نقد کتاب

کوههای آسمان (۱۳۶۸)

اثر سمیرا اصلانپور

● عبدالعلی دستغیب

مجموعهٔ «کوههای آسمان» در بردارندهٔ یازده داستان کوتاه است که چهارداستان آن: «تطهیر زمین»، «وقتی که با تو نبودم»، «طلوع شامگاهی»، و «نوستالژی» حسب حال مردانه است و بقیهٔ قصه ها را اغلب دختری روایت می کند و همه بین سالهای ۱۳۶۴ تا ۱۳۶۷ نوشته شده اند. نویسنده در چهار داستان نخست مطالبی می نویسد که به اصطلاح از جملهٔ «مشهورات» و «شنیده شده ها»ست و آنها را قصه نمی توان نامید امّا در هفت قصهٔ دیگر کم یا بیش تجربه ها و به ویژه تجربه های روحی راوی منعکس شده است. چیزی که بیش از همه بر این هفت قصه سایه می اندازد نوعی بینش یا رؤیت درونی است و حالاتی صوفیانه را منعکس می کند. راوی می خواهد از حوزهٔ محسوس فراتر برود و به نوعی اشراق برسد. این اشتیاق دربرخی موارد و به ویژه در قصهٔ «خوابی درسحرگاه» سر به مرگ طلبی می زند.

در «تطهیر زمین» مردی که فریب خورده است و به صف مخالفان پیوسته و عده ای را به کام مرگ فرستاده به مرگ محکوم می شود. او هنگام اجرای حکم به زانو می افتد و اعتراف می کند «فریب خورده و افسون شده» بوده است و طلب بخشش دارد ولی عفوی در کار نیست. او را به تیر چوبی می بندند و اعدام می کنند. «بارانی خواهد بارید که زمین را تطهیر خواهد کرد.»(۱۶)

در داستان دیگر، اعترافات یکی دیگر از مخالفان را می خوانیم. او برادر کوچک خود را فریب داده است و ولی را به کژ راهه کشانده. برادر کوچک فرد صادقی است و به واسطهٔ اغوای برادر بزرگتر به جنگ موافقان نویسنده آمده است. در مواجههٔ این دو برادر، خیانت و دغلکاری برادر بزرگتر روشن می شود و برادر کوچکتر درمی یابد که به او دروغ گفته اند، از این رو دچار ناامیدی شدید می شود. مرگ او که محسن نام دارد، سبب ندامت برادر بزرگتر می شود و در پایان داستان او روی سنگ شکسته قبر محسن خم می شود و اعتراف می کند و اشک می ریزد.

در «طلوع شامگاهی» در جبههٔ نبرد «سینا» هستیم. یکی از رزمندگان چندتن از متجاوزان را به مسلسل می بندد و سپس از سوی عده ای که خود را به جامهٔ خودی در آورده اند محاکمه و محکوم به حبس ابد می شود. او زخمی و مجروح در زندان، با خود واگویه می کند و کارهای خود را برمی شمارد و می داند که آسوده اش نخواهند گذاشت و انتقام آن هفت سرباز تجاوزگر و غاصب را از او خواهند گرفت:

«بهتر است بلند شوم و بنشینم. نمی خواهم آنها مرا در حال ضعف و ناتوانی ببینند. حال بهتر شد. اوه... در را باز کردند. بله، دنبال من آمده اید. می دانستم. منتظر بودم. بگذارید شهادتینم را بگویم». (۳۰)

طبیعی است که باید در آن محل کسی بوده باشد که واگویه رزمندهٔ مجروح را شنیده و آن را ثبت کرده باشد اما در قصه از چنین فردی ذکری نرفته است.

