کالبدشکافی رومان فارسی

از حاجی بابا تا جزیره سرگردانی

رومان و رومان‌نویسی بیش از یکصد سال است بخشی از رویدادها و فعالیتهای ادبی و اجتماعی ما را تشکیل می‌دهد. نشر هر رومان جدید در محافل ادبی- و گاه مراکز سیاسی- بازتاب‌هائی را در پی دارد. برخی رومان‌ها حتی در تفکر اجتماعی محافل شهرنشین و گروه کتابخوان و اندیشه‌ورز تغییراتی ایجاد کرده است.

رومان فارسی تاکنون بیشتر از جنبهٔ ادبی مورد توجه و بررسی قرار گرفته است، و لذا کمتر منتقدی را می‌شناسیم که موضوع را از دریچه جامعه‌شناختی نقد کرده باشد؛ حال آنکه رومان زائیده ضرورت‌های اجتماعی است.

برخی‌ها را عقیده بر این است که رومان یک پدیده ادبی صرفاً غربی نیست، بلکه در ادبیات فارسی هم ریشه دارد. این گروه آثاری چون «رستم التواریخ» و «سمک عیار» را به مثابه شاهدی بر وجود سابقه رومان‌نویسی در ادبیات ایران ذکر می‌کنند. بی‌آنکه وارد ماهیت این دعوا شویم، و در تأیید یا رد چنین ادعائی ارائه دلیل کنیم، این موضوع را مورد اشاره قرار می‌دهیم که رومان‌نویسی به سبک و سیاقی که در دوره قاجاریه آغاز شد و تا کنون ادامه یافته روشی برگرفته از غرب برای بیان معضلات و ناهنجاریهای اجتماعی با استعانت از ظرایف ادبی و فکری است.

این نکته را هم باید مورد توجه قرار داد که تولد رومان در غرب ریشه در معضلات و ساختارهای اجتماعی آن جوامع داشته است. اگر به آثاری چون بابا گوریو، جنگ و صلح، بینوایان و... دقیق شویم درمی‌یابیم خلق این آثار معلول جبرهای زمانه بوده‌اند؛ جبرهائی که ریشه آنها در معضلات اجتماعی روزگار خلق این گونه آثار بوده است. حتی می‌توان گفت رومان، شرح معضلاتی است که جامعه به ناخودآگاه نویسنده دیکته می‌کند.

کشورهای اروپا و آمریکای شمالی به دلیل پشت سرگذاشتن آن معضلات حاد، ضرورت و بستر خلق رومان جدید را فاقد شده‌اند. در این کشورها اگر هم رومانی جدید خلق می‌شود یا به شرح جنبه‌های روانی انسانها، گروهها و جوامع اختصاص دارد، یا زائیده کوشش نویسندگان برای نوزائی و نوآفرینی (رفورمیسم) است. رومان با مشخصات و مفهومی که در ادبیات جهانی جا گرفته اینک فقط در کشورهائی چون ایران، ترکیه، مصر و تعدادی از ممالک آمریکای جنوبی مورد توجه است و هنوز جایگاه دارد؛ چراکه آن معضلات اجتماعی حادی که دیگر در اروپا و آمریکای شمالی، جوامع را زیر سیطره ندارد، در این کشورها هنوز، و البته با تفاوتهای ناشی از شرایط فرهنگی و اقلیمی آنها، حاکمیت دارد.

رومان‌نویسی در ایران- و کشورهای مشابه- اگر به شکوفائی لازم نرسیده دلایل گوناگونی دارد؛ از جمله عدم شناخت بسیاری از رومان‌نویسان ما نسبت به معضلات و مشکلات اجتماعی جامعه خود است. جزاین، ما متفکرین اجتماعی ژرف‌نگری نداشته‌ایم که تکمیل‌کننده کار رومان‌نویسانمان باشند. فقدان متفکران و اندیشه‌سازان اجتماعی اثری دوگانه بر رومان‌نویسی ما داشته است: متفکران می‌توانسته‌اند زمینه‌ساز و راهگشای رومان‌نویسان باشند، و در برابر خود نیز از تأثرات انعکاس یافته در آثار رومان‌نویسان برای ریشه‌یابی معضلات اجتماعی الهام بگیرند.

توجه نکردن به این جنبه از تاریخ رومان‌نویسی، موجب شده است شیوه نقد رومان در ایران فاقد هنجار و ساختار نقد واقعی باشد.

محقق گرانمایه آقای عبدالعلی دست‌غیب کوششی ستودنی را آغاز کرده است تا این جای خالی را پر کند. سلسله مقالاتی مستقل که چاپ آنها از همین شماره آغاز خواهد شد حاصل این کوشش است.

خوانندگان گرامی خواهند دید که نویسنده گرچه جنبه‌های اجتماعی رومان‌نویسی ایران را به نقد کشیده؛ اما از توجه به ارزشهای ادبی آثار برجسته رومان‌نویسان ایران نیز غافل نمانده است.

●●●●

رومان- و داستان کوتاه- اساساً روایتی نقلی است حاوی ماجرا و حادثه که سرگذشت فرد یا افرادی را از آغاز تولد تا پایان زندگانی آنها وصف می‌کند و برای این که به صورت قصه‌ای تخیّلی درآید باید دارای طرح داستانی (Plot) باشد یعنی ماجراهای آن بر «اصل علیّت» استوار شود. خوانندهٔ عادی از قصه توقع زیادی ندارد و همین که او را سرگرم سازد، آن را کافی خواهد دانست امّا خواننده متفکر از قصه انتظارهای دیگری نیز دارد.

به گفتهٔ «فورستر» خوانندهٔ نخستین با شنیدن یا خواندن قصه می‌پرسد: چگونه و دومی در همان حال می‌پرسد: چرا؟ طرح این پرسش نشان می‌دهد که برای خوانندهٔ متفکر صرف روایت کافی نیست بلکه نحوهٔ تنظیم روایت به وسیلهٔ نویسنده اهمیّت دارد.

