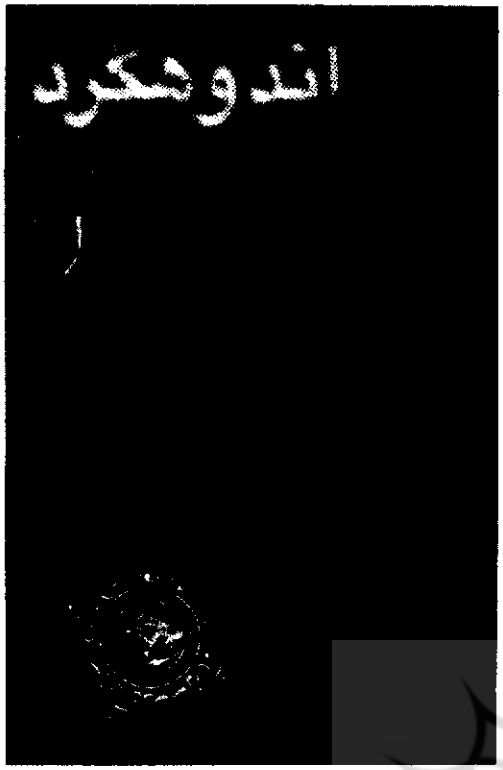

ف.م

اندوهگرد (مجموعه‌ی داستان)

انتشارات سپیده‌ی سحر، تهران، ۱۳۷۸

مجموعه‌ی اندوهگرد نوشته‌ی محمدعلی علومی شامل چهار قصه، یک دیباچه، یک مقدمه و یک موخره با عنوان «داستان‌های سرزمین آسمانی» در توضیح ویژگی‌های قصه‌گانی است که خود نویسنده از آن با عنوان «داستان غیب‌باور» یا «داستان دین‌باور»، یاد کرده است. این بخش از نظر نویسنده چنان اهمیتی داشته که در پایان مقدمه‌ی خود که از «علاقه‌مندان» ـ که خوانندگان این قصه‌ها نیز لابد جزو آن‌ها به‌حساب می‌آیند ـ خواسته است «از همین جا مستقیماً بروند به‌بخش موخره‌ی کتاب» تا «طرز بیان» این نوع قصه‌گان و «توضیح بیش‌تر این بحث و مطلب» را آنجا بیابند. اما نگارنده‌ی این سطور که خود اثر هنری را مقدم‌بر و بالاتر از هرنظریه و توضیح و توجیهی می‌داند «مستقیماً» به‌سروقت قصه‌ها رفت. بخصوص که قصه‌ی اول «اندوهگرد» آغاز خوبی دارد و با ایجاد انتظار در خواننده، او را تا جایی ـ تا لحظه‌ی برآورده شدن انتظار ـ به‌دنبال خود می‌کشد: «در پرتو آفتاب بی‌رمق پائیز، موسی‌خان والی و جعفرخان پیشکار، در میدانگاه شهر ایستاده بودند.» آن‌ها منتظر ورود دوازده مشروطه‌خواه اسیر هستند که قرار است در همین یکی دو صفحه‌ی آغازین سرهاشان با تیر منفجر شود و رگه‌های خشکیده‌ی خون برچشم‌های باز و مات شیشه‌ای و روی سینه‌های لاغرشان دویده باشد. و بردهان برخی نیشخندی هولناک و بردهان بعضی دیگر نشانی از هراسی عمیق ماسیده باشد و قصه را نیز بماساند تا داستان غیب باور ما آغاز شود. ما دیگر به‌این صحنه‌ی آکنده از چالش و تنش باز نخواهیم گشت. مگر در فلاشبکی کوتاه که بازنمای دیدگاه قمرالدوله، زن موسی‌خان است.