در قصهٔ «نوستالژی» که جنبهٔ استهزایی دارد پیرمردی با جوانی حرف می زند. حرف این دو بر سر مشکل آب و نان و گرانی است. پیرمرد، شخص جهاندیده ای است و سالها در آمریکا بوده، جوان طالب سفر به خارج از کشور است و اشتیاق دارد مطالبی دربارهٔ آمریکا و کشورهای اروپایی بداند. به ظاهر این دو غرب زده اند ولی غرب زدگی منحصر به آنها نیست. در «اپیزود» پایانی داستان، وارد کلاس درس انگلیسی می شویم که عده ای زن و دختر به یادگیری زبان مشغولند امّا بیشتر به «مادونا» خوانندهٔ غربی فکر می کنند. این چهار قصهٔ فاقد اوج و فرود و گره گشایی و شخصیّت پردازی مؤثری است؛ درونمایهٔ آنها نیز تازگی ندارد و بیشتر تبلیغی است. سبب ناموفق ماندن این «قصه»ها منحصراً این نیست که زاویهٔ دید نویسنده «مونولوژیک» است و او واقعیّتها را آن طور که می خواهد می بیند نه آن طور که بوده و هست، بلکه بیشتر به این علّت است که در این چهار داستان، حرکت نویسنده از «نظر» به سوی حوزهٔ واقعیت و تجربه است. واقعیت جنگ و جبههٔ نبرد، بدان گونه نیست که با برشمردن نام چند سلاح و وصف دود و غبار و صدای شلیک مسلسل و توپ و خمپاره شکل گیرد و سامان یابد. نویسنده در این حوزه باید از صحنهٔ نبرد تجربهٔ مستقیم داشته باشد، زیر آتش بمب و خمپاره لحظه لحظه زیسته باشد، طعم هراس و مرگ را چشیده باشد و افزون بر همه اینها روحیه ای حماسی داشته باشد. در این صورت قصهٔ او دارای رابطه ای روشن بین سبک و شخصیّتها و وضعیتهایی که نویسنده با آن سر وکار دارد، می شود. در این قصه ها ممکن است برخی صحنه ها دارای تأثیر غنایی باشند (برای نمونه آن طور که در رمان «ناقوس عزای چه کسی را می زنند؟» همینگوی می بینیم) امّا روایت و آهنگ غالب، حماسی است. شخص عمدهٔ چنین روایتی زیست و هستی عادی ندارد و به مرز حساسیّت ـ فاصلهٔ میان مرگ و

زندگانی ـ می رسد. او ممکن است در آغاز داستان در جهانی تصادفی و فاقد معنا زیست کند یا گمان برد که همه چیز را می داند و آنچه پیرامون او روی می دهد، همین است که هست. امّا کم کم درمی یابد که در این حوزه قضایای نامکشوف بسیار است. شاید به اینجا برسد که به گفتهٔ «عهد عتیق» همه چیز باطل اباطیل است یا دریابد که در پشت ظواهر زندگانی حوزهٔ وسیع تر و با معنایی وجود دارد. در هر صورت تا این تکامل و تطوّر شخصیتی صورت نگیرد و تا این تطوّر و دگرگونی دراماتیزه نشود، کوشش قصه نویس به جایی نخواهد رسید.

راوی قصهٔ «طلوع شامگاهی» که به ظاهر نوجوان یا جوان است، مسلسل به دست سرگذر سربازان دشمن ایستاده است و با خود حرف می زند. حرفهایی که او بر زبان می آورد و فضای پیرامون او و وضع سربازان دشمن، همگی به صورت «خبری» روایت می شود. راوی در آن معرکهٔ دشوار بیشتر سرگرم دشنام گفتن به دشمن است؛ مثل اینکه در جلسهٔ سخنرانی حضور یافته و مخالفان خود را به باد حمله گرفته است. او در آن حال سربازان خصم را این طور می بیند:

«چهره های پلیدشان زیر نور ماه... برق سرد چشمهایشان... قلب فولادینشان... قدم ننگینشان... چطور اجازه می دادم که خاك مقدس سینا زیر چکمه سنگین آنها ناله کند و...

