

## گزاره‌های مدرنیستی ابراهیم گلستان در داستان کوتاه

### «به دزدی رفته‌ها»

#### جواد اسحاقیان

"به دزدی رفته‌ها" نخستین داستان ابراهیم گلستان است که در سال ۱۳۲۶ نوشته و در ۱۳۲۸ با شش داستان کوتاه دیگر با عنوان آذر، ماه آخر پاییز منتشر کرده و اکنون به چاپ چهارم رسیده است. در مورد این داستان تاکنون، هیچ‌گونه تحلیلی نوشته نشده و کسانی هم که درباره‌ی این مجموعه چیزی نوشته‌اند، به سراغ داستان‌هایی رفته‌اند که به اعتبار جهت‌گیری اجتماعی - انتقادی، برجسته‌تر تشخیص داده‌اند؛ "حسن عابدینی" که بر داستان آذر، ماه آخر پاییز تأکید ورزیده و با صدور این حکم کلی که "تمام داستان‌های اولین مجموعه‌ی ابراهیم گلستان از طریق نشان دادن تردیدها و تشویش‌های ذهنی، با نوعی واخوردگی و یأس پایان می‌یابد." (۱) به این نکته چشم می‌پوشد که اتفاقن داستان "به دزدی رفته‌ها" هنگامی نوشته شده که نویسنده نسبت به حزب، هنوز خوشبین، امیدوار و وفادار بوده و به همین دلیل آن را نخستین بار در ماهنامه‌ی مردم ارگان حزب انتشار داده است (۲) و ما سپس به جهت‌گیری مردمی این داستان اشاره خواهیم کرد.

این اشاره‌ی گذرای "جمال میرصادقی" در دانشنامه‌ی ایرانیکا به ابراهیم گلستان، که "برخلاف بیشتر نویسندگان نوین ایران، وی چندان وقعی به موضوعات فقر و تنگدستی نمی‌نهد" (۳) نیز دست‌کم در مورد داستانی که مورد خوانش ماست، مصداق ندارد و "گلستان" در "به دزدی رفته‌ها" با همه‌ی کلفت‌ها و اجاره‌نشینانی هم‌دردی می‌کند که یا مورد تجاوز پسر ارباب قرار گرفته‌اند، یا شب هنگام پیش از خوابیدن دغدغه‌ی پرداخت اجاره‌بها و هزینه‌ی روزانه‌ی خود را دارند. نویسنده در سال ۱۳۲۶ به حزب خود همچنان وفادار است، هم در نشریاتی چون رهبر و مردم هم مقاله می‌نویسد و هم به عنوان عکاس این نشریات، فعالیت عکاسی دارد (۴) فعالیتی که سپس گسترش و تعمیق یافته از او چهره‌ای سینماگر می‌سازد.

هوشنگ گلشیری در مصاحبه‌ای به درستی، نویسندگان را به دو گروه بخش می‌کند: نخست نویسندگانی که "غریزی نویس" هستند مانند "ساعدی" و دوم، نویسندگان "آگاه به تکنیک" مثل هدایت، گلستان و خودش. (۵) داستان کوتاه "به دزدی رفته‌ها" با آن که نخستین داستان از اولین مجموعه‌های داستانی "گلستان" است و سخت مورد بی‌مهری منتقدان قرار گرفته، اثری مدرن است. اگر از "هدایت" بگذریم که در فرم و محتوا، تأثیرگذارترین نویسنده‌ی ادبیات داستانی معاصر ماست، دومین شخصیت تأثیرگذار بر ادبیات داستانی، بی‌گمان "گلستان" و پس از او "بهرام صادقی" و سرانجام "گلشیری" است. و تأثیر "گلستان" بر "گلشیری" حتمی. مقاله‌ی کنونی، کوششی برای کشف شگردهای روایی مدرن در این داستان کوتاه است.

\*\*\*

"بی‌تا آگرل" (Agrell Beata) در مقاله‌ی راهبردی خود با عنوان "رنالیسم شگرف و داستان کوتاه مدرنیستی"، مهم‌ترین نکته را در داستان کوتاه امروز، فاصله گرفتن از رنالیسم قرن نوزدهم می‌داند - که به درازنویسی متمایل بود - و نزدیکی بیش‌تر به شگردهای امپرسیونیستی و مدرنیستی که گرایش به کوتاهی اثر و در مقابل، تأثیرگذاری بیش‌تر دارد و می‌افزاید: "داستان کوتاه مدرنیستی به عنوان یک نوع ادبی، حتا به شعر و درام نزدیک‌تر است تا دیگر انواع داستان‌های مشهور از نوع رمان." (۶) قراین متعدد نشان می‌دهد که داستان کوتاه مورد بررسی ما به اعتبار سازه‌های داستانی با رنالیسم چیره بر داستان‌های کوتاه هدایت، بزرگ علوی و آل‌احمد در سال ۱۳۲۶ متفاوت و شگردهای داستان مدرن در آن آشکارتر است. آنچه این داستان را از دیگر داستان‌های رایج آن روزگار متمایز می‌کند، نگاه متفاوت "گلستان" به داستان و انتظاراتی است که از این نوع ادبی دارد. نکته‌ی غریب در داستان‌نویسی او این است که چگونه می‌توان هم رنالیستی اندیشید و هم مدرنیستی نوشت. تنها کافی است داستان مورد اشاره را با مجموعه داستان کوتاه از رنجی که می‌بریم آل‌احمد مقایسه کرد که اتفاق در همان سال ۱۳۲۶ نوشته و منتشر شده است و جلال آل‌احمد در مقاله‌ی مثلن شرح احوالات تصریح می‌کند که این مجموعه داستان را هنگامی که مسئول چاپخانه‌ی حزب بوده و با استفاده از امکانات مطبوعاتی آن حزب چاپ کرده است. (۷) مجموعه داستان‌های "آل‌احمد" به سبک "رنالیسم سوسیالیستی" و رسمی ادبیات آن‌روز حزب کمونیست اتحاد شوروی نوشته شده و داستان کوتاه به دزدی رفته‌های "گلستان" با آن که در ماهنامه‌ی مردم همان حزب انتشار یافته، نه رنالیستی سنتی است و نه هرگز "رنالیسم سوسیالیستی" آن هم از نوع حزبی آن. با آن‌که در داستان کوتاه مورد نظر ما ناهمواری‌هایی هست، نشانه‌های

امپرسیونیستی و مدرنیستی آن اندک نیست. می‌کوشیم هنجارهای چیره بر این نمودها را برشماریم:

۱. داستان مدرن، کلیشه شکن است: "جمال میرصادقی" پس از آوردن نمونه‌هایی از داستان "مدّ و مه" ابراهیم گلستان به سبک خاص او اشاره کرده می‌نویسد: "نویسنده برای دستیابی به سبک ویژه‌ی خود باید مدام با کلمه سر و کله بزند و نوشته‌های خود را از شرّ جمله‌های کلیشه‌ای، مجردات، مفاهیم کلی و عبارات مستعمل نجات بدهد و عین واژه یا جمله‌ای را که منظور او را بهتر ادا می‌کند به کار ببرد و از زبان ژورنالیستی و اداری و به کار بردن اصطلاحات و تعبیرات سست و سبک خودداری کند." (۸)

۲. شخصیت اصلی داستان "به دزدی رفته‌ها" دختر کلفتی به نام "زینب" است که می‌پندارد یکی از دو کارگری که برای تعمیر ناودان خانه آمده‌اند، در شیروانی خانه پنهان شده و برای دزدی یا آسیب رساندن به اعضای خانه یا او شبانه از پنهانگاه خود بیرون خواهد آمد. "زینب" در این داستان، تبلور هراس، بدبختی و مظلومیت است. اگر ترس از تاریکی را بر صداهای وحشت‌انگیز باد و هراس از آمدن دزد و تنهایی و بی‌پناهی او بیفزاییم، می‌توانیم تصویر شفاف‌تری از درون ناآرام او داشته باشیم. به بخش دوم این عبارت دقت کنیم که تازگی دارد و چنین تصویری از باد و طوفان تاکنون نخوانده‌ایم: "بیرون، باد غوغا از سرگرفته بود؛ مثل این که بخواهد خانه‌ها را از جا بردارد. همه‌ی صداهای دنیا پشت در خانه‌ی او توی هم پیچ می‌خوردند و دور یکدیگر می‌گردیدند." (۹)

اینک به این عبارت دقت کنیم که "زینب" در حال اندیشیدن به خویش است: "مرغ حق از درخت‌های نزدیک بال گرفته و از میان آسمان و تکه‌های ابر غرقه‌ی مهتاب، سوی دوردستِ پراسرار پر زده بود. سایه‌ها نیز بر جای مانده بودند و او همچنان به نردبان فرسوده و مستعمل، به زندگی مکیده و در راه دیگران تباہ و ساییده شده‌ی خویش و به سایه‌های بی‌رفتار، به رنج‌ها و ندانستنی‌های خویش، به آنچه که از وجودش کنده شده و در کنار وجودش نقش زمین شده بود، نگاه می‌کرد." (ص ۲۰) تعبیراتی استعاری چون "مکیده" و "ساییده شدن زندگی"، "سایه‌های بی‌رفتار" و نگاه کردن به آنچه از وی "کنده" و "نقش زمین" شده، تازگی دارد. اینک به این عبارت دقت کنیم که چگونه در آن سوی تعبیرات تازه، ذهنیتی بدیع و تجربی هست. "زینب" می‌خواهد بخوابد اما هراس از آمدن دزد او را بیدار نگه داشته است: "به لحاف خویش نظر افکند: سربی رنگ، چرک، با لبه‌های سربی رنگ تر، چرک تر. بعد خودش را می‌دید که هفته‌ای دوبار ملافه‌ی دیگران را می‌شوید. سال‌های گذشته اش پشت سر هم ایستاده بودند. همه محو. همه بی ملافه و یک لحاف چرک و چلم روی همه کشیده شده بود." (ص ۲۵)

ساختن صفت سنجشی برتر "سربی رنگ تر" برای لبه‌های لحاف، "ایستادن پشت سر هم" برای سالیان عمر شخصیت، اسناد "بی ملافگی" برای سالیان عمر و "کشیده شدن لحاف چرک" روی گذشته‌ی او از جمله اسنادهای مجازی است که تنها یک نویسنده‌ی ضد سنت و کلیشه شکن می‌تواند به کار برد. این داستان، سرشار از چنین هنجارشکنی‌هایی است و می‌توان نمونه‌های دیگری نیز آورد که

نوشته را به درازا می‌کشد. با این همه نباید پنهان کرد که هر نویسنده‌ی کلیشه شکن و نوپردازی در کشاکش خود با آنچه سنتی است، کوتاهی‌هایی نیز خواهد داشت؛ با این همه این گونه ناهمواری‌ها طبیعی است. همین کوتاهی‌ها و خطاهای اندک است که برخی خوانندگان را گمراه ساخته، حکم به غیرهنری بودن اثر داده‌اند. خواننده‌ای از سر شتابزدگی نوشته: "بیش تر این داستان‌های کوتاه، تمرین و سیاه مشقی بیش نیست؛ غیر از داستان آذر، ماه آخر پاییز که استثنائاً داستان خوبی است و اشکالات زبانی و تکنیکی دیگر داستان‌ها را ندارد." (۱۰)

"کلیشه شکنی" در این داستان، نمودهای دیگری نیز دارد. یکی از نمودها، بی باوری نویسنده به "تیپ سازی" است. در رئالیسم سنتی، نویسنده گرایش آشکاری به خلق شخصیت‌هایی دارد که تلفیقی از خصلت‌های عام و در عین حال خاص باشند. هیچ یک از شخصیت‌های داستان "گلستان" خصلت‌های تیپیک ندارند. "زینب" با آن که در خانه‌ی اغیار "کلفتی" می‌کند، ضرورتاً از "آقا" و "خانم" خود ناخشنود نیست و به هنگام داوری در رفتار آنان با خود می‌گوید: "این‌ها باهات خوبن." (ص ۲۵) با آن که یک بار از این دو کتک خورده، در شکسته شدن قوری قشنگ، خودش را مقصر می‌داند و خود را به خاطر خطایی که کرده، سرزنش می‌کند: "می‌خواستی بد کار نکنی. می‌خواستی نشکنیش." (ص ۲۶) "آقا" و "خانم" نیز رفتاری دلسوزانه با او دارند و صرفن به این دلیل که نان او را می‌دهند، مثل اربابان در داستان‌های سنتی ضرورتاً بدجنس نیستند و به او در ترسش از دزد، حق داده بر او رحمت می‌برند. یک بار "آقا" می‌گوید: "خوب می‌ترسه بدبخت." "یا شاید هم راست بگه." (ص ۱۵) و یک بار هم "خانم" از شوهر می‌خواهد تا او را پیش صاحب خانه برده، از نگرانی دورش کند: "بلند شو ببرش پایین از صاحب خونه بپرس نردبون چطور شده؟" (همان)

گونه‌ی دیگر "کلیشه شکنی" در پایان بندی ناگهانی، مبهم و پرسش برانگیز داستان است. در حالی که صداهایی مشکوک از شیروانی به گوش زن و شوهر رسیده، چرا دزد جوان از پایین با نردبان بالا آمده؟ آیا به واقع هدف مرد جوان، دزدیدن داشته‌های صاحب خانه و مستأجران است یا نسبت به دو کلفت، نیتی در سر دارد؟ و اگر چنین است، کدام را برگزیده؟ آیا ممکن است "سکینه" با خندیدن‌های خود، دزد را به طمع انداخته باشد یا خنده‌ی او به طعن و طنز بوده است؟ آیا عنوان "به دزدی رفته‌ها" مجازن به علاقه‌ی "ما سیکون" به کسانی اشاره دارد که قرار است مورد سرقت قرار گیرند یا برعکس قرار است "کلفت"‌ها مورد دستبرد واقع شوند؟ آیا این عنوان به "زینب" اشاره ندارد که یک بار مورد سوء قصد پسر ارباب قرار گرفته و اینک دیگر بار سوژه قرار گرفته است؟

در برخورد نویسنده با "زاویه‌ی دید" هم گونه‌ای کلیشه شکنی هست. او هیچ گاه خود به نقل پندار، گفتار و کردار کسان داستان نمی‌پردازد. نقش او اندک و محدود به پیوند میان رخدادها و توصیف بیرونی داستان است و ترجیح می‌دهد که قول و فعل شخصیت‌ها را به خود آنان واگذارد و از هر گونه داوری در کار آنان، خودداری کند. به نظر می‌رسد که چنین شگردی از حرفه‌ی عکاسی او متأثر باشد، زیرا عکاس، جز انتخاب زاویه‌ی دید محیط، کاری ندارد. گفت و شنودهای شخصیت‌ها با خود

و دیگران و کنش‌های آنان به اشاره‌ی عکاس گفته یا انجام نمی‌شود. عکاس برخلاف نقاش، بیرون و موضوع کار خود را دستکاری نمی‌کند و جنبه‌ی عینی کارش، از داوری خالق آن‌ایمن می‌ماند. خواننده آنچه را از وصف ظاهر و باطن کسان داستان هست، از رهگذر دید و قول و داوری دیگر شخصیت‌ها می‌خواند. غیبت راوی یا حضوراندک و گهگاهی او به دوربین مخفی شباهت دارد که کسان داستان آن را نمی‌بینند اما پیوسته با آنان حرکت می‌کند و عکس می‌گیرد. به عنوان نمونه به این عبارت دقت کنیم که همه چیز در ذهن "خانم" خانه می‌گذرد و از رهگذر اوست که خواننده با دزد احتمالی، فضاسازی و کسان داستان و داوری در موردشان آشنا می‌شود:

"در اندیشه اش می‌دید: دو نفر نردبان را بالا می‌آوردند. یکی سر نردبان را گرفته و یکی هم دنبال آن را. یکی از آن‌ها با صورت آفتاب خورده... چهل ساله است؟ پنجاه ساله است؟ با کلاه نمدی چرکین. همچو که در خم پله نردبان را چرخ دادند، بالا آمدند. به او سلام می‌کنند. دیگری جوان است. بیست سال دارد؟ اوه، چه پاره پوره! با وصله‌های ناجور روی شلوارش... علی می‌گه صاحب خونه گفته یکی. صاحب خونه غلط می‌کنه. یکی؟ دو نفر. آها چراغ را خاموش کرد. بدبخت خسته س. یکی؟ دو نفر. خودم دیدم دو نفر. پیره مرد نفس می‌زند و پایین می‌رود... لابد اون هم دستش توی این کاره... چه موش مرده! چرا من نفهمیدم؟ چرا همون وقت نفهمیدم؟ پس اون یکی دیگه؟ ... اوه! قلدر پاره پوره. وصله‌های روی شلوارش و روی نیم تنه اش. اون کجاس؟ و بعد ترسان و بلند شوهر خود را صدا زد: علی، علی." (صص ۲۲-۲۱)

پیدا است که نویسنده از روی آگاهی به سنت شکنی در هنجارهای داستان نویسی پرداخته است. آنچه در آن بی‌گمان باید بود، باور نویسنده به "تجربه‌ی فردی" او در نوشتن در همان نخستین داستانی است که خلق کرده. او در مصاحبه‌ای با "مسعود بهنود" در لندن به مدرنیسم و بی‌اعتنایی خویش به داوری دیگران در کار هنری خود اشاره‌ی آشکار دارد: "من تمام این چیزایی که نوشتم... برای خودم بود. اگر خودمو راضی می‌کردم، کافی بود. برای این که فلان کس راضی بشه، این کار رو نمی‌کردم." (۱۷)

۳. داستان مدرن، دیدی تصویری دارد: معمولن نویسندگانی که اضافه بر نویسندگی، از هنرهای دیگری برخوردارند، توانایی‌های بیش‌تری در خلق اثر هنری دارند. چنان که گفته‌ایم، "گلستان شیفته‌ی عکاسی بوده و سال‌ها به عنوان عکاس مطبوعات با حزب همکاری داشته است. او ده سال بعد از انتشار نخستین مجموعه داستان خود در ۱۳۳۶ "استودیو گلستان" را تأسیس و برای یکی از سازمان‌های وابسته به شرکت نفت، فیلم مستند تهیه می‌کند. تجربه‌ی سینمایی به او در ترسیم دقیق تر و هنری تر شخصیت‌ها، صحنه‌ها و فضا سازی کمک می‌کند. خود در مصاحبه‌ای با "قاسم‌هاشمی نژاد" می‌گوید: "سینما وسیله‌ی بهتر و کامل‌تری است برای بیان و برای سازندگی تا نوشته. فضا و دنیایی که سینما به وجود بیاورد، جامع‌تر و "ابژکتیو"تر است تا فضا و دنیای نوشته." (۱۱) داستان مورد بررسی هرچند به هنگامی نوشته شده که شاید نویسنده تجربه‌ی سینمایی زیادی نداشته، بی‌گمان

عکاس چیره دستی بوده است. آنچه در آن تردید نمی‌توان داشت، استعداد هنری خاص "گلستان" در تصویری نوشتن اوست.

"عابدینی" به "تصویری نویسی" او اشاره دارد: "گلستان، خاطرات و یادها را گزارش نمی‌کند؛ بلکه به شیوه‌ای سینمایی آن‌ها را بازآفرینی و تجسم می‌بخشد. این امر از قدرت دید تصویری نویسنده خبر می‌دهد که در میان هم‌نسلا‌نش کم‌تر نظیر دارد." (۱۲) "زینب" می‌خواهد از طبقه‌ی سوم به حیاط آمده، در را به روی "آقا"ی خود باز کند اما تاریکی و ترس از این که نکند ناگهان با دزد برخورد کند، او را به شتاب وامی‌دارد. نویسنده برای این که هراس بیش از اندازه و شتاب او را برای بازکردن در ترسیم کند، در دو مورد به تصویرسازی روی می‌آورد: "خود را به راهرو رساند. یک لنگه‌ی کفشش را روی مهتابی جا گذاشته بود. به زرده‌های چوبی پلکان تکیه کرد. لنگه‌ی دیگر کفشش را درآورد و از پله‌ها پایین رفت." (ص ۱۱) اکنون در را برای "آقا" باز کرده می‌خواهد در را ببندد؛ اما اصرار دارد این کار را به شتاب انجام دهد. نتیجه‌ی طبیعی این هراس و شتاب، ناتمامی کار است: "اون جاس. پدرسگ! خیر از جوونیت نبینی. و در را سخت بر هم کوفت. در بر هم که خورد، بسته نشد و او که خود را از پله‌ها بالا می‌کشانند، ناگزیر بازگشت. به بیرون نگاه نمی‌کرد. قلبش سخت می‌تپید. پلک‌های خود را روی هم زور می‌داد. در را آهسته بر هم گذاشت و فشار داد. چفت صدا کرد. در بسته شده بود." (ص ۱۲)

"زینب" می‌کوشد "آقا" و "خانم" خود را متقاعد کند که یکی از دزدها خود را در شیروانی سقف خانه پنهان کرده‌اما آن دو حالت انکار دارند. کلفت خانه از روی درماندگی چشم‌های خود را روی قالی می‌دوزد. اکنون نویسنده می‌کوشد از راه تصویرسازی، وحشت او را بهتر ترسیم کند: "زینب چشم‌هایش را پایین دوخت. در حاشیه‌ی قالی، دو خط موازی با لبه‌های سرخ کشیده شده بود. ماریچ‌ها و شکل‌های بی‌قواره، یک تصویر آبی رنگ مثل چند دمِ عقرب پهلوی هم چیده شده با خال‌های قرمز، میان این دو خط موازی را پر می‌کردند. باد از لای در ناله می‌کرد. عوعو دورافتاده‌ی سگ و صدای محکم و توخالی برخورد سم اسب‌ها روی اسفالت، دور و نزدیک می‌شدند." (ص ۱۵) رنگ قرمز، نقش مار و عقرب به اعتبار دیداری و صدای باد و زوزه‌ی سگ به عنوان نشانه‌های شنیداری برای بیان وحشت، به نوشته ارزش تصویری - شنیداری و در نهایت "دراماتیک" می‌بخشد.

۴. داستان مدرن، ثبت حرکات ذهنی است: ویرجینیا وولف، از پیشروان داستان مدرن انگلستان، بر رئالیست‌هایی چون "بنت"، "گالزورثی" و "ولز" خرده می‌گیرد که نوشته‌هایشان جسمانی، مادی و عینی است و به سویه‌های ذهنی، معنوی و درونی کسان داستان اعتنا ندارند و به همین دلیل آنان را "ماتریالیست" می‌داند. او نویسندگانی چون "هاردی"، "کنراد" و "هاسدن" را از این زمره می‌شمارد و می‌نویسد: "این سه نویسنده ماتریالیست‌اند. آن‌ها، ما را مأیوس کردند، چون به جسم پرداختند نه به روح و این احساس را پیدا می‌کنیم که داستان انگلیسی، هرچه زودتر و با نهایت احترام به آن‌ها پشت می‌کند و به راه می‌افتد و این به نفعش است، حتا اگر به سمت بیابان برود." (۱۳)

آنان که منشأ تحول چشمگیری در ادبیات داستانی بوده‌اند، همان‌هایی هستند که با اشراف بر زبان یا زبان و ادبیات انگلیسی و فرانسوی توانسته‌اند بر میراث ادبی، فرهنگی و روشنفکری غرب دست یابند. هدایت، گلستان، صادقی و تاندازه‌ای بزرگ علوی از این شمار بوده‌اند. خانواده‌ی "ابراهیم گلستان" نیز از این زمره‌اند. ابراهیم گلستان نخستین مترجم برخی از داستان‌های "همینگوی" در ایران است که زندگی خوش و کوتاه فرانسویس مکومبر (۱۳۲۹) و کشتی شکسته‌ها (۱۳۳۴) از آن جمله‌اند. تأثیر زبان و نگاه مدرنیستی "همینگوی" بر "گلستان" هرچند در داستان مورد بررسی ما چندان مشهود نیست - غیرقابل تردید است و ما از آن خواهیم گفت.

"گلستان" به شیوه‌های تازه می‌کوشد به نه توی ذهن "زینب" رسوخ کرده ذهنیات آشفته، گریزپا، متناقض و هراس پیوسته او را ترسیم، عینی و ملموس کند. "زینب" روی یک جعبه‌ی چوبی در مطبخ نشسته و در ذهنیات خود فرورفته است. بخشی را می‌آوریم: "دراندیشه اش این بود که کارگر جوان از پله‌ها پایین می‌آید با موهای سیاه روی پیشانی ول شده و چشم‌های سرخ" اون یکیش را خودم دیدم رفت. ناجنس سکینه هم بهش خندید. پتیاره. به دزد هم می‌خنده؛ به خاکروبه‌ای هم می‌خنده؛ به تلمبه‌ای هم می‌خنده؛ به سپور هم می‌خنده... لابد رفت کشیک بکشه. لابد رفته توی سایه‌ی درخت‌ها قایم شده. ببین چه خبره! بترکی! می‌خوام نداشته باشی! همین جور از تابستون تا حالا می‌ذاره رو هم. جهود سگ! من خودم دیدم یکیشون رفت. سکینه‌ی پتیاره! یکی بیش تر نیس... توی سایه‌ی درخت‌ها داره کشیک می‌کشه تا نصف شب... وای!" (صص ۱۰-۹)

تداخل ذهنیات، درک آنچه را "زینب" می‌گوید، دشوار می‌کند؛ با این همه با پیشروی خواننده در مسیر داستان، گره‌ها باز و نقاط کور و تیره، روشن می‌شود. اینک می‌توان ساز و کار ذهنیات وی را منظم و قانونمند ساخت:

\* وحشت دختر بیش‌تر به خاطر کارگر جوان و با نگاهی آتشین و شهوی است که به نظر "زینب" پس از اتمام کار از خانه بیرون نرفته و در جایی پنهان شده است تا در فرصت مناسب برای دزدی یا دستبرد به وی از مخفیگاه بیرون آید.

\* تحقیر "سکینه" کلفت خانه‌ی طبقه‌ی دوم، که به همه‌ی مردان اعم از سپور، تلمبه زن و دزد می‌خندد و مسخره شان می‌کند.

\* ذهن "زینب" دیگر بار متوجه همان دزد جوان می‌شود که مایه‌ی وحشت اوست اما در ورای هراس از وی، دوست دارد به او بیندیشد.

\* "زینب" از "سکینه" نفرت دارد، زیرا خنده‌هایش به این و آن همانند خنده‌های تمسخرانگیز دخترانی است که یک بار در مجلس عروسی "آقا" و "خانم" سابقش در انباری خانه بوده و پسر ارباب به سروقتش آمده و درست در نیمه‌های سرخوشی، با ورود سرزده‌ی دختران مزاحم، عیشش به طیش مبدل شده و نخستین لذت جنسی وی ابتر مانده است.

\* ذهن "زینب" سپس متوجه صاحب خانه‌ی یهودی در طبقه‌ی اول و همکف می‌شود که تا کنون دو

طبقه‌ی دیگر ساخته تا با اجاره بهایش روزگار بگذرانند و اندوخته‌ای فراهم آورد و "زینب" با جمله‌ها یا شبه جمله‌هایی چون "بترکی"، "می‌خوام نداشته باشی" یا "جهود سگ" تنفر خود را از او نشان می‌دهد. \*در عبارت پایانی، ذهن "زینب" باز به کانون هراس یا دزد جوان برمی‌گردد که مرکز ثقل داستان نیز هست.

اینک به ذهن "خانم" خانه نفوذ می‌کنیم که "زینب" در خانه‌ی او کار می‌کند. او تنها در اتاق مجاور شوهر، با خود خلوتی دارد: "هیجده تومن و سه تومن و چهار هزار می‌شه بیست و... باقی می‌مونه سی و هشت... نه، بیست و هشت تومن... خوب تا سه روز دیگه می‌مونه. امروز هم بیست و یکم بود. نه روز دیگه پنجاه تومن می‌مونه و شش روز. می‌رسه. آه! چرا چراغ هنوز روشنه. چرا نمی‌ره بخوابه؟ اما راست می‌گه... چهل ساله است؟ پنجاه ساله است؟ ... علی می‌گه صاحب خونه گفته یکی. صاحب خونه غلط می‌کنه. یکی؟ دو نفر. آها، چراغ رو خاموش کرد. بدبخت خسته س. یکی؟ دو نفر. خودم دیدم. دو نفر..." (صص ۲۲-۲۱)

\*زن مشغول حساب دخل و خرج خانه است و در پایان از این که کم و کسر نمی‌آورد، خرسند است.

\*ذهن زن متوجه علت خاموش نشدن چراغ برق اتاق شوهر می‌شود.  
\*جمله‌ی "اما راست می‌گه" اشاره به حرفی است که "زینب" در مورد مخفی شدن دزد در میان شیروانی سقف بام خانه گفته.

\*زن به یاد می‌آورد که کارگران، دو نفر بوده‌اند: یک پیر و یک جوان و این ادعای صاحب خانه که او یک نفر کارگر آورده است، درست نیست. کلمه‌ی "غلط" غلط‌انداز است و تلویحاً از ناخرسندی خود نسبت به کسی حکایت می‌کند که باید بخشی از درآمد شوهرش را به او بدهد.

\*زن با شوهر همدلی می‌کند و بر خستگی آن "بدبخت" رحمت می‌آورد.

\*دیگر بار زن به کارگران بنایی می‌اندیشد و حتم می‌یابد که دو نفر بوده‌اند. یکی را در حال رفتن دیده‌اما دیگری بی‌گمان پنهان شده. پس دچار وحشت شده به اتاق شوهر پناه می‌برد.

این گونه کاویدن ذهن و ثبت رفتارهای ذهنی شخصیت - اگر از بوف کور بگذریم - در ادبیات داستانی ما سابقه ندارد.

۵. در داستان مدرن، بیرون بازتابی از درون شخصیت است: "پل کله" گفته: "هنر، مرئی و محسوس کردن نامرئی و نامحسوس است. "گاه ترسیم دقیق ذهنیات، عواطف و احساسات شخصیت داستان آسان نیست. در این حال نویسنده می‌کوشد به یاری آنچه عینی است، ذهنیات را ثبت و توصیف کند. چنین توصیفی البته غیر مستقیم اما سخت "تأثیرگذار" (Impressive) است. برای این که توصیف، تأثیرگذار باشد، باید دو ویژگی داشته باشد: نخست این که اشیای بیرون با احساس و عاطفه‌ی شخصیت داستان آغشته شود و در دومین مرحله، توصیف عینیات چنان با جزئیات همراه باشد که در خواننده همان احساسی را برانگیزد که شخصیت داستان یا نویسنده آن را تجربه کرده است. (۱۴)



به نمونه‌های زیر دقت کنیم:

"زینب" در حالی که در رختخواب خود دراز کشیده، می‌اندیشد که کارگر جوان، جایی پنهان شده تا به او آسیب برساند: "هسن؟ رفته ن؟ هوه! زهلم می‌ترکه. باد در بیرون فریاد برمی‌داشت. زینب ناگهان صدایی شنید؛ صدایی از بیرون، از روی مهتابی. سرش را زیر لحاف کرد اما دنیا را دیگر غوغا و فریاد پُر کرده بود. باد صداهای مبهم و گمشده را از ته دنیا جمع می‌کرد و با خود می‌کشاند. صدای تنهایی، صدای وحشت، صدای تاریکی، صدای قطره‌های آب که در غار دوردست کوهسار فروچکد و مخلوق نیمه حیوانی را برماند؛ صدای رعدی که درختان برق زده را بلرزاند و گله‌های انسانی را درهم انگیزد. صدای درنده‌ای که زیر آسمان ابر گرفته و تیره‌ی شب در پیچد و آفریده‌ی ترسیده‌ای را بگریزاند. همه را باد از سینه‌ی اعصار گذشته می‌کند و با خود می‌کشاند. گویی سپاه گورکن‌ها با هم کلنگ بر زمین می‌کوبند؛ همچنان که هرچه مار و عقرب در دنیاست، به عربده درآمده باشند؛ سم هزار اسب تکاور روی جاده‌های سخت گردنه‌ها کوبیده می‌شد و در دل سنگستان‌های وحشی غریو می‌افکند. صدا، زندگی او را مکید. بی اختیار سرش را از زیر لحاف بیرون آورد. دندان‌هایش را که از روی لب برداشت، خون تند راه افتاد. به پنجره‌ای که روی مهتابی باز می‌شد، ناچار نگاه افکند. می‌شنید که گورکن‌ها کلنگ بر کاسه‌ی سرش می‌کوبند تا مرده‌ها را در کله اش خاک کنند. در نور ماه، پشت پنجره، هیكلی روی نردبان بود. زینب از رختخواب بیرون جست و سوی در دوید؛ مثل این که باران مرده‌های در کفن پیچیده از بالای گلدسته‌ها روی سرش می‌ریزد. کفن مرده‌ها توی دست پایش گیر می‌کرد. نعره زنان در را بازکرد و خود را بیرون، توی راهرو انداخت. "(صص ۲۹-۲۸)

\* در این نوشته، نویسنده از رهگذر توصیف جزئی، عاطفی و تأثیرگذار عین می‌خواهد، هراس قلبی شخصیت را بازنمایی کند. فروبردن سر زیر لحاف در حالی که زینب به راستی صدایی از بیرون شنیده، نخستین بازتاب حرکتی و بی‌سود شخصیت و گونه‌ای پنهان کردن خویش است.

\* برای تأثیرگذاری بیش‌تر، نویسنده گاه صدای باد را به صدای رعدی که مایه‌ی هراس مردم شود مانند کرده و زمانی به صدای درندگان و صدای کلنگ زدن سپاه مردگان بر زمین؛ یعنی همه‌ی مشبه به‌هایی که هر آدم معمولی را می‌ترساند.

\* هراس، چندان است که شخصیت لب را فرومی‌گزد و آن را خونین می‌کند و این، باز گونه‌ای تصویری کردن بازتاب زیست شناختی ترس به عنوان نوعی عاطفه است.

\* اغراق گاه به اوج خود فرامی‌رود. باد گویی تمام صداهای هراسناک تمام طول تاریخ را گردآورده بر سر شخصیت آوار می‌کند.

\* نویسنده گاه از گونه‌ای "موسیقی کناری" به صورت "سجع" سود می‌جوید و واج‌های "د" را در پایان جمله‌ها مکرر می‌کند تا بر تأثیر عاطفی و دیداری - شنیداری توصیف خود بیفزاید.

اینک به توصیف کوتاه دیگری اشاره کنیم. همه‌ی نگرانی "زینب" از این است که فکر می‌کند کارگران، نردبان را به بالای شیروانی منتقل کرده‌اند تا در فرصت مناسب با آن پایین بیایند. اینک او

خود نردبان کوتاه را کنار دیوار دیده و احساس اندکی آرامش کرده است. با از میان رفتن عامل ترس و رفتن وی به اتاق، طبیعت نیز آرام می‌شود: "ماه روی خانه‌های اطراف، روی برگ‌های درختان و میان گنبد سرد آسمان نور می‌افشاند. همه چیز آرام گرفته بود. همه چیز خاموش و بی حرکت شده بود. مرغ حق از درخت‌های نزدیک بال گرفته و از میان آسمان و تکه‌های ابر غرقه‌ی ماهتاب، سوی دوردست پر اسرار پر زده بود. سایه‌ها نیز بر جای خویش مانده بودند." (صص ۲۰-۱۹)

۶. هماهنگی میان ساختمان داستان مدرن و محتوا: مدرنیست‌ها به داستان به عنوان ساختمانی نگاه می‌کنند که از یک سو باید میان همه‌ی اجزا با کل ساختمان از سویی و بین ساختمان و محتوا از سوی دیگر تناسبی وجود داشته باشد. کل، چیزی جز اجزای متعدد نیست اما اجزا هم به نوبه خود با کل باید تناسبی داشته باشند. نقطه‌ی کانونی و محوری داستان، توصیف دقیق وحشت "زینب" از نبودن نردبان و پنهان شدن یکی از کارگران در تاریکی‌های حیاط خانه یا در شیروانی پشت بام است. اکنون باید همه‌ی پندارها، گفتارها و کردارها با همین هراس پیوندی داشته باشد. هراس زینب باعث می‌شود علت ترس خود را - که چیزی جز پندار غیب شدن نردبان نیست - به "خانم" خود بگوید: "زینب جون، خودت دیدی که نردبون رو نبردن؟" (ص ۱۲) اینک "خانم" به شوهر خود پیشنهاد می‌کند در باره‌ی نردبان از صاحب خانه سؤال کند. حال خبر غیب شدن نردبان به گوش "سکینه" هم رسیده و او را هراسان کرده است: "کلفت همسایه دیگر چیزی نگفت و رفت توی یک اتاق و در را بست." (ص ۱۳)

حال "آقا" به سراغ صاحب خانه می‌رود و در باره‌ی نردبان از او می‌پرسد و او اظهار بی اطلاعی می‌کند: "می‌خواستم بپرسم که عمله‌ها نردبون را بردن تو ساختمون یا نه؟" (ص ۱۶) جالب این که چون صاحب خانه اسم "دزد" و کارگر پنهان شده‌ی احتمالی را می‌شنود، خود هراسان شده، در اتاق را می‌بندد: "چی؟ دزد؟ و با شتاب در را بست." (ص ۱۷) می‌بینیم که چگونه هراس "زینب" خود موجی از وحشت و حرکت در کل داستان ایجاد کرده و باعث گسترش آن شده است. با مشاهده‌ی نردبان در کنار دیوار، "زینب" کمی آسوده خاطر می‌شود اما در مقابل "خانم" خانه نیز با یادآوری برخورد خود با کارگران متوجه نکته‌ای می‌شود که "زینب" آن را گفته است. اینک ترس "زینب" به وی نیز سرایت می‌کند به گونه‌ای که از وحشت به اتاق همسر می‌گریزد و شوهر از او می‌پرسد: "حالا نوبت تو شده؟" (ص ۲۲) لحظاتی بعد زن و شوهر متوجه صداهایی در سقف خانه می‌شوند؛ صداهایی که باعث سر و صدای کبوتران شیروانی می‌شود: "صد باره که بهت گفتم صدای کفتر تو شیروونیس." (ص ۲۳) اما زن استدلال می‌کند که کبوتران این وقت شب خوابند و سر و صدا و بی‌قراری آن‌ها به خاطر جابه‌جایی دزد پنهان شده است: "او تو شیروونیه. حتمن این، صدای اونه." (ص ۲۴) و سرانجام در آخرین سطر داستان "زینب" با دزد روبرو می‌شود: "و مرد، شتابزده و هراسان نردبان را ترک گفت و از روی مهتابی، توی راهرو آمد." (ص ۲۹)

نویسنده خود به این اصل زیبایی شناختی در داستان آگاه است و در توضیح این قانونمندی در

داستان‌های دیگر خود به نام‌های چرخ فلک و عشق سال‌های سبز می‌گوید: "در هر دو داستان، نوعی هماهنگی میان ساختمان اثر با محتوای آن هست. در عشق سال‌های سبز این ساختمان با حرکت و سفر شکل می‌گیرد؛ با سفر توی اتوبوس شروع می‌شود و بعد تنها با سفر در اتوبوس تمام می‌شود. این، محرک یا زمینه‌ی سفری می‌شود در یادبودها و رجوع به خاطرات." (۱۵)

۷. داستان مدرن، زبانی متشخص دارد: "گلستان" زبانی فخیم دارد؛ با این همه، در این راه به تکلف و تصنع آهنگ نمی‌کند و "حد" نگاه می‌دارد. تشخیص زبانی تا آنجا رواست که به تأثیربخشی اثر بر خواننده کمک کند. زبان متشخص، نمودهایی متفاوت دارد. گاه این تشخیص با تکرار یک کلمه یا گروه اسمی و فعلی در سطح عبارات نمود می‌یابد. دکتر رضا براهنی چنین شگردی را ویژه‌ی "گرتروود استاین" می‌داند و اعتقاد دارد که "گلستان" در این زمینه از او الهام گرفته است: "این نثر را باید گلستان از همینگوی و شاید از استاد همینگوی یعنی گرتروود استاین آموخته باشد و در نثر گلستان، سطرهایی به تقلید *The rose a is rose a is rose* (گل، یک گل است؛ یک گل است) از گرتروود استاین فراوان می‌توان پیدا کرد و البته اصولن تکرار افعال یکی از کارهایی است که گرتروود استاین و همینگوی باب کرده‌اند و ریتم نثرشان زاینده‌ی این قبیل تکرارها، به ویژه تکرار کلمات تک هجایی است." (۱۶)

به تکرار فعل کمکی "بودند" در عبارت زیر دقت کنیم که به نثر خصلت موسیقی کناری از نوع "ردیف شعری" بخشیده است: "اکنون به خاطر می‌آورد که در همان لحظه دخترهای مهمان بالا آمده بودند و هنگامی که پسر ارباب و او را در اتاق دیده بودند، زده بودند زیر خنده. خوشی خواسته و ناخواسته‌ی او را گرفته بودند و مسخره اش کرده بودند." (ص ۲۷)

گاه تشخیص زبانی از راه موسیقی معنوی یا آرایه‌های معنوی از نوع "تشخیص" (Personification) یعنی شخصیت انسانی بخشیدن به اشیا بی‌جان و آرایه‌ی معنوی "حس آمیزی" (Synaesthesia) و "تضاد" (Contraposition) ممکن می‌شود، مانند: "نگاهش به خیابان افتاد. خیابان زیر سایه‌ی انبوه درخت‌ها دراز کشیده بود. ماه روی برگ‌های سبز نور می‌پاشید. چرخ خاکروبه کش کنار جوی آب، زیر روشنی سبکی - که از ورای برگ‌ها می‌رسید - دیده می‌شد. پیاده رو آن سوی خیابان در تاریکی سنگین گم شده بود." (صص ۱۱-۱۲) در همین عبارت کوتاه، صامت تکریری "ر" هفده بار تکرار شده و نویسنده به گونه‌ای طبیعی از آرایه‌ی لفظی "همحروفی" (Alliteration) نیز سود جست است.

### پی نوشت‌ها:

۱. عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، تهران، تندر، ۱۳۶۶، ج ۱، ص ۱۸۷
۲. محدثه، طنین آبی کاشی: ما، سینما، داستان و اصفهان، ۲۳ تیرماه ۱۳۸۵
۳. متین، پیمان (مترجم)، ادبیات داستانی در ایران زمین، از سری مقالات دانشنامه‌ایرانیکا، زیر نظر احسان یارشاطر، با مقدمه ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۲، ص ۹۷
۴. از ویکی پدیا: دانشنامه‌ی آزاد: ابراهیم گلستان.
۵. تندر و صالح، شاهرخ، گفتمان سکوت: پیرامون مسائل عمومی ادبیات داستانی پس از انقلاب، تهران، انتشارات شفیع، ۱۳۷۹، ص ۳۲۹
۶. Weird Realism and the Modernist Short Story: The Case of Tage Aurell , cited in European and Nordic Modernisms. Ed. Mats Jansson , Jakob Lothe , Hannu Riikonen. Norvik Press , ۲۰۰۴ , pp. ۹۶-۸۱.
۷. آل‌احمد، جلال، یک چاه و دو چاله و مثلن شرح احوالات، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۶، ص ۷۳
۸. میرصادقی، جمال، عناصر داستان، تهران، انتشارات سخن، چاپ سوم، ۱۳۷۶، ص ۵۰۵
۹. گلستان، ابراهیم، آذر، ماه آخر پاییز، تهران، نشر بازتاب نگار، چاپ سوم، ۱۳۸۷، ص ۱۷
۱۰. قاف: پایگاه خبری - تحلیلی ادبیات و هنر، مقاله‌ی نقدی بر "آذر، ماه آخر پاییز ابراهیم گلستان، ۸۶/۸/۲۵
۱۱. گلستان، ابراهیم، گفته‌ها، تهران، نشر ویدا، چاپ دوم، ۱۳۷۷، ص ۳۰۶
۱۲. عابدینی، حسن، صد سال داستان نویسی در ایران، همان، ص ۱۸۴
۱۳. هاوورن، جرمی، پیش درآمدی بر شناخت رمان، ترجمه‌ی شاپور بهیان، اصفهان، انتشارات نقش خورشید، ۱۳۸۰، ص ۱۲۴. مقاله‌ی داستان مدرن نوشته‌ی "ولف" در اصل کتاب "هاوورن" نیست و مترجم آن را به عنوان افزوده‌ای بر کتاب آورده است.
۱۴. Kane Thomas S. & Peters Leonard J. Writing Prose: Techniques and Purposes. Third Edition , New York , Oxford University Press , ۱۹۶۹ , p. ۱۷۴.
۱۵. گفته‌ها، ص ۲۹۰، ابراهیم گلستان.
۱۶. براهنی، رضا، قصه نویسی، تهران، نشر نو، چاپ سوم، ۱۳۶۲، ص ۴۷۸
۱۷. Redirected From Persian in Texas , Ibrahim Golestan , Interview by Masoud Behnoud for BBC .Part.۱