شب که فرا می‌رسد و آسمان که سیاه می‌شود و باد که زوزه می‌کشد، شبح حیوانی با سری گرد و کوچک و تنه‌ای کشیده و نیرومند ظاهر می‌شود و موسی‌خان والی را با خود می‌برد: «کابوس کوچه در نور آبی و تندِ ماه، پهن و جمع می‌شد و حیوان و والی در آن دورها، پهلو به‌پهلوی هم به‌سوی صحرا می‌دویدند و نعره می‌کشیدند.» (ص ۱۷) پنجاه و پنج صفحه بعد در بند پایانی داستان دوباره به‌این تصویر باز خواهیم گشت: «در نور تند ماه، کابوس کوچه کژ و مژ و تار بود. حیوان و والی در آن دورها پهلو به‌پهلوی هم به‌سوی صحرا می‌دویدند و نعره می‌کشیدند» (ص ۷۲) پس باید تمامی ماجراهایی که در این فاصله‌ی پنجاه و پنج صفحه‌ای رخ می‌دهند، در لمحه‌ی کوتاه بینِ «پهن و جمع شدن کابوس کوچه در نور آبی و تند ماه» و «کژ و مژ و تار شدن آن» باز هم در نور تند ماه، در ذهن قصه تجلی کرده باشند. در این صورت، وقایع می‌بایست از منطق یا درواقع بی‌منطقی خاص اینگونه رخدادها پیروی می‌کردند و ما باید با حدوثی ناگهانی مواجه می‌شدیم. اما راوی در بند بعد می‌گوید که «نه ماه بعد، در دامنه‌ی کوه‌های جبال بارز در قریه‌ی اندوهگر، شبح حیوانی عجیب و غریب دیده شد. پیش از همه یاقوت آن را دید...» (ص ۲۱). از اینجا تا پایان، ماجرا عمدتاً روی ظهور و سپس اسارت «حیوان عجیب و غریبی» متمرکز می‌شود که سرانجام نام افسانه‌ای رخش را به‌خود خواهد گرفت و محل تلاقی باورها و آرزوها و امیدها و

وهم‌های اهالی اندوهگرد خواهد شد و... این نوشته پیش از آنکه شباهت به‌آثاری چون «زیباترین مغروق جهان» از گابریل گارسیا مارکز یا مرشد و مارگریتا اثر میخائیل بولگاکف ببرد، تداعی‌کننده‌ی حکایت‌های عامیانه‌ای چون امیر ارسلان و ملک جمشید است؛ و بلافاصله باید اضافه کرد در به‌کار بردن اصطلاحاتی چون «حکایت» یا «عامیانه» به‌هیچ وجه قصد تخطئه یا خوارشماری در میان نیست. هدف، بیش‌تر اشاره به کیفیتی است که آن دو اثر را به«ادبیات شگفت» (فانتاستیک) نزدیک می‌کند و این اثر را نه؛ و نه حتی به«داستان غریب باور»ی که نویسنده در مقدمه تولید آن را داده و در موخره به‌توضیح ویژگی‌های آن پرداخته است. علتش شاید این باشد که بهانه‌ی اصلیِ ظهور و حضور عامل ماوراءطبیعی (رخش)، یعنی اعدام مشروطه‌طلبان، پس از آن معرفی درخشان در آغاز