز مو داره. بلقیس گفت: خو راست می‌گه ـ مه رمضان ـ نوذر پچ‌پچ کرد: الهی دستم بشکنه که دوا خریدم. پام بشکنه که بردمش دکتر.

پشیمانی نوذر از کمک به درمان بی‌بی بی‌سببی نیست. او در حالتی از خشم و ناراحتی درمی‌یابد که عرصه بر او و دیگران تنگ شده است و بی‌بی همه جزئیات کار را از پیش تعیین می‌کند. «سایه‌اش دیوار اطاق را پرکرده است.» تحول شخصیّت بی‌بی سلطنت از فردی گوشه‌گیر و بی‌آوا و راکد به فردی بیدار و فعّال و مزاحم از ظرائف کار نویسنده است و فراروندی طبیعی دارد. او سال‌ها ضربه خورده، مرگ عزیزان چشیده و در گوشه‌ای با اوهام و شوربختی‌هایش بسر آورده و اکنون از بنیاد دگرگون شده است. البته می‌توان گفت که او ذخیرهٔ عظیمی از نیروهای بازداشته شدهٔ آئینی را در خود نهان دارد. نومید و مهجور بوده و می‌خواسته است به نوعی ناملایمات را ذخیرهٔ وجودی خود سازد تا ره توشهٔ جهان دیگرش باشد و این همه را البته نمی‌توان به بدخواهی سنجیده و دانسته اسناد داد. تحولی که در وجود او روی می‌دهد البته چیزی طبیعی است و مقدمات آن از پیش فراهم شده است. هیچ کس نمی‌تواند او را از آنچه هست بازدارد یا مقصر بشمارد و آنچه پیش می‌آید دقیقاً نشان می‌دهد که این پیرزن رنج کشیده و محروم با چه رنج و آشفتگی روحی دست به گریبان بوده است.

«سایهٔ بی‌بی افتاد کف ایوان... بعد خود او آمد بیرون. رنگ و رویش سرخ بود. چشمانش زنده و درخشان بود. پیش آمد و حرف

زد. صداش زنگ داشت: اگر کسی همپام نمیاد، خودم تنها میرم خانهٔ کل فیروز ـ اینجا مو دیگه کاری ندارم. اگر بمانم تمام میشم... باران و خاور به همدیگر نگاه کردند، بعد نگاه بی‌بی کردند و دیدند که گلویش سرخ است و مقنعه به سر دارد. می‌خوام برم ئونجا تنور بزنم، نان بپزم، گاو بدوشم. مرغان بخوابانم ـ هزارتا کار دارم، هزارتا درد بی‌درمون دارن که مو باید علاجش کنم. به مو احتیاج دارند. اگر دیر برم همه از دست میرن» و باز می‌گوید: «بذار تفنگ ببره. اگر نبره مو چطور برم خانهٔ کل فیروز» و وقتی بلقیس به بی‌بی نزدیک می‌شود تا شکر دان را از دستش بگیرد [او دارد مشت مشت شکر توی حوض می‌ریزد] از نگاه خاور می‌بینیم که بی‌بی محکم به تخت سینهٔ بلقیس می‌کوبد و سپس با ماشین شهروز به سوی خانهٔ کل فیروز می‌رود.

اکنون بی‌بی زندگانی دیگری آغاز کرده است و می‌خواهد حرفهائی را که بیخ گلو دارد بیرون بریزد و به این کار آغاز کرده است.

تحولی از همین قسم اما به‌صورتی نازل‌تر را در «نبی بی‌حال» رفتگر می‌بینیم. او نیز اعتصاب کرده است. وقتی که قرار می‌شود شهر را تمیز کنند و از او کمک می‌خواهند می‌گوید که انقلاب کرده است تا رفتگری نکند. بعد می‌رود سرچهار راه می‌ایستد و به راهنمائی اتومبیل‌ها می‌پردازد!

دیدگاه نویسنده در بیان روایت داستان در نظر نخست وصف و تجسّم رویدادها در زمان گذشته است. امّا این وصف ساده‌ای نیست که منحصراً در زمان گذشته مطلق و ساده قرار داده شده باشد. شیوهٔ روایت به‌صورت روش سوم شخص مقیّد است. نویسنده خود را کنار

می‌کشد و می‌گذارد رویدادی که در گذشته پیش آمده به‌صورت زمان حال درآید.

باران غلت زد و دمر خوابید. صدای بی‌بی سلطنت از تو ایوان آمد ـ «ئی صبح صالحین ـ خاور» ـ باران نشست و خمیازه کشید. نور چراغ ایوان از جام پنجره افتاده بود پای رختخوابش. بی‌بی صلوات گفت. باران برخاست. در و پنجره را باز کرد. هوا خنک بود. جاری شد تو اطاق و بوی شب مانده را پس راند.[۱]

این نمونه روایت داستانی از دیدگاه کسی است که از «بیرون» به صحنه می‌نگرد و از سوی ناقلی بی‌نام که می‌تواند کم و بیش دقیقاً با نویسنده یکی و یکسان باشد، نقل می‌شود در حالی که نویسنده به هیچ‌وجه به خود اشاره‌ای ندارد. اگر نویسنده، داستان را به شیوهٔ اول شخص نوشته بود، باران بایست بگوید «غلت زدم و دمر خوابیدم و صدای بی‌بی سلطنت را از ایوان شنیدم...» تمایز بین شیوهٔ روایتی اول شخص و سوم شخص مسأله‌ای است مشخص شده و کاربردها و سودهای خود را داراست. امّا تمایز منحصراً بر بنیاد شکل دستور زبانی به احتمالی به خودی خود سطحی است گرچه بهرحال این تمایز آشکارا سطحی می‌تواند تضمن‌ها و دلالت‌های خود را داشته باشد. امّا راوی مدار صفردرجه، دانای کل نیست. آنچه را می‌بیند بدون جانب‌گیری می‌گوید و ثبت می‌کند. حتی گاهی وجود راوی احساس نمی‌شود. غالباً به آنچه نفوذناپذیر است یا دسترسی به آن ممکن نیست نمی‌پردازد. به‌ندرت وارد دانستگی اشخاص می‌شود تا

---

۱. *مدار صفردرجه*، ص ۶۱۰.

از این حوزه به نقل روایت بپردازد و اگر ناچار شود چنین کند بی‌درنگ طرز کار خود را اصلاح می‌کند با این تمهید مقدمهٔ ساده که می‌گوید فلان مسأله را از این یا آن شخص داستانی شنیده است، در مثل زمانی که باران به زندان می‌رود ـ چون درون زندان دور از دسترس راوی است ـ شنیده‌ها و شایعه‌های مربوط به زندان را نقل می‌کند.

روایتگری که دانای کل است، در حوزهٔ داستان خود همه چیز را می‌داند. می‌تواند به خواست خود وارد درون شخصیت‌ها شود و آنچه را که آنها می‌اندیشند به‌طور مستقیم بیان کند. می‌تواند در لحظه‌ای در شهر و در لحظهٔ دیگر در روستا باشد. در لحظه‌ای در زمان حال باشد و در لحظهٔ دیگر ما را به گذشته ببرد یا سیر داستان را ببُرد و از مشکل‌های دیگر سخن بگوید. امّا چنین مداخله‌ای در قطع و وصل سیر داستان جزء الزامی روش نقلی «دانای کل» نیست و در بیشتر داستان‌های جدید کاربردی ندارد زیرا نشانهٔ ناقل، همه‌دانی تفکر و فلسفیدن او نیست بلکه توان اوست در دانستن همه چیز. صناعت دانای کل اساساً صناعت روایتی سوم شخص است، حتی زمانی که ناقل [در مثل در بازار خودفروشی، تاکری[1] گهگاه به خود ارجاع می‌دهد] باز اشخاص داستانی روایت شده به صورت سوّم شخص باقی می‌مانند. در این زمینه روش دیگری نیز هست. شیوهٔ روایتی «ناقل محدود»[2] که دانای کل نیست و آن‌طور که در مدار صفردرجه می‌بینیم به ندرت وارد داستان می‌شود. از بیرون به نقل روایت می‌پردازد و می‌کوشد «اوبژکتیو» باشد (گرچه اوبژکتیو بودن کامل

---

۱. Thackeray's Vanity Fair. کتاب تاکری *یاوه‌بازار* نیز ترجمه شده است.

2. Limited Narator

ناممکن است) و رویدادها و حرکت‌ها را از زاویه‌های گوناگون نقل کند و شخصاً درگیر آن‌ها نشود. او چیزها را آن‌طور که هست ـ یا دست کم آن‌طور که در جهان خیالی داستان هست ـ مشاهده و نقل می‌کند. در این‌جا گرچه راوی «دیدگاه» خود را به پس‌نما می‌فرستد امّا اشخاص داستانی مانند همهٔ مردم دیدگاهی ویژه دارند. زمانی که داستان نه از فراز وسیلهٔ دانای کل بلکه در درون داستان و از زبان اشخاص نقل می‌شود، بهتر می‌توان به ابعاد رویدادها پی برد. ما در این‌جا خود را در محل حادثه می‌بینیم و افکار و اندیشه‌های اشخاص را از کلمات و کردارهای ایشان درمی‌یابیم:

چشم مائده به در اطاق خاور بود ـ «خو می‌خریدی ننه» بلقیس رفت تو اطاق و برای باران چای ریخت. دید که سر باران گشته است به حیاط. برگشت و نگاه کرد. دید که مائده باران را نگاه می‌کند. نوذر مرغ‌ها را از آب جوش کشید بیرون و انداخت تو طشت ـ «وی وی سوختم!» و برگشت به مائده نگاه کرد و لبخند زد. مائده پشت سر حکیمه رفت تو اطاق. بلقیس گفت: چای بخور باران ـ یخ کرد.

باران سربرگرداند و نگاه بلقیس کرد. بعد، نگاه سفره کرد و نان برداشت.

می‌بینیم که بنیاد کار نویسنده در روایت از دیدگاه زمانی بر زمان گذشته گذارده شده است امّا در همان زمان کوشیده است با گفت‌وگوهای پی‌درپی ـ که در برخی صفحه‌ها بسیار زیاد است ـ و امتداد دادن حرکت‌ها و اوصاف، برخی صناعت‌های رمان مدرن را

نیز بکار ببرد. اشخاص داستان گاهی از زمان روایت به گذشته‌ای دورتر می‌روند و سیر طولی داستان با لایه‌های زمانی دیگر آمیخته می‌شود و این به‌ویژه زمانی است که بی‌بی سلطنت به حرف می‌آید یا از پسرش نوروز سراغ می‌گیرد یا به یاد او زاری می‌کند.

خاور دید که باران باریک شد... و تند آمد تو ایوان و رفت تو اطاق. بی‌بی سلطنت گفت: نوروز خودش تنها رفته عباسیه؟

خاور هیچ نگفت.

نوروز سال‌ها پیش در تظاهرات عباسیه کشته شده است امّا پیرزن هنوز فکر می‌کند که او زنده است. احمدمحمود با این شگرد و با ایجاد فضای ویژه اعم از فضای عاطفی یا مکانی به کمک گفت‌وگوها یا تجسّم کردارها در همان زمان گذشته ــ که به نوعی به صورت زمان حال داستانی درمی‌آید ــ سیر طولی داستان را در ژرفا نیز پیش می‌برد و به این ترتیب سطوح زمانی را به یاری کردار و گفتار اشخاص درهم می‌تند، و به نوعی اوبژکتیویته دست می‌یابد که بسیار درخورّ تأمل است. عدم دخالت راوی در سیر رویدادها و روایت کردار اشخاص چنان است که گاهی خواننده حتی با شخصیت‌های «بد» داستان (در مثل یارولی) همدردی می‌کند. یارولی ممسک، آزمند و لجوج است و به‌علّت نیاز و آز به درآمد کلان، ساواکی می‌شود و به این‌صورت به شخصیتی پلید demoniac بدل می‌گردد با این همه وضعیت زندگانی و معیشت او و خانواده‌اش به گونه‌ای است که هیچ‌گاه آب خوش ازگلویش پائین نمی‌رود و ندانم کاری و فلاکت از سر و رویش می‌بارد. شاید خواننده حس کند که «پلیدی» او ذاتی

نیست و منشاء آن، روابط ناهمساز جامعه‌یی است که تا گلو در مرداب نیاز و فقر از سوئی و تجمّل‌پرستی از سوی دیگر فرو رفته و انسان‌ها را به صورت «گرگ یکدیگر» درآورده است. شاید «یارولی» مقصر منحصربه فرد کردار زشت خود نباشد و ترسیم سیما و کردار زشت او بتواند راهی به سوی جامعه‌شناسی لایه‌های آسیب‌پذیر و آسیب‌رسان جامعه مصرفی دورهٔ ستمشاهی بگشاید. هم‌چنین «مبارک خیاط» که از مبارزان دههٔ ۳۰ و دو سه سالی در زندان بوده اکنون از دوستش طلب کمک مالی می‌کند دلیلش هم این است که چون در آن سال‌ها همزندانی بوده‌اند وظیفهٔ انسانی (و حزبی) به این دوست حکم می‌کند زیر بازویش را بگیرد و این درحالی است که دوست وی در جیرفت کار می‌کند و عرق می‌ریزد و او (مبارک) خیاط در مغازه‌اش نشسته و آب خنک می‌خورد و بحث‌های صد تا یک غاز می‌کند و وقت می‌گذراند.

برزو نیز از این دو نفر دست کمی ندارد و شخصی است معتاد و آس و پاس که برای بدست آوردن پول حاضر است با خود ابلیس نیز وارد معامله شود. او تا می‌شنود اسدموتوری جاهل و باج‌گیر محله دختر یارولی را طلاق داده وارد زندگانی استاد سلمانی می‌شود و پای بساط دود و دم او می‌نشیند و خود را خواستگار زن مُطلّقه وانمود می‌کند. رستم اسفندیاری برادر نوذر هم از این قماش است گرچه به یُمن ثروت و نفوذ مهندس دلاور نفوذ و مقامی دارد و با بهره‌گیری از این مقام می‌خواهد از دختران و زنانی که در کارخانه کار می‌کنند سوءاستفاده کند. امّا خود نوذر از دیگر اشخاص داستانی مدار صفردرجه طرفه‌تر و غامض‌تر است. او به سادگی بچه‌ها و زیرکی روباه

است. بیشتر اوقات در کسوت مبارزی جسور و دانای کل نمایان می‌شود و سرانجام دسته گلی به آب می‌دهد. شبی دلگیر از نداشتن فرزند و یکنواختی زندگانی نیمه مست به خیابان می‌آید. مردی را می‌بیند که زیر سایبان سر در خانه‌اش ایستاده و با آرامش سیگار می‌کشد. از آرامش مرد و شوربختی خودش به ستوه می‌آید و شیطنتش گل می‌کند:

گفت: «نامرد، چه بی‌خیال!» به سیگار پک زد. «حتماً زده ـ یه مثقال!» مرد، نرمهٔ دماغ را مالید ـ «هاآ، زده ـ چه جوریم!» سیگار نصفه نیمه را خاموش کرد و گذاشتش تو پاکت سیگار. «خدمتت می‌رسم!» کراوات را از جیب بغل درآورد و انداخت به گردن ـ «خدا را خوش میاد تو ئیقدر بی‌خیال ـ» یقهٔ بارانی را بالا زد. «دلم پکید اَ غصه!» شاپو را تا ابرو کشید پائین. ـ «نامرد داره عرشِ سیر می‌کنه...»

