در عرصهٔ قصه

نگاهی به چهار کتاب چاپ شده از قاسمعلی فراست

● فرشید حسامی

وقتی نویسنده ای اثر خود را قصه نام می کند، دیگر هیچ ابهامی برجای نمی گذارد تا ما مجبور شویم تصریح کنیم که او با این نامگذاری می خواهد بر وجود نوعی آزادی و تسامح برای خود، چه در انتخاب سبک و چه در گزینش مواد، تأکید ورزد. اما همان نویسنده چنانچه مدعی شد که دست اندر کار نوشتن رمان ... [که می توان جای آن داستان گذاشت] است دیگر به هیچ روی خود را محق چنان آزادی یا تسامحی نمی دانست. [نمی داند]

ناتانیل هاثورن

قلم *قاسمعلی فراست* که نخستین کتاب از مجموعه قصه های خود ـ «زیارت» ـ را پس از انقلاب چاپ و منتشر کرد با انقلاب نیز به شکوفایی رسیده است و شاید از همین روست که در بیشتر آفرینشهای وی، انقلاب و جنگ و ارزشهای معنوی و متعالی نمودی چشمگیر دارند. از زمانی که نخستین مجموعهٔ قصه های او منتشر شد تا کنون که آخرین اثرش با عنوان «گلاب خانم» به زینت چاپ آراسته شده چندین کتاب دیگر در زمینهٔ قصه نویسی و نمایشنامه نویسی منتشر کرده و همچنان در تدارک نگارش آثار دیگری در این زمینه است. قصه بلند «نخلهای بی سر» وی نیز در شمار نخستین آثاری است که به اشغال و آزادسازی خرمشهر پرداخته، در زمان نشر توجهی بسیار را به دنبال داشت.

این نوشته، نگاهی دارد گذرا به چهار اثر از آثار داستانی او با عنوانهای «زیارت»، «خانهٔ جدید»، «نخلهای بی سر» و «گلاب خانم».

۱ ـ مجموعهٔ «زیارت»:

«خدمت» نخستین قصه از مجموعهٔ «زیارت» است. در آغاز جنگ، سربازان خدمت کرده به سال ۵۶ برای شرکت در جنگ فراخوانده شده اند و غلام که کارمندی است ساده، پس از کشمکشی درونی خود را معرفی می کند. او که ابتدا به زن و بچه و راحتی دل بسته، با گذشت زمان و از هنگامی که به جمع داوطلبان پیر و نوجوان حاضر در جبهه ها می پیوندد، به تحولی در نگرش خود می رسد و از گذشتهٔ خویش که در آن فکر به خدا و معنویت جایی نداشت پشیمان می شود.

خدمت قصه ای ساده است، با شکلی کاملاً روایتی. تخیل برانگیزی به وسیلهٔ ارائهٔ تصویرهایی ذهنی یا حتی عینی در آن نادیده گرفته شده و جز یکی دو تصویر ـ فرود خمپاره ها و ... که همخوان با موقعیت شخصیت قصه و البته فاقد حس برانگیزی هنری شایسته اند ـ تلاشی در جهت پرداخت هنرمندانهٔ اثر در آن دیده نمی شود. فضاسازی و توصیف و به ویژه هدایت قصه به سوی بحرانی شگرف و ملموس آنقدر ضعیف است که خواننده، خود را درون قصه حس نمی کند. این کاستی افزون بر غفلت نویسنده از ذکر جزئیات لازم (حداقل در زمینهٔ چگونگی اثر گذاری سخنان و اعمال داوطلبان بر ذهن غلام) تحول شخصیت قصه را ناگهانی و جانیفتاده می نمایاند. خواننده درنمی یابد که چرا غلام ـ که پیرمردی جوان از دست داده را بی رگ و بی غیرت می خواند و جوانی را که خواسته در مجلس ترحیمش مخالفان روحانیت و انقلاب پا نگذارند، مسخره می کند ـ از این رو به آن رو می شود و خود وصیتنامه ای می نویسد

همخوان با وصایای ایشان.

ساموئل ریچاردسون، کلام مناسبی در زمینهٔ تحول اشخاص گفته است که به گونه ای دربارهٔ قصهٔ «خدمت» نیز صدق می کند: «تغییر کیشها و تحولات فوری، نه با هنر دمسازند و نه با طبیعت، نه نیز احتمال وقوع دارند».

