یادداشتی بر کتاب «احسان طبری و نقد ادبی»

یک قضاوت عادلانه

شاهرخ تویسرکانی

دکتر ایرج پارسی‌نژاد که قبلاً از او کتاب «روشنگران ایرانی و نقد ادبی» را خوانده‌ایم و در آن آثار پیشگامان نقد ادبی (میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقاخان‌کرمانی، طالبوف تبریزی، احمد کسروی و صادق هدایت) را مورد بررسی قرار داده بود، سرانجام مجموعه نقدهای ادبی خود را به صورت دفترهای مستقل و تک‌نگاری درآورد. دو دفتر قبلی یعنی علی دشتی و نقد ادبی و پرویز ناتل خانلری و نقد ادبی سال گذشته منتشر شد. امسال نیز دو جلد دیگر از این مجموعه آثار به وسیله همان ناشر یعنی انتشارات سخن منتشر شده است: «احسان طبری و نقد ادبی» و «نیما یوشیج و نقد ادبی». چهار شخصیتی که دکتر پارسی‌نژاد بعد از سال‌ها تحقیق و بررسی موفق شده است زندگی ادبی و فرهنگی آنها را مورد نقد و بررسی قرار دهد، جملگی در یک دوره می‌زیسته‌اند و تقریباً نسل نخست نواندیشان و متفکران به شمار می‌روند. پارسی‌نژاد بر این باور است که: «معیار من برای انتخاب این چهار شخصیت تاثیرگذاری این چهار تن در حوزه نقد ادبی بوده است.» او معتقد است افراد دیگری نیز بوده‌اند اما این چهار تن (فارغ از قضاوت بر هر گونه سلیقه و عقیده و مسلکی) بر روی اذهان نسلی تاثیر گذاشته‌اند و تاثیرگذاری بیشتر را باید در آنها سراغ گرفت.

پارسی‌نژاد در این کتاب، زندگی فرهنگی و ادبی و سیاسی احسان طبری را در ۹ فصل و دو پیوست و یک حاصل گفتار به رشته تحریر درآورده است که ماحصل کتاب در ۳۴۲ صفحه به اتمام رسیده است.

این محقق در مقدمه این کتاب آورده است: «افکار و نظریات احسان طبری در حوزه علوم سیاسی و فلسفی و اجتماعی بر ذهن نسلی از روشن‌اندیشان معاصر ایران تاثیر بسیار داشته است. از او که از منظر ایدئولوژی مارکسیستی به ادبیات و هنر می‌نگریسته کتاب‌ها و مقاله‌های پراکنده فراوان به جا مانده است. تا آنجا که توانسته‌ایم این آثار را فراهم آورده‌ایم و مورد تحلیل انتقادی قرار داده‌ایم.»

با این وصف پارسی‌نژاد در این کتاب وارد مباحثی مانند نقد شعر، نقد هنر، نقد حافظ‌شناسی، نقد مولوی و نقد داستان و سایر مسائل دیگری که در حوزه تخصصی طبری نبوده است، می‌شود. برای همه ما و هم‌نسل‌های آقای طبری روشن است که تئوریسین حزب توده صرفاً از دیدگاه مسلکی و عقیدتی به این قضایا می‌نگریست و موقعیت او در «ماهنامه مردم» ارگان تئوریک حزب توده سبب می‌شد در این زمینه‌ها به اظهارنظر بپردازد و تلاش او در این حوزه‌ها بر این بود تا بر اساس ایدئولوژی خود تمامی شاخه‌های هنر و ادبیات را از این منظر تحلیل کند و به نظر نسل جوان برساند. به عنوان مثال:

طبری از نظرگاه خاص خود «نقش اجتماعی هنر» را در سه اصل: ۱- رابطه هنر با خلق ۲- جانبداری طبقاتی هنر ۳- مساله هنر برای هنر طبقه‌بندی می‌کند.

او «خلاقیت هنر» را در پیوندهای متقابل هنر و مردم می‌بیند. به گمان طبری «هنر واقعی» باید به شکل مستقیم یا غیرمستقیم آرمان‌های استتیک مردم را منعکس کند. بهترین هنرمندان موضوع، اندیشه و شکل آثار خود را از منبع فیاض آفرینش هنری مردم می‌گیرند. از این رو اسلوب رئالیستی خلقی را به یکی از شاخص‌های هنر بدل می‌کند. یعنی هنر می‌کوشد خرد خلقی و کار و پیکارش را در بافت هنری وارد سازد. هنر واقعی باید بتواند در مردم رخنه کند. از طرف آنها مفهوم شود. هنر باید به مردم متعلق باشد و مورد بحث و احترام آنها قرار گیرد.

