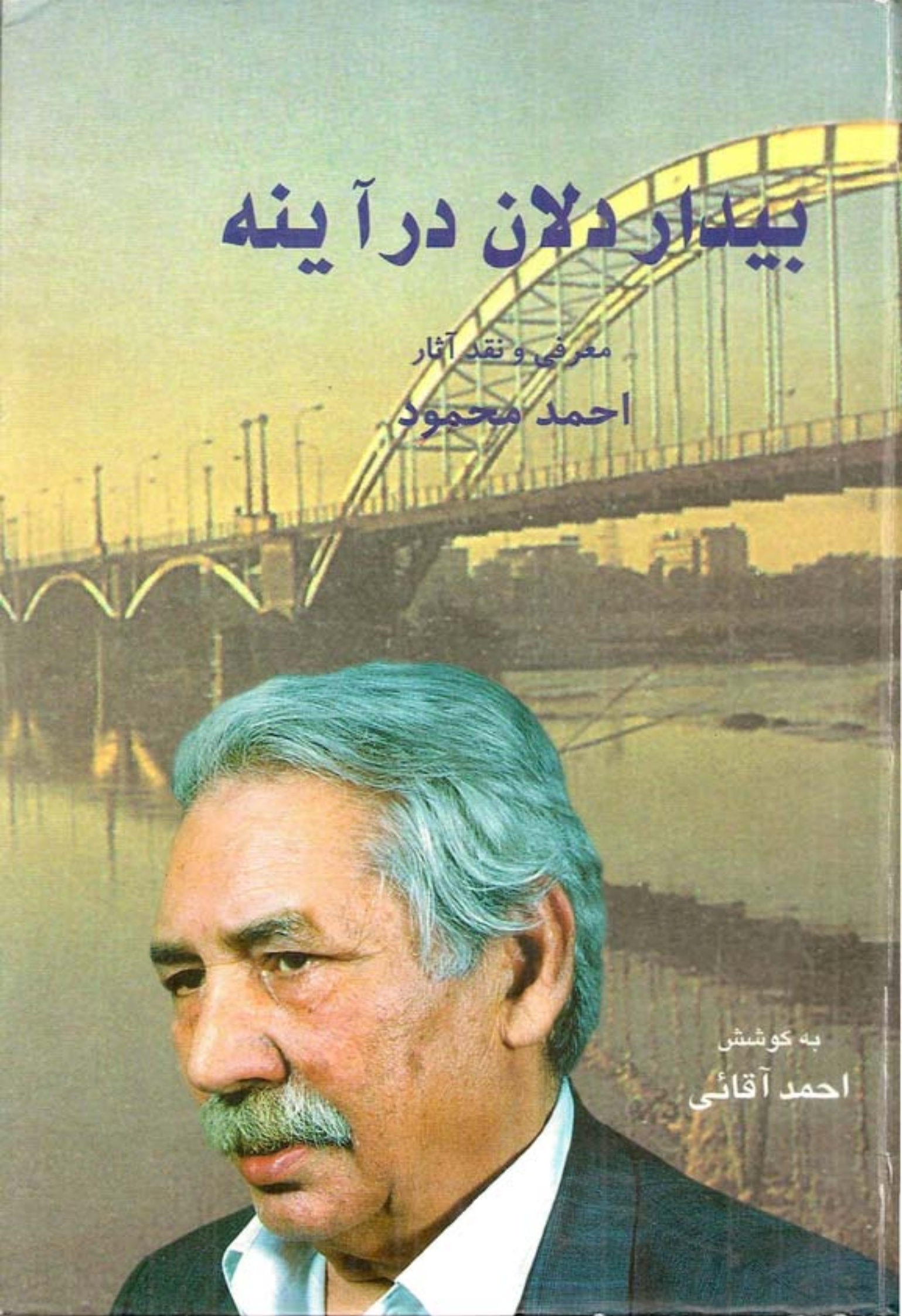
بیدار دلان در آینه

معرفی و نقد آثار

احمد محمود



به کوشش

احمد آقائی

بیدار دلان در آینه

معرفی و نقد آثار

احمد محمود

به کوشش

احمد آقائی

انتشارات به نگار

آقایی ، احمد ، ۱۳۱۵ -
بیدار دلان در آینه ، یا نقد آثار احمد محمود / به کوشش احمد آقایی . -
تهران : به نگار ، ۱۳۸۲
۶۸۷ ص . ۸ ص . تصویر ، مصور ، عکس .
ISBN 964-6332-43-9

فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا . کتابنامه به صورت زیرنویس .
۱ . محمود ، احمد ، ۱۳۱۰ - ، نقد و تفسیر .
۲ . محمود ، احمد ، ۱۳۱۰ - ، مقاله ها و خطابه ها .
۳ داستانهای فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد .
۴ داستان نویسان ایرانی -- نقد و تفسیر .
الف . عنوان . ب . عنوان : نقد آثار احمد محمود.

۸۲ ی ۸۶ خ / ۸۲۰۳ ۳/۶۲ ف ۸
آس/۳۵۹م

کتابخانه ملی ایران ۸۲-۳۶۶۲۳ م

بیدار دلان در آینه

معرفی و نقد آثار احمد محمود

به کوشش

احمد آقائی

چاپ اول، بهار ۱۳۸۳، حروفنگار سروشه آقائی، نمونه خوان پریا آقائی-
طرح جلد پردیس آقائی
لیتوگرافی فام ، چاپ غزال
تعداد ۳۰۰۰ جلد

کلیه حقوق چاپ و نشر این کتاب برای ناشر محفوظ است

شابک ۹-۴۳-۶۳۳۲-۹۶۴ ISBN : 964-6332-43-9
تهران- یوسف آباد خیابان ۲۴ پلاک ۸ تلفن ۸۷۱۱۷۷۷

پیشکش به:
روان پاکِ دیرینه دوست
نازنینم احمد محمود و همهٔ بیداردلان
ا. آ

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
احمد آقائی-مقدمه	۷
احمد آقائی- سنگ صبور من- شعر	۲۳
احمد محمود- برای مجله پایاب	۲۵
غ-ر-فرزانه پور- مول	۲۷
حسن میرعابدینی- غریبه ها- پسرک بومی و ...	۲۹
فرهنگ فرهی- زائری زیر باران	۳۵
بزرگ علوی- زائری زیر باران	۳۹
هوشنگ گلشیری- همسایه ها- داستان یک شهر، زمین سوخته	۴۱
محمد علی سپانلو- داستان یک شهر	۱۰۱
فرزانه کرم پور – داستان یک شهر	۱۰۵
جواد امید- داستان یک شهر	۱۱۱
رضا براهنی- زمین سوخته	۱۴۳
جواد جزینی- زمین سوخته	۱۷۵
پرویز حسینی- زمین سوخته	۱۹۳
فرج سرکوهی- دیدار	۲۰۳
محمد رضا مدیحی- کجا میری ننه امرو؟	۲۱۷
مجتبی حبیبی- دیدار	۲۲۵
مسعود بیزار گیتی- قصهٔ آشنا	۲۳۷
عبدالعلی دست غیب- مدار صفر درجه	۲۴۳
علی اشرف درویشیان- رضا خندان- مدار صفر درجه	۲۶۳
محمد رضا سرشار(رضا رهگذر) مدار صفر درجه	۲۷۵
بلقیس سلیمانی-نگاهی تطبیقی و مقایسه ای به پنج رمان	۳۲۷
مهدی قریب- تأملی در منش زیبائی شناختی بر محور...	۳۵۹
محمد بهارلو- احمد محمود نویسندهٔ زمانه و طبقهٔ خود	۳۷۳
انوش صالحی- حافظهٔ جمعی مردمان ما	۳۸۵
عبدالعلي دست غیب- نمایش تقابل سنت و مدرنیسم	۳۸۹
جواد مجابی- اثری مردم شناختی	۳۹۳
حسن اصغری- شیوهٔ روایت سینمائی	۴۰۱
بلقیس سلیمانی- درخت انجیر معابد	۴۰۷
زنوزی، گودرزی، میر عابدینی و... در نشستی با حضور احمد محمود	۴۱۵
بهرام آرامی-کارکرد داستانی مؤلفه های سیاسی...	۴۴۱
حسن میرعابدینی- یادداشتی کوتاه دربارهٔ نویسنده ای بزرگ	۴۴۵
مهدی قریب-بیدادی گران که بر منش زیبایی شناختی ...	۴۴۹
مهدی قریب- عنصر عشق در ساختار آثار احمد محمود	۴۵۵
مهدی قریب- همسایه ها در اغماء	۴۸۳

احمد محمود- درد فراموش شدن درد جاودانه ۴۸۷
حسن اصغری- نبش قبر زمان ۴۹۳
همایون نور علی پور (احتجاب) نبش قبر محترمانه ... ۴۹۹
محمد جعفری (قنواتی) ایرانیان عرب در داستان های ... ۵۰۳
قاسمعلی فراست- زلال به زلالی باران ۵۱۱
احمد آقائی- یک یادداشت ۵۱۹
محمد محمد علی- سایه به سایهٔ همسایه ها ۵۲۱
مهدی قریب – هر مجالی مغتنم نیست ۵۲۵
خسرو باقری- گفتگوئی با احمد محمود ۵۳۳
مهدی قریب، جمال میر صادقی و ... گفتگوی دوستانه ای ... ۵۵۵
عبدالحسین حاج سردار- گزارش بزرگ داشت... ۵۹۱
نشریه هفتگی فجر-قبل از به اغماء رفتن ۵۹۷
حبیب باوی ساجد- برانعلی عکاس ۶۰۱
نگار اسکندرفر-بر آستانه ۶۰۵
سیروس علینژاد- وداع روایتگر جنوب ۶۱۱
محمود معتقدی- احمد محمود بازماندهٔ روزگار جنوب ۶۱۷
علی اعطا- جائی پشت افق های این سرزمین ۶۲۳
روزنامه اطلاعات- گزارش ها و خبرها ۶۲۷
دکتر سید عطاء الله مهاجرانی- نقد حال ۶۳۱
ماهنامه کارنامه – گزارش ها، خبر ها، پیام ها ۶۳۵
محمود دولت آبادی- عطاء الله مهاجرانی- فرپیرز رئیس دانا- لیلی گلستان- کانون نویسندگان- امیرحسن چهلتن- بابک اعطا، جمال میرصادقی
ماهنامه کلک- سخنی با خوانندگان ۶۴۷
روزنامه همسایه ها- چاپ اهواز- گزارش ها و خبرها ۶۵۱
نشریه کتاب هفته – گزارش ها و خبرها، پیام ها ۶۵۵
جواد مجابی- پوران فرخزاد- احمد عطاء اللهی- منوچهر آتشی- محمد قاسم زاده- حافظ موسوی- هوشنگ مرادی کرمانی- فریده خردمند- رسول آبادیان- مریم طاهری
محمود دولت آبادی-بایاد و احترام احمد محمود ۶۷۱
محمد علی دائمی- در سوگ دوست ۶۷۵
دونامه از احمد محمود ۶۷۷
تصاویر ۶۸۷

مقدمه
احمد آقائی

احمد محمود بیدار دلی بود در آینهٔ زمان

حضور مداوم و پرتلاش احمد محمود در عرصهٔ ادبیات داستانی به مدت نیم قرن، برای ادبیات معاصر غنیمتی است ارزشمند و اثرگذار که نظیرش در این دوره، اگرچه نه بی‌نظیر، ولی کم‌نظیر بوده است. اگر بپذیریم که هر داستانی فی‌حد ذاته جهانی است مستقل و یگانه، پس بی‌تردید احمد محمود ده‌ها جهان رنگارنگ آفریده است که هر کدامش آینه‌ایست برای بازتاب واقعیات تلخ زندگی مردم این سرزمین، که در طول تاریخ، هیچگاه در رفاه و آسایش نبوده اند.

احمد محمود در آثارش، نه شعار آزادی می‌داد و نه داعیه هل من مبارزی داشت. او تصویرگر هرآنچه که هست بود، درست عین آینه.

یکی از مشخصه‌های بارز آثار احمد محمود این است که او هیچگاه در دام فرمالیسم نیفتاد، و هیچگاه مضمون را فدای فرم نکرد. گسیختگی و پیچیدگی نثر و ساختار بعضی از آثار هم‌قلمانش که ناشی از تأثیر تئوری‌های جدید است، هیچگاه در کارهای او دیده نمی‌شود. شاید اقبال او و تیراژ بالای آثار و کثرت خوانندگانش از همین نشأت می‌گیرد، چرا که او به زبان مردم و برای مردم می‌نوشت.

من در اینجا بنا ندارم که به نقد آثارش بپردازم، چرا که دیگران این کار را کرده‌اند و خواهند کرد. نمونه‌اش همین مجموعه مقالات است که هم‌اکنون در دست شماست.

نقدهایی که در این مجموعه فراهم آمده است، تاریخ چاپ آن‌ها در نشریات مختلف ادبی از سال ۱۳۳۸ شروع شده و تا سال ۱۳۸۲ ادامه یافته است.

من به دلیل سابقهٔ طولانی رفاقت و دوستی تنگاتنگی که از پنجاه سال پیش با او داشته‌ام، می‌خواهم شمه‌ای از زندگی پر فراز و نشیب، و تلاش‌های بی‌وقفه‌اش را در کار نوشتن و فراگرفتن، برای شما دوستداران او شرح دهم و امیدوارم که بتوانم از پس این مهم برآیم. خودش که اهل این کار نبود، نه تن به مصاحبه می‌داد و نه زیاد از خودش چیزی می‌گفت او بسیار فروتن بود. اهل جنجال نبود. سر در لاک خود داشت و آرام و بی‌هیاهو کار خودش را می‌کرد. و در تمام دوران زندگی‌اش بیشتر از دوبار با کسی مصاحبه نکرده یک بار با خانم لیلی گلستان که ثمره‌اش کتاب حکایت حال بود، و یکی هم با آقای خسرو باقری برای ماهنامه چیستا که دومی در این مجموعه آمده است.

اولین بار که دیدمش، اگر اشتباه نکنم، تابستان ۱۳۲۹ بود. پسین گاه دیری بود، اما همچنان هرم گرما از کف خیابان برمی‌خاست. من در آن زمان که نوجوانی چهارده ساله بودم، همراه دوست صمیمی و همکلاسم زنده یاد حسن ناجی که پسر خالهٔ احمد بود برای انجام کاری به خانهٔ خاله‌اش رفته بودیم. در آنجا بود که من احمد را در دکان نانوائی که نزدیک منزلشان در خیابان گشتاسب بود سرگرم کار دیدم. فرز و چابک نان به تنورمی‌زد و کتاب می‌خواند.کتاب را گذاشته بود بالای تنور و هرازچندگاهی نگاهی به آن می‌انداخت و یا ورق می‌زد. سالها بعد روزی به من گفت: اولین کتابی که بالای تنور خواندم رباعیات خیام بود. اکنون که ۵۳ سال از آن روز می‌گذرد، هنوز نقش آن خاطره در گوشه‌ای از ذهنم جای گرفته است.

احمد اعطا در چهارم دی ماه ۱۳۱۰- روز تولد مسیح — در یک خانوادهٔ متوسط و زحمت کش در اهواز چشم به جهان گشود و در همان‌جا بزرگ شد و به مدرسه رفت و کارکرد و مثل یک درخت پر ثمر به بار نشست. و به قول خودش اگر بخواهم مشاغل او را تعداد کنم، از بیست هم بیشتر خواهد شد.

احمد محمود علاوه بر نانوائی، در دوران نوجوانی و جوانی به کارهای بنائی، آجرتراشی، شاگرد بزازی، منشی تجارت‌خانه و چند کار دیگر هم دست زده بود و تجربه آموخته بود. پدرش می‌گفت روزی ندیدم که پسرم احمد از دشواری و صعوبت کار تن زند و یا گله‌ای داشته باشد. این نویسنده سترگ انگار می‌دانست که همهٔ آن تجارب، روزی در کار نوشتن و خلق کردن، به کارش خواهد آمد!

او در سال ۱۳۲۳ دوره ابتدائی را در دبستان خیام اهواز به پایان رساند و سه سالی نیز در دبیرستان شاهپور اهواز که با منزلشان فاصله چندانی نداشت درس خواند و بعد تحصیل روزانه را رها کرد و مشغول کار شد. از آن کارهای سخت و توان فرسا که قبلاً" به آن‌ها اشاره شد. اما هرگز از تحصیل غافل نماند و در ظرف یکسال توانست در دوره شبانه دیپلم متوسطه خود را اخذ کند. و پس از آن بود که در سال ۱۳۲۷ با دختر عمه‌اش ازدواج کرد.

احمد از همان ابتدای نوجوانی، انسانی بود پر شور و شر و بی‌قرار، و تا حدی هم ماجراجو.که باز به قول خودش، اگر حزب او را جذب نمی‌کرد و کتاب به دستش نمی‌داد، چه بسا در همان حالات پرشور و شری و ماجراجوئی باقی می‌ماند و به اینجا نمی‌رسید.اما به گمان من این طور نبود، انگار او خلق شده بود که نویسنده بشود، از خواندن یک کتاب خوب و یا یک فیلم خوب به شوق و ذوق می‌آمد و تا مدتها درباره آن بحث می‌کرد. یادم می آید سال ۱۳۳۸ باشگاه شرکت نفت اهواز فیلم سرنوشت یک انسان را آورده بود و نمایش می‌داد. و احمد این فیلم را سه بار دید و هربار برداشت تازه‌ای از آن می‌کرد و برای ما دوستان دوروبرش که همگی شیفته‌اش بودیم، از برداشت تازه‌اش سخن‌ها و نکته‌ها می‌گفت. آن زمان ما پنج نفر بودیم که به دور او جمع می‌شدیم.

در اواخر پائیز ۱۳۳۵ او از تبعید به اهواز برگشت. آن دوره همه ما محصل بودیم. در آن دوران در اهواز قهوه‌خانه‌ای بود به نام شکوفه که

حیاط کوچکی داشت با چند اتاق نقلی که توی آنها نیمکت گذاشته بودند و رویشان را با زیلو و نمد و یا احیانا" قالیچه‌ای مفروش کرده بودند. یکی از آن اتاق‌ها پاتوق همیشگی ما بود. و در آن قهوه‌خانه بود که ما آرام آرام به بزرگی و دانش او در زمینه ادبیات و سیاست روز پی بردیم و توانستیم بفهمیم که آینده درخشانی در انتظار اوست.

احمد از این قهوه‌خانه در اکثر نوشته‌هایش نام برده است.

عصر که می‌شد، ما همگی به آن اتاق می‌رفتیم و می‌نشستیم تا احمد می‌آمد و محفل ما را روشن می‌کرد. یادم می‌آید آن روزها کتابی در آمده بود به نام تپه سبز پوش از راز که نام مستعاری بود و در آن مجموعه،داستانی بود به نام « طلسم شهر تاریکی» که در واقع افسانه ای بود نمادین. روزی که در همان اتاق قهوه‌خانه بحث این کتاب به میان آمد، احمد آنچنان درباره قصه «طلسم شهر تاریکی» سخن گفت، و نشانه ها و نمادهای آن را برای ما روشن کرد که واقعا" نه تنها لذت بردیم، بلکه از شناخت عمیق او در مورد داستان و داستان نویسی به حیرت افتادیم. اگر بگویم در آن زمان که ما بچه محصل بودیم و تازه سر از کار نوشتن درآورده بودیم، احمد تنها کسی در اهواز بود که چنین قصه شناس بود، چندان اغراق نگفته‌ام.

در اوائل سال ۱۳۳۸ که واقعا" از بیکاری به ستوه آمده بود(بعد از بازگشت از تبعید به او اجازه کار نمی‌دادند) مجبور شد که به اصطلاح جلای وطن کند و از زادگاهش که فوق‌العاده دوستش می‌داشت بیرون بزند و به قول خودش در مقعد ممالک محروسه آواره شود. رفته بود جیرفت و در یک شرکت خارجی تازه تأسیس به نام« ایتال کنسولت» که یک شرکت کشاورزی ایتالیائی بود، استخدام شده بود. اما ارتباطش با ما قطع نشد و مرتب با هم مکاتبه داشتیم.

مدتی در بندر معشور- ماهشهر فعلی- در کنار پدرش که معمار قابلی بود به کار ساختمان‌سازی مشغول بود، البته اشتغال به این کار قبل از سال

۱۳۳۰ بـود و مثل کار نانوائی دوره بسیار کوتاهی داشت. بعد از تبعید هم حـدود یـک سالی در کلاس های آموزشی شرکت های تعاونی دوره دید ولی طبق معمول دوام نیاورد و رها کرد و چسبید به کار دیگر.

از اوائـل سـال ۱۳٤۱ کـه از جیرفـت به اهواز برگشت تا اواسط سال ۱۳٤۳بیکار بود. و در پائیز ٤۳ در استانداری خوزستان در اهواز به سمت مسئول اداره تبلیغات و انتشارات با ماهی هزار تومان مشغول به کار شد. ولـی نه از این کار راضی بود و نه تحمل چنان فضایی را داشت. آن موقع مـن در آلمـان بـودم، در یکی از نامه‌هایش برایم نوشته بود: از اینکه کارم کـار مطبوعاتـی اسـت چـندان دلخـور نیسـتم. ولی از اینکه با دنائت‌ها و پسـتی هـای فـراوان روبه‌رو شده‌ام، رنج می‌برم. برای نمونه: «زنی هست بـی‌سواد، اما پر مدعا و تا اندازه‌ای خوشگل و از طریق اسم شوهرش اسم و رسـمی دارد. ایـن زن بـرای ارضـای هوس جاه طلبی و شهرت پرستی خـود دسـت بـه دامـان یکـی از دوسـتان مخلـص شده که برایش مطلب بنویسـد تـا توی روزنامه‌ای که در اختیار مخلص است و مربوط به بانوان خوزسـتان اسـت، چـاپ شـود. چندین هفته است که این کار را می‌کند. یکـی دو هفـته قـبل کـه دوسـت مخلص مریض بود از من خواهش کرد چـیزی بنویسـم. نوشتم، دوستم با خط خودش رو نویسی کرد و برای آن زن فرسـتاد. آن زن با خط خودش رونویسی کرد و با یک دنیا ادعا داد به مـن که در نشریه چاپ کنم. و آنچنان قمپز در می‌کرد که مطلب این هفته چنیـن و چـنان است. باور کن آنقدر زحمت کشیده‌ام که نگو و نپرس! از این همه تظاهر و خودخواهی، آنقدر شکار شدم که نزدیک بود گندش را درآورم. و نمونه‌های فراوان دیگر که هرکدامش داستانی است از ادعاهای توخالـی و پرروئـی‌هـای کشـنده...» تاریخ این نامه ٤۳/۱۱/۱ است. و در نامـه‌ای دیگـر نوشته بود: «نفسم دارد در این محیط سراپا رذالت می‌گیرد امـا به خاطر تامین زندگی زن و بچه‌ام مجبورم تحمل کنم.» می‌دانستم که احمـد بـا آن روحـیهٔ حسـاس و انسـانی، تـاب نخواهد آورد و احتمالاً"

استعفا خواهد داد. اما چنین نشد. چرا که دو سال و نیم بیکاری و مشکلات عدیده‌ای که از نظر معیشتی دست به گریبانش بود، وادارش کرده بود که آن همه زشتی‌ها را تحمل کند و در درون خود بسوزد اما با آن بسازد و صدایش هم در نیاید. اگر بخواهم از آن نامه‌هائی که در زمان دو سال و نیم بیکاریش برایم نوشته و وضعیت روحیش را دقیقاً" ترسیم کرده است، تکه‌هایی بیاورم، آن وقت دوستداران و خوانندگان آثارش خواهند دید که این مرد بزرگ و استوار، چه رنج‌هایی که نکشیده و چه دردهائی که تحمل نکرده است؟ اما چه فایده از بیان این‌گونه مطالب. همین قدر بدانیم که احمد محمود مردی بود رنج کشیده اما محکم و استوار، و آن‌چنان بردبار که گوئی ایوب زمان است. و زمانه هیچگاه با او سر سازگاری نداشت، حتی در اوج شهرت و قدرت قلم، او را رنجاندند و قدرش را ندانستند، دوستدارانش روز اهدای جایزه ۲۰سال رمان نویسی در تالار وحدت را هرگز از یاد نخواهند برد که چگونه با او رفتار کردند و دشمنانش را شادمان؟ اما چرا می‌گویم دشمنان؟ احمد کسی نبود که دشمن داشته باشد! حاسدان او را، که تاب تحمل توجه مردم به او، و بی‌اعتنائی به خود را نداشتند. و این بی‌اعتنائی به آثار آنان آنقدر عمیق بود که خود اذعان داشتند تا بدان‌جا که مجبور شدند آشکارا بنویسند که«سکهٔ قلب آنان را کسی نمی‌خرد»

در سال‌های ۳۶ و ۳۷ مجله‌ای در می‌آمد به نام «نقش جهان» که مجلهٔ ادبی و اجتماعی وزینی بود که تقریباً" تمام داستان‌های مجموعه«مول» که اولین کتاب احمد محمود است در ۵ شماره آن به چاپ رسیده بود و خود کتاب به طور مستقل در سال ۳۸ در تهران به چاپ رسید. چه روزگاری بود آن دوران!؟ تابستان سال ۳۸ بود که احمد تصمیم گرفت که مجموعه داستان مول را به چاپ برساند. روزی به من گفت فلانی قصد دارم که نوشته‌هایم را در یک مجموعه چاپ کنم، گفتم چه خوب حتماً" این کار را بکن مطمئناً" فروش خواهد رفت، گفت پول ندارم،

ناشـرین هـم کـه بدنبال آدم‌های اسم و رسم دارند. گفتم خب از دوستان قـرض کـن بعـدا" کـه کـتاب فـروش رفت پولشان را پس بده. گفت بد فکـری نیسـت، تـو حاضری با من بیائی تهران آن جا چاپش کنیم؟ گفتم چـرا کـه نـه! یکـی دو هفته بعد، از یکی از دوستان پولی قرض گرفت و هـردو بـا هم راهی تهران شدیم. فروتنی و حجب و حیای ذاتی او هنگام چـاپ این کتاب بیشتر از پیش بر من نمایان شد. عصر اولین روزی که به تهـران رسـیدیم، دست نوشته‌های کتاب را گذاشت توی یک پوشه و داد دسـت مـن و گفـت برویم! گفتم جای به‌خصوصی سراغ داری؟ با خنده گفـت: نه، من توی این شهر غریب، کی را می‌شناسم؟ می‌رویم و بالاخره یـک چاپخانـه‌ای پـیدا مـی‌کنـیم. رفتیم بـه طرف لاله‌زار و توی یکی از کوچـه‌هـای فرعی آن چشممان به یک تابلوی چاپخانه افتاد که اگر اشتباه نکـنم چاپخانـه تابان بود. دم در چاپخانه که رسیدیم،دیدم احمد ایستاد و دسـت کـرد تـوی جیـب پیراهن‌اش و سیگاری درآورد و گیراند، و با آن حجب و حیای ذاتی‌اش قدری درنگ کرد و عاقبت گفت: می‌دانی احمد، راسـتش را اگـر بخواهی من رویم نمی‌شود، تو برو تو، حالا اگر لازم شد بعـدا" مـن هـم مـی‌آیم! گفتم عزیز جان از تو بعید است که بگوئی رویم نمـی‌شـود، مگر بچه‌ای؟ گفت: نمی‌دانم چرا؟ اما یکمرتبه چنین احساسی به ام دست داد. بالاخره من رفتم تو و دست نوشته‌ها را گذاشتم روی میز یـک آقائـی کـه متصـدی آن‌جـا بود. گفتم این یک مجموعه داستان یک جـوان شهرسـتانی اسـت کـه آورده‌ایم تهران و به چاپ برسانیم. پوشه را برداشـت و نوشـته‌هـا را درآورد و ورق زد و گفـت: احمـد محمود شما هسـتید؟ گفـتم نـه، مـن نیسـتم، احمـد محمود کس دیگری است. گفت خـودش کجاسـت؟ گفـتم دم در اسـت رویـش نمی‌شود بیاید تو. قدری نگـاهم کـرد و بعـد خـندید و رو کـرد بـه طـرف یکی از همکارانش که حـروف‌چیـن بـود و گفـت: می‌بینی آقای زنده‌دل؟ چقدر این جوان‌های شهرسـتانی بـا جوانـان مـا فـرق دارنـد؟ بعدها این آقای زنده‌دل با احمد

دوست شد. خدا اورا به سلامت داراد، هنوز هم دارد کار فرهنگی می‌کند و دارای یک مؤسسه حروفچینی است. این حجب و فروتنی که با ذات او عجین بود، تا پایان عمر با او بود و آنان که او را از نزدیک می‌شناختند، این خصلت نیک او را بارها دیده و تجربه کرده بودند. مجموعه داستان «دریا هنوز آرام است» در سال ۱۳۳۹ توسط بنگاه مطبوعاتی گوتمبرگ منتشر شد که چندین سال روی دست ناشر ماند و خریدار نداشت. در نامه‌ای به تاریخ ۲۳ بهمن ۳۹ برایم نوشته بود «...از دریا هنوز آرام است پرسیده بودی، از چاپ درآمد. بنگاه گوتمبرگ آن را چاپ کرده، ولی در حدود ۸۰ غلط چاپی دارد، و معلوم نیست که کدام خداخوب نکرده دست تویش برده و حتی بعضی کلمات آن را که به نظرش از نظر املائی غلط بوده، درست کرده. ولی در واقع دست به آب رسانده. مثلا" مضمضه را برداشته و به مزه مزه تبدیل کرده. مضمضه در اصل یک لغت عربی است و به معنی چیز مایعی را در دهان گردانیدن است نه چشیدن.»

احمد در آن تاریخ در جیرفت کار می‌کرد و کتابش در تهران به چاپ رسیده بود، بی‌آنکه خودش بر چاپ آن نظارتی داشته باشد.

بیهودگی را در جیرفت نوشت و در اهواز به خرج خودش به چاپ رسانید. در نامه‌ای که از جیرفت برایم فرستاده بود، نوشته بود: « از بیهودگی پرسیده بودی، اتفاقا" امروز ظهر داشتم فکر می‌کردم که کم‌کم دارد شکل می‌گیرد. با کندی عجیبی پیش می‌رود، گرفتار یک نوع وسواس شده‌ام، راستش را بخواهی دارد اذیتم می‌کند ولی می‌توانم بگویم که تقریبا" نفس را گرفته‌ام و دیگر چه بخواهد چه نخواهد در اختیارم است. شاید دو ماه دیگر بیهودگی را به اتفاق خرمن و یک داستان کوتاه دیگر که هنوز برایش اسمی انتخاب نکرده‌ام به اهواز بفرستم. زن داستان بیهودگی به یک نوع لجن متعفن کشیده شده است، هرچیز برایش در نفس گرم مرد، در عرق تلاش تن مرد (البته مردها) خلاصه شده است. امیدوارم از کار درش بیاورم و برایت بفرستم.» داستان خرمن هم داستان

غم‌انگیزی دارد که بین راه اهواز تهران در اداره پست مفقود شد و از بین رفت. غم‌انگیز از این جهت که تنها نسخه‌ای بود که احمد داشت.

تابستان ۱۳۴۲ با خانواده‌اش آمده بود تهران و در جلسه‌ای با شخصی به نام آقای شباویز که دست‌اندرکار تهیه فیلم و کارهای سینمائی بود، آشنا شده‌بود و آن آقا اظهار علاقه کرده بود که اگر احمد داستان بلندی دارد که به درد سناریو بخورد به او بدهد تا از آن فیلمی تهیه کند، و احمد بهش گفته بود که اتفاقاً" داستان بلندی دارد به نام خرمن که جدال بین مالک و رعیت است، و سرانجام قرار شده بود که آقای شباویز آن را بخواند و اگر پسندید به کمک خود احمد آن را به صورت سناریو درآوردو فیلمی از آن بسازد، و این بود که برای من طی نامه‌ای نوشت - تاریخ نامه ۴۲/۵/۱۱ است- که بروم منزلشان و دفترچه دست نویس داستان بلند خرمن را که تقریباً" ۲۰۰ صفحه‌ای بود از لای کتاب‌های توی طاقچه پیدا کنم و برایش بفرستم، اما افسوس که بین راه گم شد و معلوم نشد که چه بلائی بر سرش آمد؟

به هر حال بیش از سه سال نتوانست در جیرفت دوام بیاورد، دوری از خانواده و شهر و دیارش عذابش می‌داد، انسان فوق‌العاده حساس و خانواده دوستی بود. به پدر و مادرش، به زن و بچه‌اش، به خواهر و برادرهایش، و حتی به دوستان و رفقایش در اهواز، رابطه‌ای عمیق و عاطفی داشت. دوری از آن‌ها برایش مشکل بود. این شد که سرانجام از شرکت ایتال کنسولت در جیرفت استعفا داد و در اواخر فروردین ماه سال ۴۱ به اهواز برگشت. کار و زندگی در جیرفت را هم یک نوع تبعید می‌دانست، اما متأسفانه در اهواز باز هم نتوانست کاری پیدا کند، تا اوائل پائیز سال ۴۳ بیکار بود.

آن موقع ما رفقای دور و برش همه مشغول به کاری بودیم، اما او مهر زندانی سیاسی را به پیشانی داشت و این بود که به او کار نمی‌دادند. از این بابت فوق‌العاده ناراحت و در عذاب بود، اما با وجود این از کار

نوشتن حتی یک روز هم غافل نمی‌ماند و در این زمینه پیگیر و مجدانه و با عزمی استوار کار می‌کرد. بیهودگی را به زیر چاپ برد، و چند داستان کوتاه نوشت و رمان همسایه‌ها را پی ریخت.

بد نیست بدانید که وقتی رمان همسایه‌ها را شروع کرده بود، اسمش را گذاشته بود عقده.

در نامه مورخ ۲٤ شهریور ٤۳ برایم چنین نوشت: «...برخلاف آنچه که تصور کرده‌ای، حرف تازه‌ای ندارم. حقیقت این است که حرف‌ها فراوان است و دردها گران، اما جایشان در این یک وجب کاغذ نیست. کاغذ نمی‌تواند دردی دوا کند و گره‌ای از عقده فشرده باز نماید. گفتم عقده! بد نیست بدانی قریب یک ماه و نیم است که دست به کار نوشتن رمانی زده‌ام به نام عقده که تا امروز ۲۵۰ صفحه آن را نوشته‌ام. قریب شصت قهرمان داستان دارد که همه زندگی آن‌ها به هم مربوط‌اند و محور این قهرمان‌ها پسری است ۱۷ ساله که الآن شده است ۱۸ ساله و در آستانه ۱۹ سالگی است و اسمش خالد است. این طور که مایه‌اش را گرفته‌ام شاید ۸۰۰ صفحه از کار درآید. چیز خوبی از کار درآمده. هر صفحه‌اش یا غمی است تازه، و یا غمی تازه می‌کند. این هم از این... سازمان آب و برق خوزستان هم مرتب استخدام می‌کند و پرونده مخلص هنوز بایگانی است... این است که هنوز خیابان گز می‌کنم. یکی دو سر مقاله اخبار خوزستان را کمی تند نوشتم که شاید بیایند بگویند «مردک مگر مرض داری؟» تا به آن‌ها بگویم: «آره بابا مرض دارم» تا شاید چیزی از توش درآید، ولی تا حالا خبری نشده...» ملاحظه می‌فرمائید؟ گاهی از بیکاری کارد به استخوانش می‌رسید اما فوق‌العاده بردبار بود و هیچ وقت ندیدم از کوره در برود.

آن زمان در روزنامهٔ محلی اخبار خوزستان برای چندرغاز حق‌التحریر قلم می‌زد. اما بدون امضاء و گاهی به نام مدیر روزنامه چاپ می‌شد.

احمد آدمی بود فوق‌العاده واقع بین و حقیقت جو و انتقاد پذیر، نه دیگران را کوتوله می‌خواند، و نه خود را ابر نویسنده و غول داستان نویسی، اگر چه به زعم من فاصلهٔ چندانی با ابر نویسنده بودن نداشت، اما هیچگاه مدعی چنین چیزی نبود.

در نشستی که در خانه کتاب به همت گردانندگان کتاب ماه «ادبیات و فلسفه» در مورد نقد «درخت انجیر معابد» با حضور عده‌ای منتقد و اساتید دانشگاه برگزار شده بود خود نیز شخصاً" حضور داشت، در پایان جلسه گفت: سپاسگزارم که مرا متوجه نقص کارم کردید. اگر عمری باشد و کار تازه‌ای داشته باشم، این‌ها را آویزه گوش می‌کنم.

بزرگواری و فروتنی‌اش، صعه صدرش، اغماضش، و گذشتش نسبت به کسانی که حتی به او کین می‌ورزیدند به حدی بود که اطرافیانش را به حیرت وامیداشت. موضوعی که به آن اشاره می‌کنم گواه این مدعاست: در کتاب «حکایت حال» که مصاحبه مفصل او با خانم لیلی گلستان است، چنین آمده است: «من خبر دارم کسی بر یکی از آثارم نقد نوشته و داده است جائی چاپ شود. قول و قرار هم بر چاپ آن بوده که نقد گم می‌شود. به عبارت دیگر معلوم می‌شود که کسی نقد را در دفتر مجله دیده است، آن را خوانده‌است و لابد دیده است که صلاح نیست چاپ شود، و به همین جهت آن را تا کرده و گذاشته جیبش و رفته بیرون، خب با این روحیه‌ها، من گمان نمی‌کنم بشود با چند جلسه معضل نقد را سامان بخشید.» اما او هیچ واکنشی در قبال این عمل زشت از خود نشان نداد. با وجود آنکه هم آن کس ربایندهٔ نقد را می‌شناخت، و هم می‌دانست که آن کدام مجله است، اما هیچگاه و در هیچ جائی نه نام آن کس را بیان کرد و نه نام مجله را، و حال آن‌که می‌دانیم اگر دیگران بودند، برای رسوا کردن خاطی، چه جنجالی که به راه نمی‌انداختند؟ و من تردیدی ندارم آنان که هم سن و سال من هستند و در طول عمرشان با مطبوعات و ادبیات سر و کار داشته‌اند، نمونه‌های فراوانی از این گونه

اعمال دیده و تجربه کرده‌اند. او در زمستان سال ٤٥ از اهواز به تهران منتقل و در سازمان زنان مشغول به کار شد. مدت بسیار کوتاهی بین سال‌های ٤٧ و ٤٨ با رادیو ایران کار کرد و برای یکی از برنامه‌های فرهنگی و اجتماعی آن رادیو که زیر نظر آقای فرهنگ فرهی بود، مطلب نوشت. اکثرا" هم بدون ذکر نام و بعضا" به نام احمد اعطا، آن هم به ندرت نه همیشه.

از سال ٤٧ تا ٥٠، مجموعه داستان‌های زائری زیر باران، پسرک بومی و غریبه‌ها را چاپ و منتشر کرد، و سرانجام در سال ۱۳۵۳ انتشارات امیرکبیر «همسایه‌ها» را به زیر چاپ برد که با استقبال فراوانی مواجه شد.

ماجرای سانسور این کتاب هم قابل ذکر است که من آن را از کتاب «سانسور در آینه» تدوین دکتر فریبرز خسروی از انتشارات کتابخانه ملی ایران که در سال ۸۱ منتشر شده است، برای شما خوانندگان گرامی نقل می‌کنم. «نظرات ممیزان- مشروط: مطالب کتاب، به خصوص دربارهٔ برخورد فرد با پلیس اغواگرانه است. بعضی مطالب قابل انتشار نیست و بعضی هم باید اصلاح شود.

- مشروط: در این کتاب مسائل خلاف عفت عمومی نوشته شده که در خواننده تحریک مسائل جنسی می‌نماید. همچنین در رابطه با اوضاع سیاسی زمان و وضع بد زندانها مسائلی نوشته که از تخصص اینجانب برای بررسی خارج است.

- مشروط: مؤلف باید از زهر مطالب درباره مطالب خلاف عفت عمومی کاسته و مطالب مربوط به اوضاع بد زندان‌ها را حذف نماید تا بتوان با انتشارش موافقت کرد.

- مشروط: کتاب هنوز به طور کامل اصلاح نشده و باید اصلاح شود.

نتیجه بررسی: پس از اصلاح مجوز داده شده. تاریخ ورود کتاب به اداره نگارش، ٥٣/٣/٤

از سال ۵۳ تا سال ۵۷ در یک کارخانه تولیدی لباس- کار جامه- به سمت قائم مقام مدیر عامل کار کرد اما همین که انقلاب شد، استعفا داد و خانه نشین شد و تمام وقت به کار نوشتن پرداخت. اولین کتابی که در این دوره نوشت داستان یک شهر بود که طرح آن را از سال ها قبل در ذهن پرورانده بود.

احمد در تمام کارهایش، خصوصا" در کار نوشتن، آدم منضبطی بود، صبح زود از خواب بیدار می‌شد و از ساعت ۷/۵ شروع بکار می‌کرد و تا ساعت۱/۵ بعد از ظهر ادامه می‌داد، بعد ناهاری می‌خورد و تقریبا" یک ساعتی می‌خوابید و اگر عصر ها با کسی قرار ملاقات نداشت، تا اوائل شب مطالعه می‌کرد. در خانه‌اش به روی همه باز بود، خصوصا" جوانان اهل قلم که او را استاد خود می‌دانستند و نوشته‌هایشان را می‌بردند و به او می‌دادند و ازش نظرمی‌خواستند. و او با گشاده روئی و حوصله‌ایی بسیط و کم نظیر آنان را می پذیرفت و داستان‌هایشان را- چه بسا در حضور خود آنان- می‌خواند و نظرش را می‌داد و راهنمائی‌شان می‌کرد. این خصیصه نیکو از همان جوانی با او بود و تا آخر عمر دمی از آن غافل نبود.

در جوانی، آن موقع که در اهواز زندگی می‌کرد، دلش می‌خواست یک نشریه ادبی ماهانه رو به راه کند و از آن طریق استعدادهای نهفته جوانان شهرستانی را پرورش دهد و آنان را به جامعهٔ فرهنگی بشناساند. او واقعا" عاشق و دلباختهٔ کار هنری و فرهنگی بود، کار مطبوعاتی را دوست داشت، کار سینما را دوست داشت، شدیدا" به تأتر و سینما دلبسته بود و آرزویش این بود که کارگردان سینما بشود: «من می‌خواستم سینماگر بشوم، سینما را خیلی دوست داشتم. اگر وضع به سامانی بود و یا من وضع به سامانی می‌داشتم ، بی تردید سینماگر می‌شدم این حس کار سینما در من بسیار زیاد بود.»[1] در سفری که برای گذراندن مرخصی

---

[1] از مصاحبه با آقای خسرو باقری در مجله چیستا.

از جیرفت به اهواز آمده بود، روزی در همان قهوه خانه شکوفه که دوباره دور هم جمع شده بودیم به ما گفت اگر بتوایم امتیاز یک مجله ماهانه ادبی به دست بیاوریم ، من از کارم استعفا می‌دهم و می‌آیم اهواز و به هر ترتیبی هست سرمایه ای تهیه می‌کنیم و حتا اگر با چنگ و دندان هم که شده راهش می‌اندازیم و در سطح کشور منتشرش می‌کنیم، و طی چند جلسه متوالی مقدمات اولیه آن هم فراهم شد وحتا اسمی هم برای آن انتخاب کردیم به نام «زنبق سرخ» که بعدا" کلمه سرخ را به علت گریز از بر چسب زدن‌های احتمالی برداشتیم و شروع کردیم به فعالیت و تهیه مطالب و در وهله اول کسب امتیاز.

می‌دانستیم که به ما امتیاز نخواهند داد پس من مأمور شدم که بروم سراغ دبیر ادبیات سابقمان جناب آقای دکتر محمد علی شیخ که اگر چه در جمع ما شرکت نمی‌کرد ولی نسبت به ما نظر لطف و مرحمت داشت. او در آن زمان رئیس آموزش و پرورش شوشتر بود و اکنون استاد دانشگاه شهید بهشتی و نماینده شوشتر در مجلس شورای اسلامی است. خدا ایشان را به سلامت داراد خیلی کوشش کرد، اما نتوانست. تمام دوندگی‌ها و مکاتبات در فرمانداری و استانداری خوزستان با من بود ولی افسوس که کاری پیش نبردیم و به آرزویمان نرسیدیم. هنوز بعضی از مطالب و طرح روی جلد مجله در نزد من است و یاد گاری است از آن دوره پر شور جوانی که برای خدمت به فرهنگ هزاران آرزو در سر داشتیم اما موفق نشدیم. با این همه احمد در سال ۱۳٤٥ خودش یک تنه دو شماره نشریه «جُنگ جنوب» را به ضمیمه روزنامه «نوای ملت» در اهواز منتشر کرد کهً آن هم به دلایلی نتوانست به آن کار ادامه دهد؛ اما او در کار نوشتن و خلاقیت- همان طور که می‌دانیم- خستگی ناپذیر بود. با آن که از بیماری ریوی رنج می‌برد اما تا روزهای آخر عمرش قلم را بر زمین نگذاشت و با شور و اشتیاق فراوان دل و جان فرسود و به حجم آثارش افزود.

ایـن بـیماری ریـوی از سـال هـای میانی عمـرش با او بـود «...سرفه مـی‌کـنم، آن طـوری کـه سینه‌ام می‌خواهد از جا کنده شود. پدرم دیشب می‌گفت از این سرفه ها می‌ترسم، نکند مسلول شده باشی...»[1] با این همه هـیچ وقـت سیگار را تـرک نکـرد. اگر چه این اواخر کم می‌کشید، ولی مطلقـا" آن را رهـا نکـرد. می‌گفت در جوانی با این سیگار لعنتی ریه‌ام را بـه تـوپ بستم و حـالا دیگر این ریه با ترک ترمیم نمی‌شود. و با خنده اضـافه مـی‌کـرد که : «عیب می‌جمله بگفتی هنرش نیز بگوی، این سیگار لعنتـی بـا تمام مضرات مخربش لااقل برای شخص من یک حُسن دارد و آن ایـن اسـت کـه بـه من تمرکز حواس می‌دهد، موقع نوشتن پکی که به سـیگار مـی‌زنـم کلـی کلمـات مـترادف به ذهنم می‌آید و خیلی راحت‌تر مـی‌توانـم بنویـسـم.» بـه هـر حال نسبت به سیگار چنین ذهنیتی داشت و سخت به آن وابسته بود و خود کاملا" می‌دانسـت که همین بیماری ریوی سرانجام او را از پای خواهد انداخت.

روز اول یـا دوم مهـر ماه ۸۱ بود که همین بیماری ریوی او را به زانو درآورد و ناگزیـر بـه بیمارستان مهراد تهران منتقل شد و سرانجام در روز دوازهـم مهر ماه ۱۳۸۱ در حالی که هشت روز بود که در حالت اغما بود چشـم از جهان فرو پوشید و همهٔ دوستانش را داغدار کرد و رفت. یادش همیشه زنده و روانش شاد باد.

۸۲/۱۰/٤ تهران

---

[1] نقل از نامه مورخ ۱۳٤۳/۱۱/۱

سنگ صبور من

آی آئینه آئینه آئینه
- ای صافی صادق!-
صدیق دیرینم

ای یار غمگینم
تصویر درد است این
که سنگین
سنگین
سنگین
بر سطح تو می‌لغزد
و اشک‌های شیشه‌ای من، بی تو
چکه
چکه
چکه
چونان بلور شکسته
بر خاک تو می‌افتد
بی تو من چگونه بنشینم
آئینه‌ای بودی
قدیس راستینم
روشن‌تر از خورشید
شفاف‌تر از مهشید

آی آئینه آئینه آئینه
- ای صافی صادق!-

سنگ صبورم کو؟
باغ بلورم کو؟
چشمهٔ نورم کو؟
کجا گم شد آن دردمند دردانه
آن مرد فرزانه
آن دوست راستینم
آن جان شیرینم
درد آشنا بود آن دردمند دانا
و آن کلک توانا- که قصه آشنا نوشت
و در مدار صفر پرپر شد
دیدیم و دیدند
که همسایه‌ها گریستند و گریستند
اما با لبخند
چرا که دانستند- خالق خالد مخلد شد

۱۳۸۱/۷/۱۵
احمد آقائی

احمد محمود

برای مجله پایاب

این یادداشت کوتاه را احمد محمود برای **مجله پایاب** نوشته است.

بارها و بارها از من پرسیده‌اند که چه شد «احمد محمود» را به عنوان نام مستعار برگزیدید. حقیقت اینست که موضوع خیلی ساده و اتفاقی پیش آمد.

سال ۳۳- اولین سیاه مشقم را دادم به سردبیر یکی از مجلات هفتگی تهران که چاپ کند و البته ناامید هم بودم. هفتهٔ بعد که مجله پخش شد دیدم سیاه مشقم چاپ شده است. خوشحال شدم. نوشتهٔ دوم را بردم. سردبیر امیدوارم کرد. گفت نوشتن، بخصوص قصه‌نویسی کاری است پرزحمت. راحت طلبی نمی پسندد. گفتم فعلا" که این راه را انتخاب کرده‌ام و نهایت تلاشم را هم می‌کنم.

گفت خوب است ولی چرا اسم مستعار

گفتم از ترس بچه ها که متلک بارانم نکنند

گفت باید جرأت داشته باشی. ترس و داستان نویسی سازگار هم نیستند و بعد هم اگر عیبی ندارد «احمد احمد» را تغییر بده- سیاه مشق اول زیر نام «احمد احمد» چاپ شده بود. گفتم چرا؟ گفت دوست متوفای ما «احمد موسوی» با نام «احمد احمد» می‌نوشت که دیدن این نام موجب یادآوری او و دلتنگی ما می‌شود.

گفتم به نظر شما چه بگذارم؟

گفت اسم خودت و پدرت

نام پدر محمدعلی بود. آن‌طور که باید نام روانی درست نمی‌شد. گفتم نه، گفت برادران؟ یکهو به ذهنم رسید و گفتم «احمد محمود» و شد احمد محمود. گمان نمی‌کنم از این ساده‌تر بشود نام مستعار انتخاب کرد.

یا حق شهریور ۸۱ تهران

مول

غ-ر-فرزانه پور

راهنمای کتاب

شمارهٔ چهارم

دی‌ماه ۱۳۳۸

مول مجموعه داستان‌های کوتاهی است که رنگی از ظلمت مرگ و طعمی از گسی و نامرادی دارد. در شش داستان سرنوشت قهرمان ها با مرگ تمام می‌شود. در دو داستان دیگر نیز ناکامی اساس داستان است.

در نخستین داستان این مجموعه بنام «مسافر» خیالات تلخ و شوم مردی تصویر می‌شود.

داستان دیگر «انتر تریاکی» است که ظاهرا" موضوع آن از کتاب صادق چوبک الهام گرفته است.

در داستان «مول» که این کتاب بدان نامیده شده است با «لندهور» مواجه می‌شوید، اما مول او نیست. وی مردی است که همه دیوآن هاش می‌خوانند، ولی نه به کسی آزار می‌رساند و نه قبول ترحم از کسی می‌کند. شرافتمندانه از کار و از دسترنج خود گذران می‌کند، اگرچه کمتر از ارزش کارش بدو مزد می‌دهند.

اما پیدا شدن یک مول، موقتا" زندگی آرامش را دچار هیجان می‌کند و تمام احساسات خفته‌اش را بیدار می‌کند. گاه از پشت آن قیافه‌ای که «مانند گاو آرام و کاملا" ابلهانه» است انسانی قد برمی‌افرازد. اما چه دردانگیز است که با فرا رسیدن شبانگاه و مرگ مول، لندهور در دنیای تیرهٔ خود فرو می‌غلطد. «کابوس» داستان مردی است بنام ارباب شریف

که در چنگال انتقام‌جوی خاطره‌ها و کابوس‌ها رنج می‌کشد و جان می‌بازد. در نوول «مأمور اجرا» زندگی فلاکت‌آمیز و نکبت‌بار مردمی بطور نمونه تصویر شده است که حسرت همه چیز حتی یک وعده غذای متوسط به دلشکان مانده و خیال آن به صورت آرزو برایشان متبلور شده است.

موضوع «سه ساعت دیگر» دربارهٔ انتظار است. «حسرت» که تأثیر «لاله» صادق هدایت در آن هویداست قصهٔ عشق کولی پیر است به دخترخوانده‌اش. «کهیار» تقریبا" تراژدی است. داستان عشق یک خانزاده و یک دهقان‌زاده است به گلی دختر زیبای ده، و کشاکش آن دو بر سر او. سرانجام به مرگ هر دو پایان می‌یابد.

زبان این داستان‌ها ساده و آمیخته به اصطلاحات عامیانه است. غالب حوادث داستان‌ها در نقاط جنوبی ایران رخ می‌دهد.

محیط و زندگی مردم آن سامان را به روشنی مجسم می‌سازد.

غریبه‌ها- پسرک بومی
زائری زیر باران
حسن میرعابدینی
صد سال داستان نویسی
جلد دوم- چاپ اول ۱۳۶۸

احمد محمود (متولد ۱۳۱۰)، مشاهده‌گر پر قدرت زندگی جنوب، روستاییان از زمین کنده‌شده‌ای را تصویر کرد که در شهرها قربانی صنعتی وابسته می‌شوند. او کارش را تحت تأثیر هدایت و چوبک آغاز کرد و چند مجموعه داستان با درونمایهٔ نومیدی و بیگانگی نوشت. *زائری زیر باران* (۱۳۴۷) چون حد فاصلی، مرحلهٔ جدید کار او را از مرحلهٔ نخست آن مشخص می‌کند. البته اغلب داستان‌های این مجموعه نیز متأثر از آثار بزرگان داستان نویسی ایران نوشته شده‌اند که این داستان‌ها در فضایی رخوتناک می گذرند و آدم‌های ازخودبیگانه و بلاتکلیف آن‌ها از هر فرصتی برای فلسفه‌بافی مرگ‌اندیشانه دربارهٔ زندگی استفاده می‌کنند. اینان که هیچ راهی به رهایی نمی یابند، مثل «انتر تریاکی» آسایش را در مرگ می جویند. قهرمان داستان خسته کنندهٔ « بود و نبود» می‌گوید: «تنها مرگ است که می تواند آدم را متقاعد کند». همهٔ آن‌ها قربانی نادانی و تعصب خود می‌شوند.

توجه به آیین‌ها و رسوم مردم جنوب، به فضا و آدم‌های بخشی از داستان‌های این مجموعه، نوعی هویت و رنگ بومی بخشیده است. این داستان ها عمدتا" به زندگی محرومان و مطرودان جامعه می‌پردازند. «بندر» طرحی جامع از جلوه‌های گوناگون فقر، بیکاری و بی‌فرهنگی

باربران و کارگران بندر است، بندری که درونی تیره دارد و ظاهری رنگ گرفته از سیل اتومبیل‌های وارداتی وصف نفتکش‌هایی که ثروت ملی را به یغما می‌برند. عناصر رنگینی چون دریا، آفتاب و نخلستان، سازندهٔ فضای داستان و تعیین کنندهٔ آکسیون آن می باشند و مثل بسیاری از داستان‌های بومی، عاملی تزیینی نیستند.

کپرنشین‌ها، کارگران نفت و کشاورزانی که به انبوه بیکاران شهرها می‌پیوندند و حلبی‌آبادها را برپا می‌کنند، جای ویژه‌ای در آثار محمود می‌یابند. آس و پاس‌های داستان «زیر باران» خون خود را می فروشند و پول آن را در قمار می‌بازند. گذران ظلمتناک وازدگان جامعه در محله های پست، شیره‌کشخانه‌ها، عرق‌فروشی‌ها و قهوه‌خانه‌ها مضمون داستان «آسمان کور» را نیز تشکیل می‌دهد.

در مجموعهٔ *غریبه‌ها* (۱۳۵۰) زندگی مردم تنگدست جنوب را چون نویسندهٔ موفقی از مکتب گورکی توصیف می‌کند. از پرگویی آثار اولیه‌اش فاصله می‌گیرد و کارهای منسجم و هنرمندآن‌های ارائه می‌دهد که از تلفیق روایت‌های عینی با گفتگوهای مختصر و مفید، و یادهای درونی تشکیل شده‌اند. دخالت نویسنده در سیر ماجراها کمتر به چشم می‌خورد و جای بیان صریح و گزارشی را حادثه‌های داستانی گرفته‌اند.

شخصیت‌های هر سه داستان کتاب «غریبه‌ها» از بد حادثه گرد هم آمده‌اند. در «غریبه‌ها» با زندگی مردانی آشنا می‌شویم که ناگزیر از روستاها مهاجرت کرده‌اند و در شهر به عملگی در ساختمآن های پادگان پرداخته‌اند. یاد «نعمت» یاغی جوانمردی که از نیرو می‌رباید و به تهی‌دستان می‌دهد، دلگرمی‌آفرین است. بخش نخست داستان را که به توصیف فضای کار اختصاص دارد، کودکی با گنگی خاص لحن کودکانه روایت می‌کند. ادامهٔ ماجرا از دید «رشید» از یاران سابق نعمت، شکل می‌گیرد که به شرح دستبردهاشان به قطارهای نظامی می‌پردازد.

البته توصیف‌های رشید، پس از دستگیری او، از درون ذهنیات کودک سربرمی‌کشند. آخرین بخش داستان، صحنهٔ گچ گرفتن جسد نعمت توسط مأموران، را باز راوی نقل می‌کند. «غریبه‌ها» از شخصیت‌پردازی و فضاسازی درستی بهره‌مند است و محمود موفق شده با دادن حالتی واحد به داستان چند صدایی‌اش، هماهنگی و یکدستی آن را حفظ کند.

«آسمان آبی دز» که گویی ادامهٔ «غریبه‌ها»ست، اثری موفق در توصیف ازدحام بیکاره‌ها و بی‌خانمان‌هاست - در این زمینه رمان «کبودان» حسین دولت آبادی نیز قابل ذکر است. این داستان با آن‌که غنای داستان پیشین را ندارد، تابلویی نومایه از رنگ‌ها و طرح‌های زندگی پایین‌ترین لایه‌های اجتماعی است. محمود نشان می‌دهد که چگونه گرد مراکز کار، حلبی‌آبادهای کارگران برپا می‌شوند و تضادهای زندگی بدوی با زندگی پیشرفتهٔ امروزی ناشی از صنعت نفت را به نمایش می گذارند.

آخرین داستان کتاب، «باهم» تفکرات پدری است که برای گریز از اندوه دستگیری دخترش توسط نیروهای امنیتی، به میگساری روی آورده.

بهترین داستان‌های مجموعهٔ **پسرک بومی** (۱۳۵۰) با زبانی گویا و تخیلی خوانندهٔ را در فضای بدیع و مطبوع جنوب قرار می‌دهند. احمد محمود با استفاده از امکان‌های ادبی نهفته در بیان کودکانه، گذشتهٔ نه چندان دور جنوب را زنده می‌کند. داستان «شهر کوچک ما» ریتمی تند دارد، همچون ریتم صنعت بی‌ریشه‌ای که همهٔ مظاهر زندگی آدمیان را درهم می‌ریزد بی‌آن‌که جایگزین مناسبی برای آن بیابد. با کشف نفت، مأموران شرکت به شهر کوچک هجوم می آورند، نخل‌ها را قطع می‌کنند و خانه ها را با بولدوزر ویران می سازند و مردم را می رانند. نخل‌هایی که می‌افتند قربانی شدن طبیعت شکوهمند جنوب را برای شکل‌گیری بهره‌کشی نوین از مردم، به نمایش می‌گذارند. کودک، شاهد ماجراها، با حسرت به دگرگونی‌هایی می نگرد که چون زخمی به مرور همهٔ شهر را

فـرا می‌گیرند. وقتی لانهٔ کبوترهایش ویران می‌شود، یادها و آرزوهای عزیز اوست که از دست می‌روند. و آنگاه که مقابلهٔ مأیوسانه مردم نامتحد در برابر شرکت و صاحب‌کارهای فرنگی به نتیجه‌ای نمی‌رسد، پـرکشیدن کـبوتر، سرگشـتگی و آرزوی آنـان را بـرای یافتـن راه رهایی می‌نمایاند. «شـهر کوچـک مـا»، بهترین داستان احمد محمود، طرحی دقیق و فضایی صـمیمی دارد. استحکام ساختار آن ناشی از هماهنگی تمام عناصر داستان برای رسیدن به مقصود نویسنده است.

ماجـرای داسـتان «پسـرک بومـی» در سالهای دههٔ بیست می گذرد و تقـابل زندگـی کارگـران ایرانـی شـرکت نفـت را بـا زندگی کارفرماهای خارجـی، از دیـد پسـرکی پاپتـی کـه دلباختـهٔ دخترکـی اروپایـی شـده، مـی‌نمایـاند. داسـتان بـه اقتضـای موقعیـت سـنی و نحوهٔ نگرش پسرک، جنـبه‌ای پوشـیده و غیرمسـتقیم مـی‌یابد: در طی هیجان‌های سیاسی برای ملـی کـردن صنعت نفت، میتینگی به خون کشیده می‌شود که دخترک در یکی از آن هاست، و پسرک در تلاشی ناموفق برای نجات او جان می‌بازد. «پسرک بومی» داستانِ رودررویی احسـاسات پاک کودکانه با جبر محیط و شرایط اجتماعی است.

داسـتان «پسـرک بومـی» نیز از نخل و دریا و نفت، رنگی محلی یافته اسـت. با این داستان‌ها می‌توان احمد محمود را از تواناترین توصیف‌گران زندگـی تـب آلود منطقهٔ جنوب دانست. داستان‌های او از بدعت و غربتی مطـبوع بـرخوردارند. این داسـتان‌ها ادامهٔ یکدیگرند و در فضایی همشکل بـا آدم‌هایی همانند می‌گذرند. با مطالعهٔ آن‌ها می‌توان به چگونگی تکوین رمـان «همسـایه‌هـا» در ذهـن نویسـنده پـی برد، زیرا به مرور و از ورای داسـتان هـای کوتـاه، کـه تکامل تدریجی نویسنده را نشان می‌دهند، طرح کلـی رمـان پـرآوازه‌اش شـکل مـی‌گـیرد، رمانـی که دوره‌ای پرتحرک از زندگـی مـردم فرودسـت جـنوب ایـران را بـه شـکلی گسترده و در متن دگرگونی‌های تاریخی مجسم می‌سازد.

محمـود در چند داستان از مجموعهٔ «پسرک بومی» به مضمون‌های تمثیلـی پرداخـته امـا توفیقـی نیافته است. از آنجا که استدلال نویسـنده بر سـاختی منطقـی و محتمل متکی نیست، داستان‌ها در القای مفاهیم تمثیلی توفیقـی نمـی‌یابـند. در ایـن آثـار، خفقان نفس‌گیر سال‌های دههٔ پنجاه و آرزوی دگرگونـی وضعیت اجتماعی به شیوهٔ افسانه‌های علمی- تخیلی و داستان‌های پوچی بیان می‌شود.

زائری زیر باران
فرهنگ فرهی
از مقدمهٔ کتاب
چاپ اول ۱۳۴۷

قلمرو پهناور قصه های او دنیای معماهاست، لبریز از خوف و هراس است، مهجور سرزمینی است عقیم و ویران و سراسر این دنیای متروک را آدم هایی گرفته‌اند شکست‌خورده و غارت‌شده که مدام با مرگ کلنجار می‌روند و به هر روال برابر چشم‌های پررعب و اضطراب این از مرگ‌رانده‌ها، تابوتشان را می‌سازند.

اردوی آدم‌های او تشنه‌های خسته‌ای هستند که در کویری عطشان و هولناک، به دنبال آب آواره اند و نویسنده آن ها را (که هریک طبق شرایط خاص خود به وجود آمده اند) در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و با رشتهٔ حوادث بهم گره می‌زند و به راه سرنوشت و سرانجامشان می‌کشاند و در این تقدیرسازی، فقط از «شهامت و صداقت» که ابزار «قهرمان سازی» ساختگی روزگار ماست، سخن نمی‌گوید و زندگی مخلوقات خود را هم «ردیفی از چراغهای رنگین نمی‌بیند که بطور منظم کنار هم چیده شده باشد».

در قصه‌های او فاتحی در بین نیست و اصلا" فتحی در کار نیست.

آدم‌های او از مرزهای زندگی روزمره انسانی آنسوتر نمی‌روند و به سیاه‌چال «وراجی‌های فلسفی» نمی‌افتند که وعظ کنند و تعلیم بدهند و قصه بگویند تا «دردهای باب روز روشنفکرانه» خالقشان را تسکین دهند. او آدم‌هایش را مثل وجود خود حس میکند. او پاره‌ای از وجود خود را،

منش و شخصیتش را به آن‌ها می‌دهد و در وسط معرکهٔ دنیا رهایشان می‌سازد و به این همسفرهای حرمان زدهٔ خود اعتقاد دارد و خصائصشان را باور می‌کند و از این روست که آن‌ها، از حمایت خالقشان این همه برخوردارند و نویسنده سنگینی فاجعه و شکست‌ها، تنهایی‌ها و ناکامی‌هاشان را در سرتاسر ماجراهاشان بر دوش می‌کشد.

آدم‌های او قبل از آن‌که در قصه‌ها و روایاتش راه یابند، وجود داشته‌اند. او در سال‌های کودکی پرخاطره و مشقت بارش با آن‌ها در جنوب پرآفتاب و التهاب «نان آرزوهاشان» را تقسیم کرده و هنگامی که خطوط کف دست او با خطوط کف دست «هم زنجیران» امتداد می‌یافت، چون زائری مؤمن و سالکی دلگرم، فردایی روشن می‌ساخته و چون پیکارجویی امیدوار، سختی و خشونت زندان را تحقیر می‌کرده است و زمانی گم‌گشته، گیج و سرخورده، خشمگین و مأیوس، چون آواره‌ای دردمند و بی‌پناه، فرسوده از رنج‌های کارزار، به سوی خویش و به اعماق خویش رجعت کرده است و از این روست که نویسنده همه چیز را دربارهٔ آن‌ها می داند وهمان آدم‌ها و وقایع مغناطیس وار، که او را جذب کرده، خواننده را هم مجذوب می‌سازد.

قصه‌های او روایت گویایی است از واقعیاتی که ما را احاطه نموده و از دنیای خاموش و مهجور و از اضطرابات و تردیدهایی که شخصیتی شکنجه شده و بغرنج، با صراحت و دقت و سخت‌گیری خاصی بازمی‌گوید و بدین طریق، خود را از طغیان عواطف و احساس‌های سرکش درونی رهایی می‌بخشد، و خصیصه و مشخصهٔ او در تجسم این اضطراب مدام انسان است و دنیای واقع، و این زندگی روزمره آدمیان که خسته جان به جستجوی پناه و سقفی حیرانند و بی‌پناهی، ملازم جدانشدنی این مسافران خسته است (که من آن‌ها را زائران زیر باران نامیده‌ام) از راه‌پیمایی در ظلام بیگانگی، سنگلاخ‌ها و پرتگاه‌های بیگانه و مهجور.

در بعضی قصه‌های او مضمون (شکست و فاجعه) گرچه زیر پردهٔ ابهام نهان گردیده، باز این فریاد هراس آمیز آشکار است و پنداری شاخه‌های بریده از نهالی تناور است که از ریشهٔ سرزمینی مهجور و عقیم آب می خورد و هردم رشد می‌یابد و همه جا نویسنده در دل قهرمان‌های خود پنهان است. گاه این قصه ها گفتنی بیشتری نهفته دارد تا آثار علانیه آن.

محمود، موجودیت نسل ما را تصویر می‌کند بی‌آن‌که به جستجوی پاسخی برخیزد و هیچ خصیصه و دقیقه‌ای در دنیای ناامید، درهم ریخته و رو بزوال او، آنقدر کوچک و بی‌جان نبوده که از دیده‌اش مخفی بماند و همواره بیمناک آن است که ابرهای تیره واقعیاتی را که در این آسمان ظلام جسته است و به نسیمی درهم می پیچند به چنگ کلمات بگیرد و بدان هیأتی و قالبی استوار بخشد.

توانایی محمود، در احضار این احساس‌های غایبْ است، قلمزنی او از بی‌نیازی نیست و او خود با وحشتی مدام دست به گریبانست، و خوف او از این لولوی درونی است که به قصه پناهش داده.

اینک به گفتهٔ ریلکه «میوه زندگی» او در دست ماست و « این انسانی است که بر آن دست می زنی» گرامیش دار!

همدان ۱۵ مرداد ماه ۱۳۴۷

زائری زیر باران
بزرگ علوی
ماهنامه کاوه- مونیخ
شماره ۲۹
خردادماه ۱۳۴۹

بخشی از نامهٔ زنده‌یاد بزرگ علوی به محمد عاصمی مدیر ماهنامهٔ کاوه چاپ مونیخ

از زائری زیر باران از احمد محمود هم خوشم آمد. برخورد او را دیده بودم: گمان می‌کنم که در این مجموعه جالب‌ترین داستان همین «برخورد» است ف.ن. به دور و بر خود بصیرت دارد و کمابیش زندگی مردم هم‌طراز خودش را ترسیم می‌کند. احمد محمود بیشتر به عمق اجتماع می‌رود و نابسامانی آن‌ها را در مد نظر دارد. دلش برای شکست‌خورده‌ها و وازده‌ها می‌تپد. تشریح زندگی در بندر خوف و هراس قاچاقچی، زندانیان تبه‌کار، اضطراب آنان که برای امرار معاش خون خود را می‌فروشند و مزد آن را سر قمار می بازند؛ نبرد انسان با طبیعت، برخورد موتور و تراکتور با بیل و کلنگ دهقانانی که دشوار می‌توانند از زیر بار فشار قرون وسطائی شانه خالی کنند. طرح و تجسم این قبیل مسائل و شخصیت‌ها گواه بر آن است که نفوذ رئالیسم در ادبیات ایران روز به روز رو به فزونیست و این امیدبخش است. مقلدین بکت و یونسکو، هر چه هم بخواهند باد در آستینشان بدمند، درجا می زنند. زیرا بکت و یونسکو خودشان گذرا هستند. قرار نبود که مخلص

وارد معقـولات بشـوم. مقدمه نویس خوب فهمیده که گاه این قصه‌ها گفتنـی بیشـتری نهفـته دارد تا آثار علاقه آن مثلا" در برخورد و در سایه سـپیدارها. مقصـود و منظور احمـد محمود بیش از آن است که در وهلهٔ اول بـه چشـم می‌خورد. آن طوری که من فهمیده‌ام، در این دو داستان به اسـاس موانعـی کـه راه موفقیت در روستاها را سد کرده است اشاره شده اسـت. صـحیح اسـت کـه در خـود عواملی هستند که می‌کوشند از درهم پاشـیدن موانـع چندصدسـاله با تمام قوا جلوگیری کنند، اما ریشهٔ هرج و مـرج در شـهر اسـت و از آنجـا دستی نامرئی می‌خواهند عقربه را بعقب برگرداند.

حاشیه‌ای بر رمان‌های احمد محمود
همسایه‌ها- داستان یک شهر- زمین سوخته
هوشنگ گلشیری
نقد آگاه- پائیز ۱۳۶۱

احمد محمود در سه رمان خود به سه مقطع مهم در تاریخ سیاسی اجتماعی معاصر نظر داشته است: همسایه‌ها در اهواز می‌گذرد و مقطع ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۰ و بخصوص وقایع دوران ملی شدن صنعت نفت و حکومت مصدق را تا پیش از کودتا در برمی‌گیرد؛ داستان یک شهر بیشتر در بندر لنگه می‌گذرد و به سال‌های پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و بخصوص وقایع پس از ۱۳۳۳ یعنی دستگیری و اعدام بعضی از اعضای سازمان نظامی و پی‌آمد آن کودتا و این شکست نظر دارد. زمین سوخته در همان شهر اهواز می گذرد و از شهریور تا اواخر ۱۳۵۹ یعنی مقطع شروع جنگ‌ایران و عراق و پیامدهای چند ماهه آن را در برمی‌گیرد.

اهمیت این سال‌ها (به یاد داشته باشیم که در سلسله رمان‌های احمد محمود اواخر دهه ۳۰ تا ۴۰ ونیز تمامی ۴۰ تا۵۰ و تا ۵۶ غائب است.) ونیز شیوه برخورد احمد محمود با وقایع و اشخاص تاریخی ما را وامی‌دارد تا به این سه رمان به عنوان رمان‌های سیاسی و اجتماعی بنگریم. اما توفیق یا شکست هر رمان را نه با معیار تطابق آینه‌وار با واقعیت‌ها که با میزان هماهنگی و تشکل آن واقعیت‌های منتخب در رمان می‌سنجیم و در عین حال می‌خواهیم ببینیم که آن پیشینهٔ تاریخی و یا این واقعیت موجود که در همسایه‌ها و داستان یک شهر و حتی زمین سوخته عرضه شده است با توجه به بینش و نیز چهارچوب تحلیل یک حزب در

کجاها با امکانات رهایی و آزادی ما به معاوضه برمی‌خیزد و نیز کجاست که واقعیت رمانی احمد محمود آن چهارچوب‌ها را می‌شکند و مددکار آزادی ما می‌شود.

با همان نظر اول می‌توان گفت که همسایه‌ها، داستان یک شهر و زمین سوخته سه رمان پیوسته اند: هم از نظر یکی بودن نظرگاه در هر سه رمان وهم همسانی در تکنیک نقل. قطع نظر از تکرار بعضی از آدم‌ها در رمان‌های بعدی و شرح ادامهٔ زندگیشان رفتار نویسنده با تیپ‌های ساده و تیپ‌های تاریخی سیاسی در هر سه رمان همگون است. اما ساخت سه رمان ظاهرا" متفاوت است. حال با توجه به این جنبه‌ها به بررسی هر سه رمان می‌پردازیم.

۱ - نظرگاه

ناقل هر سه رمان اول شخص مفرد است: در همسایه‌ها خالد است که از کودکی به نوجوانی و بالاخره به هجده سالگی می رسد و از زندان به سربازی برده می‌شود؛ در داستان یک شهر همان خالد است که فاقد هر نوع گذشته‌ای جز خاطرات سیاسی و بخصوص وقایع لشگر دو زرهی است که اکنون دورهٔ تبعیدش را در بندر لنگه می گذراند، ظاهرا" هم باید گذشتهٔ شخصی‌اش را در همسایه‌ها جست، گرچه خالد همسایه‌ها از تحصیلات کلاسیک برخوردار نبود و از زندان یکراست به سربازی برده شد و خالد داستان یک شهر افسر وظیفه‌ای است که سرباز صفر شده است و به بندر لنگه تبعید شده است. در زمین سوخته خالدی هست که برادر ناقل است، اما ناقل در ادامهٔ حیات خالد داستان یک شهر فاقد هم گذشته شخصی و هم سیاسی است که در حال حاضر در اهواز گذرانی دارد و تنها یک بار آن‌هم با یادداشت برادرش می‌فهمیم که چیزی به اسم گذشته داشته است و ما تا گذشته‌ای برای او بسازیم باید به یاد داشته باشیم که او را در همسایه‌ها و داستان یک شهر- گرچه به اسم

خالد دیده‌ایم، یا اصلاً" همو است که نه ناقل همسایه‌ها و داستان یک شهر که نویسندهٔ آن‌هاست. پس می‌بینیم گرچه سه رمان از یک نظرگاه نقل می‌شود- اول شخص مفرد- اما ناقل در طی سه رمان «متحول» می‌شود.

همسایه‌ها: خالد با شروع رمان «چهارم را تمام کرده است و دیگر مدرسه نگذاشته‌اندش.» (ص۱۵) پدرش، استاد حداد، آهنگری است مذهبی که دیگر کارش رونقی ندارد و دارد «اسرار قاسمی» می‌خواند تا بلکه با چله نشینی هم شده گره از کارش گشوده شود، بالاخره هم راهی کویت می‌شود. خالد مادری هم دارد و خواهری کوچکتر و اینها در خانه‌های اجاره‌ای با همسایه‌های دیگری زندگی می‌کنند که هرکدام سرگذشتی دارند: بلور خانم و امان آقای قهوه‌چی؛ محمد میکانیک و زن و بچه‌اش؛ رحیم خرکچی با دو پسرش ابراهیم و حسنی و زنی که می‌میرد و رحیم خرکچی رضوان را می‌گیرد؛ خواج توفیق تریاکی و زنش آفاق که قاچاقچی است و دختر ترشیده‌شان بانو؛ صنم و پسرش کرمعلی؛ هاجر و بچه ریقونه‌اش و شوهرش ناصر دوانی که کویت رفته و بعد برمی‌گردد؛ عمو بندر؛ و سرانجام ملااحمد و زن و پنج بچه‌اش از جمله دختری به اسم لیلا که پس از کشته شدن رضوان و زندانی شدن رحیم خرکچی و سرگردان یا دزد شدن حسنی و ابراهیم جای آن‌ها را می‌گیرند.

در این میان جز پسران ساکن این خانه همبازی‌های دیگری هم هستند و خالد از این مجموعه است که گزارش می‌دهد: از چله نشینی پدر و کفتربازی خود و بازی‌های آنچنانی با بانو در آب حوض و بعد وسوسه‌های بلور خانم تا جای شلاق‌های امان آقا را نشانش بدهد و بالاخره اولین تجربهٔ همبستر شدن. از تریاک کشیدن مدام خواج توفیق نیز می‌گوید و صبر و بردباری عمو بندر و بالاخره از کرمعلی که مدام شرط می‌بندد تا نعلبکی را درسته توی دهانش بچپاند و یکبار بالاخره

نعلبکی در دهانش می‌شکند و نیز از محمد میکانیک که از جنم دیگری است و اسرار قاسمی خواندن پدر را نمی پسندد و رک و صریح در برابر پدر و نیز افاضات خواج توفیق می‌ایستد. از ابراهیم نیز می‌گوید که کم‌کم پایش به کوچه باز می‌شود و حسابی ولگرد و بالاخره دزد از کار درمی‌آید. رحیم خرکچی هم که رضوان را می‌گیرد تا سامانی بگیرد، رضوان آن‌کاره از کار درمی‌آید و در مراسم عروسی کرمعلی و بانو بالاخره با ضربهٔ چپق رحیم کشته می‌شود و رحیم خرکچی به زندان می‌افتد.

بیرون از خانه دیگرانی هم هستند: خاله رعنا و دختر و پسرش. با رفتن پدر به کویت پای خالد به بیرون دایرهٔ محدود خانه باز می‌شود. شیشه‌ای شکسته می‌شود و پای خالد به شهربانی می رسد و اینجا آغاز گره خوردن خالد است با دنیای دیگر، با آدم‌های سیاسی که از همان جنم محمد میکانیک اند، اما همه نام‌های مستعار دارند: پندار، شفق، پیمان و بیدار. خالد که شاگرد قهوه خانهٔ امان آقا شده است رابطه هم پیدا می‌کند، اعلامیه پخش می‌کند و به شعارنویسی می‌افتد. شانزده ساله است و نخست وزیری رزم آرا است. در میتینگ هم شرکت می‌کند، پایش درمی‌رود و در گریز از دست پلیس به خانه «سیه چشمی» پناه می‌برد و عاشق می‌شود. خالد حالا دیگر کتاب‌هایی خوانده است: «فولاد چگونه...» یا مثلاً" جامعه شناسی احمد قاسمی یا اصول فلسفهٔ ژرژ پولیتسر یا حتی وظیفهٔ ادبیات گورگی. شک‌ها قدم به قدم رفع می‌شود، مثلاً" این شک که چرا همیشه باید یک عکس با آن سبیل مشخص بر جبین روزنامه‌های حزبی باشد و یا آن دل نگرانی که چرا آدم‌هایی از جنم پندار و بیدار و شفق و پیمان فقط نفت جنوب را ملی می‌خواهند یا آن‌که این «بالا» که همه چیز را می داند کیست. پس دیگر حسابی توجیه می‌شود و خود رابط کارخانهٔ ریسندگی با حزب می‌شود. اما آن دیگران (اهالی خانه، به غیر از محمد میکانیک، همچنان خفت و خیز خودشان را

دارند) همه و همه پشت سر رئیس تازهٔ دولتند و ملی شدن نفت را در همه جای ایران می‌خواهند و زدن نوار «صنعت نفت باید ملی شود» بر سینه کم‌کم دارد همه‌گیر می‌شود. می‌ماند خودی‌ها، همان آدم‌های نام مستعاری که به قول ناقل تا مبادا شناخته شوند نواری بر سینه ندارند و در تدارک اعتصاب کارخانهٔ ریسندگی‌اند. بالاخره خالد هنگام حمل چمدان اعلامیه و کتاب دستگیر می‌شود، اما از شهربانی فرار می‌کند. ولی علی شیطان- پلیسی که سلف ساواکی‌های بعدی است- وقتی می‌بیند خالد خیال همکاری با او را ندارد، دستگیرش می‌کند و دورهٔ انفرادی و شکنجه و زندان شروع می‌شود.

خالد در عمومی با زندانیان عادی روبرو می‌شود، آدم‌هایی همچون رحیم خرکچی، ناصر ابدی، غلام قاتل، ناپلئون ابدی؛ اسی سرخو و رضی جیب بر و... اما او که حسابی مقاومت کرده است رابط جدیدی پیدا می‌کند، کتاب می‌خواند، پس در ادامهٔ فعالیت‌های حزبی به فکر تدارک اعتصاب غذا می‌افتد. با ورود پندار به رئیس زندان اتمام حجتی داده می‌شود، درست روز بیست و پنجم خرداد ماه یکهزار و سیصد و سی و یک. خالد هجده ساله است. همه به استثنای یازده نفر به اعتصاب غذا دست می‌زنند و در شورشی که درمی‌گیرد ناصر ابدی کشته می‌شود و خالد به انفرادی می‌افتد و بعد از سه ماه و نیم سرکردن در انفرادی از زندان آزاد می‌شود تا مأمورین نظام وظیفه او را به سربازی ببرند.

در این خلاصه البته بسیاری از وقایع فرعی آن خانه از قلم افتاده است، یا از زندانیان عادی، از شکنجه گران، بازپرس‌ها، از پلیس‌ها و یا نمونه‌های دیگری از آن آدم‌های نام مستعاری حرفی زده نشده. با این همه از همین خلاصه می‌توان دریافت که خالد از یک تیپ ساده به یک تیپ سیاسی آرمانی تبدیل می‌شود.

داستان یک شهر: توالی نقل حوادث این رمان مطابق با توالی حوادث واقعی نیست اما خلاصهٔ حوادث با توجه به تسلسل زمانی آن‌ها

اینست که با لو رفتن سازمان نظامی خالد که اینجا افسر وظیفه است همراه با دوازده نفر از دوستانش دستگیر می‌شود. البته نصرت رابط او با حزب فرار کرده است. این سیزده نفر ابتدا به فرمانداری نظامی و بعد به زندان لشکر دو زرهی منتقل می‌شوند و اینجاست که شاهد شکنجه و مقاومت دیگران می‌شوند، از آدم‌های غیر مشهور گرفته تا سرهنگ سیامک و مبشر و سرگرد وکیلی (در کتاب سرگرد وکیل)، ستوان واله و محقق و دیگران (در کتاب گاه نام‌ها تغییری اندک یافته است و گاه زمان و ترتیب اعدام‌ها مغایر با واقعیت تاریخی است). اما گروه سیزده نفری به اینجا و آنجا تبعید می‌شوند. ناقل با سه نفر از دوستانش به بندر لنگه می‌آیند که پس از مدتی تنها خالد در بندر لنگه می‌ماند.

گذران خالد که سرباز صفر شده است در بندر لنگه تنه اصلی رمان است و ما بیشتر از او می‌شنویم: از رابطه‌اش با سربازی به اسم علی و آشنایی‌هایش با گروهبان‌ها مثلا" مرادی و راضی، سربازان و افسران و مهمتر از همه مردم محل، تیپ‌های ساده‌ای چون قدم خیر، انور مشهدی، ممدو، طلا، محمد نور و دیگران. به شهادت ناقل کار خالد فقط اینست که صبح سری به پادگان بزند، حاضری بدهد و بعد به بازار برود یا به قهوه‌خانهٔ انور مشهدی و بعد برگردد تا با علی فکری برای ناهار بکنند و بعدازظهر بخوابند و عصر هم بروند پشته عرق بخورند و گاهی هم همراه علی به باغ عدنانی بروند و تریاکی بکشند. این دایرهٔ تکرار را تنها سه چیز می‌شکند: یکی آشنایی با شریفه است که تازه به بندر لنگه آمده است و خالد را فتنهٔ خود کرده و علی را دل نگران تا جایی که بی‌محابا عرق می‌خورد و تریاک می‌کشد و از کودکیش می‌گوید. دوم بازداشت‌های گاه‌گاهی خالد آن‌هم بخاطر شک و تردیدهای سرهنگ و دیگران که به غلط فکر می‌کنند فعالیت‌هایی دارد. سوم خاطرات گذشته است، همان شرح و تفصیل وقایع لشگر دو زرهی. بالاخره هم جنازهٔ شریفه پیدا می‌شود و علی را هم قاچاقچی‌ها می‌کشند و خالد در خرت و پرت‌های

علی قابی را که به گردن شریفه بوده می‌بیند و در عکسی خانوادگی تصویر علی را کنار شریفه تشخیص می‌دهد و می‌فهمد که علی و شریفه برادر و خواهر بوده‌اند.

در این خلاصه نیز بسیاری از بهترین و جالب ترین وقایع زندگی تیپ‌های ساده فراموش شده است: آدم‌هایی چون گروهبان راضی که از بس از خود راضی است سه رادیو دارد و همه را با هم بر سه موج مختلف و حتما" سه زبان روشن می‌گذارد، آن‌هم شب هنگام و خودش هم می‌خواند و بر شکمش ضرب می‌گیرد؛ یا وقایع ریز و درشت زندگی گروهبان مرادی که از قدم خیر بریده است تا با ممدوی مخنث سرکند و یا تیپی چون محمد نور که هم رئیس پستخانه و هم کارمند و هم فراش است و عینک و ساعت تعمیر می‌کند و همیشه پس از تعمیر هر ساعت تعدادی پیچ و مهره و چرخ و دنده زیاد می‌آورد که راست و حسینی همه را به مشتری می‌دهد که مال خودت، اینها زیاد آمده. از شوهر خورشیدکلاه و خود خورشیدکلاه و ماجرای رابطهٔ او با ناقل پس از مرگ شریفه نیز نگفتیم و بسیاری وقایع زندگی مردم عادی. مجموعه‌ای رنگین و زنده که با وجود تنوع تیپ‌ها سخت با ساخت بندر لنگه آن‌هم از چشم یک تبعیدی و یا بازماندهٔ آن تجربه تاریخی می‌خواند.

زمین سوخته: ناقل در اینجا خالد نیست، اما هر کس هست سنی از او گذشته است و ساکن اهواز است، مادری دارد و برادرانی از جمله خالد و شاهد و صابر و محسن و نیز کسن و کارهای دیگری. زمان شروع رمان اواخر شهریور ماه ۱۳۵۹ است، آغاز حمله عراق به‌ایران. جنگ شروع می‌شود و پس از بمباران‌ها و حملهٔ تانک‌ها به اهواز و خبرهایی از دیگر جبهه‌ها و مثلا" مقاومت مردم خرمشهر و بالاخره سقوط آن، اهواز کم‌کم خلوت می‌شود و در خانه نیز جز ناقل و خالد و شاهد کسی نمانده است، خالد کشته می‌شود و شاهد هم که کارش دارد به جنون می‌کشد از اهواز می‌رود، اما ناقل می‌ماند تا به نزدیکی‌های همان

قهوه‌خانه‌ای برود که هر روز به آنجا سری می‌زد، به میان تیپ‌های ساده‌ای که ناقل همسایه‌ها و داستان یک شهر در ارائه آن‌ها قدرت داشت: ننه باران، پسر ننه باران، عادل و بخصوص کل شعبان و زن و دو دخترش و رستم افندی و امیرسلیمان و گلابتون و حوری و دیگران. در این فاصله با پسر ننه باران هم آشنا می‌شویم و رشادت‌هایش و بااسمال که گاوهای بی صاحب را جمع کرده است، علفی از صحرا آورده، شیرشان را خیرات می‌کند. بالاخره هم وقتی شهر دیگر حسابی خلوت است ناقل به خانه بر می گردد و با دیدن لباس‌های برادر شهیدش دلشوره می‌گیرد و با انفجار عظیمی بی‌حس می‌شود. وقتی به حوالی قهوه‌خانه می‌رسد می‌فهمیم که اغلب آن آدم‌ها با یک موشک نیروهای عراقی نابود شده‌اند و زمان اواخر پائیز ۵۹ است.

خلاصه کنیم: در همسایه‌ها ناقل متحول می‌شود، کودکی ساده با روابطی حسی و عاطفی، تیپی ساده، به آدمی سیاسی تبدیل می‌شود و در آخر رمان درست یکی دو ماه پیش و پس ۳۰ تیر ۱۳۳۱ یک آدم تمام عیار حزبی است، تیپی سیاسی آرمانی. در داستان یک شهر ناقل در عین و حتی در نقل واقعیت موجود آدمی است معروض حوادث زندگی آدم‌های عادی و گرفتار چنبرهٔ مناسبات و روابط حاکم بر بندر لنگه و حتی به دور از عوالم سیاست؛ اما در ذهن گزارشگر حماسه‌های مقاومت است و یکی دو خیانت و بریدن ولو دادن، با این‌همه فاقد هر نوع گذشتهٔ شخصی. در زمین سوخته ناقل با وجود تعلق به خانواده‌ای همچنان فاقد هرگونه گذشته شخصی است، در ضمن گذشتهٔ سیاسی نیز ندارد، پس تنها گزارشگر اکنون است اما آن وقایعی که تیپ سیاسی حزبی شدهٔ همسایه‌ها و دوپاره شدهٔ داستان یک شهر می‌خواهد ببیند؛ یا متعهد به گزارش آن بخش‌هایی از واقعیت موجود است که آدم‌هایی از جنم او- فاقد گذشته و دارای یک بینش سیاسی خاص- باید ببینند.

۲- تکنیک نقل رمان

تکنیک نقل در هر سه رمان یا ثبت روزمرهٔ وقایع عینی است و یا ثبت خاطرات سیاسی- شخصی است.

۱- شیوه نقل عینی: سیر وقایع به یک روز یا چند روز یا حتی یک ماه تقسیم می‌شود و ناقل مستقیما" آن‌ها را نقل می‌کند، یا ناقل همچون خاطره نویسان که شب به شب یا هفته به هفته وقایع زندگی‌شان را یادداشت می کنند به ثبت وقایع زندگی خود و دیگران می‌پردازد.

«باز فریاد بلور خانم تو حیاط دنگال می‌پیچد. امان آقا، کمربند پهن چرمی را کشیده است به جانش. هنوز آفتاب نزده است. با شتاب از تو رختخواب می‌پرم و از اتاق می‌زنم بیرون.» (همسایه‌ها ص۱۱)

«کبوترهای دم سفید سر به نیست شده‌اند. وقت تخم کردنشان بود گمان کنم که کار، کار ابراهیم است. بد جوری سرتق شده است. این روزها، اصلا" زیر بار حرف رحیم خرکچی نمی‌رود.» (همسایه‌ها ص۱۱۰)

«باد فرمان را از دهان گروهبان غانم می‌قاپد
- دسته... بجای... خود !...
صدای دسته جمعی جاشوها، همراه با، رو سطح دریا کشیده می‌شود.»
(داستان یک شهر ص۱۱)

«روزهای آخر تابستان است. خواب بعدازظهر سنگینم کرده است.»
(زمین سوخته ص ۱۱)

از نمونه‌های عالی این نحوه روایت عینی و مستقیم وقتی است که رحیم خرکچی در عروسی کرمعلی پسر صنم با بانو دختر خواج توفیق با سر چپق می‌زند توی سر رضوان:

«... صنم رو پا بند نمی‌شود. می‌رقصد و دور می‌گردد. ضربه‌های سنگین دهل، پردهٔ گوش را آزار می‌دهد. دست رحیم خرکچی می‌رود

پر شال. هنوز رضوان با مشت به سینه استخوانی مش رحیم می‌کوبد. زبانه‌های آتش از دهانه دیگ بالا زده است. مش رحیم چپق را از زیر شال بیرون می‌کشد. حالا رضوان به سر و سینهٔ خود می‌زند. موی سرش پریشان شده است. صنم، سر تا پا خیس عرق شده است. صورتش گل انداخته است، با صدای سرنا و ضربه‌های طبل، فرز و چابک می‌رقصد. رحیم خرکچی چپق را تکان می‌دهد. رضوان صورت خود را چنگ می‌اندازد آب دیگ بالا می‌آید و سرمی‌رود. رحیم با سر چپق می‌کوبد به گیجگاه رضوان. رضوان نقش زمین می‌شود. آب دیگ شعله‌ها را خاموش می‌کند و رضوان، انگار که سال‌هاست مرده است».

(همسایه‌ها ص۲٤٦)

از همین نمونه می‌توان دریافت که ناقل ماجرا را در لحظهٔ وقوع شرح می‌دهد. شبیه آنچه در نمایشنامه یا فیلمنامه در شرح صحنه‌ها می‌آید. اما به لحاظ آن‌که نمی‌توان همهٔ وقایع و یا ارتباط آن‌ها را اینگونه مستقیم نقل کرد، گاه در همین محدودهٔ برش از زمان به یکی چند روز عقب باز می‌گردد و زمینه حادثه‌ای را در گذشته شرح می‌دهد.

قدرت احمد محمود در این نوع نقل است و با همین شیوه است که توانسته است زندگی همسایه‌ها، زندگی روزمرهٔ مردم بندر لنگه و نیز گذران زندگی را در محلهٔ ننه باران نشان دهد.

۲- روایت ذهنی: ناقل گاه به تمهید خوابی یا خلسهٔ پس از تریاک؛ شباهت دو عنصر از دو حادثه، یکی در حال و یکی در گذشته، مثلاً" صدای کامیونی، یا کلمه‌ای خاطرات گذشته را تداعی می‌کند. اشکالی اگر هست در توجیه یا احتمال وقوع این گونه تداعی‌هاست و یا در منطق قطع و وصل‌های آن خاطرات، مثلاً" وقتی ناقل می‌فهمد که حکم اعدام به رحیم خرکچی ابلاغ شده است به یاد گذشته می‌افتد:

«وا می‌روم. سرم گیج می‌خورد. صدای چینووق را می‌شنوم. از فرسنگ‌ها دور. از بن دره.

– هی خالد، نمی‌رویم میدون زندون تماشا ؟
– مگه آنجا چه خبره؟
تمام صورت چینووق، دهان است
– سه تا آدمو دار کشیدن» (همسایه‌ها، ص ٤١٤)

و بعد تمام مراسم اعدام را شرح می‌دهد که هر خوانندهٔ ساده می‌فهمد که این مراسم به تمهید «سرم گیج می‌خورد» و تداعی خاطره‌ای در گذشته الصاقی و نامحتمل است. وقتی خالد در گزارش احوال خود و همسایه‌ها هر چیزی را شرح می‌داد چگونه چنین حادثهٔ مهمی را از قلم انداخته بود که حالا باید ناگهان به یادش بیاید؟ از این دست نمونه‌ها در همسایه‌ها بسیار کم است. اما داستان یک شهر پر است از این تمهیدات، بخصوص اگر بخاطر داشته باشیم که تنهٔ اصلی قصهٔ رمان گذران دورهٔ تبعید در بندر لنگه است و بر این پایه است که باید وقایع زندان لشگر دو زرهی تکه تکه به یاد آورده شود. ابتدا چند نمونه بیاوریم از تداعی‌هایی که در خرد پایهٔ رمان با پیش و پس رفتن اتفاق می‌افتد:

شیخ اسماعیل بر جنازهٔ علی نماز میت می‌خواند، ناقل ضمن کلمات او می شنود: «و زادهٔ کنیز تو است و به تو نازل شده است. اگر بد رفتار است رحم کن بر او... یا ارحم الراحمین...» (ص ١٤)

با شنیدن کلمه «رحم» جمله‌ای دیگر و واقعهٔ آن تداعی می‌شود و ناقل تا خواننده بفهمد که از همین رحم بود که آن جمله و واقعه تداعی شد، انگار که مکانیسم ذهن شک پاولوف است، کلمه را تکرار می‌کند

«–رحم؟...»

و بعد: «صدای به غم نشستهٔ قدم خیر بود که از گلو برمی‌خاست

«رحم؟... بی رحم‌تر از ئی مرادی تو دنیا پیدا نمی شه!

علی لبخند زده بود.

– غصه شو نخور قدم.... زندگی همینه!» (ص١٤)

برای چسباندن این تداعی به تداعی‌های بعدی این بار «زندگی همینه» زنگ پاولوف است، پس زنگ را برای خود و حتما" خواننده می‌زند:

«- زندگی همینه!»

و در ادامه می‌آورد:

« تازه از بالای کامیون پریده بودیم پایین و هنوز هاج و واج بودیم.

- زندگی همینه بچه‌ها، افت و خیز داره!

علی بود که تو گاراژ عدنانی، پشت نردهٔ تخته ئی ایوان‌ایستاده بود و حرف می زد.» (ص۱٤)

ناقل در ادامهٔ شرح آشنایی با علی وقتی علی می‌پرسد: «لابد شام نخوردین؟» و می‌گویند: «شام؟» و بالاخره علی از «پشته» می‌گوید باز زنگ را می‌زند: «پشته؟» و به حال باز می‌گردد به مراسم احترام نظامی به جنازهٔ علی. و از دیدن دریا به یاد جنازهٔ شریفه می‌افتد: «موج‌ها متلاطمند. عینهو موج‌های روزی که دریا، جسد شریفه را پس داد.» (ص۱۷)

با این تداعی‌ها است که طرح مثلث ناقل و علی و شریفه ریخته می‌شود و گرچه می‌توان گفت احمد محمود در استفاده از شیوهٔ جریان سیال ذهنی، حتی با توجه به تجربه‌های پیش از او در ادب معاصر، سخت مبتدی است، اما به هر صورت این رفت و بازگشت‌ها با ساخت کلی می‌خواند، چرا که بر یک زمینه دور می‌زند. کار وقتی دشوار می‌شود که ناقل می‌خواهد وقایع مربوط به سازمان نظامی را گزارش کند.

در ابتدا هنگام بازداشت در پادگان بندر لنگه و با دیدن ستوان سومی به یاد دورهٔ دانشکده می‌افتد و بی‌هیچ تمهید قبلی از دستگیری سرهنگ افشار و ستوان واله خبر می‌دهد و بعد از بازداشت سیزده نفر خودشان:

«جلو چادر ستاد، یک کامیون زیتونی رنگ ایستاده بود و ده سرباز مسلح به تفنگ برنو و یک استوار که میانه قامت بود و میانه سال و«کلت» بسته بود.

سیزده نفر بودیم. کمال هم بود که زیرچشمی به همدیگر نگاه کردیم و لبهامان را گزیدیم. تحویلمان دادند به استوار.» (ص ٤٣)

و بعد «چیزی از ظهر نگذشته است که کامیون به طرف شهر می‌راند» و: «همه سکوت کرده بودیم. تنها به همدیگر نگاه می‌کردیم و گاه لبخندی هر چند بی رنگ- به لبانمان می نشست که تلخ بود.» (ص ٤٣)

آنگاه ناقل بازمی‌گردد به زمان حال و وقایع بازداشت اولش در بندر لنگه. پس از تریاک‌کشی با علی و در باغ عدنانی همراه شباهت دود سیگار که «به کلاف خاکستری بزرگی می‌ماند که از دهانهٔ دودکش بخاری بیرون بزند» (ص۱۳۱) به یاد دودکش بزرگ آشپزخانه پادگان عباس‌آباد می‌افتد و خاطرهٔ ارتباط گرفتن با تشکیلات را از طریق نصرت به یاد می‌آورد و اینکه قرار کنار آبشار بود و «آبشار، پشت پادگان بود» (ص ۱۳۲) و «نگاهم به نصرت است که یکهو از جا می‌پرم. سیگارم دود شده است و به ته رسیده است و انگشتانم را سوزانده است.» (ص ۱۳۲)

با این دست سوختن است که برمی‌خیزد، آبی می‌خورد، اما سیگاری نمی کشد. «چشمانم را رو هم می گذارم. انگار که شرشر آبشار به گوشم می نشیند.» (ص ۱۳۲و۱۳۳)

اتفاق چندانی نیفتاده است، نوار ذهن آماده است، کلیدش را با همین شرشر می‌زند و بقیه به ذهن می‌آید یا اصلا" از ذهن پخش می‌شود: «به غروب چیزی نمانده است. رنگ آفتاب پریده است. نصرت از زیر ردیف درختان تبریزی به طرفم می‌آید.» (ص۱۳۳)

می‌ماند بقیهٔ ماجرای دستگیری و انتقال به شهر. در طی بازداشت دوم در بندر لنگه آن‌هم به خاطر نامهٔ احمد سرباز به برازجان و فرستادن درودهای آتشین از طرف این تبعیدی سیاسی ناقل موقع خواب می‌گوید: «دلم می‌خواهد فکر کنم.» و «همه چیز قاطی به ذهنم هجوم می‌آورد.» (ص۱٤۳) اما هیچ چیز قاطی به ذهنش هجوم نمی‌آورد، چرا که صدای

کامیونی که «باید از لار آمده باشد یا جهرم» او را مستقیما" به یاد کامیونی می‌اندازد که آن‌ها را از اردو به شهر آورده بود و آن ده سرباز و استوار کلت بسته که این بار «نگهبانان یازده نفر بودند و همه مسلح بودند. یک استوار میانه سال هم بود که کلت بسته بود.» (ص ۱۴۴) گذشته از تبدیل ده سرباز به یازده نگهبان همه چیز به همان ترتیب قبلی است. مگر نمی‌شد اول کلت یادش می‌آمد و بعد میانه قامت بودن استوار، یا اصلا" چیز دیگری از استوار، دستش یا کلاهش؟ بعدها بازداشتی‌ها به فرمانداری نظامی می‌رسند و به یک اتاق دنگال هلشان می‌دهند. غروب هنگام باز آن‌ها را سوار کامیونی می‌کنند: «توی کامیون تاریک بود. صدائی خشن، خرخر پر غیظ خوکی که تیر خورده باشد، تاریکی زیر چادر کامیون را زخم زد.

- ته کامیون!

چادر برزنتی رو دلم نشست. کامیون پت پت کرد و راه افتاد. عین صدای کامیونی که از لار آمده است و یا از جهرم و گویا راند به طرف گاراژ عدنانی.» (ص ۱۴۵)

این نه ثبت ذهنیات است و نه بازآفرینی یک خاطره، بلکه رونویسی از خاطرات روزمرهٔ گذشته است، هرجا هم این رونویسی و به هر دلیلی قطع شود فرصتی دیگر هست، مثلا" پس از وقایعی چند در همان اتاق بازداشتگاه در بندر لنگه «هوا تیره می‌شود. دست‌هایم را دور قلم‌های پام حلقه می‌کنم. پیشانی‌ام را می‌گذارم رو زانوهام. یاد گذشته‌ها هجوم می‌آورد.» (ص ۱۶۱)

اما خاطرات هجومی نخواهند کرد، بلکه معقول و درست از همانجا که قطع شده بودند پیداشان می‌شود: «انگار که باد فریاد می‌کشد. انگار که صدای کسی را می‌شنوم. صدا خشن است. مثل خرخر خوکی که تیر به گلویش خورده باشد.

«- ته کامیون!

سنگینی هوا به سنگینی چادر برزنت کامیون رو دلم می‌نشیند.» (ص ۱۶۱)

سیزده زندانی را از فرمانداری نظامی به زندان لشگر دو زرهی می‌برند و هرکدام با گلمشتی به رفقا به اتاقی پرت می‌شوند که بعد معلوم می‌شود حمام است. این قسمت هم با باز شدن در بازداشتگاه بندر لنگه قطع می‌شود و بقیه ماجرا می‌ماند برای وقتی که تریاک حسابی کرخش می‌کند: «از صدای یکنواخت نفس خودم که به خرنش آرام گربه ئی خواب‌آلوده می‌ماند، خوشم می‌آید. انگار که صدای چرخ چاه برایم آشناست. به صدای خشک در آهنی حمام پادگان لشگر دو زرهی می‌ماند...» (ص۲۱۱ و۲۱۲) و تا مبادا خواننده گم کند، اضافه می‌شود:

«نیمه‌های شهریور بود که سرشب هلمان داده بودند تو حمام و در را بسته بودند و جلو در مسلسل کاشته بودند و رو بام نگهبان گذاشته بودند. بیشتر شب‌ها، وقتی که شب از نیمه می‌گذشت، در حمام باز می‌شد. صدای دلخراش لولاهای زنگ زده در تکانمان می‌داد...»
(ص۲۱۲)

از اینجاست که ناقل بر شکنجه‌های توی رخت‌کن حمام آن‌هم از درز بین چهارچوب و کتیبهٔ شهادت می‌دهد و با صدای «غم‌غم طیارهٔ ملخی» (ص۲۲۶) در زمان حاضر به حال باز می‌گردد. اما باید به یاد داشت که قطع نظر از توضیحات پیش و پس، نوار خاطره درست وقتی زندانی‌ها به هواخوری برده می‌شوند و نگهبان می‌گوید: «همینجا، فقط ده دقیقه.» (ص ۲۲۵) قطع می‌شود تا در صفحهٔ (۲۹۱) همراه گفتهٔ رانندهٔ جهرمی، صفا، که: «تموم شد... تموم شد... تموم شد» به قاعدهٔ همان انعکاس شرطی پاولوف درست از محل قطع شده به یاد بیاید:

«و ناگهان، انگار که از رو ابرها رها شده باشم و تو چاه سقوط کرده باشم و به زمین خورده باشم، تکان می خورم
- تموم شد!
- یالا، تموم شد!
کمرم را از دیوار داغ حمام جدا می‌کنم و به گروهبان نگهبان حمام نگاه می کنم که دارد ساعتش را کوک می‌کند
- ده دقیقه تموم شد!» (ص ۲۹۲)

بدین طریق خاطرات گذشته، مثل «فلاش بک»های سینمایی دست دوم این ملک به یاد می‌آیند و اگر راوی آن‌ها را در خواب به یاد بیاورد یا به بیداری به یک شیوه نقل می‌شوند، انگار که ناقل آدمی است ماشینی؛ کافی است دگمه‌اش زده شود تا مقداری از خاطرات را بیرون دهد و بقیه‌اش بماند برای یک انعکاس شرطی دیگر. اما خود این خاطرات- صرف‌نظر از شیوهٔ بد عرضه آن‌ها- نه از دید یک راوی که به شکل مقالات زندگینامه نویسان نوشته شده است و تمهیداتی چون از پنجره سرک کشیدن یا از شکافی دید زدن و هرچه از این دست نمی‌تواند این روایت را از آن حماسه‌های واقعی محتمل جلوه دهد:

«رو به پنجره زانو می‌زنم و آرنج‌هایم را می‌گذارم کف پنجره و چشمم را می‌چسبانم به درز نیمدر و بیرون را نگاه می‌کنم...» (ص ۵۱۸)

«یکهو، یک دسته سرباز، از تو بازداشتگاه بیرون می‌ریزند و دور آمبولانس‌ها، نیمدایره می‌زنند و تفنگ‌ها را رو دست می‌گیرند.
چراغ‌های محوطه دارد رنگ می‌بازد. هوا، از سپیدهٔ سحر رنگ گرفته است. سرهنگ افشار و مهندس مرتضی، دوش به دوش هم، از بازداشتگاه بیرون می‌آیند. دست‌هایشان با دستبند به هم بسته شده است. سرهنگ افشار، مقابل آمبولانس، یک لحظه از رفتن باز می‌ماند، گردن می‌افرازد و آسمان را نگاه می‌کند. هوا دارد روشن می‌شود. رنگ ستاره‌ها

پریده است. ستارهٔ دنباله داری، بالای ساختمان باشگاه، آسمان را خط می‌کشد و خاموش می‌شود...» (ص ۵۱۹)

چنین روایتی اگر از صد دوربین مخفی امکان پذیر می‌بود دیگر دیدن «لبخند کمرنگ مهندس مرتضی» و «برق گریزان چشمان سیاه کلالی» و «طرح حالت خنده زیر گونه‌های سروان محقق» کار دانای کلی است. عدول از نظرگاه اول شخص مفرد به دانای کل گاه، و نه لزوما" همیشه به رمانتیسم می‌انجامد. به کلی بافی‌هایی که اگر هم در واقعیت یک رویداد محملی داشته باشند، در رمان سخت غلط انداز می‌نمایند:

«آفتاب که سر بزند، زندگی سرهنگ مبشر با آن‌همه دلاوری و استقامت به پایان رسیده است. زندگی سروان محقق، مردی که همه ایمان است و شجاعت مثل چراغی که در گذرگاه طوفان باشد، خاموش می‌شود. گلوله سینه سروان کلالی را خواهد درید...» (ص ۵۱۰)

این‌همه تازه از چشم ذهن ناقلی است که پیش از این در توصیف مردم بندر لنگه آن‌همه بی‌طرف بود، اما اینجا دارد از شجاعت و ایمان و دلاوری‌هایی می‌گوید که هیچکدام درونی خواننده نشده است.

حقیقت اینست که واقعهٔ عظیمی در یک دوره از تاریخ ما اتفاق افتاده است که زیر و بم و علل و عواملش هنوز در تاریخ رسمی و غیررسمی مبهم مانده است. کار ناقد هم این نیست. اما نمی‌توان ناگفته گذاشت که همین واقعهٔ بزرگ مستمسک یک گروه سیاسی است که خودش را از ۳۳ به ۵۶ پرتاب می‌کند یا حداقل بینش حاکم بر زمین سوخته می‌شود تا جز خودی‌ها را «دیگری» ببینند. بگذریم که بحث اینجا مسلما" بر سر نحوهٔ عرضهٔ آن رویداد است. از واقعهٔ بزرگ جنگ واترلو ناپلئون دو روایت رمانی و در تقابل با هم وجود دارد: یکی روایت ویکتور هوگو است از نظرگاه دانای کل که همچون خدایی، انگار که میدان جنگ صفحهٔ شطرنج باشد، همه چیز را در کلیت حرکات شرح می‌دهد. با آن‌همه طول

و تفصیل جنگ واترلو بیرون دایرهٔ درونیات خواننده اتفاق می‌افتد، مگر پس از خاتمه جنگ که تناردیه، یکی از قهرمانان کتاب بینوایان، بر سر جنازه‌ها دیده می‌شود، آن‌هم به قصد غارت البسه و ابزار اجساد. استاندال در صومعهٔ پارم از نظرگاه دانای کل اما محدود به امکانات قهرمانش، فابریس، بر این صحنهٔ عظیم گذری دارد. خواننده همراه با فابریس بر جنازهٔ سربازی و اسبی می‌گذرد، سرخپوست‌های به خون غلتیده را می‌بیند حتی زمانی چند از هر چیز بی‌خبر می‌مانیم چرا که فابریس مست در گاری فروشندهٔ دوره گرد به خواب می‌رود. در فصل بعد نیز کار از همین قرار است. اتفاق را فابریس به ژنرال لی و همراهانش برمی‌خورد، این سو و آن سو می‌رود. می‌شنود که ناپلئون بود که گذشت. بعد هم تیری می‌اندازد و حتی کسی را می‌کشد و با مأموریت از جانب سرهنگی راه بر فراریان می‌گیرد و زخمی می‌شود... می‌بینیم که خواننده از طریق حضور محدود فابریس در جنگ واترلو تنها گوشه‌ای از آنرا درونی می‌کند و با همین گوشه است که می‌توانیم همهٔ جنگ را بازسازی کنیم. شرح و تفصیل کلیت وقایع به عهدهٔ تاریخ‌نویسان می‌ماند. احمد محمود در داستان یک شهر تنها به سائقهٔ تعهد سیاسی‌اش عمل کرده است که شاید در نظر اول نه نیک باشد نه بد، اما این دیگر مسلما" باخت ماست که تعهدش را در برابر رمان نویسی، مثلا" درونی کردن واقعه فراموش کرده است.

خلاصه کنیم: در داستان یک شهر دو عالم وجود دارد، یکی عالم محسوسات یا عالم عینی که در بندر لنگه می‌گذرد و یکی در ذهن که بر نوار ذهن ثبت و ضبط است. احمد محمود در ثبت یا گزارش عینیات به شکل گزارش وقایع روزمره استاد است. در مقولهٔ ذهنیات به همان دلیل موازی دیدن خاطرات و گزارش ساده دلانهٔ وقایع و در نتیجه تبدیل رمان به زندگینامه‌های حزبی، ارزش کار در حد همین زندگینامه‌ها یا سوگنامه‌های متعارف می‌ماند. تداخل این دو نیز درست شبیه درهم کردن

دو دسته ورق مرتب چیده شده است و یا بهتر، یکی کردن دو داستان آن‌هم با تمهیدات بسیار کودکانه و این‌همه بخاطر انجام «تعهد» رمان‌نویس به چهارچوب مشخص سیاسی است.

زمین سوخته: در زمین سوخته تکنیک همچنان نقل عینی و مستقیم حوادث است، چه رویدادهای شخصی باشند و چه عمومی. اما شخص ناقل نه گذشته‌ای شخصی دارد و نه سیاسی اجتماعی. برادرهایی دارد و مادر و خواهری و خویشاوندانی دیگر. اما وقتی با احمد و حوری روبرو می‌شود:

«حوری لبخند به لب می‌گوید
- اینجا چه می‌کنی؟
- هیچی، بیکارم دارم قدم می‌زنم
- نکنه داری دید می‌زنی؟
- ای بابا!» (ص۲۰ و ۲۱)

نقل حوادث به روایت ناقل نشان می‌دهد که واقعاً" دارد دید می‌زند، گرچه شیوهٔ نقل نشان می‌دهد که به این کار نمی‌خواهد اذعان کند. بیکار هم هست. گرچه ناقل بودن و یا نویسندهٔ یک رمان بودن و اذعان به آن در رمان خود کاری است. اما این اذعان دیگر از قلمرو نویسندگانی چون احمد محمود بیرون است و ما فعلاً" از این بحث درمی‌گذریم. پس فقط می‌دانیم بیکار است، اغلب هم وقتی خواب بعدازظهر منگش می‌کند، یا از ناهار سنگین است با شنیدن خبری بیرون می‌زند. این بیرون در ابتدا همه جا هست. اگر حال و حوصله باشگاه را ندارد (ص۱۳) قدم زنان در شهر گشتی می‌زند و به حرف‌های دو رهگذر که از جنم همان نام مستعاری‌ها هستند، گوش می‌ایستد (ص۱۹) روز دیگر هم که باز رخوت بعد از ناهار سنگینش می‌کند و صابر خبر می‌آورد که بچه‌ها تلفن کرده‌اند

که فرودگاه اهواز را زده‌اند: «بلند می‌شوم. لباس می‌پوشم و از خانه می‌زنم بیرون.» (ص۲۳)

به میدان ننه باران می‌رود، به بهانهٔ گیراندن سیگار درنگی می‌کند تا حرف‌های جوانان را بشنود. پس او یک شاهد است. وقتی هم شاهد، برادرش، می‌پرسد: «تو می‌خواهی چه کنی برادر» می‌گوید: «من؟ حالا چند روزی هستم! » (ص۹۸)

این «من» واقعاً" کیست؟ گفتیم که در رمان مستقیماً" حتی به ناقل حوادث بودن اذعان نمی‌کند. از نویسنده بودن هم حرفی زده نمی‌شود. اما نشانه‌های دیگری هست. شاهد که سی و هشت سال دارد و کارگر فنی است و روزی «عضو شورای رهبری انقلاب» (ص۱۱۰) بوده است، البته نه رهبری انقلاب اسلامی بلکه رهبری در ادارهٔ خودشان، برای توجیه اینکه چرا با برادرش خالد به بهبهان نمی‌رود می‌گوید: «می‌مونم برای داداش غذا درست کنم.» (ص ۱۱۱) یا «یه کسی می‌خواد که براش یه پیاله چای دم کنه» یا «نمی‌گم که کاری از دستت برنمیاد. می‌دونم که تو ئی دوره‌ها را خیلی زودتر از ما گذروندی...» (ص ۱۱۱). پس می‌شود گفت که ناقل برای خودش کسی است، ماجراها داشته و به قول صابر قرص هم بوده است. (ص ۱٤۱) محسن، برادر دیگر هم که تازه نظام وظیفه را تمام کرده است و بالاخره هم داوطلب به جبهه می‌رود در یادداشتی خطاب به او می‌نویسد: «باورهایی دارم و به حکم همان باورها و اعتقاد است که گلولهٔ توپ و خمپاره و رگبار مسلسل را استقبال می‌کنم. می‌دانی که نمی‌توانم غریبه را در سرزمین‌مان ببینم. می‌دانی که به استقلال مملکت و به آزادی چطور فکر می‌کنم... اینها را خودت می دانی و گفتن هم ندارد.» (ص ۳۲۱)

البته ما از نوع این باورها و جنم آن غریبه و نیز برداشت محسن از استقلال و آزادی اطلاعی نداریم، اما حداقل می‌فهمیم که ناقل بر برادران نه به واسطهٔ سن بلکه شاید به دلیل گذراندن دوره‌هایی و قرص بودنش

و احتمالاً" باورهاش اشراف دارد. این اشراف هم تنها محدود به حدود خانه و خانواده نیست، بلکه دامنهٔ آن به همهٔ آشنایان می‌کشد. اما دامنهٔ آشنایان ناقل بسیار وسیع و نیز متنوع است. هوشنگ، رئیس ناحیهٔ راه‌آهن، با تلفن ناقل بلیط تهیه می‌بیند، آن‌هم وقتی که هزاران نفر تمام بیست و چهار ساعت منتظر بلیط هستند. دکتر شیدا با وجود مشغلهٔ زیاد و آن همه زخمی سری به او می‌زند و وقت و بی‌وقت حالش را می‌پرسد. «بچه‌ها»یی هم هستند که بعد از هر انفجار تلفنی می‌زنند و جایش را خبر می‌دهند. از اینها نزدیکتر محمد میکانیک است که «کارگر فولادسازی است. روزهای قبل از انقلاب از سردمداران اعتصاب کارخانه بود.» (ص ۹٤) و نیز باران که دانشجو است و در جبهه حماسه‌ها می‌آفریند و بالاخره شهید می‌شود. عموحیدر هم هست که: «کارگر نفت است. سنگینی اعتصاب کارگران نفت، در دوران انقلاب بر دوش عمو حیدر بود.» (ص ۹۹):

«برایم دست تکان می‌دهد و می‌گوید
- حالت چطوره؟
- خوبم!
- چه خبر؟» (ص ۱۳)

از این جنم آدم ها باز هم هست، مثلاً" سروان رفیق (ص ۱۳۵). راستی این ناقل کیست که دست اندرکاران انقلاب را با (اگر رهبری انقلاب و سنگینی بار اعتصاب کارگران نفت را نادیده بگیریم) باید در حول وحوش او جست؟ با این همه چرا هرجا ساک بدست پیدایش می‌شود افراد سپاه و بسیج ساکش را می‌گردند؟ یا حاج افتخار سرپرست کمیته محل که: «از گذشته‌اش خیلی پخته‌تر به نظر می‌آید. قبل از انقلاب که مغازهٔ پارچه فروشی داشت، همین متانت و همین بردباری را داشت. اما بعد از انقلاب و بعد از اینکه تو کمیته‌ها به کار مشغول شد، روز به روز پخته تر شده است.» با همهٔ پخته‌تر شدن او را به جا نمی‌آورد؟

ساده‌ترین راه این است که فکر کنیم که حق به حقدار نرسیده است. اما ناقل چنین قصدی ندارد. این‌ها همه با وجود بیگانگی ظاهری در این سوی خط‌اند، و آن سوی خط مشتی محارب و ضدانقلاب و جاسوسند که اغلب در خبرهای رادیو حرفشان هست و تصویر یک جاسوس یا فریب خورده و عامل عراق در تلویزیون دیده می‌شود. بگذریم و ببینیم دامنهٔ آشنایان ناقل به کجا می‌کشد. ناقل اغلب به قهوه خانهٔ مهدی پاپتی که حدود دو کیلومتری از خانه‌شان فاصله دارد سری می‌زند، بالاخره هم وقتی خانه خمپاره می‌خورد می‌رود تا در خانهٔ ننه باران و پیش محمد میکانیک و ننه باران و لزوما" باران سرکند. از این پس دیگر قهوه خانه پاتوق دائمی او می‌شود و در نتیجه بیش از پیش با امثال رضی جیب بر و یوسف بیعار و احمد فری و یا بابا اسمال و رستم افندی و مهدی پاپتی و نیز کل شعبان و اُم مصدق و نرگس و غیره حشر و نشر پیدا می‌کند. در مجموع ناقل بر این دایرهٔ وسیع است که می‌چرخد، دید می‌زند، با هر کس سلام و علیک دارد. گرچه جز یک بار از روزنامه خبری نیست (البته با سواد است و اهل اصطلاح اما همهٔ نشریات آن دوره را نمی‌بیند.) و یک بار هم از تصویر تلویزیون حرفی می‌زند اما رادیوش همیشه دم دستش است. در ضمن از شایعات هم سود می‌برد. پس راوی دیگر می‌تواند با همان شیوهٔ نقل مستقیم و عینی حوادث، فارغ از گذشتهٔ شخصی یا سیاسی خود و حتی گذشتهٔ تاریخی و اجتماعی جامعه و حتی قطع نظر از همهٔ کشاکش‌های سیاسی اجتماعی موجود، از وقایع روزمرهٔ مربوط به مقطع سه ماههٔ اول جنگ ایران و عراق گزارش بدهد. اما راوی با وجود اشرافش بر دایرهٔ وسیع آشنایان و حتی مرکز این دایرهٔ بودن به آنچه می‌بیند یا می‌شنود بسنده نمی‌کند، مثلا" در مورد خودش گرچه می‌تواند حالات و روحیات درونی‌اش را نقل کند، اما گاه ناچار می‌شود بگوید: «احساس می کنم رنگم پریده است.» (ص ۱۵۶) و یا به تمهیدی دست بزند تا رفتن خودش را از خانه شرح بدهد:

«نمی دانم چطور از زیرزمین بیرون می‌زنم و چطور در خانه را باز می‌کنم و موتور را روشن می‌کنم و از خانه می‌رانم بیرون که در خانه، پشت سرم باز می‌ماند. این را خواهرزاده‌ام می‌گوید...»

و قول خواهرزاده که ناگاه پیدایش شده است:

«خشکم زد. فرصت نکردم صدات کنم یا اصلا" فکر کردم که نمی‌شنوی و یا اگر بشنوی و برگردی نگام کنی...» (ص ۱۳۵)

بدین طریق و با این تمهیدات ناقل گاه می‌تواند آنجایی باشد که نیست یا چیزهایی را بشنود که نشنیده است. مثلا" بتولی، دختر نیمه دیوانهٔ کل شعبان بقال، همه ماجراهای خانواده را نقل می‌کند، اما ما، به جای شنیدن همه ماجرا از دهان بتولی، خود بی‌واسطه ماجرا را می‌بینیم، از آن جمله است عین مکالمهٔ لیلی خواهر بتولی با مادرش سرو جان:

«مادر پس ما چه وقت می ریم؟
- یه ماه دیگه دخترم
لیلی هر روز خدا به جان مادرش غر می‌زند
- آخه مادر همه رفتن. دوستان همه رفتن. دیگه کسی نمانده که یه کلام باهاش حرف بزنم.» (ص ۱۶۸)

گاه دیگر چنین تمهیداتی در میان نیست و ناقل می‌تواند حتی راهی نرفته را برود، درحالی‌که از اهواز تکان نمی‌خورد:

«خاک تا زیر شاسی ماشین بالا می‌آید. از غبار خاک که به نرمی سرمه، از همه جای ماشین تو می‌زند- و از گرما که مثل هرم تنور است، نفسش می گیرد. گرد و خاک با عرق تن قاطی می‌شود و نازکه‌ای از گل، تمام بدن را می‌پوشاند...» (ص ۱۹۱)

یـا حرف‌های نشنیده را می‌شنود، مثلا" نرگس، زن جمشید سیاه، بـاز بـه شهر برگشته و به فکر افتاده است. ناقل بی‌آن‌که همراه او باشـد، یا تمهیدی بتراشد، عین گفتگوها را نقل می‌کند:

«– خواهر تو مکینه نمی تونی یه کاری برام پیدا کنی؟
– کار؟!
– هر کاری که باشه خواهر. بچه ها دارن از دست میرن!» (ص ۲۰۶)

و یا:

«– خواهر تو کسی را نداری که براش رخت شوری کنم؟
– نه خواهر!... اونایی که براشون رخت می‌شستم همه رفته‌ان!»
(همان صفحه)

بالاخـره هـم آن دیدزدن‌های محدود به حدود یک آدم با وجود دایرهٔ وسـیع آشـنایان و تلفـن‌های بچه‌ها و چندین برادر و رادیو دم‌دست کافی نمـی‌نمـاید و راوی همـان‌گونـه کـه بـر محسـن و شاهد و خالد و حتی آشـنایانی چـون محمدمیکانـیک و باران وغیره اشراف داشت، اینجاهم از حضـور در این یا آن مکان مشخص دلش می‌گیرد و(همانطور که درخانهٔ خودشان تاب‌نیاورد وبه محلهٔ‌ننه‌باران رفت.) برتمامی شهرمشرف می‌شود:

«کارگـران و کارمـندان، همـه جـا را زیرپا می‌کوبند و سنگر می‌سازند. از زیـتون گرفـته تـا خـیابان زنـد، از کیانـپارس گرفـته تا شیلنگ آباد و از گلستان و بوستان گرفته تا چهار شیر.» (ص ۳۱)

یا:

«بطری‌های کوکتل مولوتف، کنار هر سنگر، پشت هر هرهٔ بام، در پناه هر دیوار سنگی و یا خشت و گلی، رج زده می‌شود.» (ص ۳۲)

پس نظر گاه دیگر نه اول شخص مفرد بلکه دانای کلی است که می‌تواند بی‌آن‌که همراه جماعت و برای گرفتن اسلحه به پادگان برود آنجا حاضر شود(ص ۳۲ به بعد) و بالاخره هم به کلی‌گویی بیفتد:

«همه بی‌تابند و انگار که تحقیر شده، و نوبتشان که می‌شود ثبت‌نام می‌کنند و دسته‌دسته سوار کامیون می‌شوند و به طرف پادگان حرکت می‌کنند.
اجساد را دسته دسته تو آمبولانس‌ها و تو وانت بارها می‌چینند و به قبرستان می‌برند. صف نانوایی‌ها انتها ندارد. صف بنزین‌خانه‌ها انتها ندارد. دعواهای لفظی، مقابل نانوایی‌ها و بنزین‌خانه‌ها به فحش و فحشکاری و زد و خورد بدل می‌شود...» (ص ٥٦)

آدمی که در ابتدا به بهانهٔ روشن کردن سیگار هم شده می‌ایستاد تا بشنود، حالا دیگر می‌تواند گفتگوی هر کس را با هر کس دیگر و در هرجا بشنود:

«سیصد هزار نفر بیشتر از شهر رفته است. همهٔ پیرمردها، همهٔ پیرزن‌ها، خردسالان، بیشتر کارگران و کارمندان ادارات و سازمان‌های خصوصی، شهر را ترک کرده‌اند، خبر می‌آید که همه تو شهرها و جاده‌ها سرگردانند.
- مگر نرفته بودی؟
- رفته بودم اما برگشتم
- چرا؟
- همینجا بمیرم بهتره» (ص ۹۷)

از این دست در همان دو صفحه دو نمونهٔ دیگر هم هست.
سرانجام عدول از اول شخص مفرد به دانای کل کار را به رونویسی از گزارش‌های روزنامه‌ای می کشاند:

«عراقی‌ها، رو کارون، پـل نظامی زده‌اند، از رودخانه گذشته‌اند وتو زمینهای گستردهٔ شـــرق کـارون، تـا کناره‌های رودخانهٔ بهمنشیر پیش رفته‌اند و راحـت، آبادان را می‌کوبند. از بصره، با توپ‌های دورزن پالایشگاه آبادان را به گلوله بسته اند...» (ص۹۹)

بالاخره هم می‌گوید:

«آبادان، جهنم سوزان شده است. شعله، تمام آسمان را پوشانده است.»
(همان صفحه)

و حتی:

«مقاومـت بیشـتر شده است. هر چه دشمن شقاوت بخرج دهد، جوان‌ها جری‌تر و سرسخت‌تر می‌شوند.» (همان صفحه)

مـی‌بینیم که اشراف سنی یا اشراف از طریق سابقه‌ای نامعلوم نسبت به خـانواده و آن‌گاه اشراف نسبت به آشنایان (البته با حذف همهٔ آن دیگران همـراه بـا روزنامه‌ها و موضع‌گیری‌هاشان) کار را به آنجا می‌کشاند که بر همـهٔ شـهر و همهٔ خوزستان مشرف می‌شود (مثلا" نگاه کنید به صفحات ۸۳ و ۸٤)

در همسـایه‌هـا نقـل بـه ثبـت زندگی در منظر خود می‌پرداخت و در داسـتان یـک شهر در بازسازی بندر لنگه همین کار را می‌کرد، و اینجا در ابـتدای زمین سوخته چنین قراردادی با خواننده می‌گذارد، اما جا به جا با عـدول از اول شـخص مفرد به دانای کل، همان‌گونه که در بخش‌هایی از داسـتان یـک شـهر، به عدول از رئالیسم و افتادن در دام رمانتیـسم و حتی سـانتی مانتالیسـم مـی‌انجـامد و سرانجام کار به آنجا می‌کشد که راوی به تکرار خبر روزنامه‌های رسمی می‌پردازد:

«اما خرمشهر هنوز سقوط نکرده است. هنوز بچه‌های پر تب و تاب خرمشهری، جوآن‌های پر شور سیزده- چهارده ساله، به کمر خود نارنجک می بندند و قهرمانانه خود را به زیر تانک‌های دشمن می‌اندازند و حماسه می‌آفرینند.» (ص ۱۱۳)

یا واقعیت را تحریف می‌کند:

«مسئول مملکتی از مردم درخواست می‌کند که خونسردی خود را حفظ کنند و بعد، هیجان زده می‌گوید که مردم با تمام نیرو از میهن خودشان دفاع خواهند کرد...» (ص ۲۵)

که انگار به جای مسئول مملکتی کسی از جنم عمو حیدر یا محمد میکانیک یا باران حرف می‌زند و بالنتیجه مثلا " به جای میهن اسلامی می‌گوید: میهن انقلابی. تحریف‌هایی از این دست در سراسر کتاب هست: به غیر از حذف همهٔ درگیری‌های سیاسی- اجتماعی آن زمان، وجود دختران لچک به سر اسلحه بدست، آن هم در تمامی سطح شهر و حتی جوانانی از هر مرام و عقیده از این جمله است.

نمونه غلبهٔ رمانتیسم شرح مرگ خالد است و نمونهٔ سانتی مانتالیسم و نیز جعل سند و تحریف واقعیت وقتی است که در تشییع جنازه پنجاه و دو شهید: «محمد میکانیک تسمه تفنگ را به شانه می اندازد و جست می‌زند تو وانت...» (ص ۲٦۷) بلندگو را که کسی زیر چانه‌اش میزان می‌کند، می‌خواند:

«دشمن تکاپوی بیهوده می‌کند
تاریخ شاهد است...
در هر کنار و گوشه این بوم داغدار
بس خون پاک که بر خاک ریخته است
دست راست محمد میکانیک بالا می‌رود. انگشت کوچک دست راستش از بند دوم، زیر قیچی آهن بری رفته است

این دامگاه آخر چنگیزهاست...» (ص ۲۶۷ و ۲۶۸)

تا آنجا که:

«رگبارهای ضد هوایی زیر کلام اوج گیرنده محمد میکانیک خفه می‌شوند
اما
ما را چه باک که تهمینه‌های ما
سرشار نطفه سهرابند.»[1] (ص ۲۶۸)

فراموش نکنیم که این شعرخوانی نه در یک میتینگ حزبی بلکه در بهشت‌آباد اهواز است، روزهای آخر ماه سوم پاییز ۱۳۵۹:

«دست محمد میکانیک همراه تفنگ بالا می‌رود.
– ما از سلالهٔ فولادیم.
ناگهان همهٔ تفنگ‌ها بالا می‌رود و صدای محمد میکانیک زیر غریو پرخشم و تندرآسای انبوه مردم ناشنیده می‌ماند.
مرگ بر آمریکا
مرگ بر آمریکا...» (ص ۲۶۹)

تا جایی که انگار نه رمان بلکه روزنامه‌ای را می‌خوانیم:

«و نعش‌های شهیدان‌مان، در کشتزارهای سوختهٔ اطراف سوسنگرد، مزارع زیر و رو شدهٔ حمیدیه، دب حردان... همه جا، از شمالی‌ترین شمال غرب تا جنوبی‌ترین جنوب غرب سرزمین‌مان، نعش‌های غریبانهٔ

---

[1] مسلما" محمد میکانیک و ناقل و حتی شاعر فقط می‌خواسته‌اند بگویند: تهمینه‌های ما سهراب‌های بسیاری را می‌پرورند. اما پایان تراژیک داستان رستم و سهراب را نادیده گرفته‌اند. راستی مگر پهلوی سهراب را، نه مگر کیکاوس، که خنجر رستم نمی‌درد، یعنی درست همان جنبه از واقعیت که به عمد از چشم احمد محمود و در تمامی زمین سوخته پنهان مانده است؟

عزیـزان‌مان، شام غریبان را از سال‌های گذشته دردناک‌تر و عمیق‌تر و غمبارتر کرده است.» (ص ۲۵٤)

کـدام عزیـزان یـا حتـی شهیدان؟ عزیز و شهید ما بابا اسمال بود و ما مسلما" در مرگ او بی‌هیچ زنجمورهٔ ناقل و همراه با صفیه لره گریستیم و از طـریق او در مـرگ هـر پاک که بر خاک می‌افتد و افتاده است. وطن را نـیز رمـان نویـس بـاید وطـن بکـند و آن‌کـه برجایـی نایستد و بی هیچ گذشته‌ای، جایی نایستاده است تا وطنی داشته باشد.

حـال بـار دیگـر مـی‌شود پرسید: راوی به راستی کیست؟ صابر برادر راوی وقتـی در آخـر کـتاب تلفنـی از او می‌پرسد: «کارت چی شد؟ کی میایی؟» ناقل به سوال اول جواب نمی‌دهد، اما می‌گوید: «اومدن که میام... چـن روز دیگـه» (ص ۳۲۷) پـس نتـیجه بگـیریم کـه راوی همـان خالد سیاسـی حزبـی شـدهٔ همسـایه‌هاست که در داستان یک شهر دوپاره شد، پاره‌ای بندی حماسه‌های گذشته و پاره‌ای غرقهٔ لجهٔ روزگار پس از ۱۳۳۳ و اینک که از همان سال‌ها به مقطع جنگ ایران و عراق پرتاب شده است تا چون روح سرگردانی شاهد باشد، اما از آنجا که بر هیچ جایی، نایستاده است و از هیچ منظری جز همان چهارچوب خاک شدهٔ خالد همسایه‌ها و داسـتان یـک شـهر بر این گسترده نمی‌نگرد حاصل زمین سوخته‌ای است به معنی دقیق آن که او به راستی بر آن پرسه می‌زند.

پریشـی تکنـیک نقـل و پریشـانی ناقل و حتی نویسنده لازم و ملزوم یکدیگـرند و ایـن همـه حاصـل همـان چهارچوبـی اسـت که در ادبیات مـی‌گفت (وقتی که دیگر خیلی مترقی شده بودند) محتوی فرم خودش را پـیدا مـی‌کند و بعد هم هرگونه جـستجوی تکنیک و فرم تازه را حتی اگر در خـور محـتوی باشـد کفـر محـض می‌شمرد. اکنون نیز منتقد ادبی‌اش پورقمـی آدمی است که ادبیات ۳۲ تا ۵۷ را یک کاسه ادبیات سانسور زده و مـردم‌گریز و غیره می‌داند و بر همه خط بطلان می‌کشد تا مگر خودش را بـر کرسـی بنشاند. سرانجام هم از آنجا که بر هیچ جا نایستاده است یا

وجودی دو پاره است به بلاد غربت می‌رود تا باز روزی روزگاری بیاید و تکلیف ادبیات حاضر و ناظر را تعیین کند. اما باید به یاد داشت که مبادا وقتی تکنیک و فرم و حتی سبک را تحقیر کردند مثلاً" فرم مألوفی را از جایی و کسی و به غلط مال خود نکنند. یا اگر اصل را محتوی گرفتند «محتوی»های حاضر و آماده را جا نزنند.

احمد محمود براستی از این دست مردمان نیست و اگر کار تکنیک زمین سوخته به پریشی و کار ناقلش به پریشانی و کار احمد محمود به این همه تحریف واقعیت و حتی جعل سند نمی‌کشید، ذکر اصل ماجرا ضرورتی نمی‌یافت.

حقیقت اینست که تکنیک هر سه رمان احمد محمود برگرفته از پابرهنه‌های استانکو است. در همسایه‌ها و داستان یک شهر این تکنیک تا حدودی به خوبی به کار گرفته شده بود و یا حداقل با دید محدود ناقلشان می‌خواند. اما زمین سوخته چنان گسیخته و بی در و پیکر است که ما را ناچار می‌کند حداقل چند سطری در مورد اصل ماجرا بیاوریم.

پا برهنه‌ها: رمان پا برهنه‌ها اثر زاهاریا استانکو به ترجمه احمد شاملو، انتشارات زمان، از جمله آثاری است که از زمان انتشار ترجمهٔ ناقص آن (۱۳۳۷) و بخصوص پس از ترجمهٔ کامل شاملو از اقبال بسیاری برخوردار شد. زبان درخشان و رنگین شاملو، تصاویر گاه درخشان زندگی عادی مردم و بخصوص طرح مسألهٔ تضاد دهقان و ارباب و نیز ارائهٔ تیپ‌های سیاسی طبقاتی معمول در رئالیسم سوسیالیستی- بویژه که امکان انتشار چنین آثاری بندرت امکان پذیر می‌بود- سبب شد تا چاپ‌های متعددی از این رمان به دست خوانندگان برسد و حتی نویسندگانی را به اقتفای این اثر وادارد. بحث در مورد این اثر مجالی دیگر می‌خواهد، اما اینجا تنها به دو نکتهٔ اصلی این رمان مسألهٔ نظرگاه و شخصیت‌پردازی بسنده می‌کنیم.

از جمله مضایق نظرگاه اول شخص مفرد وضعیت شخص ناقل (که لزوما" نویسنده نیست) و مورد نقل است. اگر ناقل میان خواننده و واقعیت حجاب شود، یا چنان‌که در نفرین زمین آل احمد می‌بینیم این حجاب مانع انتقال واقعیت یا واقعیت رمانی گردد، بینش کلی ناقل و نقطه نظرهای او اصل و در نتیجه جانشین واقعیت می‌گردد. گاه حتی ناقل به صورت آقا معلم یا راهنمای سیر و سیاحت درمی‌آید و نظرش را چاشنی هر دیدنی یا شنیدنی می‌کند. برای رهایی از این تنگنا و بی‌واسطه کردن واقعیت مورد نظر ناقل می‌توان به تمهیدهایی دست زد. از جمله: برگزیدن ناقلی بی‌طرف نسبت به مورد نقل و نتایج آن؛ و یا برعکس در گیر کردن ناقل در مورد نقل و آشکارا بر عهده گرفتن مسئولیت هر نظر و دست آخر نشان دادن تضاد و کشمکش ناقل و مورد نقل.

یکی دیگر از این تنگناها مسأله زمان است، یعنی تفاوت زمان نقل داستان و زمان وقوع آن، مثلا" اینکه ناقل پا به سن گذاشته باشد و بخواهد وقایع دوران کودکیش را نقل کند. انتخاب زبان و بینش کودکانه و نشان دادن رشد بینش ناقل و گسترش فرهنگ لغات و تعابیر او و نیز منطقی‌تر شدن این بینش و یا تصاویر از این جمله است.

تنگنای سوم حل مسألهٔ مکان وقایع قصهٔ رمان است. علی‌الظاهر ناقل اینجا تنها می‌تواند به نقل آن قسمت‌هایی از واقعیت بپردازد که خود شاهد و ناظر بوده است. نویسنده می‌تواند با پذیرش محدودهٔ یک منظر مثلا" چهارچوب یک پنجره یا روزن یک سلول به شرح ماجرا بپردازد. اما گاه ناقل، چه در حاشیه یا در مرکز حوادث باشد، متحرک است، پس نویسنده از تمهیداتی چون روایت دیگران، متحرک کردن ناقل، خواندن روز نامه، گوش‌ایستادن‌ها، شنیدن رادیو و غیره سود می‌برد تا نادیده‌ها و ناشنیده‌های ناقل را نیز نقل کند. اشکال کار در این مورد این است که این تمهیدات باید برای خواننده طبیعی بزند. هرگاه خواننده متوجه شود

که نویسنده دارد به در و تخته می‌زند تا ناقل همه جا باشد دیگر روایت را باور نخواهد کرد و در نتیجه وقایع رمان را باور نمی‌کند.

الف- ناقل و مورد نقل

نظر گاه در رمان پا برهنه‌ها اول شخص مفرد است، کودکی که در طی رمان به سن رشد می‌رسد و از آنجا که ناقل کودک است نمی‌تواند میان خواننده و واقعیت حجاب شود. انتخاب زمان حال (از فصل دوم به بعد) برای نقل نیز دارای چنین کیفیتی است؛ یعنی وقتی ناقل حادثه‌ای را در لحظهٔ وقوع گزارش می‌کند، انگار ماییم که حادثه را در لحظه می‌بینیم، مثلا" وقتی قحطی و سیل دیگر دارد حساب مردم را می‌رسد، همه در میخانه جمع می‌شوند. استانکو برای آن‌که بتواند نقل گفتگوی مردها را به روایت ناقل توجیه کند، می‌نویسد: «میان زانوهای پدرم قوز کرده‌ام و یک کلمه از گفت‌وگوها را نشنیده نمی‌گذارم..» (ص ۱٤٥، انتشاران زمان، چاپ سوم). یا وقتی می‌خواهد گفتگوی پدر و عمو «ووئیکو» را به نقل ناقل بیاورد: «شب، شب زمستان است. دراز و سیاه. چراغ نفتی که به دیوار آویزان است اتاق را به نور ضعیفی روشن می‌کند.» (ص ۱۲۵) آنگاه:

«پدرم صحبت پسر عمه «دومیت رو پالیکا» را می کشد به میان:
- اگر زمینی می‌داشت هم تا حالا فروخته بود. هر بدبختی که یک تکه زمین داشته باشد، نه برای این که از چنگ گرسنگی و مرگ فرار کند حاضر است آن را مفت و مسلم از دست بدهد...» (ص۱۲۵)

حرف‌های پدر واقعا" طولانی و تکرار در تکرار است، ناقل هم کودکی بیش نیست:

«اتاق را دود غلیظی برداشته و دو تا چپق هم یه ریز غلیظ ترش می‌کنند. برادر و خواهرهایم خوابیده‌اند. من پلک‌هایم را می‌مالم.

– داریه، چه‌ات است؟
– چشم‌هایم درد می‌کند پدر.
– بگیر بخواب.
– خوابم نمی‌آید.
مادرم دارد پیراهنی وصله می‌کند.» (ص ۱۲۶ و ۱۲۷)

پس ناقل می‌تواند همهٔ آن حرف‌های طولانی را بشنود و ما نیز به تبع او بشنویم. اما با ادامه گفت‌وگو از آنجا که ما شاهد این مکالمه‌ایم، حجاب کودک حتی برداشته می‌شود.

با گذشتن از دوران کودکی و نیز آغاز شورش دهقانان بر ضد مالکان گرچه باز ناقل با همان شیوهٔ نقل مستقیم به نقل ماجراهای کشمکش دهقانان یا خرده مالک‌ها و مالکان و نیز حامیان و کارگزاران حکومت به کشیش و ژاندارم و غیره می پردازد، اما عرضه آن‌ها در قالب‌های تیپ‌های تاریخی و طبقاتی دهقان، گولاک، مالک و غیره (که در بحث آدم‌های رمان به آن خواهیم پرداخت،) به ناگهان کودک دیگر چندان هم کودک نیست، یا حداقل کودکی است که نصایح ژدانف‌ها را آویزهٔ گوش کرده است. تناقض آن نقل مستقیم که باید واقعیت را بی‌واسطه کند، با این واقعیت‌های قالبی سبب می‌شود تا حجاب دیگری از درون ناقل سربرآورد و در نتیجه تنها کسانی که آن قالب‌های ازلی و ابدی و همه زمانی و همه مکانی را باور دارند، می توانند نقل را باور کنند.

در همسایه‌ها تا زمانی که خالد کودکی بیش نیست واقعیت، بی‌هیچ واسطه‌ای، عرضه می‌شود، اما به مجرد سیاسی- حزبی شدن ناقل و یا حداقل وقتی که به قالب نام مستعاری‌ها درمی‌آید، همان قالب تحلیل خاص یک حزب از واقعیت میان مورد نقل و خواننده حجاب می‌شود تا آنجا که احمد محمود- به خاطر همان تحلیل خاص هم شده- شکنجه‌های معمول در زمان پس از ۲۸ مرداد را به زمان مصدق نسبت

می‌دهد و حتی برای طفره رفتن از شرح تغییر موضع‌گیری همان نام مستعاری ها در مقطع ۳۰ تیر ۱۳۳۱ ناقل را به انفرادی می‌فرستد.

در داستان یک شهر ناقل- خالد تبعید شده به بندر لنگه- بیرون دایرهٔ روابط مردم بومی است، مثلا" وقتی رابطه محمد نور و شاطر غلام را شرح می‌دهد در مورد هیچ کدام طرفیتی نمی‌گیرد، پس واقعیت بی‌هیچ واسطه‌ای حضور پیدا می‌کند. اما همان قالب سیاسی حزبی در شرح وقایع لشگر دو زرهی سربرمی‌آورد. دست آخر این سؤال برای خواننده بی‌جواب می‌ماند که اگر آن همه حماسه در پس پشت ناقل بوده است، چگونه است که حالا مسأله‌اش تنها رابطه با شریفه و خورشیدکلاه و یا شرب مدام و دود گرفتن‌های گاه‌گاهی است؟ تازه چرا ناقل با وجود دیدن آن همه فداکاری و حتی تبعیت کامل افسران اعدامی از سیاست یک حزب راه آن‌ها را ادامه نمی‌دهد؟ یا چرا، فعالیت سیاسی به کنار، وقتی نوشته‌ای حزبی به دستش می‌رسد با وجود آن‌که ذره‌بین محمد نور را به قرض گرفته است (ص ۳۷۵) به جای مطالعه آن به شرح گذشته می‌پردازد و بالاخره ذره‌بین نه برای خواندن جزوه که در حل معضل زندگی شخصی یعنی کشف رابطه خواهر- برادری شریفه و علی به کار می‌رود؟ (ص ٦۱۱)

در زمین سوخته شرح زندگی روزمرهٔ مردم عادی با همان بی‌طرفی می‌آید، اما هرجا نویسنده به شرح و بسط کلیات حوادث می‌رسد و یا در خلق شخصیت‌های قالبی مثل باران و محمد میکانیک و ننه باران و عادل و غیره و همچنین تحمیل برداشت خاص سیاسی به واقعیت نه حجاب که دیواری حایل می‌شود.

ب – زمان نقل و زمان وقوع

«داریه این‌هایی که می‌گویی، راست است؟ سال‌هائی که ترا از آن دوره جدا می‌کند میان تو و آن روزگار گذشته پرده تاری نکشیده؟...»

(پابرهنه ها، ص ۳٦)

این سوال را کسی- که معلوم نیست کیست- از ناقل رمان می‌کند. ناقل پاسخ می‌دهد:

«می دانم که از آن موقع تا حالا زمان زیادی گذشته. اما هیچ چیز فراموشم نشده؛ ساقهٔ علفی که کنده‌ام تا دور انگشتم حلقه کنم یادم است. پروانه‌هائی که گرفته‌ام و رنگ‌های جاندار عجیبی که برای سرگرمی و بازی از بال‌هایشان پاک کرده‌ام یادم است... هر لقمه که فرو داده‌ام یادم است...» (ص ۳۷)

پاسخی که ناقل می‌دهد تنها توجیهی است برای اینکه همه چیز به یاد او مانده است، پس می‌تواند شاهد صادق آن واقعیت‌ها باشد. اما مسألهٔ تفاوت زمان نقل و زمان وقوع همچنان لاینحل می‌ماند، یعنی مشکل دیگر این نیست که حلقه کردن علف به گرد انگشت، یا رنگ‌های جاندار عجیب هنوز در ذهن حاضر است یا نه، بلکه باید دید که انتقال همین اعمال ساده از چه زبانی ونیز با چه زبانی صورت می‌گیرد.

وقتی ناقل در لحظهٔ وقوع ماجرایی شرح می‌دهد که: «از سر و کول هم بالا می رویم، اما آن جور که دلمان می‌خواهد نمی توانیم بازی و ورجه وورجه کنیم: تو اتاق جا نیست. این جا دیوار است آن جا تختخواب، این جا درست آن جا پنجره. با این همه بازی مان را می‌کنیم.» (ص ۸۲) در حقیقت دارد از دید فعلی ناقل آن دوره را شرح می‌دهد، هر چند که فعل‌ها همه مضارع اخباری باشد. یا مثلا":

«خوشبختانه داد «میها لاکه» به «واسیله» و هرزه‌های دیگری مثل او کاه هم بار نمی‌کند. معلوم شده که زنش کوراجاق است و بچه‌اش نمی‌شود. منتها بعید هم نیست که بی‌بخاری از خود میها لاکه باشد. گیس سفیدهای ده گوشی را دستش داده‌اند که اگر چشم‌هایش را هم بگذارد... هیچ بعید نیست که با آوردن یک بچه کاکل زری اجاقش روشن بشود.»

(صفحه ۸٤)

می‌بینیم که همهٔ این روایت و آن تعابیر بی‌بخاری و غیره به دور از ذهنیات و منطق یک کودک است، حتی اگر نابغهٔ هوش و حافظه باشد. کلا" بسیاری از توصیف‌های بظاهر درخشان کتاب نه در دایرهٔ ذهنیات، یک کودک بلکه در قلمرو ناقلی رشد یافته یا حتی نویسنده است.

استانکو تنها در فصل اول کتاب است که توانسته است بخوبی این مشکل را حل کند. عمه «ئوتزوپار» (که احتمالا" باید خالد باشد) به دیدار مادر ناقل آمده است. این دو می نشینند و وقایع گذشته- تاریخ خانواده- را به تفصیل نقل می‌کنند. استانکو به جای نقل تمام این درازنفسی‌ها شرح و وصف را با نقل مستقیم و باز سازی حوادث گذشته درهم می‌آمیزد.

یعنی گاه ماجرای آمدن و نشستن و حرف زدن‌ها را شرح می‌دهد، و گاه وقایع آمده در نقل آن‌ها را بازسازی می‌کند و گاه در میان شرح و وصف‌ها و بازسازی‌ها سطوری نیز از گفت‌وگوی آن‌ها می‌آورد تا رمان گرمای گفت‌وگوی صمیمی آن‌ها را منتقل کند.

«از نیش زدن‌ها و سرکوفت و سرزنش‌های مادر بزرگ، سر انجام مادرم طاقتش طاق می‌شود و از کوره درمی‌رود. بچه ها را لای هرچه دم دستش می‌آید قنداق می‌کند بغل‌شان می‌گیرد و از تپه‌ها می‌گذرد. از همان جاده‌ئی که تنگ گورستان ده امتداد پیدا می‌کند...
مادر همان طور می‌رود و می‌رود... گاه به گاه وا می‌ایستد که نفسی تازه کند...» (ص ۲۵)

در این میان استانکو گاه‌گاه با یادآوری حضور ناقل در زمان این خاطرات شنیدن آن‌ها را حتی محتمل می‌سازد:

«عمه ثوتنزوپار از جایش، کنار بخاری، جم نخورده است. چانه‌اش یک لحظه از جنبیدن وانمانده. زبان نگو، قطار جهنم بگو!... وقتی پدر می‌آید تو اتاق، زن‌ها حتی متوجهش هم نمی‌شوند... پدر می‌آید تو، بعد می‌رود بیرون سرش به کار خودش بند است. در حال حاضر کسی به من هم توجهی ندارد.» (ص ۳۶)

از نمونه‌های درخشان این فصل وقتی است که مادر به خانه شوهر دومش آمده است و حالا صبح است، مادر به حیاط آمده است، بی آن‌که ناقل بگوید. توصیف حیاط خانه از چشم مادر و حتی از چشم ناقلی که به سن رشد رسیده ونیز به احتمال با استفاده از نقل مادر این می‌شود:

«خانه، وسط حیاط بنا شده پشت آن اصطبلی هست. و انباری که در آن گندم مختصری را می‌گذارند که بر اثر زحمت و کار یک سال تمام آن هم اگر محصول آن سال خوب باشد- به دست می‌آید؛ و خرمن ذرت را، اگر ذرتی در کار باشد؛ و ارابهٔ کهنه را، و گاوهایی را که به مالبند ارابه بسته شده‌اند و ساقه‌های خشک علوفه را نشخوار می‌کنند.
ته باغ انبوهی درخت اقاقیاست که از میان آن‌ها سپیدار بلندی که انگار مدام برگ‌هایش از برخورد امواج نامرئی هوا در جنبش است سر به آسمان کشیده.» (ص ۳۰)

چنین توصیفی هم از زبان مادر وهم از قول ناقل که کودک بود وهم از قلم ناقلی که وقتی چنین منظره‌ای و وجود داشت به دنیا نیامده بود نامحتمل است، اما به نقل مادر و در ترکیب با تجربه‌های پس از این ناقل باز سازی آن محتمل خواهد بود.

رمان‌های احمد محمود فاقد چنین تمهید درخشانی است، بلکه او دقیقاً" مقلد فصل دوم به بعد پا برهنه هاست.

ج – مکان قصه و منظر ناقل

استانکو در پابرهنه‌ها به تمهیداتی دست زده است تا حضور در هرجا و همه‌جا را توجیه کند، این تمهیدات اغلب هم موفق نیست، مثلا": پسر و دخترهای جوان دسته دسته یا جفت جفت به جنگل می‌روند. ناقل، داریه، که کودکی بیش نیست همراه دیگر کودکان به دنبال آن‌ها می‌رود تا زاغ سیاه آن‌ها را چوب بزند. نقل این بخش، آن هم مستقیما"، قابل توجیه است، اما دیگر نمی‌توان پذیرفت که حرف‌های پنهان آن‌ها را هم می‌شنود:

«امشب صدای سوت مرا که شنیدی بیا تو باغ.
- اگر مادرم زود خوابید می‌آیم. زود می‌خوابد...
و بعد توی ده هو می‌افتد که:
- دختر ایوانوش آبستن است.
- از کی؟
- از پسر بل دیه.» (ص ۹۳)

از این دست نمونه‌های بسیاری می‌توان آورد و دید که استانکو و بالنتیجه احمد محمود، بخصوص در زمین سوخته، چگونه از اول شخص مفرد به دانای کلی عدول کرده‌اند.

د- شخصیت پردازی

استانکو بخصوص در مورد دهقانان، خرده مالکان، کشیش و غیره تابع الگوهای مرسوم در انواع نازل‌های رئالیسم سوسیالیستی است، مثلا":

«گئورگه کاراباش» از دیگران جدا می‌شود و می‌آید جلو. مرد تنومندی است با چهار ستون سالم، صاحب مقادیری زمین و گاو و گوسفند. نزدیک رودخانه، طرف استانی کوتز می‌نشیند. حصار خانه و باغش نصف دره را اشغال کرده.

می‌گوید:

کدام انقلاب، بیکاره‌های بی خاصیت! کدام انقلاب؟...» (ص ۱۵۵)

بالاخره هم می‌گوید: «قانون مقدس است، با آن نباید درافتاد!» و در مجموع به جای یک آدم مشخص از یک طبقه، یک قالب، یا همان تیپ همهٔ گولاک‌هاست که برخوردش را با هر پدیده از پیش می‌توان به حدس دریافت.

دهقانان بی‌زمین نیز اغلب این گونه‌اند. یکی ازآنان «پت ره زگاماله» است: «از بی‌چیزترین آدم‌های دهکده»، اما آنچنان با قالب ازلی و ابدی خرده مالک‌ها آشناست که می‌توان حرف‌هایش را در مقالات تئوریک یافت: «تو دوست نداری مردم انبارها را آتش بزنند. وحشتت از این است که مبادا زمین خودت را هم بگیرند.» (ص ۱۵۶) حتی «مسائل لنینیسیم» را هم خوانده است و می‌داند باید عمده و فرعی کرد: «اما نه، خاطرت جمع باشد که عجالتا" کسی با تو کاری ندارد...» (همان صفحه)

تنها این دهقان نیست که چنین آگاه است، همهٔ دهقان‌ها، با اندکی تفاوت، با دست‌آوردهای تئوریک انقلاب کبیر و پی‌آمدهای آن، در زمان استالین آشنا هستند- گو که خود پیش از ۱۹۱۷ می‌زیند. ضد انقلاب هم بی‌کار نیست، هم به وضعیت طبقاتی خود آگاه است و هم با فصاحت و علانیه خودش را افشا می‌کند. نمونهٔ بسیار مبتذل آن کشیش عرق‌خور و فلان و بهمان است که همهٔ بدی‌ها و رذالت‌ها را یکجا در خود جمع کرده است، با این همه رک و راست می‌گوید: «توماس یک چتول دیگر... ها، بله، همین بود که بهتان گفتم، پسرهای عزیز من. سعی نکنید با مقامات، با ارباب‌ها، سر سختی به خرج بدهید. آن‌ها قدرتمندند این هم خواست پروردگار عالم بوده است.» (ص ۱۴۹)

دیگر کارگزاران مالکان و نیز خود مالکان همین قدرها آگاه و همین قدر هم افشاگرند. با این همه، قطع نظر از واقعیت موجود در رومانی و پیش از جنگ جهانی، با توجه به خود رمان آدم می‌ماند که دهقان‌هایی این همه آگاه و آشنا با تیپ‌های تاریخی طبقاتی چطور است که این همه «احمق» می‌شوند که به جای «انقلاب کردن» سراغ میخانه‌چی می‌روند و

مـی‌گویـند: «راسـتش نـیامده‌ایم که چیزی بیاری خدمت‌مان، آمده‌ایم انقـلاب کـنیم.» (ص ۱۵۸) و یـا می‌گویند: «اگر تو هم از مائی، پس برای چـه روی تخـتخواب دوشک‌دار می‌خوابی و با زنت تنقلات می‌خوری؟» (همـان صـفحه) و شـروع انقلاب‌شان هم اینست که: اول کتک جانانه‌ئی به‌ات می‌زنیم... بعد هم خانه زندگیت را آتش می‌زنیم.» (همان صفحه)

امـا مـیخانه‌چـی کـه به تاکتیک عمده و فرعی کردن انقلابیون تئوری دادن آگـاه اسـت، مـی‌دانـد کـه تا دیگران از دود آن بفهمند که اینجا هم انقـلاب شـده اسـت، پـس پیشنهاد می‌کند که یک انبار کاه بزرگ را آتش بزنـند و همـه هـم سـطل بدست دورش بایستند تا آتش به جای دیگری سـرایت نکـند و در ضـمن حسابی هم دود کند و حالا هـم عجالتا" همه مـی‌توانـند دمی به خمره بزنند. در این میان پدر ناقل و یکی دو عقل کل دیگـر: «منـتظرند آن‌هـا خودشـان موقعیت را درک و عقل‌شان سرجایش بـیاید...» (ص ۱۵۹) امـا نـاقل بـا وجود کودکی عقل کل‌تر از همه است: «گـیرم انـتظار آن‌هـا انـتظاری اسـت نا به جا. چون که ملت خود به خود موقعیـت را درک نمی‌کند و عقلش سرجا نمی‌آید! (همان صفحه) و برای اثـبات ایـن نظـر هـم شـده، ناگهـان «آبجی زواکا» را هم می‌آفریند و هم مـی‌انـدازد وسـط، زنی که بچه‌هایش: «امـال زمـستان پیش چشمش پر پر زده‌اند.» (ص ۱۶۰)

«بـروید عقـب! بروید عقب. بیکاره‌های بی‌مصرف! گذاشتید این بی همه کـس ناچـیز، ایـن آلـت فعـل اربـاب‌ها با یک چلیک شراب کلاه سرتان بگذارد...» (ص ۱۶۰)

ایـن جهـان، نـه واقعیت موجود زندگی آدم‌ها یا حتی واقعیت زمانی، بلکـه جهـان سـاده شـده و خـط کشی شده، جهان الگوها است و احمد محمـود در پرداخـت آدم‌هـای نام مستعاری، تیپ‌های تاریخی طبقاتی از همیـن قالـب‌هاست که تبعیت می‌کند، حتی کار تبعیت از استانکو به آنجا

می‌کشد که نقطه‌گذاری‌های اغلب غلط مترجم نظیر نشان فاصله پس از فاعل یا مسندالیه: «بادبادک، نخ را با قوت می‌کشد.» (پابرهنه‌ها، ص ۱۲۰) «شب، سیاه است و تاریکی، انبوه.» (ص ۸۷): یا «خانه، وسط حیاط بنا شده.» (ص ۳۰) در هر سه رمان احمد محمود به وفور دیده می‌شود.

۳- آدم‌های رمان:

دنیای رمان‌های احمد محمود دنیای ساده و آسان فهمی است، قطبی شده، خیر و شری؛ آدم‌های او نیز بسیط و یک بعدی‌اند: کافی است تا درجهٔ فقر و مکنتشان را بدانیم، تا حال و آینده‌شان مشخص شود. انگار هرکس هرچه دارد از پر قنداقش دارد. برای آن‌که ما هم با این دنیای «خوب و آسان» آشنا شویم بهتر است چهار عنصر اصلی (مثل عناصر اربعهٔ خاک و آب و آتش و باد) جامعه تصوری احمد محمود را در همسایه‌ها بشناسیم تا بتوانیم آدم‌های صفرایی، سودایی، دموی و بلغمی‌اش را در هر سه رمان تشخیص دهیم.

دستهٔ اول آدم‌های معمولی، تیپ‌های ساده‌اند، تنهٔ اصلی جامعه و حتماً" رمان که احمد محمود بحق در توصیف آن‌ها موفق است. این گروه مردمان یک شغل و یک منش مشخص دارند که با همان از دیگران متمایز می‌شوند.

از این بدنهٔ اصلی شاخه‌هایی جدا می‌شوند، یا می‌بالند یا ساقط می‌شوند: ساقط شدگان همان لمپن‌ها هستند که زندگی دوتاشان از آغاز تا لمپن شدن به دست داده شده است (حسنی و ابراهیم). نمونه‌های دیگر را در زندان می‌شود دید، از ناصر ابدی گرفته تا رضی جیب بر، صادق کرده، غلام قاتل، ناپلئون ابدی و غیره.

خصیصهٔ بالندگی بیشتر در دو نوع آدم از بدنهٔ اصلی جامعه وجود دارد: کارگران و درس خوانده‌ها. اما اینجا کارگر مصداق همان پرولتر نیست، بلکه تنها کسی است که کار یدی می‌کند (توجه کنید که تعریف

معمول روشنفکران حتی نویسندگان ما در مورد کارگر همین کار یدی بوده است و مشخصهٔ ظاهری او لباس چرب و چیلی، از پیشخدمت کافه گرفته تا شاگرد سبزی فروش و حتی کارگر شرکت نفت. از آنجا هم که این طیف وسیع در تئوری مقدس بوده است، همه جا حق را به او می‌دادند. طراحان هم اگر می‌خواستند کارگری بکشند مطمئنا" گره بازو و ستبری سینه یادشان نمی‌رفت) به همین جهت هم در همهٔ آن‌ها خمیرهٔ یک فرد مبارز و سیاسی فی‌نفسه موجود است، پس بالقوه آمادهٔ پیوستن به اردوی معارض با کارگزاران حکومت‌اند.

از این طی طریق هم از گروه اول به ملأ اعلای حزب هیچ حادثهٔ ارضی و سماوی نمی‌تواند آن‌ها را از بالیدن بازدارد. اینها ذاتا" آدم‌هایی هستند دموی مزاج، انقلابی برای همین هم رنگ سرخ را دوست دارند.

می‌ماند باسوادان که خالد از آن جمله است. باسواد اگر از بدنهٔ اصلی جامعه برخاسته باشد، مثل خالد که پسر یک آهنگر است (یادمان باشد که تمثیل کاوهٔ آهنگر مضمون بسیاری شعرها و شعارها بوده است) و اگر بخت با او یار باشد و رابطی پیدا کند به همان ملأ اعلای دستهٔ سوم عروج می‌کند.

دسته دوم کارگزاران حکومت‌اند: از شکنجه‌چی‌ها و بازجوها گرفته تا پلیس مخفی و رئیس زندان و غیره.

دستهٔ سوم آدم‌هایی هستند نام مستعاری و نیک که کارشان فقط مبارزه است: اعلامیه چاپ می‌کنند، شعار می‌نویسند و به رغم همهٔ مردم که پشت سر رئیس دولت جدیدند میتینگ برگزار می‌کنند و می‌خواهند کارخانه‌ها را به اعتصاب بکشانند. اینها همان دموی مزاج‌ها هستند، انقلابی‌های حرفه‌ای.

دستهٔ چهارم همان رؤسای دولت‌اند، حکومت کنندگانی که سر و ته یک کرباسند و اسم‌شان هم همیشه رئیس دولت است چه رزم آرا باشد چه علاء چه مصدق.

آیا عناصر اربعهٔ جامعهٔ همسایه‌ها در داستان یک شهر هم هست؟ راستش داستان یک شهر هم در چنین نظامی می‌گذرد: خاکش همان مردم عادی‌اند: علی، شریفه، خورشیدکلاه و مرد خورشیدکلاه، قدم‌خیر، انور مشهدی، محمد نور و شاطر غلام. شاخهٔ ساقط از این تنه هم امثال ممدو یا ناصر تبعیدی است؛ شاخهٔ بالنده‌اش هم باید خالد باشد که نیست، اما احمد سرباز و آن ستوان سوم همدورهٔ دانشکدهٔ افسری خالد همچنان هستند. دستهٔ دوم، کارگزاران حکومت، نیز همچنین هستند. اما آتش با کرهٔ اثیرش درگذشته است: خاکستر خاطرات، که حتی خالد- ناقل داستان- نیز خاکستر همان شعله‌های گذشته است. حکومت کنندگان- اگر هم آزموده و بختیار کارگزار باشند- اینجا به کلی غایبند.

در زمین سوخته گرچه اندکی وضع- از بد زمانه- درهم ریخته است، اما کار از همان قرار است. باز بدنهٔ اصلی جامعه هست: همهٔ برادران و خویشاوندان و مردم محلهٔ ننه باران، از ننه باران و بابا اسمال و رستم افندی گرفته تا عادل و حوری و گلابتون و هرکسی که اسلحه به دست دارد، یا به جبهه می‌رود، یا در شهر مانده است، یا به شهر بازگشته است. لمپنش هم رضی جیب بر است و احمد فری و دیگران. پس شاخهٔ بالنده می‌شود محمدّ میکانیک و یا باران سابقاً" دانشجو و حتی خود ناقل.

اشکالی اگر هست در تشخیص کارگزاران حکومت است و دموی مزاج‌ها که سخت درهم آمیخته‌اند چرا که امثال محمد میکانیک ریش می‌گذارند و کارگزاران حکومت دیگر کارگزار حکومتی صالحند، یا اینها همه حالا دیگر دموی مزاجند. پس به جای کارگزاران حکومت- دسته دوم- ضد انقلاب است: محارب‌هایی که اعدام می‌شوند؛ در معابر بمب می‌گذارند؛ یا امثال تاجر زاده‌هایی که خود را در صف دستهٔ دوم جا زده‌اند و دستشان هم خوشبختانه زود رو می‌شود. حاکمان هم غایبند. دریغی نیست، چرا که گرچه دیر اما به هر صورت در راستای خواست همان عنصر خاکی هستند.

«هزالی و جلافت»- به اصطلاح نیما- به کنار که احمد محمود نه بـه عناصـر اربعـه معـتقد اسـت و نه به کرات مادون قمر. در ثانی یادمان هســت که خالد همـسایه‌ها «چگونه فولاد...» را خوانده بود و خالد داستان یـک شـهر در گذشـته با نوشته‌های حزبی آشنا بود و دو سالی هم سابقهٔ بازداشـت دارد و پـس از ۱۳۳۳ و در تبعـید حداقـل سعی کرد با ذره بین محمد نور جزوه‌ای مخفی را بخواند. ناقل زمین سوخته هم گرچه خفص جـناح مـی‌کـند یـا تقیه، مسلما" اهل اصطلاح است. تازه به یاد داریم که پابرهـنه‌هـا و بسیاری کتـب از ایـن دست الگوی احمد محمود در ارائهٔ آدم‌هـای رمـان است. پس بهتر است آدم‌های احمد محمود را نه با تعابیر پـدر اسـرار قاسـمی خـوان خـالد همـسایه‌هـا، که با دید «علمی‌تر» خالد همسـایه‌ها و داستان یک شهر و در همان چهارچوب معتقدات ناقل زمین سوخته بررسی کنیم.

قالب آدم‌ها یا آدم‌های قالبی

در همسـایه‌هـا وقتـی خـالد از کـنار چـند «درس خوانده» می‌گذرد، مـی‌شـنود کـه یکی می‌گوید «اگه به حکم تاریخ، نفت باید تو یه مملکت ملی بشه ، فقط باید در جنوب ملی بشه؟...»

مخاطـب در جـواب می‌گوید: «اگر جهان‌بینی مارکسیستی داشتی هیچ وقت این حرفو نمی زدی.» (ص ۱۷۰)

ایـرادات دیگـر ناقل- همان‌گونه که گذشت- در طی طریق به سوی یـک عضـو حـزب کـم‌کـم مرتفع می‌شود، که اگر نشده بود نمی‌توانست عضو فعال حزب شود و حتی رابط حزب و یک کارخانه. پس ناقل دیگر بـه قالـب دل‌خواه درآمده است و همه مختصات این نوع قالب را باید در او سـراغ گرفـت: اعتقاد به انترناسیولیسم پرولتری گرفته تا اذعان به قطبی بودن جهان، وجود دو اردوگاه متخاصم امپریالیسم و سوسیالیسم.

در داستان یک شهر هم جز یکی دو مورد لو دادن و خیانت و یا در برابر شکنجه تاب نیاوردن یا وا دادن این یا آن عضو، هرگز نمی‌شنویم که این قالب آدمی نسبت به عملکرد حزب در مقطع ۳۰ تیر تا لو رفتن همهٔ اعضای سازمان نظامی و اعدام بعضی‌ها چون و چرایی داشته باشد. پس ناقلان این دو کتاب نه تنها فرض قطبی بودن جهان را می‌پذیرند، بلکه حزب و عملکرد آن حداقل در مقاطع ذکر شده دربست پذیرفته‌اند.

در زمین سوخته از آنجا که ناقل به رغم واقعیت موجود مقطع جنگ ایران و عراق از میان همهٔ شعارها تنها مرگ بر آمریکا یا صدام نوکر آمریکا را می‌شنود و فریادهای مرگ بر قطب دیگر را ناشنیده می‌گذارد و نیز به جای انقلاب اسلامی یا میهن اسلامی و اصطلاحاتی از این دست، اصطلاح «انقلاب» تنها و یا «میهن انقلابی» را، نه تنها در دهان «بچه‌ها»ی خودی بلکه در دهان «مسئول مملکتی» و حتی کل شعبان محتکر گران فروش می‌گذارد و نیز عنایت ناقل به امثال حاج افتخارها و همهٔ تفنگ به دست‌های عازم جبهه یا نگهبانان مساجد و راه آهن و غیره و حذف همهٔ «دیگران» غیرخودی‌ها، از صحنهٔ رمان و به سایه کشاندن همهٔ انواع «ضد انقلاب» و نیز فراهم کردن امکان شعرخوانی برای محمد میکانیک در قبرستان مسلمین؛ یا مسلح کردن ننه باران، مادر دانشجوی سابقی که از بچه‌هاست و بسیاری تحریف‌ها به لحاظ بینش سیاسی و نه لوازم نوشتن رمان... نشان می‌دهد که ناقل حتی تحلیل امروز (راه رشد غیر سرمایه‌داری) همان حزب را بر واقعیت تحمیل کرده است.

اعتقاد به طرح انتزاعی دو جهان و تحریف حقایق به نفع مفروضات دیگر- حتی اگر نپذیریم که تکنیک هر سه رمان احمد محمود بیش و کم بر گرفته از پابرهنه‌هاست- باید قبول کنیم که شخصیت‌پردازی رمان را به انتزاع خواهد کشاند: به پذیرش قالب‌های معمول در رمان‌های رئالیسم سوسیالیستی، الگوهای جهان شمول کارگر و خرده بورژوا و یا قالب‌های

عضو یک حزب طراز نوین و حتی قالب کارگزاران حکومت و نیز قالب ضد انقلاب.

حال به جای بحثی چنین انتزاعی بهتر است ببینیم که آیا واقعاً" چنین قالب‌هایی در این سه کتاب هست؟

اول اینکه راستی چرا احمد محمود (که خود نامی مستعار است) برای اعضای آن حزب، برای بعضی از اعضای سازمان نظامی، بعضی شکنجه‌چی‌ها نامی مستعار برگزیده است؟ یا چرا همهٔ وزرای پیش از ۳۲ را «رئیس دولت» می‌گوید؟ دوم اینکه چرا تعدادی از آدم‌ها، از لمپن و کارگر و کاسب کار جزء گرفته تا اعضای حزب و شکنجه‌چی‌ها و غیره با یک نام و یا با همان نام مستعار در رمان‌های مختلف تکرار می‌شوند؟ سوم اینکه چرا بعضی حوادث مثل رابطه گرفتن یا نوع شکنجه را به عینه و اغلب در دو زمان تکرار می‌کند؟

گفتیم که خالد در همسایه‌ها فقط چهارم ابتدایی را تمام کرده بود، برخورد اتفاقی‌اش با پندار او را به ملاقات با شفق می‌کشاند و همین شفق است که او را با رابط حزبی‌اش، بیدار، آن هم با این جمله آشنا می‌کند «گمون کنم که شماها بتونین با هم دوست بشین و دوستان خوبی هم باشین.» (ص ۱۰۵)

خالد اینجا کم سواد است. وقتی از او می‌پرسند: «می‌تونی روزنومه بخونی؟» خودش را از تک و تا نمی اندازد و می‌گوید: «می‌تونم.» (همان صفحه) اما به روایت خود او از درک شعارهای روی دیوارها عاجز است (ص ۱۱۵)، باید هم در مورد هر مسأله شیر فهم بشود.

در داستان یک شهر خالد اگر چه گذشته‌ای شخصی ندارد و یک بار تنها از خواهرش حرف زده می‌شود اما فعلاً" دانشجوی افسری است (چرا که قرار است شاهد وقایع لشکر دو زرهی باشد)، یعنی وقتی بگیر و ببند شروع شده است، خودش را معرفی کرده. اگر این دو خالد یکی باشند، چگونه خالد همسایه‌ها توانسته در فاصله ۳۱ تا ۳۳ دیپلم بگیرد، و

دورهٔ بازداشت را هم بگذراند؟ پس باید فرض کرد دو نفرند. با این همه باز رابط زمان غیرنظامی بودنش همان بیدار است و واسطهٔ آشنایی این دو شفق نامی است: «گمون می‌کنم که شماها بتونین با هم رفیق باشین.» (ص ۴۳۵) این خالد هم همچنان کم سواد است: «ببینم بیدار، نوشته‌های رو اون کاغذ چه معنی میده؟» یا می‌پرسد: «خب پس اینا که رو دیوار نوشته چه معنی می‌ده» (همان صفحه)

آیا اطلاق «رئیس دولت» به همهٔ وزرای پیش از ۳۲، تکرار بعضی لمپن‌ها در همسایه‌ها و زمین سوخته، یا انتساب همان نوع شکنجهٔ سیستماتیک پس از ۳۲ یا ۳۳ به مقطع پیش از ۳۰ تیر ۱۳۳۱ (اگر فکر نکنیم که سوء نیتی در کار بوده است و با وجود آن همه روزنامه‌های حزبی و امکان افشاگری‌های معمول) نویسنده خواسته است در دوران‌های مختلف آدم‌هایی را با یک نام واحد و سرگذشتی واحد تکرار کند- کاری که در اغلب آثار نویسندگان بزرگ هم می‌توان دید- دلیلش هم این است که احمد محمود با معدودی از مردم اعم از شکنجه‌چی و رفیق یا دوست حزبی و لمپن و غیره آشنا بوده است، یا ماجراهای مشخصی را مثل رابطه گرفتن یا شکنجه شدن را از سر گذرانده، پس هرجا به حضور این یا آن احتیاج بوده همان را تکرار کرده است؟ شاید هم بتوان افزود که احمد محمود قالب‌های مشخصی از رفیق حزبی و مثلاً" رابطه گرفتن؛ از شکنجه‌چی و نیز شکنجه؛ از کارگر و لمپن و خرده بورژوا؛ از رئیس دولت و کارگزاران حکومت دارد که هرگاه به حضور آن‌ها احتیاجی باشد همان قالب‌ها را عرضه می‌کند و هر قالب هم با مسمای مشخص به ناچار یک اسم مشخص می‌گیرد.

این قالب‌ها، وقتی به طبقات اجتماعی می‌رسیم، همان تیپ‌های طبقاتی است: تیپ کارگر، تیپ خرده بورژوا، تیپ سرمایه‌دار. برای همین هم گفتیم دنیای احمد محمود دنیای ساده و آسان فهمی است: دنیایی قطبی شده، خیر و شری در سطح جهان. در قلمرو یک مملکت هم

مبارزات طبقاتی بر عهدهٔ همین قالب‌هاست که بر حق بودن یا نبودنشان به نسبت دوری یا نزدیکی به آن قطب‌ها تعیین می‌شود، مثلا" قالب حکومت شاه حتی اگر سرمایه‌داری وابسته باشد به مجرد نزدیکی به بلوک شرق تطهیر می‌شود و حتی می‌تواند راه رشد را طی کند. بگذریم.

از سویی نمایندهٔ یک قطب قالب یک حزب است با اعضای قالبی آن و از سوی دیگر قالب دولت است (در همسایه‌ها و داستان یک شهر) و قالب کارگزاران آن و یا قالب دولتی ضد امپریالیست است و خرده بورژواهای رادیکال و قالب همان آدم‌های نام مستعاری و در تقابل آن‌ها قالب نیروهای مهاجم است و قالب ضد انقلاب (در زمین سوخته). مثلا" قالب کارگزاران دولت از شکنجه‌چی گرفته تا بازپرس و فرماندهان و پاسبانان... همه و همه احمق و سطحی و خشن‌اند و بی‌ریشه و قالب اعضای حزب (یکی دو لو دادن به کنار) حامل همه خصلت‌های نیک.

