با جعفر مدرس صادقی تا کنار دریا، مرخصی و آزادی

● فیروز زنوزی جلالی

کتاب کنار دریا، مرخصی و آزادی گردآمدهٔ ده داستان از جعفر مدرس صادقی است که بتازگی از طرف نشر مرکز منتشر شده است. مجموع این داستانها را که نویسنده از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۵، در طی ۱۵ سال نگاشته به بهانه‌ی چاپ مجموعه موصوف، بدون آنکه به کم و کیف داستانها توجهی داشته باشد، در مجموعه مورد نظر گرد آورده است. روشنگر این ادعا چاپ دو داستان موشک و مار و دریا و «مسابقه» بهمراه هشت داستان دیگر، در یک مجموعه است. دو داستان اشاره شده با بافت و ساختار هشت داستان دیگر ناهمگونند و در حیطه داستانهای نوجوانان می‌گنجند (صرفنظر از پاره‌ای لایه‌های پنهانی در ساختار داستان موشک و مار و دریا، که نویسنده می‌کوشد این داستان را به داستانی درباره نوجوانان تبدیل کند و نه برای نوجوانان و توفیق چندانی نمی‌یابد) داستان موشک و مار و دریا، داستان پر ازدحامی است، شلوغ و پلوغ، با آواری از آدمها که در ابتدای کار بر سر خواننده خراب می‌شود ـ بنظر می‌آید نویسنده مقدمات داستانی بلند را فراهم آورده، لیکن منصرف شده و آن در داستان کوتاهی نوشته است ـ راوی داستان، امیر، نوجوانی است که در سال اول راهنمایی درس می‌خواند: «او و خانواده‌اش بدعوت پدر و مادر دوستش ـ محسن ـ بهمراه خانواده‌ای دیگر عازم ویلای آنها در شمالند شب هنگام به ویلای پدر محسن می‌رسند. در تاریکی شب صداهایی از دور بگوش امیر می‌رسد که شبیه صدای دریاست، اما معلوم نیست که این صداها از کدام طرف می‌آیند (!) امیر می‌خواهد از محسن بپرسد که دریا کدام طرف است، اما فکر می‌کند، تا روز بعد صبر کند تا ببیند خودش می‌تواند بفهمد ـ صدای دریا ـ از کدام طرف است یا نه! صبح روز بعد، اما چشم‌اندازهای ظاهری خبر از یک دهکده می‌دهند، امیر به بالای تپه‌ای می‌رود و از آنجا از ساختمانها و تپه‌ماهورها گرفته تا مرغ و خروس و غاز و حتی چند مرد کلاه نمدی را می‌بیند که کنار مغازه نشسته‌اند تو آفتاب. ناگاه صداهایی می‌شنود و به راز توهّم صدای دریا که شب پیش شنیده پی می‌برد. در محوطه‌ای باز میز درازی دیده می‌شود با تعدادی صندلی، دیگها روی اجاق و زنهایی با لباسهای رنگارنگ و عده‌ای بر و بچه‌های مزاحم، معلوم می‌شود که او سر و صداها را بجای صدای دریا گرفته بوده(!) گویا عروسی است. امیر سپس در یک کوچه به چند سگ مزاحم بر می‌خورد، می‌خواهد جلوتر برود، ماری را می‌بیند، بین آنها ترسان گرفتار می‌شود نمی‌داند چه کند (درگیر ماندن کسی در کوچه، بین سگ و... کار طرفه‌ای نیست، این موقعیت حتی به فیلم هم برگردانده شده است) بچه‌های ده سرمی‌رسند. مار را می‌کشند و امیر را نجات می‌دهند.

داستان موشک و مار و دریا، سرجمع از باورهای کاذب جامعه‌ی شهری و شهامت اهل روستا می‌گوید و از این حد فراتر نمی‌رود. داستان مکرر گفته‌ای است که در سر و صدا و هنگامه آدمها می‌کوشد تازه بنماید. داستان «مسابقه» را نیز نوجوانی در سن و سال امیر بازگو می‌کند. بهمن (راوی داستان) به فوتبال علاقه‌مند است، ولی پدرش اصلاً علاقه‌ای به ورزش ندارد. او با دوستانش تصمیم می‌گیرد به دیدن یک مسابقه فوتبال به استادیوم نزدیک خانه‌شان بروند. پول ندارند. نیمه‌ی دوم، وقتی دربهای استادیوم باز است با ترفندی وارد استادیوم می‌شوند. در پایان بازی بهمن ناگاه پدرش را در استادیوم می‌بیند. می‌ترسد که پدرش او را تنبیه کند ولی برخلاف انتظار او در منزل پدرش با او کاری ندارد، معلوم می‌شود پدرش کشتی‌گیر بوده و چون در مسابقه اول نشده از هر چه ورزشکار و ورزش است بیزار بوده است. پدر می‌گوید: یه مدال نقره‌ی کوفتی، بعد از سالها، نقره هم شد مدال؟ بهمن فکر می‌کند: آدمی که قهرمان نباشد. به چه درد می‌خورد؟!

