عطف

امضا کن ارسطویی

● تازه‌ترین رمان شیوا ارسطویی با نام «ولی دیوانه‌وار...» در نشر چشمه منتشر شد. «شیوا، مهاجر گفت - هر کسی مبتلاست به اسمی گفتم - پدرم گفت شیفته گفتم - شیفته کار خوبی نکرد من را مبتلا کرد به اسم شیوا. چه کاری است آدم دخترش را مبتلا بکند به اسم یک سه‌سرِ هندی. مهاجر گفت - اسم تو و اسم آن سه‌سر هندی، هرچه هست، اسم است، نشانه است، آدرس است. ولی شیفته که اسم نیست. می‌تواند تخلص باشد یا لقب یا هر چیز دیگری که یک شاعر میل داشته باشد دیگران او را به آن صدا بزنند...» رمان با این جملات آغاز می‌شود و چنان‌که در پشت جلد آمده است این رمانِ شیوا ارسطویی در عین اینکه از تکنیکی‌ترین آثار این نویسنده شناخته‌شده محسوب می‌شود، ازجمله آثاری است که می‌تواند مخاطب‌های زیادی را با خود همراه کند. زبان قصه‌گو و استفاده از ریتمی سریع و درعین‌حال تداعی‌های هوشمندانه، رمان «ولی دیوانه‌وار...» را به یکی از آثار مهم این داستان‌نویس تبدیل کرده است. در ادامه اشاره می‌شود که رمان اخیر ارسطویی در دوره‌های تاریخی مختلف روایت می‌شود و این البته از خصایص غالب آثار ارسطویی است. او غالبا داستانی را با پس‌زمینه‌ای سیاسی-اجتماعی روایت می‌کند که یکی از مقاطع تاریخ معاصر ما است. «هویت راوی در این رمان در تقابل با دوره‌های مختلف تاریخی روایت می‌شود. شیوا ارسطویی رمانی نوشته است که روایت‌های آن گره خورده با تاریخ معاصر. رمان پیوندی است بین هویتِ درون راوی با سایه‌ها و نجواهایی که بیرون از او در حال گسترده‌کردنِ خود هستند». شیوا ارسطویی در ساختِ زبان خاص این اثر از امکانات نثر و نظم بهره گرفته است. او که جز داستان‌نویسی شاعر نیز بوده، در دیگر آثار خود نیز از زبان شعری برای ساختِ ریتم استفاده کرده بود و در این زمینه تجربه‌های موفقی داشته است. جز این، ارسطویی در رمان‌هایش تجربیات زیسته خود را نیز دخیل می‌کند اما به‌لحاظ اهمیتی که برای فُرم و ساخت زبان قائل است این تجربیات در رمان‌های او از خود فرا می‌روند و به روایت داستانی بدل می‌شوند. در این رمانِ اخیر نیز ارسطویی خود با نام و نام‌خانوادگی‌اش حضور دارد: «گفتم- تا قصه‌اش را ننویسم نمی‌میرم. تا قصه‌ی کشته‌شدنِ داداشمس را نگویم نمی‌میرم. گفتم- به‌محض آن‌که قصه‌ی کشته‌شدنِ داداشمس را تمام کنم، می‌میرم مهاجر گفت- رمان نوشتن نه مثل به تعویق انداختن مرگ است، و نه مثل به تعلیق واداشتن زندگی گفتم- رمان نوشتن مثل این است که داری خودت را مثله می‌کنی. مثل این است که داری خودت را تکه به تکه زنده‌به‌گور می‌کنی گفت- جان می‌کنی و از جان‌کندنت کیف می‌کنی گفتم- رمان نوشتن مرض است. شفا ندارد گفت- مبتلا که می‌شوی، مدام حس می‌کنی داری می‌میری و مدام نمی‌میری و نمی‌دانی کدام خوش‌تر است گفتم- رمان نوشتن به این می‌ماند که خودت تفنگی را پر کرده باشی از گلوله‌های داغ و لوله‌ی آن را صاف گرفته باشی روی سینه‌ی خودت و به قلبت شلیک کرده باشی ولی نمرده باشی گفت- رمان نوشتن مثل این است که قلبت را با شلیک هر گلوله، فقط داغ کرده باشی گفتم- رمان نوشتن مثل این است که مرده‌هایت را آتش زده باشی، سوزانده باشی ولی آن‌ها را از تولد دوباره معاف نکرده باشی گفت- مگر آن‌که رمانت را در بنارِس ننوشته باشی گفتم- رمان نوشتن نه به دردِ کشیدن می‌ماند، نه به رنج بردن می‌ماند و نه به لذت بردن گفت- با این حساب به عشق می‌ماند گفتم- نه گفتم- فقط عشق به عشق می‌ماند. رمان نوشتن فقط به رمان نوشتم می‌ماند گفت- رمان نوشتن همان رمان ننوشتن است.» رمان «ولی دیوانه‌وار...» از نامِ «شیوا» و وجه تسمیه آن آغاز می‌شود و در فصل آخر هم می‌رسد به نام شیوا. «عِمران گفت- شیوا گفتم- هر کسی مبتلاست به اسمی پرسید- چه کاری بود که تو را مبتلا کنند به یک اسم. هر سرش به یک جایی بند است و یک‌سره به هیچ‌جا بند نیست. گفتم- هر کسی مبتلا می‌شود به تصویری گفت- و به وقتی و به ساعتی گفتم- پنج عصر گفت- وقت گفتم- وقتش است. دو استکان چای بریز بیاور گفت- وقت گفتم- وقت گفت- اول، فصل‌هایی را که نوشته‌ایم آتش بزنیم گفتم- پرت نگو. دو استکان چای بریز بیاور گفت- اول، امضا کن ارسطویی. بعد بنویس شیوا گفتم- وقت. امضا کردم ارسطویی. نوشتم شیوا».