قصه، به‌بیرون دنیای داستانی رانده می‌شود. و از آن «نیشخند هولناک» و «هراس عمیقِ» ماسیده بردهان به‌دارآویختگان ـ که قرار است برپا دارنده این همه آشوب در ذهن موسی خان والی باشند ـ خاطره‌ای حتی برجای نمی‌ماند. دخالت‌های نویسنده هم در توصیف سایه‌ها، صداها، «ارواح پیر خانه‌های محقر و نیمه ویران روستا»، «سربریده و خونین خورشید برافق خاکستری»، «دشت‌های خیس شده از خون ماه»، «نعش سرد آفتاب پائیزی»، «سوت مدام جیرجیرک‌ها»... و ماه که همه جا از شکن‌شکن گیسوان زن موسی‌خان تا آبگیر تا دشت و درخت و بوته حضور دارد کمکی به‌ساخته شدن آن فضای شگفت و رویاگون نمی‌کنند. گذاشتن این حرف‌ها در دهان زن موسی‌خان در نزدیکی‌های پایان داستان که «پسین از دار زدن یاغی‌ها که برگشت تا حالا افتاده، تب کرده و هذیان می‌گوید. از جایی به‌اسم اندوهگرد می‌گوید. از بعضی‌ها اسم می‌برد. مثل عبدلو و فاطو و امیرخان و مباشر و خالو صفر و حیوانی به‌نام رخش...» نیز نتوانسته است نوشته را از این پا در هوایی بین واقعیت و رویا نجات دهد و همه‌ی آنچه را که گویا در رویا برموسی‌خان گذشته باورپذیر سازد. روایت، عمدتاً از دیدگاه راوی دانای کلی روایت می‌شود که برهمه‌ی رویدادها و زوایا و مکان‌ها و زمان‌ها از جمله به‌رفتن موسی خان به‌همران آن «حیوان مهیب با تنه‌ی گرگ و سری کوچک» اشراف دارد. فقط در یک جا، راوی به‌عنوان یکی از کاراکترها در داستان حضور دارد: صفحه ۶۴ که می‌گوید: «و روکرد به‌من و گفت ـ تو هم همراهمان بیا.» از طرف دیگر چنانچه از حرف‌های زن موسی‌خان برمی‌آید قرار است این رویدادها هذیان‌هایی باشند که برذهن موسی‌خان گذشته است. و از طرف دیگرتر «حیوان و والی در آن دورها پهلو به‌پهلوی هم به‌سوی صحرا می‌دوند و نعره می‌کشند». در یک اثر داستانی هرچقدر هم که اصالت را به‌ذهن داده باشد ـ به‌خصوص اگر به‌ادعای مقدمه‌ی کتاب «تعادل عین و ذهن» را سرلوحه‌ی خود قرار داده باشد ـ باید نسبت بین راوی (و راوی‌ها)، جهان‌ها، رویدادها، دیدگاه‌ها، کاراکترها، تغییر نقش‌ها، شکل به‌شکل شدن‌ها و... با وضوحی منطقی ترسیم شده باشد، یا اگر ابهام و رازآمیزی درونمایه‌ی اصلی اثر است، همه‌ی تاکتیک‌ها و تمهیدات و تکنیک‌ها باید به‌سوی پروراندن یک قضای رازناک جهت‌گیری کرده باشند.

