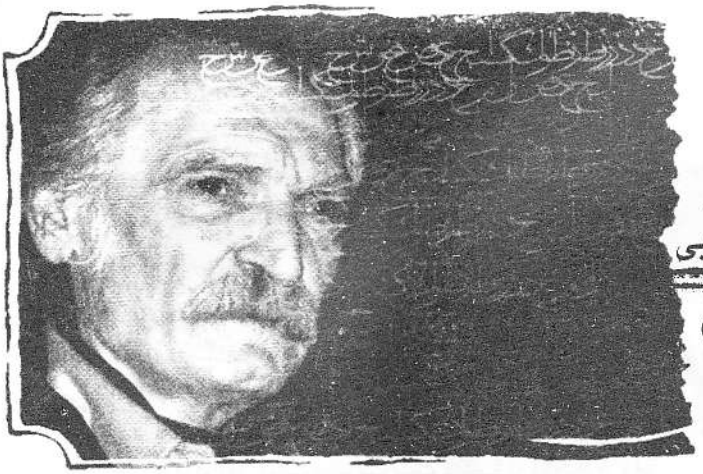


سیری دشوار در «سلوک» دولت‌آبادی و عبوری آسان از «جسدهای شیشه‌ای» کیمیایی

عبدالله کیخسروی

این روزها گویا در اینجا! اتفاقی افتاده است.

و من هم اینک در مقابل این اتفاق ایستاده‌ام. لابد خواهید گفت: این اتفاق چگونه اتفاقی است؟ و تو کیستی؟ و وضعیت ایستادن تو در مقابل این اتفاق چگونه وضعیتی است؟

حق با شماست. حتماً لازم است که به این سؤالات پاسخ داده شود. اصلاً من به همین منظور اینجا ایستاده‌ام.

اولاً: آن اتفاق، ظهور تقریباً هم‌زمان دو رمان «سلوک» و «جسدهای شیشه‌ای» بر پیشخوان کتاب‌فروشی‌های شهر ماست. [حضور هر رمانی در این «بیافرای روح»، اتفاقی سعد است.]

ثانیاً: «من» خوانندهٔ این آثارم. خواننده‌ای به دور از مرکز و نسبتاً مستقل که سعی کرده است حتی‌المقدور از جاذبه مرکزنشینی به دور بماند بدون این که تحت تأثیر شتاب گریز از مرکز هم قرار گرفته باشد. و این مرکز تنها یک مرکز جغرافیایی نیست، بلکه مرکز خود این آثار هم هست و یا حتا مرکزیت صاحبان این آثار هم هست.

در ثالث، وضعیت تقابل من با این آثار، ضرورتاً وضعیتی دیالکتیکی نیست؛ بلکه وضعیت کسی است که بیش‌تر مایل است هم دریافتی شهودی داشته باشد هم دریافتی شعوری؛ یعنی به زبانی خودمانی‌تر، مایل است با هر متنی یک جورهایی هم حال بکند، هم قال ... پس روش ما در این جستار کم و بیش همان روشی خواهد بود که به «تئوری دریافت متن» مصطلحش می‌دارند.

این که «دریافت ما به چه میزانی قابل اعتماد است و اساساً چیزی به نام دریافت کل داریم، یا نداریم؟» و «دریافتی که مو لای درزش نرود کدام است؟» می‌ماند برای اهل فنش. تا آنجا که به «نظریهٔ دریافت» مربوط است، ما نباید توقع داشته باشیم که هرگز هیچ پدیده‌ای را تمام و کمال ببینیم.

ما تنها می‌توانیم «پدیدار پدیده‌ها را ملاحظه کنیم» و یا بر محتوای آگاهی‌های خودمان در مورد اشیاء تا حدودی واقف گردیم. و این به بیان «شلایر ماخر» دیدن و شناختن جهان است در جزئیات آن، که آن هم تنها با در پرانتز قرار دادن و تقلیل بعضی از وجوه پدیده‌ها میسر است.