رمان «ولی دیوانه‌وار» با حضور نویسنده‌اش، شیوا ارسطویی عصرِ امروز، چهارشنبه در کتابفروشی نشر چشمه‌ی کریمخان از ساعتِ ۱۷ تا ۱۹ رونمایی خواهد شد.

ولی دیوانه‌وار...

شیوا ارسطویی

نشر چشمه

چه هراسی دارد ظلمت روح!

از خلال کتاب «دیروز»؛ عکس‌های «حمید شاهرخ» و روایت «ژیلا ایپکچی»

علی فرهمند

از نخستین دیدار، از نخستین پیوند، از آغازِ به‌ظاهر فریبنده که بی‌پروا فرجامِ ناجوان‌مردانه زیستن آدمی را به رخ می‌کشد، شاعر؛ هُشیار به دیروز و آگاه به فردا، اهرم زندگی را غمگنانه می‌فشارد، و روایت می‌کند «دیروز» را. شاعر می‌گوید: «روزی بزرگ می‌گذرد»، و حواسش نیست که «دیروز» گذشته و نمی‌گذرد دیگر جز در خاطر خودش که او نیز سال‌هاست گذر کرده از گذران روزگار. شاعر روایت‌گر مرگ یک قصه است، و این تناقض تلخ، از «دیروز» تا هنوز با او - با ما- بوده است.

شاعر، مُرده است و اکنون چون نقطه به کنجی، از آن ینگه‌دنیای غریب، فرو رفته در خود، مرور خاطرات می‌کند، و مرگ را وامی‌دارد به زیستن. به «روزی بزرگ» می‌اندیشد که گذشت و هنوز نیز در خیالش می‌گذرد. و پشتِ سَرش، چوبه‌های نگاه‌دارندهٔ پرده‌ای است، بی‌پرده، بی‌نقش، بی‌بوم: شاعر به رفته‌ها فکر دوخته؛ به زیستن مرگ‌آلودِ خویش، به «جوانی‌ها». در خیالِ خود عبور می‌کند از جاده «دفن سراشیبی‌ها»، رو به «طویر» مرگ یا ضمیر زندگی؟ و می‌رسد به کومه‌ای، پناه‌گاهی و پله‌هایی تا آرام‌گاه: «نَمی از باران و سیلابی که از سر گذشت». شاعر اینک آسوده به یاد می‌آورد خود را، و خیسِ باران و محوِ مِه «طویر»، یاد می‌آورد «دیروز» را، و می‌سراید: «مثل عمری که داشتم»، و تصویری از عمری که داشته است؛ از جوانی شاعر با آن چوب‌سیگارِ محبوبش، و نگاهی خیره به مرگ - وقتی لبخندزنان به سنگِ خویش می‌نگرد- بر چشم می‌نشیند. انگار شاعر جوان؛ شاعر دیروز، چون فرداش، در دیداری غمناک، مرگ را به دست سوده است؛ امّا مرگی که شعر می‌آفریند و زندگی را: تک‌درختی که پیش‌تر شعر می‌شود و بعدتر، سایه‌سارِ بالین بی‌جانش، و گریزی نیست شاعر را از این تلخ‌ناک واقعیت که خود روزی می‌نویسد: به تصویر درختی/ که در حوض/ زیر یخ زندانی است/ چه بگویم؟ گریزی نیست شاعر را و قبورِ ناگریزی، کنار یک‌دیگر دیده می‌شوند؛ هم‌خوابگانی که مرگ را زیسته‌اند. و تصویر آن تک‌درخت؛ آن وفادارِ عهدِ زندگی - چون تقطیعی از مرگ سرباز به تولد تنومند درخت- انسان را به فکر وامی‌دارد که «در زیر خاک، انسان تأسفی است». این افسوس را در نگاه بعدی به شاعر پیر خواهیم دید که ممات‌وار، حیاط نیاوران می‌جوید و جوانی‌اش نیز، حیاتِ نبات را.