این موضوع شاید روشن باشد که قوانین کار هنر- و هنر داستان‌نویسی- در طول زمان تغییر می‌پذیرد و ما نمی‌توانیم فرمول‌ها (دستورها)ی ثابتی برای این

عبدالعلی دست‌غیب

واقعیّت که به ذوق و سلیقه و عاطفهٔ انسانها در طول اعصار بستگی می‌یابد وضع کنیم و از همهٔ هنرمندان بخواهیم از آنها بی‌چون و چرا پیروی کنند. با این همه در عرصهٔ هنر، اصولی کشف شده و بسط یافته که بی‌اعتنائی نسبت به آنها سبب نقص کار می‌شود. اگر ما آغاز رومان را از «دون کیشوت» سروانتس (۱۶۰۵ میلادی) بگیریم، در این سیصد سالهٔ اخیر، رومان‌های گونه‌گون و حتی عجیب و غریبی پیدا شده که از جهاتی با هم متفاوت بوده‌اند. ما اگر آنها را به دیدهٔ ژرف‌بین‌تری نگاه کنیم مشترکات زیاد آنها را به خوبی مشاهده می‌کنیم. (در این بحث ما بیشتر به نوع ادبی «رومان» می‌پردازیم نه به داستان کوتاه) رومان‌نویس

جهانی خلق می‌کند که هم واقعی است و هم تخیّلی و هم نو. واژهٔ رومان ظاهراً از واژهٔ Romanee (شکل عمدهٔ ادبی دوران فئودالی) آمده است. در زبان انگلیسی در این زمینه واژهٔ Novel را داریم که به معنی نو و نوظهور است و از واژهٔ Novella ایتالیائی آمده. ناولا مجموعه‌های قصه منثور سرگرم‌کننده‌ای بود که در دوران فئودالی نوشته می‌شد و مطلوب بسیاری از مردم بود.

رومان «جشنهائی از اساطیر کلاسیک نیست؛ رومانی ساختمانی هنری است»

رومان این سیصد سالهٔ اخیر از دل همان قصه‌های منثور بیرون آمد امّا با ساختارهای دیگر. در این جا ما با جهانی سر و کار داریم که وضع و ترتیب ویژهٔ خود را دارد. اشخاص آن انسانهائی هستند شبیه ما در همان زمان خیلی بزرگتر و پُر احساس‌تر از ما. اینان در فضائی واقعی- تخیّلی بسر می‌برند، با یکدیگر ارتباط زنده دارند و دست به کارهائی می‌زنند که ما اگر جای ایشان بودیم دلمان می‌خواست انجام دهیم یا از انجام دادن آن خودداری ورزیم. از شهروندان این جهانند کسانی مانند ژان والژان که برای نجات دادن جان خواهر خود و کودک گرسنهٔ او نانی می‌دزدد و به زندان می‌افتد و سپس قصد گریز از زندان می‌کند و دستگیر و به اعمال شاقه محکوم می‌شود، و بعد از مالها محبوس بودن ثروتمند و شهردار می‌شود و در پایان زندگانی در بستر مرگ برای ماریوس نامزد «کوزت» مردی مقدس می‌گردد. و نیز در جنگ و صلح تالستوی شاهزاده آندره را مشاهده می‌کنیم که مجروح و در حال احتضار زیر درخت بلوط کهنسالی افتاده است و دربارهٔ مرگ و زندگانی و افق بی‌پایان مرگ و زندگانی به اندیشه می‌پردازد.

ادامهٔ حرکت روی خط «تهران مخوف»

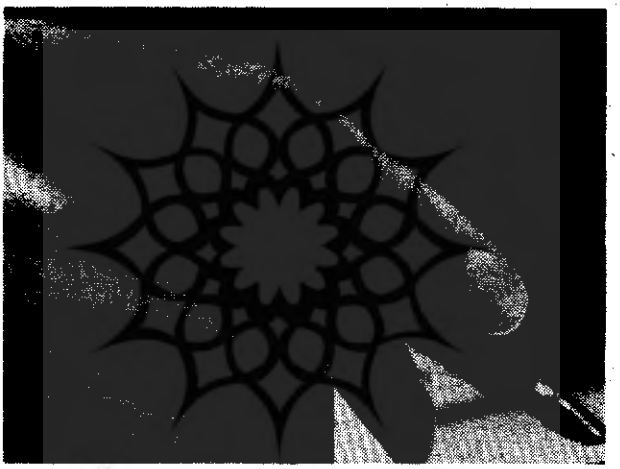
در اواخر دورهٔ قاجار این شکل مهم ادبی به ایرانیان رسید و قصه‌نویسانی مانند خسروی، صنعتی‌زادهٔ کرمانی و بدیع الوزاره رومان‌هائی به شیوه سروالتر اسکات و الکساندر دوما (به شیوهٔ رومان‌های تاریخی) نوشتند. این شیوهٔ ادبی به تدریج بسط یافت و از جنبهٔ تاریخی آن کاسته و بر جنبهٔ اجتماعی آن افزوده شد و به تقریب همان فراروندی را در کشور ما طی کرد که در غرب طی کرده بود. مشفق کاظمی در آغاز دورهٔ رضاشاهی نخستین رومان اجتماعی فارسی را نوشت (۱۳۰۱ چاپ ۱۳۰۳) و سپس رومان «زیبا» محمد حجازی از چاپ درآمد (۱۳۰۷ تا ۱۳۰۹). هفتاد سال پس از چاپ تهران مخوف ما دارای رومان‌هائی می‌شویم مانند مدار صفر درجه (۱۳۷۲) احمد محمود، گورستان غریبان (۱۳۷۲) ابراهیم یونسی، سالهای ابری (۱۳۷۰) علی اشرف درویشیان و بامداد خمار (۱۳۷۴) فتانهٔ حاج سید جوادی که به رغم تنوع موضوع و مرتبهٔ هنری‌شان، روی همان خط «تهران مخوف» و «زیبا» حرکت می‌کنند و ساختار آنها براساس ساختار اجتماعی طرح و پی‌ریزی شده است. این داستانها در قیاس با حکایات سعدی یا جوامع‌الحکایات عوفی دارای نظام خویشاوندی دیگری است. گرچه دنیائی که رومان‌نویس می‌سازد با کلمه و تخیّل بنا می‌شود امّا در آن نهادها، شهروندان و نظام‌های خاصی را می‌بینیم که در حکایت‌های سعدی نمی‌بینیم. «زیبا» یا «مدار صفر درجه»، ایران جدید را نشان می‌دهد. ایرانی که سیمای دیگری یافته، آداب و ترتیب دیگری بر آن حکمفرمائی می‌کند. جغرافیای انسانی در این جا عوض شده است. وقتی ما در آثار ادبی بیان مجازی نو، اشخاص و افکاری تازه می‌بینیم، آن را نمی‌توانیم به تصادف نسبت دهیم یا کاری دلخواسته بدانیم. پیداست که در ساختار جامعه دگرگونی اساسی ایجاد شده، صورتها و ترتیبات تازه‌ای بوجود آمده است. صورت‌های تازه خبر از دگرگونی‌های زیربنائی می‌دهند و در این جاست که صورتهای قدیمی دیگر کارآمد و کارساز نیستند. چون ساختار اجتماعی عوض شده ایتار اشخاص نیز دگرگونی می‌یابد. رومان اروپائی نیز الله بختگی به وجود نیامد و وجود و پیدایش آن وابستهٔ دگرگونی‌های جامعه بود. از دورهٔ رونسانس به بعد وضعیت تازه‌ای پیدا شد، تکامل کشتی‌ها و بسط بازرگانی سرزمین‌های تازه‌ای را بر اروپائیان کشف کرد، رشد و رونق بازرگانی سبب ایجاد اقتصاد پولی، گسترش صنایع کوچک (مانو فاکتورها) و پیدایش شهرهای جدید شد و ساختار استوار اقتصاد زراعی فئودالی را به لرزه انداخت. اقتصاد زراعی با ترتیب سلسله مراتبش می‌خواست قِلاع خود را حفظ کند و همچنان حکم براند. کلیسا و امپراطوران در صفی واحد بر ضد دگرگونی‌های جدید ایستادند و سلاح‌های خود را بر حفظ سلطهٔ خود و بقای نظام فرسوده‌شان بکار انداختند، دانشوران و دانشمندان را تعقیب می‌کردند و آزار می‌دادند ولی این کارها بی‌فایده بود. ظهور طبقهٔ متوسط در غرب، در قلاع استوار فئودالی رخنه در انداخت و یکی از سلاحهای عمدهٔ طبقهٔ نوظهور «رومان» بود.