آنها تا نیمه های راه رسیده بودند و من مصمم به دفاع از سرزمینم مسلسلم را مسلح کرده بودم و ایستاده بودم. نزدیکتر که شدند یکی از آنها دستی تکان داد و خندهٔ بلند لوسی کرد. بیچاره اگر می دانست چه سرنوشتی انتظارش را می کشد دیگر این طور نمی خندید و من در حالی که همان طور آماده ایستاده بودم به آنها ایست دادم. آنها اول جا خوردند و سرجایشان میخکوب شدند. گویا چیز عجیب و ناممکنی را دیده باشند امّا بعد از چند لحظه همان که برایم دست تکان داده بود دوباره خندید و چند کلمه عربی دست و پا شکسته به زبان آورد... شاید فکر می کردند که من شوخی می کنم و یا نه اصلاً به خواب هم نمی دیدند که من در فکر دفاع از سرزمینم باشم. این بار با خشمی بیشتر به آنها ایست دادم... یکی از آنها جلو آمد. طوری که انگار می خواهد از دست یک بچهٔ بازیگوش یک شیء خطرناك را بگیرد. آنها حتی فکرش را نمی کردند که من به ماشه فشار بیاورم امّا من این کار را کردم... چشمهایم آنها را مثل شبحهایی سیاه می دید. شبحهایی که خون سیاهشان با تاریکی شب یکی می شد. آنها فریاد می زدند و به خود می پیچیدند با چشمهایی باز و حریص و مبهوت از آنچه پیش آمده بود به زمین می افتادند». (۲۷)

این سربازانی که چنین از پا در می آیند (گویا اسرائیلی هستند) و راوی که از سرزمین مقدسش دفاع می کند، هر که باشند و در هر جبهه ای رزم آزمایی کنند عیبی کوچک دارند و آن این است که از میدان نبرد چیزی نمی دانند و همان طور که راوی می گوید: «گویا شوخی و بازیگوشی می کنند» ولی گمان نمی رود که میدان جنگ صحنهٔ شوخی وبازیگوشی باشد. شاید تأسف آور باشد ولی واقعیت قضیه این است که سرباز دشمن را به این سادگی نمی توان کشت. از شلیک مسلسل سرباز خودی تا به خاك افتادن هفت سرباز خصم وقت و فاصله ای در میان است و در این فاصله به قوه، خلیی کارها می تواند صورت گیرد امّا میل باطنی نویسنده این است که سرباز خصم را حقیر ببیند (و گویا این سخن سعدی را نشنیده است که دشمن نتوان حقیر و بیچاره شمرد) و کار نبرد را سهل بگیرد. پیداست که نویسنده و راوی هر دو از جنگ چیزی نمی دانند زیرا می گویند سرباز خصم خندهٔ بلند لوسی کرد یا فکر می کرد که سرباز مسلسل به دست شوخی می کند. سربازی که فکر کند سرباز مسلسل به دست حریف شوخی می کند، برای لای جرز خوب است! حرفی در این نیست که سرباز خودی شجاع و مصمم و با ایمان و سرباز خصم، بیچاره، زبون و پلید باشد. این را حوادث داستان باید بگویند نه راوی و نویسنده. به هر حال سرانجام به اینجا می رسیم که نویسنده می خواهد چه بگوید؟ می خواهد خصم را تحقیر کند؟ می خواهد دوست را تجلیل کند؟ می خواهد دیگران را به پیکار ترغیب و تشویق کند؟ همه به جای خود ولی راهش این نیست. شیوهٔ کار در اینجا به مصالح و موادی جز آنچه در این «قصه» به کار گرفته شده است نیاز دارد، و این مصالح و مواد از تجربهٔ مستقیم رزمی به دست می آید و از قواعد هنری کار نه از پیشداوری و بسته بندی کلمات. همین عیب در قصهٔ «وقتی که با تو نبودم» نیز به چشم می خورد. برادربزرگتر با همه توان خود بر کارهایی که کرده است خط بطلان می کشد و به شدّت خود را محکوم می کند:

«آخ محسن جان، تو روی حرفهای خودت پافشاری می کردی و می اندیشیدی که راه درستی را پیموده ای. اما من، من ترسو که فکر می کردی شجاع هستم، تمام درون پلید خود را نمایانده بودم. من با اینکه هنوز از اعمال گذشتهٔ خود شرمی نداشتم، چنان هراسیده بودم که حاضر بودم برای فرار از آن هر قیمتی را بپردازم». (۲۳)

پس می توان نتیجه گرفت که اعتراف برادر بزرگتر حاصل تنبّه و شرم او از اعمال گذشته اش نیست و ولی همچنان در گذشته سیر می کند، و علّت اعتراف او این است که بسیار «هراسیده» است. خوب، قضیه دو وجه و سکه، دو رو دارد. کسی که وحشت می کند از چیزی یا کسی وحشت کرده است و با این مقدمه که در داستان مندرج است، علّت اصلی «اعتراف» برادر بزرگتر روشن می شود. راوی داستان اگر مجاز بود حرفهای خود را بزند می توانست بگوید: ترس، برادرمرگ است و من به علّت وحشت چنین و چنان گفتم نه به سبب آنچه داستان نویس می خواهد و می گوید. از همهٔ اینها گذشته ما در اینجا با گزارش رویارویم نه با قصه. اشخاصی که ما آنها را دوست نداریم، ممکن است «پلید»، «بی شرم»، «ترسو» و «گناهکار»... باشند امّا اینها باید در صحنه و در عمل به نمایش درآیند، و نیز باید این نیز به فکر ما برسد که شخص نامطلوب، ممکن است اشتباه کرده باشد یا به واسطهٔ تحولات پر پیچ و خم به این یا آن نتیجه رسیده باشد و تأثیرات دوران کودکی و محرومیّت فردی یا اجتماعی، او را «شریر» ساخته باشد (و اینها باید در قصه مجسّم شود) و هم او به هر حال اندکی از عواطف بشری نیز داشته باشد (برای نمونه برادر یا پدر یا مادر خوبی باشد)... پس چگونه است که ما حتی در میز قصه نویسی نمی توانیم از خود فاصله بگیریم و به جای بیان باور خود، به سوی کشف واقعیّتها برویم؟

وضع داستان «نوستالژی» که موضوع عمدهٔ آن «احساس از خودبیگانگی» است نیز بهتر از قصهٔ یاد شده نیست. پیرمرد دنیا دیده و جوان عازم غرب، هر دو محرکّی یکسان دارند و این محرك نیز عاملی سطحی است:

«پیرمرد آهی می کشد و می گوید: گفتی غم و غصه... این روزها مگر آدم از شرّ غم و غصه رها می شود؟ هر که را می بینی یک ناراحتی دارد، اعصابش خراب است، دعوا می کند. مثلاً اداره ها را ببین... اصلاً انگار با آدم دعوا دارند. کار آدم را که راه نمی اندازند». (۷۱)

در اپیزود این قصه نیز جماعت نسوان کلاس درس انگلیسی همه مشغله ای جز شوخی و خنده، شیفتگی به «مادونا» و گرفتن ویزا ندارند و حتی یک نفر بین آنها پیدا نمی شود که در اندیشهٔ درس خواندن، پیدا

