جای خالی سلوچ

نوشتهٔ محمود دولت آبادی

چاپ اول - بهار ۱۳۵۸

• محمدرضا سرشار

پرداخت

یکی از وجوه برجستهٔ *جای خالی سلوچ*، پرداخت فوق العاده ریز بافت و جنبهٔ تصویری بالای آن است - که از ویژگیهای عام آثار دولت آبادی است. این بافت ویژه، البته، در سرتاسر داستان - گاه به ضرورت و گاه شاید از سر کم حوصلگی، تسامح و بی توجهی نویسنده - یکسان رعایت نشده است. اما وجه غالب پرداخت در این اثر، چنین است.

توجه به انگیزه های افراد و کشمکشهای درونی آنان با خود، در مواجهه با عوامل بیرونی، از دیگر ویژگیهای مثبت پرداختی این اثر است. ضمن آنکه در بسیاری موارد، میزان آشنایی نویسنده با آدمها، محیط و دیگر عناصر مورداستفاده در داستانش، بسیار بالاست. به نحوی که در جای جای اثر، با تجارب عمیق و اصیلی از زندگی و انسانها روبه روییم، که نشان از ژرفای تجارب نویسنده از زندگی، و شناخت او از انسانها دارد.

مجموعهٔ این عوامل، و انعکاس ریزبافت و جزئی نگر آنها، البته، سبب کندی حرکت و پیشرفت داستان می شود. تا آنجا که گاهی - فقط گاهی - شاید باعث کسالت و خستگی دسته ای از خوانندگان اثر نیز بشود. یا مثلاً، مواردی همچون شرح جزء به جزء برف روبی پشت بام توسط مرگان و ابراو، کلاً، یا بیست وسه صفحه پرداختن به صحنهٔ قمار عباس و همقطارانش در طویله، تا حدود زیادی، زاید به نظر برسد. اما در سایر موارد، استفاده از این شیوه، به هرحال داستان را بسیار ملموس، باورپذیر و قانع کننده تر می سازد.

از بعدی دیگر، این خصیصه، خود، نشانگر آشنایی کافی نویسنده با ماده کارش از یک سو و روحیه و خواست مخاطبان فرهیخته از یک داستان واقعی از سوی دیگر است. به طوری که خوانندهٔ دقیق احساس می کند در بسیاری موارد، جزء جزء مراحل کارهای قهرمانان داستان را، نویسنده، خود با تمام وجود اجرا و تجربه و لمس کرده است. به عبارت دیگر، اینها بیانگر آن است که دولت آبادی، نویسندگی را واقعاً جدی می گیرد، و برای ادبیات، از صمیم دل و با همه وجود احترام قایل است؛ برای آن وقت و مایه می گذارد، و چه بسا عمر و زندگی خود را بر سر آن گذاشته است.

صرف نظر از اینکه جهان بینی و مشرب اعتقادی دولت آبادی چیست، این خصیصهٔ او، که حاکی از شرافت کاری وی است، به نظر من، یک خصیصهٔ مذهبی است. به عکس برخی دیگر، که از ادبیات، وسیله ای برای دستیابی هرچه سریعتر به نام و نان و شهرت و گاه حتی مقام ساخته اند و با دست کم گرفتن آن و غرضهٔ آثار سفارشی (اغلب سفارش خودبه خود، برای خوشایند عده ای و متقابلاً رسیدن به مطامع شخصی) کم مایه و اغلب شتاب زده و سهل انگارانه، این ساحت مقدس را می آلایند و درواقع، به دوستداران واقعی ادبیات، خیانت می کنند. بنابراین، ابایی ندارم که با وجود اینکه با بسیاری از مواضع فکری و اعتقادی دولت آبادی موافق نیستم، به نویسندگان جوان اصیل و علاقه مند، توصیه کنم که این خصیصهٔ بسیار مثبت کاری (در واقع این شرافت خاص حرفه ای) را از وی بیاموزند، و از او سرمشق بگیرند. ضمن آنکه این ویژگی فنی آثار دولت آبادی، می تواند برای آنان و نیز بسیاری دیگر از مدعیان نویسندگی، جنبهٔ درسی و آموزشی داشته باشد.

با همهٔ این اوصاف و با وجود آن پرداخت جزء به جزء و لحظه به لحظه در قسمت اعظم داستان، گاه مواردی در پرداخت مشاهده می شود که حتی از تلخیص هم درمی گذرد و از شدت ایجاز به نوعی پرش نویسنده از روی برخی قسمتها تبدیل می شود. پرشهایی که لااقل با این بافت پرداختی ظریف و دقیق ناهماهنگ است.

برای مثال، در صفحه ۵۴ شاهد صحنهٔ کتک خوردن وحشیانهٔ ابراو از سالار هستیم. سپس:

«ابراو که پیرهن و تنبان پوسیده اش زیردست و پای سالار، در چند جا جر خورده بود؛ با گریه هایی شبیه عرکشیدن جوانه گاو، پشته اش را به دوش گرفت و ناهماهنگ و لنگ لنگان روانه شد.

خسته و سر و پوز به خاک آلوده، ابراو به پناه قلعه رسید.» (ص۵۴)

این در حالی است که او در وسط صحرا، که به فاصله ای قابل توجه از روستا قرار دارد کتک خورده است، و قلعه، جزء خود روستاست. حال آنکه، در چنان پرداختی، منطقی تر و همخوان تر این بود که این فاصله زمانی و مکانی هم، به نحوی، پر می شد.

نیز در صفحه ۱۰۶، پس از سطر هشتم: در این قسمت،

عباس را از خانه میرزاحسن، داماد آقا ملک، بیرون می کنند.

«راهی نبود جز اینکه روبه خانهٔ داماد آقا ملک برود. رفت.

مسلم و حاج سالم را به اتاق راه نداده بودند. پدر و پسر کنار دیوار نشسته و آرام بودند. عباس هم کنار حاج سالم نشست.»

یعنی بی هیچ فاصله، و در چشم برهم زدنی، رفت و به خانهٔ داماد آقا ملک رسید!

«دیگر چیزی نفهمید. خوابش برد.

صبح. پیش از آفتاب، مرگان برخاست و ...» (ص ۲۹۲)

یا آن قسمت از داستان، که عباس مشغول چرانیدن شترهای سردار است؛ که این قسمت و قسمت قبلی که ذکر آن رفت، دیگر کاملاً روایتی است:

«خواب، بردش. و آن دم، آغشته به عرق الفجّ تن، سر از روی توبره برداشت و چشم گشود، که نعره های ارونهٔ پیر، بیابان را پر کرده بود.» (ص ۳۱۰)

همچنان که در صفحه های ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹: داستان ساختی روایتی به خود می گیرد.

ـ دولت آبادی، در این اثر نیز مانند برخی آثار دیگر خود، گهگاه، بی وجود زمینه لازم و نیاز به این کار و حتی به خلاف قاعدهٔ معقول و منطقی زاویه دیدی که مورداستفاده قرار داده است، به کرّات، خود، در نقش نویسندهٔ اثر، در داستان حضور می یابد و به صدور حکم یا اظهارنظر و ... می پردازد:

«بی کار سفر نیست و بی سفره، عشق. بی عشق، سخن نیست و سخن که نبود فریاد و دعوا نیست، خنده و شوخی نیست. زبان و دل کهنه می شود، تناس بر لبها می بندد، روح در چهره و نگاه در چشمها می خشکد ...» (ص ۱۰)

«گمان. همانچه زن روستایی «وه» می نامدش. وهم شاید.» (ص ۱۱)

این قبیل موارد در داستان به حدی زیاد است که بیان تک تک آنها، صفحه های زیادی را به خود اختصاص خواهد داد. این شیوه بیان ـ همچنان که دولت آبادی قاعدتاً خوب می داند ـ مربوط به برخی نویسندگان قرن نوزدهم اروپا بود؛ و امروز، مدتهاست که به کلی متروك شده است.

«مسلمه از صبح که برمی خاست با خود می غرید و اخم پیشانی اش یک دم باز نمی شد. با کسی حرف نمی زد و با مردم انگار قهر بود. به گفته هایی:

«دمبش را می گفت دنبال من نیا، بو می دهی!»

[حال بگذریم، که دمبش نیست و جایی دیگر از بدنش است.]

«از بزرگی در خودش جا نمی گرفت!» (ص ۱۸)

«حتی در شوخیهای ساده، آنکه زن ندارد، حقش نیست که با مرد عیالوار زبانبازی کند.» (ص ۵۳)

«به هوش اگر در چهرهٔ زن می نگریستی، بازتاب سپیده دم برفی را می توانستی در آن ببینی.» (ص ۱۲۱)

«مولا امان ـ دار منصور «ا» ـ خود را خماند و ...» (ص ۲۳۵)

به سبب قرار دادن علامت!، آن هم داخل گیومه.