پس «حیث‌التفاتی» ما در این جُستار و در رمان‌های «سلوک» و «جسدهای ...» وجوه رو پنهان کرده این آثار خواهد بود. همان وجوهی که به ظاهر مخفی شده‌اند بلکه پیدایشان کنیم؛ اما در واقع ابژهٔ ارتباطی آثار هم هستند. این سویهٔ پنهان شدهٔ آثار است که قرار است واسطهٔ برقراری ارتباط با ما بشود، نه صرفاً ساختار و شکل صوری و جنبه‌های دستوری آن‌ها.

همواره آن محتوای پنهان شده در لابه‌لای امواج زبانی و پهنهٔ فرم‌های پیچیده و معانی مخفی شده است که همچون پریانی دریایی ما را ره‌گیری می‌کنند، البته این بدان معنا نیست که منِ خواننده باید در لابه‌لای لایه‌های اثر تنها به دنبال «نیات مؤلف» باشیم و از خود متن غافل بمانم. من باید با خود متن هم حتی‌المقدور نسبتی برقرار سازم. و این همان نقطهٔ آغازین تعامل مخاطب و متن است که موجب پیدایش کثرت تأویل‌ها خواهد شد و از کثرت تأویل‌ها است که پویاییِ اثر آغاز می‌شود و در همین راستا است که یک اثر به ظاهر ضداجتماعی شأنی اجتماعی خواهد پذیرفت.

از سوئی دیگر هنر که همواره سعی کرده است از دایرهٔ تاریخ بگریزد هم‌چون «نظامی دلالت‌گون و پویا» دوباره به تاریخ باز می‌گردد و بدین ترتیب واجد سُنت هم می‌شود (سنتی از تأویل‌های در زمان)، بدین ترتیب دیالکتیکی مابین متن و سنت برقرار می‌شود. دیالکتیک وابستگی متن به سنت و گسستِ متن از سنت.

و خط ربط این دریافت‌ها لابد زبان است. زبان دلال و واسطهٔ دیالوگِ برقرار شده مابین مخاطب و متن است. منظور ما در اینجا تنها زبان متن نیست؛ بلکه آن چیزی است که «گادامر» به آن منطق مکالمه می‌گوید: «مکالمهٔ مابین اثر و خوانندهٔ اثر از یک طرف و مکالمهٔ مابین خواننده‌های متعدد آثار با یکدیگر از طرف دیگر».

به این ترتیب است که دیگر هیچ کلامی کلام آخر نخواهد بود و هیچ خوانشی، خوانش نهایی نخواهد بود و هیچ خواننده‌ای در خلوت اتاق مطالعه‌اش تنها نخواهد بود بلکه از طریق متن مورد مطالعه‌اش وارد کارناوالی عمومی خواهد شد.

حال سؤال این است، آیا می‌توانیم با سیری در سلوک دولت‌آبادی و عبور از جسدهای شیشه‌ای کیمیایی در آن کارناوال حضور به هم رسانیم؟

***

نقطه عزیمت ما در این سفر پُر مخاطرهٔ دو منزلی و در این نظربازی‌های تطبیقی، ملاحظهٔ وضعیت بسته و باز بودن این دو متن است.

اساساً متن باز به چه متنی می‌گویند و متن بسته کدام است؟

متن باز علیرغم ظاهرِ بستهٔ آن به متنی اطلاق می‌شود که قابلیت تأویل بیش‌تری داشته باشد؛ یعنی در متنِ باز دست خواننده برای تأویل، بیشتر باز است و برعکس متن بسته متنی است که نویسنده جایی برای تأویل خواننده باقی نگذاشته است و سعی کرده است حرف اول و آخر را خودش بزند. به همین قیاس می‌شود گفت رمان‌های پلیسی متونی بسته هستند (درست برعکس ظاهر باز آن‌ها) همچنین رمان خاطره‌ها و رمان‌های حادثه‌ای و ...

حالا که جدولی در پیش رو داریم و اقدام به ممیزی هم کرده‌ایم، لاجرم باید حکمی صادر کنیم و به هر یک از این دو اثر انگی بزنیم. ما در این جدول‌بندیِ نه چندان دقیقِ خودمان سعی می‌کنیم رمان «سلوک» را در خانهٔ رمانِ باز بررسی کنیم و رمانِ «جسدهای ...» را در خانهٔ رمان بسته. و بر سر آنیم که چرایی این حکم را در مسیر چالش خودمان با این دو اثر توضیح دهیم.

