# هنر و آگاهی

## (مجموعه نقدهای ادبی و هنری)

پرتو نوری‌علا

در نوشتن نقدها جز در دو مورد: "بررسی نقش زن در فیلم‌های مسعود کیمیایی" و تحقیق در "شعر پروین، فروغ، سیمین، در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران" پیش از مطالعهٔ اثری، نه درصدد نقد آن اثر بوده‌ام و نه روشی معین یا نظرگاه ویژه‌ای را برای نقد در نظر داشته‌ام. در اکثر موارد پس از دیدن یا خواندن اثر آفریده‌شده، ضرورت نقد و بررسی آن را حس کرده‌ام و مهم‌ترین معیار من در نقد نیز همان جهان آفریده شدهٔ هنری بوده است. بدین معنی که اثر خلاقه، همواره جدا از حوادث واقعی که زمینه‌ساز خلق آن اثر بوده‌اند و همین‌طور منفک از خالق اثر، به‌عنوان کلیتی تام و تمام، برای من هویتِ داشته است.

# هنر و آگاهی

**پرتو نوری‌علا**

**نقد ادبی و هنری**

AFTAB PUBLICATION
نشر آفتاب

www.aftab.pub
info@aftab.pub
aftab.publication@gmail.com

**نشر آفتاب**
**ناشر سانسور شده‌ها، نشر بی سانسور**

***شناسنامه کتاب***

نام کتاب / **هنر و آگاهی**
نویسنده / **پرتو نوری‌علا**
نوع ادبی/ **نقد ادبی و هنری**
نوبت چاپ / **چاپ اول / ۱۴۰۰ خورشیدی**
صفحه‌آرایی / **مهتاب محمدی**
طرح روی جلد / **نگار آثاری-صمیمی**
اجرای طرح / **نادیا ویشنوسکا**
ناشر / **نشر آفتاب**
شابک / **۹۷۸-۱-۷۱۶-۰۰۴۰۶۰-۳**

AFTAB
PUBLICATION

**©همه‌ی حقوق برای نویسنده محفوظ ا ست**

از دوست عزیزم، هنرمند بین‌المللی، خانم نگار آثاری-صمیمی که طرح جلد زیبا و پر مفهوم کتاب هنر و آگاهی را برایم تهیه کرد و هم‌چون روی جلد سایر کتاب‌هایم آن را سخاوتمندانه در اختیارم گذاشت سپاسگزاری می‌کنم.

نگار دارای مدرک لیسانس در رشته ارتباطات تصویری از ایران و فوق لیسانس از دانشگاه جورج واشنگتن در رشتهٔ مدیریت تکنولوژی تصویری ( It Project Management) و دانشگاه George Mason جورجیا، در رشته Visual Information Technology می‌باشد. قدرت آفرینش هنری نگار، در زمینه‌های مختلفِ نقاشی، طراحی و عکاسی شکل گرفته و عرضه شده است. آثار خلاقه و هنری او در سطحی وسیع و در چندین نمایشگاه بین‌المللی به نمایش درآمده است. آثار هنری نگار آثاری-صمیمی همواره حامل پیامی انسانی است و تم اصلی کارهای او انسان و برقراری صلح و دوستی میان آنان است. از این چشم‌انداز شرایط زنان و کودکان بویژه، مد نظر او می‌باشد.

**نمایه کتاب:**

**پیشگفتار** ۷

## نقد شعر، داستان و رمان:

**۱ - شعور شک در برابر حماقت یقین** **۱۱**

رمان سورهٔالغراب، محمود مسعودی

**۲- گستره‌ای درخشان از ذهنیتی خلاق** **۲۷**

رمان همنوائی ارکستر شبانه چوب‌ها، رضا قاسمی

**۳- تأملی در ادب فارسی** **۳۳**

معرفی و بررسی ۳۷ مجموعهٔ شعر، داستان و رمان

**۴- مقایسهٔ دو رمان** **۴۳**

در حضر، مهشید امیرشاهی/ زمستان ۶۲ اسماعیل فصیح

**۵- داستان‌های امروز ایران** **۵۳**

مجموعه "هشت داستان" از نویسندگان معاصر

**۵- تحقیر عقل خواننده** **۵۷**

رمان آواز کشتگان، رضا براهنی، (پاسخ به آقای رادی)

**۶- شعر پروین، فروغ، سیمین** **۷۵**

بررسی در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران

**۷- سفری به کِلیدر** **۱۰۵**

رمان کلیدر، محمود دولت آبادی

نمودار یک و دو در پایان نقد کلیدر و آغاز خلاصه رمان

**۸- خلاصهٔ رمان کلیدر** **۱۳۱**

## نقد فیلم و تئاتر:


**۹- آرامش در حضور دیگران بعد از پنجاه سال** **۱۴۵**

فیلم سینمایی آرامش در حضور دیگران، ساخته ناصر تقوائی

**۱۰- نگاهی به لبهٔ تیغ:** **۱۴۹**

فیلم مستند "لبهٔ تیغ"، ساختهٔ بهمن مقصودلو

**۱۱- هفت کچلون یا دروغی بزرگ** **۱۵۱**

سریال شهرزاد، ساختهٔ حسن فتحی

**۱۲- "شهرزاد"؛هنر آلوده به ارتجاع** **۱۵۷**

سریال شهرزاد، ساختهٔ حسن فتحی

**۱۳- جدائی نادر از سیمین** **۱۶۱**

فیلمی سراسر مماشات با قدرت، ساختهٔ اصغر فرهادی

**۱۴- دادرسی به شرط باخت** **۱۶۷**

فیلم مستند طلاق به سبک ایرانی، ساختهٔ زیبا حسینی و کیم لانجینو

**15- دست‌ها پرّان، پای در زنجیر** **۱۷۹**

نمایشنامه معرکه در معرکه، کارگردان داوود میرباقری

**16 - روایت یا حضور مردمانی دور** **۱۹۱**

فیلم مستند برگی از کتاب عشق، ساختهٔ ناصر زراعتی

**17- هستیِ مصوّر:** **۱۹۵**

فیلم سلام سینما، ساختهٔ محسن مخملباف

**18- پروای سودا یا سودای پروا** **۱۹۹**

نمایشنامه پروای سودا، تقی مختار

۱۹- نقش زن در سینمای مسعود کیمیایی **۲۰۷**

بررسیِ نقش زن در برخی از فیلم‌های مسعود کیمیایی

# پیشگفتار

کتاب حاضر مجموعه‌ای از مقالات و نقدهای هنری و ادبیِ سال‌های دور و نزدیک من است که در فرصت‌های اندکی که در طول زندکی داشته‌ام بهطور پراکنده نوشته و منتشر کرده‌ام. متأسفانه زندگی پرمشغله‌ام، مجال و فرصتی به من نداده است که به‌طور مستمر و حرفه‌ای، کار نقد را دنبال نمایم. از این رو، این مجموعه را می‌توان نظرات خواننده‌ای علاقه‌مند به هنر دانست که کوشیده است تا بر اساس کنجکاوی و دقت و با توجه به گوناگونی دنیای هنر و ادبیات و انواع نقد، از منظر خود به درک و دریافت ذات اثر هنری بنشیند و در نظراتش با دیگران سهیم شود. قرار دادن نقدها در یک مجلّد بیشتر به‌منظور آشنایی خوانندگان جوان‌تر با بخشی از هنر و ادبیات معاصر ایران و نیز شناخت گونه‌ای نقد ادبی و هنری بوده است.

در نوشتن نقدها جز در دو مورد: "بررسی نقش زن در فیلم‌های مسعود کیمیایی" و تحقیق در "شعر پروین، فروغ، سیمین، در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران" پیش از مطالعهٔ اثری، نه درصدد نقد آن اثر بوده‌ام و نه روشی معین یا نظرگاه ویژه‌ای را برای نقد در نظر داشته‌ام. در اکثر موارد پس از دیدن یا خواندن اثر آفریده‌شده، ضرورت نقد و بررسی آن را حس کرده‌ام و مهم‌ترین معیار من در نقد نیز همان جهان آفریده شدهٔ هنری بوده است. بدین معنی که اثر خلاقه، همواره جدا از حوادث واقعی که زمینه‌ساز خلق آن اثر بوده‌اند و همین‌طور منفک از خالق اثر، به‌عنوان کلیتی تام و تمام، برای من هویت داشته است.

از این روی آن‌چه در شعر، داستان، رمان، فیلم و تئاتر نظرم را به خود جلب کرده است یکی چگونگی پرداخت خالق اثر به ساختار یا کلیت به‌دست آمده از اجزاء و عناصر آن کار است و دیگر چگونگی پرداخت به حضور زن در آن اثر بوده است. همچنین اکثر نقدهای من با ادعاهای نویسنده یا راویِ درون اثر رابطهٔ مستقیم

دارند. پس آن‌چه در نقد، مدِّ نظر داشته‌ام نه عرف و عادت بوده است و نه ارزش‌های یکسونگر و جزمی، بلکه همواره برای من حیطه و وجوه ممکنهٔ جهان اثر آفریده شده در دنیای بیکران اندیشهٔ هنری مهم است. زیرا در دنیایی که متعصبان، مذهبیون، صاحبان قدرت و زور و زِر و مال‌اندوزان حرفه‌ای می‌کوشند تا مردم جامعه‌ای را به هر شکل، به‌صورت موجودی واحد و هدفی خاص برانند و از این طریق حق دگراندیشی و خرق عادات و اختلاف رأی را از آنان سلب نمایند، تنها صدای شریف هنر و ادبیات است که در برابر سکوت جهانی که واقعی قلمداد می شود، بانگ برمی‌دارد، عرصه‌ی ناممکنات را ممکن جلوه می‌دهد، قدرت تحمل نظری خلاف رأی خودمان را میّسر می‌سازد و بر آگاهیِ جهانی بشری می‌افزاید.

نخستین چاپ و نشر این مجموعه به ۲۲ سال پیش بازمی‌گردد که به همت زنده یاد فرهاد رشیدیان مؤسس و مدیر نشر کلبهٔ کتاب در لس آنجلس به‌چاپ رسید. حال از دوست گرامی‌ام دکتر عباس شکری، نویسنده، منتقد، مترجم، و سردبیر نشر خوشنام "آفتاب" **در نروژ**، سپاسگزارم که این کتاب و سایر کتاب‌های نایاب‌م را در دست انتشار دارد.

همیشه به ادبیات و هنرهای نمایشی علاقه داشته‌ام، بویژه آثار ادبی بخش مهمی از زندگی‌ام بوده‌اند، تا جایی که شخصیت‌های کتاب‌ها در اندیشه‌ام زیسته‌اند و در هزارتوی رؤیاهایم نیز رخنه کرده‌اند. هرگز خوابی که در خارج از ایران دیدم را فراموش نمی‌کنم:

"در ایران بر روی تخت بیمارستانی دولتی خوابیده‌ام. با آن‌که وقت عیادت است و بیماران هم‌اتاقی‌ام ملاقاتی دارند، اما هیچ‌کس به دیدن من نیامده است. ناگهان در اتاق گشوده می‌شود؛ بلقیس، مارال و گل محمد، با پاتیلی از "گورماست" به عیادتم می‌آیند."

پرتو نوری علا

ویرایش و افزوده شده

۲۰۲۱- ۱۱- ۱۱ جهانی

برابر با ۲۰ آبان ۱۴۰۰ خورشیدی

# بررسی و نقد

## داستان، رمان، شعر

# "شعور شک در برابر حماقت یقین"

سورۀالغُراب، رمان، محمود مسعودی، نشریه‌ی زمان نو، شماره‌ی ۱۳، فرانسه، ۱۳۶۷

"اگر از آنچه بربندۀ خویش نازل کرده‌ایم به‌شک اندرید، سوره‌ای مانند آن بیآورید."
(سورۀالبقره:۲۳) به نقل از آغاز رمان

"دیشب در خواب،
خویشتن را به شکل پروانه‌ای دیدم
اینک نمی‌دانم انسانی هستم که در رؤیا
خود را پروانه یافته است
یا پروانه‌ای هستم که در رؤیای دیگری
خود را انسان می‌بیند."

شعر شاعر چینی، چَنگ تزو، چهار قرن پیش از میلاد مسیح

رمان "سورۀالغُراب" نوشتۀ محمود مسعودی حدود پنج سال پیش در فرانسه منتشر شد. طی این سال‌ها تنها یک نقد قابل‌توجه و باارزش**۱** و نیز اشاره‌ای از سرِ تفرعن دربارۀ این رمان خوانده‌ام۲. با این وجود "سورۀالغُراب" حادثه‌ای قابل ملاحظه و مهم در زمینۀ رمان مدرن فارسی است. نو بودن و خلاقیت‌های استثنایی این رمان در میان آثار ادبی معاصر فارسی از یک‌سو و ناشناخته ماندن این اثر و نویسنده‌اش در میان علاقه‌مندان به آثار ادبی از سوی دیگر، دلایل اصلی در نقد و بررسی این رمان‌اند.

رمان "سورۀالغُراب" از هشت بخش و هشتاد و یک قطعه تشکیل‌شده است، اگر تقدّم و تأخر این هشت بخش را در توالیِ زمانیِ متعارف در نظر بگیریم، ترتیب شماره‌گذاری آن‌ها باژگونه است. یعنی نخستین بخش (اگر بتوان آن را چنین نامید) با عدد ۸ و آخرین بخش با عدد ۱ شماره‌گذاری شده‌اند. هر بخش تعدادی از هشتاد و یک قطعه را دربرمی‌گیرد که ازنظر کمّی باهم برابر نیستند. اما همین عدم برابری کمّی در شکل کیفی آن به توازن و تساوی می‌رسد. از میان هشت بخش، تنها دو بخش آن، بخش ۶ و بخش ۵، با عناوین "می‌تراود مهتاب" و "می‌درخشد شبتاب" نام‌گذاری شده‌اند. این دو عنوان از دو بیت آغازین شعر "مهتاب" اثر نیما یوشیج به وام گرفته‌شده‌اند. این‌که چرا فقط این دو بخش از عنوان برخوردارند تا به‌حال بر من پوشیده مانده است اما ازآن‌جا که باور دارم هر جزء این رمان با آگاهی و دلیل انتخاب‌شده‌اند امیدوارم روزی این پوشیدگی نیز بر من آشکار گردد. اما به‌طورکلی مسعودی با انتخاب این دو بیت شعر عملاً پیوند اثر خود را با شعر "مهتاب" نیما آشکار کرده است. این پیوند نه‌تنها در نوع اندیشه و نگاه و طرز تلقی از جهان است که در انتخاب برخی عناصر رمان نیز دیده می‌شود. اجازه بدهید ابتدا شعر "مهتاب" را باهم مرور کنیم.

می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب/ نیست یک‌دَم شِکَند خواب/ به چشم کس وُ لیک/ غم این خفته‌ی چند/ خواب/ در چشم ترم می‌شکند./ نگران با من استاده سحر/ صبح می‌خواهد از من/ کز مبارک دَم او/ آورم این قوم به جان‌باخته را/ بلکه خبر/ در جگر لیکن خاری/ از رهِ این سفرم می‌شکند./ نازک آرای تن ساقِ گلی/ که به جانش کِشتم/ و به جان دادمش آب/ ای‌دریغا به برم می‌شکند./ دست‌ها می‌سایم/ تا دری بگشایم/ برعبث می‌پایم/ که به کس درآید/ درودیوارِ به‌هم ریخته‌شان/ بر سرم می‌شکند./ می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب/ مانده پای آبله از راه دراز/ بر دَمِ دهکده، مردی تنها/ کوله‌بارش بر دوش/ دست او بر در/ می‌گوید با خود:/ غم این خفته‌ی چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند./۳

در شعر "مهتاب" نیما فضایی را تصویر می‌کند که همگی غافل از خود و اطراف خود به خواب خوش فرورفته‌اند. اما در این شب غفلت، "مهتاب" مثل جریانی بیدارکننده تراوش می‌کند و غم این خفتگان، خواب را در "چشم تر" شاعر می‌شکند. در این بیداری و آگاهی تنها جانوری کوچک و بی‌مقدار "شبتاب" همراه و همدم شاعر است. یا به تعبیر دیگر این وجدان شاعر است که در میان غفلت همگانی هم‌پای

ماه، می‌درخشد. نیما در این شعر کوتاه بر مفهومی عمیق و فلسفی، یعنی بیداری، پرسش، شناخت و سرانجام آگاهی نظر دارد. شناختی که حاصلِ طی طریق و رنج و اندوه است. این مسافر رهرو رنج در این شعر یک‌بار "من" است و یک‌بار "او". در ابتدای شعر به ضمیر اول‌شخص مفرد می‌گوید: "غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند" و در پایان همین شعر، در چرخشی غیرمنتظر، به خود درون‌ش به‌عنوان موجودی بیرون از خود می‌نگرد و این بار تنها در نقش راوی، حضور مردی "پای آبله" و "تنها" را در شب مهتابی که تنها "شبتاب" "می‌درخشد" وصف می‌کند که غم خفتگان، خواب در چشم تَرَش می‌شکند. در این شعر حسرتی است. حسرت برای اندیشه‌ای، عملکردی، "نازک آرای تن ساق گلی"، که با همهٔ وجود و هستی و "جان" شاعر کِشته شد و پرورش یافت. اما دریغ، آسان "در بَرِ" او شکست.

در رابطه با مضمون شعر "مهتاب" نیما یوشیج، رمان "سورهٔالغُراب" در بعدی بسیار گسترده و وسیع، با خلق لحظاتی بدیع و شگفت‌انگیز، آفریده می‌شود و محمود مسعودی موفق می‌گردد به‌جای برداشتی ساده از واقعیت، عرصه‌ای از امکانات بشری را مطرح سازد و خواننده را در شناخت خود و هستی‌اش به تردید و تأمل وادارد. عرصه‌ای که غفلت‌ها، یکسونگری‌ها، کژخویی‌ها، ساده‌دلی‌ها و دویی و بیگانگی آدمی را نمایش می‌دهد و پرتو آن بر هزارتوی تاریک و پنهان ماندهٔ روح و جان‌مان می تابد.

رمان "سورهٔالغُراب" از همان جملات نخستین یا آخرین، خواننده را وادار به تأمل می‌کند. حس می‌کنیم چیزی را عوضی فهمیده‌ایم. مجبور می‌شویم قسمت‌های خوانده‌شده را دوباره بخوانیم. باید شش‌دانگ حواس‌مان را جمع کنیم. از دست دادن هر جزء به‌منزله‌ی از دست دادن بخشی از این عرصهٔ گسترده است. خواننده‌ای که خوکرده است تا رمان را در نقل حوادثی متوالی، روابطی علّی، شخصیت‌هایی معین و از پیش تعیین شده و وقایعی شناخته‌شده یا قابل حس و رؤیت بشناسد، در خواندن این رمان دچار سردرگمی می‌شود و همین خود، آغاز ماجراست.

"سورهٔالغُراب" بی‌آغاز و بی‌پایان، در برابر "یقین" آمده است. شک در همهٔ اعتقادات جزمی زمینی و آسمانی. نزول "سوره"ای که به شک و پرسش و نفی می نشیند. "سورهٔالغُراب" خوابی است در بیداری یا واقعیتی است در رؤیا، رؤیا ـ واقعیتی که در "شهر سورهٔ کلاغ" رخ می‌دهد. شهری که "تدریجاً به قبری خراب و از یاد رفته تبدیل می‌شود." "سورهٔالغُراب" جهانی است که در رؤیا ـ واقعیت ما محقق می

شود. جهانی که مردمان‌ش از ترس به‌دروغ پناه می‌برند، از دروغ به‌یقین می‌رسند و در تبعیتی همگانی "گرفتار ضرب‌المثل‌ها و تک بیت‌های فتوی دهندهٔ پدران‌شان در شهری سیاه‌پوش جنازه‌ای را ـ شاید جنازه‌ی آمال و آرزوهای خود را ـ مشایعت می کنند. نظم چنین جهانی با "فریاد" ناگهانی هنگام پریدن از خوابی هولناک یا دریافتی غیرمنتظر، در همهٔ زمان‌ها، در تمام مفردات و جمع‌ها صرف می‌شود: "فریاد کشیدم، فریاد کشیدی، فریاد کشید، فریاد کشیدیم، فریاد کشیدید، فریاد کشیدند، فریاد کشیده بودم، فریاد کشیده بودی، فریاد ..."

محمود مسعودی با اطلاع از عناصر و کیفیت داستان‌های تمثیلی (شیوه‌ای ادبی که مقصود در قالب آن نه به‌طور مستقیم که در هیأت پرندگان، اشخاص و چیزهایی بیان می‌شود که وقوع‌شان در عالمِ محسوس ناممکن است)، با آگاهی از چگونگی کارکرد خواب و رؤیا به تعبیر روانشناسی جدید (زمینه‌ای که محل بروز و شناخت تجربه‌های روحی و عینی واپس زده شده، تمایلات سرکوب گشته و گاه کشف و شهود است)، با اعتقاد به آسیب‌پذیری حقایق، با برهم زدن مرز مشخص میان واقعیت و رؤیا و با استفاده از شیوهٔ آزاد انتخاب فرم و نگارش، هستی ما را به بستر ادبیات می‌کشاند و در عین آفرینش رمانی موفق و استثنایی، اثری سیاسی ـ فلسفی به وجود می‌آورد.

در این‌جا می‌کوشم تا رمان "سورهٔالغُراب" را به لحاظ چگونگی ساختار، زمان، شخصیت‌پردازی و زبان، مورد نقد و بررسی قرار دهم.

**الف ــ ساختار سوره الغراب**

ساختار یا آن کلیتی که در اثری ادبی، از اجزاء و عناصر آن اثر به دست می‌آید، در "سورهٔالغُراب" به خلاف رمان‌های معمول و متداول، شکلی نه واحد، که چند بُعدی دارد. برای روشن کردن این ابعاد مجبورم به تفکیکی انتزاعی دست بزنم و آن را در دو سطح، سطح بیرونی و سطح درونی رمان نمایش دهم. یا به تعبیری دیگر از ساختاری بیرونی و ساختاری درونی که مجموعاً ساختاری نامرئی را حمل می‌کنند، یاد نمایم.

پس از یازده بار مطالعهٔ رمان "سورهٔالغُراب" و در کنار هم قرار دادن قطعات گوناگون آن، چنین گمان می‌کنم که "سورهٔالغُراب" را به لحاظ سطح بیرونی ساختارش، می‌توان متشکل از تقطیع نه داستان یا نه موقعیت دانست. موقعیت‌هایی که در وجوهی چون تمثیل، داستان بلند، داستان/ شعر، گزارش، اطلاعیه، شرح،

نقاشی (طرح)، داستان کوتاه و طنز، عرضه می‌شوند. برای اثبات گفتهٔ خویش، می کوشم تا هر یک از این نه موقعیت را در طرحی فشرده، ترسیم کنم. اما پیشاپیش می‌دانم که در حذفِ هر پاراگراف، هر جمله و هر کلمه، نکته‌ها و دقایقی را از دست خواهم داد که هرکدام به‌منزلهٔ کلیدی در درک این رمان تلقی می‌شوند. به همین دلیل سعی کرده‌ام لااقل یکی از خطوط را که در همهٔ این موقعیت‌ها تکرار می‌شود، (شک در برابر یقین) حفظ نمایم. همچنین باید اضافه کنم اگر در این‌جا، این نُه موقعیت، به‌توالی ذکر می‌شوند به این معنی نیست که در رمان نیز به همین شکل آمده‌اند. همان‌طور که در ابتدا اشاره کردم این داستان‌ها یا موقعیت‌ها تقطیع شده‌اند و گاه در گسترش و گاه در ادغام یکدیگر در سراسر رمان است که کلیت اثر را شکل می‌بخشند.

**۱** ـ در وجه تمثیلی این رمان، کلاغی سرگذشت تلخ و اندوه‌بار خود را گاه با ضمیر من و گاه با ضمیر تو، در سفری هم‌راه با سایر مرغان، بازمی‌گوید: "من کلاغم و فقط من مانده‌ام. چنگ و منقارم خونی است، یک بالم شکسته و از یک چشمم خون می‌ریزد [...] توی این سنگ صیقلی روبرو، یک‌چشمی که به خودم نگاه می کنم ـ یا به تو، فرقی که نمی‌کند ـ می‌بینم [...] پاک کارم ساخته است [...]" کلاغ در آرزوی کسی است که او را خواب ببیند و "سنگینی کلاغ بودن" را، سیاهی، خبرچینی، شومی را از دوشش بردارد." "یکهو چو افتاد که جمع شده‌اند توی درختزار پشت تپه، شُور می‌کنند. هر چه می‌پرسیدی شور چی؟ نمی‌گفتند [...] قلبم توی سینه‌ات می‌شکست که می‌گفتند بدشگون و منقار لقّی" در این وجه از رمان، ما به دریافتی نو از حقیقت، دست می‌یابیم. حقیقتی که ابتدا با شک و سپس پرسش و سرانجام با نفی به دست می‌آید. راهی که به جدالی مرگبار می‌انجامد: "[...] همه سرشان را چرخاندند سمت شانه‌به‌سر [...] می‌گفت: هست، ق هست ... نشانه‌اش درختی که هر برگش به اسم یکی از ماهاست [...] نشانهٔ دیگر، سنگی به دیواره‌اش، به‌قاعدهٔ آبگیری کوچک [...] اما سیمرغ [...] می‌گویم ماییم [...] به شانه به‌سر حمله کردند، حمله کردیم [...] اگر بگویی قدر یک بال زدن طول کشید، نکشید. یکهو همه‌شان پر کشیده رفتند. یکی یک پَر و پوش و پر و کرک لای منقارشان [...] پر لای منقارم، قلبم داشت می‌ترکید قار کوچکی بکشم".

این وجه از "سورهٔالغُراب" تمثیلی است تلخ از زندگی همهٔ آدم‌هایی که در برابر هر نوع تردید به هراس می‌افتند و سعی می‌کنند با حذف دیگری، به وجود خود

حقانیت بخشند. نمادی از زندگی سیاسی، اجتماعی، مذهبی و عقیدتی ما در جامعه‌ای خرافه‌گرا. افسانه‌ای به‌هم‌ریخته، کوه قافی که بدل به "ق" شده است و سیمرغی که خود ماست و جز ما افسانه‌ای بیش نیست.

**۲** ـ در وجه دیگر این رمان، داستان بلند مرد [مردانی] را می‌خوانیم که کلیشه‌ساز شب چاپخانه است [چاپخانه‌اند]. این داستان که به ضمیر اول‌شخص مفرد و با نگاه و ذهنیتی آشفته و بیمارگون، روایت می‌شود در چرخش‌هایی پیش‌بینی نشده، موقعیت‌هایی ناپایدار و جهانی پوچ و مضحک را در برابر ما قرار می‌دهد: "توی چاپخانه شنیده بودم که جنازه را گذاشته‌اند وسط میدان بزرگ، خیلی نگهبان مسلح هم دورش. نمی‌گفتند چندتا، فقط می‌گفتند خیلی [...] به خانه که رسیدم، تراب روی آجرفرش حیاط به دسته بیلی دوتای قد خودش تکیه داده بود [...] گفت که یک قِران بهش داده‌اند تا بماند مراقب جالیز باشد [...] من تازه می‌خواستم برای خودم فکر کنم که خلاصه چطور شده که عموی ایوب دوباره به یونس نوروزی داده بود که زنم از پنجرهٔ اتاق داد زد: تراب، چرا باز بی‌خودی مانده‌ای توی حیاط مثل عقل‌گِردها می‌خندی؟"

در این داستان بلند، تراب ـ ایوب ـ یونس است که خواب می‌بیند کلاغ شده است. "مطمئنم که خواب دیده‌ام کلاغم [...] دفعهٔ اول فقط یک لحظه کلاغ شدم [...] اتفاقاً همان وقت تراب خان، طبق معمول با شمشیر توی فرق سرش، از روی زمین نگاهم کرد" از نگاه تراب ـ ایوب ـ یونس است که جهان شکلی دیگرگونه می‌یابد. کلمات، مصداق‌های عینی‌اند و حوادث نه در روابط علّی که در برخورد با ضمیر و روح و عاطفه شکل می‌گیرد و ناشناخته ماندن‌شان در روند زندگی کلیشه‌ای، به طنزی تلخ تبدیل می‌شود. طنزی که ناشی از حافظهٔ یک "من" پراکنده است. نیرویی که در همین آشفتگی‌ها و خلل‌ها، دویی و بیگانگی و تنهایی آدمی را آشکار و برملا می‌کند.

**۳**- در وجه دیگری از این رمان، با داستان- شعری روبه‌رو هستیم که نویسنده روایت‌ش می‌کند. داستانی شعرگونه از زندگی کلاغی که "ننه" و "بی‌بی"اش را از دست داده و در تنهایی به‌پیری رسیده است. "روی قلوه سنگی وسط آب می‌نشیند. آب چشمه کف‌آلود و متلاطم، ولی زلال است. درختزار نورانی و خلوت است. نوکش را توی آب فرو می‌بَرَد. آسمان ابری و ابرها تیره‌اند. نوکش را دوباره توی آب فرو می‌بَرَد[...] لحظه‌ای طرح سیاهِ سرش را می‌بیند[...] همین کلاغ است که در

"افسانه‌هایی که توی درختزار منقار به‌منقار می‌گردند[...] او را با نام غراب، قهرمان مرکزیِ خودشان معرفی می‌کنند."

این وجه، روایت دیگری است از زندگیِ همان کلاغ بال و پر شکسته. کلاغ نمی‌داند آنچه بر او گذشته، خواب بوده است یا واقعیت. کلاغ فکر می‌کند "شاید یکی از همین روزها بنشیند روی بام یکی از این خانه‌های فلزّی که راه می‌روند، برود از این حوالی دور شود [...] دیروز یکی‌شان را دید که کلاغی هم توش بود[...] بال زنان پشت‌ش رفت" در این روایت، کلاغ همان پرنده‌ای است (یا افسانهٔ همان پرنده‌ای است) که گورکنی را در لحظه اولین جنایت بشری (قتل هابیل به‌دست قابیل) به بشر آموخت.

۴- وجه دیگر این رمان، گزارشی است خطاب به‌راننده‌ای که با اتومبیل، جاده‌ای سر بالایی را به‌سمت کوه طی می‌کند. راننده در جستجوی قله‌ای است که نامش را فراموش کرده است. "هرچه به‌کوهِ پُر درختِ روبرو نزدیک‌تر می‌شوید، هوا شرجی‌تر می‌شود [...] از توی آینهٔ جلو نگاهی به صندلی عقب می‌اندازید، کلاغ‌تان توی قفس میله‌ای بزرگ‌ش آرام نشسته است [...] از شیشه عقب، به‌پشت [...] نگاه می‌کند. آیا توی تاریکی چیزی دیده [...] حس می‌کنید به ماه نزدیک و نزدیک‌تر می‌شوید [...] اتومبیل از جاده خارج می‌شود [...] پوزخند می‌زنید [...] روزنامه‌ها شهادت کوه‌نشینی را چاپ می‌کنند که [...] اتومبیل‌تان را پیدا می‌کند [...] کلاغ [...] زخمی و خونی روی قلوه سنگی، سر راه او می‌نشیند، می‌گوید اُآب مُرد. شاید تراب، سهراب، یا حتی داراب [...] پشمی که لای منقارش بوده جلوی پای او بر زمین می‌افتد [...] یک دسته موی آدمی با پوست خون‌آلودش [...] روزنامه‌ها به علت دست نیافتن به‌برگهٔ شناسایی‌تان، از شما به عنوان "مردی با کلاغ" نام می‌برند."

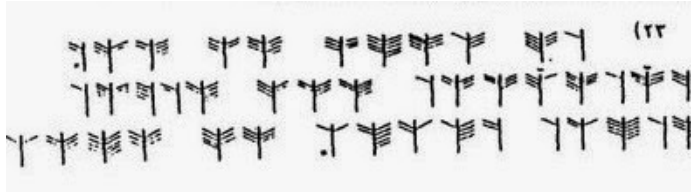
در این وجه از رمان است که ما به‌قلمروهایی دست می‌یابیم که توالی ساده وقایع را به‌هم می‌ریزد و تمام وجوه رمان را در حرکتی دَوَرانی از بیرون به‌درون می‌کشاند و ما را وامی‌دارد تا به‌خویشتن خویش، به‌خودِ پنهانِ درون‌مان به "کلاغ"ی که "برگهٔ شناسایی"مان می‌شود، نگاهی دوباره بیندازیم.

۵- وجه دیگر این رمان "اطلاعیه انجمن هماهنگیِ عزا"ست. نمایشی ساده از قدرتی مرعوب کننده. انجمنی که "موجودیتش را با انتشار کتاب سیاه کوچکی رسماً اعلام کرد" کتابی که در آن "پیش‌بینی شده است تا در صورت افتادن تشییع جنازه به بهار و تابستان، گروه‌های ضربتی، برگ‌های همه درختان را طی یک بسیج شبانه

با پیستوله‌های محتوی رنگ به سرعت سیاه کنند [...] در اجرای تدبیر انجمن، جهت سیاه کردن آسمان به علامت عزا، کارخانه‌های جوجه‌کشی مأمور تولید میلیون‌ها کلاغ شده‌اند."

نویسنده با آفرینش این وجه از رمان موفق شده است تا فضایِ کلّیِ رمان را بسازد و از نظامی سخن بگوید که در منطقی فضل‌فروش می‌کوشد نادانی خود را در هاله‌ای از راز بپوشاند. در پس این اطلاعیه، آنچه بیش از همه به‌چشم می‌خورد کوشش در محو کردن هویت‌های فردی است. نویسنده در پس این پیام‌های آمرانه، بیش از هر چیز سستی آن‌ها را نمایش می‌دهد.

۶- وجه دیگر، نقاشی ساده و طرحی خطی از درختزار است.❋



۷- وجه دیگر، شرح کلامی و تصویریِ شهر سورهٔ کلاغ است. "چشم‌انداز شهر سورهٔ کلاغ، از ارتفاع پرواز پرنده‌ها، سه دوره مشخص از عمر دراز این شهر است [...] قدیمی‌ترین قسمت شهر سورهٔ کلاغ، امروز با جمعیت متراکم‌ش محلهٔ فقیرنشینی به‌حساب می‌آید که با وجود اهمیت تاریخی‌اش[...] به‌عمد فراموش شد [...] مردم شهر سورهٔ کلاغ به عقوبت ترس‌شان از میراث تلخی که برده‌اند، دیگر جرأت نکردند چیز مهمی بسازند، و هر قدمی که در راه تازه‌ای برداشتند به سنگ بخیلِ اجدادی محک خورد و تحقیر شد [...] ساکنان شهر سورهٔ کلاغ، هنوز نتوانسته‌اند باور کنند که شقه کردن ماه، فقط می‌توانسته صحنه زیبا و باشکوهی از یک خواب اسرار آمیز بوده باشد."

با شرح شهرِ سورهٔ کلاغ است که خواننده یکبار تمام اجزاء رمان را مرور می‌کند و بار دیگر زندگی خود را، زادگاه، باورهای مذهبی، ترس‌ها و خرافات‌ش را در آن می‌بیند.

۸- وجه دیگر این رمان، داستان کوتاهی است در باره مردی که خواب دیده کلیشه‌ساز شبِ چاپخانه است. این داستان که به‌ضمیر اول شخص مفرد روایت

می‌شود، مثل همه وجوه دیگر در عین استقلال، جزیی از کل را نمایش می‌دهد: "یکهو انگار که از خوابی بیدار شده باشم [...] حس کردم توی این همه مدّت فکر می‌کرده‌ام کلیشه‌سازم [...] تراب خان هم یکبار فکر کرده بود کلاغ شده است [...] به‌زحمت خودم را از میان جمعیت کشیده بودم بیرون [...] توی کوچه یک ورق روزنامه را باد با خودش می‌پیچاند و می‌بُرد [...] کلیشه‌ای که پشتش چاپ شده بود، باور کردنی نبود [...] دقیقاً همان صحنه‌ای که پیش رو داشتم [...] دشت بود و تپه ماهورهای طرف‌های افق با تک درختی وسط دشت که به‌طور عجیبی بی‌برگ بود [...] کلاغی که درست در مرکز عکس ثابت بود [...] پایین عکس همان جایی که من ایستاده بودم، سر و گردن تراب خان از پشت، با تیزی نیش شمشیر توی فرق سرش که آفتاب غروبی روش تابیده بود و توی عکس سفیدی می‌زد، دیده می‌شد."

در این وجه از رمان، زمان ثابت می‌ماند، رؤیا به‌واقعیت بَدَل می‌شود و امری ناممکن به‌وقوع می‌پیوندد.

۹- وجه دیگر این رمان که تنها در پایان (یا آغاز) آمده است، طنزی تلخ و سیاه است در بیانی خطابی. درست در لحظه‌ای که به‌یقین رسیده‌اید، واقعه‌ای نامنتظر اطمینان خاطرتان را برهم می‌زند: "ساعت شماطه‌دار رویِ پاتختی زنگ می‌زند [...] احساس می‌کنید که راحت و به‌اندازه کافی خوابیده‌اید. [...] چیزهایی به‌خاطرتان رسیده که با وجود مبهم بودن باعث می‌شود لبخندی بزنید [...] در حالیکه لباس و کراوات سیاه به‌تن می‌کنید [...] به‌شنیدن صدای زنگِ در، [...] درِ اصلیِ ساختمان را باز می‌کنید [...] نگاهی به‌پرچم سیاه پنجره‌تان انداخته، کلاغ‌تان را برمی‌دارید و به‌سرعت از آپارتمان کوچک‌تان خارج می‌شوید. تراب خان پایین پله‌ها [...] منتظر شماست [...] لحظه‌ای به‌کلاغش و بعد به‌شمشیر برّاق فرق سرش نگاه می‌کنید."

تقطیع این نُه موقعیت در ساختار بیرونی، امری تصنعی یا دلبخواه نیست. ضرورتی است برخاسته از اندیشه و آگاهیِ نویسنده از موضوعی که انتخاب کرده است. شیوه‌ای که از جزمیت و یکسونگری می‌کاهد و بر زوایای نگاه می‌افزاید و دامنهٔ شعور را گسترده و بی‌انتها می‌سازد.

"سُورهٔالغُراب" به‌لحاظ سطح درونی ساختارش، یک داستان کامل و منسجم است. داستان‌ها و موقعیت‌های نُه‌گانه‌ای که در سطح بیرونیِ ساختار ذکر شد، در سطح درونیِ رمان، در توازی، پیچیدگی، گسترش و سرانجام در ادغام با یکدیگر

است که کلّ رمان را شکل می‌بخشند. موقعیت‌های نُه‌گانه درهم می‌شوند و همچون تنه پیچانِ درختان تناوری که از ریشه‌ای مشترک آب خورده‌اند، تنی واحد را می‌سازند. نویسنده در سطح درونیِ ساختار رمان، دنیای فرّار ذهن را نشان می‌دهد و عرصه تخیلات را واقعیت می‌بخشد؛ عرصه‌ای که به‌آدمی امکان می‌دهد در برابر زور و فشارِ هرنوع خودکامگی دوام آورد و هستیِ خود را پاس دارد.

از این رو هیچ یک از نُه موقعیت ذکر شده را نمی‌توان خط اصلیِ رمان خواند. در حقیقت، خط اصلی، مضمونی ناگفته است که در لایه لایه‌های رمان حضور دارد. مضمونی نامریی که در ساختاری نامریی حرکت می‌کند، گسترش می‌یابد و همه چیز را فرا می‌گیرد. مضمون شک در برابرِ یقین. مضمونی که ما را در "آب"، "آبگینه"، "ماه" و "آینه»"نشان می‌دهد و ما عاجز از شناختن خود، در برابر تصویرِ درهم شکسته، مسخ شده و بیگانهٔ خویش به‌هراس می‌افتیم. مضمونی که در نبرد با جزمیّت‌ها و مطلق اندیشی‌ها، از ما "شانه به‌سر"ی، "تراب-ایوب- یونس"ی، "کلاغِ معروف به‌غراب"ی، "کلاغ در قفس"ی و "مردی با کلاغ"ی می‌سازد.

در ساختار کلّیِ "سُورهٔالغُراب" منطق معمولِ رمان‌نویسی از بنیاد دگرگون شده است. در این جا من و تو و او، درهم می‌شوند، از هم می‌پراکنند و باز به‌هم می‌پیوندند. گونه‌گونی، تشابهات و تضادهای روایات است که به‌اثر ابعادی گسترده و شگرف می‌بخشد. در این دوّارِ بی‌آغاز و بی‌پایان است که خواننده به‌موقعیت‌های گوناگون، امکانات بالقوّه و به‌روابطِ بی‌علّت و معلولی و متضّاد، برخورد می‌کند. در "مهتاب" "باران" می‌بارد. "نوشته"ها در "آینه" خوانا هستند. "کلاغ" "سخن" می‌گوید. در "آسمان بی‌ابر"، "صاعقه" می‌زند و کلاغی پر و بال شکسته، سیمرغ جادویی می‌شود.

**ب ـ زمان در "سوره الغراب"**

زمان در "سورهٔالغراب" شکل ویژه‌ای دارد. تسلسل زمانی حاکم بر عقل و حواس درهم‌ریخته است. زمان نه درحرکت خطی که در جهش‌هایی دوَرانی و صعودی، خواننده را به تقابل با موقعیت‌های گوناگون می‌کشاند. موقعیت‌هایی که برای تفکر عقلایی، تابع زمان و مکان مشخص و متعارف، خوکرده به روابط علت و معلولی و معتاد به نگرشی یک‌سویه، غیرقابل فهم و دست‌نیافتنی است. موقعیت‌هایی که توالی سادهٔ وقایع را برهم می‌ریزد تا ما را به تفکری که ذاتاً استفهامی و فرضی است بکشاند. این بی‌زمانی، این گسیختگی، در سطح بیرونی ساختار "سُورهٔالغُراب" و در میان هر

یک از نه داستان، زمانی مشخص، میان گذشته و حال دارد. اما در سطح درونی ساختار، بار دیگر نامشخص و گسسته می‌شود. گسترش تصاویر در یکدیگر، ادغام یک بعد در بعد دیگر، تداخل رؤیا در واقعیت یا بالعکس، زمان را از گذر امروز به دیروز یا به فردا، فراتر می‌برد و به بی‌زمانی محض می‌رساند و مفهوم جدیدی از زمان و هستی را پیش روی‌مان قرار می‌دهد.

**ج ـ شخصیت‌پردازی در "سُورۀالغُراب"**

در "سُورۀالغُراب" نمی‌توان به شخصیت یا شخصیت‌هایی معین دست یافت. همه‌چیز از جان‌دار تا بی‌جان، از مفهوم تا مصداق، از رؤیا تا واقعیت، در وجوهی ممکن و ناممکن و در یگانگی و چندگانگی، شکل می‌گیرند و شکل می‌بازند. مسعودی در این رمان، در پی شبیه‌سازی نیست. او می‌کوشد تا موقعیت فردی و تاریخی بشری را مطرح کند و چهره‌های پنهان‌شده، ناشناخته و فراموش‌شده‌ی خودمان را به رخ‌مان بکشاند. او ما را با همۀ ضعف‌ها و قدرت‌هایمان، با همه جدال‌های درونی‌مان و با همۀ اشتباهاتی که می‌توانیم در نگاه دیگری، بنشانیم، تصویر می‌کند. "کلاغ" پر وُ بال شکسته، همان "غراب افسانه‌ای" است و "غراب" همان "تراب" "شمشیر به سر" است و "تراب" همان "شانه‌به‌سر" است. "تراب" همان "ایوب" است و "ایوب" همان "یونس" است که سرش در قمه‌زنی شکافته است. تراب ـ ایوب ـ یونس، همان "راننده"ای است که در سقوط در درّه، سرش می‌شکافد و "راننده" همان "کلاغ تنها"ی درختزار است. "کلاغ تنها"همان مردی است که "خواب دیده کلیشه‌ساز" شده است و "مرد" همان "راننده"، همان "مردی با کلاغ" است و همۀ آن‌ها تنی واحدند و همگی "ق‌های یک حقیقت‌اند." محمود مسعودی در این چرخش‌های ماهرانه و پیش‌بینی‌نشده، وجوه چندگانه و پنهان آدمی را نشان می دهد.

**د ـ زبان در "سُورۀالغُراب"**

رمان "سُورۀالغُراب" از زبانی موجز، گویا و سالم برخوردار است. شیوۀ بیان، نسبت به هر یک از نه داستان شکلی متفاوت به خود می‌گیرد. گاه نثری پر تصویر و تخیلی شاعرانه است و گاه طنزی تلخ و سیاه. گاه روایتی ساده و صمیمی است و گاه زبانی خبری، رسمی و خشک. گاه زبان طرح است و گاه زبان ایماژ. گاه زبانی تمثیلی است و گاه زبانی صریح. در همه‌ی اشکال، زبان "سُورۀالغُراب" اسبابی خنثی نیست که تنها برای ایجاد ارتباط و القاء مفهوم و منظوری به‌کاررفته باشد بلکه جزء ذاتی و

درونی محتوای رمان است. جزءی است که به‌عنوان بخشی از وقایع و تصاویر، با ابعادی متفاوت، ظاهر می‌شود و به همراه دیگر اجزاء و عناصر این رمان، به کشف هستی آدمی می‌پردازد. محمود مسعودی، با دقت و هوشیاری، از همه‌ی امکاناتی که قدرت تأثیر و کیفیت القایی زبان را بالا ببرد، سود جسته است. زبانی که با خرق عادات و اظهاراتی کنایه‌آمیز، وضعیت آدمی را در برخورد با جزمیّت‌ها و هراس از تقابل با آن‌ها، به‌دوراز هر نوع تعبیر و تفسیر سوزناک، به نمایش می‌گذارد. زبان در این اثر آینه می‌شود و در بخش‌های شعرگونه‌ی رمان، به یگانگی محض معنی و تصویر می‌رسد. وجه مشخص زبان، در این اثر، طنز مداوم آن است. طنزی که از نمایش چندگونگی ما و جهان ناشی می‌شود و ما را از داشتن یقین محروم می‌کند و به عقل، در جهان یک‌بعدی، صورتی نسبی می‌بخشد. زبان در "سُورۀالغُراب" به‌تمامی، جزء فکر و اندیشه، محتوا و ساختار رمان است.

گرچه محمود مسعودی در "سُورۀالغُراب" مضمونی جهانی و بشری را ارائه می دهد و به اثرش کلیتی تام و تمام می‌بخشد، اما آگاهی دقیق از خُلقیات، افکار، باورها، مذهب، سیاست و کلاً فرهنگ مردم ایران از یک‌سو و استفاده از روح زبان فارسی و طرز تفکر ایرانی از سوی دیگر، سبب شده است، تا "سُورۀالغُراب" سندی زنده و معتبر از تاریخ و سرگذشت کشور و مردم‌مان باشد. آینۀ تمام نمایی که ما را در خود بازمی‌تاباند.

آیا در "سُورۀالغُراب" با پاسخی قطعی روبرو خواهیم بود؟ آیا از آن‌همه پیچیدگی و تضاد به شکلی ساده و یقینی دست خواهیم یافت؟ جواب منفی است. پاسخ و یقینی در کار نیست. این اثر ما را وادار می‌کند تا دوباره بی‌اندیشیم و در هزارتوی اندیشه، به عرصه‌های کشف نشدۀ روح خود دست‌یابیم. عرصه‌هایی که با شک و پرسش و نفی، چندگانگی آدمی را علیه نظام‌های یکسونگر و وحدت‌خواه می‌شوراند.

اکتاویو پاز، شاعر و متفکر نامدار آمریکای لاتین، در یکی از مصاحبه‌هایش می گوید: "درواقع، حق تضاد از حقوقی است که قانون‌گذاران به هنگام رایزنی دربارۀ حقوق بشر، آن را فراموش کرده‌اند [...] به نظر من، کلمۀ وحدت، کلمۀ خطرناکی است، من چندگانه هستم، به دنبال وحدت گشتن، توهمی بیش نیست."

در پایان بار دیگر به آغاز بحث خود بازمی‌گردم و به پیوندی اشاره می‌کنم که میان جهان گسترده، گونه‌گون و چند بُعدیِ "سُورۀالغُراب" و شعر ساده و کوتاه اما پر اندیشۀ "مهتاب" نیما، وجود دارد. پیوندی که در تفکر، نگاه، برداشت، و اجزاء و

عناصر هر دو اثر موجود است. در هر دو اثر (با تفاوت‌های فراوان) از جهانی سخن می‌رود که مردمان‌ش در تبعیتی همگانی، اندیشیدن را فراموش کرده‌اند و به ساده‌دلی تنها وجهی از وجوه چندگانهٔ هستی را یقین پنداشته و به‌خوابی که برایشان رقم‌زده‌اند فرورفته‌اند. اما "غم این خفتهٔ چند"، خواب را "در چشمِ تَر" شاعر و جانِ آگاهِ نویسنده می‌شکند. گرچه "مهتاب" نیما "می‌تراود" و "ماه و آبگینه و آینهٔ" مسعودی، راه دریدن و برهم زدن این خواب را می‌نمایانند اما راه، خونین است و پرخطر و شاعر و نویسنده که این راه خونین را طی کرده‌اند، "پای آبله" و "شکافته سر" با تنها وجود همراه‌شان، من درون‌شان، "شبتاب"ی که "می‌درخشد" و "کلاغ"ی که "سخن" می‌گوید، تنها مانده‌اند.

رمان "سُورهٔالغُراب" مسعودی همچون شعر "مهتاب" نیما، در مقطعی از تاریخ ادبی کشورمان ظهور کرده است که اندیشه و هنر موجود و مستقر، به‌تمامی توان پیشگامی در زمینه‌های فکری و اجتماعی را نداشته است. "سُورهٔالغُراب" در مقطعی "نازل" می‌شود که نظام‌های یک‌سونگر می‌کوشند تا با نابود کردن فردیت، یگانگی و دگراندیشی، به قدرت‌های مطلقهٔ خود تداوم بخشند. "سُورهٔالغُراب" با طغیان علیه سنت‌های به‌ظاهر بادوام هنری آغاز می‌کند و به تغییر در همه‌چیز، نگاهی که جذب می‌کند، ذهنی که می‌اندیشد، اندیشه‌ای که خاستگاه هنر می‌شود و شیوه و فرم و زبانی که در پیوند جدایی‌ناپذیر با محتوای اثر است، به دگرگونی نظام اعتقادات و شیوه‌های زندگی ما می‌کوشد.

۱۳۷۲

*) چندی پس از انتشار نقد سُورهٔالغُراب در فصلنامهٔ بررسی کتاب، سال ۱۳۷۳ شمارهٔ ۶ ۱نامه‌ای از آقای فریدون تنکابنی در شمارهٔ ۱۷ همان نشریه منتشر شد؛ ایشان توضیح داده بود که این خطوط، نه طرحی از درخت‌زار که یک "خط قدیمی اسلامی [است] موسوم به خط شجری، به‌خاطر شباهت‌ش به‌درخت." در نشریهٔ پر، شمارهٔ ۱۱۱، فروردین ۱۳۷۴، نیز مقاله‌ای از آقای پرویز سحابی منتشر شد که ایشان نیز همین خطوط درختی را با حروف ابجد، تقطیع کرده بود. هردوی آنان از آن خطوط درخت مانند، سورهٔالبقره را به دست داده بودند. نویسنده نیز با قرار دادن شمارهٔ سورهٔ بقره، ۲۳ ، در کنار این خطوط، به همان سوره اشاره دارد. گرچه ترجمهٔ

این سوره را محمود مسعودی در آغاز رمان آورده است و این خود کلید اصلی در درک سورۀالغُراب است، اما ذکر این نکته که خطوط، خواندنی است، بار دیگر چند بُعدی بودن رمان سورۀالغراب را نشان می‌دهد. خطوطی که به علت شباهت‌شان به درخت، یک بعد رمان (درخت‌زار) را طرح و نقش می‌زنند و در کل اثر دارای معنا هستند و در بعدی دیگر، مضمون اصلی رمان، "شک در برابر یقین" را به‌صورت خطی نامتعارف بیان می‌کنند. تذکار این آقایان، باعث شد تا یکی از نکاتی را که در رمان خوانده بودم اما آن را درنمی‌یافتم، برایم روشن گردد. در رمان، کلاغ در پیِ کسی بود که بتواند "درخت‌ها را بخواند."

**منابع**:

۱ ـ از "قاف" تا "ق"، از "شانه" تا "شمشیر"، حورا یاوری، ایران نامه (فصلنامه)، سال نهم، شماره‌ی ۱ زمستان ۱۳۶۶، آمریکا

۲ ـ مصاحبۀ نشریۀ آدینه با هوشنگ گلشیری، شماره‌ی ۵۰ و ۵۱، مهرماه ۱۳۶۹، تهران، هوشنگ گلشیری در این مصاحبه به آثار نویسندگان خارج از ایران اشاره‌ای کرده است و "سورۀالغراب" مسعودی و "یکی دو داستان" دیگرش را "راهی به دهی" خوانده است.

۳ ـ مجموعه آثار نیما، دفتر اول به کوشش سیروس طاهباز، نشر ناشر، ۱۳۶۴، تهران، ص ۵۵۵

مطالعۀ کتاب‌های زیر، در شناخت بیشتر رمان "سورۀالغراب" مرا یاری داده‌اند:

ـ هنر رمان، میلان کوندرا، ترجمۀ دکتر پرویز همایون‌پور، نشر گفتار، تهران، ۱۳۶۸

ـ رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تقی پورنامداریان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴

ـ زبان ازیاد رفته، اریک فروم، ترجمۀ دکتر ابراهیم امانت، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۶۲

ـ زبان و اسطوره، ارنست کاسیرر، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران، ۱۳۶۶

مقالهٔ حاضر متن کامل شدهٔ گفتاری است که در فروردین‌ماه ۱۳۷۲، در چارچوب سخنرانی‌های کنفرانس "سیرا" (مرکز پژوهش‌های ایرانی) در دانشگاه یوسی ال ای در بخش ادبیات معاصر فارسی، ایراد گردید.

نقد **"سورهٔالغراب: شعور شک در برابر یقین"** از طرف هیأت داوران مسابقهٔ ادبی نشر باران در سوئد، برندهٔ جایزهٔ نقدی بهترین نقد سال شد.

# گستره‌ای درخشان از ذهنیتی خلاق

همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، رمان، رضا قاسمی، نشر کتاب، چاپ اول، لس‌آنجلس، ۱۳۷۵ (۱۹۹۶)

رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها جهانی است مملو از آدم‌ها و حوادثی که در اصل، در ذهن راوی کتاب، هستی گرفته، اما "به‌محض آفریده شدن به حرکت مستقل خود" در دنیای واقعی ادامه داده بودند. به‌بیانِ دیگر جهان این رمان، معلق میان واقعیت و تخیّل است. اما ازآن‌جا که زمینه‌های واقعی و خیالی نیز در غایت به ذهن و نگاه راوی بازمی‌گردند، تعیین مرز روشنی میان واقعیت و تخیل در این رمان، امری ناممکن به نظر می‌رسد.

اجزاء و عناصر جهان آفریده شده در این اثر، به ساختار رمان، در زمانی به‌هم‌ریخته، شکل می‌بخشد و باعث می‌شود تا یادآوری گذشته‌ها و بازسازی آدم‌ها و حوادث نیز ترتیب و توالی خود را از دست بدهند و آن‌چه راوی از دیدگاه خود به خواننده عرضه می‌کند، به‌صورت مجموعه‌ای غریب و متفاوت درآید. مجموعه‌ای به‌ظاهر پراکنده، شتاب‌زده و سردرگم. خواننده رمان "همنوایی ..." نیز در برابر این جهان آشفته و معلق میان واقعیت و تخیل، می‌تواند به یکی از این دو طریق واکنش نشان دهد: خود نیز شتاب‌زده و کم‌حوصله، کتاب را به گوشه‌ای پرت کند و نویسنده‌اش را به هذیان‌گویی متهم نماید یا برعکس، با دقت و موشکافی و کوشش در درک و دریافت جزئیاتی که لحظه به‌لحظه رشد کرده و گستره‌ای درخشان از ذهنیتی خلاق را عرضه می‌کنند، به خود فرصتی دهد تا به کشف دنیای درونی رمان نائل آید، عناصر فراهم شده‌ای که موجب انگیزش فعالیت‌های ذهن می‌گردد را بشناسد و یک‌بار دیگر نسبت به خود و دیگران، به وقوفی تازه دست یابد.

آن‌چه بیش از هر چیزی در این رمان به‌چشم می‌خورد شور و شوقی است که نویسنده در بیان داستان دارد. اما شور و شوق در کار نوشتن چیزهایی تمام شدنی اند و اگر هدف‌مند و آگاهانه به‌کار برده نشوند اثر آفریده شده را به کوششی بی‌فرجام می‌کشانند. و رضا قاسمی آگاهانه این شور و شوق را هدایت می‌کند و آن‌ها را در مسیری می‌اندازد که به شگردی جذاب بدل می‌شوند: نویسنده برای بیان داستان، راوی‌ای می‌سازد. انگیزه‌ی روایت نیز رهایی از اتهاماتی است که به راوی خورده است.

اما راوی کیست؟ مبهم بودن شخصیت راوی در این رمان یکی از خصوصیات برجسته و جالب توجه این اثر است. ابهامی که خواننده را وامی‌دارد تا جزء جزء داستان را تعقیب کند، خوانده‌ها را دوباره بخواند، و در این جهان متفاوت، بخش‌های گم‌شده یا فراموش‌شدهٔ ذهنیت و مردم و فرهنگ خود را نیز بازیابد. اما به‌راستی راوی کیست؟ آیا عبدالله، مستأجر اتاق شماره ۱۲ زیر شیروانی آپارتمان شش طبقه‌ای در پاریس است؟ یا مُرده‌ی اوست که به‌اجبار به سئوالات نکیر و منکر در شب اول قبر پاسخ می‌گوید؟ یا راوی، گابیک سگ سیاه و عظیم‌الجثه صاحبخانه است؟ سگی که طی یک سالی که از اقامت عبدالله در اتاق زیرشیروانی می‌گذشت "چندین بار مرده بود و زنده شده بود."

بدین ترتیب شخصیت عبدالله مستأجر اتاق شماره ۱۲ نیز تبدیل به معمایی می شود. آیا او همان مردی است که در ایران هنرپیشهٔ تئاتر، نقاش، نویسنده و موزیسین بود اما هرگز از "سایه"اش خلاصی نیافت؟ یا تبعیدی سرگشته‌ای در پاریس است که غرق در اوهام و هذیان‌های دربدری‌اش، با ضربات چاقوی "دیوانهٔ بغلی" (پروفت ـ حسن) همسایهٔ خداپرست و متعصب‌اش، در پاگرد پله‌ها به قتل می‌رسد (یا گمان می‌کند که به قتل خواهد رسید)؟ یا عبدالله همان گابیک، سگ صاحبخانه است که "یکدست سیاه بود و از این نظر بیش از هر سگ دیگری احتمال داشت صورت طلسم شدهٔ کس دیگری باشد" یا هر سه‌ی آن‌هاست؟

راوی مطمئن است که مرده است. در مقابل او "فاوست مورنانو" و "همکارش" که گاهی "مرئی" می‌شد ایستاده‌اند (راوی، نکیر و منکر را به گاری کوپر یا فاوست مور نانو، و به مرد سرخ‌پوست در فیلم پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته تشبیه کرده است) آن دو از راوی می‌خواهند که اعمالش را توضیح دهد و در اولین قدم از نوشته‌های خود او شروع می‌کنند: "فاوست مورنانو سینه‌اش را صاف کرد: بالای صفحه نوشته‌اید: یادداشت‌ها، بعد این‌طور ادامه داده‌اید: قاتل کیست؟ سید الکساندر؟ پسری که از "م

الف ر" دارم؟ دیوانه‌ی بغلی؟ یا خاتون، زنی که هر جا می‌رود پیک حامل مرگ است؟" ص ۳۵. سپس راوی می‌افزاید:
"بند دلم پاره شد. این یادداشت‌ها مربوط به کتابی بود که مدت‌ها پیش نوشته بودم و هیچ‌وقت هم منتشرنشده بود [...] و حالا [...] یعنی همهٔ یک‌عمر را ول کرده بودند و می‌خواستند بند کنند به این کتاب؟" ص ۳۶

بنا به گفتهٔ نکیر و منکر، نشر کتاب راوی پس از مرگش، موجب مرگ و نابودی افراد زیادی شده بود. پس آنان در شب اول قبر، اصرار دارند تا با گرفتن اقرار از راوی، کیفر و مجازاتش را تعیین کنند. راوی در برابر بازخواست آنان، با کاوش در هزارتوی خاطراتش، سعی می‌کند آدم‌هایی که چیزی جز زاییدهٔ خیال‌ش نبوده‌اند و او آن‌ها را در کتابی منتشرنشده و در لابلای حوادثی جعلی ساخته و پرداخته بود، بازسازی کند.

در برابر جهانی که در این رمان آفریده شده، خواننده می‌تواند راویِ ترسیده، شتاب‌زده، آشفته و مالیخولیایی را مجسم کند که بارها به گذشته رجوع می‌کند تا خود را از عقوبتی که به علت اتهام "قتل، نشر اکاذیب و اخلال در امنیت" دامن‌گیرش شده بو، تبرئه کند. اما بازسازی گذشته نه‌تنها گره‌ای از مشکلات راوی باز نمی‌کند که شرایط دشوارتری نیز برای او به وجود می‌آورد. در این رمان، آدم‌ها، سگ‌ها. زندگی مرموزشان، زندگی آرام و تنهای راوی را در هم می‌ریزند، و با آمدن "غریبه" به اتاق بغلی است که او اتفاقات شومی را پیش‌بینی می‌کند: "زنگ کلیسای سن پل چهارده بار نواخت و من حس کردم سیاره‌ی کوچکم از مدار خود خارج شد." ص ۱۱

راوی در ساختن حوادث داستان و در آفرینش و زنده کردن شخصیت‌ها، لایه‌های تودرتویی را می‌گشاید، رمزی را فاش می‌کند و سرّی را بسته نگه می‌دارد تا شاید از این راه بتواند سند برائت خود را از نکیر و منکر بگیرد. این تعلیق و سرگشتگی، جذابیتی فوق‌العاده به رمان می‌بخشد و خواننده را سر ذوق می‌آورد که همراه راوی به این لایه‌ها سرک بکشد یا حتی او را با ترس و دلهره‌ها و تحقیقاتش رها کند، و خود جستجوگر و کاشف، در سیر حوادث رمان پرسه زند؛ برخی از اجزاء را حذف کند، چیزی بر آن‌ها بیفزاید، تا جایی که ناگاه خود جزئی از رمان شود، خویشتن را دریکی از این شخصیت‌ها بیابد، با یکی همدل یا از یکی بیزار گردد. حادثه‌ای را

بشناسد حتی اگر به یاد نیاورد که کی و کجا چنین حادثه‌ای بر او گذشته است. صدایی را تشخیص دهد اما نداند چگونه در این همنوایی ناهمنوا شریک بوده است.

"تمام روز ارکستر ارۀ برقی، ارۀ دستی، سمبادۀ برقی و میخ و چکش برای زندگی بهتر، در کار بود و بعضی وقت‌ها به این مجموعۀ سازهای کوبی و چرخشی، صدای لذت بردن امانوئل از اپرای کارمن، صدای ناله‌های جان‌سوز زن کلانتر و صدای ذکرهای غم‌انگیز علی هم اضافه می‌شد." ص ۱۵۸

نویسنده، شخصیت‌ها را معرفی نمی‌کند، حوادث را شرح نمی‌دهد، بلکه تکه تکه‌های آن‌ها را در لایه‌های تردید، ترس، توهم، علاقه، دلزدگی، تکلف، رهایی و در ابهام مفاهیم یا روشنایی مصادیق، عرضه می‌کند و خواننده را در انتظار رویارویی باشخصیت‌ها و حوادث گوناگون قرار می‌دهد تا هرکس و هر چیز، آن‌گونه که هست خود را به خواننده بشناساند. (منهای بخش ۵ از فصل پنجم، که راوی توضیحات مفصلی درباره شخصیت سید الکساندر می‌دهد، که نه با سبک و سیاق کلی رمان می‌خواند و نه چیزی بر آگاهی خواننده می‌افزاید.)

رضا قاسمی نسبت به اثری که می‌آفریند بصیرت و آگاهی دارد. مواد و مصالح کارش را می‌شناسد. او داستانی در داستانی دیگر می‌تند، آن‌ها را از هم باز می‌کند و دوباره از نو به هم می‌بافد. اما در این روند مکرر، در جا نمی‌زند بلکه با هر چرخش، طرحی نو درمی‌افکند و رنگ و شکل و فضای تازه‌ای به رمان می‌بخشد.

زمان درهم‌ریخته‌ی رمان، میان بی‌زمانی محض و زمان گذشته و حال، در نوسان است. هنگامی‌که نکیر و منکر، راوی را سئوال و جواب می‌کنند، زمان، ساکن و متوقف است. هنگامی‌که راوی برای تبرئۀ خود به بازسازی آدم‌ها و حوادث دست می زند، زمان رو به گذشته دارد. تنها آخرین بخش رمان، در زمان حال می‌گذرد، و آن‌وقتی است که راوی به مجازات اعمالش رسیده و روحش در جسم گابیک، سگ سیاه صاحبخانه حلول کرده است.

گرچه ساختار این رمان بر اساس تداخل و پراکندگی داستان‌ها شکل‌گرفته است، و صورتی از تداعی آزاد ذهن، موجب می‌شود تا وقایع و حوادث نیز ترتیب و توالی خود را از دست بدهند (تا جایی که هرچند گاه، ساختار رمان در هم می‌ریزد و دوباره از نو بنا می‌شود) اما رشته‌ای نامرئی اجزاء رمان را به هم می‌پیوندد و از آن میان داستانی یگانه و پیوند خورده با اعتقادات و باورهای آدمی در مذهب و فرهنگ و جامعه‌ای خرافه‌گرا سر برمی‌کشد.

رضا قاسمی موفق شده است تا از درون این رشتهٔ نامرئی، زمینهٔ وسیعی از موضوعات و تأثرات آدمی را به نمایش بگذارد. نمایش زندگی ایرانیانی رانده شده از دیار خود که در انبوهی از هذیان‌های دربدری، در قلب شهری مدرن چون پاریس، باورهای جزمی و تعصبات و کوردلی‌هایشان را با خود حمل می‌کنند. نمایشی زنده و حس شدنی که می‌تواند الهام‌بخش و القاء کنندهٔ زندگی‌هایی باشد که به تعداد خوانندگان رمان گوناگون و متفاوت خواهند بود.

"این‌طور بود که راهرو طویل این سیارهٔ بی‌لنگر ناگهان عرصهٔ عبور دمپایی‌ها، زیر شلوارها و کاسه‌های آش رشته شد؛ بحث دمکراسی که شب‌ها در اتاق فریدون یا کلانتر جریان داشت [...] رفته‌رفته با بوی پیازداغ درهم آمیخت و زمینه را برای فجایع بعدی مهیا کرد." ص ۶۰

نویسنده با فاصله گرفتن از راوی، و راوی با خلق جهانی متفاوت، بدون توضیحات اضافی، در نگرشی انتقادی، بدون شعارهای رایج، با گرایشی عاطفی، دور از احساساتی سوزناک، موفق شده است به طنزی صریح و بُرّنده و درعین‌حال دلچسب و جذاب دست‌یافته، سازمان دهندهٔ برخی از بهترین و درخشان‌ترین لحظات این رمان گردد. لحظاتی که خواننده را وامی‌دارد تا در شیوه و عادت خواندن، قضاوتی دوباره داشته باشد. با این همه سهل‌انگاری دربارهٔ جزء بسیار کوچکی از این رمان (مدخل بخش ۱۵ در فصل دوم)، باعث شده است که زخمی بر پیکر سالم رمان "همنوایی ..." بنشیند. و اگر من به‌جای نکیر و منکر بودم راوی را علی‌الخصوص در این باره مواخذه می‌کردم؛ و آن اظهار لحیهٔ ناگهانی و دلتنگ راوی دربارهٔ "زن مدرن ایرانی" است:

"تاریخچهٔ اختراع زن مدرن ایرانی، بی‌شباهت به تاریخچهٔ اختراع اتومبیل نیست. با این تفاوت که اتومبیل کالسکه‌ای بود که اول محتوای‌ش عوض‌شده بود، (یعنی اسب‌هایش را برداشته، به‌جای آن موتور گذاشته بودند) و بعد شکل‌ش متناسب این محتوا شده بود و بعد که به دنبال محتوای مناسبی افتاده بود کار بیخ پیداکرده بود ... [زن مدرن] می‌خواست شخصیتش در نظر دیگران جلوه کند نه جنسیتش، اما با جاذبه‌های زنانه‌اش به میدان می‌آمد. مینی‌ژوپ می‌پوشید تا پاهایش را به نمایش بگذارد، اما اگر کسی به او چیزی می‌گفت از بی چشم و رویی مردم شکایت می‌کرد" صص ۹۶ ـ ۹۷

تشبیه "زن مدرن ایرانی" به کالسکه و اتومبیل، و اظهار نظر دربارهٔ مفهومی مبهم چون "جاذبهٔ زنانه" و همچنین ترساندن زنان از پوشیدن لباس‌هایی که اندامشان را

نشان دهد، وعظ و خطابه‌ای است که نه‌تنها با آزاداندیشی و ذهن و نگاه راوی منافات دارد، که با روال کلی رمان (بازسازی حوادث و آدم‌ها بدون توضیحات اضافی) نیز در تضاد است. سراسر این رمان به شکلی غیرمستقیم و در طنزی جذاب، اندیشه‌های خرافی، ریشه‌های پوسیدهٔ سنت، مذهب و تعصب و یکسونگری را به چالش می‌طلبد، اما خود در همان بخش کوچک، به دام نظریه‌ای می‌افتد که فقط یادآور نظر کارگزاران نظام‌هایی پوسیده، مردسالار و ضد زن است که می‌کوشند با پوشاندن زنان در انبوهی پارچه و ایجاد شرم زن از تنش، ابتدا به سرکوب و سرانجام به حذف فیزیکی آنان در جامعه مبادرت کنند. چنان نظام‌هایی مقصود نهایی خود را در رنگی از اخلاق می‌پوشانند و عمل خود را چنین موجه می‌کنند که پوشش زن، باعث می شود تا زنان از مردان "چیزی" نشنوند و "شخصیت"شان مطرح باشد نه "جذابیت‌های زنانه"شان.

جالب توجه است که راوی از خود نمی‌پرسد چرا "کسی" به زن غربی مینی‌ژوپ پوش "چیزی" نمی‌گوید. یا چرا "سید که اغلب با شورتی بلند در اتاقش می‌گشت [...] و اگر هم کسی به دیدنش می‌آمد، چه مرد و چه زن، تغییری در وضع لباس‌ش نمی‌داد"، یا خودش که با بالاتنه‌ی لخت "به همان پوشیدن شلوار اکتفا می‌کرد" ص ۳۷، متهم به عرضهٔ "جذابیت‌های" مردانه نمی‌شدند؟ اگر راوی این رمان (عبدالله ـ مرده‌ی او ـ گابیک، سگ سیاه صاحبخانه) نمی‌داند که آدمی با دنیای پیچیده و کارکردهای ذهنش مایه گرفته از ارزش‌های گوناگون، قابل "اختراع" نیست و "زن مدرن ایرانی" در جامعه‌ای سرکوبگر به آگاهی و شناختی رسیده که برزخی است نه اختراعی، به او پیشنهاد می‌کنم قدری هوش به خرج داده، چنین اظهار عقیدهٔ عقب افتاده‌ای را که طنزی هم در آن نیست، به یکی دیگر از شخصیت‌های کتاب، مثلاً همان"دیوانه‌ی بغلی" یا به دخالت نویسنده در کار روایت داستان، نسبت دهد و خود را از شرّ هرگونه مواخذه‌ای در امان دارد.

رضا قاسمی در رمان "همنوایی ..." با ذهنیتی خلاق و زبانی که خود تبدیل به اجزایی قابل حس و رؤیت می‌شوند، میثاقی نزدیک میان زندگی و متن ادبی ایجاد کرده است و اثری ماندگار بر ادبیات مهاجرت افزوده است.

# تأملی در ادب فارسی

**نشریه بررسی کتاب:** خانم نوری‌علا! طی دو سه سال اخیر، چه کتاب یا کتاب‌هایی خوانده‌اید؟

**پرتو نوری‌علا:** از میان آن‌چه در دو سه سال اخیر خوانده‌ام، در این‌جا، فقط کتاب‌های رمان، داستان و شعر معاصر ایرانی که در داخل یا خارج از ایران چاپ و منتشرشده‌اند را ذکر می‌کنم.

**۱ ـ "شهباز و جغدان" نوشته اسماعیل فصیح.** این رمان از درون، حالت تعلیق و کشش رمان پلیسی را دارد اما نویسنده به‌عمد، آن را از ردهٔ رمان پلیسی دور می‌کند و در عین آفرینش رمانی سرگرم کننده، روابط برخی از قشرهای جامعه را در دوران پیش از انقلاب ایران نشان می‌دهد. در این رمان نیز، مثل سایر آثار فصیح، راوی داستان جلال آریان است، زبان رمان، زبانی ساده و وصفی است. این زبان مثل شخصیت جلال آریان، باری به‌هرجهت، گاه پرگو، گاه کم گو، گاه موشکاف و گاه سطحی است. زبانی که شاید در اثری دیگر، به ضعف کار تعبیر شود. اما اسماعیل فصیح، آن را به شخصیت جلال آریان، چفت و بست کرده است و در ضمن به رمان خود سبک ویژه‌ای بخشیده است.

**۲ ـ "داستان جاوید" نوشته اسماعیل فصیح.** این تنها کتابی است که با سایر آثار فصیح فرق دارد. در این رمان، جلال آریانی مطرح نیست. نویسنده در مقدمه‌ی کتاب، "جاوید" را مردی زرتشتی معرفی می‌کند که در روزهای آخر عمرش، زندگی پرحادثه و دردناکش را برای نویسنده تعریف کرده است و فصیح نیز آن را به‌صورت رمانی درآورده است. این که "داستان جاوید" تا چه حد واقعی است و تا

چه حد از تخیل نویسنده سود برده است، مهم نیست. مهم آن است که اسماعیل فصیح موفق شده است رمانی پرکشش و تکان‌دهنده، با زبانی روایی در نثری زنده و سالم، با جنبه‌های توصیفی قوی بیآفریند و زندگی بخشی از مردم ایران، آداب و رسوم آنان و همچنین نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌های فردی و اجتماعی را در مقطع مشخصی از تاریخ ایران، یعنی تغییر حکومت قاجار به پهلوی، نشان دهد.

**۳ ـ "زمستان ۶۲" نوشته‌ی اسماعیل فصیح**. در این رمان، همراه با نشان دادن شرایط زندگی مردم در دورهٔ جنگ ایران و عراق در جنوب ایران، نویسنده موفق شده است داستانی جذاب و ماندگار بیافریند.۱

**۴ ـ "اهل غرق" نوشته‌ی مینو روانی پور**. رمانی نو از دریچه‌ی نگاهی نو در ادبیات معاصر ایران. در این رمان، خواننده ضمن آشنا شدن با بخشی از مردم ایران ـ اهالی جفره در جنوب ـ از طریق نمایش باورها و اعتقادات ایشان، به بشری‌ترین و قدیمی‌ترین روابط آدمی با عناصر طبیعت نیز دست می‌یابد. نویسنده با زبانی وصّاف، گاه لطیف‌ترین و گاه جان کُش ترین جنبه‌های روح آدمی را می‌کاود و به تصویر می کشد. مقطع‌هایی از رمان، نظیر وصف مردگان منتظر زیر دریا، از شاهکارهای ادبیات جهان است. من به خلاف کسانی که آفرینش چنین آثاری را نشر خرافه و موهومات می‌دانند، معتقدم که آفریده‌هایی ازاین‌دست شناخت و آگاهی ما را نسبت به فرهنگ و باورهای مردم ناشناخته‌ی سرزمینمان بیشتر کرده و دلیل بسیاری از شکست‌هایمان را فاش می‌کند.

**۵ ـ "طوبا و معنای شب" نوشته‌ی شهرنوش پارسی پور**. این رمان، سیری شتاب‌زده است از اواخر قاجار تا انقلاب ۱۳۵۷ در رابطه با زندگی فردی و ذهنی طوبی. زنی که همپا و همراه هر واقعه رشد می‌کند و ذهن خلاق و خلق‌وخوی استثنایی‌اش، جهانی شگفت و استثنایی می‌آفریند. شهرنوش پارسی پور در این رمان، "زن لکاته" ای را که صادق هدایت در "بوف کور" تکه‌تکه کرد و کشت به هیأت "لیلا" زنده می‌کند. زنی که نماد زمین است. در جنبش و چرخش ابدی. زنی که هر تکه‌اش، پاره‌ای از طوبا است. پارسی پور چهره‌ی دوپاره شده‌ی زن در ادبیات فارسی را یکی کرده است.