در «این بابای من نیست» حسین به جبهه رفته و هیچ خبر و نشانی از او نیست. دختر کوچکش *فاطمه*، بی قرار و دلتنگ، همواره سراغ پدر را می گیرد و مادر که مستأصل شده، روزی دست او را می گیرد تا میان شهیدان مجهول الهویه پدرش را به دختر نشان دهد. اما چشمش به جنازه ای می افتد که سر ندارد. زن قرار از کف می دهد و در پاسخ سؤال دخترش می گوید این جنازهٔ بی سر پدر اوست. اما نشانه ها و اله مانهای صحنه چنان کیفیتی ندارند که خواننده دریابد به راستی پیکر بی سر، از آن حسین است یا منظور این بوده که همهٔ شهیدان، پدر فاطمه و امثال فاطمه هستند؟ سایه ای که بیان روایی نیز بر کلیت اثر انداخته همچون قصهٔ پیشین، آن را از حس برانگیزی هنرمندانه دور کرده، ذهنیت خواننده را در چنگ نمی گیرد.

«بن بست» طرحی صمیمی تر دارد. آقای *قاسمی* که پس از چاپ اولین قصه اش در روزنامه ای به راهی جدید در زندگی افتاده با گذشت زمان پی می برد که همسرش همپای او رشد نکرده و نمی تواند خواسته های فرهنگی وی را ارضا کند. از این رو او را طلاق می دهد و با بیوه ای هنرشناس ازدواج می کند اما پس از ازدواج درمی یابد زندگی با زنی که تنها به کار هنری خود می پردازد(و از علایق تنها به به نقد آثار شوهر علاقه دارد و از عواطف نشانی در او نیست) به دنیای کوچکی می ماند که به هر سویش می رود به «بن بست» می رسد.

طنز کمرنگی که در این اثر جریان دارد، طرح قصه را نیز با جذابیت بیشتری همراه کرده، به سبب آنکه نویسنده خصوصیت درونی شخصیت قصه را در نظر داشته، شخصیت پردازی نیز ـ هرچند در حدّ تیپی قوی ـ پررنگ تر و بهتر از دو قصهٔ پیشین اوست(اگرچه بن بست بر اساس تاریخی که در پایان آن آمده، پیش از دو قصهٔ قبلی نوشته شده است!).

«زیارت» حتی اگر کاملاً بر اساس تخیل نویسنده شکل گرفته باشد، خاطره است نه قصه. غلامرضا مهربان برای دیدار امام خمینی(ره) همراه با انبوهی دیگر از مردم به حسینیهٔ جماران می رود و لحظات دیدار را برای خواننده بیان می کند. در این خاطره تنها دو صحنه است که زیبا و ویژهٔ آثار داستانی است ارائهٔ تصویر پارچهٔ سفیدی که روی صندلی پهن شده و در جریان باد کولر به این طرف و آن طرف می رود، و نثر نمایشی قطعهٔ کوچکی از آن که از خود بی خود شدن افراد را القا می کند:

«پیرمردی که پشت سرم بود... نگاهش به سربالایی تند و طولانیی که از آن بالا آمده بود افتاد و گفت:

ـ اووو... وه... ما از این سربالایی اومدیم بالا؟... چه شیب تندی!

شاید ارزشی که نویسنده از نظر محتوایی برای این نوشته قائل بوده باعث شده است که نام این «خاطرهٔ» واقعی یا تخیلی را سرلوحهٔ مجموعهٔ «داستان» خود گذارد، وگرنه نویسندگان معمولاً عنوان بهترین اثر را برای مجموعهٔ خود برمی گزینند.

در «چاه» که طرحی کوتاه است، مونولوگ یک دختر روستایی، برابر دیدگان خواننده گذاشته شده. دشمن به خانهٔ دختر پای می گذارد و او بهترین راه را مخفی شدن در چاهی که پدر و برادرش کنده اند می بیند اما برای آنکه وظیفهٔ الهی خود را انجام داده باشد، از چاه بالا می آید و با پرتاب نارنجک به زندگی چند تن از عراقیهای مهاجم که سرگرم وارسی اسباب و اثاثیهٔ خانه اند، خاتمه می دهد.

شعارهای پیاپی و وصله هایی که اغلب فقط برای یادآوری خواننده ـ به شکلی سهل انگارانه ـ بیان شده اند، در «چاه» نمودی آزاردهنده دارند. به راستی در جریان سیال ذهن دختری که برای در امان بودن از دشمن دارد از چاهی تاریک پایین می رود چه جایی برای یادآوری دلیل وجودی و چگونگی کندن چاه و باز آفرینی شیوهٔ مخفی شدن در آن است؟ این روش، تک گویی ذهنی شخصیت قصه نیست و خواننده به خوبی درمی یابد که نویسنده بر ذهن شخصیت خود دست گذاشته و بدون در نظر گرفتن چگونگی جریان سیال ذهن، محض اطلاع خواننده گذشته ها را زنده می کند:

«... اما خوب، بازم خدا عمر داداش محمود رو زیاد کنه که اینجارو برام کندن. بعد از اینکه هرچه اصرار کردن دیدن از ده بیرون برو نیستم، مجبور شدن این دخمه را بکنن که اگه مثل امروزی پیش اومد اقلاً بتونم از چنگ این از خدا بی خبرها فرار کنم... اونا هم گفتن خوب، حالا که حریفت نمی شیم، هر وقت دیدی داری اسیر عراقیها می شی...».