این جهان ساده و آسان البته در برابر واقعیت‌ها اغلب می‌شکند: مثلا" چگونه می‌توان باور کرد که آن قالب کارگزاران با آن حماقت‌های ذاتی می‌توانند در مبارزهٔ سیاسی و در مقطع ۳۲ تا ۳۳ بر خیر مطلق با آن همه دلاوری و دانش وایثار پیروز شوند؟ مگر اینکه فکر کنیم در این نمایش خیمه شب بازی پایان غم انگیز را همان دو قطب تعیین کردند، همان دست‌هایی که سر نخ را به اختیار داشتند، وقتی هم تصمیم گرفتند که نیکان باید بمیرند و احمقان و کوته فکران و ندانم کارها پیروز شوند، وقایع لشکر دو زرهی و همه وقایع پیش و پس آن اتفاق افتاد، یعنی مثلا" سازمان نظامی یک کاسه قربانی شد تا کار خیمه شب بازها همچنان به مسالمت بگذرد. برای همین هم برای خالد داستان یک شهر قالبی بیش نماند، چرا که سرنخش پاره شد و وقتی به بندر لنگه افتاد لامحاله به چنبرهٔ شرب مدام و دود گرفتن گاه‌گاهی و فتنهٔ شریفه و خورشیدکلاه گرفتار آمد.

با آن‌که احمد محمود نمی‌خواسته است چنین برداشتی را القاء کند، اما حداقل شواهدی بدست داده است تا خواننده دریابد. چرا در زمین سوخته با اعتقاد به مطلق دو جهان و قالب‌هایی برای شناخت انسان می‌توان با معتقدان جهان باقی و فانی وانسان‌های صفرایی و سودایی، و غیره هم‌سو شد. به زبان دیگر اگر جهان ارسطویی و این جهان علمی می‌توانند با یکدیگر جا عوض کنند، پس با آن جهان ارسطویی هم علمی شده است و یا برداشت امثال شفق و پندار و آرمان و حتی باران و محسن و ناقل از علم چندان هم علمی نیست.

حال برای ختم مقال، گرچه بحث راجع به قالب کارگزاران یا لمپن‌ها، یا نام مستعاری‌ها می‌تواند راه گشا باشد، اما تنها به ذکر قالب کارگر و قالب خرده بورژوا بسنده می‌کنیم.

تیپ کارگر

گفتیم که کارگر در رمان‌های ما اغلب کارگر یدی است، در حالیکه تیپ طبقاتی آرمانی پرولتر در رمان‌های رئالیسم سوسیالیستی متعلق به طبقهٔ کارگری است که نه در خود که برای خود باشد: آگاه به منافع طبقاتی خود، همراه با عمل مستقل سیاسی در عرصه اجتماع. این تیپ هر چند انتزاعی است اما حداقل وجود آن در جامعه‌ای محتمل است که سرمایه‌داری در آن استقرار یافته باشد و طبقهٔ کارگرش هم در طول مبارزات اقتصادی- سیاسی و تداوم جنبش کارگری نهادهای خاص خود را به نظام حاکم تحمیل کرده باشد. دست آخر چنان جامعه‌ای تا حدی قطبی شده است و کارگر می‌تواند نشان خود را در عرصه سیاست به وقایع بزند. اما نویسندگان ما (هم به دلیل واقعیت موجود، هم آن‌که حزب مورد نظرشان قائل به چنان استقلالی برای خود و کارگران نیست) وقتی کارگر مورد نظرشان را- چه صنعتی یا حتی پینه دوز در کلیدر دولت آبادی- به قالب چنین کارگر آرمانی می‌ریزند، آدمی می‌شود با

مشخصات ظاهری پرولتر اما تنها، سرتق و اغلب لمپن و با بینش‌های التقاطی. این آشفتگی فکری چه در قالب و چه در نویسنده حاصل تحمیل یک قالب بر واقعیت است. در واقعیت ما آدم‌هایی داریم نیمه پرولتر نیمه دهقان، یا شاغل در این حجره و آن دکان، پادوی مغازه‌ای سه در چهار، یا کارگر مغازه‌ای با دو سه شاگرد و غیره. اگر هم در مجتمع‌های بزرگ صنعتی شاغل باشند کمتر به آگاهی و استقلال مورد نظر رسیده‌اند. با فرض قبول چنان قالبی برای برگزیده‌ای چند می‌ماند مسألهٔ مختصات خاص اینجا: گذشتهٔ تاریخی، زمینه‌های فرهنگی و تداخل هزار و یک مسأله مثل وابسته بودن همان مجتمع‌های بزرگ صنعتی. خلاصه آن‌که صرف تقلید از آن قالب‌ها، حداقل اینجا، کارساز نیست. با توجه به این ملاحظات و سابقه نه چندان طولانی ما در زمینهٔ رمان نویسی می‌توان دریافت که رمان‌نویسان ما چه زمینهٔ وسیعی برای کشف و خلق در پیش رو دارند.

احمد محمود با آفرینش، یا بازآفرینی بعضی تیپ‌های ساده مثل رحیم خرکچی، عمو بندر، کرمعلی و مادرش صنم، ناصر دوانی، عنکبوت، پسر خاله رعنا، خاله رعنا، جلیل کویتی و پدر در همسایه‌ها؛ شاطر غلام، علی دادی، انور مشهدی و بسیاری دیگر در داستان یک شهر؛ مهدی پاپتی و ناپلئون لمپن‌های سابق، مش محمد سلمانی و دیگران تلاش پر ارجی را شروع کرده است. اینان هیچ کدام آن تیپ آرمانی نیستند. هریک هم کاری مشخص دارند، با درآمدی اندک و مشغله‌ای همیشگی که حضورشان هر بار با ذکر همان مشغله و منش و رفتار خاص همراه است و با همان مشغله هم اغلب متمایز می‌شوند. اینان همیشه در فقر بسر می‌برند و اغلب هم منش‌هاشان هیچ تغییری نمی‌کند.

در این میان تیپ‌های آرمانی نیز وجود دارد، مثلا" محمد میکانیک در همسایه‌ها، و باز محمد میکانیک در زمین سوخته.

در زمین سوخته محمد میکانیک: «کارگر فولاد سازی است. روزهای قبل از انقلاب از سردمداران اعتصاب کارخانه بود» (ص ۹٤). «انگشت کوچک دست راستش از بند دوم زیر قیچی آهن بری رفته است» (ص۱۷۳) و اسم پسرش هم «امید» است. پس محمد میکانیک کارگر یک مجتمع بزرگ صنعتی است، سابقه مبارزاتی دارد و پسرش هم قرار است از همان نام مستعاری‌ها بشود، یا محمد میکانیک به آینده امیدها بسته است.

به محمد سلمانی که تلویزیون عراق را می‌گیرد، آن هم با تصویر زنی که تصنیف عربی می‌خواند: «چهرهٔ زن گوشتالو تمام صفحهٔ تلویزیون را پر می‌کند. آنقدر بزک کرده است که انگار بوی روغن‌های مالیده بر سر و صورتش توی دماغم می‌پیچد و چندشم می‌شود.» (ص۱۷) این‌ها را ناقل می‌گوید، اما محمد میکانیک هم معترض است نه به دلیل گوشتالو بودن آن چهره و یا مصرف بیش از حد بنجل‌های غربی، بلکه از اینکه چرا محمد سلمانی به «فکر خوشی برا خودش» است. پس محمد میکانیک هم از عملکرد مخرب وسایل ارتباط جمعی عراق و حتما" شیخ نشین‌ها آگاه است، هم در این مقطع با خوشی فردی مخالف است.

در تشییع جنازهٔ ۵۲ نفر- همان‌طور که گذشت- شعرخوانی می‌کند و صدای او «زیر غریو پرخشم و تندرآسای مردم» که فریاد مرگ بر آمریکا سر می‌دهد ناشنیده می‌ماند. پس محمد میکانیک آگاه است که دشمن اصلی آمریکاست و صدام هم نوکر آمریکاست.

محمد میکانیک تنها به شعر و شعار بسنده نمی‌کند؛ یعنی همان‌طور که در زمان شاه از سردمداران اعتصاب کارخانه بود، وقتی هم «یکهو همه جا پخش می‌شود که بیش از دویست تانک تا ده کیلومتری شهر آمده‌اند» (ص ۲۹) بر گردهٔ موتور دیده می‌شود که احتمالا" می‌رود تا از پادگان اسلحه بگیرد. بالاخره هم وقتی عراقی‌ها با تانک و توپ به شهر حمله می‌کنند و می‌خواهند «همون بلایی را که سر بستان و سوسنگرد آوردن،

بـر سـر اهـوازم...» (ص ۹٤) بـیاورند، بر خلاف همهٔ کسانی که فرار کـرده‌انـد: همـهٔ بورژواهـا و خرده بورژواها؛ بر خلاف ناقل که فقط دیـد مـی‌زنـد؛ یـا امـیر سـلیمان سابقا" دبیر که مانده است تا از اثاثیهٔ خانه‌اش محافظـت کـند، محمـد میکانـیک نه تنها زن و بچه‌اش را نفرستاده، بلکه تفـنگش را برداشـته و مـی‌خواهد سر کوچه بماند: «مگه از رو جسدم رد بشـن و پاشونو بذارن تو خونه.» (همان صفحه) در ضمن یادش هم نرفته بـه نـاقل تلفـن کـند و همیـن‌ها را بگوید. پس محمد میکانیک در صحنه عمل از انقلاب دفاع می‌کند.

رضـی جیـب بـر و احمد فری و یوسف بیعار که موقع ارتکاب جرم، خالـی کـردن خانـهٔ مردم دیده می‌شوند: رضی جیب بر می‌گریزد؛ یوسف بـیعار تنومـند اسـت و نمـی‌تواند تکان بخورد؛ احمد فری دیر می‌جنبد و محمـد میکانیک که نمی‌دانیم «از کجا مثل اجل معلق پیدا می‌شود- چنگ مـی‌انـدازد و از پشـت سـر، یقـه‌اش را مـی‌گیرد» (ص ۲۷۵)، پس محمد میکانـیک قوی هم هـست و حتی می‌تواند احمد فری را به سینه بکوبد به تنهٔ نخل.

ایـن‌هـا همـهٔ مشخصـات همـان تیـپ طبقاتی سیاسی- آرمانی است، همیـن مشخصـات و آن آرمـان هـم شـاید سـبب مـی‌شود تا در محاکمهٔ یوسف بیعار بازجو بشود. یوسف بیعار می‌پرسد: «می‌خوای چه کنی؟»

محمد میکانیک می‌گوید: «می‌خوام اعدامت کنم!... شغلت؟»(ص۲۸۳)

چـنان هم مسلط است که انگار دارد نقش تاریخی آینده‌اش را در این گوشـه تمریـن مـی‌کـند، و این جامهٔ حاکمیت، و یا قدرت بازیگری‌اش، چـنان بـرازندهٔ او اسـت کـه وقتی از مش نصرالله می‌پرسد: اسمت چیـه؟ مـی‌گویـد: «نوکـر شـما میرزا نصرالله.» عبدالجواد هم در جواب می‌گوید: «عبدالجواد... غلام شما.»

امـا محمـد میکانیک آقایی می‌کند و می‌گوید: «آقایی مش عبدالجواد.» (همان صفحه). بالاخره هم حکم اعدام را صادر می‌کند.

در مجموع این آدم با آن مشخصات آرمانی و این «امید» که آن نقش را نه بازی، که اجرا کند موجودی است قالبی که تنها می‌تواند شاگرد مدرسه‌ها را راضی کند، تا پس از آن‌که به «کتاب خواندن عادت» (همسایه‌ها، ص ۱۹۸) کردند و کتاب را تا آخر به یک نفس خواندند، دست آخر بگویند: «اعجوبه است. هر کسی نمی‌تواند مثل «پاول» زندگی کند. آدم باید فولاد باشد که بتواند این همه سختی را تحمل کند تا آبدیده شود.» (همسایه‌ها، ص ۱۹۸ و ۱۹۹)

اما محمد میکانیک حاکم شرع هم نیست. واقعیت موجود، آن چنان صلب و سخت، رو نشان می‌دهد که محمد میکانیک به جرم محاکمهٔ سر خود یوسف بیعار و احمد فری و ننه باران و عادل به جرم اجرای حکم از طرف کمیتهٔ مسجد بازداشت می‌شوند. محمد میکانیک بزودی آزاد می‌شود و مردم محلهٔ ننه باران برای آزادی دیگران تصمیم به راهپیمایی می‌گیرند. ناپلئون می‌گوید: «اگه بخواین یه شعار پارچه‌ئی «مرگ بر آمریکا» دارم. از دوران انقلاب!» (ص ۳۰) موقع راهپیمایی کسی می‌گوید: «من با ئی شعار موافق نیستم!»

«- چرا موافق نیستی؟
- آخر ما که الآن با آمریکا درگیر نیستیم. ما یه دعوای خانگی داریم.
محمد میکانیک می‌گوید
- باشه توی دعوای خونگی‌مان هم، شرط اول مرگ بر آمریکاست.»
(ص ۳۰۱ و ۳۰۲)

نمایش همچنان ادامه دارد و شاگرد مدرسه ما هم سخت بر این قالب آرمانی چشم دوخته است: «محمد میکانیک از سرکار می‌آید. ریشش کمی بلند است. دو سه روزی می‌شود که اصلاح نکرده است.» (ص ۳۱٤) «همانطور که ننه باران، قالب مادر آرمانی، وقتی اسلحه‌اش را گرفتند و پنج روز بعد، به قید ضمانت آزادش» کردند: «روزها می‌رود مسجد که

درس قرآن بخواند. انگار که از همه چیز زده شده است و انگار که با همه کس قهر کرده است و به مسجد رو آورده است.» (ص ۳۱۰) حوری هم، تیپ دختری آرمانی، به قول ناقل شاید از سرما روسری سر می‌کند.

آیا نه ناقل که نویسنده از رئالیسم سوسیالیستی به رئالیسم اسلامی عدول کرده است؟

اگر به یاد داشته باشیم محمد میکانیک همسایه‌ها که یک تیپ آرمانی بود و نام پسرش هم امید، اسرار قاسمی خواندن پدر را نمی‌پسندید و از اینکه پدر مرید شده بود و حاصل رنج و زحمتش را به مفتخوری می‌داد کلافه بود؛ یا جلو افاضات خواج توفیق قدری مسلک می‌ایستاد. حال آیا نویسنده می‌خواهد بگوید در حقیقت حق با پدر خالد همسایه‌ها بود که اسرار قاسمی می‌خواند؟

تصویر آخر کتاب نیز مشکل را حل نمی‌کند. انگشت کوچک دستی که در انفجار موشک عراقی از شانه جدا شده است و «همراه موج انفجار بالا رفته است وتو خوشهٔ خشک نخل بلند پایهٔ گوشهٔ حیاط ننه باران گیر کرده است...» (ص ۳٤٤) از بند دوم قطع شده است.

محمد میکانیک هم کشته شده است و دست آویخته بر نخل او ظاهرا" باید اینده را نوید دهد، تا شاگرد مدرسهٔ ما به قالب او درآید و راه او در پیش گیرد. اما شل دست و انگشتان به گونهٔ دیگری است:

«سبابه‌اش مثل یک درد، مثل یک تهمت، و مثل یک تیر سه شعبه به قلبم نشانه رفته است.» (ص ۳٤٤)

انگشت شهادت اگر به قلب کسی نشانه برود به قصد تهمت زدن نیست بلکه به قصد اتهام زدن است. اما چرا این انگشت به ناقل تهمت می‌زند، یا می‌خواهد قلب او را متهم کند؟ آیا مخلوق بر خالق خود می‌شورد؟ آیا محمد میکانیک از اینکه در قالبی این همه انتزاعی و در

عین حال متناقض ریخته شده است و الگویی چنین برای شاگرد مدرسهٔ ما فراهم شده دل نگران است و مسئول را ناقل می‌داند، هموکه گزارش استقامتش را تلفنی بهش خبر می‌داد؟ تازه مگر نویسنده نشنیده بود که: اجتنب من مواضع التهم (از آنجا که تهمتی بر تو بندند دوری کن)؟

تیپ خرده بورژوا

اینجا اصحاب تئوری مشکلات خودشان را دارند، اما در رمان‌های رئالیسم سوسیالیستی همه تذبذب‌ها، و حتی ریشهٔ همهٔ حرکات ضد انقلابی را (گذشته از سرمایه‌دارها) در این تیپ باید جست، مثلاً" اگر اثر آدمی از این طبقه در رمان حضور پیدا کرد باید مطمئن بود که روزی روزگاری- بخصوص اگر روشن فکر هم باشد- بند را آب خواهد داد. اما رمان نویسان ما مشکلاتی مضاعف دارند. الگوها می‌گویند که مواظب آدم‌هایی که در این قالب می‌ریزید باشید اما اصحاب تئوری اینجا از رمان‌نویس می‌خواهند مقطعی هم شده، از «دعواهای خانگی» بپرهیزند. با این همه احمد محمود یکی دو نمونه از این تیپ ارائه داده است: مثلاً" امیر سلیمان و کل شعبان، که ما اینجا فقط به کل شعبان می‌پردازیم.

وقتی مسئول مملکتی به آرامی دارد حرف می‌زند و می‌گوید، عراق قرارداد الجزیره را یک طرفه نقض کرده است و بعد هیجان زده می‌گوید، مردم باید «با تمام نیرو از میهن انقلابی خودشان دفاع کنند.» از آن سر میدان کل شعبان دیده می‌شود که فقط از دکانش بیرون می‌آید و به طرف قهوه خانه نگاه می‌کند. (زمین سوخته، ص ۲۵)

در «تشییع جنازهٔ مردم بی‌دفاع شهر» وانت باری سر می‌رسد که «تا بلندای طاقش، برنج آمریکایی و حلب‌های روغن نباتی رو هم چیده شده است» (همان کتاب، ص ۸۵). کل شعبان کنار راننده نشسته است. اصلاً" نمی‌داند چه خبر است. شعار مرگ بر آمریکا که بلند می‌شود کل شعبان

«انگـار که زیر فریاد مردم خرد می‌شود. دست پاچه شده است. رنگ از صـورتش پـریده اسـت و لـبانش مـی‌لرزد،» (ص ۸۶) و البته می‌لرزد. ترسـش هـم حـتما" از ایـن نیـسـت کـه در ایـن جـو ضدآمریکایی برنج آمریکایی حمل می‌کند.

کل شعبان محتکر و گران فروش است. همه، یا حداقل مردم محلهٔ ننه باران، او را می‌شناسند و همه هم بدش را می‌گویند (صفحات ۱۰۶ و۱۰۹) بالاخـره هـم مـردم اموالـش را «مصـادره» می‌کنند. سرو جان، زنش، به اعـتراض می‌گوید: «ئی چه انقلابیه؟... او همه رفتیم راهپیمایی که...» (ص ۲۱۸) خـود کـل شعبان که مـسلمان هم هست به حاج افتخار رئیس کمیتهٔ مسـجد محل می‌گوید: «تو حکومت انقلابی ببین چه بلایی بسرم اوردن!» (ص ۲۱۹).

امـا کل شعبان آدم زیر آب کاه و حقه بازی نیـست. خودش حتی تیپ خودش را افشا می‌کند: «های... چه زحمت‌هایی که برا انقلاب نکـشیدم!... صـد بـار بیشـتر اعلامـیهٔ آقـا را دادم به لیلی که ببره بده به عمو رمضان.» (ص ۲۲۵) خیلی هم رو راست می‌گوید: «از بلشویکی هم بدتر شده! چه زن آدم را ببرن چه مالش را...» (ص ۲۲۵)

وقتی آدمی کیسه‌های برنج آمریکایی را تا بلندای طاق وانت بچیند (و نـاقل از روی کیسه بفهمد که آن تو برنج آمریکایی است) حتما" هم باید حـرف‌هـای رادیـو آمـریکا را، البـته عامـیانه‌تـر «رلـه» کند مگر وابستگی اقتصـادی وابـستگی فرهنگی نمی‌آورد؟ به قول عشقی چغندر از این سو و شکر از آن سو.

کـار کـل شـعبان بـه جایی می‌کشد که نـه تنها با جیره بندی مخالف می‌شود بلکه می‌گوید: جیره بندی «کار توده‌ئی‌هاس...» (ص ۲۵۶)

همـه چـیز روشـن و سـاده اسـت، آنقدر ساده که هر ساده دلی حتی مـی‌فهمـد کـه مثلا" تاجر زاده، تاجر زاده است و بالاخره هم ضد انقلاب مـی‌شـود، امـا بـاز «قرار شده است هر کس بخواهد چیزی از شهر خارج

کند، باید با اجازهٔ کتبی تاجر زاده باشد.» (ص ۱۰۵) کسی هم به کسی- توی هوا- می‌گوید: «خودشو جا زده. از اون فرصت طلباس!» (ص ۱۰۵ و نیز نگاه کنید به ص ۲۲٦) اما کار بر مراد است. بالاخره معلوم می‌شود آن هم به نقل از اخبار محلی رادیو محلی که تاجر زاده فلنگ را بسته است. خانه‌اش، تجارت خانه‌اش و اموالش مصادره شد...

٤- ساخت رمان:

همسایه‌ها، گفتیم، بر گرتهٔ همان آثاری نوشته شده است که ناقل رمان خوانده بود، آثاری که طرح آن‌ها تحول یک آدم است از ضد انقلابی یا بی‌طرف یا کلا" غیرسیاسی به آدمی سیاسی انقلابی. بر این طرح است که بنای همسایه‌ها گذاشته شده است. با همهٔ سادگی و حتی تکراری بودن این‌گونه طرح‌ها همسایه‌ها حداقل از ساختی یک دست و بسامان برخوردار است. ایرادی اگر هست به کل این نوع رمان‌هاست که جایش اینجا نیست.

داستان یک شهر بر طرحی ساده و البته جنایی استوار است: مثلث رابطهٔ ناقل و علی و شریفه. ناقل شیفتهٔ شریفه می‌شود و علی دل نگرانی نشان می‌دهد و از گذشته‌اش می‌گوید، عرق می‌خورد و تریاک می‌کشد. بالاخره شریفه کشته می‌شود و علی هم، تا ظاهرا" بفهمیم که علی و شریفه خواهر و برادر بودند. اشکال این است که هر خواننده معمولی حتی از صفحات اول می‌فهمد که اینها خواهر و برادرند و حتی می‌فهمد که علی شریفه را کشته است. با این همه شاید اگر بر بنیاد همین طرح ساده به شرح زندگی یک تبعیدی در بندر لنگه و گذران مردم عادی بسنده می‌شد، درخشان‌ترین تصویر ممکن از سال‌های پس از شکست ۳۲ بدست داده شده بود. ولی تعهد سیاسی کار خودش را کرده است، رئالیست بودن ممکن است به ناتورالیست شدن بینجامد، آنوقت هم خرده بورژوا و هم روشنفکر قلمداد شود (انگار که روشنفکر بودن و

نویسنده بودن دشنام است، یا صرف تعلق به طبقه‌ای تعیین کنندهٔ سرشت و سرنوشت آتی هر آدم،) پس به سراغ ذهنیات و خاکستر گذشته رفته است و همهٔ آن رفت و بازگشت میکانیکی را بر این پایه نه چندان محکم نهاده است، در نتیجه ساختمانی سست و بی قواره بدست داده است.

زمین سوخته نیز از اصل داستان کوتاه ساده‌ای است: زندگی عادی مردم محلهٔ ننه باران و دست آخر فاجعهٔ موشک عراقی‌ها. براین طرح ساده است که به تبع سرگردانی روح سرگردان ناقل، آن همه این سو و آن سو می‌رویم و از همه چیز می‌گوییم تا در حقیقت هیچ نگفته باشیم.

۵- رمان و رمان نویس:

وقتی تکنیک و فرم، نحوهٔ ساخت و پرداخت یک آدم و حتی برخورد با زبان برملا کنندهٔ بینش رمان نویس، تلقی او از جهان و کار جهان باشد، آیا همان رمان نمی‌تواند- به عنوان اثری که از این پس مستقلا" در روند فعالیت اجتماعی وارد خواهد شد- به دلیل تبعیت از لوازم رمان (چه عام چه شخصی) و تکیه بر واقعیت‌هایی که نویسنده نمی‌خواسته برملا بگوید اما در رمانش حضور و بروزی مخفی دارد، به رغم نویسنده، بر بینش او و یا حداقل چهارچوب تحلیل سیاسی و مقطعی خود او یا حزبش بشورد؟ به زبان دیگر آیا این طوطی که چندان هم دست آموز نیست، نمی‌تواند آن بگوید که استاد ازلش نگفته است؟

دیدیم که محمد میکانیک با آن گذشتهٔ درخشان با آن‌که بر گردهٔ موتور می‌تاخت تا برود و تفنگی بگیرد، بالاخره هم به تمهید «تفنگم را از تو انبار حاج عزیز برداشتم،» (زمین سوخته، ص ۹٤) تفنگی بدست می گیرد و در خیابان کنار ننه باران و عادل دفیله می‌رود و در قبرستان شعر می‌خواند؛ اما واقعیاتی که نویسنده به عمد نمی‌خواست ببیند و یا می خواست- به خاطر عمل به تعهد سیاسی‌اش و نه تقیه- مخفی کند،

سر برآورد و محمد میکانیک هم (بی آن‌که همهٔ آن زمینهٔ این تغییرها گفته شود) «تحول» پیدا کرد. حاصل این تحول به ناخواست یا فاقد زمینه در رمان نیز همان انگشت سنبابه است که به اتهام قلب ناقل را نشانه می‌رود، انگار که ناسره و قلب بودنش را نشانه گرفته باشد.

باز دیدیم که چگونه نویسنده- بی آن‌که بخواهد- نشان داد که نام مستعاری‌ها در زمان حکومت مصدق میتینگ و اعتصاب راه می‌اندازند و به رغم همهٔ مردم، تا شناخته نشوند، نوار ملی شدن صنعت نفت را بر سینه ندارند. غافل از اینکه وقتی همه نوار بر سینه داشته باشند، آن معدودی که ندارند خود به خود شناخته خواهند شد. اما همین‌ها، دموی مزاج‌ها یا انقلابی‌های حرفه‌ای، پس از ۲۸ مرداد ۳۲ منتظر می‌مانند تا بیایند و دستگیرشان کنند، شکنجه‌شان بدهند و وقتی هم تبعید می‌شوند دیگر سیاست را می بوسند و کنار می‌گذارند تا مگر باز مثلا" در زمین سوخته پیداشان بشود.

یا دیدیم که آدم‌های نام مستعاری حتی در مقایسه با آدم‌های عادی یک بعدی‌اند. مگر اینکه فکر کنیم شیوهٔ نویسنده که همان سبک ادبی مورد نظر نام مستعاری‌هاست چنین بلایی بر سر آن‌ها آورده است؛ یا این آدم‌های یک بعدی چنین شیوه‌ای را درخورند. اما به هر صورت به شهادت همه سه رمان هم شده این آدم‌ها میکانیکی‌اند، آدم‌هایی با بازتاب شرطی مشخص که یک نماینده همه است و همه یکی.

از همه مهم‌تر شاید سرنوشت ناقل تمثیل همان طوطی است که گرچه الکن و به ناخواست و به رغم استاد ازل، اما به هرحال هرچه نبایست را می‌گوید تا از طریق او دریابیم که بر آدم‌های نام مستعاری از مقطع ۳۰ تا ۵۹ چه رفته است.

به شهادت همسایه‌ها آدمی به قالب عضو حزب ریخته می‌شود و به شهادت داستان یک شهر و پس از شکست ۳۲ و لو رفتن سازمان نظامی همان خالد، یا آدمی دیگر که اتفاقا" اسمش هم خالد است، چنان تهی

می‌شود که زندگیش میان عرق خوردن و دود و سر بردن با نشمه‌ها می‌گذرد. واقعیت هرچه می‌خواهد باشد واقعیت رمانی می‌گوید- قطع نظر از حماسه بودن یا نبودن آن گذشته و مستند بودن یا نبودن این حال- که این وجود به آن قالب ریخته شده حالا دوپاره است، همان عروسک خیمه شب بازی است که حالا نخش پاره شده؛ آدمی است میکانیکی که خاطراتش را ماشین‌وار و به وقت تحویل می‌دهد. به شهادت زمین سوخته هم وقتی این آدم به مقطع جنگ ایران و عراق- اگر نگوییم مقطع انقلاب- می‌رسد، نه گذشته‌ای شخصی دارد و نه گذشته‌ای سیاسی. چرا که در یکی (در همسایه‌ها) چنان بود و در یکی (داستان یک شهر) چنین. پس آدمی است که هرجا هست و هیچ جا نیست.

به زبانی دیگر وقتی گذشتهٔ تاریخی یک ملت را (در همسایه‌ها) تحریف کنیم، در حقیقت این ماییم که این گذشته برایمان تحریف شده است، این ماییم که خود را با واقعیت تحریف شده انباشته‌ایم، با هیچ و پوچ، یا به قول الیوت کاه آگنده شده‌ایم، به قول امید پر از هیچ. پس دیگر چندان مستبعد نیست که دوپاره شویم، حتی تکه پاره شویم یا روح سرگردان، قالبی بی قلب که بر مدار دروغ و تحریف می‌گردیم.

طرح سرگذشت آدمی چنین آن هم در سلسلهٔ سه رمان و افشای این قالب دست‌آورد کمی نیست و ما، گرچه احمد محمود نخواسته باشد، این یکی را مطمئنا" مدیون رمان‌های اوییم.

تابستان ۱۳۶۱

داستان یک شهر
محمدعلی سپانلو
چراغ، جلد سوم
بهار ۱۳۶۱

رمان تازه احمد محمود یک درس مشکل داستان نویسی است. راوی حکایت، افسر وظیفه‌ای است که به خاطر ارتباط‌های سیاسی‌اش از درجه محروم و به بندر لنگه در حاشیهٔ خلیج فارس تبعید شده است. آن جا با پیوند عاطفی خاموشی، با سربازی اهل کرمان (علی) رفیق شده است. زندگی این دو یکنواخت و تکراری است. صبح در پادگان حاضری می‌دهند، ظهر اغلب در خانه و زیر نسیم بادگیر غذایی فراهم می‌آورند (مثلاً" ماهی سرخ می‌کنند) بعد از ظهر اغلب در گرمای سخت و نور کور کننده به باغ غبار گرفته و بینوایی می‌روند و در اتاقی خنک دمی از افیون می‌گیرند، شب به پشته در حاشیهٔ شهر می‌روند و به گونه‌ای دیوانه آسا باده گساری می‌کنند. گاه این گذران آخر شب به عشرتی دیگر (مثلاً" خانه شریفه) می‌انجامد. در جوار این تکرارها، ده‌ها شخصیت فرعی که هریک حدیثی دارند و مانند کلافی سردرگم در زندگی هم فرو رفته‌اند به چشم می‌آیند که آن‌ها نیز حدیث خود را مکرر می‌کنند، در تماشای چنین محیطی اگر هم خواننده را لذتی باشد در تازگی آن است که با یکبار تماشا کهنه می‌شود اما درس مشکل داستان نویسی در این جاست. احمد محمود بارها و بارها همین دور تسلسل را به رشتهٔ تحریر کشیده، همین یکنواختی را ترسیم کرده... لکن همواره گیرا و خواندنی.

خواننده خسته نمی‌شود و گرچه شاید به این مکررات اعتراض کند، اما دست از کتاب نمی‌کشد. این هنر نویسنده است. شیوه‌ای سهل و ممتنع.

آدم‌های فرعی کتاب که مثل شخصیت‌های یک رمان پلیسی هر یک عملکردی در پیش برد ماجراهای فرعی دارند با تکرار به موقع حرف‌ها، تکیه کلام ها، واکنش ها و خوی‌های شان، حالت آدمک‌های خیمه شب بازی می‌گیرند، اما با هزار توی حدیث‌های خود ساختمان هزار و یکشبی داستان را تدارک می‌بینند. توصیف لحظه به لحظه از یک جامعهٔ کوچک، در گوشه‌ای از این سرزمین، در تاریخی مشخص، همان طور که ما را با جزئیات اجتماعی و روانی و زیستی محیطی که نمی‌شناختیم آشنا می‌کند، به شیوه‌ای افسونگرانه علاقهٔ ما را به سرنوشت این آدم‌های گوناگون بر می‌انگیزد.

«داستان یک شهر» یک رمان ژنریک فارسی است. و بهترین اثر احمد محمود. اما دو نکته در این جا هست:

اول این که راوی حکایت که بخش بزرگی از این رمان بلند را به خود اختصاص داده عملاً" در پیشبرد ماجرا نقشی ندارد. نمی‌توان پذیرفت که یک کاراکتر مرکزی این همه منفعل باشد (اشعار به این نکته را مرهون آقای رضا سید حسینی، داستان شناس معاصر هستم) دوم این که... «داستان یک شهر» به ظاهر دنبالهٔ زندگی «خالد» قهرمان کتاب «همسایه‌ها»ست. (که البته این نکته بخودی خود اهمیتی ندارد). از آن جا که زمان آغاز این داستان چند سالی پس از خاتمهٔ زمانی «همسایه‌ها» قرار گرفته است، نویسنده برای پیوند این دو سرگذشت از شگرد تداعی یادبودها سود جسته است. به این ترتیب که از نخستین فصول کتاب، در ذهن راوی، گاه خاطرات کوتاه و مبهمی تصاویر گریزان و سریعی. زنده می‌شود. مثل این که در اتاقی تاریک یک لحظه چراغ برق روشن و سپس خاموش شود، این شگرد که اقتباسی از مونتاژ سینمایی است، با منطق

همان مونتاژ تصاعد و رشد می‌کند، یعنی به تدریج در لابلای داستان امروز، برق، لحظه‌های بیشتری روشن می‌ماند، گذشته واضح تر می‌شود و حافظه خواننده با اتصال تصاویر پراکنده عکس پیوسته‌ای از گذشته راوی بدست می‌آورد و آن را به اندازه لازم می‌شناسد. این تداعی‌ها از چند سطر در ربع اول رمان شروع می‌شود و در ربع سوم آن به چند صفحه می‌رسد. تا این جا همه چیز با منطق اختیار شدهٔ نویسنده توجیه پذیر است. چرا که ضرب یاد آوری ها چه از نظر حجم و چه از نظر پرداخت، شتابناک تر و کم رنگ تر از اصل داستان است. اما ناگاه در ربع چهارم رمان، چند فصل کامل به این یادآوری‌ها می‌پردازد، چندان که سه ربع پیشین یکسر در سایهٔ آن می‌افتد. قصه خالد و علی در بندر لنگه معلق می‌ماند. تا ما با قلمی پر پرداخت و جزیی نگر، قصه زندان و اعدام افسران حزب توده در تهران را بخوانیم. آنگاه که طول نامتوازن یاد آوری ها، ما را از حال و هوای بندر لنگه و جامعهٔ آشنای آن بیرون می‌آورد، نویسنده طی فصلی کوتاه ما را به آن جا برمی‌گرداند تا عاقبت دو قهرمان اصلی اثرش را سرهم بندی کند. اما اینک ما دیگر به دیدار این دو رغبتی نداریم. چون آنان برای ما بی‌اهمیت شده‌اند، و فاجعه سنگین تری، فاجعه شخصی‌شان را بی رنگ کرده است. نویسنده در واقع با این کار می‌کوشد تا رمان خود را نفی کند.

من فکر می‌کنم که احمد محمود با تجربه تر از آن است که ناآگاه به چنین تخریبی دست زند. به گمانم قسمت اعظمی از بخش‌های مربوط به بازداشتگاه افسران، الحاقی است. یعنی پس از خاتمه رمان، در پرتو امکانات تازه به آن افزوده شده است. و به دلیل شتاب در چاپ کتاب، نویسنده نتوانسته تمهید تکنیکی مناسبی برای آن بیابد. احمد محمود باید بداند که رمان نویسی مثل او، در مقابل ادبیات، مسئول تر از آن است که این چنین تسلیم احساسات شود. او می‌توانست با تعمق و شکیبایی بیشتر، عقاید و عشق‌هایش را در داخل نظام داستان جاسازی کند.

«داستان یک شهر» در نظام کنونی‌اش، یارای یک ربع حجم فصل‌های پایانی کتاب راهم ندارد. و این فصول یا باید به نسبت کل کار، کوتاه تر شود یا تمام حکایت از سر نوشته شود.

داستان یک شهر

فرزانه کرم پور

در ماهنامهٔ پایاب

شمارهٔ هفتم- شهریور ۱۳۸۱

علیرغم آن که رمان «داستان یک شهر» یک رمان سیاسی است ولی چنان حس غنی و سرشاری در تمام کتاب جاری است که آن را از صورت یک داستان با تاریخ مصرف مشخص خارج می‌کند و در نهایت به رمانی کلاسیک و ماندنی در ادبیات‌ایران بدل می‌شود.

ماجرا از مراسم تدفین «علی» آغاز و پس از دورانی ۶۰۰ صفحه‌ای با همان مراسم و دیدن محتویات کیسهٔ لوازم باقیمانده از علی به منظور گره‌گشایی راز بین «علی و شریفه» پایان می‌یابد. در طول رمان علاوه بر دو جریان قوی یعنی ۱- کودتای ۲۸ مرداد، لو رفتن شاخهٔ نظامی و اعدام افسران توده‌ای و ۲- زندگی راوی در بندر لنگه بعد از تبعید، داستان‌های کوتاهی به صورت زیر مجموعه در سطح وجود دارد که به بیان روایت‌های اصلی، و کشش و جذابیت داستان کمک می‌کند و خواننده را تا آخر با ضرب‌آهنگ «دمام»، یکنواخت اما نفس‌گیر با خود می‌کشد، مانند ماجرای «شریفه و علی»، «ممدو، انور مشدی، قدم خیر و گروهبان مرادی» و خورشید کلاه و مردش و...

زندگی در لنگه، پوسیدن و مرگ تدریجی است. شن‌های زرد، خاک، طوفان، خورشید تفته، بیابان و دریا، تابلویی که در آن طیف رنگ ها از اخرایی رنگ پریده مانند خاک تا زرد، در کنار آبی دریا می‌نشیند. آبی که حتی وقتی از چاه هم کشیده می‌شود، لب شور است. فقط دقایقی تن را

خنک می‌کند و باز حرارت خورشید است که چون چرم به بدن می‌چسبد. نویسنده چنان در فضا سازی تواناست که خواننده همراه راوی، گرما زده و عرق کرده به خانهٔ خورشیدکلاه می‌رسد، بوی گس خارهای نم کشیده را حس می‌کند، تکیه می‌دهد به یکی از متکاها و پاها را می‌کشد. نور تند ظهر را پشت سر می‌بیند و در اتاق نیمه تاریک خنک، تن را به رخوتی حتی مسموم می‌سپرد...!

راوی در چنین لحظاتی با برگشت به گذشته ماجرای بازداشت ها، شکنجه ها و در نهایت اعدام افسرانی چون مبشری، سیامک، افشار، بهنیا، کلالی، والله و... را به خاطر می‌آورد و جریان موازی داستان را پیش می‌برد. با وجود سانتی مانتالیزم و شعار گرایی موجود در این بخش ها، چنان نویسنده با تمام وجود، حس وایمانش را در نوشته می‌دمد که خواننده را با خود همراه و همدل می‌کند و حتی علاقه مندان به آثار مدرن و ادبیات غیر سیاسی یا آنان که به فرمالیسم در این حوزه بیشتر گرایش دارند، نمی‌توانند به راحتی و سادگی از این رمان بگذرند. حتی اگر به نظر برسد که توصیف گاهی از حد به در و به پرگویی بدل شده است. «انگار همهٔ محوطهٔ پادگان پر میشود از نقش سرهنگ سیامک. انگار که چانهٔ کوچکش به صخرهٔ عظیمی بدل شده است که استقامت را همه جا نقش می‌زند.» (یا پاراگراف سوم صفحهٔ ٤٨٦، صفحه ٤٥٣ و...).

بعضی کنایه ها و اشارات وایهام نیز در این زمان به نظر ساده و پیش پا افتاده می‌رسد ولی باید به زمان نگارش و چاپ کتاب نیز توجه داشت. «مغازه‌ها همه بسته است. جا به جا نور چراغ خواب به شیشهٔ پنجره‌ها و به پشت دری‌ها، رنگ ملایمی داده است. کاخ دادگستری خاموش است. دیواره‌هایش خیس خیس است. جوی پهنی که از مقابل کاخ دادگستری می‌گذرد، سیلابی است.»

لایه‌ای دیگر از رمان، شخصیت راوی است. این شخصیت که احمد محمود او را ابتدا در همسایه‌ها و بعد در داستان یک شهر دنبال می‌کند.

حتـی سـایه‌اش در زمین سوخته هم حضور دارد، نمونهٔ گروه بزرگی از روشـنفکران این دیار است. گروهی که در مواجهه با نامرادی و ناکامی در آرمـان‌هاشـان، از مـبارزه دسـت مـی‌کشـند و کمـر به نابودی خویش مـی‌بندند. این خودکشی اگر نه یکباره، تدریجی یا با عرق خوردن در حد مـرگ بـرای دسـتیابی به خبری است و یا پناه بردن به تریاک برای سبک شـدن و در هپروت از واقعیت گریختن. «بوی تند عرق کشمش دماغم را مـی‌زنـد. نصـف لـیوان را پـر می‌کنم و داغاداغ سر می‌کشم. جگرم آتش گرفـته اسـت. انگـار که عرق، داغی دلم را خنک می‌کند. عرق خیلی زود کاری می‌شود. خیلی زود گونه هام رنگ می‌گیرد. عیـن گوشـت تازهٔ آهـو قرمـز مـی‌شـوم... ص ۲٦٤»، «بـه سـیگار پک می‌زنم. اینه دود را به خود می‌گیرد. تصویرم تیره می‌شود. از پس ابردود حرف می‌زند. راستی راستی خیلـی خسته م. یه فکری باید به حال خودم بکنم. اینطوری از پا در میام. روز هـا خیلـی بـد جـوری مـی‌گـذره. خیلی سخت! خیلی تنها!... خیلی بی‌حرکت و بی خبر!... ص ۲٦٥»

امـا راوی کاری نمی‌کند. تا پایان کتاب بار ها و بارها عرق جگرش را آتـش مـی‌زنـد، سـیگار دود می‌کند و گاهی به تریاک پناه می‌برد. که این لحظات توسط نویسنده و در نقش راوی چنان توصیف می‌شود که نه تنها خـود بلکـه خوانـنده را نـیز سـبک مـی‌کـند، «شـش دانـگ حـواس مرد خورشـیدکلاه تـو وافور است که مبادا یک ذره از تریاک هدر رود. تریاک را آتـش مـی‌دهـد، بـا سـیخ جمعش می‌کند، می‌خواباندش رو سوراخ و دوباره یک هوا حرارتش می‌دهد و بویش می‌کند و بعد با لذت می‌کشد و چـنان می‌کشد که انگار با وافور لاس می‌زند. انگار دارد نوازشش می‌کند. حـرکاتش آرام و پـر حوصـله اسـت. چـنان اسـت کـه آدم را بـه هوس مـی‌اندازد. یک پایش را گرفته است تو بغل و پای دیگرش را رو زمین تا کـرده اسـت که وقتی رو وافور قوز می‌کند تکیه گاهش باشد. دود را نرم نرمک از دماغ بیرون می‌دهد...»

نویسنده از راوی قهرمان خلق نمی سازد و این از هوشمندی اوست، چرا که در این حالت داستان از قدرت و باور پذیری بیشتری برخوردار شده است. زندگی در لنگه به گونه‌ای بدوی جریان دارد، در کسب و کارهای خود، خوردن آنچه که طبیعت منطقه به آدم ها می‌دهد (خرما، ماهی،...) و جوابگویی غرایز. فضا سازی، دیالوگ ها و استفاده از کلمات محلی و شخصیت پردازی چنان قوی است که خواننده در پایان کتاب و بعد ها در دیدار از شهرهای جنوبی بارها با خود فکر می‌کند که شاید زمانی دور در لنگه یا کنگ یا... زندگی می‌کرده یا برای مدتی به آن دیار سفر کرده است، غروب به «پشته» رفته تا بادی به تنش بخورد، از میان قالب‌های یخ بطری عرق را بیرون کشیده که تا گرم نشده، استکانی بنوشد و از «آهن» خواسته که برایش «خوش گوشت» کباب کند!

با نقد امروز، بر ملا کردن راز شریفه در پایان با وجود آن همه نشانه‌هایی که نویسنده در طول داستان به خواننده می‌دهد، ضرورتی ندارد. (شنیدن صدای پا در اطراف خانهٔ شریفه در شب حادثه، شکستن عمدی میل گاردان، غیبت ناگهانی علی و درهم ریختگی روحی او بعد از مرگ شریفه و...) و از نکات قابل توجه در کارهای احمد محمود و به طور خاص در این رمان، زن‌ها هستند.

محمود از زن ها می پرهیزد. آنان موجوداتی کمرنگ و در حاشیه اند. پر کننده‌ای برای فضاهای خالی (قدم خیر، طلا و...) گاه به صورت مادران ظاهر می‌شوند که مهم ترین کارشان انتظار، اشک ریختن و نگرانی برای مرد هاست و یا در نقش فواحش ظاهر می‌شوند، چون به هرحال، مردها هر چند انقلابی و تحصیل کرده، به چنین تفریحی چه به لحاظ روانی و چه فیزیولوژیک نیازمندند تا اندکی سنگینی بار دنیا و سیاست و آرمان‌های ارزشمندشان سبک شود. محمود زن مدرن و امروزی را نمی‌شناسد و خوشبختانه مانند بسیاری از سایر نویسندگان، سعی در نشان دادن آدمکی دو بعدی و تقلبی به جای زن نمی‌کند. زن‌های محمود

در همین قد و قواره که نشان می‌دهد، زمینی هستند و از کلیشهٔ «لکاته و اثیری» در کارهایش استفاده نمی‌کند. در تمام طول داستان اثری از خانوادهٔ راوی به چشم نمی‌خورد. «یک بار نامه‌ای برایش می‌رسد که از طرف دوستی است و در یک برگشت ذهنی هنگامی که به تبعیدگاه می‌رسند، استواری که آن‌ها را همراهی کرده نامه‌هاشان را می‌گیرد که به اقوامشان برساند.»

دید راوی به زن صرفاً" دید جنسی است، از شریفه و خورشیدکلاه گرفته تا خاطرهٔ زنی که بعد از انتقال از پادگان به زندان دژبان پاهایش به هنگام آب دادن گلدان دیده می‌شود و در جوراب‌های کوتاه قرمز زیباتر به نظر می رسد، زن ها در این رمان توسط مردان به گونه‌ای یک طرفه حذف می‌شوند. شریفه را علی به قتل می‌رساند، خورشیدکلاه توسط راوی رانده می‌شود، گروهبان مرادی «قدم خیر» را به خاطر «ممدو» رها می‌کند و «انور مشدی» که مدام در حسرت روزگار خوش گذشته با «ممدو» است، زنش را طلاق می‌دهد. ناگفته نماند که نویسنده سعی مختصری می‌کند که فقر و بیسوادی را عامل فحشا معرفی کند (تعریف شریفه و علی از زندگی خانوادگیشان) اما این فحشا نیز همانند عرق و تریاک می تواند در خدمت مردانی با آرزوهای بزرگ و توهماتی بزرگ‌تر قرار گیرد تا دلزدگی روشنفکران این دیار را اندکی التیام بخشد چرا که آنقدر از گذشته پشیمان و گریزانند که حتی کنجکاوی و رغبت خواندن کتاب، اعلامیه یا شبنامه را نیز از دست می‌دهند. و با شعار انفعال در دود و نشئه مسموم الکل به گذشته گذر می‌کنند و ستایشگر مردانی از جنس دیگر می‌شوند. (راوی پیت عرق خرمای اهدایی توسط یکی از همدوره‌های قدیمی را باز می‌کند اما جزوه‌ای را که لای پوشال ها برایش فرستاده شده، نمی‌خواند، چرا که خطوط ریز چشمانش را ناراحت می‌کند و آب می‌اندازد. (ص ۱۷۶)

داستان یک شهر

جواد امید

چیستا- شمارهٔ ۱۰۸ و ۱۰۹

اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۱

روایت تراژیک زندگی

پیش درآمد

«داستان یک شهر» یک رمان سیاسی- اجتماعی پرحجم است که شماره صفحه‌های آن از ششصد می‌گذرد. درونمایه اصلی آن شرح سرگذشت «خالد» دانشجوی سابق دانشکده افسری است که به دنبال کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲، همراه با گروهی دیگر از مبارزان سیاسی به شهرک دور افتاده «بندر لنگه» در جنوب کشور تبعید می‌شود. خالد، به عنوان راوی داستان، در ضمن بازگویی زندگی‌اش در تبعید، درگیر خاطرات شگرف و سنگینی است که از حوادث دوران نهضت ملی و کودتای ۲۸ مرداد در ذهن دارد. از این رو، دنیای داستان از لایه‌های گوناگون حال و گذشته، و فضاهای مختلف اجتماعی، بومی و درونی درهم تنیده شده است.

بازیابی و دریافت حسی آن سال‌های خطیر و تاریخ ساز، و نفوذ به ژرفای ابعاد جامعه شناختی و روان شناختی آن روزگار، و بازنمایی هنرمندانه و زیبایی شناختی آن، از رسالت‌هایی است که از عهدهٔ هنری ژرف نگر و درون‌کاو برمی‌آید. اصولاً" پرداختن به تاریخ معاصر، به خاطر آمیختگی آن با انبوهی از جدال‌ها و گرایش‌ها، عصبیت‌ها و

آزردگی‌ها، عاطفه‌ای وسیع، اندیشه‌ای پرتوان و ذوقی والا می‌طلبد؛ بنا به همین ملاحظه‌ها، رمان سیاسی- اجتماعی درایران به اقتضای موضوع و زمینه‌های پیدایی خود، همواره اسیر محدودیت نگرش زیبایی شناختی، ناتورالیسم، خاطره نویسی و برون‌گرایی افراطی بوده است.

احمد محمود، به گواهی نگرش هنرمندانه و کارنامهٔ پربار و منش والای اخلاقی خود؛ شاید شاخص‌ترین نویسندهٔ معاصرایرانی است که این شاخه از هنر رمان نویسی، یعنی رمان سیاسی- اجتماعی را به مراتب بالای کمال هنری و بیان زیبایی شناختی رسانده است. در این عرصه، باید از نویسنده موفق دیگر یعنی محمود دولت آبادی یاد کرد، با این تفاوت که عرصهٔ کار او بیشتر فضای جامعه روستایی و عشایری است، در حالیکه احمد محمود، بیشتر به جامعهٔ شهری جدید و مسائل آن نظر دارد.

بی تردید رمان «داستان یک شهر» خیلی بزرگتر از داستان یک شهر است. در آن فراز و نشیب جنبش اجتماعی، حماسه و تراژدی مبارزه و شکست یک ملت همراه با زندگی دشوار و ناشناختهٔ مردم جنوب کشورمان به نمایش درآمده است. همچنین، این رمان روایت ناب هنری و زیبایی شناختی از سرنوشت رنجبار مردمی است که در راه آرمان‌های شریف و انسانی، به مبارزه وایثار روی می‌آورند، ولی در زیر فشار نیروهای ناسازگار، به عوارض دردناک شکست، چون تردید، خودخوری، سوءتفاهم، دلمردگی و خستگی دچار می‌شوند.

رمان «داستان یک شهر» از نظر زمینهٔ سیاسی و اجتماعی، پیوندی درونی و تاریخی با دو اثر دیگر نویسنده رمان یعنی رمان «همسایه‌ها» (۱۳۵۳) و داستان «باز گشت» (مجموعه دیدار- ۱۳۶۹) دارد. به نحوی که می توان مجموع آن‌ها را یک «سه گانهٔ ادبی» (تریلوژی) به حساب آورد. در رمان همسایه‌ها، فضای تاریخی داستان به سال‌های اوج‌گیری جنبش ملی (۳۲- ۱۳۲۹) برمی‌گردد که در متن آن «خالد» نوجوان از اعماق

زندگی ساده و فقیرانه در شهر اهواز، به آرمانخواهی و مبارزهٔ اجتماعی کشیده می‌شود و به رویای زندگی زیباتر و انسانی‌تر دل می‌بندد. در «داستان یک شهر»، این نوجوان شورمند،در جریان گسترش تجربه ها و پیشبرد آرمان‌های خود، با کودتای سرکوبگر آمریکایی روبرو می‌شود و سر از تبعید و تنهایی درمی‌آورد. (نام خالد در داستان یک شهر، با ظرافتی هنرمندانه، فقط، یکبار در صفحهٔ ۱۳۲ به میان می‌آید، و دو سه بار نیز به خاطره‌های شهر اهواز اشاره می‌شود مثل صفحهٔ ٤٥٩). در داستان باز گشت اگر چه شخصیت اصلی آن «شاسب» نام دارد ولی بنا به نشانه ها و اشاره ها باید او را همان خالد دانست که پس از رهایی از تبعید پنجساله، به زادگاه خود اهواز برمی‌گردد، ولی در برخورد با نظم مستقر پس از کودتا، با کشاکشی تازه در درون وجدان خود، درگیر می‌شود.

فضاهای تودرتوی داستان

در داستان یک شهر، با سه فضای مختلف داستانی روبروئیم. نخست فضای اجتماعی کشور است که بازتاب کودتا را در زندگی مبارزان و مردم تصویر می‌کند. دوم فضای بومی بندر لنگه است که تصویری از فرهنگ وزندگی دیار جنوب به دست می‌دهد. و سوم فضای روحی انسان‌هایی مثل «خالد»، «شریفه» و «علی» است که در کشاکش نیروهای ناسازگار زندگی رنج می‌برند و به تباهی و نابودی کشیده می‌شوند.

ذهن «خالد» به عنوان راوی و شخصیت مرکزی داستان، پیوندگاه این فضاهای مختلف و کانون ارتباط زمان‌های گذشته و حال است. از این رو نحوهٔ نگرش و چگونگی شکل گیری شخصیت او، کلید راه یابی به ژرفای اندیشه ها و عواطف نهفته در داستان و معیار ارزیابی جوهر محتوایی آن‌هاست. این راوی چگونه آدمی است و چگونه به زندگی می‌نگرد؟

چنان‌که از رمان «همسایه‌ها» و «داستان یک شهر» برمی‌آید، راوی داستان، یعنی خالد، برآمده از خانواده فقیر اهوازی است که از کودکی با نداری، نگرانی و تزلزل خانوادگی درگیر بوده است. پدر خالد از کشاورزی به آهنگری روی می‌آورد ولی ورشکسته و خانه نشین می‌شود و به دعا و ختم، توسل می‌جوید (همسایه‌ها، ص ۲۰). مادر نیز مجبور می‌شود برای تکان دادن چرخ از کار افتاده زندگی، به کارهای سخت و نامقبول تن دردهد و برای رختشویی پنهانی به خانه رئیس سربازخانه برود (همسایه‌ها ص ۸۳) به این ترتیب خالد در شهر نیمه صنعتی و کارگری اهواز، همراه با اوج گیری نهضت ملی بزرگ می‌شود و زندگیش با تحولات سیاسی دوران گره می‌خورد. اما خیلی زود در اوج شور و شعور جوانی، بدون دست یابی به یک پایگاه استوار فکری و اجتماعی به تبعید جغرافیایی و انزوای روحی محکوم می‌شود.

در روند این تحول سریع اجتماعی است که زندگی بیرونی و درونی خالد با بحران روبرو می‌شود. روان حساس او در ستیز میان آرمان‌های زیبا و متعالی زندگی، از یک سو، و واقعیات زشت و حقارت بار روزمره، از سوی دیگر به خلجان درمی‌آید. خلجانی که همهٔ زندگی او را به تب و تاب و کاوش برمی‌انگیزد. شاید حرف اصلی داستان، بازنمایی و تحلیل استاتیکی این بحران و چون و چراهای برخاسته از آن است. چرا حق و زیبایی در برابر ناحق و زشتی شکست می‌خورد؟ چرا کسانی مثل سرهنگ سیامک و سرهنگ مبشر در برابر مرگ لبخند می‌زنند و کسانی مثل سرگرد زیبنده، شکنجه گر می‌شوند؟ چرا کسانی مثل مرادی و قدم خیر، اینقدر به ابتذال و فلاکت آلوده می‌شوند؟ و چرا انسان‌های بیگناهی مثل علی و شریفه، به دست خود به سوی مرگ می روند؟

زندگی بیرونی خالد، در تبعیدگاه و چگونگی گذران زندگی روزمره او، نقش موثری در شکل گیری فضای عمومی رمان و تأثرات درونی و عاطفی راوی دارد. خالد با روحی سرشار از خاطرات زندان و شکنجه و

اعدام ناگزیر است که در فضای بسته و غریب تبعیدگاه و محروم از عشق و آزادی، بار عظیم یک مصیبت عظیم اجتماعی را، تنهای تنها، بر دوش خویش حمل کند. بندر لنگه در این رمان به یک دنیای داستانی غنی بدل شده است.

فضای تبعیدگاه بندر لنگه و مناسبات درونی آن، به شیوه‌ای ظریف و تصویری به صورت جزءجزء و غیر مستقیم، تجسم حسی پیدا کرده است. پیرمرد بومی با حسرت می‌گوید: «لنگه، لنگه نداشت، همی بود که اسمش گذاشته بودن لنگه، عروس بندرا بود. کار و کاسبی داشت. زندگی داشت. با همهٔ دنیا تجارت می‌کرد. شب و روز لنجای دریائی به چه بزرگی که از افریقا میومدن. از زنگبار یا از هندسون. پای همی اسکله که حالا خراب شده روزها منتظر نوبت میموندن... تو تمام حجره‌هایی که حالا کنار دریا رو هم ریخته و خراب شده تاجرای معتبر تجارت می‌کردن. بازار غلغله روم بود. تنها تو بازار ماهی فروشا هزار رقم ماهی پیدا می‌شد.» (ص ۳۹۱) و پیر مرد دیگری از ستم رضا خانی یاد می‌کند: «لنگه چول شد، کشف حجاب که شد، همه زدن به دریا. دست زن و بچه هاشونو گرفتن و رفتن به قطر، دوبی، شارجه... کار و بار و خونه زندگیشونو رها کردن و زدن به دریا.» (ص ۲۵)

سیمای شهر از زبان راننده تازه وارد جهرمی چنین تصویر می‌شود: «شماها چطور طاقت میارین؟ دو ساعته همه جاشو گشتم، دوتا قهوه خانه داره، یکی از یکی فزرتی تر. دو تا نانوایی داره و سی و هفتام مغازه... که تازه یازده تاش م ماهی فروشیه...» (ص ۲۲۸). کارخانه برق شهر «مال عهد بوق» است که فقط خانه رؤسا و پولدارها را روشن می‌کند (ص ۸۱) و دو ماه طول می‌کشد تا روزنامه به آن برسد (ص۲۰۵) و حتی مدرسه درست و حسابی هم ندارد (ص ۲۰۵) و قحطی آب شیرین، همیشه گریبانگیر مردم شهر است. «آب برکه آنقدر نیست که کسی باش آب تنی کند. شهریور که می‌شود هر قطره اش کلی قیمت

دارد. همهٔ مردم شهر این را میدانند. هیچکس آب برکه را برای لباس شستن تلف نمی‌کند. اگر باران دیررس باشد کار به چلاندن خزه‌های ته برکه ها هم می‌رسد. (ص ۷۰)

غذای اصلی بومیان فقط ماهی و خرماست و سبزی تازه حکم کیمیا را دارد (ص ۲۳۰) و وقتی کسی به «باد» و ارواح خبیثه دچار می‌شود، برای درمانش «مجلس» برگزار می‌کنند و طبل ودهل می‌کوبند. (ص۷۳)

با ژرفکاوی در زوایای تودرتوی داستان و تأمل درایماژهای زیبا و غنی آن می‌توان به دریافتی روشنگر و تصویری زنده از شیوهٔ زندگی مردم این دیار و قشربندی اجتماعی خاص آن دست یافت. در این بندر کوچک و پرت نیز، مثل هرکجای دنیا، امکانات زندگی به صورتی نابرابر، میان گروه‌های مختلف تقسیم شده است.

نخستین قشر ممتاز شهر، دولتیان و صاحب منصبان هستند که در پناه شغل دولتی و از برکت موقعیت مرزی یعنی از ممر درآمد «قاچاق» هم قدرت دارند وهم ثروت. «اینجا بندره خنگ خدا... برگ چغندر نیست... سر قفلی داره... حالا حالیت شد خنگ خدا...» (ص ۲۰۷). از این زمره‌اند کسانی مثل «سرهنگ مهربان» و «سرگرد عاصی» که عقدهٔ دوری از مرکز و تنعمات پایتخت را بر سر زیردستان خود خالی می‌کنند. و در مراتب پایین تر کسانی مثل «گروهبان مرادی» که گرم گردنش را تبر نمی‌زند و از نوک سبیلش خون چکه می‌کند (ص ۸٤) یا «گروهبان غانم» که از سهمیه قند و چای سربازان می‌دزدد و به هنگام مستی «شروه» می‌خواند (ص ۳۲) و «استوار خوشنام» رئیس پاسگاه که طرف معامله با قاچاقچیان است و «استوار مینایی» مأمور شهربانی که دنبال همجنس بازی است و «استوار پیش بین» رئیس دژبان بندر لنگه که معتاد به تریاک است.

گروه دیگر، ثروتمندان و «آبروداران» بومی‌اند که مستغلات، نخلستان، لنج و حجره دارند و از طریق تجارت، چه قانونی و چه غیر قانونی، سودهای گزاف می‌برند. مانند «حاج روستا» که پیراهن سفید تمیز

مـی‌پوشـد و زنجیر طلا به ساعتش می‌بندد و در روز روشن لنج‌های بـزرگ قاچـاق را خالی می‌کند (ص ٥٦). و یا «حاج سعدین» که در سایهٔ خنک حجرهٔ خود شربت بیدمشک می‌خورد و حمال‌های تکیده و تشنـه، کیسـه‌هـای قهـوه او را بـار لنج می‌کنند (ص ٥٩) و یا عدنانی پیرمرد نود سـاله کـه صـاحب گـاراژ، نخلستان و بـاغ است و با این همه سن هنوز «قامتش» مثل خدنگ راست و همهٔ دندآن‌هایش سالم است.» (ص ٢٨)

بعد از اینها، آدم‌های بی‌سرمایه و یا کسبه جزء هستند که با دکانداری، ماهـی فروشـی، باربـری، جاشـویی و پادویـی لقمه نانی همراه با ترس و تحقیر و نگرانی مداوم به دست می‌آورند و با پناه بردن به تریاک و طلسم و خـرافات و غـیره، مـی‌کوشند بار زندگی خود را سبک کنند. مثل «انور مشـدی» کـه قهـوه‌خانـه‌ای فسقلی دارد و با دزدیدن طلاهای زنش، دنبال الواطی می‌رود. و «سید» که در دکهٔ کوچکش هم روزنامه می‌فروشد و هم عـرق و دسـتی هـم در قاچاق دارد، و هم مجلس روضه برگزار می‌کند و هـم پنهانی به سراغ فاحشه ها می‌رود و یا «گیلان» دکاندار بازار که جیره دزدی قـند سـربازان را مـی‌خـرد و بـا داشـتن زن و بچـه دنبال زن هرزه مـی‌رود و اعتقاد دارد که هر چیز به جای خویش نیکوست (ص ٣٦٩). و «لال محمـد» ماهیگـیر کـه تـوی دریا جان می‌کند و در سینه زنی همیشه مـیان‌دار اسـت و هـر شـب عرق می‌خورد و گاه می‌نالد که: «از بحرین... شـارجه... چـه مـی‌دونـم از عمـان... راه میفتن و میان صید میکنن... دریا بـزرگه... ما که بخیل نیستیم، صید بکنن اما چرا دیگه لیغ (تور) ما را پاره مـی‌کنن و هـیچکس حریفشون نمیشه، اصلا" کسی نیست که حریفشون بشـه یا نشه...» (ص ٨٣). و «بابا سعید» که به این آن دعا و طلسم می‌دهد و بـرای عـلاج بـاد «زار» و «نوبـان» مجلـس برگـزار می‌کند (ص ٧٣). و «آهـن» که قهوه‌خانه‌اش بنام «پشته» در بیرون شهر با بساط کباب و عرق، و بـا چـراغ‌هـای زنـبوریش در زیر آسمان ساحل متروک و خاموش، تنها پـاتوق غریبه ها، بیکاره ها، تبعیدی و درماندگان شب است و نیز بسیاری

دیگر مثل «غلام» ماهی فروش و «علی دادی» نانوا و «حسن لگو» راننده، و «علی» سرباز و «احمد سرباز» که هرکدام به نحوی در چنبره محدودیت موقعیت خود اسیرند.

و آخرین گروه، بیکاره‌ها و ولگردان و بی‌خانمان‌ها هستند که جایگاهی در اقتصاد رسمی شهر ندارند و از طریق پادویی قاچاق، باج‌گیری، دزدی، خود فروشی و بساط تریاک داری روزگار می‌گذرانند. مثل «قدم خیر» زن بدکاره‌ای که با تن «سیاه و گنده عین اسب آبی» دلبستهٔ گروهبان مرادی است که او را ول کرده و به «ممدو» چسبیده است، و «طلا» فاحشه‌ای «میانه سال و چاق و عین دنبه سفید» که بازیچه دست این و آن است، و شریفه زنی جوان و فریب خورده که از جبال بارز به لنگه پناه آورده است، و «ناصر تبعیدی» که به جرم شرارت و چاقوکشی از زندان شیراز به بندر لنگه تبعید شده است. و «ممدو» پسرک مخنث که به خاطرش استوار مرادی و انور مشدی دعوا دارند، و «خورشیدکلاه» زنی نازا و بی کس و کار که از بساط داری تریاک گذران می‌کند و...

دوران تبعید خالد در چنین شهری می‌گذرد. او نه شغل معینی دارد و نه سرگرمی منظمی و پیگیری. تنها کار جدی او این است که هر روز صبح در دفتر پادگان «حاضری» بدهد و بعد از آن سرگردانی و بیکاری است. روزهای وی با پرسه زدن در بازار و پابند کردن در دکان «گیلان» و «سید» و کمک کردن به «شاطر غلام» و نشستن پای درد دل این و آن و تماشای دعوای نظامی‌ها و مأموران شهربانی می‌گذرد. شب‌هایش نیز با رفتن به قهوه خانه پشته و عرق خوری و تماشای مستی‌ها و دعواهای مرادی، ناصر تبعیدی، قدم خیر، و دیگران، و شنیدن شوخی‌های هرزهٔ طلا و لال محمد و غیره سپری می‌شود. در چنین شرایطی است که خالد با علی و شریفه آشنا می‌شود و کم کم به آنان دل می‌بندد و زندگیش با سرنوشت آنان گره می‌خورد.

سرگذشت شریفه و علی در واقع پیرنگ اصلی داستان شهر را تشکیل می‌دهد. رمان با مراسم تشییع جنازهٔ علی آغاز می‌شود و با کشف راز مرگ او و شریفه به پایان می‌رسد. شخصیت پردازی زنده و باز نمایی درخشان روابط این دو، از یکسو، و چگونگی روابط خالد با آنان، از سوی دیگر، ازایماژهای بسیار زیبا و نیرومند داستان است که عامل استحکام و انسجام ساختار رمان و گسترش محتوای آن شده است. مهر و علاقه خالد نسبت به شریفه و علی، در سرتاسر رمان بازتاب یافته، و خواننده نیز، به همراه خالد به زندگی و سرنوشت این دو انسان معصوم و غریب و تنها علاقمند می‌شود. ریشه‌های این دلبستگی در چیست؟ و چه نقشی در تعمیق و گسترش محتوای رمان دارد؟

وقتی که خالد با روانی خسته و مغشوش به تبعیدگاه دور و ناشناس لنگه وارد می‌شود، علی که دوره سربازیش را می‌گذراند، نخستین کسی است که تبعیدیان را به عنوان مهمان، با روی باز می‌پذیرد، برایشان نان و سیب زمینی می‌آورد و تسلایشان می‌دهد که: «زندگی همینه... افت و خیز داره» (ص ١٤ و ٥٨٥) و خیلی زود خودمانی می‌شود. «اینجا ما همه غریب هستیم و کس وکاری نداریم. شمام تبعیدی هستین و مام دست کمی از شماها نداریم. گیرم که ما تبعیدی خدایی هستیم... اگه کاری از دستم میاد بی رودرواسی بگین.» (ص ٣١) خالد خیلی زود به علی علاقه پیدا می‌کند و با او در گاراژ عدنانی هم اطاق می‌شود. علی از یکسو، خونگرم و صمیمی است و از سوی دیگر دلی پردرد و حساس دارد. این وضع روحی مشترک یعنی غربت و تنهائی، و دردمندی و بی‌کسی، علی و خالد را به هم جوش می‌دهد. علی نیز، مثل خالد، درگیر خاطرات تلخ و سیاهی است که گه‌گاه در حال مستی به زبان می‌آورد. خاطرات پراکنده و مبهمی از دوستی به نام احمد علی و خواهرش عالیه که از خانه فرار می‌کنند... و پدر عالیه که از ننگ و خفت به قطر می‌گریزد... پا درد همیشگی مادر... مرگ سه برادر و خواهر... سفر ناکام به شهر، عکس

گرفتن در کرمان... و آرزوی احمد علی که دلش می‌خواهد بزرگ شود و خواهر فراری را بکشد. (ص ۵۱ و ۹۲)

علی در عین ستیز درونی با سرنوشت و گذشته خود، مجبور است که در سواحل پرت و پرهراس دریا با قاچاقچیان ناشناس بجنگد. اینست که مثل خالد خسته و نومید به گریز و تخدیر پناه می‌برد و گاهی می‌نالد که: «ای دنیا تو چقدر بدی... تو چقدر ناسازگاری» و «...دردای اینجوری زود چاق میشن، اما دردای دل، دردی که به دل می نشینند به این زودیا چاق نمیشه... شایدم اصلا" چاق نشه...» (ص ۳۵۶)

اما دوستی و دلبستگی خالد و علی به یکدیگر، در آن فضای بستهٔ درونی و بیرونی، جز غمخواری و غمگساری راه به جایی نمی‌برد. خالد آنچنان غرق دنیای پر ملال و آشفتهٔ خویش است که انگیزه و توان کافی برای درک بن بست روحی علی و کمک به رهائی او ندارد. علیرغم همهٔ علاقه و نزدیکی به علی، خیلی دیر از راز پنهان زندگی علی و خیالات درونی او آگاه می‌شود. بدینسان وقتی علی در تنگنای شرایط درونی و بیرونی خود، راهی جز عصیان نمی یابد و به قتل و خودکشی اقدام می‌کند، خالد چون تماشاگری درمانده و مبهوت، بیشتر در خود فرو می‌رود. این امر، زندگی خالد را دشوارتر و روان او را پریشان تر می‌سازد.

شریفه نیز، در شرایطی مشابه به زندگی خالد وارد می‌شود. زنی تنها و دربدر که در گریز از سرنوشت تلخ خود به بندر لنگه پناه آورده است. خالد در او چیزی فراتر از کشش‌های جسمانی مثل مظلومیت، مناعت، رنج و تنهایی می‌بیند که به سویش کشیده می‌شود. شریفه نیز، که به اقتضای شرایط خود از محبت و صداقت محروم مانده، در وجود خالد چیزی متفاوت از دیگران می‌بیند و با تردید و دودلی او را به حریم درونی و پنهان خود راه می‌دهد و گوشه‌هایی از رازها و رنج‌های زندگیش را برای او باز گو می‌کند: «مو اهل اسفندقه هستم، اهل جبال

بـارزم، اهـل رودبارم، اهل همه جام، همه دنیا، همه جا زندگی کردم. همه جا یه اطاق داشتم به قد خودم. حالام اهل بندرم...» (ص ۷۱). وجود شـریفه ودنـیای غریـب او، کـم‌کـم جـای بزرگی را در دنیای خالی خالد اشـغال مـی‌کند تا آنجا که خالد به او دلبسته می‌شود. «اگر شریفه برود بد جـوری تـنها می‌شوم. باید غروب بروم سراغش. هر طور شده باید رأیش را بزنم. حتی اگر شده باید بهش پیله کنم.» (ص۱۸۱)

ولـی این دلبستگی شریفه و خالد خصلتی پر تضاد، ناپایدار و بی‌آینده دارد. گویـی در آن‌جایـی بـرای یـک عشـق سـالم و طبیعی وجود ندارد. شـریفه اگـرچه در آرزوی یـک زندگـی سـاده و آرام انسـانی اسـت ولی شـرایط حـاکم بـر سرنوشـت او، ایـن حـق اولـیه و طبیعی را از او دریغ مـی‌دارد. او سرشـار از شور زندگی است ولی می‌داند که حق دل بستن و عاشـق شـدن ندارد. او حتی مجبور است به خالد نیز دروغ بگوید و قاب گـردن خـود را از او پـنهان سـازد. خالد نیز به اقتضای شرایط خود انگار نمـی تواند کاری بکند. وقتی علی او را به زیر سؤال می‌کشد: «...خب اگه شـریفه مقصـر نیسـت و اگـه تـو مدعـی هستی که زندگی‌ت را به خاطر انسـان‌هـا باخـته‌ای، نی باقیمانده‌اش را هم بباز و زندگی شریفه را نجات بده... بباز و زندگی یه آدم را نجات بده!» پاسخی ندارد و حرف‌های علی را بـی‌ربـط مـی‌دانـد (ص ۱۲۹) شریفه که به این وضعیت تلخ و دردناک آگاهـی دارد، راهـی جـز فرار نمی‌بیند: «می‌خواستم فرار کنم. از دست تو می‌خواستم فرار کنم. دوست ندارم اسیر کسی بشم...» (ص ۲۳۹)

عمـق ایـن رابطه متناقض و بی‌فرجام در گفتگوی میان خالد و شریفه آشـکار مـی‌شود: «بمون شریفه، بمون تا هر دوتامون از ئی خراب شده با هـم بـریم. عقب می‌کشد و نگاهم می‌کند. در چشمانش پرسش هست. با هـم بریم؟ کجا؟ چیزی ندارم بگویم. خوب می‌دانم که وقتی از بندر لنگه بـیرون زدیـم راهمـان از هـم جدا می‌شود.» (ص ۱۸۷) و اوج تراژیک و فاجعـه آمـیز این بن بست و روابط انسانی وقتی رو می‌شود که خالد پس

از مرگ علی، قاب گردن آویز شریفه را درمیان وسایل علی پیدا می‌کند و عکس کودکی آن دو را در کنار پدر می‌بیند، و درمی‌یابد که شریفه همان عالیه است که به دست برادر خود یعنی احمد علی کشته شده، و احمد علی یعنی همان علی نیز، خود را به کشتن داده است.

داستان یک شهر علاوه بر سرگذشت علی و شریفه و مردم بندر لنگه، رویهٔ دیگری نیز دارد که از فضای تبعیدگاه و زمان حال در می‌گذرد و به زمان‌های گذشته و مکان‌های دیگر برمی‌گردد. راوی داستان یعنی خالد همراه با تلاطم و کشاکش روحی و درونی خود گه گاه و بریده بریده، خاطرات گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورد. او حدود یازده بار، در موقعیت‌های مختلف به بازنمایی خاطره‌های گذشته می‌پردازد که توصیف آن‌ها بیشتر از دویست صفحه یعنی حدود یک سوم از حجم تمام رمان را دربرمی‌گیرد.

این بازگشت به گذشته به طور کلی بر طبق قوانین حرکت ذهنی و به یاری اصل تداعی صورت می‌پذیرد و از یک نظام بغرنج درونی و پیوستگی ساختاری برخوردار است. از طریق بازگویی تدریجی این خاطره‌های پراکنده و جسته و گریخته است که تصویری جامع و زنده از سیر زندگی خالد در دانشکده افسری، عضویت در تشکیلات نظامی، لو رفتن سازمان، حوادث زندان و شکنجه، اعدام مبارزان، واکنش مردم و چگونگی سفر تبعید شکل می‌گیرد. بدین‌سان سرگذشت خالد در تبعیدگاه، با سرگذشت نهضت ملی و حوادث تهران گره می‌خورد و رمان ابعادی بسیار فراتر و پیچیده تر پیدا می‌کند و تاریخ و قصه را در هم می‌آمیزد.

در این بخش از رمان، از طریق بازنمایی حسی و مستقیم خاطرات و تأثرات راوی، و به کمک‌ایماژسازی بسیار درخشان، تصاویری زنده و ژرف از فضای سیاسی- اجتماعی آن دوران ارائه می‌شود. در پرداخت هنرمندانه و بیان زیبایی شناختی این تصاویر است که ماهیت ضد انسانی

کودتا در حماقت ها و ددمنشی زندانبانان و دژخیمان رخ می‌نماید، و حقانیت یک ملت، در سیمای زندانیان آزاده تجلی می‌یابد، و فراز و فرود روح آدمی و ابعاد متضاد و بغرنج حیات انسانی مطرح می‌شود. در این بازنمایی و بازآفرینی خلاق است که تاریخ به هنر، و واقعیت میرا به واقعیت ماندگار داستانی بدل می‌شود.

در این دنیای نوین است که با چهرهٔ «بختیار» فرماندار نظامی و «آزموده» دادستان ارتش در رژیم کودتا روبرو می‌شویم که به هنگام تیرباران مبارزان انقلابی لبخند می‌زنند. و یا نظامیانی را می‌بینیم که با اتومبیل سیاهرنگ نمره سیاسی به محوطه اعدام می‌آیند وبا زبانی بیگانه سخن می‌گویند. (ص ۵۲۳). همچنین با چهره‌های دیگری از انسان «چهره‌ای حیوانی، جلاد و بی رحم، انسانی که می‌تواند و باید شریف باشد» آشنا می‌شویم که مثل «گروهبان شهری» نازی زن جوان حامله را به زیر شلاق می‌گیرد و به میان خون می‌کشاند (ص ۲۲۰) و یا چون «سرگرد زیبنده» که آتش سیگارش را به زخم‌های تن شکنجه شده می‌چساند (ص ۳۰۰) و یا «استوار ساقی» که با چانهٔ پهنش، لبان کلفتش، سبیل سیاهش و لهجهٔ غلیظش، کاری جز زدن و فحش دادن بلد نیست (ص ۲۲٤ و ۳۰۹)

همراه با تخیلات خالد، به زندان «پادگان لشگر دو زرهی» و حمام مخروبه آن که به شکنجه گاه زندانیان بدل شده می‌رویم. جایی که انسانیت و حیوانیت آدمی، رودرروی هم قرار می‌گیرد. «جا به جا، به دیوارها خون خشک چسبیده است. کنار در آهنی یک ردیف مستراح هست. وسط، یک حوض کم عمق خشک هست. بینه حمامی است که حالا متروک شده است. سکوی رختکن پهن است و بلندایش از یک ذرع کمتر است. راه می‌افتم و به دیوارها نگاه می‌کنم. با ناخن و یا با خون، رو دیوارها چیزهایی نوشته شده است. «سکوت» مقاومت، انگار بعضی نوشته ها پاک شده است و خوانده نمی‌شود. تو سه کنج پرتی که از

میدان دید بیرون است، رو دیوار با ناخن نوشته شده است «من در اینجا چهره‌ای دیگر از انسان دیدم. چهره‌ای حیوانی جلاد بی رحم. انسانی که می‌تواند و باید شریف باشد». رو نوشته، غبار نشسته است. باید یک ماهی قبل نوشته شده باشد.» (ص ١٦٥)

در این بخش از رمان، در کنار سیمای غیر انسانی دژخیمان و یا چهرهٔ مفلوک و تباه شده کسانی چون گروهبان مرادی، قدم خیر، انور مشدی و طلا، با تصویر هنری انسان‌هایی آشنا می‌شویم که ارزش‌های والای زندگی و آدمی را به اثبات می رسانند. در این تصاویر بسیار زیبا و تکان‌دهنده است که زیبایی و شکوه انسانی تجلی پیدا می‌کند. این «سرهنگ سیامک» پیرمرد سپید موئی است که در آستانه مرگ نهیب می‌زند که چرا فقط نفس می‌کشی، فریاد بکش... چرا دلتنگی؟ شاد باش، محکم باش» (ص ٥٠٩) و این «سروان محقق» است که در زندان با صدای بم و خوش آهنگ خود سرود می‌خواند: «بشنوای جلاد و مپوشان چهره با دستان خون آلود، می‌شناسندت به صد نقش و نشان مردم... و به کوه و دشت پیچیدست نام ننگین تو...ای جلاد ننگت باد...» (ص ٥٠٣) و این «احسان» است که در شب‌هائی طولانی و مکرر در زیر تازیانه و شکنجه فقط می‌گوید نه: «و نه گفتن احسان چنان است که انگار، یکهو همهٔ درها و پنجره ها با هم بسته می‌شود. انگار که تو دهانه همهٔ گذرگاه‌ها، کوچه‌ها و خیابان‌ها، دیوار نفوذ ناپذیر سیمانی قد می‌کشد.» (ص ٢٩٦) و این «ستوان یونس» است که پای چوبی خود را، که به خرج شاه تهیه شده، به وسط دادگاه محاکمه پرتاب می‌کند. و می‌گوید که: «اگه قراره که با یه پای چوبی احمق باشم، همون بهتر که پا نداشته باشم.» (ص٤٩٥) و این «سرهنگ مبشر» است که «مردانه زیر شکنجه مقاومت می‌کند و رگ‌های دستش را می‌زند تا دشمن را ناکام کرده باشد.» (ص ٤٦٦)

بازآفرینی جریان اعدام نخستین گروه افسران انقلابی، در سحرگاه یکی از روزهای پاییز غم انگیز سال ۱۳۳۳، یکی ازایماژهای جاندار و در یاد ماندنی رمان است که تاریخ را به وادی پرشکوه و پرجذبهٔ اسطوره می‌کشاند. خلجان روحی راوی داستان، در برخورد با این صحنهٔ شگرف، چنین تصویر شده است: «فردا که آفتاب سر بزند دیگر نگاه گیرای سرهنگ افشار را نخواهم دید، قامت بلند و استوار و تسلیم ناپذیر و نگاه مهربان سرگرد وکیلی را نخواهم دید. چهره نجیب ستوان واله، حرکات مطمئن ستوان یونس و خندهٔ دلنشین مهندس مرتضی را نخواهم دید... گلوله سینه سروان کلالی را خواهد درید. قامت سرگرد بهنیا به خون خواهد نشست... حالا صدای رگبار مسلسل است. حالا صدای درهم پای سربازانی است که شتابان می‌دوند. کسی فرمان می‌دهد، هزاران سرباز و همه با هم فریاد می‌کشند. کسی دنبالم می‌کند. از وحشت خیس عرق شده ام. دارم قبض روح می‌شوم. انگار به زمین میخکوب شده ام. پایم تکان نمی‌خورد، دستم به سنگینی سرب شده است. هزاران چشم خونی، هزاران چشم تنها، هر کدام عینهو یک کاسه خون تو فضا سرگردان است. چشم ها همه بال دارند. مثل شب پره درهم وول می‌خورند. قهقهه می‌زنند و منفجر می‌شوند و همه جا را رنگ خون می‌زنند و خون مثل دریا موج برمی‌دارد...» (ص ۵۱۰ و ۵۱۲)

در لابلای‌ایماژهای تودرتوی رمان، صحنه‌هایی هست که با بیانی غیرمستقیم و گیرا، فضای اجتماعی دوران کودتا و باز تاب عواطف مردم را نسبت به آن نشان می‌دهد. وقتی که زندانیان در سر راه تبعید در قهوه‌خانه‌ای توقف می‌کنند، خالد با نومیدی و در زیر نگاه تیز نگهبانان دنبال نگاهی آشنا و تسلابخش می‌گردد، که بی‌نصیب نمی‌ماند: «قهوه چی میانه سال است با قامتی میانه و گونه‌هایی پهن، چشمانی درشت و خسته،... از کنارم که می گذرد تا برود سر قوری آب بگیرد زیر لب می‌گوید اگه پیغامی دارین بگین. یکهو دلم باز می‌شود. حرف قهوه‌چی را

بـه بچـه‌هـا مـی‌گویـم. کـاظم زمزمه می‌کند، آدم وقتی تو مردم باشه هیچوقـت تـنها نیسـت...» (ص ٥٧٤) و وقتـی که رادیوی قهوه خانه خبر اعدام دومین گروه افسران را اعلام می‌کند، پیر مرد که عصا در دست دارد و نگـران حـال تبعـیدی هاسـت در برابـر پـرخاش مأمور نگهبان به فغان درمـی‌آیـد: «همیـنطور جوونا را دسته دسته می‌کشن، اونوقت میگن به تو ربطی نداره... میگه به تو مربوط نیست... پس به کی مربوطه...» (ص ٥٧٧) هنگامـی کـه گـروه تبعیدیـان در حـال بیرون رفتن از قهوه خانه هستند «قهـوه چـی دسـتش را دراز می‌کند و دستم را می‌گیرد و چیزی تو مشتم مـی‌گـذارد. ایـنم واسه خرج راهتون. ازم قبل کنین. دلم می‌لرزد، قهوه‌چی حـرف کـه مـی‌زند به دلم می نشیند، انگار که بغض راه گلویش را گرفته اسـت» و پیر مرد از ته قهوه خانه «عصایش را در هوا تکان می‌دهد.» (ص ٥٧٨)

درمـیان راه تبعـید، وقتـی گـروه، در شـهر فسـا پـیاده مـی‌شوند، باز بارقـه‌هایی از آن نیروی جاذبهٔ پیوندهای انـسانی رخ می‌نماید: «دور و برم را نگـاه مـی‌کـنم. سـه دختـر ارمـک پـوش پـناه دیـوار بلند کامیون دور یکدیگـرایستاده‌اند و با هم حرف می‌زنند. زنگ مدرسه تازه خورده است. کـتاب‌هـای درسـی شـان زیر بغلشان است... رفیق اگه کاری از دست ما برمـیاد بگو. یکی از دخترهاست. انگار که از شرم گونه‌هایش گل انداخته است. موی سرش را بافته اسـت و از دو طرف رو سینه انداخته است...» و زمانـی کـه کامیون به راه می‌افتد «دخترها کتاب ها را زیر بغل می‌گیرند و دو کـف دسـت را به هم می چسبانند و تکان می دهند. دستم را برایشان تکان می دهم.» (ص٥٨٢)

انسان و رنج تراژیک

خـالد انسانی است که به اقتضای آگاهی و سرشت اجتماعی خود، در میان فضاها و گرایش‌های ناسازگار گرفتار آمده است. از آنجا که درگیر و

پابند ارزش ها و عواطف ریشه دار انسانی است، در عمق وجودش به آرمان‌های زیبا و بهروزی مردمان نظر دارد. اما در مسیر زندگی خود در چنگ زشتی و بیداد و تنهایی گرفتار شده است. رنج فشار خاطرات شگرف و آرزوهای از دست رفته، از یکسو و سختی و تلخی زندگی روزمره، از سوی دیگر، او را در چنگ خود می‌فشرد و رو به تحلیل می‌برد. در این روند فرسایش و عذاب روحی است که روان او به تلاطم درمی‌آید و گاه به سوی روشنی و گاه به سوی تیرگی کشانده می‌شود. در چنین چالش جانفرسایی است که به تدریج رگه‌هایی از نومیدی، سردر گمی و بی اعتقادی بژرفای جان او رخنه می‌کند. این رنج خالد، نه از سر ضعف و ناتوانی او، بلکه زائیده عظمت ضربهٔ شکست آرمان ها و دلبستگی هاست.

زیر و بم رنج خالد، و تلاطم روحی او به شیوه‌ای ظریف و حسی، و در بستر چرخش حوادث و پویایی تخیل آدمی، درایماژهای رمان بازتاب یافته است. به طوری‌که خواننده انگار تمام تجربه‌های درونی و روحی خالد را جزء به جزء از سر می‌گذراند.

خالد در دوران زندان و شروع تبعید، علیرغم همهٔ سختی ها و مرارت ها هنوز شور و عشقی سازنده و امیدوار دارد. کوچکترین حرف و اشاره‌ای او را به شوق می‌آورد. از همدلی مرد قهوه‌چی و اشارهٔ پیرمرد عصا به دست شاد می‌شود، و حتی از دیدن آفتاب و رنگ سبزی ها به وجد می‌آید: «خستگی دارد از تنم بیرون می‌زند. هوا انگار مهربان است. خستگی و سنگینی همراه نفس از جانم بیرون می‌زند. دلم می‌خواهد آفتاب شهر را ببینم. دلم می‌خواهد مغازه ها را ببینم. دلم لک زده است برای دیدن رنگ‌های شاد میوه‌ها و سبزی‌ها که جلو مغازه ها روهم کوت شده است. انگار بوی سبزهٔ تازه به جانم می‌نشیند.» (ص ۵۶۰)

او که طرفدار نیکی و زیبایی زندگی است، همدلی بیشتری با محرومان و رنج دیدگان دارد. از این رو به سوی علی و شریفه کشیده

مـی‌شـود. از پدر ممدو با مهر سخن می‌گوید، و برای مأموران ساده و درسـتکار مـثل «گروهـبان سـکوند» و «استوار خاموشی» دل می‌سوزاند. وقتـی خـبر دسـتگیری «استوار روحی» و «گروهبان شیرازی» را می‌شنود غمگین می‌شود و به فکر خانوادهٔ آنان می‌افتد و دلش می‌خواهد که کاری بـرای آنـان انجـام دهـد (ص ۲۰۲) برعکس از همرهان خودفروخته مثل «بـیدار» نفـرت دارد (ص ٤٦٤) و از یـاران بریده و نیمه راه دلخور است. وقتـی کـه یکـی از افسـران همـدوره‌ایـش، کـه بـرق نگاه و رنگ صادق چشـمانش را از دسـت داده؛ صورتجلسه‌ای را به ناحق علیه استوار مالک امضاء می‌کند، خالد بر او می‌شورد و گذشته‌اش را به یادش می‌آورد و در برابر دلیل تراشی او می‌گوید: «اما شاید می‌تونـستی بی‌طرف باشی...» (ص ۷۲) در برابـر هـنگامهٔ زندگـی، شـاید، این حداقل انتظاری است که او از خود و از دیگران دارد.

امـا در طـول هیجده ماه زندگی در فضای بسته و بی تحرک تبعیدگاه، و رودررویـی با حوادث رنجبار و آزاردهنده کم‌کم بی‌حوصله می‌شود، به تخدیـر و تسـکین روی مـی‌آورد، و گـه گـاه به وادی مبهم سردرگمی و بـی‌تفاوتـی کشـیده می‌شود. خالد اگرچه از وضع خود رنج می برد، ولی دیگـر ایـن رنـج او خلاق نیست و حرکتی را برنمی‌انگیزد. انگار پذیرفته است که دیگر کاری از او برنمی‌آید و نمی‌تواند چیزی را تغییر دهد.

«حـالا دیگر عادت کرده ام که عرق را بدون مزه بخورم. روزهای اول سـخت مـی خـوردم. بـه چشـمانم اشک می‌نشست. گلویم می‌سوخت و گاهی هم می‌شد که معده‌ام آشوب می‌شد، عرق را پس می‌داد. اما بعد که بـه عـرق پـناه بـردم تـا روزهای خالی و تنهایی را پر کنم، با طعم و بو و گزندگـی‌اش اخت شدم و برایم عادت شد.» (ص ۲۸) و بعد نیز به سراغ تـریاک می‌رود، اول با تردید و دودلی ولی کم کم اسیر خلسـه آن می‌شود. «کـاش مـی‌توانسـتم بـروم و دودی بگیرم و از این همه فکر و خیال رها شـوم و راحـت بخوابـم. آنقدر فکرهای جور به جور تو ذهنم قاطی شده

است که عرق چاره‌اش نمی‌کند.» (ص ۲۸٤) خالد با اینکه از اعتیاد می‌ترسد (ص ۳۳۵) ولی در زیر فشار خستگی، بی‌خوابی و اضطراب روحی قادر به مقاومت نیست: «نمی‌توانم مقاومت کنم. نمی دانم هوس آرامش تریاک است که از زمین بلندم می‌کند و یا اینکه دلم می‌خواهد که به دل علی رفتار کنم.» (ص ۳۳٦) «سبک سبک شده‌ام، آنقدر راحت و آرام هستم که هر درد بی‌درمان برایم تحمل پذیر شده است. همهٔ نابسامانی‌ها وهمهٔ آشفتگی‌ها تو ذهنم سامان گرفته است. تریاک حسابی کرختم کرده است. نفس کشیدنم آرام است. از صدای یکنواخت نفس خودم که به خرنش گربه‌ای خواب آلود می‌ماند، خوشم می‌آید.» (ص ۲۱۱)

در چنین وضع دشوار روحی است که خالد گاهی با باورها و گذشتهٔ خود نیز می‌ستیزد و با تردید به آن‌ها می‌نگرد. وقتی علی از بدبختی‌های شریفه حرف می‌زند و خالد را به نجات او می‌خواند، انگار که حرفی و حوصله‌ای برای پاسخگویی ندارد: «بی هیچ کم و زیادی حرف‌های قالبی خودم را به رخم می‌کشد. انگار کلمه به کلمه حفظ شان کرده است. حرف‌های خشک و بی‌خاصیتی که از بس لقلقه دهانم بوده است دلم را به هم می‌زند. صلاح در این است که تکیه بدهم و سکوت کنم.» (ص ۱۲۸) و وقتی در دکان «گیلان» بحث داغی دربارهٔ کودتا درمی‌گیرد، خالد مثل یک تماشاچی بی خبر و منفعل خاموش می‌ماند (ص ۲۰٤) و زمانی که «خورشیدکلاه» سبب تبعید او را می‌پرسد، چیزی نمی‌گوید: «اگر بخواهم حالی اش کنم داستان ها دارد، قضیه را سرهم‌بندی می‌کنم.» (ص ٤٤۰)

دوست همدوره‌ای خالد، از جهرم برای خالد یک کتاب زیر چاپ به همراه پیت عرق می‌فرستد. او سرسری آن را نگاه میکند و به بهانهٔ نداشتن ذره بین کنار می‌گذارد. اما مدتی بعد هم که ذره بین پیدا می‌کند حوصلهٔ خواندن ندارد: «...کتاب را و ذره بین را می‌گذارم کنار. اصلا" دل

و دماغ کتاب خواندن ندارم.» (ص ۱۸۹) اما چیزی بر تر از خود کتاب، او را وسوسه می‌کند. حروف ریز، او را به گذشته و خاطرهٔ کتابخوانی ها و لو رفتن چاپخانه و شکنجهٔ احسان می‌برد. «حروف چاپی کتاب را خوب می‌شناسم. سال‌های سال با این حروف زندگی کرده ام. چه شب‌های بسیار که با این حروف در گوشهٔ خلوت و حتی دور از چشم پدر و مادر نشسته ام و با هم حرف زده‌ایم. حروف گاهی فریاد می‌کشیدند، گاهی خشمگین بودند، گاهی رسوا می‌کردند و گاهی یاد می‌دادند که چطور باید فکر کنم و چطور باید زندگی کنم... با این حروف خیلی آشنا هستم. سال‌های سال با این حروف زندگی کرده‌ام...» (ص ۳۷۵)

در جای دیگر وقتی سید عرق فروش برای خالد شرح می‌دهد که «بسکه دنبالت گشتن، همه خیال کردن که زدی بچاک...» او به نحوی غم انگیز و خسته جواب می‌دهد که: «بچاک، نه سید، خیالت راحت باشه، تا بطری تو دکانت هست منم هستم...» (ص ۱۳۶) و زمانی که خبر فرار گروهی از افسران هم رزم خود را می‌شنود، به فکر فرو می‌رود ولی پاهایش همچنان به طرف خانهٔ شریفه کشیده می‌شود. (ص ۲۵۳)

در کشاکش دنیای درونی و بیرونی خالد است که تراژدی اندوهبار شکست نهضت ملی و اعدام آزادگان، با تراژدی زندگی و مرگ فاجعه بار علی و شریفه درهم می‌آمیزد و او را بیش از پیش به وادی حیرت و نومیدی می‌کشاند. زندگیش در گردابی از ملال و خستگی و تیرگی غرق می‌شود. انگار که دنیا تمام شده است و دیگر جایی جز قهوه خانهٔ پشته و آدم‌هایی جز انور مشدی، مرادی و قدم خیر وجود ندارد. در دور و بر، جز سیاهی و تباهی نمی‌بیند، و از عشق و شادی و زیبایی هیچ نشآن‌های نمی یابد. در چنین فضای بسته و تیره‌ای است که خالد خود را میان دریایی از مصائب بشری تنها احساس می‌کند. از همه چیز حتی کتاب و

روزنامه و رادیو می برد، و حتی در اطاقش اثری از یک گلدان یا منظره یا دیوان حافظ دیده نمی‌شود.

اوج دلزدگی و عجز خالد وقتی ظاهر می‌شود که با دیدن جسد باد کردهٔ شریفه در برابر اینه می‌ایستد و با خود نجوا می‌کند: «تو انگار حالت خیلی بده؟ آره خیلی بده. صدای خودم را از فرسنگ ها دور می‌شنوم. داری از پا در میایی، قیافه تو نگاکن، یه فکری باید به حال خودت بکنی، خب بله، راست میگی باید یه فکری برا خودم بکنم. تحملش برام سنگینه، خیلی م سنگینه... اون استوار روحی و گروهبان شیرازی، اونم عکس فراریا... درسته... روحی... شیرازی... فراریا... ولی توچی از دستت بر میاد؟ اینم شریفه...» (ص ۲٦٤) و غرقه در اشک اعتراف می‌کند: «راستی راستی خیلی خسته‌ام. یه فکری باید به حال خودم بکنم. اینطوری از پا در میام. روزها خیلی بد جوری می‌گذره، خیلی سخت، خیلی تنها، خیلی بی‌حرکت و بی‌خبر...» (ص ۲٦٥)

اما رمان، قبل از آن‌که خالد فکری برای خود بکند تمام می‌شود و خواننده به همراه خالد با انبوهی از غم‌های سترگ و ناشناس و انبوهی از پرسش‌های بی‌جواب تنها می‌ماند. پرسش‌هایی که اندیشه و عاطفه را به قلمرو چون و چراهای فلسفی و بازنگری به معانی زندگی می‌کشاند.

تحلیل ساختار رمان

با توجه به عناصر مختلف رمان و نحوهٔ شکل بندی آن، می‌توان گفت که ساختار اصلی رمان، بر خلق و ترکیب فضاهای مختلف برونی و درونی و نمایش تضادهای تراژیک زندگی انسان استوار است. عناصر عمده تشکیل دهندهٔ این ساختار عبارتست از: شخصیت خالد، سرگذشت علی و شریفه، حوادث زندان و فضای بندر لنگه، با درونمایه‌های مبارزه، شکست، فقر و نابرابری. تمامی این عناصر بر محور پیرنگ نیرومند رمان یعنی سرگذشت شریفه و علی، و زندگی خالد به وحدت و هماهنگی

می‌رسد. خلق خالد به عنوان شخصیت مرکزی و راوی داستان و گزینش زاویه دید درونی، این امکان را به وجود آورده که فضاها و حوادث متنوع برونی و درونی، و زمان ها و مکان‌های مختلف، نه به صورت خطی و هندسی، بلکه براساس پویایی حرکت ذهنی نظام یابد. در درون چنین ساختاری است که گذشته و آینده درهم می‌آمیزد و تضادهای مختلف زندگی، هم در عرصهٔ اجتماعی و هم در عرصهٔ فردی، پیوندی انداموار و معنی‌دار پیدا می‌کند.

از عوامل مهم موفقیت هنری این ساختار، شیوهٔ بیان مستقیم و زبان تصویری و پر تحرک آن است. نحوهٔ کاربرد زبان به عنوان یک رسانهٔ زیبایی شناختی و عاطفی، و نحوهٔ گزینش و آرایش واژگان، نثری زنده، فشرده، سریع و تداعی‌گر، به وجود آورده که زیبایی و پویایی و نرمی را با هم دارد. به نحوی که خواننده به ندرت با انحراف کلامی و وقفه بیانی و نازیبایی بافت زبانی روبرو می‌شود. در نمونه‌هایی که پیش از این نقل شده، این ویژگی ها به خوبی دیده می‌شود. بدیهی است که تحلیل ساختار زبانی رمان، خود در خور بررسی مستقل دیگری است.

چنان‌که اشاره شد عناصر شکلی و محتوایی رمان، در مجموع، به هماهنگی رسیده‌اند. یعنی عناصر شکلی رمان مثل شخصیت پردازی، فضا سازی، حادثه پردازی، سبک بیانی و ترکیب بندی در انطباق با عناصر محتوایی یعنی درونمایه ها، اندیشه ها و ارزش گذاری ها پرداخته شده‌اند. در این همسویی و هماهنگی است که در نهایت دریافتی زیبایی شناختی و هنری از خصلت تراژیک زندگی اجتماعی و فردی ارائه شده است.

رمان داستان یک شهر، با اینکه در کل درونمایه‌ای سیاسی- اجتماعی دارد ولی به دلیل برخورداری از نگرش وسیع زیبایی شناختی و رعایت معیارهای عام هنری و کاربرد بیان و زبان مناسب، از محدودیت‌های این نوع از رمان، فراتر می‌رود و موفق می‌شود که به درون لایه‌های مختلف

واقعیت زندگی و واقعیت درونی رسوخ کند. در این رمان مجموعه‌ای از عواطف و اندیشه‌های متنوع و جلوه‌های گوناگون زندگی و ارزش‌های مختلف اجتماعی، اخلاقی و فکری در ساختاری هنری نظام پیدا کرده است. این نظم بخشی زیبایی شناختی همان جوهر خلاقیت هنری است که لذت زیبایی شناختی و والایش ذوقی و عاطفی می‌آفریند.

نحوهٔ بازنمایی و نمایش درونمایه‌های مختلف، در رمان داستان یک شهر، به گونه‌ای است که به طرح مسائل و انگیزش عواطف شگرف و خطیر می‌انجامد. مسائل و عواطفی مثل کشاکش میان زشتی و زیبایی، میان آرمان و واقعیت، میان جبر و انتخاب و میان نیکی و بدی، که آدمی همواره با آن‌ها درگیر بوده و هست. پیام رمان نیز، بسیار فراتر از داوری‌های محدود تاریخی و محکومیت یا حقانیت این یا آن حادثه، یا این کس و آن کس، به پیش می‌رود و به عرصه‌های عام بشری می‌رسد. رمان در واقع، وضعیت دشوار و موقعیت تراژیک انسان‌هایی را مجسم می‌کند که در جستجوی آرمان‌های انسانی و زندگی بهتر با انواع جبرهای اجتماعی، محیطی و روانی درگیرند. انسان‌هایی کوچک و بزرگ که گاه مقهور این جبرها می‌شوند و گاه در ستیز با آن‌ها از پا، درمی‌آیند.

خالد از اعماق فقر و ناآگاهی به سوی افق‌های روشن پرمی‌کشد، ولی به جان کندن در تبعیدگاه محکوم می‌شود. افسران انقلابی می‌خواهند که دنیای بهتری بسازند ولی با شکنجه و اعدام روبرو می‌شوند. شریفه در جستجوی خوشبختی از خانه می‌گریزد، ولی با لعنت و نکبت روبرو می‌شود. علی می‌خواهد که خواهرش را از بدبختی نجات دهد ولی او و خود را به سوی مرگ می‌کشاند. و همین طور است زندگی کسانی مثل خورشیدکلاه، لال محمد، استوار خوشنام و غیره که خواهان زندگی ساده و انسانی‌اند، ولی مقهور نکبت و اسیر بندهای شناخته و ناشناخته اند.

در جهانی اینگونه است که سرشت پرتضاد زندگی، مورد تحلیل زیبایی شناختی و نه فقط تحلیل سیاسی و اجتماعی، قرار می‌گیرد و

خوانندهٔ هوشمند و ژرف نگر را به عرصه چون و چراهای فلسفی می‌خواند. آیا مفهوم نهایی زندگی در بازتاب سرودها و آرمان‌های افسران اعدامی نهفته است یا در زندگی نکبت بار بیدار، مرادی و قدم خیر؟ایا ایندهٔ آدمی در راستای رؤیاهای دختران ارمک پوش است یا در مسیر مرگ تراژیک شریفه؟ و آیا ضربهٔ سخت کودتای ۲۸ مرداد یک شکست موقت تاریخی است، یا یک بن بست اجتماعی ابدی؟ و...

اگرچه رمان از نظر ساختار زیبایی شناختی و معیارهای هنری، به اهداف خود دست یافته و پیام خود را با زیبایی و گیرایی مطرح ساخته است، ولی محتوای آن از جنبه فلسفی و جامعه شناختی جای تأمل دارد.

تأکید بیش از حد رمان، بر درونمایه‌های شکست، نابودی انسآن‌های مظلوم و حقارت و زشتی زندگی محرومان، در مجموع تصویری سیاه و تراژیک از زندگی ارائه می‌دهد که تا حدودی غلو آمیز و یک جانبه به نظر می‌رسد. اگرچه این برداشت و نگرش، با توجه به شرایط و زمینهٔ تاریخی حوادث، با فضای کلی رمان همخوانی و همسویی دارد، ولی با طبیعت و ماهیت زندگی انسان، که در بدترین حالت نیز از نیروهای روشن و بالنده خالی نیست، چندان موافق نمی‌باشد.

اگرچه در رمان همسایه‌ها، به اقتضای فضای تاریخی آن، با نگرشی حماسی و امیدوار به زندگی و آدمیان روبرو هستیم، ولی نمی‌توان پذیرفت که در یک چرخش و تحول سیاسی، طبیعت زندگی و انسان اینگونه از شور و حماسه و حرکت خالی شود. در واقع فضای رمان، بازتاب روحیهٔ یک مبارز شکست خورده است که امیدها و آرمان‌هایش را تباه شده می‌بیند. خالد با چنین روحیه‌ای به گذشته و پیرامون خود می‌نگرد و به همین دلیل کمتر جوشش و حرکت زندگی را حس می‌کند. و بر اساس همین نگرش است که موضع بیطرفی را تجویز می‌کند و مدعی می‌شود که زندگیش را باخته است (ص ۱۲۸).

سرخوردگی و نومیدی اگرچه از عوارض طبیعی دوره‌های افول و رکود تاریخی است ولی تعمیم آن به همهٔ عرصه‌های زندگی و به همهٔ آدم ها و دوران ها پذیرفتنی نیست. از طرف دیگر، انفعال و سرخوردگی بیش از حد خالد و عدم حضور جلوه‌ها و نمادهای مثبت دیگر، تا حدودی غیر طبیعی به نظر می رسد. انگار که جریان پرجوش و خروش رودخانهٔ عظیم زندگی در چارچوب دیدگاه پر ملال خالد و در فضای بسته تبعیدگاه، از تکاپو و تلاطم باز مانده است. حتی زندگی و مرگ حماسی انسان‌های برجسته، به عنوان جزئی از تاریخ گذشته و از دست رفته تصویر شده است، و به ندرت نماد و نشان‌های از جوش و خروش عامهٔ مردم و مبارزهٔ پنهان آنان دیده می‌شود. این محدودیت نگرش فلسفی و تأکید بر جنبه‌های تراژیک زندگی، در عناصر شکلی رمان، یعنی در شخصیت پردازی و تیپ سازی آن نیز، بازتاب یافته است.

«تیپ سازی» در هنر، به ویژه نحوهٔ گزینش آدم‌ها و مکان‌ها و شیوهٔ فضا سازی و شخصیت پردازی آن‌ها، یکی از اصول اساسی هنرآفرینی است. از طریق تیپ سازی، و خصلت تعمیم پذیر و نمادین عناصر منفرد برگزیده است که اندیشه ها و عواطف هنرمند گسترش می‌یابد و به لایه‌های واقعیت فراتر و عمیق تر رسوخ می‌کند.

در داستان یک شهر، چگونگی تیپ سازی و شخصیت پردازی اگرچه از نظر هنری و زیبایی شناختی دقیق و هوشمندانه است ولی از نظر قوت تعمیم پذیری و برداشت‌های نمادین جای بحث و موشکافی دارد. این پدیده درایماژهای اصلی رمان، یعنی در شخصیت پردازی خالد، فضا سازی بندر لنگه، و مرگ علی و شریفه قابل تأمل است.

چنان‌که پیشتر اشاره شد، با انتخاب خالد به عنوان شخصیت مرکزی و راوی داستان، تمام عواطف و اندیشه‌های نهفته در رمان، در جهت نگرش خاص او نسبت به زندگی شکل گرفته است. از طرف دیگر، در دنیای رمان، هیچ شخصیت بارز دیگری وجود ندارد که نظری متفاوت را

عرضه کند. به همین دلیل در کنار نگرش تیره و یأس آلود خالد و دنیای پر ملال و پر نکبت پیرامون او، هیچ کسی و هیچ نشآن‌های وجود ندارد که جلوه‌های مثبت و طبیعی زندگی مثل عشق، امید و جوش و خروش را نمایش دهد. در فضای تبعیدگاه «احمد سرباز» تنها کسی است که گه‌گاه از آرمانخواهی و حقانیت محرومان دفاع می‌کند، ولی خالد تصویری ناخوشایند از او ارائه می‌دهد و اعتراف می‌کند که «اصلا" خوش ندارم باش گرم بگیرم» (ص ۱٤۱) این منظر واحد و «تک صدایی» اجازه نمی‌دهد که نظرگاه‌های گوناگون و عواطف انسانی دیگر، غیر از عواطف خالد، به جهان داستان راه پیدا کند.

تصویر بندر لنگه و فضا سازی آن نیز، با همهٔ ظرافت و قوت هنری خود، بیشتر از دید یک غریبه و حاشیه نشین شکل گرفته است. از این رو تصویر خاموش و راکد بندر لنگه کمتر، خصلت نمادین و تمثیلی و چند بعدی دارد که بتواند در گسترش فضای تاریخی و اجتماعی رمان، به دیگر شهرهای کشور نیز تعمیم یابد. تأکید یک جانبه بر حضور آدم‌هایی چون مرادی، قدم خیر، انور مشدی، ممدو و مانند آن‌ها نیز جای حرف دارد. وجود این افراد فاسد، پلید و بی اراده در غیاب انسان‌های سالم، شریف و با اراده تصویر ناقصی از جامعهٔ چند هزار نفری مردم بندر لنگه ارائه می‌دهد. به ویژه که در شخصیت پردازی این آدم‌ها، عناصر مثبت و تحول پذیر کمتر دیده می‌شود و انگار برای همیشه محکوم به بدی و بدبختی هستند.

داستان علی و شریفه، نیز، اگرچه از نظر نمایش بن‌بست‌های تراژیک زندگی، بسیار زیبا و غنی است ولی در غیاب موقعیت‌های حماسی و شخصیت‌های مصمم، برداشتی یک جانبه از نفس آدمی در کشاکش زندگی ارائه می‌دهد. سرگذشت علی و شریفهٔ با طبیعت استثنایی و فاجعه‌آمیز خود چنان در رمان برجسته شده که بر تمام رمان سایه می‌اندازد و بن بست مرگبار آن را به نادرست و یکسویه به عرصه‌های

دیگر زندگی تعمیم می‌دهد. به این ترتیب، رگه‌های بالنده و اومانیسم عمیق نهفته در رمان، در پرتو عواطف تیره وترحم آمیز، رنگی از رمانتیسم منفی به خود می‌گیرد، و تراژدی لحظه ها.

چنان‌که اشاره شد، شیوهٔ روایت داستان یک شهر بر زاویه دید درونی استوار است، یعنی از زبان اول شخص (خالد) بازگو می‌شود. ویژگی‌های این شیوهٔ بیانی که مبتنی بر مشاهدهٔ مستقیم و بیان مستقیم راوی است، امکانات و محدودیت‌های خاصی را به همراه دارد که بر فنون داستان پردازی و نحوهٔ گسترش داستان تأثیر جدی و عمیق به جا می‌گذارد. در این شیوه فضاها و رویدادها و تا جایی که راوی از آن تجربه و مشاهدهٔ مستقیم دارد، می تواند در داستان بازآفرینی شود. یعنی نویسنده در جهان داستان حضور ندارد و نمی‌تواند به دلخواه در آن دخالت کند. بنابراین کاربرد این شیوه به مهارت هنری و فنی بالایی نیاز دارد. از طرف دیگر اگر این شیوهٔ بیانی و زاویه دید، به جا و آگاهانه به کار گرفته شود، می‌تواند رابطه‌ای حسی و مستقیم میان خواننده و دنیای داستان برقرار سازد. در غیر این صورت به درونگرایی محض و یا پرداخت ناتورالیستی منجر خواهد شد.

نویسندهٔ داستان یک شهر، به اعتبار تجربه ها و آثار دیگر خود، در کاربرد این شیوه و فن بسیار تواناست، و به ویژه در رمان همسایه‌ها و این رمان، با مهارت تمام آن را به فرجام دلخواه رسانده است. در رمان پر حجم داستان یک شهر که فضاها و رویدادهای بسیار دارد، همهٔ فضاها و حوادث با دقت و ظرافت همراه با گسترش تجربه ها و مشاهدات راوی به تدریج و جزء به جزء ساخته و پرداخته می‌شود. انگار که خواننده خود در بستر پویایی زمان و حرکت در مکان آن‌ها را کشف می‌کند. به این ترتیب با حفظ معیارهای زیبایی شناختی، کار دشوار ترکیب بندی و فضا سازی به نحوی طبیعی پیش می‌رود، به همین دلیل، در این رمان حرکت داستانی، آهنگی متناسب با حرکت ذهنی راوی و

ظرفیت روانی خواننده دارد و در نتیجه از پرگویی غیر هنری و دخالت غیر لازم نویسنده، به ندرت اثری و نشآن‌های دیده می‌شود. گزینش صحنه ها، و نحوهٔ توصیف دیده ها، شنیده ها و خاطره‌های راوی به نحوی است که خواننده می‌تواند به عمق روابط درونی آن‌ها راه یابد و به لایه‌های پنهان و ناشناخته واقعیت رسوخ کند، بی آن‌که نیازی به توضیحات دانای کل داشته باشد.

با این همه در مواردی اندک و غیر مهم، عوارض و محدودیت‌های کاربرد بیان مستقیم بروز کرده که به تمامیت و کمال زیبایی شناختی اثر لطمه زده است. از جمله باید به نحوهٔ انتظام حرکت ذهن راوی میان گذشته و حال اشاره کرد.

خالد در تمام طول داستان، حدود یازده بار از زمان حال به زمان‌های گذشته و خاطرات خود برمی‌گردد. در غالب موارد این حرکت ذهنی به طور خیلی طبیعی و هماهنگ با فضای داستان و مراعات اصول تداعی و معیارهای زیبایی شناختی تصویر شده به طوری که خواننده با احساس راحتی و لذت از فضایی به فضای دیگر جذب می‌شود. مثلا" راوی در موقعیت روحی خاص از تأمل در دود سیگار به یاد دودکش پادگان عباس‌آباد می‌افتد، و یا با شنیدن صدای مبهم موتور لنج، صدای موتور کامیونی تداعی می‌شود که حامل زندانیان بوده است، یا از شنیدن صدای چرخ چاه باغ عدنانی، صدای خشک در آهنی حمام زندان را به یاد می‌آورد و... اما در فصل‌های آخر رمان، این روال حرکت طبیعی میان گذشته و حال به هم می‌خورد و نظام درونی میان واقعیت و تخیل گسیخته می‌شود. تا جایی که منطق فصل بندی دهگانه رمان نیز، تغییر می‌کند.

فصل ۵ رمان با گفتگوی خالد و خورشیدکلاه در خلوت اتاق خالد در گاراژ عدنانی پایان می یابد، ولی فصل ٦ بدون ارتباط با فصل قبل و بدون روشن شدن موقعیت دقیق زمانی و مکانی راوی داستان، با توصیف

کلی پاییز بندر لنگه آغاز می‌شود و به دنبال آن، بدون هیچ توجیه داستانی، توصیف پاییز زندان و حوادث آن می‌آید. فصل ۷ داستان نیز برخلاف روال و منطق پیشین و بدون بازگشت به زمان حال، همچنان درگذشته می‌گذرد و به این ترتیب رشتهٔ زندگی روزمرهٔ خالد، قطع وپیوند میان گذشته و حال، در ذهن خالد، گم می‌شود. این گسیختگی در فصل ۸ و ۹ نیز ادامه می‌یابد. بدینسان حدود ۱۳۰ صفحه از رمان، شامل چهار فصل جدا، به توصیف رویدادهای زندان و اعدام افسران می‌پردازد، به نحوی که خواننده احساس می‌کند، رمان دیگری را می‌خواند که رابطه‌ای با زندگی خالد و بندر لنگه ندارد. این جدایی میان فضای زیستی خالد و فضای ذهنی خاطرات، انسجام کلی رمان و روابط ساختاری آن آسیب رسانده است. در پایان فصل نهم، سیر رویدادهای گذشته به ماجرای ورود تبعیدیان به بندر لنگه و برخورد با علی می‌رسد و گذشته و حال یکی می‌شود.

محدودیت‌های اسلوبی زاویه دید درونی و شیوه بیان مستقیم، علیرغم توان و مهارت نویسنده، برخی نارسایی‌های ناگزیر را به رمان تحمیل کرده است. نویسنده، به اقتضای شیوهٔ کار خود، مجبور شده است که راوی را در سرتاسر رمان در موقعیتی قرار دهد که بتواند به جهان داستان اشراف پیدا کند. خالد به عنوان راوی در تمام مکان‌ها و زمان‌ها چه در پادگان و کامیون سر بسته و چه در سلول زندان یا شکنجه گاه، همواره دریچه یا روزنه‌ای می‌یابد که حوادث و گفت‌وگوهای خطیر را ببیند و بشنود. این وضع، عرصهٔ توصیف و تشریح فضاها و رویدادها را تا عرصهٔ میدان دید و شنوایی او محدود می‌کند. به همین دلیل گاهی درایماژسازی رمان رگه‌هایی از تصاویر و برداشت ناتورالیستی، وارد می‌شود که کمتر جنبه شناختی و نظری دارد، بلکه بیشتر از محدودیت زاویه دید ناشی می‌شود.

مثال عمده در این زمینه،ایماژی است که از بندر لنگه و زندگی مردم آن ارائه می‌شود. این تصویر بیشتر از دید و تجربهٔ یک غریبهٔ تبعیدی پریشان خاطر مایه می‌گیرد که پیوندی طبیعی و درونی با مردم شهر و زندگی اجتماعی آن دارد. دریافتی که خالد از بندر لنگه دارد، به کوچه و خیابان، بازار و قهوه خانه و غیره محدود می‌شود و هیچگاه راهی به درون خانه‌ها و روابط درونی خانواده‌ها ندارد. علیرغم این محدودیت، نویسنده موفق شده است که از طریق اشاره‌ها و نشانه‌ها و گفت‌وگوهای پراکنده، بسیاری از روابط ناپیدا و مناسبات درونی و فرهنگی جامعه بندر لنگه را به صورت تصویر هنری نشان دهد. اما به دلیل نوع زندگی و روابط خالد، وضع زندگی قشرهای انگلی و ویژگی‌های فرهنگی آنان بیشتر در رمان منعکس شده است. برعکس زندگی قشرها و گروه‌های اجتماعی دیگر، کمتر به دنیای داستان راه یافته است. شگفت اینکه در سرتاسر داستان طولانی مردم شهر، هیچ مادر یا کودکی حضور جدی ندارد. انگار در این جامعه از عشق و عروسی و تولد خبری نیست.

همچنین در بازنمایی فضاهای گذشته و شخصیت‌های مربوط به آن، برخی حوادث فرعی و اتفاقی مثل قضیه بیماری «اصغر دلال» و بدمستی «شهری» و بازی شطرنج زندانیان بیش از حد شرح و بسط پیدا می‌کند، ولی برخی از جوانب اصلی داستان به اندازهٔ کافی روشن نمی‌شود. مثلا" از دوران کودکی خالد و وضع خانوادگی او چیزی در رمان باز تاب پیدا نکرده است. همچنین مجالی برای آشنایی با علل پیدایش و شکست جنبش ملی و یا آگاهی عمیق تر از دنیای درونی و فکری افسران اعدامی فراهم نشده است. خواننده‌ای که آگاهی قبلی و بیرونی از فضای تاریخی رمان نداشته باشد، نمی‌تواند از طریق اشارات و نمادهای اندک داستان، دریابد که «بختیار» و «آزموده» چگونه آدمی هستند و یا ماشین‌های نمره سیاسی خارجی در زندان چه می‌کنند.

نمونهٔ دیگر از رسوخ تصویر پردازی ناتورالیستی در رمان، مربوط به چهرهٔ آن مرد روستایی است که به خاطر توهین به خرش برای شکایت به شهربانی آمده است. توصیف نسبتاً کشدار این صحنه، سیمایی مسخره و بسیار احمق از روستائیانی را نشان می‌دهد که مجال حضور در دنیای اصلی رمان پیدا نکرده‌اند. (ص۳۲۲ تا ۳۳۱)

آخرین سخن

به نظر صاحب این قلم، رمان داستان یک شهر به اعتبار ارزش‌های زیاد هنری، زیبایی شناختی و اجتماعی خود، یکی از رمان‌های برجسته و ماندنی فارسی وایرانی است، که گذشته از خلق یک ساختار نوین هنری، تجربهٔ بزرگی در راه تبدیل آگاهی و تجربهٔ اجتماعی به تجربه و آگاهی زیبایی شناختی است. خوانندهٔ این اثر همراه با تجربه لذت ذوقی فراوان، به آگاهی‌های جدید تاریخی، اجتماعی و روانشناختی دست می‌یابد و با عواطف و اندیشه‌هایی ژرف‌تر و غنی‌تر نسبت به زندگی و جامعهٔ خود روبرو می‌شود. از این رمان می‌توان درس‌های آموزنده‌ای در زمینهٔ اعتلای نگرش زیبایی شناختی، خلاقیت هنری و کاربرد زبان فرا گرفت، و جای آن دارد که این اثر از جنبه‌های مختلف مورد تحلیل و ارزیابی قرار گیرد، و حق است که بیشتر شناخته شود.

عمر نویسنده هنرمند و کارش هرچه درازتر و پربارتر باد.

بهمن ۱۳۷۲

زمین سوخته
رضا براهنی
ماهنامهٔ چراغ
جلد چهارم- پائیز ۱۳۶۱

دانش و واقعیت گرائی

۱) حوادث بزرگ تاریخی، تنها شکل‌های جدید و حتی انواع جدید ادبی بوجود نمی‌آورند، بلکه شکل‌های گذشته را در پرتو تأکیدهای جدید در برابر ما می‌نشانند، و بدین ترتیب، نه تنها شکل ها و انواع را منهدم می‌کنند و یا می‌آفرینند، بلکه آن‌ها را متحول و به نسبت سیر حرکات تاریخ متکامل‌تر نیز می‌سازند. از زمان پیدایی بورژوازی و ورود او به میدان‌های شهر و تاریخ، و تواریخ کشورهای مختلف در قرن هفدهم، و از زمان نگارش نخستین آثار «دنیل دیفو»، فرم قصهٔ بلند یا «رمان» در طول سیصد سال گذشته، به رغم ظهور انقلابات جدید و مختلف، و به رغم دگرگونی‌های جهانی- «کرامول»، انقلاب کبیر فرانسه، انقلابات قرن نوزدهم فرانسه و آمریکا و آلمان، انقلاب بلشویک، انقلاب چین و کوبا- و به رغم چین خوردگی عظیم و پی در پی چهرهٔ رنج کشیدهٔ ملل آفریقایی، آمریکای لاتین و آسیا، به زندگی خود ادامه داده، با تحولات اجتماعی دستخوش تغییرات متناسب شده است. رمان نابود نشده است، بلکه با هر شلاق زمان پوست انداخته است. و چنین به نظر می‌رسد که تا جهان به این پاشنه می‌چرخد، رمان، بزرگترین فرم ادبی عصر بورژوازی، عصر اعتلا، سیطره و احتضار امپریالیسم، عصر کشمکش

عظیم طبقاتی، عصر برخورد و تخاصمات اردوگاه‌های سرمایه‌داری و سوسیالیستی، عصر سوسیالیسم، و بزرگترین فرم ادبی کشورهای بلاکش جهان فقیر است. رمان، با ظرفیت‌های بیکران، انعطافات فراوان، تجربه‌پذیری‌های بی پایانش، تنها شکل ادبی است که با جامعیت ابزار، تدابیر و وسائل ادبی خود، قدرت دربرگرفتن تحولات تاریخی اعصار معاصر و جدید را دارد. از این دیدگاه، به نظر می‌رسد که رمان، شکل ادبی حال و اینده است. به این زودی، رمان حتی ظرفیت منعکس کردن تخیلات انسان دربارهٔ صور فلکی و کهکشان را هم پیدا کرده است.

رمان در حال معراج است. چاپ رمان «شکسته»[۱] از «دوریس لسینگ»[۲] نویسندهٔ انگلیسی، چاپ قصه‌های تخیلی ازنویسندگان شوروی[۳] دربارهٔ آسمان ها، و نوشته‌های پر تهور دیگری در میان سایر کشورها، ظرفیت فوق العادهٔ رمان را برای دربرگرفتن حضور قریب الوقوع انسان عصر ما در کرات دیگر نشان می‌دهد. اندیشهٔ نا کجا آبادی پرواز در میان کرات کهکشان ها، اینک به تحقق نزدیک شده است. انسانی که با اسطوره‌هایش در دوران ابتدایی، انگار از ماه و خورشید و ستارگان آسمان بر روی کرهٔ زمین نازل شده بود، اینک با شکل رمان، قصد کشف آسمان را دارد. و این بار، بار پرارزشی از تخیل و واقعیت را هم با خود به سوی کرات دیگر می برد. غرض پیش بینی أینده‌ای حتمی و متیقن نیست، بلکه هدف درک انعطافات درخشان و تردید ناپذیر رمان به عنوان بزرگترین شکل ادبی انسان است.

۲) به رغم تحولات بزرگ ادبی در عصر ما، رمان بعنوان یک شکل جامع ادبی هنوز در ادبیات فارسی، کاملا" جا نیفتاده است. و یا شاید

---

[۱] Shikasta خانم دوریس لسینگ که با معارف ایرانی و عرفانی هم آشنایی دارد، از کلمهٔ فارسی برای نام کتابش استفاده کرده است.

[۲] Doris Lessing

[۳] اخیرا" مجلهٔ Soviet literature یک شماره اش را به ادبیات علمی- تخیلی تخصیص داد.

بهتر باشد بگوییم که پیش از انقلاب جا نیفتاده بود. سقوط سلطنت، ظهور انقلاب، ادامهٔ روحیهٔ انقلابی در مردم ما به رغم گرفتاری‌های مختلف ما، حضور خشن و خونین جنگ با عراق، تهدیدهای پایان ناپذیر امپریالیسم، و گسترده شدن درونماهای جدید در برابر چشم نویسندگان کشور ما، آنان را مجبور کرده اند که به دنبال شکل‌هایی بروند که کلیت و جامعیت تاریخی بیشتری داشته باشند و در واقع تجربه‌هایی باشند در خور عظمت سقوط شاه، عظمت ظهور انقلاب، عظمت حضور مردم در صحنهٔ حرکات انقلابی، و عظمت فداکاری مردم ما در برخورد با جنگ، انقلاب ما را به جهان، و جهان را به ما نزدیکتر کرده است. شکل رمان، که در گذشته، حالت شهرستانی، بومی، محلی و ملی داشت، اینک با حفظ آن حالات و یا دگرگون کردن آن‌ها، سهم بیشتری از جهان می‌خواهد، و جهان برای رمان نویس، جایی است که او در آن، جهان را به مبارزه می‌طلبد. انقلاب یکی از آن جاهای جهانی است، و جنگ، یکی دیگر، و شادی ها و دردها، امیدها و یأس‌های ناشی از این دو، مضامین اصلی رمان را تشکیل می‌دهند. ما از طریق رمان جنگ در اعماق جهان خواهیم افکند. بوسیلهٔ انقلاب، یک نبض جهانی یافته‌ایم. رمان منعکس کنندهٔ آن نبض است. مضامین حیات ما در این لحظه از تاریخ، جهانی‌تر از مضامین حیات ما در هر لحظهٔ دیگر از تاریخ گذشتهٔ ما هستند. ما می‌رویم که هم خود باشیم وهم جهانی. از این نظر، جرأت نویسندگان ما، در برخورد با مضامین جدید، به رغم شکست‌هایی که از نظر شکل کار و به علت محدودیت جهان بینی تاریخی- سیاسی‌شان در آثار آن‌ها مشهود می‌شود درخور ستایش است. حبس و تبعید در دوران شاه، مضامین اصلی دو رمان «همسایه‌ها» و «داستان یک شهر»، و جنگ، مضمون اصلی رمان «زمین سوخته»، مضامینی هستند متکی بر جرأت انقلابی. با حبس در آثار تنی چند از نویسندگان آشنا شده‌ایم: علوی، احمد محمود، محمود دولت آبادی و نسیم خاکسار. این نویسندگان از

نظر برداشت با هم فرق می‌کنند ونیز از نظر سطح خلاقیت ادبی. ولی جرأت روبرو شدن با مضامین جدید زندگی ما را داشته‌اند. از این نظر جرأت عام ادب کنونی ما در انتخاب مضامین حیاتی و اصلی زندگانی تاریخی- اجتماعی ما مدیون این قبیل نویسندگان ما است، گرچه ممکن است از نظر شیوهٔ برخورد با این مضامین، و یا شکل‌های بزرگ و قدرتمندی که باید این مضامین را در خود جای دهند، مدیون آن‌ها نباشیم، یک نکته را به یقین می‌توان گفت: تاریخ در حریم تنهایی بعضی از نویسندگان ما راه جسته، آن‌ها را با پس گردنی به میدان کشیده است. گرچه نویسنده هنوز مسلح به ابزار تاریخ،ایدئولوژی، زیبایی‌شناسی، شکل‌شناسی، نوع‌شناسی، انسان‌شناسی و زبان شناسی ادبی نیست، گرچه بنظر می‌رسد هنوز «پرسپکتیو» یا جهان‌بینی پیدا نکرده است، لکن این قبیل چیزها به تنهایی هم به دست نمی‌آید، در برخورد و در رویارویی، و به دور هم نشستن نویسندگان کشور ما، و با پیش کشیدن مسائل و معضلات ادبی عصر ما و بحث عمیق و آزادانه دربارهٔ آن‌هاست که جهانی دیدن مفاهیم و شکل‌ها و جهانی کردن آن‌ها حاصل می‌شود. اکنون زمان خطرکردن ادبی است، حتی اگر نوشته، خوب از آب در نیاید، حتی اگر نوشته، شسته رفتگی، کمال، سختگی و پختگی آثار تولستوی، داستایوسکی، پروست، فالکنر و مالرو را نداشته باشد. باکی نیست، در راهی که ما می‌رویم، «سه ره پیدا» نیست، تنها یک راه پیداست، و آن راه پر سنگلاخ آفرینش غرور انگیز انسانی است.

۳) مضمون اصلی کتاب آقای احمد محمود در «زمین سوخته» جنگ است، جنگی که با وجود آن‌که به شکست دشمن و پیروزی ما انجامیده، هنوز تمام نشده است. کتاب آقای احمد محمود، سه ماه از جنگ، نخستین پاییز جنگ را در یکی از شهرهای مهم جنگ زده، یعنی اهواز، نشان می‌دهد. در آن سه ماه نخستین جنگ، تقریبا" همه چیز به ضرر ما بوده است.

از زمان نادر شاه تا انقلاب، در هیچ جنگی فاتح نبوده‌ایم و تازه در آن جنگ هم فاتح اصلی کمپانی هند شرقی و استعمار انگلیس بوده است، در هند، و خود نادرشاه بوده است، شخصاً" از فتوحات آنچنانی جز تشتت، تزلزل، تفرقه، جنگ‌های قومی و قبیله‌ای، کم خونی جسمانی ملی، و ضعف و فتور بنیادی فرهنگی چیزی نصیب ما نشده است. در عصر آغا محمد خان قاجار یکی دو دست رد داشته‌ایم بر سینه مهاجمان خارجی، و البته در کنار آن قتل عام داشته‌ایم و از کشته پشته ساختن‌ها و سر بریده بر دوش کشیدن‌ها، از کرمان تا بم و فسا؛ و بعد دیگر شکست پشت سر شکست بوده است: فتحعلیشاه، عباس میرزا، محمدشاه، ناصرالدینشاه، رضاشاه، محمدرضاشاه؛ حضرات در همهٔ جنگ‌ها از جلوی دشمن خارجی در رفته‌اند و یا حتی به خود او پناه برده‌اند تا در داخل کشور، در مبارزه علیه مردم میهن ما، بلامنازع و مقدس باقی بمانند، شمشیر را درست بر شاهرگ مردم ایران گذاشته‌اند و به هر بهانه‌ای زندان‌ها را انباشته‌اند و آدم‌ها را کشته‌اند. رسوایی‌ای بزرگ‌تر از دررفتن خود رضا خان و ارتشش در جنگ جهانی دوم، در هیچ جای دنیا سراغ نداریم.

خاطرات سرهنگ‌های آن دوران ما پر است از این قبیل افتخارات: «یادت هست چطور چادر سرمان کردیم و در رفتیم!» پس از سقوط رضاخان، تنها تیمسار او، که به نظر می‌آمد در برابر متفقین از خود مقاومتی نشان دهد، فضل‌الله زاهدی بود، در اصفهان؛ و «فیتزوری مک‌لین» نویسندهٔ کتاب معروف «تقرب‌های شرقی»[1] در فصل «گذری به‌ایران» می نویسد که چگونه او، یعنی نویسنده، در جامهٔ یک ژنرال وارد اتاق زاهدی شد، آنا" او را تسلیم کرد و او را در ماشینی گذاشت و به فلسطین تبعیدش کرد. این رسوایی، فقط رسوایی در رفتن خود رضا خان را روسفید می‌کند. و وقتی که تیمسار زاهدی به قدرت رسید، می

---

[1] Fitzory Maclean, eastern approches, (Time Incorporated, New Yprk, ۱۹۵۰), P.۲۶۷/۷۹

دانیم که دست توی دست خارجی گذاشت و شلاق بر گردهٔ مردم شکست. و می‌آییم و می‌رسیم به انقلاب و جنگ علیه اشغالگران خوزستان؛ و سر پیروزی ما در این جنگ در این نهفته است که این جنگ را، هم در زمان مقاومت و دفاع و تخلیهٔ شهرها، و هم در زمان عقب راندن دشمن پاکسازی مرزها و شهرها، مردم کشور ما جنگیده‌اند، و این تجربهٔ عظیم توده‌گیر می‌تواند مضمون اصلی دهها قصهٔ کوتاه، رمان و شعر قرار گیرد، همان‌طور که در کتاب آقای احمد محمود قرار گرفت و در کتاب‌های دیگران نیز قرار خواهد گرفت.

پیروزی آقای محمود در این نکته نهفته است که او در یک مقطع بسیار مهم تاریخی، در شهری بوده است، و یا از طریق راوی قصه اش این‌طور وانمود می‌شود بوده است، که برای جنگ، برای شکست، برای پیروزی، به طور کلی برای بسیج تاریخی ما جنبه حیاتی داشته است. از این نظر سرنوشت آقای احمد محمود، به علت تجربه‌ای که از این بابت اندوخته، برای نویسندگانی که در این جنگ شرکت نداشته‌اند، و یا موقع بمباران و اشغال در این شهرها نبوده‌اند، غبطه انگیز است. نویسنده باید در مقاطع تاریخی در کنار مردم خود باشد. جنگ یکی از آن مقاطع تاریخی است، همان‌طور که انقلاب، همان‌طور که حبس، همان‌طور که ترقی و تعالی. (استثناهای عظیم را که کنار بگذاریم- مثلا" تولستوی در جنگ‌های ناپلئون روسیه نمی‌توانست شرکت داشته باشد، ولی شاهکار بزرگی چون «جنگ و صلح» را نوشته است؛ چارلز دیکنز در انقلاب کبیر فرانسه نمی‌توانست شرکت داشته باشد، ولی قصهٔ مهمی بنام «داستان دو شهر» نوشته است- باید بگوییم که اغلب رمان نویسان بزرگ جنگ نویس و انقلاب نویس، اگر در جنگ و انقلاب نمی‌بودند، نمی‌توانستند آن باشند که شدند. رمان‌های چینی «مالرو» و رمان «امید» او دربارهٔ انقلاب و جنگ داخلی اسپانیا، رمان‌های همینگوی دربارهٔ جنگ‌های جهانی اول و دوم و جنگ داخلی اسپانیا، رمان‌های «سلین» دربارهٔ جنگ،

رمان‌های «نورمان میلر»، «کرت وانه گوت» و«جوزف هلر» در بارهٔ جنگ، رمان‌های «مالاپارته» دربارهٔایتالیای جنگ زده، محصول حضور خود این نویسنده‌ها در صحنه‌های جنگ و انقلاب بوده است.) چنین به نظر می‌رسد که آقای احمد محمود این اقبال را داشته است که در جنگ بوده باشد. جنگ فی نفسه چیز بدی است، و روی‌هم تمایل عمومی و جهانی در این است که از وقوع آن جلوگیری شود. حبس و تبعید و شکنجه و دربدری و فقر و بدبختی هم چیزهای بدی هستند. ولی زمانی که این‌ها به عنوان واقعیت‌های اجتناب ناپذیر تاریخ در برابر ما قد علم می‌کنند، نویسنده‌ای که با این مضامین، در کنار مردم و با آنان زندگی می‌کند، درصورت حفظ سلامت روانی خود و در صورت داشتن جهان بینی سالم اجتماعی، از نظر شخصی، تاریخی و اجتماعی غنی‌تر و قوی‌تر از نویسندگان دیگر از آب درمی‌آید. از نظر غرقه شدن در مضمون جنگ و یا زیستن و بارور شدن در شهری جنگ زده، سرنوشت آقای احمد محمود غبطه انگیز است. اینکه او بتواند تجربهٔ غنی را با تکنیک غنی درآمیزد و از ترکیب آن دو اثری واقعا جاویدان بیافریند، مسأله‌ای دیگر است که ذیلا" بدان خواهم پرداخت. مقطع تاریخی، جرأت حضور، حس جهانی از موقعیت یک منطقه و مردم، همگی دست به دست هم می‌دهند تا اثری مثل «زمین سوخته» خلق شود. از این نظر جرأت آقای احمد محمود فقط می‌تواند ستایش ما را برانگیزد.

٤) باید در این جا از یک جرأت دیگر نیز بحث شود: نوشتن قصهٔ واقعیت گرا، در زمانی که هر تجربهٔ جدید تاریخی، شیوه‌های گذشته را متحول می‌کند و یا شیوه‌های جدیدی خلق می‌کند، و در زمانی که به تبع این تحولات و تجددها، تجربه‌های جدید در شکل و شیوه کار نویسندگان جهان را به خود مشغول کرده است، جرأت می‌طلبد. در زمانی که واقعیت گرایی به معنای قراردادی کلمه، کهنه و باصطلاح «دمده» شده، بکار گرفتن آن، به همان اندازهٔ دست زدن به تجربه‌های

جدید، در شکل و شیوه، پیدا کردن مضامین جدید و یا قرار گرفتن عمدی یا تصادفی در مقاطع تاریخی جرأت می‌طلبد. اگر در زمان بمباران و یا به توپ بستن اهواز، آقای محمود در جایی می‌بود که محل اصابت ترکش توپ و خمپاره باشد، سر جسمانی‌اش را از دست می‌داد، ولی اگر آقای محمود شکلی عوضی برای مضمون قصهٔ جدیدی انتخاب کند، یا کرده باشد، سر ادبی اش را به باد خواهد داد.

آقای احمد محمود از همان آغاز قصه قصد دارد که با ما یک قرار واقعیت گرایانه بگذارد. معمولاً" از همان ده بیست صفحهٔ اول قصه می‌فهمیم که قصه نویس در حال گذاشتن چه نوع قراری با ما است. دستگیرمان می‌شود که او چه نوع رمانی می‌خواهد بنویسد. چهار پنج صفحهٔ اول «بوف کور» نشان می‌دهد که رمان، هرچه باشد، واقعیت گرا نیست؛ تمثیلی می‌تواند باشد، اسطوره‌سازی می‌تواند باشد، روانی به معنای «فرویدی» و یا بمعنای «یونگی» می‌تواند باشد، ولی واقعیت‌گرا نمی‌تواند باشد. سه چهار صفحهٔ اول حاجی آقا دقیقا" عکس آن را نشان می‌دهد. قرار با واقعیت گذاشته شده. همانند ده صفحهٔ اول «سووشون» کافی است معلوم شود که قصه واقعیت گراست، و نیز ده دوازده صفحهٔ اول «مدیر مدرسه»، «نفرین زمین»، «چشم‌هایش»، «دختر رعیت»، «توپ»، «همسایه‌ها»، «گاوواره بان». ولی «عزاداران بیل»، «سفر شب»، «شازده احتجاب» و «سوترا» قرارهایی از نوع دیگر با ما می‌گذارند. همان دوازده صفحهٔ اول رمان «زمین سوخته» برای ما قراری با واقعیت می‌گذارد. به همین دلیل ما خوانندگان این رمان به اجبار باید در چارچوب واقعیت گرایی به این قصه بپردازیم. قراری که او در چند صفحهٔ اول با ذهن ما می‌گذارد، ادامه پیدا می‌کند و سراسر قصه را دربرمی‌گیرد، حتی در زمانی که راوی احساساتی می‌شود، حتی در زمانی که در آخرهای رمان چشم به شلوار برادرش می‌دوزد، تا حدی ذهنی می‌شود و با یک «فتیش» به مغازله برمی‌خیزد، حتی وقتی که انگشت دست «محمد میکانیک» را توی

خوشهٔ خشک نخل حیاط «ننه باران» می‌بیند، قرار با واقعیت گرایی حفظ می‌شود. اگر ایرادی برای آقای احمد محمود بگیریم، در چارچوبی خواهد بود که او برای قصه‌اش برگزیده است، و نه در خارج آن. واقعیت‌گرایی شیوه‌ای است که نویسندهٔ کتاب انتخاب کرده است. ما نمی‌توانیم به او ایراد بگیریم که چرا مثل هدایت نمی‌نویسی. ایرادهایی که خواهیم گرفت در چارچوب واقعیت گرایی است. ما با دانش واقعیت گرایی به سراغ «زمین سوخته» خواهیم رفت. می‌دانیم که اگر صحنهٔ آخر کتاب آقای احمدمحمود را به دست «سلین» می‌دادیم، او یکی از بزرگترین و فنا ناپذیرترین صحنه‌های رمان نویسی جهان را خلق می‌کرد. ولی شیوهٔ او چیز دیگری است. طنز، تخیل، عصبانیت، روانشناسی، آشنایی عمیق به خلق و خوی درونی آدم‌ها، و از آن بالاتر زبانی توفنده و عصیانی، شیوهٔ «سلین» را در فراسوی واقعیت گرایی قراردادی قرار می‌دهد. با این قبیل برداشت ها اگر بسراغ آقای احمد محمود برویم، هر حرفی بزنیم به ضرر او تمام خواهد شد. جرأت می‌خواهد که نویسنده، پس از این همه تجربه‌های شکلی در رمان نویسی جهان، یک قصه با شیوهٔ واقعیت‌گرایی قراردادی بنویسد. ما این جرأت آقای احمد محمود را می‌ستائیم، و در چارچوب واقعیت گرایی به بررسی می‌پردازیم.

۵) خلاصهٔ قصه از این قرار است: شروع جنگ، شایعات مربوط به جنگ که راوی آن‌ها را بازگوئی می‌کند، معرفی برادرهای راوی، مادر راوی و خانواده‌های مربوط، معرفی دو برادر مهم از نظر قصه، یعنی خالد و شاهد، معرفی شخصیت‌های فقیر و علاقمند به انقلاب، معرفی گرانفروش میدان، بحث از «محمد میکانیک»، ننه باران، و شخصیت‌های تیپیک و غیر تیپیک اطراف آنان، سرنوشت خالد و شاهد، سرنوشت جیب برها و دزدها و باج بگیرها، اعدام دزدها، پیش از آن مرگ پسر ننه باران در جبهه و تشییع جنازه پنجاه و دو شهید در اهواز، و بعد گرفتاری اعدام کنندگان دزدها، آزادی آنان، و بعد اصابت موشک به میدان،

خانه‌های میدان، قهوه خانه، در غیاب راوی، که در نتیجه راوی جان سالم بدر می‌برد، و پایان قصه با مرگ مهم‌ترین آدم‌های نیمهٔ دوم قصه در میدان. حوادث مهم علاوه بر خود جنگ عبارتند از مرگ خالد، جنون شاهد، غارت اموال کل شعبان گران‌فروش، اعدام سارقین بوسیلهٔ ننه باران و محمد میکانیک و عادل، پیش از آن تشییع جنازهٔ پسر ننه باران و دیگران، و مرگ آدم‌های مهم قصه. قصه دارای دو محل حادثه یا لوکوس (LOCUS) است، خانه راوی و میدان. راوی در خانه است و یا بین خانه و میدان و بیمارستان که سرنوشت برادرها و مادرش روشن می‌شود، یک عده از شهر خارج می‌شوند، خالد می‌میرد و شاهد از شهر برده می‌شود. بعد راوی نقل مکان می‌کند به میدان و قهوه‌خانه. و بعد برمی‌گردد به خانه اش تا صبح روز بعد دوباره به میدان برگردد و جنازه‌های دوستانش را ببیند. وصف عامی از خیابان ها وایستگاه راه‌آهن و بیمارستان‌ها و قبرستان‌هم درقصه هست که راوی ناقل حوادث آن‌هاست.

دوست دارم برای ورود در بحث ساختی پیرامون قصه دو تکه از دو نامهٔ مختلف یک فیلسوف، و بعد یاد داشتی نسبتاً" طولانی از یک منتقد را ترجمه و نقل کنم.

یادداشت اول:

«من هرگز مخالف آنچه شعر جانبدار خوانده می‌شود، نیستم؛ هم «آخیلوس» پدر تراژدی، و هم «آریستوفان»، پدر کمدی، شاعرانی سخت جانبدار بودند. «دانته» و «سروانتس» کمتر از آنان جانبدار نبودند. و بهترین چیزی که دربارهٔ «دسیسه و عشق» اثر «شیلر» می‌توان گفت، این است که این اثر نمایانگر نخستین نمایش آلمانی با مسائل سیاسی است. روس‌ها و نروژی‌های جدید، که رمان‌های عالی خلق می‌کنند، همگی با هدف می‌نویسند. با وجود این، به گمان من، حل مسأله باید از خود وضعیت و خود عمل تجلی پیدا کند، بی‌آن‌که به صراحت بدان اشاره‌ای

شود، و نویسنده مجبور نیست که راه حل تاریخی اینده برای جدال‌های اجتماعی را که توصیف می‌کند، بر روی سینی بگذارد و تقدیم خواننده بکند. باید به این گفته افزود که در شرایط ما، رمان ها، اغلب خطاب به خوانندگانی از محافل بورژوایی نوشته می‌شوند، و این یعنی محافلی که مستقیما" به ما تعلق ندارند. بدین ترتیب، به اعتقاد من، رمانی که با مسأله سوسیالیستی سر و کار دارد، در صورتی مأموریت خود را بطور کامل انجام می‌دهد که با ترسیم مؤمنانهٔ مناسبات واقعی، توهمات قراردادی حاکم مربوط به این مناسبات را از میان بردارد، خوش‌بینی جهانی بورژوایی را متزلزل کند وبه ناچار، در ارزش ابدی آنچه وجود دارد، شک و تردیدایجاد کند، بدون آن‌که خود راه حل مستقیم مسألهٔ مطروح را در اختیارخواننده بگذارد، حتی‌گاهی بدون آن‌که بنحوی نمایان‌طرف بگیرد.»[1]

یادداشت دوم:

«اگر من چیزی برای انتقاد کردن داشته باشم، این خواهد بود که شاید، بالاخره، این داستان بحد کافی واقعیت گرا نیست. علاوه بر دقت در جزییات، واقعیت گرایی از دیدگاه من به معنای نمایاندن صادقانهٔ شخصیت‌های تیپیک در موقعیت‌های تیپیک است.»[2]

یادداشت سوم:

«آنچه تیپ را مشخص می‌کند تقارب و تقاطع کلیهٔ وجوه برجستهٔ آن وحدت پویا است که از طریق آن ادبیات اصیل، زندگی را در یک

---

[1] از «انگلس» به «میناکانوتسکی» نقل شده در کتاب Marxists on literature edited by David Craig, (Penguin Books, Great Britain, ۱۹۷۵), P.۲٦۸

[2] از «انگلس» به «مارگارت هارکنس» نقل شده در همان کتاب بالا، ص ۲٦۹.

وحدت زنده و متناقض- یعنی کلیهٔ مهم‌ترین تناقضات اجتماعی، اخلاقی و روانی یک عصر- منعکس می‌کند...

از طریق نمایاندن یک تیپ، خصائص عینی، جهانی، و اساسی، آنچه در انسان استمرار دارد و آنچه بوسیلهٔ تاریخ تعیین می‌گردد، آنچه فردی است، و از نظر اجتماعی جهانی است با یکدیگر در هنر ترکیب می‌شوند. از طریق خلق تیپ و کشف شخصیت‌های تیپیک و موقعیت‌های تیپیک، مهم‌ترین سمت‌های رشد اجتماعی، بیان هنری کافی خود را بدست می‌آورند... به همین دلیل جای شگفتی نیست که در زیباشناسی علمی اندیشهٔ مربوط به تیپ با اهمیت تلقی می‌شود. تیپ، از یک سو اجازه می‌دهد که دیالیتیک واقعیت و ظاهر آن حل شود- و این چیزی است که در مقولات دیگر پیدا شدنی نیست- و از سوی دیگر، تیپ پل می‌زند به آن پروسهٔ اجتماعی و تاریخی که بهترین هنر واقعیت گرای از آن انعکاس دقیقی بدست می‌دهد.»[۱]

یاد داشت اول، یکی از مسائل اساسی تعهد هنری را پیش می‌کشد. تعهد را نمی‌توان از خارج به یک اثر هنری، خواه شعر، خواه حماسه و خواه رمان تحمیل کرد. با وجود این، هنر درجه یکی نیست که جانبدار نباشد. از «آخیلوس» یونانی تا «شیلر» آلمانی و تا عصر ما هنر واقعی جانبدار است، ولی این جانبداری باید از «خود وضعیت و خود عمل تجلی پیدا کند.» راه حل مسائل تاریخی- سیاسی را نویسنده بر روی یک سینی نمی‌گذارد تا تقدیم خواننده بکند. چنین چیزی ربطی به هنر ندارد. جانبداری واقعی، درونی و جبلی اثر از روابط درونی آن ناشی می‌شود و آن مبتنی است بر «ترسیم مؤمنانهٔ مناسبات واقعی.»

برای اینکه مساله روشن شود، از قصهٔ حاضر شخصیتی را پیش می کشیم: «محمد میکانیک». در این تردیدی نیست که آدمی مثل «محمد میکانیک»، در مناسبات اجتماعی شهر جنگ زده‌ای مثل اهواز می تواند

---

[۱] Georg Lukacs, writers and critics, (Merlin Press London, ۱۹۷۸), P.۷۸

مهم باشد. روابط او حتماً روابط عینی است. نه در قصه، که در جامعه. به نظر می‌رسد که یک قصه نویس متبحر، شروع می‌کرد که به ترسیم مناسبات واقعی «محمد میکانیک» با جامعه‌ای که او در آن زندگی می‌کند. برخوردهایی که راوی قصهٔ حاضر در چندین مورد با «محمد میکانیک» می‌کند، نشان می‌دهد که او جانبدار محمد میکانیک است. ولی به دلایلی که ذیلاً گفته خواهد شد، محمد میکانیک شخصیتی است متناقض، در بعضی شرایط شدیداً عاطل و باطل، و اگر قصه نویس بخواهد که از طریق جانبداری راوی او ما هم جانبدار محمد میکانیک باشیم، خیلی خطر کرده است. برای آن‌که جانبداری با موفقیت توأم باشد، لازم است شرایط واقعی با تکنیک واقعی درهم آمیخته شود، یعنی محمد میکانیک مشروط به شرایط تیپیکی بشود که در آن شرایط اهمیت تیپ او در جامعه روشن شود. از آنجا که قصه نویس این‌طور قلمداد می‌کند که محمد میکانیک در جامعه مهم است، ولی نشان نمیدهد که اهمیت او در کجاست، و حوادثی که برای او پیش می‌آورد، بجای نشان دادن اهمیت او، پا در هوا و بی ریشه بودن او را، ناخواسته، برملا می‌کنند، جانبداری راوی از او، محمد میکانیک را تبدیل به مخالف مصالح آن جامعه جلوه می‌دهد، چیزی که دشمنان واقعی محمد میکانیک و محمد میکانیک‌ها دوست دارند از آنان چنین تصاویری داده شود تا محکومیت اجتماعیشان از نظر تاریخی به ثبوت برسد. در این مورد «ترسیم مؤمنانهٔ مناسبات واقعی» از میان برخاسته، بجایش، با کمال تأسف، ترسیم غیرمؤمنانهٔ روابط واقعی نشسته است. چگونه؟

در چند مورد راوی را می‌بینیم که با محمد میکانیک حشر و نشر می‌کند، ولی در چند مورد او را درگیر عمل می‌بینیم. انتظار داریم این اعمال واقعیت تیپ محمد میکانیک را نشان دهد. پس از مرگ پسر ننه باران و شهادت پنجاه و دو تن از جوانان در جبهه، در تشییع جنازه، محمد میکانیک را می‌بینیم که اسلحه بدست دارد، بعد می‌پرد روی یک

وانت، شعری می‌خواند و به دنبال این شعر مردم حاضر می‌شوند بگویند «مرگ بر آمریکا» و حتی حاضر می‌شوند از بهشت آباد اهواز مستقیما" عازم جبهه شوند. نخستین بار است که محمد میکانیک اسلحه بدست می‌گیرد، نخستین بار است که شعر می‌خواند، شعری که از نظر برخورد با کلام، تقریبا" در ادامهٔ سنت شعر نیمایی است، منتها با مفاهیم متناقض، به ویژه متناقض با شرایط داده شده در جامعهٔ ما، در جنگ و در اساطیر غیر اسلامی یا پیش اسلامی، و بهر طریق غیر ممکن است قرائت چنین شعری مردم جمع شده در بهشت آباد را بسوی شعار «مرگ بر آمریکا» و بسوی جبهه، آنهم مستقیما" از بهشت آباد بکشاند. به این نکته در جای خودخواهیم پرداخت. در جامعه‌ای که اکثریت قریب به اتفاق جوانان آن اسلحه بدست گرفته‌اند، اسلحه بدست گرفتن محمد میکانیک در آن لحظه از قصه توجیه ناپذیر خواهد بود، مگر آن‌که قصه نویس ثابت کند که تا آن لحظه محمد میکانیک هوش و شعور این کار را نداشته است، و بعدا" هوش و شعور این کار را بدست آورده است، آنهم در سایهٔ مرگ پسر ننه باران. در این صورت هیچ دلیلی برای مهم جلوه دادن محمد میکانیک پیش از این صحنه وجود ندارد، درحالیکه کلیهٔ دلائل جمع شده است تا پسر ننه باران که مرگش سبب بیداری ناگهانی محمد میکانیک شده است، پیش از مرگ بروی صحنه آورده شود و موجودیتش مشروط به شرایط تیپیک خاصی بشود که در پرتو آن محمد میکانیک آدمی باید سلاح بدست بگیرد. ولی هیچ چیز به رهبری رسانده شدن محمد میکانیک در این لحظه از قصه را توجیه پذیر جلوه نمی‌دهد، بدلیل اینکه جز دوستی ساده و تا حدی مرموز راوی و محمد میکانیک، قصهٔ آقای محمود از محمد میکانیک خیر چندانی ندیده است تا ناگهان در آن لحظه او رهبری عملیات را، علی الخصوص با خواندن یک شعر، که پیش از آن لحظه در قصه، محمد میکانیک برای آن استعدادی از خود نشان نداده است، بعهده بگیرد. مگر اینکه یک حزب زیرزمینی، که از

وجودش در سراسر قصه خبری نیست، این آدم بسیار مهم را در گوشه و کنار قصه، بصورت نیمه مخفی و نیمه آشکار، نگه داشته باشد، و ناگهان سر بزنگاه، برای گرفتن ابتکار عملیات در ید قدرت خویش، او را با مقداری عملیات محیرالعقول، که شعر خواندن هم بخشی از آن می‌تواند باشد، به مقام رهبری برساند. حقیقت این است که حتی سازمان‌های جاسوسی شرق و غرب هم نمی‌توانند از عهدهٔ انجام این قبیل عملیات محیرالعقول از آب درآیند. با یک شعر، که خانواده ها و مردم عزادار اهواز در بهشت آباد، غیرممکن است بسادگی معنای آنرا درک کنند، و اگر کسی معنای آنرا درک می‌کرد، عکس کاری را می کرد که مردم حاضر در صحنه می‌کنند، محمد میکانیک، تقریبا" فرمان پیش به سوی جبهه می‌دهد. افشاء رژیم صدام از طریق ارائه تصویر دربارهٔ تهمینه، دختر شاه سمنگان، و پسرش سهراب یل، که عاشقانه به دنبال پدر ایرانی‌اش رستم می‌گردد و سرانجام بدست همان پهلوان ایرانی هم سر بر بستر مرگ می‌گذارد، از صدام تکریتی یک رستم زابلی می‌سازد، طوری که اگر قرار بود پس از خواندن آن شعر در بهشت آباد، مردم شعر را بفهمند و شعاری به تبع آن بدهند باید فریاد می‌زدند: مرگ بر صدام یزید رستم- مرگ بر رستم آمریکایی. راوی روشنفکر، به محمد میکانیک کارگر روشنفکر از آب درآمده تلقیناتی را نسبت می‌دهد، و از قول او تلفیقاتی را به مردم نسبت می‌دهد که قصه را در یکی از مقاطع حساس آن با شکست مفتضحانه‌ای مواجه می‌کند.

علاوه براین، محمد میکانیک، که بعنوان یک شخصیت بخشی از قصه را اشغال کرده است، قبلا" اسلحه بدست نگرفته بوده، ولی دیگران اسلحه بدست داشتند، پس چرا صفحات بیشتری از قصه به آن اشخاص تخصیص داده نشده است. از آنجا که محمد میکانیک بدلیل حضورش در قصه مهم قلمداد می‌شود، و از آنجا که به رغم مهم قلمداد شدن اهمیت موجه و واقعی پیدا نمی‌کند، نویسندهٔ محترم به آن محمد میکانیک واقعی

کـه حتما" در جایی در جامعه زندگی می‌کند و روابط واقعی مهمی با آن دارد، خیانـت کـرده است. خیانت به اهمیت محمد میکانیک دقیقا" در نشان ندادن آن اهمیت و یا معکوس نشان دادن آن اهمیت نهفته است. به راسـتی که این خیانت موقعی کامل‌تر می‌شود که قصه نویس، برای واقعی جلـوه دادن محمـد میکانـیک، او را در کـنار و حتی در رأس کسانی قرار مـی‌دهـد کـه دو نفـر از غارتگـران خانـه‌هـای مـردم (و رویهم خانه‌های پولـداران) را دسـتگیر، محاکمـه و جابجـا اعـدام مـی‌کنـند. حاجی آقای پولـداری، خود و خانواده و پسرانش را از اهواز دربرده تا از مرگ در زیر بمب و توپ و خمپارهٔ عراقی ها نجات یابند و پسرها به جبهه نروند. به خانـه ایـن حاجی آقا دستبرد زده می‌شود. قصه نویس، آدم‌های مهم قصهٔ خـود یعنـی نـنه بـاران و محمد میکائیک و یکی دو تن دیگر را در برابر دزدها قرار می‌دهد. محمد میکانیک فرمان نهایی اعدام را صادر می‌کند، و دزدهـا تـیرباران مـی‌شـوند. پـس: کارگـران جهـان متحد شویم تا دزدان خانـه‌های میلیونرها را محاکمه انقلابی کنیم و بکشیم! ولی در طول قصه، حتـی یـک سـرمایه دار بسـزای اعمـالش نمـی‌رسد. اگر محمد میکانیک جلوی فرار سرمایه داران و پسرانشان را از اهواز می‌گرفت و وضعی پیش مـی‌آورد کـه آن‌ها نیز مثل دیگران متوجه جبهه‌ها باشند، در جنگ شرکت کنـند، بمـیرند، علـیل شوند و یا به پیروزی دست یابند، دیگر ما نه با یک محمـد میکانـیک خائـن بـه محمـد میکانیک جامعه، بلکه با تصویر دقیق اجتماعی او سر و کار داشتیم.

در پایان قصه، آقای احمد محمود می نویسد:

«... ناگـاه از بـالای سرجوان خاکستری پوش، چشمم می افتد بدستی که در انفجـار از شـانه جداشـده اسـت و همـراه موج انفجار بالا رفته است وتوخوشـه خشـک نخل بلند پایه گوشه حیاط ننه باران گیر کرده است. آفـتاب کـاکل نخل را سایه روشـن زده است. خون خشک تمام دست را پوشانده است. انگشت کوچک دست، از بند دوم قطع شده است و سایه

اش مثل یک درد مثل یک تهمت و مثل یک تیر سه شعبه به قلبم نشانه رفته است.»
(ص ۳٤٤)

از اشاراتی که پیش از این به این دست کرده است، فهمیده‌ایم که دست، دست محمد مکانیک است. سؤالی که پیش می‌اید، این است: چه نوع رابطهٔ عاطفی، خانوادگی، مادی، معنوی، سیاسی، طبقاتی و فرهنگی بین راوی قصه و این شخصیت وجود دارد که سبابهٔ دست بریده، «مثل یک تهمت و مثل یک تیر سه شعبه» قلب راوی قصه را «نشانه رفته است؟»

آیا راوی رهبر سیاسی یک حزب کارگری است که سبابهٔ تهمت محمد میکانیک، بدلائلی، به قلب او نشانه رفته است؟ درطول قصه، قصه نویس به راوی نقش دیگری جزروایت نداده است. نکند محمد میکانیک به خیانتی اشاره می‌کند که راوی از گفتن آن در سراسر قصه سرباز زده است! آیا محمد میکانیک از راوی می‌خواسته است که او در جهان عوامل و عناصر اجتماعی- تاریخی- سیاسی دخالتی جدی بکند، و این قدر عاطل و باطل نباشد، و یا نقش‌های عوضی بعهدهٔ شخصیت‌هایش نگذارد؟ نمی‌دانیم. محمد میکانیک در جبهه نمرده است. کسی که به جبهه می‌رود، انتخاب می‌کند که در جبهه بمیرد. کسی که در شهر می‌ماند، حتی در یک شهر جنگ‌زده، انتخاب می‌کند که زندگی خود را در اختیار موشک یا گلولهٔ خمپاره‌ای تصادفی بکند. آقای محمود می‌توانست محمد میکانیک را به جبهه بفرستد. گرچه او با خواندن شعر دیگران را تشویق به حرکت بسوی جبهه می‌کند، خودش عقب می‌ماند. قصه نویس او را در رختخواب و در خواب ناز می‌کشد. چه خیانتی بالاتر و قوی تر از این به طبقهٔ کارگرایران می‌توان پیدا کرد! آیا در زندگی واقعی طبقهٔ کارگرایران انتخاب کرده است که در رختخواب

بمیرد، یا در جبهه، یا در کارخانه، یا در میدان یا در زندان. برحسب انتخابی که می‌کنید، قصد خدمت به او، یا قصد خیانت به او را دارید.

علت آنکه اینهمه سؤال بی‌جواب می‌نماید این است که آقای احمد محمود به دنبال «ترسیم مؤمنانهٔ مناسبات واقعی» نیست. چیزی را به محمد میکانیک نسبت می‌دهد که برای قبولاندن آن به خواننده نیازمند ابزار خاصی است: یعنی چگونه و با چه وسایل و تدابیری می‌توان یک شخصیت را واقعی کرد؟ در آغاز قصه راوی با محمد میکانیک دست می‌دهد، در پایان قصه دست او را بالای نخل می‌بیند؛ ولی در فاصلهٔ دو دیدار، قصه نویس محترم فرصت‌های بیشماری را برای تیپیک کردن او از دست می‌دهد. «دقت در جزئیات» مهم است، و آقای احمد محمود به طرح بعضی از جزئیات ادامه می‌دهد، ولی: «واقعیت‌گرائی از دیدگاه من به معنای نمایاندن صادقانهٔ شخصیت‌های تیپیک در موقعیت‌های تیپیک است.» اگر محمد میکانیک کارگر است، چرا او را در حال کار کردن نمی‌بینیم؟ اگر سرکارگر است، چرا او را در حین نظارت بر کار کارگران نمی‌بینیم؟ اگر انقلابی است، روابط او با انقلاب در کجا نهفته است؟ اگر او کارگر مسلمان، چپی و یا توده‌ای است، چگونه بفهمیم که او اینها هست، و چیزهای دیگری نیست؟ تنها از طریق «ترسیم مؤمنانهٔ مناسبات واقعی» و قرار دادن او در «موقعیت‌های تیپیک». چون آقای محمود نمی‌گوید که این قصه‌اش ادامهٔ قصه‌های دیگرش است، من خواننده این قصه را یک قصهٔ مستقل فرض می‌کنم و در این صورت انتظار دارم که قصه از نوعی خود بسندگی، و حتی نوعی خودمختاری هنری بهره‌مند باشد. من از بیرون یک قصه نمی‌توانم، و نباید هم، بفهمم که آدم‌های قصه چه کسانی هستند. اگر شخصیتی انتخاب نکند که با اشخاص دیگر رابطهٔ واقعی برقرار بکند، من از کجا بفهمم که او کیست؟ و تقصیر عدم فهم من به گردن کیست؟ موقعیت تیپیک،یعنی اینکه من یک شخصیت را در زمینهٔ واقعی او، در یک فضای واقعی، در ارتباط با دوستان و دشمنان

عاطفی، سیاسی و طبقاتی و تاریخی او مشاهده کنم. نه صدور اعدام دو دزد برای محمد میکانیک تیپیک است، نه شعرخوانی او در بهشت آباد و اسلحه بدست داشتنش، و نه سابهٔ اتهام او که به قلب راوی نشانه رفته است. این موقعیت‌ها هیچکدام موقعیت‌های تیپیک نیستند. پس کدام حرکت از سوی محمد میکانیک برای او تیپیک است. یادداشت سوم ما تعریف نسبتا" جامعی از این نکته بدست می‌دهد: زندگی در جامعه‌ای که غرق در مبارزهٔ طبقاتی است، زندگی براساس رشد ناموزون تاریخ است. «وحدت پویا»ی «لوکاچ»[1] دقیقا در این معناست. این وحدت زنده و متناقض است، بدلیل اینکه ناموزون است. یک تیپ کسی است که «مهم‌ترین تناقضات اجتماعی- اخلاقی- روانی یک عصر را منعکس می‌کند» لوکاچ ترکیب هنر تیپیک را در دو جزء می‌بیند: یکی «آنچه استمرار دارد»، و «دیگری آنچه بوسیلهٔ تاریخ تعیین می‌گردد»؛ یکی «فردی»، و دیگری «اجتماعی». بهتر است پیش از آنکه ادامه بدهیم، در سایهٔ این تعاریف، به کم و کیف قصهٔ آقای محمود بپردازیم. آن دو جزء متشکلهٔ ترکیب هنری، جدا از یکدیگر در قصه وجود دارد. مرگ، یعنی «آنچه استمرار دارد»، مثلا" مرگ خالد، وجود دارد، و «جنگ»، یعنی «آنچه بوسیلهٔ تاریخ تعیین می‌گردد»، وجود دارد. مرگ «فردی» وجود دارد، مرگ «اجتماعی» هم وجود دارد. حتی می‌توان گفت ترکیب هم وجود دارد، ولی چیزی که وجود ندارد ترکیب هنری است. چرا خالد این‌قدر اهمیت دارد، از نظر فردی برای شاهد، و از نظر محلی برای جامعه؟ که پس از مرگ او، شاهد روانی می‌شود، و راوی به توصیف روابط شاهد و خالد می‌پردازد. خالد پیش از مرگ، عملا" هیچکاره است، یعنی مقدمات واقعی شدن ندارد، مقدمات تیپیک شدن ندارد،

---

[1] - نویسندهٔ این سطور در موارد متعدد با آراء «لوکاچ» موافق و در موارد متعدد دیگر با آراء او مخالف است. حدود این موافقت و مخالفت در تئوری پردازی ادبی را نویسندهٔ این سطور در صفحات کتاب «بوطیقای قصه‌نویسی» که زیر چاپ است، روشن کرده است.

جنگ، یک پدیدهٔ تاریخی، خالد، یعنی یک فرد را می‌کشد. پس تاریخ و فرد به یک جا جمع می‌شوند، این در اجتماع پیوسته اتفاق می‌افتد، به تصادف و بی هدف هم اتفاق می‌افتد. ولی برای قصه، یعنی برای ترکیب هنری کافی نیست. همانطور که آقای محمود برای وقوع جنگ مقدمه چینی می‌کند، باید در کنار آن برای زندگی و مرگ خالد مقدمه چینی عینی بکند، یعنی او را در حوادث مختلف غرق کند، از خلال موقعیت‌ها بگذراند تا مرگ او مفهوم واقعی پیدا کند. اگر این ترکیب هنری وجودمی‌داشت، در وجود، زندگی و مرگ خالد، تیپی حاصل می‌شد که بوسیلهٔ آن آقای محمود می‌توانست «مهم‌ترین تناقضات اجتماعی، اخلاقی و روانی یک عصر را منعکس» کند. خالد در دست قصه‌نویس مجهز به دانش واقعیت‌گرائی تبدیل به آن تیپ می‌شد. اجزاء متشکلهٔ تیپ، اجزاء متشکلهٔ واقعیت، اجزاء متشکلهٔ واقعیت‌های تیپیک وجود دارند، ولی ترکیب از این موقعیت‌ها، عینیت یافتگی و واقعیت یافتگی هنری تیپ‌ها وجود ندارد.

البته از حق نباید گذشت که آقای احمد محمود در دو مورد توفیق داشته است: یکی در مورد ارائهٔ اجزای آن واقعیت‌ها و موقعیت‌هاست که حتی بدون ارائهٔ ترکیب‌های هنری موفق، خود پیروزی نسبی مهمی است؛ و دیگری ارائهٔ تیپ‌های کوچک موفق است که به رغم کلیشه‌ای بودنشان، از اهمیت هنری برخوردار هستند. «کل شعبان» بقال دندان‌گردی که ساعت به ساعت قیمت‌ها را بالا می‌برد، انگار از روی بروشور حزبی نوشته شده. عده‌ای، که در رأس آن‌ها لومپنی بنام «فریدون باجگیر» قرار دارد، جمع می‌شوند و مغازهٔ کل شعبان را تاراج می‌کنند. خود کل شعبان و خانواده‌اش خوب ترسیم شده‌اند. ولی رفتار تیپیک در موقعیت تیپیک را یک بام و دو هوا بودن رفتار قصه نویس لو می‌دهد. چرا موقعی که چند دزد و غارتگر را می‌گیرند، بلافاصله آن‌ها را سینه دیوار می‌گذارند و می‌کشند؟ و چرا غارتگران مغازهٔ کل شعبان مجازات نشده باقی می‌مانند؟

راوی شاهد هر دو ماجرا است. این یک بام و دو هوا بودن قصه نویس نشان می‌دهد که او در این قبیل مسائل فاقد «پرسپکتیو» و جهان بینی سیاسی است. «فریدون باجگیر» که سه تا قمارخانه دارد، یک عرق فروشی هم باز کرده، روی مهین زاغی هم که خانم رئیسهٔ فاحشه خانه‌ای است چنگ انداخته (باید این «فریدون باجگیر» خیلی آدم شجاعی باشد. من نمی‌دانم در اهواز پائیز ۵۹، یعنی در آغاز جنگ چنین وضعی می‌توانست وجود داشته باشد یا خیر. مثل اینکه هنوز انقلاب اسلامی‌ایران در آن زمان هنوز اهواز را درک نکرده بوده است.)، در می‌رود، ولی دزد یکی دو فرش اعدام می‌شود. و این یعنی فقدان «پرسکپتیو». آقای احمد محمود در ترسیم «احمد فری»، «یوسف بیعار»، «امیر سلیمان»، «رستم افندی»، یعنی تیپ‌های کوچک کلیشه‌ای، توفیق دارد. این تیپ‌ها سطح واقعیت‌گرائی قصه را بالا می‌برند. ولی تیپ‌های بزرگ بحران قصهٔ آقای احمد محمود را تشکیل می‌دهند، تیپ‌هایی که باید براساس رشد ناموزون تاریخ آن «وحدت پویا» را ارائه دهند، یعنی در آن‌ها خاصیتی مستمر با خاصیتی تاریخی، عامل یا موقعیتی فردی با عنصر و وضعیتی اجتماعی- جهانی درهم آمیخته شوند و شخصیت‌های تیپیک در موقعیت‌های تیپیک عرضه شوند. راوی، خالد و شاهد، محمد میکانیک و نه یاران می‌توانستند پیش از رویارو شدن با سرنوشت‌های محتوم خود، با قرار گرفتن در مواضع و موقعیت‌های مختلف، و در چارچوب الگوئی که زندگانی‌های آن‌ها را در سراسر قصه به ساخت و بافت قصه، و به سیر حرکت قصه تنیده باشد، تبدیل به شخصیت‌های اصلی و غنی یک قصهٔ واقعیت‌گرا بشوند. مشکل اساسی، راوی آقای احمد محمود است! قصه- نویس دوربین خود را در بسیاری موارد بدست یک کور داده است. چگونه؟

۶) راوی را در شرایط مختلف مطالعه کنیم: وقتی که دربارهٔ جنگ صحبت می‌شود، فقط جملاتی گفته می‌شود، از طرف کسانی که روی‌هم

نـه هویـت دارند، نه تیپ، نه فردیت، نه شخصیت، و نه حتی جسم و جـان. فقـط صـدا دارنـد و یک جمله، که در خلاء بر زبان می‌رانند. آقای احمـد محمـود راوی خـود را بـه صـورت کاتالوگـی از سخنان آدم‌ها و شـایعات آن‌هـا معرفی می‌کند. این کار یک شیوهٔ ناتورالیستی است. چرا؟ اگـر ناتورالیسـم متکـی بـر عملکرد کورکورانه و میکانیکی غرایز، نفس و نفـــانیت باشـد، بـروز آن به صورت فرم ادبی، به شکل کنار هم گذاشتن میکانیکـی، کورکورانـه و غیر اورگانیک حوادث خواهد بود. آقای محمود گـرچه از غرایز، نفـس و نفسانیت استفاده نمی‌کند، ولی از شکل میکانیکی و ناتورالیسـتی اسـتفاده مـی‌کـند. چند مثال از این کاتالوگ کردن حوادث بدهـیم: «- این چه وضعیه؟ - همه‌اش حقه بازیه! - نیمـساعت بیشتر بلیط نفروخت- هزارتا بلیته- چطوری تو نیمـساعت، تموم شد» و بعد در پائین همـان صـفحه مـی‌نویسد: «- ضد انقلابه! - نه بابا... ستون پنجمه. - چی میگـی سـتون پـنجم؟... قاچاقچـیه. داشـته جنس رد میکرده تو ئی شلوغ پلوغـی! - تـو خودت دیدی؟ - ندیدم، میگن! - یه شکمی حرف نزن! - نـه قاچاقچـیه نه ضد انقلابه... ستون پنجمه... از چشاش پیداس! - همی! بـی شرفا هـستند که «گراد» میدن به توپای عراقی! شبام منور پرتاب میکنن تـا جهـت تأسیسـات را نشونشـون بدن!» (ص ۷۱-۷۰. جملات را بجای آن‌کـه زیـر هـم بنویـسیم، بدنـبال هـم نوشته‌ایم، برای قناعت در مصرف کـاغذ.) نمونهٔ دیگر: «- پنجهزار دستگاه اتوموبیل بیشتر بوده! - چی داری میگـی بـرادر!... حـاج زورقـی بیست میلیون تومن تنها وسائل عکاسی تو گمـرک داشـته!... - اینا خرده ریزه‌هاشه که شما میگین!... بیشتر از هشت میلـیارد تومـن جـنس تو گمرک بوده... - هشـت میلیارد؟! نمیشه!... حتی سـیفونای مسـتراحا را هـم باز کردن و بردن! - حتی در و پنجره‌ها را ! - حتـی موزائـیک کـف خانه‌ها را! - راه آهن را چی میگی؟ - خدا میدونه چـندتا لوکوتـیو و واگن بوده! - بازار خونین شهر! با اون همه کالا.» (ص ۲٤٥-۲٤٤)

باید آقای احمد محمود شخصیت‌هائی پیدا می‌کرد که به صورت اورگانیک بخشی از اندام قصه بشمار می‌آمدند، هویت و شخصیت می‌داشتند، و آن‌ها این حرف‌ها را با سایر شخصیت‌ها در میان می‌گذاشتند. شاید بیش از چهل صفحه قصه را این نوع کاتالوگ یا راهنمای تلفن تشکیل می‌دهد. مقایسه کنید این «ناتورالیسم دیالوگ» ها را با برخورد شاهد با مرگ برادرش خالد. یکی از موفق‌ترین صحنه‌های قصهٔ آقای محمود روانی شدن ناگهانی شاهد در رویاروئی با مرگ برادر است. ما ضمن تسلیت به آقای محمود که برادرش را در نتیجهٔ جنگ از دست داده، خلق واقعی و بسیار موفق شاهد، برادر دیگر خالد و راوی را تبریک می‌گوئیم. روایت این روانی شدن بسیار موثر است. وایکاش، شاهد به جای راوی بود. روی‌هم راوی بی‌غیرت و بیعار است، جز در موارد استثنائی. آقای محمود از طریق شاهد نشان می‌دهد که هیجان به جای عاطفی که حتی تا حد سرسام و هذیان هم پیش می‌رود، چقدر می‌تواند یک قصه را از یکنواختی، بی حادثگی و کرختی نجات بدهد. اگر نوشتهٔ مهمی چون روایت مربوط به شاهد بوسیلهٔ آقای محمود نوشته می‌شود، چرا بقیه کتاب از این دست نباشد؟

عیب دیگر راوی آقای محمود غیبت راوی از صحنه‌های مهم قصه است، بویژه صحنه‌های مربوط به مرگ. آقای محمود راوی خود را مجبور می‌کند که از مرگ رو بگیرد. خالد در غیاب راوی می‌میرد. راوی از قول دکتر و از قول شاهد که در حال روانی شدن است، خبر مرگ برادر را می‌شنود. پسر ننه باران در جبهه می‌میرد. راوی که جبهه نمی‌رود، از صحنهٔ مرگ پسر ننه باران هم غایب است. همانطور که گفتیم حوادث اصلی قصهٔ آقای محمود، دو محل وقوع دارند، یکی خانهٔ راوی و دیگری میدان و قهوه‌خانهٔ مش میتی که ننه باران و محمد میکانیک و دیگران در آن زندگی می‌کنند. در پایان قصه، یک تلفن، راوی را از میدان که موقتا" در آنجا زندگی می‌کند، به خانه می‌کشاند. او شب را در خانه خود

مـی‌خوابـد. صبح صدای موشک از خانه می‌کشاندش بیرون. وقتی که بـه میدان می‌رسد، تقریبا همهٔ آشنایان مرده‌اند. راوی اصابت موشک را از دور، مـرگ عملـی دوسـتانش را از دور حـس می‌کند. وقتی که می‌رسد، دارنـد اجسـاد را بـیرون مـی‌کشـند. چند تنی زنده مانده‌اند. آقای محمود مـی‌توانسـت راوی را در محـل نگه دارد تا او حوادث را حس کند، تا دم مرگ برود، برگردد و برای ما بازگوئی کند. تکنیکی که آقای محمود بکار مـی‌بـرد، ناشیانه است، به محض اینکه قرار می‌شود با او تماس بگیرند، و آن‌هـم در خانـه‌اش، خواننده می‌فهمد که راوی از یک محل قصه به محل دیگر آن نقل مکان می‌کند تا در غیاب او، کلک شخصیـت‌های اصلی کنده شـود، و او، یعنـی راوی زنـده بمـاند تـا بتواند تعریف و توصیف کند و احساسـاتی شـود. آخـر پایـان قصـه نـزدیک است، و جز از طریق مرگ ناگهانـی نمی‌توان حدیث این همه آدم را به پایان برد. ولی پایان مصنوعی اسـت. نـه ایـنکه مصـنوعا" توصیف شده باشد، نه! رفتن راوی از صحنهٔ فعالیـت مـرگ و زندگـی در شـب آخـر قصه مصنوعی است. توصیف‌ها بدک نیستند.

