*از: جواد اسحاقیان

ارزیابی درنگی با خود در «داستان یک شهر»

نوشته: احمد محمود

یکی از بهترین عناصر رمان نو، فرصتی است که نویسنده به کسان داستان می‌دهد تا در خلوت تنهایی، پندار و گفتار و کردار خویش را ارزیابی کنند. «گفتگوی درونی»، «حدیث نفس» و «جریان سیال ذهن» گونه‌هایی ازاین شیوه‌هایند وبه شخصیت‌های داستان فرصت می‌دهند تا به پنهانی‌ترین و دست نیافتنی‌ترین زوایای ذهن خود نفوذ کنند و روح عریان خود را باز شناسند. حدیث نفس (Soliloguy) معمولاً طولانی و مشروح است و طی آن، شخصیتی اندیشه‌ها و احساسات خود را باز می‌گوید. این شیوه به نویسنده اجازه می‌دهد تا بی‌واسطه با مخاطب خود ارتباط برقرار کند و در زمینه وضع ذهنی و عاطفی و نهانی‌ترین اندیشه‌ها و عواطف، انگیزه‌ها و نیات کسان داستان، آگاهی‌های مهمی بدهد. در گذشته و به ویژه در پهنه نمایش نامه نویسی، کاربرد ویژه این شیوه، بیشتر به ترسیم منش شخصیت‌های منفی و ضد قهرمان محدود بود. آنان با تک‌گویی‌های مشروح خود، مستقیما بینندگان را مورد خطاب قرار می‌دادند. این شخصیت‌ها، نتیجه «طرح» (Plot) و «کنش» (action) داستان بودند. بیشتر اوقات، خود افشاگری‌های این شخصیت‌ها، خیلی بیش ازاظهارات واعترافات سیماهای شیطان صفتی چون «یاگو» (Iago) در «اتللو» و «گلوستر» (Glocester) در «ریچارد سوم» کارایی داشت.[1]

امروزه حدیث نفس در روند پیشرفت خود در شگردهای داستان نویسی به مرزهای نوینی رسیده و از انحصار کسان داستان معینی بیرون آمده و چند و چون تازه‌ای یافته. دراین شگرد فرض بر این است که گوینده، مخاطبی دارد؛ حتی اگر این مخاطب تنها حضور فیزیکی داشته باشد. از جمله نمادهایی که می‌تواند انگیزه مکاشفه شود نخست آب دریا وجویبار است. مولوی در دفتر دوم مثنوی معنوی آب جوی را

نمادی از «خواطر» و «الهام» هایی می‌داند که از جانب فرشته بر جوی وجود آدمها ظاهر می‌شود تاوی را از مکاشفه سیراب کند؛ اما چون جوی، خواهان آب مکاشفه نیست، آب از او در می‌گذرد و به سراغ کسانی می‌رود که طالبش باشند.

آب در جوزان نمی‌گیرد قرار
زانکه آن جو نیست تشنه و آب خوار[۲]

یکی ازبهترین نمونه‌های این فراخوان را در «کلیدر» می‌توان یافت: «زمزمه آب، نواختی در روح توانستی آفرید؛ نواختی در روح و قراری در دل.... دریغ اما که عمرها بس بی‌مایه به یغما رفته‌اند؛ بی‌مجال درنگی درخود؛ بی‌مهلت نشستی با خود در کنار خود.»[۳] فراخوان دیگر آدمی به مکاشفه، آیینه است. مولوی آیینه دل عارف را نمادی از «سیمای جان» می‌داند و براین است که آیینه‌های مادی، تنها ظواهر را نشان می‌دهد و آیینه ارجمند جان، سیمای روح را:

نقش جان خویش می‌جستم بسی
هیچ می‌ننمود نقشم ازکسی
گفتم آخر آیینه ازبهرچیست
تا بداند مرکسی کاو چیست و کیست
آیینه آهن برای پوستهاست
آینه سیمای جان سنگی بهاست[۴]

اینک به سراغ «داستان یک شهر» می‌رویم تا دریابیم که برخورد نویسنده با حدیث نفس و به تعبیر زیبای «کلیدر»، «درنگی و نشستی با خود و در کنار خود» چگونه است؟

«دوباره می‌روم سر پیت عرق و با نصف لیوان لاجرعه سرمی‌کشم. نصف سیگار را آتش می‌زنم؛ می‌ایستم جلو آینه و خودم را نگاه می‌کنم. سرم کیج کیجی می‌خورد:

ـ «تو انگار حالت خیلی بده.» چشمان تصویرم تیره است. لبهایش تکان می‌خورد.

ـ آره خیلی بده! صدای خودم را ازفرسنگها دور می‌شنوم:

ـ داری از پا در میای. قیافه‌تو نگاه کن! یه فکری باید به حال خودت بکنی!

ـ خُب بله. راست میگی. باید یه فکری برای خودم بکنم. تحملش برام سنگینه. خیلی‌ام سنگینه....

اون استوار روحی و گروهبان شیرازی؛ اونم عکس فرار یا....

ـ درسته.... روحی.... شیرازی.... فرار یا.... ولی تو چی از دستت برمیاد؟

ـ اینم شریفه! بله اینم شریفه! خدا ارحم الراحمینه!

ـ چرا خودشو کشت! راستی چرا خودشو کشت؟.... اینو می‌خواستم ازتو بپرسم من.

ـ اصلا خودشو کشته یا...

ـ تو چی خیال می‌کنی؟ مژه‌های تصویرم رو هم می‌زود.

ـ خیال.... خیال! آخ!... من خیلی خسته‌ام! نمی‌توانم فکر کنم... راستی راستی خیلی خسته‌ام. یه فکری باید به حال خودم بکنم. اینو طوری از پا درمیام. روزها خیلی بدجوری می‌گذره. خیلی سخت! خیلی تنها.... خیلی بی‌حرکت وبی‌خبر...» (صص ۲۶۵-۲۶۴)

آنچه آمد به یک اعتبار، طولانی‌ترین مکاشفه راوی وگفتگوی وی با خویشتن خویش است. این گفتگو سه محور اصلی دارد: استوار روحی واستوار شیرازی، شریفه و خودکشی و مرگ مشکوک و بالاخره این که راوی چه باید کند؟ در فصل چهارم رمان، ازآنچه بر راوی و دواستوار گذشته یادی شده است: «با استوار روحی تو» «چاه مسلم» آشنا شده‌ام. همان لحظه اول، آشنایی گرفته بودم.... یک روز و یک شب میهمانش بودم. عصر که هوا خنک شده بود و از پاسگاه زده بودیم بیرون، زیر بازویم را گرفته بود وبی اینکه ملتفت شوم، کشانده بودم به طرف نخلستانی که دور از پاسگاه بود... حالا که دارم فکر می‌کنم و حالا که استوار روحی را بازداشت کرده‌اند، همه حرفها وهمه کارهای آن روزش برام معنی پیدا کرده است... حرف را طوری می‌گرداند و طوری می‌پرسید که برایش ازبازداشتها، ازاعدامها، از شکنجه‌ها و ازهجوم فرمانداری نظامی حرف بزنم....

ـ همه چیز راکه تو روزنامه نوشتن!

ـ روزنامه‌ها؟.... من از زبان تو می‌خواهم بشنوم.

شاید اگر آن روز همه چیز را برایش گفته بودم، رفته بود و حالا تو بازداشتگاه پادگان نبود. (۲۱۱-۲۱۰).

این تداعی ذهنی زمانی روی داده که راوی، طبق معمول در خانه مرد خورشید کلاه بوده و بست سوم را کشیده ودیگر نمی‌توانسته مژه‌هایش را نگه دارد. آنچه درآن مکاشفه انجام شده تنها یادآوری خاطره بوده. اکنون به نظر می‌رسد وقتی راوی خود را در آینه وجدان برهنه و بد تعبیر مولوی «آینه سیمای جان» خود می‌بیند، باید به نتیجه‌ای برسد؛ خود را محاکمه و محکوم و یا برای لغزش و کوتاهی خود توجیهی ارائه کند. می‌بینیم که به تعبیر رسای مولوی، موجی ازدریای مکاشفه و خودیابی به سوی صخره ساحل وجود آدمی می‌آید؛ شاید که صخره، در برش گیرد و با او کرشمه‌های عاشقانه کند. موج چون با سردی صخره روبرو می‌شود، دیگر بار به دریا باز می‌گردد تا در فرصتی دیگر به ساحل بازگردد و پیام روح بی‌آرام بگزارد.

درمین محور این گفتگوی درونی، شریفه و ماجرای تلخ اوست. گاه هیچ یک از کسان داستان، به اندازهٔ راوی از «بلاهت» که در اخلاق قدیم قطب مخالف «گریزنی» پنداشته می‌شد ـ بی‌نصیب نیفتاده است. نویسنده در پرداخت شخصیت او، بیش ازهر کس کوتاه صبری ورزیده وی بیشترین ارتباط را با شریفه و علی دارد؛ با این همه آگاهی‌اش از عمق روابط آنان کمتر است. دراین مکاشفه، تنها به اشاره کوتاهی به این موضوع بسنده می‌کنیم. مکاشفه تنها در حد «پرسش»ی است؛ آن هم نه چندان جدی؛ زیرا پاسخی به همراه ندارد و اما آنچه به محور سوم و به «چه باید کرد؟» راوی مربوط می‌شود، جز این نمی‌توان گفت که راوی تا می‌آید به آن بیندیشد معلوم نیست چرا فورا احساس خستگی می‌کند: «آخ! خیلی خسته‌ام؛ نمی‌توانم فکر کنم.»

راوی، دانشجوی سابق افسری، هیچ کار و مشغله‌ای ندارد. او تبعیدی سیاسی است. همین تبعیدی بودن او، به ظاهر باید برای وی فراغتی بیافریند. و مجالی برای اندیشیدن و مکاشفه و تجزیه و تحلیل آنچه بروی رفته است. خانه آرام وامن، دود و دم تریاک و مستی عرق آن اندازه کارساز هست که به راوی، فرصتی بدهد تا بیندیشد که «چرا غافل از احوال دل خویشتن» است؟ پرسش ما این است که چرا راوی هرگاه اراده کند بر بساط خیال می‌نشیند و به مصداق آیه «تجری بِأمره رُخاءً حَیثُ اَصابَ» گاه از پادگان عباس آباد سردرمی‌آورد و گاه ازبازداشتگاه لشکر دوم زرهی؟ چرا وقتی ضرورت ایجاب می‌کند دقایق و جزئیات آنچه را بر شخصیت‌های آرمانی می‌گذرد، به گونه‌ای مشروح باز می‌گوید و آنچه را در اندیشه آنان می‌گذرد، ترجمه می‌کند؛

اما وقتی نوبت به تعیین تکلیف شخص وی و نزدیک‌ترین کسان نزدیک به وی در تبعیدگاه می‌شود، این چنین احساس خستگی می‌کند و کوچکترین علاقه‌ای به بازنگری آنچه بر راوی نویسنده رفته و می‌رود ندارد؟ حدیث نفس و مکاشفه در داستان نویسی باید چیزی چون سکوی پرتاب اشراق به جهانی روشن‌تر، آرمانی‌تر واثیری‌تر باشد. قلاب مکاشفه باید چیزی نهفته را از پنهانی‌ترین واصیل‌ترین گوشه‌های روان بیرون بکشد. نمی‌گویم مکاشفه ضرورةً بر آیندی شناخته و محصل خواهد داشت؛ با این همه مجموعه این مکاشفات باید بر ضمیر تاریک آدمها، نوری تابانده؛ گونه‌ای دگرگونی در آدمی بیافریند. مکاشفه‌هایی ازگونه «داستان یک شهر» ابتر است و جنینی در زهدان خود نمی‌پرورد. اینک به بررسی کوتاه دو مورد مکاشفه موفق‌تر بپردازیم.

نخستین نمونه «در جستجوی زمان از دست رفته» مارسل پروست است. این رمان در حد فاصله سالهای ۱۹۱۷-۱۹۱۳ نوشته شده و شگردهای کاربرد زبان وتداعی آزاد اندیشه را در قصه‌نویسی به مرزهای نوینی رسانده است. سوان (Swann) در حال بررسی پیوند عاشقانه خویش با اودت (odette) است. با خود می‌اندیشد آیا مهری که اودت براو افکنده به اندازه کافی صادقانه است ویا بر عکس حسابگرانه؟ آیا وی با جلب محبت سوان در اندیشه سودجویی و تحقق نیات پلید جاه طلبانه خویش است یا به راستی شیفته منش والای سوان؟ درباره اودت چه تصمیمی باید گرفت؟ این که سوان هرماهه مبلغی گزاف به اودت می‌پردازد، بدین معنی نیست که وی را تصاحب کرده واودت در تملک اوست؟ او سپس به یاد روزهایی می‌افتد که احساس صادقانه وطنسان دوستانه نسبت به اودت داشته؛ احساسی که با بزرگ منشی همراه بوده، سپس به یاد واژگانی می‌افتد که بارها از ذهنش گذشته؛ اما بر آنها درنگی نکرده؛ واژگان و تعبیراتی که تداعی کننده اندیشه‌هایی متضاد است. این اندیشه‌ها گاه چون سنگهای گرانبها، زیبا وخیال‌انگیز و گاه بسان گلهای زهرآگین، ذهن پرآشوب اورا آشفته‌تر می‌کند.

او پس از بررسی همه جانبه اندیشه‌های متضاد و آشفته خود ازاین که «اندیشه حسابگرانه اودت» به ذهنش راه یافته و برای لحظاتی در یکدلی و صداقت عشق اودت نسبت به خود تردید ورزیده، خود را سرزنش می‌کند. این مکاشفه ازیک صفحه در نمی‌گذرد. نخستین عبارت، آغاز تداعی ذهنی و تصور اودت به گونه‌ای حسابگر و فاسق است:

Un jour que des réflexions deco genre Le ramenaient encore au venier temps oú on lúi avait parlé d' odette comme d'une entreterue,....

و واپسین عبارت از چیرگی سوان بر اندیشه‌های تباه او حکایت می‌کند. وی در طی این کشاکش سازنده ذهنی، به درستی تصمیم خود در ادامه پیوند مهرآمیز خویش با اودت و کمکهای فزاینده خود پی می‌برد.[۵]

... à cause de la supprise et de la joie que cela lui causenait.

نمونه دوم را از پایان رمان «به سوی فانوس دریایی» (۱۹۲۷) نوشته ویرجینیا وولف نقل می‌کنم. دراین قصه، هنرمندی به نام لی‌لی

بریسکو می‌کوشد تابلوی راکه ده سال پیش شروع به نقاشی آن کرده به اتمام برساند. وی پیش ازاین دریافته که نقاش، کسی است که پیوسته «جوهرسیال زندگی، انگیزه و راهنمای کارش باشد» و به همین دلیل با تن آسانی ازاتمام تابلو نقاشی سرباز می‌زند و در طی سالیان دراز، این تابلو ناتمام، موجبات پریشانی خاطر زن نقاش را فراهم می‌سازد.

بنابراین تصمیم می‌گیرد که برای تکمیل آن، خانم رمزی را ـ که پیش ازمرگش به زندگی خانوادگی وی و برسامانی سروسامانی داده ـ در حالتی به یادآورد که یک روز در ده سال پیش در حضورش نشسته ومشغول بافتن بوده است. همین تداعی ذهنی است که به خانم بریسکو برای اتمام نقاشی‌اش کمک می‌کند.... وی به یاد می‌آورد که «خانم رمزی پیوسته می‌کوشید قدر لحظات زندگی را بداند؛ هم چنانکه اکنون وی نیز سعی می‌کرد چنان کند. همین تداعی ذهنی برای وی در حکم مکاشفه‌ای بود و در اوج پریشانی به او آرامش خاطر بخشید. در یک لحظه حرکت ابرها و جنبش برگها اورا به استقامت و پیگیری و حرکت فراخواند. زندگی همچنان جریان دارد. لی‌لی گفت: خانم رمزی! خانم رمزی! لی‌لی همه چیز خود را به او مدیون می‌دانست.»

«در ضمن این که لی‌لی شروع می‌کند به حرکت دادن قلم موی خود «ریتم» ی را کشف می‌کند که منشأ آن بروی دانسته نیست؛ اما فرم

دلخواه به تدریج داشت روی تابلو نقاشی جان می‌گرفت. آیا به راستی این تابلو نقاشی با آن رنگهای سبز وآبی و خطوطی که ازاین سو تا آن سو امتداد داشت و حاصل کوشش او در مورد چیزی بود که می‌پنداشت قدیمی وبی‌مصرف است، متعلق به اوست؟ وی درحالی که مجددا قلم مویش را برمی‌داشت، ازخود پرسید که درون مایه این تابلو چه می‌تواند باشد؟ نگاهی به پله انداخت وآن را خالی یافت؛ سپس نگاهی به پرده نقاشی درهم وبرهمش انداخت وبعد مثل این بود که اکنون دارد آن را واضح و آشکار می‌بیند. به تندی خطی بر تابلو کشید و کار تمام شد و در حالی که در نهایت خستگی قلم مو را سرجایش می‌گذاشت، اندیشید که من ازکشف و شهودی خاص خود برخوردار شده‌ام.»[6]

مکاشفه «به سوی فانوس دریایی» چندان علوی ندارد و به هیچ وجه با مکاشفاتی که در عرفان وادبیات غنی ماهست، همانند نیست؛ اما هرچه هست به اعتبار شگرد داستان نویسی، راه به جایی برده است؛ اما حدیث نفس در «داستان یک شهر» مصداق «زمین شوره سنبل برنیارد» سعدی است. اینک به نکته‌ای دیگر بپردازیم. اصولاً هر گونه رجوع به ناخودآگاه (گفتگوی درونی، حدیث نفس و سیلاب خود انگیخته ذهن) زبانی خاص خود دارد که از پهنه منطق حاکم بر خودآگاه وزبان معیار جداست. صالح حسینی در «بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب» به این دقیقه هنری توجه دارد و به نقل ازبرخی منتقدان می‌نویسد:

«گفتگوی درونی، تجربه درونی و عاطفی شخصیت درویک یا مجموعی از چند سطح ذهن است که تا سطح پیش ازگفتار می‌رسد. در سطح پیش ازگفتار، تصاویر به گونه‌ای به کار برده می‌شود که معرف احساسها و عواطفی باشند که برزبان جاری نشده‌اند. چون اندیشه یا احساس، هنگامی که برزبان جاری می‌شود تابع نظم ومنطق خاص سخن گفتن می‌گردد؛ محال آنکه در گفتگوی درونی، توجه وتاکید روی تصویر کلیّت تجربه درونی در عرصه‌هایی است که محدودیت و سانسور برآن اعمال نشده باشد. بنابراین در گفتگوی درونی، محتوا و روندهای ذهنی در لایه‌های گوناگون ضمیر عرضه می‌شود و به ظاهر غیر منطقی و ناآراسته و فارغ از دخالت نویسنده می‌نماید.»[7]

اینک کافی است یک بار دیگر، منطق ناظر بر بازگشت به گذشته را درتداعی‌های ذهنی راوی ونیز گفتگوی کوتاه وی را با تصویر خودش در آینه به یاد آوریم تا متوجه شویم که این تداعی‌ها وخلوت خود با خویشتن خویش تا اندازه‌ای با منطق حاکم بر خودآگاهی وزبان، مغایرت دارد. در بازگشت به گذشته، دست کم دو و حداکثر شش سال پیش، افعال، قیود، واژگان، نحو موجود در عبارات و فراتر ازهمه اینها، حرکت منطقی روندهای ذهنی ـ که بر پایه آن بازگشتها ازجای بریده شده ادامه منطقی می‌یابد ـ با قانونمندی‌های چیره برروند سیلاب خود انگیخته ذهن منافات دارد. در این حال زمان افعال، دقت خاص خود را ازدست می‌دهند؛ صورتهای متداول و هشت گانه ماضی درهم می‌آمیزند؛ قیود زمان ومکان وشک و تردید، کاربردی وسیع‌تر ومکرر می‌یابند. در کاربرد واژگان، گزینشی در کار نیست و نزدیکترین و نارساترین آنها بر زبان وقلم جاری می‌شوند. ساختار نحوی جمله بیش ازدیگر عناصر صرفی، مورد آسیب قرار می‌گیرد؛ زیرا ساختار نحوی بیش ازدیگر ساختارهای زبانی تابع منطق است. عبارات و جملات، هذیان گونه‌اند. روند تکرار در اندیشه و واژگان بر عبارات مسلط است؛ دوگانگی دربازسازی صحنه‌ها، شنیده‌ها و دیده‌ها کاملا عادی و طبیعی است. تداعی ذهنی و سیلاب خود انگیخته ذهن گاه روندی تند و زمانی آهسته دارد. به این دلیل، جملات گاه با ایجاز وزمانی با اطناب همراه است.

سیلاب خود انگیختهٔ ذهن، گسیختگی در اندیشه و زبان نوشته را می‌طلبد و چنین روندی، سجاوندی خاص متن را. طولانی‌ترین بازگشت به گذشته و تداعی ذهنی در فصل ششم ونزدیک به ۱۳۰ صفحه است؛ اما کوچکترین نشانه‌هایی ازاین قانونمندی در آن به چشم نمی‌خورد. یکی از پیش پاافتاده‌ترین و در عین حال گویاترین و رساترین نشانه‌های سجاوندی «نقاط تعلیق» (pause) ونشانه حذف سه نقطه‌ای است. نقاط تعلیق در ادبیات منثور داستانی ونمایشی، در حکم نوعی مکث ودرنگ است وبه خواننده فرصت می‌دهد تا ازخود بازتاب نشان دهد.

یکی ازنوآوری‌های ترولوپ (Trollope) همین آفرینش درنگ در زبان نوشته وبه گونه‌ای غیر مستقیم درنگ فکری است. نمایشنامه نویسانی چون ژان ژاک برنار وساموئل بکت و هارولد پینتر، بیش ازدیگران ازاین ویژگی در سجاوندی سود جسته‌اند. نکته اساسی در کاربرد این شیوه، این است که آنچه گفته نمی‌شود وجایش با نقطه چین پر می‌شود، درست به همان اندازه آنچه گفته شده می‌تواند مهم باشد. این برعهده خواننده است که با کوشش ذهنی خلاقانه خویش، جای نقاط تعلیق وناگفته را پر کند. در واقع، دراین شیوه نگارش، متن به همکاری فکری خواننده نیز نیاز دارد. گذشته ازاین آنچه گفته نمی‌شود، همان واژگانی است که گوینده تحت تاثیر وضعیت غالب بر خود قادر به گفتنشان نیست. شخصیت داستان در همان لحظه قادر نیست واژه مناسب را بیابد. نویسنده هم متقابلا شرط امانت نگه می‌دارد و نمی‌کوشد تا به نیابت از جانب گوینده، آن را بنویسد. چنین عباراتی بیش از جملات کلیشه‌ای و ازپیش اندیشیده پر معنی است. هیجان، تشویش، ترس و خشم، جای واژگان را می‌گیرد و کدام خواننده را می‌شناسیم که دربرابر احساسات، بازتابی گویاتر از واژگان نشان ندهد؟ چنین متنی را به دقت نمی‌توان به زبان دیگر ترجمه کرد؛ مگر آنکه بخواهیم به [illegible] از دلالتهای آن را تباه کنیم؛ اما می‌افزاییم آنچه می‌تواندابن نقیصه را جبران کند، مجاهده فکری خواننده است. به عنوان نمونه یک بند از حرفهای «دیویس» را در نمایش نامه «سرایدار» پینتر می‌آوریم:

آستن: خیلی سروصدا راه انداخته‌ای.

دیویس: اما.... اما.... ببین!.... گوش بده.... گوش بده اینجا.... می‌خواهم بگم.... چی کار می‌خواهم بکنم؟ ... چی کار می‌خواهم بکنم؟.... کجا می‌خوام برم؟.... اگه تو به من بگی برو.... من می‌رم.... فقط کافی است لب تر کنی.... می‌خوام بگم که اون کفشها.... اونها را بدی به من.... کفشای به درد بخوریه.... خیلی‌ام خوبه!.... شایدم تونستم.... روبراهش کنم. گوش کن!.... اگه من.... روبراهش کردم.... اگر قرار شده.... کاغذهامو به من بدی.... پس میذاری.... میذاری.... میذاری.... اگه روبراهش کردم.... واونای خودمو گرفتم....»[8]

اینک به «داستان یک شهر» بازگردیم تابببنیم که نقاط تعلیق چه وظیفه‌ای به عهده گرفته. در حمام بازداشتگاه بازشده؛ باغبانی را به درون هل داده در را می‌بندند.

«من که یه باغبون بیست نیستم.... من که سواد ندارم.... هیچ کس به

حرفم گوش نمی‌ده.... آخه من چطور بدونم که زیرزمین، یه چاپخونه هس؟... من که پشت دستمو بو نکرده بودم.... دیدی زن وبچه‌م یتیم شد؟.... دیدی که چطور بیچاره شدم!.... دیدی چطور بدبخت شدم!.... می‌دونم.... می‌دونم که منو تیربارون میکنن... می‌دونم که....» (صص ۴۷۴-۴۷۳).

آنچه ازاین نقاط تعلیق برمی‌آید، تنها درنگی زمانی است و تنها فاصله زمانی میان گفتار و واژگان را نشان می‌دهد ونه مثلاً وضعیت فکری، عاطفی، شغلی و توانایی‌ها وناتوانی‌های وی را هیچگونه درنگ فکری، آشفتگی زبانی و هیجانی در عبارات نیست. در واپسین جمله نیز حذف به قرینه لفظی هست و می‌توان یقین داشت که مقصود باغبان ازاین که می‌گوید: «می‌دونم» یعنی «می‌دونم که منو تیربارون می‌کنن» پس با وجود انقطاعی که در عبارات هست، نظامی منطقی ازاندیشه وبه تبع آن زبان وجود دارد. در حالی که آن کس که هیجان دارد، عاطفه، اندیشه و زبانی گسسته و نظام ستیز دارد که هنجارهای صرفی ونحوی وقانونمندی‌های زبان معیار را برنمی‌تابد. آنچه ازنویسنده انتظار می‌رود هماهنگی میان حرکت ذهن واحساس با ساختار زبان ونگارش متن است. من بااین نظر نویسنده همداستانم که در مصاحبه‌ای با «لیلی گلستان» گفته است: «در انتقال مفاهیم زندگی‌واقعی به داستان، زبان توانایی کامل ندارد. چابکی و قدرت لازم را برای هماهنگ شدن با ذهن ندارد. ذهن واقعاً جلوتر می‌رود. این است که گاهی اوقات زبان، مستبد می‌شود و ذهن را به بند می‌کشد. چون ازپس ذهن، برنمی‌آید؛ متوقفش می‌کند؛ خود این توقف‌های گاه به گاه، به بیان مطلب لطمه می‌زند؛ لطمه به تعریف آدمها می‌زند؛ لطمه به تعریف حوادث می‌زند؛ چون ذهن خیلی سریع و پرحجم کار می‌کند وزبان وقتی ازپس آن برنیاید، درست حکم پدری را پیدا می‌کند که ازپس بچه‌هایش برنیاید وآنها را به بند بکشد.»[9] مولوی نیز زبان را «خار دیوار رزان» می‌دانست و سرآن داشت که «حرف وصوت وگفت» را برهم زند و راهی بیابد که تا بی‌استفاده از این عناصر سارسا با معشوق ازلی سخن گوید. اما نکته در اینجاست که امروز زبان قصه‌نویسی به چنان شیوه‌هایی غنی دست یافته که به یاری آن می‌تواند وباید میان حرکت ذهن و زبان گونه‌ای همداستانی یافت.

پایان نوشتها:

1. "A Dictionary of Literary terms", J.A. Cudden. penguin books, 1979, p. 637.

۲. «مثنوی معنوی»، تصحیح نیکلسون (تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶)، ص ۲۲۳.

۳. «کلیدر»، محمود دولت آبادی، (تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۶۸)، ج ۶، ص ۱۶۲۷.

۴. «مثنوی معنوی»، ص ۲۰۵.

۵. متن فرانسه را ازمقاله «پروست و دشواری‌های برگردان آثار او به فارسی» نوشته دکتر ذات علیان گرفته‌ام، ماهنامه «خاوران»، مشهد، آذر ۱۳۶۹، صص ۲۴-۲۳.

۶. «درباره نقد فورمالیستی»، ویلفرد، ال. گورین، ترجمه جواد اسحاقیان، نشریه «گیله» (رشت، پائیز ۱۳۷۳)، ص ۱۷.

۷. «بررسی تطبیقی خشم وهیاهو» و «شازده احتجاب»، صالح حسینی (تهران، نیلوفر، ۱۳۷۲)، صص ۱۲-۱۱.

8. "English Literature", julie Grover, Longman GCSE, 1988, p. 129.

۹. «حکایت حال» گفتگو با احمد محمود، لیلی گلستان (تهران، کتاب تهران، ۱۳۷۴) ص ۲۹.

استادگرانقدرجناب آقای مرتضی ممیز

اواخرسال گذشته ،آن استاد ارجمند، همراه وهمسرِ بزرگوارشان راکه خودهنرمندی ارزشمند بودند از دست دادند.

گلچرخ ، عروج روحانی آن همدل وهمراه زندگانی را به حضورتان، تسلیت می گوید. برای آن سفرکرده،رحمت گستردهٔ الهی و برای شما وبازماندگان دیگر،از خداوند بزرگ، صبر واجر جمیل وجزیل، آرزو دارد..

با احترام :

،سردبیر،نویسندگان وکارکنان گلچرخ

فامیل ارجمند جناب آقای شجاعی

درگذشت ناگهانی فرزند برومندتان ، مرحوم مغفور، روانشاد ، زنده یاد ،**سید مهدی شجاعی**، پسرخالهٔ عزیزمان رابه حضورشما ومادر وهمسر وفرزندان وبرادران وخواهران داغدارش تسلیت عرض می کنیم. ازدرگاه خداوند بزرگ برای آن فقید سعید، رحمت واسعهٔ حق تعالی وحشرباأجداد طاهرینش،اهل بیت عصمت علیهم السلام، وبرای بازماندگان سعادت وسلامت و صبر جمیل و اجرجزیل، مسألت می کنیم.

خاندان موسوی گرمارودی