خود قصه نیز حرف و حدیث تازه ای دربر ندارد. چه دیدگاه و نگرش تازه ای در دخترك پدید آمده است؟ یا چه برداشت تازه ـ و حداقل جذابی ـ در ذهن خواننده پدید آمده؟ یا چه ویژگی و شاخصه ای از دنیای جنگ، شخصیت قصه، و یا دنیای عراقیها فرا روی خواننده گذاشته شده است؟

پایان ـ جسارتاً ـ آبکی و سطحی آن نیز ـ اگرنه ضربه ای ـ دست کم تلنگری هم به ذهن یا دنیای خواننده نمی زند:

«یا علی بزرگ... اوه... در و پیکر درب و داغون شده... وای کمرم... آخ... اوو... آ... شیش نفر[عراقی را نابود کردم]! خدایا شکرت».

در «شکاف» به وسیلهٔ کل یوسف که از روستا به تهران آمده و سوار اتوبوس واحد ـ به عنوان نشانی کوچک از اجتماع ـ شده است، شکافی که میان فرهنگ مردم پایتخت نشین و فرهنگ

● طنز کمرنگی که در «بن بست» جریان دارد، طرح قصه را با جذابیت بیشتری همراه کرده است.

بکر روستایی پدید آمده به نمایش گذاشته می شود. این شکاف آنقدر پررنگ است که وقتی *کل یوسف* از اتوبوس پیاده می شود، مردم جای افسوس از دست دادن فرهنگ او، لبخندی به تمسخر حواله اش می کنند.

«عُزیر» برگرفته از قصه ای قرآنی است. عزیر سوار بر الاغ خود به آبادی اکنون ویرانی می رسد و در لحظاتی که برای رفع خستگی کنار درختی نشسته به این می اندیشد که خداوند چگونه انسانهای مرده را دوباره زنده خواهد کرد. او و الاغش می میرند و پس از یک صد سال دوباره زنده می شوند. وقتی عزیر به آبادی خود بازمی گردد کسی حرف او را باور نمی کند. خداوند هر اعجازی از قدرت خود را نشان دهد همواره کسانی هستند که بهانه هایی فراوان برای ماندن در خواب غفلت خود دارند:

«اصلاً من می خوام یه چیز بپرسم... چرا این خدا این کارو جلو روی ما نکرد؟ هان؟ اگه این کارو جلوی روی ما کرده بود که دیگه کسی رد نمی کرد».

«من که می گم اگه خدایی وجود داشته باشد راحت میاد خودشو نشون می ده و می ره، احتیاجی ام به این دنگ و فنگا نیس»!

این دو گفتار (دیالوگ) از شاخص ترین گفتارهای قصهٔ «عزیر» به شمار می روند. کوثر، همسر مش فرج پابه زاست اما بچه به دنیا نمی آید. شوهر او همراه با چند تن از اهالی روستا او را به درمانگاه روستایی دیگر می برند و کوثر و بچه در غیبت دکتر جان به جان آفرین می دهند. مش فرج وقتی به هوش می آید، مستخدم درمانگاه را زیر مشت می گیرد و عصبانی می پرسد: «جواب بچه هامو چی میدی آخه لامصب». جواب بچه ها در نام قصه نهفته است: مادرتان رفته «سفر».

«افطار خون» طرحی کوتاه است: درگیر و دار انقلاب، جوانی تیر می خورد و در آستانهٔ شهادت کسی کمپوتی برای او باز می کند. جوان تیرخورده، سربرمی گرداند و می گوید که روزه است و می خواهد با زبان روزه شهید شود.

مجموعهٔ «زیارت» در واقع دربرگیرندهٔ قصه گونه های اولیه و طرحهای نویسنده است. آثاری که در هر کدام تنها و تنها برشی از زندگی اشخاصی چند روایت شده است. در روایت این برشهای کوتاه از زندگی نیز ـ آن هم طی چند صفحه ـ شخصیت پردازی، فضاسازی و دیگر عناصر داستانی، جایی متعالی ندارند. نثر *فراست* در این کتاب نه تنها غیرداستانی و معمولی، بلکه بسیار پیش پا افتاده است.

۲ ـ مجموعهٔ «خانهٔ جدید»:

در «خانهٔ جدید» اولین قصه از مجموعه ای به همین نام، نویسنده موقعیتی می سازد تا افکار و اعمال شخصیت خود را در آن موقعیت فراروی خواننده بگذارد. مردی غرق در فکر خرید خانه، با دخترکی تصادف می کند و از صفحه حادثه می گریزد. عذاب وجدان، در نهایت او را نزد خانوادهٔ دخترک می کشاند تا به کردهٔ خود اعتراف کند.