ناهمگونی دو داستان پیش گفته وقتی بیشتر آشکار می‌شود، که آنها را با داستانهایی چون مرخصی، سه روز، شوخی و... مقایسه نمائیم. همانطور که اشاره شد دو داستان اولیه چون وصله ناچسبی به مجموعه کنار دریا، مرخصی و آزادی الصاق شده‌اند و دلیل بودن این دو داستان در مجموعه جز به جهت توالی زمانی نگارش داستانها از سوی نویسنده نبوده است. داستانهای مذکور در حد داستانهای متوسطی هستند که نمونه‌های آنها به وفور در نشریات نوجوانان چاپ می‌شود و هیچ وجه امتیاز و برتری‌ای نسبت به آنها ندارند و بودن آنها اگر از ارزش کاری نویسنده، ـ که داستانهای طرفه نویسنده آن را ایجاد کرده است ـ کم نکنند، چیزی به آنها نمی‌افزایند. و اما در بین هشت داستان باقیمانده که ترکیب معقول و پذیرفته‌تری دارند، داستان «صبح روز عید» طرحی ساده دارد «راوی» داستان در اشتیاق دیدن «نوشین» است. نوشین و راوی، که اکنون مرد مجردی است، در دوران نوجوانی با هم همسایه بوده‌اند. پس از سالها راوی نوشین را می‌بیند و پس از آن دیدار نوشین سه چهار ماه بعد ازدواج می‌کند. معلوم می‌شود عصر همان روز عید مردی نوشین را برای اولین بار در جشن عروسی دیده و پسندیده. مادر راوی انتظار داشته که

پسرش و نوشین همان روز عید قرار و مدار زندگی آینده‌شان را بگذارند. راوی می‌خواسته به مادرش بگوید: فردا بروند خواستگاری، ولی... غفلت ظریف راوی و لحظات از دست رفته و دیر باعث می‌شود که راوی و نوشین بهم نرسند.

حسرت فرصت‌های از دست رفته و آدمهایی که در چنبره محتوم شرایط ناخواسته و بیرون از اراده‌شان دست و پا می‌زنند، یکی از مکرر گفته‌های جعفر مدرس صادقی است. آدمهایی که فرصت‌ها را از دست داده‌اند. پیر دخترانی که یا فدا شده‌اند و یا در حال فدا شدن هستند. در داستان بلند «بالون مهتا» سیمای زشت رو نیز این فرصت را از دست داده است. خانواده‌اش به آمریکا رفته‌اند و او می‌خواهد اسباب و اثاثیه‌اش را بفروشد و به نزد آنها برود. ولی دیگر دیر است، حتی

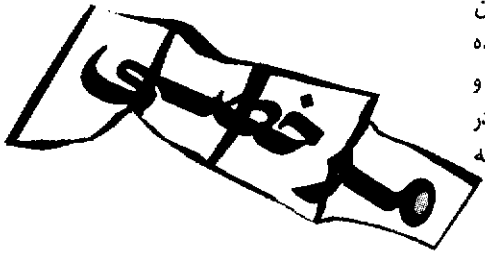
سفرهای خیالی مهتای هندی که با بالونش می‌تواند او را به آمریکا ببرد چاره ساز نیست. درگیری سیما با نیازهای جسمی ذهنیت وی را آشفته می‌سازد. او سرانجام تبدیل به دختر دیوانه‌ای می‌شود که شب‌ها با لباس مردانه در میدان بهارستان خرده ریز می‌فروشد. «سودابه» نیز در داستان بلند سفر کسرا، به وضع مشابهی گرفتار است پیر دختری است که از بس درگیر مراقبت از پدر و مادر بیمارش بوده که همه‌ی فرصت‌هایش را از دست داده اینک نیز درگیر نگاهداری ماندا دختر برادرش یوسف است، «جهان» دختر کُرد داستان بلند کله‌ی اسب نیز بنوعی پای بند برادر مجنون و دیوانه‌اش است. پناه جستنش به کسرا، که زن دارد، و عشقش به او نیز باعث گریزش از بن بستی که بدان گرفتار آمده است نمی‌شود، و سرانجام تن به مرگ می‌دهد. آسیه زن داستان بلند ناکجاآباد نیز در جستجوی اردشیر واقعیت زندگی را وا می‌نهد و فضای مبهم و پر تردید اعصار کهن را برمی‌گزیند. در داستان «نقش اول» ـ در همین مجموعه ـ خانم هنرپیشه پیر دختری است چهل ساله که پس سالیان انتظار وقتی پاسخ مثبت به خواستگار پنجاه و پنجساله‌اش می‌دهد که او ازدواج کرده است. «شیرین» در داستان «سه روز» با وضع مشابهی درگیر است، هر بار با مردی به آسایشگاه می‌آید و می‌گوید که قرار است در آینده با او ازدواج کند. خانم مسئول شعر مجله‌ی روزگار دیگر در داستان «اولین نامه‌ی یک شاعر نابغه و دو نامه‌ی دیگر» نیز بازیگر این نقش فرسوده و از رمق افتاده است، جز پیردختران مهجور، مردهای داستانهای مدرس صادقی نیز بدین بلاگرفتارند. یا چون علی در داستان نمایش، عشقشان به شکست می‌انجامد، و یا چون راوی داستان صبح روز عید ـ یا اگر چون کسرا ـ (شخصیت محوری داستانهای بلند مدرس صادقی: کله‌ی اسب، سفر کسرا، شریک جرم) و یا دیگری در بالون مهتا، ناکجاآباد، با میل و یا به اکراه تن به ازدواج سپرده‌اند، ناراضی‌اند و در حال فرار از تعهدات خویشتن.

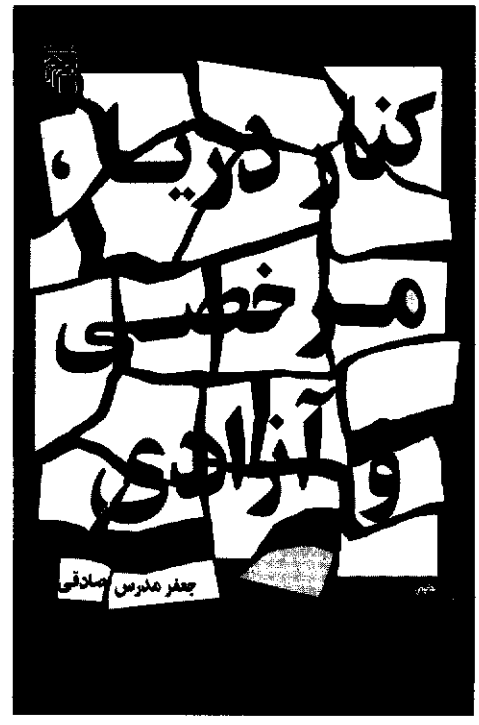
رشته‌ی تعلقات زناشویی بین آنها پوسیده است. آنان مدام در حال گریزند به جایی که خود نیز نمی‌دانند. راوی داستان بلند گاوخونی نیز وقتی با دختر عمه‌اش ازدواج می‌کند حاضر به پذیرفتن بار مسئولیت زندگی مشترک نمی‌شود مغازه را به زنش می‌سپارد و... سرگشتگی و بی‌هویتی، از هم گسیختگی ارتباطات و گریز از شرایط ناگزیر هسته اصلی آثار مدرس صادقی را تشکیل می‌دهد، اینان غالباً در حال و هوایی رمزی و نامتعارف بدنبال هیچگاهی می‌گردند. رخنه در گذشته و حال و دست یازیدن به دنیاهای رمزی و فرا واقعیت نیز تب بی‌قرارانه گریز مداوم آنان را فرو نمی‌نشاند. پرگویی‌های نوستالژیک نیز گره‌گشای درد آنان نیست، چرا که هیچکدام آنان واقعاً نمی‌دانند که چه می‌خواهند و در جستجوی چه هستند. هویت باختگی و گریختن ملکه ذهن نویسنده است. نمونه‌های پیوسته‌ای از این دست بیانگر آن است که خط و ربط ذهنی نویسنده یکسویه است و هر از چندگاه در قلاب طرح‌های واحد و محدودی گرفتار می‌آید، و با اینکه نویسنده می‌کوشد در قالب آدمهای جدید، در داستانهای بلند و کوتاهش به آنها هویتی متمایز ببخشد، ولی همه آنها چون قالب‌های یک شکلی هستند که روح سرگردان واحدی دارند. پیوستگی عادت شده ناگزیری از ذهنیت نویسنده بدور آنها چنین تار مرگ آمیغی تنیده است. طرح «عالی جناب» چهارمین داستان مجموعه کنار دریا، مرخصی و آزادی، سر در آبشخور مکرر گفته، نویسنده، بی‌هویتی، دارد. آدمهایی که خلاف آمد و رسومات، درگیر با توهمات خویشند و جشن ازدواج علی و افسانه است. افسانه با عکس گرفتن مخالف است حتی با لباس عروسی. حتی با مراسم مخالف است. اگر پدر و مادرش رضایت می‌دادند ترجیح می‌داد توی محضر قال قضیه را بکنند. پدر و مادر افسانه هم با این ازدواج مخالف هستند، زیرا علی پنجسال جوان‌تر از افسانه است (مشابهت‌های ناگزیر!) علی و افسانه توی محفل با هم آشنا شده‌اند. عالی جناب ـ رئیس محفل ـ هم با مراسم ازدواج مخالف است. با عکس هم مخالف است. گرچه عکس خودش را با آن شکم گنده و سبیلهای آویخته پشت جلد مجلد چاپ کرده‌اند. علی مدام از عالی جناب حرف می‌زند و می‌گوید: ما همه چیزمون رو از ایشون داریم. کتابهای ایشون به همه‌ی زبانهای زنده دنیا ترجمه شده است»! مادر افسانه آنقدر به او اصرار می‌کند که بالاخره افسانه رضایت می‌دهد، چند ماه پس از ازدواجشان، دوباره مشابه مراسم عقد را بر پا کنند و عکس بگیرند. افسانه لباس عروسی مادرش را می‌پوشد و برای عکس گرفتن بی‌تابی می‌کند(!) پدر افسانه در اتاق تنها نشسته و منتظر است ببیند آیا کسی بیاد او می‌افتد یا نه؟

او می‌شنود که علی مدام از عالی‌جناب حرف می‌زند. یادش می‌آید: روزی هم که به خانه‌ی علی و افسانه رفته بوده به در و دیوار اتاقش عکس عالی‌جناب را چسبانده بودند. او هم کتابهای زیادی داشت ولی هر وقت از کتابهایش حرف می‌زد، افسانه و علی به ریشش می‌خندیدند. زنش هم همیشه تحقیرش می‌کرد. پدر افسانه روی کاغذی می‌نویسد «این جناب به این وسیله آقای عالی‌جناب را از مقام خود عزل و از این پس خودم شخصاً هدایت مردم را بعهده گرفته و کتابهای خودم را خواهم نوشت» و بعد کتابهای عالی‌جناب را جر می‌دهد و سر به نیست می‌رود. عکس او را در روزنامه ـ جزو گمشدگان ـ چاپ می‌کنند، ولی عکس قدیمی است و دیگر هیچکس او را نمی‌شناسد. عکسهای مهمانی هم همه خراب شده‌اند. همگی تصمیم می‌گیرند دوباره مهمانی‌ای ترتیب بدهند و باز عکس بگیرند! عالی جناب نوستالژی یک شادی گمشده است. فروپاشی همه‌ی قراردادهای مرسوم است. ارزشهایی که در حال تغییرند. بازسازی فضاهای اضطراب‌انگیز یکی دیگر از دلمشغولی‌های مدرس صادقی است، دنیاهای داستانی او، گرچه با دقت وسواسانه‌ای توصیف می‌شود، ولی چندان امن نیستند، هر آن است که مرزهای واقعیت فرو ریزند و جهان کابوسناک و نامتعارف خودی بنمایاند. مرز بین واقعیت و رویا در داستانهای او بسیار آسیب‌پذیر و شکننده‌اند. در بیشتر آثار مدرس صادقی واقعیت حکم سکوی پرشی را دارد برای پرواز بسوی فرا واقعیت. راوی داستان گاوخونی با خوابهایش استواری واقعیت را متزلزل می‌کند، پنداره قایق‌سواری بر زاینده رود و غوطه‌ور شدن در باتلاق آنچنان در ذهن راوی استحاله می‌یابد که توهم زاینده رود را با خود به تهران می‌آورد، در اینحال دیگر مرز بین واقعیت و خیال قابل تشخیص نیست، در پایان داستان واقعیت جای خود به فرا واقعیت داده است. در داستان بلند «ناکجاآباد» نیز جهان واقعی

با تمام ریزبافی‌های روشن و درخشانش ناگاه فرو می‌ریزد مرد جوان، بعلت تمام شدن بنزین ماشین مسافرکش اندکی از ماشین و مسافران که دور می‌شود، راهش را گم می‌کند و در تعقیب زن آهوچران از عمارتهای باستانی سر در می‌آورد. مردی را به هیبت آدمهای سنگی می‌بیند. دارا و آسیه تنها آدمهای قصر باستانی‌اند. دارا در اندیشه حمله قریب‌الوقوع «سکا» است. قومی که با آنان در جنگند. ولی بودن در چنین فضای اساطیری باعث نمی‌شود که ناگاه ما وارد دنیای کاملاً واقعی، شهر و دود و آهن و ماشین و حتی مسئله مالک و مستأجر نشویم. آدمهای داستانهای مدرس صادقی براحتی از مرزهای چند هزار ساله زمان در می‌گذرند. در جهان نامطمئن داستانهای وی هیچ تضمینی وجود ندارد که ناگاه کوروش با لشگریانش از پل کارون عبور نکنند و سربازانش برای تفریح به سینما رکس آبادان نروند و «حسین» پیدا نشود و ادعا نکند که آنها را در سینما رکس سوزانده است (حسین، یکی از شخصیت‌های داستان بلند شریک جرم است که مدعی است سینما رکس آبادان را آتش زده است، ولی هیچکس حرفش را باور نمی‌کند.) خواننده‌ای که با سبک و سیاق کارهای مدرس صادقی آشنا نباشد براحتی در اولین گذرگاههای تاریک و روشن شهرهای داستانی او گم و گور می‌شود. داستان «شوخی» در مجموعه داستان کنار دریا، مرخصی و آزادی مؤید همین مسئله است. مردی در دایره دنیایی محدود گرفتار آمده است. او در شهری با دو خیابان اصلی با یک سینما، یک بستنی فروشی، یک اداره‌ی پست و یک بانک زندگی می‌کند. یک تاکسی مدام از این طرف به آن طرف می‌رود. راوی برای راننده و راننده برای او دست تکان می‌دهد. راوی حیران است که او مسافرها را به کجا می‌برد. رئیس اداره‌ی پست راوی و دوستانش را به باغش دعوت می‌کند. میزبان به نظر راوی آشنا می‌آید. شباهت زیادی به یکی از همشاگردی‌های قدیمی‌اش دارد.

پرداختن به مضمونهای فراواقعی در جهان پهناور و





حسرت فرصت‌های از دست رفته و آدمهایی که در چنبره محتوم شرایط ناخواسته و بیرون از اراده‌شان دست و پا می‌زنند، یکی از مکرر گفته‌های جعفر مدرس صادقی است.

انعطاف‌ناپذیر ادبیات داستانی، چیز تازه‌ای نیست. در مسخ کافکا، شخصیت داستان به حشره‌ای تبدیل می‌شود، و در صد سال تنهایی مارکز «رمدیوس خوشگله» با ملحفه به آسمان می‌رود. در مرشد و مارگریتا رخدادهای غریب و شگفت‌انگیزی روی می‌دهد و... زمینه باورمندی این آثار بگونه‌ای است که خواننده در ممکن‌الوقوع بودن حوادث آنها شک نمی‌کند. حتی اگر هبوط فرشته‌ای باشد بر زمین که مارکز آن را دستمایه داستان کوتاهی قرار داده است.» در غالب آثار ادگار آلن‌پو فضایی رازناک حاکم است، او همچنانکه روی دادی را در فضایی آکنده از غرابت نشان می‌دهد با وصف درخشانی از اشیاء و نشانه‌های یومیه و پذیرفته شده اثر خود را باورپذیر می‌نماید. خلطه و آمیزش واقعیت و رویا با بهره‌گیری از وصف بدیهیات، در آثار وی چنان هنرمندانه بهم جوش خورده‌اند که خواننده آن ناممکن را باور می‌کند. پیش شرط نانوشته‌ای بین نویسنده و خواننده حاکم است: خواننده ناممکن‌ترین فرض ابتدای داستان را براحتی باور می‌کند. با خواندن اولین سطور کتاب خود را تسلیم پیش‌فرض داستان می‌نماید، وقتی کافکا در چند سطر اول داستان مسخ خبر از مسخ شخصیت داستانش بصورت حشره می‌دهد این استحاله دشوار را براحتی می‌پذیرد، ولی پس از آن براحتی تن به پذیرش باقی رویدادها نمی‌دهد، برای پذیرش باقی رخدادها، حتی با نوعی بدبینی در رابطه‌ها باریک بینی می‌نماید با شک و تردید به مسائل نگاه می‌کند، روابط علت و معلول را پی می‌گیرد و زمینه‌های عقلانی را از نویسنده طلب می‌نماید و چنانچه نویسنده نتواند توقع او را برآورد، چه بسا که داستان را از نیمه رها کند. مدرس صادقی اما گاه در اندیشه باورمند کردن آثارش نیست. به روابط علت و معلول کارش اعتنایی ندارد و دغدغه‌ای از خود برای منطقی جلوه دادن داستانش نشان نمی‌دهد، گاه آن قدر درآمد و رفت بین واقعیت و خیال خودش را طناب پیچ می‌کند که سررشته کار را گم می‌کند، توجیهات ناهمخوان و ضد و نقیض پایان داستان بلند «بالون مهتا» نمونه‌اش. در داستان شوخی نیز به سبب علت‌های پیش‌گفته خواننده آن را بیش از یک «شوخی» نمی‌گیرد. داستان در برانگیختن تفکر خواننده ناکام است. دو داستان «نقش اول» و اولین نامه‌ی یک شاعر نابغه و دو نامه‌ی دیگر، وصف الحال اهل دوربین و قلم است. بازنمایی زندگی ظاهراً شکوهمند و رویایی اهل هنر با تمام باطن نامهربان و ملال‌انگیزش. توقعات نامتعارف و سرگشتگی هنرمندانی که سرانجامی دردناک یافته‌اند. اقتضای درون مایه این دو اثر باعث شده که این بار نویسنده عادت خشک‌نویسی و دورماندن از متن را بکناری بنهد و لحن طنزآلود و نیش داری را برگزیند. نیشخند مطایبه‌آمیز نویسنده در این دو داستان کم و بیش در لابلای اثر پیداست. راوی داستان نقش اول. هنرپیشه سابقه‌دار تئاتر و سینماست. پیردختر چهل ساله‌ای که مدعی است: حاضر به بازی در هر فیلم آبگوشتی نیست. و اما داستان «سه روز» نسبت به باقی داستانهای این مجموعه از ویژگی‌های خاصی بهره‌مند است، داستان طرح طرفه‌ای دارد و کمابیش از کلیشه‌های ذهنی نویسنده بدور است. راوی داستان «عباس» خدمتکار کهنسال یک آسایشگاه کودکان معلول و عقب‌افتاده است. نویسنده با دانستگی محدود او داستان را بازگو می‌کند و در انتقال موقعیت دردآگین توفیق می‌یابد. داستان را در سه روز متفاوت از زندگی راوی می‌خوانیم در روز اول پی می‌بریم که تنها آدم سالم آسایشگاه، عباس است. باقی کودکانی هستند که ناقص‌اند، یکی دست ندارد، یکی پا، یکی هم مثل حسن نه دست دارد، نه پا. همه روی چرخ زندگی می‌کنند و هیچکدامشان دلش نمی‌خواهد که به چشم یک مریض بهش نگاه کنند.

داستان سه روز طنز تلخ و زبان گزنده و شوری دارد. نویسنده، از زبان عباس، داستانی تراژیک و بغض‌انگیز را بازگو می‌کند، بدون آنکه تن به عبارات احساس برانگیز و اشک‌انگیز دهد. هر آنچه در روایت سه روز روی می‌دهد تصویری و شسته رفته است و از درازگویی‌های مألوف نویسنده در این داستان خبری نیست. تقابل صحنه‌ها و تصاویری که نویسنده مقابل هم قرار می‌دهد. چون پازلهایی هوشمندانه ساختمان داستان را می‌سازد. موقعیت‌های گلوگیری در داستان سه روز وجود دارد که نویسنده بدون ابراز احساسات عادی شده سایر نویسندگان، هنرمندانه آنها را تصویر می‌کند.

به همین سبب «سه روز» یکی از داستانهای شاخص نویسنده در مجموعه کنار دریا، مرخصی و آزادی است. مدرس صادقی به گواه داستانهای بلند و کوتاهش سعی در بازنمایی داستان بدون حضور و دخالت نویسنده دارد و از این نظر می‌توان وی را پیرو خط و ربط همینگوی و بخصوص دیوید سالینجر دانست. سالینجر نیز جز در رمان «ناطور دشت» که بنا به مقتضای روایت از لحنی طنزگونه و گزنده سود برده است، بخصوص در مجموعه داستان «نقاشی خیابان چهاردهم» سعی در پنهانگری نویسنده از فضای خشک داستانهایش دارد تأثیرپذیری مدرس صادقی از سالینجر در داستانهای بلند «کله‌ی اسب» و «سفر کسرا» عیان‌تر است. صخرهائی را که مدرس صادقی در داستان بلند سفر کسرا، در کنار دریا با ماندا بازسازی می‌کند شباهت ناخواسته‌ای با داستان «روزی برای موز ماهی» دیوید سالینجر دارد. در داستان بلند سفر کسرا، کسرای تک افتاده و بی‌هدف شبانه وارد یک خانه‌ی ویلایی می‌شود و شب را در آنجا به صبح می‌آورد. او را به جای یوسف اشتباه می‌گیرند دختر کوچولویی او را در آغوش می‌گیرد و ددی ددی می‌گوید. زنی ـ سودابه ـ او را برادرش می‌پندارد، معلوم می‌شود که برادر سودابه ـ یوسف ـ یک‌سال قبل با دخترش ـ ماندا ـ از خارج وارد ایران شده، ولی گویا در فرودگاه دچار مشکلی شده و ناپدید گشته است. سودابه ماندا را نزد خود نگاهداشته، تا اینکه یوسف چندی قبل با او تماس گرفته و از او خواسته که ماندا را به ویلا بیاورد. پرداخت صحنه‌های ورود کسرا به خانه‌ی ویلایی، و وصف فضا و مکان ویلا بسیار خوب و جاندار و هنرمندانه است، جدا از جزئی‌نگری‌های وسواسانه و محل مألوف نویسنده و گفته‌های طولانی و خطابی سودابه به کسرا ـ یوسف ـ

◄ بازسازی فضاهای اضطراب‌انگیز یکی دیگر از دلمشغولی‌های مدرس صادقی است، دنیاهای داستانی او، گرچه با دقت وسواسانه‌ای توصیف می‌شود ولی چندان امن نیستند، هر آن است که مرزهای واقعیت فرو ریزند و جهان کابوسناک و نامتعارف خودی بنمایاند.

◄ دو داستان اولیه کتاب چون وصله ناچسبی به مجموعه کنار دریا، مرخصی و آزادی الصاق شده‌اند و دلیل بودن این دو داستان در مجموعه جز به جهت توالی زمانی نگارش داستانها از سوی نویسنده نبوده است.

خصوصاً هنگامیکه سودابه از بدیهیاتی می‌گوید که کسرا ـ یوسف ـ منطقاً می‌داند، ولی نویسنده می‌کوشد به صرف لزوم آگاهی خواننده از کم و کیف ماجرا، آنها را در دهان سودابه بگذارد. آنهم یک نفس و بدون هیچگونه سؤال و جوابی از دو طرف. چگونه ممکن است که یوسف و همسرش که سرایدار ویلا هستند در ماهیت کسر بجای یوسف شک کنند ولی سودابه ـ که خواهر یوسف است ـ کوچکترین شک و شبهه‌ای در این میان نداشته باشد؟ یکی از صحنه‌های موجز، زیبا و استادانه داستان جایی است که کسرا مجبور می‌شود تا لباسهایش خشک شوند مایو بپوشد. «سودابه به اصرار همه‌ی لباسهای کسرا را درآورد و خواست یک شلوار و پیراهن از هاشم قرض بگیرد، اما کسرا رضایت نداد و خواهش کرد فقط یک مایو به او بدهد، چون شاید هوس کند برود توی آب. سودابه گفت: حالا که فصل توی آب رفتن نیست. و مایو را که به او می‌داد گفت: سردت نشه! هوا سرده،ها!» مایو گشاد بود و خوبیش به این بود که کمر بند داشت، وگرنه از پاهاش می‌افتاد پائین. سودابه گفت: مال آقاجان بوده. مشکی بود و وقتی که کمربندش را محکم بست، چیندارتر و بی‌قواره‌تر شد. ماندا اول به خنده افتاد. بعد ساکت شد، خوب سر تا پای کسرا را نگاه کرد و جیغ بلندی زد:

You,re not daddy... You,re not daddy"

تأثیرپذیری مدرس صادقی از داستانهای سالینجر در ایجاد فضاهای غیر متعارف داستانی وی نیز تسری یافته است. از این رو آدمهای داستانهای وی غالباً با ذات و روح شرقی خویش بیگانه‌اند کمتر رنگ و بوی آدمهای ما را دارند و چنین بنظر می‌آید که مهاجرانی هستند که از ینگه دنیا با دو چمدان از واخوردگی‌ها و خشک مرامی‌ها و تک افتادگی‌ها و بی‌اعتمادی‌های غربی، آمده‌اند تا در جاده‌های مه‌آلود و کنار دریا و شهرهای پرت افتاده، ناامیدانه پرسه بزنند. اینان به زن و زندگی و به دوست و آشنا و حتی به موطنشان به گونه‌ای خلاف آمد می‌نگرند که گرچه از منظر کسراها غیرمنطقی است ولی جز لاینفک زندگی آدمهای داستان دیوید سالینجرند. آدمهای داستانهای مدرس صادقی طبعی غربی، بی‌قرارانه و مأیوسانه دارند، آدمهای ناهمگونی با خلق و خوی شرقی‌اند، چون آدمهایی هستند که به این اقلیم آورده شده‌اند، با تمام رگ و پی و استخوان با باورهای این مرز و بوم بیگانه‌اند، آدمهایی سردرگم در احوال زندگانی خویشند، خودشان هم دلائل قابل توجیهی برای سرگردانی‌شان ندارند.

در هیچ کجا نویسنده نمی‌کوشد دلائل این همه ناراحتی و عدم تطابق با محیط را بازگو کند چراکه بهتر از همه می‌داند که آنها با جغرافیای خود بیگانه‌اند. اینان آرزومندی استحاله و دیگرگونی محالی را با خودشان یدک می‌کشند که با ذاتشان در تقابل است. برای ماندگاری و قرارداد ستیزی‌شان دلیل قابل قبول و تأملی ارائه نمی‌دهند و بیشتر بهانه‌جویی می‌کنند. اینان در مدار بسته‌ای گرفتارند که از مرز تخیل نیز فراتر می‌رود. داستان «اولین نامه‌ی یک شاعر نابغه و دونامه‌ی دیگر» را مدرس صادقی به شیوه ترسل نوشته است. با اینکه شیوه ترسل یکی از دیرینه‌ترین روشهای داستان‌نویسی است و قدمتی به طولانی بودن عمر زمان دارد (مبتکر این شیوه از داستان ریچاردسون است که «پاملا» را به این شکل نوشته است ـ ۱۷۶۱-۱۶۸۹) و تقریباً منسوخ شده است. منتها این روش از نگارش بسیار سهل و آسان می‌نماید و بسیاری از نویسندگان فریب ظاهر سهل این شیوه از داستان‌نویسی را می‌خورند، در حالیکه این طریق نگارش، یکی از دشوارترین شیوه‌های داستان‌نویسی است چراکه بستر محدود نامه‌نگاری دست و بال نویسنده را می‌بندند و غالباً لزوم آگاهی دادن نویسنده از زوایای طرح با این شیوه از در تقابل درمی‌آید و نویسنده مجبور می‌شود به توضیح واضحاتی بپردازد که منطق آوردن آنها گرچه در داستان بدیهی می‌نماید، ولی ضرورتاً مخاطب نامه می‌بایستی از آنها آگاهی داشته باشد. و چنانچه نویسنده در دام ظاهراً سهل این شیوه بیفتد وادار به تناقض‌گویی و مطول‌گویی شده و لاجرم مجبور می‌شود برای رتق و فتق امور و حقیقت مانندی کار به خام‌دستی‌هایی نیز مبادرت ورزد. در شیوه ترسل لزوماً می‌بایستی فاصله مکانی بین دو نفر ایجاب شده باشد، بُعد مسافت و یا عدم امکان ملاقات شخصیتهای داستان نیز از بدیهیات شیوه ترسل است. یکی از موفق‌ترین داستانهایی که به این شیوه نگاشته شده داستان «گیرنده شناخته نشد» نوشته کریستین تایلور، نویسنده آمریکایی است. در این داستان نامه‌ها مطول نیستند و شرایط و اوضاع نویسنده و مخاطب و فاصله معقول بین آنها قالب آن را قابل قبول ساخته است. داستان «اولین نامه‌ی یک شاعر نابغه و دو نامه‌ی دیگر» اما فاقد منطق فاصله بین آدمهای داستان است. شرایط آدمهای داستان نیز ایجاب نمی‌نماید که مبادرت به نگارش نامه نمایند. ضمن اینکه ـ در این داستان ـ پای فرد ثالثی در میان است که وی نیز نویسنده نامه‌ی سوم است ولی او نیز دارای شرایط مشابه‌ی دو نفر دیگر است. با اندکی تأمل در نامه‌های نگاشته شده، صدق گفته‌های فوق بیشتر روشن می‌شود.

نگارش نامه به خانم عزیز و افشاگری‌های حقیرانه شاعر غیرمنطقی است. قتل برادر بدست شاعر نابغه نقطه اوج داستان است. نیاز داستان ـ و نه لزوم نامه‌نگاری ـ در نامه‌ی اول ایجاب می‌نمود که وی از وجود برادر و مزاحمت‌های وی خبر بدهد، تا از آن مقدمه، برای نقطه اوج داستان ـ قتل بردار ـ استفاده شود. نگارش بی‌مورد چنین حاشیه روی غیرمنطقی‌ای به شکل نویسنده و نگارش داستان مربوط می‌شود و نه شخصیت شاعر نابغه که گفتار و کردارش با هم در تناقض است. و سرانجام حمید به خانم عزیز پیشنهاد می‌کند، چون شاعر بزودی اعدام می‌شود بهتر است عکس او را تهیه کنند و صفحه‌ای ویژه‌ی وی اختصاص دهند. داستان نامه‌ی شاعر نابغه و دو نامه‌ی دیگر از ضعف پیش گفته آسیب جدی دیده است. و اما شاخص‌ترین نکته‌ای که در این داستان وجود دارد، چند سطر آخر داستان ست، جایی که حمید نامه‌اش را با آن بپایان می‌برد «... ولی حتماً اعدامش می‌کنند، و یک نکته‌ی دیگر، ما درباره رسم‌الخط بحثهای زیادی با هم کرده‌ایم، ولی متأسفانه نتوانستیم با هم به توافقی

دست پیدا کنیم. من نمی‌دانم شما چه اصراری دارید که همهٔ کلمه‌ها را سوا سوا بنویسید و بجای همزه اضافه «ی» بگذارید و حتی «حتی» را با الف بنویسید. امیدوارم بزودی فرصتی پیش بیاید که باز هم در این مورد با هم بحث کنیم و اگر خدا بخواهد بجایی برسیم (خود همین چند سطر پایانی، پس از خبر اعدام قریب الوقوع شاعر نابغه، به تنهایی دارای طنز دردآلود و اندوهباری است) و دیگر اینکه چنانچه مدرس صادقی، تعمق بیشتری می‌نمود و بجای سه نامه از دو نامه استفاده می‌نمود و بجای اینکه شاعر نابغه نامه‌ای این چنین غیرمنطقی و پر از آشفته‌گویی و تناقض به خانم عزیز می‌نوشت، داستان را با نامه‌ای از حمید به خانم عزیز آغاز می‌نمود بسیاری از مشکلات حل می‌شد و تناقض‌گویی‌های موجود برطرف می‌گشت. داستان روال منطقی و قابل قبولی می‌یافت، بسیاری از گفته‌ها در مورد شرایط زندگی و روحی شاعر نابغه، چون از طرف حمید عنوان می‌گردید، منطقی می‌نمود، چرا که همه‌ی آنها دال بر رأفت حمید و جهت آگاهی خانم عزیز قلمداد می‌گردید، تا که صفحه ویژه شعر را به کار وی اختصاص دهد، جوابیه خانم عزیز به نامه حمید نیز طبیعی و بدیهی می‌نمود، و در این صورت موقعیت شاعر نابغه بهتر جا می‌افتاد و حتی خواننده نسبت به سرنوشت شاعر نابغه علاقه‌مندتر می‌شد و تک‌افتادگی وی در جامعه‌ی بی‌اعتنا، برجسته‌تر می‌گردید و چه بسا که داستان بیکی از داستانهای تراژیک و هوشمندانه مدرس صادقی تبدیل می‌گردید. منطق فاصلهٔ بین نویسنده نامه و مخاطب نیز قابل حل بود؛ کافی بود که حمید در شهرستان باشد و او بخواهد با نگارش نامه‌ای سفارش شاعر نابغه را در مورد چاپ کارش به شاعره (خانم عزیز) بنماید... و این از غرایب طبع آدمی است که دوست نمی‌دارد کسی از بدیهی‌ترین محاسن خودش بگوید، هر چند که پر بیراهترین حرفها را در مورد فرد غایب، و از زبان فرد ثالث، بهتر می‌پذیرد. و اما دو داستان «مرخصی» و «آزادی» چون دو روی سکه‌اند. رویی که به دنیای زندگان تعلق دارد (داستان مرخصی) و رویی که به دنیای مردگان می‌پردازد (داستان آزادی) و از همین رو دچار ابهامات و گنگ‌گویی‌های خاص نویسنده گشته است. این دو داستان کوچک شدهٔ ذهنیت و دلمشغولی‌های مکرر مدرس صادقی است. از سکوی واقعیت پرتاب شدن به فرا واقعیت. داستان «مرخصی» پیرنگ ساده‌ای دارد: آقای بیدار به باغچه و گلها علاقه‌مند است، خانم بیدار ولی به هیچکدامشان علاقه‌ای نشان نمی‌دهد، از زمانی که پسرشان «فریدون» را اعدام کرده بودند و دخترشان «فرنگیس» چهار سال و نیم بود که در محبس بود. از زندان خبر می‌دهند که به فرنگیس مرخصی داده‌اند. خانم بیدار و شوهرش به تکاپو می‌افتند، دستی به سروگوش اتاقها می‌کشند، عکس فریدون را از جلو چشم بر می‌دارند. نمی‌خواهند فرنگیس با دیدن آن یاد برادرش بیفتد. معلوم می‌شود که فریدون و سپس فرنگیس جلسات مشکوکی با داستان داشته‌اند و سپس آن دو را گرفته‌اند، فریدون را اعدام کرده‌اند و فرنگیس را به زندان انداخته‌اند.

مدرس صادقی با بازگویی توهّم‌های شبانه و تأکید راوی ـ فرنگیس ـ بر فقط ده دقیقه خواب، نه بیشتر. و با از کار افتادن ساعت ـ همچنانکه ساعت مرد جوان در داستان ناکجاآباد قبل از رسیدن به سرزمین کهن از کار می‌افتد ـ خواننده را به فضایی وهمناک و فراواقعی می‌برد و می‌کوشد با جزیی‌نگری‌های بسیار و تأکید بر نشانه‌های پذیرفته شده، داستانی باورپذیر خلق کند که نسبتاً در اینکار توفیق می‌یابد. مهتا در بافت اثر گاه تعلل‌هایی می‌نماید و به ساختار داستانش لطمه می‌زند. در داستان «آزادی» فرنگیس قبل از ورود به خانه عکس پدر را در آگهی فوت می‌بیند. سپس بدرون خانه می‌رود و در تردید احتمال جشن یا مراسم هفتم پدر است. تردید بین احتمال مرگ پدر و یا زنده بودنش. واقعی بودن رویدادها و یا نبودنش، و باورپذیری رخدادها می‌باید با خواننده همراه باشد. ولی وقتی فریدون به فرنگیس می‌گوید: تو چقدر ساده‌ای دختر پدرت نمرده، زنده است. و فرنگیس می‌پرسد ـ پس اون آگهی که دم در بود چی بود؟ و فریدون پاسخ می‌دهد که: اون آگهی هم الکی بود، مال این بود که به تو کلک بزنند، ساختار طرح و رابطه علت و معلول داستان آسیب می‌بیند. باورپذیری داستان سست می‌شود. الکی بود یعنی چه؟ چه کسی می‌خواهد به فرنگیس کلک بزند؟ بدیهی است که خواننده هوشیار وقتی پاسخی برای این سئوالات نمی‌یابد احساس می‌کند با کاری چندان جدی و حساب‌شده طرف نیست و بجای فرنگیس، دارند به او کلک می‌زنند. اصولاً طرح چنین پرسش و پاسخی از طرف فرنگیس و فریدون چه لزومی دارد؟ چرا نویسنده از زبان آدمهای داستان سخنانی را مطرح می‌کند که پاسخ قانع‌کننده‌ای برای آن ندارد؟! تمام تلاش نویسنده باید معطوف به باورپذیری اثرش باشد، حال از هر چه که می‌خواهد بنویسد، چه واقعیت و چه رویا. در غیر این صورت خواننده هوشمند در صداقت «آزادی»اش شک می‌کند (!) و حتی «شوخی»اش را باور نمی‌کند (!) هر چه نویسنده بخواهد بگوید: می‌خواستم با شما «شوخی» کرده باشم، برای همین نام داستانم را «شوخی» گذاشتم! □

مهتابی جلوه‌های کوهستان

● م. آزاد

■ تکرار شدم در آیه‌های گل‌سرخ
■ شکوه سپه‌زاد
■ ۱۳۷۶، ۱۲۱ ص