در ایران نیز دربار فرسودهٔ قاجار- که ناگهان خود را در گرداب تمدن جدید، مهاجمات کشورهای اروپائی، مبارزه‌های مشروطه‌خواهان می‌دید به ویژه در شخص ناصرالدین‌شاه کوشید به تاریخ فرمان ایست بدهد، و سلطهٔ خاقانی «ظل اللهی» خود را همچنان نگاهدارد. امّا چنین کاری ممکن نبود. رومان‌نویسانی مانند خسروی برای رخنه در افکندن به آن دستگاه مستبد و تاریخ‌نشناس، به نگارش داستانهای تاریخی پرداختند. درون مایه این داستانها کردار قهرمانی افراد تاریخی بود. نوآوران برای نبرد با نظام فرسوده نیازمند نقطهٔ اتکاء و داشتن روحیهٔ رزم‌آوری بودند و قصه‌های تاریخی این نیاز را برآورده می‌ساخت. با این همه ما نخستین رومان‌فارسی را در وجود کتاب «حاجی بابا» جیمز موریه به ترجمهٔ نفیس میرزا حبیب اصفهانی می‌بینیم. **ممکن است گفته شود این رومان را فردی انگلیسی نوشته و میرزا حبیب آن را به فارسی درآورده پس رومانی فارسی بشمار نمی‌آید. پاسخ این اعتراض این است که «موریه» مدتی درایران بوده و با نظر تیزبینی که داشته بسیاری از خلقیات و چگونگی زیست و روابط ما را خوب دریافته و ساختار جامعه ما را از درون دیده است. افزون بر این، مترجم کتاب در ترجمهٔ آن سنگ تمام گذاشته و در واقع آن را بازسازی کرده به طوری که ترجمه بسیار بهتر از اصل از آب درآمده است و فضائی کاملاً بومی را نشان می‌دهد و مهمتر از همه اینکه به گفته یکی از پژوهشگران ما از قصه‌ای استعماری قصه‌ای ضد استعماری پدید آورده است.**

همین که فراروند نوآوری (قصه و شعر و نمایشنامه و نقاشی جدید) به حرکت افتاد دیگر هیچ عاملی نمی‌توانست آن را متوقف کند. زین‌العابدین مراغه‌ای دومین نویسندهٔ مبارزی بود که با نوشتن «سیاحتنامهٔ ابراهیم بیک- یا بلای تعصّب او» به راه میرزا حبیب اصفهانی رفت و ایرانی را که در چنگ اژدهای هفت سر استبداد قاجار و تحجر کهنه‌گرایان دست و پا می‌زد، با طنزی کوبنده به روی صحنه آورد. این کتاب از قسم رومان‌های «سفرنامه‌ای» و رفتار و رسوم اجتماعی است و طبعاً به دشواری در ردهٔ رومان جدید (بوف کور یا سال بلوا) قرار می‌گیرد. امّا از نخستین کوشش‌هائی است که برای ایجاد این نوع ادبی در ایران به عمل آمده و دارای اهمیّت تاریخی است. ابراهیم بیک فرزند یکی از ایرانیان ثروتمند ساکن مصر است. پدر او به رغم دوری از میهن عشق و

علاقه به آب و خاک ایران را در دل فرزند می‌پرورد به طوری که با افزایش سن ابراهیم، این جوان غیرتمند و پرشور با شیفتگی بسیار خواهان دیدار سرزمین اصلی خود می‌شود. او ایرانی را در نظر دارد که در آثار بزرگانی مانند فردوسی طرح و رسم شده. کشوری مقتدر، با دولتی قوی، شهرها و روستاهای آباد، دانشمندان، بازرگانان و رزم‌آورانی دانا، دلسوز و دلاور. ابراهیم بیک پس از درگذشت پدر، با شوری نزدیک به جنون رو به میهن می‌آورد و تصمیم دارد سرمایهٔ خود را به ایران منتقل کند و به دوران طولانی مهاجرت و غربت پایان دهد. رؤیاهای زیبائی که او از ایران در اندیشه و خیال دارد، حساسیّت خواننده را به نحو زیاد افزایش می‌دهد. امّا همین که پای ابراهیم بیک به بادکوبه و تفلیس و دیگر شهرهای قفقاز و آذربایجان شمالی می‌رسد، واقعیّت‌های زشت و خشن خود را نمایان می‌کنند، حباب تصورات او می‌ترکد. کارگران ژنده‌پوش و ستم‌زدهٔ ایرانی که برای لقمه نانی به خدمت روس‌های مهاجم درآمده‌اند، ایران واقعی آن روز را در برابر دیدگان ابراهیم بیک به نمایش می‌گذارند، و او متحیّر است اینکه می‌بیند به بیداری است یا رب یا به خواب؟