امتیاز «خانه جدید» تنها در قوت نسبی کشمکش و بزنگاه آن است. هرچند فرمول «بعد چه می شود» ابتدا خواننده را با خود می کشاند اما از خلال اشکالهای نثر و به ویژه تکرارهای آزاردهنده، این فرمول در نیمهٔ راه به پاسخ می رسد و نه تنها جذابیت اثر را می گیرد بلکه پایان خوش قصه را نیز لو می دهد. خرید خانهٔ جدید یا نقل مکان خانوادهٔ دخترک به خانه ای جدید نیز تأثیری شگرف در کلیت قصه نگذاشته است که نویسنده با انتخاب آن به عنوان نام قصه، اهمیتی دوچندان به آن دهد. در خوشبینانه ترین گمان می توان چنین استنباط کرد که خانهٔ جدید اشاره به تغییر و تحول تازهٔ مرد دارد.

«حکیم» روایتی استعاری در وصف پاکدامنی و توبه است. حکیمی در ده بالا اطراق می کند و همه از روستاهای دور و نزدیک به دیدن او می شتابند. مردی همراه با همسرش برای دیدار او از راهی صعب العبور به پشت دامنه های برفگیر می رود و آنجا از پیرمردی می شنود که برای دیدن حکیم باید به همهٔ نامردیها اعتراف کند. او بازمی گردد و طی یک سال به پاکی می رسد و بی دلبستگی به ظواهر و مادیات زندگی، همراه با اسبی ـ که نشان از نجابت دارد ـ عزم سفری دوباره می کند. در این زمان، حکیم دارد از آنجا می رود، زیرا او تنها «ممکن شدن آمدن» را در نظر داشته است.

همهٔ آنچه حکیم می خواهد بگوید این است که برای امیدواری به شفاعت باید از نامردی پاک شد و گام در راهی صعب العبور ـ که یاغیان و راهزنانی شیطان صفت در آن به تاخت و تاز می پردازند ـ نهاد. اما در این قصهٔ استعاری،

کلمات و جملات ـ حتی گفت و گوها ـ حساب شده تر به کار گرفته شده اند. از همین رو کمتر ذهن خواننده را آشفته می کنند. تنها بخشی که بیشتر زائد به نظر می رسد نیز قسمتی است که همسر مرد از روی اسب علت عدم دیدار حکیم را بار دیگر می پرسد و همه گفت و گوهای رد و بدل شده میان مرد و پیرمرد تکرار می شود.

مجید ـ پسرعمهٔ حسین ـ شهید شده و عمه اش در فراق فرزند مدام گریه می کند. شبی مجید به خواب حسین می آید و از موقعیت خوب خود تعریف می کند. او پیغام می دهد که به مادرش بگویند اینقدر گریه نکند. حسین برای رساندن پیغام نزد عمهٔ خود می رود اما او را در حال و هوایی دیگر می بیند: او نیز همان خواب را دیده و زندگی عادی را از سر گرفته است.

قصهٔ کوتاه «خواب» قصه ای تبلیغی است در باب برتری جایگاه شهیدان.

حسن آن این است که زیاده گویی کمتری دارد و توصیف و فضاسازی در آن به ویژه هنگامی که مجید پای به خانهٔ عمه می گذارد بهتر است. لکن پایان آن همچون بسیاری از آثار فراست چنان جذابیتی ندارد که خود شروعی برای ادامه قصه در ذهن خواننده باشد. به عبارتی دیگر با پایان یافتن قصه، پیگیری آن در ذهن خواننده نیز پایان می یابد.

در «زائر» با روایت بهتری روبه رو می شویم. چند تن از اهالی روستایی به شوق زیارت امام هشتم راهی مشهد می شوند و مردم مشتاق، در شور و شوقی وافر به بدرقه و سپس پیشبازشان می روند. در این میان قلم انتقاد نویسنده بر اشخاصی فرود می آید که خود را به بی خبری از دنیای پیرامون می زنند. البته نتیجهٔ چند صفحه قصه پردازی با پایان نامناسب آن آب سردی است که بر سر خواننده ریخته می شود. این آب سرد یک بار دیگر نیز بر سر او ریخته شده: هنگامی که همهٔ اهالی (و نیز خوانندهٔ قصه) منتظر رسیدن ماشین زوّارند، گرد و غباری از دور ظاهر می شود تا آنها و خواننده را دست بیندازد. جیپی است که از زیر بتّه درآمده! و بی آنکه زمینه و نقشی مناسب در پیشبرد قصه داشته باشد، وسط جمعیت متوقف می شود و راننده اش می گوید: «خراسونیاتون دارن میان». بعد هم دبگاز که رفتی!