دستش را تو جیب بارانی مشت کرد. رسید به مرد. ابرو پراند و با چانه اشاره کرد به چهار راه و گفت: «لطفاً چند دقیقه تشریف بیاورید!»

مرد غافلگیر شد. نگانگاه نوذر کرد و آهسته گفت: «تشریف؟ کجا؟»

نوذر با چشم و ابرو به دور اشاره کرد: «خیلی طول نمی‌کشه!»

رنگ مرد پرید، لبانش لرزید: «آخر ـ بفرمائید، کجا؟...»

نوذر گفت: «نترس جانم، نترس ـ البت که ترور پریروز به تو ربطی نداره. چند سال داری؟»

مرد گفت: «پنجاه و سه سال قربان.»

نوذر گفت: «نه! به سن و سال تو نمیاد! ترور کار جوان‌هاست. بفرمائید، فقط ــ ...»

مرد گفت: «جبران می‌کنم حضرت آقا ـ هر امری بفرمائید!»

نوذر کلاه را از رو ابروها بالا زد: «پیشنهاد رشوه می‌کنی؟ ترویج فساد؟»

مرد جا خورد: «بنده غلط می‌کنم قربان ــ عرض بنده ــ»

نوذر گفت: «چقدر؟»

گردن مرد راست شد و نگاه چشم نوذر کرد: «هرچه ــ» نوذر یکهو زد زیر خنده و دستش را از جیب درآورد و کوفت رو شانهٔ مرد ــ «خیلی بی‌خیال بودی مرد حسابی ــ حسودیم شده بود، زده بودی‌ها آ ــ» مرد یکهو ترکید. فریاد زد: «زهر مار و حسودی ــ جان به سرم کردی!»

جوانی از در خانه زد بیرون ــ شتابزده ــ نوذر می‌خندید، بلند. مرد گفت: «رو آب بخندی، مرتیکه ــ اگر سکته کرده بودم خونم پای کی بود؟»

نوذر راه خود را می‌کشد که برود. جوان، پسر آن مرد، او را

---

۱. *مدار صفردرجه*، چاپ سوم، صص ۳۴۲ و ۳۴۳.

متوقف می‌کند: کوفت تو گوش نوذر. کلاهش پرید، گفت: «آخ.» جوان گفت: «شاخ!» نوذر قد راست کرد. دماغش خونی شده بود. فریاد زد: «چرا می‌زنی؟» مرد پیش آمد و جوان را پس کشید: «ولش کن بابا ـ بذار بره گم شه!» نوذر کلاه را از زمین برداشت و داد زد: «شکایت می‌کنم ـ پدرتانِ درمیارم!»

وقتی که پدر و پسر به خانه می‌روند و در را می‌بندند، نوذر می‌کوشد با سنگ پراندن چراغ سردر خانه را بشکند امّا موفق نمی‌شود و سپس چند شب بعد تیر و کمانی می‌آورد و لامپ سردرخانه مرد را می‌شکند و فرار می‌کند: «تو گوش مو می‌زنی، ها؟ صد دفعهٔ دیگه‌م می‌شکونم.»

این مجادلهٔ کوچک و لجوجانه سپس باعث رشته‌ای از منازعهٔ نوذر با آن جوان می‌شود. با این همه نوذر زندگانی به نسبت آرامی دارد. ظهرها از کار باز می‌آید و غروبها سر سفرهٔ حقیر خود می‌نشیند و دمی به خمره می‌زند، سربه‌سر بلقیس و باران می‌گذارد و «تفریح» می‌کند امّا این مرد بذله‌گو، شاد و برهنه خوشحال روز بیست و ششم دیماه ۱۳۵۷ گیر ارژنگ افسر خشن و غول پیکر شهربانی می‌افتد. ارژنگ اسلحه بدست پیشاپیش افراد مسلح در مسیر خود همه را می‌زند. بولدوزروار همه‌کس و همه چیز را از سر راه خود جاروب می‌کند. نوذر که بی‌خیال برای خرید به خیابان آمده است، به تور ارژنگ می‌افتد و ارژنگ او را به رانندگی خود می‌گمارد. نوذر که درست رانندگی بلد نیست ناچار است به فرمان غول بی‌شاخ و دم یا «عوج» در هنگامهٔ غرش مسلسل‌ها و حرکت کامیون‌ها و تانک‌ها تند براند و از میان ماشین‌های مشتعل و اجساد بگذرد.

عـوج [ارژنگ] آمـد سـوار شـد و در راه بـهم کـوفت: «حرکت!» ماشین پر شده بود بوی عرق ـ نوذر با سر آستین صورت را پاک کرد. عوج گفت: «تکان بـخورا!» نوذر راند. عوج گفت: «بـه راست!» نـوذر کـج کـرد تـو بیست و چهار متری ـ دم مسجد شمّاسی، «نـجف» را دید. با سـر اشـاره کـرد بـه نـجف و صـداش لرزیـد ـ «ساواکی، سرکار ـ» و دسـتپاچه حـرف را بـرگردانـد: «کمونیست» عوج برگشت و نگاه کرد. ماشین گذشت. مسلسل عوج ترکید. کاشی‌های سـردر مسـجد پـرید ـ نوذر فکها را روهم فشـرد. دنـدان‌هـاش صـدا مـی‌داد. رحیم سدهی را دید ـ افتاده بود رو پیاده‌رو ـ تو برکهٔ خون. عوج فرمان را در دست نوذر گرداند. ماشین رفت تو [خیابان] پهلوی. نوذر دید که درجه‌داران دکـان‌های بسته را به رگبار بسته‌اند... عوج گفت: «نگهدار.» نـوذر ترمز کرد. دست و پاش می‌لرزید. عوج پیاده شد ـ نوذر در ماشین را گشود و از روی دوشک ماشین سُر خورد رو زمین. ارژنگ گفت: سوارش کـن. قـادر یـقهٔ نـوذر را گرفت و بلندش کرد. ارژنگ خشاب عوض کرد و هوائی شلیک کرد. نوذر نشست پشت فرمان. عوج فـریاد زد: «حرکت!» ماشین از جا پرید. ارژنگ نعره کشید: «تندترا» نوذر گاز داد ـ سر مسلسل گشت طرف ماشین، ماشین کج و راست می‌شد. ارژنگ شلیک کرد. نوذر شتابزده پیچید تو نادری و کوفت به تانک و مسلسل تانک ترکید

و پوزهٔ ماشین تا دوشک جلو، زیر شنی سنگین شکست و بهم فشرده شد.

این پایان زندگانی نوذر است و چند روز بعد بلقیس، باران، خاور و عموفیروز را در گورستان در کنار قبر نوذر می‌بینیم. رستم علی اسفندیاری نیز آن‌جاست. شهباز پسر شرور فیروز با کلاشنیکف رستم را تهدید می‌کند، به تهدید او را وامی‌دارد دراز بکشد و سینه خیز روی زمین پیش برود. چند گلولهٔ پی‌درپی شلیک می‌کند. رستم علی نیمه جان و خیس عرق شده است و شهباز می‌خواهد او را بکشد. در این هنگام عموفیروز وارد ماجرا می‌شود و با تحکّم اسلحه را از دست پسرش می‌گیرد و به رستم کمک می‌کند تا از جابرخیزد. حسّ انسانی فیروز، رستم را از چنگ مرگ می‌رهاند. بعد باران و مائده را می‌بینیم که در کنار هم به خانه می‌روند:

> باران نگاه انگشت مائده کرد. انگشتری بود. دست به جیب کرد، دستبند را درآورد... باران پیروز را گرفت و دست چپ را دراز کرد. مائده دستبند را انداخت به مچ باران... مائده قفل دستبند باران را بست و پیروز را از باران گرفت.[۲]

مائده «پیروز» ـ را از باران (کلمه دارای ایهام است) می‌گیرد. این پسر، همان نسل جوان آینده است و پیروزی آینده در انتظار اوست. امّا در مداری که روی نقطهٔ صفر می‌چرخد، پیروزی چیزی ناممکن یا به تعبیر شاملو «حفر تونلی در کوه ناممکن» نیست؟

---

۱. *مدار صفردرجه*، چاپ سوم، صص ۱۷۲۵ و ۱۷۲۶.

۲. *مدار صفردرجه*، چاپ سوم، ص ۱۷۸۲.

امّا جذابیّت رمان بهرحال وابستهٔ شخصیت و کردار نوذر اسفندیاری است که «نوعی» طرفه و تازه در آثار احمدمحمود است. این شخصیتی غامض (یا به تعبیر فورستر جامع) است که از شخصیت‌های ساده بهتر آدمی را می‌شناساند زیرا انسان‌هائی که ماجراهای زیادی از سرمی‌گذرانند نمی‌توانند ساده و تک بُعدی باشند. نوذر ساده و آب زیرکاه، جدی و گاه سرسخت و لجوج و در همان زمان مضحک، افتاده و خاکسار و ریاست‌طلب است. وقتی که کار او پایان می‌گیرد، باز ما او را می‌بینیم که شال گردن پشمی‌اش را به گردن دارد، سبیلش روی دهانش ریخته، چنته‌ای به شانه آویخته و با سیمائی به ظاهر متفکرانه از خانه درآمده به سراغ ماجرای تازه‌ای می‌رود، درحالی‌که لبخنده‌ای برلب دارد که معلوم نیست دنیا را به جدّ گرفته است یا برآن خنده می‌زند.

دو فیلمنامه

از بین فیلمنامه‌هایی که محمود نوشته است دو فیلمنامهٔ «میدان خاکی» و «پسران والا» جای ویژه‌ای دارد. این هر دو اثر مایه‌ای از طنز دارند. قهرمانان این فیلمنامه‌ها در شرایطی که بسر می‌برند ناچار می‌شوند دست به کارهایی بزنند که به نظر طنزآمیز جلوه‌گر می‌شود.

در اثر نخستین، در صحنه میدانی می‌بینیم که فاقد آب و برق و اسفالت است. مردم بارها درخواست داده‌اند که شهرداری و اداره‌های ذی‌ربط در سامان دادن میدان اقدام کنند ولی موفق نشده‌اند. روزی مرد میان‌سالی به نام قاسم خانه‌ای کوچک در آن میدان می‌خرد و ساکن آن می‌شود. قاسم مدعی است که اگر ساکنان محل با او همکاری کنند هم میدان را اسفالت می‌کند و هم آب و برق به آن جا می‌آورد. مردم با بدبینی با او رویاروی می‌شوند ولی قاسم از پای نمی‌نشیند و می‌گوید بیایید پولی رویهم بریزیم و به مدد آن مجسمه‌ای از اعلیحضرت شاه در میانهٔ میدان نصب کنیم تا اداره‌های

یاد شده ناچار شوند به ما برق و آب بدهند و میدان را اسفالت کنند. مردم از میان خود سه نفر معتمد برمی‌گزینند یکی از آنها همان قاسم است، دومی نانوای محل و سوم آموزگار است. به نام هر سه نفر در بانک حساب باز می‌کنند و هر یک از ساکنان محل به اندازه استطاعت مالی خود به آن شماره حساب پول می‌ریزند. البته حق برداشت پولی متعلق به این سه نفر است. قاسم و آموزگار نامه می‌نویسند و به شهرداری مراجعه می‌کنند که مردم محل علاقمندند مجسمهٔ شاه را در میدان نصب کنند و به این وسیله احساسات شاه دوستانهٔ خود را نشان دهند. شهردار با بهانه نداشتن بودجه از پذیرفتن این درخواست امتناع می‌کند. نمایندگان مردم محل به وکالت از دیگران می‌گویند خود ما هزینه ساخت و نصب مجسمه را خواهیم پرداخت. شهردار این پیشنهاد را نیز نمی‌پذیرد. قاسم به دفعات زیاد و با تمهید مقدمه‌های بسیار به شهرداری مراجعه می‌کند و حتی به خانهٔ شهردار می‌رود و در مرتبهٔ آخر چکی به مبلغ ۵۰ هزار تومان ــ که در آن روز پول قابل توجهی بود ــ به نام شهردار در اختیار او می‌گذارد تا خود او مجسمه را خریده و نصب کند. شهردار که به تصور خود موقعیت مناسبی گیر آورده مجسمه نیمه تنه رضاشاه را به اندک مبلغی می‌خرد و در میدان نصب می‌کند. قاسم از پیش به طرح نقشه‌ای دست زده و عکاسی را مأمور کرده است به هنگام پرده‌برداری از مجسمه، از شهردار و مراسم عکسبرداری کند و به‌ویژه از قاسم که از کنار شهردار دور نمی‌شود، عکس‌های متعدد بگیرد. او سپس عکس‌ها را در روزنامه‌ای با این توضیح به چاپ می‌رساند که به میمنت نصب مجسمه شاه «میدان خاکی» اسفالت خواهد شد.

مراجعات مکرر قاسم به شهردار و شهرداری ـ که با طنز و ضحک همراه است ـ سبب می‌شود شهردار لنگ بیندازد و هزینه اسفالت میدان را به عهده یکی از پیمانکاران شهرداری بگذارد و از جهت بودجه شهرداری خرجی نکند. پس از اسفالت میدان، قاسم به طرح مسأله آب لوله‌کشی و برق می‌پردازد. شهردار که از دست سماجت قاسم به تنگ آمده با مشاور شهرداری به بحث می‌نشیند که این خروس بی‌محل را چگونه دک کند. مشاور چون از همه مسائل باخبر است، از وجوهی که شهردار گرفته است سهمی برای خود مطالبه می‌کند. هر دو به توافق می‌رسند و مشاور پیشنهاد می‌کند که شب هنگام مجسمه شاه را مأمورین شهرداری بدزدند و سپس قاسم و دیگر نمایندگان مردم محل را در مفقود شدن مجسمه متهم کنند و برای ایشان پاپوش درست کنند. نیمه شب رئیس برزن که «نعمت بلنده» نام دارد و یک رفتگر به میدان می‌روند و مجسمه را پایین می‌آورند و با طناب به ترک دوچرخه‌ای می‌بندند اما هنوز کار به پایان نرسیده «عنکبوت» شاگرد قهوه‌چی که معتاد است و خواب بیدار متوجه قضیه می‌شود. شروع به سر و صدا می‌کند. حضرات درمی‌روند و عنکبوت به تعقیب ایشان می‌پردازد و سر طناب را که بر زمین افتاده می‌گیرد و می‌کشد که ای مردم چه نشسته‌اید به دادمان برسید، شاه را دارند می‌برند! مجسمه از ترک دوچرخه به جوی پر از لجن حاشیهٔ خیابان می‌افتد و سارقان فرار را بر قرار برتری می‌دهند. قاسم و اهالی محل فرا می‌رسند. قاسم از عنکبوت قدردانی می‌کند و به او مدال سیاسی می‌دهد و چون فکر می‌کند که ممکن است سارقان بار دیگر برای دزدیدن مجسمه بیایند، با دیگران مشورت می‌کند به

اتفاق آنها تصمیم می‌گیرد که:

سکانس ۱۵

پلان ۱ ــ خارجی ــ نصف شب

میدان تاریک است. هوا گرم است. مردم رو بام خوابیده‌اند. جابه‌جا پشه‌بنده دیده می‌شود. دو ـ سه جا، کنار پشه‌بندها فانوسی دیده می‌شود که فتیله‌اش پائین است. کارگران دکان نانوائی رو پیاده‌رو خوابیده‌اند. یک کوزه آب کنار کارگران نانوائی هست. مقابل قهوه‌خانه، عنکبوت شاگرد قهوه‌چی، رو یکی از نیمکت‌ها خوابیده است. کوزه آب با درپوش حصیری پای نیمکت است. خواب عنکبوت (که معتاد است) سبک است. شبها دیر می‌خوابد و لحظه آخر که قصد خوابیدن دارد یک حب شیره بدهان می‌اندازد و تا صبح خواب و بیدار است. خواب است امّا با هر صدا بیدا می‌شود و باز بخواب می‌رود. غلتک مصادره شده پیمانکار گوشه میدان است. کارگران نانوائی رو پیاده‌رو خوابیده‌اند.