کسروی تاریخنگار نقل می‌کند که این کتاب در مجامع سارزان مشروطه‌خواه خوانده می‌شده و چنان سردم را به تکان می‌آورده که بسیاری از آنها با صدای بلند می‌گریسته‌اند. ما در «حاجی بابا» و «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک»، هر دو، کوشش به ایجاد فضا و شخصیت‌سازی را به خوبی می‌بینیم. حاجی بابا دلاک زرنگ و چالاک اصفهانی و «ابراهیم بیک» جوان غیور ایرانی ساکن مصر، دیگر فرد خاصی نیستند که منحصر به یکی دو نفر باشند، بلکه نمونهٔ نوعی‌اند. شخصیت ساکن قصه قدیمی در این جا به شخصیت پویا بدل می‌شود. آن دلاک اصفهانی که در آغاز داستان جیمز موریه می‌بینیم در میانه و پایان داستان به شخص دیگری بدل شده است. حاجی‌بابا در هجوم ترکمن‌ها به اصفهان، اسیر دست آنها می‌شود، و چون در دلاکی، سر تراشی، حجامت مهارت دارد نزد رئیس ترکمن‌ها «مقربُ الخاقان» می‌گردد، در هجوم‌های بعدی آنها به خراسان شرکت می‌کند و بر سفرهٔ راهزنان دلی از عزا درمی‌آورد و تعدادی اشرفی بدست می‌آورد. ولی در یکی از هجوم‌ها اسیر دست فراشان والی تازهٔ خراسان می‌شود. فراش‌ها اشرفی‌ها را از و می‌ستانند و او به دادخواهی نزد شاهزاده والی می‌رود. گوش شاهزاده از شنیدن کلمهٔ اشرفی سخت تیز می‌شود و حکم به احضار فراش‌ها می‌دهد. فراش‌ها به جان شاهزاده قسم می‌خورند که چیزی به نام اشرفی ندیده‌اند و حاجی بابا دروغ می‌گوید. والی می‌گوید وقتی کتک خوردید معلوم می‌شود که اشرفی‌ها را دیده‌اید یا ندیده‌اید. ضرب چوب و تازیانه بسیار کارساز است و فراش‌ها ناچار به کار خود اقرار می‌کنند و اشرفی‌ها را نزدیک دوشکچه والی و در برابر او می‌گذارند. حاجی بابا که از کشف مال خود با دهش گردو می‌شکند برای گرفتن اشرفی‌ها دست دراز می‌کند امّا با دیدن نگاه غضبناک شاهزاده عقب می‌نشیند و می‌بیند او با دستهای تُپل و چاقش اشرفی‌ها را یکی یکی زیر دوشکچه فرستاد. حاجی‌بابا استدعای استرداد مال مسروقهٔ خود را دارد. والی که گوئی اشرفی‌هائی ندیده به پیشخدمت می‌گوید بزن تو دهن این آدم فضول و خفه‌اش کن. حاجی بابا دهن باز می‌کند که بگوید اشرفی‌ها مال اوست و والی نباید آنها را تصرف کند. پیشخدمت با لنگهٔ کفش به او حمله‌ور می‌شود که در محضر شاهزاده از اشرفی و پول خود حرف می‌زنی؟ مگر نمی‌دانی جان و مال ما متعلق به حضرت شاهزاده است. همین که شاهزاده ترا بخشیده و به حضور خود بار داده‌اند باید کلاهت را به آسمان بیندازی و عتبهٔ آن وجود والا را ببوسی و مرخص شوی.



حاجی‌بابا نالان به شکایت نزد علی قاطرچی که در بین کاروانیان تنها حامی اوست می‌رود و ماجرا را شرح می‌دهد، علی می‌گوید: به تو گفتم که شکایت بی‌فایده است، گوش نکردی و نزدیک بود گوش خود را هم از دست بدهی مگر نمی‌دانی اشرفی ستاندن از دست شاهزاده دشوارتر است از ربودن قصیل تازه از دهان قاطر چموش!

در قلب واقعیت...

این خط واقع‌گرائی از حاجی بابا تا سالهای ابری (۱۳۷۰) درویشیان گسترش یافته است. «سالهای ابری» رومانی است روایتگر زندگانی سه نسل دورهٔ قاجار، عهد رضاشاهی و دوره محمدرضا شاهی.

در این‌جا ما در آغاز در محیط روستائی و فئودالی هستیم و سپس همراه اشخاص داستانی به شهر می‌آئیم. در قصهٔ «سالهای ابری» باز همان ناروائی‌های اجتماعی را می‌بینیم که در حاجی بابا و سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک دیده‌ایم. داستان داستان چند نسل خانوادهٔ «داوریشه» [درویش] است از عهد سلطنت احمدشاه تا سال ۱۳۵۷. بوچان و شریف پسر و نوادهٔ داوریشه همان مصائبی را تحمل می‌کنند که داوریشه تحمّل کرده بود. شریف که کودک حسّاس و هوشمندی است راوی قصه می‌شود و دوران کودکی، مدرسه رفتن، آموزگار شدنش را نقل می‌کند و سپس شرح می‌دهد که چگونه وارد سارزهٔ سیاسی شده و به زندان شاه افتاده و شکنجه دیده است. او در آبانماه ۱۳۵۷ از زندان آزاد می‌شود تا مرحلهٔ تازه‌ای از زندگانی خود و خانوادهٔ خود را آغاز کند.

