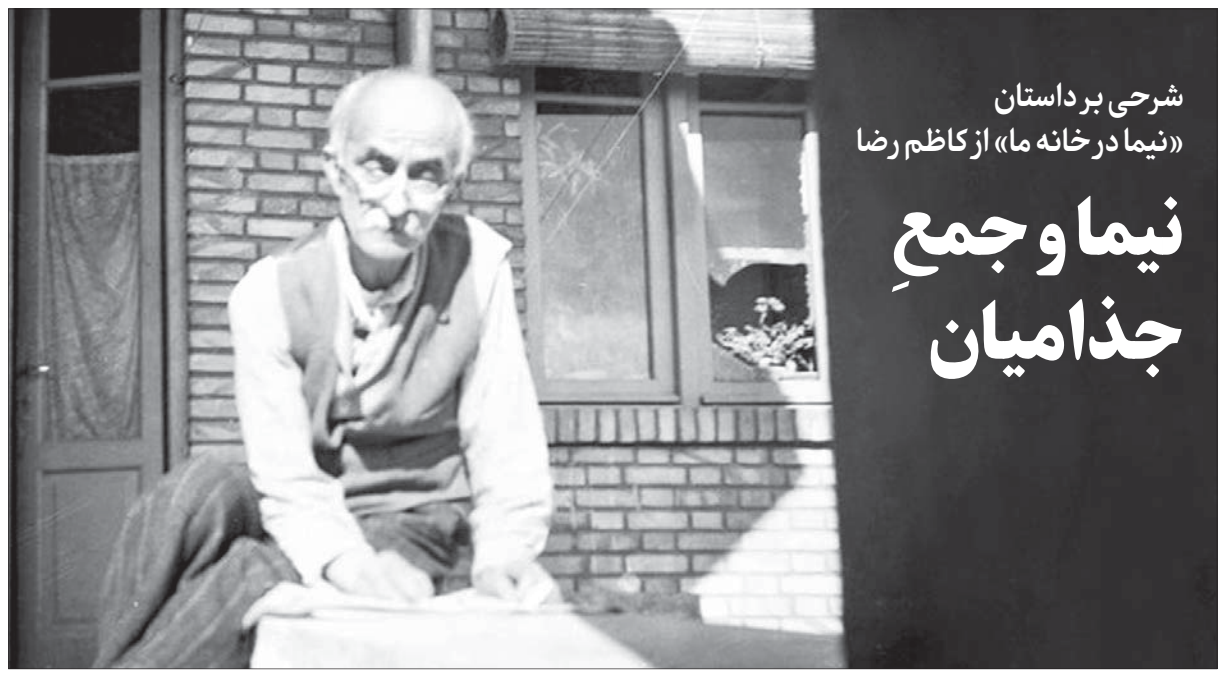


شرحی بر داستان «نیما در خانه ما» از کاظم رضا

نیما و جمعِ جذامیان

شیما بهره‌مند

گفتن و نقل قصه در این روزگار بیش از هر زمان دیگر شاید امری است متکی بر نظم و نظام، جوری نظم که انگار قطعی است و هیچ قابل استیناف نیست. نویسنده‌ای در قامتِ ابراهیم گلستان اما، نظم و منطق نقل قصه را فرمول‌بَردار نمی‌داند که هیچ، حتا برخی ایرادات و عیب‌ها، از تکرار جمله و درازی آن را، ضروری ساختمان و بیان ساختمان قصه می‌داند. به‌تعبیر گلستان مسئله ساختمان قصه، چندین‌وچند پرسش را پیش می‌کشد، یکی اینکه از کجا شروع بکنیم و از چه راه‌هایی چگونه به چه جاهایی برویم، دیگر اینکه حادثه‌ها و سکون‌ها و سکوت‌ها را چه‌جور بیان کنیم، «چه‌جور بچینیم پهلوی هم و چه‌جور بچینیم با قیچی سلمانی؛ با چه توالی و ترتیبی بیاوریمشان، از چه دیدی نگاهشان کنیم که هر چیزی را که می‌خواهیم بگوییم زیر نظم و انضباط آن بگوییم، بی‌کم‌وکاست.» در نظر او هرچند همه این‌ها باید با زبان بیان شوند اما ساختنش در حیطه زبان نیست و به قوت صحنه‌آرایی مربوط می‌شود. بعد بحث به فرمول می‌رسد، فرمولی برای قصه‌نویسی. انگار ردِ فرموله‌کردن قصه دیگر انگار از بدیهیات است و کسی هم از اهالی ادبیات، از مدرسان کارگاه و کارگاه‌نشین‌ها نیز به این صراحت دَم از «فرمول» ادبی نمی‌زنند اما این استحاله نام‌ها از «کلاسِ داستان‌نویسی» به «کارگاه داستان» دُم خروس را نشان می‌دهد، مگر کارگاه‌های مُد روز در یکی دو دهه اخیر، جز تلاش بی‌ثمر و مشقی برای فرموله‌کردن داستانِ معاصر نبود، که داستان‌نویسی چند مرحله دارد و در چند جلسه اول، ایده برای داستان به کف می‌آورند تا برسند به طرح و لابد سیاه‌مشقی برای داستانی و بعد هم نوبتِ خط زیر خطاها کشیدن می‌رسد و داستانی به‌عمل می‌آید. اما فرمولِ گلستان سرراست است: «فرمول اینست که فرمولی نیست. فرمول اینست که فرمولی نباید.» خواندنِ دیگران در این طرز تلقی از سرِ تقلید نیست، که باید برای بازکردن پنجره‌ها و افق‌های تازه باشد، برای نیفتادن در چاله‌هایی که دیگران افتاده‌اند، برای تکرارنکردنِ حرف‌هایی که آنان زده‌اند و آدابی که آنان نوشته‌اند. «بیشتر برای پرهیز است تا پیروی.» القصه، «هر فرد باید چیزی برای گفتن داشته باشد که به گفته‌شدنش بیارزد.» این‌جور نگاه، از سر باور به هنری است که همیشه فردی است، نه به این معنا که از جمع و اجتماع به‌دور است، هنرِ اجتماعی درست‌وراست هم «هنرِ فردی فردی است.» این دیگرانند که شاید حرفِ خود را در حرف هنرمند پیدا کنند «نه‌اینکه هنرمند حرفش را برحسب معیار دیگران بگرداند.» داستان امروز از این نظرگاه نیاز به بُعد و حجمِ خاص خود دارد که دنیای خاصِ خود را بنا کند که نه «نقالی» کند و نه «معرکه‌گیری». رسم قصه‌نویسی ما از جمالزاده چرخشی می‌کند که گلستان آن را در قصه «فارسی شکر است» بازمی‌یابد: «جمالزاده در این قصه کولاک راه می‌اندازد. در این قصه دو دنیای کهنه و نو روبه‌روی هم هستند. برخورد و دیدن برخورد است که این قصه را می‌گذارد بالای قصه‌ها و