روزی بزرگ می‌گذرد و می‌گذریم - شاعر می‌گذراند ما را- از «شیرکوه»؛ آن بنای ریخته، گریخته در تاریخِ پنج تن: میزبان و سه میهمان و جوانی که پشت دوربین، با هراس ثبتِ لحظه می‌کند. انگار دانسته که این جمع هم‌کیش، روزی می‌گریزد از خویش، و می‌پاشد از هم، و هرکدام مرگ را آسوده زندگانی می‌کنند. باغی خالی را نشان می‌دهد شاعر، و دعوت‌مان می‌کند به انتهای باغ، آن‌جا که خود صبح‌ها، شعر دیگر آغاز می‌کند و شب، شعر را به تاریکی خاطره - میان کاغذپاره‌های غیرممکن- می‌سپارد. روزی بزرگ آغاز می‌شود و شاعر میزبانی می‌کند، میهمانِ بزرگ را، و عکاس می‌هراسد میزبانِ بزرگ را؛ وقتی گام‌هاش را به عقب هدایت کرده و با عکسی از نیم‌رخ، طلبِ مطلوب می‌کند. و لبخندِ شاعر به میهمان عزیزش، زخمه می‌زند خاطر عکس را که می‌گوید انگار همین «دیروز» بود. و آن میهمان عزیز، آه... از آن میهمانِ عزیز که خود میزبان دیروز آن‌ها و اکنونِ ماست، و وزن حضورِ کوتاهش در این صفحات، این کتاب را از ثبات توازن انداخته. شاعر است که راوی است و میزبان نیز؛ امّا آن نخستین میهمانِ چندصفحه‌ای، چه هراسی می‌دهد چشم‌های ما و شیشهٔ دوربین و پُک‌های میزبان را. انگار همه می‌دانند، و می‌دانیم که حضور آن که در طول این سال‌ها، حضور ما را زیر سؤال بُرد، چه غنیمتی است، و همه نیز می‌دانیم که چه دشوار است دوست داشتن او که دوست داشتن را پنهانِ انزوا کرده است. میهمان عزیز، در این حضور کوتاه، چه آرامشی می‌دهد به دیگران، و چه آرامشی سلب می‌کند از ما؛ وقتی با شور بی‌حد، چهره‌اش را نگاه می‌کنیم و سیر نمی‌شویم از فعل تماشا. و نگاه بعدی، آغاز روز بزرگ است: حضور چهار دوست کنار هم؛ چهار تن که مسئلهٔ «سواد» آن‌ها را از اجتماع گریزان کرده، و نخستین عکس از آن‌ها که غریزهٔ عکاس، مردگان را به تَه رنگِ خاک؛ رنگی که بوی مرگ می‌دهد: قهوه‌ایِ تیره، هدایت کرده و دو زندگان را «آبیِ» حیات بخشیده است. این غریزه است یا غیب‌گوییِ عالم دیگر؟ امّا چه مهم که همگی‌شان زنده‌اند و چه مهم که زندگی‌شان بوی مرگ انزوا می‌داده و می‌دهد. راویِ شاعر، از حضور دوستان می‌گوید. کنار هرکدام می‌نشیند و لبخند نثارشان می‌کند. لبخندی که گویا تدبیر جنون می‌شود برای یکی‌شان. یکی لبخند را به فراموشی کافه‌های شانزلیزه می‌سپارد و آن یک -میهمان عزیز- خاموشی دریاست که لبخندها راه به تموج قطره‌ایش نمی‌دهد. و شاعر - این نشسته پیرمرد رؤیابین- بی‌منت، پذیرای گریز یارها از خویش و یک‌دیگر، تعارف چای می‌کند، و «روز بزرگ» را از خلال تنیدهٔ گیاهان باغ بر پنجرهٔ اتاق، تصویر می‌کند. می‌گوید باغ و یاد روزگاری می‌اُفتد که باغ خالی است از سکنه. برفِ تنهایی، سد بسته است بر تجمع دوستان و چاره‌اش نه دیگر آفتاب سوزان که «بر خورشید هم برف نشست». آن روزها رفته‌اند و دیگر قراری به قرار نیست و «غلافی به کمربند استوا آویخته». روزی بزرگ می‌گذرد و شاعر به خود آمده. باغِ امروز را نگاه می‌کند که خرابه‌ای است و حصارها، بانگ بنای عمارتی تازه سر می‌دهند، و آن باغ، آن سوگولیِ «شیرکوه»، به تاریخ انزوای یاران پیوند خورده است. و تلخ‌تر این است که شاعرِ گوشه‌نشین که می‌گفت «سفر چرا کنم؟»، اکنون روح سرگردانی است مدام در سفر؛ زیرا که دیگر نمی‌تواند سال‌های‌سال سرگردان باشد حوالی خانه‌اش؛ زیرا که خانه‌ای نیست و هم‌خانه‌ای نیز. تنها آنچه مانده است - هنوز هم- هراس سایه عکاس دیروز و پیرمرد امروز است حوالیِ «شیرکوه».