در همان منزل اول یعنی مدخل رمانِ «سلوک»، افق دانایی ما با استراتژی متن تصادم می‌کند و متن دست رد بر سینهٔ ما می‌زند و مانع ورودمان به درون رمان می‌شود؛ در حالی که ورودیهٔ رمان «جسدها ...» بسیار ارزان بوده و دخول در آن بسیار آسان است و عضویت در باشگاه آن بسیار سهل‌الوصول.

و بهتر است در همین آغاز بگوییم «من کمتر مایلم به عضویت باشگاهی دربیایم که حاضر است مرا به عضویت بپذیرد.» و این بدان معنا نیست که ما متن اول را دربست پذیرفته‌ایم. در این مورد هم حرف داریم.

اما برای توضیح این دو مدخل بهتر است چشم‌ها را بر روی هم بگذاریم و در تصورمان آدمی را مجسم کنیم که به اتاقی وارد می‌شود. ناگهان می‌بیند اتاق اتاقی عجیب است، دری ندارد، پنجره و روزنه‌ای هم در میان نیست. «سقف و کف و جانب‌های او سنگی است.» آرایه و دکوراسیونی هم ندارد، اگر هم آرایه‌ای دارد آرایه‌هایی عجیب است؛ حداقل در لحظهٔ ورود این طوری به نظر می‌رسد.

چنین آدمی که خودش را ناگهان در لابه‌لای سقف و کف و جانب‌های اتاق محصور می‌بیند، چه عکس‌العملی خواهد داشت؟ به راستی او چه کار می‌تواند بکند جز این که بنشیند و به تأمل در وضع خودش بپردازد؛ در واقع او ناچار است درون اتاق بماند و به عاقبت کارش بیاندیشد. گفتیم به عاقبت کار خودش اندیشه کند و نگفتیم به تخیل بپردازد، تخیل کار هنرمند است نه منتقد، و ما در حال حاضر در مورد خوانندهٔ منتقد حرف می‌زنیم نه نویسندهٔ خلاق؛ یعنی می‌خواهیم وضعیت خواننده با متن باز یا بسته را توضیح بدهیم. بگذریم؛ «اتاقی، شاید اتاقی. شاید هم قبر فراخی. اما گورگاهی که هنوز در او می‌زیند.»

از همین جاست که تأویل‌ها شروع می‌شوند. اما همین آدم اگر وارد اتاقِ دیگری بشود و با دکوراسیون مرتب و پنجره‌ای گشوده به باغی بسیار درخت، تردیدی نیست که تجربهٔ دیگری را از سر خواهد گذراند؛ مثلاً ابتدا نگاهی سطحی به وسایل داخل اتاق خواهد انداخت سپس می‌نشیند. احتمالاً سیگاری هم می‌گیراند بعد برمی‌خیزد از پنجره نگاهش را به بیرون پرتاب می‌کند و ... یعنی عملاً دیگر او دراتاق حضور نخواهد داشت و به خارج از اتاق تبعید خواهد شد. تبعید به دنیایی که هیچ ارتباط ارگانیکی با اتاق نخواهد داشت.

این است وضعیت خواننده‌ای که با متنی بسته مواجه می‌شود.

و اما چیزی که مانع ورود ما به متن باز می‌شود، یا ورود ما را مشکل می‌کند تعارض افق انتظارات ما با استراتژی متن اول است و عاملی که ما را بر سطح متن بسته می‌لغزاند توافق استراتژی خوانش ما با استراتژی نویسندهٔ متن دوم است.

تعارض ما با متن اول ما را ناچار می‌کند که در اتاق بمانیم و افق انتظارات خودمان را با شرایط جدید منطبق سازیم؛ اما توافقِ حاصل شده در مرحلهٔ دوم ما را در حوزهٔ دانایی خودمان نگاه می‌دارد و در واقع هیچ تغییری در ما ایجاد نمی‌کند.