خوشبختانه برای دادن نمونه‌ای از قصه‌ی خوب از توسل به‌متون دیگر بی‌نیازیم. در همین مجموعه دو قصه‌ی خوب هست که از یک سو اعتبار و آبرویی به‌مجموعه بخشیده‌اند، و از سوی دیگر نشانه‌ای هستند از استعدادی بالقوه در نزد نویسنده‌ای که اگر خود را هرچه بیش‌تر از مسائل حاشیه‌ای و فراقصوی دور و به‌تن عریان قصه نزدیک کند، فرهنگ ما در آینده به‌وجود نویسنده‌ای بزرگ خواهد بالید. یکی از این دو «علی خان» است، دیگری «بازگشت.»

در «علی خان»، در همان سطر نخست، ما با تصویری رودررو می‌شویم که در یک قصه‌ی متعارف می‌بایست در پایان اثر می‌آمد: «خیلی وقت بعد از آنکه جسد علی خان را برده بودند...» حالا باید اثر، خود را نه براساس کنجکاوی خواننده (اینکه سرانجام قهرمان چه می‌شود) بلکه برپایه‌ی تعلیق حاصل از چگونگی رقم خوردن سرنوشتی پیش ببرد که وقوع آن پیشاپیش اعلام شده است. دو بار دیگر در طول قصه به‌مرگ علی‌خان اشاره می‌شود: «تا آن روزی که علی‌خان را کشتند...» و «... ولی بعد از آنکه علی‌خان را کشته بودند...» تا حس تعلیق تشدید شود و به‌اوج خود که با پایان قصه منطق شده است، برسد. اما پیش از اینکه پایان محتوم رقم بخورد، دوبار به‌این گمان می‌افتیم که پایان کار علی‌خان فرا رسیده است؛ یک بار در فلاشبکی که علی‌خان به‌دیدار موسی‌خان یاور، پدر قمر رفته است که «علی‌خان دست گذاشت رو ده تیرش، می‌خواست برگردد که از همه جای برهوت شب، تیرها ترکیدند. زمین و آسمان گُر گرفت و خاکستر شد.» (که صحنه‌ی به‌یادماندنی مرگ زاپاتا در زنده‌باد زاپاتای الیاکازان را همزمان هم تداعی می‌کند و هم بلافاصله در سطر بعدی انتظار خواننده راکه ناشی از این تداعی است، زایل می‌سازد)؛ و بار دیگر شب پیش از پایان که «از خانه‌ی خاموش و متروک علی‌خان، صدای شلیک تیر» می‌آید. ما هم مثل همسایه‌ها می‌ریزیم بیرون و دم در چوبی بزرگ و سنگین خانه جمع می‌شویم. اما... اما گول خورده‌ایم: ما با جسد علی‌خان که از آغاز قصه با غیاب خود، عنصر همیشه حاضرِ اثر در ذهن ما بوده است، مواجه نخواهیم شد. علی‌خان خود، در را باز می‌کند «آرام و خاموش». پس این انتظار سمج کی برآورده می‌شود؟ تامل کن! برای یکسره کردن کار علی‌خان، یک بار دیگر باید گول بخوریم؛ هم ما هم داریوش خان. نه «پرتو نزار آفتاب» نه چشم ما، نه وحشت داریوش‌خان تاب تحمل درخشش چیزی را که علی‌خان از جیبش درآورده، ندارند. نعره‌ای که از گلوی ما و داریوش‌خان برمی‌آید، تیرها می‌ترکاند، میدانگاه را از گرد و خاک و شن پر می‌کند، پاسبان‌ها را دور جسد علی‌خان می‌ریزاند و خیال ما را راحت می‌کند. اما واقعاً خیال ما راحت می‌شود؟ واقعاً «هرچه بود، تمام شد؟»

بخش دیگری از جذابیت این قصه از خفیه‌گاه‌های آن ناشی می‌شود. اگر در قصه‌ی اول (اندوهگرد) نویسنده همه چیز

را گفته است تا جایی برای تخیل خواننده نماند، در اینجا چیزهایی عمداً ناگفته و مخفی مانده‌اند و کار بیرون کشیدن آن‌ها از لایه‌های سطحی و آشکار، بازیافت آن‌ها، و ایجاد علقه‌های طرح و توطئه‌ای بین آن‌ها و عناصر نمایش داده شده، به‌تخیل ما واگذار شده است. مثلاً اینکه علی‌خان به‌امید (یا طمع) وصال قمر به‌همسنگر خود عباس‌خان سرداری پشت کرده و طمع‌کارانه خود را گرفتار دامی ساخته که برایش تدارک دیده بوده‌اند، می‌تواند مفهوم «خیانت» را به‌ذهن متبادر کند، بدون اینکه در قصه صحبتی از خیانت در میان باشد. اما آن «نیم نگاهی» که علی‌خانِ پیر و زندان و دربه‌دری کشیده، به‌هنگام ورود به‌شهر به‌قبرستان می‌اندازد و آن زن سیاهپوشی که در آن دور، از کنار مزار عباس سرداری می‌گذرد، اشارتی به‌پشیمانی حاصل از خیانت است یا انزجار از گذشته‌ای تباه، یا دریغ از عشقی که برباد شد؟

مثالی دیگر: در بخش‌های مکتوبِ قصه اشاره‌ای به‌عشق یا علاقه‌ی متقابل قمر به‌علی‌خان نمی‌شود. اما آن «روسری قشنگ، پر از نقش پرنده و گل و ماه» که «خیلی هم کهنه بود» یادگاری قمر به‌علی‌خان بوده یا هدیه‌ای که هرگز به‌دست محبوب نرسید؟

■ **دوشیزه اگنی** (مجموعه‌ی قصه)