داستان‌نویسی روزگار نو.» پس قصه‌ی تاریخ‌ساز این است. درست شبیهِ نیما در شعر روزگار نو ما که تاریخ‌ساز بود و حکایت آن سر از قصه‌ها هم درآورد، یکی هم قصه «نیما در خانه ما» از کاظم رضا که در جلد اول کتابِ «داستان کوتاه»[1] آمده بود در میان قریب‌به بیست داستانِ دیگر از غزاله علیزاده و علیمراد فدایی‌نیا و رضا دانشور و اصغر الهی و حسن عالیزاده و دیگران، از نویسندگانی که با هر کم‌وکیف، سبک‌وسیاقِ خاص خود را داشتند، در دورانی که هنوز نویسندگان از روی دست هم نمی‌نوشتند و نوشته‌ها در عینِ نزدیکی در تلقی به زبان و بیان، هریک رسمِ خود را داشت. قول‌هایی که از گلستان آمد برای ورود به قصه «نیما در خانه ما» و شاید هم شاهدگرفتن آن برای وضع موجود ادبیات ما، همه از مقدمه‌ای است که بر کتاب «داستان کوتاه» آمده برگرفته از مصاحبه ابراهیم گلستان با «آینه‌دگان» و «حرف‌های او برای دانشجویان دانشگاه شیراز». قول‌هایی که همه بر امر نو در قصه تاکید می‌گذاشت که کاستی روزگار ادبی ما است و قصه کاظم رضا هم قصه همین نوشدن است و برنتافتنِ آن از طرف آنان که خو کرده بودند به وضع حال یا منفعتی داشتند در آن، یا چنان گرفتار افکار و آرای خود بودند که جز وزن و تساوی ارکان و افاعیل از شعر نمی‌شناختند و به‌قول کاظم رضا «سرشان هم اگر می‌شکست، رخنه در نرخ‌شان نمی‌شد کرد.» قصه رضا حکایتِ جمعی است موسوم به «جمع دوشنبه» و راوی آن‌هم کسی که این جمع به پدر او وام داشت دست‌کم به‌خاطر مکانی که این جمع هر هفته آنجا جمع می‌شد، خانه‌ای که راوی تمام کودکی و نوجوانی خود را در آن و پای بساط «شیرین و شعرین» این جمع گذرانده و اینک رسیده بود به قَد و حدی که خود آرا و نظراتی داشت به شعر و شعر نو و آغازگر آن، نیما. «وقتی پدرم *اثری از بی‌بصری* را چاپ کرد جمع دوشنبه جنب کار کتابت پا گرفت. جمع تشکیل می‌شد از شمس‌الاشراق و عادلی با چند دانشجو و محصل سال‌های آخر دبیرستان که اوقات‌فراغت‌شان را، چند روز در هفته، هر روز چند ساعت، به خانه ما می‌آمدند و حکم چشم برای پدرم را داشتند. کتاب‌هایی را که می‌خواست برایش از کتابخانه درمی‌آوردند و می‌خواندند...» آداب دوشنبه آمیخته‌ای از آداب مباشره و معاشره و مشاعره بود. «بزمی برای نواختن نای گلو و طبل شکم.» همان ایام که جمعِ دوشنبه گردهم می‌نشستند از «حُب جمال» و «گُردگاه» و «کلاه» و «چاه» و «جاه» و «پگاه» می‌گفتند و می‌شنیدند، کسی به‌اسم غریب «نیما یوشیج» از گرد راه رسید و بی‌سروصدا طومارِ شعر قدیم را درهم پیچید و ندانسته بساط جمع دوشنبهَ را برچید. خصم این جمع از اقتراحِ مجله‌ای پا گرفت که شمس آنجا دستی داشت یا دوستی. «در چپ و راست صفحه، دو نفر، به هیئت دلاوران پاورقی‌های تاریخی مجله، قلم‌هایی به بلندی شمشیر به‌روی هم کشیده بودند. موضوع اقتراح: شعر قدیم یا شعر نو، کدام؟» همین اقتراح مناظرات جمع دوشنبه را پیش می‌برد تا آن حد که جمع به خود آمد که هیچ حرف‌وحدیثِ دیگری جز شعر نو در میان نیست، چه به‌جد و چه به‌محضِ تفنن. «شمس قصیده‌ای غرّا خواند: شعر نو یعنی که شعرِ چرس و بنگ/ شاعران نو، همه