خواننده در متن باز با شکاف‌هایی روبه‌رو است که ناچار است آن را با سفیدخوانی خودش پُر کند؛ در حالی که در متن بسته نویسنده هیچ شکافی را خالی نگذاشته است که مثلاً خواننده آن را پُر کند و یا به آگاهی خودش بسپارد و یا از طریق تعاطی تجربه‌های خودش با تجربه‌های متن رستاخیزی هم در درون خودش برانگیزد، هم در درون متن پیش رویش. حال باید دید که رمان سلوک قابلیت ایجاد چنین انگیزش‌هایی را دارا هست یا خیر؟ رمانی که حداقل در ظاهر می‌خواهد ارجاعاتی به درون خودش داشته باشد و مخاطب را با خود به درون اثر دعوت کند.

و فراموش نکنیم که در این وادی زبان است که قرار است دلالتگر ما باشد. زبان بیش از این که ادیبانه و فاضل مآبانه باشد باید ادبیت اثر را پیش برد، زبانی که واجد نشانه‌های دلالت‌گر و معنازا است، نه این که صرفاً تنها فاخر و زیبا باشد. در مواجهه با زبانیت رمان سلوک حداقل برای من به عنوان مخاطبی جدی یک نوع پیش‌آگاهی وجود دارد که مسبوق است به داوری‌های کتبی و شفاهی براهنی در مورد کلیدر و جای خالی سلوچ و روزگار سپری شده و ... که لزوماً حداقل در مورد عمل دریافت من از متن با نظریه «پیش‌داوری» گادامر قابل انطباق است.

«تأویل، به سنت، به تأویل‌های گذشته، به داوری‌ها و پیش‌داوری‌های گذشته گره می‌خورد.» در هر حال به نظر می‌رسد بعد از این همه سال، تجربهٔ نویسندگی به دولت‌آبادی نیاموخته است که از آسیب‌های زبان غیرارگانیک، غیر دموکراتیک و غیردینامیک مصون بماند و آن آسیب‌ها هم‌چنان به قوت خود باقی مانده‌اند و منِ خوانندهٔ سلوک به هیچ صورتی قادر نیستم ارتباطی مابین خطابه‌های پُر طمطراق و فاضلانهٔ اثر و هستی رمان ملاحظه کنم.

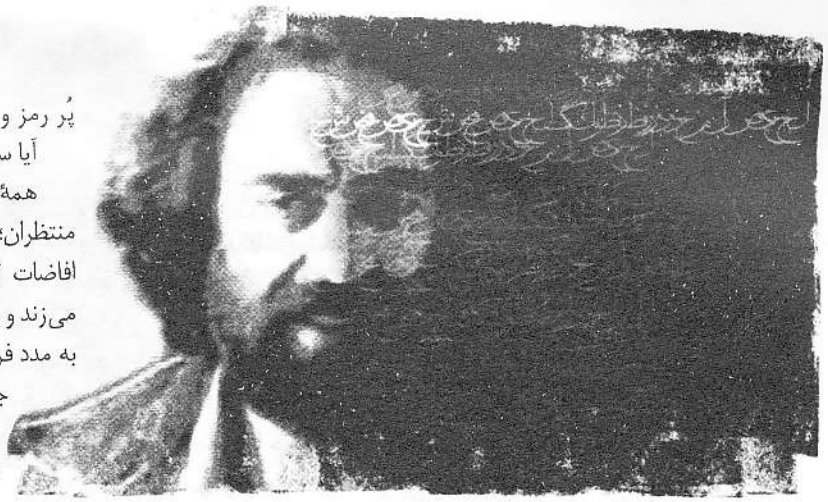
در عین حال زبان ولنگ و واز و ظاهراً تصویری (البته در حد تصاویر دو بعدی) کیمیایی در رمان جسدها هم قادر نیست ما را به عمق ببرد، در نتیجه در رمان اخیر هم همه چیز در سطح می‌ماند و رمان تبدیل به گزارش ژورنالیستی از تهران نه چندان قدیم می‌شود. گویا ما محکوم هستیم که هرگاه نخواهیم از آن سوی بام فرو افتیم لاجرم باید از این سو سرنگون بشویم. آخر چرا؟

باید اشکال بر سر عدم درک (مای صاحب اثر) از تمایز مابین توصیف و روایت باشد که آثار ما را گاهی تا حد انشاهای دبیرستانی تنزل می‌دهد و زمانی به مرزِ گزارش‌های شبه علمی می‌کشاند.

