

روند بخرنج آفرینش

مسعود بیزارگیتی

نقد آثاری از:

محمود دولت آبادی

احمد محمود

کاظم سادات اشکوری

علی باباچاهی

منیر و روانی پور

عباس معروفی

محمد رضا صفدری

علی خدایی

روند بغرنج آفرینش

[مجموعه نقد ادبی]

مسعود بیزار گیتی

انتشارات گیلان

روند بغرنج آفرینش

مسعود بیزار گیتی

طرح جلد: سیاوش یحیی زاده

حروفچینی: هنر و اندیشه

چاپ اول: ۱۳۷۶

تیراژ: ۱۵۰۰ نسخه

کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است.

رشت خیابان طالقانی- کتابسرای دیبا- تلفن ۴۶۸۴۲

ISBN 964-91006-4-4

شابک ۹۶۴-۹۱۰۰۶-۴-۴

فهرست

۵ آوازهای عصر زندگی
۱۳ چهار فصل، گواه شعر اجتماعی
۲۱ در سایه صدای طبیعت
۲۷ بر گسترای افق تازه
۳۳ خلاقیت ، در بازتاب واقعیت
۴۱ روند بغرنج آفرینش
۴۷ آزمون پریشان تجربه های زبانی
۵۵ آینه باور داشت ها و نگرش نویسنده
۶۳ چشم اندازی روشن در داستان نویسی
۷۱ رهیافت های جدید داستان نویسی و خلاقیت نویسنده
۷۹ مجاورت زمان و زبان

آوازه‌های عصر دلتنگی

۱

علی باباچاهی در سراسر عمر شاعرانه خود، همواره بر شرافت قانون عشق تکیه زده است و این نحوه نگرش بی شک ریشه در حیات اجتماعی دهه های گذشته ما داشت. جامعه ایران از دهه ۱۳۲۰ به این سو درگیر نبردی گسترده در دو سطح تفکر انسانی و نابرابریها و روابط اجتماعی بود. به ویژه فضای حاصل از کودتای ۲۸ مرداد از طرفی و نیز مبارزات اجتماعی دهه چهل به بعد از طرف دیگر، فراز و فرود زندگی را در دیدگان شاعر جلوه ای خاص می بخشید، به طوری که هیچ قلم بدستی بالاخص شاعر را توان رهایی و بی توجهی نسبت به بحران زندگی پیرامون نبود.

حاصل بحران کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ فضایی تیره و تنگ و سرشار از نومیدی و فرو رفتن هنرمند در فردیت خود بود. چادر شب بیرون و درون هنرمند را فرا گرفته و نفس کشیدن را دشوار می ساخت. روند مسلط در فضای ادبی آن دوران، ناگزیری حضور هنرمند در خلوت ادبی خود بود و سر در گریبان فروردن.

اما دهه چهل به بعد شاعر پیوندی عمیق بین عواطف فردی خود با حیات اجتماعی برقرار می کند. زمان حماسه و عشق است و موضوع، واژگان، ترکیبها و تصاویر شعرها بر محور عشق و حماسه و شهادت می چرخند. شاعر به سرخی لاله می اندیشد و خون شقایق، و پیوند او تنها با آذرخش و صلابت کوهها و خورشیدی است که از پس سپیده دمان بر می آید. ستاره ای که از آسمان به خاک می غلتد و طلوع آفتابی خوش را نوید می دهد.

اشعار باباچاهی بر بستر تمایلات اجتماعی دهه چهل ظهور می یابد با درونمایه های عشق و مرگ. عشقی که در تبلور اجتماعی خود هویت می یابد و مرگی که حاصل چنین عشقی است.

عواطف شاعر تند است و بی تامل روندهای حماسی را بر می تاباند. او می خواهد این سکوت اساطیری را که چادر رخوت گسترده است، پشت هزار کوه سیاه ویران کند و جراحی شمشیر پرشقاوت دشمن را، با دوست در میان بگذارد. شاعر در این گونه از حضور، به فراز می رود، فرود می آید، تجربه می اندوزد، اما هرگز یک دم از عشق حماسی چشم نمی پوشد.

از اولین دفتر شعر باباچاهی ((در بی تکیه گاهی)) تا آخرین شعرهای وی، هرگز نمی توان دوری او را از خلجان هایی که بخاطر زندگی انسانی در جان وی هست، مشاهده کرد.

باباچاهی شاعر و روایتگر انسانی هست که در خاک می غلتد، عشق می ورزد، در دریا نبرد می کند و می میرد. و این روایت؛ انسان جنوب و شمال و غرب و شرق را در می نوردد. در هیچ نقطه ای متمرکز نمی شود و همه مرزها را می شکند.

به این اعتبار او یک شاعر اومانیست است. ارزشهای والای انسانی را در جلوه های حقیقی و زیبایی شناختی آن ارج می نهد؛ تداوم می دهد و مروج و مدافع آن است. چه عظمتی دارد عشق، که گزینه اشعار باباچاهی را در امتداد خط خود به حرکت در می آورد و به پیش می برد. از کتابی به کتاب دیگر، ذهن و زبان شاعر را بسیط تر و روشن تر می یابیم. هویت و فضای گاه رمانتیک و سطحی را در دفترهای جدیدتر وی برچیده می بینیم و حقیقت درک و افق شاعرانه وی را بیشتر نظاره می کنیم.

در دهه های چهل و پنجاه به دلیل اینکه ارزشهای زندگی انسانی همواره مورد هجوم واقع می شد و بی عدالتیها و نابرابریهای اجتماعی در تاروپود زندگی قشر عظیم زحمتکش رسوخ کرده بود، شاعر هرگز از کنار این معضل بزرگ بی تفاوت نمی گذشت. به حدی که دریافتهای عاطفی و آفرینش اثر وی همیشه استوار بر دشواریها و رنجهای تعمیم یافته زندگی یاد شده بود. و این عطف توجه سبب می شد که گاه شعرها، بوی شعار می دادند؛ گاه حسی رمانتیک بر می انگیختند؛ در نتیجه نوعی غفلت از فرم و ساختار زبانی در شعر به وجود می آمد. روندی که جریان معکوس آن را ما در دهه هفتاد شاهدیم و در چند کتاب آخر باباچاهی. از مجموعه (صدای شن) به این سو شاعر سعی دارد که درک و کاربرد روابط واژگانی را در ساختار مجازی اش با سیستم مدرن تری از نگاه شاعرانه گسترش دهد که موفق است. تلاش او براین است بافت شاعرانه زبان را در تلفیقی مناسب با اندیشه خود بکار برد. اوج چنین کارکردی را در سطح زبان و فرم در مجموعه (آوای دریا مردان) و به ویژه چند شعر آخر گزینه اشعار وی در می یابیم.

دیالکتیک تجربه شاعرانه و دید منطقی شاعر در ۶ کتاب و بخش آخر اشعار (گزینه اشعار) به خوبی پیداست. هر کتاب جدید شاعر حاصل دقیق حفظ تجارب شاعرانه اثر قبلی و گسترش آن و نفی ساده نگرینهایش است. علیرغم اینکه رویکرد مضمونی و نحوه نگرش شاعر در تمامی اشعار وی، اگر از اندکی تمایز بگذریم، یکسان و مشترک است، اما نفی ساخت ذهنی ساده و کارکرد محدود زبان دفتر قبلی، وی را به سطوح جدیدتری از فرایندهای آفرینشی ذهنی از دفتر بعدی ارتقاء می دهد. این حرکت تکاملی در دفاتر اولیه کند و بسیار کمی است. اما تجربه اندوزی و گسترش افق دید شاعرانه و کشف ظرفیتهای زبان و آفرینش تصاویر نوتر، وی را در دفترهای بعد محتاط تر کرده و تکامل در دو سطح ذهنیت تصویری و درک و کاربرد مجازی زبان، با ساختی منظم تر و گسترده تر از پیش است.

شاعر ذهنیت های آسان پسند در دو سه دفتر اولیه را نفی می کند و بر بستر آنها، با تحولی گسترده تر و شناختی دقیقتر به ویژه در حوزه عملکرد زبان، به کتابهای بعدی می رسد که از مجموعه ((صدای شن)) آغاز گشته و ادامه می یابد. این تفاوت در ساختار زبان و تخیل شاعرانه بسیار بیشتر از کتاب اول وی بوده و با دو دفتر ((جهان و روشنائی غمناک)) و ((از نسل آفتاب)) تفاوتی کمتر دارد. در مجموعه ((جشن جنون)) اما ظرفیت زبان و کاربرد آن وسعت بیشتری می یابد و شاعر سعی می کند نه تنها در حوزه تصاویر شاعرانه که در آفرینش ترکیبهایی که در راستای مضامین حماسی - اجتماعی اشعار است تلاش بیشتری مبذول دارد. در کتاب یاد شده، از ویژگی های اساسی زبان شاعر، همانا آفرینش ترکیبهای جدید بوده و نیز ذهنیت تصویری وی که پس از چهار دفتر شعر، تجربه ای گسترده را در

راستای آزمونهای زبان شاعرانه اندوخته ، تصاویری درخشان را که بر مناسبات
جدیدتری از روابط واژگانی استوار است ، می آفریند.
از ترکیبهایی که در مجموعه یاد شده می یابیم :
« گاو - دل نهنک - سگال » . « گراز - آدمیان » . « رعد - نعره » و ...

در زیر خرقة باری ، پنهان کن ستارگانی عاشق را
و آفتابی که گیسوانی شلال و
زلال دارد
با ماه وعده هایت مکرر کن

«صد سال انتظار»

نمونه فوق آینه ای در تکامل زبان شاعر است که فضا و بافت کاملاً جدیدی از درک و دریافت وی را که حاصل استمرار تجربه زبانی است ، نشان می دهد. همین تجربه در امتداد خود به نمونه های درخشان تری در ساختی منسجم تر (گره خوردگی زبان و عاطفه و ذهنیت تصویری شاعر) در مجموعه های بعدی می رسد. از این پس حرکت شاعر مبتنی است بر درگیریهای تازه با زبان و شناخت ژرفتر ظرفیتهای کارکردی آن در ساختار فرازبانی اش. این درگیری در سطوح گوناگون انعکاس می یابد.

از سویی شاعر در ساختن ترکیبهای تصویری جدید تلاش می ورزد و میدان آفرینش آن را گسترش می دهد. مجموعه (آوای دریامردان) عرصه آفرینش چنین ترکیبهایی است. ترکیبهایی از این دست «دریا - مرد» ، «غرقاب - غولها» - «رعد - طبل» . «خارا - خروش» - «شن - باد» . «دریا - گرگ» ، که از حجم زیادتری نسبت به دفترهای دیگر شعر برخوردار است. اما آنچه در ساخت این ترکیبها به چشم می آید و تحسین شاعر را بر می انگیزد ، ریشه داربودن آنها در حیات مادی انسان جنوبی است. باباچاهی در درک و پیوند استه تیکی بین زبان و اصالت زندگی مردم جنوب و طبیعت آن سامان ، تخیل قدرتمندی دارد که حاصل ترکیبهای یاد شده است . سمت و سوی آفرینش این ترکیبها و ساخت صوری و مضمونی آنها در قیاس

با همین تلاش در دفترهای قبلی (جشن چنون) ، استوار بر تجربه ای شاعرانه تر است که مصداق دیالکتیک شناخت زیبایی شناختی وی است.

و از سوی دیگر در راستای ارائه تجربه های فوق ، شاعر به درک نوین تری از شناخت ساختار کاربردی زبان می رسد و سیستم آفرینش ذهنی وی در کتاب ((آوای دریامردان)) و به ویژه اشعار جدید آخر گزینه وی ، تکامل یافته تر است . از ویژگی های بدیع زبان شاعر در کت اب یاد شده ، ظرفیتهای نمایشی آن از یک سو و هنجارگریزی گویشی وی از سوی دیگر است که متمایز از کلیه کتابهای شعر قبلی او می باشد. رفتاری که شاعر در برخورد با زبان در پیش می گیرد ، نمایی از سبک کارش را عرضه می دارد . از طرفی نیز به دلیل برخورد منسجم تر و یکدست تر شاعر در قیاس با دفترهای قبلی او نسبت به مسئله جنگ ، عشق و مرگ که در راستای زبان عمومی وی صورت می گیرد ویژگی های اختصاصی کتاب ((آوای دریامردان)) برجسته تر می گردد.

مجموعه شعر ((آوای دریامردان)) به دلایل زیر تکامل زبان و ذهن شاعر را نسبت به کتابهای قبلی وی به وضوح می نمایاند:

- ۱- شناخت شاعر از ظرفیتهای زبان و نحوه برخورد با آن.
- ۲- گسترش حوزه ترکیب سازیها ، با توجه به ریشه های مادی حیات جنوبی و اصلاتی که حاصل می گردد.
- ۳- شناخت و کاربرد بافت نمایشی زبان در شعر.
- ۴- وزن پیوندی که شاعر خود نیز از آن یاد می کند. اما نکته ای که هست ، اینکه هنوز خواننده به لحاظ ذوقی قادر به ایجاد تناسب و هماهنگی برای خواندن اینگونه

پاراگرافها نیست. حرکت شاعر در این راستا موفقیت آمیز است، اما اندکی زمان باید تا خواننده شعر نیز، به درونی کردن چنین بافتی از بیان شعر بپردازد.

در اشعار پایانی ((گزینه اشعار)) که چهارده شعر را شامل می گردد، نگارنده این سطور نتیجه گرفت که شاعر همچنان به دریافت تجربی وسیعتری از کارکرد زبان شاعرانه پی می برد و پله ای دیگر از گستره زیبایی شناختی عناصر شعر را به ویژه در سطح کارکرد مختصات زبانی پشت سر می نهد.

اگر مجموعه ((آوای دریامردان)) اوج کار باباچاهی در موارد بر شمرده در بالا بود، چهارده شعر پایانی کتاب، نشانگر درک ساختاری شاعر از عناصر شعر و ارتقای تجربه شاعرانه وی بر بستر مشخصه های زبانی است. اشعار فوق نموداری از درک سیستمی شاعر در آفرینش است.

۳

مبحث ایجاز همواره در شعر اصلی محوری برای برقراری یک ارتباط صحیح ذهنی بین شاعر و خواننده بوده است. داستان گویی و روایتگری توصیفی در ساختی طولانی که بر بستر تشابه و تکرار پیش می رود، رابطه صمیمی بین خواننده و شاعر را خدشه دار می کند و حوصله خواننده را کاهش می دهد. بافت بیان شعر علی باباچاهی بلند و طولانی بوده و اگرچه در نظمی مشخص سامان می یابد، اما گاه حد ایجاز را می شکند. ویژگی بیان اشعار شاعر، ساخت بلند قطعات است که در عین حال معرف سبک وی می باشد، ولی وجود تشابه مضمونی و تکرار در قطعات کتاب، آزار دهنده است. اگرچه ممکن است قصد شاعر بخشیدن ساختی یکدست و منسجم به یک قطعه و یا یک بند از یک شعر باشد. اما به بهای توضیح گسترده و گسترش مضمونی که می تواند در حداقل مصراع ها بیان شود.

از مجموعه ((صدای شن)) شعر((پسینگاهی)) می خوانیم :

غروب ، بادل من می وزد

غروب بر سر من

تاجی از شقایق و خون

غروب ، دلتنگی ست

غروب،

غروب تا ابدیت ، تهی ست

پیداست که شاعر تلاش دارد اندوهی سنگین را که در جان وی نشسته ، نشان

دهد. اندوهی چنان سنگین که آینه عشق و چلچراغها را می شکند. اما نظامی از

واژگان را که شاعر ارائه می دهد و تصاویر حاصل از آن نیز ، تکرار و تشابه هم در

لفظ و هم در معنی را به دنبال دارد. شاعر که قادر بود حداکثر در دو مصراع سنگینی

بار جانش را بریزد و در نهایت ایجاز ارائه دهد ، بدینسان راه اطناب پیموده ، شعر را

طولانی می کند.

در این راستا اگر شاعر می کوشید با وسواس بیشتری با مسئله زبان و فرم شعر

برخورد کند، طبعاً وحدت ساختاری شعر را بیشتر تضمین می کرد.

علی باباچاهی به گواه مجموعه اشعارش ، شاعر روزگار ماست . این خود مسئله

ای مهم است . دشوار است شاعر روزگار بودن ؛ دشوار!

اما شاعر ما صلیب رنج روزگار را بر دوش می کشد و سروی از ستاره و باران

است که ایوان شب و پیش پای سوار جوان را روشن می کند.

امید است که همواره فاخته جانش به آواز در آید :

تا که به ساز ستاره

یا که به چنگ دریا

خنیانگری کنم

فاخته ای باید آوازش را افراخته باشد در جانم
ورنه طلسمی ترانه سوز
گلوی مرا سنگ می کند.

«برگی از ارغوان مگر...»

چهار فصل کاظم سادات اشکوری

چهار فصل ، گواه شعر اجتماعی

((چهار فصل)) نمودار اندیشه شاعر در پیوستگی اش با زندگی اجتماعی است. برخلاف دفترهای شعر دهه شصت که حدیث نفسهای تغزلی و یا نگرش مکانیکی نسبت به زندگی انسانی - اجتماعی جامعه ما را یدک می کشند ، شاعر این دفتر ، تجارب فردی شده زندگی اجتماعی را در تلفیقی مناسب با دید انتقادی اش ارائه می دهد. به جرئت می توان عمده ترین راز موفقیت ((چهار فصل)) را در همین نوع نگرش شاعر جستجو کرد. به رغم درازگویی های شاعر در حوزه محتوا در قطعات بلند کتاب و تکرار در مشابهت مضمون که عمدتاً در برخی شعرهای بلند کتاب دیده می شود ؛ هویت اصلی ((چهار فصل)) را در سیر مضمونی تعدادی از اشعار می توان سراغ گرفت که دو نمونه برجسته آن شعرهای: ((در رهگذر توفان)) و ((پیشروی)) است.

