پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

آرمان و انگاره‌های اقلیمی در داستان‌نویسی جنوب

داستان جنوب ، یکی از درونی‌ترین روایت‌ها در طول دوره پهلوی و پس از آن است . از **سنگ صبور** (۱۳۴۵) صادق چوبک تا **من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تا کم** (۱۳۸۱) از محمد رضا صفدری ، اغلب این روال بر جای خود حفظ شده است . یکی از ویژگی‌های بارز این نوع روایت ، استفاده از عنصر زمان پریشی در روال روایت است که غالباً تکنیکی‌ترین روایت‌های داستان‌نویسانی چون احمد محمود ، منیرو روانی پور ، احمد آقایی ، نسیم خاکسار ، و ناصر تقوایی به آن شیوه نوشته شده است . چوبک در **سنگ صبور** خود با استفاده از گفت‌وگوی درونی ، برای اولین بار به طور گسترده روایت خطی را به کناری نهاد و بازتاب واقعیت‌های بیرونی را در درون تک تک شخصیت‌ها به تصویر کشید؛ با تغییر مستمر منظرها ، دقت در دغدغه‌های خاص شخصیت‌ها ، ایجاد گسست و پیوست در سیر مستقیم وقایع ، و شاخه به شاخه شدن و لایه لایه کردن تدریجی ماجرا ، و در همان حال ، حفظ ستون فقرات پیرنگ کلان . اگر چه پس از چوبک ، دیگر کسی عیناً از شگرد مخصوص و شناسنامه‌دار او پیروی نکرد اما روش او در تغییر منظر از شیوه روایت عینی - خطی به روایت ذهنی - غیرخطی ، بارها در موقعیت‌های خطرخیز ، بسیار کارگشا واقع شد و حتی گذشت زمان نیز تکامل یافتگی و واقع‌نمایی آن را به دلیل تطابق با ساز و کار ذهن و زندگی آدم‌ها به

اثبات رسانید.

اساسی‌ترین علتی که داستان‌نویسان جنوب را به استفاده از روایت زمان پریش واداشته است گرایش جدی به سیاست است و بی‌اعتقادی به کارایی مثبت ادبیات استعاری. آنها به جای توسل جستن به تمثیل و سمبولیسم، که جریان غالب در ادبیات آن سال‌ها است، از آشفته سازی سطح ظاهری روایت پوششی برای رد گم‌کردن‌های سیاسی در برابر سانسور به وجود می آورند که علا وه بر نوآوری در خلق یک هوای تازه، نوعی جریان‌ستیزی را نیز با خود به همراه دارد که هم، نفس جریان‌ستیزی، و هم شیوهٔ طرح مستقیم موضوعات سیاسی از مصادیق همان رئالیسم انتقادی است که جایگاه آن در ادبیات این منطقه نسبتاً نیرومنداست - انتقاد از جریان‌های روشنفکری، و انتقاد از حاکمیت سیاسی.

برجسته‌سازی درگیری‌های درونی آدم‌ها و همراه با آن ذره ذره حوادثی را که شخصیت شاهد آنها بوده یا از سر گذرانیده جابه‌جا روایت کردن، تا از این طریق مخاطب تأثیر واقعیت‌های تلخ بیرون بر ایجاد آشفتگی درون راوی یا شخصیت اصلی را دریابد، همان شگرد خاصی است که نظم زمان‌پریش یا روایت ذهنی - غیرخطی نامیدیم. داستان‌های «کوچه کرمانشاه» و «چاقوی دسته قرمز» - در «سیاسنبو» (۱۳۶۸) - و رمان **من ببر نیستم**... از صفدری، «مسلول در اسکله» و

شنل پوش در مه – در **شنل پوش در مه** (۱۳۵۵) – از عدنان غریفی ، «دفتر اول» مجموعهٔ **گیاهک** (۱۳۵۷)، که همه داستان‌های زندان است و بیشتر داستان‌های **نان و گل** (۱۳۵۷) از خاکسار ، «تابستان همان سال» – در مجموعه ای با همین نام (۱۳۴۸) – از ناصرتقوایی ، «سایه» و «ستون شکسته» – در **قصه آشنا** (۱۳۷۰) – و «دیدار» و «بازگشت» – در **دیدار** (۱۳۶۹) – از محمود ، همگی از چنین ساختاری برخوردارند. شیوهٔ روان کاوی راوی یا شخصیت اصلی داستان یا به تعبیر دیگر ، روایت واقعیت‌ها از طریق بازتاب مستقیم و مشوش آنها در ذهن راوی / شخصیت ، شگردی است که در سبک خاص روانی‌پور – به ویژه در **سیریا سیریا** (۱۳۷۲) و **اهل غرق** (۱۳۶۸) – جای خود را به بازکاوی روان قومی می دهد. به قول حسن میرعابدینی ، در داستان‌های روانی‌پور فضایی غریب و رنگ گرفته از باورهای فولکلوریک جنوب به نمایش درمی‌آید چون «روانی پور ، پوسته خاطره‌ها را می‌شکافد تا به نوعی خاطره جمعی قومی برسد . به نظر او ، هر واقعه که بخشی از زندگی قهرمان داستان هایش را می‌سازد ، « در زمان‌های دور ، خیلی دور» شکل گرفته است . این بینش ، اشتیاق به جهان بدوی و آغازین را در اوبرمی‌انگیزد .» (میرعابدینی ، ۱۳۷۷ ، ج ، ص ۱۱۳۳) این گونه داستان‌ها ، چون از منطق متعارف و متداول روایت‌گری عدول می کنند ، واقعیت‌های مصور در آنها نیز به سادگی قابل نقل و خلاصه کردن نیستند. پیرنگ این گونه داستان‌ها از نوع ذهنی – روانی است که در آنها به رغم وجود حادثه ، ماجرا و شخصیت ، تمرکز روایت بیش از هر چیزی متکی برفرایند تأثیرپذیری ضمیر پنهان فردی و جمعی آدمی از حوادثی است که از سر گذرانیده است . در میان داستان‌نویسان ایران ، هوشنگ گلشیری ، از نویسندگان بزرگ مکتب اصفهان ، در بعضی از داستان‌های خود – از جمله **شازده احتجاب** (۱۳۴۷) و تا حدودی **آینه‌های دردار** (۱۳۷۱) – تقریباً روش مشابهی دارد . اما تفاوت در آنجاست که او ، مقصود خود را بیش از هر چیزی در همان عینیت پاره‌پاره وقایع جست‌وجو می کند و بازتاب‌های ذهنی آنها صرفاً بهانه‌ای است برای انگشت نهادن بر قسمت‌های حساس ماجرا ، و دیگر آنکه ، او در پس همان روایت پاره پاره – که آن را از متون کهن به وام گرفته است – کلیت واقعیت را در پایان به صورتی پازل گونه به یکدیگر پیوند می‌دهد و به نقطه نهایی و نقل کردنی می‌رساند؛ او همچنان که خود بارها گفته است در این گونه روایت‌ها دغدغه‌های فرمالیستی را به موازات حساسیت‌های موضوعی و مسئولیت‌های اجتماعی به پیش می‌برد .

یکی از تکنیک‌های استثنایی که از منشعبات روایت ذهنی – غیرخطی است ، گفت‌وگوی مستقیم راوی با شخصیت داستانی است که تنها در کارنامه احمد محمود و فقط در داستان‌های سه گانه مجموعه **دیدار** به کار گرفته شده است . نوعی گفت‌وگوی درونی بین راوی و شخصیت اصلی که در بخش ضمیر نیمه آگاه شخصیت و به صورتی کاملاً خصوصی و نامحسوس برای همه شخصیت‌ها ، صورت می گیرد و ماهیت و محتویات آن ، اغلب از اساس متفاوت‌تر از آن چیزی است که شخصیت در گفت‌وگو با دیگران بر زبان می‌آورد . این شخصیت رازآمیز که مصداقی است از آن شعر کهن که می گوید:

«چیست این پنهان مرا در جان و تن
کز زبان من همی گوید سخن ؟»

نقشی شبیه به دانای محدود ، اما آگاه ازهمه اندیشه‌ها و احساس‌های شخصیت اصلی و گاهی دیگران ، که اگر نویسنده به صراحت هویت او را بر ملا نمی‌کرد ، با همزاد ، وجدان ، ضمیر پنهان ، و عقل انسان اشتباه گرفته می‌شد . او با اشراف خود بر پیشینه و پیرامون و ژرفای پنهان درون شخصیت ، و پیشگویی کنش‌های درونی آدم‌های دیگر ، از جایگاهی شبیه به همان عامل‌های فراروانی یا من برتر برخوردار است که نویسنده به صراحت در یک جا نام آن را «وقایع نگار» می‌گذارد؛ نامی مترادف با راوی یا نویسنده ، که آفریننده واقعیت‌های داستانی است و خود بیش از هرکس دیگر ، بر مسیر و مقصود و ماهیت همه جزئیات ماجرا آگاهی دارد . محمود برای آنکه خواننده را دچار سر درگمی نکند ، در همه جا ، گفت‌وگوی درونی شخصیت و وقایع نگار را در داخل کروشه قرار می‌دهد:

« . . . خاله ، شاسب را بغل کرد ، بو کرد ، بوسید ، بعد از تو کیف دستی یک قواره جین سفید درآورد و گذاشت جلو شاسب

– روم سیاه خاله ، قابل نداره ! سه سال آزگار به نیت تو نگرش داشته‌م و گر نه یه همچین چیز بی‌قابلیت را نمیووردم !