اگر رویکردهای ادبی و عناصر حاکم بر یک دوره از ادبیات را بازتابی از شرایط اجتماعی بدانیم، حتماً این تشتت و پریشانی در جریان‌های ادبی ما نتیجهٔ همان ناموزونی‌هایی خواهد بود که بر جامعهٔ ما حاکم است. چنان که در جامعهٔ ما اقشار مسلط و صداهای مستبد ادعای مردم‌سالاری دارند و مدعیان مردم‌سالاری بی‌شباهت به «مستبدان آسیایی» عمل نمی‌کنند.

راستی در این بلبشو از نویسندهٔ ایرانی می‌شود انتظار داشت زبان دموکراتیک اختیار کند؟ این خود سؤالی است.

اما اگر از همهٔ این پریشان‌حالی‌ها و متعاقب آن پریشان‌قالی‌ها بگذریم؛ به عنوان امری بینامتنی رویکرد اخیر اهل قلم ما به خانهٔ امن عرفان و عقاید باطنی جالب است.



به همان صورت که سالک در طی منازل سلوکش (البته مراد ما از سلوک در اینجا سلوک عقلی و روحی نیست.) شاید بهتر می‌بود می‌گفتیم «رهرو» در طی راه‌پیمایی‌اش، گاهی از ترس حرامیان و زمانی از بیم باد و باران به کاروانسراهای بین راه پناه می‌برد. روشنفکر ما نیز هرگاه با خطر منهیان و محاسبان مواجه شد به سر پناه عرفان می‌خزد (هر چه باشد عرفان با عناصر توأمان وحدت وجودی و وحدت موجودی‌اش هم ظرفیت پناه دادن به اصحاب ماده را دارا است و هم امکان اسکان اصحاب معنا را دارد.) شاید در همین راستاست که جابه‌جا ردپای نسفی و عین‌القضات و سهروردی و ... را در آثار متأخران می‌بینیم.

باری ما در این جُستار می‌خواهیم راهی بجوییم بلکه از طریق انتقال به ذهنیت این دو اثر به کسب فهم و دریافتی نسبی از آن‌ها نایل بیاییم و اگر هنوز نقد را تشخیص سره از ناسره بدانیم باید بگوییم حصه سره آن پیشکش نویسنده است و متأسفانه سهم ناسره از آن منتقد! و این رسالتی نامطلوب است برای منتقد که حتماً موجب آزردگی خاطر نویسنده هم خواهد شد، بگذریم.

مدخل رمان جسدهای ... نمایی سینمایی است که خواننده را در مقابل همان پنجرهٔ بازی قرار می‌دهد که قبلاً ذکر آن رفت. همه چیز از پیش معلوم است و لزومی ندارد که خواننده به خودش فشار بیاورد. نویسنده سینماگر است پس در این رمان هم شخصیت‌ها، هم فضاسازی و ... از جنس و جنم رسانه‌ای به نام سینما است و این یعنی توافقِ استراتژی نویسنده با افق دانایی خواننده ...

اما آدمی هنگامی که در مدخل سلوک با (پدر - همزاد - عاشق) روبه رو می‌شود که قرار است نیات کسی را بیان کند که نامش (قیس - دولت‌آبادی) است، بی‌اختیار دست و پایش را جمع می‌کند؛ به خصوص وقتی که می‌فهمد، آن همزاد ... در آستانهٔ گورستانی است، آن هم گورستانی در دیار غربت؛ و این یعنی غربتی مضاعف. غربتی جغرافیایی و غربتی روحی، غربت گورستان و غربت شارستان، و زمان متوقف شده در پاییز و مقطع غروب به نشانهٔ نزدیکی غروب آفتاب عمر شخصیت محوری قصه و آستانهٔ انقضای مصرف او.

همه چیز سفری خوش را بشارت می‌دهد و دود سیگار کهکشانی را دلالت می‌کند به یار و دیاری دور و بس نزدیک به معشوق و به دیار عاشقان و البته به اشارهٔ کاتب درون.

غربت مضاعف و همزاد و عاشق و غروب. همه چیز عتیقی و پُر رمز و راز است.