آنچه از رومان برمی‌آید و حوادث سالهای آخر دورهٔ قاجار تا ۱۳۵۷ نیز آن را تأیید می‌کند، واقعیتی است که باید آن را «دگرگونی ظواهر و ثبات بنیاد و ساختار» نامید. ظواهر عوض شده است ولی ساختار اجتماعی دست نخورده مانده است. گرچه این فرارونـد ـ که در سووشون، نفرین زمین، همسایه‌ها و حتی در سال بلوا نیز مکرر می‌شود ـ به طور عمقی از نظر نویسندگان ما پوشیده مانده و آن را به جدّ و با توجه به فلسفهٔ اجتماعی تحلیل نکرده‌اند، باز با زبان قصه که کاشف روابط اقتصادی ـ اجتماعی است، بازگو شده است:

«تاریخ مبارزات مردم ما همه‌اش بریده بریده است و تشکیل شده از یک سلسله قطع رابطه. ما با انقلاب مشروطه چه رابطه‌ای داریم؟ از قیامهای قبل از مشروطه چه می‌دانیم؟ پس از مرداد ۱۳۳۲ چه اندازه از تجربه‌هائی را که با خون و زندان و شکنجه بدست آمده نگهداشته‌ایم؟ همیشه پا در هوا بوده‌ایم. بدون تکیه گاه، بدون آگاهی از گذشته.

می‌گویم دیکتاتورها نگذاشته‌اند این رابطه برقرار باشد.

آقا مرتضی حرفم را تصدیق می‌کند: و عامل مهم بیسوادی و جهل. (ج ۳)

ولی ما متأسفانه حرف راوی داستان را تصدیق نمی‌کنیم. نه اینکه آنچه می‌گوید نادرست باشد. نه. مشکل را درست طرح نمی‌کند. الفبای تفکرش ابتدائی یا اگر نمی‌پسندید، قرن نوزدهمی است. راوی به دلیل محبوس ماندن در چهارچوب تفکری که مدعیان تفکر اجتماعی دُر دهه ۲۰ و ۳۰ باعث زواج آن شدند و بعد به صورت دیگر در دهه ۴۰ بار دیگر رونق گرفت و آسیب زیاد به مدار تفکر درست و منطقی زد، فکر می‌کند که زندگانی اجتماعی در محدودهٔ مبارزه ـ مبارزه با قدرت دولتهای آن زمان ـ محدود و متعیّن می‌شود. البته رومان‌نویس به طور حتّی با ساختار اجتماعی درگیر می‌شود و واقعیت‌های تلخی را بازگو می‌کند ولی به گونه‌ای اصولی به طرح پرسش نمی‌پردازد و به همین دلیل به دنبال چند عامل معیّن

می‌رود تا همهٔ کاسه کوزه‌ها را بر سر آنها بشکند. آقا مرتضی عامل خود کامگی را تصدیق می‌کند و بر آن عامل جهل و بیسوادی را می‌افزاید امّا نمی‌تواند بفهمد که این عوامل نیز محصول عوامل غامض‌تری هستند. به هر حال راوی راست می‌گوید آن جا که در مقام سخنران- و نه در مقام بوجود آورندهٔ اثر هنری- می‌گوید از قیام‌ها (در واقع باید می‌گفت از وقایع) گذشته چیز چندان دندان‌گیری نمی‌دانیم.

با این همه رومان «سالهای ابری» در دو جلد نخست خود ژرفای جامعهٔ فئودالی و مناسبات ستمگرانهٔ آن را به خوبی ترسیم می‌کند. خوانین و مالکان ده به ویژه در ایالت‌های دور از مرکز، هر یک در محدودهٔ ملکی خود بساط حاکمیتی برپا داشته‌اند و هر چه می‌خواهند می‌کنند. در این جا حکم، حکم خان است و اگر «رعایا»ئی مانند دارویشه یا بوچان با ستم خان به مبارزه برخیزند، اشکلک و مجازات می‌شوند و در نبردی نابرابر از پای درمی‌آیند. نظام حکومتی شاه سرانجام در پی مبارزات داخلی و فشارهای سیاست آمریکا «به اصلاحات ارضی» تن می‌دهد و مدعی می‌شود که بساط خانخانی را برچیده است ولی روستائی نظر دیگری دارد:

ـ خالو مثل اینکه پس از اصلاحات ارضی اوضاع بهتر شده است.

خالو پاسخ می‌دهد: هَی باوم هَی! به حال ما فرقی نکرده است. بدبخت همیشه بدبخت است. اگر گاماسیاب (رودخانه‌ای در شرق کرمانشان) پُر از آبگوشت بشود، کاسهٔ ما بدبخت‌ها زرد نخواهد شد. (۴/۱۶۷۷) و جای دیگر یکی از کشاورزان می‌گوید:

هیچ کس به ما کمک نمی‌کند. باید بسوزیم و بسازیم و حرف نزنیم. ما مثل قورباغه هستیم. اگر گلویمان باد می‌کند و از غصه می‌ترکیم. اگر دهن باز کنیم آب توی دهنمان می‌رود و خفه می‌شویم. (۴/۱۶۷۸)

ـ دکتر؟ دکتر کجا ببرم. دکتر برای ما بدبخت‌ها نیست. هیچ چیز برای ما آسمان‌جُل‌ها نیست. ایران مثل سفره‌ای است که سه جور غذا در آن گذشته باشند: اول چلومرغ. دوم نان و سبزی. سوم نان خشک. چلومرغش برای پادشاه و دربار و رئیس و رؤماست. نان و سبزیش مال مردم میانه حال و اهل اداره، نان خشکش هم نصیب ما رعیت‌ها شده است. (۴/۱۷۰۱)