کردن شغل و شرکت در فعالیّتهای اجتماعی باشد. زمینه ای که این داستانها بر آن استوار است مبهم و نامشخص است و اساساً می توان گفت در اینجا زمینه ای واقعی موجود نیست. باید دانست که در داستانی واقعی، رشد عواطف متفاوت: ترس، نومیدی، شادی، بدبینی یا خوش بینی به خود و دیگران بر بنیاد زمینه ای اجتماعی، جغرافیایی-تاریخی صورت می گیرد. همان طور که در «آرزوهای بزرگ» دیکنز می بینیم، «پیپ جوان» پیش از رسیدن به مرتبهٔ روابط اجتماعی و بزرگسالی و ورود به لندن در محیطی روستایی به سر می برد. در اینجا دو زمینهٔ متساوی افسرده کننده او را احاطه کرده است. در آغاز کتاب گورستان کلیسا که علفهای وحشی آن را پوشانده و در آن سویش مردابهای تیره و وسیعی قرار دارد نقاشی می شود. سپس خانه اشرافی «خانم هاویشام» که فضای خفه و تیره ای دارد وصف می شود. بیست سال است که این زن خود را در خانه محبوس کرده. گویی همهٔ زندگانی اش را در حوزهٔ بامدادی که در آن با جوانی ازدواج کرد و آن جوان وی را ترک گفت، متوقّف ساخته است. او هنوز همان جامهٔ ساتن زرد و سفید روز عروسی را که اکنون نخ نما و پوسیده شده است بر تن دارد. اغذیه و شیرینیهای روز ضیافت که در توده ای از گرد و خاك و پردهٔ عنکبوت پوشانده شده به همان حال بر میز باقی مانده است. بیرون در اتاق، باغی را می بینیم پر از خار و خسک، بی گُل، بسیار سرد، پرت و دورافتاده و افسرده کننده که موجب وحشت و ناراحتی پیپ می شود. این دو زمینه، به قوّت احساس تهی بودن و متروك شدن را القاء می کنند. داستانهای روان شناختی نیز از زاویهٔ دیگری احساس از خودبیگانگی و بحران روانی آدمها را نشان می دهد. مرکز و زمینهٔ داستان در اینجا حوزهٔ ناخودآگاهی است و نویسنده رؤیتی به دست می دهد از لحظه لحظهٔ زیستن اشخاص داستانی خود. برای نمونه ویرجنیا وولف از زاویهٔ دید سوّم شخص داستان می نویسد، خود راوی است و آنچه را که در دانستگی اشخاص متفاوت می گذرد، وصف می کند. رؤیت او اغلب به سوی جهان برتر از محسوس می رود و او باور دارد که در پشت و درون نمای لحظهٔ حاضر «واقعیتی» موجود است. تجربه های درونی نویسنده به مدد استعارات شاعرانه، نماد و برقهای پی درپی اشراق درونی مجسّم می شود. در واقع حوزه هنر داستان نویسی- چه به شیوهٔ دیکنز، چه با صناعت ویرجنیا وولف با چنین زمینه هایی محصور شده است.

□□

گفتیم که در هفت قصّه مجموعهٔ «کوههای آسمان» با تجربه های درونی روایهای داستان رویارو ییم. وضع این قصه بهتر از چهار داستان یاد شده است، زیرا نویسنده در اینجا نه بر بنیاد «شنیده ها» بلکه براساس تجربه حرف می زند. در قصهٔ «دو مرغ دریایی» راوی دخترکی است که با پدر و مادر خود به خطهٔ سرسبز شمال ایران، سواحل بحر خزر رفته است. در راه بازگشت به تهران، دخترك در دکان حصیری (سبد و زنبیل فروشی) چند مرغ دریایی خشک کرده می بیند و پافشاری می کند که یکی از آنها را برای او بخرند. پدرش خواست او را برآورده می کند. سپس دخترك برای اینکه پرنده تنها نماند، مرغ دیگری را نیز می خواهد. او در طول راه و در تهران در خانه با پرنده ها حرف می زند، با آنها درد دل می کند و گمان می برد که آنها نیز زنده اند و با او سخن می گویند. سپس شبی توفانی برای اینکه حوصلهٔ پرنده ها سر نرود به سراغ آنها می رود:

«پرنده ها را در بغل گرفتم و یواشکی در ایوان را باز کردم. شاید بیرون از خانه حالشان بهتر می شد... باد موهایم را پریشان می کرد و من کیف می کردم... لای پرهای نرم زیر سینهٔ شان پر از باد شده بود و نرمتر و سفیدتر از همیشه به نظر می رسید. دلم می خواست که صورتم را به آنها بچسبانم و همین کار را کردم... و ناگهان چیز عجیبی احساس کردم. سینهٔ پرنده گرم بود و بالا و پایین می رفت... قلب آن یکی هم یواش یواش می زد. احساس کردم که از زمین کنده می شوم و به دل آسمان ابری و توفانی می پرم.» (۳۷)