منگ و دبنگ» و دیگری شعر نو را اثر «کفی افیون» بر روی مغز خواند. جمع دوشنبه‌ها حولِ همین ریشخندها عضو جدید گرفت و محل ختم شعر نو نیما شد، نفرات بیشتر شد و جمع، همین را قرینه‌ای بر ختم غائله گرفت. اما «هنوز داستان نیما، نیمه بود.» یکی از همان جمع چند دوشنبه بعد، رسید «کفش‌اش را درنیاورده کشف‌اش را گفت: دوستم نمایی از نیما می‌داد که حرف برمی‌دارد، می‌گفت نیما حرف مولانا را می‌زند: چرا ز قافله، یک کس نمی‌شود بیدار؟ می‌گفت نیما شاعر مردمی است، شعرش از مردم می‌گوید.» اقتراح مجله هنوز سر جایش بود، چند مجله دیگر هم به جدال کهنه و نو پیوسته بودند و نامه‌های رسیده لحن عوض می‌کرد. «شمس می‌گفت: لحن نامه‌ها ملایم شده، انگار پشت‌شان نیما قایم شده!» کسانی دوره افتند در مجلات تا به‌قول راوی سجل شعر نو را باطل کنند. به‌تلافی، شاعران نوپرداز از «شاعران گَنده‌سر کهنه‌سرا» نوشتند، عده‌ای هم هم‌صدا با جریان شعر نو «جامه سنت را با شعر قدیم یک‌جا کنار گذاشته، کلاهی شده، شعر نو می‌گوید... انگار نام نیما در سمع جمع خوش نشسته.» و جمعِ مانده یا جامانده از قافله نو، نگران بود که «نکند [شعر نیما] در ضمیر جامعه هم جا بیفتد؟» نیما آمده بود تا با انقلابی در شعر همه‌چیز را یکسر نو کند و به‌تعبیری بنیان‌های مدیومِ شعر را زیرورو کند و مفهومی تازه به آن ببخشد، که شاید همان پیوند با مردم، رنج مردم بود در شعر نیما. چنان‌که خود سرود: «موضوع شعر شاعر پیشین/ از زندگی نبود/ در آسمان خشک خیالش او/ جز با شراب و یار نمی‌کرد گفت‌وگو/ او در خیال بود، شب وروز/ در دام گیس مضحک معشوقه پای‌بند» یا به‌قولِ یکی از جوان‌ترهای جمع دوشنبه، نیما شعر را از «دیوان سرو خرامان و خرمن گیس و منخر بینی و چال چانه و خال هندو و دندانِ سیم و لعبتکان» رهانید و لباده و کلاه‌بوقی و ماهوت را از تنِ شعر ستر. حمید، دوستِ راوی آخرِ قصه اشاره می‌کند که نیما «موقع درست» را شناخت: «لباسی که برای شعر این دوره برید و دوخت، شاید بی‌ایراد نبود اما از اساس درست بود.» نیما همان‌کسی بود که مولانا قرن‌ها پیش سراغش را گرفته بود، همان بیدار قافله. کاظم رضا این چرخشِ تاریخ‌ساز را در قصه‌ای روایت می‌کند که خود از زبانی نَو و سبکی خاص برخوردار است و طعن و عتاب و طنزی درخور روزگارِ ما نیز دارد که آن را از روایتی از گذشته‌های ادبیات ما برمی‌کشد و معاصرِ ما می‌کند. تصویر آخرِ قصه خود حکایت جمعی است که ضرورت تغییر زمانهٔ را درنیافته، در خود مانده است، حالی که شاید به طرز دیگر می‌توان ردِ آن را تا امروز هم دنبال کرد. راوی بعد از سال‌ها، بعد از جاافتادنِ شعر نو و پیداشدنِ «یکصدوبیست‌وچهار شاعر نو»، از جمع دوشنبه یاد می‌کند که هنوز در جایی شبیه به چلوکبابی محفل خود را داشتند: «عده‌ای خنرز نخ‌نما، چُرتو و پیر و گر، گرد چند میز نشسته بودند. یک مرد عینکی تار می‌زد، و یکی به صدایی شکسته، از ته چاه، آواز سر داده بود.» آنان اینک به هیأت دوره‌گردانی درآمده بودند که «از لحاظ خلوت و رخوت و رخت و ریخت، جمع‌شان جز به جذامیان به جمع دیگری شباهت نداشت.»