بعضی از منتقدین، "اهل غرق" و "طوبا و معنای شب" را شبیه هم دانسته و آن‌ها را آثاری سورئالیستی و تحت تأثیر مارکز می‌دانند. حال‌آنکه به نظر من چنین مقایسه‌ای دقیق نیست. در مصاحبه‌ای از مارکز می‌پرسند: "چرا شما آثار سورئالیستی

می‌نویسید؟ او پاسخ می‌دهد: اگر آداب‌ورسوم و باورهای مردم آمریکای لاتین را می شناختید، پی می‌بردید که نوشته‌های من تا چه حد تا چه حد رئالیستیک هستند". درواقع مارکز به آن بخشی از زندگی مردم اطرافش نظر می‌اندازد که از چشم نویسندگان بیشمار دیگر غایب مانده است. بخشی که واقعیت‌هایش چیزی جز باورهای ذهنی آدمی نیست. در این رابطه است که می‌بینیم منیرو روانی پور، تنها این زاویه از نگاه (مارکز) را انتخاب می‌کند و آن نگاه را به سرزمین و زندگی مردمانی می‌اندازد که آن‌ها را می‌شناسد. او این مردم و باورهای ذهنی‌شان را که به‌عنوان حقیقت بر واقعیت روزانه، تحمیل‌شده‌اند، به درون رمان خود می‌کشاند و با تصویر زندگی آن‌ها رمانی واقع‌گرا می‌آفریند. (منهای قسمت‌هایی که نویسنده حتماً می خواهد مسائل سیاسی روز را هم در رمان خود بیاورد). رابطه‌ی اهالی دهکده‌ی جفره با دریا و موجوداتش و سایر عناصر طبیعی محیط اطرافشان، رابطه‌ای جمعی و عینی است. آن‌ها تحت شرایطی خاص، به‌طور جمعی، مشاهدات و تجربیاتی دارند که هرچند ریشه در موهومات دارد اما بر زندگی و احوالات روزانه‌شان اثر می‌گذارد. حال‌آنکه در "طوبا و معنای شب" خواننده هرگز با باوری جمعی، روبرو نیست. دنیای ساخته‌وپرداخته شده در رمان، اگرچه توسط نویسنده آفریده‌شده است، اما زاویه‌ی نگاه نویسنده، ذهنیت طوبا را هدف و مرکز قرار داده است.

جهان این رمان جهانی است فردی و ذهنی که گاه بر بستر سورئالیسم جریان دارد و گاه شکلی تمثیلی پیدا می‌کند. متأسفانه رمان "طوبا و معنای شب" در فصلی که "اوستا محمود" و فرزندانش به خانه‌ی طوبی نقل‌مکان می‌کنند، پویایی و رشد هر دم رو به تزاید خود را از دست می‌دهد و اگرچه سیر پیوسته‌ی حوادث اجتماعی و تاریخی حفظ می‌شود، اما به علت غیبت طولانی طوبا در این فصل، رمان از روال خود دور می‌شود و پایان کتاب نتیجه‌ی منطقی کل رمان نیست.

**۶ ـ "دل فولاد" نوشته‌ی منیرو روانی پور**. این رمان که از درون تمام عناصر آفرینش اثری برجسته و متفاوت را دارد، در درگیری‌های فراوان نویسنده با خود، از دست می‌رود. ویژگی این رمان در هم کردن حوادث بیرونی است، با داستانی که زن نویسنده، در رمان می‌آفریند. زبان رمان توانایی پرورش مضمون رمان را نیز ندارد.

**۷ ـ "سمفونی مردگان" نوشته‌ی عباس معروفی**. نویسنده در این اثر آشکارا وقت صرف کرده و به‌دقت اجزاء و عناصر آن را فراهم آورده است. معروفی در ساختن مکان و فضای رمان و هم‌چنین در آفرینش شخصیت‌ها و درگیری‌های ذهنی و

رفتاری آن‌ها ـ جز در مورد آیدین ـ کاملاً موفق بوده است و در جریانی سیّال، هم‌آوایی آن‌ها را به‌سوی مرگ، به‌خوبی ترسیم کرده است. اما این رمان چند مشکل اساسی دارد. ۱ ـ بازسازی زمان ۲ ـ توجیه رفتاری آیدین ۳ ـ چگونگی استفاده از تکنیک روایات گوناگون درباره‌ی امری واحد. زمان به‌هم‌ریخته‌ی رمان، عنصری برآمده از درون رمان و ذاتی رمان نیست. تقطیعی ظاهری است که به‌آسانی می توانست تبدیل به خط زمانی مستقیم، از حال به گذشته، از گذشته به حال بشود و تغییری هم در خط اصلی رمان رخ ندهد. تصنعی بودن زمان به‌هم‌ریخته، به‌خصوص در کنار عدم استفاده‌ی صحیح از تکنیک روایات، خود را آشکار می‌کند. مثلاً در موومان اول، رمان به روایت نویسنده و "اورهان" باهم، به‌پیش می‌رود. در موومان دوم که زمان به عقب برمی‌گردد، راوی فقط نویسنده است. ازآن‌جا که "اورهان" در این بخش نوزاد است، خواننده می‌پذیرد که اورهان چیزی روایت نکند. اما در همین بخش "اورهان" به سنی می‌رسد که در موومان اول بود، پس مطابق منطق خود رمان، روایت او ضروری می‌شود، حال آن که دیگر خبری از او نیست، گویی نویسنده هیچ دلیل خاصی برای به هم ریختن زمان و نقل روایات توسط راویان مختلف در نظر نگرفته است.

استفاده از شگرد چند روایت درباره‌ی واقعه‌ای واحد، در هنر، برای نشان دادن تضاد برداشت‌ها، قضاوت و تضاد ذهن و تجربه‌ی آدمی است که درنتیجه به اثر هنری ابعاد گوناگون می‌بخشد. درحالی‌که این شگرد در این رمان بلااستفاده می‌ماند. زیرا نویسنده و همه‌ی شخصیت‌های رمان، از سالم تا مریض و از زنده تا مرده، حوادث را به یک‌شکل می‌بینند و نقل هر تکه به روایت یکی از آن‌ها دلیلی ندارد جز جلوگیری از ملال یکنواختی در گفتار. حتی نقل بخشی از این رمان توسط مرده‌ی "سورمه" و ذهن مجنون "آیدین" که می‌توانست نقش کلیدی و عمده‌ای در درک حوادث رمان داشته باشد، جز تکرار گفته‌ها و شنیده‌های دیگران ـ البته به‌صورت جملاتی مقطع و بدون فعل ـ چیز دیگری نیست. معروفی به خلاف موفقیت‌اش در ساختن شخصیت‌های رمان، از "آیدین" و رفتار او موجودی مبهم ساخته است. بخشی از این ابهام دامن‌گیر اکثر آثار ادبی ما است. شخصیتی موردعلاقه و تایید نویسنده است و نویسنده بی‌آنکه قادر باشد خواننده را در جریان رمان، به آن شخصیت علاقمند سازد، با جملات و گفتار توضیحی می‌کوشد تا از او شخصیتی ممتاز بیافریند. در رمان "سمفونی مردگان" قدمی فراتر از توضیح و توصیف برداشته و سعی نموده

شاعر، روشنفکر و متفاوت بودن آیدین را در عمل نشان دهد. گرچه اقدام به چنین عملی جای ستایش دارد، اما اطمینان نویسنده به خود و قدمی که در این راه برمی دارد به شکست کامل "آیدین" می‌انجامد. شعر او، در همان دو بیت اول غلط وزنی دارد و محتوای آن نیز، حتی در قیاس با شعر عصر و زمانه‌ی او، مستعمل و کهنه است. از طرف دیگر، پسری که در تمام دوران خردسالی، نوجوانی و جوانی‌اش، علیه استبداد پدر ایستاده و هر رنجی را به جان خریده است، چرا یک‌باره به وصیت پدر هنگام مرگش، گردن می‌نهد و بعد از ظهرها به حجره می‌رود و تخمه می‌فروشد؟ چرا برای رسیدن به آرزوی همیشگی‌اش ـ آمدن به تهران ـ پیشنهاد مکرر "اورهان" را برای گرفتن سهم‌اش و سپردن تمام حجره به او، نمی‌پذیرد و می‌ماند و بلای جان اورهان می‌شود تا کار به مرگ خودش بکشد؟ تغییر آیدین معلوم نیست. گویی از پیش تسلیم سرنوشتی است که نویسنده برای او رقم‌زده است. و می‌ماند یک مسئله‌ی دیگر. آیا انتخاب کلمات "سمفونی" و "مُومان" با فضا و آدم‌های اردبیل، سنخیتی دارد؟

**۸ ـ "در حضر" نوشتهٔ مهشید امیرشاهی.** این رمان که در خارج از ایران منتشرشده، گرچه حقایق و وقایع مهم دوران انقلاب ایران را در خود دارد و از نثری زنده و پرتحرک برخوردار است، اما به علت حضور دائمی نویسنده ـ راوی که در سراسر رمان معلوم نیست کیست و در ایران و در آن شرایط چه می‌کرده است و همچنین قضاوت‌های فردی و یکسونگر نسبت به حوادث و آدم‌ها، رمان به اثری شعاری محض تبدیل‌شده است. مهشید امیرشاهی، در سراسر این رمان، با تقسیم‌بندی شخصیت‌ها به خوب و بد و با علاقمندی یا نفرت از آن‌ها، یکسر رأی به برائت یا محکومیت آدم‌ها می‌دهد و رمان‌ش را به دفترچه‌ی خاطرات بیننده‌ای عصبی و وقایع‌نگاری بیزار از وقایع و مردم نزول داده است.۲

**۹ ـ "عطر مردگان" نوشتهٔ ناصر شاهین پور**. (بانام مستعار منصور همافر). نویسنده آشکارا و با صراحت به شرح روابط نهادهای موجود در جامعهٔ کنونی ایران با مردم پرداخته است. اما بیان این واقعیات در زمینه‌ای سورئالیستیک و گاه استعاری، باعث شده است که نه‌تنها رمان به بیانیه و شرح درد و رنج بدل نشود، که از حوزه‌ی زمان و مکان محدود به درآید و مصداق‌های خود را در هرکجا که جهل و ظلم حکمروا است پیدا کند.

**۱۰ ـ "سیاسنبو" نوشتهٔ محمدرضا صفدری**. داستان‌های این مجموعه که همگی در جنوب ایران رخ می‌دهند زمینه‌ای اجتماعی ـ سیاسی دارند. در این مجموعه، شاهد دوره‌های کودکی، نوجوانی و جوانی شخصیت‌هایی هستیم که درگیر فقر و محرومیت‌های عاطفی و اجتماعی، تباه می‌شوند. زندگی نابسامان بزرگ‌ترها نیز در کنار آنان دیده می‌شود. داستان‌ها ضمن پیوند با یکدیگر، استقلال خود را نیز حفظ کرده‌اند. محمدرضا صفدری در این کتاب بدون اغراق و شهیدنمایی، با زبانی توصیفی و شیرین، زندگی توده‌های مردم را نمایش می‌دهد. داستان "عُلّو" درخشان‌ترین داستان این مجموعه است.

**۱۱ ـ "سبز" نوشتهٔ ناصر زراعتی**. نویسنده کوشیده است تا در این مجموعه داستان، زوایای مختلفی از زندگی طبقهٔ متوسط شهری را نشان دهد، اما به علت عدم توفیق در نمایش فضای لازم محیط و روابط شخصیت‌ها و نیز لغات محدود و توصیفاتی نه‌چندان نو، در این راه توفیق چندانی نداشته است.

**۱۲ ـ "باغ بلور" نوشتهٔ محسن مخملباف**. داستان بلند باغ بلور ازنقطه‌نظر توجه به دنیای مردم فقیر در جامعه‌ی کنونی ایران و به‌خصوص زنان، قابل‌توجه است. اما زبان و چگونگی پرداخت داستان‌ها نسبت به رشد قابل ملاحظه‌ای که داستان‌نویسی معاصر ایرانی در دههٔ اخیر داشته است، بسیار ضعیف است.

**۱۳ ـ "غروب اول پاییز" نوشتهٔ اکبر سردوزآمی**. داستان‌های این مجموعه که دورن‌مایه‌ای اجتماعی و به‌طور محو سیاسی دارند، در بازسازی خاطرات و نگاهی فردی، مطرح می‌شوند. نویسنده موفق شده است تا گذشته‌ای ازدست‌رفته را در بستر عاطفه‌ای لطمه خورده نشان دهد.

سردوزآمی، صفدری و زراعتی، همگی از نویسندگان معاصر ایرانی‌اند که آثارشان نخستین بار به‌صورت جمعی، همراه با ۵ داستان از نویسندگان دیگر، در کتابی به نام "هشت داستان" در ایران چاپ و منتشر شد.

**۱۴ ـ "خیابان طولانی" نوشتهٔ محمود فلکی**. نویسنده در این مجموعه داستان موفق شده است نا با نثری توصیفی و دقیق و سالم به نمایش زندگی امروز نسل ما در غربت و بازسازی گذشته‌های نه‌چندان دور، بنشیند. داستان آغازین این مجموعه از طنزی دوست‌داشتنی و داستان دوم از نثری زیبا و شعرگونه، برخوردارند.

**۱۵ ـ ""انیس، انیس" نوشتهٔ محمد رحیمیان**. دو داستان این مجموعه، تریلوژی انیس و سایه‌های شیطانی، جزو بهترین آثار داستان کوتاه معاصر ایرانی‌اند.

نویسنده در داستان تریلوژی انیس، موفق شده است تا با عطری از نیاز و دلتنگی، دنیایی جذاب و حس شدنی بی‌آفریند. داستان سایه‌های شیطانی نیز از طنزی دلچسب، برخوردار است.

**۱۶ ـ "نفرین نان" نوشتهٔ محمد رحیمیان**. این کتاب شامل سه داستان کوتاه و یک داستان بلند است. داستان‌ها همگی در فضایی از زندگی مهاجرین بعد از انقلاب شکل گرفته‌اند. موفق‌ترین داستان این مجموعه "هالوئین امسال" است.

**۱۷ ـ "راه‌بندان" نوشتهٔ بیژن کارگر مقدم**. نویسنده با هوشیاری و احاطه به عناصر داستان کوتاه، در بازسازی زمینه‌هایی اجتماعی، کاملاً موفق بوده است.

**۱۸ ـ "عکس دسته‌جمعی" نوشتهٔ ف. فرسانی**. داستان‌های این مجموعه، بخاطر طرح مسائل و مشکلات مهاجرین ایرانی، ازنظر موضوعی کشش دارند اما ازنظر زبانی به علت نثری انشایی و توصیفی مستعمل و ایجاد ضربه‌های نهایی برای مؤثرتر کردن داستان‌ها، به اثری شعاری تبدیل‌شده‌اند.

**۱۹ ـ "دوازدهمی" نوشتهٔ بهمن فرسی**. نویسنده سعی کرده لحظه‌های پوچ و مبتذلی که بخش جدی و اساس زندگی بعضی‌ها را تشکیل می‌دهد، طرح کند. اما عدم توفیق او در شکافتن درون و عمق روابط، و این‌که چرا برخی رفتارها و گفتارها پوچ و مبتذل‌اند، باعث شده تا داستان‌ها در سطح مانده و خود به آثاری پوچ و مبتذل بدل شوند. زبان اختراعی بهمن فرسی، بر پایه‌ی زبان "مردم کوچه‌بازار"، نیز بر ابتذال داستان‌ها افزوده است.

**۲۰ ـ در مهتابی دنیا، ۲۱ ـ جشن ناپیدا، ۲۲ ـ قصیده‌ی لبخند چاک‌چاک از شمس لنگرودی**. اشعار هر سه کتاب بر حضور شاعری آگاه و مسلط بر هنر شاعری، گواه می‌دهند. نوع برخورد لنگرودی با جهان بیرون، در اشعارش از ذهنیتی متفاوت و خلاق خبر می‌دهد. شعرهای مجموعهٔ اول و دوم که از عاطفه‌ای گیرا و تجربه‌هایی ناب و بیانی نو، سرشارند، در کتاب آخر، با تصاویری بکر و زنده و با انتخاب زبانی که با دقت و هوشیاری انتخاب‌شده است تا بر قدرت القایی ذهن و اندیشه‌ی شاعر بیافزاید، به اوج رسیده‌اند. برخی از اشعار لنگرودی به فضای اشعار ریتسوس، شاعر یونانی نزدیک می‌شود.

**۲۳ ـ "آوای دریا مردان" از علی بابا چاهی**. شعرهایی در حال و فضای جنوب ایران، گرچه شاعر در بهره‌گیری از کلمات، برای ساختن فضایی مناسب موفق است،

اما ازنظر تعابیر و تصاویر شعری، نسبت به برخی شعرهای برجسته‌ی اخیر ایران، کهنه‌تر به نظر می‌رسد.

**۲۴ ـ "بام من"، ۲۵ ـ "خواهش می‌کنم پیش از من نمیر" از خاطره حجازی**. اشعار این دو کتاب از ذهنیتی مستقل برخوردارند اما در بیان شعری اغلب دچار مشکل‌اند. خاطره حجازی در این اشعار با زبانی که گاه رنگی جاهل مآب به خود می‌گیرند، با جرأت از احساسات و خواهش‌هایش سخن می‌گوید. عصبیتی که در شعر او موج می‌زند گیراست.

**۲۶ ـ "تجربه‌های خام رستن" از ندا آبکاری**. کتاب سرشار از تصاویر زیبا و ابداعی و تعبیرهای نو است. او در زبانی ساده و دلنشین لحظه‌های تباه‌شده و جوانی اندوهگینی را رقم می‌زند. تأثیر یا "ویراستاری" احمد شاملو، در اشعار او کاملاً محسوس است.

**۲۷ ـ "مرا از نیلوفر یاد است"، ۲۸ ـ "معبد بنفش" از گیتی خوشدل**. اشعار هر دو کتاب ازنظر زبان و سبک شعر و ایجاد فضای درونی اشعار و خلق تصاویر، بسیار شبیه به هم و القاء کنندهٔ رابطه‌ای عاشقانه ـ عرفانی است. در این دو مجموعه شعر، گرچه بارها به تصاویری بکر، زنده و شفاف برمی‌خوریم و از تجربه‌هایی غنی و استثنایی بارور می‌شویم اما تکرار آن‌ها، مخل زیبایی و بکر بودن آن لحظات می‌شود.

**۲۹ ـ "غزالان چالاک خاطره"، ۳۰ ـ "یله بر کجاوه‌ی اندوه" از ژیلا مساعد**. شاعر در این دو کتاب موفق شده است تا به طرز محسوس صدای زنان را از زبان زنان، به گوش خوانندگان شعرش برساند. دلتنگی و ملال او ازآن‌چه کلیشه‌ای و دستوری است، در فضایی خاکستری، به‌خوبی دیده می‌شود.

**۳۱ ـ "هنوز دماوند"، ۳۲ ـ "سه پله تا شکوه" از اسماعیل نوری‌علا**. اشعار کتاب اول بیشتر بازآفرینی لحظه‌های ازدست‌رفتهٔ خاطراتی اندوهگین است و شعرهای کتاب دوم دریافت‌ها و شناخت‌های جدیدی است از خود در زمینه‌ای عاشقانه. تجربه‌های شاعرانه‌ای که در کتاب "هنوز دماوند"، کمتر در بستری سیال و در بیانی القایی حرکت می‌کرد، در کتاب "سه پله تا شکوه"، در تصاویری زنده و نو، در عاطفه‌ای ناب و تصاویری بکر و بیانی عاشقانه و روان می‌درخشد.

**۳۳ ـ "پس از خاموشی"، ۳۴ ـ "اندوه مرز" از مجید نفیسی**. اشعار کتاب اول، بین اشعار اجتماعی ـ سیاسی و فردی باتجربه‌های جدید در زمینهٔ شعر، در

نوسان است. اشعار کتاب دوم، یکسر تجربه‌های جدید اوست در زمینهٔ بیانی جدید در شعر، مجید نفیسی در اشعار جدیدترش، بیشتر به بیان کشف لحظه‌های فردی و جنبه‌های کمتر تجربه‌شده‌ای می‌پردازد که سرشار از دنیای ماده‌ها و اشیاءند. او آنچه را که شاعرانه نمی‌خوانند، به درون شعرش می‌آورد و موفق می‌شود آن‌ها را با لغاتی متنوع و گاه زبانی محاوره‌ای، در قالب برداشت‌هایی نو عرضه کند.

**۳۵ ـ "در ملتقای دست و سیب" از عباس صفاری**. صفاری در این مجموعه شعر موفق شده است تا در زبانی موجز و فشرده و ابیاتی سراسر تصویر و فضایی نو در شعر معاصر ایران، به عاطفه‌ای ناب و زنده دست یابد و از طریق ارتباط حسی با اشیاء و جلوه‌های گوناگون طبیعت، تجربه‌ها و خاطره‌های فردی و جمعی را ـ در اندوهی ناگفته و پنهان که در سراسر شعرها موج می‌زند ـ مرور کند.

**۳۶ ـ "از قادسی تا سرزمین خوار" از علیرضا زرین**. این کتاب شامل دو شعر بلند "از قادسی" و "تا سرزمین خوار" است. زرین در این شعر که از درون به هم مربوط می‌شوند، گذشته و حال را به یکدیگر پیوند می‌زند. شاعر در شعر بلند "از قادسی" تاریخ را با عاطفی‌ترین لحظات زندگی آدمی درآمیخته است. زبان زیبای شاعرانهٔ او در ترکیبی از نثر سالم فارسی و واژگان و عباراتی کردی، ابیاتی محزون و زیبا آفریده است. هجران غربت و رفتگان عزیز، با آن لحظات کنونی شاعر یکی شده و به شعر او جنبه‌ای دلپذیر و بشری بخشیده است.

**۳۷ ـ "پرواز در طوفان" "ماه در آینه"، ۳۸ ـ "عشق واپسین رستگاری" از میرزا آقا عسگری (مانی)**. میرزا آقا در اشعارش آشکارا، سبک و سیاق شعری منحصربه‌فردش را یافته و مُهر و نشانش را بر شعر معاصر ایران زده است. زبان زیبای شاعرانهٔ او گرچه به زبان بدیع و شیرین احمد شاملو نزدیک است، اما گذر اشعار او بر بستری غنی از تجربه‌های عاطفی، ملموس و زنده، و پیوندشان با ذهنی خلاق و جستجوگر، باعث شده است، تا شعرهای هر سه کتاب، از پویایی و استقلالی تمام برخوردار باشند. شعرهای عاشقانه ـ زمینی او بر غنای ادبیات عاشقانهٔ فارسی افزوده‌اند.

## منابع

۱ و ۲ در کنفرانس سیرا که در آوریل سال ۱۹۹۰، در دانشگاه برکلی برگزار شد، این دو رمان را ازنقطه‌نظر نقش راوی، چگونگی پرداخت شخصیت‌ها و زبان صریح و

غیرصریح، با یکدیگر مقایسه کرده و با تفصیل درباره‌شان گفته‌ام، و در این کتاب نیز در نقدی تحت عنوان "مقایسه دو رمان" آمده است.
فصلنامهٔ بررسی کتاب (ویژهٔ هنر و ادبیات) شمارهٔ ۸، زمستان ۱۳۷۱، لس‌آنجلس، آمریکا

# مقایسهٔ دو رمان:

"در حضر"، رمان، مهشید امیرشاهی، پاریس ۱۳۶۸، توزیع شرکت کتاب در لس آنجلس، آمریکا
"زمستان ۶۲" رمان، اسماعیل فصیح، نشر نو، تهران، ۱۳۶۶

بخشی از آثار ادبی آفریده‌شده، توسط نویسندگان ایرانی در یک دهه‌ی اخیر، به‌خصوص درزمینه‌ی رمان، چه در داخل و چه در خارج از ایران، کم‌وبیش بازتاب واقعیت‌ها و ثبت حوادث سیاسی ـ اجتماعی معاصر ایران است. طبیعی است نویسندگانی که در ایران به چنین زمینه‌ای گرایش دارند، ناگزیر برای خلق اثر خود و رهایی از بند سانسور، مجبورند به‌نوعی پوشیدگی و کتمان توسل جویند و برعکس، نویسندگان خارج از ایران می‌توانند با زبانی صریح به عرضه‌ی نظرگاه خود دست بزنند. رمان "زمستان ۶۲" و رمان "در حضر" نمونه‌ی مشخص آثار آفریده‌شده در چنین شرایطی هستند.

بازسازی تاریخ از طریق ادبیات، اگر در شرایط هشیاری و آگاهی نویسنده شکل‌گرفته باشد، بهترین راه برای شناخت انگیزه‌ها و عملکردهای آدمی است. عرضه ی دیدگاهی است که می‌تواند نگرش‌های جزمی را اگرنه تغییر دهد، که لااقل تعدیل کند. ازاین‌رو می‌کوشیم فارغ از هرگونه ارزیابی سلیقه‌ای و یا ارزش‌گذاری سیاسی، نشان دهم هر یک از این دو رمان، تا چه حد در نمایش و قبول واقعیات تاریخی و بیان اهداف نویسنده و تأثیربخشی ادبی، موفق یا ناموفق بوده است.

رمان "در حضر" از حادثه‌ی هفدهم شهریور ۱۳۵۷ در تهران آغاز می‌شود و با گروگان‌گیری کارمندان سفارت آمریکا به پایان می‌رسد.

رمان "زمستان ۶۲" حوادث جنگ در شهرهای جنوبی ایران را در زمستان ۱۳۶۲ در بردارد.

هرچند این دو رمان ازنظر زمان (سال ۵۷ و سال ۶۲) و مکان (تهران و شهرهای جنوب ایران) و حتی مضمون (انقلاب و جنگ)، از یکدیگر متفاوت هستند، اما به لحاظ اینکه هر دو رمان، حاوی بخشی از مهم‌ترین حوادث سیاسی ـ اجتماعی ایران معاصرند، و هر دو نویسنده، کوشیده‌اند تا از طریق آفرینش رمان، این بخش از تاریخ را بازسازی و ضبط کنند و حوادث هر دو رمان نیز، از زاویه‌ی دید نویسنده ـ راوی، شرح داده می‌شوند، لذا امکان مقایسه میان آن دو وجود دارد و نشان می‌دهد که چگونه آگاهی و برخورد هوشیارانه با عوامل و عناصر رمان، می‌تواند اثری ماندگار و موفق بسازد و بی‌توجهی و عدم آشنایی با آن عوامل و عناصر، رمانی شتابزده، در حد دفترچه‌ی خاطرات آدمی خودبین و عصبی، یا دست بالا، اثر شعاری محض به وجود آورد.

در این مقاله کوشیده‌ام تا هر دو رمان را به لحاظ نقش راوی در شناساندن خود و دیگر شخصیت‌های رمان و بازسازی وقایع و حوادث، با ی.دیگر مقایسه کنم و نیز نشان دهم پوشیدگی یا عدم پوشیدگی زبان، صرفاً نمی‌تواند حامل یا مانع انتقال پیامی خاص باشد.

**۱ ـ حضور راوی در رمان**

رمان در حضر از زمانی شروع می‌شود که راوی، از پاریس به تهران آمده است تا از نزدیک شاهد رخداد انقلاب ایران و حوادث اش باشد. راوی از همان ابتدا، با اضطراب و بدبینی و بیزاری از همه‌کس و همه‌چیز، دیده‌ها و شنیده‌هایش را بازمی گوید، و در پایان رمان نیز، خسته و ترسیده و بیزارتر، برای همیشه ایران را ترک می کند. اما پیش از آنکه راوی، خواننده را برای آشنایی بااین‌همه نفرت و دشمنی، به دنیای درون رمان بکشاند، نویسنده در دو صفحه‌ی ابتدای کتاب، نفرت اش را از انقلاب ایران و همه‌ی انقلاب‌های جهان و علاقه‌مندی‌اش را به رفرم و اصلاحات، به اطلاع خواننده می‌رساند و در ۳۰۰ صفحه‌ی بعدی، نه‌تنها یک گام از این مرحله فراتر نمی‌رود، که احکام قبلی خود را نیز مبهم می‌گذارد.

مهشید امیرشاهی در دست‌خط چاپ‌شده در ابتدای کتاب می‌نویسد: "قصه‌هایی که خودم در زمینه‌اش نیستم، معدود است و روشن. خواننده لازم نیست زیاد کنجکاو و دقیق باشد تا مرا از لابلای حرف‌های دیگر داستان‌هایم بیرون بکشد ..." و بار دیگر

به‌جای این‌که خواننده در خط درونی رمان، نویسنده و راوی را یکی ببیند، با همان جمله‌ی توضیحی می‌پذیرد که راوی، همان نویسنده است. تصور یکی بودن راوی و نویسنده، این امید را به خواننده می‌دهد که نه‌تنها واقعیات تاریخ معاصرمان را از خلال اثر ادبی خواهد شناخت، که به دنیای واقعی و دست‌نیافتنی نویسنده نیز راه خواهد یافت. اما در سراسر رمان، این اتفاق رخ نمی‌دهد شناخت راوی متکی بر شناخت نویسنده می‌شود و نویسنده که قادر نیست از درون خود را بشکافد مجهول‌الهویه باقی می‌ماند. اگر خواننده‌ای در دنیای واقعی، مهشید امیرشاهی را نشناسد و از علایق و دل‌بستگی‌ها و یا بیزاری‌هایش اطلاعی نداشته باشد، اگر نداند که "مهشید" زن است یا مرد، عالم است یا نادان، حاضرجواب است یا پخمه، "در حضر" اولین یا آخرین اثر اوست، اگر کسی نداند که چرا نویسنده این‌همه از انقلاب، متنفر است تا به حدی که مردم به خیابان آمده را "بی‌شرم"، "عربده‌جو"، "بیگانه" و "مهاجم" می‌خواند، هرگز نخواهد دانست که راوی کیست و با کدام انگیزه و برای چه کسانی در بحبوحه‌ی انقلاب، پاریس را ترک کرده و به ایران آمده است. کسی که به قول خودش "همه‌ی دوران تحصیل و جوانی را در فرنگ گذرانده"، "هر وقت دلش تنگ می‌شود سری به تهران می‌زده" و همیشه هم با "تهران قهر بوده" و فقط "با دیدن کوههای البرز قهرش" را فراموش می‌کرده است و حالا هم می‌تواند از راه فروش "اموال آنتیک اش" در همان پاریس بماند، چرا به میان مردمی آمده است که آن‌ها را"نمی‌شناسد" و "زبانشان را نمی‌فهمد"؟ راوی کیست که نترس و بی‌باک به همه‌جا سرک می‌کشد، حادثه‌ها را تعقیب می‌کند، همه را مبالغه گر و دروغگو می بیند، دائم خودش را کنترل می‌کند که با مردم دعوا نکند، به همه امرونهی می‌کند، همه را سر جایشان می‌نشاند، مردم و دوست و فامیل را تحقیر و به سخیف‌ترین زبانی از آنان یاد می‌کند، و بااین‌همه، همگی منّتش را دارند، خانه‌ی همه‌جا دارد و همه، ملاحظه‌اش را می‌کنند؟

متأسفانه، در خلال رمان، نه نویسنده در قالب راوی شناخته می‌شود و نه شخصیت راوی در هیأت نویسنده. دور باطلی را طی می‌شود که حاصلش بیهودگی و عدم شناخت محض است.

حضور نامشخص و ناموجه راوی از همان آغاز، مُخِلّ حرکت درونی رمان "در حضر" است. گرچه حوادث رمان به‌توالی زمان رخدادشان حرکت می‌کنند، اما به علت داوری‌ها و قضاوت‌های دائمی راوی، رمان "در حضر" به حوادثی مغشوش و بی

دروپیکر تبدیل می‌شوند که در غایت، نه طرحی دارند و نه نقشه‌ای. می‌شود آن را از هرکجا شروع کرد و در هرکجا بست. حتی از نگاه راوی میان حوادث دوران انقلاب و دورهٔ قدرت گرفتن رژیم اسلامی نیز تفاوتی وجود ندارد. درواقع محتویات "در حضر" یا آنچه راوی گزارش می‌دهد، ابزار و وسایلی هستند تا نویسنده، احکام از پیش تعیین‌شدهٔ خود را به ثبت برساند.

گرچه "در حضر" معطوف به یکی از مهم‌ترین دوره‌های تاریخ معاصر ایران است، اما نویسنده، در همان دست خط چاپ‌شده در کتاب، مثلاً به طنز می‌نویسد: "من رسالتی ندارم و نویسنده‌ای مسئول و متعهد هم نیستم. در خلق آثار محیرالعقول هم استعداد نشان نداده‌ام و درنتیجه باید باکمال شرمندگی اعتراف کنم که احتمال دارد داستان‌های مرا خوانندگان بفهمند." اما خواندن رمان، نشان می‌دهد که بی مسئولیتی نویسنده از زمینهٔ سیاسی و اجتماعی درمی‌گذرد و زمینهٔ ادبی کار او را هم فرامی‌گیرد. بی‌مسئولیتی نویسنده در خلق شخصیت راوی، حضور دائمی و داوری های بی‌وقفه و سلیقه‌ای او و پافشاری بر حقانیت آن‌ها، جای هر نوع تعمق و درون‌نگری را می‌گیرد و رمان "در حضر" به‌جای غور در هستی آدمی، به‌جای شناساندن انگیزه‌ها و رفتارهای بشری در شرایطی خاص، به آمد و رفتی بیهوده و به نگارشی بیهوده‌تر تبدیل می‌شود و برخلاف انتظار نویسنده، نه‌تنها آیندگان، که معاصرین ایشان نیز از درک جهانی که نویسنده آفریده و درصدد حُقنه کردن آن است، درمی‌مانند.

ارتباط رمان با واقعیت، تقلید و تکرار جزء جزء اشیاء و حوادث و موجودات، در جهان واقعی نیست، بلکه جهان واقعی و بیرونی زمینه‌ی قابل اتکایی است که به مدد آن نویسنده می‌تواند در رمانش نوع کامل‌تر و واقعی‌تری از حقایق را نشان دهد. حال آن که حقایق، در رمان "در حضر"، زیر آن‌همه فشار، مخدوش و حتی غیرواقعی جلوه می‌کنند. خشم و پافشاری نویسنده بر قطعیت و حقانیت نظر و عقیده‌اش، گاه آن‌چنان دور از واقعیت و مضحک است که خوانندهٔ آشنا را به یاد "سوری" دخترک باهوش و لجباز داستان‌های قدیمی امیرشاهی می‌اندازد، که حالا عاقله زنی شده است سهل‌انگار، و هم‌چنان پا بر زمین می‌کوبد و با لجاجت می‌گوید من "انقلاب" را دوست ندارم.

رمان "زمستان ۶۲" از زمانی شروع می‌شود که راوی، جلال آریان، کارمند بازنشسته و مدرس سابق گزارش‌نویسی در دانشکده‌ی نفت آبادان، برای یافتن

"ادریس" پسر "مطرود"، کارگر و باغبان سابق‌اش در آبادان، از تهران راهی اهواز می شود. "ادریس" داوطلبانه از طرف بسیج عازم جبههٔ جنگ شده بود و اینک هیچ نشانی از مرده یا زندهٔ او در دست نیست. راوی به بهانهٔ یافتن "ادریس" و بخشیدن حیاتی مجدد به پدر او، به اهواز که هنوز از حملهٔ موشک‌های زمینی و هوایی عراق در امان است، سفر می‌کند. در پی این انگیزه، تمایل درونی خود او نیز برای دیدار سرزمین محبوب و مردمانی که دوست‌شان دارد، دیده می‌شود. نیافتن "ادریس" و پیشنهاد مجدد تدریس دورهٔ ناتمام گزارش نویسی به او، اقامت راوی را طولانی‌تر می‌کند و سراسر زمستان ۶۲ را دربرمی گیرد. با حضور راوی در این خط داستانی است که خواننده با جزئیات جنگ در جنوب ایران، با روحیات مردم، با کنش و واکنش‌های آنان در برابر حوادث و موقعیت‌هایی پیش‌بینی‌نشده، آشنا می‌شود و دنیایی ناگوار اما موجود و زنده را کشف می‌کند. نویسنده با جدا کردن خود از راوی، و راوی با حذف قضاوت‌های از پیش تعیین‌شده، وقایع و حوادث را گزارش می‌کند و از ترسیم واقعیت‌های بیرونی در درون رمان، جهانی ملموس، حس شدنی و قابل تعمیم می‌آفرینند.

راوی، حقانیت رفتار آدمی را جدا از خوب یا بد، درست یا غلط بودنشان، نشان می‌دهد و بی‌آنکه شعار بدهد یا تبلیغ کند، تصویر شوم جنگ و ویرانی را در خلال روز و شبی که می‌گذرد، در نمایش رفتارها، گفتگوها، حس و عاطفه و در طرح و نقشه‌ای که همراه آن شکل می‌گیرد، تصویر می‌کند. او در فضایی دلهره‌آور، در میان دنیای یکی شدهٔ زندگان و مردگان، در لابلای نکبت و ویرانی و رنج، عشق به زنده ماندن و هستی‌های کشف نشدهٔ روح آدمی را رقم می‌زند. در اینجاست که خواننده، در پس همهٔ حوادث، نویسنده ـ راوی‌ای را می‌بیند که می‌کوشد به هویت آدمی، به‌رغم همهٔ سختی‌ها و زشتی‌ها، صورتی شریف بخشد.

## ۲ ـ شخصیت‌های رمان

شخصیت‌های رمان "در حضر" همانند خودِ راوی، در خارج از جهان رمان، واقعی اند. راوی از آنان گاه با اسم کوچک و گاه با لقبی، یاد می‌کند. اما این بار نیز شناخت شخصیت‌ها، متکی به شناخت نسخه‌های واقعی است و وجود و هویت آنان در رمان، از همان حد اسم و لقب تجاوز نمی‌کند.

"انیس" کیست که مردم به خیابان آمده را "آره و اُره و شمسی کوره" می‌خواند؟ چرا همهٔ کارمندان تلویزیون یک‌باره "پرویز" را در قرنطینه می‌گذارند؟ چرا در ده شب کانون نویسندگان، "چاخان و شاعر زندانی"، نماینده همهٔ روشنفکران ایران می شوند؟ چگونه است که همهٔ مردم، یک‌شبه خواب‌نما شده، متفق‌القول دروغ‌های شاخدار تحویل خبرنگار فرانسوی می‌دهند؟ چرا دوستان نویسنده و سایرین یک‌باره خواهان انقلاب شده‌اند؟ راز این یگانگی چیست؟ از دست نویسنده کاری ساخته نیست. نویسنده به‌جای نمایش حوادث و ساختن شخصیت‌ها در متن، با بخشیدن یک سلسله صفات خوب یا بد به این و آن، با کشیدن دست نوازشی بر سر یکی و با تنبیه و توبیخ دیگری، یا ابراز دلسوزی برای برخی و ابراز نفرت و تحقیر نسبت به سایرین، تکلیف آدم‌ها را تعیین می‌کند.

شخصیت‌های "در حضر" بخصوص زنان، کلیشه‌های کهنه و مستعملی هستند که نه پیشه‌ای در رمان دارند و نه نقشی. نه ذهنیتی دارند و نه توجیهی برای رفتارشان. آن‌ها در حالتی انفعالی چشم به دست و زبان نویسنده دوخته‌اند و بدی یا خوبی، مُحق یا نامحق بودنشان بسته به رأی نویسنده است. اگر کسی موافق نظر و عقیدهٔ اوست که هیچ، والّا حقه‌باز و دروغگو و فرصت‌طلبی است که نان به نرخ روز می‌خورد و سکهٔ قلب می‌زند. خواننده نمی‌داند چگونه نویسنده سال‌ها بااین‌همه آدم دغلکار، دوست و مصاحب بوده و دَم نمی‌زده است.

مهشید امیرشاهی به‌جای آن‌که در ساخت و پرداخت رمان، دست به آفرینشی بزند و خوانندگانش را نسبت به آنان علاقه‌مند، همدرد یا بیزار کند، خود از آن‌ها بیزار یا به آنان علاقه‌مند است. تنها شخصیت زنده و کامل در این رمان، "آقا کمال سمسار" است. خواننده او را با همهٔ مشخصات فردی و انگیزه‌های رفتاری‌اش می شناسد. قابل‌توجه است که شخصیت مبهم راوی ـ نویسنده، در رابطه با شخصیت پرداخت شدهٔ "آقا کمال" شکلی روشن و زنده پیدا می‌کند.

شخصیت‌های رمان "زمستان ۶۲" در بافت و ساختمان رمان، در طرح و نقشه‌ای که با روند حوادث شکل می‌گیرد، در مجموعهٔ رفتار و گفتارشان، هویت پیدا می کنند و قابل‌قبول یا رد می‌شوند. شخصیت‌ها به‌جز یک مورد، "بیژن" و زنش، نه سیاه‌اند نه سفید، نه خوب‌اند نه بد، نویسنده پیشاپیش برای آن‌ها پرونده‌ای نساخته است. شناخت آنان مستلزم آشنایی قبلی نیست. خواننده در متن حوادث رمان، شخصیت‌ها را می‌شناسد و با ذهنیت، رفتار و اعمال‌شان آشنا می‌گردد و در کلیتی

عام، آنان را جایگزین آدم‌های واقعی می‌کند. گزارش راوی در برداشتی همه‌جانبه و فراگیر است که سیمای بشری را با همهٔ گوناگونی‌ها و تفاوت‌هایش می‌شناساند. در "زمستان ۶۲" نه کسی تحقیر می‌شود و نه کسی ترغیب، جهان گستردهٔ رمان، داورانش را در میان خوانندگانش می‌یابد.

"مهندس فرجام" باانگیزه‌ای کاملاً شخصی، جان می‌بازد تا عواطفش را تشفی بخشد. "ادریس" داوطلب جبهه‌ی جنگ می‌شود تا راه کربلا را بپیماید. فرصت‌طلبان از محرومیت‌ها و خرافه‌های مردم سود می‌برند. "ابوغالب" از فرصت طلایی پاسداری استفاده می‌کند تا رقیب عشقی‌اش را دستگیر و مفسد فی‌الارض بخواند و بی محاکمه، اعدامش کند. بسیاری از خانواده‌ها فرزندان‌شان را برای گریز از جنگ، به خارج از کشور می‌فرستند و کودکان و نوجوانانی دیگر در فضای آرمانی‌ای که رژیم اسلامی تبلیغ و ترویج می‌کند، "پی حفاظت شرف، به جبهه رو" می‌کنند و "عروج و اعتلا" خود را "ز جبهه" جستجو می‌کنند. برای "فتح کربلا" و "لبیک یا امام" از هم پیشی می‌گیرند. شخصیت‌های رمان "زمستان ۶۲" در زمینه‌ای واقعی عمل می کنند. می‌توان گمشده‌ی خود را در میان وحشت زدگان، آوارگان، زخمی شده‌ها، معلولین و کشته‌ها یافت. می‌توان ایران را در ترس و تاریکی، در مراکز توان‌بخشی و فیزیوتراپی و سردخانه‌ها و گورستان‌ها، مجسم کرد. راوی ـ نویسنده، تنها در مورد شخصیت بیژن و زنش، قضاوتی از پیش تعیین‌شده دارد. بیژن که مخالف رژیم است، حتماً "لوس و ژیگولو و چندش‌آور"است و زنش که تنها زن بی‌حجاب در میهمانی هاست، حتماً "هرزه و چشم‌چران" است. این قضاوت سطحی که مطلقاً با نقش بی طرف راوی ـ نویسنده در سراسر رمان، نمی‌خواند و قدمی در راه شناخت بیژن و زنش نیست، خواننده را وادار می‌کند تا آن را باجی بداند که نویسنده برای چاپ رمان‌ش، به رژیم اسلامی داده است.

## ۳ ـ زبان صریح و غیرصریح در رمان

مهشید امیرشاهی، همچنان که در زندگی شخصی‌اش، باشجاعت، نظر و عقیده‌اش را در بحرانی‌ترین لحظات تاریخ کشورمان، در معرض قضاوت همگان گذاشت، (مقاله‌ی "کسی نیست از بختیار دفاع کند؟" آیندگان ۱۳۵۷) در رمان "در حضر" نیز به‌صراحت همه‌ی ابعاد پنهان مانده‌ی تفکر و دریافتش را نسبت به مردم و حوادث کشورش آشکار می‌کند. اما این صراحت گویی در رمان، به علت حضور

تحمیلی نویسنده، نه‌تنها به ثبت و ضبط و آشکار کردن حوادث و وقایع دوران انقلاب کمکی نکرده است، که حتی به واقعیت‌هایی که لااقل خوانندگان هم‌عصر نویسنده، تجربه‌اش کرده‌اند، نیز شکلی ناموجه و غیرواقعی می‌بخشد. زیرا رمان، برخلاف مقاله ی سیاسی، از شرح واقعه‌ای جزئی یا تهییج و ترغیب خواننده به سمت و سویی مشخص، فراتر می‌رود، و جهانی متکی بر واقعیت و به‌دور از هیجانات نویسنده، و درگیری‌های شخصی او می‌طلبد. حال‌آنکه صراحت گویی در رمان "در حضر" به صدور بیانیه، اعلامیه، فحاشی و دشنام، کشیده شده است. قلم پرقدرت امیرشاهی به‌جای آن‌که نوع کامل‌تری از حقیقت تاریخی بیافریند، به بیان دلخوری‌ها و عقده‌گشایی‌ها و انتقام‌جویی فردی از انقلاب و علاقه‌مندی به جریان سیاسی خاصی بدل شده است. نویسنده می‌کوشد تا از طریق بیان احساساتش، خواننده را به انقلاب بدبین کند، بی‌آنکه بداند در رمان، بیان حسّیات در بازسازی واقعیت، کافی نیست.

اگر مهشید امیرشاهی می‌توانست دمی از جزم‌گرایی دست بردارد، و به‌جای تحقیر کردن مردم، شخصیت‌های چند بُعدی بیافریند و رفتار آن‌ها را در حیطهٔ عمل نشان دهد، به خاطر حقایقی که مطرح کرده است، رمانی ماندگار از دورهٔ مهمی از تاریخ کشورمان به یادگار می‌گذاشت. در آن صورت دیگر کسی نمی‌پرسید چرا نویسنده از میان همه‌ی چهره‌های "محجوب" کشورمان، "پرویز نیکخواه" را نمونه می‌آورد یا چرا به‌جای محکوم کردن رژیمی که تیغه‌ی شمشیرش را با مرگ "نصیری"ها و "هویدا"ها، برای کشتار دسته‌جمعی مردم، تیز می‌کرد، دست به تبرئه ی سردمداران رژیم پهلوی می‌زند؟

اسماعیل فصیح در ابتدای رمان "زمستان ۶۲" می‌نویسد: "کلیه‌ی رویدادها، صحنه‌ها و آدم‌های این رمان، منجمله شخصیت راوی، ساخته و پرداختهٔ خیال است. واحدی به نام مرکز آموزش تکنولوژی کامپیوتر در هیچ‌یک از ادارات ـ تا آنجا که نگارنده می‌داند ـ وجود ندارد و آن نیز ساخته و پرداختهٔ خیال و قصه است. هرگونه تشابه یا امکان تشابه با رویدادها، صحنه‌ها و آدم‌های واقعی در اینجا، کاملاً تصادفی است ..." اما فصیح در این رمان به‌اصطلاح تخیلی، به علت آگاهی از شیوه‌ی کارکرد رمان در زمینه‌های واقعی، یکی از مشخص‌ترین و ماندگارترین آثار ادبی یک دهه‌ی اخیر ایران را در رابطه حادثه‌ی جنگ و مسائل اجتماعی آن دوره آفریده است.

گرچه بیان راوی در عرضه‌ی محتوای رمان، بخصوص چرایی جنگ و دنیای حسی و عاطفی شخصیت‌های کتاب، به دلیل سانسور رژیم اسلامی به کتمان و

پوشیدگی گرایش دارد، اما نحوه‌ی ساخت و پرداخت حوادث، نمایش روند زندگی روزمره و بی‌طرفی راوی در نقل مشاهداتش، باعث شده‌اند که عدم صراحت، فاش کننده تر باشد. راوی در نقل گزارش دانشجویان "در یک پاراگراف" در "زندگی‌نامه‌ها و وصیت‌نامه‌های شهیدان" داستان کوتاهی می‌آفریند که نمایشگر روزگار دوزخی ماست. او در برخی از این قطعات، برشی از زندگی را احیاء و عرضه می‌کند و لحظات متوالی یک حادثه را ثابت نگه می‌دارد.

در رمان "تخیلی" "زمستان ۶۲" اولاد ذکور از چهارده‌سالگی ممنوع الخروجند، فرزندان شهیدان و معلولین بدون گذراندن کنکور وارد دانشگاه می‌شوند، دکترها و مهندسین برای استخدام در بیمارستان و ادارات، باید امتحان ایدئولوژی اسلامی بدهند، وزارتخانه‌ها از استخدام زنان خودداری می‌کنند، آخرین زنان بازمانده در ادارات، زیر انبوه پارچه‌های سیاه، چادر و مقنعه، در معرض اخراج‌اند، تصاویر زنان خارجی در کتاب‌های درسی، از طریق مونتاژ، صاحب مقنعه و چادر می‌شوند، محکومین به ضدّیت با انقلاب، بدون محاکمه اعدام می‌شوند، سراسرِ جنوب ایران، اسیر جنگی خانمان‌برانداز است، مردم از وحشت بمب و موشک، شب‌ها از خانه‌ها می‌گریزند و در صحراها چادر می‌زنند، کودکان و نوجوانان، رزمندگان جبهه‌های جنگِ "حق علیه باطل"اند و ارمغان جنگ "چوب‌های زیر بغل، دست و پای مصنوعی و صندلی‌های خوب تا شوی آلمانی" است، گورستان‌ها مملو از قبرهای تازه و ناشناس است و میان جهان زندگان و مردگان، فاصله‌ای نیست. سراسر ایران را بوی کلروفیل و کافور پرکرده است.

راوی هرگز آشکار و بی‌پرده از کابوسی که بر ایران و جان مردم‌ش سایه انداخته، نام نمی‌برد. بلکه آن را در شبکه‌ی گسترده‌ی رمان؛ در فاصله‌ی زندگی و مرگ، در ابتذال استبداد، در باورها و ناباوری‌ها، در سرودها و نوحه‌ها و شعارهایی که از بلندگوها پخش می‌شود نشان می‌دهد.

"زمستان ۶۲" همراه فعالیت ذهنی خواننده، از قلمرو زمان و مکان خود خارج می‌شود و در دنیای درون رمان به واقعیت‌هایی همه‌گیر، متصل می‌گردد و صورت ماندگارتری از حقیقت تاریخی را بیان می‌کند. "زمستان ۶۲" بر آگاهی خواننده تأثیر می‌گذارد و این دقیقاً همان چیزی است که برای ادبیات باقی می‌ماند.

نشریه‌ی جنگ، سال اول، شماره ۲، لس‌آنجلس، خرداد ۱۳۶۹، این مقاله بر اساس سخنرانی‌ای که در هفتم آپریل ۱۹۹۰ در کنفرانس سیرا، در شهر برکلی ایراد شد، تهیه و بازنویسی گردید.

# داستان‌های امروز ایران

مجموعه "هشت داستان"، انتشارات اسفار، تهران ۱۳۶۳
اکبر سردوزآمی، اصغر عبدالهی، ناصر زراعتی، قاضی ربیجاوی، محمد محمدعلی، محمدرضا صفدری، محمد طاهری، اسفندیار

"هشت داستان" مجموعه‌ی داستان‌های کوتاه از هشت نویسنده‌ی جدید ایران است. مضمون واحدی که در همه‌ی داستان‌ها به چشم می‌خورد، فقر و فرهنگ رویاروی آن است و نویسندگان این مجموعه موفق شده‌اند هریک از زاویه‌ی نگاه و تجربیات فردی خویش، گوشه‌ای از این فرهنگ را تصویر و در محتوایی متفاوت عرضه کنند. اما داستان‌های این مجموعه به لحاظ شیوه‌ی نگارش، قدرت ساخت و پرداخت داستانی و تکنیک داستان‌نویسی، از ارزش‌های متفاوتی برخوردارند. برخی از آن‌ها، مانند دستان "سنگ سیاه" از محمدرضا صفدری، "آقا مهدی زیگزاگ‌دوز" از اکبر سردوزآمی و "جزیره بر آب" از اصغر عبدالهی، به ترتیب بهترین و موفق‌ترین داستان‌های این مجموعه محسوب می‌شوند. در این مقاله، بررسی کوتاهی از هر یک از داستان‌های "هشت داستان" به دست داده‌شده است.

**۱ ــ سنگ سیاه** نوشته‌ی **محمدرضا صفدری**، داستان مردی است روستایی که به امید کسب‌وکار پردرآمد و فرار از سربازی، با فلاکت خود را به کویت می‌رساند. پس از سال‌ها دوری از خانواده و وطن و تن سپردن به سخت‌ترین کارها، هربارکه تصمیم به مراجعت می‌گیرد، در ظاهر، از پی تعلق‌خاطری در کویت، و در باطن، به دلیل عدم توفیق در کاری، از بازگشت منصرف می‌شود. خبر مرگ تنها پسرش که سال‌ها رؤیای دیدار او را در سر پرورانده بود و خبر بیماری زنش، سرانجام او را به ایران بازمی‌گرداند. غریبه و ناشناس به ده می‌آید، قبر پسرش را می‌یابد، و به دیدار زنش از دور قناعت می‌کند. "زنی که مثل همه‌ی زن‌ها نبود.»

صفدری از زمان حال شروع می‌کند و گاه با ورود در دنیای گذشته، دنیای دیروز و امروز مرد را به خواننده می‌شناساند. رفت‌وآمد به دیروز و امروز، با مهارت و یک‌دستی کامل، تا پایان حفظ می‌شود و بر غنای داستان می‌افزاید. زبان داستان و ریتم و حرکت بیان، هماهنگ با حوادث، فراز و فرود، و ضربان تند و کند، پیدا می کنند. خاطره‌ها نرم و دور از دسترس، به امروز تلخ و حاضر می‌پیوندند و عاطفه‌ای ناب از عمق آدم‌ها و اشیاء عبور می‌کند. صفدری با آفرینش سنگ سیاه، یکی از موفق‌ترین داستان‌های کوتاه معاصر را آفریده است.

**۲ ـ آقا مهدی زیگزاگ‌دوز** نوشته‌ی **اکبر سردوزآمی،** شرح دوره‌ی کوتاه از زندگی کارگر زیگزاگ‌دوزی است که به خاطر درگیری لفظی با اربابش، تصمیم می گیرد به هر شکل شده "کارخانه‌دار" شود. "قالی لاکی"شان را می‌فروشد، چرخ‌خیاطی زنش را قرض می‌کند، ماشین زیگزاگ‌دوزی اسقاطی می‌خرد و با کرایه کردن اتاقی کوچک در بالاخانه‌ای، می‌شود "کارخانه‌دار". سراسر داستان وصف درگیری‌های آقا مهدی با این ماشین اسقاط است. گاه کلافه به آن حمله می‌کند و گاه با محبت‌آمیزترین کلمات، مجیزش را می‌گوید. اما ماشین به‌کلی ازکارافتاده است. آقا مهدی پس از یک هفته، کارهای انجام‌نشده را به صاحب‌کار، تحویل می‌دهد و کلی بد و بیراه می‌شنود.

سردوزآمی این داستان را در جملاتی کوتاه و ساده وصف می‌کند و این شگردی است تا سادگی زندگی آقا مهدی را نمایش دهد، اما از ماشین زیگزاگ‌دوزی با همه ی جزئیاتش، به‌تفصیل می‌گوید و خواننده را درگیر عنصر اصلی داستان یعنی رابطه ی حیاتی ماشین و آقا مهدی می‌کند. نویسنده بی‌آنکه مستقیماً به شرح رنج و درد بپردازد، با طنزی گزنده، گوشه‌ای از بی‌عدالتی‌های اجتماعی را نشان می‌دهد.

**۳ ـ جزیره بر آب** نوشته‌ی **اصغر عبدالهی،** داستان یک هفته از زندگی گروهبانی است که در جزیره‌ی کوچک عرب نشینی در جنوب ایران در ارتش کار می‌کند. روزی گروهبان متوجه می‌شود که تنها مجسمه‌ی شاعر ملی، ربوده شده است. گروهبان باید به مقامات مافوق گزارش کند اما نام شاعر را فراموش کرده است. همین ماجرا، اسباب تفریح سربازهای پادگان و مردم شهر می‌شود.

نویسنده، در این داستان که آمیخته به طنزی شاد و دور از تمسخر است، شخصیت گروهبان، فضای شهرک و رفتار مردم را با موفقیت تصویر کرده است. عبدالهی با شیوه‌ای انتقادی و جانب‌دار به تشریح موقعیتی می‌پردازد که شکل دادن

به جزئیات آن، تکیه بر فرهنگی دارد که نویسنده به‌خوبی با آن آشنا است. فضای کلی داستان، فضای آثار نئورئالیسم سینمای ایتالیا را به خاطر می‌آورد.

**۴ ـ باور کن آقا، باور کن** نوشته‌ی **اسفندیار،** داستان کودکی است که با مخاطب قرار دادن مردی، دنیای خود و پیرامون‌ش را در قالب ذهن و زبانی کودکانه، به خواننده می‌شناساند.

اسفندیار با انتخاب دقیق زیروبم‌های زبان کودک و راه جستن به ذهنیت او، موفق شده است تا فضا و زندگی مردم جنوب شهر تهران و مظاهر فقر را بازسازی کند. در سراسر داستان رنجی ناگفته موج می‌زند.

**۵ ـ حفره** نوشته‌ی **قاضی ربیجاوی،** تک‌گویی جوان سربازی است که در جبهه ی جنگ در جنوب ایران، شهید شده است. داستان که در ابتدا، از زبان شهید جوان نقل می‌شود، در انتها، به نقل از زبان دشمن و قاتل او بدل می‌شود.

ربیجاوی، داستانی را که می‌رفت تا با حفظ رابطه‌ی استدلالی، هیجانی برانگیزد و شیوه‌ای نو را طرح کند، با پرداختی نه‌چندان قوی، به یک نامه‌ی معمولی یا دفترچه ی خاطراتی پیش‌پا افتاده، تبدیل می‌کند، آغاز و پایان بدیع داستان و طرح این نکته که هویت آدمی می‌تواند ترکیبی از مفاهیم گنگ و ناشناس باشد، در زیر انبوهی از عبارت‌پردازی‌های تکراری گم می‌شود.

**۶ ـ پدر و پسر** نوشته‌ی **ناصر زراعتی،** شرح گذرایی از مکالمات و برخوردهای چند مسافر در یک تاکسی است. حضور کودکی خردسال در آن میان، فضای بسته و کوچک تاکسی را به فضایی عاطفی بدل می‌کند.

زراعتی اگرچه در این داستان، بر ایجاد فضای عاطفی تأکید دارد اما شرح جزییاتی که مطلقاً در خدمت آفرینش این فضا نیستند و یکی بودن زبان نویسنده و شخصیت‌های داستان باعث می‌شود تا عاطفه‌ای را که در فضای تاکسی شکل می گیرد، سطحی و قراردادی جلوه دهد.

**۷ ـ عکاسی** نوشته‌ی **محمد محمدعلی،** داستان بسیار کوتاهی است از مردی که از عکاس می‌خواهد در عکسی که از او می‌گیرد با هنر روتوش، یک‌چشم کور او را باز کند. اما در عکس هر دو چشم مرد کور است.

محمدعلی، در این نوشته که به لطیفه می‌ماند، زبان موجز طنز را به بیانی کش‌دار بدل می‌کند، و طنز پایانی را بی‌تأثیر می‌گذارد.

**۸ ـ کره در جیب** نوشته‌ی **اکبر طاهری**، داستان کارگران یک کارخانه‌ی بستنی‌سازی در جنوب ایران است.

طاهری در این داستان، زندگی کارگرانی را وصف می‌کند که مثل مهره‌های ماشین قابل تعویض و دور ریختن‌اند. نویسنده، با قرار دادن تعداد زیادی کارگر در کنار هم و نمایش زندگی خصوصی و عاطفی آنان و عدم تأکید بر موضوع یا شخصیت محوری، ناخواسته، نوشته‌اش را از حوزه‌ی داستان کوتاه دور کرده است. کره در جیب، بیشتر به‌عنوان بخشی خوب و مهم از یک رمان به نظر می‌رسد تا داستانی کوتاه. زیرا انتخاب راوی در این داستان کوتاه، هیچ دلیلی ندارد مگر آن که در یک رمان، موجّه گردد. کره در جیب، در حالتی ناتمام به پایان می‌رسد درحالی‌که از درون مملو حوادث و وقایع قابل شکل‌گیری است.

هشت داستان را می‌توان پنجره‌ای گشوده بر منظر داستان‌نویسی امروز ایران دانست.

نشریه‌ی اندیشه، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۹۸۶، لس‌آنجلس

# تحقیر عقل خواننده

آواز کشتگان، رمان، رضا براهنی، تهران ۱۳۶۳

پاسخ به آقای اکبر رادی

"به‌عنوان پانویس" مقاله‌ای بود از اکبر رادی که در جلد پنجم جنگ چراغ، مهرماه ۱۳۶۳ در تهران چاپ شد. ستایش بی‌دریغ ایشان از رمان آواز کشتگان، نوشته‌ی رضا براهنی، مرا با شوق تمام به خواندن و بازخواندن رمان واداشت، تا به قول آقای رادی، "یکی از شریف‌ترین غریزه‌های قلب آدمی را [که] به خواننده اهدا" شده بود، بشناسم. رمان را به‌دقت خواندم و در پایان کتاب در حاشیه چنین نوشتم: آقای رادی! حسن نیت‌تان در مورد آواز کشتگان، چنان شمارا به بیراهه کشانده است که ارزش کلمات و معیارهای سنجش ادبی را از یاد برده‌اید.

اینک در پی آن نیستم تا بر اساس قوانینی از پیش تعیین‌شده، آواز کشتگان را مرور کنم، بلکه می‌کوشم تا با تطبیق مدایح آقای رادی با ضوابط مورد ادعای رمان، نشان دهم که چرا آواز کشتگان، بسیاری از ارزش‌های لازم یک رمان و یک اثر ادبی را کم دارد و نیز برداشت آقای رادی از آن، تا چه حد سهل‌انگار و شیداست.

قهرمان رمان آواز کشتان، "دکتر محمود شریفی" است. دانشیار دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران. ظاهراً نویسنده و مرد سیاست است. آثارش در داخل و خارج از ایران چاپ‌شده‌اند و صاحب شهرت و نامی است. یک‌بار به زندان می‌افتد، شکنجه می‌شود اما چون ساواک برگه‌ای از او پیدا نمی‌کند، از زندان آزاد می‌گردد. پس از آزادی، فعالیت‌های گذشته را از سر می‌گیرد. بار دیگر به زندان می‌افتد و در آن‌جا کشته می‌شود. در خلال بازآفرینی دوره‌ی معاصر زندگی محمود، خواننده با گذشته، اقوام، دوستان و همکاران او نیز آشنا می‌شود. نویسنده به‌موازات قهرمان رمان، محمود، حرکت می‌کند و بی‌آن که رمان از زبان اول‌شخص بیان شود، از زاویه‌ی نگاه و برداشت محمود است که خواننده در جریان حوادث عینی و ذهنی، قرار می‌گیرد.

زبان رمان آواز کشتگان، زبانی توصیفی است اما کمی دقت نشان می‌دهد که این زبان وصفی آنجا که باید در خدمت حفظ اساس رمان، یعنی نمایش دقیق کارهای محمود باشد که شخصیت مرکزی و شاهد داستان است، کاری صورت نمی‌دهد و نویسنده به‌جای شخصیت‌پردازی، اغلب با زدن ماسک دلقک یا قهرمان به‌صورت این و آن، رمان را جلو می‌برد و مبهماتی می‌گوید که درک آن‌ها متکی است بر اطلاعات قبلی خواننده. به همین جهت شخصیت‌ها و روابط آن‌ها در رمان، گنگ می‌ماند و داستان تسلیم مقداری درددل می‌شود.

۱ ـ آقای رادی می‌نویسد: "یک کاسه بگویم که براهنی قله‌ای باشکوه از رمان مستند ایران را در آواز کشتگان فتح کرده است."

به خلاف نظر آقای رادی و مطابق ضوابط درونی رمان آواز کشتگان، عدم صداقت نویسنده در طرح و بازآفرینی حوادث و شخصیت‌های کتاب، بخصوص قهرمان آن محمود و تحریف وقایع، تا حد زیادی به "رمان مستند" لطمه زده است. نویسنده به‌جای دادن اطلاعات مفید، با کلی‌گویی‌های مبهم و به‌جای قرار دادن محمود در موقعیت‌های تعیین‌کننده و به دست دادن نتایجی از شخصیت او، به بیان نظرات دیگران ـ بدون سند و مدرکی ـ درباره‌ی محمود، قناعت می‌کند و به‌جای آن‌که خواننده را متقاعد سازد، به ضرب هیاهو و جنجال، محمود را بزرگ کرده و درنتیجه، آواز کشتگان به اثری تبدیل‌شده است که به‌یمن وجود نویسنده و خواننده باهم در جریان حوادث، تا حدی مؤثر و مفهوم است و با گذشت زمان، اشارات مستند خود را از دست داده و به اثر ادبی کم ارزشی تبدیل خواهد شد. نمونه:

ـ در جای‌جای کتاب می‌خوانیم: محمود نویسنده است. یکی از مقالاتش هرچند "ازنظر او بی‌ارزش" است، ص ۹، اما ازنظر دستگاه حاکمه "تهدیدی به امنیت کشور" تلقی شده است. ص ۱۰، در زندان اول، محکومیتش "تحریک جوانان علیه مصالح عالیه‌ی مملکتی به‌وسیله‌ی آثار ادبی" است. ص ۹، پس از آزادی"بت جوانان" می شود. ص ۱۰، کتاب‌ها و مقالاتش در "داخل و خارج" از ایران چاپ شده‌اند. ص ۶۰، از "روی یکی از رمان[هایش] در پاریس، فیلمی نمایش" داده‌اند. ص ۶۱، با "یکی دو مقاله و اطلاعاتی که به محافل بین‌المللی" داده است" ص ۹۸، تمام "رشته‌های اشراف را پنبه" کرده است. ص ۹۸، "با وجود میلیون‌ها دلار که شاه خرج حقوق بشر کرده" او "یک آب پاکی" ریخته "روی دست همه" ص ۹۸، دوستان فهمیده‌اش او را "بلای جان رژیم" می‌دانند ص ۶۳، "استادان پالیس" دانشگاه او را "مُخلّ آسایش"

خود می‌شناسند. ص ۶۱، در دانشگاه "هاروارد" می‌فهمد که بین دکتر قاصد و وزیر خارجه‌ی آمریکا "رابطه‌ی محکمی" وجود دارد. ص ۶۲، با رهبران فلسطینی آشناست. ص ۶۱، "دوستان فلسطینی‌اش، اسامی جاسوسان آمریکا در ایران" را در اختیارش می‌گذارند. ص ۶۲، فلسطینی‌ها پنهانی او را از "مصر به بیروت" می‌برند. ص ۶۳، در بیروت با "دوست نویسنده‌ی عرب"اش ملاقات می‌کند. ص ۲۵۵، باید به "دیدن اردوگاه آوارگان" برود. ص ۲۵۵، "شعبه‌ی آکادمی علوم شوروی در تاجیکستان" از او دعوت کرده است. ص ۲۶۷، "مستشرقان" از بین چند صد نفر مدعو "کنگره در دانشگاه" از فواصل دور، ندانسته‌ها را از او می‌پرسند ص ۲۱۲، "استاد پیش‌بینی" است. ص ۱۸، چون "خار در پهلوی" این و آن فرومی‌رود. ص ۲۵، به بازجوها با "خونسردی. سریع و بدون تمجمج" پاسخ می‌دهد. ص ۲۶۸، سر مأموران "اف. بی. آی." کلاه می‌گذارد. ص ۳۲۶، بسیار "باهوش" است. ص ۶۵، "سبک‌شناسی و مسائل فنی ادبیات" می‌شناسد. ص ۲۳۴، "فلسفه" می‌داند. ص ۲۰۴، "تحلیل موسیقی" می‌کند. ص ۲۵۷، "یک‌پا محقق" است. ص ۳۱۰، دست به "مطالعات کوچک اجتماعی" می‌زند. ص ۲۹۶، "معصومیت متعارفی» دارد. ص ۳۲۰، "جوانان" او را "دوست‌تر" دارند. ص ۱۰، "مورد اعتماد" دانشجوهاست. ص ۱۵۹، "رهبران دانشجویان" کس دیگری جز او را برای کمک‌رسانی نمی‌شناسند. ص ۱۶۰، تهی‌دستان "چاکر" اویند، ص ۸۱، و دختر مدرسه‌ای‌ها خواهان "صحبت کردن" با او هستند. ص ۷۶، همسر "زیبا و مهربان"ش خود را "مدیون" او می‌داند ص ۱۹۵، با این همه، اظهار فروتنی می‌کند. ص ۹۷، اما می‌داند "زمانی خواهد رسید که اشباح درون و برون، زمان و زمان‌ها، مکان و مکان‌ها، زبان و زبان‌ها، فضا و فضاها، دست به‌دست هم می‌دهند و معمای پیچیده‌ی موجودی به نام "محمود شریفی" را برای خود و برای او حل" خواهند کرد. ص ۲۰۱

گمان می‌کنم همین اندک کافی باشد تا انتظار هر خواننده‌ای را برانگیزد که شخصیت محمود را بهتر بشناسد و "معمای پیچیده‌ی" او را حل‌شده بیابد. اما چنان‌که خواهیم دید، این انتظار هرگز برآورده نمی‌شود. زیرا نویسنده، شخصیت محمود را فقط از زبان دیگران و با همین کلی‌گویی‌ها و ادعاها تصویر می‌کند. در سراسر کتاب، باوجود خروارها مطلب زائد، فلسفه‌بافی‌های بی‌مایه و مجیزگویی‌های فراوان این و آن، معلوم نیست این "معمای پیچیده" که قرار است "همه‌ی چیزها دست‌به‌دست هم بدهند" و آن را "برای خود و برای او حل" کنند، چرا برای خواننده

حل نمی‌شود؟ محمود چه‌کاره است و چه‌کارهای "اساسی" در زندگی‌اش انجام داده است؟ ظاهراً نویسنده هم نمی‌داند. گویی تکه خمیری به دست گرفته، آن را به هزار شکل درآورده که مشخصه‌اش بی‌شکلی محض است.

آیا نویسنده‌ای که صفحات زیادی را به وصف موی سر و سبیل دکتر قاصد، چاک سینه‌ی خانم او و خال گوشتی دکتر معلم، تخصیص می‌دهد، یا با وصف دلقک‌بازی های دکتر خرسندی، بیان الکن استاد فلان و گفتگوی لوس سهیلا و دکتر، عجز خود را در گفتن حقایق پنهان می‌کند، نویسنده‌ای که خواننده را با تمام جزئیات بوس و کنار محمود و زنش، خوردن، خوابیدن، بالا آوردن و رفع حاجت کردن‌ش آشنا می‌سازد، آیا خود را ملزم نمی‌بیند در یک "رمان مستند" لااقل عنوان همان "مقاله‌ی بی‌ارزش" که "از نظر دولت تهدیدی به امنیت کشور به‌حساب می‌آمد" را ذکر کند؟ آیا چگونه و با کدام "یکی دو مقاله و اطلاعاتی [که] به محافل بین‌المللی" داده است، هرچه را "اشرف رشته، پنبه" کرده و با "همه‌ی خرج‌های شاه برای حقوق بشر" "یک آب پاکی" ریخته "روی دست همه"؟ مقاله‌ها درباره‌ی چه بودند؟ چه اطلاعاتی، با کدام سند و مدرک، به کدام محافل بین‌المللی داده است؟ چرا و چگونه به آمریکا رفته است؟ چطور در دانشگاه "هاروارد" پی به رابطه‌ی "محکم" دکتر قاصد و وزیر خارجه‌ی آمریکا برده است؟ کسی که در یک "مکالمه‌ی درونی" عنوان سخنرانی خیالی‌اش را با آب‌وتاب شرح می‌دهد ص ۲۷۰، چرا نباید بگوید از روی کدام رمان‌ش "در پاریس فیلمی نمایش داده‌اند"؟ (البته منظور نویسنده این است که از روی یکی از رمان‌هایش فیلمی ساختند و در پاریس نمایش داده‌اند).

محمود چی می‌نویسد که جوانان او را "دوست‌تر" دارند و "دخترمدرسه‌ای‌ها" خواهان صحبت کردن با او هستند؟ آیا خواننده‌ای که تمام چرخش‌های پرندگان را با اسامی ترکی، روی بام‌های تبریز از بَرشده است، حق ندارد بداند که چرا و چگونه محمود به فلسطین رفت؟ آیا به سفر تفریحی رفته بود؟ از طرف حزب و گروهی مأموریت سیاسی داشت؟ از طرف اداره‌ی روابط فرهنگی سفارتخانه‌ای دعوت‌شده بود؟ او کیست که فلسطینی‌ها به‌آسانی "اسامی جاسوسان آمریکا در ایران را در اختیار"ش می‌گذارند؟ کسی که به رهبران فلسطینی گوشزد می‌کند "تحقیق بیشتر بکنید ... و قرار شد بررسی بکنند و جریان را به من بگویند، بعدها من دیگر باخبر نشدم که چی شد" ص ۶۲، چرا باخبر نشد؟ چرا نباید باخبر بشود؟ اگر ادامه‌ی این رابطه ضروری نبود، چرا آغاز شد؟ چرا اصلاً در رمان مطرح شد؟ کسی که در بیروت

منتظر ملاقات با "دوست نویسنده‌ی عرب"اش است تا با عده‌ای دیگر به دیدن "اردوگاه آوارگان" بروند، در دیدار با نویسنده‌ی عرب چه گفت؟ با او چه کار داشت؟ اگر به اردوگاه آوارگان عرب رفت، در آنجا چه گذشت؟ آیا لازم نبود صحنه‌ای از اردوگاه را ـ حالا که مطرح کرده است ـ برای خواننده‌ی "رمان مستند" مجسم کند؟ شاید چون نویسنده، این صحنه را ندیده است، محمود هم نمی‌بیند و دانستن جواب همه‌ی سؤالات فوق هم به خواننده‌ی "رمان مستند" ربطی ندارد. زیرا نویسنده فقط دانسته‌ها را می‌گوید و ظاهراً محق است به‌جای سندیّت بخشیدن به قسمت‌های مهم زندگی محمود، که شاید در تحلیل شخصیت او نقشی داشته باشند، در فلسطین از "چشم‌های درشت و مشکی" خانم دکتر قاصد که "بارها خود محمود را نگاه کرده بود" ص ۶۲، و در بیروت از "چشم‌های موذی و هیز موش‌های گنده‌ی بیروتی" صص ۲۶۰ ـ ۲۵۵، سخن بگوید.

۳ ـ آقای رادی می‌نویسد: "براهنی نویسنده‌ی قلمروی بزرگ است." شاید. زیرا آقای براهنی در قلمرو کوچک رمان آواز کشتگان توفیقی به دست نیاورده است. نویسنده، محمود را به خواننده همان‌طور می‌شناساند که خود او در متن کتاب می کوشد تا خود را معرفی کند. محمود نه‌تنها در برابر ساواکی‌ها و مأمورها، که حتی در برابر همسر و دوست خوب و نزدیکش خرسندی نیز "خود را به آن راه" می‌زند ص ۱۸۱، خود را خام و ندانم کار و هیچ‌کاره معرفی می‌کند ص ۶۳، (و البته خواننده هم هیچ دلیلی نمی‌بیند که جز این باشد). اما نویسنده، از محمود هم ناموفق‌تر است، زیرا از یکسو، هم به خواننده کلک می‌زند و شخصیت اصلی و ماهیت کارهای اساسی و روابط سیاسی و فعالیت‌های ادبی محمود را برای روز مبادا، از خواننده مخفی می کند و از سوی دیگر طاقت نمی‌آورد و برای بزرگ جلوه دادن و موجّه کردن شخصیت محمود (که خود را به‌عنوان قهرمان کتاب جا زده است) به نظر سایر شخصیت‌های رمان متوسل می‌شود و نویسنده‌ی "قلمروی بزرگ" در اینجا نیز در شناخت محمود، یک قدم از شخصیت‌های کتاب جلوتر نیست. نمونه:

ـ محمود می‌خواهد هوش خرسندی را بیآزماید ص ۵۹، پس از دو صفحه بدیهیات گفتن، ناگهان صحنه به مجیزگویی خرسندی از محمود خاتمه می‌یابد: "کسی که به فارسی در دانشکده مطلب می‌نوشت، چاپ می‌کرد و بعضی از کارهایش هم اینور و آنور در خارج چاپ می‌شد، قاصد نبود، تو بودی." ص ۶۰

ـ "او تنها کسی است که به‌اندازه‌ی تو باهوش است." ۵۶

ـ "اسناد معتبری در خارج از ایران علیه خفقان چاپ شد ... یک عده شایع کرده‌اند که تو در تنظیم این اسناد دخالت داشتی ..." ص ۶۳

بدین ترتیب هوش خرسندی در زمینه‌ای ثابت شد که خواننده اصلاً در خود آن زمینه شک دارد، زیرا نویسنده‌ی "قلمروی بزرگ" قادر به دادن کوچک‌ترین توضیحی در باب "مطلب"، "کارها"، "اسناد معتبر" و "هوش" محمود نیست.

ـ دکتر بیمارستان به محمود می‌گوید: "فکر می‌کنی برای چی می‌خواهم چند روزی بیشتر نگهت دارم، نویسنده؟" ص ۱۷۱

ـ "ایشیق مبارز مسلح" در بیمارستان به محمود می‌گوید: "من می‌دانم تو کی هستی" ص ۱۷۶

آیا محمود چه می‌نویسد که غریبه‌ها هم او را با چنین قطعیتی می‌شناسند؟ بهتر نبود نویسنده چندخطی از آثار او را نقل می‌کرد؟

ـ خرسندی می‌خواست به کمک محمود برنامه‌ای در دانشکده پیاده کند که می توانست "استعمارزدایی، ارتجاع زدایی، حماقت زدایی از فرهنگ و ادبیات این مملکت" کند. ص ۵۷

کدام برنامه؟ چرا نویسنده‌ی "قلمروی بزرگ" در میان گفتگوهای بی‌خاصیت محمود و خرسندی، چند کلمه درباره‌ی محتوای این برنامه‌ی کم‌نظیر و حیاتی به زبان نمی‌آورد؟

ـ "محمود که با دکتر خرسندی ساعت‌ها درباره‌ی دکتر فیلسوف بحث کرده بود و حتی کوشیده بود برخی از عقاید نسبتاً پیچیده‌ی دکتر فیلسوف را با آراء فلاسفه ی معروف دنیا تطبیق دهد ..." ص ۲۰۳، خواننده که سراسر کتاب حتی یک تعبیر فلسفی از زبان محمود نشنیده است، چگونه باید ادعای فوق را بپذیرد؟ نویسنده که می‌داند خواننده‌ی فهیم با این کلی‌گویی‌ها و نظایر فراوان آن‌ها هنوز متقاعد نشده و در شخصیت محمود شک دارد، ناگهان در نطقی غیرمنتظره از زبان زن محمود، سهیلا می‌گوید: "تو رژیم شاه را با فرستادن یادداشت، گزارش، ارقام و آمار در خارج از ایران افشاء کردی [...] موقعی که همه ساکت بودند، تو به راه افتادی، بی‌دریغ نامه‌پراکنی کردی و بی‌دریغ تحقیق کردی [...] بعد یادداشت پشت سرِ یادداشت. سند پشت سرِ سند فرستادی به خارج [...] تو آواز کشتگان شدی [...] تو خودت این‌ها را به من گفتی و من این‌ها را نباید تحویل تو بدهم ..." صص ۱۹۵ ـ ۱۹۲ و

بار دیگر "نویسنده‌ی قلمروی بزرگ" ناموفق‌تر از آن است که خواننده را وادار به پذیرفتن کلیاتی کند که محمود، خود به زنش قبولانده است.

دامنه‌ی "تحقیقات" "گزارش، ارقام و آمار"، "نامه‌پراکنی بی‌دریغ" و فرستادن "سند پشت سر سند" به خارج، در نیمه‌ی دوم کتاب، روشن‌تر از سابق است و به همین دلیل مضحک‌تر است. نویسنده‌ای که به او مربوط نبود در جامعه "ازنظر طبقاتی، اقتصادی، تولیدی، تورم، بیکاری و چیزهای گنده‌ی دیگر چه می‌گذرد" ص ۲۸۴، کسی که عقیده داشت با "تحقیق نمی‌شد انقلاب کرد" ص ۲۸۵، کسی که "سرنوشتش با نوشتن عجین شده بود" ص ۱۱۵، این بار دست به تحقیقی می‌زند که در نوع خود بی‌نظیر است. محمود و زن‌ش سهیلا، در لباس مبدل گدایی، در نقش مردی کور و زنی علیل، مقابل درهای شهربانی می‌نشینند تا بفهمند در عرض روز "چند نفر چشم‌بسته [زندانی] را به کمیته می‌آورند" و پس از انجام این تحقیق بدیع "در نامه‌ای که محمود برای مجامع بین‌المللی نوشت، اول بحث از شیوه‌ی کارش کرد، ۳ هفته، هفته‌ای دو روز، از در شمالی و جنوبی، رقم برداری شده، با تعدادی از زندانیان آزادشده مصاحبه شده، اکثراً از تعداد زیاد زندانیان سیاسی صحبت می‌کنند. باید شیوه‌ی کار را بااحتیاط یک شیوه‌ی منطقی تلقی کرد [...] گزارش‌هایی را که داده بود دریکی از گزارش‌های عمومی یکی از سازمان‌ها چاپ شد [...] تأکیدهای او را در گزارش گوشزد کرده، نوشته بودند بین بیست و پنج تا شصت هزار زندانی سیاسی باید در ایران وجود داشته باشد." ص ۲۹۱

"مجامع بین‌المللی" کدام ها بودند که به‌سادگی "روش" مسخره‌ی محمود را "منطقی" انگاشتند؟ "اطلاعات" محمود در کدام یک "از گزارش‌های عمومی" کدام یک "از سازمان‌ها" چاپ شد؟ انتقال مکرر زندانی‌ها را چگونه می‌شد از محاسبه کسر کرد؟ رقم زندانیان سیاسیِ از قبل موجود در زندان‌ها چگونه به دست می‌آمد؟ به فرض صحت آمارگیری از یک زندان در تهران، چگونه رقم زندانیان سیاسی سراسر کشور معلوم می‌شد؟ (بدیهی است همه‌ی این سئوالات هنگامی مطرح‌اند که مأموران مخفی اطراف "درِ شمالی و جنوبی" این مادام موسیوی مضحک را که "سه هفته، هفته‌ای دو روز" برای گدایی می‌آمدند، کشف و دستگیر نکرده باشند). قابل‌توجه است که محمود و نویسنده هر دو خیال می‌کنند رقم درستی از زندانیان به دست آورده‌اند. حتی در سال ۱۳۶۲، سال انتشار کتاب، ثابت شده بود که رقم فوق غلط

است. اطلاعات ناقص محمود به نفع رژیم پهلوی تمام می‌شود و خواننده حیران است که چگونه، با وجود مخالفان نادانی امسال محمود و رفقایش، رژیم سقوط کرد!

از ماجرای فوق مضحک‌تر، رفتن محمود و سهیلا به منزل اسماعیلی شاعر است تا از پشت پنجره‌ی اتاق او که مشرف‌به زندان قزل‌قلعه است، رفت‌وآمد زندانیان را زیر نظر داشته باشند. ص ۲۹۲ وقتی اسماعیلی (که هر زمان دیوانگی‌اش عود می کند، خود روانه‌ی تیمارستان می‌شود) منظور محمود را می‌فهمد، خیلی راحت، سر یک "متکا" را باز می‌کند و انبوهی از مدارک دست اول از قبیل نوارهایی از گفتگوی سربازها و مراقبان زندان و مردمی که برای ملاقات زندانیان خود آمده بودند، و اسماعیلی همه را از طریق "اف، اف" منزل ضبط کرده بود، عکس‌هایی از جسد زندانی که اسماعیلی با "تِله" از آمبولانسی که اتفاقاً جلوی منزل‌ش چپه شده بود، برداشته بود، تطبیق و "مونتاژ ماهرانه‌ی" اخبار روزنامه‌های داخلی و خارجی و نتیجه‌گیری رندانه و همچنین نوار گفتگوی گران‌بهای خود و پدرش ـ توده‌ای سابق و تریاکی فعلی ـ را به محمود و زن‌ش نشان می‌دهد و همه‌ی آن اسناد و مدارک ناب را که طی دو سال پی‌گیری مدام تهیه‌کرده بود (و مطلقاً معلوم نیست برای چه و برای که، اسنادی که سندیتی ندارند و می‌توان جعلی‌اش را هم تهیه کرد) همه را یک جا، خالصاً و مخلصاً، در اختیار محمود که "یک‌پا محقق" است و زن‌ش که وردست اوست، می‌گذارد و آن‌ها هم، مدارک را در دو چمدان ریخته، خوش و خندان، روانه‌ی خانه‌شان می‌شوند. صص ۲۹۲ ـ ۲۱۳ (نه‌تنها آقای اسماعیلی که محمود و زن‌ش را هم باید باهم به دارالمجانین فرستاد و همان متکا را زیر سرشان گذاشت).

وقتی سهیلا به محمود می‌گوید: "دیگران نمی‌دانند که تو چه‌کارها برای افشاء رژیم شاه کردی" ص ۱۰۰، لابد مقصودش فرستادن گزارش تحقیقاتی نظیر تحقیق فوق و اسناد الله بختکی است که اسماعیلی در اختیارشان گذاشته بود و محمود از آن‌ها به اسم "شبکه‌ی مرموز ذهنی" ص ۳۲۵، یاد می‌کند، که اتفاقاً نه مرموز است، چون کاملاً آشکار است و نه ذهنی است زیرا خودش می‌گوید همه را در پاکت‌های دولتی و به اسم افراد وابسته به دستگاه و چند نفر بیچاره مثل (موزیسین‌های معروف [...] و ورزشکارهای بین‌المللی ایران در کشتی و هالتر" ص ۳۲۵، به خارج فرستاده است. و خود چنان از این عملیات که "مو لای درزشان" نمی‌رود، خوشنود است که تغییر خطش را در نوشتن گزارش‌ها به زبان انگلیسی، بزرگ‌ترین کلک به دستگاه

امنیت و کارشناسان خط یا "مأموران اف.بی.آی" می‌داند. (واضح است که می‌شد همه‌ی آن نامه‌ها را تایپ کرد).

می‌بینیم که چگونه رشد خط اصلی داستان، در زیر انبوهی از مطالب ظاهرفریب، عقیم می‌ماند و نویسنده‌ی "قلمروی بزرگ" نه‌تنها از پرداختن به مسائل جدی و اساسی عاجز است، که از شکافتن ساده‌ترین وقایع هم درمی‌ماند.

آقای رادی! آیا به‌راستی نوشته‌هایی ازاین‌دست "فدیه‌ی خون است در فصل پاییزی"؟ (شاید هم هست، چون جمله‌ی شما هم‌معنی ندارد).

۳ ـ آقای رادی می‌نویسد براهنی "شیوه‌ی قدیم فلاشبک را با آن مبتدای مستعملِ " یاد روزی افتاد" [...] که در ساخت داستان‌های ما شگرد مبتذلی شده است، دور ریخته، به‌جای آن شیوه‌ی مرکب موازی را اساس رمان قرار داده" است.

به خلاف نظر آقای رادی، نه‌تنها حرکت زمان در آواز کشتگان به‌صورت موازی نیست، که دقیقاً به همان شیوه‌ی قدیم فلاشبک با همان مبتدای مستعمل یاد ... افتاد، است. حال قطع می‌شود، حتی در کتاب چندخطی از متن، سفید می‌ماند و گذشته مطرح می‌شود. یا حرفی و حرکتی، حرف و حرکت رخداده‌ای را به ذهن محمود متبادر می‌کند تا جایی که از اواسط کتاب، حرکت به گذشته، کاملاً قابل پیش‌بینی است و بخصوص هر جا نویسنده از بیان صریح و روشن عواطف بازمی‌ماند، یا نویسنده می‌خواهد تنوعی درحرکت یکنواخت رمان ایجاد کند یا قصد دارد حتماً همه‌ی اطلاعاتش را در رمان بگنجاند، شیوه‌ی قدیم فلاشبک کارساز می‌شود، نمونه:

ـ "به یاد برادرش افتاد ..." ص ۶۶

ـ "محمود فکر کرد:" ص ۷۰

ـ "غرق در افکار خود بود ..." ص ۲۶۱

ـ به یاد دیداری افتاد ..." ص ۲۷۹

ـ "به یاد یکی از غم‌انگیزترین حوادث زندگی‌اش افتاد ..."ص ۲۳۲

ـ ناگهان به یاد پدرش افتاد ..." ۳۳۶

۴ ـ آقای رادی می‌نویسد "همه‌ی آنچه را که ما (ایشان با آوردن کلمه‌ی ما از حدود شخصی خود تجاوز کرده است) از بدایت قصه‌نویسی تا به امروز ـ آن‌هم با لفت و لکنت بسیار نوشته‌ایم ـ او با صدای روان، واژه‌های برهنه و ضرب سهمگین نثر سروده است."

به نمونه‌ای از خروارها "ضرب سهمگین نثر" و "واژه‌های برهنه" توجه کنید:

ـ "صبح زود بیدار که شده بود، خواسته بودندش و بعد چشم بند زده سوار ماشین کرده بودندش و پس از مدتی از ماشین پیاده کرده بودندش و از پله‌های مختلف بالابرده بودندش و بعد وارد اتاقی کرده بودندش ..." ص ۱۰

ـ "انگار رئیس قادر بود مصنوعاً چشم‌هایش را رنگ خون بزند. عصبانی که می شد گونه‌هایش به داخل دهانش کشیده می‌شد. لب‌هایش شاید مصنوعاً می‌لرزید." ص ۱۱

ـ "چون زبانش یک‌قدری از دهنش بزرگ‌تر بود، موقع حرف زدن زبانش یک‌قدری بیرون می‌آمد." ص ۴۰

ـ "اگر او تو جیب یک از ما بهتر نبود ..." ص ۵۷

ـ "اگر او می‌توانست معنای مرگ او را دریابد، حتماً به آن شهادت می‌داد. سرنوشت او این نبود که زندگی او مثل تیر برود و روبرو را سوراخ کند" ص ۲۲۸

ـ "یک بار هم خواسته بودندش به منزل یکی از بازجوها، زمستان بود که رفته بود خانه‌ی بازجو. بازجو فرد نسبتاً چاقی بود [...] و علت این که خواسته بودند که او در منزل بازجو به سئوال ها جواب دهد این بود که بازجو مریض بود. این بازجو از پرونده‌ی محمود مطلع بود و سایر بازجوها مطلع نبودند و مریضی بازجو نباید مانع سئوال و جواب می‌شد" ص ۲۸

ـ "آیا اشخاص دیگری هم کشته‌شده بودند؟ این اشخاص چه اشخاصی بودند که به این آسانی کشته می‌شدند؟" ص ۳۴۷

۵ ـ آقای رادی می‌نویسد: "براهنی متأثر است. شاخک‌های حساس، نگاه مثل الماس و شبکه اعصاب پیچیده‌ای دارد."

"شاخک‌های" نویسنده که ظاهراً بیش‌ازحد "حساس" شده‌اند در "نگاه مثل الماس" و "شبکه‌ی اعصاب" او اثرات ناگواری به‌جا گذاشته‌اند تا جایی که وی تصاویری می‌بیند و استدلال‌هایی می‌کند که در نوع خود بی‌نظیرند. نمونه:

ـ "این بار که [ساواکی‌ها] آمدند دیگر دفعه‌ی آخر بود، این را می‌دانست آن‌ها باید تصمیم می‌گرفتند، مستقیم، دقیق و بدون رودربایستی وارد عمل می‌شدند و عمل را تا آخر اجرا می‌کردند. مثل کسی که هواپیمایی را از زمین بلند کرده بود و حالا چاره‌ای نداشت جز این‌که پرواز کند و پرواز می‌کرد، به دلیل این‌که نمی‌دانست چگونه به زمین بنشیند و مجبور بود به زمین برگردد به دلیل این‌که نمی‌توانست تا ابد در آسمان بماند." ص ۱

در جملات بالا موضوع آن‌قدر روشن است که خواننده نیازی به تشبیه ندارد. تازه، بین ادات تشبیه فوق چه ارتباطی وجود دارد؟ ساواکی‌ها که از قبل تصمیم‌شان را گرفته بودند، می‌آمدند و "مستقیم و دقیق، بدون رودربایستی" عمل را تا آخر اجرا می‌کردند. این چه ربطی به آدم ندانم‌کار و بلاتکلیفی دارد که بی‌گدار به آب‌زده، هواپیمایی را بلند کرده و در نشاندن‌ش عاجز و درمانده است؟ پیشنهاد می‌کنم نویسنده با "شاخک‌های حساس" خود، وضع محمود را به این آدم گیج و گول و هیچ‌کاره که خیال پرواز هم دارد، تشبیه کند.

ـ "اگر آن لحظه ادامه می‌یافت، انسان دیوانه می‌شد یا بالا می‌آورد." ص ۱۵۱. ظاهراً نویسنده "حساس متأثر" بین دیوانه شدن و بالا آوردن تفاوت چندانی نمی بیند!

ـ "نخست‌وزیر، مثل خرس کچل خیمه‌شب بازی، عصا به‌دست می‌ایستاد." ص ۱۲۴ "حساسیت" فوق‌العاده‌ی شاخک‌ها، باعث شده‌اند تا نویسنده، خرس سیرک، عروسک خیمه‌شب بازی و پهلوان کچل روحوضی را باهم مخلوط کند که به‌اندازه‌ی همان دکتر محمود شریفی، کاراکتر پیوندی غیراصیل است.

ـ "انگار توپ شرمن از غبغبش شلیک می‌شود.» ص ۷۴ توپ شرابنل روسی و تانک شرمن آلمانی، مقصر ترکیب مضحک جمله‌ی فوق‌اند.

ـ «شکمش به‌اندازه‌ی نیمه‌ی یک گوی گنده، مثل یک دهل طاس، برجسته شده، مهیا مانده بود."ص ۲۴۸

لکنت زبان نویسنده در ادای این جمله "سهمگین" کاملاً حس می‌شود. نویسنده با نومیدی پشت سرِ هم دست به تشبیه می‌زند ولی تصویر مرتب بی‌رنگ‌تر می‌شود. اگر منظور از دهل، یک نوع آلت موسیقی است که این وسیله چه شباهتی به گوی دارد؟ و آیا دهل مودار در آلات موسیقی یافت می‌شود که دهل نویسنده از نوع طاسش هست. از این‌ها گذشته شکم نیمه گوی گنده برای چه‌کاری "مهیا" مانده بود؟

برای آشنایی بیشتر با حساسیت شاخک‌های نویسنده، رجوع کنید به صفحات: ۱۸، ۲۷، ۸۶، ۷۱، ۱۶۹ ۱۸۶، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۸، ۲۳۹، ۱۳۰، ۱۳۱، و الی الاخر ...

۶ ـ آقای رادی می‌نویسد: "آن گاه این دو رشته را ـ ذهنیت هشیاری که در عینیت حوادث شناور است ـ با تراشی آرتیستیک به هم تنیده و رودی خروشان از

حرکت و هیمنه جاری کرده است." (البته جمله‌ی آقای رادی هم بسیار "سهمگین" است، زیرا معلوم می‌شود جریان رودخانه را با تراشکاری درست می‌کنند.) اما "تراش آرتیستیک" گاه کارهایی دست نویسنده می‌دهد که رود خروشان "حرکت و هیمنه" را به بستری خشک می‌کشاند. نمونه:

ـ محمود "از پشت پنجره [طبقه‌ی سوم آپارتمان‌ش در امیرآباد] شهر را تماشا می‌کرد از جایی که او بود، تهران به‌صورت یک ویرانه‌ی فوق‌العاده کثیف دیده می شد. اگر این چند ساختمان بلند نبود، اگرچند نور پیدا و پنهان نبود، شهر بیشتر به ویرانه‌ی یک شهر شباهت پیدا می‌کرد [...] یک نعش بی‌سروپای هزارضلعی از خاک و آجر و سیمان و دود و غبار در زیر پایش افتاده بود ..." ص ۱

گویا "ذهنیت هشیار" به‌جای شناور بودن در "عینیت حوادث" در آن خفه شده است. آخر چطور ممکن است کسی از طبقه‌ی سوم آپارتمانی در خیابان امیرآباد، وصفی از شهر زیر پایش بدهد که انگار در آسمان‌خراشی در نیویورک ایستاده است؟ از طبقه‌ی سوم آپارتمانی که روی بلندی هم نیست، حداکثر می‌توان بر حیاط خانه ی مجاور و کوچه یا یکی دو محله، مسلط بود. یا این "ذهنیت شناور" است که از آن مسافت تهران را به‌صورت "نعش بی‌سر و پای هزارضلعی" می‌بیند، یا نویسنده به تقلید از رمان‌های آمریکایی چنین وصفی از شهر به دست داده است. گذشته از این، وقتی او تهران را به‌صورت "ویرانه" می‌دید، چه نیازی بود که دوباره بگوید "اگرچند نور [...] نبود شهر بیشتر به ویرانه‌ی یک شهر شباهت داشت"؟

ـ نویسنده در وصف دانشکده و آدم‌هایش که روز افتتاح کنگره، منتظر ورود فرح پهلوی‌اند، می‌نویسد: "در این جا نیز مثل پارک شهر، فقط یک توفان می‌توانست با معجزه‌ی خود همه را از کرختی بیهوده و شق‌ورقی بی‌هدف، نجات بدهد. اگر مردم پارک را باید در آب فرو می‌کردند و غبار خستگی قرن‌ها را از تن‌شان می‌گرفتند، این‌ها را باید در یک مرداب عمیق می‌انداختند، آن‌قدر که مرداب لبالب از آدم می شد، طوری که می‌شد از آن‌ها به‌عنوان زیربنای یک ساختمان ده‌ها طبقه‌ای که قرن‌ها پابرجا بماند استفاده کرد." ص ۱۲۴

اولاً توفان معجزه‌آسا در پارک شهر، به آب استخر پارک، و در دانشگاه به مردابی عمیق تبدیل شد. در ثانی ظاهراً نویسنده از آوردن این دودسته جماعت در کنار هم، می‌خواسته نتیجه‌ی مشترک بگیرد. یعنی همان‌طور که با "آب استخر پارک شهر"، "خستگی قرن‌ها از تن" مردم گرفته می‌شود، (که این خود مایه‌ی حیرت است) باید

"کرختی بی هوده و شق و رقی بی‌هدف" (لابد در برابر کرختی باهوده و شق و رقی باهدف) را هم از دانشگاهیان گرفت. نتیجه‌ی انتقام آمیز هیچ ارتباطی به مقدمه‌ی سخن ندارد. (سهمگین است).

ـ نویسنده گاه عیبی هم‌روی محمود می‌گذارد، مثلاً خرسندی به محمود می گوید: "اشکالاتی که در انگلیسی تو هست، تو را لو می‌دهد [...] من می‌فهمم" ص ۶۴، اما "هنر تراشکاری" طاقت نمی‌آورد، مهار قلم را از دست نویسنده می‌گیرد و می‌نویسد: "خرسندی به‌راحتی می‌توانست [...] نوشته‌های دوستش را" بشناسد، "به دلیل این‌که دکتر خرسندی از بافت عمقی نوشته‌های او به ردّ پای قلم او پی می برد." ص ۳۲۲

ـ محمود در زندان با چشم‌بند "آمد طرف دستشویی. کورمال، کورمال، شیر دستشویی را پیدا کرد [...] دست‌هایش را شست و صورتش را شست" ص ۲۷۹ آیا محمود صورتش را از روی همان دستمالی که چشم اش را بسته بودند، شست؟

ـ "ذهنیت هشیار" چنان پیشرفتی می‌کند که ناگهان از زبان سهیلا به محمود می‌گوید: "تو به من یک امکان دادی. شرکت در محو کردن شکنجه از زندان‌های ایران." ص ۱۹۵ آیا منظور سهیلا این است که محمود با "فعالیت‌های اساسی"اش و سپردن نقش زن علیل در برابر در زندان به سهیلا، شکنجه را از زندان‌های ایران محو کرد؟ این اتفاق کی در ایران رخ داد؟ چرا خود محمود در زندان دوم طی شکنجه‌های روحی و جسمی کشته شد؟ نقل شکنجه کردن زندانی "نهاوندی" در حیاط زندان چه مناسبت داشت؟ ظاهراً خواننده، حق سئوال کردن ندارد چون نویسنده مشغول "تراشکاری" است.

ـ "ذهنیت هشیار" که همه‌ی جوانب "عینیت حوادث" را در نظر دارد، کارگران را هم فراموش نمی‌کند. با دادن شعارهای آبکی و "پرهیمنه"، تا عمق روح آنان را می‌کاود. به این تکه از کتاب توجه کنید: "کارگران کارخانه‌ها که صبح زود برای آن که رمقی برای کار داشته باشند، دور دیگ حلیم صف می‌کشیدند و معصومانه عجله داشتند، ماهرانه و مولع غذا می خوردند و چای شیرین را به‌سرعت توی نعلبکی سرازیر می‌کردند و با سبیل‌هایی که توی نعلبکی ریخته بود، چای کم‌رنگ را سر می کشیدند و پول خردها را با سر و صدا، روی میز مغازه‌دار می‌ریختند و بیرون می زدند. درحالی‌که بدون شک به تقدیر تحمیلی خود در دل لعنت می‌فرستادند و تحت

تأثیر یک غیظ درونی وارد کارخانه‌ها می‌شدند و آستین‌ها را بالا می‌زدند" ص ۸۶ تمام مدایح آقای رادی در این تکه از رمان، یکجا، مصداق پیدا می‌کند.

۷ ـ آقای رادی می‌نویسد: "و نیز قضاوت مردانه ـ آن نجیب‌ترین نگاه ـ در یک نشست مشفقانه با جنون آفرینش است که حیثیت خود را اعلام می‌کند." تنها به ذکر یک نمونه از "قضاوت مردانه و "جنون آفرینش"، اکتفا می‌کنم:

ـ در اواخر سال ۱۳۲۵، پدر از "مخفی گاهش"، که معلوم نیست کجاست و اصلاً چه کرده که مخفی‌شده، می‌بیند که "سگ‌های حکومتی" دوستش "حاجی" را از خانه‌اش بیرون کشیده، میان راه کشتند. دوست دیگرش "محمد بورشویل" را در "میدان شهرداری دار زدند." همان موقع "محمود می‌دانست که پدرش این بی‌رحمی را به سگ‌های حکومت نبخشیده است." ص ۳۷۰

در ۳۰ تیر ۱۳۳۲ که پدر، "مشدی قربان، گاریچی تبریزی" ص ۳۷۰، زخمی می‌شود، در بیمارستان به هم‌اتاقی‌هایش می‌گوید: "بله، حضرت اشرف، جناب قوام، تقاص قتل رفیق من، حاجی را داد. تقاص اعدام محمد بورشویل را داد." ص ۳۳۷

باید به "قضاوت مردانه"ی تاریخی توجه کرد. نویسنده کاری ندارد که قیام خونین سی تیر به حمایت از دکتر محمد مصدق که از صدارت معزول شده بود، به عمل آمد (و جانشین او هر که می‌خواست باشد، ملعون ملت بود و هدف مردم این بود که مجاهداتشان درراه ملی شدن نفت به باد نرود). آقای براهنی نویسنده "آواز کشتگان" به این‌ها کاری ندارد و مطابق "قضاوت مردانه"ی او سی تیر را اساساً "مشدی قربان، گاریچی تبریزی" برای گرفتن تقاص خون "حاجی" و "محمد بورشویل" ظاهراً عضو فرقه‌ی دمکرات پیشه‌وری، از قوام‌السلطنه برپا کرده بود.

همین پدر"مشدی قربان، گاریچی تبریزی" در ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ می‌شود "مظهر کوشش برای پس گرفتن رادیو" ص ۳۸۶ "وقتی که محمود نزدیک شد، پدر داشت به زوّارش توضیح می‌داد که خیلی ساده است: باید رادیو را بگیریم، نگهش داریم! همین" ص ۳۸۶

نه‌تنها محمود حوادث مهم تاریخی را تابعی از عملیات ابوی خود دانسته است، که نویسنده نیز که به قول آقای رادی "ماده‌ی سرشار زندگی را دقیق گرفته، تفکرات معاصر جهان را خوب جذب کرده" در حمایت او می‌کوشد تا با آوردن حوادث تاریخی به دنبال هم، مثلاً جریان شکل‌گیری شخصیت "مشدی قربان" را روشن کند. درحالی که خواننده نمی‌داند از سال ۱۳۲۵ که پدر برای چه "در مخفی‌گاه"ش به سر می‌برد

تا ۱۵ خرداد ۱۳۴۲، که پدر می‌شود "مظهر کوشش برای پس گرفتن رادیو"، طی کدام پروسه، از "کارگر بی‌مهارت، حمال" ص ۳۴۸، یا "گاریچی"، به رهبری سیاسی می‌رسد و برای "سه هزار نفر نطق" می‌کند. ص ۳۸۶

۸ ـ آقای رادی می‌نویسد: "سهیلا تا این لحظه جذاب‌ترین نگاره‌ی زن بافرهنگ ایرانی است که در رمان، تصویر شده است."

تصویری که آقای براهنی از سهیلا به خواننده می‌دهد، چنان از برداشت فوق، دور است که گفته‌ی آقای رادی را باید نظریه‌ای توهین‌آمیز به زن بافرهنگ ایرانی دانست. نمونه:

ـ ازنظر محمود "یک دلیل برای ازدواجش با سهیلا این بود که زنش دقیقاً همان چشم‌های درشت عسلی [سلیمان برادر محمود را] داشت." ص ۶۷

ـ "زنش در همان روز اول آشنایی، از داخل چشم‌های برادرش او را نگریسته بود. بیخود نبود که به‌راحتی تن به ازدواج داده بود." ص ۶۷

بنابراین اگر سهیلا "از همان چشم‌های درشت عسلی" برادر محمود نداشت یا از "داخل چشم‌های برادر" به محمود نمی‌نگریست، خودش فاقد هرگونه هویت انسانی بود و محمود که همه‌ی "دخترمدرسه‌ای‌ها خواهان صحبت کردن" ص ۷۶، با او بودند، "خیلی راحت تن به ازدواج" با سهیلا نمی‌داد

ـ "سهیلا با فکر محدودش" ص ۱۹۶، ناگهان نطق‌ش باز می‌شود و چهار صفحه لاینقطع حرف می‌زند (و مطلقاً معلوم نیست محمود در این فاصله چه می‌کند) و دست‌آخر معلوم می‌شود همه‌ی آن بیانات را محمود به او خورانده است و سهیلا طوطی‌ای است که حرف‌های او را تکرار می‌کند. "من مدیون تو هستم. خیلی مردها هستند که زن خوشگل‌شان را وسیله قراردادند تا خانه‌ی مجلل داشته باشند [...] زن‌هاشان را برمی‌داشتند می‌بردند برای رئیس‌شان [...] خود آن زن‌ها را من یکی شماتت نمی‌کنم. مرد در جامعه‌ی ما همه‌کاره است. می‌تواند زنش را شریف بار بیاورد [...] می‌تواند هر بلایی خواست سرش بیاورد. ولی تو راه دیگری جلوی من گذاشتی [...] تو به من یک امکان دادی [...] من مدیون تو هستم [...] تو خودت این‌ها را به من گفتی ..." صص ۱۹۵ ـ ۱۹۲

برعکس نظر آقای رادی، سهیلا نه‌تنها جذاب و بافرهنگ نیست، که موجودی بی مغز و نادان است که خود و سایر زن‌ها را عمیقاً آلت دست مردان می‌داند. زن بی شخصیتی که شوهرش می‌تواند به اشاره‌ی انگشت او را به فحشاء بکشاند و او بی‌آن

که از خود اختیاری داشته باشد، از پیش، این سرنوشت محتوم را پذیرفته و تسلیم است. حضور سهیلا در این کتاب فقط برای رونق بخشیدن به مشغولیات محمود است. اگر محمود نباشد، معلوم نیست او کی هست، چه تمایلاتی دارد، چه‌کار می کند، چه می‌خواند، با کی دوست و آشناست و علائق‌ش چیست؟ آیا او که "آخر نیم سال" دانشگاهی زن محمود شده بود، ص ۲۷۶، توانست پس از ازدواج، درس‌اش را ادامه بدهد یا به زندگی با محمود قناعت کرد و در افتخارات موهوم او شریک شد و از خیر همه‌چیز گذشت؟ نویسنده چنان سهیلا را تصویر می‌کند که زن ابله و خوش باوری‌ست که ازآنچه شوهر به او می‌بخشد تغذیه می‌کند و خود را "مدیون" او نیز می‌داند. این که نویسنده در استنباط خواننده دخالت کند و در برابر جملات بسیار معمولی سهیلا بنویسد: "چقدر قوی بود" ص ۹۰، یا "چه جمله‌ی تنبیهی و هشدار دهنده‌ی عجیبی" ص ۱۱۹، کمکی به شخصیت‌سازی سهیلا نمی‌کند. زیرا او در همین نطق چهارصفحه‌ای، کاملاً دستش را رو کرده است و نشان می‌دهد که از خود عقیده و فکری ندارد و عروسکی است که به دنبال شوهر کشیده می‌شود. تنها یک‌بار که سرخود عمل می‌کند، به شخصیت مضحک و باسمه‌ای علویه خانم تبدیل می شود. رجوع کنید به صفحه‌ی ۲۸۱.

اگر محمود سهیلا را تحمیق کرده است که هر چه هست در وجود مردان است و "مرد در جامعه‌ی ما همه‌کاره" است و زنان در ساختن سرنوشت خود نقشی ندارند، اگر آقای براهنی سخنگوی چنین عقیده‌ای است، لااقل آقای رادی که در پای آن صحه می‌گذارد، باید بداند ثبت و تائید چنین عقایدی، نه‌تنها بی‌حرمتی به زن، که بی‌حرمتی به جامعه‌ی انسانی است. مطابق نظر آقای براهنی، هر زن می‌تواند از خود سلب مسئولیت کند و سهل‌انگاری‌ها، راحت‌طلبی‌ها، خطاها و سرانجام فساد و سقوط خود را موجه بداند. زیرا ظاهراً مسئول اعمال او موجود دیگری ـ یعنی مرد ـ است.

آقای رادی! تائید سهیلاها که جز برای پررنگ کردن چهره‌ی بی‌مایه‌ی مردان خود، دلیل وجود دیگری ندارند، تنها پذیرفتن ارزش‌های غلط حاکم بر جامعه است.

رولان بارت، در کتاب نقد تفسیری می‌نویسد: "به روی فریاد نمی‌توان کارکرد، مگر آن‌که پیام سرانجام بیشتر وقف کار شود تا صرف فریاد.»

رمان آواز کشتگان، در مواردی موفق است و حتی زبان الکن، با لغات فقیر و تکراری و جملات غلط، گاه حرکتی روشن و روان پیدا می‌کند و آن درست لحظاتی است که نویسنده، از بزرگ کردن بی‌جهت محمود یا کسانی که او را تائید می‌کنند،

دست برمی‌دارد و حقایق را عریان، با همه‌ی ضعف‌ها و قوت‌هایش مطرح می‌کند. یعنی به‌جای فریاد کردن و جنجال به راه انداختن، بر روی هدف رمان کار می‌کند و این لحظاتی است که از حسابگری‌های ناشیانه، مصون مانده‌اند. ازجمله:

حضور تنهای محمود در مخزن کتابخانه‌ی دانشگاه، در روز افتتاح کنگره. صص ۱۱۶ ـ ۱۱۴، رفتار دانشگاهیان با او در همان روز صص ۱۲۴ ـ ۱۲۵، بازگشت به تالار فردوسی صص ۱۳۲ ـ ۱۳۰، جن‌زدگی ماهنی صص ۱۴۹ ـ ۱۳۵، صحنه‌ی بروز بیماری صرع اکبر صداقت در آشپزخانه صص ۱۶۲، تلفن استاد فیلسوف به محمود صص ۲۰۸ ـ ۲۰۷، (اگر در متن کتاب زیادی است، اما طنزی آگاه و دلچسب دارد) تصویر استاد فیلسوف روی صحنه‌ی تالار صص ۲۱۳ ـ ۲۰۷، فرار و کشته شدن اکبر صداقت در دانشگاه صص ۲۲۴ ـ ۲۲۳، صحنه‌ی سقوط ماهنی ص ۲۳۲، و پایان‌بندی داستان، از قسمت‌های موفق این رمان بشمار می‌آیند. متأسفانه فشار آن فریادهای بی‌مسئولیت، کار آرام و فروتنانه را در همین حد محدود کرده است.

رمان آواز کشتگان به پایان می‌رسد و قهرمان کتاب، محمود شریفی، هم‌چون کاریکاتور نویسنده‌ای مبارز در میان انبوهی از حوادث بی‌سر و ته، به‌صورت مجموعه ی اثری متظاهر، باقی می‌ماند و خواننده ناچار است متن کتاب را به مدد تخیل خود، کامل کند. اما محمود که توهم پیروزی‌های بزرگ دارد، فقط در یک مورد واقعاً پیروز است. او توانست با همان فروتنی ظاهری، به سازمان امنیت، به سازمان مقاومت فلسطین، به مجامع بین‌المللی، به مأموران اف‌بی‌آی، به شعبه‌ی آگاهی علوم شوروی در تاجیکستان، به سازمان‌های مخفی ضد رژیم، به جوانان، دانشجویان، دوستان، دشمنان و همسر مهربان‌ش بقبولاند که پنهانی، کارهای "اساسی" می‌کند و چنان‌که از متن کتاب برمی‌آید، همه‌ی آن ساده‌دل‌ها هم کلک محمود را باور کردند. دست‌آخر محمود حقه‌بازی است که خود حیران مانده است که چرا او را در زندان شکنجه می‌کنند و می‌کشند.

این نابغه‌ی حیران کلاه‌برداری، می‌توانست موضوع داستان بسیار خوبی باشد، به‌شرط آن که شور فریبکاری‌اش را درنمی‌آورد. زیرا آخرین شاهکار او، فریب دادن نویسنده‌ی خوش‌باور کتاب است. نویسنده که محمود را با همه‌ی ضعف‌هایش باور کرده است، به‌رغم دلایل عینی و با اتکاء به توهمات محمود، از او یک قهرمان ساخته است. ممکن است گول خوردن‌ها مدتی دیگر هم ادامه یابند، زیرا محمود، حتی سر منتقدان با حسن نیت هم کلاه می‌گذارد و تنها کسانی که گول نمی‌خورند، شاید

خوانندگانی باشند که زندگی و آدم‌های واقعی از یادشان نمی‌رود. فقط چنین کسانی هستند که می‌توانند با توسل به یک معیار بیرونی، یعنی یافتن امثال "محمود" در زندگی واقعی و مقایسه‌ی او با محمود "آواز کشتگان" شخصیت یک‌لایی محمود را بشناسند و رمان را بفهمند. کسی که با نوشتن آثار بی‌مایه و بی‌ارزش، خود را بزرگ‌ترین نویسنده‌ی جهانی می‌داند، احیاناً سفرهای شخصی‌اش را پای فعالیت‌های سیاسی می‌گذارد، با زندان رفتن، خود را بت جوانان معرفی می‌کند، در کمک رساندن به مبارزان تظاهر می‌کند، با گریم "جامعه‌ی باربد"ی، مقابل در زندان کمیته رقم برداری می‌کند، با دستگاه اف.اف خانه (در باز کن برقی)، دست به جاسوسی در بعد سوم می‌زند و چنان در توهمات خویش غرق است که خرده‌گیران را توطئه‌گران داخلی و خارجی، یا به قول مرعوب کننده‌ی آقای رادی"یک شبح که مأمور گشت ادبی هم هست" می‌خواند. آری، خواننده چنین الگویی را می‌یابد و با مقایسه‌ی او، شخصیت محمود را در رمان، بازمی‌شناسد و آواز کشتگان را می فهمد. اما آقای رادی! به قول خودتان "بیست یا سی سال بعد که دیگر بسیاری از ما نخواهیم بود و منقارها و چنگال‌ها [ و ساده‌انگاران] در قعر خاک مدفون‌شده‌اند" شاید خوانندگان، دیگر چنین الگویی نیابند. در آن صورت "نقاب زشت" همچنان بر چهره‌ی قهرمان خواهد ماند و رمان آواز کشتگان، بی‌معناتر از آن خواهد بود که نسل آینده، وقت خود را به کاوش در زوایای مبهم آن تلف کند.

نشریه‌ی کنکاش، شماره‌ی ۴، ویژه‌ی ادبیات پس از انقلاب، واشنگتن، ۱۳۶۸

# شعر پروین، فروغ، سیمین

در سه مرحله از تغییر و تحول تاریخی ایران

تاریخ ادبیات هشتاد سال اخیر ایران پیش از هر زمان تجلی حوادث و وقایع سیاسی ـ اجتماعی این دوران است. عصری که تغییرات رخداده نه‌تنها فضای سیاسی و اجتماعی ایران را دگرگون کرد که به دگرگونی بسیاری از روابط و اشکال اقتصادی و ساختارهای فرهنگی و هنری نیز انجامید. بااین‌همه چون اثر هنری آفریده‌ای منفعل و تنها بازتاب ساده‌ی واقعیت‌ها نیست، ادبیات این دوران خود حاوی ارزش‌های جدیدی بود که در فضای متحول عصر خویش نیز تأثیرگذار نیز بود. شعر که یکی از جلوه‌های هنر در عرصه‌ی کلام است در تمام این دوران، مطرح، مهم و در رابطه با حوادث رخداده، صاحب کنش و واکنش بوده است. یکی از ویژگی‌های این دوران، فعالیت آشکار برخی زنان درزمینه‌ی هنر، ادبیات و شعر بوده است. در همین زمینه درصدد هستم تا با بررسی کوتاه از اوضاع و احوال سیاسی ـ اجتماعی در دوره‌ی سه زن شاعر برجسته، پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی، نشان دهم که شعر آنان جدا از ارزش‌های هنری‌شان، بار کدام ارزش‌های جامعه‌ی خود را بر دوش می‌کشد، تا چه حد در رابطه با فضای اجتماعی و فرهنگی عصر خویش بوده و چه تصویری از زن زمانه‌شان را در خود منعکس کرده‌اند.

## ۱ ـ پروین اعتصامی

وقوع جنگ جهانی اول، در سراسر جهان تغییراتی به وجود آورد. با این‌که ایران در جنگ اعلان بی‌طرفی می‌کند، اما از همان ابتدا این بی‌طرفی نقض و ایران عرصه ی تاخت‌وتاز و دسیسه‌های سیاسی قرار می‌گیرد. حضور نیروهای بیگانه در ایران و آلت

دست بودن سران قاجار، موجب آغاز جنبش‌ها و حرکت‌های ملی و مردمی جدیدی نظیر نهضت جنگل به رهبری میرزا کوچک خان و قیام مسلحانه‌ی تبریز به رهبری خیابانی می‌شود. اما این نهضت‌ها اغلب با شکست روبرو می‌گردند. در این ایام کودتای حوت ۱۲۹۹ رخ می‌دهد و مردم که طی این مدت طولانی خسته و فرسوده شده و از بیماری و فقر در مضیقه بودند آماده‌ی پذیرفتن باقدرتی مرکزی و ارتشی نیرومندند. سردار سپه از این موقعیت استفاده می‌کند و به حکومت می‌رسد. شکست قیام کلنل تقی‌خان پسیان در خراسان، نشانه‌ی دیگری از سرکوب هر نوع آزادیخواهی است.

از اواخر دوران قاجار، با ورود افکار نوین غرب، ترجمه‌ی آثار خارجی، انتشار جراید متعدد فارسی‌زبان در خارج از ایران و انتشار جراید داخلی و آشنایی هرچه بیشتر مردم با مفاهیمی چون آزادی، مساوات و حقوق، فضای اجتماعی و فرهنگی ایران، تا حد زیادی تغییر کرد. رشد و گسترش فکر آزادی‌خواهی و تجددطلبی نه‌تنها باعث تغییر و تحول در همه‌ی شئون زندگی مردم شد که ادبیات زمان خویش را نیز سخت دستخوش تغییر ساخت. شعر که تا پیش از انقلاب مشروطه و تغییر فضای عمومی کشور، بیشتر تقلیدی از شعر کلاسیک و گاه شعری درباری و در خدمت گروه خاصی بود، با رشد گرفتن جنبش‌های مردمی، شکل جدیدی به خود گرفت و وسیله‌ای برای ابراز و بیان دردها و آمال و آرزوهای مردم گشت.

شاعران آن دوره با شورانگیزترین احساسات ملی و میهنی، برای ساختن ایرانی آزاد و آباد، به طرح صریح کاستی‌ها و مسائل انتقادی روز می‌پرداختند.[۱] یکی از ویژگی‌های شعر در این دوره برخورد و برداشت جدید نسبت به وضع زنان بود. نیاز به تغییر شرایط زن ایرانی، ضرورت حضور ایشان در عرصه‌ی اجتماع، رها شدن از قیدوبندهای جامعه‌ی سنتی، برداشتن حجاب و برابری زن و مرد ازجمله افکاری بود که ذهن پیشروان و روشنفکران آن زمان را به خود مشغول کرده و در اشعار نیز راه

یافته بود.[۲] زنان علاقه‌مند و آگاه نیز با استفاده از فضای عمومی کشور، با امکاناتی کم در بیداری و آگاه کردن زنان فعالیت داشتند.[۳]

به‌طورکلی گرچه شعر به بیان مسائل روز و مطرح جامعه می‌پرداخت و گرچه حاوی مضامین جدید و کلماتی بود که قبلاً مطلقاً در اشعار به کار نمی‌رفت، اما هنوز در همان قوالب شعر کلاسیکو با همان بحور و اوزان عروضی سروده می‌شد.[۴] چهار ناهمخوانی میان شکل و محتوای شعر، ضرورت برخورد جدید با مسائل و نیز آشنایی با شعر و ادبیات مدرن غرب، شعر آن عصر را به بستر نهضتی انداخت که به صورتی جدی و موفق توسط علی اسفندیاری ملقب به نیما یوشیج، به انجام رسید.

پروین اعتصامی که از آغاز نوجوانی با تبحری خارق‌العاده شعر می‌گفت، ازجمله زنانی بود که به یمن شرایط و امکانات خانوادگی‌اش با مسائل و حوادث زمانه‌اش آشنا و در معرض شناخت و تغییر و تحولات عصر خود بود. سخنرانی پروین در جشن فارغ‌التحصیلی‌اش در مدرسه‌ی دخترانه‌ی آمریکایی که "یکی از فصیح‌ترین اعلامیه‌های حقوق زنان در تاریخ معاصر ایران"[۵] لقبش داده‌اند، نشان از وقوف و آگاهی کامل او از وضع زنان در شرایط آن روز دارد. از سوی دیگر آشنایی پروین با شعر کلاسیک ایران و شاعران هم‌عصرش او را در معرض تغییر و تحولات ادبی عصر خود نیز قرار می‌داد. دوران باروری شعر پروین مصادف است باقدرت گرفتن رضاخان و سپس روی کار آمدن رژیم پهلوی. گرچه رضاخان ابتدا با تکیه بر تحولات ذهنی مردم و خواست و آرزوهای آنان به قدرت رسید، تا آن‌جا که شاعر آزادی‌خواهی چون عارف او را ناجی ملی خواند.[۶] اما به علت ساختار سیاسی و اقتصادی حکومتش، پس از مدتی کوتاه ضمن برخی اصلاحات، در برابر هر صدای مخالفی ایستاد و آرزوهای انقلاب مشروطه به ثمر نرسیده، به کام دیکتاتوری جدیدی افتاد.

پروین اعتصامی در آن ایام زنی بسیار جوان بود و مطابق سنت‌های خانوادگی اش با جهان خارج از خانه، جز مدرسه، تماسی نداشت و همچنان که سیمین بهبهانی در مجلسی می‌گفت، پروین، جهان بیرون را از طریق کتاب‌ها یا نقل حوادث از طرف دیگران می‌شناخت، اما محتوای برخی از اشعار او تأثیرپذیری شاعر را از فضای عمومی غالب بر جامعه نشان می‌دهد. اشعار پروین شامل قصیده، غزل، مثنوی و قطعه، در عصر خود و دوره‌های بعد، از استقبال عموم مردم برخوردار بود. هم‌عصران و روشنفکران آن دوره، متفق‌القول او را بسیار ستوده‌اند.[۷] اما منتقدین زمان ما عقاید متفاوتی درباره‌ی شعر او ابراز کرده‌اند، تا جایی که یکی او را "از معماران طراز اول

تاریخ اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی" ایران دانسته‌اند که "درزمانی غالب بر دو دهه اساسی‌ترین انگیزه‌ها و عقاید سیاسی و اجتماعی عصر خود را در شعر منعکس کرده است"[۸] و دیگری می‌نویسد "پروین را نباید ملامت کرد که چرا میل خاطری به جریان‌های تاریخی زمان خود نداشته و به‌ندرت اشاراتی صریح به تحولات و حوادث مهم کشور در اشعار خود آورده است"[۹] یکی شیوه‌ی بیان پروین را به نیما نزدیک می‌بیند که "می‌خواهد حال دل بازگوید و از خود سخن بگوید و این شمه‌ای است از نوآوری‌های او" که "عمیقاً گرایش است جدید و به خاستگاه تاریخی، فکری و فلسفی عنصر فردیت در جامعه‌ی ایران مربوط می‌شود"[۱۰] و دیگری می‌نویسد "شعر شخصی نگفتن پروین ... شاهد تأثیر نگرفتن پروین از محیط و عصر خود است" یا "شعر نیما هیچ پاسخی از جانب پروین برنینگیخت."[۱۱]

مطالعه‌ی اشعار پروین نشان می‌دهد که او از شاعران مشخص عصر خویش است که با حساسیت فوق‌العاده (جدا از احوالات شخص اش) به طبقه‌ی محروم و تحت ستم توجه دارد. در اکثر اشعار او اشاره‌ای به ظالمان و مظلومان هست. او در برخی از اشعارش مستقیماً پادشاهان و قدرتمندان را خطاب می‌کند و ظلم و جورشان را به رخ شان می‌کشد.

روز شکار پیرزنی با قباد گفت
کز آتش فساد تو جز دود و آه نیست
[...]
حکم دروغ دادی و گفتی حقیقت است
کار تبـــاه کردی و گفتی تبـــاه نیست
صد جور دیدم از سگ دربان درگهت
جز سفله و بخیل در این بارگاه نیست
ویرانه شد زظلم تو هر مسکن و دهی
یغماگراست چون‌تو کسی پادشاه نیست "شکایت پیرزن"

روزی گذشـــــت پادشهی از گذرگـــهی
فریاد شوق برسر هر کوی‌وبام خاست
پرسیـــــد زان میانه یکی کـــــودک یتیـــم
کاین تابناک چیست که بر تاج پادشاست

نزدیک رفت پیرزنی گوژپشت و گفت
این اشک دیدهٔ من و خون‌دل شماست "اشک یتیم"

پروین در اشعار خود لبه‌ی تیز حمله‌ی را به‌سوی ملایان و حاکمان و مفتیان شرع نیز می‌گیرد.

حاکم شرعی که بهر رشوه، فتوی می‌دهد
کی دهد عرض فقیران را جواب ای رنجبر "رنجبر"

آنکه سحر حامی شرع است و دین
اشـــک یتیمـانش گَهِ شب غذاست "صاعقه‌ی ما ستم اغنیاء است"

او در اشعار خود محرومان و ستمدیدگان را نیز مخاطب قرار می‌دهد و آنان را نسبت به شرایطشان آگاه می‌کند.

پیـــر جهان دیـــده بخنـــدید کاین
قصه‌ی زور است نه کار قضاست "صاعقه‌ی ما ستم اغنیاء است"

ز آتـــش جهل سوخت خرمن ما
گنـــه بـــرق و آفتـــــاب نبود "گذشته‌ی بی‌حاصل"

به هیـــچ مبحث و دیباچه‌ای ننوشت
برای مرد کمال و برای زن نقصان "فرشته‌ی انس"

پروین با به کار گرفتن کلمات و اصطلاحات مرسوم عصرش چون کارگر، خلق، اتحاد، رنجبر، حق و ... با نزدیک شدن به فضای عمومی آن دوران در عین محکوم کردن قدرتمندان، ستمدیدگان را برای به دست آوردن حقوقشان تهییج می‌کند.

تا به کی جان کندن اندر آفتاب ای رنجبر
ریختن ازبهر نان از چهره آب ای رنجبر
از حقـــوق پایمال خویش کـــن پرسشـــی
چند می‌ترسی ز هرخان و جناب ای‌رنجبر "ای رنجبر"

تلقی پروین از اختلاف میان قدرتمندان و مستمندان در شعر "مناظره" به اوج می‌رسد. مناظره میان دو قطره خون. یکی از "دست تاجوری" افتاده است و دیگری

"از پای خارکنی" چکیده است. خون تاجور از خون خارکن می‌خواهد تا باهم یکی شوند:

به راه سعی و عمـــل، باهم اتفاق کنیم
که ایمن‌اند چنین رهروان زهر خطری
[....]
به خنده گفت میان من‌وتو فرق بسی است
تویی ز دست شهی من ز پای کارگری
برای همرهی و اتحـاد با همچـو منی
خوش است اشک یتیمی‌وخون رنجبری "مناظره"[۱۲]

در این شعر به‌طور مشخص و در سایر اشعار و به‌خصوص مناظره‌ها، پروین با بخشیدن صفاتی انسانی چون خندیدن به خون، عملاً شعرش را از طریق تمثیل به حوزه‌ی زندگی و روابط انسانی می‌رساند.

به‌جز شعر "صاعقه‌ی ما ستم اغنیاست" که مصادف با اواخر دوره‌ی قاجار و پیش از روی کار آمدن رضاشاه است، سایر اشعار انتقادی و تند پروین چون "ای رنجبر"، "شکایت پیرزن"، "کجروی"، "گنج ایمن"، "نامه به انوشیروان" و "مناظره" همگی مصادف با ایام سلطنت رضاشاه است. توجه پروین به مسائل اجتماعی و محروم بی شک متأثر از فضای عمومی عصر اوست و این نکته در شعر او نسبت به شعر زنان دوران او، جلوتر و مترقی‌تر است. خصوصاً آن‌که پروین در اکثر اشعار خود با تفکری پراگماتیسی و عملی با زندگی برخورد می‌کند و زندگی خوب را در آموختن و کار کردن ـ نه کار کردنی از سر بهره‌دهی به ظالم ـ می‌داند. نمونه‌هایی از این دست در میان اشعار پروین فراوان‌اند. اما آنچه روح کلی شعر پروین را از ویژگی‌های شعر دوران‌ش دور نگه می‌دارد، یک‌نواختی در نگاه و برداشت و حتی زبان و کلام شعر اوست. گرچه به قول مورخین پروین از هشت‌سالگی تا پایان عمر کوتاهش در ۱۳۲۰ شعر سروده است، اما کوچک‌ترین تفاوتی در اشعار همه‌ی این سال‌ها دیده نمی‌شود تا جایی که ملک‌الشعرا، بهار در مقدمه‌ی مفصلی که بر دیوان پروین نگاشته است می‌نویسد "[...]عجب آن‌که این‌همه سازوبرگ و آراستگی و ترکیبات مختلف را چنان در یک کالبد جای‌داده و قبلاً در ضمیر مرکب ساخته است که گویی همه‌ی این اشعار همه در یک ساعت گفته‌شده است."[۱۳] به زبانی دیگر پروین مضامین مطرح عصر خود را با محتوایی قدیمی وعاری از هر نوع بداعت و تازگی در شعرش می‌آورد

و به همین دلیل اشعار او تحت نفوذ روح کلی شعرش ـ پند و نصیحت ـ به‌جای منعکس کردن فضای سیاسی ـ اجتماعی آن دوران به پندنامه‌ای تبدیل می‌شود که کیفر پادشاهان ظالم را به فلک حوالت می‌کند.

سختی‌کشی زدهر چو سختی‌دهی به‌خلق
در کیـــفر فلک، غلط و اشتبـــاه نیست "شکایت پیرزن"[۱۴]

همچنین در اشعار او مطلقاً معلوم نیست کسی که رفتار قدرتمندان و پادشاهان ظالم را تقبیح می‌کند، فساد حاکمان شرع را آشکار و رسوا می‌گرداند، کارگران را تهییج می کند و فرودستان را دلداری می‌دهد، خود کیست و دارای چه روزگار و احوالاتی است. آیا "غم این خفته‌ی چند / خواب در چشم تر(ش) می‌شکند؟"۱۵ او هرگز از منِ شاعری که سراینده‌ی این‌همه شعر است چیزی نمی‌گوید.[۱۶] فرشته داوران در مقاله ی " شعر غیرشخصی پروین" از شعری که پروین در تعزیت پدرش سروده است یاد می‌کند. جدا ازنقطه‌نظرهای کلی فرشته داوران در مورد این شعر، به‌حق، همچنان که متذکر شده است، این شعر، تنها شعری است که پروین از رنج درون خود سخن می گوید و از احوالاتش پرده برمی‌دارد:

رفتی و روز مرا تیره‌تر ز شب کردی
بی‌تو در ظلمتم، ای دیده‌ی نورانی من
بی‌تو اشک‌وغم وحسرت همه مهمان منند
قدمی رنجه کن از مهر به مهمانی من
مـن که آب تـو ز سرچشمهٔ دل می‌دادم
آب و رنگت چه‌شد ای لالهٔ نعمانی من

گاه به حدس و گمان می‌توان چهره‌ی محو او را پس پشت اشیایی بی‌جان، جانورانی کوچک یا آدم‌هایی فروتن و افتاده دید و به‌جای دریافت ذهنیت خلاق خود شاعر و عوالم درونی او، خواننده بارها و بارها عقاید دیکته شده‌ی جامعه‌ی پدرسالارش را می‌بیند. شعر پروین از این نقطه‌نظر فاقد هرگونه نمایشی از زن روزگار اوست. پروین در شعر "زن در ایران" که به مناسبت کشف حجاب سرود، ضمن اشاره به وضع پریشان زنان و تقبیح چادر، که در آن زمان مسئله‌ی عمده‌ای بود، فرهنگ جامعه‌ای مردم‌دار را به تصویر می‌کشد و آنجا که از "اهرمن هوی و هوس" یاد می کند و زنان را از آن می‌ترساند، ناخواسته بر پای قوانینی که مردان وضعش کرده‌اند مهر تائید می‌زند.

زن در ایران پیش‌ازاین گویی که ایرانی نبود
پیشه‌اش جـــز تیره روزی و پـریشـــانی نبود
زندگی و مرگش اندر کنج عزلـت می‌گذشت
زن چه بود آن روزها گر زانکه زندانی نبود
ســادگی و پــاکی و پرهیـز یک‌یک گوهرند
گــوهر تــابنده تنها گــوهر کانـــی نبـــــود
از زروزیور چه‌سود آنجا که نادان است زن
زیور و زر پرده‌پوش عیـــب و نـــادانی نبود
عیب‌ها را جامهٔ پرهیز پوشانده است و بس
جامه‌ی عُجـــب و هوی بهتر ز عریانی نبود
زن سبکباری نبیند تا گرانسنگ است و پاک
پـــاک را آسیبـــی از آلـــوده دامانـــی نبود
زن چوگنجور استوعفت گنجوحرص‌وآز دزد
وای اگــر آگـــه ز آییـــن نگــهبــانی نبود
اهرمن بر سفره‌ی تقوی نمی‌شد میهمـــان
زانکه می‌دانست آنجا جای مهمـــانی نبود
پا به راه راست باید داشت کاندر راه کج
توشه‌ای و رهنـــوردی جز پشیـمانی نبود
چشم و دل را پرده می‌بایست اما از عفاف
چـــادر پوسیـــده بنیـــاد مسلمـــانی نبود "زن در ایران"[۱۷]

پروین با گفتن چند شعر دیگر نظیر "نهال آرزو" و "فرشته‌ی اُنس" به رسالت خویش در باب آزادی و مساوات زنان خاتمه می‌دهد و دربست خود را به گفتن اشعاری می‌سپارد که نه زمانی دارند و نه مکانی، ظالمی هست و مظلومی، متکبری هست و فروتنی، بیکاره‌ای هست و زحمت‌کشی و یک‌صدای غیبی که همواره همگی را به راه راست هدایت می‌کند. اشعار پروین در محدوده‌ی یک سلسله ارزش‌های اخلاقی‌ای دور می‌زند که جامعه‌ای پدرسالار مبلّغ آن است. او اگرچه زن خوب را زنی دانا و مهرورز می‌شناسد اما باید که طبیب و پرستار، کدبانو و خانه‌دار و مطیع و فرمانبردار باشد و اکیداً سفارش می‌کند که وظیفه‌ی او سادگی و پاکیزگی و تقوی و عفاف، پرهیز و نگهبانی گنج عفت از اهریمن هوی و هوس است.

بدون شک اگر پروین در اشعار خود حال دل می‌گفت یا تصویر دیگری برای زن رقم می‌زد، اگر جرات و جسارت شکستن قراردادهای اخلاقی حاکم بر دوران‌ش را داشت و از امیال و آرزوهای زن ـ مثل هر موجود دیگری ـ پرده برمی‌گرفت، ازآنجاکه ناظر و حاکم بر اشعار او پدرش بود، امروز ما نامی هم از او نشنیده بودیم. بدون تردید در فرهنگی که سابقه‌ای طولانی در شعر دارد، شعر چه بسیار زنان که توسط مردانشان یا توسط خودشان از وحشت مردانشان، نیست و نابود شده است.[۱۸] سراسر شعرهای پروین لگام زدن به خواهش و کشتن غرایز و پروازهای روح است. او در جوانی مادری کهن‌سال است که از شکستن قیدها و قالب‌ها به‌وسیله‌ی فرزندانش به هراس می‌افتد و به شیواترین زبان پندشان می‌دهد:

پرواز کن، نه چنان دور از آشیان
منـــمای فکر و آرزوی جاهلانه‌ای
بنگر به‌بلبل از ستم باغبان چه‌رفت
تا کرد سوی گـل نـگه عاشقـانه‌ای
هرکس که توسنی‌کند اورا کنند رام
در دست روزگار بوَد تـــازیانـــه‌ای "کودک آرزومند"[۱۹]

شاید برای درک شعر پروین باید راهی بی‌راه رفت و او را در تصویری شناخت که او مدام سرکوبش می‌کند. زنی که درد را می‌شناسد، حسش می‌کند، "بال‌وپر ریخته"اش را می‌بیند، اما تنها راه را در تسلیم شدن می‌داند و در خیال خود فراغ خاطری می‌جوید:

چـــــه غـم ار بال و پَرم ریخته‌اند
دگـــرم حاجـــت بـال و پر نـــیست
چمن ار نیست قفس خود چمن است
به خیـال است به دیدن گـــر نیست "دو همدرد"[۲۰]

اگر در وجود پروین خواهش و نیازی نبود، اگر عشق و شوری نبود، او با چه چیز این‌همه سر جنگیدن داشت؟ شعر او از این نگاه عملاً صحنه‌ی سرکوب فردی، خودسانسوری و رعایت همه‌ی قوانین و دستوراتی است که جامعه‌ی مذکر مبدع و واضع آن‌هاست و زن مطیع و مجری‌اش.

به روزی دگران چون طمع توانـــم کرد
مرا ز خوان قضا قسمت استخوان دادند "خاطر خشنود"[۲۱]

شعر پروین در کنار موج عظیم شعر نیمایی ـ شعری نه‌تنها متحول در زمینه‌ی فرم و شکل که در نگاه و اندیشه و تلقی ـ تأثیری در شاعران هم‌عصر و پس از خود باقی نگذاشت. شعر پروین به لحاظ سخنوری، قدرت کلام و تائید ارزش‌های اخلاقی در جامعه‌ای پدرسالار ناگهان درخشید، همگان را به خاطر حضور زنی در عرصه‌ی شعر به حیرت افکند و در زمان خود ثابت ماند.

## ۲ ـ فروغ فرخزاد ـ سیمین بهبهانی

در سال ۱۳۲۰ محمدرضا پهلوی به‌جای پدر، بر تخت سلطنت می‌نشیند و زمام حکومتی آشفته را به دست می‌گیرد. حزب توده به حذف گروه کثیری از مردم ازجمله روشنفکران و هنرمندان، رسماً فعالیت سیاسی دارد. در سال ۱۳۲۵ نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران با حضور جمعی از هنرمندان ایرانی در خانه‌ی وُکس سفارت شوروی برگزار می‌شود. در این کنگره دکتر فاطمه سیاح، نخستین زن منتقد ایرانی و دکتر احسان طبری به‌صراحت از ادبیات، به عنوان ابزاری صرفاً در خدمت توده‌های مردم، نام می‌برند.

دکتر محمد مصدق با برخورداری از حمایت اکثریت مردم و اعلام سیاست موازنه ی منفی، صنعت نفت ایران را ملی اعلام می‌کند. نهضت‌های مذهبی به رهبری آیت‌الله کاشانی با ناخوشایندی از ترویج مظاهر غرب به زنده کردن مفاهیم و شعائر مذهبی دست می‌زنند. رژیم محمدرضا پهلوی که در معرض تهدیدهای سیاسی و اجتماعی است در ۱۸ مرداد ۱۳۳۲ به ابتکار و کمک دستگاه‌های جاسوسی و اطلاعاتی انگلیسی و آمریکا دست به کودتای نظامی می‌زند. دکتر مصدق از مقام نخست وزیری خلع و به زندان می‌افتد. تعداد کثیری از اعضاء حزب توده دستگیر و اعدام می‌شوند و حزب توده که از سال ۱۳۲۷، سال تیراندازی به شاه، غیرقانونی اعلام‌شده بود، عملاً فعالیتی ندارد. بعضی از هنرمندان دستگیرشده و به زندان می افتند.[۲۲] سانسور و خفقان دوباره بر سراسر فضای ایران حکمفرما می‌شود.

شعر که در همه‌ی آن سال‌ها به‌عنوان حربه‌ای برای مبارزه با رژیم تلقی می‌شد، پس از سال‌های بگیروببند، زبانی غیرصریح و استعاری پیدا می کند و بیشتر به بیان حسرت و حرمان ناشی از شکست می‌پردازد. در سال ۱۳۴۰ محمدرضا شاه با توجه

به شرایط عمومی جهان و به‌خصوص کشورهای تحت سلطه، دست به رفرم اجتماعی ـ اقتصادی زده آن را "انقلاب سفید شاه و مردم" می‌خواند. آخرین برخورد علنی و سیاسی شاه با دانشجویان دانشگاه تهران در پاییز سال ۱۳۴۲ و تبعید روح‌الله خمینی به ترکیه و سپس عراق، منتهی می‌شود.

در سراسر این دو دهه زنان وضع مشخص‌تر و درعین‌حال متضادی نسبت به گذشته دارند. از یک‌سو به وجود آمدن روابط سرمایه‌داری جدید و رفاه نسبی اقتصادی در زندگی و در روابط زن و مرد تأثیر مستقیم داشته و از سوی دیگر ارزش‌های جامعه‌ی سنتی هنوز به قوت خود باقی است. شرایط اقتصادی جدید به جذب زنان در بازارهای کار میدان می‌دهد. بسیاری از زنان شهری رو به تحصیلات عالی و تخصصی می‌آورند. سازمان زنان به دستور شاه و ریاست اشرف پهلوی تأسیس می‌شود. چند زن به مقام وزارت و نمایندگی مجلس و وکالت می‌رسند.[۲۳] در زمینه ی هنر و ادبیات که بخش اعظم آن در جهت مخالف و رودرروی خواست‌های رژیم است، با نام بسیاری از زنان هنرمند آشنا می‌شویم. از میان زنانی که در آن دوره شعر گفته و آن را منتشر کرده‌اند نام دو تن مشخص‌تر است: فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی. گرچه اشعار اولیه‌ی هردوی ایشان از مشخصات جدید شعری که در شعر شاعران هم‌عصرشان وجود دارد، کمتر برخوردار است، اما شعر آنان صاحب ویژگی تازه‌ای است: اعلام موجودیت شاعر به‌عنوان زن.

فروغ فرخزاد هجده سال پیش از کودتای ۱۳۳۲ متولد شده بود، از نوجوانی تا پایان عمر کوتاه‌ش در بهمن ۱۳۴۵ شعر سرود. اشعار این دوره‌ی سیزده‌ساله که در پنج کتاب به چاپ رسیده‌اند ازنظر چگونگی محتوای شعر و همچنین زبان و شکل شعر یکسان نیستند و می‌توان آن‌ها را به دو دوره‌ی متفاوت تقسیم کرد. دوران اول شامل اشعار سال‌های ۳۰ تا ۳۸ است که در سه کتاب اسیر، دیوار و عصیان آمده‌اند و حاصل کوشش‌های جدی فروغ درزمینه‌ی شعر، اشعار سال‌های ۳۸ تا ۴۵ است که در دو کتاب تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، چاپ و منتشرشده‌اند.

اشعار سال‌های ۳۰ تا ۳۸ فروغ که مصادف است با یکی از مهم‌ترین دوره‌های تاریخ سیاسی ـ اجتماعی ایران، بازتابی از جهان بیرون ندارد. ظاهراً فروغ برخورد مستقیم و تجربی با مسائل روز نداشته است و فضای عمومی جامعه نیز در شعر او تأثیری نمی‌گذارد. اشعار این دوره در محدوده‌ی خواست‌ها، آرزوها، تمنیات و ناکامی

های فردی شاعر دور می‌زند و فروغ حتی در بازگفتن این مضامین نیز موفق به ارائه ی سبکی جدید یا تصاویری بکر نیست.

اگر ای آسمان خواهم که یک روز
از این زنـدان خامـــوش پربگیـرم
به چشـــم کودک گریـــان چه گویم
زمـن بگذر که من مرغی اسیـرم

موفقیت عمده‌ی فروغ در این دوره، ابراز شجاعانه‌ی احساسات و اندیشه‌اش می باشد که مورد تحسین و تقبیح فراوان مردم آن روزگار نیز قرار گرفت. این مدح و ذم گویی ها گاه چنان با افراط وتفریط همراه بود که برخی او را نمونه‌ی شجاعت قلمداد می‌نمودند و برخی دیگر او را بی‌پروا و فاسد خوانده، خواندن اشعارش را برای دختران و زنان جوان ممنوع می‌کردند. زندگی شخصی فروغ نیز به زمینه‌ی شایعات و گفته‌های پیرامون او دامن می‌زد و فروغ بی‌پروا آن‌ها در شعرش منعکس می‌کرد.

در آسمـــان روشن چشمانـــش بینم ستـــاره‌های تمنا را
در بوسه‌های پرشررش جویم لذّات آتشین هوس‌ها را
"شب و هوس"[۲۵]

از لبانش کی نشان‌دارم به جان
جز شرار بوسه‌های دلنشین
بر تنم کی مانـده از او یـــادگار
جـــز فشـــار بـازوان آتشیـــن "شراب و خون" [۲۶]

در ســـکـوت مـعبـــــد هـــوس
خفته‌ام کنار پیکر تو بی‌قرار
جای بوسه‌های من به‌روی شانه‌هات
هم‌چو جـــای نیـــش آتشیـــن مـار "سرود زیبایی"[۲۷]

گرچه زمینه‌ی گفتن چنین اشعاری قبل از فروغ فراهم‌شده بود، با این همه در جامعه‌ای که هنوز هر نوع آزادیخواهی زنان را به‌نوعی فساد در رابطه با رژیم پهلوی نسبت می‌داد و ساختار سنتی ـ مذهبی جامعه آن را به‌شدت سرکوب می‌کرد، انتشار چنان اشعاری از طرف یک زن، قیامی به‌حساب می‌آمد. وجود چنین فضایی بر زندگی

شخصی فروغ نیز تأثیر گذاشت و او را تا آخرین دم حیات از دیدار عزیزترین موجود زندگی‌اش، کودکش، محروم کرد.[۲۸]

فروغ در کتاب سوم خود عصیان، تا حدی موفق می‌شود از بیان مسائل صرفاً احساسی و رمانتیک دست بردارد و به موضوعات خارج از خود نگاهی بیندازد. به همراه این نگاه، شعر او نیز با دادن برخی تصاویر بکر و زنده، جانی می‌گیرد.

خانه‌ها رنگ دیگری بودند گردآلوده، تیره و دلگیر
چهره‌ها در میان چادرها همچو ارواح پای در زنجیر
می‌دویدند از پی سگ‌ها کودکان پابرهنه سنگ به دست
زنی از پشت معجری خندید باد ناگه دریچه‌ای را بست
"بازگشت"[۲۹]

فروغ زمانی به مسائل اجتماعی و بیرون از خودروی می‌کند که شعر و به‌طورکلی هنر، دلزده از سیاست و گریزان از بیان حالات فردی خود، با نگرشی کلی، به مسائل برخورد می‌کند. انعکاس این روانشناسی اجتماعی در شعرهای کتاب سوم فروغ، عصیان دیده می‌شود و ازآن‌جا که فروغ خود، برخوردی مستقیم با سیاست و اجتماع نداشته تا به این دلزدگی برسد، (اشعار دوره‌ی اولیه‌ی او مصداق این مدعاست) به تقلید از مد هنری زمانه، مسائل کلی را به صورتی ابتدایی در شعرش مطرح می‌کند. شعر "عصیان خدا" نمونه‌ی چنین برخوردی است.

اشعار سه کتاب اول فروغ را می‌توان دفترچه‌ی منظوم خاطرات زنی دانست که گرچه می‌داند در جامعه‌ای زندگی می‌کند که برای زن و مرد، سرنوشتی متفاوت رقم‌زده‌اند، بااین‌حال، علیه قوانین اخلاقی و اجتماعی پیرامونش قیام می‌کند.

آن داغ ننگ خورده که می‌خندید
بر طعنه‌های بی هوده من بودم
گفتم که بانگ هستی خود باشم
اما دریـــغ و درد که زن بـودم "شعری برای تو"[۳۰]

سیمین بهبهانی نیز همچون فروغ از زنان شاعر مطرح آن زمان بود. او اشعار اولیه‌ی خود را در کتاب‌های سه‌تار شکسته، جای پا، چلچراغ و مرمر چاپ و منتشر می‌کند. سیمین از نوجوانی به تقلید از مادرش خانم ارغون شعر می‌سرود و اولین اشعارش را مادر برای پروین اعتصامی خوانده بود [۳۱] سیمین که با آشنایی با ادبیات

کلاسیک ایران زبانی محکم و روان دارد، با جرات از دنیای شخص اش سخن می گوید:

جســـــمی ز داغ بتـــان پـر شـــرر مراست
روحی چوباد سرد خزان دربه‌در مراست
تـا او چـو جـام بر لب بیـگانـه آشنـاست
هم چو سبو دودَست زحسرت به‌سر مراست
گـوهر فشـاند دیـده و تقـوای مـن خـرید
تَر دامنی ز وسـوسه‌ی چشم تر مراست "رهگذر نغمه‌ساز"[۳۲]

اشعار اولیه‌ی سیمین به‌عکس اشعار اولیه‌ی فروغ گرایشی اجتماعی دارند. او در کنار شعرهایی که از خود و آرزوهایش حرف می‌زند، با نگاهی ساده، اشعاری می سراید که سرشار از مضامین اجتماعی است. اشعار "دندان مرده"، "جیب‌بر"، "به‌سوی شهر" و "معلم و شاگرد" گرچه فاقد هر نوع نوآوری در زمینه‌ی شعر است، اما صاحب مضامینی اجتماعی است که بر فقر و رنج طبقات محروم جامعه شهادت می‌دهد.

هیچ‌دانی ز چه در زندانم
دست در جیب جوانی بردم
ناز شستی نه به چنگ آورده
ناگهان سیلی سختی خوردم "جیب‌بر"[۳۳]

دهقان کنار کلبه‌ی خود بنشست
در آفتاب و گرمی بی‌رنگش
در دیده‌اش تلاطم رنجی بود
در سینه می‌فشرد دل‌تنگش "به‌سوی شهر"[۳۴]

جالب‌توجه است که در آن سال‌ها سیمین از نخستین زنانی است که در شعرش به دنیای محروم زنان اشاره می‌کند. شاید شعر "رقیب" اولین شعری باشد که شاعر با نمایش ساده‌ای از درد و رنج زنی که گرفتار رقیبی شده است، به انتقاد از تعدد زوجات می‌پردازد.

هم چو ماری چابک و پیچان و نرم
نیمه‌شب بیرون خزید از بسترش
ســـوی بالیـــن زنـی آمـد که بود

خفته در آغوش گرم همسرش "رقیب"[۳۵]

همچنین سیمین با تصویر کردن زندگی دردناک زنان روسپی، برخلاف رسم مألوف زمانه‌اش، نشان می‌دهد که آنان قربانی فساد جامعه و درمانده و محرومی بیش نیستند.

بده آن قوطی سرخاب مرا تا زنم رنگ به بی‌رنگی خویش
بده آن روغن تا تازه کنم چهر پژمرده ز دل‌تنگی خویش "روسپی"[۳۶]

بانگ برآورد: ای گروه ستمگر
گل نفشانید و بوسه هم نفرستید "رقاصه"[۳۷]

گرچه زبان و کلام و قدرت شاعرانه‌ی سیمین در این دوره برجسته و مشخص است اما او به خاطر رمانتیزه کردن محتوای اشعارش در دوره‌ای که رمانتیسیسم و سانتی مانتالیزم طی نقدهای ادبی کهنه به‌حساب می‌آمد، [۳۸] شعرش را از شعر زمانه‌اش عقب‌تر نگه می‌دارد.

اشعار فروغ و سیمین از این مراحل به‌سرعت می‌گذرند و هر یک در جهتی مخالف، به مرحله‌ی دیگری از شعر می‌رسند.

## ۳ ـ فروغ فرخزاد

دوره‌ی دوم شعری فروغ شامل اشعار سال‌های ۳۸ تا ۴۵ است که در دو کتاب تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد چاپ و منتشرشده‌اند. برخی از اشعار کتاب تولدی دیگر ادامه‌ی همان اشعار پیشین فروغ، به‌خصوص اشعار کتاب عصیان است.[۳۹] با این تفاوت که فروغ در این مرحله به زبان و شکل شعری جدیدتری رسیده است.

روی خاک ایستاده‌ام/ با تنم که مثل ساقه‌ی گیاه/ باد و آفتاب و آب را/ می‌مکد که زندگی کند. "روی خاک"[۴۰]

گرچه فروغ در این دوره نیز از خود می‌گوید، اما خود، بسته به دنیای محدودی نیست. او آگاهانه از "من" حرف می‌زند و به شعرش بعد و وسعت می‌بخشد.

من در پناه شب/ از انتهای هرچه نسیم است می‌وزم/ من در پناه شب/ دیوانه‌وار فرومی‌ریزم/ با گیسوان سنگینم در دست‌های تو/ و هدیه می‌کنم به تو گل‌های استوایی این گرمسیر جوان را. "دیوارهای مرز"[۴۱]

فروغ در این دوره خود را از قید قوالب شعری کهن رها می‌کند و قافیه را امری عرضی بر شعر می‌داند، اما هنوز بی آن که بتواند دلیلی بیآورد، سرسختانه به وزن در شعر اعتقاد دارد و کلام بی‌وزن را شعر نمی‌خواند. شعر او با تغییر محتوا، فرم و زبانی مشخص و مستقل نیز پیدا می‌کند. شکلی که تجربه تازه‌ای در وزن عروض نیمایی است.

بر او ببخشایید/ بر او که گه گاه/ پیوند دردناک وجودش را/ با آب‌های راکد/ و حفره‌های خالی، از یاد می‌برد/ و ابلهانه می‌پندارد/ که حق زیستن دارد.
"بر او ببخشایید"[۴۲]

عشق هنوز محور اصلی شعر فروغ است و حضورش به زندگی خالی و پراضطراب شاعر تحرک و حیات می‌بخشد.

اکنون دوباره در شب خاموش/ قد می‌کشند همچو گیاهان/ دیوارهای حائل، دیوارهای مرز/ تا پاسدار مزرعه‌ی عشق من شوند/ ... "دیوارهای مرز" [۴۳]

اما عشقی که فروغ در این دوره از آن یاد می‌کند در فضایی از جهان بیرون ایستاده است که هرلحظه در معرض نابودی است. در جهانی با ارزش‌های مادی جدید.

ـ عشق؟/ تنهاست و از پنجره‌ای کوتاه/ به بیابان‌های بی‌مجنون می‌نگرد/ به گذرگاهی با خاطره‌ای مغشوش/ از خرامیدن ساقی نازک در خلخال. "در غروبی ابدی"[۴۴]

اکثر اشعار دو کتاب آخر فروغ از نومیدی، هراس، دلهره و نگاهی تلخ و غمگین پرشده است.

در شب کوچک من، افسوس/ باد با برگ درختان میعادی دارد/ در شب کوچک من دلهره‌ی ویرانی است/ گوش کن/ وزش ظلمت را می‌شنوی؟/ من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم/ من به نومیدی خود معتادم. "در غروبی ابدی"[۴۵]

شعر فروغ گرچه همه تلاش است و تحرک اما در فضایی زیست می‌کند که وحشت از زوال و بی‌اعتباری و ناپایداری آن را فراگرفته است. اشعار عروسک کوکی، مرداب و دیدار در شب، نمونه‌های کامل چنان طرز تفکر و دریافت‌اند، و فروغ در این میان آگاهانه تسلیمی مقدر را می‌پذیرد.

من پشیمان نیستم/ من به این تسلیم می‌اندیشم، این تسلیم دردآلود/ من صلیب سرنوشتم را/ فراز تپه‌های قتلگاه خویش بوسیدم./ ..."خیابان‌های سرد شب"[۴۶]

چنین نگاه و نگرشی باعث شده است تا بیشتر اشعار دو کتاب آخر فروغ، شعر زمانه‌ی خود باشند. زمانه‌ای که آزادی جز در شعارهای حکومتی مفهوم دیگری نداشت. زمانه‌ای که انسان جهان‌سومی در معرض هجوم ارزش‌های غرب، گم‌شده و تحقیرشده به دنبال هویتی می‌گردد تا به هستی خود معنا بخشد و فروغ ناامید از چنین شرایطی است که شعری تلخ و گزنده چون "آیه‌های زمینی" را می‌سراید. فروغ این حس گمشدگی را در نمودهای طبیعت نیز می‌بیند و به‌سادگی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند.

دلم گرفته است/ دلم گرفته است/ به ایوان می‌روم و انگشتانم را/ بر پوست کشیده‌ی شب می‌کشم. "دلم گرفته است"[۴۷]

فروغ در اشعارش مستقیماً زنان و مسائل آنان را مطرح نکرده است، اما جهان شعری او جهانی است که بیننده و تجربه کننده و بیان‌کننده‌اش زنی است آگاه و درگیر با مشکلات زندگی. شعر او محتوای نویی را عرضه کرد که در قالب جدید شعر نیمایی، جایی مهم و تأثیرگذار، در ادبیات معاصر ایران، از خود باقی گذاشت.

### ۴ ـ سیمین بهبهانی

ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ به علت رشد نسبی صنعتی حاصل از درآمد نفت و ارتباطات و وابستگی به جهان غرب و وجود فرهنگ سنتی داخلی، دچار روابط اجتماعی و فرهنگی به‌هم‌ریخته‌ای بود. قشر متوسط شهری، زنان، جوانان، روشنفکران و قشر وسیع حاشیه‌نشینان هر یک دارای مناسبات پیچیده‌ای با حکومت وقت بودند. با این که به علت رشد سوادآموزی و وجود بازارهای کار، زنان بیش از هر زمان در صحنه‌ی اجتماع بودند، اما به علت جوّ مخالفت با رژیم، زنده شدن گرایش‌های مذهبی و سنتی به‌عنوان حربه‌ای در برابر مظاهر غرب و جنبش‌های چپ داخل ایران، زن معرفی‌شده از طرف رژیم، زنی فاقد آگاهی تلقی می‌شد. شرکت مستقیم برخی زنان ایرانی در فعالیت‌های سیاسی و مخفی علیه رژیم، برای نخستین بار چهره‌ی جدیدی از زن ایرانی را به نمایش می‌گذاشت. در فضای سانسور و ممیزی دولت بر کار نشر کتاب، و در برابر فکر طرح کنگره‌ی نویسندگان از طرف فرح پهلوی، برای اولین بار جمعی از هنرمندان ایرانی در سال ۱۳۴۷، به کانون نویسندگان ایران به‌عنوان کانونی صنفی و برای دفاع از آزادی قلم و بیان و لغو هرگونه سانسور، رسمیت بخشیدند.[۴۸] گرچه عمر این کانون به علت مخالفت دولت پهلوی، یک سال و چند

ماه بیشتر نبود، اما توانست هنرمندان را با وجود همه‌ی اختلاف سلیقه‌ای و عقیدتی به صف‌آرایی در برابر دولت بکشاند.

در سراسر این سال‌ها ادبیات و به‌خصوص شعر، بار دیگر نه به‌ضرورت هنری که به‌ضرورت سیاسی از نوعی زبان غیرصریح و استعاری سود می‌برد که باوجود همه‌ی سانسورها، مخاطبین خود را یافته بود و به‌ویژه نسل جوان را که با پرسش‌هایی کاملاً تازه، پا به عرصه‌ی حیات اجتماعی ـ سیاسی می‌گذاشت، به خود جذب می‌کرد. (تأسیس مجدد کانون نویسندگان ایران در سال ۱۳۵۶ و برگزاری ده شب کانون با حضور ده‌ها تن از هنرمندان و نویسندگان و صدها تن از مردم، حکایت از چنین پیوندی داشت). هرچه به سال‌های پیش از انقلاب ۱۳۵۷ نزدیک می‌شویم، شعر، خاصه در نسل جوان، مسیر جدیدی را می‌پیماید. نسل تازه در برخورد با مسائل حاد سیاسی عصرش، به زبانی صریح نیاز داشت. برخی از شاعران این دوره از شعر به‌عنوان حربه‌ای برای ترغیب و تهییج خواننده سود می‌جویند.[۴۹] در چنین فضایی پنجمین دفتر شعر سیمین بهبهانی به نام "رستاخیز" منتشر می‌شود. سیمین در این دفتر به‌تمامی قالب غزل را انتخاب کرده است. شعر او در این ایام گرچه ازنظر ارزش‌های شعری، قدرت کلام، تصاویر زیبا و بیان احوالات درون شاعر، قابل توجه و شعری برجسته در ادبیات فارسی به‌حساب می‌آید اما شعر او در محافل روشنفکری و به‌خصوص نسل بی‌تاب جوان، انعکاسی ندارد. غزل‌سرایی، نپیوستن سیمین به جرگه ی شاعران نیمایی و حضور نداشتن در محافل روشنفکری، سؤال‌برانگیز بود. نسلی که با شعر نو آشنا شده بود و گاه شعر را در شعاری‌ترین وجه‌اش می‌شناخت، تکلیف خود را در برابر شعر سیمین نمی‌دانست و این بلاتکلیفی به تردید و گاه طرد شعر سیمین می‌انجامید، غافل از این‌که شعر او در همین دوره و با همان شکل غزل سرشار از مفاهیم اجتماعی است و حساسیت او نسبت به مسائل روز در سطر سطر شعرش موج می‌زند.

وقتی‌که سیم حکم کند، زر خدا شود
وقتی دروغ داور هر ماجرا شود
وقتی هوا هوای تنفس، هوای زیست
سرپوش مرگ بر سر صدها صدا شود
وقتی در انتظار یکی پاره استخوان
هنگامه‌ای ز جنبش دم‌ها به پا شود

وقتی‌که سوسمار صفت پیش آفتاب
یک رنگ، رنگها شود و رنگها شود
وقتی‌که دامن شرف و نطفه گیر شرم
رجّاله خیز گردد و پتیاره زا شود
بگذار در بزرگی این منجلاب یأس
دنیای من به کوچکی انزوا شود "دنیای کوچک من"[۵۰]
تشنه می‌میرم که در این دشت آبی نیست، نیست
وین همه موج بلوری جز سرابی نیست، نیست
هرچه می‌بینم سیاهی در سیاهی، کوه، کوه
در پس این تیرگی‌ها آفتابی نیست، نیست
[....]
چشم لعلی رنگ خرگوشان این کُه‌سار را
دیگر از بیم پلنگان تاب خوابی نیست، نیست "چشم لعلی رنگ خرگوشان"[۵۱]

اشعار زیبای آخرین برگ، افیون، وعده‌های تهی، و شکوه نور در آویزه‌ی بلور، گرچه همگی به فضای مرده و ساکن عصر شاعر برمی‌گردند، اما از پسِ آن، فرد شاعر حضوری مسلم دارد.

رژیم پهلوی درروند وابستگی به غرب، ایجاد فضای ترس و خفقان سیاسی و از میان برداشتن هر نوع نهاد دمکراتیک در انقلاب ۵۷ جای خود را به اسلام سیاسی می‌دهد. نهادی که از سال‌ها قبل در بطن جامعه نفوذ و رشد کرده بود. انقلاب ۵۷ که برخی آن را ادامه‌ی انقلاب ناکام مشروطه و شکست نهضت ملی دکتر و صدق می‌دانستند، با روی کار آمدن رژیم اسلامی، شکل دیگری به خود می‌گیرد. این رژیم با تکیه بر ارزش‌های سنتی و مذهبی و با زنده کردن قوانین شرع به‌جای قوانین مدنی، با بگیر و ببندهای روزافزون، اشکال جدیدی از روابط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی به وجود می‌آورد. ادبیات و به‌ویژه شعر که در دوره‌ی انقلاب از بند سانسور رهاشده بود و برای یافتن زبانی و بیانی غیرممیزی شده دست به تجربه می‌زد، در برخورد با حوادث جدید، سرگشته و بلاتکلیف می‌ماند. در چنین حال و هوایی ششمین دفتر سیمین، "خطی ز سرعت و از آتش" حاوی اشعار سال‌های ۵۲ تا ۶۰، سه سال پس از انقلاب و هفتمین دفتر شعر او "دشت ارژن"، در سال ۶۲ منتشر می شوند.

"خطی ز سرعت و از آتش" شامل دو دفتر است. دفتر اول تا جمعه‌ی سیاه و دفتر دوم از جمعه‌ی سیاه. دفتر اول ادامه‌ی "رستاخیز" است و با این تفاوت که سیمین با زبانی صریح‌تر و درعین‌حال منسجم‌تر رو به مسائل بیرون از خود دارد. محتوای جدید، سیمین را به ابداع یا به قول خودش کشف اوزان جدیدی می‌کشاند که پیش از او یا به کار نرفته‌اند یا به‌ندرت شاعران کلاسیک از آن استفاده کرده‌اند. [۵۲]

به شب خفتگان یاد کن، شبی آرمیدی اگر
سلامی هم از ما رسان، به صبحی رسیدی اگر
به حجت از این داوری ز دوزخ نشان می‌دهم
به دعوی ز خوش‌باوری بهشت آفریدی اگر "ز شب خستگان یاد کن"[۵۳]

آنچه در این دوره از شعر سیمین به چشم می‌خورد و کار او را از یکدستی و گاه پرواز، بازمی‌دارد، هنوز حضور برخی تصاویر و تعابیر کهنه در کنار تصاویر نوظهور و ابداعی است. در کنار اشعاری چون خارهای زشت، مخوان و ای جهانی سوگوار، که سراسر تصویر و رنگ و خط و حس است، شعر سایه‌ی زلف سیاه می‌آید که فاقد هرگونه تازگی و بداعتی حتی در جهان حس و خواهش شاعر در مقایسه با اشعار قدیم‌تر اوست. هرچه در این دفتر به سال‌های انقلاب نزدیک‌تر می‌شویم، شعر سیمین بُرّاتر، صریح‌تر و حتی گاه عصبی می‌شود. او بی‌پروای خود در متن زمانه افتاده است.

مسخ آنچنان شدیم که گرید برای ما
آن بیشه‌زار سرخ نشین نیای ما
از شاخ و دم نصیب کریمانه یافتیم
تا هیچ جانور نشیند به‌جای ما
[... ]
با ریسمان وهم کشیدندمان به دست
حرص چرا فشرده گلوی "چرا؟"ی ما
چونان که بر ستور- به ما نیز برزدند
داغی، سزاتر آن‌که نگویم کجای ما
با شخم و شیر، ماده و نر پیر می‌شویم
قصاب تا چه تیغ بر آرد سزای ما "مسخ آن‌چنان شدیم"[۵۴]

تغییراتی که در جامعه به وجود آمده است شاعر را به تأمل می‌کشاند. او تجربه ی سال‌های گذشته را فراموش نکرده است. او سرسپردگی و بی‌اختیاری سیاست های وابسته‌ای را که کوشش‌های نسلی را برای زندگی بهتر ندیده گرفت، به یاد دارد و به‌صراحت زبان به انتقاد می‌گشاید:

آوای شما حیف که از نای شما نیست
وز نای شما گر بوَد آوای شما نیست
آن روز که فریاد روا بود نکردید
امروز دگر عربده بایای شما نیست "آوای شما"[۵۵]

خـــواهد از من رسوا یـار آینـــه رویم
کانچه خواهد و گوید، طوطیانه بگویم
درس حب وطن را این حدیث کهن را
گویدم که ز نو گو، گویم‌ش که نگویم

و شاعر خسته از این‌همه تلاطم در ابیاتی پایین‌تر می‌گوید:

مـن کلالـه‌ی مهرم، سربه‌سر همه گیتی
مرزوبوم و دیارم، شهرو خانه و کویم
[...]
من نه آتش سُربم، کز کمـــانه برآیم
من نه شاخه‌ی دودم کز شراره برویم
جنگ و کینه ندانم بلکه بر سر آنم
کز صحیفه‌ی گیتی این دو واژه بشویم "خواهد از من رسوا"[۵۶]

اما کشتار جمعه‌ی سیاه، سیمین را که "چون نسیم بهشت بر هرکجا که می گذشت، به مهربانی دستی دری به رویش گشوده می‌شد" به فریاد می‌کشاند:

من و بانگ نفرت و نفرین
که نمـــانده چاره به‌جز این
تو و هم‌نـوایـی وُ "آمیـن"
چو فغان کنم که "الاهی" "چه سکوت سرد و سیاهی"[۵۷]

دفتر دوم "از جمعه‌ی سیاه" سراسر به مسائل حاد سیاسی و اجتماعی آن دوره اختصاص دارد. حوادث بیرون چنان او را به درد می‌کشاند که شاعر را که از "کلاله ی مهر" بود و "جنگ و کینه" نمی‌دانست وامی‌دارد تا به مردم خود خطاب کند:

سازش مپسندید با هیچ بهانه
کزخون شهیدان رودی است روانه
از ریشه ببرید آن دست که در باغ
می‌کَند شکوفه می‌سوخت جوانه "سازش مپسندید"[۵۸]

رخداد دلهره‌آور جنگ ایران و عراق حادثه‌ی جدیدی در اوضاع آن دوره است و مردمی که هنوز دشمن داخلی را پیش رودارند به مصاف با دشمن خارجی کشانده می‌شود.

ما نمی‌خواستیم اما هست
جنگ، این دوزخ، این شررزا هست
گفته بودم که "هان مبادا جنگ"
دیدم اکنون که آن مبادا هست "ما نمی‌خواستیم"[۵۹]

و سرانجام شعر "خطی ز سرعت و از آتش" که یکی از شاهکارهای ادبیات معاصر فارسی است، برگذشته از همه‌ی شور و شعارهای آنی، تصویر کاملی از انسان معاصر در متن عصری خاموش از حیرت و تحسر است. شعری کامل به لحاظ زبان و تصویر:

خطی ز سرعت و از آتش، در آبگینه سرا بشکن
بانگ بنفش یکی تندر، در خواب آبی ما بشکن
خوابی به نرمی ابریشم، در کوه‌پایه‌ی آرامش
ای سیل ضربت سیلی شو برچهر این خنکا بشکن
مرداب خفته‌ی ذهنم را، پوشانده جلبک غفلت‌ها
ای سنگ‌پاره‌ی آگاهی، در قلب دایره‌ها بشکن "خطی زسرعت‌واز آتش"[۶۰]

شعر سیمین بهبهانی در "دشت ارژن" اگرچه یکسره شهادتی است بر لحظه‌لحظه ی حوادث سیاسی و اجتماعی ایران و در اکثر اشعار آن، بار همان لغاتی را می‌بینیم که در ادبیات آن دوره دیده می‌شود مانند خون، جنگ، زخم، دلیر، رزمنده، شهید، وطن، زادبوم، ایثار، پایداری و ...، اما به دلیل قدرت تخیل و حضور تعابیر و تصاویر جدید، احساس و عاطفه‌ای گرم و دلپذیر، هیچ‌یک از اشعار او نه‌تنها حالت شعاری ندارند که از عمق روح و جان شاعر مایه گرفته و با اتکاء بر زمینه‌ای عینی به کلام

درمی‌آیند. نبض شعر سیمین با تپش‌های قلب جامعه‌ای می‌زند که اسیر و در بند است. رنج زیستن در چنین موقعیتی از ذهن و ضمیر و زبان زنی آگاه و فرهیخته می‌گذرد که عشق و مهر را به ودیعه می‌گذارد. زنی زمینی، مادر وطن.

دوباره می‌سازمت وطن! اگرچه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می‌زنم، اگرچه بااستخوان خویش
دوباره می‌بویم از تو گل، به میل نسل جوان تو
دوباره می‌شویم از تو خون، به سیل اشک روان خویش
"دوباره می‌سازمت وطن"[۶۱]

شعر سیمین در تمام این دوران لحظه‌ای از فردیت او جدا نمی‌شود. شعر او گرچه تاریخ نسل معاصر است اما دست زنی مهرورز، مادری آگاه و یکدل و انسانی خلاق، آن را رقم‌زده است. انسانی که هرگاه به خود رجوع می‌کند عاشق است. عشقی که زمان و مکان نمی‌شناسد، و در شلوغ‌ترین ایام، آنگاه‌که گمان می‌کنی فراموش‌شده‌ای به سراغت می‌آید و دنیا را رنگ می‌زند.

عشق، آمد چنین سرخ، آه، باآنکه دیر است
سرخ‌گل، رسته در برف، راستی دلپذیر است
عشق، ای عشق، ای عشق، قله تا من چه راهی
گام‌هایم چه لرزان، دست‌هایم چه پیر است
آه می‌ترسم، ای دوست، کز نسیمی بلرزد
عشق، تردید تصویر، خفته در آبگیر است "عشق آمد چنین سرخ"[۶۲]

بخش اول کتاب "دشت ارژن" شامل شانزده شعر به نام کولی واره است. هرچند به گفته‌ی سیمین، کولی واره ها "واسطه‌ی پیوند میان خود و آن "من" سالیان پیش است"۶۳ اما درمجموع تصویری از همه‌ی زنان ایرانی است. زنانی سخت‌کوش که در جامعه‌ای مردم‌دار، جامعه‌ای که همواره کوشیده تا ابتدا او را در جنسیتش بشناسد، اغواگرش بخواند و سپس سرکوبش کند، گرفتار آمده است. کولی واره های سیمین سندی از روزگار ماست، سندی که از عمق سنت‌های ما بیرون می‌آید و در شعر سیمین خود را آشکار و رسوا می‌کند. کولی واره های ۵، ۷، ۹ و ۱۱ نمونه‌های روشنی از وضع زندگی زنان در چنان جامعه‌ای است و سیمین در چنین شرایطی به فریاد می‌سراید:

کولی! به حرمت بودن، باید ترانه بخوانی

شاید پیام حضوری تا گوش‌ها برسانی
دود تنورهٔ دیوان سوزانده چشم و گلو را
برکش زوحشت این‌شب، فریاد اگر بتوانی
کولی بشوق رهایی پایی بکوب و بضربش
بفرست پیک و پیامی تا پاسخی بستانی
بر هستی تو دلیلی باید که ضمیر جهان را
نعلی بسای به سنگی تا آتشی بجهانی
اعصار تیره‌ی دیرین در خود فشرده تنت را
بیرون بیا که چو نقشی در سنگواره نمانی
[...]
کولی! برای نمردن باید هلاک خموشی
یعنی: به حرمت بودن باید ترانه بخوانی "کولی واره ۱۳"[۶۴]

هرچند سیمین در وزن شعر کلاسیک دست به نوآوری می‌زند، اما شعر او به لحاظ صوری، همچنان ریشه در شعر کلاسیک ایران دارد. به نظر من نوآوری واقعی سیمین، تحولی است که در نگاه، دریافت و تجربه و همراه آن زبان و بیان شعری او رخ‌داده است. شاید تغییر محتوای شعرش در ذات خود، ضرورت تغییر اوزان متداول را طلب می‌کرد و شاعر را وامی‌داشت تا به کشف با اختراع اوزان جدید دست بزند. به هر دلیل، شعر سیمین سرشار از ایماژهایی نو، تصاویری بکر و حس و عاطفه‌ای گرم و زنده است که با زبان و بیانی رسا، محکم و با دامنه‌ی وسیعی از لغات گوناگون، جهانی حس شدنی و ملموس را به خواننده‌ی اشعارش عرضه می‌کند. جوهر شعر آن‌چنان در کار او قوی است که وزن و قافیه محسوس و قالب بر شعر نیستند.

در سال‌های اخیر، شعر معاصر ایران، تجربه‌ی شکست‌خورده و ناکامی نسل جوان را عرضه می‌کند. شاعران این نسل بیزار از وقایع بیرون، عواطف و برداشت‌های لحظه‌ای خود را در شعر رقم می‌زنند. شعری تصویری، لحظه‌ای و مقطعی، شعری به‌شتاب و کوتاهی عمرهای کوتاه. آیا شعر سیمین می‌تواند در جریانی که شعر نوی ایران در حال آزمون و تجربه در زمینه‌ی محتوی و شکل است تأثیر بگذارد؟ آیندگان جواب این سؤال را خواهند داد. اما آنچه هم‌اکنون آشکار است ماندگاری ابدی برخی از شاهکارهای سیمین در تاریخ ادبیات فارسی است. نگاه کنید:

کـویـر بی‌برگی را دو زن سیاه پوشانند

که چون شبانگه آید دعای باران خوانند
کویر بی‌برگی را دو زن به صدها انگشت
در آرزوی رُستن، ستاره می‌افشانند
دو زن دومشعل در دست به‌جستجوی نورند لیک
درتاریکی همیشه سرگردان‌اند
دو زن که در آیینه زبخت شکوا دارند
سیاه‌روزی‌ها را گناه او می‌دانند
کویر بی‌برگی را دو زن به شورابی گرم
دو چشمه هم‌پا هم‌رو به خار و خس میرانند
دو زن، دو قدسی، آری، امید رجعت دارند
به انتظاری دیرین، نماگر ایمان‌اند
دو تن سه پوش آری چنان به ره می‌مانند
که خویشتن را، باری، سپید می‌پوشانند "کویر بی‌برگی"[۶۵]

**منابع:**

---

۱ ـ شاعرانی چون سید اشرف‌الدین حسینی و دهخدا، به طنز و شاعرانی چون عشقی، عارف، لاهوتی، وحید دستگردی، فرخی یزدی و ملک‌الشعرا بهار، بهار به جدّ و گاه با لحنی بسیار تند در اشعار خود از اوضاع و احوال و موقعیت خراب حکومت انتقاد کرده‌اند.

۲ ـ ایرج میرزا، فرخی یزدی، لاهوتی و میرزاده عشقی همگی در مذمت چادر و ضرورت آزادی و برابری زن و مرد اشعاری سروده‌اند که معروف‌ترین آنان منظومه‌ی کفن سیاه اثر عشقی است.

۳ *The Womans Rights Moverment inIran ، – Eliz sanasarian (New York: Praeger Publisher، 1982 )*

۴ ـ به این شعر اشرف‌الدین حسینی توجه کنید:

میشه ما خفتگان بیدار گردیم
چو ژاپون شهره در اقطار گردیم

چو آمریکاییان هشیار گردیم
نگو هرگز نمیشه های های های
یا به شعری از دهخدا که لغت تازه‌ی گرامافون را در شعر آورده:
افکنده دو صد غلغله بر گنبد گردون، صوت گرامافون
جوش علما و فقها و فضلا کو گوش شنوا کو

۵ ـ دباشی، حمید ـ شعر، سیاست و اخلاق: ارمغان پروین اعتصامی به شعر معاصر فارسی ـ ص ۲۴۳ نشریه‌ی ایرانشناسی ـ ویژه‌نامه‌ی پروین اعتصامی ـ شماره‌ی ۲ ـ تابستان ۱۳۶۸ ـ صص ۲۶۴ ـ ۲۴۰

۶ ـ آرین پور، یحیی، از صبا تا نیما، جلد دوم انتشارات نوید ـ آلمان ـ ۱۳۶۷ ـ ص ۲۳۳

۷ ـ مؤید، حشمت، " جایگاه پروین اعتصامی در شعر فارسی " ص ۲۲۹ ایرانشناسی، ویژه‌نامه‌ی پروین ـ شماره‌ی ۲ ـ تابستان ۱۳۶۸ ، ۲۴۰ ـ ۲۱۲

۸ ـ دباشی، حمید ـ " شعر، سیاست و اخلاق: ارمغان پروین اعتصامی به شعر معاصر فارسی" ـ ص ۲۴۱

۹ ـ مؤید، حشمت ـ " جایگاه پروین اعتصامی در شعر فارسی " ص ۲۱۶

۱۰ ـ کریمی حکاک، احمد ـ " پروین اعتصامی، شاعری نوآور " ـ ص ۲۸۱

۱۱ ـ داوران، فرشته ـ " شعر غیرشخصی پروین اعتصامی " ص ۲۸۹ ـ ۲۹۱ ایرانشناسی ـ ویژه‌نامه‌ی پروین، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۶۸ ـ صص ۳۰۹ ـ ۲۸۵

۱۲ ـ اعتصامی، پروین، دیوان پروین اعتصامی ـ به کوشش محمد عالمگیر تهرانی ـ چاپ اول ـ نشر محمد ـ تهران

۱۳ ـ مؤید، حشمت ـ " جایگاه پروین اعتصامی در شعر فارسی " ص ۲۱۶

۱۴ ـ دیوان پروین ص ۱۵۱

۱۵ ـ اشاره به شعر " مهتاب " اثر نیما یوشیج ـ مجموعه اشعار نیما ـ به کوشش سیروس طاهباز ـ نشر ناشر ـ تهران ـ ۱۳۶۴ ـ ص ۵۵۵ ـ غم این خفته چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند.

۱۶ ـ فرشته داوران در مقاله‌ی " شعر غیرشخصی پروین" از شعری که پروین در تعزیت پدرش سروده است یاد می‌کند. جدا ازنقطه‌نظرهای کلی فرشته داوران در مورد این شعر، به‌حق، همچنان که متذکر شده است، این شعر، تنها شعری است که پروین از رنج درون خود سخن می‌گوید و از احوالاتش پرده برمی‌دارد:

رفتی و روز مرا تیره‌تر ز شب کردی
بی‌تو در ظلمتم، ای دیده‌ی نورانی من
بی‌تو اشک‌وغم وحسرت همه مهمان منند
قدمی رنجه کن از مهر به مهمانی من
مـن که آب تـو ز سرچشمهٔ دل می‌دادم
آب و رنگت چه‌شد ای لالهٔ نعمانی من

۱۷ ـ دیوان پروین ـ ص ۱۲۹

۱۸ ـ به‌طور نمونه می‌توان از زنی شاعر به نام جهان خاتون یاد کرد که در عصر حافظ می‌زیست و غزل نیکو می‌سرود. تنها نسخه‌ی خطی چند صد بیت از اشعارش، در کتابخانه‌ی ملی پاریس وجود دارد، یا می‌توان در زمان خودمان از ژاله قائم‌مقام یاد کنیم که کلیه اشعارش را پیش از مرگ سوزانده و تنها نسخه‌ی کوچکی از شعرهایش که توسط فرزندش پژمان بختیاری محفوظ مانده بود، پس از مرگ او به چاپ رسید.

۱۹ ـ دیوان پروین ـ ص ۱۲ ۲۰ ـ همان‌جا ص ۱۰۱ ۲۱ ـ همان‌جا ص ۷۹

۲۲ ـ ازجمله هنرمندانی که پس از کودتای بیست‌وهشت مرداد ۱۳۳۲ به زندان افتادند می‌توان از هنرمندان زیر نام برد:
نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، عطاءالله زاهد، ثمین باغچه‌بان، جهانگیر افکاری.

۲۳ ـ ازجمله زنانی که در دوران محمدرضا شاه به مقام وکالت مجلس و وزارت رسیدند می‌توان از بانوان زیر نام برد:
مهرانگیز دولتشاهی، شرکت ملک جهان‌بانی، نیره ابتهاج سمیعی، هاجر تربیت، نیره سعیدی، هما زاهدی، شمس الملوک مصاحب، خانم منوچهریان، فرخ رو پارسا

۲۴ ـ فرخزاد، فروغ ـ برگزیده‌ی اشعار فروغ فرخزاد ـ چاپ چهارم ـ شرکت سهامی کتاب‌های جیبی ـ تهران ـ ۱۳۵۴ ـ ص ۱۹

۲۵ ـ همان‌جا ص ۱۷ ۲۶ ـ همان‌جا ص ۲۵ ۲۷ ـ همان‌جا ص ۹۰

۲۸ ـ مصاحبه‌ی مهرنوش مزارعی با کامیار شاپور فرزند فروغ فرخزاد ـ بررسی کتاب ـ ویژه‌ی فرخزاد ـ شماره‌ی ۱۲ ـ سال ۱۳۷۱ کالیفرنیا

۲۹ ـ برگزیده‌ی اشعار فروغ فرخزاد ـ ص ۸۷

۳۰ ـ همان‌جا ص ۸۰

۳۱ ـ بهبهانی سیمین ـ گزیده‌ی اشعار ـ مقدمه‌ی کتاب: " جنینی که من بودم " ص ۲۱ ـ انتشارات مروارید ـ تهران ۱۳۶۷

۳۲ ـ همان‌جا ص ۹۵ ۳۳ ـ همان‌جا ص ۸۰ ۳۴ ـ همان‌جا ص ۸۴
۳۵ ـ همان‌جا ص ۹۷ ۳۶ ـ همان‌جا ص ۹۷ ۳۷ ـ همان‌جا ص ۶۹
۳۸ ـ یوشیج، نیما ـ دنیا خانه‌ی من است ـ مجموعه‌ی مقالات ـ ص ۱۱۰ ـ انتشارات زمان ـ تهران ۱۳۵۰
۳۹ ـ به‌طور نمونه می‌توان به شعر "عاشقانه " در کتاب تولدی دیگر اشاره کرد
۴۰ ـ فرخزاد، فروغ ـ تولدی دیگر ـ ایران‌زمین ـ کالیفرنیا ـ ص ۲۴
۴۱ ـ همان‌جا ص ۶۳ ۴۲ ـ همان‌جا ص ۴۴ ۴۳ ـ همان‌جا ص ۶۳
۴۴ ـ همان‌جا ص ۸۱ ۴۵ ـ همان‌جا ص ۳۰ ۴۶ ـ همان‌جا ص ۸۳
۴۷ ـ حقوقی، محمد ـ شعر نو از آغاز تا امروز ـ تفسیر شعر " دلم گرفته است " ص ۳۹۹ ـ نشر یوشیج تهران ۱۳۶۴
۴۸ ـ اولین جلسه‌ی عمومی کانون نویسندگان در سال ۱۳۴۷ به بزرگداشت نیما یوشیج در دانشگاه تهران اختصاص داشت.
۴۹ ـ به‌طور نمونه می‌توان از اشعار خسرو گلسرخی و سعید سلطانپور نام برد.
۵۰ ـ بهبهانی، سیمین ـ گزینه‌ی اشعار ـ انتشارات مروارید ـ چاپ اول ۱۳۶۷ ـ ص ۱۳۷
۵۱ ـ همان‌جا ص ۱۴۱
۵۲ ـ بهبهانی، سیمین، خطی زسرعت و از آتش، مجموعه‌ی غزل، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۶۰ مقدمه‌ی کتاب
۵۳ ـ همان‌جا ص ۵۵ ۵۴ ـ همان‌جا ص ۳۱
۵۵ ـ همان‌جا ص ۸۱ ۵۶ ـ همان‌جا ص ۸۳
۵۷ ـ همان‌جا ص ۸۷ ۵۸ ـ همان‌جا ص ۹۵
۵۹ ـ همان‌جا ص ۱۲۳ ۶۰ ـ همان‌جا ص ۱۴۳
۶۱ ـ بهبهانی، سیمین ـ دشت ارژن ـ ص ۹۷
۶۲ ـ بهبهانی، سیمین ـ خطی ز سرعت و از آتش ـ ص ۱۳۵ ـ انتشارات زوار ـ تهران ۱۳۶۰
۶۳ ـ بهبهانی، سیمین ـ دشت ارژن ـ مقدمه‌ی کتاب "با شعر زیستن" انتشارات زوار ـ تهران ۱۳۶۲
۶۴ ـ همان‌جا ص ۴۳
۶۵ ـ بهبهانی، سیمین ـ خطی ز سرعت و از آتش ـ ص ۱۰۹

در نوامبر ۱۹۹۰ در دانشگاه سر آنتونیو در ایالت تکزاس تهیه *MESA* این مقاله بر پایه‌ی متن سخنرانی‌ای که برای اجرا در کنفرانس مسا
شده بود، بازنویسی گردید.

این نقد و بررسی، نخستین بار در نشریهٔ نیمهٔ دیگر، ویژه‌نامهٔ سیمین بهبهانی، زمستان ۱۳۷۲ منتشر شد.

# سفری به کِلیدَر*

کِلیدَر، رمان، محمود دولت‌آبادی، چاپ اول، انتشارات تیرنگ، تهران ۱۳۵۸

کلیدر حجیم‌ترین رمان ایرانی است که می‌توانست به این حجم نباشد و عظیم‌ترین اثر هنری در پهنه‌ی ادبیات معاصر ایران به شمار آید. کلیدر در ده جلد، شرح دوره‌ی دوساله‌ای (۲۷ ـ ۱۳۲۵) از اوضاع سیاسی ـ اجتماعی ایران و زندگی و سرگذشت مردم پهندشت کلیدر و روستاها و دهات اطراف آن است. نویسنده داستانی حقیقی را به کتابت درآورده و دست به آفرینش رمانی در سه هزار صفحه زده است.

در این مقاله سعی کرده‌ام تا رمان کلیدر را ازنظر چگونگی پرداخت به شخصیت‌ها، ساختمان رمان و سبک و زبان آن مورد بررسی قرار دهم.

## شخصیت‌های رمان

مردان خانوار ایلیاتی کلمیشی، دل‌کنده از دروی بی‌حاصل زمین، با خشک‌سالی و فقر دست به‌گریبان‌اند. دام و حَشَم، رشته‌های عمیق حیاتی‌شان دچار بیماری و مرگ لاعلاج است. مرافعه‌ی چارگوشلی و قتل دو امنیه و فرار مردان کلمیشی از زندان، آنان را بالاجبار به راهی می‌کشاند که از آن بازگشتی نیست. زنان کلمیشی پیچیده در رؤیاهایی گم، با دستی ورزیده اما خالی و قلبی تپنده و زبانی خاموش، نگران مردان خود، بر افق محو سرنوشت چشم دوخته‌اند. انتقام‌گیری گل محمدها از علی‌اکبر حاج پسند، ستادن اسلحه به‌زور از نجف ارباب و تنبیه و تأدیب او و دادبخشی ایشان، در رعیت جماعت، امید و ترسی توأمان نسبت به گل محمدها به وجود آورده است.

فلاکت و تنگ‌دستی، بعضی از روستائیان را به دام اربابان می‌اندازد. حضور نکبت زده‌ی عباس‌جان، جاسوس آلاجاقی‌ها، وجود پاک‌باخته‌ی قدیر، طعمه‌ی ناب اربابان و غربت و اندوه و شکست دلاور، به دسته‌ی اوباش فرومایگانی (لومپن) چون شمل یاخوت و رفقایش، وسعت می‌بخشد. منطق این گروه، بودن به هر شکل و به هر قیمت است. فقر فرهنگی و اقتصادی و انگیزش‌های خاص روانی، معیارهای اخلاقی را در نزد فرومایگان به فنا کشانده است. اما در این روند ظاهراً ابدی و مجبور، کسانی چون ستار و دوستان‌ش می‌کوشند تا با تخریب ارزش‌های موجود، در شکل روابط اجتماعی تغییر به وجود آورند. اما ستار که گاه زبان تاریخ می‌شود، بی‌آنکه راه حل مشخصی داشته باشد، در پی گل محمدی قدم برمی‌دارد که خود سرگردان دیگری است. همه‌ی تضادهای زندگی با همه‌ی خواهش‌هایش در یک فرد، نادعلی، متجلی می‌شود. پسر اربابی که تجربه‌ای تلخ و اندوهبار، جوانی‌اش را تباه کرده است. نادعلی با ذهنی هوشیار اما جنون‌زده، شاهد تاراج هستی خود و دیگران است. دلزده از همه‌کس و همه‌چیز تن و روح بیمارش را به هر سو می‌کشاند. نادعلی وجدان بیدار کسانی است که لحظاتی هرچند خُرد در تنعم گذرای زندگی گم‌شده‌اند. از واسطه ی مردگان و زندگان است. درست به‌عکس خان‌عمو که تا دم مرگ زندگی را می خواهد، نادعلی خود مرگ است.

در کلیدر ده‌ها شخصیت برجسته مطرح‌اند. بی‌گفتگو گل‌محمد قهرمان اصلی رمان است. هرچند در بسیاری از بخش‌ها و حتی در برخی از مجلدات به‌کلی از مرکز داستان خارج می‌شود، اما درنهایت، علت وجودی و حضور سایر شخصیت‌ها در رمان در رابطه با گل‌محمد و سرگذشت اوست که شکل می‌گیرند و مطرح می‌شوند.

شاید بتوان به تعبیری قهرمان اصلی کلیدر را ایستادگی در برابر زور و به مفهومی وسیع‌تر، تنازع دانست. اما ازآن‌جا که حتی احکام این نزاع نیز همواره از طرف گل محمد صادر می‌شود، در غایت شخصیت محوری و قهرمان اصلی رمان، همان گل‌محمد است. در پیوند با حوادثی که بر او می‌گذرد و/ یا خواهد گذشت، نویسنده توانسته است حوادث فرعی بی‌شمار و حتی شخصیت‌هایی نه‌چندان لازم، در رمان بگنجاند و حجم کلیدر را افزایش دهد.

پس از نام گل‌محمد می‌توان نام‌های بلقیس، خان‌عمو، ستار، نادعلی، بُندار، آلاجاقی، قدیر، شیدا و عباسجان را به‌عنوان دیگر شخصیت‌های اصلی رمان ذکر کرد بی‌آنکه حضور مطرح شخصیت‌هایی چون مارال، زیور، شیرو، بیک محمد، خان

محمد، قربان بلوچ، کلمیشی، بلخی، ماه درویش، نجف سنگردی، سردار جَهَن، شمل یاخوت و دلاور فراموش شود. سایر شخصیت‌های رمان گرچه از پرداختی خوب برخوردارند، اما افراد فرعی یا سیاهی لشگر این رمان محسوب می‌شوند.

## ساختار رمان

ساختار یا آن شکل کلی که از ادغام اجزاء و عناصر رمان (حوادث، ماجراها، نقش شخصیت‌ها و پرداختن به جزئیات) به دست می‌آید، در رمان کلیدر بر اساس توالی و هماهنگی حوادث و اطلاعات شکل می‌گیرد. تکنیک ویژه‌ای در کار نیست. گه گاه نظم این توالی را توارد خاطری یا گریزی به گذشته‌های دور و نزدیک تاریخی برهم می‌زند که در ساخت کلی رمان جا می‌افتد. ساختار ساده و بدون پیچیدگی کلیدر، در بیان داستان گاه شکلی تمثیلی به خود می‌گیرد. حضور نادعلی در کنار ستون‌های گچی "هفت دادگر" در پایان رمان و در کنار گل‌محمدها، و حضور ستار در مُصلّی پس از بریدن از حزب توده و قبول عرفان، دارای بُعد تمثیلی و نمادین است.

مقایسه‌ی دو نمودار ۱ و ۲ در آغاز این مقاله، نشان می‌دهد که کلیدر ازنظر ساختمان، قابل‌تفکیک به دو بخش جداگانه است. در نمودار شماره‌ی ۱ تعداد زیادی شخصیت‌ها وجود دارند که از پرداختی برابر برخوردارند و پیوندشان با یکدیگر و طرحشان در رمان فی الذاته مجموعه‌ی منطقی و موجهی را تشکیل می‌دهد. در این نمودار گل‌محمد قهرمان اصلی رمان نیست. در نمودار شماره‌ی ۲ شخصیت‌های متعدد دیگری را می‌بینیم که حضورشان در ارتباط با گل محمد و سرگذشت او ـ به‌صورت قهرمان اصلی ـ مطرح است. درواقع نمودار شماره‌ی ۲ پویش اصلی رمان را نشان می‌دهد و نمودار شماره‌ی ۱ به‌عنوان طرحی گرانبها آن را زینت می‌بخشد.

ادغام زندگی و روابط شخصیت‌های این دو نمودار در رمان کلیدر گاه اشکالاتی به وجود می‌آورد که به ساخت کلی رمان لطمه می‌زند. به‌ویژه آن که نویسنده نتوانسته در رمانی چنین پرحجم، در همه‌ی مجلدات، همه‌ی شخصیت‌ها را دنبال کند. تا جایی که برخی از شخصیت‌های اصلی، برای مدتی طولانی فراموش می‌شوند و این در حالی است که هر جلد از رمان، چنان قائم‌بالذّات نیست که این فراموشی ها، موجب خللی در ساختمان رمان نشود. به‌طورکلی عواملی که انسجام ساختار رمان کلیدر را مخدوش می‌کنند عبارتند از:

**الف ــ** چگونگی پرداخت به شخصیت‌ها.

**ب ــ** وجود برخی اشتباهات فاحش در حوادثی که در اصل می‌بایست چفت‌وبست رمان باشند.

**ج ــ** طرح و بست شخصیت‌ها و حوادثی که در خط اصلی رمان هیچ نقشی ندارند و افزودن آن‌ها بر رمان، بی‌استفاده و عبث می‌ماند.

**د ــ** حضور و غیبت ناگهانی برخی از شخصیت‌ها.

**ه ــ** توضیح پیشاپیش و تفصیل غیر لازم در مورد شخصیت‌ها و یا حوادثی که خود گویا هستند.

**و ــ** ایجاد صحنه‌هایی که فقط به‌مثابه‌ی ملاط ساختمان رمان به کار می‌روند و خود علت وجودی ندارند.

با به دست دادن چند نمونه از ده‌ها نمونه‌ی مشابه، با تفصیل بیشتری نکات فوق را روشن خواهم کرد.

## الف ــ چگونگی پرداخت به شخصیت‌ها

در کلیدر روانشناسی شخصیت‌ها عمده شده است و دولت‌آبادی شاید یکی از موفق‌ترین نویسندگان معاصر ایرانی در پرداختن به ذهنیات و کارکردهای رفتاریِ شخصیت‌های اثرش باشد، نویسنده از زاویه‌ی دید و نگاه دانای کل (Omniscient ) نسبت به آن چه در درون شخصیت‌های اثرش می‌گذرد وقوف و آگاهی کامل دارد و با مهارتی بی‌نظیر زبان خاموش شخصیت‌هایی از رمان می‌شود که احساس و اندیشه‌ای هرچند گنگ و گذرا، بر دل و ذهن پریشان و تعلیم نیافته‌شان نشسته است. اگرچه توصیف بیش‌ازحد ذهنیت شخصیت‌ها و/ یا بیان نفسانیات، در این رمان تعمدی آشکار است، و به‌نوعی سبک آن را تعیین می‌کند، اما گاه ازدیاد آن‌ها کل اثر را از عینیت و واقع‌گرایی که دست‌مایه‌ی اصلی دولت‌آبادی در این رمان است، دور کرده و موجب توقف حرکات اساسی آن می‌شود.

سرگردانی گل‌محمد، لاقیدی خان‌عمو، محبت، اندوه، صبر و خشونت بلقیس، جنون و پریشانی نادعلی، زوال تدریجی ماه درویش، ذلت شیرو، خامیِ بیک‌محمد، عشق مارال، حسد زیور، هوسبازی شیدا، خسّت اصلان، موذیگری عباسجان، لاعلاجی قدیر، قدرت‌طلبی بُندار، دو رویگی آلاجاقی، هواخواهی فربخش و ده‌ها نکته‌ی دقیق

دیگر آن‌چنان از لابلای حوادث و گفتارها روشن و صریح به خواننده منتقل می‌شوند که دیگر نیازی به آن‌همه شرح و تکرار و توضیح نیست. جز این‌که ملال پرگویی‌ها نه تنها دامنه‌ی فکر و خیال‌پردازی خواننده را محدود می‌کند و نه تنها کمکی به شناخت بیشتر شخصیت‌ها نیست که گاه متأسفانه قدمی در جهت نفی ارزش‌های مثبت رمان کلیدر است. پرداخت‌های اضافی و مزاحم در ساختن شخصیت‌ها، از آنان موجوداتی تک‌بعدی می‌سازد.

مهم این نیست که جوان روستایی اجباری رفته‌ای چون نادعلی، همچون دکارت هستی خود را از میان تردیدها ثابت کند، یا شیدای بوالهوس مغرور، یکباره سر خرمن خواب‌نما شود و از دل هوسباز خود انتقاد کند، یا عباسجان آدمی، میان خماری همیشگی یکباره بر خویشتن خویش وقوف یابد و وجود نکبت زده‌اش را مورد سوال قرار دهد، مهم این است که بیان این‌همه نفسانیات، فلسفه‌بافی و روانشناسی بازی‌های بی‌موردی است که مُخل حرکت طبیعی داستان و تخریب نقش خوب شخصیت‌هاست.

بدون شک فشار بر متقاعد ساختن هرچه بیشتر خواننده در پذیرش شخصیت‌ها و توضیح گاه کاملاً بی‌مورد نفسانیات و عواطف آنان در حد وعظ و خطابه، نتیجه‌ی معکوس می‌بخشد و شخصیت و حادثه‌ای که از همان نخستین بخش‌های کتاب شناخته و پذیرفته‌شده است، در زیر این‌همه خطوط، خط‌خطی و تیره می‌شود تا جایی که جدال با نفسانیات به معمایی تبدیل می‌گردد که همه در حل آن درمی مانند. گل محمد با خود فکر می‌کند: "دلاور دشمن من است یا من دوست او هستم؟ دلاور دوست من است یا من دشمن اویم؟ کدام درست است؟ او از من بیزار است و بروز می‌دهد و من، آیا بی‌آنکه بروز بدهم بیزار از او نیستم؟" ص ۹۲۳

شاید گفته شود انتخاب دولت‌آبادی در پرداختن به شخصیت‌ها و حوادث و گفتگوها، انتخابی ممسکانه و درنهایت سلبی نیست و بسیار گفتن، اساس کار رمان کلیدر است. در این صورت خواننده محق است که این شرط را لااقل در مورد همه ی شخصیت‌ها و جریان‌های اصلی رمان، یکسان ببیند. اما درست در مواقع لازم، نویسنده از پرداخت تفصیلی شخصیتی یا ماجرایی که نیاز به شرح کافی دارد، خودداری می‌کند و با کلماتی چند از آن می‌گذرد و شخصیتی که از هر نظر احتیاج به تحلیل همه‌جانبه دارد و جریانی که شناختش نه‌تنها در رمان کلیدر که در زندگی واقعی ما نیز نقش حیاتی و مهمی دارد، هم چنان بسته و نامشخص می‌ماند. به‌طور

نمونه خواننده از یک‌سو گل‌محمدها را می‌بیند که ناچار تفنگ دست گرفته‌اند و ندانم کار "نان را با رعیت قسمت می‌کنند" و "شام را روی سفره‌ی ارباب" می‌خورند و از سوی دیگر غضنفر هاشم‌آبادی را می‌بیند که لااقل چهار کلامی از سهم مالک و دهقان برای مردم جمع شده در رباط زعفرانی یا دهقانان قلعه چمن، می‌گوید. پس در این میان، ستار چه‌کاره است که در لباس مبدل پینه‌دوزی به اینجا و آنجا سرک می‌کشد و مثلاً خبر جمع می‌کند؟ خبرها و پیغام‌ها نیز بدون او، به گل‌محمد و دشمنان‌شان می‌رسد و هشدارها و روشنگری‌ها را هم بلقیس و قربان بلوچ قبل از او به گل‌محمدها داده‌اند. به‌راستی ستاری که به روایت نویسنده یک انقلابی است در وجود گل‌محمد که دست بالا بتوان او را یک عدالت‌خواه گیج دانست، چه می‌جوید؟ ستار، همانند دهقان ساده‌ای که می‌گوید "تو قدم اول را وردار، بعدش یک‌جوری می شود" ص ۱۲۷۰ به مردمی که می‌پرسند پس از انقلاب چه خواهد شد، پاسخ می دهد بعد از انقلاب، دهقان‌ها "خودشان جورش را پیدا می‌کنند" ص ۱۴۷۷ چنین کسی چرا باید به‌عنوان مرد سیاسی هواخواه مردم در رمان معرفی شود و خواننده به امید روزی بنشیند که از او کارهای اساسی سر بزند و سرانجام ناامید، شاهد قرآن به دست گرفتن ستار چپ انقلابی و هم‌قسم کردن چند رعیت ناراضی باشد. ص ۱۵۸۸

ممکن است بعضی‌ها بر این عقیده باشند که کار حزبی‌ها و سیاسیون همین‌قدر گنگ و نارساست. اما کمی دقت نشان می‌دهد که این نارسایی ناشی از ضعف در پرداخت رمان کلیدر است. نویسنده‌ای که در یک اثر ادبی، میل به طرح مسائل اجتماعی و سیاسی دارد، موظف است در پرداختی دقیق و مشخص، حوادث و جریان‌های تاریخی ـ سیاسی، یا شخصیتی سیاسی را که مطرح کرده است با تمام عوامل وجودی و ضعف یا قدرت‌هایش در کل اثر نشان دهد. زیرا تکلیف شخصیتی یا جریانی، با پوشیدن لباس مبدل و با گفتن "چند سخنرانی بی‌سروته" ص ۱۴۳۸ روشن نمی‌شود و این گنگی می‌بایست از طریق طرح ارزش‌های ذهنی و شیوه‌ی عمل حزبی‌ها، در بافت درونی رمان پرورش یابد و توسط نویسنده آشکار و رسوا گردد تا اگر خواننده‌ای خواست آن را محکوم کند.

نویسنده که چندین بار به بازسازی تاریخ می‌پردازد، باید در رمانی چون کلیدر نشان دهد چه عواملی موجب شده‌اند تا مردم ما، طی چهار سال، چهار بار گول یک سیاست واحد (حزب توده) را بخورند و سرشان کلاه برود؟ چه ضمانتی است که ده

سال بعد، بازهم جوانان ما (هم چنان‌که در پایان کتاب، قربان بلوچ و موسی امید به دیدار می‌دهند) به دام همین سیاست نیفتند و به دنبال مشتی "سخنرانی بی‌سروته"، "تهیج" نشوند و بار دیگر پس از پی بردن به حقیقت و روشن شدن وابستگی و بی اختیاری سران حزب، از فرط سرخوردگی و شکست، چون ستار، به‌جای هر عملی، از ضروریات دل و احساس سخن نگویند و سربه‌راه عشق و عرفان نسپارند؟ راهی که ظاهراً روستایی ساده‌دل و پیر رند و هوسباز و جوان سیاست زده‌ی مارکسیست، همه، یک‌شبه به آن دل می‌بندند و پذیرای مرگ می‌شوند. (مگر این‌که هدف نویسنده همین باشد).

بدون شک ضعیف‌ترین و آشفته‌ترین بخش ساختار کلیدر، ضعف در پرداخت شخصیت ستار و حزبی‌هاست. ما حتی در حرف نیز از سران حزب چیزی نمی‌شنویم. استدلال روستائیان و مردان کلمیشی از آنان روشن‌تر، قانع‌کننده‌تر و جلوتر است. جالب‌توجه است که حتی مکان تجمع حزبی‌ها نیز روشن نیست، تا جایی که افشار به ستار می‌گوید "منتظرت هستند آنجا" یا "از کوره در نروی آنجا" ص ۳۴ ـ ۱۴۳۳ و نویسنده نیز ناگهان دست به امساک می‌زند و به‌تلافی ذکر نام و نشانی همه‌ی کوره دهات خطه‌ی خراسان، می‌نویسد "آنجا دکتر هم بود." ص ۱۳۳۴

بدین ترتیب اگر گل‌محمد با یارانی چون ستار، راه را نشناسد، مطلقاً عجیب نیست. او می‌تواند نه در "نگاه گمان مردم" که در نگاه گمان خود نیز به داوری غلط بنشیند، روزی دارالخلافه برپا کند، "خانه مردم" را "خانه خود" بداند ص ۱۳۸۱، "سلطان بی جقه" شود به آن حد که قدرت دادبخشی‌اش "دود بلند نان از خانه‌ها بیرون" دهد ص ۱۸۱۶، اما وقتی ستار به او می‌گوید "رعیت‌های بلوک آمده‌اند با تو شور کنند [...] آن‌ها رو به تودارند" ۸۵ ـ ۱۹۸۳، گل محمد در کمال تعجب بپرسد "چرا رو به من؟ خودشان مگر چلاق هستند؟ یا این‌که مگر من ـ استغفرالله ـ پیغمبرم تا غم امت داشته باشم؟" ص ۱۹۸۵

ضعف در پرداخت شخصیت‌ها و حوادث به چند شکل در رمان کلیدر تظاهر می کند:

**۱ ــ** چون نویسنده نمی‌خواهد همیشه به‌طور مستقیم خواننده را دلالت کند، هرچند گاه یکبار شخصیتی در رمان، به شخصیت دیگر رمان توضیحات مفصلی می دهد. قابل‌ذکر است که اغلب، گوینده و مخاطب هردو اهل یک ولایت‌اند و قاعدتاً باید آگاهی مشترکی درزمینه‌ی زندگی‌شان داشته باشند و نیازی به توضیح دیگری

نباشد اما این اتفاق بارها در این رمان رخ می‌دهد. نمونه: بلخی به کاخی (که هر دو در قلعه چمن زندگی می‌کنند و مسائل و مشکلات مشابه دارند) درباره‌ی دهقان و دشتبان جماعت می‌گوید:

"قدیر که تاب تحمل کاری مثل دهقانی را ندارد [...] آدمی مثل او هم به کار دشتبانی بیشتر می‌خورد. چه جوری بگویم دهقانی به درد آدم‌هایی می‌خورد که قانع و سربه‌راه باشند و بتوانند به گلوی خود بچسبند، آرام و سربه‌تو و دُم جنبان باشند [...] قدیر [...] جان می‌دهد برای دشتبانی، دشتبان اگرچه از مال دنیا یک چوب شفتالو بیشتر ندارد، اما شغلش جوری است که خیال می‌کند دشت و کشتزار مال اوست. دیگر این‌که دشتبانی محسنات دیگری هم دارد. یکیش این‌که دشتبان همه‌جا گَرد است. مجبور نیست در یک جا بند بیاورد. برای خودش همه‌جا پرسه می‌زند. دشتبان آدم، نجوبریده و رذل و بی‌ناخن باشد. میان صدتا دشتبان یک نفر راهم نمی‌توانی گیر بیاوری که ..." صص ۷۲ ـ ۲۳۷۱ یا در بخشی دیگر، نادعلی و قدیر که هر دو از جوانان دو قلعه‌ی نزدیک به‌هم (قلعه چارگوشلی و قلعه میدان) هستند در مسیر قهوه‌خانه‌ی خاله سکینه نادعلی از قدیر می‌پرسد:

ـ این رباط را کی ساخته؟

- می‌گویند شاه‌عباس، ارباب. این رباط‌ها ـ می‌گویند نه‌صد و نود و نه تاست از مشهد به اصفهان ...

ـ کننده‌اش کی بود؟

ـ نمی‌دانم، هیچ‌کس نمی‌داند. رد و نامی از کننده‌اش نیست ...

و سرانجام "قدیر [...] از هر دری می‌گفت [...] داستان‌هایی از شهر سبزوار برای نادعلی روایت می‌کرد، از [...]" صص ۳۰ ـ ۶۲۷

**۲ ــ** به‌جای آن که رابطه‌ها در طول حوادث روشن باشند، گه‌گاه شخصیت‌های رمان برای جلوگیری از فراموشی خواننده، ضمن صحبت کردن نسبت یکدیگر را نیز ذکر می‌کنند. نمونه:

ـ مادر نادعلی به نادعلی می‌گوید "... دائیت، بابقلی بندار ..."ص ۲۲۹

ـ علی‌اکبر به گل‌محمد می‌گوید "پاک زراعت‌کار شده‌ای پسرخاله" ص ۷۹

ـ گل محمد به عمو مندلو می‌گوید "راستی! همو که بار هیزم من را خرید، بابقلی بندار بود. ارباب پسرت موسی، خرده ارباب قلعه چمن" ص ۴۱۱

ـخان محمد از بلقیس می‌پرسد "از علی‌اکبر خان خوش‌غیرت چه خبر؟ از پسرخاله‌ام؟" ص ۷۹۷

ـ کربلایی خداداد به پسرانش می‌گوید "حسرتم از این است که چرا با سگ جفت نشدم به‌جای نزدیک شدن با خواهر دایی شما، خواهر داور" ص ۲۳۲۵

**۳ ـ** به‌جای آن‌که روال درونی گفتار، رنگ طنز و طعنه داشتن باشد نویسنده از علامت‌های نقطه‌گذاری استفاده می‌کند. نمونه: ستار می‌گوید "حالا از موسی بگویم. او پیش‌ازاین همین‌جا، توی شهر کار می‌کرده، قالیبافی، بعد به‌عنوان استادکار (!) برده‌اندش به ده ..." ص ۸۰۴

نصرت درباره‌ی دستگیری ستار، به افشار می‌گوید " از شیره‌کش خانه‌ی آتش، آن‌هم همراه شمل یاخوت (!) دستگیرش کرده‌اند و برده‌اند. غصه‌ای ندارد." ص ۸۱۸

مشخص‌ترین وجه و مثبت‌ترین جنبه‌ی رمان کلیدر، پرداخت بی‌نظیر دولت‌آبادی در آفرینش شخصیت زنان رمان است. اما این پرداخت با همه‌ی مهارت، به علت عدم استفاده‌ی کامل از شخصیت‌های زنان در کل رمان (جز شخصیت چند سویه‌ی بلقیس که به کمال در رمان آمده و جاافتاده است) به شکل انتزاعی و مجرد باقی می‌ماند و ساختمان رمان را از یک‌دستی می‌اندازد.

مقایسه‌ی دو نمودار شماره‌ی ۱ و ۲ در پایان این مقاله و آغاز خلاصهٔ کلیدر، نشان می‌دهد که نقش زنان، از زندگی محدود خانواده فراتر نمی‌رود و آن‌جا که زندگی گل‌محمد و اطرافیان‌ش مطرح است، اثری از آنان نیست (تکرار می‌کنم جز بلقیس)، یا صحنه‌ی محو کم‌رنگی از آنان است که به‌طور پراکنده در طول رمان برای غنی‌تر کردن صحنه‌های خصوصی زندگی مردان، به‌کاررفته است. با این همه و گرچه در سایر آثار دولت‌آبادی نیز شخصیت زنان همواره با دقت و آگاهی تصویر شده است، اما به‌حق کلیدر تنها اثر ادبی این سال‌هاست که در آن زنان به‌عنوان موجودات بشری، با همه‌ی گونه‌گونی و اختلافاتشان مطرح‌شده‌اند. پرداخت دقیق به زنان کلیدر، نمایش نفسانیاتی است که شاید زن روستایی و به معنای وسیع‌تر، زن ایرانی هرگز جرأت و امکان به زبان آوردن‌ش را نداشته است یا وقوف بر آن‌ها چون شهابی گذرا از اذهان زنان برگذشته است.

بلقیس زن جاودان ادبیات معاصر ایران، باشخصیتی متحول و همه‌جانبه، برجسته‌ترین شخصیت رمان کلیدر است. رابطه‌ی او با همه‌ی آدم‌های رمان، حقیقی ترین، باورکردنی‌ترین و ملموس‌ترین است. بلقیس حضور دارد، دیدنی و لمس شدنی

است. قابل احترام و به‌یاد ماندنی است. عشق و غم و جسارت و تحرک و تصمیم‌گیری بلقیس، به رمان کلیدر بُعد و عظمت نمایان بخشیده است.

شخصیت کامل بلقیس در میان سایر زنان کلیدر بخش شده است. مارال مظهر زیبایی، مهر، دوستی و شکوه‌مندی عشق است. سایه‌سار خنکی برای جسم و جان عطش‌ناک گل‌محمد، زیور انبانی از حسد و تیرگی است. موجودی که با همه‌ی تلخی هایش در جستجوی مهر است. نیروی نهفته‌ی خواستن. شیرو پایبند ارزش‌های خانوادگی و دل نهاده درگرو عشقی ممنوع است. نمونه‌ای از جسارت و تحرک زن ایرانی که شکوفا نشده بر خاک می‌شود. نورجهان تبلور زن رنج دیده‌ی ایرانی است. حضور مسلّمی که از یاد رفته است. دختر افغان چشمه‌ای پاک و دست‌نیافتنی است. لالا زن ستم کشیده‌ای است که راه رهایی را در تن و چنگ و دندان و زبانش جسته؛ رهایشی به‌سوی نیستی.

## ب ـ وجود برخی اشتباهات فاحش در موضوعات و اتفاقاتی که به‌منزله‌ی چفت‌وبست رمان‌اند.

در کلیدر نکاتی چند به خاطر نویسنده نمانده است و همین موجب شده تا توصیفات زیادی در رمان بی‌اعتبار بمانند و به ساختار رمان لطمه‌ی قابل‌ملاحظه‌ای بزنند.

**۱ ـ** مدیار کوچک‌ترین برادر بلقیس، پنج سال است که عاشق صوفی خواهرزاده ی حاج حسین چارگوشلی است. ص ۸۸ حاج حسین، مدیار را لایق خانواده‌ی خود نمی‌داند و صوقی را برای پسرش نادعلی می‌خواهد. ص ۲۱ ـ ۱۲۰ شبی که مدیار همراه مردان کلمیشی به‌قصد ربودن صوقی به خانه‌ی حاج حسین رفته و صوقی را به صوقی را به نام می‌خواند، نویسنده می‌نویسد "آنچه پنهان، آشکار شد. بازهم مدیار میشکالی. صدا را حاج حسین شناخت" ص ۱۳۰

پس در این مدت پنج سال حاج حسین، مدیار را می‌شناخته و در شب حادثه هم از حضور او مطلع شده است اما چون حاج حسین در آن درگیری کشته می‌شود، خواننده فرض می‌کند که او نه در آن پنج سال و نه در این لحظه‌ی آخر، فرصت نداشت تا عاشق صوقی را به نادعلی بشناساند. اما در همان شب می‌بینیم وقتی مدیار به ضرب گلوله‌ی نادعلی کشته می‌شود، نویسنده می‌نویسد "نادعلی خود را از بام به

زیر انداخت. فانوس برگرفت و رفت تا نعش را بشناسد ... پیشانی عاشق پریشان شده بود. نازشست!" ص ۱۳۱

اما نویسنده که فراموش می‌کند نادعلی زیر نور فانوس، جسد عاشق را شناسایی کرده بود، در بخش‌های بعدی رمان، او را وامی‌دارد تا با شکنجه کردن صوقی، نام عاشق را از او بیرون بکشد و چون موفق نمی‌شود، به وسوسه‌ی گورکن، نبش قبر می‌کند، با فانوس درون قبر می‌رود و جسد نیم‌خورده‌ی مدیار را با ماری در کاسه‌ی سر می‌شناسد. ۴۴ ـ ۲۴۳ و ۳۷۸

هرچند فصل شکنجه کردن صوقی یکی از مؤثرترین و ماهرانه‌ترین بخش‌های این رمان است و هرچند که صحنه‌ی نبش قبر مدیار، یکی از شوم‌ترین، دل شکاف‌ترین و گزنده‌ترین بندهای کلیدر است، اما فراموشی نویسنده باعث شده است که همه‌ی این قسمت‌های طولانی که با استادی تمام نگاشته شده‌اند، عملاً در رمان بی‌مورد و بی‌اعتبار گردند.

**۲ ــ** در آخر جلد دوم کلیدر می‌خوانیم که شبی گل محمد و خان‌عمو و زن‌ها، دو امنیه را می‌کشند و اجسادشان را سر به نیست می‌کنند. ص ۵۶۲ اواخر همان شب علی‌اکبر، همراه شیدا و عمو مندلو به چادر کلمیشی ها می‌آید ص ۵۶۲ و نویسنده می‌نویسد "آتش برافروخته، درون چادر را روشن کرده بود. دست علی‌اکبر حاج پسند به یک لنگه‌ی پوتین گیر کرد. آن را برداشت، نگاهش کرد و به کناری انداخت." ص ۵۶۵ در جلدهای بعدی می‌بینیم که علی‌اکبر، لنگه‌ی پوتین امنیه را به‌عنوان مدرک جرم علیه گل محمد تحویل شهربانی داده و موجب لو رفتن و زندانی شدن گل محمد شده است. خواننده که به زبان توصیفی و توضیحی نویسنده عادت کرده است، می‌خواهد بداند چگونه در حضور اهل چادر، علی‌اکبر لنگه پوتین را "به کناری" انداخته بود، دوباره آن را برداشت؟ کجا پنهان کرد و با خود برد که هیچ‌کس متوجه نشد؟

چون نویسنده برخلاف سایر قسمت‌های رمان، توضیحی در این باب نمی‌دهد، خواننده فرض می‌کند که نویسنده عمداً سکوت کرده و به خلاف سایر قسمت‌های کتاب، در این بخش، شگرد داستان‌های پلیسی به‌کار برده است. اما سئوال اساسی این جاست که اولاً آیا وجود پوتین در میان خانواده‌های روستایی که اغلب جوانان سربازی رفته دارند، چیز عجیبی است که موجب سوءظن علی‌اکبر بشود؟ ثانیاً آیا نویسنده فراموش کرده است که آمدن امنیه‌ها و کشته شدنشان با آمدن علی‌اکبر به

سیاه‌چادرها در یک‌شب رخ‌داده است؟ یعنی هنوز کسی از مفقود شدن امنیه‌ها یا کشته شدن آن‌ها اطلاعی ندارد تا به‌محض این‌که علی‌اکبر (که ظاهراً مقاصد شومی دارد) چشم‌اش به لنگه‌ی پوتین افتاد، ماجرا را تا پایان حدس بزند و آن را (دور از چشم اهالی چادر و حتی نویسنده) بردارد و جایی پنهان کند تا موقع مناسب آن را تحویل شهربانی دهد و موجب گرفتاری گل محمد شود.

**۳ ــ** در شب اول درو دشت در قلعه چمن، بندار از طرف آلاجاقی مجلس روضه‌خوانی برپا کرده است. ص ۱۷۲۴ در چند صفحه‌ی بعد می‌خوانیم که نادعلی سراغ قدیر می‌آید و می‌گوید مادرش (خواهر بندار) هم مرد. "... هم دق‌مرگش می کنند و هم برایش مجلس روضه‌خوانی می‌گیرند ..." ص ۱۷۵۷ و نویسنده‌ی فراموش‌کار هم می‌نویسد "... به بهانه‌ی ختم مرگ خواهر بندار (نه شب اول درو دشت) چنین داو و دستگاهی چیده برچیده شده بود در قلعه چمن به خانه‌ی بندار ..." ص ۱۷۵۸ پس از مدتی این فراموشی به نادعلی هم سرایت می‌کند به‌طوری‌که چند صفحه بعد به‌کلی مرگ مادر و مجلس ختم او، از یادش می‌رود و از قدیر می پرسد "هرسال در همچه فصلی برایتان روضه‌خوان می‌آورد آلاجاقی؟" ص ۱۷۶۱ می بینیم که بی‌دقتی نویسنده موجب شده است که در مجلس روضه‌خوانی (مجلس روضه‌خوانی شب اول درو دشت و مجلس روضه‌خوانی ختم مادر نادعلی) درهم شوند تا به پراکنده‌گویی‌های فوق بی‌انجامد و ضرورت طرح هردو مجلس در کل رمان، بی اعتبار بماند.

**۴ ــ** در جلد پنجم رمان می‌بینیم که خان‌عمو و گل محمد، هر دو قربان بلوچ را می‌شناسند و وقتی خان‌عمو می‌خواهد "دوسیه‌اش را از زیرخاک‌ها" بیرون بیاورد و بگذارد "پیش روی قوچ"، گل محمد می‌گوید "هرگز! می‌خواهی سر لج بیندازیش؟" ص ۱۳۶۹ اما این شناسایی در جلدهای بعدی فراموش می‌شود و بارها گل محمد که سر از کارهای قربان بلوچ درنمی‌آورد به او سوءظن پیدا می‌کند تا بالاخره در جلد هفتم رمان گل محمد از خود می‌پرسد "که بود قربان بلوچ؟" و ناگهان می‌گوید "قربان قوچ" ص ۱۹۳۹

**۵ ــ** فراموشی نویسنده گاه موجب می‌شود که یک مطلب واحد در چند جای رمان تکرار شود. چنین اشتباه فاحشی نشانگر آنست که این مطلب واحد می‌توانست اصلاً در رمان نیاید و موجب آشفتگی ساختار رمان نیز نگردد. نمونه: ــ در جلد اول

می‌بینیم که گل محمد به‌زور بندار را وادار به خرید پوست گوسفندان مرده می‌کند و سپس به هم به‌طرف سیاه‌چادرها می‌روند. نویسنده در همان‌جا می‌نویسد:

"هنوز و همیشه بابقلی بندار در اندیشه‌ی سودای نسیه ایست که انجام داده است. خود را از گیر آن نمی‌تواند برهاند. معامله به رضای طرفین صورت باید بگیرد، این را هر عالمی فتوا می‌دهد، اما بابقلی رضایت نداشته" ص ۳۲۹

همین مطلب در جلد دوم کتاب، وقتی گل محمد و بابقلی به خانه‌ی آلاجاقی می‌روند تکرار می‌شود:

"او هنوز در اندیشه، گرفتار سودای بی‌سودی بود که انجام داده بود [...] از گیر آن رها نمی‌توانست شد. معامله به رضای طرفین مگر نباید صورت بگیرد؟ چرا این را هر عالمی فتوا می‌دهد" ص ۴۰۴

ـ در جلد پنجم رمان، وقتی‌که افشار، ستار و اکبر آهنگر در دکان (؟) هستند. نویسنده درباره‌ی ستار می‌نویسد:

"کلمه، کلمه، کلمات! عشق به آدمی چه بهانه‌ی ناچیزی می‌طلبد. فریود چه نازنین است! ستار مغلوب آتش [...] عطوفتی که در او شعله‌ور بود، بر کوی و برزن، بر کوی و برزن که در این دم نمی‌شناخت و دریغی هم از آن گنگی لحظه‌های رها" ص ۱۴۳۴

در چند صفحه بعد وقتی ستار "به آنجا" ص ۱۴۳۴ (که مطلقاً معلوم نیست کجاست) می‌رود، دوباره نویسنده می‌نویسد:

"کلمه، کلمه، سکوت! عشق به آدمی چه بهانه‌ی ناچیزی می‌طلبد. فریود چه نازنین است! ستار مغلوب آتشی که ..." ص ۱۴۳۷

و باز چند صفحه بعد وقتی ستار از "آنجا" بیرون می‌آید، همان مطلب تکرار می شود:

"ستار مغلوب آتش عطوفتی که در او شعله می‌کشید، بر کوی و برزن ..." ص ۱۴۴۳

سخن کوتاه، بگذریم از این‌که چشمان مارال در جلد اول رمان سیاهِ سیاه است و در جلد آخر "میشی مایل به سبز" یا در بخش عروسی اصلان، از یک شب تا صبح، "آغاز پاییز" ص ۲۳۶۶، به "زمستان برفی" ۱۹ ـ ۲۳۱۷ می‌رسد

**ج ــ طرح و بست شخصیت‌ها و حوادثی که در رمان به‌تفصیل آمده‌اند اما در خط اصلی داستان، استفاده‌ای از آن‌ها نمی‌شود و وجودشان در کل رمان، بی هوده می‌ماند.** نمونه:

**۱ ــ** کلیدر با وصف زیبا و شکوهمندی از مارال آغاز می‌شود. چندین بخش و بند از جلد اول رمان به وصف مارال، زیبایی او و تأثیر عاطفی حضورش در میان خانوار کلمیشی می‌گذرد تا سرانجام به ازدواج گل محمد درمی‌آید. همین. به‌راستی اگر قرار است نقش مارال تا آخر جلد دهم کم‌وبیش همین باشد. چرا وجود او در رمان با آن‌همه پرداخت عالی مطرح شد؟ اگر گل محمد زن دومی ـ با همه‌ی زیبایی‌اش ـ اختیار نمی‌کرد و موجب حقد و حسد زیور نمی‌شد، چه تغییری در داستان رخ می داد؟ شاید گفته شود که تصاحب مارال، موجب دشمنی دلاور با گل محمد شد. بسیار خوب. اما برای آفرینش دلاور آدمی و نقش او در کتاب این‌همه مقدمه‌چینی و قلم‌فرسایی لازم نبود.

بی‌تردید شروع رمان با تصویر شکوهمند مارال، باید درجایی به کار آید اما پرداخت عالی به او آن‌قدر بی‌مصرف می‌ماند که در جلد هفتم رمان، خود مارال نیز به زبان می‌آید و سئوال مانده بر ذهن خواننده را مطرح می‌کند "من چی شده‌ام گل محمد؟" ص ۱۹۹۸ طرح این سئوال نویدی است برای اصلاح ساخت رمان و نویسنده هم که ظاهراً عدم حضور مارال را در بندها و بخش‌های فراوان حس کرده است، او را در یکی از حملات گل محمدها (حمله به سنگرد) برنو به دست، قطار فشنگ حمایل سینه و کودکش بسته بر پشت، همراه مردان به سنگرد می‌فرستد. (جالب توجه است خواننده که تا آن زمان از کلیه‌ی دقایق تمام یورش‌ها و حرکات یکایک گل محمدها مطلع بوده است، از چگونگی این حمله و نقش مارال در آن کاملاً بی اطلاع می‌ماند. زیرا نویسنده کوچک‌ترین توضیحی در باب این سفر نمی‌دهد. بار دیگر مارال فراموش می‌شود و ما چیزی جز مقداری حسرت و محبت در او نمی بینیم تا در جلد آخر که سربند سرخ می‌بندد و به دست جَهَن به اسیری می‌افتد و مقداری لُغز بار او می‌کند.

**۲ ــ** گل محمد نامزد و اسب پیشکشی دلاور را تصاحب کرده است. این کار دلاور را به دشمنی با گل محمد می‌کشاند. پرداخت تفصیلی به شکست و اندوه و عشق دلاور به مارال، خواننده را آماده‌ی دیدن لحظه‌ای می‌کند که دو نامزد قدیمی، باهم

روبرو شوند. این رویارویی در جلد آخر کلیدر رخ می‌دهد. وقتی جَهن خان زنان کلمیشی را به اسیری می‌گیرد، دلاور هم آنجاست و حتی کودک مارال و گل محمد را که جهن قصد سوزاندن‌ش را داشته، نجات می‌دهد. اما ظاهراً وصف حوادث اسیرگیری مهیج‌تر از احساسات مارال و دلاور است و نویسنده، آن‌همه مقدمه‌چینی مکرر در باب احساسات دلاور را به هیچ و پوچ وامی‌گذارد و خواننده را مُحق می‌سازد که به روی همه‌ی آن صفحات خط باطل بکشد.

نویسنده در مورد قَره‌آت، اسب پیشکشی دلاور به مارال نیز همین عمل را تکرار می‌کند. پرداخت نویسنده به قره‌آت، از همان آغاز رمان، هم‌سنگ و هم‌قدر سایر شخصیت‌های رمان است. زمانی که گل محمد، قره‌آت یکه‌شناس را رام می‌کند و از او رکاب می‌گیرد، مارال با خود فکر می‌کند "دلاور حالا چه می‌کرد؟" ص ۹۱ یا "اسب، مردش را یافته بود اسب و سوار، اما اگر این به گوش دلاور می‌رسید، چه حالی آیا به او دست می‌داد؟" ص ۸۶. سئوالاتی ازاین‌دست، خواننده را متوقع می کند که زمانی در رمان به پاسخ خواهد رسید. این زمان فرامی‌رسد؛ هنگام فرار گل محمد و شمل یاخوت و مرد افغان از زندان، دلاور نیز همراه آنان از زندان فرار می کند. بیرون زندان، سه اسب منتظر مردان‌اند. قره‌آت یکی از آن‌هاست. گل محمد بر آن می‌نشیند. حالا درست زمانی است که نویسنده، از آن‌همه مقدمه‌چینی استفاده کند و عکس‌العمل دلاور را نشان دهد، اما برعکس، خواننده کوچک‌ترین حرکت احساسی‌ای از دلاور نمی‌بیند. گویی اصلاً چنین اسبی در زندگی دلاور وجود نداشته است. جالب‌توجه است که قره‌آت هم که قبلاً حتی به حرف‌ها و راز و نیازهای مارال و گل محمد "گوش می‌خوابانید" کوچک‌ترین واکنشی در برابر صاحب قدیمی خود بروز نمی‌دهد.

**۳ ــ** در روز اول درو دشت، اصلان، قدیر را با خواری از سرِ دشت می‌راند. بعداً می‌بینیم که این سرخوردگی، نطفه‌ی عملی شوم، یعنی آتش‌سوزی خرمن را در ذهن او بسته است. قدیر، آرام از زمین زیر کشت، دور می‌شود و نویسنده نیز وصف درو کردن را رها می‌کند اما به‌جای آن‌که ازنظر ساخت داستانی یا حتی ازنظر تصویری، مثلاً قدیر را دنبال کند، ناگهان به بازگفتن نفسانیات شیدا می‌پردازد که با یک آگاهی برق‌آسا و بی‌مقدمه، دل هوسباز خود را شناخته است.

۴ ـ در روز عروسی اصلان، میان شلوغی خانه، صدای ساز و دهل و رفت وآمد میهمانان، نویسنده گه گاه به خلوت‌خانه‌ی عباسجان و گفتگوی او با پدرمرده‌اش،

می‌پردازد. این رفت‌وآمدها و گریزها که به‌طور ضمنی ازنظر مقایسه‌ی دوجهان متضاد کنار هم، کار زیبایی است، یک‌باره تبدیل به بیان درونیات عباسجان می‌شود. کار عروسی رها می‌گردد و سه بند تمام از جلد نهم به بیان تردیدهای عباسجان در کشتن یا نکشتن پدر می‌گذرد. صص ۲۴۵۳ ـ ۲۳۰۵

خواننده نمی‌داند تأکید بر این نکته در رمان کلیدر چه جایی دارد؟ آوردن این سه بند به شکلی که گذشت، تنها پویش رمان را برای مدت مدیدی متوقف و ساختمان آن را مخدوش می‌کند. قابل‌ذکر است که نویسنده برای آن‌که مبادا خوانندگان از این‌همه شرح نفسانیات کلافه شده و آن سه بند را رها کرده باشند، در آخر همان بخش از قول عباسجان یکبار دیگر، تمام ماجرا را در یک صفحه برای نادعلی تعریف می‌کند (ص ۲۵۲۰) که ازنظر ساخت داستانی همین یک صفحه کاملاً به‌جا و کافی است.

**د ــ حضور و غیبت ناگهانی بعضی از شخصیت‌ها**. نمونه:

**۱ ــ** در جلد چهارم رمان، یک‌باره سمن و تمور، زن و فرزند خان محمد ظاهر می‌شوند. خان محمد نیز پدر و مادرش را کلی سرزنش می‌کند که چرا در طول حبس او، به زن و بچه‌اش نرسیده‌اند. ص ۳۴ ـ ۸۳۲ اما خواننده در جلد اول خوانده است که "کهن‌ترین فرزند کلمیشی، خان محمد بود، یک‌بار زن گرفته و رهایش کرده بود. هرچه را که داشت بابت باشلق به زنش داده و او را از خود رانده بود." ص ۱۵۷ بدین ترتیب حضور ناگهانی سمن و تمور نه‌تنها در رمان که در زندگی خان محمد نیز معمایی است. اما سمن و تمور که ظاهراً شخصیت‌های کر و لال رمان‌اند (تمور واقعاً الکن است، و در مورد سمن نیز نویسنده برخلاف سبک و سیاق خود از رفتار و گفتار او چیزی نگفته است) بار دیگر غیب‌شان می‌زند تا جلد دهم که دوباره درصحنه‌ی کوتاهی ظاهر می‌شوند. ص ۲۸۳۸

**۲ ــ** در جلد ششم، پدرزن بلخی ظاهر می‌شود و کسی که به قول بلخی، بیست سال عزلت گزیده و حرف نزده است، چهارده صفحه‌ی تمام یک‌بند حرف می‌زند و فلسفه می‌بافد و پند و اندرز می‌دهد، صص ۵۹ ـ ۱۶۴۵ و دست‌آخر هم دربند بعدی می‌میرد. ص ۱۷۲۶ ظهوری بی هوده و مرگی بی هوده تر برای رمان کلیدر.

**۳ ــ** در جلد ششم، از زبان بابا گلاب، خواننده، عبدالحسین مورچه را می‌شناسد و صبورانه طی دو صفحه با خلقیات و روحیه‌ی خاص او آشنا می‌شود و بعد هم مورچه از صحنه‌ی رمان ناپدید می‌گردد.

**ه ــ توضیح مکرر و غیر لازم پیرامون شخصیت‌ها یا رخدادها.** نمونه:

**۱ ــ** صحنه‌ی نبش قبر مدیار در جلد اول رمان صص ۴۴ ۲۴۳ همان‌طور که ذکر شد، یکی از گیراترین و دل شکاف‌ترین قسمت‌های رمان کلیدر است. تلخی و شومی حادثه به‌اندازه‌ی کافی نشانگر و دلیل موجه بر تباهی جوانی نادعلی است. اما همین صحنه، بی‌هیچ دلیلی بار دیگر در حدیث نفس نادعلی با خود تکرار می‌شود صص ۷۰ ـ ۲۶۹ که چیزی بر صحنه‌ی اول نمی‌افزاید.

یک‌بار دیگر در آغاز جلد سوم همین صحنه به صورتی مفصل‌تر و با توضیح بیشتر تکرار می‌شود. ص ۵۷۴ تکرار این صحنه به‌دفعات مختلف نه‌تنها زائد که زائل کننده‌ی همه‌ی گیرایی و تلخی و شومی صحنه‌ی نبش قبر است.

**۲ ــ** صحنه‌ی درخشان بگومگوی کلمیشی با خان‌عمو بر سر کشتن یا نکشتن امنیه‌ها، ص ۷۲ ـ ۶۷۱ در بازگویی همین مطلب در صفحات بعدی، صص ۲۹ ـ ۸۲۸ به‌کلی خراب می‌شود.

**۳ ــ** صحنه‌ی جذاب رام شدن قره‌آت بوسیله‌ی گل محمد، تب‌وتاب پنهان نشده ی مارال و شوق او به توفیق گل محمد و عشقی که می‌رود تا در جان هردوشان ریشه ببندد و زیور را به دنیایی از کینه و تحسر بکشاند، ص ۸۶ ـ ۸۳ در توضیحات اضافی نویسنده، ص ۹۱ ـ ۸۹ به‌تمامی از اثرگذاری خالی می‌شود.

**۴ ــ** توضیحات پیشاپیش نویسنده در آغاز جلد هفتم درباره‌ی داوری و عدالت‌خواهی گل محمد، به هر خواننده‌ی ناواردی هم می‌فهماند که به‌زودی گل محمد را در لباس دادبخشی و قدرت و منزلت خواهد دید. ص ۲۱ ـ ۸۱۵ اما توضیحات بیش‌ازحد تنها خراب کننده‌ی صحنه‌ی زیبا و گویای قلعه میدان است.

**وـ حوادثی که فقط محض تفریح یا توجیه اتفاقی، به‌مثابه‌ی ملاط ساختار رمان آفریده‌شده‌اند و خود علت وجودی ندارند. نمونه:**

**۱ ــ** در جلد سوم رمان، وقتی به اصرار عمو مندلو، موسی آماده‌ی رفتن به خواستگاری رعنا، دختر آتش می‌شود، ستار از او می‌پرسد:

ـ تو، راستی می‌خواهی زن بگیری؟

ـ نه! برای چی می‌پرسی؟

ـ هیچی، همین را می‌خواستم بشنوم.

و وقتی موسی راه برهم زدن عروسی را می‌پرسد، ستار می‌گوید:

ـ پشیمانی! فردا پشیمان می‌شوی. به پیرخالو می‌گویی مادر دختر خوشنام نیست. می‌گویی باب میلت نیست. مشکلی پیش نمی‌آید. صص ۸۰۲ ـ ۸۰۱

این‌طور که معلوم است، موسی اصلاً قصد زن گرفتن نداشته و همان شب هم می‌توانست پشیمان شود اما برای این‌که خواننده با اوباش شهری مثل حبیب لاشخور و رفقایش آشنا شوند و دستگیری ستار و شمل یاخوت هم موجه جلوه کند و ضمناً برای این‌که رمان از صحنه‌ی خوب شیره‌کش خانه‌ی آتش هم بی‌بهره نماند، یا شاید ستار می‌خواسته پیغامی درجایی به کسی بدهد (در این بخش از رمان، ذکری از دلیل حضور ستار در آن خانه نشده است)، لذا موسی رضایت می‌دهد تا آن شب به خواستگاری بروند و روز بعد عروسی را به هم بزنند. پس خواننده طی صفحات طولانی موسی را می‌بیند که به حمام می‌رود، سر و زلف صفا می‌دهد، رخت نو می‌پوشد و بعد همه دسته‌جمعی به خانه‌ی آتش می‌روند، بعد اوباش شهری می‌آیند، کتک‌کاری می‌شود، مأموران شهربانی به خانه‌ی آتش می‌ریزند و شمل و ستار را دستگیر و با خود می‌برند. صص ۶۰ ـ ۸۰۱ طبیعی است اگر موسی همان شب پشیمان می‌شد، خواننده نیز از همه‌ی این حوادث بی‌نصیب می‌ماند.

**۲ ــ** در جلد پنجم رمان، عباسجان از طرف آلاجاقی مأمور می‌شود تا هرچه زودتر خبر آمدن خان نایب را به بندار بدهد. عباسجان سوار اسب می‌شود و به تاخت به‌طرف قلعه چمن می‌رود. ضمن حرکت او، خواننده با حوادث گوناگونی روبرو می شود. تجمع ستار و دلاور و نادعلی و شیرو و ماه درویش در قهوه‌خانه‌ی خاله سکینه. سخنرانی غضنفر هاشم‌آبادی در رباط زعفرانی برای روستائیان، بدجنسی کدخدا حسن زعفرانی و ترس دلاور و ستار از آمدن امنیه‌ها، پیوستن عباسجان به شیرو و ماه درویش در میانه‌ی راه و زیرپا کشی‌های موذیانه‌اش از آنان درباره‌ی گل محمد [...] و سرانجام عباسجان نفس‌بریده به قلعه چمن می‌رسد و پیغام آلاجاقی را به بندار می‌دهد. صص ۱۵۲۴ ـ ۱۴۸۲ اما در چند صفحه بعد می‌بینیم که خودِ بندار، مثل همیشه با تلفن از خانه‌ی سید تلفنچی با آلاجاقی صحبت کرده است. ص ۱۵۳۳ بنابراین پیغامی که می‌توانست از طریق تلفن به بندار برسد و ساختار رمانی که با

یک تلفن کامل می‌شد، به رساندن پیغام عباسجان از شهر به قلعه چمن تبدیل شد تا طی حرکت او نویسنده نیز بتواند مطالبی در رمان بیاورد.

آنچه آمد، نمونه‌هایی از چندین و چند مورد مشابه بود که برای جلوگیری از اطناب کلام از ذکر دیگر نمونه‌ها درمی‌گذرم. وجود چنین اشکالاتی در رمان کلیدر تا آنجا به ساختار رمان لطمه می‌زند که برخی از بندها، و گزافه نگفته باشم، برخی از بخش‌ها را می‌توان از جلد سوم، پنجم، ششم، هشتم و نهم حذف کرد و ساختمان و سبک و سیاق روشن‌تر، منظم‌تر و منطقی‌تری به رمان کلیدر بخشید. بااین‌همه برخی از بخش‌ها و بندها و مجلدات کلیدر ـ حتی اگر به‌درستی در خط اساسی رمان جا نیافتاده باشند ـ به استقلال در ادبیات معاصر ایران، شاهکاری به‌حساب می‌آیند. به‌طور نمونه:

جلد اول، بخش یکم، بند سوم. صحنه‌ی دروی زمین زیر کشت توسط کلمیشی ها.

جلد اول، بخش سوم، بند یکم. بیماری دام و حشم

جلد اول، بخش سوم، بند سوم. نبش قبر مدیار

جلد دوم، بخش ششم، بند چهارم. حضور مارال در سیاه‌چادرها به‌عنوان زن گل محمد.

جلد دوم، بخش هشتم، بند یکم. آمدن امنیه‌ها بر سر سیاه‌چادرها و کشته شدن آن‌ها.

جلد سوم، بخش دهم، بند دوم. صحنه‌ی حمام مردانه در قلعه چمن.

جلد چهارم، بخش دوازدهم، بند یکم. دعوای شیرو و ماه درویش در حضور شیدا و حمله‌ی جهن خان.

جلد هفتم، جز پیش‌درآمد کتاب و چند صفحه‌ی آخر که گل محمد متوجه‌ی "وجود برآمده از وجودش" می‌شود، همه‌ی بخش‌ها و بندها از پرداختی کامل برخوردارند.

جلد دهم، باوجود برخی توصیف‌های اضافی، ازنظر تصویر کردن عواطف شخصیت‌ها و به‌خصوص نقش فراموش‌نشدنی بلقیس، اثری به تمام است.

## زبان رمان کلیدر

محمود دولت‌آبادی با تأکید بر اصطلاحاتی خاص و حفظ صورت صحیح زبان فارسی در گویش محلی خراسانی، زبانی مشخص و نثری فاخر را کارمایه‌ی بیان رمان کرده و در بیانی وصفی، توضیحی و تشبیهی دست به ارائه‌ی رمان کلیدر زده است. اگر آن‌همه وصف احساسات قلبی و تحلیل ذهن و روان شخصیت‌ها، با این نثر ادیبانه و ابتکاری همراه نبود، آدم‌شناسی‌های او گاه آثار رمانتیک اوایل دوره‌ی پهلوی را به یاد می‌آورد. شاید این زبان و نثر فاخر، بر محتوای طبیعت روستایی و فقیر رمان، چون تشریفاتی گران‌مایه بر تن مسکینی جلوه کند، اما نویسنده با نمایش عظمت روح آدمی و بازسازی طبیعت گسترده‌ی شکوهمند و بخشیدن بعدی وسیع‌تر و بشری تر به مسائل مشترک آدمی، و همچنین با حفظ یکدستی زبان، این نثر ویژه را آشنای خواننده و قابل‌قبول او می‌سازد.

دولت‌آبادی به‌عمد، زبان گفتار را به زبان نوشتاری نزدیک می‌کند و بر غنای ادبی رمان می‌افزاید. زبان کلیدر گاه بعدی شاعرانه و تمثیلی پیدا می‌کند و اغلب رنگی از حماسه به خود می‌گیرد. کلیدر سرشار از جملات دلپذیر، تعابیر شعرگونه و توضیحات دقیق و روشن است. جملاتی که در اکثر موارد، با بهره‌جویی از کلماتی که عناصر طبیعی و روستایی را درخود دارند، ساخته‌شده‌اند، همچون تعبیر زیبای ماه "پاتیلی از گورماست.»

## سبک رمان کلیدر

در این رمان، تمام عناصر حیات وجود دارند. به‌جز سیمای آدمی که با همه‌ی گونه‌گونی‌هایش، آرزوها، عشق‌ها، نیروها و شکست‌ها و پیروزی‌هایش محور اصلی رمان را تشکیل می‌دهد، طبیعت به‌صورت ناب‌ترین شکل آن، هم‌مقدار شخصیت‌های کتاب، نقش و نشان اش را بر رمان را بر رمان حک کرده است. دام و حشم و محصول زمین، بالاتر از بهای آدمی، مطرحند و زندگی آدم‌ها در کنار این طبیعت قدیمی، بی اعتنا به همه‌ی تردیدها و دودلی‌ها، حیرت و تحسر، عشق و اندوه، دادخواهی و عدالت، ترس و نفرت و کوردلی جریان دارد.

در کلیدر از یک‌سو تجلّیات درون عرضه می‌شود و از سویی دیگر زندگی بیرون در نبردی بی‌پایان به نمایش درمی‌آید. از یک‌سو حال گسترده است و از سوی دیگر در سفری به گذشته، تاریخ بازسازی می‌شود. رمان کلیدر میل به طرح مسائل

اجتماعی دارد. به تحلیل ـ هرچند ناکافی ـ روابط موجود میان فرد و جامعه دست می‌زند. به همین دلیل این رمان میان رمانی عشقی و احساساتی، رمانی واقع‌گرا و رمانی روانشناختی و تحلیل‌گر با کاوش‌های داستایوسکی وار و نگرش‌های گورکی وار در نوسان است. به بیانی دیگر کلیدر اثری است مردد میان رمانتیسم احساساتی و رمانتیسم اجتماعی، با توجه به این نکته که به تملک درآوردن شخصیت‌های رمان توسط نویسنده، اظهارنظرهای مشخص از طرف نویسنده و قضاوت‌های ارزشی او و تأکید بیش‌ازحد بر نمایش نفسانیات و تضادهای روح آدمی و سرانجام تسلط عشق و عرفان بر عقل، سبک رمان کلیدر را هرچه بیشتر به‌سوی رمانتیسم احساساتی سوق می‌دهد.

رمان کلیدر جدا از جنبه‌های باارزش ادبی‌اش، نمایش مستندی است از سیمای انسانی، اقتصادی، فرهنگی و خلقیات بخشی از مردم سرزمین ما. از بازسازی زیستن در صحراها و سیاه‌چادرها، روند زندگی روستایی گرفته تا شکل رخت و پوشاک، نوع خوردوخوراک، میهمانی‌های اربابی، پخت‌وپزها، قربانی کردن‌ها، حمام کردن، سلمانی رفتن، مراسم حنابندان، عروسی، موسیقی محلی، رقص‌ها، مطرب‌ها، پیشکشی‌ها، شرح قهوه‌خانه‌ها، شیره‌کش خانه‌ها و بسیاری از صحنه‌های جزئی دیگر از قسمت‌های مستند این رمان محسوب می‌شوند که در لابلای نقاشی نیرومند و غنی طلوع‌ها و غروب‌ها، عبور فصل‌ها و زمان، توصیف رنگ و بوی اقلیم‌ها و گذر سواران از کویرهای بزرگ شرق ایران و چهره‌های متنوع آدمی، جهانی فراموش‌نشدنی را برای خواننده خلق می‌کند که خود متکی بر دوپایه‌ی مشاهده و تخیل است. بی گمان این اثر می‌توانست ازلحاظ توصیف عادات و رسوم، مستندتر ازآنچه هست، باشد. شاید جای باورهای ذهنی و خرافی، نذرونیازی، مسجدی، امامزاده یا مکتب‌خانه‌ای ... خالی باشد و شاید اگر گفته‌های زیور به مارال که ریشه در بدوی ترین افکار بشری دارد، تصویرسازی می‌شد، به ارزش مستند بودن رمان کلیدر می افزود:

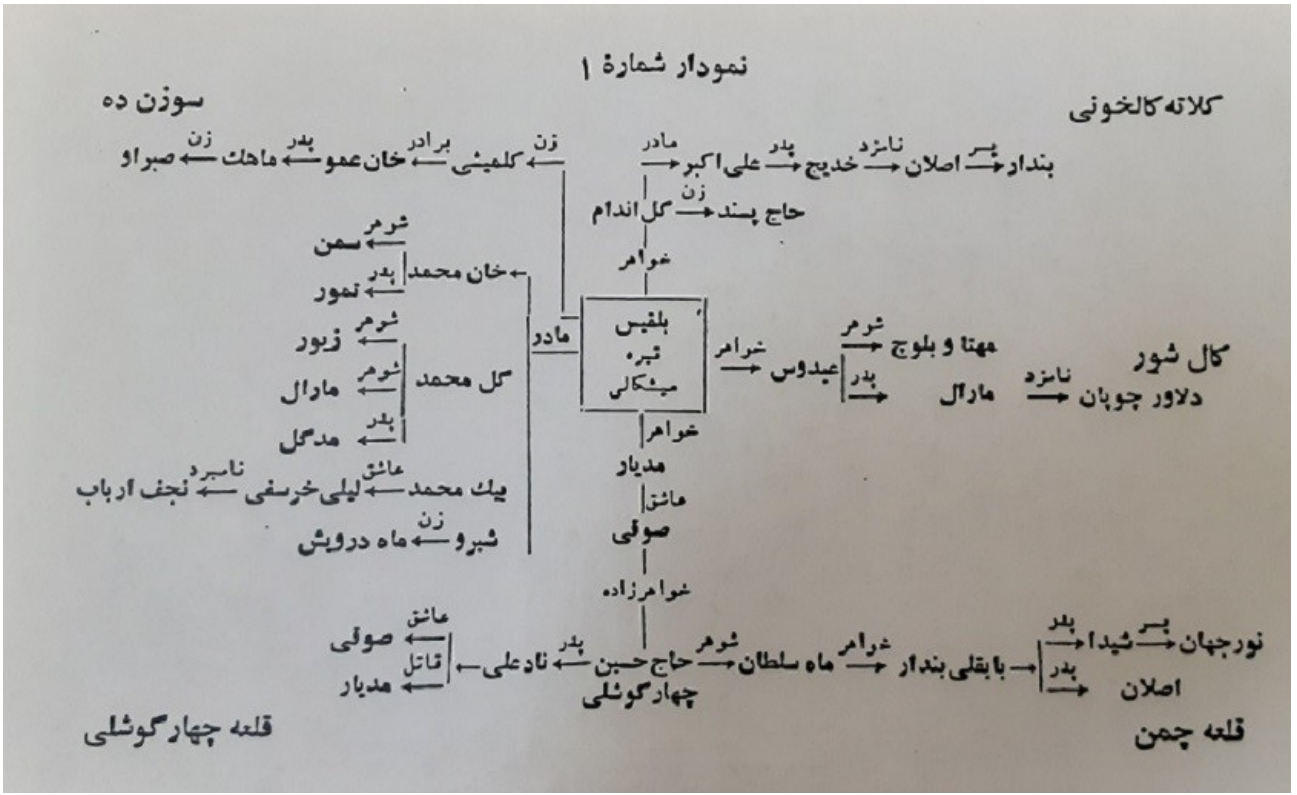
"وقتی پایت سبک شد، خودم در چادرت می‌ایستم و نمی‌گذارم چیزهای بدیمن، مثل خشم و مرد خسته و مرد سوار به در چادرت بیاید. زنی که مهره‌های زرد و سفید به پَل خود بسته، نمی‌گذارم پا به چادرت بگذارد. گوسفندها و کره‌خرها را از در چادرت دور می‌کنم. نمی‌گذارم چرمک به بچه‌ات بخورد" ص ۶۸۵

و باز حیف از کار باارزش دولت‌آبادی که به مهم‌ترین عنصر زندگی روستایی یعنی کودکان، عنایتی نداشته است. در این رمان بزرگ روستایی، به‌جز صحنه‌ی مرخص شدن بچه‌های قالیباف از خانه‌ی بندار در روز میهمانی و یکی شدن آنان با گله‌ی گوسفندان که صحنه‌ی فوق‌العاده زیبا و مؤثری است، کودکی دیده نمی‌شود. ساخت تفصیل گرا و جزیی پرداز کلیدر، اقتضای این را دارد که نویسنده همه‌ی ابعاد انسانی رمان را در نظر داشته باشد.

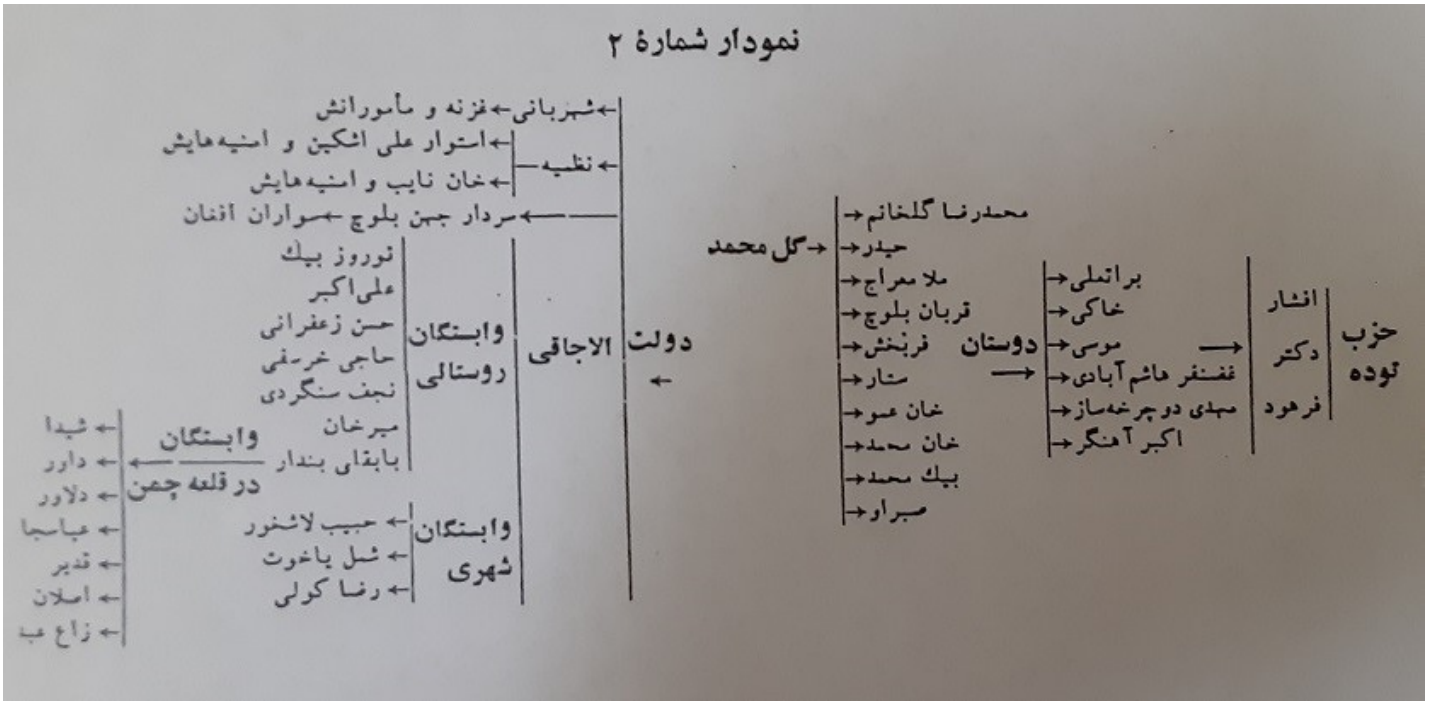
رمان کلیدر را به‌حق باید حادثه‌ای مهم در آثار ادبی معاصر ایران دانست. دولت‌آبادی در این اثر، میان هنر نویسندگی ـ که مایه‌ی فراوان از آن دارد ـ و تعهد و مسئولیت سیاسی ـ که ظاهراً جز شکلی آرمان‌گرا، طرح روشنی از آن ندارد ـ مانده است، آن‌جا که به ترفندی از تجزیه و تحلیل‌های سیاسی شانه خالی می‌کند، آن‌جا که حادثه‌ای در شرف تکوین است، آن‌جا که شخصیتی تجسم می‌یابد، عاطفه‌ای رشد می‌کند و کلامی بر زبان جاری می‌شود، قریحه‌ی نویسندگی دولت‌آبادی به اوج می‌رسد، ناچیزترین ذرّه‌ی زندگی را جذب می‌کند و با نثر و بیانی درخشان و گویا، حادثه را به تاریخ پیوند می‌زند.

*) کلیدر به کسر کاف و فتح دال، نام منطقه‌ای در خراسان است. این نام را برخی از خوانندگان، به‌غلط کُلیدر یا کَلیدر خوانده‌اند. محمود دولت‌آبادی ساده‌ترین راه تلفظ را به خاطر سپردن کلمه‌ی کلید و در پیشنهاد می‌کند.

کتاب "دو نقد" پرتو نوری علا، چاپ اول، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۵
چاپ دوم، انتشارات اندیشه، کالیفرنیا، ۱۳۶۶


نمودار شمارهٔ ۱
سوزن ده
کلاته کالخونی
بندار
پسر
اصلان
نامزد
خدیج
پدر
علی اکبر
مادر
حاج پسند
زن
گل اندام
خواهر
کلمیشی
زن
خان عمو
برادر
ماحک
پدر
صبراو
زن
سمن
شوهر
خان محمد
پدر
نمور
زبور
شوهر
گل محمد
مادال
شوهر
مدگل
پدر
یك محمد
عاشق
لیلی خرسفی
نامبرد
نجف ارباب
شبرو
زن
ماه درویش
مادر
بلقیس
شیره
میشکالی
خواهر
عبدوس
شوهر
مهنا و بلوچ
پدر
مادال
کال شور
نامزد
دلاور چوپان
خواهر
مدیار
عاشق
صوفی
خواهرزاده
عاشق
صوفی
قاتل
مدیار
پدر
ناد علی
شوهر
حاج حسین
چهارگوشلی
خواهر
ماه سلطان
بابقلی بندار
پدر
پسر
شیدا
نورجهان
پدر
اصلان
قلعه چمن
قلعه چهارگوشلی

## نمودار شمارهٔ ۲



# خلاصه رمان کِلیدَر

مارال دختر عبدوس و نامزد دلاور ـ که هر دو در مشهد به حبس‌اند ـ به دنبال یافتن سرپناهی، به زندگی عمه‌اش بلقیس و خانوار کلمیشی، قدم می‌گذارد. خان محمد، پسر ارشد کلمیشی، به خاطر راه بری‌ای که با پسرخاله‌اش علی‌اکبر داشته و همه‌ی اتهام دزدی به گردن او افتاده، در مشهد به حبس است. دومین پسر، گل محمد، همراه خانوار در ده مانده است و کوچک‌ترین پسر کلمیشی، بیک محمد و صبراو، پسر خان‌عمو، به گله‌داری و چرایند.

گل محمد، زیور را که بیوه‌ی سربازی از همان ولایت است، به زنی گرفته است. زیور نازا و سال دار است. عروس به چشم مادر شوهر، بلقیس، خوشایند نیست. پس، از زخم‌زبان‌های او هم که اغلب بار همه‌ی فقر و مشکلات خانوار را با خود دارد، بی بهره نمی‌ماند. حضور مارال بر هر یک از اعضاء خانوار کلمیشسی، به نحوی اثر گذاشته است. شیرو، کوچک‌ترین فرزند و تنها دختر کلمیشی، دوست و همدمی یافته است. بلقیس برادرزاده‌اش را پناه داده است. زیور به چشم حسد، رقیبی جدید در او می بیند و مارال و اسبش قره‌آت ـ پیشکش دلاور، نامزد مارال ـ در گل محمد، جذبه و خاطره‌ی شوق‌انگیز درخت‌زار و آب‌تنی مارال در کاریز را بیدار می‌کند. مدیار، برادر کوچک بلقیس، عاشق و خواهان صوقی، خواهرزاده‌ی حاج حسین چارگوشلی است. حاج حسین، مدیار را لایق صوقی و خانواده‌ی خود نمی‌داند. او دختر را برای پسرش نادعلی که تازه از سربازی برگشته است می‌خواهد. صوقی به این وصلت رضا نیست و مِهر خود را به مدیار خفته نگه می‌دارد.

کلمیشی و بلقیس به تکه زمینی دیمی در "سوزن ده" دل‌خوش کرده‌اند. گل محمد که از دروی بی‌حاصل دشت، تنگ‌حوصله شده است، دعوت علی‌اکبر را برای ربودن صوقی، به همراه مدیار و خان‌عمو می‌پذیرد. اسب یکه‌شناس مارال را به زیر

ران می‌کشد و به همراه سایر مردان، شبانه به "قلعه چارگوشلی" می‌تازد. در حین ربودن صوقی، کشاکشی میان مردان کلمیشی و چارگوشلی درمی‌گیرد. در تاریکی شب، نادعلی به ضرب گلوله، مدیار را می‌کشد و پدرش حاج حسین، به دست گل محمد، کشته می‌شود. مردان کلمیشی جسد مدیار را با خود می‌برند و به کمک گورکنی، شبانه آن را دفن می‌کنند. در همان شب، شیرو با ماه درویش، سید خوش‌الحان و خوش‌سیمای همه‌ی آن ولایات به "قلعه چمن" می‌گریزد و لکه‌ی ننگی بر دامان خانوار کلمیشی می‌نشاند. عصبیت مردان کلمیشی، در بیک محمد جوان بروز می‌کند. پس به‌قصد ادب کردن ماه درویش به "قلعه چمن" می‌رود و هم او در بازگشت، گیله‌ی بریده‌ی گیسوی شیرو را برای بلقیس می‌آورد.

خشک‌سالی، مریضی حَشَم، بزمرگی و فقر و نداری، زندگی کلمیشی ها را رو به نابودی می‌برد. گل محمد که سربازی رفته و در پندار، خود را طلبکار از دولت می داند، برای گرفتن کمک به شهر می‌آید. کسی به او اعتنا نمی‌کند. خوار شده، به در خانه‌ی علی‌اکبر می‌رود. او نیز روی خوش‌نشان نمی‌دهد و سئوال‌ش را بی‌جواب می گذارد. گل محمد زخم‌خورده، نزد بابقلی بندار، خرده ارباب "قلعه چمن" که سال‌ها طرف داد و ستد کلمیشی‌ها بوده است می‌رود و به هزار زبان او را به سودایی می کشاند که یک طرفش زور است. خریدن پشم و پوست گوسفندان مرده به‌زور، بابقلی را نسبت به گل محمد، دشمن می‌کند.

ماه درویش، بی‌حرمت شده از تنبیه بیک محمد، در خانه‌ی بابقلی بندار و پسرانش ـ اصلان و شیدا ـ نوکری می‌کند و شیرو طردشده از خانوار، تکیده و خسته، کنار جوانک قالی‌باف ـ موسی ـ و نورجهان ـ زن بابقلی ـ در زیرزمین نمورِ خانه، قالی می‌بافد.

کلمیشی‌ها به سیاه چادرها بازمی‌گردند و سرانجام عشقی که در دل مارال و گل محمد، رخنه کرده بود، به پیوند زناشویی می‌کشد و اندوه و حسادت، زیور را به موجودی کینه‌ورز و تنها تبدیل می‌کند.

تنگدستی، گل محمد را به هیزم کشی در کنار عمو مندلو، پدر موسی کشانده است. به توصیه‌ی بندار برای آلاجاقی ـ ارباب همه‌ی آن ولایات ـ هیزم می‌برد. آلاجاقی چوپانی گله‌اش را به او پیشنهاد می‌کند. گل محمد نمی‌پذیرد. بیک محمد نزد ارباب تلخابادی، مزدوری می‌کند و خان‌عمو، گهگاه دست به راهزنی می‌زند.

نادعلی، پریشان از سکوت صوقی و دردی که می‌کشد، برای یافتن نام عاشق مرده‌ی صوقی، او را شکنجه می‌کند، چیزی دست‌گیرش نمی‌شود. پس به وسوسه‌ی گورکن، قبر عاشق را می‌شکافد و جسد نیم‌خورده‌ی مدیار را که ماری در کاسه‌ی سرش خانه کرده است، بازمی‌شناسد. نادعلی وحشت‌زده از این تجربه‌ی تلخ، مجنون و از خود بی‌خود، رشته‌ی زندگی را رها می‌کند و صوقی نیز داغ‌دیده از عشقی ناکام، به دربه‌دری می‌افتد. صدای مرافعه‌ی چارگوشلی کم‌کم بلند شده است.

شبی دو امنیه، ظاهراً برای گرفتن مالیات ـ از حَشمی که نیست ـ به سیاه‌چادر می‌آیند. گل محمد از پی آن چیزی خطرناک‌تر، کشف قتل حاج حسین را حس می کند. امنیه‌ها می‌خواهند گل محمد را با خود به شهر ببرند. گل محمد از ترس گرفتاری، به کمک خان‌عمو و زن‌ها، شبانه امنیه‌ها را می‌کشد، اجسادشان را در چاه‌های هیزم می‌سوزاند و اسب‌های آنان را تصاحب می‌کند. همان شب علی‌اکبر، همراه شیدا پسر بابقلی و عمو مندلو به چادر کلمیشی‌ها می‌آیند تا بلقیس را برای نامزدی خدیج، دختر علی‌اکبر و اصلان پسر دیگر بابقلی، وعده بگیرند.

در سایه‌ی وجود آلاجاقی روزبه‌روز به قدرت بندار افزوده می‌شود. قلعه چمنی ها از حرص او در امان نیستند. قدیر و عباسجان ـ پسران کربلایی خداداد ـ ازجمله کسانی هستند که بندار آخرین رشته حیاتشان، شترهایشان را غصب کرده است. آنان دست‌بریده از همه‌جا می‌کوشند تا خود را به نادعلی پریشان‌حال، خواهرزاده‌ی بندار نزدیک کنند و از قِبَل او چیزی به دست آورند. کسی که خود طعمه‌ی اصلی بندار است.

بلقیس برای دیدار پسر بزرگش خان محمد و برادرش عبدوس، پدر مارال، به زندان مشهد می‌رود. همان‌جا خبر ازدواج گل محمد و مارال را به عبدوس می‌دهد. دلاور که هم بند آنان است با شنیدن این خبر اندوهی دردناک را در سکوت به دل می‌نشاند.

ستار، جوان پینه‌دوزی است که با بساط اندکش در همه‌ی آن ولایات می‌گردد. گل محمد را در شهر دیده است. روزی با رفیقش موسی، به سیاه‌چادر کلمیشی‌هاست که استوار علی اشکین و امنیه‌هایش در رد دو امنیه‌ی مفقودشده، به سیاه‌چادرها می‌رسند. مردان جوان کلمیشی نیستند. اشکین از نیافتن آن‌ها و حضور ستار و موسی در آنجا، سخت خشمگین می‌شود. با بی‌حرمتی به بلقیس و کلمیشی، آن‌ها

را متهم به قتل حاج حسین چارگوشلی و امنیه‌ها می‌کند. ستار و موسی خشمگین، چاره‌ای جز سکوت کردن ندارند.

در شهر گاهی کسانی مردم را جمع می‌کنند و برایشان حرف می‌زنند. ناطقین را بندار می‌شناسد. دامپزشک آن ولایات و فرهود افسری که از جنوب به مشهد تبعیدشده است. دار و دسته‌ای که به قول بندار با حکومت دعوا دارند و هرروز به یک شکل و قواره درمی‌آیند. بندار ادامه‌ی حرکات آنان را در رابطه با ستار، میان قلعه چمنی‌هایی چون بلخی و کاخی و قربان بلوچ هم می‌بیند و به پسرانش شیدا و اصلان، حضور دشمنان خاموشی چون قدیر و عباسجان را هشدار می‌دهد. شیرو که روزبه‌روز زندگی‌اش تباه‌تر می‌شود، متوجه‌ی محبت‌های شیدا نسبت به خود است. اما هنوز سر در پی ماه درویش دارد. شوهری که اکثر اوقات در شیره‌کش خانه است و مابقی را نیز به نوکری بندار می‌گذراند. ماه درویش حرف‌هایی بابت شیدا و شیرو شنیده است اما افتاده‌تر از آن است که لب به اعتراض بگشاید.

فربخش، سرگرد شهربانی مشهد، ظاهراً روابط دوستانه‌ای با آلاجاقی دارد. شمل یاخوت ـ پسر روسی مهاجر ـ که در شهر برای خود قدرتی دارد، از آن‌ها چشم می زند. به اصرار عمو مندلو، موسی همراه ستار برای خواستگاری رعنا دختر آتش، به شیره‌کش‌خانه‌ی آتش می‌روند. شمل و دار و دسته‌اش، حبیب و رضاکولی هم می رسند. بین حبیب و آتش، بر سر رعنا مرافعه درمی‌گیرد و آتش زیر ضرب کتک‌های حبیب از حال می‌رود. مأموران شهربانی به شیره‌کش‌خانه حمله می‌کنند. هرکس بتواند فرار می‌کند. اما شمل یاخوت و ستار دستگیر می‌شوند و به زندان مشهد می افتند.

شبی که مردان کلمیشی در سیاه‌چادرها جمع‌اند، استوار علی اشکین و امنیه‌هایش سر می‌رسند. گل محمد را به‌عنوان قاتل اصلی امنیه‌های مفقودشده دستگیر می‌کنند. مارال که طفلی در شکم دارد، خاموش شاهد رفتن گل محمد است. گل محمد به زندان مشهد می‌افتد و پس از مدتی کوتاه برادر بزرگش خان محمد از زندان آزاد می‌گردد.

مدتی از طلب بازخانِ افغان که به‌وسیله‌ی بندار برای آلاجاقی قاچاق تریاک می کند، می‌گذرد. آلاجاقی از دادن پول طفره می‌رود. بازخان، بندار را طرف معامله می شناسد. پس جهن خان بلوچ و سوارانش را برای گرفتن پول به "قلعه چمن" می فرستد. بندار و پسرانش اصلان و شیدا در "قلعه چمن" نیستند. جهن رد آنان را از

ماه درویش می‌خواهد. ماه درویش جرأت گفتن ندارد. در غوغایی که برپاشده است جهن، ماه درویش را از بام خانه به حیاط می‌افکند. استخوان‌های بدن ماه درویش لطمه می‌بیند و برای همیشه زمین‌گیر می‌شود. قدیر به دنبال یافتن فرصتی برای گرفتن انتقام از بندار و ظاهراً زیر خشم جهن، رد بندار و اصلان را به شهر و رد شیدا را به کویر می‌دهد. سواران جهن، شیدا را می‌یابند و او را به‌عنوان گرو طلب بازخان افغان، می‌برند. یکی از سواران افغان که به چنگ شیرو و مردم افتاده است به زندان مشهد می‌افتد.

در زندان، گل محمد، ستار، شمل یاخوت، عبدوس، دلاور و مرد افغان، جمعی دارند. دلاور خصم گل محمد است. باهم درگیر شده‌اند. دلاور خوارشده، درصدد تلافی کردن است. ستار مراقب گل محمد است و هم اوست که جان گل محمد را در خواب، در برابر حمله‌ی ناگهانی دلاور، نجات می‌دهد. گل محمد در فکر فرار است. ستار شرایطی فراهم می‌کند تا گل محمد، دلاور، شمل و مرد افغان از حفره‌ای که پای دیوار بلند زندان نقب کرده‌اند، فرار کنند. خان‌عمو، خان محمد و موسی، در بیرون زندان با اسب‌هائی آماده، به فراریان کمک می‌کنند. مردان فراری می‌دانند که از این پس زندگی آشکار نخواهند داشت. پس شمل از میانه‌ی راه بازمی‌گردد و دلاور که دل ماندن در کنار گل محمد را ندارد، از آنان جدا می‌شود. در همان شب، مردان کلمیشی به‌قصد "کلاته‌ی کالخونی" می‌تازند و در یورشی ناگهانی به خانه‌ی علی اکبر حاج پسند، او را که مسبب اصلی لو رفتن گل محمد است، می‌کشند. در این جدال مرد افغان نیز کشته می‌شود.

ستار به‌عنوان مجرم اصلی در فرار زندانیان، به شهربانی آورده می‌شود. غزنه، رئیس شهربانی که از رابطه‌ی ستار با حزب توده آگاه است، از او بازجویی می‌کند. ستار چیزی بروز نمی‌دهد و شکنجه می‌شود. موسی اعلامیه‌های سهم ستار را که در چاپخانه‌ی آقای افشار مانده است، به غضنفر هاشم‌آبادی در "رباط زعفرانی" می رساند. کم‌کم میان دهقانان حرف‌هایی بابت سهم دهقان و مزد کارگر و حق و حقوق، رد و بَدَل می‌شود.

سارا دختر مرد افغان که نامزدش چون شیدا درگرو جهن خان است، به خاطر شیدا و پدرش، خطری بزرگ را به جان می‌خرد. شیدا را شبانه از دست مردان افغان فراری می‌دهد و خود نیز با شیدا می‌گریزد و به امید دیدن پدر به قلعه چمن می

آید. اما در خانه‌ی بندار می‌فهمد که شیدا سر در پی زنان دیگری چون شیرو و لالا زن چوپان بندار دارد و پدرش نیز مرده است.

بندار که از یورش مجدد جهن خان بیم دارد، این بار به گل محمد که می‌توانست رودرروی جهن بایستد، پناه می‌آورد. شیدا را به گل محمدها می‌سپرد و عملاً دشمنی جهن را از خود به گل محمد، برمی‌گرداند. گل محمدها، برای حفظ خود نیاز به اسلحه‌دارند. آنان می‌دانند که نجف ارباب سنگردی، در ایام سربازی، مقدار زیادی اسلحه از ارتش دزدیده است. نزد او می‌روند. نجف از ترس، آنچه اسلحه و فشنگ پنهان داشته، به گل محمدها می‌دهد. نجف می‌داند که بیک محمد، عاشق و خواهان لیلی دختر حاجی سلطان خرسَفی است که نامبرد اوست.

مردان کلمیشی به همراه تفنگچی‌هایشان از راه "سنگرد" به "قلعه میدان" می آیند و شب را به خانه‌ی دهقانی سر می‌کنند. نزدیک سحر، استوار علی اشکین که توسط نجف رد گل محمدها را جسته است، با امنیه‌هایش به خانه‌ی دهقان حمله می‌کند. جنگی ناگهانی درمی‌گیرد. چند امنیه کشته می‌شوند و اشکین با گلوله‌ی گل محمد زخم برمی‌دارد. افسانه‌ی گل محمد در هاله‌ای از عشق و خوف و خیالبافی و گزافه رشد می‌کند.

پرونده‌ی ستار، غیرمنتظره نزد فربخش منتقل می‌شود. فربخش او را آزاد می کند و به‌وسیله‌ی ستار برای گل محمد پیغام ملاقات حضوری می‌فرستد. ستار پس از آزادی از زندان دوباره فعالیت‌های سیاسی خود را از سر می‌گیرد. او از نحوه‌ی کار حزبی‌ها در رابطه با شرایط گل محمد انتقاد می‌کند و از آنان می‌خواهد که در همان منطقه بماند. گل محمدها در کوه جا گرفته‌اند. ستار نزد آنان می‌رود. پیغام فربخش را می‌دهد و آن‌ها را از آمدن خان نایب از قوچان که مأمور مستقیم دستگیری گل محمد است، باخبر می‌کند. از سوی دیگر آلاجاقی به بندار پیغام می‌دهد که خان نایب را کوچه‌غلط بدهد تا مبادا دستش به گل محمد برسد. بندار گرچه رضا نیست اما جرأت مخالفت ندارد. خان نایب، در جستجوی گل محمدها به محله‌ی ملا معراج می‌رسد. از او رد گل محمد را می‌خواهد. ملا حاضر به گفتن نیست. پس محله به آتش کشیده می‌شود.

روز دروی خرمن در "قلعه چمن" نزدیک است. هرکسی توانسته است، افزاری تهیه کرده و رضایت بندار را برای درو کردن گرفته است. بلخی هم واسطه‌ی قدیر

می‌شود و بندار به او هم اجازه‌ی درو کردن می‌دهد. اما همان روز اول درو، اصلان مانع قدیر می‌شود و او را به خواری از سر دشت می‌راند.

شیرو دل کنده از شوهر و شیدا، برای همیشه "قلعه چمن" را ترک می‌کند و نزد خانواده‌اش که هنوز او را از خود می‌رانند برمی‌گردد. تنها بلقیس خواهان و پذیرای اوست. دختر افغان نیز شبانه از "قلعه چمن" می‌گریزد.

میان دهقانان صحبت است که بندار می‌خواهد خرمن پاک‌شده را از "قلعه چمن" به نقاط دیگر ببرد و حاضر نیست پانزده درصد سهم دهقانی را که دولت تعیین کرده است، به دهقانان بپردازد. روستائیان و دهقانان در منزل بلخی جمع شده‌اند. بلخی و کاخی از دست‌تنگی و روزگار سخت خود برای سایرین حرف می‌زنند. غضنفر هاشم‌آبادی دهقانان را با اتحادیه‌ی دهقانی آشنا می‌کند و معلمی که از شهر آمده است، درباره‌ی حقوق مردم می‌گوید که چیزی دستگیر شنوندگان‌ش نمی‌شود. قدیر که از اصلان زخم‌خورده است، از روی بام خانه شاهد تجمع دهقانان در حیاط خانه ی بلخی است. بندار را می‌بیند که خشمگین برای جمع، خط و نشان می‌کشد. قدیر از پشت‌بام دور می‌شود و دقایقی بعد صداهایی که خبر به آتش کشیده شدن خرمن را فریاد می‌زنند به گوش می‌رسد. عباسجان که می‌داند خرمن‌سوزی کار قدیر است او را در فشار می‌گذارد تا باهم پدرشان را بکشند و اندوخته‌اش را تصاحب کنند. قدیر زیر بار نمی‌رود.

بعد از آتش‌سوزی، آلاجاقی و بندار که فرصت مناسبی یافته‌اند، جهت درگیری را تغییر می‌دهند. عملاً خطای آشکار قدیر را ندیده می‌گیرند و در عوض، بلخی و کاخی و موسی و ستار را به‌عنوان مسببین آتش‌سوزی، مقابل مردم "قلعه چمن" کتک می‌زنند و آنان را در آغل شکنجه می‌کنند.

عبدوس، پدر مارال که در مشهد به حبس بود، از زندان آزاد می‌شود. به "قلعه میدان" که گل محمدها در آنجا کرسی زده‌اند، می‌رود. جمعی از مردم، دزدها و گردنه بگیرها را به میدان آورده‌اند تا در حضور گل محمدها بازجویی بشوند. دزدها سرانجام اقرار می‌کنند که نجف سنگردی آنها را واداشته دزدی کنند و جرم‌ش را پای گل محمدها شهرت دهند. گل محمدها با مردمانی که مال‌شان را عمال نجف دزدیده‌اند، به‌طرف "سنگرد" می‌روند. در خانه‌ی نجف، حاجی سلطانخرد خرسفی پدر لیلی میهمان است. گل محمد در حضور او نجف را تهدید می‌کند که اگر دست از کارهاش برندارد، به‌سختی تنبیه خواهد شد. به حاجی سلطانخرد خرسفی هم

هشدار می‌دهد که جمعی از رعایایش از ترس آن که حاجی آبریزهای دیمی‌شان را تصاحب کند، به گل محمدها شکایت برده‌اند. خان‌عمو نیز به خرسفی می‌گوید که بزودی برای خواستگاری لیلی برای بیک محمد به خرسف خواهند آمد. سپس گل محمد مردم را وامی‌دارد تا مقابل آن‌چه که پیشکردهای نجف ارباب به‌زور از آن‌ها ستانده‌اند، از خانه‌ی نجف بردارند. گل محمد غله‌ی اربابی را میان مردم قسمت می کند.

پس از رفتن گل محمدها نجف ارباب که حس دشمنی و انتقامجویی سراپایش را به آتش کشانده است، به وسوسه‌ی حاجی سلطانخرد، انبار خود را به آتش می کشد و میان مردم فریاد می‌کند که گل محمدها بردند و کشتند و به آتش کشیدند.

همان شب، حیدر پسر ملامعراج خبر می‌آورد که نجف ارباب، انبار کاه‌ش را به آتش کشیده و گل محمدها را مقصر خوانده است. گل محمد خونیِ نجف، مردان را آماده‌ی حرکت به‌طرف سنگرد می‌کند. هنگام حرکت، مارال، بِرنو به دست، قطار فشنگ حمایل سینه و کولبار طفلش در پشت، سوار بر قره‌آت، همراه مردان می‌رود.

بار دیگر بندار از ترس جهن، شیدا را همراه دلاور به سیاه‌چادر کلمیشی‌ها می فرستد. حضور دلاور در آن‌جا، باعث نگرانی خانوار کلمیشی است و در این کار تعمد بندار را می‌بینند. دلاور پی جوی مارال است. او را میان زنان نمی‌بیند. خسته و ناکام آماده‌ی بازگشت به "قلعه چمن" است که با مردان کلمیشی که از نبرد سنگرد بازمی گردند، روبرو می‌شود. نجف ارباب را کت‌بسته در میان آنان می‌بینند. مارال نیز در کنار مردان است.

میرخان دِزمینی برای ترساندن روستائیان، زمین دیمی را می‌سوزاند، دو سه خانه را هم به آتش می‌کشد و مردم را با پشتیبانی گل محمد از خود، به وحشت می اندازد تا جایی که هرکس توانسته، شبانه خانه و زندگی خود را رها کرده و آواره‌ی بیابان شده است. ستار جمع روستائیان آواره را نزد گل محمد می‌آورد و گل محمد نیز نجف را میان ایشان می‌برد و عامل اصلی جنایات را نشان آنان می‌دهد. ستار به روستائیانی که برای دادخواهی و محکمه‌ی عادلانه به گل محمد رو کرده‌اند، تشکیل اتحادیه‌ی دهقانی را توصیه می‌کند و گل محمد نیز روستائیان وحشت‌زده را همراه چند تفنگچی روانه‌ی روستایشان می‌نماید.

آلاجاقی به گل محمد پیغام می‌دهد که از دولت تقاضای تأمین کند و بندار برای عروسی پسرش اصلان، گل محمدها را وعده گرفته است. آلاجاقی و بندار، گل محمد

را مامور حل اختلاف شان با جهن کرده‌اند و گل محمد قرار دیداری از جهن خواسته است. قربان بلوچ یار قدیمی گل محمدها که مرد روزگار دیده‌ای است به گل محمد هشدار می‌دهد که از این سه خبر بوی خوش نمی‌آید. تأمین گرفتن از دولت فریبی بیش نیست. آلاجاقی و بندار هم به‌ظاهر دوست گل محمداند اما پشت به دولت دارند و جهن نیز در هر شکل دشمن اوست. وجود گل محمد برای هیچ‌کدام خوشایند نیست. از یکسو ارباب‌ها حمایتش می‌کنند و از سوی دیگر او رعیت را علیه آنان می شوراند. زندگی سراسر ضد و نقیض، گل محمد را گیج و کلافه کرده است.

روز اول ماه، در قهوه‌خانه‌ی ملک منصور، دو سردار، جهن و گل محمد یکدیگر را ملاقات می‌کنند. جهن در لباس نظامی و لباس پهلوی، دیگر بلوچ سابق نیست. گل محمد می‌خواهد میان او و آلاجاقی و بندار واسطه شود اما جهن می‌گوید دیگر دعوایی با آن‌ها ندارد. امروز حرف دیگری است و موضوع تأمین گرفتن گل محمد از دولت را به میان می‌آورد. گل محمد به زهر سخن، خودفروختگی جهن را به رُخَش می‌کشد و دو سردار، برای روز تعیین‌کننده‌ای یکدیگر را تهدید می‌کنند. جهن و مردان بلوچ در غبار گم می‌شوند.

جیپ جلیل پسر آلاجاقی از راه می‌رسد. جلیل، گروه لوطی رُخَک را برای عروسی اصلان با خود آورده است. گروه در قهوه‌خانه بساطی برپا می‌کنند. نادعلی که ناخوش‌احوال در پستوی قهوه‌خانه خوابیده است، جیران رقاصه‌ی گروه را صوقی می پندارد و به او حمله می‌کند. جلیل با نادعلی درگیر می‌شود و یک گوش او را می‌برد و شب همان روز در "قلعه چمن" به خانه‌ی بندار، بساط عروسی اصلان و خدیج برپاست. میهمانان یکی‌یکی می‌رسند. کدخدا حسن زعفرانی، میرخان دزمینی، حاجی خرسَفی و دامادش، ارباب تلخآبادی، آلاجاقی و فربخش. میان میهمانان حرف گل محمد و کارهای اوست. هرکسی از او شکایتی نزد آلاجاقی دارد. فربخش خاموش، گوش به حرف‌ها سپرده است. در این میان گل محمدها می‌رسند. خان‌عمو و گل محمد به میان میهمانان می‌آیند و سایرین در بیرون منتظر می‌مانند. آلاجاقی از گل محمد می‌خواهد نجف را آزاد کند و حاجی خرسفی را وامی‌دارد تا قول ازدواج لیلی را با بیک محمد، به گل محمدها بدهد. هرچند حاجی به چنین وعده‌ای رضا نیست اما مجلس را برای مجامله آماده نمی‌بیند. آلاجاقی به گل محمدها می‌فهماند که حضور ستار در کنار آن‌ها برایشان خطر دارد. اگر دولت بتواند با وساطت او چشم از کارهای گل محمدها بپوشد، به دلیل ستار از آن‌ها نخواهد گذشت. به دستور گل

محمد، نجف را همان‌طور بی پوشاک و با سر و زلفی آشفته به مجلس می‌آورند. آنچه بر نجف رفته، پشت دیگر اربابان را می‌لرزاند. نادعلی نیز با گوش بریده و احوالی پریشان به مجلس درمی‌آید.

در سیاه‌چادر کلمیشی‌ها، زنان برای خواستگاری بیک محمد مراسم حنابندان به پا کرده‌اند. قرار است بیک محمد همراه خان‌عمو و عده‌ای تفنگچی برای خواستگاری لیلی به "خرسف" برود. مردان کلمیشی به "خرسف" می‌رسند اما به خلاف انتظارشان ده، از آدم و حشم خالی است. گویی همه‌ی اهالی از ترس بار کرده‌اند و رفته‌اند. در خانه‌ی حاجی خرسفی هیچ‌کس نیست. از دوردست زنی به بالِ چارقدش به مردان علامت می‌دهد. زن به آن‌ها می‌گوید که خرسفی به ایشان حکم کرده است که همگی در بیابان بمانند. وهب، پسر زن و چند نفری را که نخواسته‌اند این حکم را بپذیرند کتک زده و در انبار زندانی کرده است. حاجی خرسفی خود نیز به مشهد رفته و در اداره‌ی کل بست نشسته به شکوه‌ی این‌که جان و مال و ناموسش از دست گل محمدها در امان نیست. خشمی حیوانی جسم و جان خان‌عمو را به آتش می کشد. حکم می‌کند هرکه در راه مانده است بیرون آید. عده‌ای زن و مرد پیر، وحشت‌زده جمع می‌شوند. به دستور خان‌عمو، دیوار انبار غله‌ی خرسفی را خراب می‌کنند. اما به خلاف حکم او که مردم را وادار به برداشتن غلات می‌کند، هیچ‌کس جرأت دست زدن به آن‌ها را ندارد. آنان از انتقام‌گیری خرسفی پس از رفتن گل محمدها بیم دارند. خان‌عمو خشمگین از بی‌دلی مردم، دستور می‌دهد کیسه‌های غلات را کنار استخر بکشانند. بیک محمد جوان، سرشکسته از تحقیری که بر او رفته است، بی‌محابا سر کیسه‌ها را می‌گشاید. غلات در برابر چشمان گرسنه‌ی روستائیان در آب استخر پاشیده می‌شود و نابود می‌گردد بی‌آنکه صدایی به همراهی و تأکید گل محمدها برخاسته باشد.

فتح نامراد خرسف، گل محمد را برمی‌آشوبد. مردم یکه‌شان گذشته‌اند. روستائیان هم از اربابان می‌ترسیدند و هم از گل محمدها.

سکوت شب در سیاه‌چادرها، با سفیر گلوله‌ای می‌شکند. مردان کلمیشی در چشم بر هم زدنی، آماده‌ی نزاع می‌شوند. از میان کسانی که به چادرها حمله کرده‌اند، دو تن کشته و دلاور دستگیر می‌شود. دلاور بلد کسانی بوده که نوروز بیک به‌قصد کشتن گل محمد فرستاده است.

گل محمد از هر سو در مخاطره است. فربخش خود به‌تنهایی به دیدارش می‌رود و به گل محمد هشدار می‌دهد که همه‌ی دست‌ها برای نابودی‌اش یکی شده‌اند و چون مسامحه‌ی خود او را در این کار دیده‌اند، به انتقال و تنزل درجه محکوم‌شده است. فربخش به گل محمد اطمینان می‌دهد که در هیچ کاری علیه او دست نداشته. همواره خواهان او بوده است. ستار نیز نگران گل محمد است. از حزب تقاضای کمک می‌کند. فربود صریحاً می‌گوید که در حال حاضر حزب آنان در مجلس نماینده‌ی قانونی دارد و آنان نمی‌توانند حامی کسی باشند که اسلحه برداشته و با دولت و حکومت طرف شده است. ستار ناکام، گذشته‌ای را مرور می‌کند که به دستور حزب، دمکرات‌ها خلع سلاح شدند و با مستحکم‌تر شدن حکومت، از میان رفتند. ستار سرخورده از حزب، نزد گل محمدها بازمی‌گردد.

در بهمن‌ماه سال ۱۳۲۷ گلوله‌ای که محمدرضا شاه را هدف گرفته بود به خطا می‌رود. این حادثه آغاز حمله‌ها و بگیروببندهای دولت می‌گردد. ازجمله عده‌ای از سران حزب توده در تهران دستگیر می‌شوند. نیمه‌های همان شب، در تالار باغ فرمانداری شهر سبزوار، کمیسیون امنیت برپا می‌شود. فربخش را هم احضار کرده‌اند. موقعی که از پله‌های فرمانداری بالا می‌رود، آلاجاقی و شمل یاخوت و حبیب لاشخور را می‌بیند که از پله‌ها پایین می‌آیند. در تالار فرماندار برای کسانی که دعوت‌شده‌اند توضیح می‌دهد که فردا به شکرانه‌ی رفع خطر از جان شاه، مراسمی در شهرها برپا خواهد شد ترتیبی داده‌شده که تظاهرات، مردمی جلوه کند. بوی شوم فتنه در شهر می‌پیچد.

مخالفان حکومت دستگیر و بزه‌کاران زندانی، آزاد می‌گردند. شمل یاخوت و رفقایش مسلح به چوب و چماق و چاقو، به نام شاه‌پرست به خیابان‌ها می‌ریزند و مردم را تهدید می‌کنند. ستار شاهد تکه‌تکه شدن رفیقش اکبر آهنگر و سوختن و نابود شدن چاپخانه است. او در میان اوباش آن روز، چهره‌های آشنای زاغ عبدل، عباسجان، قدیر و دلاور را دیده است.

حکومت شاه مستحکم‌تر از پیش، همچنان در پی خاموش کردن صداها و تک‌روی‌هاست. نادعلی مجنون وار به "قلعه میدان" می‌رسد و از حرکت مارها می گوید. آنچه به گل محمد می‌رسد، خبر از مرگ نزدیک او دارد. گل محمد تسلیم دولت نمی‌شود. فرار نمی‌کند. می‌ایستد، می‌جنگد و مرگ سربلند را می‌پذیرد. شیون و دریغی فروخورده میان زنان کلمیشی موج می‌زند.

گل محمدها به سمت کوه‌های سنگرد می‌کشند. جهن خان زنان کلمیشی را به اسیری می‌گیرد. شب‌هنگام زیور، نگهبان بلوچی را می‌کشد و نزد گل محمد می‌رود. حسرتی گنگ بر دل مارال می‌ماند. کوه از همه طرف محاصره شده است. گل محمدها گلوله را با گلوله پاسخ می‌دهند. نبرد برابر نیست، رگبار مسلسل‌ها به کارافتاده است. مردان کلمیشی یکی‌یکی از پای درمی‌افتند.

شهر را آذین بسته‌اند. جنازه‌ی مردان کلمیشی را به شهر می‌آورند. جهن سرِ بریده‌ی خان‌عمو را به بلقیس می‌دهد. بلقیس به او درود می‌فرستد و سر را بازپس می‌دهد. بلقیس لب‌های تفته‌ی پسرش گل محمد را که هنوز نیمه‌جانی دارد به آب می‌شوید. چشمان ستار را می‌بندد و روی زیور را به بال سربندش می‌پوشاند. نجف داوطلب می‌شود تا آخرین گلوله را نثار گل محمد کند و بندار بی‌خود از خود، سر مرده‌ی ستار را گوش تا گوش می‌برد. جنازه‌ی گل محمدها را بی‌غسل و کفن، دور از دیوار رباط شهر در گودالی خاک می‌کنند. بلقیس بی‌آن که جَزَع کند، سربند می گشاید. گیله گیسویش را به گزلیکی می‌برد و همراه گیله‌های گیسوی شیرو که زمانی برادرش بیک محمد جوان به‌تحقیر به مادر سپرده بود، بر گور مردانش می پاشد.

بیرون شهر، نادعلی جنازه‌ی ستار را که یک ستاره، راست در چهرهٔ آرامش تابیده است، به خاک می‌سپرد. قربان بلوچ، موسی را که بهت‌زده مانده است، از جنازه‌ها دور می‌کند، شیرو سر بر خاک، زار می‌زند و برادرانش را می‌طلبد. قره‌آت، ناآرام سم بر زمین می‌کوبد و مارال سربند از صورت زیور کنار می‌زند و روی بر روی او می گذارد.

نادعلی، کنار آتش بر سنگی می‌نشیند. بوته‌ای خار در آتش می‌افکند و می‌گوید: "من امشب را همدم ستار می‌مانم."

# نقد فیلم و تئاتر

# آرامش در حضور دیگران پس از پنجاه سال

فیلم سینمایی "آرامش در حضور دیگران"، ساختهٔ ناصر تقوایی، و فیلم‌نامه بر اساس داستانی با همین نام در مجموعه داستان "واهمه‌های بی‌نام و نشان" نوشته غلامحسین ساعدی بود. فیلم ساخته شد و خیلی زود توقیف گردید.
**بازیگران**: ثریا قاسمی، پرتو نوری‌علا، مسعود اسدالهی، لیلا بهاران، و زنده یادان اکبر مشکین، مهری مهرنیا، محمدعلی سپانلو، علی نراقی و منوچهر آتشی.
هم‌چنین لازم میدانم از زنده یاد سیروس طاهباز و همسرش پوران صلح‌کل که عمرش بلند باد یاد کنم که خانهٔ قدیمیِ خود در خیابان لشگر را برای محل فیلم برداری در اختیار تقوایی و گروهش گذاشتند. اولین فرزندشان تازه به دنیا آمده بود. تبدیل آن خانه به محل فیلم‌برداری و بهم ریختگی‌های ایجاد شده در خانه، سکونت پوران و نوزادش را بکلی غیرممکن کرده بود، تا جائی که برای چند ماهی مجبور به ترک خانه شدند. این خانه‌ای قدیمی بود، که تقوائی آن را بر سبیل رفاقت با طاهباز و پوران و همچنین مناسب بودن با داستان فیلم انتخاب کرده بود.

### داستان فیلم آرامش در حضور دیگران

سرهنگ بازنشستهٔ ارتش شاهنشاهی ایران (اکبر مشکین) برای فرار از شلوغیِ شهر و رهایی از کابوس‌ها و دغدغه‌های روحیِ خود، تهران را ترک گفته و با ازدواج با منیژه، معلمی شهرستانی و جوان (ثریا قاسمی) زندگی در شهرکی آرام و دور از تهران را انتخاب میکند. دو دختر جوان سرهنگ؛ ملیحه (پرتو نوری‌علا) و مه لقا (لیلا بهاران) که پرستار بیمارستان‌اند در همان خانه قدیمی در تهران زندگی می‌کنند. پس از چندی سرهنگ تصمیم می‌گیرد با همسرش و بدون اطلاع قبلی

به دیدن دو دختر جوانش به تهران بیآید. دیدن دختران و نوع زندگی و رفتار آزاد آنان، همچنین وضع غیرعادی خانه، از همان آغاز، کششی برای دیدن فیلم و کشف فرجامی نامعلوم را در تماشاگر بوجود می‌آورد.

**ساخته شدن این فیلم**

در یکی از شب‌های سال ۱۳۴۷، با عده‌ای از دوستان هنرمند در بار هتل مرمر نشسته بودیم و از هر درِ هنری، سخنی میرفت. چند بار متوجه شدم که نگاه ناصر تقوایی به روی من ثابت می‌ماند؛ وقتی تعجب و نگاه پرسانم را دید خندید و گفت: "پرتو! آیا حاضری در فیلمی که می‌خواهم بسازم، بازی کنی؟ فیلم، بر اساس یکی از داستان‌های ساعدی است." من هم خندیدم و گفتم "بدم نمی‌آید امتحان کنم." سپانلو که دور از ما نشسته بود از جایش بلند شد و به نزد ما آمد و با حالتی جدی-شوخی بی‌مقدمه گفت: "خیر، پرتو نمی‌تواند در فیلم بازی کند." من و ناصر با تعجب به او نگاه کردیم و همه خندیدیم. اما او جدی شد و گفت: "شوخی نمی‌کنم، اجازه نمی‌دهم زنم در فیلم بازی کند." خیلی زود متوجه شدم در جمعی که همه حواس‌ها به ماست جای بگو مگو نیست. تقوایی که گویا متوجه دلخوری و سکوت من شده بود، با همان خنده و شوخی به سپانلو گفت: "غیرتی نشو سپان! تو بیا نقش مقابل پرتو را بازی کن تا خیالت از هر جهت راحت باشد." سپانلو بلافاصله با این پیشنهاد موافقت کرد.

در آن زمان در سال دوم در دانشگاه تهران، فلسفه می‌خواندم. اولین فرزندم نیز دو ساله بود. به من نقش یکی از دختران جوان سرهنگ به نام ملیحه داده شده بود. متأسفانه اخلاق صبور و بردبار ناصر موجب لاابالی‌گری و بی‌مسئولیتی چند تن از بازیگران شد و فیلمی که قرار بود دو ماهه ساخته شود بسیار طول کشید و من یک سیمستر از دانشگاه را از دست دادم.

فیلم "آرامش در حضور دیگران" نخستین اثر سینماییِ ناصر تقوایی است. تقوایی داستان فیلم را از داستانی با همین نام از مجموعه داستان‌های "واهمه‌های بی‌نام و نشان" از زنده یاد دکتر غلامحسین ساعدی، اقتباس کرد. این فیلم که در سال ۱۳۴۷ ساخته شد، در سال ۱۳۴۹ پس از چند شب نمایش در جشن هنر شیراز، از طرف ساواک، به مدت ۴ سال توقیف شد. جدا از بازیگری هنرپیشگان سینمای ایران در این فیلم، برای نخستین بار ۴ تن از شاعران و نویسندگان معاصر

ایران؛ پرتو نوری‌علا و زنده یادان محمدعلی سپانلو، منوچهر آتشی و علی نراقی، داستان نویس، در این فیلم بازی کردند که این خود موجب بحث‌های فراوانی نیز شد.

سرانجام این فیلم در فستیوال ونیز ۱۹۷۳ به عنوان فیلم برگزیدهٔ سال، انتخاب شد و پس از آن در تهران نیز با حذف صحنه‌هایی، به مدت دو هفته، در سینما کاپری به نمایش درآمد. اما ادامه نمایش آن نیز بار دیگر با مخالفت دولت مواجه شد و به دلایل مختلف، بویژه زندگیِ سرهنگ و دخترانش، بار دیگر به محاق توقیف افتاد.

تقوایی در این اولین اثر بلند سینمایی خود با حداقل امکانات موفق شد تا نابسامانی یک جامعه نیمه سنتی- نیمه مدرن را در نحوه برخورد افراد آن جامعه با یکدیگر به نمایش بگذارد. او این جامعه و آدم‌هایش را نقد و ارزش گذاری نمی‌کند، فقط آن را که نمادی از خود ما هستند به ما نشان میدهد و قضاوت را به عهده تماشاگران می‌گذارد. در طول فیلم می‌بینیم که دختران سرهنگ گرچه از زندگی آزاد، به دور از قید و بندهای جامعه سنتی برخوردارند اما از آن جا که این آزادی، عمق و ریشه‌ای ندارد، تنها موجب تضاد و نابسامانی در زندگی آنان و سایر شخصیت‌های فیلم می‌شود. به بیانی دیگر آن‌چه در این خانواده می‌گذرد، در بعدی وسیع‌تر ترسیم کننده جامعه‌ای است که میان سنت ریشه‌دار و مدرنیسم تقلیدی، سردرگم، دست و پا میزند.

هرچند این فیلم نتوانست همانند سایر فیلم‌های آوانگارد و پیشرو سینمای ایران در دهۀ ۴ و اوائل دهۀ پنجاه، مانند "شب قوزی" اثر فرخ غفاری، "گاو" اثر مهرجویی، و "رگبار" اثر بهرام بیضایی، در عصر و زمان خودش مطرح بشود، اما با همان نمایش محدود و کوتاه مدت، توجه علاقمندان و منتقدین فیلم را به خود جلب کرد. بعد از انقلاب نیز گرچه این فیلم شانس نمایش روی پرده سینما را نداشت، اما تماشاگران زیادی از طریق ویدیو، حتی با کیفیت پائین، فیلم را دیدند. این فیلم توانست جزو چند فیلم انگشت شمار تاریخ سینمای ایران درآید.

تعداد زیادی از منتقدین سینمایی این فیلم را نقد کرده‌اند، از جمله جمال امید، نادر ابراهیمی، حسن هاشمی، کیومرث پوراحمد، شهناز مرادی، احمد طالبی نژاد... همه نقدها در کتابی به همت غلام حیدری جمع‌آوری شده است. جمال امید منتقد برجستۀ سینما، در باره این فیلم می‌نویسد:

"آرامش در حضور دیگران نشانه جستجویی شجاعانه برای گشودن افقی گسترده و اندیشمندانه در زمینهٔ سینمای این کشور است. تفاوت این فیلم با دیگر محصولات جدید سینمای خوب ایران، در انتخاب فضای پوشیده و تاریکی است که جنون پنهانی و آرام آدم‌های طبقه متوسط و مرگ خاموش آدم‌های پوسیده این جامعه را فاش می‌کند. زوال آرزوهایی که روزگاری هر انسان معنای زندگی خود و زیستن دیگران را در آن می‌یافت. سقوط ارواح نیمه هوشیاری که می‌توانستند دست بلند مردم افتاده و دهان پر فریاد مردم خاموش باشند، و حالا همه گرفتار بیماری درمان ناپذیر تنهایی و کسالت و بودن پوچ و بی‌التفات خود هستند." وی در ادامه بررسیِ مفصل فیلم می‌نویسد: "آرامش در حضور دیگران یک کار فوق‌العاده است، و چرا نگویم شاهکار؟ تقوایی می‌خواهد زندگی آلوده و بی‌روح و کرخت قشری خاص از جامعه ما را ترسیم کند و نشتری بزند به زخم‌های چرکین آن. در سطح سینمای ملی و در بیان چنین مضمون بکر و گستاخانه‌ای تقوایی اول است و بهترین، و در سطح سینمای بین‌المللی هم برای اثر تقوایی می‌توان ویژگی‌ها و نمودهای درخشانی برشمرد." جمال امید در اواخر نقد خود این سئوال را مطرح می‌کند: "چرا چهار سال در نمایش این فیلم تأخیر افتاد. چرا؟ [....] مسئولیت چهار سال عقب ماندگیِ سینمای ایران با کیست؟"۱

ناصر تقوایی در باره چرایی و انتخاب داستان "آرامش در..." در مصاحبه‌ای می‌گوید: "در این داستان چیزی بود مثل راز. نه راز به آن صورتی که در داستان‌های پلیسی می‌بینیم. بلکه رازی مثل سرنوشت که نمی‌شود گفت چیست، اما می‌توانی حسش کنی."

فیلم آرامش در حضور دیگران، به دلیل ویژگی‌های محتوایی، فرم و فضا سازی و همچنین به دلیل برخورد صریح با مشکلات اجتماعی و نارسایی‌های یک جامعه سنتی در پوسته مدرن و همچنین انتخاب چهار شاعر و نویسنده، مورد نقد و نظر و تأیید و تکذیب فراوان قرار گرفت و با ابراز عقاید مختلفی روبرو شد. ناصر تقوایی در باره نظریات منفی برخی از منتقدین گفته است: "کار من بی‌نقص نیست. با حد اقل امکانات شروع کرده‌ام. اما راضی هستم، چرا که سعی خود را کرده‌ام. من به دنبال ساختن شاهکار نبودم. خواستم فیلمی بسازم که به طور طبیعی فهمیده شود. این فیلم راحت‌ترین میزانسن‌ها را دارد. حرکات، بازی، نور، همه چیز بدیهی است و برای رسیدن به‌این بداهت خیلی کارکرده‌ام. ما اشکالات

زیادی در مورد فیلمبرداری در بیمارستان و سربازخانه داشتیم. این فیلم خیلی سریع ساخته شد ومن تمام کوششم را به‌کار بردم."

شاید نقل این نکته نیز جالب توجه باشد که در زمان نمایش فیلم در تهران، گروهی از پرستاران و پزشکان به چگونگیِ نمایش نقش پرستار و دکتر در این فیلم انتقاد و اعتراض داشتند. نقدهایی که بعد از انقلاب در باره این فیلم نوشته شد به نقش منیژه (همسر جوان و جدید سرهنگ) و سادگی و پاکی او در برابر دختران نسبتاً آزاد سرهنگ بهای زیادی دادند. منیژه از نگاه نقد پدرسالار که زن را فقط در تصویری از سازگاری و دَم نزدن از شرایط می‌بینند، نماد پاکی گشت و دختران سرهنگ که به اصطلاح در پی آزادی بودند، خراب و ناپاک جلوه داده شدند.

من مطلقاً فکر نمی‌کنم تقوایی با نمایش رفتار منیژه، با اختلاف سنی زیادی که با سرهنگ دارد، قصد آفرینش زن "خوب فرمانبرِ پارسا" داشته است، بلکه رابطه او را با سرهنگ همچون سایر روابط تحریف شده افراد فیلم نشان می‌دهد. این نظر برخی از منتقدین است که برای نقش منیژه، یعنی زن فداکار فیلم، ارزش مثبت می‌گذارند. حال آن که نمایش شخصیت منیژه نیز همانند سایر شخصیت‌ها، نمایش نوعی عدم توازن در فرهنگ یک جامعه نابسامان و روابط نابهنجار افراد آن جامعه است. منیژه، زن جوانی است که معلم است و نیاز مالی ندارد. ریشه ازدواج منیژه با مردی همسن پدرش در چیست؟ تقوایی در انتخاب چنین سوژه‌ای نه بدنبال کلیشه سازی فداکاری و نه سمبل سازی معمولِ تقوا و پاکی است، بلکه او همانند سایر قسمت‌های فیلم به یک معضل اجتماعی، فرهنگی و فردی پرداخته است.

از دیدگاه نقد فمینیستی و نقد مدرن، زن جوانی که برای شوهر پیرش نقش مادر یا پرستار را بازی می‌کند، فداکاری نمی‌کند، بلکه دست به رفتاری میزند که نشان از نوعی انقیاد و ابتلا به بیماری فرهنگی و روحی دارد. هنوز پس از پنجاه و چند سال که از ساخته شدن این فیلم می‌گذرد، آن را هنوز مدرن، با مفاهیمی ابدی ازلی می‌یابم. با تماشای چندباره فیلم، در آن غرق می‌شوم؛ نه بخاطر این که فیلم شبیه زندگی واقعی است، نه، اصلاً خودِ زندگی است. چنین ویژگیِ در اثر هنری مهم است و آن را ماندگار می‌کند.

فوریه ۲۰۲۱

منبع

۱- جمال امید، کتاب تاریخ سینمای ایران ۱۳۷۹- ۱۳۵۷، انتشارات روزبه، تهران، ۱۳۷۳

# فیلم مستند لبهٔ تیغ

## میراث بازیگران زن سینمای قبل از انقلاب ایران

ساخته دکتر بهمن مقصودلو

علاقمندان سینمای ایران در شبِ بارانیِ یکشنبه، نوزدهم فوریه ۲۰۱۷، در محل اتحادیه نویسندگان آمریکا Writers Guild Theater در بورلی هیلز، شاهد نمایش فیلم مستند زیبا و بدیعِ "لبه تیغ" ساختهٔ دکتر بهمن مقصودلو، کارگردان، تهیه کننده و منتقد فیلم، ساکن نیویورک بودند. این نمایش همراه با مراسم فرش قرمز و حضور شش تن از زنان بازی‌گر ساکن لس آنجلس؛ فخری خوروش، ویدا قهرمانی، زینت خطیبی، شهره آغداشلو، مری آپیک و پرتو نوری‌علا که در فیلم با آنان مصاحبه شده بود، برگزار شد.

فیلم "لبه تیغ" تازه‌ترین ساختهٔ بهمن مقصودلو، و دومین فیلم از سری هفت‌گانهٔ "تاریخ سینمای ایران، درجستجوی ریشه‌ها" می‌باشد. دکتر مقصودلو، به قصد ثبت حضور زنان بازیگر ایرانی قبل از انقلاب، در تلاشی چشمگیر و قابل ستایش، سندی جامع‌الاطراف، معتبر و ماندگار از سرگذشت زنان بازیگری که با وجود ده‌ها مشکل اجتماعی و خانوادگی، اغلب بدون دستمزد یا با حداقلی از دستمزد، یا با وجود تهدیدها و مخالفت‌ها، با شهامت پا به عرصهٔ سینمای ایران گذاشتند، اثر مستند خود را ساخته است.

او در مصاحبه با ۲۱ هنرپیشهٔ زن طراز اول سینمای ایران، از گذشته‌های دور تا قبل از انقلاب، که اینک بطور پراکنده در ایران و خارج از ایران زندگی می‌کنند و همچنین برخی منتقدین سینمائی و کارگردانان مطرح ایران، و استفاده از سکانس‌هائی از

فیلم‌های ساخته شدهٔ قبل از انقلاب، بخشی از تاریخ سینمای ایران که زنان در آن حضوری ویژه داشته‌اند را احیاء و برای آیندگان به ارمغان آورده است.
گزافه نیست اگر گفته شود توجه و گزینش مصاحبه با زنان بازی‌گر در فیلم‌های ایرانیِ قبل از انقلاب، از بصیرت و آگاهی دکتر مقصودلو حکایت می‌کند. در جامعه مردسالاری که اگر زنی نقش اول فیلم را داشته باشد، غیرممکن است نامش پیش از نام هنرپیشه مرد بیآید، و در جامعه‌ای که نمایش فیلم‌های قبل از انقلاب، بویژه چهره زنان را ممنوع کرده یا از میان برده است، قصد مصاحبه با زنان بازی‌گر - هریک پراکنده در کنجی - و آشنا کردن مخاطبین با مشکلات و مسائل این هنرپیشگان، مدلی برای پژوهش‌گران تاریخ سینمای امروز ایران، بویژه جوانانی که از دوران سینمائی قبل از انقلاب اطلاعی ندارند، بوده و منبع مهمی برای تحقیق و دست‌یابی به شرایط اجتماعی و هنریِ مادران سینمائی‌شان در اختیارشان گذاشته است. این فیلم بخش مهمی از نهضت آزادیخواهی زنان ایرانی بشمار میرود.

فیلم "لبهٔ تیغ"، متشکل از چند بخش است. مقصودلو از اولین فیلم سینمائی ایران، دختر لر، به کارگردانی سپنتا شروع کرده است و سپس با تحلیلی کوتاه از مشخصات هر دوره از سینمای ایران و مصاحبه با هنرپیشگان زن آن زمان، در طول دهه‌های مختلف (۱۳۲۰ تا ۱۳۶۰)، به پایان برده است. این فیلم، مصاحبه با بازیگر زنی که در ده‌ها فیلم حضور داشته تا مصاحبه با شخصیتی که تنها در یک فیلم بازی کرده، یا مصاحبه با هنرپیشه‌ای که امروز دیگر در میان ما نیست، تا هنرپیشه‌ای که توانسته در فیلم‌های هالیوودی بازی کند را دربرگرفته است.
فیلم مستند "لبهٔ تیغ" جدا از جنبه‌ها و ارزش‌های هنری و فمینیستی‌اش، از نظر دکوپاژ، ادیتینگ، زمان‌بندی و تطبیق تجربه‌ها و گفته‌های بازیگران، با یافتن دقیق همان صحنه‌ها، کاری فوق العاده است.
بدون شک همت بنیاد هنر Honar Foundation به سرپرستی خانم بیتا میلانی در عرضه این فیلم، و مدیریت و اجرای این برنامه مرتب و منظم توسط خانم هما سرشار، قابل ستایش و تقدیر است.

لس آنجلس فوریه ۲۰۱۷

# داستان هفت کچلون

## یا دروغی عجیب در سریال شهرزاد

همان طور که دیده یا شنیده‌اید، اخیراً "شبکهٔ خانگی"، سریال ایرانی شهرزاد را نمایش می‌دهد. زمان این سریال از دوران کودتای ۲۸مرداد ۱۳۳۲علیه دولت دکتر محمد مصدق آغاز می‌شود. پیش از این، در یادداشتی تحت عنوان "سریال ایرانی شهرزاد یا هنر آلوده به ارتجاع" نوشتم که این سریال گرچه تاریخی نیست، اما سازندگان آن از حوادث مهم تاریخ و سیاست معاصر ایران، بخشی کژ و مژ را به عنوان ملاط و جذابیت سریال، استفاده کرده‌اند و به وضوح، دست به جعل تاریخ زده و به‌تماشاچی، چنین القاء می‌کنند که دولت دکتر مصدق، فقط توسط شاه و دربار به سرکردگیِ آمریکا و مشتی اوباش، چون شعبان بی‌مخ‌ها، سرنگون شد. آنان آشکارا خصومت آیت‌الله کاشانی نسبت به مصدق و ارتباطش با دربار، زاهدی و دریافت پول ازآمریکا، و حمایت وی از کودتا را، به خواسته رژیم اسلامی پنهان می‌کنند. هم‌چنین از دستور شوروی به حزب توده در عدم حمایت از مصدق، (لابد بخاطر توده‌ای‌ها و اکثریتی‌ها) ذکری به میان نمی‌آورند.

متأسفانه با جلو رفتن سریال شهرزاد، دروغ‌ها و جعلیات جدیدی در آن ظهور می‌کند که نشان می‌دهد این رژیم و دست‌پروردگان‌ش چگونه آگاهانه از طریق هنر، دست به تحریف تاریخ زده و فرهنگ جعلی برای نسل‌های آینده می‌سازند. از اپیزود پانزده یا شانزدهم به بعد، "بزرگ آقا" وارد روابط جدیدی با برخی مناقصه کاران که دست شان با دربار، در یک کاسه است و آن‌ها هم برای خود گروهی لات جیره‌خوار دارند، یکی می‌شود. یکی از این افراد آقای "بهبودی" است. در میان عُمال مزدور بهبودی، از جمله شخصی به نام "تقی رفعت" است، که همراه با "هفت کچلون"،

اوباش بزرگ آقا، برای گوشمالی دادنِ مناقصه‌کار دیگر "شیروانی"، که روی دست شان بلند شده، تصمیم می‌گیرند یکی دو انبارِ غلّهٔ او را به آتش بکشند.
در حملهٔ شبانهٔ اوباش بزرگ آقا و بهبودی، به انبار غلهٔ شیروانی، علی‌رغم اخطار بزرگ آقا که در این حمله، نباید خون از دماغ کسی بیآید، تقی رفعتِ قسی‌القلب! بی‌خود و بی‌جهت، به دو محافظ گیج و گول و بی‌سلاحِ انبار شلیک می‌کند. یکی از آن دو در دَم می‌میرد و دیگری را هاشم، پدر فرهاد، که اتفاقاً قاطی لومپن‌هاست! پس از کتک زدن تقی، به‌بیمارستان می‌رساند. (بگذریم از مضحک بودن صحنه‌های حملهٔ این همه لومپن که "دستمال یزدی"های خود را برای پوشاندن چهره یا آسیب ندیدن از آتش و دود، همانند گاوچرانان آمریکائی، به صورتِ خود بسته و با کلاه‌های مخملی، اسلحه به دست در نقش کانگسترها به چهارتا کارگر بدبخت بی‌سلاح و بی‌دفاع، یورش می‌برند تا انبار را به آتش بکشند). سرانجام "تقی رفعت" در اپیزود هیجدهم توسط مزدبگیران بزرگ آقا کشته می‌شود. ظاهراً حضور و مرگی بی‌معنا برای سریال شهرزاد، اما بهره‌گیری موذیانه رژیم از حضور تاریخیِ "تقی رفعت" به دست عوامل سریال شهرزاد.
جالب توجه است به خلاف ده‌ها لومپن و مزدبگیر در این سریال که همگی لقب‌هائی مثل بی‌مخ و باغدد و بی‌غدد و سه کله و "هفت کچلون"، دارند، تنها لومپنی که در این سریال، اسم و فامیل مشخص دارد "تقی رفعت" است که بارها نیز نام او برده می‌شود. تقیِ رفعتی که حدود چهل سال پیش از کودتا علیه مصدق، کشتندش و مزارش نیز معلوم نیست کجاست. چرا؟
من در این جا، قصد ورود به نقد سریال شهرزاد و پرداختن به مثلث بی‌دلیل عاشقانه و هیجانات ناشی از این عشق نمی‌شوم، تنها می‌خواهم قصد تهیه کننده و سازندگان این سریال را در ساختن شخصیت "تقی رفعت" بررسی کنم تا ببینیم خصومت آقای حسن فتحی با تقی رفعت، از کجا سرچشمه گرفته که حالا انتقام خود را با ساختن سریال شهرزاد، از او می‌گیرد؟
جدا از کتاب‌های ادبی و تاریخی که بطور مفصل در بارهٔ زندگی شخصی، سیاسی و ادبیِ تقی رفعت نوشته‌اند، با جستجویی ساده در گوگل، به نام تقی رفعت، برمی‌خوریم. نویسنده‌ای که صد سال پیش نشریهٔ "تجدد"، یکی از مدرن‌ترین نشریات ایرانی را تأسیس کرد و با انتشار مقالاتی که همگی علیه جهل و خرافات و برله آگاه کردن مردم از جهان مدرن و برابری زن و مرد بود، به تحولاتی در عرصه

علم و دانش دست زد. تقی رفعت برای نخستین بار مبحث فمینیسم را در جامعهٔ سرکوبگر ضد زن ایران، مطرح کرد و در بارهٔ آزادی زنان و برابری آنان با مردان مطلب و مقاله نوشت و با مخالفین متشرع جدال کرد.۱ او از نخستین کسانی بود که اشعار نوگرای شمس کسمائی زنی که پیش از نیما یوشیج شعر نو می‌گفت را منتشر نمود. شمس نخستین زنی بود که در تبریز بدون حجاب در خیابان‌ها ظاهر شد و مذهبیون شهر با او بدترین رفتار را انجام دادند و مدتی بعد پسر دوم او را به انتقام مادر، در گیلان، قطعه قطعه کردند.

در شرح زندگی تقی رفعت می‌خوانیم: "روشنفکر، ادیب، سیاستمدار و دولتمرد ترک، در۱۲۶۸خورشیدی در تبریز متولد شد. تحصیلات خود را در استانبول انجام داد و در شهر طرابوزان مدیر مدرسه ایرانیان به نام مدرسه ناصری شد. در جریان جنگ جهانی اول به تبریز برگشت و در دبیرستان محمدی این شهر به تدریس زبان فرانسه پرداخت. او مدیر روزنامهٔ تجدد و آزادیستان۲ و از پیشگامان شعر نو در ایران بود. اصطلاح تجدد را در مقابل اصطلاح فرانسوی رنسانس آورده و مقصود از آن، دگرگونی حیات اجتماعی، علمی و هنری بود."

رفعت دارای آثار متعددی از نظم و نثر و شعر و مقاله و نمایشنامه و سخنرانی و ترجمه به زبان‌های ترکی، فارسی و فرانسه است که همگی در اعتراض به جهل و خرافه و ترویج مدرنیسم در همه جهات زندگی است. او نمایشنامه‌هایی نیز نوشت که برخی در زمان خود او در تبریز به اجرا درآمد. رفعت به جز تبحر در ادبیات فارسی، ترکی و فرانسوی، در علوم جغرافیا و هندسه نیز دست داشت. آثار او که شامل اشعار و مقالات انتقادی و ترجمه‌هایی از زبان‌های فرانسه و ترکی عثمانی است، متأسفانه هنوز گردآوری نشده است.

زندگی هنری و ادبی رفعت با سیاست گره خورده بود؛ تقریبا یک سال و نیم بعد از خروج نیروهای عثمانی از آذربایجان جنوبی (پس از تصرف بخش شمالی آذربایجان ایران به دست شوروی، قمست مانده در ایران را آذربایجان جنوبی خواندند) و با تشکیل جمهوری آزادیستان (۱۹۲۰) به رهبری شیخ محمد خیابانی۳، این بار تقی رفعت به عنوان دست راست خیابانی، مسئولیت وزارت فرهنگ و تبلیغات آذربایجان را برعهده گرفت. رفعت در خودآگاهی ملی ترک در آذربایجان نقش عمده‌ای داشت و از نخستین نمایندگان ترک‌گرائی دمکراتیک و مدرن بود. گرچه او ادبیات فارسی را بسیار محترم می‌شمرد و در راه تجدد در زمینهٔ ادبیات و زبان فارسی کوشش بسیار

کرده بود، اما دشمنانش برای تخریب شخصیت سیاسی او، وی را پان تورکیست می‌نامیدند.

در مورد مرگ مشکوک او در تاریخ بیست و چهار یا بیست و پنج شهریور ماه ۱۲۹۹خورشیدی، و در سن سی و یک سالگی، دو روایت مختلف وجود دارد؛ یکی این که تقی رفعت دو روز پس از کشته شدن شیخ محمد خیابانی به دست نیروهای حکومتی، دست به خودکشی زد و روایت دیگر که با توجه به آزادیخواهی و مساوات طلبیِ او میان زن و مرد و رسیدن به ایرانی آزاد و مدرن، منطقی‌تر بنظر می‌رسد، آن است که رفعت نیز پس از کشته شدن خیابانی، به دست همان نیروهای حکومتی در تبریز به قتل رسید و مکان دفن او نیز مشخص نیست.

به گفته یحیی آریان‌پور: "هر چه بود تقی رفعت، قربانی پیوندِ بدعاقبتِ سیاست و روزنامه نگاری یا سیاست و ادبیات شد." ۴ و حالا آن چه بر سر تقی رفعت‌ها رفت و هنوز در رژیم اسلامی، بر سر نویسندگان و شاعران و روزنامه نگاران، و روشنفکران ما می‌رود، به دست سازندگان سریال "شهرزاد"، یا بقول کارگردان سریال، آقای فتحی، "یک داستان سادهٔ عاشقانه"! موجه جلوه داده می‌شود تا از طریق هنر، به جای اشاعهٔ روشنگری، دست به جعل تاریخ و شخصیت‌های ادبی بزنند و آیندگان با شنیدن نام تقی رفعت به جای همسان کردن این نام با یکی از بزرگترین سردمداران مدرنیسم و ضد سنت، به یاد یک لومپن آدمکش بیفتند.

پانویس:

۱- تقی رفعت از پیشگامان جنبش فمینیستی و مبارز حقوق زنان بود. او در نشریه تجدد تبریز در باره زن و مسائل و آزادی و حقوق زنان نیز قلم می‌زد. وی در زمره نخستین کسانی است که به معرفی و تبیین فمینیسم و فلسفه آن در ایران پرداخته است. تقی رفعت با نام مستعار "فمینا" و دکتر رفیع خان امین، همکار او با نام مستعار "فمینیست" در نشریه تجدد، مطالبی در خصوص زنان می‌نگاشتند که خوشایند متشرعین و متعصبان ضد زن نبود. حتی بنا به نظر عده‌ای واژه فمینیسم برای اولین بار در مطبوعات فارسی در این روزنامه بکار برده شده است. برخی مقالات چاپ شده در تجدد در خصوص زنان چنین اند: زن در ایران مظلوم است، ترقی زنان دنیا، زنان ما، مادران فردا، ترقی نسوان اروپا و... در روزنامه تجدد تبریز بانوان نیز

شاغل بودند و این نه تنها در ایران، بلکه در خاورمیانه آن روز نیز امری بسیار نو و بی‌سابقه بود. تقی رفعت فعال حقوق زنان و فمینیست، محتاج و شایسته تدقیقی جداگانه است.

۲- نام "آزادیستان" پیشنهاد اسماعیل آقا امیرخیزی از رهبران حزب دمکرات آذربایجان بود. و در واقع نشریه هواخواه تجدد در ادبیات بود.

آقای هرمز فرهنگ، خواننده این مقاله این بخش را اضافه کردند: ""زنده یاد امیر خیزی (در همصدایی با دیگر رجال سیاسی – فرهنگی آن زمان آذربایجان) نام «آزادی‌ستان» را ، برای «آذربایجان » برگزید و انتخاب این نام ، واکنشی اعتراضی به محمد امین رسول زاده و دیگر پان ترک‌های آن زمان بود که منطقهٔ « اران» را «جمهوری آذربایجان» نام نهادند تا در فرصتی مناسب، استان آذربایجان را از ایران جدا کنند."

۳- شیخ محمد خیابانی، از فعالان سیاسی دورهٔ مشروطیت بود، و از مخالفان اشغال تبریز توسط دولت عثمانی و همچنین مخالف قرار داد وثوق‌الدوله با انگلیس در تاریخ ۱۹۱۹ میلادی، بود. گروهی او را وطن‌پرستی می‌دانند که برای جلوگیری از انعقاد قرارداد با بیگانگان، اقدام به قیام نمود و قصد گسترش قیام خود را به مرکز داشت و در آرزوی آزادی همه ایران جان خود را فدا کرد و به دست مأموران حکومتی کشته شد. در مقابل، گروهی انگشت شمار او را تجزیه طلب می‌خواندند.

۴- تاریخ تحلیلی شعر نو، نوشته شمس لنگرودی.

خانم گیسو شاکری در تکمیل مقاله من در فیس بوک می‌نویسد: در سریال شهرزاد، سیاست بسیار شناخته شدهٔ تخریب هویت روشنفکران، آزادی‌خواهان و مبارزین، با سوء استفاده از بکاربردن نامشان توسط این حکومت ارتجاعی اسلامی، بکار رفته است. حال قلب واقعیت تاریخ که دیگر جای خود دارد . یک لینک مصاحبه با بازیگران و تهیه کنندهٔ این سریال را می‌فرستم:

https://www.youtube.com/watch?v=YJWgBdvts4c

در دقیقه ی ۲۱/۷ صحبت‌های تهیه کننده سریال، سید محمد هادی رضوی، در جهت همین سیاست‌هاست به زبان خودشان، (تهاجم فرهنگی ) یا بزبان خودمان تهاجم ارتجاع به فرهنگ!

این هم سابقهٔ آقای رضوی؛ سرمایه گذار ۱۲ میلیاردی این سریال: سید محمد هادی رضوی داماد محمد شریعتمداری معاون اجرایی رییس جمهور؛ مدیرعامل مجتمع

اقتصادی فاطمی است که دفتر آن در خیابان احمد قصیر (بخارست) میباشد. همانند مساجد، ورود به این مکان با کفش ممنوع است و باید با نعلین مخصوص گروه فاطمی، وارد شد. این گروه با سرمایه هنگفت ناشی از دلارهای نفتی و اموال مصادره‌ای، مجهز به سیستم‌های پیشرفته غربی شده اما کاری به فقر و فحشا در جامعه ندارد و فقط قصد تهاجم فرهنگی به دنیا و نفوذ در سنگر دشمنان دارد.

۱۳۹۵

# "شهرزاد" یا هنرِ آلوده به ارتجاع

**سریال شهرزاد، ساختهٔ حسن فتحی**

سریال "شهرزاد" ساختهٔ حسن فتحی است که از شبکهٔ خانگی در تلویزیون ایران پخش می‌شود. تاکنون من ۸ بخش اولیهٔ سریال "شهرزاد" را دیده‌ام. (گویا کل سریال ۲۸ بخش است). چون تأکید من در این یادداشت بر همان زمان آغازین سریال است، کاری به چگونگیِ پایان گرفتن آن ندارم. همچنین باید متذکر شوم که در این نوشته، من تنها به دستکاری‌ها و پنهان کاری‌هائی که در حوادث سیاسی و تاریخیِ همین آغاز سریال، اِعمال شده، خواهم پرداخت و کاری به نقد کل سریال ندارم.

سریال "شهرزاد" از نظر کشش داستانی، آفرینش شخصیت‌ها، بویژه نقش زن و بازی‌های درخشان هنرپیشگان زن و مرد، فیلم‌برداری حرفه‌ای و زیبا، و به لحاظ صحنه آرائی، بازسازی تهران قدیم، موسیقی و ترانه‌های زیبا، و... در ردیف سریال‌های تماشائی ایرانی است. (بگذریم از پوشش‌های مضحک برای پوشاندن مو و گردن زنان در عصر پهلوی). این سریال بویژه به علت امکان نشان دادن استبدادِ حکومت پهلوی، موفق شده تا نابودیِ عشقی زیبا را به خوبی نشان دهد. البته از نظر من، ادیت "شهرزاد" مثل همه سریال‌ها و فیلم‌های ایرانی، کُند و گاه ملال‌آور است.

من از شرح داستان، می‌گذرم و تنها به حوادث تاریخی و سیاسیِ مُثله شدهٔ آغاز سریال، می‌پردازم. گرچه شهرزاد سریالی تاریخی نیست، اما تهیه کنندگان و کارگردان آن، برای جلب تماشاچی (لابد) و گرفتن مجوز دولتی (حتماً)، کوشیده‌اند

تا بخش مهمی از تاریخ معاصر ایران، یعنی کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲علیه دولت دکتر محمد مصدق را، آن هم کژ و مژ، در حد ملاطی جذّاب برای سرهم کردن اجزاء داستان خود استفاده کنند.

این سریال می‌کوشد به تماشاچی القاء کند دولت دکتر محمد مصدق، فقط توسط شاه و دربار به سرکردگیِ آمریکا و مشتی اوباش، چون شعبان بی‌مخ و نوچه‌هایش، سرنگون شد. آنان همانند کبکی سر فرو برده در برف، عواملِ دیگرِ رخداد کودتا، و دلایل خصومت آیت‌الله کاشانی با مصدق و تغییر روش شوروی در رابطه با حزب توده و ممانعت از پشتیبانی حزب از مصدق را بکلی حذف کرده و طوری وانمود میشود که پیشنهاد دهندهٔ موازنه منفی، نه مصدق که کاشانی است. حال آن که آیت‌الله کاشانی از بنیاد با دمکراسی و مدرنیسمی که مصدق در پی استقرارش در ایران بود مخالفت می‌ورزید و حتی برای جلوگیری از قدرت گرفتن مصدق و اجرای برنامه‌های او، به تدریج، در ارتباطی که با دربار و اردشیر زاهدی پیدا کرد و در برابر دریافت پول از آمریکا، در زمرهٔ مخالفان دکتر مصدق درآمد، و در روز کودتا، مانع شرکت مذهبیون علیه شاه شد و از شاه و سلطنت و کودتا حمایت کرد. کاشانی، با ذهنیتی ارتجاعی، خواهان ادغام مذهب در دولت و استقرار حکومت اسلامی بود. چیزی که مصدق بشدت با آن مخالفت می‌ورزید و مانع دخالت‌های کاشانی در تحریف قانون اساسی کشور می‌شد. تفکر ارتجاعیِ کاشانی را سال‌ها بعد شاگرد و مرید او روح‌الله خمینی، توانست با سوء استفاده از نارضایتی مردم نسبت به رژیم پهلوی، و صداقت و باور آنان به انقلاب، برای رسیدن به آزادی و دمکراسی، نقشهٔ شوم خود را به‌قول خودش با "خدعه"، عملی نماید.

جالب توجه است که حتی خمینی، در ابتدای استقرار حکومت اسلامی‌اش، مخالف دکتر مصدق و آزادی‌هائی بود که از جمله او برای زنان قائل شده بود و رسماً مدرنیسم مصدق را "کفر" و خود او را لائیک و "کافر" می‌خواند. اما پس از مدتی، از آنجا که محبوبیت دکتر مصدق، در میان توده‌های مردم انکار ناپذیر بود، همچنین دولت او توسط شاه ساقط شده بود، به نفع خمینی بود که برای کوبیدن شاه، و توجیه روی کار آمدن رژیم اسلامی، نوشتن و گفتن و حمایت از مصدق را بلامانع بگذارد. به دستور او "کافر" بودن مصدق فراموش شد، و نویسندگان و هنرمندان آزاد گشتند از مصدق بگویند و بنویسند بی آن‌که جرأت داشته باشند تا به کارشکنی‌های کاشانی و حزب توده علیه او اشاره کنند. آشکارا دیده می‌شود

سازندگان این سریال با آگاهی از خطوط قرمز رژیم و همچنین برای جلب تماشاچی بیشتر، با اطلاع از نقش مهم تاریخیِ دکتر مصدق و محبوبیت او در میان مردم، به نفع خود سود برده و با دستکاری در مستندات سیاسی و تاریخی، نه تنها نقش کاشانی، فدائیان اسلام و حتی حزب توده را در سقوط دولت دکتر مصدق پنهان و حذف کرده‌اند، که برای موجه نشان دادن استقرار "حکومت اسلامی"، توسط خمینی، تنها شاه و دربار را مقصر کودتا علیه دولت دکتر مصدق، معرفی می‌نمایند. و بر تغییر روش رهبران حزب توده علیه مصدق نیز سرپوش می‌گذارد. و ملی شدن صنعت نفت و گفتمان موازنه منفی را به کاشانی نسبت میدهند و کودتا و سقوط دولت مصدق را به شاه و آمریکا.

بخوبی می‌دانم هنرمندی که می‌خواهد در رژیم اسلامی ایران اثری خلق کند، نمی‌تواند حقایقی که علیه رژیم است را در کار خود فاش نماید. اما قبول این واقعیت، به ما، به عنوان هنرمند، اجازه نمی‌دهد، تنها برای پیشبرد کار و منفعت طلبی، به جعل و تحریف تاریخ، تاریخی که همعصر ماست و به همت محققین و نویسندگان، صدها سند مکتوب در باره آن، منتشر شده است، دست بزند و مانند خمینی و عُمالش، با "خدعه" و فریب، تاریخ جعلی برای فرزندان و آیندگان بسازد. اگر هنرمندی برای خلق اثر خود، میل به استفاده از حوادث تاریخی دارد، اما بخاطر شرایط سیاسی نمی‌تواند حقایق را بگوید، بهتر است از تخیّل خود در آفرینش سود جوید. در سریال شهرزاد، همان طور که شخصیت‌ها و حوادث زندگی آن‌ها، حتی اگر زمینه‌های واقعی داشته باشند، اما همه تخیلی و فرضی‌اند، می‌توان تاریخ و شخصیت‌های فرضی نیز ساخت. اما ظاهراً "حذف"، ساده‌ترین راه است.

سریال شهرزاد، در میان زیبائی‌های رنگ و تصویر و صحنه پردازی‌های خوب، و عشق شورانگیز دو مرد به یک زن، از خود تاریخی جعل می‌کند تا امروزِ رژیم را موجه و پایه‌های حکومت تبعیض‌گذار و سراسر فاسد اسلامی را مستحکم گرداند. همچنین یکی از حیرت‌انگیزترین بخش‌های این سریال، بچه‌دار شدن شهرزاد (ترانه علی‌دوستی) از قباد (شهاب حسینی) برادرزاده و همسر دختر بزرگ آقا، شیرین (پری‌ناز ایزدیار) است. قباد و شیرین بچه‌دار نمی‌شوند و مرتب با هم جنگ و جدال دارند. آقا بزرگ که خواهان وارثی است، از مخالفت پدر شهرزاد با فرهاد (مصطفی زمانی)، مرد ادیب و نویسنده که شهرزاد عاشق اوست و قرار است با هم ازدواج کنند، سود برده و با تهدید و تعقیب و دستگیری فرهاد، برای جلوگیری از کشته

شدن او در زندان، شهرزاد را وادار می‌کند تا به عنوان همسر دوم قباد به عقد او درآید.

شهرزاد (بانوی تحصیل کرده و پزشک) بخوبی میداند آنها منتظرند تا از قباد فرزندی به دنیا بیآورد و بعد طلاقش دهند، با این همه بخاطر جلوگیری از کشته شدن فرهاد در زندان، به خلاف میل‌ش می‌پذیرد تا به عقد قبادِ سادهٔ بی‌کاره درآید. اما قباد مردی نیست که بخواهد به زور شهرزاد را در تملک خود بگیرد. این شهرزاد است که شبی درِ اتاق خواب خود را نیمه باز می‌گذارد و در واقع قباد را به اتاق زناشوئی دعوت می‌کند. اگر فرض کنیم به‌خاطر حضور زیر دستان خبرچین، شهرزاد مجبور است با قباد هم‌بستر شود، اما چرا اجازه میدهد از او بچه‌دار شود. او که میداند بعد از زایمان، بزرگ آقا بچه را از او خواهد گرفت. چرا مانع حاملگی‌اش نمی‌شود. آیا بزرگ آقا قادر بود روابط زناشوئی و جلوگیری از بارداری را هم کنترل کند؟ چرا کاری که اغلب زنان عامی از آن آگاه‌اند، از عهده یک خانم پزشک برنیآمد؟

شهرزاد حامله میشود، بچه را به دنیا می‌آورد، و بعد با اشک و آه فراوان نوزاد را در آن خانه دنگال با شیرین، زن نیمه دیوانه و حسود قباد و ننه‌ای گیج و گول تنها می‌گذارد، تا سازندگان سریال بتوانند ماجراهای مهیج بعدی را اختراع کنند.

متأسفانه هنرِ آلوده به تجارت، مماشات با ارتجاع، فروگذاشتن حقایق و فقط پیش بردن سریال، هنر نیست، بلکه زنگوله‌های پُر صدائی است بر گردنِ رَمه‌هائی که افسارشان را قدرتمندان مرتجع به دست گرفته‌اند.

لس آنجلس / دسامبر ۲۰۱۵

# "جدائی نادر از سیمین"

**فیلمی مصلحت اندیش**

جایزه بهترین فیلم خارجی گلدن گلوب امسال ۲۰۱۲ به فیلم سراسر حادثه و خوش ساختِ "جدائی نادر از سیمین" یا "A Separation" از ایران به کارگردانی اصغر فرهادی، تعلق گرفت. وقتی فرهادی را، تندیس به دست، در کنار هنرپیشه اول مرد فیلم، پیمان معادی، بر روی صحنه دیدم، آرزو کردم کاش فیلمی از ایران انتخاب شده بود که می‌توانستم به حضورش در عرصه جهانی، افتخار کنم. اما این فیلم به دلایلی که خواهم گفت، برای من افتخارآفرین نبود.

اصغر فرهادی در اکثر مصاحبه‌های مطبوعاتی یا رادیو- تلویزیونی خود در خارج از ایران، تأکید کرده که در ساختن فیلم‌هایش از حمایت کامل دولتی برخوردار است، بنابراین باید خط قرمزها را رعایت کند تا فیلم‌ش توقیف نشود و فیلم سیاسی هم نمی‌سازد.

چه موافق یا مخالف مماشات فرهادی با رژیم اسلامی ایران برای پیشبرد کار هنری‌اش باشم، یا انگیزه‌های او را در ساختن فیلمی در نظر بگیرم، وی را مثل هر فیلم‌ساز دیگری در انتخاب سوژهٔ فیلم‌هایش آزاد و مختار می‌دانم. اما به عنوان تماشاچیِ کارهای او انتظار دارم حالا که در قبالِ کمک‌های دولتی دست و بال‌ش بسته است، پس به مسائل مهم و انسانی مربوط به "زنان" که از نظر رژیم، خطوط قرمز و امر سیاسی محسوب شده‌اند، ورود نکند، و از ترس از دست دادن امکانات خود، مجبور به ماست مالی کردن آن‌ها نشود.

چنان که خواهم گفت، فرهادی نتوانسته یا نخواسته در فیلم "جدائی نادر از سیمین" (یا در واقع، جدایی سیمین از نادر) به گفته‌اش وفادار بماند و وارد قلمرو

"سیاست" نشود؛ شاید به این دلیل که بسیاری از آن چه رژیم اسلامی ایران "سیاسی" می‌خواند، بخشی از زندگی طبیعی و روزمره آدمی‌ست، و انتظار حکومت از رعایت خط قرمزها، در واقع یعنی عدم درخواست حقوقِ انسانی‌مان. بهر صورت، فرهادی با طرح اموری که در واقع ستون فقرات ساختارِ داستان است، فیلم ش را می‌سازد. اما بخاطر مصلحت‌اندیشی و مماشات با قدرت حاکم، برای عدم عبور از خط قرمزها، از آن امورِ حیاتی و اصلی که خودش مطرح کرده، تنها به مثابه ملاط داستان، استفاده کرده و فیلمی پر حادثه و چشمگیر اما مخدوش ساخته است.

فیلم "جدائی"، بر اساس زندگی سیمین (لیلا حاتمی) و نادر (پیمان معادی و سرنوشت دخترشان ترمه (سارینا فرهادی) شکل گرفته است. پدر نادر، پیرمردی بیمار و علیل است که با خانواده پسرش زندگی می‌کند. نادر و سیمین، برای ساختن آینده‌ای بهتر برای دخترشان، به هدف خروج از ایران، در قرعه‌کشی جهت گرفتن ویزای یک کشور خارجی، ثبت نام کرده‌اند. زمانی که آنان در قرعه کشی برنده می‌شوند، نادر که گویی یک‌باره متوجه بیماری پدر شده، قاطعانه از ترک ایران صرفنظر می‌کند. اما سیمین، با درک احوالات نادر، مایل نیست این موقعیت را از دست بدهد و می‌خواهد با دخترش از ایران خارج شود تا شاید بعداً نادر به آن‌ها بپیوندد. اما سیمین نمی‌تواند همراه دخترش ایران را ترک کند. چرا؟

می‌دانیم بر اساس قوانین شرعی شیعی در ایران، زنان از داشتن حق طلاق، حق حضانت طفل و خروج از کشور، بدون اجازه شوهر یا پدر خود محروم‌اند. حقوقی که بیش از چهار دهه جزو مطالبات اصلیِ زنان ایرانی بوده و بدون دستآوردی، هزینه های سنگینی نیز بابتش پرداخته شده است؛ مطالبات انسانی‌ای که از نظر رژیم اسلامی، حرکتی علیه امنیت کشور و در نتیجه سیاسی قلمداد شده و برای سرکوب آن دست به هر جنایتی زده است. گرچه طرح داستان فیلم "جدایی" به گونه‌ای است که تماشاچی انتظار دارد چگونگیِ واکنش‌های سیمین در برآورده کردن خواسته‌ها و سرخوردگی‌هایش از عدم داشتن حقوق انسانی‌اش را ببیند، اما چون اصغر فرهادی می‌داند حتی نزدیک شدن به طرح هریک از مطالبات زنان یا مطالبات سیمین، مترادف با وارد شدن به "فعالیت علیه امنیت کشور" و موضوعی "سیاسی" است، و در نتیجه به حذف کمک‌های دولتی، سانسور فیلم، و چه بسا به جلوگیری از ساختن فیلم‌های بعدی وی بی‌انجامد، زیرکانه، بر موضوعات مهم و اساسی‌ای که خودش آن‌ها را در فیلم مطرح کرده، چشم می‌بندد و داستان فیلم را با نمایش

موضوعات فرعی و هیجان‌انگیز جلو می‌برد. به همین دلیل گریز او از پرداختن به موضوعی که در حقیقت ستون اصلی داستان است فیلم را به اثری مصلحت‌اندیش و مخدوش بدل کرده و در غایت سئوالات متعددی را بی پاسخ می‌گذارد.

- آیا زمانی که نادر همراه سیمین، برای آینده بهتر دخترشان، در قرعه‌کشی گرفتن ویزا ثبت نام کرد، فکر و برنامه‌ای برای نگهداری از پدر بیمارش نداشت؟ پدر که یک شبه دچار آلزایمر نشده بود.

- چرا سیمین که مصرانه خواستار ترک کشور همراه دخترش هست، نمی‌تواند دست دخترش را بگیرد و از کشور خارج شود؟

- چرا طلاق گرفتن سیمین و ترک ایران همراه با دخترش منوط به تصمیم نادر است؟

- چرا وقتی نادر بزرگ‌منشانه، به سیمین اجازه طلاق میدهد (بخصوص اجازه میدهد تا سیمین سیدی شجریان را هم با خود ببرد)، و قاضی اجازه داشتن درخترش را به او میدهد، سیمین به جای رفتن به خارج از ایران به منزل مادرش میرود!

- چرا سیمین برای ترک خانه، بی‌توجه به اندوه دخترش و پدر شوهری که سیمین سیمین کنان، دست او را در دست گرفته، ظاهراً با قساوت قلب، عمل می‌کند؟

- آیا ارزش و اندازهٔ حضور سیمین در خانه و زندگی دختر و شوهرش، آن‌قدر کم بود که با ترک منزل، خدمتکاری بتواند جایش را بگیرد؟

- چگونه در کشوری که زن و مردش حتی در اتوبوس باید جدا از هم بنشینند، نادر برای نگهداری پدرش، زن جوانی را استخدام می‌کند؟ موضوع محرم و نامحرم چه می‌شود؟ البته مشکل بالا را خود خدمتکار با تلفن سئوالات دینی و شرعی خود را از مُلای محله‌شان، می‌پرسد.

- چرا راضیه (خدمتکار)، که از بیکاری و لاعلاجی شوهرش مطلع است، نه تنها از نادر نمی‌خواهد تا به جای او شوهرش را استخدام کند، که استخدام خود را نیز از شوهر پنهان می‌کند؟

- وقتی قاضی که برای صدور طلاق، دلایل محکمه‌پسند مثل کتک زدن، خرجی ندادن و معتاد بودن نادر پیدا نکرده و به همین دلیل خواسته سیمین برای طلاق یا رفتن به خارج را "مشکلی ناچیز" می‌خواند، چرا سیمین سکوت می‌کند؟

- اگر فرض کنیم سکوت سیمین بخاطر ترس از قاضی است، چرا وقتی فرزندش؛ دختری که قرار است در آینده حق برابری جنسیتی خود را بشناسد و در صیانت آن کوشا باشد، مقابل مادر می‌ایستد و او را مسبب تمام حوادث ناهنجار، منجمله زندانی شدن پدر می‌خواند، باز هم سیمین چیزی نمی‌گوید؟ آیا سیمین از دخترش هم می‌ترسد؟ یا سرسپردگی اصغر فرهادی از رژیم اسلامی موجب شده یکی از مهمترین لحظه‌های مهم پرداختن به شخصیت سیمین یا در واقع زنی که از حقوق برابر محروم است، از دست برود؟

البته ناگفته نماند اگر از همان ابتدای فیلم، نادر برای نگهداری از پدر، مردی را استخدام می‌کرد، فیلم پس از دقایقی به پایان می‌رسید و تماشاچی از دیدن صحنه‌های مهیج کله پا شدن راضیه از پله‌ها، ادعای دروغین‌ش در بارهٔ سقط جنین، بخاطر افتادن از پله‌ها، سررسیدن پلیس، کشف حقیقت از طریق نقاشی کودک، برخوردها در بیمارستان، به زندان افتادن نادر و دیدن او با دست‌بند در راهروهای دادگاه، گریه و زاری و خودزنیِ شوهر مرضیه، فقر و درد، دروغگوئی و به عکس، حقیقت گوئی به معجزه قرآن، و سرانجام صحنه سوپر دراماتیک تصمیم گرفتن دختر برای زندگی با پدر یا مادر، محروم می‌ماند و آقای فرهادی نیز مجبور می‌شد به اصل داستان، یعنی مطالبات سیمین - گرفتن طلاق، داشتن حضانت دختر و خروج از ایران - که متأسفانه اجازهٔ همگی‌شان به دست شوهر است، بپردازد؛ یعنی عبور از خط قرمزهای رژیم اسلامی و درانداختن خود با شاخ گاو.

در پایان فیلم، سیمین طلاق گرفته است؛ بی آن که در میان انبوه حوادث فوق، تماشاچی به چگونگیِ جریان طلاق گرفتن سیمین پی برده باشد. جریانی که در ایران، یکی داستانی است پر آب چشم. اشارات گه گاه و کمرنگی هم که از جریان

این طلاق دیده می‌شود، به سخاوت نادر و بلند نظری و اجازه دادن به این طلاق اشاره دارد تا حق طلاق نداشتن سیمین. اصغر فرهادی به جای پرداختن به مشکل زنان ایرانی (حالا که به بطور تلویحی در فیلم مطرح شده‌اند)، ده‌ها ماجرای فرعی سرگرم کننده در فیلم بوجود می‌آورد؛ از یک سو بر همان باور غلط جامعه پدرسالار که زنان، ناقص‌العقل و بلهوس‌اند و از سرِ احساسات تصمیمات غلط می‌گیرند، مُهر تأیید می‌زند، و از سوی دیگر سیمینِ مرفه، که از نظر قاضی رژیم اسلامی بخاطر هوس‌اش به ترک ایران، آتش به جان خانه و خانواده و فرزند خود انداخته است را کنار مرضیه فقیر که با وجود بارداری و داشتن دختری کوچک، به خاطر بی پولی و بیکاری شوهر، نگهداری از مرد بیمار را پذیرفته، قرار می‌دهد تا با ایجاد تأثر در تماشاچی نسبت به مرضیه و مرضیه‌ها، مطالبات بر حق سیمین و سیمین‌ها را ناچیز و بی‌ارزش جلوه داده و بر تبعیض میان زن و مرد در ایران، سرپوش بگذارد. فرهادی از معادله قدیمی انسان فقیر، خوب است و انسان غنی بد (بخصوص زنان)، سود برده تا هم‌صدای رژیم اسلامی، دست به تخطئه حقوق انسانی نیمی از مردم ایران، یعنی زنان، بزند.

جالب توجه است که از نظر بازی و بازیگری نیز میان لیلا حاتمی (سیمین) و سارا بیات (مرضیه) تفاوتی آشکار دیده می‌شود؛ چرا که فرهادی برای عدم عبور از خط قرمزها، به خلاف واکنش‌ها و دیالوگ‌هائی که برای مرضیه تدارک دیده، برای سیمین گفت و سخن و واکنشی در نظر نگرفته و در نتیجه سیمین، موجودی تک بُعدی و فاقد حس و عاطفه به چشم می‌آید. سارا بیات در نقش مرضیه، زن حرمان دیده و فقیر، امکان آفرینش کاراکتری حس شدنی بر صحنه سینما دارد، در حالی که لیلا حاتمی (که از هنرپیشگان خوب ایرانی نیز هست) به خاطر اجبار سیمین در سکوت کردن، حرف نزدن و فقط نگاه کردن، کاراکتری فاقد روح انسانی عرضه می‌کند.

در برابر مرضیه که می‌تواند خشمگین شود، فریاد بزند، گریه کند، مظلوم شود، سماجت کند، دروغ بگوید و در برابر قرآن، ناگهان حقیقت‌گو شود، سیمین فاقد هرگونه حس و عاطفه و کلامی است. زنی که نه تنها در برابر قاضی رژیم اسلامی از حقوق خود دفاع نمی‌کند، نه تنها در برابر دخترش که او را مسبب همه بدبختی‌ها خوانده، سکوت می‌کند، که در خلوت و تنهائی‌اش نیز، ذره‌ای از ملال و اندوه زنی که می‌داند در سرزمینی زندگی می‌کند که از حقوق برابر برخوردار نیست، یا مادری

که از فرزندش دور مانده، در او دیده نمی‌شود. طبیعی است اگر هرگونه عاطفه و تأثری از طرف سیمین، در این فیلم به نمایش درمی‌آمد، از او زنی محروم از حقوق انسانی و مادری مهربان می‌ساخت و امکان همدردی تماشاچی با او و مطالبات انسانی‌اش را ایجاد می‌کرد و این، با نگاه ضد زن رژیم اسلامی و هدفِ مصلحت اندیش و آلوده به قدرت آقای فرهادی منافات داشت.

تکمله: جالب توجه است که در این فیلم سیمین از نادر جدا می‌شود، حال آن که آقای فرهادی نام فیلم را "جدائی نادر از سیمین" انتخاب کرده است. ناگفته نماند که همین اشکال باعث شد که کلاً نام فیلم، بخصوص در نمایش های خارجی به "یک جدائی" تبدیل شود.

۲۰۱۲

# دست‌ها پرّان، پای در زنجیر

## معرکه در معرکه، نمایشنامه، گروه بازیگران شهر

نویسنده: داود میرباقری

کارگردان: سیاوش تهمورث

دستیار کارگردان: محمود کریمپور

بازیگران: ماهایا پطروسیان، سیاوش تهمورث، رؤیا تیموریان، رضا رویگری، سیروس گرجستانی

محل نمایش: جان آدامز آدیتوریوریوم، سنتا مونیکا، کالیفرنیا

تاریخ نمایش: شنبه پنجم آگست ۱۹۹۵

متن چاپ‌شده‌ی نمایشنامه‌ی "معرکه در معرکه" در ایران، جایزه‌ی دوم "قلم زرین گردون"، سال ۱۳۷۳، را به دست آورده است. (در این سال، جایزه‌ی اول نصیب هیچ نمایشنامه‌ای نشد). نمایش این اثر چه در داخل و چه در خارج از ایران با استقبال فراوان مردم روبرو شده است. من متن نوشتاری این اثر را نخوانده‌ام و از چگونگی پرداخت به شخصیت‌ها یا به ماجرای زندگی آن‌ها اطلاعی ندارم. بنابراین در این نقد و بررسی، همه‌ی توجه‌ام معطوف به آن چیزی است که از طریق اجرای نمایش بر روی صحنه‌ی تئاتر دیده‌ام، و می‌کوشم تا با تأکید بر روی ساختار این نمایشنامه و اجزاء و عناصر آن ساختار که به‌کل تجربه‌ی هنری کارگردان مربوط می شود، نشان دهم که این نمایش، از کدام فرم و شکلی برخوردار است و از نظر محتوایی، بارِ کدام طرز تلقی و نگاه و اندیشه را با خود حمل می‌کند. هم‌چنان در پی آن هستم نتایج مختلفی را که به سبب تأثیر آن اجزاء و عناصر بر یکدیگر به

وجود آمده است، بررسی کرده و نشان دهم که آیا این نمایشنامه در حیات و هستی و زندگی خاص خودش، به لحاظ ضرورت پیوند ارگانیک، میان فرم و محتوا، کل کامل شده‌ای را تشکیل می‌دهد یا به‌عکس، فرم و شکل، در رابطه‌ای ذاتی و مستقیم با محتوا نبوده، تنها به‌صورت عرَضی و سطحی در آن باقی‌مانده است. و در صورت رخداد چنین اتفاقی، نقص کار در چیست.

تماشاچی با ورود به سالن تئاتر، با صحنه‌ی گشوده روبرو می‌شود. میان‌صحنه، اسباب و وسایلی چون وزنه و کباده و زنجیر است که میدان معرکه‌گیری پهلوانان را تداعی می‌کند. در ته صحنه‌ی تئاتر، به شکل نیم‌دایره، صندلی گذاشته‌اند و از تماشاچیان داخل سالن تئاتر می‌خواهند که اگر کسی مایل است روی صندلی‌های ته صحنه بنشیند. درواقع کارگردان با این ترفند، کمبود صحنه‌ی گِرد را که لازمه‌ی نمایش میدان معرکه‌گیری است، جبران کرده و موفق شده است تا این فضا را به تماشاچی القاء کند. پهلوان و شاگردش در میدان معرکه‌گیری، رفت و آمدی دارند. شاگرد میان تماشاچیان، کاسه می‌گرداند. خارج از میدان معرکه‌گیری، زنی با لباس سرخ، و سر و رویی نه‌چندان پوشیده، ولنگار، بر سکوی کنار صحنه نشسته است و سقز می‌جود. و سرانجام، نمایشنامه با لحن خوش و تک‌خوانی شاگرد پهلوان، در وصف ناپایداری و بدعهدی روزگار، رسماً شروع می‌شود. شاگرد، پهلوان را به انجام کارهای پهلوانی، تهییج و ترغیب می‌کند، اما ظاهراً پهلوان، پهلوان سابق نیست. با حضور زنده و چابک زن سرخ‌پوش در میدان معرکه‌گیری و لغزها و متلک‌هایی که بار پهلوان و شاگردش می‌کند، تماشاچی می‌فهمد که این زن، همسر پهلوان است که هفت سال پیش، از پهلوان باردار شده و سپس پهلوان او را به امان خدا رها کرده و رفته است و زن نیز به فحشا کشیده شده است. در طول نمایشنامه، با لوطی‌ای که انترش گم‌شده و بساطش به‌هم‌ریخته، همو که در غیبت پهلوان، زن را به راه بد کشانده است، آشنا می‌شویم. درصحنه‌های بعدی می‌بینیم با وجود این که پهلوان هنوز عاشق زن است، اما زن که دیگر خود را لایق پهلوان نمی‌بیند، دخترشان را نزد پهلوان می‌گذارد و خود گم و گور می‌شود. سپس شاگرد پهلوان را می‌بینیم که پهلوان را گم‌کرده و مدت‌هاست که شهر به شهر در پی اوست، سرانجام به منزل پهلوان می‌رسد، دختر او را می‌بیند. دختر و پسر به یکدیگر عاشق می‌شوند، اما پهلوان شرط ازدواج آن دو را نبرد چوب و پیروزی شاگرد بر خود می‌گذارد. شاگرد،

پهلوان را در نبرد رقص‌آگین چوب، شکست می‌دهد و دختر را به دست می‌آورد. در پایان نمایشنامه، پهلوان، ناغافل به نیش ماری که مرد لوطی در صندوق پنهان کرده است، گزیده می‌شود و می‌میرد.

نمایشنامه‌ی "معرکه در معرکه" به لحاظ فرم و شکل، از یک‌سو از ویژگی‌های فن فاصله‌گذاری در تئاتر سود برده است (مانند وقوف تماشاچی به حوادثی که درگذشته رخ‌داده، روایت بخش‌هایی از داستان توسط بازیگران، آفرینش نقش‌های مختلف توسط پهلوان و دخترش، و استفاده از عوامل غیرادبی چون موسیقی، رقص، آواز و آرایش صحنه) و از سوی دیگر شامل برخی خصوصیات ادبیات مدرن ازجمله برهم زدن وحدت‌های زمان و مکان و موضوع است. در این اثر، نه زمان مشخصی در کار است و نه مکان معینی. ظاهراً داستانی واحد نیز پی گرفته نمی‌شود. برهم زدن توالی زمان، مطابق ذهن خو کرده‌ی ما به زمان تک‌خطی از گذشته به حال، یا از حال به آینده، آفرینش مکان‌های مختلف درآن واحد، خلق داستانی در داستانی دیگر، و استفاده از فن فاصله‌گذاری در تئاتر، این اثر را در ردیف کارهای مدرن تئاتری قرار داده است.

در این نمایشنامه، ظاهراً تماشاچی با قطعیت و یقینی روبرو نیست، چرا که هر چیز به‌نوعی ضد خود است. پهلوانی که از همان ابتدا پهلوان نیست. همسر پهلوان که بدکاره‌ای گم‌شده است. میدان معرکه‌ی پهلوانی، که بدل به میدان لوطی‌گری می‌شود، اما لوطی‌ی که انترش گم‌شده، دیگر لوطی نیست. دختری که لحظه‌ای کودکی خرد است و لحظه‌ای دیگر داروغه‌ای سخت‌گیر، هم پهلوان است و هم زنی برنا. شاگرد، که پهلوان را به خاطر عشق‌ش به زن بدکاره نکوهش می‌کند، خود، عاشق دختر همان زن می‌شود. زنجیری که هرگز از دور شانه‌ی پهلوان پاره نمی شود، تنها وقتی‌که دختر، در نقش پهلوان‌بازی می‌کند، از هم پاره می‌گردد. پیروزی شاگرد بر پهلوان درنبرد چوب نیز چندان قطعیت ندارد چراکه ممکن است دختر به‌عمد "چوب ترک خورده" را به پدر داده باشد و از همه مهم‌تر، صحنه‌ی عزایی که در چشم به هم زدنی، دیگر صحنه‌ی عزا نیست و به صحنه‌ی عروسی مبدل می‌شود.

تداخل داستانی در داستانی دیگر، برهم خوردن مرز میان گذشته و حال، عبور از واقعیت و ورود به جهان تخیل، در گفتگوها، در آفرینش شخصیت‌ها از طریق تغییر

نقش‌ها، با استفاده از شگردهای تئاتری و با بازیگری ماهرانه و مسلط هنرپیشگان، در ریتمی یکدست و هیجان‌آور، ممکن می‌گردد. نمایش، لحظه‌ای مکث و توقف ندارد. گفتارها و بازی‌ها، همراه با ساز و آواز و رقص بر گیرایی و جذابیت اثر، می افزایند.

"معرکه در معرکه" به طرزی دلچسب به پایان می‌رسد و تماشاگران، با تمام احساس و هیجان، از آن استقبال می‌کنند.

حال اجازه دهید این نمایشنامه را از بعد محتوایی و درونی‌اش بررسی کنم و ببینیم که ایده‌ی عدم ثبات و یقین در واقعیت‌ها، و القاء این مفهوم که آدمی (حتی پهلوان) می‌تواند خطاپذیر باشد ـ که عمده‌ترین و جالب‌توجه‌ترین بخش این نمایشنامه است ـ آیا در سراسر نمایشنامه رعایت می‌شود یا نه؟ به زبانی دیگر گرچه دست‌مایه‌ی این نمایشنامه، اجزاء و عناصری است که به موضوعی سنتی بازمی‌گردد، اما به علت آفرینش ضد قهرمان در این نمایشنامه، و همچنین فرم و شکلی که کارگردان برای عرضه‌ی آن انتخاب کرده است، همان عناصر سنتی خود دستخوش شک و تردید قرار می‌گیرند. اما این اتفاق، چنان‌که خواهیم دید، در همه‌ی موارد رخ نداده یا نتیجه‌ای کاملاً معکوس به دست می‌دهند. برای بررسی این بخش باید دید که این نمایشنامه بر محور کدام روش زیبایی‌شناختی می‌گردد، کدام طرز فکر و طرز تلقی را با خود دارد و از کدام شیوه و ادراکی برخوردار است. و همچنین محتوا تا چه حد در ارتباط ارگانیک یا فرم و تکنیک مدرنی است که ارائه‌شده است.

هرچند ظاهراً حضور دو زن ـ همسر و دختر پهلوان ـ و حضور شاگرد و مرد لوطی، پهلوان را به‌عنوان محور اصلی، از مرکزیت نمایشنامه خارج می‌کنند، اما در حقیقت، تم اصلی نمایشنامه، بر گِرد زندگی پهلوان می‌چرخد؛ چه در حیاتش و چه در مرگش. این‌که محور اصلی نمایشنامه، زندگی پهلوان یا نمایش شکست او باشد، به‌خودی‌خود نه‌تنها اشکالی ندارد، چنان که آمد از ویژگی‌های مثبت این اثر است. اما کاستی‌ها آنجایی سر می‌زنند که نویسنده یا کارگردان به هر دلیل قادر نیست چنین روندی را تا به آخر برساند. و گرچه ظاهر نمایشنامه، تماشاچی را به‌یقین و قطعیت جزمی هدایت نمی‌کند، اما به لحاظ واقعیت درونی، خود، به دام نوعی جزم‌گرایی اخلاقی و سنتی می‌افتد، آدم‌ها را سیاه و سفید می‌کند، و در رابطه با

همسر پهلوان و برای تسلای خاطر فرهنگ غیرتیِ مردسالار، با قطعیت، نظام یا سیستمی را مطرح می‌کند که زن در آن چیزی جز تابع مرد نیست. و بدین ترتیب بر روی تمام عقایدی که امروزه نه‌تنها در جهان غرب، که در خود ایران نیز در طیف روشنفکر، منسوخ و مردود است، مُهر تائید می‌زند و سبب می‌شود تا ترفندهای نو، و تکنیک‌های مدرن که در حوزه‌ی شکل و فرم، ارائه‌شده‌اند به‌صورت امری عرَضی درآمده و در سطح باقی بمانند.

تماشاچی، همسر را که هفت سال پیش، از پهلوان باردار شده، و در نبودِ پهلوان، ظاهراً به علت فقر، فریب مرد لوطی را خورده و به فحشاء کشیده شده است، امروز با زبانی گزنده و پوشیده در لباس سرخ (در نظام سنتی، نشانه‌ی بدکارگی زن)، بر روی صحنه می‌بیند که پهلوان را مسبب تمام بدبختی‌هایش می‌خواند و پهلوان نیز با خواری، آن‌ها را می‌پذیرد. اما تماشاگر مطلقاً نمی‌داند که با غیبت پهلوان، چرا الزاماً زن به فحشاء کشیده شد؟ آیا برای سیر کردن شکم خود و فرزندش، هیچ راه دیگری جز فاحشگی وجود نداشت؟ اگر مطابق داستان بپذیریم که مرد لوطی زیر پای او نشست، این سئوال پیش می‌آید که آیا ممکن نیست این زن، به میل و خواست خود، علیه سنت‌ها عمل کرده، از نقش زن گریان و منتظر و چشم به راه، قدم فراتر گذاشته، و با مرد لوطی روی‌هم ریخته است و سرانجام در جامعه‌ای مردسالار، که برای زن خودسر و خودرأی، راهی جز فحشا نمی‌گذارد، به بدکارگی کشیده شده باشد؟ نمایشنامه، به دو سئوال فوق نمی‌پردازد، بلکه مطابق طرز تلقی یکسونگر، برای تماشاچی راهی جز این باقی نمی‌گذارد که بپذیرد، زن، چون زن است، و عقل و شعوری هم ندارد، و مردی هم بالای سرش نبوده، و با این فکر که مسئول مستقیم زندگی او فقط مرد است، از خودش سلب مسئولیت کرده، فریب مرد لوطی را خورده، و بعد هم به‌سادگی تن به فحشاء سپرده است. القاء چنین استنباطی به تماشاچی، هنگامی محرز می‌شود، که ما با پهلوانی روبرو می‌شویم که دیگر پهلوان نیست. نه به این خاطر که پهلوان پیر شده، یا معرکه‌ی پهلوانی دیگر خریدار ندارد یا نمایشنامه، پهلوانی دروغی را نشان می‌دهد، بلکه تنها به این خاطر پهلوان، پهلوان نیست که زن را حمایت نکرده است. پهلوان، پهلوان نیست، چون هنوز عاشق زنی بدکاره است. اگر بپذیریم که نویسنده به‌عمد، فقر اقتصادی و فقر فرهنگی را عامل فساد زن دانسته، در آن صورت تماشاچی باید که به‌جای دیدن

زندگی پهلوان، شاهد فاجعه‌ی زندگی زن باشد که با دشمنی جامعه و قوانین تغییرناپذیر آن در جدال بوده، یا مطابق معیارهای سنتی، منقاد و مطیع آن‌ها گشته است. حال این‌که در این نمایشنامه تنها با طرز تلقی‌ای روبرو هستیم که زن بدکاره را موجودی مطرود و مکروه می‌بیند تا جایی که شاگرد، پهلوان را به خاطر عشق‌ش به زن شماتت می‌کند و می‌گوید که "این زن بوی گه می‌دهد." به تعبیری دیگر حالا که نویسنده با قطعیت، نظامی را مطرح می‌کند که زن در آن هیچ است، با غیبت مرد از زندگی‌اش به فقر و فریب خوردن می‌افتد و راهی هم جز فحشاء ندارد، پس باید مطابق همین منطق، به‌جای محکوم کردن زن، جامعه‌ای را محکوم کند که برای زن بی‌سرپرست، راهی جز فحشاء باقی نمی‌گذارد.

اما متأسفانه نویسنده و کارگردان نه‌تنها در این جهت گامی برنمی‌دارند که این نگاه و طرز تلقی ارتجاعی جامعه را نسبت به زن خلاف‌کار، که ریشه در اعماق تبلیغات جامعه‌ی مردسالار سرکوبگر دارد، به نگاه زن، نسبت به خودش نیز تسری می‌دهند. تا جایی که وقتی زن می‌فهمد که پهلوان هنوز عاشق اوست، نه‌تنها خود را لایق پهلوان نمی‌داند، که خود را لایق مادری نیز ندانسته و فرزندش را به دست پهلوان (همان مردی که مطابق معیارهای سنتی و معیارهای همین نمایشنامه، زن را در کنّف حمایت خود نگرفته و راهی فحشاء کرده است) می‌سپارد و خود گم و گور می‌شود.

نتیجه‌ی ترویج و تبلیغ چنین طرز تلقی‌ای، آن‌هم از طریق هنر، که قرار است آگاهی‌دهنده و روشنگر باشد، آیا چیزی جز رواج اندیشه‌ی غلط، و تحریف واقعیت‌ها است.

رابطه‌ی پهلوان با دخترش ازنظر محتوایی، نه‌تنها با پهلوان و زن متفاوت است که کلاً گامی به جلو است و همچنین در پیوند مستقیم با فرم و شکلی است که نمایشنامه ارائه می‌کند. اگر شاگرد پهلوان، عاشق دختر پهلوان می‌شود و مطابق سنت، دختر را از پدر خواستگاری می‌کند، و پدر نیز حکم ازدواج را پیروزی شاگرد در نبرد چوب تعیین می‌کند، اما از آن‌جا که در این نمایشنامه، دختر، موجودی منفعل نیست تا منتظر بماند تا پهلوان و شاگردش، برای زندگی او تعیین تکلیف کنند، اولاً دختر عشق خود را به پسر ابراز می‌کند، و این لحظه، بدون کلام و تنها از

طریق بازی، به زیباترین وجهی به تماشاچی القاء می‌شود، و دیگر این که در نبرد چوب (در ساختار فرم گرای نمایشنامه، این نبرد تبدیل به صحنه‌ی بسیار زیبای رقص چوب، برگرفته از رقص‌های فولکلوریک ایرانی می‌شود) هنگامی‌که پهلوان، در نبرد شکست می‌خورد، در گفتگویی دوجمله‌ای، دختر به سئوال پدرش که "چوب ترک‌خورده را به من ندادی؟"، پاسخ می‌دهد "باختی دیگر بهانه نیاز." این رابطه که یکی از جذاب‌ترین و موفق‌ترین قسمت‌های این نمایشنامه است، نه‌تنها تماشاچی را به یقینی قطعی نمی‌رساند (چراکه تماشاچی هرگز نمی‌داند که حقیقتاً پهلوان از شاگردش شکست‌خورده، یا دختر برای رسیدن به پسر، چوب ترک‌خورده را به پدر داده است)، که به علت همین عدم قطعیت و ابهامی که به‌عمد و آگاهی در نمایشنامه به وجود می‌آید، دختر را از حالت شیئی بی‌جان بیرون آورده و برخلاف مادرش که موجودی منفعل و بی‌هویت بود، به او هویتی انسانی می‌بخشد.

نقش همسر در تبعیت از پهلوان، از حد گفتار و رفتار فراتر می‌رود، و برخلاف سایر اجزاء نمایشنامه، شکل و معنایی سمبلیک پیدا می‌کند. همان‌طور که پیش‌ازاین گفتم زندگی زن، تنها تابع حیات پهلوان نیست، که مرگ پهلوان نیز زندگی زن را تغییر می‌دهد. درصحنه‌ی آخر نمایشنامه، می‌بینیم که مرد لوطی، ماری را به شاگرد پهلوان می‌دهد و می‌گوید مار، بی‌خطر است. اما پهلوان که اعتمادی به مرد لوطی ندارد و نگران شاگرد است، خود را جلو می‌اندازد، مار را به دست می‌گیرد تا اگر خطری هست، نصیب او شود. مار بی‌خطر است، اما هنگامی‌که پهلوان می‌خواهد مار را در صندوق بگذارد، لوطی (که ظاهراً همه‌ی کارهای پهلوان را پیش‌بینی کرده است) ماری سمی را در تهِ صندوق پنهان کرده که به نیش آن مار، پهلوان گزیده می‌شود و می‌میرد. سپس تماشاچی زن را می‌بیند که برخلاف پوشش سرخ، و رفتار ولنگار و کلام تند و صریح گذشته، اینک در پوششی سراسر سیاه، با رفتاری موزون و موقر، و با زبانی که به سکوتِ محض آراسته است، بر صحنه ظاهر می‌شود، و با شمعی روشن در دست، صحنه‌ی تاریک را می‌افروزد.

نمایشنامه‌ای که در ابتدا با فرم و شکلی مدرن، سنت‌شکنی می‌کرد و ضد قهرمان می‌ساخت، ناگهان در پایان نمایشنامه، برای نجات دادن خود از هرگونه تنبیه و توبیخ اخلاقی و اجتماعی توسط مفتشان اسلامی، یا به علت عدم آگاهی نویسنده و کارگردان، به دام همان کلیشه‌های قدیمی تئاتر و اخلاقیات جامعه سنتی می‌افتد،

آدم‌ها را سیاه و سفید و خوب و بد می‌کند، و پهلوان را وامی‌دارد تا در اقدامی قهرمانانه (گرفتن مار، گزیده شدن و مردن) حیثیت ازدست‌رفته‌ی خود را بازپس گیرد و عملاً از لوطی (که خود درمانده و محرومی بیش نیست)، موجودی خبیث بیافریند. همچنین مطابق معیارهای جامعه‌ی سنتی که زندگی زن، تابعی از زندگی مرد است، حالا که پهلوان، دوباره پهلوان گشته، زن او دیگر نباید بدکاره باقی بماند و لازم است که طیّب و طاهر گردد. اما از آنجا که در این نمایشنامه، حضور زن، تنها برای نشان دادن زندگی پهلوان است و نمایش زندگی خود او اهمیتی نداشته است، و اعمال و رفتاری هم برای او تدارک دیده نشده، لذا کارگردان برای نشان دادن طهارت زن و چرخش او از زن به‌اصطلاح "بد" به زن "خوب"، به روشی سمبلیک توسل می‌جوید و زن را درپوششی سیاه، (لباس انتخابی رژیم اسلامی ایران) بدون کلام و بدون حرکت (چهره‌ی مطلوب زن در فرهنگ غیرتی سنتی)، بر روی صحنه ظاهر می‌کند. و تماشاچی که زن را از اواسط نمایشنامه گم کرده است، حیران و مات، مطلقاً نمی‌داند طی چه جریانی و با چه روش معجزه‌آسایی، زن از سرخ پوشیدن، سقز جویدن و لغز و متلک گفتن (یعنی همه‌ی کارهای بد برای زن) دست برداشت و به سیاه پوشیدن، لال شدن و رفتار سنگین و موقر داشتن (یعنی همه‌ی کارهای خوب برای زن)، روی آورد. گرچه کارگردان می‌کوشد تا پوشش سیاه زن را نشانه‌ی عزاداری او در مرگ پهلوان جلوه دهد، (که این خود نیز مایه‌ی حیرت است، زیرا مطابق همان معیارهای جامعه‌ی سنتی، زنی که زندگی و حتی بچه‌اش را به خاطر ناجوانمردانگی پهلوان از دست داده و برای انتقام‌جویی، با کمک مرد لوطی، مرگ پهلوان را تدارک دیده است، معلوم نیست چرا در عزای پهلوان باید سیاه بپوشد)، اما در حقیقت این ساده‌ترین راهی است که کارگردان توانسته است تا ضعف دانش خود را در چگونگی تغییر افراد (و در این مورد تغییر همسر، مثلاً از زن بد به زن خوب) بپوشاند. بدین ترتیب در معنایی نمادین، حتی نجات و طهارت فعلی زن نیز نه به خواست و اراده‌ی خود او، که به سبب مرگ سرفراز پهلوان و کسب حیثیت دوباره‌ی او حاصل آمده است. چنین تعبیری راهی برای تماشاچی باقی نمی‌گذارد جز این که بپذیرد مطابق معیارهای همان جامعه‌ی سنتی، زندگی زن، چه در حیات و چه در ممات مردی، در تصویری محبوس است که مرد آن جامعه، یا نویسنده و کارگردان کم‌اطلاع آن جامعه برایش رقم‌زده‌اند.

در مورد دختر نیز کارگردان از همان نماد پوشش استفاده می‌کند و تغییر دختر و شرایط او را با رنگ لباس، نمایش می‌دهد. دختر، زمانی که با شاگرد پهلوان پیوند زناشویی می‌بندد، از لباس کودکی که بیشتر ترکیبی از رنگ آبی سیر و روشن بود، بیرون می‌آید و درپوششی سراسر سپید، بر صحنه ظاهر می‌شود. اگر بپذیریم که پوشش سپید، برازنده‌ی نوعروسان است، باید بپرسیم که چرا لباس داماد تغییر نمی کند و شاگرد پهلوان، با پوششی که برازنده‌ی دامادی است بر صحنه ظاهر نمی‌شود؟

بدین ترتیب در این نمایشنامه، فقط زنان تغییر پوشش می‌دهند، و به‌ویژه پوششان با تغییر رنگ همراه است. بدین تعبیر، درون و برون مردان یکی است و بی‌نیاز از تغییر، تنها زنان‌اند که تحت شرایط، آن‌هم شرایطی که مسبب آن مردانند، تغییر می‌کنند. و کارگردان "معرکه در معرکه" نیز، گرچه پهلوانی بر باد رفته‌ی پهلوان را با تمهیداتی (هرچند ازنظر داستانی بسیار بی‌مایه) به او برمی‌گرداند، اما در مورد تغییر زن، او را تابعی از زندگی مرد پنداشته و تنها به تغییر لباس و تغییر رنگ آن بسنده می‌نماید. چنین عملی باعث می‌شود که تغییر پوشش در مورد زنان در این نمایشنامه، از حد انتخاب معمولی فراتر رود و به این بخش از نمایشنامه، به خلاف سایر قسمت‌ها، بعدی سمبلیک بخشد که در کل نمایشنامه امری ناهماهنگ است و تنها محملی است برای پنهان کردن نواقص کار.

مسئله‌ی دیگری که از تأثیر اجزاء و عناصر این نمایشنامه، بدون خواست نویسنده و کارگردان، حاصل می‌شود و کلاً به ضرر نمایشنامه است، یکی شدن همسر پهلوان با انتر لوطی است. می‌دانیم که میدان معرکه‌ی پهلوان و میدان انتری، از دو فرهنگ و ارزش متفاوت برخوردار است. هرقدر پهلوان، در میدان معرکه‌گیری، جوانمردی و دریادلی و همیت و غیرت خود را از طریق رنج بدنی در اثر وزنه بلند کردن و کباده کشیدن و زنجیر پاره کردن نشان می‌دهد، حضور لوطی و انترش در میدان معرکه گیری و نشان دادن جای دوست و دشمن، جز تفریح و خنده و سرگرمی، چیز دیگری به‌حساب نمی‌آید. اما در این نمایشنامه، به‌عمد یا به سهو، اولاً هم پهلوان و هم لوطی در فساد زن نقش دارند (یکی او را حمایت نکرده و دیگری زیر پایش نشسته)، ثانیاً در روی صحنه، همان میدان معرکه‌گیری پهلوان، به میدان انتری تبدیل می‌شود، و خواه ناخواه به خاطر آرایش و تأثیر صحنه‌ای، و چگونگی داستانی، تماشاچی می تواند پهلوان و لوطی را هم یکی بگیرد. تا اینجا نه‌تنها مشکلی نیست، که مطابق

همان معیارهای مدرن نمایشنامه، می‌تواند کاری عمدی به‌حساب آمده، کارگردان با نشان دادن ضد قهرمان، اسطوره شکنی کند. اگر چنین روندی در نمایشنامه با آگاهی صورت می‌گرفت در آن صورت می‌توانست نشانه‌ی مثبت این اثر باشد. اما در همین رابطه، بار دیگر عدم توجهی کارگردان به مسئله‌ی زن، فاجعه‌ای جدید به بار می آورد. بدین معنی که یکی شدن دو میدان، و یکی شدن پهلوان و لوطی، موجب می شود تا تماشاچی بدون خواست نویسنده و کارگردان، همسر گمشده‌ی پهلوان، و انتر گمشده‌ی لوطی را نیز، یکی بگیرد. زیرا در این نمایشنامه، از یک‌سو تنها همسر و انتر، دو شخصیت منفعل و تابع هستند و از سوی دیگر، لوطی از گم‌شدن انترش همان قدر داغ‌دار و دست و پا بسته است و بساطش به‌هم‌ریخته است، که پهلوان از بدکارگی همسرش شکست‌خورده و با گم‌شدن او، کار پهلوانی را ازدست داده است. با این تفاوت که چون پهلوان مارگزیده می‌شود و می‌میرد و حیثیت خود را باز پس می‌گیرد، همسرش نیز طیب و طاهر پیدا می‌شود، اما چون لوطی تا به آخر، همچنان خبیث و بدجنس می‌ماند، انترش هم پیدا نمی‌شود. استفاده از کلیشه‌های مستعمل در شخصیت‌سازی، و یکی شدن همسر و انتر، آن‌چنان به ضرر نمایشنامه است که کل نمایشنامه را به خلاف تمام نوآوری‌های ظاهری‌اش، به مضحکه‌ای از درام تبدیل می‌کند.

جالب‌توجه است در این اثر که سراسر، نمایشی از برش‌های زندگی و حوادث و وقایعی است که تماشاچی در غالب موارد به یقینی مطلق نمی‌رسد ـ نمایشی که به‌جای تأکید و ارتباط مستقیم با مخاطب، به طنزی خوش‌آیند، گریز می‌زند تا نظر تماشاچی را بیشتر جلب کند ـ تنها در مورد زن به راهی معکوس می‌رود. کارگردان او را با چنان قضاوتی جزم‌گرا ارائه می‌کند که به لحاظ فرم نیز در اغلب موارد، وقتی که زن پهلوان روی صحنه است، فرم فاصله‌گذاری از دست می‌رود و زن با نمایش گریه‌های واقعی، (حال آن که گریه‌ها در ریتم کلی نمایشنامه باید به‌عمد، رنگی از تصنع داشته باشند)، زندگی سوزناکش را که ناشی از غیبت پهلوان است، عرضه می کند. حاصل چنین سهل‌انگاری‌ها، یا شاید طرز تلقی‌ها موجب می‌شوند تا ساختار مدرن و فرم‌گرای این نمایشنامه در پیوند ارگانیک با محتوا نبوده، و فرم، چون جامعه‌ای عاریتی، بر پیکر نحیف محتوا سنگینی کند.

با آگاهی نسبت به همه‌ی تضییقاتی که هنرمند، چه در ایران و چه در خارج از ایران دارد، و با توجه به کوشش هنرمندان "گروه بازیگران شهر"، برای آفرینش اثری هنری، متأسفانه باید گفت که گرچه نمایشنامه‌ی "معرکه در معرکه" در حیطه‌ی تکنیک‌های تئاتری و قدرت بازیگری، از موفقیت‌های چشم‌گیری برخوردار بود، اما در زمینه‌ی دیدگاه زیبایی‌شناختی، نه‌تنها موفق به ارائه‌ی صورت هنری تازه‌ای نسبت به گذشته‌های تئاتری ایران نشد، که به تکرار نگاه و اندیشه‌ای پرداخته که حتی در جامعه‌ی ایران نیز سال‌هاست از سوی روشنفکران و پیشگامان جامعه منسوخ گشته است. به کلامی دیگر، گرچه دست‌های این نمایشنامه یا فرم و شکل و ظاهرش، آزاد و پرّان در هواست، اما ازنظر محتوایی، همچنان پای در زنجیر تعصبات و تفکری جزمی دارد.

فصلنامه‌ی بررسی کتاب، (ویژه‌ی هنر و ادبیات) شماره‌ی ۲۰، زمستان ۱۳۷۴، آمریکا

# دادرسی به‌شرط باخت

**فیلم مستند طلاق به سبک ایرانی** *Divorce Iranian Style*
به کارگردانی: کیم لانجینوتو *Kim Longinotto* و زیبا میرحسینی *Ziba mir-Hosseini*
ساخته‌شده در تهران، ایران، سال ۱۹۹۸
فستیوال ادینبورگ، فستیوال بین‌المللی فیلم وین، فستیوال فیلم مارسی،
فستیوال فیلم شیکاگو، فستیوال فیلم مستند شفیلد، فستیوال فیلم ونکوور،
فستیوال فیلم سانفرانسیسکو

فیلم طلاق به سبک ایرانی را به خاطر اهمیت ویژه‌اش نسبت به شرایط زن ایرانی، دو بار دیدم. بار اول در بیست و نهم آوریل ۱۹۹۹، در دانشگاه نورتریج، و بار دیگر در بیست و هفتم جون، در سینمایی در شهر هالیوود. نمایش اول به کوشش خانم دکتر نیره توحیدی در بخش مطالعات زنان دانشگاه کالیفرنیا ـ نورتریج و مرکز مطالعات خاورمیانه دانشگاه کالیفرنیا ـ لس‌آنجلس برپاشده بود، و نمایش دوم به کوشش آقای علی لیمونادی کارگردان و تهیه‌کننده تلویزیون ایرانیان در لس‌آنجلس صورت گرفت. در دانشگاه نورتریج خانم دکتر زیبا میرحسینی نیز حضور داشت و در پایان نمایش فیلم به سؤالات تماشاگران پاسخ گفت.

دیدن و بازدیدن مشتاقانه‌ی فیلم بیش از هر زمان مرا متقاعد ساخت که اگر کار خلاقانه از سر آگاهی و هدف به وجود آید، در سخت‌ترین شرایط و بسته‌ترین دست و زبان نیز می‌تواند تأثیرش را بر مخاطب خود بگذارد. در این مقاله بی‌آنکه وارد قلمرو نقد فیلم مستند شده باشم، کوشیده‌ام تا محتوای آشکار و پنهان این فیلم را در رابطه با شرایط خانوادگی و حقوقی ـ اجتماعی زن ایرانی تجزیه و تحلیل نماییم.

فیلم مفرّح و درعین‌حال تأثرانگیز و تکان دهنده‌ی طلاق به سبک ایرانی، برنده ی جوایز متعدد ازجمله جایزه گلدن گیت فستیوال فیلم سانفرانسیسکو، ظاهراً برای

کانال شماره‌ی ۴ تلویزیون لندن تهیه‌شده است. خانم کیم لانجینوتو کارگردان فیلم‌های تحسین‌شده‌ای نظیر "دختران رؤیایی" Dream Girls و "چهره‌های پنهان" Hidden Faces به همراه خانم زیبا میرحسینی مردم‌شناس و نویسنده‌ی ازدواج در بوته‌ی آزمایش: مقاله‌ای در باره‌ی قانون اسلامی خانواده، Marriage on Trial: A Study of Islamic Family Law با اجازه و نظارت رژیم اسلامی ایران، از دادگاه خانواده شهر تهران و چند مورد تقاضای طلاق، و با آگاهی زن و شوهرها از جریان فیلم‌برداری، این فیلم مستند را می‌سازند. هرچند این فیلم با تائید مسئولان رژیم اسلامی ایران ساخته‌شده است اما نمایش آن در ایران ممنوع می‌شود.

طبیعی است فیلمی که رژیم اسلامی ایران اجازه‌ی تهیه‌اش را بدهد، نمی‌تواند نمایشگر فجایع و مشکلات عظیمی باشد که زنان ایران با آن مواجه هستند. هم‌چنین تماشاگر نمی‌تواند انتظار داشته باشد که این فیلم چهره‌ی واقعی قضات معمم دادگستری ایران یا رفتار متداول کارمندان آن را نمایش دهد. اما کارگردانان فهیم این فیلم، بدون شعار دادن یا تأکید اضافی بر روی نکته‌ای، با مهارت، تیزبینی و آگاهی در تصاویری ساده، بیانی بی‌اغراق و درپوششی از طنز، موفق شده‌اند از سیاه‌ترین و ظالمانه‌ترین قوانین دادگاه خانواده در رژیم اسلامی ایران که بر اساس قوانین مذهبی وضع شده‌اند پرده بردارند.

در آغاز این فیلم مستند، در مدخل در ورودیِ دادگاه، بخش زنان، دوربین، دو زن مأمور دادگاه را نشان می‌دهد که ضمن جستجوی کیف و ساک زنانِ مراجعه کننده به خاطر مصالح امنیتی، با دادن کرم و دستمال به زنان آرایش کرده از آنان می‌خواهند قبل از ورود به دادگاه، آرایش خود را پاک کنند و سر و روی خود را کاملاً بپوشانند. یکی شدن جستجوی امنیتی و مجبور کردن زنان در پاک کردن آرایش و مستحکم کردن حجاب، از همان آغاز تداعی کننده‌ی این نظر است که رژیم اسلامی ایران، از حضور فیزیکی زن به‌اندازه‌ی اسلحه و مواد بمب گذاری می ترسد.

در این فیلم ماجرای طلاق گرفتن ۶ زن مطرح می‌شود:

**۱ ــ** زن اول گرچه دارای فرزندان بزرگی است اما به علت سوءظن دائمی شوهر و بی‌اساس بودن اتهامات او، از دادگاه تقاضای طلاق کرده است. در این دادگاه به‌جای این‌که شوهر مورد بازخواست قرار گیرد، قاضی زن را نصیحت می‌کند که بااخلاق

خوب "مرد خود را جذب" کند. ظاهراً جدایی صورت می‌گیرد اما چون طلاق رجعی است، زن به خلاف میل‌ش، مجبور است برای سه ماه و ده روز در خانه شوهر زندگی کند.

**۲ ــ** زن دوم (جمیله) زن جوانی است که بعد از ۵ سال زندگی زناشویی به علت ناتوانی جنسی شوهرش و بچه‌دار نشدن‌شان تقاضای طلاق کرده است. پزشکی قانونی تنها مرجعی است که می‌تواند ناتوانی مرد را تائید کند اما مرد حاضر به همکاری و رفتن به پزشکی قانونی نیست. این زن تا به‌حال مشکل خود را از همه کتمان کرده و هر شب در تنهایی گریسته است. در این رابطه نه‌تنها کمکی نداشته که مورد ضرب و شتم مادر شوهر نیز بوده است. در دادگاه و در برابر قاضی نیز برادرشوهرش به او می‌گوید چون با برادرم سازگار نبودی مهریه هم نداری.

نکته جالب توجه در این بخش، گم‌شدن پرونده تقاضای طلاق است. کارمند دادگستری (آقای جمشیدی) پرونده را پیدا نمی‌کند و در کمال خونسردی به زن می‌گوید "برو دو یا سه هفته دیگر برگرد." در ایران امروز، حاضر نبودن کارها، گم شدن پرونده‌ها و سرگردان کردن ارباب رجوع معنای ضمنی دارد و آن این‌که تا کارمند مربوطه رشوه نگیرد مشکل حل نخواهد شد.

**۳ ــ** زن سوم (زیبا) دختر ۱۵ ساله‌ای است که به اصرار پدر و مادرش، با مرد ۳۸ ساله‌ای که پیش از ازدواج به‌دروغ خود را بسیار کم‌سال تر معرفی کرده بود، ازدواج‌کرده است. زیبا که از ازدواج با مردی مسن‌تر از خود رنج می‌برد و مایل است به تحصیلاتش ادامه دهد، ظاهراً در توافق قبلی با شوهرش، با سر و هم کردن یک سری دلایل محکمه‌پسند مانند عیاشی شوهر، از دادگاه تقاضای طلاق کرده و مهریه خود را نیز می‌طلبد. گرچه زیبا با همه‌ی نیرو و اعصابش می‌جنگد و در برابر خانواده شوهر می‌ایستد تا لااقل نیمی از مهریه‌اش را بگیرد، اما راه به‌جایی ندارد و قانونی نیز از او حمایت نمی‌کند. گرچه شوهر حاضر است زیبا را طلاق دهد اما می‌گوید "تو مهریه نداری، فقط محض رضای خدا کمکت می‌کنم."

**۴ ــ** زن چهارم کارمند است، او با مردی ازدواج کرده که از همسر سابق‌ش چند فرزند دارد. این زن به خاطر نگهداری فرزندان شوهر از ماهی ۲۵ هزار تومان

حقوق‌ش صرف نظر کرده، از کارش استعفا داده و در خانه نشسته است. اما بعد از مدتی پی می‌برد که شوهرش بدون اجازه یا اطلاع او از موهبت چند همسری در رژیم اسلامی سود برده، به همسر سابق‌ش برگشته و دوباره با او ازدواج کرده است. اینک زن از دادگاه تقاضای طلاق و گرفتن مهریه‌اش را دارد. مرد حاضر به دادن مهریه نیست و قاضی دادگاه نیز از این‌که مرد به مادر فرزندان‌ش برگشته، ایرادی در کار او نمی‌بیند. (قاضی این دادگاه، قاضی ۵ مورد دیگر نیست)

**۵ ــ** زن پنجم زن میان‌سالی است که به خاطر بی‌توجهی شوهرش نسبت به او و فرزندان‌شان و به خاطر کار نکردن، خرجی ندادن و گذراندن شب‌های متعدد در خارج از خانه، از دادگاه تقاضای طلاق کرده است. این مرد نه‌تنها پسر بزرگش را به خاطر حمایت از مادرش کتک زده است که زن را نیز با چاقو تهدید کرده که از شکایتش صرف‌نظر کند. نمایش گفته‌های ساده‌ی این زن درباره احساسات زنان، و این‌که "اگر مرد غیرت دارد زن هم احساس و غیرت دارد" نشانگر آگاهی او از برابری طبیعی میان زن و مرد است.

**۶ ــ** زن ششم (مریم)، زن جوانی است که در ۱۴ سالگی با مردی بسیار بزرگ‌تر از خودش ازدواج کرده است. در ۱۵ سالگی اولین دختر و چند سال بعد دومین دختر خود را به دنیا می‌آورد. او که دختری از شهرستان تفرش است به تهران می‌آید و در فضای تهران به خواسته‌های خودش به‌عنوان یک زن بیشتر پی می‌برد. مریم ازدواج و رابطه‌ی زن و شوهر را در تفاهم، عشق، علاقه و احترام متقابل می‌داند، به همین دلیل به خاطر بی‌مهری و بی‌توجهی شوهرش از او طلاق می‌گیرد و با دوست و شریک شوهر سابق‌ش ازدواج می‌کند. شوهر نیز طبق قانون شرع اسلام و اجازه‌ی دادگاه، او را از داشتن و نگهداری هر دو فرزند محروم می‌کند. اما مریم دختر کوچک‌تر را بدون اجازه‌ی دادگاه نزد خود نگه می‌دارد. شوهر سابق از او شکایت می کند و دادگاه در صورتی اجازه‌ی نگهداری دختر کوچک را به زن می‌دهد که از شوهر فعلی‌اش جدا شود.

تصویری که این فیلم از زن ایرانی نمایش می‌دهد تصویر زنانی سَر و زبان‌دار، جر و بحث کن و پرخاشجو است که نسبت به ظلمی که به آنان می‌شود آگاه‌اند و بدون پشتیبانی فامیل یا داشتن پول و امکان گرفتن وکیل، خود، برای گرفتن حقوق

خویش به دادگاه آمده‌اند. آنان بدون ترس یا خجالت، مشکل‌شان را مطرح می‌کنند و با همه‌ی اعصاب و قوا می‌جنگند. به‌عکس، تصویری که از شوهران این زنان در این فیلم به نمایش درمی‌آید، تصویر مردانی ساکت و صبور، مهربان و سازگار است که در مواردی برای حفظ همسر وزندگی خانوادگی خود اشک نیز می‌ریزند. همچنین قاضی معممی که در ۵ مورد از ۶ مورد طلاق در فیلم نمایش داده می‌شود (حاج‌آقا دل‌زار)، مردی مطبوع و دوست‌داشتنی است که با آرامش و سعه‌ی صدر به تهاجم زنانی که طلاق می‌خواهند گوش می‌دهد و در اکثر مواقع لبخند مهرآمیزی نیز بر لب دارد.

بدون شک نه این زنان نمونه‌ی زنانی هستند که زیر ضربات کتک‌های جنون‌آمیز شوهران خود به نقص عضو دچار شده‌اند و نه نمونه‌ی زنان ناآگاه و دست و پابسته‌ای هستند که از ترس خانواده یا اجتماع، یا برای بودن در کنار فرزندان خود رنج زندگی با شوهر غیردلخواه را تحمل می‌کنند. هم‌چنین نه شوهران آن‌ها نمونه‌ی بسیاری از مردان مهاجم و یک‌سونگر ایرانی هستند و نه حاج‌آقا دل‌زار نمونه‌ی همه‌ی قاضی های دادگاه‌های خانواده در ایران است. بنابراین عجیب نیست که برخی از تماشاگران در برداشتی شتاب‌زده، این فیلم را کاری فرمایشی خوانده‌اند که از دادگاه خانواده رژیم اسلامی ایران و سرنوشت زنان ایرانی چهره‌ای تلطیف شده و درنهایت غیرواقعی نشان می‌دهد. یا به‌عکس، عده‌ای دیگر این فیلم را نمایش‌دهنده‌ی زنان شجاعی می دانند که از حق خود دفاع کرده و آن را به دست آورده‌اند.

اگر با دقت به جزئیات این فیلم که موقعیت خانوادگی زن ایرانی را پنهان و آشکار و در لفافه‌ای از طنز نشان می‌دهد و تأثیر آن را چند برابر می‌کند، توجه شود، خواهیم دید که به خلاف هر دو نظر فوق، این فیلم از یک‌سو نمایشگر یکی از غیرانسانی‌ترین و ظالمانه‌ترین قوانین حقوق اسلامی نسبت به زن در جامعه امروز ایران است و از سوی دیگر نشان می‌دهد که گرچه برخی از زنان ایرانی نسبت به شرایط سخت خود آگاه‌اند و شجاعانه در طلب حقوق خویش‌اند، اما از آن‌جا که قانون از آنان حمایت نمی‌کند، آگاهی ایشان از بی‌عدالتی و عدم برابری انسانی، به‌صورت خشم و عصیان درآمده و نیرو و انرژی‌ای که می‌توانست صرف سازندگی و سلامتشان گردد، به تلاشی نافرجام بدل می‌شود.

گوینده‌ی انگلیسی زبان در متن فیلم، نص صریح قرآن را در مورد مهریه بیان می‌کند. طبق قانون اسلام، مهریه طلبی است که زن از شوهر دارد و حتی پیش از آن‌که وارد زندگی زناشویی شود عندالمطالبه می‌تواند آن را از شوهر بگیرد.

بعضی‌ها تعیین مهریه هنگام ازدواج را کاری غیرضروری یا سنتی قدیمی می دانند که زن را به کالایی قابل خرید تبدیل می‌کند. اما باید توجه داشت در شرایطی که زن در موقع طلاق گرفتن، حق و حقوقی از املاک و دارایی مشترک در زندگی زناشویی ندارد (مگر در مواردی که املاک به اسم زن و شوهر باشد)، مهریه می‌تواند برابر با نیرو، کار و احیاناً پولی باشد که زن در زندگی زناشویی صرف کرده است. اما چنان که در این فیلم می‌بینیم به‌جز مورد زن پنجم که شوهرش در مقابل دادگاه و قاضی تعهد کتبی می‌دهد کار کند و به همسر و فرزندان‌ش بیشتر برسد، ما از گرفتن یا نگرفتن طلاق در چهار مورد دیگر بی‌اطلاعیم. زیرا چنان‌که گفته شد زنان متقاضی طلاق، مهریه‌ی خود را نیز طلب می‌کردند و گرچه همگی شوهران (ظاهراً در مقابل دوربین) حاضر بودند زنان خود را طلاق گویند اما هیچ‌یک از آنان (حتی در مقابل دوربین) حاضر به پرداخت مهریه نبوده و قاضی دادگاه خانواده رژیم اسلامی نیز اقدامی برای مجبور کردن شوهران در دادن مهریه نمی‌کرد.

به همین دلیل ما نمی‌دانیم آیا این زنان بدون گرفتن مهریه قادرند زندگی خود را بگذرانند یا مطابق مَثَلِ معروف «مهرم حلال، جانم آزاد» سرانجام از مهریه‌ی خود صرف نظر کرده و فقط به گرفتن طلاق رضایت داده‌اند. بدین ترتیب این فیلم نشان می‌دهد که گرفتن مهریه که اسلام و قانون اسلامی آن را برای زن تعیین کرده است نیز در دادگاه‌های خانواده رژیم اسلامی ایران ضمانت اجرایی ندارد.

مسئله‌ی عمده دیگری که فیلم طلاق به سبک ایرانی به‌صراحت به آن می‌پردازد، موضوع حضانت طفل از طرف مادر بعد از گرفتن طلاق است. طبق قانون اسلام پس از طلاق، فرزند پسر از دو سال و دختر از هفت سال به بالا، متعلق به شوهر هستند و مرد آزاد است دوباره ازدواج‌کرده و فرزندانش را به دست زن جدید بسپارد. اگرچه طبق همان قانون اسلام، فرزند پسر زیر دو سال و فرزند دختر زیر هفت سال می توانند در حضانت مادر باشند اما این در صورتی رخ می‌دهد، که مادر هرگز مجدداً شوهر نکند، و الاّ اجازه‌ی نگهداری فرزند را از دست خواهد داد. مورد زن ششم، مریم، چنین اتفاقی را نشان می‌دهد.

چون مریم بعد از طلاق گرفتن، مجدداً شوهر کرده است، دادگاه خانواده رژیم اسلامی، قانوناً او را از نگهداری دخترانش محروم می‌کند و آنان را به شوهر سابق مریم می‌سپارد. ما در سراسر فیلم می‌شنویم که دختر بزرگ که نزد پدر است، در مدرسه نمرات بدی آورده است، امکان دارد رفوزه شود، کسی نیست به‌طور کافی از او رسیدگی کند. اما نه قاضی و نه هیچ‌کس دیگر به این موارد توجه نمی‌کند و همه ی ناله سر دادن‌ها، التماس کردن‌ها و اشک‌هایی که مریم می‌ریزد تا لااقل دختر کوچکش را موقتاً نزد خود نگه دارد، راه به‌جایی پیدا نمی‌کند. درواقع مریم از طرف شوهر و قانون خانواده اسلامی، به خاطر ازدواج مجدد تنبیه می‌شود و همه‌ی تلاش‌های او برای بودن در کنار دخترش، حتی برای مدت بیست روزی که قرار است حکم دادگاه برای گرفتن دایم بچه اجرا شود، بی‌نتیجه می‌ماند. اخطاریه به‌طور کتبی به مریم داده شده است و قاضی مریم را تهدید می‌کند که نگهداری طفل از طرف او غیرقانونی است و در صورت عدم توجه به آن، به پرداخت ۳۰۰ هزار تومان جریمه‌ی نقدی و رفتن به زندان محکوم خواهد شد.

در این میان مریم چاره‌ای ندارد جز آن‌که به‌دروغ متوسل شود. پنهانی حکم دادگاه را پاره می‌کند و وقتی شوهرش آن را به قاضی اطلاع می‌دهد مریم به‌صراحت آن را انکار می‌کند.

شاید گفته شود که در همین کشور آمریکا نیز اگر یکی از والدین به خلاف رأی دادگاه عمل کرده و خودسرانه بچه را بگیرد، با پرداخت جریمه‌ی نقدی و زندانی شدن روبرو خواهد شد. اما آیا به رأی دادگاه‌های خانواده در مورد نگهداری اطفال در آمریکا توجه کرده‌اید؟ رأی دادگاه در اینجا و هرکجا که قانون مدنی و انسانی در کار باشد، تنها و تنها به صلاحیت یا عدم صلاحیت والدین در تربیت و نگهداری فرزند توجه دارد. مریم در دادگاه خانواده رژیم اسلامی به هیچ عمل خلاف و زشت و غیرقانونی محکوم نشده است، نه معتاد است، نه بچه‌ها را کتک زده است و نه بیکاره و بیمار است. حتی شوهر دوم مریم نیز در دادگاه مورد عدم صلاحیت اخلاقی قرار نمی‌گیرد تا برحسب آن مریم را از داشتن طفل‌ش محروم کنند. تنها گناه مریم این است که می‌خواهد مثل هر انسان سالمی، با مرد موردعلاقه‌اش زندگی زناشویی داشته باشد اما در مقابل خواسته‌ای چنین انسانی و ساده، شوهر سابق مریم با پشتیبانی از قانون اسلامی او را تنبیه می‌کند. حال آن که خودش آزاد است پس از

طلاق، مجدداً ازدواج کند، از زندگی زناشویی‌اش لذت ببرد و بچه‌ها را حتی اگر به‌طور کافی به آن‌ها رسیدگی نکند، نزد خود نگه دارد.

آیا کسی از فجایعی که توسط برخی نامادری‌ها نسبت به فرزندخوانده‌ها رخ می دهد بی‌خبر است؟ آیا کسی خبر مُردن کودک خردسالی زیر ضربات کتک نامادری را نشنیده است؟ بی‌شک همه از چنین شرایطی باخبرند. بنابراین هدف از محروم کردن مادر از نگهداری طفل‌ش در صورت ازدواج مجدد، این نیست که ممکن است ناپدری رفتار نامطلوبی با فرزندخوانده داشته باشد، هدف، مانند همه‌ی قوانین مردسالار مذهبی این است که زن را سرکوب و مطیع کند. هدف، پس گرفتن طلاق از طرف زن و سوختن و ساختن با شرایط نامساعد شوهر است. فراوانند زنانی که تنها به خاطر بودن در کنار فرزندان‌شان، رنج یک زندگی ناخوشایند را سال‌ها تحمل کرده‌اند. سرنوشتی که بسیاری از زنان ایرانی از باسواد و بی‌سواد گرفته، تا دارا و نادارا گرفتارش هستند.

نکته‌ی روان‌شناختی و هوشیارانه‌ای که فیلم طلاق به سبک ایرانی به آن می پردازد، طرح گفته‌های منشی دادگاه (خانم ماهر) است. زنی که خود از شوهرش طلاق گرفته اما برای نگهداری از دخترش (پانیز) برای همیشه از ازدواج مجدد صرف نظر کرده است.

گرچه خانم منشی نمونه‌ی زنی است که طبق قوانین حقوقی در ایران برای نگهداری از فرزندش، به سرکوب کردن ابتدایی‌ترین خواست‌های انسانی‌اش تن داده است، اما چنان‌که می‌بینیم او به‌جای درک شرایط مریم‌ها و احساس همدردی با آنان، خود را به‌عنوان نمونه‌ی مادر فداکار مثال می‌زند و مریم را زنی بدون "عاطفه ی مادری" می‌خواند که چون به دنبال "هوی و هوس" خود رفته است، حق نگهداری اطفال‌ش را هم ندارد.

خانم منشی، هرگز این قانون ضد انسانی را مورد سئوال قرار نمی‌دهد که چرا زنی برای نگهداری از طفل‌ش، مثل هر مردی نمی‌تواند ازدواج کند؟ مشکل کار در کجاست؟ بلکه او طبق تعبیری روان‌شناختی، ناخواسته و نادانسته، همانند بسیاری از زنان، تحت تأثیر ارزش‌های مردسالار سرکوبگر، رنج واپس زدن خواست‌های خود را تحت نام اخلاق و عاطفه‌ی مادری پنهان می‌کند و هرگونه شکستن سنت و قانون را نوعی بی‌اخلاقی قلمداد می‌نماید.۱

جالب‌توجه است که خانم منشی دادگاه نه‌تنها با مریم همدردی‌ای نشان نمی دهد، بلکه به‌طور محرمانه به شوهر سابق او دلگرمی قانونی می‌دهد و می‌گوید نگران دختر کوچک نباشد زیرا قانوناً دختر متعلق به اوست.

اگر شوهر مریم در بیرون از دادگاه و در مقابل چندین نفر از رابطه‌ی زناشویی فعلی مریم به طرز زننده و توهین‌کننده‌ای نام می‌برد و مریم را تا به حد یک فاحشه نشان می‌دهد، اگر هیچ مردی در عالم نداند که یک زن سالم مثل هر موجود زنده‌ای نیازمند رابطه‌ای روحی، عاطفی و جسمی است، لااقل زنانی که به علت شرایطی ضد انسانی، آن نیازها را در خود سرکوب کرده‌اند، به‌جای سرزنش کردن یا ترساندن یکدیگر و تشویق به تبعیت از قانون علیه زنان، باید مریم را در داشتن یک زندگی لذت‌بخش زناشویی، با حفظ همه‌ی حرمت و حقوق انسانی حمایت کنند.

نمایش توهین‌های شوهر سابق نسبت به مریم، سرزنش‌های خانم منشی و همچنین گفته‌ی زنانی که بیرون از دادگاه مریم را تشویق می‌کنند از شوهر جدیدش جدا شود تا بتواند فرزندان‌ش را نزد خود نگهداری، آشکارا بیان‌کننده این نکته دردناک است که نه‌تنها زنان از حمایت قانون، قاضی و مردان، برخوردار نیستند که از پشتیبانی هم‌جنسان خود نیز محروم‌اند.

فیلم طلاق به سبک ایرانی با طرح آگاهانه‌ی این امر که در بسیاری از موارد در جامعه‌ای پدر/مردسالار، زنان، خود وسیله‌ی سرکوب یکدیگرند، عمیقاً توجه ما را جلب می‌کند تا در پی‌شناخت دلایل آن باشیم. زیرا وقوف و آگاهی به این مسئله و درک چرایی آن می‌تواند آغازگر بسیاری از حرکت‌های فمینیستی در جهت رشد و پیشرفت و آزادی زنان ایرانی باشد.

یکی از جذاب‌ترین بخش‌های فیلم طلاق به سبک ایرانی حضور دخترک خردسال خانم منشی در دادگاه است. این طفل که از دوماهگی همراه مادر به دادگاه آورده شده، تا به امروز که شش هفت ساله است و روزها مستقیماً از مدرسه به دادگاه نزد مادر خود می‌آید، با اکثر مسائل خانوادگی آشنا است. کارگردانان این فیلم آگاهانه از او و حرف‌های فی‌البداهه‌اش سود برده و تصویری مضحک و درعین‌حال واقعی از قاضی و دادگاه را به نمایش می‌گذارند.

دخترک لحظه‌ای از غیبت قاضی استفاده می‌کند، پشت میز او می‌نشیند، کلاه بافتنی‌اش را به‌جای عمامه بر سر می‌گذارد، به طرز شیرینی زن و شوهرهایی خیالی را مخاطب قرار می‌دهد. گاه با تحکم آنان را به سکوت می‌خواند و گاه نصیحتشان

می‌کند. درواقع این دختر خردسال حرف‌هایی که یک قاضی عادل باید بگوید و حاج آقا دل‌زار در طول فیلم از گفتنش طفره رفته است را بیان می‌کند. او مردی خیالی را سرزنش می‌کند که اگر عرضه ندارد تا زندگی خانوادگی درستی داشته باشد، چرا اصلاً ازدواج کرده است.

این دختر کوچک که هرروز شاهد دعواها و طلاق گرفتن‌های زن و شوهرهاست و می‌داند مادرش برای نگهداری او از ازدواج مجدد صرف‌نظر کرده است، آن‌چنان از همه‌ی این حوادث خسته و بیزاز است که در مقابل سئوال حاج آقا دلزار نسبت به آینده‌اش می‌گوید "هرگز ازدواج نخواهد کرد."

به نظر من پیام اصلی فیلم در قسمت پایانی و حضور قاضی در نمازخانه تکمیل می‌شود. قاضی به نماز می‌ایستد و گویی به همه قضاوت‌های ناعادلانه‌ی خود نسبت به زن، مشروعیت الهی داده و تحت نام مذهب به او مهر تائید می‌زند.

اگرچه دوربین در قسمت دیگری از نمازخانه، زنان کارمند را نیز در حال خواندن نماز نشان می‌دهد (شاید برای نمایش متفاوت از مردان) اما از آنجا که آنان زنانی نظیر مامور امنیتی درب مقابل دادگستری یا نظیر خانم منشی دادگاه‌اند، این فیلم به‌عمد یا به‌تصادف، یک‌بار دیگر زنانی را نشان می‌دهد که براثر فرهنگ موجود در جامعه، هم‌صدا با مردان، بر قضاوت مردان صحه می‌گذارند.

با تماشای فیلم طلاق به سبک ایرانی به‌روشنی درمی‌یابیم که مشکل اساسی زنان ایرانی در رابطه با مسایل خانوادگی و حقوقی، صرفاً به علت تدوین قانون خانواده براساس قوانین مذهبی و سنتی است. بر اساس قوانین مذهبی است که مردان می توانند در آنِ واحد چند همسر اختیار کنند، در صورت تقاضای طلاق از طرف زن، از پرداخت حقوق مشترک زندگی زناشویی یا حتی همان مهریه که اسلام آن را تعیین کرده است طفره بروند و زنان سابق خود را در صورت ازدواج مجدد، از نگهداری و داشتن طفلش محروم نمایند.

در چنین شرایطی جای تعجب نیست وقتی‌که می‌بینیم در برابر اشک و ناله و داد و فریاد زنان در این فیلم، شوهران‌شان ساکت و خونسرد تماشاگر پرپر زدن آن‌ها هستند. مردان می‌دانند که در حمایت قوانین خانواده رژیم اسلامی ایران که بر اساس قوانین مذهبی بناشده است از حقوق فراوانی برخوردارند که زنان‌شان محروم از آن‌ها هستند.

این فیلم یک‌بار دیگر به ما یادآوری می‌کند احقاق حقوق زنان و تضمین عدالت اجتماعی، برابری افراد، و مصون ماندن از تعرض سنت‌های فرهنگی، مذهبی و عقیدتی در هرکجای دنیا، در صورتی ممکن و میسر خواهد بود که قانونی مدنی، سکولار و متکی به مفاد حقوق بشر، جایگزین و تصحیح کننده‌ی قوانین مذهبی، اعتقادات سنتی و باورهای موجود در جامعه باشد. هرچند فیلم طلاق به سبک ایرانی نشان می‌دهد که ارزش‌ها و یاورهای موجود در جامعه ایران، وضع‌شده از طرف مردان، علیه زنان، به‌ویژه در پناه مشروعیت الهی، چنان در روح و فکر ما نفوذ کرده‌اند که نه‌تنها مردان مدافع آن هستند که بسیاری از زنان نیز تحت تأثیر فرهنگ موجود، چون سرنوشتی محتوم، از آن ارزش‌ها تبعیت کرده و آن‌ها را بر یکدیگر نیز تحمیل می‌کنند، اما درعین‌حال این فیلم حضور زنانی آگاه در ایران را نوید می‌دهد که باشعور و با همه‌ی اعصاب و توان خود می‌جنگند تا از شر تاروپود ارزش‌ها و سنن غیرانسانی و ناعادلانه رهایی یابند.

با امید به فرارسیدن روزی که همه‌ی آگاهی، نیرو و پشتکار زنان ایرانی در سایه ی پشتیبانی از یکدیگر، تحت قوانینی انسانی، عادلانه و مدنی، به‌جای اشک و ناله، یا خشم و استیصال، صرف حرکتی هدفمند و سازنده گردد.

۱ ـ خانم نوال سعداوی، پزشک و نویسنده مصری در کتاب "چهره‌ی عریان زن عرب" در مورد رسم ختنه کردن زنان در میان بعضی طوایف عرب (برای جلوگیری از لذت بردن جنسی زن)، به نکته‌ای اشاره می‌کند که تا حدودی مشابه گفته‌های خانم منشی دادگاه است. او در کتابش می‌نویسد ظلمی که از بابت ختنه کردن بر سر دختر عرب می‌رود درواقع به دست زنانی صورت می‌گیرد که خودشان در کثیف‌ترین شرایط، با ابزارهای آلوده و به فجیع‌ترین وضعی در کودکی ختنه شده‌اند. (نقل به مضمون). به‌طور منطقی زنانی که خود چنین ظلمی دیده‌اند باید از اجرای همان ظلم در مورد دختران‌شان جلوگیری کنند. اما تحت تأثیر ارزش‌های سرکوبگر موجود در جامعه، در تبعیتی ناآگاه از همان ارزش‌ها، تجربه رنج‌آور خود را تحت نام اخلاق و حفظ حرمت زن، بر دختران خود نیز روا می‌دارند. یا به تعبیری روان‌شناختی، رنج زنان ظلم دیده در صورتی توجیه و تسکین خواهد یافت که زنان دیگر نیز در همان شرایط قرار گیرند.

نظر خانم منشی دادگاه نسبت به عاطفه‌ی مادری (چشم‌پوشی از تمام خواست‌ها و آرزوهای انسانی که برخاسته از نظام و فرهنگ مذهبی و مردسالار و موجود ایران است) و همچنین گفته‌های زنانی که بیرون از دادگاه مریم را تشویق می‌کنند از شوهر فعلی‌اش جدا شود تا بتواند دخترش را نگه دارد، دقیقاً مشابه نکته‌ای است که خانم دکتر سعداوی مطرح می‌کند. یعنی قوانین غیرانسانی‌ای که در جامعه‌ای مردسالار، توسط مردان علیه زنان ابداع شده است، به دست خود زنان علیه زنان اجرا می‌شود.

نقد حاضر متن کامل مقاله‌ای است که در کیهان لندن، شماره‌ی ۷۷۰، اگوست ۱۹۹۹، به چاپ رسید.

# "روایت"* یا حضور زنده‌ی مردمانی دور

برگی از کتاب عشق، ویدئوی مستند، ناصر زراعتی

در ۲۲ اکتبر ۱۹۹۵، سه فیلم مستند به روایت* ناصر زراعتی، داستان‌نویس و سینماگر ایرانی برای نخستین بار در محل المپیک کالکشن، واقع در شهر لس‌آنجلس، به نمایش درآمد. فیلم‌های مستند شامل دیدار با سیمین بهبهانی شاعر، نصرت کریمی کارگردان سینما و صورتگر، و سرهنگ جلیل بزرگمهر وکیل مدافع زنده یاد دکتر محمد مصدق بود. شاید این سه فیلم ازنظر کیفیت یا تکنیک فیلم‌سازی، کاری کامل و بی‌نقص به‌حساب نیایند، اما آن‌چه به طرز چشم‌گیری هوش و حواس تماشاگران را به خود جلب می‌کرد، یکی انتخاب افرادی بود که زراعتی به دیدارشان رفته و از آنان فیلم تهیه‌کرده بود و دیگری قدرت القایی خاطره‌ها و برانگیختن حس و عاطفه در تماشاچیان بود.

زراعتی با انتخاب سیمین بهبهانی، شاعر مطرح دیروز و امروز ایران، چهره‌ی زنی هنرمند و آزاده را به نمایش می‌گذاشت که چندین دهه از عمر پربارش در مصاف با فراز و فرودها و دگرگونی‌های زندگی شخصی و اجتماعی گذشته است و او تجربه‌های ملموس و زنده را از طریق شعر به هم‌عصران و آیندگان پیشکش کرده است. شعرهایی که بازتاب آرزوها، امیدها، فتح‌ها و شکست‌های ملتی است که دست زنی مهرورز و فرهیخته آن‌ها را بازسازی و ثبت کرده است. بی‌شک دیدار با سیمین می توانست طولانی‌تر باشد و تجربه‌های زندگی کنونی او را منعکس کند، اما شاید زراعتی به‌عمد تنها به نمایش بخشی از زندگی خصوصی او پرداخت تا آن جنبه از زندگی را که اغلب در کار هنرمندان ایرانی، به‌ویژه زنان حذف می‌شود، به تماشاچی

معرفی می‌کند. و چه زیبا بود این بخش وقتی‌که با صدای دلپذیر و قدیمی دلکش همراه می‌شد و اندوه فروخفته را در فضایی ناستالزیک القاء می‌کرد.

ماحصل دیدار با نصرت کریمی، معرفی و نمایش بخشی از کارهای هنری و صورتگری او بود که برای بسیاری از کسان، ناشناخته بود. او کاری به کریمی کارگردان و بازیگر سینما نداشت و تنها هنر صورتگری کریمی به تماشاچیان معرفی شد.

سومین بخش و شاید موفق‌ترین بخش این "روایت" دیدار و گفتگو با سرهنگ جلیل بزرگمهر بود. گویی بزرگمهر در نیازی ناگفته، از سال‌ها پیش، انتظار چنین دیداری را می‌کشید. کافی بود تا زراعتی سئوالی بپرسد یا کلامی بگوید و بزرگمهر سیل خاطرات را سرریز کند. خاطراتی که آشکارا همه‌ی هستی او شده و عمری را به پایش نقش زده بود.

سرهنگ بزرگمهر در سراسر نمایش فیلم بیشتر با نحوه‌ی بیان و نقل خاطرات و حوادث سیاسی اواخر دهه‌ی ۲۰ و سال‌های دهه‌ی ۳۰ و زندگی دکتر مصدق، احساسات متفاوت شادی و اندوه را در تماشاگران سبب می‌شد. و به گمان من لحظه ی اوج زمانی بود که زراعتی با آگاهی آرزوهای نهضت ملی را که با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به شکست انجامید، به لحظه‌ی انقلاب ۱۳۵۷ ایران گره زد و سرود زیبا، خاطره‌انگیز و فراموش نشدنیِ "بهاران خجسته باد" را در سالن نمایش، طنین‌افکن ساخت. با نمایش این پیوند آگاهانه، زراعتی موفق شد تا تصویر زادگاه‌مان، تصویر نسل شریفی که دوستشان داشتیم و اینک تنها نامی از آنان در خاطره‌هاست، تصویر امیدهای بربادرفته، بر سر و جان‌مان هجوم آورند. نیرویی که طی ده سال اقامتم در خارج از کشور، می‌کوشید تا آن خاطره‌ها را واپس بزند یا کم‌رنگ و محوشان کند، در دمی شکست و تب و تاب پنهان نشده و گریستن آرامم را در گریه و هیجان دیگران پوشاند.

بخش دیدار با سرهنگ بزرگمهر به خلاف دو بخش دیگر فیلم، تنها دیدار با فردی مشخص نبود، بلکه پیوند زمان بود و خاطره. پیوند گذشته بود با اکنونی که بار دیگر به تاریخ پیوست. تاریخی خاموش که شاید سالیانی بعد، در کار سینماگری دیگر به زبان آید. ناصر زراعتی را به خاطر انتخاب هوشمندانه و قدرتش در القاء کیفیتی احساسی، در بیانی ساده و صمیمی، ستودم و از این‌که در این برنامه نقش کوچکی داشتم خوشحال بودم.

*) ناصر زراعتی تعبیر "روایت" را برای فیلم‌هایش به‌کاربرده است.فصلنامه‌ی بررسی کتاب، (ویژه‌ی هنر و ادبیات) شماره‌ی ۲۰، سال پنجم، زمستان ۱۳۷۴، لس‌آنجلس،

# سلام سینما یا هستی مصوّر

سلام سینما، فیلم سینمایی، ساخته محسن مخملباف، ایران ۱۳۷۴

صد سال از تاریخ فرهنگ سینمایی جهان می‌گذرد و هفده سال از تاریخ ضد فرهنگ سینمایی رژیم اسلامی ایران. هفده سالی که رژیم اسلامی با ایجاد انواع تضییقات، توانسته سدی بر سر راه سینماگران خوب گذشته ایجاد کند و سینمای اسلامی را با حمایت از چند فیلم‌ساز دست‌چین شده یا تازه‌کار مطرح نماید.

از محسن مخملباف، سینماگری که رژیم اسلامی، رسالت پدیده‌ای به نام سینمای اسلامی را بر دوش او گذاشت، تنها فیلم "دست‌فروش" را در فستیوال فیلم‌های سینمایی ایران، یوسی. ال. ای. سال ۱۹۹۰ دیده بودم. مخملباف در این فیلم خواسته یا ناخواسته با نمایش چهره‌ی فقیر و نابهنجار جامعه ایران، نشان می داد که دست‌کم جامعه‌اش را می‌شناسد.

"سلام سینما" کار جدید مخملباف اما نمایش واقعیتی دیگر است. واقعیتی که پرده از آرزوهای نسل جوانی برمی‌دارد که اکثرشان زاده‌ی سال‌های پس از انقلاب‌اند یا در ایام انقلاب کودکی خرد بوده‌اند. مخملباف در این فیلم، فکری ابداعی را به زمینه‌ی سینما می‌کشاند و بیننده‌اش را، موافق یا مخالف، درگیر فیلم می‌کند.

موضوع فیلم در چند خط خلاصه می‌شود: در صدمین سال سینما، محسن مخملباف می‌خواهد فیلمی بسازد. از زنان و مردانی که مایل به بازیگری‌اند دعوت می‌کند تا برای گذراندن امتحان بازیگری در استودیوی فیلم‌برداری حاضر شوند.

آتش زیر خاکستر شعله می‌گیرد. زن و مرد از هر سن و سال به این ندا پاسخ جنون‌آمیز می‌دهد. راه، بند می‌آید. درِ استودیو شکسته می‌شود. چندین نفر زیردست و پا از حال می‌روند و سرانجام عده‌ای موفق می‌شوند تا پرسشنامه‌ی شرکت در

امتحان بازیگری را به دست آورند. بیشترین رقم داوطلبین بازیگری، نسل جوانی است که از سرگرمی‌ها و تفریحات هم سن و سال‌هایش در کشورهای غربی مطلع است اما خود در حجاب قوانین مذهبی و اخلاقی رژیم اسلامی محبوس و محروم از آن‌ها است.

پسر جوانی خود را به کوری زده است تا از این طریق، حس ترحم مخملباف را جلب کرده برای بازی در فیلم پذیرفته شود. دختر جوانی تنها برای راه یافتن به خارج از ایران و رسیدن به پسر محبوبش، تقاضای بازیگری دارد. زن و مرد، در برابر پرتاب نارنجک و رگبار گلوله که از دست‌های خالی مخملباف شلیک می‌شوند، خود را به خاک و خون می‌کشند. جوانان بدون وسیله‌ی موسیقی، با دهان ساز می‌زنند و عده‌ای دیگر به زبان‌های انگلیسی، فارسی، ارمنی و ترکی هنر خوانندگی‌شان را عرضه می‌کنند. یکی خود را آلن دلن و استیو مک کویین می‌بیند و دیگری مرلین مونرو و جنیفر جونز. اما عرضه‌ی این هنرها و شباهت‌ها برای پذیرش نقش کافی نیست. مخملباف آنان را وادار می‌کند که گریه کنند.

جالب‌توجه است برای نسل جوانی که همه‌ی دوران کوتاه عمرش را در انقلاب و جنگ و کشت و کشتار و تبلیغ و ترویج مراسم سینه‌زنی و نوحه‌خوانی گذرانده است، گریستن مشکل‌ترین بخش از امتحان بازیگری است. دختر جوانی که از اصرار به گریه کردن کلافه شده است در برابر این گفته‌ی عمدی مخملباف که "وقتی به دنیا می‌آیی گریه می‌کنی، وقتی‌که می‌میری برایت گریه می‌کنند، این فاصله‌ی تولد تا مرگ را هم باید گریه کنی"، فریاد می‌زند: "نمی‌خواهم این فاصله را گریه کنم، می خواهم بخندم، بخندم، بخندم ..."

مخملباف داوطلبین را با طرح سؤالاتی ساده که پاسخ دادن به آن‌ها، موجب درگیری عاطفی و روحی شرکت کنندگان می‌شود، آن‌ها را کلافه و مستأصل می کند. اما پسر و دختر می‌کوشند تا در برابر این امتحان که کم‌کم رنگی از شکنجه به خود گرفته است، تاب بیاورند. آنان به‌هیچ‌روی حاضر نیستند استودیو را ترک گویند و جای خود را به نفر دیگری بدهند. آنان به سینما سلام گفته‌اند. سلام سینما به همین روال به پایان می‌رسد. اما مخملباف هوشمندانه در پایان فیلم از یکی از دختران می‌خواهد روی پلاکارد جمله‌ی "ادامه دارد" را بنویسد و آن را بالای سرش، مقابل دوربین نگه دارد.

آری، آرزوها و خواهش‌های آدمی، علی‌رغم فشار حکومتی که می‌کوشد تا ملتی را از میل و آرزو تهی کند، ادامه دارد. سینما با بازتاب روح و روان بشر در خلق جهانی به اراده‌ی خود، در حکومتی که می‌کوشد تا کهنه‌ترین و پوسیده‌ترین افکار و رفتار را در زندگی آنان اعمال کند، ادامه دارد. و میل و شوقِ داوطلبین بازیگری برای آفرینش چهره‌های مختلف آدمی و گوناگونیِ زندگی، بی‌اعتنا به وحدت خواهی رژیم اسلامی، ادامه‌دارند. و محسن مخملباف به‌جای ساختن فیلمی که به مناسبت صدمین سال سینما که در فکر داشت، همین واقعیت‌ها را دستمایه‌ی کار می‌سازد.

این فیلم ساده‌ی کم‌خرج، که به لحاظ فکر و ایده، شاید در تاریخ سینمای ایران کاری ابداعی به شمار آید از پنهان‌ترین آرزوهای نسل جوان و ناکام ایرانی پرده برمی دارد. نسلی که تحت فشار انواع ارزش‌های اخلاقی، مذهبی، اجتماعی و سیاسی به سر می‌برد و داشتن نقشی در سینما را راهی موجّه برای رهایی خود از آن فشارها می‌بیند. گرچه در این فیلم همه‌ی گفتگوها و رفتارها فی‌البداهه صورت گرفته و مخملباف به‌عنوان نویسنده و کارگردان نقش مهمی در آن ندارد اما موفق شده است بی‌آن که کسی را تحقیر یا تمسخر کند، به‌سادگی عاشقان سینما یا به تعبیری دیگر عاشقان زندگی را با نیازهای انسانی‌شان بر پرده‌ی سینما بیآورد. سلام سینما نیاز آدمی به خندیدن، خواندن، نواختن، شاد بودن و دوست داشتن را نمایش می‌دهد. نیازهایی که امروزه در جامعه‌ی ایران به‌زور مکروه و مردود قلمداد می‌شوند. همچنین او با قرار دادن دو دختر داوطلب بازیگری، به‌جای خود و به‌عنوان کارگردان، می کوشد تا نشان دهد گه زورگویی محصول قدرت است.

اگر جذابیت دو عامل پول و شهرت را برای تمایل به بازیگری در همه‌ی کشورها کنار بگذاریم، سلام سینما نمایش آگاهانه‌ی بخشی از روح و روان سرکوب‌شده‌ی نسل جوان جامعه‌ی ایران است. نسلی که اگر مجبور است در قالب‌ها و صورت‌های از پیش تعیین شده‌ی اخلاقی و مذهبی، در بیرون ظاهر شود، عرصه‌ی سینما و نقش‌آفرینی را اعلام صورت‌های پنهان‌شده‌ی هستی خود می‌بیند. همچنین سلام سینما از تغییر طرز تلقی خانواده‌های ایرانی نسبت به سینما خبر می‌دهد. در رژیم پهلوی، در اکثر فیلم‌ها نقش‌هایی به زنان محول می‌شد که بیشتر از آنان وسیله‌ای جنسی و تبلیغاتی برای فروش فیلم می‌ساخت. به همین دلیل کمتر زنی یا خانواده‌ای، باوجود تمایل به بازیگری، به سینما رو می‌کرد. اما رژیم اسلامی با حذف سکس و چهره‌ی زن بی‌حجاب از سینما، و محول کردن نقش‌هایی به زنان که

کلیشه‌های سنتی و تاریخی‌اش، امروزه تبلیغ و ترویج می‌شوند، موجب شده است تا زنان آزادانه‌تر به بازیگری در فیلم رو آورند. بی‌تردید محبوس کردن زن در حجاب، و تبلیغ زن سنتی، کاری ناموجه و عملی ارتجاعی و ضد فرهنگ است، اما زن ایرانی، از آن‌همه تضببقات، موقعیتی ساخته تا به عرصه‌ای گام بگذارد که سال‌ها در انحصار مردان یا تعداد محدودی زن بود.

در سلام سینما چهره‌ی جدیدی از زن ایرانی را می‌بینیم که علیه همه‌ی سرکوب‌های رژیم اسلامی، با چنگ و دندان می‌جنگد تا هویت و هستی خود را اعلام کند.

کاش مخملباف فرد دیگری را به نام خود برای نقش کارگردان انتخاب می‌کرد، چراکه حضور خود او در فیلم و قرار دادن داوطلبین در شرایط سخت روحی از او شکنجه‌گری بی‌رحم ساخته است.

گرچه تماشای لحظه به لحظه‌ی سلام سینما و جهان متضاد آن موجب خندیدن می‌شود، اما این فیلم از درون عمیقاً تماشاچی را به فکر کردن درباره‌ی رژیمی وامی دارد که طی هفده سال کوشیده است تا بخشی از فرهنگ مردم ایران را نادیده بگیرد یا به‌کلی حذف کند. در این فیلم زنان و مردان واقعی، زندگی واقعی، آرزوهای واقعی و نقش‌های واقعی خود را بازی می‌کنند.

نشریه‌ی سینما ۹۵، شماره‌ی ۷، دسامبر ۱۹۹۵، لس‌آنجلس

# پروای سودا یا سودای پروا

پروای سودا، نمایشنامه، نویسنده: تقی مختار، ویرجینیا، ژانویه ۱۹۹۴، ناشر: نویسنده

من اجرای نمایشنامه‌ی پروای سودا را بر صحنه‌ی تئاتر ندیده‌ام، و در این مقاله می‌کوشم تا متن نوشتاریِ این نمایشنامه را به لحاظ چگونگی شخصیت "زهره" به‌عنوان شخصیت محوری نمایشنامه بررسی کنم و نشان دهم که توفیق یا عدم توفیق این اثر تا چه حد به درست یا غلط بودن شخصیت زهره بستگی دارد.

نمایشنامه‌ی پروای سودا، در دو بخش؛ سودا و پروا، در دو شب مختلف و در آپارتمان زهره در آمریکا می‌گذرد.

زهره سی و سه ساله از خانواده‌ای ترک‌زبان است که به علت خیانت شوهر، طلاق گرفته و با کار کردن در آرایشگاهی زندگی خود، دختر خردسال و مادرش را در آمریکا می‌گذراند. از طریق مکالمات تلفنی زهره و خواهرش زیبا، که او نیز در آمریکا زندگی می‌کند، با شرایط ناخوش زناشویی‌اش آشنا می‌شویم. زنی که مرتب از شوهر کتک می‌خورد و سرانجام به تشویق زهره از دادگاه، تقاضای طلاق می‌کند.

در کنار این جمع زنانه، رضا همسایه‌ی آنان و عباس، مردی که زهره برای گذران شبی خوش با او آشنا شده است را می‌شناسیم. رضا و عباس هر دو به زهره علاقه دارند اما زهره تمایلی به آنان نشان نمی‌دهد. عباس که سخت شیفته‌ی زهره است، با همه‌ی پس زدن‌های او، به سماجت خواهان ازدواج کردن با زهره است.

پرهیز و پروای زهره از درگیری مجدد عاطفی، با مردی دیگر و هراس او از شکستی دیگر و کوشش‌های مادرش برای از میان بردن این ترس، از همان آغاز نمایشنامه در روابطی پرتحرک، زنده و در دیالوگ‌هایی گویا، به خواننده منتقل می شود. اگر زهره رضا را دوست ندارد و مایل نیست به او نزدیک بشود، اما آشکارا

از عباس خوشش می‌آید و به‌سوی او کشیده می‌شود. بااین‌همه در هر دو رابطه، سرد و مردد است.

تردیدهای زهره و انتظار برای کشف حوادث و وقایع بعدی، در حالت و رفتارهای متعاقب آن تا پایان نمایشنامه (که بسیار مفصل و طولانی هم هست) در همین حد باقی می‌ماند. نه رشد و تغییری در شخصیت‌ها دیده می‌شود ـ به‌خصوص در زهره که شخصیت محوری است و همه‌چیز گرد او می‌گردد ـ نه حادثه‌ای شکل می‌گیرد و نه ازنظر نمایشی بخش دوم چیزی بر بخش اول می‌افزاید.

زهره که در ازدواج شکست‌خورده و تحقیرشده است و در رفتار و گفتاری نامتعادل و سرگشته از درگیری عاطفی با مردان به هراس و تردید می‌افتد، کوچک‌ترین ترس و تردیدی نسبت به داشتن روابط آزاد جنسی ندارد. او در کنار چهره‌ی سنتی دختر خوب و مادر فداکار که همواره جامعه‌ی مردمدار ایران مبلّغ و خواستارش بوده است، بدون ترس و پروا از ارزش‌های اخلاقی همان جامعه ـ که گرچه حضور ملموس ندارد اما می‌تواند تأثیر روحی و ذهنی داشته باشد ـ روابط آزاد جنسی نیز دارد و تا به آن حد پیش رفته است که برای خوش‌گذرانی‌های یک‌شبه در دیدار با مردان، در کیفش یا در جعبه‌ی کمک‌های اولیه‌ی منزل (جایی که مادر و دخترش نیز به آن دسترسی دارند "کاندوم" آماده دارد). جالب‌توجه است که مادر زهره نیز که دیگر زنی پا به سن گذاشته و متعلق به نسل‌های سنتی گذشته است، نه‌تنها دخترش را از داشتن روابط با مردان بازنمی‌دارد که او را تشویق نیز می‌کند و وقت و بی‌وقت نوه‌ی خردسال‌ش را به بهانه‌های مختلف از خانه بیرون می‌برد تا زهره و دوست مرد او باهم خلوت داشته باشند.

این موضوع می‌توانست دستمایه‌ی خوبی برای نشان دادن چگونگی گذر از فرهنگ سنتی به فرهنگ آزاد باشد. گذری که از یک‌سو با آگاهی و شناخت حقوق فردی، می‌تواند گامی به جلو باشد و از سوی دیگر می‌تواند با کشمکش‌های فراوان روحی و ذهنی، و حتی بحران‌های جسمی و جنسی نیز همراه گردد. اما ندیده گرفتن این تقابل فرهنگی توسط نویسنده، باعث شده است تا از شخصیت زهره و مادرش، کلیشه‌ای باسمه‌ای از زن بی‌بندوبار آمریکایی به دست داده شود.

در یک اثر هنری به‌خصوص نمایشنامه که تمام عناصر و اجزاءش در همان لحظه ی نمایش در تفهیم اثر نقش اساسی دارند، هر کلمه‌ای که گفته می‌شود، هر حرکتی که از شخصیت‌ها سر می‌زند و حتی هر شیئی کوچکی که صحنه‌ی نمایش را پر می

کند، اگر بر اساس ضابطه، دلیل و معنی خاصی نباشد، تأثیر طرح خود را از دست می‌دهد یا معنا و مفهومی مغایر باهدف نویسنده را به ذهن متبادر می‌کند. در نمایشنامه‌ی پروای سودا ما با عوامل و عناصری برمی‌خوریم که یا بلااستفاده و عقیم می‌مانند و/ یا برای پذیرفته شدن، نیاز به توضیح و تبیین و پرداختی ویژه دارند که این اثر فاقد آن است.

نمایشنامه، با نصب کتابخانه‌ای در اتاق زهره، توسط رضا آغاز می‌شود. وجود این شیئی در خانه‌ی زهره از همان آغاز پیش‌فرض‌هایی را در خواننده یا تماشاگر ایجاد می‌کند. آیا زهره دانشجو است؟ آیا محقق یا اهل ادب و هنر است؟ آیا شغلی در زمینه‌ی چاپ و نشر کتاب و مطبوعات دارد؟ آیا زن روشنفکر و باسوادی است که به خواندن کتاب علاقه دارد و به‌جای خریدن اشیاء لوکس، پولش را صرف خریدن کتاب و کتابخانه می‌کند؟ یا فقط اهل تظاهر است و از کتابخانه تنها به‌عنوان یک دکور استفاده می‌کند؟ در سراسر نمایشنامه، ما به جوابی نخواهیم رسید چرا که این شیئی، بدون دلیل و بدون کارکردی در اتاق زهره کار گذاشته می‌شود. شاید تنها شیئی بوده که به علت وجودش در اغلب خانه‌های آمریکایی، به ذهن نویسنده نیز رسیده است.

زهره در آرایشگاه کار می‌کند، کتاب‌خوان هم نیست. به قول خودش "وقتی کنار استخر دراز می‌کشد گاهی کتاب می‌خواند" که "فوری" هم "خواب"ش می‌گیرد. اهل تظاهر کردن نیست و ادای روشنفکر بودن را هم درنمی‌آورد و در سراسر داستان هم حتی یک‌بار برای مثلاً بیان مطلبی یا حس و عاطفه‌ای، به سراغ کتابی نمی‌رود. و ظاهراً به "مبل‌های تختخواب‌شو" بیشتر از کتابخانه اهمیت می‌دهد.

بی‌توجهی به انتخاب یک شیئی بر روی صحنه و درواقع در زندگی زهره، نه‌تنها کمکی در شناخت بیشتر زهره نیست، که به علت رفتارهای بی‌پروای زهره در روابط جنسی، ممکن است ذهنیت مخاطب متعصب را به همان توهم قدیمی‌ای بکشاند که سواد، زن را گمراه می‌کند. شاید اگر در آغاز نمایشنامه رضا به‌جای کتابخانه همان کاناپه‌ی تختخواب‌شو را سوار هم می‌کرد در القاء نظر نویسنده، مبنی بر آزادی زهره در روابط با مردان، بیشتر کمک کرده بود و عباس نیز در آخر نمایش می‌توانست کتاب "شور زندگی" را به‌جای برداشتن از کتابخانه از روی همان کاناپه بردارد که معنای ملموس‌تری داشت.

همچنین نویسنده بارها و بارها بر ترک بودن این خانواده تأکید می‌کند و خود به خود این فکر را پیش می‌آورد که در پی آن است تا ارزش‌های اخلاقی و فرهنگی خاصی را در معرض فرهنگی متفاوت قرار دهد و از تضاد آن‌ها به نمایشنامه حرکتی ببخشد. اما نویسنده ظاهراً از این تأکید قصدی جز آفرینش صحنه‌ی رقص لزگی ندارد و به‌جای بخشیدن بُعدی به رفتار شخصیت‌ها، زنگ تفریحی در نمایشنامه ایجاد می‌کند.

به‌جز در مورد مشخص فوق که برای نمونه ذکر شد، در سراسر نمایشنامه مبهماتی وجود دارد که تا حل نشدن آن‌ها کل نمایشنامه به‌عنوان اثری هنری که قرار است آگاهی‌دهنده و پیشرو باشد، در سطح و غیرقابل درک باقی می‌ماند.

در زهره چه چیز خاصی وجود دارد که مردان را در اولین برخورد شیفته‌ی خود می‌کند؟ کدام زن ایرانی و از چه پایگاه اجتماعی در مقابل مادر و دخترش و مردی که مدتی کوتاه است او را می‌شناسد، بی‌هیچ دلیل روشنی (لااقل دلیل‌ش برای خواننده یا تماشاگر روشن نیست) به سبک دختران فیلم‌های آمریکایی بر سر مرد فریاد می‌کشد Fuck you و در مادر زهره، دخترش و مرد هیچ نشانی از تعجب یا هراس یا خجالت، دیده نمی‌شود؟ چگونه یک زن مسن ترک، امکان ایجاد روابط جنسی آزاد را برای دخترش فراهم می‌سازد و نه‌تنها به ارزش‌های اخلاقی و مذهبی جامعه‌ی گذشته‌اش پشت می‌کند که به همان ارزش‌های موجود میان اکثر خانواده‌های ایرانی ساکن آمریکا نیز اهمیتی نمی‌دهد یا با پنهان نکردنش از زخم‌زبان این و آن هم هراسی ندارد؟ آیا شوهر سابق زهره در آمریکاست؟ آیا از این‌که دخترش در کنار مادری زندگی می‌کند که دارای روابط آزاد جنسی با مردان مختلف است مشکلی ندارد؟ زهره طی چه مراحلی به این حد از آزادی فکر و عمل رسیده است و چگونه است خواهرش زیبا که او هم در آمریکا زندگی می‌کند، هر شب از شوهرش کتک می‌خورد و دَم نمی‌زند؟ ریشه‌ی چنین تفاوتی در میان دو خواهر چیست؟ چگونه عباس که مردی میان‌سال است و گفته‌هایش نشان می‌دهد هنوز خلق و خوی سنتی‌اش را حفظ کرده است، در مورد رهایی زیبا از دست شوهرش، یک‌باره از هیأت مرد ایرانی به درمی‌آید و به‌جای پیشنهاد دادن برای حل مشکل آنان از طریق دوستانه یا مراجعه به مشاور، به سبک آمریکایی‌ها با زهره هم‌صدا می‌شود که زیبا باید پلیس خبر کند و شوهر را کت‌بسته به زندان بیندازد؟

ممکن است نویسنده بگوید تمام این اتفاقات و موارد فوق در میان بسیاری از ایرانیان خارج از کشور، طی سال‌های مهاجرت رخداده و می‌دهد و برای اثبات نظر خود نیز نمونه‌های متعددی را که می‌شناسد، مثال بیاورد. اما لازم است توجه داشته باشیم که ما آدم‌های واقعی بیرون از حوزه‌ی نمایش را با اتکاء به زمینه‌ی واقعی زندگی‌شان می‌شناسیم و رفتارهایشان را برحسب قیاس با شخصیت گذشته و حال و شرایط زندگی‌شان، می‌سنجیم و درنتیجه یا آن‌ها را می‌پذیریم یا رد می‌کنیم. اما طرح واقعیت در اثر هنری، تقلید محض واقعیت نیست. زیرا از یک‌سو زمان و مکان محدود نمایشنامه، به‌خصوص نمایشنامه‌هایی که بر اساس موضوعات واقعی آفریده شده‌اند، مجال بازساخت تمام زمینه‌های واقعی را ندارند و از سوی دیگر، ساختن عین واقعیت در هنر، در اکثر مواقع نتیجه‌ی مطلوب را به وجود نخواهد آورد. زیرا شناخت و قبول واقعیات از طریق هنر، مستلزم آفرینش شخصیت‌هایی است که بدون نیاز و اتکاء، به زمینه‌ای واقعی، از خلال گفتگوها، عمل‌ها و عکس‌العمل‌ها، اشارات و دلالت‌ها، در همان زمان و مکان محدود نمایشنامه، صاحب شناسنامه و هویت باشند که خواننده ـ تماشاگر آنان را بی‌نیاز از مراجعه به زمینه‌ی واقعی زندگی بیرونی‌شان، بشناسد و موافق یا مخالف عقایدشان، آنان را واقعی و پذیرفتنی تلقی کند.

بدون شک رفتارهای کنونی زهره و مادرش و پذیرشی که دختر خردسال زهره از رابطه‌ی عاشقانه‌ی مادرش و عباس دارد، می‌بایست ناشی از زندگی کردن در جامعه‌ی آمریکایی و آشنایی با فرهنگ آزاد غرب باشد. فرهنگی که داشتن رابطه‌ی آزاد جنسی را حق طبیعی هر انسانی می‌شناسد و داشتن کاندوم را در کیف زنی، نه‌تنها بد نمی‌داند که نهایت شعور و درایت او نیز می‌خواند. اما رفتارهای فوق باارزش‌های ـ غلط یا درست ـ جامعه‌ی سنتی ایرانی، فرسنگ‌ها فاصله دارد و به همین دلیل می‌توانند بزرگ‌ترین تضادهای رفتاری و روحی را در زنان و دختران ما به وجود بیاورند. اما نویسنده که بارها و بارها عدم تمایل زهره را به درگیر شدن عاطفی نشان می‌دهد و حتی می‌کوشد خشم‌های ناگهانی و به کار بردن کلمات رکیک او را به شکست عشقی گذشته‌اش تعبیر کند، مطلقاً در پی آن نیست که نشان دهد چگونه و طی چه مدت، زهره و مادرش به این حد از درک فرهنگ آزاد غرب رسیده‌اند و آیا تضاد فرهنگ‌ها، چه اثری ـ مطلوب یا نامطلوب ـ بر روح و رفتار آن‌ها گذاشته است. زیرا تردیدهای زهره در باب داشتن یا نداشتن رابطه‌ی مجدد عاطفی، معلول زندگی در آمریکا و آشنایی بافرهنگ غرب نیست. ممکن است در

داخل ایران نیز زنی با خیانت شوهرش روبرو شود و تا آخر عمر از پذیرفتن عشقی دیگر پروا کند.

تقی مختار در این نمایشنامه می‌کوشد تا تابوی زن سنتی و معادله‌ی کهنه‌ی آزادی جنسی زن، مساوی است با فاحشگی را بشکند و به خلاف سنت و اخلاق جامعه‌ی ایرانی اعلام کند زنی که رابطه‌ی آزاد جنسی دارد، می‌تواند درعین‌حال دختری خوب، مادری فداکار، خواهری دلسوز، کارمندی موفق و انسانی قابل احترام باشد. بی‌تردید چنین کوششی درزمینه‌ی هنر موجب می‌شود تا نگاه جدیدی در فرهنگ سنتی نسبت به حقوق و مقام و موقع زن به وجود آید که فی‌نفسه قابل‌ستایش و پشتیبانی است. به‌خصوص در فرهنگی که حتی در روشنفکرانه‌ترین آثارش (جز در آثار بیضایی و برخی از آثار دولت‌آبادی) همواره همان معادله‌ی پوسیده‌ای برقرار است که بین متحجرترین و ارتجاعی‌ترین افکار نسبت به آزادی زن رواج دارد. معادله‌ای که برحسب آن، زنی که در انتخاب زندگی خصوصی‌اش آزاد باشد، زن بی‌بند و بار و فاقد صلاحیت است. اما آنچه باعث می‌شود تا کوشش نویسنده به انجام نرسد و حتی در بسیاری از موارد نتیجه‌ای خلاف هدف اصلی به دست آید، عدم توجه نویسنده نسبت به دوره‌ی مهم و بحرانی دورافتادگی از فرهنگ و ارزش‌های تثبیت شده‌ی خودی و قرار گرفتن در معرض هجوم ارزش‌های فرهنگ بیگانه است. دوره‌ای که به تغییر رفتارها و گزینش‌های جدیدی در زندگی زن ایرانی منجر شد که برای خود او نیز تازه و ناشناس بود. بی‌اعتنایی به عوامل این تغییر در یک اثر هنری، می‌تواند به خلاف هدف نویسنده، از شخصیت‌های آفریده‌شده، موجوداتی غیرموجه و غیرقابل دفاع بسازد.

اگر نویسنده می‌توانست به‌جای ده‌ها بار تکرار تردیدهای زهره و پروای او از عشقی مجدد ـ که در کل نمایشنامه، در آن‌هم تغییر و تحولی رخ نمی‌دهد ـ انگیزه‌های رفتاری زهره را عمیقاً بشکافد و نشان دهد که چگونه زهره و مادرش از برزخ تضاد ارزش‌های سنتی در تقابل با جامعه‌ی آزاد غربی گذشته‌اند، در آن صورت چهره‌ی جدیدی از زن ایرانی مهاجر را برای نخستین بار در ادبیات ایرانی نمایش داده بود. زنی که کار می‌کند، چرخ زندگی خود و اطرافیان‌ش را می‌گرداند و با آگاهی از حقوق انسانی و طبیعی خود، دست به‌گزینش رفتارهای جدیدی نیز در زندگی خصوصی‌اش می‌زند. نمایش این تغییر، بدون ارزیابی صحیح از موقعیت‌هایی مشخص یا عدم شناخت برزخ‌هایی که بسیاری از زنان ایرانی به آن رسیده، در آن مانده یا از

آن گذشته‌اند، موجب می‌شود که شخصیت زهره و مادرش فاقد هویت باشند. شخصیت‌هایی که گویی از قلب فرهنگ آمریکایی بیرون آمده‌اند، از تعصبات فرهنگ سنتی و مذهبی بویی نبرده‌اند و فقط به زبان فارسی صحبت می‌کنند. تنها شخصیتی که در این نمایشنامه، زنده و قابل قبول است، رضا است که ما او را دو بار می‌بینیم. یکی در ابتدای نمایشنامه، که به زهره اظهار علاقه می‌کند و وقتی متوجه می‌شود که زهره به عباس تمایل دارد، از او دست می‌کشد، و یک‌بار وقتی که برای خداحافظی به منزل زهره می‌آید و می‌گوید به ایران می‌رود تا هم با دختری ازدواج کند و او را به آمریکا بیاورد و هم در روابطی که ظاهراً این روزها در ایران متداول شده است، بابت این ازدواج پول کلانی بگیرد.

جالب توجه است که در کنار شخصیت رضا در هر دو مورد، شخصیت زهره نیز رنگ می‌گیرد و حس شدنی و قابل قبول می‌شود. گرچه زهره با خشم، رضا را از این‌که به ایران می‌رود تا دختری نجیب و دست‌نخورده برای همسری انتخاب کند، تمسخر و تحقیر می‌کند، اما درعین‌حال به لحاظ ساخت نمایشی، بخشی از ذهنیت خود را نیز آشکار می‌سازد. بخشی که در شناخت رفتارهایش می‌تواند اهمیت داشته باشد و در سراسر نمایشنامه، نویسنده عطف توجهی به آن نداشته است. بدین معنی که زهره گرچه در روابط جنسی‌اش با مردان آزادانه عمل می‌کند، اما در همان چند جمله نشان می‌دهد که هنوز متر و معیارهای سنتی جامعه‌اش را درباره‌ی زن نجیب و نانجیب، از یاد نبرده است. و چه‌بسا بسیاری از رفتارهای بی‌پروای جنسی او نیز نه از سر بی‌تفاوتی و طبیعت آزاد او، که واکنشی است لجوجانه و جدالی است با همان متر و معیارها.

از نقطه نظر پرداخت به روابط شخصیت‌ها و نحوه‌ی دیالوگ‌ها در جهت شناساندن شخصیت‌ها به‌جز قسمت آغازین کتاب، در سراسر این نمایشنامه، سه صفحه وجود دارد که دریچه‌ی ابعاد دیگر و عمیق‌تری را بر روی خواننده می‌گشاید و آن لحظه‌ای است که زهره تلفنی از اقدام خواهرش به طلاق گرفتن، مطلع می‌شود و با شعفی بیمارگون به مادر گزارش می‌کند و از مادر می‌خواهد که برای آمدن زیبا شیرین‌پلو درست کند. مادر اندوه زده می‌گوید: "او دارد طلاق می‌گیرد، ازدواج که نمی‌کند." صص ۱۵۰ ـ ۱۴۸ تنها در این سه صفحه است که بعد پنهان و ناشناخته‌ای از شخصیت زهره و مادرش عریان می‌شود و نوید حرکتی در نمایشنامه به وجود می‌آید. آیا در پس خوشحالی زهره از پایان گرفتن زجرهای خواهرش،

ناخودآگاه نشان از شادمانی از هر طلاقی وجود ندارد؟ آیا در پس رفتارهای شاد مادر، غمی جدید از طلاق گرفتن دختر دیگرش پنهان است؟ آیا نقش فرهنگ گذشته، تضاد خواهد آفرید؟ متأسفانه ارائه‌ی بُعد پنهان این دو شخصیت و امید به پیدایی حرکتی در کل نمایشنامه به همین‌جا خاتمه می‌یابد و دوباره تکرار روابط و حرف‌ها و تردیدهای زهره از عاشق شدن از سر گرفته می‌شود. بی‌تغییر و تحولی، بی‌هیچ شناخت بیشتری.

گذر سطحی از درگیری شخصیت‌های نمایشنامه با خود، با یکدیگر و بافرهنگ و جامعه‌ی گذشته‌ی خود و جامعه‌ی کنونی، باعث شده است که رفتارها و گفتارها به‌صورت کارکردهایی مکانیکی و مصنوعی جلوه کنند و به‌جای آنکه حقیقتاً زهره، پروای سودا کند به‌زور می‌کوشد تا سودای پروا کردن را به خواننده القاء کند.

فصلنامه‌ی بررسی کتاب، (ویژه‌ی هنر و ادبیات) شماره‌ی ۱۶، سال چهارم، زمستان ۱۳۷۳، آمریکا

# نقش زن در فیلم‌های سینمایی مسعود کیمیایی

در تابستان ۱۳۶۱ کسانی که مایل به تهیه‌ی کتابی در مورد آثار سینمایی مسعود کیمیایی بودند، از من نیز خواستند تا درباره‌ی یکی از جنبه‌های فیلم او مطلبی بنویسم. از آن‌جا که همواره چگونگی نقش زنان در جامعه و به‌تبع آن در آثار ادبی و هنری مورد توجه و علاقه‌ی من بوده است، بررسی نقش زن در فیلم‌های کیمیایی را انتخاب کردم و تا آن‌جا که دانش‌م اجازه می‌داد، و با جمع‌آوری اطلاعات لازم و دیدن مجدد فیلم‌ها از طریق ویدئو، بی‌آن که وارد قلمرو نقد سینمایی بشوم، به این بررسی دست زدم. ظاهراً نوشته‌ی من موردپسند گردآورنده‌ی مقالات، یا خود کارگردان یا افراد دیگری، قرار نگرفت و با سانسور و حذف این مقاله، کتاب مربوط به کیمیایی چاپ و منتشر شد. چند سال بعد نوشته‌ی حاضر به همراه نقد رمان کلیدر توسط انتشارات آگاه، به‌طور مستقل به چاپ رسید.

با کنار گذاشتن چند فیلم انگشت‌شمار ایرانی که زنان در آن‌ها هویتی ویژه و قابل‌توجه دارند، در سایر فیلم‌ها، چه آن‌ها که ازنظر ارزش‌های مثبت سینمایی مطرح‌اند و چه آن‌ها که بازار تجارت را گرم کرده‌اند، زنان به‌عنوان شخصیت‌های واقعی، و موجودات بشری، مطرح نیستند. جهان زنان در اکثر فیلم‌های ایرانی، جهانی در حال سکون یا درنهایت، تابع جهان مردان است، زنان بی کنشی که در کل داستان فیلم، تأثیر مستقیم و بی‌واسطه ندارد. با گسترش و تثبیت زن و جهان‌ش در شکل یادشده و به‌صورت امری واقعی و تغییرناپذیر از طرف کسانی که مدعی روشنفکری و آگاهی هستند، مسائل متعددی ایجاد می‌شود که مهم‌ترین‌ش تثبیت و حقانیت بخشیدن به پندارها یا ارزش‌های نادرست جامعه است.

در این مقاله نقش زنان در فیلم‌های مسعود کیمیایی مورد بررسی قرارگرفته است. انتخاب فیلم‌های کیمیایی به دو دلیل است. اول این که اکثر آن‌ها از موقعیت تجاری خوبی برخوردار بوده و نمایش وسیع در جامعه داشته‌اند و دیگر این‌که با وجود عناصر و کنایات روشنفکرانه و اجتماعی مد روز در آن‌ها از فیلم‌های معمول فارسی، فاصله گرفته‌اند اما چنان‌که خواهیم دید، نقش زن به خلاف تمام عناصر روشنفکری در فیلم‌های کیمیایی، دنباله‌ی همان نقش زن در فیلم‌های مبتذل فارسی است. زنانی بدون کنش و بدون هویت. موجوداتی تهی از خصوصیات انسانی و در خدمت نیازهای مردان.

ممکن است هنرمندی ادعا کند که هدفش از ساختن فیلم، دقیقاً بیان چنین اندیشه‌ای‌ست، اما این مغالطه‌ای بیش نیست، زیرا در آن صورت، دیگر نمی‌تواند مدعی رسالت روشنفکری باشد، دیگر نمی‌تواند خود را نسبت به آن‌چه در پیرامونش می‌گذرد، مسئول و متعهد بخواند و از همه مهم‌تر آن‌که لقب واقع‌گرا را بر خود بگذارد.

برخی از منتقدین، کیمیایی را فیلم‌ساز واقع‌گرا خوانده‌اند. واقع‌گرایی دست به تحلیل و نقد روابط و معیارها می‌زند و غرض نهایی‌اش اعتلای روابط حاکم بر جامعه است. چون در فیلم‌های کیمیایی چنان‌که خواهد آمد، تماشاگر با چنین قصد و هدفی روبرو نمی‌شود من آن‌ها را واقع‌گرا نمی‌دانم، بلکه آن‌ها فیلم‌هایی هستند حادثه‌ای که با تکیه بر زمینه‌های واقعی، حوادث را مؤثرتر می‌کنند. یکی از این زمینه‌های واقعی مثل اشیاء، ابزار، در، دیوار و دیگر ظواهر واقعی، "زن" است.

پس ببینیم در دنیای سینمایی کیمیایی، زن چگونه به تصویر درآمده و بار کدام ارزش‌های جامعه را بر دوش می‌کشد، و وجود این زنان تا چه حد مطابق یا دور از واقعیت‌ها یا ایده‌آل‌های زن ایرانی است. طبیعی است که تفکیک نقش زنان در فیلم‌ها، کاری است انتزاعی و در حوزه‌ی قلم و نشان دادن درست یا نادرست بودن آن‌ها نمی‌تواند از درستی یا نادرستی کل فیلم جدا باشد.

فیلم اول کیمیایی، **بیگانه بیا** را ندیده‌ام. بنابراین توجه من در این بررسی معطوف است به فیلم‌های **قیصر، رضا موتوری، دآش آکل، بلوچ، خاک، گوزن‌ها، غزل، سفر سنگ و خط قرمز**. فیلم آخر به نمایش عمومی گذاشته نشد اما در جشنواره‌ی سینمایی تهران، زمستان ۱۳۶۱ در دو شب متوالی، هر شب سه سئانس به نمایش درآمد.

از ۹ فیلمی که در این نوشته مورد نظر است، فیلمنامه‌ی چهارتای آن ها نوشتهٔ خود کیمیایی است و پنج‌تای آن‌ها اقتباسی است از آثار نویسندگان مختلف که عبارتند از: فیلم **داش آکل** از داستان داش آکل صادق هدایت، **فیلم خاک** از داستان آوسنهٔ بابا سبحان اثر محمود دولت آبادی، فیلم **غزل** از داستان مزاحم اثر خورخه لوئیس بورخس، فیلم **سفر سنگ** نمایشنامهٔ سنگ و سُرنا اثر بهزاد فراهانی و **فیلم خط قرمز** از فیلمنامهٔ شب سمور اثر بهرام بیضایی.