ولـی توصـیف‌هـای راوی در بعضی جاها شدیدا" نامتوازن است. در صـفحهٔ ٤٧ با یک چراغ قوهٔ کم نور که شیشه‌اش را هم رنگ آبی زده‌اند، مـی‌بیـند کـه «بابا رحمان وسط حیاط افتاده است و افتابه آب دورتر پرت شـده اسـت، و خـون تو نور آبی رنگ چراغ قوه، رنگ زنگار مس گرفته اسـت. قلمهای پای بابا رحمان، انگار که با ساطور خرد شده باشد، در هم شکسـته اسـت و گوشت و خون و استخوان قاطی شده است. ترکش هر دو پـای بابا رحمان را برده است و بابا رحمان، جابه‌جا مرده است.» برای دیـدن ایـن چـیزها یـک نورافکن لازم است نه یک چراغ قوهٔ کم نور که شیشـه‌اش را هـم رنـگ آبـی زده باشند! و یا: در همان زمان که می‌گوید، «دو شب است برق نداریم»، و طبیعی است که چهل و هشت ساعت پس از رفتـن بـرق، دیگـر هـر یخی آب شده است، موقعی که گلولهٔ توپ در

پشت خانه می‌افتد و همه وحشت می‌کنند، راوی می‌گوید: «احمد حوله را با آب یخ نم می‌کند و می‌گذارد روی پیشانی و گونه‌های حوری». کدام یخ، کدام آب یخ؟ همچنین است دیدن «انگشت کوچک دست» که از بند دوم قطع شده است، روی دستی «تو خوشهٔ خشک نخل بلند پایهٔ گوشهٔ حیاط نشه باران». مشکل است آدم این جزئیات را به آسانی ببیند.

راوی آقای محمود از «ترسیم مؤمنانهٔ مناسبات واقعی» ترس دارد. در صفحهٔ دوم قصه گله می‌کند که فقط در صفحهٔ دوم روزنامه یک «خبر چند سطری هست که تانک‌های عراقی تو مرزایران مستقر شده‌اند.» و بعد از قول «صابر» گله می‌کند که چرا «دولت، رئیس جمهور... نمیدونم مسئولین مملکتی» چیزی نمی‌گویند، و هم‌ومی‌گوید «ده- پونزده روز بیشتره که نی شایعه هست... همه میدونن الا دولت! این حرف قصه نویس، راوی و شخصیتش درست نیست. کافی است که به یکی از روزنامه‌های آن زمان نگاه کنیم تا معلوم شود که مردم هم می‌دانند، دولت هم می‌داند، روزنامه‌ها هم. آقای محمود در این مورد باید به همان طریق عمل می‌کرد که در سطور یادداشت سوم ما نهفته است، نه از طریق اتهامات ناروا. عنوان چند خبر و مقاله را از روزنامهٔ اطلاعات آن زمان نقل می‌کنم:

«نفت شهر از سکنه خالی شد» (چهارم مرداد)، «اهواز- مأموران رژیم بعثی عراق در ادامهٔ درگیری پریشب پاسگاه سوبله را در خاک‌ایران و عراق در نوار مرزی بستان زیر آتش گرفتند» (هفتم مرداد). «درگیری شدید میان نیروهای‌ایران و عراق در نفت شهر» (نهم مرداد). «دکتر محمد مکری: سعی می‌کنیم صدور اسلحه از شوروی به عراق متوقف شود.» «عراق در کام امپریالیسم آمریکا» (سیزدهم مرداد). «مصاحبه با مکری- چرا روس‌ها به عراق اسلحه می‌فروشند» (چهاردهم مرداد). «۷۰ مزدور بعثی کشته شدند و چند نقطهٔ نفتی عراق آتش گرفت» (نوزده مرداد).

«نیروهای ژاندارمری و ارتش جمهوری اسلامی، مواضع دشمن را در هم کوبیدند» (بیست و سوم مرداد). «هواپیمای عراقی از حریم فضائی ایران رانده شد.» (اول شهریور). «شهر مرزی نفت شهر پس از ماه‌ها درگیری.» «تأسیسات نفتی در نفت شهر بوسیلهٔ ارتش مزدور عراق منهدم شد» (دوم شهریور). «به نیروهای بعث عراق در نوار مرزی تلفات سنگینی وارد آمد» (سوم شهریور). «جان سادات، بگین و صدام در دست موساد است!» (چهارم شهریور) «آمریکا می‌خواهد عراق، ترکیه و شیخ نشین‌ها را برای حمله به‌ایران بسیج کند.» «فرمانده تیپ اباذر: در صورت تجاوز عراق به خاک ما، به حملهٔ وسیع متقابل دست خواهیم زد.» (پنجم شهریور). «ارتش جمهوری اسلامی برای کوبیدن دشمن از موشک استفاده کرد.» (ششم شهریور) و بعد خبر پشت خبر چاپ می‌شود، و اتفاقا" بعضی از دولتمردان از همان شهری که راوی آقای محمود در آن زندگی می‌کرد، دیدار می‌کنند. سرپوش گذاشتن بر اخبار و حوادث مسأله را حل نمی‌کند. این راوی است که اطلاع کافی از اوضاع ندارد. وقتی که نویسنده‌ای حادثه‌ای به این نزدیکی به کل جامعه را انتخاب می‌کند، باید بیش از این‌ها دقت کند. راوی در جاهائی که باید باشد، نیست. به «ترسیم مؤمنانهٔ مناسبات واقعی» وقعی نمی‌گذارد. به دنبال ایجاد توازن تاریخی در قصه‌اش نیست تا ناموزونی تاریخی را بیان کند. هیچ بعید نیست که آقای محمود و یا راوی او بین حرف‌های دولت و اتفاقات واقعی تناقض پیدا کنند. ولی با دروغ گفتن دربارهٔ حوادث و وقایع نمی‌توان در قصه کسی را کوبید و از کسی جانبداری کرد. از یادداشت سوم، جمله‌ای را مجددا نقل می‌کنیم: «تیپ از یک سو، اجازه می‌دهد که دیالکتیک بین واقعیت و ظاهر آن حل شود... و از سوی دیگر تیپ پل می‌زند به آن پروسهٔ اجتماعی و تاریخی که بهترین هنر واقعیت‌گرای از آن انعکاس دقیقی به دست می‌دهد.» واقعیت چیست؟ واقعیت این است که جنگ هست و نیروهای متجاوز مردم ما را از دم تیغ می‌گذرانند،

واقعیت این است که جنگ لفظی بین دولتمردان، مردم را گیج کرده است، بگونه‌ای که آنطور که شایسته است به جنگ پرداخته نمی‌شود. واقعیت این است که مسائلی چون «تخصص یا تقوی؟» بیشتر مطبوعات را به خود جلب می‌کند تا جنگ. واقعیت این است که جنگ برای خفه کردن انقلاب به وجود آمد، و معنا و مفهوم آن هنوز درک نشده است. حتی عنوآن‌هائی که ما از روزنامه نقل کردیم، کل واقعیت نیست. ممکن است روزنامه هم ظاهر واقعیت باشد. وظیفهٔ قصه نویس موقعی با دشواری روبرو می‌شود که دولتمردان مختلف حرف‌های مختلف می‌زنند، تعارض‌ها و تناقض‌ها را به رخ می‌کشند، و آدم‌های مختلف هم همان‌طور و طبقات مختلف هم همان‌طور. برای ترسیم این وضع ضروری است تیپ‌هائی آفریده شوند که صحیح را از سقیم، و واقعیت را از دروغ، با اعمال واقعی خود، و درگیری‌های واقعی خود جدا کنند، و پل بزنند «به آن پروسهٔ اجتماعی...»

راوی آقای احمد محمود در بعضی موارد، براستی آدم عجیبی است: در برابر بزرگترین فجایع، یا ترس‌ها و وحشت‌ها، فقط سیگاری می‌گیراند و یا چیزها را عوضی می‌بیند. باستثناء موارد بسیار نادر، تصویری که راوی از شهر اهواز می‌دهد، تصویری غیر مذهبی است، و این، با در نظر گرفتن نوع تبلیغ رسمی حکومتی ما یکسره بعید به نظر می‌آید. آقای احمد محمود می‌تواند مخالف یک جریان باشد، ولی نمی‌تواند بعلت مخالفت با آن جریان، آنرا نادیده بگیرد و یکسره آن را از قصه‌اش خارج کند و یا به اشارات گذرا و ناچیز اکتفا کند. قصهٔ آقای محمود به عمق آدم‌ها، حوادث، زندگی‌ها و مرگ‌ها، و راست‌ها و دروغ‌ها کم می‌پردازد. شاهد مرگ برادرش خالد را خوب درک می‌کند، ولی یک سؤال اساسی در ذهن خواننده بی‌جواب باقی می‌ماند: چرا رفتار خالد مرموز است، این چیست که او را به سوی مرگ می‌کشاند؟ چرا برادرهای دیگر را به سوی مرگ نمی‌کشاند؟ شاید بتوان گفت در وجود خالد کشش و شور زندگی

(EROS) و کشش و تهدید مرگ (THANATOS) با هم به جدال برخاسته‌اند. ای کاش اینطور بود. جنگ اگر شهادت دارد، درون اشخاص را به دو نیم می‌کند و بین حس زندگی و کشش مرگ‌ایجاد کشمکش می‌کند. قصه نویس دقیقا" باید راوی خود را در میدان این کشمکش قرار دهد. تیپ خالد احتیاج به پرداخت کامل و بیشتر داشت. باید او را با وقایع عینی، درست در میدان‌های برخورد مسائل و آدم‌ها روبرو می‌کرد تا او به طور طبیعی و واقعی، و نه مصنوعا" و انگار به دلائل مقدر و متافیزیکی، از برادرهای دیگرش جدا شود و سرنوشت مرگ را در پیش بگیرد. راوی منفعل، از خالد یک شخصیت مجزا از همه، مجزا از پروسهٔ اجتماعی- تاریخی بقیهٔ آدم‌ها ساخته است. هیچ شهیدی مادرزاد نیست. خالد، شهید مادرزاد از آب درآمده است، و این، مع التأسف، یعنی شکست خوردن آقای محمود در پرداخت تیپیک شخصیتی که دارای تمامی جاذبه‌های تیپیک شدن است.

راوی در حق ننه باران هم همین کار را می‌کند. چطور می‌شود زنی که پسرش در جنگ شهید شده، و زنی متعهد و انقلابی به نظر می‌رسد، و در برابر مرگ پسر: «نگاه تیز ننه‌باران به نگاه عقاب می‌ماند و پیشانی بلند و دماغ کشیده و گونه‌های استخوانی‌اش را انگار که از سنگ ساخته‌اند،» (ص ۲۶۵) حاضر به اعدام دو دزد می‌شود؟ و از این تناقض که بگذریم، وقتی که به علت ارتکاب این عمل از سوی کمیته بازداشت و پس از چند روز آزاد می‌شود، «روزها می‌رود مسجد که قرآن بخواند. انگار که از همه چیز زده شده است و انگار که با همه کس قهر کرده است و به مسجد رو آورده است.» (ص ۳۱۰) آقای محمود نشان نمی‌دهد که در ذهن راوی و از طریق او در ذهن ننه باران چه گذشته است که ننه باران فعال به یک آدم منفعل و قهر کرده تبدیل می‌شود. آیا هر کس در وضع او قرار می‌گرفت، به این صورت درمی‌آمد؟آیا در کمیته اتفاقی افتاده است که ما از آن بی‌خبریم؟ چرا آن «پروسهٔ اجتماعی- تاریخی» که تیپ

نـنه بـاران بـتواند بدان پل بزند، در مورد شخصیتی که با اعمال خود، صـفحات مهـم قصـه را بخـود تخصیص داده است، رعایت نشده است؟ حـیف از نـنه بـاران که ناقص است؛ مثل خالد که بدلیل کمبود اطلاعات راوی از شخصیت او، و کمبود دانش و تکنیک واقعیت‌گرائی در حضور آقـای احمد محمود، شهیدی است ناقص. و حیف از شاهدا شخصیتی که در مـرگ خالد آنهمه جذابیت و هیجان از خود نشان می‌دهد، از اهواز، و در واقع از دیدگاه راوی به جائی دیگر منتقل می‌شود، و آنگاه، موقعی که بـه پایان قصه رسیده‌ایم، زمستان آغاز شده است و تقریبا" دو ماه از مرگ خـالد کـه شاهد را از خود بیخود کرده بود، می‌گذرد، تلفن صابر از راوی می‌خواهد که پیش شاهد که در بیمارستان بستری شده، بیاید، بدلیل اینکه «توهـم بهـش دسـت داده که تو اونجا کشته میشی!» و راوی، که خود نیز قصد ترک شهر را دارد، با بزرگواری قول می‌دهد که «فردا با هر وسیله‌ای کـه شـده اسـت، راه مـی‌افـتم.» و ایـن راوی که در برابر فجایع دست به اسلحه نبرده، دست به هیچ عمل مهمی نزده است، و به رغم این‌ها ژست یـک عـالم بـه حقایق امور را گرفته است، این بار ژست یک شفابخش را بخـود می‌گیرد. چرا؟ایا راوی روشنفکری است اخته، که هیچ عمل جدی از او سـر نمـی‌زنـد؟ایـا او از صحنه به بیرون رانده شده؟ایا ورشکستگی ذهنـی سـهم اوسـت؟ بدلـیل اینکه بالاخره او هرگز از تخیل و از ذهنیت قـوی بـرخوردار نیست، و فقط به سطح امور می‌پردازد و هرگز اعماق را نمی‌بیند؟ایا او دربدر سیاسی است؟

در فصل چهارم، وقتی که جسد پنجاه و دو تن از شهدای جبهه را که پسـر نـنه باران نیز جزو آن‌هاست، به بهشت آباد می‌برند تا دفنشان کنند، راوی، محمـد میکانیک را بکاری می‌گمارد که هرگز در ۲۶۷ صفحهٔ قبلی قصـه، مقدمات آنرا فراهم نکرده است: «محمد میکانیک تسمهٔ تفنگ را به دوش مـی‌انـدازد و جسـت مـی‌زنـد تو وانت که حالا جلو رانده است و پیشـاپیش تـابوت‌هـا ایسـتاده است... جمعیت دور تابوت‌ها حلقه زده‌اند.

نگاه‌ها به محمد میکانیک است... کسی دهانهٔ بلندگو را زیر چانهٔ محمد میکانیک میزان می‌کند. گوشهٔ چپیهٔ محمد میکانیک باز شده است و رو شآن‌هاش افتاده است... ننه باران... سکوت. همهمهٔ تهدید آمیز. باد سرد. خش خش ناهنجار سوختن فتیلهٔ چاشنی انفجار و... صدای محمد میکانیک منفجر می‌شود.»

و می‌دانید محمد میکانیک چکار میکند؟ همان است که «انگشت کوچک دست راستش از بند دوم، زیر قیچی آهن‌بری رفته است؟» شعری می‌خواند که اصلا" و ابدا" ربطی به پنجاه و دو شهیدی که قرار است به خاک سپرده شوند ندارد. در شعر مملکت ما «دامگاه آخر چنگیزها» و «آرامگاه مغول‌ها» است، که بلامانع است، ولی راوی احساساتی که می‌گوید: «رگبارهای ضد هوائی زیر کلام اوج گیرندهٔ محمد میکانیک خفه می‌شوند»، و در واقع برای صدا اعتباری عظیم قائل می‌شود، باید انتظار ما را از طریق سخنان بعدی میکانیک برآورده بکند. ولی می‌گوید: «ما را چه باک که تهمینه‌های ما/ سرشار نطفهٔ سهرابند... ما از سلالهٔ فولادیم.» (ص۲٦۸) یعنی ننه باران می‌شود تهمینه، دختر شاه سمنگان، و پسر ننه باران و شهدای دیگر، و آنانی که قرار است در جنگ شهید بشوند، جای سهراب را می‌گیرند، و این، صدام را تا سطح رستم پسرکش بالا می‌برد. راوی ناکجاآبادی به دنبال خواندن این شعر بوسیلهٔ محمد میکانیک، می‌شنود که صدای «مرگ- بر- آمریکا، مرگ- بر- آمریکا» بهشت آباد را منفجر می‌کند: «کم مانده است که دیوارهای بهشت آباد زیر فشار جمعیت در هم شکسته شود. ناگهان از دل جمعیت حرف تازه‌ای می‌جوشد:» «- جبهه!/ - از بهشت آباد به جبهه!» مثل اینکه قرار است انتقام خون سهراب را از صدام رستم بگیرند. و بعد اتفاق دیگری می‌افتد که براستی تاریخی است:

«جوان میانه بالائی، غرق در نوار فشنگ و تفنگ بدست، جست می‌زند تو وانت‌بار و میکروفن را از دست محمد میکانیک می‌گیرد. محمد

میکانیک عقب می‌کشد. جوان خیس عرق است. موی سرش آشفته است. فریادش از بلندگو پر می‌کشد.
دوستان، برادران، رفقا
همه سر برمی‌گردانند. تفنگ جوان میانه قامت بالا می‌رود و فریادش اوج می‌گیرد.
ما از انقلابمان، از میهنمان، از شرف و حیثیتمان و از اعتقاداتمان، مثل مردمک چشم پاسداری می‌کنیم، ما، به خون شهیدانمان، به خون شاهدان تاریخمان سوگند یاد می‌کنیم که از قبرستان تا قتلگاه، از بهشت آباد تا میدان نبرد، همه جا رد خون را جستجو کنیم و خاک میهن را به گورستان دشمن بدسرشت بدل سازیم. ما شهیدانمان را بخاک می‌سپاریم و بعد... صدام! با تو هستم!... اینک که ما شهادت را در راه آرمان و اعتقادمان، چون جان شیرین دربرمی‌گیریم و در عین شوریدگی، بالاتر از سرنوشت، فردا را رقم می‌زنیم، و تو!... اما توای خصم کینه توز که در چنگ مرگ تلخ، موم و رام هستی و مرگ را پایان همه چیز میدانی!... اینک من و تو!... تا سرنوشت را در جبهه به سامان برسانیم.» (ص ۲۶۹)

و به دنبال این سخنان گفته می‌شود: «- جبهه! - مستقیم جبهه!- از بهشت آباد به جبهه!» و آنوقت صدای گروهی از دور شنیده می‌شود که می‌خوانند: «سوسنگرد/ سوسنگرد/ای دشت آزادگان/ یادآور شهیدان/ الله اکبر/ الله اکبر»، و این از موارد نادری است در کتاب که شعار الله اکبر هم شنیده می‌شود. وایا براستی واقعیت اجتماعی این است؟ایا حتی در بهشت آباد اهواز هم یک روحانی پیدا نمی‌شود که ختم پنجاه و دو شهید جنگ را بگیرد و فقط یک کارگر شاعر از آب درآمده، با انبانی از تهمینه و سهراب، و جوانی که «دوستان، برادران، رفقا» می‌گوید، می‌توانند از عهدهٔ شوراندن مردم، آنهم با آن «سخنرانی آتشین» مردمی بربیایند؟ایا آقای محمود بیان ناکجاآبادی یک رمانتیسم انقلابی قلابی را به «ترسیم مؤمنانهٔ مناسبات واقعی» ترجیح می‌دهد؟ نکند بعضی از «رفقا»ئی که جوان خطاب به آن‌ها حرفش را می‌زند. بیست سال بعد از پیروزی جنگ

از جائی از تاریخ این کشور سردرآورند و بگویند که جنگ را هم آن‌ها رهبری کرده و به پیروزی رسانده‌اند، چرا که بنگرید شور مردم را پس از سخنرانی جوان شوریدهٔ «رفقا» گوی ما؟ فرض کنید که آقای احمد محمود با سخنران واقعی بهشت‌آباد مخالف می‌بود، یعنی حرف‌های او را قبول نداشت و بجای آن حرفهای دیگری از نوع حرف‌های این جوان می‌خواست گفته شود، باید می‌گذاشت سخنران تیپیک حرف خود را بزند و بعد یک شخصیت تیپیک دیگر، در داخل قصه، بوسیلهٔ حرف و سخن، و یا بهتر از آن، حادثه‌ای مخالفت خود را ابراز کند. حتی اگر در بهشت‌آباد آن شعر خوانده شده باشد، آن هیجان بوجود آمده باشد و آن سخنران ناکجاآبادی، سخنرانی کرده باشد، باز هم با در نظر گرفتن کلیهٔ شرایط موجود در جامعهٔ ما و در شهرهای ما، آقای احمد محمود باید به دنبال یک موقعیت تیپیک و شخصیت تیپیک می‌بود تا تیپیک بودن جریان را بیان کند. رنگ مذهبی کتاب را به حداقل رساندن، از رنگ مذهبی وقایعی که بر ما می‌گذرد و بر اهواز گذشته است و می‌گذرد، حتی ذره‌ای و لمحه‌ای کم نمی‌کند. ترسیم واقعی واقعیت و راه جستن برای بن‌بست‌ها و بحران‌ها، و آن‌هم به صورت طبیعی و نه به شیوهٔ میکانیکی از یک سو و ناکجاآبادی از سوی دیگر است که «پروسهٔ اجتماعی و تاریخی» را در حال حرکت نشان می‌دهد، و «بهترین هنر واقعیت‌گرای» مجبور است از آن پروسه «انعکاس دقیقی» بدست بدهد. بحران حاکم بر ذهن آقای احمد محمود، بحرانی است که بر دانش واقعیت‌گرائی در ادبیات کشور ما حاکم است. ما ضمن ستایش از جرأت‌های آقای احمد محمود، امیدواریم که آثار بعدی او به حل این بحران مهم کمک کند.

۱۰ مرداد ٦۱– تهران

زمین سوخته
جواد جزینی
مجلهٔ ادبیات داستانی
شماره ۲۴
مهرماه ۱۳۷۳
دلتنگیهای غربت

دربدری و غربت به همه چیز رنگ دلتنگی می‌زند

زمین سوخته: بی‌تردید زمین سوخته نخستین رمانی است که دربارهٔ جنگ تحمیلی عراق علیه‌ایران نوشته شده است. اما به دلایلی که چندان هم روشن نیست، این اثر در میان محافل مختلف ادبی بارها مورد کم لطفی و بی‌توجهی قرار گرفته است. حتی نام این اثر در فهرست «کتاب‌های دفاع مقدس» که به منظور انتخاب بهترین آثار داستانی در زمینه جنگ فراهم آمده، ذکر نشده است. دردناکتر از همه، در طی برگزاری «سمینار بررسی رمان جنگ»- که در شهریور ماه سال گذشته در شهر کرمانشاه برگزار شد- نام و نشانی از زمین سوخته به میان نیامد. با وجود این‌که ظاهرا" هدف سمینار بررسی موضوعی رمان جنگ تحمیلی بیان شده بود. حال آن‌که جا داشت این رمان، صرف نظر از برخی ضعفهای عمده‌اش، لااقل به عنوان اولین رمان نوشته شده دربارهٔ جنگ، مورد توجه و عنایت بیشتر قرار گیرد.

از میان نویسندگان نسل قبل انقلاب، احمد محمود جزو معدود کسانی بود که شهامت پرداختن به مسائل و مضامین روزگار خود را

داشت. البته شاید این رویکرد او امروز چندان قابل دفاع نباشد، اما جسارت و شهامت او در مقابل آن دسته از نویسندگانی که به جهت ناتوانی و هراس از رویارویی با مسائل روز، به یک واپس‌گرایی ادبی تمایل پیدا کرده‌اند، ستودنی است.

از همان روزهای آغازین جنگ که صدای انفجار تهاجم دشمن آرامش شهرهای میهن را برهم ریخت، نویسندگان بی‌درد «اهل غرب» در مورد مسئلهٔ جنگ تحمیلی به پناهگاه سکوت و انفعال گریختند. حتی طی هشت سال دفاع مظلومانهٔ مردم، برای یک بار هم شجات و مروت این را نیافتند تا در یک اثر داستانی و حتی در یک کلام شفاهی، ولو به تلویح، تجاوز بیگانه را به میهن خود محکوم کنند.[1]

در تمام طول آن سال‌ها، در کشاکش لحظه‌های خونین و پرحماسه، حتی در زیر فشار وحشیانه‌ترین حمله‌ها، وقتی هواپیماها و موشک‌های دوربرد دشمن مردم مظلوم غیرنظامی شهرها را به خاک و خون می‌کشیدند، برای یک بار هم بغض این جماعت بی‌درد ترکش نخورد.

و احمد محمود در چنین شرایطی زمین سوخته را ترسیم کرد؛ زمانی که مطرح کردن این مسایل و خصوصاً" انعکاس جنگ، در میان محافل روشنفکری قضاوت‌های خوبی برایش در پی نمی‌داشت.

زمین سوخته گزارشی از شهر اهواز است در کشاکش سه ماههٔ نخست آغاز جنگ. مضمون اصلی رمان، به رغم تلقی بسیاری، «جنگ» نیست، بلکه دربارهٔ «جنگ» است و شاید دقیق‌تر بتوان گفت «جنگ‌زدگی» محور اصلی رمان است.

«سیصد هزار نفر بیشتر از شهر رفته است. همهٔ پیرمردها، همهٔ پیرزن‌ها، خردسالان و بیشتر کارگران و کارمندان ادارات و سازمان‌های خصوصی،

---

[1] یکی از همین جماعت روشنفکر جایی اعتراف کرده بود: «در مورد جنگ چنان خاموش ماندیم که امروز این موضع سکوت ما به خیانت پهلو می‌زند.»

شـهر را تـرک کـرده‌انـد. خـبر مـی‌آید که همه تو شهرها و جاده‌ها سرگردانند.

- مگر نرفته بودی؟

- رفته بودم اما برگشتم.

- چرا؟

- همینجا بمیرم بهتره.

- زیر موشک یا خمپاره؟

- صـد شـرف داره تـا مـثل غربتی‌ها دربدر باشم و مردم بد و بیراه بارم کنن!

- دیگه چرا بد و بیراه؟

-بـاید بـری تا به چشم خودت ببینی!... گفتنی نیست!... نامردا، حتی آب خوردن هم بهمون نمیفروشن.

دولـت اینجا و آنجا، در مسیر جاده‌ها، نزدیک روستاها و خارج شهرها با چـند چـادر و یـک تانکـر آب، اردوگاه‌های کوچکی برپا کرده است که اصلا" جوابگو نیست.

- اردو؟

- په چی؟

- اسارتگاه!

- حرفایی میزنی‌ها!

- حـق داری!... بـا چشـات ندیدی تا بفهمی که اگر تو همی خاک سقط بشی چقدر بهتره! بعضی‌ها، عجولانه می‌روند و چند روزی که می‌گذرد، سرگردان با دل پرخون برمی‌گردند...» (ص ۹۶-۹۷)

بستر داستانی زمین سوخته شهر اهواز است، اما حوادث رمان پیش از آن‌کـه در مـیدان نبرد و در گرماگرم کارزار روایت شود، در پشت جبهه‌ها اتفاق می‌افتد. تمامی ماجراها و حوادثی هم که در طول رمان رخ می‌دهد، بیشـتر پـیامدهای جـنگ محسوب مـی‌شـوند تـا خود جنگ؛ مثل تلخی مهاجرت، درد آوارگی، احتکار و گرانی، مقاومت مردمی و...

داستان در یکی از روزهای آخر تابستان سال ۱۳۵۹ با نمود اولین تعرضات نظامی متجاوزین عراقی به مرزهای جنوبی کشور آغاز می‌شود. شایعات زیادی دربارهٔ جنگ در شهر پخش شده است. چند روز بعد فرودگاه اهواز بمباران می‌شود و در پی آن خبر بمباران فرودگاه‌های شهرهای مهم کشور از رادیو شنیده می‌شود و جنگ آغاز می‌گردد. مردم آشفته و خشمگین در مقابل پادگان جمع می‌شوند و از مسئولین تقاضای اسلحه می‌کنند. هواپیماها سر می‌رسند و شهر را بمباران می‌کنند. اخبار تصرف پاسگاهها و شهرهای مرزی و محاصرهٔ خرمشهر و آبادان توی شهر پخش می‌شود. گلوله‌های توپهای دوربرد شهر را زیر آتش می‌گیرد. کم‌کم گروه‌های خود جوش مقاومت شکل می‌گیرد. وضعیت شهر به شدت آشفته می‌شود. حمله‌های شدید هواپیماها و گلوله‌های توپ، راوی و برادرانش را متقاعد می‌کند که اهل خانه را از شهر خارج کنند.

شهر کاملا" درهم ریخته است. هر کس از هر طریقی که می‌تواند سعی می‌کند از شهر خارج شود. بازار شایعه همچنان گرم است. راوی با نفوذی که دارد، به هر زحمتی برای خانواده بلیت قطار تهیه می‌کند و آن‌ها راهی تهران می‌شوند.

خالد (برادر راوی)، مجبور است در شهر بماند. چون اداره با مرخصی او موافقت نمی‌کند و بخشنامه‌ای هم توی شهر منتشر شده که هرکس محل کار خود را ترک کند، تحویل دادگاه جنگ خواهد شد. بمباران شدت می‌گیرد. خالد در یک بمباران کشته می‌شود. فردای آن روز جسد او را در بهشت آباد دفن می‌کنند. شاهد (برادر دیگر راوی)، دچار آشفتگی روحی می‌شود. او را با هواپیما به تهران می‌فرستند. محسن (برادرزادهٔ راوی) داوطلبانه عازم جبهه می‌شود. راوی تنها می‌شود. ساکی برمی‌دارد تا به خانهٔ ننه باران برود که در حاشیهٔ یک میدان منزل دارد. توی میدان، قهوه‌خانهٔ مهدی پاپتی پاتوق آدم‌های مختلفی است. در این میدان آدم‌های تازه‌ای وارد داستان می‌شوند.

پسر ننه باران به جبهه می‌رود. کل شعبان مغازه‌دار دندان‌گرد از آن آدم‌های فرصت‌طلبی است که توی شهر مانده تا اجناس احتکار کردهٔ خودش را آب کند. چندی بعد مغازهٔ او توسط آدم‌های فرصت طلب سرقت می‌شود. نیروهای کمیته سر می‌رسند، اما آشوبگران گریخته‌اند. رضی جیب‌بر، یوسف بیعار و احمد فری در حین سرقت یک خانه دستگیر می‌شوند و به وسیلهٔ ننه باران و عادل تیرباران می‌شوند.

ننه باران و عادل به کمیته برده می‌شوند و با اصرار زیاد مردم آزاد می‌شوند. اما ننه باران دیگر آن زن پرشور و انقلابی قبل نیست.

چندی بعد اجساد چند شهید را به شهر می‌آورند که پسر ننه باران هم در میان آن‌هاست. محمد میکانیک در بهشت آباد برای مردم سخنرانی می‌کند.

یک روز راوی برای تلفن زدن به خانه‌اش می‌رود. فردای آن روز که به میدان برمی‌گردد، آنجا را ویران می‌یابد، در حالی که اهالی میدانچه کشته شده‌اند و مردم مشغول بیرون کشیدن اجساد از زیر آوار هستند.

حوادث رمان زمین سوخته از منظر اول شخص روایت می‌شود. شخصی که معلوم نیست کیست و چه هویتی دارد. آدمی بدون شناسنامه که نه گذشته‌ای از او بیان شده و نه انگیزهٔ اعمالش روشن می‌شود. این نکتهٔ بسیار مهم اصلا" روشن نیست که چرا او مثل بسیاری از مردم، از شهر خارج نمی‌شود. یا حتی چرا همراه خانواده به تهران مهاجرت نمی‌کند؟ اگر اهل ماندن و مقاومت است، چرا همراه گروه‌های مردمی به خط مقدم نمی‌رود؟ او حتی در کارهایی که مردم عادی شهر در وضعیت نابسامان شهر انجام می‌دهند، هیچ گونه مشارکتی ندارد.

شهر زیر آتش سنگین دشمن قرار دارد و رفته رفته می‌رود تا به محاصره و حتی تسخیر دشمن درآید، اما او بدون انگیزه در شهر می‌ماند. از خواب سنگین بعداز ظهر برمی‌خیزد و توی خیابان‌ها پرسه می‌زند. مردد است. انگار خودش هم نمی‌داند می‌خواهد چه کار کند. وقتی

برادرش شاهد از او می‌پرسد: «می‌خواهی چه کار کنی؟» می‌گوید: «چند روزی می‌مانم!»

«شاهد، باک اتومبیل را پر کرده است. دو گالن ده لیتری هم جور کرده است که وقتی خالد مرخصی گرفت حرکت کند. ازم می‌پرسد:
- تو می‌خوای چه کنی برادر؟
- من؟... حالا چند روزی هستم!
- روز به روز داره بدتر میشه.
- یه جوری خودمو حفظ می‌کنم.
- اما توپ که خبر نمی‌کند.» (ص ۹۸)

فرودگاه شهر بمباران می‌شود و او لباسی می‌پوشد و می‌زند از خانه بیرون تا در شهر گشتی بزند! می‌گوید:

«- برج فرودگاه را زدن.
از علی می‌پرسم
- رو باند طیاره هم بوده؟
خبر درستی ندارد. گوشی را می‌گذارم. رادیو دارد خبرهای خارجی را پخش می‌کند. پیچ رادیو را می‌گردانم و فرستنده‌های گوناگون را می‌گیرم که شاید خبری بدست آورم. چیزی دستگیرم نمی‌شود. بلند می‌شوم و لباس می‌پوشم و از خانه می‌زنم بیرون...» (ص ۲۳)

راوی برای ماندن نه بهانهٔ مهربانی غیر منطقی شاهد را دارد، نه مشکل خالد را و نه شهامت و دلاوری محسن یا پسر ننه باران و یا حتی شور محمد میکانیک را.

شاهد می‌ماند تا به قول خودش از برادرش مراقبت و پذیرایی کند.

«خالد می‌رود بهبهان. اصرار می‌کند که شاهد همراهش برود اما نمی‌رود.
- حالا که ماندی تا با هم بریم، پس اقلا" ئی یکی دو روز را بیا با هم

بریم بهبهان. شاهده طفره می‌رود.
- می‌مونم برا داداش غذا درست کنم.» (ص ۱۱۱)

خالد می‌ماند چون اداره با مرخصی‌اش موافقت نمی‌کند.

«به خالد مرخصی نداده‌اند.
- گفتن نیمهٔ دوم آبان.
تا نیمهٔ دوم آبان ماه حدود بیست روزی مانده است. خالد درهم است. گره از ابرویش باز نمی‌شود...» (ص ۱۰۹)

محسن برادر زاده‌اش همراه خانواده به تهران نمی‌رود و در شهر می‌ماند تا به خط مقدم برود. او در نامه‌ای به راوی می‌نویسد:

«خودت می‌دانی که داوطلب رفته‌ام. خودت می‌دانی که باورهایی دارم و به حکم همان باورها و اعتقاد است که گلولهٔ توپ و خمپاره و رگبار مسلسل را استقبال می‌کنم. می‌دانی که نمی‌توانم غریبه را در سرزمینمان ببینم. می‌دانی که به استقلال مملکت و به آزادی چطور فکر می‌کنم...»
(ص ۳۲۱)

راوی اما می‌ماند، بدون اینکه دلیلی داشته باشد. لابد مانده است تا نویسنده کسی را داشته باشد تا بخش دیگر رمان را که در حومهٔ میدان و خانه ننه باران می‌گذرد روایت کند!

راوی واقعاً" کیست. در شهر اغلب او را می‌شناسند. رئیس راه آهن در آن وضعیت اسفبار شهر تلفنی برایش بلیت تهیه می‌کند. دوستداران انقلاب، رهبران اعتصاب‌های کارگری در دوران انقلاب او را تحویل می‌گیرند. با این اوصاف معلوم نمی‌شود او چکاره بوده است. به نوعی می‌توان نتیجه گرفت که راوی زمانی با آن‌ها دوست و یا همکار و یا همرزم بوده است. در این صورت باید بپذیریم که حال راوی- اگر

نگوییم در صف مقابل‌ایستاده- دیگر با آن‌ها یار نیست، که اگر بود همدوش آن‌ها تلاش می‌کرد.

پر بیراه نخواهد بود اگر گمان کنیم راوی یک ورشکستهٔ سیاسی است. آدمی با گذشته‌ای مبهم و پرخطا، که حالا خاموش و گوشه‌گیر شده است. اما این ادعا هم چندان اثبات شدنی نیست.

به دلیل همین ابهام‌های نه چندان کوچک در مورد راوی، بسیاری از اعمال و رفتار او منطقی و باورکردنی به نظر نمی‌رسد. او چرا به خانه ننه باران می‌رود؟ ننه باران با او چه نسبتی دارد؟ اصلا" او چرا در مقابل حوادث تلخ و ناگواری که در مقابلش رخ می‌دهد این‌قدر خونسرد و منفعل است؟

به راحتی نمی‌توان پذیرفت این خونسردی و بی‌رگی راوی با یک تعمد فنی شکل گرفته است تا نویسنده بتواند بدون احساساتی شدن و جانبداری، مؤمنانه به روایت بی طرفانه حوادث بپردازد؛ چرا که این خونسردی و موضع انفعالی راوی منطق واقع‌نمایی اثر را در بسیاری از موارد خدشه‌دار کرده است. و سرانجام خالد در یک بمباران هوایی کشته می‌شود.

به ظاهر نویسنده از نظرگاه اول شخص مفرد داستان را روایت می‌کند. اما گاه این منظر رعایت نمی‌شود و راوی مثل یک دانای کل، از هرجا و هر چیز، حتی از مکان و زمانی که در آن حضور نداشته و ندارد، داستان را روایت می‌کند.

«دو انفجار پی در پی شهر را می‌لرزاند. مردم هجوم می‌برند بطرف بام‌ها، دست‌ها را سایبان چشم می‌کنند و به کوه بزرگ خاکی که از انفجار فلکه، تو آسمان پیدا شده است نگاه می‌کنند. کوه خاک، با دود و شعله درهم می‌شود و بتدریج همچون کلافی سرگردان از هم باز می‌شود. مردم، بام‌ها را رها می‌کنند و به خیابان‌ها می‌ریزند...» (ص ۳۶)

«صف نانوایی‌ها انتها ندارد. صف بنزین‌خانه‌ها انتها ندارد. دعواهای لفظی، مقابل نانوایی‌ها و بنزین‌خانه‌ها به فحش و فحشکاری و زد و خورد بدل می‌شود...» (ص ۵۶)

«مردم گروه گروه خانه‌ها را ترک می‌کنند و با هر وسیله‌ای که به دستشان می‌افتد از شهر خارج می‌شوند. گروه کثیری پیاده راه افتاده‌اند. بار بندیلشان را روسر گرفته‌اند و در حاشیهٔ جادهٔ شوشتر، بی‌آن‌که مقصدی داشته باشند، به طرف بیابان می‌روند...» (ص ۸۳)

عراقی‌ها رو کارون، پل نظامی زده‌اند. از رودخانه گذشته‌اند و تو زمین‌های گستردهٔ شرق کارون، تا کناره‌های رودخانهٔ بهمنشیر پیش رفته‌اند و راحت آبادان را می‌کوبند. از بصره، با توپ‌های دور زن پالایشگاه آبادان به گلوله بسته‌اند. میگ‌ها، با راکت خانه‌های مسکونی را زیر و رو می‌کنند. آبادان جهنم سوزان شده است. شعله تمام آسمان را پوشانده است. مقاومت مردم بیشتر شده است. هرچه دشمن شقاوت بخرج دهد، جوان‌ها جری‌تر و سرسخت‌تر می‌شوند...» (ص ۹۹)

احمد محمود در آثار خود نشان داده است که در ترسیم جغرافیای داستانی جنوب و توصیف خاک تفتیده و شرجی زده و آغشته به بوی نفت آن موفق بوده است، اما وقتی این فضا به بوی باروت آمیخته می‌شود، دیگر محمود نمی‌تواند آن نویسندهٔ دقیق و موثق باشد.

زمین سوخته نشان می‌دهد که احمد محمود نه تنها در ترسیم حوادث اوایل جنگ چندان موفق نبوده، بلکه اهواز جنگزده را به خوبی قبل از جنگ نمی‌شناسد. از این رو، روایتگر سرزمین سوخته جنوب، به توریستی شبیه می‌شود که توی شهر پرسه می‌زند و مثل یک گزارشگر منفعل به روایت دیده و شنیده‌های خود می‌پردازد. حوادث میدان‌های نبرد یا از طریق نقل قول‌های بی‌مرجع بیان می‌شود، یا کسی نقل می‌کند که از رادیو شنیده و یا راوی فقط می‌گوید «گفته‌اند یا می‌گویند».

حوادث جنگی اغلب به صورت کلی و مثل یک «خبر» روایت می‌شود.

«کسی گفته که تانک‌ها دارن میان.
کسی فریاد می‌کشد.
- کی گفت؟... رادیو!
- خودت شنیدی؟
- خدا پدرت را بیامرزه!
- همهٔ مردم شهر شنیدن.
- دویستا بیشتر» (ص ۲۹)

«خبر سقوط پایگاه حمیدیه مثل بمب می‌ترکد.
- با همهٔ تجهیزاتش؟
- با همهٔ پناهگاهاش!
- و همه سنگرهای سیمانی
- آخه چطور ممکنه؟
- چطور نداره برادر... سقوط کرد.» (ص ۳۵)

و گاه نثر هم تحت تأثیر نوع روایت به یک نثر مقاله‌ای نزدیک می‌شود.

«از آبادان و خرمشهر خبرهای دردآوری می‌رسد. ستون‌های تانک از شلمچه گذشته‌اند، خرمشهر را دور زده‌اند و رانده‌اند به طرف کیلومتر شصت. بچه‌های خرمشهر با تفنگ و مسلسل و آرپی جی در برابر هجوم تانک‌های عراقی مقاومت می‌کنند...» (ص ۸٤)

شهر داستانی زمین سوخته بسیار پر جمعیت است. آدم‌هایی می‌آیند و می‌روند، بدون اینکه به خوبی پرداخت شوند. بارزترین آدم‌ها از مرز یک تیپ سازی معمولی فراتر نمی‌رود: محسن، شاهد، محمد میکانیک، ننه باران، تاجرزاده، کل شعبان و...

اغلب شخصیت‌ها به صورت مستقیم معرفی می‌شوند.

«شهاب، سی و دو سال دارد. ریزه نقش است. زنش نشسته است کنار یخچال و آزاده- دختر خردسالش- را تو بغل گرفته است...» (ص ٤)

«ننه باران از جلو قهوه خانه می‌گذرد. صدایش می‌کنم. پنجاه سال بیشتر دارد. مثل فرنگ، راست و کشیده است. چادرش را به کمر بسته است و موی شقیقه‌اش که از زیر روسری بیرون زده است، به خاکستری می‌زند...» (ص ۱۰۵)

«خالد، سی و پنج سال بیشتر ندارد. اما موهایش پاک جوگندمی شده است میان سرش ریخته است. میانه بالاست اما انگار بفهمی نفهمی به بلندی می‌زند. ورزیده است و سبزه. هیجده ماه است که ازدواج کرده است. پسرش شش ماهه است و...» (ص ٤٣)

شخصیت خالد که بعد از راوی پر اهمیت‌ترین شخصیت رمان محسوب می‌شود، پرداخت دقیقی ندارد. با اطلاعاتی که راوی می‌دهد، «خالد تمام عمرش درس خوانده و کار کرده است و حالا لیسانس حسابداری گرفته، زن و بچه‌ای دارد و سی و پنج سال سن. قصد دارد هر طور شده برود خارج و برای دکترا ثبت نام کند.» با این اطلاعات، روشن می‌شود- به خلاف نظر منتقدی که گفته بود: «خالد ادامهٔ شخصیت خالد رمان‌های دیگر محمود است.»- خالد زمین سوخته خالد همسایه‌ها و حتی داستان یک شهر نیست.

خالد همسایه‌ها فقط تا کلاس چهارم ابتدایی درس خوانده و بعد مدرسه را رها می‌کند و وارد کارهای سیاسی می‌شود. پایان رمان نیز چند ماه پس از ۳۰ تیر ۱۳۳۱ است.

در داستان یک شهر خالد یک افسر سیاسی است که به بندر لنگه تبعید شده است.

در زمین سوخته خالد برادر راوی است. او در شهر می‌ماند- یا اجبارا" می‌ماند- چون بخشنامه‌ای او را هراسان کرده است.

«استاندار که بخشنامه کرد هرکس کارش را ترک کند تحویل دادگاه زمان جنگ خواهد شد، ادارات کمابیش باز شد اما هیچ کاری از پیش نمی‌رود...» (ص ۹۸)

این دلواپسی در زمان شخصیت دیگری به اسم احمد هم بیان می‌شود.

«[احمد] اول دودل بود. بخشنامهٔ استانداری جرأتش را گرفته بود. شاهد بهش گفت:
- اگر واقعا" اداره برات مسئله‌ئی نیست، خو په چرا معطلی؟
گفت :
- دردم اداره نیست. ئی بخشنامهٔ لعنتیه!... دادگاه زمان جنگ...» (ص ۹۶)

اما درد احمد و خالد ترس از بخشنامه و دادگاه زمان جنگ نیست. چون خیلی‌ها توی شهر کار و اداره را رها کرده‌اند و رفته‌اند.
حتی صابر می‌گوید:

«- نه برادر ما همه مثل همدیگه هستیم. همه کارمندیم یا کارگر. خودت می‌دونی که منم بیست سال سابقهٔ خدمت دارم. شهاب تو کشاورزی کار میکنه، شاهدم تو گاز. این بخشنامه هرچه هست برا همه‌مان هست. بذار هر بلائی سر همه اومد، سر تو هم بیاد...» (ص ۴۳)

اما نویسنده اصرار زیادی دارد که خالد را با هراس از دادگاه زمان جنگ بکشد. حتی وقتی خالد بوی مرگ را احساس می‌کند، باز هم می‌ماند.

«حالا دیگر باورم شده که هر لحظه انتظار کشته شدن هست...» (ص ۹۱)

خالد «دردی» دارد که بازگو نمی‌شود. این را حتی راوی و شاهد هم فهمیده‌اند که مسئلهٔ اداره فقط یک بهانه است.

«به خالد نگاه می‌کنم. تو نور کم لامپا چشمانش می‌درخشند. بهش می‌گویم:
- داری گریه می‌کنی خالد؟
نم اشک را با سر انگشت از مژه‌ها می‌گیرد و می‌گوید:
- نه!
شاهد می‌رود جلو و روبرویش چندک می‌زند و می‌گوید:
- تو یه دردی داری خالد!
- نه هیچ دردی ندارم!
شاهد محکم می‌گوید:
- تو باید فردا بری! با هم می‌ریم. می‌ریم بهبهان و زن و بچه‌ات را برمی‌داریم و می‌ریم، پیش مادر. چشمان خالد تو چشمخانه می‌گردد و نگاهم می‌کند. حالا از آن حالتی که نمی‌شناسمش اثری تو چشمانش نیست. چشم‌ها، همان است که بود. کمی کشیده، رنگشان میشی، مژه‌های بلند و حالتشان آرام. نگاهش به شاهد برمی‌گردد و می‌گوید:
- نه! فردا که نه! سعی می‌کنم کارای اداره را شش هفت روزه روبراه کنم بعد...
شاهد از روبروی خالد بلند می‌شود و انگار که با خودش باشد می‌گوید:
- بعد، بعد، بعد! تو یه دردی تو دلت هست که از ما پنهان می‌کنی. تو هیچوقت این همه تو اداره نبودی که حالا هستی...» (ص ۱۲۹)

و چند روز بعد خالد در یک بمباران هوایی کشته می‌شود. که البته یکی از زیباترین و ماندگارترین قسمتهای رمان زمین سوخته همین انتهای فصل دوم کتاب است که شرح مراسم تشییع جنازهٔ خالد در بهشت آباد و جنون شورانگیز شاهد که نفس گیر و پر التهاب است.

محمد میکانیک هم آن طور که راوی می‌گوید، کارگر است، اما مثل یک تحصیلکردهٔ روشنفکر حرف می‌زند! بی‌شک محمد میکانیک برای نویسنده یک شخصیت آرمانی است. او کارگر است و در محاکمهٔ دزدان اموال مردم نقش قاضی راایفا می‌کند. فرمان تیرباران می‌دهد، سخنرانی می‌کند و آن‌ها را به مبارزه با آمریکا تشویق می‌کند.

«صدای محمد میکانیک منفجر می‌شود:
دشمن تکاپوی بیهوده می‌کند تاریخ شاهد است [...] ما را چه باک که تهمینه‌های ما سرشار نطفهٔ سهرابند [...] مرگ بر آمریکا...» (ص ۲۶۹)

و در پایان سبابه‌اش مثل یک درد، مثل یک تهمت و مثل یک تیر سه شعبه به قلب راوی نشانه می‌رود: «زنده باد پرولتاریا!»

تاریخ انتشار این رمان نشان می‌دهد که احمد محمود پس از یافتن سوژه فرصت زیادی را از دست نداده است. از همین رو شتابزدگی‌هایی در کل اثر دیده می‌شود، که اگر احتمالاً" این اثر دوباره و چندباره خوانده و بازنویسی می‌شد، این مشکلات قابل حل بود.

گاهی در میان توصیف‌های خوب احمد محمود، به جملاتی برمی‌خوریم که چندان زیبا و مناسب و گاه درست نیست.

«رنگ حوری، لحظه به لحظه بجا می‌آید.» (ص ۶۰)

که احتمالاً" عبارت «حالش لحظه به لحظه جا می‌آید» درست‌تر است.

«گاهی همهمه گنگی اوج می‌گیرد که مفهوم نیست...» (ص ۸۷)

همهمه خودش به معنای صدای درهم و نامفهوم است. پس همهمهٔ گنگ چندان مناسب نیست.

«صدای احمد می‌ترکد.» (ص ۹۳)

«یکهو صدای احمد مثل رعد می‌ترکد.» (ص ۹۵)

که فعل «ترکیدن» مناسب این دو جمله نیست.
و همچنین:

«جان از دست و پایش بریده است.» (ص ۹۱)

«نزدیکی‌های بامداد، صداها می‌افتد.» (ص ۱۱۱)

«از سر و روی کودک خون می‌بارید.»

چندان مناسب و زیبا نیست.
در نثر نیز گاهی تکرار فعل‌هایی دیده می‌شود که ملال آور است.

«زیر زمینی تنگ است و بهم ریخته. لامپا رنگ باخته است. جا به جا، ساک‌ها و چمدان‌ها و بقچه‌ها رو هم افتاده است. تو زیرزمینی، بوی غم با بوی سیگار قاطی شده است. صدای انفجار، یک لحظه ساکت نمی‌شود. صداها خفه است...» (ص ۴۹)

«مرد لاغر اندام رفته است تو یکی از خانه‌های خالی از سکنه و فرش بزرگی را لوله کرده است. و به دوش گرفته است. و هنگامی‌که از خانه بیرون می‌زده است رهگذری که اهل محل بوده است راه را بر او بسته است. اما تا بجنبد و دستگیرش کند، فرش را رها کرده است و زده است به چاک...» (ص ۸۷)

«گوشی از دستم رها می‌شود و به دیوار کوبیده می‌شود در زیر زمین بهم کوبیده می‌شود. پنجره‌ها تاق به تاق می‌شوند و باران گرد سرب و خاک

هجوم می‌آورد تو زیرزمین و نفسهامان سنگین می‌شود جان از دست و پایم می‌برد و از ترس کامم خشک می‌شود.
خالد یکهو بلند می‌شود...» (ص ۹۵)

آشنایی ناکافی نویسنده از جنگ و پیامدهایش، باعث شده گاه توصیفی نادرست و اطلاعات غلط به خواننده انتقال دهد.

در فصل دوم، نویسنده صحنهٔ بمباران هوایی دشمن را چنین توصیف می‌کند:

«انفجارات هر لحظه پرتوان‌تر می‌شود. ناگهان بارانی از ریزه‌های سرب و خاک، آسمان را می‌پوشاند. خاک و سرب از پنجره تو می‌زند...»
(ص ۹۳)

هر کس کمترین اطلاعاتی هم از جنگ داشته باشد، می‌داند که گلوله‌های جنگی مثل بمب و خمپاره و توپ از جنس چدن است نه سرب!

«صدای انفجار خرج گلوله نیست. خود گلوله است...» (ص ۹۲)

که پر واضح است خرج گلوله منفجر نمی‌شود. تا صدایی داشته باشد، چون خرج فقط می‌سوزد!

اطلاعات کم و یا نادرست نویسنده از حوادث جنگ و جغرافیای آن، گاه منطق واقع‌نمایی اثر را مخدوش ساخته است.

«چند شب قبل میگ‌ها، دوکوهه را زده‌اند. دوکوهه بین حسینیه و اندیمشک است. موج انفجار، [واگن‌های] قطار باری را از روی ریل کنده و رو هوا، مثل مفتول نازکی در هم پیچانده است[!؟] و دورتر رو ساختمان‌های نیمه‌کاره دوکوهه فرود آورده[!؟] و ساختمان‌ها را هم درهم کوبیده است...» (ص ٦٦)

با توجه به رویکرد واقع‌گرایان‌های که احمد محمود در طول داستان به حوادث جنگ داشته است، ذکر بعضی اطلاعات غلط، روند واقعی آن را از بین برده است. با توجه به اینکه خبر بمباران قطار باربری در اوایل جنگ است، اولا" این حادثه در دوکوهه اتفاق نیفتاده، بلکه درایستگاه حسینیهٔ علیا رخ داده است، ثانیا" چطور یک قطار- لابد منظور نویسنده «واگن‌های قطار است»- در اثر بمباران مثل مفتول نازکی در هم پیچیده می‌شود! ثالثا" گویا نویسنده فاصلهٔ خط آهن تا ساختمان‌های دوکوهه را نادیده گرفته است که می‌گوید، «قطار روی ساختمان‌های نیمه‌کاره دوکوهه فرود آمد» [!؟]

نویسنده از نگاه راوی بارها حوادثی را نقل می‌کند که اشکالات منطقی اساسی دارد، از آن جمله حضور فریدون باجگیر که در اهواز «سه‌تا قمارخانه دارد و یک عرق‌فروشی و روی فاحشه‌ها هم دست انداخته...» که نشان می‌دهد نویسنده، اهواز پس از انقلاب را به خوبی قبل از جنگ نمی‌شناسد.

با همهٔ این اوصاف، زمین سوخته حتی تا امروز که آثار قابل توجهی در زمینهٔ جنگ نوشته شده، هنوز جزو بهترین‌هاست.

زمین سوخته
پرویز حسینی
ماهنامهٔ ادبیات داستانی
شمارهٔ ۲۴
مهرماه ۱۳۷۳

زمین سوخته، روایت سوخته دلان

سومین رمان احمد محمود، زمین سوخته، عکسبرداری دقیقی از جنگ و پیامدهای آن در زمین سوختهٔ جنوب است. رمانی که کمتر از آن گفتگو شده و مورد بی مهری یا کم لطفی منتقدان قرار گرفته است، در حالی که به جرأت می‌توان گفت، با همهٔ ضعف‌هایی که دارد، بهترین و اصلی‌ترین رمانی است که تاکنون در مورد جنگ نگاشته شده است؛ هرچند حوادث رمان فقط سال اول جنگ تحمیلی را دربر می‌گیرد.

ایسنک، شاید سال‌ها پس از جنگ، بهتر و منصفانه‌تر بتوان به این رمان پرداخت. رمانی که به شعار نمی‌پردازد، هجو نمی‌کند، از این شاخه به آن شاخه نمی‌پرد، کلمات غلنبه و عارفانهٔ کلیشه‌ای به دهان آدم‌های داستان نمی‌گذارد و بی‌طرف و صادق است؛ اما مسئول و ملتزم و دشمن‌ستیز است، و نگاهی دلسوزانه به جنگ و پشت جبهه و آدم‌ها دارد. البته تمام رمان در پشت جبهه می‌گذرد و فراموش نکنیم که در همین پشت جبهه، نویسندهٔ رمان، برادرش را در بمباران‌ها از دست داده است و داستان نیز به یاد برادر شهید نوشته شده است. پس می‌توان گفت که نویسنده،

داستان را با حاصل جمع عشق و عاطفه، درد و دلسوزی، رنج و حقیقت پرداخته و از هرگونه شعار زدگی، زیاده‌روی و لاقیدی پرهیز کرده است.

داستان از شروع جنگ آغاز می‌شود و در آذرماه ۱۳٦۰ پایان می‌گیرد؛ یعنی زمانی در حدود یک سال و اندی از جنگ را دربر می‌گیرد. آشکار است که نوشتن رمان در اولین سال جنگ دراز مدتی که قریب هشت سال به طول انجامید و نمی‌شد به سادگی سرانجام آن را پیش‌بینی کرد، چقدر دشوار است. تا آنجا که نگارنده به یاد دارد، ادبیات داستانی معاصر ما در سال اول جنگ، نوشته‌ای در خور و شایسته در این زمینه به خود ندیده است. زمین سوخته اولین اثر جدی در ادبیات جنگ و بهترین آن‌ها تا به امروز به شمار می‌آید.

نگارنده، رمان را در اوایل دهۀ ۱۳٦۰ و بلافاصله پس از انتشار، خوانده است و حال نیز که پس از گذشت یک دهه، آن را دوباره مرور کرده است، از یادآوری صحنه‌های بمباران، مهاجران و آوارگان تهیدست و برهنه پای در جاده‌ها، سنگرهای خانگی و شهری، شهادت‌ها، خیانت‌های ستون پنجم، تشییع جنازه‌ها در زیر بمباران‌ها در زیر بمباران‌ها، صف طویل بنزین و ارزاق عمومی و عصبیت‌های ناشی از آن، اردوهای جنگ زدگان در اطراف شهرها و جاده‌ها، و هجوم ناغافل و ناجوانمردانۀ دشمن به سرزمین سوخته و تفتیدۀ خوزستان، سخت به خود لرزیده است.

باید سال‌های نخستین جنگ را در پشت صحنه و در شهر بوده باشی، خانه‌ات از صدای بمباران میگ‌ها و توپولف‌ها لرزیده باشد، نگاه وحشتزدۀ کودکان را روزها و شبها در سنگرها دیده باشی، مردم شهر و همسایگانت را در بیمارستان‌ها و در ملافه‌های خونین در حال احتضار نگریسته باشی، خون داده باشی، شهیدان را در هیاهوی توپخانه‌ها و میگ‌ها تا بهشت‌آباد تشییع کرده باشی، از ستون پنجم دشنام شنیده باشی،

گرسنگی کشیده باشی، برادران و آشنایانت با کامیون‌های نیروهای داوطلب به جبهه رفته باشند و تا آخرین فشنگ جنگیده باشند، و آن‌گاه پیکر خود را به عنوان آخرین سلاح به شنی تانک‌های دشمن سپرده باشند، تا به هنگام خواندن رمان زمین سوخته، داستان خودت را و سرزمینت را به عینه لمس کنی و همراه با راوی داستان در شهادت خالد پا برهنه بگریی و همچون باران در شهادت باران اشک بریزی و کابوس موشکباران و جنون گلابتون را که کودکش را، پارهٔ جگرش را، به زمین می‌کوبد و مغزش را پریشان می‌کند، کاملا" باور کنی و هرگز از یاد نبری که روزی روزگاری سرزمین مقدست از آتش جنگ بدان گونه سوخته است.

زمین سوخته در پنج فصل روایت می‌شود. راوی داستان که در هیچ جای رمان نامش نمی‌آید؛ این به عمد است، چرا که راوی می‌تواند هر کدام از ما بسیاران باشد. آدم‌های داستان ساختگی و کلیشه‌ای نیستند. نویسنده تیپ نساخته است. همهٔ آدم‌های رمان به نوعی چالشگر (Protagonist) هستند و جنگ و عوامل آن پاد چالشگر (Antagonist). شخصیت‌ها اصلی و فرعی ندارند. تک بعدی و سیاه و سفید نیستند. آدم‌ها با احساسات و برداشت‌های متفاوت خودشان حضور دارند. و همه بالسویه در سرنوشتی همسو با پادچالشگر جنگ درگیرند. راوی و خانواده‌اش پس از آن‌که جنگ علنی می‌شود مانند خیلی از مردم به زیرزمین خانه‌شان پناه می‌برند. راوی، مادر و برادران او، شاهد، خالد، صابر، محسن، هوشنگ و خواهرش مینا و آدم‌های دیگر احمد، محمد میکانیک، باران، ننه باران، دکتر شیدا، رضی جیب بر، یوسف بی‌عار، امیرسلیمان، تاجرزاده (انقلابی نمای ریاکار)، کل‌شعبان محتکر و گران‌فروش، ناپلئون، رستم افندی، مهدی پاپتی، سروجان، بتولی، ام‌مصدق، نرگس و پسرش‌ایوب، بابا اسمال، صفیه لره، میرزا علی، خواهر گلابتون، گلابتون و شوهرش آن قدر دقیق و سنجیده در رمان آمده‌اند که

آدمی احساس می‌کند با همهٔ آن‌ها آشناست و بسیاری از این آدم‌ها را در گوشه و کنار دیده است. بنا به سیر و تسلسل حوادث، رمان، جابه‌جای از طنزی سیاه و گاهی از طنز موقعیت سود می‌جوید و هیچ خللی نیز به روایت و یکدستی نثر و زبان وارد نمی‌شود. گفتگوها آن قدر ماهرانه است که حشو در آن‌ها راه ندارد. حتی هنگامی که آدم‌های داستان به بیان احساسات خود می‌پردازند افراط و تفریطی وجود ندارد، به استثنای شخصیت محمد میکانیک، که در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

صفحهٔ آغازین رمان، یک روز عادی پیش از آغاز جنگ را به طرزی زنده توصیف می‌کند. زندگی عادی می‌گذرد، اما انتظاری در بطن آن است که به آرامش پیش از طوفان می‌ماند:

«روزهای آخر تابستان است. خواب بعدازظهر سنگینم کرده است. شرجی هنوز مثل بختک رو شهر افتاده است و نفس را سنگین می‌کند. کولر را خاموش می‌کنم و از اتاق می‌زنم بیرون. آفتاب از دیوار کشیده است بالا.»

در ادامهٔ داستان، نویسنده مانند خبرنگاری پرتلاش و تیزبین وقایع را روایت می‌کند همه چیز را می‌بیند و جزئیات صحنه‌ها را هم بیان می‌کند:

«میگ‌ها، وقتی که پر سر و صدا پایین می‌آیند و دیوار صوتی را می‌شکنند، انگشتهای دستمان را توهم می‌کنیم و کف دست‌هامان را پشت سر می‌گذاریم و ساعدهامان را رو گوش‌هامان می‌خوابانیم و فشار می‌دهیم. نخاع، انگار کش می‌آید. زانوهامان- بی اختیار- بنا می‌کند به لرزیدن و سست می‌شویم و می‌نشینیم. «فانتوم» ها، مثل قرقی میگ‌ها را دنبال می‌کنند. تمام شیشه‌های درها و پنجره‌ها فرو می‌ریزد. هنوز فرصت نکرده‌ایم که شیشه‌ها را چسب بزنیم. چسب کاغذی، یک شبه نایاب شده است.» (ص ۳۷)

نگاه ریزبین نویسنده و ارائهٔ جزئیات در توصیف‌ها، به زبان رئالیستی رمان، جنبهٔ ناتورالیستی می‌دهد. نقطهٔ اوج فصل دوم، گزارش شهادت خالد، برادر راوی است. نویسنده حالت خالد را یک روز پیش از شهادتش به دقت توصیف می‌کند و حس انتظار را در دل خواننده می‌رویاند:

«خالد، آرام نیست. راحت حرف نمی‌زند. تو کلامش، تو لرزش صدایش و تو سکوتش باز چیزی هست که نمی‌شناسمش. انگار آشنایی که به غربت رانده می‌شود و انگار غریبه‌ای که آشنایی می‌جوید و تلاش می‌کند تا غربت را پس بزند.» (ص ۱۲۸)

و فصل دوم با توصیف جنازهٔ خالد به هنگام دفن، به طرزی شفقت آمیز پایان می‌یابد:

«ناگهان چشمم می‌افتد به چشمان خالد که باز مانده است. رنگ سیاه چشمانش پریده است و سفیدی چشم‌هایش کدر شده است و همان نگاه نا آشنا، نگاهی که دعوت می‌کند و پس می‌راند، نگاهی که غریبه است و آشنایی می‌جوید و نگاهی که سرشار از آشنایی است اما غریبی می‌کند، تو چشمان باز خالد قد می‌کشد. دلم تو هم می‌ریزد.» (ص ۱۵۸)

در فصل سوم خواهر زادهٔ راوی به جبهه می‌رود و برادرش شاهد (که نام بامسمایی دارد) و پس از شهادت خالد، بیماری روانی پیدا کرده است به تهران منتقل می‌شود. راوی هم وسایل مختصری برمی‌دارد، زیرزمین را رها می‌کند و به خانهٔ ننه باران نقل مکان می‌کند تا چند روزی را در آنجا بگذراند.

از اینجا به بعد، شخصیت‌های بیشتری وارد داستان می‌شوند و زاویه‌های مختلفی از مقاومت مردم سوخته دل و دلشوره‌های آن‌ها ترسیم می‌گردد: در هم ریختن مغازهٔ کل‌شعبان محتکر توسط مردم، روایت

سرگذشت بابا اسمال که گاوهای پراکنده در شهر را دلسوزانه جمع‌آوری کرده و در گاراژ متروکه‌ای با آن‌ها به سر می‌برد و در آخر همین فصل شهادت او بیان می‌شود. قهوه‌خانهٔ مهدی پاپتی، باران که از جبهه الله‌اکبر آمده است و خاطرهٔ اسرای دشمن را در جبهه تعریف می‌کند. ناپلئون با خروس‌ها و جوجه‌هایش. رضی جیب‌بر، یوسف بی‌عار و احمد فری (دزدانی که خانه‌های خالی مردم را غارت می‌کنند)، رستم افندی شیره‌ای، امیر سلیمان، خانوادهٔ گلابتون و مناسباتی که میان این آدم‌ها پدید می‌آید به شکل واقعگرایآن‌های بیان می‌شوند؛ به طوری که نمی‌توان آن‌ها را از رمان جدا کرد. راوی در پشت جبهه، به توصیف آدم‌های گوناگونی می‌پردازد. آدم‌هایی با خصلت‌های منفی و آدم‌هایی که بیش از حد، عادی و عوام‌اند، اما مرگشان شفقت را در دل خواننده برمی‌انگیزد (مانند بابا اسمال).

در فصل چهارم، صحنهٔ مؤثر شهادت باران و تشییع جنازهٔ او، هرچند به شعارزدگی نزدیک می‌شود و حتی نویسنده از بخشی از شعر احمد عزیزی با نام «تهمینه‌های ما همه سرشار نطفهٔ سهرابند» در القای فضا سود می‌جوید، اما تکان دهنده است.

«دست راست محمد میکانیک بالا می‌رود. انگشت کوچک دست راستش از بند دوم، زیر قیچی آهن بری رفته است:
«این دامگاه آخر چنگیزهاست»
«آرامگاه مغول‌ها»
صدای محمد میکانیک تا دوردست‌ها می‌رود
«بگذار مقبره‌شان رابا دست خویش بسازند.» (ص ۲٦۸)

که البته معلوم نیست محمد میکانیک چگونه شاعر مسلک می‌شود و شعر انقلابی سر می‌دهد و در فصل پنجم هم می‌بینیم که در صحنهٔ اعدام

دزدان خانه‌ها (یوسف بی‌عار و احمد فری)، مدافع مردم می‌شود و در محاکمه آن‌ها نقش قاضی را به عهده می‌گیرد:

«محمد میکانیک عقب می‌کشد و دستش را بالا می‌برد
- محاکمه تمام!
- [...]
صدای محمد میکانیک بلند می‌شود:
- اعدام!» (ص ۲۹۰)

و حکم را که صادر می‌کند، ننه باران و عادل حکم را اجرا می‌کنند.

به گمان نگارنده، این بخش از فصل پنجم به یکدستی رمان لطمه می‌زند. اغراق در انقلابی‌گری شخصیت‌ها و خارج شدن از منطق داستانی، از عوامل کاهش تأثیر لازم و باور داستانی است. ننه باران با کشتن دزدان خانه‌ها، در واقع عملی انقلابی انجام نمی‌دهد و حرکت او عملی انتقامی محسوب می‌شود، و جنبه‌ای شخصی به خود می‌گیرد. به دلیل اینکه دزدان دیگری، زمانی، شوهرش را به قتل رسانده‌اند:

«ننه باران سنگین و شمرده حرف می‌زند
- اونوقتا شهر هرت بود که شما نامردا شوهرمو تو گردنهٔ رازان شهید کردین!
احمد فری ساکت است. انگار مرده است. چشمان یوسف بی‌عار گشاد می‌شوند.
- ما؟... ما شوهرتو شهید کردیم؟!
ننه باران آرام است اما صدایش لرزه دارد.
- آدمای نامردی مثل شماها!» (ص ۲۹۱)

و محمد میکانیک که کارگر فولادسازی است، برای آزاد کردن ننه باران و عادل از زندان، مانند خطیب برجستهٔ انقلابی سخن می‌گوید:

«صدای حاج افتخار بلند می‌شود
- انقلاب مفهومش هرج و مرج نیست!
صدای محمد میکانیک بلند می‌شود
- آنچه در انقلاب هرج و مرج بنظر میرسه خود انقلابه... این هرج و مرج نیست حاج آقا. این حرکت تند انقلابه که با خصلت‌های آرام سازگاری نداره. دو نفر دزدی کردن. صد نفر شاهد بودن... » (ص ۳۰۵)

دخالت نویسنده و گذاردن حرف‌های انقلابی به دهان این شخصیت، به رمان لطمه می‌زند. اگر این سخنان را از زبان امیرسلیمان (که یک فرهنگی بوده است) می‌خواندیم، پذیرفتنی‌تر بود. ظاهراً" قضیهٔ اعدام دزدان خانه‌های خالی و پیامدهای آن فقط به عنوان وسیله‌ای در جهت کش دادن رمان به کار گرفته شده است. در مجموع، این صحنه‌ها در حدود ۳۵ صفحه از فصل آخر کتاب را دربرگرفته است که حذف آن لطمه‌ای به کل رمان نمی‌زند.

از کاستی‌های رمان یکی هم این است که روشن نیست دوستی میان راوی و یاران تا چه حد است که در غیاب او، راوی به قصد چند روز، به خانه‌شان می‌رود، اما مدتی طولانی در آنجا اقامت می‌کند. ضمن آن‌که کار راوی مشخص نیست و خواننده هرگز نمی‌فهمد چرا راوی داستان در شهر مانده است، در حالی که خانواده‌اش در غربت و تنهایی ماتمزده هستند. راوی صبح‌ها را در قهوه‌خانهٔ مهدی پاپتی به چای خوردن و کشیدن سیگار می‌گذراند و شب‌ها هم در اتاقی در خانهٔ ننه باران به سر می‌برد. نویسنده دلیل روشنی برای این مسئله ارائه نمی‌دهد.

اما بخش پایانی فصل پنجم که پایان رمان هم هست، زیباترین بخش کتاب است. راوی تصمیم می‌گیرد به زیرزمین خانه‌شان برگردد و منتظر تلفن برادرش صابر بماند، اما همان شب که پی می‌برد به شاهد الهام شده است که جانش در خطر است، به خانهٔ ننه باران نمی‌رود و صبح درمی‌یابد که موشک دشمن آن خانه و پیرامون آن را در هم کوبیده است

و در اثـر آن کـل شعبان، مهدی پاپتی، رستم افندی، میرزا علی،ایوب، محمـد میکانـیک، نـنه بـاران و خواهر گلابتون به شهادت رسیده‌اند. تنها گلابـتون می‌ماند که کارش به جنون می‌کشد و بچهٔ خردسالش را که جان سالم به در برده است، محکم بر زمین می‌کوبد و جیغ کشان به دور میدان می‌چرخد.

بـا همـهٔ کاسـتی‌هـا، زمین سوخته رمانی همیشه خواندنی و فراموش نشـدنی اسـت. رمانـی واقعگـرا، که با نثری روان و جذاب، با گفتگوهای جـاندار، سـندی مـی‌شـود درخشان در ادبیات داستانی جنگ، که می‌توان بارها آن را مرور کرد و به حال سوخته دلانش گریست و گاهی تبسـم نیز کـرد؛ چـرا کـه زمیـن سـوخته از نظـرگاه محتوایـی، حاصل جمع امید و ناامـیدی اسـت. مجموعـه‌ای متضاد از لحظاتی شوق برانگیز و حماسی و صـحنه‌هایی تراژیک، و مگر نه اینکه جنگ در سرشت خویش هم محنت است و هم نعمت، هم عسرت است و هم عبرت؟

دیدار
فرج سرکوهی
مجلهٔ آدینه
شمارهٔ ۵۳
دی ماه ۱۳۶۹

ترکیب رنگارنگ و چند صدایی احمد محمود

در یک اثر هنری، البته و بی‌شک، دیدگاه، بینش، تعلقات‌ایدئولوژیکی و سیاسی، موضع و جهان‌بینی هنرمند، وجود اجتماعی، شعور و روان‌شناسی او، نقش تعیین کننده دارد. اما، اثر هنری، با «ساخت» و «فرم» ویژهٔ آن است که «اثر هنری» است. آن شکل، سامان، انتظام و بافت ویژه‌ای که هنرمند به اثر خود می‌دهد- و حاصل خلاقیت هنری اوست- کار هنری را از دیگر فرآورده‌های فرهنگی و حتا آثار هنری دیگر، متمایز می‌کند. در اثر هنری اگر «فرم» و «محتوا، موضوع و مضمون» یکی شده باشند، اگر «ساخت» و تمامی عناصر آن، نه کالبد و ظرف ذهنیت و احساس هنرمند، که فراتر از یک وسیلهٔ انتقال و واسطهٔ بیانی ساده، تحقق عینی همان ذهنیت و احساس باشند و «محتوا» نه با واسطهٔ «فرم» که در آن و هم ذات با آن، خود را آشکار کند. ما، مخاطبان، در محضر هنر، حضور می‌یابیم.

با «ساخت» و «فرم» است که شئی هنری، در کنار یا در برابر واقعیت‌های دیگر، تحقق می‌یابد و کارکردهای خود راایفا می‌کند: بر زمانه اثر می‌نهد، برخوردار از حقیقتی فراتر از واقعیت‌های جزئی و گذرا،

متناسب با امکانات بالقوه و تفسیر پذیری که در «فرم» و «ساخت» آن تحقق یافته یا تحقق پذیر است، متناسب با آنچه هست و آنچه می‌تواند باشد، هر بار که مخاطب به آن می‌نگرد، از نو خلق می‌شود. ارزش‌های درونی و ساختاری خود را در زمان بسط می‌دهد و... اثر هنری، با «ساخت» و «فرم» است که با ما و علیه ما، از زمانه و بر زمانه، در جهان و علیه جهان، در زمان و بی زمان، عینیت می‌یابد. نیز شکی نیست که در «ساخت» و «فرم» اثر، بینش، دیدگاه، موضع، جهان بینی و... هنرمند نه تنها حضوری جامع، که نقشی تعیین کننده دارد. اما این سخن را نباید به معنای «تقدم زمانی» یا «تقدم منطقی» و رابطهٔ ظرف و مظروفی «فرم» و «محتوا» یا احکامی ساده از این دست برداشت کرد.

در این مقال و دربارهٔ سه داستان مجموعهٔ «دیدار» (کجا می‌ری ننه امرو؟- دیدار- بازگشت) نوشتهٔ «احمد محمود»، من بیشتر بر «فرم و ساخت»، بر فضاسازی، شخصیت پروری، پیرنگ، نظرگاه، زبان، نثر، لحن، ضرباهنگ داستان و... تأکید می‌کنم. یعنی بر همهٔ آنچه که در این مجموعه- در بیشتر صفحه‌ها- در اوجی شگفت‌انگیز و تکان دهنده است، یعنی بر آنچه که «احمد محمود»- و به همراه او نحله‌ای از ادبیات داستانی ما- سال‌ها است که مظلومانه و بی وکیل مدافع، در دادگاه همهٔ فرمالیست‌ها و مقلدها، متهم به نادیده انگاشتن و ضعف در آنند و به جرم اثبات ناشدهٔ اسارت در سبک‌های منسوخ ظاهرا" از حوزه ادبیات مدرن اخراج شده‌اند. در این مقال، به‌ایجاز، به سبک و روال «احمد محمود»- و فقط در این سه داستان- اشاره خواهم کرد و توانایی‌ها و امکانات آن را در بیان و تصویر زندگی پیچیدهٔ امروز و ذهنیت بحران زدهٔ انسان معاصر- (و بویژه انسان جامعهٔ پیرامونی، جامعهٔ رشد ناموزون مضاعف، جامعه زیست همزمان عناصر از نظر تاریخی ناهمزمان) به اختصار برخواهم شمرد. هم از آن روی که «احمد محمود» نویسنده‌ای است صاحب سبک، اصیل و مستقل و هم از آن روی که معلوم نیست چرا و

بـر پایـهٔ چه دلایلی، همهٔ مارکززده‌ها، پاورقی نویس‌ها، مدعیان رمان نـو، مقلدهـا و... اصـرار دارنـد کـه سـبک «احمد محمود» یا هر شیوه‌ای بـرآمده از رئالیـــم، منسـوخ، مـرده و نـاتوان از تصویر زندگی معاصر ما اسـت. (احکـام کلی چون مطلق کردن یک سبک به عنوان تنها راه داستان نویسـی و یـا اعلام مرگ قطعی سبکی دیگر،ایا نشآن‌های از اوج انحطاط فرمالیسـتی نیسـت؟)- هر اثر هنری را نه با پیش‌داوری‌های جزمی، که در چـارچوب سـبک و سـاختی کـه مدعی یا متعهد به آن است باید بررسی کرد، مبنای داوری باید که ارزش‌های ساختاری، تکنیکی و ذاتی اثر هنری باشـد و نـه احکـام از پیشـی، موفقیـت یک اثر را اگرنه در دستاوردهای تکنیکـی، نـوآوری در زمینهٔ ساخت و فرم و ساختار، تازگی چشم‌اندازی کـه طـرح مـی‌کـند بـر کـدام زمیـنه باید داوری کرد؟ تنوع سبک‌ها چون نشـآن‌هـای از غـنای ادبی یک دوره، و بیانی است از جامعه‌ای متناقض و ناموزون.

در تحلـیل مجموعهٔ «دیدار» جز «فرم و ساخت» و «سبک» به بینش و موضـع اجتماعـی «احمد محمود»- چون یک نویسنده و با تحلیل ساختار و کارکـردهای داسـتان‌هـای او و نـه موضـع شخصـی یا سیاسی او- نیز اشـاره‌ای گـذرا خواهـم داشـت و بـاز بـه ایـن دلـیل که بویژه در فضای عـرفان‌زده و آرمان‌گریز سال‌های شکست، همهٔ فرمالیست‌ها، کل جماعت بـی درد و حاشیه نشین عرفان زده، اهل تسلیم و گریز و رفاه و عافیت و سـازش، بـه بهانـهٔ گریـز از سـلطهٔایدئولـوژی بر هنر، آرمان گریزی، فقر فرهنگـی، فقـدان خلاقیت هنری خود را، با تخطئهٔ انسـان دوستی، عدالت طلبـی و آزادی خواهـی توجیه مـی‌کنـند. در ایـن مـیان بـه نقد معروف «هوشـنگ گلشیری» در «نقد آگاه» (تابستان ٦١)- که از موضعی اصولی و کاملا" جدا و فراتر از گروه‌هایی که برشمردم، به بررسی رمان‌های «احمد محمـود»- بویـژه «زمیـن سوخته»- پرداخته بود، جز در یک مورد، اشاره نخواهـم کـرد. «هوشـنگ گلشـیری» نـه از دار و دسـتهٔ معـاندان «احمـد

محمـود»: فرمالیسـت‌هـا، مقلدهـا، مارکـزده‌هـا، پاورقـی‌نویـس‌هـا، عـرفان‌زده‌ها و... که از قله‌های شامخ و برجستهٔ نحله‌ای از داستان نویسی مـا و از اسـتادان سـاخت و فـرم داسـتان است. بحث او دربارهٔ رمان‌های «احمـد محمـود» جـای امـا و اگـرهای بسـیار دارد و روشنگر بسیاری از مسائل مهم نیز هست. اما آن مقوله را باید در بررسی همان رمآن‌ها تحلیل کـرد و نـه در ایـن مقال که به تحلیل داستان‌های بلند مجموعهٔ «دیدار» و مجـال و فضـای انـدک یـک مجلـه محدودیـم. در ایـن نوشـته مـرا بـا ضـعیف‌ترین رمان «احمد محمود» ـ زمین سوخته- نیز کاری نیست و نه با دو رمان درخشان او- همسایه‌ها و بویژه داستان یک شهر- که سرفصل جدیدی در نحله‌ای از داستان‌نویسی ما است.

سـه داستان بلند مجموعهٔ «دیدار» در هیاهوی بسیاری که در سال‌های اخـیر، در گوشـه و کـنار و متن و حاشیه، و اغلب جز در یکی دو مورد، بـرای هـیچ بـه راه افـتاده اسـت، دستاوردی مهم است. از یاد نبریم که از «هدایـت» تـا «هوشنگ گلشیری» و «محمود دولت‌آبادی»، داستان نویسی مـا، بویـژه در قلمرو داستان کوتاه و بلند، بر پشتوآن‌های پر بار تکیه دارد. در زمینهٔ داسـتان بلـند، بعد از هدایت و... بهرام صادقی و... «جای خالی سـلوچ» محمود دولت آبادی و برخی از آثار «هوشنگ گلشیری» هست و در داسـتان کوتاه نیز با تجربه‌های موفق بسیاری کسان آشنائیم. تجربه‌های پیشـین، گـرچه بـرای گام‌های بعدی، پر پروازند اما و از دیگر سو، کار را بـر هـر نویسـنده‌ای که در این راستا گام بگذارد، دشوار می‌کنند. هر اثری در ایـن قلمـرو، با آثار پیشینیان سنجیده می‌شود و سه داسـتان بلند «احمد محمـود»، در این آزمون ناگزیر در فرم و ساخت و تکنیک، سربلند از آب در مـی‌آیـد. دسـتیابی به چنین فرازی و برآمدن با آن پشتوانهٔ پر بار، البته، کاری است کارستان.

«احمـد محمـود» در سه داستان مجموعهٔ «دیدار» یکی از ویژه‌گی‌های کـار خـود، «نقـل حادثه به زمان حال» یا به گفتهٔ «گلشیری» در همان نقد

آگـاه- تابستان ٦١- «نقل ماجرا در لحظهٔ وقوع» را به اوجی چشمگیر رسـانده است. این شیوهٔ دشوار را او پیش از این در رمان‌های خود تجربه کـرده بـود و هوشـنگ گلشـیری در همان نقد خود نوشت «قدرت احمد محمود در این نوع نقل است». این شیوه اکنون مقلدانی نیز یافته است که ادعای نوآوری و ابداع!؟ هم دارند اما برای آنان «نقل حادثه به زمان حال» یـا جنـبه تفنـن در فـرم و زبان دارد و یا حداکثر القاء نوعی حالت تعلیق. گرته‌برداری و تقلید آنان از این شیوه، هرگز نتوانسته است رنگی، هرچند پـریده و مات، از امکانات آن بدان سان که در داستان‌های «احمد محمود» و بویـژه در مجموعـهٔ «دیدار» می‌بینیم، به دست دهد. هر سه داستان بلند مجموعـهٔ «دیـدار»- و حتـی صـحنه‌هـای بازگشت به گذشته- تماما" در «زمـان حـال» روایـت مـی‌شـود. ایـن شـیوه، اگـر از محـدودهٔ بازی‌های فرمالیسـتی و تـنوع‌طلبـی بگذرد و با خلاقیت هنری همراه باشد، دیگر نه یـک تمهـید یـا شـگرد تکنیکـی، که عنصری بارآور در ساختار داستان و بخشـی از محتوا خواهد بود. بهره‌گیری از امکانات این شیوه، اما، مستلزم و نیازمـند توانایـی‌هـای دیگـری اسـت کـه در بیشتر بخش‌های مجموعهٔ «دیدار» به کمال است و در کار مقلدان غایب: زبانی هموار، روان، زلال و تصـویری،ایجـازی مناسـب، فضـا و آدم‌هایـی زنـده، ضرباهنگی سریع و پرشتاب، دیـالوگ‌هایـی درسـت و بـه‌جـا، تصـاویر عینی و ذهنی گویا، نظرگاهی درست، بافت و پیرنگی منسجم و... و اگر این همه بود- که در داسـتان‌هـای احمد محمود هست- «نقل حادثه به زمان حال» در دست و قلم نویسنده رام می‌شود و امکانات پربار خود را در اختیار ساخت و فرم داسـتان مـی‌نهـد. در دو داستان ایـن مجموعه «کجا می‌ری ننه امرو؟» و «بازگشت»، تمامی این عناصر گرد می‌آیند و «نقل به زمان حال» را به اوج مـی‌رسانند. خواننده در صحنه، حضور می‌یابد. حوادث و حرکت داستان، از دیدگـاه او، نویسنده و راوی و آدم‌های داستان، رخ می‌دهند. هیچ کس، حتـی نویسـنده و راوی، در مرکـز نیسـت. دوربیـن‌های متفاوت، از چند

زاویهٔ دید، از منظر نگاه ما، نویسنده و آدم‌های داستان حوادث را ثبت می‌کنند. از ذهنیت‌ها، احساسات، و صداهای درونی آدم‌های داستان نیز فیلم‌برداری می‌شود. شخصیت‌های غایب نیز، یا از منظر راوی و یا از نگاه دیگر آدم‌های داستان، به تصویر در می‌آیند. اما همهٔ آنچه که ثبت شده، به داستان راه نمی‌یابد. نویسنده، برمی‌گزیند، حذف می‌کند، کوتاه می‌کند و... و تصویرها، گفت وگوها، فضاها، آدم‌ها و حوادث را (مونتاژ) می‌کند. ما، مخاطبان، در صحنهٔ زندگی حاضر می‌شویم اما با واقعیتی جدید، با «واقعیت داستان»، با حاصل کارگاه «مونتاژ خلاقانه» نویسنده روبه‌روئیم. «واقعیت داستان» همه چیز را به ما نشان می‌دهد، بی‌آن‌که همه چیز را بگوید. و درست در همین جاست که ویژگی دیگر مجموعهٔ «دیدار» رخ می‌نماید و باز در اوج.

داستان‌های «احمد محمود»- اگر مجاز باشیم برای جدا کردن داستان‌های معمولی و مرسوم از ساختارهای پیچیده‌تر این اصطلاح موسیقایی را به کار ببریم- «چند صدایی» است و متکی بر «مونتاژ خلاقانه». (خلق ترکیب‌های سنتزیک از تصویرها، صداها، دیالوگ‌ها، واژه‌ها در فرآیند داستان). در این سه داستان چشم اندازی‌های گوناگون- درونی و بیرونی، عینی و ذهنی- از منظر و نگاه چند دوربین حساس یا ناظر و راوی، در کنار و همزمان با هم حضور دارند. تصویرها- نه در روال واقعی یا واقع‌گرایانه به مفهوم سنتی، که در گزینشی ویژه، با هم خلق می‌شوند تا در کنار هم (فراتر از پی‌آیندی وقایع در زمان عادی نثر و فراتر از رابطهٔ علت و معلولی نیوتونی)- دریافت وقوع همزمان حوادث در زندگی واقعی را در داستان خلق کنند. «احمد محمود» در داستان‌های خود، به جادوی «تصویر متحرک» یعنی خلق «توهم همزمانی» نزدیک می‌شود. برش‌ها، گزینش‌ها و تلفیق‌های خلاقانه در بیشتر بخش‌های داستان‌های این مجموعه، چنان است که به گفتهٔ ایزنیشتین «از تلفیق خلاقانه «مونتاژ» دو تصویر، صدا، یا واژه‌های عادی، ستاره‌ای خلق

می‌شود». عناصر جزیی در هر تصویر و تصویرها در بافت فضا، نفی می‌شوند تا برآیندی نو، خلق شود. در سمفونی رنگارنگ و «چند صدایی» احمد محمود، هر ساز، صدا، عنصر، واژهٔ تصویر، حرکت و... نوای خاص و متفاوت خود را دارد، اما کل تصویر، بخش یا داستان، با ترکیب موجز، فشرده، استادانه و هماهنگ نواهای منفرد، آهنگی واحد، موزون و یکدست را می‌نوازد.

شیوه‌های «چند صدایی»، «مونتاژ خلاقانه» و «روایت به زمان حال» در بیشتر بخش‌های سه داستان مجموعهٔ «دیدار» سنت پربار داستان‌نویسی رئالیستی، ناتورالیستی وایرانی را با دستاوردهای خلاق «هنر نو» و «نگاه نسبی انسان معاصر» در هم می‌آمیزد و ترکیبی همگون و سنجیده به دست می‌دهد. هم از این روست که «احمد محمود» نه مقلد نسخه‌بردار انواع رئالیسم است و نه گرته‌بردار «رمان نو» و نه نویسنده‌ای «التقاطی» که نویسنده‌ای است صاحب سبک، مستقل و متفاوت.

با «احمد محمود» آدم‌ها و فضاهای تازه‌ای به ادب داستانی ما راه یافته است. تجربه‌های عمیق و وقوف ذهنی گسترده او بر برش‌هایی از جامعه که از چشم دیگران دور مانده است، شناخت او از آدم‌های اعماق و انقلابی، پشتوانهٔ آن بوده‌اند که «احمد محمود» نه در بند فضاهای «جنوبی» و محلی بماند و نه در قالب نویسنده‌ای سیاسی. آن برش‌های حساس و توفانی که از زندگی ناموزون، متناقض و بحران زدهٔ ما برمی‌گزیند، در ذات خود، حامل چنان کشمکش و درگیری‌هایی هستند که در دست و قلم نویسنده‌ای خلاق، بی نیاز از زیورهای قالبی و تصنع، به ساختی استوار، پیرنگی پر کشش و منطقی بدل شوند، اما «احمد محمود» در سه داستان مجموعهٔ «دیدار» در بند روایت واقعیت‌ها نیز نمی‌ماند.

«واقعیت داستان» در آثار این مجموعه، بیان هنری و نه گزارشی و روایی گره‌گاه‌های حادثه‌خیز زندگی است و نثر صیقل خورده، تراشیده،

زیبا، صریح و تصویری «احمد محمود» بار سنگین بیان «موقعیت»های دشوار او را به خوبی از عهده برمی‌آید. در داستان‌های این مجموعه، حماسه، تراژدی و فاجعه، حادثه‌های پر کشش، عواطف سرشار و... حضور دارند اما زبان نه به سوی شعر می‌لغزد و نه رنگ رمانتیسم به خود می‌گیرد. در هر صفحه، لحظه‌های تبدار و پرتلاطم منفجر می‌شود، نثر، اما نه در دامچالهٔ تصنع و ناهمواری سقوط می‌کند و نه در مرداب درازگوی‌های پاورقی نویسان رمان‌های دههٔ اخیر. در مجموعهٔ «دیدار» زبان فارسی، دور از تأثیر زبان ترجمه‌های نادرست و رایج، زنده و پربار جریان دارد، نثری که در آن‌ایجاز، گاه بدانجا می‌رسد که یک واژه، بعد، معنا، کارکرد و تمامی تصویر یک پاراگراف دراز را بیان می‌کند. نثر «احمد محمود» از «ریتم» و وزن درونی خاصی برخوردار است که به دور از هر نوع تصنع، هماهنگ با ضرباهنگ حرکت داستان کند و تند می‌شود. رمان و داستان، زبان نیست، اما در زبان است که داستان بیان می‌شود. رمان و داستان زبان نیست، اما تصویر، ساخت و... با واژه‌ها ساخته می‌شوند. رمان و داستان، زبان نیست، اما، ما به زبان پارسی می‌نویسیم- نکته‌ای که گویا بسیاری از نویسندگان ما از یاد برده‌اند- و «احمد محمود» با دوری گزیدن از انواع زبان‌های گزارشی، تفسیری، روایی، ژورنالیستی یا تقلید از نثر دیگران زبانی در خور و هماهنگ با فضا و ساختار داستان‌های خود کشف و ابداع کرده است. در این زبان داستان برای خواننده روایت نمی‌شود. خواننده، داستان را می‌بیند.

همین‌جا باید اشاره کنم به یکی از دستاوردهای مهم «احمد محمود» در تکنیک داستان- که از معاصران، جز تنی انگشت شمار، دیگران را نصیبی از آن نیست- (و در هر سه داستان این مجموعه در اوج است). نوشتن دیالوگ‌های درست و مرادم از درست نوشتن دیالوگ‌ها، ثبت گفت‌وگوهایی است که با فرهنگ، لحن، شخصیت گویندگان آن و زمینه و منطق داستان هماهنگ باشد. در بیشتر داستان‌های چند دههٔ اخیر- و

شاید باز هم بر اثر ترجمه‌های بد و تجربهٔ اندک نویسندگان ما از گسترهٔ پررنگ زندگی اجتماعی و آدم‌های جامعه- گفت‌وگوها، با روال و لحنی یکدست، خسته کننده و... نوشته می‌شود. در مجموعهٔ «دیدار» با خواندن حرف‌های آدم‌ها، می‌توان شخصیت، فرهنگ، روان‌شناسی فردی و... آن‌ها را دریافت. دیالوگ‌ها، تنوعی رنگارنگ از صداهای گوناگون را تصویر می‌کنند. این مهارت، حتی در نوشتن گفت‌وگوهای درونی و مونولوگ‌ها نیز به چشم می‌آید.

در سبک و روال احمد محمود، «واقعیت داستان» همان «واقعیت عینی»، «واقعیت اجتماعی یا تاریخی» نیست- گرچه اگر رئالیسم را نه یک سبک که بیش بدانیم، «احمد محمود» یکی از رئالیست‌ترین نویسنده‌های ما است- او در سه داستان مجموعهٔ «دیدار»، راوی نیست. نباید هم باشد. مورخ یا جامعه‌شناس هم نیست. هنرمندی است که می‌گزیند، تغییر می‌دهد، نمونه‌سازی می‌کند، گاه تا ژرفای روان‌شناسی فردی نبش می‌زند، گاه تیپ می‌سازد، درون و برون، زمان خطی و دایره‌ای و... را به کار می‌گیرد و گاه با چند «تاش» رنگی موجز اما گویا، روابط اجتماعی را با تمامی پیچیدگی‌های آن تصویر می‌کند، گاه در روند داستان دخالت می‌کند. می‌پرسد، در قالب «وقایع نگار»، «راوی»، «صداهای درونی آدم‌های داستان» و... و این همه را، اما، بر نیاز «واقعیت داستان» بر منطق ساختار و بافت داستان است که بسط می‌دهد. در سه داستان مجموعهٔ «دیدار» واقعیت داستان، لایهٔ آشکار واقعیت عینی را نفی می‌کند تا جوهر، ذات، ماهیت آن را به نمایش بگذارد. شاید که لایهٔ خاصی از روشنفکران!؟ فضا، آدم‌ها و روایت‌های او را دشمن بدارند. چرا که با آن آشنایی ندارند یا نمی‌خواهند که ببینند- و مگر نه آن‌که دشمنی گروهی از آنان با رئالیسم ریشه در آن دارد که واقعیت زندگی اعماق جامعه، انگشت اتهامی است که به سوی شیوهٔ عافیت طلبانهٔ زندگی آن‌ها دراز شده است؟! ترجیح می‌دهند که «امرالله» رئیس

آمریکائیش را نکشد و «ننه امرو» با سماجتی چنان به جستجوی فرزند و پناه خود برنخیزد. دوست‌تر دارند که «گرشاسب» پس از آزادی از زندان به جای ادامهٔ مبارزه، به واقعیت‌های ناگزیر تن دهد و دست بالا اعتراض خود را در نهیلیسیم خفه کند (بازگشت) «آدم‌های سیاسی» در نگاه آنان، می‌توانند به داستان راه یابند اما به عنوان چاشنی و عامل خلق حادثه و ماجرا و تیراژ. «احمد محمود»، اما،ایستاده است. روبه‌روی ما تا «ننه امرو» پسرش را جستجو کند، «گرشاسب» «نواله ناگزیر را گردن کج» نکند و به «یاد آوردن فراموش‌شدگان را فرمان» دهد. نفی لایهٔ آشکار واقعیت، در سه داستان مجموعهٔ «دیدار»، «واقعیت انسان» را در برابر ما می‌نهد تا در آن بنگریم و ماهیت واقعیت را روشن و آشکار ببینیم.

سه داستان مجموعهٔ «دیدار» بهترین گواه آن است که نه تنها «پایان رئالیسم» به عنوان یک بینش فرا نرسیده که حتی به عنوان یک «سبک» نیز، دست کم در عرصهٔ داستان نویسی فارسی، هنوز امکانات بارآوری دارد. در این سه داستان «احمد محمود» از رابطهٔ علت و معلولی درمی‌گذرد، نسبیت دیدگاه‌ها به داستان‌های او راه می‌یابد. زمان تک خطی درهم می‌ریزد و... حتی در یک ارزیابی شتابزده نیز می‌توان دید که سبک و روال او از پس بیان و تصویر انسان معاصر و پیچیدگی فضا و موقعیت او برمی‌آید. اما در نگاه اول، در این سه داستان سبک ظاهرا" غایب است. موقعیت داستان، برهنه و بی واسطه بر مخاطب عرضه می‌شود و این نشان‌های از آن است که سبک سنجیده و حساب شدهٔ این سه داستان، چنان با کلیت اثر هم ذات است که نه با تصنع روبه‌روئیم و نه با قوالب تحمیلی و از پیشی و تأکید می‌کنم که خلاقیت رئالیسم ویژهٔ «احمد محمود» را نباید به معنای انکار یا رد سبک و روال‌های دیگر دریافت.

در این مجال تنگ، به ناگزیر از مطالب بسیاری می‌گذرم اما خواننده به حق انتظار دارد که این قلم به نمونه‌هایی اشاره کند برای اثبات مدعای

خـود. خوانـنده بـر مـن خـرده نخواهد گرفت اگر که از دو شیوهٔ به اصـطلاح نقـد نویسـی رایـج- (ارائـهٔ خلاصـه‌ای از داستان همراه با چند تفسـیر و یـا تعبـیر آبکـی یـا سـرور جزوه‌ها و کتاب‌های دانشگاهی بیزار اسـت) در ایـن مجموعـه و بویژه در دو داستان «کجا می‌ری ننه امرو؟» و «بازگشـت» و فصـل آغازیـن داسـتان «دیدار» (به جز فصل‌های زائد مثل سـفر گرشاسـب تا زادگاه خود- داستان در واقع از آن پس آغاز می‌شود- حدیـث سـگ سـرهنگ و حضـور گرشاسـب در سـاواک (در داسـتان بازگشـت)، میهمانـی «سرکار عیدی»- «در کجا می‌ری...»- و...)، این قلم مـی‌تواند به نمونه‌های بسیار اشاره کند که جز اطالهٔ کلام حاصلی نخواهد داشـت. مـن، در گـواه آنچـه کـه آمـد، خوانـنده را بـه خوانـدن، تأمل و بازخوانـی همان دو داستان درخشان این مجموعه دعوت می‌کنم. خوانندهٔ ایـن مقـال، حتـی می‌تواند در چند پاراگراف آغاز داستان «کجا می‌ری ننه امرو؟» گواه‌های مرا دریابد.

پـــری (امرالله) موقع فرار تیر می‌خورد و دستگیر می‌شود. «ننه امرو»، «اودیسه» خود را در جستجوی فرزند و پناه و کـس خود آغاز می‌کند. چه کسی است که در سالیان دراز سیاه تاریخ کشور ما، با مبارزه آشنا نباشد و «نـنه امـرو»هـا را جلو در همهٔ زندآن‌ها، کلانتری‌ها، ساواک‌ها، و... ندیده باشـد. از راه جسـتجوی «نـنه امرو» است که برشی از جامعه، روابط نظام ناموزونـی مضـاعف و... را مـی‌شناسـیم و بـر آن کلیـت نـاقض وقـوف مـی‌یابـیم... داسـتان بـا یک مونوگ درخشان و خیره کننده پایان می‌یابد. پیرنگـی اسـت ظاهرا" ساده که با ساختی استوار به یکی از درخشان‌ترین داسـتان‌هـای ادب معاصر برکشیده شده است. قصه، از ذهن و چشم همه کـس روایت می‌شود. تصویر به تصویر، هر کسی زاویهٔ دید خود را دارد. به خواننده نیز فرصت داده می‌شود تا دیدگاه خاص خود را داشته باشد و گـاه کـه فـرازی چـون مقاومـت جانانـهٔ «نـنه امرو» جلو در خانهٔ «سرکار عـیدی» تصـویر مـی‌شـود، راوی، خواننده و آدم داستان، چنان در فضا و

ساخت داستان غرق می‌شوند که در حرکت زنی تنها و بی کس جز هنر و حماسهٔ آدمی در جهان نمی‌ماند. در این داستان ما نه تنها با یکی از «آدم‌های تازه» داستان فارسی آشنا می‌شویم- و کمتر نویسنده‌ای چون احمد محمود در پرداخت آدم‌های واقعی، باورکردنی و تازه در داستان نویسی معاصر می‌توان نشان داد- که با «ننه امرو» یکی می‌شویم.

هر انقلابی، موجی از آرمان‌خواهی برمی‌انگیزد و جهان و جان آدمی جوان می‌شود. از پس هر شکستی نیز آواری از درد و دریغ بر جان و دل آدمی می‌بارد. آنان که نیک‌بخت‌ترند، در اوج حماسه و چون انسان‌های حماسی، شهید می‌شوند و نمی‌مانند تا آوار ویرانی «آرزوهای نجیب» خود را شاهد باشند. گروهی در همان صبح شکست، بر دست‌های فاتحان بوسه می‌زنند. برخی سر در پیلهٔ تنهایی، پوچی، نهیلیسم و تصوف فرو می‌برند، گروهی به زندان می‌روند. آزاد می‌شوند و آنگاه بر دوراهی تسلیم به ضرورت‌های ناگزیر دورهٔ شکست و زمان‌های بی‌آرمان و یا عصیان و شورش ناامیدانه می‌مانند، گروهی این و گروهی آن را برمی‌گزینند. از پس هر شکستی، آنان که بر آرمان‌های خود می‌مانند، اگر به ضرورت‌ها سر تسلیم فرود نیاورند، انسان‌های حماسی هستند که در دوران یأس و دلمردگی و رخوت، نامعاصر به زمان خود، جز سرنوشتی «تراژیک» نصیبی ندارند. در زمانهٔ آرمان‌زدایی، انسان آرمان‌گرا، برای پاسداری از ارزش‌های خود، علیه ضرورت سر به شورش برمی‌دارد تا با تحمل فاجعه ناگزیر، ارزش‌های خود را پاس دارد. (گرشاسب- داستان بازگشت). ضرورت بر قهرمان تراژدی پیروز می‌شود. این، اما، تنها ظاهر ماجرا است. مرگ قهرمان تراژدی، تضمین جاودانگی ارزش‌هایی است که او جان و دل بر سرشان نهاده است. در داستان «بازگشت» من می‌توانم به صفحه‌های بسیاری اشاره کنم که فرم، ساخت، شخصیت پروری، فضا سازی و ... در آن‌ها در اوج است (۸۹، ۹۹، ۱۰۱، ۱۱٦، ۱۰۵، ۱۱۱، ۲۰۸ ، ۲۱۱، ۲۱۲، ۱۷۸، ۲۱۷ و...) اما، این قلم بر خود روا نمی‌دارد که در

آستانهٔ تراژدی منسجم و دردباری که هر روزه بر دوش می‌کشیم از «ساخت و فرم» سخن بگوید.

جهان «احمد محمود»، دیدگاه و بینش او به جهان و ما، از دو عنصر حماسه و تراژدی شکل می‌گیرد. حماسه‌ای که او، صمیمانه دل بستهٔ آن است و تراژدی که او، نسل او و نسل بعد و... به ناگزیر در زندگی هر روزهٔ خود از سر می‌گذراند. «احمد محمود» راوی حماسه‌ها و تراژدی‌ها است و در هر دو حال در کنار آرمان‌خواهی، عدالت طلبی، آزادی‌خواهی و انسانیت، در کنار شرف آدمی، با قامت بلند هنر،ایستاده است. اگر پایان داستان «بازگشت» و دیوانگی «گرشاسب» سرنوشت ناگزیر همهٔ ما است، من دوستتر دارم تا همراه «ننه امرو» و هم نفس با او باشم در صبح روز اول بعد از آگاهی از اعدام پسر که «دست به زمین، دست زد به اینهٔ زانو و برخاست. لرزان پیش رفت. لته‌های در اتاق را باز کرد، خشک شد. این شلوار سیاه را چه کسی بر شاخ پلهٔ شکستهٔ نردبان چوبی آویخته بود تا ننه امرالله، در این سحرگاه خیس خاکستری، خیال کند که امرالله، پیش رویش بردار آویزان است.» (ص ٤٦).

تراژدی جدید شاید که تقدیر دردبار انسان حماسی باشد در موقعیت‌های ناانسانی و دوران سلطه ضرورت‌هایی که از پس هر شکست سر بر می‌کنند. حماسه یا تراژدی؟ من دوستتر دارم که داستان‌های «احمد محمود» را پرچمی سیاه ببینم که دستی ناشناس، دردآشنا و صمیمی، هر شب بر «شاخ پلهٔ شکستهٔ نردبان چوبی» داستان نویسی ما برمی‌افرازد تا نه چون تمثیل عزا، که چون وجدان بیدار و آگاه، آزادی، شرافت و حرمت آدمی را به یاد ما آورد تا یادمان همیشه و همواره سرشار و سبز، آزاد و انسانی بماند.

محمد رضا مدیحی

دو ماهنامهٔ پایاب
شمارهٔ هفتم
شهریور ماه ۱۳۸۱

نگاهی به «کجا میری ننه امرو؟» از کتاب «دیدار»

این روزها مطالبی در مورد انواع تئوری‌های ادبی و اینکه اگر اثری در چهارچوب این تئوری‌ها باشد؛ پیشرو و فرامدرن است بازگو می‌شود. و می‌بینیم در این نوشته‌ها، با ردیف کردن چند اسم از تئوری پردازان و آوردن مثال‌هایی از آنان، وسیلهٔ سنجشی به این متر و معیار به دست می‌دهند. - که بیشتر شباهت به پر کردن چند جای خالی در فرم‌های از پیش آماده شده دارد.- تا لابد بپذیریم که باید دست و چشم به دهان دیگران بدوزیم و خودمان هیچ در حیطهٔ بدعت‌ها و چشم‌اندازهای تازه نچرخیم. و مقولات ما هم، مثلا" از آن دست مقولاتی باشد که در شیئی وارگی غرق شود؛ با بیانی سست و گسیخته و در حد فهم تئوری خواهان. اما غریزهٔ فطری بالندگی ادبیات، بستگی به سالم یا معیوب بودن ژنی دارد که در روندی که منجر به لحظهٔ زایش می‌شود حضور دارد. و تعالی آن وابسته به ژنی است معطوف به دور و تسلسلی که هر زمان خود را به نوعی بروز می‌دهد. سرشته با خلق و خو و طبیعت اجتماعی تاریخی و آمیخته با چند و چون تفحص در رفتارهای انسانی و برخورد دائم با آن. با چنین پشتوانه، بسیاری نویسندگان، بی توجه به مدهای موقتی، آنچه همچون عصاره در جان‌شان ته نشین شده و بازتاب تجربه‌ای درونی شده است را به قلم می‌آورند؛ به هیچ عنایت به آنچه

تحت این عناوین عرضه می‌شود. که چه بسا و در مواردی، تولید مثل کسانی است که حتی چشم دیدن مدرنیسم را نیز ندارند. اما برای گل آلود کردن آب و سر در گم کردن خوانندگان و در نهایت بی ارج جلوه دادن ادبیات و نویسندگان آن، موجد و بانی پست مدرنیسم پروری شده‌اند. تا خوانندگان، واخورده از حاصل این کورتازهای ادبی، دیگر به گرد ادبیات نگردند. با این امید پست که به قول دوستان اسطوره زدا، دیگر کسی در این عرصه اسطوره نشود و میدانی بماند خالی و بی خطر.

احمد محمود ذائقه‌ای سیاسی دارد. و در آثار بزرگش صیغه‌ای سیاسی، سایه افکنده است. اما این مسأله مانع نمی‌شود که ذهن داستان‌گوی او، نتواند مهار این جنبه را از دست بدهد. و نهایتا" با دیدی همه جانبه‌نگر، لذت درگیر شدن خواننده در وقایع دیگر را از وی دریغ نمی‌کند. به این لحاظ، بدون آن‌که آثارش منجر به شعار شود و یا آن‌که به ورطهٔ ساده‌گیری بغلتد؛ در عین آن‌که خواننده را در تجربیات گذشتهٔ خود شریک می‌کند؛ این امکان را نیز به او می‌دهد که با دنیایی تازه، به شدت واقعی و رگاه نیز مرکب از واقعیت و فانتزی- درخت انجیر معابد- روبرو شده و جنبه‌هایی تازه از رویکرد زیبایی شناسانهٔ نویسنده را در بیان ادبی ببیند.

در حقیقت، آثار او فریادی است انسانی و اعتراضی است به گونهٔ آتش زیر خاکستر. او راوی شرایطی است که اگر در داستانی، بنا به معمول روایت می‌شود؛ اما در لایه‌های دیگر همان داستان، می‌توانیم شاهد کارکردهای دیگر آن شرایط و هولناکی تعمیق یافتهٔ آن باشیم. مانند داستان بلند «بازگشت» که در انتهای آن، شاسب- قهرمان عصیانگر داستان- در ستیز با شرایطی که بن‌بست می‌کشاندش، نهایتا" قربانی وضعیت خویش می‌شود. و داستان، هم چون پایان «کجا میری ننه امرو؟» در «سحرگاهانی این چنین خیس و خاکستری» به پایانی تلخ می‌رسد.

آنچه از صافی ذهن احمد محمود می‌گذرد؛ رنج و تعبی مصیبت‌بار است که در آثارش به چشم می‌خورد. و حتی آنجا که خواننده با شخصیتی شوخ، مانند «نوذر» در رمان «مدار صفر درجه» روبرو می‌شود؛ باز وجه تراژیک شرایط، او را نیز در موقعیت‌های مختلف، تلخ و تراژیک می‌نمایاند. در آثار احمد محمود شخصیتی که یکدست شوخ و آمیخته به طنز باشد به چشم نمی‌خورد. حال ممکن است روایت‌های این گونه تلخ و مصیبت‌بار را در زمان‌هایی عده‌یی برنتابند؛ و به نوعی خواستار روشنی و شادی باشند. اما این دیگر نقاب زدن و خودآرایی مشتری پسندانه خواهد بود که کسی با آن دید و نگاه، برخلاف درونیات خود و اینکه واقعا" به چنین ویژگی‌های روشن و شاد رسیده باشد؛ چنین کند. و احمد محمود چنان می‌نمایاند که هست و این از برجسته‌ترین خصلت‌های تجلی یافته در آثار اوست.

داستان کوتاه «کجا میری ننه امرو؟» این چنین آغاز می‌شود: «- ئو شب چه به سرت ئومد ننه امرو.» و کمی بعد با «شب خیس زمستان» مواجهیم و کمی بعدتر: «شب ننه امرالله کند می‌گذرد.» این‌ها در آغاز بخش اول و دوم تکهٔ اول و آغاز تکهٔ دوم می‌آید و فضاسازی حس آمیزی در همان آغاز داستان ارائه می‌شود. شب، شب خیس زمستان، شب کند گذر، حضور سنگین خود را بر داستان می‌افکند. بی‌شک فضای ذهنی نیما به یاد می‌آید و استفادهٔ نمادین از واژه‌ها. احمد محمود نویسنده‌ای نمادگرا نیست. و سلوک ادبی او، دنیایی سرشار از رخدادها و حوادث واقعی در آثارش به وجود آورده است. اما در این داستان به طرف‌ایجاد وضعیتی می‌رود که در ذهن خواننده به بازسازی شرایطی فراتر از کارکرد روزمرهٔ واژه‌ها بیانجامد. تا حسی که مسلما" هنگام نوشتن داستان «ننه امرو» به شدت با آن درگیر بوده، با قوت و عمق بیشتری به خواننده منتقل شود. حال حتی اگر این مورد و موارد دیگر- که به آن خواهیم پرداخت- تمهیدات خودآگاه نویسنده نباشد؛ اما تا هر زمانی که هر واژه

بتواند فراتر از معنی خود برود و استعداد این را داشته باشد که در ذهن جانشین چیزهای دیگر شود؛ کاربرد آن خواه ناخواه فراتر از خود آن واژه است؛ حتی اگر تعمد و کوششی خودآگاه جهت این مسأله از جانب نویسنده صورت نگرفته باشد.

«تو شب چه به سرت تومد ننه امرو.» جمله تأکیدی است و نه سؤالی و حضور «کند گذر» آن وابسته به یک شب نیست. «ننه امرو» پسری گم کرده دارد و برای یافتنش حاضر به هر کاری است. او دائم یا در واگویه با خود است یا گفتگو با شخصی خیالی. نویسنده به شیوه‌ای بدیع و جذاب در بیان داستان دست یافته است. و همچون «ننه امرو» دیگر شخصیت‌های داستان نیز دائما" در گفتگویی‌اند که می‌تواند نوعی احتجاج با خود باشد یا با شخصی خیالی- که متضمن پرسش‌های احتمالی به وجود آمده برای خواننده نیز هست که به این وسیله جواب می‌گیرد.- یا با خود نویسنده که به این طریق از نیات درونی شخصیت‌های داستان با خبر شود. در تمام داستان این شیوه اعمال می‌شود. که گاه از نوع احتجاج است و گاه مجموع این دو سه گونه گفتگو. کاربرد این شیوه در فراهمی‌ایجازی است که می‌تواند بی واسطهٔ شرح و توضیح فراوان، موقعیت بهتری برای خواننده جهت قرار گرفتن در فضای لحظات و شرایط به وجود بیاورد. نگاه کنیم به واگویهٔ «ننه امرو» در احتجاج با خودش: «نگاهش به پاسبان بام زندان است «خسته نمیشه نیقد هی میره، هی میاد؟ خو یه جا قرار بگیر!» (ص ١٦)- یا آنجا که می‌تواند در جواب پرسش خواننده باشد: «- ننه امرالله حالا یه چیزی بخور.»

میل ندارد [-«یعنی بعد از این همه کار گرسنه‌ت نیست؟» - «هست!» (ص ٢٦)

یا گفتگوی نویسنده با شخصیت داستان: «[- صبح دو لقمه می‌خوردی اقل کم، ننه امرالله.» - «کارد به دلم بخوره ننه! چیز اَ گلوم

پایین می‌ره؟»]» (ص ۷)- و یا جمع همهٔ این انواع گفتگوها «[- «خسته بودی ننه امرالله؟» - «ها ننه. دیر خوابیدم.» - «دیرتر از هر شب؟» - «تا خونه برسم، یه لقمه نون بخورم و دو پیاله چای دم کنم، ثلث اول بعد از نصف شبم گذشته بود!» - «حالا چرا با این عجله ننه امرالله؟ سر صبر بشین ناشتا بخور» - «باید برم ظرفا را بشورم ننه.» «ظرف‌ها؟ کدوم ظرف‌ها؟» - «مهمونی سرکار عیدی، یادت رفته؟» - «نه. اما قرار بود فقط روز میهمانی کمک کنی.» - «خدا خیرت بده ننه. اَمو که کم نمیاد. باید برم که سرکار عیدی روگیر بشه!»]» (ص ۳۰)

«ننه امرو» در جستجوی پسری است که بعد از مدت‌ها شبی به خانه آمده و در همان شب مأموران به سراغش می‌آیند و او را که در حین فرار تیر می‌خورد؛ دستگیر کرده و با خود می‌برند. استفادهٔ نمادین نویسنده از «ننه امرو» که بی هیچ تأکید مکرر و تنها یک بار انجام می‌گیرد؛ آنجاست که در جواب سؤال پاسبانی که اسم او را می‌پرسد، می‌گوید: «کنیز شما هاجر- ننه امرالله!» (ص ۲۰)- که این پاسخ، رفت و برگشتی از وجه عام «هاجر» به وجه خاص «ننه امرالله» را در خود دارد. چرا که اگر اسماعیل «هاجر» به قربانگاه می‌رود و بی قربانی شدن باز می‌گردد؛ «امرالله» که نه «سرقت کرده» نه «چاقوکشی» بلکه «زحمت می‌کشه» و «کار می‌کنه، لوله‌کشی!» قربانی شرایطی می‌شود که از حیطهٔ درک «هاجر» خارج است و اگر براساس آن وجه عام، خواننده باید پیدا شدن «امرالله» و بازگشت او باشد. اما در آخر داستان می‌فهمیم که او کشته شده و دیگر باز نخواهد گشت.

حس مادرانه‌ی «ننه امرو» انعکاسی صمیمانه، شدید و بی مبالغه‌ای تصنعی دارد؛ و حتی وقتی «جاسم» می‌خواهد خبر کشته شدن پسر را به مادر بدهد و می‌گوید که به تو افتخار می‌کنیم؛ پاسخ می‌دهد: «افتخار می‌خوام چه کنم...» (ص ٤٤)- حکایت «ننه امرو» حکایت پیاده و سوار است. او در انتظار است که: «کس بیکسون» و «پناه بی پناهون» تقاص او

را بگیرد؛ چرا که با پایی که لنگ می‌زند سعی بسیار کرده است از سواره‌ها مدد بجوید و نتیجه‌ای نگرفته است: «اگر پای ننه امرالله لنگ نزند، انگار راه می‌رود- سر می‌خورد، گالش‌ها را رو زمین می‌کشد؛ نرم و پرطاقت. فولکس زرد سرکار عیدی از کنارش می‌گذرد.» (ص ۲٤)

اگر در تعدادی از آثار احمد محمود، شرح چگونگی مبارزات سیاسی را می‌خوانیم؛ در این داستان کوششی برای این مسأله نمی‌شود. و تنها از زبان «استوار عیدی» است که می‌فهمیم «امرالله» یک آمریکایی را ترور کرده و تمام داستان، شرح مصیبت «ننه امرو» در شبی طولانی است که بر او گذشته است. او از منطق رفتار پسرش چیزی نمی‌داند و از چگونگی مبارزهٔ او نیز سر در نمی‌آورد. او فقط می‌داند که ظلمی هست و شباهتی که این گونه ظلم‌ها را به یک نتیجه می‌رساند: «- دارت کشیدن ننه؟ مثل نوخان بختیاری بالای دار تاو هم خوردی؟ هاا، خان بختیاری‌ها ننه! خوبک بودم! خوب خوب یادمه! زمان نو گور بگوری! بوواش را میگم، گپ گورن! تو هم بالای دار تاو خوردی ننه؟ تو میدون محبس؟» (ص ٤٥)

«ننه امرو» که هر لحظه منتظر شنیدن خبری از پسرش است و آمادهٔ دیدار او، به ناگهان غرقه در فوران تلخی حسی می‌شود که بازتابش به بهترین وجه در عینیت‌یابی کلمه به وضعیت وجودی آن جلوه می‌کند: «حالا ننه امرالله چه کند؟ از جا برمی‌خیزد «ئی سوز آ کجا ئومد؟ ئی چی ئیقد یخ کردم؟» چفت در اتاق را می‌اندازد «چراغ خونه‌م را خاموش کردن!».» (ص. ٤٣)- و از این گونه در نثر موجز، درخشان و حساب شدهٔ این اثر کم نمی‌بینیم. مانند آن‌جا که جاسم پیام‌آور خبری ناگوار برای «ننه امرو» است:

- آزارم نده جاسم، بگو!

می‌گوید

- تو، مادر. میدونم که خیلی پر حوصله‌ای! دلت...

- بچه‌م طوری شده؟
صدای جاسم لرزه بر می‌دارد
- منم پسر تو هستم ننه امرو
ننه امرالله برق اشک را در چشم جاسم می‌بیند. سنگ می‌شود- سخت، بی نفس و بی تکان. بعد، یکهو کلاف نفسش باز می‌شود.
- قبرش کجاست» (ص ٤٢)

سیاهی سنگین شبی که از ابتدای داستان حضوری پررنگ دارد؛ در آخر داستان نیز که به: «سحرگاه خیس خاکستری» می‌رسیم؛ همچنان پابرجاست: «این شلوار سیاه را چه کسی بر شاخ پلهٔ شکستهٔ نردبان چوبی آویخته بود تا ننه امرالله، در این سحرگاه خیس خاکستری خیال کند که امرالله، پیش رویش بر دار آویزان است.» (ص ٤٦)

اگر قرار بر فراتر روی از شیوه‌های رایج و خلق امکانات تازه‌ای باشد که بتواند خوانندهٔ این عصر را هم راضی کند؛ بی شک احمد محمود با این داستان به این مهم دست یافته است. و کوشش در یافتن چنین راهکارهایی است که می‌تواند به درهم‌آمیزی شکل و محتوا، جلوه‌ای تازه و خواندنی بدهد. و ادبیات ما را از زائده‌های ناقص‌الخلقهٔ کورتاژ شده مصون نگهدارد.

دیدار
مجتبی حبیبی
ماهنامهٔ ادبیات داستانی
شمارهٔ ۷۱
مردادماه ۱۳۸۲

ستایش از مادران، در مقام ستیز با آمریکایی‌ها

شکست قیام ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و پیامد آن، پیروزی کودتای آمریکایی درایران، که حلقه‌ای از شکست‌های زنجیره‌ای حرکت‌های مردمی در گوشه و کنار جهان بود، در تاریخ و اذهان مردم جهان به ویژه مردم کشور ما باقی خواهند ماند. هنرمندان کشورمان، هر یک شکست قیام را به نحوی بازتاب دادند. نقطهٔ اشتراک اکثریت شاعران و نویسندگان، یأس تلخ ناشی از شکست بود.

هر نویسنده، جهان معاصرش، ملتی را که به آن تعلق دارد و اقلیمی را که خود از آن برخاسته است، در مراتبی از درجه‌های درونی شده، بازتاب می‌دهد. شکست مردم اندونزی هم در آن سال‌ها، با سه میلیون کشته، به همین تلخی بوده است.

احمد محمود، از خطهٔ خوزستان برخاسته است. جایی که در یکصد سالهٔ اخیر- تا پیش از پیروزی انقلاب اسلامی- محل حضور و جایگاه و پایگاه ثابت انگلیسی‌های استعمارگر، و بعدها شرکای آمریکایی‌شان بود، و بعد از پیروزی انقلاب اسلامی هم، جنگ ناجوانمردانهٔ صدام، بیشتر، در آن خطه زبانه کشید. وجود نفت و حضور بیگانگان در سطوح مختلف،

کشف و حفاری و پالایش و صادرات آن، با حاکمیت شاهان دست نشاندهٔ پهلوی، در آنجا دایمی بوده است. احمد محمود، تأثیر فرهنگی حضور بیگانگان را در خوزستان شاهد بوده، و تغییرات اقتصادی را در جهت وابسته کردن ایران به انگلیسی- آمریکایی‌ها از نزدیک دیده است. طبیعی است نویسنده‌ای که وجدان بیدار جامعه‌اش است، مردم را در جریان تجربه‌های خود قرار بدهد، مصایب و مشکلات آنان را بازتاباند، و به آنان هشدار بدهد که «چوب به دست‌های ورزیل»[۱]، بیش از آنچه مفید می‌نمایند، مضرند. از این منظر است که اغلب نوشته‌های احمد محمود، مستقیم و غیر مستقیم، به حضور نامشروع بیگانگان درایران می‌پردازد.

مجموعه داستان کتاب «دیدار»، از سه داستان «کجا میری ننه امرو»، «دیدار» و «بازگشت» تشکیل شده است. در هر سه داستان حضور و محبت بی‌دریغ مادر، عنصر اصلی است. همهٔ بالندگی و رشادت فرزندان، از آغوش مادر آغاز می‌شود؛ و وظیفهٔ مادر در قبال فرزندان، تا واپسین دم حیاتش است.

«کجا میری ننه امرو»، مصاحبهٔ نویسنده با شخصیت اصلی داستان، یعنی ننه امروست. امرالله به امیدیه رفته بود تا با کار لوله‌کشی پولی گرد بیاورد و دو سال بعد برگردد و عروسی کند. پدر امرالله هم در هنگام برق‌کاری، در اثر برق گرفتگی، مرده است. نویسنده، در اول داستان، با تصویر کردن تیر خوردن امرالله روی پلکان و دستگیری او در خانه‌اش، پابه‌پای ننه امرالله به کلانتری و زندان و نزد شیخ مسجد و رمال می‌رود، تا بتواند از حال تنها فرزندش باخبر بشود. داستان، در گفتگوی متقابل ننه امرالله با نویسنده، که گاه «من درونی» ننه امرو می‌شود، و گاه از دهان کسانی که او را پی نشانی می‌فرستند، ادامه می‌یابد. درماندگی ننه امرو، او را با اشخاص و دستگاه‌های دولتی، که پیش‌تر هرگز سروکاری با آن‌ها

---

[۱] - چوب به دستهای ورزیل، نمایشنامه‌ای از «گوهر مراد» (غلامحسین ساعدی).

نداشته آشنا می‌کند، و به افشای آن اشخاص در پس و پشت پرده‌ها و دستگاه‌ها می‌پردازد.

شیوهٔ نویسنده در این کار فنی بوده، و داستان، با کشش و راحتی خوانده و فهمیده می‌شود. سروانتس در تبیین داستان‌نویسی گفته است: «ما در زندگی به دنبال چیزهایی راه می‌افتیم و معمولاً" به چیزهای دیگری دست می‌یابیم.» امرالله جوان، برای پول درآوردن از راه لوله‌کشی رفته است، تا بعد از دو سال بیاید عروسی بکند، اما سر راهش با افراد و مبارزین ضد حضور آمریکایی‌ها درایران آشنا شده است و آمریکایی کشته است.

نحوهٔ دستگیری‌اش در منزل هم، در پردهٔ ابهام قرار می‌گیرد.ایا خودی‌ها او را فروخته‌اند؟ آیا نیروهای امنیتی شاه و آمریکایی‌ها او را تعقیب کرده و برده‌اند. هرچه هست، مهم مرگ مبارزین است. آن‌هایی که می‌خواستند جهانی مبتنی بر عدالت به وجوداید. این را ننه امرو، بعد از نا امید شدن از یافتن نشانهٔ امرالله، غریبانه، مویه می‌کند. او از بی‌کسی می‌نالد: همه «پهلوان زنده» را می‌خواهند. و امرالله که کشته شده است، باید فراموش شود. شاید هم نویسنده به عمد، سرنوشت قهرمانانی را که بدون شرکت دادن مردم در مبارزه، خودسرانه عمل می‌کنند، چنان تصویر می‌کند.

عمد دیگر نگاه چپگرایانهٔ احمد محمود، قهرمان قرار دادن طبقهٔ کارگر است. دیگران یا در طبقهٔ سلطه‌گرند یا سلطه‌پذیر، اما پیام داستان‌های احمد محمود، رستان‌های نیست. انعطاف آن‌ها، مردمی و دوست داشتنی بودنشان آن‌ها را باور پذیر می‌نماید؛ چنان که مادران داستان‌های او، «مادر» ماکسیم گورکی نیستند، که پرچم به دست بگیرند. جایگاه احمد محمود در داستان نویسی رئالیستی دههٔ چهل و پنجاه درایران، او را میان تأثیر پذیری از ماکسیم گورکی وهاینریش بل آلمانی

قرار می‌دهد. یعنی چپگرای آزادی که نمی‌خواهد با لجاجت، از شوروی دفاع و تعریف کند.

داستان دوم: دیدار

دیدار داستانی است به افسوس بازپروده از کسانی که رفته‌اند و کسانی که باقی مانده‌اند. نرگس خاتون وقتی در تهران، با تلگرام رسیده می‌فهمد دده نصرت- کسی که با صیغهٔ خواهری خوانده است، با هم جوانی‌شان را سر کرده بوده‌اند و هر یک پس از ازدواج به نوبت شوهرانشان را از دست داده بودند- از پسرش، که حسابدار شرکت است می‌خواهد او را به دزفول ببرد تا پیش از شب هفت، آنجا باشد. پسر می‌خواهد وظیفه را از گردن خودش ساقط کند، و کار را به برادر بزرگتر واگذارد. برادر بزرگتر هم سه شفیته کار می‌کند، و جوابش از پیش روشن است.

نرگس خاتون بقچه‌اش را برمی‌دارد و با اتوبوس، از تهران راهی دزفول می‌شود. باز هم نویسنده تصاویر سالیان گذشته را از خاطر نرگس خاتون و از صافی ذهن امروز او می‌گذراند. دده نصرت بر گردن پسران او، غلام عباس و غلامرضا، حق مادری داشته است. اما روزمرگی و عشق پایتخت‌نشینی، چنان آنان را در خود گرفتار کرده که نه دیروزها را به یاد دارند و نه امید به اینده‌ای دارند. تا اتوبوس به دزفول برسد، خاطره‌های نرگس خاتون می‌جوشد و می‌جوشد.

محور بازتاب خواب و رؤیا در واقعیت، در این قصه هم خود را می‌نمایاند. رؤیا یکی از محوری‌ترین اساس زندگی انسان در داستان‌های احمد محمود است. او کارکرد رؤیا را نتیجهٔ عقدهٔ اُدیپ و غریزه‌های سرکوب شده نمی‌بیند، بلکه آن را از ضمیر ناپیدای آدمی جاری می‌سازد:

در اندرون من خسته دل ندانم کیست / که من خموشم و او در فغان و در غوغاست.

بازگشت

در داستان «بازگشت»، احمد محمود را نویسنده‌ای می‌بینیم سیاسی نویس، جهت‌گرا و دارای بینش سیاسی؛ که آن محصولی از فرآیند دورهٔ تاریخی شکست ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ به بعد است. کودتایی که مسئولیت پیروزی‌اش را کسی و یا جریانی به گردن نگرفت. هر یک- از حزب توده و مصدق و ارتش- دیگری را متهم کردند. شکستی که بازیگران معرکهٔ آن کمدی درام، چند صد نفر چاقوکش و لات بی سروپایی بودند، که متأسفانه امروز هم شعبان بی‌مخ، به بازگویی خاطراتش از آن می‌پردازد. دسته‌ای دزد و لات را از زندان و جاهای دیگر به میادین شهر تهران آوردند، و آن‌ها آغازگر پیروزی کودتا شدند.

بازنمایی خبط و خطاها در آثار هنرمندان، ایندگان را از افتادن به همان چاه‌ها باز می‌دارد. چنان که دیدیم بختیار و اویسی، نتوانستند از آن حربه، در سال ۵۷ استفاده کنند. پس لرزه‌های شکست ۲۸ مرداد سال ۳۲، آثارش را بیش از سیاست و اقتصاد، در فرهنگ و هنر بازتاب داد. شاعرانی موضوع شعرهایشان را مرثیه خوانی قرار دادند. نویسندگانی از دیدگاه‌های خاص خودشان، شکست و پس لرزه‌های آن را مورد نگارش قرار دادند. احمد محمود هم یکی از نویسندگان مرثیه‌سرای شکست ۲۸ مرداد سال ۳۲ بود.

در داستان «بازگشت»، نویسنده گاه به شیوه‌هایزیش بل آلمانی نزدیک می‌شود؛ اما از طنز او، برخوردار نیست. گاهی به ماکسیم گورکی نزدیک می‌شود، بی‌آن‌که از امید به آیندهٔ بهتر او برخوردار باشد. شخصیت‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی را در موقعیت‌های متخیرشان تصویر می‌کند. قهرمان امروز، خائن فردا می‌شود، و بالعکس. هرچند، نگاهش به طبقهٔ کارگر است، که در هر صورت شخصیت‌های اصلی داستانش هستند، اما به دیگران هم، در خور موقعیت وایجاب داستان، بها می‌دهد.

او روند رو به رشد بحران‌ها را یکسره ادامه می‌دهد و چنان انتظار خواننده را در سطور داستانش جواب می‌دهد، که نه تنها سیراب می‌شود، بلکه حس کنجکاوی‌اش را نیز برمی‌انگیزد تا بی وقفه، تا آخرین جملهٔ کتاب پیش برود. نثر شیوا و درک روابط اجتماعی شهرهای جنوب، از ویژگیهای بارز نویسنده است. قهرمان داستان «بازگشت»، جوانی سی و یک ساله به نام گرشاسب است، که بعد از سپری کردن پنج سال تبعید، به اهواز برمی‌گردد. بازگشت به گذشته، باز هم در اتوبوس شکل می‌گیرد. طی هر منزلی، بازگویی خاطره‌ای است. گرشاسب جزو کارگران سازمان کارگری شورای متحدهٔ وابسته به حزب توده بوده، و رابط بین کارگران ریسندگی با شرکت نفتی‌ها در اهواز و مناطق اطراف است. به فاصلهٔ دو ماه بعد از پیروزی کودتا، هر کس و هر تشکیلاتی، منهدم می‌شود.

گرشاسب، وقتی از اتوبوس پیاده می‌شود، تغییرات شهر و آرایش بعضی از مردم را به شکل آمریکایی‌ها، می‌بیند. بانک‌های خارجی و داخلی، مثل قارچ از زمین روییده‌اند. زن‌ها با دامن‌های کوتاه، توی خیابان‌ها راه می‌روند. تابلوهای نئون، هر کدام تولیدات یک شرکت خارجی را تبلیغ می‌کنند. رژیم شاه، بعد از کودتا، سعی کرده بود تلخی کودتا را با آوردن کولر گازی و یخچال و پنکه و... به کام مردم شیرین کند.

گرشاسب خیال می‌کند به محض اینکه مردم و انقلابیون سابق او را ببینند، استقبالش خواهند کرد، و همه، حرکت‌های ضد کودتا را، از سر خواهند گرفت. اما روی برگرداندن اشخاصی مثل عنایت از او، رؤیایش را آشفته می‌کند.

به پسر خاله‌اش می‌گوید: «پاشو، پاشو آب بزن به صورتت. مبارزهٔ واقعی، تازه از امروز شروع شده. پاشو به خودت تکون بده.»

پسر خاله، با گرشاسب کار سیاسی را شروع کرده است. اما او از مشت‌های آسمانکوب واشده، واخورده است. گرشاسب، سر راهش، در

شهرهای مختلف، دوستانی را دیده است که برای در امان ماندن از ادارهٔ امنیت، خود را به شهرهای دیگر تبعید کرده‌اند. در واقع خود و هویت خود را گم و گور کرده‌اند. عذر و بهانهٔ هیچ کس، برای گرشاسب قانع کننده نیست. از دیدگاه او، همه باید تا نابود کردن و نابود شدن، پیش بروند. عطرگل ، مادر گرشاسب، مثل همهٔ مادرهای رمان‌های احمد محمود که رنج فرزندان دربندشان را به جان می‌خرند و می‌سوزند، رنج دوری گرشاسب را به جان خریده است. پدرش، کارون، که شصت سالی دارد و همهٔ عمر را بنایی کرده است، حالا با پایی لنگ، خانه نشین است. خواهرش، بنفشه، بزرگ شده، و برادرش دیپلمش را گرفته است. کانون خانواده، فقط با خیاطی مادر گرم است. رضا، پسر خواهرش مهتاب، می‌خواهد از گرشاسب الگوبرداری بکند. اهل خانواده و فامیل می‌خواهند هرطور شده او را به سر کار بفرستند. گشت و گذار در شهر، در همان روزهای اول، گرشاسب را در جریان تغییرات آدم‌ها در عرض پنج سالی که او نبوده است قرار می‌دهد. کتابفروشی‌ها سوخته‌اند، و نیکمرام کتابفروش مانده است، تا کتابخوانان را به ادارهٔ امنیت لو بدهد. آن‌هایی که پیش‌تر شعاری می‌دادند و خود را رهبران مردم می‌نمایاندند هر یک به گوشه‌ای خزیده‌اند و زندگی‌شان غرق در رفاه شده است. هرجا برای کار سفارشش را می‌کنند به سبب نداشتن عدم سوء پیشینه، درمی‌ماند. هرکسی که موقعیتی دارد، به جهت خیانتش به مردم کسب کرده است. حاج ملک مغازه‌اش را به سالنی بزرگ تبدیل کرده است و کلی هم اعتبار دارد. پرخاله، مغازهٔ لوازم خانگی باز کرده است. غلام، خودفروشی را جور دیگری لاپوشانی کرده، و شرکتی به هم زده است. برای آن‌که گرشاسب را متقاعد بکند می‌گوید ادارهٔ امنیت اخته‌اش کرده و طاقتش را شکسته است. صفدر کارگزار بانک شده است. در کل، آن‌هایی که مانده‌اند، به قیمت خودفروشی و دیگران فروشی به امکانات دست یافته‌اند. کس دیگری هم مثل حمید مانده است، یک دستش را میان دو

قطار از دست داده است. ابراهیم، کارگر سیلو، راه چارهٔ درنیفتادن به چاه خودفروشی را در خودکشی دیده است. کسانی به خدمت سازمان امنیت درآمده‌اند. درست در زمانی که ذهن گرشاسب به لانهٔ زنبوران مانند شده است و همهٔ صداها در آن می‌پیچد، و قسمتی او را به زندگی و قسمتی به مرگ فرا می‌خواند، در خیابان، به دلیل داشتن سبیل کلفت، گرفتار مأموران امنیتی می‌شود.

تراشیده شدن سبیلش در بازداشتگاه، همهٔ ملاحظات قبلی را از ذهنش پاک می‌کند. انتقام، تنها صدایی است که شبانه روز در ذهنش طنین می‌اندازد.

بعد از آن‌که در خیابان و در میان فامیل، به خاطر نداشتن سبیل، مورد تمسخر قرار می‌گیرد، نقشهٔ به آتش کشیدن ماشین سرهنگ را در ذهنش می‌پرورد. آگاهی پیدا می‌کند که خدمت به سلطنت و کودتا و آمریکایی‌ها، بدون خوشگذرانی و عیاشی و تقلید از آنان، برای سرهنگ و مهندس عبدی، که پیمانکار عمدهٔ شرکت‌های آمریکایی است، ناممکن می‌نماید. بهترین زمان اجرای طرح- که انداختن بمبی به درون ماشین سرهنگ است که سگ دارد و بیشتر اوقات مست است- شب را تشخیص می‌دهد.

سوختن ماشین سرهنگ، زمانی که خودش و دخترش در آن بوده‌اند، آتش انتقام گرشاسب را فرو می‌نشاند؛ و به جای آن، تردید و گریز از خود را در ذهنش تشدید می‌کند.

مردم شهر، شکست سکوت سرد و سنگین شهر را، با دهان به دهان گرداندن ابعاد ترور، هیجان می‌بخشند. شایعه‌ها، ترور چند آمریکایی در آن ماشین و جاهای دیگر را هم دربر می‌گیرد. جیپ جنگی پسرخاله و بیست و هفت جیپ جنگی دیگر، توسط ادارهٔ امنیت، توقیف می‌شوند. گرشاسب می‌خواهد کسی را پیدا بکند تا شهادت بدهد شب حادثه او در

نزد وی بوده است. هر کسی را که از پیش در ذهن خود نامزد می‌کند، وقتی با او روبرو می‌شود، از خیرش می‌گذرد.

پسرخاله، با سر و صورتی کبود و خونین، از بازداشت آزاد می‌شود. شنیدن اخبار از دهان پسرخاله دربارهٔ آزار بازداشت شدگان، گرشاسب را برآن می‌دارد که به سازمان امنیت برود و بگوید که از سرهنگ، انتقام شخصی گرفته است.

همهٔ اهل خانواده مخالفت می‌کنند. عذاب وجدان، خیال او را به همه جا می‌برد. در نهایت، همهٔ اهل خانواده تشخیص می‌دهند که او دچار جنون شده است، و باید برای مداوا به تهران فرستاده بشود.

وقتی داستان به پایان می‌رسد، رضا، پسر مهتاب، خواهرزادهٔ گرشاسب، آماده است تا پا جای پای او بگذارد. او به گرشاسب گفته بود: اگر آرمان بلند باشد، می‌شود آزار و تحقیر کردن‌ها را تحمل کرد.

در این داستان هم، احمد محمود، چپاولگر بهای شرکت‌های نفتی آمریکایی را در خوزستان بازگو می‌کند. باز هم قتلی ناشی از حضور بیگانگان اتفاق می‌افتد؛ خشونتی که خشونت به بار می‌آورد.

یکی دیگر از وجوه بارز نوشته‌های احمد محمود دربارهٔ دهه‌های سی و چهل و پنجاه، مبارز بودن قهرمانانش است. قهرمان اصلی، علی‌رغم شرایط و موقعیت درهم شکنندهٔ روح مبارزه و آرمانخواهی، و یارانی که خیانت کرده‌اند، بر سر آرمان خود می‌ایستند، و از همهٔ سختی‌ها استقبال می‌کنند. تلخی و سردی قلم احمد محمود، از سطور اول، خواننده را آماده می‌کند که پذیرای سرنوشت شوم شخصیت‌ها باشد. ویژگی‌ای که‌هاینریش بل آن را «زهر» می‌نامد، و در لفافه‌ای از طنز می‌پیچاند و بلعش را آسان می‌کند. همانگونه که سویفت با زبانی دوگانه و تمثیلی، آغازگرش بوده است. افول ستارهٔ قهرمان از آسمان جامعه هم، در داستان‌های احمد محمود، پایان آن زندگی است؛ و هیچ اثری از هیچ عملکرد ابرانسانی، در ذهن خواننده نمی‌نشیند. گونه‌ای که زندگی را به

شدت فردی شده می‌نمایاند، و تکرارش را برای دیگران ناممکن. در حالی که در آثار گورکی، هرجا که داستان قطع می‌شود، راه رفته، خود منشأ سعادت و خیر اجتماعی است؛ هرچند نارسا و کوتاه. از این منظر هم شاید بتوان او را به نوعی نیهلیسم متهم کرد. نیهلیستی از نوع «بیگانه» آلبرکامو، و به دور از مفهوم ارزشی به نام شهید و شهادت؛ که یک مفهوم مشترک انسانی و آسمانی است، و در همهٔ ادیان و در میان همهٔ مبارزان عدالتخواه، جایگاه ویژه‌ای دارد. برای مستدل نمودن این ادعا، که آثار احمد محمود، بین آثارهاینریش بل و گورکی است، به دو نمونه از کار آنان اشاره‌ای می‌کنم:

داستانی کوتاه از ماکسیم گورکی هست با نام «قلب فروزان دانکو». دانکو رهبر عده‌ای است که می‌خواهند از جنگل و جزیره و تاریکی بگذرند. سختی راه، آنان را علیه رهبر، که دانکو باشد می‌شوراند. دانکو قلبش را به آنان می‌دهد، تا با نور و گرمای آن، به ساحل سعادت برسند. دانکو می‌میرد؛ اما گروه به سر منزل سعادت می‌رسند؛ همچنان امیر کبیر، در حمام فین کاشان کشته می‌شود، اما سرمنشأ خیری می‌شود که تاکنون در جامعه جریان دارد.

در مقابل، به داستان «چهرهٔ اندوهگین من»هاینریش بل اشاره می‌کنم: جوانی پانزده‌ساله، روزی که ارتش هیتلر شکست خورده و او چهره‌ای بشاش داشته است دستگیر، و به پنج سال زندان محکوم گردیده است. ساعاتی بعد از آزادی، او با چهره‌ای اندوهگین، در ساحل رود راین حرکت می‌کند، که دستگیرش می‌کنند. در این روز او باید مثل هر شهروندی، چهره‌ای بشاش داشته باشد. اما به پنج سال زندان محکوم می‌شود.

در هر دو مثال، عمل و هدف آرمانی، همه جهانی و انسانی است. در بازگشت گرشاسب، نه تنها جامعه شکست خورده است، بلکه آوایش در گور گوشهای گرشاسب طنین دارد، و او باید به تبعید و نیستی برگردد.

ادبیات بعد از شکست ۲۸ مرداد ۳۲ درایران، بعضی از نویسندگان را به خودکشی فراخواند. بعضی را نیز در هنرشان به خودکشی رهنمون شد. همچنان که در آثار احمد محمود، این‌گونه بازتاب یافت.

قصهٔ آشنا
مسعود بیزار گیتی
ماهنامهٔ چیستا
شمارهٔ ۱۰۸ و ۱۰۹
اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۳

(بر گستراى افقى تازه)
مى‌خواهم كه هر واژه و هر جمله لحن سزاوارش را و جاى درستش را داشته باشد و اگر بشود مى‌خواهم كه هر جمله، حتى اگر از بقيه گسسته شود، زنگ دورنماية اصلى و حال و هواى مركزى را به گوش برساند
گورولنكو

گاه وقتی مطرح می‌شود که با توجه به پیشرفت زمان و پیدا شدن تکنیک‌های جدید، در داستان نویسی و هماهنگی با نیازهای معنوی معاصر، رئالیسم گذشته باید به تدریج جای خود را به رمان مدرن بدهد، این موضوع برای خوانندهٔایرانی داستان که ذهنیت نسبتا" خوکرده‌ای با شیوهٔ مرسوم داستان‌نویسی رئالیستی کلاسیک دارد، اندکی غریب می‌نماید. و این تا حدودی طبیعی است؛ وقتی توجه کنیم که تقریبا" کل آثار تثبیت شده و موفق نویسندگانی چون محمود دولت آبادی، احمد محمود و... در آن سبک به نگارش درآمده است. ذهنیت عاطفی خواننده‌ای که مضمون‌های داستان‌های رئالیستی کلاسیک را، در تجارب فردی و اجتماعی زندگی‌اش انعکاس یافته می‌بیند و این مسئله، ساختار ذهنیت عاطفی وی را خالص‌تر می‌کند و شکل ویژه‌ای بدان می‌بخشد.

مجموعه داستان «قصه آشنا»، از احمد محمود، اثری است که در چهارچوب سبک رئالیسم کلاسیک به نگارش درآمده است. اما نویسنده علیرغم توانائی‌هایی که در این شیوه از نوشتن دارد، توانسته در بعضی از داستان‌ها، نحوهٔ دید تکامل یافته‌ترش را در پرداخت ساختار داستان نشان دهد.

در داستان‌های احمد محمود، تم اجتماعی همواره محور روندهای آفرینشی است. چه در آن زمان که کوتاهترین داستان‌ها «عصای پیری» را می‌نویسد، چه آن زمان که به تجربهٔ داستان بلند «دیدار» می‌پردازد. و چه آن زمان که رمان «همسایه‌ها» را می‌آفریند. وی نویسنده‌ای است جانبدار. اما این جانبداری، به سوی حقیقت و عشق به انسان است؛ نه جانبداری از شعارهای سطحی و روزمره- مسئله‌ای که همواره مشغلهٔ ذهنی نویسنده بود و او را متعهد نشان می‌دهد. از این جهت آثار وی همیشه بیانگر عشق به تکامل زیبایی انسانی‌ست. و وایا وظیفه هنر، مگر جز تکامل زیبائی زندگی و گسترش روح عشق و انسانیت است؟

تمامی داستان‌های «قصهٔ آشنا»، رویکرد به حیات اجتماعی اشخاص داستان داشته و خود شخصیت‌ها کنش‌ها و رفتارهایشان، برخوردهای فردی و اجتماعی‌شان، حاصل نوعی ارتباط اجتماعی و زندگی‌شان است. در داستان‌های احمد محمود، اشخاص به‌طور تجریدی و انتزاعی نشان داده نمی‌شوند؛ بلکه در متن زندگی جاری هستند، حضور جدی و دائمی دارند؛ اثر پذیر و اثرگذارند و در همین ساختار اجتماعی شکل می‌یابند و عمل می‌کنند. واضح‌ترین و تیپیک‌ترین شکل رابطه و زندگی را که صمیمانه است و در نهایت‌ایجاز هنری و نثر محکم پرداخت شده، می‌توان در قصهٔ «عصای پیری» دید.

نویسنده در تمامی داستان‌هایش به حوادث، برخورد اشخاص داستان، اتمسفر و... جواز عبور از ذهن خلاق خود را داده و از این طریق در حفظ یکپارچگی و روابط علی داستان موفق بوده است.

هـر قـدر هم داستان، کوتاه باشد، زیبایی آن حاصل یک دستی و پیرنگ داستان است. در این خصوص، احمد محمود نویسنده‌ای است که هرگـز با بی‌حوصله‌گی قلم نمی‌زند. یکی از زیباترین داستان‌های بلند وی (دیـدار) هـم بـه لحـاظ رویکـرد اجتماعی اثر، و هم به لحاظ رعایت در کارکـردهای اسـته‌تیکـی عناصـر داسـتان، مانند فضا، تیپ‌سازی‌ها، روابط فـردی و اجتماعـی، حوادث و مهمتر از همه پیرنگ داستان، گواه این نظر مـی‌باشـد. داستان اول این کتاب به زندگی «کریم» می‌پردازد، در دو برهه مختـلف زمانـی نشـان داده مـی‌شـود. کریم کارمند است و مدام ما را در ذهنیـت خـود مسـتغرق می‌کند و به حال و گذشته و اینده می‌برد. از این نظـر کـه نویســنده مـا را وارد محیط اداری زندگی کریم می‌کند، خواننده لحظه‌ای به یاد برخی داستان‌های چخوف می‌افتد. این داستان در حقیقت، تـابلوی زیبایی در ارائهٔ زندگی اجتماعی یک شخصیت نوعی‌ایرانی است. در ایـنجا فـرد مطـرح نیسـت. نویسـنده یک تیپ را با برخی مشخصات فـردی نشـان مـی‌دهد. عنصر مهم در این داستان که اعتبار آن را به لحاظ تکنیکـی و زیبایـی شناختی ارتقاء و داستان را مطابق با نگرش معاصر در عرصـهٔ داستان نویسی نشان می‌دهد، کاربرد برخی عناصر داستان مدرن و تلفـیق ماهـرانهٔ آن بـا دید اجتماعی داستان نویس است. در اینجا نویسـنده همچـون برخی داستان نویسان، تنها به انعکاس ذهن مالیخولیایی قهرمانان اثـر نمـی‌پردازد، بلکه با اتکا به ذهنیت قهرمان داستان خود، «کریم» و نیز کشـیدن خوانـنده بـه طور متناوب در زمان‌های گذشته و حال وی که در هم ریخته و نا منظم است، داستان را به پیش می‌برد. عنصر روان شناختی دید ذهنی کریم و مسئلهٔ زمان در ترکیبی که می‌یابند، داستان را از ویژگی نوینـی بـرخوردار مـی‌کـنند. بـه ویـژه کـه نویسـنده تـلاش مـی‌کند، در چهـارچوب تکنـیک و عناصـر فنـی محصـور نمـاند و سیستم زیبایی از مضمون زندگی اجتماعی با تکنیک یاد شده پدید آورد.

مسئلهٔ ذهنیت کریم و برخورد غیرکلاسیک نویسنده با پدیدهٔ زمان را، از کل داستان «قصهٔ آشنا» می‌توان به راحتی دریافت. ساخت داستان و رویدادهای به هم پیوسته‌اش به گونه‌ای است، که باید کل داستان را به عنوان نمونه پیشنهاد کرد.

همین مسئله را در داستان «عصای پیری» مشاهده می‌کنیم. ماجرای داستان عبارت است از ناتوانی عروس در تحمل حضور مادر شوهر در منزل خودش. و گاه تحریک‌های آگاهانهٔ وی جهت ترغیب شوهر برای بیرون راندن مادر از خانه. در حقیقت یک سوژهٔ کوچک مبدل به یک طرح مشخص می‌شود و داستانی زیبا را، که تنها برشی از زندگی اجتماعی است و از هفت صفحه تجاوز نمی‌کند، به وجود می‌آورد. زیبایی اثر به خاطر تخیل مهارت یافتهٔ نویسنده است که با برخورد تکنیکی نسبتا" مدرن خود، با یک موضوع ظاهرا" قدیمی و مستعمل، حاصل می‌شود.

همان‌گونه که در داستان اول کتاب، شاهد برخورد غیرکلاسیک نویسنده با زمان و انعکاس ذهنیت «کریم» در جریان داستان هستیم، در داستان «عصای پیری» نیز ما ذهنیت «پیرزن» را در زمان‌های جا به جا شونده، مرور می‌کنیم. داستان‌های کتاب «قصهٔ آشنا» منعکس کنندهٔ برش‌های کوچک، اما متنوعی، از حیات اجتماعی ماست. کلیهٔ داستان‌ها، نمایشگر ساختار ارتباطی انسآن‌ها (ارتباط در حوزهٔ فردی و اجتماعی) در ابعاد اخلاقی، اداری، فرهنگی و... است. جنبهٔ مهم در سبک نوشتار احمد محمود در این مجموعه، در مرحلهٔ اول، رویکرد نوین وی در برخورد با عناصر داستان است، که به طور مشخص در «قصهٔ آشنا» و «عصای پیری» انعکاس پیدا می‌کنند، در همین رویکرد، اشخاص داستان، که اساس شکل‌گیری داستان را موجب می‌شوند، زیباترین شکل تبلور خود را می‌یابند و ویژگی‌های تیپیک و پویا بودن خود را نشان می‌دهند. در مرحلهٔ دوم احمد محمود در دو مجموعهٔ اخیر خود (دیدار و قصهٔ آشنا)

به خوبی نشان داده است که نویسندهٔ پرحوصله و با تأملی است. بافت محکم و جاندار نثر وی، عدم وجود اضافات زائد و... گواه مسئله است. به ویژه اینکه در مجموعه داستان «دیدار» در آخرین داستان کتاب یعنی «دیدار» که از حجم زیادی برخوردار و بلندترین داستان مجموعه است، ما با یکدستی و انسجام در ساختمان نثر، رعایت‌ایجاز جملات و عبارات و وحدت ارگانیک اجزاء درونی داستان برخورد می‌کنیم.

نویسندهٔ کتاب «قصهٔ آشنا» نشان داده است که، توانایی ارائهٔ داستان‌هایی را مبتنی بر افق دید نوین‌تر، بر زمینه سنت‌های‌ایرانی، دارد.

مدار صفر درجه

عبدالعلی دست غیب

ماهنامهٔ ادبیات داستانی

شمارهٔ ۲۰

خرداد ۱۳۷۳

احمد محمود (زادهٔ سال ۱۳۱۰ در اهواز) از مجموعه داستان ناتورآلیستی مول (۱۳۳۸) تا قصهٔ آشنا (۱۳۷۰) راه درازی را پیموده است. داستان‌های نخستین او از آثار هدایت و چوبک متأثرند. در همسایه‌ها (۱۳۵۳) و داستان یک شهر (۱۳۶۰) تأثیر فلسفهٔ اجتماعی را به آشکار می‌بینیم؛ این دو رمان با هم پیوستگی دارند.

خالد همسایه‌ها در خانه‌ای اجاره‌ای می‌بالد. پدرش پیشه‌ور ورشکسته‌ای است که پس از نومیدی از سرکتاب باز کردن و چله‌نشینی، به آن سوی خلیج می‌رود. زندگانی خالد در فقر می‌گذرد. سپس او قدم به صحنهٔ مبارزه اجتماعی می‌گذارد و به زندان می‌افتد. داستان به طور عمده در دو سطح جریان دارد. در سطحی، زندگانی مردم فقیر و اجاره‌نشین‌ها و پیشه‌وران خرده‌پای اهواز ترسیم می‌شود. خالد در این محیط می‌بالد و با کار و رنج آشنا می‌شود و در وجود بلور خانم به دنیای مرموز جسم راه می‌یابد. سپس عشق ناکامیاب و رنجبار او و سیه چشم (دختری اشرافی) غموض اجتماعی را بر او آشکارتر می‌سازد. در سطح دیگر همسایه‌ها، مبارزه‌های سیاسی دوران جنبش ملی (۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲) را می‌بینیم؛ و خالد به دنبال مبارزه‌های اجتماعی آن سال‌ها به زندان می‌افتد.

داستان یک شهر فضایی ناتورالیستی دارد. خالد در این داستان در بندر لنگه و در تبعید است. فقر سیاه و انحراف‌ها و بیکاری و زندگی تکراری روح او را خسته‌تر می‌کند. به هنگام توقیف در زندان سلطنت آباد تهران، مبارزهٔ سیامک‌ها و کیوان‌ها و اعدام آن‌ها را به یاد می‌آورد.

محمود، شیوهٔ واقع‌گرایی را با شیوهٔ بیان تأثیرات حسی مدرنیسم به هم آمیخته و از این رو توانسته است، نسبت به آثار نخستین خود، گام بیشتری در بیان غموض هستی آدمیان و روابط اجتماعی آن‌ها بردارد.

در زمین سوخته، مناظری از جنگ تحمیلی‌ایران و عراق به تصویر درمی‌آید؛ گرچه گاه این تصویرها با واقعیت‌ها به تمامی منطبق نیست. افزوده بر این، محتوای کتاب رویدادهای نخستین سال جنگ را در بردارد که در بسیاری از صحنه‌ها از دیدگاه «ناظر»ی دور از صحنه روایت می‌شود.

در مجموعهٔ دیدار (۱۳۶۹) و قصهٔ آشنا حرمان و فقر مردم عادی درونمایهٔ مرکزی است. گرشاسب شخص عمدهٔ داستان بازگشت، همان خالد همسایه‌هاست که از تبعید بندرلنگه به زادگاه خود برمی‌گردد. مبارزان پیشین از بین رفته‌اند و یا تسلیم شده و به آلاف والوفی رسیده‌اند، اما گرشاسب حاضر نیست از باورهای خود دست بردارد؛ ناچار با محیط خود به نبرد برمی‌خیزد و سرانجام دیوانه می‌شود. وضع کریم، شخص عمدهٔ قصهٔ آشنا، از این بهتر نیست. او کارمند اداره و مشغلهٔ عمده‌اش شعر سرایی است. زن می‌گیرد و صاحب فرزند می‌شود ولی در همه جا شکست می‌خورد. همسرش را طلاق می‌دهد و در فقر و حرمان روزگار می‌گذراند. سپس، به دعوت دوستان‌ایام تحصیل، به جشن آن‌ها در باشگاه شرکت نفت می‌رود؛ در همینجاست که به موقعیت ناجور خود پی می‌برد و تحقیر می‌شود. ناچار از باشگاه بیرون می‌آید و «راه می‌افتد به طرف جاده، به طرف تاریکی...»[1]

---

[1] - قصهٔ آشنا، ص ۵۰

در داستان سایه، دورهٔ رضاشاهی بازتاب یافته است؛ دوره‌ای که نظمیه، همچون عاملی هراس آور، همه جا حضور دارد. مادری در حضور پسرش مورد تهدید سرکار قادر قرار می‌گیرد و با جان و دل می‌لرزد.

در داستان خرکُش، باز فضا ناتورالیستی است. در داستان، علی عندلیب زندگانی خود را بازگو می‌کند و از دوران کودکی و محرومیت خود تصویرهایی به دست می‌دهد. مدتی کارگر کوره‌پزخانه می‌شود و بعد به قماربازی و الواتی می‌افتد. در همه جا شکست می‌خورد و به خود می‌گوید: عندلیب! این هم شد کار؟! این هم شد روزگار؟! شد زندگی؟! اما قسمت آدم از روز ازل تو پیشانیش نوشته[1]. همین نصیب و قسمت و حکم تقدیر است که در شبی گویی شیطان در جلدش رفته، در حال مستی، به جان خرهای خود می‌افتد و دو تا از آن‌ها را با کارد می‌کُشد. از این پس دیگران او را «علی خرکُش» می‌نامند. او در غوغای خیابان و در انبوه صداها، ماشین‌ها و اغتشاش‌ها، سردرگم و حیران است، وقتی اسم خود را می‌شنود، به گوینده چشم می‌دوزد و هیچ نمی‌گوید. این داستان به طور مؤثری فقر و محرومیت مردم را نشان می‌دهد، آن هم موجز و غم انگیز که به طور نامستقیم و دقیق روایت می‌شود.

در داستان بازگشت شخصیت دیگر گرشاسب (صدایی درونی)، گاه روند داستان را قطع می‌کند و با گرشاسب حرف می‌زند. این صدای درونی که بی شباهت به گفتگوی راوی سنگ صبور با آسیدملوچ (عنکبوت روی دیوار) نیست، به درد داستان‌های سوررئالیستی می‌خورد و از تأثیر آنچه بر گرشاسب رفته و می‌رود می‌کاهد.

قصهٔ آشنا، ساختمان و کشش طرفه‌ای دارد، صحنهٔ آخر به خصوص آنجا که کریم به دنبال دعوت دوستان به باشگاه شرکت نفت می‌رود و تحقیر می‌شود، بسیار تکان دهنده است. او شاعر نیز است، اما کار اداری

---

[1] - همان. ص ۱۰۶

و فقر، مانع بروز احساسات اوست؛ و این رنجی است مضاعف. اما نویسنده از او شاعر کهن سرای انجمن‌های ادبی ساخته و اشعار سرودهٔ او را در کتاب آورده است، که حتی خنده‌آور است و از جد داستان می‌کاهد.

داستان «کجا می‌روی ننه امرو؟» (در مجموعهٔ دیدار)، به راستی غم انگیز است. امرالله، پسر ننه امرو، در مبارزه با ساواک از پا در می‌آید. ننه امرو، همهٔ جا در صدد یافتن اوست. سرکار عیدی به او قول داده امرالله را از زندان آزاد خواهد کرد؛ اما به خوبی پیداست که این کار در توان او نیست و فقط برای دلخوش کردن پیرزن چنان قولی داده است. همچنین می‌خواهد ننه امرو مانند سابق در کارهای خانه به زنش شیرین کمک کند. سرکار عیدی پیرزن را امیدوار کرده است، اما به تدریج از سماجت او به ستوه می‌آید. پیرزن در خطی طولانی از خانه به کلانتری و زندان و خانهٔ سرکار عیدی و...، آهسته و دردمند اما مصر و سمج، در رفت و آمد است. گفتگوی او با اشخاص آشنا و ناشناس در راه، روند داستان را پیش می‌برد.

حساب دل شکستهٔ این پیرزن را نمی‌کنی، سرکار عیدی؟

- یادش میره بابا، ولم کن!

- یادش نمیره!

- بکشد پشت دوری... باران جان گرفته است. سرکار استوار دم در خانه درنگ می‌کند. به ننه امرالله نگاه می‌کند. دور شده است. رشته‌های باران- قطره‌های بهم پیوسته- پرده‌ای لرزان است. ننه امرالله انگار راه نمی‌رود. لرزان است. جای خود می‌لرزد.[1] در همین مجموعه، قصهٔ «بازگشت»- به ویژه قسمت آخر آن- که سرنوشت گرشاسب با تقدیر قوچ پیر گره می‌خورد (قوچی که برای قربانی کردن به مناسبت بازگشت گرشاسب از تبعید در زندان در خانه نگاه داشته‌اند) بسیار مؤثر است.

---

[1] - دیدار، ص ۳۹

«قـوچ پیر در انبوه شاخه‌های کج کج تابیده و شاخه‌های خشک و بی حاصـل گـیر افـتاده بود. قوچ خیس و آشفته بود و ناله می‌کرد...»[۱] و این پایـان ماجراست. گرشاسب دیوانه شده است. ماجرایی که از همسایه‌ها با خالد آغاز شد و در داستان یک شهر و زمین سوخته ادامه یافت، در اینجا به نوعی دیگر پایان تراژیک طبیعی خود را باز می‌یابد.

ایـن گشـت و گـذار کوتـاه در وادی آثار احمد محمود، ما را به مدار صـفر درجـه (۱۳۷۲)اش مـی‌رسـاند کـه در آثـار او و هم در حوزهٔ رمان فارسـی جهشـی را نشـان می‌دهد. مدار صفر درجه (در سه جلد و ۱۷۸۲ صـفحه) بخشی از دورهٔ معاصر- به ویژه سال‌های بین ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷- را دربرمی‌گیرد؛ دورانی پر تلاطم و شگرف و پر حادثه.

بخـش سیاسـی و اجتماعـی رمان با آنچه در همسایه‌ها و داستان یک شـهر آمده بود، خویشاوندی دارد. نظام ستمشاهی، با تکیه بر درآمد نفت و حمایـت جهـان فن سالار- نه منحصراً سرمایه‌داری غرب- ملتی را به بـند کشـیده و زندانـی بوجـود آورده که همهٔ مردم را در دایره‌ای مسدود اسـیر سـاخته اسـت. نویسنده، بینش تاریخی دارد و از رویدادهایی سخن می‌گوید که مردم ما در آن دوره با آن سر و کار داشته‌اند و در بستر آن به حرکـت و جنـبش و جـوش درآمـده‌انـد؛ نـیز در همان زمان روانشناسی اشـخاص را نیز به بحث می‌گذارد و کلی و عمومی را در جامهٔ «مشخص و جزئی» نشان می‌دهد. او واقعیت‌های کلی را دربارهٔ «انواع» اجتماعی که در شرایط ویژه قرار دارند، به نمایش می‌گذارد؛ این نیروی محرکهٔ روایت داستان نویسی را شدت می‌بخشد و چیزهایی را به صحنهٔ داستان می‌آورد کـه بـه وسـیلهٔ نمایندگان «انواع» شخصیتی ویژه گفته یا انجام شده است. مدار صفر درجه البته عکس‌برداری صرف واقعیت نیست. آنچه به نمایش درآمـده، در مقـام داسـتان، دارای اسـتقلال نسبی است و به وسیلهٔ نیروی معینی مثل نیروی اقتصاد متعین نشده است. جامعه، واقعیتی مجرد نیست؛

---

[۱] - دیدار، ص ۳۹

لایه‌ها و طبقه‌های گوناگون دارد. گسترش یا وقفه یا بازگرد فراروندها، نتیجهٔ تأثیر و تأثر عوامل زیادی است که در تضاد با یکدیگر است و تضادها و تناقض‌های زیادی را مجسم می‌سازد. تعهد نمایان ساختن این واقعیت غامض و چند لایه، کار نویسنده را دارای سطوح چندگانه کرده است و او بی‌آن‌که از منطق‌ایستای مدرنیسم معاصر پیروی کند، رمان خود را در مقام اثر جدید تثبیت می‌سازد.

رمان از زاویهٔ دیدی واقعی و بومی آغاز می‌شود. یک نیمروز شرجی، در رود کارون، دو کوسه با هم حرکت می‌کنند و باله‌های گرده‌شان- موازی هم- همچون تیغی برنده آب کارون را می‌شکافد. بابان را که در گرما تن به آب سپرده شکار می‌کنند.

«باریکهٔ خون کمرنگ شد- کم رنگ‌تر و دیگر نبود»

این صحنه آغازین رمان، نخستین ضربه‌اش را بر دانستگی خواننده فرود می‌آورد و او را به دنبال خط سیر داستان می‌کشد. بابان، پسر دوم نوروز، نان‌آور خانواده، طعمهٔ کوسه‌ها می‌شود. نوروز، سال‌ها پیش، در هنگامهٔ اوج گیری جنبش ملی، در تظاهرات خیابانی کشته شده است. پسر اول خانواده، برزو، نا خلف و همیشه مزاحم مادر و خواهر و برادر است. اکنون خاور، مادر خانواده، باید زندگانی فرزندان را سرآوری کند؛ خانواده‌ای آسیب دیده از لایه‌های فرودست جامعه که در حوزهٔ تأمین معاش در بند تنازع و آسیب اجتماعی افتاده است. بی‌بی سلطنت، مادر نوروز، پیرزنی است آشفته حال و تجسم گذشته و شوربختی و با کردار خود گذشتهٔ دردناک و مرگ غم انگیز نوروز را همیشه فرا می‌خواند. خانواده، دختری به نام بلقیس دارد که با نوذر اسفندیاری ازدواج کرده است. این اشخاص، و باران، پسر کوچک خانواده، در خانه‌ای واحد به سر می‌برند. بلقیس و نوذر سال‌هاست در حسرت داشتن فرزند می‌سوزند، تا اینکه بلقیس پس از پانزده سال باردار می‌شود.

باران، در آغاز رمان، در کلاس دوم دبیرستان است. او پس از مرگ بابان، در برابر خانواده احساس مسئولیت می‌کند و برای کاستن از بار سنگین مادر، مدرسه و تحصیل را رها می‌کند و در سلمانی یارولی شاگرد می‌شود. کردار و هدف و شخصیت او چنان است که می‌خواهد در مسیری عادی پیش برود، فنی بیاموزد، پول و پله‌ای فراهم آورد، زناشویی کند و زندگانی آسوده‌ای داشته باشد. اما سنگینی فضای موجود که جامعه را در دود و دمهٔ خود فرو برده است، او را به حوزهٔ مبارزه می‌کشد و این کار او بر غموض زندگانی خانواده می‌افزاید. جز این اشخاص، کسان دیگری نیز هستند که سیر داستان را به پیش می‌برند: ملا اشکبوس (عریضه نگار) و خانواده‌اش، ابوالحسن یارولی سلمانی و همسایه‌های او (حاج آقا بزرگ عطار، مبارک خیاط، یاور قهوه‌چی، برات عکاس)، سیف پور (دبیر دبیرستان)، کارکنان شرکت کشاورزی و افرادی مانند عطا، کندرو، مهراب، رزاق، برهان، رحیم سدهی و... که از آن لایه‌های آسیب پذیر جامعه‌اند. این‌ها، با کردارها و وضعیت معیشتی و روانی خود، فضا و مکان‌های متفاوت شهر اهواز و محیط رمان را به تدریج شکل می‌دهند.

زمان داستان، زمان متلاطمی است: سال‌هایی که به تدریج حرکت انقلابی مردم در آن‌ها آغاز می‌شود و گسترش می‌یابد. خانوادهٔ عمو فیروز- عموی باران- در پیوند با اشخاص عمدهٔ رمان، بخشی از داستان را به خود اختصاص داده‌اند. عمو فیروز که زمین زراعی او در دریاچهٔ سد دز غرق شده و بنه کن به شهر می‌آید، نمایانگر مهاجرتی است ناخواسته که استعمار جدید بر روستاییان ایران تحمیل کرده است. فیروز، مردی است زحمتکش و اصیل که با تلاش پر رنج خود- در محیطی که از آن او نیست- سیمای روستایی آواره را نمایان می‌سازد. پسرانش، (شهباز و شهروز) هر یک به نوعی صید روابط شهری می‌شوند. زیرکی روستایی شهروز پانزده ساله، پسر کوچک عمو فیروز، او را در مسیر

ثروتمند شدن می‌اندازد. او از هیچ کاری حتی قاچاق روی‌گردان نیست. شهباز، برادر بزرگ او، جوانی بیست و سه ساله که راه دیگری می‌رود و اسیر جلوه‌های پر زرق و برق شهر می‌شود و به ورطهٔ فساد می‌افتد. کل‌بشیر و زن و دخترانش مائده و منیجه نیز در رمان جای نمایانی دارند. کل‌بشیر از کار افتاده، و با سر و دست لغوه گرفته و لرزان، حاضر نیست بیکار بنشیند، او، در بیرون از خانه طبق می‌گذارد و سیگار و کبریت می‌فروشد تا مردم نگویند نان خور دخترانش شده است. مائده و منیجه در کارخانهٔ تولید لباس مهندس داور، صاحب شرکت کشاورزی و سهام بانک کار می‌کنند. باران و مائده به یکدیگر علاقمند می‌شوند و کار این دلبستگی به عشق می‌کشد. این عشق بی‌ریب و ساده و گرم- تا زمانی که به زناشویی آن‌ها می‌انجامد- در بستر رویدادهای پر فراز و نشیب داستان ادامه می‌یابد. کل‌بشیر و زن و فرزندانش در اتاقی می‌زیند که برزو به عنوان سهم ارث پدر برداشته و در اختیار آن‌ها قرار داده است. دختر بزرگ بشیر، منیجه، عقد کردهٔ یکی از مبارزان سیاسی به نام نامدار است. نامدار، پس از آزادی از زندان، همراه منیجه به موج مبارزهٔ مخفی می‌پیوندد. بعدها، منیجه در حمله به کلانتری کشته می‌شود و فرزند خردسال او را باران و مائده می‌گیرند تا بزرگ کنند. بلقیس نیز که سقط جنین کرده، این پسر را که پیروز نام دارد، فرزند خود می‌پندارد. شخصیت عمدهٔ رمان، بی‌هیچ تردید نوذر اسفندیاری است. او در باراز به کار جمع‌آوری مطالبات یکی از بازرگانان مشغول است. نوذر مردی است پر مدعا، گوش به زنگ، حساس و شکست خورده. همیشه و همه جا مدعی می‌شود که در مرکز مبارزه‌ها بوده است. با مردم گوناگون، برحسب باور و سلیقهٔ آن‌ها حرف می‌زند. در گفتگو با نظامیان، طرفدار شاه است. در تماس با مبارزان، خود را رهبر مبارزه می‌داند و ادعا می‌کند که متن اعلامیه‌ها را او نوشته است. اساسا" خود را نویسنده می‌داند و بر سر این موضوع با اشکبوس منازعه می‌کند و مدعی است بهتر از هر کس

دیگر نامه و عرض‌حال می‌نویسد. البته، بزرگواری نیز دارد و از بابت نوشتن عرض‌حال از کسی پول نمی‌گیرد. کار او موجب کساد شدن بازار اشکبوس می‌شود، زیرا زندگانی او از راه جزو گردانی در مجالس ختم و نوشتن نامه و عرض حال مردم است. حرفهای بجا و بیجای نوذر موجب زحمت است، و کار به جایی می‌رسد که ساواک او را بازداشت می‌کند. یک هفته دربازداشتگاه زندانی و بازپرسی می‌شود، و چون کاشف به عمل می‌آید که چیزی بارش نیست، آزاد می‌گردد، در حالی که ساده‌ترین اطلاعات و حتی مسائل ناخواسته را در اختیار بازپرس‌ها گذاشته است. پهلوان پنبه‌ای است که در اوهام و تخیلات خویش غرق شده است. پس از آزادی، مشت به سینه می‌کوبد و می‌گوید که در برابر شکنجه و ارعاب مانند سد سکندرایستاده و لام تا کام چیزی بر زبان نیاورده است. گرچه پریشان فکر و رؤیابین است، به موقع وارد عرصهٔ عمل می‌شود و برای ثروتمند شدن گنجنامه‌ای تهیه می‌کند و برای پیدا کردن همکار به این در و آن در می‌زند تا اینکه دوستی قدیمی را که اکنون خبرچین ساواک است، به تور می‌زند و می‌گوید که برای «منظور مهمی» تصمیم دارد از شوشتر دینامیت بیاورد. ابهام گویی نوذر گمان خبرچین را در این زمینه که کار حملهٔ مسلحانه به بانک در جریان است، تقویت می‌کند. در نتیجه، مأموران، نوذر را توقیف می‌کنند و به زندان می‌برند ولی او بیدی نیست که از این بادها بلرزد! دون کیشوت‌وار به نبرد آسیاب‌های بادی نظام حکومتی آن زمان می‌رود. در همهٔ کارها مداخله می‌کند و چون روحی سرگردان به این سو و آن سو می‌رود و آشفتگی و مزاحمت به وجود می‌آورد. در کنار او، بلقیس، با سادگی طبیعی خود و شناختی که از شوهرش دارد، غالبا" نوذر را با پرسش‌های خود به دشواری می‌افکند. او، در همان زمان که دروغ‌های شوهرش را به استهزا می‌گیرد، از پهلوانی‌ها و ماجراجویی‌های او وحشت دارد و گاه افسانه‌سرایی‌های او را باور می‌کند و به نشانهٔ تعجب به صورت خود می‌زند و می‌گوید: «وی بسم

الله!» و ایـن سـادگی ویژه‌اش را نشان می‌دهد. بلقیس نازاست. هرچه دارو و درمـان مـی‌کـند و هـر قـدر بـی‌بـی سلطنت دعا می‌خواند و نذر می‌کند، به نتیجه‌ای نمی‌رسد. اما سرانجام آبستن می‌شود و این برای نوذر فرصـتی اسـت تـا سرمستی و غـرور و نیز خل بازی‌هایش را به نمایش بگـذارد. او، در مقام مخالفت با بی‌بی، که فرزند به دنیا نیامده را عباسعلی نامیده، او را به طور مکرر و با لجبازی «سهراب» می‌نامد:

«به آهنگ خواند: «به به از این سیرابی- مخلص بلقیس خودم / چاکرتون کره بز- در شکم این زنم.» و زد زیر خنده. بلقیس گفت:
- «خدایا توبه!»
نوذر گفت :
- خوب شعر گفتم؟
بلقیس گفت :
- حیا کن نوذر!
- سی چی حیا کنم؟
و کشید جلو و خم شد- «شکمت بیار پیش میخوام رجز خوانی سهراب گـوش کنم!» بلقیس موی انبوه سر نوذر را چنگ زد و پس راندش- «نی کـارا خوبیت نداره نوذر- پنجاه سال ا[1] عمرت رفته مثل بچه‌هایی هنوز.» نـوذر قـد راسـت کرد- «بیخود پیرم نکن، چل و سه سال- تازه چند ماه هم مانده.»
بلقیس گفت :
- جان به جان کنن، همینی که هستی!
نوذر لیوان را برداشت. با کف دست زد رو سینه- «سالار کل!» و ته لیوان را به حلق ریخت و سبیل را پاک کرد.»[1]

اما این مرد برهنه شاد و بذله گو و مضحک و خوش محضر و با صفا پـیش از دنـیا آمـدن فرزند، در روز ۲۶ دی ۱۳۵۷ ، روز هجوم نظامیان به

---

[1] - مدار صفر درجه، ج ۳، ص ۱۶۹۸.

شـهر اهـواز، گـیر ارژنـگ غـول پیکر و خشن شهربانی شاه می‌افتد. ارژنـگ، اسـلحه به دست، در پیشاپیش افراد مسلح، در مسیر خود همه را مـی‌زنـد و بولـدوزروار همهٔ افراد و همه چیز را جاروب می‌کند. نوذر، به رغـم مخالفـت بلقیس، بـرای خـرید به خیابان می‌رود و ارژنگ او را به رانندگـی خود می‌گمارد. نوذر که رانندگی را به درستی بلد نیست، ناچار اسـت بـه فـرمان ایـن غـول بـی شـاخ و دم یـا «عوج» در هنگامهٔ غرش مسلسـل‌هـا و حرکت کامیون‌ها و تانک‌ها، تند براند و از میان ماشین‌های مشتعل و اجساد بگذرد.

«... عـوج [ارژنـگ] آمد- سوار شد و در را به هم کوفت- «حرکت!» ماشـین پـر شـده بـود بـوی عرق- نوذر با سرآستین صورت را پاک کرد. عـوج گفـت- «تکان بخور!» نوذر راند. عوج گفت- «به راست!» نوذر کج کـرد تو بیست و چارمتری- دم مسجد شماسی نجف را دید. با سر اشاره کـرد بـه نجـف و صـداش لرزید- «ساواکی، سرکا»- و دستپاچه حرف را برگـرداند «-کمونیسـت-» عـوج برگشـت و نگـاه کـرد- ماشین گذشت. مسلسـل عـوج ترکید- کاشی‌های سر در مسجد پرید- نوذر فک‌ها را رو هـم فشـرد. دنـدان‌هاش صدا می‌داد... رحیم سدهی را دید- افتاده بود رو پـیاده رو- تـو بـرکهٔ خون- عوج فرمان را در دست نوذر گرداند- ماشین رفـت تـو [خـیابان] پهلوی- نوذر دید که درجه‌داران دکان‌های بسته را به رگـبار بسـته‌انـد... عـوج گفت- «نگهدار.» نوذر ترمز کرد- دست و پاش مـی‌لـرزید- عـوج پیاده شد... نوذر در ماشین را گشود و از روی دوشک ماشین سر خورد رو زمین. ارژنگ گفت- «سوارش کن.» قادر یقهٔ نوذر را گرفـت و بلـندش کـرد. ارژنگ خشاب عوض کرد و هوایی شلیک کرد- نـوذر نشسـت پشت فرمان. عوج فریاد زد- «حرکت!» ماشین از جا پرید- ارژنـگ نعـره کشـید- «تندتر!» نـوذر گاز داد- سر مسلسل گشت طرف ماشـین- ماشـین کـج و راسـت می‌شد. ارژنگ شلیک کرد. نوذر، شتابزده

پیچید تو نادری و کوفت به تانک و مسلسل تانک ترکید و پوزهٔ ماشین تا دوشک جلو، زیر شنی سنگین شکست و به هم فشرده شد.»[1]

این برش طولی مدار صفر درجه، نمای برونی رمان است. کارهای اشخاص و روابطایشان، زمانی که در آن به سر می‌برند، احساسات و عواطف و آرزوها و رنج‌ها و شادی‌ها که محرک آن‌ها در زندگانی است، گسترش زمانی رویدادها و تکامل یا تنزل اخلاقی‌ایشان،... البته روندی غامض است. دور نمای رمان ساده نیست و به نظر می‌رسد که این دورنما قدری آشفته شده است. بعضی اشخاص در مه و غبار فرو می‌روند، و باز پدیدار می‌شوند. عده‌ای جدی و مرموزند و عده‌ای دیگر سهل‌انگار و بی‌اعتنا و حتی کمیک؛ مثلاً" یارولی سلمانی هر دری را می‌کوبد تا صاحب آرایشگاهی مجلل شود و چون با درآمد مختصرش نمی‌تواند به این هدف برسد، خبرچین ساواک می‌شود و با بهره‌گیری از سرپوش امنیتی آن، به قاچاق روی می‌آورد و به مال و منالی می‌رسد و صاحب «آرایشگاه هالیوود» می‌شود. با این‌همه، باز شوربخت است و ولخرجی‌هایش باعث می‌شود زن و فرزندانش در همان شوربختی پیشین بمانند. همچنین، مبارک خیاط که از مبارزان دورهٔ جنبش ملی (۱۳۲۹ تا ۱۳۳۲) است و دو سه سالی زندانی بوده است، اکنون از دوستش که وضع مالی خوبی دارد، طلب کمک مالی می‌کند؛ دلیلش هم این است که چون در آن سال‌ها با هم در زندان بوده‌اند، وظیفهٔ انسانی (و حزبی) به این دوست حکم می‌کند زیر بازوی همزندانی سابقش را بگیرد؛ این در حالی است که دوست وی در جیرفت برای به دست آوردن پول، شبانه روز کار می‌کند و عرق می‌ریزد، در حالی که مبارک خیاط در مغازه‌اش نشسته است و آب خنک می‌خورد و بحث‌های صد تا یک غاز می‌کند و وقت می‌گذراند. یا برزو، برادر باران، شخصی معتاد و آس و پاس است که برای یافتن پول حاضر است با ابلیس هم وارد معامله شود. اسد

---

[1] - همان، ج ۳، ص ۱۷۲٦.

موتـوری، جـاهل و باجگـیر محلـه، دخـتر یارولی را طلاق داده و او اینک با فرزندش در خانهٔ پدر سرکوفت می‌شنود. برزو که از این مسئله با خـبر شـده، وارد زندگانـی یارولـی می‌شود و به نیرنگ وانمود می‌کند که مـایل اسـت با زن مطلقه ازدواج کند و از بساط دم و دود «استاد سلمانی» بهره‌مند می‌شود سر او کلاه می‌گذارد. اما یارولی، در اوج تظاهرات مردم، زمانی که مغازه‌اش به آتش کشیده می‌شود، زن و فرزندانش را رها می‌کند و فرار را بر قرار برتری می‌دهد...

بـه نظـر مـی‌رسـد که همهٔ اشخاص داستانی دور مداری ثابت و راکد مـی‌چرخـند. امـا اگر ما تماشای «نما» را کافی ندانیم و به درون ساختمان رمـان برویم، درمی‌یابیم که رفتارهای اجتماعی و روحیهٔ اشخاص، غامض و تـأمل انگـیز اسـت؛ اشخاصـی مانـند بـاران و نـوذر و بی‌بی سلطنت و یارولـی و... بـر بنـیاد خصـلت خود در تلاش‌اند، و این حرکت، انتزاعی نیست، بلکه با زمان و مکان و روابط اجتماعی تنیده شده است.

برای آشنایی با مدار صفر درجه، تحلیل طولی رمان کافی نیست، زیرا جزئـیات رویدادهـا در طـول و عـرض و عمق، با هم جوش خورده‌اند و چـنان حجمـی فراهم آمده است که نمی‌توان سرگذشت یکی از اشخاص را بـه عـنوان نقطهٔ آغاز داستان در نظر گرفت؛ گرچه ممکن است نقطه‌ای از ایـن حجـم را بـه عـنوان آغاز سیر طولی داستان به بحث گذاشت، اما حرکـت بـرای رسـیدن بـه پایان رمان- حتی اگر به صورت مارپیچی هم باشـد- در سـطح مـی‌مـاند و امکـان نفوذ به عمق این حجم کمتر فراهم مـی‌آیـد. پـس راه مناسب آن است که کتاب را از آغاز تا پایان- جزء به جـزء- بخوانیم، زیرا مدار صفر درجه اختصاص به زندگانی و رویدادهای زندگانـی هـیچ یـک از شخصیت‌ها به تنهایی ندارد. در واقع، هیچ یک از اشـخاص به تنهایی مقوم نیروی حرکتی رمان نیست و در مرکز رویدادها قـرار نمـی‌گـیرد. به سخن دیگر، مجموعه‌ای از رویدادهای دههٔ ۵۰ که به انقلابـی فراگـیر و جوشـان مـی‌انجـامد، و انگـیزه‌هایی که اشخاص را در

مسیرهای متفاوت به حرکت در می‌آورد، مقوم ساختار رمان است. کارگران، روشنفکران، پیشه‌وران، مردم عادی و دیگر اشخاص، لایه‌ها و طبقه‌های اجتماعی در پیوندی زنده با هم، در تلاش‌اند و در بستر رویدادها و سازندهٔ آن هستند. شاید بتوان گفت که محور اصلی رمان، جامعهٔ شهری دوران ستمشاهی است. دیدگاه نویسنده از سادگی طبیعی و تک ساحتی- رمان زمین سوخته- بیرون آمده و در ایستگاه‌های متفاوت قرار داده شده است. از این دیدگاه‌های متفاوت است که نویسنده آگاهی‌های لازم را نه به صورت قراردادی، بلکه به صورت درهم تنیده‌ای که اندیشه و خیال خواننده را وسیع سازد، در اختیار او قرار می‌دهد و او را مجاز می‌دارد به درون دانستگی اشخاص نفوذ کند و بازتاب رویدادها را درآیینهٔ تاریک داستان ببیند. در اینجا غموضی می‌بینیم، اما با غموض رمان‌های نو (مدرن) یکسان نیست.

ویرجینا وولف در چالش با ساختار به زعم خود «قراردادی» رمان کلاسیک به استهزا می‌پرسد: «آیا زندگانی این طور است؟» و سپس به تأکید پاسخ می‌دهد: «نه، چنین نیست! زندگانی ریزش ذره‌های رگبار مانند و همیشه فرو بارندهٔ تجربه است، نه سیر نقلی و طولی؛ هاله‌ای است نورانی، پوششی نیم شفاف که از آغاز آگاهی تا پایان آن، انسان را احاطه کرده است.» او در رسالهٔ داستان جدید (۱۹۱۹) به «تصویر هنرمند...» و فصل‌های آغازین «یولیسیس» جیمز جویس اشارت می‌کند و در آن‌ها رؤیت روان شناختی جدید و روش تازه‌ای می‌یابد که به زعم او جانشین ساختار نقلی رمان کلاسیک خواهد شد. به گفتهٔ او، جویس با همهٔ توش و توان خود به آشکار ساختن و سوسو زدن و تموج‌های شعلهٔ درونی پرداخت که پیام خود را درون مغز می‌تاباند. پس اگر ما خود زندگانی را طالبیم، بی‌گمان آن را در اینجا خواهیم یافت.[1] ولی این زندگانی، زندگانی واقعی و متعارض تاریخی انسان نیست. گشت و

---

[1] رمان. E.Drew ، ص ۲۶۲، نیویورک ۱۹۶۳.

گذاری است در ساخت رؤیا و خاطره و رمز و راز، چنان‌که لی‌لی بریسکو از اشخاص عمدهٔ رمان «به سوی فانوس دریایی» در لحظهٔ مرگ خانم رمزی به اشراق می‌رسد و نقاشی‌اش را تمام می‌کند. او در آغاز هرگاه به خانم رمزی می‌نگرد، به چیزی که خود «عاشق بودن» می‌نامد و این دو را در خود غرقه می‌کند، پی می‌برد و این دو زن گویا جزئی از جهان غیر واقعی اما زنده و برانگیزاننده‌ای می‌شوند که همان نظارهٔ جهان از دریچهٔ عشق است.[1]

در اینجا، زندگانی و هستی در وجهی رمزی به تصویر کشیده شده است. ادراک اشخاص بیرون از عرصهٔ تاریخ و جامعه قرار داده شده، در حالی که در رمان رئالیستی و نورئالیستی- از جمله در مدار صفر درجه- اشخاص داستان آگاهی اجتماعی و طبقاتی دارند و این آگاهی برحسب شرایط محیط تکامل یا تنزل می‌یابد. علت اینکه در دو دههٔ اخیر درایران رمان‌نویسی گسترش می‌یابد و رمان‌هایی با دیدگاه‌های متضاد (مثلاً" گورستان غریبان ابراهیم یونسی و اینهٔ در دار هوشنگ گلشیری) نوشته می‌شود، این نیست که نویسندگان یاد شده این‌طور خواسته‌اند. علت عمده در وضع اجتماعی و در نتیجه در نظرگاه ایشان به واقعیت است. «گورستان غریبان» را نویسنده‌ای می‌نویسد که از درون جامعهٔ محروم و ستمدیدهٔ کردستان دورهٔ رضاشاهی بیرون آمده و رنج محرومیت مردم زاد و بومش را با پوست و گوشت خود احساس کرده است و برای دگر ساختن شرایط ناهمساز و ددمنشانهٔ حاکم بر مردم، عرصه‌های متفاوت مبارزهٔ اجتماعی را در نوردیده است. «آینه در دار» اثر نویسنده‌ای است که نه از روستا آگاهی دقیقی دارد و نه از شهر و نه از مبارزهٔ اجتماعی؛ در نتیجه، می‌کوشد با نوعی چنگ زدن به نوعی «فلسفهٔ باطنی» و تفوه به عرفان (آن هم «عرفانی» که معرفش هانری کوربن است) روابط اجتماعی

---

[1] - همان. ص ۲٦۲ تا ۲٦٤ و به سوی فانوس دریایی. ویرجینیاوولف، ترجمهٔ دکتر صالح حسینی، ص ۸ و ٦.

را پـه روابـط نمادین یا استعاری برگرداند و آن‌ها را به الگوی فرنگی در قالـب «رمـان نـو» بریـزد. رمـان مـدار صفر درجه، حرکت و تلاش و روحـیهٔ اشـخاص را در متـن تحـولات اجتماعی به پیش نما می‌آورد. در ساخت زیرین آن، سه فراروند، با تفاوت زمانی در آغاز، موجود است که در نهایـت بـه مـوازات یکدیگر ادامه می‌یابد، تا جایی که «مدار» به انجام برسد.

در فـراروند نخسـت، نـوذر و بلقـیس قرار دارند. این دو، با توجه به قراین سالشماری رمان، در سال ۱۳٤۲ با هم ازدواج می‌کنند و در مجموع بـا یکدیگـر توافـق دارنـد. خـانواده، بـرای بـارداری بلقیس، از داروها و درمـان‌هـای سـنتی و دعـا و پزشک و داروهای جدید کمک می‌گیرند، تا ایـنکه در مـیانهٔ تابستان ۱۳۵۷ بلقیس آبستن می‌شود و این همزمان با قیام و بیداری دسته جمعی مردم است که در پایانهٔ زمستان ۱۳۵۷ به سرنگونی نظـام سـلطنتی مـی‌انجـامد. در ایـن سـیر متحول، شادی نوذر نیز افزایش مـی‌یـابد و او دسـت بـه خرید اسباب بازی‌های ارزان قیمت می‌زند که با چـاره اندیشـی‌هـای ارزان قیمـت گروهی از مردم در کار قیام بی‌شباهت نیسـت. گوشـهٔ اتاق حقیر نوذر از اسباب بازی پر می‌شود. او مدعی است کـه در طایفـهٔ وی- جز به ندرت- زنی دختری به دنیا نیاورده است و نام فـرزند بـه دنـیا نـیامده را سـهراب مـی‌گـذارد. امـا بـی‌بی سلطنت با این نامگذاری مخالف است. نوذر در ۲٦ دی ۱۳۵۷ کشته می‌شود و فردای آن روز کـودک بلقـیس سـقط می‌شود. در اینجا می‌بینیم که اسباب بازی‌ها و دلخوشی‌ها و... همه داغان شده است.[۱]

فـراروند دوم، دو سـال پـیش از سـال ۱۳۵۷ آغـاز می‌شود. باران، دو ماهـی قرمـز و طلایـی خریده و در حوض انداخته است. نوذر امید بسته است کـه ماهی‌ها تخم بریزند تا او بتواند سال بعد در عید نوروز ماهی‌ها را جفتـی بیسـت تومـان بفروشـد، پس ماهـی بـوش لمبو را در حوض

---

[۱] - مدار صفر درجه، ج ۳، ص ۱۷٤۸.

می‌اندازد. باران اعتراض می‌کند، ولی نوذر می‌گوید که این بوش لمبو نیست، بلکه ماهی لجن خوار است و حوض را برای تخم‌ریزی ماهی ها تمیز می‌کند. در نتیجه، بوش لمبو با آن شکل ناجور و پیکرهٔ سیاه در حوض می‌ماند. تخم ماهی ها می‌بالند و به تدریج رنگ می‌یابند و پس از سقط جنین بلقیس طعمهٔ بوش لمبو و ماهی طلایی (ثروت و سرمایه اندوزی) می‌شوند. آن‌ها روزی که پیروز- فرزند نامدار و منیجه- را به خانه می‌آورند تا «جانشین» سهراب شود، آخرین هجوم بوش لمبو را به بچه ماهی‌ها می‌بینیم. «گله ماهی آشفته شد. حوض آشوب شد... بوش لمبو ماهی‌های تک افتاده را بلعید.»[۱]

در فرارونده سوم، بی‌بی سلطنت جایگاه واقعی خود را می‌یابد. او پیرزنی است آشفته فکر که نظاره‌گر اشباح و ارواح است و حتی گاه مردگان را می‌بیند که از فراز به فرود می‌آیند تا به خانه و ساکنان آن سری بزنند. بی‌بی، گفتار و کردارهای غیره منتظره و عجیب دارد؛ گاهی به خاور- مادر باران- و دیگران سفارش می‌کند که روز هفتمش را آبرومندانه برگزار کنند. زیاد به مرگ می‌اندیشد و در فکر مخارج مجلس ترحیم نیز است. «نه! برنج زیاد خیس نکنین- اول حساب کنین چند نفر میاد...»[۲] نوذر او را نزد پزشک می‌برد و قرص‌های پزشک به مزاج پیرزن می‌سازد و او رو به بهبودی می‌رود و روز به روز هشیارتر می‌شود، و اکنون به دیگران فرمان می‌دهد. او روی فرش خود می‌نشیند و انجام دادن توقعات خود را به اصرار از دیگران می‌خواهد. دیگر آن شخص پیشین نیست و انگار زیر و رو شده است. تصمیم‌هایی می‌گیرد که بر دیگران شاق است. از این رو، به دیده‌های خود به نظر تردید می‌نگرند و از درک آنچه در وجود او پدید آمده است، ناتوان‌اند. درگیری لفظی بی‌بی و نوذر، بر سر نامگذاری کودک به دنیا نیامده، هشیاری روز افزون بی‌بی را نشان

---

[۱] - همان، ج ۳، ص ۱۷۸۲.

[۲] - همان، ج ۳، ص ۱۳۹۳.

می‌دهد، تا آنجا که نوذر از دخالت در بهبود یافتن بی‌بی پشیمان می‌شود. تحولی از این قسم را هرچند نازلتر در نبی بی‌حال رفتگر نیز می‌بینیم. او نیز اعتصاب کرده است، اما وقتی مردم قرار می‌گذارند شهر را تمیز کنند و از او کمک می‌خواهند، سرپیچی می‌کند و می‌رود سر چهارراه می‌ایستد و به راهنمایی اتومبیل‌ها می‌پردازد! البته در کتاب ازایثار مبارزان و جوش و خروش انقلابی‌ایشان نیز صحنه‌های گیرایی هست که گاه رنگ حماسی می‌یابد.

دیدگاه نویسنده، در وصف دیدگاه تجسم رویدادها، در زمان گذشته است و به صورت سوم شخص (محدود) بیان می‌شود. راوی رمان، دانای کل نیست و آنچه را می‌بیند بدون جانب‌گیری ثبت می‌کند. حتی گاهی وجود راوی احساس نمی‌شود و غالبا" به آنچه نفوذ ناپذیر است یا دسترسی به آن ممکن نیست، نمی‌پردازد. به ندرت وارد دانستگی اشخاص می‌شود تا از این زاویه به نقل روایت بپردازد، و اگر ناچار شود چنین کند، بی‌درنگ شیوهٔ کار خود را اصلاح می‌کند. با این تمهید و مقدمهٔ ساده که می‌گوید فلان روایت را از فلان شخص شنیده است (ر.ک روایت زندان رفتن باران)، نویسنده می‌کوشد در روایت داستانی عینی (اوبژکتیو) باشد و رویدادها را از زاویه‌های گوناگون نقل کند و به تن خود درگیر آن‌ها نشود. او چیزها و رویدادها را آن طور که دست کم در جهان تخیلی داستانی است، مشاهده و روایت می‌کند. در اینجا، گرچه راوی دیدگاه خود را به پس زمینه‌ها می‌فرستد، اما اشخاص داستانی او- مانند همهٔ مردم- دیدگاه ویژهٔ خود را دارند. به این ترتیب، رمان شیوه‌ای نوآیین می‌یابد؛ زیرا در روایت او داستان نه از فراز دانای کل، بلکه از درون داستان و با توجه به سجیهٔ اشخاص داستان نقل می‌شود؛ از این رو بهتر می‌توان به ابعاد رویدادها پی برد. ما در اینجا خود را در بطن رویدادها و زمان وقوع آن‌ها مشاهده می‌کنیم و کار و عواطف اشخاص را از گفتارها و کردارهای‌ایشان درمی‌یابیم.

مدار صفر درجه با گفتگوهایی که در زمان گذشته بین اشخاص داستانی به میان آمده، ساخته شده است؛ با این گفتگوها هم سیر داستان را پیش می‌برد و هم روابط درونی و برونی‌ایشان را نمایان می‌سازد. در این اثر، گرچه از واژگان و تعابیر ویژهٔ مردم خوزستان کم بهره‌برداری شده، ولی بافت گفتگوها به گویش خوزستانی است:

«فقط به فقط می‌خوام بگم حواست جمع باشه»، «تو که می‌زدیش نه مونم»، «مو مال ئی حرف‌ها نیستم»، «گناهکار شدم»، «چاره‌اش الا دعا دیگه هیچ.» این واژگان، همه فارسی است؛ اما ترکیب و تلفظ آن‌ها بافتی از گفتار مردم اهواز را در خود دارد.

در داستان، آنجا که فضا و دورنما وصف می‌شود، باز نویسنده می‌کوشد صحنه را از درون و به طور عینی (اوبژکتیو) نقل کند:

> «باران غلت زد و دمر خوابید. صدای بی‌بی سلطنت از توایوان آمد «ئی صبح صالحین- خاور-» باران نشست و خمیازه کشید. نور چراغ‌ایوان از جام پنجره افتاده بود پا رختخوابش. بی‌بی صلوات گفت. باران برخاست. در و پنجره را باز کرد. هوا خنک بود- جاری شد تو اطاق و بوی شب مانده را پس راند.» (ص ۶۱۰)

بین اشخاص داستان، شخصیت نوذر اسفندیاری به طور مشخص غامض (جامع) است. بعضی گمان می‌کنند شخصیت ساده بیشتر نمایندهٔ انسان‌هاست، در حالی که این طور نیست؛ زیرا انسان‌هایی که ماجراهای شگرف را از سر می‌گذرانند، دارای شخصیت غامض و جامع‌اند. این قسم شخصیت‌ها به انسان‌ها همانندگی بیشتر دارند، زیرا در زندگانی نیز اشخاص نمایشگرایستاری واحد نیستند. نوذر اسفندیاری، به صورت «نوعی» شاخص درآمده است، زیرا در عین سادگی، غامض و آب زیر کاه است؛ در آخر سر نیز قربانی سادگی و بلفضولی خود می‌شود. او در همان زمان که جدی و گاه حتی سرسخت و لجوج است، در وجود خود

مایه‌ای دارد از مطایبه و ضحک؛ افتاده و خاکسار و ریاست طلب است. وقتی داستان به پایان می‌رسد، باز ما او را می‌بینیم که شال گردن پشمی‌اش را به گردن دارد، سبیلش روی دهانش ریخته، چنته‌ای به شانه آویخته و با سیمای به ظاهر متفکرانه از در خانه درآمده و به سراغ ماجرای تازه‌ای می‌رود، در حالی که لبخندی بر لب دارد که معلوم نیست دنیا را به جد گرفته است یا بر آن خنده می‌زند.

مدار صفر درجه
علی اشرف درویشیان - رضا خندان (مهابادی)
مجلهٔ آدینه
شمارهٔ ۱۰۷
بهمن ماه ۱۳۷٤

سرنوشت‌های بی فرجام

مدار صفر درجه آخرین اثر احمد محمود، نویسندهٔ با سابقهٔایرانی است. از آقای محمود تا به حال رمان‌ها و داستان‌های کوتاه بسیاری به چاپ رسیده و او یکی از تلاش‌گران بی ادعای این عرصه است. نزدیک به سی سال است که می‌نویسد و از این ره گذر، مردم جنوب میهن ما به ادبیات داستانی وارد شده‌اند. حضور آن‌ها در عرصه‌های مختلف زندگی را نویسنده‌ای صادق در صحنهٔ ادبیات ثبت کرده است. در «مدار صفر درجه» نیز حضور مردم جنوب کشور، تلاش‌ها و کوشش‌های‌شان، برخوردها و گذران زندگی‌شان و... را شاهدیم. در مدار صفر درجه تفاوت خاصی در سبک احمد محمود نمی‌بینیم. همان نمادسازی‌ها، همان شکل شخصیت‌پردازی و... احمد محمود در این کتاب به حدی در رئالیسم خود پیش می‌رود که رگه‌هایی ناتورالیستی در آن پدیدار می‌شود و البته لایه‌های درونی اثر را نیز همین رئالیسم برون گرا از عمق کافی دور می‌کند. «مدار صفر درجه» از نظر زمانی هفت سال را در بر می‌گیرد و از نظر مکانی محدودهٔ کوچکی را، شهرستانی در جنوب کشور که از تمامی محدودهٔ آن استفاده نشده است. بیشتر حوادث در یک خیابان، چند

دکان و یک خانه می‌گذرد و در این محدودهٔ زمانی و مکانی از مسائل زیادی سخن گفته می‌شود: گردآوری نیروهای سیاسی مخالف رژیم شاه، اصلاحات اراضی و روابط اقتصادی و نتایج آن، برخورد روشن‌فکران، برخورد مردم با مسائل اجتماعی، سیاسی و معیشتی، ترفندها و تلاش‌های ساواک، مبارزات انحرافی، بده بستان‌های بازاری، قاچاق مواد مخدر و ارتباط قاچاق‌چیان و اوباش با شهربانی، رشد بنگاه‌های اقتصادی و بآن‌کها و... چیزهایی است که در «مدار صفر درجه» به آن‌ها پرداخته می‌شود. پرداختن به همهٔ این‌ها مستلزم طرحی است که این موضوع‌ها را در پیوندی درونی با یکدیگر قرار دهد. محدودیت زمانی و مکانی رمان، گستردگی و تعدد موضوع‌ها سبب می‌شود که عمدهٔ بار طرح را گفت‌وگوها برعهده بگیرند، به این دلیل است که در «مدار صفر درجه» به ندرت صفحه‌هایی را می‌توان یافت که در آن گفت‌وگویی وجود نداشته باشد. گفت‌وگو محور این رمان است و اگر گفت‌وگوها حذف شوند، رمان در همان صفحات اول از حرکت باز می‌ماند و این البته از اشکالات عمدهٔ رمان است به ویژه آن که گفت‌وگوها با لهجهٔ گاه نامأنوس، خوانندگان غیر جنوبی را با مشکل روبه‌رو می‌کند.

تلاش‌های احمد محمود برای درهم تنیدگی ماجراها و موضوع‌های طرح شده در داستان از افق محدود مکان یاری می‌گیرد. برات، مبارک، سیف پور، اسد موتوری، عطا، رحیم و... به اعتبار این که خانه یا محل کارشان، در خیابانی است که یارولی در آن مغازه دارد، در داستان حضور می‌یابند. هیچ یک وحدت موضوعی ندارند. ماجراهایشان نیز ناشی از یک طرح منسجم نیست. به عنوان مثال اگر برات و کندرو و مهراب و عطار را با ماجراهایشان حذف کنیم، هیچ اتفاقی رخ نمی‌دهد و نوذر و باران و یارولی به عنوان محمل‌های اصلی داستان با ماجراهایشان پابرجا می‌مانند. خانوادهٔ فیروز و ماجرای برهان و برادرش را حذف می‌کنیم، باز هیچ اتفاقی نمی‌افتد، داستان اصلی رمان حفظ می‌شود بدون این که هیچ

خلایی احساس شود. این ماجراها و برخی حوادث دیگر به ضرورت وارد داستان نشده‌اند، اما ماجرای خورده شدن بابو توسط کوسه را نمی‌توان حذف کرد. چرا که بابو مانعی است که باید رفع شود تا باران به محیط اجتماعی وارد شود و باید حضور داشته باشد تا سرمشقی برای باران باشد و... البته از این زاویه نمی‌توان به این رمان نگریست. رمان «مدار صفر درجه» داستان رشد شخصیتی باران نیست، داستان نوجوانی که در اثر برخورد با محیط اجتماعی به مبارزی بدل می‌شود نیست؛ داستان آدم مفلوک و بی نوایی مانند یارولی که به خبرچین ساواک تبدیل می‌شود نیست، داستان نوذر ملون و در عین حال خوش قلب نیست. بنابراین نمی‌توان در ارتباط با خطی (یا یکی از خطوط اصلی) که نویسنده ظاهراً" دنبال می‌کند طرح اصلی رمان را به دست آورد و برمبنای آن به مسائل اصلی و جنبی پرداخت. در این رمان انسآن‌ها موضوع‌های اصلی و جامعه پس زمینه نیست، سرنوشت انسآن‌ها مورد نظر نویسنده نیست به همین دلیل در انتهای رمان، هنوز بسیاری از آدم‌ها به فرجام سرنوشت خویش نرسیده‌اند. یارولی چه شد؟ سیف پور و مبارک و عطا و برات و کندرو و... چه شدند؟ایا باران به «پایان» رسیده است؟ خط محوری «مدار صفر درجه» شخصیت «غایبی» است به نام جامعه. رمان، داستان یک جامعه است که در مقطعی از زمان و مکانی مشخص بیان می‌شود و در مقطعی به پایان می‌رسد که مقطعی در جامعه به «پایان» رسیده است. احمد محمود با این رمان می‌خواهد همهٔ نیروها و مسائل جامعه را نشان دهد و این کاری است عظیم و موفقیت در آن بدون عدول از قوانین و قواعد رمان نویسی اگر محال نباشد تقریبا" ناممکن است. می‌توان موضوع یا موضوع‌هایی از جامعه را پیش کشید و جامعه را به عنوان پس زمینه مطرح کرد اما آوردن جامعه در پیش‌زمینه، با توجه به گستردگی آن، کاری نیست که یک رمان از عهدهٔ آن برآید، بهتر

است مسئله‌ای جزیی را از همهٔ زوایا بنگریم تا امری کلی را از یک زاویه.

احمد محمود برای اجرای طرح خود از آدم‌های داستانش تیپ‌های ناقص می‌سازد. آدم‌های او همه «تیپیک» هستند و هر کدام نمایندهٔ گروه اجتماعی خود. هیچ یک «فردیتی» ندارند. از درونشان خبری نیست. همه چیز به بیرون از آن‌ها مربوط است و اگر گاه چیزی در درون آن‌ها می‌جوشد با عوامل بیرونی نشان داده می‌شود، یا اگر آرزویی وایده‌آلی دارند به تیپ و گروه اجتماعی آن‌ها مربوط است: «... دو اینه بخرم، دو صندلی، کاغذ دیواری. دستشویی چینی، ماشین برقی بخرم. یه تابلو بزنم: آرایشگاه هالیوود...» این آرزوهای یارولی است. آرزوهایی که در ذهن کاسب‌های جزء به اشکال مختلف و بسته به نوع کارشان، وجود دارد. حتی غم و غصه‌های خاور در مرگ وحشتناک و جانسوز بابو نمایی بیرونی می‌یابد: «خاور عبا را از سر برداشت، بقچهٔ رخت بابو را گذاشت رو سنگ و بازش کرد. بعد، زانو زد، سجده رفت و ماسهٔ مرطوب را بوسید. سه بار. بعد کف کفش بابو را بوسید و به چشم کشید... برگهای ریحان را به آب داد... برگهای ریحان رفتند... رخت بابو را گذاشت پیش رو. فاتحه خواند. بعد، باز فاتحه خواند و حلوا را لقمه لقمه کرد و به آب انداخت...» (ص ۱۲) این صحنه از زیباترین صحنه‌های رمان و موفق‌ترین اکسپرسیون آن است و نویسنده به خوبی احساس درونی مادر را به بیرون از او می‌آورد. مادری که کوسه جوانش را خورده است. بار عاطفی این صحنه وقتی به اوج می‌رسد که مادر از باران می‌پرسد: «نهار خورده بود؟» این جملهٔ کوتاه و ساده به خوبی دلتنگی‌ها و دغدغه‌های مادرانه را نشان می‌دهد. اما از پس این صحنه شاهد گوی و واگویه‌ها و زمزمه‌هایی که مادران دارند، نیستیم. خواننده به درون آدم‌های داستان راه نمی‌برد و دلیل این شیوه جدای از تیپ سازی، تلاشی است که نویسنده به کار می‌بندد تا خود را نشان ندهد و می‌کوشد تا یک راوی باشد. آن هم راوی بیرونی

ماجراها و آدم‌ها. نویسنده آدم‌های داستانش را در سخنان خودشان یا در عمل داستانی‌شان معرفی می‌کند. از شکل ظاهری آن‌ها- جز در دو سه مورد جزیی- تصویری ارائه نمی‌دهد. آن‌ها می‌توانند شکل هر کسی باشند. فقط تا جایی به ظاهر آن‌ها پرداخته می‌شود که به «تیپ» آن‌ها مربوط است یا حرکت‌های درونشان به یاری ظاهر تظاهر بیرونی می‌یابد. مثل لک چشم برات. ولی دو انگشت زرد مبارک به نوعی بیان نمادین تیپ مبارک است. کسی که با داشتن امکانات لازم، در حل مشکلات معیشتی زندگی درمانده و زن و فرزندانش از گرسنگی در رنج و عذابند و او در این میان مشغول جمع‌آوری پروندهٔ مبارزه است. بی آن که در هیچ حرکت مبارزاتی شرکت داشته باشد و تنها یک بار به سیف پور مدد می‌رساند و دوچرخه‌اش را با ترس و دلهره در اختیار باران قرار می‌دهد تا ماشین تایپ سیف پور را به جایی برده متن اعلامیه‌هایی را تایپ کند، آن هم در زمانی که دیگر بچه مدرسه‌ای ها هم دست به این کار می‌زدند. مبارک همیشه پا در رکاب است تا به تماشای مبارزهٔ دیگران برود. یک آدم منفعل، یک تماشاچی. کسی که می‌خواهد به حساب دیگران زندگی کند. مبارزات دیگران را مبارزهٔ خود می‌داند و حتی در زندگی روزمره‌اش انتظار دارد که تاوان بی کارگردی‌ها و سستی‌هایش در کار را، رفقایش با پول دادن به او بپردازند. یا اشاره به ظاهر مائده، در اولین حضورش در رمان، تنها بیان تاثیری است که این ظاهر در باران باقی می‌گذارد. این آدم‌ها به عنوان فرد چیزی ندارند و حتی به عنوان تیپ راه به دنیای درونشان نمی‌بریم، مگر در بعضی موارد آن هم به مدد اشاراتی بیرونی. این است که آدم‌های داستان یک سویه هستند و خواننده تنها یک روی آن‌ها را می‌بیند. نویسنده آن جایی که لازم می‌بیند خود را نشان بدهد و نظر خویش را بگوید نیز حضوری غیر مستقیم دارد. او از پشت سر نمادها سخن می‌گوید. نمادسازی احمد محمود قوی است و اشیاء، حیوانات و... را به آرامی و منطبق با نیاز داستانش وارد می‌کند، به آن‌ها

حضوری پذیرفتنی می‌بخشد و در زمان لازم آن‌ها را به نماد مبدل می‌کند و با گفته‌ای سربسته و غیر مستقیم از طریق آن‌ها نظرش را می‌گوید. مثلا" بی زاری ذهنی او از نوذر، در مرگ کودک به دنیا نیامده‌اش، تجلی می‌یابد. نوذر کسی است که دائم رنگ عوض می‌کند، سست عنصر و در عین حال مدعی است. در مقام سخن گفتن پهلوان دوران است و در عمل هیچ. رستم صولت است و افندی پیزی، ابن الوقت و ملون است و همین خصوصیات اخلاقی و رفتاری اوست که صحنه‌های کمیکی را در داستان به وجود می‌آورد. حضور او جان‌دارتر و بیش‌تر از باران است و رابطهٔ محکم‌تر و صمیم‌تری با خواننده برقرار می‌کند. به همین مناسبت مرگ او تأسف خواننده را برمی‌انگیزد و او را متأثر می‌کند. در حالی که نویسنده نه تنها از مرگ او متأثر نیست بلکه بر محو کامل او نظر دارد و این را با سقط شدن بچه‌اش نشان می‌دهد.

ماهی‌ها نیز از جمله نمادهایی هستند که محمل نظریات نویسنده‌اند. ماهی طلایی، ماهی قرمز و بوش لمبو. تخم ریزی ماهی مطابق با زمانی است که مبارزات مردم علیه رژیم شاه شدت می‌گیرد. گردش ماهی طلایی با بوش لمبو (ماهی سیاه و لجن خوار) نیز در مقطع زمانی خاصی رخ می‌دهد:

«... بوش لمبو را دید. پر جنبش بود. رفت زیر آب، آمد بالا، دور حوض گشت و بعد باله به بالهٔ ماهی طلایی شد و هر دو با هم، زدند به گلهٔ ماهی و گلهٔ ماهی به هم ریخت و حوض آشفته شد...» (ص ۱۷۳۰)

و حمله‌ی بوش لمبو به ماهی‌های تک افتاده:

«باران نگاه انگشت مائده کرد- انگشتری بود- دست به جیب کرد. دستبند را درآورد. پیش رفتند تا پای حوض... مائده دستبند را انداخت به مچ باران... باران دید که بوش لمبو هجوم برد به گلهٔ ماهی... گلهٔ

ماهی آشفته شد. حوض آشوب شد... بوش لمبو ماهی‌های تک افتاده را بلعید. پی در پی...»
(ص ۱۷۸۲)

و در متن چنین وضعیتی است که مائده و باران به اتحادی دست می‌یابند و شاهد پیروزی آن‌ها پیروز است. یک نوزاد! «مائده قفل دستبند باران را بست و پیروز را از باران گرفت.» (ص ۱۷۸۲) رمان «مدار صفر درجه» با این کلمات به پایان می‌رسد. وحدت میان باران و مائده و پذیرفتن وظیفهٔ پروراندن و بزرگ کردن «پیروز» از سوی آن‌ها بیان نمادین تمنیات و نظریات نویسنده است در مقابل شرایط «مدار صفر درجه».

مائده دختر کارگری است. خواهر و شوهر خواهر او چریک هستند و او هم با آن‌ها همکاری می‌کند. منیجه و شوهرش (خواهر و شوهرخواهر مائده) اهل عمل هستند و حضوری سایه‌وار در رمان دارند و برخلاف بعضی آدم‌های «مدار صفر درجه» که دهان‌های بزرگی برای حرف زدن دارند، آن‌ها به ظاهر خموش‌اند. باران فرزند یک توده‌ای است که در جریان یک درگیری در سال‌های قبل گویا کشته شده است. باران در پی خورده شدن بابو- برادرش- توسط کوسه، درس را رها کرده و در سن نوجوانی وارد بازار کار می‌شود. او فعال و غیرتمند است و در کنار برادر دیگرش برزو که آدمی لاابالی، نوکر صفت، منفعت طلب و بی توجه به خانواده است خصوصیات او برجسته‌تر و پررنگ‌تر به نمایش گذاشته می‌شود. جدیت باران در کار، در صحنه‌هایی چون اصلاح سر مرد عرب، اصلاح سر نبی و خرید بادکنک برای فراگیری فن اصلاح، خرید وسایل سلمانی و انجام کار آرایشگری به صورت دوره‌گردی و... به خوبی به تصویر کشیده می‌شود. اما این که او چرا به مبارزه رو می‌آورد، معلوم نیست. مگر این که تصور کنیم که او مبارزی خود به خودی باشد یا این که مبارزه را از خانواده به «ارث» برده باشد. آن چه خواننده در او می‌یابد

تلاش و کوشش و خصوصیت اخلاقی خوب و... است. اما رشد ذهنی او که در پشت دیوارهای زندان و دور از چشم خواننده- گویا- انجام گرفته تنها در دو سه جمله بیان می‌شود و بس! باران نه اهل مطالعه است و نه اهل تحصیل. نهایت خوانده‌هایش، چند اعلامیهٔ تبلیغی است. در مورد مائده نیز همین‌طور است. آدم‌های اهل مطالعه چون کندرو و مهراب، بیش‌تر اهل حرف زدن، فلسفه‌بافی و گرفتار فساد اخلاقی هستند! روی گردانی نویسنده از این دسته آدم‌ها و توجه به کسانی چون باران که خصوصیات اخلاقی و رفتاریشان مثبت است، تجربه‌گرایی و عینی‌گرایی محض را در ساخت آدم‌های داستان نشان می‌دهد. این نشان البته بر ساختار داستان نیز تاثیر گذاشته است. همه چیز به اشیاء و با «بیرون» تعیین می‌یابد. حتی تاریخ مبارزاتی گذشته در قالب «شخصیت» بی‌بی سلطنت ریخته می‌شود. بی‌بی سلطنت در رمان «مدار صفر درجه» در لایهٔ رویی خود، مادر پیری است که پسرش از بین رفته و او در پی آن هوش و حواس خود را از دست داده است و در لایهٔ درونی، تاریخ گیج یک دوره است. تاریخ مدهوش و وهم زده و اسیر در ذهنیات گذشتهٔ خویش. بی باور به امروز و غوطه‌ور در دیروز است. این است که هنوز می‌پندارد پسرش زنده است و همیشه سراغ او را می‌گیرد. منتظر است تا پسر در بگشاید و داخل شود. او با اوج گیری مبارزات مردم به خود می‌آید و رنگ و رویی پیدا می‌کند.

بیان و تصویرسازی از موضوع جامعی چون اجتماع انسانی، از مثنوی هفتاد من کاغذ هم بیشتر می‌شود و گستردگی آن در قالب هیچ طرح داستانی نمی‌گنجد. حتی در همین محدودهٔ جامعهٔ کوچک «مدار صفر درجه» نویسنده ناچار می‌شود آدم‌ها را به «تیپ» و تصاویر را به دیالوگ تبدیل کند. تیپ‌هایی عاری از درون و دیالوگ‌هایی که برای گریز از خسته شدن خواننده همواره با تنش‌های لفظی گوینده- شنونده‌اش، همراه است. اکثر قریب به اتفاق دیالوگ‌ها آغشته به درگیری است و احمد

محمـود با استفاده از این شیوه قصدایجاد کشش در داستان را دارد و متأسفانه کم و بیش نا موفق است.

نـیات پـنهان بـآن‌کها، زد و بند شیره‌کش خانه‌ها و کلانتری‌ها، خراب کـردن خانـه‌هـا توسـط شهرداری، اعتصابات کارگری و... را دیالوگ بیان مـی‌کـند و برای بعضی از مسائل، تصاویر اقناعی به حد لزوم وجود ندارد کـه مهـم‌تریـن آن تغییراتی است که در باران پس از بازگشت از زندان به وجـود آمده و خود باران نیز به آن اذعان دارد. در این جا همدلی خواننده لازم اسـت تـا بـه زندان هم‌چون دانشگاهی بنگرد و گفتهٔ باران را بپذیرد: «نمـیدونم اوس مـبارک. من توی زندان چیزی دیگه فهمیدم، چیزی دیگه حـس مـی‌کـنم!» (ص۱۷٦٤) یـا حضـور کارگران در داستان تنها در چند اشـاره بـه خانـهٔ حـامد خلاصه شده است و بس. از این یکی‌ها به عنوان پـس زمینه اسـتفاده شده اسـت. حتی خانوادهٔ فیروز که قرار است به عنوان قربانـیان روابـط اقتصادی (در وجه ظاهری خود) و نشانگر ذاتَ و انگیزهٔ اصـلاحات ارضـی شاه (در وجه تمثیلی) باشد به رغم حجم قابل توجهی کـه در داستان به خود اختصاص داده است، تنها یک نوع از هم پاشیدگی اخلاقی خانوادگی و اقتصادی را به نمایش می‌گذارد. شهروز، جوانکی که از خـوردن کالباس هم، بنا به اعتقاداتش ابا داشت به یک قالتاق تمام عیار تـبدیل مـی‌شـود و شـهباز بـرادرش به عرق خوریِ قهار. شهروز به بلیط فروشـی و سیگار فروشی رو می‌آورد و شهباز به کار در کارخانه و سپس پادویی شرکت. آن یک به واسطهٔ خصوصیات فردی راه به بازار می‌جوید و سـر و کـارش بـه فاحشـه‌ها و جنس قاچاق کشیده می‌شود و از طریق حقـه‌بـازی و نیرنگ به مکنتی دست می‌یابد و این یکی از آلودگی نصیب مـی‌بـرد. این‌ها تأثیراتی است که محیط جدید برایشان به ارمغان می‌آورد. فـیروز دلبسـتگی‌های روستایی خودش را دارد. در خانه‌اش صدای گاو و مرغ و... شنیده می‌شود و دخترش قالی‌بافی می‌کند، چرا که خواسته است از گزند امثال رستم در امان باشد.

اصلاحات ارضی ایجاد نیروی کار به صورت کالا بود به طوری که سرمایه بتواند بر پاهای خویش بایستد و البته این عمل تبعاتی نیز داشت. هجوم دهقانان بی‌زمین به شهرها در جست‌وجوی کار. بی‌کاری برخی از آن‌ها را به حاشیه‌نشینی و کارهای غیر قانونی کشاند. تعارض میان باورها، سنت‌ها و عقاید این آدم‌ها، با روابط جدیدی که در آن قرار گرفته بودند، تعارض میان فرهنگ و اخلاق آن‌ها با روابط جدید اقتصادی بود. فرهنگ و اخلاق و روان اجتماعی آن‌ها در شهرها شکست. در رمان آز هم گسیختگی ساختار خانوادگی فیروز به خوبی نشان داده می‌شود؛ اما این خانواده نمود اصل حاکم بر اصلاحات ارضی یا روابط اقتصادی‌یی نیست که هر دم به تولید و باز تولید نیروی کار ارزان نیازمند است.

این‌ها از مواردی است که یا به کمک گفت‌وگو مطرح شده است و یا دارای تصاویر کافی نیست. ایراد در طرح داستان و انتظاری است که نویسنده از طرح خود دارد. اما در کنار کم‌گویی‌ها (به نسبت طرح) برخی زیاده‌روی‌ها نیز در رمان دیده می‌شود. پرداخت «نوذر» از آن جمله است. گویا خود نویسنده نیز مجذوب شیرین‌کاری‌ها و شیرین‌گویی‌های این آدم شده که بیش از هر کس دیگری در احضار او کوشیده حتی بیش از حد لزوم. ماجرای نجف و نوذر اضافه است. همین‌طور گنج‌یابی نوذر که اصولاً" انگیزه‌ای برای آن پرورده نشده است. اما نتیجه‌ای که نویسنده از این حرکت می‌خواهد مشخص است. حرف از دینامیت و حساسیت رژیم به این نوع واژه‌ها است و از نویسنده‌ای چون احمد محمود که با ظرافت و دقت، انگیزهٔ آدم‌هایش را تعین می‌بخشد عجیب است که آدمی چون نوذر را بدون انگیزه‌ای واقعی وارد چنین ماجرایی بکند. حاصل این ماجرا نیز چیزی نیست مگر صفحه‌های بازجویی- که زودتر از موعد و با شکستن زمان معمولی داستان، بیان می‌شود- که در آن روحیهٔ نوذر و ست عنصری و دروغ‌پردازی‌های او که به اشکال گوناگون تکرار شده،

آمده است. شخصیت اصلی رمان «مدار صفر درجه» جامعه است آدم‌ها تنها محمل‌هایی هستند که هرکدام گوشه‌ای از آن را می‌بایست باز بنمایند. نویسنده به عکس‌برداری از جامعه کشیده شده است: آدم‌هایی مثل نبی، بدون دلیل موجه حضور می‌یابند چرا که در زندگی نیز چنین است. ماجراهای زندگی مانند ماجراهای داستان «پالایش» شده نیستند، همان‌طور که دیالوگ‌ها در زندگی پالایش شده نیستند و سه نفر ممکن است دو دیالوگ کاملا" متفاوت را پیش برند و یا در میان گفت‌گوهایشان حرکاتی انجام دهند. برخی از گفت‌وگوهای رمان «مدار صفر درجه» به همین شکل ثبت شده است. مثل زندگی، خط مستقیم گفت‌وگوها می‌شکند یا صحنه‌هایی با ثبت کلیهٔ حرکات موجودات زنده در آن ساخته می‌شود.

هنگامی که شخصیت اصلی رمان «مدار صفر درجه» - جامعه- به دوران حاد و سرنوشت ساز خود نزدیک می‌شود هیچ رویداد کیفی‌ای در آن رخ نداده است بلکه از جمع حرکات و آدم‌های گرد آمده در رمان شاهدیم که هر از چندگاهی جایی منفجر می‌شود، پول‌های بانکی مصادره می‌شود، یکی از آدم‌های رژیم ترور می‌شود و... و تفاوت موقعیت انقلابی شخصیت اصلی رمان، با قبل در این است که تعداد حرکت‌های انقلابی و جمعیت شریک در آن بیشتر شده است. در حقیقت حرکت‌های نامدارها و منیجه‌ها، موتور بزرگ‌تری را به حرکت درآورده است. همین! اما آدم‌ها همان هستند که بودند. روابط اجتماعی همان است که بود. هنوز براتعلی عکس می‌گیرد، مبارک به رغم تعهدی که پس از آزادی از زندان به خود می‌دهد، هنوز دو انگشت زرد بر لب دارد و همچنان آلوده‌ی عقب افتادگی سیاسی است. مهراب هنوز فیلسوف است. نوذر هنوز همان است که بوده هنوز باران همان باران است و اگر اسلحه‌ای به دست می‌گیرد به خاطر آن است که اسلحه به دست گرفتن عمومی شده است. حس آدم‌ها نسبت به یکدیگر تغییر نکرده هیچ کس در وجود دیگری

متحدی نمی‌بیند بلکه همان نیش زبان‌ها و درگیری‌ها دیده می‌شود. فقط پوستهٔ ظاهری‌ای از حضور مردم در صحنه می‌بینیم. آدم‌هایی که برای ریالی به جان هم می‌افتادند و حالا هر کدام در وجود دیگری یار و یاوری می‌بینند. شجاعت‌ها و دلاوری‌هایی که تا پیش از این مخصوص برخی «نخبگان» بود و حالا عمومیت یافته، چشم‌هایی که هر دم برق امید و شادی برتافته از این اتحاد و یگانگی در آن موج می‌زند، ارزش‌هایی که تغییر می‌یابند و... هیچ کدام در مراحل حاد تکامل شخصیتی رمان «مدار صفر درجه» دیده نمی‌شود. گویی روزهای انقلاب، روزهای تغییرات عظیم در روان اجتماعی نبوده است. باید گفت که قدرت دوربین عکاسی در حدی نیست که بتواند به درون واقعیت نظر بیاندازد. فقط یک نفر از آدم‌های داستان چیزی را در خود تغییر یافته می‌بیند و او نبی است: «...راننده سرکشیده بیرون و خنده خنده گفت: «جناب سروان می‌خوام برم کار دارم!» نبی گفت: «جناب سروان بابانه! مو نبی قشه زاده‌ام!» و این گفته از آن کسی است که تا پیش از این در لباس روفتگری به این که آدم دولت است مباهات می‌کرد. اما در موقعیت انقلابی جامعه نبی به خود و آن‌چه که هست می‌بالد و این تغییری در درون ارزش‌های اوست: «مو نبی قشه‌زاده‌ام!» و شاید همین جمله حضور او را در «مدار صفر درجه» توجیه کند. این تنها جمله‌ای است که گواه تغییرات در روابط اجتماعی و در دوران اجتماع است. جمله‌ای که در میان آن همه حوادث و حرکات و... که هرچشم غیر مسلحی (غیر مسلح به عناصر و هنر داستان نویسی) قادر به دیدن آن‌ها است، گم و ناپیدا شده است.

مدار صفر درجه
محمدرضا سرشار (رضا رهگذر)
روزنامهٔ انتخاب
شماره‌های اول و دوم و سوم
۲۲ و ۲۳ و ۲٤ فروردین ۱۳۷۸

نقدی بر آخرین رمان احمد محمود

مدار صفر درجه، رمانی سه جلدی از احمد محمود (احمد اعطا) (۱۳۱۰) نویسنده خوزستانی متولد اهواز است که چهارمین، طولانی‌ترین (۱۷۸۲ صفحه)، پرتیراژترین و آخرین رمان منتشره از او تا این زمان نیز به شمار می‌رود. ضمن اینکه، این رمان، یکی از طولانی‌ترین رمان‌های ادبیات فارسی تا امروز است.

نخستین اثر منتشره از احمد محمود مجموعه داستان مول بود که در سال ۱۳۳۸ به چاپ رسید. اما آنچه نام او را به عنوان یک داستان نویس شاخص به جامعهٔ ادبی کشور شناساند، رمان جسورانهٔ همسایه‌ها (۱۳۵۳) بود. امروز پس از نزدیک به چهل سال، او با انتشار آثار دیگر همچون مجموعه داستان‌های دریا هنوز آرام است (۱۳۳۹)، بیهودگی (۱۳٤۱)، زایری زیر باران (۱۳٤۷)، غریبه‌ها (۱۳۵۰)، پسرک بومی (۱۳۵۰)، دیدار، قصهٔ آشنا (۱۳۷۰)، از مسافر تا تب‌خال، و رمان‌های داستان یک شهر (۱۳۷۲) (۱۳٦۰)، زمین سوخته (۱۳٦۰) و مدار صفر درجه نام خود را به عنوان یکی از مطرح‌ترین و تواناترین نویسندگان کشور، تثبیت کرده است.

مدار صفر درجه را می‌توان جزء قوی‌ترین آثار احمد محمود به شمار آورد. استقبال خوب صورت گرفته از این رمان- با وجود طول زیاد و قیمت بالای آن در همین پنج سالی که از انتشار اولیه آن می‌گذرد، نشان می‌دهد که مدار صفر درجه جای خود را در میان عموم مردم کتاب‌خوان یافته، و به جمع کوچک روشنفکران محدود نشده است.

این رمان از این رو که به یکی از مهمترین و اصلی‌ترین رویدادهای معاصر جهان و نیز کشورمان، یعنی انقلاب اسلامی پرداخته است، شایستهٔ تأمل ویژه و بررسی دقیق است. به همین سبب نیز نگارنده، حدود دو سال پیش، در دو جلسهٔ متفاوت، به نقد این رمان پرداخت. تا آن‌که امسال فرصتی دست داد و- البته با تشویق برخی دوستان علاقه‌مند- توانستم به مکتوب ساختن آن نقدهای شفاهی اقدام کنم. تا چه قبول افتد و چه در نظراید.

خط سیر داستان

داستان از آنجا آغاز می‌شود که باران، نوجوان شانزده سالهٔ اهوازی، در کنار رود کارون شاهد کشته شدن برادر بزرگش بابان به وسیلهٔ کوسه، در رودخانه است. پس از آن، او برای تأمین مخارج زندگی خانواده، مجبور می‌شود ترک تحصیل کند و به کار در یک آرایشگاه در همان حوالی منزل خودشان بپردازد.

اعضای خانوادهٔ باران عبارتند از خاور، مادرش و بی‌بی سلطنت، مادر بزرگ پدری‌اش.

برزو، پدر خانواده پس از سالها مبارزه با رژیم که منجر به یک فرار پنج سالهٔ او به کویت در پس ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیز شده است در سال ۱۳۴۲ با گلولهٔ مأموران رژیم شاه کشته شده است. برادر دیگر (وسطی) باران، برزو نام دارد، که شخصی فوق‌العاده شرور، خودخواه و پست است. او که مدت‌هاست خانواده را رها کرده و رانندهٔ شخصی دکتر داور

است، با مرگ برادر بزرگتر، جرأتی پیدا می‌کند و به سراغ خانواده‌اش می‌آید و از طریق ارعاب و آزار آنان، به زور، یکی از اتاق‌های خانه را تصاحب می‌کند و آن را به خانوادهٔ کل‌بشیر اجاره می‌دهد. کل‌بشیر پیرمردی لقوه‌ای است که با زنش، بی‌بی حکیمه و دو دخترش، منیجه و مائده، زندگی می‌کند. نامدار، نامزد منیجه، با او و مائده، در کارخانه (کارگاه) دوخت لباس برای کارگران شرکت نفت، فولاد، راه‌آهن و- متعلق به مهندس داور- کار می‌کرده است. اما در اثر فعالیت‌های مبارزاتی زیرزمینی علیه رژیم دستگیر شده است و در زندان به سر می‌برد (مهندس داور، برادر دکتر داور، ارباب برزو است).

خواهر باران، بلقیس، و شوهر او، نوذر، نیز در همان خانه زندگی می‌کنند. نوذر، در ابتدای داستان، مردی سی و پنج- شش ساله است. او در نوجوانی هنرجوی هنرستان شرکت نفت بوده است. تا آن‌که پس از شرکت در یک اعتصاب، همراه با عده‌ای دیگر از هنرجویان، برای همیشه از آنجا اخراج شده است. نوذر، پس از آن ادامه تحصیل نداده و از طریق پیگیری و وصول مطالبات برخی تاجران بازار، مخارج یک زندگی بخور و نمیر را برای خود و همسرش فراهم می‌کند.

ورود به عرصهٔ کار و آشنایی با مائده و منیجه و نامدار- پس از آزادی او از زندان- باران را با مسائل تازه‌ای آشنا می‌کند که منجر به ورود او به عرصهٔ فعالیت‌های سیاسی و سپس چریکی زیرزمینی می‌شود.

از یک سو، در بازارچه‌ای که آرایشگاه محل کار باران در آن قرار دارد، یک خیاطی، یک عکاسی، یک عطاری و... هست، که صاحبان هر سه، افرادی مخالف رژیم‌اند. ضمن اینکه خیاط و عکاس، دوستان دیگری هم دارند که با یکدیگر همفکرند. باران با رفت‌وآمد با این عده و نشستن پای صحبت‌هایشان، به تدریج به آگاهی‌های سیاسی و اجتماعی تازه‌ای دست می‌یابد. از سوی دیگر، پیدا شدن رابطه‌ای عاطفی بین باران و مائده، منجر به نزدیکی بیشتر او با خواهر او و نامزد خواهرش می‌شود.

نامدار و منیجه و مائده که خود دارای فعالیت‌های سیاسی زیرزمینی هستند نیز به گونه‌ای دیگر، باران را به عرصهٔ سیاست و مبارزه می‌کشانند. در این مدت، یارولی، صاحب آرایشگاه و استاد کار باران نیز به وسیلهٔ عضد، که باران او را کفتر غریبه می‌نامد، جذب ساواک می‌شود، و به صورت خبرچین آنان در می‌آید.

رستمعلی، برادر نوذر، افسر مسئول حفاظت کارخانهٔ مهندس دلاور است. او، که مردی فوق‌العاده فاسد و هرزه و هوسباز است، با سوء استفاده از سمت و قدرت خود به‌ایجاد ارتباط‌های نامشروع با عده‌ای قابل توجه از دختران و زنان شاغل در کارخانه پرداخته است؛ و در این ارتباط، به منیجه و مائده نیز نظر دارد، و آنان را تحت فشار قرار می‌دهد.

فیروز، برادر ناتنی پدر باران، که ساکن یکی از روستاهاست، به سبب مصادرهٔ زمین‌هایش توسط شرکت کشت و صنعت هفت تپه، آواره شده است، با همسر و دو پسر و دخترش، شهباز و شهروز و شایسته، به اهواز می‌آید و پس از چندی، در خانه‌ای در حومهٔ شهر ساکن می‌شود. از پسرانش نیز شهباز، خدمتکار کارخانهٔ مهندس دلاور و شهروز، سیگار و بلیت بخت‌آزمایی فروش می‌شوند.

برهان، دوست باران با تشکیل گروهی به نام پنجهٔ انتقام خیال دارد کلیهٔ کارکنان غیر بومی اداره‌ها و مؤسسه‌های موجود در شهر را با ارعاب و تهدید و حتی کشتن برخی از آنان، وادار به ترک منطقه کند. اما لو می‌رود و مجبور می‌شود با کمک گرفتن از یاران باران، به یکی از شیخ نشین‌های خلیج فارس بگریزد. با این همه، غیابا" به حبس ابد محکوم می‌شود.[1]

---

[1] هفت سال بعد- کمتر یا بیشتر- باران با مشت سنگین، کتف حقگو را خواهد کوفت و صدائش مثل رعد خواهد ترکید- «بجنب!» و حقگو، خودباخته و با دست بسته سکندری خواهد خورد و چشمان کهربایی‌اش بی‌قرار خواهد شد و باران لولهٔ اسلحهٔ کمری را پس گردن حقگو خواهد فشرد و عادل را با اسلحه دم در حسینیه خواهد دید و حسینیهٔ اعظم، مثل روز عاشورا، شلوغ خواهد بود و ... (ص ۴۸۵)

نوذر با شخصی آشنا می‌شود که خود را حقگو، از همکلاسی‌های دورهٔ هنرستان او معرفی می‌کند؛ و در مقابل آن شخص، حرف‌هایی علیه رژیم می‌زند، که منجر به دستگیری‌اش می‌شود. اما پس از چند روز رهایش می‌کنند.

دو نفر از همدستان برهان دستگیر می‌شوند؛ و سپس باران نیز دستگیر و زندانی می‌شود.

منیجه و نامدار- که چندی است آزاد شده است- احساس خطر می‌کنند و می‌گریزند. چند روز بعد، باران آزاد می‌شود.

گروهی به بانک تازه تأسیس نزدیک آرایشگاه دستبرد می‌زنند؛ که بعدها معلوم می‌شود منیجه و نامدار هم جزء آنان بوده‌اند.

یارولی به جرم قاچاق تریاک دستگیر می‌شود. اما کفتر غریبه، وسایل آزادی او را فراهم می‌آورد.

رادیو اعلام می‌کند که خرابکاران قصد گروگان‌گیری شهبانو و ولیعهد را داشته‌اند. سپس برخی از خرابکاران اعدام می‌شوند.

با فرا رسیدن زمان سربازی باران، او که مایل نیست به خدمت برود، وضعیت دشواری می‌یابد. اما یارولی به یاری‌اش می‌شتابد و برای او معافی می‌گیرد.

یارولی، با حقوق دریافتی از ساواک و درآمد مغازه، به توسعهٔ زندگی و مجلل ساختن مغازه‌اش می‌پردازد. آقا بزرگ عطار دستگیر و کندرو (یکی از دوستان همفکر براتعلی) ناپدید می‌شود.

باران توسط عطار تحریک می‌شود که یک مغازه آرایشگاه مستقل بزند. اما پس از به هم زدن با یارولی، عطار به عهدش وفا نمی‌کند و با شهروز قرار همکاری می‌گذارد. باران به ناچار به دست‌فروشی رو می‌آورد.

به دنبال اعتصاب کارگران هفت تپه، دولت از پاکستان کارگر وارد می‌کند.

شهباز در شرکت فروش ملزومات کشاورزی، که نزدیک بانک تأسیس شده است، مشغول به کار می‌شود.

کل‌بشیر می‌میرد. براتعلی عکاس دستگیر می‌شود. سیف پور (دبیر دبیرستان و دوست و همفکر براتعلی) ماشین تحریری را به باران می‌دهد تا آن را مخفی کند. باران آن را در خانهٔ عمو فیروز پنهان می‌کند. بعد، به اجبار، دوباره در مغازهٔ یارولی مشغول به کار می‌شود.

شهروز، با مشارکت عطار، یک مغازهٔ لوکس فروشی در مرکز شهر باز می‌کند و برای خود، برو و بیایی به هم می‌زند.

براتعلی آزاد می‌شود. در روزنامه‌ای به امام خمینی توهین می‌شود، و طلبه‌های قم به عنوان اعتراض تظاهرات برپا می‌کنند. تظاهرکنندگان را به خاک و خون می‌کشند؛ و به دنبال آن، در شهرهایی دیگر، تظاهرات ضد رژیم آغاز می‌شود.

سیف پور دستگیر می‌شود. باران نیز مجدداً" دستگیر می‌شود؛ و مائده و مادرش به جایی نامعلوم نقل مکان می‌کنند.

پسر رحیم‌سدهی (از کاسب‌های حوالی مغازهٔ یارولی)، که دانشجوست، به دست عوامل رژیم کشته می‌شود. در مجلس ختمش، تظاهرات می‌شود و نیروهای نظامی به تجمع مردم در مسجد حمله می‌کنند.

خانواده‌های زندانیان سیاسی تحصن می‌کنند و به تحصن آنان نیز حمله می‌شود.

در افغانستان، داوود شاه سقوط می‌کند و رژیم کمونیستی جانشین آن می‌شود.

بلقیس، پس از پانزده سال انتظار، حامله می‌شود.

با فرا رسیدن ماه رمضان، تحرکات سیاسی مردم و اعتراض‌های آن‌ها به رژیم بیشتر می‌شود. سینما رکس آبادان به آتش کشیده می‌شود و عدهٔ زیادی در آن می‌سوزند. دولت آشتی ملی روی کار می‌آید. اعتصاب‌ها

سراسری می‌شود. دولت نظامی بر سر کار می‌آید و سرکوب مردم را شدیدتر می‌کند. امام از عراق به پاریس می‌رود. در اهواز، زندانیان سیاسی زندان را به آتش می‌کشند. باران که در این جریان زخمی شده است، از بیمارستان فرار می‌کند. ساواک منحل می‌شود. شاه ایران را ترک می‌کند. نوذر که از طرف رئیس کلانتری محل مجبور شده است رانندگی اتومبیل آن‌ها را در سرکوب مردم به عهده بگیرد، در اثر برخورد اتومبیل با یک تانک، کشته می‌شود. با وقوع این حادثه، فرزند بلقیس سقط می‌شود و مرده به دنیا می‌آید.

رئیس شورای نیابت سلطنت، استعفا می‌کند. منیجه در تسخیر کلانتری، کشته می‌شود. باران، با سلاحی که برزو به خانه آورده است حقگو را دستگیر و به نیروهای مردمی در حسینیه تحویل می‌دهد.

باران و مائده، کودک منیجه را از زنی که او را نگه می‌داشته است، تحویل می‌گیرند، تا خود بزرگش کنند. پیروزی انقلاب، نزدیک می‌شود...

این، خلاصه وفشردهٔ ماجراهای داستان، البته با حذف جهت‌گیری‌های محتوایی آن بود. چه، درونمایهٔ داستان، نیاز به بحثی جداگانه دارد.

درونمایه

در کل، احمد محمود، در آثاری که تاکنون منتشر کرده- به ویژه از همسایه‌ها به بعد- نشان داده است که نویسنده‌ای با دیدی کاملا" سیاسی و گرایش محرز به سمت چپ است. این موضوع، هم از گرایشهای سیاسی ویژهٔ قهرمانان اصلی آثارش، هم مضامینی که برای این آثار برگزیده، هم نقش فوق‌العاده برجسته‌ای که در این آثار به تحولات تاریخی و اجتماعی و جامعه داده و هم نمادهایی که گاه در این آثار به کار گرفته است، کاملا" آشکار است و جای کمترین تردیدی باقی نمی‌گذارد. طبد البته، در این میان، در زمین سوخته، بودن نویسنده در بطن واقعه و برخورد بی واسطهٔ او با واقعیات دهشتناک مربوط به جنگ

تحمیلی در شهرهای جنگ زده، و به ویژه نوشته شدن اثر در گرماگرم حادثه، سبب شده که نوعی صداقت خاص بر داستان حاکم شود، و عیار واقعیتگرایی- به معنی واقعی کلمه- در آن، به مراتب بالاتر از سایر آثار وی باشد.

اما مدار صفر درجه، اگر نگوییم چپگراترین، لااقل، یکی از چپگراترین رمان‌های او در طول تاریخ نویسندگی‌اش است. با این همه، این درونمایه، چنان با استادی و ظرافت در اثر تعبیه شده است، که شاید در نگاه اول، خود را به رخ مخاطب عادی نکشد؛ و باعث‌ایجاد بازتاب و واکنش منفی در خوانندهٔ غیر چپ یا مخالف این جریان نشود. ضمن آن‌که، صرفنظر از توافق یا عدم توافق با این درونمایه، باید به احمد محمود، برای این مقدار هنرمندی که در این باره به خرج داده است، جدا" تبریک گفت.

اما دلایل این ادعا: جهت‌گیری رمان، از همان پشت جلد و نام آن آغاز می‌شود. مدار صفر درجه.

این نام شاید برگرفته از بخشی از یک شعر فروغ فرخزاد باشد، که می‌گوید: «معیارهای سنجش، بر مدار صفر سفر می‌کنند.»

مدار، خط فرضی است که سیارات در گردش انتقالی خود به دور خورشید طی می‌کنند. هر یک از دایره‌های فرضی در سطح زمین که به موازات دایره (خط) استوا رسم شود نیز مدار نامیده می‌شود.

عده مدارهایی که می‌توان بر سطح کرهٔ زمین رسم (فرض) کرد، بی‌شمار است، ولی از میان آن‌ها، چهار مدار، معروف است: رأس السرطان، قطب شمال- که در بالای خط استوا قرار دارد- رأس الجدی و مدار قطب جنوبی (در جنوب خط استوا). «هر چه مدارات به قطب نزدیک شوند کوچکتر گردند، تا در قطب به صفر رسد.»[1]

---

[1] فرهنگ معین

به عبارت بهتر، مدار صفر درجه همان مدار قطب است. خصوصیات قطب نیز بر ما آشکار است: سرزمینی سرد و یخبندان، با شبهای طولانی شش ماهه، و با کمترین نشانه‌ها از گرما و شور و زندگی و حیات.

اما نویسندهٔ هوشمند ما، به همین برداشت از این نام اکتفا نکرده است. منظور اصلی‌اش از انتخاب این نام هم این بار مفهومی نمادین آن نیست. حتی چه بسا، اصلا" به این معنی تلویحی نام مذکور نظر نداشته است. بلکه منظور اصلی‌اش از این انتخاب این بوده است که بگوید تحولاتی که در این دوره زمانی هفت- هشت ساله- و حتی چه بسا پیشتر از آن- در کشور رخ داده است- به ویژه، انقلاب اسلامی- هرچند به هر حال حرکتهایی بوده، اما این حرکات در مدار صفر درجه بوده است. یعنی انقلاب نیز چیزی را عوض نکرده است؛ و اوضاع، هر چند در ظاهر به نظر برسد تغییراتی کرده، اما در اصل، همان است که بود گامی به پیش و به سوی اصلاح واقعی برداشته نشده است.

در این ارتباط، چند شاهد محکم در داستان وجود دارد؛ که به بررسی یک یک آن‌ها می‌پردازیم:

الف- سخنان مهراب

یکی از شخصیت‌های داستان که سخنانش این برداشت را تأیید می‌کند مهراب است. او یک نویسندهٔ چپ و از یاران و همسفره‌گان براتعلی عکاس و مبارک خیاط و سیف پور دبیر و عطار و کندرو است که همگی گرایش‌های چپ و بعضا" سابقهٔ وابستگی به حزب توده دارند. خصایص مهراب به گونه‌ای است که خوانندهٔ آشنا با احمد محمود و آثارش، شباهت‌هایی بین آن دو می‌بیند، با این رو، همهٔ خصایص مهراب نمی‌تواند مورد تأیید احمد محمود باشد. (نکتهٔ ویژه در این رمان این است که غیر از باران و منیجه و مانده و نامدار، بقیهٔ شخصیت‌ها- با

درجات متفاوت- نسبی‌اند. یعنی ممکن است تنها بخشی از آراء و افکارشان مورد قبول نویسنده باشد. به عبارت دیگر، به خلاف بیشتر داستان‌ها، در این اثر، به نظر می‌رسد که نویسنده، هر قسمت از آراء و نظرهای خود راجع به انقلاب و اسلام را توسط یکی از شخصیت‌های چپ بیان کرده است. و این، یکی از رموز پیچیدگی این اثر است):

مهراب، هنگامی که اولین خیزش‌ها و تحرک‌های سیاسی را در مردم می‌بینند، می‌گوید:

«من معتقدم وایمان دارم که تأثر مردم، شادی یا خشم مردم و عمل اجتماعی مردم، هنوز از منطقهٔ مغز فرمان نمی‌گیره، عمل مردم، عمل اجتماعی اکثریت قریب به اتفاق مردم، فقط حسی است! دیدن، شنیدن و عمل کردن- این دیده‌ها و شنیده‌ها مطلقاً" به سطح ادراک نمی‌رسه! یکهو گر می‌گیرن و یکهو وا می‌رن- در حالی که اگر به منطقهٔ ادراک برسه، دیرپاست- با یک کیش نمی‌یان تا با یک فیش برن، و این، خطرناکه! اگر چهار تا آدم باچه ورمالیده نبض احساسات مردم را به دست بیارن، واویلاست-»

«ما هنوز رشد لازم پیدا نکردیم! و همینه که همیشه در مرحلهٔ مقدماتی هستیم، در حد رشدمان. و همینه که همیشه تکرار می‌کنیم، در همان مرحلهٔ مقدماتی درجا می‌زنیم- هنوز درخواست اساسی‌مان نان و آب و این چیزاس! هنوز از این مرحله جلوتر نرفته‌ایم و همیشه در همین مرحله، تکرار و تکرار- در نیازهای ابتدایی و اسیر احساس- بی هیچ ادراکی!-»

او، در پاسخ اعتراض دوستش می‌گوید:

«با این مردم می‌زنید، خراب می‌کنید و کس دیگه سوار می‌شه و باز روز از نو روزی از نو!» (ص ۱۲۵۱)

«بـه خدا این مردم نه بالغ هستن، نه شعور اجتماعی دارن!» (ص ۱۵۹٤)

«تا وقتی که عقل همین مردم (تظاهرات کننده) جانشین احساسات نشده، نباید دست به تغییر شکل جامعه زد!» (ص ۱۵۹٦)

ب- نوذر و آرزوی پانزده ساله‌اش

نشـانه‌هـای دیگر مؤید همین مطلب، که با انقلاب اسلامی، چیزی در مملکـت تغییر اساسی نکرده است، و همه چیز بر همان مدار سابق (مدار صفر درجه) می‌چرخد، از سخنان و زندگی نوذر قابل برداشت است:

نـوذر- و طـبعا"، زنش- پانزده سال است که منتظر یک بچه‌اند، اما به آرزویشان نمی‌رسند. تقریبا" مصادف با آغاز خیزش انقلابی مردم در سال ۱۳۵٦، بـه طـوری کـاملا" بی سابقه و غیر منتظره، بلقیس حامله می‌شود. ایـن موضـوع، شور و نشاطی بسیار در زن و شوهر- به ویژه نوذر -ایجاد مـی‌کند، و تحولی بزرگ در زندگی راکد و خمود آنان به وجود می‌آورد. امـا درسـت زمانـی که چند روزی بیشتر به پیروزی انقلاب نمانده است، نـوذر بـه شـکلی غـیر منـتظره کشته می‌شود، و فرزندش نیز مرده به دنیا می‌آید (سقط می‌شود).

انـتخاب پانـزده- و نه مثلا" شانزده یا چهارده- سال، به احتمال زیاد، بـه سـال‌هـای تبعـید امام در خـارج از کشور و تعداد سالیانی که از قیام پانـزده خـرداد ۱۳٤۲ مـی‌گـذرد، اشاره دارد. انتظار پانزده سالهٔ نوذر برای بچـه‌دار شـدن، نمـاد انـتظار او به پیدا شدن تحول و انقلابی در اوضاع و شـرایط سیاسـی و اجتماعـی مملکـت، پس از ماجرای قیام پانزده خرداد چهـل و دو است. ایـن امـید، بـا خیزش انقلابی و عمومی مردم در سال ۱۳۵٦، وارد مـرحلهٔ تحقـق یافتـن و صـورت واقعیـت گرفتـن بـه خـود مـی‌شـود. بـه عبارت دیگر، این مرحله، آغاز انعقاد نطفهٔ انقلاب، در عمل است.

به این ترتیب، باردار شدن بلقیس همزمان با این مرحله، به صورت نمادین، به همین امر اشعار دارد. بعد از آن، همراه با رشد انقلاب، جنین داخل رحم بلقیس نیز رشد می‌کند. (مثلا" در دورهٔ روی کار آمدن دولت آشتی ملی (!) شریف امامی، تأکید می‌شود که جنین، پنج ماهه است). امّا همان‌طور که مهراب نویسنده و متفکر پیش‌بینی می‌کند، درست در آستانهٔ پیروزی انقلاب، نوذر نه تنها به آرزوی پانزده ساله‌اش نمی‌رسد، بلکه جان خود را هم از دست می‌دهد و جنین (انقلاب) نیز سقط می‌شود و مرده به دنیا می‌آید! به عبارت دیگر، انتظار پانزده ساله و خیزش انقلابی حدودا" یک ساله (۱۳۵۶-۱۳۵۷)، نه تنها به انتظارات و خواست‌های مشروع امیدواران پاسخ مقتضی نمی‌دهد، بلکه زندگی طبیعی عده‌ای ازایشان را نیز از آنان می‌گیرد. انقلاب، در بطن پرورندهٔ خود سقط می‌شود؛ و مرده به دنیا می‌آید! حرکت صورت گرفته است؛ اما بر مدار صفر درجه. از هیچ آغاز شده و به هیچ ختم شده است. دور باطل، بی‌هیچ حرکت به جلو و پیشرفت!

گفتنی است، که در این داستان، جدا از صورت ظاهری آن که واقعیت‌گرا (در واقع: رئالیست انتقادی) به نظر می‌رسد، تقریبا" هر یک از چهره‌های مؤثر و اصلی داستان، نماد و نمایندهٔ یک گروه یا صنف یا طبقهٔ اجتماعی نیز هستند (این، تنها ادعای نگارنده نیست. بلکه برخی از منتقدان همفکر احمد محمود نیز به آن اذعان کرده‌اند.)[۱]

پس، نوذر نیز می‌تواند نماینده و نماد مردم عادی باشد که در عین حال که به هیچ حزب و باند و گروه سیاسی وابسته نیستند اما عناد و دشمنی خاصی نیز با هیچ یک ندارند. شاید بتوان گفت: پیرو فلسفهٔ

---

[۱] در این مورد، در نقدی به قلم مشترک علی اشرف درویشیان و رضا خندان(مهابادی)- هر دو از نویسندگان مارکسیست قدیمی- در مجلهٔ آدینه (ش ۱۰۷؛ بهمن ۷۴؛ با عنوان سرنوشت‌های بی فرجام آمده، نوشته شده است: «احمد محمود برای اجرای طرح خود، از آدم‌های داستانش تیپ‌های ناقصی می‌سازد. آدم‌های او همه تیپیک هستند و هرکدام نمایندهٔ گروه اجتماعی خود. هیچ یک فردیتی ندارند. (ص ۱۴)

«زندگی کن و بگذار زندگی کنند» است. او می‌خواهد زندگی کند. از مشاهده ستم‌ها و بی‌عدالتی‌ها ناراحت و متأثر می‌شود و حتی به تنگ می‌آید. عزت و افتخار آزادی را دوست دارد. از فشارهای اقتصادی آسیب می‌بیند و آزرده می‌شود. حق و حقیقت را دوست دارد. اماایمان و اعتقاد قلبی‌اش به این ارزش‌ها در آن حد نیست که حاضر باشد پای آن‌ها بایستد، در راهشان مبارزه کند، برای تحققشان از راحتی و آسایش و سلامت و یا مثلا" جان خود، بگذرد. گذر عمر و دیدن فراز و نشیب‌های مختلف اجتماعی و تاریخی و شکست خوردن و زمینگیر شدن در همان ابتدا و آغاز راه، نوعی احساس ضعف و خودباختگی را بر او حاکم کرده؛ و متقاعدش ساخته، که لااقل تا آن زمان که شرایط تاریخی لازم کاملا" فراهم نیامده است، دل به تقدیر خویش بسپارد؛ با زندگی و شرایط آن- هر قدر هم دشوار باشد- بسازد و تن به خطر ندهد. او، البته، امید به رستگاری و فلاح را کاملا" در خود نکشته است. بنابراین، مأیوسش نمی‌توان دانست. اما دیگر حال و حوصله وایمان لازم را برای درگیر شدن در خطر ندارد. به همین سبب است که به‌ایفای نقش یک ناظر اکتفا کرده است: مبارزه را می‌بیند؛ در خفا، برای طرفی که در جهت آرزوهای او مبارزه می‌کند کف می‌زند و به زبان، تأییدشان می‌کند. اما حاضر نیست خود به یاری آنان بشتابد و در این مسیر، نقشی فعال بپذیرد.

سایر خصوصیات نوذر هم، بیش و کم، این دریافت را تأیید می‌کنند: او، هر جا محیط را امن تصور کند، به جبران ضعف‌های شخصیتی و قصورهای علمی ناشی از آن، بلوفی می‌زند، و می‌کوشد که لااقل، در سخن خودی بنماید. اما به محض آن‌که کار به جاهای خطرناک می‌رسد، یکباره صد و هشتاد درجه تغییر جهت می‌دهد و مثلا" خود را چاکر و جان‌نثار شاه و رژیم او جلوه می‌دهد، و دشمنان او را خائن و نادرست می‌خواند. در جایی از رژیم انتقاد می‌کند و در جایی دیگر به میل خود، برای حل مشکل افراد، به دربار نامه می‌نویسد، و در آن مجیز شاه را

مـی‌گویـد. مذبذب می‌نماید؛ و در هر لحظه ممکن است به رنگی در بیاید. برای کوچکتر و ضعیفتر از خودش شاخ و شانه می‌کشد و در برابر او، خـود را رسـتم دوران، و همـه فن حریف جلوه می‌دهد. اما در مقابل قویـتر، به سرعت کوتاه می‌آید، به شدت تواضع به خرج می‌دهد، و نرمی پیشـه مـی‌کند. هرجا منافعش اقتضا کند، دروغ می‌گوید. منکر خدا و دین نیـسـت، امـا عـامل بـه احکـام شـرع و پایبند به دستورات آن هم نیست. مشـروب مـی‌خورد. پشـت هم اندازی می‌کند و... با این همه، ذاتا" خبیث نیـسـت. بد مردم را نمی‌خواهد. در ارتباط با دیگران، اهل تساهل و تـسامح اسـت. اگـر در حق آنان، از دستش کاری بر بیاید، کوتاهی نمی‌کند. شوخ و بذلـه گوسـت. خشـونت نـدارد. آمادگی پذیرش حرف حق در او زیاد اسـت؛ هرچـند در پیگـیری و تقـید بـه آن، ثـبات قـدم ندارد. در نهایت، مجموعـه‌ای از ضـد و نقـیض‌هـا، و بیشـتر ضعف‌های مردم عادی است. نمونـه‌ای از دسته‌ای بزرگ از مردم عوام- لااقل در قبل از انقلاب- است. آن‌هـا کـه بیشـتر رقـت انسـان را برمـی‌انگـیزند تا خشم و تحسین او را. بنابرایـن، بـا همهٔ اشکالهای گاه کلافه کنندهٔ شخصیتی‌شان، انسان احساس مـی‌کـند کـه حاضـر اسـت ببخشدشـان. دوسـتی و همنشـینی آنـان را نمـی‌خواهـد، امـا قلـبا" مایل به سیه روزی و نابودی‌شان هم نیست، رمز همهٔ این‌ها در چند چیز است: نخست خوش قلبی، و دوم، تواضع آنان، و اقرارشـان بـه قصـورها و تقصـیرها و ضـعف‌های شخصیتی خود (گویی مدام- نه به زبان که با رفتار و کردارشان- به نواقص خود اقرار می‌کنند و بـه سـبب آن‌ها از دیگران عذر می‌خواهند؛ اما در عین حال، می‌گویند که قـادر بـه اصـلاح خـود نیستند. پـس، تقاضـا دارنـد که دیگران، آنان را همان‌گونه که هستند- با خوب و بدشان- بپذیرند).

در ایـن داسـتان، البـته، شـوخی و خوشـمزگی و طـنزپردازی نوذر و تسـلط ویـژه‌ای که نویسنده در پرورندان شخصیت او به خرج داده است،

نقشی مهم در جذابیت او دارد که این عوامل، در این بخش از بحث ما، مورد توجه نیستند.

نکتهٔ حاشیه‌ای در این ارتباط نیز این است که نوذر، کودک به دنیا نیامده را سهراب نام می‌گذارد. در برخی از تفاسیر جدیدی که از سوی شبه روشنفکران از غمنامهٔ (تراژدی) رستم و سهراب شده است، این ماجرا را پسرکشی نام نهاده‌اند؛ و آن را نماد ستیز سرنوشت‌ساز بین دو نسل کهن، که خصیصهٔ با ارزش پاسداری از سنت‌ها و ارزش‌های قدیمی است و نسل جدید، که ویژگی عمده‌اش سنت شکنی و نوجویی، و پیام آور اندیشه‌های تازه است، می‌دانند؛ و بن اندیشهٔ این داستان را این می‌دانند که در فرهنگ ما، هر اندیشهٔ نو و انقلابی، به وسیلهٔ پاسداران محافظه‌کار اندیشه‌های کهن، نابود می‌شود. این تفسیر نمادین که در میان چپگرایان طرفداران زیادی دارد، احتمالاً" مورد پذیرش احمد محمود هم هست؛ دور نیست که او با این دید این نام را بر فرزند نوذر گذاشته باشد.

ج- نماد بوش لمبو

در میان داستان‌های واقعیت‌گرا، گونهٔ داستان هست که دارای جنبه‌های نمادین است. به عبارت دیگر، صورت کامل ظاهر داستان، واقعیتگراست؛ اما در آن، یک یا چند عنصر- و نه همهٔ آن‌ها- وجود دارد که می‌توان از آن‌ها برداشت نمادین نیز کرد. نشانهٔ بارز جنبهٔ نمادین داشتن این عناصر هم تکرار آن‌ها در جاهای مختلف داستان و تأکید ویژه‌ای است که روی آن‌ها می‌شود؛ در مدار صفر درجه یکی از این عناصر، بوش لمبو، یا به تصور نوذر، ماهی لجن‌خوار است.

در ابتدا شاهدیم که باران، شب بعد از آن‌که به کمک مانده، اعلامیه‌های گروه‌ها و تشکل‌های مختلف سیاسی را تایپ می‌کند، در حوض خانه‌شان نخست متوجه ماهی قرمز حوض می‌شود که «جاندار و

پرتحرک» مشغول شناست. سپس ماهی سیاهی را می‌بیند که «درشت‌تر از ماهی قرمز و جاندارتر» از آن، در حال شنا و نوک زدن به خزه‌های دیواره حوض است.

باران تعجب می‌کند و می‌پرسد که چه کسی این بوش لمبو- که ظاهراً" نام محلی نوعی ماهی ماهی‌خوار است- را توی حوض انداخته است. نوذر می‌گوید که این ماهی بوش لمبو نیست و لجن خوار است؛ و او آن را خریده و توی حوض انداخته است تا لجن‌های حوض را بخورد و محیط را برای تخم ریزی ماهی (قرمز) حوض مساعد کند «حوض تمیز می‌کنه- سی تخم‌ریزی ماهی» (ص ۱۳۱۰) اما باران معتقد است که آن ماهی، اگر هم چنان کاری بکند «سی تخم ریزی خودش» می‌کند (همان ص).

بلقیس گفت:

«- بچه ماهی‌ها روز به روز بیشتر می‌شن نوذر- صدتا بیشترن.
نوذر حوله را بالای سر گرداند- «عید ازشان می‌فروشم- جفتی بیس تومن». (ص ۱۶۳۸-۱۶۳۹)

باران اصرار می‌کند که شکل ظاهری آن می‌گوید که بوش لمبوست؛ و «صد هزارتاش زیر پل سفید (روی رود کارون) تو هم لول می‌خوره» (همان ص) به همین سبب، او که در این امر با تجربه‌تر از نوذر است، می‌خواهد آن را از حوض بیرون بیندازد. ولی با مشاهدهٔ دلخوری نوذر، کوتاه می‌آید و از این کار صرف نظر می‌کند. اما در نهایت، حرف تاریخی‌اش را می‌زند:

«- هم لجن می‌خوره، هم تخم ماهیانه.» (ص ۱۳۱)

هرچه زمان می‌گذرد، صحت حرف‌های باران و بی اساس بودن خوش بینی نوذر، آشکارتر می‌شود. تا آنجا که بلقیس هم، اگرچه نه از

روی شناخت علمی، اما به طور غریزی، به شومی و بدیمنی بوش لمبو پی می‌برد؛ او، هنگامی که باران را دستگیر می‌کنند، می‌گوید:

«هرچه به سرمان می‌آد، از بد قدمی بوش لمبو جا مانده‌س.» (ص ۱۳۹۱)

نیز در اولین روز بهار مورد نظر نوذر، که برای فروش بچه ماهی‌ها خیال‌ها را در سر پخته است:

«بوش لمبو، پر تحرک دور حوض می‌گشت و به خزهٔ دیوار نوک می‌زد. (در صورتی که) ماهی سرخ زیر چکه شیر آب دور خود می‌گشت- انگار که بی قرار بود.» (ص ۱٤٦٥)

هنگامی که انقلاب به مراحل پیروزی خود نزدیک می‌شود، از نگاه باران، وضعیت حوض چنین تشریح می‌شود:

«باران‌ایستاد کنار عمو فیروز و به حوض نگاه کرد. دید که پر است بچه ماهی. بوش لمبو را دید. پر جنبش بود. رفت زیر آب، آمد بالا، دور حوض گشت؛ و بعد، باله به بالهٔ ماهی طلایی شد و هر دو با هم زدند به گله ماهی و گله ماهی به هم ریخت، و حوض آشفته شد. فریاد بلقیس آمد. بلقیس نعره کشید.» (ص ۱۷۳۰)

در آخرین مرحلهٔ پیروزی انقلاب در داستان و در آخرین سطرهای رمان؛

«باران دید که بوش لمبو هجوم برد به گله ماهی، گله ماهی آشفته شد. بوش لمبو ماهی‌های تک افتاده را بلعید. پی در پی...» (ص ۱۷۸۲)

پیشتر، در تحلیل شخصیت نوذر گفته شد که او می‌تواند نمادی از مردم عادی عامی باشد که هرچند نه مذهبی و نه چپ‌اند، اما با هیچیک نیز از اساس مخالفتی ندارند. بلکه ممکن است براساس دریافت ساده لوحانه و عوامانه یا احساس‌های غریزی خود، گاه مواضع وحرکاتی از

این سو و زمانی مربوط به آن سو را تأیید کند و به نتایج مثبت آن‌ها دل ببندد؛ همچنان که دیدیم: او در عین حال که چپ نیست، با علاقه‌ای خاص، اسامی مبارزان کشته شده چپ را حفظ کرده و اینجا و آنجا بازگو می‌کند؛ به بی‌بی‌سی گوش می‌دهد، و به نتایج خیزش اسلامی مردم نیز سخت امیدوار است. هرچند خود حاضر نیست در عمل، همراهی و اقدامی- حتی در حد مشارکت ساده در برخی تظاهرات بی خطر- در جهت اهداف هیچیک از این جریان‌ها کند.

با این ترتیب، و با دیگر مقدمه‌هایی که در این ارتباط گفته شد، اینک می‌توان جنبه‌های نمادین حوض و ماهی قرمز و ماهی سیاه (بوش لمبو) و... را چنین تفسیر کرد:

حوض، نماد کل کشور در آن برهه از تاریخ آن است. ماهی قرمز، نماد نیروهای مبارز مارکسیست و ماهی سیاه (بوش لمبو) نماد نیروهای مذهبی، یا به تعبیر شاه، ارتجاع سیاه (به تعبیر مارکسیست‌ها، ارتجاع) است. همچنان که شاه، مبارزان مارکسیست را قوای مخرب سرخ می‌نامید، و در کل، رنگ سرخ (ستارهٔ سرخ، ارتش سرخ،...) نماد سخت مورد علاقه و استفاده مبارزان مارکسیست و حتی دولت‌های مارکسیستی بود.

مجموعه‌ای از توده‌های ساده لوح و ناآگاه و فاقد تحلیل درست از اوضاع و شرایط تاریخی و سیاسی کشور، که تحت تاثیر حوادث سال ۱۳٤۲، امیدی به دست‌یابی به رستگاری و نجات به وسیلهٔ امام خمینی و مذهبی‌ها یافته‌اند، با پدید آمدن خیزش انقلابی چشمگیر سال ۱۳۵٦ که یکی از مهمترین فرازهایش چاپ آن مقالهٔ اهانت آمیز راجع به امام است، این امیدشان تقویت می‌شود. مذهبی‌ها، به رهبری همین مرجع خود، به تدریج هدایت جنبش را به دست می‌گیرند؛ و تودهٔ مردم نیز، با این خیال خوش که «فردا که بهارابد، آزاد و رها» هستند و می‌توانند از ثمرهٔ این قیام (بچه ماهی‌های پرورش یافته) بهره ببرند، از آنان حمایت می‌کنند. به

عبارت دیگر، با این تصور خوش باورانه که جریان مذهبی (ماهی سیاه) کارش تنها مساعد کردن فضا و محیط (خوردن لجن‌های حوض) برای تکثیر و پرورش نیروهای انقلابی (بچه‌های ماهی سرخ) است، با دست خود، آن را وارد جریان زندگی خویش می‌سازند (خریدن بوش لمبو و انداختن آن به درون حوض توسط نوذر) و با تمام قوا از آن حمایت و پشتیبانی می‌کنند (مشاجرهٔ نوذر با باران بر سر بودن یا نبودن ماهی سیاه در حوض). غافل از آن‌که ماهی سیاه، اگرچه واقعاً" لجن‌های حوض را می‌خورد و محیط آن را برای پرورش تخم‌ها مساعد می‌سازد، اما این کار را برای تخم‌ریزی خودش می‌کند (به یاد بیاورید تذکر صریح باران را در این مورد).

ضمن آن‌که به تدریج و با آغاز رشد انقلاب (بچه ماهی‌ها)، ابتدا با ائتلاف با نیروهای غیر چپ- بخوانید: ملیت گراها؛ بورژوازی ملی؛... - (همراهی و همگامی با ماهی طلایی)، و سرانجام، به تنهایی (بدون همراهی ماهی طلایی)، شروع به حمله به گلهٔ بچه ماهی‌ها و خوردن بچه ماهی‌های تک افتاده و جدا مانده از گله می‌کند.

به عبارت دیگر، می‌بینیم که در طی مطرح شدن این نمادها و بهره‌گیری از آن‌ها برای القای مضامین و درونمایه‌های مورد نظر نویسنده، اغلب نظرها و پیش‌بینی‌های مهراب- نویسندهٔ چپ گرا- نیز تحقق می‌یابد: مردمی که هنوز به رشد لازم سیاسی نرسیده‌اند و به جای استفاده از عقل، از احساس‌های خود پیروی می‌کنند، نیز سیاسی‌های با سابقه‌ای که شرایط سال‌های ٥٦ و ٥٧ آنان را در تحلیل‌هایشان به اشتباه انداخته است، و به همکاری با مذهبی‌ها در جهت سرنگونی رژیم پیشین پرداخته‌اند، به تدریج از صحنه حذف می‌شوند تا مذهبی‌ها به عنوان قدرت مطلقه و بلامنازع، سررشتهٔ ادارهٔ انقلاب و سپس کشور را به عهده بگیرند، و دود آتش انقلاب، «قبل از همه، به چشم همینا می‌ره». (ص ۱۵۷۹)

یعنی رژیمی می‌رود و رژیمی دیگر به جای آن می‌آید؛ بی آن‌که برای مبارزان چپ و مردم، چیزی تغییر کند و تحولی مثبت در زندگی‌شان به وجود بیاید. (به یاد بیاورید مرگ نوذر و کودکش- آرزوی پانزده سالهٔ او- را، درست در آستانهٔ پیروزی انقلاب، و سپس شیون و عزاداری بلقیس را در سوگ او، هنگام مرور یادداشت‌های نوذر در ارتباط با امیدها و خوش‌بینی‌هایش نسبت به انقلاب (ص ۱۷٤۹). یا سرتاپا سیاه‌پوشی بلقیس را در صفحه آخر داستان.)

(مهراب:) «با این مردم می‌زنید، خراب می‌کنید، و کسی دیگه سوار می‌شه؛ و باز روز از نو روزی از نو!»
(ص ۱۲۵۱)

نکتهٔ دیگر قابل اشاره در مورد نماد ماهی سیاه و...، نوعی نظیره‌سازی ظریف میان آن و کوسه‌ای است که در ابتدای داستان، بابان، نان آور خانواده و برادر غیور و زحمتکش باران را می‌کشد:

دقیقا" در نخستین سطرهای داستان وصف آب (رود کارون) است؛ و در آن، از نگاه باران، صحنهٔ کشته شدن برادرش به وسیله کوسه‌ها- در درون آب- به تصویر کشیده می‌شود. متقابلا"، دقیقا" در آخرین سطرهای آخرین صفحهٔ رمان نیز باز باران را می‌بینیم که این بار در کنار حوض خانه‌شان‌ایستاده است و از نگاه او، حملهٔ ماهی سیاه (بوش لمبو) به گله ماهی‌ها و بلعیده شدن ماهی‌های تک افتاده توسط ماهی سیاه نمایانده شده است.

این نظیره‌سازی و تقارن نیز، خود به خود، برای این موضوع،ایجاد جنبهٔ نمادین می‌کند. بویژه اگر این دو صحنه را در کنار صحنه‌ای قرار دهیم که در آن، مادر بزرگ به داخل آب حوض خانه می‌افتد؛ و باران برای بیرون کشیدن او از حوض جلو می‌دود؛ و در آن لحظه، صحنهٔ کشته شدن برادرش توسط کوسه‌ها، در آب حوض، به طور کامل زنده و دقیق، برایش مجسم می‌شود:

«(باران) رسید به حوض- انگار که فریاد کسی را شنید. «یا اابووو-» حوض آشفته بود و به نظرش خونی بود- بعدها باران گفت که حتی حرف‌های درهم مردم را هم شنیده است (درست مثل روز مرگ پدرش) وحتی- تو حوض- باله‌های سیاه کوسه را دیده است.»
(ص ۱۱۶۸)

به عبارت دیگر، نیروهای مذهبی (ماهی سیاه؛ بوش لمبو) هیچ فرقی با کوسه‌ها ندارند؛ و دقیقا" همان کاری را می‌کنند که آن‌ها می‌کردند و می‌کنند.

در اینجا، ضمنا" نظر سیف پور و عطا- دو شخصیت چپ دیگر داستان- تحقق می‌یابد؛ که برای موفق شدن در مبارزه، باید متحد بود. در غیر این صورت، به راحتی توسط دشمن، از میان برداشته خواهی شد.

این موضوع، از طرف دیگر، ذهن را به سوی معنی تلویحی نام اثر هدایت می‌کند. زیرا اینکه داستان با حملهٔ کوسه‌ها به بابان و کشته شدن او در زیر پل کارون آغاز می‌شود و با حمله بوش لمبو- که به گفته باران «صد هزارتاش زیر پل سفید (کارون) تو هم لول می‌خوره» (ص ۱۳۱۰) به بچه‌ماهی‌ها و خورده شدن آن‌ها توسط این ماهی، به پایان خود نزدیک می‌شود، تلویحا" می‌گوید که وضعیت و شرایط، در ابتدا و آخر رمان، مشابه هم- و البته در جهت منفی- است. یعنی تأئید دیگر بر نام داستان: مدار صفر درجه!

د- دیگر تحریف‌ها

جهت‌گیری دیگر نویسنده در این اثر، در به زیر سؤال کشیدن، و در واقع ضدیت با انقلاب و اسلام، کم اهمیت و ارزش نشان دادن نیروها و مردم مسلمان، و در مقابل بزرگ نمایی نقش و اهمیت نیروهای چپ

(مارکسیست) در جریان تحولات سیاسی و اجتماعی کشور از جمله، انقلاب در کشور است.

این نکته ممکن است برای کسانی که اثر را نه با دیدی نقادانه بلکه صرفا" به عنوان یک رمان خوانده‌اند، عجیب به نظر برسد. چه، با این‌گونه برخورد، شاید نه تنها نتوان چنین برداشتی از آن کرد، بلکه چه بسا به نظر برسد مدار صفر درجه رمانی منصفانه و واقعیتگرایانه دربارهٔ انقلاب است، که به ثبت دقیق هنری آن در آن دوران پرداخته است. حال آن‌که موضوع به مراتب پیچیده‌تر و متفاوت‌تر از این‌ها است. اینکه نگارنده. در ابتدا به نویسندهٔ آن به خاطر هنرمندی و تبحری که در گنجانیدن درونمایهٔ مورد نظر خود در این رمان به خرج داده است تبریک گفت هم به همین سبب بود. حال اینکه این ادعا از کجا ناشی می‌شود و پشتوانهٔ آن چیست؛ حتما" نیاز به بحث دارد. بویژه آن‌که شناختن ظرافت‌های روان شناختی و هنری به کار رفته در این راه، برای نویسندگان جوانتر ما، می‌تواند دارای بار آموزشی بسیار مفید و ثمر بخشی در کارشان باشد. اما دلایل و شیوه‌ها:

یکی از موارد مؤید این مدعا، انتخاب نام داستان و شواهد مرتبط با آن در درون داستان بود؛ که پیش از این، مستدلا" درباره‌اش، سخن گفته شد. مورد دیگر، تلاش نویسنده در دادن وجهه‌ای بی طرفانه به اثرش، و بالتبع، خود، نسبت به جریآن‌ها و خطوط سیاسی و اعتقادی مطرح شده در داستان است.

واقعیت این است که داستان‌خوان مذهبی ما از پس از مشروطیت به بعد، در آثار داستانی نوشته شده توسط نویسندگان وطنی، تصویرهای کژدیسه و تحریف شده و زشت از سنخ خود دیده و در ارتباط با این قشر عظیم اما مظلوم، بی انصافی مشاهده کرده، حق دارد به محض آن‌که در رمان مفصل و خواندنی‌ای همچون مدار صفر درجه، از نویسنده‌ای توانا و نامدار چون احمد محمود، مواردی دال بر تأیید نیروها و اشخاص

مذهبی و بویژه انقلاب اسلامی دید، احساس خرسندی کند و آن‌ها را دال بر انصاف و حق‌طلبی و حتی چه بسا گرایش یافتن نویسندهٔ آن به اسلام تصور کند.

البته اگر بنا بر مقایسه باشد، احمد محمود، در این اثر خود، به مراتب منصفانه‌تر از سایر نویسندگان مخالف اسلام و انقلاب با این دو مقوله برخورد کرده است. اما اگر مبنا، بیان صادقانهٔ واقعیات باشد، بی هیچ تردید، او، زیرکانه، واقعیات را تحریف کرده و آن‌ها را آن‌گونه که خود دوست داشته و با اهدافش از نگارش این رمان هماهنگ بوده، بیان کرده است. به عبارت دیگر، او تنها بخشی از واقعیات مربوط به نیروهای مبارز مسلمان و انقلاب اسلامی، آن هم در ابعادی به مراتب کوچک‌تر از جنبه‌های واقعی آن‌ها بیان کرده است. به عکس، او در مورد نیروهای چپ و نقش آن‌ها در انقلاب، دست به بزرگ‌نمایی و مبالغه زده است.

این کار نه تنها زیانی به اهداف او نزده، بلکه جنبهٔ واقعیت نمایی اثرش را به مقدار زیادی بالا برده است. یعنی احمد محمود با این کار، هوشمندی و تسلط خود بر شگردهای نویسندگی را نشان داده است. چه، اگر او هم، مانند اغلب نویسندگان غیر مذهبی، در اثر خود، بنا را بر تحریف کامل نقش اسلام و نیروهای مذهبی می‌گذاشت، با توجه به اینکه هنوز اکثر مردم ما که خود مستقیماً در انقلاب حضور داشته‌اند، زنده‌اند، در واقع با این کار، فاتحهٔ اثر خود را خوانده بود. زیرا به طور کامل، اعتماد خواننده را از بی‌طرفی، صداقت و انصاف خود در داستانش سلب می‌کرد. حال آن‌که بیان بخشی از واقعیت، به کمک شگردهای خاص هنری، این خاصیت را دارد که در ذهن مخاطب عادی یا فاقد قوهٔ تحلیل و نقد، شبههٔ بیان کامل واقعیت راایجاد می‌کند؛ و از این طریق، می‌توان مخاطبان بسیاری برای اثر جلب کرد.

اما دلایل این مدعا:

یکی از شگردهای فوق‌العاده ظریف و هوشمندانهٔ احمد محمود در رسیدن به این هدف، انتخاب برههٔ تاریخی‌ای است که به عنوان زمینهٔ اثر خود انتخاب کرده است. مبدأ این دوران، سال ۱۳۴۹ است. (در اوایل داستان گفته می‌شود که پدر بارآن هفت سال پیش کشته شده است. در جایی دیگر زمان مرگ او سال ۱۳۴۲ اعلام می‌شود.) سال ۴۹ هم همان سالی است که چند جوان شجاع و از خود گذشته مارکسیست، باایمان کامل- اگر نگوئیم ساده‌لوحانه- آموخته‌های خود از مارکسیسم، و براساس تحلیل‌های غیر واقع‌بینانهٔ خود از اوضاع و شرایط کشور، به محاصرهٔ پاسگاه ژاندارمری سیاهکل (واقع در استان گیلان) پرداختند و خیال تصرف آن را داشتند. اما جان خود را بر سر این کار گذاشتند و طرفی هم نبستند. آنها این همه، از آنجا که کارنامهٔ مبارزاتی مارکسیسم درایران، نزدیک به دو دهه، فاقد هرگونه عمل قهرمانی بزرگ و چشمگیر در سطح کشور و به عکس، آکنده از خیانت‌ها، خطاها و سرخوردگی‌ها بود، گروه‌های چپ، این عمل کوچک بی منطق را که به یک انتحار کور بیشتر شبیه بود تا یک اقدام تعیین کننده و مؤثر، به عنوان مبدأ جدید مبارزه‌های مسلحانه خود با رژیم شاه و در ابعاد یک حماسهٔ بزرگ چریکی مطرح، و در مورد آن، تبلیغاتی همه جانبه و مفصل کردند؛ که این تبلیغات، تا سال‌ها پس از پیروزی انقلاب نیز دوام داشت؛ و از آن بهره‌هایی فوق‌العاده به نفع خود می‌گرفتند.

احمد محمود نیز، با انتخاب همین سال به عنوان مبدأ داستانش و بهمن ۵۷ (هنگام پیروزی انقلاب) به عنوان پایان آن، علی‌القاعده، بر آن بوده است که مبدأ و سرچشمهٔ واقعی انقلاب را نه پانزده خرداد ۴۲، که واقعهٔ سیاهکل قلمداد کند.

قراین برای این موضوع در داستان زیاد است. هرچند برخی موارد شبهه انگیز ممکن است صحت این برداشت را دچار تردید جلوه دهند. تلاش من در این بخش، استخراج این قراین از داستان و بحث دربارهٔ

موارد ظاهرا" نقض تا رسیدن به یک تحلیل منسجم و قابل اتکا در این ارتباط است.

اما نخست به موارد ظاهر ناقض این ادعا می‌پردازم:

موارد شبهه انگیز در این ارتباط، سه تاست: امید پانزده سالهٔ نوذر، اشاره به کشته شدن پدر باران در سال ۱۳٤۲، تعطیل بخشی از مغازه‌های بازار و خیابان‌های اصلی شهر در پانزده خرداد ٤۲ در سال ۱۳۵۷. دربارهٔ نوذر و اینکه او نماد چه گروه از مردم می‌تواند باشد و امید پانزده سالهٔ او که سرانجام معلوم شد چه‌قدر بی‌پایه و اساس و غلط بوده است، پیشتر به اندازهٔ کافی بحث شد. خلاصهٔ کلام در این ارتباط این است که احمد محمود در رمانی با این تفصیل دربارهٔ انقلاب اسلامی، حتی اگر هم می‌خواست، نمی‌توانست از واقعه‌ای به این مهمی، هیچ نامی نبرد. خاصه آن‌که گفتیم، بنای او بر حذف کامل هرآنچه که به نقش و اهمیت مذهبی‌ها در جریان انقلاب مربوط می‌شود نبوده است، بلکه بنا بر بیان ناقص و کوچک شدهٔ آن‌ها بوده است.

آنچه در این ارتباط در مورد نوذر در رمان آمده است این است که بالاخره در سال ٤۲، اتفاقی افتاده است. اما این حادثه، تنها در دل افرادی ساده لوح و فاقد بینش و تحلیل درست سیاسی همچون نوذر، امیدی برانگیخته است- که جریان امور، به روشنی نشان می‌دهد این امید چقدر واهی و بی اساس و غلط بوده است (کشته شدن نوذر و مرده به دنیا آمدن فرزندش) یعنی در اینکه در سال ٤۲ اتفاقی افتاده است، شکی نیست. (و مگر می‌توان منکر آن شد؟!)

بحث بر سر نتایج و فواید و برد واقعی آن است- که داستان نشان می‌دهد از همان سال تا هفدهم دی ماه ۵٦ که آن مقالهٔ کذایی علیه امام در روزنامهٔ اطلاعات چاپ شد، کمترین آبی از این آتش گرم نمی‌شود؛ و در عمل، برد و دنباله‌ای قابل ذکر ندارد.

بعد از آن هم، این نه تأثیر واقعی این حادثه، بلکه بهره‌گیری زیرکانهٔ مذهبی‌ها از این مقاله در جهت تحریک عواطف و احساسات مردم- مردمی با آن خصایصی که ذکرشان رفت- است، که تنور انقلابی را که از پیش- در طی سال‌های ٤٩ به بعد زمینه‌اش توسط نیروهای غیر مذهبی و خاصه چپ فراهم شده است گرم می‌کند، تا به پیروزی نهایی آن منجر می‌شود.

کافی است هر خوانندهٔ عادی نیز یک بار دیگر این رمان را با این دیدگاه مرور کند، تا دریابد که این مطلب، چه‌قدر ظریف در داستان القا شده است:

هر که نداند یا در این زمینه مطالعهٔ کافی نداشته باشد، نسل میانسال فعلی، که از نزدیک شاهد و ناظر وقایع کشور در دههٔ پنجاه بوده، به خوبی آگاه است که از سال ٤٢ به بعد، چه روحانیان و متدینان پیرو خط امام و چه روشنفکران مسلمان، در همهٔ عرصه‌های مبارزه، چه تلاش‌های گسترده‌ای کردند و در این راه، چه مرارت‌ها، محرومیت‌ها، حبس‌ها و شکنجه‌ها کشیدند و چه شهیدها تقدیم کردند و منشأ چه اثرهای بارزی در سطح کشور شدند. و همهٔ این‌ها، اگر نشأت گرفته از اسلام و به برکت قیام خونین پانزده خرداد و هزاران کشته و زخمی و اسیر آن نبود، پس از چه بود؟!

افسوس که سخن به درازا می‌کشد و مجال این بحث‌ها اینجا نیست؛ وگرنه فقط به استناد حافظه، می‌شد فهرستی دور و دراز از این افراد و کارهایشان ارائه کرد، تا نسل جوان خوانندهٔ آن رمان و این نقد، دریابد که واقعیت امر چیست، و تا چه حد، در مدار صفر درجه تحریف شده است.

در این داستان، جز اشاره‌ای فوق‌العاده گذرا و ناقص- که عیناً" نقل خواهد شد، به ماجرای پانزده خرداد ٤٢، تا نوزده دی ٥٦ اثری از آثار این افراد و فعالیت‌هایشان نیست.

کل مبارزان مسلمان مطرح شده در این داستان دو نفرند: یک بازاری به نام حاج و یک کاسب خرده پا به نام حاج آقا بزرگ عطار. تمام فعالیت‌های این دو در سرتاسر داستان (انقلاب) نیز منحصر می‌شود به سفارش تکثیرِ عکس امام خمینی توسط اولی. و یک مورد تکثیر اعلامیهٔ مذهبی توسط دومی. اولی که در این ارتباط دچار مشکلی نمی‌شود. بلکه به عکس، در این مورد هم، براتعلی عکاس چپ، که کار تکثیر آن عکس را انجام داده است، دستگیر و زندانی می‌شود.

دومی هم در این ارتباط دستگیر می‌شود؛ اما جز چند روزی در بازداشت به سر نمی‌برد، و خیلی زود آزاد می‌شود. در یک جا هم بازاریان (دقت کنید) اهواز تلگرافی به رئیس جمهوری فرانسه می‌زنند و از او به خاطر اجازه اقامت دادن به امام تشکر می‌کنند و... خلاص!

در مقابل از همان ابتدای داستان (سال ٤٩) نیروهای غیرمذهبی و عمدتا" چپ، به حدی درگیر در مبارزه به انواع مختلف (از فعالیت‌های سیاسی و اعتصاب‌های کارگری بگیرید تا انتشار اعلامیه‌های ضد رژیم و درگیری مسلحانه و اقدام برای گروگان‌گیری اعضای خاندان سلطنتی و...) و تحت تعقیب و گرفتار در تبعید و زندان و شکنجه و اعدام نشان داده می‌شوند، که خواننده‌ای که آن دوران را به چشم خود دیده است در حیرت می‌ماند که اگر از سال ٤٩ تا ٥٦، چنین حجم عظیمی از مبارزه علیه رژیم شاه وجود داشت، پس چرا اصلا" نمود خارجی نداشت و تأثیری در روند امور نمی‌گذاشت؛ و چگونه ممکن است در شهری کوچک مانند اهواز، این همه فعالیت سیاسی و مبارزه، در چنین سال‌هایی جریان داشته باشد؟!

اما این کار، هر سودی که نداشته باشد، این فایده را برای نویسندهٔ ما دربردارد که به خوانندهٔ ناآشنای رمان خود چنین القاء کند که واقعهٔ کوچک سیاهکل، نقطهٔ عطفی بزرگ در تاریخ مبارزات مردم‌ایران علیه نظام شاهی پهلوی بود، منشأ و مبدأ دورانی تازه از تاریخ کشور و موجد

جنبش‌ها و قیام‌هایی شد که در نهایت به سرنگونی آن رژیم در بیست و دوی بهمن ۵۷ منجر شد.

این که پدر باران در سال ٤۲ کشته می‌شود نیز به خلاف ظاهرش، هیچ چیز را ثابت نمی‌کند. پدر باران در اصل توده‌ای بوده است (نگاه کنید به بخشی که عدهٔ زیادی با شعار مرگ بر توده‌ای به پشت در خانه او می‌آیند و او از راه پشت بام مجبور به فرار می‌شود)؛ پس از آن در کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲ از ایران می‌گریزد و چند سال متواری است. بعد هم که به‌ایران برمی‌گردد، در هیچ جای داستان گفته نمی‌شود که تغییر جهت داده و مسلمان شده است. پس، کشته شدن او در پانزده خرداد ٤۲ نهایتا" می‌تواند بیانگر این باشد که از چپ‌ها هم در پانزده خرداد، کشته شده است.

به همین سبب است که گفتیم: این اشاره‌های سه‌گانه به پانزده‌خرداد ٤۲ درداستان حاوی نکته‌ای نیست که بتواند باعث خوشحالی مذهبی‌ها شود.

جز شواهدی که پیش از این، در این جهت ارائه شد، به تأکید قابل توجه نویسنده بر این دورهٔ هفت- هشت ساله و تحولات سیاسی و اجتماعی به وقوع پیوسته در آن در محل وقوع حوادث داستان (به عنوان نمونه‌ای از کل کشور) نیز باید اشاره کرد.

این تأکید در حدی است که دیگرانی هم که به نقد این اثر پرداخته‌اند- حتی افرادی مارکسیست چون علی اشرف درویشیان و رضا خندان (مهابادی)- مستقیم یا غیر مستقیم، به عنوان یک نقطه ضعف قابل توجه فنی، به آن اشاره کرده‌اند. به عنوان مثال، عبدالعلی دستغیب، آن را «گزارش داستانی مبارزه دههٔ ۵۰ (تا ۵۷) بر ضد نظام ستمشاهی» خوانده، و افزوده است:

مدار صفر درجه، اختصاص به زندگانی و رویدادهای زندگانی هیچ یک از شخصیت‌ها به تنهایی ندارد. در واقع، هیچ یک از اشخاص، به

تنهایی مفهوم نیروی حرکتی رمان نیست و در مرکز رویدادها قرار نمی‌گیرد. به سخن دیگر، مجموعه‌ای از رویدادهای دههٔ ۵۰ که به انقلابی فراگیر و جوشان می‌انجامد و انگیزه‌هایی که اشخاص را در مسیرهای متفاوت به حرکت در می‌آورد مقوم ساختار رمان است.[۱]

درویشیان و خندان نیز در این باره نوشته‌اند:

خط محوری مدار صفر درجه، شخصیت «غایبی» است به نام جامعه. رمان، داستان یک جامعه است که در مقطعی از زمان و مکان مشخص بیان می‌شود و رمان در مقطعی به پایان می‌رسد که مقطعی در جامعه به «پایان» رسیده است.[۲]

این برداشت که در نقد دستغیب دقیق‌تر و روشن‌تر از نقد دو نفر بعدی بیان شده است، بی دلیل نیست:

ظاهر امر این است که شخصیت‌های اصلی این رمان، به ترتیب، باران و نوذر هستند. اما با چند پرسش فنی، می‌توان این برداشت را خدشه‌دار کرد:

۱- اگر واقعاً" باران شخصیت اصلی و اول رمان است، معمولاً" بایستی رمان از حوالی تولد او یا لااقل آن زمانی که تحولی قابل توجه در زندگی‌اش رخ می‌دهد آغاز می‌شد، و با مرگ او یا ابتدای دورانی که زندگی او در مسیر تعادل و آرامش (طبیعی) می‌افتد، به پایان می‌رسید. اگر هم به نظر نویسنده، نوذر شخصیت اصلی اولی بوده است، باز چنین آغاز و پایانی برای داستان، در ارتباط با او، می‌بایست در نظر گرفته می‌شد. حال آن‌که سال مبدأ این داستان، برای نوذر که نقطهٔ عطفی خاص محسوب نمی‌شود. برای باران هم هرچند این سال آغاز تحولی به حساب می‌آید؛ اما اهمیت آن، مثلاً" بیش از سال ۱۳۴۲ که پدرش، جلو روی خودش، با گلوله عمال رژیم پهلوی کشته شده است، نیست. زیرا

---

[۱] ادبیات داستانی؛شمارهٔ ۲۰

[۲] مجلهٔ آدینه، شمارهٔ۱۰۷، بهمن ماه ۷۴

اولا" نقش پدر در زندگی یک کودک حدودا" نه ساله به مراتب بیش از نقش یک برادر- ولو نان‌آور خانواده- در زندگی یک نوجوان شانزده ساله است. در ثانی، نحوهٔ مرگ پدر باران، قهرمانانه بوده، و می‌توانسته است نقشی قابل توجه در شکل‌گیری شخصیت و مشی آتی زندگی باران و خانواده‌اش بازی کند. خاصه آن‌که زندگی او، توأم با مبارزه‌های بسیار با رژیم گذشته بوده است. همچنان که، پایان مدار صفر درجه نیز پایان واقعی کار باران نیست. به عکس، آن گونه که داستان اشعار دارد، این برهه، خود آغاز دورانی پر فراز و نشیب و تعیین کننده در زندگی اوست؛ و از این نظر، مدار صفر درجه، کاملا" ناتمام به نظر می‌رسد (از جمله، به همین سبب هم هست که درویشیان و خندان، عنوان نقد خود دربارهٔ این رمان را سرنوشت‌های بی‌فرجام گذاشته‌اند).

یعنی در واقع، احمد محمود، برای آن‌که به هدف خود در طرح این دوران و بویژه، مبدأ قرار دادن سال وقوع ماجرای سیاهکل برای داستان برسد، یک خصیصهٔ فنی و لازم برای رمان خود را زیر پا گذاشته است.

مورد دیگر در این ارتباط، تحول شخصیت اصلی رمان- باران- از نوجوان پاک و بی آلایشی که در ابتدا حتی مقید به انجام غسل در آب سرد سحرگاهی حوض هم هست، به یک چریک مبارز چپ در این دوران است.

همچنان که شاهدیم، باران در ابتدا که برادرش کشته می‌شود، با آن‌که پدرش فردی کاملا" سیاسی و مبارز بوده و در همین راه هم متواری و سپس کشته شده است، خود اصلا" در این عوالم نیست. او، حداکثر می‌خواهد معاش خانواده را تأمین کند و در ضمن، یک آتیهٔ شغلی و معیشتی مطمئن برای خود تدارک ببیند. اما پس از آشنایی با عناصر سیاسی چپی همچون مبارک و براتعلی و... (در زمان ورود به بازار کار) و سپس ایجاد ارتباط عاطفی و دوستانه با مائده و منیجه و نامدار، که هر سه از عناصر فعال چپ هستند، به جریان چپ می‌پیوندند و حتی با یکی از

آن‌ها (مائده) وصلت می‌کند. و از آنجا که یکی از خصایص شخصیت اصلی مثبت هر داستان این است که او، غالبا" حامل و بیانگر نهایی اعتقادات و ارزش‌های مورد قبول و دفاع نویسنده است؛ بی هیچ تردید می‌توان قهرمان اصلی داستان واقع شدن باران را، دال بر مورد توجه و تأیید خاص بودن مشی اعتقادی و سیاسی او از سوی نویسنده دانست. بویژه اگر توجه داشته باشیم که در این رمان، هر چند برخی شخصیت‌های قدیمی و میانسال چپ- که اغلب هم دارای سوابق وابستگی و علاقه به حزب توده‌اند- چنان مطلق جلوه داده نمی‌شوند و دارای برخی اشتباه‌ها در تحلیل شرایط و اوضاع سیاسی و اجتماعی و یا واجد ضعف‌های کوچک شخصیتی- کوچک با جهان بینی غیر الهی- هستند، اما نسل جوان وابسته به اندیشهٔ چپ، همچون نامدار، منیجه، مائده و باران، موجوداتی کاملا" آگاه، شایسته، شجاع، مبارز، صادق، جان برکف وایثارگرند. بویژه باران، که در واقع کمترین انحراف و ضعف شخصیتی در وجودش نیست، به عکس، او- جدا از آن خصایص مثبت مشترک با بقیهٔ یارانش- فوق‌العاده دوستدار و قدرشناس مادر، پاک، درستکار، غیرتمند، حق طلب، ظلم ستیز، خوش قلب و بی‌شیله پیله است. بلقیس معتقد است که در دنیا مظلوم‌تر از او پیدا نمی‌شود. (ص ۱۰۸۲)

از دیگر جنبه‌های چپگرایانهٔ اثر یکی هم این است که در طول رمان، هم عدهٔ افراد چپ پیروان دیگر باورها و مشی‌های سیاسی‌اند؛ هم در عرصهٔ سیاست و اجتماع و مبارزه به مراتب فعال‌تر از بقیهٔ اقشار جامعه‌اند؛ هم بیش از بقیه گرفتار زندان و فرار و حتی کشته شدن در درگیری مسلحانه هستند. (نامدار نخست دستگیر و زندانی می‌شود و سپس با نامزدش، منیجه، تحت تعقیب قرار می‌گیرد و سرانجام نیز هر دو در درگیری با مأموران رژیم پهلوی کشته می‌شوند. براتعلی و مبارک و سیف‌پور دستگیر و زندانی می‌شوند. گلسرخی و برخی از یارانش یا

سرلشکر مقربی و دیگر معدومان چپ همچون پویان، جزنی، ظریفی، خوشدل، افشار، سورکی، سرمدی، ذوالانوار و طوفان زاده- که نویسنده با اصرار نام تک تک آن‌ها را از زبان این و آن، در داستان می‌آورد[1]- و...) علاوه بر این‌ها، هرجا اشاره به مبارزان مسلح علیه رژیم می‌شود، از آن‌ها با عنوان چریک یاد می‌شود؛ که فورا" ذهن را به طرف چریک‌های فدایی خلق (!) هدایت می‌کند.

به عکس، مذهبی‌ها یا کاملا" عامی و خرافی و منفعل و فاقد شعور سیاسی معرفی می‌شوند (مادر بزرگ و مادر باران، ملا اشکبوس، کل بشیر، عمو فیروز،...) یا آدم‌های ناجوری مثل یارولی بی‌سواد ساواکی قاچاقچی یا چپرساز (حق‌گو) عامل ساواک باورمند به دین جلوه داده شده‌اند.[2]

---

[1] پنتکار احمد محمود در ارائهٔ تاریخچه‌ای گویا از مبارزات و کشتگان چپ در دوران شاه مدفون، نه راستی که مثال زدنی است. برای مثال، هنگامی که گلسرخی اعدام می‌شود، بیشتر کسانی که به کافه آمده‌اند یک گل سرخ به سینه زده‌اند. یا بر نگین انگشتر نامزدی که باران به مانده می‌دهد، حک شده است: زمستان پنجاه و سه!

[2] یارولی فاسد ساواکی، در چند جا- با نوعی تأکید- فردی با گرایشهای اسلامی معرفی شده است. برای مثال، او وقتی می‌بیندکه در ماه رمضان، مردی در خیابان سیگار می‌کشد، می‌گوید: «رعایت رمضان هم نمی‌کنه- تو خیابان-» و در پاسخ شهروز که می‌گوید. «می‌گن ساواکیه!» می‌گوید: «خو مگه ساواکی مسلمان نیس؟» (ص ۱۵۵۵) (این در حالی است که در بعد از انقلاب، هنگامی که فهرست اسامی اعضای ساواک منتشر شد، معلوم شد که به عکس، این عده‌ای قابل توجه از افراد نشان‌دار- مانند باقر مؤمنی و...- یا بی‌نشان جیب و نوده‌ای بودند که بعدا" به عضویت ساواک درآمده بودند، ولی در ظاهر، برای رد گم کنی و سوء استفاده، در ظاهر خود را مبرژیم معرفی می‌کردند و به آن می‌تاختند!) او مانند بسیاری از مذهبی‌ها در آن زمان، امام خمینی را آقا خطاب می‌کند. سگ را نجس می‌داند و... یا چپرساز (حقگوی) ساواکی؛ هنگامی که پس از تغییر اوضاع، به وسیلهٔ باران دستگیر می‌شود، به او می‌گوید: «به خدا من نیستم. مگر تو مسلمان نیستی؟» (ص ۱۷۶۶) و . اینها جدا از اراذل و اوباشی هستند که با تغییر اوضاع در کشور، سلاح به دست می‌گیرند و خود را در صف انقلابیان جا می‌زنند و به سوء استفاده‌های شخصی دست می‌زنند.

اما همین دو نفر مذهبی مثلا" فعال هم، خالی از اشکال‌های شخصیتی نیستند. آقا بزرگ از سادگی و صفا و بی تجربگی قهرمان اصلی داستان (باران) سوء استفاده می‌کند؛ ...

جالب این است که با آن‌که عدهٔ چپی‌های آگاه سیاسی (مبارز و نیمه مبارز و سابقا" مبارز) در داستان به مراتب بیش از مذهبی‌ها است و بیشتر فعالیت‌های سیاسی را هم در طول مدت داستان و حتی زمان پیش از آغاز داستان آنان می‌کنند و بیشترین مرارت‌ها را هم آن‌ها متحمل می‌شوند، اما در نهایت این مذهبی‌ها هستند که در آخرین مراحل همه کارهٔ انقلاب می‌شوند و عنان و اختیار آن را در دست می‌گیرند!

اما چرا و چگونه کار به اینجا می‌کشد و چنین می‌شود؟ این ماجرا خیلی ساده و تقریبا" بی‌مقدمه آغاز می‌شود: شخصی در روزنامه‌ای (اطلاعات) مقالهٔ اهانت آمیزی راجع به‌ایت الله خمینی به چاپ می‌رساند. جمعی از طلاب و مردم قم، در اعتراض به این کار تظاهرات می‌کنند. تظاهرات آنان به وسیلهٔ مأموران رژیم به خاک و خون کشیده می‌شود. چهلم‌های این شهدا در برخی شهرها برگزار می‌شود و...

قضیه، به ظاهر کاملا" دفعی و اتفاقی به نظر می‌رسد. اما توجیه آن‌که چرا نیروهای چپ با آن همه عده و تلاش و برنامه، بر سرنوشت انقلاب حاکم نمی‌شوند این است که طبق فلسفهٔ تاریخی مارکسیسم، هنوز شرایط اجتماعی و تاریخی، برای وقوع یک انقلاب مارکسیستی، در کشور ما فراهم نبوده است. فعلا" باید این دورهٔ تاریخی به عنوان یک مرحلهٔ گذار طی شود، تا مردم به آن سطح از شعور و آگاهی لازم برسند که آمادگی ذهنی و روانی لازم را برای پذیرش چنان رژیمی پیدا کنند، و دیگر شرایط تاریخی و اجتماعی لازم نیز پدیداید، تا در انقلاب بعدی، رژیم خلقی مورد نظر، روی کاراید. همچنان که در داستان نیز شواهد قابل توجهی، در تأیید این موضوع مشاهده می‌شود:

نخست اینکه کشته شدن نوذر و مرده به دنیا آمدن فرزند او، جدا از برداشت پیشین از آن، می‌تواند القا کنندهٔ این موضوع نیز باشد، که دوران چنین افراد و بینش‌هایی به سر آمده است؛ و این جریان، بی دنباله و ابتر است. چپی‌های قدیمی وابسته به حزب توده یا غیر وابسته به آن، که دیگر شور و شر و حال و همت اقدام جدی عملی را ندارند اگرچه مورد نفی کامل قرار نمی‌گیرند و در طول داستان، از سوی نویسنده، همدلی‌های بسیاری با خود می‌بینند، اما آن کسانی نخواهند بود که وارث انقلاب اینده باشند. وارثان حقیقی انقلاب اینده، چپی‌های جوان فعالی‌اند که اهل سلاح به دست گرفتن و مبارزه، و آماده برای فداکاری و از جان گذشتگی‌اند.

نماد این جریان، همان کسانی هستند که مسیر مبارزان کشته شدهٔ این راه- همان کسان حقیقی که نامشان در داستان آمده است- را ادامه می‌دهند. کسانی چون یاران، مائده، نامدار، و فرزند نامدار و منیجه. به عکس نوذر، که بی پسله و پشت و ابتر کشته می‌شود، نامدار و منیجه، دنباله‌دارند.

زیرا پیروز را انقلابیان آگاه و مبارز و راستینی همچون مائده و باران به فرزندی قبول می‌کنند. و پر واضح است که فرزند چنان پدر و مادری- بویژه آن‌که اشاره می‌شود که شباهت بسیاری با مادرش دارد- هنگامی که تحت تربیت کسانی چون این دو قرار گیرد، چگونه کسی از کار در خواهد آمد!

اما برای آن‌که کمترین شبهه‌ای برای خوانندهٔ داستان، در این مورد باقی نماند که اینده متعلق به این جریان فکری و سیاسی است، نویسندهٔ ما، نام او را پیروز می‌گذارد! و علاوه بر آن، از نشانه‌های طبیعی نیز برای تأکید بر مطلب، استفاده می‌کند. (درست هنگامی که باران و مائده برای تحویل گرفتن پیروز به راه می‌افتند، آسمان می‌غرد!) (ص ۱۷۷۹).

ساختار

دربارهٔ نقطه‌های آغاز و پایان مدار صفر درجه، در خلال بحث راجع به مضمون و درونمایهٔ اثر صحبت شد؛ و گفته شد که اصرار نویسنده در محور قرار دادن یک دوره زمانی خاص (۱۳۴۹ تا ۱۳۵۷) سبب شده است که او به یک اقتضای مهم فنی مربوط به پیرنگ، که همان محور بودن شخصیت یا شخصیت‌های اصلی است و نه مثلاً" دورهٔ تاریخی، توجه لازم را نکند؛ نقص و اشکالی که برای ساختار یک داستان، چیز کمی نیست.

اشکال دیگر ساختار اثر این است که به شخصیت اصلی داستان(باران) آن برجستگی لازم نسبت به دومین شخصیت آن (نوذر)، داده نشده است.

اگر بنا باشد برای این داستان در پی شخصیت اصلی باشیم، بی‌هیچ شک، این شخصیت، باران است. چه، داستان با او شروع می‌شود و با او پایان می‌یابد؛ به نسبت دیگر شخصیت‌ها، حضور زیادی- مستقیم و غیر مستقیم- در داستان دارد، تا پایان، بیشترین و عمیق‌ترین تحول‌ها در او صورت می‌پذیرد، و حامل و تجسم اندیشه و باورهای مورد قبول نویسنده است. با این همه، به سبب کم توجهی نویسنده، و یا دلایل دیگر، نوذر، که علی‌الاصول، شخصیت دوم داستان محسوب می‌شود، به مراتب زنده‌تر، جذاب‌تر، واقعی‌تر و ملموس‌تر و حتی می‌توان گفت پررنگ‌تر از باران مطرح شده است. به طوری که با به پایان رساندن رمان، اوست که در ذهن و خاطره خواننده باقی می‌ماند و فکرش را به خود مشغول می‌کند، نه باران.

بنابراین، دور نیست که برخی منتقدان حتی سرشناس و با سابقه نیز چنین برداشت کنند که «شخصیت عمدهٔ رمان، بی‌هیچ تردید، نوذر اسفندیاری است.»

یکی از دلایل این موضوع این است که شخصی با مشخصات باران، در این داستان، بیشتر حاصل آرزوها و تخیلات و ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده بوده؛ حال آن‌که برای نوذر، مابه ازاء و مدل و مصداق واقعی داشته است.

– اشکال دیگر این داستان– که باز ناشی از اصرار نویسنده بر گنجاندن مضامین و درونمایه‌های فکری و سیاسی مورد نظر خود در آن است– به فقدان رابطهٔ انداموار بین بخش‌هایی از داستان و شخصیت‌های آن، با سایر بخش‌ها (در واقع، محور اصلی آن) برمی‌گردد. در این داستان، به خلاف روال معمول در طراحی ساختمان رمان، آنچه مایهٔ پیوند اجزاء مختلف به یکدیگر است نه شخصیت اصلی و مشکلات مبتلا به او، که موضوع از پیش مد نظر نویسنده واقع شده، یعنی نمایش تحولات سیاسی و اجتماعی رخ داده در دورانی– آن هم– از پیش تعیین شده توسط نویسنده است. به این ترتیب که داستان در دو بخش مجزا (بازارچه یا راسته‌ای که باران در آن کار می‌کند، و خانه‌شان) می‌گذرد.

این دو بخش، در عمل، بده بستان واقعی و رابطهٔ تنگاتنگی با یکدیگر ندارد. افرادی که در بازارچه (راسته) هستند و مطرحند و ماجراهایی که برای آنان رخ می‌دهد هم، ارتباط تنگاتنگی با باران و زندگی او ندارند. باران البته عاملی برای توجیه طرح آنچه در بازارچه می‌گذرد هست؛ اما کمتر اتفاق می‌افتد که از حد یک بهانه برای این موضوع فراتر برود. به گونه‌ای که، مثلا" اگر برخی از آن شخصیت‌ها که در بازارچه مطرح‌اند نمی‌بودند، یا به فرض شخصیت‌هایی دیگر به آن‌ها اضافه می‌شدند، تغییر قابل توجه در ستون فقرات اثر پدید نمی‌آمد. این دو پارگی نیز یکی از اشکال‌های پیرنگ این رمان است.

اما از نظر تعداد شخصیت‌ها و توجهی که نویسنده به رابطهٔ فرد با اجتماع و دوران تاریخی‌ای که او در آن قرار دارد مبذول داشته، مدار صفر درجه، در نوع خود، اثری مثال زدنی است، خاصه در زمان‌های که

بسیاری از نویسندگان- بویژه از نسل جوان‌تر- از فقر تجارب اجتماعی و تاریخی رنج می‌برند، و برای راحت‌تر کردن کار خود، به نوعی خلوت کردن زندگی دست می‌زنند، یا از نمایاندن رابطهٔ فرد با جامعه و تاریخ غفلت می‌کنند.

شخصیت‌های داستان، غالباً در حد نقش خود، خوب نمایانده شده‌اند؛ و تنوع شخصیت‌ها نیز به اندازه کافی هست، بویژه شخصیت نوذر، به خوبی هرچه تمام‌تر پرداخته شده است؛ و در نوع خود هم، واجد تازگی‌هایی ویژه در ادبیات داستانی کشور است، به طوری که نگارنده، در میان داستان‌های معاصر، برای نخستین بار با چنین چهرمانی (تیپی) با این خصوصیات کامل روبه‌رو شده است. که اگر واقعاً نیز چنین باشد، افتخار آفرینش چنین چهرمانی در ادبیات داستانی کشور، باید به نام احمد محمود، ثبت شود. و این، خود، کم افتخاری نیست.

نکته دیگر اینکه: با همهٔ ایرادهایی که به ساختار اثر وارد شده، در مجموع، مدار صفر درجه رمانی جذاب و خواندنی است؛ و می‌تواند قشرهایی مختلف از مردم کتاب خوان را به خود جلب کند و پای خود بنشاند. که این هم موفقیتی قابل توجه، برای یک رمان است.

- یک نقص چشمگیر این رمان اما، پا سنگینی نویسندهٔ آن است. به این معنی که او، تنها در حد محله و محل کار و حواشی آن‌ها، و حداکثر چند خانه و یکی در جای معمولی دیگر حاضر است با قهرمانانش همراه باشد. به محض آن‌که یکی از آن‌ها- حتی اصلی‌ترین‌هایشان- به جای نامتعارف و خاصی مثل کلانتری، زندان یا بیمارستان یا دادگاه می‌رود، او را رها می‌کند و با دیگران همراه می‌شود. برای مثال، در این داستان، باران، نوذر، مبارک، یارولی، براتعلی، عطا، سیف پور، آقا بزرگ عطار، برزو و... هر یک از نه ماه تا چند روز به زندان می‌افتند؛ سر از دادگاه و محاکمه در می‌آورند؛ در دوران اسارت باران، در زندان شورش می‌شود و عده‌ای از زندانیان از جمله باران، تیر می‌خورند و زخمی می‌شوند، و

باران در بیمارستان مربوط به زندان بستری می‌شود. اما نویسنده، از همراهی آنان در این دورآن‌ها و مراحل، سخت پرهیز می‌کند! حتی در زندان به ملاقاتشان نمی‌رود! به عبارت دیگر، خواننده، در سرتاسر این رمان طولانی، هیچ تصویری از درون این مکان‌ها نمی‌بیند!

این قصور، برای رمان، یک ضعف قابل توجه به شمار می‌رود. بویژه در مورد کسی چون باران، که تا پیش از دستگیری اول، مرکز توجه نویسنده و شخصیت اصلی رمان اوست، به طور طبیعی انتظار می‌رود که زندگی وی در زندان نیز نشان داده شود. چه، برای تازه جوانی چون او، آن هم در یک داستان واقعیتگرا که مبتنی بر تأثیر کاملا" تعیین کنندهٔ محیط بر شخصیت قهرمانان است، بی شک، زندانی شدن می‌تواند مایهٔ تحولی قابل توجه در شخص باشد. از قضا، باران، که بعدها مشی مبارزهٔ مسلحانه را در پیش می‌گیرد و مبارک این کار او را خطرناک و بی ثمر می‌داند، می‌گوید که زندان به او نشان داده است که چاره‌ای جز پیروی از این راه نیست. اما نویسنده، به محض دستگیری و بازداشت باران، رهایش می‌کند، و در غیاب او به نوذر می‌پردازد و او را مرکز توجه و محور داستان خود قرار می‌دهد!

- مورد دیگر، زیادی سیاسی بودن فضا و آدم‌های داستان است. در این رمان، تأکید مبالغه آمیز بر سیاسی بودن آدم‌ها و اوضاع و شرایط، باعث می‌شود که خواننده چنین تصور کند که از نظر نویسنده، محور و منشأ همهٔ تحولهای زندگی انسان‌ها سیاست و مسائل سیاسی است؛ و شخصیت‌های اصلی و عمدهٔ رمان نیز جز برای این به دنیا نیامده‌اند که سیاست بورزند! به بیان دیگر، وجه سیاسی زندگی و شخصیت قهرمانان اصلی داستان، بر دیگر وجوه آن‌ها، غلبه آشکار دارد. حال آن‌که می‌دانیم، در واقعیت، حتی در مقطع تاریخی مورد نظر نویسندهٔ ما چنین نبوده است.

خشونت حاکم بر داستان و روابط افراد با یکدیگر نیز، زیادتر از حد طبیعی و واقعی زندگی است. به راستی اگر زندگی واقعی با این مقدار درگیری و مشاجره و کشمکش و بدخواهی و ماده گرایی و بد دهنی همراه بود، غیر قابل تحمل می‌شد. متأسفانه، این، وجهی است که شاید تحت تأثیر دستورالعمل‌ها و القائات رئالیسم سوسیالیستی، در آثار برخی از نویسندگان چپگرای ما نفوذ یافته است. چه یکی از آموزه‌های این مکتب که به پیروان آن توصیه می‌شود که آن را هنگام آفرینش ادبی نصب‌العین خود قرار دهند این است که وضعیت انسان‌ها را در رژیم‌ها و حاکمیت‌های غیر سوسیالیستی چنان تلخ و تیره و سهمناک نشان دهند که در مخاطبان اثر، نسبت به آن شرایط،ایجاد انزجار و دلزدگی کنند؛ تا از این طریق، میل به تغییر شرایط و اوضاع موجود را در آن دامن بزنند؛ و به این ترتیب، زمینه برای عرضهٔ سوسیالیسم، به عنوان مکتب و نظام جایگزین، و پذیرش آن از سوی‌ایشان، مساعد شود.

- بخش مربوط به مرگ گمرکچی، اگرچه فی‌نفسه بخشی جالب است، اما در روال کلی داستان نقشی ندارد، بنابراین زاید است؛ و بهتر آن بود که حذف می‌شد.

- اجبار نوذر توسط سروان ارژنگ و همراهانش به اینکه رانندگی آن اتومبیل غصبی را برای آنان به عهده بگیرد، به نظر، چندان منطقی و معقول نمی‌آید. چه، از آن چهار نفر، یکی می‌توانست رانندگی را به عهده بگیرد، و بیهوده شاهدی غریبه (نوذر) برای جنایات خود نتراشند، تا بعد هم مجبور شوند آن طور او را بکشند.

- در مواردی معدود- از جمله در ارتباط یارولی با نوذر (مثلا" صفحه ۴۸۳) نوعی مخفی کردن اطلاعات از خواننده به چشم می‌خورد- که صحیح نیست.

- بر داستان، نوعی فلسفهٔ حاشیه‌ای مبتنی بر اینکه سرانجام، بدکار، در همین دنیا به سزای عملش خواهد رسید» مشاهده می‌شود؛ که کاملا"

مثبت است. این سرانجام، در مورد بسیاری از شخصیت‌های مهم داستان، صورت تحقق به خود می‌گیرد. در مورد باقی نیز می‌توان چنین توجیه کرد که آنان همه، دیر یا زود، گرفتار مجازات در خور حال و کار خود خواهند شد: یارولی با دست خودش دختر بزرگش را به بدبختی می‌اندازد، و خود آواره می‌شود و مغازه‌ای که با حقوق ساواک و پول قاچاق تریاک آن‌قدر مجللش کرده به ویرانه‌ای تبدیل می‌شود. برزو، زندانی، معتاد و دربه‌در می‌شود. سروان ارژنگ کشته می‌شود. حقگو (چپرساز)، دستگیر و به نیروهای انقلابی تحویل داده می‌شود تا به مجازات استحقاقی خود برسد. آقا بزرگ عطار، با کلاهی که شهروز بر سرش می‌گذارد، مجازات رفتار ناجوانمردانهٔ خود با باران را می‌بیند. دکتر داور و پسر و دختر نازپرورده و پرمدعایش، به وضعی خفت‌بار، متواری می‌شوند. عضد (کفتر غریبه) پس از کشتن برهان، به دست باران کشته می‌شود. ابوالحسن گمرکچی متکبر و مغرور، در انزوا و به آن طرز رقت‌بار می‌میرد. سرکار ثامن، که وسایل کار باران را در رودخانه ریخته است، کشته می‌شود. و...

- برخی از شخصیت‌های مهم داستان، جنبه‌های چهرمانی (تیپیک) آن‌ها بر تشخص و فردیتشان غلبه دارد. یک علت عمدهٔ این اشکال می‌تواند این باشد که نویسنده بنا داشته از قشرهای مختلف اجتماعی مورد نظر خود نمونه‌هایی نوعی در داستانش داشته باشد.

- اصرار نویسنده بر گنجانیدن تحول‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی مورد نظر خود در داستان، گاه به طور مشخصی به چشم می‌آید، و سبب تضعیف جنبهٔ واقعیت نمایی آن می‌شود:

در این اثر شاهدیم که خانهٔ صمد صراف، توسط دار و دستهٔ مهندس دلاور و دکتر داور خریداری و کوبیده می‌شود و به جای آن بنایی جدید شامل بانک و فروشگاه وسایل صنعتی کشاورزی سربرمی‌آورد. صمد

صراف که کمی پس از فروش خانه‌اش، از این کار پشیمان شده است، می‌کوشد تا آن را بازپس بگیرد، اما موفق نمی‌شود.

جایگزینی بانک به جای خانهٔ صراف، اشاره به یک مرحلهٔ گذار از سیستم اقتصاد سنتی به اقتصاد نو، و نیز جایگزینی طبقه‌ای جدید (خرده بورژوازی) به جای طبقهٔ قدیم (سرمایه‌داری سنتی) است.

مصادرهٔ روستاها توسط شرکت بزرگ فراگیر کشت و صنعت و مهاجرت عمو فیروز و خانواده‌اش به شهر و... بیانگر مکانیزه شدن کشاورزی و جایگزینی آن به جای کشت و کار به شیوهٔ سنتی است. همچنین، عوارض این موضوع؛ که سیل مهاجران روستایی به شهر، و پیدایش پدیده و معضل حاشیه نشینی در حومهٔ شهرهای بزرگ است. به این ترتیب، مشاغل کاذبی مثل دستفروشی و دلالی و... (لمپنیسم) نیز رونق می‌گیرد، که معضلی دیگر به مشکلات جامعه اضافه می‌کند، با افزایش پول در دست مردم، مدام پاساژ است که علم می‌شود و...

شرکت کشت و صنعت، که با سرمایه‌گذاری و مشارکت خارجیان تأسیس شده است، می‌تواند تلویحا" به پیدایش طبقهٔ بورژوازی کمپرادور اشاره داشته باشد.

یارولی و تحول منفی شخصیتی او، ظاهرا" به قصد نشان دادن حاکمیت پول به عنوان یک ارزش بر جامعهٔ در حال گذار از مرحلهٔ سنتی به مرحله‌ای نو، و عوارض مفسده انگیز آن مطرح شده باشد و...

- در اواخر داستان، بسیاری از شخصیت‌ها یا در تظاهرات یا درگیری‌ها یا...، به یکدیگر برمی‌خورند تا سرانجام کارشان در داستان روشن شود. یا مثلا" تنها نیروی نظامی که درگیری‌های مختلف خیابانی و بگیر و ببند انقلابیان حضور پیدا می‌کند، کلانتری‌ای است که سروان ارژنگ فرماندهٔ آن است و ممل تارزان و اسد موتوری و...، لمپنهای همکار آنند. در حالی که اهواز، در آن زمان، لااقل شش کلانتری دارد!

ایـن گونـه تمرکز روی شخصیت‌های خاص داستان و دادن نقش بـه آن‌هـا در جـای جای اثر، از جهت انسجام پیرنگ و کمک به پرداخت کافـی افراد، خوب اسـت. اما دست غیبی نویسنده در پس ماجراها و افراد را نیز آشکار می‌سازد، و سبب تضعیف جنبهٔ واقعیت‌گرایی اثر می‌شود.

فصل‌های داستان

نکـتهٔ دیگـر قـابل ذکـر در مورد ساختار، مربوط به فصل‌های مختلف داستان است:

اول ایـنکه فصل بندی داستان، یا حتی مجلد کردن آن، گاه از حساب و کـتاب دقیقـی پـیروی نمـی‌کند. به این ترتیب که در برخی جاها، تغییر یـک فصـل و رفتـن به سر صفحهٔ جدیدی برای آغاز کردن فصل تازه، یا حتـی رفتـن از یـک مجلد به مجلد دیگر، به دلیل وجود مثلا" یک خلاء زمانـی طولانـی بیـن آن دو فصـل یا آن دو مجلد، یا به پایان رسیدن یک فـراز ویـژه و آغـاز فـرازی دیگر از داستان و زندگی قهرمانان آن با انجام یـک تغییـر مکـان نیسـت (برای مثال، در صفحه‌های ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥؛ یا انتهای مجلد دوم و ابتدای مجلد سوم).

دوم ایـنکه، طـول برخی فصلها گاهی زیادی کوتاه می‌شود؛ به طوری کـه از ایـن نظـر، نوعـی بی تناسبی و بی ظرافتی در فصل‌بندی داستان به چشم می‌خورد.

مـورد سوم، به گذاشتن علامت فاصله بین فصل‌ها باز می‌گردد؛ که در مـواردی متعدد، مصنوعی است به این معنی که مطالب قبل و بعد از فصل مـی‌بایسـت بـدون فاصـله و پشـت سر هم می‌آمدند، و گذاشتن علامت فاصـله بین آن‌ها ضرورت نداشته است. حال آن‌که این کار صورت گرفته اسـت. بـه عکـس، گاهی گذاشتن علامت فاصله بین دو قسمت از نوشته ضـرورت داشـته اسـت؛ در حالـی کـه یا به سفید باقی گذاشته شدن یک سـطر مـیان آن دو بخش اکتفا شده یا حتی همین یک سطر سفید هم بین

آن‌ها قرار نگرفته است. تا آنجا که گاه در این قسمت‌ها، مطالب بخش بعدی حتی سر سطر جدید هم نرفته؛ و به طور پیوسته، در یک سطر واحد، به دنبال مطالب بخش قبلی آمده است.

نکتهٔ شگفتی انگیز دیگر- شگفتی انگیز از یک نویسندهٔ با سابقه مثل احمد محمود- گذاشتن علامت فاصله در انتهای فصلهایی است که فصل بعد از آن‌ها به سر صفحهٔ جدید رفته است! حال آن‌که می‌دانیم که در این موارد، خود رفتن مطلب فصل بعدی به سر صفحهٔ جدید، به اندازهٔ کافی و گویا، این دو فصل را از هم جدا کرده است؛ و نیازی به ارتکاب این عمل حشو ابتدایی نیست.

نکته آخر، به مسائل درونی هر فصل بر می‌گردد: معمولاً" قاعدهٔ بیشتر رایج، که منطقی هم می‌نماید، این است که در هر فصل ، یک یا حداکثر دو نفر- و غالباً" یک نفر- در مرکز توجه نویسنده قرار می‌گیرد. به این ترتیب که، نویسنده، هر فصل را با آن یک یا دو نفرآغاز می‌کند و با همان‌ها نیز به پایان می‌رساند. این قاعدهٔ معقول وفنی، درهمهٔ فصول مدار صفر درجه رعایت نشده است: در بعضی از این فصل‌ها، شخصی که فصل با او آغاز شده، در میانهٔ راه رها می‌شود، و نویسنده و دوربینش باشخصی دیگر همراه می‌شوند و فصل را به پایان می‌برند (مثلاً" :از صفحه ۱۰۰۸ به بعد) . در یک مورد حتی، فصل با یکی شروع می‌شود؛ در میانهٔ راه آن شخص رها می‌شود و شخص دیگر محور قرار می‌گیرد؛ و در اواخر فصل، مجدداً" شخص اولی به درون ماجرا بر می‌گردد و شخص دوم رها می‌شود. تا آن‌که در نهایت، فصل، با همان شخص اول به پایان می‌رسد (از ۱۵۴۳ به بعد) . در موردی نیز، فصل با کسی شروع شده است. در آن فصل، شخصی دیگر بی‌هوش می‌شود. با بی‌هوش شدن فرد دوم،.ادامهٔ فصل رها می‌شود و به توصیف در نمی‌آید (ص۹۶).

علاوه بر این‌ها، در یک مورد، نویسنده از شیوهٔ تقطیع موازی در روایت داستان استفاده می‌کند (ص ٤٤٧). حال آن‌که اولاً" استفاده از این

شیوه در این داستان کاملا" به همین یک مورد ختم می‌شود. یعنی در این داستان نه سابقهٔ قبلی دارد و نه در بعد از آن تکرار می‌شود. در ثانی، این شیوه، معمولا" در فیلم (آن هم برخی فیلم‌ها) مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ و این گونه تقطیع‌های کوتاه کوتاه، در داستان رایج نیست.

پرداخت و زبان

احمد محمود، برای نوشتن رمان خود، در مجموع، از شیوهٔ بیان بیرونی (زاویه دید نمایشی) استفاده کرده و می‌توان گفت که تقریبا" خوب از پس این کار به راستی دشوار برآمده است. البته انتخاب این شیوه بیان دشوار- برای نگارش یک رمان- خود به خود، در جاهایی، کار را به پرگویی آدم‌ها کشانده و گاه نیز برخی از آنان را زیادی متوجه بیرون جلوه داده است، همچنان که اغلب، مانع وصف احساس‌ها و اندیشه‌های آنان- حتی در حد معقول- شده است. اما متقابلا" در کل، باعث تندی آهنگ حرکت داستان هم شده است.

در جاهایی، البته از این شیوهٔ بیان عدول می‌شود. برای مثال در صفحهٔ ۱۹، شاهد یک تک گویی نمایشی هستیم؛ که در درون شیوهٔ بیان انتخابی برای داستان، توجیه نمی‌شود و جا نمی‌افتد. یا آن‌که گاهی پسنگری (فلاش‌بک)هایی صورت می‌گیرد، که به درستی معلوم نمی‌شودایا در ذهن افراد داستان صورت گرفته است- و کدام فرد- یا آن‌که نویسنده خود آن اطلاعات را از گذشته، به خواننده می‌دهد. در صورت اول، روشن نبودن منشأ پسنگری محل اشکال است و اگر صورت دوم صحیح باشد، شکل پسنگری از نظر فنی دچار اشکال می‌شود. یعنی منطق و توجیه فنی داستانی ندارد که نویسنده، در جاهایی سیر داستان را متوقف کند تا به قیمت حتی به رخ کشیدن حضور خود در داستان، اطلاعاتی از گذشته به خواننده بدهد. ضمن آن‌که کلا" در شیوهٔ بیان نمایشی، پسنگری یا پیشنگری و نیز تداعی، از اصل جایز نیست.

زمـان افعـال نیز، که در متن اصلی داستان، گذشتهٔ ساده است، در ایـن پسنگری‌ها تبدیل به مضارع اخباری می‌شود که اصلا" فنی و درست نیسـت. چـه، بدون آگاهی از فنون داستان نویسی هم می‌توان به این نکته پی برد که وقتی که زمان روایت داستانی گذشته است، معنی‌اش این است کـه آن ماجراها در گذشته رخ داده است. حال اگر درلحظه‌ها یا دقایقی از گذشـته، قهرمانـی از داستان، به یاد ماجرایی مربوط به گذشتهٔ خود بیفتد، آن گذشتهٔ دوم، در واقع گذشتهٔ گذشته یا اصطلاحا"، ماضی بعید است. با ایـن همـه، از آنجـا کـه ذهـن، هـرگاه ماجرایی را به صورت تصویری به خاطر می‌آورد (مجسم می‌کند) ، آن ماجرا برای او زنده جلوه می‌کند- هر چـند در ژرفـای ذهـن خـود بـر این امر وقوف دارد که آن ماجرا، در هر حال، مربوط به گذشته است- در نمایش داستانی آن ماجرا، ما زمان وقوع را به عقب نمی‌بریم. بلکه همان زمانی را برای به تصویر کشیدن آن مورد اسـتفاده قـرار می‌دهیم که ماجراهای جاری داستان با آن روایت می‌شوند. بـه ایـن ترتیـب، بـرای داسـتانی که به زمان گذشتهٔ ساده روایت می‌شود، زمان روایت پسنگری تصویری هم همان گذشتهٔ ساده خواهد بود اگر هم زمان روایت خود داستان مضارع اخباری است، روایت پسنگری تصویری آن نـیز بـه همـان زمـان مضـارع اخـباری خواهد بود. حال بر اساس چه توجـیه فنـی یـا منطقی، بعضی از نویـسندگان حتی با تجربهٔ ما مثل احمد محمـود یـا سـیمین دانشور (در جزیرهٔ سرگردانی)، روایت پسنگری‌ها و تداعـی‌هـای تصـویری را، در داسـتانی کـه زمـان افعال روایت اصل آن، گذشـتهٔ سـاده اسـت، بـا مضـارع اخباری صورت می‌دهند، معلوم نیست! (مـثل ایـنکه کسـی بگویـد: روایـت هر تجسم (تداعی) مربوط به گذشتهٔ دورتر در گذشته می‌شود همان واقعه در زمان حال!!! که این هم واقعا" از آن حرف‌هاست!)

امـا از ایـن‌ها گذشته، احمد محمود در این داستان نشان می‌دهد که با ایـن همـه سـابقهٔ نویسـندگی، هـنوز بـه طور کامل با ظرافت‌های خاص

استفاده از بـه پسـنگری و تداعـی- حتـی در ایـن اشـکال سادهٔ آن- آشنانیست!

نکتهٔ طـرفه‌تـر در ایـن ارتـباط، قائل شدن یک خط فاصلهٔ سفید بین ماجرایـی که در زمان جاری داستان در حال وقوع است و ماجرایی که به صـورت پسـنگری یـا مبتنـی بر تداعی، در داستان می‌آید! (حال باز جای شـکرش باقـی اسـت کـه مـثل آثـار بعضی از نویسندگان دیگر، بین این بخش‌ها علامت فصل گذاشته نشده است!)

ایـن کـار هـم مثل این است که ادعا کنیم انسان هر گاه بنا می‌شود به طـور ارادی یـا غـیر ارادی بـه یـاد خاطره‌ای در گذشته بیفتد، ابتدا مکثی مـی‌کـند؛ تمرکـزی در خود به وجود می‌آورد؛ نفس عمیقی می‌کشد: و با شمردن یک تا سه، از آن عالم به عالم بعدی منتقل می‌شود و به عکس!

بـه هـر حال، این‌ها از جمله اشکال‌های پرداختی مدار صفر درجه‌اند؛ کـه بـه نظر من، سر زدن آن‌ها از نویسندهٔ پرسابقه‌ای چون احمد محمود، بعید بود.

امـا رئالیسـم جادویی مارکز، نویسندهٔ نامدار ما را هم بی‌تأثر نگذاشته اسـت. (بـرای مـثال، در صـفحهٔ ٦٩ شاهد حاضر شدن روح بابان در کنار دسـت برزو و صحبت این دو با هم هستیم. یا برخی خصایص شخصیتی بـی‌بی سلطنت، به این شیوهٔ داستان نویسی آمریکای لاتینی پهلو می‌زند). بـا ایـن همـه، ایـن تأثـیر پذیری بسیار اندک است؛ و از طرفی بجا مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین، نمی‌توان بر آن‌ایراد گرفت.

- در یـک مـورد، بـرای اولیـن و آخرین بار، نویسنده رسماً" حضور خود را در داستان اعلام می‌کند:

«شنیدیم که حسینیهٔ اعظم شلوغ است.» (ص۱۲۹۹)

این در حالی است که ضرورتی برای این کارو فایده‌ای مترتب بر آن، احساس نمی‌شود.

– هنگامی که باران در مغازهٔ یارولی است و کتایون تلفن می‌زند، نویسنده تنها صحبت‌های باران را برای ما بیان می‌کند و صدای گویندهٔ آن سوی خط را نمی‌شنود. اگر احمد محمود شیوهٔ بیان نمایشی را به طور کامل و دقیق در سرتاسر اثرش رعایت کرده بود، این کار کاملاً" درست و مجاز بود. اما با این شیوه بیان نیم بند، این امساک قابل قبول نیست.

– از عوامل مهمی که در تلطیف فضای داستان و شیرین و جذاب کردن آن نقش چشم‌گیری دارد، وفور آدم‌های جالب و نیز استفاده از عامل طنز بجا و مقتدرانه در جای جای اثر است. از هبت بگیرید تا برادر برهان و از کل بشیر، تا نوذر که گل سرسبد آن‌هاست.

تا آنجا که نگارنده مطالعه دارد، استفاده از این عناصر، خاصه در این ابعاد، در آثار پیشین احمد محمود، بی‌سابقه است. اگر این تصور من درست باشد، توجه و گرایش یافتن او به این جنبه‌ها در آثارش خود می‌تواند یک نقطهٔ عطف در کار وی باشد. با این همه، صرف نظر از این موضوع، هر چند این کار، جدید و منحصر به احمد محمود نیست، اما قابل توجه و پیروی بسیاری از نویسندگان جوانتر ما، لااقل در برخی از آثار داستانی‌شان است.

– نوعی ایجاز خاص در موارد متعددی از داستان مشاهده می‌شود که غالبا" مثبت و مثال زدنی است. هر چند به تازگی و قوت مشابه آن در جزیرهٔ سرگردانی سیمین دانشور نمی‌رسد و در مواردی هم‌ایجاز مخل می‌شود و به ساختار نمایشی اثر لطمه می‌زند.

برخی اطلاعات راجع به اشخاص یا مسائل، دیر وگاه نیز توأم با ابهام داده می‌شود. مثلا" نسبت بابان با باران، یا تحصیلات و شغل نوذر. (ضمن آن‌که ما هیچ گاه به معنی واقعی کلمه، نوذر را در هنگام انجام کارهای مربوط به شغلش نمی‌بینیم. در حالی که او به عنوان یکی از دو شخصیت اصلی داستان، لازم بود از این نظر نیز مورد توجه قرار گیرد.)

برخی اطلاعات لازم راجع به آن‌ها هم که اصلاً" به خواننده داده نمی‌شود (برای مثال کودکی و وضعیت خانوادگی نوذر).

- از جمله نقاط قوت این رمان توصیف موجز اما مقتدرانه و مؤثر صحنه‌های شلوغ و پرجمعیت، در موارد متعدد است. همچنان که داستان از صحنه‌هایی که باایجاز تمام، تأثیر عاطفی و احساسی قابل توجهی بر مخاطب می‌گذارند، خالی نیست.

- استفاده از توصیفهای اکسپرسیونیتی یا به عبارت بهتر، استفادهٔ نمادین از ابزارها و عناصر طبیعی همچون پدیده‌های جوی، به کرات، در داستان مشاهده می‌شود. از جمله، شاهدیم که در روزهایی که باران هم نمی‌بارد، نوذر باخود چتر می‌برد. اینکه بلقیس در آخرین لحظه‌های داستان با لباس سر تا پا سیاه عزا از اتاق خارج می‌شود نیز حاوی یک معنای کنایی منفی در ارتباط با پیروزی نهایی نزدیک انقلاب اسلامی است.

کامل کنندهٔ این سناریو، سطور آخر این صحنه- و کل داستان- است؛ که باران بچهٔ منیجه (پیروز) را با دست راست می‌گیرد تا دست چپش آزاد بماند و آن را دراز کند تا مائده دستبند را به دست چپ او بیندازد و بعد هم قفل آن را ببندد.

این دستبند همانی است که در سال ۱۳۵۳، مائده به عنوان هدیهٔ نامزدی- غیر رسمی‌شان به باران داده بود. اما اینکه احمد محمود، در این واپسین صحنهٔ داستان و در حالی که شرایط هم اصلاً" شرایطی مناسب نامزدبازی و احساساتی بازی نیست، مائده را وامی‌دارد تا دست به چنین کاری بزند، دقیقاً" منظوری نمادین به همراه دارد. به ویژه اگر توجه داشته باشیم که باران، دست چپش را دراز می‌کند و مائده علاوه بر آن‌که دستبند کذایی اهدایی خود را به دست او می‌اندازد، به همین هم اکتفا نمی‌کند و قفل دستبند را هم می‌بندد.

به بیان خودمانی، این اعمال نمادین، بیانگر تجدید بیعت مجدد و البته ناگسستنی باران با آرمان چپ و مبارزهٔ چریکی مبتنی بر آن است. نیز اینکه مائده آن کار را می‌کند، بیانگر این است که عامل آغاز و نیز دوام این بیعت- به وسیلهٔ امر ازدواج؛ ولو به شیوهٔ مارکسیستی آن- اوست.

معنای تلویحی و انضمامی این ماجرا هم روشن است: نه باران و نه مائده، تحصیلات مدرسی بالا، حتی در حد دیپلم متوسطه ندارند. از طرفی، هر دو، به کار یدی مشغولند و با حاصل دسترنج خود زندگی می‌کنند. دارای آگاهی طبقاتی و شم سیاسی و عزم مبارزه‌ای هم هستند. پس، بنا به تعریف مارکسیسم، پرولترند. همچنان که دو شخصیت مطرح دیگر مبارز داستان- منیجه و مراد- پرولتر بودند. مراد که زنده است و به احتمال زیاد، به زودی به این دو ملحق می‌شود، پیروز، نیز که قطعاً" با همین‌ایدئولوژی و آرمان تربیت و بزرگ خواهد شد. همهٔ اینها یعنی اینکه ادامه دهندگان راستین مبارزهٔ مسلحانهٔ خلقی و وارثان انقلاب آتی- که گفتیم از نظر نویسندهٔ ما، انقلابی مارکسیستی خواهد بود- پرولترها هستند.

زبان و لحن

نثر احمد محمود در این اثر، نثری است اغلب با جمله‌های کوتاه، مقطع و پر تپش. نحوهٔ به کار گرفته شده در غالب قسمت‌های آن، هم‌چنین تعدادی قابل توجه از واژه‌ها، تعبیرها و ترکیب‌ها، جنوبی خوزستانی است. این خاصه، به ویژه در گفت‌وگوهای داستان- که بخشی بزرگ از اثر را به خود اختصاص داده‌اند- نمودی بارزتر می‌یابد.

بومی کردن زبان، البته کمک زیادی به فضاسازی اثر و انتقال فرهنگ گفتاری ویژهٔ آن منطقه به مخاطبان، خاصه خوانندگان غیر متعلق به آن

ناحیه می‌کند. اما این کار، مشکلاتی را نیز با خود به همراه دارد که قابل تأمل است:

نخست اینکه، اگر در بومی کردن زبان و لحن داستان، از حد معینی، بیشتر پافشاری شود، سرعت خوانندهٔ غیر بومی را در مطالعه کم می‌کند، مایهٔ خستگی ذهنی و ملال او می‌شود، از بردن حظ کافی توسط مخاطب از اثر جلوگیری می‌کند و- در مواردی- ممکن است سبب تخریب زبان پایهٔ فارسی رایج شود.

زبان و لحن مدار صفر درجه قدری از این عوارض منفی را دارا هست.

البته، استفاده از تعبیرها، ترکیب‌ها، اصطلاح‌ها، واژه‌ها یا حتی نحوی ویژه، مشروط بر آن‌که اصل و نسب و ریشه در زبان فارسی- ولو کهن- داشته باشند؛ یا معادل دقیق و گویای آن در سایر لهجه‌ها وجود نداشته باشد، نه تنها خالی از اشکال است، بلکه می‌تواند به غنای زبان وایجاد طراوت و تازگی در آن کمک کند. اما زبان مدار صفر درجه، همه جا دارای چنین خصایص مثبتی نیست. به عکس، گاه احساس می‌شود استفادهٔ در این حد از این زبان و لحن، منجر به فقر نثر آن شده است. ضمن آن‌که لحن و زبان داستان یکدست نیست و گاه افت و خیزهایی (از لهجه خوزی به فارسی رسمی) دارد.

موضوع دیگری که به این قضیه دامن می‌زند، استفاده از املای نامتعارف برای برخی از واژه‌هاست. برای مثال، در این داستان علاوه بر اینکه به تبعیت از لهجهٔ خوزستانی، این شکسته شده؛ املای آن هم به ئی (به جای‌ای) یا علاءالدین به علائدین، اومدی به ئومدی و... تغییر یافته است. باهای غیر ملفوظ که در محاوره، جانشین «است» می‌شود و به انتهای کلمهٔ ماقبل آن می‌چسبد، در این رمان به کسره تنزل یافته است. یعنی به این ترتیب، مشکل خواننده دوتا شده است.

مشکل دیگر در این مورد این است که همین نحوهٔ شکستن و محاوره‌ای کردن کلمه‌ها هم همیشه از یک قاعدهٔ واحد پیروی نمی‌کند. یعنی برای مثال، در مواردی شکل محاوره‌ای این یا همین به کار رفته و گاه شکل سالم آن. یا گاه تومان، گاه تومن، گاه تمن؛ گاه چائی گاه چاهی، به این‌ها وقتی برخی غلط‌های املایی و اشتباه‌های چاپی هم اضافه می‌شود، کار باز مشکل‌تر می‌شود. غلط‌هایی مثل مرحم (به جای مرهم) (ص ٤٧٠)، اصل و نصب (به جای اصل و نسب) (ص ٧٧٨)، تروش (به جای ترش) (ص ٧٩٠)

انا لله و انا الیه الراجعون (ص ١٢١١)، اقامه بست (به جای قامت بست) (ص ٧٩ و مکرر) [عدد] شست (به جای شصت) (ص ١٣٢٠)، یه باره‌گی (به جای یه‌بارگی) (ص ١٣٢٠) لامصب (ص ١٦٥٨) و لامسب در جایی دیگر، نهار (به معنی روز) (به جای ناهار؛ همه جا)، ضرب عجل (به جای ضرب الاجل یا ضرب اجل) (ص ١١٠٠ و مکرر) استغفرالله ربی و اتوبو الیه) (ص ٢٢٢ و ٢٦٧)، بوک (به جای پوک) (ص ٢٩ و مکرر)، عجلو بالصلوه (به جنای عجلوا بالصلاه) (ص ٢٦٤)، ماءالحیاط (به جای ماء الحیات) (ص ٣١٩)، خورد (به جای خرد) (ص ٣٤٩)، حریسه (به جای هریسه) (ص ٤٤٣)، کعب الاخبار (به جای کعب‌الاحبار) (مکرر)، ولایحیطون بشی من علمه (به جای ولایحیطون بشیء من علمه) (ص٤٧٨)،...

غلط‌های چاپی اثر نیز به نسبت زیاد است و نشان از بی‌دقتی در نمونه‌خوانی دارد.

با علایم نگارشی هم در این کتاب بازی‌های نامتعارف و ناچسبی شده است.

از جمله، حذف دو نقطه علامت نقل قول مستقیم، استفاده‌های بیجا از خط تیره، گاه به جای سه نقطه علامت تعلیق، گاه به جای مکث طولانی گاه به جای نقطه و گاه در بیان نقل قول مستقیم، پس از گیومه

و... ضمن آن‌که به خلاف قاعدهٔ رایج، پس از کلمهٔ گفت، گفته، بلافاصله نیامده، بلکه بی هیچ ضرورت و توجیه، به سر سطر جدید رفته است. اما همین قرارداد نامعمول هم گاه زیر پا گذاشته شده و رعایت نشده است. یا به عکس، گاه چند گفته از چند شخص متفاوت، بی‌فاصله و پی‌درپی (در یک سطر) آورده شده است و...

البته، در یک مورد، از قول یکی از اشخاص داستان، به جای اصطلاح رایج پمپ بنزین، بنزین خانه به کار برده شده است، که هرچند در توصیف خود نویسنده همان تعبیر پمپ بنزین به کار رفته، اما یک پیشنهاد و معادل جایگزین خوب قابل پیروی است.

نگاهی نطبیقی و مقایسه‌ای به پنج رمان احمد محمود

کتاب ماه «ادبیات و فلسفه»
بلقیس سلیمانی
شمارهٔ ۶۳
دی ماه ۱۳۸۱

در حضور تاریخ

رنه ولک گفته است: «ادبیات طریقی است برای درک آنچه شکست خورده و آنچه پیروز شده، یا آنچه کم کم در حیات اخلاقی جامعه نفوذ می‌کند و بر آن مسلط می‌شود.»[1] مصداق عینی این نظر رنه ولک رمان‌های وقایع نگار معاصر، نویسندهٔ توانا، شادروان احمد محمود است. محمود، فرازها و فرودهای اجتماعی تاریخ معاصرایران زمین را در آثار خود شکلی زیباشناسانه و هنری بخشیده است. پنج رمان بزرگ احمد محمود، هر کدام به نوعی به وقایع مهم تاریخ معاصرایران مربوط هستند. در رمان همسایه‌ها وقایع ملی شدن صنعت نفت، چگونگی جبهه‌گیری حزب توده، و سقوط دولت دکتر محمد مصدق بین سال‌های سی تا سی و دو، به نحو هنرمندآن‌های روایت شده است.

داستان یک شهر، روایت شکست مبارزان و روشنفکران، و رخوت و سکوت جامعهٔایران بین سال‌های سی و سه تا سی و شش است.

---

[1] ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، جلد چهارم. سعید ارباب شیرانی. نشر نیلوفر، ص ۱۹.

زمین سوخته گزارش مقاومت مردم اهواز در روزهای آغاز جنگ تحمیلی (پاییز سال ۱۳۵۹) و آشفتگی و ویرانی این شهر در زیر آتش دشمن است.

مدار صفر درجه روایت مبارزهٔ مردم بر علیه حکومت ستم شاهی از سال ۱۳۵۰ تا پیروزی انقلاب در بهمن سال ۱۳۵۷ است.

درخت انجیر معابد به رغم ساختار ویژه‌اش، نوعی روایت داستانی از رویارویی دو مقولهٔ «سنت» و «تجدد» از یک سو و به ظن بنده روایتی از شکل‌گیری نهضت‌های دینی معاصر از سوی دیگر است.

چنان‌که دیده می‌شود هر پنج متن یاد شده، متون «ارجاعی» هستند؛ متون ارجاعی به متن‌هایی گفته می‌شود که به جهان خارج از متن ارجاع داده می‌شوند. به تعبیری این متون مابه‌ازاء خارجی دارند و خوانندگان برای فهم درست آن‌ها می‌توانند به جهان خارج از متن مراجعه کنند. این جهان خارج یا «پس متن»، تاریخ و وقایع اجتماعی‌ایران هستند، حال سؤال این است که؛ به راستی چرا احمد محمود مصرانه و مجدانه تاریخ معاصرایران را دست‌مایهٔ کار هنری خود قرار می‌دهد؟ایا آنچه مورخان روایت می‌کنند کافی و بسنده نیست؟!

لوئی سباستین مرسیه در مقایسهٔ تاریخ و رمان می‌گوید: «رمان نویس، در عین حال که کاملا" به نظر می‌رسد تن به قوهٔ تخیل می‌دهد، تابلوهایی ترسیم می‌کند که بیشتر به واقعیت نزدیک باشد تا به تخیلاتی که تحت نام تاریخ می‌شناسیم. وانگهی تاریخ صرفا" با دیدی تحسین برانگیز بر پادشاهان، بر اقدامات خاص‌شان و کارهای وسیع و دسیسه‌بازی‌های سیاسی‌شان خیره می‌ماند. رمان با غروری کمتر بلاهت‌های آدمیان را دربرمی‌گیرد، سیر تحول خصلت ملی را دنبال می‌کند.»[1]

---

[1] بورنوف، رولان و اوئله رئال، جهان رمان، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، ص ۱۴۳.

بدون تردید آنچه احمد محمود از تاریخ معاصر روایت می‌کند، قبل از آن‌که تاریخ باشد رمان است، تلفیق هنرمندانهٔ واقعیت و خیال و خلق شخصیت‌هایی که در ذهن می‌مانند، آثار این نویسنده را از گزارش سادهٔ رویدادهای تاریخی فراتر می‌برند. اما بدون شک محمود مجذوب تاریخ است و آدم‌های داستان‌هایش را از دل تحولات اجتماعی بیرون می‌کشد و در بستری از رویدادهای تاریخی روایت خود را پیش می‌برد. در آثار وی، سیاست، تاریخ و جامعه با فرد و خانواده همزیستی مسالمت آمیزی دارند. اما به نظر می‌رسد، آنچه برای محمود در مرتبهٔ اول اهمیت قرار دارد روایت تحولات اجتماعی است و عناصر داستان در خدمت این مهم هستند. البته این امر به این معنا نیست که محمود مورخ است یا موفق به تلفیق امر تاریخی و امر هنری نشده است؟ برای محمود واقعیت اجتماعی چیزی بیشتر از یک سکوی پرش است. واقعیت نه تنها بستر رویدادها که اصولاً سازندهٔ مناسبت‌ها و شخصیت‌های داستانی است. محمود نه آن اندازه «فلوبری» است که بگوید: «واقعیت وجود ندارد و تنها شیوهٔ دیدن وجود دارد»[1] و نه آن اندازه «کوندرایی» است که تاریخ و واقعیت‌های اجتماعی را «موقعیت‌های وجودی» بداند. او مانند «پلخانف» ادبیات را اینه‌ای می‌داند که زندگی اجتماعی را انعکاس می‌دهد.ایا تصویری گویاتر و روشن‌تر از مدار صفر درجه برای دریافت وقایع دههٔ پنجاه‌ایران وجود دارد وایا گزارشی دقیق‌تر از زمین سوخته از جنگ شهرها، نگاشته شده است وایا می‌توان وقایع ملی شدن صنعت نفت را در جنوب نفت خیز بدون خواندن همسایه‌ها فهم و درک کرد.

البته این مسئله به معنای این نیست که آثار محمود برگردانی از تحولات اجتماعی هستند. او روایت خود را از این تحولات در شکلی بس هنرمندانه به خواننده عرضه می‌کند، اما در پی تحریف واقعیت نیست. اگرچه با نگاهی امروزی می‌توان گفت: آفرینش هر واقعیتی،

---

[1] احمدی، بابک، تفسیر و تأویل متن، نشر مرکز، ص ۱۲۱.

تحریف واقعیت است. اما ما با یک دیدگاه سنتی به سراغ آثار محمود رفته‌ایم و با همان دیدگاه نیز به ارزیابی این آثار می‌نشینیم و با عنایت به همین دیدگاه است که می‌توان دیدگاه باشلار و ریشار را که کتاب‌های یک نویسنده را از هم متمایز نمی‌کنند و هر نویسنده‌ای را نویسندهٔ یک کتاب می‌دانند، در مورد محمود تا حدی صادق دانست. مضمون واحد آثار احمد محمود- عشق و مبارزه-، ساختار تقریبا" یکسان آثار وی- به جز بحث‌هایی از رمان درخت انجیر معابد همه وقایع نگاری اجتماعی است. مکان روی دادن رویدادها جنوب، مخصوصا" شهر اهواز است. وقایع تماما"در یک شهر با یک فضا و عناصر بومی واحد روی می‌دهند. شخصیت‌ها شبیه به هم هستند و تفاوت آن‌ها به بستر اجتماعی و تاریخی بازمی‌گردد که در آن قرار دارند. البته محمود بنا به سرشت تغییرات اجتماعی آدم‌هایی متناسب با این شرایط می‌آفریند، ولی بسیاری از شخصیت‌ها مثل هم هستند، تو گویی تمامی پنج رمان بزرگ احمد محمود می‌توانست اثر واحدی باشد که زمان‌های در حدود نیم قرن را روایت کند.

برای روشن شدن این بحث و با توجه به نکتهٔ محوری این نوشته یعنی اهمیت روایت تحولات اجتماعی در نزد احمد محمود، نگاه تطبیقی و مقایسه‌ای به پنج رمان بزرگ احمد محمود داریم.

شخصیت‌های داستانی؛ قهرمان و ضد قهرمان

اولین اثر محمود- منظور رمان است- رمان همسایه‌ها است. این رمان چنان‌که گفته شد به وقایع سال‌های ۳۰ تا ۳۲ می‌پردازد، دارای یک شخصیت محوری به نام خالد است. این شخصیت در دو اثر دیگر محمود، یعنی داستان یک شهر و زمین سوخته نیز حضور دارد. بعضی از منتقدان، این سه اثر را به همین دلیل تریلوژی می‌نامند،[1] اما خود احمد

---

[1] حسن میر عابدینی در کتاب صد سال داستان نویسی، این سه اثر را یک تریلوژی می‌نامد.

محمود، با توجه به سرنوشت خالد، داستان‌های همسایه‌ها، داستان یک شهر و بازگشت را تریلوژی می‌نامد.[۱] «بازگشت» داستان بلندی از مجموعهٔ دیدار است. در این مجموعه شاسب شخصیت اصلی داستان بعد از بازگشت از تبعید و پشت سر گذاشتن بحران‌هایی سخت در نهایت تصمیم به «آغازی» دیگر می‌گیرد.

سخن محمود با توجه به موضوع آثار یاد شده درست می‌نماید، زیرا در رمان همسایه‌ها خالد بعد از طی مراحلی به یک مبارز تبدیل می‌شود. در داستان یک شهر به بندر لنگه تبعید می‌شود و در «بازگشت» با نام شاسب به اهواز برمی‌گردد. اما این اظهار نظر مانع از آن نمی‌شود که سرنوشت خالد را در زمین سوخته پی نگیریم و مرگ رقت انگیز او را با دیدهٔ تفکر ننگریم. به عبارتی شاسب «بازگشت» در زمین سوخته همان خالدی است که نگران کار اداری و زن و فرزند خود است و این همه مانع از آن نمی‌شود که این قهرمان همسایه‌ها و تبعیدی داستان یک شهر و مرد سرگردان «بازگشت»، در زمین سوخته از سیطرهٔ سیاه مرگ بگریزد. به نظر می‌رسد خالد تنها قهرمان رمان‌های احمد محمود است. به عبارتی تنها در رمان همسایه‌ها است که محمود سعی می‌کند مراحل رشد و تغییر یک شخصیت و تکامل و برکشیدن او را نشان دهد. خالد در همسایه‌ها از نوجوانی بازیگوش، به مبارزی تیزبین تبدیل می‌شود. اما در داستان یک شهر همین خالد، روشنفکر شکست‌خورده‌ای است که از یک سو با روی آوردن به عرق و تریاک سعی در گذران روزهای کشدار تبعید می‌کند و از سوی دیگر با یادآوری گذشته و خاطرهٔ پایمردی‌های افران اعدام شده سعی در زنده نگاه داشتن خود دارد، چرا که «آنگاه که فراموش می‌کنیم، می‌میریم، زیرا مرگ از دست دادن اینده نیست، از دست دادن گذشته است».[۲]

---

[۱] گلستان، لیلی، حکایت حال (گفت وگو با احمد محمود)، کتاب مهناز، ص ۱۳۹.

[۲] فوئنتس، کارلوس، خودم با دیگران، عبدالله کوثری، ص ۲۸۳.

داستان یک شهر داستان شکست و درک شکست است، طبیعی است که قهرمان ندارد، آدم‌های این رمان، مردمانی فراموش شده هستند، آن‌ها درگیر در زندگی پوچ شهری در انتهای جهان هستند، و اگر نبود خاطرهٔ جانفشانی‌های افسران اعدام شده، راوی نیز، فرومایه‌ای در حد اندازه انور مشدی، گیلان و دیگران بود. زمین سوخته نیز فاقد قهرمان است. حتی فاقد شخصیت یا شخصیت‌های مرکزی است. نویسنده در این اثر تلاش می‌کند تا وضعیت همهٔ گروه‌های اجتماعی را در شرایط بحرانی جنگ نشان بدهد. به همین دلیل آدم‌های گوناگون در این اثر حضور دارند. باران دانشجو است، محمد میکانیک کارگر است، کل شعبان کاسب است. امیر سلیمان بازنشسته است. رضی جیب‌بر و احمد فری بیکار و خلاف کار هستند و...

در زمین سوخته نویسنده سعی می‌کند انرژی داستان را به تساوی بین شخصیت‌ها تقسیم کند. هر یک از این آدم‌ها به گونه‌ای بیانگر وضعیت و شرایط اجتماعی خاص آن دوران هستند. با وجود این نویسنده به راوی، شاهد، خالد، باران، ننه باران، محمد میکانیک و کل شعبان توجه بیشتری نشان می‌دهد و در این میان حرف‌های پرشور محمد میکانیک و شهادت باران و کنش‌های ننه باران آن‌ها را شخصیت‌های برجسته رمان می‌کند. اما هیچ یک از این شخصیت‌ها نه قهرمان و نه شخصیت محوری هستند و در همین اثر است که نویسنده قهرمان روزگار جوانی نسل خود را به قربانگاه می‌فرستد. تو گویی مرگ خالد در این اثر پایانی است بر زندگی مبارزانی که روزگاری برای تغییر شرایط اجتماعی جان‌فشانی می‌کردند.

در مدار صفر درجه دو شخصیت محوری، با انبوهی شخصیت فرعی وجود دارد. باران، شباهت‌های زیادی با خالد همسایه‌ها دارد، اما نه تنها قهرمان نیست بلکه شخصیت محوری رمان نیز محسوب نمی‌شود. او نه حساسیت و تیزبینی خالد را دارد و نه جرأت و جسارت او را. البته به نظر می‌رسد خود شخصیت امکانات و ظرفیت‌های زیادی برای برجسته

شدن دارد. اما به دو دلیل نویسنده این ظرفیت‌ها را نادیده می‌گیرد، اول اینکه زمانهٔ نگارش مدار... با همسایه‌ها متفاوت است. او برای اینکه مدار... نیز «سرنوشت همسایه‌ها را پیدا نکند،[۱] از باران، موجودی منزه می‌سازد و حتی عشق او و مائده را پر و بال نمی‌دهد.[۲] باران از نوجوانی گام به ساحت جوانی می‌گذارد، بدون اینکه خواننده شاهد این تغییر باشد. از خام فکری به دنیای مبارزه پرتاب می‌شود و سهم انتخاب و عمل در این فراروی بسیار ناچیز است، او تنها یک ماشین تحریر را در خانهٔ مائده پنهان می‌کند و اعلامیه‌ای به خانه می‌آورد و این‌همه در اواخر سال ٥٦ و سال پر التهاب ٥٧ اتفاق می‌افتد.

دلیل دوم در عدم پرداخت جامع شخصیت باران در رمان مدار... را باید در بدیع نبودن شخصیت «باران» دانست، زیرا باران نسخهٔ بدل خالد در روزگاری دیگر است و از آنجا که نویسنده قبلا" سرگذشت خالد را تا رشد نهایی دنبال کرده است، اکنون حرفی تازه دربارهٔ باران ندارد. به همین دلیل است که نویسنده سرگذشت باران را در زندان دنبال نمی‌کند، زیرا او قبلا" این کار را دربارهٔ خالد انجام داده است. البته دنبال کردن سرگذشت خالد در زندان به معنای چشم پوشی نویسنده از تحولات بیرون از زندان در ماه‌های پرالتهاب به بار نشستن انقلاب است. به همین دلیل به نظر می‌رسد، نویسنده دیدگاه دقیقی را برای بیان وقایع و تحولات دههٔ پنجاه برنگزیده است. وی تا آن زمان که باران دستگیر

---

[۱] بنا بر گفته نویسنده رمان همسایه‌ها سال‌هاست مجوز نشر نگرفته است. وی می‌گوید: به گمان من، همسایه‌ها هم خوش اقبال‌ترین و هم بد اقبال‌ترین کتاب من است. به این معنی که این کتاب بیست و هشت سال پیش نوشته شده است. از این بیست و هشت سال، بیست و پنج سال اجازه چاپ نداشته است! قبل از انقلاب به عنوان یک کتاب سیاسی مخالف با حاکمیت و حالا هم به عنوان یک کتاب مبتذل. ص ۱۳۸- حکایت حال.

[۲] نویسنده خود نیز به این مسئله اعتراف دارد: وی در این خصوص می‌گوید: به نظر می‌آید در مدار صفر درجه باید به عشق بیشتر می‌پرداختم- عشق مائده و باران- از طرف دیگر می‌بینم که این عشق را ساده و نجیب دیده‌ام. ص ٦٥، حکایت حال.

می‌شود تقریبا" پشت سر باران حرکت می‌کند و از زاویهٔ دید او وقایع را روایت می‌کند- تقریبا" دو سوم رمان به این شیوه روایت می‌شود- اما وقتی باران را روانهٔ زندان می‌کند بیشتر پشت سر نوذر حرکت می‌کند و با کنشهای او روایت را پیش می‌برد.

آیا اگر نویسنده از همان ابتدا، زاویهٔ دانای کل محدود را انتخاب می‌کرد و همراه با نوذر یا باران روایت را پیش می‌برد، منطق روایت مستحکم‌تر نمی‌نمود؟ایا این دوگانگی باعث تشتت در شیوهٔ روایت نشده است؟

به نظر می‌رسد نویسنده با انتخاب باران و نوذر به عنوان دو شخصیت محوری، قصد دارد نگرش دو نسل را به پدیدهٔ انقلاب بیان کند؛ نسلی که شکست را تجربه کرده است و نسلی که انقلاب را خلق و تجربه می‌کند. به همین دلیل نویسنده سرگذشت هر دو شخصیت را دنبال می‌کند.

از نوع پرداخت داستان مدار... چنین برمی‌آید که نویسنده مصمم است سهم مبارزات مسلحانهٔ دههٔ پنجاه را در این اثر نشان بدهد. او در طول داستان، مرتب از بمب‌گذاری‌ها، ترورها، حمله به بانک‌ها و... سخن می‌گوید، و با وارد کردن منیجه و نامدار به دنیای داستان سعی می‌کند، نمایندگانی از این شیوه مبارزاتی به خواننده نشان دهد. اما این دو عملا" به سرعت از جهان داستان بیرون می‌روند و گاه‌گاه، از طریق دیگران، خبری دربارهٔ آن‌ها به خواننده داده می‌شود. باران به رغم رابطه‌اش با مائده آدم سیاسی نیست و در حرکات و اطوار او نیز نشان‌های برای حرکت انقلابی وجود ندارد. مثل بسیاری از جوانان اواخر دههٔ پنجاه به دنیای سیاست پرتاب می‌شود. عملا" جز در آخر رمان آنجا که کفتر غریبه را می‌کشد و همراه مائده بچهٔ منیجه و نامدار را به خانه می‌آورد- ظاهرا" این اتفاقات در روز ۲۲ بهمن سال پنجاه و هفت رخ می‌دهند- هیچ عمل و کنش انقلابی از او سر نمی‌زند. به عبارتی باران شخصیتی

زنده و جاندار مانند خالد همسایه‌ها نیست، اگرچه از جهت نوع زیست کم و بیش مثل خالد است.

اما شخصیت محوری دیگر رمان مدار... نوذر اسفندیاری است. او به نوعی ضد قهرمان است. مردی میانسال که سالهای ملی شدن صنعت نفت را دیده و ضربه خورده است. او زنده‌ترین، جذاب‌ترین و ماندگارترین شخصیت رمان مدار.. است و به نوعی دن کیشوت ادبیات معاصرایران است، مردی رویایی، ساده دل و لاف زن. او بیش از هر شخصیتی در رمان‌های احمد محمود ویژگی‌های یک مرد جنوبی را دارد، بذله گو و لاف زن، اما ساده دل و مهربان، کمتر عمل می‌کند بیشتر حرف می‌زند. او از جهت شخصیت پردازی نیای «فرامرز»، در رمان درخت انجیر معابد است. رفتار نوذر رفتاری اسکیزوفرنیک است، هم پس می‌زند، هم پیش می‌کشد، هم تأیید می‌کند، هم رد می‌کند. بعدها فرامرز در درخت... با دو عنصر «سنت» و «تجدد» این نوع رفتار را دارد.

در درخت انجیر معابد نه تنها قهرمانی وجود ندارد که اصولا" نویسنده نوع قابل قبولی از یک ضد قهرمان را در ادبیات داستانی معاصر می‌آفریند.

فرامرز شخصیت محوری رمان پرحجم و پر شخصیت درخت انجیر معابد است. او برخلاف نوذر که زندگی ساکن و راکدی دارد، زندگی پر ماجرایی دارد. قبل از پرداختن به دیگر شخصیت‌های خلق شده در رمان‌های محمود این سؤال مطرح می‌شود که چرا محمود با قهرمان- خالد در همسایه‌ها- شروع می‌کند و با ضد قهرمان، رمان‌هایش را تمام می‌کند؟ایا او دوران قهرمان سازی در ادبیات را سپری شده می‌بیند؟ایا با توجه به مقاطع تاریخی مختلفی که بستر شکل‌گیری رمان‌هایش هستند دست به خلق قهرمان یا ضد قهرمان می‌زند؟ایا محمود در چهار رمان بعد از همسایه‌ها، نویسنده‌ای پیشتاز و مدرن است؟

به نظر می‌رسد نوع تحولات اجتماعی و موضوع مطرح شده در آثار محمود است که سبب خلق قهرمان یا ضد قهرمان می‌شود.

آدم‌های رمان‌های محمود بیشتر حاشیه‌نشین‌ها، کارگران، کاسب‌های جزء، دانشجویان، نظامیان، راننده‌ها، ولگردان، روسپی‌ها و... هستند. در یک نگاه اجمالی می‌توان گفت زن‌ها جایگاه ممتازی در آثار محمود ندارند، اما به طور کلی سه دسته زن در رمان‌های محمود وجود دارد: دسته اول «مادران» هستند، نگاه نویسنده به این گروه نگاهی مشفقانه است. مادر خالد، زنی زحمتکش و منیع طبع است. او گرسنگی را بر گرفتن غذا از ثروتمندان ترجیح می‌دهد. «خاور» مادر «باران» نیز شباهت بسیاری به مادر خالد دارد. او نیز رنج می‌کشد و در خود فرو می‌ریزد. اما نقش مادرانهٔ خود را در قبال فرزندان از یاد نمی‌برد. «ننه باران» در زمین سوخته شاید در رمان‌های محمود تنها مادری باشد که نقش اجتماعی می‌پذیرد. او اسلحه به دست می‌گیرد و در آشوب جنگ از شهر محافظت می‌کند و بر روی خلافکاران آتش می‌گشاید. او در هنگامهٔ شهادت تنها فرزندش نیز استوار می‌ماند:

«... نگاهم به ننه باران کشیده می‌شود. مثل خدنگ، راست‌ایستاده است. قنداق تفنگ تو پنجه‌اش فشرده می‌شود. نوار فشنگ رو سینه‌اش برق می‌زند. نگاه ننه باران، انگار که از آتش است.»[1]

اما این استواری دیری نمی‌پاید، ننه باران پس از اجرای حکم خلافکاران در خود فرو می‌ریزد و به نقش همیشگی زن‌ایرانی روی می‌آورد:

«... ننه باران، حالا روزها می‌رود مسجد که درس قرآن بخواند. انگار که از همه چیز زده شده است و انگار که با همه کس قهر کرده است و به مسجد رو آورده است.»[۱]

دومین دستهٔ زنان رمان‌های محمود را می‌توان «معشوقه‌ها» نامید، شاید بتوان به نوعی آن‌ها را زنان اثیری نیز نامید. وجود این زن‌ها البته به وجود شخصیت‌های محوری الصاق شده است. «سیه چشم» در رمان همسایه‌ها نقش یک معشوقهٔ رؤیایی را بازی می‌کند، اما همین شخصیت در خدمت اهداف نویسنده و وقایع‌نگاری او قرار می‌گیرد. او که به حسب تصادف با خالد آشنا شده است، به دلیل موقعیت طبقاتی‌اش عشقی ممنوع را رقم می‌زند، عشقی که در نهایت ناکام می‌ماند.

عشق مانده و باران در رمان مدار... موانع عشق خالد و سیه چشم را ندارد، اما شتاب حوادث مانع از تأمل نویسنده بر عشق این دو می‌شود. عشق این دو در حد یک رابطهٔ ساده و در نهایت رابطهٔ مبارزاتی باقی می‌ماند.

عشق فرزانه و فرزین در رمان درخت... از نوع عشق‌های لیلی و مجنونی است. سرانجام این عشق جنون فرزین و خودکشی فرزانه است.

اما دسته سوم زنان در رمان‌های محمود، زنان روسپی هستند. حضور این قشر را در رمان داستان یک شهر به خوبی میتوان دید. لایهٔ اولیهٔ رمان داستان یک شهر را زندگی شریفه تشکیل می‌دهد. آغاز و انجام رمان با حضور او رقم می‌خورد. او روسپی شریفی است و مرگ او رفت انگیز است. در همین رمان خورشید کلاه، طلا و قدم خیر نیز تقریبا" نقش زنان روسپی را بازی می‌کنند و همهٔ آنان به نوعی قربانی مناسبات و شرایط ناعادلانهٔ جامعه هستند. بلور در رمان همسایه‌ها نقش یک روسپی را بازی

---

[۱] همان، ص ۳۱۰.

می‌کند. نویسنده بر رابطهٔ او و خالد تأمل می‌کند، زیرا این رابطه برای خالد بلوغ جسمی را به دنبال دارد.

زری خالدار در رمان مدار... با اطواری روسپی منشانه در دو صحنهٔ کوتاه نشان داده می‌شود. اما در این رمان حجیم سه جلدی نه از روسپی خانه خبری هست و نه از روسپی‌ها.

تنها شخصیت زنی که در رمان‌های محمود، مورد تأمل نویسنده قرار گرفته است و شخصیت او به نوعی مورد کنکاش روانکاوانه واقع شده، خانم تاج الملوک عمهٔ فرامرز در درخت انجیر معابد است. زنی که از لحاظ جنسی دچار سرخوردگی شده و به همین دلیل نوعی نفرت از جنس مرد را در زنان اطرافش ایجاد می‌کند. شخصیت زری و فرزانه شخصیت‌های کمکی برای فهم لایه‌های مختلف شخصیت تاج‌الملوک هستند.

اما زن‌های مبارز نیز چندان جایگاهی در رمان‌های محمود ندارند، تنها در رمان مدار... نویسنده با خلق شخصیت منیجه، آفاق و مانده... چشم‌اندازی مبهم از نقش زنان مبارز در تحولات اجتماعی ارائه می‌کند. به نظر می‌رسد محمود زنان طبقات فرودین را در نقش مادر و خواهر و روسپی بهتر از دیگر زنان می‌شناسد، به همین دلیل در پرداخت شخصیت این زنان استادی نشان می‌دهد.

در پایان این بحث حیف است که از شخصیت بلقیس همسر نوذر اسفندیاری نام نبریم. این زن، ساده و دوست داشتنی است و اگر نوذر را دن‌کیشوت بنامیم او را باید سانچو پانزای این دن‌کیشوت بخوانیم؛ همراهی که لاف زدن «سرورش» را تاب می‌آورد و با بلاهت‌های شیرینش این سفر و همراهی را جذاب و هموار می‌کند.

نکتهٔ آخر اینکه نقش نمادین بی‌بی‌سلطنت مادربزرگ باران را در رمان مدار... نباید دست کم گرفت. دربارهٔ این نقش در بخش‌های بعد بیشتر سخن خواهیم گفت.

شایان ذکر است برخلاف مادران که در رمان‌های محمود حضور دارند، پدران در این رمان‌ها غایب هستند. پدران یا در سفر، یا مرده‌اند، یا کشته شده‌اند. پدر خالد در همسایه‌ها بعد از چله‌نشینی راهی کویت می‌شود. در داستان یک شهر راوی هیچ حرفی از خانواده و یا از پدر خود نمی‌زند. در زمین سوخته پدر راوی مرده و پدر باران- پسر ننه باران- در همین رمان سال‌ها قبل کشته شده است. در مدار... پدر باران کشته شده و یاد او نه در باران که در خاطرهٔ بی‌بی‌سلطنت و خاور زنده است. پدر فرامرز در رمان درخت... نیز مرده است. نام او یادآور شکوه و عظمتی است که در عهدی دیگر وجود داشته است.

در رمان‌های محمود، پسران در غیاب پدران می‌بالند و عمل می‌کنند، تو گویی در رمان‌های محمود نه سنت شرقی پسر کشی (تجدد) که سنت غربی پدر کشی (سنت) وجود دارد. آیا این امر به معنای نفی سنت و امید به پیروزی تجدد است؟ آیا می‌توان این پدیده را در رابطه با عقدهٔ ادیپ تجزیه و تحلیل کرد!؟

کودکان نیز در رمان‌های محمود غایب هستند، در رمان همسایه‌ها نوجوانانی که در آستانهٔ جوانی قرار گرفته‌اند حضوری چشم‌گیر دارند. در داستان یک شهر کودکان به شکل توده‌ای بی‌شکل و هویت تنها در چند صحنه در خیابان به دنبال بزرگ‌ترها روان هستند و تنها در خاطرهٔ راوی، دختر بچه‌ای که ظاهرا" فرزند یکی از افسران اعدام شده است، حضوری لحظه‌ای دارد. در زمین سوخته نیز کودکان حضور مؤثری ندارند. در رمان حجیم مدار صفر درجه، انتظار ظهور یک کودک در خانوادهٔ نوذر وباران بیشتر کارکردی نمادین می‌یابد و تولد کودک منیجه و نامدار- به نام پیروز- در آستانهٔ پیروزی انقلاب، بیان روشن پیام نویسنده است. در درخت انجیر معابد نیز جز برادر زری که نویسنده او را برای هنگامهٔ ظهور مرد سبز چشم آماده می‌کند، زندگی کودکان‌های وجود ندارد.

در باب نامگذاری شخصیت‌ها در رمان احمد محمود می‌توان بحثی مفصل و طولانی داشت[1] که از حوصلهٔ این نوشته بیرون است. ما تنها به این نکته اشاره می‌کنیم که نویسنده در بعضی آثارش از اسامی خصیصه نما استفاده می‌کند. در بعضی دیگر، اسامی کارکردی نمادین می‌یابند، برای مثال نام «شریفه» برای یک روسپی، بیان کنندهٔ این نکتهٔ اخلاقی است که این زن به رغم خودفروشی انسانی «شریف» است. نام فرزند منیجه و نامدار که در آستانهٔ پیروزی انقلاب زاده می‌شود و «پیروز» نام می‌گیرد، کنایه از «پیروزی» انقلاب است، به عبارتی ثمرهٔ مبارزه و همراهی مبارزان دههٔ پنجاه و «پیروزی» انقلاب است که اکنون در دست‌های نسل انقلاب است- باران و مائده- .

ساختار و شیوهٔ روایت: از عدم شناخت به شناخت

احمد محمود در جایی گفته است «... همسایه‌ها را بیشتر با نوعی غریزه و کمتر با شناخت داستان نوشته‌ام، در حالی که این کتاب آخرم- مدار صفر درجه- را بیشتر با شناخت داستان و کمتر از روی غریزه نوشته‌ام.»[2] همسایه‌ها، به شیوهٔ اول شخص روایت می‌شود، راوی خالد است که خود قهرمان و شخصیت محوری رمان است. رمان همسایه‌ها از یک دیدگاه، رمان «شخصیت» و از دیدگاهی دیگر رمان «تاریخی» است. در این اثر خالد پانزده ساله به مبارزی حزبی تبدیل می‌شود. همهٔ حوادث از دریچهٔ ذهن او روایت می‌شود و خود کانون رویدادهاست.

از طرفی آنچه بر خالد می‌گذرد در بستری از تحولات اجتماعی و تاریخی روایت می‌شود و نویسنده از رهگذر سرگذشت فردی، چشم اندازی از تحولات تاریخی را نیز پیش روی خواننده قرار می‌دهد. به رغم گفتهٔ نویسنده در بالا، همسایه‌ها یکی از زیباترین رمان‌های نویسنده است

---

[1] ر.ک: کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ٤۹، ص ٦۱.

[2] گلستان، لیلی، حکایت حال، کتاب مهناز، ص ۲۱.

و اگر برخی تحلیل‌های ایدئولوژیک و حزبی نویسنده نبود، این اثر یکی از منسجم‌ترین و خوش‌ترکیب‌ترین رمان‌های معاصر بود. با وجود این نگارنده بر این باور است که همسایه‌ها همچنان بهترین اثر محمود است.

داستان یک شهر از جهت ساختار رمانی بسامان نیست، رمان به شیوهٔ اول شخص روایت می‌شود. خالد تبعیدی داستان... ضمن بیان رویدادهایی که در بندر لنگه اتفاق می‌افتد، با یادآوری خاطرات خود از پادگان دو زرهی و اعدام افسران، روایتی چندپاره ارائه می‌کند. خاطرات در آغاز به شیوهٔ تداعی معانی احضار و روایت می‌شوند، اما در نهایت نویسنده در فصل‌های هفتم، هشتم و نهم این شیوه را نیز کنار می‌گذارد و یک نفس ماجراهای گذشته را تعریف می‌کند. اگر «جریان سیال ذهن را بدون انتخاب، بدون مرتب کردن، بدون سانسور»[1] بدانیم، باید بگوییم، شیوهٔ یادآوری در رمان داستان... به هیچ وجه به شیوهٔ جریان سیال ذهن صورت نگرفته است؛ تداعی‌ها، مرتب و منظم، منسجم و زمانمند هستند.

به عبارتی در رمان داستان... تکه‌ها در کنار یکدیگر چیده شده‌اند و تلفیق و ترکیبی هنرمندانه از گذشته و حال صورت نگرفته است. در این اثر، ترکیب بندی عنان گسیخته است. به همین دلیل می‌توان گفت رمان داستان یک شهر اثری منسجم و سامانمند نبوده و از ساختمان محکمی برخوردار نیست.

رمان زمین سوخته، به شیوهٔ وقایع نگاری اجتماعی نوشته شده است و باز هم نویسنده از زاویهٔ دید «من راوی» استفاده کرده است. ضعف عمدهٔ این اثر شیوهٔ گزارشی آن است. راوی گاه مانند یک ضبط صوت آنچه را که شنیده گزارش می‌کند. البته بخش‌هایی که به شیوهٔ داستانی روایت می‌شود، هنرمندانه و خلاقانه است. بهترین بخش‌های داستانی کتاب را می‌توان در بخش مربوط به شهادت و خاکسپاری خالد و

---

[1] بورنوف، رولان و اوئله رئال، جهان رمان، ص ۸۱.

توصیف محلهٔ موشک باران شدهٔ ننه باران مشاهده کرد. این اثر تصویری گویا از جنگ شهرها و وضعیت اجتماعی آن دوره را به خواننده ارائه می‌کند.

رمان مدار... از جهت شیوهٔ روایت با سه اثر قبلی تفاوت چشمگیری دارد.در این اثر نویسنده از زاویه دید دانای کل برای روایت داستان استفاده می‌کند. در آغاز به نظر می‌رسد نویسنده از زاویهٔ دید دانای کل محدود استفاده می‌کند، زیرا روایت با کنش‌های باران پیش می‌رود و خواننده همراه با باران به مکان‌های مختلف می‌رود و با شخصیت‌های گوناگون آشنا می‌شود. اما در طول رمان مخصوصا" از زمانی که باران دستگیر و زندانی می‌شود، نویسنده رویدادها را همراه با کنش‌های نوذر دنبال می‌کند و در اواخر داستان آنجا که رویدادها به سوی پیروزی انقلاب سیر می‌کنند و پاساژ ستاره آبی آتش می‌گیرد، نویسنده از زاویهٔ دید دانای کل بهره می‌برد تا وقایع را روایت کند. به عبارتی شیوهٔ روایت در این اثر و به ظن نگارنده در همهٔ آثار محمود تابع بیان تحولات اجتماعی است. محمود می‌خواهد تصویری گویا از تحولات اجتماعی ارائه کند. به همین دلیل نیز در بعضی مواقع منطق روایت را رعایت نمی‌کند. برای مثال چگونگی شکل‌گیری تیپ فرصت طلبی مانند شهروز در آستانهٔ انقلاب، نویسنده را برآن می‌دارد تا کنش‌های او را به طور مستقل دنبال کند. چنان‌که در رمان داستان یک شهر نیز نویسنده منطق روایت را نادیده می‌گیرد تا وضعیت زندانیان سیاسی، چگونگی مقاومت و شهادت آن‌ها را در سه فصل پی‌درپی بدون در نظر گرفتن منطق داستان روایت کند.

رمان مدار... از جهت نوع و جنس روایت به رمان زمین سوخته نزدیک است، اگرچه در این اثر ریتم تند حوادث، روایت را سرعت

می‌بخشد و نوعی داستان به وجود می‌آورد که خود نویسنده آن را «تعریف در حرکت می‌نامد.»[۱]

در این شیوه روایت شتاب می‌گیرد و تصویری می‌شود. زبان ساده و فاقد توصیفات پر طول و تفصیل است. جملات کوتاه می‌شوند و روایت پا به پای شتاب حوادث، شتاب می‌گیرد. چنان‌که در صحنهٔ کشته شدن نوذر، زبان، سرعت لحظات و حوادث را در حرکتی شتاب‌وار نشان می‌دهد.

البته تکرار کنش‌ها گاه این سرعت را از روایت می‌گیرد. نویسنده بارها برای نوذر بساط عرق‌خوری می‌گستراند، تا بهآن‌های برای روایت تحولات اجتماعی (اخبار بی‌بی‌سی را نوذر در همین لحظات گوش می‌کند، یا اعلامیه‌ها را در همین مواقع می‌خواند) و وضعیت خانواده داشته باشد. البته شخصیت شوخ و بذله‌گوی نوذر مانع از آن می‌شود که خواننده از خواندن این صحنه‌های تکراری احساس کسالت کند.

رمان مدار... بین رمان شخصیت و رمان عمل سرگردان است، زیرا در این اثر از یک سو شاهد رشد و تکامل شخصیت «باران» هستیم و از سوی دیگر حوادث داستانی بر این سویهٔ رمان سایه می‌گسترانند و بار روایت تحولات اجتماعی و تاریخی بر زندگی فردی و خانوادگی سنگینی می‌کند و این همه بیانگر این نکته هستند که در رمان‌های محمود شخصیت‌ها و رویدادهای فردی در خدمت تحولات اجتماعی هستند. برای اثبات این مدعا کافی است خط داستان را در رمان حجیم مدار... دنبال کنیم: باران بعد از مرگ بابان (بابو)، تحصیل را رها می‌کند، به سلمانی یارولی می‌رود تا آرایشگری یاد بگیرد. در این مکان با مبارک، نبی، حاج آقا عطار و تراب آشنا می‌شود، و با حضور مائده در خانه‌شان (به عنوان مستأجر) با او رابطه‌ای عاشقانه پیدا می‌کند، بعد از مدتی به علت رابطه با برهان دستگیر می‌شود اما بلافاصله آزاد می‌شود. مجددا"

---

[۱] گلستان، لیلی، حکایت حال، ص ۱۷.

در سال ۱۳۵٦ به دلیل همکاری با حاج آقا عطار و فعالیت سیاسی زندانی می‌شود. در آستانهٔ پیروزی انقلاب از بیمارستانی که در آن بستری است فرار می‌کند و همراه مردم در روزهای پرالتهاب پیروزی انقلاب فعالیت‌هایی انجام می‌دهد.

این خط داستان یک خط روایی رمان مدار... است. در حالی که در این اثر داستان زندگی نوذر اسفندیاری نیز با طول و تفصیل فراوان تا آخرین لحظه روایت می‌شود. به عبارتی زندگی نوذر خود داستان مستقلی است که خلاصهٔ خاص خود را دارد. علاوه بر روایت‌های ذکر شده، داستان مهاجرت عمو فیروز و زندگی بچه‌های او شهباز و شهروز نیز دنبال می‌شود و از همه مهم‌تر بخش عمده‌ای از رمان به زندگی یارولی، سلمانی‌ای که به درون نظام کشیده می‌شود و با همکاری با ساواک و قاچاق مواد مخدر به زندگی خود سر و سامانی می‌دهد، اختصاص دارد. این خط‌های گوناگون داستانی، نشان از تلاش نویسنده برای ارائه تصویری گویا از اوضاع اجتماعی دههٔ پنجاه دارد. به عبارتی نویسنده روایت‌های گوناگونی را شکل می‌دهد، تا بیانی روشن از تحولات تاریخی این دوره داشته باشد.

نکتهٔ دیگری که در خصوص رمان مدار... ، شایان ذکر است، تلاش نویسنده برای عمق بخشیدن به روایت داستانی خود است، به عبارتی او سعی می‌کند داستان را چند لایه کند. البته این عمل تقریبا" در اواخر داستان به شکلی کنایی صورت می‌گیرد، به طوری که می‌توان به نوعی پیام نویسنده را نیز در همین‌جا جست‌وجو کرد.

این روایت‌ها تقریبا" به طور موازی با هم پیش می‌روند و در نهایت در پایان رمان در کنار یکدیگر تولید معانی گوناگونی می‌کنند. چنان‌که گفته شد روایت بی‌بی‌سلطنت، مادر نوروز (پدر باران) یکی از این روایت‌ها است. بی‌بی‌سلطنت در بی‌زمانی سیر می‌کند. او گذشته را در حال حاضر می‌بیند، بی‌موقع اذان می‌گوید و نماز می‌خواند و به نوعی

دچار پریشان حالی است. بی‌بی‌سلطنت تقریباً" همزمان با باردار شدن بلقیس بعد از پانزده سال انتظار، به نوعی هوشیاری خود را باز می‌یابد. این واقعه در سال ۱۳۵۷ رخ می‌دهد، یعنی سالی که رویدادهایی که منجر به انقلاب می‌شوند سرعت می‌گیرند. در همین سال ماهی طلایی که نوذر خریده است باردار است و همزمان نیز سر و کلهٔ «بوش لمبو» ماهی سبیل داری که به ظن نوذر لجن خوار است ولی در واقع بچه ماهی‌های «تک افتاده» را می‌خورد، پیدا می‌شود. در آستانهٔ پیروزی انقلاب بی‌بی سلطنت خواهان رفتن به خانهٔ عمو فیروز است:

«سایهٔ بی‌بی افتاد کف‌ایوان- چراغ پر نور اتاقی پشت سرش بود- بعد، خود بی‌بی آمد بیرون. رنگ و رویش سرخ بود. چشمانش زنده و درخشان بود. پیش آمد و حرف زد. صداش زنگ داشت- اگر کسی همپام نمیاد، خودم تنها میرم خانهٔ کل فیروز- اینجا مو دیگر کاری ندارم، اگر بمانم تمام میشم!- باران و خاور به یکدیگر نگاه کردند، بعد، نگاه بی‌بی کردند- دیدند که گلویش سرخ است و مقنعه به سر دارد و تسبیح را به گردن انداخته است و چادرش دستش است و حرف می‌زند- میخوام برم ئونجا تنور بزنم، نان بپزم، گاو بدوشم، مرغان بخوابانم. هزارتا کار دارم- هزار تا درد بی درمان دارن که مو باید علاجش کنم. به مو احتیاج دارن- اگر دیر برم همه از دست میرن.»[1]

آیا می‌توان بی‌بی‌سلطنت را «مام وطن» نامید که اکنون هوشیاری خود را باز یافته و تصمیم به «آغازی» دیگر گرفته است.

از طرفی بلقیس در سال ۵۷ باردار می‌شود. اگر پانزده سال است که آن‌ها منتظر بچه هستند معنای این سخن آن است که آن‌ها از سال ۱۳۴۲ که خود نقطه عطفی در تحولات معاصر است منتظر این «تولد» و «زادن» بوده‌اند و اکنون در سال پنجاه و هفت می‌رود که این کودک به دنیا بیاید.

---

[1] محمود، احمد، مدار صفر درجه، جلد سوم، انتشارات معین، ص ۱۷۵۵.

اما داستان در همین‌جا ختم نمی‌شود. سرنوشت همهٔ این کنش‌ها را باید در یکه تازی بوش لمبو و قلع و قمع ماهی‌های جوان دید:

«باران نگاه انگشت مانده کرد- انگشتری بود. دست به جیب کرد. دستبند را درآورد. پیش رفتند تا پای حوض، باران پیروز را گرفت و دست چپ را دراز کرد. مائده دستبند را انداخت به مچ باران.»[۱]

این نگرش نمادین نویسنده مقدمه‌ای است بر رمان خواندنی درخت انجیر معابد که به نوعی گسترش یافتهٔ همین شیوه و نگرش است.

ساختار درخت انجیر معابد با دیگر رمان‌های محمود تفاوت‌های چشم‌گیری دارد. در این اثر نویسنده وقایع نگار ما تلاش می‌کند، تجربهٔ تازه‌ای در زمینهٔ ساختار و تکنیک داشته باشد. از جهت موضوع نیز این اثر مقطع تاریخی خاصی را روایت نمی‌کند، اگرچه در یک نگاه کلی موضوع این اثر، برخورد و تقابل دو مقولهٔ «سنت» و «تجدد» در تاریخ معاصر ایران زمین است. مهم‌ترین ویژگی این اثر، همزیستی «رئالیسم» با «سوررئالیسم» است. در اینکه این همزیستی چقدر ضروری و منطقی می‌نماید و چه اندازه قرین موفقیت است، دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد، اما اکثر قریب به اتفاق منتقدین بر این باورند که محمود در این وادی خطر کرده است.[۲]

رمان در حقیقت از جهت شیوهٔ نگارش به دو پاره تقسیم می‌شود: در پارهٔ اول ما با متنی رئالیستی روبه‌رو هستیم، حدود نهصد صفحهٔ اول کار به این شیوه، نوشته شده است. مابقی رمان تا پایان به نوعی به شیوهٔ سوررئالیستی تحریر شده است. به راستی چرا این وقایع نگار موفق تاریخ معاصر دست به خلق چنین اثری می‌زند؟ایا محمود حرف‌هایی برای گفتن دارد که بیان آن‌ها را به شیوهٔ نمادین ترجیح می‌دهد؟[۳]

---

[۱] همان، ص ۱۷۸۲.

[۲] ر.ک: کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۴۹، میز گرد نقد و بررسی رمان درخت انجیر معابد.

[۳] ر.ک: «این یک درخت نیست»، بلقیس سلیمانی، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۴۹.

رمان درخت... داستانی انعطاف پذیر دارد، به این معنا که نویسنده به ماجراهای فرعی «گریز» زده و یا از «رؤیا»، «کابوس» و دیگر عناصر برای پر و بال دادن به داستانش بهره برده است. ماجرای فرزین، داستان زندگی زری، از نوع ماجراهای فرعی هستند، محمود تا ظهور مرد سبز چشم، همان محمود رمان‌های دیگر است.

از هنگامهٔ ظهور مرد سبز چشم ما با نویسنده‌ای روبه‌رو هستیم که دست به تجربهٔ تازه‌ای در زمینهٔ تکنیک می‌زند. به نظر می‌رسد حتی در این تجربهٔ تازه نیز محمود به چیزی ورای تکنیک می‌اندیشد، او تکنیک را در خدمت درونمایهٔ داستان قرار می‌دهد. محمود شیفتهٔ تکنیک نیست و دغدغهٔ خلق اثری تکنیکی را ندارد. او حرف‌های مهمی برای گفتن در باب برخورد سنت و تجدد و نقش باورهای مردم در فروپاشی و یا مقابله با تجدد دارد. به نظر نگارنده محمود به تکنیک متوسل می‌شود تا حرف‌هایش را در باب برخی حرکت‌های اجتماعی معاصر به شکلی نمادین بیان کند.

مکان‌های تعیین کننده و فضای بومی

حوادث و رویدادهای هر پنج رمان محمود در جنوب رخ می‌دهند. به نحو دقیق‌تر باید گفت حوادث و رویدادهای رمان داستان یک شهر در بندر لنگه و تهران اتفاق می‌افتند و حوادث مابقی رمان‌های محمود در اهواز رخ می‌دهند. (در درخت... به رغم اینکه نوع کار فضایی مبهم و مکانی ناشناخته را برمی‌تابد، اما همهٔ عناصر گویای رخداد رویدادها در شهر اهواز است).

محمود جنوب، مخصوصا" شهر اهواز را به خوبی می‌شناسد. کارون با کوسه‌هایش، نرمهٔ بادهای شرجی‌اش و پل نمادینش، خیابان‌های نادری، باغ شیخ، مولوی، سعدی، سی متری، بیست‌وچهارمتری، جادهٔ کوت

عبدالله، بهشت آباد، راه‌آهن و دیگر محله‌های اهواز مکان‌های رخداد حوادث داستان‌های محمود هستند.

اما در داستان‌های محمود، دو نوع مکان از برجستگی و اهمیت زیادی برخوردار هستند. یکی از این مکان‌ها «محله» و دیگری «قهوه‌خانه» است. «محله» معمولاً" یک مرکز دارد که خانواده یا خانواده‌هایی در آن زندگی می‌کنند. در رمان همسایه‌ها خانهٔ «اجاره‌ای» مکان کوچکی است که می‌تواند تا حد و اندازهٔ یک کشور بزرگ شود، زیرا در این خانه انواع تیپ‌ها و شخصیت‌ها زندگی می‌کنند و کانون توجه نویسنده همین خانه است.

در داستان یک شهر کل شهر بندر لنگه با خیابان مساح، قهوه‌خانهٔ انورمشدی، عرق‌فروشی آهن و پاسگاه و پادگان دو زرهی در تهران مکان رویدادهای داستان هستند. چنان‌که از نام داستان برمی‌آید نویسنده شهر لنگه را کوچک شدهٔ کشورایران می‌داند و رخوت و رکود این شهر را نمادی از رخوت کشور بعد از کودتای ۲۸ مرداد به شمار می‌آورد.

در این رمان «محله» کارکردی را که در دیگر رمان‌های محمود دارد، ندارد. در واقع در این اثر کل شهر پرت و دور افتادهٔ بندر لنگه یک محله محسوب می‌شود.

در زمین سوخته محلهٔ ننه باران، مرکز نگرش نویسنده است. در این محله خواننده با محمد میکانیک، مهدی پاپتی، ناپلئون، کل شعبان، فاضل، گلابتون، عادل، ننه باران، شوهر گلابتون، میرزا علی، مکوند، امیرسلیمان و... آشنا می‌شود. محلهٔ ننه باران در رمان مورد بحث، کوچک شدهٔ جنوب در حال جنگ است. تقریبا" اکثر حوادث رمان در همین محله اتفاق می‌افتد. مکان در زمین‌سوخته، تنها نقش یک دکور را بازی نمی‌کند، بلکه خود بخشی از موضوع است. جنگ، مکان‌ها را ویران می‌کند و ویرانی مکان‌ها، به معنای ویرانی آدم‌ها است. در این رمان

خواننده از رهگذر تخریب مکان‌ها است که تخریب آدم‌ها و تخریب شهر و وطن را دنبال می‌کند.

در رمان مدار... دو محله مکان وقوع رویدادها هستند و شخصیت‌ها در این دو محله به خواننده معرفی می‌شوند. محلهٔ اول، محله‌ای است که در آن خانوادهٔ باران زندگی می‌کنند. در این محله خواننده با خانوادهٔ ملا اشکبوس، گمرکچی، حامد، بشیر، مش دوشنبه و... آشنا می‌شود.

محلهٔ دیگر، خیابانی است که مغازهٔ سلمانی یارولی، خیاطی مبارک، منزل آقا سیف، عکاسی برات، عطاری حاج آقا عطار، بانک و شرکت کشاورزی در آن واقع شده است. تقریباً همهٔ این مکان‌ها در زمان از جایگاه داستانی برخوردارند. سلمانی یارولی علاوه بر اینکه مکان حضور دو شخصیت اصلی رمان یعنی باران و یارولی است، خود مکان و تغییراتی که در آن رخ می‌دهد، بیانگر تحولاتی است که در شخصیت‌ها و در اجتماع رخ می‌دهد (سلمانی یارولی هنگامی که یارولی همکاری با ساواک و قاچاق مواد مخدر را آغاز می‌کند، به آرایشگاه هالیوود تغییر نام می‌دهد).

خیاطی مبارک و عطاری حاج آقا هر دو مکانی برای مبارزه هستند، البته دو نوع مبارزه. مبارک توده‌ای شکست خورده‌ای است که همهٔ تغییرات را دورادور دنبال و نظاره می‌کند و اما عطاری حاج آقا جایگاه مبارزات مذهبی است. عکاسی برات، محلی برای آشنایی خواننده با عطا، کندرو و مهراب است. کندرو به مبارزهٔ مسلحانه اعتقاد دارد و عاقبت سر از اوین در می‌آورد و مهراب (او نویسنده است) به کار فرهنگی باور دارد و مخالف خیزش‌ها و مبارزات خشونت آمیز است. بانک و شرکت کشاورزی علاوه بر اینکه نشان دهندهٔ رشد اقتصاد بیمار و وابستهٔ آن دوران هستند، در تحولات سیاسی نیز نقش دارند. بانک یک بار مورد هجوم مبارزان مسلح قرار می‌گیرد و در همین جا است که شهروز منیجه را در لباس یک چریک می‌شناسد. در نهایت شرکت کشاورزی به عنوان

نماد سرمایه‌داری توسط مردم به آتش کشیده می‌شود. چنان‌که دیده می‌شود، اولا" این مکان‌ها زمانمند هستند و در پیشبرد روایت نقش دارند. دوما" این مکان‌ها به تاریخ وصل می‌شوند.

محله در درخت... به شکل‌های گوناگونی خود را نشان می‌دهد. اولین محله، جایی است که تاج الملوک بعد از خارج شدن از عمارت اسفندیارخان آذرپاد در آن سکنی می‌گزیند. محلهٔ دوم خیابانی است که فرامرز با کاسب‌های آن سر و کار دارد.

اما در جامعهٔ نوخاستهٔ مهران شهرکی نمی‌توان از محله به معنای سنتی آن نام برد، در شهرک برپا شده بر خرابه‌های عمارت کلاه فرنگی اسفندیار خان آذرپاد، از مناسباتی که در یک محله به معنای سنتی آن وجود دارد خبری نیست. در این شهرک مکان‌های جدیدی شکل می‌گیرد که در محله‌های سنتی وجود ندارد. در شهرک نوپا، سینما، سالن تئاتر، مدرسه، مدرسهٔ دینی و... وجود دارد. اما حضور درخت انجیر معابد و متولی آن در این شهرک، به مثابهٔ داغ سنت بر پیشانی تجدد است.

«قهوه‌خانه» یکی دیگر از مکان‌هایی است که در رمان‌های محمود، محل پیشبرد روایت‌های داستانی، معرفی شخصیت‌ها و جایگاه مجادلات سیاسی و اجتماعی است. در قهوه‌خانه‌ها است که خواننده با تیپ‌های گوناگون اجتماعی خصوصا" مردمانی از طبقات فرودین جامعه آشنا می‌شود و در همین مکان‌ها است که گاه نطفهٔ توطئه‌ای بسته می‌شود. اما مجموعا" قهوه‌خانه‌ها محل اطلاع‌رسانی هستند. قهوه‌خانهٔ امان قهوه‌چی در همسایه‌ها محلی برای آشنایی خواننده با کارگران شرکت نفت و تحولاتی است که در این مرحلهٔ تاریخی در کشور رخ می‌دهد. در همین مکان است که خالد با بلور آشنا می‌شود و یکی از مراحل رشد خود را پشت سر می‌گذارد.

در داستان یک شهر قهوه‌خانهٔ انورمشدی و عرق‌فروشی آهن دو محل برای درگیری‌های حقیر گروهبان مرادی با ناصر تبعیدی و قدم خیر، انور

مشدی و ممدو و جایی برای فراموش کردن مصائب برای علی و راوی هستند. در این دو مکان نیز خبرها و شایعات دهان به دهان می‌چرخد و می‌گردد و رخوت و رکود یک شهر پرت و دور افتاده به نمایش گذاشته می‌شود.

در زمین سوخته قهوه خانهٔ مهدی پاپتی مهم‌ترین پایگاه راوی برای گزارش رویدادهای مربوط به جنگ و وقایع مربوط به شهر است. در مدار... نه از قهوه‌خانه خبری هست نه از عرق‌فروشی، نه از روسپی خانه. نویسنده یکی، دوبار نوذر را در قهوه‌خانهٔ آصف نشان می‌دهد. در همین قهوه‌خانه است که نوذر با حقگو آشنا می‌شود و این آشنایی دامی برای کشاندن او به سازمان امنیت می‌شود. این قهوه‌خانه کارکرد خاصی در پیشبرد روایت ندارد. در عوض نویسنده به شیره‌کش‌خانهٔ دکتر بیش از دیگر مکان‌ها سرک می‌کشد و خواننده را پای بحث‌های روشنفکرانهٔ مهراب و کندرو می‌نشاند و کنش‌های یارولی را در نقش یک ساواکی آماتور به خواننده نشان می‌دهد.

به نظر می‌رسد سرعت و ریتم تند روایت سبب شده است که نویسنده از اماکن ثابت کمتر برای پیشبرد روایت خود بهره ببرد. در این اثر خیابان‌ها به عنوان مکان وقوع رویدادها از اهمیت زیادی برخوردار هستند.

علاوه بر مکان‌های یاد شده، توصیفی که محمود از «زندان» در آثار خود ارائه می‌کند، تا آن اندازه دقیق است که می‌توان گفت توصیفات محمود از این مکان در ادبیات داستانی ما یگانه و منحصر به فرد است. این توصیفات در رمان همسایه‌ها و داستان یک شهر آورده شده است.

محمود بافت جامعهٔ سنتی ما را بهتر از بافت متجددانهٔ آن می‌شناسد. به همین دلیل اماکنی که به این بافت تعلق دارند در آثار محمود جایگاه ویژه‌ای دارند. چنان‌که گفته شد مکان وقوع داستان‌های محمود عموما "جنوب، مخصوصا" شهر اهواز است. همانطور که می‌دانیم این

منطقهٔ جغرافیایی در تحولات جامعهٔ معاصر ما جایگاه ویژه‌ای دارد. با کشف نفت و حضور شرکت‌های خارجی در این منطقه و سرازیر شدن نیروی انسانی از اقصی نقاط کشور به این بخش از کشور، سبب پدید آمدن بافت جدیدی از شهرنشینی در این منطقه شد. به علاوه این منطقه از جهت جغرافیایی نیز منطقه‌ای ویژه است. همجواری آن با دریا، همسایگی آن با کشورهای عرب زبان منطقه، کشاورزی خاص منطقه، همه و همه آن را منطقه‌ای منحصر به فرد کرده است.

بسیاری از اهل نظر اقلیم جنوب را دارای سه عنصر خاص می‌دانند، این سه عنصر عبارت‌اند از: دریا، نفت و نخل.

دریا در آثار محمود نقش چندانی ندارد. علت آن نیز مکان رویدادهای رمان‌های محمود است. تنها شهری که در رمان‌های محمود با دریا همجوار است، بندر لنگه در داستان یک شهر است. دریا در این اثر بیشتر با مرگ مرتبط است تا زندگی، جسد شریفه را دریا پس می‌دهد و راوی آن را در هیبتی ترسناک در ساحل می‌بیند و علی نیز به دست قاچاقچیانی کشته می‌شود که از طریق دریا آمد و رفت می‌کنند.

عناصر سازندهٔ فضای این رمان را بیشتر باید در مصالحی جست‌وجو کرد که به نوعی به دریا مربوط هستند، مثل شرجی بودن هوا، گرمای طاقت فرسا، ماسه‌های نرم، برکه‌های آب شیرین، ماهی‌های گوناگون، و آدابی که به مردمان ساحل باز می‌گردد (مثل آداب مربوط به اهل هوا) اما محمود در رمان‌های دیگرش چندان توجهی به دریا برای خلق یک فضای بومی نمی‌کند.

«نفت» در رمان همسایه‌ها مفهوم مرکزی رویدادها است. همه جا صحبت از این «طلای سیاه» است.

نخل در زمین سوخته کارکردی نمادین دارد و نشان‌های از جنوب است. در صحنهٔ آخر رمان، نخل پایه بلند شیر فشاری از کمر شکسته است، اما نیمهٔ شکسته، از تنهٔ درخت جدا نشده است و نخل‌های وسط

میدان، از بن کنده شده‌اند و روی زمین افتاده‌اند.[۱] اما در صحنهٔ دیگر که به نظر می‌رسد نویسنده از همان ابتدا آن را برجسته کرده است و آدم‌های آن از اهمیت والایی در داستان برخوردار هستند، صحنهٔ خانهٔ درهم کوبیده شدهٔ ننه باران است. در این خانه باران، محمد میکانیک، ننه باران و راوی سکنی داشته‌اند. در این صحنه نویسنده در حالی که در حال توصیف حالت گلابتون است می‌نویسد: «نخل پایه بلند گوشهٔ خانهٔ ننه باران بر جای خود استوارایستاده است.»[۲]

به نظر می‌رسد این نخل که با وجود درهم کوبیده شدن محله هنوز پابرجاست، نمادی از جنوب در حال ویرانی باشد که به رغم هجوم دشمن همچنان پابرجاست و از همه درخشان‌تر صحنهٔ آخر و آخرین سطرهای زمین سوخته است که نوید پیروزی و پابرجایی جنوب را با توصیف «کاکل نخلی» که آن را آفتاب سایه روشن زده است، می‌دهد.

جنوب در آثار محمود، با آدم‌های خونگرم، گرمای شرجی، نخل‌های پربار، گل‌های اطلسی، چهره‌های آفتاب سوخته، نرمه بادهای کارون، درخت‌های کنار، گل‌های کاغذی، تصنیف‌های عربی، چای دشلمه، قهوه خانه‌های شلوغ، بادهای شمال، گل‌های محبوبهٔ شب، قایق‌های موتوری رود کارون، آوازهای محلی، میموزا و... تجسم می‌یابد.

اما فضا در رمان‌های محمود تابع رویدادهاست. برای مثال فضایی که در رمان مدار... ساخته می‌شود فضایی پرتحرک است. به عبارتی فضا به جای اینکه توصیف شوده روایت می‌شود. مهم‌ترین عنصر در خلق فضای بومی در آثار محمود به خصوص دو رمان زمین سوخته و مدار... عنصر زبان است، محمود با زبان است که فضای داستان را خلق می‌کند. بافت جنوبی زبان در آثار محمود همراه با تحرک و پویایی زبان، فضایی بومی و پرتحرک‌ایجاد می‌کند.

---

[۱] زمین سوخته، ص ۳۳۶.

[۲] مدار صفر درجه، جلد اول، ص ۳۲.

در رمان درخت انجیر معابد به نظر می‌رسد فضای خاصی که با درونمایه و ساختار اثر هماهنگی داشته باشد آفریده نمی‌شود.ایا می‌توان داستانی نمادین و یا سوررئالیست با فضایی رئالیستی خلق کرد؟ به نظر می‌رسد نویسنده در این اثر موفق به خلق فضایی متناسب با ساختار و شیوهٔ روایت و درونمایه اثر نشده است.

زبان رنگین، بافت جنوبی

محمود نویسنده‌ای متعلق به خطهٔ جنوب است. او جنوب را خوب می‌شناسد و به همین دلیل آثارش رنگ بومی دارند. معنای این سخن این نیست که آثار محمود در سطح ملی و یا جهانی قابل طرح شدن نیستند. بالعکس رنگ بومی آثار محمود هویت خاصی به این آثار بخشیده است و آن‌ها را دارای شناسنامه و جایگاه فردی کرده است. به عبارتی رنگ بومی آثار محمود همراه با تکنیک فنی و نگرش انسانی، از او نویسنده‌ای مطرح ساخته است.

اگر این گفته بنونیست را که می‌گوید؛ انسان از زبان قوام یافته است بپذیریم، باید بگوییم، برخی شخصیت‌های محمود به درستی مصداق عینی این گفته هستند، زبان و لحن هر شخصیتی، نوع نگرش و سطح درک و دانش او را از هستی بیان می‌کند. به عبارتی هویت هر شخصیت در زبان او بازشناخته می‌شود. نمونهٔ عینی چنین شخصیتی «نوذر اسفندیاری» در رمان مدار... است. زبان متلون، لحن شوخناک و ریشخند آمیز او، بافت جنوبی جمله‌های او، همه نشان از شخصیت متلون، لاف زن و ساده دل او دارد. محمود در رمان مدار... رفتار خاصی با زبان دارد، تا آنجا که می‌توان گفت عنصر برجستهٔ این اثر «زبان» آن است.

در این اثر نویسنده از توصیف صحنه‌ها تا حد ممکن خودداری می‌کند. بالعکس با جملاتی ساده، وقایع را روایت و صحنه‌ها را بیان می‌کند. جمله‌ها سریع، کوتاه و پر تحرک هستند. نویسنده از ردیف کردن

صفات برای اسامی خودداری می‌کند. ریتم تند حوادث با ریتم تند زبان بیان می‌شود. تو گویی زبان در این اثر جنبش دارد و هر واژه و جمله‌ای روایت را یک گام به پیش می‌برد.

از طرفی زبان هر شخصیت با شخصیت آن هماهنگی دارد. به تعبیری زبان و سطوح آگاهی در این اثر رابطه‌ای تنگاتنگ دارند. بلقیس همسر نوذر، از همان آغاز با تکیه کلام «وی بسم‌الله» هویتی خاص می‌یابد، و نویسنده در آغاز اثر با مغلوط نوشتن عباراتی که او بیان می‌کند، بر بی سوادی او تأکید می‌کند.

«بلقیس گفت: وی بسم الله- نووزر»[1] چنان‌که دیده می‌شود نویسنده کلمهٔ نوذر را به گونه‌ای می‌نویسد، که هم حالت گفتار بلقیس و هم بی‌سوادی او را نشان دهد. و یا در جایی دیگر بلقیس می‌گوید: «همه‌ش تخصیر میرزاس» برزو گفت- «تقصیر خود رئیسه هم هست!»[2]

نکتهٔ قابل توجه در این مورد این است که نویسنده این بازی‌های زبانی را در آغاز رمان، مخصوصا"در آغاز جلد اول رمان، دارد. اما در جلدهای بعدی همین بلقیس با همان تکیه کلام تقریبا" الفاظ و عبارات را صحیح تلفظ می‌کند. به نظر می‌رسد نویسنده در هنگامهٔ شتاب گرفتن روایت دیگر به این بازی‌ها علاقه‌مند نیست و شتاب برای بیان روایت فرصت این نوع بازی‌ها را از او می‌گیرد.

"علاوه بر بلقیس، کم دانشی یا بی دانشی یارولی نیز در آغاز با همین رفتار زبانی مشخص می‌شود. باران گفت: «عمو نووزر» یارولی لبخند زد و گفت:

- لابد تخصیر انگلیسه که استثمار می‌کنم![3]

---

[1] همان، ص ۳۳.

[2] همان، ص ٤٠

[3] همان، ص ٤٤

در عبارت‌های بیان شده نویسنده برای بیان حالت عصبانیت باران رسم‌الخط خاصی برای واژهٔ نوذر خلق می‌کند و در جملهٔ یارولی نیز با مغلوط نوشتن کلمهٔ «تقصیر» پایگاه فکری و فرهنگی او را نشان می‌دهد. جالب این است که یارولی قادر به تلفظ صحیح کلمهٔ مشکل استثمار» است!!

در صفحات بعد نویسنده جملات مرد عرب زبان را به فارسی به شکلی مغلوط و رسم الخطی خاص می‌نویسد:

«مرد گفت- خودش نمی‌دونم عصلاح می‌کنم.»[1] چنان‌که دیده می‌شود نویسنده کلمهٔ «اصلاح» را به نوعی می‌نویسد که یک عرب زبان تلفظ می‌کند. بحث فنی در این باره را به زبان‌شناسان واگذار می‌کنیم. فقط اشاره می‌شود که نحوهٔ سخن گفتن این شخصیت‌ها، بیانگر پایگاه فکری آن‌هاست.

زبان به کار گرفته شده در مدار... زبانی رنگین است. در این زبان چند دسته واژه به کار گرفته شده است: دستهٔ اول واژه‌هایی هستند که اهالی اهواز (شاید هم خوزستان به طور کلی) از آن‌ها استفاده می‌کنند، این واژه‌ها عموماً" اصطلاحاتی هستند که در این منطقه مورد استفاده واقع می‌شوند، اگرچه ممکن است شکل قلب شدهٔ آن‌ها در دیگر مناطق نیز کاربرد داشته باشد. یک دسته از این واژه‌ها اصطلاحاتی هستند که صاحبان حرف به کار می‌برند. برای مثال در صفحهٔ ۲۲۶، نویسنده از اصطلاحاتی استفاده می‌کند که در حرفهٔ نانوایی کاربرد دارند، برای مثال، تنور مال، قفه، نان بند. و یادر صفحات ٤٥٠ و ٤٥١ از اصطلاحاتی استفاده می‌کند که در شیره‌کش خانه‌ها استعمال می‌شود مثل؛ چیتی، پاتیل، پوش، چلم و سر. دستهٔ دوم اصطلاحاتی هستند که مردم عادی از آن‌ها استفاده می‌کنند، برای مثال ترات: دویدن، قماره: کیوسک، توله: نوعی گیاه خودرو، بن کل: بالکل، فجعه: فجاء یا سکته.

---

[1] همان صص ٤٥ و ٤٤ و ٤٣.

دستهٔ دوم واژه‌هایی هستند که شکل قلب شدهٔ واژه‌های انگلیسی هستند، مثل دلور: Driver، راننده- عنترناش؛ انترنشنال، بلبل: Volvo، گاهی نیز واژه‌های انگلیسی با همان تلفظ به کار گرفته می‌شوند، مثل فنس، FENCE به معنای پرچین، هاستل، HOSTEL به معنای شبانه روزی یا گرد GRADE، به معنای درجه.

دسته سوم واژه یا شبه واژه‌هایی هستند که به تکرار در سراسر اثر مورد استفاده قرار گرفته‌اند، مثل: سی، مو، نی، ها، خو، په؛ محمود معتقد است آنچه حاکم بر کل مدار است، «بافت جنوبی گفت‌وگو است» نه لفظ جنوبی،[۱] وی جمله‌هایی از این رمان را مثال می‌آورد که لغت آن‌ها فارسی است، اما شکل قرار گرفتن کلمات در کنار هم جنوبی است مثل : «مو مال ئی حرف‌ها نیستم»، «نشانت می‌دم غربتی، چی به تو بگم که لاقت باشه»، «می‌برم خانه سر صبر و دل امن می‌خوانم».[۲]

رمان درخت انجیر معابد از دیگر آثار محمود از جهت نثر و زبان تا حدی متفاوت است. لحن این رمان لحنی تقریبا" شکوهمند است، نثر از استحکام و استواری خاصی برخوردار است. اما با وجود این شخصیت‌ها لحن‌های خاص خود را دارند و زبان متنوع و رنگین است.

---

[۱] حکایت حال، ص ۳۷.

[۲] همان، ص ۳۷.

مهدی قریب
ماهنامهٔ نگاه نو
شمارهٔ ۱۰ دورهٔ جدید
آبان ماه ۱۳۸۱

تأملی در منش زیبایی شناختی بر محور رمان‌های مدار صفر درجه و درخت انجیر معابد

اگر احمد محمود، حداقل، پنج سال دیگر زنده می‌ماند، افزون بر یک فصل عمده که داستان‌های کوتاه و رمان‌های ماندنی او در تاریخ ادبیات داستانی معاصر ما گشوده است، فصلی دیگر نیز در ساحت جمال شناسی نوین رمان بر فصل پیشین می‌افزود. فصلی کاملا" متفاوت با آثار گذشته‌اش که می‌توانست متضمن گرایش‌های نو در منش زیبایی شناختی او باشد. در دو رمان اخیر او یعنی مدار صفر درجه و درخت انجیر معابد، ما، با طلیعهٔ ظهور عناصر ساختاری و شکلی بدیعی در شگرد هنری خالقِ همسایه‌ها و داستان یک شهر روبه‌رو هستیم. اما، افسوس که این شگرد تازه، با مرگ او نتوانست تکامل قهری خود را در آثاری که نوشته نشد، پی بگیرد.

در دو مقالهٔ مفصل که من چند سال پیش در همین مجلهٔ نگاه نو[1] نوشتم، به دو نوع سبک و صناعت متمایز که بر آثار داستانی معاصر از هدایت تا به امروز، به لحاظ ساختاری، غالب بوده اشاره کردم؛ و از

---

[1] – نگاه نو، شماره ۳۰، آبان ۷۵، و شماره ۱ (پی در پی ٤٥) دورهٔ جدید بهمن ۷۹.

آثاری که با این دو صناعت یا دو شگرد ماهیتا" متفاوت داستان نویسی، آفریده شده با عناوین «داستان پیشگو» و «داستان شاهد» نام بردم. در همان نوشته با ذکر شواهدی چند از متن، نتیجه گرفتم که رمان مدار صفر درجه احمد محمود، تلفیقی هنرمندانه و ماندنی از این دو نوع سبک و سیاق پردازش داستانی در حوزهٔ رئالیسم است. با این ترفند نویسنده خواسته که با تعبیهٔ عناصر نمادین و مفاهیمی رمزآمیز و گاه استعاری در ساختار واقعیت‌گرای داستان، ژرف ساختی نو بیافریند و آن را موازی روایت اصلی به پیش ببرد، تا خواننده به استنتاج ناشناخته از طریق شناخته بپردازد و معنایی را که در سطح زیرین رویدادهای ظاهری، به همراه خط اصلی داستان پیش می‌رود، دریابد.

در همین جا مناسب است بر خصیصهٔ برجسته‌ای که در منش ادبی و سیرهٔ اخلاقی احمد محمود هست، تأکید کنم. به قول یکی از دوستان، «احمد محمود هرگز مرعوب تئوری‌های ادبی» که بیشتر وارداتی بودند و بعضا" تاریخ مصرف داشتند، نشد. برچسب‌ها و شانتاژهای روانی دو گروه معاند که حتی به ظاهر شدیدا" با هم مخالف بودند، دلگرم‌تر و استوارترش کرد. پاسخ فروتنانهٔ محمود به این دو گروه که یکی به دلایل سیاسی و اجتماعی از قدرت و نفوذ جهان داستانی او به هراس افتاده بود و دیگری به لحاظ ادبی و حرفه‌ای در برابرش احساس حقارت می‌کرد، فقط خلق آثاری متعدد و ماندنی بود که هر یک فرزند راستین تخیل و تجربهٔ خاص او از زندگی بود. ریشخند آمیز و جالب اینکه او متفاوت‌ترین و تازه‌ترین تجربه‌های داستانی خود را در حوزهٔ فرم، ساخت و زبان، از زمانی پی گرفت که همهٔ آثار گذشته‌اش در ذهن و یاد زمان و تاریخ مهر ماندنی و جاوید خورده بود.

از برخی داستان‌های کوتاه مجموعهٔ دیدار (۱۳۶۹) تا رمان مدار صفر درجه (۱۳۷۲) و سپس درخت انجیر معابد (۱۳۷۹) که حاصل آخرین دههٔ عمر اوست، ما، شاهد کوشش مداوم نویسندهٔ همسایه‌ها (۱۳۵۳)،

داستان یک شهر (۱۳۶۰) و زمین سوخته (۱۳۶۱) برای آفرینش آثاری متفاوت در عرصهٔ «جمال‌شناسی رمان» هستیم. برجسته‌ترین آفریده‌های این دوره از عمر او مالامال از عناصر تازه، مفاهیم کنایی و شخصیت‌ها و وضعیت‌های نمادین است که گاه با ترصیع‌سازی هنرمندانه در ساخت واحد یک داستان واقعیت‌گرا مانند داستان بلند «بازگشت» و «کجا میری ننه امرو؟» در پی القاءحسی مضاعف به خواننده است تا عاطفهٔ او را به مواجهه با ژرفنای تراژیک موقعیت‌های زندگی و وضعیت‌های روحی قهرمان داستان ببرد و در مدار صفر درجهٔ خود، ساختاری مستقل دارد و در پس خط اصلی رمان رو نهان کرده است. این دغدغه و وسواس تازه جویی و نوطلبی در ساحت الزامات زیبایی شناختی رمان، حتی تا آنجا پیش می‌رود که نویسنده در مدار صفر درجه، اصولاً" بار اصلی اندیشه و پیام داستان را بر گردهٔ این ساختار کنایی کار می‌کند؛ ساختاری که با وجود کلمهٔ پایان در آخر کتاب و ختم روایت اصلی، ظاهراً" به حرکت خود ادامه می‌دهد تا خواننده همذات با ذهنیت نمادین رمان، همچنان در جهان متن زندگی کند. شایدبدین ترتیب فرد بتواند موقعیت سردرگم فردی خود را در درون سرنوشت تراژیک جامعه‌ای که از درد زایش یک تحول بزرگ اجتماعی به خود می‌پیچد، از نزدیک ببیند.

تا زمان خلق رمان مدار صفر درجه و پس از آن درخت انجیر معابد که هر دو از زاویهٔ دید «دانای کل» روایت می‌شوند، همهٔ رمان‌ها و تقریباً"اکثر داستان‌های کوتاه محمود از منظر اول شخص مفرد («من راوی») روایت شده‌اند. مدار صفر درجه به لحاظ ساختمان کلی داستان، زبان و موضوع به رمان‌های قبلی محمود و به ویژه همسایه‌ها بسیار نزدیک است و از نظر زاویهٔ دید و کارکرد عناصر کنایی و نمادین در تفکر رئالیستی داستان، با درخت انجیر معابد سنخیت ساختاری دارد. در همسایه‌ها و مدار صفر درجه همهٔ اشیاء، محیط زندگی و حتی مناسبات

میان شخصیت‌ها و موقعیت‌ها فقط به کمک کنش مضمون و واکنش زبان قابل رؤیت می‌شود و زوایای تاریک و نامرئی آن‌ها مرئی می‌گردد. پنداری هر شخصیت به مثابهٔ چراغی است که با حرکت مداوم در مکان هم خود را روشن می‌کند و هم امکان دیدن زوایا و گوشه کنارهای صحنه و اشیاء و آدم‌های دیگر را برای خواننده میسر می‌سازد. تفاوت عمده میان زاویه دید اول شخص مفرد در همسایه‌ها و «دانای کل» در مدار... در تعداد این چراغ‌هاست. در همسایه‌ها گویی تنها یک چراغ وجود دارد که آن هم از دست راوی داستان و در اختیار اوست و با آن اشیاء، محیط و رویدادهای محاط در صحنه را روشن می‌کند و به خواننده نشان می‌دهد، در حالی که در مدار... دانای کل اگرچه قادر مطلقی است کلهٔ می‌تواند همزمان بر تمامی مناظر و زوایا پرتو افکند و مداوم زاویه دید خود را تکثیر کرده و در طول، عرض و عمق زمان و مکان گسترش دهد، اما محمود برای حدت و شدت بخشیدن به حس حرکت و عمل در محدودهٔ مکانی و زمانی کوچک، در این رمان از این ظرفیت نامحدود زاویه دید به تمامی استفاده نکرده است. من در جایی دیگر به این موضوع، به تفصیل اشاره کرده‌ام.

اگر همسایه‌ها با ساختار واحد و مطلقا" رئالیستی خود، که در آن شخصیت‌ها همانی هستند که می‌نمایند و رویدادها ظاهر و باطنی یکسان و آشکار دارند، آفریدهٔ دوره‌ای از زندگی محمود است که نگرش زیبایی شناختی نویسنده به هستی، انسان و تاریخ، فقط «شهادت دهنده» است، مدار صفر درجه ماحصل آغاز دوران جدیدی در جهان داستانی اوست. دورانی که تلفیق «پیش آگاهی از اینده» و «شهادت حال»، بدعت نو و هوشمندآن‌های در ادبیات داستانی معاصر برجای گذاشته که در همین مدت کوتاه نیز رهروانی پابرجا یافته است.

زبان در رمان دو جلدی درخت انجیر معابد یکی از مشخص‌ترین وجوه تمایز آخرین اثر محمود با تمامی آثار گذشتهٔ اوست. اگر ساختمان

و مضمون آثار قبلی محمود و به ویژه مدار صفر درجه زبان توضیحی می‌طلبید که خود به عنوان عنصری درون ساختاری با کنش‌ها و واکنش‌های مداوم «حرکت و گفتگو»، همساز شود، در درخت انجیر معابد ما، با زبانی توصیفی روبه‌رو هستیم که در کارنامهٔ ادبی محمود، هیچ‌گاه به شکل جدی، مسبوق به سابقه نبوده است. وظیفه و کارکرد زبان در مدار صفر درجه که واجد کامل‌ترین شکل زبان توضیحی در این گونهٔ خاص از داستان است، «نشان دادن» و «تصویر شدن» است، در حالی که در درخت... ما با «توصیف کردن» و «نمودن» روبه‌رو هستیم. زبان توضیحی مدار صفر درجه چون از زبان توصیفی یا وصفی درخت... به صحنه نزدیک‌تر است و حرکت و عمل آدم‌ها و وقایع از گذشته شروع شده و در آستانهٔ زمان حال در درون زبان به شکل نهایی خود دست می‌یابد، ناچار نثر داستان به فعل ماضی و در وجه غالب به ماضی مطلق متوسل شده؛ اما، در زبان توصیفی درخت... که صیرورت زمان از حال به سوی آینده استمرار دارد، فعل مضارع و در وجه غالب مضارع اخباری به کار رفته است. بدیهی است در همهٔ آن مواضعی که خط زمان حال در تداعی‌های ذهنی شخصیت‌ها از گذشتهٔ دور یا نزدیک، شکسته می‌شود، فعل ماضی استعمال شده است. در زبان توضیحی داستان، به طور کلی، امکان استفادهٔ نویسنده از صنایع لفظی و معنوی و هم‌چنین به‌کارگیری تمامی ظرفیت‌های دستوری، روابط متقابل کلمات و معانی متعدد واژگان، به دلایل سبکی و فنی بسیار محدود است. در معماری رمانی مانند مدار صفر درجه که زبان خود جزئی لاینفک از ساختمان داستان است و با هر شخصیت و با هر عمل و گفت‌وگو به میدان می‌آید، در واقع عنصری حقیقی تلقی می‌شود که الزاماً باید بیشتر با معانی حقیقی واژگان و اصطلاحات و استعمالات به کار گرفته شود. مفهوم مجازی کلمات، صفات و... در توصیف عمل و حرکت شخصیت‌ها و محیط روزمرهٔ زندگی که منطق عینیت و علیت بر همه آن‌ها حاکم است، با اندک کم

دقتی و تسامح نویسنده، بدل به تصاویری مضحک، عوضی و ساختگی می‌شود. در درخت انجیر معابد اما، چون جهان داستان از زاویه عین و ذهن از پیش سنجیدهٔ «دانای همه آگاه» نخست توصیف می‌گردد و سپس در ذهن و خیال خواننده نقش می‌بندد، بنابراین کاربرد تمامی ظرفیت‌های حقیقی و مجازی زبان، مجاز و چه بسا در اکثر موارد ضروری و لازم است. شاید یکی از اهم دلایلی که باعث می‌شود بگویند وادی زبان توصیفی در عرصهٔ داستان نویسی، وادی بس لغزنده و خطیری است، همین نکته باشد. مختصهٔ زبانی که هم می‌تواند عامل تعالی و انسجام رمان باشد و هم سبب آفت و فروپاشی آن.

برای نویسنده‌ای که زیاده‌گویی و اطناب را در هر مجال داستانی، فضیلت هنری فرض می‌کند و بی اعتنا به معیارها و قواعد سبکی که در آن قلم می‌زند، عنان اندیشه و قلم را رها می‌سازد، رمانش به ورطه‌ای درمی‌غلطد که در اعماق آن هر شخصیت داستانی بدون توجه به سنخیت فرهنگی و اجتماعی خویش، سخنانی عوضی می‌گوید؛ هر شیء، هر مکان و هر موقعیت بهآن‌های می‌شود برای فلسفه بافی‌های دور و دراز و بی در و پیکر و توصیف‌هایی مطلقا" زاید و مُخل ساختار و موضوع اثر و فراتر از حوصلهٔ حتی پرحوصله‌ترین خواننده.

نویسندهٔ رئالیست نمی‌تواند و نباید وضعیت‌ها و تصاویر ذهنی وای بسا عینی را در روال روایت داستان، بیهوده و نابه‌جا گسترش دهد، حرف عوضی به دهان آدم‌های عوضی بگذارد و همهٔ دانسته‌ها و تجربه‌های خود را کشکول‌وار در یک رمان بگنجاند. تسلسل مطالب بی ربط با خط اصلی رمان در برخی از رمان‌های مفصل و رئالیستی معاصر ما، خواننده را به یاد حکایت‌های قدیمی و آثار روایی منظوم و منثور سده‌های ماقبل مدرنیته می‌اندازد که خط داستان در پس تراکم و تزاحم مطالب نظری، اخلاقی و فلسفی و داستان‌های فرعی گم شده است. اشاره به این مطالب را، که البته به درازا هم کشید برای تأکید برایجاز در بصیرت زیبایی

شناختی احمد محمود ضروری دانستم، چرا که مشخصهٔ برجستهٔ تقریبا" تمامی آثار محمود، که بر آن اتفاق نظر وجود دارد، پرهیز از اطناب در زبان و در ساخت رمان است.

احمد محمود تا زمانی که به زبان توصیفی، آن هم در رمانی حجیم که از منظر «دانای همه آگاه» روایت می‌شود، متوسل نشده بود، امکان داوری جامع‌الاطراف دربارهٔ او از این منظر خاص، میسر نبود. انتشار درخت انجیر معابد با موضوع بسیط، زاویه دید و ساخت‌های نمادین، محمود را به عنوان نویسنده‌ای شناساند که آگاهانه از زیاده‌گویی و پرت نویسی بیزار است و به کارگیری ایجاز در زبان و موضوع، در داستان‌های خوش ساخت قبلی‌اش، فقط به سبب الزامات ساختاری نبوده و این ویژگی، نوعا"، جزئی لاینفک از منش زیبایی شناختی اوست. بررسی مجموعه آثار او، بر مبنای این معیار مهم، دقیقا" به اثبات این مدعا می‌انجامد. افزون بر این‌ها، انسجام و یکپارچگی ساختار همهٔ رمان‌های او به شکلی است که اصولا" به زبان و اندیشه مجال ترک‌تازی نمی‌دهد و هر جمله، هر کلمه و یا هر موضوع زائد را به عنوان جزیی غیر ارگانیک، از اندام سالم خود پس می‌زند.

مختصهٔ برجستهٔ «ایجاز» در زبان توضیحی و محتوای رمان‌های قبلی او، اگرچه نوعی فضیلت هنری تلقی می‌گردد، اما در حقیقت این آخرین رمان او یعنی درخت انجیر معابد و زبان توصیفی آن است که‌ایجاز مضمونی و زبانی را هم به عنوان یک ویژگی دشوار و ممتنع هنری و هم به مثابهٔ نشان‌های از حضور بصیرت فرهنگی معاصر در اندیشه و آثار او تثبیت کرده است.

در تمثال‌های زیر کارکردهای متفاوت زبان توضیحی داستان را در رمان همسایه‌ها و مدار صفر درجه ببینیم تا بعد به مقایسهٔ آن با درخت انجیر معابد بپردازم:

«همه دارند می‌دوند. چندتایی افتادند. کمکشان می‌کنند تا از زمین بلند شوند. همراه جماعت، پا می‌گذارم به دو لب سنگفرش پیاده رو، پای راستم پیچ می‌خورد. پرت می‌شوم. دو نفر زیر بغلم را می‌گیرند. سرپا نگاهم می‌دارند و در می‌روند. پاچهٔ شلوارم گلی شده است. شلنگ می‌اندازم و از میدان دور می‌شوم. به اولین کوچه که می‌رسم، کج می‌کنم تو کوچه. کسی دنبالم نمی‌آید. همه از جلو کوچه رد می‌شوند و می‌روند. تا انتهای کوچه می‌روم. دست راست، یک کوچهٔ تنگ دیگر هست که دررو ندارد. می‌ایستم. مرددم. می‌خواهم برگردم چندتایی از جلو دهانه کوچه، سریع رد می‌شوند. حالا صدای مردم را می‌شنوم که فحش می‌دهند و ناسزا می‌گویند. انگار کسی را به باد کتک گرفته‌اند. تکان می‌خورم که راه بیفتم. پای راستم یاری نمی‌کند. لنگ لنگان می‌دوم و روبه‌روی آخرین خانهٔ کوچک بن بست می‌ایستم. صدای پا می‌شنوم... صدای پا نزدیک می‌شود. شتاب ندارد... صدای پا دور می‌شود... نفس می‌کشم، سرم را بالا می‌گیرم و زن میانه سالی را می‌بینم که هاج و واج بالای سرم‌ایستاده است» (همسایه‌ها، ص ۱۸۰)

در تمثال بالا زبان نیز، گویی، به همراه منطق رویدادها «عجله و شتاب دارد و نفس نفس می‌زند و تا تصویر را کامل نکرده نمی‌خواهد از حرکت تند و سریع وقایع عقب بماند. جمله‌ها بسیار کوتاه، شلاقی و مقطع‌اند. حتی برخی جمله‌ها فقط از یک فعل و فاعل (یا فعل و ضمیر فاعلی) تشکیل شده‌اند. این شدت و حدت حسی زبان هنگامی آرام می‌گیرد، که حرکت به سکون می‌انجامد، راوی آرامش می‌یابد و داستان از نفس می‌افتد. در همین تمثال، راوی (زاویه دید) خود، شخصیت اصلی حوادث است و در درون وقایع جای دارد. حرکت رویدادها مرحله به مرحله با حرکت مضمون در درون زبان حادث می‌شود، اما به محض اینکه حرکت از صحنه حذف می‌شود زبان تبدیل به عنصری بیرونی می‌گردد و نقش آن در نظام داستان به حد همان دلالت‌گر تقلیل می‌یابد. لیکن در تصویر دیگری که در زیر می‌آید، زاویه دید که همان «من» راوی

است، ساکن و به ظاهر بیرون از صحنه است و فقط نقش ناظر وقایع را بازی می‌کند. جمله‌ها بلندتر و طولانی‌ترند. زبان پس از هر جمله گویی نفس تازه می‌کند و ضرورت ندارد که مانند صحنهٔ قبل برای القاء حس حرکت وحوادث، یک نفس سخن بگوید. با این همه در این صحنه نیز مانند صحنهٔ قبل زبان عنصری درونی است که روایت در درون آن وقوع می‌یابد. اما، در اینجا به لحاظ نوع موضوع، زبان داستان به زبان توصیفی نزدیک شده و نویسنده حتی از تشبیه و استعاره نیز کمک می‌گیرد:

«کنار سایبان الاغ‌ها، اجاق درست کرده‌اند. هیزم‌های شکسته، جلو اجاق‌ها رو هم کود شده است. صنم دارد برنج آب می‌اندازد... سلمانی آمده است و حالا دارد ریش خواج توفیق را می‌زند... حسنی کلهٔ سحر، الاغها را برداشته است و رفته است کوره پزخانه که زود برگردد. رضوان دارد وسمه و سرخاب و سفیداب را جور می‌کند. یک پایش تو اتاق خواج توفیق است و یک پایش تو اتاق خودش... رحیم خرکچی چپقش را چاق می‌کند... پر نفس پک می‌زند. بعد، انگار که تو چاه خاکستر ریخته باشی و چاه دم داشته باشد و گرد خاکستر برگشته باشد و از دهانهٔ چاه بیرون زده باشد، از دهان رحیم خرکچی دود غلیظ بیرون می‌زند و دستهٔ چپق که اخرایی روشن است تو دود تیره می‌شود و یک لحظه گم می‌شود.» (همسایه‌ها، ص ۲٤۲)

همین زبان توضیحی و موجز محمود را در همسایه‌ها که با زاویه دید اول شخص مفرد روایت شده با دو صحنه از رمان مدار صفر درجه که از منظر دانای کل نقل می‌شود مقایسه می‌کنیم (نقطه گذاری و رسم الخط بعینه مطابق است):

«چشم یارولی افتاد به عطار. دید که دست به کمر، آهسته از دم در دکان می‌گذرد و به دورادور نگاه می‌کند- صداش کرد. قیچی از کار افتاد.

حـواس عطـار نـبود. از در سـلمانی گذشـت. دسـت یارولی جنبید. صدای قیچـی درآمد. دلش به کار نرفت. برگشت به باران. «ببین کجا میره- سیل چـه میکـنه،» بـاران گفت: - کی اوسا؟ یارولی گفت. «تو هم که سرت با پـات بـازی میکـنه.» و رفت دم در. صمد صراف رو صندلی گشت و به بـاران نگاه کرد- «خبری شده؟» باران هیچ نگفت. رفت دم در. یارولی از دکان زد بیرون. دید که همه از دکآن‌ها بیرون آمده‌اند. دید که دم عکاسی آفتاب شلوغ است...» (مدار صفر درجه، ج ۱، صص ۵۰-۵۱)

و یا :

«منـیجه چـیزی وصـله مـی‌کـرد و مـانده، پـای حـوض، آتشـگردان را مـی‌گـیراند... نگـاه باران به مائده بود. خط نارنجی آتشگردان دور سرش بـود... خـاور به باران نگاه کرد. بلقیس از پای پریموس برخاسـت و رفت طـرفش... دسـتهٔ سـیمی آتشـگردان بـرید و گلـه‌هـای آتـش پر کشیدند بطرف‌ایوان- بطرف باران...» (مدار صفر درجه، ج ۱، ص ۱۰۲)

ایـن تصاویر، هر دو با زبان توضیحی روایت شده‌اند ولی یک تفاوت مهـم بـا یکدیگـر دارند؛ در صحنهٔ اول که فقط عمل و حرکت در گسترهٔ مکان محور ساختاری داستان را تشکیل می‌دهد، زبان در نهایت‌ایجاز قرار دارد و همـهٔ واژگـان و تعابیر در معنای حقیقی خود استعمال شده و فاقد هـر گونـه آرایـهٔ لفظـی و معنوی است؛ لیکن در تصویر دوم که نویسنده مـی‌خواهـد از تولـد عشـق در قلـب مـائده و باران خبر دهد، به اقتضای موضـوع از آرایـه‌هـای لفظـی و حتـی بدیعـی کلام استفاده می‌کند؛ مانند اسـتعارهٔ درخشـان پاره شدن سیم آتش گردان که در دست مائده است و پرواز گله‌های آتش افروخته و سوزان به سوی سینه باران.

در همسایه‌ها و مدار صفر درجه هنر محمود در بلاغت نثر او در زبان توضـیحی داسـتان اسـت. آهـنگ کلمـات، ضـرباهنگ جملـه‌ها، تغییر و جابـه‌جایـی مداوم افعال، قیود، صفات، حروف اضافه در ساخت جمله و

کلام، کوتاهی جمله‌ها و خست در به کار بردن صفت، قید و مترادفات و... آن‌چنان با دقت و نازک بینی انجام شده که در این ساخت‌های ویژهٔ کلامی در نثر داستان، خود در اکثر موارد به دلالت مفهوم و تجسم حالات و حتی حس درونی آدم‌ها و وضعیت حوادث کمک می‌کند.

خوانندهٔ مدار صفر درجه وقتی رمان به نقطهٔ پایانش می‌رسد، تازه می‌فهمد داده‌های آشکار و به ظاهر بدیهی و تصورات و باورهای اجتماعی و سیاسی را که تا اینجا از مضمون اصلی رمان استنباط کرده، باید یکسره زیر و رو کند و سمت و سو و جهت آن‌ها را تغییر دهد. باید دوباره و حتی چندباره به رمان رجوع کند تا بتواند به یاری سر نخ‌هایی که فراتر از کنش شخصیت‌ها و رویدادها و روایت اصلی وجود دارد، آن نیمهٔ غایب و نمادین آدم‌ها و اشیاء را بهتر و عمیق‌تر دریابد و انگارهٔ روابط و ذهنیت مقدر داستان را که در مضمون کنایی حتی پس از خاتمهٔ رمان نیز همچنان ادامه دارد، حدس بزند. چرا بلقیس و خاور همواره سیاه‌پوشند؟ لباس سیاه آنان که گویی بدل به جزئی از اندام آنان شده است، کنایه از وجود کدام مغاک تراژیک در روح فردی و جمعی زنان لایه‌های پایین جامعه است؟ رفتار و گفتار مطایبه آمیز شخصیت مطنز رمان یعنی نوذر که جزء جدایی ناپذیر اخلاق رفتاری اوست و چه بسا سبب تعدیل و تسکین حرمان‌ها و سرخوردگی‌هایش شده و می‌شود، بیان کنایی کدام عارضهٔ کهنهٔ اجتماعی و فرهنگی مستولی بر جامعه ماست؟!ایا آدم‌هایی از سنخ نوذر که هر مصیبتی در برخورد با سپر دفاعی شخصیت لودهٔ آنان، قابل تحمل می‌شود، بیان طنز آمیز از تفکر منفعل همان فرهنگ توده‌ای نیست که می‌اندیشند خنده بر هر درد بی درمان دواست و همین را راز ماندگاری خود می‌دانند؟! زنی مانند بلقیس تا کی می‌تواند سقط جنین کند و گرامی‌ترین آرزوی خود را برای زادن فرزند،

به سبب استمداد از سنت و اندیشه‌های کهنه، سوخته و برباد رفته ببیند؟ چرا باران و مائده هرگز فرصتی برای عاشقانه زیستن نمی‌یابند و...

این پرسش‌ها و چندین پرسش مهم دیگر، به درستی، در کتاب پاسخی نمی‌یابند، وظیفهٔ هنر و ادبیات نیز پاسخ دادن به این پرسش‌ها نیست، کشف و تبلور هنرمندانهٔ انگیزه‌های درونی و عاطفی این آرزوها و کابوس‌هاست.

در مدار صفر درجه به شکلی و در درخت انجیر معابد به شکلی دیگر، خواننده باید مدام با آن شعور پنهانی که در ساختار درونی این دو رمان پنهان است، ارتباط برقرار کند و در هم ادراکی پویا و مستمر با آن، پاسخ‌های متعدد و محتمل این پرسش‌ها را خود حدس بزند (فقط حدس بزند و نه بیشتر). ممکن است حقیقت رو یدادها، همانی نباشد که پیش روی ما رخ می‌دهد و شخصیت‌های آن واجد آن سیما و شمایی نباشند که نیمهٔ روشن آن‌ها در برابر ماست. آن حقیقت محتمل و آن عمل نهایی که مسلما" در رمان تصویر نمی‌شود، لیکن تکه پاره‌های آن در فضای زندگی داستان منتشر شده است، فقط ممکن است در اینده مجموع و مکشوف شود. مهم برای خوانندهٔ جستجوگر و آگاه در زمان حال متن، همذات سازی ذهن خود با ذهنیت پیش آگاهی دهنده نویسنده است.

در رمان دو جلدی درخت انجیر معابد به لحاظ ساختار کلی، ما با یک «جهان واقعی» و یک «جهان تخیلی» روبه رو هستیم که همجوار و همزمانند و «جهان داستانی» رمان را شکل می‌دهند. سرگذشت تراژیک خاندان اسفندیارخان آذرپاد و نکبت و ادباری که گریبانگیر فرزندان و بازماندگان خانواده می‌شود، مضمون جهان واقعی رمان است و درخت انجیر معابد و تقدس و پیشینهٔ فراواقعی آن، آداب و مناسک‌ایینی مربوط به درخت، تولیت زیارتگاه درخت که همراه با عنوان علمدار، نسل اندر نسل از پدر به پسر به ارث می‌رسد، یادداشت‌های علمدار اول و سرانجام

رشد سرطانی ریشه و شاخ و برگ درخت که زندگی یک شهر را به مثابهٔ تمثیلی از یک کشور فلج می‌کند و... موضوع خط خیالی است.

مجلد اول و بخشی از آغاز مجلد دوم رمان بر مبنای قواعد و اصول دانش واقعیت گرایی داستان، ساختمانی مطلقا" رئالیستی دارد و مفاهیم تمثیلی و اشیاء نمادین آن که از مجلد دوم به بعد به تدریج جهان تخیلی رمان را می‌سازند، به شکل مستقیم و غیر مستقیم همه با درخت ارتباط دارد. عناصر نمادین و مفاهیم رمزی و تمثیلی رمان در مجلد اول به خوبی در ساختمان رئالیستی داستان جا افتاده و قوانین واقعیت گرایی حضور و نوع روابطشان را در زمان، مکان، آدم‌ها و رویدادهای جهان واقعی توجیه می‌کند، چرا که هر یک می‌تواند به مثابهٔ مظهری از خوارق عادات، خرافات و توهماتی باشد که در واقعیت زندگی روزمره به تکرار با آن روبه‌رو هستیم. در نیمهٔ پایانی مجلد دوم رمان درخت... خواننده دو زمان و دو مکان متفاوت را که یکی واقعی و دیگری تمثیلی است می‌بیند که همجوار و همزمانند. شخصیت‌های کتاب به شکل دلبخواه، به تکرار در این زمان‌ها و مکان‌های واقعی و فراواقعی رفت و آمد می‌کنند. آدم‌ها و رویدادهای واقعی و نهادهای حکومتی رژیم شاه که ساختی حقیقت مانند دارند در این زمان و مکان حقیقی- شهر اهواز در دوران قبل از انقلاب- مستقرند و حکومتی که درخت انجیر معابد تابو و مظهرایدئولوژیک آن است زیر سیطرهٔ مشتی قالتاق و تبهکار و مستظهر به انبوه مریدانی متوهم و فریب خورده، در بخشی دیگر از شهر نهادهای اداری، قضایی و اجتماعی خود را علم کرده و با آن حکومت به ظاهر واقعی همزیستی غیرمسالمت‌آمیز دارد. روابط این دو جهان تمثیلی و واقعی که به لحاظ منطق تمثیل در داستان و دانش واقعیت‌گرایی پدیده‌ای پارادوکسیکال می‌نماید، سرانجام تیره و تار می‌شود و با چیرگی (حکومت شاه) بر دیگری، رمان پایان می‌یابد.

نمونه‌ای از زبان توصیفی رمان را در اینجا می‌آورم و نقد و بررسی مفصل آن را به مجال مناسب‌تری که به نقد و تحلیل مجموعه آثار محمود اختصاص داده‌ام، موکول می‌کنم:

«... افسانه پرنده را دیده بود که از فراز درختچه‌ها آمده بود رو شاخه پربرگ کنار- زنبور خورک کوچکی بود سبز سیر با طوقه سیاه و سینه و گلوگاه آبی- پوش پرهای کبود کبوتر چاهی هنوز تو هوا سرگردان بودند... دیده بود که از انحنای شیشهٔ عقب ماشین، باریکه‌یی از آفتاب صبحگاهی، بر صورت صورتی رنگ عروسک در آغوش فرزانه تافته است. فرزانه، نشسته خواب بود و نم شرجی بر پیشانی مهتابگونش بود...» (درخت انجیر معابد، ج ۱، ص۱۵)

پیش از انتشار این آخرین رمان احمد محمود داستان‌سرای بزرگ و بی همتای روزگار ما، از میان همهٔ آنان که ٤ رمان بزرگ و داستان‌های متعدد کوتاه و بلند او را خوانده بودند،ایا کسی می‌توانست پیش‌بینی کند که محمود افزون بر توانایی خلق آثاری برجسته وماندنی در زبانی توضیحی و موجز، واجد آن چنان توانایی‌های شگرفی است که او را قادر می‌سازد یک چنین زبان توصیفی استوار و غنی از و مالامال از تصاویر و تشبیهات بکر، ترکیبات بدیع، استعمالات مجازی و... را در آخرین رمان ماندگارش درخت انجیر معابد خلق کند و به یادگار بگذارد؟ یادش زنده و آثارش راه گشا باد!

احمد محمود نویسندهٔ زمانه و طبقهٔ خود

محمد بهارلو

ماهنامهٔ گلستانه

شمارهٔ ٤٤

آبان ماه ۱۳۸۱

من مایلم این نوشته را با قطعه‌ای از گفت‌وگوی معروف لویی بلان، سوسیالیست فرانسوی، و الکساندر هرتسن، نویسندهٔ انقلابی قرن نوزدهم روسیه، آغاز کنم؛ زیرا که این گفت‌وگو، به مقدار فراوان، نمایندهٔ احوالات احمد محمود در مقام نویسنده است:

«لویی بلان گفت: زندگی انسان یک وظیفهٔ بزرگ اجتماعی است و انسان باید همیشه خود را فدای جامعه کند.

ناگهان پرسیدم: چرا؟

– منظورت چیست که چرا؟ خب واضح است غرض و رسالت وجود انسان بهبود جامعه است.

– آخر اگر همه فداکاری کنند و هیچ کس بهره‌ای نبرد که این غرض حاصل نمی‌شود.

– تو داری با کلمات بازی می‌کنی.

با خنده گفتم: آخر ما وحشی‌ها فکرمان مغشوش است.»

متفکران روس–ایزایا برلین

احمد محمود جزو آن دسته از آدم‌های کمیابی بود که نویسندگی را با معیار تمایلات اخلاقی و اجتماعی می‌سنجید، و از این جهت نوشتن را غرض و رسالت خود می‌دانست و حاضر بود در این راه حتی زندگی

خود را فدا کند، بی آن‌که بهره‌ای از این فداکاری ببرد. او حقیقتاً زندگی یک انسان را یک «وظیفهٔ بزرگ اجتماعی می‌دانست که آرمان آزادی افراد انسانی در مرکز آن قرار داشت. او چه، در مقام انسان و چه در مقام نویسنده، که از لحاظ خودش به هیچ وجه از یکدیگر جدا نبودند، بی‌طرفی و تذبذب و بی‌تعهد ماندن را نمی‌پسندید، و زندگی را به صورت نبردگاهی می‌دید که در آن دعواهای اجتماعی و سیاسی مهم مطرح می‌شود و در نتیجه بر این عقیده بود که نویسنده در میان این نبرد باید بسیار هشیار و باریک بین باشد. در حقیقت او مدافع وحدت نظریه و عمل و ادبیات و زندگی بود، و مسئولیت اجتماعی و احساس زندگی را جزو ذات ادبیات می‌دانست.

محمود جانب ادبیات معترض را می‌گرفت، و به نوعی ادبیات «مفید» اعتقاد داشت، ادبیاتی که در مدار ارتباط با وسیع‌ترین تودهٔ مخاطبان قرار بگیرد، زیرا به زعم او در سرزمین پهناور و واپس‌مانده‌ای که شمار مردمان درس‌خوانده، به ویژه اهل کتاب، بسیار اندک است و آن شمار اندک را هم شکاف عمیق و هول‌آوری از تودهٔ مردم بی‌تمیز جدا می‌کند ادبیات باید در مخاطبان خود تأثیر کند و آن‌ها را برانگیزد. از این رو آثار او، چه داستان‌های کوتاه و چه رمان‌هایش، عموماً به زبانی ساده و روشن نوشته شده‌اند، و هم در لحن و هم در مضمون با بیشترین تودهٔ خوانندگان تماس برقرار می‌کنند.

تقریباً از اواسط دههٔ پنجاه شمسی، یعنی با انتشار رمان «همسایه‌ها» تا به امروز، محمود یکی از فعال‌ترین و معروف‌ترین و پرخواننده‌ترین نویسندگان ما بوده است. شاید هیچ رمان نویسی درایران به اندازهٔ او- احتمالاً بعد از بزرگ علوی- این همه دربارهٔ شکاف میان رفاه طبقات و گروه‌های متمکن جامعه و تودهٔ فقیر مردم، رنج و تفتیش عقاید و شکنجه، مبارزه و تبعید و آزادی ننوشته باشد و از همین‌رو است که از

لابه‌لای پاره‌ای از نوشته‌های او بیش از هر چیز بوی داغ تازیانه و خون و باروت به مشام می‌رسد.

در آثار او انتزاعاتی مانند برابری و عدالت اجتماعی و امنیت و میهن و اموری نظیر این‌ها، همه کمابیش، قربانگاهی شگفت و دردناک بوده‌اند که مردمان شورنده و پاک‌باخته در پیشگاه آن‌ها ذبح شده‌اند. اما نویسنده اغلب قربانی را ستوده و بلندترین مراتب قدردانی خود را نصیب آن‌ها کرده است، و البته گاه به تلویح یا به تصریح نیش و کنایه‌ای هم به مبانی و مبادی آن انتزاعات زده است. در رمان‌های او «سیاست»، قطع نظر از این که غرض و غایت آن چه باشد، امری ساده و انسانی نیست، خشن و خطرآفرین و چه بسا مرگ‌بار است، به ویژه اگر با تعصب یا استواری همراه باشد.

در سه رمان نخست محمود- همسایه‌ها، داستان یک شهر و زمین سوخته- فضایی که آدم‌ها در آن سیر می‌کنند، اغلب ملال‌آور و خفقان زده است؛ اگرچه همه خود را با آن فضا سازگار نمی‌بینند، یا می‌خواهند جهت آن را تغییر بدهند، یا نوعی رابطهٔ عقلانی و خیرخواهانه با آن برقرار کنند؛ گیرم عده‌ای خود را با آن منطبق می‌سازند یا با آن درمی‌افتند و مضمحل می‌شوند. در فضای این سه رمان، و نیز در رمان سه جلدی بعدی او مدار صفر درجه، معنایی وجود دارد که آدم‌ها، به ویژه آدم‌های اصلی که جانب امور تازه را می‌گیرند، حاضرند بی‌هیچ واهمه‌ای خود را به پای آن قربانی کنند. این قربانی کردن کاملا" عقلانی یا آگاهانه است، و اثری از جنون و تشویش و اضطراب در آن نیست، یا اگر هست بسیار ناچیز یا نادیدنی است. شاید این‌طور به نظر برسد که این آدم‌ها به جای منافع واقعی در پی منافع واهی و خیالی هستند. اما این امور، یا در حقیقت، معنایی که آن‌ها برایشان به جوش و جنبش می‌افتند، خون می‌ریزند و روانهٔ زندان یا تبعید و شکنجه‌گاه می‌شوند، از لحاظ آن‌ها نوعی «آرمان» تلقی می‌شود؛ اگرچه امروز- شاید از سال‌ها پیش- دیگر

بسیاری آن‌ها را آرمان نمی‌پندارند، بلکه همان امور واهی و خیالی می‌شناسند.

در واقع می‌توانیم بگوییم که فرد، در مقام واحد حقیقی و واقعی جامعه، در آثار محمود- به ویژه رمان‌های او- اغلب قربانی یک مفهوم کلی یا اسم عام یا شعار می‌شود. نمونهٔ اصلی همچو فردی را، که جوانی است صاف و صادق و پرشور و شوق که ناخواسته در معرض حوادث بزرگ اجتماعی قرار می‌گیرد و به هیئت آدمی‌شورنده و خشمگین و مدافع مردم ستم‌دیده و نمایندهٔ جبههٔ تحقیر شدگان در می‌آید، در همان نخستین رمان محمود، همسایه‌ها، به وضوح می‌توانیم ببینیم. محمود او را با جزئیات واقعی، با از خودگذشتگی‌اش در راه خیر و صلاح مادی و معنوی همنوعانش و با توانایی ملاحظه‌ناپذیرش برای فداکاری وصف می‌کند، و چهره‌ای از او می‌سازد که بعدها نمونهٔ قهرمان محبوب رمان اجتماعی دههٔ پنجاه و شصت شمسی می‌شود. او بیش از هر نویسندهٔ اجتماعی دیگری بر آن بود تا نشان دهد که آدم بی‌طرف وجود ندارد، و تا زمانی که کشمکش‌های حاد سیاسی در جامعه برپا است اصولاً" معنایی هم به نام «سازش» وجود ندارد و مبارزه، آن هم تا پای جان، و طبعاً" به بهای حذف سعادت شخصی، والاترین ارزش عام انسانی است.

«همسایه‌ها» اگرچه بلافاصله پس از انتشار با اقبال عمومی مواجه شد و موج شوری در میان خوانندگان خود برانگیخت، به ویژه آن دسته از خوانندگانی که رمان را نوعی همدلی با انقلابیان سرسخت و خشم‌آگین نوخاسته می‌دانستند، با توقیف دستگاه سانسور دولتی مواجه شد. اما رمان دست به دست در میان جوان‌های نوآموخته و روشنفکران می‌گشت، و نسل پیرتر انقلابیان، که نویسنده را به سابقهٔ تمایلات سیاسی گذشته‌اش از آن خود می‌دانستند، در رمان با نظر عنایت بیشتری می‌نگریستند. این واکنش طبیعی بود؛ زیرا خوانندگان پس از سال‌ها می‌دیدند که نویسنده‌ای آشکارا جانب مبارزه بر ضد ستم و سرکوب‌گری و اختناق را می‌گیرد، و

دربارهٔ آدم‌هایی می‌نویسد که آرزومند آزادی هستند؛ گیرم هیچ کدام شاهد آزادی را در آغوش نمی‌کشند. این رمان، چند سال بعد با از هم پاشیدن بساط سانسور دولتی در آستانهٔ انقلاب، در تیراژ بسیار وسیع- به اظهار نظر خود نویسنده یک‌صد و پنجاه هزار نسخه- انتشار یافت و احتمالاً" نخستین بار بود که یک اثر ادبی معاصر این‌گونه نظر تودهٔ خوانندگان را می‌گرفت، آن هم در زمان‌های که مردم دیوارهای زندان‌ها را شکسته بودند و ملاک انتخاب کتاب‌ها، قبل از هرچیز، آزادی‌خواهی و شرافت حرفه‌ای نویسنده بود.

محمود با انتشار دومین رمان خود «داستان یک شهر» به عنوان نام‌آورترین و مؤثرترین نویسندهٔ نسل خود تثبیت شد. خوانندگان و منتقدان، بیش از گذشته، او را به عنوان نویسندهٔ پرشور زمانه و طبقهٔ خود به جا آوردند. «داستان یک شهر» از حیث مایه و مضمون به مقدار فراوان در امتداد «همسایه‌ها» قرار دارد. آن جوان دلیر و جست‌وجوگر «همسایه‌ها»، که در معرض آگاهی‌های اجتماعی تازه زبان باز کرده بود، در «داستان یک شهر» با از سر گذراندن تجربه‌های هولناک و خونین، و در تبعید به بندری پرت افتاده و فراموش شده در جنوب، در وجدان اخلاقی‌اش تغییرات ژرفی پدید می‌آید؛ چنان که گویی بار گذشته را از دوش خود می‌اندازد. جوانی که با دلیری و شورندگی طغیان‌آمیز سر خود را به میله‌های زندان دستگاه دیکتاتوری می‌کوبید در «داستان یک شهر» تقریبا" دیگر دیده نمی‌شود؛ گویی در آن بندر نیمه متروک و چول، پس از نظاره کردن آزار و شکنجه و تیرباران آرمان‌خواهان در زندان زرهی ارتش در پایتخت، جز بیهودگی و ول‌نشینی و باده‌گساری و دم و دود دیگر کاری از او ساخته نیست. زندگی ملال‌آور و تکرارشونده و تن‌آسایی و تلخکامی دردناک از یک سو، و یاد و خاطرهٔ جوخه‌های مرگ یارانش از سوی دیگر، او را دچار عذاب وجدان و آشفتگی اخلاقی می‌سازد. این ناسازگاری به صورت نوعی دوپارگی، یا تعارض، در

سراسر رمان گسترده است. به گمان من این تعارض فقط به قهرمان رمان، که بنیادهای ارزش‌هایش در فضایی سخت و خشن و خفقان‌زده متزلزل شده بودند، محدود نمی‌شد بلکه تا حد زیادی نمایندهٔ ناآرامی درونی و تعارضات فکری و اخلاقی خود نویسنده نیز بود. همین‌جا بگویم که من به نوبهٔ خود این تعارض را علی‌الاطلاق نفی نمی‌کنم؛ زیرا آن را، به ویژه در احوال آن فضای سیاسی وسوسه‌انگیز که «داستان یک شهر» منتشر شد، مستلزم داشتن مقدار زیادی جسارت می‌دانم که در حکم نوعی خارق عادت بود و در محمود، در مقام نویسنده، وجود داشت. آثار نوعی سرخوردگی تلخ ناشی از شکست را در «داستان یک شهر» و پاره‌ای از داستان‌ها و رمان‌های بعدی او به وضوح می‌توان دید. محمود، چه در مزاج و چه در مشرب، از جنس و جنم یاران‌ایام دورهٔ جوانی خود، که همهٔ مسائل و امور اجتماعی را در پرتو یک هدف واحد داوری می‌کردند، نبود. او به حکم حرفهٔ نویسندگی‌اش جانب آزادی و استقلال و آفرینش را می‌گرفت و می‌کوشید تا این تعارض را به نفع ساختار آثار خود حفظ یا حل کند، اما این کوشش همواره نتیجه نمی‌داد؛ زیرا آن لحظات یا قطعاتی که مطالب انتزاعی جانشین واقعیت داستانی می‌شوند در آثار او کم نیستند. اشکال معمولا" از آنجا پیدا می‌شود که نویسنده انتزاعات را که او یا پاره‌ای از مردم به آن اعتقاد دارند، سرمشق کار خود قرار می‌دهد، ولی انتزاعات اغلب با سطح سیال و گریزندهٔ ساختار ادبی راست در نمی‌آیند و در برابر واقعیت‌های متن‌ایستادگی می‌کنند؛ به ویژه آن‌جا که ما شیفته و شیدای نظریات خود باشیم یا بخواهیم آن‌ها را آشکارا تبلیغ کنیم.

واقع بینی محمود، که به صورت نوعی رئالیسم اجتماعی جزءپرداز در آثارش جلوه می‌کرد، هرگز از او دور نشد. او بیش از هر چیز به ارتعاشات تند زندگی، یا در واقع تجربه‌های بزرگ، که گاه از آن به «بلایای نفرین شده» نیز تعبیر می‌کنند، حساسیت نشان می‌داد. به هیچ

وجه خودش را از گردش زمانه و حوادث معروض آن برکنار نگه نمی‌داشت؛ زیرا بر آن بود که جامعه از نویسنده توقع دارد، و او با نگارش هر اثری می‌کوشید، به نوبهٔ خود، این توقع را برآورد. «زمین سوخته»، سومین رمان بلند محمود، کاملا" محصول چنین نگرشی بود. این رمان، که دست کم از حیث ساختار روایی و کیفیت «آدم پردازی» کمابیش در دنبالهٔ دو رمان نخست نویسنده قرار دارد، اثری است دربارهٔ جنگ، و این‌طور به نظر می‌رسد که نویسنده خواسته است واقعیت هول‌آوری را که در زادگاهش می‌گذرد توصیف کند، بی‌آن‌که درباره‌اش داوری کند. اما این ارزیابی کاملا"درست نیست.

راوی «زمین سوخته»، که نسبت به دو راوی رمان‌های پیشین نویسنده یک فاصلهٔ زمانی سی ساله را پشت سر گذاشته است، آدمی است در مرز میان‌سالی و پیرانه‌سر، که ظاهرا" فقط نظاره‌گر است و در بازی مرگ و زندگی، نبردی که در اطراف شهر جریان دارد، شرکت ندارد. آن شور و شوق جوان «همسایه‌ها» به هیچ وجه در او نیست.ایا کناره‌جویی او، و توصیفی که به طور عینی از آدم‌ها به دست می‌دهد، به این معنی است که نویسنده از منظر راوی بی‌طرف رمان را روایت می‌کند؟ اما، چنان که اشاره کردیم، این بی‌طرفی در ذات نویسندگی محمود نیست، و از همین رو در توصیف نبردی که در جریان است این بی‌طرفی کاملا" رعایت نمی‌شود، و نویسنده در ترسیم چهرهٔ آدم‌ها نوعی همدلی و تأیید ضمنی از خود نشان می‌دهد؛ به ویژه نسبت به آدم‌هایی که در معرض ویرانی‌های جنگ قرار دارند. شاید آن همه سرعت برای نوشتن رمانی دربارهٔ جنگی طولانی و پرتلاطم، که نویسنده فقط سال اول آن را توصیف می‌کند، قدری شتاب‌زده بنماید. اما «زمین سوخته» از لحاظ او نوعی ادای دین به سرزمینی بود که در آن زاده شده و بالیده بود، و در حقیقت کوششی بود برای گوشت و استخوان بخشیدن به تصویری که او از آدم‌های فرسوده و در هم شکسته و بلادیدهٔ سرزمین خود داشت. با

وجود این که او جنگ را از نزدیک لمس نکرده بود حضور سرسخت و خشن و ویرانگر آن را، بیش از بسیاری از آن مردمانی که اعصابشان در معرض آتش جنگ فلج یا کرخت شده بود، حس می‌کرد و در او احساساتی پدید می‌آورد که سکوت کردن در برابر آن برایش دشوار بود؛ اگرچه همین سرعت یا شتاب‌زدگی در کارش قدری وقفه و نارسایی پدید آورده است.

محمود شهامت نوشتن داشت و کنجکاوی‌اش بر ملاحظه و مصلحت اندیشی‌اش می‌چربید. فورا" واکنش نشان می‌داد، و نمی‌خواست، در حقیقت نمی‌توانست، چشمانش را نسبت به آن‌چه به نظرش زنده و پرشور و نگران کننده بود ببندد. او روحیه‌ای نیرومند و اعتماد به نفس ممتازی در نوشتن داشت و حجم هنگفت آثارش این امتیاز او را، در مقام نویسنده‌ای حرفه‌ای، به روشنی نشان می‌دهد؛ واقعیت این است که نوشتن بر او مسلط بود، همچون روحی بر یک جسم. گاهی این طور به نظر می‌رسید که نویسندگی، امر نوشتن- که دست کم در دو دههٔ اخیر حرفهٔ اصلی‌اش بود- کاملا" مستقل از او بود. در پنج رمانی که تاکنون از او منتشر شده است، و حجم آن‌ها تقریبا" به پنج هزار صفحه می‌رسد، او با چندین صدا سخن گفته است. احتمالا" در رمان‌های هیچ یک از نویسندگان معاصر ما به اندازهٔ او این همه آدم و سنخ از گروه‌ها و طبقات و آحاد مختلف جامعه دیده نشده است: کارگران، کارفرمایان، ملاحان، مبارزان، بازجوها، شکنجه‌گران، قاچاقچیان، روسپیان، پااندازان، ولگردان آس‌وپاس و مانند این‌ها. در عین‌حال نویسنده رشته‌های خانوادگی و اداری و اقتصادی آن‌ها را با نظام موجود پیوند می‌دهد شاید یکی از ارزش‌های جامعه شناختی رمان‌های او در همین کیفیت نهفته باشد.

در همهٔ این آثار، چنان که اشاره کردم، آن‌چه نظرگیر است ستم و زوری است که بر ضد تودهٔ فقیر و بی تمیز مردم روا داشته می‌شود. برای محمود بسیار دشوار و آزار دهنده بود که ارزش‌های کاملا" متمایز را- که

از لحاظ او مطلقا" ناسازگار و نامربوط بودند، به هم بیامیزد، یا به هر رو خواننده را نسبت به آن‌ها معلق و مردد نگه دارد. از نظر او بازی‌های روشنفکرانه و اشتغال‌خاطر نویسنده به مطلق ترفندهای صناعتی، چیزی جز خودبینی و خوش‌خیالی و وسواس مشتی اپدک‌شمار «متخصص» ادبی نبود.

در سال‌های اخیر، چنان‌که در دو رمان «مدار صفر درجه» و «درخت انجیر معابد» می‌توان دید، او می‌کوشید تا خصایل شخصی آدم‌ها و فردیت ممتاز آن‌ها را تا سر حد امکان پرورش دهد. در رمان‌های پیشین او طبعا" وصف‌هایی از خصایل شخصی آدم‌ها وجود دارد، اما این خصایل که معمولا" به صورت تشویش و اضطراب و بیگانگی و مانند این‌ها بروز می‌کنند، در حاشیهٔ رمان‌ها- و نه در مرکز و محور آن‌ها- قرار دارند، و اغلب در حوادث «بزرگ» و «آرمان»های والا محو می‌شوند. در دو رمان اخیر، که در اوج پروردگی و آفرینندگی نویسنده نوشته شده‌اند، او از تردید کردن در امور شخصی، به ویژه امور اجتماعی، از خود واهمه نشان نمی‌دهد، زیرا دریافته است که برای هر پرسشی، الزاما"، پاسخی محکم و قانع کننده وجود ندارد، و آدم‌ها با جست و جوی آن پاسخ، که چه بسا ممکن است در پیش پای آن‌ها هم باشد، معمولا" قادر نیستند مشکلات خود را حل کنند. حتی آدم‌های اصلی رمان‌هایش دیگر از آن مقام و موقعیت مألوف- مبارزه بر ضد ستم و در راه آزادی- برخوردار نیستند، و جایشان را آدم‌هایی گرفته‌اند که شجاعت و آگاهی اجتماعی در شمار سجایای اخلاقی آن‌ها نیست. در واقع گرایش او به انعکاس صداهای متفاوت، حاکی از آن بود که نویسنده حرف دیگران را هم، حتی اگر با او موافق نباشند، می‌فهمند و می‌خواهد دربارهٔ جنبه‌های کمابیش متناقض و فراموش شدهٔ آدم‌های زمانهٔ خود با ما سخن بگوید. او دیگر به هیچ وجه اصراری نداشت که بینش خاصی را برای خوانندگانش الزام‌آور

کند، اگرچه کماکان ترجیح می‌داد روی حساس‌ترین رشته‌های عصبی مسائل زندهٔ روز انگشت بگذارد.

با وجود این رمان‌های محمود، در مقایسه با آثار معاصرانش، روشن‌ترین و شورانگیزترین توصیف دوره‌های کوتاه اما مهمی از حوادث سیاسی و اجتماعی گروه‌های خاصی از جامعهٔ معاصر ما است، زیرا آدم‌های رمان‌هایش عموماً، چه مستقیم و چه غیر مستقیم، گرفتار منازعات سیاسی و اخلاقی و شخصی زمانهٔ خود هستند. روابط حاد انسانی، دعواهای اجتماعی و بیان کیفیت احساس آدم‌ها، آن هم با گفت‌وگوهای زنده و لهجه‌دار، از مایه‌ها و مضامین مورد علاقهٔ محمود بودند؛ گیرم او این مایه‌ها و مضامین را، اغلب، به تفصیل و با سایه روشن‌های دقیق و وسواس‌آمیز در آثارش درج می‌کرد. برای او «بحران» و «آزادی» از هر موضوع دیگری با اهمیت‌تر بود؛ هرچند از حیث نظری بر آن بود که هر زمان‌های بافت خاص خود و مسائل و موضوعات خاص خود را دارد. از نظر او «تجربه» عامل بسیار مهم و الهام‌بخش بود که نشان می‌داد وجود آزادی- حتی آزادی بیان- برای همهٔ افراد انسانی یک ضرورت اخلاقی و معنوی است و به هیچ وجه- به هیچ عذر و بهانه‌ای- نباید زیر پا گذاشته شود. در کوتاه‌ترین عبارت، کانون توجه او انسان آزاد بود.

او به زبان فارسی گفتاری و به لحن عامیانهٔ خاص و تعدیل شده‌ای از لهجهٔ جنوبی (خوزستانی) می‌نوشت و این زبان را سخت دوست می‌داشت. مفردات و ترکیبات و اصطلاحات و مثل‌ها و مقدورات بیانی این زبان را به خوبی می‌شناخت، و کمتر نشانی از «ضعف تألیف» در آثار او، به ویژه در رمان‌هایش، دیده نمی‌شود. او به معنای رایج کلمه «صاحب سبک» بود و در اغلب آثارش از یک شیوهٔ روایی واحد و کمابیش یکدست استفاده می‌کرد. نثر داستانی، یا شیوهٔ نگارش او از «همسایه‌ها» تا «درخت انجیر معابد» حتی در دو مجموعه داستان «دیدار» و «قصهٔ آشنا»-

از حیث کاربرد ساختمان جمله و زمان رایج افعال، قطع نظر از زبان گفتار آدم‌ها، کمابیش در امتداد هم قرار دارند. نثر نوشتاری محمود در ادبیات معاصر کاملا" از نثر نویسندگان دیگر متمایز است، و هر قطعه یا بند (پاراگراف) از آثار داستانی او کاملا" عطر و طعم کلام خاص نویسنده را دارد.

محمود، تا آن‌جا که من او را می‌شناختم، آدمی بود بسیار ملایم و خوش‌طبع و فروتن و خوش‌مجلس و شیرین‌سخن. با حرمت از دیگران نقل می‌کرد، و اگر کسی جلو او از دوستی بدگویی می‌کرد یا «ذکر شر»ی می‌کرد، به اصطلاح قدما، از آن دوست حفظ‌الغیب می‌کرد. محافظت و تشویق از قریحه و استعداد جوآن‌ها را ارج می‌گذاشت. در محافل و اجتماعات، مگر در موارد بسیار نادر و ضروری، شرکت نمی‌کرد. اهل خلوت بود، اما در انزوای زاویهٔ دنج خود، هرگز بی کار نمی‌نشست. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۹ که جلو انتشار و تجدید چاپ آثارش را گرفته بودند، به رغم عسرت و تلخکامی بسیار، دست از نوشتن برنداشت. قانع بود و همت بلندی داشت. در سخت‌ترین و بدترین احوال، شکیبایی و فروتنی و مهربانی خود را از دست نمی‌داد. بر این عقیده بود که آدم بهتر است سکوت بکند یا حتی شکست بخورد اما بر سر شرافت انسانی و حرفه‌ای خود معامله نکند و از روی فرصت‌طلبی به کسی امتیاز ندهد. او آدمی یک‌پارچه بود؛ به این معنی که همان‌گونه می‌نوشت یا کلامی را بر زبان جاری می‌کرد که می‌اندیشید یا احساس می‌کرد.

حافظهٔ جمعی مردمان ما

انوش صالحی

ماهنامهٔ گلستانه

شمارهٔ ۳۲

مهرماه ۱۳۸۰

احمد محمود با چهارده عنوان رمان و مجموعه داستان جایگاه تثبیت شده‌ای در ادبیات معاصرایران دارد. اولین کتاب او مجموعه داستان مول در سال ۱۳۳۸ و آخرین اثر او رمان دو جلدی «درخت انجیر معابد» در سال ۱۳۷۹ منتشر گردید؛ علاوه بر این باید، در کارنامهٔ ادبی او، از رمان‌های همسایه‌ها، داستان یک شهر، زمین سوخته، مدار صفر درجه و مجموعه داستان‌های دریا هنوز آرام است، بیهودگی، زائری زیر باران، پسرک بومی، غریبه‌ها، دیدار و قصهٔ آشنا نیز نام برد.

روزگاری دربارهٔ میزان ارزش و اعتبار آثار بالزاک عقیده بر این بود که مجموعه آثار او برای بازسازی جامعهٔ فرانسهٔ اواخر قرن نوزدهم کفایت می‌کند. امروز می‌توان آثار بسیاری در میان نویسندگان دنیا سراغ گرفت که بازتاب دهندهٔ سیمای مردم سرزمین‌های مختلف است. و احمد محمود، در کشور ما از جملهٔ این نویسندگان است. بستر و خاستگاه بسیاری از آثار محمود جنوب ایران است که به نظر او «سرزمین حوادث بزرگ است»، اما این بستر نویسنده را در ارایهٔ مضمون و محتوای آثارش محدود نکرده است. آن‌چه او مطرح می‌کند و از حوادثی همچون کودتا، انقلاب و جنگ می‌گوید در زبان مشترک مردمانی می‌گنجد که در این

سرزمین پهناور زندگی می‌کنند و جملگی سیمای جامعهٔ شگفت و رو به تحول ایران را نشان می‌دهد که دایما" در حال پوست انداختن است. بخشی از آثار او جنبهٔ اتوبیوگرافیک دارد و از تجربهٔ زندگی خودش شکل گرفته است. از دیدگاه او «هر نویسنده‌ای تا دوران پیری از روزگار کودکی و جوانی‌اش تغذیه می‌کند؛ یعنی تأثیرگذاری زندگی دوران کودکی، نوجوانی، و جوانی آن‌قدر نیرومند است که همیشه به هنگام نوشتن آدم زیر نفوذش است.» از آن‌جایی که دورهٔ نوجوانی و جوانی نویسنده مقارن با یکی از مهم‌ترین رخدادهای تاریخ معاصرایران، یعنی نهضت ملی شدن صنعت نفت و متعاقب آن کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بوده است، این حوادث انعکاس بسیاری در آثار اولیهٔ او داشته است. اما محمود در بازخوانی تاریخ دچار کلی‌نگری و محدوداندیشی نمی‌شود و معمولا" حوادث بزرگ را از منشور روند زندگی معمولی مردم، با ذکر جزییات و جنبه‌های خصوصی زندگی آن‌ها، تصویر می‌کند. او همانند بسیاری از نویسندگان هم نسلش خود را از داوری و قضاوت دربارهٔ مضمون و جهت‌گیری داستان‌ها و شخصیت‌های داستانی به طور کلی کنار نگه نمی‌دارد. خودش می‌گوید: «سیاست باید در داستان باشد. وقتی می‌گویم باید به این معنا نیست که از بیرون گرفته شود و بر داستان سوار شود بلکه این باید باید از درون بجوشد و حدش هم مشخص است. همان‌قدر که زیبایی مشخص است و باید شناخته شود.»

آن‌چه او مطرح می‌کند گاهی، عموما" در آثار اولیه‌اش، نادیده گرفته می‌شود، به این معنی که در مقام نویسنده نسبت به ماهیت داستان و عملکرد شخصیت‌های داستانی به داوری می‌پردازد، تا جایی که شخصیت‌های اصلی آثارش در دو جبههٔ خیر و شر محدود می‌مانند. محمود در آخرین اثرش- درخت انجیر معابد- تلاش وافری دارد تا بسیاری از قواعد معهود و دست و پا گیر را به کنار نهد، و هرچند که این بار جریان‌ها و تحولات سیاسی در متن داستان او حضوری فعال ندارند،

اما گذار یک جامعه از شیوهٔ زندگی سنتی به شیوهٔ نوین در بستر رمان نظرگیر است. این مضمون از طریق نشان دادن اضمحلال خانوادهٔ بزرگ آذرپاد طرح و در متن رمان منتشر می‌شود. همان‌طور که در نمایشنامهٔ باغ آلبالو اثر چخوف، صدای مداوم تبر نماد انقراض یک خانوادهٔ زمین‌دار سنتی است، در درخت انجیر معابد نیز تاج الملوک، خواهر آذرپاد بزرگ، به عنوان تنها میراث معنوی باقی مانده از گذشته، به جایی می‌رود تا با حسرت «آوار شدن عمارت کلاه فرنگی را ببیند. ببیند که سرو بلند اسفندیار خان چگونه سرنگون می‌شود. کدام دست و کدام تبر نخل پربار سعمران [نوعی نخل] را می‌اندازد.»

داستان از جایی شروع می‌شود که اسفندیارخان آذرپاد بزرگ از دنیا می‌رود، و مرگ او زوال خانواده را به همراه دارد. همسرش افسانه با مهندس مهران جوان که داعیهٔ تجددخواهی دارد، ازدواج می‌کند، که در نتیجه تمام اموال خانواده به تصرف مهران درمی‌آید. پس از مهاجرت کیوان، پسر کوچک خانواده، و خودکشی دختر و مرگ مادر، فرامرز تنها بازماندهٔ خانواده، در کنار عمه تاجی، فقط در فکر انتقام از مهران است، در حالی که با یک جسم معتاد و علیل توان انجام آن را ندارد. خلق شخصیتی همچون فرامرز، به عنوان آدم اصلی رمان، چه‌بسا موجب نوعی فاصله بین خواننده و اثر گردد، زیرا اغلب خوانندگان تمایل دارند که با شخصیتی ممتاز و مثبت همذات‌پنداری کنند. شاید نویسنده خواسته است از گذشته‌اش- گزینش قهرمان خیراندیش- فاصله بگیرد و خواننده را وادارد که، همچون خود او، عادت‌هایش را از سر بیندازد.

محمود این بار نیز در گفت‌وگونویسی بسیار موفق است. شخصیت‌ها حضور و موجودیت اجتماعی و طبقاتی خود را به کمال حفظ کرده‌اند، هرچند نقش نویسنده به عنوان دانای کل، در لحظاتی، این حضور یا موجودیت را تحت الشعاع قرار می‌دهد. برای نمونه نویسنده می‌توانست بسیاری از اطلاعات را از طریق همان عنصر گفت‌وگو به خواننده منتقل

کند و از نقش خود، در مقام دانای کل، بکاهد. محمود بر این عقیده است که دو مقطع آغاز و پایان رمان بسیار مهم است. طوری که «وقتی خواننده کتاب را بست بتواند همچنان با داستان باشد و آن را در ذهنش ادامه بدهد» اما نباید فراموش کرد که پراکندگی و عدم انسجام بخش میانی هر رمانی نیز ممکن است خواننده را دچار مشکل کند و او را تا پایان داستان کنجکاو نگه ندارد؛ به ویژه این که ما در درخت انجیر معابد با یک متن حجیم و تفصیلی روبه‌رو هستیم. رمان دارای آغاز و پایان متفاوتی است؛ به این معنی که آغاز آن واقع‌گرایانه و پایانش «سمبولیک» است؛ سمبولیزمی که ممکن است در امتداد داستان به نظر نرسد، چون دقیقا" براساس روابط درونی اجزای رمان شکل نگرفته است. در پایان رمان درخت انجیر با تنه و ریشه‌هایش براثر گسترش بی رویهٔ شهرک «مدرن» و نوساخته ویران می‌شود و جمعیت شورش‌گر در فردای پیروزی چاره‌ای جز پناه بردن به خرابه‌های شهر ندارند. شاید بتوان گفت که این پایان‌بندی، که جنبهٔ کنایی و نمادین آن کاملا" مشهود است، با جهان ظاهری، یا واقعی داستان کاملا" هماهنگ از کار در نیامده‌اند؛ شاید همین نماد راز خلاقیت نویسنده باشد.

نمایش تقابل سنت و مدرنیسم

عبدالعلی دستغیب

ماهنامهٔ گلستانه

شمارهٔ ۳۲

مهرماه ۱۳۸۰

احمد محمود به گواهی آثار منتشر شده‌اش یکی از نویسندگان فعال در عرصهٔ داستان‌نویسی ماست. سبک کار او در آغاز رئالیسم و تا حدی ناتورالیسم متأثر از آثار هدایت و علوی است، ولی در مجموعه داستان زائری زیر باران به سبکی خاص دست می‌یابد که در رمان همسایه‌ها نمایان‌تر می‌گردد. دیگر داستان فقط به شکل طولی روایت نمی‌شود، بلکه در آن رجعت به گذشته‌هایی وجود دارد که اجزای داستان را بازسازی و بازخوانی می‌کند. نویسنده در رمان مدار صفر درجه دست به تجربهٔ تازه‌ای می‌زند که ادامهٔ آن را در درخت انجیر معابد می‌بینیم، و آن حذر کردن از توصیف‌های مستقیم توسط نویسنده یا راوی و بنا نهادن داستان براساس گفت‌وگو است. محمود هر چند مانند بسیاری از نویسندگان هم نسل خود سعی می‌کند تا از سبک کلاسیک روایت‌گری فاصله بگیرد، به طوری که در این اثر آن مطلق‌گرایی رایج در تقسیم‌بندی نیروها و طبقات اجتماعی تا حد زیادی کم‌رنگ می‌شود، ولی همانند بسیاری از نویسندگان ایرانی هنوز صاحب آن بینش پرورده و مدرنیته‌ای نیست که نویسندگان غربی در چهارچوب آن به خلق آثارشان می‌پردازند. بنابراین تنوع روایت‌ها در اثر او به خلق متنی «چند صدایی» منجر نمی‌شود و صدای شخصیت‌ها، با لحن‌های متفاوت، در آن متمایز نمی‌گردد.

بـنظر من ماحصل رمان درخت انجیر معابد تقابل سنت و مدرنیته در یـک دوی نفس‌گیر ماراتن است. (منظور من از مدرنیته دقیقا" مدرنیتهٔ اجتماعـی اســت کـه دلالـت بـر جهـان بـیرون دارد.) تقابلـی بین جامعهٔ فئودالیسته و سرمایه‌داری نوین که در یک سمت آن خاندان آذرپاد در حال فروپاشـی و اضـمحلال، فرار دارد و در سمت دیگر مهندس مهران که بر زمیـنهٔ ثـروت و شـهرت همیـن خانواده رشد می‌کند. وقتی آذرپاد بزرگ مـی‌مـیرد همسـر جوانش به عقد مهندس مهران درمی‌آید و به این وسیله تمـام ثـروت و مـایملک خـانوادهٔ آذرپاد از آن مهران می‌شود. کیوان پسر کوچـک آذرپـاد بـه فرانسـه مـی‌رود و دیگـر برنمـی‌گـردد. دختر آذرپاد خودکشـی مـی‌کـند. فرامـرز، پسـر بـزرگ آذرپـاد، کـه رمان بر هستی و شخصـیت او شـکل گرفـته اسـت، ضـد قهرمانـی اسـت معـتاد که از راه کـلاه‌بـرداری و کلاشـی روزگـار می‌گذراند و دایما" در فکر انتقام است، بـدون آن‌که توان این کار را داشته باشد. اما مهران تحصیل کرده و تازه به دوران رسـیده بـر هکتارها زمینی که به تصرف درآورده است شهرک‌های مـدرن مـی‌سـازد. و در ایـن مـیان تنها تاج الملوک، خواهر آذرپاد بزرگ است، که در عزلت و تنهایی شاهد این ویرانی است.

احمـد محمـود ایـن‌بـار بـا خلـق شخصیتی همچون فرامرز در فرایند شخصـیت‌پردازی رمان خود به نوعی «آشنا زدایی» دست می‌زند و به این ترتیـب از آثـار گذشـته‌اش فاصـله مـی‌گیرد. فرامرز موجود آنارشیست و نااهلـی اسـت کـه حتـی از عمـه‌اش تاج الملوک دزدی می‌کند، در هیئت بـازرس و پزشـک قلابـی به کلاه‌برداری می‌پردازد و در پایان در کسوتی صـوفیانه رهـبری شـورش بر ضد مهران را برعهده می‌گیرد. و این فاصلهٔ زیـادی بـا قهرمانانـی نظیر خالد (شخصیت رمان همسـایه‌ها و داستان یک شـهر) دارد کـه بـا روحـیهٔ حماسـی و انقلابـی بـه ستیز با نظام اداری و بوروکراتـیک می‌پردازد؛ آن هم به طوری که حقانیت فقط از آن انقلابیون باشـد. اگـر فرامـرز، به آن عادت مألوف، به عنوان فردی تحصیل کرده و

جدا از سیرت خانوادگی خود به عنصر انقلابی تبدیل می‌شد آن وقت احمد محمود هم به تکرار کارهای قبلی خود می‌پرداخت و اثر فاقد هرگونه نوآوری می‌بود.

وجه دیگر این تقابل دوگانه استفاده از درخت انجیر معابد به عنوان یک نماد است. درخت که در بحبوحهٔ شورش مردم همه جا ریشه می‌دواند و از شاخه‌هایش خون فرو می‌چکد نماد جامعهٔ سنتی است که در مقابل مدرنیته، به معنای تجدد، قرار می‌گیرد و همهٔ آن ساز و کارهای شکل گرفته توسط مهران را در می‌نوردد. اما این وجه «سمبولیک» در پایان‌بندی داستان دچار نوعی تناقض می‌شود. در پایان، مهران زانو می‌زند و تسلیم می‌شود و مأموران پلیسی که از پی او می‌آیند دستور توقیفش را می‌دهند. آن‌چه نویسنده وصف کرده است اشکال دارد؛ زیرا اگر داستان «سمبولیک» باشد و مثلاً" حکومت شاه یا جامعهٔ بورژوازی از بین رفته باشد حضور این مأموران دیگر توجیهی ندارد، مگر آن که مأموران را جزو حافظان آن نظم مستقر ندانیم.

اما نویسنده این بار به داوری دربارهٔ تضاد میان خیر و شر نمی‌پردازد، یا اصراری در بیان آن ندارد. وقتی شهری در آتش شورش مردم می‌سوزد و سازندهٔ شهر در مقابل حقه‌بازی‌های فرامرز و جنبش مردم زانو می‌زند ما در حقیقت به یک «نیهیلیسم» اجتماعی می‌رسیم که طرح آن در آثار محمود تازگی دارد. این را هم بگویم که نویسنده در ثبت لحظاتی از زندگی آدم‌ها بسیار موفق است، به ویژه آن صحنه‌هایی که در آن رویدادهای زشت و زیبا، کمیک و تراژیک در کنار هم قرار داده شده‌اند.

اثری مردم شناختی

جواد مجابی

ماهنامهٔ گلستانه

شمارهٔ ۳۲

مهرماه ۱۳۸۰

احمد محمود نویسندهٔ شریف و توانایی است که همواره احترام و گاهی تحسین مرا برانگیخته است؛ به خاطر وفاداری بی دریغش به ادبیات و فرهنگ این مملکت، به خاطر همدلی‌اش با مردم اعماق که از آغاز جوانی تاکنون، او را به توصیف زندگی فرودستان جامعه واداشته است، به خاطر سختکوشی در قلمزنی بی‌مزد و منت که هیچ‌گاه پاداشی درخور نیافته است. نه رفاهی از دسترنج سالیان و نه شناختی زیبندهٔ او از سوی جامعهٔ فرهنگی. البته عدم شناخت به معنای بی‌اعتنایی و بی‌حرمتی نیست بلکه او همواره از احترامی اجتماعی و اعتباری فرهنگی بهره‌مند بوده است که منش و سلوک او چنین واکنشی در اهل معرفت برانگیخته است.

شوربختانه، در این ملک بیشتر دربارهٔ ادبیات و هنر صحبت می‌شود تا از خود هنر و ادبیات. افکار عمومی بیشتر کنجکاو زندگی هنرمندان و شایعات پیرامونی است تا متن و محتوای آثارشان. پس از مدتی شهرت نویسنده و شاعر و نقاش، محافل هنری و ادبی را فرا می‌گیرد و افراد محفل‌گرا هنرمند و ادیب را هرجا و به هر مناسبتی گرامی می‌دارند بی‌آن‌که بخش اعظم کارهای او را دیده یا خوانده باشند.

من تازه‌ترین نوشتهٔ احمد محمود- درخت انجیر معابد- را همان موقع که منتشر شد خواندم. وقتی از مجله با من تماس گرفتند که یادداشتی راجع به این کتاب بنویسم، گفتم به دو جهت معذورم. یکی این که کتاب در دسترس من نیست و دوستی به امانت گرفته و طبق معمول نیاورده است و برای دقیق‌تر نوشتن باید کتاب را دوباره بخوانم و یادداشت بردارم که حاصلش شاید نقدی میانه‌حال شود. دوم این که برای نوشتن دربارهٔ نویسندهٔ پرکاری چون احمد محمود باید تمامی آثار او بازخوانی شود تا سپهر اندیشه و تخیل او به تمامی در چشم‌انداز ذهن ناقد پدیدار گردد. در فرصتی اندک شاید بتوان حرفی کلی و دورنمایی شتاب‌زده مطرح کرد که نه در خورد اوست و نه شیوهٔ معمول من. اما ضرورت‌های ناگزیری که نشریات درگیر آنند مرا به نوشتن این یادداشت متقاعد کرد.

دوست دارم در این مختصر به دو نکته اشاره کنم:

نخست ایدئولوژی و اخلاق متافیزکی هر دو چارچوب‌های تغییر ناپذیری دارند که عدول از آن اصول و پرنسیب‌ها برای طرفداران آن‌ها به آسانی میسر نیست. اخلاق وایدئولوژی، جهان و هستی و روابط آدمیان را در پرسش‌های مقدر و پاسخ‌های تردید ناپذیر بسته‌بندی می‌کنند و در عرصهٔ آفرینشگری، وجدان هنرمند را از شکستن این قاب‌های جاودانه زنهار می‌دهند. ادبیاتی که متعهد به این دو نگره و آموزه است، آفرینندگان را وا می‌دارد که پیش از پرداختن به موضوع کارشان، آن اصول تقدس یافته را در نظر داشته باشند. چنین آفرینشگری، سکویی ثابت و مطمئن برای اندیشهٔ از پیش تعیین شده در اختیار دارد که براساس پایه‌ای آماده، تندیس خلاقهٔ خود را می‌سازد. تأملات و خیال خود را سامان می‌دهد و جامعه و آدمیان را از آن منظر بازسازی می‌کند. اما ایدئولوژی و اخلاق متافیزیکی از هوا نمی‌آید. از واقعیات اجتماعی و حقایق جامعه بارگرفته شده است و در مقاطعی بر آنچه وجدان فرد و

نگرش افکار عمومی می‌نامند منطبق است. عدالت‌جویی، حق طلبی، انسان‌گرایی، آزادی خواهی و رشد و توسعه، نیازهای تردیدناپذیر بشری است که انسان در مراحل مختلف تاریخی در مسیر تکامل زندگی و ذهنش برای رسیدن بدان کوشیده است. بنابراین نویسنده و هنرمند به عنوان یک شهروند مدنی از این گرایش‌های ذاتی دور نیست، اما این که تلقی ما از این مفاهیم چه و تا کجاست ما را در نظام‌های ذهنی متفاوتی قرار می‌دهد. بنابراین مبارزه با شر و ستم و بهره‌کشی امری نیست که فقط اخلاق وایدئولوژی آن را طرح می‌کند، دستاورد مدنی جماعات انسانی است. نویسندهٔ آزاده‌ای چون محمود، از همان آغاز با نشر غریبه‌ها، پیرک بومی، و زائری زیر باران و بعد همسایه‌ها به طرح زوایایی از زندگی و مشغله‌های مردمان محروم پیرامون می‌پردازد که ستم‌ستیزی مشترک در آن‌ها با نگرش ایدئولوژی جامعه‌گرا هم‌سویی دارد. در دوره‌ای که او کارهای اصلی‌اش را تولید کرده است، مسألهٔ «مبارزهٔ اجتماعی» عمده‌ترین محور فرهنگی اجتماعی بوده است و شاید حالا هم پس لرزه‌هایش جامعهٔ ما را به تکان وا می‌دارد. مبارزهٔ طبقاتی، به عنوان پایهٔ تفکر، درگیری افراد محروم را برای فراتر رفتن از وضعیت تحمیلی و تغییر شرایط غیرانسانی، ضرورتی تاریخی می‌شناساند. مبارزهٔ بشر با شرایط نابسامان پیرامونی، مبارزهٔ افکار عمومی با اقتدار مسلط، مقابله با بهره‌کشی جهانی، موضوعی است که نویسندهٔ جوان آن را جزء بدیهیات ضروری می‌شمارد که باید برای تحقق آن اندیشید و قلم زد. این خویشکاری نویسنده به هیچ روی امری تقلیدی نیست، ضرورتی حیاتی است. محمود در جنوب میان مردمانی می‌زید که از بدیهی‌ترین حقوق انسانی‌شان محرومند، از یک شغل شرافتمندانه، یک لقمه نان راحت، یک سرپناه امن تا چه رسد به برخورداری طبیعی‌شان از رفاه و آموزش، از حقوق طبیعی، زندگی عادلانه و آگاهانه در جامعه‌ای مدنی که تازه تحقق

همین جامعه هم هدف نیست و تنها پایه‌ای برای رشد متوازن انسان و جهان اوست.

این نوع نویسندگان و شاعران الگوی ذهنی مشخصی دارند که خیالات و تأملات و کارهای خلاقه‌شان را با آن نمونهٔ قیاسی تردید ناپذیر سازگار می‌یابند و یا به تدریج با آن نقشهٔ ازلی همسو می‌کنند. در کنار این نویسندگان، و نه در برابرشان نویسندگان و شاعرانی داریم که نقشه‌ای ابدی و از پیش تعیین شده‌ای ندارند، اما وجدان فردی و شرایط اجتماعی مسلط و جاری، ذهن و قلم آنان را متأثر و تحریک می‌کند در برابر نظمی سرکوبگر که در آن وضعیت وهن‌آور مستولی، انسان و زندگی و زیبایی و عدالت و آزادی را مسخ کرده و ارزش‌های قدیم دل را به زوال تهدید می‌کند. اینان بیشتر از طریق استقرا و تجربه‌های فردی گام‌به‌گام در کشف ناشناخته، کارهای آفرینشی خویش را پیش می‌برند. جهان بینی و تفکر اجتماعی- فرهنگی‌شان نه براساس آموزه‌ها و نگره‌های از پیش مشخص شده بلکه از دل تجربیات لحظه به لحظهٔ آن‌ها از زیستن در جامعه‌ای توفانی برمی‌آید و شکل می‌گیرد. با این تفاوت که آن‌ها آمادگی دارند که تفکرات اجتماعی خود را با توجه به تغییرات زمانه و جامعهٔ بومی و اجتماع جهانی مورد بازنگری دایمی قرار دهند و سهم تأملات فردی خود را برتر از هنجارهای تثبیت شده و اصول اعتقادی عام بنشانند.

این جا در پی داوری این دو دیدگاه نیستم، بلکه مقصود طرح دو نگرش ریشه‌ای است که هر کس بنا به طبع و ظرفیت ذهنی خویش و آنچه انسان را بی‌اختیارش به سویی متمایل می‌کند برمی‌گزیند. در نهایت جدا کردن دو نوع جریان خلاقه است که یکی وابسته به نوع متافیزیک جمعی تثبیت شده است و دیگری به متافیزیک آزاد فردی که احتمال تغییرپذیری دارد پیوسته است. اهل قلم بنا به طبیعت ذهنی‌شان به یکی از این دو مبنا برای آفرینش فرهنگی‌اش گرایش دارند و احمد محمود را

نویسنده‌ای متعهد به اصول می‌شناسم و این تصویر کلی را به استناد آثاری که از او خوانده‌ام دریافت کرده‌ام. بدیهی است این تقسیم‌بندی‌ها اگرچه در امور اجتماعی قاطعیت بیشتری دارد اما در امر آفرینش هنری امری نسبی و اعتباری است و انسان هنرمند غالبا" به نرمی از مرزهای بی‌حفاظ بین این دو طریقت، رفت و آمدی رندانه دارد.

توضیح بدهم که من هنر را همچون مذهب و جادو از مقولهٔ متافیزیک می‌شناسم. همچنین ذهنیتی را که به هنر و خلاقیت مربوط می‌شود. این متافیزیک لزوما" قدسی و ماورایی نیست. من متافیزیک را در معنای عام‌تری به کار می‌برم که معنا و کارکردی انسانی و منشأیی اجتماعی دارد. این ذهنیت یا متافیزیک در برخورد با فیزیک (عالم بیرونی ارتباطات) در عالم فرهنگ جزئا" به هنر و ادبیات منجر می‌شود. بنابراین هنر و ادبیات منتجهٔ برخورد متافزیک ذهن با فیزیک بیرون از ذهن است و سمت‌وسوی آن در میزان ترکیب و نسبت این اجزا با هم مشخص می‌شود که گاهی بر خیالی‌سازی و زمانی به واقع نگاری گرایش دارد و در طیفی وسیع بین این دو قطب، هر هنرمندی شکل مطلوبش را جست‌وجو می‌کند.

بازنگری کلی آثار محمود از آغاز تا امروز او را روایتگر زندگی مردمانی عقب‌نگه‌داشته در جامعه‌ای توسعه نیافته نشان می‌دهد. شناخت عمیق و بی‌واسطهٔ او از زندگی و ذهنیات صیادان فقیر، کارگران کشتی، بیکار شده‌ها، ناطورها، لنج برها و قاچاقچیان بندر و گاه قهرمانان شهری چون پیشه‌وران و کسبه و مبارزان و زندانیان سیاسی؛ از سویی آثار او را ادبیاتی واقعگرا و مبارز و در عین حال هیجانی معرفی می‌کند. از طرفی داستان‌های کوتاه و رمان‌هایش ارزشی مردم‌شناسانه و جامعه‌شناختی دارد که با ثبت اسناد دوره‌ای در معرض تغییر، عکس‌هایی واضح از دورانی مبهم و هراس‌انگیز به دست می‌دهد. تا آنجا که او به گزارش واقعیت پیرامونی در شرایط مبارزه، روزگار شکست، انقلاب و جنگ می‌پردازد و

عنصر تخیل را در خدمت پیوند دادن هزار تکهٔ زندگی دوروبر و تجربه شده می‌آورد، به توفیق دست یافته است و اعتبار او در جامعهٔ ادبی به خاطر ترسیم فضای شبه تاریخی صادقآن‌هاش درجامعه‌ای ملتهب و توفان‌زده است. نویسنده‌ای ایرانی که توانسته است صادق و هوشمند، وضعیت جنوب کشور خودمان را به مثابه جنوب جهانی فقیر و تحت ستم و نابرابری در تلاش برای دگرگونی شرایط دشوار و در نهایت رفتار انسان‌های مبارز را علیه نادانی و ناداری و ستم نشان دهد.

اما درخت انجیر معابد، سهم خیالی‌سازی بر روش واقعگرای معهود او پیشی گرفته و کاستی‌هایی را آشکار کرده است. کل کتاب در شکلی تمثیلی در پی بیان حقیقتی است که واقعیت عصر آن را انکار نمی‌کند. درختی که ریشه‌های مهاجم آن، در عمق و در سطح فضا را اشغال می‌کند به مثابهٔ فریبی فراگستر زندگی نهادها و زیست افراد را در مسیر هجوم و پیشروی زوال دهنده‌اش می‌پوشاند و در عمق آن را می‌پوساند. کتاب با زبانی پیراسته و بیانی پر جذبه پیش می‌رود. من با لذت این کتاب را تا به آخر خوانده‌ام، اگرچه با پیام اخلاقی مورد نظر نویسنده موافقتی ندارم. در فصول پایانی نویسنده ما را با طرح این مسأله روبه‌رو می‌کند که در شرایطی فریب‌آمیز می‌توان به فریبی از همان جنس دست یازید که این نوع نگرش با آن متافیزیک جمعی تثبیت شده که مایهٔ اصلی کارهای نویسنده بوده است سازگاری ندارد. قهرمانی که خود مایه‌هایی از ابتذال را در حرکات گوناگون فردی و رفتارهای اجتماعی‌اش نشان داده است در آخر کار برای غلبه بر شرایط تحمیل شده، خود به همان ساز و کار مستولی متوسل می‌شود و برای برانگیختن عوام- که در این روایت بیشتر منفعل نشان داده شده‌اند- به شیوهٔ نهان‌کاری اقتداری روی می‌آورد که قربانی آن بوده است. و این نوع پایان‌بندی از نوعی نگرش ناشی می‌شود که اولویت را به قهرمان منفرد می‌دهد نه به کرد و کار خرد جمعی.

جدا از این انتقاد مضمونی، دوست دارم با نوشتن این یادداشت کوتاه، که می‌دانم ربطی به نقد فنی یک اثر ندارد، سپاس خود را نسبت به نویسنده‌ای پرکار و خلاق و بی ادعا ابراز کنم که چند دهه ما را با آثار صادقآن‌هاش در جبههٔ ادبیات مردمی، نیرو و شعف بخشیده و همواره در کنار مردم و فردی برگزیده از درون آن‌ها، به غنای فرهنگی‌ایران معاصر مدد رسانده است. تصویر شخصیت‌های او که از مردم عادی برآمده‌اند اسنادی ماندگار از روزگار تلخ مردم عصر ما به دست می‌دهد که تازگی خود را درنسل ما دارد و امیدوارم در حافظهٔ نسل‌های دیگر نیز بپاید.

شیوهٔ روایت سینمایی

حسن اصغری

ماهنامهٔ گلستانه

شمارهٔ ۳۲

مهرماه ۱۳۸۰

بررسی تحلیلی و همه جانبهٔ رمان «درخت انجیر معابد» احمد محمود، در حجم و محدودهٔ یک مقالهٔ کوتاه، نمی‌گنجد. برای اجتناب از کلی‌گویی و تکرار جمله‌های قالبی و کلیشه‌ای می‌توان به یک جنبهٔ شالوده‌ای رمان توجه کرد و چگونگی بهره‌گیری و کارکرد آن را نشان داد.

«صحنه» در رمان درخت انجیر معابد و شیوهٔ پرداخت و نمایش سینمایی آن نقشی شالوده‌ای دارد. نکتهٔ فوق می‌تواند بحثی را در ارتباط با دیدگاه راوی و خواننده بگشاید که در داستان نویسی روزگار ما مطرح است.

«صحنه» Setting در داستان به طور کلی بیانگر مکان و زمان خاصی است که واقعه یا عمل داستانی شخصیت در آن رخ می‌دهد. البته این تعریف کلی نمی‌تواند معنای چند بعدی صحنه‌های گوناگون داستانی را بیان کند و کارکرد مشخصش را برای خواننده معلوم نماید. هر یک از نویسندگان صحنه‌های داستان‌شان را با نگاه و دید ویژهٔ خویش تصویر کرده‌اند که شباهت زیادی با هم ندارند. نویسندگان برجسته از الگو و شیوهٔ صحنه‌پردازی یکدیگر تأثیر می‌گیرند اما در نهایت می‌بینیم هر یک

صحنه‌هایی می‌آفرینند که رنگ و مشخصهٔ خاصی دارند. در داستان‌نویسی روزگار ما، نقش صحنه‌ها در داستان با نقش و کارکرد آن در داستان‌های گذشتگان تفاوتی ریشه‌ای را نشان می‌دهد. آفرینش صحنه‌ها در داستان گذشتگان، بیشتر برای تأکید بر مکان و زمان تاریخی خاصی بود. مثلاً" در آثار بالزاک و دیکنز و دیگران، نقش و کارکرد صحنه‌ها هم برای ارائهٔ زمان تاریخی و مکان مشخص بود و هم برای تزئین و آرایش داستان. این‌گونه نویسندگان در بسیاری از رمان‌هایشان صحنه‌هایی آفریده‌اند که ارتباط زیادی با شخصیت‌ها و عملکرد آن‌ها ندارند و گاه نیز نقش مستقلی دارند و جدا از خط اصلی روایت یا واقعهٔ داستانی ظاهر می‌شوند. مثلاً" بالزاک در رمان «آوژنی گرانده» در آغاز ویژگی‌بندی رمان، در چهار صفحه، صحنه‌ای می‌آفریند که یک شهر با تمام خصوصیات اقلیمی و هوا و نوع رویش گیاهان و درختان و ویژگی تاریخی و نوع بناها و خصوصیات روحی کلی آدم‌هایش و حتی نوع کسب و کار و تجارتشان نشان داده می‌شوند. حتی نویسنده با توضیح و قضاوت تحمیلی خویش، رنگ و فضای دلگیر و اندوه‌زا و ملال‌آور صحنه‌اش را نیز به رخ خواننده می‌کشد. درست است که واقعهٔ اصلی و عمل داستانی آدم‌ها می‌بایستی در این صحنه نمایش داده شود اما با اندکی تعمق در ساختمان روایت «آوژنی گرانده» می‌توانیم بگوییم که بدون آن صحنهٔ آغازبندی نیز اصل داستان کامل است و چیزی کم ندارد.

اما صحنه‌پردازی در داستان‌نویسی روزگار ما نقش مستقل خود را از دست داده است. صحنه‌ها دیگر نقش تزئینی و آرایشی ندارند. نویسندگان امروزی، صحنه‌های داستان‌شان را با ریزنگاری مینیاتوری و با نمایی تصویری و سینمایی می‌سازند و به گونه‌ای غیر مستقیم وضعیت روحی و عاطفی و نوع نگاه شخصیت‌ها را در تاروپود آن می‌تنند تا صحنه با شخصیت‌ها یگانه شود و به عنوان عنصری مستقل به چشم خواننده نیاید. صحنه‌های رمان درخت انجیر معابد با نگاه و کردار و

رفتار شخصیت‌ها ساخته می‌شوند. پردازش این‌گونه صحنه‌ها با دیدگاه راوی همیشه پنهان داستان با بافتی تصویری و سینمایی ظاهر می‌شوند. بر چشم‌های کلام راوی، همیشه دوربینی نصب شده است تا همه چیز را در صحنه‌های نمایش‌گونه تصویر کند و ارائه دهد:

«می‌بیند که از سبد کیف مانند دستش شمع برمی‌دارد و می‌کاردش رو کرسی آجری و روشنش می‌کند. چارچرخه حسن جان پیش افتاده است. عمه می‌ماند تا نفس تازه کند. حسن جان سر برمی‌گرداند و نگاهش می‌کند، عرق به چشمش می‌شکند. تاج الملوک را لرزان می‌بیند. در هرم داغ که مثل دود از زمین برمی‌خیزد، می‌بیندش که رو به آسمان می‌راند. در بزرگ خانهٔ تقی شیربرنجی باز است. گاومیش‌ها زیر سایبان حصیری چرت می‌زنند. صدای کسی را می‌شنود.»

زبان احمد محمود به زبان گفتاری و محاوره‌ای نزدیک می‌شود و گاه‌گاه نیز به تکیه کلام‌ها و گویش مردمان جنوب می‌آمیزد و ترکیبی شیرین پدید می‌آورد. نویسندهٔ درخت انجیر معابد در اغلب صحنه‌های رمان، به خواننده توضیح نمی‌دهد و قضاوتی نیز بر بافت روایت تحمیل نمی‌کند. او همه چیز را در صحنه‌های نمایشی با تصویر ارائه می‌دهد و توضیح و تفسیر و قضاوت را به عهدهٔ ذهن و خیال خواننده وا می‌گذارد. احمد محمود در داستان یک شهر نیز از شیوهٔ داستان‌پردازی سینمایی بهره‌گرفته بود، اما این شیوه با نگاه راوی پنهان در صحنه‌های نمایش‌گونهٔ رمان درخت انجیر معابد درخشیده است. مثلاً در صحنهٔ ذیل دوربین راوی پنهان، نقش زمان و مکان و هوایی را که آدم‌های داستان در گرمای آن شناورند چنان تصویر کرده که راوی نیز در آن حضور ندارد:

«حسن جان نفس تازه می‌کند و می‌راند تو خیابان شرق باغچه. محمدتقی بقال از ته دکان پیش می‌آید. بادبزن خیس حصیری دستش است و قدح سبز سفالی آب یخ دست دیگرش. از دکان می‌آید بیرون.

نگـاه یخچـال نشسـته بر چارچرخه می‌کند. یخ را با ته دستهٔ بادبزن تو آب قـدح مـی‌گـرداند. نگـاه قالـیچه‌هـای ابریشـمی می‌کند، مژه‌هایش به هم نزدیک می‌شود، صدایش تر و تازه است.»

در ایـن رمـان، حـوادث و رفتار و کردار شخصیت‌ها، صحنه‌صحنه با تمام جزییات ریزنگارانه ارائه می‌شوند. می‌دانیم که نمایش جزییات بدون ارتـباط عضـوی و خونـی و معنایـی در بافـت کلـی داستان، کاری هنری نیسـت و نمـی‌توانـد اثـری خلاقه پدید آورد. اگر نویسنده‌ای بیش از حد مجـاز در صـحنه‌هـای داستانش دست به جزء نگاری و ریزنگاری بزند و بخواهـد کـه همـه چـیز را عکاسـی‌وار نشـان بدهد، خواه‌ناخواه به شیوهٔ نگـارش طبیعت‌گرایی(ناتورالیسم) لغزیده است. ریزنگاری و جزءپردازی، بـدون گوشـت و خـون و رگ‌های ارتباطی با هستهٔ اصلی روایت و عمل داسـتانی شخصـیت‌هـا، کـاری بـیهوده و تفننی است؛ کاری است در حد تزئین و آرایش صحنه‌ها که زمانش سپری شده است.

در رمـان درخـت انجیر معابد ریزنگاری و جزیی پردازی صحنه‌ها به هـیچ وجـه بـرای تزئیـن و آرایـش عمل نمی‌کنند و عموما" کارکردی بر دوش دارنـد و رگ‌هـای پرخون ارتباطی راوی را نیز با عمل شخصیت‌ها برقرار می‌کنند. در برخی از صحنه‌های رمان، نویسنده از نگارش جزییات دسـت برمی‌دارد و تصاویری فشرده و اشاره‌گونه پدید می‌آورد که تأثیر و کارکـرد داسـتانی‌شـان بـه مراتـب قـوی‌تـر است وذهن خواننده را نیز به خیال‌پردازی سوق می‌دهد:

«تـاج الملـوک هـر دو پـنجره را باز می‌کند. آواز دسته‌جمعی بلم‌رانان و ماهـی‌گـیران از دور مـی‌آیـد. غـروب جمـع مـی‌شوند تو جزیره، ضرب مـی‌گیرند و می‌خوانند و دست می‌زنند بعد آتش می‌گیرانند، ماهی کباب می‌کنند، شام می‌خورند و می‌زنند به شط و تور می‌اندازند.»

دیدگاه و زاویه دید سینمایی راوی رمان، جای بحث مفصلی را می‌طلبد که در محدودهٔ این مقاله نمی‌گنجد. نگاه و زاویه دید نویسنده، در نقش راوی سوم شخص، چنان خونسردانه و پنهان از صحنهٔ روایت عمل کرده است که انگار دوربین فیلم‌برداری را بر پیشانی مجسمه‌ای سنگی و تهی از احساس آویخته‌اند تا همه چیز را بدون دخالت احساس و عواطف و قضاوت، تصویر کند و نشان بدهد. این دیدگاه و زاویه دید، با وجود این که شیوهٔ متداول و نویی در داستان سرایی امروزی است اما افراط در آن می‌تواند به بافت حسی و شاعرانهٔ روایت لطمه وارد کند و متنی بی روح و بی احساس مقابل چشم خواننده قرار دهد. در برخی از صحنه‌های رمان درخت انجیر معابد چنین برداشتی برایم به وجود آمده است که البته نمی‌توان آن صحنه‌ها را به کلیت ساختار اثر گسترش داد. هرچند که صحنه‌های عکاسی‌وار در لابه‌لای رمان به چشم می‌زند اما اغلب صحنه‌هایی مینیاتوری و خوش ساخت، آن عکس‌ها را می‌پوشاند و از خاطر می‌زداید.

درخت انجیر معابد
بلقیس سلیمانی
کتاب ماه «ادبیات و فلسفه»
شمارهٔ ۴۹
آبان ماه ۱۳۸۰

این یک درخت نیست

رمان درخت انجیر معابد را می‌توان آخرین تفسیر و روایت «احمد محمود» از تحولات اجتماعی و تاریخی صد سالهٔ اخیر ایران زمین دانست. این اثر شاید به نوعی، برآیند و سنتز دیگر آثار محمود باشد که تنها مقطع خاصی از تاریخ تحولات اجتماعی ایران معاصر را روایت می‌کردند.

در این اثر نیز مردم، از قشرهای مختلف، با فرهنگ‌ها، آداب، لحن‌ها و حتی لهجه‌های خود حضور دارند. وقایع در شهر و در مکانی که بی‌شک جنوب کشور (خوزستان) است، رخ می‌دهد. محمود در این اثر نیز، همچنان دلبستگی و در عین حال شناخت عمیق خود را از جنوب به نمایش می‌گذارد.

رمان درخت انجیر معابد را می‌توان از زوایای گوناگون مورد تفسیر و تأویل قرار داد. این تأویل‌ها لزوماً" منعکس کنندهٔ «خواست» و «نیت» نویسنده نیستند، اما بی‌شک در دیالوگ بین خواننده و متن شکل گرفته‌اند، به این دلیل می‌توان گفت: متن درخت انجیر معابد متنی فعال و چند لایه است و تأویل‌های گوناگونی را برمی‌تابد. علت وجودی این

تـأویل‌هـا را باید در موضوع و مضمون این اثر جست‌وجو کرد نه در سـاختار و فـرم آن. مضـمون غالـب ایـن اثـر را مـی‌توان «نقش باورهای اعتقادی مردم در تحولات اجتماعی» دانست.

البـته منتقد دیگری می‌تواند مضمون این اثر را «نقش باورهای خرافی مـردم در ریـزش سـاختارهای اجتماعـی» بداند، اما در نوشتهٔ حاضر ما با اعـتقاد به ایدهٔ اول سخن خود را پیش می‌بریم، به عبارتی آنچه که برخی «نقـش باورهـای خرافی» می‌دانند، ما «نقش باورهای اعتقادی» می‌دانیم و بـر ایـن بـاوریم کـه متـن رمان درخت انجیر معابد این تفـسیر و تأویل را بیشتر بر می‌تابد.

بـرای بسـط و گسـترش ایـن ایـده- نقش باورهای اعتقادی مردم در ریـزش و رویـش نظـام‌هـای اجتماعـی- سـخن خـود را با تکیه بر نقش «تقابل» در رمان درخت انجیر معابد آغاز می‌کنیم.

عنصر «تقابل»در رمان از مهم‌ترین عناصر سازندهٔ پیکرهٔ داستانی است. حضـور ایـن عنصـر در رویارویـی آدم‌هـا یـا شخصـیت‌هـای داستانی با اندیشـه‌هـا، بیـنش‌هـا، نگـرش‌هـا و جهـان بینی‌های متفاوت که منجر به کـنش‌هـای مخـتلف می‌شود، به خوبی قابل مشاهده است، اما «تقابل» در تـاریخ حـیات بشـری همـواره از سـطح رویارویـی آدم‌هـا درمی‌گذرد و عرصـه‌هـای وسـیع فکری، اجتماعی و تاریخی را نیز دربرمی‌گیرد. تقابل سـنت و تجـدد، «دیروز و امروز»، «مدرن و ماقبل مدرن»، «عقل و حس»، «مـاده و روح» و «دنیا و آخرت» از جمله تقابل‌هایی هستند که همواره در تـاریخ زیسـت فکـری بشـر باعـث و بانی رخدادهای فکری، اجتماعی و تاریخـی مهـم و تأثـیر گـذار شـده‌انـد. تـا آنجا که می‌توان گفت اندیشهٔ «دوبنـی» دیـدن هسـتی در نزد شرقی‌ها و غربی‌ها، هستهٔ اولیهٔ بسیاری از حرکت‌های فکری بوده است.

در تـاریخ تفکر مغرب زمین همواره فیلسوفان بر تقابل «روح و ماده»، «جسـم و جـان»، «معقـول و محسـوس»، «عمل و نظر»، «ذهن و عین» و

«نوشتار و گفتار» تأکید فراوان داشته‌اند تا آنجا که می‌توان گفت، موتور محرکهٔ تفکر فلسفی مغرب زمین، تقابل دوگانه‌هایی بوده که هستهٔ مرکزی دستگاه‌های فلسفی فیلسوفان و اندیشمندان را شکل می‌داده است.

در رمان آنچه که ما به نام کشش، افت و خیز، تعلیق و کشمکش و ریزش و رویش و نزول و صعود می‌نامیم، جز از رهگذر مفهوم «تقابل» قابل فهم نیست. تقابل در رمان از طریق کنش شخصیت‌ها به نمایش گذاشته می‌شود، اما همواره در همین حد متوقف نمی‌ماند. بسیاری از نویسندگان، به خصوص وقایع‌نگاران اجتماعی، این تقابل را وارد عرصهٔ تحولات اجتماعی و تاریخی می‌کنند. البته رمان‌نویسان اندیشه‌نگار نیز ممکن است این عنصر را از طریق نگرش هستی‌شناسانهٔ آدمیان نشان دهند.

در رمان درخت انجیر معابد این تقابل به شکلی کاملا" آشکار، قبل از آن‌که خود را در کنش شخصیت‌های رمان نشان دهد، در سقوط یک نظام و نگرش اجتماعی و بر کشیده شدن یک نظام و نگرش اجتماعی دیگر نمایان می‌شود. به زبان ادبیات سیاسی و اجتماعی امروز، این تقابل خود را در جدال سنت و تجدد، نشان می‌دهد. مهران شهرکی با تصرف اموال اسفندیار خان آذرپاد- حتی نام این دو تن نشان دهندهٔ این تقابل است- در حقیقت نوعی زیست سنتی اشراف منشانه را به عقب می‌راند تا زیستی مدرن، فن آورانه، متجدد و امروزین را پایه‌گذاری کند. طبیعی است که زیست سنتی نظام ارزش‌گذاری، اقتصادی و مذهبی خاص خود را دارد، همان‌طور که این نظام جدید هویت خاص و مستقلی از نظام پیشین دارد.

هویت نظام سنتی اشرافی مبتنی بر قدرت بی چون و چرا، ثروت بادآورده و عظیم و مذهب عوام فریبانه است. در نظام مدرن نیز همچنان این سه مهم از جایگاه رفیعی برخوردارند، اما بعضی در شکل بخشی این

نظـام سهم بیشتری دارند. برای مثال در شکل‌گیری نظام مدرن، عنصر قـدرت که خود حاوی عنصر قدرتمند دانش و علم است، همراه با عنصر ثـروت سهم بیشتری دارد. مهران شهرکی، قدرت باورها و اعتقادات مردم را در تخریب یا سازندگی زیست مدرن آدمیان می‌داند، به همین دلیل نیز در شـهرک نوبنـیاد خـود، محوطـه‌ای وسـیع را بـه درخت انجیر معابد و تولیت آن اختصاص می‌دهد. اما نظامی که او در صدد ساختن و ایجاد آن است به هیچ وجه بر پایهٔ این باورها شکل نگرفته است، به همین دلیل در پیشـرفت و فـراروی ایـن نظـام همـواره باورهای اعتقادی از ساختارهای مـدرن عقب می‌مانند. ساختن درمانگاه، مدرسه، سالن تئاتر و سینما که از مظاهـر جامعـهٔ نوظهـور مهـران شهرکی هستند، عرصه را بر دم و دستگاه علمدار که تولیت درخت انجیر معابد را دارد، تنگ می‌کند. در واقع تقابل اصـلی در رمان احمد محمود در همین جا شکل می‌گیرد و البته در کنش آدم‌هـای مختـلف خـود را نشان می‌دهد. اما آنچه مهم است این است که درخـت انجـیر معـابد نماد سنت، باورها و اعتقاداتی است که در تقابل با نظام مدرن واپس نشسته‌اند.

بـه نظـر مـی‌رسـد احمد محمود، در رمان درخت انجیر معابد تنها در صـدد بـیان چگونگـی استفادهٔ ناروا از باورهای مردم به قصد بهره‌برداری شخصـی نیسـت، او بـه چیزی فراتر از عمل فرامرز در کسوت مرد «سبز چشـم» مـی‌اندیشـد. او به نقش خود این باورها در تقابل با زیست مدرن توجـه مـی‌کـند. برای اثبات این نکته کافی است بدانیم که «درخت انجیر معـابد» در همـهٔ بخـش‌هایی از شهرک که نمادی از جامعهٔ نوظهور مدرن هسـتند، شـاخه می‌دواند و در واقع راه ورود به آن‌ها و استفاده از آن‌ها را مسـدود مـی‌کـند. شـاخه‌های تازه رستهٔ درخت انجیر معابد سبب تعطیل شـدن مـدارس دینـی و غـیر دینی، سالن تئاتر و سینما، فروشگاه شهرک، ادارهٔ فرهنگ و دیگر نهادهای اجتماعی جامعهٔ نو می‌شود.

نکتهٔ قابل توجه این است که درخت انجیر معابد با حضور مرد سبز چشم که به خوبی می‌داند از آن برای تخریب جامعهٔ جدید بهره ببرد، خود نیز سبز می‌شود، گسترش می‌یابد و تمامی شهرک را دربرمی‌گیرد، به عبارتی در ذات پدیده‌ای به نام «باورهای اعتقادی» نوعی زندگی وجود دارد که با حضور احیاگرانش زنده می‌شود، جان می‌گیرد و نقش اصلی خود را که همانا ساختن دنیایی دیگرگونه است، باز می‌یابد. به نظر می‌رسد احمد محمود قصد ندارد تنها استفادهٔ فرامرز را در کسوت مرد صاحب کرامت از درخت انجیر معابد برای انتقام از دشمن دیرینه‌اش مهران شهرکی به تصویر بکشد، او بیش از هر چیز به نقش مخرب‌گونهٔ باورهای مردم و استعداد آن‌ها در تخریب زندگی جدید اهمیت می‌دهد.

درخت انجیر معابد می‌تواند نمادی از باورهای خرافی، سنتی و اعتقادی مردم باشد. به نظر می‌رسد که مدرسهٔ دینی‌ای که آقای احمد محمود در شهرک مهران شهرکی در کنار مدارس امروزی، سالن تئاتر و سینما، آبجو فروشی‌ها و دیگر مظاهر دنیای جدید، ایجاد کرده است، یک «در اضطراری» (back door) بیش نباشد. در واقع آقای پارسامنش، مسئول مدرسهٔ دینی شهرک، پیش از آن که یک عالم دینی باشد، یک شهروند جامعهٔ مدرن است.

به عبارتی درخت انجیر معابد نمادی از باورهای اعتقادی مردم نیز می‌تواند باشد و می‌توان گفت؛ احمد محمود در این اثر می‌خواهد نقش باورهای اعتقادی را در متلاشی کردن جامعهٔ جدید نشان دهد و اگر بی‌راه نباشد شاید بتوان گفت، رمان درخت انجیر معابد، داستان تحولات جامعهٔ ما را در عصر حاضر بیان می‌کند. مگر نه این که شهرک مهران شهرکی- نظام اجتماعی جدید- بر خرابه‌های عمارت کلاه فرنگی، اسفندیار خان آذرپاد- نظام سنتی اشرافی- ساخته می‌شود و آنچه شهرک مهران شهرکی را نابود می‌کند، باورهای اعتقادی گروهی است که جمعی نیز از آن سود می‌برند.

درخت انجیر معابد، با روایت راویانش هویت یافته است. علمدار پنجم که اکنون تولیت آن را بر عهده دارد، این هویت را با تکرار روایتی که ایجاد باور و اعتقاد می‌کند، استحکام می‌بخشد. درخت انجیر معابد حتی اگر مابه‌ازائی خارجی داشته باشد، در رمان مذکور، نمادی از باور اعتقادی مردم است و لزوماً" این باورها خرافه نیستند. مرز خرافه و اعتقاد حقیقی، مرزی باریک است. چطور و برچه اساسی می‌توان گفت «روایت اعظم» در رمان درخت انجیر معابد روایت «نقش مخرب خرافات» است. خرافه آن اندازه توان و انرژی درونی ندارد که باعث ریزش یک نظام اجتماعی شود. خرافه می‌تواند در حاشیهٔ زندگی اجتماعی حضور داشته باشد، اما در متن آن نمی‌تواند دارای زیستی توانمند و پویا باشد. به عبارتی آنچه که در رمان درخت انجیر معابد در جامهٔ خرافه عرضه می‌شود، چیزی جز باورهای اعتقادی و سنتی مردم نیست.

درخت انجیر معابد، درختی «بی‌حاصل» اما صاحب قدرت است. این درخت «میوه» ندارد، اما می‌تواند ریشه در هر جایی بگستراند و گستره‌ای وسیع را بپوشاند. این درخت می‌تواند با ریشه‌های فرا رونده‌اش یک شهر را دربر بگیرد. به عبارتی درخت انجیر معابد، نمادی از باورهای اعتقادی مردم است که می‌تواند در دوره‌های مختلف تاریخی- دورهٔ اسفندیار خان آذرپاد، دورهٔ مهران شهرکی و دورهٔ مرد سبز چشم- مورد استفادهٔ متظاهران قرار بگیرد. این درخت در هیچ دوره‌ای به‌رغم بی‌حاصلی ظاهری‌اش، عقیم و نامفید نبوده است. او در همهٔ دوره‌ها زنده است و مورد تکریم و تکرم است، اما قدرت و توان درونی این درخت در بعضی از دوره‌ها مستور می‌ماند و تنها در دورهٔ مرد سبز چشم به صحنهٔ اجتماع می‌آید و خود را به منصهٔ ظهور می‌رساند.

فرامرز شخصیت اصلی رمان درخت انجیر معابد، قهرمانی مبارز و مقاوم نیست. او بیش از آن که یک قهرمان باشد یک ضد قهرمان است،

اما شگفت این که در ساحتی دیگر و برای مخاطبانی دیگر قهرمانی صاحب کرامت و بصیرت است. او صاحب زخم‌ها و ضعف‌هایی است که جامعهٔ مدرن بر پیکرش ایجاد کرده است. او با این که امروزی است، به شدت و با حسی نوستالژیک‌گونه به دیروز چشم دوخته است و هرگز عصر طلایی، اسفندیارخان آذرپاد را از یادها نمی‌برد و همواره با یادآوری نام او چشم‌هایش خیس می‌شود.

او ضعیف‌تر از آن است که در صدد احیاء مجدد جامعهٔ فرو ریختهٔ اشرافیت دیروز باشد، اما این هوشیاری و زیرکی را دارد که بداند، تنها با استفاده از ارزش‌ها و باورهای «دیروز» که هنوز در جان و روح مردم «امروز» با وجود سیطرهٔ ساختارهای مدنی جدید، حضوری مستحکم و استوار دارد، می‌تواند به جنگ نظام جدید برود. به عبارتی او می‌داند آنچه بر خاکستر و خرابهٔ نظام دیروز بنا شده است، چون برخاسته از ضرورت‌های درونی نیست و مشکلی عاریتی دارد، به شدت آسیب‌پذیر است. او می‌داند چگونه شمشیر کند شدهٔ سنت و باورهای اعتقادی را تیز کند تا با آن به قلع و قمع ساختارهای نوین بپردازد.

او به باورهای اعتقادی مردم ایمان ندارد، اما رگ خواب مردم را می‌شناسد، او دلتنگ سنت است، زیرا سنت یادآور قدرتی بر باد رفته است. او به قدرت می‌اندیشد و در این راه از بهترین وسیله یعنی قدرت پنهان در درون خود مردم- باورهای اعتقادی- علیه زیست و زندگی جدید همان مردمان عامی جامعهٔ کهن هستند که جامه عوض کرده‌اند و جامهٔ عاریتی را می‌توان به سهولت و راحتی از تن مردمان به درآورد و در آتش انداخت.

مرد سبز چشم رمان درخت انجیر معابد، رهبری فرزانه نیست، اما نقش یک رهبر فرزانه را بازی می‌کند، او جامعهٔ جدید و ذهنیت سنتی را به بازی می‌گیرد. او کیست؟ آیا او یک احیاگر است یا مرد اهل تزویر. برای ما او مردی متظاهر است، اما برای جماعت شهرک مهران شهرکی او

رهبری فرزانه است. به عبارتی مرد سبز چشم برای آنان که با او همراهند و در تجربهٔ او سهیم، یک احیاگر و ناجی است و برای ما که شاهدانی از روزگار دیگر هستیم، یک مرد متظاهر و بیمار است.

اما مهران شهرکی دیگر شخصیت رمان درخت انجیر معابد، کارپرداز جامعهٔ مدرن است. شگفت این که بخشی از شخصیت او که در دوران حاکمیت اسفندیارخان آذرپاد (نمایندهٔ جامعهٔ اشرافی)، می‌گذرد، انسانی است. با همهٔ ضعف‌ها و ویژگی‌های یک انسان. اما در دوران مدرن، او با مظاهر این جامعه، در نزد خوانندگان حاضر می‌شود. ما حضور او را از طریق بالا رفتن آپارتمان‌های شهرک، ساختن اماکن جدید، اتومبیل، مجسمه و در نهایت کاخش حس می‌کنیم. به عبارتی این کارپرداز جامعهٔ جدید، دیگر از طریق خصلت‌های انسانی‌اش در نزد ما ظاهر نمی‌شود، بیشتر از طریق فرآورده‌ها و اشیا و پدیده‌ها، در روایت حضور می‌یابد. شاید بتوان گفت؛ احمد محمود، در پرداخت شخصیت مهران در دوران جدید به ناپیدایی انسان در ساختارهای پیچیدهٔ جامعهٔ مدرن نظر دارد. مخلص کلام این که؛ رمان درخت انجیر معابد، به خوانندگانی عرضه شده است که تجربهٔ حاکمیت باورهای دینی را از سر گذرانده و همچنان در متن این تجربه قرار دارند.

درخت انجیر معابد
در نشستی با حضور آقایان احمد محمود، گودرزی، زنوزی، میرعابدینی، امیرنصری و...
کتاب ماه ادبیات و فلسفه
شماره ۴۹
آبان ۱۳۸۰

بیشتر داستان نویسان و علاقمندان به ادبیات داستانی با احمد محمود و آثارش آشنایی دارند. محمود با آثاری چون همسایه‌ها، داستان یک شهر، زمین سوخته، مدار صفر درجه و... از معدود نویسندگان قابل تأمل است که آثارش در سه دههٔ اخیر با استقبال خوانندگان روبه‌رو شده است. در سال ۱۳۷۹ رمان دو جلدی درخت انجیر معابد از محمود منتشر شد که در سال جاری به چاپ دوم رسید.

کتاب ماه ادبیات و فلسفه، نشستی را به منظور بحث و گفت‌وگو دربارهٔ این اثر با حضور احمد محمود و جمعی از داستان‌نویسان و منتقدان برگزار کرد که حاصل این نشست از نظر خوانندگان می‌گذرد.

شیرزادی: برای شروع بحث از آقای گودرزی می‌خواهیم که برای رجوع ذهنی مجدد دوستان، خلاصه‌ای از رمان را بازگو کنند، زیرا ایشان در این زمینه (خلاصه کردن داستان) تخصص دارند.

گودرزی: این رمان به نظر من هم وجوه مدرن دارد و هم وجوه کلاسیک. از وجوه مدرنش یکی این است که طرح رمان از میانهٔ داستان

آغاز می‌شود و هنگامی که به موقعیت تاج الملوک پرداخته می‌شود، اصل ماجرا تمام شده و تاج الملوک از وقایع فاصله گرفته است، یعنی در واقع با برگشت به گذشته، به داستان و حوادثی که در آن اتفاق افتاده پرداخته می‌شود. وجه دوم مدرنیستی رمان، استفادهٔ نویسنده از زمان حال برای روایت داستان است.

اما خلاصهٔ داستان این است که شخصی به نام اسفندیار خان باغچه و ملک وسیعی دارد. او صاحب سه فرزند، دو پسر و یک دختر است و خواهرش تاج‌الملوک هم با آن‌ها زندگی می‌کند. بعداز مرگ اسفندیارخان، یکی از دوستانش به نام مهران شهرکی که مشاور حقوقی او هم بوده است، با همسر اسفندیارخان ازدواج می‌کند. مدتی بعد زن بر اثر سکتهٔ مغزی می‌میرد. در این فاصله مهران املاک و اموال اسفندیار را تصاحب می‌کند و در آن ملک مجتمعی آپارتمانی می‌سازد. وارد آمدن فشار روحی به بچه‌های اسفندیار باعث می‌شود که پسر کوچک‌تر برای ادامهٔ تحصیل به خارج برود. شخصیت دیگر این رمان خود درخت انجیر معابد است که هم در ملک قبلی بوده است و هم مهران در ملک جدید آن را حفظ می‌کند. مدتی بعد فرزانه دختر اسفندیار هم قبل از ازدواجش خودکشی می‌کند و تنها بازماندهٔ خانواده یعنی فرامرز تحت تلقین‌ها و برنامه‌ریزی مهران تریاکی می‌شود و به دلیل همراه داشتن مواد مخدر به زندان می‌افتد. او پس از خروج از زندان تصمیم می‌گیرد که انتقام خانوادهٔ آذرپاد را از مهران شهرکی بگیرد. برای این کار او ابتدا با جعل مدارک، خود را پزشک معرفی می‌کند و در شهری دور افتاده به طبابت می‌پردازد، اما به هنگام بازگشت درمی‌یابد که از این راه به نتیجه‌ای نمی‌رسد و پزشک نبودنش هم افشا می‌شود. در مرحلهٔ بعد او به کسوت درویشی درمی‌آید و می‌گذارد موهایش بلند شود و خرمهره به گردن می‌آویزد و پس از تغییر قیافه به شهرشان باز می‌گردد. او چون از گذشتهٔ مردم شهر اطلاعات کافی دارد، خود را پیشگو و فال‌بین معرفی می‌کند و با استفاده

از باورهای خرافی مردم، عاقبت انتقام خودش و خانواده‌اش را از مهران می‌گیرد، اما در انتها خودش هم لو می‌رود.

محمود: قصه ساده‌ترین جزء رمان است، هرچند می‌تواند به صورت تیرهٔ پشت انسان که انسان را نگه می‌دارد باشد، ولی آنچه که یک رمان را تبدیل به رمان می‌کند عناصر زیاد دیگری است. خلاصهٔ داستان همین چیزهاست که گفتند، منتها در این رمان من نمی‌دانم باید به زاویهٔ دید، حوادث، لحن یا روایتش نگاه کرد، یا به آن زیبایی که به کار برده شده.

زنوزی: آقای گودرزی شما فکر می‌کنید تمام این مسائل و حوادث برای این است که فرامرز انتقام بگیرد. یعنی بار رمان روی انتقام است. به نظر من هدف‌های دیگری هم در رمان وجود دارد و این مورد کوچکی است که در دل خود اثر قرار گرفته است.

شیرزادی: خیلی راحت و صادقانه می‌گویم بنده بر این باورم که در جلسهٔ نقد و بررسی کتاب یک بخش روی مطالعه است، اما معتقدم چون ما با یک اثر هنری برآمده از دل خلاقیت تمام عیار طرف هستیم، در نقد هم باید منتقد در چارچوب خودش فعال باشد. بر این باور، من هم معتقدم که برانگیخته شوم و صافی‌تر برخورد کنم.

رفتار نویسنده با زبان، در این کارش با دیگر آثارش متفاوت است. این بدان معنی نیست که زبان دیگری آمده است. زبان نویسنده به مثابهٔ اثر انگشتش است که گریزی و پرهیزی از آن نیست. این که در این اثر رفتار متفاوتی با دیگر آثار این نویسنده شده، به دلیل این است که جهان این اثر در دل دنیای داستانی نویسنده با جهان آثار دیگرش تفاوت‌هایی بارز دارد.

نکتهٔ دیگر این است که من جست‌وجوگر این مفهوم هستم که انگیزهٔ روایت در این اثر یکسره متفاوت است با انگیزهٔ روایت‌های نویسنده با

آثار قبلی‌اش. و مسئلهٔ دیگر این که بیهوده هم نیست که عنوان اثر درخت انجیر معابد است. اثری بالای هزار صفحه با چند شخصیت اصلی و چندین شخصیت فرعی در یک حال و هوایی متغیر به نظرم وجه مثبت کار است و نویسنده با تسلط کامل از عهده‌اش برآمده است. و این درخت انجیر معابد، به نظر من می‌تواند به عنوان نماد، روی کل اثر سایه‌گستر باشد، هم در ساخت و شکل رمان و هم در معنایش. در معنایش هم رجوع به همان نکته‌ای که عرض کردم قایل به معنای به تأخیر است، یعنی معنایی که مدام به تأخیر می‌افتد و آخرین معنایی را که ما استنباط می‌کنیم می‌تواند در افق دلالت‌های معنایی آینده، معناهای دیگری در این وجه داشته باشد. باید به تک تک عناصر کار پرداخت و به این نتیجهٔ ضمنی رسید که آقای احمد محمود در این رمان با هدف‌هایی که در کار است تا چه حد برای رسیدن به آن هدف‌هایی که این رمان خواسته یا ناخواسته برای رسیدن به آن‌ها نوشته شده توفیق یافته است و هدف‌های درون متن تا چه حد در رسیدن به این هدف‌ها کمک کرده‌اند.

گودرزی: در هر رمان یا داستان و یا به طور کلی هر پدیده‌ای کشمکشی وجود دارد که عامل پیشرفت و حرکت آن پدیده است. مثلاً" در فیزیک اگر اصطکاک نباشد، اصولاً" حرکتی ایجاد نمی‌شود؛ در رمان هم کشمکش عامل حرکت داستان است.

حال لازم است ابتدا کشمکش این رمان را هم مشخص کنیم که حول چه محوری است، بعد به عناصر دیگرش بپردازیم. به نظر من دو کشمکش در این رمان هست. کشمکش اول فردی است و میان فرامرز و مهران شهرکی شکل گرفته است. این کشمکش منجر به مسئلهٔ انتقام می‌شود. کشمکش دوم که معنایی و اجتماعی است، میان دو نوع اندیشه و برداشت از این جهان، داستانی است که ما با آن سر و کار داریم، منظورم تجدد و سنت است. من نمی‌خواهم نمونه‌سازی بیرون از متن

بکنم، فقط می‌خواهم اشاره کنم که در این رمان دو نوع اندیشه با هم کشمکش دارند و معتقدم که نمایندهٔ تجدد در این زمان مهران شهرکی است و پدر فرامرز، یعنی اسفندیارخان نمایندهٔ سنت است و خود فرامرز میان این دو اندیشه در نوسان است. دلیل این حرفم هم این است که تازمانی که اسفندیار هست، بنای خانه و باغچه به همان شکل قدیمی‌اش حفظ می‌شود، اما با آمدن مهران شهرکی کل این بنا به هم می‌ریزد، یعنی از لحاظ معماری هم که در نظر بگیریم، تفاوت این دو معماری سنتی و متجددانه آشکار می‌شود و مهران دست به آپارتمان‌سازی می‌زند. این که فرامرز چرا در میان این دو اندیشه در نوسان است، همان پیچش رمان است. او با توجه به جغرافیای متن، ابتدا از تجدد شروع می‌کند، ولی وقتی که به نتیجه نمی‌رسد انگار واقعیت به او تحمیل می‌کند که با یک دور زدن، از خود ابزارهای سنت علیه آن استفاده کند. البته نه علیه خود سنت، زیرا او فقط در کشمکشی که با مهران دارد جامه عوض می‌کند تا بتواند انتقامش را بگیرد. آنچه مورد نظر من است، این است که او وقتی می‌بیند از راه تجدد نمی‌تواند کارش را پیش ببرد، جامه عوض می‌کند و در قالب سنت درگیری‌اش را ادامه می‌دهد. در واقع مثل همان نهضت‌های کلی اجتماعی که گاه‌بی‌گاه در ایران رخ داده است، یعنی پسیخانیان، نقطویان و حتی زنگیان که هرچند نهضت‌هایی به ظاهر دینی بوده‌اند، اما در بطن، ماهیتشان سیاسی- اقتصادی بوده است. فرامرز هم به همین نتیجه می‌رسد و می‌فهمد که اندیشه‌اش و درگیری‌هایش را در قالب سنت بهتر می‌تواند پیش ببرد، اما باید توجه داشت که تکیهٔ او بر خرافات است، نه دین.

نکتهٔ بعد دربارهٔ این رمان آن است که وقتی ما در رمانی از تداعی معانی استفاده می‌کنیم، در واقع از شگردهای نو استفاده می‌کنیم و این کار با راوی دانای کل چندان همخوانی ندارد. وقتی راوی دانای کل می‌تواند همه چیز را به ما بگوید، دیگر لزومی ندارد- وقتی که می‌خواهیم

برگشت به گذشته بدهیم- مثل نویسندگانی چون پروست عمل کنیم و از فنجان و قهوه برگردیم به فنجان و قهوه در زمان و مکان دیگری و آن فضا را بازسازی کنیم. این ترفندها نو است و مدرنیست‌ها این کار را می‌کنند، اما راوی دانای کل این رمان نیازی به این کارها ندارد، چون خودش همه چیز را می‌گوید. استفادهٔ همزمان از این دو شیوه باعث می‌شود تناقضی در نوع روایت رمان شکل بگیرد. از طرفی نویسنده یک‌جا تداعی معنایی را درست به کار می‌برد، و یک‌جا درست به کار نمی‌برد. مثلاً" در صفحهٔ ۱۱۱ تداعی معانی‌ای که اشاره به جوانی تاج‌الملوک می‌کند، خوب مورد استفاده قرار گرفته است، اما بلافاصله در صفحهٔ ۱۱۲ این تداعی معانی نادرست به کار گرفته شده است (در یادآوری ذهنی تاج‌الملوک نه تنها به خود علی‌مراد پرداخته می‌شود، بلکه درون ذهن او هم کاویده می‌شود) امری که قاعدتا" تاج‌الملوک نمی‌توانسته بداند. یعنی در اینجا باز از راوی دانای کل استفاده شده است. پس به نظر من در نوع روایت در این رمان تناقضی وجود دارد که طبق آن، هم از شیوهٔ کلاسیک بهره گرفته شده و هم از شیوهٔ مدرن. (البته ایرادی ندارد که این‌ها را در جای درستشان کنار هم قرار دهیم، کاری که در این رمان صورت نگرفته است.)

باید توجه داشت که هر قدر نویسنده‌ای خودش را محدود کند، کارش هنرمندانه‌تر است. به همین دلیل می‌بینیم که هر قدر رمان جلو می‌آید و صناعات داستانی پیچیده‌تر می‌شود، نویسنده‌ها خودشان را بیشتر محدود می‌کنند و گاه تنها از ذهن یک شخصیت، کل رمان را می‌سازند. البته این محدودسازی‌ها کار خیلی سختی است. در کل به نظر من باید امروزه راوی دانای کل تا آنجایی که ممکن است کنار گذاشته شود، چون از نظر هنری دیگر آنقدر زیبا نیست و در عین حال هم نشان دهندهٔ یک نگاه اقتدارگراست که می‌خواهد با قدرت همه چیز را بگوید. الان با این نوع تفکراتی که مطرح شده است مثل تکثرگرایی و این که

هیچ واقعیتی مطلق نیست و هیچ نگاهی مطلق نیست، پس دیگر خودبه‌خود راوی دانای کل باید کنار گذارده شود، یعنی وقتی روایت‌های متعدد از یک واقعه بیاید، آن واقعه خوب ساخته و پرداخته می‌شود، در حالی که در این رمان راوی دانای کل سایه‌اش را روی همه چیز انداخته است.

نکتهٔ دیگر این که این رمان صحنه‌های زاید زیادی دارد. می‌توان گفت که حدود ۴۰۰ صفحه‌اش زاید است، یعنی اگر این رمان ۵۰۰ صفحه یا کمتر می‌شد، رمانی موجز و خواندنی می‌شد. برای تشخیص زوائد باید به محورهای رمان توجه کرد، در این صورت می‌بینیم که کل ماجرای فرزین زیادی است، بخش اعظم ماجرای زری زاید است، و به خصوص زایدترین بخش رمان درگیری فرامرز و رحمان است. این کار از الزامات متن به وجود نیامده است. موقعی که فرامرز می‌خواهد برگردد و برای کسب اعتماد مردم، مدام پول خرج می‌کند، دیگر معقول نیست که درست همین‌جا یک درگیری با رحمان برای خودش ایجاد کند که هیچ لزومی ندارد. اصلا" او چرا آن برخورد را در تالار غذاخوری با رحمان می‌کند تا آن فضای بدبینی بعد ایجاد شود؟ و سپس به فضایی برسد که حالت ناتورالیستی کارهای چوبک را دارد، اما بدون پیش زمینه‌های آن.

در مورد زواند می‌توان به بخش ٤ هم اشاره کرد. این بخش ۱۲۰ صفحه است. در این ۱۲۰ صفحه ۸٤ بار واژهٔ چای آمده است، که حداقل ۷۰ بار آن زاید است. یک نقدی که امروزه مطرح شده «نقد معطوف به خواننده» است. باید به ذهنیت خواننده احترام بگذاریم و به جای این که در داستان مستقیما" به هدف بزنیم، به کنار هدف بزنیم تا ذهن خواننده خودش به هدف برسد، حال آن‌که در این رمان همه چیز به صراحت گفته شده است.

در این رمان ۲۰۵ شخصیت اسمی، ۲٦شخصیت فرعی و ۷ شخصیت اصلی هست که در کل می‌شود ۲۳۸ شخصیت. نویسنده تا حد زیادی این

شخصیت‌ها را خوب جمع‌وجور کرده است. نحوهٔ نام‌گذاری این شخصیت‌ها را تقریباً" می‌توان به ٦ گروه تقسیم کرد: ۱- نام‌هایی که نشان دهندهٔ حرفهٔ افراد است، مثل: رحمان خرما فروش، فاضل نمک فروش و... ۲- نامهایی که به تبار و موقعیت اجتماعی افراد اشاره می‌کنند، مثل: تاج‌الملوک، اسفندیارخان و... ۳- نامهایی که معنایی خاص دارند، مثل: گل‌اندام، گل‌چهره و... که همه‌شان در گلشهر زندگی می‌کنند و چون پیشوند اسم شهرشان گل دارد، پیشوند اسم خودشان هم گل‌دار می‌شود. ٤- نام‌هایی که به ویژگی افراد اشاره دارند مانند: هوشیار، پارساپیشه، مهرافزا که به نظر من استفاده از این نام‌ها که بار معنایی داشته‌اند، بیشتر در زمان مولیر صورت می‌گرفته است، و امروزه یک شخصیت، باید از عمل بیرونی‌اش خصلت خود را نشان دهد. این کار هم باز همان راحت‌تر کردن کار خواننده است. ٥- نام‌هایی که در مورد اشخاص به نکته‌ای خاص اشاره می‌کنند، مثل: حسن سبیل، حسن فک شکن و... ٦- نام‌هایی که صرفاً" نام هستند و زیبا هم هستند، مثل: قباد، ساسان، احمد و...

زنوزی: حقیقت مطلب این است که برای یک نقد درست باید بارها یک اثر خوانده شود. متأسفانه من این اثر را فقط یک بار خوانده‌ام، به این دلیل ممکن است صحبت‌های من پخته نباشد، در ارتباط با آثار آقای محمود که واقعاً" کارهای برتر و درخشانی هستند احتیاج به گفتن ندارد، این کار نسبت به کارهای دیگرشان یک مقدار خاص است؛ از لحاظ آنچه که انتخاب کرده‌اند، از لحاظ بستری که در خود اثر است، یک بستر واقعی و یک بستر فراواقعی، تلفیقی از این دو در این کار است و ادامه داده شده است. از میانهٔ کار خانواده‌ای را که به گذشتهٔ خودش برمی‌گردد و مروری بر فروپاشی‌های خودش دارد می‌بینیم. اثر همزمان با این که ما را در حال پیش می‌برد مایه‌هایی از گذشته را هم به ما می‌دهد تا ما به هر حال ارتباط برقرار کنیم. در شروع کار در ٤٠-٥٠ صفحهٔ اول این آمد و

شدها یک مقدار پیچیده و گنگ به نظرم آمد. بعد از صفحهٔ ۶۰ یا ۷۰ رگه‌هایی از مدار صفر درجه آشکار می‌شود، با همان خط خاص که استاد محمود در مدار صفر درجه داشتند، به گونه‌ای که بعدها که پیش رفتم احساس کردم که این محل‌ها یک محل‌های نسبتا" آشنایی هستند که یک جایی من این‌ها را دیده‌ام. البته شاید این به این مورد برمی‌گردد که من فکر می‌کنم استاد محمود نویسنده‌ای بیشتر تجربی نویس هستند، یعنی آنجایی که در محل حضور دارند خوب می‌بینند و خوب نظر می‌دهند. نکته‌های غنی و عالی را در کارشان پیاده می‌کنند که این‌ها شاخص‌های کار ایشان است و برای همین است که وقتی به این نکته‌ها برخورد می‌کنیم همه چیز را شفاف و سه بعدی می‌بینیم و آدم‌ها ملموس هستند و هرکدام سرجایشان قرار گرفته‌اند. مثلا" فرامرز برای خودش خط خاصی دارد، و فریدون نیز برای خودش. این‌ها هر کدام برای خودشان دارای شناسنامه هستند. دیالوگ‌ها متناسب و محیط آشناست. چرا؟ چون محمود محیطش را می‌شناسد. البته این آشنا بودن به محیط شاید یک جایی کار را دچار اشکال می‌کند. آنجایی که نویسنده می‌خواهد تخیل کند- که این اثر خودش ایجاب می‌کند- نویسنده دچار مشکل می‌شود، چون بافت این اثر دو دست است. از این نظر که نویسنده تعمد دارد دو دست باشد، یک مسئلهٔ واقعی، یک مسئلهٔ فراواقعی. آنجایی که نویسنده از وضع تجربی خودش استفاده کرده و حضور داشته مثل سایر کارهایش، پذیرفته است. علت و معلول‌ها درست سر جای خودش نشسته و آدم‌ها شناسنامه‌دار هستند، ولی آنجایی که می‌خواهد جنبهٔ تخیلی داشته باشد و یک مقداری فراواقعی بشود من احساس می‌کنم زیاد جوش نمی‌خورد. آن قضایای درخت و مسائل عدیده‌ای که می‌ماند که آیا این درخت معجزه می‌کند یا نه، این در کار جا نیفتاده، هر چند که در پس معنا خوب است، ولی از پس روبنایی کار اشکال دارد و خواننده دچار مشکل می‌شود.

اما در مورد کلیت خود روایت، رفت و برگشت‌هایی دربارهٔ تاج‌الملوک و فرامرز وجود دارد که ما با این رفت و برگشت‌ها به گذشته و آینده، خط داستانی را تعقیب می‌کنیم. نویسنده با نشانه‌هایی که در کار گذاشته می‌خواهد از اصل تداعی معانی استفاده کند، ولی در این رفت و برگشت هایی که بار داستانی را به دوش دارد استاد محمود خودش را از اصل تداعی آسوده کرده است، یعنی ما برای این‌که دربارهٔ فرامرز، ذهنیتی بیابیم، این جناب محمود است که می‌خواهد برود نه خود داستان. یک جایی در مورد تریاکی بودن صحبت می‌کند که فرامرز خودش می‌گوید بگذار من قضیهٔ تریاکی شدنم را بگویم که در اینجا از موضوع داستان قطع می‌شویم و می‌رویم دنبال قصه‌ای که فرامرز می‌گوید. بعد آن خوابی که می‌بیند و شیههٔ اسبی را که می‌شنود و ما به گذشته می‌رویم و ماجرا گفته می‌شود در کار چفت شده. در قسمتی از کار اصل تداعی رعایت شده و در نیمی دیگر این اصل رعایت نشده است. این دوگانگی در اثر وجود دارد و از آنجا که شاکلهٔ این اثر روی این خط بنا شده، فکر می‌کنم این قسمت خالی از اشکال نباشد. آنجا که جنبهٔ واقعی مطلب را داریم همه چیز شفاف است، اما آنجایی که فراواقعی می‌شود ما مشکل پیدا می‌کنیم.

از طرفی تکلیف ما با درخت انجیر معابد روشن نیست. علمدار چهارم و پنجم نسلی دنبال این اثر هستند. و این برای من جای سؤال بود که این وردها دارای معنی هستند یا نه. البته این در جایی است که از زبان یکی از شخصیت‌ها گفته می‌شود و مهم نیست که این‌ها دارای معنایی باشند یا نباشند، اما برای من جنبهٔ سؤال داشت و از لحاظ جنبهٔ تمثیلی این که شاخه‌ها از جلوی مدرسه و کتابخانه عبور می‌کنند برای من مبهم بود.

میر عابدینی: داستان‌هایی که از آقای محمود خوانده‌ایم بیشتر جنبهٔ رئالیستی داشته و ایشان به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست در داستان‌های

خود سعی کرده‌اند همواره شخصیت داستان و فرد را به عنوان برآیند یک سری نیروهای اجتماعی دورآن‌های متفاوت تاریخی به عرصهٔ داستان بیاورند. از این رو در داستان درخت انجیر معابد هم با دو نوع تضاد مواجهیم که کنش داستان را باعث می‌شود، یعنی باید در زیر سطح داستان به دنبال لایهٔ معنایی بگردیم که معنای تمثیلی داستان را می‌پروراند و کمک می‌کند به این که فرد از حالت فردی به یک شخصیت اجتماعی برسد. به همین جهت در رمان‌های آقای محمود دیده‌ایم که رمان همواره رمان رشد بوده، چه در همسایه‌ها که خالد مراحلی را طی می‌کند و به یک مراحل بالاتر می‌رسد و چه در مدار صفر درجه که نوذر این مراحل را طی می‌کند. در این رمان (درخت انجیر معابد) هم رمان رشد است منتها از نوع منفی، یعنی فرامرز یک سیر منفی را طی می‌کند (از حقه‌بازی‌های کوچک تا کارهای بزرگ‌تر) تا این که در بخش‌های آخری داستان به نوعی آن لایهٔ زیرین با لایهٔ سطحی گره می‌خورد و او به عنوان برآیند یک نیروی تاریخی سر در می‌آورد.

از طرفی در این رمان به خانه توجه خاصی شده است. خانه در ادبیات ۱۰-۲۰ سالهٔ اخیر ما موضوع مهمی بوده که غالبا" وطن را تداعی می‌کرده، مثلا" در طوبی و معنای شب و آینه‌های دردار به نوعی خانه محور داستان بوده. در درخت انجیر معابد هم خانه به عنوان خانه‌ای که در حال ویران شدن است محور داستان است و من حس می‌کنم ویرانی خانه به نوعی با پر و بال گرفتن افسانه‌هایی در گرداگرد درخت انجیر معابد لازم و ملزوم یکدیگرند. هرچه خانه ویران‌تر می‌شود، چه در بعد سنتی و چه در بعد تجدد خواهانه (به صورت مجتمع آپارتمانی) به هر حال در حال ویران شدن است و به یک گونه و در کنار آن ریشه‌های درخت گسترده‌تر می‌شود، به طوری که چتری روی شهر می‌گستراند و مفاهیم تمثیلی پیدا می‌کند که انگار خود نویسنده هم خواستار این وضعیت درخت بوده است. اما این که نویسنده در خلق اثر چقدر

توانسته این قضایا را به سرانجام رساند، فکر می‌کنم در شروع رمان خوب است، یعنی ۵۰-۶۰ صفحهٔ اول که ما را به میانهٔ ماجرا می‌برد و از ذهنیت تاج‌الملوک کل قضیه را می‌گیریم، در واقع تداعی‌های بعدی چیزی به برداشت اولیهٔ ما اضافه نمی‌کند. حتی آنجا که فرامرز دفترچهٔ خاطرات فرزانه را می‌یابد، وقتی نویسنده از چنین تکنیکی استفاده می‌کند، انتظار داریم که با تجربهٔ مستفیم آن شخصیت روبه‌رو شویم، در صورتی که در دفترچهٔ خاطرات فرزانه هم باز همان مسائلی را می‌بینیم که در خاطرات تاج‌الملوک خوانده یا در حرف‌های فرامرز شنیده بودیم، یعنی چیزی به دانسته‌های ما از درون این آدم‌ها اضافه نمی‌شود.

بعد از شروع قصه، شخصیت اصلی یک وضعیت هملتی پیدا می‌کند، یعنی ظنی که روی مرگ پدر دارد و شکی که به مادر و شوهر مادر دارد و آن سرگردانی که او را به جست‌وجوی علل ماجرا برمی‌انگیزد و زمینهٔ انتقامجویی‌های او را فراهم می‌کند و این سردرگمی تا پایان داستان حفظ می‌شود. شاید یکی از استادی‌های نویسنده هم این بوده که این سردرگمی را حفظ کرده تا به یک نتیجهٔ قطعی نرسد، اما داستان پس از این شروع خوب اولیه به نظر به یک روال رئالیسم سنتی می‌افتد. روال دنبال گرفتن زمان زندگی، جای دنبال گرفتن زمان داستانی را می‌گیرد، یعنی اگر ما زمان داستانی را زمان پیراسته شدهٔ زمان زندگی بدانیم و با توجه به مفهومی که «لوکاچ» به عنوان پرسپکتیو یا اصلی، فرعی کردن مسائل از آن یاد می‌کند و انتخاب مسائل، آنجا زمان داستانی را اعمال می‌کنیم. در اینجا انتخاب مسائل صورت نگرفته و راوی تمام مدت زندگی را بارها و بارها تریاک می‌کشد و بارها و بارها چای می‌خورد و شرح حقه‌بازی‌های دیگر این آدم.

دربخش سوم که فرامرز پزشک شده ما می‌بینیم که طنزی که در مدار صفر درجه آن شخصیت درخشان را خلق کرده بود در اینجا به تک‌پرانی‌های کلامی تبدیل می‌شود. بخش دوم و سوم هم بخش‌های

ضعیف رمان هستند که می‌توانست خلاصه‌تر شود. حتی تعلیق‌هایی که اینجا پیش می‌آید مثل گم شدن عکس فرزانه و این که فرامرز دنبالش می‌گردد، تأثیر ساختاری روی داستان پیدا نمی‌کند، یعنی با توجه به تعلیقی که ما را به دنبال خودش می‌کشاند، گشایشی حاصل نمی‌شود که ما ببینیم تأثیری روی ساختار داستان داشته است یا نه. فقط می‌خواهد ما را آشنا کند که نتیجهٔ سرنوشت او چه بوده که مجنون شده است.

در بخش‌هایی می‌بینیم که روایت رمان دانای کل نیست، داستان را دو شخصیت اصلی روایت می‌کنند؛ تاج‌الملوک و فرامرز، آقای محمود سعی کرده‌اند زمانی را که هر کدام از اینها روایت می‌کنند دانای کل محدود به ذهن آن آدم باشد، که البته بعضی جاها این هم رعایت نشده، مثل آنجایی که فرامرز روایت می‌کند، اما رحمان را نشان می‌دهد. مثل قضیهٔ کافه که رحمان با آن راننده توطئه می‌کند.

راوی داستان در بخش چهارم و پنجم فرامرز نیست و تاج الملوک روایت می‌کند، ما از فرامرز چیزی نمی‌دانیم، یعنی با یک شگرد داستانی، نویسنده او را مدتی از ذهن ما دور می‌کند تا آن حرکت بعدی‌اش را شروع کند، که ورود به فضای نمادین رمان است و فرامرز به عنوان تجلی یک دوران خودش را نشان می‌دهد. سؤالی که من از آقای محمود دارم این است که چرا در پایان فرامرز شکست می‌خورد؟ آیا پایان خوشی برای رمان تدارک شده بود که فرامرز شکست بخورد؟

امیر نصری: نکتهٔ اولی که باید دربارهٔ رمان آقای محمود بگویم این است که ما یک بررسی روی آثار سال ۷۸ داشتیم. متأسفانه در این سال آثاری که در عرصهٔ داستان کوتاه و رمان چاپ شده، شدیدا" تحت تأثیر ترجمه‌هایی است که از آثار غربی شده و تئوری‌هایی که این سال‌ها دربارهٔ آن بحث می‌شود در نقدهای منتقدین ما قرار گرفته‌اند، یعنی متونی که نوشته شده بیشتر براساس تئوری نوشته شده تا جوشش‌های ذهنی نویسنده، ضمن این که داستان‌های اخیر، داستان‌هایی هستند که در یک

محیط دربسته شکل می‌گیرند و آن بستر عینی را در این داستان‌ها خیلی کمتر می‌بینیم.

در مورد این رمان، آقای محمود همان شیوه‌ای را که داشتند در این رمان پی نگرفتند. درست است که سبک ایشان تغییری نکرده، اما شگردهایی که ما در عرصهٔ این رمان به کار برده‌اند آن شگردهایی نبوده که تاکنون از ایشان دیده‌ایم. من یک تقسیم‌بندی از شگردهای مورد استفادهٔ این نویسنده کرده‌ام. آن موضوعی که دربارهٔ فراواقعیت‌گرایی و منطق گریزی مطرح کرده‌اند، ما با استقرایی که در آثار این سال‌ها داشتیم، دیدیم بسیار زیاد است، یعنی نویسنده‌های ما از شیوه‌ای استفاده می‌کنند که منطق گریز است. اما همین روییدن ریشه‌های درخت انجیر در آخرین بخش رمان یا مسئلهٔ صحبت کردن با پدر خانوادهٔ آذرپاد در مقبرهٔ خانوادگی‌شان، اینها یک مسائل فراواقعیت است، که این را تاکنون در آثار آقای محمود ندیده بودم. و استفاده از تداعی‌ها؛ در رمان‌های دیگر آقای محمود، همان‌طور که در نقدهایی هم که قبلاً" بر آثار ایشان نوشته شده و به این شیوه اشاره کرده بودند، آقای محمود همواره از تداعی استفاده می‌کنند، اما این تداعی‌هایی که در این رمان به کار رفته، تداعی‌هایی نیست که صورت ساده و معمولی داشته باشد. این‌ها تداعی‌هایی هستند که واقعاً" در عرصهٔ این که تعلیق در داستان ایجاد بکنند و به پیشبرد روایت کمک بکنند، خیلی مؤثر بودند. مثلاً" آن شخصیت (زری) که می‌گویند شخصیت زایدی است به نظر من او شخصیتی است که نویسنده به عمد وارد روایت کرده تا بتواند از طریق آن شخصیت، گذشتهٔ تاج‌الملوک را تداعی بکند و نیز مواردی که نویسنده به صورت تک گویی بیان داشته است.

در مورد ساختار کلی رمان اگر بخواهیم صحبت بکنیم، فکر نمی‌کنم که این رمان در حیطهٔ رئالیسم سنتی بگنجد. ممکن است که رمان‌های سابق آقای محمود در این حیطه باشند، اما این رمان کار جدیدی است. با

توجه به همان منطق گریزی که گفتم نمی‌توانیم این رمان را رئالیسم سنتی بدانیم.

بحث بعدی در مورد زبان بخش اول داستان است که یک نثر فخیم و سنگینی است. نثری است متفاوت با نثرهای دیگر آقای محمود. اما بخش اول رمان کلید و سکوی پرشی است که با آن زبان بقیهٔ رمان مجزا می‌شود و از همان طریق است که ما می‌توانیم بقیهٔ رمان را ببینیم. به نظر من آن بخش بعدی که بعد از این زبان آمده شرحی است بر این قسمت اول. و همین طور نقش علمدار. در رابطهٔ درخت انجیر و علمدار، علمدار هیچ نقشی کمتر از آن درخت ندارد. وقتی در بخش اول، با آن زبان بخش اول، می‌بینیم که از علمدارهای مختلف صحبت می‌شود و یک علمدار سینه به سینه حکایت می‌کند و علمدار دیگر آن را می‌نویسد و مکتوب می‌کند، این یک امر مهم است. (نقش علمدار در این بخش داستان)

در مورد بخش پایانی رمان باید بگویم که براساس آن خبر مرگی است که ما از شخصیت اصلی، یعنی فرامرز داریم. مرگ‌هایی که در رمان داریم، مرگ اسفندیارخان، فرزانه، تاج‌الملوک و افسانه، این‌ها اصلا" مرگ‌هایی نیستند که ما بعینه در داستان با آن‌ها مواجه شویم، بلکه بعدا" متوجه آن‌ها می‌شویم. اما مرگ فرامرز، برایش زمینه‌سازی شده تا فصل پایانی رمان با آن مرگ نوشته شود. و طرح و توطئه‌ای که در فصل پایانی رمان است، مطابق با آنچه ما در فصل‌های پیش شاهد بودیم نتوانسته درست از آب در بیاید.

نکتهٔ بعدی دربارهٔ تقابل‌های متن است. این تقابلی که میان درخت انجیر و شخصیت مهران وجود دارد (یک اضافه‌ای هم برایش در نظر می‌گیریم و آن شخصیت فرامرز است)، یعنی تقابل مهران و فرامرز برمی‌گردد به تقابل درخت انجیر و فرامرز. در واقع ما سه تقابل داریم، اما

آن تقابلی که میان فرامرز و درخت انجیر است یک تقابل ظاهری، مثل تقابل مهران و انجیر و تقابل فرامرز و مهران نیست.

بعد بحث تعلیق در متن است. فکر می‌کنم مسئلهٔ درگیری با رحمان یا ماجرای فرزین و زری، این‌ها کاملا" در رمان جا افتاده و برای من زاید نبود. برای آن قسمت‌هایی زاید بود که توصیفات متعدد می‌کرد، مثلا" وصف چای خوردن. ولی باز نویسندهٔ ما آن تیزهوشی را داشته که از صفت خیلی کم استفاده کند و از حالت‌های طرف بهره‌مند شود.

و دیگر ذهنیت فیلمنامه‌واری است که بر آن (داستان) حاکم است. من فکر می‌کنم با یک ذهنیت سینمایی نوشته شده. آن قطع و وصل‌هایی که در ماجراهای پی در پی زمان داریم، تبدیل کردن رمان را به یک فیلمنامه ساده‌تر کرده است.

پرویز: من یک خوانندهٔ عادی هستم. در اینجا به عنوان یک خوانندهٔ عادی اظهار نظر می‌کنم. من کتاب را دوبار خوانده‌ام. من از نسلی هستم که عادت به خواندن متن‌های رئالیستی دارد. خواندن آثار جدید ذهنیت جدیدی می‌خواهد. بار اول که این کتاب را خواندم حالت رخوت به من دست داد، ولی با توجه به استادی آقای محمود مطمئن بودم باید بار معنایی داشته باشد و در این فکر بودم که از بیرون چیزی را بر این متن تحمیل نکنم، بلکه از درون برای خودم یک معنایی پیدا کنم و با خود متن در ورای نیت مؤلف گفت‌وگو کنم. اول این که روایت کلانی در این اثر مندرج است که این برای من خیلی مهم است، اما این‌که آن خرده روایت‌ها و خرده ساختارها چه هستند، جای خود دارد. اول بار که خواندم فکر کردم خرافات بر واقعیت پیروز می‌شود و این برای من قابل هضم نبود. یک مقدار فکر کردم شاید واقعیت این است که بتوان تأویل کرد و بعد متوجه شدم مضمونش تضادی است که بین سنت و مدرنیسم وجود دارد. این کنش‌های متقابل جریان و نیروهای موجود در متن این قضیه را پیش می‌برد. بعد این سؤال برایم مطرح شد که در دنیای واقعیت

وقتی به یک امر تاریخی نگاه بکنیم، در بلند مدت در یک متن تاریخی- فرهنگی این سنت به معنی اندیشهٔ بسته عقب‌نشینی می‌کند و اگر ماندگار است براثر تأثیراتی که از مدرنیسم دارد خود را احیا می‌کند.

بعد این که باید دید معرفت‌شناسی این قضیه چیست؟ من دیدم در این داستان حیطهٔ معرفتی خیال‌پردازی به نحوی است که شما احساس می‌کنید یک چرخه کامل است. و مسئلهٔ نماد درخت و آن حوادثی که چون حول و حوش درخت اتفاق می‌افتد حدود ٦ یا ٧ دفعه به اشکال مختلف مطرح می‌شود. این قضیه یک حالت دوری دارد، مثلا" شخصیت‌هایی که پرداخته می‌شوند، این شخصیت‌ها در نهایت همه دچار تخریب شخصیتی می‌شوند. یک حالت بدجنسی هم حتی در مقدس‌ترین تیپ شخصیتی (تاج الملوک) وجود دارد، در عین حال که فرهنگ شناخته شدهٔ مذهبی و سنت شناخته شده تحت تأثیر فرهنگ مرتاضی قرار می‌گیرد. بنابراین آیا این یک زبان است یا وردهای بی‌مضمون است؟ یک خرده فرهنگی که ممکن است در یک منطقه‌ای از کشور ما باشید آیا برای همهٔ خوانندگان می‌تواند قابل تأویل و درک باشد؟

زنوزی: یعنی نباید یک شخصیت فرهیخته داشته باشیم؟ چون اگر رمان، رمان زندگی است باید از همه نوع تیپ و شخصیتی باشد. شما این را که شخص فرهیخته‌ای پیدا نمی‌کنید یک عیب می‌دانید.

پرویز: به نظر من در کلیت زندگی آدم فرهیخته هم وجود دارد و باید از طریق تفکر، متحول بشوند، اما هیچ کدام از این‌ها از طریق تفکر متحول نمی‌شوند.

زنوزی: اتفاقا" به تاج‌الملوک خیلی ظریف پرداخته شده. به هر حال او هم به عنوان یک انسانی که کامل است و مسائل مربوط به خودش را دارد یک جاهایی می‌لغزد. اتفاقا" این یک گامی است که ما از آن انسان‌های مطلق، دور می‌شویم و به هر حال همیشه همین‌طور است.

شیرزادی: نوعی برداشت شخصی در دل نوعی نگاه. شما در فرمایش خود اشاره کردید به تاج الملوک که بدجنس است و... برداشت من این است که تاج الملوک نه بدجنس و نه خوش جنس است. انسانی است که در موقعیتی محرومیت‌های جنسی داشته و باعث شده تا واکنش‌های ناگزیر، نیمه آگاه، یا کاملا" ناآگاهانه داشته باشد. در جهان این داستان با رجوع به مجموعهٔ رفتارها و ذهنیت‌ها با تقیدی که نویسنده، به لحاظ تاریخمند بودن آدم‌ها، با نگاه جامعه‌شناختی دارد، پذیرفتنی است. نویسنده قصد سیاه و سفید کردن هم ندارد. نویسنده در این رمان به همهٔ آدم‌ها نگاه شفیقی دارد، یعنی نگاه یک داستان نویس را دارد.

دهقانی: این رمان از معدود رمان‌هایی بود که یکسره خواندم و لذت بردم. نثر خوب و سنجیده‌ای دارد و تأثیر لهجهٔ جنوبی در آن دیده می‌شود که در دیالوگ‌ها خیلی بارز است و خیلی عادی است، ولی در سطوری که روایت نویسنده است چند اصطلاح هست که دائم تکرار می‌شود. مثل «نگاه به چیزی کردن» یا «ماند زدن». در مجموع پنج بخش اول کتاب یک گزارش و روایت رئالیستی است، اما در بخش ششم سوررئالیستی می‌شود. آیا قصدی در این کار بوده؟

فضای رمان، به خصوص با توجه به بسامد کلمات به کار رفته یک فضای شیعی است. البته باید هم باشد چون مربوط به همین جامعه است و سه رنگ مختلف تکرار شده، سبز، سرخ و سیاه.

یک اقلیت مذهبی، به نام صابئین در خوزستان وجود دارد که در بخش ششم احساس کردم آقای محمود از این‌ها الهام گرفته‌اند، شاید هم اشتباه می‌کنم، اما اگر درست است می‌خواهم بدانم این الهام تا چه حد درست بوده است.

از طرفی در بین رمان‌های تاریخ ایران، این اولین رمانی است که ضد قهرمان است. شما اصلا" قهرمان اصلی را در این رمان نمی‌بینید. شاید

علتش این است که این رمان یک جامعهٔ ایستا را تصویر می‌کند. جامعه‌ای که به رغم این که ظاهر جامعه عوض می‌شود، آدم‌ها فقط شکلشان عوض می‌شود، مثلا" علمداری که یک زمان موتور گازی داشته حالا ماشین شخصی دارد و دکتر فرامرز تبدیل می‌شود به گل‌مولا؛ یعنی ظواهر تغییر می‌کند ولی عمق وجود آدم‌ها تغییر نمی‌کند. این جامعه یک جامعه ایستاست. به جای یک باغچهٔ شصت هزار متری که نمایندهٔ سنت است یک مجتمع جدید آپارتمانی تأسیس می‌شود. آدم‌ها همان آدم‌ها هستند و همچنان درخت انجیر معابد را می‌پرستند و طبیعی است که در یک چنین جامعهٔ ایستایی شما نمی‌توانید با تحول شخصیت‌ها روبه‌رو شوید. نمی‌دانم این به طور عمد است یا طبیعی است که به هر حال باید در یک چنین فضایی، چنین قهرمانانی تصویر شوند. اتفاقا" این یکی از امتیازات رمان است.

رمان بامداد خمار حداقل کاری که در جامعهٔ ما کرد این بود که جای قهرمانان را با هم عوض کرد. قهرمان، ضد قهرمان شد و کسی که ضد قهرمان تلقی می‌شد در آن رمان قهرمان شد. البته من قصد مقایسهٔ دو رمان را ندارم و اینها دو کار کاملا" مجزا هستند. در رمان درخت انجیر معابد کل قهرمانان تبدیل به ضد قهرمان می‌شوند. این در واقع روایت شکست جامعه‌ای است که مدت‌ها به دنبال قهرمان بوده است و تمام این قهرمانان پوچ و توخالی از آب درآمده‌اند و دیگر این جامعه چاره‌ای ندارد جز این که به سمت واقعیت حرکت کند و واقعیت را در وجود افراد ببیند و افراد را نقد کند.

گودرزی: اشکال این رمان آن نیست که بخشی از آن واقعی است و با واقعیت‌های بیرون از متن هم‌خوانی دارد و بخش دیگر آن فراواقعی است. ما اگر متن ادبی را به عنوان یک متن مستقل و به عنوان جهانی خودبسنده که خود یک خرده جهان است در نظر بگیریم، خصایص خودش را دارد، و درست نیست که بخواهیم یک اثر ادبی را به واقعیت

بیرون از متن ربط بدهیم و اساسا" وارد شدن به این نوع نقد غلط است. اشکال این رمان در قرارداد متن با خواننده و باور پذیر نشان ندادن برخی ماجراها در متن است، یعنی ما اگر به زمان ارسطو هم توجه کنیم، می‌بینیم که او می‌گوید: مهم نیست که شما دربارهٔ یک امر غیرممکن صحبت می‌کنید، مهم این است که آن امر را باورپذیر و محتمل نشان دهید. پس ۱- محتمل نشان دادن و ۲- عمل کردن طبق قرارداد متن. به همین خاطر وقتی کافکا در مسخ ابتدا می‌گوید که سامسا سوسک شد، قرارداد را با ما گذاشته است و بعد هم دنبال این خط را می‌گیرد. اشکال رمان درخت انجیر معابد در این است که نویسنده در ۹۰۰ صفحهٔ اول کتاب رمان را ساده و تخت پیش برده است، ناگهان از آن به بعد رمان دچار سکته می‌شود و مسائلی فراواقعی پیش می‌آید. پس ماجرای واقعیت و فراواقعیت در این رمان آن است که اولا" قرارداد اولیه چیز دیگری بوده، دوم این که ماجرا باور پذیر نشان داده نشده است.

بعد مسئله‌ای که هست، دوستان به مارکز اشاره کردند، اصلا" کشاندن بحث به مارکز غلط است. ما در زمینهٔ متن فرهنگی خودمان داستان‌ها و حکایت‌هایی عرفانی داریم که چنین فضاهایی دارند و می‌توان از آن‌ها در آثار امروزه بهره گرفت. فقط باید توجه داشت که فرق عمده‌ای که داستان امروز با حکایت یا تمثیل گذشته دارد، این است که اگر ما در حکایت‌های گذشته تمثیلی را بیان می‌کنیم، برمبنای معنا شکل گرفته است و آن را هم تفسیر معنایی می‌کنیم. مثلا" این درخت از لحاظ معنایی نماد خرافات است، اما تفسیر معنایی داستان نیست و این کار مربوط به ادبیات گذشتهٔ ما است. امروزه ابتدا باید یک واقعه با منطق داستانی داستان ما بخواند، بعد از این است که دنبال معنا و تفسیر می‌رویم، یعنی اگر یک بخش از رمان در سطح بخواند و یک بخش آن در سطح ظاهر نخواند و واگذار به معنا شود، این کار غلط است. در این رمان وقتی ما ۹۰۰ صفحه می‌خوانیم می‌بینیم متن جواب خودش را

می‌دهد، اما در ۱۰۰ صفحهٔ آخر می‌بینیم متن جواب نمی‌دهد. آن وقت اگر کسی بگوید اینجا تمثیلی بوده و یا نمادی در کار بوده است که نمی‌شود. اگر نماد است، از همان ابتدای رمان این نماد باید در جای‌جای متن تکرار شود (همان ماجرای ضرباهنگ در رمان)، یعنی بهتر است وقتی می‌خواهیم از چیزی در رمان، استفادهٔ خاصی بکنیم، آن را در جای‌جای رمان بگنجانیم تا در کل متن حضور بیابد و ذهن ما را در انتها یک‌باره دچار سکته نکند. این کار باعث می‌شود که خواننده از متن فاصله بگیرد و احساس کند که اشکالی در کار هست.

ما در واقع دو نوع شکل بیان داریم، یعنی همان بحث نشان دادن یا روایت کردن صرف. می‌توانیم آنجایی که تمثیلی و قراردادی است، در روایت بیاوریم و مثلا "حکایت بگوییم. به همین سبب هم در این رمان، ما به درستی از علمدارهای اولیه چیزی در زمان حال داستان نمی‌بینیم و گفته می‌شود که آن‌ها چگونه بوده‌اند. اتفاقا" اینجا خیلی خوب جفت شده است، چرا؟ چون ما در روایت‌های قدیم هم داریم که فلانی روی آب راه می‌رفته است. این‌ها گفته شده و ما بحثی روی گفته شده‌ها نداریم، چون آن‌ها در ساحت زمانی خودشان بوده‌اند و علت‌هایشان را هم در همان ساحت باید بررسی کرد. اینجا هم تا آنجا که روایت گفته شده و ما با گذشته‌ای سپری شده به شکل روایی سر و کار داریم، اشکالی نیست، اما از صفحهٔ ۹۰۰ به بعد این ماجراها به عینیت می‌رسند و وقتی مرشد صحبت می‌کند، شاخه‌های درخت جلوی درها را می‌بندند. اگر این‌ها فقط در ذهن مرشد اتفاق می‌افتاد، ایرادی نداشت، ولی وقتی عینی است و همه می‌بینند، شکل بیرونی پیدا می‌کند، پس با روایت علمدارها فرق می‌کند. ساخت اولی روایی است و ساخت دومی عینی و وقتی هم که با قرارداد متن متفاوت است، دیگر نباید دنبال تمثیل و معناهای آن برویم. چون تمثیل و معنا جای خودش را در کل متن دارد و از همان اول هم درخت جای خودش را دارد، همان‌طور که علمدار،

نقشی جداگانه ندارد و بخشی از درخت است. لازمهٔ درخت انجیر معابد علمدار است و این دو از هم تفکیک‌ناپذیرند و در آخر هم علمدار خطها را می‌دهد، یعنی هر جا شاخه‌ای جلوی مکانی را می‌گیرد همان‌جایی است که علمدار در سخنانش به آنجا اشاره کرده است.

دوستمان اشاره کردند که هیچ شخصیتی زاید نیست، اما در نقد که نباید بحث سلیقه‌ای بکنیم و از هر شخصیتی خوشمان آمد، بگوییم وجودش لازم است. شخصیت در رابطه با طرح داستان و جهان کلی داستان سنجیده می‌شود و آن را محورهای داستان تعیین می‌کند. به همین سبب آن طول و تفصیلات دلداذگی زری زاید است، والا خودش جایگاهش را در داستان دارد و روابطش با تاج‌الملوک و رفع کردن نیازهای تاج‌الملوک وجود او را الزامی می‌کند. در رابطه با محورهای داستان هم می‌بینیم که موضوع فرزین زاید است و اگر حذف شود، به هیچ یک از محورهای داستان لطمه‌ای وارد نمی‌آید.

در آخر جواب این سؤال را هم مایلم بدهم که چرا فرامرز شکست می‌خورد؟ در اینجا بحث ضدقهرمان مطرح می‌شود که از الزامات داستان‌های مدرن است. امروزه با کم شدن نقش فرد در تحولات اجتماعی و حل شدنش در چرخ دندهٔ جامعه، فرد دیگر نمی‌تواند آن قدر تعیین کننده باشد و قهرمان بشود. به همین سبب هم در دوران مدرنیسم شخصیت‌های حاشیه‌ای و شکست خورده در رمان‌ها راه پیدا کردند. در حالت تازه، شکست خوردن ضدقهرمان‌ها از الزامات زندگی است و جزء ذاتی آن به شمار می‌رود.

زنوزی: به نظر من هیچ خواننده‌ای از نویسنده توقع ندارد که به تمثیل و نماد بپردازد. اثر در مرحلهٔ اول باید در روبنای کار جواب خودش را بدهد، رابطهٔ علت و معلول باید چفت باشد. در این رمان من نمی‌توانم پاره‌ای چیزها را باور کنم، چون زمینه‌اش چیده نشده و ناگهان تیک می‌زند. فرامرز به نظر من تکمیل کننده شخصیت نوذر اسفندیاری

است در مدار صفر درجه. فردی است که حرفش با عملش در تناقض است و کامل شده در یک بستر گسترده‌تری است. کارهایی که در این اثر اتفاق می‌افتد گاه متعارف به نظر نمی‌رسد. این فضا خیلی بومی است. با خواندن آن فضای فیلم‌های آفریقایی در نظرم مجسم شد. آنجا که به جنبه‌های بومی اثر می‌رسد خیلی از جامعهٔ ما دور است. من در مدار صفر درجه با نوذر اسفندیاری همه جا می‌رفتم. آن بو را حس می‌کردم. در این اثر زمینه‌سازی منطقی به وجود نیامده. من در خیلی جاها احساس می‌کردم که از لحاظ فضا و موقعیت‌پردازی‌های ریز، گاه پرش‌هایی وجود دارد که منطقش هم ایجاب می‌کند و به آن پرش‌های هنرمندانه می‌گویند، ولی یک جاهایی دو دست است. گاهی آمد و شدها بیهوده است و این شرایط گاه خسته کننده است.

اما نکته‌های زیبایی نیز در متن به چشم می‌خورد که باید به آن‌ها اشاره شود، مثلاً" مرگ اسفندیارخان که بسیار زیبا توصیف شده بود.

شیرزادی: به نظر می‌رسد نظر مردمی دوستان محدود به این است که نویسنده‌ای که در پرداخت چنین کاری و در جایی که شخصیتی مثل فرامرز قرار است دچار تغییراتی این‌چنین گردد و نطفهٔ این کنش و واکنش که بعد پیش خواهد آمد در ابتدای داستان ساخته و پرداخته شده، چطور به یک امر مهمی مثل حالت جادویی که بعد پیش می‌آید تمهیدات لازم ذهنی‌اش را بیان نمی‌کند که برای خواننده پذیرفتنی باشد تا به اصطلاح یکه نخورد و دچار دست‌انداز نشود.

من فکر می‌کنم همان‌گونه که دوستان نیز اشاره کردند چون داستان از میانه شروع می‌شود و بعد به گذشته برمی‌گردد و تداعی‌ها در حافظهٔ نویسنده شروع به کار می‌کنند این نشان می‌دهد که داستان مدرن است. گذر از جهانی که سیری را طی کرده، درک الزام‌ها، چرایی‌ها و چگونگی‌های آن (مدرنیته)، و بعد می‌رسیم به برآمدنش در دل فلسفهٔ سیاسی و سایر قضایا، به آنجایی که مثلاً" می‌گویند کافکا در قصر خود

سرگشتگی‌اش برآمده از آن نفی‌ای است که نیچه کرده و نفی نیچه هم براساس درکی است که از معبر گذار بورژوازی کرده و نقاب آزاد منشی را از چهره کنده است. و درک عمیق همهٔ این‌ها می‌رسد به جایی که درک مدرنیته است و وقتی مدرنیته درک شد، از خلال مدرنیته به این سنت نگاه می‌کند و درمی‌یابد، و با این درک است که داستان نوشته می‌شود.

پرویز: با توجه به نکته‌ای که دکتر دهقانی فرمودند در مورد این که این ذاتا" یک جامعهٔ ایستاست، آیا در این داستان آن دیالکتیک مدرنیته واقعا"درک شده یا نه؟

شیرزادی: به اعتقاد من، نه، درک نشده و همین است که بازتابش در نقص ساختار دیده می‌شود، بازتاب این به صورت منقطع بودن آن دو وجه جلوه می‌کند، اما جای بحث خیلی وسیع‌تری دارد، مثلا" اسفندیار خان، به باور من که یکی از خواننده‌های این رمان هستم، به هیچ وجه نمایندهٔ سنت نیست، بلکه موجود سرگشته‌ای است که یک پایش در شبه مدرنیزم تحمیلی است و یک پایش در سنت. و فرزندش فرامرزخان هم به نظر من تقابلی با سنت ندارد، و این آشفتگی چیزی است که آقای محمود به آن توجه دارد، یعنی یک وجه خواسته و یک وجه ناخواسته و چون ذات هر پدیده‌ای در حال شدن است مدام تغییر خواهد کرد.

پرویز: با توجه به این‌که جنبهٔ معرفت‌شناسی و شناخت‌شناسی این رمان و در نهایت یک جاهایی همهٔ بینش‌ها و ادراکات را ارجاع می‌دهیم به دل و در مورد مسئلهٔ ایمان، استنتاج می‌کنیم آیا شما در مجموع این را یک اثر ایمانی هم تلقی می‌کنید؟ اگر نه یک متن تک معنایی است و نمی‌توان از آن قرائت جدید کرد.

شیرزادی: نویسنده و داستان نویس، علی‌الاطلاق به نظر من اهل خلق و آفرینش‌گری است و نمی‌تواند تصمیم بگیرد که یک تک معنا را دنبال کند و با وجود مجموعه آثار آقای محمود انصافا" باید بگوییم که در خلق آثارشان سیز صعودی داشته‌اند و به هر حال گسست و حرکت در بیشتر آثار معاصر ما وجود داشته و یا رجوع به یک یک آثار ایشان این تلاش دیده می‌شود. اما نویسنده به طور کلی از قبل نمی‌تواند تصمیم بگیرد که اثر را تک معنایی یا چند معنایی بنویسد و این کار شدنی نیست، چون این شخص نویسنده است و شعبده باز نیست و ادای نویسنده بودن را درنمی‌آورد.

میرعابدینی: این رمان، رمانی است که وقایعش در ملتقای تغییر یک دوران می‌گذرد. این حالت گذران و بینابینی بودن در همهٔ شخصیت‌های رمان به نوعی دیده می‌شود. هیچ کدام از آن‌ها استحکام ندارند و همهٔ آن‌ها یک تردید و سرگشتگی را می‌گذرانند، که این تردید در فرامرز بیشتر است و این حسن رمان است که فضا و شخصیت‌ها با هم تقارن دارند.

اما این بینابینی بودن در ساختار رمان هم دیده می‌شود، یعنی نویسنده با یک نگاه رئالیستی به فرم نو و طرح مسئلهٔ نو پرداخته است. این هم ایرادی ندارد. یک رمان می‌تواند فضاهای متعددی را تجربه کند، اما در بخش شش که می‌گویند ناگهانی است من فکر می‌کنم که این فصل به نوعی نتیجهٔ نمادین رمان است، یعنی این درخت می‌تواند درختی در ذهن ما باشد. ذهن به ظاهر مدرن ما، ولی در واقع خرافه ماندهٔ ما. شاید اگر این مسئله با ابزار بیانی در خود رمان نو بیان می‌شد، مثلا" با نثر شاعرانه‌تر، این فصل بهتر جا می‌افتاد، اما این فصل هم می‌توانست خواننده را در یک فاصله‌ای با واقعیت قرار دهد تا آن سویهٔ انتقادی قضیه بهتر درک شود. با همهٔ این احوال، اگر فصل شش نبود رمان نیمه تمام بود. محمود اذهان ما را به پرسش فرا می‌خواند و من فکر می‌کنم این به

پرسش فراخواندن و به فکر واداشتن خواننده، حسن بزرگ این رمان است، یعنی در زمان‌های که خیلی از نویسندگان ما از طرح مباحث گریزانند جسارت احمد محمود در طرح یک مضمون جدید از برخورد سنت و مدرنیته است و این می‌تواند بحث‌های مختلف در زمینه‌های مختلف را پیش ببرد و این تغییر شکل‌هایی که هر کدام از این‌ها در مواجهه با سنت و مدرنیسم داده‌اند و هر کدام برای این که خودشان را حفظ کنند چگونه رخت عوض کردند و این به پرسش فراخواندن امتیاز این رمان است.

محمود: سپاسگزارم که مرا متوجه نقص کارم کردید، انشاءالله اگر عمری باشد و کار تازه‌ای داشته باشم این‌ها را آویزهٔ گوشم می‌کنم.

محمد خانی: من هم از شما متشکرم که فرصت بحث را در اختیار ما گذاشتید، زیرا تعالی فرهنگ در همین بحث و گفت‌وگوهاست. البته نقد در جامعهٔ ما جدی گرفته نمی‌شود و نقد براساس بده بستان‌های تعریفی است. متأسفانه ما نقد عملی خوب نداریم و دلیلش این است که متکی به مبنایی نظری در نقد نیستیم، یعنی اگر آن زمینه را فراهم کنیم تأثیرات خوبی خواهد داشت.

محمود: یک مشکل دیگر هم نقد دارد. کسی که می‌خواهد نقد بنویسد باید یک بار کتاب را بخواند و با آن ارتباط برقرار کند، بار دوم بخواند و یادداشت بردارد و در بار سوم باید یادداشت‌ها را تنظیم کند و بعد به نقد کتاب بپردازد.

کارکرد داستانی مؤلفه‌های سیاسی، در آثار احمد محمود

بهرام آرامی

دو ماهنامهٔ پایاب
شمارهٔ هفتم
شهریورماه ۱۳۸۱

مؤلفه‌های سیاسی در آثار احمد محمود، غلبه‌ای مشخص و در عین حال حل شده در اجزای داستانی دارد. و به همین دلیل می تواند در عین پررنگی، بی‌ایجاد مزاحمتی فراداستانی و مخل، نقش خود را در کشش و جذابیت داستان اعمال کند.

درست است که زندگی شخصی احمد محمود و تجربه‌های دوران جوانی وی در مبارزات سیاسی دههٔ سی و زندانی بودن و تبعیدش، نقش مهمی درایجاد این مولفه‌ها دارد، اما چگونگی استفاده از آن‌ها در شاکلهٔ ساختاری اثر، چیزی است که تنها این پشتوانه، نمی تواند ضامن آن باشد و بازتاب مطلوب آن در داستان، مدیون ممارست و تلاش بی وقفهٔ نویسنده در ارتقاء بیان معمولی یک واقعه ، به‌ایجاد فضاسازی موزاییکی موقعیت‌هایی است که قابلیت چند باره خوانده شدن اثر را پدید می‌آورد.

دغدغهٔ محمود در این مؤلفه‌ها، شریف و انسانی است. او همواره در تعلق خاطر به کسانی که بی‌انتظار منفعتی شخصی، حاضر به پذیرش سختی‌ها هستند و بابت آرمان‌شان تا پای جان فداکاری می کنند، نشان داده است که در آثار خود از عهدهٔ پرداختن به آن‌ها و مسائل‌شان به خوبی برمی‌آید. و موازنه‌ای ظریف و بسیار مشکل دربارهٔ این موارد انجام می‌دهد. آن‌چنان که نه به دام شعارنویسی بیفتد و نه آنکه از بیم این

قضیه، آن موارد را یکسره حذف کند. در اینجا، نمونه‌وار به یکایک از این موارد می پردازیم:

«نوذر گفت «باشه حاج آقا، بده » یارولی نگانگاه نوذر کرد و رفت تو دکان. عطار گفت «این یارولی حرمت کسب تو این محل از بین برده!» نوذر پیش رفت «میدونم حاج آقا، جاسوسی میکنه!» وبه دوروبر نگاه کرد- «مشعوف شنیدی؟» و سر برد بیخ گوش عطار- «- باجزنی- نه تا» عطار، سر و گردن را پس کشید و نگاه نوذر کرد و هیچ نگفت. نوذر از کنار عطار رفت تو دکان- «تشریف بیار-» عطار رفت تو دکان. نوذر، اعلامیه را ازچنته درآورد- تا کرد و گذاشتش تو دست عطار- «بخوانش بعد ردش کن به بندهٔ خدایی دیگه» عطار اعلامیه را باز کرد. نوذر گفت
- نه حالا، حاج آقا. خیلی خطرناکه!
و لبخند زد- «هر کلمه‌ش بدتر از یه نارنجک!» عطار، اعلامیه را انداخت تو طبلهٔ تخم ریحان.» (ص ۱۰۷۱)

آنچه آمد پاره‌ای از رمان مدار صفر درجه بود؛ که یکی از برجسته‌ترین و خواندنی‌ترین رمان‌های زبان فارسی است. وشخصیت اصلی آن- نوذر- از به یاد ماندنی‌ترین قهرمانان آثار احمد محمود به شمار می‌آید.

در این رمان، احمد محمود در بازگویی اعدام ۹ مبارز در زندآن‌های شاه، با تمهیدی به جا، با آوردن اسامی تمامی آن‌ها، یاد آنان را در ذهن خواننده زنده و پایدار نگه می دارد. و در هر بار خوانده شدن این رمان، بر حضور فراموش ناشدنی‌شان تأکید می کند :

«باران گفت
- هنوز به پایه ها نگاه میکنی عمو نوذر؟
نوذر، دور پایهٔ برق گشت و بعد، شانه به شانهٔ باران راه افتاد و زمزمه کرد- «میخوام ببینم راجع به سورکی و سرمدی و اینا چیزی نوشتن یا نه-»

باران لبخند زد- «رو پایه؟» نوذر گفت
- چه فرق میکنه؟ نه تا اسم که بیشتر نیستن- ظریفی و-
- انگار حفظشان کردی عمو نوذر.
- حفظ کردن نداره- خوشدل و افشار و-
ماند. غر زد- «ئی یاد و هوش میراث مانده!» نگاه باران کرد- «پیر شدم، باران.» باران گفت
- موج دریا و طوفا-
نوذر گفت
- یادم ئومد- ذوالانوار و طوفان زاده-
و خندید- «دود از کنده ور میخیزه!» چنته را شانه به شانه کرد.»
(ص ١٠٨٦)

وجود این مؤلفه‌ها، مبین حضور تمایلات نویسنده در قالب راوی و یا در وجهی از شخصیت قهرمانان آثار اوست. که در عین عهده دار بودن نقشی مستقل، و شامل خصلتی خبری، به مثابهٔ شناسنامهٔ تاریخی اثر عمل کرده؛ و در پیچیدگی شبکهٔ ساختاری آن نیز همپای سایر اتفاقات و عوامل، به‌ایفای نقش پرداخته و به تنیدگی یکپارچهٔ اثر خللی وارد نمی‌کند.

یادداشتی کوتاه دربارهٔ نویسنده‌ای بزرگ[1]

حسن میر عابدینی

دو ماهنامهٔ پایاب

شمارهٔ هفتم

شهریورماه ۱۳۸۱

احمد محمود (اهواز، ۱۳۱۰) بیش از چهل سال از عمر هفتاد ساله‌اش را صرف آفرینش ادبی و اعتلای زبان و فرهنگ این مرز و بوم کرده است. حاصل تلاش‌هایش تاکنون در بیش از ۹ مجموعه داستان و ٦ رمان متبلور شده است.

هر گلچینی از داستان کوتاه‌ایرانی، بدون «شهر کوچک ما»- از مجموعهٔ پسرک بومی (۱۳۵۰)- و «دیدار»- از مجموعهٔ دیدار (۱۳٦۹)- گزیدهٔ ناقصی خواهد بود. این دو داستان از بهترین داستان‌های کوتاه تاریخ داستان نویسی ایران به شمار می آیند.

هر چند داستان‌های کوتاه محمود از بهترین نمونه‌های ادبیات اقلیمی جنوب ایران است، اما اهمیت عمدهٔ وی به دلیل نوشتن رمان‌هایی است که حداقل یکی از آن ها جزو «ده رمان بزرگ فارسی» قرار دارد. تداوم جاذبه‌ها و حساسیت برانگیزی‌های همسایه‌ها (۱۳۵۳)، سه دهه پس از نخستین چاپ، نشان دهندهٔ غلبه این رمان بر زمان است.

---

[1] متن سخنرانی حسن میرعابدینی در مراسم دومین جایزهٔ ادبی مهرگان (مهر ۱۳۸۰) که در بازنویسی گسترش یافته است.

احمدمحمود ازمعدود نویسندگان ایرانی است که مشمول «جوانمرگی ادبی» نشده است. اغلب رمان‌نویسان ما در تداوم فعالیت ادبی‌شان، نتوانسته‌اند آثاری در حد و اندازهٔ نوشته‌هایی که آنان را به شهرت رساند، پدید آورند. محمود پس از همسایه‌ها هر چند افت و خیزهایی داشت اما در نوشتن پیگیر ماند. ذوق داستان‌گویی‌اش را حفظ کرد و توانست با سحر کلامش، خوانندگان بسیاری را مجذوب جهان‌های داستانی آفریدهٔ خویش کند. در این داستان‌ها، به دلیل تجربیات زیستی ارزنده و آشنایی دقیق با مردمی که درباره‌شان می‌نویسد، ما را با جلوه‌های تازه‌ای از روان‌شناسی جمعی ایرانیان آشنا می‌کند. با هر رمان به بخش مهمی از تاریخ معاصر عینیتی داستان می‌بخشد: قهرمانان رمان‌هایش برآمده از دل محیطی اجتماعی‌اند و، با رفتار و کردار خویش، پرتو تازه‌ای بر ساختار آن محیط می افکنند.

واقعیت این است که تئوری‌های ادبی می‌آیند وپس از چندی، جای به تئوری‌های تازه می‌دهند. مهم این است که نویسنده، به جای مرعوب شدن در برابر تئوری‌ها، بتواند با روشی طبیعی، جهان تخیلی تازه‌ای خلق کند که ارتباطی ارگانیک با جهان واقعی داشته باشد. جهانی بیافریند که واقعی‌تر از جهان واقعی است، هم ابداع است و هم می‌تواند برداشتی از یک دورهٔ تاریخی باشد. احمد محمود آثار برتر خویش را با چنین هدفی نوشته است.

اغلب شخصیت‌های احمد محمود ملموس و درک شدنی‌اند، اما برخی از آن‌ها از یادنرفتنی‌اند. اینان با لحن خاص خودشان به ما شناسانده می‌شوند و به تدریج شکل می‌گیرند. اگر تعبیر ساراماگو را به عاریه بگیریم، می‌توانیم بگوییم: از آن‌هایی هستند که هر کدام برای خود «آدمی» می‌شوند و به جمعیت جهان می‌افزایند. خالد، از رمان همسایه‌ها، و نوذر، از رمان مدار صفر درجه (۱۳۷۲)، از چنان استحکام شخصیتی و

توان روان‌شناختی برخوردارند که می‌توانند خود را به دنیا بقبولانند و جایی برای زندگی کردن در آن بیابند.

نویسنده آرمان و یقینی دارد، پس قهرمانانی می‌آفریند که هدفی را دنبال کنند - به ویژه در رمان زمین سوخته (۱۳٦۱)- اما منش رمانی و رئالیستی کار از ورای کنش قهرمانانی بروز می یابد که گوش به فرمان نویسنده نیستند. اینان هم هدفی دارند اما به یقینی نرسیده‌اند، پس جستجوئی را آغاز می کنند که آنان را به شناخت شکل‌های پیچیده‌تری از زندگی می‌رساند. اینان برخلاف اکثریت پذیرا، به آزمودن زندگی معتقدند. پس سرنوشت خود را از سرنوشت جمع جدا می‌کنند، و تنها و بیگانه‌وش به مواجهه با جهانی می‌روند که با خواست‌های درونی‌شان در تضاد است. آنچه به رمان‌های محمود ویژگی خاصی می‌بخشد، تنهائی عمیق آدم‌ها است که آنان را به غریبه‌هائی در میان جمع تبدیل می‌کند: خالد با وضعیت خود مصالحه نمی‌کند و سرنوشت خود را از سرنوشت دیگر جوانان خانهٔ همسایه‌نشینی جدا می‌کند؛ تا به عنوان فردی مسأله‌دار، ویژگی خاص یک شخصیت رمانی را بیابد. نوذر تنهائی و بیگانگی خود با جهان را در برخوردی طنزآمیز و بازی‌وار با آن بروز می‌دهد.

جهان رمان‌های محمود، حول جستجوی رنجبار قهرمانانی شکل می‌گیرد که به درک ناهمخوانی خواسته‌ها و امیال‌شان با واقعیت موجود رسیده‌اند. و همین امر، صیغه‌ای تراژیک به سرنوشت آنان می بخشد.

احمد محمود همواره «رمان رشد» نوشته است. قهرمان تراژیک او جوانی است که به میان آشوب حوادث تاریخی پرتاب می‌شود و سرنوشتش را مبارزه میان نیروهای متضاد اجتماعی رقم می‌زند. طرح رمان گرد تحول شخصیت و عقاید او شکل می‌گیرد و از راه توصیف چگونگی دگرگونی او، گسترش می‌یابد تا زمان‌های را دربرگیرد. اما احمد محمود در درخت انجیر معابد (۱۳۷۹) به سرگشتگی و حیرانی جامعه‌ای می‌پردازد که با وجود نوگرایی ظاهری، در بنیاد متحول نشده

است؛ در این فضای اختلاطی سنت و مدرنیته است که شرایط برای شکل‌گیری و رشد «ضد قهرمان‌ها» آماده می‌شود. شکست پایانی رمان، شکست روحیهٔ منجی‌طلبی و دعوت به پرسشگری برای نقد هشیارانهٔ گذشته است.

حرف و سخن دربارهٔ جنبه‌های گوناگون خلاقیت احمد محمود زیاد است و به فرصتی در حد یک کتاب نیاز دارد. دستش توانا باد! تا همچنان رمان‌هائی بنویسد که ما بتوانیم با زندگی کردن در جهان تخیلی آن‌ها ملال واضطراب چیره بر زندگی روزمره را تاب بیاوریم.

بیدادی گران که بر منش زیبایی‌شناختی احمدمحمود رفته است!

مهدی قریب

ماهنامهٔ کارنامه

شمارهٔ ۳۱

آبان ماه ۱۳۸۱

دربارهٔ زنده یاد احمد محمود نویسندهٔ بزرگ و انسان دوست روزگار ما، حرف‌های بسیاری گفته‌اند و نقدها و تقریظ‌های متعدد بر آثار او نوشته‌اند و باز هم خواهند نوشت. از ایرادها که بگذریم، اما، میان به اصطلاح تقریظ‌هائی که در آن‌ها یا به ایجاز و یا با کلی‌گویی‌های بی‌اعتبار به ارزش‌های زیبائی شناختی آثار محمود پرداخته شده، گاه به انتساب‌ها و اصطلاح‌هایی برمی‌خوریم که غریب و شگفتی‌آور و در نهایت تأسف‌آور است و باید آن‌ها را از مقولهٔ همان مدح شبیه ذم تلقی کرد. آن به ظاهر مدحی که آثار محمود را به لحاظ ویژگی‌های ساختاری به مکتب رئالیسم سوسیالیستی، رئالیستم اجتماعی و یا ادبیات کارگری منتسب می‌کند، دانسته یا نادانسته بر محمود و بر میراث با ارزش ادبی او جفائی گران روا می‌دارد. معتقدان به این نظریه دو گروه‌اند، دو خصوصیت متفاوت دارند و با دو هدف متباین قلم می‌زنند. گروهی مخلصانی ناآگاهند که اظهار نظر آن‌ها را باید نوعی رفع تکلیف قلمداد کرد. این گروه، نوعاً"، نه اصطلاحی را که به کار برده‌اند می‌شناسند و نه اصلاً" آثار محمود را خوانده‌اند. به سخن دیگر این دسته معرفانی هستند که نه

شأن معرف را شناخته‌اند و نه با تعریف آن آشنایی دارند. اطلاعات جسته گریخته و افواهی است و طوطی‌وار شنیده‌ها را بازگو می‌کنند. اما، گروه دیگر، مغرضانی آگاه هستند که می‌کوشند زیر نقاب مدح، ارزش‌های زیبائی شناختی آثار محمود را به حد یک مکتب ادبی ایدئولوژیک تقلیل دهند و یا در بهترین حالت و با خوش‌بینانه‌ترین داوری، صداهای آثار او را به صدای واحد یک طبقهٔ اجتماعی معین محدود کنند.

مکتب در اصطلاح رئالیسم سوسیالیستی که هیچ‌گاه به عنوان یک نحلهٔ داستان نویسی با مختصات ویژهٔ آن، مورد پذیرش اکثر منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی جهان قرار نگرفت، پدیدهٔ ادبی شرایط تاریخی دهه‌های آغازین قرن گذشته میلادی در شوروی سابق است که به ویژه در دوران حکومت استالین و به وسیلهٔ نظریه‌پرداز و ادب مدار مورد وثوق او یعنی «ژدانف» به صورت جدی تئوریزه و مطرح شد. آثاری که عمدتا"در شوروی سابق و بعد در شمار معدودی از کشورها علی‌الظاهر با انتساب به این نحله ادبیات نوشته و منتشر شد، بالفعل نتوانست حتی به اکثر خواسته‌هایی که به شکل نظر در پلاتفرم این مکتب تئوریزه شده بود پاسخ دهد.

در رمان «همسایه‌ها» وقتی صدای حضور فردیت غریزی انسان در قالب اخلاق رفتاری و کنش اجتماعی قهرمان رمان و دیگر شخصیت‌های خاکستری آن، رساتر از هر صدای دیگر به گوش خواننده می‌رسد؛ زمانی که نویسنده کتاب در گره‌گاه‌های تعیین کنندهٔ زندگی شخصیت اول رمانش، عشق را به عنوان جوهره و «آن کیمیای کهنهٔ هستی»، نه تنها بالاترین و مطمئن‌ترین تکیه‌گاه آدمی تصویر می‌کند و آن را فراتر از هر نوع تفکر و اندیشه‌ای قرار می‌دهد، بلکه راه نجات اندیشه و آرمان اجتماعی شخصیت داستان نیز، گاه، به نیروی لایزال آن هموار می‌شود، چگونه می‌توان این رمان را به آن مکتب پیش گفته سنجاق کرد؟ افزون

بـر ایـن در آخرین تصویر رمان که در حقیقت به مثابهٔ آخرین صدای صـداهای داستان است، شگرد هنر داستان نویسی محمود در قالب تمثالی استعاری و درخشان، انگشت اشارهٔ داستان را رو سوی افقی نشانه می‌رود کـه بـی‌گمـان واجـد مفهوم ایدئولوژیک نیست. توجه کنید به صحنهٔ آزاد شدن خالد از زندان در پایان کتاب، در آن جائی که دو آغوش گشوده در انـتظارش است، یکی در عین و دیگری در ذهن او. راوی نخست همرزم حزبـی‌اش را در آغـوش مـی‌گـیرد، اما در ذهن، خود را با تمام وجود در آغـوش سـیه‌چشـم مـی‌بیـند تا جائی که حتی بوی موی و روی او را نیز احسـاس مـی‌کند و جالب این که وقتی شخصیت داستان در همین صحنه از دنیای ذهنی خود یعنی آغوش سیه چشم، بیرون می‌آید، در واقعیت نیز ایـن آغـوش مـادر است که او را آرام می‌کند و در پناه خود می‌گیرد. در یـک رمـان کـه مجـاز است فقط به یاری شگردهای هنری و ساخت‌های داسـتان سـخن بگویـد، آیـا ایـن قدر قرائن تصویری برای نفی مطلق این انتساب کذائی کافی و گویا نیسـت؟

در «داسـتان یـک شـهر» کـه ظاهـرا" بـه عـنوان سیاسـی‌تریـن و جهت‌دارترین اثر محمود تصور شده، ماجرای تاریخی اعدام دسته جمعی و متـناوب گروهی از افسران وابسته به سازمان نظامی حزب توده ایران به عـنوان گذشته داستانی روایت شده که در تداعی‌های ذهنی راوی رمان از گذشته آزاد می‌شود و با شگردهای داستانی نویسنده در زمان حال تصویر می‌گردد.

محمـود در «داسـتان یـک شـهر» بـا شکسـتن زمان و جذب تدریجی مکان از تداعی‌های قهرمان کتاب در حقیقت، «جهانی ذهنی» داستان را از قـید جغرافـیای مکـان و صـیرورت جـبری زمان که تغییر و جابه‌جائی و گذشـت و فراموشـی جزو سرشت آن‌ها است، آزاد می‌کند تا این رویداد تـراژیک تاریخـی از هویت تقویمی و ایدئولوژیک آن جدا شده و به یک

واقعهٔ حماسی بیرون از زمان و مکان بدل شود و با مفاهیم انسانی و تعمیم یافته‌اش متعلق به همهٔ مردم آزادهٔ جهان قلمداد گردد.

از داوری‌های مغرضانه و هدف‌دار که بگذریم، این رسم نادرست و ارتجاعی که بی‌گمان بازتاب حضور همان تفکرات و علقه‌های قبیله‌ای و پیشامدرن در تفکر معاصر ماست، چه موقع دست از سر ما برمی‌دارد؟ چه وقت اگر نویسنده‌ای به هر دلیل، گوشه‌ای از عاطفهٔ زخم خوردهٔ تاریخ تراژیک معاصر میهن‌مان را کشف و بازآفرینی کرد، عموما"دیگر سیاسی‌کارش نمی‌دانیم و خصوصا" او را به ایدئولوژی خاصی وابسته نمی‌کنیم؟!

چرا باید نویسنده‌ای بزرگ و انسان دوست مانند محمود و رمان درخشان او «داستان یک شهر» با آن لحن غنایی و بیان شاعرانه و ساختار نو و بدیعش، به جرم این که ماجرای دردناک و فاجعه‌آمیز گروهی از بهترین فرزندان این مرز و بوم را، بدون توجه به اندیشهٔ آنان، تصویر کرده در مذبح نقادی‌های ساده‌لوحانه و یا مغرضانه قربانی شود و یا منتسب به مکتبی قلمداد گردد که به لحاظ سبکی و فنی هیچ سنخیتی با آن ندارد؟

در سراسر رمان منسجم و مفصل «مدار صفر درجه» که صداهای طنزآمیز و جدی شخصیت‌ها و کنش رویدادها در ساختار بیرونی آن با اصوات و تصاویر نمادین و تحذیر دهندهٔ ساختار درونی کتاب درهم می‌آمیزد و سمفونی هماهنگی می‌آفریند که خواننده در طنین آن آینده‌ای تراژیک را می‌بیند، کدام نکته‌ای را می‌توان یافت که با آموزه‌ها و آثار مکتب رئالیسم اجتماعی شباهت دارد؟ به ویژه توجه کنید به صحنهٔ پایانی «مدار صفر درجه» که نویسنده هیچ‌گونه پاسخ یا پاسخ‌های صریح و روشنی در تأکید بر درستی راهی مقدر که آینده پیش روی قهرمانان کتاب گشوده نمی‌دهد، فقط خواننده را کنجکاو می‌کند و ذهن او را

برمی‌انگیزد که پس از پایان کتاب، او نیز به همراه شخصیت‌های داستانش همچنان به حرکت، شناخت و مبارزه ادامه دهد.

و سرانجام «درخت انجیر معابد» و دو جهان واقعی و تمثیلی آن که فرجام دردناک و تراژیک جامعه‌ای ایدئولوژی زده و آدم‌هایی شارلاتان و مردم فریب از سوئی و گروهی مردم فریب خورده و متوهم از سوی دیگر، در درون آن با پرداختی هنرمندانه تصویر شده، چه ربطی با مکتب من درآوردی «ادبیات کارگری» که به ویژه در این روزها و پس از درگذشت محمود، آثار او را، بعضاً"، بدان منتسب می‌کنند، دارد؟

چندی و چونی تقلیل آثار محمود با ترفندهایی از این دست، به یک مکتب ادبی ایدئولوژیک که به هر حال ماندگاری یا عدم ماندگاری ارزش‌های زیبایی شناختی آن تابعی از متغیر آن جهان‌بینی است، به طور قطع و یقین در تاریخ ادبیات معاصر ما در آینده، تبیین و تعلیل خواهد شد. در همین‌جا باید تأکید کنم که کوشش برای تبیین وجود تفاوت میان آثار محمود (یا هر نویسندهٔ دیگر) با این مکتب پیش گفته، الزاماً" به معنی فضیلت دادن یکی بر دیگری نبوده و نیست. همهٔ سعی من در این وجیزه ناچیز و در نوشته‌های قبلی‌ام که به این موضوع پرداخته‌ام، فقط جهت بیان وجود تمایز و تفاوت میان آن‌ها به لحاظ اصول و داده‌های نقد ادبی است و لاغیر.

نگارندهٔ این سطور، بسیار پیش‌تر از این، در سه مقالهٔ مفصل که یکی در بررسی کتاب (چاپ آمریکا) شماره ۲۷ پاییز ۱۳۷۷ و دوتای دیگر در نگاه نو شماره‌های ۳۰، آبان ۱۳۷۵ و ۴۷، مرداد ۱۳۷۹ چاپ و منتشر شده است، به تفصیل و با ذکر شواهد و مثال‌های متعدد به این موضوع پرداخته‌ام. اما، بیش و پیش از هر کس خود زنده یاد احمد محمود بود که همواره از این انتساب غیرواقعی و غیرکارشناسانه شاکی بود و رنج می‌برد. او نیز با وجود شکایت از این موضوع، هرگز به لحاظ زیبایی

شناختی و ارزش‌های ادبی هیچ‌گونه فضیلتی برای آثار خود در نسبت با مکتب مزبور قائل نبود، یادش زنده و آثارش ماندگار باد!

عنصر عشق در ساختار آثار احمد محمود

مهدی قریب

مجلهٔ نگاه نو
شمارهٔ ۳۰
آبان ماه ۱۳۷۵

از صدای سخن عشق، ندیدم خوشتر
یادگاری که درین گنبد دوار بماند
حافظ

در منش زیبایی شناختی احمد محمود، داستان نویس بزرگ معاصر، عشق مقوله ای بدیع و مهم است که در ساختار اکثر آثار او و به ویژه رمان‌هایش کارکردی عضوی داشته و ادراک هنری نویسنده را از انسان، جامعه و تاریخ تعالی و غنای بیشتری می‌بخشد. ناگفته پیداست که تأکید این قلم برحضور عشق به مثابهٔ جزئی مهم از بینش زیبایی‌شناختی داستان، به هیچ وجه به معنای این نیست که این عنصر در رمان‌های محمود در واقع همان الگویی است که معمولا" در مطرح‌ترین آثار داستانی عاشقانه، زمینهٔ اصلی ایجاد عامل تعلیق وهول و ولا قرار می‌گیرد و اساسی‌ترین کنش پیش برنده در نظام شکل، محتوا و ساخت اثر بر گردهٔ آن بار می‌شود. روشنتر بگویم در سه رمان عمدهٔ احمد محمود یعنی همسایه‌ها (۱۳۵۳)، داستان یک شهر (۱۳۶۰) و مدار صفر درجه (۱۳۷۲)[۱]

---

[۱] نویسندهٔ این سطور همچنان حق انتقاد از برخی لغزش‌های صناعی و فنی و افت‌های زیبایی شناختی دو اثر اخیر را برای خود محفوظ می‌دارد.

به شکل مشخص عشق در کلیت و تمامیت داستان نه مقوله‌ای انتزاعی است که با همان بار مفهومی متعارف وشناخته شده‌اش در بیرون، اما این بار با فردیت هنری خاص برای ایجاد جاذبه و رونق در موضوع تعبیه شده باشد و نه اینکه اصولاً" احمد محمود از آن گروه نویسندگانی است که بدون توجه به الزامات ساختی داستان، عشق را دستاویز مطلق هنر فرض کند و در هر شرایطی به آن بیاویزد.

تکیه این قلم بر روی مقولهٔ «عشق» یا پی جویی بازتاب «صدای سخن عشق» در نگرش و نگارش احمد محمود، در واقع ادای دین به نویسنده‌ای‌ست که با خوش بینانه‌ترین داوری، همواره برخی ظرایف زیبایی‌شناختی آثارش ، به گناه سیاسی‌اندیشی در مذبح نقادی‌های مسامحه‌کار وتساهل‌اندیش قربانی شده و در این میان اگر نه قدر واقعی هنر نویسنده‌ای معین با نام احمد محمود، که دست کم زیبایی‌های مستتر در چندین اثر مطرح ادبیات داستانی معاصر ما، مهجور مانده است.

آنچه به عنوان درآمدی مختصر، اما به هر حال ضروری، درکنار و در پیوند با موضوع این نوشته یعنی «عشق» باید به آن اشاره شود، طرح چند ویژگی مهم ساختاری رد سه رمان مورد بحث است. بررسی این ویژگی‌ها یا این عناصر مهم در آثار محمود، البته به مجال مستقلی نیاز دارد، اما از آنجا که عنصر عشق در پیوند تنگاتنگ با این خود ویژگی داستانی، به ویژه در داستان یک شهر، نمود و معنای می‌یابد، بنابراین باز جست اجمالی چندی وچونی کارکرد عضوی این سه خصوصیت یعنی حرکت، مکان و زمان در سه رمان مهم او در آغاز این بررسی ضرورت دارد.

تجربهٔ مداوم برای خلق داستان به وسیلهٔ حرکت وگفت‌وگو بدون اینکه نویسنده کمترین دخالتی برای توصیف مستقیم حوادث، خلق وخوی شخصیت‌ها و موقعیت اشیاء ومحیط داستان به خرج دهد، به طور کلی ویژگی اصلی داستان‌های احمد محمود است، اما تکامل و تکمیل

این شیوه در سه رمان مورد نظر به مثابهٔ یک سبک، از همسایه‌ها آغاز می‌شود و در مدار صفر درجه به عنوان وجه غالب ساخت داستان در کلیت ساختاری اثر جا می‌افتد. در این پویهٔ دائمی فرم ومحتوا که زبان در ایجاد آن نقشی اساسی دارد، دو عنصر مهم در هر اثر داستانی معاصر یعنی زمان ومکان نیز به تبع این کنش مداوم درونی و بیرونی موقعیت‌ها وآدم‌ها تحقق می‌یابند و به طفیل آن از سوی خواننده ادراک می‌شوند. به سخن دقیق‌تر حرکت زمان وگسترهٔ مکان در ذات حرکت واعمال شخصیت‌ها در محتوا و فرم به کیفیتی درونی بدل می‌شوند که شتاب یا کندی وحصر یا گسترش آن تابعی از منطق وعمل وعکس العمل آدم‌هاست و برای نویسنده کمتر مجال توصیف مستقیم و بی واسطه وجود دارد. دقیقا" دردرون مناسبات حاکم بر همهٔ اجزاء و عناصر این منظومهٔ هماهنگ است که «عشق» در پیوند با حرکت مجازی زمان و معنای کنایی مکان از قالب‌های مجرد خود برمی‌گذرد و به عاملی ویژه و مشخص در ساختار داستان و پیام محتوا تبدیل می‌شود.

خانه‌ای دنگال با انبوه همسایه‌های مستأصل ودرماندهٔ آن، خیابان‌ها و مغازه‌ها، باغ ملی و زندان عمومی شهر اهواز در همسایه‌ها؛ بندر لنگه، کاروانسرای دنگال عدنانی، خانهٔ شریفه و خورشیدکلاه، پشته، قهوه خانهٔ انورمشدی وزندان لشکر دوزرهی مرکز در داستان یک شهر و مغازهٔ سلمانی یارولی و دکان‌های مجاور آن در مدار صفر درجه به عنوان مکان داستان، هرگز پیشاپیش و مستقیم توصیف نمی‌شوند بلکه دانش خواننده در وقوف تدریجی بر مکان وقوع حوادث و زمینهٔ حرکت شخصیت‌ها، خودبه‌خود وبه شکلی کاملا" طبیعی از طریق ایجاد رابطهٔ با منطقی که از درون کنش‌ها و واکنش‌ها وگفت‌وگوی آدم‌های داستان حادث می‌شود، حاصل می‌آید. برای مثال، خانهٔ بزرگ و مخروبهٔ رمان همسایه‌ها فقط با آدم‌هایی با نام و مشخصات وحتی نام خالد، بلور خانم، رحیم خرکچی، ابراهیم، خواج توفیق، امان آقا، بانو ودیگران و با فردیت همان مناسبات

معین زندگی آنان قابل درک و فهم است و بدون آن‌ها بی‌معنا و پادر هوا می‌ماند. همچنین تشخص این مکان و برجستگی اشیاء و دیگر عوامل بیرونی محیط داستان که خود ویژهٔ منطق حرکت وگفتار شخصیت‌هاست، توانایی اختیار هر مکان دیگری را از خواننده سلب می‌کند و تلاش‌های احتمالی او را برای جایگزین کردن مکان‌های مفروض دیگر عقیم می‌گذارد. حتی اگر این مکان‌ها و اشیاء مفروض واجد همهٔ این تشخص‌های فردی هم باشد، ذهن خوانندهٔ کتاب به شکل ناخودآگاه، لامحاله باز هم از طریق نوع زندگی وشیوهٔ مماشات و گفتار شخصیت‌ها، متوجه همین حوزه‌های مکانی وهمین اشیاء و عوامل می‌شود. این معنا دربارهٔ مکان داستان یک شهر و مدار صفر درجه هم با همین شدت صدق می‌کنند. برای خوانندهٔ رمان‌های سه گانهٔ احمد محمود در حقیقت بیرون از خانهٔ دنگال خالد در همسایه‌ها، شهر راکد و رخوت زدهٔ بندر لنگه در داستان یک شهر و نمایی مشخص و منفرد از راسته‌ای که دکان یارولی سلمانی در آن واقع است در مدار صفر درجه، نه تنها مکان‌های مشابه دیگری متصور نیست که از برای او جز این سه جهان محصور در مدار بستهٔ عمل وگفتار آدم‌ها با آن مناسبات ویژه، جهان دیگری وجود ندارد.

عنصر زمان نیز در سه رمان مورد بحث احمد محمود با چنین درک زیبایی شناختی از ظرفیت عناصر داستانی تعبیه شده است. برای نمونه در همسایه‌ها محمود با قرینه سازی از دو صحنهٔ به ظاهر مشابه، قهرمان داستان را محاط در دو موقعیت کاملا" متضاد تصویر می‌کند که گذشت زمان در آن‌ها دیگر برای خواننده احساسی درونی است و نه واقعیتی بیرونی. به قرینه مشابهت زمانی موقعیتی در زمان حال، واقعهٔ دیگری از گذشته در ذهن راوی داستان زنده می‌شود؛ بدین صورت که در زندان، شهری شکنجه گر شهربانی در ساعت حدود دوازده ظهر، خالد (راوی و شخصیت اول همسایه‌ها) را تهدید می‌کند و به او می‌گوید که در ساعت

سه ونیم بعدازظهر همان روز دوباره می‌آید و اگر او خود را برای اعتراف آماده نکرده باشد، شکنجه‌ای سخت در انتظارش خواهد بود؛ در همان حال در ذهن راوی داستان صحنهٔ دیگری تداعی می‌شود و آن ملاقات عاشقآن‌های بوده است که او هر هفته در همین روز و همین ساعت با سیه‌چشم داشته و از قضای روزگار ساعت سه ونیم بعدازظهر امروز نیز از آن جمله است. در هیچ یک از این دو وضعیت، حرکت زمان، گذر متعارف و شناخته شده از ثانیه به دقیقه و از دقیقه به ساعت نیست، بلکه این احساس ذهنی و عاطفی خواننده از گذشت زمان که محیط بر این میعادهای ناهمگن است، واجد ارزش زیبایی شناختی است. محمود در حقیقت از طریق انطباق دقیق ساعت قرار عاشقانهٔ راوی داستان با موعد شکنجهٔ او در زمان حال که خود به خود آن دیدار عاشقانهٔ خالد با سیه‌چشم را در ذهن خواننده زنده می‌کند، فقط باحرکت و دیالوگ و بدون کمترین ترفند توصیفی، او را به اعماق این دو موقعیت متضاد در زمان حال (لذت ملاقات با معشوقه و درد وعذاب دیدار با شکنجه گر) می‌راند.

آنجا که خالد برای دیدار با سیه چشم بی‌قرار و شتاب‌زده است، ناگاه ظهور عاملی تأخیری در هیأت علی شیطان (مأمور آگاهی) که در پی دستگیری اوست به زمان شتاب اضطراب‌انگیزی می‌بخشد و مسألهٔ رسیدن راوی بر سر قرار عاشقآن‌هاش با سیه چشم که برای خواننده در منطق روایت داستان واجد اهمیت خاص شده است، به کلی در پردهٔ ابهام قرار می‌گیرد. و در موقعیت داخل زندان و در حد فاصل زمانی میان قرار شکنجه گر با موعد شکنجه، با این‌که برای خواننده بر مبنای یک پیش آگاهی مسلم است که راوی داستان هرگز و تحت هیچ شرایطی اعتراف نخواهد کرد، باز هم با ترس و اضطراب، دست به گریبان است، زیرا اگر چه پیروزی قهرمان داستان بر شکنجه‌گر برای او موجد لذت وشادی خواهد بود، لیکن در این موقعیت خاص رسیدن زمان به ساعت شکنجه

که موعد قرار عاشقانهٔ راوی هم هست، به معنای فراق همیشگی است و این را به هیچ وجه نمی‌خواهد. تأثیر شتاب زمان بر خوانندهٔ همسایه‌ها در آن حد فاصل زمانی که تا موعد شکنجه باقی مانده، در واقع با تأثیر آن در مدت زمان قبل از ملاقات راوی با سیه چشم در صحنهٔ بیرون از زندان متفاوت است. اما در هر دو صحنه، با این‌که خواننده پیشاپیش حوادث را حدس می‌زند، اما فقط رسیدن زمان به پایان مقرر آن است که سرانجام همه چیز را سر جای خود قرار می‌دهد: خالد با سیه چشم ملاقات کند؛ خالد زیر شکنجه مقاومت کرده باشد! این احساس خواننده از گذشت مجازی زمان را می‌توان به حرکت کورکورانه و غریزی در دالان طولانی و تاریکی تشبیه کرد که ساعت سه ونیم بعدازظهر همچون چراغ چشمک زنی در انتهای آن خاموش و روشن می‌شود؛ بیرون آمدن از درون این دالان تاریک وهم‌انگیز یا به تعبیر دیگر آسودگی از احساس دلهره و نگرانی، هنگامی برای خواننده حاصل می‌آید که زمان به پایان مقرر خود رسیده باشد؛ دالان طولانی طی شود و چراغ خاموش گردد. (صحنه‌ای که در صفحه‌های ۲۶۵-۲۷۷ رمان همسایه‌ها آمده است با تصویری که نویسنده در عین و ذهن راوی داستان در ص ۳۱۵ ارائه داده، مقایسه شود).

ساختار رمان داستان یک شهر بر مبنای زمان شکسته وغیرخطی شکل می‌گیرد و کنش داستان از تضاد میان گذشته (رویدادهای زندان لشکر دوزرهی تهران، و ماجرای محاکمه و اعدام افسران سازمان نظامی حزب تودهٔ ایران) با زمان حال (دور باطل زندگی راوی داستان در تبعیدگاه بندر لنگه در اواخر سال ۱۳۳۴) از منظر نگاه راوی در زاویهٔ اول شخص مفرد، پیش می‌رود. مکان داستان یعنی بندر پرت و دورافتادهٔ لنگه با زندگی کند و بی‌شتاب و ساکنان رخوت‌زده و بی‌خبر آن، در حقیقت تجسمی کنایی از کل جامعهٔ سرخورده و مأیوس میهن ما در نخستین سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ است. ذهن گیج و گنگ شهر در مدار بسته

و دایره‌وار گذر زمان تو گویی از همهٔ جهان منتزع شده و جغرافیای زمین از دید این بندرنشینان پرت افتاده و محروم در سیاهی مطلق فرورفته و موجودیت آنان از حافظهٔ جهانیان طرد شده است. ذهن خالد، قهرمان داستان که تبعیدی سیاسی است، برای رهایی از انزوای این جزیرهٔ متروک به دامن گذشته‌ای پناه می‌برد که مالامال از حرکت ومبارزه بوده است. بدین ترتیب ساختمان رمان با قطع و وصل‌های مداوم و متناوب زمان از حال به گذشته و از گذشته به حال، به تدریج کامل می‌شود و ماجرای مبارزه، مقاومت و سرانجام اعدام گروهی از مردم میهن ما به درون ذهن خواب‌زده و منفعل شهر کوچک سرریز می‌شود. در این زمانهٔ راکد و ساکن حال (سال ۱۳۳٤ و آغاز سیطرهٔ حکومت کودتا) و زمینهٔ مکانی مناسب آن است که ارزش‌های مورد نظر نویسنده در وحدت درونی و بیرونی ساختار اثر بدل به مفاهیم زیبایی شناختی داستان می‌شود. این جهان کنایی محمود که از درون تضاد میان دو زمان گذشته وحال در عین وذهن راوی داستان، وحدت ساختاری خود را پی می‌جوید، در حقیقت واکنش آرمان‌گرایی هنر نویسنده در برابر مدعای تاریخی آن کسانی است که در هر مرحله به عبث می‌پندارند از دریای خون خلق به سلامت گذشته و به ساحل عافیت رسیده‌اند. چنین به نظر می‌رسد که نویسنده برای القاء حالات درونی و بیرونی زندگی آدم‌های گذشته وحال داستان، چاره‌ای نداشته است که زمانی هنری را بر این دو موقعیت واقعی و داستانی تحمیل کند و به ویژه آدم‌های جهان گذشته را در قلمروی بیرون از گذر متعارف زمان به تصویر بکشد. بدین ترتیب هم رکود و انفعال زندگی زمانهٔ حال برجسته‌تر نمود می‌یابد و هم عنصر جوانی و سرزندگی در خاطرهٔ آدم‌هایی که سر بلند زیستن را در وادی مرگ جست‌وجو می‌کردند، در مذبح زمان حقیقی که گذشت و فراموشی جزو سرشت آن است، قربانی نشود. محمود، به رغم نظر رایج، در داستان یک شهر به هیچ وجه در پی قهرمان سازی، آن هم از نوع

قهرمان‌هایی نبوده است که در درون دایرهٔ بستهٔ تفکر خاص حزبی ومسلکی اسیرند. به طور کلی، ارزش‌های متعالی زندگی و مرگ شخصیت‌هایی که در رویدادهای تراژیک سال‌های ۱۳۳۳ و ۱۳۳٤ در زندان لشکر دو زرهی مرکز به جوخهٔ اعدام سپرده شدند واجد آن اندازه مفاهیم عام و تعمیم پذیر بوده است که بتواند چارچوب تنگ و نامناسب مصالح و ممیزات مسلکی وگروهی خاصی را که به آن نسبت می‌دهند درهم بشکند و به بخشی مهم از تاریخ مبارزهٔ همهٔ ما مردم، بدل شود. محمود در حقیقت با حذف حصر زمان از تداعی‌های ذهنی قهرمان کتاب خویش، به نوعی حماسه‌سازی دست زده و با قرار دادن زندگی و مرگ پهلوآن‌های این حماسهٔ واقعی در ورای فوریت و ضرورت زمان، از یک رویداد سپری شده، ارزش‌هایی عام وماندگار خلق کرده است.

در درون دو لایهٔ اصلی زمان داستان یعنی حال و گذشته، که چنان‌که بیشتر هم آمد، ساختمان نهایی رمان از کنش میان دوکیفیت متضادی که محیط بر آن است شکل می‌گیرد، خوانندهٔ داستان یک شهر، در زمان حال داستان با احساس ذهنی دیگری از زمان هم درگیر می‌شود که معنای ساختاری دارد. از همان آغاز ورود شریفه به شهر و آشنایی او با خالد، روال داستان به شکلی است که احساس نوعی پیش‌آگهی از چیزی که به طور قطع و یقین در آینده روی خواهد داد به خواننده دست می‌دهد. این حس مبهم و نامشخص که در فضای داستان معلق است و بر مناسبات زندگی راوی با صمیمی‌ترین دوستش علی و نیز بر رابطهٔ او با شریفه و به طور کلی بر مشی زندگی او سایه می‌اندازند، با پیشرفت داستان در زمان حال، به تدریج شکلی مشخص‌تر می‌یابد. حرکت داستان از اینجا به بعد- از زمان ورود شریفه به بندر لنگه- با نوعی شتاب‌گیری زمان در ذهن خواننده همراه است. در حقیقت، این حس پیش‌آگاهی از فرجامی فاجعه‌بار که خواننده هنوز از چند و چون آن به خوبی آگاه نیست، ارزش گذر زمان را در ذهن او تعیین می‌کند. بدون تردید علم نویسنده به

چگونگی شکل‌گیری حوادث و به ویژه پایان‌بندی کتاب و اینکه در روایت زمان حال فقط او می‌داند که علی برادر شریفه است و زن بینوا به چه دلایلی سرانجام به دست برادرش کشته می‌شود، تا اندازه‌ای به خواننده هم منتقل می‌شود؛ به ویژه این‌که می‌دانیم داستان یک شهر رمان پلیسی نیست و محمود به هیچ وجه در پی ایجاد و تعبیهٔ دقایق و ترفندهایی نبوده است که در داستان‌های پلیسی، عادتاً" حالت تعلیق و هول و ولا را در پیوند حوادث و منطق موضوع، آگاهانه، دامن می‌زند. این پیش‌آگاهی از پایان داستان حتی در همین شکل کلی ومبهم آن، در واقع ارزش روشن شدن حوادث را در پایان کتاب برای خواننده کم اهمیت جلوه می‌دهد. اصل پیشرفت داستان بر مبنای حضور دائمی ابهامی منطقی در سرشت حوادث و گشوده شدن گرهگاه موضوع در پایان کتاب، یعنی همان کیفیتی که در ساختار یک رمان پلیسی واجد اهمیت درجهٔ اول است در حوادث زمان حال داستان یک شهر فاقد اهمیت است، زیرا در اینجا ایجاد احساس خاصی از گذر زمان به خواننده برای القاء هرچه مؤثر تر گره تراژیک داستان، مقصد نهایی نویسنده را تشکیل می‌دهد. در داستان یک شهر در حقیقت، ذهن خواننده با کارکرد تراژیک زمان در داستان درگیر است و نه با واقعه، و آنچه برای او ارزش دارد انتظار برای به سر رسیدن زمان است که مهر پایان بر پیشانی همهٔ حوادث کتاب می‌زند، و نه باز شدن گره‌های واقعه‌ای که او خود پیشاپیش همهٔ آن‌ها را حدس زده است.

در مدار صفر درجه، اما خواننده با جلوهٔ دیگری از تأثیر عاطفی مضمون که از طریق تجسم گذر زمان در حرکت و اعمال شخصیت‌ها، القاء می‌شود روبه‌روست. برای نمونه در صحنه‌ای که هر لحظه خطر دستگیری باران به وسیلهٔ ساواک احساس می‌شود و باران در انتظار مانده است تا فکری برای مخفی کردن ماشین تحریر بکنند، گذر زمان خود موجد بیشترین احساس خطر می‌شود، زیرا گذشت هر لحظهٔ آن به معنای

از دست دادن فرصت مناسب برای رهایی است. قلق و اضطرابی که در فضا معلق است از طریق تکرار مداوم حرکت شخصیت داستان و اعمال غیر عادی او ، به خواننده منتقل می‌شود (ج ۳، ص ۱۳۵۸). این کیفیت القاء احساس مجازی و واقعی از زمان و محیط و اشیاء به وسیلهٔ نوع حرکت و گفتار شخصیت‌ها، که به طور کلی وجه غالب ساختاری مدار صفر درجه است، در جای جای رمان تشخص و برجستگی حتی مطلق می‌یابد؛ از جمله در صص ٢٤٦-٢٤٨، ٤٠٧-٤٠٩، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٧٦، ٥٠٤-٥٠٧، ٨٦٣-٨٦٧، ٩٣٩، ٩٧٨، ١٠٠٧، ١٠٤٩، ١٠٥٧ و. .

در یک چنین ویژگی ساختازی که در رمان‌های سه گانهٔ احمد محمود گاه با برجستگی و تشخص بیشتری نمود می‌یابد، عنصر عشق اگرچه به ظاهر جای کوچکی در کلیت داستان دارد و در برخی از مواضع هم زیر تأثیر شدت و حدت حوادث دیگر به چشم نمی‌آید، اما به ویژه در پیوند باعناصر زمان و مکان نقشی عضوی می‌یابد. هم در رابطهٔ خالد با سیه چشم و بلور خانم در همسایه‌ها و شریفه و خورشیدکلاه در داستان یک شهر و هم در مناسبات عاشقانه میان باران و مائده در مدار صفر درجه عشق دیگر کشش جسمی وعاطفی به سوی جنس مخالف نیست که به حوادث چاشنی عاشقانه بزند و کیفیتی پر جاذبه به موضوع داستان ببخشد. در هر یک از رمان‌های سه گانهٔ محمود، خواننده با جلوه‌هایی متفاوت از عشق روبه‌رو می‌شود که هم‌پیوند با معماری داستان‌ها در منطق موضوعی اثر تعبیه شده است. با این تعبیر همچنان که خواهیم دید در همسایه‌ها عشق راوی به سیه چشم با جلوهٔ اثیری‌اش که نیازهای جنسی حتی در ذهن نیز محملی برای بروز نمی‌یابد، خالد را در روند مبارزهٔ سیاسی در زمان حال یاری می‌رساند؛ در داستان یک شهر عشق راوی به شریفه- که زنی فاحشه است- باجلوه‌های دوگانه در تخیل و واقعیت نمود می‌یابد و حقیقت و واقعیت متضاد و اندوه‌بار هستی

کنونی او را در آینهٔ عین وذهن- حال و گذشتهٔ داستان- منعکس می‌سازد.

به طور کلی زن‌های اکثر داستان‌های محمود، و به ویژه شخصیت‌های زن سه رمان مورد بحث- جز سیه چشم در همسایه‌ها- از فرودست ترین و مصیبت دیده ترین اقشار جامعه‌اند. زنانی که در شرایط سخت ودشوار زندگی هرگز فرصتی برای عاشقانه زیستن نمی‌یابند. آنان یا در حصار مصائب، دشواری‌ها و محدودیت‌های روزمرهٔ زندگی حتی مجالی برای اندیشیدن و پرداختن به عشق ندارند و عشق ورزی را به فردا واگذاشته‌اند- مانده در مدار صفر درجه- یا با تصوری بدوی و ساده از عشق، بدون کمترین تمهید و مقدمه‌چینی عاطفی، رهایی از سرخوردگی‌ها و ناکامی‌های خود را بلافاصله در بستر همخوابگی جست‌وجو می‌کنند- بلور خانم در همسایه‌ها، شریفه و خورشید کلاه در داستان یک شهر- ببینیم:

همسایه‌ها موفقترین و درخشانترین اثر احمد ومحمود و یکی از معدود آثار ماندنی در ادبیات داستانی معاصر میهن ماست. موفق و ماندنی به این اعتبار که هر اثر هنری پس از نشر و اشاعه قاعدتا" و به شکل کاملا" طبیعی باید از دو مرحلهٔ دشوار یا از دو مانع بزرگ بگذرد. مرحلهٔ نخست موفقیت آنی و مقطعی اثر است که احتمالا" ممکن است با اقبال وتوجه خوانندگان مواجه شود و بحث‌های موافق یا مخالف پرشماری در محافل و نشریات ادبی برانگیزد. در هر حال موفقیت یا عدم موفقیت یک اثر ادبی یا هنری دراین مرحله به هیچ وجه به معنای توفیق یا شکست نهایی آن نیست، زیرا برگذشتن از مرحلهٔ ثانی یا عبور از مانع صعب دوم است که موفقیت آتی اثر را تضمین می‌کند وآن را به سطح اثری ماندنی و بزرگ ترفیع می‌دهد. البته، توفیق در گذر از مرحلهٔ دوم مشروط به وجود ویژگی‌هایی است که این مختصات در موفقیت آنی اثر، می‌تواند کارکرد چندانی نداشته باشد، همان‌گونه که هر اثر ماندنی و

بزرگ نیز الزاما" کمترین نیازی به توفیق در مرحلهٔ نخست ندارد. همسایه‌ها از زمان انتشار خود تا به امروز حداقل از مانع اصلی و صعب دوم به سلامت و موفقیت گذشته است. حتی همهٔ آن کسانی که به دلایل بسیار رمان همسایه‌ها را در کلیت آن نپسندیدند و نمی‌پسندند امروزه اگر نه به تصریح که به تلویح بر ماندنی بودن نخستین رمان احمد محمود اعتراف می‌کنند.

موضوع همسایه‌ها روایت رشد و بالندگی نسلی از مردم ماست در زمان‌های که خطیرترین وتأمل‌انگیزترین مقطع از تاریخ معاصر میهن ما در این ۴۰-۵۰ سالهٔ اخیر نام گرفته است. شخصیت اول رمان نوجوانی ۱۸/۱۷ ساله و وابسته به فرودست‌ترین اقشار جامعه به نام خالد است که داستان از زاویهٔ دید او (اول شخص مفرد) حکایت می‌شود. همچنان‌که پیشتر هم به اشاره گفتیم دو بعد اصلی مکان و زمان در همسایه‌ها یعنی خانه‌ای دنگال و نیمه مخروبه با انبوه ساکنان محروم و بینوای آن در سال‌های بحرانی و پرتنش ۱۳۲۸-۱۳۳۲ محاط در کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌های آن تصویر شده است. این ترکیب زمخت اما هماهنگ که از فشردگی و تکاثر فقط فعالیت مبارزهٔ سیاسی، شکنجه و زندان و مناسبات ممنوع جنسی و نیز عشقی اثیری و لطیف شکل می‌گیرد و در نبض زبانی زنده و پرتپش و موجز با ضرب‌آهنگی گاه کند و گاه سریع می‌تپد. در همسایه‌ها که حرکت مداوم و دیالوگ‌های موجز و متناسب مشخصهٔ اصلی آن است، هر حادثه در زمان خود و در همان مکانی روی می‌دهد که طرح رمان اقتضای آن را دارد. خالد، شخصیت اصلی و راوی داستان، که در سال‌های بحرانی آغاز جوانی به سرمی‌برد در مسیر جاذبهٔ جسمانی بلور خانم، که زن جوان و سرخوردهٔ امان آقا، همسایهٔ خالد، قرار می‌گیرد. در بستر این زن ناامید که عقده‌ها و سرخوردگی‌های زندگی او را به سوی این نوجوان بی‌تجربه کشانده است، راوی با آن سیمایی از زن آشنا می‌شود که ارضاء نیازهای جنسی در بدوی ترین اشکال آن،

ضرورت طبیعی این کشش عاشقانه است؛ این عشق ممنوع، آن هم با همسر مردی که با قهرمان ساده و بی غل و غش کتاب رابطه‌ای مهرآمیز دارد، خالد را که از سلامت نفس خاصی برخوردار است، به تضادهای دردناک دچار می‌کند. به ویژه از زمانی که قهرمان کتاب به مسیر فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی گام می‌نهد واین شیوهٔ بدیع و پرجاذبهٔ زندگی با ارزش‌های خاص آن، خود عامل دیگری است که بر تضادهای درونی او دامن می‌زند و وی را به قطع رابطه با بلور خانم بیش از پیش مصمم می‌سازد. اما رویداد دیگری سبب قطع نهایی این رابطه می‌شود و آن آشنایی با دختری دلرباست که در کتاب همه جا از او به عنوان «سیه‌چشم» نام برده می‌شود. در جریان یورش پلیس به یک میتینگ سیاسی که به همت حزب سیاسی خالد سازمان داده شده است، رزمندهٔ جوان و کم تجربه، هراسان می‌گریزد و به اولین خانه‌ای که سر راهش می‌بیند، پناه می‌برد. در همین جاست که راوی داستان با جوان‌دختری زیبا که به لحاظ اجتماعی در مرتبه‌ای بس فراتر از او قرار دارد، آشنا می‌شود و این آشنایی به عشقی زودرس و معصومانه می‌انجامد:

«از گوشهٔ چشم نگاهم را می‌دوانم رو صورت دختر. دارد نگاهم می‌کند. دلم می‌لرزد. این لرزه غریبه است اما شیرین است. روزهای اول که بلور خانم را نگاه می‌کردم، دلم می‌لرزید ولی حالا کلی فرق دارد. انگار دلم می‌خواهد از جا کنده شود. انگار تمام تنم می‌لرزد. انگار چیزی تو دلم خروش برداشته است.» (ص ۱۸٤)

با رؤیت این دختر است که در ذهن خالد دو جلوهٔ متباین از عشق سربرمی‌دارد. دیدن این دو دنیای متفاوت، احساس عاطفی و غریزی از این دو سیمای متضاد عشق که نوجوان ساده‌دل و تشنهٔ محبت را در میان دو کشش ناهمگن به سوی جنس مخالف، سردرگم می‌سازد، در دو

تصویر درخشانی که نویسنده از دو محیط متباین زندگی که یکی در عین و دیگری در ذهن راوی داستان تجسم می‌یابد، به زیبایی نشان می‌دهد:

«نگاهم با نگاه دختر درهم می‌شود. تکان می‌خورم. حالا چشمانش سیاه است. مژه‌هایش بلند وبرگشته است. پوستش مهتابی رنگ است. اتاق بزرگ است و دلباز، با رنگ‌هایی که آرامش می‌بخشد. رنگ پرده‌ها و رنگ دیوارها و رنگ فرش‌ها، دلهره را از آدم می‌گیرد. مبل خیلی نرم و راحت است.» (ص ۱۸۲)

و درهمین حال، حافظهٔ راوی با سماجت موذیانه‌ای تصویر دیگری را به ذهن او می‌آورد و نگاهش را متوجه مکان دیگری می‌کند که او پیشتر جلوهٔ دیگری از عشق را در آن شناخته بوده است:

«خانهٔ دنگال، دیواره‌های گلی، تنور صنم، الاغ‌های رحیم خرکچی، گاری عمو بندر، چارچرخهٔ کرم، در شکست و بست خورده، اتاق‌های خفه و نوسری خورده و سرتاسر کف حیاط- از باران چند روز قبل- گل و لای تا قوزک پا.» (ص ۱۸۳)

در همسایه‌ها، در واقع شناخت و تجربهٔ عشق به وسیلهٔ نوجوانی ۱۷ -۱۸ ساله در روندی بالنسبه متعارف تصویر می‌شود. از بستر کامجویی بلورخانم تا دلبستگی عاطفی به عشق سیه چشم به مثابهٔ تصوری اثیری و بری از وسوسه‌های غریزی جسم، با مکان زندگی که در داستان تصویر شده است، پیوندی تنگاتنگ دارد. آشنایی با زنانی مانند بلورخانم یا بانو که همواره با جلوهٔ معینی از رابطهٔ میان زن و مرد برخورد داشته‌اند و کشش عاشقانه برای آنان فقط به «بله» گفتن و رفتن به بستر شوهری محدود می‌شود که پیشتر کمترین شناختی از او نداشته‌اند، در این شرایط و محیط به سهولت ممکن می‌گردد. در حیاطی دنگال با انبوه

همسایه‌هایی که گویی همه با هم زندگی می‌کنند و خانواده‌ای واحد را تشکیل می‌دهند، کشش خالد به سوی زنی با مختصات بلورخانم یا برعکس، خود به خود امری کاملا" طبیعی می‌نماید که در آن غریزهٔ متقابل جنسی نوجوانی هیجده ساله و زنی سرخورده و ناامید، در ایجاد آن نقشی مؤثر و تعیین کننده بازی می‌کند.

با این‌همه، تمایل به مالکیت مطلق که در سرشت روابط میان دو جنس مخالف نهفته است، این جلوهٔ غیر طبیعی و ممنوع از عشق را نیز دربرمی‌گیرد. هرآنچه به معشوق یا به عاشق باز بسته است،انحصاری است و فقط به «من» عاشق تعلق دارد و «دیگران»را در حریم امن این مالکیت راهی نیست؛ توجه کنیم به حسادت بانو به بلورخانم و به سخنان او به خالد پس از اینکه از رابطهٔ آن‌ها آگاه می‌شود و تصویری که نویسنده از صحنهٔ چشم چرانی ابراهیم به بلورخانم و گلاویز شدن خالد با او ارائه می‌دهد و نیز به حسادت و بدگمانی شدید بلورخانم نسبت به رابطهٔ خالد با سیه چشم (صفحه‌های ۶۱-۶۳ و ۲۳۵).

سیه چشم و عشق او که شاید به سبب وابستگی دختر به طبقه اجتماعی بالاتر برای قهرمان ساده دل همسایه‌ها موجودی دست نیافتنی می‌نمود، خالد را با جلوهٔ دیگری از عشق آشنا می‌کند که در عرصهٔ جدید و بدیع تجربه‌اندوزی فردی و اجتماعی، عاملی ضروری بوده است. در این مرحله،عشق نیرویی است که هم به رشد و تکامل قهرمان کتاب یاری می‌رساند و دشتواری‌های بسیاری را بر او آسان می‌کند و هم نوع رابطه‌اش با بلورخانم را در پرتو این کشش نوین مورد بازنگری قرار می‌دهد. اینجا دیگر عشق فقط جاذبه‌ای بدوی و کور نیست که قهرمان کتاب را به سوی جنس مخالف می‌کشاند، بلکه خودبه‌خود به مکانیسمی مادی و قابل لمس بدل می‌شود که حتی بر اخلاقیات و تدابیر سادهٔ او در زندگی نیز اثر می‌گذارد. در حقیقت، کشش راوی همسایه‌ها به بلور خانم جسم او را پیدا می‌کند و عشق به سیه چشم ذهن و عاطفه‌اش را به

تکاپوی بیشتر وا می‌دارد. تمایلات کور و غریزی جسم در این مقطع از زندگی خالد که مبارزهٔ سیاسی بدان معنا و ارزش تازه‌ای بخشیده، در پنهان‌ترین زوایای درون او رو نهان کرده و «دوست داشتن» به مثابهٔ یک دلخوشی بزرگ و یک انگیزهٔ نیرومند، خلأ روانی او را پر می‌کند و سیمای اثیری آن، رؤیاهای شوریده و کابوس‌های هول شکنجه‌گاه‌ها را بر زندانی تحمل پذیر می‌سازد.

در کتاب همسایه‌ها قراین متعددی دال بر تفکر مستقل نویسنده در نگرش به رویدادهای اجتماعی و سیاسی سال‌های قبل از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ وجود دارد. این تفکر مستقل که گه‌گاه به شکل انتقاد یا انکار در قبال برخی از موضع‌گیری‌های حزب از سوی راوی داستان، نمود می‌یابد، درجای‌جای کتاب باتصویری کنایی آمده است (صفحه‌های ۱۶۹-۱۷۲، ۲۰۸، ۲۲۳، ۲۳۳، ۲۸۸ دیده شود) اما تعارض و تقابل میان این تفکر مستقل با برخی از نظرگاه‌های حزبی در داستان، هنگام ترسیم رابطهٔ عاشقانهٔ راوی با سیه چشم است که در قالب منطق زیبایی شناختی داستان به شکل برجسته‌ای اقناع کننده جلوه می‌کند.

تضاد میان تفکر نویسنده با آن نوع خشک اندیشی و برداشت جزمی از زندگی که معتقد است انسان وقتی درگیر مبارزهٔ سیاسی است، مطلقاً نباید درگیر احساس باشد (ص۲۸۷) در دو مورد به شکل اعتراض مستقیم خطاب به مسئول حزبی مربوطه ابراز شده (صفحه‌های ۲۸۷ و ۴۱۶) و در سه مورد هم این انکار در ذهن و تخیل خالد به شکل گفت‌وگوی درونی تصویر گردید است (صفحه‌های ۲۸۸، ۳۸۲ و ۴۱۷). لیکن، چنان‌که در بالا هم آمد، در رمان همسایه‌ها حقانیت فکری نویسنده در مؤمن بودن به ضرورت حضور عشق در روند زندگی اجتماعی و سیاسی انسان و معارضهٔ آن با نظرگاه حزبی، در آنجایی به حقانیت هنری بدل می‌شود که می‌بینیم نویسنده این معارضه را با منطق هنر داستان تبیین کرده است.

درمراحل مختلف مبارزهٔ سیاسی، ازحمل و پخش اعلامیه و روزنامه گرفته تا پایداری در برابر بازجوهای شهربانی و زندان و شکنجه، اتکاء روانی و عاطفی راوی همسایه‌ها به عشق، عامل مؤثری است در پیشبرد همان آرمان سیاسی‌ای که به لحاظ نظری چنین دلبستگی‌هایی را مخرب و مضر به حال مبارزه ارزیابی می‌کرده است. از زمان عضویت راوی داستان در حزب و ورود او به عرصهٔ مبارزه سیاسی، تا پایان رمان، حتی در زمانی که تا اندازه‌ای به مبانی فلسفی و سیاسی بینش حزب خود وقوف یافته بود، درک او را از ستم و نابرابری اجتماعی و مقولهٔ تضاد میان فقر وغنا، بیشتر غریزی و تجربی است تا تعلقی و ارادی. اما همین ادراک غریزی وشفاف، وجود تناقض در برخی از موضع‌گیری‌های حزب خود را، به روشنی، درمی‌یابد و در برابر آن عکس‌العمل نشان می‌دهد (صص ۱۷۱،۲۰۸،۲۲۳،۲۳۳). در این روند ملهم از احساس وغریزه است که خالد عاشق سیه چشم می‌شود و چند بار با او ملاقات می‌کند. از این پس، از لحظهٔ دستگیری به وسیلهٔ پلیس تا پایان رمان، که به لحاظ کمیت نزدیک به نیمی از حجم کتاب را شامل می‌شود، عشق در هیأت دختری با نام سیه چشم که دیگر مطلقا" در ذهنیت داستان حضور دارد، در اکثر موارد سبب قوت قلب وعامل ایجاد نیروی مضاعف در خالد می‌شود.

راوی داستان از سوی حزب مأمور می‌شود تا چمدانی پر از کتاب، اعلامیه و روزنامه را به شهر مجاور ببرد و در آنجا به شخص دیگری تحویل بدهد. قرار لو می‌رود وخالد پیش از خروج از شهر همراه با چمدان دستگیر می‌شود، اما در شهربانی با استفاده از یک لحظه غفلت مأمور خود می‌گریزد و در خانه مخفی می‌شود:

«هوا دم دارد. هول برم داشته است .خیابان دارد خلوت‌تر می‌شود. قلبم می‌زند. اگر قرار باشد خودم را ببازم، گیر افتادنم حتمی است. فکرم را از چمدان می‌گیرم. قرار تماس را از ذهنم بیرون می‌کنم. تلاش می‌کنم به سیه چشم فکر کنم.» (ص ۲۵۰)

و در بی‌تکیه‌گاهی روزهای طولانی زندگی مخفی، باز این یاد سیه‌چشم است که تنهایش نمی‌گذارد و در برابر ترس و نگرانی تسکینش می‌دهد (ص ۲۵۹). و حتی وقتی یک شب سرانجام با ترس و لرز از خانه بیرون می‌آید تا شاید بتواند کسی از هم‌رزمان حزبی خود را بیند، یکهو ملتفت می‌شود که «دارد به طرف خانهٔ سیه‌چشم می‌رود.» (ص۲۶)

در صحنه‌ای از زندان که قرار است راوی داستان برای بار دوم شکنجه شود، چنان‌که پیشتر هم در مقولهٔ معنای زمان، از بعد دیگر به آن اشاره کردم، محمود به طباق و تضاد دست زده و با قرینه‌سازی دقیق روز و ساعت شکنجهٔ خالد با موعد دیدار عاشقان‌هاش با سیه چشم، عشق را به عنوان عاملی تصویر می‌کند که در نهایت سبب می‌شود شکنجه شونده در قبال شکنجه‌گر به نوعی موقعیت مسلط دست یابد:

«شهری تو چارچوب در ایستاده است: - خوب فکراتو بکن... حالا حرف زدنش دل را می‌آزارد. چیزی تو صداش هست که حتی کلمات خوب را به دشنام بدل می‌کند : - ... دژش سر ساعت سه و نیم میام. دلم می‌خواد تا اونوقت سر عقل اومده باشی. از تو چارچوب در پس می‌نشیند و در را می‌بندد. می‌نشینم کنار دیوار. زانوهام را تو بغل می‌گیرم. هنوز صدای شهری تو گوشم است: - ساعت سه و نیم. یکهو یاد سیه چشم می‌لرزاندم: - چرا رفتین تو فکر؟ از لذت سرشار می‌شوم. صدای کارون خوش است. بوی گس نخل‌ها خوش است. خودم را به سیه چشم می‌چسبانم: - باز میتونم شما را ببینم؟... فقط روزهای سه شنبه. باز صدای شهری است: - ساعت سه و نیم. صدای سیه چشم است: - ساعت سه و نیم.» (ص ۳۱۵)

در همسایه‌ها خاطرهٔ آخرین ملاقات راوی داستان با سیه چشم و نیز لحظهٔ رسیدن خبر آزادی خالد از زندان، هر دو به یاری زیباترین اشکال بیان ایهام وکنایه در فرم داستان، تصویر شده است. در آخرین دیدار عاشقانهٔ راوی با سیه چشم، ایهام هنرمندانهٔ نویسنده، در حقیقت نوعی

پیش‌آگاهی از جدایی همیشگی این دو دلداده را که با توجه به اختلاف میان مسیر زندگی اجتماعی آنان، امری محتوم می‌نماید، به خواننده القا می‌کند:

«... پنجه‌هایمان توهم است. بلند می‌شویم و راه می‌افتیم... احساس می‌کنم که سبک شده‌ام. می‌خواهم پر بکشم. پنجهٔ سیه چشم را فشار می‌دهم. به بوتهٔ نخل می‌رسیم برگهایش عین سر نیزه‌های تودرهم است. من از طرف چپ بوته می‌روم. سیه چشم از طرف راست بوته می‌رود. دستهایمان به بالای بوتهٔ نخل کشیده می‌شود. چند تا از برگهای بلند سرنیزه‌ای نخل، تا مچهایمان و کف دستهایمان بالا آمده است. بوتهٔ نخل خیلی پهن شده است. انگشتهایمان ازتوهم بیرون می‌آید... انگشتهایمان رو هم سائیده می‌شود. می‌خواهم انگشتهایش را بگیرم اما نمی‌توانم. سر انگشتهایمان رو هم سائیده می‌شود و دست همدیگر را رها می‌کنیم.»
(ص ۲۸۲)

و در صفحهٔ ماقبل آخر کتاب که کابوس‌های هول و هذیان‌های شوریدهٔ راوی داستان به سبب روزهای متوالی اقامت در سلول انفرادی، همزمان با رسیدن خبر آزادی او قطع می‌شود، محمود با تصویری آمیخته با ایهام، به ویژه در آن صحنه‌ای که راوی داستان به سوی هم‌رزم حزبی‌اش خیز برمی‌دارد، اما در عمل احساس می‌کند که در آغوش سیه چشم قرار دارد، مضمونی کنایی را که با منطق فکری داستان او نیز همخوانی دارد، به ذهن خواننده القاء می‌کند و بلافاصله با صحنهٔ آزاد شدن خالد از زندان، کتاب به پایان می‌رسد:

«... انفرادی دور سرم می‌گردد. بنا می‌کنم به دویدن. صدای علی شیطان را می‌شنوم «بیخود داری فرار می‌کنی». صدای خشمگین مادرم است «با بچه‌م چیکار دارین؟... این النگو چیه به دستش زدین؟...» نگاه گستاخ لیلا، بهم قوت قلب می‌دهد. صدای پدرم سرشار از غرورم می‌کند «... توحالا دیگه مرد شدی...» شفق آغوشش را باز می‌کند «... آفرین خالد...

ما به تو افتخار می‌کنیم...» تمام یهنای صورتش خنده شده است. خیز برمی‌دارم به طرفش. همدیگر را در آغوش می‌گیریم. احساس می‌کنم در آغوش سیه چشم هستم. از محبتش سرشار شده‌ام. از عشقش سرشار شده‌ام. گرمای لبانش طعم همهٔ خوبی‌ها را به جانم می‌ریزد. آرام می‌شوم. کرخت می‌شوم. انگار رو مخمل ابرها خوابیده‌ام .همراه بادمی‌روم. به سبکی قاصدکها. نرم و آرام... آرام... و آرامتر... صدای باز شدن در آهنی انفرادی بیدارم می‌کند. تب رفته است...» (ص ۵۰۰)

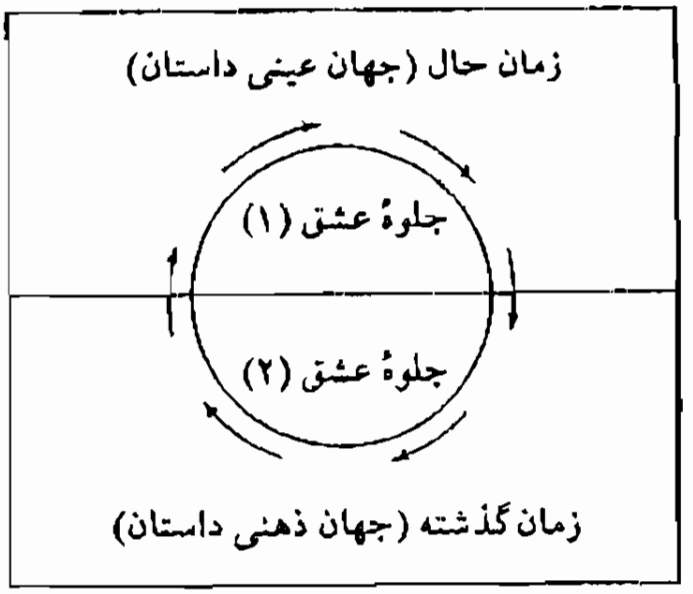
«خیلی زود با شریفه اخت می‌شوم. خیلی زود دل به همدیگر می‌دهیم... وقت و بی‌وقت به سراغش می‌روم... شریفه آرام نگاهم می‌کند. لبخند می‌زند. نگاهش می‌کنم. لب‌هایش رو هم می‌رود و دندان‌هایش پنهان می‌شود. دندآن‌هایی که به ناموزونی‌شان و به رنگ آبیگونشان دل بسته‌ام.» (داستان یک شهر، ص ۷٤-۷۵)

روایت عشق در داستان یک شهر دلبستگی اندوه‌بار و بی‌سرانجام دو انسان مطرود و دربه‌در، در بندری دور افتاده و فراموش شده است. خالد، راوی داستان یک شهر که تبعیدی سیاسی است، در بندر لنگه دل به زنی جوان با نام شریفه می‌بندد. زنی که زیر فشار مناسبات نابرابر جامعه‌ای بی‌رحم و دشمن‌خو از خان و مان و کسانش بریده و با تن فروشی امرار معاش می‌کند.

بعد زمان و بعد مکان در ساختار داستان یک شهر ، چنان‌که پیشتر اشاره شد، با عشق پیوندی عضوی دارند؛ بدین صورت که دو جلوهٔ عشق یا دو تصور متضاد از عاشقانه زیستن در ذهن و عین راوی داستان معنا و مفهوم خود را از زمان گذشته و حال می‌گیرند و هر بار با جلوه‌ای دیگر به تصویر درمی‌آیند. رابطهٔ عاشقانه و زودگذر با زنی هرجایی از قماش شریفه در زمان حال و در زندگی بسته و پرملال بندر لنگه امری طبیعی و مغتنم می‌نمود که کمترین دغدغهٔ خاطری برای خالد فراهم نمی‌کرد. اما، هر زمان که راوی داستان از سفر به گذشته و از جریان

یادهـای پرصـلابت آن مـبارزه‌ای که خود نیز تا اندازه‌ای در آن سهیم بـود، بـه زمـان حـال بـاز می‌گشت، دیگر در نظر او شریفه زنی هرجایی نمـی‌نمود، بلکه زنی لایق عشق و سزاوار آن حصهٔ کوچکی از خوشبختی بـود کـه هـر انسـانی شایسـتهٔ آن اسـت. بدین ترتیب، رابطه با شریفه در مفهـوم زمـان حال انگیزهٔ کمترین تضاد درونی در وجود راوی نبود، بلکه آن گذشـته‌ای کـه گـه‌گـاه از ژرفنای یادهای او سربرمی‌آورد و با سرریز شدن در زمان حال معنا و مفهوم همه چیز را دگرگون می‌کرد عامل اصلی ایجـاد تضـادهای دردنـاک در درون خـالد بود. هر زمان که خالد از حال مـی‌بـرید، چشـم‌هـایش ناخودآگـاه بسته می‌شد و به گذشته می‌رفت، در پشـت پلک‌های بستهٔ او و در طیران خیال بلند پروازش ارزش‌های دوران شکوفایی اندیشه و مبارزه و ایثار حاکم می‌شد و در این جهان ارزش‌های والا، ازدواج بـا شـریفه بـرایش امـری کـاملا" مقـبول و وظیفه‌ای طبیعی می‌نمود که حتی یک بار این اعتقاد خود را به زن نیز ابراز کرده بود (ص ۱۸۷). امـا زمانـی کـه چشم‌هایش را باز می‌کرد و به ادراک حسی شرایط زندگـی در دنـیای محـدود زمـان حـال با ارزش‌های دوران رکود و یأس سـال‌هـای هزیمـت و شکست باز می‌آمد، شریفه در نظر او زنی هرجایی بـود که ازدواج با او امری ناممکن و قبیح می‌نمود (ص ۱۲۵). اضلاع این مـربع تضـاد و تقابل که البته با کشته شدن شریفه هرگز به وحدت واقعی نرسـید- و شـاید بـا زنـده بودن شـریفه هم نمی‌رسید- یعنی ابعاد زمان و مکـان در گذشته و حال از آغاز تا پایان رمان در تعاطی وتداخل مداوم با یکدیگـر درعیـن و ذهـن راوی داستان معماری رمان داستان یک شهر را بر محور عشقی بی‌سرانجام و اندوه‌بار شکل می‌دهند. به تعبیر دیگر مکان و زمـان گذشـته، یعنی زندان لشکر دوزرهی تهران در بحبوحهٔ محاکمه و اعـدام افسـران، در تداعـی‌هـای ذهنـی راوی داستان با روایت زندگی در مکـان و زمـان حـال یعنـی تبعـیدگاه دور افـتادهٔ بـندر لنگه در سال‌های هزیمـت و سـرخوردگی شکسـت، بـه تـناوب جابه‌جا می‌شود و در این

جابه‌جایی مداوم و متناوب، هر بار تصوری خاص از عشق که با ارزش‌های این دو جهان متباین در تناسب و پیوند قرار دارد، در برابر قهرمان داستان سربرمی‌آورد. تصویر تقریبی این تعاطی وجابه‌جایی را می‌شود در شکل زیر مشاهده کرد:



حرکت به مثابهٔ عمده‌ترین کنش پیش‌برندهٔ داستان، یعنی همان‌گونه که با نسبت‌هایی متفاوت در ساختار سه رمان احمد محمود قابل تشخیص است، در آخرین اثر او یعنی مدار صفر درجه شکلی کامل‌تر و برجسته می‌یابد. تفصیل دربارهٔ این مقولهٔ مهم ساختاری، البته، در حوصلهٔ این نوشته نیست. در اینجا فقط به آن جنبهٔ خاص از عنصر حرکت که با نقش عشق در مدار صفر درجه پیوند عضوی دارد، اشاره می‌کنم.

مضمون مدار صفر درجه نیز مانند همسایه‌ها به نوعی روایت بالندگی و تکامل یک نسل است که در قالب فردیت داستانی شخصیت باران تصویر شده است؛ همان نسلی که از پس نسل خالد قهرمان همسایه‌ها و داستان یک شهر و شاسب در داستان بلند بازگشت[1] تولد یافت و در مقطع بلوغ عقلی و سنی به انقلاب رسید. باران، قهرمان مدار صفر درجه، در عین این‌که دارای شباهت‌های ناگزیر اخلاقی و رفتاری با خالد است، لیکن به لحاظ باورهای اجتماعی و سیاسی به تلقی دیگری رسیده است. به نظر می‌رسد که خلق شخصیت داستانی باران با این ویژگی‌ها در

---

[1] داستان بلند بازگشت در مجموعه دیدار، تاریخ انتشار: ۱۳۶۹.

حقیقت آرزوی ذهنی نویسنده‌ای است که می‌کوشد میان گرایش عاطفی شدید به شخصیت خالد و اعتقاد به مسیر متفاوت زندگی باران در مقطع زمانی اکنون، نوعی وحدت و آشتی برقرار سازد. و ممکن هم هست تصور شود که در این برهه از زمان، نویسنده بدین باور رسیده باشد که ادامهٔ منطقی و اصولی مبارزهٔ خالد، در همان مسیر فکری و اجتماعی‌ای باید باشد که در پایان مدار صفر درجه برای باران تصویر کرده است؛ در مدار صفر درجه اگر چه محمود برای القاء شباهت‌های غیرقابل‌انکار اخلاقی و رفتاری میان شخصیت خالد و باران، کمترین تمهیدی به خرج نداده است، اما از ساختار داستان به‌گونه‌ای است که گویی هم نویسنده و هم خواننده این مسأله را به عنوان امری مسلم و ضروری از همان آغاز پذیرفته‌اند، آن چنان که فی المثل وقتی باران به وسیلهٔ ساواک دستگیر می‌شود و داستان بدون حضور او روال عادی خود را پی می‌گیرد، خواننده احساس می‌کند که ماجرای خالد در زندان و پایداری او در برابر شکنجه که در همسایه‌ها توصیف شده، به عینه می‌باید برای باران نیز اتفاق افتاده باشد. به هرحال، مبدأ تاریخی حوادث در رمان سه جلدی مدار صفر درجه آن تعین زمانی وصراحت تاریخی دو رمان دیگر احمد محمود را ندارد، اگرچه مقطع آن یعنی انقلاب تا اندازه‌ای روشن است. در واقع، خوانندهٔ این آخرین رمان محمود بر اساس قرائنی پراکنده که به صورت جسته وگریخته در جای جای داستان آمده است، می‌تواند زمان وقوع حوادث کتاب و سن و سال تقریبی شخصیت‌های اصلی آن را حدس بزند. نوروز پدر باران (شخصیت اول داستان) که در مبارزات سیاسی قبل ازکودتای ۲۸مرداد ۱۳۳۲ در جناح چپ فعال بوده است، در ظاهر در قیام مردم در روز ۱۵خرداد سال ۱۳۴۲ شهید می‌شود وحوادث رمان از چندسال پس از مرگ او آغاز می‌شود. تفصیل دربارهٔ مفهوم کنایی تقدس خاطرهٔ نوروز (پدر خانواده) و حضور مداوم نام نوروز در داستان که گه‌گاه بر زبان مادرش بی‌بی سلطنت و

دیگران جاری می‌شود، شخصیت جذاب نوذر که جنبهٔ نمادین آن از بخت بد برای ما ایرانیان سیمایی کاملا" ملموس و آشنا دارد! و ارتباط کنایی او با ماهی بوش لمبو (نوعی ماهی سیاه ماهیخوار) و تعارض آن با باران. نقش بی‌بی سلطنت که به نوعی روان‌پریشی دچار است اما در یک مقطع زمانی معین به خود می‌آید و هشیار می‌شود؛ و نیز موقعیت حاج آقا بزرگ عطار در روال داستان که به همراه بی‌بی سلطنت به مثابهٔ نماد نوعی پیش‌آگاهی از زمان، در ساختمان رمان تعبیه شده‌اند و نکات بسیار دیگر، مسلما" مجال گسترده و مستقلی می‌طلبد که امیدوارم در آینده فراهم آید، اما آنچه در همین جا به اشاره‌ای باید گفت و گذشت ضرورت حضور همهٔ این شخصیت‌ها و حوادث در منطق فکری حاکم بر محتوای داستان است که گاه یک شخصیت یا یک حادثه یا حتی یک شیء کوچک مانند جرقه‌ای می‌درخشد و بر ایهامی که در پشت مضمون اصلی رمان رو نهان کرده، روشنی می‌افکند. به هر حال، همچنان که پیشتر هم گفتم، آن ویژگی برجسته‌ای که در ساختمان رمان مدار صفر درجه کاملا" به چشم می‌آید، محاط بودن تمامی عناصر و اجزاء داستان در حرکت و گفتار شخصیت‌هاست. به تعبیر دیگر حرکت وکنشی که در نبض زنده و پرتپش زبان موجز و مناسب داستان، گاه تند و پرشتاب وگاه کند می‌تپد، دیگر در این آخرین اثر محمود به طور کامل محیط بر تمامی تصاویر رمان و کنش اساسی محتوا می‌شود وخواننده به واسطهٔ گفتار و کردار آدم‌هاست که ابعاد محیط و موقعیت اشیاء و زمان را درک می‌کند.

در مدار صفر درجه، احمد محمود برای اولین بار در رمان‌هایش، زاویهٔ دید داستان را عوض کرده و منظر دیگری برای روایت حوادث کتاب اختیار می‌کند. به رغم سه رمان دیگر نویسنده یعنی همسایه‌ها، داستان یک شهر و زمین سوخته که از دید شخصیت اصلی داستان در زاویهٔ اول شخص مفرد روایت شده‌اند، تمامی اجزاء وعناصر مدار صفر درجه از منظر نگاه «دانای کل» رؤیت می‌شود. قاعدتا"، امتیاز عمدهٔ زاویهٔ

دیـد «دانـای کـل» نسبت به شیوه‌های دیگر داستان‌سرایی و از جمله «مـن» راوی، ظرفیـت نـامحدود آن بـرای نگـرش عمودی به اعماق ذهن شخصـیت‌هـا و زیر و بالای حوادث است؛ اما محمود در این کتاب برای دسـت‌یابی به آن خود ویژگی ساختاری، یعنی محور قرار دادن حرکت و پرهیز از ارائه هرگونه تصویر و توصیف مستقیم روایی به وسیلهٔ نویـسنده، ایـن امتـیاز مهـم مـنظر «دانـای کـل» را نادیده می‌گیرد. تا محیط، اشیاء و مناسبات درونی و بیرونی میان آدم‌ها از طریق نشان دادن شخصیت‌ها در حـال حرکـت و گفـتار طبیعـی، فقـط از بیرون قابل رؤیت باشند. در آن بخـش‌هایـی از رمـان که تصویر ذهنیت حوادث یا تخیلات و اندیشه‌های آدم‌هـا در طـرح کلـی داسـتان ضروری بوده، باز هم این کیفیات ذهنی و کـنش‌هـای درونـی از حرکـت و گفت‌وگوی شخصیت‌ها به خواننده القا مـی‌شـود و نویـسنده کمترین کوششـی بـرای توصیف مستقیم به خرج نمـی‌دهـد. هم‌پیوند با همین حرکت و دیالوگ مداوم است که عشق یعنی لطـیف‌تریـن و متعالـی‌ترین مقولهٔ عاطفی انسان، در شرایط ویژهٔ محیط و زمـان داسـتان معنایـی کنایـی وخـاص می‌یابد. در این فرم خاص روایت داسـتان، خواننده هم از طریق عمل وگفتار دو شخصیت اصلی رمان یعنی بـاران و مـائده، به تدریج به رابطهٔ عاشقانهٔ آنان پی می‌برد و هم به وسیلهٔ واکـنش‌ها وگفت‌وگوهای اطرافیان در جریان چگونگی پیشرفت مناسبات عاشـقانه مـیان ایـن دو تـن قـرار می‌گیرد و از خلال تصورات و نظرهای دیگـران از پیشـرفت این عشق آگاه می‌شود (برای نمونه صفحه‌های ۹۶-۱۱۵، ۱۹۳-۱۹۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۳۵۲، ۴۰۷، ۴۰۹ دیده شود).

مـدت زمانی نه چندان طولانی از آمدن خانوادهٔ مائده به خانهٔ باران به عـنوان مستأجر نگذشته است که خواننده از طریق نگاه‌های دزدآن‌های که میان باران و مائده رد و بدل می‌شود، کم‌کم از علاقهٔ این دو نسبت به هم آگاه می‌شود و آن‌گاه این کشش دوسویه در سخنان و حالات گاه جدی و گـه طنزآمـیز نـزدیکان آن‌هـا، ابعـادی تازه به خود می‌گیرد. به تقریب از

صفحه ۹۵ تا ۱۱۷ رمان (جلد اول)، این شیوهٔ بدیع توصیف چگونگی ایجاد کشش عاشقانه میان یک دختر و پسر جوان، چندین بار با جمله‌های کوتاه که دارای ساختمان نحوی مشابه هستند، آورده شده است که در حقیقت حال و مقام همین جمله‌های مشابه که نگاه‌های باران و مائده را از نگاه‌های دیگر متمایز می‌سازد، خود قرینهٔ دیگری است بر تناسب زیبایی شناختی این ویژگی بیان با مناسب‌ترین حال و مقام داستان: «نگاه باران به مائده بود»، «چشم باران به مائده بود»، «چشم باران همراه مائده رفت تا دهانهٔ پلهٔ بام»، «چشمش به مائده بود» یا «مائده برگشت و [به باران] نگاه کرد». «چشم مائده همراه باران گشت»، «مائده آمد نوایوان- چشمش به باران بود» و...

جز این‌ها، قرائن ساده اما زیرکانهٔ دیگری نیز در کتاب تعبیه شده است که در آغاز ورود مائده به داستان، خوانندهٔ خالی‌الذهن را به یکباره متوجه تغییر غیرعادی اخلاق باران می‌کند و عکس‌العمل‌های عجیب و خلاف عادت یک نوجوان ۱۷/۱۶ ساله در قبال سخنان و اعمال دیگران، موقعیت و فضای خاصی را به او می‌نمایاند که حضور مائده سبب اصلی ایجاد آن است؛ از جمله واکنش تند و غیرعادی باران در برابر حرف نوذر که جلو چشم مائده او را بچه خطاب می‌کند (ص ۹۱) در حالی که پیشتر در برابر خطاب‌هایی از این دست هیچ‌گونه واکنشی نشان نمی‌داده است و نیز حملهٔ او به برادر بزرگترش برزو به سبب اینکه به خانوادهٔ مائده توهین می‌کند (ص۹۵) یا حسادت و غیظ شدیدی که در اثر چشم‌چرانی رستم به مائده، به باران دست می‌دهد (ص ۱۷۰).

اما برجسته‌ترین تصویر داستانی از آغاز کشش عاشقانه میان باران و مائده در استعارهٔ زیبای گرداندن آتشگردان به وسیلهٔ مائده و پاره شدن سیم آتشگردان و پرواز گله‌های افروختهٔ آتش به سوی سینهٔ باران، آمده است:

«... مائده پای حوض، آتشگردان را می‌گیراند... نگاه باران به مائده بود. خط نارنجی آتشگردان دور سرش بود... دسته سیمی آتشگردان برید و گله‌های آتش پر کشیدند به طرف ایوان- به طرف باران...» (ص ۱۰۲)

گذشته از خاور، مادر باران، که مانند بیشتر مادران با عشق پسرش برخوردی جدی اما تا اندازه‌ای یکسویه و خودخواهانه دارد، تنها کسی که با این رابطهٔ عاشقانه مسئولانه روبه‌رو می‌شود و آن را امری طبیعی و حتی منطقی می‌داند، شوهرخواهر مائده یعنی نامدار است که به سبب فعالیت سیاسی زندانی بوده و در اوایل کتاب از زندان آزاد می‌شود. و جالب اینکه اولین کسی که به این عشق جنبهٔ آشکار و رسمی می‌دهد، همین نامدار است که در منطق فکری داستان عامل اصلی شکل گرفتن اندیشهٔ باران و انتخاب مشی زندگی آیندهٔ او می‌شود. مائده جوان‌دختری خودساخته است که با کار در کارخانهٔ دوزندگی معاش خود و پدر و مادر پیرش را تأمین می‌کند. اما مشغلهٔ مهم زندگی او و خواهر بزرگترش منیجه و نامدار شوهر منیجه، در حقیقت عضویت در یک سازمان چریکی مخالف رژیم شاه است. آشنایی باران با مائده که به عشق میان آن دو می‌انجامد، راه زندگی او را تعیین می‌کند و به شخصیت مستعد او زمینه‌ای مناسب برای شکوفایی می‌دهد.

محمود در مدار صفر درجه همچون همسایه‌ها جلوهٔ دیگری از نیروی عظیم و تعیین کنندهٔ عشق را در تکامل اندیشه و شخصیت قهرمان کتاب خویش بر بستر مبارزهٔ سیاسی تصویر می‌کند. اگر خالد در همسایه‌ها از ورود به عرصهٔ مبارزه، با سیه چشم آشنا می‌شود و در مسیر فعالیت‌های سیاسی، زندان و شکنجه است که عشق به عنوان عاملی مؤثر نیروی مقاومت و صلابت رفتار اخلاقی و سیاسی او را تعالی می‌بخشد، اما در مدار صفر درجه عشق به مثابهٔ هم عامل وقوف و آگاهی اجتماعی و هم انگیزهٔ عمل فعال به آن، نقشی توأمان می‌یابد و در قالب کنش

درونی داستان که در پشت مضمون اصلی رو نهان کرده است، حتی پس از پایان کتاب به شکلی کنایی در ذهن خواننده ادامه می‌یابد. بدین ترتیب عشق در مدار صفر درجه بیش از آن‌که در منطق روایت داستان کارکرد داشته باشد در پایان کنایه‌آمیز کتاب ذهن خواننده را به خود مشغول می‌کند. با «دوست داشتن» زندگی کردن که عنصر تعقل و تعهد در آن نقشی اساسی دارد، و کشش کور و غریزی عشق را برنمی‌تابد؛ چگونه می‌تواند در شرایط دشوار زندگی مائده و باران همچون پایانی خوش برای کتاب تصور شود؟

در آخرین صفحهٔ رمان، دو عاشق جوان در آستانهٔ ورود به خانه، در حالی که میراث منیجه خواهر کشته شدهٔ مائده را در هیأت پسری که از او بر جای مانده در آغوش دارند و با نگرانی به حملهٔ ماهی سیاه ماهیخوار (بوش لمبو) به ماهی‌های قرمز حوض وسط حیاط نگاه می‌کنند با اندام سیاه پوشیده و سوگوار بلقیس خواهر باران رو به رو می‌شوند:

«صدای بلقیس از اتاق آمد:- کیه؟ باران دید که بوش لمبو هجوم برد به گله ماهی. باز صدای بلقیس آمد:- پرسیدم کیه؟ گله ماهی آشفته شد. حوض آشوب شد. باران گفت:- مونم! بوش لمبو ماهی‌های تک افتاده را بلعید، پی در پی. بلقیس تو چارچوب اتاق پیدا شد. سر تا پا سیاه. و صداش لرزه برداشت:- باران! مائده قفل دستبند باران را بست و پیروز را از باران گرفت.» (ص۱۷۸۲)

این صحنه که رمان مدار صفر درجه احمد محمود با آن به پایان می‌رسد، در حقیقت کنایه از آغاز داستانی دیگر است با مصائبی دیگر. زندگی واقعی نسلی که در فردیت داستانی دو شخصیت اصلی کتاب یعنی باران و مائده تصویر شده، تازه شروع شده است گوئی این نسل که مصیبت‌های بسیاری را از سر گذرانده اما هنوز وظایف دشواری پیش رو دارد، باز هم ناچار است بهره‌گیری از مواهب دوست داشتن و عاشقانه زیستن را به فردا واگذار کند.

همسایه‌ها در اغماء

مهدی قریب
ماهنامهٔ نگاه نو
شمارهٔ ۱۰ (دورهٔ جدید)
آبان ۱۳۸۱

این نوشته را دو روز پیش از درگذشت شادروان احمد محمود برای انتشار در نگاه نو نوشت.

دلیر باش!
تا زمانی که دو چشم وفادار
با ما اشک می‌ریزند،
زندگی به رنج کشیدن می‌ارزد.
(از یک شعر آلمانی)

بسیار دیده و شنیده شده است که آدمی، گاه، برخی از عینی‌ترین و ملموس‌ترین پدیده‌هایی را که پیش رویش شکل می‌گیرند، با همهٔ ذرات وجود پس می‌زند و در برابر آن به انکاری سخت پا سفت می‌کند و دهانش ناباورانه به فریادی بی صدا گشوده می‌ماند.

در زمان‌های که شادی و امید کیمیای گمشده‌ای می‌نماید و ارزش‌ها یکی پس از دیگری رنگ می‌بازد، دیدن عزیزترینی به حالت اغماء بر تخت افسرده و غمبار بیمارستان، در فاصله زمانی‌ای بس کوتاه، آن‌چنان که هنوز طنین صدای پخته و مهرآمیز و طمانینهٔ حضورش را در آخرین دیدار در گوش و چشم دارم، دردی است که حتی تا ژرفنای عاطفهٔ کرخ شدهٔ این روزهای من نیز رسوخ کرد و به سختی تکانم داد. آن موقع می‌اندیشیدم از میان پزشکان، پرستاران و کارکنان بخش آی.سی.یو

بیمارستان مهراد تهران، چند نفر می‌دانند مردی بی‌هوش و بی‌گوش که با جانی ملتهب روی آخرین تخت سالن کوچک بخش، مظلومانه و غریبانه افتاده است، احمد محمود نویسندهٔ بزرگ و انسان‌دوست زمانهٔ ماست. به ذهن نه فقط اینان، بلکه حتی برخی از خواص نیز آیا می‌گنجد که در هیأت غمبار این بیمار به ظاهر غریب، به قول مولای بلخ دو جهان بزرگ و کوچک سر در آغوش هم به اغماء دچار شده‌اند: جهان رنگین، وسیع و پرتپش داستان‌های ماندگارش و جهان کوچک زندگی شخصی و روزمره‌اش؛ دو جهانی که اولی سر بر افلاک ساییده و به آینده پیوسته و دومی در قالب تنی بیمار و جانی متألم در خانهٔ کوچک محله نارمک، در شرق تهران، با محرومیت‌ها و فشارهای زندگی روزمره دست به گریبان است. اگر با استعمال کلیشه‌ای واژه‌ها و عبارات از محمود تمجید کنم، اگر ناخواسته و به رسم روزگار عنان قلم را رها کرده و محمود را در قالب صفات مترادف و مشعشع وصف کنم، بی گمان بر جان منزه و بر زندگی شفاف و پاکیزهٔ او بیداد روا داشته‌ام و بر منش آزاده‌اش ستم کرده‌ام چرا که:

در آن زمین که نسیمی وزد ز طره دوست
چه جای دم زدن نافه‌های تاتاریست

می‌توان تا آخرین روزهای عمر به زعم خود منزه زیست؛ می‌توان هوشمندترین مردم حتی نزدیک‌ترین و صمیمی‌ترین دوستان و اطرافیان خویش را نیز از ضعف‌ها و لغزش‌های کوچک و بزرگ احتمالی خود بی‌خبر گذاشت ولی هرگز نمی‌توان آن قاضی سمج و نامیرا را که در ژرفنای وجود هر انسانی هست، فریب داد و چشمان باز و سخت‌گیر او را بر حقیقت وجودی خویش کور کرد. بی‌گمان کمتر انسانی، حتی انسان‌های به ظاهر والا و با ارزش را می‌توان سراغ کرد که از التهاب این لحظه‌های نادر، سربلند بیرون آمده و دیدگان بیدار و بی‌ترحم وجدان خود را مغفول داشته باشد. احمد محمودی که من بیش از بیست‌وپنج

سال است که از نزدیک می‌شناسم، به یقین، از زمرهٔ آن معدود انسان‌های سعادتمندی است که توانسته باطن بی‌گذشت و بی‌نظر خود را نیز مجاب کند، که این مهم از هنر والای نویسندگی او کمتر نیست.

محمود را بی‌هوش و گوش در انتهای اتاق بیمارگاه می‌بینم، بی‌هیچ شرم و پرده‌پوشی می‌گریم، و پروایی ندارم از این مثل کهن که می‌گوید: اشک زیبندهٔ چشم‌های مرد نیست! خیال من حداقل دراین‌باره راحت است چرا که معدود مردانی که طی این چند دههٔ اخیر از دالان دوزخ و از جحیم جهنم زمانه، لنگ لنگان و به سلامت عبور کرده‌اند، حالا با خسته و نومید در انزوایی تحمیلی و ناخواسته با محرومیت‌های مادی و معنوی زندگی دست و پنجه نرم می‌کنند یا مانند احمد محمود در حال اغماء به سر می‌برند.

از همسایه‌ها تا درخت انجیر معابد یعنی در جهان داستانی رنگارنگ و مالامال از سرزندگی و حرکت محمود، آنچه برجسته‌تر نمود می‌یابد، وسواس مستمر نویسنده‌ای انسان‌دوست است که دغدغه‌های زمینی‌اش فراتر از تعلقات سرزمینی اوست. اگر الهام در هنر و ادبیات را در حقیقت همان غرقاب روح مشترک میلیون‌ها مردمی تعریف کنیم که نیرویشان در تن و تخیل هنرمندشان متجلی می‌شود، بی‌گمان احمد محمود واجد نبوغ ادبی‌ای برتر از اکثر همگنان معاصر خویش است. ژرف ساخت همهٔ داستان‌های او، بازتاب مصیبت‌ها، قهرمانی‌ها و کابوس‌های مشترک انسان رنج‌دیدهٔ وطن او و سوداهای همگانی همهٔ مردم جهان است. شاید عمده‌ترین دلیل آن‌که گفتم محمود به رغم همهٔ آن محرومیت‌ها و فشارهایی که در جهان شخصی با آن دست به گریبان بوده، انسان سعادتمندی است، همین نکته باشد؛ کدام سعادتی والاتر است از زیستن اما طعمهٔ زندگی نبودن، بلکه فرمانروای زندگی گشتن، و در عین حال با هستی ادبی خویش فصل عمده‌ای از تاریخ ادبیات داستانی معاصر را نوشتن؟

من نمی‌دانم آیا محمود سرانجام از اغماء چند روزه‌اش به درمی‌آید و سال‌هایی دراز باز هم با دو جهان داستانی و زندگی شخصی خود به نبرد با ضدارزش‌ها و پلشتی‌های زمانه می‌پردازد یا نه؛ اما به هر حال هنر و اندیشهٔ متعالی او راه خویش را به سوی آینده گشوده است، و به قول رومن رولان رودخانه سرانجام به اقیانوس می‌پیوندد.

وقتی از بیمارگاه بیرون آمدم و در انتظار تاکسی در کنار خیابان ایستادم، به شدت افسرده بودم. یک لحظه چشمم به آسمان افتاد و به نظرم رسید که ستاره‌ها نیز دارند اشک می‌ریزند، اما اشتباه می‌کردم، این من بودم که به رغم آن مثل قدیمی پیش گفته، باز هم می‌گریستم.

از هم‌امروز و تا دیر نشده است یاد و شأن زنده‌یادان بزرگ هنر و ادبیات خود را چه کلاسیک و چه معاصر که بر همهٔ آنان کم و بیش بیدادی گران روا داشته‌ایم، گرامی بداریم. و بیش و پیش از هر چیز وجود بزرگانی مانند احمد محمود- که عمرشان دراز باد- را برای اعتلای حیثیت ملی و هنری این مرز و بوم غنیمت بداریم. یک‌بار برای همیشه باید باور کنیم هم‌اینان‌اند که می‌توانند با اندیشه و آثار و مهمتر از همه با حیثیت‌شان، ارزش‌های تاراج‌رفته و معیارهای گمشدهٔ جامعهٔ اکنونیان را بازسازی کنند و سلایق و باورهای فروپاشیدهٔ نسل امروز و فردای ما را ترمیم کنند و تعالی بخشند.

تهران، نهم مهرماه هشتاد و یک

درد فراموش شدن، درد جاودانه

این داستان که در سال‌های اخیر به کرات در نشریات ادبی به چاپ رسیده، در هیچ یک از مجموعه داستان‌های احمد محمود نیامده است. لذا، با توجه به این‌که دو نقد تفسیری بر این داستان کوتاه نوشته شده و در این مجموعه آمده است، برای این‌که ذهن خوانندگان گرامی که آن‌ها را خواهند خواند از اصل داستان خالی نباشد، در این مجموعه نیز آورده شده.

رفتم طرف چارطاقی بنفش. آفتاب‌نشین بود. یادم بود که وصیت کرده بود اینجا دفن شود. شایسته‌اش نبود، اما شده بود- در خاک شوره زدهٔ قبرستان عمومی و در میان مردم عادی. از چپ چارطاقی رفتم- نشآن‌هام همین بود. دو سنگ سیاه مرمر دیدم- هر دو رنگ باخته. بعد، سنگ دیگر بود- هیچ کدامشان نبود. چشم گرداندم. زردی آفتاب از خالیگاه بین دو منارهٔ مسجد رفته بود. صدای زنی آمد. مویه می‌کرد. صدا دور بود. با خاکبادی سبک می‌آمد و می‌رفت. دور و بر نگاه کردم. تا دوردست هیچ جنبنده‌ای نبود صدا فریب می‌داد. گاه از سوئی می‌آمد و گاه از سوی دیگر. سردرگم شدم. خیال کرده بودم که راحت پیدایش می‌کنم! راه رفته را برگشتم. باید از راستای دیوار غربی مسجد می‌آمدم تا چارطاقی. سرم گشت به مسجد انگار کسی گرداندش. دیدم می‌آید- با عصای آبنوس و رخت سیاه ساده. پیش رفتم. لبخند به لب گفتم:

- تو کجایی؟ سرگردان شدم!

گفت:

- اگر صدایت را نمی‌شنیدم، نمی‌شناختمت!

پیر شده بودم- می‌دانستم. گفت:

- چند سال است که حالم را نپرسیده‌ای؟

یادم نبود، دستم را گرفت. رفتم تو فکر تا شاید یادم بیاید. آرام رفتیم طرف راست چارطاقی- رو به قبله. یادم نیامد.

گفتم:

- چرا هیچکس نیست؟

گفت:

- شب شنبه کسی به دیدار ما نمی‌آید.

گفتم:

- روزهای دیگر- شب جمعه؟

گفت:

- به ندرت!

هیچ نگفتم. زمزمه‌اش راشنیدم- با خودش بود: «حالا بیست سالی می‌شود که کسی را اینجا دفن نمی‌کنند». فکر کردم که ده سال دیگر زیر و زبرش می‌کنند تا گردشگاه شود یا زمین بازی و یا... گفت:

- همینطور است. سنت است!

حرف ناگفته‌ام را دیده بود؟ ذهن وفکرم را شنیده بود؟ نگاهش کردم. گونه‌هایش به رنگ خاک بود- خاک نرم خشک سال‌های سال که‌تری ندیده باشد. ایستادم. ایستاد. به عصا تکیه داد. حرف که زد، لبانش نمی‌جنبید- انگار.

- چه شد که به یادم افتادی؟

نگفتم. دلتنگ بود، دلتنگ‌ترش می‌کردم- رفته بودم کتابخانهٔ شهر. دیده بودمش که میانجای کتابخانه ایستاده است. پای پیشخوان بودم- دیده بودم که لبخند به لب کتاب تازه‌اش را امضاء می‌کند.

دختران و پسران- کتاب در دست شیفته و ساکت. به انتظار ایستاده بودند- کنارش بودم. جوان و دلباخته. برگشته بودم به کتابدار. دلم

خواسته بود که آخرین اثر استاد را ببینم. کتابدار نگاهم کرده بود و بعد با دودلی گفته بود: «این که گفتی- با این نام- کتاب‌های زیادی داریم-نویسنده‌اش کیست؟» کتابدار جوان بود یادش نمی‌آمد. موضوع کتاب را گفتم. گفت: این موضوع هم چه سالی چاپ شده است؟ یادم بود- گفتم: چند لحظه تأمل کرد. بعد، سر تکان داد: «چهل و دو سال قبل؟» و بعد رفت و با آخرین اثر استاد آمد. کاغذش زرد شده بود. خاکش را تکاندم. طلاکوب نام نویسنده ریخته بود. بازش کردم. جوانی خودم رادیدم- پرشور و فریفته- لابه‌لای برگ‌ها. در هر صفحه، هر سطر و حتی هر جمله. نگاهم گشت به میانجای کتابخانه. خالی بود! شهر از جا کنده شده بود و نم‌نم باران بود و تابوت استاد بر فراز دستان انبوه مردم، کج و راست می‌شد. صدایش را شنیدم: «پس اینطور شد که به یادم افتادی!» جرأتم از دست رفت. فکرم را می‌خواند. پیش پایم نگاه کردم.

گفت:

- دلتنگم- از تنهائی!

لب گزیدم. سر تکان داد. صدایش خسته بود: «از آن همه خاطره- چهل سال شهرت، هیچ نمانده است!» هیچ نگفتم. ترسیدم فکر کنم. باز گفت:

- هیچ دردی این جهنم تنهایی را درمان نمی‌کند- همه رنگ‌باخته، بی‌ارزش و گاهی...

نگفت- گفتم:

- گاهی چی؟

به دور و بر نگاه کرد: «حتی شرم انگیز! چشم گرداند. به سنگ قبر چپ عصایش نگاه کرد: «... شرمنده از خودم، از حرص و تلاش، تقلای خودم برای...» باز نگفت- سنگ قبر پوسیده بود نوشته‌اش خوانا و ناخوانا بود. رد شدیم. به چشمانم نگاه کرد: «خیال می‌کردم اگر در

قبرستان عمومی دفن شود، تاوان بلند پروازی‌های...» سکوت کرد. صفتش را نگفت، رد شد. بلند نفس کشید: «... تا راحت باشم!»

گفتم:

- پشیمانی؟

حرف نزد، گفتم:

- آنهمه خرج- مقبرهٔ خصوصی، رنگینی رنگ‌ها، طرح‌ها ، نقش‌ها، کاشی معرق... آمد تو کلامم: «می‌خواستم بمانم- جلب توجه کنم» به دلم گذشت: «و حالا... » گفت:

- بله! و حالا... گدای یک نگاه!

آشفته شدم. مویهٔ زن آمد. فریب می‌داد و گاهی از راست. به دور و بر نگاه کردم. گفت:

- عزیزش مرده است!

به استاد نگاه کردم. گفت:

- صدایش همیشه هست- همه جا خیال می‌کند که تنهائی عزیزش را می‌تاراند!

- راه افتادیم- دست در دست. گفتم:

- تو زن را دیده‌ای؟

گاهی در گشت‌های شبانه دیده بودش: «شب‌های تیره، صدایش را می‌بینم به هیئت خودش. حالا دیگر پیر شده- خمیده»

چشمانش تر شد: «صدایش جوان مانده است!» ترسیدم که تخم چشمانش خیس بخورد و بریزد- پوسته پوسته، مثل سنگ کهنه. لبخند زد و گفت:

- نمی‌ریزد!

دلم لرزید، تقلا کردم که دیگر فکر نکنم. نشد! ازچارطاقی بنفش گذشتیم. به زمین نگاه کرد و گفت:

- عجب ! پس حالا اگر گاهی، آثارم را بخوانند، به قصد بررسی تحول و تطور داستان نویسی می‌خوانند- نوعی نبش قبر محترمانه!

هیچ نگفتم. ایستادم. گفت:

- کی؟

گفتم:

- چی؟

گفت:

- همین که از خیالت گذشت! همین کسی که گفته است خشت می‌زده‌ام !

پیشانی‌ام عرق کرد:

گفت:

- کی این عقیده را دارد؟

گفتم:

- یکی از جوآن‌ها- منتقد است.

گفت:

- جوانی این بیماری‌ها را دارد!

و دستم را رها کرد: «اینجاست!» به سنگ سیاه نگاه کردم. ایستاده بود. نوشته خوانا و ناخوانا بود. «... از مفاخر... شهیر... جهانی... جایزه...» نشستم فاتحه بخوانم.

رنگ سنگ گشته بود. گفتم:

- بنشین تو هم فاتحه بخوان!

گفت:

- بر خودم؟

گفتم:

- ناامیدی یا محروم؟

فاتحه خواندم و با سنگ ریزه بر سنگ قبر خط کشیدم و ضربه زدم و چشم گشودم استاد نبود. برخاستم. به دور و بر نگاه کردم. به دور و دورتر- هیچ کس نبود. حتی جای پایش را بر خاک هم ندیدم. تاریک شده بود. صدای فریبکار زن آمد. از جائی شعله برخاست. رفتم طرفش. کسی گفت «آب- سیرابم کن» پیش‌تر رفتم. شعله پس رفت و صدا پس رفت: «هلاک شدم! آب! » تیرهٔ پشتم تیر کشید. کف هر دو دستم خیس عرق شد. پا تند کردم- تندتر و از قبرستان در آمدم.

نبش قبر زمان

حسن اصغری

ماهنامهٔ چیستا

شمارهٔ ۱۰۸ و ۱۰۹

اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۳

بررسی داستان کوتاه «درد فراموش شدن، درد جاودانه» نوشته احمد محمود- چاپ در مجله چیستا شماره ۱۰٤ و ۱۰۵ بهمن ۷۲

ترکیب‌بندی و ساختار داستان «درد فراموش شدن، درد جاودانه» آمیخته‌ای از واقعیت و خیال و وهم است که به گونه‌ای نمادین ارائه شده. احمد محمود داستان‌نویس نمادگرا و تمثیل‌ساز نیست. اما در بافت داستان‌هایش، رگه‌های نمادین وجود دارد. داستان «درد فراموش شدن، درد جاودانه» با آثار دیگر نویسنده متفاوت است. تفاوتش در قوت و چربش رگه‌های نمادین و شاخه‌های تمثیلی است که با نگاهی فلسفی درآمیخته. به همین علت خواننده برای دریافت معنا ودرونمایهٔ داستان باید از پوستهٔ ظاهری آن بگذرد و بر نشانه‌ها، کندوکاو و تعمق کند. ضرب‌آهنگ زبان داستان آرام وکند است. تفکر حاکم بر داستان نیز با این ضرب‌آهنگ نرم زبان، آرام آرام بر ذهن خواننده می‌نشیند. جمله‌ها، کوتاه و چکشی است :

«رفتم طرف چارطاقی بنفش. آفتاب نشین بود.»

نویسنده با چند جملهٔ مختصر، با کم‌ترین کلمات، حالت و موقعیت وهمی را با جان‌مایهٔ نمادین در داستان ایجاد می‌کند:

«می‌آمد و می‌رفت. صدای زنی آمد. مویه می‌کرد. صدا دور بود. با خاک‌بادی سبک می‌آمد و می‌رفت.»

زمان در داستان، «درد فراموش شدن...» ارتباط خطی ندارد و گاه‌گاه شکسته می‌شود و با مونتاژی منطقی به هم چفت می‌شوند. برگشت‌های کوتاه به گذشته که عموماً" باواسطه و زمینه‌چینی آمده، در بافت کلی داستان که آمیزه‌ای از واقعیت و خیال و وهم است به جا نشسته و نشانه‌ها و نمادها را قوت داده است. گریز به تداعی ها گاه باواسطه و گاه بی‌واسطه است. داستان از حاشیه‌پردازی و تکرار و توصیف‌های بیهوده خالی است.

هر جمله و هر گفتگو در جهت چفت و بست و ساخت هنری داستان به کار رفته است. این داستان از لحاظ ساختمان و درونمایه که از ایجاز و فشردگی کم‌نظیری برخوردار است، یکی از شاخص‌ترین داستان‌های کوتاه احمد محمود است. نگاه تلخ و در عین حال عمیق نویسنده به واقعیت روند زندگی شخصیت‌ها در این داستان بانگاه نویسنده در مجموعه داستان «قصه آشنا» فرسنگ‌ها فاصله دارد. احمد محمود به چنان ایجازی در این داستان کوتاه دست یافته که سطرسطر روایتش تفکر برانگیز است و خواننده را با اشتیاق تا پایان می کشاند.

شخصیت‌های داستان می‌توانند هر کدام نشانه ونماد یک کل باشند. راوی و شخصیت روایت شده وزن گریان، همه پوستهٔ واقعیت‌های پنهان زندگی‌اند. نویسنده با نگاهی فلسفی به درام مقوله‌های جاودانه شدن و در غبار فراموشی زمان گم شدن نقب زده و در پایان‌بندی داستان سؤالی را مطرح کرده است. باید داستان را بارها خواند، تا پاسخ را از عمق بافت نمادین آن بیرون کشید. نویسنده حرف نهائی را در داستان نگفته و آن را

بـرای خوانـنده واگذاشته است. بعد از ورود راوی به گورستان، زمان حـال در ذهن او شکسته می‌شود. او قرن‌ها به آینده می‌نگرد. از گذشته به حال و به آینده نگاه می‌کند و واقعیت پنهان در دل زمان‌ها را باز می‌جوید و چهره‌اش را نشان می‌دهد: «حالا بیست سالی می‌شود که کسی را اینجا دفن نمی‌کنند. فکر کردم که ده سال دیگر زیروزبرش می‌کنند تا گردشگاه شـود یـا زمیـن بازی و یا... گفت: همین طور است! گونه‌هایش به رنگ خاک بود- خاک نرم و خشک سال‌های سال که تری ندیده باشد.»

شخصـیت راوی و شخصـیت ادیب مرده، گاهی یکی می‌شوند. انگار هـر دو، درد مشـترک دارنـد یا یک روح در کالبدی دوگانه‌اند. یا اصلا" یکی هستند و آن دیگری وجدان بیدار و آگاه راوی است:

«حـرف ناگفته‌ام را دیده بود؟ ذهن و فکرم را شنیده بود؟» یا «کتابدار رفـت و با آخرین اثر استاد آمد. کاغذش زرد شده بود. خاکش را تکاندم. طلاکـوب نـام نویسنده ریخـته بود. بازش کردم. جوانی خودم را دیدم- پرشـور و فریفـته- لابـلای بـرگ‌هـا، در هـر صفحه، هر سطر و حتی هر جمله...»

شبح ادیب مرده با تکیه بر عصای آبنوس، درکنار گورش با تصاویری رؤیاگونـه پـیش چشـم یـا در ذهـن راوی ظاهـر می‌شود. عصای آبنوس مـی‌توانـد نمـاد رسـالت موسـی‌وار باشـد کـه تکیه‌گاه ادیب است. ادیب داستان، مدعی رسالت است:

آیـا زمـان، شخصیت‌های مشهور و برجسته و مدعی رسالت را به آدم عـادی و فـراموش شـده تبدیل می کند؟ و اگر هم کسی به سراغش برود بـرای نـبش قبر است تا به تحول و تطور کلی یک زمینهٔ اجتماعی نگاهی بیفکند:

«عجـب! پـس حالا اگر گاهی آثارم را بخوانند به قصد بررسی و تحول و تطـور داسـتان‌نویسـی مـی‌خوانند- نوعی نبش قبر محترمانه!» آدمی که سـال‌هـا خشـت زده و بنایـی سـاخته حـالا روند زمان، خشت‌های او را

پوسانده و متروک کرده و نام طلاکوب بنا کننده نیز پیش از بنایش غبار شده است. هرچند بنا کننده نمی‌خواهد این واقعیت تلخ را بپذیرد:

«هیچ دردی این جهنم تنهائی را درمان نمی کند- همه رنگ باخته، کهنه، بی ارزش و گاهی ...»

راوی به بعد دیگر زندگی نیز نظر می‌افکند. این بعد در سراسر داستان طنینی مبهم و گنگ دارد. اما در پایان این بعد غلبه می‌کند و واقعیت زندگی نیز همین است که راوی دیده و بیان کرده است. زن گریان در داستان نشانه و نماد کیست؟ انگار صدای گریان زن در طول زمان پراکنده است. آیا نالهٔ گریان زن جاودانه است و در همهٔ زمان‌ها جاری است؟ زن گریان در پایان داستان نقش خود را عریان می‌کند:

«صدای فریبکار زن آمد- از جائی شعله برخاست. رفتم طرفش. کسی گفت: «آب- سیرابم کن-» پیشتر رفتم. شعله پس رفت و صدا پس رفت: «هلاک شدم! آب!» آیا عطش سیری‌ناپذیر زندگی و جاودانه شدن و بنا نهادن و تنهایی را تاراندن، جاودانه و فریبکارانه است؟ نشانه‌هایی که در نقش زن به گونه‌ای نمادین تجسم یافته:

«صدای زنی آمد. مویه می‌کرد. صدا فریب می‌داد. از جایی شعله برخاست.» یا « مویهٔ زن آمد. فریب می‌داد . به استاد نگاه کردم. گفت: - صدایش همیشه هست- همه جا. خیال می‌کند که تنهایی عزیزش را می‌تاراند! صدایش جوان مانده است!»

آیا این الههٔ باروری و جاودانه شدن که ندایش همیشه جوان است، با گریه فریب می‌دهد و ترحم می‌طلبد؟ یا اینکه آدم‌ها عمق آن را درک نمی‌کنند و فریفتهٔ ظاهرش می‌شوند؟ چرا این نهاد زندگی گریان است؟ آیا قید گریان در ذات زندگی زاینده نهفته است یا این ودیعهٔ روابط زندگی زاینده نهفته است یا این ودیعه روابط زندگی خونبار آدم‌هاست

کـه بـر آن‌ها حاکم شده؟ پایان داستان اوج باشکوهی دارد و خواننده را در اندیشه رها می کند:

«صـدا پـس رفـت: «هـلاک شدم! آب!» تیرهٔ پشتم تیر کشید. کف هر دو دستم خیس عرق شد.»

ایـن نـدای طلـب آب، روح راوی را تسـخیر مـی‌کـند و ندای فریب کم‌رنگ می‌شود و الههٔ باروری و حیات، جان و اندیشهٔ راوی را در چنگ می گیرد.

نشریهٔ روزان- چاپ اهواز
همایون نورعلی‌پور (احتجاب)
شمارهٔ ۱۶۰ «ویژهٔ ادبیات امروز خوزستان» شمارهٔ نخست
دی ماه ۱۳۸۱

انسان جاودانگی را به حساب می‌آورد، و فراموش می‌کند مرگ را به حساب آورد.
جاودانگی – میلان کوندرا

نبش قبر محترمانه

داستان شرح سفری است در آینده، از همین لحظهٔ کنونی، که در آنیم به زمانی احتمالا" فرضی و دیداری با خود.

استاد به دیدار خودش رفته، استاد دریافته، تمام ساخته‌ها روزی آوار می‌شوند. وقتی در زمان حیات و پس از چهل سال شهرت، کتاب‌هایش در کتابخانه‌ها خاک می‌خورند و کتابدار هم فراموش کرده، به دیدار خود می‌رود تا فراموش‌شدگی خودش را هم به عیان ببیند. از یک «مقبرهٔ خصوصی، با طرح‌ها و نقش‌ها وکاشی‌های معرق» تنها «یک چهارطاقی بنفش» باقی مانده و از این همه آثاری که در حالایی حالای استاد، دست به دست می‌گردند، و در دستان «دختران و پسران - شیفته» دراز می‌شوند تا استاد امضایشان کند، چهل سال بعد، در کتابخانه خاک می‌خورند و وقتی هم که کتابدار جوان، کتاب را پیدا می‌کند، طلاکوب نام نویسنده افتاده است.

استاد در سفری در آینده، ما را با خود به دیدار خودش می‌برد. در قبرستان عمومی شهر، که دیگر خالی است. خالی وبی «هیچ جنبنده‌ای» و تنها صدای مویهٔ زنی به گوش می‌رسد که در باد،کم و زیاد می‌شود. خودش هم حتی، سنگ قبرش را پیدا نمی‌کند. نشانی‌هایش را به خاطر دارد، اما نمی‌یابدش. فکر می‌کند باید از سمت مسجد شروع می‌کرد، و این تمهیدی است تا خود دیگرش را به منصهٔ ظهور بیاورد، و ما شاهدان این ملاقات باشیم، استاد از خود دیگرش می‌پرسد: «چه شد که به یادم افتادی؟» وانگار این سؤال را از ما می‌پرسد.

بورخس درمصاحبه‌ای گفته است: در کتابخانه‌ای که کار می‌کرده، روزی یکی از همکارانش، کتاب فرهنگ نویسندگان آرژانتینی را به او نشان داده و گفته : ببین نام این نویسندهٔ سرشناس، چقدر شبیه نام توست.

و استاد هم، وقتی دیده آن کتابدار نه خودش را می‌شناسد و نه کتابش را، به عمق درد فراموشی پی می‌برد. استاد در فلاش بک، خود را می‌بیند بین خواهندگان بی‌شمار شیفته‌اش و بعد- چهل سال بعد- خود را در جزءجزء کتابش می‌بیند، و حتی در لابه‌لای کلمات کتابش. و باز در فلاش بک دیگر. روی دست مردم، در هنگام به خاک سپاری‌اش، که آسمان نم‌نم می‌بارید... واینجاست که استاد می‌پرسد:

- آیا شهرت جاودانگی می‌آورد؟

استاد با این سؤال، تمام گذشتهٔ خود- ولاجرم تمام داستان نویسان را به چالش کشیده است. مسلم است عمل هنرمند، نوعی خودنمایی است، هنرمند در قالب شخصیت‌هایش به مخاطبین خود می‌گوید: من این‌گونه می‌بینم، من این طور فکر می‌کنم، و البته هدفش هم جاودانه شدن است، اما این جاودانه شدن، پس از مرگ، هم فراموش می‌شود، واگر هم در اعصار ما بعد، رجوعی به آثارش شود برای «بررسی وتحول و تطور داستان نویسی...» است و نه برای جاودانه ماندن نویسندهٔ آثار، مثل حافظ،

که یا برای بررسی شعر او در دوران خاصی خوانده می‌شود ویا چنان لوث شده که برای فال گرفتن و... و گاهی هم اگر منتقدی پیدا شود و نقدی بر این آثار بنویسد، طبعا" به علت وجود فواصل زمانی و احیانا" کشف مؤلفه‌های جدید و نو، این آثار از نقطه نظر او مثل «خشت زدن» است.

و به همین دلیل است که جاودانگی هم حتی درد است ، هنگامی که شخص فراموش می‌شود و هنگامی که «از آن همه خاطرهٔ چهل سال شهرت، هیچ نمانده» و دیگر فقط تنهایی است... و... «هیچ دردی این جهنم تنهایی رادرمان نمی‌کند...»

ساختار روایی داستان کاملا" سیال است، و طبق هیچ قاعده‌ای از پیش تعیین شده، ثبات نمی‌پذیرد. جملات کوتاه و تلگرافی در حد گفتم. گفت. و استفادهٔ به جا و دقیق و موشکافانهٔ زبان داستانی، باعث گردیده داستان، از شیوهٔ کلاسیک روایت دور شود. با استفاده از فلاش بک در میانه‌های داستان ما را با ساختار نوین داستانی روبرو می‌کند. کسی نمی‌تواند حتی یک کلمه از داستان را حذف کند و این توجه صد در صد نویسنده را نسبت به کارکرد زبان در داستان می‌رساند.

اصولا" داستان دارای ساختاری کلاسیک نیست، نمی‌توان داستان را به سه بخش مقدمه- تنه و نتیجه تقسیم کرد. وگره‌افکنی و گره‌گشایی و و تعلیق و حتی شخصیت‌پردازی مرسوم هم اثری نیست. و حتی طرح هم به مثابهٔ چهارچوب اصلی و متکی بر اصل علیت هم مطرح نیست. بلکه طرح، ساختاری ذهنی و بی توسل جستن به اصل علیت است که بعد از پایان داستان به مثابهٔ یک انسجام ساختاری در ذهن ما نقش می‌گیرد.

نظرگاه در این داستان، با اینکه یک «من» در حال روایت داستان است، اما به زعم من، این نوع از روایت، از قابلیت‌های سوم شخص است. این من به همان اندازهٔ من نیست که او- استاد- اوی دیگری است.

داستان بیانگر ارتباطی، هرچند گنگ و پوشیده، اما تنگاتنگ با جهان نادیده‌ها است. در ابتدای داستان موی زنی شنیده می‌شود و در انتهای داستان استمداد کسی؟! کسی که آب می‌خواهد.

و به راستی. آیا همهٔ این‌ها که گفته آمد واصلا" تمام کار ما، آیا جز نبش قبر محترمانه استاد بود؟

ایرانیان عرب در داستان‌های احمد محمود

محمد جعفری(قنواتی)

ادبیات داستانی را از زاویهٔ جامعه شناسی می‌توان به دو گروه کلی اجتماعی و غیراجتماعی تقسیم کرد. بنا به دلایل مختلف اکثریت قریب به اتفاق داستان نویسان خوزستانی به جرگهٔ اجتماعی نویسان گرایش دارند. و در بین این گروه احمد محمود جایگاه ممتاز و بی بدیلی دارد.

محمود هم به لحاظ حجم انبوه آثار خود و هم به دلیل پای‌بندی به بازتاب امور معیشتی فرهنگی، اجتماعی و مبارزاتی مردم در داستان‌های خود وهم به علت ارایهٔ گستردهٔ این امور چنین جایگاهی را نه فقط در میان داستان نویسان خوزستانی بلکه در سطح ملی نیز به خود اختصاص داده است. در آثار محمود می‌توان تاریخ پنجاه سالهٔ اخیر خوزستان را مطالعه کرد.

می‌گویند کارل مارکس دربارهٔ اهمیت داستان‌های بالزاک گفته است که بدون خواندن این آثار نمی‌توان جامعهٔ آن روز فرانسه را به درستی شناخت. به گمان من این گفته دربارهٔ آثار احمد محمود و جامعهٔ خوزستان نیز کاملا" قابل تعمیم است. محمود در آثار متعدد خود توانسته است جامعهٔ متکثر خوزستان را به خوبی و با مهارت کامل تصویر کند.

یکی از مهم‌ترین مسایل مورد علاقهٔ محمود پرداختن به زندگی هم‌میهنان عرب ما بوده است. به اعتبار آثار منتشره هیچ یک از نویسندگان خوزستانی به اندازهٔ محمود به مسایل این مردم نپرداخته است. اگر به عدم وابستگی قومی محمود به این مردم توجه کنیم اهمیت آثار محمود در مورد زندگی آن‌ها بیشتر نمایان می‌شود. خوانندگان آثار

محمود در شخصیت «شیخ شعیب» داستان شهر کوچک ما نابودی نخلستان‌های وسیع این مردم به همراه تغییر زندگی سنتی آن‌ها را می‌بینند. در چهرهٔ خالد همسایه‌ها هم‌سویی آن‌ها با سایر هم‌میهنان خود در مبارزه برای ملی شدن نفت و نیز عواقب مترقب بر آن، زندان و تبعید، را می‌بینند. در چهره‌های «ابویعگوب»، «ام مصدق»، «عادل»، «زایرطعمیه» نقش و حضور مردم عرب و سختی‌ها و مبارزات آن‌ها را، هم‌پای سایر ایرانیان، در جنگ هشت ساله شاهد هستند. در یک کلام باید گفت که هر یک از آثار محمود نشانی از زندگی و فرهنگ ایرانیان عرب را به همراه دارد. در سطرهای آتی کوشش می‌شود با استناد به آثار داستانی این نویسنده تلاش وی جهت بازتاب زندگی اجتماعی و فرهنگی این مردم تبیین شود.

در داستان «زیر آفتاب داغ» زندگی و مرگ دردناک «نصرو» را تصویر می‌کند. «نصرو» یکی از هزاران هم‌ولایتی‌های ما و اوست که برای گذراندن زندگی، صید ماهی را پیشهٔ خود کرده است. اما این کار، تأمین معیشت خانواده، را باید در محاصرهٔ کوسه‌ها و گرداب‌های مرگ‌آفرین کارون انجام دهد. «نصرو» عاقبت در حین این کار طعمهٔ کوسه‌ای بزرگ می‌شود و زندگی خود را از دست می‌دهد. جدال مرگ و زندگی را از زبان راوی صادق زندگی مردم خوزستان بشنویم:

«چشم نصرو به کوسه اتفاد. دندان ها را روی هم فشرد و غرید «حیوون به ترکیب باز هم پیدات شد» و نشست و پارو را برداشت و به کوسه حمله کرد. کوسه به سرعت خود را از زیر ضربت پارو کنار کشید. ناگهان در این گریز تنه‌اش محکم به بدنهٔ بلم خورد بلم لنگر برداشت ونصرو به آب افتاد... پره‌های کوسه سینهٔ نصرو را خراش داد. هر دو با هم غوص رفتند و دوباره بالا آمدند... همهمهٔ بلم نشینان با شیون زنان ساحل در هم آمیخته بود... لحظه‌ای بعد که مردها با انتظار وحشت‌زده‌ای به سطح آب می‌نگریستند، ناگاه از کنار یکی از بلم‌ها خون فراوانی

بیرون زد، همچون چشمهٔ خورشید... و سطح آب را به رنگ شفق در آورد» (زایری زیر باران ص ۸۷-۸۶)

وجود کارون در شهرهای خوزستان باعث ایجاد گروه‌های شغلی مختلف بوده است که از جمله می‌توان به قایق‌رانان یا بلم‌چی‌ها اشاره کرد. در همسایه‌ها به صورت گذرا با یکی از این بلم‌چی‌ها آشنا می‌شویم که هم بند «خالد»، راوی داستان است. او که به دلیل قتل یکی از هم‌کاران خود به پانزده سال زندان محکوم شده است، با اکثر زندانیان از جمله زندانیان سیاسی، ارتباطی صمیمانه و عاطفی برقرار کرده است. و از همین روز زندانیان او را «بویه» صدا می‌کنند. زمزمه‌های گاه و بی‌گاه «بویه» در تنهایی، راوی داستان و نیز خواننده را بسیار متأثر می‌کند. بهتر است این تأثر را از زبان راوی بخوانیم:

«بویه زیر لب زمزمه می‌کند. دراز است و استخوانی. همیشه دشداشه می‌پوشد. چپیه به سر می‌بندد. زمزمهٔ بویه تلخ است. سوز دارد. دلم پر می‌کشد... بویه زمزمه می‌کند. صدای بلم‌چی پرکشیده است. با سوزی که جانم را از غم سرشار می‌کند. غمی که در ساحل کارون سینه به سینه گشته است تا به من رسیده است. غم همهٔ ماهی‌گیران و قایق‌رانان کارون. این غم را دوست دارم. سینه‌ام را می‌ترکاند. اما دوستش دارم. هنوز بویه زمزمه می‌کند.» (همسایه‌ها ص ۳۷۹)

محمود در داستان‌هایی که دربارهٔ جنگ نوشته است باز هم به زندگی مردم عرب نظر داشته است. در این داستان‌ها با تأکید بر بمباران روستاهای عرب نشین و آواره شدن این مردم، ادعاهای دروغین دربارهٔ حمایت عراق از عرب‌های خوزستان برملا می‌شود:

«صدای انفجار یک لحظه ساکت نمی‌شود. صداها خفه است. دوردست‌ها را می‌زنند. در غرب کارون.ملاشیه، دب حردان وسید غیاث

را و نزدیک‌تر حمیدیه و در جنوب شهر فارسیات و ام‌الطمیر و کوت عبدالله را». (زمین سوخته ص ۴۹)

همهٔ روستاهایی که نام برده شده است، محل سکونت و زندگی هم‌میهنان عرب ما هستند. در این داستان‌ها صدماتی که ایرانیان عرب، به همراه سایر هم‌میهنان خود، از جنگ دیده‌اند به خوبی و روشنی تصویر و روایت شده است:

«روزهای اول جنگ، پدر و برادرش ناپدید شدند. صبح علی‌الطلوع هر دو با هم رفته بودند صحرا، طرف‌های حمیدیه و دیگر ازشان خبری نشد» (زمین سوخته ص ۱۰۷)

ایرانیان عرب در جنگ هشت ساله هزاران تن از عزیزان خود را از دست داده‌اند و این موضوعی نیست که از نگاه عمیق و تیزبین محمود مخفی بماند. به همین دلیل تصویر حضور این مردم در دفاع از تمامیت ارضی کشور یکی از مواردی است که به صورتی پررنگ در داستان‌های او به چشم می‌خورد:

«آفتاب داغ است. کسی سلام می‌کند. عادل پسر شانزده سالهٔ «ام‌مصدق» است که زیر یکی از نخل‌های وسط میدان ایستاده است و قنداق تفنگ را گذاشته است زمین و به تنهٔ نخل تکیه داده است. نوار فشنگ که روشانه‌اش حمایل شده است، زیر گله‌های نوری که از لابلای شاخ و برگ نخل می‌تابد، برق می‌زند» (زمین سوخته ص ۱۰۷)

در قصهٔ ستون شکسته سرگذشت غم‌بار «ابویعقوب» با نازک‌اندیشی‌های قابل تحسینی تصویر شده است. «ابویعقوب»، یا آن‌گونه که عوام جنوب تلفظ می‌کنند «ابویعگوب»، پیرمردی از اهالی دشت آزادگان است که همهٔ اعضای خانوادهٔ خود را در جنگ از دست داده و خود به پریشان‌حالی و افسردگی دچار شده است. سربازان، پاسداران و

همهٔ کسانی که اطراف بستان در رفت و آمد هستند به او محبت می‌کنند. یکی به او صبحانه می‌دهد، دیگری از شهر برایش توتون می‌آورد و بعضی نیز اخبار خوشایند جنگ را برایش باز گو می‌کنند:

«- توتونت تمام نشد ابویعگوب؟
- لاعینی تا فردا داری.
صدای جوان با پاترول دور می‌شود.
- برات میارم ابویعگوب بی خیالش...
- رَافدینش را زدیم ابویگعوب» (قصهٔ آشنا ص ۸۱-۸۰)

«ابویعگوب» روزها کنار قهوه خانهٔ «صلواتی» بین راه می‌نشیند و فاجعهٔ انفجار بمب در خانه‌اش را از طریق واکاوی ذهن خود مرور می‌کند. نویسنده از این طریق و با جملاتی منقطع و شیوه‌ای بدیع خواننده را با سر گذشت او آشنا می‌کند.

وضعیت فرهنگی مردم عرب و مسایل ریزی مانند شیوهٔ لباس پوشیدن و زیور آلات زنان آن‌ها نیز در آثار محمود باز تاب داشته است:

«پیرزن نای حرف زدن ندارد. بینی‌وارهٔ بزرگی که به پرهٔ دماغش آویزان است روی لب هایش نشسته است.» (زمین سوخته ص ٦٧)

در صفحات بعد همین رمان وضعیت متألم این پیرزن را با نوع پوشش او تصویر می‌کند:

«ام مصدق به پیشانی عصابه بسته است. چادرش را دور خویش پیچانده و لب سنگ فرش نشسته است.» (همان ص ٢٦٩)

ایرانیان عرب مانند سایر قومیت‌ها نمی‌توانند فارسی را به درستی صحبت کنند و معمولا" در بکارگیری ضمایر و به زبان آوردن بعضی از حروف دچار مشکل می‌شوند. محمود در گفت‌وگونویسی (دیالوگ) این شیوهٔ فارسی صحبت کردن مردم منطقه را بکار می‌گیرد. البته این شیوه در

برخی از فیلم‌های سینمایی یا سریال‌های تلویزیونی هم بکار گرفته شده است. اما تفاوت اساسی محمود با نمونه های مذکور این است که اولا" از این موضوع نه برای استهزاء، بلکه برای بیان مشکل مردم استفاده می‌شود، ثانیا" این گفت‌وگوها در داستان‌های محمود آن‌قدر طبیعی است که گویی از روی نوار ضبط صوت بازنویسی شده است. از این رو بدون هیچ‌گونه تصنع و تکلفی در میان داستان جای گرفته و قسمت‌های مختلف آن را به هم‌دیگر چفت و بست می‌کند. به گفت‌وگوی زیر که بین یک شاگرد آرایشگاه و یکی از روستانشینان اهوازی صورت گرفته توجه کنید:

«- سلام عسا
- سلام زایر بفرما
- می‌خوام می‌تراشم، از ته
- بفرما بشین الان اوسا میاد
مرد نشست رو نیمکت. دامن دشداشه را جمع کرد و گفت:
- خودش عسا نیس؟
- میاد زایر، لاتعجل!
- زد میام؟
- ها زایر
- خودش نمی‌دونم عصلاح می‌کنم؟
- چرا می‌دونم
- بس یالا خودش خیلی کاری داری. معطل نمی‌کنم باباتی
- چشم زایر » (مدار صفر درجه- جلد اول-ص ٤٤-٣٤)

محمود در گفت‌وگونویسی‌های خود عربی محاوره‌ای مردم خوزستان را نیز بکار می‌گرفت. مثال زیر یکی از نمونه‌های زیبای گفت‌وگونویسی است که فارسی و عربی محاوره‌ای هم‌میهنان عرب ما را نشان می‌دهد:

«زایـر طعمـیه دست به کوبهٔ در می‌ایستد. چفیه‌اش با باد آشفته شده است.

ـ حان جانم علماس (الماس) کیفک خوب؟

ـ چی بگم زار طعمیه؟

ـ بس چا را گریه می‌کنم؟

نجمه می‌آید- پریشـان زار طعمیه بر می گردد به زنش:

ـ وین چنتی نجمه؟

صدای نجمه گرفته است.

ـ بیت زار حسن بنا

طعمیه به گونه‌های سیلی خوردهٔ زن نگاه می‌کند. به چشم تر الماس نگاه می‌کند.

صداش می‌ترکد:

ـ علماس! ولک چی شد؟

و چفیه را از سر بر می‌دارد و پا تند می‌کند» (قصهٔ آشنا ص ۵۸)

بـا توجه به مجموعهٔ آن‌چه ذکر شد باید بگوییم که هم میهنان عرب ما در خوزسـتان با مرگ احمد محمود یکی از راویان صدیق و شریف خود را در عرصـهٔ ادبـیات داستانی از دسـت دادنـد. بـدون تـردید مـیراث گران‌قدری که از محمود برجای مانده است، برای همیشه روشنایی بخش راه کسـانی خواهـد بـود کـه در ایـن عرصـه دغدغهٔ اصلی آن‌ها زندگی، فرهنگ و تاریخ این مرز و بوم است.

اعـراب عـلاوه بـر خوزسـتان در چـند نقطـهٔ دیگـر ایران نیز زندگی می‌کنند که از جمله می‌توان فارس، سواحل شمالی خلیج فارس، کرمان و خراسان را نام برد. اعرابی که در خوزستان زندگی می‌کنند نسبت به سایر هـم‌میهـنان عـرب از یـک پارچگـی فرهنگـی، قومـی و زبانـی بیشـتری بـرخوردارند. در ایـن مقالـه هـر جـا از «هـم‌میهنان عرب» یاد شده است منظور اعرابی هستند که در خوزستان سکونت دارند.

احمد محمود و جامعهٔ ادبی ما
زلال به زلالی باران
قاسمعلی فراست
روزنامهٔ همشهری
شمارهٔ ۲۸٦٦
۲۰ مهرماه ۱۳۸۱

پیامبر اکرم (ص) وقتی مکه را فتح کرد بزرگانی مثل ابوسفیان را که رودرروی او علیه اسلام و دین محمدی شمشیر کشیده بودند رها کرد اما به پیروان خود دستور داد دو شاعر (= اهل قلم) را پیدا کنند و به محضر گرامی‌اش بیاورند. در تحلیلی که بر آن رها کردن و درگذشتن و این دستگیری به نظر می‌رسد سه نکته قابل ذکر است:

۱- پیامبر می‌داند که امثال ابوسفیان اولا" دشمنان رویارو، مشخص و عیان او هستند و مسلمانان،تکلیف خود را با آنان می‌دانند.

۲- همچنین می‌داند که اگر آن دو شاعر تصمیم به مبارزه با مکتب او را داشته باشند، تأثیر مبارزهٔ آنان به دلیل مسلح بودن به هنر قابل مقایسه با مبارزهٔ امثال ابوسفیان نخواهد بود.

۳- اگر آن دوهنرمند با روح پاک و روحیهٔ مهربان و رحمت آمیز او از نزدیک آشنا شوند ممکن است به آیین توحید بگروند و دین محمدی با زبان هنر نیز تبلیغ و تبیین شود.

شرایط حاکم بر جامعهٔ ما به گونه‌ای است که هر سه نکته قابل تأمل است اما از آنجا که این دردنامه در سوگ استاد بی‌بدیل داستان معاصر

ایران زنده یاد احمد محمود نوشته می‌شود، نکات دوم وسوم هدف اصلی قرار می‌گیرند. متأسفانه و با صد دریغ و درد باید گفت با اینکه زیربنای انقلاب اسلامی، فرهنگ بود و بنیانگذار آن نیز اهل ومدافع فرهنگ بود تا آنجا که فرمود ای کاش مسلسل‌ها به قلم تبدیل شوند. قلم و اهل قلم از ارزش واعتبار لازم برخوردار نشد. این کم‌اعتباری وکم‌توجهی اگر فقط تاکنون بود خسران و خسرانی بزرگ بود اما چون هنوز نیز ادامه دارد از خسران گذشته وشاید واژهٔ فاجعه برای آن مناسب‌تر باشد. در تحلیل این کم‌عنایتی چند نکته به نظر می‌رسد:

۱- فاصله‌ای که برخی از اهل قلم پیشکسوت با انقلاب و مردم گرفتند باعث شد عده‌ای آن‌ها را به دو دستهٔ مردمی وغیر مردمی تقسیم کنند.

۲- جبهه‌گیری یا فاصله‌گیری برخی از آنان با مردم و انقلاب آن‌ها باعث شد این شکاف بیشتر شود و در نتیجه این باور و قضاوت (خودی و...) پررنگ‌تر شود.

۳- برخورد کریمآن‌های که بسیاری از آنان را به ملت نزدیک‌تر می‌کرد صورت نگرفت ودر برخی از مواردی که صورت پذیرفت نتیجه داد یا نسبتا" نتیجه داد.

٤- دور شدن عده‌ای از اهل اندیشه ازحکومت (به حق یا به ناحق) و در برخی موارد توجه بیش از حد جامعه به اهل قلم نوپا مایهٔ پیدایش زمینه‌هایی شد که غیرمستقیم به شکاف‌های پیش گفته دامن زد.

۵- به کار گماردن مدیران فرهنگی کم دانش یا کم تجربه و متأسفانه گاه هر دو دلیل دیگری برای پیدایش و رشد زمینه مورد نظرشد.

این مسائل باعث شد جوانی که زمان انقلاب بچه‌های انقلاب را با کلت یا بمب ترور می‌کرد امروز به عنوان تواب حتی همان بچه‌ها را خودی نداند وقدرت و مجوز چاپ هر توهین و ناسزایی را علیه آن‌ها داشته باشد اما استادی که در زمینهٔ خاص خود قدرتمند و مجتهد است

چنانچه خودی به نظر نرسد جامعه حتی ازتخصص اصلی او بی‌بهره و یا کم‌بهره بماند. بی تردید بنا نبود ونیست که احمد محمود و یا امثال او پیش نماز یامعلم اخلاق جامعه قرار گیرند اما او در میان نویسندگان معاصر بی‌مانند و منحصر به فرد بود. با ضرس قاطع و به عنوان شاگرد ته کلاس داستان نویسی می‌گوییم هیچ نویسنده‌ای به قدرت او حداقل در زمینهٔ داستان‌های رئالیستی نداشتیم اما بیاییم منصفانه به جایگاه محمود در جامعه نگاه کنیم و ببینیم چقدر قدر او را دانستیم! چقدر به او به عنوان اهل قلم واندیشه بها دادیم؟ در مراسمی که برای بزرگداشت استاد فرزانه جناب استاد سیدحسینی برپا بود عرض کردم بزرگداشت سیدحسینی بزرگداشت قلم و اندیشه است. به واقع اگر جامعه به امثال سیدحسینی و احمد محمود احترام گذارد به قلم احترام گذاشته ودر این صورت بچه‌های مملکت نیازی به سفارش و التماس‌های آنچنانی برای کتاب خواندن ندارند. بی‌تردید بچه‌های هر مملکت بزرگان آن جامعه را آینهٔ آینده خود می‌دانند. وقتی استاد دانشگاهشان را در وضعیت نابسامان اجتماعی می‌بینند چه تضمینی برای جدی بودن آن‌ها در امر علم اندوزی و علم نوازی داریم؟! شک نکنیم که یکی از دلایل کتاب نخواندن نوجوانان و جوانان عملکرد ماست. یکی از مهم‌ترین دلایل کاسته شدن از قداست علم وقلم نگاه غیر مقدسانهٔ مابه اهل قلم است.

جامعهٔ ما زمانی از پژوهشگران، اهل کتاب و اهل قلم به خوبی برخوردار خواهد شد که به جای بخشنامه‌های متعدد برای کتابخوان کردن جوانان، به آن‌ها نشان دهیم که اهل کتاب از چه منزلت عظیمی برخوردارند. این منزلت لزوماً مرفه کردن آن‌ها نیست که اعتبار دادن به آن‌هاست.

احمد محمود سال‌ها مریض و خانه نشین بود. در اتاق کوچک خود پشت میزش می‌نشست و علیرغم مشکل جسمانی می‌نوشت و می‌نوشت و می‌نوشت. کدام وزیر و وکیل و... چند بار زنگ خانه‌اش را زد که

«آمده‌ام احوال شما را بپرسم»؟! بسیاری از کارهایی که شأن و اعتبار یک هنرمند را بالا می‌برد وجامعه را به کتاب و قلم گسیل می‌دارد، یا هزینه‌بر نیست و یا هزینهٔ چندانی نمی‌برد، گرچه هر میزان برای این مهم سرمایه گذاری شود کم و ناچیز است، لذا مشکل ما چنان‌که برخی می‌پندارند کمی بودجه نیست، کمی توجه است، کمی دریافت‌های فرهنگی است، نشناختن شخصیت‌هایی همچون محمود است. شخصیتی که هم از حیث انسانی باید شناخته شود و هم از حیث ادبی.

بعد انسانی

امام حسین(ع) در خصوص آزادگی انسان‌ها می‌فرماید: «ان لم یکن لکم دین فکونوا احرارا فی دنیاکم: اگر در دنیا دین هم ندارید آزاده زندگی کنید.»

این صفت متعالی در شخصیت استاد محمود به وفور دیده می‌شد. بارها و به طرق مختلف خواسته بودند او را وادارند تا موضعی علیه انقلاب وحکومت بگیرد، او را وابسته به گروه و جبههٔ خود معرفی کنند اما موفق نشدند. چند نمونه از این گونه نیات غیرانسانی را از نزدیک شاهد بودم و وقتی می‌دیدم با اینکه بی‌مهری‌هایی هم به او شده و او همچنان دست رد به سینهٔ مغرضان می‌زند علاقه‌ام به او عمیق‌تر می‌شد. ویژگی دوم محمود تواضع وادب او بود. او برخلاف چند تنی از هم‌دوره‌هایش که تنها خود را می‌دیدند و دیگران یا نبودند و یا باید مطیع آنان می‌بودند شخصی متواضع و فروتن بود. از پذیرفتن افراد و دادن آموزش‌های گوناگون علمی و تجربی به آن‌ها هرگز دریغ نمی‌ورزید و هر بار که علاقه‌مندی را به حضورش می‌بردم مفصل دربارهٔ چند وچون کار با او صحبت می‌کرد. محمود زلال بود، به زلالی باران. هم با خود، هم با مخاطب نوشته‌هایش، مردم. به نظر می‌رسد اگر او تنها همین صفت را داشت بر جامعه لازم بود که بیش از این‌ها به او توجه کند تا در نتیجه

نسل جدید او را بیشتر بشناسد و به او نزدیک‌تر شود. پس از مراسم تقدیر از نویسندگان بیست ساله داستان نویسی در ضیافت افطاری که برای آنان تدارک دیده شده بود، وزیر وقت فرهنگ فرمود که دعوت از او به عهدهٔ بنده باشد. در جواب دعوت فرمود این شام به نیت افطار برای روزه‌داران است وچون من مشکل دارم و روزه‌دار نیستم به عنوان روزه‌دار شرکت نمی‌کنم. عرض کردم حتما" دیگرانی هم هستند که همچون جناب‌عالی مشکل دارند وامکان روزه‌داری برایشان فراهم نیست. فرمود : «نه، چون اسمش افطاری است دلم همراهی نمی‌کند. با اینکه خیلی دوست دارم دوستانم را در آن جمع ببینم، اجازه بدهید نیایم.»

چاره‌ای جز قبول کردن نبود. چند دقیقه بعد زنگ زد که پسرم بابک خیلی دوست دارد بیایم. خوشحال شدم. فرمود: «به یک شرط می‌آیم. پرسیدم چه شرطی؟ فرمود می‌آیم دوستان رامی‌بینم اما برای افطاری نمی‌مانم.» در همان مراسم بعد از اینکه جایزه‌ای نگرفت به خلاف بعضی از نویسندگانی که رتبه‌ای همطراز او نداشتند ومع‌الوصف از نگرفتن جایزه لب‌های آویزان و چهره‌ای درهم داشتند باگشاده‌رویی فرمود: «من جایزه‌ام را از این ملت گرفتم. اینهایی که دوره‌ام کرده‌اند و با نگاهشان می‌نوازندم.» او امکان این را داشت که مصاحبه‌های آنچنانی کند، اسم و رسمش را هم داشت. فراوان هم پی این مهم بودند، می‌رفتند و می‌آمدند، واسطه می‌تراشیدند، چه از داخل وچه از خارج. اما او تن نداد و دیگرانی را هم که تن داده بودند سرزنش می‌کرد منتها آیا ما هم نسبت به او برخوردی از این دست کردیم؟!

بعد ادبی

محمود پیوسته و بی‌امان کار می‌کرد. عاشق کتاب و قلم بود و تا روزهای آخری که قدرت قلم زدن داشت با قلم عشق بازی می‌کرد. برای آن دسته از دوستداران جوان‌تر او می‌گویم که یکی از دلایل موفقیت

محمود همین پشتکار و عشق‌ورزی با قلم و کتاب بود. می‌گفت از صبح اول وقت که پشت میز می‌نشینم تا بعدازظهر یکسره کار می‌کنم و فقط برای ناهار بلند می‌شوم. بعد از ناهار قدری استراحت می‌کرد و دوباره کار. لذاست که مدار صفر درجه به آن درجه از قدرت و پختگی می‌رسد. به نظر می‌رسد اگر محمود فقط مدار صفر درجه را می‌نوشت کافی بود تا از نظر ادبی نویسندهٔ برتر این سرزمین باشد. در این اثر سه جلدی چند نکته قابل ذکر است:

اولا" شخصیتی در آن ساخته و خلق شده (نوذر) که نمونهٔ کامل شخصیت‌پردازی داستانی است. به استاد عرض می‌کردم هیچ شخصیتی در داستان‌ها به دقت، قدرت و ملموس بودن نوذر ندیده‌ام و از این جهت مثال‌زدنی است. استاد خندید و گفت خودم هم نوذر را خیلی داستانی می‌بینم.

ثانیا" کتابی به آن حجم اضافه ندارد. یا دست کم این بنده حس نکرد. سومین نکته اینکه رمان روایت روزگار انقلاب از منظر اوست. محمود آن دوره را چنین دیده است. جاهایی از داستان با عقیدهٔ بنده و امثال بنده همخوان نیست اما این به آن معنی نیست که محمود به عمد خواسته است انقلاب را تحریف کند. ضمن اینکه این تنها کتابی نیست که دراین‌باره نوشته شده و قرار نیست هیچ کتاب دیگری در این خصوص نوشته نشود و این تنها مرجع قضاوت باشد و دیگرانی را که انقلاب را ندیده‌اند به اشتباه اندازد. هم کتاب‌های دیگر نوشته شده، هم نوشته می‌شود و هم هر کتابی را اهل نظر نقد و بررسی می‌کنند و اشتباه‌های ادبی یا اجتماعی آن روشن می‌شود.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ کل آثار محمود باید گفت صاحب سبک بودن استاد است. به نظر می‌رسد اگر نوشته‌ای از او را بی‌اسم بخوانیم به راحتی می‌توانیم بگوییم این اثر از اوست یا نه و این توفیق نصیب هر هنرمندی نمی‌شود.

هیچ کس همچون او زبان جنوبی را صیقل خورده و هنرمندانه به کار نگرفته است . چنان‌که برخی از نویسندگان محلی‌نویس ناخودآگاه وتحت تأثیر او جنوبی می‌نوشتند حال آن‌که ممکن بود جغرافیایی داستان جنوب نباشد. به استاد می‌گفتم در خصوص شخصیت نوذر چنان قدرتمندانه عمل کرده‌اید که اگر قرار باشد حرف جدیدی به حرف‌های نوذر اضافه کنیم من خواننده بدون اینکه آن حرف یا حرف‌ها را خوانده باشم حتی می‌توانم بگویم نوذر چگونه حرف می‌زند و حرف مورد نظر را این طور ادا می‌کند.

خدمت استاد به زبان فارسی، گسترش، پویایی و زنده کردن زبان، خلق و کاربرد واژگان جدید یاغیرمرسوم از خدمات و ویژگی‌های دیگر اوست. خوشبختانه نویسندگان و شعرای جنوبی ایران کم نیستند، اینان در تصویر زندگی جنوب و اساسا" سبک جنوب هر کدام نقش داشته‌اند و دارند. اما سرآمد آنان احمدمحمود است. سهم چوبک ، آتشی، روانی‌پور، صفدری، عبداللهی، شریف و... محفوظ اما محمود، محمود است. با دقت، قدرت، پشتکار و صداقت خاص خود. روزی گفت صد و بیست صفحه از نوشته‌های کتاب تازه دست گرفته‌ام را پاره کردم و دور ریختم تا در بازنویسی و بازنگری امیدی به مراجعه به آن‌ها نداشته باشم و از نو خلق کنم. اگر این خصلت را با کار هر روز و پیوستهٔ او کنار جمله‌ای از نویسندهٔ دیگری بگذاریم فرق او و دیگران و همچنین رمز موفقیت محمود معلوم می‌شود. آن جمله این است که روزی نویسنده‌ای برای نشان دادن میزان زحمتش گفت من سه ماه آزگار روی این رمان کار کردم تا چاپ شده و شده رمان !!! بدیهی است وقتی سه ماه کار برای نشان دادن مشقت فراوان او برای تألیف یک رمان ذکر می‌شود معنای آن این است که برای نوشته‌های دیگر کمتر از سه ماه وقت گذاشته و تازه اهل اشارت می‌فهمند که همین سه ماه هم برای یک رمان یعنی چه! و شاید برای همین است که استاد معتقد است نویسندگی جان کندن است

و هیچ راه میانبری هم برای رسیدن به آن نیست. این را در جواب نویسندهٔ جوانی که به خدمت او آمده بود و پرسید رمز موفقیت چیست فرمود. به هر حال محمود رفت. اگر جامعه به او توجه و نظر داشت خود را محبوب وعزیز کرد و اگر بی‌توجه بود کم‌مقداری خود را نشان داد چرا که او به خوبی انجام وظیفه کرد و با کارنامه‌ای پر و یاد و اثری ماندگار رفت. تا بشریت وجود دارد آثار او زنده‌اند و رخ می‌نمایند چه ما بخواهیم و چه نخواهیم، چه خوشمان بیاید و چه نیاید. تاریخ دربارهٔ ما قضاوت خواهد کرد. امید است در قضاوت تاریخ و در پیشگاه نسل‌های دیگری که در راهند عملکرد ما چیزی برای دفاع داشته باشد.

بیاییم با خود و خدا خلوت کنیم. منظر فرهنگی‌مان را مرور کنیم. اگر درست عمل کرده‌ایم خدا را شکر گوییم که توفیق همیشه از اوست اما اگر نگاه یا عملمان غیرفرهنگی بوده است این شهامت را داشته باشیم که مردانه اعتراف کنیم اشتباه کرده‌ایم. اعتراف به خطا، خطاکار را کوچک نمی‌کند که بزرگ می‌کند. ضمن اینکه اگر به واقع به بیراهه رفته‌ایم مسیر را تغییر دهیم که اگر در «راه» نباشیم هر قدر برویم در واقع از مقصد دور شده‌ایم وبرگشت مشکل‌تر و زیان بارتر خواهد بود.

از خود بپرسیم آیا همچون محمد مصطفی (ص) پی هنرمندان مخالف (تازه اگر مخالف باشند) فرستاده‌ایم؟ اگر فرستاده‌ایم چقدر و چگونه و اگر نفرستاده‌ایم چرا؟ آیا پذیرفتن اهل قلم مخالف (حتی اگر مخالف باشد) به معنای ظرفیت بالا و نگاه پدرانهٔ حکومت به افراد خانوادهٔ خود نیست؟ آیا یقین داریم نگاه مهرآمیز به مخالف باعث جذب و حتی شرمندگی او نخواهد شد؟ آیا این سیرهٔ محمدی را تجربه کرده‌ایم و چون جواب نداده از آن روگردانده‌ایم یا اساسا" تجربه نکرده‌ایم؟

یک یادداشت کوتاه،

در مورد دو مطلبی که در پی این یادداشت آمده است، برای روشن شدن موضوع و اجتناب از این گونه معارضات رودررو، لازم می‌دانم به نکاتی که احیاناً رفع شبهه خواهند کرد، اشاراتی داشته باشم.

من قبل از هرچیز، به دلیل پنجاه سال دوستی تنگاتنگ و تلمذ مداوم در محضر احمد محمود، وظیفهٔ خود می‌دانم هرجا که مطلبی خلاف واقع در مورد او مشاهده کنم،- اگرچه نه تنها به قصد ادای دین، بلکه به حکم وظیفه و بیان واقعیت‌های قابل ذکر- چند سطری بنویسم تا اگر حرفی و موضوعی، و یا نکته‌ای تاریک مانده باشد، روشن شود و ذهن مخاطبان را به گمراهی نکشاند.

در مقالهٔ دوست نویسنده و بزرگوار من آقای محمد محمدعلی زیر عنوان «سایه به سایهٔ همسایه‌ها» مطالبی آمده است که متأسفانه باید عرض کنم که صد در صد واقعیت ندارد و نقل قولی است کاملاً خلاف واقع، و چه بسا مغرضانه. اما پیش از هر چیز لازم است که من ارادت خود را به آقای محمدعلی ابراز کنم و مراتب احترامم را به شخص ایشان اعلام نمایم.

گفتم نقل قولی است از کسی دیگر و چه بسا مغرضانه، چرا که ایشان از زبان شخصی به نام عبداللهی نقل قول کرده و احتمالاً نظر خود ایشان نباشد، و اما ای‌کاش آقای محمدعلی، آقای عبداللهی را با نام کوچکش هم معرفی می‌کرد تا لااقل دیگران بدانند که این روزنامه‌نگار و منتقد و ویراستار برجسته کیست و چگونه آدمی است!

تا آن‌جا که من خبر دارم شخصی به نام آقای اکبر عبداللهی که از قضا از دوستداران احمد محمود بود و تقریباً با او مراوده داشت، در سال‌های مورد نظر آقای محمدعلی، یعنی بین سال‌های ۵۱ تا ۵۴ در روزنامهٔ اطلاعات و مؤسسهٔ امیرکبیر کار می‌کرده، آن هم نه به عنوان

روزنامه‌نگار و منتقد و ویراستار برجسته، بلکه به عنوان یک نمونه‌خوان معمولی و غلط‌گیر مطبعه‌ای و نه بیشتر. و این آقای محترم نه روزی به کتابی نقد نوشته، و نه به قول خودش توانائی این کار را داشته و یا دارد. حالا اگر آقای عبداللهی دیگری است، همانطور که اشاره شد کاش نام کوچک او را هم می‌نوشت و از این سوءتفاهم پیش‌آمده جلوگیری می‌کرد. علاوه بر این، همانطور که همه می‌دانند و خود آقای محمدعلی هم بیشتر از دیگران می‌دانند پدیدهٔ ویرایش و ویراستاری در کشور ما فوق‌العاده تازه و نوپاست، چندان‌که گمان نکنم عمر آن از ۱۵ سال بیشتر باشد و این موضوع در سی سال قبل، اصلاً مرسوم نبوده است.

مضافاً این‌که بنا به فرمایشات دوست نازنینم جناب آقای دکتر ابراهیم یونسی که در تمام مراحل چاپ «همسایه‌ها» ناظر و شاهد بوده، حتی یک کلمه از آن عوض نشده و در این خصوص، آقای رضا جعفری- فرزند مدیر محترم مؤسسهٔ امیرکبیر- که در آن زمان مدیریت مؤسسه را به عهدا داشته، می‌تواند شاهد خوبی برای این مدعا باشد.

به هرحال آنچه که به نام همسایه‌ها منتشر شده دقیقاً نثر درخشان و «شسته و پاکیزه» خود احمد محمود است و هیچ کس در آن دخالتی نداشته است. و به نظر من برای اثبات این مدعا، نیاز به هیچ ادله و براهینی نیست، چرا که آنچه عیان است چه حاجت به بیان است. هرکس می‌تواند به راحتی نشانه‌های نثر همسایه‌ها را در آثار منتشر شدهٔ قبل از آن مشاهده کند.

در ضمن، من از میان حدود یکصد نامه‌ای که از او دارم، دو نامه را برای نشان دادن نثر درخشان و خصوصاً دقت و وسواس او را در مورد همسایه‌ها انتخاب کرده‌ام تا ثابت شود که نثر احمد از همان اوایل کار نویسندگی‌اش «شسته و پاکیزه» بوده است.

تاریخ‌های این دو نامه ۱۳۴۳/۲/۲۰ و ۱۳۴۵/۳/۲۴ است که در این مجموعه عیناً کلیشه شده و به چاپ رسیده است.

سایه به سایهٔ همسایه‌ها
محمد محمدعلی
ماهنامهٔ کارنامه
شمارهٔ ۳۱
آبان ۱۳۸۱

احمد محمود را نه با مجموعه داستان‌هایش مثل زائری زیر باران و پسرک بومی و... بلکه با شاخص‌ترین اثرش رمان همسایه‌ها باور کردم. این رمان در سال ۱۳۵۳ چاپ شد و نثر شسته و پاکیزه و متن بی‌غلط چاپی‌اش توجهم را جلب کرد. بعد اولین مجموعه داستان خودم «درهٔ هندآباد گرگ داره» منتشر شد و طبعاً" در مقایسه با همسایه‌ها در سطحی نازل قرار گرفت و باعث شرمندگی‌ام بود و گو که احمد محمود نویسنده‌ای سرشناس بود و من به قول معروف تازه می‌آمدم که جایی باز کنم. ولی خوب به هر حال مدعی هم بودم و آن زمان هم آرزو بر جوانان عیب نبود و حالا هم نیست.

آن زمان هم منتقدان دربارهٔ جوآن‌ها کمتر دست به قلم می‌بردند. ارتباط‌ها هم البته کمتر بود. این همه پاتوق و جلسات داستان‌خوانی و نهادهای جایزه دهنده هم نبود. اگر به محفل کافه نادری و فردوسی یا قهوه‌خانهٔ گل محمد راهی نداشتی کلاهت پس معرکه بود و بود تا آن که برحسب تصادف یکی از روزنامه نگاران (آقای عبدالهی) در روزنامهٔ اطلاعات دربارهٔ مجموعه داستان من یادداشتی قلمی فرمود. دریغ و افسوس خودم بابت سهل‌انگاری‌ها و زخم‌های عمیق و تیغ تیز ادارهٔ سانسور کم بود، نقد عبدالهی هم بار گرانی شد بر دوش که نمی‌توانستم

پائینش بگذارم. یک ماه تب کردم. دچار یأس و دلمردگی شدم. هرچه خالد [قهرمان تریولوژی احمد محمود] و بلورخانم رنگ و جلای بیشتر و واضح‌تری می‌گرفتند، قهرمانان و شخصیت‌های داستان‌های خودم از رنگ و رو می‌افتادند. تا آن که باز هم بر حسب تصادف عبدالهی روزنامه‌نگار و منتقد من دوست یکی از همکاران اداره درآمد و خواهش شد بیاید اداره تا ببینیم چگونه بوده است که هیچ یک از ترفندهای کلامی و تکنیکی من در آن مجموعه داستان به چشم ایشان نیامده است و... برایش چای آوردم و تازه متوجه شدم او علاوه بر روزنامه‌نگاری جزو ویراستاران برجستهٔ ناشر همسایه‌ها است.

صحبت که گل کرد، یا کرک انداخت، در بین صحبت رسیدیم به نثر زیبای همسایه‌ها. در واقع او به طور چشم‌گیری بی مقدمه یا بی هیچ بهانه از نثر همسایه‌ها تعریف می‌کرد که دهان مرا ببندد که بسته بود. اما نکته‌ای گفت و آن این که بیش از یک سال خورشیدی او و سه نفر از دیگر ویراستاران برجسته انتشارات امیرکبیر روی همسایه‌ها کار کرده‌اند. جمله جمله‌اش را بارها خوانده‌اند و احمد محمود با اکثریت قریب به اتفاق پیشنهادهای آن چهار تن موافقت کرده است.

نشست آموزنده‌ای بود، نمی‌دانستم تمامی ناشران معتبر جهان ویراستار دارند و نویسندگان سرشناس از همینگوی گرفته تا دیگران و دیگران غالبا" کت‌بسته در اختیار سرویراستار ناشر خود می‌نشینند و زانو می‌زنند. امروز هم این رسم تا حدودی بین برخی از ناشران با فرهنگ ما جا باز کرده است. شاید احمد محمود جزو اولین کسانی بود که از منیت نویسنده بودن خود پایین آمد و بی هیچ پرده‌پوشی پذیرفت که ویراستارانی را در کنار خود تحمل کند. او به واقع به اثری می‌اندیشید که قرار بود هزارها هزار خواننده داشته باشد یا نه، به احترام آن هزار هزار یا حتی یکی دو هزار خوانندهٔ اثرش، کلاهش را از سر برداشت.

آن روز پس از صحبت با آن منتقد گرامی جان تازه‌ای گرفتم. دانستم نوشته پس از بیرون آمدن از زیر دست نویسنده دیگر مال خودش نیست. اما افسوس که گاهی یادمان می‌رود چه آموخته‌ایم. شما نگاه کنید به آثار پس از همسایه‌ها...

هر مجالی مغتنم نیست

مهدی قریب

ماهنامه کارنامه

شماره ۳۳

اسفند ماه ۱۳۸۱

آقایان! بعد از سلام سطح کیفی قابل قبول نشریه کارنامه‌تان را، وظیفه گران و خطیر فرهنگی‌تان را در این خلأ عظیم فکری موجود ارج می‌نهم و دستتان را می‌فشارم. اما بعد، شماره ۳۱ کارنامه را که بخشی از آن در رثای زنده‌یاد احمد محمود داستان‌نویس نادرالمثال روزگار ما بود، دیدم. خسته نباشید اجرتان مأجور و سعی‌تان مشکور بادا! در میان همه آن مطالبی که دربارهٔ جنبه‌هایی مختلف از زندگی و آثار محمود نوشته شده اما مقاله‌ای هست با عنوان «سایه به سایهٔ همسایه‌ها» به قلم آقای محمد محمدعلی. این نوشته در حقیقت شگفت زده‌ام کرد به دو دلیل: اول این که در همه جای دنیا رسم است که در تجلیل یا در رثای یک شخصیت معروف و یا حتی غیرمعروف معمولا" از فضایل اخلاقی و احیانا" محاسن هنری یا ادبی آثار او سخن به میان می‌آید. من شخصا" فکر نمی‌کنم که یک چنین مجال‌هایی برای طرح برخی اختلاف سلیقه‌ها و تفاوت دیدگاه‌ها مناسب باشد و دوم این که از نشریه‌ای وزین مانند کارنامه که در کارنامه آن اتکاء به مبانی و اصول علمی مستند نویسی حرف اول را می‌زند بعید است نوشته‌ای را به چاپ برساند که در مضمون و روح کلی آن به جز وجود تنافر با اصول اخلاقی مدعاهایی باشد که در بهترین حالت و با حداقل توقع نیاز به اثبات دارد. این هم

علی‌الظاهر باید از مقوله همان پدیده‌های عجیب و غریب این روزگار وانفسا باشد که به انگیزهٔ تکریم و تجلیل از خاطره یک نویسنده مطرح و فقید می‌کوشیم اولاً خودمان را بیشتر به رخ بکشانیم و ثانیاً منویات نهفته خود را به تلویح و آن هم با نقل قول‌هایی بی‌اعتبار از این و آن بروز دهیم. اگر مدح شبیه به ذم آقای محمدعلی تعریضی نهفته و رندانه به دوست درگذشتهٔ ما انسان نیک و نویسنده شایان تحسین، زنده یاد محمود نبود، اگر امکان این وجود نداشت که بازکاوی برخی از مدعاها و قول‌های مطروحه در این نوشته برای خوانندگان شما تا اندازه‌ای مفید فایده باشد؛ و سرانجام اگر در این زمانهٔ جفاکار، به جای این‌که یوستمان کلفت شود پوست نازک‌تر می‌شدیم، می‌شد این مطلب را نیز مانند بسیاری مطالب دیگر به سکوت برگزار کرد که بی‌گمان این نیز بگذرد.

باری، آقای محمد محمدعلی در «سایه به سایهٔ همسایه‌ها» نوشته‌اند که در سال ۱۳۵۳ رمان «همسایه‌ها» اثر احمد محمود را خواندند و «نثر شسته و پاکیزه و متن بی‌غلط چاپی‌اش» توجهشان را جلب کرد. ایشان سپس با فروتنی اعتراف می‌کنند که خواندن این رمان باعث می‌شود مجموعه داستان خودشان که به تازگی منتشر شده از چشمشان بیفتد (چرا؟ فقط به خاطر یک نثر شسته و پاکیزه و متن بی‌غلط چاپی؟!) از بد یا نیک روزگار در همین موقع نیز نقدی که روزنامه نگاری به نام عبداللهی [کدام عبداللهی؟ هرمز؟] در روزنامهٔ اطلاعات بر داستان ایشان نوشته و از آن ایرادهای زیادی گرفته مزید علت می‌شود و این‌ها همه «باری گران شد بر دوش» ایشان و سبب شد «دچار یأس و دلمردگی» شوند. به علت این تألمات «یک ماه تب» می‌کنند به ویژه این‌که به تدریج هرچه قهرمانان همسایه‌ها در نظر ایشان رنگ و جلای بیشتر و واضح‌تری می‌گرفتند، قهرمانان و شخصیت‌های داستان‌های خودشان کم‌رنگ‌تر می‌شدند. دست بر قضا ایشان بالاخره موفق می‌شوند آقای عبداللهی ایرادگیر را ملاقات کنند. آقای عبداللهی که اتفاقاً از برجسته‌ترین

ویراستاران (مدعا؟) انتشارات امیرکبیر بوده‌اند نخست از «همسایه‌ها» خیلی خیلی تعریف و تمجید می‌کنند و سپس اظهار می‌دارند که بله «همسایه‌ها» را من و دو سه نفر دیگر از برجسته‌ترین ویراستاران (مدعای دیگر؟) به مدت یک سال ویرایش کردیم و محمود نیز با همهٔ اصلاحات ما موافقت کرد. (مدعای سه دیگر) مشارالیه در نهایت نتیجه می‌گیرد این «همسایه‌ها»یی را که می‌بینید و من دارم از آن تمجید می‌کنم در واقع حاصل تلاش یک سالهٔ من و چند تن دیگر از ویراستاران است و به زبان بی زبانی یعنی این که این «همسایه‌ها» غیر از آن « همسایه‌ها»ست و باقی قضایا. آقای محمدعلی هم که تا آن موقع نمی‌دانسته‌اند ویرایش کار بسیار پسندیده و لازمی است حالا با سخنان آموزندهٔ آقای عبداللهی توجیه می‌شوند و ویراستار برجسته و محترم هم که متمعی مستعد و آموزش پذیر برابر خود می‌بیند به ذوق می‌آید و داد سخن می‌دهد که ای بابا این که چیزی نیست حتی نویسندگان سرشناس از همینگوی گرفته تا دیگران و دیگران (این دیگران دومی به معنی «خیلی دیگران» است و جای چون و چرا باقی نمی‌گذارد!) غالبا" کت بسته در اختیار سر ویراستاران خود می‌نشینند (در اختیار کسی نشستن؟ کذا فی الاصل) و زانو می‌زنند» سپس نتیجه می‌گیرند که (البته در اینجا من نفهمیدم آقای عبداللهی در آن روز این نتیجه را گرفته‌اند یا آقای محمدعلی در امروز به این نتیجه رسیده‌اند. شاید احمد محمود جزو اولین کسانی بود که از منیت نویسنده بودن خود پایین آمد و بی هیچ پرده‌پوشی پذیرفت که ویراستاران را در کنار خود تحمل کند (این هم یک مدعای دیگر! البته این یکی دیگر در صورت اثبات شدن استثنا" به نفع محمود است.)

در حقیقت، همان‌طور که آقای محمدعلی نیز از قول آن ویراستار، به راستی، اشاره کرده‌اند وقتی نویسنده‌ای با عظمت و شهرت همینگوی، البته نه کت‌بسته و دو زانو نشسته- می‌گوید که اگر ویراستار آثار من نبود، من هرگز همینگوی نمی‌شدم. زمانی که استاین بک اعتراف می‌کند

فصل های سوم و چهارم «خوشه‌های خشم» را به توصیهٔ ویراستارم به کلی زیر و رو کردم و یا وقتی تنسی ویلیامز ادعا می‌کند که حتی نام نمایشنامهٔ «شب پوکربازی» من به پیشنهاد ویراستار کتاب تبدیل به «اتوبوسی به نام هوس» شد و همین تغییر خشک و خای نام نمایشنامه، عامل مهمی در موفقیت و شهرت اثر گردید و قس علی هذا، پس همه ما باید هم در برابر نقش قاطع و بعضاً" تعیین کننده ویراستاران اهل و باذوق، به احترام کلاه از سر برداریم، در این واقعیت جای کمترین تردیدی وجود ندارد. ایراد من به نقش ضروری و لازم ویرایش «همسایه‌ها» یا هر اثر دیگر نیست. در چند و چونی، حد و حدود و صحت و سقم مدعاهایی است که در مواردی خاص مطرح می‌شود. دربارهٔ «همسایه‌ها» باید گفت آیا آقای عبداللهی و دیگران، مجموعه داستان‌های کوتاه محمود مثلاً" «غریبه‌ها و پسرک بومی» یا «زایری زیر باران» را نیز که سال‌ها قبل از «همسایه‌ها» منتشر شده و به لحاظ ساختار نثر و زبان مشابه آن است بدین شکل ویرایش کرده‌اند؟ آیا نثر و احیاناً" زبان رمان های «داستان یک شهر»، «زمین سوخته» و بعدتر «مدار صفر درجه» که مهر زبان و نثر محمود را بر پیشانی دارند حاصل ویرایش همان‌ها و یا کسان دیگری بوده است که یا آقای عبداللهی و همکاران برجستهٔ ایشان از دید ذوق و نگرش هنری و سواد ادبی کاملاً" یکسان بوده‌اند؟ اگر چنین نباشد که مسلماً" هم نیست و خود آقای محمدعلی نیز در پایان مقالهٔ خود آن‌جا که با افسوس عدم آموزش‌پذیری محمود را در آثار بعدی‌اش به دلیل استفاده نکردن از تجربه ویرایش «همسایه‌ها» مورد ایراد قرار داده‌اند، همین نظر را دارند، پس ناچاریم بپذیریم یا احمد محمود به رغم نظر آقای محمدعلی آموزش‌پذیرترین آدم روی کرهٔ زمین بوده است که با رؤیت متن ویرایش شدهٔ همسایه‌ها به یکباره «سبک و سیاق مألوف چندین و چند سالهٔ خود را به کناری نهاده» و «نثر شسته و پاکیزه» ویراستاران برجستهٔ امیرکبیر را در آثار بعدی‌اش نصب‌العین قرار

داده است و آقای محمدعلی که نثر همسایه‌ها را پسندیده و این‌ها را نپسندیده صاف و پوست کنده دارد لج بازی می‌کند و یا این‌که داستان ویرایش همسایه‌ها به این شوری که آقای محمدعلی نقل کرده‌اند نبوده است!

می‌توان سبک و شیوهٔ نگارش و اصولا" منطق زیبایی‌شناختی یک نویسنده را قبول نداشت این امر نه تنها مذموم نیست که اصلا" بسیار ضروری و لازم است. رشد و شکوفایی هر پدیدهٔ ذهنی و به ویژه هنر و ادبیات از دل حضور این تضارب آراء و تقابل دیدگاه‌ها می‌جوشد و می‌بالد، حتی اگر هم این تقابل و تفاوت نظرگاه‌ها در جایی مثل کشور ما بعضا" به شائبهٔ تنگ نظری‌ها و باندبازی‌ها آلوده باشد، باز هم مطرح ساختن آنها بی‌فایده نیست.

آقای محمدعلی مقالهٔ تجلیل از احمد محمود را با این عبارت به زیور طنز و تلویح آراسته و به پایان رسانده‌اند: «آن روز پس از صحبت با آن منتقد گرامی جان تازه‌ای گرفتم دانستم نوشته پس از بیرون آمدن از زیر دست نویسنده دیگر مال خودش نیست اما افسوس که گاهی یادمان می‌رود چه آموخته‌ایم شما نگاه کنید به آثار پس از همسایه‌ها»

این فراز پایان حاوی نکاتی آموزنده و جالب توجه است که حیف است به آن اشاره نکنم.

۱- نویسنده گرامی «سایه به سایه» ظاهرا" مفهوم و شأن این مبحث مهم در نقد ادبی را که معتقد است «نوشته پس از بیرون آمدن...» بد فهمیده‌اند. جدا شدن یک اثر ادبی از آفریننده‌اش پس از چاپ اثر، در حقیقت بیانگر قطع ارتباط زیبایی شناختی اثر با خالق اثر به لحاظ تمامیت و کلیت ساختاری است. آثار ادبی و هنری، پس از نشر در جامعه و حضور در میان مخاطبان خود از دید فرم، مضمون و ساختار، دیگر واجد هویتی مستقل و منتزع از ذهن آفریننده‌اش است. این فرایندی مطلقا" زیبایی‌شناختی است که حتی ویرایش احتمالی نثر را دربرمی‌گیرد.

آیا در میان تمام آثار داستانی مطرح و ماندنی جهان می‌توان اثری را سراغ کرد که به لحاظ وجود اختلاف‌های جزئی در نثر نیز که این یک عناصر داستانی‌ای است که به رغم زبان با واسطه با منطق زیبایی شناختی نویسنده آن هم پیوند است و نه بی‌واسطه دو متن متفاوت از آن وجود داشته باشد با فرض این که چنین ویرایشی با این حد و حدود که آقای محمدعلی مدعی آن هستند در همسایه‌ها صورت پذیرفته باشد که من با توجه به سیرهٔ ادبی محمود در آن شک دارم- این کار جدا از نویسنده شکل نگرفته و مرحله‌ای بیرونی از روند آفرینش نبوده است- تعاطی نظرها وآراء میان ویراستار با نویسنده داستان و نه مقاله یا یک کتاب علمی و حتی ادبی تحقیقی تا زمان تکوین نهایی اثر، موتری درونی است و نه بیرونی، آن‌چنان که ظاهرا" از نوشته‌های محمدعلی مستفاد می‌گردد نثر و زبان محمود از همسایه‌ها تا «مدار صفر درجه» (۱۳۷۹-۱۳۵۳) واجد آن‌چنان تشخص و انسجامی بوده است (نثر و زبان درخت انجیر معابد به کلی با آثار دیگر محمود تفاوت دارد) که یا باید پذیرفت این همه مطلقا" نتیجه سبک و سیاق نویسنده‌اش بوده است و یا این‌که ویراستارانی از قبیل آقای عبداللهی در طی ۳۸ سال همهٔ آن‌ها را بر مبنای یک نگرش معین و یا الگوی واحد ویرایش کرده‌اند.

بدیهی است که آثار محمود و به ویژه رمان‌هایش مانند اکثر قریب به اتفاق آثار داستانی دیگر از لغزش‌های فنی، صناعی و موضوعی کوچک و حتی بزرگ خالی نیست. خود من در کتاب بررسی و نقد آثار چند تن از نویسندگان معاصر ایران که در آستانهٔ چاپ است به برخی از این لغزش‌ها اشاره کرده‌ام.

جالب این‌که یک‌بار که برخی از این ایرادها را با خود محمود درمیان گذاشتم و از او خواهش کردم در صورتی‌که با آن هم‌رأی است، در چاپ‌های بعدی کتاب‌هایش این ایرادها را اصلاح کند، او با این‌که با

تمـام نظـرهای من موافق بود به هیچ وجه زیر بار تصحیح این موارد نرفـت.

محمـود اولا" بر این باور بود که هرکدام از این کتاب‌ها با وجود همهٔ این ایرادها حالا دیگر متن مـستقلی است که او نه می‌خواهد و نه می‌تواند بـا اصـلاح آن‌هـا موافقـت کـرده و در نتـیجه متـن دومی بسازد و ثانیا"، درست یا نادرست با ذهنیت رتوش شدهٔ یک نویسنده یا هنرمند رو به رو باشـد و طـرح این ایرادها نه در حیطهٔ آفرینش ادبی و هنری که در حوزهٔ نقد قرار دارد.

اعتقاد محمود حداقل در مورد اول در حقیقت مصداق دقیق و درست همـان تـئوری جـدا شـدن اثر از خالق اثر است که من در آن زمان درک درسـتی از آن نداشتم و آقای محمدعلی امروز به نوعی دیگر به استنباطی غلط از آن رسیده است.

۲- نویسندهٔ «سایه به سایه...» همسـایه‌ها را به دلیل «نثر شسته و پاکیزه و متـن بـی‌غلـط چاپـی‌اش» پـــندیده امـا آثار بعدی محمود را نپسندیده اسـت. همـان‌طـور کـه پـیش‌تـر هم گفتم لابد رد یا قبول یک اثر ادبی یا هـنری و نقـد آن نـه تنها ناپسند نیست بلکه بسیار هم ضروری و سازنده اســت و آقـای محمدعلی یا هرکس دیگری می‌تواند یک اثر را بپسندد یا نپسـندد و ای بسـا دلیلـی هم برای این کار خود نیاورد. لیکن وقتی کسی برای چندی و چگونگی پسند خود دلیل می‌آورد و فی‌المثل کتابی از یک نویسـنده را فقـط با توجه به نثر شسته و پیراستگی آن از غلط‌های چاپی ملایـم طبع خود می‌بیند اما آثار بعدی همین نویسنده را که حداقل برخی از آن‌هـا بـه لحـاظ ایـن مختصات معین از تشخص و برجستگی بیشتری بـرخوردار اسـت، نمـی‌پسندد، خواه ناخواه باید اندیشید که دارد صاف و سـاده نقیضـه‌گویی می‌کند و پـسند و عدم پسند ایشان در هرحال مبتنی بر دلایل دیگری است که شاید صلاح ندانسته‌اند به آن اشاره کنند.

دوستان ارجمند کارنامه ! از این که مقدمه از ذی مقدمه طولانی‌تر شد امید عفو دارم. برای جبران این زیاده‌نویسی مطلبم را با نقل قولی از زنده‌یاد گلشیری نویسندهٔ بزرگ و مطرح معاصر حسن ختام می‌بخشم. او در جایی نوشت : «نویسنده مجبور است بنویسد تا به پردهٔ غیب نرود» و من جسارتا" بر جملهٔ او می‌افزایم که: «گاه نیز نوشتن نویسنده‌اش را به پردهٔ غیب می‌برد» اگر البته فراموش کند که هر سخن جائی و هر نکته مقامی داردا[1]

[1] دربارهٔاین دو مورد و نیز دربارهٔ چندی و چونی مراحل چاپ «همسایه‌ها» در سال ۱۳۵۳ می‌توان از دو تن دیگر از دوستان قدیمی و بسیار نزدیک زنده یاد احمد محمود، یعنی آقایان ابراهیم یونسی و هوشنگ عاشورزاده که کاملا" در جریان کار قرار دارند نیز، استفاده کرد.

گفت‌وگویی با احمد محمود[1]

خسرو باقری
ماهنامهٔ چیستا
شمارهٔ ۱۹٤ و ۱۹۵
دی و بهمن ۱۳۸۱

به مناسبت چهارم دی ماه ۱۳۱۰، روز تولد زنده یاد استاد احمد محمود

مردن عاشق نمی‌میراندش در چراغ تازه می‌گیراندش

این گفت‌وگو در پاییز سال هفتاد و هشت انجام شد و قصد آن بود که تداوم یابد... و اکنون با دریغ منتشر می‌شود.

• تشکر که بر خلاف میل درونی خود خواهش ما را پذیرفتید

❑ **احمد محمود:** انجام این گفت‌وگو از نظر حسی، عاطفی برای من قدری مشکل است.

دوستان زیادی علاقه‌مند بودند گفت‌وگویی بکنند، منتها طبیعتم این طور است، نمی‌دانم نمی‌خواستم، دلم نخواسته صحبت بکنم و نکردم. به استثنای یک مورد. منتها حالا دیگر جناب شهریاری هستند، شما هستید، نمی‌شود به آقای شهریاری گفت نه. این است که سعی می‌کنیم به هر جهت به هر کیفیتی که شده است ترتیب این گفت‌وگو را بدهیم، شما خبرنگار نیستید سابقهٔ گفت‌وگو ندارید در حقیقت حرفه‌ای نیستید، من

---

[1] با سپاس از سرکار خانم ژاله صمدی

هم به دلیل نداشتن گفت‌وگوهای این جوری، حرفه‌ای نیستم. یعنی هر دو در حقیقت مثل هم هستیم.

● چه شد که نویسنده شدید؟

☐ **احمد محمود:** خوب این یکی از همان سؤال‌های تکراری است (با خنده) من باید بگویم، خوب جوان بودم، علاقه‌مند به ادبیات و به شعر و به کتاب. بعد یواش یواش... نه این مسایل نیست اصلا"، علاقه‌مند به کتاب بودم، کتاب هم می‌خواندم، هیچ نمی‌شود گفت چه شد که این طور شد علاقه داشتم به کار نوشتن. از جوانی هم می‌نوشتم، شرایط ما به گونه‌ای است که آدم به آن جایی که دلش می‌خواهد نمی‌رسد، من می‌خواستم سینماگر بشوم، سینما را خیلی دوست داشتم. اگر وضع بسامانی بود و یا من وضع بسامانی می‌داشتم، بی‌تردید سینماگر می‌شدم. منتها کار سینما کار فردی نیست. کار گروهی است کار دشواری است، آدم باید تعلیم ببیند، من در این فکر بودم که به خارج بروم درسش را بخوانم. ولی نشد، هزار سنگ پیش پای آدم هست که آدم را به جهت‌های مختلف می‌کشاند. این حس در من بود. این حس کار سینما، در من بسیار زیاد بود. خلق یعنی اظهار درون خود، وقتی آن جا نشد جهت دیگری پیدا کرد. به طرف نوشتن که فردی است و هزینه‌ای ندارد، رفتم. لزومی نداشت که من درسش را بخوانم، دانشگاه ما که این چیزها را نداشت این چیزها را حالا هم ندارد، اگر هم می‌داشت به درد بخور نبود. پس من باید خودم شروع می‌کردم، یک امر فردی که باید خودم تلاش می‌کردم، و شروع کردم و تلاش کردم و بعد به تدریج همین طوری شد که تا امروز شده است. حس هنری در من بیشتر به طرف سینما بود، خیلی‌ها به من می‌گویند در کارهایت برش‌های سینمایی هست. شاید این برش‌های سینمایی همان حس و حال و روحیه‌ای است که من برای سینما داشتم و هنوز هم دارم.

● ٦٠ سال پیش شما در اهواز بودید؟

❑ من در اهواز بودم. بله، سینمای صامت را در اهواز دیدم، شرکت نفت فیلم نشان می‌داد. من حالا می‌گویم ۶۰ سال، شاید ۶۰ سال دقیق نباشد ولی اولین فیلم ناطقی را که دیدم یادم هست فیلم «دختر لر» بود یا «جعفر و گلنار». معروف است به «جعفر و گلنار» حدود ۱۲ سالم بود، اکنون ۶۸ سال دارم، حدود ۵۵ سال پیش.

• اولین فیلم فارسی هم بوده است؟

❑ **احمد محمود:** من بعد از آن فیلم دیگری دیدم به نام «زندانی امیر» که وقتی تاریخ سینما را می‌خوانم نام آن را نمی‌بینم.

• آن وقت شما با خانواده رفتید یا مثل همهٔ جوان‌ها با دوستان؟

❑ **احمد محمود:** با دوستان ۱۰-۱۲ ساله بودیم با هم رفتیم- اولین فیلم را که دیدم، ۳ بعد از ظهر، روز جمعه بود (با خنده) با دوستان رفتیم سینما. بلیطش هم یادم می‌آید یک ریال بود.(با خنده)

• چطور شد که شما نویسنده شدید، نویسندهٔ داستان‌هایی مانند همسایه‌ها، داستان یک شهر، تا می‌رسیم به مدار صفر درجه. خوب در همهٔ این‌ها گرایشی هست نسبت به احقاق حقوق مردم فقیر، گرایشی در آن‌ها هست به سمت آزادی مردم، به سمت پیشرفت کشور چطور؟ نه یک نویسندهٔ ماجرایی، که داستان‌های ماجرایی یا پلیسی می‌نویسد به احتمالی آن موقع‌ها بیشتر مرسوم بوده!

❑ **احمد محمود:** زندگی من، زندگی خانوادگی من، زندگی اجتماعی من، شهر من،... شرایطی که در آن زندگی می‌کردم، در مسیری که یک نویسنده انتخاب می‌کند این‌ها همه موثر بود. شاید اگر من در خانواده‌ای مرفه و راحت زندگی می‌کردم، با تحصیلات عالی و این حس نوشتن را هم می‌داشتم، می‌رفتم به مسیری که فرض بفرمایید دیگران رفتند کسانی مثل «حجازی»، «دشتی» و غیره. شرایط اجتماعی روی هر نویسنده اثر می‌گذارد. نمی‌خواهم این را بگویم که من می‌خواستم از حقوق مردم دفاع بکنم. این‌ها خمیره‌ای بوده که من در آن شکل گرفتم.

یعنی شرایط زندگی اجتماعی من، طوری بوده که این‌ها بخشی از وجود من شده، اجزای من شده. اجزای وجودی من. حالا که من جهت پیدا می‌کنم به طرف یک حرکت، به طرف یک کار، خوب این‌ها بروز می‌کنند. همین است که موجب می‌شود داستان‌هایی بنویسم متفاوت با داستان‌هایی که شما به آن‌ها اشاره کردید. جنجالی و ماجرایی وعشقی و نمی‌دانم، از این چیزها که نوشته می‌شد و به اصطلاح شکلی از کار نوشتن است؛ من آن‌ها را نفی نمی‌کنم. چون هر کدام مسأله‌ای است به جای خودش. سرزمین جنوب به دلیل وجود نفت قدری با جاهای دیگر متفاوت است. این‌ها همه اثر می‌گذارد. یعنی نه تنها روی من، روی هر کسی که این حس وحال را داشته باشد و به نیت نوشتن حرکت کند، در شهر ما، در اهواز یا در آبادان، هر کدام از این بچه‌هایی که قلم به دست گرفتند، در همین مسیر حرکت کردند. چون خاستگاه‌هاشان طوری بوده که این‌ها را این جوری حرکت داده.

● آقای محمود، شما متولد چه سالی هستید؟

❑ **احمد محمود:** متولد ۱۳۱۰؛ این نیست که من آمدم، نشستم، فکر کردم، انتخاب کردم که قلم بردارم به دفاع از آزادی، به دفاع از کارگر، قلم بردارم به دفاع از پیشه و... نه این‌ها نبوده، جهت پیدا کردم به طرف نوشتن، چیزی که این حس و حال من را حرکت داده به طرف نوشتن، آن شرایط اجتماعی، آن زندگی، آن سیاست خاصی که حاکم بر جنوب ما بود، این ها همه اثر گذاشته و شده است این شکلی که شما می‌بینید و متمایزش می‌کنید با بعضی کارهای دیگر. این است والا این که بنشینم، تصمیم بگیرم،... نه به هیچ رو.

● احساس می‌کنم، درست شما در زمان‌های به دنیا آمدید و جوانی شما در دوره‌ای گذشته که جنگ جهانی دوم با پیروزی متفقین خاتمه پیدا کرده است. یعنی در واقع، نیروی مظلومان جهان برای اولین بار جایی توانسته بود نفسی بکشد و بگوید که من هستم. درست تحت تأثیر

آن جریان که جریانی جهانی بود در داخل هم این امکان پیدا شد که برای اولین بار در تاریخ کشورمان، طبقات محروم هم از درون خودشان نویسندگان و هنرمندانی پرورش بدهند که آن‌ها همان‌گونه که شما می‌فرمایید بر مبنای شرایط زندگی خودشان، نه به شکل مکانیکی و نه بر مبنایی که تصمیم گرفته باشند، در واقع همراه آن مردمی که در آن دورهٔ تاریخی بلند شده بودند که از حقوق خودشان دفاع بکنند، این‌ها هم روشنفکران وابسته به آن طبقه بودند که...

❑ **احمد محمود:** خوب، نمی‌شود این را منتفی کرد. اما این جوری هم نمی‌شود بررسی‌اش کرد. به این سهولت، به این سادگی. ولی این که این حرکت در مملکت ما موجب یک حرکت طبقاتی، طبقاتی حالا اسمش را نگذاریم، موجب حرکتی شد که مردم می‌خواستند، عدالت و آزادی را به دست آورند، خوب بله، من هم زیر نفوذ آن بودم. هیچ تردیدی در آن نیست. من جوان که بودم وابسته به سازمان جوانان توده بودم وقتی می‌گویم شرایط اجتماعی، این تأثیرش را بر من می‌گذارد دیگر. این تأثیر را بر من گذاشته خوب این ها تأثیر گذار است.

• بله، درآن دوران حداقل این تنها جریانی بوده که به سمت طبقات محروم گرایش داشته است.

❑ **احمد محمود:** خوب بله، تنها جریانی بود که این جوری بود. بله. تنها حزبی بود که به این طرف حرکت می‌کرد. حالا صرف‌نظر از حرف‌هایی که می‌زنند، آن بحث دیگری است که باید جای دیگر تکلیفش روشن بشود. نویسندگانی که از درون این جریان پیدا شدند، همین گونه می‌اندیشیدند، شما نگاه کنید... بیشتر کسانی که عضو این سازمان بودند، و بعد قلم به دست گرفتند، این نوع تفکر را داشتند: حالا با کم و بیش اختلاف. البته جدا بکنیم کسانی را که حالا بریدند، جدا شدند، نپسندیدند یا مخالفت کردند، آن‌ها مسیر دیگری رفتند ولی

آن‌هایی که در این تفکر باقی ماندند، حتی اگر جدا شدند باز بخشی از این اندیشه را حفظ کردند که روی کارشان تأثیر گذاشت.

• آقای محمود، وقتی جوان بودید، تحت تأثیر چه نویسنده‌ای بودید؟

❑ **احمد محمود:** وضع ما جوان‌ها با جوان‌های امروز خیلی متفاوت بود. امروز جوان‌هایی که دست به قلم می‌برند امکانات زیادی دارند. حداقل امکان آن‌ها این است که چهار تا نویسنده هست، می‌روند پیش‌شان می‌نشینند، صحبت می‌کنند داستان‌شان را می‌برند می‌دهند آن‌ها هم می‌خوانند، اظهار نظر می‌کنند.

• بله، کلاس‌های قصه نویسی هم تاحدودی هست.

❑ **احمد محمود:** زیاد هست. ما این‌ها را نداشتیم. در شهرستانی زندگی می‌کردیم که این چیزها نبود. تنها، روزنامه داشت. روزنامه و کتاب که از مرکز می‌آمد.

• شما در اهواز ساکن بودید؟

❑ **احمد محمود:** در اهواز زندگی می‌کردم، بله. مدت کوتاهی آبادان هم بودم. شاید اولین آثار جدی را که خواندم، کارهای «هدایت» بود. پیش از آن، ۱۴-۱۵ سالم که بود، کارهای «محمد مسعود» را می‌خواندم. همان روزنامه‌نگار معروف، سه چهار تا کتاب منتشر کرده بود که چون آتشین و تند و تیز بود، ما می‌پسندیدیم. وابستگی به هیچ، حزبی، چیزی هم نداشتیم ، منتها این‌ها را می‌خواندیم، لذت می‌بردیم. ولی بعد، به تدریج کشیده شدم به کارهای «هدایت» به صورت جدی. نمی‌دانم، شاید هم می‌شود گفت، کارهای اولیه‌ام را وقتی نگاه بکنید، این تأثیر در آن هست. اما این که حالا چه آثاری بر آدم اثر می‌گذارد، فکر می‌کنم مهمتر از همه تجربهٔ خود آدم است. خواندن کتاب هم نوعی تجربهٔ دیگران است که مال خود می‌شود. خیال می‌کنم مهم‌ترین عنصر و مهم‌ترین عاملی که به کار نویسنده می‌آید، تجربهٔ مستقیم زندگی خود نویسنده است. البته آثار دیگران هم تأثیر می‌گذارد. کتاب‌های

«داستایوفسکی»، کتاب‌های «تولستوی»، «گورکی». به خصوص خیلی تو دست و پرمان بود کتاب‌های گورکی را می‌خواندیم. آثار بخشی از نویسندگان روس در اختیارمان بود. بعد به تدریج نویسندگان فرانسه و خیلی کم، نویسندگان انگلیسی، آن وقت از آمریکای لاتین حرفی نبود، یا هنوز ما نمی‌شناختیم، از آثار آن‌ها چیزی ترجمه نشده بود. ولی معتقدم آدم راهش را در زندگی، در تجربهٔ زندگی پیدا می‌کند. آن چه که خیلی اثر می‌گذارد، این است. یکی تجربهٔ مستقیم خودم است. یکی تجربه‌ای که از راه کتاب‌ها می‌گیرم. اما تا آن جایی که بتوانم این را تبدیل به مال خودم می‌کنم که درونی بشود. از صافی خودم بگذرد، تبدیل بشود به بخشی از خودم ویکی هم شنیده‌ها است از دیگران می‌شنویم. خود این‌ها هم می‌تواند بخشی از تجربهٔ آدم باشد. یکی عملکرد خود آدم است و درگیری‌هایش با آن چه به عنوان زندگی دور و بر او است. این ها در کار نوشتن.

• آقای محمود، شما درست می‌فرمایید، یعنی آدم وقتی به گذشتهٔ خودش نگاه می‌کند، می‌بیند اگر چیزی یاد گرفته، در لحظه‌های دشوار زندگی بوده است. گاهی فکر می‌کنم که دانشجویی که در دانشگاه تحصیل می‌کند، در آن زنگ تفریح در واقع زیاد چیزی یاد نمی‌گیرد. در آن لحظاتی که تحت فشار است ممکن است که استاد از او چیزی بپرسد، آن موقع است که دارد یاد می‌گیرد. زنگ تفریح لازم است. ولی آن چیزی که زندگی ما را می‌سازد، در واقع آن ساعت‌های غیر زنگ تفریح و آن دشواری‌هاست. وقتی با بچه‌هایتان سروکار دارید چه کار می‌کنید؟ سعی می‌کنید آن‌ها را با تجربه‌های سخت درگیر کنید؟ یعنی اگر تمام سختی‌ها، زندگی من را ساخت، پس من نباید خودم را در دشواری‌های تازه بیندازم؟

☐ **احمد محمود:** نه، نه اشتباه نکنیم. اول بگذارید من حرف قبلی را روشن تر بکنم. بعد می‌رسم به این تجربه. گفتم که جوآن‌های امروز

خیلی متفاوتند. امکانات بیشتر است. برای ما هیچی نبود. هیچی! آن‌هایی که هم نسل من هستند، راهشان را خودشان پیدا کردند. ما حتی کتاب هم نداشتیم. امروز، کتاب هم هست. مثلاً" فرض بفرمایید این کتاب آقای ابراهیم یونسی را هم نداشتیم، خوب این بعد منتشر شده است. یا کتاب‌های دیگری که در این زمینه، در زمینهٔ قصه نویسی، داستان نویسی و رمان درآمده است، این‌ها را ما، اصلاً" نداشتیم مقاله‌ای در این زمینه نوشته نمی‌شد، یا اگر نوشته می‌شد نویسندگان‌شان در حدی بودند که چیزی به ما نمی‌دادند. مهم‌ترین مجله‌ای را که آن روزگار داشتیم. مجلهٔ «سخن» بود. فقط این را داشتیم که آن هم ماه به ماه ، دو ماه به دو ماه. یکی به دست ما می‌رسید. ما هم ریزه ریزه می‌خواندیمش. چیز دیگری نداشتیم. البته سازمان حزب تودهٔ ایران مجلاتی داشت. منتها مجلاتش جواب‌گوی این مسأله برای ما نبود، اگر چیزی پیداکردیم، ریزه ریزه بود. با چنگ و دندان، با ناخن، کسی را نداشتیم که داستان ما را تصحیح کند. ناچار سه نفر، چهار نفر، دور همدیگر جمع می‌شدیم، می‌خواندیم، از همدیگر انتقاد می‌کردیم. ما هم در حد همدیگر بودیم. اما اگر تجربهٔ سخت، ما را می‌سازد، آیا شما بچه‌هایتان را میندازید توی تجربهٔ سخت؟ تجربه باید بیاید سر خود آدم. آدم اگر تحمل تجربه را نداشته باشد، می‌سوزد. ساخته نمی‌شود. تناقض را این جا نگاه کنید. ببینید، من گرفتار و درگیر مشکلی می‌شوم که باید آن را حل کنم تا بتوانم راه زندگی‌ام را پیدا کنم. اگر من توان و تحمل آن را نداشته باشم و آن‌ها سنگینی کنند بر وجود من، من را می‌سوزانند. من دیگر راه زندگی‌ام را نمی‌توانم پیدا کنم. من تلف می‌شوم.

• بله، مثل بسیاری از بچه‌های طبقات محروم.

☐ **احمد محمود:** چه بسیار تجربه‌های سنگین زندگی که استعدادهای بسیاری را از بین برده. ولی اگر کسی بود که توانست و تحمل این تجربه‌ها را داشت و از آن‌ها بهره برد، بله، زندگی را می‌سازد.

اما ساختن زندگی فقط تجربه نیست. خیلی راه‌های دیگر دارد. من تجربه را در مسیر نوشتن می‌گویم که خیلی کارساز است. هرچند در مسیرهای دیگر هم کارساز است ولی در نوشتن، به گمان من تجربهٔ شخصی آدم حرف اول را می‌زند. چه بسا آدم‌هایی هستند که خیلی موفق هستند، هیچ تجربه‌ای هم در زندگی نداشته‌اند اما نه توفیق در امر هنر. بلکه توفیق در امر زندگی شخصی آدم پولداری شده‌اند و زندگی خوب و راحتی دارند، از نظر جامعه این آدم موفقی است. ولی وقتی وارد زندگی‌اش می‌شوی می‌بینی اگر تجربه‌هایی دارند مسیر مالی بوده است. اما به هر جهت تجاربش آن تجارب کارآمد سنگین سازنده نیست که اگر تحمل باشد، آدم را بسازد و اگر تحمل نباشد، بسوزاند.

نه، من بچه‌ام رو هل نمی‌دهم به سمت تجارب سنگین. بچه‌ام خودش باید مسیرش را پیدا کند و خودش باید تجارب را از سر بگذراند.

● بله، حالا با توجه به این صحبت‌هایی که فرمودید آایا می‌توانیم دانشکده‌ای به نام قصه نویسی به وجود آوریم؟ و استادان، درس‌های ابتدایی و بنیادی را به آن‌ها بدهند و بعد این امکان به وجود آید که فرد خلاقیت‌های خودش را در درون آن‌ها مطرح کند؟

❑ **احمد محمود:** مجموعه‌ای از اطلاعات هست که اگر در اختیار علاقه‌مندان گذاشته شود، در وقتش صرفه‌جویی شده است. نگاه کنید. کسی که بخواهد نقاش بشود، اگر یک کلاس برایش داشته باشیم، رنگ‌ها را به او بشناسانیم، [ترکیب رنگ‌ها، سایه روشن‌ها، نور، پرسپکتیو و سایر عناصر این چنینی] را به او بشناسانیم، در وقتش صرفه جویی شده تا رهایش کنیم برود خودش به تدریج این‌ها را پیدا کند. مجموعه‌ای از عناصر وجود دارد که می‌شود در اختیار کسی گذاشت برای این‌ها می‌شود کلاس تشکیل داد. اما اینکه این کلاس نویسنده خلق بکند، نمی‌تواند، نویسنده، نیاز به یک جنم دارد. پیش از این فکر می‌کردم...

گورکی هم این حرف را زده بود. گفته بود «کار و کار و کار». ما هم تکرار می‌کردیم. من هم می‌گفتم: کار و کار و کار، نویسنده می‌سازد. امروز می‌گویم: کار وکار وکار به اضافهٔ جنم. یعنی اگر کسی آن جنم را نداشته باشد، آن کار و کار و کار تبدیلش می‌کند به نویسنده. اما چه نویسنده‌ای؟ نگاه کنید، ما گاهی اوقات داستانی می‌خوانیم، می‌بینیم داستان تمیز است. از نظر ساختار، کارش درست است. از نظر عوامل، عناصر، ارتباطات، کارش درست است. شگردها درست است. پاساژها درست است. همه چیزش درست است. واژه‌ها، قشنگ، تراش خورده، کنار هم نشسته‌اند، اما روی خواننده اثری نمی‌گذارند. واژه‌ها انگار بلور تراش خورده. اما یخ، آتش نمی‌زند. حرکت نمی‌دهد. تکانی نمی‌دهد. این داستان نویسنده‌ای است که جنم را ندارد، با کار رسیده به این جا. تکه‌ای، داستان کوتاهی از یک آدم ناشناس می‌خوانید می‌بینید عیب و نقص در کارش زیاد است اما تأثیر عجیبی روی شما گذاشته. این، آن جنم را دارد. اما هنوز کار نکرده تا بتواند آن، کارهایش راتراش بدهد. متبلور کند. تفاوت در این جاست.

کلاس، نویسنده درست می‌کند اما نه آن نویسنده‌ای که آتش بزند. یعنی اگر این جنم در وجود کسی نباشد، زحمتش بیهوده است. اماحالا آتش و یخ را به کار می‌برم، منظورم این نیست که داستان باید آتش بزند گلولهٔ آتش داشته باشد. نه. می‌خواهم مابه‌ازای مادی داشته باشم در این جا که بگویم تفاوت‌ها در چیست. همان «آنی» است که حافظ می‌گوید.

● بله، و آیا «آن» به واسطهٔ زندگی پر حادثه برای فرد ایجاد می‌شود؟

❑ **احمد محمود:** من خیال نمی‌کنم. انگار چیزی باید درون آدم، بجوشد.

● برایش تعریف خاصی ندارید؟

❑ **احمد محمود:** تعریف خاصم، همین بود که عرض کردم، جنم و «آن» است که تعریفش نمی‌شود کرد. چیزی است که آدم را متفاوت

می‌کند، «آن استعداد ذاتی غیر قابل تعریف هر کس برای یک امر خاص.» یکی را می‌بینید انگار سیاستمدار است. در حالی‌که اگر کسی برود و این استعداد سیاستمدار شدن را نداشته باشد، دوره‌های سیاسی را هم ببیند و بیاید، به پای او نمی‌رسد. یکی را می‌بینید در رشته‌ای، استعداد و قابلیت‌های ذاتی خاصی دارد. نه این است که آن قابلیت‌ها و استعداد خودشان خلاق هستند. نه اگر روی آن کار نشود می‌میرد و از بین می‌رود. روی آن باید کار بشود آن وقت، همان کار و کار و کار که عرض کردم.

● آقای محمود، زمانی داستانی از ماکسیم گورکی می‌خواندم به طور دقیق یادم نیست که کدام داستان بود؛ ولی اشاره می‌کرد که «من شاگرد نانوا بودم و یک نانوایی بود که هر وقت...»

❑ **احمد محمود:** مثل این که «دانشکده‌های من» باشد.

● باید بخشی از آن باشد... که هر وقت یک نان بد از آب در می‌آمد، خودش ناراحت می‌شد، کاری نداشت به این که این مشتری حالا می‌برد یا نه.

❑ **احمد محمود:** برای او مسألهٔ مشتری، مطرح نیست. کارش مطرح است.

● یعنی گورکی آن را به عنوان یکی از درس‌های خودش در زندگی یاد گرفته بود که همیشه باید کار را عالی انجام داد.

❑ ولی آن جنم که من می‌گویم، این نیست. این کسی است که می‌خواهد کارش را خوب انجام دهد.

● آقای محمود، در زندگیتان چند حادثهٔ مهم نام ببرید.

❑ **احمد محمود:** چیزی ندارم. من آدم بی‌قراری بودم. شاید بیست تا شغل عوض کردم. هیچ وقت نتوانستم سر یک شغل بمانم.

● شغل‌هاتان چه بود؟

❑ **احمد محمود:** شغل‌هایی متفاوت بودند خیلی شغل‌ها. شاید بیست تا شغل عوض کردم؛ این که بگویم چه حادثه‌ای من را جهت داد، چیزی ندارم، شش ماه کار می‌کردم، نمی‌توانستم تحمل کنم، استعفا می‌دادم. یک سال آن جا کار می‌کردم، ۲ سال جای دیگری. از شرکت‌های خارجی گرفته تا ادارات دولتی، اما این که بگویم حادثه‌ای مسیر زندگی من را دگرگون کرده، چیزی ندارم.

• می‌دانم که شما مُدتی است که دیگر به طور تمام وقت نویسندگی می‌کنید.

❑ **احمد محمود:** بله از آغاز انقلاب، برای این‌که وقتی انقلاب شد، من از کارم استعفا دادم. به شما بگویم که من قائم مقام مدیر عامل یک کارخانهٔ تولیدی بودم شش تا کارخانهٔ تولیدی داشت در شش شهر این مملکت. یکی، دفتر مرکزی‌مان که در تهران بود در همین جادهٔ آبعلی و یک کارخانه‌اش هم نزدیک دفتر مرکزی بود. لباس تولید می‌کرد برای شرکت نفت. لباس کار برای شرکت نفت، برای ذوب آهن. برای جاهای این جوری. دیگر لباس جین... پنج تا کارخانهٔ دیگر... یکی در زاهدان بود. یکی درایلام. یکی در خرم آباد بود. یکی در گرگان یکی دیگر هم در سنندج بود. موقعی که انقلاب شد، همه چیز به هم ریخت. مدیر عامل ما دیگر نیامد رفت ناپیدا شد. خیلی اصرار کردند به من که به جای مدیرعامل، کار کنم. گفتم من دیگر کار نمی‌کنم، تصمیم گرفتم بروم وقتم را صرف نوشتن کنم.

شش ماهی هم حقوق به ما دادند که به این امید که برویم اونجا بنشینیم مدیر عامل بشویم حتی از نخست‌وزیری هم آمدند دنبالم. صحبت کردند که آقا شما بنشینید این‌جا. شما بهترین کسی هستید که با این کار آشنا هستید. قائم مقام مدیر عامل بودید و... چیزی هم در زندگی شما وجود ندارد که ما بگوییم نه، نپذیرفتم، نپذیرفتم و آمدم و مطلق

نشستم پای نوشتن. به مجردی که آمدم شروع کردم «داستان یک شهر» را نوشتم سال ۵۸ بود.

● آقای محمود، از دوران گذشته برای ما بگویید. زمانی که در شرایط بسیار سختی به‌سر می‌بردید و با وجود آن سختی‌ها نویسندگی می‌کردید. چون می‌دانید که به خصوص در شرایط کنونی برای جوانانی که می‌خواهند کار نویسندگی یا کار علمی و هنری انجام بدهند، شرایط سخت است.

☐ **احمد محمود:** باید تحمل بکنند. ببینید من عرض کردم آدم بی‌قراری بودم. هر روز یک اداره‌ای بودم. با این وجود هر اداره‌ای کار می‌کردم، کارهای سنگین داشتم و کارهایی با مسئولیت زیاد. فرض کنید در کار اخیرم که سه، چهار سال طول کشید، ده ساعت کار می‌کردم. قائم مقام مدیر عامل شش تا کارخانه کار سنگینی است. با حدود سه هزار تا کارگر و کارمند. دیگر تولید هم چیزی است که خودش را نشان می‌دهد. تولید، کار اداری نیست که نامه نوشته شد یا نشد... تولید می‌گوید این کارخانه باید روزی هزار دست لباس بدهد، سر ماه که شد شما سی هزار، بیست و چهار هزار دست، بیست و شش هزار دست باید لباس داشته باشی. خوب، من صبح می‌رفتم. ساعت سه و چهار که می‌آمدم خانه، خسته و کوفته، چیزی می‌خوردم، استراحت کوتاهی می‌کردم. می‌نشستم پای کار نوشتن و خواندن تا ساعت ۲ بعد از نصفه شب. بعد می‌خوابیدم که ساعت ٦ بیدار شوم و رأس ساعت ۷ سر کار باشم باید تحمل کرد. به ویژه در شرایطی که آدم ناچار است برای تأمین هزینهٔ زندگی‌اش کار کند. به من که آن وقت چیزی نمی‌دادند. حق تألیفی نمی‌دادند. اولین حق تألیف خوبی را که گرفتم، از «همسایه‌ها» بود. «همسایه‌ها» را سال ٤۲ شروع کرده بودم. سال ٤۵ آمادهٔ چاپ شده بود. منتها امکان چاپش نبود. آن وقت‌ها مثل این‌که کسی رمان بزرگ چاپ نمی‌کرد. من سال ٤۵ آمدم ساکن تهران شدم. «همسایه‌ها» را هم همراهم

آوردم. تکه‌هایی از آن را دادم به عنوان بخشی از رمان منتشر نشدهٔ همسایه‌ها در مطبوعات چاپ شد. شما «فردوسی» سال ٤٦ را نگاه کنید، آن را می‌بینید. و سرانجام ماند تا سال ۵۳ که این کتاب را به همت آقای دکتر یونسی انتشارات «امیر کبیر» چاپ کرد و استقبال شد و حق تألیف خوبی گرفتم... این کتاب بر خلاف این که سال ٤۵ آمادهٔ چاپ بود- الآن چه سالی است؟ ۷۸، یعنی ۳۳ سال، ۳۳ سال است این کتاب آمادهٔ چاپ بوده، ۲ بار امکان چاپ داشته در این مملکت. زمان حکومت قبل، به عنوان یک کتاب سیاسی ضد حاکمیت اجازهٔ چاپ نداشت. حالا به عنوان یک کتاب مبتذل اجازهٔ چاپ ندارد. ماه‌های آخر حکومت شاه که متزلزل شده بود و فرصتی برای این کار را نداشت این کتاب چاپ شده تا سال ۵۹، که باز سال ٦۰ خواستیم یک چاپ تازه بزنیم، «ارشاد» ایجاد شد و بخش‌نامه شد و در بخش‌نامه اسم «همسایه‌ها» آمد که این کتاب مبتذل است و نباید چاپ بشود.

• آقای محمود، من شنیدم که این کتاب شاید یکی از بزرگ‌ترین تیراژها را در رمان‌های چاپ شده دارد، درست است؟

❑ **احمد محمود:** این کتاب را تا آن جایی که اطلاع دارم چیزی در حدود ۲۵۰ هزار نسخه ازش چاپ شده است حدود ۱۰۰ هزار آن را که خود امیرکبیر چاپ کرد و چند چاپ هم قاچاق شد. تیراژ وسیعی داشت. همان موقع چاپ قاچاق شد که امیرکبیر نمونه‌اش را پیدا کرد، چاپ کننده‌اش را هم گرفت و کتاب‌ها را هم ضبط کردند؛ اوایل انقلاب بود و... ولی بعد باز چاپ شد، هنوز هم نگاه می‌کنید زیراکسش هست توی بازار. زیراکسی نو، تمیز، آماده.

• بدون حق تألیف برای شما.

❑ **احمد محمود:** بله دیگر... (خنده) من حق چیزی در حدود متلا" ۱۰۰ هزار تا را حق تألیف گرفتم. بقیه‌اش را نگرفتم دیگر. نه. و این کتاب، کتابی است که چه بگویم، بدترین ظلم‌ها به آن شده، بیشترین

اقبال راداشت، چاپ شد، ترجمه شد به روسی، به آلمانی که به تازگی خانم دکتر لطفی ترجمه کرده‌اند- خانم دکتر لطفی! من اشتباه نمی‌کنم خبر دارم که به کردی هم ترجمه شده است.

● مترجم کرد را نمی‌شناسید؟

❑ **احمد محمود:** نه.

● مترجم روسی را چطور؟

❑ **احمد محمود:** بله، خانم دکتر «کاندی یرا». تیراژ اول مشخص است. پنجاه هزار جلد و رادیو مسکو دربارهٔ آن صحبت کرده. من اطلاع نداشتم که این ترجمه شده است. دوستان به من گفتند که همچین چیزی را ما ضبط کردیم. به من دادند. فهمیدم، ۵۰ هزار جلد چاپ شده و خیلی سریع فروش رفته و من وقتی که فهمیدم یک کپی از آن خواستم.

● که به دست آوردید خوشبختانه.

❑ **احمد محمود:** نه. با فلاکت گیرم آمد. نوشتم برای آقای علوی، «بزرگ علوی». نوشتم: آقا این کتاب ما آن‌جا چاپ شده نسخه‌ای ازش نداریم. شما آنجا هستید دسترسی دارید به این روس‌ها. مکاتبه کرده بود با کسی به نام «پروفسور... اون پروفسور روسی دیگر... که فارسی هم می‌داند اسمش یادم رفته. حالا بعد اسمش یادم می‌آید. خود ایشان برای من یک جلد فرستاد و یک نامه نوشته بود به خط فارسی و زبان فارسی. نوشته بود که من هر چه گشتم، پیدا نکردم. رفتم پیش ناشرش. یک نسخه داشت، برداشتم برای شما فرستادم. بعد من برایش نوشتم که آقاچرا این کتاب که این جور استقبال شده، تجدید چاپ نمی‌شود؟ نوشت که این‌جا ناشران تاجرهای خوبی نیستند. برایش نوشتم این امر که تجارت نیست! امر فرهنگی است آقا. این امر فرهنگی است اصلا" ربطی به تجارت ندارد. کتابی است، استقبال شده خوب باید آن را چاپ کرد.

● آقای محمود، چه سالی منتشر شد؟

□ **احمد محمود:** در دوران اتحاد جماهیر شوروی بود. سال انتشارش این‌جا هست ۱۹۸۳.

• آقای محمود، به زبان آلمانی در چه سالی منتشر شد؟

□ **احمد محمود:** منتشر نشد. آلمانی ترجمه شد.

• کردی را هم اطلاع ندارید؟

❑ **احمد محمود:** کردی را چرا. مثل این‌که تعداد محدودی چاپ کردند. هفت، هشت، ده سال پیش گویا. کسی به نام «همه باقی» شنیدم ترجمه اش کرده. ولی...

• در کجا؟ در کدام کشور؟ درایران؟

❑ **احمد محمود:** در عراق. کردستان عراق. بله. کردهای عراقی. ولی نسخه‌ای از آن را ندیدم فقط شنیدم.

• از خانواده‌تان بگویید و از همسرتان.

❑ **احمد محمود:** من زن خیلی متحملی دارم. یک زن سنتی بسیار متحمل. خیال می‌کنم، اگر زن من قدری متجدد می‌بود اصلا" با من سازگار نمی‌شد. اصلا" با من زندگی نمی‌کرد. زن سنتی متحملی دارم که همهٔ این‌ها را به راحتی تحمل کرد. الان خودش به من می‌گوید، می‌آمدی می‌نشستی آن گوشه، کار به کار هیچ کس هم نداشتی. ما همین جور برایت غذا درست کردیم، چایی دم کردیم و تو هم هیچ کاری نداشتی با ما (خنده) و بچه‌ها را بزرگ کردم. خوب من وقتی رفتم زندان، او بچه ها را باید بزرگ کند دیگر (خنده)

• آقای محمود، شما زندان هم بودید؟

❑ **احمد محمود:** بله، زندان و تبعید بودم.

• برایمان توضیح دهید...

❑ **احمد محمود:** چه توضیحی دارم برای شما بدهم. می‌شود گفت چیزی درحدود چهار سال و نیم، نزدیک پنج سال زندان و تبعید بودم.

• بعد از سال ۳۲ یا بعدها؟

❑ **احمد محمود:** بعد از سال ۳۲. بعد از سال ۳۲ تا سال ۳۶ من گرفتار زندان و تبعید و این چیزها بودم.

• از آن دوران خاطرهٔ خاصی ندارید؟ به احتمالی «داستان یک شهر» محصول آن دوران است.

❑ **احمد محمود:** بله، «داستان یک شهر» نتیجهٔ تجارب آن موقع است. دوران تبعید من در بندر لنگه و دوران زندانم در لشکر ۲ زرهی، موقعی که افسران حزب تودهٔ ایران را تیرباران می‌کردند. می‌شود گفت، در یک جا بودیم. در پاسدارخانه زندگی می‌کردیم. این‌جا انفرادی بود. یک راهرو بود که همه‌اش انفرادی بود. یک دستشویی داشت انتهایش یک اتاق داشت که عمومی‌ها در آن زندگی می‌کردند انتهاش هم یک حیاط خلوت بود. یک در هم داشت که در محوطه باز می‌شد. ما برای دستشویی و این چیزها می‌آمدیم این‌جا. حیاط خلوت. از جلوی این سلول‌ها می‌گذشتیم. گاهی اوقات هم چهار کلمه با آن‌ها صحبت می‌کردیم. توی یک پاسدارخونه با همدیگر زندگی می‌کردیم. گروه اول را هم که تیرباران کردند ما بودیم. یادم هست صدای اولین گلوله که بلند شد، نگاه ساعتم کردم، ۶ بود.

• این دقیقا" در «داستان یک شهر» آمده...

❑ **احمد محمود:** بله. آمده.

• آقای محمود، در حال حاضر چه جوری کار می‌کنید؟ زندگیتان الان چه گونه می‌گذرد؟ چه ساعتی کار می‌کنید؟ چه ساعتی مطالعه می کنید؟

❑ **احمد محمود:** من اغلب صبح‌های زود بیدار می‌شوم ساعت ۶ بیدار می‌شوم ساعت ۷، ۷/۵ صبحانه‌ای می‌خورم و... هفت و ربع، هفت و نیم، در این فصل که هستیم، البته وقتی فصل فرق می‌کند ساعت هم فرق می‌کند. ولی در این فصل داریم به طرف پاییز می رویم، دیگر ۷/۵ حداکثر من پشت میزم نشسته‌ام. کار نوشتن را صبح‌ها انجام می‌دهم حالا

تـا ساعت ۱/۵ بعد از ظهر. ۱/۵ بعد از ظهر صدایم می‌کنند می‌روم بالا ناهـار مـی‌خورم. ناهارم را که خوردم می‌آیم پایین، یک استراحتی می‌کنم یـک ساعت تا ساعت مثلا" فرض کنید ۳ بعد از ظهرها را گذاشته‌ام برای مطالعه. مگر این‌که درگیر نوشتن مطلبی باشم که نیاز باشد بعد از ظهر هم روی آن کـار کـنم. والا به طور معمولی بعد از ظهرها را مطالعه می‌کنم و بـه دیدار دوستان می‌گذرانم که عصرها گاهی می‌آیند این‌جا ولی دیگر از ۹/۵ شب می‌روم بالا. بین ۸ تا ۹/۵ کار را تعطیل می کنم.

• مطبوعات را هم می‌خوانید؟

☐ **احمـد محمـود:** یک روزنامهٔ عصر را مشترکم که مرتب برایم مـی‌آیـد. روزنامـه‌ای اسـت که دایم آن را دارم. به اضافهٔ این روزنامه‌های دوم خردادی که یکی دو تایش را در روز می‌بینم.

☐ بسـیارخوب، مـی‌خواسـتم خواهـش کـنم دربـارهٔ وضـعیت داستان‌نویسی کنونی صحبت بفرمایید؟... آثار جوانان را می‌خوانید.

• **احمـد محمـود:** نـه همـه را ولـی تعدادی از نوشته‌های جوآن‌های امـروز را مـی‌خوانم. غالب جوآن‌هایی که دست به قلم برده‌اند، بچه‌هایی هستند که جبهه بوده‌اند و دربارهٔ جنگ می‌نویسند. کمتر هستند که دربارهٔ جـنگ و جبهه ننویسند. البته کسانی را هم داریم، جوآن‌هایی را هم داریم کـه بچـهٔ جـنگ و جـبهه نیستند، باز می‌نویسند. تعدادشان به نسبت آن‌ها خیلـی کمـتر اسـت. بیـن این جوآن‌هایی که جنگ و جبهه بوده‌اند چیزی نمـی‌دیـدم. اخـیرا" دیدم حق هم دارند. باید یک تجربه‌ای پشت سرشان باشـد، یـک زمانـی بـاید بگذرد، یک تمرینی باید بکنند یواش یواش. من خیال می‌کنم اگر روزی قرار بشود دربارهٔ جنگ نوشته بشود، همین بچه‌ها بـاید بنویسـند. همیـن‌هایـی کـه در جبهه بودند. همین‌هایی که در جنگ بودنـد و تجـربه‌اش کـردند. به تازگی دو تا رمان از این‌ها خواندم. ممکن اسـت چاپشـان زودتـر باشد دوسال پیش بوده باشد یا سه سال پیش ولی مـن بـه تازگـی ایـن‌ها را خواندم. بین این‌ها از این دو رمان خوشم آمد.

خوب کار کرده‌اند. البته این قضاوتی را که من دارم قضاوتی نیست که بگویم حتماً" دارم درست می‌گویم. نه چه بسا این دو تا رمان را اگر من خوشم آمده، دیگران خوششان نیاید. ولی آن‌چه را که من حس می‌کنم، استنباط می‌کنم، بین این رمان‌هایی که به دست من رسیده و خواندم از دوتایش خوشم آمده. می‌بینم در این چهره‌ها، به ویژه درچهرهٔ یکی‌شان نویسندگی خوب وجود دارد. به ندرت کار خوب می‌بینم. به نسبت تعدادی که می‌نویسند، کار خوب عرضه نمی‌شود. خیلی‌ها هستند که می‌نویسند، ولی به واقع ننویسند بهتر است. اما خوب بین آن‌ها هم پیدا می‌شوند کسانی که اهل کار هستند.

❑ آقای محمود، آدم اکثر آثار شما را که می‌خواند، می‌بیند دربارهٔ مردم جنوب می‌نویسید. سعی می‌کنید که لهجهٔ آن‌ها را هم همچنان در آثارتان بیاورید، من می‌دانم که الان شما سال‌هاست در تهران زندگی می‌کنید. ارتباطتان را چگونه با مردم آن‌جا حفظ می‌کنید؟ و مثلاً" به لهجهٔ امروز آن‌ها هم تسلط دارید و می‌توانید از زبان امروز مردم جنوب استفاده کنید؟

● **احمد محمود:** خوب من ارتباطم با جنوب برقرار است. می‌روم آن‌جا مسافرت می‌کنم. می‌مانم. یک ماه، دوماه... با مردم ارتباط دارم... من آن‌جا را بهتر می‌شناسم. با وصف این که خیلی وقت است در تهران زندگی می‌کنم، آن‌ها را هنوز بهتر می‌شناسم و بعد هم معنی این حرف این نیست که من دربارهٔ غیرجنوب نمی‌نویسم. چرا، داستان دارم که مربوط به غیرجنوب است. به ویژه این رمان اخیر را که نوشتم، سرزمینش سرزمین جنوب است، گرم است. اما موضوعش موضوع جهانی است. یعنی همه جا ممکن است اتفاق بیفتد. همه جایی ممکن است اتفاق بیفتد، در تهران، در شمال.

● با توجه به این که «مدار صفر درجه» از اعتبار جدی در جامعهٔ ما برخوردار است، مقداری در بارهٔ شرایط تولد این رمان برای ما بگویید.

❑ **احمد محمود:** نمی‌توانم چیز دقیقی به شما بگویم. اصلا" نمی‌توانم بگویم یک رمان چگونه متولد می‌شود. گاهی اوقات جمله‌ای ممکن است موجب پیدایش یک رمان بشود. گاهی صد صفحه مطلب هم، نشود. من یادداشت‌های زیادی برای خودم برمی‌دارم. این کشو را نگاه کنی پر از یادداشت است. هر کدامشان به دلیلی بوده؛ که ممکن است مأخذ یک داستان باشند، یعنی به اصطلاح جان‌مایهٔ یک داستان شوند. این «مدار صفر درجه» را با خودم قرار گذاشته بودم، موضوعش را هم داشتم این «یارولی سلمانی». می‌خواستم بیست تا داستان کوتاه پیوسته بنویسم به نام «قصه‌های محمد سلمانی». هدف این بود. این «محمد سلمانی» را می‌شناختم. شکل و شمایلش را، خلق و خویش را، کارش را، روابطش را، جامعه‌اش را، ارتباطاتش را، همه را می‌شناختم و به نظر من جالب آمده بود. یعنی دیدم که این، ظرفیت داستان شدن دارد. اما نه آن ظرفیتی را که یک دفعه ۵۰۰ صفحه رمان را روی دوشش حمل بکند. دیدم این ظرفیت را دارد که داستانی ۱۰،۱۵ صفحه‌ای بشود. فکر کردم بیست تا داستان کوتاه، موضوعاتش را هم داشتم. بیست تا داستان کوتاه پیوسته به نام «قصه‌های محمد سلمانی». شروع کردم نوشتن. اولیش را که نوشتم دیدم این آقای یارولی دارد شانه خالی می‌کند از زیر این بریده بریده. می‌گوید که من خیلی ظرفیتم بیش از این حرف‌هاست که تو فکر کرده‌ای. من آن نیستم که با بیست تا تکهٔ کوچولو مرا تمام کنی من آدمی هستم که خیلی کارها می‌توانم بکنم. رفتم دنبالش. دیدم که این آدم، با آدم‌هایی توی زندگی‌اش ارتباط دارد، وارد می‌شوند، خود آن‌ها ظرفیت‌هایی دارند. شد جان‌مایهٔ «مدار صفر درجه». حرکت کردیم رفتیم. به همین سادگی.

• می‌دانید که به ویژه در جهان سوم، نویسنده در معرض انواع فشارهای اقتصادی است شما هم حتما"...

❑ **احمد محمود:** بله هستم. بله.

• حداقل چیزی که برای من خیلی مهم است چگونگی روبه‌رو شدن شما با این دشواری‌هاست.

❑ **احمد محمود:** با کدام دشواری‌ها؟با مشکلات زندگی؟ خوب، تحمل می‌کنم. چکارش بکنم؟ کاریش نمی‌توانم بکنم. باید تحملش کنم فقط باید متحمل بود. بله، مشکلات زیاد است به خصوص برای آدم‌هایی مثل بنده. من به آن‌ها می‌خندم، مشکلاتی هست آدم باید تحمل بکند، هیچ راهی هم نیست.

• آن وقت رمان‌های شما همین تحمل را می‌خواهند به آدم‌ها یاد بدهند در برابر دشواری‌ها؟

❑ **احمد محمود:** شماها باید بگویید، من قضاوتی نمی‌کنم. این را خواننده باید بگوید، شما ها باید بگویید، من نمی‌گویم. چه چیزی را می‌خواهم بدهم من نمی‌گویم چه چیزی را فریاد می‌زنند، آی آزادی، نه این‌ها این‌ها شوخی است، شما ببینید آثار من چه چیزهایی می‌دهند،

• شما وقتی چیزی می‌نویسید، فقط به آن نوشته فکر می‌کنید؟

❑ **احمد محمود:** هیچ کس برایم مطرح نیست، من خودم این‌جوری هستم، شاید دیگران هم باشند، شاید نباشند. موقعی که نمی‌نویسم با عقل فکر می‌کنم که می‌خواهم بنویسم، عاقلانه به آن‌ها فکر می‌کنم با خرد با آن‌ها مواجه می‌شوم، اما خرد به تنهایی و عقل به تنهایی داستان‌پرداز نیست. وقتی که بنا می‌کنم به نوشتن، یعنی تکلیفم روشن شده باشد، آن وقت آن احساس، عاطفه، غریزه مهم ترین حرف را می‌زند، یعنی حس و عاطفه وغریزه بر مبنای این تعقلی است که پیش از نوشتن به آن فکر کرده‌ام؛ فکرهایی که باید کرده باشم قبلا" کرده‌ام، دیگر در آن «آن» که دارم می‌نویسم، آن‌چه که من را حرکت می‌دهد حس و عاطفه و غریزه بر مبنای این تعقلی است که قبل از نوشتن به آن فکر کردم، این نیست که بگویم حالا من دارم به خواننده فکر می‌کنم، به هیچ وجه. به ارشاد فکر می‌کنم به سانسور فکر می‌کنم خوب حالا من این آدم

را بیاورم فریاد آزادی بزند، به هیچ وجه. عدالت خواهی بکند به هیچ وجه، هیچ کدام این‌ها در کار من موقع نوشتن نیست. من تکلیفم را قبل از این که شروع به نوشتن بکنم، روشن کرده‌ام. وقتی دیگر قلم را برداشتم وشروع کردم به نوشتن دنیای من دنیای داستان است، بر مبنای تفکر وتعقل و خرد، غریزه عاطفه حس می‌آید شروع می‌کند به کار کردن. عقل و خرد به تنهایی نمی‌تواند داستان خوبی بنویسند مقاله می‌نویسند ولی داستان مقاله نیست.

• حرفی با خوانندگان ما ندارید؟

❑ **احمد محمود:** اگر از من نمی پرسیدید هیچ حرفی نداشتم. من اگر الان هم دارم می‌گویم اجباری دارم.

• بله حق با شماست. من می‌دانم. برای این که در واقع این نشست چندم بوده که سرانجام در اثر پافشاری ما و استفاده از امکان دوستی با استاد شهریاری این امکان فراهم شده است.

❑ **احمد محمود:** پس همین را بنویسید. اگر از من نمی پرسیدید، من حرفی برای گفتن نداشتم.

• بسیار سپاسگزاریم.

گفت‌وگوی دوستانه‌ای دربارهٔ آثار زنده‌یاد احمد محمود
مهدی قریب- جمال میرصادقی و ...
ماهنامهٔ چیستا
شمارهٔ ۱۹۲ و ۱۹۳
آبان و آذر ۱۳۸۱

از شمار دو چشم یک تن کم
از شمار خرد هزاران بیش
رودکی

سعید سلطانی طارمی: با سپاس فراوان از دوستان بزرگوار که عصر جمعهٔ خود را در اختیار ما گذاشته‌اند و در این میزگرد شرکت کرده‌اند تا بر رنج پرتپش و زندهٔ نویسنده‌ای ارج بگذارند که هر چند زود دامن از خاک برکشید اما در طول عمر پرثمرش آثاری آفرید که منزلتی در خور در تاریخ ادبیات فارسی دارند. بی‌شک احمد محمود از سرافرازترین آفرینندگان ادب فارسی معاصر است که در آثار خود لحظه‌های شور و امید و یأس و رخوت مردمی را به نمایش می‌گذارد که همواره در طول تاریخ بر تشخص فرهنگی خویش پای فشرده و لحظه‌های شورانگیزی را خلق کرده‌اند. او در آثار خود به جای عمده کردن ناکامی‌ها و پاشیدن جوهر سیاه یأس بر چهرهٔ زندگی نسل‌ها کوشید تا شور زندگی و تلاطم آرزومندانهٔ مردم خویش را با واقع‌گرایی گرمی به تصویر کشد. در عین حال که هیچ‌گاه بر پلشتی‌ها، رخوت‌ها و نادرستی‌ها اغماض نکرد، نگاه گرم و پویای او در همسایه‌ها حماسه‌ای اجتماعی نسلی را بیان می‌کند که

در ستیز با استبداد و امپریالیسم به میدان می‌آیند، می‌رزمند، پیش می‌روند، شکنجه می‌شوند، شکست می‌خورند و برخی نیز به همراهی با دشمن می‌پردازند، و در نهایت تجربه‌ای گرانبار برای نسل‌های بعد بر جای می‌گذارند. او در «داستان یک شهر» شرایط شکست و رکود اجتماعی را در بندر لنگه که نماد جامعهٔ سنتی گرفتار و شکست‌خورده است به تصویر می‌کشد درعین‌حال که در «داستان یک شهر» به افشای چهرهٔ پنهان استبداد وسیمای پرفروغ آزادی‌خواهان می‌پردازد و در زمین سوخته با چیره‌دستی خاص، وقایع جنگ را گزارش می‌کند و جامعه‌ای در حال بسیج و با تهامت را به نمایش می‌گذارد که در عین وحشت از جنگ، تن به خواری نمی‌دهد و در پایان انگشت اتهام را به سوی جهان، نظام نامناسب حاکم بر آن، نشانه می‌رود. در رمان‌های «مدار صفر درجه» و «درخت انجیر معابد» نیز محمود در حیات واقع‌گرایی تمام عیار و منصف ظاهر می‌شود و با دقت و موشکافی یک تحلیل‌گر در عین وفاداری به ساخت و کار زمان، دیگر عنصر نو و مدرن را در بطن جامعه‌ای سنتی و رو به زوال به تصویر می‌کشد و با زبانی موجز، پرخون و چالاک تحفه های پر شتاب تکانه‌های اجتماعی را در جریان داستان‌هایش و تکامل شخصیت‌هایش چقدر عادی می‌کند که فراتر و فوق‌العاده است. امیدوارم در این جلسه که به یاد آن رفتهٔ همراه برگزار شده، دوستان به بیان نقطه‌نظرات خویش گوشه‌هایی بدیع از آثار شگرف او را روشن کنند.

اجازه بدهید بحث را دربارهٔ «زبان محمود آغاز کنم» در واقع می‌توان گفت زبان او شهری‌ترین زبان داستان نویسی ماست. اگر به این شکل برخورد کنیم که در ساخته خویش با زندگی پرشتاب شهری امروز تناسبی تمام عیار دارد از آقای دکتر قریب خواهش می‌کنم از این زاویه بحث را آغاز کنند.

مهدی قریب: با تجلیل از خاطرهٔ زنده یاد احمد محمود داستان نویس بزرگ معاصر ما عناصر زبان و مکان و زمین در اثر احمد محمود به

دلایـل بسـیار در طول بحث فعالیت او شاید به نگاه سیاسی اندیشـی، شـاید به گناه توهم سیاسی اندیشی در او، همیشه نادیده گرفته شده است و جالـب این‌که این نادیده گرفتن از جانب دو گروه انجام می‌شده که این دو گـروه بـه ظاهـر بـا هم به شدت مخالف هستند. گروهی که از جهان داستانی محمود می‌ترسند، از نفوذش در بین جامعه و خوانندگان وحشت داشـتند و طبیعـی است که سعی می‌کردند محمود را تخطئه کنند و گروه دیگـر در برابـر او احسـاس تحقـیر و حقارت می‌کردند و سعی داشتند با تحقیر او، خودشان را مطرح کنند.

البـته صـحبت دربارهٔ محمود خیلی مفصل است اما اکنون محور زبان را انـتخاب کـردیم تـا دامـن بحث زیاد گسترده نشود و حداقل این که از ایـن بـاب وارد مسـأله شـویم تا یکی از زیبایی‌های منش زیبایی شناختی محمود، تحلیل و تفسیر شود.

بـه نظـر من محمود به لحاظ کارنامهٔ ادبی، دو دورهٔ مشخص دارد که در ایـن‌بـاره ممکـن اسـت اتفاق نظر نباشد. اما من به عنوان نظر شخصی مـی‌توانـم مطـرح کـنم. محمـود از اولین داستان‌های کوتاه و بلند «دیدار» دورهٔ خاصـی از زندگـی محمـود است که در آن ما با نویسنده‌ای «شاهد» روبـرو هسـتیم کـه نقـش نویسـنده شـهادت دادن از رویدادهاست. یعنی ایـن‌کـه نویسـنده و زاویهٔ دیدش و منش زیبایی شناختی‌اش و تجربه‌های هـنری و تجـربه‌هـای زندگی‌اش در خدمت بازآفرینی و کشف زاویه‌های مختلف زندگی او و شهادت دادن از رمان های عمدهٔ او همسایه‌ها، زمین سـوخته و داستان یک شهر هر یک به نوعی با طلیعهٔ ظهور عناصر زیبایی شناختی جدیدی روبرو هستیم که در آثار قدیمش نبوده است.

در «مدارصفردرجه» با دو ساخت داستانی روبه‌رو هستیم. یک ساختار واقعـی و شهادت‌دهنده و یک ساختار درونی و پنهانی پیش‌آگهی‌دهنده یا پـیش‌گـو. همـهٔ کسـانی کـه «مدارصـفردرجه» را خوانـده‌اند، می‌دانند که موضـوع مدار صفر درجه خیلی شبیه موضوع همسایه‌هاست. یعنی از نظر

ساختار به «همسایه‌ها» نزدیک است، اما تفاوت عمدهٔ «مدار صفر درجه» با «همسایه‌ها» در تعبیهٔ عناصر نمادین مفهوم‌های رمزی و تمثیلی در ساختار رئالیستی داستان است. کاری که حداقل مشابه آن را ندیدم به دلیل این که ما داستان‌های پیش‌گو داریم که ساختارش واحد است یعنی از انسجام ساختاری واحدی برخوردار است مانند «ملکوت» بهرام صادقی، عزاداران بیل ساعدی و معروف تر از همه بوف‌کور هدایت. اما به این شکل که در داستانی به ساختار رئالیستی با همهٔ عناصر نمادین خواننده را به طرف مفهوم‌های دیگری که در داستان خواننده با آن روبرو می‌شود پیش ببریم، زمانی به این شکل من نخوانده‌ام. در «درخت انجیر معابد» این کار تکمیل می‌شود یعنی ما با دو ساختار روبرو هستیم. این‌جا دیگر عنصر نمادین و مفهوم‌های تمثیلی و رمزی زمان و مکان رمزی به صورت جداگانه مطرح می‌شود. در آن‌جا به صورت ساخت‌های کوتاه داستانی مطرح بود، این‌جا به صورت ساختار مختار مطرح می‌شود. ما در این کار با دو جهان داستانی تمثیلی و تخیلی که بعدها منطق تمثیل منطق نماد و سمبل بر این دو جهان حاکم می شود زبان در داستان‌های احمد محمود که محور بحث امروز است به نظر من یکی از عنصر بسیار مهم در منظومهٔ زیبایی‌شناختی نویسنده است. داستان درخت انجیر معابد البته اگر بعضی از داستان‌های کوتاه او را در نظر بگیریم به شکل جدی به زبان توصیفی روبه‌رو بودیم یعنی خواننده با زبانی روبه‌رو بود که در پی توضیح رویدادهای پیش روست در حالی که در «درخت انجیر معابد» ما با زبان توصیفی روبرو می‌شویم یعنی این‌که نویسنده با زبان توصیفی در پی وصف تصاویر است. تفاوت این دو زبان بسیار زیاد است. در نوشته‌ای که به تازگی پس از درگذشت زنده‌یاد محمود و در نگاه نو چاپ می‌شود به تفصیل راجع به زبان توضیحی همسایه‌ها تا مدار صفر درجه تا زبان توصیفی درخت انجیر معابد صحبت کردم در زبان توضیحی همسایه‌ها ، خواننده احساس می‌کند که زبان یک عنصر

درون‌ساختاری است زبان هم مانند عناصر دیگر داستان- مکان، شخصیت، حرکت- درون داستان حرکت می‌کند و با حرکت و عمل شخصیت نفس می‌کشد و با سکون داستان ساکن می‌شود. در مدار صفر درجه، ما با شکل کمال یافتهٔ این زبان روبه‌رو هستیم. یعنی محمود به نظر من به عمد و از روی آگاهی زبان توضیحی را به کار برده و در نثر این زبان توضیحی فعل آن به شکل ماضی مطلق است یعنی تمام فعل‌ها- حالا که می‌گویم در داستان بعضی وقت‌ها مسایلی پیش می‌آید که زبان تغییر می‌کند ولی در نثر داستان که از دید دانای کل روایت می‌شود ما با فعل ماضی مطلق روبرو هستیم، مگر این‌که- به ویژه در مدار صفر درجه- ما با تداعی شخصیت‌ها از گذشته روبه‌رو باشیم در آن‌جا باز ما زبان مضارع اخباری می‌بینیم. در زبان توصیفی درخت انجیر معابد ما با فعل مضارع روبه‌رو هستیم یعنی وجه غالب در درخت انجیر معابد زمان مضارع است و همه می‌دانند و این الفبای داستان نویسی است که تمام کسانی که دست اندرکار داستان هستند چه آفرینش داستان چه نقد داستان می دانند که زبان توصیفی اغلب با «می» شروع می‌شود «می» استمرار که زبان مضارع اخباری درخت انجیر معابد است. چون زمان از حال شروع می‌شود و در آینده استمرار پیدا می‌کند. بنابراین ما با زبان مضارع اخباری روبه‌رو هستیم «می‌شود، می‌رود» اما در «درخت انجیر معابد» ما با ماضی مطلق روبه‌رو هستیم «کرد، گفت، شنید». این به نظر من نشان می‌دهد که در همسایه‌ها و مدار صفر درجه به ویژه در مدار صفر درجه نویسنده در بی‌حدت و شدت بخشیدن به حس حرکت و عمل است. یعنی محور کار نویسنده حدت و شدت بخشیدن به حس و عمل داستان است. بنابراین زبان داستان نفس می کشد یعنی در کنار حس و در کنار عمل، حرکت و شخصیت‌ها احساس می‌شود در درخت انجیر معابد ما با زبان توصیفی روبه‌رو هستیم. خواننده با تصویر روبه‌رو می‌شود تصویری از اشیا پوزیسیون اشیاء وضعیت اشیاء موقعیت صحنه،

موقعیت شخصیت‌ها ، بعد با شخصیت‌ها روبه‌رو می‌شود. بعد وارد کنش داستان و کنش شخصیت‌ها می‌شود. بنابراین با زبان توصیفی روبه‌رو هستیم. در زبان توضیحی، زمان، عنصری درون ساختاری است و در زبان توصیفی عنصری برون ساختاری. در مدار صفر درجه هر جا که نویسنده از گذشته تداعی می‌کند چون گذشته یک چیز تمام شده است ولی در ذهن شخصیت زنده است، ما می‌بینیم به رغم زبان ماضی مطلق که در داستان وجه غالب است زبان مضارع به کار می‌رود در تمام تداعی‌های گذشته در زبان توصیفی چون ساختار اصلی داستان زبان مضارع است تداعی‌ها هم مضارع هستند و زبان انطباق دارد با تداعی‌های ذهنی از گذشته با زمانی که در حال جریان دارد. حال اگر بخواهیم مثال ملموس‌تری بزنیم همیشه این نمونه را می‌آورم ما در همسایه‌ها چون به صورت اول شخص مفرد روایت می‌شود با یک چراغ روبه‌رو هستیم یعنی انگار که یک صحنهٔ تاریک پیش روی ماست و نویسنده یک چراغ داده به دست راوی داستان، راوی داستان حرکت می‌کند در صحنه هر جایی شخصیت می‌رود ما اشیا را می‌بینیم یعنی ما اول شخصیت می‌بینیم بعد حرکت و بعد محیط را، در صورتی که در درخت انجیر معابد ما اول محیط را می‌بینیم بعد شخصیت‌ها و حرکت را در دانای کل که به نظر من در مدار صفر درجه محمود آگاهانه آن را اختیار کرده اگر چه به واقع محمود از تمام ظرفیت‌های روایتگری این زاویه دید ظرفیت‌های گستردهٔ این زاویه دید استفاده نکرده، به دلیل این که حدت و شدت عمل را در غالب حرکت شخصیت‌ها از داستان نگیرد: ما با وجود این‌که در مدار صفر درجه با زاویهٔ دید دانای کل روبه‌رو هستیم که زاویهٔ دید بسیار گسترده‌ای است که در طول و عرض و عمق زمان و مکان حرکت می‌کنیم اما محمود از این خصلت و ظرفیت بالا استفاده نکرده است! به خاطر این‌که حدت و شدت و احساس ساختار و حرکت را که در رویدادها است از صحنه بگیرد. ما در مدار صفر درجه احساس می‌کنیم

که شخصیت‌های مختلفی حالا یا با هم یا دو نفری یا سه نفری یا بیشتر هر کدام یک چراغ دستشان است و در مکان در طول و عرض مکان حرکت می‌کنند و هرکدام صحنه‌هایی را روشن می‌کنند. در آن‌جایی که شخصیت‌ها صحبت می‌کنند زبان داستان نثر داستان حالت زمانی‌اش، صیغهٔ زمانی‌اش عوض می‌شود. صیغهٔ مضارع اخباری بیشتر به کار می‌رود در جائی که وجه غالب زمان مدار صفر درجه فعل ماضی مطلق است. شما در همسایه‌ها صحنه‌ای را دارید که در آن راوی داستان که خالد باشد از میتینگ فرار می‌کند. میتینگ که مورد حملهٔ پلیس قرار گرفته، در آن‌جا می‌بینیم که جمله‌ها بسیار کوتاه است برای این که حس عجله و شتاب و نگرانی و اضطراب را به خواننده القا کند. ما در این‌جا با جمله‌هایی روبه‌رو هستیم که حتی از یک فعل و فاعل تشکیل شده و گاهی فقط از یک فعل و ضمیر فاعلی.

این حس و حرکت مشخص است انگار که نویسنده همراه قهرمان داستان از زاویهٔ دید قهرمان داستان یک نفس می‌دود و زبانش جایی نفس تازه می‌کند که قهرمان نفس تازه می‌کند. آن‌جایی که سرش را بالا می‌کند و زن میان‌سالی را می‌بیند یک صفحه، یک نفس قهرمان حرکت می‌کند زبان حرکت می‌کند نفس نمی‌زند تا به جایی که در حالی در درخت انجیر معابد ما با صحنه‌ها و جمله‌هایی بسیار طولانی وصفی روبه‌رو هستیم که این یکی از ویژگی‌های دیگر زبان توصیفی و تفاوت آن با زبان توضیحی است. او «مول» تا «مدار صفر درجه» کم‌تر با خصلت مجازی زبان روبه‌رو هستیم در حرکت و عین چون عینیت و علیت وجود دارد، واژگان باید معانی حقیقی خود را داشته باشند ما موقعی که وارد ذهن می‌شویم وارد دنیای مجاز می‌شویم. بنابراین ما می‌بینیم که در زبان توضیحی تا مدار صفر درجه زبان حقیقی است مگر در بخش‌هایی که وارد عاطفهٔ شخصیت می‌شود نمونه می‌آورم صحنه‌ای که نویسنده می‌خواهد از ایجاد عشق بین مائده و باران صحبت کند مائده آتشگردانی

را مـی‌گـرداند، سـیم آتشگردان پاره می‌شود وگله‌های سوزان آتش به طـرف سـینهٔ بـاران پـر می‌کشند. این یک استعاره است. استعاره‌ای بسیار درخشـان کـه برای بیان عشق مائده و باران استفاده کرده است به جز این مـوارد هرگـز محمـود در زبـان توضـیحی داستانش چون در آن‌ها محور شـدت و حـدت بخشـیدن بـه حس حرکت شخصیت‌ها و حس حرکت رویدادهاسـت از زبـان حقیقـی و ظرفیت حقیقی زبان استفاده کرده است واژه‌هـا همـه معانی حقیقی خود را دارند، معانی کاربردی و عینی خود را دارنـد چـرا؟ بـرای ایـنکه در عینیـت و علیت رویدادها ما با زبان حقیقی سـروکار داریـم نـه مجـازی. امـا در زبـان توصـیفی بـرعکس؛ ما با زبان توصـیفی درخـت انجـیر معـابد با انواع تشبیه‌های بکر، استعاره‌ها و انواع کنایه‌ها و حتی کاربردهای بدیعی روبرو هستیم، به این دلیل که محمود از حـس بـیرون مـی‌آیـد و وارد صـحنه‌ای می‌شود که حس پشت آن است صـحنه را مـی‌خواهـد تصـویر کند حس صحنه را تصویر کند وارد عمق ذهـن فکر و عاطفهٔ شخصیت‌ها می‌شود، این‌جا دیگر ما با کیفیت مجازی زبـان روبرو هستیم یعنی کارکرد زبان بیشتر مجازی است من فکر می‌کنم اگـر نخواهـیم کـه البته این دو دورهٔ مشخص زندگی محمود را از مول تا داسـتان یـک شهر و از داستان یک شهر تا مدار صفر درجه بررسی کنیم، دو بخـش مـی‌شـود. بخشی تا آستانهٔ دیدار و مدار صفر درجه و بقیه‌اش داسـتان‌هـای قبلـی او تـا بعضی از داستان‌های مجموعه دیدار، در داستان بلـند بازگشـت، در مجموعـهٔ دیـدار مـا بـا اولین نشانه‌های تجربهٔ جدید نویسنده روبه‌رو هستیم. در آن‌جایی که قهرمان را تصویر می‌کند گوسفند نمـاد بـی‌آزاری و شخصـیت گوسـفندوار نویسـنده کـه همیشـه توسری می‌خورد و بعدش هم که قربانی می‌شود.

در ننـه امـرو هـم مـا با عناصری روبه‌رو هستیم که آن حس تراژیک موقعیـت‌هـا و حس تراژیک شخصیت را که همان ننه امرو باشد بتواند به خوانـنده القا کند ما با عناصری از این دست روبه‌رو هستیم اما به نظر من

محمود در مدار صفر درجه این تجربهٔ جدیدش جدی شد و در درخت انجیر معابد بسیار پیشرفت کرد حتی تا جایی که خودش تبدیل به یک ساخت کلی شد. در داستان‌های قبلی محمود با یک جهان روبه‌رو بودیم اینجا با دو جهان. یک جهان تمثیلی، یک جهان واقعی، فکر می‌کنم اگر محمود چند سال دیگر زنده می‌ماند می‌توانست آثاری به وجود بیاورد که به نظر من سیمای دیگر شخصیت ادبی او را بیشتر و بهتر نشان بدهد.

جمال میرصادقی: من محمود را خیلی دوست داشتم در میان نویسنده‌های دیگر خیلی با فضیلت می‌دیدمش. البته حرف‌هایی که من می‌زنم به کلی با حرف‌های آقای قریب متفاوت است و به این معنی نیست که حرف‌های ایشان نادرست یا نابه‌جاست. نظری ایشان دارد و من هم نظر دیگری دارم.

من بین زبان و بیان، اختلاف قایل هستم و وجود افتراق این‌ها را من به تدریج خواهم گفت. زبان یا نثر یا سبک اغلب مترادف آمده‌اند، اگر به گذشته برگردیم که دورهٔ ابتدایی است می‌بینیم که زبان، زبان ساده و گفتاری است.

مهدی قریب: آقای میرصادقی اجازه بدهید که یک پرانتز باز کنم من بین زبان با نثر تفاوت گذاشتم نثر یک مقوله است زبان مقوله‌ای دیگر است. ممیزهٔ بیان یک نویسنده اظهار نویسنده چیز دلالت‌گر نویسنده، نثر، آن چیزی است که از کلمه و کلام تشکیل شده و همه استفاده می‌کنند و همه از این خاصیت‌های دستور استفاده می‌کنند از این ویژگی‌های دستوری.

جمال میرصادقی: من البته آن تعریف نثر که کلامی است مقابل شعر و کلامی است برخلاف شعر مورد نظرم نیست من از زبان و نثر همان مفهوم نگارش یا سبک را در نظر دارم شیوهٔ نگارش در ابتدا بسیار ساده بود من ابتدا می‌خواهم از خیلی پیش شروع کنم و مقدمه‌ای به نسبت

طولانی بیاورم. شیوهٔ نگارش در ابتدا شیوهٔ گفتاری بوده است همان‌گونه که می‌دانید ادبیات یا شعر آغاز می‌شود، بعد نوعی از نثر به وجود می‌آید که نثر گفتاری است. یعنی نثری است که ادبیات شفاهی را و قصه‌ها را به وجود می‌آورد و با قصه‌ها، سینه به سینه منتقل می‌شود این‌گونه که تحقیق شده از زمان انوشیروان هست که به نثر توجه می‌شود ما در کتاب‌های اسکندرنامه، این را می‌خوانیم که هرجا اسکندر وارد می‌شد و شهری را می‌گرفت، اولین کاری که می‌کرد، می‌گفت بزرگان آن شهر را جمع کنند. از بزرگان می‌خواست برای او قصه تعریف کنند، قصه به معنای خاصش نه داستان کوتاه، قصه‌های مختلف تعریف می‌شد و می‌گفت این‌ها را بنویسید و در خزانه بگذارید به دو علت، یکی این‌که یادآور من باشد و آیندگان از من یاد کنند و دیگر آن‌که موجب عبرت کسانی بشود که بعد از من می‌آیند و از قصه‌ها پند و اندرز بگیرند و کارهای خلاف نکنند. بعدها این زبان گفتاری قصه‌ها وقتی مکتوب می‌شود زبان ساده و نقلی قصه‌های شفاهی را به وجود می‌آورد که به آن زبان مرسل می‌گویند. مرسل هم دو نوع است، یکی زبانی است که خیلی سهل و همهٔ خصوصیت‌های بیان محاوره‌ای را دارد و زبان ابتدایی قصه‌هاست و کمی جمع و جورتر از زبان قصه‌های شفاهی، و هدف نویسنده بیان سادهٔ مفاهیم است نه نشان دادن مهارت خود در نوشتن. مانند زبان قابوس‌نامه و اسرارالتوحید. بعد زبان یک مقدار تکامل پیدا می‌کند و زبان مرسل عالی به وجود می‌آید، آن نوع شیوهٔ نگارشی است که در آن نویسنده در انتخاب لفظ در عین رساندن معنی به تناسب و خوش‌آهنگی و زیبایی آن نیز توجه می‌کنند، مانند نثر مرسل عالی قصهٔ بلند «سمک عیار» این نوع نثر به آنچه که در گفتار می‌آید توجه دارد. چون قصه‌گوها در چهارسوها و میدان‌ها و چهارراه‌ها می‌ایستادند و قصه تعریف می‌کردند قصه‌گویی شغلی بوده است! بنابراین قصه‌گو سعی می‌کرد با زبانی صحبت کند که مردم بفهمند. چون قصه‌های بلند سمک

عیار، اسکندرنامه و هزار و یک شب، این قصه‌ها نویسنده ندارد. سینه به سینه نقل می‌شدند تا وقتی که یک نقال یا گزارنده‌ای پیدا می‌شده که این‌ها را ثبت می‌کرده است. در آغاز هر یک از این کتاب‌ها به خصوص سمک عیار اشاره به این است که من این قصه را از فلانی و فلانی شنیده‌ام و حالا مکتوبش کرده‌ام. زبان مرسل تا اواخر سدهٔ ششم ادامه پیدا می‌کند، بعد وقتی زبان درباری می‌شود. منشی‌ها و مترسلان دربار سعی می‌کنند که زبان را بیارایند و مطابق ذوق و سلیقهٔ حمایتگرهاشان که شاهان و امیران بودند انشاء کنند. زبان مرسل ساده و مرسل عالی به کل عوض می‌شود و نثر فنی می‌شود که زبان مصنوعی است. در نثر فنی سعی می‌کنند که برخلاف زبان گفتاری آن را به زبان شعری نزدیک کنند، به این صورت که به وزن و سجع توجه می‌کردند و ضابطه‌های شعری را در نثر به کار می‌گرفتند. به کلمات آهنگین روی می‌آوردند. البته این هم، یک نوع معتدل‌تری دارد که به آن می‌گویند زبان مزین. مثل زبان گلستان سعدی و «کلیله و دمنه» که در عین آن که زبان فنی است، در آرایش آن افراط شده است و برای مردم عادی مطبوع و قابل فهم است از این رو دو نوع نثر، دو نوع کتاب را به وجود می‌آورد. زبان کتاب‌هایی که به وسیلهٔ منشی‌ها و نویسندگان وابسته به دربار آرایش می‌شد، مصنوع و مزین است زبانی که در قصه‌ها ادامه پیدا می‌کند زبانی گفتاری و ساده است، چون همان‌گونه که گفتم قصه‌گویی شغلی بوده، قصه‌های عامیانه که نقال‌ها می‌گفتند همان زبان قصه‌های سادهٔ شفاهی را داشت، به همین دلیل است که می‌بینیم که زبان این دو نوع کتاب به کل با هم متفاوت است یکی زبانی که سعی می‌کند بیشتر به زینت بپردازد دیگری زبانی که سعی می‌کند ساده و قابل فهم برای عامهٔ مردم باشد. این ادامه پیدا می‌کند تا زمان انقلاب مشروطه که اوضاع و احوال اجتماعی و ادبی یک نوع زبان خاص، و شیوهٔ نگارشی را ایجاب می‌کند ترجمهٔ رمان‌هایی از زبان‌های خارجی و رمان‌های آغازگری که به این زبان نوشته می‌شود

می‌بینیم که این زبانی که در رمان‌های آغازگر می‌آید آن تقیدها، آن صناعت‌های ادبی را ندارد. منظورم رمان‌هایی است مانند سیاحت نامهٔ ابراهیم بیک و مسالک المحسنین و کتاب احمد در این کتاب‌ها نثر ساده شده ولی هنوز زبان دور از زبان گفتاری عامهٔ مردم است. نثر هنوز به آن حد نرسیده که کاملاً خصوصیات نثر گفتاری را داشته باشد. خصوصیات نثر گفتاری را این‌جا بگویم نثر گفتاری نثری است که از زبان مردم سرچشمه می‌گیرد و همهٔ ویژگی‌های این زبان را در خود دارد از این جهت قابل فهم است. در این نثر نویسنده سعی می‌کند تا آن حدی که ممکن است خودش را به زبان کوچه و بازار نزدیک کند، جمله‌های ساده، کوتاه و گاه بریده بریده است و پر از تکیه کلام‌های خاص، اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های عامیانه و پر از جمله‌های اسمیه است. نویسنده سعی می‌کند همان‌گونه که مردم حرف می‌زنند بنویسد البته این‌جا من این را بگویم منظورم از زبان گفتاری زبانی نیست که با املای شکسته نوشته شود. زبان گفتاری می‌تواند املای شکسته نداشته باشد البته در صورتی که اقتضا کند نویسنده می‌تواند زبان گفتاری را با املای شکسته بنویسد بنابراین وقتی از زبان گفتاری صحبت می‌کنم منظورم زبان کوچه و بازار است که قرن‌ها زبان قصه‌های عامیانه بوده و از همین طریق قصه‌ها به ما رسیده است، برخلاف آنچه که شایع است و عده‌ای معتقدند که زبان گفتاری اولین بار به وسیلهٔ دهخدا و جمال‌زاده (دهخدا در قطعه‌های هجوآمیز و سخریه‌اش و جمال‌زاده در داستان‌هایش) آرایه شد، آن‌ها مبتکر این نوع زبان نبودند بلکه زبان داستان‌های خود را از زبان قصه‌های عامیانه گرفتند. یعنی زبان قصه‌هایی که زبان مردم بود پلی می‌زند به زبان داستان‌های کوتاه و رمان‌های امروز. زبان‌های داستان‌های جمال‌زاده و دهخدا از نوع همان قصه است، قصه‌هایی مانند سمک عیار، اسکندرنامه و امیرارسلان و حسین کُرد.

در گذشته نثر گفتاری بوده و نثر مرسل بعد نثر فنی به وجود می‌آمده است امروز آن را تقسیم کرده‌اند به زبان نوشتاری یا ادبی و گفتاری یا محاوره‌ای، منظور من از نثر نوشتاری همان نثر ادبی است که خصوصیات شعری دارد. منظورم از نثر گفتاری زبان کوچه و بازار و مردم عامی است. نمونهٔ خیلی درخشان آن جلال آل احمد است که در زبان گفتاری صاحب سبک است و ابراهیم گلستان در زبان نوشتاری. بسامد زبان گفتاری در نوشتهٔ آل احمد آنقدر زیاد است که فرض کنید یک تکه از رمان «مدیر مدرسه» را در پشت پرده بخوانیم آن طرف پرده یکی نشسته باشد فکر می‌کند که کسی دارد حرف می زند.

زبان گفتاری و نوشتاری را پیروان شکل‌گرایان روسی مثل کلیلس بروکس و رابرت پن وارن آمریکایی به چهار نوع تقسیم می‌کنند همین اصطلاحی که گفتمان ترجمه کرده‌اند. من گذاشته‌ام بیان. گفتند نثر تقسیم می‌شود به بیان توضیحی با تشریحی، بیان توصیفی، بیان مباحثه‌ای و بیان روایتی، یعنی انواع نوشته‌ها، چه داستان چه گزارش چه مقاله و... این چهار خصوصیت را دارد. من در کتاب ادبیات داستانی این چهار نوع را توضیح داده‌ام این‌جا به همین اکتفا می‌کنم که بیان توضیحی بیانی است که توضیح می‌دهد و تشریح می‌کند. توضیح این‌که نشانهٔ خانه کدام است ساز و کار ساعت چیست و چگونه کار می‌کند. اساسش بر اطلاعات دادن است این بیان مخصوص کتاب‌هایی است که خصوصیات اطلاعات دهندگی‌اش بیش از چیزهای دیگر باشد ما از یک مقاله بیشتر توضیح می‌خواهیم در یک تک گویی بیشتر اطلاعات است که آرایه می‌شود در سفرنامه است این را هم بگویم که ما نمی‌توانیم اثری پیدا کنیم که بیان صد در صد توضیحی داشته باشد همانگونه که نمی‌توانیم نوشته‌ای پیدا کنیم که بیان صد در صد توصیفی یا روایتی داشته باشد به نسبت غلبه خصوصیت توضیحی، توصیفی و مباحثه‌ای و روایتی، نوع اثر فرق می‌کند

در مقاله و گزارش غلبه با توضیح و تشریح است در طرح و انشا غلبه با توصیف است و در داستان غلبه با روایت.

می‌رسیم به بیان روایتی که تأکیدم بیشتر بر آن است. بیان روایتی تنها تصویر می‌دهد بیان روایتی با عمل یا سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب و جوش سروکار دارد بیانی که امروز برای داستان‌های امروزی قایل هستند این است که باید تصویر بدهد نمایش بدهد کمتر توضیحی باشد کمتر توصیف.

سعید سلطانی طارمی: فکر می‌کنم این‌جا دیگر باید وارد زبان محمود شویم.

جمال میرصادقی: بله مقدمهٔ بس طولانی شد برای این که ارزش و اعتبار زبان احمد محمود را نشان بدهم. تنها نویسنده‌ای که می‌گویند توانسته هشتاد درصد بیان روایتی داشته باشد همینگوی است که رمان‌های نخستین سدهٔ ۱۸-۱۹ اغلب بیان توضیحی دارد یعنی نویسنده حق خودش می‌داند که همه چیز را توضیح بدهد جایی برای فکر کردن و اندیشیدن خواننده نمی‌گذارد اجازه بدهید من نمونه بیاورم اگر بگوییم آسمان آبی است اطلاعات داده‌ایم این بیان توضیحی و تشریحی است. اگر بگوییم که آسمان آبی پررنگ است، توصیف کرده‌ایم، یعنی در عین این‌که توضیح داده‌ایم چگونگی و کیفیتش را هم گفته‌ایم اگر بگویم آسمان آبی است، شما بگویید خاکستری است من بگویم نه خیر و شما را راضی یا قانع بکنم که آسمان آبی است، این بیان مباحثه‌ای است اگر بگویم آسمان آبی شد، یا آسمان مثل بلور می‌درخشد، حرکت و تصویر داده‌ام این بیان روایتی است گفتم که زبان را تقسیم کردیم به زبان گفتاری و زبان نوشتاری گفتیم که زبان گفتاری آل احمد بسامدش خیلی بالاست و در این زبان صاحب سبک است می‌بینیم که در کارهای آل‌احمد چه تک گویی، چه داستان و چه مقاله همه یک نوع زبان به کار می‌رود این‌جاست که فرق زبان و بیان مشخص می‌شود. زبان گفتاری

است ولی بیان آل احمد بیان توضیحی و برای مقاله، سفرنامه و گزارش خوب است و برای داستان مناسب نیست فرقی که زبان احمد محمود با زبان آل احمد دارد در همین نکته است من فکر می‌کنم زبان احمد محمود تکامل یافتهٔ زبان گفتاری آل احمد است زبان همان زبان گفتاری آل احمد است ولی بیان بیان روایتی شده. اگر در رمان‌های «نفرین زمین» آل احمد زبان گفتاری خشکی می‌بینیم شخصیت پردازی‌ها همه شبیه هم هستند، داستان حرکت و تصویر کم دارد و یک بعدی است. علتش زبان گفتاری توضیحی آل احمد است، در صورتی که زبان احمد محمود در عین این‌که گفتاری است، بیان روایتی هم دارد. البته بیان توصیفی هم دارد. بیان توضیحی هم دارد. ولی آن چیزی که غلبه دارد بیان روایتی است. در واقع در زبان محمود جمع آمدن زبان گفتاری و بیان روایتی است، بیان روایتی که حرکت دارد، تصویر دارد، نمایش می‌دهد. امروز اغلب داستان شناسان جهان و منتقدان بزرگ معتقدند که زبان داستان باید گفتاری به محاوره‌ای باشد. چون حالت پویایی‌اش بیشتر است در عین حال بیان روایتی هم داشته باشد که تصویر بدهد و حرکت و جنب و جوش داشته باشد، زبان احمد این دو خصوصیت را دارد و فکر می‌کنم از همسایه‌ها شروع می‌شود و برخلاف دوستم آقای قریب من آثار احمد را دو قسمت می‌کنم داستان‌های کوتاه احمد و رمان‌هایش. در داستان‌های کوتاه، همان‌گونه که نوشته‌ام و خودش هم می‌دانست، معتقدم که اعتبار رمان‌های او را ندارد احمد محمود وقتی رمان‌هایش را نوشت شهر داستانی خودش را کشف کرد با «همسایه‌ها» است که زبان گفتاری‌اش جمله‌های کوتاه کوتاه و بیان روایتی‌اش که با زمان حال ارایه می‌شود رمان ماندگاری خلق کرد. احمد این زمان حال را چرا برای رمانش انتخاب کرده بود؟ این زبان که اغلب هم تکرار شده در رمان‌های دیگرش به خاطر انتقال حس و حال و بیان ذهنیت خاص او بود و حرکت دادن به شخصیت‌ها و حرکت دادن به عمل‌های داستانی. بنابراین

این نوع زبان احمد محمود زبانی است تکامل یافته به نظر من بین نویسنده‌هایمان نویسنده‌ای مانند احمد محمود در زمینهٔ زبان گفتاری و بیان روایتی نداریم گفتم ابراهیم گلستان را داریم و زبان نوشتاری خاص خودش هنوز کسی پیدا نشده که زبانی ارایه کند که بهتر از گلستان باشد احمد محمود آمد در زبان گفتاری نوعی بیان آورد که به آن تکامل داد یک چیزی هم می‌خواستم بگویم راجع به صحبتی که آقای قریب کردند و از نمادگرایی احمد اسم بردند و آن را من اسمش واقع گرایی نمادین می‌نامم این نوع داستان‌ها یک بعد ظاهری دارد و یک بعد مخفی که خواننده عادی متوجه نیست از همسایه‌ها این خصوصیت در کارهای احمد محمود هست تنها در انجیر معابد نیست البته آن‌ها تکامل پیدا می‌کنند پیش از آن هم بود در داستان گیله مرد داستان واقع گرایی نمادین است واقعهٔ ظاهری عمل و جریانی است که دو ژاندارم گیله مردی را گرفته‌اند و دارند با خود می‌برند ولی نویسنده سعی می‌کند بگوید که آن زنی که در جنگل جیغ می‌زند و طوفانی که به پا شده واقعیت درون آشفتهٔ گیله مرد است که به جنگل منتقل شده البته نویسنده‌های ایرانی اولین بار این نوع داستان را از جیمز جویس یاد گرفتند جیمز جویس آمد دو مکتب ناهمساز را کنار هم گذاشت واقع گرایی نمادین را و مجموعه‌ای درآورد که از آن می‌توان به عنوان نوعی داستان واقع گرا نام برد. واقع گرای نمادین یعنی همهٔ داستان‌های کوتاه و رمان‌های جیمز جویس دو بعد دارند یک بعدی که آدم می‌خواند و یکی هم بعد دیگری که نمادین است و در لایهٔ پنهانی داستان است.

در رمان‌های معاصر فارسی «اسرار درهٔ گنج جنی» گلستان هم چنین ویژگی را دارد داستان را که می‌خوانیم می‌بینیم که می‌توانیم پشت سرش یک جنبهٔ تمثیلی پیدا کنیم یعنی داستان را به صورت واقع گرا مطرح می‌کند ولی نمادهایی می‌آورد که این نمادها اشاره دارد به آن لایه پنهانی که زمان شاه را نشان می‌دهد و اوضاع و احوال دوران شاه را تداعی

مـی‌کند رمان من هم «اضطراب ابراهیم» چنین خصوصیتی دارد رمانی است با دو سطح. در همسایه‌ها صحنه‌ای هست که من به عنوان نمونه در «عناصـر داستان» نقش کردم صحنه‌ای که حالت روحی یک خرکچی را با آبـی کـه تـوی دیگ روی آتش می‌جوشد برابر هم گذاشته و غیر مستقیم تصویر نمادین در تلاطم روحی شوهری به دست داده است مرد خرکچی کـه می‌بیند زنش به دیگری توجه می‌کند بیشتر ناراحت می‌شود دیگ هم بیشـتر جـوش می‌زند و آب بالا می‌آید و در نهایت مرد خرکچی چپق‌اش را مـی‌زنـد توی سر زن و زن کشته می‌شود و آب دیگ هم سر می‌رود از این موارد نمادین در همسایه‌ها بسیار است چه به صورت مفهوم و چه به صورت واژه می‌بینید که شخصیت‌ها با «بیدار» و «پندار» در کارهای دیگر احمـد مـدار صـفر درجـه و درخـت انجیر معابد، این ویژگی تکامل پیدا می‌کند و جنبهٔ عام می‌یابد.

شهرام اقبال زاده: مـی‌خواهم با بازگشتی به گذشته شروع کنم من در دوران دبیرسـتان دو کـتاب کـه مـتعلق بـه پـدرم بود و بعدها فهمیدم که ممـنوع بـوده اسـت خواندم «تفریحات شب» و «در تلاش معاش» محمد مسعود. کلاس هشتم بودم و تحولی در من ایجاد شد، می‌توانم بگویم در دوران دانشـجویی ایـن تحـول را «همسـایه‌ها» برایم ایجاد کرد. یعنی این روایـت داسـتانی کـه بـه ظاهـر تنها یک روایت داستانی است به نظر من بسـیار زندگـی ساز بود و تحول آفرین افق دیگری را به روی من باز کرد بـه هـر صـورت در آن زمـان فضـای خاصـی در دانشـگاه بود گرایشات خاصـی حـاکم بـود گرایشات رادیکالی مبتنی بر احساسات پاک و تند و تـیز، امـا در عیـن حـال هـم این داستان در عین این که به ظاهر تنها یک رمـان بـود بـه نظـر مـن بـر جامعه تاثیر زیادی داشت و شاید من جامعه شناسـی را بـدون آن‌کـه بخواهـم بدانـم بصـورت حسـی با «همسایه‌ها» شـناختم یعنی حالا معتقدم که محمود ضمن این‌که آدم بسیار زحمتکشی بـود و پـرمطالعه، جامعه شناس ژنی و ذاتی هم بود که بسیار عمیق تر از

خیلی جامعه شناس‌های ما نه تنها پدیده‌ها را در لایهٔ آشکارش می‌دید بلکه عمق تحولات را می‌دید و این‌ها را با زبان داستان و روایت بیان می‌کرد و عنصر زیبایی شناختی را بازتاب می‌داد حالا با وجود این‌که خیلی از آن دوران فاصله گرفته‌ام و هنوز دوباره همسایه‌ها را نخوانده‌ام ولی شخصیت‌هایش در من زندگی می‌کنند. هنوز هم آن حس و حال همسایه‌ها برایم زنده است. یعنی او شخصیت‌های پویا و ماندگاری آفرید که در جان و دل خوانندگان نشستند و جا خوش کردند، برخلاف برخی دیدگاه‌های جدید که داستان را چیزی دروغین و به دور از زندگی می‌داند که تنها برای لذت و سرگرمی است، در عین حال که معتقدم بخش مهمی از کارکرد داستان لذت و سرگرمی هم هست، معتقدم داستان‌های جدی، خودشان زندگی نویی هستند. اکنون بحث‌های جدید فرمالیست‌ها و زبان شناس‌های ساختارگرا مطرح است که تکیه بر زبانی دارند و آقای میرصادقی به بیان تعبیر کردند که همان گفتمان یعنی discorsoe فرمالیست‌ها همه چیز را در زبان می‌بینند و همهٔ تحولات ادبی را در زبان جست‌وجو می‌کنند. ساختارگراها در ادامهٔ کار آن‌ها هم به ساختار زبان و تجلی آن در ادبیات توجه می‌کنند حالا اختلافاتی را که بین دوستان هم هست، من به نوعی این‌گونه می‌بینم که یادآور حرف مولوی است:

اختلاف خلق از نام اوفتاد　　چو به معما رفت آرام اوفتاد

در تکامل زبان شناسی ساختارگرا لانگ language را داریم که همان زبان در کلیت آن است و (پارل) parolo یا speech-speeck که همان گفتار است که جنبه‌های شخصی پیدا می‌کند زبان همان‌گونه که دکتر قریب هم گفتند، چیزی است که همه می‌توانند از آن استفاده کنند. ولی آن ویژگی شخصی که آقای میرصادقی به درستی به آن سبک گفتند و در کلیت نظری آن، همان بیان است و بعد به ویژگی کاربردی زبان در ادبیات یعنی سبک برمی‌گردد و در نوشتار که فردی می‌شود و این جا آل احمد را

مثال زدیم که به یک سبک شخصی رسید. احمد محمود هم به نظر من سبک بسیار شاخصی پیدا کرد که از داستان‌های کوتاهش شروع شد و به نوعی گفتمان به بیان ادبی متمایز رسید. تا آن‌جایی که خاطرم هست از پسرک بومی شروع می‌شود دکتر قریب به نظر من مسایل را تا حدود زیادی درست گفتند که البته این تحول جدید را به صورت آشکاری در مدار صفر درجه می‌بینیم که از آن جنبهٔ توصیفی بیرونی در واقع به شیوه و زمان نمایشی می‌رسد و حس را از درون زبان به بیرون انتقال می‌دهد، نه با توصیف یا توضیح با زبان روایی بیرونی، اما به خاطر این‌که متأسفانه در دانشگاه‌های ما به صورت آکادمیک تعریف نشده سئوال پیش می‌آید که توصیف چیست؟ توضیح چیست؟ روایت چیست؟ اما در انگلیسی وقتی می‌گوییم explareation دیگر با هم اختلاف نداریم تبیین هست و بار کمابیش فلسفی و توضیحی دارد، discription بار وصفی عینی و گاه ذهنی دارد، و روایت یا narration نیز کاربرد ادبی و داستانی دارد اما متأسفانه این چیزها در فارسی چندان دقیق و روشن نیست یعنی دست کم در ادبیات داستانی وفاقی بر سر آنها وجود ندارد. و به هر حال با تکامل زبان شناسی یعنی دو سویهٔ زبان شناسی (ساختارگرایی گفتار و نقش گرا) وحدتی بین ذهن و زبان یعنی بیان و گفتار پدید می‌آید که به صورت گفتمان ظاهر می‌شود که همان دیالکتیک ذهن و زبان و یگانگی بیرونی آنهاست. یعنی برخلاف فرمالیست‌ها و ساختارگراها که همه چیز را در زبان می‌بینند تبلور عینی این دو را با هم می‌بینیم. حتی محمود در یکی از نادرترین مصاحبه‌هایش می‌گوید: من از ذهن به زبان می‌آیم مگر می‌شود بتوان بدون داشتن یک ذهن غنی این زبان غنی و این سبک زیبا را آفرید که مختص احمد محمود هم هست. یعنی ذهن سرشار و پربار با زبان غنی توأم می‌شود سبک ویژهٔ احمد محمود را در درخت انجیر معابد به وجود می‌آورد به نظر من دست‌کم در مدار صفر درجه آشکار است که احمد محمود جهش می‌کند از آن‌جا شروع می‌کند یعنی از بار توضیحی،

توصیفی و جنبهٔ روایت از بیرون به تدریج کاسته می شود و به جای نقل یا روایت، نمایش می‌دهد و مانند فیلم سینمایی همه چیز را در حرکت و در مکالمهٔ زنده و با لحن ویژهٔ هرکدام از قهرمان‌ها می بینیم این هنر کمی نیست. شناخت محمود بسیار درونی است حتی نویسندهٔ بزرگی مانند دولت آبادی بسیاری از اوقات از بیرون شخصیت پردازی می‌کند، یعنی نویسنده حرف می‌زند که این چه جور شخصیتی است یا چه حسی دارد اما احمد محمود نشان می‌دهد که این شخصیت این‌گونه است. یعنی خودش را به شخصیت تحمیل نمی‌کند و این بار را از بیرون به ذهن خواننده انتقال نمی‌دهد، این در واقع سبک نگارشی تا حدی جدید است که به نوعی دیگر در آثار همینگوی و تا حدی در آثار چخوف دیده می‌شود. زبان سرد عینی بدون مداخلهٔ نویسنده که شاید به نوعی دیگر در رمان تو نیز برای توصیف اشیاء و شخصیت‌ها به صورتی عینی و به دور از وجه ایدئولوژیک استفاده می‌شود. احمد محمود در عین اینکه صاحب ایدئولوژی خاصی است این ایدئولوژی را به صورتی آشکار تبلیغ نمی‌کند، نهان است و آدم‌ها را بر اساس ایدئولوژی خودش قالب گیری نمی‌کند، می‌گذارد خودشان حرف بزنند و به شیوه ی خودشان زندگی کنند. یعنی شیوه‌ای که باختین به زیبایی از حیث نظری می‌آورد و بر کارهای داستایوسکی تطبیق می دهد باختین را آن موقع احمد محمود قطعا" نمی‌شناخته، اما به خاطر خلاقیت‌هایش و ذهنیت سامان یافته و دمکراتیکی که داشت چه در همسایه‌ها و چه رمان‌های بعدی به نگاه و شیوهٔ چند صدایی و یا پلی قونیک دست پیدا کرد به هر حال احمد محمود زبان ویژهٔ خودش را پیدا کرد و رئالیسم ویژهٔ خودش را هم که خاص او بود و تفاوت‌های آشکار و جدی با رئالیسم سوسیالیستی دارد.

جمال میرصادقی: واقع گرایی آن‌گونه که تعریف کرده‌اند وفادار بودن به واقعیت از آن آغاز که با بالزاک و استاندال شروع می شود توجه به مسایل عام دارد.

احمد محمود در آثار نخستینش نویسندهٔ واقع گرای انتقادی بود و برخلاف آنچه که بعضی‌ها می‌گویند آثار محمود رئالیسم سوسیالیستی یا واقع گرایی اجتماعی بوده، نیست؛ درست است که واقع گرایی سوسیالیستی شاخه‌ای از مکتب واقع گراست و واقع گرایی انتقادی نیز شاخه‌ای از آن، اما هرکدام ویژگی‌های خودش را دارد. در واقع گرایی اجتماعی یا سوسیالیستی نویسنده و فرد به طرف گروه حرکت می‌کند و سعی می‌کند که ویژگی گروه را نشان بدهد، در داستان‌های رئالیست سوسیالیستی چشم به آینده است آیندهٔ امیدوار کننده‌ای که در پیش است و یک مقدار ویژگی رمانتیسم اجتماعی را پیدا می‌کند خصوصیت خیال پردازانه دارد و نسبت به جامعه‌ی آینده خوش بین است و امید را القا می‌کند یعنی در جهت حکومتی می‌رود که برنامه‌ای ریخته و در این جهت گاهی، نه همیشه ایدئولوژی مارکسیستی در نوشتن داستان ارائه می‌شود، توجه به کارگرها و زحمتکش‌ها، در این نوع آثار برجسته می‌شود فرق می گذارند بین کارگرها و زحمتکش‌ها بین کارگرها و گروه مرفه و دیگر قشرهای اجتماعی. بنابراین با این تعریف، داستان‌های رئالیسم سوسیالیستی در جهت و سمت و سوی پیشرفت‌های جامعه است و خوش‌بین هم هست، درست عکس این واقع گرایی انتقادی است درست است که واقع گرایی انتقادی نیز به تودهٔ زحمتکش توجه می‌کند اما تنها به این اکتفا نمی‌کند و در آن انتقاد شدید از اجتماع و دست‌اندرکاران وقت وجود دارد. نویسنده به عنوان معترض ظاهر می‌شود و آن چیزی که در جامعه وجود دارد، مورد قبول او واقع نیست. یعنی که مقابل اوضاع و احوال جامعه جبهه می‌گیرد، شخصیت‌هایش مبارز هستند، تسلیم نمی‌شوند. شخصیت‌هایی که می کوشند تعدیلی در

نابسامانی‌ها به وجود بیاورند به حمایت از ستم‌دیده‌ها و محرومان دست به افشاگری می زنند به همین دلیل اختلاف بین واقع گرایی اجتماعی و واقع گرایی انتقادی وجود دارد آن در جهت‌تایید حکومت است این در جهت تنقید از اجتماع و حکومت تمام کارهای احمد محمود معترضانه است و همه در این جهت حرکت کرده‌اند. نویسنده به عنوان روشنفکری آگاه و دلسوز در برابر اوضاع و احوال نابسامان ایستادگی کرد و جبهه گرفت. اگر بخواهیم از آثار معروف واقع گرایی انتقادی نمونه‌ای بیاوریم می‌توانیم از بعضی رمان‌های گورکی مانند آرتامانوف‌ها و کیم سامگین نام ببریم یا از رمان نویس‌های «خواهر کاری» و «جنگل» این نویسنده‌ها اجتماع را نقد می‌کنند. احمد محمود هم همین کار را می‌کند و جهان داستانی خود را به وجود می‌آورد، بنابراین به نظر من آن هایی که می‌گویند واقع گرایی احمد محمود واقع گرایی سوسیالیستی است می‌خواهند جوری نشان بدهند که احمد جهت و سمت و سوی خاصی داشته که من این را نمی‌بینم و قبول نمی‌کنم. این چیزی است که دربارهٔ بزرگ علوی هم می‌گویند و دربارهٔ آثار خودم به من هم می‌گویند، و به نظرم می‌رسد که منظور خاصی در پشت آن است که صادقانه نیست.

مهدی قریب: کسانی می‌گویند آثار احمد محمود واقع گرایی سوسیالیستی است و وابسته به طبقهٔ کارگر، به نظر من آثارش را تقلیل می‌دهند. من نمی‌دانم چرا؟ اگر ناشی از عدم آگاهی و جهل نباشد، این برچسب‌ها برای چه زده می‌شود؟ در صورتی که الفبای واقع گرایی سوسیالیستی مشخص است چند خصوصیت را می‌گویم تا دیگر خیلی هم دامن بحث گسترده نشود. واقع گرایی سوسیالیستی، شخصیت‌ها همه تیپیک هستند. یعنی ما با شخصیت فردی روبه‌رو نیستیم، شخصیت‌ها بیانگر تیپ اجتماعی‌ای هستند که وابسته به آنند. شخصیتی که وابسته به تیپ آرمان داستانی‌اش بیانگر آرمان طبقهٔ خودش است در واقع گرایی

سوسیالیستی ساختار داستان و تفکر حاکم بر داستان در جهت خلاف فردیت انسان و شخصیت انسانی است، چیزی که در نظام حقوقی و اجتماعی بعد از مدرنیته که تکثر و اولویت به فرد و خواسته‌ها و آرمان‌های فردی حرف اول را می‌زنند. در واقع گرایی سوسیالیستی این‌گونه نیست، نخست مصالح فرد بعد مصالح اجتماعی مطرح است. ما در واقع‌گرایی سوسیالیستی با نوعی تفکر ماقبل مدرنیته روبه‌رو هستیم، در تمام داستان هایی که من خوانده‌ام از نویسندگان واقع گرایی سوسیالیست، ما با دو بخش زندگی روبه‌رو هستیم. یعنی آدم‌ها واجد نامتجانس بودن و پیچیدگی و تداخل آدم‌های واقعی نیستند، خط مفروضی در داستان رویدادها و قهرمان‌ها را به دو قسمت تبدیل می‌کند این طرف همه سفید هستند این طرف همه سیاه، افراد وابسته به اندیشهٔ طبقه کارگر همه سفید سفیدند بدون هیچ لکه‌ای و طبقه‌ای که در تعارض این‌هاست واجد تمام صفات رذیلانه که به واقع چنین چیزی وجود ندارد. در تفکر واقع گرای سوسیالیستی به نوعی با تفکر اساتیری روبه‌رو هستیم نه یک مصداق، ولی انسان به هر حال شخصیتش پیچیدگی‌های زندگی واقعی را دارد. در صورتی که در داستان‌های واقع گرایی سوسیالیستی انسان استریلیزه و انسان نوعی و اساتیری روبه‌رو هستیم، ما با شیطان در یک طرف و با یزدان در طرف دیگر روبه‌رو هستیم، به تمامی قهرمان‌های واقع گرایی سوسیالیستی اخلاق آرمان گرایانه و ایثارگر دارند. یعنی خودشان را فدا می‌کنند، نخست برای طبقه، بعد برای جامعه. و مهم‌تر از همه واقع گرایی سوسیالیستی، نخست در جامعه‌ای به وجود می‌آید که در آن سوسیالیسم به عنوان یک ساختار اجتماعی، تاریخی، سیاسی پا بگیرد. بعد پدیده های فرهنگی، اجتماعی آن جامعه استثناهایی هم هست.

اما به عنوان اثر ادبی اغلب در جامعهٔ سوسیالیستی به وجود می‌آید و ما هیچ کدام از این‌ها را در آثار محمود نمی‌بینیم: در آثار محمود ما با

قهرمان‌های خاکستری روبه‌رو هستیم، کسانی که هم کارهای نیک می‌کنند و هم کارهای بد، به نظر من تنها چیزی که افراد صادق را به این قضاوت که محمود وابسته به ادبیات کارگری است می‌رساند تنها قهرمان‌های او است. قهرمان‌های محمود واجد یک خصوصیاتی هستند که بعضی رذایل را پس می‌زنند. چیزهایی مانند وابستگی به پول و زور و قدرت را، چون تنها می‌شوند فکر می‌کنیم با قهرمانی استریلیزه روبه‌رو هستیم که نمایندهٔ طبقهٔ زحمتکشان است، یکی دیگر از چیزهایی که ما را به اشتباه می‌اندازد این است که قهرمانان محمود بیشتر از طبقهٔ زحمتکش هستند. دوست‌های ناآگاه صادق و آگاهان دارای سوءنیت فکر می‌کنند که واقع گرایی سوسیالیستی آن است که قهرمان کارگر باشد.

جمال میر صادقی: آقای قریب صحبت‌های خوبی کردند من این‌جا تنها به‌جای تفکر استوره‌ای، می‌گذارم قصه استوره که نوعی از قصه است، قصه‌هایی که ما داریم تا پیش از مشروطه اغلب سفید و سیاه و مطلق گرا هستند. یعنی ما خاکستری نداریم یا قهرمان داریم یا شخصیت‌های شر چرا؟ علتش هم این است که قصه‌های تمام متون ادبیات گذشته به داستان کوتاه و رمانی که بعد از مشروطه آمد اختلاف اساسی دارند و دو خصوصیت اساسی وجود دارد که باعث می‌شود این دو نوع کار را از هم جدا کنیم. در قصه، چه قصه‌های بلند چه کوتاه، منظور من تمام آثار خلاقهٔ پیش از انقلاب مشروطه است. خصوصیت روان شناختی فردی وجود ندارد، برای نمونه رستم، سهراب را می‌کشد و اندوه زده می‌شود اندوه زدگی پدری که پسرش را کشته است در صورتی که اگر امروز یکی پسرش را بکشد یا دیگری که همین کار را کرده خصوصیت روحی‌اش فرق می‌کنند. ما داستان کوتاه و رمانی نداریم که فاقد خصوصیت روان شناختی باشد. خصوصیت دیگر هم روآوری به امور زندگی روزمره است و توجه به وقایع ملموس و واقعی و همین دو خصوصیت اساسی داستان‌های امروز را به کل از قصه‌ها جدا می‌کند.

بنابراین در انواع قصه‌ها یعنی استوره‌ها، حکایت‌های اخلاقی، افسانه‌ها، تمثیل‌ها و غیره خصوصیت مطلق گرایی است. و این به گونه ای در رئالیسم سوسیالیستی هم هست که به خصوصیت قصه‌ها باز می‌گردد. شخصیت‌ها سفید و سیاهند و وقایع تا حدودی رمانتیک از نوع چشمهایش است. این‌ها در کارهای احمد نیست، ولی چیزی که شبیه می‌کند واقع گرایی سوسیالیستی را به واقع گرایی انتقادی، این است که در هر دو شیوهٔ نویسندگی، نویسنده برای خودش سلامتی قایل است، البته فرق می‌کند تعهد رئالیسم اجتماعی، بیشتر فرمایشی است. می‌گویند طوری بنویس که مردم را امیدوار کند، خوش‌بین کند، در صورتی که تعهد نویسنده در واقع گرایی انتقادی برآمده از درون نویسنده است، چیزی به او تکلیف نشده است.

آقای اقبال زاده: دربارهٔ رئالیسم سوسیالیستی که کوشش شد پس از انقلاب اکتبر تئوریزه بشود، مبنا را این می‌گرفتند که باید در جهت منافع تاریخی طبقهٔ کارگر حرکت کرد وهنر هم موظف است که در این جهت حرکت کند، و ادبیات هم باید تبلور آرمان طبقاتی این طبقه باشد که ایدئولوژی پیشرو دارد، و این ایدئولوژی پیشرو هم به این صورت تفسیر می‌شد که یک بار برای همیشه کشف شده و تمام حقایق هم در اختیار این طبقه است، و در این جهت باید حرکت کرد. در عین حال معتقدم که این در هنر و ادبیات تحمیل شد بر مارکسیسم و حتا نظریات مارکس سرآغازش تا حدودی در لنینیسم بود. این نیست که تنها مارکسیست‌ها با لنینیست‌ها بگویند، حتی کسی مانند روژه گاردی می‌آید بین لنینیم واستالینسم فاصله قایل می‌شود، و از آن روشن‌تر ما می‌بینیم که کسی مانند انگلس آثار بالزاک را که گرایش اشرافی دارد به عنوان آثار رئالیستی تحسین می‌کند وکاری هم به ایدئولوژی ندارد. یعنی در واقع این گرایشات حزبی و جزمی بود و بعدها بر اندیشه‌های سوسیالیستی بار شد و در واقع چماقی شد برای هر نوع حرکت خلاقهٔ فردی در هنر.

اما مسأله این نیست که احمد محمود آرمانگرا بود یا نبود، او یک واقع گرای آرمانگرا یا آرمان گرای به شدت واقع بین بود، یعنی هیچ وقت آرمان‌های انسانی را نفی نکرد. اما آرمان او یک آرمان اتوپیایی نبود اتوپیایی که بهشت را بر روی زمین ترسیم می‌کرد که همه چیز آن سفید و بی غش بود و در اردوگاه سوسیالیسم پدید می‌آمد، یا حتی ادعا می‌شد که پدید آمده است. محمود به حقیقت انسانی معتقد بود و به انسان حقیقی، به انسانی که پوست و گوشت و خون دارد، زنده است و دارای معایب است. و در عین حال می‌خواهد انسان باشد و از انسانیت و شرف انسانی خودش دفاع کند. احمد محمود اگر زشتی‌ها را نشان می‌داد و ناروایی‌های زشتی که ممکن است در اعمال و اخلاق انسان‌ها باشد، این‌ها را به صورت یک تراژدی نشان می‌داد که به انسان تحمیل شده است. اینها را شرایط ناگوار و ناصواب اجتماعی تحمیل کرده اما از تلخ نگاری‌های شعاری و یا زشت نگارهای شبه ناتورالیستی که این را برخاسته از ذات انسان بداند، آشکارا فاصله می‌گرفت. حتی در آثار محمود زندانیان هم به طور مطلق زشت نیستند وهمان‌گونه که آقای دکتر قریب هم گفتند این طور نیست که هرکسی در جهت طبقهٔ کارگر یا زحمتکشان حرکت نکند. ضد قهرمان باشد. نباید کتمان کرد که بعد از کنگره‌ی ۲۰ شوروی می‌بینیم کسانی مانند شولوخوف از رئالیسم سوسیالیستی خشک و فرمایشی فاصله می‌گیرند. به عنوان نمونه در دن آرام انسان‌ها انسان‌های واقعی هستند، در جبهه‌های ضد انقلاب هم انسان‌های شریف هستند و در جبههٔ انقلابیون انسان‌های فرومایه وجود دارند. احمد محمود به خاطر همین در آخرین مصاحبه‌اش که حدود هفت هشت ماه پیش در کتاب هفته چاپ شد از این دیدگاه خشک کمونیسم رسمی تبری می‌جوید ومی‌گوید مگر من کمونیستم؟ و این برچسب ناچسبی است که همهٔ عدالت خواهان را کمونیست حساب کنند، در صورتی که احمد محمود به صراحت طرفدار عدالت اجتماعی

بود. یعنی آن نوع از عدالت اجتماعی که به منزلت فرد هم اهمیت می‌دهد. یعنی یک تفکر مدرن پیشرو که آزادی وعدالت را با هم می‌خواهد. یعنی آزادی و شرف فردی وحیثیت اجتماعی به صورت توأمان. او کسی بود که هر دو را با هم می‌دید و آن‌ها را با هم می‌خواست. در داستان یک شهرش که به ظاهر تنها در بندر لنگه می‌گذرد، به جهان واقعی یک مملکت فکر می‌کرد که این مملکت هم خودش در دل جهان قرار دارد، یعنی بر خلاف برخی از نظریات، او اقلیمی نویس نبود، او در عین رنگ و بوی اقلیمی داستان‌هایش، نه فقط ملی که جهانی فکر می‌کرد. در یکی از داستان‌های کوتاهش، حتی قهرمان نوجوان ایرانی به یک دختر آمریکایی عشق می‌ورزد و جانش را فدا می‌کند. یعنی نشان می‌دهد مرزی بین ایرانی و غیر ایرانی نیست. اگر مسأله‌ای هست، مسأله نظام امپریالیستی است. یک انسان آمریکایی را به اشتباه و از روی احساسات کور به عنوان ضد امپریالیسم از بین ببرند، قهرمان عشق ایرانی خودش را قربانی عشقش می‌کند تا مرزهای اقلیمی و یا ملی را در هم بریزد. احمد محمود همه را از انسان می‌دید به طوری که انسان‌های قهرمانیش هم خطا می‌کنند و حتی ضد قهرمان‌هایش هم از ویژگی‌های انسانی برخوردارند او برای آن‌ها هم دل می‌سوزاند، اما نه از نوع دلسوزی‌های رمانتیک، چون آن‌ها هم قربانی نظام غلط هستند. هر چند خودشان هم بی تقصیر نباشند. یعنی احمد محمود منتقد نظام اجتماعی است. منتقد افراد نیست، البته باید به نکته‌ای اشاره کنم، من بیشتر در کارهای محمود نشانه پردازی می‌بینم تا نماد، یعنی چیزی را جایگزین چیزی نمی‌کند، همه چیز واقعی است. وقتی در داستان همسایه‌ها دختر سیاه چشم راه می‌رود. نشانه‌پردازی می‌کند که این از راست می‌رود آن یکی از چپ، سیه چشم دختری است از طبقهٔ مرفه که خالد عاشقش شده و او با آوردن یک بوتهٔ خاردار یا شاید هم یک درختچه (به خاطر ندارم) نشان می‌دهد راهشان از هم جداست، این‌جا

نشانه‌پردازی کرده این دیگر نماد نیست نشانه‌پردازی‌هایی که از همسایه‌ها شروع کرد. در مدار صفر درجه بسیار رشد کرد، باردار شدن بلقیس پس از پانزده سال و مرده به دنیا آمدن نوزاد، یا وقتی ماهی سیاه را می‌آورد می‌اندازد در حوض و آن ماهی سیاه لجن خوار، ماهی‌های قرمز را می‌خورد.

سعید سلطانی طارمی: دوستمان با این جمله تمام کردند که احمد محمود پیش بینی واقعی می‌کند نه خیال پردازانه، من فکر می‌کنم که از همین زاویه سراغ تخیل در آثار محمود برویم که یکی از مقولاتی است که مورد چالش است و نظرات مختلفی راجع به نقش ویژگی تخیل در آثار محمود بیان شده است.

جمال میر صادقی: در هر اثر ادبی سه عامل مهم دخالت دارند. عامل تجربه و **مشاهده**- عامل بینش و جهان‌بینی نویسنده و عامل تخیل.

تخیل آن‌گونه که تعریف کرده‌اند. به معنی نیروی پرورش و ترکیب خیال ذهن انسان است، یعنی استعداد ذهن برای خلق تصویرهای ذهنی از اشیاء، حالت‌ها یا اعمالی که به وسیلهٔ حواس، تجربه یا احساس نمی‌شوند، بینش هم عقیده و باور نویسنده است،که نمی‌تواند خودش را از آن جدا کند. یا ظاهری است یا به صورت پنهان در آثار او وجود دارد. تجربه آن چیزی است که گفته‌اند: اعم از اندیشهٔ عقلانی یا احساس عاطفی یا خیال وهمی است. به صورت خبر یا امر یا خواهش یا پرسش باشد. مشاهده بر اثر مطالعه و بررسی به دست می‌آید. بعضی از منتقدها ایراد می‌گیرند که کارهای محمود از نظر تخیل ضعیف است. بیشتر از وقایعی که اتفاق افتاده و مستند گونه است. اول من این مسأله را باز کنم. این که عامل تخیل در کارهای محمود ضعیف باشد. معیار ارزش و اعتبار آثار او نمی‌تواند باشد. ما نویسنده‌های بزرگی داریم که از نظر تخیل ضعیف بوده‌اند. چون بیشتر توجه داشته‌اند به وقایع ملموس زندگی، از جمله این ایراد را به چخوف هم گرفته‌اند که تخیل ضعیف داشته است.

می‌بینیم اغلب نویسنده‌های بزرگ مدرن دنیا تحت تأثیر چخوف هستند. از این رو تخیل نمی‌تواند معیار سنجش داستان باشد. در ثانی بعضی نویسنده‌ها هستند که در آثارشان بر تخیل تکیه می‌کنند. بعضی بر تجربه و مشاهده، و بعضی بر جهان بینی. در کارهای احمد محمود تکیه بر تجربه و مشاهده است .تخیل هم دخالت دارد. چون نمی‌توان داستانی را پیدا کرد که عامل تخیل نداشته باشد. وقتی ما معتقد باشیم که تخیل ندارد ومستندگونه است، یعنی وقایع کتاب درجهان اتفاق افتاده، اگر وقایع به عینه بیایند می‌شود گزارش. حال آن‌که نویسنده می‌آید وقایع و مصالحش را از وقایع موجود بیرون می‌کشد و بازآفرینی می‌کند. یعنی جهان واقع را وارد تخیل می‌کند ومجبور می‌شود بعضی وقایع را کنار بگذارد، بعضی‌ها را اضافه کند. برای نمونه جنگ وصلح تولستوی ، جنگی در روسیه اتفاق افتاده و تولستوی آمده برای نوشتن کتابش از وقایع آن بهره گرفته و شخصیت پردازی و صحنه سازی کرده و رمان جنگ وصلح را نوشته که به وقایع جنگ شبیه است اما آن‌گونه نیست. شخصیت‌هایی که احمد محمود در رمان‌هایش آورده همان‌گونه در بیرون نبوده‌اند. این‌ها را گرفته تجسم داستانی داده و شخصیت پردازی کرده، روح داده و وقایع را انتخاب کرده، جابه‌جا کرده است همان‌گونه نیست که در اصل بوده، بنابراین مستندگونه نیست، چون عامل تحلیل در آن دخالت داشته و وقایع دوباره بازآفرینی شده‌اند.

ما داستانی نداریم که بهره گیری از وقایع بیرون نکرده باشد. در همهٔ داستان‌ها به نسبت، از سه عاملی که از آن‌ها نام بردم وجود دارد. تجربه و مشاهده تخیل و جهان بینی، حال، نویسنده‌ای بسته به ذوق و سلیقهٔ هنری خود، یکی از این عوامل را برجسته می‌کند و هیچ‌کدام از این عوامل را نمی‌توان کنار گذاشت. ناتورالیست‌ها منکر تخیل هستند و می‌گویند به هیچ روی نیاز به تخیل ندارند. در عمل می‌بینیم که عامل تخیل در داستان‌های آن‌ها دخالت دارد، حتی داستان‌های سورئالیست‌ها

که تخیل را برجسته می‌کند و به نوعی با واقعیت ارتباط دارد بیشتر خیال پردازانه است. ولی با زندگی واقعی ارتباط دارد. یعنی کلید می‌دهند که خواننده از داستان‌های آن‌ها واقعیتی را دریابد، نه مانند آثار دیوانه‌ها که هیچ ارتباطی با دنیای واقعی ندارد. نمی‌دانم با دیوانه‌ها طرف شده‌اید؟ یک بار رفته بودم امین‌آباد، آن‌ها شنیده بودند که یک نویسنده به ملاقات آن‌ها می‌آید. قطعاتی نوشته بودند که به واقع از نظر تخیل غریب و بی‌نظیر و درخشان بود، اما هیچ معنا نداشت سوررئالیست‌ها هم درست است که خودشان را به حد دیوانگی می‌رساندند یا از یادداشت‌های دیوانه‌ها برای آثار خود استفاده می‌کردند، ولی جهان داستانی‌شان با جهان واقع ارتباط معناداری دارد.

احمد محمود مانند نویسنده‌های بزرگ، جهان داستانی‌اش را آفرید. این جهان داستانی هم ملهم از جهان بیرون است هم فردیت احمد محمود را نشان می‌دهد، و شباهتی بین رمان‌های او وجود دارد ولی تم یا درونمایهٔ واحدی ندارند، درونمایه‌ای که در همسایه‌ها مطرح است عبارت است از این که نهضت‌های آزادی خواه کوبیده می‌شوند، در حالی که در مدار صفر درجه دورنمایه عکس رمان همسایه‌ها است و پیروزی آزادی خواهان را نشان می‌دهد.

اقبال زاده: متأسفانه به خاطر این‌که ما چندان کار را آکادمیک و تئوریک و نظری سامان‌یافته‌ای نکرده‌ایم این توهمات دربارهٔ داستان و داستان نویسی پیش می‌آید Fiction در اصل چیزی است که باید مبتنی بر تخیل باشد، در زبان انگلیسی این مشخص است، و گذشته از معنای داستان و قصه و یا رمان، معنای توأمان خیال نیز در آن مستتر است. داستان در اصل بدون تخیل نمی‌تواند قابل تصور باشد، وگرنه با گزارش خبری و یا توصیف علمی است یا تبیین فلسفی، یا چیزهایی از این دست، در واقع چیزی که ادبیات را ادبیات می‌کند، چه در تصویر آفرینش‌ها، تشبیه‌ها، استعاره‌ها، چه در شعرها و چه در داستان، مبتنی بر

تخیل و خلاقیت ذهنی است. البته از طرفی حتی فانتزی‌ترین اثر نیز به نوعی مبتنی بر واقعیت است. وقتی به کرات دیگر می‌روند کرات دیگر وجود دارند. موقعی که با سفینه‌ای می‌روند ممکن است این سفینه شکلش با سفینه‌های واقعی تفاوتی داشته باشد، اما بالاخره چیزی است که مبتنی بر دستگاه‌های مکانیکی و الکترولیکی با جزئیاتی واقعی، یعنی خیالی‌ترین چیز هم از زمین بلند می‌شود و به زمین باز می‌گردد. این آشفته اندیشی‌هایی که مطرح می‌شود که داستان با واقعیت ارتباط دارد یا نه، نوعی مهمل فلسفی هم هست. یعنی از نظر شناخت شناسی امکان ندارد که ذهنی‌ترین نظریات و یا تخیلات هم هیچ‌گونه پیوندی با واقعیت نداشته باشند. تنها ممکن است که ارجاع بلافصل به واقعیت نداشته باشند، که از قضا هیچ داستانی نمی‌تواند عین واقعیت و یا حتی ارجاع بلافصل به واقعیت باشد، وگرنه داستان نیست. آن‌ها که هرگونه پیوند بین داستان و واقعیت را نفی می‌کنند در حقیقت سفسطه کرده‌اند. خود واژگان از کجا آمده‌اند؟ شما این واژگان را از زبان واقعی می‌گیرید، و زبان خودش واقعیت دارد، پس حتی سوررئالیستی‌ترین اثر هم از واقعیت گرفته می‌شود، حداقل از واقعیت زبانی که آن خودش یک واقعیت اجتماعی تاریخی است. پس اول واقعیت را باید تعریف کرد که واقعیت چیست؟ مسأله این است که اغلب منتقدین آثار رئالیستی، واقعیت را تنها به عنوان واقعیات روزمرهٔ دم دستی فرض می‌کنند که من با این تقسیم بندی مخالفم. معتقدم شما باید نگاه کنی هر ژانری در هر چیزی آیا به آن قوانین زیبایی شناختی رسیده یا نه؟ من چند اثر به زبان انگلیسی دارم نوشتهٔ نویسندگان شوروی که به شدت به آثار داستانی مدرن تاخته‌اند. با همین اندیشه خودشان که باید به صورتی واقع گرا نوشت، آن‌هم واقع گرایی سوسیالیستی، اما مسألهٔ اصلی‌تر این است که آیا جهان داستان شما، جهانی است که با منطق و قوانین زیبا شناختی هم خوان هست یا نه؟ چه

رئالیستی باشد چه نباشد. آیا ارتباط منطقی و زیبایی شناختی و عاطفی با مخاطب برقرار می‌کند یا نه؟

برگردیم به احمد محمود، یکی از منتقدان بزرگوار که خودشان نویسنده بودند می‌گویند دنیای داستان رئالیستی و دوران آن تمام شده، و یکی از شاگردانش که اکنون نویسندهٔ مطرحی هم هست می‌گوید رئالیست مال موقعی بود که ارتباطات به این گستردگی نبود. حالا که جهان، جهان ارتباطات است و امکان خبر رسانی سریع، فلسفه وجودی گونهٔ ادبی رئالیستی را از بین برده، درحالی‌که در سال گذشته در حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان داستان رئالیستی، کوه مرا صدا زده محمدرضا بایرامی در اروپا دو جایزه را به خود اختصاص داد.

شخصیت‌های داستانی محمود با هر بار خواندن آن‌ها، جان می‌گیرند، زندگی می‌کنند و برای خود دارای هویت هستند. یعنی هر شخصیت دارای ویژگی‌های فردی خودش است. یکی از ویژگی‌های خلاقهٔ خیال هنری احمد محمود آن است که شخصیت‌های داستانی‌اش، هم تیپیک هستند و هم ویژگی فردی دارند، و هرکدام نمایندهٔ یک قشر اجتماعی هستند. شما ببینید این سخنگوهای ساختهٔ خلاقش را چه قشنگ آرایش می‌دهد و در داستان می‌چیند. عین یک تیم فوتبال هرکدام در جایگاه خودشان، او عین یک مربی ورزیده، حرکت هرکدام از این‌ها را به جلو هدایت می‌کند تا این‌جا به هدف نهایی برسند، اما می‌دانیم در فوتبال هم هر بازیکنی بنا به توانایی‌ها و شرایط بازی، حرکت مستقل خود را دارد، هر کدام از این شخصیت‌ها در مقطع تاریخی خودشان زنده هستند و هویت فردی و اجتماعی خود را دارند. اغلب شخصیت‌های اصلی محمود همان نگاه جویا و خلاق خود محمود را دارند که همیشه در طول زندگی داشته، که همیشه متحول می‌شود و به پیش می‌رود. شخصیت‌هایش هم متحول می‌شوند. هیچ کدام ایستا نیستند و همان‌که عرض کردم قهرمان و ضد قهرمان ندارند، البته به مفهوم مطلق و

استوره‌ای آن، وگرنه به هر حال می‌توان جایگاه و کارکرد مثبت یا منفی آن‌ها را در مجموع شناخت و با برخی‌ها بیشتر همدل و همراه شد و با بعضی‌ها هم فاصله گرفت. همان کاری که در زندگی می‌کنیم.

مهدی قریب: به نظر من رسم خوبی نیست که هرکسی حرفی بزند ما دو تا نوار پر کنیم که آن حرف درست بوده یا نه، که آثار محمود تخیل دارد یا نه؟ پس فردا اگر یکی بگوید محمود نقاش بوده ما باید بیاییم در این میزگرد دو تا نوار پر کنیم که نه نویسنده بوده؟

غرض این‌که اگر گفتند نقاش بوده تکلیف چیست؟ بیاییم این‌جا بحث کنیم که به این دلیل به این دلیل نقاش نبود نویسنده بود، می‌گویند تاریخ حرکت انسان در درون طبیعت است، و هنر و ادبیات، حرکت، تاریخ در عاطفهٔ انسان، یعنی تاریخ بشر را این حرکت می‌سازد، تاریخ هنر و ادبیات را آن حرکت. من به واقع یک کتاب خوب را به تماشای یک فیلم خوب ترجیح می‌دهم. چون برای من کلمه تصویرسازی‌اش بیشتر است. کلمهٔ تصویری می‌تواند بسازد که یک سکانس از سینما نمی‌تواند.

اومبرتواکو نویسندهٔ معاصر ایتالیایی گفته که ادبیات داستانی کار عجیب و غریبی می‌کند.

رمان‌ها و نویسندگان خالق انسان‌هایی هستند که این انسان‌ها به جمعیت جهان اضافه می‌شوند. چه کسی جرأت دارد بگوید راسکلنیکف آدمی نبوده که در سن پترزبورگ زندگی می‌کرده؟ چه کسی می‌تواند بگوید بابا گوریو در پاریس نبوده؟ یا آئورلیانوبوئندیا را کسی می‌تواند بگوید سرهنگی نبوده که در جنگ‌های استعمار آمریکای لاتین زندگی می‌کرده؟ نویسندگان شخصیت‌هایی می‌آفرینند که به جمعیت جهان اضافه می‌شوند. از کجا می‌آفرینند؟ خودشان که نمی‌زایند چه کسی این‌ها را می‌آفریند؟ به فرض راستهٔ دکانی که یارولی سلمانی بوده یا سنگرد آقای دولت آبادی یا کوه کلیدر یا آن دهی که رمان درخشان جای خالی

سلوچ در آن شکل گرفته آیا این‌ها به واقع به این شکل هست؟ من یک بار کنجکاو شدم تصاویری را که نویسنده در نقطه ای خلق کرده ببینم به همین شکل هست؟ دیدم نه نیست. یعنی نویسنده غیر از شخصیت، محیط و زمان و مکان را می‌آفریند و این شخصیت‌ها را در مکان و زمان واجد خصوصیات انسانی و عاطفی می‌کند که این به جز آن چیزی است که در کرهٔ زمین اتفاق افتاده است: یعنی نویسندهٔ داستان و رمان، کارش در جهان‌های عاطفی در رؤیاهای آدم، در کابوس‌های آدم‌ها و در تاریخی است که اتفاق نیفتاده، آقای میرصادقی می‌فرمایند من از این‌جا اگر بخواهم بروم خانه از این خیابان هم می‌توانم بروم از این راه هم می‌توانم، چه کسی منکر این رمان‌هاست؟ بنابراین داستان، تجربه‌های جدیدی از حرکت‌های محتمل و مقرر تاریخ به خواننده می‌دهد. و کدام نمونهٔ علمی، هنری می‌تواند مانند داستان این همه من را و فکر مرا مسلح و خلاق کند؟ با این‌که رمان میرصادقی یا احمد محمود یا گلشیری، ما با جهانی روبه‌رو می‌شویم که اتفاق نیافتاده، اما می‌توانست اتفاق بیافتد چرا؟ برای این‌که آن چیزهایی که ذهن بشر همیشه جلو جلو می‌دود و مجسم می‌کند تاریخ یا از گذشته کشف می‌کند یا در آینده پیش گویی می‌کند. داستان کشف آینده هم هست. بنابراین تمام این‌ها تخیل است. تمام این‌ها را تخیل نویسنده می‌سازد. کدام خیلی غنی‌تر و پیچیده‌تر از تخیل نویسنده‌ای است که فلسفهٔ تاریخ را از عاطفهٔ روسیهٔ سدهٔ نوزدهم مانند تولستوی، بیرون آورده و مسیری به شخصیت‌هایش داده که این مسیر جامعهٔ روسیه را در راه‌هایی روشن‌تر کرده است؟ کدام آدمی بهتر از داستایفسکی توانسته زاویه‌های پیچیدهٔ روح آدمی را در لحظه‌هایی که گرفتار ندامت و پشیمانی از یک قتل است، تصویر کند؟ کدام یک از نویسنده‌ها مانند احمد محمود توانسته‌اند زوال عاطفی خانواده‌ای را مانند خانوادهٔ اسفندیارخان در درخت انجیر معابد به این زیبایی تصویر کنند؟ این‌که اتفاق نیفتاده اما جزء زندگی ماست. به نظر من تخیل نویسنده که

محمـود تمام داستان‌هایش در حد بالای آن است، کشف و بازآفرینی جهـان‌هایـی است، به قول آقای میرصادقی جهان‌های داستانی است که به ایـن جهـان‌هـای داسـتانی آرمـان‌ها، تصورها، رؤیاها و کابوس‌های مقدر ماسـت. ایـن کـابوس‌های مقدر، در هیچ‌جا نوشته نشده و در هیچ‌جا جز تخیل نویسنده نمی‌آید. فکر می‌کنم تا همین اندازه کافی باشد.

سـعید سـلطانی طارمـی: با سپاس و تشکر از دوستان که بحث‌های جذابـی مطـرح کـردند. این‌هم یکی از زیبایی‌های سبک محمود است که وقتـی دربـارهٔ او صـحبت می‌شود مسایل تئوریک عمیق و دقیقی به میان مـی‌آیـد محمـود انسـان بزرگـی بود. بی‌تردید در دهه‌های آتی که برخی نگرش‌ها جاذبهٔ خود را از دسـت می‌دهند منتقدان با دقت علمی و انصاف هنری جایگاه واقعی او را در عالم داستان نویسی معرفی خواهند کرد.

روزنامهٔ صبح کارون
عبدالحسین حاج سردار
شمارهٔ ۱۵۵
۱۳۸۰

دور

درمیان همهمهٔ تحسین انبوه مشتاقان، با قامتی رنجور اما استوار، از پله‌ها بالا می‌رود و در پیشگاه مردم نمودار می‌شود.

اما سخن نمی‌گوید.

از ابتدای مراسم، ده‌ها بار نامش توسط مجریان و سخنرانان، بر زبان‌ها جاری شده بود اماخودش پیدا نبود.

پیام «دولت آبادی» که خوانده شد، نوری کوچک، بر اندکی از وزن و وقار او تابیده شد. و سپس گفتار «مهاجرانی» بود که موجز بود و کلی، با اشاراتی مهم به جایگاه «رمان و ادبیات» در دنیای کنسرو شدهٔ امروز! شعر.

و سپس «تقی زاده» آمد با یادداشت‌هایی پرمغز، پیرامون جانمایه‌های داستانی در آثار نویسنده، با اشارت وگریزهایی مناسب به آثار او و داستانی که علیرغم صداقت در انتخابش (به دلیل فضای شخصی آن)، نمی‌توانست «نمونه»ای باشد از «نوع» نثر و قلم استاد، در مراسمی با این عمومیت و شمول.

از ذکر قسمت‌های مختلف برنامه پرهیز می‌شود چرا که قصد گزارش در میان نیست.

اما جمع، همچنان مشتاق دیدار او بود.

و در لحظه‌های پایانی بود که سرانجام برخاست و با عصایی در دست، به آرامی و وقار از پله‌هایی که منظر نگاه دوستدارانش بود بالا رفت و در فاصله‌ای اندک، رودرروی آنان ایستاد.

به جز تشکری کوتاه، صادقانه و صمیمی، هیچ سخن دیگری نگفت.

اما به راستی، چه حاجت به سخن گفتن که او با هزاران زبان و تصویر، در زوایای خاموش، اما پرطپش آثارش با ما سخن گفته است و می‌گوید!

از «مول» تا «بیهودگی» از «زائری زیر باران» تا «غریبه‌ها» و از «همسایه‌ها» تا «زمین سوخته» و «دیدار» تا «مدار صفر درجه» و سرانجام «درخت انجیر معابد».

از لابه‌لای انبوه صفحات این کتاب‌ها، صدها مرد و زن و کودک و پیر و جوان، با ما سخن می‌گویند.

از گروه مردانی که «جلوی جادهٔ نفت ریزی شده، با تخت لاستیکی گیوه‌هایش در تلاش برای جهیدن پشت کامیون، بر زمین لغزنده سر می‌خورند»[1] تا سیاهانی که با لنگوته‌هایی بر کمر[2] در کناره‌های بنادر، نخلستان‌ها و لنج‌ها می‌لولند. و قهرمانان کتاب‌هایش از «خالد» در «همسایه‌ها» تا باران در «مدار صفر درجه» و سبزچشم در «درخت انجیر معابد» و با انبوه مردان و زنانی که نقش‌های پررنگ و پرخونی بر سرتاسر داستان‌هایش رسم نموده‌اند. از «نوذر»، «خاور»، «بلقیس» و «یارولی» در «مدار صفر درجه» تا «محمد میکانیک» در «زمین سوخته»، که انگشتان دست بریده‌اش، مانند تیری سه شعبه، به طرف قلب ما نشانه رفته است.[3]

---

[1] از داستان کوتاه «آسمان آبی دز»

[2] از داستان کوتاه «از دلتنگی»

[3] اشاره به آخرین بند رمان «زمین سوخته»

و همهٔ این‌ها در «صحنه»هایی رخ می‌دهند که به نحوی اعجاب آور، نشانگر عمق غوطهٔ نویسنده در اجتماع و شناخت او از محیط و آدم‌هایش می‌باشد.

و این همه؛ لمعانی بود که در سکوت نگاهش، لحظه‌ای بر ژرفای هزارتوی آثارش تابید و دیدیم.

و همین کافی بود. به جای هر سخن و کلامی!

نزدیک

مراسم بزرگداشت «احمد محمود» نویسندهٔ توانای جنوبی در شهر اهواز که به همت «خانهٔ مطبوعات» استان خوزستان و هفته نامهٔ «روزان» برگزار گردید بیش از هر چیز نشانهٔ قدرشناسی مردم خونگرم استان خوزستان نسبت به هنرمندان واقعی کشورشان بود.

مردمی که هرگاه یک مراسم ارزشمند، یک اجرای نمایشی درست، یک جشنوارهٔ پربار، یک فیلم خوب و یا هر برنامهٔ فرهنگی در خور و مناسب دیگر، در شهر و استانشان برگزار یا به نمایش در آید، با حضور پررنگ خود، به آن برنامه غنا بخشیده‌اند.

از سوی دیگر برگزاری چنین مراسمی ما را با یک واقعیت تلخ نیز رودررو می‌نماید که همانا کمبود و خلأ شدید چنین برنامه‌هایی در سطح استان می‌باشد.

مشاهدهٔ انبوه زنان و مردان و جوانانی که با شور و شوق زایدالوصفی به استقبال نویسندهٔ محبوب خود آمده بودند ما را برآن می‌دارد که قدر مفاخر ادبی و هنری خود را بدانیم و در زمان حیاتشان از آن‌ها تجلیل نماییم. امید است با تحقق پیشنهاداتی که در پایان این مراسم توسط خانهٔ مطبوعات ارائه گردید، زمینهٔ ظهور و رشد داستان نویسان آیندهٔ استان فراهم ساخته شود.

با تجلیل از حسن انتخاب و توجه خانهٔ مطبوعات و عرض «خسته نباشید»، به کلیهٔ عزیزانی که در برگزاری این مراسم کوشش نمودند، آرزو داریم چنین حرکاتی (که ضامن رشد فرهنگی و ایجاد شور و امید در جوانان و علاقه‌مندان هنر و ادبیات این سرزمین می‌باشد)، پیوسته استمرار یابد.

نزدیک‌تر

انتخاب یک بخش کوتاه از هر کدام از آثار «حمد محمود» به گونه‌ای که بتواند نمایانگر حق مطلب باشد، کاری دشوار است چرا که کلیهٔ این آثار از ویژگی‌های منحصر به فرد و با اهمیتی برخوردارند.

اما از آنجا که در ضمن این مراسم، اشاره‌ای وجود داشت از تعاریف و تعابیر استاد، در زمینهٔ «روایت» در داستان نویسی، با ترکیب «تعریف در حرکت»، بخشی از رمان بزرگ «مدار صفر درجه» که به نحوی مشهود؛ دربردارندهٔ این ویژگی و تعبیر است تقدیم می‌گردد با ذکر این واقعیت که ده‌ها مورد دیگر نیز در این رمان بزرگ وجود دارد:

«موتورسیکلت را برداشت و رفت بیرون. نرسیده به خیابان سی متری زری را دید. از رفتن بازماند. چنتهٔ سنگین به شآن‌هاش آویزان بود. موتورسیکلت را زده بود بغل. پیشانی‌اش خیس عرق بود، اودکلن؛ سینهٔ چپ نیمتنه‌اش را برجسته کرده بود. عرق، رو درازای گردنش شیار بسته بود. دو انگشت و ته سیگار را به لب گذاشت و نگاه زری کرد تا رسید و رد شد. ته سیگار را پرت کرد و سر جنباند و نگاه رفتن پرحرکت زری کرد تا گشت تو پاساژ ستاره آبی، راه افتاد. سر خیابان نادری، کاغذ را از جیب درآورد و به دستورالعمل عطار نگاه کرد. دید که پاسبان سر چهارراه نگاهش می‌کند، دستورالعمل را تا کرد دستش در جیب ماند، نگاه پاسبان کرد- هنوز نگاهش می‌کرد- رفت طرفش- «ببخشین سرکار، ئی کلمه چی نوشته؟»

و کاغذ را داد به پاسبان و باز گفت «ئیقد بدخط؟ بذاریش آفتاب راه میره!» پاسبان گفت: «بدخط نیس. نوشته سیب درختی را رنده کن.» نوذر دستورالعمل را گرفت و چپانید تو جیب- «خدا امواتت بیامرزه! موهی می‌خواندمش دنده کن!»

از پهنای سی متری گذشت. گشت طرف راستهٔ میوه فروش‌ها. سیب گلاب خرید، هویج خرید، ریحان خرید، باز کاغذ را نگاه کرد- «مرغ و ماهی بمانه بعد-» از جدول خیابان گذشت، موتور سیکلت را گذاشت پای جدول، دسته‌های سبزی را گذاشت رو موتور. لبانش جنبید- «دختر می‌خوای- نانا-» پاکت‌های میوه را گذاشت بغل دسته‌های سبزی- «پسر می‌خوای- هاها-» دستورالعمل مچاله شده را کرد تو جیب. در چنته را باز کرد. دستش رفت به پاکت تخم بالنگو. دید که پاسبان، نزدیک قهوه‌خانهٔ علی دک‌دکو نوشابه می‌خورد. پاکت تخم بالنگو را رها کرد و چنته را گذاشت زمین. قد راست کرد- «کل مندلی- هاها-» عرق پیشانی را با سر آستین نیمتنه گرفت. دست کرد جیب بغل اودکلن را درآورد و بازش کرد «دیس پل‌لو-» بوکشید- «به‌به!» چند قطره اودکلن ریخت کف دست. «هی‌ی. هی‌ی، هی- چرا اطفار میریزی-» کف دستش را به گردن مالید «چه،چه،چه،چه پرو و چه هیزی!»

در شیشه را بست- دماغ را تو جدول خالی کرد و منتظر تاکسی شد.»

«مدار صفر درجه» صفحات ۱۵۳۶ و ۱۵۳۷

خداوندا اورا از ما نگیر!
نشریهٔ هفتگی فجر خوزستان
۹ مهرماه ۱۳۸۱

قبل از به اغما رفتن:

«می‌خواهم دوستان را ببینم و ببوسمشان؛ حسشان کنم.»

این جمله ها را احمد محمود (اعطا) نویسندهٔ شهیر خوزستان (مقیم تهران) و خالق رمان‌های ماندگار «زمین سوخته» و «مدار صفر درجه» در حوزهٔ ادبیات دفاع مقدس، در حالی که در بخش مراقبت‌های ویژهٔ یکی از بیمارستان‌های تهران بستری بود؛ به خبرنگاران گفت.

محمود به علت مشکل تنفسی و ریوی از دو روز پیش در بیمارستان بستری شده است.

او خطاب به دوستانش گفت: «دلواپس من نباشید. من باشم یا نباشم؛ فعلا" ناراحتی ندارم و تنها ازخدا می‌خواهم این رنجی که من تحمل می‌کنم شما نداشته باشید حرفم همین است.»

از احمد محمود، تاکنون آثاری چون: همسایه‌ها، از مسافر تا تب‌خال درخت انجیر معابد، غریبه‌ها و پسرک بومی، دیدار، زمین سوخته و قصهٔ آشنا و داستان یک شهر منتشر شده است.

سخن از بیماری سخت احمد اعطا نویسندهٔ دوست داشتنی اهواز و خیابان سی متری است. او که هرگاه یک خوزستانی به خانهٔ سالیان اخیرش در نارمک تهران برای عرض ادب و تعلیم می‌رفت می گفت: جسمم اینجاست اما روحم در سی متری و نادری و عامری و کارون جولان می‌دهد!

سخن از نویسندهٔ «درخت انجیر معابد» است، از خالق «مدار صفر درجه» از اثر جاودانهٔ «زمین سوخته» و...

سخن از رمان نویسی است که به شیوه‌ای بسیار اثرگذار و خواندنی داستان‌های جنوبی را به رشتهٔ تحریر درآورد. به قول دکتر مهاجرانی رمان‌های محمود رمان‌هایی نیستند که آن‌ها را بتوان در دنیای پرشتاب بطور گذرا مطالعه کرد چرا که رمان را باید هضم نمود.»

دی ماه سال گذشته به همت خانهٔ مطبوعات، مراسمی برای گرامیداشت و تجلیل از ادیب بزرگ دیارمان، با حضور دکتر عطاءالله مهاجرانی برگزار شد و استاد محمود علیرغم کسالت و نامساعد بودن وضعیت جسمی‌اش رنج سفر را بر خود تحمل کرد و در جمع اهل قلم و شعرای استان حضور یافت و آن روز خاطره‌انگیز را در اذهان همهٔ اهالی ادب و فرهنگ و هنر خوزستان به یادگار گذاشت.

محمود و دیگر نخبگان ادبی- فرهنگی این خطه برگردن همه حق دارند و تجلیل و تکریم از پیش‌کسوتانی که مایهٔ فخر و بالندگی این سرزمین هستند وظیفه‌ای است که بر دوش همه سنگینی خواهد کرد.

گفت‌وگو با فرزند محمود

سیامک اعطا فرزند آقای محمود ظهر دیروز (دوشنبه) در گفت‌وگو با خبرنگار فجر گفت: از همهٔ دوستداران فرهنگ و ادب درخواست می‌کنم با دعاهای خود از الطاف الهی برای بازگشت سلامت مجدد این پیر ادبیات ایران کمک کنند. وی همچنین از مراجعهٔ حضوری و تلفنی مردم جهت آگاهی از حال پدرش تشکر نمود و گفت با واکنش‌هایی که آقای محمود طی دو شب گذشته از خود بروز داده همهٔ پزشکان معالج را به سلامتی و بهوش آمدن امیدوار نموده است.

مسئول بخش مراقبت‌های ویژهٔ این بیمارستان مهراد تهران، دربارهٔ وضعیت عمومی محمود گفت: ایشان همچنان در حالت اغما به سر

مـی‌بـرد و بـه دسـتگاه تنفس مصنوعی وصل است اما طی ۴۸ ساعته گذشـته بـه برخـی تحـریک‌هـا و مراجعات واکنش نشان می‌داد و گاهی چشمانش را هم باز می‌کند.

دولت آبادی: ازخدا می‌خواهم که محمود را بر گرداند.

گفتنـی اسـت کـه طـی چـند روز گذشـته تعـدادی از شخصیت‌های فرهنگـی- سیاسـی و ادبـی کشور از این نویسندهٔ شهیر کشورمان عیادت نمـوده و از خانوادهٔ ایشان دلجویی و برای سلامتی‌اش دعا کردند. محمود دولـت آبادی داستان نویس پس از عیادت از احمد محمود در بیمارستان، گفـت: بسیار متأسفم از این که شاهدم احمد محمود به این ناراحتی مبتلا شده است؛ آرزو می‌کنم و از خدا می‌خواهم که به محمود کمک کند و او را بر گرداند.

هفـته نامـهٔ فجر برای سلامتی این ادیب ارجمند از ایزد منان خالصانه التماس دعا و شفاعت دارد. انشا...

براتعلی، عکاس مدار صفر درجه

حبیب باوی ساجد

روزنامهٔ همدلی- چاپ اهواز

شمارهٔ ٥٦

۲۷ بهمن ۱۳۸۱

دیدم که دم عکاسی آفتاب شلوغ است. کسی آمد بیرون. پیش سرش طاس بود، بعد، براتعلی عکاس بود. سه پاکت بزرگ تو بغلش بود. پر. پشت سر برات مرد دیگر بود. بلند بالا. باران پچ پچ مبارک را از پشت سر شنید: «چه خبره هر روز یه جایی میریزن تفتیش می‌کنن» نگاه مبارک کرد دید که دوانگشت زرد و سیگار دم دهانش است و از پشت انگشتان حرف می‌زند. «پدر بیامرزا خیال می‌کنن فتح هرات کردن». باران سر برگرداند ونگاه براتعلی کرد. لک سفید و چشم چپ برات بی قرار بود موی پاشنه نخوابش آشفته بود. پاکت‌ها را گذاشت تو ماشین برگشت.کرکره را پایین داد و قفل زد. «اعلامیه داشت/ نه بابا، عکس بود.» حرف مبارک راشنید «حتم دارم اعلامیه بود. مال اعتصاب نفت آبادان» بی‌شک در میان علاقمندان ادبیات کمترکسی هست که چند پاراگراف ذکر شدهٔ بالا را نخوانده باشد. این چند خط بخشی از رمان سه جلدی مدار صفر درجه است که یکی از معدود آثار ماندگار ادبیات داستانی است ومثل دیگر آثار زنده یاد احمد محمود، ماجرای آن در اهواز می‌گذرد. جغرافیای مدار صفر درجه برای همهٔ اهوازی‌ها آشناست و برخی از آدم‌های کتاب را که هنوز زنده هستند می‌بینیم. خیابان ٢٤ متری روبروی بازار کاوه، چند حجرهٔ قدیمی وجود دارد. و آدم‌هایی که با

گذشت زمان مو سفید کردند و شکسته شدند. آدم‌هایی که شرایط ملتهب بسیاری را در این خطه دیده‌اند. هر کدام حدیث مفصلی است از ناگفتنی‌های بسیار. در کنار این حجره‌های قدیمی، عکاس‌خانه‌ای وجود دارد با نام (سایه) عکاسی فوق بیش از نیم قرن است که فعالیت می‌کند. آدم‌های بیشماری در این عکاسی آمدند و عکس گرفتند که بعدها سری توی سرها درآورند و نامی پرآوازه.

«احمد آقایی»، «فرجام» و احمد محمود که با گیرایی قلمش آجر به آجر آن بازار کوچک را توصیف کرد. (نمونه‌ای از آن در ابتدای این مقال آمده است) خب... حرف آخر اینکه ما گشتیم و گشتیم تا اینکه یکی از آدم‌های کتاب مدار... یکی از آن زنده مانده‌ها را یافتیم. (براتعلی عکاسی مدار صفر درجه) اما نام اصلی این عکاس قدیمی موسفید، هادی طحان است. حرف‌های بیشماری دارد که ما از او خواهش کردیم برایمان بگوید و خلاصه هر آنچه گفت: نوشتیم و عین آن را تقدیم شما همدلان می‌کنیم، بی کم وکاست.

سال ۱۳۱۰ در دزفول متولد شدم. بعد از جنگ دوم جهانی به اهواز آمدیم. مدتی مشغول تحصیلات ابتدایی بودم تا اینکه برادر بزرگترم در یک عکاسی مشغول شد. بعدها خودم در همان عکاسی مشغول بکار شدم. کم‌کم با حرفهٔ عکاسی آشنا شدم. مدتی در همان عکاسی کار کردم. تا اینکه کار با دوربین‌های فوری رایاد گرفتم و خودم مستقل به عکاسی پرداختم. سپس مغازه‌ای مهیا کردم و در حال حاضر نیم قرن است که از راه‌اندازی آن می‌گذرد. نخستین دیدار من با احمد محمود زمانی بود که همسایه بودیم. جنب خانهٔ ما نانوایی بود که فامیل احمد بود. احمد در آن نانوایی کار می‌کرد. من این تصویر را هرگز فراموش نمی‌کنم که احمد نان به تنور می‌زد و کتابی را که کنارش بود می‌خواند. اولین داستان احمد با نام «صبر میشه» در مجلهٔ امید ایران چاپ شد وآن را به من داد تا بخوانم و نظرم را پرسید. با آن سن و سال کمی که داشت بعید بود چنین

قلمی داشته باشد. مجذوب داستانش شدم. بعدها کتاب«مول» را منتشر کرد که خیلی کم مورد توجه قرارگرفت اما قبل از انتشار کتاب مذکور، بعضی از داستان‌هایش را گاهی به مغازه من می‌آورد و در جمع دوستان از جمله «احمد آقایی»، نویسنده «احمد طاهری»، شاعر «ابراهیم شیرالی» دبیر زبان انگلیسی و... می‌خواند.

و من مشغول کار خود، شاهد تلاش وی بودم. بعدها بیهودگی و زائری زیر باران را به چاپ رساند اما با همه آن تلاش‌ها نام وآثارش مطرح نشد. تا اینکه همسایه‌ها از راه رسید و حضور پر صلابتش در جایگاه ادبیات معاصر را ثبت کرد. قبل از اینکه مدار صفر درجه منتشر شود، با هم ملاقاتی داشتیم. ایشان به من گفت: کتابی زیر چاپ دارم که تمام قهرمان‌های کتاب از دوستان ما هستند. که در مغازهٔ شما واطراف آن یعنی ۲٤ متری بودند. و یکی از آن‌ها توهستی با نام براتعلی عکاس. و نام عکاسی مرا در کتاب، آفتاب گذاشت، درست در تضاد با نام واقعی عکاسی من (سایه) که خودم آن را انتخاب کردم. برگردیم به سال‌های خیلی دور. قبل از انقلاب و حتی قبل از انتشار همسایه‌ها و دیگر آثارش، وی فعالیت سیاسی داشت. در پایان یکی از سخنرانی‌هایش مورد تعقیب پلیس قرار گرفت و پا به فرار گذاشت. یکی از مأموران باتوم خود را به سویش پرتاب کرد که به پایش اصابت کرد اما احمد با همان وضعیت برگشت باتوم را برداشت و با خود برد. آن وقت‌ها ساواک متوجه شده بود که عکاسی من پاتوق عده‌ای روشنفکر شده به این ترتیب ساواک مأمورین شخصی خود را به مغازه فرستاد. خلاصه عکاسی من لو رفت. از من بازجویی شد اما نام هیچکدام از دوستانم را لو ندادم. همهٔ این اتفاقات را قطعا" شما در مدار صفر درجه با قلم یگانهٔ احمد خواندید. سال‌ها گذشت و احمد نامی بلندآوازه در ادبیات داستانی معاصر به دست آورده بود. سال ۱۳۸۰ به تلاش هفته نامهٔ روزان و خانهٔ مطبوعات استان بزرگداشت وی برگزار شد. من قبل از برگزاری مراسم به خانهٔ پسرش

سیامک رفتم و احمد را قبل از مراسم دیدم. شکسته بود و سرفه می‌کرد و بر عصایش تکیه می‌داد. انگار نه انگار این همان جوان گرم و پرشوری بود که باتوم پلیس را برد. فکر نمی‌کردم عکاسی سایه یادش مانده باشد. در عین ناباوری به عکاسی آمد و یادی از جوانی از دست رفته‌اش کرد . خاطرات آن دوران در ذهنش زنده شد و من نیز به یاد آن دوران آخرین عکس را از او گرفتم. گمان نمی‌کردم این آخرین دیدار من با چهرهٔ ماندگار ادبیات باشد. اما این را او خوب می‌دانست برای همین بود که پا در خاطرات جوانی گذاشت. وقتی که من بیمار شدم او مرتب جویای حال من بود و امید زندگی می‌داد. جالب اینکه هر دوی ما دچار بیماری ریوی شدیم. بهر جهت آخرین دیدار من با او در امامزاده طاهر کرج بود. احمد این سبز قامت، زیر گوری خفته بود که سنگش نیز سبز با طرح روی جلد همسایه‌ها آراسته است اما تا وقتی که شما به عنوان خواننده با آدم‌های داستان‌هایش همکلام هستید، نویسنده زنده است و نامیرا، یکی از خاطرات شیرین و در عین حال تلخ من این است که بیش از پنجاه عکس ازاحمد محمود گرفتم اما متأسفانه هم در نشریات قبل از انقلاب وهم در نشریات بعد از انقلاب آن عکس‌ها بدون درج نام عکاس و یا بعضا" به نام دیگران چاپ شد.

بر آستانه
نگار اسکندرفر
ماهنامهٔ کارنامه
شمارهٔ ۳۱
آبان ۱۳۸۱

«زیر آفتاب هر چیز را زمانی است»
زمانی است برای تولد
زمانی است برای موت
زمانی است برای گفتن
زمانی است برای سکوت
«تورات، کتاب جامعه»

«خانم اسکندری سلام علیکم خانم سلطانی. زنگ زدم تشریف نداشتید. من احمد محمود هستم. می‌خواستم حال شما را بپرسم. همین. دیگه عرضی نداشتم. متشکرم. خداحافظ»

پیغام‌گیر را خاموش می‌کنم. ساعت ۲ بعد از ظهر است. برای تلفن زدن زمان مناسبی نیست. در گوشهٔ وایت برد کوچکی که کنار میز کارم به دیوار آویخته شده می‌نویسم: تلفن به احمد محمود. زیر جمله‌ای از احمد شاملو که در یکی از لحظه‌های تنهائی و دلتنگی نوشته شده: «آه این پرنده در این قفس تنگ نمی‌خواند».

ماژیک را روی میز می‌گذارم. زیرلب می‌گویم پیرمرد چقدر خجالتم می‌دهد. نمی‌دانم روی سخنم با دوست عزیزی است که آن سوی اتاق پشت میز نشسته یا خودم را سرزنش می‌کنم.

آن روز زمستانی هم که در اتاق کارش نشسته بودم این شعر شاملو از ذهنم گذشته بود که این پرنده در قفس تنگ نمی‌خواند. گفتم هوا سخت آلوده است باید بیش‌تر مراقب خودتان باشید. گفت: ریه عضو بسیار نجیبی است با آدم خوب کنار می‌آید... از احوال شاگرد جوانش پرسید. گفتم به دنبال لقمه‌نانی، یک روز ویزیتوری می‌کند و روز دیگر ادیتوری. گاهی دلال آژانس مسکن می‌شود و گاهی هم مشغول خواندن. غمگین شد. لوله اکسیژن را از بینی بیرون آورد و سیگاری گیراند! پوری[1] گفت: «آقای محمود ترو خدا سیگار نکشین براتون خوب نیست». و من هم چنان که زیر نگاه شماتت بار پوری سیگاری روشن می‌کردم به یاد آن سال افتادم، «آن سال باد، سال بد، سال اشک پوری، خون مرتضی» و محمود به زندان و این که این قفس همیشه تنگ بوده اما پرنده آوازش را خوانده. آوازی که روایت زندگی آدم‌های آشنا و قصه‌های آشنای زندگی است. آن شب در کیوانیه کنار حوض پر از ماهی تکیه داده بود به ستونی که حالا دیگر به جای تندیس کیوان مجسمهٔ پرندهٔ صلح پیکاسو بر روی آن استوار است و قصهٔ آخرین شب زندگی کیوان را از سوراخ کلید سلولش در زندان روایت می‌کرد و اینکه همهٔ آنچه دیده همان است که در کتاب آمده. قصهٔ شام آخر. صدای پا و همهمهٔ آدم‌ها در راهروی زندان، صدای گردش کلید در قفل و آشفتگی سکوت با باز شدن پیاپی درهای آهنی سلول‌ها: «چشمانم را می‌چسبانم به سوراخ کلید، مهندس مرتضی از سلول اول بیرون زده است. و پتو را پهن کرده و نشسته است و سرهنگ مبشر روبه‌رویش. مهندس مرتضی ریشش را تراشیده و سبیلش که به قاعده است، تمام پشت لبش را پوشانده چهره‌اش را دلنشین‌تر کرده. مهره‌های شطرنج را می‌چینند. انگار برایشان از نگهبانی شطرنج آورده‌اند.»[2]

---

[1] پوری سلطانی همسر مرتضی کیوان

[2] کتاب داستان یک شهر

قصه و سحرگاه یکی از آخرین روزهای اولین ماه پائیز، فردای همان شب را.

باز هم باز شدن در سلول‌ها، زوزهٔ باد پائیزی، آهنگ قدم‌رو سربازها، قامت استوار مرتضی و هم‌رزمان و سنگینی سکوت سربی به عمق دردی پرالتهاب که با صدای غرش رگبار گلوله‌ها شکافته می‌شود.

باید دفتر کارم را ترک کنم از ساعت ٤ بعدازظهر هرچه به خانه‌اش تلفن می‌زنم کسی گوشی را برنمی‌دارد. تعجب می‌کنم. اغلب خودش گوشی را برمی‌داشت، با همان تواضع و مهر همیشگی احوالپرسی می‌کرد. از همه چیز می‌پرسید، از اوضاع کارنامه، احوال دوستان، حال پوری... با خود می‌گویم شاید به اتفاق خانواده جایی رفته باشد. فردای آن روز هم کسی به زنگ‌های مکرر تلفن جواب نمی‌دهد و فردای آن روز دیگر هم و بالاخره در بیمارستان مهراد، روپوش سبز را می‌پوشم و می‌روم به اتاق ICU. روی تخت خوابیده. لوله‌های متعددی به دهان و بینی‌اش وصل شده. نگاه می‌کنم. زیر لب می‌گویم: آقای محمود ببخشید مثل اینکه دیر کردم.

می‌گوید: اشکالی ندارد. نیم ساعتی می‌شود که منتظرت هستم. عذرخواهی می‌کنم. کت و شلوار قهوه‌ای‌اش را پوشیده. می‌گویم: اکسیژن چی؟ جواب می‌دهد. امیدوارم نیازی نباشد اما همراه خودم وسیله‌ای دارم که برای مواقع ضروری استفاده می‌کنم. وارد دفتر کارنامه می‌شویم. پنجره‌های اتاق کارم را باز می‌کنم. به آتشی خبر می‌دهم که احمد محمود امروز مهمان ما است. چندین بار قبلا" گفته بود دلم می‌خواهد یک روز را در دفتر شما بگذرانم. ولی هربار چیزی پیش آمده بود و حال او مساعد نبود و حالا بعد از دو سه قراری که گذاشته بودیم آمده بود. به آتشی می‌گویم که امروز در این اتاق سیگار نکشید. محمود می‌خندد: «پس من کجا برم سیگار بکشم» می‌گویم: آقای محمود من به خاطر شما امروز کشیدن سیگار را در این اتاق ممنوع کردم. می‌گوید: «همه جیره

سیگارمو امروز با خودم آوردم» و سیگاری می‌گیراندا از همه جا، از همه چیز حرف می‌زنیم. هنوز دل‌نگران نویسنده‌های جوان است و هنوز دغدغه‌اش زبان و ادبیات... ناهار را با هم می‌خوریم. یکی از دوستان عکاسی می‌کند. لوکیشن عکس‌ها را محمود انتخاب می‌کند. زیر تابلویی که عکس بزرگ گلشیری است. در اتاقی که کلاس‌های کارنامه برگزار می‌شود. با دوستان و همکاران... ساعت ۲ بعدازظهر است. ناگهان ضمن راه رفتن تلنگری می‌خورد و دستش را به دیوار می‌گیرد. اردشیر رستمی برای نشستن کمکش می‌کند. اتومبیلی آماده می‌کنیم و اردشیر او را تا خانه‌اش می‌رساند.

قرار گذاشته‌ایم شماره‌ای را به او اختصاص بدهیم. سفارش مطلب می‌دهیم. چند روز بعد تلفن می‌زند. سراغ عکس‌های آن روز را می‌گیرد و آخرین شمارهٔ مجله را. می‌گویم: «در اولین فرصت خدمت می‌رسم».

حالا خوابیده روی تخت و دستی که دیگر قادر به نوشتن نیست و زبانی که ناتوان از روایت‌هایی است که در ذهنش جریان دارد. چیزی برای گفتن ندارم فقط زیر لب می‌گویم آقای محمود ببخشید مثل اینکه دیر کردم.

باز همه جمع شدیم که جنازهٔ نویسنده‌ای را تشییع کنیم. «همسایه‌ها» در امامزاده طاهر منتظرند. گلشیری، شاملو، علیزاده، مختاری، پوینده و...

باز شاخه‌های گل رز را دز دست گرفتیم تا مردی را بدرقه کنیم که این اواخر سخت از تنهائی نالیده بود. به در بزرگ تالار وحدت تکیه می‌دهم. چشم می‌دوزم به در ورودی بزرگ سالن، آن شب آزرده‌خاطر سالن را ترک کرد. فقط گفت: «می‌دانم آن قوطی حاوی جایزه و لوح متعلق به من بود.» من به فردای آن روز فکر می‌کنم که همراه گلشیری برای دلجویی به دیدنش رفتیم.

دولت‌آبادی خسته‌تر از همیشه از محمود حرف می‌زند که او همیشه خودش بوده و از ذهن من می‌گذرد که حالا دیگر اتاق کار او خالی

است. جامدادی پر از مدادهائی که خوب تراشیده شده‌اند و کاغذهای مرتب روی میز تحریر. فلاسک پر از چای با استکان‌هایی که برق می‌زنند اما میزبان دیگر نیست. آتشی تکه کاغذی به دستم می‌دهد:

با مرگ نکرد غیرتی همت ما
یک روز نه و انگشتت از ظلمت ما
محمود چو رفت تلخ با خود گفتم
بردار پیاله را که شد نوبت ما

در میان جمعیت نگاهم به پوری می‌افتد. چشم‌هایش از گریه قرمز شده. باز هم جمع شده‌ایم. زائرانی زیر آسمان بی‌باران و گم شده در زمان...

وداع روایت‌گر جنوب: احمد محمود

سیروس علی نژاد
ماهنامهٔ نافه
شمارهٔ اول دورهٔ جدید
آبان ۱۳۸۱

شکاریم یک سر همه پیش مرگ
فردوسی

یادم نیست سال ٦٦ بود یا ٦٧ در مجله آدینه قصد کرده بودیم گزارشی ادبی تهیه کنیم دربارهٔ نویسندگان و کتاب‌هایشان متأسفانه دورهٔ آدینه دم دست نیست و من حتی موضوع گزارش را پس از این همه سال از یاد برده‌ام. فهرست کسانی را که فکر کرده بودیم با آن‌ها صحبت کنیم تهیه کردیم. طبعا" نام احمد محمود هم بود. زنگ زدم، از خود و از روزگار دل‌خور بود. سال‌ها بود که کتاب‌هایش چاپ نمی‌شد. (بعدها فهمیدم) درآمدی نداشت. حوصله هم نداشت که حرفی بزند. ضمنا" چندان آدم مودبی بود که نمی‌خواست مرا دست خالی بگذارد. چیزهایی گفت به اندازهٔ شش هفت سطر یک ستونی. مانده بودم که با آن چه کنم دلم نمی‌خواست در گزارش جای احمد محمود خالی باشد.

او از برجسته‌ترین و نامدارترین نویسندگان ما بود، خالق همسایه‌ها و داستان یک شهر بود و جای خالی او گزارش را از رنگ و رو می‌انداخت. همان پنج شش سطر غنیمت بود. اما چگونه می‌توانستم آن را در صفحه بگذارم که بین مطالب دیگر گم نشود! احمدرضا دالوند که

امروز دیگر طراح و گرافیست معروفی است، آن موقع جوان تازه به میدان آمدهٔ با استعدادی بود که امور طراحی مجله را به عهده داشت و با علاقه‌مندی کار می‌کرد. صدایش کردم گفتم دالوند می‌خواهم برای این شش هفت سطر طرحی بزنی که وسط تمام مطالب بلند برجسته شود. گفت چطوری؟ گفتم نمی‌دانم. برو هر کاری می‌توانی بکن تا این چند سطر وسط مطالب بلند نه فقط گم نشود، بلکه بدرخشد. رفت و بعد ساعتی آمد. طرحی کشیده بود که نشان‌دهندهٔ ذوق و طبع روان او بود. مطلب را وسط قلم‌هایی گذاشته بود انگار نیزه‌هایی که از زمین روییده باشند و نیزه‌ها که حکم نرده‌هایی را پیدا کرده بودند که چیزی را محصور کرده باشد. مدادها (قلم ها) بلند بود و مطالب را چنان برجسته می‌کرد که اول چیزی که در صفحه دیده می‌شد همان بود. ذوق دالوند، بی‌حوصلگی محمود را جبران کرده بود و طرحی زده بود که هنوز بعد از پانزده شانزده سال از یادم نرفته است.

کار دالوند سبب آشنایی ما شد. آثارش را خوانده بودم اما تا آن زمان احمد محمود را از نزدیک ندیده بودم. روزی اظهار علاقه کرد به خانه‌اش رفتم. پس از آن بارها این کار تکرار شد. خدمتش می‌رسیدم، گپ می‌زدیم و چای می‌خوردیم. خانه‌ای کلنگی داشت که صفت مخروبه به آن می‌داد اما از زمانی که کتاب‌هایش چاپ شد (به غیر از همسایه‌ها که دیگر هرگز چاپ نشد) توانست تکانی به خود بدهد و با قرض و قله خانهٔ کلنگی را بکوبد و بنایی نو بسازد. وضعش بهتر شده بود اما فقط بهتر شده بود. تمام عمرش در واقع به تنگدستی گذشت. خودش می‌گفت و نوشته است در مشاغلی که لازمهٔ تأمین هزینهٔ زندگی بود ناپایدار بودم و در اندیشیدن به نوشتن پایدار. تنگدستی اما مانع طبع بلندش نبود. پیش فلک سرخم نمی‌کرد. من جز آن خراسانی کبیر، مهدی اخوان ثالث مردی بدان بلند طبعی ندیده‌ام.

چهارم دی ماه ۱۳۱۰ در اهواز در خانواده‌ای پرجمعیت زاده شد. ده برادر و خواهر بودند. تحصیلات ابتدایی را در اهواز گذراند و سپس برای ادامهٔ تحصیل به آبادان رفت. از این رو اهوازی‌ها او را اهوازی می‌دانستند و دزفولی‌ها دزفولی. چون پدر مادرش دزفولی بودند و شش هفت پشت بود که در آن شهر می‌زیستند. همین سال گذشته وقتی بزرگداشت او در اهواز برگزار شد، دزفولی‌ها تا او را به شهر خود نبردند و چند روزی نگهش نداشتند آرام نگرفتند. با وجود این محمود پیش از آن اهوازی یا دزفولی باشد، به تمام خطهٔ جنوب تعلق داشت. او روایتگر خطهٔ جنوب بود و ماجراهای رمان‌هایش از «همسایه‌ها» گرفته تا «درخت انجیر معابد» در خوزستان می‌گذشت.

در جوانی به گفتهٔ خود گرفتار سیاست شد و به زندان افتاد و سپس به تبعید رفت. محل تبعید او بندر لنگه بود که هم «داستان یک شهر»ش را از آن جا به یادگار داشت و هم «درخت انجیر معابد»ش را. می‌گفت درخت تناور سایه‌افکنی بود که زیر آن بساط خود را پهن می‌کردیم وغذا می‌خوردیم. اما زندان و تبعید هر چند خاطره و یادگار های ذهنی فراوان برای او به ارمغان آورد، در عوض از درس خواندن بازش داشت. «با همهٔ اشتیااقی که داشتم نشد- و نتوانستم- به تحصیل- ادامه دهم. پس نیمه درس‌خوانده باقی ماندم. بیقراری و ناسازگاری وجوه مشخص روزگار جوانی من بود، همین بود که در هیچ کاری نتوانستم پایدار باشم. اگر بنا باشد مشاغلی را که داشته‌ام تعداد کنم از بیست می‌گذرد.» (حکایت حال- لیلی گلستان) اما درس نخواندن سبب نخواندن او نشده بود. خودش می‌گفت خوشبختانه (و تأکید می‌کرد در این یک مورد خوشبختانه) سر و کارم با سازمانی (= حزب توده) افتاد که کتاب دستم داد و من صادق هدایت را اول بار در همان کتاب‌ها دیدم.

نخستین داستان خود را در ۱۳۳۳ نوشت و به مجلهٔ «امید ایران» برد که با نام «صب میشه» چاپ شد. به نام احمد احمد. «اسم مستعار گذاشته

بـودم که مبادا دوستان سر به سرم بگذارند که احمد اعطا هم نویسنده شـده.» نـام احمـد محمـود را پس از نوشتن این نخستین داستان انتخاب کـرد. تعـریف می‌کرد که هفتهٔ بعد دوباره داستانی به مجله بردم که همان نـام احمد احمد را داشت. در تحریریهٔ «امید ایران» به من گفتند این نام را عـوض کـن. چون ما دوستی داشتیم به نام احمد موسوی که به نام احمد احمـد مطلـب مـی‌نوشـت. آن دوسـت درگذشـته بود و یادآوری آن نام موجب آزارشان می‌شد. گفتم باشد. بگذارید احمد محمود.

آن دردی کـه می‌گفت نمی‌دانم کی به جانم افتاده بود، بروز کرده بود. از ایـن زمان احمد محمود به نوشتن داستان‌های کوتاه آغاز کرد و تا سال ۱۳۴۵ کـه نخسـتین رمـانش «همسـایه‌ها» را نوشت چند مجموعه داستان کوتـاه چـاپ کرد. «مول» ۱۳۳۸، «دریا هنوز آرام است» ۱۳۳۹، «بیهودگی» ۱۳۴۱، «زایـری زیـر بـاران» ۱۳۴۷، «پسـرک بومـی» و «غریـبه‌ها» ۱۳۵۰، «همسـایه‌هـا» هـم اگـر چه نخست به صورت پاورقی در بعضی نشریات چاپ شد، اما در سال ۱۳۵۳ بود که به صورت کتاب انتشار یافت.

پس از آن نوشتن رمان را آغاز کرد. هرچند نوشتن داستان کوتاه را به کنار نگذاشت، اما به این نوع ادبی بیشتر علاقه ورزید. «داستان یک شهر» را در۱۳۶۰ منتشر کرد. سه سال بعد «زمین سوخته» را انتشار داد (۱۳۶۱). پـس از آن چاپ آثارش ممکن نشد تا آن که در سال ۶۹ مجموعه داستان «دیـدار» را منتشر کرد و «قصه آشنا» و «از مسافر تا تب خال» را به ترتیب در سال‌های بعدی (۷۰ و ۷۱) یک سال پس از آن رمان سه جلدی «مدار صفر درجه» منتشر شد و آخرین رمانش«درخت انجیر معابد» در سال ۷۹.

در بیـن نویسـندگان ایرانـی او احتمالا" از هر کسی بیشتر در به دری کشـیده بـود و بـه مشـاغل گونـاگون گـردن نهـاده بـود و با مردم اعماق برخورد کرده بود و روحیه و روانشان را شناخته بود و زبانشان را آموخته بود و در داستان‌هایش به کار می‌گرفت. در یکی از داستان‌ها، اصطلاحات خمیرگیری و نانوایـی را چـنان بـه کـار گرفـته که انگار نانوا بوده است.

انگـار؟ انگار چرا؟ مدتی شاطری کرده بود. دوستی که از مدرسه با او بـزرگ شـده بـود، در مراسم به خاک‌سپاریش سربسته گفت که نان پختن بلـد بـود. هـم او گویـا تعـریف می‌کرد که نانوانی‌هایی در گذشته وجود داشـت کـه دو تنور داشت و هر شاطری نمی‌توانست روی آن‌ها کار کند. محمـود شـاطر نانوایـی‌های دوتنوره بود. مردی که در این اواخر از نفس تنگـی راه نمـی‌توانسـت برود در جوانی، پیش از آن که سیگار نفسش را بگیرد دست کم مدتی شاطری می‌کرد که کار هر کس نیست.

احمـد محمـود، دو خصوصیت داشت که در کمتر نویسنده‌ای هست. یکـی همیـن کـه بـا مردم اعماق زیسته بود و دیگر آن که داستان «بخود» نمـی‌گفـت. بارهـا حکایـت مـی‌کرد که به هنگام نوشتن متوجه نمی‌شوم کسـی وارد اتـاق مـی‌شود، چیزی می‌گذارد و می‌رود. در حین کار چیزی مـی‌آورنـد مـی‌خـورم امـا متوجه نمی‌شوم. در پایان کار است که می‌بینم چیزهایـی آورده‌انـد و خـورده‌ام. معلوم می‌شود کسانی آمده‌اند و رفته‌اند ولـی من آن‌ها را ندیده‌ام. تعریف می‌کرد که قهرمانان داستانم اما در اتاق حضـور دارند. همین جا نشسته‌اند یا ایستاده‌اند. راه می‌روند، با من حرف مـی‌زننـد، بـا آن‌هـا حـرف مـی‌زنم. موقع نوشتن با آن‌ها زندگی می‌کنم. مـی‌گفـت «نویسـنده موقـع نوشتن هشیار نیـست» به واقع هم او به هنگام نوشتن هشیار نبود.

احمد محمود بازماندهٔ روزگار جنوب!

محمود معتقدی

ماهنامهٔ نافه

شمارهٔ اول دورهٔ جدید

آبان ۱۳۸۱

هیچ نمی‌دانم آن‌ها چه می‌گویند من تنها پوستهٔ
زمین را می‌شناسم و می‌دانم که بی نام است.
(پابلونرودا)

زیستن در اقلیم صبوری و رنج!

و اینک، در اینجا و اکنون کسی خاموش می‌شود که با «حکایت حال»اش، این جمع اندکی بسیار را پریشان کرده است ! نوجوانی و یا جوانی که در میانهٔ دههٔ سی، از بند پیش‌آمده رها می‌شود، و به خانه می‌آید و برای زیستن تا «مدار صفر همیشه»، راه نوشتن را بر می گزیند ودیگر هیچ! «... تو حیاط آشوب بود، باران شلاقی بود و دور، آسمان غُرنبه سنگین بود. باران در را بست. چراغ اتاق را روشن کرد. نامهٔ کتایون دستش بود. نشست پای منقل، لیوان چای را برداشت. سرد بود. به پاکت نگاه کرد و چای خورد. نامه را بار دیگر خواند و گذاشتش تو جیب. باز سیگار گیراند برخاست پتو و متکا را از کنج اتاق آورد. دراز کشید. دستش با سیگار بالای منقل بود. غلت زد سیگار نکشیده را چپاند تو خاکستر منقل. ساعد دست را گذاشت روپیشانی، بازغلت زد. نشست، سیگار را از تو خاکستر برداشت و روشن کرد. چند پک زد. خاموشش

کـرد. خوابـید. پـتو را کشـید رو سینه. بار دیگر نصفهٔ سیگار را از تو خاکستر برداشت. گیراندش و پک زد. دود توگلویش شکست. سرفه کرد، سـرفه کـرد- در اتـاق بـاز شـد. مـائده بـود باران یکهو ازجا برخاست- تومدی...» (فرازی از رمان «مدار صفر درجه») و این سرفه و این شکست «دود» سرانجام از دریچهٔ ذهن و زبان، نویسنده را به بیرون از خود پرتاب مـی‌کـند. «احمـد محمـود» را بـر زمیـن مـی‌زنـد. دیگر سال‌ها بود که با «اکسیژن» زندگی می‌کرد. نفس چندان یاری‌اش نمی‌کرد، اما پیوسته دست و زبان و نفس را به یک اندازه می‌خواست. در خانه‌ای می‌زیست که همه چـیزش بـه قـدر «کفایـت» بود. وقتی سخن می‌گفت، معلوم نبود به کجا نگـاه مـی‌کـند. سـرش را پاییـن مـی‌گرفت. اما با تو که مخاطبش بودی، حسـابی دم مـی‌داد. نوعـی انضباط مانده از گذشته‌های فکری در نگاهش پـنهان بود. با تفکر و شمرده حرف می‌زد و شاید هم کمی تلخ! با اخلاق و خـوش مشـرب بود. در نوشتن جدی می‌نوشت، خوراکش سیگار بود و خاطـره‌های جنوب، نفت و آن سال‌های دور. روزی در میان جمعی از او پرسـیدم: «این خالد وشریفه» را از کجا یافته‌ای؟ در پاسخم گفت: «بودند، اما من، آنان را داستانی کرده‌ام.» او از نسل دوم جلقهٔ داستانی این روزگار بـود. شبی دیگر در همین تابستانی که گذشت با جمعی دیگر به سراغش رفتیم. لولـهٔ اکسـیژن پشـت لبش بود و ته‌سیگاری هم میان زیرسیگاری. گفـتم که «چرا با کامپیوتر کار نمی‌کنید؟» با لحنی مهربان رو به جمع کرد و گفـت: «عـادت نکرده‌ام. دست و زبان و مغز نویسنده باید همزمان کار کنـند و من اهلش نیستم» و این جوری‌ها بود که راهش را با «همسایه‌ها» بـاز کرد و در این سال‌ها بی‌وقفه می‌خواند و می‌نوشت و کمتر در این جا و آنجـا، دیـده می‌شد. بسیار حرفه‌ای می‌نوشت، و تمام حس و توانش را خـرج داسـتان و رمـان مـی‌کرد. اهل مماشات و ریا نبود. از محاق افتادن «همسایه‌ها» به شدت معترض بود. آدم‌هایش تا «مدار صفر درجه» تا مرز یـأس، غریزه، خودزنی و خودباختگی پیش می‌آمدند. «رئالیسم اجتماعی»

بدجوری در نگاهش جا مانده بود، و این بود و بود تا... «بعد از انقلاب، به اصرار خودم بازخرید شدم و خانه نشین، تا شاید به درد درمان ناپذیری که همهٔ عمر با من بود- هست- سامان بدهم. دیر بود، اما چاره نبود. نمی‌دانم این درد چه وقت و چگونه به جانم افتاد. اما می‌دانم که اولین نشانهٔ بالینی آن درسال ۱۳۳۳ بروز کرد- وقتی‌که «داستانکی» نوشتم با نام «صب میشه» و در یکی از مجلات پرتیراژ آن روزگار چاپ شد و بعد- اگرچه در مشاغلی که لازمهٔ تأمین زندگی بود ناپایدار بودم، ولی در اندیشیدن به نوشتن پایدار و حتس سمج!... (بخشی از مقدمهٔ «احمد محمود» بر «حکایت حال/ لیلی گلستان) و این بازتاب صدای مردی است که از سپیده‌دم روزگار آرمان‌خواهی تا بستر مرگی پاییزی، همچنان در پای وظیفه به پا ایستاده بود و هرآنچه را که در قلمرو ادبیات داستانی گفت و نوشت، انعکاس باور «هستی» و «فرهنگ» مردمی بوده است که در فضای جنوب تف زده، با همهٔ رنج‌ها وشادی‌شان، همچنان به زندگی نشسته‌اند. چشم اندازهای نفت، نخل، کارگران، کشاورزان خرده‌پا، مهاجران، روایت‌های عینی از فقر و تنگدستی، جنگ، ساواک، پیری، یأس و سرخوردگی، همه و همه هر کدام از دست مایه‌هایی بوده‌اند که بر بنیاد نوعی رمانتیسم انقلابی شکل می‌گرفت تا برای بازگویی و واگویی روزگار دیروز و امروزش. احمد محمود، در گزارش رنج‌ها و حوادث زندگی، از نسلی به نسلی دیگر سفر می‌کند و لایه‌های اجتماعی و فرهنگی داستان «شکست»، «گریز» را با زبان و لحنی مردمی، به نمایش می‌گذارد. تأثیر واقع‌گرایی و حرکت‌های اجتماعی، بن‌مایهٔ اندیشه‌های ادبی وی بوده است. در دوره‌های نخستین داستان نویسی، چشم‌انداز واقع‌نمایی، بر جنبه‌های تکنیکی کارش سنگینی می‌کرد. اما در دو دههٔ اخیر، او توانست در مرزهای تکنیک نیز به باورهایی تازه برسد. تأثیر هدایت و چوبک و بخشی از «رئالیسم اجتماعی» از او نویسندهٔ معترض به شرایط دشوار اجتماعی و سیاسی، ساخته بود. محتوای اغلب

داستان‌ها و رمان‌های احمد محمود، نه در فضاهای «قطعیت» که در هاله‌ای از «بودن» و «نبودن» جاریست. آدم‌های قصه‌های محمود، نه به کشف خود می‌آیند و نه به وضع موجود باور دارند. می‌خواهند کاری بکنند، تا کفهٔ فضای عدالت‌خواهی و سرنوشت‌های انسانی، اندکی سنگین‌تر از ناراستی و نامردمی‌شودا نویسنده در نشان دادن روابط و چهره‌پردازی و محوریت آدم‌ها، به پویایی درونی برگرفته از فضاهای مبارزات اجتماعی، نظر دارد و در پی آن، ناکامی وماندن در کوچه‌های بن‌بست و خودزنی و اسارت، از دیگر نشانه‌های این نگرش به فضاهای انسانی است. احمد محمود، همواره آدم‌ها را در هاله‌ای از حرکت‌های «اومانیستی» به تصویر می‌کشد و راه رسیدن به مرزهای «عمل اجتماعی» را، چون پیامی شفاف، در اغلب محورهای داستانی‌اش، به نمایش می‌گذارد و از این بابت‌ها با شاملو و اخوان نزدیکی‌هایی داشت. فضاهای داستانی محمود، کارزاری چند صدایی بود، که در کشاکش آن، نوعی «دوگانگی» (dualism) بر بنیاد «خیر» و «شر» پنهان بود و تمام وجه محتوایی کار هم بر بستر چنین مبارزه‌ای تدارک دیده می‌شد. این «واقع‌نمایی» و بهره‌گیری از فرهنگ بومی و عناصری از طبیعت و اشیاء پیوسته، چهرهٔ داستان‌های وی را به گونه‌ای «جنوبی» مطرح می‌کرد. چرا که حافظهٔ تاریخی نویسنده، بر حول محور مباحث دور می‌زد، که سرسختی طبیعت از یک سو و موقعیت فرهنگی و سیاسی منطقه از سوی دیگر، به دراماتیزه کردن و نشان دادن فضاهای تراژیک، کمک می‌کرد. احمد محمود مرعوب تکنیک نبود، اما در سال‌های اخیر فضاهای تازه را به شدت تجربه می‌کرد و از تک‌گویی و خلوت‌های درونی آدم‌ها به خوبی بهره می‌گرفت. این سرنوشت نوشتن او بود! در کارنامهٔ محمود از سال ۳۸ تا ۸۰ نزدیک به۱٤ اثر داستانی به ثبت رسیده است. و اما آخرین حرفی که از احمد محمود می‌توان گفت بازتاب چشم‌انداز فضایی است

کـه او را از تهـران تـا امامـزاده طاهـر در آغـوش گرفـته بـود. در خاموشی‌اش، خاموش زانو می‌زنیم، با همین عبارت:

گرداگرد تو
اکنون پرچمی افراشته
می‌سوزد
وقتی تابوتی برگل فرو می‌نشیند
در صف باران
گورهایی تازه
برپا می‌شود
پاییز
همچنان
بر سینهٔ تو
از نسلی به نسلی دیگر
کوچ می‌کند
دوشنبه‌ای در امامزاده طاهر
کاهنی
با تو سخن خواهد گفت
برادرانت
معبد این آسمان را
تا ظهری دیگر
با تو می‌پیمایند

دوشنبه ۸۱/۷/۱۵- تهران

جایی پشت افق‌های این سرزمین
علی اعطا
ماهنامهٔ کارنامه
شمارهٔ ۳۱
آبان ۱۳۸۱

به مادرم گفتم: دیگر تمام شد
گفتم: همیشه پیش از آن که فکر کنی اتفاق می‌افتد...
فروغ

توی حیاط خانهٔ پرخاطرهٔ مادر بزرگ، درخت کُنار تنومندی هست که سال‌ها پیش، روز چهارم دی ماه سال ۱۳۱۰- درست روزی که احمد محمود متولد شد- پدربزرگ آن را کاشت. درخت کُنار رشد کرد، تنومند شد. از طبقه اول گذشت. شاخ و برگ‌هایش را روی پشت بام پهن کرد، بلند و بلندتر شد تا از طبقهٔ دوم هم گذشت. حالا دیگر درخت کُنار سایه‌اش را بر حیاط خانه و بر ایوان- که گاهی مادر بزرگ کنار سماور قدیمی‌اش آنجا می‌نشست- گسترده بود. حالا حتی از کوچه می‌شد درخت کُنار را دید. دیگر همه می‌دانستند احمد محمود، روایتگر تنومند زندگی‌شان، که سایه‌اش را بر بخشی از ادبیات این خانهٔ کهن گسترده است، در این خانه قد برافراشته است.

درخت قد برافراشت، به سوی آفتاب رفت و ایستاد. احمد محمود اما، همراه با شعاع‌های آفتاب اوج گرفت، از آستانهٔ آفتاب گذشت و جایی در دوردست‌ها، پشت افق‌های اخرایی این سرزمین آرام گرفت.

این بار هم احمد محمود آمده است. این تالار همان تالار است. همان تالار بیستم اسفند ماه هفتاد و هفت، باز هم انبوه مردم و هنرمندان و نویسندگان آمده‌اند. بار خاطره‌ای از اسفند هفتاد و هفت بر فضای این تالار سنگینی می‌کند. این بار اما، حکایت دیگری بر لوح این تالار نقش بسته است. محمود این جا است. اما حقیقت محمود در جای دیگر آرام گرفته است. آن مرد هم که از مخمود سخن می‌گوید دیگر از وزارتخانهٔ فرهنگ رفته است؛ و دیگران این بار نیامده‌اند تا نظاره‌گر باشند. جایزه‌ای را که به پاسداشت سال‌های نویسندگی و رنج قرار بود به محمود بدهند و ندادند، دیگران آمده‌اند تا این بار خودشان شاخه‌های گل سرخ را بدرقهٔ راه او کنند؛ که این بار نه به سوی میدان بیست و دوم نارمک؛ که به جایی دیگر در دوردست‌ها می‌شتابد.

... حالا از میان دریچه‌های خیس، بابک را می‌بینم، خسته و درمانده. صدای آشنایی توی گوشم و در ذهنم مرور می‌شود: «ته کوچه را نگاه کردم، پدرم را ندیدم. او رفته بود و من مانده بودم با بار سنگینی که بایستی به دوش می‌کشیدم»[1] چیزی توی سینه‌ام و توی گلویم نفس کشیدن را دشوار می‌کند. توی چشم‌انداز روبه‌رویم مثل یک نقاشی آبرنگ در زیر باران، رنگ‌ها با هم قاطی می‌شود. گل‌های سرخ و لباس‌های سیاه و سیاه پوشان درهم می‌آمیزند. چشم‌هایم خیس خیس شده است. و حالا انگار باران باریده است...

پرده‌های خیال و ناباوری را کنار می‌زنم، هر روز که می‌گذرد بیش‌تر باور می‌کنم که او دیگر رفته است. و من توی تقویم، با ماژیک سیاه، روی تاریخ دوازده مهر، دوازدهم بی‌مهر، خط می‌کشم برای امسال و

---

[1] آخرین پاراگراف داستان شهر کوچک ما در مجموعه از مسافر تا تب خال

سال‌های آینده. مثل خط سرخی که سال‌ها است روی روز سوم آبان، توی همهٔ تقویم‌های این خانه کشیده شده. یاد مادربزرگ می‌افتم که همین دو سال پیش، روزی که از آسمان اهواز آتش می‌بارید، سوم شهریور، در گوشه‌ای از این زمین سوخته، آرام گرفت. حالا عمو احمد، همراه پدر بزرگ، پدر و مادر بزرگ، جایی در دور دست‌ها، پشت افق‌های خونین سرزمین سوخته‌شان آرام گرفته‌اند. مقدمش را گرامی دارید و بر گونه‌اش بوسه‌ای بزنید. مثل همان بوسه‌ای که عمو محمود در آخرین لحظه بر گونه‌اش زد. گونه‌ای که هنوز گرم بود...

روزنامهٔ اطلاعات
شمارهٔ ۲۲۵۹۸
۱۴ مهرماه ۱۳۸۱

سرویس فرهنگی: احمد محمود داستان نویس برجستهٔ ایرانی ساعت ۱۰/۳۰ دیروز در ۷۱ سالگی در بیمارستان مهراد تهران درگذشت.

به گزارش خبرنگار اطلاعات از بیمارستان مهراد، وی از هشت روز پیش و به علت عارضهٔ ریوی در بخش «آی.سی.یو» بیمارستان مهراد بستری شده بود.

از این نویسنده توانای کشور آثار زیر به یادگار مانده است:

مول، دریا هنوز آرام است، بیهودگی، زائری زیر باران، پسرک بومی، غریبه‌ها، همسایه‌ها، داستان یک شهر، زمین سوخته، دیدار، قصه آشنا، از مسافر تا تب‌خال، مدار صفر درجه، آدم زنده، درخت انجیر معابد، حکایت حال و دو فیلم نامه.

احمد محمود یکی از چهره‌های تأثیرگذار در ادبیات داستانی کشور است.

احمد مسجد جامعی وزیرفرهنگ وارشاد اسلامی که پنجشنبهٔ گذشته به عیادت احمد محمود رفته بود در گفت‌وگویی کوتاه به خبرنگار ما گفت: وی یکی از چهره‌های تأثیرگذار در ادبیات داستانی کشور است.

وی گفت: اخیرا" فرصت بحث و بررسی آثار محمود در کتاب ماه مهیا شد که آخرین رمان ایشان «درخت انجیر معابد» مورد بحث قرار گرفت.

وی در پایان این گفت‌وگو گفت: مجموعه کارهای احمد محمود یک راهنمای کامل برای آیندگان در ادبیات است.

پیام تسلیت وزیر ارشاد

وزیر فرهنگ وارشاد اسلامی با ارسال نامه‌ای درگذشت نویسنده داستان نویس توانمند معاصر، مرحوم احمد محمود را به خانوادهٔ محترم وی، اصحاب قلم وادب جامعهٔ فرهنگی کشور تسلیت گفت.

به گزارش روابط عمومی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامي، احمد مسجد جامعی در این نامه نوشت: آثار محمود در تکوین ادبیات داستانی ایران، سهم انکارناپذیری دارد و او را می‌توان به عنوان نویسنده‌ای واقع‌گرا و از موفق‌ترین چهره‌های رئالیسم اجتماعی در ادبیات معاصر ایران به شمار آورد.

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در بخش دیگری از پیام تسلیت خود با اشاره به برخی آثار ماندگار این نویسندهٔ گرانقدر در عرصهٔ ادبیات کشور خاطر نشان کرد: توانایی محمود در نگارگری هنرمندانه از فضای داستان و اشخاص و اشیاء به صورتی زنده و گیرا برای علاقمندان ادبیات داستانی به یادگار مانده است.

تسلیت معاون امور فرهنگی وزیر ارشاد

معاون امور فرهنگی وزیر فرهنگ وارشاد اسلامی، درگذشت احمد محمود، نویسندهٔ معاصر کشور را تسلیت گفت.

علی اصغر رمضانپور که هم اکنون در لندن بسر می‌برد، در پیامی خطاب به خانوادهٔ احمد محمود، درگذشت این نویسنده را تأسف‌بار خواند و از سهم غیرقابل‌انکاری در ادبیات معاصر پارسی تجلیل کرد.

معاون امور فرهنگی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی همچنین در این پیام برای بازماندگان احمد محمود، آرزوی صبرو شکیبایی کرد.

پیام تسلیت نایب رئیس مجلس و رئیس کمیسیون فرهنگی مجلس به مناسبت درگذشت احمد محمود

سرویس پارلمانی: بهزاد نبوی، نایب رئیس مجلس شورای اسلامی که ریاست جلسهٔ علنی امروز را به عهده داشت، در سخنان کوتاهی، درگذشت احمدمحمود، نویسندهٔ نامدار ایران را تسلیت گفت. وی همچنین اعلام کرد: رئیس کمیسیون فرهنگی از سوی جمعی از نمایندگان فرهنگی مجلس، ضمن تجلیل و ادای احترام نسبت به نویسندهٔ توانا وادیب فرهیخته، مرحوم استاد احمد محمود، درگذشت تأسف‌بار این شخصیت خلاق و ارزشمند را به تمامی نویسندگان، هنرمندان و فرهنگ‌دوستان جامعهٔ ایران تسلیت گفت.

نقد حال

دکتر سید عطاءالله مهاجرانی

روزنامهٔ اطلاعات

شمارهٔ ۲۲۵۹۸

۱۴ مهرماه ۱۳۸۱

احمد محمود...

از درم مانام شاهان برکنند
نام احمد تا ابد بر می‌زنند
دفتر اول مثنوی بیت ۱۱۱۰

نام‌هایی هستند بسیار پررنگ، با طنینی دامن‌گستر که گوش جهان را پر می‌کند، اما دیری نمی‌گذرد که این نام و نشان‌ها از رونق و حتی از اعتبار می‌افتند و فراموش می‌شوند وگاه سایه‌روشنی محو و مبهم از آن نام‌ها در برخی اذهان باقی می‌ماند یا نمی‌ماند. مثل نام شاهان که در روزگار خود نام ونشان و تصویر و مجسمهٔ آنان همه جا را پر می‌کند. اینان میهمانان سرسنگین تاریخ‌اند که گمان می‌کنند ماندگارند، اما نام آنان را از درم‌ها می‌کنند. نام‌های دیگری هستند که باقی می‌مانند. این نام‌ها به سرچشمهٔ مهر و اندوه و شادمانی‌ها وغم‌های یک ملت یا همهٔ انسان‌ها گره خورده‌اند، با صمیمتی شگفت‌انگیز و مهر و اندوهی بی‌مثال، نام احمد محمود از زمرهٔ این نام‌های ماندگار است مثل نام محمود دولت آبادی، هوشنگ گلشیری و... این نام‌ها آسان به دست نیامده‌اند که به

آسانی از خاطر بروند. قصه ماندگارترین وجه زندگی است . به قول مولانا:

بازگو تا قصه درمان‌ها شود
بازگو تا راحت جان‌ها شود

و قصه گو؟ در عمق زندگی، زندگی می‌کند، مثل زندگی در عمق دریاها. عده‌ای ازدریا فقط جنبش موج‌ها را می‌بینند و برق پلانکتون‌ها را وعده‌ای دیگر، آنان که «آفرینشگری» زندگی آنان است یعنی حقیقتا" زندگی می‌کنند دریا را از درون و بن، نیز می‌بینند.

بدون تردید در میان تمامی پدیده‌های جهان وهستی، کلمه ماندگارترین و ارجمندترین آنان است. کلمه سنگ‌بنای آفرینش است وقصه با بهره‌گیری از این ابزار، زندگی انسان را روایت می‌کند. روایتی زنده:

«اول چند صدا با هم برخاست- شتابزده و بریده: کوسه!/ زد-/ زد و برد! همه از جا کنده شدند. زیر پل آشفته شد و سطح آب- زیر دهانهٔ دوم- آشفته شد. باران، دستپاچه از آب درآمد و فریاد کشید- «باابووو»- صداها درهم شد و صدای بلقیس از اتاق آمد- کیه؟- باران دید که بوش‌لمبو هجوم برد به گله ماهی، باز صدای بلقیس آمد- «پرسیدم کیه؟ گله ماهی آشفته شد، حوض آشوب شد. باران گفت: «مونم!» بوش‌لمبو ماهی‌های تک افتاده را بلعید- پی در پی- بلقیس تو چارچوب در اتاق پیدا شد- سرتا پا سیاه- و صداش لرزه برداشت- باران!»

این دو تصویر را از آغاز وانجام مدار صفر درجه انتخاب کردم. تصویرهای ماندگار از زندگی و مرگ و مبارزه، زندگی آنگونه که قصه‌گو می‌بیند و روایت می‌کند. روایتی که می‌ماند. زندگی‌ای که نسل‌ها پس از هم می‌آیند و آن را از لابه‌لای قصهٔ احمد محمود می‌یابند، با آن زندگی می‌کنند و ریشه‌های خود را می‌شناسند.

احمد محمود در کارنامهٔ خود بیش از چهل سال سابقه کار خلاقه دارد. مجموعه داستان مول در سال ۱۳۳۸ منتشر شده است و بدیهی است که نویسنده بیش از انتشار نخستین داستان‌های خود پای به سرزمین جادویی قصه نهاده است. یعنی محمود از نخستین سال‌های دههٔ بیست عمر خود دغدغه قصه را داشته است تا واپسین روزها، تا هفتاد ویک سالگی. ازاین رو او درطول حیات خود توانست قصه‌گوی چند نسل باشد. نسل بیهودگی، نسل همسایه‌ها، نسل سرزمین سوخته ومدار صفر درجه ونسل درخت انجیر معابد. سه نسل با داستان‌های او زندگی کردند از چشم او شادمان شدند و با غم‌های او گریستند. قصه نویس یعنی همین! کسی که شادمانی‌ها و غم‌هایش، امیدها و آرمان‌هایش با همه پیوند می‌خورد. از حلقهٔ بستهٔ فردیت خویش خارج می‌شود و به زندگی دیگران معنی می‌دهد. آنچه را که دیگران نمی‌بینند او می‌بیند. آنچه را که دیگران فراموش می‌کنند او به خاطر می‌آورد. یا آنچه را دیگران می‌بینند و از شدت وضوح نمی‌بینند، ثبت می‌کند، مثل «زندانی باغان» گلشیری، مثل مدار صفردرجه محمود، ما در کدام مداریم؟ در کدام نقطه ایستاده‌ایم؟

قصه‌گو، در این سال‌ها، ریه‌هایش هوای تازه را پس می‌زد و اکسیژن را جذب نمی‌کرد. در مراسم بزرگداشتش در اهواز که به همت دوستداران محمود برگزار شده بود، در فاصلهٔ تنفس جلسه او را به اتاق کنار سن آورده بودند. یک کپسول بزرگ اکسیژن و او که ملتهبانه اکسیژن را از کپسول می‌مکید. گفتم واقعا" تنفس است! سرانجام احمد محمود، سرانجام همه است. به قول فردوسی: «شکاریم یکسر همه پیش مرگ» اما مهم و مؤثر صدایی است که می‌ماند. مثل صدای ماندگار محمود در افق زبان و در افق داستان، داستان‌هایی که نقش جان ما شده است.

ماهنامهٔ کارنامه

شمارهٔ ۳۱

آبان ماه ۱۳۸۱

روز جمعه دوازدهم مهرماه احمد محمود نویسنده بزرگ معاصر پس از ۸ روز زندگی در اغما درگذشت.

صبح روز دوشنبه (۱۵ مهرماه) تالار وحدت نام بامسمایی پیدا کرد. وحدت اهل قلم در برابر داس مرگ. وقتی کسی از اهل ادب می‌میرد، همه یادشان می‌افتد که باید بروند و دور هم جمع شوند به همدیگر تسلیت بگویند بعضی‌ها هم که لای کتاب نویسنده را باز نکرده‌اند درمی‌یابند که نویسنده بزرگی از دست رفته است.

هر کس در گوشه‌ای کز کرده، اتوبوس‌های زیادی آمده. دسته گل‌ها پی‌درپی می‌آید. هر کدام با نواری و نامی.

کانون نویسندگان ایران و ناشران عکس‌های بزرگی از خالق رمان‌های «همسایه‌ها»، «درخت انجیر معابد»، «زمین سوخته»، «داستان یک شهر»، «دیدار» و «مدار صفر درجه» را چاپ کرده‌اند.

اتوبوس‌ها راه می‌افتند. نصفه و نیمه. قرار است پیکر محمود را در جایی دیگر بشویند و به امامزاده طاهر بیاورند. راه دور است و کاروان اهل قلم خسته.

بعد از مرگ محمود خیلی‌ها دربارهٔ او نظر دادند. همه البته با مهربانی. حتی آن‌هایی که پیش از این چندان اعتنایی به او نمی‌کردند. خبرنگاران هم بودند. رابطهٔ محمود، اگرچه تن به گفت‌وگو نمی‌داد، رابطه‌ای گرم و صمیمانه با روزنامه‌نگاران و اهل فرهنگ بود. دوستان محمود، در

گوشه‌ای هرکدام در میان اشک و آه و حسرت چند کلمه‌ای از روزهای گذشته‌شان می‌گفتند؛ از ایام زندان و تبعید و خیلی چیزهای دیگر. صدای خس خس پیرمردی- که اگر بگویم چشم ما بود، از روی دست استادی رونویسی کرده‌ام، که او هم مطلب را از دیگری وام گرفته بود و بی ذکر نام به اسم خودش جا انداخت- دیگر نمی‌آید؛ پیرمردی که حسرت چاپ دوبارهٔ همسایه‌هایش را به گور برد. جایزهٔ بیست سال ادبیات داستانی را به او ندادند، جایزه‌ای که حقش بود؛ جایزه‌های دیگر را هم فقط عنوان و افتخارش را پذیرفت. یاد شعری از گابریلا میسترال شاعر شیلیایی و برندهٔ جایزهٔ نوبل در ادبیات می‌افتم که می‌گوید جایزهٔ ویژهٔ شهرداری را به من ندادند، هر چند نوبل بردم اما حسرت آن جایزه را هم‌چنان دارم.

محمود دولت آبادی

او به ما می‌آموخت، بی‌آن‌که خودش را آموزگار بداند.

در تالار وحدت، محمود دولت آبادی پس از یک دقیقه سکوت برای یک عمر تلاش و انسانیت محمود ضمن تسلیت به خانوادهٔ اعطا (محمود) اهل قلم و دوستان و دوستداران محمود در مورد شخصیت احمد محمود گفت: «احمد محمود انسانی بود که به ما می‌آموخت، بی‌آن‌که خودش را آموزگار بداند...

آنچه از محمود آموختم، این است که او نویسنده نیست، محمود، همیشه محمود است. این خیلی مهم است. یکی از دست و پاگیرترین لاک‌هایی که ما را از ادبیات و خلاقیت دور می‌کند، لاک نویسندگی و شاعری است.

آدم همیشه باید آدم باشد و این را در احمد دیدم و آموختم. احمد محمود بسیار متواضع بود و بدون اینکه هدف‌های بزرگی برای خود قائل باشد، کارهای بزرگی انجام داد.

احمد محمود، زندگی خود را روی زبان و ادبیات این مرز و بوم گذاشت، نویسندگان این حوصلهٔ خدادادی عظیم را دارند که دربارهٔ جزئیات روحیات اقوام، طبقات، اقشار، لایه‌های اجتماعی، آدم‌ها و مناسبات آن‌ها بنویسند. به همین دلیل بسیار ساده، اما بسیار مهم، نویسندگان ملت سازند.»

پس از سخنان محمود دولت آبادی، ابراهیم یونسی که از دوستان بسیار نزدیک احمد محمود بود پشت تریبون قرار گرفت و در حالی که به شدت متأثر و غمگین بود درگذشت محمود را تسلیت گفت و از این که نمی‌تواند در رثای دوست از دست رفته‌اش سخنرانی کند از حاضران عذرخواهی کرد.

عطاء الله مهاجرانی

پیوند محمود با ما

مهاجرانی که پیش از این نیز در مراسم بزرگداشت احمد محمود در اهواز و در حضور سخنرانی کرده بود در مراسم تشییع او گفت: «آنچه فقدان احمد محمود را آسان می‌کند، این است که کسانی زندگی خودشان را به زندگی دیگران پیوند می‌زنند و شادی‌ها و غم‌هایشان با دیگران نسبت پیدا می‌کند. ما با کسانی زندگی می‌کنیم که ممکن است صدها و یا هزار سال از مرگ آن‌ها گذشته باشد، اما همچنان زنده هستند.

بدون تردید، کار بزرگی که احمد محمود انجام داد، ارتقای زبان فارسی بر سطح حقیقت زندگی مردم بود، به ویژه مردم جنوب که شخصیت‌های داستانی او از متن آن خطه گرفته شده است؛ کار ماندگاری که هیچ‌گاه فراموش نخواهد شد.»

امامزاده طاهر، ساعت دوازده ظهر

خوشبختانه هوا چندان گرم نیست. جمعیت چیزی در حدود هزار نفر. پوسترها، شاخه گل‌های قرمز در بین جمعیت می‌رقصند. پیکر احمد

محمـود را مـی‌آورند، بر شانه‌های دوستان و دوستدارانش. قرار است در کـنار گلشـیری، شـاملو، پویـنده و مختـاری همسـایهٔ جدیدی بیارامد. حاضـرین در سـکوتی محـض فـرو مـی‌رونـد. مویـه‌ای از میان جمعیت برمـی‌خـیزد. پیکر احمد محمود آرام آرام به زیر خاک می‌رود. مویه‌ها بالا می‌گیرد. گل‌های سرخ بر خاک فرو می‌ریزند.

فریبرز رئیس دانا:
چراغی در مهتابی...

پس از خاکسپاری محمود، فریبرز رئیس دانا عضو کانون نویسندگان ایـران اجـرای مراسـم را بـرعهده گرفت. وی پیش از این که پیام تسلیت کـانون نویسـندگان را قرائت کند گفت: «احمد محمود با ما بدرود گفت، امـا چراغـی در مهتابـی رو بـه همسـایه‌های خانه‌اش آویخته است. دری گشـاده بـرای دیدار تا از آن بر درختی بر فراز معابد پروازی بر مدار صفر درجـه داشته باشیم. محمود نه داستان یک شهر، که داستان همهٔ شهرهای ماسـت.

احمـد محمـود خود، قصهٔ آشنای ماست. برای غریبه‌ها و پسرک‌های بومـی و مسـافران گرفـتار تـب‌خـال، قصـهٔ آشـنای محمـود را بخوانـیم. قصـه‌های محمود را زمزمهٔ شامگاه در گوش کودکانمان و راز و نیاز نیمه شـبان عاشقانه و پیام اسطوره‌های جاودان آزادی خواهی و عدالت جویی کنیم.»

لیلی گلستان
همیشه می‌گفت: برای چه بنویسم؟!

لیلی گلستان، دوست و همکار احمد محمود که گفت‌وگوی مفصل او با محمود از معدود مصاحبه‌هایی است که از خالق همسایه‌ها بر جای مانده است در مراسم خاکسپاری او گفت:

«احمد محمود، خون به جگر شد؛ از توهین‌ها، تحقیرها و بی‌عدالتی‌ها خون به جگر شد.

این چند سال اخیر گله‌گذار بود و کتاب‌هایش دچار اشکال شدند؛ همهٔ کتاب‌هایش مورد داشت. همسایه‌ها، چاپ نشد که نشد و نمی‌شود و اگر هم بشود دیگر فایده‌ای ندارد. همین‌ها او را دچار یأس می‌کرد. همیشه می‌گفت: آخر جانم، برای چه بنویسم؟ چه می‌دانم چاپ می‌شود یا نه. اما باز می‌گفت: باید نوشت. باید کار کرد و همین غصه‌دارش کرده بود. غصه‌دار بود و یک پاکت سیگار در روز به سه پاکت در روز کشیده شد؛ به نفس تنگی افتاد و پزشکان از سیگار منعش کردند. گاهی می‌پرسیدم: حالا چندتا سیگار می‌کشی؟ می‌گفت: دو، سه تا. می‌گفتم: دروغ می‌گویی. می‌گفت: آره، دارم حسابی دروغ می‌گویم؛ و بعد می‌خندید.

با خواندن همسایه‌ها، احمد محمود را شناختم و از آن پس هیچ کدام از کتاب‌هایش را ناخوانده نگذاشتم. تا رسیدم به «مدار صفر درجه» با آن فضاسازی، آن نثر پرتنش، با آن ضرب‌آهنگ کند و با آن شخصیت‌پردازی فوق‌العاده‌اش. به هیجان آمده بودم. از او تقاضای یک مصاحبهٔ طولانی برای ساخت یک کتاب کردم. بدون معطلی رد کرد. به این بهانه که تا به حال نه مصاحبه کرده است و نه گفت‌وگو. آن‌چنان لحنش قاطع بود که دیگر چیزی نگفتم. سه ماه بعد موافقتش را اعلام کرد و گفت: این گفت‌وگو را با تو قبول می‌کنم؛ و تأکیدش بر کلمه «تو» تا آخر عمر، باعث افتخار من است. به خانه‌اش رفتم، حرف زدیم، ضبط کردم، روی کاغذ آوردم. تصحیح کرد، پاک نویس کردم، تصحیح کرد و بعد کتاب شد.

لحظات بسیار خوشی را برای فراهم کردن این کتاب گذراندم که هرگز فراموش نمی‌کنم. احمد محمود انسانی با علو طبع، فروتن، متواضع، ساده، راحت و بدون هیچ عقده‌ای بود. جویای نام و جایزه نبود. اهل سر و صدا نبود. آرام کارش را می‌کرد و با کسی کاری نداشت. نویسنده‌ای بالفطره بود...»

پیام تسلیت کانون نویسندگان ایران:
آثار محمود؛ ثبت لحظه به لحظهٔ سرگردانی‌های ما

«احمد محمود نویسندهٔ نامدار و عضو کانون نویسندگان ایران درگذشت و روایت او از رویاها، اوهام، نگرانی‌ها و آرزوهای ما برای همیشه پایان گرفت. او پنج دهه از عمر پربار خود را صرف نوشتن کرد. مثل هر انسان بزرگی از ناملایمات زمانه رنج‌ها کشید و از آن‌ها که به خیال خود اعتبار و افتخار تقسیم می‌کنند بی‌اعتنایی دید، اما سهم خالق همسایه‌ها، مسافر مدار صفر درجه، ساکن زمین سوخته، شاهد درخت انجیر معابد و راوی مضطرب غریبه‌ها در ثبت لحظه به لحظهٔ سرگردانی‌های ما انکارناپذیر و همیشگی است. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه او با ارائهٔ تصویری دقیق و هوشمندانه از موقعیت دشوار انسان معاصر ایرانی از جمله آثاری است که ما را برای درک پیچیدگی‌های شرایط تاریخی این سرزمین آماده می‌کند، آثار او در ضمن به ما کمک می‌کند تا به فهم خود از زیبایی، عشق، تنهایی، عدالت و مرگ بیفزاییم.»

امیر حسن چهلتن:
راوی دل آزردهٔ آرزوهای ما

پس از لیلی گلستان، امیر حسن چهلتن پشت تریبون قرار گرفت و دربارهٔ احمد محمود گفت:

«احمد محمود قصه‌گویی توانا، راوی دل آزردهٔ آرزوهای ما، از پس شکوه‌ای دائمی از احساس خفگی، عاقبت از میان ما رفت. این کنایهٔ تقدیر بود که رنج روحی آن را به صورت دردی جسمانی در آخر عمر بلای جانش کرد... روایت او از زندگی، از عشق، از زیبایی، از نبرد برای عدالت و صلح و دوستی در شکل قطعی و در ضمن هر دم متغیر رویاهای ما تأثیر داشت و رنگین کمان واقعیت ایرانی را که تقدیر ناگزیرش تحمل رنگ‌های کبود و تیره است، در طیف وسیعی از صداها، شخصیت‌ها، ماجراها، هوس‌ها و اندوه‌ها، شکست‌ها، کامیابی‌ها و باز هم شکست‌ها به نمایش گذاشت. زائر صبور ما زیر باران اضطراب دو نسل ایستاد و از همسایه‌هایی گفت که در بحرانی‌ترین لحظات حیات و حتی در ملتقای مرگ و سیاست، عشق را فراموش نمی‌کنند. آیا ویران شدن، تقدیر نهایی ساکنین زمین سوخته‌ای‌ست که او از آن‌ها با آن‌ها و برای آن‌ها قصه می‌گفت؟ قصه‌های آشنا، دیدارهایی که جز به اندوه شکست دامن نمی‌زند و جز از تباهی روحی یک نسل خبر نمی‌دهد. راوی تنهایی‌های ما شاهد صادق کودتا و جنگ، مسافر منصرف «مدار صفر درجه» در همهٔ آثارش و در اوج ناامیدی‌ها خیال ما را با شعله‌ای از عشق، از رنگ، از زیبایی روشن می‌کرد و از اعتبار انسان و روشنی فردا امیدمان می‌داد و از زندگی به عنوان انتخاب نخست خود خبردارمان می‌کرد. اگر محمود و قدرت تخیل زیبای او نبود داستان معاصر فارسی در درک جنوب گرما و شرجی وسیاست ونفت، در احساس اضطراب‌آور بی‌عدالتی و در فهم خود از معنای انسان چیزی، حتما" چیزی کم داشت.»

محمود دولت آبادی:

محمود، آینهٔ صاف زمانهٔ ما بود

ادبیات هر ملت، روح آن ملت است و این روح دست کم در نسبت ادامهٔ حیات یک ملت جاودانی است.

محمود دولت آبادی ضمن بیان نکات فوق، گفت: «من به عنوان برادر کوچکتر احمد محمود می‌خواهم بگویم که او در ادامهٔ نویسندگانی مانند هدایت، چوبک، گلستان و علی محمد افغانی سنگ بنای ادبیاتی را گذاشت که معیاری خواهد بود برای همیشه در ادبیات ما و برای ادبیات آینده‌مان. شخصیت‌هایی مثل احمد محمود منحصر به حیات کمی خودشان نمی‌شوند. احمد محمود حضور دارد و یک حضور ایجاب‌کننده دارد. شما نمی‌توانید بگویید که پیکر احمد محمود به خاک سپرده شد و تمام. نه، زندگی ذهنی، فکری، روحی و خلاقهٔ احمد محمود از این لحظه شروع دوباره‌ای را در حال تدارک دیدن است. نویسندگان همیشه با مردم‌شان هستند. مثل آینهٔ برابر وجدان مردم؛ و احمد محمود آینهٔ صاف و صیقل یافتهٔ زمانهٔ ما بود، زمان‌های که به راستی در آن ریا بیداد می‌کند. این ارج احمد محمود را بسیار بالاتر و سیمای او را بسیار درخشنده‌تر به ما نشان می‌دهد.

از زبان فرزند و یاران و همرزمان

در این مراسم یکی از دوستان قدیمی و هم مدرسه‌ای و همرزم احمد محمود (اربابی) و مسعود میناوی از دوستان نزدیک او و همچنین بابک اعطا- فرزند محمود- برای حاضران سخن گفتند.

اربابی گفت: «نیمهٔ اول سال ۱۳۳۳ در دانشکدهٔ افسری، با همدیگر دورهٔ نظام را دیدیم و بعد از شش ماه در تهران و بندر لنگه و شهرهای مختلف راهی زندآن‌ها شدیم، یک بار در لار ما را سوار کامیونی کردند. در بین راه به علت خرابی ماشین گرفتار شدیم. جیرهٔ غذایی هم که داشتیم به دستمان نرسید و سه روز گرسنگی کشیدیم. تا اینکه رسیدیم به بندر خمیر آنجا پیرمرد ماهی‌گیری بود که از او ماهی خریدیم. درخت

خشکی پیدا کردیم. آن را بریدیم، کندیم و آتش درست کردیم. ماهی را در آن آتش درست کردیم و خوردیم. بعد به بندر لنگه رسیدیم و شبانه ما را به یک مخروبه‌ای که سابقاً" گاراژ بود بردند. طبقهٔ دوم آن پله نداشت. از روی دیوارها رفتیم آن بالا. گرسنه بودیم. کامیونی که ما ر آورده بود آرد با خودش حمل می‌کرد. نصف شب، با یکی از دوستان رفتیم از آن آردها مقداری برداشتیم. سقف اتاقمان هم از چوب خشک بود. آن را شکستیم. احمد محمود هم بلد بود نان درست کند. از جایی ساج گیر آوردیم و او برایمان نان پخت و خوردیم. و در تمام مدت تبعیدی که آنجا بودیم، محمود غیر از پختن نان و عدس با مضامین کلام‌ها و واژه‌ها، خوراک فکری برای ما تهیه می‌کرد. و به واقع، یک عمر برای همه ما خوراک فکری تهیه کرد.

مسعود میناوی نیز از خاطرات خود، با احمد محمود گفت و از این که او، داستان‌هایش را براساس آنچه در دور و برش اتفاق افتاده بود می‌نوشت.

بابک اعطاء،- پسر محمود- از همهٔ کسانی که در مراسم شرکت کرده بودند تشکر کرد و دربارهٔ پدرش گفت: «احمد محمود نه تنها یک نویسنده، بلکه انسانی بزرگ و برای ما پدری نمونه بود. زندگی او هیچگاه دوگانه نبود. همیشه در خلوت خود به همان‌گونه بود که در جمع بود. انسان بود و تمامی ویژگی‌های انسانی را که در آثارش منعکس می‌کرد، خود در رفتار و کردارش باز می‌نمود.»

بردبار و قانع و آرام. پیام گرامیداشت محمود دولت آبادی به مناسبت بزرگداشت احمد محمود در اهواز

(در سال ۱۳۸۰/ هفتاد و یکمین سال تولد نویسنده)

دوست ارجمندم جناب احمد محمود- اعطا.

از دور جبین تو را می‌بوسم و عمیقا" متأسف هستم که آنجا در شهر اهواز، شهری که تو را در خود پرورانیده است نیستم. خود نیک می‌دانی که روزگار با گرفتاری‌های روزمره‌اش چه می‌کند با من. اگر می‌بودم آنجا، بی‌گمان در ستایش تو، قلم، پشتکار و نوآوری‌هایت در زبان و ادبیات داستانی معاصر سخن می‌گفتم و از باب مقایسه، در جهت رشد و پالایش زبان در روزگار ما نسبت به آغاز همین قرن خودمان دو بریده از دو کتاب انتخاب می‌کردم و هر دو بریده را می‌خواندم. یک پاره- مثلا"- از کتاب احمد و یک پاره از رمان درخت انجیر معابد. این قیاسی می‌بود به منظور دریافت این حقیقت که نویسندگان ایران در مسیر قرنی چه کوشش‌ها کرده و چه رنج‌ها برخود هموار کرده‌اند تا زبان دری به چنین پالایش و زلالی برسد که نشان آشکار و بی‌گره‌خوردگی آن را در آثار احمد محمود بتوانیم ببینیم. بی‌گمان، چوبک، و پرویزی و گلستان و تقوایی و... کافی نبود آثارشان تا فضای تفت‌زده و نفت‌زدهٔ جنوب کشور ما ایران را به بیان درآورد که احمد محمود پدید آمد؟ بردبار و قانع و آرام. که این خود نه پایان همهٔ داستان‌هاست که باید نوشته می‌شد و نوشته خواهد شد؛ بلکه آثار محمود فراز برازنده‌ای در ادبیات ایران است که به جای خود معیاری در کارآیی زبان و پرداخت اثر نیز تواند بود از برای ارباب تواضع در اکنون و فردا و پسافرداها. آن قلم روان بساد و آن جان و روان استوار، و آن مردمان، استوار بادا که زخم هولناک جنگی جانکاه را دلیرانه تاب آوردند.

و اکنون به تجلیل تو نشسته‌اند در همان آوردگاه دیروز.

دوست و دوستدار شما محمود دولت آبادی

جمال میر صادقی

دریغا، دریغا احمد محمود

دوست بزرگوار و صاحب فضیلت من، احمد محمود، از میان ما رفت. آخرین باری که او را دیدم چند ماه پیش بود که با بر و بچه‌های داستان نویس به دیدارش رفتیم و او را بسیار سرحال دیدیم. می‌خندید و سر به سر خانم‌های داستان نویس می‌گذاشت. کتاب‌هایش را امضاء می‌کرد و به آن‌ها هدیه می‌داد. از آن افسردگی گزنده‌ای که بیماری گرفتارش کرده بود، خبری نبود، بیماری ریوی از کار بازش داشته بود و نمی‌توانست بنویسد و همین مسأله او را کل و دلتنگ کرده بود.

من دست کم، سالی یک بار حتما" به دیدنش می‌رفتم. میان خانهٔ من و او فاصلهٔ زیادی بود و اغلب با تلفن از حال او با خبر می‌شدم و ماهی دو سه بار مفصل با هم حرف می‌زدیم، این آخری‌ها مرتب حال او را از دوست نویسنده‌ام و یار شفیق و یگانهٔ او هوشنگ عاشورزاده می‌پرسیدم که هفته‌ای دو سه بار به او سر می‌زد. دو سه سالی بیمار شده بود، وقتی به او زنگ می‌زدم می‌نالید که نمی‌تواند پشت میز بنشیند و بنویسد، می‌گفت: «جمال، طرح رمانی را ریخته‌ام. موضوع داستان‌های کوتاهی را در سر دارم اما این بیماری به من مهلت نمی‌دهد، دو خط که می‌نویسم چرتم می‌گیرد.»

نویسنده‌ای که جز خلق کردن، کاری از دستش برنمی‌آمد و صبح و ظهر و شب می‌نوشت و کمتر از خانه بیرون می‌رفت و کمتر کسی را در خانه‌اش می‌پذیرفت، حالا نمی‌توانست چند خط بنویسد و خوابش نگیرد، همین، او را کلافه و افسرده کرده بود.

به او می‌گفتم که تو به اندازهٔ چند نویسنده اثر خلق کرده‌ای، حالا اگر مدتی ننویسی چیزی را از دست نمی‌دهی. به او می‌گفتم تو بزرگی خود را ثابت کرده‌ای نیازی نداری که باز هم بنویسی و خلق کنی. قبول نمی‌کرد و به شدت ناراحت بود که نمی‌تواند بنویسد.

به اعتقاد من بیماری تنها احمد را نکشت، ننوشتن هم او را کشت. پیش خود مجسم کنید نویسنده‌ای که صبح برمی‌خاست و به قول خودش سیگاری می‌گیراند و قلم به دست می‌گرفت و می‌نوشت حالا به توصیهٔ پزشک نباید سیگار بکشد، نباید با نوشتن ذهن و اعصاب خود را خسته کند، چه حالی پیدا می‌کند؟

سیگار را که مثل سمی برای ریه‌هایش بود، می‌گیراند و به زور خود را پشت میز می‌کشاند و نیم صفحه‌ای می‌نوشت و به چرت می‌افتاد و از کار باز می‌ماند.

احمد رفت، همهٔ ما می‌رویم، اما زود رفت. در این چند سالی که بیمار بود، دلهره داشتم که خبر بد را بشنوم. وقتی شنیدم که او را به بیمارستان برده‌اند، رفتم به عیادتش، در حال اغماء بود، بالای سرش ایستادم و اشک ریختم و گفتم: «احمد نرو، خیلی زود است: بمان.»

شاید اگر می‌توانست جواب مرا می‌داد: «من این زندگی بدون نوشتن را دوست ندارم و نمی‌خواهم بمانم.»

یادش گرامی باد و روانش شاد باد.

سخنی با خوانندگان
ماهنامهٔ کلک
شمارهٔ ۱۵ دورهٔ جدید
آبان و آذر ۱۳۸۱

احمد محمود هم از میان ما رفت و جای پایش خالی ماند. البته جایگاه سترگ ادبی احمد محمود و آثارش در گسترهٔ فرهنگی جامعهٔ ما پر است و منبر و تأثیرش را با زایش و حرکت و برگ و بار دادن و نهر گشودن دایم و جاری شدنش انکار ناپذیر است؛ اما بحث ما پر نشدن جای پا و جایگزین برای ادامهٔ روند فرهنگی و زایش و باروری گونه‌های دیگری است که بتواند جایگاه گونهٔ آغازین را ارتقا دهد و فراتر برد یا اگر نتواند حداقل همان راه را در همان قد و قواره با اندکی افت و خیز ادامه دهد.

سؤال این است که در این دو دههٔ اخیر، غول‌های فرهنگی‌ای را که از دست داده‌ایم آیا جامعهٔ فرهنگی ما توانسته است غول‌های جایگزین بزاید و جای پای خالی رفتگان را پر کند؟ بی‌شک پاسخ منفی است. چرایی پاسخ منفی، جای پژوهش و بحث مفصلی را می‌طلبد که حتماً نتیجه‌اش هم لب گزیدن و تأسف خوردن تا حد گلوگیر شدن است. پاسخ چراها برمی‌گردد به ابعاد گوناگون زندگی حال و گذشتهٔ فرهنگی ما و عوامل محرکه و عوامل بازدارنده که دانشی مرد میدانی می‌طلبد تا پاسخ را تا حد ممکن بگشاید و تدوین کند و آن را در حجم یک یا چند دفتر قطور ارایه دهد.

احمد محمود در طول نزدیک به نیم قرن کار فرهنگی خلاقه و قلم‌زنی مستمر، همواره چنگال جرثقیل‌وار مخالفت و مقابله، بالاسر و جلو چهره‌اش می‌چرخیده و دایم نعره می‌زده که ننویس، اعتراض نکن یا اگر می‌نویسی طبق سلیقه و حکم ما بنویس و خودت را سانسور کن و بکوش تا خاصیت اجتماعی اثر خلاقه‌ات راخنثی کنی. نوشتن اثر هنری با خاصیت اجتماعی، همیشه زیر وزن این‌گونه تهدیدها و دیکته‌های طاقت فرسا، کاری است شاق که از پس هر کس برنمی‌آید، اما احمد محمود انگار بی‌اعتنا به تهدیدها و گاه‌گاه با لبخند زدن به آن‌ها و آهسته گام برداشتن و در سایه راه رفتن و به گوشه و کنار چنگ زدن و تکیه دادن تا لب گور به زایش باب میل و اندیشه و جهانگری‌اش ادامه داده است. احمد محمود از سه جهت با چنگال جرثقیل‌وار روبه‌رو بوده است: حکومتگران مستبد و دستگاه تفتیش عقایدش، قلم زنان ضد عقاید سیاسی و اجتماعی‌اش و مهم‌تر از آن، جامعهٔ بی‌اعتنا به آثار هنری و معنوی و پس زنندهٔ تولیدات فکری و فرهنگی و ستایشگر یک طرفهٔ تولیدات مادی.

به نظر من، چنگال جرثقیل‌وار گروه اهل قلم، زخمش جان‌فرساتر است. تفکری که دایم نعره می‌زند که مثل ما بیندیش و مثل ما فکر کن و مثل ما به جهان نگاه کن و مثل ما دربارهٔ زندگی اجتماعی و فردی قضاوت کن. البته این تفکر استبدادی، بخشی از میراث کهن ما است که متأسفانه گریبان بسیاری از اهل قلم را نیز در چنگ خویش دارد و حکمش همواره جاری است.

می‌گویم بخشی از میراث کهن؛ زیرا که بخش اعظم میراث فرهنگی ما فضای دموکراتیک وآزاداندیشی و تحمل و صبر و پذیرش آرای غیر از ما را تبلیغ کرده‌اند و می‌کنند.

بغض وکینهٔ هم‌قلم و همکار و نادیدن و طرد کردن و حتی با «برچسب ناهنری» زدن بر آثار مخالف نگاه و تفکر خود، و انگ سیاسی

زدن بـر کـار خلاقـهٔ دیگران، از همه چیز دردانگیزتر است و گاه شکنندهٔ روح. امـا مهم این است که احمد محمود و آثار خلاقه‌اش اکنون همهٔ این موانـع و سـدهای بـازدارنده را شکسـته و جایگـاه فـراخور خویش را به دست آورده است.

ایسـتادگی و سخت‌کوشی و در مقابل موانع و سدهای بازدارنده، زانو نـزدن و خـم نشـدن، عمـل غـولان فرهنگـی اسـت کـه سـرانجام به قله می‌رسند.

احمد محمود روایتگر خطه جنوب درگذشت

روزنامهٔ «همسایه‌ها» چاپ اهواز

۱۴ مهرماه ۱۳۸۱

احمد محمود، نویسندهٔ نامدار ایرانی و خالق رمان‌های درخت انجیر معابد، همسایه‌ها، زمین سوخته، داستان یک شهر و مدار صفر درجه پس از مدتها بیماری در بیمارستان مهراد تهران درگذشت.

وی کارنامه‌ای پر بار و منشی والا از خود با یادگار گذاشت و از شریفترین و برجسته ترین نویسندگان ایرانی بود.

احمد محمود در چهارم دی ماه ۱۳۱۰ در اهواز به دنیا آمد و مدرسهٔ ابتدایی را در همان شهر به پایان برد ولی خود را بیشتر اهل دزفول می‌دانست چون پدر و مادرش اهل آن شهر بودند.

در آخرین سفری هم که سال گذشته به مناسبت بزرگداشت خود به اهواز آمد، دزفولی‌ها که او را از خود می‌دانستند تا او را با خود به این شهر نبردند و دو سه روزی او را نگه نداشتند آرام نگرفتند.

با وجود این، او بیش از آن‌که اهوازی یا دزفولی باشد به تمام جنوب تعلق داشت، زیرا او یگانه روایتگر خطهٔ جنوب و به ویژه خوزستان بود.

ماجراهای رمان‌های احمد محمود از داستان یک شهر گرفته تا همسایه‌ها و درخت انجیر معابد همه در جنوب و در خوزستان می‌گذرد.

در جوانی به گفتهٔ خودش گرفتار سیاست شد و به زندان افتاد و سپس به تبعید رفت. محل تبعید او بندر لنگه بود که درخت انجیر معابدش را از آن شهر به یادگار داشت. می‌گفت درخت تناور سایه افکنی بود که زیر آن بساط خود را پهن می‌کردیم وغذا می‌خوردیم.

زندان وتبعید هر چند خاطره و یادگار ذهنی فراوان برای احمد محمود به ارمغان آورد، اما در عوض از درس خواندن بازش داشت.

خود دراین‌باره گفته است: با همهٔ اشتیاقی که داشتم نشد و نتوانستم به تحصیل ادامه دهم. بی‌قراری و ناسازگاری وجوه مشخص روزگار جوانی من بود، همین بود که در هیچ کاری نتوانستم پایدار باشم. اگر بنا باشد مشاغلی را که داشته‌ام تعداد کنم از بیست می‌گذرد. نخستین داستان خود را در ۱۳۳۳ نوشت و با نام «صب میشه» در مجلهٔ امید ایران چاپ کرد. نام احمد محمود را هم پس از اولین داستانش که با نام احمد احمد چاپ شده بود، به اصرار تحریریهٔ امیدِ ایران انتخاب کرد.

خودش می‌نویسد: اگر چه در مشاغلی که لازمهٔ تأمین هزینهٔ زندگی بود ناپایدار بودم، ولی در اندیشیدن به نوشتن پایدار و حتی سمج.

همین سماجت بود که او را واداشت تا نخستین مجموعه داستان خود را که مول نام داشت در ۱۳۳۸ چاپ کند.

ازاین زمان احمد محمود به نویسندهٔ داستان‌های کوتاه شهرت یافت و تا سال ۱۳۵۳ که نخستین رمان خود همسایه‌ها را چاپ کرد. صرفاً" داستان کوتاه نوشت.

دریا هنوز آرام است، سال ۱۳۳۹، بیهودگی سال ۱۳٤۱، زائری زیر باران سال ۱۳٤۷، پسرک بومی وغریبه‌ها سال ۱۳۵۰ نام مجموعه داستان‌هایی است که او پیش از نخستین رمانش منتشر کرده بود.

پس از اینکه به نوشتن رمان آغاز کرد هر چند دلبستگی خود را به این نوع ادبی بیشتر نشان داد، اما از داستان‌های کوتاه نیز غافل نماند.

پس از همسایه‌ها ۱۳۵۳، داستان یک شهر ۱۳٦۰، و زمین سوخته ۱۳٦۱، سه مجموعه داستان منتشر کرد به نام‌های دیدار ۱۳٦۹، قصهٔ آشنا ۱۳۷۰، و از مسافرت تا تب خال ۱۳۷۱. یک سال پس از آن بود که مدار صفر درجه را انتشار داد. درخت انجیر معابد نیز آخرین رمانی است که احمد محمود در زمان حیات خود منتشر کرد.

بیماری نفس تنگی احمد محمود از سال ۱۳۷۹چنان شدت گرفته بود که یک بار در سال گذشته او را راهی بیمارستان کرد.

جامعهٔ ادبی ایران نیز بروخامت حال او وقوف داشت. جوایز ادبی که سال ۸۰ به اوتعلق گرفت از این نگرانی نشان داشت. جامعهٔ ادبی به بزرگداشت نویسنده‌ای برخاسته بود که در بین رمان نویسان ایرانی شاخص بود.

این بار روز اول مهر بود که حال او به وخامت گرایید و راهی بیمارستان شد. دو سه روز بعد خبر رسید که احمد محمود به حال اغما افتاده است. اغمایی که از آن برنخاست و روز جمعه ۱۲ مهرماه تسلیم شد.

همچنین اعضای کانون نویسندگان به مناسبت درگذشت احمد محمود نویسندهٔ پیشکسوت، پیام تسلیتی ارسال کردند. به گزارش ایسنا در این پیام آمده است: روایت‌های محمود از رؤیاها اوهام، نگرانی‌ها و آروزهای ما برای همیشه پایان گرفت.

او پنج دهه از عمر پربار خود را صرف نوشتن کرد، مثل هر انسان بزرگی از ناملایمات زمانه رنج‌ها کشید و از آن‌ها که به خیال خود اعتبار و افتخار تقسیم می‌کنند، بی‌اعتنایی دید، اما سهم خالق همسایه‌ها، مسافر مدار صفر درجه، ساکن زمین سوخته، شاهد درخت انجیر معابد و راوی مضطرب غریبه‌ها در ثبت لحظه به لحظهٔ سرگردانی‌های ما انکارناپذیر و همیشگی است. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه او با ارائهٔ تصویری دقیق و هوشمندانه از موقعیت دشوار انسان معاصر ایرانی، ازجمله آثاری است که ما را برای درک پیچیدگی‌های شرایط تاریخی این سرزمین آماده می‌کند.

آثار او در ضمن به ما کمک می‌کند تا به فهم خود از زیبایی، عشق، عدالت و مرگ بیفزاییم،کانون نویسندگان ایران همهٔ هموطنان را به شرکت در تشییع جنازهٔ این رمان نویس برجسته دعوت می‌کند. گفتنی

است مراسم تشییع وی روز دوشنبه ۱۵ مهرماه در امامزاده طاهر برگزار می‌شود.

روانش شاد

سخن گفتن در سوگ دوست

کتاب هفته

شمارهٔ ۸۰

۲۰ مهر ۱۳۸۱

بامداد دوشنبه نویسندگان و دوستداران ادب در حیاط تالار وحدت جمع شدند تا با پیکر «احمد محمود» نویسندهٔ مردمی خداحافظی کنند. پیش از رفتنش دوستانش سخن گفتند، از خاطره‌ها و ویژگی‌های آثارش گفتند و او را ستودند. مردمی بودن، فروتنی، نویسندهٔ ذاتی بودن، دید عمیق انسانی به دنیا داشتن و توجه به آثار جوانان همه از خصوصیات و ویژگی‌هایی بود که نویسندگان و هنرمندان درباره‌اش می‌گفتند، با اندوهی که خبر می‌داد دوستی از دست رفته است.

جواد مجابی:
او نویسنده شهرستان‌ها بود

به گمان من می‌شود از احمدمحمود به عنوان نویسندهٔ شهرستان‌ها یاد کرد. کسی که بیشتر به زندگی مردم شهرستانی توجه دارد و بسیار دقیق، آرزوها، امیدها و مشکلات آن مردم را مطرح می‌کند؛ همان طور که معدودی از نویسندگان به مسائل روستایی یا به کلان‌شهرها توجه دارند، می‌شود احمد محمود را نویسندهٔ شهرستان‌ها نام برد. او در این شهرستان‌ها مسالهٔ اصلی شهرهای جنوبی کشور و زندگی خاص مردم را در جنوب یعنی کسانی که قاچاق می‌برند؛ کارگران کشتی؛ کارگران نفت، مسائل و مشکلات این‌ها، اعتصاب؛ بیکاری و رنج‌ها و بهره‌کشی‌ها که

مطرح است عنوان می‌کند. در نهایت می‌شود گفت احمد محمود نویسنده‌ای است که به جنوب کشور ایران پرداخته است به یک نویسندهٔ جنوب جهان تبدیل شده است. او نویسنده‌ای است که مسائل مردم جنوب جهان (جهان سومی‌ها) را به نوعی مطرح می‌کند. کار او ستیز و مبارزهٔ یک نویسندهٔ آزادی‌طلب و صلح‌جوست علیه بهره‌کشی‌های مرسوم.

پوران فرخزاد:

از مرگ نویسنده غمگین نیستم

احمد محمود یکی از نویسندگان بزرگ ما بود. در واقع ما نظیرش راکمتر داریم. «زمین سوخته»اش اثری ماناست و باقی آثارش به همین ترتیب.

من احترام زیادی به او می‌گذارم؛ غمگین نیستم از مرگش، چون به این ترتیب مردن یک نوع هنر است. هنر درخشنده‌ای داشت. او در آثارش درخشید و ما در واقع نویسنده‌ای نظیر محمود یا دولت آبادی یا صادق هدایت را دیگر نداریم. این‌ها هرکدام در طبقهٔ خودشان ممتاز هستند. احمد محمود هم همچنین در راه و روش خود ممتاز بود. من افتخار می‌کنم تو کشوری زندگی می‌کنم که نویسندگانی این چنینی دارد.

احمد عطاء اللهی:

اندیشه‌هایش همیشه نو بود

سی و پنج سال است احمد محمود را می‌شناسم. پیش از ویژگی نوشته‌هایش باید بگویم من انسانی تا این درجه فروتن و خاکسار ندیدم. انسانی که از هرگونه تقدیر یا مصاحبه یا تظاهر به نویسنده بودن پرهیز می‌کرد. ما به سختی می‌توانستیم قانعش کنیم که یک مصاحبهٔ یک صفحه‌ای از او داشته باشیم.

در روزهایی که می‌دیدمش همیشه درمی‌یافتم که اندیشه‌هایش نو است. هر روز می‌خواند. از این کتاب تا اثر بعدی‌اش می‌دیدیم که چه تغییرات شگفت‌انگیزی کرده است. بین نثر «مدار صفر درجه» و نثر مثلاً" «پسرک بومی» یک عالم فاصله هست. به دلیل اینکه خودش معتقد بود حکایت را عمل وحرکت در فعل پیش می‌برد و همیشه خودش هم در فعل پیش می‌رفت.

منوچهر آتشی:
متولد شده بود تا نویسنده بشود

خاطرات ما همان دیدارها و آشنایی‌های ماست. از ویژگی‌های محمود این را می‌توانم بگویم که تقریبا" اگر ما دو سه نفر هنرمند و نویسنده و شاعر داشته باشیم که ریشه در خویش بودند یعنی از زمین و طبیعت و ریشهٔ مردم خودشان جوشیدند، آمدند بالا وهمهٔ ویژگی‌های دیار خودشان را و اندیشه‌های روزگار خودشان را بازتاب دادند و منعکس کردند یکی‌اش احمد محمود است. ما خیلی نویسنده و شاعر داریم ولی می‌بینید اغلب، نوع دانش و بینش آن‌ها اکتسابی، کتابی و دریافتی است. ولی آدم‌هایی هستند که خودجوش‌اند. انگار متولد شده‌اند که نویسنده بشوند. یا یکی مثل نیما انگار متولد شده است در مازندران تا شاعر بشود و تمام خصوصیات دیار خودش را منعکس کند و بعد این را پیوند بدهد با جهان. مردم ایران را پیوند بدهد بامردم جهان. همین کار را محمود در نوشته‌هایش کرد. این خصوصیت عمده و اصلی احمد محمود بود. یک خصوصیت جالب او که برای من خیلی دل‌انگیز بود، متانت طبع و بی نیازی‌اش بود. من در جریان بودم که حاضر بودند او را بفرستند خارج، نه تنها از سوی نهادی دولتی بلکه توسط دوستانش. اماحاضر نشد و نرفت. بعد دو سه مورد هم جایزه به ایشان دادند. آن جایزه‌ها را گرفت و داد به دیگران تا خرج جوانان بشود. تا آن‌ها بروند به

جایی برسند و کتابی چاپ کنند. این دو از زیباترین خصوصیات و خاطراتی است که از احمد محمود دارم.

محمود می‌توانست برای همهٔ نسل‌ها بنویسد. چرا که وقتی ما در یک سطح و بعد شخصی اندیشه کنیم طبیعی است که اندیشهٔ ما در همان بعد و سطح می‌ماند و در همان قشر حرکت می‌کند. اما وقتی اندیشهٔ ما تعالی پیدا می‌کند از مرز و زمین خودمان می‌رود بالاتر. ما با یک کلیت عام و با یک وضعیت جهانی و ملی روبه‌رو می‌شویم. کار همگانی می‌شود و نویسنده می‌شود نویسندهٔ همه. نه نویسندهٔ یک قشر محدود و محیطی بسته. محمود از آدم‌هایی بود که مخصوصا" در یکی دو کار آخرش واقعا" به این مرحله رسیده بود.

محمد قاسم زاده:

او زبان همه نسل ها را بلد بود

آثار محمود دو ویژگی دارد؛ یکی اینکه او نوعی از ادبیاتی را که زیر سلطهٔ سیاست بود نجات داد و ادبیاتش را غالب کرد بر سیاست؛ درحالی که سیاست از ابتدای آثار او تا انتها، همواره رنگی به این آثار می‌دهد. در واقع از اولین کتاب محمود- مول- تا آخرین کتابش- درخت انجیر معابد- سیاست رکن اصلی را دارد. اما بتدریج این سیاست به حاشیه می‌رود و ادبیات غالب می‌شود. در واقع سیاست در آثار آخری محمود مثل قندی است که در چای حل شده است. طعمش هست ولی پیدا نیست. یک ویژگی عمدهٔ دیگر آثار محمود خلق ادبیاتی است که رنگ و بوی یک مرز و بوم را دارد آن هم ادبیات جنوبی ماست. تمامی داستان‌های محمود در جنوب اتفاق می‌افتد و حال و هوای جنوبی در این آثار آن چنان قوی است که پس از محمود شماری از نویسندگان جنوبی شروع می‌کنند به نوشتن و ادبیات بومی جنوبی قوی‌تر از سایر نواحی ایران می‌شود. بدون شک احمد محمود نامی ماندگار در تاریخ

ادبیات ماست. آنچه را که احمد محمود را احمد محمود کرد در واقع باید در نیمه راه نویسندگی‌اش جست‌وجو کرد. یعنی اوایل دههٔ پنجاه با چاپ «همسایه‌ها» احمد محمود تبدیل به چهره می‌شود و دقیقاً" از این زمان است که او داستان کوتاه را رها می‌کند و به رمان روی می‌آورد. در حالی که یکی از نقاط قوت او داستان‌های کوتاهش است ولی خوب با خلق رمان‌های برجسته مثل «همسایه‌ها»، «داستان یک شهر» و «درخت انجیرمعابد» به عنوان رمان نویس مطرح ما درخشید.

یک ویژگی دیگر کار احمد محمود که کمتر کسی به آن توجه کرده طنز اوست که در کتاب «آدم زنده» متجلی شد. در حالی که رگه‌های طنز در دیگر آثارش بود که اینجا به طور کامل طنز احمد محمود جلوه پیدا می‌کند.

محمود می‌توانست برای همهٔ نسل‌ها بنویسد و زبان همهٔ نسل‌ها را بلد بود چرا که او رمان رشد می‌نوشت. در تمام رمان‌هایش آدم‌ها از یک سنی شروع می‌شوند و رشد می‌کنند تا به یک سن بزرگتری می‌رسند. احمد محمود وقتی که زندگی این افراد را به دوره‌های مختلف تقسیم‌بندی می‌کند، خود به خود سیری می‌کند در دورآن‌های زندگی ونسل‌های متفاوت. او نویسنده‌ای با سابقه است. از جوانی شروع کرده است به نوشتن تا سالخوردگی؛ وقتی کسی در همهٔ این مدت تجربهٔ ادبی دارد و بعد ارتباط دارد با دیگران و کنکاش می‌کند، حتماً" می‌تواند برای نسل‌های مختلف بنویسد. من خبر دارم احمد محمود برای رمان آخرش که متأسفانه نیمه تمام ماند مدت‌ها می‌رفت بیمارستان روزبه و با بیماران روانی ملاقات می‌کرد. پس کسی که به این حالت پویا با نوشته‌اش برخورد می‌کند مطمئناً" می‌تواند برای نسل‌های متفاوت بنویسد. همچنین با ژانرهای متفاوت.

اولین رمان جنگ را احمد محمود نوشت. او پایه‌گذار ادبیات جنگ محسوب می‌شود. محمود نویسندهٔ جست‌وجوگری بود که به همه جای

زندگی سرک می‌کشید. به همین دلیل است که می‌تواند طیف‌های وسیع‌تری را پوشش دهد.

حافظ موسوی:

در درون احمد محمود یک قصه‌گوی بزرگ وجود داشت

احمد محمود نویسنده‌ای بود که همیشه برخلاف آنچه که جریان مسلط روز در ادبیات بود حرکت می‌کرد اما موضع‌گیری افراطی نداشت یعنی نه دنبال مد روز برای داستان‌نویسی بود و نه اینکه خودش را از افق‌های جدید محروم می‌کرد. آن‌قدر تلاش و پویایی خاصی در او بود که می‌شد او را به عنوان یکی از حرفه‌ای‌ترین نویسندگان ادبیات داستانی در ایران مطرح کرد. به همین دلیل شما می‌بینید که از «همسایه‌ها» تا به امروز احمد محمود همواره یک نویسنده با کتاب‌های پرفروش است. منتها پرفروش بودن آثارش به این دلیل نبود که ادبیات سطح نازل می‌نوشت یا در یک چارچوب‌های معینی قدم می‌زد. او یک نویسندهٔ ذاتی بود. در درون احمد محمود یک قصه‌گوی بزرگ وجود داشت که متأسفانه در مورد خیلی‌ها شاید این طور نباشد. یعنی برخلاف بسیاری که تلاش می‌کنند داستان‌نویسی را با فوت و فن پیش ببرند در محمود یک جوششی ذاتی و درونی به عنوان یک قصه‌گو وجود داشت، آن عاملی که خوانندہ را مثل همان هزار و یک شب همیشه در مشت نگه می‌دارد. منتها محمود همیشه در کار خودش به عنوان نویسنده‌ای که هم مخاطب گسترده‌ای دارد و هم در عین حال از نظر ارزش هنری کارش در حد بالایی بوده و مطرح بوده است و این شانس کمی برای یک نویسنده نیست.

هوشنگ مرادی کرمانی:
تفکر پشت آثار محمود آدم را وادار می‌کند جدی باشد

من جزء کسانی هستم که مطالعهٔ آثار محمود را با داستان‌های کوتاهش آغاز کردم. یادم می‌آید بعضی از مطبوعات داستان‌های کوتاهش را منتشر می‌کردند و به همین ترتیب خواننده آثارش بودم تا مثلا" «همسایه‌هایش» را پنج- شش بار خواندم. یک جور تفکری پشت سر این کتاب‌ها هست که خواننده را وادار می‌کند جدی باشد وذهن پیچیده و سیاسی داشته باشد. منتهی چون من آن ذهنیت را ندارم کمتر توانستم استفاده بکنم. هیچ وقت یادم نمی‌رود که ایشان در مراسم با تمام مشکلات و سختی‌ها و بیماری عصا می‌زد و می‌آمد. او انسان شریفی بود که ادبیات کمتر نظیر او را به خود دیده است. چون مثل بعضی‌ها که اداهای روشنفکری و دوری از مردم و خود گرفتن را پیشهٔ خود می‌کنند، نبود.

فریده خردمند:
نگاه انسانی او، جهانی بود

فکر می‌کنم بخشی از شخصیت هر هنرمندی در آثارش نهفته است. من زیاد او را ندیدم ولی از روی آثارش می‌توان فهمید چه شخصیتی داشت. اما چیزی که مهم است این است که او توانست بخشی از فرهنگ قومی سرزمین ما را در آثارش به بهترین وجه نشان بدهد. فکر می‌کنم اینکه توانست برای همهٔ نسل‌ها بنویسد در این است که با مردم زندگی کرد و نویسنده‌ای که در تمام این سال‌ها دغدغهٔ سرزمین و مردمش را داشته است بی شک این روش در آثارش تداوم پیدا کرده است. دردها، رنج‌ها و شادی‌های یک ملت همه در آثارش منعکس شده است.

کتاب هفته، شمارهٔ ۸۴، ۲۰ مهر ۸۱

به گمانم فرانتس کافکاست که می‌گوید: «نویسنده، زبان قوم خود است» به تعبیری احمد محمود علاوه بر زبان گویای قوم و ملت خود، راوی یک مقطع از تاریخ معاصر ایران در ادبیات داستانی است.

اگر از پنج مجموعه قصه‌های کوتاه اولیهٔ او بگذریم- هرچند همین آثار نیز برشی از زندگی و رویدادهای جامعه‌ای است که در کشاکش مبارزه، مقاومت، شکست، سکوت و در تلاش کسب هویت است- در رمان‌هایش یک دوره کامل از تاریخ معاصر ایران یعنی از سال‌های پایانی دههٔ بیست تا اوایل دههٔ هفتاد را می‌توان مرور کرد. حدیث دردها و حرمان ملتی که دوران تاریک کودتا را از سر می‌گذراند، شاهد ملی شدن صنعت نفت است و جوانانش شکنجه و زندان را تحمل می‌کنند و خونشان سنگفرش خیابان‌ها را رنگین می‌کند. محمود در دوره‌ای که تعهد، امری مذموم شناخته می‌شد برای خود رسالتی قائل بود؛ تعهد به انسان و انسانیتی که در فقر و گندبوی نفت و چپاول ثروت ملی کم‌کم مضمحل می‌شد. محمود وجدان بیدار نسلی بود که در دود و آهن و جاز غرق شده و بر سکوی ورزشگاه‌ها، رؤیای شیرین قهرمانانش را هوار می‌کشید.

رمان «همسایه‌ها» فضای تیرهٔ سال‌های قبل از ۳۲ را تصویر می‌کند، شخصیت «خالد» قهرمان این رمان- در میان نسلی شکل می‌گیرد که هیچ واکنشی در برابر بی‌عدالتی از خود نشان نمی‌دهد- به کتابخوانی کشیده می‌شود و مبارزه با یک رژیم وابسته را تجربه می‌کند. نویسنده در این داستان انعقاد نطفه‌های یک مقاومت را اعلام می‌کند و در پایان خالد جوان گرفتار زندان می‌شود. این رمان متأسفانه تا امروز فقط یک بار منتشر شده و هرگز مجوز تجدید چاپ پیدا نکرده است.

رمان «داستان یک شهر» را می‌توان دنبالهٔ تاریخ ایران پس از کودتا دانست. خالد؛ قهرمان همسایه‌ها در زندان با شاخهٔ نظامی یک حزب

سیاسی هم‌بند است و مأموران زندان مدال لیاقت (در سرکوب جنبش ملی شدن نفت) بر سینه دارند. محمود در«داستان یک شهر» داستان کشوری را تصویر می‌کند که شاعرانش، شاعران شکستند و نویسندگانش به بی‌عملی گرفتار آمده‌اند. ادامهٔ این مقطع از تاریخ را می توان در رمان سه جلدی «مدار صفر درجه» پی گرفت؛ رمان مدار صفر درجه از دههٔ پنجاه و شکل‌گیری جریانات و گروه‌هایی که در ابتدای دههٔ پنجاه به مبارزهٔ مسلحانه روی آورده‌اند، آغاز می‌شود. محمود در این رمان چندصدایی، صدای توده‌ای‌ها، مصدقی‌ها، ساواکی‌ها و گروه‌های مبارز مسلمان را بازتاب می‌دهد تا سرانجام انقلاب اسلامی به پیروزی می‌رسد. محمود در این رمان بدون شعارپردازی و بدون آن‌که در چارچوب ادبیات حزبی قرار بگیرد فضای مبارزه و انقلاب را با تمهیداتی اساسی تبیین می‌کند و صدای نسلی است که در تلاشی در مقابل ستم، سرمایه و انحصار شرکت‌های چندملیتی با رویکردی سیاسی، موفق به سرنگونی سلطنت می‌شوند. ادامهٔ این مقطع از تاریخ معاصر ایران را می‌توان در رمان «زمین سوخته» تعقیب کرد. زمین سوخته داستان مقاومت و جنگ است، این اثر در ژانر رمان جنگ، اولین اثر تألیفی و یکی از بهترین‌ها شناخته می‌شود. پایان جنگ و رویکرد جدید جامعه و نویسنده در رمان دو جلدی «درخت انجیر معابد» بازتابی دیگرگونه و جلوه‌ای تازه به آثار این نویسندهٔ کلاسیک می بخشد.

محمود در «درخت انجیر معابد» از نگاه سیاسی فاصله می گیرد و به مقولهٔ «فرهنگ سازی» اهمیت می‌دهد. از همسایه‌ها تا پایان درخت انجیر معابد یک دورهٔ کامل تاریخ معاصر ایران با همهٔ شکست‌ها، پیروزی‌ها، مقاومت‌ها و... تصویر می‌شود. در فاصلهٔ این آثار، محمود رمان «آدم زنده» را می‌نویسد و به عنوان اثری از یک نویسندهٔ ناشناس عراقی آن را منتشر می‌کند. اینکه چرا نویسنده از این اثر به عنوان ترجمه یاد می‌کند، باید به فضای فرهنگی قبل از ۷۶ بازگشت و جو به ظاهر خاموش را از

نظـرگذراند کـه «انگشت در کرده بودند و قرمطی می‌جستند» حتی بعد از ایـن نـیز بـر محمود آن رفت که بر کمتر اهل قلمی. ماجرای دعوت از او در تـالار وحدت به بهانهٔ تجلیل از بیست سال داستان نویسی که فراموش نشـده اسـت و آن بـرخورد نـاروا و تحقیر آمیز، شایستهٔ هیچ قلمی نبود. محمـود در همـان مراسـم بر صندلی خود تکید و شکست... در سال‌های بعـد در خانـه، کـنج عزلـت گـزید و خاموش ماند. کمتر کسی از متولیان فرهنگی کشور در این مدت به دلجویی در مقابل خانه‌اش کوبه بر در زد. زمانـی سراغش را در بیمارستان گرفتند که جنازه‌اش از در دیگر به بیرون مـی‌رفـت و... محمـود دو رمـان منتشر نشده داشت که در فکر بازنویسی آن‌هـا بود. رمان دیگرش را تمام کرده بود که هنوز منتشر نشده و در حال نگـارش زندگینامهٔ خود در قالب رمان بود که معلوم نیست به کجا رسیده اسـت. احمـد اعطا (احمد محمود) در سال ۱۳۱۰ در اهواز به دنیا آمد و روز جمعـه ۱۲ مهر در بیمارستان مهراد تهران قلب او از زدن باز ایستاد و در امامزاده طاهر آرام گرفت. محمود مرد، زنده باد محمود.

ریشه در خاک
رسول آبادیان
کتاب هفته
شمارهٔ ۸٤
۲۰ مهر ۱۳۸۱

کجا می‌ری عامو احمد

لابـد هنوز پسرکای بومی مثل ئو وقتای مو، تو گرمای شرجی لندوک چیو می‌کنن و اگه بدونن یه آدمی مثل مو ئو وقتا که هم قدشون بوده هی دسـتش مـی‌گشـته تو لندوکا و نمی‌دونسته کیو گشنه و مونده دارن از تو شـهرش مـی بـرن تبعـید، می‌میرن از شرم. اگه بدونن ننه امرو هنوزاهنوز داره تـو وجـب بـه وجـب جنوب می‌گرده پی بچه‌اش یا هزار اگهٔ دیگه، آروز می‌کنن ئو دوران وانگره هیچ وخ...

یادته عامو احمد، که دسات می‌لرزید از مریضی ولی به مو نگفتی نیام خونـه‌ات؟ اومدم گفتم حالا میرم میام یه وخت دیگه. گفتی بشین حالا و سـیگاری تـش زدی و ازت پرسـیدم از وضـع ادبـیات امروز و آروم مثل همیشه به هیچکی نتوپیدی و گفتی همه حق دارن تو ادبیات و باید تجربه کنـیم و تجـربه کنـیم و ئـو وخ چیزی دربیاوریم از توش تا ماندگار شه؟ عامو احمد مگه تو نمی‌تونستی بگی همه ول مطلن و خودت تکی هستی کـه مـی‌نویسـی و بـاید خونـده شـی؟ عامو احمد چرا جوونا رو مسخره نکـردی و نگفتـی ایـن چغله پغله‌ها کین که ریختن دور و ور و هی وول

مـی‌خـورن رو گـردهٔ ادبـیات؟ مگـه تـو نمی‌تونسی در خونه‌ات ببندی و احدی راه ندی و بعدش هم با ئو حال خراب تا دم در نیای بدرقه‌اش؟...

عـامو احمـد راسی دریا هنوز آرومه؟ بر و بچه‌های لنگه می‌گن آروم نـی. مـی‌گـن لـنگه هـی عـرق مـی‌ریـزه و بندر خمیر خم شده هیکلش. مـی‌دونـی چرا؟ چون می‌دونن کسی نی که تباشون بنویسه دیگه. ننه امرو زار مـی‌زنـه یه وخ فکر کنی واسه امرو، دیگه به اندازهٔ قد و قوارهٔ جنوب اشـک مـی‌ریـزه. یـه مسافرم هس که هی سرگردونه و چند تا همسایه که هســن همـه جا ولی نمی‌دونم و می‌دونی که چرا خیلیا نمی‌خوان ئی چند تا همسایه باشن تنگ دل هم.

عـامواحمد، کاشـکی مـی‌تونسی بنویسی برای ما که ئو ورا چه خبره. کاشـکی مـثل همـو وخ کـه حالـت نوشـتی بـودی که چطور شده سر از مریضـخونه درآوردی و دکـتر فقـط با همون چند خط لرزون فهمیده بود چته. بازم مدادت می‌گرفتی دستت و گله می‌کردی که می‌گفتی ئی آدمایی کـه هـی خودشـون مـی‌چسپونن به تو می‌شناسی یا نه، اصلا" تو عمرت دیدنـت یـا دیدیشـون. کاش بازم به خارجیا می‌گفتی که ما مشکل داریم، خودمون حل می‌کنیم لازم نی تب کنن برامون.

راسـی عامو احمد، تو فهمیدی چرا میز خطابه و چیر و ویر بعد مرگ درســت جایـی بود که فقط اون بالا ئیا پیدا بودن و همه پشتشون کردن به تو و سعیده و بابک؟ کی مرده بودئی وسط؟

ای عجب تو نبودی و بودی و خیلیا بودن و نبودن، هی، رسم روزگار ببین...

گـوش کـن صـدای شـروه مـیا: «گـل فریاد در نایم اسیره/ اسیر پنجهٔ خشـک کویـره/ همـی ترسـم کـه ابـر پاره پاره/ به بارش آیه هنگامی که دیره...

ریشه در خاک - مریم طاهری
کتاب هفته
شمارهٔ ۸٤
۲۰ مهر ۸۱

حوصله صبر نداشتند، حتما"

وقتی که وارد سالن سینما ایران شدم یکی از روزهای سرد تهران بود. در یکی از چند سالن را باز کردم برای ورود به مراسم بزرگداشت احمد محمود. شروع شده بود مراسم اما خیلی دیر نرسیده بودم، باید روی زمین می‌نشستم مثل بقیه که کمی دیر رسیده بودند. بسیاری بسیار سخن گفتند دربارهٔ محمود و آثارش، دربارهٔ او که در میان جمع بود. بعد نوبت به نویسنده که رسید از او دعوت کردند که پشت به پردهٔ سینما و رو به مردم مشتاق بنشیند و سخن بگوید. نویسنده همان ردیف‌های اول نشسته بود وقتی برخاست همه به احترامش ایستادند. آرام با عصایی چوبی و به کمک دوستی تا دم پله‌های صحنه پیش رفت. به کمک دیوار، پله‌ها و عصا به بالا رسید. از آن به بعد به محمود دولت آبادی رسید و تا پشت صندلی که آرام گرفت از کنارش تکان نخورد.

پیش از سخنی صدای نفس‌های سنگین و به شماره افتاده‌اش تو بلندگوها می‌پیچید. سخت می‌توانست سخنی بگوید. اما گفت و برای دوستدارانش همین چند کلام تسلی خاطر بود. وقتی سخن تمام کرد با همان آرامش و باز با کمک دولت آبادی راه پله‌ها را در پیش گرفت.

همان هوای سرد تهران بود. همان هوای سردی بود که وقتی وارد سالن سینما می‌شدم با روز همراه بود و حالا مثل همهٔ شب‌های سرد تهران همه می‌خواستند با عجله به خانه‌هایشان برسند. مراسم بزرگداشت تمام شده بود. روبه‌روی سینما ایران چند قدم پایین‌تر از خط عابر پیاده به انتظار تاکسی ایستاده بودم. احمد محمود را دیدم که یک دست به عصا و دست دیگری به دوستی طول خط کشی سفید عابر پیاده را می‌پیمود آرام، آرام. حالا دیگر مردم نه خوانندگان آثارش بودند و نه صبور. همه اغلب در تاکسی‌ها و ماشین‌های شیشه بالاداده کیپ هم و ساکت نشسته بودند تا به سرعت به خانه‌هایشان برسند. آن‌ها عجله داشتند و پشت سر عابری خمیده پشت که نفسی برای سخن و راه رفتن نداشت نوچ نوچ می‌کردند. حتماً" راننده‌ها هم بوق می‌زدند مدام. با یک نیش ترمز پشت سرش راه ماشین را کج می‌کردند و از جلویش گاز می‌دادند و می‌رفتند. آن‌ها نفس داشتند بسیار و حوصلهٔ پیرمردی عصازن و خسته را نداشتند حتما".

فیلم مستند احمد محمود

پس از احمد شاملو نوبت به احمد محمود و ساخت فیلم مستندی دربارهٔ زندگی و آثارش رسید.

بهمن مقصودلو کارگردان فیلم «شاملو شاعر بزرگ آزادی» این بار قصد دارد که زندگی و آثار زنده یاد احمد محمود را به تصویر بکشد.

به گزارش خبرنگار ما مقصودلو، کارگردان و منتقد سینمایی مقیم نیویورک بار دیگر به ایران بازگشته است تا زندگی یک چهرهٔ ادبی دیگر را به تصویر بکشد. بر این اساس عصر روز دوشنبه ۲۷ خرداد مقصودلو به همراه چند تن از فعالان عرصهٔ ادبیات ایران کار گفت‌وگو با احمد محمود را به پایان رساند.

مقصودلو در گفت‌وگویی با خبرنگار ما اظهار داشت؛ گذشته از فعالیت‌های سینمایی که در خارج از کشور انجام می‌دهم، من یک ایرانی هستم و عاشق این سرزمینم. افتخار می‌کنم که اولین گام برای تدارک مستندهایی از بزرگان این سرزمین سراغ احمد شاملو رفتم و حالا هم قصد دارم که مستندی از زندگی و آثار احمد محمود انتخاب کنم. ساخت اینگونه مستندها از ضرورت‌های جامعه ماست که متأسفانه این امر به دلیل نبودن فرهنگ تصویری میان ایرانیان تاکنون رسم نبوده است.

مقصودلو در ادامهٔ سخنان خود گفت: با نیت پر کردن این خلأ تصمیم به ساخت پرتره‌های شصت دقیقه‌ای چهره‌های شاخص ادبیات ایران گرفتم.

سهم عمده فیلم مستند احمد محمود به گفت‌وگو با این نویسنده اختصاص دارد. مقصودلو در پایان از ساخت فیلم مستندی دربارهٔ زندگی و آثار محمود دولت آبادی به عنوان سومین اثر از این مجموعه خبر داد.

با یاد و احترام احمد محمود- اعطا
محمود دولت آبادی

احمد محمود عزیز من بود؛ رفیق عزیز و محترم من بود و بازماندگان او هم عزیزان من هستند. بی‌گمان همهٔ مردمان ورای خانواده و بستگان خونی خود، پاره‌های عمده‌ای از عمر خود را با دوستان می‌گذرانند. من نه فقط از این قاعده مستثنی نبوده‌ام؛ بلکه با حدت تمام به دوستان دوره‌های چندگانه روزگار خودم دلبسته بوده‌ام، و در همه حال به جستجوی یکرنگی. چه خوشبخت بوده‌ام در دوستی با احمد محمود، و چه خوشبخت هستم که می‌توانم این احساس و درک عمیق خود را بیان دارم که انسانی به یکرنگی احمد محمود کسی، دوست من بوده است. دوستی و رفاقتی سرشار از نیکخواهی و احترام، با همدلی تمام در همه آن سختی‌ها که بر ما مردمان می‌گذشت و حضور استاد گرانمایه، ابراهیم یونسی، آن مثلث محبت و یگانگی را کامل می‌کرد- و من سومین بودم که به دوستی ایشان پیوستم ، بسی... دیرزمانی دیرتر از آن هنگام که چون «همسایه‌ها» را از احمد محمود خوانده بودم، نوشتم «خجسته باد رمان همسایه‌ها در زبان و در کشور ما.» آری دوستی و محبت باطنی من نسبت به احمد محمود از همان زمان انتشار رمان ممتاز همسایه‌ها آغاز شده بود اما دیدار ما بسی دیرتر رخ داد، که چون روی داد آن دیدار، هر دو دریافتیم که دیر زمانی‌ست یکدیگر را می‌شناسیم به باطن و نه چون دو نام. همین شناخت عمیق حسی- باطنی متقابل بود که سبب شد او «خانه روشنان» کند با من، چون به بالین او رسیدم و چشم گشود و زبان گشود و فشردهٔ زندگی و کار و روش و خلق و خوی و رفتار خود را برایم گفت، چنان که نه انگار قرار است بعد از آن سخن گفتن دقیق،

منظم و دانسته (چهل و سه دقیقهٔ تمام چنان‌که سیامک دقیقه شمار گرفته بود) به خوابی عمیق و ابدی فرو برد.

باری... احمد، هم در ردیف زینامه گویی‌اش گفت «... و آن وقت تو را یافتم!» که من در آن مقطع نتوانستم سخن او را قطع نکنم تا بگویم «من تو را یافتم داداش!» و سرانجام گفت«بیا جلو پیشانی‌ات را ببوسم، بیا جلو ببوسم‌ات» و من نه مجال دادم به خود تا بغضم آشکار شود و سر او را در آغوش گرفتم و او، آن انسان یکرنگ و بردبار، هر آنچه مهربانی در دل داشت با بوسه‌های مکرر روی چشم و پیشانی من به یادگار گذاشت از خود، و از آن پس من روی بر پیشانی او نهادم و گفتم «عزیز برادر» و دستش را میان دست هایم گرفتم و او دیده فرو بست، چنان‌که به خوابی عمیق فرو رود. و من چون سر برآوردم خانواده محمود همه نگاه بودند و اشک؛ و بابک مبهوت بود، مبهوت آن بدرود که هیچ‌اش در گمان نمی‌گنجید. حضورم دیگر معنی نداشت. باید بیرون می‌آمدم و این بغض را بیرون می‌آوردم با خود. سیامک با من بیرون آمد از اتاق و گفت:» چهل و سه دقیقه تمام، چهل و سه دقیقه بابام صحبت کرد داداش!» و من سر تکان دادم و سرفرو داشته بودم همچنان،.. و چون از پله ها سرازیر می‌شدم به یاد آوردم که انگار سارک در اتاق نبود ؛ نه نبود . به طاهره خانم سلام کرده بودم ، اما سارک هنوز نتوانسته بود خود را به پدر برساند ؛ این را بعد فهمیدم . همچنین این یقین را بعد دریافتم که آن دیگری ما ، یعنی یونسی گرامی ، مردی که اوست ، از آن روز تا پسین روز – دم‌های احمد محمود ، تمام طول روز تا شب را کنار در بیمارستان روی یک صندلی نشسته است و ای بسا یاد روزگاران سپری شده را مرور می‌کند و گهگاه از روی صندلی‌اش بلند می‌شود به سلام و خوشامد عیادت کنندگان یا به سپاس و بدرود ایشان.

نه ! دیگر جستجو نمی کنم ؛ در این و آن دل نمی بندم ، چون یقین دارم که احمد محمود «یکی» بود و تکرار نمی‌شود؛ نه در ادبیات و نه در

یکرنگی و نه در دوستی و نه در اخلاق نیک انسانی. و نه مگر ادبیات و آفرینش هنری ربط و تاثیرپذیری مستقیم و غیر مستقیم دارد با چند و چونی آفریننده آن. قطعا" چنین است؛ و آن آخرین نگاه او مُهر یقین مهربانی انسانی‌ست بر قلب من تا از یاد نبرم که چه بسیار ، چه بسیار او با من و در من است همیشه، آن انسان متواضع، بردبار، قانع، فروتن و بزرگوار.

مرا ببخشید که هنوز مجال ادای دین به احمد محمود را، چنان‌که باید، نیافته‌ام.

چه کنم که در گرداب گیج کننده نمایشگاه کتاب گیر افتاده‌ام؟

❑ شنیده‌ام سارک اعطا داستان می‌نویسد؛ حال که چنین است این متن تقدیم است به او

۸۳/۲/۱۹

تهران

در سوگ دوست

احمد در سوگ تو نشسته ام
چه ناباورانه بود
خبر فقدان تو
چه سخت بود یادآوری خاطرات تو
آن هم زمانی که نیستی،
احمد تو زنده ای،
هم چون ادبیات نوین داستانی ما
هم چون زبان ادبی خاص خود،
تو زنده ای چونان ادبیات خطه جنوب
که تو بدعت گذار آن بودی
احمد در سوگ تو با خیل دوستانت گریستم
یاد تو در دل پیر و جوان عاشقانت زنده است
اکنون رهروان ادبیات نوین داستانی
راه ترا پاس می دارند
آثار جاودان تو ره گشای نسل جوان ماست
و این نسل نو خاسته پرچم ادبیات ما را
بر دوش می‌کشند
و اینچنین تو زنده ای و ماندگار
من اکنون فریاد می‌کشم
درود بر احمد محمود
درود بر احمد محمود

محمد علی دائمی
مهر ۸۱ اهواز

آقای عزیز سلام

چند روزی است دو اثر خط داشته ام. عوامل و
موجب تأخیر در دادن جواب شباهت فراوان است
در ذکر آن موجب اطاله سخن میشود انشاء الله از آن صرف نظر میکنم
چرا که چندان در خور اهمیت هم نیستند.
خیال داشتم پس از اتمام نوشته ای که موقوف حضرت بعثت
چند روزی بروم شیراز و آثار بدیع غیب را بهم
بخوانیم ولی نشد. اکنون دوباره مشغول شده ام و دارم
با اصلاحات از سر آثار را می نویسم که خیال دارم
وقتی تمام شد یکبار دیگر با هم آنها را بخوانیم
عالم شدم آنوقت درست به نوشتن دیباچه بکوشید

کردن آفرین تسخه بشوم . دوره چاپ و فانی زده

بیند که حقیقت خندان چشم آب نخورد
بدین منی که دوستت با پیر صاحب نگاه
مطبوع تا دولت است و بدین ترتیب شاید
حق داشته باشم و چشم آب نخورد . بهر لحظه
عجب آنچه که سطح است پر داخت کردن
آنت آنچنان که خودم راضی بشوم دانم
شاید ۵ - ۶ ماهی طول بکشد . اسب طی این مدت
توسعه و تدریس خودت را بکن . شاید توانستیم از آن
طریق کاری بکنیم . از طرفی خیال دارم
اگر خوب از عهده برآمد برویم تهران و بقیه کار

به آذین را بگیرم و از شر نجابت اولاً آزاد
بخواند و ثانیاً اگر پسندید برای چاپ شعرهای
بگیرد و شعرهایم را تمام کند و اتمام
جواب آن نامه. این زمان. و اما وضع
من کما فی السابق است. تقریباً کشک و تخم
عمر سپری می‌کنم. چه عرض کنم. هوا را هوا
گفت گرم شده است. چند روزی است
دارد ۵۰ عدد نیمه پیدا نشده آدم تکه
نمی‌دوزد چاره‌ای هم ندارد. وقت ترجمه
ندارم و تا سفارش صفحه هم پرنده است.
چیز عجیبی است. نمی‌دانم چرا در نامه نوشتن انسان

به نام خدا

بهر تقدیر الحمدلله اگر توانستی در جواب این نامه

خبر خوشی از مذاکرات خود بدهی الحمدلله

در مورد چاپ کتاب من هم خبر خوشی خواهم شد.

الآن بیش از صد صفحه از آن را دوباره نوشته ام که

شده است در صدود ۱۵۰ صفحه زیرا از نظر

توصیف کوشیده ام تمدن آنرا نمی ترکنم چون

حس کرده ام از این نظر ضعیف است. از

سر آنکه باز هم بخوانم. این بار

با یک کاغذی نویسید و بنویسید که چاپ

الهی شکرت. امیدوارم همیشه با شکر باشم. من که دارم
به بهترین دوره عمرم نزدیک میشوم. در حالیکه
لذتطلبی در بهترین دوره عمرم هستم و این یک نوع بدبختی عظیم
است. چون هرا قدرگرم شده دلیلی برای ترس ندارم.
صبح خیلی زود از خواب بیدار شدم، بیدار شدم ولی از رختخواب
بیرون نیامدم. هوا خوب بود، خیلی خوب. لطافت داشت،
لطافتی خیال انگیز. اما باران در راه بود. فکرم به سالهای قبل
کشیده شد و در آنها گشتم. میدانم چرا؟ چون میدانم
که امروز با شش دهسال قبل چرا که ده سال از عمرم تلف
شده، شد هیچ پیشرفتی نکرده ام. در حالیکه در این ده سال
خیلی هایی که من شناسم جلو آمده اند و اگر با این نوع فکرها بیفتند

میتوانند خود را قانع کنند. مثلاً فلان کس که طبق دانت

و دوره گردی میکرد و شکار روتخم می فروخت حالا پیرانه سال

صاحب مغازه ای شده و این چون کمال مطلوبش بوده

اشک بر گذشته تأسف نمیخورد. فقدان محصل که آرزوی

گرمتی دیگرا نبوده، حالا مطلبی دارد و بدین ترتیب راضی است

و دیگر حقی و چیزی ندارد که از عمری که از دستش رفته، راحت باشد و با این

ترتیب رنجیان و یأس نه... هر چه فکر میکنم می بینم که هیچ نقدم

بجلو نگذشته ام. همان هستم که بودم فقط در این مدت چند

صد لیتر عرق سگی خورده ام، تعداد زیادی توتون دود کرده ام، چند بار

دعوا و کتک زده کرده ام و شبی پیاده گشته ام و در نتیجه عمری را

تباه کرده ام و پیچ باخته ام و تقریباً نیز برای رذال خواهر بوده.

هنوز همانم که بودم، با آن افکار، با آن آرزوها که هیچکدام از

تحقق نپذیرفته و بطور یقین تحقق هم نخواهد پذیرفت .....

---------- و اما من

خوبیختانه افکار بد مثل خاطره و بدیختی درد از این جور
ندارم . مدتی کار کرده ام ، مدتی بیکاری کشیده ام و در این گذر
زندگی خاطره های دارم (چه بهتر که ندارم) و نه لذتی برده ام ، هم اثر درد ،
هم اثر زخم ، هم اثر راحتی و تا بروز ناگهانی که بتواند روح
زبان مان دشنه ام را سیراب کند نه لذت نیافته ام ، بلکه نشانی
از آن هم در دست ندارم . وقتی بروزگار گذشته می اندیشم ،
چون رگه و جوی ندارد و چون بیهوده تلف شده است نخست ، راحت شیرین
و امروز هم همینطور که در رختخواب بعد از این گذشته با شعر مرا رنج

سلام. آخیان که الان که ساعت ۹ صبح است هنوز از زیر
پتو بیرون نیامده ام.. دارم که چه بدبخت آمده است زندگی...
نگذرم. بازی فوتبال نه فقط دلم خالی نمیشود بلکه ترا نیز ناراحت خواهم کرد
خوب برادر، حالت چطور است؟.. نمیدانم چکار میکنی، مشغول
درس شده ای؟ از عیدت خبرم. صادق است و
کاغذ نداده. روز ۹ فروردین بهت از تهران کاغذ داشتم
که فکر میکنم قبل از نهم آنرا نوشته بعد فرستاده بعد که اگر هیدا
جواب کاغذ، ۱۰ فروردین برسد بنویس والا روز نهم
وقت میکنم و از آلان برایت کاغذی نویسم. چون
کاغذ تو روز نهم رسیده بعد لذا جواب ندادم و حالا
منتظر کاغذ تو از آلمان هستم. تقریباً، حالا آنجا رسیده
و هدیه را دیده اید. آدرس مطبوعات میرا سهم نشریکو که

برایم کافی نیست بنویسید آدرس را هم بنویسید که لااقل در جریان باشم
چه میکنید و چطور میگذرانید گرچه وضع آدم مثل ما روشن است
که چه میکنیم و چطور میگذرانیم اگرچه دولت عمدن هم باشیم
آن بچه را که قرار بود برزوتی روسیه رفته است یا نه؟ نوشته
گذشته در مورد آن چیزی ننوشته بودید که آیا بدرد خانم و آقای نوروزی خورد یا نه؟
و در این مورد چیزی ننوشته بودید که اگر بدرد نخورد نوع دیگری
پیدا کنم و بفرستم. تهیه سرما اگر دیر شود امسال برایمان خیلی
بد است. پس از این دیگر تأخیر نکنید هم. فقط همین. الله

لعلی ۴۳/۲/۲۰

۱۲ مهر ۱۳۴۲ - اهواز

تیرماه ۱۳۳۸ - اهواز

۲۱ دی ماه ۱۳۳۸-جیرفت

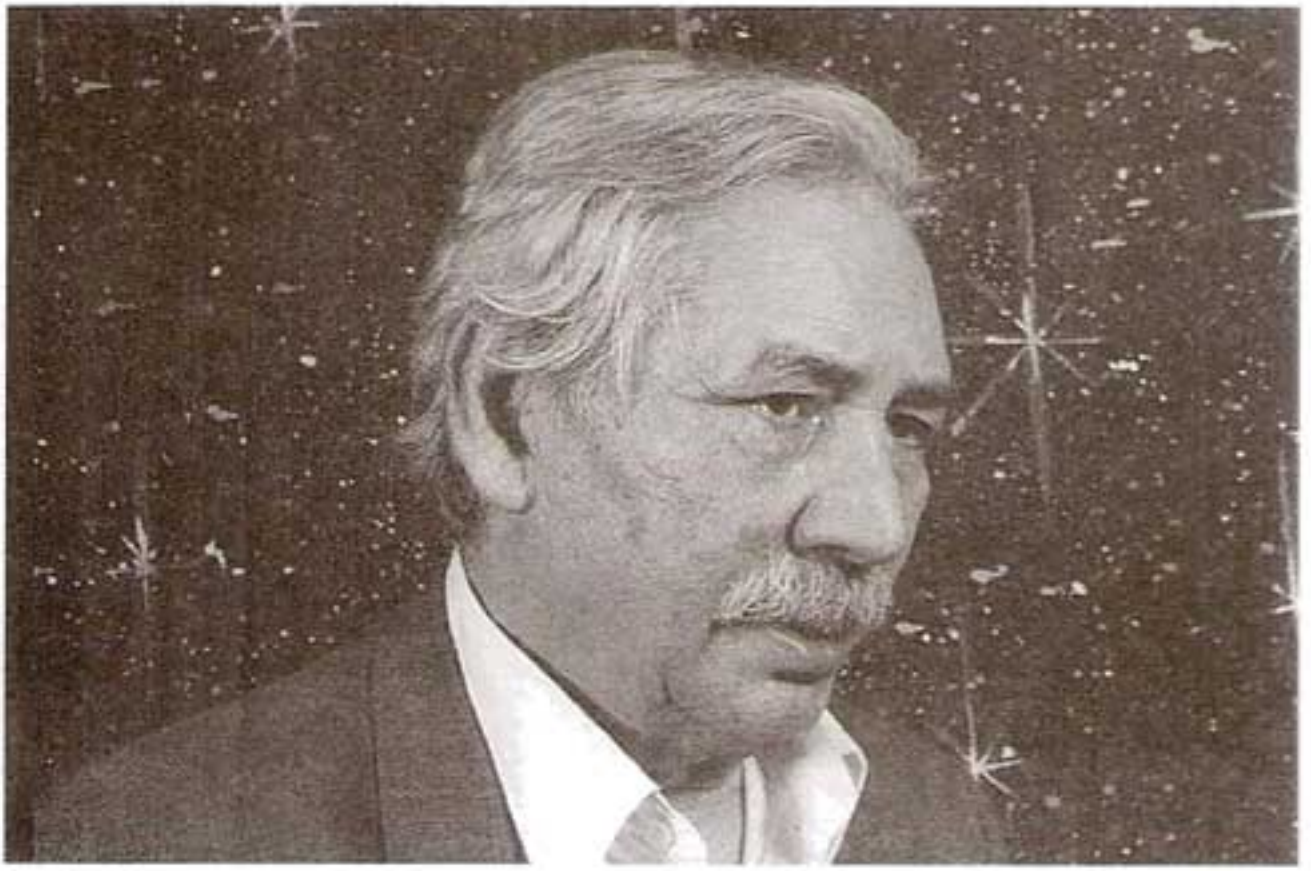
اول دی ماه ۱۳۳۸ - جیرفت

دی ماه ۱۳۳۸ - جیرفت

از سمت چپ : غلامرضا قزلباش - احمد محمود - احمد آقائی
از سمت چپ ایستاده : پرویز شادمان - هادی طحان - احمد طاهری ۱۳۴۴- اهواز

با غلامرضا قزلباش ۱۳۷۹ - تهران

آذر ۱۳۳۹ - جیرفت



شهریور ۱۳۷۹ - اهواز

احمد محمود - هادی طحان دی ماه ۱۳۸۰ - اهواز

۱۳۳۸ - جیرفت

محمد بهارلو - احمد محمود ۱۳۶۵- تهران

آذر ماه ۱۳۳۹- جیرفت

مراسم تدفین - ۱۵ مهر ۱۳۸۱- تهران

مراسم تدفین - ۱۵ مهر ۱۳۸۱- تهران

مراسم تدفین - ۱۵ مهر ۱۳۸۱- تهران

بی قراری و ناسازگاری وجوه مشخص روزگار جوانی من بود. همین بود که در هیچ کاری نتوانستم پایدار باشم. بعد از انقلاب به اصرار خودم بازخرید شدم و خانه نشین تا شاید به درد درمان ناپذیری که همهٔ عمر با من بود - و هست - سامان بدهم. دیر بود، اما چاره نبود. نمیدانم این درد چه وقت و چگونه به جانم افتاد، اما میدانم که اولین نشانهٔ بالینی آن در سال ۱۳۳۳ بروز کرد - وقتی که (داستانکی) نوشتم با نام (صب میشه) و در یکی از مجلات پر تیراژ آن روزگار چاپ شد. و بعد اگرچه در مشاغلی که لازمهٔ تأمین هزینهٔ زندگی بود ناپایدار بودم، ولی در اندیشیدن به نوشتن پایدار و حتی سمج! با این وصف شرمنده از این همه عمر و این حجم کم کار

از کتاب حکایت حال

انتشارات به‌نگار

شابک: ۹-۴۳-۶۳۳۲-۹۶۴
ISBN:964-6332-43-9

بها: کالینگور: ۵۵۰۰ تومان
شمیز: ۴۹۰۰ تومان