آیا سفری سعد در پیش است؟

همهٔ این‌ها از خاطر خطیری می‌گذرد که قرار است ره ببرد به خاطر منتظران؛ اما ... از همین جا است که سیل کلمات خوش آهنگ و افاضات گاه فلسفی و اغلب رمانتیک نویسنده راهِ ذهن منتظران را می‌زند و راه‌بندان آغاز می‌شود؛ و راه‌بندان به حدی سنگین است که حتا به مدد فرازهایی چند از (سهروردی و نسفی و...) هم نمی‌تواند راه به جایی ببرد، فقط خیالبازی است و لفاظی. پس در این منزلِ سلوک می‌مانیم و به سراغ جسدهای ... می‌رویم، باشد که نفسی تازه کنیم در لابه‌لای جسدها!!

جسدهای ... حدیث آدم‌هایی است که به مرور، چاقوی دسته صدفی‌شان به شانه‌ای کائوچویی تبدیل شده است. همان چاقویی که سال‌ها پیش کیمیایی داد دست «قیصر» بلکه با آن انتقامِ خون «فرمان» را از نامردها بگیرد. (این چاقو بارها در فیلم‌های کیمیایی به اشکال مختلف تکرار شده است) اما شانهٔ کائوچویی تنها در رمان جسدها آمده است (در صفحهٔ ۳۹۷) و این ظاهراً واجد دو معنا است؛ اول این که کیمیایی از موتیف چاقوی دسته سفید خسته شده است، دوم این که اگر سینمای کیمیایی را همان چاقو بدانیم حتماً رمان جسدهای ... همین شانهٔ کائوچویی خواهد بود.

از خصوصیات بارز رمان جسدهای ... چینش و انباشت شخصیت‌ها است: فراموش نکنیم که واقعیت رمان با واقعیت تاریخ بسیار متفاوت است و این همه آدمِ مشخص هرگز در یک رمان گرد هم نمی‌آیند مگر این که به عمد آن‌ها را در هم بچپانیم و فله‌ای به خورد خلق‌الله بدهیم - استفاده از اصل غافلگیری هم کار رمان نیست تنها به درد ایجاد اَکشن و هیجان کاذب در سینمای وابسته به گیشه می‌خورد و به کارگیری زبانی غریب و غیربومی، تنها در فیلم‌های پلیسی خارجی کاربرد دارد نه در رمانی مثلاً تهرانی: «آدم فهمیده یعنی امن. ببین تو امنی؟» و از این قبیل حرف‌ها. بحث سنگین کاوه و سروش دربارهٔ غریزه به دو مخاطب فهمیده نیاز داشت نه به آدمی تحصیل کرده و یک گروهبان کم‌سواد. موتیف آتش سیگار هم یک موتیف ارگانیک نیست، بیشتر قراردادی و نخ‌نما است (هر گاه راوی به مسأله‌ای عقیدتی نزدیک می‌شود، آتش سیگار به مثابه وسیله‌ای بازدارنده انگشت او را می‌سوزاند).

اما پازل «قطعات مثله شدهٔ جنازهٔ پیچیده در نایلونِ پدر به مثابه گوشت قربانی» بسیار پازل گیج‌کننده‌ای است و از آن گیج‌کننده‌تر و زیباتر توهمات افیونی یک معتاد اُوردُز شده در قصهٔ کوتاه و مستقل «ماهی در خشکی زنده می‌ماند» است که اصلاً با بافت کلی رمان ارتباطی ندارد و خود دارای کارکردی مستقل در ذهن خواننده است و بیشتر به حوزهٔ کارکردهای قصه کوتاه متعلق است، و تخیلات سینمایی یک سرباز انتریگ شده در فصل «دوستی لاله‌زاری» به مسأله‌ای برمی‌گردد که قبلاً گفته شد. (تعلق خاطر نویسنده به صنعت سینما) و افاضات یک سینماگرِ حرفه‌ای البته از زبان سربازی که اصلاً شکل آن حرف‌ها نیست.