«عشق مگر حتماً باید پیدا و آشکار باشد تا به آدمیزاد حق عاشق شدن، عاشق بودن بدهد؟ گاه عشق گم است؛ اما هست. هست، چون نیست! عشق، مگر چیست؟ آنچه که پیداست؟ نه! عشق اگر پیدا باشد که دیگر عشق نیست! معرفت است. عشق، از آن رو هست، که نیست! پیدا نیست و حس می شود. می شوراند. منقلب می کند. به رقص و شلنگ اندازی وامی دارد. می گریاند. می چزاند. می کوباند و می دواند. دیوانه به صحرا!

گاه، آدم؛ خود آدم، عشق است. بودنش عشق است. رفتن و نگاه کردنش عشق است. دست و قلبش عشق است. در تو، عشق می جوشد، بی آنکه ردش را بشناسی! بی آنکه بدانی از کجا در تو پیدا شده، روییده! شاید، نخواهی هم. شاید هم، بخواهی و ندانی. نتوانی که بدانی.» (ص ۲۴۸ـ۲۴۹)

البته، گاهی، بعضی اشارات تلویحی بعدی نویسنده، این شبهه را در ذهن خواننده ایجاد می کند که شاید این، تفکرات و تصورات قهرمان است که به این صورت بیان شده است. اما در صورت وجود چنین قصدی از سوی نویسنده، مرزهای این گونه موارد بایستی به وسیله علایم نگارشی ای همچون گیومه و ... با آنچه که مربوط به خود نویسنده است جدا می شد.

کار حتی گاه از این مورد هم فراتر می رود و نویسنده نقش یک نقال و روایتگر و واسطه بین داستان و خواننده را بر عهده می گیرد؛ و در این موارد، نوشته، لحنی توضیحی به خود می گیرد. که این نیز شایستهٔ یک داستان فنی پیشرفته نیست:

«و سلوچ این روزها گیج و منگ شده بود.» (ص ۱۱)

«مسلمه، *زن کدخدا* ...» (ص ۱۷)

این مورد نیز از اشکالهای رایج اغلب نویسندگان است، که از نویسندگان قدیم به آنان به ارث رسیده و به عنوان شیوه ای متداول ـ اما البته ناصواب ـ پذیرفته شده است. حال آنکه در داستان امروز، بنا براین است که حضور نویسنده کاملاً نامحسوس و نامرئی باشد:

«*هم از این بود* اگر چشمهای مرگان، چنان زیبا مانده بود.» (ص ۱۲۰)

«*شاید* بشود گفت: تاراج.» (ص ۱۴۴)

«*گفتن ندارد* که ضمن کار دهانهایشان می جنبید.» (ص ۲۱۵)

«... *اگر بخواهیم* موضوع *را* بیشتر بشکنیم [(بشکافیم)]، چنین *ساده می شود* که ...» (ص ۲۷۲)

«*این بود* که ...» (ص ۲۷۳)

«سینه های هاجر، *خیلی* که بگیریم هرکدام به اندازهٔ یک جوز بود.» (ص ۲۹۳)

«حتی ـ *شاید بتوان* گفت ...» (ص ۳۲۰ و ۳۲۲)

«اما در چاه جان عباس *اگر جای داشته باشی*، حس *می کنی* ...» (ص ۳۲۱)

«*درست تر اینکه* ...» (ص ۳۴۱)

● در مجموع گفتگوهای «جای خالی سلوچ» درخشان و در مواردی حتی دارای بار آموزشی و درسی برای برخی نویسندگان جوانتر است.

«گیرم که خواب باشد یا نباشد.» (۳۴۸)

«نه که بگوییم آشنایی‌شان با رفاقت آمیخته بود. نه!» (ص۳۸۹)

ـ با آنکه در مجموع ـ و بجا ـ توصیفها عمدتاً از نگاه شخصیتهاست، اما در برخی بخشها، از این اصل درست عدول می شود. به این معنی که، روشن است که این موارد، مشخصاً برای اطلاع خواننده و خطاب به اوست:

«مرگان نمی دانست چرا؟ فقط می دید که سر تنور می خوابد. شبها دیر، خیلی دیر به خانه می آمد، یکراست به ایوان تنور [؟!] می رفت و زیر سقف شکستهٔ ایوان، لب تنور، چمبر می شد. [تا اینجا طبیعی و درست و از نگاه مرگان است.] جثهٔ ریزی داشت.» (ص۹)

که با توجه به اینکه سلوچ شوهر مرگان است، وصف آخری (جثهٔ ...) مشخصاً اطلاعی به خواننده است.

«کربلایی صفی، خود یکی از ریش سفیدهای زمینج بود.» (ص۱۶)

ـ از دیگر اشکالهای این داستان، استفاده از زمان حال برای بیان تداعیهای ذهنی قهرمانان، در شکم داستانی است که سربه سر، به زمان گذشته بیان شده است:

«دید؟! خودش بود! او بود که می‌آمد؟ سلوچ؟ از پناه آسیاب خراب و متروك بیرون آمده بود و می‌آمد! کپانش را به دور خود پیچانده بود و می‌آمد! خودش بود! سلوچ بود؟ [تا اینجا زمان گذشته.] خواب؟ نه! روز است. روز روشن. خود اوست. گودی چشمهایش، صورت قاق کشیده اش، اخم پیشانی اش، لبهای قفل شده اش. کبودی چهره و کلاه نخی اش.. [زمان حال.] آمد!» (ص۳۰)

این تغییر زمان افعال که هیچ منطق و توجیه قابل قبولی ندارد، در جای جای داستان ـ در موارد مشابه این و غیر آن ـ تکرار می شود. ضمن اینکه نه فقط دولت آبادی، بلکه سیمین دانشور و عدهٔ قابل توجهی از نویسندگان صاحب نام و یا گمنام ما، ظاهراً صرفاً به تقلید از پیشکسوتان غربی این عرصه، بی آنکه به پشتوانهٔ منطقی و عقلانی یا مثلاً تجربی این موضوع بیندیشند، هرجا به تصویر کردن تداعیهای ذهنی قهرمانان خود می رسند، این تداعیها را به زمان حال بیان می کنند. حال آنکه زمان اصلی جاری داستانشان، گذشته است:

«حالی میان گریستن و خندیدن. به همه چیز عاشق بودن. خاك تخت شانهٔ مرد. بوی خوش عرق زیربغل. پیراهن سلوچ به خاك و عرق تن آغشته است. پسرك چه دستی بر آب لگن می‌کوبد! بوسه. بوسه بر سر و پای طفل. هنوز دندان درنیاورده، اما قلقلکی ست. چه می‌خندد، غنچه! می‌شکفد. آی ...

دشت مالامال گندم است. زرین. طلاباران است، دشت. آفتاب تموز ... دستمالهای ابریشمی را جوانها به گردن بسته‌اند، با کاکلهای بی کلاه. عرق از زیر دستمال به پایین می‌خزد؛ شیار کتف را پایین می‌رود و در تسمه کمر گیر می‌کند و روی پهلوها پخش می‌شود ... در پی دروگرها، زنها و دخترها ـ وقتی که گندمها بغل بغل پشته می‌شوند و بر پشت پشته کش رو به خرمن می‌روند ـ به زمین خالی می‌ریزند تا خوشه هایی را که از دم منگال و بایتی مردان فروشکسته و ریخته، برچینند.

مرگان در میان خوشه چینان بود. لب خویر نشسته بود و پی رند زدن سلوچ را نگاه می‌کرد. دروگر بنامی بود، سلوچ. قد و بری نداشت. رشید نبود. اما پاکیزه کار و سخت کوش بود.

ریزنقش و چابک، سلوچ روی پاها، نشسته می‌چرخید و زمین را از بوته های بلند و خمیدهٔ گندم، صاف می‌کرد.» (تا آخر) (ص۱۲۲ـ۱۲۳)

می بینید که در این قسمت، حتی آن شیوهٔ ناصحیح تبدیل زمان تداعی ذهنی به حال نیز به طور یکنواخت و یکسان رعایت نشده است. بلکه یک تداعی واحد مربوط به گذشته، گاه به زمان حال بیان می شود و گاه به زمان گذشته. و این، یعنی بی توجهی و بی قاعدگی در کار. (برای احتراز از طولانی شدن مطلب، از ذکر نمونه های متعدد دیگر تغییر زمان افعال در طول کتاب، خودداری می کنم.)