خلاصه نظریات طبری در حمایت از خلقی بودن هنر چیزی نیست جز تایید هنر مردم‌باور (populist art) که نازل‌ترین نوع هنر بازاری و عوامانه است. طبری در جانبداری از هنر خلقی تا آنجا پیش می‌رود که «جانبداری در هنر» را «کامل‌ترین تجلی سمت‌گیری فکری و مسلکی هنر و دفاع طبقه معین اجتماعی در اثر هنری» می‌داند و باور ندارد که «ایدئولوژی در هنر» با «آزادی آفرینش هنری» سازگار نباشد. او بر آن است که آزادی آفرینش هنری در جوامع سرمایه‌داری به اشکال مختلف به تبعیت اکثریت هنرمندان از منافع طبقه و نظام سرمایه‌داری منجر می‌شود. آزادی آفرینش با قبول تعهد و مسوولیت اجتماعی کوچک‌ترین تضادی ندارد.

بی‌اعتباری این حرف‌ها چنان آشکار است که نیازی به بحث و استدلال ندارد. آنچه از احکام خطابی طبری می‌توان دریافت این است که هنر آن است که در خدمت فلسفه مارکسیسم قرار گیرد و هر چه خارج از آن است هنر نیست. در حالی که هنر اصیل هیچ‌گونه تقید و تعهدی را برنمی‌تابد. غرض هنر در خود آن است. هنر باید اصالت و ارزش خود را در فضایی آزاد در هر جامعه‌ای نشان دهد. چه بسیار هنرمندانی با وابستگی به طبقات سرمایه‌دار توانسته‌اند گویاترین و هنرمندانه‌ترین روایت‌ها را از دردها و محرومیت‌های بشری به دست دهند و چه بسیار بی‌هنرانی که با نمایش فقر تنها ابتذال و بی‌هنری عوامانه خود را نشان داده‌اند.

ای کاش دکتر پارسی‌نژاد در برخورد تحلیلی خود به این نکته مهم اشاره می‌کرد که سوسیالیسم سربازخانه‌ای به عمد تعریف هنر را به دو شقه تقسیم کرد، یعنی هنر برای هنر و هنر برای تعهد یا هنر متعهد، تا با این تقسیم‌بندی غلط و بی‌ریشه بتواند نظرگاه‌های حزبی و سیاسی را بر جهان شفاف هنر مستولی کرده و همان نتیجه‌ای را به دست دهد که خود پیشاپیش می‌خواسته است. متاسفانه درج درک این مُهمات اثرگذار از سوی جامعه دیروز (یعنی جامعه ایران دهه‌های ۳۰ و ۴۰ خورشیدی، خاصه در حوزه روشنفکری و دانشگاهی و سطوح نخبگان فکری) آنقدر پیشرفته نبود که متوجه این فریب سیاسی (در کالبد هنری - فرهنگی) شود. یک نفر از این نظریه‌پردازان منتفع از «خانه دایی یوسف = شوروی سابق» پا به عرصه پرسش نگذاشت و نپرسید: «چه کسی گفته است هنر برای هنر - صرفاً و قاطع - یا هنر تنها برای تعهد - صرفاً و قاطع و مطلق - ؟» این گول گزنده قریب به پنج تا هفت دهه، کل جامعه فکور ما را در حوزه هنر به بیراهه برد و حتی استعدادهای خارق‌العاده‌ای مثل اسماعیل شاهرودی و سپس سیاوش کسرایی و بسیاری از اهل هنر و قلم و نوشتن- در رشته‌های گوناگون - را به قول خود طبری به «کژراهه» برد.

این دو نگاه از نخست نوعی فتنه ظریف در فهمیدن هنر بود که کسی متوجه آن نشد: هنر برای هنر یعنی بیرق سرمایه‌داری و هنر سازمانی یعنی درفش سوسیالیسم. من یقین دارم انسان هوشمندی مانند طبری می‌فهمید که این دوگانگی دروغ است، برای رضایت خاطر برادران بزرگ‌تر، هرگز این دروغ را افشا نکرد. پرسش اساسی و حتی تئوریک (از منظر شرق و غرب) این است که هنر اگر هنر باشد – به صورت مطلق - به چیزی جز ماهیت خود نیاز ندارد و اگر هنر صرفاً و به صورت گماشته، باشد که دیگر هنر نیست، ابزار است. این مضمون‌بندی‌های دروغین را امروزه کسی باور نمی‌کند. هنر هم برای هنر (یعنی هنر ناب) و هم هنر سازمانی (یعنی خدمت‌رسان فهم جمعی)، در کنار هم و با هم و در هم‌تنیده به دنیا می‌آید. مرزبندی‌های عقیدتی از نوع نظرگاه طبری را نمی‌پذیرد.