این همان ایده‌ای است که در کتاب «روزگار سیاه رعیت» (۱۳۰۶) احمد علی خدادادگر تیموری آمده بود (این کتاب به روسی ترجمه شده. او کتاب دیگری به نام «روزگار سیاه کارگر» نوشته) و او که خود از میان طبقهٔ روستانیان برخاسته بود، زندگانی و کار سخت روستائی را بیان کرد، اما ساخت و پرداخت آن، آن قوّت هنری را نداشت که بتواند این اساسی‌ترین مشکلِ جامعهٔ آن روز ما را به میان مردم ببرد ولی ساختار هنری و شخصیت‌پردازی و گفت و گوهای نوشتهٔ درویشیان ما را درست دردل روستاها و محله‌های فقیرنشین کرمانشان قرار می‌دهد و ما به شدّت زیر تأثیر آن قرار می‌گیریم. در این جا ما در قلب واقعیت هستیم و طبیعی است که این گونه صحنه‌ها با زبان واقع‌گرایانه وصف شود امّا طرفداران رومان مدرن که گویا در ناف پاریس زندگانی می‌کنند این قسم رومان‌ها را رد می‌کنند و اگر بپذیرند منحصراً در مقام حامل آگاهی اجتماعی با آنها رویاروی می‌شوند. یکی از اینها گفته است که قصه‌های رئالیستی و مبارزه جویانهٔ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ از جمله آثار درویشیان نیاز اجتماعی آن دو دهه بوده (یعنی حالا محلی از اعراب ندارد) به این علت که در آن زمان بیان آزاد مجاز نبود پس قصه وظیفهٔ «خبررسانی»، روشن کردن افکار عمومی یا دادن آگاهی اجتماعی را به عهده گرفت. کاری که وسائل ارتباط جمعی: تلویزیون، رادیو، روزنامه هم می‌توانند انجام دهند. در آن دوره نویسندگانی که در پی پیوند با مردم بودند به فورم، تکنیک، و ساختار آثار هنری بی‌توجه بودند و می‌گفتند با ساده‌گرائی در کار خلق آثار هنری بهتر می‌توان رنجها و امیدهای تودهٔ ستمدیده را مستقیم و خود جوش بیان کرد در نتیجه آثار این گروه ارزش هنری و ماندگار چندانی نداشت و فاقد سطوح معنائی چندگانه و افق دلالت‌های معنائی گسترده بود. پس از نظر شکل کار و به علت محدودیت جهان نگری تاریخی- سیاسی شکست خوردند ولی با این همه کارهائی بودند در خور ستایش زیرا تبلوّر مضامینی هستند متکی بر جرأت انقلابی. درویشیان در دههٔ ۵۰ پای در راه پر سنگلاخ هنر اجتماعی متعهد گذاشت و مضامین آثارش روایتی بود از زندگانی مردم فرودست و نقد فقر و جهل و ستم و خرافات حاکم بر زندگانی مردم روستا و تهیدستان شهر. این فرارونـد را از کتاب «از این ولایت» تا قصهٔ «درشتی»- که بیست سال بین آنها فاصله زمانی است- می‌بینیم. در این دو دهه جامعهٔ ما و جهان تجربه‌های گوناگونی از سر گذرانده است و تحولات مردم شتابنده چنان بوده که فضای فرهنگی ما تشنه کام در افکندن طرح نو در لایه‌های ذهن و زبان و آفرینش هنری است... مفسر به رغم همهٔ این حرفها باز نتیجه می‌گیرد که: درویشیان در آن سالها (دهه ۴۰ و ۵۰) توانست چند داستان «ماندگار و با ارزش خلق کند.»

البته آخر سر روشن نیست که مفسر کتابی در مثل مانند «از این ولایت» را اثر هنری می‌داند یا نه زیرا باور دارد که چنین آثاری وظیفهٔ خبررسانی دارند و هنری و ماندگار نیستند و از سوی دیگر می‌گوید درویشیان با نوشتن این قسم آثار توانسته است نوشته‌های ماندگار و با ارزش خلق کند بی‌آنکه وارد افق «دلالت‌های معنائی گسترده شده باشد»!

بیشتر روایت‌های رومان «روزهای سرزمین من» گزارش روزنامه‌ای است... با آمدن رومان‌های جدی جامعه شناختی این اثر با سرعت از میدان بیرون رفت

علوی و رومان «چشمهایش»

رومان‌هائی که در دو دهه ۵۰ و ۶۰ نوشته و چاپ می‌شود از نظر تعداد و حجم افزایش چشمگیری نسبت به رومان‌های دهه‌های ۲۰ و ۳۰ و حتی دههٔ ۴۰ دارد و این خود حاکی از پویش اجتماعی است. تلاطم زمان و افزایش آگاهی اجتماعی و طرح پرسش‌ها سبب می‌شود که شعر در ذیل و رومان در صدر قرار گیرد. برخی از این رومانها به گونه‌ای کلیشه‌ای به سیاق رومان‌های مدرن نوشته شده است و از این جمله است: سمفونی مردگان و رازهای سرزمین من و آئینه‌های دردار، و در این میان وضع کتاب «رازهای سرزمین من» از همه زارتر است. اگر این کتاب را دقیقاً کالبد شکافی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که نویسنده به علت آشفتگی‌های فکری و زیر تأثیر «نظریه‌های ادبی غربی» بودن، و نداشتن استعداد خلّاقانه مُرقع چهل تکه‌ای از این جا و آن جا گردآورده و بهم چسبانده است. بیشتر روایت‌ها گزارش روزنامه‌ای است و نشان از این دارد که نویسنده مطالبی از این و آن شنیده یا در روزنامه‌ها خوانده و اکنون بر آن شده است در موقعیتی خاص از فضای خالی فکری بوجود آمده بهره ببرد و با حرفهای دهان پرکن نام خود را بر سر زبانها بیندازد کتاب به دلیل عدم وجود آثار جوان پسند در آن تاریخ، و به واسطه تبلیغات نویسنده و طرفدارانش بازار گرمی یافت امّا به زودی با آمدن رومان‌های جدّی جامعه شناختی مانند اهل غرق و آداب زیارت و خانهٔ ادریسی‌ها... به همان سرعت از میدان بیرون رفت و امروز به تقریب کتاب فراموش شده‌ای است. بیشتر وقایع کتاب مربوط به واقعهٔ آذربایجان است. سپس

اجتماعی ←

بین این وقایع و دورهٔ معروف به «مدرنیزاسیون آریامهری» شکاف عظیمی دهان باز می‌کند و راوی کتاب- حسین میرزا- می‌کوشد با هرچه به دستش می‌رسد آن شکاف عظیم را پر کند. در واقع آنچه بیش از هر چیزی در کتاب خواننده را آزار می‌دهد همین شخص راوی است که شخصیتی کم خون، تخت تخت دارد و به اعتباری فاقد شخصیت است. نویسنده دوربین خود را بر این شخص و خانوادهٔ او متمرکز می‌کند و او را در دل حوادث مهّم چند دهه می‌گذارد، از وقایع آذربایجان گرفته تا برسد به رونق بازار اقتصادی دههٔ ۴۰ و ۵۰، ورود تجملات و مستشاران آمریکائی به ایران و سپس تلاطم و قیام مردم در میانهٔ دهه ۵۰. مدت زمان وقوع حوادث کتاب در حدود بیست و پنج شش سالی می‌شود و اگر خاطره‌های اشخاص و گریزی را که آنها به زمان گذشته می‌زنند نیز حساب کنیم زمان روایت از چند دهه برمی‌گذرد. در بین همه وقایع چیزی مضحک‌تر از دستگیری حسین میرزا و محکومیت طولانی او وجود ندارد.