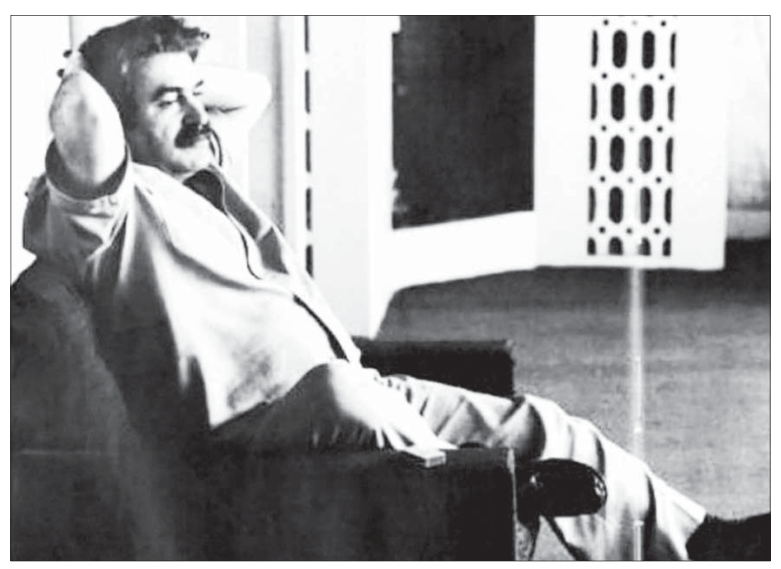
دیروز

بیژن الهی، شمیم بهار، فیروز ناجی و قاسم هاشمی‌نژاد

عکس‌های حمید شاهرخ

نشر رشدیه

جهان کابوس می‌شود



نادر شهریوری (صدقی)

به‌خاطر درگذشت عزت‌الله انتظامی و نقش‌هایی که در آثاری از ساعدی ایفا کرد.

فیلم «گاو» با هنرنمایی درخشان عزت‌الله انتظامی* در نقش مشدحسن بر اساس نوشته‌ای از غلامحسین ساعدی از مجموعه‌داستان «عزاداران بیل» ساخته شده است. بیل روستایی است که در آن خانه‌ها گلی، توسری‌خورده و کوچه‌ها درهم و آشفته است. در مرکز آبادی استخری قرار دارد که گندابی بیش نیست. در این روستا از کشت و زرع، گله و رمه خبری نیست، تنها گاو روستا، گاو مشدحسن است. گاو مشدحسن به علت نامعلومی می‌میرد و اهالی روستای بیل با موافقت همسر مشدحسن لاشه گاو را در درون چاهی در طویله می‌اندازند. کدخدا و مشداسلام به اهالی ده توصیه می‌کنند مرگ گاو را از مشدحسن پنهان کنند و وانمود کنند گاو گریخته است. اما مشدحسن نمی‌تواند شایعه فرار گاوش را باور کند و از ندیدن گاوش سخت در عذاب می‌ماند. تا بدان حد که مجنون می‌شود، مسخ می‌شود و هذیان می‌گوید و پیش خود گمان می‌برد گاو مشدحسن است، ادای گاو خود را درمی‌آورد، خود را به طویله می‌بندد، علف می‌خورد و از صاحبش با التماس می‌خواهد که به دادش برسد: «مشدحسن: آهای های مشدحسن! پوروسی‌ها ریختن اینجا، می‌خوان منو بدزدن، می‌خوان سر منو ببرن. می‌خوان منو بندازن تو چاه! آهای مشدحسن، به داد گاوت برس! به داد گاوت برس! به داد گاوت برس![1]».

«عزاداران بیل» از مهم‌ترین نوشته‌های ادبیات ایران و از بهترین نوشته‌های ساعدی است. روستای بیل جهان ساعدی را یک‌جا در درون خود دارد: «فقر» و «وهم» از مهم‌ترین مشخصه‌های جهان ساعدی است. ساعدی همواره میان «فقر» و «وهم» رابطه‌ای هولناک می‌یابد. مقصود از فقر، فقط اقتصادی نیست بلکه «نیاز» است. این نیاز می‌تواند ناشی از فقدان باشد، فقدانی که همه‌چیز را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد و از جمله حساس‌ترین علائق عاطفی را. این نیاز ناشی از فقدان را نه صرفا در شهر که حتی می‌توان آن را در ساده‌ترین مناسبات اجتماعی مانند روستای بیل نیز مشاهده کرد. مقصود از وهم خیالاتی بیمارگونه و غیرواقعی است که اگرچه نقطه عزیمت آن رئال است اما در نهایت به سورئالی حاد تا به کابوس و استحاله و مسخ منتهی می‌شود.