کتاب پارسی‌نژاد از نبودن چنین تحلیلی رنج می‌برد. با این حال پارسی‌نژاد نیز خود بر این درک درست پای می‌فشارد که: بر همگان روشن است که هنر نماینده ذوق و آرزو و نیازهای بشری است. موضوع آن نمی‌تواند در قالب آرمان‌ها و اغراض حزبی و ایدئولوژیک حبس شود. لازم است که موضوع آن کلی باشد و از نیت خاص فردی و جمعی یا مسائل و موضوعات حزبی مربوط به موارد و مواقع معین دور بماند تا ارزش و اعتبار آن از حد زمان و مکان درگذرد و ماندگار شود.

با این وصف پذیرش و پیروی طبری از ایدئولوژی مارکسیسم - لنینیستی، که با ارتجاع سیاسی و ادبی ستیز داشت و مدافع نظام اقتصادی و اجتماعی نوین بود، موجب شد نظریات نوجویانه‌اش بر ذهن جوانان ایرانی معاصر او اثر کند، تا آنجا که نوشته و گفته‌های او را به عنوان راهنمایی تلقی کنند و حتی از برساخته‌های او در واژگان و ترکیبات و تعبیرات او در نویسندگی و از سبک و لحن او در ترجمه شعر و شاعری تقلید کنند و او را سخنگوی روشنفکران زمانه بدانند. او جوی را بر جامعه روشنفکری زمان خود حاکم کرده بود که معنی و تعریف واقعی روشنفکر در جامعه دچار مشکل شود. به عنوان مثال در آن زمان هر کس در هر دهکوره‌ای شعری یا داستانی در مخالفت با رژیم می‌گفت و می‌نوشت از منظر ایدئولوژی آنها روشنفکر به حساب می‌آمد ولی استادان دانشگاه و تحصیلکردگان دیگر کشور از جامعه روشنفکری طرد می‌شدند.

به هر حال طبری با تسلط بر زبان‌های فارسی، عربی، فرانسوی و انگلیسی و آشنایی با روسی و آلمانی توانست بسیاری از مآخذ و منابع معتبر را در ادبیات و هنر و فلسفه و علوم سیاسی و اجتماعی در زبان اصلی بخواند و با استناد به آنها جوانان کنجکاو و هوشمند ایرانی را با آن مراجع آشنا کند. خود لفظ «روشنفکر» را طبری نخستین بار در برابر «منورالفکر»، که از عثمانی آمده بود، گذاشت. روشنفکر، که ترجمه انتلکتوئل (intellectual) فرانسوی است، در اصل برگرفته از واژه روسی اینتلیجنسیا (intelligentsia) به مفهوم «جامعه روشنفکران» است که در قرن نوزدهم پدید آمد. جامعه روشنفکران، که از سرزمین روسیه برآمد، با رسالت تاریخی و ادبی و انقلابی خود بیشترین سهم را در تحولات اجتماع جهان داشته است. به گفته آیزایا برلین: «مفهوم «اینتلجنسیا»ی روسی را نباید با «انتلکتوئل» فرانسوی اشتباه کرد. جماعت «اینتلجنسیا» خود را اعضای جامعه‌ای می‌دانستند که بیش از تعلق صرف به افکار و عقاید آن خود را وقف فرقه‌ای غیردینی کرده بودند که هدفش تبلیغ روحانیتی صلح‌جویانه در زندگی بود.»

احسان طبری و نقد ادبی
ایرج پارسی‌نژاد
انتشارات: سخن
چاپ اول: ۱۳۸۹

اما شگفتا که بسیاری از افراد جامعه روشنفکران ایرانی، نه در روایت روسی تاریخی، که در روایت بلشویکی آن، در طلب فرزانگی و روشنفکری در اسارت استبداد مرام سیاسی گرفتار آمدند و به دام تعصب افتادند که خلاف عقل نقاد و آزادگی است.