اغلب در این متن سینما و سیاست به عنوان دو امر بینامتنی به شکلی مزاحم و مخل ظاهر می‌شوند و رمان را به یک تحقیق تاریخی یا عرصه‌های صِرف تصویری تبدیل می‌کند. تاریخی مخدوش و ناگویا و سینمایی مسطح

و درهم برهم: جریان تصفیهٔ حزبی، شکست لیبرالیسم نوپا و ظهور و سقوط بورژوازی ملی و زوال اشرافیتی که خود را به سیاست وصل کرده بود و بازی‌های حزب توده و جبههٔ ملی و ساواک نوپا همه و همهٔ این‌ها اجرایی ضعیف دارند و فاقد جنبه‌های دراماتیک هستند؛ ولی جریان‌های فردیِ رمان نسبتاً خوب اجرا شده‌اند، فی‌المثل جریان ویرانی طلعت، اگرچه از طریق نقالیِ نویسنده اطلاع‌رسانی شده است و نویسنده از راه نقل قول «شریفه» در محضر «طاوس» ورود طلعت به دیگ گلاب‌گیری و گلاب شدن او را در حرم گل، به اطلاع رسانده است اما این فصل بسیار فصل زیبایی است. رئالیسم جادویی گلاب شدن زنی نیمه دیوانه در دیگ جوشان گلاب‌گیری، تصویری به غایت زیباست.

سرانجام محتوای اجتماعی رمان، محتوایی طبقاتی است و نویسنده سعی کرده است هر چه زیبایی ولائی است به طبقات مرفه و فرادست نسبت بدهد، حتا اگر آن چیز عالی مأموریت و رسالت نجات توده‌های دانی باشد. در عوض هر چه رذالت و پستی و بوی گند و میل به خودآزاری و آدم‌کشی و آدم‌فروشی است مُلک طلقِ طبقات فرودست است. در یک کلام رمان از لحاظ محتوایی، رمانی است در حوزهٔ تقابل‌های دوتایی بد و خوبِ سیاه / سفید، اشراف / اراذل و سرانجام این حضور مسلط رنگ سفید است، که جایگاه خود را کسب می‌کند و صد البته سیاهی روسیاست!

در توزیع غیردموکراتیک عشق در رمان جسدهای ... سهم زنان فرودست نشمگی است و تن‌فروشی و حصهٔ زنان فرادست عشق. مردان فرودست متجاوزند و پانداز و مردان فرادست عاشقند و پاک‌باز، و در این میان تنها یک چیز مشترکِ هر دو طایفه است که آن هم «تم» تکراری کیمیایی در سینما است: تم «رفاقت» که شکلِ لمپنی آن را ضامن‌دار کذایی کیمیایی ضمانت می‌کند و فرم عالی آن را شناخت فرهنگی و تعهد نَسَبی.

آیا همه این‌ها رهیافتی به نیاتِ مؤلف نیست؟

ای کاش می‌شد به این نتیجه رسید که زوال اشرافیت نَسَبی و اِشراف توده‌ای از علائم ظهور آدم‌واره‌های اینترنتی و کوتوله‌های تکثیر شده است.

و هر چقدر در رمان جسدهای ... تنوع زبانی به کار رفته است و دامنهٔ مانور زبانی از زبان چارواداری تا زبان ترسل و دیوانی در نوسان است، به همان اندازه در رمان سلوک زبان، زبانی کتابی و فاضلانه و یکنواخت است؛ به همین دلیل است که در رمان جسدهای ... وقتی به جملاتی مانند «عقول مجلسیان در صیانت او بود.» برمی‌خوریم، شوکه می‌شویم در حالی که قطار همین جملات در کتاب سلوک بسیار عادی به نظر می‌رسد. به نظر می‌رسد نویسندهٔ سلوک تعهدی جز اتوماتیزه کردن ذهن مخاطب از طریق زبانی یکنواخت و ادیبانه ندارد.

در یک کلام رمان سلوک فاقد «ژانر گفتاری» است. در همین حال غریبه‌گردانی‌های نویسندهٔ جسدهای ... هم کارایی قصوی ندارد و تنها در خدمت ایجاد شوک‌ها و تکانه‌هایی خُرد و ناچیز است «قاتل مجلس بود»، «احساس مرگ آمدگی داشت»، «مقایسه داشت کدام طلعت‌تر هستند - طاووس یا طاهر؟»، «نان و پنیر را سینی کرد» و قس‌علیهذا.

چرخش زبانی از رمان جسدهای ... به رمان سلوک ما را به گردش ذهنی از آن به این هدایت می‌کند. لاجرم به مسیر سلوک بازمی‌گردیم.