نمایشنامه «بهترین بابای دنیا»، یکی دیگر از آثار ساعدی است، نمایشی که در نیمه اول دهه چهل (۱۳۴۴) به وسیله زنده‌یاد عزت‌الله انتظامی کارگردانی شد و با بازیگری علی نصیریان، جمشید مشایخی و جعفر والی به اجرا درآمد. هادی و هودی دو کودک خردسال‌اند که در ساختمان سیمانی خط راه‌آهن نزد سوزنبانی به نام باباعلی که دوست پدرشان است زندگی می‌کنند. مادر این دو کودک خردسال هنگام تولد یکی از آنها از دنیا رفته اما پدرشان زنده است. این دو کودک پدر خود را ندیده‌اند اما تصویر پدرشان را از روی تصویری که باباعلی برایشان ساخته می‌شناسند. باباعلی به آنها تصویری مناسب از پدرشان ارائه می‌دهد و به آنها می‌گوید روزی پدرشان با دست پر از پول می‌آید و آن وقت «... برای شما دو تا قصر می‌سازد که یه خشتش از طلاس و یکیش از نقره، چهل تا کنیز و غلام صبح تا غروب خدمت شماها رو می‌کنن[2]». آن دو بچه غرق در رویا و شادی، از داشتن بهترین بابای دنیا به خود می‌بالند و هر روز منتظر آمدن پدرشان هستند که آرزوهایشان را برآورده سازد. تا این‌که سرانجام یک روز پدرشان از راه می‌رسد، مردی فقیر، ژولیده و ژنده‌پوش با ساکی کهنه که بدبختی و فلاکت از سر تا پایش می‌بارد، این تصویر هیچ شباهتی به تصویری که دو کودک از پدر ساخته‌اند ندارد. بعدا معلوم می‌شود که پدرشان تا آن‌موقع به جرم دزدی در زندان بوده است. تفاوت رویای «بهترین بابای دنیا» که دو کودک در خیال خود ساخته‌اند با واقعیت موجود یعنی پدری فقیر و سرگشته با چند اسباب‌بازی در ساک، تم اصلی نمایشی است که بیشتر تراژیک است. رنجی که پدر می‌برد، البته دردناک است زیرا به‌عنوان پدر پذیرفته نمی‌شود اما رنجی که دو کودک می‌برند از آن نیز دردناک‌تر است زیرا آن دو کودک تمام رویاهای خود را برباد‌رفته می‌بینند. (اساسا آرزوهای برباد‌رفته سرنوشت شخصیت‌های داستانی ساعدی و حتی خود ساعدی است. خواننده گاه با خواندن آثار ساعدی گمان می‌برد که او سرنوشت خود و دنیای پیرامونش را قبلا پیش‌بینی کرده است). اگرچه پدر در توجیه غیبت خود نزد فرزندانش جز واقعیت چیزی نمی‌گوید «پدر: اون (خودش) یه دزد بود... (کلافه) اون به خاطر شما دوتا رفت دزدی او دیگه عاصی شده بود گفت میرم یا می‌برم یا می‌بازم... ولی باخت... همون دست اول باخت... وقتی مادرتون مرد، شما دو تا موندین رو دستش... گشنه... معطل... او چیکار می‌تونست بکنه؟[3]» اما این واقعیت را کودکانی که در جست‌وجوی بهترین بابای دنیا هستند نمی‌خواهند بپذیرند، ازاین‌رو پدر خود را دروغگو می‌نامند. «هادی: (در حال گریه) دروغگو!... دروغگو!... بابای خودت دزد بوده[4]». سرانجام در آخر این نمایش غم‌انگیز، پدر هادی و هودی به‌خاطر آنکه بتواند نزد فرزندانش بماند، چاره‌ای جز انکار خود پیدا نمی‌کند، او هویت خود را انکار می‌کند و دیگر خود را نه پدر آنها بلکه خدمتکار بابای هادی و هودی معرفی می‌کند.

سرنوشت پدر «بهترین بابای دنیا» شباهتی آشکار به سرنوشت مشدحسن دارد، این هر دو در برابر واقعیت هولناکی که با آن روبه‌رو می‌شوند، چنان خود را منکر می‌شوند که این انکار به‌لحاظ روحی آنان را به جنون می‌کشاند. جنون یا چنان‌که مدنظر ساعدی است «توهم حاد» بخش جدایی‌ناپذیر آدم‌های داستانی ساعدی است، اساسا جنون که می‌توان آن را در داستان‌های ساعدی یافت بخش جدایی‌ناپذیر ادبیات وی است. به یک تعبیر شمشیری دولبه است که در همان حال که تعادل روحی را برهم می‌زند، پناهگاهی می‌شود برای فرار از واقعیت.