«با این همه داوری منصفانه این است که احسان طبری با نقدهای ادبی تئوریک خود علاوه بر اینکه در آشنایی روشنفکران جوان ایرانی با مفهوم نقد علمی تاثیر داشته، در پرورش و رشد نویسندگان و شاعران نواندیش نیز سخت موثر بوده است.» این دیدگاه پارسی‌نژاد درباره طبری است که قضاوتی عادلانه دارد، اما انتظار می‌رفت که این محقق توانا، تمام صورت‌بندی‌ها و زیرمجموعه‌ها و تفاسیر خود از این «تاثیرگذاری موثر در پرورش نواندیشان» را باز می‌شکافت.

امثال احسان طبری - که اندک بودند - دو نوع تاثیرگذاری ویژه داشتند: تاثیر ایدئولوژیک در منش و تاثیر آکادمیک در روش. منش البته به معنای منشِ فکری - سیاسی است، و روش به مفهوم آموزش علمی و باب آشنایی با مهندسی اندیشه هنری - فرهنگی است. طبری در تاثیر ایدئولوژیک – آن هم در منشِ حزبی - نه اینکه راهگشا نبود، بلکه باعث انسداد اندیشه در یک چارچوب خشک و خشن سربازخانه‌ای بود که اگر بخواهیم آن را در دور تحلیل بگردانیم، از بسیاری امور غبارروبی خواهد شد، و جای آن اینجا نیست.

کوچک‌ترین تاثیر مخرب این منش عاریه‌ای، مرگ استقلال اندیشه فردی بود، که همین حذف استقلال اندیشه فردی خود برای نابودی خلاقیت ناب چندین نسل کافی است، اما در مورد روش و مهندسی آداب هنر و فرهنگ، بی‌دریغ باید گفت امثال طبری تاثیرات دانشی خاص خود را داشتند. ترجمه‌ها، نقد و آشنایی با اسلوب کلام مدرن، تاثیرات مثبت طبری بوده است.

او نخستین کسی است که جامعه ادبی و هنری ما را در دهه ۳۰ با «نقد مدرن» آشنا کرده و خود یکی از بنیانگذاران نقد مدرن است. طبری همواره آماده نشان دادن راه روشن بود، اما دیوارهای ایدئولوژی خاص حزبی، او را از این خدمت فراگیر بازمی‌داشت. دکتر ایرج پارسی‌نژاد نیز بر این حقیقت صحه می‌گذارد، که البته گذرا و کمرنگ به آن می‌پردازد. نمونه‌ای از نگاه پارسی‌نژاد در این باب کافی است که دریابیم در جان نهان طبری چه می‌گذشته است: «سردبیری نامه ماهانه مردم این فرصت را به طبری داد که به رغم تحمیل معیارهای «رئالیسم سوسیالیستی» و نظریات ژدانف، تئوریسین حزب کمونیست شوروی، به نشر آثاری از شاعران و نویسندگان جوان ایرانی بپردازد که چندان با معیارهای فرمایشی هماهنگی نداشت و بیشتر اصالت مضمون و صورت و نوآوری اثر مورد نظر بود. از جمله این آثار از نیما یوشیج شعرهای مادری و پسری، امید پلید، وای بر من، پادشاه فتح، داستانی نه تازه، شب قورق، جغدی پیر و از نادر نادرپور: دیوانه، رقص اموات، شب در کشتزاران، و از نویسندگانی چون بزرگ علوی، صادق چوبک، ابراهیم گلستان، جلال آل‌احمد، پرویز داریوش، عبدالحسین نوشین و دیگران داستان‌های کوتاه و نمایشنامه از خود ایشان یا ترجمه از دیگران، آورد و بسیاری از نویسندگان و شاعران نوآور جهان را به ایرانیان شناساند.»

او در زمانی که جوانی ۳۰ ساله بود، در کنار رجال محافظه‌کار ادب ایران، خطابه‌ای در کنگره نویسندگان (تیرماه ۱۳۲۵)، درباره انتقاد و ماهیت هنر و زیبایی هنری ایراد کرد و با روشن‌بینی به بیان ماهیت ذاتی هنر و بیان هنرمندانه و تفاوت آن با بیان علمی و فلسفی و ارزش صورت و شکل در انواع هنرها پرداخت و با اعتدال و واقع‌بینی نقادانه‌ای ضرورت و اصالت نوخواهی و نوجویی را در انواع هنرها توضیح داد. او در گفتار خود خطابه علی‌اصغر حکمت را در رابطه شاعر با عالم غیب و الهامات غیبی و تعریفاتی از این دست مورد انتقاد قرار داد و درباره عوامل اجتماعی و اقتصادی و تاثیرات آن بر شعر و شاعر و سبک‌ها و تحولات شعری توضیحاتی داد که تازگی داشت و سخت مورد توجه حاضران قرار گرفت.

هرچند دو سال بعد از این خطابه با نوشتن مقاله «انقلاب و انحطاط هنری»، در تایید نظریات ژدانف درباره هنر، نشان داد که به اسارت احکام ایدئولوژیک حزب درآمده و آزاداندیشی و روشن‌بینی خود را از دست داده است، با این همه در نوشته‌های سال‌های بعد، در بررسی هنر مدرن، به اصالت جریان تاریخی مدرنیسم و آثار اصیل و ماندگار از هنر مدرن اعتراف کرده است.

و اما در بررسی مقاله‌های طبری در نقد ادبیات و هنر به این نتیجه می‌رسیم که هر زمانی که او از نظارت تحکم و تجویزهای حزبی در امان بوده، توانسته نظریات خود را آزادانه بیان کند و از هنر و اندیشه نو دفاع کند، اما هر جا که ناگزیر می‌شود، از مضمون بخشنامه‌های ژدانف، دبیر کمیته مرکزی حزب کمونیست شوروی، پیروی کند بر آثار مدرن هنری، به عنوان «مظاهر منحط جامعه سرمایه‌داری»، می‌تازد. با این همه در حمایت از نوآوری در ادبیات و هنر، که گاه در تضاد با قالب‌های فکری و قیدهای ایدئولوژیک حزبی است، دست به کارهای جسورانه می‌زند. از جمله جسارت‌های او حمایتش از نیما یوشیج و شعر اوست. هر چند این حمایت برکنار از نیت جذب نیما و جوانان طرفدار او به حزب نبود، با این همه اعتقاد طبری به اصالت کار نیما قابل انکار نیست.

طبری در یادداشت خود بر شعر «امید پلید» نیما می‌نویسد: «کسانی که با شاعران و نویسندگان جدید و اشعار و آثار آنها آشنایی دارند، بدون شک نیما یوشیج را می‌شناسند. اشعار ایشان تقریباً از ۲۵ سال پیش به این طرف در مجامع ادبی و مجموعه‌های آثار خوانده و نوشته می‌شود.»

از اوایل کار شاعری خود نیما مایل بود رسوم و قیود کهنسال شعر فارسی را در هم شکند و به جای تکرار تشبیهات و توضیحات قدما که فقط برای ذکر احوال محیط خاص آنها رسایی داشت محیط تازه‌تر و فراخ‌تر برای بیان احساسات و افکار خود ایجاد کند.

در جایی دیگر طبری به توضیح شعر «امید پلید» می‌پردازد که شعری سمبلیک است: «صبح» کنایه از طلیعه یک اجتماع جدید و یک نظام حیاتی نوین است. «شب» ارتجاع، عقب‌ماندگی، جهل و فساد اجتماع آن زمان است. «شب» به صورت دیوی است که در مرداب‌های گندیده پنهان شده و از طلوع صبح هراسناک است. خود را به طناب‌های شب می‌آویزد و روشنی صبح را می‌مکد تا مبادا صبح طالع شود، ولی این امید پلید و بی‌ثمر است و صبح خواهد درخشید. اما نیما کنایه طبری را از «نامانوس و غریب» بودن شعرش و توجیه طبری از خامی و غرابت آن، به علت نو آغاز بودن این نوع از شعر، برنمی‌تابد. برمی‌آشوبد و در نامه‌ای به طبری چنین پاسخ می‌دهد: «من دیگر به این کار می‌خورم که میوه بدهم، اگر بتوانم، نه اینکه قامت سخت و سقط خود را راست بدارم، به طوری که هر کس بپسندد.» خلاصه حرف نیما در پاسخ طبری این است که اگر دیگران غرابت ابهامی در ذهن و زبان او می‌یابند، حاصل انس و عادت‌شان به شعر قدیم است. به طعنه به طبری می‌گوید: «در قبرستانی که همه چیز بوی استخوان و کفن گرفته است... اگر از زنده‌ای حرفی به میان می‌آورند و شگفتی‌های هنر او را به دیده تحسین نگاه می‌کنند با چشم دیگران در آن دیده‌اند.»

طبری بر این باور بود که در هنر، مانند بسیار چیزها، محتوا و مضمون است که ماهیت می‌سازد. مولوی بزرگ ما می‌گفت: «جامه شَعر است شِعر و تا درون جامه کیست/ یا که حوری جامه زیب یا که دیوی جامه‌کَن.»

پایان چنین پارادوکسی است که طبری اعتراف می‌کند: «من اینک از آن فصل طی شده و درنوردیده زمانم. فصلی که گل‌هایش به خار و خاشاک و امید شکفتنش به یأس پژمردن و پشیمانی انجامید...»

پیرم و الحق که گاه مردن است/ زین بلا جان را به بیرون بردن است / سودی از عمر تباهم هیچ نیست/ غیر راه مرگ راهم هیچ نیست / نه سلامت نه سعادت نه امید/ نه فروغی در سیاهی‌ها پدید /ای خداوند بزرگ رازدان/ ای به سوی بندگانت مهربان / گر چنین باشد نصیب این حقیر / رحم کن مرگم بده جانم بگیر

و این چند سطر از «تفکرات تنهایی» که چیزی نیست جز آیینه‌ای در نشان دادن واقعیت زندگی و سرنوشت طبری در آخرین روزهای حیات: «ای خداوند! به درگاه تو شکوه می‌کنم. تو خود آگاهی که در همه عمر در پی مقام و ثروت نبودم و کارهای دنیا را با اهلش رها کردم و خود به خواندن و نوشتن و آموختن مشغول شدم. به همین جهت پشیزی از منقول و غیرمنقول ندارم. امید است که مشیت تو از عذاب زندگی رهایم سازد و در جهان عدل رحمتت جایم دهد و مهر تو مظلومیت و حقارت مرا چاره کند. راز دل مرا بشنو و مراد دل مرا برآر.»

به راستی که به گفته شاعر دوستدارش هوشنگ ابتهاج: کاشکی خود مرده بودی پیش از این/ تا نمی‌مردی چنین ای نازنین

حقیقت این است که طبری، به مفهوم حرفه‌ای کلمه، شاعر نبود. خود نیز ادعایی در این هنر نداشت. نثر شاعرانه طبری که به ادعای او از نظر مضمون در تاثیر فرخی‌سیستانی‌ومنوچهری‌دامغانی‌وبه لحاظ شکل متاثر از والت ویتمن، فریدریش هولدرلین، پابلو نرودا، فدریکو گارسیا لورکا، سن ژان پرس، تی‌اس‌الیوت و دیگران است ارزش و اعتبار شعری ندارد و تنها آرمانگرایی است که برای انعکاس اندیشه‌های خاص خود می‌کوشد از ظرفی به نام «شعر» مدد بجوید، که ای کاش این تفنن را هرگز چاپ نمی‌کرد. او شاعر متفلسفی نبود، بلکه فیلسوفی آشنا به فن شعر بود، که تحت تاثیر مرام حزب خود، کلمه را در اختیار تحول و شعر را ابزار انقلاب می‌پنداشت.

پیمان چهرازی

مروری بر مجموعه داستان «قطار در حال حرکت است»

زمان در تبعید

داستان‌های مجموعه «قطار در حال حرکت است» نوشته میترا داور در نگاه اول به شدت زنانه‌اند. از سطرهای اول اولین داستان این مجموعه «حق مساوی» - که نامش به شکل هوشمندانه‌ای کنایی است - این توصیف در مورد یک زن باردار که «بچه قُلنبه و سفت شده بود، انگار او هم صدا را شنیده بود» (ص ۷) آنقدر زنانه است که به نظر می‌رسد تنها یک زن، یک موجود مونث انسانی می‌تواند درک تا حدودی صحیح از این وضعیت داشته باشد؛ دغدغه‌های ذهنی و ترس‌های وجودی یک زن باردار که با شرمگینی زن ایرانی گره می‌خورد. در ادامه همین داستان می‌خوانیم: «آرام نشست پشت میزش. از همان جا که نشسته بود به سالن بالا نگاه کرد. مرد همین طور داشت می‌پاییدش.» (ص ۸)، و «وقتی صدایش می‌لرزید، مردها می‌خندیدند. به خصوص آنهایی که سن‌شان بیشتر بود و به قول خودشان شکم دنیا را پاره کرده بودند.» (ص ۸)، البته در این داستان گاهی جای زن‌ها یا مردها از هم قابل تفکیک نیست، چون از همه آنها تحت نام «زن» یا «مرد» نام برده می‌شود. این نکته البته می‌تواند در داستان به شکلی عامدانه به کار گرفته شود اما به صورتی که شخصیت‌های اصلی و فرعی از هم قابل تشخیص باشند. به نظر می‌رسد همین رفتار در مورد صداهای تفکیک نشده غالباً مردها در این داستان موفق است. لحظات آخر داستان «حق مساوی» تکان‌دهنده‌اند: «سرش چند لحظه گیج رفت... چند لحظه به انبوه مردها نگاه کرد. ... باید خودم رو برسونم به صندلی‌ام. سعی کنم نشینم روش، وگرنه خیس میشه.» (ص ۱۱)

داستان «نظرخواهی در کوچه‌ای قدیمی» نثر روانی دارد. در این داستان شخصیت «مراد» جای شخصیت «مریم» در داستان اول را می‌گیرد. در هر دو داستان جمله‌ای تکرار می‌شود؛ در داستان اول: «همان زن گفت: «بچه‌ها حالا صبرکنید! مریم! حقوقت رو چه کار می‌کنی؟»» (ص ۱۰) و در داستان دوم: «ناصر گفت: «خیلی خوب بچه‌ها! بذار ببینیم اون پولاش رو چه کار می‌کنه! مراد تو پولات رو چه کار می‌کنی؟»» (ص ۱۴) و نکته دیگر اینکه در داستان «نظرخواهی ...» تنها نام داستان است که به مخاطب موقعیت مکانی روایت را معرفی می‌کند که این رفتار با روایت، خلاقانه است؛ اینکه ماجرا در کوچه‌ای قدیمی می‌گذرد. در انتهای این داستان می‌خوانیم: «صدای دسته جمعی مردان در کوچه باریکی که به میدانگاهی قدیمی ختم می‌شد پیچیده بود. جلوتر چند زن و بچه جلوی در بودند، زن‌ها دست بچه‌ها را گرفتند و فوری رفتند تو.» (ص ۱۵) در واقع در این دو داستان نویسنده به وضعیت «اقلیت‌ها» می‌پردازد.

فضای داستان سوم ظاهراً با فضای دو داستان اول فاصله دارد و به نظر می‌رسد داستان «زمان در تبعید» در دنیای خاطره و وهم و کابوس می‌گذرد که از این نظر نویسنده در القای حس مورد نظر خود تا حدودی موفق است، اما این داستان در نهایت با به کارگیری نثری خاص نقبی جدی به موقعیت زن ایرانی نیز می‌زند: «نشسته بودم کنار همان دیوار. هیچ کس اطرافم نبود و من هنوز باید می‌نشستم مثل همان پیرزنی که شاید مادربزرگم بود یا کسی دیگر. بیست سال گوشه‌ای افتاد و منتظر تا عزرائیل سرک بکشد.» (ص ۲۰)

داستان «قطار در حال حرکت است» تجربه‌ای در به کار گرفتن نثری خاص و ایجاد فضایی فراواقعی است . آنچه در نثر این داستان و معرفی موقعیت زمانی روایت غیرعادی می‌نماید به شکلی عامدانه به کار گرفته شده است. این داستان تجربه قابل تاملی است.

در داستان «خط نازک ادرار» نظیر داستان «حق مساوی» نویسنده زنانه، ملموس، زنده و موفق عمل می‌کند: «خانم کریمی و چندتای دیگر از زن‌ها، خیره به برگه آزمایش، به تعداد پایین هورمون‌های زنانه نگاه می‌کردند.» (ص ۲۸) و «مدام کلمه پروژسترون و تستسترون بینشان می‌گشت.» (ص ۳۱) خط اصلی روایی داستان رفتار جسمانی (فیزیولوژیکی) خانم کریمی را دنبال می‌کند. درگیر شدن با بحران‌های میانسالی و پیری موضوع اصلی این داستان است که گاه به خوبی - در شکلی انتزاعی - حس ناکامی آدمی را در ذهن زنده می‌کند: «به نظرش توی مردمک چشم‌شان چیزی گم شده بود، چیزی که چشم‌هایشان را از حدقه درمی‌آورد.» «ایستاده هم می‌شود خوابید» قصه فرسودگی است و زن‌های اسیرِ آرزوهای محال و درگیرِ نذر و نیاز و انتظار. فضای مکانی داستان شبیه شخصیت‌های اصلی آن گرد و غبار گرفته و کهنه انتخاب شده است. زنِ بی‌نام داستان با بیان کابوس‌هایش گوشه‌ای از دردها و هراس‌هایش را برملا می‌کند.

قطار در حال حرکت است
مجموعه داستان
میترا داور
نشر: هیلا
چاپ اول: ۱۳۸۸

داستان «حرکت کند جارو» داستانی خواندنی است. به نظر می‌رسد نویسنده نوعی نوشتار سینمایی را تجربه کرده است که از خلال آن داستانی گیرا و موفق ساخته شده است. در این داستان هم رد پایی از هراس‌ها و اضطراب‌های زنانه دیده می‌شود. راوی داستان «بچه‌ای که شکل نمی‌گرفت» یک زن است. این داستان به خوبی گذران وضعیت و دوران بارداری یک زن را تشریح می‌کند. پایان داستان بسیار تاثیرگذار است: «تمام بدنم خیس عرق می‌شود. نفسم به شماره می‌افتد. به بچه‌ام فکر می‌کنم، بچه‌ای که روزها به بوی تنش فکر کرده‌ام!»

در داستان «من همیشه کمی دیر می‌فهمم» وضعیت ملالت‌بار یک خانواده نوکیسه به تصویر کشیده می‌شود که درگیر پول و روزمرگی‌اند. در این داستان «گاو» به عنوان یک موجود زنده، استعاره‌ای از «اقلیت» بی‌صدا می‌شود: گاو بزرگی ایستاده بود وسط محوطه، دو طرف شقیقه‌اش دو رشته سیم وصل بود. دایی گفت: «یعنی اینا می‌فهمن؟» زن‌دایی گفت: «مگه نشنیدی میگن طرف گاوه! هیچی نمی‌فهمه.» ستمی که آدم‌ها در حق حیوانات روا می‌دارند، در حق یکدیگر نیز جایز می‌شمارند.

نویسنده در «جادوی زرد» به نقد خرافه‌گرایی و جادو جنبل در میان زنان کارمند می‌پردازد، و در عین حال رفتار سرد و آزارنده‌ای که آنها آگاهانه و ناآگاهانه در قبال هم در پیش می‌گیرند مطرح می‌شود.

«یلخی بازی کردیم، یلخی باختیم» فضای پرملال و آزارنده یک زندگی خانوادگی را به خوبی به تصویر می‌کشد. این بار سرخوردگی و اضطراب دامن زن و مرد را به یکسان دربرگرفته است.

داستان «پدرم خیلی کتکمون می‌زد، ولی ما عاشقش بودیم» - که نامی کنایی و زیبا دارد - درباره ستم‌هایی است که در فضایی مردسالار بر کودکی آدم‌ها می‌رود و تاثیر خود را بر ادامه زندگی‌شان به جا می‌گذارد. باید گفت فضاهای خانوادگی در داستان‌های «داور» شلوغ و سرزنده‌اند ولی جای خالی و فقدانی را به شکلی هوشمندانه در خود به نمایش می‌گذارند. موضوع اصلی این داستان کتک خوردن از پدر در کودکی است. چیزی که به نظر می‌رسد درطول تاریخ، برای برخی ایرانی‌ها به امری عادی بدل شده است ولی در لحظه‌های تلخ یادآوری، زخم‌هایش سر باز می‌کند.

در آخرین داستان این مجموعه «خانه کوچک حشره»، حشره به شکلی استعاری کنایه از عصبیت‌ها و بی‌قراری‌های درونی و روانی زنی است که به دنبال راه چاره‌ای برای رسیدن به آرامش دست و پا می‌زند و جست و جو می‌کند. بی‌قراری‌هایی که شاید یادآور کودک درون اوست که با روزمرگی کار اداری و با سروصدا و نور کنار نمی‌آید و نسبت به آنها از خود اضطراب نشان می‌دهد و از سایه و صدای ساربان هم می‌ترسد. تمام راه‌هایی که راوی برای آرام کردن حشره درون سر خود به آنها فکر می‌کند یا به سراغ‌شان می‌رود در حقیقت امکان‌هایی برای یافتن آرامش درونی هستند. راوی به سوی درک «پیچ و خم‌های روح» حشره میل می‌کند. در جایی از داستان درباره آبدارچی شرکت می‌خوانیم: «لیدا می‌گوید: «من خودم دیدم. پاهای کلاغ رو بسته بود به هم، بعد آجر رو گذاشت تو نایلون، بست به پاهای کلاغ. کلاغ نمی‌تونست بپره، بال بال می‌زد. اینقدر بال بال زد که مرد.» و در ادامه در آخر داستان نویسنده از این تصویر استفاده تکان‌دهنده‌ای می‌کند: «چشم‌هایم را باز می‌کنم. جمعیت به چشم‌هایم خیره شده‌اند» ... «بچه کلاغی توی آسمان با پاهای بسته بال بال می‌زند...»