در تمام فیلم‌های کیمیایی «زن» دیده می‌شود. اما حضور زنان در فیلم‌هایی که اساساً بر محور زندگی مردان دور می‌زند، از حد جنبه‌های تزئینی فراتر نمی‌رود. زنان با سرنوشتی تغییرناپذیر در حاشیهٔ فیلم‌ها ظاهر می‌شوند و حضورشان در خط اصلی و درونی داستان اثری ندارد. پرداخت کیمیایی در همین نگاه کوتاه و گذرا به نقش زن، چنان بسته و بدون عمق است که گویی آن‌ها تنها صورت ممکن زن هستند. به دنبال هر سفری که مردی می‌رود، در هر تفریحی که مردی احتیاج دارد، در هر جنجالی که مردی به پا می‌کند و هر زمان که مردی می‌میرد، زنانی هستند که با گریه و التماس کردن، با رقصیدن و آواز خواندن، با دعا و ندبه و با موی و روی خراشیدن و با شیون زدن، چهره‌ی بی‌مایه‌ی مردان خود را پررنگ نمایند.

کیمیایی در فیلم‌هایش، میان دو فرهنگ سنتی و مدرن، بلاتکلیف است. می کوشد به تحلیل ظاهراً واقع‌نگر امروزی بپردازد، اما درنهایت احکامش از اخلاقیات فرهنگ سنتی سرچشمه می‌گیرد. از طرفی با تعهد و مسئولیت و واقع‌نگری امروزی آشنا است که پسند روشنفکران است و از طرفی داعیه‌دار "فرهنگ غیرتی"۱ است که پسند توده‌هاست. هم کنایه‌های روشنفکری دارد و هم اخلاق سنتی را تائید می کند و آوار این بلاتکلیفی در فیلم‌های او بیش از همه بر سر نقش زن، خراب می شود.

در فیلم‌های کیمیایی عموماً به دو دسته زن برمی‌خوریم. زنان "خوب" و زنان "بد". زنان "خوب" زنانی هستند غم‌خوار، چشم به‌در و چشم به‌راه مردان خود. آنان خود هیچ نیستند. زنانی بدون تخیل و تدبیر و چشم‌انداز. بدون آرزو، بدون رؤیا ـ حتی در خلوتشان ـ ناتوان از تغییر دادن وضعیت خود یا دیگران، حتی بدون کوشش کردن. فاقد قدرت تصمیم‌گیری و بدون تأثیر در تفکر دیگران، زنانی که ممکن است گاهی نق بزنند ولی به‌هرحال به هرچه پیش آید، راضی‌اند. زنانی مانند مادر قیصر، مادر رضا موتوری، نامزد صبور قیصر، مرجان بی‌کلام داش آکل، شوکت فیلم خاک

و زنان گریان سفر سنگ. زنان "بد"، زنانی هستند که به هر دلیل کاری جز ضجه زدن و التماس کردن می‌کنند. تمام زنانی که ـ درست یا نادرست ـ برای خود عقایدی دارند و تا حدودی می‌توانند در مورد زندگی‌شان خود تصمیم بگیرند، مثل زن امروزی فیلم خاک، زن امروزی فیلم بلوچ، زن امروزی فیلم رضا موتوری و امثال آن‌ها، جزو زنان دسته بد هستند. معیار این ارزش‌گذاری، طبیعتاً فرهنگ سنتی و دقیق‌تر، "فرهنگ غیرتی" است و وقتی کیمیایی می‌خواهد از چهارچوب قفس خود قدمی فراتر بگذارد، دو نوع زن دیگر می‌آفریند. یکی زنانی که امکان چرخش دارند و طبیعتاً از زن "بد" به زن "خوب" تبدیل می‌شوند، مثل زن امروزی بلوچ و زن فیلم گوزن‌ها. دیگر زنانی با مفهوم استعاری، مثل زن فرنگی در فیلم خاک و زن فیلم غزل. ظاهراً زن فیلم خط قرمز در تقسیم‌بندی بالا نمی‌گنجد، اما چنان‌که خواهیم دید، کیمیایی با تغییراتی که در فیلم‌نامه‌ی شب سمور داده است، یک‌بار دیگر دست به آفرینش زن آشنای خوب خود زده است.

نویسنده‌ی این مقاله می‌داند که تقسیم‌بندی آدم‌ها به شکلی که گذشت از بنیاد غلط است. مگر در آثاری که در آن مردم فقط به بد و خوب تقسیم‌شده باشند نه به انسان‌هایی رو به کمال و درگیر شرایط. ازاین‌رو تمام زنان در فیلم‌های کیمیایی دچار فقر فرهنگی هستند که ناشی از نگاه کارگردان به زن است. منتهی او نوعی بی فرهنگی را خوب و نوعی را بد می‌داند. زن بی‌فرهنگی که غرور مرد را راضی کند "خوب" است و زن بی‌فرهنگی که در برابر غرور مرد بایستد "بد" است. شاید آن‌چه کیمیایی در مورد زن در فیلم‌هایش می‌گوید، عمدی نباشد و از ناخودآگاه او تحت تأثیر ارزش‌های غلط و رایج جامعه و فرهنگ مسلط بر آن، سرچشمه گرفته باشد، اما نکته در این‌جاست که هنرمند باید آگاه باشد و بدون فکر، ارزش نادرستی را که در جامعه مطرح است، تائید نکند و بکوشد تا نشان دهد اگر زنان دچار چنان افولی هستند، بی‌شک در نظامی است که شرایط و ارزش‌های منفی خود را بر آنان تحمیل کرده است.

با بررسی نقش زن در فیلم‌های یادشده، نمونه‌هایی ازآنچه گفته شد، به دست خواهد آمد.

## ۱- خلاصه‌ی فیلم قیصر

به دختری تجاوز شده است. دختر خودکشی می‌کند. دو برادر غیرتی او، قیصر و فرمان، می‌کوشند از متجاوزین انتقام بگیرند. فرمان کشته می‌شود و قیصر یک یک متجاوزین را می‌کشد.

فیلم قیصر، تائید قاطع فرهنگی است که زنان در آن بازیچه‌ای بیش نیستند. اگر فاطی (خواهر قیصر و فرمان) به خاطر ننگ خود را نمی‌کشت، بی‌شک به دست دو برادر غیرتی‌اش، به قتل می‌رسید. چرا سرنوشت این زن اساسی‌تر از همه‌ی فیلم نیست؟ در برابر تعرض جنسی، بر او چه گذشت که دست به خودکشی زد؟ ظاهراً مهم نیست، مهم این است که برادران این ننگ را چگونه پاک می‌کنند. حرکات بعدی برادران، باعث دلواپسی دو زن دیگر است. مادر و نامزد قیصر. مادر دائم التماس می‌کند که پسران وضع را بدتر نکنند و خود را به خطر نیندازند. او "کاری" نمی‌کند مگر این‌که سرانجام از غصه می‌میرد. نامزد صبور و همیشه منتظر قیصر که فقط در فکر استراحت و خورد و خوراک مرد خویش است، تقریباً در جریان واقعه هم قرار نمی‌گیرد. فاطی اگر مورد تجاوز قرار نمی‌گرفت و خود را نمی‌کشت، یا نامزدی چنین بی‌خبر و صبور می‌شد یا مادری چنان غصه خوار و بی‌عمل. نفر آخر زنان این فیلم، رقاصه، دوست کریم (مرد متجاوز) است که به‌اندازه‌ی نامزد قیصر صبور و بردبار نیست و در عوض، قیصر به‌عنوان قسمتی از انتقام که باید از کریم بگیرد، با او هم‌بستر می‌شود

## ۲ ـ خلاصه‌ی فیلم رضا موتوری

رضا موتوری سارقی است که در لحظه‌ای تصادفی، به علت شباهت زیادش با مردی اهل مطالعه (فرخ)، در زندگی فرنگیس، نامزد ثروتمند او، راه می‌یابد. پس از مدتی کام‌جویی از فرنگیس و درگیری‌های مختلف با این و آن، رضا موتوری از عمل خود پشیمان شده برای تحویل پول‌های سرقت شده به پلیس، محلی را تعیین می کند. اما پیش از رسیدن پلیس، به دست همدستان سابق‌ش کشته می‌شود.

زن (فرنگیس) نامزد فرخ، در فیلم ظاهر می‌شود که رضا موتوری توانسته است از شباهت خارق‌العاده‌اش به نامزد او که برای مطالعه‌ی حال دیوانگان به تیمارستان

آمده است، سوء استفاده کند. رضا موتوری از تیمارستان فرار می‌کند، راننده‌ی زن او را به‌جای فرخ، نزد نامزدش فرنگیس می‌برد. رضا موتوری در کنار فرنگیس (که مطلقاً تفاوت نویسنده و سارق را نفهمیده است)، چندی در زندگی و تفریحات طبقه ی مرفه، پرسه می‌زند و پس از کام‌جویی از فرنگیس خود را معرفی می‌کند و در سخنان قالبی خود به زن می‌فهماند که اگر لطف و صفایی هست، در زندگی مردم فقیر است و طبعاً پس از آن که رضا موتوری فرنگیس را ترک می‌کند، زن هم از فیلم حذف می‌شود.

چنان که می‌بینم موضوع فیلم، دوره‌ای از زندگی یک مرد است و زن حضور گذرای تزئینی دارد. تا این جا مهم نیست. مهم این دو مطلب است که دختر عمداً هم ثروتمند است (خانواده‌اش رولزرویس دارند) و هم ظاهراً نمونه‌ی دختر امروزی مدرن است؛ راجع به تمایلاتش آزادانه حرف می‌زند، به زندگی پرهیجان علاقه دارد و مرد دلخواهش را خود انتخاب می‌کند. اما همه‌ی این‌ها با چنان مایه‌ای از خامی و ابتذال درآمیخته است که چنین زنی ـ عمداً یا سهواً ـ به‌عنوان زن مدرن، تنها انزجار ما را برمی‌انگیزد.

در این فیلم کیمیایی دست به تحلیل پوچی و تهی بودن زندگی طبقه‌ی مرفه نزده است، بلکه بر اساس همان معادله‌ی قدیمیِ فیلم‌های فارسی، جوانی فقیر، دختر ثروتمندی را از هر حیث تصاحب کرده و عقده‌ی دل فرونشانده است. (البته عدم توجه کیمیایی به نقش زن در فیلم رضا موتوری، در مورد مرد نویسنده (فرخ) هم مصداق دارد). کیمیایی فرخ نویسنده را با چنان شکلی ترسیم می‌کند که فقط از یک ضد فرهنگ انتظار می‌رود. موجودی مسخره، ابله و ادایی، نویسنده‌ای مرفه که از سر تفنن به مطالعه در احوال دیوانگان پرداخته است. این نمونه بر چه کسانی منطبق است؟ آیا این تصویر نویسندگان رنج آشنای دهه‌های گذشته‌ی این سرزمین است؟

کیمیایی در فیلم رضا موتوری آگاه یا ناآگاه (هرچند قرار است که هنرمند آگاه باشد) زن واقعی مدرن را ـ زنانی که به‌رغم شرایط سخت و هزاران مانع درس می خوانند، کار می‌کنند و در جهت پیشبرد علم و فرهنگ این جامعه کوشیده‌اند، زنان سرنوشت سازی که در کنار مردان تلاش کرده‌اند و پرورش عالمان و ادیبان فردا را به عهده گرفته‌اند ـ با زن بی‌بندوباری که پول، فاسدش کرده است و از آزادی و مدرن بودن فقط سلمانی رفتن و رقصیدن در کاباره‌ها را می‌داند ـ درهم می‌آمیزد و

در پشت رسوا کردن چنین زنانی، زن مدرن و آزادیخواه را تخطئه می‌کند و از سوی دیگر آنچه را که حق طبیعی هر مخلوقی است ـ زن و مرد فرقی نمی‌کند ـ از طریق زنی غیرقابل دفاع (طبقه‌ی مرفه بی‌ریشه) به نمایش می‌گذارد تا خودِ حق را تخطئه کند. مادر فرنگیس هم تأکیدی در همین حد است. زنی ظاهراً مدرن که به دخترش آداب فریب مردان را می‌آموزد. اما مادر رضا موتوری زن به‌اصطلاح سنتی و با صفا است که چادر به کمر می‌بندد، سر حوض رخت آب می‌کشد و در مواقع تنهایی "در سینمای سر فلکه، همان زیر چادر ترتیب یک لقمه گوشت‌کوبیده را می‌دهد"، از خود عقیده‌ای ندارد و همان اصول "فرهنگ غیرتی" را که در سینمای سر فلکه و تمام زندگی‌اش آموخته، پس می‌دهد.

نمایش زن به این صورت، و در این فیلم یا فیلم‌های مشابه چه نتیجه‌ای جز رواج غلط دارد؟ و محافظان آزادی زنان چه راه بهتری برای تهمت زدن به زن مدرن امروزی پیدا خواهند کرد؟

## ۳ ـ خلاصه‌ی فیلم داش آکل

داش آکل پهلوان زشت‌روی میانه‌سالی است که زندگی‌اش را در درگیری با یکه‌بزن‌های شهر خلاصه کرده است. بنابر وصیت دوستی، قیم خانواده‌ی او می‌گردد. در همین رابطه عاشق دختر جوان خانواده، مرجان می‌شود. به دست نیاوردن دختر و شوهر دادن او به پسری جوان، کمر داش آکل را می‌شکند تا جایی که او درد خود را نزد زنی روسپی می‌برد. در لحظه‌ای که داش آکل کاملاً از پا درآمده است، دشمن دیرینه‌اش از پشت به او خنجر می‌زند. اما داش آکل در همان حال موفق می‌شود با دست‌هایش او را خفه کند.

فیلم داش آکل بر اساس داستان داش آکل در کتاب سه قطره خون، اثر صادق هدایت ساخته شده است. هدایت در این داستان کوتاه، زندگی و رفتار داش آکل را قلم می‌زند و دنیای مکتوم مرجان به‌صورت رمز و سؤالی خاموش در پشت داستان حفظ می‌شود. اگر هدایت مرجان را به‌صورت ظاهر مطرح نمی‌کند، اما در همان چند سطر آخر رمان، ناگهان همه‌ی وزن و اعتبار داستان را به مرجان و دنیای ذهنی او منتقل می‌کند و خواننده، روزگار ناراضی او را می‌شناسد. در پایان داستان با زنی

روبرو هستیم که چه‌بسا عشقی فروخورده را سال‌ها پنهان کرده و اکنون پرنده، پیغام‌آور لوطی مرده است. داش آکل درواقع حالا حرف می‌زند که مرده و مرجان حالا هم نمی‌تواند حرفی بزند و در مقابل پرنده‌ی در قفس ـ که نمایش خود اوست ـ با فروریختن اشکی آرام، خویشتن را بروز می‌دهد.

هرچند کیمیایی با ایجاد تغییرات فراوان در داستان صادق هدایت، به زنان نقش بیشتری از اصل داستان داده و حتی زن رقاصه‌ای هم به داستان افزوده، اما مثل همیشه از این نقش‌ها برای رونق بخشیدن فیلم استفاده‌شده است. در فیلم، ضربه‌ی اساسی و نهایی داستان هدایت حذف شده و کیمیایی آن‌چه را که در اصل داستان، به‌صورت پنهان جریان داشت، به‌ظاهر می‌کشاند. تماشاچی بارها و بارها صورت مرجان را بر پرده‌ی سینما می‌بیند، بیش و بیشتر از آن‌چه داش آکل دیده و هر بار که دیده می‌شود ـ ازآن‌جا که هیچ عملی برایش پیش‌بینی‌نشده ـ بیش از پیش رمز وجود خود را از دست می‌دهد و این رمز با افزودن نمایش صحنه‌ی شب زفاف مرجان، به کلی از بین می‌رود. در نمایش مکرر مرجان، بیننده نه به عمق و بعد بیشتری در مورد او دست می‌یابد و نه حضورش خاصیت تمثیلی یا شاعرانه‌تری پیدا می‌کند.

مرجان در داستان هدایت به مردی شوهر داده می‌شود بسیار پیرتر و زشت‌تر از داش آکل، اما در فیلم، حتی این جنبه از ستمی که بر زن ایرانی می‌رود نیز حذف‌شده است. مرجان را به پسری جوان و سالم که برازنده‌ی اوست شوهر می‌دهند و تماشاگر مرجان را خوش و خرم و راضی از این ازدواج می‌بینند.

کیمیایی در فیلم، مرجان را با پوشاندن شلوار و شلیته و چادر و پیچه، زن سنتی معرفی می‌کند که با تسلیمی خوشایند سرنوشت خود را پذیرفته است. اما در داستان هدایت، مرجان دختری است که در نظام غلط پدرسالار درد خود را تنها در گریستن پنهان و آرامی که دنیایی از فاجعه پشت خود دارد آشکار می‌کند.

در داستان هدایت، از عشق داش آکل به مرجان، هفت سال می‌گذرد. عشقی که در سکوت در هردوی ایشان ریشه می‌بندد و این عشق کار یک دَم نیست که فقط با ارضای جسم کامل شود. اما در فیلم، زمانی که داش آکل به مرجان دست نمی‌یابد، درد خود را در بستر رقاصه، تسکین می‌دهد. رقاصه که سال‌هاست عاشق داش آکل است در شب زفاف مرجان، وسیله‌ی مبادله می‌شود و داش آکل نه خود را که لاشه ی خود را به او می‌بخشد. مقایسه‌ی این دو شب و افزودن چنین صحنه‌هایی به اصل داستان، موضوعی ندارد جز ترسیم رنج داش آکل و شاید به‌خلاف آن‌چه کیمیایی

می‌خواسته، ویران کردن چهره‌ی مرجان. زیرا خاصیت سینما و تصویر است که خواه و ناخواه، تماشاگر، مرجان را در چهره‌ی رقاصه می‌بیند و این مقایسه به نفع هیچ‌کدام از دو زن نیست. چون رقاصه را که خود محروم دیگریست، به‌صورت غاصب درمی آورد و مرجان را که در کتاب بُعدی شاعرانه دارد، پاک روسپی کرده و همه‌ی داستان به یک رابطه‌ی جنسی سطحی سقوط می‌کند.

## ۴ ـ خلاصه‌ی فیلم بلوچ

دو دلال عتیقه‌ی تهرانی در بلوچستان به دو مشتری، سکه‌ی قدیمی می‌فروشند. پس از انجام معامله، دلال‌ها خریداران را می‌کشند. هم پول را صاحب می‌شوند و هم سکه‌ها را. درراه سر به نیست کردن اجساد، به زن بلوچ برمی‌خورند. پس از تجاوز به او فرار می‌کنند. بلوچ در تعقیب آن‌ها تیراندازی می‌کند. دو دلال، اجساد را گذاشته فرار می‌کنند. بلوچ که گمان می‌کند دو جسد را خودش با تیر زده است دستگیر می شود و در تهران به زندان می‌افتد. زن بلوچ که از طریق زنی محلی اسم و رسم متجاوزان و قاتلین اصلی را پیدا کرده، به دنبال شوهر به تهران می‌آید. بلوچ پس از آزادی از زندان یکی از دو نفر قاتل را یافته می‌کشد. بعد تصادفاً به زنی ثروتمند برمی‌خورد و به‌وسیله‌ی او تدریجاً تغییر سر و ظاهر می‌دهد. روزی که بلوچ تصادفاً زن ثروتمند را تعقیب می‌کرده، اولاً می‌فهمد که زن خودش در عشرتکده‌ای "کار" می‌کند و ثانیاً درمی‌یابد که زن ثروتمند با دومین دلال عتیقه که حالا آدم معتبری شده مرتبط است و اصلاً به دستور او بلوچ را اهلی کرده بود. اما در همین لحظات بلوچ و زن ثروتمند درمی‌یابند که به هم علاقه‌مند شده‌اند. بلوچ و دلال عتیقه درگیر می‌شوند. زن زخم برمی‌دارد و مرد کشته می‌شود. بلوچ زن ثروتمند را به خانه می رساند و خود می‌رود دنبال زنش و باهم می‌روند بلوچستان.

در فیلم بلوچ، همسر بلوچ و زن محلی که واسطه‌ی دلالان است، مثل اکثر زنان فیلم‌های دیگر کیمیایی چون ملاط ساختمان به کار می‌روند تا بقیه‌ی اجزاء را به هم بچسبانند. هرگز خودشان به‌عنوان انسان مطرح نیستند. مشکلات فقط بر یک نفر ـ مرد ـ فرود می‌آید. زنان بازتابی ندارند یا ما نباید بدانیم که دارند. خط داستانی برای لحظاتی آن‌ها را معرفی می‌کند نه خط روانشناسی و شخصیت شناسی. در

حقیقت زن بلوچ همان داستان مرد بلوچ را دارد، اما داستان مرد بلوچ است که گفته می‌شود و زندگی کسی که عملاً بار رسوایی‌ها و ستم‌ها را به دوش می‌کشد و ظاهراً در تهران ماجراهایی بر او رفته است اصلاً مطرح نیست. تنها زنی که در این فیلم مطرح است، زن ثروتمند تهرانی است که با نفوذ شخصی، بلوچ را تغییر می‌دهد، اما در پایان، تماشاگر متوجه می‌شود که این زن "بد" هم نه به اراده‌ی خود، که به دستور مرد عتیقه‌فروش که از انتقام بلوچ می‌ترسد، عمل کرده است و با علاقه‌مند شدن به بلوچ و خود را سپر بلای او کردن، ناگهان از "زن امروزی بد" به "زن سنتی خوب" بدل می‌شود.

بدین ترتیب بار دیگر، زن امروزی با زن ثروتمند (که در فرهنگ انقلابی حتماً باید بد باشد) یکی شده و خیال تماشاگرانی که مخالف ثروت و زن امروزی هستند، راحت می‌شود.

## ۵ ـ خلاصه‌ی فیلم خاک

دو پسر بابا سبحان، صالح و مُسیّب در مقابل زورگویی ارباب ده (زنی فرنگی) می ایستند و برای نگه‌داشتن زمینِ زیر کشت‌شان با عُمال ارباب از جمله غلام و دار و دسته‌اش درگیر می‌شوند. مسیّب در این درگیری کشته می‌شود و صالح هم غلام را به قتل می‌رساند.

فیلم خاک بر اساس داستان بلند آوسنه‌ی بابا سبحان، اثر محمود دولت‌آبادی ساخته‌شده است. دولت‌آبادی در آوسنه‌ی بابا سبحان، عادله، بیوه‌ی عطاءالله و ارباب ده را چنان مجسم می‌کند که خواننده با زنی ریشه‌دار و آشنا در این سرزمین، روبرو می‌شود. عادله "زنی فربه با موهای مشکی مجعد، دندان‌طلا، دستبند و زینت‌آلات فراوان" وارث شوهری است که در زمان حیات‌اش، او را به خاطر "چشم و زبان مردم" تحمل می‌کرد. زنی که به علت نفوذ شوهر در ده، صاحب اعتبار و اختیاری است که اینک این اعتبار را در جهت تمایلات خود به کار می‌برد. او پس از مرگ شوهر بی مانع می‌تواند به غلام پسر صدیقه گدا ـ که زن از سال‌ها پیش به او چشم داشته ـ فکر کند. غلام سال‌ها به دنبال تکه زمینی بوده "اما کسی ملکش را به او اطمینان نمی‌کرد." غلام به زمین زیر کشت صالح نظر داشت و تنها عادله می‌توانست امکان

به دست آوردن آن را فراهم کند. بدین ترتیب عادله برای به دست آوردن غلام، و غلام به وسوسه‌ی زن و زمین، صالح را وامی‌دارد تا زمین را بفروشد. صالح تسلیم زور عادله و غلام نمی‌شود و در همین رابطه، به دنبال درگیری لفظی که بین او و غلام پیش‌آمده و درست با رسیدن مسیّب که مرگ را در برابر چشم غلام مجسم می‌کند، غلام بی‌اختیار به صالح حمله کرده او را می‌کشد و خود متواری می‌شود. مسیّب با مرگ برادرش صالح، دیوانه می‌شود، پدر زندگی خود را به دنبال پسر دیوانه از دست می‌دهد و شوکت که با دیدن جسد شوهرش صالح، بچه‌اش را سقط می‌کند، زمین‌گیر در خانه‌ی مادرش می‌ماند. در پایان غلام بعد از مدت‌ها دربه دری خود را به ژاندارمری معرفی می‌کند و مسیّب در تصادف با موتورسیکلت می‌میرد

تغییراتی که کیمیایی در کل داستان داده است و کشت و کشتارها و دسته کشی هایی که بر اصل داستان افزوده، درخور بحث در جای دیگری است اما آن چه در این مقاله مطرح و مهم است تغییر شخصیت عادله و شوکت در فیلم خاک است.

در فیلم، به‌جای عادله، یک زن فرنگی ارباب ده است. با این تغییر نابجا ـ که به‌کلی ساختمان داستان را بر هم زده است ـ ما یکی از ریشه‌دارترین چهره‌های زن باقی‌مانده در جامعه‌ی زمین‌داری ایران را که دولت آبادی در کتاب آفریده بود، بر پرده‌ی سینما از دست می‌دهیم. در فیلم معلوم نیست این زن فرنگی متعلق به کجاست؟ با کدام انگیزه در کشوری غریب و در دهکده‌ای سوت و کور و فقیر میان مشتی مردم پابرهنه و دشمن، زندگی می‌کند؟ کسی که کوچک‌ترین رابطه‌ی روحی و فرهنگی با اهالی ده ندارد، چرا این غبار و خشکی و تنهایی را تحمل می‌کند؟ آیا سودجوست؟ کدام سودی از این برهوت حاصل می‌شود؟ به فرض به دست آمدن منافعی، وقتی جایی برای استفاده از آن‌ها نیست، چرا در آنجا مانده؟ اگر انگیزه‌ی فشار عادله به صالح به خاطر غلام است، انگیزه‌ی فشار زن فرنگی به صالح برای چیست؟ به چنگ آوردن یک تکه زمین؟

شاید کیمیایی با انتخاب زن فرنگی به‌جای عادله، به دنبال معنایی فراتر از یک فرد باشد. معنایی استعاری یا سمبلیک. تا از یک‌سو بار تعهد و مسئولیت که مقوله‌ای روشنفکرانه است پذیرفته باشد و به همین دلیل زن فرنگی می‌شود نماینده‌ی اجانب ـ که این خود به ساختمان دیگری در داستان نیاز دارد ـ و از سوی دیگر با حضور یک زن به‌جای "بدمن"های "فیلمفارسی‌های" گذشته، نقش جدیدی ساخته باشد.

شوکت در داستان دولت‌آبادی، زنی از نوع دیگر است. زندگی ساده‌ی شوهر را پذیرفته و به حداقلی قانع است. او چنان زن بی‌تظاهری است که در فصل رفتن غلام به خانه‌شان و بگومگو کردن با شوهرش، به کنج اتاقی خلوت می‌خزد، گردی شکم‌ش را در دست می‌گیرد و بدون نمایش و تظاهری، آرام گریه می‌کند. او لب‌ها را می‌گزد تا دیگران از گریه‌ی او باخبر نشوند. گویی نگران آینده‌ی فرزندی است که در شکم دارد و فقط با اوست که بی‌گفتن کلامی، از طریق گریه‌ای خاموش حرف می‌زند. در فیلم کیمیایی شوکت، نقشی جز شیون زدن ـ آن‌هم حتماً در مقابل دیگران ـ ندارد. کیمیایی به ناله‌های شوکت در داستان به هنگام دیدن جسد شوهرش اکتفا نکرده، از اشک و فغان او چون موزیک متن در درگیری‌های مختلف مردان که در فیلم به وجود آورده است، استفاده می‌کند. شوکت در فیلم نه خلوتی دارد و نه دنیای درونی.

## ۶ ـ خلاصه‌ی فیلم گوزن‌ها

دو مرد، دو دوست قدیمی، پس از سال‌ها جدایی به هم می‌رسند. "قدرت" تیرخورده و مجروح است، و "سیّد" معتاد و از دست رفته. پلیس در تعقیب قدرت است. قدرت در منزل سید که اتاقی اجاره‌ای در یکی از خانه‌های مستاجرنشین جنوب شهر است مخفی می‌شود. "فاطی" هنرپیشه‌ی یکی از تئاترهای لاله‌زار با سید زندگی می‌کند. پناه‌گاه قدرت توسط پلیس کشف می‌شود. سید که در همین مدت کوتاه در اثر همنشینی با قدرت تغییر حال داده است، در کنار قدرت می‌ایستد و در حمله‌ی پلیس به خانه، هردو کشته می‌شوند.

زن در گوزن‌ها بار دیگر مجسمه‌ی تحمل و بردباری است با این تفاوت که آموخته نق هم بزند. او با کار در تئاتر، زندگی سید را هم تأمین می‌کند. پس نیمی از زندگی اش را درجایی می‌گذراند که چون زن است نصیبی جز شکنجه‌ی دائم ندارد، و نیمی دیگر را در کنار کسی که روزی مرد دلخواهش بود و در خانه‌ای میان ازدحام محرومانی از نوع خودش از کف می‌دهد.

این چند سطر می‌تواند زمینه‌ی مناسبی برای پرداختن به زندگی زنی رو به فنا باشد که نه در دنیای کار و نه در زندگی، به آن‌چه محتاج است ـ اندکی خلوت و آرامش و تأمین عاطفی و روحی ـ دست نمی‌یابد. اما در فیلم، وجود این زن زیر بار

روابط مردانه‌ی فیلم، گم می‌شود. زن نه‌تنها در زندگی که در فیلم هم به چیزی دست نمی‌یابد. او در محل کارش که باید تمرکز عاطفی و تأمین روحی داشته باشد، جز شکنجه چیزی به دست نمی‌آورد. در تئاتر به زنی که میان مردان کار می‌کند به چشم بد نگاه می‌کنند و عملاً پشت صحنه‌ی تئاتر او، صحنه‌ی واقعی حمله و دفاع است. ما این عمق را نمی‌بینیم، بلکه در فیلم از این صحنه‌ها برای تفریح تماشاگر و برای ایجاد "آکسیون" و دعوا به راه انداختن مردان و مبادله‌ی متلک استفاده می شود. خود زن مطرح نیست، زنی که در این دعوای با مردان، برای حفظ خود، مجبور است با آن‌ها مقابله به‌مثل کند و خواه ناخواه بدل به مرد شده است. کیمیایی به‌جای پرداختن به این تغییر غم‌انگیز، دقایق بیشماری از فیلم را صرف بیان خاطرات جوانی دو مرد می‌کند. صرف توضیح‌های مکرر که سید چرا معتاد شده و نصیحت‌های قدرت که سید باید دست از اعتیاد بردارد. صرف به تصویر کشیدن احیای غیرت سید و کتک کاری‌های او با دلال مواد مخدر و صاحبخانه‌ی زورگو و رفتن به کلانتری و غیره.

هرچه فیلم جلوتر می‌رود، بیشتر معلوم می‌شود که کیمیایی با زنی که مطرح کرده حرفی برای گفتن ندارد و استفاده از محیط تئاتر و وجود زن صرفاً محض تماشایی بودن آن‌ها است و عنداللزوم می‌توان آن صحنه را قیچی کرد و یک فیلم مردانه‌ی کامل به دست داد. (کاری که در رژیم اسلامی عملاً با این فیلم و فیلم‌های نظیرش صورت گرفت). در اواخر فیلم زن به‌کلی معطل مانده است، طوری که رخت‌هایش را جمع می‌کند و به منزل خواهرش می‌رود و درواقع از داستان فیلم، به خانه‌ی خواهر کوچ می‌کند. تنها صحنه‌ای که کیمیایی توانسته با موفقیت دنیای محروم اما پر عاطفه‌ی زنان را نمایش دهد، صحنه‌ی خواستگاری دختر همسایه و حوادثی است که در آن روز می‌گذرد.

## ۷ ـ خلاصه‌ی فیلم غزل

دو برادر در خانه‌ای جنگلی زندگی می‌کنند. دسته‌ای از دشمنان‌شان آن‌ها را به درگیری‌های مختلف و گرفتاری می‌کشانند. روزی برادر بزرگ‌تر زنی به نام غزل را با خود به خانه می‌آورد. زن به برادر کوچک‌تر هم پیش‌کِش می‌شود، اما برادر کوچک که حضور زن را مایه‌ی دور شدن برادر از خود می‌بیند، نسبت به غزل خشم می

گیرد. سرانجام هر دو برادر تصمیم می‌گیرند تا غزل را سر به نیست کنند. آن‌ها همان طور که زن را به جمع خود آورده‌اند، از جمع خود نیز بیرون می‌کنند.

فیلم غزل بر اساس قصه‌ی "مزاحم" اثر خورخه لوئیس بورخس ساخته‌شده است. در داستان مزاحم، بورگس زنی روسپی است که توسط کریستیان، برادر بزرگ‌تر به خانه آورده می‌شود. زن به زندگی دو برادر می‌رسد و با "تسلیمی حیوانی" آماده‌ی خدمت به آن‌ها است. اما کم‌کم زن، برادران را عمیقاً وابسته به خود می‌کند. مردان ندانسته در سیطره و نفوذ جادویی زن قرار می‌گیرند و زمانی که برای رهایی از این سلطه‌ی پنهان او را می‌کشند و جسم‌اش را از خانه دور می‌کنند، متوجه می‌شوند که بیشتر از گذشته گرفتار زن شده‌اند. اینک حضور ظاهری او به حضوری درونی و پنهان تبدیل‌شده که از دسترس و آسیب دور است و جدایی از آن محال به نظر می رسد. برادران را اکنون رشته‌ی جدیدی به یکدیگر نزدیک می‌ساخت "نیاز مشترک به حضور او و از سویی فراموش کردن او"

در فیلم غزل همه‌چیز دیده می‌شود غیرازاین داستان. غم تنهایی برادران، درخت دزدی و عده‌ای نابکار که برادران را تهدید می‌کنند و با آن‌ها رقابت دارند، قسمت اعظم فیلم را می‌پوشاند و غزل در قسمت عمده‌ی فیلم مستمع آزاد است. در داستان کوتاه مزاحم، زن در حد اسطوره مطرح می‌شود. می‌توانی او را بخری، به کار بگماری، دور بیندازی یا بکشی، اما بااین‌همه او سرنوشت تو است. اما فیلم غزل فیلمی است که بدون غزل هم می‌تواند باشد. آنچه مطرح است زندگی برادران است که با حذف او و افزودن بعضی زد و خورد و خط ونشان کشیدن‌ها هم فیلم می‌توانست مدت خود را حفظ کند. غزل در این فیلم در حد مناظر زیبای طبیعت بی‌کار مانده است. در پایان فیلم، برادران با کشتن غزل و آتش زدن خانه‌ی خود و ترک کردن محل، بیشتر به افراد مخبط می‌مانند تا افسون‌شده‌ی رابطه‌ای که از آن گریزی نیست.

## ۸ ـ خلاصه‌ی فیلم سفر سنگ

بر سر کوهی، مرد غریبه‌ای در حال نمازخواندن، شاهد کتک خوردن مرد سنگتراش تنهایی است. غریبه پس از تمام کردن نماز، بدن خونین مرد را به ده می آورد و به راهنمایی خود او، وی را به خانه‌ی آهنگر می‌برد. آهنگر و مرد سنگتراش و عده‌ای دیگر، قبلاً هم در فکر تهیه‌ی سنگ آسیابی برای ده خود بوده‌اند، اما در

این کار موفق نشده حتی پسر آهنگر را هم ازدست داده‌اند. غریبه در خانه‌ی آهنگر، بار دیگر مردان را به تهیه‌ی سنگ تشویق می‌کند و خود نیز همراه مردان عازم سفر سنگ می‌شود. در این راه فاطمه عروس آهنگر را که تنها و بدون سرپرست است نزد حیدر کدخدای ده بالا می‌سپارند. حیدر به دست مزدوران ارباب کشته می‌شود و دختر او نیز بی‌سرپرست می‌ماند. مردان ناچار دختر حیدر و فاطمه را با خود به سفر سنگ می‌برند.

فیلم سفر سنگ بر اساس نمایشنامه‌ی "سنگ و سُرنا" نوشته‌ی بهزاد فراهانی ساخته‌شده است. متأسفانه من به متن اصلی نمایشنامه دسترسی نداشتم و نمی‌دانم زنان در آن چه طرح و نقشی داشته‌اند. اما تا آنجا که درباره‌اش شنیده‌ام، داستان اساساً بر حول غیرت و حمیّت و دریادلی و مصائب مردان می‌گردد.

زنان فیلم سفر سنگ تنها به خاطر حفظ ناموس و در حمایت مردان، در سفری که "فقط در شأن مردان" است همراه شده‌اند. بدین ترتیب اگر کسی این زنان را در خانه، تحت حمایت داشت، سفر ایشان در کنار مردان ضروری نبود. زیرا اساساً بود و نبودشان در تصمیم و عمل مردان تغییری ایجاد نمی‌کرد. اما مثل همیشه کیمیایی از حضور زن در فیلم وسیله‌ی خوبی برای تحریک همت و غیرت مردان ساخته است تا جایی که فاطمه به مردانی که در این سفر شرکت نمی‌کنند بانگ می‌زند "ننگ بر مردانی که در سفری که دو زن در آن هستند، شرکت نمی‌کنند." زنان فیلم سفر سنگ در سراسر فیلم نقشی ندارند جز این‌که در مقابل هر کشت و کشتاری که مردان به راه می‌اندازند، مثل زنان قبائل عرب کَل بزنند یا با شیون‌های گوشخراش خود مرگ آنان را باعظمت سازند. گویی زنان، گروه همسرایانی هستند که به‌جای اثربخشی صحنه‌ها، تماشاچی را با تراژدی زندگی مردان متأثر می‌کنند. زنان در این فیلم بدل به تماشاگرانی شده‌اند که قهرمانان مرد، برای نمایش حرکات قهرمانی خود، به آن احتیاج دارند.

راستی نقش زنان در جامعه‌ی مردسالار همین نیست؟ عنصری که کیمیایی برای رونق بخشیدن به فیلم افزوده، برخلاف تصور خود او چنین حقیقتی را اعلام نمی کند؟

## ۹ ـ خلاصه‌ی فیلم خط قرمز

امانی پسرک فقیر دیروز و ساواکی امروز، با چند نفر از دوستانش در شمال ایران مشغول شکارند. به تهران می‌آیند و از حوادث سیاسی و تظاهراتی که مردم علیه رژیم شاه به راه انداخته‌اند، نگرانند. امانی با لاله هم‌محله‌ای ثروتمند سابق‌ش که حالا پرستار بیمارستان است ازدواج می‌کند. در شب عروسی، امانی دلواپس حوادث انقلاب است و از درد معده رنج می‌برد. در پایان عروسی، به دنبال چند تلفن که به خانه‌ی آن‌ها می‌شود امانی خانه را ترک می‌کند. به اداره‌ی ساواک می‌رود. مأموران ساواک در آنجا مشغول سوزاندن پرونده‌ها هستند. امانی از یک انقلابی دستگیرشده بازجویی می‌کند و در ضمن نظراتش را درباره‌ی پوچ بودن انقلاب می‌گوید. بعد مدت زیادی با رییس‌اش درباره‌ی جریان حوادث سیاسی و انقلاب ایران، مشاجره می‌کنند. در غیبت امانی، لاله اتاق او را جستجو می‌کند و یک کلت و تعدادی عکس برادر چریک‌اش را پیدا می‌کند. برای آن‌که بداند شوهرش چه‌کاره است، به جمال هم‌محله‌ای سابق‌ش که حالا جوان انقلابی و کارگر شبکار کارخانه‌ای است تلفن می کند. امانی برای برداشتن آدرسی که در خانه جاگذاشته به خانه برمی‌گردد. متوجه می‌شود لاله اتاق او را گشته و کسان دیگری را هم در جریان شغل او قرار داده است. امانی با عصبانیت و همراه با درد معده، شروع می‌کند به پرسش‌های مکرر که شکل بازجویی کردن از لاله را به خود می‌گیرد. کم‌کم او را شکنجه می‌کند. درحالی‌که لاله روبه‌مرگ است، امانی طی تک گفتار بلندی، درباره‌ی کودکی و زندگی فقیرانه‌ای که در جوار زندگی ثروتمند لاله داشته حرف می‌زند و علت ساواکی بودن خود را محرومیت‌های دوران کودکی‌اش می‌خواند. لاله از یک لحظه غفلت امانی استفاده می‌کند و با کُلت او را می‌زند. امانی زخمی می‌شود اما فرار می‌کند. درست در همین لحظه که لاله به‌کلی از پای درآمده است، جمال کارگر انقلابی سر می‌رسد و با شلیک چند گلوله کار ناتمام لاله را تمام کرده و امانی را می‌کشد.

فیلم خط قرمز براساس فیلمنامه‌ی "شب سمور" نوشته‌ی بهرام بیضائی ۲ ساخته‌شده است. در فیلمنامه‌ی شب سمور، خواننده با لاله دختر جوان و ساده‌ای روبروست که در راه بازگشت از سفری، تصادفاً با امانی آشنا می‌شود و این آشنایی کوتاه، خیلی زود به ازدواج می‌انجامد. در شب عروسی لاله کم‌کم متوجه می‌شود که شناخت روشنی از شخصیت و شغل شوهرش ندارد. چند تلفن مشکوک به شوهر،

شوخی‌های دوستش، نیش و کنایه‌های خواهر داماد و اضطراب‌های مادرش او را متوجه شرایطی غیرعادی می‌کند. در پایان عروسی، امانی خانه را ترک می‌کند. لاله که از تنهایی و ترس و تردید کلافه شده است، سعی می‌کند با تماس تلفنی با مادر خود، دوستش، شرکای امانی و حتی شماره تلفنی تصادفی، بار دیگر شناختی نسبت به شوهرش پیدا کند. نگرانی‌های مادر، آرامش دروغین دوستش، ترس و خاموشی خانواده‌ی عزادار و حرف‌های دوپهلوی شرکای امانی بر اضطراب و وحشت او می افزاید. شکی که در دل‌ش پا گرفته بود، تقویت می‌کند.

لاله به دنبال یافتن حقایقی به اتاق شوهرش می‌رود. در کشوی میز امانی یک کُلت، پنجه بکس و عکس دونفری خود و برادرش را پیدا می‌کند. لاله که به همه‌چیز مشکوک شده است به پسرعمه‌اش جمال که از غصه‌ی ازدواج لاله با مرد دیگری، به سیگار و مشروب و اتاق به‌هم ریخته‌اش پناه آورده است، تلفن می‌کند و از او می خواهد تا از محل کار شوهرش اطلاعاتی به دست آورد. امانی به دنبال آدرسی که در خانه جاگذاشته است به خانه برمی‌گردد. لاله ترسیده از او کناره می‌گیرد. امانی با مهربانی لاله را متقاعد می‌کند که همه‌ی شک‌هایش نسبت به او خیالی بیش نبوده، لاله پشیمان ازآن‌چه کرده به سمت امانی کشیده می‌شود، اما امانی متوجه می‌شود که در غیبت او، لاله اتاق را وارسی کرده و حتی به محل کارش تلفن زده است. ترسیده و عصبانی بر سر او داد می‌کشد، او را می‌زند. عذر می‌خواهد، می‌کوشد خود را کنترل کند. لاله حیرت‌زده از حرکات او، دوباره از او دور می‌شود. با تلفن جمال، امانی می‌فهمد که فرد دیگری هم در جریان قرارگرفته است. از لاله بازجویی می کند. سکوت‌های آزاردهنده‌ی لاله، امانی را وادار می‌کند که به‌شدت او را کتک بزند. لاله با حرف‌هایش امانی را شکنجه می‌کند. به‌تدریج کتک‌های امانی، تبدیل به شکنجه‌های وحشیانه‌ای می‌شود که لاله را روبه‌مرگ می‌برد. در لحظه‌ای که امانی از او غافل مانده است، لاله با کلت او را می‌زند. امانی، زخمی شده، به کوچه می‌گریزد، لاله به‌زحمت به دنبال‌ش می‌رود و در کوچه با شلیک چند گلوله‌ی دیگر او را می کشد.

کیمیایی در فیلم خط قرمز، ظاهراً زن جدیدی را مطرح می‌کند که تا حدودی با زنان فیلم‌های قبلی‌اش متفاوت است. اما از آن‌جا که هنوز از یکسو در پی ساختن فیلمی باب روز است و از سوی دیگر قادر به تجزیه و تحلیل روحی شخصیت‌ها به‌خصوص روانشناسی خاص زنان در جامعه‌ای مردمدار نیست، خواهیم دید که

چگونه با افزودن صحنه‌های بیرونی و پرماجرا، بار دیگر فیلمی می‌سازد حادثه‌ای که بر محور زندگی مردی می‌چرخد. هم‌چنین کیمیایی ناتوان در پرداختن به جنبه‌های روان‌شناختی و ابعاد پنهان در فیلمنامه که تدریجاً منجر به تغییر لاله می‌گردد، مجبور می‌شود سرانجام او را به دسته‌ی زنان "خوب" فیلم‌هایش ملحق کند تا تکلیف شخصیت زنی را که در فیلم مطرح کرده است معلوم نماید.

فیلمنامه‌ی شب سمور از درون مملو از فضای اضطراب‌آوری است که با آگاهی تدریجی لاله و عناصر درونی داستان رشد می‌کند و به فاجعه می‌انجامد. فیلم خط قرمز پر از صحنه‌هایی است جدا از لاله و احوالات روحی او. بر است از صحنه‌های مستند از روزهای انقلاب ایران، پرونده سوزی‌های ساواک، بازجویی امانی از مرد جوانی در ساواک، درد معده‌ی امانی، دیالوگ‌های طولانی امانی و همکاران‌ش، نگرانی از مخاطرات انقلاب برای ساواکی‌ها و تک‌گویی طولانی امانی برای توجیه ساواکی بودنش.

در فیلمنامه، شب عروسی، شب لاله است. شبی که ندانسته چون قربانی به قربانگاه خود می‌رود. در فیلم، شب عروسی، شب امانی است. همه‌ی عوامل جمع شده‌اند تا ما او و زندگی‌اش را بشناسیم. در فیلمنامه، زن با به دست آوردن آگاهی های تدریجی، جلوتر از همه‌ی شخصیت‌ها و خواننده حرکت می‌کند. در فیلم، همه ی شخصیت‌ها و تمام تماشاگران از زن جلوتر حرکت می‌کنند تا حدی که گاه به‌راستی زن فیلم خط قرمز میان آن‌همه اضطراب خوابش می‌برد.

در فیلمنامه، صحنه‌های شکنجه شدن لاله، بازتاب آگاهی زن و تأثیر متقابل شکنجه‌ها در زن و مرد است. در فیلم، صحنه‌های شکنجه تائید دیگری بر ساواکی بودن مرد و محرومیت‌های زندگی گذشته‌ی اوست.

در فیلمنامه شب سمور، هرچه به پایان داستان نزدیک می‌شویم، هرچه زن بیشتر زخم می‌خورد، از قالب ساده و صمیمی‌اش، از نرمش و خوش‌باوری و اعتمادش نسبت به مرد دور می‌شود و به موجودی کینه‌ورز باقدرت روحی و جسمی زیاد تبدیل می‌گردد تا جایی که در بدترین شرایط جسمانی دست به شکنجه‌ی روحی امانی می زند. جسم لاله اسیر امانی است، اما لاله بر او تفوق و غلبه‌ی روحی دارد. ترس‌ش را به رخش می‌کشد و نفرت خود را در سکوت آشکار می‌کند. امانی در برابر این موجود شکنجه‌شده، خود درمانده‌ی دیگری است که تلاش‌هایش برای به دست آوردن دوباره ی زن، نتیجه‌ی معکوس می‌دهد.

در فیلم خط قرمز، لاله بر امانی تفوق روحی ندارد. درد امانی، لاله نیست، درد او درد تغییر رژیم، به خطر افتادن زندگی و درد زخم معده است. در فیلمنامه شناخت شخصیت امانی، تابع تردیدها و کنجکاوی لاله است. در فیلم، لاله نقشی در شناساندن امانی ندارد، بلکه از همان شروع فیلم، با شکار حیوانات توسط امانی و دوستانش که گویی حیوانات را با دینامیت منفجر می‌کنند نه شکار با گلوله، با بستن شکار خونین روی باربند اتومبیل و سرریز شدن خون روی شیشه‌های اتومبیل، با گفتگوهای امانی و دوستانش درباره‌ی انقلاب، پرت‌ترین تماشاچی نیز می‌فهمد که امانی و دوستانش ساواکی‌اند.

در فیلمنامه‌ی شب سمور، مادرِ همیشه نگران و دلشوره‌ای لاله که بازتاب همه ی نگرانی‌ها، وسواس‌ها و تفکرات شوم است، مادری که حتی از عکس انداختن با عروس و دیگران به خاطر سن و سال و سر و ظاهرش پرهیز می‌کند، در نسخه‌ی اول فیلم خط قرمز، تبدیل به زنی سرحال و شیک و آراسته‌شده که حتی جلوه‌ی عروس را می‌گیرد و سایه‌ای از نگرانی نیز در وجودش نیست. در نسخه‌ی دوم نیز بدل به زن محجبه‌ای شده که حاضر نیست حتی "یک توک پا" هم به عروسی مجلل دخترش برود. (فیلم خط قرمز به خاطر زنان بی‌حجاب، از رژیم اسلامی پروانه‌ی نمایش نگرفت لذا کیمیایی در نسخه‌ی دیگری مادر عروس را زنی با چادر و مذهبی نمایش داد تا شاید فیلم نجات پیدا کند. متأسفانه این ترفند نیز کارگر نیفتاد). خواهر سرزنده، حرآف و فضول امانی در فیلمنامه هم به‌کلی حذف‌شده و البته به‌جایش مردان متعددی صاحب نقش شده‌اند.

تغییری که کیمیایی در فیلمنامه‌ی شب سمور و در سکانس آخر فیلم اعمال کرده است، شاید یکی از تأسف‌آورترین جنبه‌های طرز تلقی و تفکر او نسبت به زن باشد. در فیلمنامه‌ی شب سمور، زمانی که لاله به دست امانی شکنجه می‌شود، جمال پسرعمه‌ی لاله به خانه‌ی آن‌ها می‌آید، زنگ می‌زند، امانی به لاله اجازه‌ی گشودن در نمی‌دهد و جمال به خیال آن‌که عروس و داماد خلوت کرده‌اند، دمق برمی‌گردد. مدتی بعد، لاله امانی را با گلوله زخمی می‌کند، امانی می‌گریزد، لاله تا کوچه دنبالش می‌کند و با شلیک چند گلوله‌ی دیگر او را می‌کشد. در فیلم خط قرمز، لاله به امانی شلیک می‌کند، امانی فرار می‌کند و درست در لحظه‌ای که لاله به‌کلی ازپادرآمده است و قادر به تعقیب امانی نیست، جمال دوست قدیمی و جوان پرشور انقلابی و کارگر شبکار کارخانه، سر می‌رسد و با شلیک چند گلوله امانی را می‌کشد. بدین

ترتیب بار دیگر هم فرهنگ مردسالار زن را در حمایت خود گرفته و کار نیمه‌تمام او را به انجام رسانده است و هم توده‌های مردم از طریق یک انقلابی انتقام خود را از یک ساواکی گرفته‌اند. کیمیایی حتی به این نکته‌ی ظریف واقف نیست که کشته شدن امانی به دست لاله، در زمانی که کشتن یک ساواکی کاری سخت و دشوار بود، اوج قدرت روحی زن را می‌رساند، حال آن که در روزهای انقلاب، کشتن ساواکی آن‌هم به دست مردی، کار چندان دشواری نبود.

بار دیگر به سراغ جدول زنان "خوب" و "بد" برویم. با بررسی مختصر فیلم‌هایی که ذکر شد می‌توان مشخصات دیگر آن‌ها را شمرد:

۱ ـ ازلحاظ بازی و بازیگری زنان خوب بهتر بازی می‌کنند. چون اصلاً کار پیچیده و مهمی نباید بکنند. آن‌ها نمونه‌های تئاتر و فیلم‌های قبلی ایرانی را در ذهن دارند و خود به‌عنوان محکومان "فرهنگ غیرتی" آشنا به سرمشق‌های ابدی وفاداری و غمخواری و صبوری و غیره هستند. آن‌ها فقط باید گریه کنند. زنان به‌اصطلاح بد، بدتر هم‌بازی می‌کنند و مسئولیت مستقیمی هم متوجه بازیگران نیست. چون در سینما و تئاتر قبلی ایران سرمشق‌های خوبی در مورد زنان روحاً پیچیده و غیرتک بعدی وجود ندارد تا کارگردان یا به تقلید از آن‌ها یا براساس دانش خود بازیگرانش را راهنمایی کند. گذشته از این، ساختمان نقش آن‌ها چنان از شخصیت و توازن و روانشناسی خالی است که بازیگر نابغه‌ی دهر هم جز بلاتکلیفی خودش، چیز دیگری را نمی‌تواند بازی کند.

۲ ـ در مورد دودسته زنان به‌اصطلاح خوب و بد، جای بحث در روانشناسی آن‌ها نیست، ولی در مورد زنان اندکی پیچیده‌تر روانشناسی خاصی ظاهراً در نظر است. در این مورد کارگردان از تماشاگر جلوتر نیست، بلکه با او هم‌قدم است یا حتی از او تبعیت می‌کند. به همین دلیل این دسته از زنان به یک توضیح اضافی محتاجند: فاطی در گوزن‌ها تا آن‌جا که در تقلای دفاع از زندگی خود بی‌وقفه اعتراض می‌کند، "بد" است و از آن‌جا که به‌جای اعتراض، به تحسین غیرت مرد می‌پردازد و می‌گوید که دیگر از او جدا نخواهد شد، "خوب" است. حتی عملاً چادر سر می‌کند که به‌طور تمثیلی علامت نجابت و وفاداری و همه‌ی صفات خوب است. او زنی در نوسان چرخش بین زن مدرن (بد) و زن سنتی (خوب) است. زن مدرن فیلم بلوچ تا موقعی که از خواسته‌های خود حرف می‌زند "بد" است اما درست در لحظه‌ای که از خود می‌گذرد و با خون خود مرد را نجات می‌دهد برای لحظاتی به زن "خوب" می‌پیوندد.

همان طور که گفته شد کیمیایی در فیلم خط قرمز، زن جدیدی را مطرح می کند که تا حدودی با زنان فیلم‌های قبلی‌اش متفاوتند. لاله اگرچه دختر ثروتمند دیروز و زن به‌اصطلاح مدرن امروزی است، اما از آن‌جا که کیمیایی می‌خواهد از او زن "خوب" بسازد، با تراشیدن کار در بیمارستان برای او و پرستاری‌ها و غصه خوری‌هایش برای زخمی‌های روزهای انقلاب، عملاً او را در دسته‌ی زنان "خوب" قرار می‌دهد. ضمناً چون زن است و در فرهنگ فیلم‌های کیمیایی زن حتماً نیازمند کمک مرد است، پس قسمت عمده‌ی حرکت او، یعنی کشتن امانی، به دست جمال سپرده می‌شود و اگر زن در این فیلم تحت حمایت شوهر خوبی نیست، مرد انقلابی خوبی حامی او می‌گردد. بدین ترتیب در فیلم‌های کیمیایی زنان خود به‌عنوان موجودات بشری مطرح نیستند و "خوب" یا "بد" بودن آن‌ها به‌خصوص بستگی دارد به این‌که تحت‌الحمایه‌ی کدام دسته از مردان‌اند.

در این بررسی مختصر می‌بینیم که کیمیایی با پرداخت محدود، غلط و ناآشنای خود نسبت به نقش زن در فیلم‌هایش، جز در تائید ارزش‌های نادرست جامعه در طبقه‌بندی زنان و نام‌گذاری ایشان و تحمیل جهانی مردانه که بر اساس ارضاء حقوق و امیال مرد است، گامی برنمی‌دارد. نقش زنان و طرح آن‌ها در فیلم‌های یادشده در تائید ارزش‌های جامعه‌ای مرد مدار و مذکر است. و نه تحلیل آن و نه‌تنها قدمی در نفی ارزش‌های حاکم برنداشته و آینده و افقی را نشان نمی‌دهد، بلکه چنین می‌نماید که این سرنوشت محتوم و تغییر نکردنی و پذیرفته‌ی زنان است و چنین باید باشد.

اگر سینماگر پاسخگو نیست، می‌تواند طراح مسئله‌ای یا معترض به وضعیتی خاص باشد حال آن که جهان در سینمای کیمیایی بی‌حضور "زنان" تعریف می‌شود و آن‌جا که پای ایشان در میان است، سیمای جهان تغییرناپذیر به نظر می‌رسد.

**منابع**

۱ ـ فرهنگ غیرتی معادل لومپنیزم آمده است.
۲ ـ جُنگ چراغ، شماره‌ی ۱، انتشارات دماوند، تهران، پاییز ۱۳۶۰

کتاب "دو نقد" پرتو نوری علا، چاپ اول، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۵چاپ دوم، انتشارات اندیشه، لس‌آنجلس، ۱۳۶۶

**از همین قلم منتشر شده است:**

۱ ـ **سهمی از سال‌ها**، مجموعه شعر، چاپ اول، انتشارات ققنوس، تهران، زمستان ۱۹۷۹ ـ ۱۳۵۷

۲ ـ **مرآتُ‌البُلدان**، احیای جغرافیای ناصری، با همکاری محمدعلی سپانلو، چاپ اول، نشر اسفار، تهران، ۱۹۸۶ ـ ۱۳۶۴

۳ ـ **دو نقد**، نقد رمان کلیدر و نقش زن در فیلم‌های کیمیایی، چاپ اول، انتشارات آگاه، تهران، ۱۹۸۷ ـ ۱۳۶۴، چاپ دوم، نشر اندیشه، لس‌آنجلس، ۱۹۸۸ ـ ۱۳۶۶، چاپ سوم، انتشارات کلبه‌ی کتاب، لس‌آنجلس، ۱۹۹۹ ـ ۱۳۷۸

۴ ـ **از چشم باد**، مجموعه شعر، چاپ اول، نشر اندیشه، لس‌آنجلس ۱۹۸۶ ـ ۱۳۶۵

۵ ـ **زمینم دیگر شد**، مجموعه شعر، چاپ اول، انتشارات تصویر- زمانه، لس‌آنجلس ۱۹۹۳ ـ ۱۳۷۲ (کاندیدای بهترین کتاب شعر در مسابقه‌ی ادبی نشر باران در سوئد، سال ۱۹۹۴)

۶ ـ **سلسله بر دست، در برج اقبال**، مجموعه شعر، چاپ اول، انتشارات سندباد، لس آنجلس، ۱۳۸۴- ۲۰۰۵

۷ ـ **هنر و آگاهی**، مجموعه مقالات و نقد ادبی، چاپ اول، انتشارات کلبه‌ی کتاب، لس‌آنجلس، ۱۹۹۹ ـ ۱۳۷۸، چاپ دوم ۲۰۰۴ ـ ۱۳۸۳، نقد "شعور شک در برابر حماقت یقین" برنده جایزه نقدی از طرف هیأت داوران نشر باران در سال ۱۹۹۴ شد.

۸ ـ **مثل من**، مجموعه داستان، چاپ اول، کتاب و انتشارات پارس، لس‌آنجلس، ۲۰۰۳ ـ ۱۳۸۲ (داستان‌های این مجموعه قبلاً با نام درخشنده حقدوست (بلقیس) در نشریات مختلف چاپ شده بود).

۹ ـ **فردای میهن**، نمایشنامه، چاپ اول، انتشارات سندباد، لس‌آنجلس زمستان ۲۰۰۴ ـ ۱۳۸۲

۱۰ ـ **چهار رویش** برگزیده‌ی اشعار به زبان فارسی و انگلیسی، همراه با نقد اشعار پرتو، چاپ اول، بهار ۱۳۸۴- ۲۰۰۵، ۳۳۰ صفحه

۱۱ - **مانا**، روایت، چاپ اول، انتشارات سندباد، لس آنجلس، ۲۰۰۵ ـ ۱۳۸۴

۱۲ - **از دار تا بهار**، مجموعه شعر، چاپ اول انتشارات سندباد، لس آنجلس، ۱۳۹۰- ۲۰۱۱

۱۳ - **یگانگیِ ذهن و زبان**، مجموعه گفتگو و مصاحبه‌ها با پرتو نوری‌علا، چاپ اول، انتشارات سندباد، لس آنجلس، ۲۰۱۸ ـ ۱۳۹۶

## نشر آفتاب منتشر کرده است:

***گذار زنان از سایه به نور*** / ترجمه: عصمت صوفیه / عباس شکری
**روشنایی** / شعر / ریتوا لوکانن / برگردان: کیامرث باغبانی
**واحه‌ی حیران** / شعر: حسن مهدوی‌منش
***از این‌سوی جهان*** / *نامه‌های منصور کوشان*
***جادوی کلام*** / *سخنرانی برندگان نوبل ادبیات: ترجمه: عباس شکری*
***حریر، مخمل، بابونه***/ *رمان: مرجان ریاحی*
**سبک‌تر از هوا** / *شعر: فارسی، روسی و اوکراینی / آزیتا قهرمان*
***در جاده‌های بهار*** / *شعر / مرجان ریاحی*
***همنشین باد و سایه*** / *شعر / سهراب رحیمی/ برگردان: آزیتا قهرمان*
***شهر مرقدی*** / داستان کوتاه: حسین رحمت
**سپنتا** / رمان / کوشیار پارسی
**Alive and Kiching** / مجموعه داستان / ترجمه: امیر مرعشی
**سوگ‌رنج‌نامه‌ی شهادت حضرت باب** / نمایشنامه / علی رفیعی
**داستان‌های غریبِ غربت** / مجموعه داستان / محمود فلکی
**یک شب بارانی** / داستان بلند / م. ب. پگاه
**ما ساده‌ایم** / شعر / انوشیروان سرحدی
**زرافه** / رمان / برگردان: زین‌العابدین آذرخش
**نامه** / داستان کوتاه / مرجان ریاحی
**چهل‌تکه** / مجموعه داستان / قدسی قاضی‌نور
**مرداب عشق و تنفر** / رمان / برگردان: مریم علیزاده
**ضمیر اول شخص مفرد** / شعر / کتایون آذرلی
**کادیش برای یک کُس** / رمان / برگردان: کوشیار پارسی
**Tehran Stories** / مجموعه داستان انگلیسی / امیر مرعشی
**تو کوچه‌های تهرون** / مجموعه شعر / اکبر ذوالقرنین
**دندان بی عقل** / رمان / مرجان ریاحی
**سقفِ بلندِ تنهایی** / رمان / حسین رادبوی
**دال و مدلول** / گفتگو / برگردان: عباس شکری
**رنگ و کلمه** / شعر و نقشی / قدسی قاضی‌نور
**گاهی از سکوت شروع می‌شود** / شعر / محمود معتقدی
**40 short letters to my wife**، نادر ابراهیمی، برگردان: امیر مرعشی
**نه سنگی، نه گوری** / مجموعه داستان: عشرت رحمان‌پور
**کمی پیش از شروع** / داستان بلند: مرجان ریاحی
**رُهام** / رمان: م. ب. پگاه
**سفر شگفت‌انگیز مرتاض هندی** / رمان: برگردان: کوشیار پارسی
**مهلتی بایست تا خون شیر شد** / مجموعه مقاله: شهروز رشید
**چهل سالگی**، **Being Forty** / رمان: میترا طباطبایی، برگردان: امیر مرعشی
**در کوچه‌ی زندگی** / رمان: سمیرا شیری‌پور
**شعرهای سکوت** / مجموعه شعر: منصوره اشرافی

**ناسَرآندازان** / رمان: ماه‌دوران معیری
**نامه‌ها** / نامه ننگاری: یداله رؤیایی – پرویز اسلامپور
**انتظار** / مجموعه شعر: اکبر ذوالقرنین
**موش و گربه Cats and Mice** / شعر طنز / عبید زاکانی / برگردان: امیر مرعشی
**سایه باد سکوت باران** / گفتگو: عباس شکری
**هتل پرابلمسکی** / رمان / برگردان: کوشیار پارسی
**نامه** / رمان: م.ب. پگاه
**در جستجوی سبک گمشده** / مجموعه مقاله نقد ادبی: کاظم امیری
**بیشماران** / رمان: کوشیار پارسی
**کوچه گلشن** / رمان: مرجان ریاحی
**کوچ چهارفصل** / شعر: سارا زارع سریزدی
**سیمپوزیوم** / مجموعه داستان: آرش تهرانی
**پاییز واژه در بهار** / مجموعه مقاله: عباس شکری
**دُم جنبانک** / مجموعه داستان: علیرضا شاکر
**پاییز واژه در کلام** / مجموعه جستار: عباس شکری
**سنگ‌ها و ستاره‌ها** / رمان: م.ب. پگاه
**ترانه‌های کوچک خورشید** / شعر: زنده‌یاد حسین جوان
**سنگ‌ها بسته، سگ‌ها باز** / شعر: مصطفی توفیقی
**در گستره‌ی زوال** / مجموعه مقاله: احمد نوردآموز
**چگونه دخترم را فراری دادم** / رمان: مهرنوش خرسند
**مرگ رنگ در غربت** / گفتگو: عباس شکری
**ایران خدا ندارد** / شعر: فرهاد عزیزی
**بر ارتفاع شب** / شعر: حسین جوان
**تمام جهان قدماگاه بهار بود** / شعر–نثر: ایلدا هیوا
**نیرنگ** / مجموعه داستان: علیرضا شاکر
**عروس نخل‌ها** / مجموعه داستان: حسن زرهی
**پارک جوان** / شعر: پُل والری، برگردان: یداله رؤیایی
**ماهی در بیابان** / مجموعه داستان: حسن زرهی
**برای Brain** / رمان: م. ب. پگاه
**ازدست‌رفته** / مجموعه داستان: حسین نوش‌آذر
**و سپس آفتاب** / شعر: مهرانگیز رساپور (م. پگاه)
**زیبایی شکوه حقیقت است** / مجموعه نقد ادبی: عباس شکری
**عبور گرم تابستان** / رمان: محمد عقیلی
**بشنو این نی...** / پژوهش: محمود کویر
**بوی شبدرهای سوخته** / رمان: پوران موسوی
**کالبد شکافی مرگ** / برگردان: الف. رخساریان و ناصر زراعتی
**دشت‌های سرد سوئد** / شعر: سهراب رحیمی
**پنجاه رمان برتر سده‌ی بیستم میلادی** / معرفی ۵۰ رمان: یواخیم شول / برگردان: رحمت بنی‌اسدی
**ستاره دنباله‌دار** / مجموعه داستان: مهرنوش خُرسند
**پیامک حوا** / شعر: ندا مقدم (ویلا)
**کتاب چاکرا** / اُشو/ ترجمه: شهروز رشید
**برایم از آفتابگردان‌ها بگو** / شعر: علیرضا شمس
**راه و رسم کاسبی** / رمان: مرجان ریاحی

**داستان‌هایی برای باور نکردن** / مجموعه داستان: یانا فوسن / برگردان: جواد طالعی
**و من سردم است، من سردم است** / شعر: فریده امیری
**Talking to the mirror** گفتگو با آینه / شعر (فارسی – انگلیسی): امیر مرعشی
**این النگوها را کجا می‌برید** / شعر: نرگس الیکایی
**انتظار** / نمایشنامه: علی گزرسز (م. رها)
**شکوه کلام** / مجموعه نقد و بررسی کتاب : عباس شکری
**وابسته و گسسته** / مجموعه داستان: شهیره شریف
**گفتگو با رضا براهی** / حسن زرهی
**کشمکش** / داستان کوتاه: علیرضا شاکر
**ماه در پیاله** / پژوهش شعر حافظ: محمود کویر
**شبِ جانان** / رمان: کنت هاروف / برگردان: حسن زرهی – بهرام بهرامی
**سکوت یک شعر است** / شعر: ژاله چگنی
**اینجا تنهایی تمام نمی‌شود** / مجموعه داستان، فاطمه پوراحمد
**روانی** / رمان: رابرت بلاک / برگردان: ف. ایروانیان
**ارنست همینگوی – سال های کوبا** / پژوهش: نوربرتو فوئنتس / برگردان: مهدی مجتهدپور
**شگفتی در سر** / رمان: اورهان پاموک / برگردان: بهرام بهرامی و حسن زرهی
**عصر بی‌شعوری:** شعر: امید طوطیان
**رُژِ لب قرمز** / رمان: احمد خلیلی
**واژیسم** / شعر: نانام
**از ترس تا اعتماد** / سفرنامه: کریستینا پالتن / دسیره وارن استا تبین / برگردان: س. س. اعتماد
**از بی‌راهه به خانه و به خویش** / مجموعه مقاله: علی نگهبان
**پرده را کنار نزن** / رمان: مهری رحمانی
**و روزی همه خواهند دانست** / نمایشنامه: عباس صفایی
**فریادِ زیرِ خاکستر** / شعر: حسین رادبوی
**راه نرفته** / رمان–خاطره: شه‌راز شاکری / پوراندخت امیرافسر
**بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم** / رمان: نادر ابراهیمی / برگردان به انگلیسی: امیر مرعشی
**آرش کمانگیر** / شعر: سیاوش کسرایی / برگردان به انگلیسی: امیر مرعشی
**تتابع اضافات** / مجموعه داستان: وحید ضرابی نسب
**خانه در ناخانگی** / مجموعه مقاله: علی نگهبان
**باززایی فرهنگی در ایران** / مجموعه مقاله: محمود کویر
**آقای ورلاک** / رمان: ژوزف کُنراد / برگردان: ف. ایروانیان
**عشق و مرگ در ادبیات فارسی** / مجموعه مقاله: مجید نفیسی
**یادآوری** / رمان: پویا خدیش
**حکایت‌های فی البداهه** / مجموعه داستان: حسن نصیری
**روایتی از ادبیات فارسی در تبعید: ۱۴ جلد** / پژوهش تاریخی – ادبی: ملیحه نیره‌گل
**هما** / رمان: م. ب. پگاه
**پیتر والش** / ویرجینیا وولف، برگردان: ف. ایروانیان
**اسطوره دعا** / شعر: رضا فرمند
**رُز / رمان:** علی گزرسز – رها
**سرودِ سیمین‌تنِ آزادی** / علی رفیعی سرشکی
**خانواده / رمان:** تایماز گلزار
**بر شانه های خیال / شعر:** مختار برازش
**In The Mirror of Life /** Dr. Jafar Bushehri
**ماه** / مجموعه داستان: حسین رحمت

**ویلمو / رمان:** سیو بری لوند / برگردان: کوروش گلنام
**عشقولانه های دریا** / دلنوشته: شهین اعتضادی آملی
**گل‌های شن‌زار** / مجموعه مقاله: برگردان: عباس شکری
**بانو نامه** / پژوهش تاریخی: محمود کویر
**گلیدون و خلیدون** / داستان بلند: روزبه راستگو
**علی و نینو** / رمان: قربان سعید / برگردان: کوشیار پارسی
**بچه های مدرسه هاکوود** / داستان بلند: کی ام پیتون / برگردان: ف. ایروانیان
**شعر، نان، کوید ۱۹** / شعر: گردآورنده: حمیده میرزاد
**دگرکونی استوره در گذر زمان** / پژوهش: جوزف کمبل / برگردان: شادی خسروپناه
**The Oracle /** Novel: Amir Marashi
**طیف رنگ کارمندی** / رمان: پویا خدیش
**آندریا جعفر کاپالدی** / رمان: پژمان گلچین
**Let's believe in the rise of the cold season /** Poetry: Forough Farrokhzad / Tranalator: Bahar Rouhi
**رؤیای بزرگ روزالی** / داستان بلند: بهاره روحی
**مرغ من بهترین غاز دنیاست** / شخنان برگزیده: اکبر کوراوند و مینا شفیعی
**خاکسوزی** / شعر: فرهاد زارع‌کوهی
**The Last Candle/** Novell: Amir Marashi
**ورطه زوال** / شعر: فریبرز کاردار
**تابویی به نام فلسطین** / پژوهش: کوروش گلنام
**Utopia and Dyspotia /** Novell: Rozbeh Rastgoo
**جنگجویان جهادی و کمدی الهی** / پژوهش: کوروش ب.
**حکایت عاشقی** / شعر: مهوش ثابت
**در گریز** / رمان: علی رادبوی
**بُن‌بست قهرمانی** / خاطره: عباس شکری
**رومئو و ژولیت** / نمایشنامه: ف. ایروانیان
**فردا تهران تعطیل است** / شعر: مصطفی توفیقی
**زمین مثله‌ی اجدادی** / شعر: فرهاد زارع‌کوهی
**The Honourable Lieutenant /** Novel: Amir Marashi
**جا به‌جایی سِلاح / رمان:** لوییزا والنزوئلا / برگردان: کوشیار پارسی
**خیابان الویس پریسلی** / رمان: عسل مروارید
**جشن‌های ایران باستان** / پژوهش: چکامه راهگانی
**من در پرانتز** / رمان: فریبا صدیقیم
**تبار حاجی فیروز و غلام** / پژوهش: مصطفا مشتاقی
**دیاسپورای شعر / شعر:** آثاری از شاعران زن مهاجر ایرانی/ گردآورنده: سهیلا میرزایی
**من به پایان نمی‌اندیشم** / مجموعه داستان: فاطمه پوراحمد
**سورنکا** / رمان: م. ب. پگاه
**همیشه شوهر مقصر است** / رمان: برگردان زهرا امین کارسیدانی
**یادداشت‌ها – تاوان** / مجموعه مقاله: نیکزاد سپاسگزار
**آواز سلیمان** / رمان: تونی موریسون / برگردان: طاهره زمانی بهابادی
**بوق سگ** / نمایشنامه: آرش توحیدی
**هنر زندگی** / فلسفه: برگردان: شادی خسروپناه
**حسرت آرامش** / رمان: نسترن شیخ‌الاسلامیان
**مرگ خاموش** / رمان: امیر حیدری
**آنتاگونیست** / شعر: حامد ابومعرف

**رازهای پیله و پروانه** / رمان: مهدی حبیب‌الله
**زن اثیری** / داستان بلند: محمدمسعود کیایی
**بدون بوسه زمین خشک می‌شود** / داستان بلند: محمدصالح زمانی
**عشق آمریکایی من** / شعر: مجید نفیسی (به دو زبان فارسی و انگلیسی)
**سیب گاز زده** / مجموعه داستان کوتاه: مختار برازش
**مرگ در تختخواب دیگری** / رمان: مرضیه ابراهیمی
**از آدم تا آشویتس** / شعر: اصغر اسلامی (ا. ا. سپنتا)
**مستطیل ابری رویا** / شعر: علی فتحی مقدم
**قاب عکس‌ها** / مجموع داستان: محمدمسعود کیایی
**پُلِ چوبی** / رمان: وحید عسکرپور
**جعبه پاندورا** / مجموعه داستان: صدیقه کیانی
**زمین حاصلخسز** / رمان: برگردان: ف. ایروانیان
**روزها و شب‌های جنگ و عشق** / رمان: ادواردو گالیانو / برگردان: کوشیار پارسی
**مُرکب بنفش** / رمان: آزیتا رفیعی سرشکی
An Introduction To Iranian Modern Poetry / Translated by: Amir Marashi
**دو زن در یک زن** / رمان: نوال السعداوی / برگردان: مریم حسین‌نژاد
**پارسی نامه** / پژوهش ادبی: محمود کویر
**واپسین مسلخ** / شعر: الهام عیسی‌پور
**بیدار شو ماه دولت** / مجموعه داستان: بی‌را عباسی
**مولانا و حمام زنانه** / پژوهش ادبی، محمد صالح زمانی
**گذرنامه** / مجموعه داستان: آسیه نظام شهیدی
**بکارت ریخته** / مجموعه شعر: هدا خموش
**در من پرنده‌ای‌ست** / شعر: مرجان پورشریقی
**واقعیت و رویا** / گفتگو: محمد محمدعلی و بهاره دهکردی
**مشتی خاک** / رمان: شبنم اقبال
**عشق برابر و آزاد** / مقاله: حسین رحایی
**خنده‌های لطیف** / مجموعه داستان: محمدمسعود کیایی
**باکوس** / شعر: نفیسه خطیبی
**در خاموشی شب** / رمان: خسرو پوینده
**براهنی و نظریه «زبانیت»** / پژوهش ادبی: شمس آقاجانی
**بازجوها** / شعر–ترانه: احمد کایا – برگردان: حسین رجایی

info@aftab.pub
www.aftab.pub

**Book identity**

**Art and Awareness**
**Partow Nooriala**

**Genre:** Book review – Essay

**Publisher:** Aftab Publication

**Publishing year:** 2022

**Cover design:** Negar Asari-Samimi

**Implementation:** Nadia Vyshnevska

**Layout:** Mahtab Mohammadi

**ISBN:** 978-1-716-04060-3

AFTAB PUBLICATION
نشر آفتاب

**©All rights reserved for author**

# Art and Awareness

هنر و آگاهی (مجموعه نقدهای ادبی و هنری)

**Partow Nooriala**

پرتو نوری علا شاعر، نویسنده و عضو کانون نویسندگان ایران است. تاکنون چندین مجموعه شعر، داستان، نمایشنامه و نقد ادبی و هنری از پرتو منتشر شده است. برگزیده اشعار او در مجموعه شعر "چهار رویش" به دو زبان فارسی و انگلیسی است. کتاب حاضر مجموعه ای از نقدهای نگاشته شده در سال های دور و نزدیک است. نقد پرتو در باره ی رمان "سوره الغراب" محمود مسعودی، در سال ۱۹۹۴ از طرف هیات داوران ادبی نشر باران، جایزه نقدی آن سال را به خود اختصاص داد.

9 781716 040603

AFTAB PUBLICATION