نعمت بلنده رئیس برزن سه شهرداری، همراه سرکارگر اسفالت که پیشانی را با تنزیب بسته است با دوچرخه وارد میدان می‌شوند. سرکارگر ترک دوچرخه نشسته است و یک کلاف طناب بدست دارد. گذر دوچرخه از میدان امریست عادی. با صدای وارد شدن دوچرخه، عنکبوت تکان می‌خورد، از دور، یک لحظه سایه دوچرخه را می‌بیند، غلت می‌زند و پشت به میدان دوباره چشم بهم می‌گذارد. نعمت و سرکارگر، نزدیک باغچه کنار مجسمه ــ که حالا گلکاری

است ـ پیاده می‌شوند. نعمت دوچرخه را میگذارد کنار جدول باغچه و طناب را به شانه می‌اندازد. سرکارگر دو کف دست را قلاب می‌کند، نعمت پا میگذارد تو کفهای سرکارگر، بعد رو شانه، بعد روسر و بالا می‌رود و کنار مجسمه می‌ایستد. مجسمه را تکان‌می‌دهد. مجسمه که باگچ نصب شده است راحت از جاکنده می‌شود. نعمت طناب را به‌گردن مجسمه خفت می‌کند و بعد آرام‌آرام (در حالیکه تنه مجسمه به ستون پایه سائیده می‌شود و خرت‌خرت صدا می‌دهد) مجسمه را پائین می‌دهد. عنکبوت دوباره بیدار می‌شود.

پلان ۲ ــ خارجی ــ ادامه

عنکبوت بیدار می‌شود. صدای خرت خرت می‌شنود. یک لحظه چشم باز می‌کند و گوش می‌دهد. مجسمه می‌رسد بزمین. صدائی نیست. عنکبوت چشم می‌بندد و باز غلت می‌زند و رو بمیدان می‌خوابد. دوباره صدا می‌آید. این بارگفتگوی گنگ و تلاش و تقلای کسانی است که انگار چیز سنگینی را جابه‌جا می‌کنند. عنکبوت می‌نشیند، چشمها را می‌مالد و خوب نگاه می‌کند. کوزه را برمیدارد و آب می‌خورد. بعد بلند می‌شود و دو سه قدم بطرف مجسمه پیش می‌رود. سایه نعمت و سرکارگر را می‌بیند.

پلان ۳ ــ خارجی ــ ادامه

نعمت و سرکارگر مجسمه را گذاشته‌اند ترک دوچرخه و قصد طناب پیچ کردن مجسمه را دارند.

صدای عنکبوت: (از دور) «اونجا چکار میکنین؟»

نعمت و سرکارگر دستپاچه می‌شوند. هنوز مجسمه را نبسته‌اند. نعمت فرمان دوچرخه را می‌گیرد، سرکارگر مجسمه را می‌گیرد تا از ترک دوچرخه نیفتد و راه می‌افتند. طناب که یک سرش به گردن مجسمه است ولو می‌شودو دنبال دوچرخه رو زمین کشیده می‌شود. عنکبوت جلو می‌آید، حالا همه چیز را می‌بیند

عنکبوت: (فریاد) آی دزد، آی دزد!

کار شتاب می‌گیرد. نعمت و سرکارگر بیشتر دستپاچه می‌شوند. فریاد عنکبوت بیشتر می‌شود

عنکبوت: آی دزد، شاه را دزدیدن، آی دزد!

کارگران نانوائی بیدار می‌شوند و از جا برمی‌خیزند و بنا می‌کنند به دویدن. عنکبوت می‌دود و به طناب می‌رسد که رو زمین کشیده می‌شود. سر طناب را می‌گیرد و می‌کشد. طناب که به گردن مجسمه خفت شده است کار نعمت و سرکارگر را مشکل می‌کند. مجسمه و دوچرخه را می‌کشند. عنکبوت طناب را می‌کشد و دنبال دوچرخه کشیده می‌شود

عنکبوت: (فریاد می‌زند) دزد، برسین، شاه را دزدیدن، دزد

کارگران نانوائی میرسند و سر طناب را می‌گیرند و به عنکبوت کمک می‌کنند. غالب می‌شوند و مجسمه را از ترک دوچرخه می‌کشند، مجسمه می‌افتد تو جوی حاشیه خیابان. نعمت و سرکارگر با دوچرخه فرار می‌کنند. کسانی که از سر و صدا بیدار شده‌اند با چراغ قوه، بی‌چراغ و با فانوس از خانه‌ها بیرون می‌آیند و سر می‌رسند. قاسم پیشاپیش همه است. حالا عنکبوت نیمه نفس شده است، سر طناب راگرفته است و رو زمین پهن شده است. کارگران نانوائی بالای

سرش هستند

قاسم: توئی عنکبوت؟ چی شده؟

عنکبوت: (نیمه نفس) شاه، شاه، پدرم سوخت قاسم خان شاه

قاسم: شاه چی؟

عنکبوت: دزدیده بودن، دزدیدن

قاسم: (به طناب و انتهای طناب نگاه می‌کند) کی بود عنکبوت؟

چند نفر با فانوس جلو می‌روند تا به مجسمه می‌رسند. سر و یک شانه مجسمه از لجن حاشیه خیابان بیرون است و طناب به گردنش خفت شده است. پچ‌پچ و همهمه درهم است. قاسم تند می‌رود بطرف مجسمه و برمیگردد بطرف مردم

قاسم: وایسادین چه کنین؟ یالاّ

راستکار: (سر می‌رسد) چی شده قاسم؟

قاسم: مثل دزد اومدن شاهمون را بدزدن... یالاّ

قاسم خم می‌شود، شانه مجسمه را می‌گیرد، دیگران کمک می‌کنند و مجسمه را از لجن بیرون می‌کشند

قاسم: یالا کمک کنین. بذاریمش سرجاش

هر شب یک نفر از مردم محل نگهبانی مجسمه را به‌عهده گیرد. خیاط محل نیز داوطلب می‌شود جامه پر زرق و برقی برای نگهبان بدوزد ــ و نیز مجسمهٔ دیگری ــ شکل و اندازهٔ همین مجسمه بسازند و برای روز مبادا اگر مجسمه اصلی به سرقت رفت ذخیره کنند. بعد دنبال مجسمه‌ساز می‌روند و عنکبوت مجسمه‌سازی را که پیش‌تر زندانی بوده است به ایشان معرفی می‌کند که با گچ مجسمه‌سازی

می‌کند. قاسم مردد می‌شود که آیا مجسمه‌ساز یعنی «حسن گربه» از عهدهٔ ساختن مجسمهٔ اعلیحضرت برمی‌آید یا نه؟ و عنکبوت جواب می‌دهد: چه فرمایش‌هایی می‌کنید، حسن گربه حتی فیل و گردن می‌سازد، ساختن مجسمهٔ شاه که برای او کاری ندارد. مجسمه ساخته می‌شود. نعمت بلنده مأمور می‌شود به هر ترتیبی که شده مجسمه را بدزد. شهردار تأکید دارد که هر لحظه که مجسمه را دزدیدید ــ حتی اگر خواب هم باشد ــ به او اطلاع دهد. بار دیگر نعمت نیمه شب امّا این بار به تنهایی سری به میدان خاکی می‌زند و به قهوه‌خانه می‌رود. می‌بیند هنوز عنکبوت بیدار است. با او خوش و بش می‌کند و دستور چای می‌دهد و دربارهٔ خرید مدال سیاسی که بر سینه‌اش نصب کرده است چک و چانه می‌زند و در نهایت آن را به دویست تومان می‌خرد و در صحبت‌های بیشتر با او به توافق می‌رسد که با کمک وی مجسمه را بدزدد. عنکبوت و نعمت به توافق می‌رسند و قرار می‌شود شبی که مرد کری نگهبان مجسمه است، نعمت دست به کار بزند و همینطور هم می‌شود. در لحظه‌ای که نعمت به میدان می‌رسد، عنکبوت به بهانه دادن چای به مرد کر او را به قهوه‌خانه می‌برد. نعمت مجسمه را می‌دزدد امّا مرد کر بی‌خیال به پست نگهبانی خود برمی‌گردد و کنار پایهٔ مجسمه می‌نشیند و چرت می‌زند. نعمت همان نیمه شب شهردار را از سرقت مجسمه باخبر می‌سازد.

سحرگاه که خمیرگیر نانوایی برای کار بیدار می‌شود، چشمش به محل مجسمه می‌افتد و می‌بیند جا تر است و بچه نیست، نانوا را ــ که از نمایندگان است ــ خبر می‌کند. سر و صدای نانوا، قاسم و دیگران را بیدار می‌کند و به میدان می‌کشاند و محشری برپا می‌شود. بالاخره

مجسمهٔ گچی (زاپاس) را به میدان می‌آورند و چون سنگین است آن را با طناب بالا می‌برند و چون هنوز خشک نشده سر مجسمه کنده می‌شود. سر یک سو و تنه یک سو می‌افتد و حتی دماغ اعلیحضرت هم شکسته می‌شود. مجسمه را می‌برند خانهٔ قاسم که تعمیر کنند.

در شهرداری شهردار منتظر فرا رسیدن نیروهای کمکی کلانتری است، در همین وقت یک گروهبان و سه پاسبان سر می‌رسند. شهردار که می‌بیند نیرو کافی نیست، دستور می‌دهد که رفتگران را نیز به میدان بیاورند. افراد کلانتری و رفتگرها سوار کامیون می‌شوند و در پی شهردار که سوار ماشین خود شده است به سوی میدان راه می‌افتند. لحظه‌ای که به میدان می‌رسند، مجسمه تعمیر شده در زنبه‌ای که وسیلهٔ دو نفر حمل می‌شود به وسط میدان می‌رسد. مردم هر یک با ابزار کارشان: درفش، چکش، قیچی... گردآمده‌اند. شهردار دستور می‌دهد همه را «خلع سلاح» و بازداشت کنند. رفتگران که آماده‌ترند با مردم درگیر می‌شوند و ایشان را سوار کامیون‌ها می‌کنند. بعد به موجب فرمان گروهبان مجسمه را با احترام بسیار سوار ماشین شهردار می‌کنند و شهردار در کنار آن می‌نشیند و پیشاپیش کامیون‌ها و مردمی که دستگیر شده‌اند به سوی کلانتری به حرکت درمی‌آیند. در این لحظه بولدوزر پیمانکار که وسیلهٔ مردم محل مصادره شده است (به علت عدم پذیرش پیمانکار برای اسفالت خیابان‌ها) راه می‌افتد و به وسط میدان می‌رسد و پایهٔ مجسمه را خراب می‌کند و خاک و گرد و غبار سراسر میدان را می‌پوشاند و نمایش فیلم به پایان می‌رسد.

نویسنده در دومین فیلم‌نامه ــ پسران والا ــ همین آهنگ طنز را حفظ می‌کند. درونمایهٔ فیلمنامه از مردی می‌گوید که با فرزندانش

شبکه‌ای اوختاپوسی درست کرده و زمام امور شهر را به عهده گرفته است. یکی از پسران او کفشدار حاکم است، پسر دوم مستخدم درِ دفتر حاکم است، سومی آبدار کلانتری است، چهارمی نامه‌رسان ادارهٔ آگاهی است... این افراد در پس پرده، رشته‌های کار را به دست دارند و هرکاری باید به اطلاع ایشان برسد و وسیله ایشان حل و فصل شود.

سکوت و تسلیم بر مردم شهر حاکم است زیرا قادر نیستند از این شبکهٔ تار عنکبوتی نامریی بگریزند تا اینکه روزی جوانی به دام می‌افتد و به مصابت زیاد دچار می‌شود، تا جایی که حتی مدت کوتاهی ناچار می‌شود به دامان ایشان پناه برد امّا به انگیزهٔ آگاهی انسانی که کودک خردسالش بوجود آورده، شانه از زیر بار سنگین آن شبکه مخوف خالی می‌کند و قدمی افرازد. این شخص نمایندهٔ روح جوان است که محدودیت‌ها را نمی‌پذیرد و در پی آزادی و رهایی از دست آن افراد، سر به عصیان برمی‌دارد.

سکانس ۸

پلان ۱ ــ عصر ــ خارجی

محوطه کاخ حکومتی. اتوموبیلی کوچک و شیک می‌آید بطرف زمین والیبال. چند مأمور، والیبال بازی می‌کنند. ماشین را که می‌بینند توپ را رها می‌کنند و خبردار می‌ایستند. ماشین از کنار زمین والیبال می‌گذرد. می‌رود مقابل بازداشتگاه موقت پاسدارخانه می‌ایستد. پسر سوم والا، «شیر خشمگین» از ماشین پیاده می‌شود و به دور و بر نگاه

می‌کند. شکایت ناصر دستش است. پسر سوم ریز نقش است. رو شلوار، بلوز چار جیب یشمی پوشیده است. یقه، پاگونها و سرجیبِ جیبِ چپِ بالا عنابی رنگ است. سر و سبیلش مثل بقیه برادران است: سرْ، بزرگ و پُرمو و پُرجعد و سبیل، شاه عباسی. شیرخشمگین سر بر می‌گرداند و نگاه درِ بازداشتگاه می‌کند. مأمور دَمِ در، پاشنه به هم می‌چسباند و سلام نظامی می‌دهد. شیرخشمگین می‌رود تو بازداشتگاه موقت پاسدارخانه.

پلان ۲ ــ داخلی ــ ادامه

بازداشتگاه. یک اتاق معمولی لُخت است. ناصر نشسته است گوشه اتاق. کف اتاق پُر است ته سیگار. پسر سوم وارد اتاق می‌شود. ناصر از جا برمی‌خیزد.

پسر سوم: (مقابل ناصر می‌ایستد. چند لحظه نگانگاهش می‌کند و بعد آرام) تو اوس ناصری؟

ناصر: بله، خودم هستم!

پسر سوم: (آرام امّا تهدیدآمیز) تو با چه جرئتی نقشه ترور حضرت اجل را...

ناصر: من غلط می‌کنم نقشه ترور...

پسر سوم: (نامه را تکان می‌دهد) اگر غلط می‌کنی پس این نامه چیه؟

ناصر: چه ربطی به...

پسر سوم: طلبکاری صد و سه هزار تومان از حضرت والا، شیر شیران، به ترور حضرت اجل ربط نداره؟

ناصر: نه که نداره! خرج کرده‌م، زحمت کشیده‌م، کار...

پسر سوم: پدری ازت در بیارم که کار و خرج و زحمت را فراموش کنی (قاطع ـ دست را تکان می‌دهد) اعدام!

ناصر: دست خوش بابا! پولم را خورده‌ن، اعدام هم باید ـــ

پسر سوم: مطابق تعرفه دولتی، سی و پنج درصد اضافه گرفتی! پنجاه هزار تومان بدهکاری بدبخت! ادّعای طلب می‌کنی؟

ناصر: (دستهای خالی را نشان می‌دهد) من که هنوز پولی نگرفته‌م تا ـــ

پسر سوم: اگر گرفته بودی که به سُلاّبه می‌کشیدمت، بیچاره!

ناصر: حالا که هنوز نگرفته‌م!

پسر سوم: خیلی خب! حالا که نگرفتی، نه بدهکاری نه بستانکار! دیگه این نقشه‌های ترور حضرت حاکم چیه تو سرت می‌پرورانی؟

ناصر: باز زد به صحرای کربلا!

پسر سوم: ساکت!

ناصر: آخر کدام ترور؟

پسر سوم: گفتم خفه!

ناصر: چشم! هرچی شما بفرمائین!

پسر سوم: اگر تروریست نیستی (چاقو و زنجیر را از جیب درمی‌آورد) این چاقو تو جیب تو چه می‌کند؟

ناصر: بابا ـ این قلمتراش فزرتی آب هم نمی‌بُرّه!

پسر سوم: (سکه خارجی را از جیب درمی‌آورد) این دلار خارجی چیه که ـــ

ناصر: دلار نیست بابا! یه ده لیر ایتالیائیه که برام شانس میاره

پسر سوم: پدرسوخته، لیره استرلینگ انگلیسی می‌گیری که...

ناصر: بابا لیر، نه لیره!

پسر سوم: (ادامه حرف) ـ حضرت اجل را ترور کنی؟

ناصر: عجب گیری افتادیم!

پسر سوم: (ادامه حرف) پدری ازت دربیارم که به گربه بگی هَپِل هَپوُ!

ناصر: عجب غلطی کردم!

پسر سوم: بابات‌م غلط می‌کنه!

ناصر: باشه! بابام غلط می‌کنه! هرچی شما بفرمائین!

پسر سوم: حالا شد! تنها راهت اینه که سی و پنج درصد اضافی را که خلاف تعرفه دولتی حساب کردی، پس بدی و راهت را بکشی بری!

ناصر: باز گفت پس بدی! بابا پول نگرفته را چطور پس بدم؟

پسر سوم: نگرفتی، حساب که کردی! (می‌زند به نامه که دستش است) اینجا که نوشتی!

سروان زورمند می‌آید تو. آرام دست بالا می‌برد و به پسر سوم والا، شیرخشمگین، سلام می‌کند ـ پوشه‌ای به دست دارد.

سروان: سلام

پسر سوم: سلام سروان

سروان: چه می‌فرمائید جناب خشمگین؟

پسر سوم: (قاطع ـ حرف‌سروان را اصلاح می‌کند) شیرِ خشمگین!

سروان.

سروان: شیرخشمگین، قربان! چه دستور می‌فرمائید؟

پسر سوم: تعهّد کتبی میده که طلبکار نیست بعد آزادش می‌کنید.

سروان: توطئه ترور قربان؟

پسر سوم: من ضمانتش می‌کنم پسر خوبی باشه! هر وقت هم داشت خودش میاد پنجاه هزارتومانی را که اضافه بر تعرفه دولتی حساب کرده، پس می‌ده!

ناصر: میده؟! طلبکار نیستم؟

پسر سوم چشم غرّه میرود به ناصر

سروان: ساکت باش جوان، دعا کن به جان شیرخشمگین که بزرگواری کرده‌ن! (قلم و کاغذ میدهد به ناصر) بگیر!

پسر سوم: تعهد را که گرفتی بیار بده به من (راه می‌افتد بطرف در)

ناصر: آخر نامسلمان، من... (قلم و کاغذ را گرفته است)

پسر سوم می‌رود بیرون

سروان: مگر اجلت رسیده جوان؟ سربه‌سر شیرخشمگین نذار!

ناصر: مگه چکاره‌س که اینهمه ـــ

سروان: ساکت باش پسر! پشت در داره گوش میده!

ناصر: گوش میده؟

سروان: بنویس جان خودت را راحت کن! (سر می‌برد نزدیک گوش ناصر و آهسته می‌گوید) کسی از دست کفشدار حضرت حاکم جان سالم در نمی‌بره!

ناصر: (سرش را پس می‌کشد ـ بهت زده) کفش ـ دار؟

آدم زنده

نویسندگان ماگاه با لحن طنز و مطایبه به سراغ این‌گونه موضوع‌ها رفته‌اند. رومان «آدم زنده» احمد محمود (۱۳۷۶) از این قسم است. مکان رویدادهای این داستان یکی از کشورهای جهان سوم (از کشورهای عربی) است و نویسنده آن نیز در ظاهر عرب زبان است و محمود نوشته او را به زبان فارسی درآورده است. راوی داستان «حنطوش ابونوّاس» مرد فقیری است و زنی به نام ادیبه دارد و در آن گوشه موشه‌های اجتماع می‌پلکد. او که از فقر و شوربختی خود عاصی است به ترغیب یکی از دوستانش نامه‌ای به «رفیق رئیس» می‌نویسد و در آن نامه خلافکاران و خاطیان را با شرح و بسط تمام معرفی می‌کند. نامه مؤثر واقع می‌شود و به زودی از سوی دفتر «رئیس» به سراغ او می‌آیند و از او تجلیل می‌کنند. او در مصاحبه مطبوعاتی و تلویزیونی حضور می‌یابد و نشان می‌گیرد و برای ادامه تحصیل در رشته گاوداری به فرانسه اعزام می‌شود. اما مأموران از

نیمه راه او را برمی‌گردانند و می‌کشند. گلوله گلو و سرانگشتان نویسنده او را از بین برده. این آدم اکنون زندهٔ مرده یا مردهٔ زنده است. پس به خانه خود برمی‌گردد ولی نمی‌تواند با ادیبه و خویشان و همسایگانش تماس پیدا کند. پرسه‌گردی‌های او حول و حوش خانه و سیگارکشیدنش ادیبه را متوجه می‌سازد اما این دو قادر به حرف زدن با یکدیگر نیستند. حنطوش از راه مرس زدن روی بینی یا نرمه گوش همسرش می‌تواند با وی پیوند یابد. او هنوز گمان می‌برد که «رئیس»، زمامدار شایسته‌ای است و پیرامونی‌های او هستند که بر مردم ستم می‌کنند اما در جستجوی کشف عوامل فساد به‌تدریج پی می‌برد که «ماهی از سر گنده گردد نی ز دُم» و هرچه هست زیر سر «رئیس» است و اوست که چنان وضع نابسامانی را بوجود آورده. حنطوش در ادامه کار خود پی می‌برد که مأموران ادیبه را توقیف کرده و به مکان بیماران روانی برده‌اند. پس به آن‌جا می‌رود و همسر خود را که دچار وضع سختی شده است پیدا می‌کند:

> سیاه‌پوشان ستاره بر دوشان دور جسد جمال بن جلال می‌گشتند و واق‌واق می‌کردند. با خودم گفته بودم و نگفته بودم که عجب تماشاخانه‌ای است که ناغافل ادیبه را دیدم. نشسته بود روی زمین ـ چارزانو و تکیه داده بود به ساقه درخت و پاره چوبی در دستش بود و با حوصله زمین را خط‌خطی می‌کرد. رختش سفید بود و سرش ته تراش بود. دل صد پاره‌ام پاره‌پاره ریخت... مرد و زن همه قاطی هم بودند. همه سر تراشیده، همه سفیدپوش، همه با شکل و شمایلی

مردانه. سیگارم به ته رسید. سیگار دیگر گیراندم و رفتم طرف ادیبه. رسیده نرسیده دیدم سر برداشت و فین‌فین کرد. پُک جانانه زدم و دودش را فوت کردم طرف ادیبه. یکهو، انگار که جنون گرفته باشد از جا جست و گفت:

آقای قرقاوی تو این‌جایی؟

دستپاچه گفتم: اینجام عزیز دلم. خرمن موی خرمایی رنگت چه شد جان دلکم؟

... زدم رو دماغ ادیبه اما نرسیدم بزنم: چشمت بی‌بلا، نگو چشم! که ستاره به دوش نامرد نامراد صداش را انداخت تو گلو و گفت:

چشم هم ممنوع، حرف هم ممنوع، سکوت هم ممنوع!

... گفتم: ها که می‌بینم. شورش (را) درآورده مردک! و دسته بیل را سبک و سنگین کردم و کوبیدم به بناگوش سیاه‌پوش. یاللعجب، گوش ستاره به دوش سیاه‌پوش انگار پاره خمیری که با تف به گوشگاهش چسبیده باشد کنده شد و افتاد زمین و جماعت سفیدپوش هوراکشی کردند... ستاره به دوش از جا جست و مثل تیر شهاب در رفت... فهمیدم نامرد هوا را که پس دیده خودش را به موش‌مردگی زده... ادیبه رفت و رفت و همراهش رفتم. از لابلای درخت‌ها و درختچه‌ها گذشت تا رسید به جائی که خلوت بود و طُرّهٔ آبی بود جاری و ادیبه نشست... چنگ پا نشستم کنارش و زدم رو نرمهٔ

دماغش که سیاه‌پوشان رفتند اما از من چیزی نمانده است... (امّا) تو سالم باشی، تو زنده باشی. گفت: هستم! شکر کردم و هیچ مانده از خود را دادم به ادیبه. با دستان پاکش که در طرّهٔ با طراوات آب خنک جاری شسته بودشان، هیچ را از من گرفت و در قلب خود پنهانش کرد تا بهار که شد قلبش را در کنار طرّهٔ دیگر آب که از صحرای برهوت می‌گذرد بکارد تا روزی جوانه زند، ساقه گیرد، شاخ و برگ دهد و درختی پُربار و تناور شود که روزی ـ شاید مسافری خسته و گرسنه از بار و برش بخورد و زیر سایه‌اش تا خستگی در کند ـ آرام گیرد.[۱]

۱. آدم زنده، صص ۱۹۰ تا ۱۹۷، تهران، معین، ۱۳۷۶.

پیوست

داستان اجاره‌نشینان، صفحهٔ ۷۸.

در این داستان بنظر می‌آید اشاراتی هست به انقلاب سفید، اصول دوازده‌گانهٔ انقلاب سفید و شکست اجتماعی آن. نشانه‌هائی که خواننده را به این نتیجه می‌رساند احتمالاً اینهاست:

۱ـ حوادث داستان در یک ساختمان دوازده طبقه اتفاق می‌افتد (۱۲ اصل انقلاب سفید)

۲ـ کتابهائی که عرفات و عرصات (نمایندگان روشنفکری) زیرپا می‌گذارند، دوازده جلد کتاب سفید است.

«دستهای کشیده عرفات بود که همراه شش جلد کتاب آمد رو میز و خالی برگشت... باز دستهای عرفات آمد با شش جلد کتاب دیگر که گذاشتشان رو میز مثل خشت روهم چیدشان ـ ص ۲۷۴ ـ از مسافر تا تب خال»

«با حوصله و دقت کتابهای جلد سفید پخش شده را مثل خشت

روهم چید ـ ص ۲۷۹، همان»
کتابها دوازده جلد است، امّا در دو مرحله رو میز چیده می‌شوند ـ بار اول ۶ اصل به تصویب رسید و بعد به‌تدریج شش اصل دیگر تصویب شد تا اصول انقلاب سفید به دوازده اصل رسید. وجه تمایز این کتابهای جلد سفید با کتابهای جلد سفیدی که مربوط به گروههای انقلابی بود، در این است که از این کتابها دوجا به‌عنوان خشت یاد می‌گردد.

۳ـ نگاهبان این اصول دوازده‌گانه پلیس سیاسی است. زیرا
«آبی‌پوشان که رفتند دو سیاهپوش آمدند ـ ص ۲۷۴، همان» و «آسانسور بسته شد و لغزید پائین و با پنج سیاهپوش آمد بالا و خالی برگشت و باز پُر آمد بالا ـ ۲۷۸، همان» که چون ظرفیت آسانسور ۵ نفر است. بار دوم که پُر می‌آید بالا حامل ۵ سیاه‌پوش دیگر است. باین‌ترتیب جمع سیاهپوشان می‌شود ۱۲ نفر که نمایندهٔ ۱۲ اصل است.

۴ـ [«یکی از مستأجرین طبقهٔ اول بود که با لحنی روستائی و ته صدائی خفه که بوی خشونت می‌داد حرف می‌زد «آقا فریب. فریب... همهٔ عمرم بدهکار شده‌ام به خاطر یه اتاق فسقلی که نه آب داره نه آبادانی». ص ۲۷۴، همان] ـ اصل اول انقلاب سفید، اصلاحات ارضی بود که غالباً زمین‌های بدردنخور را بین زارعین تقسیم کردند و آنها همهٔ عمر مدیون شدند تا بهایش را به اقساط بپردازند. بعدکه توجه پیدا کردند با این تقسیمات نمی‌شود کشت را مکانیزه کرد، شرکت‌های سهامی زراعی تشکیل دادند و بار دیگر قطعات جدا شده زمین را یک کاسه کردند ـ زمین‌های مرغوب را غالباً

تقسیم نکردند. این نکته در داستان اینطور بیان می‌شود: (روستائی از طبقهٔ اول می‌گوید: «اگه تموم عمرم توش جون بکنم، میدونم که اتاق نمیشه. اصلاً آدم توش خفه میشه آقا...نمیدونم چرا اتاقای خوب و بزرگ و جا دار و پُر نور و راحت را اجاره نمیدن... حالا اومدن که تیغه‌ها را بردارن و سه تا یکی کنن که جون بکنیم برا نمدمال ـ ص ۲۷۴، همان) وقتی که مخاطب می‌گوید نمدمال کیست می‌شنود: «همونی که پف نمش را یاد گرفته ـ ص ۲۷۵، همان، و لابد همان کسی که از انقلاب، سفیدش را یاد گرفته است

۵ـ زنها در طبقهٔ ۵ هستند. اصل پنجم مربوط به آزادی زنان بود. «یک پیرزن و یک زن جوان و یک دختر بچه تو راهرو طبقه پنجم منتظر بودند ـ ص ۲۷۵، همان» و زنها معترض هستند و میخواهند جائی بروند که از ساختمان دور باشند.

۶ـ در اطاق عرفات و عرصات تابلوئی دیده می‌شود با این مشخصات «... تابلو نقاشی بزرگی بود از یک شهر با ساختمانهای بلند... تو هر خیابان دجّالی بود و سُرنائی بود و پنجره‌ها همه مشبک بود و سرها پشت پنجره‌ها... ص ۲۷۴، همان» که دجال و سُرنا، نشان از تبلیغات دستگاه شاه دارد و مُشبک بودن پنجره‌هائی که سرها پشت آنهاست نشان تسلط حاکمیت است. این تسلط و سکوت مردم جابه‌جای دیگر داستان هم دیده می‌شود ـ ص ۲۷۶ ـ که مردم سرشان بکار خودشان است. ساکت، یا در صف توالت هستند و یا در صف آسانسور و حداکثر اعتراضشان اینست که به دیگران می‌گویند چیزی بگویند

«ـ یه کسی نیست بگه یه توالت کمه؟ ـ آخه یه کسی صداش

در بیاد. ـ ص ۲۷۶، همان»

«ـ آخه بابا یکیتون یه حرفی بزنه. ـ ص ۲۷۷، همان»

۷ـ کتابها جلد سفید است. ـ ص ۲۷۹ ـ شب سفید است. ـ ص ۲۷۲ ـ راهرو شیری رنگ است. ـ ص ۲۷۵.

۸ـ «تلفن آسانسور زنگ زد... لای همهٔ درها باز شده بود... و مستأجرین گردن کشیده بودند. ـ ص ۲۷۴.» طبقه اول است که تلفن می‌کند (روستائیان) و موجب می‌شود همه، ساکت گردن بکشند و نگاه کنند. انگار که همه منتظر حرکت روستائیان هستند، اما چون خبری نمی‌شود باز کله‌ها را می‌کشند تو اتاق و دنبال کار خود را می‌گیرند.

۹ـ روشنفکر که باید جامعه را به حرکت درآورد خودکشی می‌کند ـ با سکوت؟ و پلیس سیاسی مسلط است و انقلاب سفید با تبلیغات بر سرنوشت مردم و مملکت تحمیل می‌شود تا نتایجی که باید ببار بیاید، ببار آید.

داستان یک شهر

نقدی را که در صفحه ۱۳۰ این کتاب خواندید نقل به مضمون است. اصل نوشته در داستان «نامه‌رسان» م. ف. فرزانه آمده «در میان پاکت‌ها [و بسته‌های پستی] کتاب قطوری یافتم با عنوان داستان یک شهر اثر احمد محمود. کتابی بود دربارهٔ عده‌ای تبعیدی در سال‌های ۵۳-۱۹۵۲، پر از جزئیات زندگانی این افراد در نواحی جنوب ایران. جزئیاتی دربارهٔ چای خوردن، غذا خوردن، خوابیدن، عیاشی،

شکنجهٔ زندانیان، کشتار... همراه با اسامی انواع ماهی‌ها، کوچکترین دهات و محلات، قهوه‌خانه‌ها، شیره‌کش خانه‌ها، بنادر کوچک و بزرگ، شکل و هیئت زنان و مردان. بطوری که این کتاب به ظاهر رمان را می‌شد سندی مردم‌شناسی تلقی کرد و نویسنده‌اش را اهل فن قابلی دانست. متأسفانه وقتی خواستم شخصیت راوی را بیابم چیزی دستگیرم نشد. شاید برای اینکه در وضعی که داشتم کتاب را به دقت نخوانده بودم. سهل‌انگاری خودم را سرزنش کردم و آن را چند بار از سر تا ته ورق زدم، نتیجه‌ای دست نداد.[۱]

داستان بازگشت (ص ۱۳۷ به بعد)

پایان‌بندی داستان **بازگشت** ابهام‌انگیز است. گاه بنظر می‌رسد که گرشاسب، پس از تحمل مشقات، گرفتار ذهنی آشفته شده و کارش به جنون کشیده است. جملهٔ مادر، پس از اینکه سحرگاه، شاسب را می‌بیند، این تصور را قوی‌تر می‌کند. مادر که از پس جام پنجره، شاسب را می‌بیند که «میانجای خانه، زیر باران ـ خیسِ‌خیس و انگار از سنگ[۲] ایستاده است» می‌گوید: «چه به سرت ئومده مادر!»[۳] امّا این جمله که بیانی است عاطفی، با توجه به شرایط، معانی متفاوتی می‌تواند داشته باشد. به داستان نگاه می‌کنیم تا بر اساس اجزاء خود داستان، دریافتمان مبتنی بر منطق باشد.

---

۱. *مجله کلک*، م. ف. فرزانه، شمارهٔ ۴۲، ص ۷۷، شهریور ۱۳۷۲.
۲. *دیدار*، ص ۲۸۳.
۳. *دیدار*، ص ۲۸۳.

شاسب از تبعید برمی‌گردد. می‌بیند که اوضاع دگرگون شده است. تب سیاست جای خود را به تب پول داده است. مؤسسات خارجی و بانکها زندگی را رونق بخشیده است. این خبر را پیش از اینکه شاسب به شهر برسد، مرد زرقانی در اتوبوس و پسرخاله در نامه‌هائی به او داده‌اند. مرد زرقانی می‌گوید: «... دیگه کسی کویت نمیره، قنتراتچیام ئومدن ـ همه. خارجیام ئومدن.»[1] و «کار شرکتی‌م توسعه پیدا کرده، روبروزم بهتر میشه ـ آبادان، سربندر، معشور، اهواز»[2] و پسرخاله در نامه برایش نوشته است: «مملکت داره رونق می‌گیرد، حالا دیگه شرکت‌نفت مثل‌سابق بلبشو نیست، بعد از قیام ملّی بیست و هشت مرداد، روزبروز شرکت از زمین می‌جوشد ـ کنسرسیوم، اصل چهارترومن، سدّ دز، ک ـ دی ـ اس، کاستن‌جان براون، صد نوع بانک و ـ آنهمه استعداد و تحصیلات که تو داری و در تبعید»[3] امّا شاسب، وقتی که به شهر می‌رسد، از دیدن آنهمه شرکت، نمایندگی و بانک، تصور دیگری دارد ـ نوعی رونق کاذب و اقتصاد بیمار می‌بیند. اخلاق اجتماعی دگرگون شده است و فساد ریشه دوانده است. عصر یک روز، شاسب، در خیابان پهلوی به‌دنبال کتابخانه‌ای می‌گردد که پیش از کودتا پاتوقش بود: «... پای زنها جوراب نداشت، یقهٔ جوانان تا سینه باز بود. رو سینه‌هاشان مدال طلا بود: «فقط پنج سال؟ ـ اینهمه تغییر؟» راه افتاد. کتابفروشی امید را ندید. حدود کتابفروشی را نگاه کرد: «این عکاسی دنیا ـ چقدرم پر

---

۱. *دیدار*، ص ۸۸.
۲. *دیدار*، ص ۸۸.
۳. *دیدار*، ص ۸۹.

زرق و برق شده ـ اینم خرّازی!» پیش‌تر را نگاه کرد (ـ «دنبال چی میگردی شاسب؟» ـ «کتابفروشی امید.» ـ «غارت شد که، یادت نیست؟ همان روز کودتا.» ـ «چرا ـ یادم که هست ـ امّا جاش ـ» ـ «جاش؟ ـ اونجاس، اون آبجوفروشنی!» ـ «باید فکر میکردم!») دختری از کنارش گذشت، دامنش تنگ بود و از بغل چاک داشت. جوانی تند آمد. به دختر تنه زد و تیز ردّ شد. دختر برگشت تا با کیف بر سر جوان بکوبد. جوان لای جمعیت بُر خورد: «نامرد اونقد تیز اومد که خیال کردم الان یه برگ اعلامیه میذاره کف دستم!»[1] تحمل این دگرگونی ـ که برای دیگران در مدت پنج سال بتدریج پیش آمده و عادی شده است ـ برای شاسب که ناگهانی با آن مواجه می‌شود، سنگین است. رفتار دوستان و آشنایان نیز با او فرق کرده است. انگار جرأت نمی‌کنند با کسی که سیاسی بوده است و زندان و تبعید بوده است مواجه شوند: (عنایت، پسر شیخ چاسب از روبرو می‌آمد. پا سست کرد. انگار قصد برگشتن داشت، اوّل دوسو را نگاه کرد، بعد تند پیش آمد، شاسب لبخند زد و رفت طرفش. عنایت باز اطراف را نگاه کرد (و گفت): «سلام شاسب.» نایستاد. گذشت و رفت، شاسب تعجب کرد: «یعنی چه؟» عنایت انگار می‌گریخت ـ از کسی یا چیزی: «چرا اینطور؟ اون روزم درِ خانه ـ» دل شاسب گرفت.[2]) همرزمان نیز به دنبال پول، زندگی و رفاه هستند. صدرا ـ یکی از همرزمان او ـ که دبیر است، مأمور خدمت در امیرنشین‌های خلیج شده است که هم حقوق خوب دارد و هم می‌تواند بدون پرداخت گمرکی اجناس بیاورد و

---

۱. *دیدار*، ص ۱۵۱.

۲. *دیدار*، ص ۱۵۰.

بفروشد. شاسب می‌داند که باید مورد تأیید سازمان امنیت باشد که چنین شغل پر درآمدی به او واگذار کنند. همرزم دیگرش غلام است که با هم بزرگ شده‌اند. غلام از خانواده‌ای تهیدست بوده، ادعای دگرگون کردن شرایط اجتماعی را داشته، امّا حالا خودش دگرگون شده است. به آلاف و الوف رسیده است، پیمانکار ساختمانی است و می‌خواهد به شاسب کمک کند. شاسب می‌داند که کمیتهٔ کارخانه ریسندگی را غلام لو داده است و لابد قول همکاری هم داده است که اینطور دستش را گرفته‌اند، که اینطور از خاک برخاسته است. شاسب پس از بازگشت از تبعید، در اولین دیدارش با غلام، همه چیز برایش آنچنان غیرقابل باور است که بیشتر به شوخی می‌ماند «غلام رخت سفید مات پوشیده بود. کراواتش آبی کمرنگ بود، با نقطه‌های ریز صورتی.»[1] و این همان غلام است که «... عملگی، بعد طبق و بعدها که بزرگتر شد، طوّافی ـ تابستانها: همه روز کلهٔ سحر برمیخاست و می‌رفت باغ حاج تقی، انگور می‌خرید و زیر سبد سنگین جان می‌کند تا به خانه می‌رسید. گردن نازکش به سینه‌اش می‌نشست ـ چارچرخه را می‌راند بیرون و صدای زیرش را می‌انداخت تو کله: «وُوُوُوُ بیو، باغت آباد انگیری».[2] امّا حالا، غلام پیش می‌آید و می‌گوید

ـ توئی شاسب؟

اطراف را نگاه کرد، آمد تو، شاسب را بغل کرد و بوسید

ـ کی اومدی؟ چطوری؟

---

۱. *دیدار*، ص ۱۶۰.

۲. *دیدار*، ص ۱۰۲.

ـ خوبم. دیروز اومدم.

ـ خوشحالم! خیلی خوشحالم. درد سری برات درست نشده؟

ـ دردسر؟ از دیروز تا حالا؟

ـ گفتم، شاید...

بعد، باز بیرون را نگاه کرد

ـ من وقت ندارم شاسب. باید برم ـ امشب ساعت یازده از آبادان پرواز دارم ـ به تهرون. باید ببینمت، مفصل حرف دارم.

به پسرخاله نگاه کرد. سرتکان داد و لبخند زد. شاسب دید که حرف زدن غلام عوض شده است، دید در نگاهش و در کلامش چیزی غریبه هست: «باشه، می‌بینمش ـ باید حرفام را بزنم ـ مفصل!» (گفت)

ـ باشه غلام. وقتی برگشتی.

ـ ده روز طول میکشه. تو که وقت داری؟

شاسب لبخند زد

ـ وقت؟ من همیشه وقت دارم.

غلام تقویم بغلی را درآورد و برگ زد و زمزمه کرد و بعد گفت

ـ اون یکی شنبه. چطوره؟ خوبه؟

شاسب به تقویم نگاه کرد «چه منظم شده ـ با برنامه» شوخی‌اش گرفت

ـ ولی من تقویم ندارم که یادداشت کنم، غلام خان

ـ نخ به انگشتم می‌بندم! غلام گردن کشید. سالک گونه‌اش زرد شد. بعد لبخند زد ـ تلخ بود ـ بخوای میتونی داشته باشی! خیلی چیزا عوض شده.[۱]

و عوض شده است. خاطره‌هائی که شاسب از غلام دارد، در این حدود است «غلام، تا غروب تسمه طبق به گردن تو خیابان پهلوی می‌گشت. سرشب، از قهوه‌خانه علی دِک دِکو شش نخود تریاک برای پدرش می‌خرید و می‌آمد خانه و شب، پای منقل پدر چُرت می‌زد و مشق می‌نوشت تا سوم دبیرستان تمام شد.[۲] و بعدها که غلام به مبارزه پیوست «... چشمان میشی غلام، موی نرم، ابروهای نازک و ردّ آبله بر گونه‌ها: «سرنگونی این هرزه‌های تاریخ...» و «نسل ما و این رسالت تاریخی...»[۳] و شعارهای دیگر از این دست که ذهن غلام را انباشته بود و بعد که تنفرنامه‌اش در روزنامه‌ها چاپ شد: «خیلی تلاش کردم تا افکارم را ـ که وارداتی است ـ یا حقایق ملموس جامعه تطبیق بدهم امّا تلاش بیهوده‌ای بود...»[۴] ـ درست است! همه چیز عوض شده است. کسانی را که روزگاری مبارزه کرده‌اند و هنوز بر اعتقاد خود پابرجا هستند، تحقیر می‌کنند. حتی ـ چون فاقد صلاحیت اجتماعی و حقوقی هستند ـ در جائی استخدام نمی‌کنند. گفتگوی شاسب با غلام برای کشف ماجرای لو رفتن کمیتهٔ ریسندگی ضربه‌ای شدید به شاسب می‌زند. شاسب می‌رود خانهٔ غلام. باور

---

۱. *دیدار*، ص ۱۶۰ـ۱۶۱.
۲. *دیدار*، ص ۹۹.
۳. *دیدار*، ص ۹۹.
۴. *دیدار*، ص ۱۰۰.

نمی‌کند ـ **خانهٔ مجلل**، اتوموبیل، غذاهای گوناگون، انواع مشروبات خارجی، **سیگار** خارجی: «غلام باز خورده بود. شاسب فکر کرده بود که چقدر هم میخوره پدر نامرد: «مثل حیوون! حالا دیگه شکمش از مغزش کارآمدتره»[1] به یاد گذشته‌ها می‌افتد که خانواده غلام دور یک ظرف غذا جمع می‌شدند و هرکدام تلاش می‌کرد بیشتر بخورد تا سیر شود. غلام که لقمهٔ بزرگ برمی‌دارد، پدر می‌زند پشت دستش و می‌گوید

ـ ولدالزنای چلیس*، ئی لقمه کله گربه‌ئی چیه ورمیداری؟

و غلام خورده نخورده پس می‌کشد (پدر باز می‌گوید)

ـ آخر رعایت دیگرونم بکن

و صغرا و رضا می‌زنند زیر گریه و خاله آفاق به مردش می‌گوید

ـ چکارئی بچه داری؟ دو شکم که نداره! صبح تا حالا زُکّه کشد.[2]

شاسب پس از گفتگو با غلام و طفره رفتن غلام و پیشنهاد غلام به شاسب که بعنوان سرپرست یکی از کارگاههای ساختمانی با ماهی یکهزار و پانصد تومان برای او کار کند به غلام میگوید

---

۱. *دیدار*، ص ۲۱۳.

*. شکمو.

**. اسلامبولی گل و گچ.

۲. *دیدار*، ص ۲۱۴.

ـ منو سپر قرار میدی؟ تو میخوای دزدی کنی، منو سپر میکنی؟ تو باید جواب بدی غلام! چند تا را لو دادی؟ چه تعهدی دادی؟...

صدای غلام برخاست

ـ این پرت و پلاها چیه شاسب؟ به کی باید جواب بدم، هی جواب جواب جواب! باورت شده واقعاً!

شاسب کوبید رو میز

ـ به مردم!

ـ بزنن به طاق طویله!

شاسب وا رفت[1]

آشفتگی ذهن شاسب سنگین می‌شود. شب زیر پل می‌خوابد. کفش و جوراب و خودنویسش را ـ وقتی که خواب است ـ می‌برند. بیدار که می‌شود خود را غارت زده می‌بیند. پای برهنه می‌رود خانه. آشنایان که او را در راه می‌بینند خیال می‌کنند به سرش زده است. کنایه‌های شوهرخواهر، دلسوزی پسر خانه، کمک عمو، تحقیرهای جابه‌جا و تلاش برای پیداکردن کار ـ که موفق نمی‌شود ـ ذهن آشفته شاسب را آشفته‌تر می‌کند. شاسب وقتی برگشته است می‌بیند که برادرش شهروز دیپلم گرفته است. مادر گوشواره‌های بنفشه (خواهر شاسب و شهروز) را می‌فروشد تا شهروز برود تهران و در کنکور شرکت کند. می‌رود، شرکت می‌کند و در دندانپزشکی قبول می‌شود، امّا چون تأمین هزینهٔ زندگی شهروز در تهران ممکن نیست، شهروز منصرف می‌شود و تصمیم می‌گیرد کار کند ـ شاسب فکر دیگر دارد.

---

۱. *دیدار*، ص ۲۱۵.

فکر می‌کند حالا که خودش به جائی نرسیده است، باید کار کند تا شهروز به جائی برسد: «شهرو تو باید قبول بشی! ما راهی نداریم جز اینکه تخصص داشته باشیم. فکر خرجش نباش. من کار می‌کنم»[۱] «باید بخونی شهرو، باید ادامه بدی ـ من هستم! من کار می‌کنم»[۲] ـ «من کمک میکنم پدر. من کار میکنم، تصمیم گرفته‌م، فقط کار»[۳] «بابا دلواپس زندگی نباش. تو زحمتهاتِ کشیدی، حالا نوبت منه، شهرو هم باید درسش را بخونه.»[۴] امّا برخورد با حاج ملک، صفدر رئیس بانک و بازداشت او و تراشیدن سبیلش او را به عصیان می‌کشاند و دست به انتقام فردی می‌زند ـ آتش‌زدن ماشین رئیس ساواک ـ تفکری که با مجموعهٔ افکارش نمیخواند. چون شاسب با جیب جنگی پسر خاله رفته است و ماشین رئیس سازمان امنیت را آتش زده است، پسرخاله را بازداشت می‌کنند، او را کتک می‌زنند و چون چیزی نمی‌داند آزادش می‌کنند. شایع میشود که دختر سرهنگ (یا سگ سرهنگ) تو ماشین بوده و سوخته است. فشار عصبی شاسب بیشتر می‌شود. رفتار و گفتارش همواره منقاعد می‌کند که شاسب دیوانه شده است ـ هرچند، شاسب چند روزی اشفته حال است ولی چون مردی است سرد و کرم کشیده و منطفی، به این آشفتگی مهار می‌زند. اینکار وقتی واقعیّت می‌یابد که در پایان داستان دو ـ سه روز خود را در اتاق حبس میکند تا تکلیف خودش را با خودش روشن کند

۱. *دیدار*، ص ۱۷۶.
۲. *دیدار*، ص ۱۲۵.
۳. *دیدار*، ص ۱۴۸.
۴. *دیدار*، ص ۱۴۹.

ـ به داستان مراجعه کنیم:

روزی که شاسب را بازداشت می‌کنند خانواده گوسفندی خریده است و نذر آزادی شاسب کرده. امّا گرفتاری شاسب پنج سال طول می‌کشد. گوسفند پیر می‌شود و همچنان که پیر و پیرتر می‌شود، کثیف و کثیف‌تر هم می‌شود: «پنج سال بود که قوچ تو خانه بود ـ نذر شاسب بود، نذر عباس، پسر ام‌النبین. به قوچ عادت کرده بودند»[۱] ـ در حقیقت قوچ به عضوی از خانواده بدل شده است. چون، حالا که شاسب برگشته است و تصمیم می‌گیرند نذرشان را ادا کنند، هیچیک با ذبح قوچ موافق نیست: «ئی زبان بسته‌م دیگه عضو خانواده شده»[۲] و چنان کثیف شده که دیگر تمیز کردن او چاره‌ساز نیست: «ـ میخوای چه کنی (غلام)» ـ «بشورمش» ـ «شستن نداره بابا. فردا پس فردا باید بکشیمش!» بنفشه از اتاق درآمد: «نمیشه بابا... یکی جاش بخریم؟» مادر چرخ طیّار چرخ خیاطی را گرفت. صدا افتاد: «حالا کی گفته فردا پس فردا؟» (شاسب) به قوچ نگاه کرد. تو چشمش غم بود.»[۳]

«قوچ پیری زیر کُنار بود ـ تو سایه، بسته به ساقهٔ کُنار، سفید چرک، با شاخهای پیچیده. گرده‌اش را حنا

۱. ص ۱۳۱، همان.
۲. ص ۱۴۳، همان.
۳. ص ۱۴۱، همان.

بسته بودند ـ چرت میزد. زیر پاش پُر بود پشکل و شاش و پوست خربوزه»[۱] این اولین برخورد شاسب با قوچ است ـ وقتی‌که از تبعید برگشته است و وارد خانه می‌شود ـ «بعد رضا آب ریخت رو دست شاسب. شاسب پشم قوچ را صابون زد.»[۲]

عمو برگشت به شاسب و باز گفت «پیر شده زبان بسته» (شاسب گفت) ـ «بله حاج عمو». (عمو گفت) «شستن‌م به‌دردش نمیخوره دیگه، نه جوان میشه و نه آنطور تمیز، که اول بود!» شاسب به عمو نگاه کرد «چی میخواد بگه حاج عمو!»[۳]

حرف حاج عمو معلوم است. شاسب هم می‌فهمد. قوچی که به او امید بسته بودند تا حلاّل مشکلاتشان باشد حالا پیر و کثیف شده است و با آب و صابون تمیز نمیشود، هرچند رضا ـ خواهرزاده نوجوان شاسب ـ به قوچ دل بسته است و پیوسته از دائی ـ شاسب ـ که او را قهرمان میداند، میخواهد کمک کند، قوچ را تمیز کنند:

«ها رضا، با این النهاب به چی نگاه میکنی؟» ـ «به تو دائی، قهرمانی تو، دائی.» ـ «من؟ ـ نه رضا! من یه ورشکسته هستم! یه ورشکسته به تقصیر و ـ مفلس!» «رضا به زمین نگاه کرد»[۴] ـ روزی رضا از دائی میخواهد

---

۱. ص ۱۲۴، همان.
۲. ص ۱۴۲، همان.
۳. ص ۱۴۳، همان.
۴. ص ۱۲۹، همان.

که خانه باشد، چون با او حرفهائی دارد. روز بعد که رضا می‌آید و باهم به‌شستن قوچ می‌پردازند، شاسب می‌پرسد:

«ـ چی میخواستی بپرسی رضا

همه حرفها یادش رفت. سرخ شد (شاسب می‌گوید)

ـ چرا هیچی نمیگی؟

(عاقبت رضا به حرف می‌آید)

ـ میخواستم بدونم تو زندان و تبعید چه گذشت؟ چکار کردی؟

شاسب تو چشم رضا شیفتگی دید، بلندپروازی دید

ـ چرا اینو میپرسی؟

رضا به زمین چشم دوخت

ـ آخر شوهر خاله خورشید، گاهی حرفهائی میزنه

ـ مثلاً چی؟

ـ مثلاً میگه اینا خائنن، مملکتو به باد دادن، به شاه نمک‌بحرامی کردن!

دست شاسب از حرکت باز ماند

ـ آقای همتی؟

(و کار گفتگو به اینجا میرسد که)

ـ زندان خیلی سخته، دائی؟

ـ خود زندان نه!

ـ پس چی؟

ـ تحقیر و توهین آدم را میخوره! مثل خوره

ـ تحقیر داره؟ یعنی چی؟[۱]

امّا رضا، مثل هر جوان دیگه خودش باید تجربه کند. رفتار و گفتارش گواه این حرف است. و تجربهٔ هر نسل، موجب درگیری و مبارزه‌های تازه می‌شود. از دلبستگی رضا به قوچ پیر و کثیف چیزی کاسته نمی‌شود. با علاقه او را می‌شوید و... قوچ همیشه به درخت کُنار بسته است، هرچندگاهی طناب به ساقه درخت پیچ می‌خورد که اگر به داد قوچ نرسند خفه می‌شود: «شاسب طناب قوچ پیر را بازکرد ـ دور ساقه درخت پیچ خورده بود»[۲] و این وقتی است که به کارها گره می‌افتد. (پدر گفت) ـ «خو معلومه که گره تو کار همه‌مان میفته.»[۳] ـ باید قوچ را بکشند تا گره از کار همه باز شود: «نذر آزاد شدن تو بود. حالا گروکشیش کردیم برا کار.»[۴] قوچ وقتی معجزه نداد و موجب آزادی شاسب نشد، حالا که شاسب برگشته نذر کرده‌اند که وقتی شاسب رفت سرکار ذبحش کنند. امّا این قوچ وابستگی دیگر دارد ـ به درختی بسته شده است که همسن و سال شاسب است. مادر بزرگ می‌گوید: «... حرف بدی زدم؟ مو فقط پرسیدم ئی کُنار چند سالشه؟ ئی حرف نامظبوطه، کارون؟ ـ خو میخوام بدونم ـ مگر همسن و سال شاسب نیست؟ مگر روزی که شاسب دنیا ئومد نکاشتیش کارون؟»[۵] پس بتدریج وابستگی شاسب به قوچ (نماد حزب؟) روشن می‌شود.

---

۱. صفحات ۱۴۳ وو ۱۴۴، همان.

۲ و ۳ و ۴. صفحه ۱۹۰، همان.

۵. ص ۲۲۵، همان.

قوچ باید موجب آزادی شاسب ـ و شاسب‌ها ـ می‌شد که نشده است. پیر و کثیف هم شده است. قوچ با طناب به کُنار ـ همسن و سال شاسب (خود شاسب؟) ـ بسته است. حتی گاهی طناب موجب می‌شود که قوچ تا سرحدّ خفگی پیش برود ـ قضیه از دوسو درست است. کُنار (شاسب) به قوچ بسته است، امّا قوچ پیر و کثیف دیگر با هیچ تمهیدی تمیز و مثل روز اول نمی‌شود ـ هرچند رضا و رضاها ـ نسل جوان ـ به او دل بسته باشند و تلاش کنند که تمیزش کنند ـ شاسب هم به سادگی نمیتواند از او جدا شود. دو ـ سه روز آخر راکه شاسب تو اطاق بست می‌نشیند تا تکلیفش را با خودش روشن کند نگاه کنیم. آنچه که در اتاق در بسته می‌گذرد به موازات حوادثی است که در حیاط خانه، در ایوان می‌گذرد. در ایوان جلسه‌ای تشکیل شده است تا مقدمات فرستادن شاسب را به تهران فراهم کنند ـ تیمارستان یا معالجه:

«پنجشنبه، از صبح هوا ابری بود ـ ابر زود هنگام... عصر، اول مهتاب آمد...»[1] بعد دیگران می‌آیند ـ عابدی، همتی، خورشید، خاله صنم، پسرخاله، حاج عمو و غلام: «بچه‌ها نبودند. شهرو سرِکار بود و بنفشه را فرستاده بودند خانهٔ خاله صنم که رعنا تنها نباشد.»[2] ـ «وقایع نگار از حرفها و کارها و احتمالاً درگیریهای ذهنی شاسب، در این عصر ابری، مطالب زیادی یادداشت نکرده است.»[3] ـ این جلسه در روز سوم که شاسب بست نشسته است تشکیل شده است. شاسب سه روز با خودش کلنجار رفته است تا به نتیجه رسیده است. از جمله یادداشتهائی که وقایع نگار ثبت کرده است این است [شاسب آرام

---

۱ و ۲ و ۳. ص ۲۷۶، همان.

بود. انگار بعد از یک درگیری مصیبت‌بار با خودش و ذهن هرزه‌گرد خودش، عاقبت به آرامش رسیده بود ـ وقتی همه آمدند، صندلی را زد پشت در اتاق و نشست و به حرفها گوش داد ـ[۱] ـ وقتی که غلام از «شرافت» حرف می‌زند، شاسب می‌گوید: «امروز دیگه نمیدونم این لغت را به چه معنی بکار میبره...»[۲] ـ (همتی گفت: «حالا بعد از همه این حرفا من خیال میکنم بد نیست نشان دکتر وحدتی (روانپزشک) بدیمش.»[۳]) [اینجا شاسب بیقرار شد. لب جنباند و نرم گفت: «خیال میکنی دیوانه شده‌م! بد نیست!»[۴] ـ] پس از گفتگوها و اظهارنظرها و حرفها و عکس‌العملهای کاملاً عاقلانهٔ شاسب، به پایان جلسه می‌رسیم:

(از جلسه چیزی عاید نشد. حاج عمو گفت: «یاالله» و برخاست برود. زیر کُنار، چنگ انداخت به مُل و مازهٔ قوچ و گفت

ـ ئی زبون بسته را راحت کنین!