واقعیت برای ساعدی گذشته از وهم هولناکش، واجد سویه‌هایی از انواع و اقسام فلاکت و نامرادی است. دراین‌باره میان ساعدی و چوبک شباهت وجود دارد. این هر دو نویسنده، زندگی فلاکت‌بار دوزخیان روی زمین را به نمایش درمی‌آورند. اساسا برای درک آثار ساعدی باید برزخ را تجربه کرد زیرا موقعیت‌های وهم‌آور و گاه سورئال ساعدی تنها با درک موقعیت برزخی امکان‌پذیر است. در این‌جا می‌توان میان دوزخی که چوبک در داستان‌هایش به توصیف آن دست می‌زند با برزخی که ساعدی آن را توصیف می‌کند، مقایسه‌ای انجام داد. این مقایسه به درک بهتر ساعدی کمک می‌کند. در دوزخی که چوبک در داستان‌هایش به آن می‌پردازد «تخیل» به حداقل ممکن می‌رسد، سنگینی واقعیت هر تخیلی را پیشاپیش ناممکن کرده است، گویی سرنوشت مداری بسته است که نقطه پایان بر نقطه آغاز منطبق است. تلاش‌ها، خلاقیت‌ها و رنج‌ها به تحقق دنیای دیگر منتهی نمی‌شود. درحالی‌که در برزخ ساعدی هراس با تخیل آمیخته می‌شود، بیم و امید همراه هم وجود دارد، تا بدان حد که از ناتورالیسمی کاملا ملموس می‌توان به سورئالی وهمناک رسید: برزخ انواع و اقسام دارد، برزخ ساعدی یاد گذشته و اضطراب از تحقق آینده‌ای است که به آن خوش‌بین نیست. در چوبک اما سورئالی وهمناک و غیر وهمناک وجود ندارد و همه‌چیز در اساس بر حذف هر اتفاق و یا احیانا رویدادی هولناک و یا غیروهمناک استوار است. درحالی‌که در ساعدی از اساس این‌گونه نیست، آدم‌های داستانی‌اش اگرچه در ابتدا معقول و منطقی به نظر می‌رسند و داستان نیز بسط و گسترش منطقی پیدا می‌کند اما سیر ماجرا در وسط و یا در انتها به‌یکباره بدون هیچ دلیل منطقی و تنها به‌واسطه یک رویداد و حادثه مسیری دیگر پیدا می‌کند، آدم‌ها گاه بی‌هیچ دلیلی خیالاتی می‌شوند.**

حکایت «عزاداران بَیل» که جنون مشدحسن، مرکز ثقل آن است، حکایت معصومیتی است که به جنون بدل شده است، معصومیتی که گرچه با معصومیت بدوی خود هماهنگ است و عجالتا می‌توان معنایی برای زندگی یافت اما در نهایت و حتی به‌یکباره چیزی ناشناس و تهدیدکننده روال زندگی معمول را از میان می‌برد و در پی آن نه‌فقط مشدحسن مجنون می‌شود که بیل از بین می‌رود، تا بدان‌جا که همه از آن می‌گریزند و هرکس به جایی پناه می‌برد و در نهایت اثری از آن برجا نمی‌ماند.

ساعدی اگرچه راوی فقر و فلاکت مردم شهر و روستای کشور خویش است اما به تقدیس روستا، معصومیت، فقر و فرودستی نمی‌پردازد و اتفاقا آن را نکوهش می‌کند.*** نمایش کمدی‌گونه «خوشا به حال بردباران» از مجموعه نمایش‌نامه «خانه‌روشنی»، نمونه‌ای از نکوهش فرودستی است و همین‌طور سرزنش کسانی که فرودستان را به‌واسطه فرودستی مقدس می‌شمرند. در این نمایش زن‌وشوهری مسن درصدد برمی‌آیند کلفتی استخدام کنند تا در امور خانه به آنها کمک کند.

اما قبل از آن به انتقاد از رفتار گذشته خود با کلفت‌های قبلی می‌پردازند. بنابراین تصمیم می‌گیرند کلفت جدید را با تعریف و تمجید راضی نگه دارند تا اشتباه قبلی تکرار نشود و کلفت جدید ترکشان نکند. با تغییر رفتار غیرمعمول زن و مرد مسن، خدمتکار فرودست که در ابتدا محجوب و باحیا بود به زنی گستاخ بدل می‌شود و پس از مدتی فرادست شده، خانم خانه می‌شود و در آخر تمامی وسایل خانه را با خود می‌برد. «اتاق خالی شده، تنها دو تخت‌خواب فلزی در دو طرف مانده و یک کیسه پر دمِ در و تابلویی که به دیوار روبه‌رو آویزان است. پیرمردِ شورت کهنه‌ای به پا و پیرزن با پیرهن خواب مندرسی روی تخت‌ها چمباتمه زده‌اند[5]». جهان ساعدی جهان منحصربه‌فردی است. برزخی که به صورت کابوس‌هایی مدام اما واقعی و ملموس پدیدار می‌شود. کافکا زمانی درباره آلن پو گفته بود تخیل برای او حکم چوب زیربغل را داشت تا به کمکش بتواند وحشت جهان را از میان بردارد و این موضوع درباره ساعدی نیز درست است. نوشتن برای ساعدی چه بسیار رهایی از کابوس‌هایی است که می‌دید و تجربه می‌کرد و مگر گریز از برزخ جز به مدد «تخیل» ممکن است!؟