ـ یکی از ویژگیهای مثبت داستانهای روستایی دولت آبادی استفاده از تشبیه های روستایی و طبیعی، برای تجسم و انتقال محیط و فضا به خواننده است. این کار، هرچند در داستان نویسی بدیع نیست، اما باعث هرچه یکدست تر و طبیعی تر و ملموس تر شدن داستان می شود:

«زمستان می گذشت، زمستان کند و آرام. قاطری پاها در باتلاق گیر کرده، جان می کند و می گذشت.» (ص۱۱۹)

با این همه، در این داستان، گهگاه، عدول از این قاعده صحیح مشاهده می شود:

«خورشید بیش از یک نیزه بالا آمده بود ...» (ص۴۴)

این تشبیه و تعبیر، هرچند کهن است، اما بیشتر برای داستانهای تاریخی توأم با جنگ و ستیز مناسب است تا یک داستان روستایی معمولی امروزی.

یا در بیان حال خراب ابراو پس از آن کتک سختی که خورده و با شکم نزدیک یک شبانه روز گرسنه، مشغول کار دشوار پنبه چوب درآوری از زمین است، می خوانیم:

«حالتی شبیه وا رفتن و به جزئی، کوچکترین جزء، بدل شدن. وارهیده شدن، واکنده شدن. سنگی از ستاره‌ای. معلق

و یله.» (ص۶۴)

که باز، این تعبیر، برای بیان احساس یک نوجوان روستایی بی سواد و معلومات، جایی ندارد.

ـ صرف نظر از مواردی که به آداب، رسوم، سنن، و اعتقادهای مذهبی مردم برمی گردد و نویسنده، هم عامداً و هم گاه از سر بی اطلاعی یا کم اطلاعی، به تحریف، تلخیص نابجا یا بیان اشتباه آنها پرداخته ـ و در بخشی دیگر از نقد به آن پرداخته شد ـ *جای خالی سلوچ* در بسیاری موارد از یک واقعیتگرایی قوی برخوردار است، که جابه جا، خوانندهٔ ریزبین را به تحسین وامی دارد. از جملهٔ این موارد، یکی این است که گاه در اوج فاجعه، برخی قهرمانان، چنان راحت ـ در واقع، به ناگزیر ـ با مسائل کنار می آیند و شرایط دشوار را می پذیرند و مظلومانه می کوشند با آن کنار بیایند، که خواننده، به شدت تحت تأثیر تسلیم ناگزیر و در واقع، واقع بنیانهٔ آنان قرار می گیرد. این موارد، هرچند اغلب کوتاهند و از چند سطر (گاه یک سطر) تجاوز نمی کنند، از نمونه های فوق العاده و گاه منحصر به فرد در ادبیات داستانی واقعیتگرای ما محسوب می شوند. برای مثال در صفحه ۶۲، ابراو، بعد از آن کتک ناحق و بیرحمانه ای که از عباس خورده است (تا حد مرگ)، در حالی که تازه از یک بیهوشی موقت درآمده و بار دسترنج ساعتها کارش نیز توسط عباس به یغما رفته است، هنگامی که عباس به کنایه از او می پرسد «ها؟! دیگر چه می خواهی؟ مزدت را که گرفتی!» جواب می دهد: «انبر. انبرت را می خواهم.» تا با آن حال نزار، مجدداً، سیزیف وار، مشغول کار دشوار و کسالتبار و کم ثمر بیرون آوردن پنبه چوب ها از زمین شود. (از این نمونه ها، در داستان، زیاد هست.) یا هنگامی که هاجر کم سن و سال نا آماده برای زناشویی، با غول بی شاخ و دم شهوتران و بی ملاحظه ای که تقریباً هم سن پدر اوست، تنها و بی پناه به حجلهٔ در واقع مرگ خود می رود، در حالی که همه آماده ایم صبح فردا یا حداکثر چند روز دیگر شاهد فاجعه ای غیرقابل جبران در این ارتباط باشیم، به عکس، می بینیم که او از همهٔ این بلاها جان به در می برد، و در پایان داستان، حتی حامله هم هست، و خواه ناخواه، به زندگی تازهٔ خود خوگرفته ـ یا تن در داده ـ است. که یعنی، با همهٔ این مصیبتها و فاجعه ها، زندگی ـ به هرحال ـ ادامه دارد! واقعیتی که جز این هم نیست. و این خود، بیانگر نگاه درست و روشن دولت آبادی به زندگی و انسانها، و از وجوه مثبت داستان اوست.

ـ از دیگر موارد قابل اشاره در این داستان، گفتگوهای آن است.

در مجموع، گفتگوهای *جالی خالی سلوچ*، قوی و درخشان، و در مواردی حتی، دارای بار آموزشی و درسی برای برخی نویسندگان جوانتر است.

«ـ خوب بجو! خوب بجو! بازهم می دهمت. باز هم می دهمت. خوب بجو. خوب بجو.» (ص۶۷)

«ـ نان بخور! نان بخور! هرچه می خواهی بخور! بخور! شکمت خالی ست که این لرز بند نمی آید. بخور! بخور!» (ص۶۷)

«پشته ام. پشته ام. پنبه چوبهایم. آنها را بیارید همین جا. همین جا. بالای سرم. می برند. می برند.» (ص۷۱)

با این حال، ندرتاً، بعضی گفتگوها با شخصیت گوینده شان نمی خوانند. برای مثال، خاصه در اوایل داستان، برخی گفته های عباس یا ابراو، بزرگتر از سن و سال و یا شخصیتشان به نظر می رسد.

یا مثلاً این گفتهٔ حاج سالم به پسر خل وضعش، مسلم:

«فردا هم روز خداست. حرکت می کنیم. حرکت به جانب رزق. امشب دولتمندها یک جا جمع می شوند و تو باید بتوانی نان یک هفته ات را از گرده شان بکنی.» (ص۹۹ ـ ۱۰۰)

هرچند حاج سالم شاهنامه خوان است و به تعبیر نویسنده، *با بیانی آراسته ـ همانگونه که عادت لفظی او شده بود ـ* صحبت می کند. اما این بیان، با آنچه در جاهای دیگر، از گفتارهایش می خوانیم، نمی خواند.

و کربلایی دوشنبه، که اصلاً اهل لفظ قلمی صحبت کردن نیست:

«ـ خدا زمین که دست فقیر مردمست!» (ص۱۰۹)

که این دیگر یک بیان کاملاً تاریخی و قدیمی است.

یا داماد آقا ملک:

«ـ گمان مکن کربلایی!» (ص ۱۱۰)

همین داماد آقا ملکی که دو صفحه بعد، یک تعبیر کاملاً امروزی و حتی خاص تهرانی را در گفته اش به کار می برد:

«آنجاها می توانم یک تراکتور کارکردهٔ تمیز گیر بیاورم.» (ص۱۱۲)

یا از قول علی گناو روستایی بی سواد بی فرهنگ:

«بسیار خوب حاج آقا.» (ص۲۰۵)

از زبان مرگان به پسرش، عباس:

«دست خودم نیست. در واقع، من دارم بُرده می شوم. اما دلم می شکند وقتی تو ... تو خیال می کنی من دارم به باغ بهشت می روم ... خدای من! خدای من! چرا داری تکه پاره ام می کنی! (ص۴۷۷)

که این دیگر گفتار یک زن تحصیل کردهٔ شهری است!

یا از زبان ابراو پانزده ـ شانزده سالهٔ بی سواد و کاملاً عامی:

«ـ ما چیزی نداشته ایم که گم کنیم. ما چیزی نداشته ایم که گم کنیم، مادر. چی داشته ایم؟ ... ما برهنه به دنیا آمده ایم و هنوز هم برهنه ایم. ما رختی به برمان نداشته ایم تا کسی آن را بیرون بیاورد!» (ص۴۴۸)

ـ از موارد عام در پرداخت داستان که بگذریم، *جالی خالی سلوچ* برخی اشکالهای منطقی و ... موردی نیز دارد، که به آنها اشاره می کنیم:

ـ تصویر عمومی ای قابل لمس، از روستای زمینج و طبیعت پیرامون آن به خواننده داده نشده است. به طوری که چه در طول زمان مطالعه داستان و چه پس از اتمام آن، سیمایی روشن و

خاص از این روستا و محیط اطراف آن در ذهن مخاطب ایجاد نمی شود و باقی نمی ماند. به عبارت دیگر، در این داستان، می توان گفت نوعی سهل انگاری در توصیف محیط به چشم می خورد.