شعر ((در رهگذار توفان)) بیان دلتنگی های شاعر از موانعی است که راه براندیشیدن و تامل کردن می بندد. نوعی ایستایی و کرختی ، شاعر را به اندوه می نشاند و زبان وی را در حقیقت به انتقاد می گشاید. افتادن ساقه ها بر خاک و تاراج

برگها ، بوی انهدام علف ، آوارگی باد و خواب مرده وار روستا ، مضمون شعر را بدانجا می کشاند که شاعر چند بار در سراسر شعر ، در ساخت سه مصرعی بر آن تاکید می ورزد:

وقتی نمی توانی فریاد بزنی

چرا در رهگذار توفان

ایستاده ای

شعر ((پیشروی)) از نظر حرکت محتوا و قصدمندی در ایجاد مضمونی انتقادی ، به نوعی پیوستگی با شعر((در رهگذار توفان)) می رسد. این شعر ارتباط صریح تر و مستقیم تری به لحاظ لحن بیان و ساخت زبانی شاعر با مخاطبش برقرار می کند. دستمایه پرورش دهنده زبان و محتوای این شعر ، طنز تلخ اجتماعی است که زبان به اعتراض می گشاید.

در حقیقت اشعار این کتاب ، به اشکال گوناگون ، در بیان همین دردمندی های اجتماعی شاعر است . حتی در توصیفی ترین اشعار این کتاب ؛ که گاه تا حد بیان ناتورالیستی تنزل می یابد، حضور اندیشه اجتماعی شاعر را به غیر از استثنایبی که حدیث نفس فردی شاعر است ، می توان احساس کرد.

شاعر در ارائه مضمون ، گاه به بسط گزارشگونه اندیشه خویش می پردازد.

مسئله ای که سبب می شود وی واژه های زیادی را در انتقال مضمون به کار برد.

- کاربرد واژه ها نه به شکل عمدتاً تصویری — تخیلی اش که به شکل توصیفی — تبیینی در شعر اشکوری خود را نشان می دهند. درحالی که معتقد باشیم که اندیشه ای گسترده را در کمترین کلام باید ارائه داد و به ایجازی مطلوب در فضا سازی شعر دست یافت تا ارتباطی ذوقی با خواننده برقرار کرد. در کاربرد مفردات شاعر ؛ چه

بلحاظ انعکاس مضمون - که گاه به تشابه مضمونی مر رسد- و چه بلحاظ ایجاد تصاویر - عمدتاً وصفی- به درازگویی و تکرار می رسیم:

شعر ((اگر لب قارچ باشد)) که بیانی گزارشی دارد حاوی مضمونی است که به اشکال مختلف در بندهای متعدد تکرار می شوند. درحالی که شاعر می توانست همین مضمون را با حداقل همین کلام کاربرد یافته ، موفق تر ارائه دهد.

در شعر ((جوانی)) مصراعهای زیر که تکرار در مضمون را می نمایاند، می توانست به اختصار در بیان عاطفی اندیشه شاعر بیان شود:

چشمه های کوچک دامنه های سنگی

چشمه های غارها و علف زارها

چشمه های دشتها و قله ها

چشمه هایی که می جوشیدند و از خاک سر برون می کردند

چشمه هایی که به آرامی در متن چمنزار کوچکی

به سوی رودخانه می رفتند

و یا در شعر بلند ((در سایه امرودها)) اگر هشت مصراع زیر حذف شود،

هیچگونه گسستگی را در شعر دامن نمی زند. درحالی که کل شعر بیان خاطره شاعر

است و هیچگونه منطق درونی و ذهنی - مانند رشته ای نامریی- بر بندها حاکمیت

ندارد.

چاهی می شناسم که با دلو از آن آب می کشند

و کاروان ابریشم

شبی را در کنارش

به صبح برده است

به جست و جوی کوچه یی هستم ، اما

در محله های قدیمی شیراز-

تا رایحه شکوفه ها را

در کلام حافظ بخوانم

به شکلی محدودتر در یکی دو شعر بلند دیگر این کتاب نیز ، مواردی این چنین می توان یافت. این موارد در واقع می طلبد که شاعر با تاملی بیشتر ، برای رسیدن به لحن و زبانی موجز تر ، تلاش ورزد.

هنگامی که شاعر دست به ابداعات تصویری با منشا حسی - عاطفی طبیعی می زند ؛ ساخت زبانی وی ساده و تاحدی حقیقی و بالحنی گزارشی - تبیینی است. این موارد با کم خونی تخیلی در اشعار بلند کتاب خود را بهتر نمایان می کند. زیرا وی در ارائه همان ترکیبات تصویری و حتی کاربرد مفردات عادی ، در شعرهای کوتاهش ، فضایی می گستراند که ارتباط ذوقی مخاطب را بر می انگیزد. در این ساخت ساده زبانی ، ما همچنان استفاده گسترده از واژه ها را در ارائه دادن تصویر مشاهده می کنیم. همانگونه که اشاره شد ، این گستردگی در استفاده کلمات با لحن گزارشی - تبیینی است و با ساخت متحول تصویری که حاصل کاربرد مجازی زبان و انحراف از نرم عادی آن است برخورد نمی کنیم. نثر وارگی نیز سایه خود را بر تکه هایی از قطعات کتاب افکنده و لطمه ای جدی بر این دفتر وارد کرده است :

یکی بر سکوی سنگی ایستاد

و فرمان داد تا آزمایش به فردا موکول شود

می گفت خنجر سلاح مردان است در روز

و سلاح نامردان است در شب

در کنار نمودار ترسیم شده از یک مشخصه اصلی این دفتر ، با پاره هایی دیگر از شعر روبرو می شویم که بیانگر اسلوب شاعر است. یعنی که شاعر در کارش بر آن نمونه هایی که در زیر ارائه می دهیم تکیه می زند.

هر قدر هم در گسترش این حوزه از خلاقیت زبانی بکوشد در نثیت موقعیت زبان شعر خودش موفق تر خواهد بود:

و با خون لحظه ها

قله ها را رنگ می کند

گذر نسیم

از پل خاطره ها

و ورودی مویه کنان

یاد گلپر و پونه های بهاری را

از کناره ها می زداید

((در رهگذار توفان))

برگ ارغوانی گوجه وحشی

برافروخته از تب

((پاییز))

که آمیزش صفتی انسانی با پدیده ای طبیعی است.

گوشواره الماس بر ساقه ها

تکاندن پرها بر شاخه ها

و گردش آرام جوبارکها در راهکوره ها

((کودکی))

وصف طبیعت ، بویژه زمانی که می دانیم شاعر در دامان طبیعت شمال پرورش یافته است و به این طبیعت تعلق خاطر ویژه ای دارد ، از مشخصه های اساسی و هویت

بخش کتاب است. یکی از خصیصه های سبک شاعر که وی را از بسیاری شاعران صاحب سبک متمایز می سازد، توصیف گرایی وی است. قرار گرفتن در روند آفرینش وصفی تا بدان حد است که گاه بیان شاعر را به سوی ناتورالیسم محض با منطق نثری می کشاند

در باد می ایستم
و دریا را نظاره می کنم
که زیر آسمان
به زردی می گراید
(اندوه گنگی که زلال می شود))

حرکت آرام یونجه زاران حاشیه رود
موج ملایم گندم زاران
در نسیم غروب دمان
پرواز لاشخورها بر فراز مراتع
و جویبارکی روان از کنار پ.نه زارک منموم
(کودکی))

و یا کل قطعه ((تابستان)) که از نمونه های موفق کتاب است. قطعات کوتاه این کتاب به ویژه شعرهای ((از شعرهای جنگ)) عمدتاً به لحاظ صمیمیت عاطفی نهفته اش - در قیاس با شعرهای بلند این دفتر، در برقراری ارتباط عاطفی عمیق با خواننده موفقتر است.

همانگونه که در سطور گذشته یادآور شدیم، در شعرهای بلند کتاب با عدم رعایت ایجاز، با ساختهای ساده زبانی - تصویری روبرو هستیم. عدم رعایت ایجاز و حضور ساختهای ساده زبانی که شعر را از جوهر اساسی خود تهی می کند به نوعی

بی انسجامی ذهنی در شعر دامن می زند که مغل ارتباط ذوقی خواننده با شاعر است. فضای کلی یی که این شعرها باید ارائه دهند در واقع می بایست حاصل حضور ایجاز مطلوب و کارکردهای مجازی زبان و تشکل ذهنی شاعر باشد که به جابجایی و یا حذف هیچ پاره از شعر منجر نشود. این حضور را در شعرهای بلند کتاب بطور کامل احساس نمی کنیم، اما در شعرهای کوتاهتر این دفتر به ویژه قطعات ((از شعرهای جنگ)) با فضایی روبرو هستیم که بیشتر بلحاظ عاطفی - انسانی قادر به برقراری ارتباط با ماست. صور خیال شاعر در این قطعات، از انسجام بیشتری برخوردار بوده و حامل سه بعد اندیشگی - تخیلی - عاطفی است. ابعادی که با رشته ای درونی به هم متصل شده اند. این پیوستگی درونی را نمی توان از هم گسست زیرا دست بردن به هر گوشه از شعر، منجر به تخریب کل زبان و محتوای شعر می شود. آن تشکل ذهنی که در روند آفریدن قطعات کوتاه مشاهده می شود از استحکام بیشتری برخوردار است. قصد ایجاد یک مرز مشخص بین دو شکل شعر بلند و شعر کوتاه نیست بلکه تنها تفاوت هایی را به اشاره یاد کردیم که مبین نقاط قوت و ضعف هر یک است.

در کنار جاده پائیز کاظم سادات اشکوری

در سایه صدای طبیعت

اشکوری شاعر رنگ و صدا و شیء است، شاعر رود و درخت و سنگ، و همه آنچه که به نحوی در طبیعت وجود دارند.

بن مایه شکل دهنده ذهنیت شاعر، عناصر طبیعت است.

بسط دهنده یک موضوع در ساخت مضمونی شعر وی، عناصر طبیعت است.

کاربرد مفردات و روابط بین واژگان، ایجاد ترکیب های تشبیهی و استعاره در شعر وی، در گستره عناصر طبیعت تجلی می یابند.

ساختار شکلی شعر اشکوری (=توصیف گرایی وی) حاصل عناصر موجود در طبیعت است.

کتاب «در کنار جاده پائیز» الفت شاعر و رویکرد همیشگی وی را به طبیعت بیش از پیش نمایان می سازد.

یاکوبسون عنصر غالب را، عنصر کانونی یک اثر هنری که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعین می بخشد و تغییر می دهد، تعریف می کند. (راهنمای نظریه ادبی معاصر) در اشعار کاظم سادات اشکوری، عنصر غالب همانا رویکرد طبیعت گرایانه توصیفی شاعر است که به سایر جنبه های اثر وی تعین می بخشد.

ذهنیت شاعر بر بستری از روابط واژگانی و ترکیبی شکل می یابد که مواد آن را رودخانه و جنگل و سایر عناصر مادی طبیعت تشکیل می دهد. و بناگزیر این هماغوشی شاعر با عناصر طبیعت بدانجا منتهی می گردد، که وی گاه در گسترش افق تخیل خود، به تکرار و تشابه می رسد.

از سوی دیگر کارکرد صور خیال شاعر، بطور عمدۀ توصیفی-تیینی بوده نه تصویری-تخیلی، که در وجه دوم، بافت عمومی زبان و روابط بین آن، در ساختار فرازبانی بیشتر خود را می نمایاند. اما در وجه اول، ساخت گزارشی و روایتی کلام عنصر مسلط است. بطوریکه ورزیدگی شاعر در قلمرو زبان محدود تر و افق آفرینش ذهنی وی نیز با مهار بیشتری، در وجه اول امتداد می یابد.

در نقد کتاب «چهار فصل» اشکوری، نوشته بودم که شاعر در ارائه مضمون گاه به بسط گزارش گونه اندیشه خویش می پردازد. مسئله ای که سبب می شود وی واژه های زیادی را در انتقال مضمون به کار برد. کاربرد واژه ها نه به شکل تصویری-تخیلی اش، بلکه عمودتا به شکل توصیفی-تیینی در شعر اشکوری نمود می یابند. هنوز بر این عقیده هستم که کتاب «در کنار جاده پائیز» نیز همچنان بر بستر افق نگرش گذشته تداوم می یابد. اصلاً از مشخصه های اسلوبی شاعر است. وقتی که می سراید:

لالایی نسیم و

سکوت هزار ساله سنگ و

زمزمه رود

در این سفر به تو می گوید

که زندگی جاری است.

در سایه شقایق (۲۹)

و یا :

گنجشکها

در میان شاخه های انبوه کاج

پنهان می شوند

قمریان مغموم

-در ایوان رو برو-

درختان کوچک سپید پوش را

می نگرند

و برف به آرامی می بارد.

نمونه رفتار شاعر با زبان و ذهنیت آفرینشی ست.

از ترکیب ساده «لالایی نسیم» ، «قمریان مغموم» ، «درختان کوچک سپید پوش را» تا کل نمونه های ارائه شده و نمونه های بیشمار موجود در کتاب ، ساختار توصیفی زبان شاعر را نشان می دهد. ساختاری که گاه ویژگی ناتورالیستی زبان را بر می تاباند.

فشردگی کلام گاه از اشعار اشکوری رخت بر می بندد و بافت ساده زبان در

ساخت گزارشی - روایتی اش جایگزین می گردد.

گستره حرکت مضمونی شاعر ، اندوه و خاطره های بیجا مانده از زمانی دور و دیر است که غریبانه به جان وی چنگ می افکند و او را در گسر نبردی سخت در قلمرو عاطفی می کند:

اندوه سالهای خزانی را

وقتی کنار می زنم و

می خواهم

برخیزم و کنار درختان سبز بنشینم

دستی کنار می زندم

ناگاه

در سایه شقایق (۷)

با دستهای سبز

اندوه دیرپای صحاری است

وقتی که می سراید شاعر

از سال های پیری و تنهایی

در سایه شقایق (۱۶)

از نسیم آموخته ام

که اندوه را نوازش کنم

هر چند می دانم

که اندوه در راه کوره ها کمین کرده است

در سایه سکوت (۹)

یا خاطره هایی که با اندوهان شاعر یکی شده اند و اندوهانی که حاصل خاطره

هایی بس دور و درازند:

در جنگل نشسته به اندوه

یاد هزار خاطره دور

در برگریز خلوت پائیز است.

در سایه شقایق (۱۵)

کتاب «در کنار جاده پائیز» به لحاظ ساخت زبان و ذهنیت تصویری شاعر، با اینکه

ادامه کتاب «چهار فصل است»، اما در عین حال فضاهای متفاوتی را نیز به لحاظ

رویکرد ذهنی شاعر ارائه می دهد.

از شعر های «در سایه شقایق» به راحتی می توان نمونه های (۱)، (۱۱)، (۱۲)،

(۱۷)، (۱۸)، (۲۵) و از شعر های «در سایه سکوت» نمونه های (۱) و (۹) و شعر

(۵) بخش چهارم کتاب و تعدادی دیگر را نام برد. در نمونه های یاد شده ، تلاش شاعر جدا از ارائه ساخت گزارشی -تبینی فضای شعر بوده و ویژگی توصیفی صرف را نیز به شعر تحمیل نمی کند:

وقتی که روشنایی
از جاده های موج
می آید

من نیز
با یاد رنگ زرد
بر صخره ای در آن سر دنیا
تبخیر می شوم

در سایه شقایق (۱۲)

و یا تصویری بسیار زیبا و دلنشین که انسجام درونی در زبان شاعر را باز می تاباند در نمونه زیر :

در ژاله بار صبح
لبخند می زند
نهال جوانی
بر شاخه ای که ساکت و آرام
می شکست

در سایه شقایق (۲۵)

یکدستی پرتناسبی در ساخت نمونه فوق وجود دارد. ژاله و صبح ، لبخند و جوانی ، و مرثیه شکستن. تلاش شاعر در وحدتی که بین شادی و اندوه بعمل می آورد و ویژگی عاطفی ای که بدان می بخشد ، تحسین بر انگیز است.

در برخی از قطعات کتاب ، روند انسجام ذهنی شاعر گاه از دو مسیر موازی آفرینشی برخوردار می شود. در بخشی از یک شعر ، گاه توصیف ناتورالیستی مطلق ، هویت بخش قطعه است ؛ و در بخش دیگر ، ذهنیت غیر توصیفی شاعر. در شعر در سایه شقایق (۹) ، شاعر در چهارچوب انعکاس تصویر ساده یک لحظه که حاصل ذهنیت توصیفی وی است ، در بند اول متوقف می گردد. بند فوق در ساده ترین بافت زبان با منطق نثر ارائه می گردد. اما از شروع بند دوم تا پایانش ، روند مضمونی شعر اگرچه ادامه بند اول است ، اما ساخت تصویری ، غیر توصیفی بوده و شاعر روابط بین واژگان و ایجاد ترکیب ها را از تخیلی استوار تر بهره مند می سازد.

همین دوگانگی ذهنیت آفرینشی شاعر در نمونه های دیگر نیز دیده می شود. در شعر در سایه شقایق (۱۸) شعر در بند اول به اتمام می رسد ؛ به لحاظ وحدت ارگانیک شعر در فرایند ذهنی آن ، ساخت شعر تکمیل شده است. شاعر دو بند دیگر را بر آن تحمیل می کند ، و نظام شعر را بهم می ریزد.

یکی از ویژگی های اسلوبی شعرهای اشکوری ، بسط و گسترش غیر موجز اندیشه وی در ساختی است که بر زبان شعرش تحمیل می گردد. یعنی به طور بالفعل بافت زبان شاعر به لحاظ نمودار مضمونی ای که ترسیم می نماید ، گسترش بی حد یافته و علاوه بر عدم رعایت ایجاز زبان ، در قلمورو کارکردی به زبان نثر شباهت می یابد. نمونه ، شعر های در سایه شقایق (۲۳) و (۲۴) و برخی از شعر های «در سایه سکوت».

زبان شعر اشکوری ، تلفیق رویای باستانی طبیعت و ذهنیت توصیفی وی است. عنصر غالب در رویکرد ذهنی و افق دید شاعرانه وی ، طبیعت گرایی خالص بوده

و شاعر حیات آفرینشی خود را در طبیعت زنده می جوید؛ طبیعت باستانی ، شعر های اشکوری ، گاه به لحاظ روند عاطفی تبلور یافته در ترکیب ها و پاراگراف ها ، که خواننده را به طبیعت سرسبز و عطر آگین ارجاء می دهد ، دلنشین و زیباست ؛ اما گاه به دلیل ساخت گزارشی-توصیفی زبانش ، خسته کننده.

«بر گسترای افقی تازه»

می خواهم که هر واژه و هر جمله سخن سزاوارش را و جای درستش را داشته باشد و اگر بشود می خواهم که هر جمله ، حتی اگر از بقیه گسسته شود، زنگ درونمایه اصلی و حال و هوای مرکزی را به گوش برساند.

کورولنکو

گاه وقتی مطرح می شود که با توجه به پیشرفت زمان و پیدا شدن تکنیک های جدید در داستان نویسی و هماهنگی با نیاز های معنوی معاصر ، رئالیسم گذشته باید به تدریج جای خود را به رمان مدرن بدهد ، این موضوع برای خواننده ایرانی داستان که ذهنیت نسبتا خو کرده ای با شیوه مرسوم داستان نویسی رئالیستی کلاسیک دارد ، اندکی غریب می نماید. و این تا حدودی طبیعی است؛ وقتی توجه کنیم که تقریبا کل آثار تثبیت شده و موفق نویسندگان چون محمود دولت آبادی ، احمد محمود و ... در آن سبک به نگارش در آمده است.

ذهنیت عاطفی خواننده ای که مضمون های داستان های رئالیستی کلاسیک را در تجارب فردی و اجتماعی زندگی اش انعکاس یافته می بیند و این مسئله ، ساختار ذهنیت عاطفی وی را خالص تر کرده و شکل ویژه ای بدان می بخشد.

مجموعه داستان «قصه آشنا» از احمد محمود ، اثری ست که در چهارچوب سبک رئالیسم کلاسیک به نگارش در آمده است. اما نویسنده علی رغم توانایی هایی که در این شیوه از نوشتن دارد ، توانسته در بعضی از داستان ها ، نحوه دید تکامل یافته ترش را در پرداخت ساختار داستان نشان دهد. در داستان های احمد محمود ، تم اجتماعی همواره محور روند های آفرینشی ست. چه در آن زمان که کوتاه ترین داستان ها «عصای پیری» را می نویسد. چه آنزمان که به تحریر داستان بلند «دیدار» می پردازد و چه آنزمان که رمان «همسایه ها» را می آفریند. وی نویسنده ای است جانبدار . اما این جانبداری ، به سوی حقیقت و عشق به انسان است؛ نه جانبداری از شعار های سطحی و روزمره. مسئله ای که همواره مشغله ذهنی نویسنده بوده و او را متعهد نشان می دهد. از این جهت آثار وی همیشه بیانگر عشق به تکامل زیبایی انسانی ست. و آیا وظیفه هنر ، مگر جز تکامل زیبایی زندگی و گسترش روح عشق و انسانیت است؟

کلیه داستان های «قصه آشنا» رویکرد به حیات اجتماعی اشخاص داستان داشته، و خود شخصیت ها کنش ها و رفتار هایشان ، برخورد های فردی و اجتماعیشان ، حاصل نوع ارتباط اجتماع و زندگیشان است. در داستان های احمد محمود ، اشخاص به طور تجریدی و انتزاعی نشان داده نمی شوند ؛

بلکه در متن زندگی جاری بوده ، حضور جدی و دائمی دارند ، اثر پذیر و اثر گذارند ، و در همین ساختار اجتماعی شکل یافته و عمل می کنند. واضح ترین و تپیک ترین شکل رابطه و زندگی را که صمیمانه است و در نهایت ایجاز هنری و نثر محکم پرداخته شده ، می توان در قصه «عصای پیری» دید. نویسنده در داستان «عصای پیری» با نشان دادن یک صحنه کوچک و تکیه بر خاطرات پیرزن از دریچه ذهن وی ، یک معضل جدی اجتماعی را که به لحاظ ارزش های اخلاقی و انسانی نکوهیده و محکوم است ، با پرداخت هنرمندانه نشان می دهد.

نویسنده در کلیه داستان هایش به حوادث ، برخورد اشخاص داستان ، اتمسفر و ... جواز عبور از ذهن خلاق خود را داده و از این طریق در حفظ یکپارچگی و روابط علی داستان موفق بوده است.

هر قدر هم داستان کوتاه باشد ، زیبایی آن حاصل یکدستی و پیرنگ داستان است. در این خصوص احمد محمود نویسنده ای است که هرگز ، نیندیشیده و با بی حوصله گی قلم نمی زند. یکی از زیباترین داستان های بلند وی (دیدار) هم به لحاظ رویکرد اجتماعی اثر ، و هم به لحاظ رعایت کارکردهای استه تیکی عناصر داستان ، مانند فضا ، تیپ سازی ها ، روابط فردی و اجتماعی ، حوادث و مهمتر از همه پیرنگ داستان ، گواه این نظر می باشد.

داستان اول این کتاب که به زندگی «کریم» می پردازد ، در دو برهه مختلف زمانی نشان داده می شود. کریم کارمند است و مدام ما را در ذهنیت خود غرق کرده و به حال و گذشته و آینده می برد. از این نظر که نویسنده ما را

وارد محیط اداری زندگی کریم می کند ، خواننده لحظه ای به یاد برخی داستان های چخوف می افتد. این داستان در حقیقت ، تابلوی زیبایی در ارائه زندگی اجتماعی یک شخصیت نوعی ایرانی است. در اینجا فرد مطرح نیست. نویسنده یک تیپ را با برخی مشخصات فردی نشان می دهد. عنصر مهم در این داستان که اعتبار آن را به لحاظ تکنیکی و زیبایی شناختی ارتقاء داده و داستان را مطابق با نگرش معاصر در عرصه داستان نویسی نشان می دهد ، کاربرد برخی عناصر داستان مدرن و تلفیق ماهرانه آن با دید اجتماعی داستان نویس است. در اینجا نویسنده همچون برخی داستان نویسان، تنها به انعکاس ذهن مالیحولیایی قهرمانان اثر نمی پردازد ، بلکه با اتکا به ذهنیت قهرمان داستان خود ، « کریم» و نیز کشیدن خواننده به طور متناوب ، در زمان های گذشته و حال وی که در هم ریخته و نامنظم است، داستان را به پیش می برد. عنصر روانشناختی دید ذهنی کریم و مسئله زمان در ترکیبی که می یابند، داستان را از ویژگی نوینی برخوردار می کنند. بویژه که نویسنده تلاش می کند در چهارچوب تکنیک و عناصر فنی محصور نمانده و سیستم زیبایی از مضمون زندگی اجتماعی با تکنیک یاد شده پدید آورد.

مسئله ذهنیت کریم و برخورد غیر کلاسیک نویسنده با پدیده زمان را ، از کل داستان «قصه آشنا» می توان به راحتی دریافت. ساخت داستان و رویداد های بهم پیوسته اش بگونه ای است ، که باید کل داستان را به عنوان نمونه پیشنهاد کرد.

همین مسئله را در داستان «عصای پیری» مشاهده می کنیم. ماجرای داستان عبارت است از ناتوانی عروس در تحمل حضور مادر شوهر در منزل خودش ،

و گاه تحریک های آگاهانه وی که جهت ترغیب شوهر برای بیرون راندن مادر از خانه صورت می گیرد. در حقیقت یک سوژه کوچک مبدل به یک طرح مشخص شده و داستانی زیبا را، که تنها برشی از زندگی اجتماعی است و از هفت صفحه تجاوز نمی کند، بوجود می آورد. زیبایی اثر به خاطر تخیل مهارت یافته نویسنده است، که با برخورد تکنیکی نسبتاً مدرن خود، با یک موضوع ظاهراً قدیمی و مستعمل حاصل می شود. همانگونه که در داستان اول کتاب، شاهد برخورد غیر کلاسیک نویسنده با زمان و انعکاس ذهنیت «کریم» در جریان داستان هستیم، در داستان «عصای پیری» نیز ما ذهنیت «پیرزن» را در زمان های جابه جا شونده مرور می کنیم.

داستان های کتاب «قصه آشنا» منعکس کننده برش های کوچک اما متنوعی از حیات اجتماعی ماست. کلیه داستان ها نمایشگر ساختار ارتباطی انسان ها (ارتباط در حوزه فردی و اجتماعی) در ابعاد اخلاقی، فرهنگی و ... است. جنبه مهم در سبک نوشتار احمد محمود در این مجموعه، در مرحله اول، رویکرد نوین وی در برخورد با عناصر فنی داستان است، که به طور مشخص در «قصه آشنا» و «عصای پیری» انعکاس پیدا کرده. در همین رویکرد، اشخاص داستان که اساس شکل گیری داستان را موجب می شوند، زیبا ترین شکل تبلور خود را یافته، ویژگی های تپیک و پویا بودن خود را نشان می دهند. در مرحله دوم، نویسنده در دو مجموعه اخیر خود (دیدار و قصه آشنا) بخوبی نشان داده است که نویسنده پرحوصله و با تاملی ست. بافت محکم و جاندار نثر وی، عدم وجود اضافات زائد و ... گواه مسئله است. بویژه اینکه در مجموعه داستان «دیدار» که از حجم زیادی برخوردار بوده و بلندترین

داستان مجموعه است، ما با یکدستی و انسجام در ساختمان نثر، رعایت ایجاز جملات و عبارات و وحدت ارگانیک اجزاء درونی داستان برخورد می کنیم. نویسنده کتاب «قصه آشنا» نشان داده است که، توانایی ارائه داستان هایی را مبتنی بر افق دید نوین تر، بر زمینه سنت های ایرانی دارد.

خلاقیت ، در بازتاب واقعیت

اینکه رمان گاه در ارائه واقعیت پا در جای علم می گذارد ، بی شک اندیشه ای ست درست. رمان در عین حفظ ساختار تشکیل دهنده خود ، گاه آنچنان نقش می آفریند ، که بی شباهت به برخی از مقوله های علمی نیست. اگر به شکلی عام به این مسئله بنگریم ، و از علوم نامی به میان آوریم ، باید پای علوم روان شناسی و جامعه شناسی را به میان کشیم. که البته بسیار جنبی تر و حاشیه ای تر ، گاه مقولات علوم دیگر هم دچار هم سوئی با رمان می گردند. نمونه های بی شمار می توان در صدق گفتار بالا ارائه داد. از میان داستان ها و رمان های فارسی زبان و رمان های خارجی که به زبان فارسی ترجمه شده اند ، می توان آثار بالزاک ، استاندال ، چخوف ، تولستوی ، شولوخوف ، اشتاین بک ، هدایت ، علوی ، آل احمد ، ساعدی و دولت آبادی را نام برد. چشمگیر ترین جنبه علمی در این آثار عبارت است از : انعکاس بخشیدن سنت ها و عادات و رسم های قومی در حوزه بررسی دانش جامعه شناسی - روابط اقتصادی و فقر و تنگدستی - در حوزه دانش اقتصادی - و نیز وصف و شرح سیمای درونی و بیرونی پرسوناژها- در حوزه بررسی های روان شناختی.

در تاریخ رمان نویسی فارسی در چند دهه اخیر ، رمان های موفق که تعدادشان چندان هم زیاد نیست آفریده شده است. بوف کور ، چشم هایش ، همسایه ها ،

شوهر آهو خانم و ... اما در این میان دولت آبادی با ارائه رمان های «جای خالی سلوچ» و «کلیدر» استحکام بیشتری به پدیده رمان رئالیستی از نظر ساختار و ماهیت می بخشد.

«جای خالی سلوچ» انعکاس روانی - اجتماعی دوره ای از زندگی ساکنان روستای زمینچ می باشد. این رمان به لحاظ موضوعی ، در بر گیرنده مسائلی ست که در روستای زمینچ مقارن رفرم ارضی شاه می گذرد. در واقع این دوره را دولت آبادی با توانایی کامل تصویر می کند. او تصویری تاریخی از یک روستای تپیک ارائه می دهد. از خصیصه های دینامیک هنر و ادبیات رئالیستی، تیپ سازی و نوع آفرینی های هنری ست. نشان دادن خصلت های عام است در چهره های فرد یا خاص ، عنصر کل است در جزء و این امر در استه تیک علمی از مباحث قانون مندی هنری می باشد.

نویسنده «جای خالی سلوچ» در واقع روستایی نوعی می آفریند، در چهره روستای زمینچ. دامنه رفرم ارضی شاه ، که در حقیقت بیچاره کردن و به فقارت کشاندن هر چه بیشتر روستائیان بود ، بس گسترده تر از روستای زمینچ می باشد، و این نکته را هر هنرمندی به خوبی در می یابد. از این دیدگاه دولت آبادی در رمان خود، نه تنها به روستای نوعی زمینچ اشاره دارد ، که فرد فرد پرسوناژ های رمان او ، تیپ هایی هستند که در همه نقاط روستایی ایران یافت می شوند. و این امری بسیار طبیعی ست. نویسنده ، چهره های روستایی را (مالک ، خرده مالک ، کارگر ، کشاورز ، کشاورز بی زمین و ...) با توانمندی خاص خود ، در سیماهای فردی : سلوچ ، مرگان ، مولا امان ، علی گناو ، کدخدا نوروز ، کربلایی دوشنبه ، سالار ، عبدالله ، ذبیح الله و ... می آفریند.

محمود دولت آبادی ، به جهت تعهد و رسالت نویسنده ای ست که تا به حال همواره در یک سو قرار گرفته و سخن گفته است. از گاوآره بان و هجرت سلیمان تا جای خالی سلوچ و کلیدر ، گویای این امر می باشد. او نویسنده ای نیست که به بازتاب صرف واقعیت پردازد. او یک ناتورالیست نیست. دولت آبادی «جای خالی سلوچ» را آفریده است. او واقعیت را از صافی اندیشه گذرانده ، آنگاه بیرون داده است. او واقعیتی جهت گیر و معترض را انتخاب کرده است و این خود به خوبی گواه رسالت اوست. این رمان بنا به نوع انتخاب سوژه و نیز سیر دورن مایه آن به خوبی موضوع نویسنده را به نمایش گذاشته است. تصویری از سیمای روستا ، سپس رفرم ارضی شاه ، آنگاه بی خانمانی ساکنان زمینچ. نویسنده چه می گوید؟ او همه سخنانش را در همین انعکاس تاریخی می نمایاند. و گاه حتی صریحتر این موضوع را در دیالوگ پرسوناژهایش به نمایش می گذارد. آنجا که سلوچ (مرد کار ، سلوچ مقنی ، سلوچ لاروب ، سلوچ طاقزن و ...) و در نهایت سلوچ مجرب بارها با ابروا گفته بود : « فقط وقتی مرد می تواند سرش را در میان مردم بلند نگاه دارد که تخت شانه هایش عرق کند. دست که به شانه مرد می کوبی ، خاک باید از آن بلند شود!» (ص-۱۶۷) سلوچ اگر حرفی میزد اینجور حرف ها بود. همیشه ورد زبانش بود : « کار! کار! نان کار ، نان زحمتکشی ست که به آدم جوهر می دهد. غیرت می دهد ، مرد است و کارش !» (ص-۱۶۷)

و یا آنجا که از زبان مرگان سخن می گوید. مرگان که در طول زندگی ، در رو در روئی با مشکلات مختلف و توانفرسا ، در روند زندگی خود ، همگام با تغییرات اجتماعی و اقتصادی ، خود نیز به مرور در استحاله شدن به کارا کتری دیگر قرار

می گیرد. و چه بسیار منطقی ست این استحاله ، و رابطه آن با واقعیت زندگی ، می گوید :

«من می گویم چار صباح دیگر که محصول تو دست داد ، یک سیرش به سفره من می رسد؟ نمی رسد که؟!» یا «بالاخره سهم من در این آباد شدن چی می شود؟» (ص-۲۴۵)

و اگر در همین رمان دست به نتیجه گیری می زد ، چه بسا که توالی منطقی رمان به هم خورده ، و تبدیل به یک گزارش ، خاطره و شاید هم مقاله می شده است. بدین لحاظ هیچ گونه خرده ای بر او نمی توان گرفت.

وصف درماندگی و تنهایی انسان در روستای زمینچ، و نیز دلهره ها و نگرانی های او ، همان عناصر روانی ست که نویسنده به خوبی به کار برد آن پرداخته است و این مسئله ای ست که پیشتر بدان اشاره داشتیم :

«هر کس دچار خود ، سر در گریبان خود داشت» (ص-۱۰)

«پندارهای اهالی زمینچ در لایه ای از یخ خشک پنهان بودند» (ص-۱۰)

«فکر اینکه خدا هنوز خواب است و اینکه تا برخاستن او از خواب ، باید چشم

انتظار بماند ، دل مرگان را چنگ می زد» (ص-۱۶)

«راه رفتن هاجر ، رفتار و نگاه هایش به بیم آغشته بود. خودش را می دزدید. با

کمی دقت میشد چگونگی حال دختر را دریافت.» (ص-۲۱۸)

و بسیار نمونه های دیگر می توان در تایید قدرت توانای نویسنده ارائه کرد. اصلا

نیمی از صفحات ۱۰ و ۱۱ وصف روان شناختی حالات و روحيات درونی و بیرونی

مرگان و سلوچ است. و یا وصف روحيات عباس مستحیل شده. (از سطر سوم تا

سطر نهم صفحه ۳۶۸).

از دیگر ویژگی های « جای خالی سلوچ» که شاید به زعم عده ای نقص در ساخت

نثری رمان محسوب می شود ، که البته به نظر من ، اینطور نیست تلفیقی منطقی از

ساخت شعر و نثر می باشد. البته نه تا بدان حد که منطق شعر رشته کلام را بدست گیرد. در کنار حاکمیت ساخت نثری داستان ، دولت آبادی گاه گریزی به شعر می زند. و این خود می تواند بدین علت باشد که ، تاثیراتی که نویسنده قصد انتقال عاطفی تر آن را به خواننده دارد ، چنین گریزی را موجه نماید. نمونه های بیشمار از سراسر کتاب می توان ارائه داد. اما به چند نمونه ، که حاکی از قدرت توانای وصفی نویسنده و نیز خلاقیت تخیل او در ایجاد تصاویر می باشد ، اکتفا می نمائیم :

«سینه هایی به آن بزرگی باید مثل ابر بهاری می باریدند و نوک هر پستان باید چون ناودانی ، شیر به دیگچه سرازیر می کرد» (ص-۱۷ و ۱۸)

«تنش آستری از سرما گرفته بود» (ص-۲۹)

«کجایی ای سلوچ ، که آواز نامت درای غافله ایست در دور دست های کویر بریان نمک!» ، « نامت! نامت آوای خفه ای یافته است. نامت می رفت که آب شود ، که بر باد شود...» (ص-۴۱۱)

«خراشی بر سینه شب» (ص-۴۴۹) که یک مصراع می باشد.

«شب می شکست

شب بر کشاله خون می شکست.» (ص-۴۵۱)

که طرز نوشتن دو سطر آخر خود گواهی می دهد بر اینکه نویسنده - شاید آگاهانه - به منطق شعر استحاله یافته است.

دولت آبادی با پشت سر نهادن گاوآره بان، هجرت سلیمان ، باشیرو ، ... و رسیدن به «جای خالی سلوچ» و نیز «کلیدر» نثر خود را تحول بخشیده و تکامل می دهد. تا بدانجا که نثر خویش را به منطق شعر نزدیک می سازد. که این خود نشانی از تکامل سبک کارش می باشد. در این میان اما او سعی نمی کند، در پیرایش نثرش تلاش بیشتری به خرج دهد. یکی از عناصری که نثر وی را گاه در نظر خواننده

خسته کننده جلوه می دهد، کشدار بودن وصف او - که در کلیدر هم دیده می شود- و نیز تکرار در مضمون همین توصیفات است. عنصر دیگر نیز اشکال در ساختمان برخی جملات است، که البته به تعداد انگشتان دست هم نمی رسد و هیچ گونه خللی بر کل رمان وارد نمی سازد، اما باید پیراسته شود. عنصری دیگر نیز به نظر می رسد و آن هم چون عنصر ماقبل معدود است، اینکه برخی از جمله های توصیفی نویسنده، متعلق به زبان فلسفی و یا مقاله ایست، که این مسئله قابل تعمق می باشد.

نمونه ای از نثر دولت آبادی که مربوط به سبک کار وی است :

«ابر تیز دندان و قدرت بازو می خواهد تا بتوانی ریشه را از کام به هم فشرده زمین وابستانی» (ص-۴۲)

«دهقانانی زمخت، با خویش های خود، قلب زن را شخم می زدند. ریشه ها! ریشه های سالیان، در این قلب از جای هزار ساله خود برکنده و بازگونه می شدند... قلب مرگان دیگر آن پرنده کوچک و ران، آن پرنده دست آموز و مطیع نبود. بال های پرنده از بیخ برکنده شده بودند، لخت و بی پر....» (ص-۲۹)

نمونه هایی از عوامل زبانی دیگر که اگر پالوده می شدند، نثر دولت آبادی را پیراسته تر کرده و از استحکام بیشتری برخوردار می ساختند. تکرار در مضامین توصیفات که سبب عدم رعایت ایجاز در وصف می گردد :

«به کجا برود؟ به کجا می رود؟ کوچه خالی، کوچه ها خالی بودند.» (ص-۱۵)

«بیابان و باد. باد و بیابان. خیال. خیال و رود.» (ص-۲۸)

«نای جنبیدن نداشت. برایش باقی نمانده بود» (ص-۶۰)

«برف یخ بسته بود. خشک و چغر شده بود. سرما سوار بود. سرمای بعد از برف»

برخی از تکه های وصفی نثر کتاب غیر لازم بوده و عدم کاربرد آن ، در زبان توصیفی نویسنده هیچ خللی وارد نمی سازد. این عدم رعایت ایجاز گاه در پرورش دیالوگ های پرسوناژ های رمان نیز دیده می شود :

«بیابان و باد. باد و بیابان. خیال . خیال و رود» (ص-۲۸)

«سگ ها ، فقط سگ ها در کوچه ها سرگردان بودند.» (ص-۱۵)

که نویسنده تصویری دقیق و جامع از فضای کوچه به دست می دهد. و وصف سگ ها هیچ ضرورتی نداشته و نبودنش در آن توصیف کمبودی را دامن نمی زند. یا شرح حال مرگان ، پس از شنیدن اینکه ، سلوچ در معدن کار می کند و بر می گردد، چنان باعث تحرك و فعالیت زیاد او می گردد که خسته کننده به نظر می رسد. یعنی اگر نویسنده می کوشید ، مختصر تر به وصف حال مرگان پردازد و از اطناب پرهیز کند ، بیشتر در دل خواننده نفوذ می کرد. و یا آنجا که به نشان دادن شمردن سکه توسط عباس و رقیه سخن گفتن پیرامون همین شمردن که تقریباً یک صفحه (۴۳۰-۴۲۹) به طول می انجامد، می پردازد ، جز ضربه زدن به رشته ذهنی خواننده در پی گرفتن روند داستان کاری نمی کند. نویسنده اگر این دیالوگ را که تقریباً یک صفحه است حذف می کرد ، به فهم خواننده در مرتبط ساختن روابط داستان می توانست کمک بیشتری کند. زیرا تقریباً این یک صفحه غیر ضروری ست.

کاربرد عبارات و واژگانی که بیشتر در مقوله زبان فلسفی و مقاله ای می گنجد»
«زایش دمام»

«اشباح به هم گره خورنده و از هم دور شونده»

جملاتی که گاه اگر ساده تر ارائه می شدند به زبان وصفی نویسنده آسیب نمی رساندند:

«زن هایی ، پیمانه هایی آب بر دوش» (ص-۳۳۳)

«شکل هایی که پیش از این نیازموده شان بود» (ص-۴۴۷)

که اگر مثلاً می گفت: «زن هایی با پیمانه های آب بر دوش» هیچ خللی در نحوه جمله و نثر وی به وجود نمی آمد. نویسنده در استفاده از واژگان و اصطلاحات بومی که سیر طبیعی دیالوگ ها و توصیفات ، الزام آن را پدید می آورد ، نهایت دقت را کرده و بسیار مناسب به کاربرد آن پرداخته است. این کاربرد تنها شامل واژگان و اصطلاحات بومی نیست ، که دامنه اش ضرب المثل ها و تکیه کلام ها را نیز شامل می شود:

«مولا امان ، صد چاقو می ساخت و یکیش دسته نداشت» (ص-۲۲۹)

رمان «جای خالی سلوچ» مانند تصاویری زنده و جاندار می نماید، که در جلوی چشم خواننده به نمایش در می آید. «جای خالی سلوچ» از نوادر رمان های معاصر است ، که به لحاظ سبک و درون مایه اش ، استحقاق تبدیل شدن به فیلمنامه و فیلم را دارد. به ویژه صفحات ۲۲۳-۲۲۲-۲۲۱-۲۲۰ به دقت خوانده شود ، خواننده بیشتر در لباس تماشاگر احساس موجودیت می کند ، و این از توانایی خلاق نویسنده در

پرورش داستان حکایت دارد. این توانایی زمانی بهتر به نظر می آید که آغاز داستان و غوطه ور شدن در حوادث و برآمدن از آن ، در شخصیت هایی نظیر مرگان و ابروا دیده می شود.

دولت آبادی در ترسیم روابط کوچک اجتماعی حاکم بر روستای مینچ، که در واقع تصویری تپیک می باشد ، هیچ ناتوانی از خود نشان نمی دهد. در ترسیم این گونه روابط-آنها در رمان- نویسنده یک جامعه شناس است و این به شرطی ممکن است که نویسنده دید گاهی ثابت و پویا داشته باشد. بر بنیاد یک بینش

اندیشه کند و حوادث ، شخصیت ها ، روابط، زمان ، و مکان و پیرنگ و ... را همچون مومی در دستان خود ، به هر شکل دلخواه در آورد. و محمود دولت آبادی در «جای خالی سلوچ» صاحب این داستان قدرتمند است که با موم بازی می کند. او از این نظر در قدرت تجسم داستان ، گاه پهلو به ماکسیم گورگی می زند. «جای خالی سلوچ» بازتاب خلاقانه واقعیتی ست ، که نویسنده با تمام وجودش در آن زیسته است.

روند بغرنج آفرینش

تقدیم به دوست فرزانه ام آقای محمد افتخاری

زندگی در جهان امروز، به علت رویکردهای جدید اجتماعی-روانی، از نظر ارزش شناختی، سبب شده تا در حوزه رمان نویسی و دیگر اشکال هنری تحولاتی صورت گیرد و این تحولات منجر به پیدایش شکل‌ها و فرم‌های نوین هنری گردیده است. رمان نویسی در تجربه جهانی خود، چند دهه است که به لحاظ تکنیکی-روانشناختی، صورت‌های مدرنی را عرضه کرده است که در میهن ما نیز با شکل و فضای نسبتاً بومی‌اش چنین‌الگویی تجربه می‌شود.

ارزش‌های شخصی الهام گرفته از بینش و حساسیت‌های نویسنده؛ خط زمانی شکسته شده و بهم خورده به لحاظ توالی منظمش؛ فرو رفتن در ساختار درون آگاهی و ارائه آن با چهارچوبی فرویدی و یونگی؛ عوامل مهمی هستند که در ساختار تکنیکی و روان‌شناختی رمان مدرن مطرح هستند.

«اقلیم باد» اولین کتاب از رمان جدید محمود دولت‌آبادی به نام روزگار سپری شده مردم سالخورده، آخرین تجربه در چهارچوب رمان‌های مدرن در اواخر دهه شصت است.

ذهن دولت‌آبادی در آفرینش ادبی، همواره در حال آماده‌باش است. رمان‌های گذشته وی به خوبی گواه این امر است. ذهنیتی خلاق که همواره از یک تم کوچک و محدود، اثری سترگ با ارزش‌های ادبی و اجتماعی ارائه می‌دهد.

دولت آبادی با «اقلیم باد» یک وجه افتراق مهم با آثار گذشته خود و نیز رویکرد جدیدی را در آفرینش های ادبی خود، به لحاظ تکنیکی نشان داده و به کار بسته است.

آغاز رمان با شرح وقایع و مرگ «استاد آبا» آغاز می گردد و با ادامه داستان، یکایک اعضاء خانواده «استاد آبا» به خواننده شناسانده می شوند. به موازات پیشرفت داستان، به تدریج زمان و مکان و حوادث و فضا و... گسترده و گسترده تر می گردد و کاربرد تکنیکی تر رمان، هم به لحاظ زمان و هم به لحاظ روایت و بیان خاطره، پیچیده تر می شود. یعنی هر قدر که خواننده از صفحات اولیه داستان فاصله می گیرد، به همان نسبت از ساختار ادبی رئالیسم کلاسیک دوری می گزینند و وارد ساختار مدرن تری از رمان می شود. اما در این میان، دو روند به موازات هم، گاه با ضعف یکی و گاه با قوت دیگری، در رمان ادامه می یابد. در رمان های دولت آبادی ما همواره با مسئله توصیف و تکرار و کاربرد اضافی و گاه تحمیلی آن روبه رو بوده و هستیم. در آثار گذشته دولت آبادی (مانند جای خالی سلوچ و کلیدر) از آنجا که انسجام ذهنی در هماهنگی بین ساختار تکنیکی و درونمایه رمان دقیق تر رعایت شده و نویسنده ورزیدگی و مهارت درونی شده ویژه ای در این سبک نوشتن نشان داده است، ما کمتر با اطناب و اضافات در فضای توصیفی روبه رو هستیم. اما در رمان جدید او، با نمونه هایی از فضاهای توصیفی مواجه می شویم که حاکی از شتابزدگی نویسنده در تنظیم و آرایش رمان است و چندگونگی فضا را دامن می زند. عدم پیراستگی عنصر توصیف از اضافات و تکرار، گاه سبب می شود که نویسنده عباراتی را در فضای توصیفی - تبیینی، دوبار و بدون هیچ علتی تکرار کند.

مثلا نویسنده در توصیف «خیری» که از «عبدوس» ناراحت بوده و دل پری داشته ، عبارت «وقتی که پایش لب گور است» را دوبار تکرار می کند که یک دفعه آن اصلا تحمیلی و غیر ضروری است. در صفحه ۲۰۱ که وضعیت عبدوس را در عشق آباد نشان می دهد توضیح غیرلازم و اضافی در مورد دستگاهی می دهد که پوست سگ را زنده زنده در می آورد. یا توصیف مبالغه آمیز از گرفتگی زبان هاشم : « هاشم زبانش می گرفت و گاهی برای بیان یک کلمه دقایقی روی یک حرف می ماند.» (صفحه ۳۸۵)

چنین مواردی در حوزه کارکردهای عنصر توصیف ، در بخش های گوناگون رمان در صفحه های ۲۱۷ و ۳۴۶ و ۳۴۹ و ۳۵۸ و ۴۰۱ و ۴۰۷ دیده می شود. تکرار در توصیف و شرح و اضافات غیر ضروری، حجم رمان را بدون هیچ علتی می افزاید و به ساختار موجز زبان رمان ضربه می زند و خواننده را در پیگیری خط اصلی داستان خسته می کند.

دولت آبادی در شکستن خط مستقیم و به هم زدن توالی زمان رمان و نیز سپردن حوادث و رویدادها به دست اشخاص و بیان آنها از دریچه ذهنیت همان افراد که رنگ و بوی نگرش های فردی شان را دارد، موفق است. وی در دریافت این عناصر و تعمیم و کاربرد آنها ، که رمان مدرن اصلا استوار بر آن است از خودضعفی نشان نمی دهد. به ویژه آنجا که به بیان باورهای قومی اشخاص داستان از زبان خودشان و یا از زبان خودش می پردازد ، نوعی همپیوندی و شباهت بین سبک نویسنده و رئالیسم جادویی به وجود می آید. در قسمت هایی از بخش ۷ رمان و نیز صفحات ۳۱۱ و ۳۱۲ این همپیوندی احساس می گردد.

رمان را بر بستر آگاهی ها و نگرش های اشخاص داستان (که در درون زمان گذشته و حال و آینده بدون هیچگونه توالی منظم زندگی می کنند) پیش بردن ، و نیز آوردن روایت در روایت و خاطره در خاطره ، گویی که مهر و نشان ارزش های فردی شان را به همراه دارد ، از ویژگی های اصلی رمان «اقلیم باد» است. نثر دولت آبادی آنچنان از مهارت ادبی-روانشناختی درونی شده ای برخوردار است که خواننده را به راحتی جذب می کند.

یک مبحث اساسی در رمان جدید دولت آبادی، پدیده چند تکه ای بودن رمان است از نظر وحدت موضوعی و درونمایه. این پدیده باعث شده است که ساختار نثر کتاب از هویت گزارشی و نقل وقایع برخوردار گردد. نویسنده با طرح برخی سوژه ها در رمان بی هیچ گونه رابطه علی و وحدت درونمایه ای بین آنها، بخشی از رمان را در چهارچوب وحدت مکانیکی به هم پیوند زده است. مثلاً بخش های ۷ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۵ از آن جمله اند.

بخش ۷ رمان که به لحاظ نثر جاندار و عاطفی و فضای مدرنیستی اش بسیار قابل توجه است ، به لحاظ طرح سوژه (کوچ خانواده قلیچ و عزیمت شان به کلخجان) یک بخش نسبتاً مستقل از کل رمان بوده و استحقاق تبدیل شدن به یک داستان کوتاه یا بلند را دارد. به ویژه که نویسنده مهارت و تجربه هنرمندانه ای در نوشتن داستان کوتاه یا بلند دارد. طرح حوادث مربوط به خانواده قلیچ در بخش ۷ رمان ، هیچگونه رابطه علی و ملموس با بخش های ماقبل خود ندارد و یک اپیزود مستقل است.

در بخش ۱۳ رمان دوباره سر و کله قلیچ و سکندر پیدا می شود. آیا نویسنده قصد دارد با نشان دادن قلیچ و سکندر در این بخش رابطه ای منطقی بین بخش های ۷ و

۱۳ برقرار کند؟ اگر به بخش های ۱۳ و ۱۴ رمان رجوع کنیم، در می یابیم که ایراد جدی این دو بخش طرح موضوعی آن است. حضور ارتش شوروی در ایران و حوادث مربوط به آن هیچ ربطی به رمان نمی تواند داشته باشد. و خود موضوع داستانی جداگانه است. نویسنده با طرح موضوع ارتش شوروی که دو بخش رمان را به خود اختصاص داده است هم بر حجم رمان افزوده و هم اینکه رمان را تکه تکه کرده و به وحدت و انسجام درونی رمان آسیب جدی وارد ساخته است. پراکندگی فوق و استقلال سوژه ای و مضمونی برخی از بخش ها، باعث شده است که روایت بخشی از داستان ساختار گزارشی-تاریخی پیدا کند و رمان را از انسجام لازم دور کند.

روزگار سپری شده مردم سالخورده تجربه نوینی است در کارهای دولت آبادی و این نوع تجربه ها، افت و خیزهایی را به همراه دارد. اما مهم هسته های اساسی این تجربه هاست که سرشار از تلاش و نوآوری و مهمتر از همه، همگامی و تطابق با نیازهای معنوی معاصر است و قطعا دولت آبادی نویسنده ای است که با اندکی حوصله بیشتر قادر است همانند جای خالی سلوچ و کلیدر آثار دیگری در سبک و شیوه رمان نو بیافریند.

آزمون پریشان تجربه های زبانی

طی دهه اخیر، فراروی از گرایش داستان نویسی رئالیستی و ازمودن تجربه های رئالیستی - مدرنیستی، و نیز درونی کردن مشخصه های هنر مدرنیستی تجربه شده در چند دهه اخیر اروپا در قلمرو رمان نویسی روندی رو به رشد داشته و نگرشها و تجربه های موج جدیدی از داستان نویسان ایرانی را شکل بخشیده است. این مسئله تنها مربوط به جریان داستان نویسی در این دهه نیست، بلکه در شاخه های دیگر هنر نیز حضوری جدی داشته و هم اکنون نیز دارد. بخشهایی از شعر و نقاشی معاصر ما در کمیت های مختلف، شامل جذب چنین مشخصه هایی شده است.

اینکه تا چه حد می توان در پذیرش و جذب مشخصات فرم ظاهری و تکنیک جدید در قلمرو داستان نویسی بهره برد، و قابلیت انطباق مشخصات فوق با طرح و سوژه انتخابی توسط هنرمند تا چه حد و ظرفیت پذیرش اجتماعی چنین کاربردی در چه سطحی است خود یک مقوله جدی روانشناسی هنری بوده و قابل بحث و تأمل است. بدون تردید نوع نگرش و دریافت آسته تیکی هنرمند نسبت به جهان آفرینش و جهان مادی وی، رابطه ناگسستنی با کاربرد اسلوب معین ادبی در اثرش دارد.

درک پیوند این دو، ارزیابی زمینه پذیرش مخاطبین و... می تواند تا حد بسیار زیادی در ارتقای کیفیت اثر و مقبولیت نسبتا اجتماعی آن، موثر افتد. یک نمونه در این قلمرو، انتشار داستان «سمفونی مردگان» اثر آقای عباس معروفی است که نظرات مختلفی را برانگیخته و واکنشهای متفاوتی را دامن زده است. در ارزش سنجی چنین روندهایی، تا زمانی که نویایی و کشف و کاربردهای نوین از اشکال پویا و هنرمندانه زبان وجود داشته باشد، تردیدی نیست که کیفیت تحول و ارتقای هنری مهر تثبیت بر چنین روندی خواهد زد. اما اگر همین روند بر بستر تاثیرات غیر خلاق و تقلیدها پیش رود قطعاً به بن بست خواهد رسید و در یک فرآیند آفرینشی طولانی، جز تبعات خسته کننده و تکراری، محصولی دیگر نخواهد داشت.

مجموعه داستان «سنگهای شیطان» تجربه ای است جدید. تجربه ای که از ساختار ذهنی و فضای آفرینشی جدیدتری در قیاس با مجموعه داستان «کنیزو» از همین نویسنده برخوردار است. در ارزیابی مجموعه داستان «کنیزو» ما یک رشته عناصر در تکنیک آفرینشی نویسنده دست می یابیم که بدون تردید اساس کتاب «سنگهای شیطان» بر آن بنا شده است. به عنوان نمونه می توان از داستان «آبی ها» در مجموعه داستان «کنیزو» نام برد. اما مجموعه جدید وی در حقیقت از کاربردی وسیعتر در قلمرو تکنیک و پرداخت در آفرینش از کتاب قبلی برخوردار بوده، تا بدان حد که نقطه تمرکز کلیه توجهات نویسنده بوده و گاه وی را به انحراف از هنجارهای عادی ساختار داستان می کشاند و نیز توانایی وی را در انتخاب و گزینش سوژه ها محدود می کند.

تجربه های نویسنده در گزینش تم و ساخت طرح مضمونی داستان در هر دو کتاب محدود است. در مجموعه «کنیزو» به طور عمده می توان از «داستانهای کنیزو» و

«شب بلند» یاد کرد که در یک پیوستگی مناسب با ساختار زبانی ارائه می شود.

تجربه های نویسنده در داستان های فوق به ویژه داستان «کنیزو» یک تجربه صمیمی و مبتنی بر درونی شدن واقعیت های لمس شده بیرونی است. به همین جهت به خوبی قادر است با ذهن و عواطف خواننده و مجموعه دریافتهای ذوقی وی ارتباط برقرار کند. تلاش نویسنده در ارائه داستان کنیزو در واقع می تواند تضمینی جهت ارتقای وی در داستانهای بعدیش باشد.

اما مجموعه داستان «سنگهای شیطان» به خاطر برخورداری از سطوح گسترده تر تجربه های جدید نویسنده در زبان و ذهنی سازی های وی در ارائه فضای داستان از توجه به طرح مضمونی تا حد بسیار زیادی غافل مانده و تبدیل به یک تابلوی نقاشی پر رنگ و روغن شده است، بدون پس زمینه مضمونی.

عدم حضور یک ساختار منسجم و پویا بر کلیت داستانها، گسستگی و گاه ذهنی سازی های مصنوعی را بر داستانها تحمیل کرده است.

اگر این عقیده را بپذیریم که دریافتهای یک هنرمند در فرآیندهای آفرینشی وی به شکل یک مجموعه متقابلا تاثیر گذارنده ارائه می شود و هر عنصر در این مجموعه جایگاه ویژه خود را با وزن معین کارکردی اش دارد، سنگهای شیطان تاکیدی ست افراطی بر یک عنصر، تا بدان حد که عناصر دیگر تحت شعاع بوده و در حاشیه قرار گرفته اند. مسئله تفکیک شکل و فرم از سوژه و مضمون نیست. بلکه روندهای کلی مسلط بر مجموعه «سنگهای شیطان» به طور عمده مبتنی بر تکنیک سازی و ذهنی گرایی نویسنده در پرداختها و وصفهای وی از سوژه های انتخابی ست. ذهنیت خانم روانی پور در پرورش اشخاص، روابط، اتمسفر، طرح ها، ... نقش بالایی داشته و خواننده را گاه به طور جدی خسته می کند. پرورش و

پرداختی که حاصل تلفیقی مناسب از تخیل خلاق و ضرورت های مضمونی نباشد ، جز خستگی برای خواننده ارمغانی دیگر نخواهد داشت . چنین دخالت های ذهنی غیر ضرور حتی بر ساختمان نثر نویسنده تاثیرات مخربی می گذارد و هویت چهارچوب داستانی را از نوشته می گیرد.

در مجموعه «سنگهای شیطان» روند عمده در ارائه محتوا و انعکاس حوادث عمدتاً گرد سنتها و آداب مردم آن ناحیه متمرکز شده و جنبه هایی از خصیلت های جامعه شناختی آن ناحیه را بازتاب می دهد. سنت ها و باورهای که در رابطه با یک موضوع گاه نه چندان با اهمیت در پوششی از تکنیکها و فضا های ذهنی نویسنده منعکس می شود.

در ارزیابی مضامین نهفته در داستانهای این مجموعه و ارزشهای کاربردی اجتماعی آن نمی توان تامل و تاکید داشت. زیرا عمده داستانهای این مجموعه فاقد ارزشها و کاربردهای تاثیر گذارنده اجتماعی است. به جز داستان «سه تصویر» که عطف توجهی طنز آمیز بر حیات اجتماعی امروز ما دارد ، آن هم با درک مکانیکی و سطحی ، تنها جنبه های مهم همان انعکاسها برخی باورداشتها و سنتهاست که بیشتر یادآور شدیم. نمونه هایی از این نوع مضمون را در داستان «سنگهای شیطان» می بینیم.

مادر می گفت : « آه می کشند. سنگهای شیطان آه می کشند و وقتی تمام گناهانشان تکیده شود ، خواهی دید که مسیله پر از آدم است ، زن و مرد » (ص ۶۰)

و یا :

« و مادر می گفت خودش را نذر مردم کرده ، نذر آبادی و این بر می گشت به سالها پیش که درد باریک (=سل) توی آبادی افتاده بود و تا جن سیاه و گرسنه که معلوم نبود از کجا آمده و خون و گوشت مردم را می خورد دست از سر آبادی بردارد ، دایه که آن روها چهارده ساله بود رو بروی کاسه آبی نشست و جن سیاه را با وردی که دایه پیشین می خواند در کاسه آب دید و

شنید که دختری چهارده ساله باید تا ابد با کره بماند و او ماند و جن سیاه ، سفید شد و بی آزار و همانجا در هوای آبادی ماند تا نگذارد هیچکس به دایه نزدیک شود.» ص ۱۱

و بسیاری نمونه های دیگر.

در همین داستان ما با تلفیق و ترکیب دو گونه بافت زبانی روبرو هستیم که در واقع نشأت گرفته از ذهنیت واقعگرایانه توصیفی و رمانتیک نویسنده می باشد .

ترکیبی که گاه به ایجاد فضایی خیالگونه و وهمی در داستان منجر می شود .

بافت توصیفی واقعگرایانه که حاصل تجارب نویسنده در استمرار نوشتن براساس دریافتی استه تیکی از رابطه حوادث و ماجرای عینی داستان و پرداخت ذهنی آن می باشد . بدون هیچگونه تصرفات غیر لزوم ذهنی :

« سه روز بعد از مرگ پیرزن ، علام ژاندارم با جیب ژاندارمری دو ماهی یک بار به آبادی سر می زد ، بار و بندیل ستاره را بست تا او را به شهر ببرد ، اما ستاره دل نداد ، زنش شد و در این خانه کاهگلی کوچک اتراق کرد... در صدا و صورت ستاره همدلی و آشنایی موج می زد. و انگار می ترسید که کسی او را ببیند، ببیند که دارد با مریم حرف می زند. از چهارچوب در بیرون نمی آمد همانجا ایستاده بود ، دو دست به لنگه در ، می خندید » (ص ۸۰)

اما آن زمان که ساختار کلام نویسنده در تبیین مشخصات اشخاص داستان و حوادث ، گرایش به فضاهای وهمی و بیمارگونه می یابد ، فاصله ای غریب بین دو بافت زبانی و دو فضای متمایز ، به وجود می آید:

« چشمهای سیاه قورباغه ای نزدیک می شدند. هزار دست به سویس دراز شده بود و مریم دو تا مار قهوه ای دید که دور بازوانش حلقه شد و مارهای دیگر که پاهایش را گرفتند و او را بلند کردند. چیزی مثل قلوه سنگ نوی گلویس گیر کرده بود. راه فریادش را بسته بود.» (ص -

(۱۷)

نمونه های ذهنی سازی حوادث و ایجاد فضاهای وهمی را که ساختار نثر ویژه خود را طلب می کند، در جای جای داستانهای کتاب مشاهده می کنیم. در واقع یکی از مشخصه های اصلی این مجموعه ، ارائه تجربه های جدید در زبان و

تکنیک است، که گاه به شدت پریشان و ذهنگرایانه است. تا آنجا که بافت زبان داستان را از هنجارهای ادبی و تکنیکی شدیداً دور می‌کند. این دوری از فرم عادی زبان در اشکال مختلف خود را می‌نمایاند. گاه با ارائه فضایی مالیخولیایی که تشمت زبانی را همراه دارد:

« اینجا بود که شک کردم. گفته بود: مرغهای سبز من ... جمع بسته بود. گفته بود از اول مرده بود و می‌دانست که مرده‌ها هم می‌خوانند... یعنی تا وقتی که هنوز سوزن به قلبشان نرسیده می‌خوانند ... و بعد خندیده بود. خنده‌ای کودکانه که رد گم می‌کرد تا به چشمانش نگاه کنی، اما من وقتی کلید را توی در می‌انداخت نگاه کردم و دیدم. و فقط برای این رفتم تا یکی یکی لاشه مرغان مرده را از چشمانش بیرون بکشم و جلوی صورتش تکان تکان بدهم...» (مرغ آبی رنگم مرده - ص ۲۲)

و گاه ساختار نثر، به کلی غیرادبی و گزارشی - مقاله‌ای است. و متأسفانه در این مجموعه « نمونه‌های فراوانی در این شکل از کاربرد زبان به چشم می‌خورد. داستانهای « قصه غم انگیز عشق »، « ما فقط از آینده می‌ترسیم » و « روایتی دیگر » از زمره نمونه‌های فوق هستند:

« این قصه غم انگیز عشق است. قصه‌ای که تکرار می‌شود تا وقتی گوی بلورین زمان هست » تا وقتی این گوی بلورین به سیاره‌ای دیگر، ستاره‌ای از زمانهای دیگر نخورده و نشکسته. و « زمان » شاید سرانجام از درون منفجر شود با همین قصه‌های غم انگیز که تکرار می‌شود و حجم زمان را پر می‌کند... آن وقت زن و مردی است خفته در حبایی از زمان یا قصه‌هایی با پایان بندی که نه چندان یکسان ... » (قصه غم انگیز عشق - ص ۹)

و:

« اما همیشه نگاه می‌کردیم بلکه پرده‌تکانی بخورد و خورد، دیگر هر روز یکرعب به سه می‌آمدیم کنار کتابفروشی می‌ایستادیم و حتی گاهی زودتر راهمان را کج می‌کردیم تا به قهوه‌خانه برسیم و چای در قهوه‌خانه بخوریم. مزه چای آنجا هم عوض شده بود. دیگر کسی در خانه اش چای نمی‌خورد. و درست شانزده دقیقه به سه از قهوه‌خانه بیرون می‌آمدیم و می‌ایستادیم همانجایی که باید ایستاده باشیم. » (ما فقط از آینده می‌ترسیم - ص ۳۸)

در داستان «روایتی دیگر» منطق گزارشی - روایتی بر بافت نثر حاکم است و داستان را در حوزه پرداخت زبانی می‌لنگاند.

داستان «بازی» یک طرح غیر منسجم و پرداخته نشده است. کاربرد زبان در شکل‌های توصیفی و تشریحی، بدون هیچ پیش زمینه‌ای که ضرورت چنین کاربردی را ایجاد نماید، از این داستان، یک طرح خام و شکل نیافته ساخته است، شرح و بسطی مخمل، که در داستان «هروس» نیز ما شاهد آن هستیم. در داستان «هروس» نویسنده در رعایت ساختار طرح داستان موفق است، اما شرح دراز تبیینی - توصیفی، بر این طرح لطمه‌ای جدی وارد کرده است.

به نظر نگارنده‌ی این سطور، داستان «بازی» یکی از ضعیف‌ترین نوشته‌های نویسنده است، که هیچگونه نام داستان نمی‌توان بر آن گذاشت.

در داستان «سه تصویر» که در واقع یک تصویر در سه بخش هست، ما با رابطه‌های مطلوبی در دو بخش اول و دوم روبرو هستیم. رابطه‌ای در طرح اولیه دو تصویر. اما وجود تصویر سوم (=بخش سوم) با آن منطق مکانیکی و سطحی‌نگری رابطه بین زن قهرمان داستان و راننده ماشین بی. ام. و، کل طرح داستان «سه تصویر» را در فرم درونی‌اش بی‌انسجام می‌کند و ضربه‌ای جدی بر پیکر طرح داستانی می‌زند.

وحدت و یگانگی در طرح کلی و نیز ساختمان زبان داستان «جیران» از سطح بالای موفقیت برخوردار است. داستان «جیران» به لحاظ انتخاب موضوع، در کلیشه‌های محتوایی گذشته گرفتار آمده است. کلیشه‌ای که بارها در داستانها و فیلمفارسی‌های گذشته با آن برخورد داشته‌ایم. داستان، شرح سرنوشت جیران است. سرنوشتی شوم که در گذشته دامن بسیاری از نوع جیران‌ها را می‌آلود.

نویسنده در نشانیدن اجزای اولیه طرح داستان در کنار هم تا حد بسیار زیاد موفق است. شخصیت جیران و بروندهای رفتاریش، روابط مشخص او با اشخاص پیرامون « مکانها و دیالوگهای موجود در داستان که انعکاسی از وضعیت مشخص جیران به عنوان رقاصه و آوازه خوان اعلام حضور می کند » نقش توصیفات نویسنده « همه در یک ارتباط متقابل سازنده، سبب استحکام طرح اولیه داستان می شوند. ولی ضعف عمده این داستان، نقشی است که نویسنده به عامل ذهنی خود، جهت پرداخت و ایجاد و گسترش فضای داستان می دهد.

دخالتی غیر ضرور، که جایگزین سیر طبیعی داستان، جهت گسترش و شکل یابی فضایش می شود. درست نقطه مقابل داستان فوق، داستان «روایتی دیگر» با ناهمگونی در بافت زبان و منطق گزارشی - روایتی نثر است که به بیان خاطره ای می پردازد. آشفتگی در ایجاد فضا و نیز ذهنگرایی نویسنده تا بدان درجه است که به تصویری توهم زا و غیر واقعی می انجامد :

« اینکه نوزاد، در طول نه ماه روز زندگی و شنیدن حرفهایی که اغلب در مورد او بوده میلی به آمده نداشته و وقتی آمده و فریادهای پدر را شنیده نمی دانسته به کجا برود و می گویند که در همان لحظات اولیه دوباره به جانب پاهای مادر رفته که مادر همانطور که چشمانش را با دست پوشانده بوده با زانوی دردمندش او را عقب زده؛ بعضی معتقدند که از آن لحظه نوزاد خودش را به بیهوشی کامل زده (این افراد نوزاد را بیش از اندازه زیرک می دانند) » (روایتی

دیگر-ص-۷۱)

مجموعه داستان «سنگهای شیطان» به علت شتاب نویسنده در ارائه تجربه های تکنیکی جدیدش، ضعفهای جدی ای را متوجه خود ساخته است. ضعفهایی که تلاش نویسنده را در راستای آزمون هایش، کمرنگ کرده است.

آینه باورداشتها و نگرش نویسنده

۱

خانم روانی پور در مجموعه داستان «سنگهای شیطان» بعنوان نویسنده ای علاقه مند به باورها و آیین های مردم شناخته شد و در «سیریا، سیریا» که از نظر موضوعی و انتخاب سوژه در حقیقت ادامه منطقی مجموعه داستان «سنگهای شیطان» است بعنوان نویسنده ای که تلاش دارد با سبک خاص خود قلم بزند و داستانهای کوتاهش را عمدتاً بر آیین های مردم شناسانه و قوم شناسانه استوار سازد تثبیت گردید.

از مشخصه های بارز داستانهای وی گردش در فضای باورهای مردم جنوب و شناختن هرچه دقیق تر آیین ها و متبلور شدن آن در داستانهای کوتاهش می باشد. مجموعه داستان «سیریا، سیریا» حاوی هشت داستان کوتاه است که سه داستان این مجموعه به نامهای «چندین هزار و یک شب»، «چهارمین نفر» و «و دیگر تمام شد» به لحاظ انتخاب سوژه و مضمون با سایر داستانها تفاوت دارد و از قلمرو شناخت آیین های مردم شناسانه فاصله می گیرد. با توجه به اینکه خود این سه داستان به لحاظ رویکرد تکنیکی و موضوعی دارای ظرفیتهای متفاوتی می باشند. آخرین داستان کتاب «و دیگر تمام شد» آینه ای است در باز تاباندن گوشه ای از

حیات اجتماعی یک خانواده که به سبک رئالیستی به نگارش درآمده و فضا و ساختی کاملاً متفاوت با ساختار داستانهای دیگر کتاب دارد. دعوی برادر و خواهری بر سر جدا کردن بزهای موجود در خانه و نگرانی مادر بزرگ و حوادث مربوط به آن که از زبان نوه مادر بزرگ روایت می شود. (روایت اول شخص). سوژه ارائه شده و مضمون آن نمونه تپیک زندگی اجتماعی است، در یک سطح محدود. مهمترین تفاوت این داستان با سایر داستانهای کتاب، محفوظ ماندن آن در ساختار رئالیستی است.

داستان فوق از زمره داستانهایی است که نویسنده تجربه هایی از آن را در مجموعه داستان «کنیزو» نشان داده و به آفرینشهای موفق در این زمینه (داستان کنیزو) دست یافته است.

دو داستان «چهارمین نفر» و «چندین هزار و یک شب» بلحاظ انتخاب زاویه دید و ساختار بیانی و تکنیک داستان کوتاه با داستان «و دیگر تمام شد» تفاوت دارد.

نویسنده از بیرون داستان، حوادث را هدایت می کند و روایتگر داستان است. در «چهارمین نفر» نویسنده قهرمانی مبهم را نشان می دهد که غرق در روندهای ذهنی خود که وی را مشغول داشته، دنبال نفر چهارم می گردد. زیرا سه نفر را باز یافته است. سه نفر باز یافته با تابوتی بر دوش بدنال قهرمان داستان ما هستند، و به وی می گویند که چهارمین نفر در آینه است. (=قهرمان داستان)

ظرفیتهای ساختاری داستان به لحاظ تاکید نویسنده بر بی نظمی موجود در روندهای ذهنی قهرمان داستان یاد شده و توصیف دنیای درونی وی (روان محوری) تا حدودی به ساختار داستان نو نزدیک می شود. این داستان به لحاظ

ترسیم فضای رازگونه و مبهم آن با سایر داستانهای کتاب (ماکو و...) وجوه مشترکی می یابد. داستان «چهارمین نفر» به دلیل عدم موجیبت حاکم بر ساختار آن یک طرح ناقص است.

داستان «جندین هزار و یک شب» از دید سوم شخص روایت می گردد. نویسنده دانای کل است و رشته حوادث با دستهای وی تنظیم می گردد. داستان فوق ترفیق تمثیل و واقعیت است. توصیف زندگی زنی جوان در چند پاساژ و شرح سرگردانیهای وی در فضایی تمثیلی - تاریخی - تلفیقی که نویسنده از دو ساخت جداگانه داستان بعمل می آورد، و داستان را از یک بافت عمومی برخوردار می سازد، بی انسجام بوده و خواننده را سردرگم نگه می دارد. داستان در مرز بین اسطوره کهن و واقعیت معاصر روایت می گردد.

دیالکتیک ساختار داستان به سود شگرد نوشتن آسیب دیده و نوشته را در فرمی ناقص ارائه می دهد.

داستانهای «دی یعگوب»، «منو»، «ماکو»، «سیریا، سیریا» و «روز شکوفه و نمک» در یک محور، آن هم بازتاباندن مفاهیم مورد علاقه نویسنده در قلمرو سنتهای جامعه شناختی جنوب مشترک است. اما دو نکته مهم صرفنظر از مضامین نهفته در داستانهای فوق، رویکرد اندیشه تحول یافته و منسجم تر شدن عناصر تکنیکی داستان ها است.

نویسنده دیگر راضی به باز تاباندن صرف آیین هایی که به شناختش در آمده نیست. او سعی دارد از طریق روایت قهرمانهای داستان، موضعی انتقادی نسبت به باورهای مرسوم افسانه ای داشته باشد. باورهایی که سالیانی دراز در شکل بخشیدن به ساختار شخصیتی - روانی مردم آن نواحی نقشی اساسی داشته و ارتباط اجتماعی - فردی آنان را تعیین کرده است.

داستان «دی یعگوب» که شرح ناپدید شدن سه فرزند دی یعگوب و اندوههای عمیق وی است؛ از باور مردم در خصوص «بادپیرزن» و «آبی های دریا» می گوید. در این داستان نویسنده از زبان راوی اول شخص می گوید:

« غلت می زنم سر جا . خیلی تاریک است. گوشه اتاق ، ننه و پدر خوابیده اند. بلند می شوم، روی چهار دست و پا می آیم تا دم در ، چفت را می کشم پایین و می روم بیرون. می دوم و از دور می بینم که نشسته است.

آهسته صدایش می زنم : « دی یعگوب ، دی یعگوب »
 انگار نمی شنود . پا تند می کنم ، میرسم ، دست می زنم به پشتش : «دی یعگوب. منم. مریمی»
 هیچ کس نیست یک کیسه پنبه ای است.
 بر می گردم « می دوم به طرف کپر. دی یعگوب در تاریکی نشسته است و ماهیهای ریز را سرخ می کند.

«دی یعگوب، دی یعگوب، هر شب این را جای خودت می گذاری؟»
«ها»

«از این ماهیها هم می خوری؟»
«ها»

«اما اونا ماهی هستن؟»
«همه ماهیها ماهی هستن، مریمی. دریا هم فقط دریاست. اما آبادی آبادی نیست.»

.....

.....دی یعگوب که برمی گردد، صدای جیغ ساکنهای بد را دوباره می شنوم.

می گویم «دی یعگوب، دی یعگوب، می شنوی؟»

می گوید: «برو بخواب، مریمی»

نویسنده در نمونه فوق تلاش دارد با نشان دادن دی یعگوب در گذاشتن کیسه ای پنبه ای بجای خود در رخ دریا و خوردن ماهیهای ریز (که در حقیقت نباید خورده شود) رویکردی انتقادی نسبت به باورهای افسانه ای مردم را به نمایش بگذارد. از نظر دی یعگوب، هیچگونه ساکن بد دریا وجود ندارد. تاکید وی در پاسخ به گفته مریمی که «دی یعگوب، دی یعگوب، می شنوی؟» و دی یعگوب می گوید «برو بخواب مریمی» گواه بر این مدعاست. یا داستان «منو» که درباره موجودی است در باورهای مردم به نام منو؛ نویسنده در مقام راوی به وی می گوید:

«... صدایم را صاف کردم و گفتم: شغل خوبی داری، بیکار و بیمار. گفت: مثل تو. گفتم: و دیگران خورد و خوراکت را می دهند. گفت: مثل تو...»

که در حقیقت همان رویکرد انتقادی و تقابل دو سنت و نگرش کهنه و نو را مشاهده می نمایم.

طی بررسی از مجموعه داستان «سنگهای شیطان» اشاره ای به سه داستان «قصه غم انگیز عشق»، «ما فقط از آینده می ترسیم»، و «روایتی دیگر» داشتیم مبنی بر

اینکه نویسنده در روایت داستان گاه از ساخت گزارشی – مقاله ای استفاده می کند.

در مجموعه اخیر وی نیز ما با همین مسئله هنگامی که داستان از زاویه دید سوم شخص روایت می شود، مواجه هستیم. در داستان «منو» و «ماکو» و نیز «سیریا سیریا».

آغاز داستان «منو» « بدلیل ساختار گزارشی و شعاری بودن، بگونه ای ترکیب یافته که هویت داستان را از یکدستی ادبی دور ساخته است. یا در داستان «ماکو» ساختار نثر روایتی به دلیل نحوه بیان گوناگون بی انسجام بوده و در دوخط موازی قرار می گیرد. یک خط آن ساخت گزارشی است با ماهیتی شعار گونه و در ترکیبی که می یابد از چهار چوب زیبایی شناختی داستان فاصله می گیرد. و خط دیگر آن روایت توصیفی نویسنده است که در حال و هوای ایجاد اتمسفر متناسب با سوژه داستان موثر است.

فضایی که نویسنده در ترسیم آن در داستان «ماکو» می کوشد، فضایی شبه سورئال است که همسایگی با فضای داستانهای پلیسی-جنایی دارد؛ با چاشنی وحشت.

داستان «روز شکوفه و نمک» از زمره داستانهای موفق کتاب است. نویسنده با روایت خود در ساخت توصیفی ای که بر سراسر داستان می گسترده، در تجسم بخشیدن به فضایی که در چهارچوب نگاه آیین شناسانه خود ایجاد می کند و متناسب با سوژه ای (روز واقعه) که متعلق به باور مردم آن دیار است، در استحکام بافت داستانی خود می کوشد.

داستان در یازده منزل روایت می شود. در ده منزل و صحنه پایانی که منزل آغاز است. اما از منزل هشتم در داستان خبری نیست. و منزل هفتم که دو بار در داستان تکرار شده، اشتباه بوده، دومین باید منزل هشتم باشد. داستان به لحاظ صحنه هایی که نویسنده ترسیم می کند و تقسیم بندی ای که در منازل یازده گانه به وجود می آورد با پیش در آمد های شایعاتی که قبل از آغاز بعضی از منزل ها وجود دارد، از ساختی نمایشی برخوردار می باشد.

اما داستان «سیریا، سیریا» که بلندترین داستان کتاب است، و از منسجم ترین داستان ها در رویکرد ذهنی نویسنده نسبت به شگرد نوشتن. این داستان نسبت به مجموعه قبلی وی (سنگ های شیطنی) در انسجامی که نویسنده به ذهن و زبان روایتی خود می بخشد و در خلاقیتی که در مکالمه درونی شخصیت داستان خود نشان می دهد، روشنگر تکامل و تثبیت سبک نویسنده است.

نویسنده در این داستان گاه از طریق راوی، اندیشه ای کلی نگر را در بافت نثر مقاله ای (بدون حاکمیت هر گونه قانونمندی ساخت نثر داستانی) ارائه می دهد. با این وجود نقص عمده ای را در خصوص داستان فوق بر نمی تاباند. اما آنجا که قهرمان داستان طی گفت و گو های درونی خود به بازتاباندن ذهنیت خود و توصیف موقعیت می نشیند، عنصر زبان در نثر تغییر می یابد و جلوه ای می شود از تطبیق ذهنیت هنرمندانه نویسنده با فضای حاصل شده از سوژه ای که محور نه تنها این داستان، بلکه کل مجموعه می باشد.

داستان «سیریا، سیریا» هم به لحاظ شیوه نگارش و محوریت سوژه و هم به لحاظ پرداخت و تجسم هنرامدانه و ایجاد اتمسفر داستانی اوج سبک نگارش نویسنده در داستان کوتاه است.

ما نمونه های بسیار جذاب نوعی گفت و گوی درونی در داستان فوق را می یابیم که تحسین تلاش ذهنی خانم روانی پور را در آفرینش آن به دنبال می آورد. گفت و گو های درونی یاد شده و دیالوگ های دیگر خود بستر گسترش قصه را به دنبال دارد.

با ذکر نمونه ای از تابلوی زیبای گفت و گوی درونی، موفقیت نویسنده را در یکپارچه تر کردن هر چه بیشتر ساختار قصه آرزو مندیم:

«... پوست تنم نمناک بود، شاید غرق شده بودم یا داشتم جایی رسوب می کردم فرو می رفتم و بعد موج های ریز که مثل کودکان سرگشته می آمدند و به پاهایم دست می کشیدند و تا خیس نشوم، از کناره دریا جدا می شدم، کمی دور تر، روی ریگ ها گام بر می داشتم، و آنها باز خودشان را به من می رساندند، انگار چیزی می خواستند و مثل آدمیزاد عقل و ذهنی داشتند، این بود که مجبور شدم از دسترس موج ها دور شوم و این بار صدای زنگ قافله را بلند تر شنیدم و بعد از آن صدای گریه ای.... به دریا نگاه کردم، پیراهن زنانه ای از حریر سبز، روی موج ها بالا و پایین می رفت.»

چشم اندازی روشن در داستان نویسی

اگر بپذیریم که یک وظیفه مهم داستان کوتاه، انعکاس برشی از زندگی است، باید گفت که این انعکاس می باید آنچنان توأم با خلاقیت های زبانی و عاطفی همراه باشد که همان برش کوتاه از حیات انسانها، در جامعیتی مشخص ترسیم گردد. حال مضمون این برش بازتاب یافته می تواند خاطره ای باشد کوچک که مبتنی بر تداعی معانی هاست، یا حادثه ای عینی که شرح آن را از زبان نویسنده می شنویم و ... مسئله حائز اهمیت در این روند آفرینش، گره خوردگی عاطفی پیام یا محتوای داستان با زبان و فرم مطابق نگرش نویسنده است. تردیدی نیست که هر اثری، هرچند کوچک باید حاوی باور داشت ها، سنت ها، ایده آل ها و مقصد های معینی از زندگی انسان ها باشد. در نتیجه داستان کوتاهی که تنها به بازگویی خاطره ای کوچک می پردازد نباید دور از برداشت ها و روابط و زندگی اجتماعی نویسنده باشد. زیرا در غیر این صورت نویسنده تنها به دامان شکل هایی از مدرنیسم منحط در می غلتد که دستاوردی برای جامعه انسانی نخواهد داشت.

بعد از انقلاب موج داستان نویسی در اشکال مختلف آن روند رو به رشدی را طی کرده است. داستان کوتاه، داستان بلند و رمان از حوزه های مشخص این روند می باشند. اگرچه در مقاطعی نوعی هرج و مرج و بی برنامهگی در پروسه آفرینش حاکم

بود و مرزها را در هم می ریخت اما مدل کلی و دور نمای حاکم بر این روند - که در حقیقت روندی تاریخی ست - نوعی پیشرفت را در خود مستتر کرده بود.

صفدری در مجموعه داستان «سیاسنبو» خود را به عنوان یک دردمانه نویس اجتماعی نشان داده است. در همه داستان های این کتاب، نویسنده به ترسیم زمینه های اجتماعی شکل گیری حوادث و رویدادها و روابط می پردازد. یعنی به عاملی در داستان توجه می نماید که سبک و ساختار کار وی را مشخص نموده، اثرش را بر پایه آفرینش رئالیستی استحکام بخشیده است. «سیاسنبو» اولین اثر این نویسنده است که با بازتابی مناسب در جامعه روبرو شده است. کتاب حاوی هشت داستان می باشد که در یک ارتباط درونی و بیرونی با هم به سر می برند. بهم پیوستگی مجموعه داستانها در ارائه تیپها و شخصیت های مشترک در داستان های کتاب، حضور خاطره ها و یادآوری آنها توسط اشخاص در داستان های مختلف و وجود رویداد های مبتنی بر تداعی خاطره ها در داستان های مختلف کتاب میباشد.

سه داستان اول کتاب یعنی «سیاسنبو»، «اکوسپاه» و «علو» به جهت ترسیم خطوط و مضمون اجتماعی کتاب در دورانی خاص بار اصلی را بر دوش می کشند. ساختار ذهنی آفرینش و نمودار عینی حوادث، درگیریها، ارائه تیپیک اشخاص داستان و حضور همبستگیها و پیمان های انسانی که حاصل روند بغرنج زندگی مردم جنوب است، جذابیت و روند خلاق داستانها را تثبیت کرده است. در داستان های کتاب، نمی توان به دنبال چهره مشخصی از اشخاص بود که به عنوان قهرمان داستان تجلی یابد. همه اشخاص داستان های کتاب، به ویژه سه داستان اول، به نحوی با هم در پیش

برد رویدادها و درگیری های داستان، تلفیق شده اند و در سطوح مختلف نقش آفرینی، واکنش نشان می دهند. از مشخصه های برجسته این کتاب همین عدم قهرمان بازی ها و انگشت گذاشتن بر زمینه اجتماعی-ارتباطی پیدایی حوادث و تداوم سیر داستان است.

در داستان «سیاسنبو» خواننده نخست با تیپ «السنو» آشنا می شود. و به تصور اینکه «السنو» قهرمان اصلی داستان است، سیر حوادث را دنبال می گیرد. اما هنگامی که همراه نویسنده غرق در دریای رنج و زحمتکشان جنوبی می شود و در درگیری های بیرونی و درونی شان شرکت می کند، در می یابد که در کنار «السنو» تیپ های دیگری نیز حضور فعال دارند، که در یک ارتباط درونی به هم پیوسته به تکمیل طرح داستان پرداخته و انسجام سیر حوادث را تضمین می کنند. در اینجا همانگونه که «السنو» به عنوان یک تیپ انسانی جلوه می یابد «خالو منو» و «اکوسیاه» نیز در کنار وی به عنوان دو تیپ انسانی، که ضرورت تکامل اجتماعی _ تاریخی و نوع ساخت زندگی، وجوه مشترکی را در میان آنان به وجود آورده است، حضوری زنده دارند. این ساخت به هم پیوسته و منسجم را در سراسر داستان های کتاب مشاهده می کنیم. با تاکید ویژه بر سه داستان اول، به علت نوع انعکاس تاریخی مضامین این داستان ها، که بافت بیانی این سه داستان تابعی از نوع پیشبرد طرح اصلی داستان و نوع نگرش نویسنده است. اگرچه نظام مضمونی و ساخت زبانی نویسنده بازتاب نوع کار دهه پنجاه بوده و اندکی قدیمی می نماید. اما همین ساختار نوشتاری- چه به لحاظ مضمون و محتوا و چه به لحاظ قالب زبان- به خاطر درک رسالت و دید تاریخی نویسنده، از مجموعه داستان های موفق اواخر دهه شصت می باشد.

بهینه سازی و گزینش سوژه های عمده و اصلی برای داستان، که به لحاظ تحریک عواطف اجتماعی و روشنگری و افشاگری های واقعیات زندگی، و همچنین همخوانی از نظر زمانی با دوران زندگی نویسنده، مهم است، از عوامل پایه ای برای هویت بخشی خلاقانه داستان به عنوان یک جریان هنری به حساب می آید. عاملی که داستان را بر خطوط استه تیکی پیش می برد و بین نویسنده و خواننده وحدت فکری و عاطفی به وجود می آورد.

کتاب صفدری به لحاظ مضمون اجتماعی انعکاس دو دوره تاریخی است. و عنصر مشترک در بازتاب این دو دوره دید انتقادی وی از نوع مناسبات و زندگی اجتماعی است.

توجه به جنبه هایی مهم از روند های کیفی و اساسی زندگی مردم در جامعه، مشخصه اصلی داستان های صفدری در انعکاس دو دوره می باشد. در همه ی داستان های کتاب، خلاقیت نویسنده را در درک عینی شرایط تاریخی و نیز تلفیق مناسب نگرش وی با بیان تصویری مشاهده می کنیم. انسجام اجزاء داستانی در کار صفدری آن چنان مستحکم است که نمی توان روی جزء مشخصی تکیه نمود، مگر دید تاریخی نویسنده.

در انعکاس مضمون زندگی اجتماعی زحمت کشان جنوب، زبان صفدری زبانی ست متأثر کننده و برانگیزاننده. خواننده را به همدردی عاطفی می کشاند و بر گسترش قلمرو دید وی می افزاید:

« خوب که نگاه شان می کنی به بوقلمون هایی می مانند که پرهاشان ریخته باشد و آنها که دوربین با خودشان دارند از پسر بچه های سیاه سوخته پاپتی عکس می

گیرند و زیر لب چیزی می گویند و بلند بلند می خندند. و اکنون السنو برای خانه هاشان قیر می جوشاند.» (ص ۱۳)

«راستی هم که مرد است! چون روزی نیست که بچه های کوچکتر یا بزرگتر از بچه زن ، رودست مادر هاشان نمیرند. از گشگی ، بی شیری ، گرما و شکم روش ، سال مرگ گشته ای ست. همه جا خشکی است. هر جا زمین را بکاوی شور آب است و خیلی پایین ترش نفت. با این همه اکو سیاه شیر می آورد. شیر قوطی هم خیلی خوش مزه است. از فرنگی ها کش می رود. نه ، خیال بچه تخت کسی به جهنم نمی رود. حالا که پای ناپدری کج است بگذار دستش از آن کج تر باشد.» (ص ۲۲)

«... در همه خانه ها بسته است جز خانه خالو منو که زنش تازه فانوس روشن کرده است. خانه که نیست: دور تا دور سرا آلونک های تنگ و ترشی هست عین سوراخ روباه» (ص ۴۲)

و در علت یابی همین تنگ دستی و بیچاره گی ها، نویسنده چقدر منطقی به تصویر غارت منابع ملی ما توسط خارجیان می پردازد. استعمارگرانی که شیر حیات خود را از مجرای چپاول منابع دیگران می مکند و تا عمق تار و پود زندگیشان نفوذ می کنند:

«چه گپی؟ چه گفتاری؟ اکو هر روز آنها را می بیند جز امروز صبح. کار، تو گرمای شهر یور و آفتاب شروع شده. دریا است و گروه بی شمار باربر ها با شانه های عرق نشسته. دو تا کشتی نفت کش آمده. آن یکی که خیلی بزرگ تر است دور از بارانداز ایستاده. چند روز است خوابیده و پر نمی شود. آنها که کوچکتند مخزن های لبالب از نفت شان را در آن نفت کش می ریزند.» (ص ۲۵)

«... اکو میان راهرو مانده است. نگاهش هم نمی کنند. نه تنها او ، همه پاسبان ها تو دست و پای ران سرخ ها(خارجیان) گم شده اند. تو هر اتاقی که نگاه می کنی یک آدم سرخ و سفید نشسته.» (ص ۲۹)

و عنصر استعاری بسیار زیبای نویسنده که از قدرت طنز و کوبندگی بسیار بالایی در تصویر کردن نفوذ خارجی‌ان بر خوردار است:

«خودش هم هیچگاه نرسیده بود خشتکش را نگاهی بکند. تنها یک بار بچه های دبستان بهش گفته بودند: - علو نقشه خارجستان روی شلوارت چیکار می کنه؟ اون دست ها اونجات چه می خوان؟» او هم نه شوخی و نه راستی گفته بود: گمونم دنبال نفت می گردن.» (ص ۵۱)

و ضرورت همین زندگی است که بر اثر بی عدالتی ها و ناداری ها، وقتی که فرزند «خالو گرگو» بر بستر بیماری می افتد وی را وادار می کند تا گاوش را که در واقع بخشی از زندگی وی را تامین می کند، بفروشد.

اشخاص داستانهای صفدری، انسانهایی هستند که در کوران کار و تلاش و گاه نبرد آزموده شده، به سطحی از آگاهی و پختگی تجربه رسیده اند. همین آگاهی های تجربی است که در مراحل بعدی زندگی، زمینه بسیاری از حرکتها و گفتارهایشان را تشکیل می دهد. در شناخت تیپ ها و طبقاتی که خود را برتر از دیگران می دانند و هیچگونه حق حیاتی را برای اقشار فرودست جامعه قایل نیستند، در استفاده از اشکال گوناگون حرکت جهت رسیدن به احقاق حق، همین دید آگاهانه مبتنی بر تجارب زندگی و نیز همبستگی بین انسانهای دارای اهداف مشترک است که می تواند یاریگرشان باشد.

وقتی از زبان یکی از اشخاص داستان می شنویم:

«ابنما می خوان با این دروغ هاشون ناچارمون کنن که به جای آرد» گندم های سیدقباد رو بگیریم. اما خودشون می دونن که دیگه بندر، بندر بیشتری نیست. دیگه گول نمی خوریم.» (ص ۸۴)

همان ضرورت تاریخی تحول یافتن فرد در روابط کار و زندگی ست که مهر خود را بر آگاهی فردی می زند. نکته حایز اهمیت این که، این تحول در روند خود به شکل خودپو به هیئت حرکت جمعی درآمده و به تقابل کشانده می شود: «این را گفت و دوید هوای انبار:» کلون در رو می شکنیم و آرد.... هنوز نرسیده بود که مردها خودشان را رساندند پشت در و بنا کردند به فشار دادن. آنهایی هم که تو سایه نخلها بودند آمدند. با هم جان تازه ای گرفتند. چارچوب دروازه که تو سنگ و گچ قالب گرفته شده بود. کم کم داشت می لوزید. بی آنکه در باره شکستن در، یا گرفتن آردچک وچانه ای بزنند همگی چلانند سوی در. نگاه هم پشت سر خود نکردند که تفنگ به دستها را ببینند.» (ص ۹۰)

و یا به تقابل کشیده شدن خود به خودی، بر پایه تضادهایی که محصول شیوه زندگیشان بوده است:

«تنها صدایشان (صدای گروهبانها و سربازها) می آمد که: آرد نیست. امروز جشنه، روز آرد دادن که نیست.»

«دروغ می گوئید. انبارها پر آرده. (ص ۸۴)

در ارائه تیپها و شخصیتها بر زمینه نوع زندگی گذشته و حالشان و نیز ارتباط میان اشخاص، نویسنده توانایی فعالی از خود نشان می دهد. به ویژه وقتی دانسته شود که تیپهای ارائه شده از زبان اشخاص داستان جلوه می یابند، ملموستر و پذیرفتنی تر می شوند:

«السنو از ریز و پیز اکوسپاه خبر دارد. می داند که اکوسپاه کس و کاری ندارد و نمی داند پدر و مادربزرگ چه درختی است. زیر نخل ها و پشت کپرها پا گرفته. خودش هست و «گلش» و یک چاقو ضامن دار. روزگار به تُخ... است و تُخ... به روزگار. روز کارگری می کند و غروب عرقش را می خورد و نیمه شب، پای پایک، فایز می خواند و می رود تا به کپرها برسد، خانه اش آنجاست. همیشه هم به یاد دخترک رنگ پریده ای، که سالها پیش تو چارچوب پنجره ای دیده است، شروه می خواند. وقتی هم مست می کند و چشمش را هم می نهد چندین نخل را می بیند و جوی آبی و کوچه ای و ... (ص ۱۴)

و یا ارائه موفقیت آمیز تیپ «خالو منو» در داستان «اکوسپاه».

نثر صفدری از ساختی مستحکم برخوردار است و حاصل تجارب خلاق مستقیمش در نوشتن می باشد. کاربرد اصطلاحات و ترکیبات جنوبی و نیز تاثیر پذیری از ساختار توصیفی دولت آبادی در سطور پایانی چند داستان آخر کتاب نیز از مشخصه های دیگر نثر وی است. تشبیهات هنرمندانه وی نیز، گاه یادآور آفرینش تصاویر شاعرانه محمود دولت آبادی است که به زبان نثرش فرم هنری دلخواهش را می دهد. اما همه این تاثیر پذیری ها، که در کمیتی پایین متصور است هیچگونه خلل یا تقلیدی را بر شیوه کار صفدری تحمیل نمی کند. وی توانسته اثری ارائه دهد که بازتاب مضمونی کارش، در خوش لباس ترین زبان هنری جلوه کند و همه قلمروهای عاطفی، تخیلی و زبان اجتماعی را درنوردد. نمونه هایی از تشبیهات نویسنده را که استحکام تصویری نثر وی را تضمین می کند ذیلا ارائه می دهیم:

«مانند درخت تبرخورد رگ و پی اش لوزید». (ص ۷۶)

« این را گفت و مانند پلنگ تیرخورده شکم به زمین کشید و به خود پیچید. » (ص ۷۷)
 « علو مانند قوطی کهنه یی که نیمه شب تو جوی آب می رود » میان کارگرا می گشت. »
 (ص ۸۵)

« سحر هنوز داشت هق هق می کرد و بغض مانند شیشه شکسته یی تو خار سینه اش نشسته بود. »
 (ص ۱۱۱)

تأثیری که از نثر شاعرانه و توصیفی محمود دولت آبادی به نثر صفدری انتقال یافته در نمونه های زیر پیداست :

« دست و پای کوچک و سرخ. ابروهای ناپیدا. کبودی پشت رانها و کمرش و تپیدن دلش. »
 (ص ۱۴۰)

« ... دست لرزانش روی آن دشنه بدرنگ فشرده می شود » دسته سیاه و تیغه زنگار بسته. زشت ترین دشنه ای که من دیده ام. » (ص ۱۵۶)

« گویی دو سنگ زمخت در ته چاهی بلند و تاریک بر هم ساییده می شدند، دو سنگ در دل زمین که دیلم بر پشت شان نهاده باشند. » (ص ۱۹۵)

گاه نارسائی هایی در بافت نثر نویسنده دیده می شود که از هنجار عادی توصیفی منحرف می شود. در حالیکه نویسنده به شکل منطقی تر زبان می توانست عمل کند. مانند :

« زن می گفت : کاری باهاش ندارم ، به چیزی بهش می گم و می رم. » (ص ۱۳۴)

در دیالوگ فوق ، خواننده فکر می کند با زنی روبروست که به چند مرد تعلق دارد. در حالیکه هدف نویسنده زنی ست که با آنان برخورد کرده و برای انجام کاری ، همراهشان شده است.

پختگی نثر صفدری ، گاه چشم و ذهن و ذوق خواننده را تحریک می کند و به دنبال خود می کشد. و همین امر چشم اندازی روشن را در آینده داستان نویسی صفدری نوید می دهد.

رهیافت های جدید داستان نویسی و خلاقیت نویسنده

از چند دهه گذشته به این سو روند ذهنی گرایی در قلمرو داستان

نویسی در اروپا به مرحله ای رسیده که ویژگی های تکنیکی خود را در داستان نویسی معاصر به نمایش گذاشته است.

با گذشت زمان رویکردهای تکنیکی داستان نویسی به سمت

درونگرایی و روآش شناسی فردی (متاثر از آموزه های فروید) بیشتر شده و

گسترش می یابد. علت شناسی چنین رویکردی را می توان درمناسبات

زندگی اجتماعی انسان معاصر و بحرانی که در ابعاد فرهنگی - تاریخی بر این مناسبات سایه افکنده جستجو نمود.

این بحران دامنه ای فراخ داشته و در ابعاد جهانی رخ نموده است.

به این ترتیب ویژگی هایی که ناشی از بحران یاد شده می باشد، ضمن تفاوت

های فرهنگی ملتها، بازتاب نوعی همپیوندی فرهنگی - تاریخی نیز بوده و

اثرات خود را بر انواع گرایش های هنری و ادبی معاصر بر جا می گذارد.

قلمرو داستان به دلیل گستره پهناور ساختار آن در انواع ادبی ظرفیت تحول

پذیری را بر بستر تغییرات فرهنگ - تاریخی یادشده باسهولت بیشتری

پذیرفته است.

روان محوری در رمان مدرن و تحولی که در ساختار روایتی داستان و زمان بندی آن صورت پذیرفته، گواه چنین مدعایی ست.

دوران بعد از انقلاب در ایران، به ویژه دهه شصت، دهه ای بوده که زمینه رشد و گسترش نگرش روان محوری را در عرصه داستان نویسی فراهم نموده و انتشار آثاری بانگرش روان شناختی را در پی داشته است. جدیدترین اثری که در قالب داستانهای کوتاه در ساختار روانی - روایتی نو انتشار یافته مجموعه داستان «از میان شیشه، از میان مه» علی خدایی ست.

داستان نویس جوانی که راه خود را در قلمرو داستان نو به خوبی گشوده است. علی خدایی با این مجموعه نشان داده که در دریافت استه تیکی جنبه های داستان مدرن توانا بوده و از ذهنیت توانمندی در افرینش های ادبی برخوردار است.

ویژگی مشترک بین داستانهای کتاب «از میان شیشه، از میان مه» که مبین یکی از عنصرهای سبکی نویسنده نیز می باشد رویکرد روایتیهای داستان به انعکاس بخشیدن خاطره های اشخاص داستان است. شخصیتهایی که عمری دراز گذرانده اند و از تجارب متنوع و خاطره هایی گوناگون سرشارند. این اشخاص عمدتاً در مرز میان سالی و پیری زندگی می کنند و از خاطره های دور خود حکایتها دارند. با توجه به موارد استثنایی که مثلاً روایت یک داستان برخوردار از خاطره های شیرین و تلخ، کودکی می باشد.

با اینکه اشخاص داستان خیالی بوده و روایت داستانها، بیشتر بازتاب اعماق ذهنی شخصیت ها می باشد، نویسنده در تبیین مناسبات اجتماعی و روانی حال و گذشته میان اشخاص داستان موفق بوده و این موضوع بیانگر این

است که خود نویسنده در درک و جذب روان شناسی اجتماعی و روان فردی و تطبیق تفکرات و خاطره های ذهنی اشخاص با رویدادهای عینی زندگی، در زبان روایتی خود و یا اشخاص داستان توانایی هنری دارد.

– توجه به شخصیت به لحاظ مجموعه ای از کنش های ذهنی رفتاری فردی در داستانهای کتاب یاد شده از ارزش توجه بالایی برخوردار بوده بطوری که برای نویسنده مهمتر از هرگونه طرح و عمل داستانی است. اصولاً در داستان مدرن توجه به ساختار عمقی روان شخصیت، از مشخصه های سبکی به شمار می رود.

تمام داستانهای کتاب، در قلمرو کارکردهای روایتی و خاطره در داستان گویی و نیز انحراف از خط مستقیم زمان قابل توجه بوده و نویسنده می کوشد تا تسلط ادبی خود را بر نثر روایتی و رعایت تکنیک های یاد شده نشان دهد. تم هایی که مورد استفاده نویسنده قرار می گیرد عموماً از مسیر خاطره ها می گذرد و این مسئله، از یک نظر حائز ارزش و اهمیت است.

نویسنده با گردش پیرامون چنین تم هایی به سهولت با ذهنیت اشخاص داستان پیوند برقرار می کند و در روایت خاطره ها، چه بوسیله اشخاص داستان و یا بنا به روایت خودش، در ایجاد فضا و اتمسفر عاطفی داستان موفق است.

تمرکز ذهنی نویسنده بر عناصر تکنیکی داستان، گاه به اشتباهاتی در نثر روایتی انجامیده که بر پیکر داستان آسیب می رساند. این آسیب خود را در توصیف های غیر ضروری داستان نشان می دهد. توصیف هایی که هیچگونه خدمتی به روند فضا سازی و تبیین ذهنی اشخاص داستان نمی کند.

مانند:

« از جا رختی دیواری روپوشش را برداشت و پوشید و مقنعه را سر کرد. پسر در را باز کرده بود و پایین رفته بود.» (ص-۱۴)

و:

«چایش را خورد و استکان کمر باریک طلائی را در نعلبکی گذاشت. نوک سبیل های پدر خیس بود.» (ص-52)

و:

«رفتم توی دستشویی چراغ را روشن کردم صورتم را توی آینه نگاه کردم موهایم را باز کردم شانه کردم به صورتم آب زدم خنک شدم ، دندانهایم را مسواک کردم.» (ص-۸۳)

که نمونه های فوق از زبان راویان مختلفی بیان می شود. حذف عبارت های بالا و نمونه هایی از این دست به یکدستی داستان ها کمک بیشتری می کرد. با در نظر داشتن اینکه ساختار تفصیلی دادن به عنصر توصیف ، معمولا در داستان های بلند و رمان کاربرد وسیعتری دارد و یکی از اجزای اصلی رمان به شمار می رود.

اما در شکلی دیگر ، همین تمرکز یاد شده نویسنده را قادر می سازد تا در ساختار روایتی داستان حضور خلاق داشته باشد. در داستان «دوربین کوچک نقره ای» نویسنده از سویی به عنوان شخصیت و از سویی دیگر به عنوان راوی حضور دارد. این تکنیک همان عنصر حالت یا وجه* از عناصر پنج گانه روایت است که ژرار ژنت پژوهشگر ساختار گرا از آن حکایت می کند.

در داستان یاد شده تم از اهمیتی برخوردار نیست که توجه نویسنده را به خود معطوف کند. اما همین تم بستر مناسبی ست تا نویسنده تسلط ادبی

خود را چه به لحاظ برخورد با عنصر روایت و زمان و چه به لحاظ تجسم رویاهای یک نوجوان از نظر روان شناختی نشان می دهد.

مجموعه «از میان شیشه ، از میان مه» آزمونی است جدی در داستان کوتاه با رویکردی نو ، که در قیاس با مجموعه داستان های کوتاهی همچون «سنگ های شیطان» که از سکوی همین رویکرد به پرواز در می آید، موفق تر است. از آنجا که گرایش عام مجموعه مورد بررسی از یک ویژگی مهم و محوری برخوردار است و آن رویکرد تکنیکی نو در داستان است؛ نگاهی دقیق تر به یکی از داستان های موفق تر کتاب یعنی داستان «از میان شیشه، از میان مه» می اندازیم.

نویسنده در آغاز این داستان با عبارت «باز هم انزلی باز هم باران و باز هم این آژاکس کوفتی» که از زبان «فنیاء شخصیت اصلی داستان روایت می شود، در واقع دریچه ای را برای ورود خواننده به فضای داستان می گشاید. بطوری که خواننده با اندکی تأمل بیشتر در خواهد یافت ، که در محور خاطره ای که در دوسوی آن «فنیاء و «آژاکس» هستند باید تمرکز بیابد. عبارت فوق کلید گشایشی است که به مثابه آغاز یک فرایند عمل کرده و باید بر همان مسیر ادامه یابد. به ویژه که همان راوی باز هم به تأکید در صفحه دوم داستان می گوید: « **باز هم انزلی** » و از این تأکید ها می توان به مکان قصه پی برد.

عنصر خاطره در داستان نویسی در این داستان یکی از ویژگی های درخشان تکنیک نویسنده است که بی هیچ حشو و زوائدی در دیالوگ

اشخاص و در ساخت نثر بکار رفته است. نمونه زیر گواه تکنیک یاد شده است :

« فیا دوباره زنگ زد و منتظر شد: آژاکس باز هم خوابش برده وقتی رسیدیم هم خواب بود. بیدارش کردم. جلوی آینه نشست گفتیم حالا دیگر وقت این کار ها نیست. پرسید: چشم هایم که پف نکرده؟ آمدیم روی عرشه. کشتی ایستاده بود. باید از پله ها پایین می رفتیم. آژاکس دامنش را کمی بالا گرفت تا از پله ها پایین بیاید گفت: اینجا ایرانه فنولی؟ و بعد گفت: فنولی پیانوی من کجاست؟ گفتیم: برو پایین برو پایین پهلوی این شیشهای کوفتی. دور میدان انزلی دور زدیم تا به همین جا که حالا ایستاده ام رسیدیم. فیا دور خودش چرخ می زد و میدان را نگاه کرد. چراغهای میدان روشن بو و پل سفید در ته میدان پیدا بود. باران هنوز می بارید. آژاکس گفت اینجا را باید بخرم. همین مغازه را. خیلی خوبه. روبروی میدان اصلی شهر هم که هست. از روی پل سفید تمامی کامیون های روسی را که می آید می بینم. خیلی ها به هوای گرم سودا و لیموناد توی تور می افتند.

-این آژاکس کوفتی چرا در را باز نمی کند؟ سکنه نکرده باشد. می داند که می آیم.

همه به ما نگاه می کردند؛ به ما دو تا زن تنها که کنار مغازه ایستاده بودیم می خندیدند. ما دو تا زیر چتر آژاکس جمع شده بودیم. شانه های من و آژاکس از زیر چتر بیرون زده بود خیس شده بودیم. آژاکس با حوله ای در دست در را باز کرد!...»

هنگامی که نویسنده به بازتاب ذهنیات اشخاص داستان به روایت خودشان می پردازد، ساخت روان فردی شان را به دقیق ترین وجهی باز می تاباند. نمونه زیر از روایت ذهنی فیا قهرمان اصلی این داستان که پس از روایت اول شخص که روایت نویسنده است، به عنوان راوی دوم با رجعت به

گذشته و بازتاب روانی آن مسیر اصلی را پیش می برد نشانگر توجه نویسنده به عنصر روان فردی در داستان می باشد:

«... سالها پیش، توی همین حیات دو تا صندلی راحتی پارچه ای می گذاشتیم . هوا هم آفتابی بود، نه مثل حالا کوفتی. موهایمان را باز می کردیم، پیراهنهایمان را بیرون می آوردیم. روی صندلی ها ولو می شدیم. زیر درخت گردو میز کوچکی می گذاشتیم و رویش تنگی پر از لیموناد. گرم می شدیم. آژاکس از ایوان می گفت که راننده بود و همیشه توی جیش چاقو می گذاشت. من حرص واریس پاهایم را می خوردم. موهای من بلند تر از آژاکس بود. آژاکس موهای مرا شانه می کرد و می گفت اینجا رطوبت داره، موهایت فرفری می شود. عرق می کردیم. پاهایمان را توی شهای حیاط فرو می کردیم . خنک بود. لاک می زدیم. آژاکس می گفت امشب ایوان دعوتمان کرده؛ بیانو بزنیم؟»

هنگامی که فیا به انزلی نزد دوست قدیمی اش آژاکس می آید و داستان بر بستر بیان خاطره های فیا و آژاکس پیش می رود؛ در ادامه داستان زندگی و خاطرات شخص دیگری به نام ایوان محور بازگویی خاطرات فیا و آژاکس می گردد. یعنی هر می از اشخاص در ادامه داستان تشکیل می شود که از نظر مبنای بازگویی خاطره ها ، ایوان در راس هرم و فیا و آژاکس در دو قاعده هرم جای می گیرند . عبارتی دقیق تر در روند عمومی داستان شخصیت اصلی که داستان بر بستر او حرکت می کند ، فیا است. اما در مقطعی که مرکز بازگویی خاطره های اشخاص می باشد، شخصیت ایوان در حقیقت محرک اصلی است.

آنچه در این داستان حائز اهمیت تکنیکی بسیار است تلفیق مناسبی است که نویسنده از عنصر ذهنیت روایتی فنی و آژاکس با بهم ریختن عنصر خطی زمان بعمل می آورد.

اگر چه ساختار کل مجموعه داستان بر این دید استوار است، اما داستان فوق به لحاظ کاربرد عنصر زمان در ساختار نوینش و روایت های اشخاص و نحوه بازتاب عمق ذهنیت اشخاص داستان از نظر روان شناسی فردی، از انسجام درونی بهتری برخوردار می باشد.

در برخورد با مجموعه داستان « از میان شیشه، از میان مه » می توان به بررسی یکایک داستان نشست . اما یک ویژگی مشترک کلیه داستان های کتاب را به یکدیگر پیوند می دهد که از آن یاد نمودیم . مهم رویکرد نوین نویسنده در برخورد با داستان هایش بوده که در آغاز دهه هفتاد موفقیتی چشم گیر را به همراه داشته است.

مجاورت زمان و زبان

حضور نگرش نو و مدون و تلفیق منطقی با وضعیت اجتماعی در انعکاس حقیقت نمایی رمان بر بستر تکنیک جدید، «سال بلوا» را در زمره رمان های موفق معاصر قرار داده است.

وجود دو جریان موازی که البته در پی هم داستان را به پیش می برند، و در حقیقت نوعی ویژگی داستان در داستان بوده، در عین ارتباطشان با هم خود بر ارزش تکنیکی داستان افزوده است.

به عبارتی دقیق تر نویسنده رمان «سال بلوا» را می توانست در دو داستان با دو ویژگی کاملاً متمایز، هم به لحاظ ساختار ارائه زبان شناختی آن و هم به لحاظ تم گسترش یابنده آن، ارائه دهد. زیرا روایت هایی که شب های اول و دوم و سوم و پنجم و هفتم را یگانه می کند و بر بستر درون مایه ای واحد تشخیص می بخشد، برون فکنی های «نوشا»ست. روایتگر عاشقی که رابطه پنهان - آشکار وی با «حسینا» دیگر شخصیت افسانه ای رمان، محور شکل گیری و گسترش داستان است.

روایت های دوم و چهارم و ششم به ترسیم حوادث اجتماعی دوران رضا شاه مربوط می شود. درگیری بین نیروهای آذری و سروان خسروی با حسین خان در کافر قلعه، مرکز بسط داستان است.

دقت در انتخاب عنوان داستان بقدری منطبق با حوادث جاری کتاب است که تحسین نویسنده را در پی می انگیزد.

شبهای اول ، سوم ، پنجم و هفتم بلوای روان شناختی است. بلوایی که ساختار زبان و موقعیت روان اشخاص داستان را در پروسه ای از تناقض و درگیری و تفاهم-وحدت اضداد- بر می تاباند. تناقض و درگیری در سطوح بیرونی شخصیت و تفاهم در رویا و اعماق تفکر نوسا. توجه نویسنده به مشخصه های اعمال و ژرفای روان نوسا و ساختار شخصیت حسینا ، کاربرد عنصر نگرش فرویدی از ناخودآگاه و بی انسجامی آن است. اما یک وجه تمایز این کاربرد رویکرد دقیق تر و اجتماعی تر به برخورد با نگرش فرویدیستی از عنصر ناخودآگاه است. بازتاب آگاهی اشخاص در شب های یاد شده -بطور عمده نوسا- از طریق ژرف کاوی رویاها و آگاهی آنان و عدم پای بندی به خط مستقیمی که زمان پیش پای نویسنده ترسیم می کند ، زبان شب های فوق را از ساختار کلاسیکی اش جدا می سازد.

نویسنده به ماهیت رویاها و آگاهی نوسا که محور کلیه خاطره ها و رویدادهای شب های یاد شده است ، از طریق روایت نوسا نه دیالوگ ها و نقل قول های رسمی ، امکان برون فکنی می دهد، و حیطه پرواز این رویا را در همه زمان ها میسر می سازد. و این بی زمانی در محدوده زمان، فضای شب های اول و سوم و پنجم و هفتم داستان را در گستره ای روان شناختی که بی مرز است ، می گسترده.

اما شب های دوم ، چهارم و ششم بلوای جامعه شناختی ست. بلوای حیات اجتماعی دوره ای از زندگی مردم که ترکیبی از رخداد های سیاسی و

اجتماعی بوده است. بلوایی که حاصل فرهنگ عمومی جامعه بوده و بر آن نیز اثر می گذاشت. بلوایی که در منطقه ای خاص رخ می داد اما از ویژگی های عام جامعه بود. و نویسنده به انعکاس بحران حیات اجتماعی آن دوره به مفهوم عام خود در حادثه ای که در کافر قلعه سنگسر اتفاق می افتاد، می پرداخت. تعهد نویسنده در همزمانی و هماهنگی با حیات اجتماعی در شب های دوم، چهارم و ششم، اصل **مجاورت زبان و زمان** را در «سال بلوا» تضمین می کند. هر چند که هفت شب داستان در دو ساخت جدا و موازی گسترش می یابند.

چهار شب داستان، بازتاب سیالیت روان نوشای عاشق است که به روایت وی داستان را در ساختی یکدست، منسجم می کند. بافت زبان، فضای ترسیم شده و عدم رعایت تسلسل زمان و خاطره در داستان گویی، چهار شب یاد شده را از وحدتی ساختاری برخوردار کرده است. انسجام و وحدت درونی زبان این چهار شب، برتری فرم شناختی خود را نسبت به سه شب از داستان که از زاویه دید دانای کل روایت می گردد، حفظ کرده است.

روایت سوم شخص همواره عوارضی را هنگامی که نویسنده تسلط همه جانبه در حوزه اشخاص داستان، ذهنیات آنان و اتمسفر و پیرنگ داستان نداشته باشد، به همراه دارد. و «سال بلوا» آنجا که از روایت فوق سود می جوید، به چنین عوارضی نیز گرفتار می آید.

شب ششم توسط نویسنده روایت می گردد. در صفحات ۲۹۸ و ۲۹۹ نویسنده تصویری از بحران اجتماعی عمیقی که دامن گستر شده، ارائه می دهد:

بی نظمی ، بی قانونی، تجاوز و فحشاء ، گرسنگی و جذام و ... در ادامه بیان وضع موجود ، از پل سازی ملکوم می گوید که قصد دارد ، کوه پیغمبران را به کافر قلعه وصل نماید. سپس در همان صفحات از زبان ملکوم روایت می کند که:

«... ما آلمانی ها معتقدیم که عاقبت همه چیز بر خاک می ماند، و آدمی می رود. جهان باتلاقی گندیده و مرگبار است که نباید دست و پا زد. آرام آرام باید زندگی کرد و مرد و رفت. ببینید چقدر آشغال بر جای گذاشته اند! علت عقب ماندگی و گرسنگی مردم در چیست؟ همه باید متحد شوید ، دشمن را بشناسید و بجنگید...»

چنین روایتی از زبان یکی از شخصیت های داستان که در همان لحظه حضور ندارد و ما گفتار فوق را نه از زبان وی بلکه از زبان نویسنده می شنویم، از جمله عارضه ای است که نقص فضای داستانی را بر می تاباند. نویسنده نگرش و ذهنیت خود را به جای دیدگاه و نگرش ملکوم می نشاند. و خواننده از سر طبیعی داستان و قرار گرفتن در فضای صمیمی آن باز می ماند. به دلیل اینکه سنگینی شعار و اندیشه نویسنده را در ذهن خود احساس می کند.

«سال بلوا» میدان حضور دو روند موازی فرم داستانی به لحاظ زبان ، فضا، تکنیک روایت و درونمایه است. این داستان در عین پیوستگی خود در سطح به لحاظ تم، از دو ساخت فوق تبعیت می کند.

از همین نویسنده منتشر شده است:

*لحظه ها و تأمل (مجموعه شعر)

*روند بفرنج آفرینش (مجموعه نقد)

منتشر می شود:

*دل‌تنگی‌ها (مجموعه شعر)

*بر فراز رویاها (مجموعه شعر)

*ارزش کارکردی هنر و ادبیات (مجموعه مقالات)

**The Complicated Process
of Creation**
(A Collection Of Critic Literary)

Masoud BizarGiti

1998

ارتباط با شاعر :

Email : masood_bizargiti@yahoo.com

<http://www.bizargiti.com>

<http://www.masoodbizargiti.blogspot.com>

The Complicated Process of Creation

(A Collection of Critic Literary)

Masoud Bizargiti



انشارات گیلان

رشت خیابان طالقانی - کتابسرای دیبا تلفن ۴۶۸۴۲

ISBN 964 - 91006 - 4 - 4

شابک: ۴-۴-۹۱۰۰۶-۹۶۴

قیمت: ۳۵۰۰ ریال