در ادامه، مرد خیال‌باز وقتی در گرمگاه قصه صدای زن - صدای زنان - را می‌شنود با نفرت می‌گوید:

«حال زبان‌آوری و اثرگذاری رسالت کسانی - زنانی - می‌شود که سالیان سال یا لال بوده‌اند یا زبان دیگری داشته‌اند.»

آدمی احساس می‌کند که نویسنده می‌خواهد در صدد کشفِ آن صداها، آن زبان برآید. اما «چه نفرتی از خود که کانون پچپچهٔ زنانی شده باشی که هر بار دیدن یا شنیدنشان جز احساس چندش از زنانگی پیچیده در کهنه حیض، حس دیگری در تو برنمی‌انگیخته است».

حیض، به عنوان شرمگاه روحی زنان و نقطهٔ آغازین اخلاق خاله زنکی و پُرحرفی‌های بی‌پایان زنانه به مثابه سرپوشی بر این شرم می‌توانست «تمی» به حساب بیاید برای اجرای قصوی این آسیب شخصیتی؛ اما در این رمان همهٔ آن امکانات قصوی به پرچانگی‌هایی بی محمل تقلیل یافته است و درنگاهی گذرا به حمام زنانه‌ای خانگی خلاصه شده است (کنشی نخ‌نما و ناکافی).

آروزی محال استراحت در خانهٔ امن دوستی در غربت و تداعی و طی منازل (از خانهٔ مادری فتاح به خانهٔ مردی که اکنون به کُنده‌ای نیم‌سوخته می‌ماند (سنمار) زیباست و ستایش از آن (کندگی یا مردانگی) که در گذشته‌ای نه چندان دور اما کدر و مه‌آلود (شاید عضویت در حزب توده) و حالی معلوم که در نواخت یک سیلی کر کننده توی گوش زنی خلاصه می‌شود، نمی‌تواند دلالتی باشد به نیات مؤلف؟ آیا توصیف آن کندهٔ زمخت زردآلو که حالا تنها به درد سوختن می‌خورد، آن هم سوختنی آرام و بی‌صدا و حتا بی‌نور و گرما، نمی‌تواند حدیثِ نفس مؤلف به حساب آید؟ نمی‌دانم، شاید.

اما باید اذعان کرد در این مرحله رمان به روایت قصوی نزدیک شده است و اگر فهم و یا کشف استحالهٔ مردی در بارانی و مردی در چمدان و کالسکه‌ران خنزرپنزری، به عهدهٔ خواننده گذاشته می‌شد، محشر می‌بود. اما افسوس که دخالت بی‌جای نویسنده موضوع را لو می‌دهد و آن امکان لذتِ خودانگیخته را از خواننده سلب می‌کند.

و بعد مرثیه‌ای ادبی در رثای «زمان از دست رفته» بی کمترین توان و رغبتی برای بازیافتِ «روزگار سپری شده» و عشق.

از عشق که گویا حرمت آن در این دیار و این روزگار، عطش و اشتیاق آن را تندتر کرده است، (گواه آن در همین اثر است) چه می‌گوئیم؟ از اشعار دختر مدرسه‌ای‌ها بگیر و بیا و تا آثار مردان سالخورده.

و بعد ختم این جنون به خودارضایی پیردختران نامتمتع در آخرین اثر یکی از همین مردان سالخورده (در صحنهٔ بعد از حمام) و حرکتی از سر غیرت که بیشتر به نعوظی ناقص می‌ماند، باز هم در راستای عدم تمتعی این بار مردانه البته در جریان خروج ناقص «ار دی دا» علیه «فخیمه»، خواهرش. و همهٔ اینها منجر می‌شود به تخلیهٔ کالبدیِ پدری سیلی خورده از پسر، بر چهارپایه‌ای فلزی در سه کنج دیواری. و این یعنی کیش و ماتِ مهره‌ای که سال‌ها بر نطع ناهموار شطرنج مبارزات سیاسی جلوه‌ها کرده بوده و روزگاری برای خودش کسی بوده و اشتلمی داشته است.

یا نه، این مات شدنی است به اجماع. مات شدن قیس و همزاد و پدر و سنمار و راوی و نویسنده، و بدتر از همه خواننده! که یاللعجب خواجه «ابوالفضل» و این طرف‌ها!