ـ دولت آبادی، در این داستان، دست به نوعی خلوت کردن محسوس محیط، برای هرچه ساده تر کردن کار خود زده است. در داستانی با این طول، و در واقع روستایی به این بزرگی، که مسجد و ملای دایمی دارد، غیر از سی و چند نفر آدم، که بیش و کم در جای جای داستان حاضر می شوند و نقشی بر عهده می گیرند، شاهد آدم دیگری نیستیم. تو گویی جز این معدود نفرها، آدم دیگری در این روستا نیست. همچنان که جز همان معدود شتران سردار و یک الاغ مولا امان، تقریباً چارپای دیگری در این روستا نیست. (البته یک بار در یک صحنه عمومی و در حال گذر، به یک الاغ و یک سگ و یک جغد اشاره می شود.) مرغ و خروس و دیگر پرنده ها هم به همین ترتیب! از بوها و سایر عناصر ویژهٔ سازندهٔ فضای روستایی نیز یا اصلاً اثری نیست؛ یا اگر هست، فوق العاده ناچیز است. در کل، روستا، به طرزی نپذیرفتنی، لخت و خلوت است. به طوری که گویی نویسندهٔ ما، در اثر دوری سالیان دراز از حال و هوای روستا ـ بویژه هنگام نوشتن این داستان ـ این جزئیات را، که در عین حال نقشی حیاتی در روح بخشیدن به فضای داستانش دارند، به بوتهٔ فراموشی سپرده است. یا آنکه درون و برون قهرمانان داستان و روابط میان آنان، چنان ذهن و دل او را به خود مشغول داشته است که از این عناصر مهم، غافل مانده است. به هرحال، از این نظرها، داستان دچار مشکل جدی است.

ـ هاجر، در این داستان، فوق العاده کم حرف است. به طوری که تا پایان، جز چند جمله، از او نمی شنویم. در مجموع حضور مستقیمش نیز، در داستان، بسیار اندك است. بیشتر ما با سایه و شبحی از او روبه رو هستیم. نویسنده، حتی یک بار هم با او همراه نمی شود تا در خلوتش حضور پیدا کند و از عوالم درونی و احساسات او به ما خبر بدهد. حتی از زمانی که ازدواج می کند (ابتدای بهار) به کلی از صحنهٔ داستان غایب می شود و در واقع تا پاییز از او خبر و اثری نیست. بعد هم در حد اشاره ای گذرا مطرح می شود و باز غایب می شود. حال آنکه با وجود همین نقش فرعی او در داستان، به نظر می رسد بهتر بود حضوری پررنگ تر و ملموستر در داستان پیدا می کرد.

ـ عباس، از آنگاه که پس از آن حادثه در چاه، دچار نوعی بهت زدگی و تکان شدید (شوك) عصبی می شود، جز از بیرون و از طریق کارهایش به خواننده نشان داده نمی شود. به همین سبب هم هست که هنگامی که در اواخر داستان ناگهان دوباره آنقدر عاقل و حسابگر می شود، این تغییر قابل توجه، آن طور که باید، برای خواننده توجیه نمی شود.

ـ از دیگر مواردی که هضم آن برای خواننده قدری دشوار است، دادن هاجر دوازده ـ سیزده ساله به علی گناوی با آن همه اوصاف منفی و متضاد با اوست. مرگانی که از نظر فداکاری و برخی خصایص دیگر شخصیتی، توسط نویسنده، آن قدر بزرگ و شکوهمند به تصویر کشیده می شود؛ کسی که در واقع جوانی و عمرش را روی فرزندانش گذاشته است و زندگی دشوار و پر فراز و نشیبش آن همه تجربه به او آموخته است؛ کسی که خود عشق را می فهمد و با شوهرش نیز با عشق ازدواج کرده است، ناگهان آنچنان خام می شود و با دست خود، تنها دختر کم سن و سال خود را به ازدواج چنان مردی درمی آورد! از آن بدتر اینکه، برادران هاجر، که به هرحال باید تعصبی و غیرتی روی خواهرشان داشته باشند، نه تنها در این مورد کمترین اعتراضی به مادر نمی کنند، بلکه به نوعی، تنها با این توجیه که یک نان خور ـ نان خوری که در واقع نانی هم به آن صورت نمی خورد ـ از خانواده شان کم می شود، با این وصلت موافقند.

ـ در حالت عمومی و فنی، درست این است که هنگامی که فصل یا بخش یا بندی از داستان با یک شخصیت آغاز می شود و با او ادامه می یابد، با وی نیز به پایان برسد. در *جای خالی سلوچ*، اغلب، این نکته رعایت شده است. اما یکی دو مورد تخلف از این اصل مشاهده می شود. یکی در بند دوم، بخش سوم (از صفحه ۲۳۴ تا ۲۷۱ کتاب) است. که این بند با مرگان آغاز می شود و تا صفحه ۲۶۹ نیز با او ادامه می یابد. در این صفحه، مرگان با میرزا روبه رو می شود. بعد مرگان از صحنه خارج می شود و بند با میرزا ادامه می یابد و با میرزا نیز (در صفحه ۲۷۱) خاتمه می پذیرد. همچنین، بند چهارم از بخش سوم که از صفحه ۳۲۷ با مرگان آغاز می شود و در صفحه ۳۵۷ نویسنده مرگان را رها می کند و با عباس همراه می شود. تا اینکه بعد از چند صفحه، با رساندن مجدد عباس به مرگان، مجدداً بند را با مرگان ادامه می دهد، و به پایان می رساند.

ـ مار، هم در *جای خالی سلوچ* و در هم *کلیدر*، جلوه ای بارز دارد. (در کلیدر، مار از دل قبر و از روی جنازهٔ مرده برمی خیزد و در این داستان در درون چاه به سوی عباس می آید.) و انصاف باید داد که هریک از این صحنه های مربوط به این دو داستان، از جمله صحنه های قوی و به یادماندنی هستند. همچنان که صحنهٔ حملهٔ شتر مست به عباس و جنگ و گریز این دو باهم از جمله صحنه های درخشان و برجسته *جالی خالی سلوچ* هستند. از نظر شدت تأثر برانگیزی نیز باید به صحنه شب زفاف (!) هاجر اشاره کرد؛ که از دردناکترین صحنه های این داستان است.

ـ مثل بسیاری از داستانهای روستایی ایرانی دیگر که در چند دههٔ اخیر نوشته شده اند، یکی دو آدم خل وچل، پرکنندهٔ زمینهٔ داستان و باعث تنوع بخشیدن به آنند: مسلم، پسر حاج سالم؛ و در بخشهایی، عباس. بویژه، اشاره های مختصری که به درگیری این دو در برخی موارد، و سوءاستفادهٔ ناجوانمردانهٔ عده ای دیگر، از این موضوع می شود، در نوع خود، جالب است.

ـ در یکی از صحنه های اولیهٔ داستان و نیز صحنهٔ پایانی آن، سلوچ در نظر مرگان ظاهر می شود. این ظهور، طوری در

داستان مطرح شده است که می توان از آن، ظهور واقعی او را نیز استنباط کرد. حال آنکه نویسنده در مصاحبه ای می گوید که این ظهور در توهم و ذهن مرگان است، و واقعیت بیرونی ندارد. با توجه به اینکه داستان کاملاً واقعیتگراست، نه ضرورتی در طرح چنین مبهم و دوپهلوی این موضوع وجود داشته است و نه فایده ای بر این کار مترتّب است. جز اینکه ذهن خواننده را، بی دلیل، مشوب و مشغول می کند.

ـ در صفحهٔ ۳۱۷ از قول نویسنده آمده است که شتر می تواند نُه روز و نه شب، بی آب و علف برجا بماند. حال آنکه واقعیت علمی قضیه این است که شتر در برابر تشنگی استقامت زیادی دارد؛ اما گرسنگی را زیاد نمی تواند طاقت بیاورد. به طوری که اگر دو شبانه روز گرسنگی بکشد، بی حال در گوشه ای می افتد و قدرت تحرک از او سلب می شود.[۱۳]

ـ نویسنده مکرراً برای بیان بعضی موضوعها یا حالات درونی یا اعمال آدمهای داستانش از *شاید* استفاده می کند:

«لبهایش می جنبید. *شاید* دعا می خواند.» (ص۳۴۹)

حال آنکه با توجه به زاویه دید مورد استفاده او در داستان که *دانای کل* است، دلیل و جایی برای این تردیدها وجود ندارد.

همچنان که در مورد عباس:

«هیچ کس [حتی نویسنده] *نمی دانست چرا* عباس، یکباره جا عوض کرد؟» (ص۴۲۸)

«*نمی توان به یقین گفت* که چنین انگیزه هایی عباس را به جدایی برانگیختند؛ اما *شاید* اینجور باشد.» (ص۴۲۹)

ـ در صفحه ۲۰۲، ناگهان، برای اولین و آخرین بار، شاهد یک تک گویی فوق العاده کوتاه نمایشی هستیم؛ که از اساس سنخیتی با سایر قسمتهای داستان ندارد:

«تو هم یکی ور دار، بابای قدرت. چی؟ *تو هم می خواهی سالم*؟ بیا! یکی هم تو ور دار.»

ـ نویسنده هرچند در بعضی جاها، به تفصیل، دشنامهایی را که افراد به هم می دهند آورده است و ناظران کتاب وزارت فرهنگ و ارشاد، دستور به حذف بعضی کلمه های این فحشها داده اند ـ که به شکل بدی هم توی ذوق می زند ـ، اما در برخی جاها نیز، وقتی به ضرورت داستانی، به چنین صحنه هایی رسیده است، با استفاده ای ظریفانه از تلخیص، موضوع را گفته و نگفته است. این موضوع، جدا از آنکه عدم تمایل و اصرار قلبی دولت آبادی را به زشت نگاری نشان می دهد ـ که خود جای قدردانی دارد ـ می تواند یاری درسی و آموزشی نیز برای دیگر نویسندگان در مواجهه با چنین صحنه هایی در داستانهایشان داشته باشد. برای نمونه:

«عباس تیز می دوید و سالار سنگین بود. به رد عباس نمی رسید. *ایستاد و بنای دشنام را گذاشت*. عباس هم ایستاد. فاصله دور بود. هرچه به *زبان سالار می رسید بار عباس می کرد*. *عباس هم دست از دهنش برداشت و زن و بچهٔ سالار را به باد دشنام گرفت*. شنیدن دشنام زن، آنهم از زبان آدم بی سروپایی که هنوز با حرمت زناشویی آشنا نیست، برای سالار عبدالله، به صدبار گزنده تر بود.» (ص۵۳)

ارزش معنوی این کار دولت آبادی در این داستان هنگامی آشکارتر می شود که بدانیم، تا این صفحه ـ تا آنجا که من توجه داشته ام ـ این اولین بار است که او از فن تلخیص، در توصیفهای خود استفاده می کند.

این پرهیز، البته، منحصر به دشنامها نیست. کل این اثر، به خلاف اکثریت نزدیک به همه رمانهای خارجی و ایرانی که ثقل اصلی و محور جاذبه شان موضوعهای جنسی و شهوانی است، هسته مرکزی و نقطه ثقل خود را بر این موضوع ننهاده است. آن دو مورد آمده در داستان در این ارتباط (شب زفاف هاجر و هتک حرمت مَرگان توسط سردار) نیز با ظرافت و هنرمندی تمام، در واقع آمده و نیامده است. در عین حال که خواننده احساس می کند چنین وقایعی را در داستان می خواند، اما عملاً این صحنه ها در داستان به تصویر کشیده نشده اند. (دولت آبادی، از صحنه اول، با عطف توجه خواننده اش به مرگان و رقیه در خارج خانه، به شکلی کاملاً حرفه ای ـ و البته، کریمانه ـ می گذرد. صحنه دوم را نیز به شکلی بسیار هنری و ظریف، تنها در پنج ـ شش سطر می آورد و نمی آورد. (ارزش این موضوع از دو جنبه است: اول، محتوایی. دوم فنی. این، در حالی است که چنین صحنه هایی، اگر در داستانهای برخی دیگر از نویسندگان وطنی واقع می شد، آنان، به جای این گونه نجیبانه و موجز از کنار آنها گذشتن، چه بسا دهها صفحه از کتاب خود را، به تحریک کننده ترین شکل ممکن، به آن اختصاص می دادند؛ و از این طریق، از میان خوانندگان غیر اخلاقگرای محرومیت کشیده، عدهٔ زیادی مشتری برای داستان خود کسب می کردند. همان کسانی که مدعی اند بدون پرداختن به مضمون جنسیت (سکس) در آثار داستانی، آن هم به شکل محوری و اصلی و با تشریح تفصیلی و جزء به جزء صحنه های مربوط به آن، اصولاً نمی توان داستان نوشت؛ و در این ارتباط، به شدت، سیاستهای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی را مورد حمله و انتقاد قرار می دهند. (بگذریم که بعضی مدیرکل ها و عواملشان در وزارت ارشاد، که نظارت بر کتاب را بر عهده دارند، گاه دیگر از آن طرف پشت بام می افتند، و کار را به مضحکه می کشانند.)

کوتاه کلام اینکه، هرچند این رمان، به خاطر همین موضوع بین سردار و مرگان، از نظر من، مناسب مطالعهٔ جوانها و حتی زنان مقیّد و متدین نیست، اما از جنبهٔ مورداشاره، برای دیگر نویسندگان، می تواند کاملاً جنبهٔ درسی و آموزشی داشته باشد. و این، امتیازی بزرگ برای این داستان محسوب می شود. (خاصه بخش مربوط به شب زفاف هاجر، که نه تنها زشت نگاری ندارد، بلکه به عکس، یکی از قسمتهای بسیار دردناک و تأثربرانگیز داستان است.) و کار نویسنده، در این موارد، ستودنی و قابل تقدیر است.

نثر

در مجموع، نثر *جای خالی سلوچ* نثری زیبا، برجسته و در

برخی موارد فخیم است؛ که گاه نیز، در فرازهایی، به شعر پهلو می‌زند. این نثر، با آهنگ ویژه خود و برخی خاصه های دیگر، از جمله، برخی نکته سنجی های کلامی، جابه جایی برخی عناصر متشکله جمله، مثل آوردن فاعل پس از فعل (در مواردی) یا مضاف پس از مضاف الیه، استفاده از برخی عناصر نثر کهن فارسی، در مواردی حذف فعل جمله، گاه به قرینه معنوی و گاه حتی بدون آن و به کار بردن برخی صورتهای نامعمول بعضی افعال، تشخص و گیرایی ای ویژه دارد. به طوری که گاه به طور کامل و گاه از برخی جنبه ها، توانسته است نسلی از نویسندگان جوانتر را ـ بویژه در پس از انقلاب ـ تحت تأثیر خود قرار دهد. (من در برخی نقدهایم، اشاره به موردهایی از این تأثیرپذیری های این قبیل افراد کرده ام.) این تأثیر گذاری، مخصوصاً در بعد از انتشار *کلیدر* و *جای خالی سلوچ* نمود پیدا کرد.

«پس به کجا باید رفته باشد سلوچ؟ پس به کجا باید می رفت مرگان؟» (ص ۳۰)

«درشت استخوان بود، مرگان.» (ص ۱۲۱)

«نگاه می کرد، مرگان.» (همان ص)

«لنگ گیوه به دست، عباس دم در پیدا شد.» (ص ۳۵)

«از بیراهه پشت ریگ، پسر صنم می آمد.» (ص ۲۲۳)

خبره دست، *کهنه دامن*، *سرخ باد*، *خمناله*، ... یا *خماندن*، *وادرنگیدن*، *تکاندن* (به جای: تکان دادن)، ...

البته نثر *کلیدر* و *جای خالی سلوچ* یکسان نیست؛ و با وجود آنکه لحن و نثر دومی، در بعضی قسمتها به اولی شباهت می یابد، اما در مجموع، نثر کلیدر سنگینتر، ادبی تر و فخیم تر است.

همهٔ این محاسن اما، مانع از آن نمی شود که خواننده ای که از اهالی خراسان نیست از خود بپرسد: آیا برای یک مضمون روستایی و با آدمهایی همگی اهل روستا، که وجه مشخصهٔ آن در همهٔ شؤون، از جمله زبان، تمایل به سادگی و بی پیرایگی و تأکید بیشتر بر جنبه های کاربردی است، چنین نثری با این فخامت و ابعاد هنری و خصایص، که گاه نیز به نثرهای کهن ادبی نزدیک می شود، تا چه حد مناسب، و با آن همخوان است؟ زیرا اگر واقعاً زبان رایج در روستاهای خراسان با این نثر سنخیت و هماهنگی کافی نداشته باشد ـ که دولت آبادی ظاهراً مدعی است، دارد ـ می توان به عنوان یک ایراد فنی، روی نثر فعلی داستان انگشت گذاشت. (هرچند استفادهٔ مکرر دولت آبادی از این سنخ نثر در آثار روستایی اش، شاید به مرور زمان، نوعی پذیرش ناشی از عادت، در خوانندگان وفادار به آثار او، نسبت به این نثر ایجاد کرده باشد.)

با این همه، این نثر، در *جای خالی سلوچ*، ندرتاً، از سبک و سیاق و بافت و آهنگ معهود خود دور می افتد و روبه کاملاً معمولی شدن می گذارد:

«عباس نمی خواست کسی بداند او با یک قران خودش چه می کند [(می کرد)] و آن را کجا می گذارد [(می گذاشت)]! این روحیه نه تنها در او، که بیش و کم در همهٔ امثال او بود. حالا مشکلی که عباس پیش رو داشت، این بود که دعوا را چطور با مادرش پایان بدهد. و مهمتر اینکه، چطور بتواند نیمی از پولش را برای خود پنهان نگاه دارد و نیمهٔ دیگر را به خانه بدهد تا سرشکن نشود. دم دست، راهی که به نظرش رسید این بود که هرجوری شده نیمی از پولها را جایی قایم کند. این بود که خود را به پناه خرابه کشاند و بند تنبانش را باز کرد. لیفهٔ تنبان، امن ترین جا بود. از پناه به کوچه آمد و بندش را گره زد. حالا فقط دوتا اسکناس در مشتش بود.» (ص ۲۷۳)

«ابراو کمی آرام گرفت. بیرون رفت و مشتی آب به صورتش زد و برگشت. نیم تا نان برداشت، توی جیبهایش فروکرد و از در بیرون زد. مرگان دست و رو را خشک کرد و بالاسر هاجر رفت.» (ص ۲۹۳)

گاه نیز ـ باز هم ندرتاً ـ نثر، تا نزدیک به نثر *کلیدر*، فخیم و شاعرانه می شود. که البته، این مایه تأثیرپذیری و تغییر، چندان هم نباید دور از ذهن به نظر برسد. چون این داستان، در لابه لای دوران نگارش جلدهای مختلف *کلیدر* نوشته شده است:

«آسمان، آیا چه رنگ بود؟ و خاك؟ خاك چه خاموشی غریبی داشت! پرنده ای هم، آیا در بیابان بود؟! نه! زمین خالی، آسمان خالی، هستی خالی بود: هرچه بار را، به مرگان سپرده بودند.» (ص ۴۲۱)

«سه آدم، سه کلوخ. خاموش، خسته، بیزار. کدام آتش در تو زبانه خواهد کشید ای یار، ای برادر، ای مادر؟

غروب، در خانه فرود آمد. هوا، تاریک شد. اما تاریکی را، تو با دل روشن می توانی ببینی. وقتی دل تو از شب هم تاریکتر است، دیگر چه رنگی می تواند داشته باشد، شب! بگذار تاریکی بدمد. نفوذ کند. بگذار شب بیاید. دیگر، چشم چشم را نمی بیند. دیگر، کس کس را نمی بیند. شب، لمیده است.» (ص ۴۲۲)

«کجایی ای مرد؟

کجا بوده ای، ای مرد؟

کجا ای سلوچ، که آواز نامت درای غافله [(قافله)] ایست در دوردستهای کویر بریان نمک!

در کدام ابر تیره، پنهان شده بوده ای؛ در کدام پناه؟

رخسار در کدام شولا پوشانده بوده ای؛ کدام خاك، تو را بلمیده بوده است؟

چگونه آب شدی و به زمین فروشدی؛ چگونه باد در باد شدی؟

میخ خیام برنکنده، چگونه راه به کوه و کمر بردی، ای خانه بان!

نامت! نامت آوای خفه ای یافته است. نامت می رفت که بر آب شود، که بر باد شود. نام تو سلوچ؛ آی درای زنگار بستهٔ قافله های دور، بر کویر بریان!

اینک، بر آمدنت ای سلوچ؛ کورسویی است در پهندشت شبی قدیمی. چه دیر برآمدی!

آواز نامت، ای خانه بان؛ هنوز روشن نیست. صدای بودنت خفه است. خفه است و گنگ است. گنگ نمایی از درون دود و آفتاب و غبار.

کجایی ای مرد؟

کجا بوده ای، ای مرد؟

دست و روی، سوی تو دارم و پای در گرو ماندگان تو.» (ص ۴۵۲-۴۵۳)

«باد و بیابان. بیابان و باد. راه و باد و بیابان. تنهایی و نومیدی.» (ص ۲۹)

«بیابان و باد. باد و بیابان. خیال. خیال و رود.» (ص ۳۱)

«بودن. بودن در کار، در خانه، در بستر، در بیابان. بودن در عشق. گرهی در سبزه. بچه. بچه دار شدن. شیر دادن. بانوج بستن. لالایی. قنداق کردن. در آب نیمه گرم، زیر آفتاب ملایم نیمروز، بچه را شستن. احساس شوق. پسرك قلقلکی ست! خنده. خنده. آب. خورشید. خندیدن. خندهٔ پاکیزهٔ کودك. شکفتن غنچه. حالی میان گریستن و خندیدن.» (ص ۱۲۲)

این گونه نثر، و در واقع شیوه پرداخت ویژه، گاه در خدمت به تصویر کشیدن صحنه های شلوغ که جزئیات آن واجد اهمیت زیاد نیست قرار می گیرد (در واقع نوعی ایجاز ویژه و نو)، گاه می کوشد تا ضرباهنگی متناسب با مثلاً حالت گامها و دویدن قهرمان موردنظر، در یک صحنه خاص پیدا کند و ضمن القای این حس و حالت خاص، نقش یک دوربین سینمایی را نیز به عهده بگیرد، و از دید آن قهرمان، از آنچه مثلاً در این حالت خاص از دویدن می تواند به چشم قهرمان مزبور بیاید، تصویر بدهد (گونه ای *امپرسیونیسم* در نثر):

«پاها، او را می بردند: باد! کویر خالی و بی مرد؛ کویر پرآفتاب. هول! خس و خاشاك. سایه های پیچان و رمان. راه و روش مرگ، در دام شتر.» (ص ۳۱۳)

«برق تیغهٔ کارد، در آفتاب سرخ. آستین و رخ و شانه، خونین بود. پوز و پیشانی و پلک، خونین. پشنگاپشنگ خون در غبار آفتاب. پاره پارهٔ سراب، جامهای سرخ آینه. آفتاب و خاك و شورزار، ارغوانی و بنفش بود. رنگها به هم درآمده، ز هم گریخته؛ گسیخته. این زمین و آسمان، مگر نه سرخ بوده است، پیش از این؟ تفت باد، تفت باد می دمد. باد، هرچه باد! زیر گردن شتر. شاهرگ. جای جا. ضربه ای به جا. درست، در جناق سینهٔ شتر. کارد را به در کشید. خون. جوی خون.» (ص ۳۱۵)

این کاربرد البته همیشه آگاهانه، قاعده مند و یکنواخت نیست. بلکه، همچنان که نویسنده نیز خود در مصاحبه ای اشاره می کند، غریزی و به تبعیت از یک حس درونی صورت می گیرد:

«کاملاً بی اختیار و تابع حرکت صحنه و داستان ... در واقع درگیر وجد می شوم، در پیوند با تصویری که دارم می بینم ...»[۱۲]

با این همه و با وجود اینکه دولت آبادی یکی از چیره دست ترین نویسندگان ما در نثر است، *جای خالی سلوچ*، خالی از لغزشهای نثری نیست.

برخی از این موارد عبارتنداز:

ـ استفاده از زمان حال برای برخی افعال، در جایی که باید آن افعال به زمان گذشته باشند. برای نمونه:

«شاید هم *نمی خوابید* [زمان گذشته]. کسی چه *می داند* [(می دانست)]؟ شاید تا صبح کز *می کرد* و با خودش حرف *می زد*!» (ص ۹)

متأسفانه این یک اشکال عام و ظاهراً غلط مصطلح اکثریت نزدیک به همهٔ نویسندگان ماست. همچنان که در این داستان هم، موارد قابل توجهی از آن به چشم می خورد.

ـ استفاده از *باید* به جای *بایست*، *بایستی*، *می بایست*، تقریباً در سرتاسر کتاب. برای مثال:

«*باید* مثل ابر بهار می باریدند و نوك هر پستان *باید* چون ناودانی، شیر به دیگچه سرازیر می کرد.» (ص ۱۹)

در کل، *باید* برای زمان حال استفاده می شود. حال آنکه برای زمان گذشته، چنانچه حالت استمراری داشته باشد، *بایستی* و *می بایست*، و اگر گذشته ساده باشد، *بایست* مورداستفاده قرار می گیرد. اما دولت آبادی، در این کتاب، نه تنها در این موارد این نکته را رعایت نکرده است، بلکه، تا آنجا که من دیده ام، در سرتاسر این نوشتهٔ چهارصد و نود و هفت صفحه ای، حتی یک بار *بایست* و مشتقهای آن را به کار نبرده است.

ـ نثر کتاب، حتی در گفتگوها، فارسی سالم است. اما در برخی جاها، به اشتباه، محاوره ای می شود: «رفت! هه خوبه!» (ص ۱۵)

این مشکل عمدتاً مربوط به *است* است؛ که گاه تبدیل به های غیرملفوظ در آخر کلمه ما قبل فعل کمکی می شود و گاه نمی شود. حال آنکه لااقل بایستی یک قاعده واحد در این مورد رعایت می شد.

عباس از کار درآمده تر *است*، اما ابراو از او جلدتره.» (ص ۱۴۹)

«نگاش! نگاش ...» (ص ۱۵۳)

«ـ خیلی خوب بابا! لال می شم، خوبه؟!» (ص ۵۰)

نده (ص ۲۱۳) ـ به جایَ *ندهد*.

ـ سستی برخی افعال مورد استفاده:

«... مرگان نگاهیَ به این خرابه و سرك کشیدن به پشت آن دیوارك را، *از دست نمی داد*.» (ص ۲۲)

از دست دادن نگاه!!

ـ به کار بردن یای نکره، همراه با ضمایر مبهم:

«چه چیزی از او کم شده بود؟» (ص ۳۲) ـ به جای «چه چیز از او کم شده بود.»

ـ استفادهٔ غیر دقیق از حرف اضافه به:

«پیش از اینکه پا به [(بر)] پله بگذارد ...» (ص ۲۲)

«اما پنجه های خشکیده و یخ زده به [(با)] این چیزها گرم

● مار، هم در «جای خالی سلوچ» و هم «کلیدر» جلوه‌ای بارز دارد. و انصاف باید داد که هر یک از این صحنه های مربوط به این دو داستان از جمله صحنه های قومی و به یادماندنی هستند.

نمی شدند.» (همان ص)

ـ استفاده از چی و برخی تک واژه های دیگر، که با بافت نثر ادبی و موزون این داستان ناهماهنگ هستند؛ در سرتاسر کتاب. حال آنکه در این مورد خاص، مثلاً چه با این نثر سنخیّتی بیشتر دارد. برای نمونه:

«مرگان نشنید که پدر و پسر چی به هم می گویند.» (ص۲۳)

ـ استفاده متناوب و غیرقاعده مند از افعال جمع و مفرد برای اشیاء و اعضای بدن و کلاً غیرانسان:

«چقدر چیزهای عجیب و باورنکردنی در این دنیا پیدا می‌شوند.» (ص۱۱)

«کوچه ها هنوز خلوت بود.» (ص۲۱)

حال آنکه به نظر می رسد استفاده از یک روال واحد، نثر را قانونمندتر و سنجیده تر جلوه می داد.

ـ آوردن ضمیر اتصالی در جزء اول فعل مرکب. مثلاً:

«سرمای سخت *ترکانده اش* بود.» (ص۱۴) ـ به جای «سرمای سخت *ترکانده* بودش.»

ـ حذف *را*، علامت مفعول بی واسطه، تنها در برخی موارد، و به کار بردن همین را، در برخی جمله ها، به اشتباه:

«جان [را] به جنبش باید وابداری.» (ص۳۲)

«... ابراو جرأت این [را] نداشت که آخ بر زبان بیاورد.» (ص۴۴)

«از ترس اینکه پیمانه ها نترکند رویشان *را* [زاید است] لحافپاره انداخته ام.» (ص۲۱)

ـ استفادهٔ گهگاه و پراکنده (بی قاعده)، از تعابیر خاص محلی خراسانی. حال آنکه درست و منطقی آن بود که مانند کلیدر، روالی یکدست در این مورد اعمال می شد:

«کدخدا چیزی *واگوی* نکرد.» (ص۲۵)

پیر (ص۱۸۳) ـ به جای پدر.

نوسش (ص۲۹۵؛ برای اولین و آخرین بار) ـ به جای *بینی اش*.

«او نفرین می کرد. نه معلوم که به کی و به چی!» (ص۴۲۴)

«من کار تو ندارم.» (ص۴۵۸)

«نمی دانم چه پیش خو آمد.» (ص۴۷۶)

ـ برخی مسامحه های دیگر در لفظ:

«مرگان *تازه* داشت احساس می کرد که پرهیز سلوچ از هرچیز، کناره گیری اش از *مرگان* [(او)] و خانه ...» (صص۱۱ـ۱۲)

«چه *روزهای* سنگینی را باید بیزار و دلمرده، در خرابه و در *خیرات* و در خارستان گذرانده باشد!» (ص۱۲)

استفاده از صفت *سنگین* برای روز، و آوردن *خیرات* در ردیف *خرابه* و *خارستان*.

«عشقی کهنه، زنگ‌زده.» (ص۱۳)

منظور، عشقی کهنه شده‌است. ضمن آنکه استفاده از صفت زنگ‌زده برای عشق هم، از آن حرفهاست!

«کدخدا دستها را شسته [بود] و داشت از پله ها بالا می آمد.» (ص۲۳)

«*کنکاش* بیهوده چرا؟» (ص۲۵)

این هم از آن غلطهای مصطلح است. کنکاش یا *کنکاج* یا *کنگاش*، به معنی شور و مشورت است؛ و در این قبیل موارد، کاربرد ندارد.

«به لحنی دلسوز [دلسوزانه)] دلداریش بدهد.» (ص۲۵)

«گیرم که از ته دل *باشند* این دلسوزی ها. خوب، چه چیز را عوض می کند؟» (ص۲۵ـ۲۶)

«حالا *دارد* روده هایم خشک می‌شوند.» (ص۴۶۰)

استفاده از فعل جمع و مفرد، در یک عبارت واحد، برای یک فاعل مشخص.

«یکروزی حسابم را با او وامی کنم!» (ص۵۵)

سنگ را *وامی کنند*. حساب را تسویه می کنند.

«می گفت و *خاموش* [(خاموشی)] می گرفت. می گفت و *خاموش* [(خاموشی)] می گرفت و ...» (ص۷۵)

جزیی (مکرراً) ـ به جای جزئی.

برخی دستورالعمل های غلط بعضی صادرکنندگان فتوا برای رسم الخط را نباید چشم بسته و بدون پشتوانهٔ منطقی پذیرفت. این بندگان خدا، معلوم نیست براساس چه توجیه علمی، توصیه می کنند که در کلمات عربی دارای همزه، که همزه جزء اصلی کلمه هم هست، در تبدیل آن واژه ها به اشکال دیگر (مثلاً شکل جمع، یا گرفتن «ای» در انتها و ...) و حتی گاه در شکل اصلی اش، همزه مذکور حذف یا در مواردی تبدیل به یا شود. برای مثال، جزء را در شکل مفرد آن همان جزء می نویسند. اما هنگام گرفتن یا در انتها، به جای آنکه بنویسند جزئی، می نویسند جزیی! یا از آن مضحکتر، رئیس را که از مادهٔ *رأس* است، *رییس* می نویسند. که با این ترتیب، به جای رأس هم باید بنویسند رَیس! اما چون می بینند در مواردی نمی شود، ماده اصلی را به همان شکل واقعی اش می نویسند، ولی... یا مثلاً

مسأله را همان مسأله می نویسند اما جمع مکسر آن را مسایل می نویسند (جمع مسیله)!

به عکس، دولت آبادی، *دایی* را که یک کلمهٔ فارسی است ـ و می دانیم که هیچ کلمهٔ اصیل فارسی، همزه ندارد و همزه نمی گیرد ـ *دائی* می نویسد (مثلاً در صفحه ۹۰)!

«به من وحی شده که ...» (ص۹۹)

درستش، به من *الهام* شده است. وحی خاص پیامبران است. حال آنکه *الهام* عامتر است و حتی شامل حیواناتی خاص، مثل زنبور عسل، هم می شود. البته در این مورد، نویسنده می تواند این غلط را به گردن حاج سالم بیندازد.

«... هر دو خیره به برفی که روی دیوارك خانه شان و آن سوتر، روی بام خانه های زمینج نشسته بود، خیره ماندند.» (ص۱۲۵)

راستش وقتی چنین سهل انگاری هایی را در نثر داستان، و مکرراً در استفاده از علایم نگارشی دیدم، احساس کردم دولت آبادی، این اثرش را قدری شتاب زده و بدون بازبینی کافی، برای چاپ فرستاده است.

دو براران (ص۱۲۵)

منظور *دو برادران* بوده است. اما مشکل قضیه این است که در فارسی، به خلاف عربی، معدود جمع بسته نمی شود. درستش *دو برادر* است.

«هوا همچنان ضخیم می نماید.» (ص۱۳۱)

ضخامت هوا!!

«سکوت *سوراخ* می شود.» (ص۱۳۱)

سوراخ شدن سکوت، تعبیر گویا و جالبی نیست.

«... هاجر فوت می دمید.» (ص۱۳۷)

در خود دمیدن، *فوت* مستتر است.

«دم در آتش دمید.» (ص۱۳۷)

دم، زاید است.

«برای ابراو یک پیاله [چای] ریخت.» (ص۱۴۰)

بعضیها (ص۱۸۱ و مکرر)

بعضی، جمع بسته نمی شود.

«... در راه صلوة و صلواتی بفرستند.» (ص۲۰۱)

صلوة فرستادن هم از آن حرفهاست!

«دم دمای» (ص۲۰۶) ـ به جای *دم دم های*.

«دست و پای کسی را که تنگ نکرده!» (ص۲۱۳) ـ به جای *دست و بال کسی را که نبسته*.

«زمینی شیب [دار] و ماسه ای.» (ص۲۱۹)

... سر به *خدات* خروار می زند. (ص۲۵۸) ـ به جای *سر به خدا خروار می زند*.

ظاهراً دولت آبادی شنیده است که می گویند *خدا تومن*؛ تصور کرده ت تومن به این سبب تشدید گرفته که آخر خدا، ت هست.

خانه، امشب [(آن شب)] حال و هوای دیگری داشت.» (ص۲۷۵)

این هم یکی دیگر از اشتباههای عام اکثر نویسندگان ماست.

عطشنا (ص۳۱۳)

ظاهراً دولت آبادی با این کلمه می خواسته است تشنگی عباس را در هنگام فرار از دست شتر مست برساند. حال آنکه اگر منظور، شکل عربی کلمه باشد، نا، علامت ضمیر اتصالی اول شخص جمع است. با این ترتیب، معنی کلمه می شود *عطش ما* ـ که جایی در این مورد ندارد.

«مادر، با *اندوهی* فسرده ...» (ص۳۳۸)

«هیچ کجا» (ص۴۲۲) ـ به جای هیچ جا.

کجا، *کدام* و ... از ضمایر استفهامی اند. درست تر آن است که حتی المقدور، تنها در جای واقعی خود (جمله استفهامی) به کار روند.

«حرفی نمی گفت» (ص۴۲۵) ـ به جای چیزی *نمی گفت*، *حرفی نمی زد*.

در گفتن، حرف نهفته است.

در صفحه ۶۴، از *هفت بند* تن، سخن گفته شده است. حال آنکه در صفحه ۳۰۵، صحبت از *چهاربند* تن است.

و ...

ـ علاوه بر آنچه گفته شد، نوعی سهل انگاری یا بی دقتی در استفاده از علایم نگارشی، یا سر سطر رفتن به موقع، در سرتاسر کتاب به چشم می خورد. برای مثال، درست تر آن بود که عوالم ذهنی مستقیم شخصیتها، با علامتی همچون گیومه، از توضیحها و توصیفهای نویسنده مجزا می شد ـ که اغلب، نشده است. یا آنکه به خلاف روال معمول در سرتاسر کتاب، که گفته های بدون ذکر نام گوینده، با یک خط تیرهٔ کوتاه مشخص شده اند، ناگهان در صفحه های ۴۸۳ ـ ۴۸۴ و ۴۸۵، این گفته ها با گیومه نشان داده شده اند.

غلطهای املایی

دولت آبادی، با آن همه سابقه کار و توانایی در نثر، از لغزشهای املایی گاه حتی ابتدایی نیز مصون نیست. نگاه کنید:

ذغال (ص۱۳) به جای *زغال*.

الله و اکبر (ص۱۷) به جای *الله اکبر*.

رسول اله، صفی *اله*، نصراله، ذبیح اله، حمداله، بسم اله و ان شاءاله، ...

به جای رسول الله، صفی الله، نصرالله، ذبیح الله، حمدالله، بسم الله، ان شاءالله، ...

ضمن آنکه ندرتاً نیز، همین اسامی، با املای درست به کار رفته اند.

اله، الاه خوانده می شود. به معنای معبود به طور عام، و خدایان دروغین (بتها و ...) در معنای خاص آن. حال آنکه *الله*، خدای واحد یکتای مورد پرستش مسلمانان است. بنابراین، در اسامی مرکب از نوع بالا، دقیقاً *الله* باید به کار برود، نه اله. چه در صورت دوم، اسم مذکور شرك آمیز می شود.

دله گی (ص۱۲۸) ـ به جای دلگی.

● یکی از ویژگیهای مثبت داستانهای روستایی دولت آبادی استفاده از تشبیه های روستایی و طبیعی، برای تجسم و انتقال محیط و فضا به خواننده است. این کار، هرچند در داستان نویسی بدیع نیست، اما باعث هرچه یکدست تر و طبیعی تر و ملموس تر شدن داستان می شود.

بچه گانه (ص ۴۷۱) ـ به جای بچگانه.

اصل و درست کلمه ها، *دله‌ای* و *بچه‌آنه* است. منتها به سبب ناخوش آهنگ شدن کلمه، چنین قرارداد شده است که در این موارد، های غیرملفوظ آخر کلمه به گ تبدیل شود. (دولت آبادی، این اشتباه را در مورد کلمه های مشابه دیگر نیز مرتکب شده است.)

یا له (ص ۱۲۹) ـ به جای *یا الله*.

یالله (ص ۱۵۴)

لااله الا اله (ص ۲۰۲) ـ به جای *لا اله الا الله*.

انشاءاله (ص ۲۰۵ و ...) ـ به جای *انشاءالله*.

در اینجا فقط تاکیدم روی همزه است، که زیر آن یک کسره نیز قرار گرفته است. متأسفانه بسیاری از نویسندگان ما، همزه را به جای ء، به شکل توام با کسره می نویسند. غافل از اینکه از قضا، در این کلمه خاص، همزه، فتحه دارد نه کسره؛ و اصلاً کسره، چیزی جدا از همزه است و ربطی به آن ندارد.

الحمدالله (ص ۲۵۹) ـ به جای *الحمدلله*.

بجووش (ص ۲۹۷) ـ به جای بجَوَش.

حیز (ص ۳۳۳) ـ به جای هیز.

لک *الحد* (ص ۳۵۸) ـ به جای *لک الحمد*.

برنمی خواست (ص ۴۲۲) ـ به جای *برنمی خاست*. □

■ **پانویس:**

۱. *ما نیز مردمی هستیم*؛ به کوشش امیرحسن چهل تن و فریدون فریاد؛ ص ۱۵۴.

۲. *ما نیز مردمی هستیم*؛ صص ۱۰۴ و ۱۰۵.

۳. همان؛ ص ۱۰۵.

۴. همان؛ ص ۱۰۳.

۵. همان؛ ص ۱۰۳.

۶. همان؛ ص ۱۵۴. ضمن آنکه اشاره دولت آبادی به *بازدارندگی تاریخی*، دقیقاً برخاسته از اعتقاد او به دورانهای جبریِ کذاییِ تاریخیِ مورد قبول و تبلیغ مارکسیستهاست.

۷. اشاره به چیزی *از میان رفته بود که «باید» می رفت؛ اما چیزی که «باید» جایش را می گرفت*، همان *نبود که «می باید»*، نیز تأکیدی دیگر بر باورِ نویسنده به جبرِ کذاییِ تاریخیِ مورد ادعای مارکسیستهاست.

۸. همه اینها درحالی است که این روستا در استان خراسان و جوار حرم حضرت رضا(ع) قرار دارد ـ که می دانیم همه ساله میلیونها شیعهٔ عاشق، و بسیاری از آنها از روستاییان دورترین نقاط کشور، به زیارت آن می آیند. و شاید اغلب شهرنشینان ما ندانند که برای روستایی جماعت، زیارت قبر امام رضا، هم زیارت و حاجت گرفتن است و هم سیاحت و نوعی تغییر آب و هوا. حال، در این میان، روستانشین خراسانی که جای خود دارد. در عین حال که دولت آبادی خود در کتاب *ما نیز مردمی هستیم* اشاره می کند که اولین چیزی که از کودکی اش در روستا به خاطر می آورد، مربوط به سفرش با خانواده از روستا، برای زیارت امام رضاست. نیز می گوید که به روستایشان درویش و تعزیه گردان می آمده، و او خود علاقه زیادی به رونویسی از نسخ تعزیه، با خطی خوش داشته، و هنوز یکی از نسخه های رونویسی او از تعزیه را، مادرش، لای قرآن، نگه داشته است. علاوه برآن، در سالشمار زندگی وی (در کتاب *نقد و تفسیر آثار محمود دولت آبادی*) آمده است که او در سال ۱۳۳۵، به *عتبات سفر* می کند (ص۵). با این اوصاف، این فراموشی بزرگ را به چه تعبیر می توان کرد؟!

۹. *ما نیز مردمی هستیم*؛ ص ۱۵۹-۱۶۰.

۱۰. *ما نیز مردمی هستیم*؛ ص ۱۴۹-۱۵۰.

۱۱. قربانی؛ محمدرضا؛ *نقد و تفسیر آثار محمود دولت آبادی*؛ ص ۴۴.

۱۲. *فریدون فریاد* در مصاحبه با دولت آبادی، در کتاب *ما نیز مردمی هستیم*، در این باره می گوید: «راجع به مرگان می خواستم بگویم که چکیدهٔ همهٔ مادران ما هم هست.» و بعد می افزاید: «یعنی ستایشی هست برای مادر ایرانی.» (ص ۱۴۹) که به نظر من، به عکس، از این نظر، این اثر، تحریفی بد در مورد زن و مادر عفیف و پاکدامن ایرانی، و اهانتی بزرگ به اوست.

۱۳ـ برای به دست آوردن اطلاعات بیشتر در این مورد، می توانید به کتاب *شتر*، آنکه کویر با نام او زنده است، تالیف حمید موسوی، یا به *شتر نگاه کن*، از نگارندهٔ این سطور، مراجعه کنید.

۱۴ـ *ما نیز مردمی هستیم*؛ ص ۱۷۲.