ناهید توسلی

نشر هنوز، زمستان ۷۷، ۳۰۰۰ ریال

دوشیزه اگنی شامل هشت قصه است با نام‌های «دوشیزه اگنی»، «غزاله»، «العفو»، «سلدا»، «مارتا»، «لالا»، «اناندا» و «تاج ماه». در این میان «غزاله» حال و هوای دیگری از بقیه‌ی قصه‌ها دارد. نویسنده تأثر حاصل از مرگ غیرقابل باور و غافلگیرکننده‌ی غزاله‌ی علیزاده، یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان دهه‌های اخیر را در قالبی شکل داده که بهت و ناباوری و حسرت و دریغ در آن موج می‌زند. عنوان نوشته و اشاراتی به‌چند [illegible] بلافاصله ذهن خواننده‌ی اهل [illegible] را به‌واقعه‌ی مرگ غزاله که [illegible] هم کشیده شده، و به‌درجاتی برای [illegible] آن‌ها دردناک و ناباورانه بوده، [illegible] می‌دهد به‌ترتیب [illegible] خواننده‌ی - که کدها و اشارات و [illegible] می‌فهمد - می‌تواند با برزمین [illegible] که «واقعیت» مرگ غزاله را هم [illegible] آورده، پا بسته و دل و سر به‌تمهیدات قصری نویسنده بسپارد، احیاناً از آن لذت ببرد (چنانکه من) و یا نویسنده‌ی که دوست نداره یک غزاله عمیق‌زاده است به‌خشم حسی برسد. هجوم بی‌امان یادها و خاطره‌ها و تداعی‌ها به‌ذهن نویسنده، به‌صورتی خارج از ترتیب و توالی زمان و به‌شکلی خودانگیخته و تنها تابع [illegible] و انتقال آن‌ها - ظاهراً - به‌امان خدا رها به‌روی کاغذ برای خواننده‌ی آشنا مشکلی به‌بار نمی‌آورد. او می‌داند «براهنی» کیست، «منصور خیام» کدام است، «قفس شطرنج» چیست، آن جوان سپیدجامه کیست و... در نتیجه به‌راحتی می‌تواند در فضای نوشته مستقر شود. اما این اشارات و تلنگرها خواننده‌ی عادی امروز و یا حتی خواننده‌ی جدی فردا را سردرگم می‌کند، و او در گیجی و منگی حاصل از این ارجاعات متعدد و مکرر به‌ضربه‌های نوشته پاسخ عاطفی نخواهد داد. در نتیجه اثر تأثیر خود را احتمالاً از دست خواهد داد و او را از خود خواهد راند. هنر نویسنده‌ای - حتی در قصه‌ی کوتاه - با از واقعیت موجود به‌مثابه پایه‌ای که سکوی پرواز خیال خود را بر آن بنا خواهد کرد، خود می‌سازد. اگر با این پیش فرض - که صد البته مخالفان بسیار هم دارد - به‌سراغ بقیه‌ی قصه‌ها برویم، این حقیر با اجازه‌ی نویسنده «سلدا» را به‌همه‌ی آن‌ها، و حتی به‌بسیاری از آثار چاپ شده‌ی سال‌های اخیر، ترجیح خواهد داد. هیچ حرکت یا حالت، تمهید، عبارت، جمله‌ای که شکل‌گیری یک شخصیت عمیق، پنهان، تأثیرگذار را تا اعلال مواجه کند، دیده نمی‌شود. جمله‌ها کوتاه، فشرده، تراش خورده، بدون حشو و زوائد هستند. گاهی حتی افعال حذف شده‌اند. خانم توسلی در این قصه بیش از آنکه برملا می‌کند، پنهان می‌کند. عناصر و مفردات ابتدا «جا می‌افتند» و بعد تأثیر مورد نظر از آنها طلب می‌شود. سنگ ماهی از تنور سنگکی، آتش جهنم را از دهن کودکی آغشته به‌احساس گناه، تا جسم شکوفای شعله‌ور در آتش خشم امتداد می‌دهد؛ و عصای تطهیری نماد اقتدار احیایی پدرسالاری می‌شود که مقصومیت‌های بی‌پناه را نشانه رفته است. معصومیت دختران انتظار را.