به قول ریچارد کمبرلند: «طفره زنی و مجلس خوانی را جز به ضرورت، مجاز نمی باید دانست»؛ اما این ضرورت چیست، راننده کیست و قصد نویسنده از آراستن چنین صحنه ای چه بوده، معلوم نیست.

در «سلندر» سر گروهبانی هنگام جنگ خود را به مریضی می زند تا از خط مقدم فرار کند. او همراه با رانندهٔ ماشین به قصد باختران راهی می شود اما جیپ از کار می افتد و آن دو مجبور می شوند شب را میهمان پیرزن و پیرمردی روستایی شوند. میهمانداری و دعاهای زن و مرد روستایی، سرگروهبان را متحول می کند و او به جبهه بازمی گردد.

عنوان با قصه همخوان است و پایان آن در پله ای بالاتر قرار دارد اما از همه مهمتر متحول سازی شخصیت توسط نویسنده است که پرداختی شایسته و بایسته ندارد. اوج و فرود و بحران نیز که در داستانهای تحولی باید قوتی بسیار داشته باشد، ضعفی بسیار دارد.

مضمونی که در «پاداش» ـ صرفنظر از آنکه «این اتفاق ظاهراً در کشور همسایه ـ شوروی ـ رخ داده» باشد یا نه ـ به کار گرفته شده نو تر است و به شکلی زیباتر و بهتر ارائه شده است. پزشک پژوهنده ای راه معالجه کم بینایی را (نه نابینایی را که در قصه آمده: زیرا نابینایی با عینک مداوا نمی شود) کشف می کند اما با این استدلال که کشف او خیلی از کارگران و شرکتهای عینک سازی را بیکار و ورشکسته خواهد کرد، بر یافته اش سرپوش می گذارند.

تیپ سازی اگرچه دربارهٔ زندگی افرادی که تحقیق می کنند کلیشه ای است، در کل خوب نضج گرفته است. پایان قصه نیز (جز گفتهٔ پزشک پژوهنده) برخلاف انتظار، ژرفتر و شگرفتر است.

در «آلبوم»، عبدالله همسر و دختر خردسالش را در حملهٔ عراقیها به خرمشهر از دست داده و اکنون که زمان باز پس گیری خرمشهر فرارسیده، دو فرزند دیگرش ـ حسن و حسین ـ نیز در جبهه ها به شهادت رسیده اند. او در آرزوی یافتن آلبوم عکسهای خانوادگی خود، حین عملیات بازپس گیری شهر، در گوشه ای از آوله خانهٔ مخروبه اش به جست و جو می پردازد و تنها عکسی از همسر و فرزندانش فاطمه و حسین را می یابد.

روایتی که نویسنده با آن اثر خود را پیش می برد، در اینجا

بسیار احساساتی است و عدم شناخت وی از بار معنایی و حسی کلمات اغلب چنان تعابیری را القا می کند که گاه حتی در تضاد با مضمون اصلی قصه است(برای مثال عبارت «عوعوی گربه»ـ و نه های های یا هق هق ـ که قیاسی میان سگ و مرد را در ذهن خواننده زنده می کند. مسلم است که نویسنده چنین قصدی نداشته است زیرا می دانیم او برای مردان رزمنده در جبهه هایمان چه ارزش والایی قائل است. تنها دلیلی که می توان برای این اشتباه ذکر کرد آن است که او معنای قیاس را نمی داند و به بار پنهان در کلمات آگاه نیست).

در «جایزه» قرار است مراسمی برپا شود تا به ده نویسندهٔ برتر، جوایزی داده شود. *غلامرضا مهربان* یکی از این ده تن است که عهد می کند اگر برنده شد، جایزه اش را انفاق کند. او

جایزه را می گیرد ولی در کشمکش با نفس خود سرانجام تسلیم عهدش می شود و طی یادداشتی قصدش را با مجری در میان می گذارد. حال آنکه جایزهٔ او فقط نشانی به رسم یاد بود است!

«جایزه» حتی در تیپ سازی هم موفق نیست. توصیفها بسیار کمرنگند و بحران مناسبی برای آن در نظر گرفته نشده. تنها زاویه دید مناسب آن ـ اول شخص ـ به کمک کشمکش جدی در اثر می آید و همراه با کوتاهی نوشته، خواننده را به پایان آن می رساند.

۳ـ «نخلهای بی سر».

«نخلهای بی سر» عنوانی هنرمندانه در وصف روزهایی است که شاخ از تنهٔ نخلهای جنوب جدا کرده و خم بر کمر آنها نشانده است. طرحی که دستمایهٔ کار نویسنده قرار گرفته، طرح عمل است و در گونهٔ جنگی. *ناصر عبداللهی* پسر بزرگ یک خانوادهٔ خرمشهری خبر می آورد که جنگ شروع شده است. او پدر و مادر را به ترک شهر فرامی خواند و خود همراه با برادر کوچکتر و خواهرش در شهر می ماند تا همچون دیگران، با کمترین امکانات تسلیحاتی در برابر اجانب به مقاومت بپردازد.