کارون گفت

ـ ایشاالله فردا، اخوی.

پسرخاله گفت

ـ پس کلّه سحر بیام، دل و جگرش را باید گرماگرم سیخ کشید

شاسب به صدای پای حاج عمو گوش داد که رفت. گفت: «پس تموم شد!» برخاست و باز به دنبال ته سیگار گشت. گفت: «پس تو دیوانه‌ای شاسب و خودت نمیدانی!» ته سیگار را آتش زد. گفت: «حسرت کمک کردن را به دلت میذارم غلام!» پک زد و باز گفت: «به

---

۱ و ۲ و ۳. ص ۲۷۷، همان.

۴. ص ۲۷۷، همان.

دل همه اونائی که میخوان آرامش وجدان بی‌قرارشان را با کمک به آدمهائی مثل من بدست بیارن!» دنبال ته سیگار گشت: «اینم که کام نمیده!» پیدا کرد: «معامله! خرید وجدان!» ته سیگار به ته سیگار آتش زد: «به دلت میذارم غلام! کار میکنم، حتی عملگی!» نشست رو صندلی: «شهرو باید ادامه بده، اقلاً او به جائی برسه!» تکیه داد و به سقف نگاه کرد.[1] شاسب پس از روشن کردن تکلیفش با خودش به همانجا میرسد که پیش از آشفته شدن ذهن رسیده بود: کار و کمک به برادر برای ادامه تحصیل ـ و چنین است که از میان آشفتگی‌ها برمی‌خیزد و به منطق درست زندگی میرسد ـ در چنین شرایطی، همچنان که پیشتر اشاره شده، رهائی شاسب از مجموعه افکاری که داشته است و سالهای بسیاری از نوجوانی و جوانی را صرف تحقق آنها کرده است، به سهولت ممکن نیست ـ پس چاره‌ای باید اندیشید ـ این چاره‌سازی را در سه صفحه آخر داستان می‌بینیم.

پنجشنبه شب، پدر و مادر شاسب، خوابهای متفاوتی می‌بینند که در عالم واقع مصداقی یگانه دارند ـ مادر خواب دیده است: «که جوان است و رفته است سر کُنار تا شاخه را بتکاند. شاسب گاگول* کنان زیر درخت بوده است. شاخه‌ها را به شدت تکان داده است و آنقدر کُنار سرخ عنّابی ریخته است که زمین پرشده است. نمیداند چطور بوده است که خش‌خش سایش سرشاخه‌ها را پیش از حرکتشان حسّ می‌کرده است...»[2] پدر نیز خواب دیده است: «که لنگ

---

۱. صفحات ۲۸۰ و ۲۸۱، همان.

* گاگول. راه رفتن کودک رو چهار دست و پا

۲. صفحات ۲۸۱ و ۲۸۲، همان.

خریده است. لنگ آنقدر آشدار بوده است که مثل مقوا، خشک بوده است. وقتی خواسته است تای لُنگ را باز کند و به کمر ببندد و کنار پاشویه بنشیند و با دو کاسه آب خودش را خنک کند... آش لُنگ شکسته است و خش‌خش فراوان کرده است[1] و عجب اینکه باز «لُنگ، تاخورده است و او بازش کرده است و خش‌خش کرده است و باز، تا خورده است و...»[2] ـ (پدر می‌گوید) ـ «پهِ همین بود.»[3] چه بوده است که «همین بود»؟ مصداق خارجی هر دو خواب این است که شاسب از نیمه شب تا صبح شاخه‌های کج و کج تابیده درخت را بریده است (ذهن و فکر و باورهای خود را پیراسته است) و خش‌خش شاخه‌ها و ارّه که شاخه‌ها را می‌بریده است، موجب خواب دوگانه پدر و مادر شده است و صبح... (سحرگاه جمعه، عطر گل با صدای باران بر سقف کاهگلی و ناله پی‌درپی قوچ از خواب بیدار شد. تو اتاق هنوز تاریک بود. کارون غلت زد و خوابزده گفت:

ـ بارون میباره!

عطری گفت

ـ ها، میباره

ـ ئی قوچ را ببر زیر دالان ـ چه معاره؟

ـ سحر

ـ ببرش زیر دالان تا قصاب بیاد.

عطرگل از جا برخاست، رفت طرف پنجره، گوشهٔ پشت دری را

---

۱ و ۴ و ۵. صفحه ۲۸۲، همان.

پس زد و نگاه کرد. پیش چشمش تار بود، انگار. مژه به هم زد. اول قوچ را دید ـ پای ایوان قوچ پیر در انبوه شاخه‌های کج و کج تابیده و شاخه‌های خشک و بی‌حاصل گیر افتاده بود. قوچ خیس و آشفته بود و ناله می‌کرد ـ زار می‌زد! ـ[1]) درخت (شاسب) از شاخه‌های (افکار) خشک و کج و کج تابیده و بی‌حاصل پیراسته شده است و قوچ (که برای آزادی شاسب، انتظار از او می‌رفت) میان این شاخه‌ها گرفتار شده است. امّا شاسب که حالا از شاخه‌های مزاحم رها شده و تکلیفش را با خودش روشن کرده است «با پای جامه نو، قامت برافراشته، میانجای خانه، زیر باران، خیس خیس و انگار مجسمه‌ای از سنگ[2]» ایستاده است ـ به عبارت دیگر: با رخت نو (آغازی دیگر) زیر باران (در حال تطهیر) قامت برافراشته است! ـ مادر با دیدن این صحنه، مثل همه مادران دیگر عکس‌العملی عاطفی دارد: «چه بسرت ئومده مادر![3]» که البته مادر، نمی‌تواند دریابد چه به سر شاسب آمده است. چون درک افکار و ذهنیات شاسب برای مادر، مثل گذشته، ناممکن است. و نکته آخر اینکه طبق گفته کارون (پدر)، پیش از سر زدن آفتاب قصاب می‌آید و قوچ را ذبح می‌کند تا پسر خاله (مردی که از سیاست اجتناب می‌ورزد، امّا بهرجهت هویت دارد) بیاید و دل و جگرش را گرماگرم به سیخ بکشد.

---

۱ و ۲ و ۳. ص ۲۸۳، همان.

قصه آشنا (ص ۱۶۵ به بعد)

نظر یکی از ناقدان دربارهٔ این مجموعه و مسأله زمان و حرکت آمده در داستان‌های احمدمحمود این است که نویسنده در جاهائی موفق نبوده است در مثل داستان قصهٔ آشنا دارای بازگشت‌های بی‌دلیل است و در این جا با داستان روبرو نیستیم بلکه زندگی‌نامه‌ای را می‌خوانیم که مربوط به شخصی است به نام کریم و او مشخصاتی دارد که متعلق به داستان کوتاه نیست. در داستان «جستجو» آمده:

بیژنگ عرّه می‌کشد و برمی‌گردد پیش بچه‌ها

تا این‌جا هیچ اشکالی ندارد. بیژنگ می‌خواهد با پدرش برود امّا پدرش او را با خود نمی‌برد. بنابراین او هم عرّه می‌کشد. امّا نویسنده در ادامهٔ جمله می‌نویسد:

پشت لب بیژنگ همیشه از مف سوخته است و سرخی می‌زند.

و معلوم نمی‌شود که این [جمله] چه ربطی به داستان و یا به دیگران دارد! افکار مولاد در «سایه» و خاله نصرت در «عصای پیری» نیز همین‌گونه‌اند.

زمان عمومی داستان، یعنی تغییر و تبدیل‌های کمی به کیفی عناصر داستان از آغاز تا پایان به‌طور طبیعی، نمی‌توان داستانی را که در «گذشته» شروع شده یا روی داده در زمان «حال» پایان‌بندی کرد یا برعکس داستانی را که در «حال» روی می‌دهد در «گذشته» پایان داد مگر اینکه رویدادها باهم پیوندی ناگسستنی داشته باشد. زیرا که داستان یعنی آغاز پیدائی تغییرات کمی در یک پدیده و شخصیت و... به‌گونه‌ای که در پایان به تغییری کیفی بینجامد. و این تغییر در

داستان کوتاه همراه با جهش است.

چنین «جهشی» در داستان «خرکش» صورت می‌گیرد با آنکه علی عندلیب همه بدبختی‌هایش را دریافته گوئی هنوز به موقعیت خودش پی نبرده است. امّا تغییری که از بیادآوردن زندگانیش شروع شده بطور طبیعی باید به این‌جا برسد. از این‌رو علی عندلیب که با بازگشت به گذشته و درک بدبختی خود چنین آمادگی‌ای را یافته در پایان داستان با شنیدن جمله «طلا خانوم هست؟» ناگهان به این موقعیت پی می‌برد. تغییر در جهش صورت می‌گیرد و او تازه درمی‌یابد که کیست و موقعیتش چیست... امّا چنین تغییر کیفی را در داستان‌های دیگر نمی‌توان یافت.

در داستان «ستون شکسته» به علت بی‌زمانی، رویدادهای پایان داستان خوب دریافت نمی‌شود زیراکه ما به‌راحتی نمی‌توانیم با زمان رویدادها رابطه برقرار کنیم. در داستان «سایه» نیز چنین جهش و تغییری صورت نمی‌گیرد، چون ما از ابتدا با رویداد دیگری روبرو هستیم: ماجرای فاضل کتاب فروش که مدام در ذهن «فولاد» شکل می‌گیرد امّا داستان با رویداد دیگری ـ روبرو شدن بی‌بی با پاسبان ـ پایان‌بندی می‌شود. پس ما نمی‌توانیم تغییراتی را که در بی‌بی شروع شده حس کنیم تا آنکه بتوانیم در پایان به تغییری کیفی دست یابیم. «عصای پیری» هم همین مشکل را دارد. رویدادهائی که قرار است سبب کیفیت جدید در پیرزن شوند از ابتدای داستان به‌گونه‌ای یکنواخت پیش می‌رود. بنابراین ما درنمی‌یابیم که پیرزن چرا در پایان باید به کیفیت جدیدی تبدیل شود. داستان «جستجو» نیز دقیقاً به‌همین شکل است. برگردیم به مسألهٔ بازگشت در زمان. رویداد در

داستان باید دارای حرکتی درونی باشد. از این‌رو هر رویدادی سزاوار داستان نیست. این حرکت باید با زمان حرکت متناسب باشد یعنی ما نمی‌توانیم بنویسیم:

> شیرین روسری مانتوش را آویزان کرد و به آشپزخانه رفت. سماور آب نداشت. دو پارچ آب در آن ریخت. روشنش کرد و به [اطاق] پذیرائی برگشت. باران شدیدی می‌بارید و قطراتش به شیشه می‌خورد. شیرین سیگاری از پاکت سیگار ساسان (شوهرش) درآورد و روشن کرد و دوباره به آشپزخانه برگشت و مشغول دم کردن چای شد.[۱]

زیرا زمان این حرکت با زمان جوش آمدن آب سماور تناسب ندارد. همین ریزه‌کاری‌ها سبب می‌شود که ما زمان را از دست بدهیم. داستانی که دارای زمان نباشد یعنی حرکت ندارد به‌همین دلیل حرکتی که ما از شیرین توصیف کردیم غیرواقعی است یعنی دارای پیوند طبیعی نیست. ما این پیوند طبیعی را «تعادل» در داستان مینامیم. همین مسأله ــ تعادل در داستان ــ دست و پای ما را در شکست زمان و سفر به زمان‌های گوناگون می‌بندد.

... زمان مطلقاً بازگشت ناپذیر است امّا انسان ظاهراً تنها موجودی است که قادر است آن را در ذهن خود تکرار کند... چنین زمانی را احساس کند و توانا به حفظ رویدادهائی است که در مسیر حرکت و رشد خود از آغاز تا انجام (تاریخ زندگانی خود) از سر می‌گذراند. بنابراین افزوده بر زمان طبیعی دارای یک زمان ذهنی نیز

---

۱. این مثال از داستان‌های محمود نیست، از خود ناقد است.

هست. از این رو انسان می‌تواند همه دوران‌ها را خلق و بازسازی کند... و اگر نتواند این بازسازی‌ها را با شیوهٔ واقعیت وفق دهد، فقط به خیال‌پردازی بیمارگونه دست زده است. حال هرچه این بازسازی از شیوه واقعیت فاصله بگیرد، خصلت بیمارگونگی آن نیز بیشتر است... این بازسازی‌ها و بازگشت‌ها هرگز بی‌دلیل نیست... همیشه رویداد، پدیده، جملهٔ دوستی قدیمی... سبب می‌شوند تا ما به گذشته بازگردیم و زمان کودکی، نوجوانی و جوانی را دوباره تکرارکنیم. وقتی به گذشته باز می‌گردیم در عین حال از زمان [روانی] خود آگاهیم امّا این با شکستن زمان تفاوت می‌کند. زمان هنگامی می‌شکند که تعادل میان زمان طبیعی و حس و آگاهی از آن در آدمی بهم بریزد. چنین شکستی نه فقط ارادی نیست بلکه حضورش از آگاهی انسانی نیز بیرون است... گاه و بی‌گاه بی‌آنکه اراده‌ای در کار باشد زمان خودبه‌خود شکسته می‌شود. این چنین رویدادهائی گاه می‌توانند آن‌قدر نیرومند و کاری باشد که در شرائط خاص برای همیشه تعادل بعضی افراد را بهم بریزد و سبب شود که شکست زمان در آن‌ها دائمی شود. دسته اول را نمی‌توان بیمار شمرد، امّا دسته دوم در زمرهٔ بیماران هستند. فولاد در داستان «سایه» از گروه اول است و ابویعقوب در داستان «ستون شکسته» از گروه دوم. محمود در داستان‌های دیگر نیز سعی کرده از شیوهٔ شکست زمان سود جوید امّا در هیچ کدام موفق نیست.