گروهی از گروهبان‌های ارتش به واسطه تکبّر و تحکّم مستشاری آمریکائی: سروان کرازلی همدست می‌شوند و با موافقت ضمنی سرهنگ ایرانی به نام سرهنگ جزائری که از سوی سروان آمریکائی تحقیر شده «کرازلی» را به مسلسل می‌بندند. دوازده گروهبان و سرهنگ جزائری و حسین تنظیفی (مترجم سروان مقتول) دستگیر می‌شوند. گروهبان‌ها و سرهنگ شکنجه می‌بینند و سپس محکوم و تیرباران می‌شوند و حسین تنظیفی نیز به حبس ابد محکوم می‌گردد.

در واقع در بین این وقایع حسین تنظیفی هیچ کاره است نه سر پیاز است و نه ته پیاز امّا با این همه به حبس ابد محکوم می‌شود. محکومیتی که نه منطقی دارد نه توجیهی. می‌دانیم که در این قبیل مواقع بازجویان برای پیدا کردن سر نخ، هر در بسته‌ای را باز می‌کنند. طبیعی است که ترور مستشاری آمریکائی آن نیز در آن دوره حادثهٔ بسیار مهمی بوده است و به فرض حسین تنظیفی بی‌گناه بود. بازجویان نمی‌توانسته‌اند از او به آسانی بگذرند ولی چون نویسنده تجربه‌ای از این قبیل مسائل ندارد (مانند تجربه راوی سالهای اسری از زندان و شکنجه گاه ساواک که بسیار حسی و ملموس بیان می‌شود) حسین تنظیفی را طوری وصف می‌کند که گوئی در کناری ایستاده و ناظر وقایع است و وضع او در نبردهای چند روزه آخر بهمن‌ماه ۵۷ با نظامیان شاه نیز همینطور است. جوانان مسلح به نبرد توپ و تانک می‌روند و او با شنیدن شلیک مسلسل‌ها و تفنگ‌ها «از حال می‌رود» و جیغ می‌کشد. اتفاقاً اگر نویسنده در گزارش خود صادق بود و نمی‌خواست در زیر صورتک حسین میرزا مخفی شود و بزرگ‌نمائی کند و خود را از سران مقاومت و جنبش جا بزند می‌توانست در کسوت حسین تنظیفی شخصیتی مضحک و بسیار طرفه بوجود آورد به گمانم داستان خوبی از آب در می‌آمد و آن حکایت شخصی است به شدّت خیال پرور و ترسو که در عالم و هم قهرمانی است که از سلاله پرومته‌ئوس امّا در حوزهٔ عمل شخصی است از قبیله افراد رستم صولت مصنوعی یعنی رستم در حمام. جستجوی این پهلوان پنبه که در هیچ جا نیست امّا به نظر خودش همه جا هست و وقایع به گرد محور وجود او می‌گردد، باز می‌توانست فعل عبث را هم‌شل کند. او می‌خواهد تهمینهٔ ناصری را پیدا کند و با او یکی شود. نزد او تماس گرفتن با تهمینهٔ ناصری- از مبارزان آن سالها- در واقع تماس گرفتن با یک آدم (!) نیست تماس گرفتن با یک جریان درونی است که کل انقلاب را هم توی خودش جا می‌دهد (رازهای ... ص ۵۸۱) یا **«اگر انقلاب آرزوی تهمینهٔ ناصری را برآورده نکند، حتماً شکست می‌خورد. انقلاب با او عمیق‌ترین تماس‌ها را گرفته...»** (همان ۵۸۰)

بیشتر بخش پایانی کتاب با همین موضوع سر و کار دارد امّا روایت حسین تنظیفی مصداقی به آن گونه واقعی ندارد. ما چنین زنی را که در رأس جریانی انقلابی در آن سالها بوده باشد نداشته‌ایم. مبارزان دختر و زن در آن زمان این جا و آن جا بوده‌اند امّا اینکه زنی با موهائی همچون یال شیر در سنگرها مانند آتشی شعله‌ور قطب گروهی بسیار باشد و همهٔ حوادث به دور او بچرخد- حتی اگر به طور سمبولیک هم در نظر گرفته شده باشد فاقد پیش زمینه‌های لازم و منطقی است و گمان می‌رود که سیمای او از روی الگوهای تبلیغی فیلم‌های چینی اوائل انقلاب این کشور برداشته شده باشد.

رومانی که در برابر معضل‌های بومی قرار می‌گیرد، شخصیّتهائی پیدا می‌کند که برای گروه زیادی از افراد جامعه محسوس و ملموس و آشنا می‌گردد، یعنی حضور آنها در دانستگی خواننده تولید بستگی، خشم یا محبت و انس می‌کند. نمونهٔ بارز این قسم شخصیت‌ها در رومان‌های دهه ۱۳۱۰ شخصیت اصلی رومان «زیبا»، زنی به همین نام است. شخصیّت فرنگیس و استاد ماکان در رومان چشمهایش علوی در دههٔ ۳۰ و اشخاصی مانند زری (در سووشون سیمین دانشور) و آهو خانم (در شوهر آهوخانم افغانی) در دههٔ ۴۰ و خالد (در همسایه‌ها)ی احمد محمود در دههٔ ۵۰ و مُرال و گل محمد (در کلیدر دولت‌آبادی) و مرگان در جای خالی سلوچ از هم این نویسنده و اسفندیار نوذری در مدار صفر درجه احمد محمود و ابراهیم و حسین در «گورستان غریبان» ابراهیم یونسی در آغاز دهه ۱۳۷۰ به همین سمت و سو اشارت دارند و تجسم وضعی نوعی (تیپیک) هستند.

«چشمهایش» علوی هم حسن‌های بزرگ دارد هم عیب‌هائی بزرگ. مزیت و زیبائیش بیشتر در ترسیم ملاحظات عاطفی زن است. علوی بر خلاف هدایت نظر شیفته واری به زنان دارد و در بیشتر قصه‌های او: ورق پاره‌های زندان، نامه‌ها، میرزا و موریانه، زنانی را می‌بینیم بسیار عاطفی و فرشته خو که در پیراسون خود فضای شاد و طربناکی بوجود می‌آورند. فرنگیس چشمهایش- با اینکه زنی اشرافی است و این موضوع از دیدگاه نظریه پردازان آن حزب کذائی گناه غیرقابل بخششی بود- فردی است که همچون پروانه دور وجود استاد ماکان می‌گردد و می‌خواهد این نقاش و مرد سیاسی خوددار، عبوس و بی‌اعتنا به قدرت و پول را از آن خود کند. او برای آموختن نقاشی نزد استاد می‌آید. با اینکه دولتمند

ادامه در صفحه ۳۷

... تعریف دیگر عشق است، گرچه
آنچه مهم است به چشم دیده
نمی شود و آنچه گفتنی است در قلب
می ماند تا در سکوت ابراز شود.
من به حضور همین لحظه ای که اکنون
جاری است باور دارم.

امروز همچون دیروز
نمی اندیشم و فردا هم
مانند امروز نخواهم
اندیشید. این دگرگونی تا
آخرین لحظه حیات، تا
آخرین تجربه زندگیم ادامه
خواهد یافت.

نشر نی منتشر کرد:
در فاصله‌ی دو نقطه...!
از ایران درودی

است و مدتی ساکن پاریس بوده در زندگانی و هنر توفیقی نداشته. اکنون در تهران بی‌هدف و سرگردان است. وجود ماکان نقاش به زندگانی او معنا و جهت می‌دهد، عشق به نقاشی به عشق به استاد بدل می‌گردد. او در آغاز بر آن می‌شود، استاد را از خط آتش سیاست دور کند ولی وقتی که می‌بیند سمبه پرزور است و استاد در عزم برای مبارزه جازم است، خود را تسلیم ارادهٔ استاد می‌کند و به عرصهٔ مبارزه وارد می‌شود.

پلیس رضاشاهی در تعقیب مبارزان سرنخ اصلی را می‌گیرد و به استاد می‌رسد و استاد توقیف می‌شود. سرهنگ آرام (بدل سرتیپ آیرم) رئیس شهربانی حاضر می‌شود وسائل تخفیف مجازات استاد را فراهم بیاورد مشروط بر اینکه فرنگیس همسر وی شود. فرنگیس می‌پذیرد و در نتیجه استاد به تبعید کلات می‌رود و فرنگیس و سرهنگ آرام به پاریس می‌افتند. زندگانی جدید نیز باب طبع فرنگیس نیست و او عشق ماکان را نمی‌تواند از یاد ببرد. استاد ماکان در تبعید در کلات می‌میرد، سوم شهریور فرا می‌رسد و حکومت رضا شاهی سقوط می‌کند، فرنگیس از آرام جدا می‌شود و به تهران می‌آید. او در جستجوی تابلوی «چشمهایش» به تهران آمده است.

تابلوئی که استاد از چهره و چشمهای وی کشیده و شهرت بسیار پیدا کرده است. یا شاید برای زنده کردن ایام عشق‌انگیز گذشته آمده تا با یاد استاد از افسردگی و ملالی که در آن دست و پا می‌زند نجات پیدا کند و همین جاست که با ناظم هنرکدهٔ نقاشی و نگاهدار آثار هنری استاد آشنا می‌شود و قصد دارد با تطمیع او تابلو نقاشی را از آن خود کند. این ناظم هنرکده و راوی داستان که می‌کوشد زندگانی استاد را بنویسد فرصت را غنیمت می‌شمارد و با تابلو نقاشی به خانهٔ فرنگیس می‌رود تا حدیث زندگانی و رنج‌های استاد را حتی به قیمت واگذاری تابلو «چشمهایش» به این زن شکست خورده از او بشنود و در رومانی برای عبرت آیندگان به یادگار بگذارد.

حدیث فرنگیس و استاد تمام می‌شود و ظاهراً با این حدیث گوئی تلاطم و شکنجهٔ درونی فرنگیس نیز به پایان می‌رسد و در اواخر شب و نقل ماجرا به ناظم می‌گوید: **این تابلو را هم ببرید. دیگر به آن احتیاجی ندارم. این چشمها از آن من نیست. استاد شما اشتباه کرده بود.**

وصف چشمهای فرنگیس در آغاز قصه البته کلید معمای داستان است. چراکه چشمها هم حیله گرند و هم ساده هم در آنها آثار شهوت هست هم عشقی پاک، هم در آنها تفرعن اشرافی هست هم سادگی مردم عادی. ناقدان حزبی دهه ۱۳۳۰ مصر بودند که آن «چشمها» از آن فرنگیس است. از آنِ زنی اشرافی و دشمن طبقهٔ فرودست و سخنگوی این طبقه یعنی استاد ماکان. ولی افزودند استاد اشتباه نکرده بوده و دشمن را در زیر ظواهر فریبنده در کسوت دوست اما با نگاه حیله‌اندوز او درست تشخیص داده و نویسنده با خلق فرنگیس تمایلات خرده بورژوازی خود را بروز داده است.

ما از این قسم مباحث سالهاست که دور شده‌ایم و حالا بهتر می‌توانیم به رومان چشمهایش و چهرهٔ فرنگیس نظر بیفکنیم. کتاب علوی با اینکه از سیاست می‌گوید اساساً کتابی سیاسی نیست و رومان عاشقانه و هنری است و به رغم برخی صحنه‌های خشن، روحی لطیف و عاشقانه و حتی رومانتیک بر سراسر آن گسترده است. زیبائی بیان و کاوش‌های عاطفی کار نویسنده، «چشمهایش» را به مرتبهٔ شعر و یکی از بهترین رومان‌های فارسی درآورده است.

□