از اینجا چشم و ذهن *ناصر*، لنز و دوربین تخیل نویسنده می شود تا بخشهایی از مقاومت، اشغال و تا حدودی آزادسازی خرمشهر در قالب قصه ای بلند گنجانده شود.

اگرچه دربارهٔ سن و سال هیچ یک از اشخاص اطلاعی داده نشده، ناصر جوانی می نماید که پیش از انقلاب چند بار هم «راست قبله» نایستاده، اما پس از انقلاب و به ویژه در گیراگیر دفاع درشمار افراد معتقد و پایبند به ارزشهای معنوی و اسلامی انگاشته می شود. گاه چنان ذهنیت مجربی دارد که نشانه هایی از خیانت را حدس می زند و گاه ـ بهتر است بگوییم اغلب ـ چنان پنداری خام دارد که از حرفها و سؤالاتش شرم می کند. جنگ را صحنهٔ آزمون ایمان افراد می بیند و از بی اعتنایی فارغ بالان و سودجویان اندوهگین می شود. دستهای او ـ که تا صفحهٔ ۱۵۵ هیچ اشاره ای به علت آن نمی شود ـ به سبب بیماری ای احتمالاً عصبی گاهگاه دچار تشنج و لرزش می شود و بی آنکه مفهومی نمادین را در ذهن القا نماید، بخشهایی از گفتار و کلمات صحنه ها را مختص خود می کند. ناصر که از آغاز جنگ به دفاعی همپای دیگران پرداخته در پایان به سبب فشارهای عصبی ناشی از فراق یاران دیرین، از دست دادن خواهر و برادر، تخریب و اشغال شهرش، و بی اعتنایی افرادی از جامعه (حتی خیانت رئیس جمهوری که به فرانسه گریخت) در بیمارستان بستری می شود اما پس از مدتی خود را به جبهه های آشنای جنگ می کشاند و در روز سوم خرداد، هنگام آزادسازی خرمشهر به شهادت می رسد.

گذشته از بخشهای شعاری بسیار که از ارزش هنری «نخلهای بی سر» کاسته، تصویر صحنه هایی از زمان اشغال خرمشهر، درگیریها و تخلیه شهر به خوبی انجام گرفته، ذهن خواننده را درگیر می کند. به ویژه آنجا که قلم نویسنده از کلی گویی فاصله ای می گیرد تا صحنه های درگیری داخلی را تجسم بخشد.

اوج و فرودی اساسی و بحرانی نفس گیر در «نخلهای بی سر» نمی توان یافت اما فضاسازی (۳۶، ۷۲ و ...)، توصیف اغلب عینی (۱۱۲، ۱۱۳ و ...) و همچنین ذهنی (۱۶۱: ریزش باران بر سر و روی ناصر)، تلاشی برای شخصیت پردازی بهتر، حس برانگیزی و در چندین جا گفتار (دیالوگ)ها (۶۴: نترس مادر غریبه س اما ...) آشکارا برتر از آثار قبلی نویسنده است. با این حال قلمفرسایی و حشو و زوائد همچنان خاری است زیر پای خواننده. شاید اگر *فراست* از تلخیص بهره ای بهتر و بیشتر می برد اثر او دلنشین تر و جذاب تر می شد. تلخیص که اگر نه

بی رحمانه دست کم درحد ویرایشی مهربانانه، کل اثر را از زوائد دور می کرد.

فراموشی و مستقیم گویی نویسنده هم البته در حکم نواقصی است که کاستیها را بیشتر نشان می دهد(متأسفانه کم هم نیست). ناصر هنوز حرفی نزده که نویسنده می گوید: «صدای ناصر زنگ دارد، زنگ غم»/ ۱۲/. او بار اولی که با شهناز دربارهٔ شیخ شریف صحبت کرده موفق به دیدن شیخ و شنیدن صدایش نشده اما می گوید: «اتفاقاً من یه روحانی رو تو مسجد جامع دیدم که همه قبولش داشتن. اسمش شیخ شریفه»/ ۵۲/. از هاجر تنها در فصل اول سخنی به میان می آید و نه تنها در هیچ کجای دیگر بلکه در خانهٔ دایی هم نشانی از او نیست تا صفحهٔ ۱۴۸ ـ یعنی پس از گذشت دو سوم از قصه ـ بار دیگر نام هاجر وارد قصه می شود. اما این تردید را هم در ذهن خواننده می کارد که او کیست و بود و نبودش چه تأثیری در پیشرفت و پسرفت قصه می گذاشت. در آغاز، تصویری که از او به ذهن می رسد، تصویر دختری ده تا پانزده ساله است اما در صفحهٔ ۱۴۸ وقتی از عروسکش می پرسد گمان می کنی به سن و سال کودکی است و درگیر و دلبستهٔ عروسک. دو صفحه بعد وقتی رنگ از چهرهٔ او هم می پرد و هاج و واج وامی ماند، حدس زده می شود که او دختری بیش از کودک و در سنین حدود شانزده ـ هفده سال باید باشد، زیرا توانسته جملهٔ غیر مستقیم برادرش را حلاجی کند و از خلال آن پی به احتمالی ببرد و نگران حال برادر دیگر شود. درحالی که هیچ صحبتی و سخنی از «احمد شوش» نشده ناگهان کسی با این نام در صفحهٔ ۶۸ وارد کارزار شده و به همان فاصله هم جایش خالی شده است و همه را در حسرت و اندوه گذاشته.

