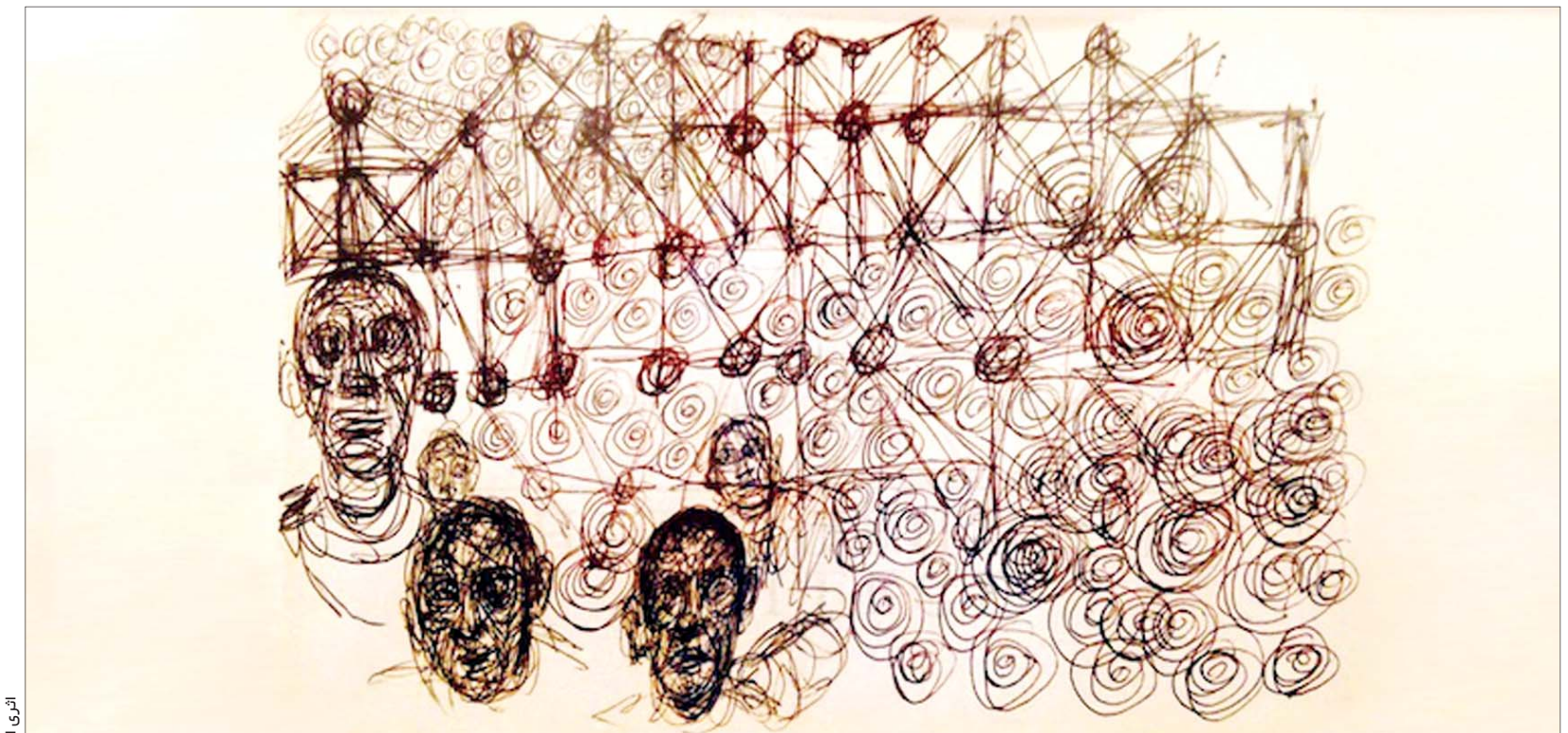
روزنامه شرق



اثری از جاکومتی

چند روایت درباره علیمراد فدایی‌نیا، به مناسبت انتشار کتاب تازه‌اش: «نامه‌ی شاهپور و آهوانش»

وضعیت برج بابلی در «هجدهم اردیبهشت بیست‌وپنج»

اعتراف به افتادن

پویا رفویی

از زمان انتشار «هجدهم اردیبهشت بیست‌وپنج» حدودا چهل‌وپنج‌سال می‌گذرد. ظرف این مدت علیمراد فدایی‌نیا بی‌آن‌که در مرکز توجه قرار گیرد، پیوسته به نوشتن ادامه داده است. فارغ از ارزش‌گذاری و گرایشی در عرصه ادبیات که به داوری و تعیین جایگاه آثار و مؤلفان متمایل است، سبک نوشتار فدایی‌نیا و جهانی که خلق می‌کند در حکم مدرکی است که تصور برساخته ما از تاریخ ادبیات نیم قرن اخیر ایران را تا حدی متزلزل می‌کند. «حکایت هجدهم اردیبهشت بیست‌وپنج» در آخرین سال از دهه بحث‌برانگیز چهل شمسی انتشار یافته است. کتاب، ناشری ندارد و مؤلف خود به نشر آن اقدام کرده است. در سرتاسر کتاب کم‌وبیش مثل آثار بعدی فدایی‌نیا، اتفاق چندانی نمی‌افتد. راوی اول‌شخص در شهر پرسه می‌زند و با مونولوگ‌های درونی ازهم‌گسیخته‌ای از شخص دیگری موسوم به «فا» سخن می‌گوید.

راوی هرقدر در زمینه‌چینی و شرح اتفاق داستانی خِست به خرج می‌دهد و راه را برای برانگیختن همدلی مخاطب فرضی سد می‌کند، به همین اندازه مؤلف با سبک خاص خود ماجرایی متفاوت را رقم می‌زند. درواقع ماجرای واقعی طرز تکلم راوی و سبک نوشتن مؤلف است. می‌توان ادعا کرد که برخلاف سنت داستان‌نویسی رئالیستی این دو هیچ‌گاه به خط مشی منسجم و رابطه‌ای پایدار دست نمی‌یابند. اغلب اوقات، یکی در کار دیگری اخلال می‌کند و قصه را از مسیر بازنمایانه خود منحرف می‌کند. با تأثیر از کتاب فدایی‌نیا می‌توان به طرح این پرسش پرداخت که در آستانه دهه پنجاه شمسی و کم و بیش مقارن با آغاز دهه هفتاد میلادی چه اتفاقی روی داده است که شعر و روایت مخل کار یکدیگر می‌شوند و هر کدام دیگری را ساقط می‌کند.

چنین که بر می‌آید «هجدهم اردیبهشت بیست‌وپنج» تفاوت آشکاری با دیگر ایام ندارد. به بیان دیگر، در این روز ماجرایی روی نداده است که در نظر راوی یا عده‌ای دیگر از شخصیت‌های داستان متمایز از دیگر روزها باشد. جنبه دیگری از طرز نوشتار فدایی‌نیا، به‌کار بردن لایه‌های مختلف زبان در ساحت زندگی شهری است. در آغاز کتاب می‌خوانیم که «برای روز مبادا، یک جور وصله‌های مأنوس می‌زنیم.» از همین جمله اول چند نکته دستگیرمان می‌شود. نخست آن‌که راوی به نمایندگی از جمعی خاص سخن می‌گوید.

دوم آن‌که روایت شبیه به وصله است. هر چه در خواندن کتاب بیشتر پیش برویم با ساختار وصله وصله سخن راوی بیشتر آشنا می‌شویم. راوی از یک طرف با مونولوگ‌های درونی منقطع و زبانی شاعرانه جهان ذهنی خود را تا حدی آشکار می‌کند. اما این زبان شاعرانه دو رقیب قدرتمند نیز پیدا کرده است. یکی زبان اشیاء پراکنده در سطح شهر است که مدام حواس او را پرت می‌کند و ماجرایش را ابتر می‌گذارد. و دیگری، زبان محاوره‌ای آدم‌های دیگر است که راوی را وامی‌دارد تا در برخورد با آدم‌های مختلف زبانی متناسب با روحیات آنها را برگزیند. گاه به جملاتی بر می‌خوریم که ناتمام‌اند و حتی از نظر نحوی غلط هستند.

چنانچه با سبک فدایی‌نیا آشنا نباشیم گمان می‌کنیم که این خطاها از خام‌دستی نویسنده نشأت می‌گیرد. اما خطاهای زبانی معمولا در لحظه‌هایی ظهور پیدا می‌کنند که راوی رشته کلام از دستش در می‌رود و نمی‌تواند خود را با محیط تطبیق بدهد. همان‌طور که اشاره کردیم طرز نوشتار فدایی‌نیا - فارغ از سلیقه‌ورزی- حاوی وجهی اسنادی است که می‌توان با آن رویدادی را ردیابی کرد که در تاریخ ادبیات رسمی اهمیت چندانی برای آن قائل نیستند. این رویداد را نه می‌توان شبیه‌سازی کرد و نه در مقام تحلیل امکان بازنمایی آن میسر است. این را هم اضافه کنیم که منظور از رویداد، اتفاق ناگهانی نیست.

در «هجدهم اردیبهشت بیست‌وپنج»، برآیند نیروهای نثر و شعر تقریبا صفر است. راوی هر چه می‌کوشد به زندگی شهری خود لون و لحن شاعرانه‌ای بدهد، چنان‌که اشاره کردیم زبان‌های رقیب مانع از تحقق تصمیمش می‌شوند. جهان ذهنی راوی به تقسیم‌بندی سطح و عمق گرایش دارد. او کارمندی است که در محل کار خود حاضر نمی‌شود و در بدو امر حس می‌کنیم که می‌خواهد در اعماق زندگی کاوش کند. اما ذهنیت عمودی او در میدان نیروهای زندگی شهری به ذهنیتی افقی تغییر مسیر می‌دهد. حتی بدن نیز دو تکه شده است. راوی ادعا می‌کند که «بدن چیش» نمی‌خواهدش. نه نثر توان اداره امور روزمره زندگی را دارد و نه شعر از پس ایجاد عمق بر می‌آید. استعاره و ایهام، مهم‌ترین قطب‌های زبان شاعرانه را زندگی روزمره از آن خود کرده است. حال با زبان تازه‌ای روبه‌رو هستیم که سخت لکنت‌زده است: «در افتادنم به افتادن اعتراف می‌کنم.» یا «می‌دانی که این نباید.»

راوی را شبحی تسخیر کرده است که مهم‌ترین نشانه‌اش زبان‌پریشی است. اغلب شگردها و تمهیداتی را که در دهه هفتاد شمسی در شعر موسوم به شعر زبان ایران می‌بینیم، به‌تقریب در کتاب فدایی‌نیا نیز به چشم می‌خورد. علاوه بر این اقبال نویسندگان ایرانی به داستان شهری نیز در کار فدایی‌نیا چشمگیر است. اتفاقا طرز نوشتن نویسنده، گواهی است بر آن‌که نه نثر محمل خوبی برای بیان زندگی روزمره است و نه شعر توان ایجاد زبان خلاقه را دارد. شعر به عمق‌گرایی مبتلا است و به ناچار خود را به متون کهن «وصله» می‌کند. از برگ درخت بلوط گرفته تا ظاهر آشفته راننده تاکسی و معماری شهری جملگی مخل کار راوی- شاعراند.

در آغاز دهه پنجاه شمسی در نتیجه پیامد چند تغییر مهم شرایط تازه‌ای شکل می‌گیرد که به افسانه دهه چهل خاتمه می‌دهد و تدریجا ادبیات - اعم از شعر و نثر- توانش را از دست می‌دهد. از ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۱ رشد اقتصادی دورقمی ایران برخی شهرها را به کلان‌شهر مبدل می‌کند. دامنه تغییرات و تبعات آن از حوصله این مطلب خارج است. اما از منظر تاریخی‌گرایی جدید در زمینه پرسش و فرضی که مطرح کردیم، تغییر «استعاره شهر» بیش از دیگر تحولات اهمیت پیدا می‌کند. در فاصله ۱۳۴۱ تا ۱۳۴۶، نخستین نقشه جامع تهران تدوین می‌شود. این رویکرد تدریجا به دیگر شهرهای بزرگ ایران نیز سرایت می‌کند. دربار و دولت دست در دست هم درصدد آن‌اند تا تهران اروپایی عصر پهلوی اول را به تهران آمریکایی تغییر شکل بدهند. در رویای سیاست‌گذاران آن زمان، تهرانِ پهلوی اول که قرار بود شهری شبیه به پاریس باشد، به استعاره‌ای از لس‌آنجلس قلب ماهیت می‌یابد. از «ویکتور گرون» رسما دعوت به عمل می‌آید تا با تدوین نقشه‌های جامع شهری، محل سکونت و اشتغال «منطقه‌بندی» شود.

به عبارت دیگر، شهر چهارضلعی، مدور تصور می‌شود. دیگر شمال و جنوبی در کار نیست. ما با دایره‌ها و حومه‌های دایره‌ها سروکار داریم. در کنار این تغییرات، شهر افزایش ارتفاع نیز پیدا می‌کند. برآیند این تحولات در عرصه ادبیات موقعیتی را ایجاد می‌کند که می‌توانیم از آن به «برج بابلی»شدنِ زبان مراد کنیم. درست مثل روایت عهد عتیق از برج بابل، هر قدر دامنه این سیاست‌ها شدت می‌گیرد، شعر و نثر نیز از هیات دهه چهلی خود خارج می‌شوند و یکی به امر مهمل (nonsense) می‌گراید و دیگری به حس مشترک/ عقل سلیم (commonsense). گفتن ندارد که از منظر خلاقیت زبانی، معنا (sense) در هر دو صورت‌بندی به محاق می‌رود.

این‌طور که پیدا است در «هجدهم اردیبهشت بیست‌وپنج» اتفاقاتی در شرف وقوع بود که در آن زمان به آن التفاتی نمی‌شود، اما از دهه هفتاد شمسی به بعد به وضعیت مسلط ادبیات ما تبدیل می‌شود. وضعیتی که تنها محمل لکنت و این‌همان‌گوییِ بازنمایانه است.

روایت بی‌نامان در «نامه‌ی شاهپور و آهوانش»

دارالشفای کلمات

شیما بهره‌مند

«تمام حرف بر سر حرفی است که از گفتن آن عاجزیم.»[1]

وقت دانستن و ندانستن نیست، وقتِ طفره‌رفتن است. داستان یا حکایت «نامه‌ی شاهپور و آهوانش» نوشته علیمراد فدایی‌نیا درست در چنین وقت و لحظه‌ای شکل می‌گیرد. عنوان کتاب با «نامه» آغاز می‌شود، اما از نامه چندان خبری نیست. از «شاهپور» هم چنان که مخاطب ادبیات امروز ما خو کرده، خبری در دست نیست. راوی آمده است تا از کسی در گذشته‌ای دور خبر بگیرد انگار. از نیویُرک آمده به جایی که نمی‌دانیم کجاست، که به شمالِ خودمان شباهت می‌برد. اینجا هوا بارانی است و راوی هم متعلق به جایی که بی‌بارانی است. باران هم که خودبه‌خود پوست و استخوانِ راوی را دعوت می‌کرد به آزادی. آمده بود تا از دو نفر خبررسان خبری بگیرد از کسی. وقتِ رسیدن اما هراس افتاده بود به جانش و کش می‌داد برای گرفتن پیغام از صاحب مسافرخانه. سرآخر قرار قهوه‌خانه‌ای گذاشته بودند اما آن دو نفر سر قرار نیامدند. از اینجا به بعد واگویه‌های راوی است با خودش یا مونولوگ‌هایی که راوی را به شهر، به گذشته، مخاطب و آن‌کس که بناست از او خبری برسد، پیوند می‌دهد. رفته‌رفته هراس راوی از خبری که هنوز نیامده به فضای داستان و مخاطب تسری پیدا می‌کند. «این‌همه راه آمده‌ام. اقلا آن‌ها بایستی چند دقیقه‌یی زودتر می‌آمدند؛ نه حتا پیداشان نشود. نکند آن‌ها هم هراسِ دادن خبر دارند. نکند آن‌ها هم به لطمه‌یی فکر می‌کنند که دیدار من باعث خواهد شد. کجای این قضیه اصلا باعث این دیدار بود؛ حرفِ دیدار.» تنها حرف دیدار بود که راوی را، که مدت‌هاست دست به عصا بوده، تا اینجا کشانده است. کشانده است تا خبر بگیرد از کسی، کسانی. اما فاجعه، آن‌چه هراس به جانِ او و دیگران انداخته است، مجال «گفتن» نمی‌دهد. از این‌روست که راوی به‌جای آن‌که از خبرها بگوید، بشنود تا بگوید، از «گفتن» سر باز می‌زند. ناگزیر تن می‌زد از گفتن. فدایی‌نیا با سکوت، وقفه و گسست‌های زبانی در حکایت «نامه‌ی شاهپور و آهوانش» ناتوانی از روایت را نشان می‌دهد: روایت رویداد یا فاجعه‌ای در گذشته. به همین خاطر راوی تا تلاش می‌کند به‌یاد بیاورد، چیزی این فرایند را مختل می‌کند. و آن چیز، خودِ زبان است که در سه لایه پیش می‌رود و در روایت خطی داستان اخلال می‌کند، و نه البته با احضار خاطره یا خرده‌روایت دیگر، چنان که باب‌روز ادبیاتِ به‌اصطلاح تاریخی این روزهاست. و نه با رفت‌وبرگشت به گذشته و حال، که خصیصه رمان تاریخی‌های اخیر است. فدایی‌نیا با به‌کارگیری چند خطِ زبانی این وقفه را رقم می‌زند. او زبان محاوره را پیش می‌کشد، یا زبان شاعرانه را، زبان اشیا و بی‌جانان را. پس گره‌افکنی و گره‌گشایی در داستان او معنا و محلی ندارد. فدایی‌نیا قصه‌پرداز نیست. شخصیت‌های او به‌جای آن‌که دگردیسی ناشی از اتفاق داستانی را تجربه کنند برای بدل‌شدن به راویِ داستان، مسیری معکوس طی می‌کنند. در حکایات فدایی‌نیا راوی خودْ به مؤلف تبدیل می‌شود، نَه، در این مسیر قدم برمی‌دارد اما در روایت می‌ماند. از این‌روست که حکایاتِ او مانند غالب آثار ادبی مدرن ناتمام می‌مانند. شاید به همین‌خاطر است که فدایی‌نیا در تمام مکتوباتش بر کلمه «حکایت» تأکید می‌گذارد. «نامه‌ی شاهپور و آهوانش» بی‌زمان و بی‌مکان است، اما درست در همین فاصله‌ها با واقعیت، لکنت و پرش‌های زبانی است که با تاریخ اتصال پیدا می‌کند. تنها در دو جمله از کتاب، یکی‌شان این: «خبرهایی هم شنیده بودم که با چشم‌هاشان چکار می‌کردند؛ رنگ سرب نیامده نیمه‌کاره ماند خبر. نمی‌خواستم باور کنم. بعض خبرها را، که راسته حسینی هضم کنی، نتیجه‌اش را نمی‌دانی... آدم‌هایی را دیده بودم که از حوالی این‌جور خبرها گذشته بودند و یک‌جوری بودند... یک‌کمی زیاد دست‌به‌عصا بودم این سال‌های اخیر و حق داشتم. جایی‌که از در و دیوار می‌بارد حق افتادن نداری. یا اگر هم خواستی بیفتی، باید طوری بیفتی که دیگر پا نشوی، وگرنه چه سود از افتادن.» راوی از حاشیه واقعیت روزمره راه می‌افتد تا دریچه‌ای برای گریز پیدا کند. راه گریزِ فدایی‌نیا نیز رویکردش به «زبان» است. او پیشاپیش از محتوای داستان آگاه نیست. اراده نمی‌کند تا داستانی را بازگو کند یا واقعیتی را در ادبیات بازنمایاند، بلکه منطق مواجهه با فاجعه را معکوس می‌کند و ناتوانی ادبیات را در مواجهه با امر بیان‌ناپذیر، به ساحتِ کلمات می‌کشاند تا حکایت خودْ از درون با تاریخ رودررو شود. از یاد نبریم که فدایی‌نیا شاعر نیز بوده و پیوندهایی با «شعر حجم» داشته است. از این‌رو به‌جای آن‌که در روایت خود بیانگرِ رویدادی باشد، متن را به کنش وامی‌دارد. رویایی، سرآمد شاعران حجم‌گرا نیز تعبیرِ «کودتا در شعر» را به‌کار می‌برد. اینکه گاه کلمات آن‌قدر در آدم حضور پیدا می‌کنند که من‌های دیگری می‌شوند و آدم را اداره می‌کنند. «کودتا در شعر، یعنی ساقط‌کردن تمام قدرت‌ها، به‌خاطر قدرت‌گرفتن کلمات. به‌بیان دیگر زبان با کنشی خلاقانه، معناهای پیش‌ساخته و کلیشه‌ای را پس می‌زند و بین حرکت تاریخی شعر و منطق بازنمایی گسست ایجاد می‌کند.» فدایی‌نیا نیز به‌بهای قدرت‌گرفتن کلمات، از داستان‌گفتن طفره می‌رود تا از این طریق، زبان شأنِ ارتباطی خود را از دست بدهد و به یک کنش بدل شود. راوی در جایی از رمان که به‌خاطر ندانستن زبان، از ارتباط با دیگران در می‌ماند، می‌رود به کتابفروشی تا فرهنگ لغتی بگیرد درباره اصطلاحات روزمره، که چند روز مانده در شهر غریب را تنهایی سر کند و بعد به‌تندی از کتابخانه می‌گذرد تا به‌قول خودش «مرض کتابفروشی» نگیرد: «آمدم کتابفروشی؛ که بدترین جای عالم است. همه با این کلمه‌های بی‌زبان طوری رفتار می‌کنند که انگار جدشان از قبر برخاسته آمده به دیدنشان. ناچار نباشم کتابفروشی نمی‌روم. خریدم و سریع آمدم بیرون که مرض کتابفروشی نگیرم.» جملاتِ راوی و نگاه نامتعارف او به

کتابفروشی رویکرد نویسنده به «زبان» را آشکار می‌کند. نزدِ فدایی‌نیا ادبیات، انبانی از کلمات نیست که زبانِ تاریخی ما را شکل داده‌اند. بلکه «سرنوشت کلمات را ما تعیین می‌کنیم و زندگی‌شان را ما اداره می‌کنیم. پس تاریخِ کلمه می‌شویم...»[2] و این یعنی طلوع نظم تازه کلمات بسیار، مجموعه‌ای از عاداتِ معتقدان شعر حجم، که نطفه در ملاقات حروف و در تلاقی حرفی دیگر می‌گیرد. این طرز تلقی به ادبیات، جانب مفهوم «تاریخ زبان» را می‌گیرد. و به «زبان تاریخی» دست رد می‌زند. زیرا زبان نزد آن‌ها جدِ از قبر برخاسته‌ای نیست که به داستان‌ها احضار شده. آن‌ها برای نوشتن تاریخ زبان را به‌عاریت نمی‌گیرند، بلکه زبان تاریخ را به هیأت ادبیات در می‌آورند و «تاریخ کلمات می‌شوند.»

و اما نامه: سرآخریکی از آن دو نفر آمده بود، با شمایلی غریب؛ دندان‌های شکسته، پوستش که مدام می‌خارید و پایی که کمی شَل می‌زد، با یک تاکسی که روی آن کار می‌کرد. نامه‌ای آورده بود. «نامه را گذاشتم توی جیب بغل کت. جیبی که یک وقتی نامه‌های توش سرخوشم می‌کرد. کت را دیگر به جارختی برنگرداندم. گذاشتمش توی چمدان.» تا آخر کتاب هم نامه دربسته می‌ماند. نه راوی و نه مخاطب از محتوای نامه‌ای که شاید مربوط است به آدمی با نام «شاهپور» یا خبری از او، آگاه نمی‌شوند دست‌کم چیزی از نامه دستگیر مخاطب نمی‌شود. به‌نظر می‌رسد «نامه» همان داستان است که نویسنده از گفتن‌اش طفره می‌رود. فدایی‌نیا از زبان راویِ «هجدهم اردیبهشت بیست‌وپنجم» تاحدی طرز نوشتنِ خود را بیان کرده است: «نه! گفتن گذشتن است. اما من می‌مانم.» راویِ «نامه‌ی شاهپور و آهوانش» نیز در روایت می‌ماند تا حکایتِ دیگری از فدایی‌نیا ناتمام بماند. تا ناتوانی از نوشتن فاجعه یا تاریخ معلوم شود، در لکنت زبان که سرتاسر حکایت شاهد آن هستیم. فدایی‌نیا از زبان راوی می‌گوید «تلخی را باید با تلخی شفا داد. با دارالشفای کلمات» و خود درست چنین می‌کند. برخلافِ جریان ادبی اخیر که رمان‌هایی با محوریت تاریخ و وقایع تاریخی تولید می‌کند و روایتی سرراست از گذشته پیش روی مخاطب می‌گذارد، روزشمارهایی از تاریخ معاصر صد ساله ما، که اینک در رمان‌هایی حجیم جا گرفته‌اند و خود را به‌نام «رمان» به مخاطب حقنه می‌کنند. فدایی‌نیا «نامه‌ی شاهپور و آهوانش» را پیش‌تر همراه با «روایت بی‌نامان» در قالب یک کتاب در آمریکا منتشر کرده بود، اما تلاقی چاپ یکی از این دو حکایت با چاپ چندین رمان موسوم به تاریخی در اینجا، ناخواسته دو تلقی مخالف از نسبت ادبیات با تاریخ را پیش روی ما می‌گذارد و از گذر آن ناتوانی و ناکامی تلقی اخیر بیشتر عیان می‌شود.

۱و۲. «هلاک عقل به وقت اندیشیدن» رویایی، نشر نگاه
نامه‌ی شاهپور و آهوانش، فدایی‌نیا، انتشارات آوانوشت

حکایت

درباره «ضمایر» فدایی‌نیا

مخلوقات زبان

«ضمایر»، مجموعه‌ای است از داستان‌ها یا به‌تعبیر نویسنده؛ «حکایت‌ها»ی علیمراد فدایی‌نیا که نشر سالی آنها را منتشر کرده است. مرکز ثقل حکایت‌ها، همان‌طور که از عنوان کتاب برمی‌آید ضمیرهای زبان فارسی است. به همین دلیل فدایی‌نیا کتاب را به سه بخش جداگانه تقسیم کرده است: اول‌شخص مفرد، سوم‌شخص مفرد، سوم‌شخص جمع. در هر بخش با روایت‌هایی به ترتیب شماره مواجهیم. به‌عبارتی، هر بخش از «ضمایر» به‌جز شماره، عنوان یا اسم جداگانه‌ای ندارد. از این بابت، کلیت کتاب شبیه به آثار برخی از نقاشان مدرنیست است که از نام‌گذاری آثار خود صرف‌نظر می‌کردند. فضای داستان‌های فدایی‌نیا با تصور متعارف ما از داستان کوتاه متفاوت است. بسیاری از داستان‌ها درباره حیوانات است. برخی از آنها از دل زندگی روزمره شکل گرفته‌اند. استفاده از زبان شاعرانه، بهره‌گیری از تکنیک جابجانویسی و نحوگریزی ویژگی غالب بخش‌های «ضمایر» است. فدایی‌نیا در زمره آن دسته از نویسندگان سبک‌پردازی است که مخاطب با خواندن هر کدام از آثار او، بدون امضای نویسنده می‌تواند دیگر آثار او را تشخیص بدهد. اکثر آدم‌ها در «ضمایر» اسم ندارند و فقط ضمیراند. البته فدایی‌نیا ضمیر را در معنای موسع آن در نظر گرفته است. ازاین‌رو کلماتی مثل «آقا» یا «خانم» نیز ضمیر به شمار می‌آیند. از طنز منحصربه‌فرد فدایی‌نیا در «ضمایر» نیز نباید غفلت کرد. این طنز نیز با ضمایر شکل می‌گیرد. کلمه «نازنین» در ترکیب وصفی «مورچه نازنین» یکی از اپیزودهای کتاب از «صفت» به شکل «ضمیر» درمی‌آید و در ادامه تا پایان اپیزود از مورچه با نام نازنین یاد می‌شود.

فدایی‌نیا سعی کرده است روایت را از ارائه اطلاعات متمایز کند. همه حکایت‌ها را از زبان شخص مجهول‌الهویه‌ای می‌شنویم و شخصیت‌ها هم به معنای دقیق کلمه شخصیت نیستند. آنها موجوداتی‌اند که در یک وضعیت قرار می‌گیرند و رفتار خاصی بروز می‌دهند و یا توصیف مشخصی از یک محیط معین به دست می‌دهند. در عمل، راوی از معرفی و توصیف موجودات داستانی سر باز می‌زند. برخی از داستان‌ها ساختاری شبیه به داستان‌های کلاسیک زبان فارسی پیدا کرده‌اند و یادآور حکایت‌های کلیله و دمنه‌اند. با این تفاوت که جزئیات اهمیت ویژه‌ای دارند و نگاه تیزبین راوی از توصیف کوچک‌ترین جزئیات صرف‌نظر نمی‌کند. راوی بیش از هر چیز فقط یک صدا است و می‌توان او را یک «هیچ‌کس» سخنگو به شمار آورد. این صدا می‌تواند متعلق به هر کسی باشد. زبان روایت هر کسی را به ضمیر تبدیل می‌کند. فدایی‌نیا عمدا ضمایری را انتخاب کرده است که از قابلیت راوی‌شدن برخوردارند. به همین دلیل، از راوی دوم‌شخص خبری نیست. به بیان دیگر، راوی بیش از آن‌که شخص باشد موجود منفعلی است مخلوق زبان. فدایی‌نیا با راوی «ضمایر» شخصیت را با مشخصه معاوضه کرده است. جالب‌تر از همه این است که با خواندن «ضمایر» درمی‌یابیم که حتی اشیا به شرط ضمیر شدن می‌توانند ماجرایی را بازگو کنند و چه بسا با دیگر اشیا نیز وارد مکالمه شوند. خلاصه این‌که روایت بیش از آن‌که کنشی انسانی باشد، کنش زبان است.

کندو - ۱

شغال

احمد غلامی

حسن پشت میز ننشسته بود که گفت: «مردم از گشنگی خدا.» حیدر قهوه‌چی گفت: «چیزی از ظهر نرفته.» حسن گفت: «انگار یه هیولا تو شکممه، هر چی می‌دم پایین اون می‌خوره!» قهوه‌چی گفت: «خسته نمی‌شی این‌قد می‌خوری؟» خندید و گفت: «فکم درد می‌گیره اما سیر نمی‌شم.» فری کج که یک پایش لنگ می‌زد با قفس قناری‌اش داخل شد، قفس را گذاشت روی میز و گفت: «بی‌خود که بهش نمی‌گن حسن گشنه!» حسن خوشش نیامد، گفت: «حیف که خدا تو رو زده وگرنه می‌زدم از جات بلند نشی!» فری کج گفت: «کم‌جنبه» احمد شکارچی آمد. لندورش دم در بود. تا نشست گفت: «فری کج چرا دمقی؟» قهوه‌چی دلیلش را گفت. احمد شکارچی بالابودِ فری کج درآمد و گفت: «یه شغال تو منطقه ما بود که سیرمونی نداشت.» فری کج سگرمه‌هایش باز شد و زیرچشمی حسن گشنه را پایید و گفت: «شغال؟» احمد شکارچی گفت: «آره هر شب می‌زد به مرغدونی اهالی و مرغ و خروسا رو می‌برد لاکردار». قهوه‌چی آبگوشت را گذاشت جلو حسن گشنه و گفت: «بِبا نسوزی، داغه!» حسن گشنه با دو تکه نان سنگک لبه‌های دیزی را گرفت و آن را خم کرد توی کاسه روبی و گفت: «خداییش مرغ و خروس اهلی یه طعم دیگه داره.» نان را ترید کرد توی کاسه و با قاشق تندتند هم زد و اولین لقمه را که گذاشت تو دهنش گفت: «آخیش داشتم می‌مردم.» فری کج گفت: «شغاله چی شد؟» احمد شکارچی گفت: «واسه‌ش دام گذاشتن. تا زد به مرغدونی با تور گرفتنش!» هوشنگ هِری که تازه چرتش پاره شده بود گفت: «عروشی کی بود؟» کسی محلش نداد. همه می‌دانستند تور شکار را با تور عروسی اشتباه گرفته است. قهوه‌چی استکان چای را گذاشت جلوش. او دست کرد توی جیب پیراهنش و حبی تریاک بیرون آورد و انداخت توی نعلبکی پر از چای و رامَش کرد تا حل شد، بعد آن را ریخت توی استکان و چای را سر کشید و گفت: «شما چه می‌دونین آدم چیه، فلسفه آدم گشنه چیه؟» باز کسی اعتنا نکرد. هوشنگ هِری فلسفه خوانده بود. فری کج گفت: «پدر شغاله رو درمی‌آوردین، آتیشش می‌زدین!» احمد شکارچی گفت: «توی تور دست و پا می‌زد، کشون‌کشون بردیمش توی طویله حبسش کردیم!» فری کج گفت: «لاکردار!» معلوم نبود با کی بود. قفس قناری‌اش را تو بغل گرفت و گفت: «کسی قناری منو ببره آتیشش می‌زنم!» حسن گشنه گفت: «یه روز خودم کبابش می‌کنم.» فری کج، خم شد روی قفس و گفت: «ببند گاله رو.» حسن گشنه با کف‌گرگی خیز برداشت طرفش ولی نزد. قهوه‌چی گفت: «آروم بگیرین بابا، ببینیم شغاله چی شد...» احمد شکارچی گفت: «شب تا صبح زوزه می‌کشید و انگار که جن رفته باشه تو تنش، خودشو به در و دیوار می‌زد.» حسن گشنه گفت: «بیچاره گشنه‌ش بوده.» احمد شکارچی گفت: «نه بابا هرچی بهش می‌دادن، نمی‌خورد. انگار بو برده بود کارش تمومه!» حسن گشنه گفت: «یعنی مردم بهش غذا دادن؟» احمد شکارچی گفت: «مش اسحاق از نورگیر طویله یه مرغ ریقو انداخت پایین ولی شغاله انگار نه انگار یه مرغ جلوش داره می‌رقصه.» هوشنگ هِری گفت: «بوی مرگ داداش! بوی مرگ که به دماغ آدم بخوره همه‌چی واسه‌ش زهر می‌شه!» همه برگشتند طرفش و منتظر بودند باز حرف بزند. گفت: «تو بند ما یه آدمی بود که معلوم نبود اعدامیه یا ابدی. قبل از اینکه حکمش بیاد همه رو عاصی کرده بود. هی می‌خورد. غذا که کم میومد پس‌مونده بقیه رو می‌خورد. یه دکتر تو بندمون بود، می‌گفت آزارش ندین، خوردنش از هوله!» حسن گشنه گفت: «یعنی مال منم از هوله؟» کسی جوابش را نداد. هوشنگ هِری گفت: «دکتر راس می‌گفت. وقتی حکم اعدامش اومد، دیگه لب به هیچی نزد. فقط تند و تند آب می‌خورد.» فری کج گفت: «شغاله چی شد؟» احمد شکارچی گفت: «زووزه‌هاش اَمون همه رو بریده بود. صبح رفتن کارشو تموم کنن اما شغاله نبود.» حسن گشنه گفت: «نبود؟! مرغه رو هم برده بود؟» احمد شکارچی گفت: «نه بابا مرغه سر جاش بود، به زمین نوک می‌زد.» فری کج گفت: «در رفته بود؟» هوشنگ هری گفت: «اعدامش کردن.» همه برگشتند طرفش. حسن گشنه گفت: «عجب آبگوشتی بود. من تا جون دارم فقط می‌خورم!» فری کج گفت: «من قناریمو آزاد نمی‌کنم.» هوشنگ هری نگاهی به قناری انداخت که گوشه‌ای کز کرده بود، گفت: «بوی مرگ شنیده!» قهوه‌چی گفت: «تموم کنین این مزخرفاتو». رادیو را روشن کرد. اخبار ساعت دو بود.

بازنویسی: اردیبهشت نودوپنج

*** داستان‌های به‌هم‌پیوسته «کندو» از این هفته چهارشنبه‌ها در همین ستون منتشر می‌شود.**