پی‌نوشت‌ها:

* عزت‌الله انتظامی در بسیاری از نمایش‌های ساعدی نقش اصلی ایفا کرد و یا آن‌ها را کارگردانی کرد، از جمله «بهترین بابای دنیا»، «خانه‌روشنی»، «آی بی‌کلاه، آی باکلاه» و البته فیلم «گاو» و...

** چنان‌که گفته شد جهان ساعدی از جهان آدم‌های داستانی‌اش جدا نیست. نه‌فقط آدم‌های داستانی ساعدی بلکه او نیز گاه بی‌هیچ دلیلی خیالاتی می‌شد. «هوشنگ گلشیری با ذکر خاطره ملاقاتی که با ساعدی پس از رهایی از زندان ساواک داشته است از وی نقل می‌کند که گفته بود: در زندان موش‌ها می‌آمدند تو اتاق من، شب و روز دوروبرم می‌پلکیدند من با اینها رفیق شده بودم یک روز یکی را بردند و شکنجه دادند مرا هم برده بودند وقتی به سلولم برگشتم دیدم او نیست این‌طرف و آن‌طرف را نگاه کردم و دیدم به سقف چسبیده و می‌گوید من سوسکم». (اسماعیل جمشیدی/ گوهر مراد و مرگ خودخواسته)

*** در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی تقدیس فقر، تقدیس توده و... به روشی غالب برای نویسندگان مطرح آن دوره بدل شده بود.

۱) گاو، فیلم‌نامه غلامحسین ساعدی

۲، ۳، ۴) بهترین بابای دنیا، غلامحسین ساعدی

۵) خوشا به حال بردباران از مجموعه نمایش خانه‌روشنی، غلامحسین ساعدی

مرور

اوجِ ایجاز نثر

رزیتا بهزادی

● داستان‌های به‌ظاهر جدا از هم، اما متوالیِ کتاب، چهارده‌تاست. داستان دیالوگ‌محور و وام‌دار تصویرهای ناب و ابداعی. مخاطب بی‌صبرانه منتظر است ببیند کار آدم‌های قصه به کجا می‌کشد. سنگر اصلی پایین، پشت تپه است و سنگر فرعی روی نیمچه تپه. سربازان به‌نظر بی‌انگیزه و دلمرده‌اند. نفرت پنهانی از جنگ، از شرایط محتوم و هویت‌زدایی در آنان، آن‌هم زمانی که جنگ تمام شده و بقایای آن با تصویری به‌شدت تاثیرگذار به ما نشان داده می‌شود. مشغول گذراندن دوره خدمت‌اند. محل وقوع داستان، یک نقطه مرزی است که می‌تواند مال هر جنگ و هر دوران خدمتی باشد و نه‌فقط منحصر به ایران. کمااینکه در توضیحات راوی داستان می‌خوانیم که دختر بی‌سیم‌چی جبهه مخالف، بلد است فارسی حرف بزند و غمزه‌های زن ایرانی را می‌شناسد و در کلام می‌پراند و عیان می‌کند. راوی توضیح می‌دهد که ممکن است دختر ایرانی بوده باشد و حالا در تقسیمات جغرافیایی افتاده باشد آن‌طرف مرز، آن‌هم با فاصله‌ای کوتاه. حتی خودش هم نمی‌داند اهل این‌ور است و یا آن کشور. و از منظر راوی هیچ اهمیتی ندارد. در کتاب، راوی و سیا دو سربازند و ستوان و سرهنگ گاهی به این برهوت سری می‌زنند و گوشه‌چشمی نشان می‌دهند. در سراسر کتاب، نوعی دلزدگی و بی‌تفاوتی عاری از عواطف را در شخصیت‌ها دریافت می‌کنیم. یک‌جور وقت‌کشی بیمارگونه که پرسوناژ تلاشی هم نمی‌کند شرایط را تغییر دهد و یا از زندگی سرشار نماید.

کتاب می‌توانست فصل‌بندی‌های رایج داستان کوتاه یا بلند را نداشته باشد و نویسنده برای تغییر صحنه‌ها یا ورود شخصیت‌ها، به قطع صحنه بعد و آوردن میزانسن جدید در پاراگراف بعدی اکتفا کند.