در صفحهٔ ۳۰ سیدرضا متولی مسجد معرفی می شود، اما در صفحهٔ ۱۰۹ ناصر «ناگهان مشهدی محمد، متولی مسجد را می بیند». سرانجام معلوم نمی شود تیری که به شانهٔ ناصر خورده، پس از آن پانسمان سرپایی، مختصر و فوری توسط رضا، کی، کجا و چطور از شانه درمی آید و جای آن ترمیم می شود. او با دست زخمی حتی جنازهٔ پیرزنی را به کول می کشد و...

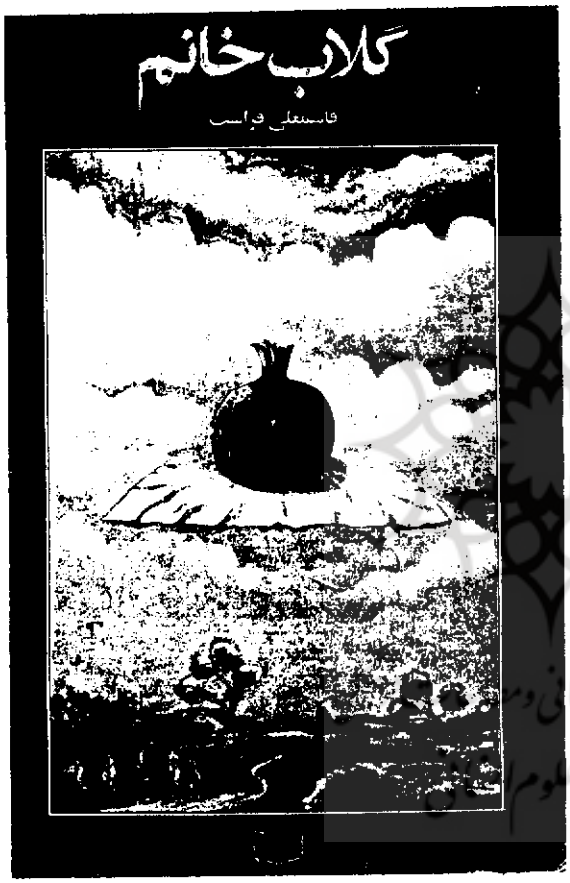
شعار و شعر نیز از جمله تله های انفجاری و مخرب و از آفتهای قصه نویسی *فراست* است که متأسفانه در قصه های بلند و کوتاه، قدیمی و جدید او نمودی چشمگیر دارد و چنان که پیشتر اشاره شد نه تنها خواننده را وازده می کند بلکه آثارش را تا حد بسیار پایین اثر غیرهنری و تبلیغی مستقیم تنزل می دهد. در جای جای آثار او به جای اینکه مفاهیم شعارها غیرمستقیم و به گونه ای نمایشی، زیر لایه ای از اعمال پنهان شده باشند، مستقیم و روایی، روی لایه ای از گفتار آشکار شده اند. اگر فراست شعرهای گاه به گاه و شعارها را از رویهٔ قصه های خود حذف کند مسلماً به کیفیتی برتر در آفرینش هنری خود خواهد رسید.

۴ ـ «گلاب خانم»

آخرین و جدیدترین اثر *قاسمعلی فراست*، «گلاب خانم» به عکس «نخلهای بی سر» طرحی در باب شخصیت و تجربه ای بهتر در این عرصه است.

موسی و دختردایی اش گلاب نامزد می شوند ولی چهرهٔ موسی در جنگ با چنگ ترکشی، زخم برمی دارد و واهمهٔ رویارو شدن با گلاب او را از پا گذاردن در مجلس عقدکنان بازمی دارد. همرزمانش او را در رسیدن به نگرشی حقیقی یاری می دهند و با گلاب نیز ـ که قبلاً با همسر جانبازی در این زمینه گفت و گو کرده ـ ازدواج می کند.