دخترك در حال وجد مادر را از ماوقع با خبر می سازد امّا وقتی که با مادر به ایوان برمی گردد متوجّه می شود که پرنده ها رفته اند:

«مامان با عصبانیّت گفت:

بفرما حتماً بادزده پرتشون کرده پایین

... من به یاد خواب دیشبم افتادم و احساس کردم که باد بوی خاك ودریا را با خود می آورد، یواش یواش پایم از کف ایوان کنده می شود و مثل خوابی که شب قبل دیده بودم، شکل یک مرغ دریایی می شوم». (۳۷)

همین تجربهٔ درونی در قصّه «در تلاطم امواج» هم دیده می شود. دختری در هوای توفانی به دریا می رود و سوار قایقی می شود و امواج او را به وسط دریا می برند. مادر مویه و زاری می کند، فریاد می کشد و از دو ماهیگیر بومی طلب کمک می کند. ولی آنها در آن هوای توفانی نمی توانند به او کمک کنند.

«غاری دریایی، روشن روشن مثل روز... روی آب و زیر آب همه اش روشن بود و آب زلال زلال. از سقف غار در گوشه ای چیزی آویزان بود مثل ننو، درون آن دختری خوابیده بود... موهایش که درون آب ریخته بود، لرزشی آرام مثل بال پروانه وقتی که روی گلی نشسته باشد داشت.» (۴۱)

در عرصهٔ این دریا هر قایق و مسافری تک تک بر امواج نمودار می شود و می گذرد و به رؤیت ویژهٔ خود می رسد. روز بعد مادر و دو ماهیگیر شاهد بازگشت دختر- که احساس می کند دوباره متولّد شده است- می شوند. مایهٔ اصلی قصه این است:

«به ما گفته بودند همه چیزتان را در ساحل بگذارید، برای اینکه سبک باشید. در دریا، در راه باید سبک بود» (۴۴) در «باغچهٔ خشک» پسرکی بیمار را می بینیم که تا مرز مرگ می رود و بازمی گردد. دعای مادر او را از مرگ نجات می دهد. مادر پیشتر خدا را همچون مفهوم و در چارچوب صفات او می شناخت. هراس از مرگ فرزند، او را به خدا نزدیک می سازد. اکنون خدا را به صورت حضوری زنده تجربه می کند، پیشتر از سر عادت نماز خوانده بود و دعا کرده بود ولی حالا در حضور خدا احساس شرم می کند. صورتش سرخ می شود. شادی دیدار با خدا او را حتی از یاد فرزند منصرف می سازد. پاداش این توجّه، تندرستی فرزند اوست. سپس او به یاد باغچه خانه که به واسطهٔ گرفتاری ایام بیماری فرزندش خشک شده، می افتد و بر آن می شود باغچه را آبیاری کند. عاطفه، دختر خردسال قصّه «خوابی در سحرگاه» نیز خواهان رفتن به حوزهٔ فراحسی است. تضاد فکری او با خواهرش روایت را پیش می برد. پدر و مادر، این دو دخترك را در خانه گذاشته اند و به مجلس ختم رفته اند. وقتی به خانه بازمی گردند، و از مرگ و میر حرف می زنند حالت عاطفی «عاطفه» تشدید می شود. راوی می گوید:

«برای چه بترسم؟ عاطفه همین جا کنارم خوابیده... دیدم که او یک ملافهٔ سفید دور تا دور خودش پیچیده و روی هوا دراز کشیده. به من نگاه کرد و گفت:

تو نمی آیی فاطمه جون؟ من دارم می روم که برای همیشه بخوابم. نمی دونی چقدر خوبه.

...

گفت:

نه، تو بیا.
صدایش از دور می آمد.
گفتم:
نه من نمی یام. نمی خوام زیر خاك بخوابم...
عاطفه نفس بلندی کشید و گفت:
معلومه! آخرش می ریم و دیگه هیچ وقت برنمی گردیم». (۶۵ و ۶۸)

«خوابی در سحرگاه» قصهٔ ضعیفی است و درونمایهٔ مؤثر خوبی هم ندارد. این گونه «مرگ طلبی» با روحیات صوفیان و مرتاضان متناسب است نه با روحیهٔ دختری که هنوز «هیولا» را «هیالو» تلفظ می کند (نکته هیالوها دارن میان مارو بخورن. ص۶۲) کدام دختر خردسال را سراغ دارید که دربارهٔ مرگ این طور فلسفه بافی کند:
«اگه آدم بد نباشه مُردنش هم بد نیست». (۶۶)

دو قصهٔ «ابرها کوههای آسمانند» و «اتوبوس» حسب حال دختری است که برادرش را از دست داده. گرچه در هر دو داستان، احساس راوی واقعی و صمیمانه است، قصهٔ «ابرها...» گزارشی بیش نیست. امّا قصهٔ «اتوبوس» که با وصف و حرکت آمیخته است حالات راوی را در غیاب ابدی برادرش نشان می دهد. قصه مایه ای از شوخی دارد ولی در عمق، غم انگیز است. راوی با اتوبوسهای متعددی که در راه پنجر می شوند یا می ایستند به گورستان می رود و با خطوط سریعی واکنشها و چهره و روحیات مسافران اتوبوس را تصویر می کند، در چند جا در صف اتوبوس می ایستد و در انتظار می ماند و صدای برادر در گوشش زنگ می زند که «دختر این تکه راه رو پیاده می رفتی تا حالا رسیده بودی. همیشه که نباید سوار اتوبوس شد.» تا به آرامگاه برادر می رسد، و باز در اینجا حرف برادر را به یاد می آورد:
«یادش به خیر داداش که می گفت:
«بعضی وقتها، خطهای اتوبوس وسط راه جوش می آرن.»
اگر بود بهش می گفتم:
«بعضی وقتها هم پنچر می کنن»
«لابد کلی می خندید». (۸۸)
راوی حالا که دارد برمی گردد به خود می گوید:
«بگذار که این چهار ایستگاه آخری را تنهایی و با پای پیاده بروم».

«جیب» طرح داستانی است در سه صحنهٔ «سپید»، «سبز» و «سرخ»، دربارهٔ رابطه عاطفی دختری با پدربزرگ، در صحنهٔ نخست، دختر، پنج ساله است، با چشمهای درشت سبز و دوگیس بلند بافتهٔ سیاه. پدربزرگ روی پلهٔ خانه کنار پیاده رو نشسته است و به بازی دختربچه نگاه می کند. بابابزرگ موهایی سپید دارد. در صحنهٔ بعد دختر بزرگتر شده و شاهد رفتن پدربزرگ به جبهه است، در پی او در خیابان پر درختی که شاخه های درختان سقفی درست کرده اند، راه می رود. در صحنهٔ سوم دختر بابا بزرگ را می بیند که در دوردست ایستاده است؛ در خیابان سبزی که انتها ندارد. موهای سپیدش به روی پیشانی بند سبزش ریخته؛ پیشانی بند سبزی که گل سرخی وسط آن شکفته است. بابابزرگ دور می شود و احساس راوی چنین است:
«در خیابانی با جویی پر از آب قنات و آسمانی سبز قدم می زنم و جای پای پری های قصه ها را یکی یکی دنبال می کنم». (۵۰)

□□

بیشتر قصه های مجموعه، وصفی است. رویدادها در آنها «نمایشی و مجسّم» نمی شود. دیدگاه خاص نویسنده در همهٔ داستانها به طور مستقیم به ذهن می آید و گردش خیال خواننده را سدّ می کند. او در بیشتر موارد در حوزهٔ افکار سیر می کند و جز در دو داستان «نوستالژی» و «اتوبوس»، به تضادها و تنشهای اجتماعی توجهی ندارد و جامعه را کلیّتی یکپارچه و متحّد الشکل می بیند. این را نیز باید گفت که اشخاص داستانی این مجموعه تا حدودی سیمای بومی دارند و برخلاف برخی از داستانهای معاصران، از قصه های خارجی برگرفته نشده اند.

مسامحات لفظی و معنایی نیز در نثر نویسنده دیده می شود که برخی از آنها را در اینجا می آوریم.

درازای چند متری سلول را با قدمهایش، به تندی طی می کند (۷)، با قدمهایش زاید است.

توفانهای سیاه جسارت(۱۵) جسارت در چه کاری؟ صفت جسارت. (جسور بودن) به خودی خود بد نیست.

روی تو تأثیر گذاشته ام(۲۰) مراد این است که حرفهای راوی بر برادرش تأثیر داشته است.

هراسیده بودم(۲۲) وحشت کرده بودم، بهتر است.
سنگ قبر شکسته(۲۴) سنگ شکستهٔ قبر، باید باشد.
مسلسلم را مسلح کرده بودم (۲۷) مسلسل را آماده می کنند.
خندهٔ بلُند لوس(۲۷) با وضع مهاجمان تناسب ندارد.
اسلحهٔ آماده ام را... (۲۷)، آماده زاید است. پیشتر راوی از آماده کردن اسلحه اش سخن گفته بود.
دست یک بچهٔ بازیگوش... (۲۸) مظهر یک مسلمان(۲۹) یک نفس بلند می کشید (۶۸) یک دستهٔ دیگر (۷۲) در همهٔ این موارد قید «یک» زاید است.
اینبار(۲۸) این بار درست است.
دیگر دریا را نمی دیدم... امّا... باد هنوز بوی آن را می داد (۳۴) امّا باد هنوز حامل بوی دریا بود.
باد موهایم را پریشان می کرد و به هم می زد. (۳۶) به هم می زد زاید است.
زن پایش به چیزی گیر کرد(۴۱)، پای زن به چیزی...
به دریا آشنا هستید (۴۰)، با دریا نه به دریا.
در صفحه ۴۱، دخترك در غار دریایی روشنی که مانند روز است خوابیده ولی وقتی که چشمهایش را باز می کند، می گوید: خدایا اینجا چه قدر تاریک است(!) آدم را به یاد یاسهای رازقی که صبحها با بوی عطرشان، خواب را بیدار می کنند، می اندازد(۴۸) جمله فصیح نیست. این طور بهتر است: آدم را به یاد یاسهای رازقی می اندازد که...
بعد از مدرسه (۵۴)، بعد از بازگشت از مدرسه.
از چند دختر جوان صداهای گوناگونی بلند می شود. (۷۴) جمله دلالت لفظی نامناسبی دارد و باید عوض شود.
اواخر کلاس است (۷۴) اواخر وقت کلاس.
تمام کلاسها (۷۵) همهٔ کلاسها درست است.
رویت (۷۸) رؤیت درست است.
هنوز بهت چون گندم برآمد نشان... (۷۸) جمله مبهم و غیر فصیح است.
آنسان بود (۷۹) آن سان بود درست است.
تمام صحرا (۷۹) همهٔ صحرا، سراسر صحرا.

من از بانوی نویسنده، چند نقد ادبی کمابیش خوب خوانده ام واز این نقدها پیداست که با برخی از فنون داستان نویسی آشناست وحسن و عیب قصه ها را با تیزبینی در می یابد. گمان می کنم که اگر ایشان در کار داستان نویسی قواعد فن را بیشتر مراعات کند و همچنین بر مایهٔ تجربی کار بیفزاید به نوشتن قصه های بهتری توفیق خواهد یافت. □