حرف‌زدن و به‌قول معروف سر کار گذاشتن به‌ظاهر دختر بی‌سیم‌چی، یک دل‌مشغولی و زنگ تفریح کوچک در این فضای دلمرده است. یا شاید هم خواننده چنین استنباط می‌کند که به‌تدریج برای سیا، به موجودی درخور توجه و اندیشه بدل می‌شود. درخت عنصری وهم‌انگیز در دوردست نزدیک است و به‌نظر در آینده‌ای نه‌چندان دور، دست‌یافتنی. طوری که درخت بالای تپه در این برهوت سبز مانده. و حدس می‌زنند لابد دختر جایی همان نزدیکی‌هاست و به درخت می‌رسد. دختر و درخت گویی در ذهن سیا یکی می‌شوند. هم به‌لحاظ رازآلودگی هر دو که هیچ اطلاعات قابل‌توجهی از هر دو در دسترس سیا و راوی نیست. فقط نقطه اوج ذهنی‌شان، رسیدن به درخت و در نهایت دیدار دختر است در اول کار. قوی‌ترین ساختار قصه، وهم‌آلودبودن آن در لامکان و لافضاست و همین توهمات سربازها را تقویت می‌کند. توالی صحنه‌ها به‌درستی چیده و گزینش شده. راوی کم‌حرف و به‌شدت درونگراست. با اینکه دیالوگ‌های کتاب درخشان است، اما هیچ سابقه شخصیتی از سربازها به خواننده منتقل نمی‌شود. لحن قصه در سراسر داستان یک‌دست بوده است و نویسنده زبان داستان را حفظ کرده. رسیدن به درخت، به اوج تپه و به‌نوعی بالایی نمادین، به آن سرسبزی عجیب و مرموز در دوردست نزدیک، شرایط گذران سربازها را تحمل‌پذیر می‌کند. سیا می‌گوید که بالاخره یک روز باید رفت آن بالا کنار درخت، و راوی هم با قطعیت آن را تایید می‌کند. گفتم: «آره، یه‌بار همه‌چیز رو ول می‌کنیم و می‌ریم». درخت و توصیف آن از صحنه‌های فوق‌العاده کتاب است. مظهر طراوت و ریشه‌داشتنش. خوب ریشه‌کردنش و تنه قوی داشتن. برعکسِ دختر بی‌سیم‌چی که هویت و ریشه نامعلومی دارد و با این‌همه نزدیک درخت است، مطابق حدسیات راوی. اما همه این رویاها با صعود به تپه و دیدن جنازه‌های بی‌بو و متلاشی و پوسیده روی آن درهم می‌شکند و باورهای امیدمند قهرمان قصه فرو می‌ریزد. در مواجهه با صحنه‌ها، خواننده اغلب از دیالوگ‌ها راضی نمی‌شود که تمامیت و کنه کاراکترها را آن‌چنان که هستند و یا مدنظرِ نویسنده بوده بپذیرد. حسن این‌جاست که خواننده حرفه‌ای برای رفع ابهام و پیچیدگی‌های زندگیِ آدم‌ها خودش را در جست‌وجویی جذاب برای درک فرایند پیشبرد داستان و خلق وقایع داستانی و چگونگی شکل‌گیری آن درگیر می‌کند. «شاخ»، جدا از دیالوگ‌های فوق‌العاده و با ایجازی چشمگیر و هم‌ذات‌پنداری خوانندگانی که این دوران را سپری کرده‌اند؛ عینیت‌بخشی شهودی شخصیت‌های باورمند مرغ و خروس ریقو و ریقوتر، تصویرهای منحصربه‌فرد و تاثیرانگیزِ کشتن خروس، فضاهای منتسب به سرزمین‌های سوخته پس از جنگ، کوبلن و عکس روی آن و دوختن تدریجی راوی متناسب با توازی اتفاقات داستان، زنده و پویابودن دیالوگ‌ها و از جنسی پرکشش، می‌توانست به اثر بهتری تبدیل شود. درونمایه قدرتمندتری بپروراند و شناسنامه شخصیتی کاراکترها ما را با عمق و لایه‌های پنهان آن‌ها بیش‌تر آشنا کند. در برخی صحنه‌ها شوخی‌ها و دیالوگ‌های نامتعارف و رایج آدم‌های داستان چیزی فراتر از لودگی و نشان‌دادن پایگاه اجتماعی آن‌ها آن‌هم کم‌رنگ نیست. اما هوشمندزاده عکاس خوش‌قریحه‌ای هست. کادرها را در مغز خواننده درست و به‌جا بسته. به‌دلیل همین لذت‌های بصری، به اثری خواندنی و قابل‌تامل تبدیل شده است.