در قصه آشنا ما مدام در رفت و بازگشت بین گذشته و حال هستیم...[1] شخصیت کریم و نویسنده با هم می‌آمیزد... در داستان‌های

۱. ناقد در این زمینه بی‌دقتی کرده است. سیر زمانی داستان از حال به آینده است و باز

«خرکُش» و «عصای پیری» بازگشت‌های ساده‌ای به گذشته است و از حوزهٔ شکستن زمان خارج است و در داستان «جستجو» فاقد چنین زمان‌هائی هستیم و همهٔ ماجرا در زمان طبیعی رخ می‌دهد... فولاد در داستان «سایه» از ابتدا فاقد تعادل است، نمی‌تواند کارهایش را انجام دهد چرا که رویدادهای گذشته وی را هر لحظه از زمان حال جدا می‌کند و با خود می‌برد. مشکل این داستان این است که ما با دو موضوع، فاضل کتاب‌فروش، و بی‌حجابی بی‌بی روبه‌روئیم، و جالب است که اولین موضوع پایان ندارد و دومین موضوع آغاز... ابویعقوب در داستان «ستون شکسته» در زمره آدمهای بی‌زمان است، زمان را از دست داده و در زمانی کاذب زندگانی می‌کند اما نویسنده با ارائه ندادن فضائی زنده در حقیقت تفاوتی بین زمان طبیعی و زمان کاذب ابویعقوب قائل نشده است. پس ما با دریافت نکردن نشانه‌های زنده‌ای از محیط، هیچ یک از زمان‌ها را دریافت نمی‌کنیم و به‌نظر می‌رسد که داستان، زمان مشخصی ندارد.[۱]

در این زمینه ناقد دیگری می‌نویسد که ساختار زمانی رمان‌های احمدمحمود و رمان جریره سرگردانی سیمین دانشور، خطی نیست «سیلان دانستگی» است «فروید ثابت کرد که دو مفهوم متفاوت از زمان وجود دارد. یکی مفهوم تقویمی که برحسب آن سه‌شنبه پیش از چهارشنبه است ولی دانستگی ما مفهوم دیگری از زمان را نیز می‌شناسد. یعنی ممکن است همین لحظه شما دربارهٔ دو هفته دیگر فکر کنید که بار دیگر جلسه دارید یا اکنون به تابستان گذشته فکر کنید

رجعت به حال و رفتن به آینده.

۱. *ادبیات داستانی*، سیامک وکیلی، شماره ۱۴ و ۱۵، ص ۳۰ تا ۳۹، آذر و دی ۱۳۷۲.

که رفتید مسافرت. دانستگی مدام بین لایه‌های زمانی نوسان دارد [سیلان دانستگی است نه تک‌گوئی درونی. در سیلان دانستگی است که از «فلاش‌بک» استفاده می‌شود] بنابراین چرا در ادبیات این‌طور نباشد؟ چرا ما ساختار زمانی خطی را دنبال کنیم. در صفحه ۲۵۶ جزیره سرگردانی در ادامهٔ سیلان دانستگی در پاراگراف دوم که با کلمه «مامان» آغاز می‌شود، آمده «بیگانه ـ مقطع عاطفی» سپس دوباره آمده «مرتضی از مقطع عاطفی حرف زد» به این ترتیب «هستی» [شخص عمدهٔ رمان] از عبارت «مقطع عاطفی» یاد مطلب دیگری می‌افتد. این بازی با کلمات مرا به یاد کارهائی می‌اندازد که به نحوی زیباتر «احمدمحمود» انجام می‌دهد در اثر بسیار کم‌نظیرش در ادبیات معاصر فارسی... رمان همسایه‌ها.[۱]

مدار صفر درجه (ص ۱۸۹ به بعد)

در این پیوست از نکته‌هائی فنی که در بازخوانی رمان احتمالاً می‌تواند مؤثر باشد، یاد می‌کنیم. این نکته‌ها را در پیوست جا دادیم تا هماهنگی بخش «مدار...» کتاب بهم نخورد:

□ در راه‌پیمائی‌ها همه‌گونه شعار دیده می‌شود. چپ، راست، ملّی و مذهبی امّا از صفحه ۱۶۰۱ به بعد شعارها بتدریج یکدست می‌شود. بدین‌ترتیب: نوذر می‌رسد. راهپیمائی است. می‌رود تو صف. [فریاد زد: «مرگ ـ بر ـ انگلیس» چند صدا ـ دور و نزدیک و گسسته از هم پاسخ داد: «مرگ ـ بر ـ انگلیس!» نوذر چتر بسته را بالای

۱. *مجله ادبیات داستانی*، حسین پاینده، ص ۲۵، شمارهٔ ۱۹، اردیبهشت ۱۳۷۳.

سر برد و فریاد زد: «مرگ ـ بر ـ بی‌بی‌سی!» کسی آمد، بازویش را گرفت. جوان بود و تنومند و بلند قامت. نوذر برگشت و نگاه جوان کرد. به سینه‌اش نمی‌رسید. فریاد مردها برخاست نوذر گفت

ـ چیه، چکار داری؟

جوان گفت

ـ شعار متفرقه نده برادر!

فریاد زنها برخاست: «بمیرد، دشمن غدّار تو.» نوذر رو پنجه‌های پا بلند شد و صداش درآمد ـ «متفرقه کدومه آقا؟» ـ] درگیری لفظی می‌شود تا که جوان می‌گوید: «انگلیس از امریکا بدتر، شوروی از هردوتاشان» نوذر می‌گوید: «شورویِ میذاری پای امریکا؟» و از او دعوت می‌کند که روز بعد بیاید قهوه‌خانه با هم بحث کنند. ـ بهرجهت درگیری لفظی تمام می‌شود. بار دیگر نوذر پاره مقوائی برمیدارد، با ماژیک می‌نویسد: «مرگ بر انگلیس استعمارگر، مرگ بر بی‌بی‌سی خائن» و با شتاب گیرش می‌دهد به چتر و می‌برد بالای سر. که باز کسی از پشت سر چتر را می‌کشد. نوذر برمی‌گردد ـ «به چتر من چکار داری؟» مرد می‌گوید

ـ اخلال و تخریب موموف!

و نوذر را مجبور می‌کند که همان شعاری را بدهد که پیشاپیش تعیین شده است و یکدست است (صفحات ۱۶۰۱ و ۱۶۰۲ و ۱۶۰۳ را نگاه کنید.)

در تمام طول رمان به نکات جزئی‌تری که ۱ـ گویای خلق و خوی مردم است ۲ـ گویای انتظاراتشان از انقلاب است ۳ـ تفکر گوناگون مردم در مورد انقلاب ۴ـ رندی‌ها ۵ـ مردرندی‌ها ۶ـ صداقتها و

سلامت نفس‌ها ۷ـ فداکاری‌ها ۸ـ فساد ۹ و ... ـ و بسیار خصلت‌های دیگر ـ می‌توان اشاره کرد.

برای نمونه به دو مورد جزئی اشاره می‌کنیم (بدون ذکر شماره صفحات)

۱ـ مبارک خیاط که از چپ‌های قبل از ۲۸ امرداد است و دو ـ سه سالی زندانی بوده است. حالا مدّعی است که چون با فلان دوستش که با هم زندان بوده‌اند و حالا وضع مالی دوستش خوب است، ماهانه باید مبلغی به او کمک کند. و این در حالی است که دوستش رفته است جیرفت و زحمت می‌کشد، و حال آنکه خودش در مغازه خیاطی بحث می‌کند و وقت می‌گذراند. معتقد است که: پس همزندان بودن و هم‌رزم بودن یعنی چه ـ خوب باید کنک کند!

۲ـ نبی بی‌حال که رفتگر شهرداری است و در حال اعتصاب است، وقتی که قرار است شهر را تمیز کنند و به او می‌گویند کمک کند، می‌گوید انقلاب کرده است که رفتگری نکند و بعد می‌رود سر چهار راه می‌ایستد اتوموبیلها را راهنمائی می‌کند ـ بجای افسر راهنمائی و رانندگی.

□ شیوه بکار بردن زمان در رمان:

همانطورکه در بخش مربوط به این رمان خواندید، نویسنده زمان گذشتهٔ ساده بکار می‌برد و سعی می‌کند گذشته را به‌صورت حال درآورد. امّا این طرز تلقی نویسنده با آنچه مدرنیست‌های غربی بکار می‌برند یکی و یکسان نیست. در مثل در خشم و هیاهوی فاکنر، زمان

حال مانند رودی زیرزمینی در تاریکی حرکت می‌کند و آفتابی نمی‌شود مگر آن‌گاه که خودش هم گذشته باشد... در ورای این زمان حال هیچ نیست، چون اینده‌ای وجود ندارد. زمان حال از جائی نامعلوم سر برمی‌کشد و زمان حال دیگری را پس می‌راند، حاصل جمعی است که مدام از سر گرفته می‌شود... اعمالی که انجام می‌گیرند، حتی اگر از دیدهٔ کسانی که آن‌ها را انجام دهند نگریسته شوند، چون در زمان حال ورود کنند از هم می‌پاشند (سارتر، ترجمه ابوالحسن نجفی، خشم و هیاهو ترجمه دکتر صالح حسینی، ص ۳۰۰ و ۳۰۱، تهران، ۱۳۷۱)

د رمان مدار صفر درجه زمان گذشته طوری بکار می‌رود که تاریخ را نمایان سازد. خاطره‌های خانوادگی و گفت‌وگوها در دیدارها به همین منظور در گذشته صورت «حال بودن» پیدا می‌کند.

□ **سیاق نوشتن:**

اگرچه از کلمات خاص مردم خوزستان بسیار کم استفاده شده است ولی بافت دیالوگ‌ها، بافت خوزستانی است. مشخصاً اهواز - در گفتار مردم شهرهای خوزستان، تفاوتهائی هست.

نمونه دیالوگ

ـ فقط به فقط میخوام بگم حواست جمع باشه ۵۲۷
ئوکه میزدیش نه مونم ۶۲۴
ـ مو مال ئی حرفها نیستم ۵۵۴
ـ گناهبار شدم ۵۵۶
ـ چاره‌ش الاّ دعا دیگه هیچ ۵۵۷

که همه لغات فارسی است امّا ترکیبات لغات، بافتی از گفتار مردم اهواز می‌سازد.

بدنیست اینجا به این نکته اشاره شود که: اهواز، پس از کشف نفت تبدیل شد به یک شهر مهاجرپذیر ـ از همه‌جای مملکت کسانی به این شهر مهاجرت کردند. بتدریج از لهجه‌های متفاوت مهاجرین و بومیان لهجه‌ای فراهم آمد که در آن هم «حبّانه» عربی دیده می‌شود، هم «گی»[1] بختیاری یا دزفولی و هم «گاسم»[2] اصفهانی. صرفنظر از این که گاهی دِلِوِر که تحریف شده DRIVER است و نیز دِرِوِرْ که نوعی دیگر از همان تلفظ است در آن پیدا می‌شود.

□ در همهٔ صفحه‌های «مدار» 'را' مفعولی حذف شده است و به جای آن کسره آمده است. نویسنده درگذشته از های غیرملفوظ که به جای 'را' مفعولی می‌آمد استفاده می‌کرده امّا این کار موجب می‌شد که گاهی کلمات شکل ظاهر بدترکیبی داشته باشند. مثلاً «دندان بلقیسه بکش» که در این جمله گفتاری، لفظ بلقیس شکل و شمایل خوبی ندارد ـ پس «را» را حذف کرده و کسره آورده و شده است «دندان بلقیسِ بکش.» حالا اگر این لفظ مصدر شینی باشد ـ مثلاً ـ و به ضمیر مفرد سوم شخص ختم شود، خواهیم داشت فی‌المثل «نوذر کوششه بعمل آورد.» که دیگر خیلی بدترکیب می‌شود. حالا اگر بجای آن بیاید «نوذر کوششِش بعمل آورد» تاحدّی شکل ظاهر کلمه مناسب‌تر خواهد شد. گاه با توجه به شخصیت آدمها و طبیعت جمله

۱. گی گرفتن: لج کردن. گیر ـ گاهگیر.
۲. گاسم: شاید.

این «های» غیر ملفوظ به «ن» بدل شده است. مثل «گوشوارهانِ داد» و علتش اینست که حرف اخر گوشوارها متحرک است و حرکت دیگر راکه کسره باشد (بجای های غیرملفوظ) نمی‌پذیرد. اگر کسی با سواد باشد اینجا البته همان 'را' مفعولی را می‌آورد: «گوشواره‌ها را داد.» نویسنده سعی کرده است این نکته در کل رمان رعایت شود. تردید نیست که در این حجم جائی یا جاهائی از دستش در رفته باشد ــ البته بجای رابطه جمله در دیالوگ همچنان از «ه» استفاده شده است. «کتاب پیش منه» و نیز در دیالوگ، افعال سوم شخص مفرد به «ه» ختم می‌شوند: «دستش درد میکنه».

[ ] در یک گفت‌وگو، گفتار آدمهای اصلی گفتگو، درصورتیکه با لفظ «او گفت» بیاید می‌رود سرسطر و با ــ (تیره) شروع می‌شود. مثل: نوذر گفت

ــ بیا بریم / و اگر بدون لفظ «گفت» بیاید، می‌آید در متن. مثل نوذر داد زد ــ «بیا بریم»

- آدمهای فرعی گفتارشان می‌آید در متن روایت با ــ « ــــ »
- گفتاری که گوینده‌اش پیدا نیست و فقط صداش شنیده می‌شود با: « ــــ » در متن روایت می‌آید.
- گاهی آدمها در یک گفتگو جا عوض می‌کنند. یک آدم فرعی رشته حرف را از دست آدمهای اصلی می‌گیرد و تبدیل می‌شود به آدم اصلی ـ در اینصورت نشانه‌گذاریها هم جا عوض می‌کنند. گفتار آدم فرعی که حالا اصلی شده با ــ (تیره) می‌آید سرسطر و گفتار کسی که اصلی بوده و حالا فرعی شده می‌رود در متن روایت ـ « ــــ »
- مونولوگ با « ــــ » می‌آید

● اگر نوشتن تعدادی پرسش و پاسخ باشد که در متن روایت می‌آیند با این نشانه می‌آیند [ـ« ـــ » ـ« ـــ » ـ« ـــ »]

● گاهی موضوع در متن روایت عوض می‌شود. ـ (تیره) کشیده می‌آید و موضوع عوض می‌شود

● گاهی گفتار دو نفر درهم می‌شود. در اینصورت با این نشانه می‌آید ـ« ـ / ـ / ـ / ـ / ـ » که پاره‌های گفتار یکی با حروف سیاه و دیگری با حروف نازک است. وقتی پاره‌های حرف سیاه را کنار هم بچینیم جمله کامل را داریم و حروف نازک هم همینطور

□ نویسنده کوشیده است در کلام و گفتار آدمها، بخشی از هویتشان ۱۴ -را معرفی کند. در مثل شهباز که با یارولی دعوا می‌کند و مبارک به حمایت از یارولی برمی‌خیزد، شهباز که روستائی تازه به شهر آمده‌ایست به مبارک می‌گوید: «تو صاحبشی؟» عیناً انگار گاوی که به مزرعه‌اش آمده باشد و با صاحبش درگیر شده باشد.

بهرحال محمود در نشانه‌گذاری و سجاوندی کوشیده است چنین نکته‌هائی را در رمان «مدار» مراعات کند و اگر جائی این‌طور نشده به واسطه حجم زیاد کتاب بوده است و چنین عدم رعایت‌هائی در حجمی از این دست اجتناب ناپذیر است.

NAGHD E AASARE
AHMAD MAHMOUD

BY : A. DASTGHEIB

Moin Publications