چشم شاسب افتاد به چشم فائزه [– «چرا همچین نگاه می کنی دختر خاله ؟» – هیچی پسر خاله ، همینطوری !» – «میخوای بگی خاله پارچه را همین حالا از سر راه خریده ؟» – «خیلی کلکی شاسب !» – «یا شایدم همین یه ساعت پیش از پسر خاله قرض گرفته که بعد پسش بده !»]

[– چه فرق میکنه شاسب ؟

– فرق ؟ – تو . . . تو دیگه کی هستی ؟

– من ؟ وقایع نگار! – دارم بازگشت تو را می‌نویسم – بازگشت از تبعید!

واقعاً؟!

– بله شاسب ! – همینقدر که خاله به تو محبت میکنه کافی نیست ؟

– آخه یک رگ راست تو تن خاله نیست ! تو نمی‌شناسیش

– برای کشف ذهنیات مردم به خودت زحمت نده شاسب ، بهترین کسانت را از دست میدی ! ذهن مردم با ظاهرشان خیلی فرق داره !]»

(محمود ، ۱۳۷۶ ، صص ۱۲۶ – ۱۲۷)

یکی از ویژگی‌های هنری در داستان جنوب ، استفاده از زبان ساده و بیان صمیمانه است . این نوع سادگی و صمیمیت ، بیش از هر چیزی مدیون انتخاب شخصیت‌ها از میان مردم عادی است که طبیعی‌ترین عبارت‌ها و جمله‌بندی‌ها را درگفت‌وگوهای خود به کار می‌برند ، و دیگری ، پای بندی بی‌افراط و تفریط به گویش رایج در منطقه است که ملاحت‌ها و ظرافت‌های مخصوص آن در لحن بیان و انتخاب جملات و گزینش واژگان ، هر مخاطبی را به راحتی مجذوب خود می کند . در

این نثر، بین امکانات صرفی و نحوی آن با گونهٔ زبان گفتاری، انطباق به نسبت کاملی وجود دارد. یعنی بسیاری از خصوصیات زبان گفتار، در آثار بعضی از این نویسندگان، و به صورت کامل‌تر در رمان‌های **مدار صفر درجه** (۱۳۷۲)، و آخرین داستان‌های احمد محمود، بازتاب بسیار هنرمندانه‌ای یافته است. خصوصیاتی چون: کاستن از حجم طولی جملات با اکتفا به حداقل‌ها در ارکان جمله‌ها، حذف شماری از وابسته‌های حرفی، وصفی، اضافی و قیدی، تبدیل بسیاری از این وابسته‌های اصلی به جملات مستقل، متغیر کردن سازه‌های درونی جمله‌ها، پرهیز از واژگان و اصطلاحات رسمی و ادبی، همسویی کلی و کامل لحن روایت با بافت گفت‌وگوها.

بخشی از هویت سبکی در نثر این نویسندگان نیز از طریق رویکرد به امکانات لهجه‌ای فراهم شده است. به کارگیری شمار محدودی از واژگان محلی - اهوازی، دزفولی و لری - در آثار نویسندگانی چون محمود، روانی‌پور، آقایی، صفدری و دیگران و استفاده گسترده از نحو گویشی در گفت‌وگوی شخصیت‌ها که مصداق آن، بیشتر در آثار محمود دیده می‌شود و کمتر در آثار نویسندگان دیگر. و حضور شخصیت‌های عرب و انگلیسی در داستان‌ها، که زبان فارسی را ناشیانه صحبت می‌کنند و گفت‌وگوهای تکلف‌آمیز آنها صحنه‌های طنزآمیزی در روایت‌ها به وجود می‌آورد، خصوصیاتی است ملازم با مقتضیات اقلیمی، که هویت فرهنگی و اجتماعی آن را از نواحی دیگر مستقل می‌کند. احمد محمود که بیشتر از همه نویسندگان جنوب از امکانات زبانی این منطقه استفاده کرده است، همواره مثل سایر نویسندگان هم‌اقلیم خود، در گزینش واژگان محلی با محدودیت و احتیاط بسیار، تنها به انتخاب تعداد معدودی از واژه‌ها که یا ریشه فارسی داشته‌اند و یا صورت و معنای خوب و ناهمسان با کلمه‌ای دیگر در خود نهفته بودند پرداخته است. ازاین رو است که به قول خود او، در کلِ رمان پر حجمی چون **مدار صفر درجه**، «واقعاً به زحمت می‌توانیم یک صد لغت خاص مردم جنوب را پیدا کنیم.» (گلستان، ۱۳۷۴، ص ۳۴) گستره گزینش‌های او بیش از هر چیزی معطوف به بافت زبان است. «آنچه حاکم بر کل مدار... است، چه هست؟ می‌گویم: بافت جنوبی گفت‌وگو است و نه لفظ جنوبی. به چندجمله به عنوان مثال نگاه کنیم: «فقط به فقط می‌خوام بگم حواست جمع باشه» - «تو که میزدیش نه منم» - «مو مال ئی حرف‌ها نیستم» - «گناهبار شدم؟» - «چاره‌ش الاّ دعا دیگه هیچ» - «در قید دکان نیست» - «پر پوستشه» - «نشانت می‌دم غربتی، چی به تو بگم که لاقت باشه؟» - «بیر دیگه مازه بریده» - «می‌برم خانه سر صبر و دل امن می‌خوانم» - لغت این‌هاهمه فارسی است. اما شکل قرار گرفتن کلمات در کنار هم که در شکل ادا کردن جمله تأثیر دارد، جنوبی است.» (گلستان، ۱۳۷۴، ص ۳۷) گستردگی حوزه جغرافیایی، وجود اقوام و طوایف مختلف، جابه‌جایی جمعیت پس از تأسیس مراکز صنعتی در خود منطقه، درآمیختگی جمعیت بزرگی از مهاجرین داخلی و خارجی به آن، بی‌گمان تأثیر عمده‌ای بر زبان و فرهنگ این منطقه داشت، که نمونه غیرملموس آن، ترکیب شماری از واژگان و اصطلاحات آنها با گویش بعضی ازشهرها و نیز تأثیر گویش شهرها بر یک دیگر است: «اهواز، پس از کشف نفت تبدیل شد به یک شهر مهاجرپذیر - از همه جای مملکت کسانی به این شهر مهاجرت کردند. به تدریج از لهجه‌های متفاوت مهاجرین و بومیان، لهجه‌ای فراهم آمدکه در آن، هم «حبّانه» عربی دیده می‌شود، هم «گی» [گی گرفتن: لج کردم، گیر، گاهگیر] بختیاری یا دزفولی و هم «گاسم» [شاید] اصفهانی. صرف نظر از اینکه گاهی دِلوِر که تحریف شده Driver است و نیز دِروِر که نوعی دیگر از همان تلفظ است در آن پیدا می‌شود.» (دست غیب، ۱۳۷۸، ص ۲۸۴)

احمد آقایی با آنکه بیشتر به زبان معیار می‌نویسد و گرایش اندکی نیز به زبان کهن‌گرایانه دولت آبادی دارد اما گاه عبارت‌ها و اصطلاح‌هایی از لهجه مردم دزفول را متناسب با خاستگاه اقلیمی نویسنده و وقایع در گفت‌وگوی شخصیت‌ها وارد کرده است که بخش عمده‌ای از فضای بومی روایت از طریق همان عبارت‌ها ساخته می‌شود.

عبارت‌هایی چون پتی [= برهنه]، پیا [= مرد کامل]، بی کس و کیز [=کار]، و جمله‌هایی چون : «دلم برایتان وار وارمی کرد .» [دل وار وار کردن = هوای کسی را کردن] ، «به خدا سپردی ، دست خدا به همراهتان» [سپردی در معنای سپردم]، «پاشدی از این جا رفتی معشور [=ماهشهر] که چه کنی ؟ جستت فرستاند؟» [= دنبالت] ، «خدا پشت و پناهت کسونم» [=کسانم ، عزیزم] .

محمدرضا صفدری ، بیشتر علاقه به اصطلاحات بومی دارد ، اصطلاحاتی که صورت ظاهر آنها اغلب از کلمات معمولی تشکیل شده است اما مفهوم باطنی آنها گاه چنان متفاوت است که اسباب حیرت مخاطب می‌شود . در داستان‌های صفدری ، این گونه کلمات ، بیش از آنکه برای تعیین تعلقات اقلیمی نویسنده یا شخصیت‌ها در روایت آمده باشند به قصد غنابخشی و تنوع‌طلبی در زبان و تلنگر بر ذهن خواننده به‌کار گرفته شده‌اند . عبارت‌هایی چون : «ده به دوشدن» = [مشکوک و حیران] ، «مرد دو کاره» [= میان سال] ، زن یا مرد «کوتاه خانه و خوش خاک» [= کوتاه قد و بامحبت] ، «لیک و شیون کردن» ، «رو کسی چریک شدن» [= ریختن ، خراب شدن] ، «نگاه نگاه کردن» [= خیره شدن] ، «خشواش و چاپلوسی» ، «پرس شون کردن»؛ و جمله‌هایی مانند «آسمان تو آب ، دیدار بود» ، «پشت گرد و خاک ماشین‌هاندیدار می‌گشت» [دیدار= آشکار ، دیدنی ، ندیدار= گم ، نادیدنی] «مردکه نون کُمی» [کُم = شکم نون کُمی = کسی که دربرابر سیر شدن شکمش برای دیگران کار کند و دست مزدی هم نگیرد .] (صفدری ، ۱۳۸۲ ، صص ۱۲ ، ۱۱۷ ، ۱۰۵ ، ۳۲ ، ۱۹۹ ، ۷۹ ، ۱۳۷ ، ۱۰۰ ، ۷۹ ، ۱۱۰ ، ۵۰ ، ۵۵)

روانی‌پور در مقایسه با محمود ، چندان گرایشی به استفاده از ساختارهای نحوی در لهجه جنوب ندارد . تنها شمار اندکی از اصطلاحات خاص اقلیمی در اغلب داستان‌های او تکرار شده است و همان اصطلاحات ، وقتی در میانه فضاهای کاملاً بومی داستان‌های او که در آثار هیچ داستان‌نویس جنوبی تا به این حد از قدرت القایی برخوردار نیست قرار می‌گیرد نقش محوری پیدا می‌کند؛ چون این گونه اصطلاحات ، اختصاص به همین محیط دارد . گاه اصلاً معادل همسانی ندارند . اصطلاحاتی چون : غُناهشت دریا [سر و صدای دریا در هنگام توفان] ، وَهَچیره زنان [شیون ، ناله وجیغ] ، خَلبُوس [درهم و پریشان و گنگ] ، گَسّار [سنگ‌های دریایی] ، آبی‌ها [پریان دریایی] ، لنگوته [لنگی که به کمر می‌بندند] هَفّه [آرایش کردن ، بند انداختن] ، مینار [مقنعه] ، وِرار [دردِ دل صمیمانه] . (روانی‌پور ، ۱۳۶۸ ، صص ۳۳ ، ۳۷ ، ۱۲۲ ، ۲۲۰ ، ۳۸ ، ۳۴۹ ، ۹ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۱۵۴ ، ۱۹ ، ۲۱) روانی‌پور با آنکه تلاش بسیار می‌کند تا لهجه جنوب را به طور کامل از زبان راوی و شخصیت‌های داستان دور نگه دارد اما رسوب زبان بومی در ضمیر ناخودآگاه او ، گاه در بعضی موقعیت‌ها نویسنده را لو می‌دهد: «و سرانجام ، پسین تنگی از پسین‌های جُفره که آفتاب در آب نشسته بود . . . اما هیچ کس به زائر غلام اعتنایی نکرد ، حتی ناخدا علی که تازه از شهر واگشته بود و تنش بوی تن زنی عطر زده را می‌داد .» (روانی‌پور ، ۱۳۶۸ ، ص ۳۵۱)

یکی از ویژگی‌های مشترک در داستان‌های آذربایجان و کرمانشاه با داستان‌های جنوب ، روایت زندان و مبارزه و به تبعیت از آن ، طرح موضوعات سیاسی است . رمان **سلول ۱۸** (۱۳۵۹) و نیمه دوم **سال‌های ابری** (۱۳۷۰) از درویشیان و همه رمان‌های براهنی ، به خصوص **آواز کشتگان** (۱۳۶۲) و **رازهای سرزمین من** (۱۳۶۶) ، هر کدام به عنوان نمونه‌هایی از هر اقلیم ، روایت مفصل مقاومت فرهنگی و سیاسی روشنفکران با خشونت‌های نظامی و امنیتی حکومت است . همه رمان‌های دانشور ، محمود ، و آقایی و بخش عمده‌ای از داستان‌های کوتاه یوسف عزیزی بنی‌طرف و عدنان غریفی و امین فقیری نیز دارای درون‌مایه سیاسی هستند. اما حقیقت این است که نه تنها هر نویسنده‌ای به تأثیر از فکر و فرهنگ و جهان‌بینی و آموزه‌ها و تجربه‌های فردی خود سبک مستقلی دارد ، بلکه هر اقلیم نیز به دلیل برخورداری ازحوزه‌های نسبتاً مجزای جغرافیایی ، سیاسی ، اجتماعی ، اقتصادی ، فرهنگی و تاریخی ، تأثیرات متفاوتی بر نویسندگان می‌گذارد . بر این اساس است که به رغم اشتراک چند منطقه در یک موضوع ، هیچ‌گاه ، نه ساحت بیرونی و درونی واقعیت‌های داستانی و نه صورت ظاهری و باطنی واقعیت‌های عینی در دو محیط متفاوت می‌تواند ترکیب همسانی داشته باشد .

کثرت نویسندگان و گرایش گسترده آنان به سیاست ، و تنوع دیدگاه‌ها و تجربیات ، بدیهی‌ترین امتیازی است که ادبیات جنوب از آن برخوردار است . طبیعی است که سیاست‌گرایی آنان نیز به همان سان ، طیف‌های پر تنوعی را به نمایش بگذارد . سیاست در داستان جنوب ، یک سیاست کاملاً جنوبی است ؛ با رنگ مایه غلیظ اقلیمی و درآمیخته با دریا و نفت و اسکله و کشتی و قاچاق و تبعید و مهاجرت و پالایشگاه و کارگران و ماهی‌گیران و خارجیان . قلب اقتصاد مملکت با صادرات نفت و واردات کالا و کثرت کارگران و فعالیت‌های شبانه‌روزی آنان در این منطقه می‌تپد . این منطقه در حوزه سیاست و اقتصاد چنان حساسیتی دارد که اگر حادثه‌ای در آن رخ بدهد پژواک آن مستقیماً به پایتخت منتقل می‌شود و بازتاب حوادث پایتخت نیز بر این منطقه تأثیر مستقیم دارد . بر این اساس است که گویی نویسندگان جنوب در مرکز تحولات سیاسی قرار گرفته‌اند . تمرکز فعالیت گروه‌های چپ بر محیط‌های کارگری و تبعید دسته جمعی بسیاری ازمخالفان سیاسی به مناطقی چون خارک و بندر لنگه و ارتباط مستقیم بسیاری از نویسندگان منطقه – از جمله محمود ، آقایی ، خاکسار و دیگران – با گروه‌های سیاسی نیز در غلظت‌بخشی به فضای سیاسی منطقه البته نقش بسیار داشته است . در داستان‌های سیاسی مناطق دیگر – از جمله ، آذربایجان و کرمانشاه – منطقه اقلیمی ، اغلب یک نمونه مثالی و متراکم‌تر برای تصویر تحولات سیاسی در کل کشور است و در بعضی از روایت‌ها نیز بخش عمده‌ای از کانون تحولات سیاسی در تهران است ؛ حال آنکه به دلیل نقش عمده‌ای که منطقه جنوب در جریان ملی شدن نفت ، انقلاب ۵۷ و جنگ عراق علیه ایران ، داشته است ، تلاطمات سیاسی آن چیزی کمتر از تهران نداشته است . تمرکز نویسندگان برپیوندها و پیامدهای پیرامونی مبارزه ، بی‌گمان یکی از خصوصیات شاخص اما در عین حال پنهان در ادبیات جنوب است . تأثیر پر تخریب عاطفی ، اقتصادی ، و اجتماعی مبارزه بر خانواده‌ها ، فشارهای روانی ، فکری و فیزیکی ، در حین مبارزه بر خودِ مبارزان ، به دلیل پنهان‌کاری‌ها و درگیری‌های مستمر با نیروهای امنیتی ، خیانت‌ها و اعتراف‌ها و عافیت‌طلبی‌های هم‌رزمان ، و نگرانی

همیشگی برای سلب امنیت و معیشت از خانواده ؛ و پیامدهای پس از مبارزه نیز ناسازگاری روزگار است و قدرناشناسی دیدن از مردم و محروم شدن از جایگاه اجتماعی پیشین ، و دغدغه های همیشگی در باره درستی راه و فرجام نهایی کار . داستان های «کجا میری ننه امرو؟» و «بازگشت» – در مجموعهٔ **دیدار** از محمود – «قابیل و منداک پرنده» از «گیاهک» و داستان‌های «روشنفکر کوچک» در مجموعه‌ای با همین نام و هردو از خاکسار ، و «سخن از جنگل سبز است و تبردار و تبر» (۱۳۵۷) در مجموعه‌ای با این عنوان از فقیری ، نمونه‌هایی از این نوع داستان‌ها هستند .

در داستان جنوب ، مرز جدا کننده‌ای بین زندگی روزمره و مبارزه‌جویی‌های سیاسی کشیده نشده است . مبارزه ، جزئی از زندگی است و زندگی نیز جزئی از مبارزه است . بر این اساس است که بسیاری از مبارزان به جای برخورداری از شخصیت شاخص روشنفکرانه ، آدم‌های بسیار معمولی و نوجوانان نوبالغی هستند که از همان مرحله آغازین آشنایی با سلوک و ستیز سیاسی ، آگاهی و اهلیت و رازپوشی و شجاعت لازم برای مبارزه را با خود به همراه دارند . در این داستان‌ها ، حتی زمانی که زاویه دید اول شخص را برای روایت برمی‌گزینند ، شخصیت‌ها را در تنگنای رابطه‌های خانوادگی و خویشاوندی محصور نمی‌کنند و هنگامی نیز که شخصیت ، زندگی خود را وقف مبارزه کرده است کاملاً بریده ازرابطه‌های خانوادگی و اجتماعی به تصویر کشیده نمی‌شود؛ گرداگرد هر مبارز سیاسی یا در یادایادهای درونی او همواره شبکه محدودی از آشنایی‌ها وجود دارد که منحصرشدگی روایت را به مبارزه صرف فرو می‌شکند . انتخاب کودکان بازیگوش برای نقش بازی در شماری از این گونه روایت‌ها – علاوه بر معانی کنایی مرتبط با موضوع – گاهی به این دلیل است که دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های آنها همزمان هم به خانه و هم به عوالم خارج از خانه معطوف شود؛ آن هم با یک دنیا کنجکاوی برای کشف رابطه‌های آشکار و پنهان در محیط پیرامون ، اشتیاق فراوان برای تجربهٔ دنیاهای مرموز و ممنوع ، حرص شدید برای افزودن بر دایره دانستگی‌ها ، و همراه با آن ، هوشیاری و طاعت‌گریزی و محدودیت‌ستیزی .

رویکرد گسترده به روایت سوم شخص ، بی‌گمان ریشه در حزبی بودن شماری از نویسندگان این منطقه دارد . به دلیل آنکه از این منظر نویسنده در نقش یک راوی ناظر ، بهتر می‌تواند واقعیت‌های جاری در جامعه را با دید و دریافتی بازتر و بی‌طرفانه‌تر بازگو کند . در این شیوه ، نویسنده خود را از کانون روایت به کنار می کشد و دیگران را به جای خود می‌نشاند وحدیث خود را در حوادث زندگی آنان بیان می کند؛ یعنی روشی کاملاً مخالف با روش درویشیان ، که خود را به جای دیگران می گذارد و به نمایندگی از همه مردم ، درگیری‌ها و گیرودارهای زندگی آنان را به راوی اول شخص که کانون همه کنش‌گری‌ها است و کسی جز خود نویسنده نیست ، منتقل می کند . ناگفته پیداست که جنبه‌های تخیلی و عرصه مانور در روایت سوم شخص بسیار بیشتر از اول شخص است و همین موضوع ، خود یک حقیقت سیاسی است که بیش از هر جای دیگر ، در ادبیات جنوب نمود عینی یافته است .

در ادبیات سیاسی جنوب ، بخش عمده‌ای از اساس هم ستیزی‌ها استوار بر متغیرهای اقتصادی است و در ظاهر ارتباط مستقیمی به سیاست ندارد . اما هنگامی که پیش‌زمینه پیدایش این پدیده‌ها و پیامدهای آنها بازکاوی می‌شود ، موضوع ، کاملاً سویه سیاسی به خود می‌گیرد . شاخص‌ترین پدیده‌هایی که خود پاره مهمی از هویت موضوعی ادبیات جنوب را نیز تشکیل می‌دهند عبارت‌اند از: مهاجرت ، قاچاق ، و حضور کارگران و کارشناسان خارجی در منطقه . نقش سیاست در شکل‌دهی به چالش‌های نهفته در این پدیده‌ها ، دقیقاً ارتباط مستقیم به بی‌تدبیری در مدیریت و ناکارآمدی برنامه‌ریزی‌ها در زیربناهای اقتصادی و سیاسی کل کشور دارد که از یک سو ، نتوانسته است متناسب با رشد جمعیت ، پیشرفتی در حوزه صنعت و معدن و کشاورزی به وجود آورد و از سوی دیگر واردات و صادرات بسیاری ازکالاها را به انحصار افراد و مراکز خاص درآورده است و در سویه سوم ، امتیازدهی ویژه به کارشناسان خارجی را جایگزین آموزش‌دهی به کارگران داخلی قرار داده است .

مهاجرت نیروی کار از داخل به جنوب و از جنوب به آن سوی آب‌ها ، حکایت تلخی است از عمومیت آشفتگی در اوضاع معیشتی ، که البته سراسر ایران را در کام خود گرفته است و شدت آن در این منطقه به دلیل ثروت عظیمی که در زیر زمین‌های آن نهفته است و تقابل آن با فقر مفرط مردم و هجوم جویندگان کار به آنجا و گریز ناگزیر بعضی از مردم به کشورهای عربی ، بسیار محسوس‌تر و ترحم‌انگیزتر است . مصداق

خرابه‌نشینانی که پاسبان گنج‌اند و از شهرراندگانی که شهربند هوای بیگانگان شده‌اند. مهاجرت، گریزگاه کسانی است که از سیاست نابرابری اقتصادی، فشارهای سیاسی و اجتماعی، یا تنگناها و تعقیب‌ها، و یا در جست‌وجوی ابتدایی‌ترین امکانات معیشتی به آن تن می‌سپارند و زندگی خود و خانواده را در گرداب حوادث قرار می‌دهند. در برهه خاصی از زمان، ازدحام گسترده کارگران و وضعیت افلاس‌آمیز آنان در این منطقه که نمود عینی آن را در داستان‌هایی چون «بندر»، و «آسمان آبی دز» – در مجموعه‌های **زائری زیر باران** (۱۳۴۷) و **غریبه‌ها** (۱۳۵۰) از محمود – و داستان «علو» – در **سیاسنبوی** صفدری – «فاطو و پری دریایی» – در **تمام باران‌های دنیا** (۱۳۶۸) – و «موجیم که آسودگی ما عدم ماست» در **کوفیان** (۱۳۵۰) – از فقیری، می‌توان دید، به چنان حدی از بحران و انفجار می‌رسد که محمود دولت آبادی و برادرش حسین دولت آبادی که گویا به امید دست‌یابی به عایدات آرمانی در یک سرزمین موعود، مدتی را در این منطقه سپری کرده بودند در رمان‌های **سفر** (۱۳۵۱) و **کبودان** (۱۳۵۷)، واقعیت‌های تراژیک و بسیار تأسف انگیزی از این وضعیت به تصویر درآورده‌اند. در چنین اوضاع درهم آشفته‌ای است که حضور کارگران خارجی در منطقه، خون بسیاری از ایرانیان را به جوش می‌آورد.

در ادبیات هیچ کدام از مناطق ایران، تا به این حد، حضور نیروهای خارجی در منطقه محسوس نیست و در هیچ نقطه‌ای از ایران نیز تا به این اندازه خصومت ایرانیان با خارجی‌ها خشونت بار نیست. علاوه بر نفس حضور آنها که تشدیدکننده بیکاری است، یکی از عامل‌هایی که باعث عمق و عمومیت‌یابی تعارض‌ها است، برخوردهای تحقیرآمیز کارگران و کارشناسان خارجی با کارگران ایرانی و مردم بومی است که در بسیاری از روایت‌ها، به تبعیت از واقعیت‌های موجود اجتماعی، گاه دامنه نزاع را به جنایت‌های خونین و کینه‌کشی‌های دسته‌جمعی می‌کشاند. آتش زدن اعضای خانواده یک مهندس خارجی در درون ماشین‌شان به وسیله کارگران خشمگین – **پسر ک بومی** (۱۳۵۰) از احمد محمود – یا تلاش چهار فرنگی برای تجاوز به زن یک کارگر ایرانی، و آتش ریختن السنو بر سر فرنگی‌ها، به تلافی آن، فرو کردن السنو به درون بشکه قیر مذاب به وسیله فرنگی‌ها و کشته شدن، و سر بریدن چهار فرنگی به تلافی مرگ السنو به دست اکو سیاه و شکنجه شدن و با تیر زدن اکو سیاه به وسیلهٔ فرنگی‌ها – داستان‌های «سیاسنبو» و «اکو سیاه» درمجموعه **سیاسنبو** از محمد رضا صفدری – نمونه‌هایی از این نوع خشونت‌های فاجعه آفرین هستند. (صفدری، ۱۳۸۲) ناگفته پیداست که این نفرت‌ها و نزاع‌ها ریشهٔ عمیق تاریخی، فرهنگی و سیاسی نیز دارند. حضور دیرینهٔ استعمارگران در این منطقه و شکست همه مقاومت‌های دلاورانه انقلابیون صاحب نام منطقه، تسلط بیگانگان بر مراکز اقتصادی، اقامت آنها در بهترین مناطق و با بهترین امکانات زندگی و برخورداری آنان از امتیازات خاص اقتصادی، سیاسی و حقوقی، بی‌نصیب شدن مردم منطقه از عواید آن همه ثروتی که هر روز با کشتی‌های غول پیکر به غارت همان بیگانگان می‌رود و رفتارهای نابه‌هنجار و ناهمسو با عرف و اخلاق و اعتقادات مردم بومی، بخشی از مجموعه عواملی است که در ایجاد زمینه و انگیزه برای این خصومت‌ها نقش اساسی دارد.

در سبک جنوب، شماری از ماجراها نیز بر محور درگیری با مأموران دولت و توقیف و زندان و پیامدهای پس از آن برزندگی زندانی و خانواده او قرار داده شده است؛ اما تفاوت در آنجا است که بخش عمده‌ای از این ماجراها در اصطلاح آن سال‌ها به قاچاق کالا از کشورهای دیگر به بندر و از بندر به داخل کشور و گاه نیز بر عکس، از داخل به خارج مرتبط است. جنگ و گریز مستمر با مأموران، زندانی کشیدن‌های ناروا، ضربه‌های روحی طاقت‌فرسا، فروپاشی خانواده‌ها، تحریک عاطفی مخاطب و ایجاد تنفر از حاکمیت، واقعیت‌هایی است که اساس این روایت‌ها را تشکیل می‌دهد. در این داستان‌ها، قاچاق کالا نه تنها قبحی ندارد، بلکه از منظر مردم، یک نوع داد و ستد معمولی است که در قیاس با قاچاق‌های به ظاهر قانونی، اصلاً قابل اعتنا نیست. زندگی بعضی از این مردم، در طول سال‌ها، از همین طریق تأمین می‌شده است. و حال، وقتی یک شیوه معیشت عمومی، که بنیاد زندگی بسیاری از مردم بر آن قرار گرفته است ممنوع شمرده می‌شود، مردم خود را با چهرهٔ عریان زورگویی و گردنه‌گیری مواجه می‌بینند و در برابر آن سرسختانه مقاومت می‌کنند. از همین رو است که مشروعیت حکومت در نظر آنها چنان کاسته می‌شود که دزدی از مراکز دولتی به یک ارزش مثبت و نوعی شجاعت و شبیخون زدن به دشمن تلقی می‌شود؛ مثل دزدیدن اسب از پادگان در داستان «قزل» – از مجموعهٔ **گیاهک** خاکسار. دزدیدن سیم‌های تلگراف و به سرقت بردن گونی‌های آرد دولتی در داستان‌های «آسمان آبی دز» و «غریبه‌ها»، در مجموعه **غریبه‌ها**، و گریز دو دوست از دست پلیس و کشته شدن یکی از آنها به خاطر داشتن کالای قاچاق در **زائری زیر باران**، و قطع نخل‌ها و آشکار شدن پناهگاه داد و ستد قاچاق اهالی یک روستا در «شهر کوچک ما» – از مجموعه **پسر ک بومی** – و همه از آثار احمد محمود، نمونه‌هایی از همان حوادثی است که متناسب با موقعیت اقلیمی، به قاچاق کالا و ناگزیری‌ها و ماجراهای مصیبت بار آن مربوط است. درگیری مردی که قاچاق چای و سیگار می‌کند با مأمورها در داستان «شب جاده» و قاچاق فروشی که جاسوس دولت شده و دوستانش را لو می‌دهد در «خنجر»، و کارگری که به جای صاحب کارِ قاچاق فروش خود دستگیر شده است در «گیاهک» و هر سه در مجموعه‌ای از خاکسار با عنوان **گیاهک**، تقریباً مضمون مشابهی را به روایت گذاشته است. اما با این تفاوت که در این ماجراها، آدم‌ها قاچاق مواد مخدر می‌کنند و نویسنده به دلیل نفرتی که از ارکان و ابزارهای قدرت دارد گویی مشغله‌های ناروای فروشندگان و واسطه‌های موادمخدر را – که اغلب از قربانیان اقتصاد نابسامان و رابطه‌های استثمارآلود در جامعه هستند و

ناگزیر از زندگی کردن و برآورده کردن نیازمندی‌ها – بیشتر از عملکرد ناروا‌تر نهاد حکومت و همهٔ عامل‌های ریز و درشت آن ، برخوردار از مشروعیت و مقبولیت می‌داند .

آرزومندی برای ظهور یک نجات بخش از میان مردم ، یک یاغی سرکش و سوار بر اسب سفید یا خاکستری که با آمدن خود ، امیدها را به خود معطوف می کند و مردم مستأصل شده را به جانب یک جامعهٔ آرمانی نوید می‌دهد نیز یک موضوع سیاسی است و بسامد آن در ادبیات جنوب ، از هر جای دیگر بیشتر است . سرگذشت این نوع شورش‌گری‌ها در داستان‌های نویسندگانی که با محیط‌های روستایی محشور بوده‌اند بیشتر جلوه‌گری یافته است ؛ یعنی در آثار کسانی چون خاکسار ، روانی‌پور ، فقیری ، و منوچهر آتشی . این گونه عاصی شدن‌های مسلحانه ، در واقع تجسم عینی فریاد دادخواهی از جانب کسانی است که طبیعت و طینت پاک آنها تحمل بیدادگری‌های بی‌مجازات را در نبود یک مرجع منصف برای دادخواهی نداشته است و خود با یک عمل فردی و فراقانونی ، یک‌باره اختیار قضاوت و دادگاه و قانون و اجرا را برعهده گرفته‌اند و به مجازات مجرمان پرداخته‌اند و البته گاهی نیز کینه‌های کهنه و انتقام‌جویی‌های فردی ، آنان را از مسیر عدالت منحرف کرده است .

نسیم خاکسار در مجموعه شعرواره‌های خود – «درخت ، کودک ، جاده» – به صراحت این سوار را توصیف کرده است : «غباری در جاده پیداست / سواری از آنجا / آیا به تاخت گذر کرد؟ / برهنه / یراق رها کرده / نشسته بر اسبی / اسبی سپید / تن به خاک و عرق شسته . / رؤیای دشت / آیا آشفته نیست ؟ / از کوبش پیاپی سُم / بر سنگلاخ راه . / و آب چشمه / – به هم ریخته – / طرح دو دستش را دارد؟ / وقتی پیاده شد / خسته / تشنه / تا جرعه‌ای زآب چشمه بنوشد . / غباری در جاده پیداست / سواری از آن جا / آیا به تاخت گذر کرد؟ . . . پاییز ۵۵ (خاکسار ، **درخت** . . . ۱۳۵۷ ، صص ۴۲ – ۴۳) اسب سفید و وحشی منوچهر آتشی نیز یکی از همان اسب‌ها است که در زمان سرایش شعر ، به دلیل مرگ شمشیر و شکفته شدن گل سکه‌های سیم بر پنجه‌های یاران و پیچیدن طلسم بیم به دور بازوی مردان و فسرده شدن عزم سترگ مرد بیابان که سوار آن باشد ، گسسته یال و غضبناک ، سم بر زمین می کوبد و با نگاهش صاحب خود را شماتت می کند: «اسب سفید وحشی ! / بر آخور ایستاده گرانسر / اندیشناک سینه مفلوک دشت‌ها است / اندوهناک قلعه خورشید سوخته است / با سرغرورش ، اما دل با دریغ ، ریش / عطرِ قصیلِ تازه نمی گیردش به خویش / اسب سفید وحشی – سیلاب درّه‌ها / بسیار از فراز غلتیده با نشیب / رم داده پر شکوه گوزنان / بسیار با نشیب که بگسسته از فراز / تا رانده پر غرور پلنگان . . .» (آتشی ، ۱۳۶۵ ، صص ۶۹ – ۷۴)

داستان «قزل» – از مجموعه **گیاهک** – نیز روایت دو عصیان در برابر دولتیان است . عصیان اصلی ، دزدیدن اسب خاکستری و تنومندی به نام قزل به وسیله پدر راوی از سربازان دولتی است ، که پدر آن را ظاهراً با غفلت سربازان از آنها می‌رباید و به روستا می‌آورد و پنج سال نیز با

جان و دل از آن مواظبت می‌کند. و عصیان دوم، یاغی شدن جمعی ازمردم و برادر بزرگ راوی - پسر بزرگ همان پدر - به همراه دسته‌ای از افراد خان و خود خان بر نیروهای دولتی است که البته همگی دستگیر می‌شوند و پسر نیز پس از مدتی پنهان شدن دستگیر می‌شود و پدر این بار برخلاف همیشه که قزل را به سفرهای دورنمی‌بُرد بر قزل سوار می‌شود و به سمیرم و برای ملاقات پسر می‌رود که در آنجا یک سرهنگ ارتشی و سربازانش که مدت‌ها است به دنبال اسب همه جا را گشته‌اند پدر را شناسایی می‌کنند و می‌خواهند او را دستگیر کنندکه پدر با چابکی بر گرده اسب می‌جهد و می‌خواهد از دست آنها بگریزد اما تیرهای پیاپی آنها به پدر و اسب سفید او امان نمی‌دهد. راوی می‌گوید: «من در تمام این پنج سال همیشه رابطه‌ای بین «قزل» و پدر حس می‌کردم. رابطه‌ای که نه معنای ادامه چیزی را می‌داد و نه معنای بقا. بیشتر مثل یک چیز کهنه پر تقلاّیی بود که آخرین تلاشش را صرف نیرویی می‌کرد برای ظهور چیزی که نمی‌توانستیم برایش نامی پیدا کنیم.» (خاکسار، ۱۳۵۸، ص ۶۵) پدر، از یاغی‌های قدیمی بوده است، و «زیر بارش گلوله، یک فرسخ راه را سینه خیز رفته» بوده و خون زخم آرنجش، سنگ‌های هور درنزدیکی‌های دهدشت را سرخ کرده بوده است.

در داستان «مسلول در اسکله» - از **شنل پوش در مه** نوشته عدنان غریفی - این سوار و اسب سفید، مثل اسب سفیدآتشی، مغلوب شرایط نامساعد اجتماعی شده است. پدر که سوار یکه تاز این اسب بوده، مرده است و مادر نیز فرزند را ازخود رانده است؛ چون می‌خواهد سرگذشت خانواده رو به انقراض را که فرزندآن نیز مسلول شده است بنویسد. روایت مادر از سرگذشت این خانواده چنین است: «در شهری که ما زندگی می‌کنیم، روزی، اسبی، زخم خورده آمد. توی دهانش دسته‌ای علف و گل‌های نرگس درشت بود. می‌گویند روزی بر پشت این اسب، سواری بوده که اکنون در مرده‌شوی‌خانه‌ای به سل مبتلا است و...» (غریفی، ۱۳۵۵، ص ۷۱) فرزندمسلول این خانواده، وقتی به وسیله صاحب کارها به کار گرفته می‌شود کارش عبارت است از رنگ زدن کشتی‌ها؛ یک کار پیش پا افتاده و پست، که برای رسیدن به آن نیز مثل بسیاری از کارگران ایرانی باید در صف بایستد. آن هم در برابر کارفرماهای پر مدعایی که به همه بادیده حقارت می‌نگرند: «دو تا آدم آن جلو ایستاده بودند و کارگرها را دسته دسته می‌کردند. یکی‌شان مثل خود ما بود. اما آن دیگری موی بور داشت و یک عینک تیره پنسی به چشم زده بود و شلوار کوتاه و پیراهنی سفید پوشیده بود. یک پیپ هم داشت که بیشتر تو دهانش بود و دست‌هایش را به کمر زده بود و من پرزهای پاک و طلایی ران‌های لختش را می‌دیدم و عضلات پیچیده و ورزیده اش مرا به گریه انداخته بود.» (غریفی، ۱۳۵۵، ص ۸۱) در این وضعیت است که او به عنوان یک کارگر ساده و احاطه شده با کارگران غیربومی، احساس تنهایی می‌کند: «همه روشان را از من برمی‌گرداندند و هیچ کس با من حرف‌نمی‌زد. من آنجا خیلی تنها بودم و نمی‌توانستم ذره‌ای از غرور گذشته ام را تکرارکنم.» (غریفی، ۱۳۵۵، ص ۸۰)

«استعاره «اسب زخمی» به اساسی‌ترین استعاره داستان‌های غریفی مبدل می‌شود و مسئله اصلی آنها را مطرح می‌کند: در «فروغ در خواب» اسب‌های خون آلود به صورتی محو در افق دیده می‌شوند. در «مناره و خیابان» اسب نزدیک‌تر می‌شود، بر آن سواری نیست. این اسب بی‌سوار، مبشر مرگ و فاجعه است. در «مسلول در اسکله» و «شنل پوش در مه» اسب‌ها تهدیدآمیز و رو به مرگ هستند. اسبانی که می‌میرند، مرگ طبیعت، قدرت و نشاط را اعلام می‌کنند.» (عابدینی، ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۳۳۴) آتشی نیز در یکی از شعرهای خود به نام «باغ‌های دیگر» با اشاره به خبر پیدا شدن نفت در آبادی خودشان با نام «دیزاشکن»، با اندوه و حسرت از فراموش شدن زندگی ساده و پر صمیمیت پیشین وآن یاغی گری‌ها می‌سراید: «- گفتند: نهر دره دیزاشکن را / از چشمه، سوی باغِ دکل‌های نفت /کج کرده‌اند / و جاده‌های قافله‌رو را / کوبیده‌اند زیر سُم اسب‌های سرب / و کبک‌های چابک خوشبانگ را / به درّه‌های غربت پرواز داده‌اند.»

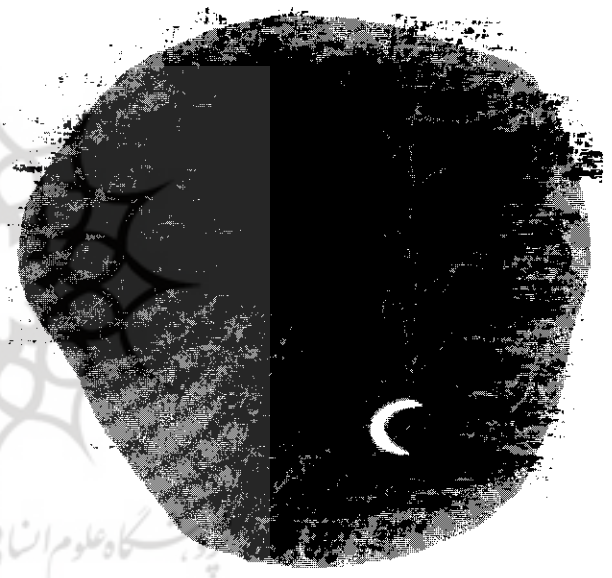
- با سنگ سنگ تنگه، حسرت سنگر شدن / و اندوه انعکاس صفیر تفنگ‌هاست:

«اینجا چه قوچِ فربهی از من درغلتید! آنجا، چه پازنی!
روزی شیرخان - سردار یاغیان - / از تار و مار قافله‌ها بازگشته بود
این جا چه شعله‌های بلندی / شب، کوه را مشبک می‌کرد!»
[و حالا:] با شاخه شاخه جنگلِ بید و بلوط و بَن / آواز خشک سالیِ پرواز و نغمه است:
«دیگر پرنده‌ها / شب‌های پر ستاره / مهتاب را به زمزمه پاسخ نمی‌دهند
و کولیان خسته، پایِ اجاق‌ها / آهنگ جاودانه مس سرنمی‌دهند.»
(آتشی، ۱۳۶۵، صص ۱۳۳ - ۱۳۵)

روانی‌پور نیز از یاغیان و شورش گرانی سخن می‌گوید که به دلیل عصیان بر ظلم و زور نیروهای دولتی، سر به طغیان برمی‌آوردند و به کوه و صحرا می‌زدند و عده‌ای را به گرد خود جمع می‌آوردند و به شخصیت‌های مبارز و قهرمان منطقه تبدیل می‌شدند و سالیان سال نیروهای دولتی را مستأصل می‌کردند و بارها به شکست و گریز وامی‌داشتند و خلق‌وخوی انسانی و مردم دارانه آنها همواره مایه افتخار و نقل و افسانه در محافل جمعی و خصوصی بود و حامیان و مدافعان معنوی فرهنگ و زیست و اقلیم منطقه محسوب می‌شدند. مه جمال جُفره‌ای که سال‌ها خواب از سر سربازان سرهنگ صنوبری ربوده بود و نیروهای او را قلع و قمع کرده بود متعلق به سلسله‌ای از یاغیان بود که رئیس علی دلواری و شیرمحمد تنگستانی نیز در زمرهٔ آنان بودند و آنها نیز از نسل یاغیانی چون فلک ناز بودند که قصه او به وسیله زائراحمد حکیم و مردان پیر روستا بازگو می‌شد: «مردی که یک روز غروب، تن زخمیش را به آبادی کشانده بود تا زائر از گیاهان زمین بر زخمش مرهمی بگذارد و با طلوع آفتاب در هیبت مرغی دریایی پرواز کند.» (روانی‌پور، ۱۳۶۸، ص ۲۵۱) قصه‌ای کهن که در این منطقه، رنگ و رویی کاملاً اقلیمی به خود گرفته است. در اعتقاد مردم حاشیه خلیج فارس، گاهی نام این یاغی قدرتمند «نیرو» بود. فرد ناشناس و افسانه‌ای که در همه جا بود و هیچ کس‌نمی‌توانست به او آسیبی برساند: «نیرو که شصت و شش ژاندارم را نابه‌کار کرده بود و سینه چهار سرهنگ را به صندلی دوج دوخته بود و بازوی راست سرگرد صنوبری را تا مدت‌ها به گردنش آویزان کرده بود. نیرو که در به درِ کوه‌ها و بیابان‌ها بود، نیرو که در ترانه زنان و قصه‌های مردان تنگسیر هر لحظه و هر ساعت قد می‌کشید، مردی که هرگز در دام دولت نیفتاده بود.» (روانی‌پور، ۱۳۶۸، ص ۲۶۷)

این یاغیان ، همواره بر اسبی «با یال‌های بلند و چشمانی بی‌اعتنا به سختی‌های جهان» ظاهر می‌شوند . آنها حتی اگر غرق هم می‌شدند و اهل غرق می‌بودند «تا ابد در آب‌های سبز دریا» می‌ماندند . (روانی‌پور ، ۱۳۶۸ ، ص ۲۹۱ و ۲۶۸) یاغی ، همواره یاران و طرفداران بسیاری نیز با خود داشت . حتی اگر در جنگی کشته یا سر به نیست می شد ، اسب سفید او با یال‌های پریشان خود در منطقه می گشت تا سواری دیگر پیدا شود و بر او سوار شود و نسل یاغیان همواره تداوم پیدا کند . آنچنان که بعد از نیرو ، مه جمال ، که مدتی نیرو را در خانهٔ خود پناه داده بود و او را معالجه می کرد وقتی به وسیلهٔ یک غریبه لو داده شد – و عجیب آن است که همیشه این لو دهندگان و همکاری‌کنندگان با حکومت ، افرادی غریبه هستند – پس از مدتی زندانی کشیدن ، سرانجام در یک فرصت مناسب از زندان گریخت و سالیان سال جانشین نیرو شد .

وجود یاغی‌ها باعث برکت و آبادانی روستاها بود . چنانکه وقتی



مه جمال به یاغی‌گری آغاز کرد ، مردم یقین یافتند که مه جمال همان نیرو است ، رئیس علی است که «بی‌خود شایعه مرگش را در دشتی و تنگستان رواج داده بودند تا دیگرکسی به هیچ آدمیزاده‌ای دخیل نبندد . . . مه جمال فرزند شیرمحمد تنگستانی بود که یک روز به دریا زد و در دریا غیب شد .» ظهور یک یاغی ، برکت از دست رفته را به زمین باز می‌گردانید و باعث شادی و شعف بی‌اندازهٔ مردم می‌شد . هنگامی که مه جمال یاغی شد ، با آنکه تمام پاسگاه‌ها در تمام مناطق دشتی و تنگستان در آماده‌باش بودند ، اما ، گویی ، مه جمال تکثیر شده بود . «همه جا بود و نبود . پاسگاه‌ها را خلع سلاح می کرد . در آبادی‌ها می‌ماند و از هر کجا که می‌گذشت ، قحط سالی عقب می‌نشست ، بیماران از بستر بیماری برمی‌خاستند و زنان فرزندان سالم به دنیا می‌آوردند . اگر خوشه‌های گندم قد می‌کشید ، اگر نخل‌ها از بار رطب خم می‌شد ، اگر چشمه‌ها از آب می‌جوشید ، برای همه روشن بود که مه جمال از آن نواحی گذشته است .» (روانی‌پور ، ۱۳۶۸ ، ص ۳۱۲)

اما قهرمان‌سازی‌های داستان‌نویسان جنوب ، به تبعیت از رئالیسم گسترده‌ای که بر این سبک حاکمیت یافته است ، چیزی فراتر از واقعیت‌های عینی و بازتاب خلقیات و روحیات مردم نیست . از آن گونه قهرمانان نامدار تاریخ ، چیزی جز نام تنها باقی نمانده است . این روزگار ، دیگر دوره آن گونه قهرمان‌بازی‌ها نیست . در داستان «بازگشت» محمود – ازمجموعه **دیدار** – نام شخصیت اصلی داستان شاسب است که گاهی گرشاسب هم خوانده می‌شود و بعضی از آشناها به او گرشاسب‌یل هم اطلاق می کنند . او شبیه اسب سفید آتشی ، نمودی از گرشاسب‌های این روزگار است ؛ فردی مبارز که تمام زندگی خود را وقف مبارزه کرده است . پنج سال به زندان افتاده و چند سال دچار تبعید شده است و اکنون که کودتا به وقوع پیوسته است و آب‌ها از آسیاب افتاده است ، حتی دوستان و اقوام نزدیک نیز ، او را مورد بی‌اعتنایی قرار می‌دهند . او احساس می کند که یک ورشکستهٔ سیاسی است . اوضاع و آرمان‌های جامعه ، بعد از کودتا به کلی تغییر پیدا کرده است . عده‌ای به حکومت پیوسته‌اند ، عده‌ای به کارهای اقتصادی و قاچاق و خلاف کاری رو آورده‌اند . عده‌ای به زندگی رقاه‌آلود ، و عده‌ای نیز به یأس و دل مردگی تن سپرده‌اند . گروهی از مبارزان نیز برای زنده ماندن ، تن به کارهای معمولی و روزمره داده‌اند . جای کتاب‌فروشی‌ها را شراب‌فروشی‌ها گرفته‌اند و طرز لباس پوشیدن مردم تغییر پیدا کرده است و شهر ، شکل و شمایل دیگری به خود گرفته است . دوستان قدیم ، دیگر از ترس تعهد و التزامی که به حکومتیان سپرده‌اند تمایلی به دیدن دوستان قدیم خود ندارند . شرکت‌های گوناگون خارجی – وستینگ‌هاوس ، پپسی کولا ، ناسیونال ، بعد از کودتا در شهرها پر شده‌اند . قد علم کردن بانک‌های مختلف و به ثروت و مقام رسیدن ندامت‌نامه‌نویسان و همکاری کنندگان با ساواک ، نیز بخش دیگری از این تغییرات است .

این قهرمانان ، که اغلب مبارزان پر جسارت و شکنجه دیده و زندان کشیده هستند ، در هنگام عصبانیت و عصیان‌گری ، در نهایت یکی دو مأمور ساواک را می کشند یا ماشین مقامات محلی را به آتش می کشند – آخرهای رمان **مدار صفر درجه** ، و داستان «بازگشت» از محمود – دیگر از آن شورش گری‌های گسترده و گرد آوردن گروهی از همفکران مسلح به گرد خود و آن گاه لشکرکشی کردن و تصرف یک منطقه ، که روش مبارزه‌جویان دوره‌های پیشین بود و نمونه‌ای از آن نیز در **کلیدر** دولت‌آبادی احیا شده است ، خبری نیست . در اینجا ، حتی یاغیان مناطق روستایی ، به تعبیر امین فقیری ، دله دزدهایی شده‌اند که از سر ناداری و برای سیر کردن شکم خود به گردنه‌گیری و تلکه کردن مردم می‌پردازند (فقیری ، ۱۳۷۵ ، ص ۷۹ – ۸۶) در **تنگسیر** هم مبارزه زائر محمد ، بیشتر از نوع تروریستی است تا یک مبارزه جمعی . یاغی‌های داستان «غریبه» از محمود نیز به خاطر فقر و گرسنگی و برای کمک به مردم مبارزه می کنند . آنها یک قطار حامل آرد گندم را غارت می کنند و بعضی از آنها ، با جسارت فراوان به انبارهای ارتش شبیخون می‌زنند و بین روستاییان تقسیم می کنند . اما سر دسته آنها – نعمت – سرانجام گرفتار کمین سربازان دولتی می‌شود و در نهایت کشته می‌شود . داستان «حته ، شط و مرداب» از مجموعه‌ای با همین نام (۱۳۷۰) از یوسف عزیزی بنی‌طرف ، نیز داستان یک یاغی صاحب نام در جنوب است که پس از کشته شدن پدرش و تصرف زمین‌هایش به وسیله مقامات دولتی ، سر به شورش بر می‌دارد و با آنکه دستگیر و محکوم به زندان می‌شود

اما از دست مأموران می‌گریزد و گروهی قدرتمند تشکیل می‌دهد و به‌کرات مأموران دولت را دسته دسته شکار می‌کند و در نهایت نیز با خیانت یکی از یاران خود کشته می‌شود. (عزیزی بنی‌طرف، ۱۳۷۰، صص ۲۳ – ۴۵) در داستان‌های احمد محمود، بیش از هر جای دیگر، این نوع قهرمان پروری‌ها، خصوصیات خود را با مقتضیات زمانه تطابق داده است. شخصیت اصلی **درخت انجیر معابد** (۱۳۷۹) با دست کشیدن از آن پهلوان بازی‌های قدیم که امروزه تداعی‌کنندهٔ ماجراهای **دن کیشوت** است، انواع ترفندها و تدبیرگری‌های فکری قدیم و جدید را با یکدیگر در می‌آمیزد و در یک برنامه‌ریزی طولانی مدت و با تغییرقیافه و فراهم آوردن زمینه‌های اقبال عمومی و در یک فرصت بسیار مناسب، با عملکرد مرموزی شبیه به شخصیت‌های انتقام جو در فیلم‌های پلیسی، دشمنان خود را به سختی مجازات می‌کند.

اگر سیمین دانشور را نیز در حوزه ادبیات جنوب قرار دهیم و از میان شاعران معاصر، سیمین بهبهانی را نیز که خاستگاه اقلیمی‌اش به همین حوزه متعلق است به نوعی در نظر داشته باشیم و همچنین فعالیت‌های منیرو روانی‌پور را، می‌توانیم با قاطعیت ادعا کنیم که یکی از موضوعات مهم در مکتب جنوب، برجستگی یافتن صدای زنان، با خواست‌ها و عواطف و افکار خاص خود در این مکتب است. این گونه تصویرگری‌ها از تصورات و وضعیت زیستی و خانوادگی و اجتماعی زنان را در آثار داستان‌نویسان مرد این منطقه نیز می‌توان دید اما البته تا به این حد که در آثار نویسندگان زن مطرح شده است از توان القایی و از نوعی جانب‌داری برخوردار نیست. از نظر جنسیتی، عریان‌ترین تصویرها را در آثار چوبک می‌توان دید و از نظر مظلومیت نیز، صبورانه‌ترین و ترحم‌انگیزترین حالت‌ها از زنان و مادران در آثار احمد محمود به نمایش درآمده است. اما این گونه تصویرگری‌ها، چندان امتیازی بر آثار داستان‌نویسان مناطق دیگر ندارد. تنها در این مکتب است که شاخص‌ترین فعالیت‌ها و پیشگام‌ترین افراد از زنان را در حوزه هنر و آفرینش‌گری می‌توان مشاهده کرد. آن هم زنانی که با فعالیت‌های مستمر خود همواره مدافع جایگاه اجتماعی و حقوق مسلم زنان بوده‌اند. سیمین دانشور همیشه خود را مدافع فمینیسم می‌شمارد و منیرو روانی‌پور نیز در داستان‌های پس از **اهل غرق** یکی از دغدغه‌های درونی خود را دفاع از جایگاه اجتماعی، فکری، فرهنگی و حقوقی زنان قرار می‌دهد.

داستان‌های دانشور، همه از ذهن و زبان و لحن و احساسات زنانه به تصویر کشیده شده‌اند. اگر زنانه شدن ذهنیت و زاویه دید و زبان شعر فارسی مرهون فروغ فرخزاد باشد، زنانه شدن داستان فارسی نیز مرهون کسی چون سیمین دانشور بوده است. او، به رغم تجربه و تعلیمات گسترده‌ای که در شیراز و تهران و فرنگ و حتی در حشر و نشر با کانون‌های روشنفکری به دست آورده بود، همچنان مثل بسیاری از نویسندگان دیگر، در سایه تأثیر فرهنگ و ذهنیت حاکم بر قلمرو اقلیمی خاستگاه زیستی خود قرار گرفته بود. وقوع شماری از داستان‌های او به‌خصوص **سووشون** (۱۳۴۸) در شیراز، و تصویر دنیای کابوس‌زده و محشور با زارها و پریزادهای ناخدایان در داستان «سوترا» – در **به کی سلام کنم** (۱۳۵۹) – نیز نمونه مجسم دیگری از تأثیرات اقلیمی است.

در همین رابطه، بی‌محابایی در پرداختن به رابطه‌های آشکار و پنهان جنسی نیز یکی از موضوعاتی است که درداستان‌های جنوب بیشتر از جاهای دیگر به آن پرداخته شده است. نمونه معروف این گونه بی‌محابایی‌ها را در **سنگ صبور** (۱۳۴۵) و بعضی داستان‌های کوتاه چوبک می‌توان دید که حتی در میان نویسندگان معاصر ایران، یک نمونه بی‌همتا است. گونه‌های دیگری از این گونه تصویرگری‌ها را در **همسایه‌ها** (۱۳۵۳) احمد محمود و در رابطه ممنوع خالد با بلور خانم می‌توان دید و نمونه دیگر آن را در تلاش‌های سروان صنوبری برای دستیابی به زن حاجی شکرالله در **چراغانی در باد** (۱۳۶۸) از احمد آقایی. این گونه بی‌پروایی در پرداختن به پنهان کاری‌های جنسی در ارتباطات اجتماعی، بی‌گمان تأثیرات نیرومندی از حضور استعماری نیروهای انگلیس در طول سال‌ها، حضور مهندسان و متخصصان اروپایی و امریکایی در صنعت نفت و رفت و آمد به آن سوی آب‌ها را با خود به همراه دارد. بر این اساس است که درترسیم این گونه روابط، نه از نویسندگان و نه از شخصیت‌های داستانی، واکنش‌های حساسیت داری که در نوشته‌ها و نویسندگان مناطق دیگر وجود دارد به چشم نمی‌خورد.

در باورهای مردم جنوب نیز شخصیتی به نام ساحره وجود دارد که زنی است عشرت‌طلب و رقاص و آوازه‌خوان که مردان مورد علاقه خود را به خود فرا می‌خواند و با آنها برنامه خود را اجرا می‌کند، و یا آنها را می‌کشد و شب‌ها آنها را زنده می‌کند و به عیش و عشرت می‌پردازد. این زنان ساحره، در واقع زن‌های معمولی بوده‌اند که به دلیل زیاده‌خواهی و عدم رضایت به محدودیت‌های زندگی عادی، بر آن عاصی می‌شوند و به کوه و صحرا می‌زنند. «قدیما زن‌های اعیان و اشراف اون دیار، هر ساعتی که می‌خواستند ساحر بشن، لباس مرتبی می‌پوشیدند، دستور می‌دادن به کنیزهاشون که خوراک مرتبی تو سینی بگذارن، اون وقت ساعت یک دوِ شب، سینی را رو سرشون می‌گذاشتن و به بیابون می‌زدن؛ بیابون پر از کوه و کفتار. کفتار بوی زن را می‌فهمید، از کوه می‌اومد پایین و با زن تماس می‌گرفت، یک شب... دو شب... تا هفت شب بعد. زن ساحر می‌شد و می‌زد به کوه. این جور زن‌ها خودشون می‌خواستن ساحر بشن. می‌رفتن دنبال کفتار بعد هم می‌زدن به کوه. بعد شبی، نصف شبی: روزی می‌آمدن جلوی آدم‌ها، صداش می‌زدن، چون ساحر که می‌شدن دیگه اسم همه رو می‌دونستن. بعد وقتی صداش می‌زدن اون آدم غش می‌کرد و می‌مرد... ساحر بعد از این که مرده را خاک می‌کردن ساعت دو سه بعد از نصف شب مرده رو از تو قبر درمی‌آورد. یه فوت می‌کرد تو دهنش، زنده می‌شد. اونو می‌برد تا صبح برنامه شو اجرا می‌کرد.» (روانی‌پور، ۱۳۶۹، صص ۱۷ – ۱۸)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانوشت‌ها:

* استادیار دانشگاه رازی

۱. آتشی، منوچهر، **گزینهٔ اشعار منوچهر آتشی**، تهران، مروارید، ۱۳۶۵.

۲. آقایی، احمد، **چراغانی در باد**، تهران، به نگار، ۱۳۶۸.

۳. تمیمی، فرخ، **پلنگ درهٔ دیزاشکن، زندگی و شعر منوچهر آتشی**، تهران، نشر ثالث، ۱۳۷۸.

۴. حیدری، غلام، **معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی**، تهران، به نگار، ۱۳۶۹.

۵. خاکسار، نسیم، **گیاهک**، تهران، شباهنگ، ۱۳۵۸.

۶. خاکسار، نسیم، **نان گل**، تهران، جهان کتاب، ۱۳۵۷.

۷. خاکسار، نسیم، **درخت، کودک، جاده**، تهران، جهان کتاب، ۱۳۵۷.

۸. دانشور، سیمین، **جزیره سرگردانی**، تهران، خوارزمی، ۱۳۷۲.

۹. دست غیب، عبدالعلی، **نقد آثار احمد محمود**، تهران، معین، ۱۳۷۸.

۱۰. روانی‌پور، منیرو، **اهل غرق**، تهران، خانهٔ آفتاب، ۱۳۶۸.

۱۱. روانی‌پور، منیرو، **افسانه‌ها و باورهای جنوب**، تهران، نشر نجوا، ۱۳۶۹.

۱۲. ساچکوف، بوریس، **تاریخ رئالیسم**، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، تندر، ۱۳۶۲.

۱۳. سیدحسینی، رضا، **مکتب‌های ادبی جهان**، تهران، نگاه، ۱۳۷۱، جلد اول (با تجدید نظر).

۱۴. صفدری، محمدرضا، **سیاسنبو**، تهران، نشر قصه، ۱۳۸۲.

۱۵. عابدینی، حسن، **فرهنگ داستان‌نویسان ایران**، تهران، فرهنگ کاوش، ۱۳۷۴، ذیل آقایی، احمد.

۱۶. عابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی**، تهران، نشر تندر، ۱۳۶۸، جلد دوم.

۱۷. عزیزی بنی طرف، یوسف، **حته، شط و مرداب**، تهران، مؤلف، ۱۳۷۰.

۱۸. غریفی، عدنان، **شنل پوش در مه**، تهران، انتشارات بُن، ۲۵۳۵ / ۱۳۵۵.

۱۹. فقیری، امین، **کوفیان**، تهران، مرکز نشر سپهر، ۲۵۳۶ / ۱۳۵۶، چاپ دوم.

۲۰. فقیری، امین، **رقصندگان**، تهران، سروا، ۱۳۷۵.

۲۱. گلستان، لیلی، **حکایت حال**، گفت‌وگو با احمد محمود، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۴.

۲۲. لوکاچ، جورج، **جامعه‌شناسی رمان**، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، تجربه، ۱۳۷۴.

۲۳. محمود، احمد، **دیدار**، تهران، معین، چاپ چهارم، ۱۳۷۶.

۲۴. مهویزانی، الهام، **آینه‌ها**، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۷۶، دفتر دوم.

۲۵. میرعابدینی، حسن، **صد سال داستان‌نویسی**، تهران، چشمه، ۱۳۷۷، جلد سوم.