۱. «داستان کوتاه» جلد اول. دبیران: اصغر الهی، محسن طاهرنوکنده، جواد فعال‌علوی. نشر حکایت قلم نوین

«هما» بر خوان میراث کهن زبان فارسی

همیان هما

علی‌اکبر شیروانی

سجع‌نویسی ریشه در فنی‌نویسی دارد. عموماً وقتی نوشته‌ای سجع را می‌خوانیم، نویسنده‌اش را کاربلد و مسلط به نوشتن و فنی‌نویس می‌شناسیم. قدما نوشتن را نوعی فن می‌دانستند و همتراز علومی چون هندسه، پزشکی، تراشیدن قلم و دانستن احوال زمین و آب. در دورهٔ ساسانی کسی در نوشتن ارج و قرب داشت که جناس و سجع در نوشته‌اش به کار می‌برد و از دبیران محسوب می‌شد. سجع‌نویسی جامانده از دوران ساسانی تا دوره صفوی امتداد یافت و به حد اعلای خود رسید. در «منشآت تفرشی»، که مجموعه‌ای از نامه‌های اخوانی و دیوانی دوران صفویه است، می‌خوانیم «آسوده‌دلان نانیازمند حال جگرخستگان چه دانند و کوته‌نظران ناخردمند سوز درون شیفته‌دلان چه شناسند.» و این ساده‌ترین جمله کتاب است. همین جمله را با جمله دیگری از همان کتاب مقایسه کنیم «حقیقت توزع خاطر و پریشانی باطن و ظاهر درویشان دل‌ریش بر خاطر غیب‌نما هویدا ساخته به زبان بی‌زبانی دل‌نگرانی فدویان معروض مقیمان محفل مقدس گردانده» تا قیاس کار دستتان بیاید. این جمله اخیر به زبان امروزی به معنای آن است که کسی نگرانی فرستنده پیام را به کسی دیگر اعلام کند. البته در دوره قاجار به دلائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی متعددی شدت سجع‌نویسی کاهش یافت و زبان ساده و روان شد.

جناس و سجع میراث شعر بود و شعر خواه‌ناخواه با همه زبان‌ها آمیخته است، اما سجع به‌خصوص از زبان عربی به فارسی راه یافته بود. به گمانم علی‌رغم همه تفاوت‌های ادبیات کهن و قدمائی با ادبیات کلاسیک اروپایی، نقطهٔ اشتراکی وجود دارد با آنچه رولان بارت درباره ادبیات کلاسیک فرانسوی می‌گوید. بارت در مقاله‌ای با عنوان «آیا اسلوب نوشتار شاعرانه وجود دارد؟» نثر و شعر کلاسیک را دو کمیّت محسوب می‌کند که قابل اندازه‌گیری‌اند و زبان در ادبیات کلاسیک را نوعی فن‌آوری می‌شمارد. بی‌جهت نیست که در آغاز مقاله‌اش به ترکیبات ریاضی برای فهم کمیّت زبان کلاسیک نیاز دارد و چنان‌که می‌گوید، زبان فن‌آوری به‌ناچار تن به اعداد و نسبت‌های هندسی می‌دهد. ریاضیات و هندسه در فرهنگ ایرانی علوم دقیقه - یعنی دارای دقت - نامیده می‌شد و در ضمن این نام اشاره می‌شد که ورود به این علم کار هر کسی نیست. تقارن و نسبت‌های هندسی همان چیزی است که در دیگر هنرهای کهن ایرانی شاخص محسوب می‌شود و، چنان‌که هنرمندان دوران کهن می‌گفتند، کمال هنر به همین تقارن‌ها بود. در خط، نقاشی و معماری ایرانی تناسب و تقارن ضرورت کار بود. اینجاست که تلاقی نثر دورهٔ کهن با هنر ایرانی در نسبت‌های ریاضی مشخص می‌شود. کتاب «هما» داستانی است که بر خوان میراث کهن زبان فارسی نشسته؛ با همان دقت و ظرافت. پسری در حال کتاب‌خواندن است که خانم همسایه با دخترش به دیدن خانواده‌اش می‌آید و زن داستان زندگی‌اش را برایشان تعریف می‌کند. داستان زندگی زن همسایه که تمام می‌شود، بنابر اتفاقی، پسر شیفته و شیدای هما، دختر همسایه، می‌شود و در التهاب این شیفتگی می‌سوزد. اما شیدایی پسر، که توأم شده با دوران بلوغش، با سردی و بی‌توجهی هما مواجه می‌شود و در پایان پسر می‌پذیرد که این عشق بی‌فرجام است.

اگر این خلاصه را پلات داستان در نظر بگیریم، به‌راحتی سر دست نمی‌آید و برای نوشتن پلات داستان دقت بسیاری لازم است. آیا سنجش داستانی که به سبک و شیوه ادبیات کهن نوشته شده با معیارهای دوران معاصر درست است؟ شاید اولین اشتباه من این است که برای داستان «هما» دنبال طرح و پلات می‌گشتم. اصرار بر تفکیک میان ادبیات کلاسیک غرب با میراث کهن و قدمایی زبان فارسی از همین جهت است: ادبیات کلاسیک، با همه وجوه شباهتش به میراث کهن زبان فارسی، راه دیگری طی کرده که داشتن پلات برای داستان را ضروری می‌شمارد. آنچه ما امروز به‌عنوان رمان می‌شناسیم حاصل همین جدایی راه قصه‌گویی از داستان‌سرایی مدرن است. پلات را با اندکی تسامح از نشانه‌های جدایی راه قصه‌گویی از داستان‌سرایی مدرن می‌توان شمرد، اما در قصه‌گوئی قدمائی عبرت‌آموزی از مضمون داستان و تفاخر به نثر دو خصیصهٔ مهم بوده و بس.

«هما» همه‌چیزش پیچیده و مشکل است؛ از نثرش که خواندن و فهمیدنش نیاز به مهارت خاص دارد تا روایت داستانی‌اش. خواننده به‌قدری با ترکیبات بدیع و شعرگونه مواجه است که هر لحظه ممکن است رشتهٔ داستان از دستش خارج شود و در نقش ایوان بماند. کل کتاب گونه‌ای شعر است و تشخیص اینکه مصرعی چون «مغز هوا از فضلهٔ دی در زکام بود» را شعر خاقانی بدانیم یا جمله‌ای از جملات شعرگونه کتاب، چندان آسان نیست. دشواری فهم برخی کلمات وجود فرهنگ لغت را در کنار دست ضروری می‌سازد و حاشیهٔ وسیع صفحات کتاب شاید به همین جهت طراحی شده که خواننده معنای کلمات تازه‌یاب را بنویسد. جملات آغشته‌اند به علائم سجاوندی متعدد و پشت‌سرهم؛ بین هر دو - سه کلمه یک ویرگول یا نقطه‌ویرگول. بااین‌همه سؤالی که به ذهن می‌رسد این است: نثر و پس از آن علائم سجاوندی چه کارکرد و کاربردی دارد؟ شکی نیست که سبک بخشی از وجود نویسنده است و از نویسنده می‌آید و قابل تفکیک از او نیست، اما مگر کارکرد سبک انتقال معنا نیست حتی اگر آن معنا با خود سبک و نثر منتقل شود؟ آنچه در خواندن «هما» مشکل می‌نماید همین نثرش است که خواننده را از داستان دور می‌کند و انگار که کارکرد نثر در اینجا ایجاد فاصله بین خواننده و داستان است: نثر چون دیواری بین خواننده و داستان ایستاده است.

شروع داستان توصیفی از مکان داستان در زمان حال است: «یک آتشدانِ کُندُر، بالای پیش‌بخاری؛ یک گربه‌ی کله‌ماهی‌خور، کنار در بود - ظرفی پُر، از تخمه آفتابگردان و تخمه کدو، بر روی کرسی.» و این بلافاصله و بدون مقدمه منتقل می‌شود به داستان کتابی که پسر دارد می‌خواند: «پریزاد، در پرده، نَردِ عشق با بردیا می‌باخت؛ داتیس، با اقبال بالنده، در بیابان می‌تاخت؛ و آبادات، با شمشیر آخته، کار کوتوالِ قلعه را در خم دهلیزها می‌ساخت.» روایت به همین شیوه دائم در حال جابجائی بین زمان‌های مختلف و راوی‌های متفاوت است. راوی از اول‌شخص به سوم‌شخص و گاهی دانای کل جابجا می‌شود و مشخص است نویسنده از خواننده کتاب می‌خواهد که با زیرکی به این جابجائی‌ها پی ببرد، پس بی‌وجه نیست که کتاب هما را مختص خواننده حرفه‌ای بدانیم.

پیچیدگی در داستان فقط مختص زبان آن نیست. هیچ اشاره مستقیمی به زمان و مکان داستان نمی‌شود، اما نشانه‌گذاری‌های متعددی درباره زمان و مکان وجود دارد. اولین شهری که زن از آن خارج می‌شود «تصویر بزرگ سردار، سر در بود» که احتمالاً اشاره‌ای است به یکی از شهرهای شمالی کشور و تصویر میرزا کوچک‌خان جنگلی. «همان‌جا سوار ماشینی شدیم که به تهران می‌رفت.» و این تنها جائی است که اسمی از مکان داستان برده می‌شود و احتمالاً مابقی داستان در تهران می‌گذرد. زمان داستان نیز به همین سیاق با نشانه‌گذاری مشخص می‌شود. «جنگ عالمگیر شده بود» احتمالاً اشاره‌ای است به جنگ جهانی دوم و ورود متفقین به ایران؛ «برای ما، حتی در اشغال، عشق قال و قیل داشت.» و اینها مربوط به داستان اول است و زمان گذشته. زمانی که بر پسر داستان می‌گذرد چنین مشخص شده: «در همین احوال بساط روزنامه‌فروش‌ها سنگین شد، مجله‌های پربرگ رنگین، با تصویر مهرویانِ جهان، بر روی پیشخوان، خواننده می‌خواستند.» که احتمالاً اشاره‌ای است به دهه‌های سی و چهل و افزایش تعداد مجلات و روزنامه‌ها و رنگی‌شدن صنعت چاپ. همهٔ اینها احتمالاتی است که خواننده با باید با دانشی غنی شروع به خواندن داستان کند یا مجموعه‌ای از دائرةالمعارف‌ها را در کنار دست داشته باشد که برای هر ارجاع به آنها مراجعه کند. چه سختی و صعوبتی بر سر راه خواننده است.

داستانی که کاظم رضا برای ما تعریف کرده مانند معماری‌های به‌جامانده از دوران کهن است. آینه‌کاری، گچبری، پنج‌دری، حوض، باغچه و همه اجزائی که از خانه‌ای قدیمی انتظار داریم در بهترین شکل آن در جای خود نشسته است. اما سؤال اینجاست: چرا امروزه کسی ساکن چنین خانه‌هایی نمی‌شود؟ جواب آسان نیست و از منظرهای گوناگون می‌شود پاسخ گفت. اما مختصر می‌توان گفت که انسان امروز انسان دیروز نیست و خواسته‌هایش از زندگی عوض شده است. هنوز هستند کسانی که زندگی در خانه‌ای قدیمی را به داشتن آپارتمانی نوساز ترجیح می‌دهند، اما عموم مردم چنین نیستند. خیال‌انگیزی، که مهمترین عنصر رمان و داستان تلقی می‌شود، فقط با ساخت کهن یا پیچیده زبانی و روایت به دست نمی‌آید و بخش عمدهٔ بار خیال را خود ساخت قصه به دوش می‌کشد. همین ویژگی است که کار قصه‌نویس را به کار جادوگران شبیه می‌کند؛ اجی‌مجی‌لاترجی و با ترفندی شگرف تردستی جالبی صورت‌دادن. جادوگران برای کارشان نیاز لازم است که همه حواس مخاطب را به خود و به دست‌هایشان جلب کنند تا ترفندشان را همان وقتی اجرا کنند که مخاطب در گردش دست‌ها و حرکات بدنشان غوطه‌ور است. در قصه‌های کهن زبان تا حدی عهده‌دار جلب حواس مخاطب بود؛ در رقص سجع کلمات مخاطب طلسم می‌شد و جادوی کلمات کم‌وبیش کارگر بود. امروزه با جادوی قدیم نمی‌توان مخاطب را به درون داستان فروکشید مگر اینکه خواننده چنان مجذوب ترفندها و جادوهای کهن باشد که از خود قصه غافل شود. «هما» را از قفسه قصه و داستان بیرون می‌کشم و در قفسه فرهنگ‌لغت‌ها و دائرةالمعارف‌ها می‌گذارم. مطمئنم روزی که به مجموعه‌ای از لغات بدیع و تازه، ترکیبات شعرگونه و تغزلی و جملات حیرت‌انگیز و طرب‌آور نیاز داشته باشم حتماً «هما» را دوباره خواهم خواند.

عطف کتاب

باغ مهتاب

امسال رمان «کوچه ابرهای گمشده» کورش اسدی در حالی برای اولین‌بار در نشر نیماژ منتشر شد که این انتشارات مجموعه داستان «باغ ملّی» او را هم پس از سالها تجدیدچاپ کرد. از اسدی سال گذشته هم مجموعه‌داستانی با عنوان «گنبد کبود» در نشر نیماژ به چاپ رسیده بود و اولین مجموعه‌داستانش هم به نام «پوکه باز» در سال ۹۴ تجدیدچاپ شد. «باغ ملّی» دومین مجموعه داستان کورش اسدی بعد از «پوکه باز» است؛ مجموعه‌داستانی که اولین‌بار در سال ۱۳۸۲ توسط نشر سالی منتشر شد و در سال ۱۳۸۳ برگزیده چهارمین دوره جایزه هوشنگ گلشیری در بخش بهترین مجموعه‌داستان شد. «باغ ملّی» مجموعه‌ای است شامل هشت داستان به نام‌های: «سان‌شاین»، «باغ مهتاب»، «باغ من»، «باغ سوخته»، «باغ ملّی»، «ایستگاه فانوس»، «جفت» و «کوچه‌ی بابل». اسدی از نویسندگانی است که در داستانهایش همواره به نثر و زبان اهمیت می‌دهد بی‌آنکه به ورطه زبان‌بازی بیافتد. نثر و زبان او در داستانهایش نشان از تسلطش بر پیشینه‌های کلاسیک نظم و نثر فارسی دارد. این تسلط اما درونیِ کار او شده و در آثارش رنگ تصنع به خود نگرفته است. شعر و داستان معاصر ایران را هم خوب خوانده و آنچه درباره ادبیات و آثار ادبی نوشته نشانگر دید دقیق اوست به ادبیات. نمونه‌اش کتابی است که درباره غلامحسین ساعدی نوشت و سالها پیش در نشر قصه منتشر شد که با وجود حجم کمش یکی از منابع راهگشا برای ورود به جهان داستان‌های ساعدی است. جالب اینکه در همین مجموعه داستان «باغ ملّی»، داستانی به نام «باغ مهتاب» را به «شادیِ غلامحسین ساعدی» تقدیم کرده است. چگونه‌گفتن داستان و شگردهای روایتگری دغدغه اسدی است، اما این دغدغه باعث نمی‌شود که داستانهایش به تکنیکِ صرف تقلیل یابند. او از نویسندگانی است که همواره در آثارشان حرفی برای گفتن دارند و مجموعه‌داستان «باغ ملّی» نیز از زمره همین آثار است. آنچه می‌خوانید قسمتی است از داستان «باغ مهتاب» از این مجموعه؛ همان داستانی که به ساعدی تقدیم شده است: «... یک نفر از میان درخت‌ها بیرون آمد، ایستاد، خودش را تکان داد، دو دستش را به دو طرف باز کرد، خمیازه کشید و تا مرا دید برّ و بر نگاهم کرد. پالتوی بلند خاکستری‌رنگی تنش بود که یک آستین نداشت. رفت کنار حوض ایستاد. بعد خم شد چیزی برداشت و پرت کرد طرف درخت‌ها. طرف درخت‌ها یک کلاغ پرید هوا و چند بال نزده افتاد زمین و، همان‌طور که بال چپش را می‌کشید زمین، رفت میان درخت‌ها. مجله را سرسری ورق زدم: فینال مسابقات حذفی فوتبال، تعریف اصطلاحات کشتی؛ این هفته‌ی زشت و زیبا. سایه افتاد روی بازیکن تنیس

باغ ملّی

کورش اسدی

نشر نیماژ

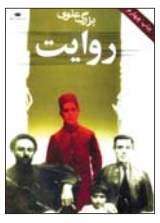
که جای راکت، خمیردندان دستش گرفته بود و پریده بود هوا می‌خندید و روی ردیف دندان‌های سفیدش دو سه ستاره برق می‌زد. ماندم سایه برود و بعد ورق بزنم که نرفت و جلوتر آمد و آمد از کنارم گذشت، مفش را بالا کشید و بی‌حرف رفت نشست آن سر نیمکت. بوی بدی می‌داد. چیزی توی مایه‌های کلم گندیده، پیاز، سیر و همه‌ی گازهای بدبوی توی فاضلاب. زیرچشمی نگاهش کردم. به ولگردهایی می‌برد که با لباس چرب و چیل صبح تا شب توی پیاده‌روها پلاس‌اند و مدام بالا و پایین می‌روند یا می‌نشینند روی جدول و خیره می‌شوند به روبه‌رو. داشت به روبه‌رو، به درخت‌هایی که از میان‌شان بیرون آمده بود، نگاه می‌کرد. گوشه‌ی چشم راستش زخم بود و خونش خشکیده بود...».

مرور

بازنشر دو کتاب از بزرگ علوی در نشر نگاه

علیه سرنوشت

«آنچه از نظر خوانندگان می‌گذرد نه قصه است و نه رمان، هیچ‌گونه حادثه غریب و عجیبی که در دوران خاصی برای همه ما رخ نداده باشد در آن وجود ندارد. حکایت نیست، روایت است. سرگذشت نیست، تاریخچه دورانی است که از روی نواری دربرگیرنده رویدادهای زندگی انسانی رنج‌کشیده نقل شده است. برخی گویند: یک قصه عشقی بیش نیست. دیگران آن را یک رساله حزبی شمارند. هرکسی از ظن خود شد یار من. شایسته بود اگر عین نوار را روی کاغذ می‌آوردم، بی‌کوچکترین دخالتی از جانب کاتب. عیب کار این بود که قهرمان هویت خود را، آنچنان که هست، آن‌طوری که در عالم واقع وجود دارد، نشناسانده است. خودش آن‌قدر فروتن است که نمی‌خواهد دلیری و ازخودگذشتگی‌اش آشکار شود. به‌علاوه وجود او معجونی است از ترس و بی‌باکی و زورآزمایی، خشم و پوزخند و ننگ و غرور. آن‌جایی که باید سربلند باشد خود را شرمنده می‌نمایاند. کاتب استنباطات خود را از این جرثومه بیان می‌کند...». «روایت» بزرگ علوی با این سطور آغاز می‌شود. «روایت» اگرچه ساختاری شبیه به تاریخ یا یک سرگذشت دارد، اما رمانی است که بیش از هرچیز از تخیل نویسنده مایه گرفته است. این رمان، اشارات تاریخی به‌ظاهر واقعی دارد و حتی آدم‌ها و اتفاقات داستان واقعی به نظر می‌آیند اما تخیل نویسنده است که آن را ساخته است. به‌تازگی چاپ چهارم این کتاب در نشر نگاه منتشر شده در ابتدای کتاب چند خطی به‌جای مقدمه به قلم ب.پارسا آمده که در بخشی از آن می‌خوانیم: «...داستان مطلقا ساخته و پرداخته ذهن و احساس و دریافت و سلیقه‌ها و داوری‌های آگاهانه و ناخودآگاه نویسنده است، و بدون‌شک اگر کسی نوار و دنباله نوار را که انگیزه نگارش کتاب بوده، گوش کند هیچ رابطه واقعی میان این دو نمی‌تواند بیابد. زمانی که کتاب چشمهایش انتشار یافت خیلی‌ها گفتند که استاد ماکان، قهرمان داستان، کمال‌الملک است، خیلی‌ها هم اظهار عقیده کردند که ارانی است. بعضی‌ها هم که خود را در کار هنر وارد می‌دانستند مدعی شدند که علوی با ترکیبی از خودش و این دو نفر پرسوناژ اصلی داستان را ساخته است. او در آن زمان در برابر تمام این اظهارعقیده‌ها سکوت می‌کرد و اگر کسی با سماجت از او درباره استاد ماکان می‌پرسید، به یک کلمه نمی‌دانم اکتفا می‌کرد. اما چند سال پیش از مرگش وقتی کسی از او پرسید: آقابزرگ، این استاد ماکان کیست؟ محجوبانه و مظلومانه پاسخ داد: خودمم. و من فکر می‌کنم که فرود هم کسی جز خود آقابزرگ نیست». «فرود»، آن‌طور که در رمان «روایت» توصیف شده، آدمی است با تمامی خواص انسانی: دلسوز و سنگدل، بلندپرواز و کناره‌جو، آرام و آشوبگر، حیله‌گر و صادق با ده‌ها صفات متضاد که در هر آدمی ممکن است وجود داشته باشد و در لحظات گوناگون بروز می‌کنند و سرنوشت آدم را رقم می‌زنند. تمام زندگی «فرود»، تلاشی است برای رهایی از چنگ سرنوشت، که البته فراتر از اراده اوست و زور فرود به تغییر و رهایی از سرنوشت نمی‌رسد. راوی رمان درباره اسمی که برای این آدم انتخاب کرده می‌گوید: «شاید نادانسته اشاره به قهرمان داستانی است که قصد داشت به کین‌توزی سیاوش با لشگر کیخسرو همدست شود و با وجود همه تلاش در پیشانی‌اش نوشته شده بود که باید به دست یاران برادر جان دهد».



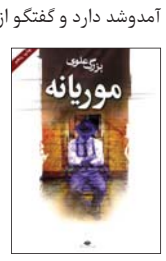
روایت

بزرگ علوی

نشر نگاه

اعترافات

«موریانه» بزرگ علوی از آن رمان‌هایی است که شروعی قابل توجه دارد و با همان جمله اول اولین ضربه را به خواننده وارد می‌کند: «من یک ساواکی هستم». این را راوی «موریانه» می‌گوید. و بعد می‌گوید از این‌که این شغل را داشته نه شرمنده است و نه مغرور و تلاش می‌کند تا خود را به‌نوعی مبرا کند: «خوبی یا بدی شغلی بسته به وابستگی‌های آن است. آری من رشوه گرفته‌ام. مگر در شهربانی و دادگستری رشوه‌گیری رواج ندارد؟ در دادگستری و ارتش هم هست. چرا در سازمان امنیت و اطلاعات کشور نباشد؟ اما من کسی را شکنجه نکرده‌ام. احدی را نکشته‌ام. سبیش این است که عرضه نداشتم. اما دیده‌ام که خرابکاران را زجر داده‌اند. بمانند... من خیلی چیزها دیده‌ام. خیلی چیزها می‌دانم. تا دیروز نمی‌توانستم بگویم و بنویسم. نمی‌توانستم به دیگران آنچه فکر کردم و احساس، بروز دهم. اما حالا مثلا آزادم. دهان‌بند نیست. در کشوری که من دارم جان می‌کنم اقلا این اختیار را دارم آنچه سال‌ها در دل نگاه داشته‌ام روی کاغذ بیاورم. هیچ شرمی ندارم. کارهای بدی هم که کرده‌ام می‌گویم. قصدم این است آنچه درباره دیگران می‌نویسم قابل قبول باشد. حالا که من دارم خودم را خراب می‌کنم چرا آبروی دیگران را نریزم...». آن‌طور که از همین چند سطر رمان برمی‌آید، «موریانه» روایت زندگی آدمی است که حالا در اوج فلاکت و بدبختی است و می‌خواهد سرنوشتش را بنویسد تا شاید پولی گیرش بیاید. او از پایین‌ترین رده‌های ساواک شروع کرده و بالا آمده همین‌طور در فلاکت پیش رفته تا به جایی رسیده که هرچه ذخیره کرده بر باد رفته است. او شرح می‌دهد که بی‌کار بوده و زندگی خودش و خانواده‌اش به سختی می‌گذشته و به عنوان خبرچین خودش را فروخته و وارد ساواک شده: «باید در ساخت و مصون ماند. سگ کی باشد کسی که با من درافتد. خودم را حالا یک‌پا ساواکی می‌دانستم. هرکه به من تنه بزند چنان به تخت سینه‌اش بکوبم که نفسش درنیاید. اینها هارت و پورت بود. چند روزی فکر کردم که به لنگه بروم یا نروم. آیا نمی‌شود همین‌جا در تهران خبرچینی کرد. بالاخره دندان روی جگر گذاشتم و مصمم شدم که سفر کنم که عروسی خواهر کوچکم پیش آمد. ننه‌ام اصرار کرد بمانم تا این امر خیر برگزار شود. تا آن‌وقت داماد را ندیده بودم. شنیده بودم که رقیبه با آدمی چند سال از خودش بزرگتر آمدوشد دارد و گفتگو از ازدواج است...».



موریانه

بزرگ علوی

نشر نگاه