تلاش نویسنده در گلاب خانم بیش از هر چیز معطوف به آن شده تا نشان دهد که اشخاص با چه نگرش و انگیزه و نگاهی به صحنهٔ جنگ پای گذاشته اند: برخی چون کریم برای



ادای تکلیف و بعضی چون موسی برای ارضای احساسات نوجوانانهٔ خود. ترکشی که بر چهرهٔ موسی زخم می زند درحقیقت جراحتی است در ذهن او که رخدادهای زندگی اش را همواره از دریچهٔ متزلزل احساسات می نگرد.

«گلاب خانم» اگر نسبت به آثار پیشین *فراست* ارزیابی شود، در جایگاهی بالاتر قرار دارد؛ هم از نظر شخصیت پردازی، هم از لحاظ لحن و حال و هوا، هم از منظر فضاسازی، و هم از دید توصیفی و روایی. اما اگر به تنهایی بررسی شود، عناصر داستان در آن به قوت بایستهٔ اثری شاخص نرسیده است.

توصیفهای عینی نه تنها در آن بیشتر به کار آمده اند بلکه گاه به مدد توصیفهای ذهنی بخشهایی زیبا بر تخیل خواننده دست نوازش می کشند تا با تفسیر آنها نقبی کاربردی به دنیای درونی قصه یا اشخاص زده شود(بادی که برگها و درختان را به هم می ساید/ ۱۲۳/ . و بادکنکی که از دست دخترك رها می شود/ ۲۱۷). گفت و گوها هر چند بیش از پیش روایت را از یکنواختی و سکون نجات داده اند، از زبان اشخاص متفاوت هم که بیان شده باشند با کلمات و جملات و گویشها و حتی تکیه کلامهایی یگانه ساخته شده اند. شخصیتها، گاه چنان مرزبندی شده یا به اصطلاح سیاه و سفید که به راحتی می توان عاقبت اعمال و به ویژه گفتارشان را حدس زد. برای نمونه اگر پرستاری از دستهٔ اشخاص سیاه(و بد!) سخنی بگوید، اعتراضهایی تهدید آمیز به دنبال دارد؛ حال آنکه همان گفته ـ یا نزدیک به آن ـ در کلام پرستاری از گروه اشخاص سفید(و خوب!) اندك واکنشی به اعتراض نمی آورد.

گمان می کنم یکی از نمونه های کمابیش خوب تیپ سازی در آثار جدید، تیپی است که از خسرو در این اثر پی ریخته شده. همخوانی تکیه کلامها، لحن، و رفتار ـ که البته نمی توان نقش طنز کلامش را در آن نادیده انگاشت ـ چنان دقیق است که به او جلوه ای درباد ماندنی از سودجویان تاجرپیشه می دهد.

باید گفت هرچند *فراست* عزیز و بزرگوار اکنون با طرحها و قصه گونه های کوتاه اولیه ای که در «زیارت» چاپ کرد، فاصله ای کمابیش زیاد دارد و در پله هایی بالاتر قرار گرفته است، اما او هنوز در عرصهٔ قصه نویسی مانده است.

سهم عمدهٔ آن کاستی که ـ افزون بر شعارهایی که پیشتر ذکر شد ـ آثار او را از شکل کاملتر داستان و رمان دورتر می کند و در شکل کمابیش ناقص قصه غرق می کند، در دایرهٔ نثری می گنجد که امیدوارم به سبک خاص *فراست* بدل نشود. زیرا این سبک، درخور، مناسب و هنرمندانه نیست. در نثر او نه تنها از کلمات و یا حتی جملاتی که حساب شده گزینش شده باشند و در پس هر یک از آنها لایه ای و مفهومی دیگر نهفته باشد نمونه هایی فراوان نمی توان یافت، بلکه ناهماهنگی ها، جابه جایی ارکان جمله، استفادهٔ نادرست از حروف اضافه و افعال، اصطلاحات فراوان همراه با کلمات منطقه ای دور از ذهن، سهل انگاری در جمله نویسی و تکرارهای پیاپی بیشتر از ضعفهای دیگر به آثار او ضربه می زند. نثر *فراست* نه تنها وظیفهٔ تصویر و حسی ندارد، به عکس تنها کار معمولی اطلاع رسانی و گزارشی را انجام می دهد.

اگر *فراست* پیش از هر کار، نثر خود را روان کند و به ساختار دستوری جملاتش ـ در منظر هنری نه بیشتر ادیبانهٔ آن ـ اهمیتی فراتر دهد و از کلمات با توجه به قابلیت معنایی آنها در نوشته هایش بهره گیرد، بی گمان از عمده ترین آفت آثارش رهایی یافته است. نمونه ای از این اشکالات قبلاً نیز در نقدی دیگر بر اثر «گلاب خانم» او که به قلم نگارنده در روزنامهٔ کیهان(سوم مهر هفتاد و پنج) چاپ شد آمده است ولی به سبب جلوگیری از اطالهٔ کلام در اینجا دیگر در آن باب سخن نخواهد رفت □.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی