«۱۷»

زری تماشاگر آرام خباثت آدمی. تماشاگر سروان ارتشی که ملعبهٔ رشادت همان ملک سهراب و خباثت همان زینگر و چه‌ها و چه‌های دیگر بوده است. اما تنها نشانی که از زری، از تصادف روزگار است: «کوه به کوه نمی رسد. آدم به آدم می رسد» (۲۱۳). و بعد هم نگاه و خنده و گفتار یوسف به تأیید: «جان دلم، تو هم کم کم سرت تو حساب آمده» (۲۱۳). بادامی به جنباندن دمی، نه تصدیقی به حقانیت مستقل شعور آدمی.

«۱۸»

زری در دیوانه خانه دگرگونه می شود. یعنی گونه‌ها و گونه‌ها، چهره‌ها و چهره‌ها است که بر نقابی که به هر حال و به هر جا بر چهرهٔ جان زری هست کشیده می شود. تعدد شخصیتهای دیوانه خانه تعدد هویتهایی است که به آسانی بر چهرهٔ زری می نشیند. «نان خرما پرا» و «شازده خانم پرا» اولین صورتکهایی است که جمع دیوانگان به سوی زری می فرستد، از میان بازی کلاغ پر که خود تصاحب صورتکهای دیگری است به بازی از جانب دیوانگان. وقتی زری «به تختی که دورش تجیر بود» (۲۱٤) نزدیک می شود، سر پرستار نمی گذارد نزدیک تر شود. این، یعنی چیزی که به حایلی از زری مجزاست، تصور منی است از زری که خود هنوز نمی داند و به زودی به اضطراب خواهد دانست. صورتک بعدی که بر چهرهٔ زری خواهد نشست از جانب خانم فتوحی است، خواهر رفیق فتوحی. یوسف زری را برای دریافت پیغامی از رفیق فتوحی روانه کرده بدون آن که خود زری بداند. پس صورتکِ واسطهٔ خبر خود حجاب دیگری بر چهرهٔ زری ولی این بار بی آن که خود بداند. یعنی تعبیهٔ صورتک حجابی بر صورت زری بی آن که خود بداند: اوج بی خبری از هویت. غیری هویت صوری و آنی تو بداند و تو ندانی. اوجِ خودِ دیگری، خودِ یوسف. حضیض خودِ خود، یعنی خودِ زری. به مجاز می پندارد به عیادت دیوانگان می رود. فرودی دیگر در قعر بی خبری و بی هویتی. یوسف اما به یقین می داند که او برای دریافت پیغامی از رفیق فتوحی می رود. فرازی دیگر بر اوج تعین و تسلط بر خودِ خویش. زری در برابر رفیق فتوحی: حرکت مصنوعی عروسکی در دست و به سر انگشت شعبده بازی پس پرده. در پس نگاه خیرهٔ این عروسک اما، در پس پشت نه توی هزار لای این تصوراتی که از غیر به آدمیت آدمی تحمیل شده، خودی، خودی شاید، جرقهٔ بیدار اندیشه‌ای شاید، اندیشه‌ای از خود که بر ذات هستی بخش خویش تکیه دارد، و لاغیر. شاید. اما.

اما در انتظار صورتکی دیگر از خانم فتوحی و در باغ دیوانگان ـ ـ فردوسِ فرزانگانِ خود باخته ـ ـ زری: عروسکی هر آن به سر پنجهٔ یوسف، جز به اندیشهٔ یوسف تأمل و یا اجابتی نمی تواند. پس در جواب رد رفیق فتوحی به شرکت در حرکت گروهی به سرکردگی یوسف، زریِ یوسف می گوید: «پس آنها حق داشتند. شما را بیخود دعوت کرده بودند.

شما دلتان برای خودیها نمی سوزد. همان طور که دلتان برای خواهرتان هم نمی سوزد.» (۲۱۷). تناسخ خود یوسف در قالب زری. صدای یوسف از حنجرهٔ زری. اگر زری «از خشونت خودش حیرت کرد» (۲۱۷)، این تحیر ناشی از درشتی صدای یوسف است از حلقوم تنگ زری، فراخی خود یوسف است، که به شرکت فعال در جهانی حجیم حجیم‌تر شده، که در قالب نحیف زری نمی گنجد. تحیر زری از این روست.

صورتک بعدی در راه است. «پتیاره»(۲۱۸)ای که به خیال مخبط خانم فتوحی فاسقِ رفیق فتوحی است. همین پتیاره است که اشعار خانم فتوحی را دزدیده است. از تجمع همین چند چهره است ـ نانِ خرما پر، شازده خانم پر، اضطراب نزدیکی به تخت مسیحا دم، و واسطگی پیامی برای رفیق فتوحی بی آن که خود بداند ـ که در لحظهٔ استقرار ماسک پتیاره از جانب خانم فتوحی زری سر درد می گیرد (۲۱۸). سر دردی به نشانهٔ اضطراب که شدیداً و از درون روی آورده است. اضطرابی که به ظاهر می تواند ناشی از دلهرهٔ این تجربه باشد، ولی جرقه‌ای نیز، کورسویی، از اضطرابی عمیق‌تر، ریشه دارتر، ریشه در ذهن مضطرب، در نهانخانهٔ اندیشه های غیر که در زری هست. سر درد زری. تلنگری از وجدانی مضطرب. اضطراب از تقبل و تکلف صورتکهای رنگارنگ بر چهرهٔ جهان، خود این چهره چیست و چگونه است و به کجاست نمی دانیم. اما تشتّت و تصادف صورتکهایی را که در دارالمجانین بی محابا بر چهرهٔ زری می گذارند و می شکنند اضطراب درونی زری را که ریشه در خارج دیوانه خانه، در خانهٔ خود زری، یعنی در خانهٔ یوسف، دارد تشدید می کند.

اما اضطراب نهایی هنوز مانده است. اضطرابی در گرو ماسکی دیگر. ماسکِ طلعت. هویت طلعت یعنی، که خانم مسیحا دم بر زری می نهد. و چه پرتوش و توان، چه پر زور، چه دردآور است این نقاب. نقاب طلعت، که بچهٔ مرده زاییده و سر زا رفته، بر چهرهٔ زری که خود حامله است، که خود دو شکم زایمان سخت داشته، یکی او را به سر وقت زندانیان (مردان و زنان در حجاب دیوارها و میله ها)، و دیگری او را به سراغ دیوانگان (مردان و زنان در حجاب خودباختگیها و اختلاف و اختلال هویتها) کشانده، تا زایمان سوم، نذر سوم، او را به کجا بکشاند. چنین است که تصور بچهٔ مردهٔ طلعت از زبان خانم مسیحا دم در ذهن مشوش زری خاطرهٔ بچهٔ سقط شده فردوس را (۹۵) تجدید می کند که از صحبت عزت‌الدوله و عمه خانم استراق سمع کرده بود. بچهٔ مرده، یا بچهٔ کشته شده در رحم مادر، از زبان خانم مسیحا دم، خانم مسیحا دمی که زری برای اطمینان از حاملگی اول بارپیش او رفته و از فرط کثرت مریض و مرده او را نادیده برگشته (۱۱۲). طاووس، طلعت، و زری؛ بچهٔ کشته شده در رحم طاووس، بچهٔ مردهٔ طلعت. نطفه ای در رحم زری، فلاکت طاووس، مرگ طلعت، حیات زری. تضاعف در تضاعف از چهره‌ها و هویتها. اما کدام از آن زری است؟ کس نمی داند. زری هم نمی داند. زریِ مضطرب هیچ نمی

داند. تشدید سر درد سرگیجه آور زری از همین است. از همین اضطراب. اضطرابی که با مشت خانم مسیحادم گرداگرد دست زری دو صد چندان می شود: «خانم مسیحادم دست زری را در دست گرفت و فشار داد» (۲۲۰). مسیحا دمی که به مسمای اسمش مردم را زنده می کند، زنده را مرده کرده. دو زنده را طرفة العین مرده کرده. یکی را دمادم حیات، دیگری را در لحظه بخشش حیات. فرزند طلعت و طلعت را. پس مشت مسیحادم گرداگرد دست زری تضاعف دو تضاد است. تضاد زندگی و مرگ، بود و نبود، وجود و عدم. وجود دیگری، عدم خود. حضور غیر، غیاب خویش،. غیاب زری از خویش، حضور یوسف در زری. حضور یوسف، فقدان زری. علم به این معادله، علم به وجود یوسف و عدم زری، مبداء و مرجع اضطراب است در زری.

تضاعف این تضاد مضطرب کننده و طبیعتاً سرگیجه آور است. «زری سعی کرد از کنارش بلند شود اما او دستش را رها نمی کرد» (۲۲۰). خانم مسیحا دم را می گوید. و باز هم اضطراب و سر درد. زری «کوشش داشت دست خود را هم از دست او بیرون بکشد. اما مگر می شد؟ و سر زری دردی می کرد که نپرس...» (۲۲۱). اما امید زری به «پیرمردی با موی سفید و عصایی در دست» (۲۲۱) است. «و زری شادمان، حدس زد باید دکتر عبدالله خان باشد» (۲۲۱). شادمانی از رهایی از این مخمصه. ولی نه فقط مخمصهٔ مشت مسیحادم گرداگرد دست زری، بلکه از مخمصهٔ تنورهٔ تضاعف و تضادی که از «نان خرما پر» و «شازده خانم پر»... تا طلعتِ خانم مسیحادم چهره به چهره بر جان زری نشسته است.

با آمیزه‌ای مرموز از حکمت یوسف مآبانه، تظاهری که دیگر ملکهٔ خانم زهرا شده، و شهادتی عاقل اندر سفیه، زری در جواب «خیلی پرت گفت؟» (۲۲۱) دکتر عبدالله خان می گوید: «برعکس، خیلی هم عاقلانه حرف زد» (۲۲۱). ولی حقانیت این آمیزه به چنان لحظه‌ای محدود مسدود است که زری بلافاصله می گوید: «دیگر من باید بروم» (۲۲۲).

ولی باز هم رنگ دیگری در کارست، پیش از آن که اضطراب زری به سرسام بکشد و به پناهگاه یوسف و خانه و قصهٔ مک ماهون ایرلندی بازگردد. قیچی دکتر عبدالله خان بر گیسوی خانم مسیحادم. بازهم تضادی متضاعف در کار. این بار به دست قیچی زری بر سر و روی خانم مسیحادم. اما این تضاد این بار مرز طبیعت را می شکند. خانم مسیحادم «سر براه نشست تا زری موهایش را ترکرد و شانه کرد و مثل پسر بچه ها زد»(۲۲۳-۲۲۲). نفی زنانگی و هویت خانم مسیحا دم، به فرمان دکتر عبدالله خان، اما به دست و سلیقهٔ زری، به تمثیل و تشبیه پسر بچه‌ای. پسر بچه‌ای شبیه خسرو، مثلاً. خسرو که تداوم یوسف است. خانم مسیحادم که در اوج دیوانگی اوج تحمیل و تعدد صورتکها بوده بر زری، و اضطراب و سردرد خود اشاره‌ای و تنبیهی بدان جهت، با تغییر شکل و با تغییر جنسیتی

نهایی به دست زری و به تقریب پسربچه‌ای که نزدیکترین تصور صوری زری است از یوسف، زری را می رهاند، سبک می کند، از تضاعف و تکاثر صورتکها و شکل‌ها، و می رهاند به سوی باغ عدنی که بر اریکهٔ قدرت آن یوسف بنی آدم حاکم مطلق العنان است. زری به همان عجله‌ای باز می گردد به باغ عدن که تشتّت این جهان، صورتکهای شکسته و خراب بر چهرهٔ جان او، ایجاب می کند: «زری شتاب داشت، بایستی هرچه زودتر خود را به خانه برساند و حالا سرش از دردی که می کرد نزدیک بود بترکد»(۲۲۳). و در این لحظه خود دست کمی از دیوانگان ندارد: «و دلش در تنگی دست کمی از دل خانم مسیحادم نداشت» (۲۲۳)، و دلتنگی خود اشارتی است به دیوانگی، چرا که خانم مسیحادم خود گفته بود «اینها خیال می کنند من دیوانه شده‌ام. اما من دیوانه نیستم. فقط دلم خیلی تنگ است». (۲۲۰) دل تنگی خانم مسیحادم و زری، دیوانگی خانم مسیحادم و زری. اما خانم مسیحادم درون دیوانه خانه، و بیرون زری. پس مشترک در تقابل و تضاد واقعیت و مجاز، حقیقت و دروغ، زندگی و مرگ، بود و نبود. بود، خانم مسیحادم هنگامی که زنده است و بیدار وتیماردار دل و جان و تن و روح دیگران؛ نبودِ خانم مسیحادم هنگامی که خمود است و خواب و تیماردار دل و جان و تن و روحش دیگرانند. بودِ یوسفِ زنده و بیدار و تیماردار دل و جان و تن و روح زندگان؛ نبودِ زریِ زنده و بیدار و تیماردار دل و جان و تن و روح زندگان؛ نبودِ زری، نبودِ زری زنده و بیدار و تیماردار دل و جان و تن و روان زندگان و زندگانی. و چنین است که بود فقط بودِ یوسف است، در دل و جان خود، و در تن و روح زری. در یکی زنده و بیدار، در دیگری خمود و خواب آور. یوسف در زری. عشق یوسف در دل زری. هستی یوسف در جان زری. بچهٔ یوسف در تن زری. و اندیشهٔ یوسف در روح زری. یوسف در زری. اما، خودِ زری، خودِ خود زری، عشق و هستی و بچه و اندیشه زری، کجاست؟

دراز کشیدن در تاریکی، حجاب سیاهی بر هر تلاطم درون، حتی برای ساعتی هم (۲۲٤-۲۲۳)، مفر زری است از عذاب و اضطراب دیوانه خانه، سردردش یادآور بیدادگر این اضطراب. حتی در اوج این اضطراب، و با شتابی که می رود تا در پناه تاریکی آرام بگیرد، و با آن که می اندیشد «با سر دردی که داشت طاقت تظاهر کردن و لبخند زدن هم نداشت» (۲۲٤)، باز هم تظاهر می کند: «عذر می خواهم، دیر کردم» (۲۲٤)، دروغ می گوید: «سری به آشپزخانه می زنم» (۲۲٤) و وعدهٔ خلاف می دهد «و بعد خدمت می رسم» (۲۲٤). بعد هم تمام تظاهر و دورویی خود را بلافاصله تثبیت می کند: «یکراست به اتاق خواب رفت و با لباس و کفش و جوراب روی تخت افتاد و سرش را در بالش فرو کرد» (۲۲٤).

تضاعف تصاعدی شخصیتهای کاذب و مجازی که بر زری در دیوانه خانه مسلسل وار تحمیل شده است اوج تشتّت و تعدد صورت و صورتکهاست بر چهرهٔ جان زری. در دیوانه

خانه تجربهٔ مکرر صورتکهای مختلف آن چنان زری را آن چنان‌تر کرده است. زری در اوضاع و احوال روزمره زندگیش با چندین و چند صورتک، به قول یوسف هزار صورتک (هزار بار قشنگ‌تر، هزار بار عروسک‌تر)، عملکرد عادی دارد. به آنها اُخت کرده و الفت گرفته است. تجربهٔ صورتکهایی، آدمها و تصورات مجازی، که در دیوانه خانه به شدت بر او، بر چهرهٔ جان او، تحمیل شده است زری را به مرز جنون می توانستی کشید. سر درد سرگیجه‌آور از علایم بارز همین خطر است. فرو بردن سر در بالش یعنی پناه بردن به تاریکی محض. یعنی پاک کردنِ، سعی در پاک کردنِ، ذهن و خاطره از هر چیز. عین پاک کردن صورت از آرایش. آرایش عادی زری خوش ترکیب است. یعنی تمامی صورتکهایی که در حالت عادی او بر خود به ترتیب تصویر می کند ترکیب شکیلی دارد. اما تجربهٔ دیوانه خانه ترکیب و تناسب موزون آرایش عادی او را به کلی به هم آمیخته است: سرمه به جای سرخاب، سرخاب به جای سیاه چشم. سر فرو بردن در بالش پناه به تاریکی محض است، که از سیاهی رنگی بالاتر نیست، چون شستن روی از ماسکی درهم و مغشوش، آرایشی ناراسته، که زلالی آب می زداید اغتشاش همهٔ رنگها را. رنگهای نیرنگ.

درست در همین احوال، و شاید هم به دلیل همین احوال، جرقه‌ای، باز هم جرقهٔ ناچیزی، از خودی که زری از خود من توانستی ساخت. در این لحظه اما، در این شروع گشایش از هر چه رنگ تعلق دروغین است اما، یوسف می آید. ولی رفتار زری با یوسف در این لحظه دیگرگونه است. شمایی از خودِ زری، از خودی که او از خود می توانستی ساخت. اول، «زری آمرانه گفت: خاموشش کن» (۲۲٤). چراغ را می گوید، که یوسف روشن کرده بود. این خطاب به خاموشی زری بر نور به ضرورت لزوم تاریکی، سیاهی آرامش، بر تشتت درون اوست. بی رنگی مطلق، سیاهی مطلق، بالاترین رنگها پس بی رنگی، نقطهٔ ختمی بر هر چه رنگ تعلق. این لحظهٔ خواب و هنگامِ فرود تعلقات زری است. و هم لحظهٔ بیداری آنچه می توانست در او خودی باشد. دوم، «خواهش می کنم چراغ را خاموش کن» (۲۲٤). تحکم و تأکیدی بی سابقه از زری. اصرار به تداوم خاموشی و تاریکی. خاموشی و تاریکی که در لابلای آن زری می تواند خودی بیابد. خودی از پس آرامش و زدودن هر آنچه رنگ تعلق. بی رنگی یعنی نقطهٔ آغاز پذیرش رنگی است که از خود، از درون، می تابد، نه نقشی از بیرون، قیافه‌ای از غیر. سوم، «زری گفت: سرم درد می کند» (۲۲۵). جواب قاطع و از سر واکن زری به «اتفاقی افتاده»(۲۲۵)ی یوسف. جوابی که می خواهد یوسف را منع کند از دخول بی اذن بیشتر در خلوت زری. خلوتی که می تواند آبستن خودی باشد، خودی از خود، زری جسمش آبستن انسانی است، اما از غیر. روح او اما در این لحظه می تواند آبستن انسان دیگری باشد. از خود او. خود او از خوداو. چهارم، «تو برو پیش مهمانت» (۲۲۵) در جواب «می

خواهی سرکه بیاورم بو کنی»(۲۲۵) یوسف. هنوز محل امیدی. هنوز مجال بروزری از خود زری را. اما به همان نفس که گفته «تو برو پیش مهمانت» (۲۲۵)، زری می گوید «حالم که خوب شد من هم میایم» (۲۲۵). این شروع سقوط دو باره است. انطفاء جرقه ای که شعله های حریقی می توانستی بود. که نیست. «من هم می آیم» بازگشت به حجاب و به صورتک و به آرایش موزون روزمره است. جرقهٔ دیگری هم باز هست اما. وقتی زری می گوید: «نه اما تو بروی من راحت‌ترم» (۲۲۵) در جواب «می توانم عذرش را بخواهم» (۲۲۵) یوسف، که مک ماهون را می گوید. «نه» زری می توانست «نه» باشکوهی باشد، که نیست. برعکس، می گوید عذر مک ماهون را نخواه. «بگذار لحظه ای بگذرد تا بیایم و ماسکها و صورتکها را بزنم و به نقش کدبانوی خانه دار که برای شویش مهمانی آمده نقش خود را بازی کنم.» زری می اندیشد. نمی گوید اما این را می اندیشد. پس این «نه»، «نه» نفی نیست، «نه» تأیید است. تأیید صورتکها. «اگر تو بروی من راحت‌ترم» بیان حقیقت است. حقیقتی که در ژرفنای جانش حتی زری آن را خوب می داند. بی آن که خود بخواهد می داند. درست است که زری در شُرُف دو باره استوار ساختن ماسکها و صورتکهاست، اما چیزی، آن چیزی که می توانست در زری خودی باشد، به او می گوید که حداقل سازمان بندی دو بارهٔ انرژی را برای تماسک به ماسکهای معمول درغیاب یوسف که بالماسکه گردان کل این معرکه است انجام دهد.

سقوط یکباره زری به دنیای صورتکها با گریه آغاز می گردد: «زری ناگهان گریه‌اش گرفت. هق هق کنان گفت: چرا باید این همه بدبختی باشد؟» (۲۲۵). این گریه هم علامت شروع سقوط مجدد زری است به آغوش یوسف، و هم نشانه ای، بی آن که زری بداند (یوسف که هرگز نمی داند)، از اندوه اسفبار زری از تلاشی مذبوحانه در یافتن خودی در خود. و آنجا که می گوید: «چرا باید این همه بدبختی باشد؟» (۲۲۵) هم به سؤالات ملموس و مألوف خود برمی گردد تا جلوه گر «مسؤول بدبختیها تو نیستی» (۲۲۵) یوسف باشد، و هم درعین حال اعتراف صریحی می کند به حقیقتی نزدیک‌تر به تجارب زری: عدم توانایی او در مقابله با مسائل پیرامونش به اتکای هویتی مشخص. هویتی که منشاء از جان و وجدان خود او دارد. اعتراف زری است یعنی به خستگی. خستگی غیر قابل انکار تقبل شکلکها و صورتکهای باسمه‌ای. بودن آنچه دیگرانش می خواهند. آنچه بیش از همهٔ دیگران یوسفش می خواهد. اعتراف زری است به خستگی و نیز ناتوانی. ناتوانی دریافتن و بودن بودی از درون جانِ خود.

با افول زری به «فتوحی را دیدم. از همکاری با شما عذر خواست» (۲۲۵)، زری به تقبل صورتکهای عادی خود بازگشته است. ابتدا وانمود می کند که حالش بهتر است (۲۲۶)، بعد هم دیگر هیچ حرفی از سر درد زری نیست. تا آخر فصل. مگر به طعنه از زبان مک ماهون (۲۲۸). با ورود مک ماهون به اتاق، زری کاملاً آرایش نقوش

همیشگی خود را بازیافته است. وگرنه چرا «مک ماهون هم که آمد» (۳۳۸) زری «دست برد و چراغ روی میز آرایش را هم روشن کرد» (۲۲۸)؟ در حالی که «نور چشمهای زری را می آزرد» (۲۲۸)، و تازه «چراغ روی میز کنار تخت [هم] هنوز روشن بود» (۲۲۸). حرف آخر اما از آن خدیجه است: «حلال باشد. یک تخم مرغ برایتان شکستم به اسم آقا درآمد. خودشان چشمتان زده بودند» (۲۲۷). زبان مرموزی است این زبان خدیجه. حقیقتی اما در شکم دارد.

«۱۹»

زری چشم بسته، گوش به قصهٔ مک ماهون دارد. قصهٔ شاعر/خبرنگار ایرلندی، به الهام قصه‌ای از بچه‌های زری است. اما قصهٔ زری است. یعنی می تواند باشد. ارباب، خورشید می گوید، گردونه دارپیر را سلام می رساند، و فرمان می دهد ارباب گردونه دار پیر را تا «ستاره‌های بندگان را از توی گنجه دربیاوری و برایشان به زمین بفرستی، می خواهم هرکس ستارهٔ خود را مالک بشود» (۲۲۹). تملک هر کس ستاره‌اش را برابر است با اختیار آدمی بر ماهیت و هویت خود. بر روزگار خود. مک ماهون در پس استعاره‌های خود به دنبال قطع امید آدمی، و نیز هراس او، از گردش ستارگانی بر محور ازل و ابد آسمان. این که گردونه دارپیر «لوحهای گلی و سنگی [را] که روی آنها تقدیر بنده‌ها از پیش با خطهای عجیب و غریب نوشته شده بود... را زد و شکست و یا در فضا پرتاب کرد» (۲۳۰). این کنایت مک ماهون است که آدمیان عنان اختیار روزگار خویش به دست خویش گیرند. اما برای زری، پیش از آن که ستارهٔ اقبال خویش را در کف خویش گیرد به خویش نیازمند است. به خویشی از خود. یعنی وقتی بچه فرشته‌ها در خانهٔ زری را می زنند، نه در خانه یوسف را، تا ستارهٔ او را به دستش بدهند و بگویند «از حالا خودت می دانی» (۲۳۳)، زری می بایستی خودی داشته باشد تا ره آورد بچه فرشتگان بستاند. «تقدیر و بخت و اقبال و سرنوشت و پیشانی نوشت و حکم و احکام و هرچه مترادف با این لغتها»(۲۲۶) اگر قرار است که مردود و مطرود شود، زری را خویش باید که خود بشناسد. اما دریغ که به «عجب قصه ای!» (۲۳۶) زری، یوسف می گوید «همه اش را فهمیدی؟» (۲۳۶). سؤالی به تردید. تردید یوسف به تعقل کامل زری. تردیدی که «هر جا را نفهمیدم با خیال خودم به هم چسباندم» (۲۲۶) زری تأکید می کند. پس ستارهٔ زری را بچه فرشته‌ای به او نداده. یعنی آمده، اما خانهٔ او را نیافته، خانهٔ یوسف را یافته. یا حتی مجاز زری را یافته اما درون آن خودی از خود زری نیافته تا امانت تحویلش دهد. پس امانت را، ستارهٔ تعهد زری را در قبال زندگی خود، به او نداده، و بازگشته. پس زری بی ستارهٔ حقانیت و تعهد خود باز هم همان طفیلی بر یوسف است که همچنان می گوید، یعنی باید بگوید، که «سر از حرفهای شوهرش درنیاورد» (۲۳۷). حضور مجدد زری در

قالبهای مستمر حیات زالویی. زالوی زری بر حیات یوسف.

«۲۰»

چه خواهد کرد زری. نه. چه با زری خواهد کرد. غم قتل یوسف. کلافگی زری از کلو شروع سراشیب است. «از دست تو عاجز شدم» (۲۲۸). زری کلو را می گوید که ادای مسیحی شدن، یعنی به دین سرجنت زینگر درآمدن، درمی آورد، گنجشکهای باغ زری را تیر و کمان می زند، و شیشه های آبدارخانه را می شکنند. خوابهای آشفتهٔ زری اشارتی است در مشاعر زری به آگاهی از آنچه خواهد آمد. به طور قطع خواهد آمد. در یکی از این خوابها، زری می بیند که «لخت لخت در وسط یک میدان ناشناس ایستاده و هزارها مرد و زن دور تا دور میدان ایستاده اند و به او نگاه می کنند» (۲۴۰). طبیعتاً زری از مسایلی که یوسف درگیر آنهاست و خطری که او را تهدید می کند آگاه و نگران است. سفر یوسف با کلو این اضطراب و نگرانی را تشدید کرده است. به غیر از این خواب بقیهٔ خوابها به نحوی سرجنت زینگر و کلو را به یوسف مربوط می ساخته و در این ارتباط جان یوسف در خطر بوده است. ترتیب خوابها، با وقایعی که از بروز آنها زری بیم دارد تناسب صحیحی ندارد. که البته در خواب تقدم وتأخر وقایع بالطبع جابجا می شود. تقدم و تأخر پنج خوابی که زری می بیند از این قرار است: (۱) زری لخت در وسط میدان؛ (۲) زری در موقع امتحان؛ (۳) یوسف در کام اژدهای دوسری که شبیه سرجنت زینگر بوده است؛ (٤) یوسف در تنور نانوایی به دست حاکم؛ و (۵) قلوه سنگ تیر و کمان کلو درست وسط پیشانی یوسف (۲٤۱-۲٤۰).

نقطهٔ شروع البته اضطراب و نگرانی زری است از فعالیتهای یوسف که سفر اخیرش برای توزیع آذوقه درمیان مردم تشدید جوانب خطرناک آنهاست. طبیعتاً زری نگران جان یوسف است. پس جریان وقایع در جهان بیداری درست عکس جریان پنج خواب است. یعنی تیر و کمان کلو بر پیشانی یوسف، یوسف در تنور حاکم، یوسف در کام اژدهای سرجنت زینگر و بعد دو خوابی که مربوط به احوال خود زری بعد از یوسف است. یعنی شرمندگی و اضطراب مورد مؤاخذه در ملاء عام قرار گرفتن توسط معلم اخموی سیه چرده که مثلاً می تواند تصویری از رفیق فتوحی باشد، و سپس عریانی خود زری از چنین مورد مؤاخذه و مداقه قرار گرفتن است. گویی در جریان خوابها، زری از نتیجهٔ نهایی مرگ یوسف که هرچه بیشتر در ملاء عام قرار گرفتن است شروع می کند و به تدریج در طول پنج خواب به دلیل اصلی اضطراب که مرگ یوسف است عقبگرد می کند. اگر پنج خواب را به دو قسمت اصلی تقسیم کنیم، یعنی قسمت مربوط به اضطراب زری از در ملاء عام قرار گرفتن در اثر مرگ یوسف و قسمت مربوط به مرگ یوسف، این دو قسمت دقیقاً جهت عکس جریانهایی است که در عالم بیداری اتفاق خواهد افتاد. یعنی ابتدا زری در جریان

مرگ یوسف قرار می گیرد. جریانی که طی آن هم کلو و هم حاکم و هم سرجنت زینگر به نحوی شرکت دارند. بعد هم در جریان حضور مردم در خانهٔ زری، زری خود را به نوعی لخت در ملاء عام مورد مؤاخذه و مداقه می بیند. این صحنه در صفحهٔ دو بست و چهل و هفت به خوبی زری را به نوعی لخت در منظر عام مجسم می کند، یعنی تعبیر اولین خواب که اکنون آخرین پردهٔ واقعیت مرگ یوسف است: «به اصرار عمه از جا بلند شد. عمه زیر بغلش را گرفت و به تالار بردش. زنها دور تا دور تالار، روی صندلیها و یا روی قالی نشسته بودند و بیشترشان با بادبزن خود را باد می زدند و با هم پچ و پچ می کردند...»(۲٤۷). لحظه ای هم هست، هنگامی که چکمه های یوسف را با کارد می برند، که درست مقابل خوابی است که در جریان آن زری به دنبال سؤالی می گشته است، یعنی خواب شماره دو طبق شمارشی که قبلاً ذکر شد: «اندیشید: اسم این جور از ته دل فریاد زدن چیست؟ صیحه؟ نعره؟ و یله؟ نه، یک اسم خوبی داشت که حالا یادم رفته» (۲٤٦). اصل جریان قتل هم تا جایی که مسلم است، و نیز برابر سه خواب آخر زری، مربوط می شود به کلو(۲۵۰)، دلالِ زینگر(۲۵۱) و «بالا بالاها» (۲۵۱) که عبارت خان کاکاست برای حاکم و غیره.

پس اگر زری را در مرز خواب و بیداری فرض کنیم، که اغلب وقایع اطلاع او از مرگ یوسف در عالمی بین خواب و بیداری رخ می دهد، وی در واقع محل تلاقی دو جریان است: (۱) جریانی که در کابوس از نتایج مرگ یوسف، به مرگ یوسف به زری می انجامد؛ و (۲) جریانی که در عالم واقع از زری به مرگ یوسف به نتایج مرگ یوسف می انجامد. درک زری از خود و هویت خود و اتفاقی که افتاده، در مرز و محل تلاقی این دو جریان است. جایی بین خواب و بیداری، خیال و واقع، مجاز و حقیقت. حضور وجودی زری در این مرز تلاقی برای هویت او بعد از یوسف حائز کمال اهمیت است. چنان که خواهیم دید.

اگر قدری به عقب برگردیم، به فاصلهٔ بین پنج کابوس و خبر واقعی مرگ یوسف، عکس العملهای زری را به خوابهایی که دیده، یعنی در واقع به واقعیت مرگ یوسف که در ضمیر باطن خود آن را دریافته، برمی خوریم. بعد از جریان این پنج خواب زری بالطبع دریافته است که یوسف دیگر نیست و با عواقب این مسأله باید جوری مواجه شود. در لحظه ای که می اندیشد «دنبال عمه خانم و بچه ها به خانهٔ مهری برود» (۲۴۳)، اما فکر می کند که «در آن گرما حوصلهٔ لباس آستین بلند پوشیدن و روسری سر کردن ندارد» (۲۴۳)، به این دلیل که «شوهر دوم مهری، محسن خان آدم سخت گیری» (۲۴۳) است، در واقع زری عکس العمل مستقیمی دارد در مقابل خواب لخت در ملاء عام بودن. اما لخت در ملاء عام بودن خود ناشی از اضطرابی است که از تصور مرگ یوسف زری در خواب تجربه کرده است. پس با امتناع از رفتن به خانهٔ مهری، که اگر مطابق سلیقهٔ شوهر

وی محسن خان نمی رفت در واقع مثل این که لخت می رفت، زری از مواجهه با واقعیتی که در خواب دریافته طفره می رود. اما این طفره رفتن صرفاً به دلیل عدم توانایی زری از قبول مرگ یوسف نیست. بلکه بیشتر ناشی از ناتوانی زری است در این لحظه رو یارو بی با عواقب ناشی از مرگ یوسف. یعنی امکان رفتن به خانهٔ مهری اولین فرصتی بوده است بعد از خوابهایی که در جریان آنها زری به واقعیت مرگ یوسف پی برده است تا زری خود، یعنی خود خود، و دیگران را در معادله و مراوده تازه‌ای ببیند. هنوز زری برای این مراوده و معادله آمادگی ندارد. یعنی هنوز نمی داند در غیاب یوسف چگونه با جهان و آدمیان رو برو شود. پس طفره می رود. طفره می رود تا لحظه‌ای که بتواند خود را برای مقابله با دنیا، بدون یوسف، آماده کند. زری یعنی باید بیاموزد تا با دنیا مقابله کند، اما بی حضور یوسف که وجود و عقاید و مشاعر خود را در او بدمد. چگونه زری به این مقابله نایل خواهد شد خواهیم دید.

طفره رفتن زری از مواجهه با دنیای خارج که در طفره رفتن از ملاقات با مهری و شوهرش ظهور می کند، درست نقطهٔ مکملی هم دارد، و آن هنگامی است که زری تصویری دقیق از زندانی، یعنی پوششهایی، که در پس پشت آنها مخفی است، به دست می دهد: «اما در این تابستان پر مرض و قحطی و جنگ و بارداری غافلگیر کنندهٔ خودش، زندانی خانه و زندان و دیوانه خانه شده بود» (۲۴۳). حتی فکر نجاتی هم که زری در این لحظه می کند خود تصور فرو رفتن بیشتری است در لایه‌ای دیگر از حجاب: «فکر کرد یک دورهٔ هفتگی با همکلاسیهای سابقش ترتیب بدهد...» (۲۴۳). یعنی یک دورهٔ زنانه. یعنی باز یک لایهٔ تصنعی که او را از زندگی واقعی به دور می دارد. این لحظات به هر حال برای زری لحظات تأمل است، بی آن که خود بداند، برای آمادگی مقابله با مسألهٔ اصلی اش: مسألهٔ مقابله با دنیا. بی حضور یوسف.

سه کلمه. زری در مقابله با مرگ یوسف در جهان واقع به ترتیب سه کلمه می گوید: (۱) «بی خداحافظی»؛ (۲) «تنها؟»؛ و (۳) «چرا؟» (۲۴۵). در برابر شیون و زاری عمه و خان کاکا، عکس العمل طبیعی و سالم خواهر و برادر یوسف، زری «حیران پرسید: بی خداحافظی؟» (۲۴۵). در مقابل شیون غلام، باز هم عکس العمل طبیعی، «زری باز پرسید: تنها؟» (۲۴۵). و بعد هم که «همه شیون کشیدند و...» باز هم «زری پرسید: چرا؟» (۲۴۵). سؤال اصلی زری سؤال وسطی است: «تنها؟» که بین «بی خداحافظی» و «چرا» پوشانده شده تا اهمیت آن در وهلهٔ اول تخفیف داده شود. یعنی سؤال و مسألهٔ و مصیبت بزرگ زری این است که چرا یوسف به تنهایی رفته است هر آنجایی که به مرگ رفته است. یعنی چرا به مرگ به تنهایی رفته است یوسف، پس زری چه؟ پس زری بی یوسف چه بکند. مسأله این است. مسألهٔ زری. «بی خداحافظی» اما صریحاً جنبهٔ غیر مترقبه بودن مرگ یوسف را می رساند. نه غیر مترقبه که زری نمی

دانسته، که زری خوب می دانسته. یعنی قبل از آمدن نعش یوسف به باغ زری خوب می دانسته است که یوسف مرده است. خوابها خود بهترین گواه است. اما غیر مترقبه بدان معنی که زری هنوز آمادگی مقابله با جهان و جهانیان را نمی داند، همچنان که تجربهٔ خانهٔ مهری می رساند. پس «بی خداحافظی» یعنی زری متحیر است از سرعت بروز این حادثه که او را در مقابل دنیا بی تکلیف گذاشته است. «چرا» هم عجز زری است در مقابله با دنیا. بدون یوسف. «چرا» یعنی «چرا مرا با دنیا تنها گذاشتی. بی وجود تو من چه کنم؟» زری نمی گوید این را. اما می اندیشد. می گوید «چرا؟». سؤال زری اما همان «تنها؟» است. یعنی یوسف که به تنهایی رفته است به مرگ پس تکلیف زری چیست؛ زری بدون یوسف چگونه می تواند بود؟ زریی که در تمام عمر آگاه خود یا مرحوم پدری و با قول و به قول و باز هم به قول یوسف بوده است، اکنون چه کند و چگونه کند. زندگی را یعنی.

تا لحظهٔ مقابله با خسرو، زری همچنان طفره می رود. طفره می رود از مقابله با مرگ یوسف و عواقب آن. همچنان گرم کار است اما روان و ضمایر زری تا بیابد راهی را تا بداند که چگونه با دنیای بی یوسف مقابله و با دنیا بی یوسف مقابله کند. تا لحظه ای که خسرو می آید هنوز زری آمادهٔ مقابله نیست. یعنی اسباب مورد لزوم را برای مقابله ندارد. به معنی دقیق کلمه در این لحظات زری بی خود است. یعنی خودی به مجاز از یوسف. یعنی خود را نمی داند. خسرو می پرسد «راسته؟» (۲۴۸). یعنی مرگ پدرم یوسف. زری می گوید «قبول شدی؟» (۲۴۸). نتیجهٔ امتحاناتش را می پرسد. خسرو می گوید «راسته مادر؟» (۲۴۸)،زری می گوید «چقدر دیر آمدی؟» (۲۴۸). تا خسرو بگوید که پالوده می خورده است. هر دو این سؤالها را زری در قالب یا قالبهای آشنای قدیمی خود می کند. مادر از پسر نتیجهٔ امتحان می پرسد. مادر از پسر مؤاخذه می کند که چرا دیر به خانه آمده است. اینها سؤالهای مألوف زری است. یعنی در این لحظه و تا این لحظه هنوز زری سؤالهای مربوط و مناسب احوال خود را نمی داند چون که هنوز خود را پس از یوسف نمی داند. اینها لحظات تردید است. لحظاتی که اگر زبان و سؤالی هست فقط به لسان مألوف گذشته است. تا زری، یعنی بلکه تا زری، زبانِ تازه ای، خودِ تازه ای بیابد.

این خود را زری به تدریج می یابد. اما چگونه؟

شیرزنی است این عمه خانم. شیرزن. عمه خانم است که مآلاً بی آن که خود بخواهد یا بداند زری را به سویی می راند. به سوی راهی تازه تا از مخمصهٔ سؤال عظیم دنیا بعد از یوسف به نحوی درآید. هرچند، چنان که خواهیم دید، که این مفرّ به جستجوی ما دریافتن خود خودِ زری کمکی نخواهد کرد، هرچند که این مفرّ خود زری به یافتن خودی از خود رهنمودی نخواهد بود، اما بازهم عمه خانم است که بی آن که خود بداند یا بخواهد زری را به سویی هدایت می کند.

در جواب می باشد می باشد های خانم حکیم، و این که «چرا زودتر رجوع کرده نمی باشید؟» (۲۴۹)، باز هم «زری جوابی نداد» (۲۴۹). این «جوابی نداد» آمیزه‌ای است از منفعل بودن مزمن زری که دیگر ملکهٔ او شده و از این لحظه به خصوص تردید و اضطراب که زری خودی در خود نمی داند، چون دیگر یوسفی نیست. اما در همین لحظهٔ تردید «عمه به خشونت گفت: همین می باشد، می باشدهاست که پدر همه را درآورده.. کاشکی» (۲۴۹). درست بعد از همین «کاشکی» عمه خانم است که طرفه العین اتفاقی در زری می افتد. جملهٔ عمه خانم تمام نشده، حکم «کاشکی» هنوز در فضای حضور عمه خانم به پرواز درنیامده، «کاشکی گورتان را گم می کردید. کسی این حرف را در ذهن زری زد، و گرنه عمه خانم جمله اش را تمام نکرد» (۲۴۹). حکم «کاشکی» ذهن عمه خانم را به ذهن زری منتقل می کند. جوش می زند. اما اگر به یاد بیاوریم که عمه خانم برای زری همیشه تداوم حضور یوسف بوده است، پس با حکم «کاشکی» تصور خود ذهنیاتِ یوسف است که منتقل به زری می شود. یعنی عمه خانم به دلیل توسعهٔ وجودی یوسف در وجود او تمثیلی مؤنث می شود از یوسف و شجاعتهای او در مقابل زری. کلمهٔ «کاشکی» هم حاصل همین بار تمثیلی از ذهن یوسف/عمه خانم به زری. چون خود عبارت هم عبارت اعتراض آمیز متهورانه ای است، «کاشکی گورتان را گم می کردید»، پس بیشتر به سیاق عبارات یوسف است. اما اهمیت قضیه در اینجاست، از نظر هویت زری بعد از یوسف، که طبق معمول عمه خانم جملهٔ خود را تکمیل نمی کند، بلکه «کسی این حرف را در ذهن زری زد.» این کس عمه خانم نیست، چرا که «عمه خانم جمله اش را تمام نکرد.» یوسفِ معمول هم نیست، چرا که نعش ساکت یوسفِ معمول همانجا روی تخت افتاده است. پس این کس، یا آنچه را زری «کسی» می گوید، یوسفی تازه است که در ذهنیات زری عمر دو باره یافته. حیات مجدد. تولّدی دیگر. یوسف در ذهن زری به صورت «کسی» حیات مجدد یافته است. بسیار حائز اهمیت است که این کس، یعنی صدای این کس، نه عمه خانم است آنچنان که زری می شناسد، نه یوسف آنچنان که زری می شناخته است. بلکه ماحصل جریانی است از تصور زری از یوسف قبل از مرگ به عمه خانم بعد از مرگ یوسف، به ذهنیات زری. این ماحصل را که زری «کسی» می گوید فی الواقع و به بیانی ساده‌تر تناسخ روح یوسف از طریق تأنیث توسط عمه خانم در قالب زری است. با آن که جرقهٔ لازمه را عمه خانم زده است اما عامل فعال در این جریان ذهنیات خود زری است. یعنی تصورات زری از یوسف از طریقِ عمه خانم و به عاملیت حکم «کاشکی» به صورت عینی «کسی» در می آید و چنان قدرت خلاقی در ذهن زری می یابد که عملاً شروع به سخن می کند. بلافاصله.

اما جریان ساختن این «کس» از تصورات زری از یوسف خلق الساعه نبوده است. ریشهٔ این جریان را باید در خوابهای زری جستجو کرد. یعنی از همان هنگام که زری

واقعیت مرگ یوسف را در رؤیا می دیده است، ذهن فعال ناخودآگاه او در فکر چاره و اندیشهٔ رهایی از مخمصه ای بوده است که مآلاً از مرگ یوسف برای زری به وجود خواهد آمد. از اولین خواب، یعنی خواب لخت در ملاء عام بودن، ذهن فعال ناخودآگاه زری در فکر چاره بوده است و درست در این لحظه به نتیجهٔ غایی رسیده است. لخت در ملاء عام بودن هشداری بود که ضمیر ناخودآگاه زری به وی داده بود به مسألهٔ اصلی وی هنگامی که یوسفی نخواهد بود تا حجابهای مألوف و معهود وی بر وی باشند. مورد مواخذهٔ سؤالهای معلمی قرار گرفتن هم هشدار دیگری بوده است که بی وجود این حجابهای مألوف و معهود زری خودی نخواهد دانست تا از قبل آن جوابگوی سؤالی باشد. پس از پس همین دو خواب ضمیر ناخودآگاه زری در کار بوده است تا چاره‌ای بیابد. چاره هم مآلاً جز از طریق سوابقِ مألوف زری، یعنی مشاعر و عواطف یوسف در زری، نمی توانستی بود. اما هنگامی که زری، آگاه و ناآگاه، قطره قطره واقعیت مرگ یوسف را که جسد بیجانش آن جا بر تخت افتاده به جانش می چشد، دیگر حضور یوسف در زری نمی تواند مثل سابق حضور مجزای غیری در قالب زری باشد. از این روست که زری با استحالهٔ تصوّرات خود از یوسف، از طریق عمه خانم، به صورت «کسی» در ذهن خود مآلاً خودی برای خود و حرفی برای زدن می یابد. اما این خود زری مآلاً چیزی نمی تواند باشد مگر استحالهٔ یوسف در جان زری، مگر تناسخ روح یوسف در قالب زری. این تناسخ به تدریج هرچه عمیق‌تر در جان و روان زری جای می گیرد. از اتمام جملهٔ معترضهٔ عمه خانم، «آن کس این بار در ذهن زری فریاد کشید: برو گورت را گم کن. همه‌تان بروید گورتان را گم کنید» (۲۴۹). با این جملهٔ کامل، تناسخ یوسف در زری کاملاً صورت گرفته است. دلیل این استقرار کامل یوسف در زری هم این که زری بلافاصله بعد از این که «این کس» دو بار در ذهن او چیزی می گوید، بی آن که ضرورتاً خود بداند تکیه کلام یوسف را، «جان دلم» را دو بار تکرار می کند. یک بار در جواب خسرو که می گوید «همین الان می روم [پیش دکتر عبدالله خان]» (۲۵۰)، زری می گوید «نه جان دلم، فردا صبح زود برو» (۲۵۰). یک بار هم در ذهن خود به خسرو می گوید «گریه نکن جان دلم» (۲۵۲). که اهمیت این «جان دلم» دوم از اولی هم بیشتر است، چون که جانشینی یوسف در زری به قدری عمیق و وسیع است که نه تنها در زری می گوید بلکه می اندیشد. مآلاً هم یوسف به تمام صدا و قوا در زری به صدا درمی آید: «زری کوشش کرد پا شود بنشیند و توانست. گفت: می خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم. اما حالا با کینه بزرگ می کنم. به دست خسرو تفنگ می دهم» (۲۵۴). این صدای یوسف است در زری. وجود یوسف است در زری. تناسخ کامل یوسف در زری.

«۲۱»

زری اندوهناک. زری اندوهناک در مرز خواب و بیداری. در مرز خواب و بیداری، و بر زمینهٔ منقش کابوس و رؤیا، خانه و دیوانه خانه، آدمها و تصاویر، زری زندگی خود را، زندگی مشترک خودرا، با یوسف مرور می کند. از اولین آشنایی تا جسد یوسف بر تختی در حیاط. وقایع فصل بیست و یکم قصه زری در خلائی از زمان و مکان است: «از هوش می رفت خواب می دید، در بیداری هم که بود یا کسی در ذهنش حرفهای نامربوط می زد، یا وقایع از پستوی خاطرش در می آمدند و جلو چشمهای بسته اش، آن چنان جان می گرفتند که انگار رویدادهای همین الانند» (۲۵۷). در این سکون زمان و مکان، علی رغم هر آنچه پیرامون زری می گذرد، زری به خیال و رؤیا و مجاز پناه برده است: «ذهن زری از فکر بدبختی و غصه گریخته است... خودش را دست در دست یوسف می بیند که از گندمزاری می گذرند...» (۲٦۹)؛ و یا «زری در ده است، نه در زیرزمین خانهٔ خودشان» (۲۷۱). مادام که پیرامون او عمه خانم و خان کاکا و دیگران سرگرم چند و چون مجلس عزای یوسفند، زری در خیال خود به تقریب خاطرات یوسف به احوال خود مشغول است: «اگر می گذاشتند با خیال خودم خوش بودم... کنار تلنبار گندمها دست در دست یوسف می نشستم. سرم را در دامن یوسف می گذاشتم و یوسف شقیقه هایم را با انگشتهایش مالش می داد و می گفت شرط می بندم حالت خوب خوب بشود.» (۲۷۷). طغیان و بعد هم ته نشست خاطرات یوسف، خود یوسف، در زری. مآلاً این خود نشست یوسف در زری به قدری وسیع و عمیق است که وقتی می گرید برای یوسف نیست، چون یوسف در اوست، «برای سیاوش» (۲۷۶) است. زری/یوسف برای سیاوش گریه می کند.

«۲۲»

بلا تکلیفی زری، یعنی بلا تکلیفی بعد از تناسخ، ناشی از تصور دیوانگی است. ترس از دیوانگی هم، «شما می گویید من دیوانه نشده ام» (۲۸۷)، یا «دیوانه هم نمی شوم» (۲۸۷)، بالطبع ناشی از حلول کامل یوسف در وجدانیات زری است که به هر حال بی تشتت نمی تواند بود. عوامل خارجی هم مثل اصرار خان کاکا به دیوانگی زری، احتمالاً برای مقاصد مالی خودش، و نقشه های عزت الدوله برای حمید و مال زری، در تشدید این تلاطم درونی شریک است. مسألهٔ اساسی زری اما کسب اطمینان خاطر است از تنها مرجع مشروعی که می شناسد یعنی دکتر عبدالله خان که او دیوانه نیست. به عبارت دیگر کسب اطمینان خاطر از این که جایگزینی یوسف در زری بی دغدغه است.

اما غروب زری سابق و طلوع یوسف در زری جدید را بهتر از دکتر عبدالله خان خدیجه ملتفت شده است: «در عرض یک شب، شما را بردند و یکی دیگر...» (۲۷۹). خدیجه

جمله را تمام نمی کند، اما یعنی «یکی دیگر را آوردند.» خدیجه نمی گوید ولی می اندیشد. و درست هم می اندیشد. چه زری سابق را برده‌اند، یعنی زری خود را از بین برده است و زری دیگری را آورده‌اند، یعنی زری از یوسف در خود خودی به وجود آورده است. غروب زری سابق را هم خدیجه خوب می فهمد، «بمیرم الهی خودتان را هلاک کرده‌اید» (۲۷۹). طلوع یوسف در زری چنان است که گویا در قالب تنگ زری نمی گنجد، همان گونه که خود زری در لباس عزای رنگ شده نمی گنجد. زری از حاملگی در لباس عزا نمی گنجد. از حاملگی فرزند چهارم یوسف. فرزند یوسف. خود یوسف. زری چون یوسف را در خود دارد در لباس عزا نمی گنجد. بروز یوسف از پس چهرهٔ زری چنان است که زری «بی اختیار در آینه نگاه کرد» ولی «خودش را نشناخت» (۲۷۹).

اضطراب زری اما تا آمدن دکتر عبدالله خان ادامه خواهد داشت. اضطرابی ناشی از عدم اطمینان خاطر از موضع یوسف در قالب خود، مثل اضطراب طبیعی ناشی از گم شدن دسته کلید، «دیشب هرچه گشتیم دسته کلید را پیدا نکردیم» (۲۷۸)، خدیجه می گوید. دسته کلیدی که اسباب بازی یوسف و دوقلوها بوده است. ظهور این اضطراب نیز، اضطراب ناشی از عدم اطمینان از استقرار یوسف در زری، به صورت ابراز جملاتی بی اختیار است، «بی اختیار اندیشه اش را بر زبان راند که» (۲۸۰)، «زری باز اندیشه خودش را به زبان آورد که» (۲۸۱). اما هرچه به آمدن دکتر عبدالله خان نزدیک‌تر می شود، زری تسلط بیشتری بر خود، یعنی بر یوسف در خود، یا یوسف بر زری، می یابد، «زری عقلش را کرد که آنچه به فکرش رسید بر زبان نیاورد» (۲۸۲). درست در لحظهٔ ورود دکتر عبدالله خان هم زری از تصور میل حمید عزت الدوله به خود نزدیک است که «عق» (۲۸۵) بزند. چند لحظه بعد هم که دکتر عبدالله خان دست زری را می گیرد «زری دستش را با حجب واپس کشید» (۲۸۶). حضور یوسف در زری تصور مجاورت با هر مردی را در زری مهوع می کند. حتی اگر این تهوع ناشی از حاملگی هم باشد، باز چون این حاملگی خود نتیجهٔ حضور فیزیکی یوسف در زری است در اصل قضیه تفاوتی نمی کند.

مکالمه زری با دکتر عبدالله خان به عینه می تواند مکالمه یوسف با دکتر عبدالله خان باشد. اولاً دکتر عبدالله خان مرتب زری را به یوسف تقریب می کند. به خسرو گفته است، دکتر عبدالله خان، که «پسر جان برای زن آن چنان مردی حاضرم تا آخر دنیا بروم. به علاوه خود مادرت را هم دوست دارم... او هم شاه زنی است» (۲۸۹). یا «می دانم خانم هستی. خانم واقعی. می دانم آن قدر شجاع و قوی هستی که از واقعیت تلخ نگریزی. می خواهم ثابت کنی که لیاقت همچون مردی را داشته‌ای»(۲۸۸). ثانیاً، به دلیل همین اصرار به تقریب زری به یوسف از جانب دکتر عبدالله خان، از جمله دلایل دیگر، زری کاملاً جوری با او صحبت می کند انگار که یوسف. در جواب دکتر عبدالله

خان که می گوید «به زبان بی زبانی بگویید: پیرمرد توزنده‌ای و نوجوان ما شهید شد» (۲۸۶)، زری، انگار که خود یوسف، می گوید: «هیچ کس به شما این طور نگاه نمی کند. شما برکت روزگار هستید» (۲۸۶). ویا در جواب دکتر عبدالله خان که «بارها به خانم قدس السلطنه گفتم این برادرت مرد نابی است. معرفت دارد، به معرفت رسیده» (۲۸۶)، زری، یعنی یوسف، می گوید «شما هم معرفت دارید. شما هم...» (۲۸۶).

انحلال نهایی یوسف در زری هنگامی است که شجاعت ضرب المثلی یوسف در زری نمود واضح می یابد: «زری مثل مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانای اسرار به او ندا و نوید داده بود. نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می دانست که از هیچ کس و هیچ چیز در این دنیا نخواهد رمید» (۲۸۸). همچنان که ترس زری در شجاعت یوسف به هشدار دکتر عبدالله خان انحلال می یابد، خود یوسف هم به تمکین به درون زری می نشیند. هنگامی که به مدد دو شاه بیت حافظ، «به صبر کوش تو ای دل که حق رها نکند/چنین عزیز نگینی به دست اهرمنی» (۲۸۸) و «کاری کنیم ورنه خجالت برآوریم/ روزی که رخت جان به جهان دگر کشیم» (۲۸۹)، زری «دست به پیشانیش گذاشت و آرام گریست» و «اشکهای داغ از روی صورتش غلتیدند و به گردنش آویختند»، در آن هنگام، زری در خاطرهٔ جاودان یوسف و یوسف جاودانه در جان زری متمکن است. زری در خاطرهٔ یوسف. یوسف در جان زری. یوسف جانِ جانانِ زری.

«۲۳»

تعقل یوسف در جان زری. در بیست و سومین و آخرین فصل. حلول یوسف در زری بهترین محل تجلی خود را در شجاعت و تهور و دلیری می یابد. خصوصیاتی که زری هیچگاه نداشت و همواره در یوسف تقدیرشان می کرد. «شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند» (۲۹۳)، می گوید. «حداقل کاری که می شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست. در زندگیش هی ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا در مرگش دیگر از چه می ترسیم؟ آب از سر من یکی که گذشته...» (۲۹۳). یوسف زری شده در زری می گوید.

زری به عدد و رقم مرجعیت خود را برای تصاحب خصایل ممیزهٔ یوسف اعلام می کند: «اگر من چهارده سال با او زندگی کردم، می دانم که همیشه از شجاعت.. از حق...» (۲۹۴). سخنگوی یوسف است زری وقتی که به تحکم صدای او دیگران را می گوید، همچنان که او می گفت: «همهٔ کارهایی را که می خواهید بکنید همین امروز بکنید.. اگر حالا نکنید دیگر هیچ وقت فرصت نیست» (۲۹۴). مردان روزگار یوسف، مردانی که با یوسف فقط زری را به ساقیگری می گرفتند، هم اکنون پذیرای او یند چون

یکی از خود، زیرا آنان نیز حتی یوسف را از پس زری می بینند. «رحمت به شیرپاکت»، سید محمد زیر لب می گوید. «آفرین» می گویند مردان دیگر. «ولکم فی القصاص حیوة یا اولی الالباب» می گوید مرتضایی. فتوحی هم حتی: «این طور [یعنی آن طور که یوسف در زری می گوید] ثابت می کنیم که هنوز نمرده‌ایم و قدرخونی را که ریخته شده می دانیم» (۲۹٤). حرف فتوحی به خصوص خیلی گویای وضع یوسف/زری است. «هنوز نمرده‌ایم» یعنی یوسف می گوید، «قدرخونی را که ریخته شده می دانیم» یعنی زری می گوید. ولی هر دو عبارت گویا از زبان و به تأیید زری.

حرفهای درشت. حرفهای درشت خان کاکا اما رگه‌ای از حقیقت در بر دارد. «زنهایی مثل تو که هرچه مردشان گفت عین بره تصدیق می کنند» (۲۹۵). نه این که خود خان کاکا دیگرگونه می بود. اما فقط رگه‌ای. رگه‌ای از حقیقت. همچنان که «تو هر کار غلطی آن ناکام کرد به به گفتی...» (۲۹٦). شاید نه از دهان و زبان شریفی. اما حقیقتی. یا رگه‌ای از حقیقتی.

رگه‌ای از حقیقتی دور که اکنون تناسخ یوسف در زری را توجیه می کند.

در آخرین صفحات قصهٔ خود، زری دیگر سر مویی با یوسف فاصله ندارد. در جواب کسی که می گوید، یعنی ماشاالله قری که می گوید «...انگار کن، اینجا کربلاست و امروز عاشوراست...»، زری می اندیشد، یعنی که یوسف در او، «یا انگار کن سووشون است و سوگ سیاوش را گرفته‌ایم» (۳۰۰). این زری نبود که مدتها قبل درچادری ایلاتی سیاوش را ابتدا یحیی و بعد حسین گفته بود؟ این یوسف نبود که زری را گفته بود بیش از این خجالتش ندهد که سر بریده از آن سیاوش است؟ (٤۵). چرا. چرا.

حرف آخر از زبان یوسف و به قول یوسف اما در دهان زری است. یعنی از این بهتر و روشن‌تر یوسف را در زری، تناسخ یوسف را در زری، نمی توان دید: «زری گفت: اما من پشیمان نیستم... به قول یوسف نباید یک شهر، خالی خالی از مرد باشد» (۳۰۵)، به عبارتی مشابه از قول یوسف در صفحه ۱۹. زری خود را مردی می داند. زیرا زری خود را یوسف می داند. زیرا زری یوسف است. زیرا طفلی که هم اکنون در زری است نه تنها پسر است که خود، شخصِ خودِ یوسف است. زیرا یوسف در زری به تمامی حلول کرده است. حلول نهایی. تناسخی کامل. یوسف در زری. یوسف/زری. یوسف.

اما زری. اما خودِ زری. اما خودِ خودِ زری. هیهات! هیهات که

به جستجوی تو

...

به انتظار تصویر تو

این دفتر خالی

تا چند

تا چند
ورق خواهد خورد؟

«خاتمه»

فرض بر این است که در آدمیت آدمی هسته‌ای هست حقیقی و بر این هسته حجابهایی متنوع مترتب است. اما شاید. یعنی شاید هستهٔ حقیقت آدمیان خود امّا چیزی نیست مگر برآیند همهٔ حجابها و تصاویری که از غیر، از دنیای پیرامون، بر آدمی تعبیه می شود. معادلهٔ سخت بی‌عدالت است اما، هنگامی که تعدد صور حجاب را بر هستهٔ هستی آدمی دیگرانی غیر از خودِ آدمی رقم می زنند. ازپس همین معادلهٔ بی توازن است که خودِ ایشان مجال تکوین و تکامل و مآلاً زوال نمی یابد. یعنی چنین است که خود ایشان یا منحل در خودِ غیری است و یا از قضای روزگار ظرفی و مجالی تا مظروف و مقالِ غیر در آن تمکین یابد. مظروف و مقالی غیر از خود در ظرف و مجالی که زندگی است. یا دریغ زندگی. دریغ زندگی. دریغ زندگی زری.

یک تجریش است و همین یک آقا

تحلیلی از «کیدالخائنین»، اثر سیمین دانشور

احمد کریمی حکاک

فرآیند اثر بخشی یک اثر ادبی، و پذیرش آن از سوی خواننده به مثابهٔ بازتابی از واقعیّت -- اعم از واقعیّتی ذهنی یا عینی -- در تعاطی پیچیده‌ای میان اثر و ذهن خواننده شکل می گیرد و تابع متغیّرهایی است که از بیرون و درون متن ادبی رفته رفته بر ذهن خواننده اثر می گذارد. یکی از آشکارترین و آشناترین مجموعهٔ متغیّرهایی که ذهن خواننده را آمادهٔ پذیرش داستانی می کند همانا آشنایی قبلی خواننده است با زمینهٔ رو یدادهای داستان در جهان تاریخ. هنگامی که می گوییم **جنگ و صلح** «دربارهٔ» فتح روسیه توسط سپاه ناپلئون در سالهای ۱۸۱۲-۱۸۰۵ است یا داستان **وداع با اسلحه** به جنگ جهانی اوّل «مربوط» می شود و یا «مضمون» داستان «فارسی شکر است» تشتّت زبان فارسی در دهه های نخستین قرن بیستم است، به گونه‌ای کلّی از این رابطه سخن گفته ایم.

از سوی دیگر، امّا، داستان به مثابهٔ یک مقال ادبی،[1] با شگردهای گاه بسیار آشنا و رایج و گاه سخت بدیع و ظریف، می کوشد تا از راههای گوناگون جهان آفرینش ادبی را به جای جهان واقعیّت بر ذهن خواننده عرضه کند. آشناترین و عامترین این شگردها کاربرد زمان گذشته است در روایتگری. هنگامی که می خوانیم: «یک شب تأمّل ایّام گذشته می کردم، و بر عمر تلف کرده تأسّف می خوردم، و سنگ سراچهٔ دل به الماس آب دیده می سفتم، و این بیتها مناسب حال خود می گفتم»، یا «دیدم در صحرای پشت اطاقم پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود، و یک دختر جوان، نه یک فرشتهٔ آسمانی، جلو او ایستاده، خم شده بود و با دست راست گل نیلوفر کبودی به او تعارف می کرد»، یا «سرهنگ دست آقا را گرفت... آقا سوار شد... سرهنگ گاز داد» کاربرد زمان گذشته هدف نویسنده را از القاء درک مستقیمی از واقعیّت، واقعیّتی که در جهان خارج

از داستان حدوث یافته است، بیان می کند. به دیگر سخن، نویسنده به جای آن که بگوید: می توان کسی را در نظر آورد که شبی چنان کرده و چنین گفته است؛ یا: می توان انسانی را در نظر آورد که ناگهان، همین که می آید بغلی شرابی کهنه و موروثی را از بالای رف اتاقش بردارد این منظره را با چشمان خود دیده است، یا می توان موقعیّتی را تجسّم کرد که در آن سرهنگی از نوع سرهنگ داستان ما دست آقایی از نوع آقای داستان را بگیرد، آنچه را که گفته است می گوید، یعنی مقصود و منظور خود را در قالب واقعیّت می ریزد، و توفیق خود را به این وابسته می کند که سرانجام، پس از آن که خواننده تمامی شگردهای او را جذب کرد و به اصطلاح داستان را فهمید با خود بگوید: آری، این با آنچه من از جهان واقعیّت، از تاریخ، از گذشته، از آنچه بر من گذشته و در ذهن من جاری شده است دریافت کرده‌ام همخوان است. یا بیانی از این دست.

و اما آنچه را که دربارهٔ کاربرد زمان گذشته در متن ادبی گفته شد می توان به مجموعهٔ بی پایانی از پیوندهای فرهنگی و زبانی مشترک میان خواننده و متن ادبی تعمیم داد که از درون متن داستان برمی خیزد، بر ذهن خواننده می نشیند، و با نیروی بلاغی، مفهومی یا تاریخی خود خواننده را به درون جهان داستان می کشاند. بنابراین مجموعهٔ پیوندهای زبانی مشترکی که میان قلمروهای مفهومی واژه‌ها و جمله‌ها، عبارات و اشارات، وکاربردهای ویژهٔ هر یک از واحدهای بیان وجود دارد ـ یا در متن داستان نطفه می بندد ـ دقیقاً آن چیزی را تشکیل می دهد که منظور و مقصود نویسنده را ـ فراسوی زمینه‌های ادبی، و در افقهای اجتماعی[۲] ـ به ذهن خواننده منتقل می کند، و میزان و وزن «اثری»[۳] را که اثر ادبی بر او می گذارد می سازد. این پیوند مشترک در عین حال به معنای آگاهی نسبی از عرف اجتماعی و رفتارهای متعارف یا نامتعارف، آن سان که در زبان آفریده می شوند، و دیگر سنّتها و قراردادهای بلاغی نیز هست که در ساختار داستان خود را می گشاید، و بر روی هم منظومهٔ ادبی داستان را می سازد. بدین سان، هنگامی که رویدادی، تجربه‌ای یا یادواره‌ای به گونه‌ای بازگفته می شود که در مسیر خود از گرهگاه یا گرهگاههایی می گذرد، نحوهٔ طرح گرهگیری‌ها و گرهگشائی ها، یعنی ساختار داستان در قالب واژه‌هایی، عباراتی و تعبیراتی عرضه می گردد که متن داستان را به مقصود و منظور نهایی نویسنده ـ یعنی افق فلسفی ـ عقیدتی آن ـ می پیوندد، و خواننده را از این واقعیت که «نویسنده بر صفحهٔ کاغذ چه نقش زده است» به این تأمّل می رساند که «نویسنده دراین داستان می خواهد بگوید که...» یعنی منظور نهایی او را از نوشتن آن داستان در دسترس ذهن خواننده می گذارد. آنچه من در اینجا برآنم این است که این تأملات نظری را تا متنهای منطقی آنها در داستان «کید الخائنین»،[۴] اثر سیمین دانشور، پی گیرم.

«کید الخائنین» داستان ماقبل آخر است در مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه نویسنده به نام **به کی سلام کنم؟** داستان تاریخ نگارش ندارد، اما از قراینی چند می توان دریافت که بایستی بین سالهای ۱۳۵۵ و ۱۳۵۷، یعنی در آخرین سالهای نظام سلطنت در ایران، نوشته شده باشد.[۵] شخصیت اصلی داستان یک سرهنگ بازنشستهٔ نیروی هوایی است به نام سرهنگ آریانی فر، که مانند بسیاری از افسران بازنشستهٔ ارتش شاهنشاهی از بازنشستگی خود مغموم و گرفته است. دیگر لباس ارتشی ندارد تا مقام و اعتبار اجتماعی او را آشکارا در برابر چشمان دیگران قرار دهد، چکمه به پا ندارد تا مخالفان خود را لگدکوب کند، و از همه مهمتر، گماشته‌ای ندارد تا در آغاز زمستان که زمان آغاز داستان است، بخاری های خانه اش را کار بگذارد، گلها را به گلخانه ببرد، و روی حوض کاشی حیاط را بپوشاند.

همسر سرهنگ، منصوره خانم، زنی است مذهبی، اما نه از آن جنم که فکر و ذکرشان نجس و پاک، حلال و حرام و بکن و نکن باشد. او می گوید: «اینها جزئیات است، اصل عدالت است» (ص ۲۵۹). در عین حال به سرهنگ توصیه می کند: «نماز بخوان، قرآن بخوان، نمی دانی چه عالمی دارد، روح آدم تازه می شود» (ص ۲۵۸). این زن سی سال با سرهنگ زندگی کرده و به او مهر ورزیده است. برایش سه پسر و یک دختر آورده که حالا هرکدامشان در شهر و دیار دیگری است. هنگامی که سرهنگ از شب عروسیش یاد می کند دعاخواندن های پدر منصوره را به خاطر می آورد، و پاکت محتوی سند خانهٔ بزرگی را که به دخترش هبه کرده و روی بالشتشان گذاشته است، و این را که نخستین پرسش منصوره از ستوان جوان در شب عروسی این بوده است که: «مرجع تقلید شما کیست؟» (ص ۲۵۸). حالا هم منصوره خانم کتابهای شریعتی و طالقانی را می خواند، از بینوایان دستگیری می کند، و با اجازهٔ شوهرش به خانواده های زندانیان سیاسی کمک می رساند.

در خانهٔ سرهنگ آریانی فر، واقع در شمیران، گذشته از او و همسرش، کیوان نوهٔ دختری سرهنگ، که مادرش پس از طلاق گرفتن از شوهر، راهی آلمان شده تا سلمانی گری بخواند و یک شوهر آلمانی تور کند، زندگی می کند. در واقع داستان از آنجا آغاز می شود که کیوان کبوتر بیمار خود را پیش پدربزرگ می آورد و از او چاره می جوید. جناب سرهنگ که در هر صورت باید برای خبر کردن حاجی علی بخاری ساز و نصب کردن بخاری‌ها به بیرون برود کیوان را هم با خود می برد. درچند قدمی دکان حاجی علی در کوچهٔ اسدی، مسجدی قرار دارد و سقّاخانه ای. در اینجا رو به روی مسجد، سرهنگ مردی را نشسته می بیند با عبا و شبکلاه سفید، در حال قرآن خواندن. سرهنگ که می داند کبوتر کیوان یا در راه مرده و یا به زودی خواهد مرد به او می گوید: «برو کبوترت را بگذار روی صُفّهٔ سقاخانه، خدا شفایش می دهد» (ص ۲۴۴). کیوان دوان

دوان خودش را به سقّاخانه می رساند و کبوتر را روی صُفّه می گذارد. در این هنگام مرد عبا به دوشِ قرآن خوان سر برمی دارد و می گوید: «اگر مردار است نجس است ، برش دار» (ص ۲٤٤). سخن مرد خشم سرهنگ را برمی انگیزد، و او صدایش را کلفت می کند و... در این جا راوی، گویی ازپشت سر شخصیت داستان، این ملاحظه را می افزاید که «انگار یادش نبود که لباس شخصی تنش است» ـ می گوید: «مرد ناحسابی به تو چه مربوط؟» (ص ۲٤٤). آن گاه سرهنگ یک سکهٔ دو ریالی از جیب درمی آورد، به کیوان می دهد، و می گوید: «بابا جان در راه خدا به این گدای فضول بده» (ص ۲٤٤). و وقتی مرد از گرفتن پول تن می زند سرهنگ به نوه اش می گوید: «کیوان بینداز جلوش» (ص ۲٤٤).

در اینجا حاجی علی بخاری ساز و میوه فروش بغل سقّاخانه و شاگردش و دو سه رهگذر دیگر جمع می شوند. حاجی علی سرهنگ را شماتت می کند: «جناب سرهنگ از شما بعید است. یک تجریش است و همین یک آقا... شنیدم به آقا گفتید گدا» (ص ۲٤٤). و مرد عبا به دوش می گوید: «من گدا هستم. گدای درخانهٔ علی و ائمهٔ اطهار» (ص ۲٤٤). حاجی علی آنگاه کبوتر را از روی صُفّه برمی دارد، و وقتی نگاه می کند می بیند که بالش چیده شده و حیوان به دلیل این که نمی توانسته با پرواز کردن خود را گرم کند، از سرما مرده است. کیوان می گوید که بال پرنده را او نچیده، پدربزرگش بال کبوتر را چیده است. درخلال این گفت و گو سرهنگ به این می اندیشد که با حاجی علی سلام و علیک دارد، که تا همین پارسال که گماشته داشتند، برای حاجی علی آش رشته و حلوا می فرستاده، و سرانجام وسوسه می شود که عبای مرد را از دوشش بردارد و شبکلاهش را از سرش، و زیرپا لگد کند. راوی، این بار از درون سرهنگ، می افزاید: «افسوس که چکمه پایش نبود» (ص ۲۲۵).

بعد از ظهر آن روز که حاجی علی برای کار گذاشتن بخاری ها می آید، باز سرهنگ صحبت را به «مردکهٔ پفیوز»ی می کشد که اول صبح اوقاتش را تلخ کرده بود. حاجی علی می گوید: «جناب سرهنگ، این طور حرف نزنید، آقا صدتا مثل شما و بالا تر از شما سرید دارد» (ص ۲۲۶). و در جواب سرهنگ که با تعجب پرسیده «این آخوندک مردنی؟» توضیح می دهد که «آقا پیشنماز مسجد اسدی است، منبر هم می رود، از پیشنمازی و منبر رفتن ممنوعش کرده اند» (ص ۲۲۶). سرهنگ می پرسد: «کی ممنوعش کرده؟» و حاجی علی جواب می دهد: «خودتان که بهتر می دانید.» و در توضیح دربارهٔ علّت گرفتاری های پیشنماز می گوید: «آن روز که گرفتندش خودم بودم، روی منبر می گفت: ای ملت مسلمان، این همه خون که در راه حق ریخته شده، هدر که نرفته، در قلب من و شما می جوشد.» و: «به من نگویید چرا می گویم مرده باد، زنده باد. قرآن کریم به من یاد داده.» و لعنت فرستاده بر «ابی لهب و هرچه امثال او تو این دنیا هست»، و بعد

هم، به گفتهٔ حاجی علی: «عمامه اش را گردنش انداختند و...» (ص ۷-۲۴۶).

سرهنگ حرف حاجی علی را می برد و می پرسد: «حالا مخارجش را از کجا می آورد؟» و جواب می شنود: «مردم که ولش نکرده اند.» وقتی سرهنگ از این سخن نتیجه می گیرد که پس «رو بروی مسجد نشسته گدائی می کند»، حاجی علی این اتّهام را بار دیگر رد می کند و می افزاید: «از لج آنها اینجا نشسته، می گوید سنگر من اینجاست» ص (۲۴۷). در این گفت و گو درمی یابیم که آقا «خانه اش خانهٔ امید مردم است»، «زنش یک شیر زن است»، و «مردم هوای زن و بچه اش را هم دارند» (ص ۲۴۷). سرهنگ همچنان معصومانه می پرسد: «چرا آدم کاری بکند که زن و بچه اش مجبور شوند نان گدائی بخورند» (ص ۲۴۷). کمی پس از این گفت و گو، وقتی منصوره خانم اظهار شگفتی می کند که چرا حاجی آقا چایش را نخورده، حاجی علی، چنانکه پیش از این به سرهنگ هم گفته است، می گوید که دیگر نان و نمک آن خانه را نخواهد خورد، و پا به آن خانه نخواهد گذاشت مگر جناب سرهنگ بیاید از آقا عذر بخواهد. سرهنگ، که از راه روایت حاجی علی اندک آشنایی با آقا پیدا کرده و کمی نرم شده، درپاسخ حاجی علی که باز می پرسد: «کی می آیید با هم برو یم» می گوید: «می خواهی این یک شاهی صد دینار حقوق بازنشستگی مان را قطع کنند؟» (ص ۲۵۰)

چند روز بعد، وقتی سرهنگ سرانجام باغبان شهرداری را گیر آورده، از او برای انتقال گلها به گلخانه کمک خواسته، و دارد با او به سمت خانه اش می رود، مرد عبا به دوش را می بیند که باز همان جا نشسته و مشاهده می کند که آقای آوخ، باغبان شهرداری، هم دولا می شود و دست آقا را می بوسد. سرهنگ بی اختیار سلام می کند. آقا بی آنکه به او نگاه کند درپاسخ چیزی به عربی می گوید که سرهنگ از آن فقط عبارت «کید الخائنین»[۶] را می شنود و می فهمد. در این وقت حاجی علی از دکانش بیرون می آید و خطاب به آقا می گوید: «آقا، جناب سرهنگ آمده به عذرخواهی.» سرهنگ اعتراض می کند، حاجی علی اندکی او را دست می اندازد و کار به سامان نمی رسد.

در خانه سرهنگ مثل برج زهرمار در اتاق نشیمن می نشیند، و فکر می کند که اگر بازنشسته نبود چه بلاهایی می توانست سر آن آخوند مردنی بیاورد. از واژهٔ «خائنین» بشدّت رنجیده شده است. تجربهٔ سی سال خدمت از نظرش می گذرد، و فکر می کند که چگونه به رغم همهٔ کوششهایش به او درجهٔ امیری نداده اند. فکر می کند چند سرباز با لباس شخصی و چماق بفرستد تا آخوند را بزنند، و باز یادش می آید که بازنشسته است. به حرف حاجی علی می اندیشد که گفته بود آقا می گوید: «سنگر من اینجاست» و با خود می گوید: «چه سنگری؟ سنگر مال زمان جنگ است و سربازها می کَنند برای استتار» (ص ۲۵۲). در گفت و شنودی که لحظه ای بعد میان او و زنش درمی گیرد، زن از جمله می گوید که پشت سر آقا نماز می خواند، و وقتی آقا زندان بوده به زن و بچه اش کمک

می کرده، ولی از پول خودش نه از پول سرهنگ چون «پول تو بیشترش مال ظلمه است، عزیزجان» (ص ۲۵۳). او توصیه می کند که اگر آقا جواب سلامش را نداد، سرهنگ باید دو باره و سه باره سلام کند، چرا که «امثال تو این بلاها را سرش آورده اند» (ص ۲۵۳).

سرهنگ از یک سو سخت کنجکاو است تا معنای حرکت اعتراضی مرد عبا به دوش را برای خود بشکافد، و از سوی دیگر مبنا و معیاری برای تبیین آن در مقال خویش نمی یابد. از این رو، از زنش می پرسد: «چرا خودش را کوچک کرده؟... بگیرد تو خانه اش بتمرگد»، و پاسخ می شنود: «لابد تحمّلش را دارد. دلش قرص است که حق با اوست. ایمان دارد» (ص ۲۵۴). با شنیدن واژه های «تحمّل» ، «حق» و «ایمان» سرهنگ ناگهان آرام می شود، و یک رشته تداعی ها او را به گذشته ای دور باز می گرداند، و هنگامی که به خود می آید سیگاری را که چند لحظه پیش، پس از چندی ترک سیگار، دو باره روشن کرده بود خاموش می کند. زن می گوید «تو را می گویند آدم حسابی... اگر آخر عمری توبه کنی و لب به مشروب هم نزنی و قمار هم نکنی، صد سال عمر می کنی» (ص ۲۵۷). سرهنگ نخست اعتراض می کند: «این را می گویند زندگی؟» و بعد دست زنش را می گیرد. منصوره خانم می گوید: «نماز بخوان، قرآن بخوان، نمی دانی چه عالمی دارد، روح آدم تازه می شود.» (ص ۲۵۸). سرهنگ هیچ نمی گوید، و منصوره خانم باز می گوید: «مرجع تقلید من...» (ص ۲۵۸).

و راوی دنبالهٔ کلام را می بُرد، و ذهن سرهنگ را از یک رشته تداعی های دیگر می گذراند. هنگامی که سرهنگ بخود می آید منصوره خانم دارد خطاب به او می گوید: «می خواهی رساله بدهم بخوانی؟ بیشتر کتابهای دکتر شریعتی را دارم. بعضی هاشان را خودم رونویس کرده ام. آیت الله طالقانی...» سرهنگ می پرسد چرا کتاب ها را رونویس کرده است، و جواب می شنود: «آخر کتاب های این بنده خدا قدغن است.... طالقانی هم زندان است...» سرهنگ فکری می کند، و بیشتر با نگرانی تا با اعتراض می گوید که آخر او از نجس و طاهری، حلال و حرام کردن، و بکن و نکن بدش می آید. منصوره خانم به او اطمینان می دهد: «اینها جزئیات است، اصل عدالت است» (ص ۲۵۹). و همین سخن را درپاسخ سرهنگ که به شوخی گفته است حاضر است نمازش را بخواند به شرط آن که بتواند زنهای دیگری بگیرد نیز تکرار می کند.

روز بعد، وقتی معلوم می شود که آقای آوخ هم قهر کرده و برای جا دادن گلها در گلخانه نخواهد آمد، سرهنگ، منصوره خانم و کارگر قدیمی و وفادارشان، فاطمه، به هزار زحمت خودشان کار را به انجام می رسانند و ماجرا دو سه روز دیگر هم به درازا می کشد. سرانجام صبح روز جمعه، منصوره خانم که قدح بزرگی آش رشته برای خانهٔ آقا آماده کرده از سرهنگ می خواهد تا او را با ماشینش تا دم در خانهٔ آقا ببرد. سرهنگ باز هم اندکی نرم‌تر شده و این بار نگرانیش این است که نکند زن آقا آش زن او را نپذیرد. در بازگشت

کیوان که با پسر آقا صحبت کرده ازپدربزرگ می خواهد تا او را هم به مدرسهٔ اسلامی بفرستند «تا ازمن راضی باشید.» (ص ۲۶۳).

یکی دو روز بعد سرهنگ سوار برماشینش در راه عبور از خیابان اسدی عبای آقا را می بیند که روی برف ها افتاده و چند قدم آن سوتر دو مرد را می بیند که آقا را درمیان گرفته کشان کشان می برند. حاجی علی آقا و آقای آوخ به مقابله برخاسته اند ولی ازپس آن دو مرد، که درعین حال که لباس معمولی بتن کرده اند، سرهنگ می فهمد که زیر کت اسلحه بسته اند، برنمی آیند. ناگهان سرهنگ ازماشین پیاده می شود، شقّ و رق جلومی رود و داد می زند: «صبر کنید، دست نگهدارید، من سرهنگ آریانی فر...» (ص ۲۶۵). و خطاب به دو مأمورمی افزاید: «این چه بساطی است درآورده اید؟ چکاربه کارآقا دارید؟... مگر مسلمان نیستید؟» (ص ۲۶۵). یکی از دو مرد توضیح می دهد که به آخوند اخطار کرده اند رو به روی مسجد نشستن خلاف نظم عمومی است، که «آقای دکتر» این را گفته است. سرهنگ می گوید: «به آقای دکتربگوسرهنگ آریانی فرسلام رساندند و گفتند...» ولی پس از لحظه ای تأمل می افزاید «خودم تلفن می کنم.» درخلال این گفت و گوها راوی چهره های حاجی علی وآقای آوخ را سرشار از احساس «حق شناسی و مهربانی» و چشمهای آقا را «حیرت» زده وصف می کند. سرهنگ، به گفتهٔ راوی، می اندیشد: «باید دل به دریا زد. هرچه می شد می شد... زنش... مگر بارها نگفته بود که آدم باید حسینی باشد نه یزیدی. گیرم حقوق بازنشستگی را قطع می کردند.» و باز خطاب به یکی از دو مأمور می گوید: «از قول من بگو این قدرمردم را نچزانید، دودش توی چشم خودتان می رود» (ص ۲۶۶).

پس از این سخنان و آن گونه اندیشه ها، سرهنگ دست آقا را می گیرد و می گوید: «آقا تشریف بیاورید سوار بشوید» (ص ۲۶۶). مردها آقا را رها می کنند. آقا مردّد است. سرهنگ او را می کشاند و آهسته می گوید: «سینه پهلومی کنید» (ص ۲۶۶). آقا سوار می شود. سرهنگ ماشین را روشن می کند و بخاری ماشین را راه می اندازد. مردهای اسلحه داریک باردیگربه او نزدیک می شوند و نامش را می پرسند. سرهنگ نامش را به آنها می گوید، ماشین را به حرکت درمی آورد، وپس ازآن که دو سه جمله با آقا حرف زد، ناگهان یادش می آید که سلام نکرده است. می گوید: «ببخشید سلامم را خوردم». آقا جواب می دهد: «السّلام علیکم و رحمة الله و برکاته» (ص ۲۶۶). و داستان به پایان می رسد.

هرگاه تحلیل داستان کوتاه «کید الخائنین» را با این سخن بیاغازیم که هستهٔ اصلی آن را رویارویی ساواک و روحانیون معترض در دهه های ۴۰ و ۵۰ تشکیل می دهد، و الگوی تاریخی آن دستگیری و تبعید آیت الله خمینی درسال ۱۳۴۲ است، که در اینجا با عناصر تاریخی دیگری همچون ممنوعیّت نوشته های شریعتی، زندانی شدن طالقانی، و

منهبگرایی برخی از لایه های شهری همچون اصناف و کارمندان، و بسیاری عناصر ریز و درشت دیگر تلفیق شده است سخنی گفته ایم در زمینهٔ پیوند میان رو یدادهای این اثر ادبی با الگوهای آن در جهان تاریخ: مضمون داستان «کید الخائنین» برخورد میان برخی ملاّیان و پلیس مخفی حکومت ایران است در دهه های آخر نظام سلطنت. آشنایی با تاریخچهٔ این برخوردها، با این چهره ها، و با این پدیده ها، البّته چنانکه در آغاز این مقاله گفتم، داستان را باور پذیرتر (یعنی واقعگرایانه تر) می کند. این سخن، امّا، بدان معنا نیست که برای درک عملکرد داستان بر ذهن خواننده و فرآیند اثر گذاری آن ـ ـ به مثابه یک مقال ادبی ـ ـ نیازی به آشنایی با حوادثی است که کلاً می توان نام رو یارو یی میان حکومت و مذهب را در ایران واپسین دهه های سلطنت بر آن گذاشت. در اینجا آن رو یدادها به گونهٔ دیگری جلوه گر شده و مصالح ساختمانی جدید را ساخته است. به دیگر سخن، آن عناصر تاریخی نه تنها خود چهره و مرتبهٔ جدیدی یافته اند، بلکه به گونهٔ جدیدی در کنار یکدیگر قرار گرفته، ساختار جدیدی را پدید آورده، و با کلیّت جدیدی پیوند خورده است. از این رو، دانش تاریخی مربوط به رو یارو یی حکومت و مذهب در ایران در طول دهه های پنجم و ششم قرن چهاردهم هجری خورشیدی داستان «کید الخائنین» اثر داستان نو یس ایرانی سیمین دانشور را باور پذیر، واقعگرایانه و تاریخی (به مفهوم مربوط به رو یدادهای عینی در جهان خارج از وجود هر فرد) می کند، ولی این امر، با درک مکانیسم درونی داستان ـ ـ به مثابه داستان ـ ـ از سوی خواننده یکی نیست. یعنی باور پذیر، واقعگرایانه و تاریخی بودن داستان چیزی است، و اثر بخشی، کارآیی و ادبی بودن داستان چیزی دیگر. دراین سخن البته اندکی ساده کردن موضوعی پیچیده و جدا کردن مقولاتی که یکسره هم از هم جدا نیستند، و درنتیجه اندکی مطلق کردن اندیشه ای که در ذات خود نسبی است وجود دارد، ولی این همه در راستای القای درک بهتری از مقولهٔ ادبیات و ماهیّت مقال ادبی مجاز می نماید. باری، سخن آخر این که باید بتوان داستان «کید الخائنین» را فارغ از هرگونه دانش تاریخی از مسایل سیاسی و آرایش نیروهای اجتماعی ایران نیز درک کرد، گیرم گواه «واقعگرایانه» بودن داستان خواننده ای می تواند باشد که تاریخ آن دهه ها را می داند. کوشش من در تحلیل این داستان به عنوان یک مقال ادبی معطوف به این هدف خواهد بود تا خواننده را با درک مکانیسم درونی آن، با شگردهای کلامی آشکار یا پنهان، آشنا یا بدیعی که در آن به کار رفته، با مفاهیمی که از راه درک گستره های دلالتی و اشارتی زبان و واژگان آن به خواننده القاء شده ـ ـ در یک کلام، با منظومهٔ بلاغی و ادبی داستان ـ ـ آشنا کنم.

از نظر ساختاری، داستان از نقطهٔ رو یارو یی دو ساختار قدرت، که به گونه ای نمادین در وجود سرهنگ و آقا تجلّی یافته، آغاز می شود، و در نقطه همسو یی و همراهی یکی از آن دو ساختار با دیگری پایان می پذیرد. شخصیّتی که نوع نخست قدرت ـــ قدرت نظامی

ـ در وجودش تجلّی یافته در آغاز داستان بازنشسته شده است. و بازنشستگی برای او یعنی لحظهٔ آسیب پذیری که در آن نمودهای ظاهری قدرت از او گرفته شده، پیوندهای حرفه ای بریده شده، و در واقع این سرهنگ را دیگر «هنگی» نیست تا او «سر» آن باشد. این فقدان و حالت روانی ناشی از آن، در سرتاسر داستان با جمله هایی همچون «سرهنگ صدایش را کلفت کرد، انگار یادش نبود که لباس شخصی تنش است» (ص ۲۴۴)، یا «افسوس که چکمه پایش نبود» (ص ۲۴۵) از سوی راوی، و یا این تأمل که «چطور است چند تا سرباز با لباس شخصی و چماق بفرستم سراغش تا می خورد بزنندش؟ اما من که بازنشسته ام» (ص ۲۵۱) از سوی خود سرهنگ تأکید می شود، و این همه از نظر مناسبات قدرت، آن گونه که در داستان ترسیم شده است، در مسیر رو یدادهای داستان اهمیّت دارد. آنچه برای سرهنگ باقی مانده بود پیوندهای اجتماعی اوست تا زندگی او را به صورت عضو مؤثری از جامعه تداوم بخشد. هنگامی که این پیوندها نیز در خطر بریده شدن قرار می گیرد سرهنگ ناگزیر تغییر روش می دهد، و بدین سان داستان را به نقطهٔ پایان و رو یدادها را به سمت گرهگشایی نهایی می کشاند. به دیگر سخن، مکانیسم حرکت داستان، در سطح روان شخصیّت اصلی آن، مکانیسم آشنای بحران هو یّت و ترفند پایانی آن برقراری دو بارهٔ هو یّتی دیگر برای اوست. سرهنگی که دیگر سرهنگ نیست کیست؟ سرهنگ در آغاز می گوید: «برای من سرهنگ بازنشسته، دیگر نه زنم، نه نوه ام، نه فاطمه خُله، نه دروهمسایه، هیچ کس تره خرد نمی کند» (ص ۲۴۳). و در سایهٔ چنین احساس بی قدرتی است که جملهٔ سرهنگ در پایان داستان، خطاب به مردانی که آمده اند آقا را ببرند، مفهوم پیدا می کند: «مگر شما مسلمان نیستید؟» سرهنگ در واقع می گوید: «من مسلمانم.» البته سرهنگ همواره مسلمان بوده است، اما در اینجا مفهوم مسلمانی به گونهٔ ملموسی از رفتار روزمره پیوند خورده است که با اعتقاد مجرّد به دین، پذیرش وجود خدا و پیامبری محمد و حرمت نهادن بر علی و امامان تفاوت بسیار دارد. و من می خواهم این تفاوت را، آن سان که در داستان ترسیم شده است، با تحلیلی از دو صحنه از داستان بنمایانم.

در صحنهٔ نخست، سرهنگ آریانی فر، همراه با نوه اش کیوان که کبوتر مرده ای در دست دارد، به سقّاخانهٔ محلّ نزدیک می شود. سرهنگ به کیوان می گوید: «برو کبوترت را بگذار روی صُفّهٔ سقاخانه، خدا شفایش می دهد.» مرد عبا به دوش می گوید: «اگر مردار است نجس است، برش دار.» سرهنگ به او تشر می زند: «مرد ناحسابی به تو چه مربوط؟» و سکه ای از جیبش درمی آورد، و به کیوان می گوید: «بابا جان در راه خدا به این گدای فضول بده.» در همین مکالمه دقیق شویم. در هر دو جملهٔ سرهنگ خطاب به کیوان واژهٔ «خدا» آمده است، در هر دو ارتباط بی واسطه ای میان «خدا» و «بشر» تبیین شده است. در جملهٔ نخست، خدا آرزوی کیوان را برخواهد آورد، یعنی کبوتر

او را شفا خواهد داد، و در جملهٔ دوم کیوان باید بخاطر خدا کاری بکند، یعنی سکّه را به گدا بدهد. هر دو جمله امری است، یعنی دو فعل «بگذار» و «بده» از پدر بزرگی به نوه‌ای خطاب می شود. ساختار دستوری دو جمله به گونه‌ای است که مقال سرهنگ را دقیقاً در متن مسیر اعتقاد در روند اجتماعی مشخّصی در تاریخ ایران قرار می دهد: رشد این فکر که دین یعنی آن اعتقادی که افراد انسان را مستقیماً به آفریدگار انسان می پیوندد. بیان قدمایی این نظر را دربارهٔ دین در ادبیات کلاسیک ایران در نمونه‌هایی نظیر این بیت مولوی که می گوید: «من نخواهم فیض حق از واسطه/ که هلاک خلق شد این رابطه»، یا در این بیت حافظ که می گوید «من اگر نیکم اگر بد تو برو خود را باش/ هر کسی آن درود عاقبت کار که کشت»، و البته در بسیاری موارد دیگر نیز می توان دید. از دیدگاه تاریخی، امّا، از دوران بیداری است که این مقال بیان مجدّدی می یابد با ابعاد اجتماعی جدید، و در مقال مشروطه فراوان به کار می رود، و در دستان شاعرانی همچون یغما و ایرج و بهار و نسیم شمال و نیما، و نویسندگانی همچون آخوندزاده و ملکم و دهخدا و جمالزاده پرورده می شود،و در عصر ما به مقال چیرهٔ تفکر طبقهٔ تحصیلکردهٔ شهرنشین ایران بدل می گردد. سرهنگ فرزند چنین نظری است و این سخن او خطاب به آخوند که «مرد ناحسابی به توچه مربوط؟» نه دشنام است و نه گزافه، بلکه تأییدی است بر این نظر، و گویای کوششی از سوی نویسنده برای ترسیم تفکّر او در این باب در راستای تاریخ.

از سوی دیگر، در کارهایی که سرهنگ به کیوان توصیه می کند، یعنی گذاشتن کبوتر روی صُفّهٔ سقاخانه و پول دادن به گدا در راه خدا، مناسک اعتقادی به گونه‌ای طرح می شوند که لزوماً پیوندی درونی با اسلام را نمی نمایانند. فکر شفاخواستن از خدا و فکر دستگیری از بینوایان در راه خدا لزوماً وابسته به مذهبی خاص نیست، گیرم مکان این بیان صُفّه سقاخانه، یا سکه‌ای که به گدا داده می شود سکّهٔ رایج در کشوری مسلمان نشین باشد. دیگر اینکه به جز کیوان که هر دو جملهٔ امری خطاب به اوست، و خدا که در هر دو جمله قدرت قاهرهٔ حاکم بر انسان است، عنصر دیگری نیز در هر یک از دو جمله حضور دارد که در جملهٔ نخست کبوتر بیجان است، و در جملهٔ دوّم گدای فضول، یعنی مرد عبا به دوش، و این گونه ترتیب دادن عناصر درونی جمله به شکلی ناخودآگاه مرد عبا به دوش را در ذهن خواننده در مقامی مشابه کبوتر مرده یا در حال نزع قرار می دهد. در اینجاست که عبارت «گدای فضول» نیز گسترهٔ مفهومی و یژهٔ خود را در ذهن خواننده گسترده‌تر می سازد و گذشته از آن که مرد عبا به دوش را به صورت چیزی پست تر از سرهنگ، پست تر از کبوتر و پست تر از انسان میانگین در می آورد، تلویحاً او را تا حد جانوری بیجان یا در حال نزع پست می کند. ولی باز به این پرسش بیاندیشید: چرا سرهنگ مرد عبا به دوش را «گدای فضول» می نامد؟ از نظر محتوی اخباری، جملهٔ او خطاب به نوه‌اش کیوان بدون صفت «فضول» هم کامل می بود، یعنی باز کیوان می توانست بفهمد که پدر بزرگ او می

خواهد تا سکه را به مردی که رو به روی او بر زمین نشسته است بدهد. سرهنگ می توانست به کیوان بگوید: «بابا جان در راه خدا به این **مرد** بده»، یا «... به این **گدا** بده»، یا ترکیب دیگری از این دست. دو واژهٔ «گدا» و «فضول» به گونه ای آشکار در ابعادی اجتماعی و فکری کار می کنند، و منظور سرهنگ از به کار گرفتن آنها ـ و منظور نویسنده از گذاشتن آنها در دهان شخصیّت داستان خود ـ چیزی است فراسوی بیان، مقصودی مشخّص در شرایطی معیّن از راه زبان. اصولاً این دو واژه خطاب به کیوان نیستند (در عین حال که چارچوب ذهنی سرهنگ را به نواده اش القاء می کنند)، بلکه خطاب به شخص مرد عبا به دوش و هر آن شنوندهٔ دیگری است که احیاناً بر این صحنه نظارت می کند یا در صدارس سرهنگ قرار دارد. و باری را که که این دو واژه بر دوش دارند می توان به سه بخش تقسیم کرد: نخست، تحقیر مرد عبا به دوش، بدین معنی که سرهنگ احتمالاً در اینجا درک کرده است که این مرد «گدا» در مفهوم متداول و متعارف آن نیست، ولی می خواهد این فکر را به او منتقل کند که عمل او (نشستن روی زمین رو به روی مسجد) او را تا حد یک گدا پایین آورده است. دوم، تأکید بر مرتبه و مقام اجتماعی خودش در قیاس با مرد عبا به دوش، و در تأکید بر اقتدار خویش بر روی نواده اش، بدین معنی که اگر سرهنگ به کیوان می گوید کبوترش را روی صُفّه بگذارد، دیگر کسی نباید در کار پیروی از این فرمان دخالت کند. سوّم، تکرار و تأکید سرهنگ که باور مذهبی را پدیده ای بی واسطه می داند، و دخالت مرد عبا به دوش را به فضولی تعبیر می کند.

در دنبالهٔ این صحنه، کیوان دست خود را دراز می کند، مرد از گرفتن پول سر باز می زند، سرهنگ خشمگین به کیوان می گوید: «بینداز جلوش.» در مورد این بخش از صحنه این نکته ها دانستنی است: نخست، کیوان فرمان پدر بزرگ را تا مرحلهٔ دراز کردن دست اجرا می کند، ولی عملاً سکّه را جلو مرد عبا به دوش نمی اندازد. پسرک نیز متوّجه موقعیّتی شده است که اندکی با دستگیری رایج از گدایی معمولی متفاوت است. دوّم، مرد با خودداری از گرفتن پول به سرهنگ و کیوان (و دیگرانی که رفته رفته به صحنه می آیند) اعلام می کند که او «گدا» (در مفهومی که سرهنگ آن را به کار برده است) نیست. بدین سان، مرد تصویر ذهنی آنان را از مردی که در گذرگاه بر زمین نشسته بر هم می زند، و تحقیری را که در عبارت «گدای فضول» سرهنگ خطاب به او نهفته بود پاسخ می گوید، و رد می کند. سوّم، سرهنگ از این که مرد پول را نگرفته (و در حقیقت از پاسخی که به عبارت «گدای فضول» خود دریافت کرده) خشمگین می شود (و البتّه از این که سرانجام دستورش اجرا نشده باقی می ماند). در اینجا واکنش بی واژهٔ مرد، یعنی خودداری او از گرفتن پول، تمام جهان تفکّری را که در مقال سرهنگ مستتر است بر هم می زند، و به او اعلام می کند که: ۱ ـ من گدا (آن سان که تو می پنداری) نیستم، ۲ ـ تو از من، چنان که می پنداری، برتر نیستی، و ۳ ـ آنچه من به نواده ات گفته ام «فضولی»

نیست. و از این میان آنچه در بخش بعدی شکافته می شود همانا مفهوم «گدا» است.

در این بخش حاجی علی بخاری ساز از دکانش بیرون می آید، و خطاب به سرهنگ می گوید: «جناب سرهنگ از شما بعید است. یک تجریش است و همین یک آقا... شنیدم به آقا گفتید گدا.» و مرد عبا به دوش سرش را از روی قرآن بلند می کند و می گوید (لابد خطاب به حاجی علی، ولی در حقیقت برای مصرف و فهم سرهنگ): «من گدا هستم. گدای درخانهٔ علی و ائمهٔ اطهار.» هرگاه این بیان را کنار سخن سرهنگ دربارهٔ «گدای فضول» بگذارید خواهید دید که تعریف جدیدی از واژهٔ «گدا» ارائه شده است. مرد عبا به دوش که لحظه ای پیش با سر باز زدن از گرفتن پول به سرهنگ فهمانده است چگونه گدایی نیست، اکنون درپاسخ حاجی علی (البتّه بدون آنکه از اوپرسشی شده باشد) به سرهنگ می فهماند که چگونه گدائی هست. اگر در بخش پیشین مرد عبا به دوش تحقیر سرهنگ را رد کرده بود، یعنی گفته بود تو از من برتر نیستی، دراینجا با طرح نام «علی و ائمهٔ اطهار» مقالی می آفریند که درآن در حقیقت می گوید: من از تو برترم. و با ارائهٔ واژهٔ گدا در گسترهٔ معنایی کاملاً متفاوتی (که هیچ تداخلی با گسترهٔ معنایی گدا در مقال سرهنگ ندارد) موقعیّت اجتماعی خود را در مقایسه با موقعیت سرهنگ دگرگون می کند، و اکنون اوست که ضربهٔ کاری را زده و حریف را درخاک نشانده است.

اما لحظه ای دیگر هم درعبارت «گدای درخانهٔ علی و ائمهٔ اطهار» تأمّل کنیم. این عبارت دقیقاً یعنی چه؟ و کسانی همچون حاجی علی بخاری ساز و میوه فروش و دوسه عابری که حالا در صحنه جمع شده اند دقیقاً چه برداشتی از آن دارند؟ پاسخ این است که جز به تقریب نمی دانیم، و به تقریب می توان از آن چیزی در حد: «آن که پیرو راه علی و ائمهٔ اطهار است»، یا «آن که این امامان را در زندگی سرمشق خود ساخته است»، یا «آن که ریزه خوار تعالیم آنان است» یا چیزی در این حد از آن برداشت کرد. و این البتّه خود بسیار است، و بی تردید همهٔ حاضران تفاوت این گونه «گدا» را با گدایی که سکهٔ دو ریالی را با برخی دعا و ثنا می پذیرد و در کیسه می گذارد، می فهمند و می دانند. خود مرد هم این تفاوت را با نگرفتن پول عملاً نشان داده است. در بُعد مثبت و به صورتی کلّی و البتّه مبهم می توان استنتاج کرد که منظور این مرد آن است که دریوزگی مادّی از امثال سرهنگ را در برابر دریوزگی معنوی از امثال علی و ائمهٔ اطهار قرار دهد، و در این تقابل جای خود را بر نقطهٔ مفهومی دوّمین تثبیت کند.

در همین جا می خواهم گریزی مختصر از صحنهٔ مفهوم واژگان به پهنهٔ نبرد ایدئولوژیکی که درپس پشت آن جاری است بزنم. مگر نه این است که مفهوم «گدای در خانهٔ علی و ائمهٔ اطهار» بی واسطه به مفهوم «علی و ائمهٔ اطهار» در اذهان شنوندگان این عبارت وابسته است؟ یعنی در اذهان اینان معنای عبارت نخست تابعی است از این که اینان علی و ائمهٔ اطهار را چگونه چهره هایی می دانند، و با چه خصلتهایی تداعی می

کنند. اینها همه، البته، واضحات است، ولی نکته در این است که در این میان نوعی واژگونگی تاریخی و فرهنگی در حال شکل گیری است. حاجی علی و دیگران دلیل نشستن مرد عبا به دوش را در گذرگاه با دانشی عینی می دانند، ولی علی و ائمهٔ اطهار را با شناختی موروثی ـ یعنی فرهنگی و تاریخی ـ می شناسند. و اکنون مرد عبا به دوش با تعریفی که از خود به عنوان «گدای درخانهٔ علی و ائمهٔ اطهار» ارائه می دهد شناخت تاریخی و فرهنگی این افراد (و سرهنگ... و خواننده..) را نیز به مسیری ویژه هدایت می کند. او می گوید: «آیا کاری که من می کنم مبارزه است؟ اگرچنین است، پس بدانید که من این را از علی و ائمهٔ اطهار آموخته ام.» سخن کوتاه، تبیین فعّالانه و مهاجمی که در اینجا از علی و ائمهٔ اطهار شده است، نه تنها به کار مرد مشروعیت می بخشد، نه تنها آن را تداوم مبارزه‌ای در درازنای تاریخ و در بطن فرهنگ شیعی جلوه می دهد، و او را در مبارزهٔ خود ذیحق می نماید، بلکه در سطح آموزش چهرهٔ دیگری از مسلمان شیعی مذهب نیز می سازد: پیرو علی و ائمهٔ اطهار یعنی این! و این همان سخنی است که بعدها حاجی علی از قول «آقا» برای سرهنگ نقل می کند: «ای ملّت مسلمان، این همه خون که در راه حق ریخته شده، هدر که نرفته، در قلب من و شما می جوشد.» و «به من نگویید چرا می گویم مرده باد، زنده باد. قرآن کریم به من یاد داده..» و جملات دیگری از این دست.

و اما در سخن حاجی علی خطاب به سرهنگ، «شنیدم به آقا گفتید گدا»، تخالف دیگری نیز آشکار است که از راه تضاد مفاهیم اشارتی، دلالتی و تاریخی و فرهنگی دو واژهٔ «آقا» و «گدا» به خواننده القا می شود، و چون سخت واضح است توضیح چندانی درباره‌اش نمی دهم، ولی چگونه آن کسی که در نظر فردی از افراد یک اجتماع گدا می نماید، در سخن فرد دیگری از همان اجتماع با واژهٔ آقا ـ با تمام مفاهیم سروری، ریاست و سیادت مستتر در آن ـ بیان می شود. آنچه در این جمله، و در جای جای اشارات آغاز داستان، آشکارا به چشم می آید، همانا دور شدن و فاصله گرفتن حیطه های معنایی واژگان در مقابل کسانی است که ظاهراً با زبان مشترکی با یکدیگر سخن می گویند. مقال حاجی علی و مقال سرهنگ آریانی فر، به رغم نزدیکی جغرافیایی و اشتراکات دینی، فرهنگی و اجتماعی این دو انسان ایرانی همزمان و همزبان با یکدیگر، سخت قطبی شده و تا آنجا از هم فاصله گرفته است که مرجعی واحد (مرد عبا به دوش) به دو صورت متضاد (آقا و گدا) به بیان در می آید.

در این صحنه از داستان هنوز گفتنی بسیار می بینم که ناگزیر باید از آنها درگذرم، ولی ساختار صحنه به گونه ای که به بیان درآمده روندی را می نمایاند که نمی توان ناگفته رهایش کرد. در این ساختار تضعیف تدریجی پایه های قدرت سرهنگ گام به گام به نمایش درآمده است. سرهنگ از ابراز قدرت نظامی (امر و نهی کردن، بگذار، بده،

بیندازد)، نمایش قدرت مالی (سکهٔ دو ریالی) و اظهار برتری اجتماعی (گدا خواندن مرد) تا عقب نشینی نهایی (اما آنها شش نفر بودند از پسشان بر نمی آمد) مراحلی را طی می کنند، و در هر مرحله با شکست رو به رو می گردد، چرا که سرانجام دستوراتش اجرا نشده می ماند، سکّه در دست کیوان می ماند، و اجتماع، درهیأت حاجی علی و دیگران، او را پس می زند و از خود می راند. در برابر ناکامیهای او، ارج یابی تدریجی مرد عبا به دوش را می بینیم که سرانجام قدرت مذهبی خود را که در فعل امر دیگری (برش دار) در برابر «بگذار» سرهنگ بیان شده، به تثبیت می رساند (کبوتر روی صُفّهٔ سقاخانه نمی ماند)، بی نیازی و برتری خود را به سرهنگ منتقل می کند، و سرانجام تعریفی دیگر (و در بُعد معنوی) از خود ارائه می دهد (امامان را پیشوا و سرچشمهٔ الهام خود در کارهایش قلمداد می کند)، و بدین سان لقب «آقا» را از آن خود می کند. رو یارو یی این دو منظومهٔ قدرت با در رفتن سرهنگ از صحنه و درونی کردن خشمی برآورده نشده به نقطهٔ پایان می رسد که خود بازتابی از ناتوانی منظومهٔ قدرتی است که سرهنگ نمایندهٔ آن است: «افسوس که چکمه پایش نبود.»

نکتهٔ دیگری در مورد این صحنه که گفتنی است، و این بار در سطح نظام نمادین این داستان عمل می کند، آن است که در گفت و گوی کوتاه میان حاجی علی و کیوان دربارهٔ کبوتر معلوم می شود که سرهنگ ندانسته باعث مرگ کبوتر کیوان هم شده است. قضیّه از این قرار است که حاجی علی هنگامی که کبوتر را از روی صفّه برمی دارد، می بیند جانور مرده است، و به کیوان می گوید: «آقا پسر، بال این کفتر را چیده ای، پرواز نکرده، از سرما مرده.» (ص ۲۴۵). کیوان با لحن کودکانه پاسخ می دهد: «من که نچیدم که، بابا بزرگه چید.» و بدین ترتیب ظرفیّت نمادین کبوتر (نماد صلح و زیبایی، جانوری که پرواز می کند، و پرواز نکردن او را سرد و سرانجام بیجان می گرداند) گسترش می یابد و تا انتهای داستان بالقوّه در ذهن خواننده می ماند. درپایان داستان با این که سرهنگ بجای کبوتر مرده برای نوه اش تفنگی خریده، باز هم کودک ناراحت است، و حتّی مریض می شود. سرهنگ ناگزیر به او که حالا سرما خورده و به بستر افتاده وعده می دهد که: «هوا که گرم بشه برایت یک جفت کفتر نر و ماده می خرم. بال هایشان را هم نمی چینم» (ص ۲۴۶). و کیوان حسرت زده پاسخ می دهد: «بابا بزرگه، من که گفتم بالهای کفتره را نچین دردش می آید» (ص ۲۶۴). و بدین سان سرهنگ به گونه ای نمادین به مثابهٔ کسی که بال پرواز کبوتری را چیده و با محدود کردن او موجب هلاکش شده است فرایاد خواننده می ماند، و این عنصر نمادین رفته رفته با عناصر نمادین دیگر ادغام می شود و تصویر شخصیّت سرهنگ را در ذهن خواننده رقم می زند.

بعد از ظهر آن روز، حاجی علی به خانهٔ سرهنگ آمده، بخاری ها را نصب کرده و دارد کار خود را به پایان می برد که گفت و گویی میان او و سرهنگ درمی گیرد.

سرهنگ در آغاز مرد عبا به دوش را «پفیوز» می خواند، حاجی علی او را شماتت می کند و می گوید «آقا صدتا مثل شما و بالا تر از شما مرید دارد.» سرهنگ شگفت زده می پرسد: «این آخوندک مردنی!» درپاسخ حاجی علی او را به بریدن پیوندهای اجتماعی تهدید می کند: «بارها نان و نمکتان را خورده‌ام و گرنه به مرتضی علی قسم‌پا به این خانه نمی گذاشتم.» و به چایی که منصوره خانم برایش آورده است دست نمی زند. تا اینجا در همین گفت و گوی کوتاه نشانه های زبانی چندی در داستان جاسازی شده که از واژهٔ پفیوز آغاز می شود. این واژه واکنشی را در ذهن حاجی علی برمی انگیزد که سخن او را به مقایسهٔ میان آقا و سرهنگ می کشاند. هنگامی که حاجی علی می گوید: «آقا صدتا مثل شما و بالا تر از شما مرید دارد»، در ذهن خود نوعی قیاس را مطرح می کند که در آن قدرت، نه در مفهوم ستاره یا قبه بر دوش داشتن، کلاه نظامی بر سر یا چکمه برپا داشتن، بلکه در مفهوم مرید (آن که به کسی ارادت می ورزد، پیرو، مقلّد) شاخص اصلی پایگاه اجتماعی می گردد. درعین حال عبارت «مثل شما و بالا تر از شما» البته برای سرهنگ ملموس است، چرا که او، به مثابهٔ یک نظامی، بهتر از هر کسی با رتبه و درجه آشناست، و این عبارت را خوب می فهمد، و می تواند به زبان خود تعبیر کند. فکر این که تیمسارانی به این مرد ابراز «ارادت» کنند درعین حال که برای سرهنگ بدیع است، اما چون از دهان حاجی علی بیرون می آید «بعید» نیست، یعنی سرهنگ می داند که حاجی علی دروغ نمی گوید. با این همه، قدرت برای او همچنان جنبهٔ ظاهری (اگر نگوییم فیزیکی) دارد، هنگامی که با شگفتی می پرسد: «این آخوندک مردنی»، درخور تأمل این است که کیفیّتی «فیزیکی» (مردنی = تکیده، لاغر اندام، استخوانی) را که از برداشتهای شخصی او از مقولهٔ قدرت نشأت می گیرد با کیفیّتی انسانی (مردنی = آن که می میرد، و نخواهد پایید، یا دیر نخواهد پایید) که از برداشتهای فکری او سرچشمه می گیرد، در ظرف یک واژه درهم می آمیزد، و همه را برای تحقیر مرد عبا به دوش به کار می گیرد. هرگاه بخواهیم پهنهٔ دلالتی همین واژهٔ مردنی را ـ به گونه‌ای که در این گفت و گو نشانده شده است ـ تا منتهای منطقی آن پی بگیریم، سرهنگ را می بینیم که چیزی می گوید از این قبیل: این مرد رستم دستان یا شاهنشاه ایران که نیست، آخوندها هم که کارشان تمام است، پس چطور ممکن است این مرد صدتا مثل من و بالا تر از من مرید داشته باشد؟

ولی این ظاهر کار است. چیزی در سرهنگ تکان خورده است. حس کنجکاوی شدیدی که در او برانگیخته شده و اورا شگفت زده می نمایاند نیروی محرّکهٔ گفت و گو می شود که این گونه ادامه می یابد:

حاجی علی: آقا پیشنماز مسجد اسدی است، منبر هم می رود، ازپیشنمازی و منبر رفتن ممنوعش کرده‌اند.

سرهنگ: کی ممنوعش کرده؟
حاجی علی: خودتان که بهتر می دانید.
سرهنگ: مگر چکار کرده؟
حاجی علی: آن روز که گرفتندش خودم بودم، روی منبر می گفت که...

در این گفت و گو، تا همین جا، دقیق شو یم. حاجی علی دارد آقا را به سرهنگ معرّفی می کند: آقا پیشنماز است، و درحقانیّت این مقام گفت و گویی نیست. جمله با فعل «است» بیان شده، و حالتی بدیهی را می رساند که جای گفت و گو باقی نمی گذارد. جملهٔ بعدی («منبر هم می رود») عملی است که به خود آقا بر می گردد. آیا همان مقامی که آقا را پیشنماز کرده است، به او مأموریّت داده است که منبر هم برود؟ آیا آقا خود تصمیم گرفته است که علاوه برپیشنمازی منبر هم برود؟ پاسخ به این پرسش در جمله نیست، اگرچه در خارج از جهان داستان، در جهان تاریخ، درعالم روابط میان حکومت و روحانیّت در دههٔ آخر سلطنت این پرسش مهمی است، نه؟ ولی داستان ما، جملهٔ ما این پاسخ را نگفته نمی گذارد. این قدر هست که فعالیّت نخست (پیشنمازی) با فعل «است» به بیان درآمده و فعالیت دوم (منبر رفتن) با فعل «می رود»، و این ابهامی ایجاد می کند که در داستان باقی می ماند. با این وصف، این هر دو درقالب داستان ما عرف مقبولی را می رساند، یعنی محور خبر رسانی بر این نمی چرخد که: کی آقا را پیشنماز کرده؟ یا، آقا چرا منبر می رود؟ آنچه موجب آشوب در روال بدیهی کلام می شود فعل «ممنوعش کرده اند» است که روال طبیعی پیشنماز بودن و منبر رفتن را درهم ریخته و درقالب فعل بازدارنده ای (ممنوع کردن) مثل چراغی قرمز بر سر راه رو یدادهای داستان ایستاده است. جالب این که این درهم ریختن در نظم افعال نیز بازتاب یافته است، بدین ترتیب که ناگهان از زمان حال ساده (است، می رود) به ماضی نقلی (کرده اند) بدل می گردد.

پس طبیعی است که سرهنگ نخواهد پرسید: «کی پیشنمازش کرده؟» یا «چرا منبر می رود؟» یعنی جملهٔ حاجی علی سرهنگ را طبیعتاً ناگزیر می کند که واحد واژگانی بعدی را بر گرانیگاه سخن یا به اصطلاح جان کلام حاجی علی بکشاند و بپرسد: «کی ممنوعش کرده؟» پاسخ حاجی علی سخت درخور تأمل است. چرا او نمی گوید، مثلاً «ساواک» یا «رژیم»؟ تفاوت این واژه ها با جملهٔ «خودتان که بهتر می دانید» در چیست؟ بی آن که بخواهم به تفصیل این نکته را بشکافم، کافی است که بگو یم که در همین پاسخ مختصر حضور نیروی بازدارنده ای را در جامعه حس می کنیم که درعین حال که بی نام و هو یت می ماند، حاجی علی و سرهنگ ـ یعنی هم آن که از درون مقال اسلامی سخن می گوید و هم آن که از درون حکومت می آید و مقال حاکمان رابرزبان می آورد ـ حضور و وجودش را حس کرده اند و می شناسندش، و در نقش بازدارنده اش

اتفاق نظر دارند، و به همین دلیل است که سرهنگ در ادامهٔ سخن خود، مثلاً نمی پرسد: «یعنی چه کسی؟» یا نمی گوید «من نمی دانم.» برعکس، درست مثل این که حاجی علی گفته باشد «ساواک» یا «رژیم»، دقیقاً اشارهٔ او را درک کرده، دنبالهٔ سخن را می گیرد. در عین حال، «خودتان که بهتر می دانید»، تلویحاً بدون آن که انگشت اتهامی در مورد خاصّ ممنوعیّت آقا از پیشنمازی و منبر رفتن به سوی سرهنگ دراز کند، او را به شناخت بهتر و بیشتر از ساواک متزّم می کند، و با این کار در سوی دیگر نیروهای اجتماعی ـ یعنی در جبههٔ «ممنوع کنندگان» ـ قرار می دهد. جالب این که سرهنگ با پاسخ نگفتن به این اشارهٔ حاجی علی، در واقع اتهام او را می پذیرد.

در پاسخ سرهنگ که «مگر چکار کرده؟» حاجی علی گفته های آقا را بر منبر در روز دستگیری به اختصار نقل می کند، با تأکید بر این که خود او در آن روز در پای منبر حضور داشته و این سخنان را با دو گوش خود شنیده و دستگیری آقا را با دو چشم خود دیده است ـ ـ شاهدی صادق. ولی آنچه حاجی علی از گفته های آقا نقل می کند متنی است که تحلیل آن در هر دو بعد فرهنگی ـ تاریخی و زبانی ـ بلاغی درخور توجه است. در بعد نخست، مضامین موجود در این سخنان برای نخستین بار در حادثهٔ ۱۵ خرداد بر ضمیر نسل جدیدی از ایرانیان ثبت شد، و در بعد زبانی ـ بلاغی این سخنان حاکی از تداوم تاریخی باورهایی به میان می آورد که همواره اسلام را به مثابهٔ نیرو یی فعّال در صحنهٔ اجتماع ـ ـ و نه تنها بر صفحهٔ ضمیر افراد ـ ـ مطرح کرده است. حاجی علی می گوید آقا آن روز گفته بود: «این همه خون که در راه حق ریخته شده، هدر که نرفته، در قلب من و شما می جوشد.» حاجی علی می گوید آقا آن روز گفته بود: «به من نگویید چرا می گویم مرده باد، زنده باد. قرآن کریم به من یاد داده.» حاجی علی می گوید آقا آن روز گفته بود: «سلام بر ابراهیم که کارش ساختن بود و بریده باد دو دست ابی لهب که منافق و نامرد بود.» حاجی علی برای سرهنگ نقل می کند که آقا «به ابی لهب و هرچه امثال او تو این دنیا هست لعنت می فرستاد»، که آقا «به عربی آیه ها را می خواند و تفسیر می کرد و مردم چه می کردند»، که آقا «علناً می گفت: مرده باد...» طبیعی است که برای شنوندهٔ پای منبر آقا مجموعهٔ این سخنان و اشارات چنان پربار و موثّر است که ـ ـ درست مثل جملهٔ «خودتان بهتر می دانید» برای سرهنگ ـ ـ آنان دقیقاً هدف بیان ناشدهٔ آقا را از اشارات قرآنی او درک می کنند، و البته که به هیجان می آیند، و به قول حاجی علی «چه می کردند.»

و اما سرهنگ از این همه این را درک می کند که آقا، به دلیل حرف هایی که زده، کار و ممرّ معاش خود را از دست داده است. این است که بی اختیار کلام حاجی علی را می برد و می پرسد: «حالا مخارجش را از کجا در می آورد؟» و وقتی حاجی علی توضیح می دهد «مردم که ولش نکرده اند»، درک خود را از این سخن به این صورت بر زبان می

آورد: «خوب، این طور که می فهمم رو به روی مسجد نشسته گدایی می کند.» این مجموعهٔ تعاطی زبانی برای من این پیام را در بر دارد که، در معادلهٔ میان کار و گذران زندگی، سرهنگ از کار بیکار شدن را معادل به گدایی افتادن می داند، چرا که او هرگز در تجربهٔ خود مردم را به مثابهٔ منبع نهایی تأمین نیازهای مادّی خود یا دیگری درنیافته است. سرهنگ بازنشسته آریانی فر تا سال پیش از دولت حقوق سرهنگی می گرفته، حالا هم حقوق بازنشستگی می گیرد. یکی از عواطفی هم که در این داستان از خود می نمایاند ترس از این است که مبادا حقوق بازنشستگیش را قطع کنند، و بزرگترین تحوّل در شخصیّت او هم در فائق آمدن بر همین هراس است، آنجا که در پایان داستان می گوید: «باید دل را به دریا زد. هرچه می شد، می شد.. گیرم حقوق بازنشستگی را قطع می کردند» (ص ۲٦٦). پس سرهنگ ما در گفت و گو با حاجی علی بی تردید رفتار آقا را هم در قیاس با خود می سنجد: هرگاه او هم سخنانی از نوع آن که آقا روی منبر گفته است بر زبان می آورد، حتماً حقوق او را می بریدند و او به گدایی می افتاد. سرهنگ اساساً حمایت مردم را نمی تواند جز در قالب فعل «به گدایی افتادن» در مخیّله خود جای دهد. و همچنان تا پایان گفت و گوی خود با حاجی علی هم در این چارچوب ذهنی می ماند، چرا که در آخر کار می گوید: «چرا آدم کاری بکند که زن و بچّه اش مجبور بشوند نان گدایی بخورند؟» (ص ۲٤۷).

با این همه، نطفه های دگرگونی شخصیّت سرهنگ از همین گفت و گوها شکل می گیرد، در ذهن او رشد می کند، و رفته رفته بخشی از جهان بینی او می شود، تا آنجا که در پایان داستان، در همان تأمّلاتی که سرهنگ با خود در بارهٔ دل به دریا زدن دارد، محرّک نهایی او جمله ای است که بارها از زنش شنیده است: «آدم باید حسینی باشد نه یزیدی» (ص ۲٦٦). و برپایهٔ چنین دستورالعملی است که در کار دستگیری دو بارهٔ آقا دخالت می کند و او را نجات می دهد. ولی می بینید که «حسینی» و «یزیدی» واژگان بازتاب دهندهٔ دو گونه رفتاری می شوند که در همان حال که دلالتهای رفتاری مشخّص و یکسانی دارند، و در ذهن سرهنگ و زنش و حاجی علی و دیگران نمود یکسان و شناخته ای از رفتار را بازگو می کنند، بودشان، هستی شان در ژرفای تاریخ ـ آن سان که انسان مسلمان شیعی مذهب آن را می شناسد ـ مدفون است. داستان برای نشان دادن تحوّل شخصیّت سرهنگ چرخی کامل زده است، او را از هنگامی که هرچه برایش توضیح می دادند که «آقا» «گدا» نیست نمی فهمید، به جایی رسانده که دقیقاً مفهوم متضادّ دو گونه رفتار «حسینی» و «یزیدی» را آن سان که زنش بارها برایش گفته درک می کند، و چنان رفتار می کند که همگان ـ خودش، زنش، حاجی علی، آقا و دیگران ـ رفتار او را «حسینی» خواهند خواند.

شیوهٔ درک این دگرگونی توسّط خواننده در فرآیند خواندن داستان البتّه به رفتارنویسندهٔ

داستان با مفاهیم ـ آن سان که در ظرف واژه‌ها منتقل می شوند ـ مربوط می شود، و از همین جاست که گفتم فرآیند اثربخشی یک اثر ادبی در تعاطی پیچیده‌ای میان متن اثر و ذهن خواننده شکل می گیرد. واژگان بسیاری در داستان «کید الخائنین» از جانب نویسنده مأموریّت می یابند تا فکر دگرگونی شخصیّت سرهنگ آریانی فر را به ذهن خواننده برسانند، و فرآیند این دگرگونی و نمودهای مشخص رفتاری آنان را در شرایط داستان طبیعی جلوه دهند. یعنی خواننده به خود بگوید: من هم اگر در چنین موقعیّتی بودم همین گونه رفتار می کردم، همین کار را می کردم. و اثربخشی اثر ادبی از همین تأمل، که نویسنده در ذهن خواننده کاشته نشأت می گیرد. توصیف به تجویز بدل می شود، و از هر خواننده انسانی می سازد که بالقوّه می تواند، مثلاً، رفتار «حسینی» را از رفتار مخالف آن، «یزیدی» تشخیص دهد، و در شرایطی مشابه رفتار مشابهی از خود بنمایاند.

در این نوشته، من نمونه های چندی از این مفاهیم را آورده‌ام، ولی نمونه های بسیار دیگری هم ناگفته مانده است، و من تنها به یک واژهٔ دیگر که موجب دگرگونی در شخصیّت سرهنگ آریانی فر می گردد اشاره می کنم. در همان گفت و گوی عصرانه میان سرهنگ و حاجی علی، حاجی علی در پاسخ سرهنگ، که همچنان می اندیشد کسی که رو به روی مسجد بر زمین می نشیند بی تردید در کار گدایی (به مفهوم دریوزگی مادی) است، می گوید: «نه، آقاجان... از لج آنها اینجا نشسته، می گوید سنگر من اینجاست» (ص ۲۴۷). واژهٔ سنگر از این جهت اهمیت ویژه‌ای دارد که خواننده را به قلب قلمروی می برد که در سطح اشارت صرفاً جنبهٔ نظامی دارد، یعنی در مرکز زندگی و تجربهٔ سرهنگ واقع است. چند روز پس از این گفتگو، هنگامی که سرهنگ به این گفتهٔ مرد عبا به دوش، که حاجی علی برای او نقل کرده، می اندیشد، با خود می گوید: «گفته سنگرم را خالی نمی گذارم. چه سنگری؟ سنگر مال زمان جنگ است و سربازها می کنند، برای استتار» (ص ۲۵۲). به دیگر سخن، سرهنگ مفهوم حقیقی یا اشارتی «سنگر» را می داند، ولی معنای مجازی یا دلالتی آن را، که هر محلّی است که از آن کسی با دشمن خود مبارزه می کند، نمی داند. یا در عین حال که می داند تا به حال این مفهوم را تحقّق یافته در برابر خود ندیده است، یا اگر دیده به آن اندیشه نکرده است. در هر صورت، مفهومی که مرد عبا به دوش از کار برد واژهٔ «سنگر» در ذهن داشته است برای سرهنگ تازگی دارد. و حال که با این مفهوم، و با رفتار نشأت گرفته از آن و از مفاهیم مشابه آن که پیرامونیانش ـ زنش، حاجی علی، مرد عبا به دوش و دیگران ـ به کار می برند آشنا شده است، رفته رفته چنان زیر تأثیر آنها قرار گرفته که، همچنان که دیدیم، سرانجام جهان را در ذهن خویش به دو اردوی «حسینیان» و «یزیدیان» تقسیم می کند، و با رفتار نهایی خود، خود را در میان گروه نخست جا می دهد، و هر چه بادا باد. این دیگر آن سرهنگ تازه بازنشسته شدهٔ آسیب پذیری نیست که در لحظهٔ بیقدرتی حسرت

چکمه و لباس نظامی خودش را بخورد، و آنگاه که با اندک مقاومتی در برابر اجرای فرمانهایش رو به رو می گردد به خشونت روی آورد، وچون نمی تواند مثل گذشته دیگران را سرجایشان بنشاند، خشم خود را فرو خورد، و تلخ و تنها در همگان پیچد. او مسلمانی است حسینی که در راه آنچه می داند حق است حتّی احتمال بریده شدن حقوق بازنشستگیش را هم می پذیرد تا سخن خود را بگوید، و به مردی که می داند درگیر مبارزه‌ای با دشمن دین اوست یاری می رساند تا «سنگر» خود را از دست ندهد. درپاسخ به سلام چنین کسی است که مرد عبا به دوش با این جملهٔ خود داستان را به پایان می رساند: «السلام علیکم و رحمة الله و برکاته.»

باری، داستان به مثابهٔ یک مقال ادبی، از رفتاری این چنین، با زبان، با واژگان و با مفاهیم بر می خیزد. دگرگونی شخصیت سرهنگ را نمونه ای بگیرید از همهٔ رفتارهایی که در همین داستان کوتاه ازاو، و از دیگر شخصیت های داستان، و از محیط و فضای داستان، و از آن جهان عقیدتی که در دور دست ترین افق داستان به چشم می آید،... و به یاد آورید که این همه در جهان واژگان آفریده شده و در ظرف واژگان به ذهن خواننده راه می یابد. از مفهوم «بازنشستگی» برای یک «سرهنگ»، تا احساس «تنهایی» غریبی که از فکر «بریده شدن پیوندهای اجتماعی» ـ ـ حتی بریده ماندن از همسر و همبستر سی ساله ای مثل منصوره خانم ـ ـ به او دست می دهد، تا آرایش طبقات و نیروهای اجتماعی در شکل یک کاسب و یک کارمند شهرداری و یک کلفت و یک زن خانه‌دار در یک سو، و سرهنگ «تنها» در سوی دیگر، تا واپسین دقایق داستان، و دگرگونی درونی او، و رو یارو شدنش با دستگاه حکومتی اختناقی که خود تا چندی پیش عملاً، و تا لحظه ای پیش نظراً، بخشی از آن بوده است، این همه به گونه ای باورپذیر با جهان تاریخ و با قلمرو تجربهٔ عینی خوانندهٔ معاصر ایرانی همخوانی دارد، و به گونه ای اثر بخش در کلیّتی جدید، به یکدیگر، و به عناصر بیشمار دیگری از این دست، پیوند خورده و ساختار جدیدی را پدید آورده است که در آن واقعیّت با جهان نگری نویسنده چنان پیوند خورده و مرزهای توصیف و تجویز چندان درهم ریخته که قلمروی یکدست و تفکیک ناشده را از صفحه ای که داستان بر آن نقش بسته تا دور دست افق ذهن هر خواننده فرا روی او می گشاید، و او را در این سرزمین فراخ به تأمّل وا می دارد. و مگر رسالت نهائی ادبیّات جز این است؟

پانویسها:

۱ ـ مقال را در برابر واژهٔ discours فرانسه و discourse انگلیسی گذاشته‌ام. به ویژه آن سان که در افکار و آثار متفکر فرانسوی : Michel Foucault به کار گرفته می شود. در مورد پیشینهٔ کاربرد این واژه در این مفهوم نگاه کنید به: علی محمد حقشناس، «عوالم مقال در زبان و ادبیات»، **نقد آگاه**، جلد اول، انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۱،

ص‌ص ۱۷۱-۱۶۱.

۲ ـ عبارت «افق اجتماعی» یا «افق سیاسی» و مفهوم ناظر بر آن در نظریه پردازی ادبی را از منتقد و نظریه پرداز آمریکایی فردریک جیمسون گرفته‌ام. نگاه کنید به:
Jameson, Fredric, The Political Unconscious.

۳ ـ من در این نوشته واژهٔ «اثر» را در مفاهیم گوناگون اشارتی و دلالتی آن در زبان فارسی معاصر به کار گرفته‌ام. بی آن که دربارهٔ قلمرو معنایی آن توضیحی داده باشم. در نوشتهٔ دیگری که در دست دارم مفاهیم گوناگونی را که واژهٔ «اثر» امروز در زبان فارسی یافته است به بحث گذاشته‌ام، و به ویژه کوشیده‌ام اهمیّت نظری کاربرد واژهٔ «اثر» را در مفهوم «اثر ادبی» نشان بدهم.

٤ ـ متنی که در این تحلیل مورد استناد قرار گرفته همان است که در کتاب **به کی سلام کنم؟** [انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳٦۲ (چاپ سوم)] آمده، و همهٔ ارجاعات این نوشته به آن باز می گردد که با شمارهٔ صفحهٔ کتاب در ابروانه مشخص شده است.

۵ ـ ناشر در یادداشت خود بر این چاپ از کتاب **به کی سلام کنم؟** یاد آوری می کند که چهار داستان نخست مجموعه قبلاً به چاپ رسیده است، و آخرین این چهار داستان «چشم خفته» است که در جلد ششم **الفبا** به تاریخ مرداد ۱۳۵٤ به چاپ رسیده است. او در همین یادداشت در عین حال می گوید که «تمام داستانهای این کتاب پیش از انقلاب مردم ایران» نوشته شده است. با توجه به این قراین است که «کیدالخائنین» را، که داستان نهم از ده داستان کتاب است، متعلّق به «آخرین سالهای نظام سلطنت در ایران» خوانده‌ام، ولی البته دربارهٔ تاریخ دقیق نگارش داستان نظر قاطعی ندارم. از نظر تحلیل داستان هم، تاریخ دقیق نگارش آن به هیچ روی اهمیتی ندارد.

۶ ـ عبارت «کید الخائنین» که در اینجا بر زبان مرد عبا به دوش می آید، از قرآن کریم، سورهٔ یوسف، آیهٔ ۵۲ گرفته شده که آیه بدین صورت است: «ذٰلِکَ لِیَعلَمَ أنِّي لَمْ أخُنْهُ بِالْغَیبِ وَ أنَّ اللّٰه لاٰیَهدِی کَیْدَالخَائنِیَن». گوینده در اینجا یوسف است که در حضور عزیز مصر خطاب به زلیخا می گوید: این برای آن است که [عزیز] بداند که من در نهان به او خیانت نکرده‌ام و اینکه خدا حیلهٔ خائنان را راه ننماید [**قرآن مجید**، با ترجمهٔ زین العابدین رهنما، چاپ کیهان، ۱۳٤۲ (جلد دوم)، ص ۲۹۱]. البته من با معلومات بسیار ناچیز خود در قرآن نتوانستم پیوندی مفهومی میان زمینهٔ داستانی سورهٔ یوسف و داستان «کیدالخائنین» بیابم.

رهایی یعنی این که آزاد باشیم دروغ نگوییم ـ آلبر کامو

در تلاش کسب هویّت

فرشته داوران

در آخرین دههٔ حکومت پهلوی در ایران دو رمان با اهمیت از دو نویسندهٔ زن بچاپ رسید. اولی **سووشون** (۱۳۴۸) نوشتهٔ سیمین دانشور بود که اقبالی تمام یافت و چندین بار تجدید چاپ شد، و دومی **سگ و زمستان بلند** (۱۳۵۳) از شهرنوش پارسی پور که تقریباً گمنام ماند و هرگز ـ از بد حادثه ـ به چاپ دوم هم نرسید. **سووشون** شرح چند ماه پر تلاطم از زندگی زنی بنام «زری» است. وقایع داستان در سال ۱۳۲۱ در شیراز رخ می دهند و داستان اگرچه از اول تا آخر از منظر زری روایت می شود، معهذا خود زری به صیغهٔ سوم شخص مفرد در کتاب حضور دارد و راوی کسی جز اوست. در **سگ و..** که شرح زندگی حوری از دوران بلوغ تا مرگ اوست، راوی خود حوری است که پس از مرگ برای ارزیابی گذشته و بازسازی سرگذشتش به زمین بازگشته است. **سگ و..** شرح ده دوازده سال آخر زندگی حوری است که ابتدایش با اصلاحات شاهانه و انتهایش با شتاب گرفتن «مدرنیزه» شدن ایران مصادف است. البته، چون در **سگ و..** هرگز تاریخی ذکر نمی شود و وقایع سیاسی حضور مستقیمی در داستان ندارند و نویسنده نیز توالی زمان را به عمد درهم می ریزد، این تخمین با توجه به فضای داستان و وقایع زندگی حوری است. ولی با وجود تفاوتهای آشکار در زمان و مکان و راوی داستانها، در هر دوی این رمانها شخصیت اصلی داستان، زنی است که با گردش روزگار و در سیر وقایع و به ویژه پس از پشت سر گذاشتن تجربهٔ مرگ مرد محبوب زندگی خود، به نوعی «آگاهی» دست می یابد و از این طریق «تغییر» می کند و هویت شخصی می یابد. هدف از نوشتن این مقاله نشان دادن این نکته است که چطور تفاوت ذهنیت دو نویسنده به این خمیرمایهٔ مشترک اشکال متفاوتی می بخشد و نه تنها بر سرنوشت شخصیتهای اصلی، که بر بافت و شکل و رمانها نیز اثر می گذارد. دنباله روی و جزم اندیشی یکی، **سووشون** را رمانی عامه پسند و متعارف و عاری از نوآوری هنری می سازد و جسارت و تعمق دیگری؛ **سگ و..** را به

رمانی پیچیده و بدیع بدل می کند.

۱ - زری ویوسف در «سووشون»:

رمان با صحنهٔ عروسی دختر حاکم آغازمی شود. اولین جمله‌ای که در اولین صفحهٔ رمان از دهان زری بیرون می آید در «التماس» به یوسف است که «تو را خدا یک امشب بگذار ته دلم از حرفهایت نلرزد» (چاپ ششم، ص ۵) چرا که یوسف امشب هم مثل باقی شبها و روزها، در بین حکام و انگلیسی ها و در ملاء عام حرف دلش را زده و یا بعبارتی شعار سیاسی ضد حکومتی خود را داده است. زری که از نظریات سیاسی شوهر تبعیت می کند و به قول خان کاکا[1] و خودش[2] و دیگران حرفهای شوهر را در خلوت تکرار می کند، در همان اولین سطور «تحسینش را فرو» می خورد (ص۵) و نیمی با ستایش و نیمی با واهمه ناظر و مراقب شوهر خود است. از همان ابتدا مشکل زری روشن است. او زنی است که گرچه در برابر جریانات سیاسی بینش انتقادی دارد، ولی بخاطر نگرانی از سرنوشت شوهری که در ابراز نظریات خود بی پرواست، از بیان افکار باطنی اش می هراسد. زری ترسوست، چون عاشق است. ترسوست، چون مادر سه بچه و آبستن چهارمی است و چون خانه و باغش را دوست دارد و نمی خواهد «جنگ را به لانه»اش بیاورند (ص۱۹). درعین حال، ترسوست چون در تربیتش انگلیسی ها دست داشته اند و بجای آشنا ساختن او با «واقعیتهای موجود»، «مقداری ادب و آداب و تصدیق و تبسم و ناز و عشوه و گلدوزی یادش» داده اند (ص۱۳۰). مرز بین حق و باطل -- خیر و شر -- بوضوح کشیده شده است و زری از این بابت مشکلی ندارد. انگلیسی ها، سرجنت زینگر و حاکم، نمایندگان ظلمند و بر باطل، و یوسف و خسرو و مجید و سید محمد نمایندگان مقاومتند و برحق. همین که آدم در آن دسته قرار گرفت، تغییر مطلوب رخ داده است. کافی است زری بر ترسش غلبه کند و به رو یارو یی قدرت سیاسی برود تا هویت انسانی بیابد. یعنی درست همان کاری که در انتها و پس از مرگ یوسف، زری انجام می دهد. ترس خود را کنار می نهد و اعلام می کند «در زندگیش هی ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا دیگر در مرگش از چه می ترسیم؟ آب از سر من یکی که گذشته...» (ص ۲۹۳) و انگار در جشن گرفتن هویت مردانه اش به خسرو که گفته است دیگر از درد نمی ترسد می گوید: «حالا شدی مرد حسابی» (ص ۳۰۵) و این آخرین جمله‌ای است که زری خطاب به کسی در کتاب می گوید.

ولی در شخصیت زری مختصهٔ دیگری هم هست که به این سادگی با ترسش مرتبط نمی شود. وی تنها کسی است در رمان که تعریف شخصیت چند بعدی تا حدی بر او صادق است و بر خلاف شخصیتهای یک بعدی دیگران، مشکلی درونی دارد. منتهی

مسألهٔ زری در طول کتاب نه تنها باز و کاو یده نمی شود که یکسره، و انگار به سهو، فراموش می شود و راهی که می یابد نه پاسخی به پرسشهای او که نفی و طرد پرسشهاست. با وجود این که کتاب خوش بینانه به ما وعده می دهد که دیگر زری را هراسان نخواهیم یافت و راه او به آینده راهی روشن و درست است، آدم از خود می پرسد که آیا تبدیل تحمیلی شخصیتی منعطف، مهربان، ظریف و عاشق به یوسف کله شق، مستبد، بی تدبیر و شعاری، مسخ زری و سقوطش به ورطهٔ یک جانبه گری است یا تکامل شخصیت او؟ چرا خانم دانشور قهرمان زن چند بعدی و حساس خود را به عمد فدای شخصیت مرد یک بعدی و سطحی خود می کند؟ فقط چون نمی شود ترک عادت کرد و یا این که همه ـ ـ از جمله نویسنده ـ ـ بیش از حکام و انگلیسی ها و سربازان، مرعوب استبداد یوسف اند؟

در کتاب **اطاقی از خود**، و یرجینیا ولف می گوید که چطور در تمام قرون گذشته زنان از روی قصد کوچک مانده اند تا مردان ـ ـ قیصرها، ناپلئونها و موسولینی ها ـ ـ بتوانند بزرگ شوند و در عین حال خود را بزرگتر از آنچه واقعاً هستند پندارند. او می گوید زنان در گذشته: «آینه هایی بوده اند که با قدرت جادویی و لذت بخش خود، تصویر مردان را دو برابر اندازهٔ طبیعی منعکس کرده اند.»[۳] گفتهٔ مشهوری هم از ناپلئون هست (انگار که برای تأیید ادعای و یرجینیا ولف) که مردسالاران بسیاری بارها با لذت فراوان نقل کرده اند و آن این که «پشت سر هر مرد بزرگ زنی بزرگ ایستاده است.» و در واقع تا همین چند قرن اخیر بهترین نقشی که ایفایش برای زنان متصور بود همین پشت سر مردان بزرگ ایستادن بود. چه در تاریخ و چه در ادبیات، هر کجا نام زنی برده می شد در ارتباط با مردی بود و اگر زنانی، بندرت، در عرصهٔ هنر، سیاست و ادبیات نامی از خود به یادگار گذاشته اند، اکثراً در همان حیطهٔ مردانه مانده و دنیا را از دریچهٔ خاص چشم خود ننگریسته اند. درحماسه ها و ادبیات قدیم نیز در حالی که پریام ها و هکتورها و رستم ها و اسفندیارها در میدانهای نبرد و سیاست و شکار و خلاصه در بزم و رزم، تاریخ سازی و ماجراجویی می کردند، هکیوباها و پنه لوپه ها و تهمینه ها و کتایون ها پهلوان زاده ها را در دامان مهر خود برای نبردهای آینده می پروراندند. زنانی که از خود جاه طلبی، بلند پروازی، یا میلی و عشقی بروز می دادند به سرنوشت سودابه و زلیخا و لیدی مکبث دچار می شدند که نه دنیا را داشتند و نه آخرت را. نه پیروز می شدند و نه نام نیکی بجای می گذاشتند. شهامت راستین زن در تأیید بلندپروازیها و قهرمانیهای مرد خود و در تحمل مصائب به ثبوت می رسید. زن می بایست آینه ای می ماند که تصویر مرد را چند برابر بزرگتر منعکس می کرد.

ولی همهٔ اینها همانطور که و یرجینیا ولف پنجاه و چند سال پیش نوشت، مربوط به قرون گذشته است. از آن زمان نه تنها وجدان تاریخی زنان هر روز بیدارتر از روز پیش

شده است، بلکه در عمل نیز گامهای بسیار بزرگی برداشته اند. امروزه حتی اگر در بسیاری اقطار عالم هنوز وضعی مشابه و یا حتی بدتر از آنچه که ویرجینیا ولف به «قرون گذشته» نسبت می داد، حکمفرما باشد، نمی توان طوری نوشت و عمل کرد که انگار این تجارب جدید پشت سر گذاشته نشده اند.

اما زری و نیز خانم دانشور، عمدتاً همان آینهٔ چند برابر منعکس کننده باقی می مانند. اگرچه زندگی درونی و ظرافت زنانهٔ زری، در لحظاتی از زمان صورتک ابر مرد را از چهرهٔ یوسف پس می زند و او را در آینه ای معمولی و با ابعاد واقعی اش می نمایاند، ولی این لحظات زودگذر و در کل بافت داستان و شخصیت پردازی محو می شوند و یوسف قهرمان بی نقصی باقی می ماند که مبارزی جسور، شهروندی نمونه و پدر و شوهری مهربان است. همان بار اولی که یوسف دهان به سخن می گشاید، شهامت و صراحت لهجه اش آشکار می شود. از میان تمام تجملات مجلس عروسی، کشتی گل و ترمه ها و مأکولات و مشروبات، یوسف از دیدن بزرگی نان سنگک به خشم می آید: «گوساله ها! چطور دست میر غضبشان را می بوسند! چه نعمتی حرام شده وآن هم درچه موقعی» (ص ۵) و بعد راه می افتد و چرخ می زند و شعار می دهد و به همه پند می دهد. هرگز حتی لحظه ای کوتاه نمی آید. با همه الدرم بلدرم می کند و همه هم از او حساب می برند. از حاکم و سرجنت زینگر گرفته تا ملک رستم و ملک سهراب و خان کاکا و آقای فتوحی همه در برابر استدلالاتش مبهوت می مانند. یوسف ورای گروه بندیهای سیاسی قرار می گیرد. به تنهایی بیشتر از هر حزبی مبارزه می کند. تیر را به هدف نشانه گرفته است و کافی است اندکی مهلت داشته باشد تا از کمان رهایش کند. یک بار هم که ابر کوچکی بر این آسمان شفاف ظاهر می شود و در مورد مرگ پدر کلوشبهه ای پیش می آید، معلوم می شود که از شدت بیداری وجدان، یوسف چنین گمانی در حق خود کرده است و مردک در واقع تب محرقه داشته است. حتی دشمنان یوسف هم فقط می توانند او را بستایند. اگر سرزنشش می کنند به این خاطر است که کله شق است؛ بی محاباست، واقع بین نیست. تازه همین مدحهای شبیه به ذم هم فوراً پاسخی می یابند. نویسنده طاقت نمی آورد که کوچکترین انتقادی به یوسف بی پاسخ بماند. وقتی حاکم و خان بابا -- برادر بزرگ و سازشکار یوسف -- او را تشویق به فروش آذوقه به انگلیسی ها می کند یوسف تشر می زند که: «از همه بدتر احساس حقارتی است که دامنگیر همه تان شده... همه تان را در یک چشم بهم زدن کردند دلال و پادو و دیلماج خودشان. بگذارید لااقل یک نفر جلو آنها بایستد تا توی دلشان بگویند: خوب آخرش یک مرد هم دیدیم.» (ص ۱۶). خان کاکا هم که -- گویی به توصیهٔ نویسنده -- نه برای افکار خود توجیهی دارد و نه در زندگی برای اعمال خود منطقی تراشیده است، در جواب یوسف باز بر ترس خود و شهامت او تأکید می کند: «جانم، عزیزم، تو جوانی و نمی فهمی، با این کله شقی ها با جان خودت بازی می

کنی و برای همه مان دردسر می تراشی.» (ص ۱۷) وقتی زری دلشورهٔ عواقب حرفها و کارهای یوسف را دارد، یوسف می گوید: «من نمی توانم مثل همهٔ مردم باشم. نمی توانم رعیتم را گرسنه ببینم. نباید سرزمینی خالی از مرد باشد.» (ص ۱۹). وقتی به ملک رستم و ملک سهراب پرخاش می کند که چرا بازیچهٔ دست بیگانه شده‌اند و در فحاشی زیاده روی می کند، برای دلجویی توضیح می دهد که «من غیر از اینطور جور دیگری بلد نیستم حرف بزنم. تو مرا می شناسی. با احدی رو دربایستی ندارم.» (ص ۴۹). دست شوروی ها و حزب دست نشانده‌شان، دست انگلیسی ها، دست حاکم و حکومت و رهبری ایلات، دست متحدین و متفقین، برای یوسف روست. اگر کشته می شود به تیر نامردی و از پشت است؛ انگار که اگر تیر از جلو شلیک می شد صلابت یوسف مانع اصابتش می گشت. اگر شکست می خورد، پیروزی معنوی با اوست. رسالت یوسف همانطور که خود بارها داد سخن می دهد اینست که در محلهٔ مردستان نامردها، علم مردانگی بیفرازد. می خواهد حتی اگر شکست می خورد، پس از جنگیدن و «شکست غرور آمیزی باشد.» (ص ۳۶) اگر به کلوو به زری سیلی می زند، نشانه‌ای از جبروت و قاطعیت اوست. یوسف قهرمانی است که قبای شهامت را بر بالای او دوخته‌اند. از همان ابتدا با آن سخنرانیها و هل من مبارز طلبیدنها معلوم است که سرش ـ در انتها ـ بر باد خواهد رفت و مرگ وی بزرگترین برهان درستی شیوه‌ها و استدلالات اوست.

ولی زری شخصیتی باسمه‌ای نیست. زری می ترسد، دچار تردید می شود، احساسات متناقض دارد، سرگردان است و با مشکلی درونی دست و پنجه نرم می کند. زری تنها شخصیتی در رمان است که تکلیف نویسنده و خواننده با او بطور قطع روشن نیست. تنها کسی است که پرسشی در سر دارد. در واقع اگر بخاطر زری نبود، با وجود تمام تسلط خانم دانشور به زبان و فضا سازی و صحنه پردازی و قصه گویی، رمان **سووشون** به سطح رمانهایی تنزل می کرد که با حجم بسیار و تیراژ فراوان و معنای اندک، کمترین ضررشان بدآموزی به دسته ای از خوانندگان و اتلاف وقت دستهٔ دیگری از ایشان است. اما خوشبختانه وجود زری به کالبد رمان جانی می دهد و صدای نت تنها و غمگین او، گاهگاهی از میان هیاهوی کر کنندهٔ سمفونی آدمهای قالبی بگوش می رسد. حتی در یکی دو صحنه آنقدر پیش می رود که با شخصیت بت مانند یوسف در بیفتد و به طرز مبهمی شیوه‌های خودکامانهٔ شوهر را در ضدیت با خود ببیند. در تنها صحنهٔ کشمکش میان زن و شوهر، زری می گوید: «تو به طرز ترسناکی صریح هستی و این صراحت تو... بازته دلم می دانم که خطر دارد. اگر من بخواهم ایستادگی کنم، اول از همه باید جلو تو بایستم و آنوقت چه جنگ اعصابی راه می افتد! می خواهی باز هم حرف راست بشنوی؟... پس بشنو، تو شجاعت را از من گرفته ای... آنقدر با تو مدارا کردم که دیگر مدارا عادتم شده.» (ص ۱۳۲) یوسف، خشمگین، فریاد می زند: «من؟ جلو من بایستی؟ من که در

بیرون از خانه مثل ببر هستم و در خانه در برابر تو یک بره سر براه؟ تو از روی غریزه نمایشی به اسم شجاعت داده‌ای... غریزهٔ خام تصفیه نشده...» (ص ۱۳۲) و زری می اندیشد: «اگر کمی دیگر لفتش بدهم، یک دعوای درست و حسابی خواهیم داشت...» (ص ۱۳۲) و باز هم مدارا می کند. چرا که به یوسف نمی شود دروغ نگفت. نمی شود با او رو راست بود. یوسف توانایی مواجهه و شنیدن حقیقت را ندارد. ذهنش برای درک عمق واقعیتها تربیت نشده است. او را طوری بار آورده‌اند که فقط می تواند قضاوت و ارشاد کند. درک و همدلی از او ساخته نیست. بعضی چیزها را یک بار و برای همیشه آموخته و توانایی از نو آموختن ندارد. مسألهٔ ایستادگی زری در مقابل شوهر، با تکان دستی از جانب یوسف، برای همیشه، منتفی می شود و نه تنها زری که نویسنده هم دیگر دنبالش را نمی گیرد. انگار زری برای این اعتراض کرده بود تا یوسف فرصتی بیابد که جوابی دندان شکن نثارش کند. فشار و اختناق فرهنگی، آداب و رسوم متحجر و سنتهای وحشیانه مساله‌ای بی اهمیت قلمداد می شود و ایستادگی در برابر اینها «غریزهٔ خام تصفیه نشده» نام می گیرد. زری نه در مقابل یوسف که پشت وی باید بایستد و مسألهٔ آذوقه را مطرح کند. ولی زری یک مشکل دیگر هم دارد. مثل یوسف سر نترسی ندارد. بقول خودش «چرخ چاه» زندگی را سالها چرخانده است و حالا نمی تواند شاهد ایستادنش باشد. «...هر دندانی که بچه هایش درآورده بودند، هر جعد تازه ای که بر موهایشان می دید، صداهایی که اول عین گنجشک و کفتر از خودشان در می آوردند و بعد به کلمات می انجامید و کلمات را که درست و نادرست قطار می کردند، و اولین جمله را که می ساختند، خوابیدنشان که انگار فرشته خوابیده، پوست نرمشان که انگار آدم به برگ دست می زند. نه، واقعاً کاری از او ساخته نبود...» (ص ۱۹۵) و چند سطر بعد: «کاش دنیا دست زنها بود، زنها که زاییده‌اند یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می دانند. قدر تحمل و حوصله و یکنواختی و برای خود هیچ کاری نتوانستن را. شاید مردها چون هیچوقت عملاً خالق نبوده‌اند، آنقدر خود را به آب و آتش می زنند تا چیزی بیافرینند...» (ص ۱۹۵).

زری در ابتدا اگر شهامت ندارد، شکیبایی و مدارا دارد. توانایی کوتاه آمدن دارد. می گویند افلاطون اساسی ترین فضیلتهای آدمی را عدالت و توانایی کوتاه آمدن می دانست. بنظر او شجاعت در مرحلهٔ دوم اهمیت قرار داشت.[۴] زری در ابتدا صداقت دارد. ریاکار نیست. انصاف و تواضع دارد؛ صفاتی که دیگر امروز لابد همه می دانیم بیش از کله شقی و بیباکی به درد حیات ملتها می خورد. ولی چه بر سر همه این سجایا می آید؟ بغیر از این که درس عبرتی که از مرگ یوسف می گیرد، او را هم به جمع بی کله‌ها می افزاید؟ نارضایتیهای زری از استبداد خانگی و رسوم متحجر و دنیای مردها، تحت الشعاع رو در رویی با حکومت قرار می گیرد و آگاهی فردی اش فدای کشمکشهای سیاسی می شود.

هویتی که زری شاید می توانست با راست گفتن به خود و خواننده، با پی گیری در مسائل و معضلاتش بیابد، بسیار متفاوت ازهویتی است که بعنوان بیوهٔ شهید و دنباله روی راه یوسف می یابد.

باز هم و یرجینیا ولف، درمناقب نویسندگی زنان، می گوید که مسایلی درمورد یک جنس وجود دارد که تنها جنس دیگر می تواند ببیند؛ انتقادات و ایراداتی که هم جنسان دریکدیگر نمی بینند و یا می بخشایند. «...درپشت سر هر کس لکه ای به اندازهٔ یک سکه هست که صاحبش نمی تواند آن را ببیند. ازخدمات مفیدی که یک جنس درحق جنس دیگر می تواند انجام دهد، تشریح همین لکه است.»[5] شاید اگر زری این طور کورکورانه عاشق یوسف نبود و یوسف اینطور ناگهانی کشته نمی شد، استعدادش را می داشت که این پوستهٔ رعب و کذب و سرسپردگی را درهم بشکند و به جای چکمه در آوردنها و هندوانه قاچ کردنها و ران و سینهٔ مرغ تقسیم کردنها، لکهٔ پشت سر یوسف را به او ـ ویا لااقل به خوانندگان ـ بنمایاند و رمان را ازتوهم نیمه اساطیری و نیمه انسانی بودن یوسف برهاند. ولی با سیر وقایعی که خانم دانشور به داستان می دهد، جدال بین «آن زندگی درونی که به سؤال می کشد» و «آن هستی بیرونی که سازش می کند»[7]، به نفع هستی بیرونی و سازش خاتمه می پذیرد و زری که درشروع فقط به یوسف و به ناچار، دروغ می گفت، آخر کار به دیگران و خود نیز دروغهایش را می باوراند و به همراهی دیگران سرودهای یک شکل و بی محتوایشان را سر می دهد. آخرین سطور کتاب با نوید پیروزی استراتژیکی درمقابل شکستهای تاکتیکی (اگر اسلحه ای از دست مبارزی بیفتد، دهها دست برای بلند کردنش دراز می شود و تمثیل درخت و درختان و بسیاری درختان و باد و غیره) از خوش بینی قالبی رئالیسم اجتماعی و سوسیالیستی تخطی نمی کند و همه چیز طوری پایان می پذیرد که آب در دل قراردادها تکان نخورد.

۲ ـ حوری و حسین در «سگ و.. »

در دنیای حوری آدمها از حکومتها متمایز نیستند و بقول کوندرا «همان چیزهایی که در سیاست سطح بالا روی می دهد، درزندگی خصوصی اتفاق می افتد.»[8] حوری عقب افتادگی، دروغ، تزویر، جهل و ابتذال را در خانواده، درمحیط آشنای فامیل و دوستان، تجربه می کند. درعین حال، هیچ ارزش ازپیش تأیید شده و غیر قابل خدشه ای وجود ندارد. مرز بین خیر و شر بوضوح ترسیم نشده است و هیچ شخصی تجسم خیر مطلق و یا شر مطلق نیست. حوری باید آزموده را از نو بیازماید و معیارها را با وسواس بکار بگیرد. او مشکل شناخت دارد. برای کسب هویت و کشف واقعیت، باید ازپیرامون خود شروع کند. از آقاجان و خانم جان، از عموجان و خانم بدرالسادات، از حسین و علی.

شهرنوش پارسی پور در این رمانی که در جوانی و اوایل حرفهٔ نویسندگی خود نوشته

است، موفق شده که دیوارهای خانه های چند خانوادهٔ همسایهٔ میانه حال شهری را بشکافد و در کشمکشها و مسایل بظاهر عادی و ملموسشان، مشکلات عظیمتر و ابعاد وسیعتر فجایع بشری را بیابد. شقاوت انسانها در زندگی روزمره بی ارتباط و بی شباهت با شقاوت سربازان در جنگ، شقاوت مأمورین شکنجه در آزار اسرا، شقاوت قاتل در برابر قربانی و شقاوت دیکتاتورها در مقابل مردم نیست. اگر شقاوت را به یک نهاد و یک شخص نسبت دهیم و آن را محکوم سازیم، در واقع کار آسان و گمراه کننده ای را انجام داده ایم. ولی اگر از خود، از نزدیکان و از عزیزان شروع کنیم؛ شقاوت را در خود بشناسیم و به آنها بشناسانیم، به ریشه زده ایم. لازم نیست که مبارز سیاسی را دستگاههای امنیتی بکشند، پدر خانواده هم می تواند این کار را انجام دهد. ضرورتی ندارد که برای تنبیه دختر سرکش به نهادها و قوانین متوسل شد، خود خانواده می تواند از عهدهٔ این امر خطیر برآید. حوری ذره بین را روی نزدیکانش می گیرد. در خانواده اش چه می گذرد؟ حوری -- پس از مرگ -- بر لبهٔ پنجره نشسته است و وقایعی را که به مرگ حسین و خودش منجر شد، مرور می کند. سیزده چهارده ساله بود که حسین از زندان آزاد شد. چون به قول خودش «عنصر بی خطر» (ص ۴۱) شناخته شده بود. چون از حزبش بریده بود و به آن دیگر اعتمادی نداشت:

«...سرمون کلاه رفته، بدجوریم کلاه رفته.» (ص ۴۱) و چون دیگر «رفقا»یی برایش باقی نمانده بود که دوره اش کنند، حسین در بازگشت به خانه تنهاست. اگرچه دیگر حزبی ندارد، ولی اعتقاداتش -- هنوز و به نحو گنگی -- برجاست. حسین برمی گردد. کتابهایش را که آقاجان در غیابش به زیرزمین برده بود، در می آورد؛ گردگیری می کند. در بحث با عموجان آتشی می شود. می خواهد از نو شروع کند؛ بیازماید. با پای زخمی راه می افتد، ولی دیگران زخمهایش را نمی بینند. کاری را که دستگاه پلیس نیمه تمام گذاشته است، آقاجان و عموجان و همسایه ها تکمیل می کنند. بقدری عرصه را بر او تنگ می کنند و بر زخمهایش نمک می پاشند، که رمقی برایش نمی ماند. حوری نوجوان شاهد و راوی ماجراست. در همان اولین شب بازگشت بخانه، حسین پیوند دیرینه ای را که بطور مبهمی بین برادر و خواهر وجود داشته، از نو برقرار می کند.[۹] و حوری محبت و احترام عمیقی به برادر پیدا می کند. شروع داستان، شروع آگاهی حوری به زندگی جمعی و مصادف با بازگشت حسین است. هرچه حوری بیشتر می بیند و بیشتر می فهمد، بیشتر از اطرافیان متحیر و سپس منزجر می شود، ولی مگر خویشان و نزدیکان چه می کنند؟ آیا خانوادهٔ حسین به نحو خاصی پلیدند یا با او دشمنی می ورزند؟ برعکس. همه خیرخواه حسین اند. همه می خواهند که، چند سالی را که در زندان گذرانده و یا به عبارتی «تلف» کرده است، جبران کند. می خواهند به راه راست بیفتد؛ سروسامان بگیرد. ولی در تحمیل نیات به اصطلاح خیر خود مصرند، مستبدند. همدلی و گذشت ندارند. در جهل خود اصرار می ورزند. حسین که اوایل اعتراض چندانی ندارد و آمادهٔ پذیرفتن اختلاف

نظرهاست، کم کم مستأصل و بعد سرکش می شود. در واقع، حسین نمی خواهد برای این که چیزی را به کسی ثابت کند، سرسختی به خرج بدهد. فقط حاضر نیست که دیگران راه و رسمشان را بر او تحمیل کنند. می خواهد آزاد باشد. ولی این رو یارو یی، از آن رو یارو یی در زندان و با دستگاه پلیس آسانتر نیست. حسین که روح و جسمش از ضربات زندان خسته است، در مواجهه با این اختناق خانگی از پا می افتد ولی به ریا و استبداد تن در نمی دهد.

پس از مرگ حسین، حوری وارث بر حق او می شود. از همان آغاز عناصر شک و شورش در حوری وجود دارد و همین خصال درونی است که او را بطرف حسین می کشاند. حسین مسائل او را می فهمد، با او همدلی دارد و بر او می بخشاید. در اولین گفتگوی خواهر و برادر در کتاب، حوری به حسین اعتراف می کند که دزدکی دمی به خمره زده است و حسین فقط می گوید: «از حالا می خوای کبدتو داغون کنی؟» (ص ۴۳) در واقع بجای پند و موعظهٔ اخلاقی، حسین برای سلامت خود حوری ابراز نگرانی می کند و بعد برای این که خواهر کوچکتر را خجالت ندهد، اذعان می کند که او هم در همین سن و سال از این کارها کرده است. حسین بر خلاف یوسف شعار نمی دهد؛ گل بی عیب نیست، صلابت و جبروت ندارد. ولی در عوض تسامح و همدلی و صداقت دارد. کار او نه قضاوت که فهمیدن و فهماندن است. می شود به او راست گفت و دوست باقی ماند. حسین ظرفیت و لیاقت راست شنیدن را دارد. در همان اولین گفتگو سدّ سنتها و فاصله ها را می شکند. به حوری سر نخی می دهد. با او از عوالم دخترانه صحبت می کند و دنیای درون خود را به روی حوری می گشاید. داستان عشق کودکانه اش به خانم بدرالسادات را تعریف می کند و مسائل عقیدتی خود را می شکافد. صراحت، صداقت و مهربانی حسین حوری را تکان می دهد. «من زیاد حرفهایش را نمی فهمیدم، اما حسی مرا وادار می کرد که به حرفهایش گوش بدهم. گوش که نه، حرفهایش را می بلعیدم.» (ص ۴۳). آنچه حوری از حسین به ارث می برد نیز، نه عقاید او، که همین توانایی راست گفتن به خود و دیگران و تسلیم نشدن به قالبها و قراردادها و تزویرهاست.

راه حوری راهی است پرپیچ و خم و ناهموار. او که نه انسانی کامل، بلکه زنی در حال رشد و تکامل است، به خطا می رود، سر می خورد و دست آخر نابود می شود، ولی دست آورد و تجاربش در گنجینهٔ جستجوی هویت انسانی زن ایرانی بجا ماندنی است. حوری ناچار است که خطا کند، چرا که «شروع چیزها، بخصوص، شروع دنیای جدید، الزاماً مبهم، گره خورده، نابسامان و به نهایت آزار دهنده است. چه کم هستند کسانی که هرگز از چنین شروعی جان سالم بدر می برند و چه ارواح بسیاری در این آشوب نابود می شوند.»[۱۰] در تاریخ، سرنوشت زنانی ـ ـ و یا مردانی مثل حسین ـ ـ که به ندای آن «زندگی درونی» پاسخ مثبت داده‌اند، اکثراً بهتر از سرنوشت حوری نبوده است. در دنیای ادبیات

نیز زنان نویسنده‌ای که بر مشکلات غلبه کرده و اثری از خود بجا گذاشته‌اند، بهای گزافی درعوض آن پرداخته‌اند. کمترین قیمتی که از این دسته از زنان ــ اغلب ــ درخواست می شد، محرومیت از امنیت زندگی زناشویی و تجربهٔ مادری و بالاترین آن مرگ و خودکشی بود. تیلی اُلسن در نگارش تاریخ ادبیات انگلیسی زنان می نویسد که چطور بزرگترین نویسندگان زن انگلیسی زبان یا هرگز ازدواج نکردند (جین آستین، امیلی برونته، کریستینا روزتی، امیلی دیکنسون، و یلا کاتر، کرتر و داستین و بسیاری دیگر) یا در اواخر سی سالگی با همفکری پیمان زناشویی بستند، بدون این که هرگز مادر شوند (جرج الیوت، الیزابت برانینگ، شارلوت برونته، و یرجینیا وولف، کاترین مانسفیلد، لیلیان هلمن، دوروتی پارکر و دیگران).[۱۱] تعداد زنان نویسنده‌ای که این اقبال را داشته‌اند که هم از نعمت امنیت زندگی زناشویی و هم از لذت ارتباط مادری برخوردار باشند و هم به حرفهٔ ادبی خود بپردازند انگشت شمار بوده است. چرا که فقط نهادهای سیاسی و اجتماعی نیست که به نحو مرموزی با خلاقیت زنان خصومت می ورزد، بلکه نیروی عادت و آداب و رسوم که در نزدیکان، در کنج خانه و در خلوت زنان حاکم است، سد راه بروز استعدادهاست. آن تودهٔ انبوه وظایف همسری و مادری که نسل به نسل به زنان به ارث رسیده است، جایی برای شکفته شدن سایر تواناییها باقی نمی گذارد. در ایران نیز نگاهی به سرنوشت زنان شاعر و نویسنده: رابعهٔ قرة العین، پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد، سیمین دانشور، شهرنوش پارسی پور و دیگرانی که هرگز ازدواج نکردند، یا مادر نشدند و یا مجبور به ترک همسران و فرزندان خود شدند، مؤید همین الگوست.

انتخاب برای حوری دشوار است. حوری سیزده چهارده ساله به چه زنی بدل خواهد شد؟ در همان بخش اول کتاب، حوری که از طرفی، با فرامرز درگیر عشق دبیرستانی و کودکانه ای است و از طرف دیگر، شاهد عشق سراسر ایثار فهیمه به حسین، حسابگریهای مهری و نحوه گذران همسایه ها و خواهر شوهر کرده‌اش، بدری است، انگار نمایشی را در سه پرده دیده است. دخترها اول با پسری آشنا می شوند و به اصطلاح در دام عشق می افتند (مهری، حوری). بعد مردی به خواستگاریشان می آید که معمولاً همان پسر نیست (مهری، بدری). اگر با آن مرد ازدواج کنند، تن به بردگی دائمی داده اند. بچه دار می شوند و تا آخر عمر جز خاطرهٔ محوی از عشق و تصور مبهمی از آزادی چیزی در ذهنشان نمی ماند (بدری). اگر ازدواج نکنند و به عشق خود وفادار بمانند یا می ترسند (فهیمه) و یا رسوا می شوند (رباب) و یا اگر با این پسرانی که معمولاً مرد زندگی نیستند وصلت کنند، تاوان یک لحظه شادمانی دوران جوانی را با یک عمر اسارت در چنبر هوسبازیهای شوهری سرکش پس می دهند (خانم قزوینی). حوری تازه بالغ به طور مبهمی عمق بیچارگی را درک می کند و به حسین می گوید: «...دخترا خیلی بدبختن» (ص ۱۳۰) وقتی دور از چشم پدر و مادر با پسری نامه نگاری می کند، رباب، کلفت خانه که خود یک عمر چوب

رابطه نامشروعش را خورده است به او هشدارمی دهد که: «کار حرومی عاقبت نداره. می خوای مردم وایسن تو صورتت تف کنن؟ هرآشغال کله‌ای برات کرکری بخونه؟ می خوای بچه تو ازت بگیرن توچاه مستراح بیندازن؟...» (ص ۱۲۱) وحوری یاد خواهرش می افتد که به جای کار «حرومی» کارمشروع راکرده است: «وقتی به خانهٔ بدری می رفتم، هیچ احساس خوشی نداشتم. بدری صبح زود بلند می شد و خانه را رفت و روب می کرد و غذا می پخت. نزدیک ساعت یک رضا می آمد، غذایش را می خورد و به رختخواب می رفت و تا ساعت چهارمی خوابید. بعد بلند می شد وچای می خورد و دوباره از خانه بیرون می رفت تا شب بشود و بدری از این اتاق به آن اتاق می رفت و گردگیری می کرد. یا در حیاط می نشست که هوا بخورد. شب که رضا برمی گشت معمولاً یک نیم بطری عرق همراهش بود. تابستانها درحیاط و زمستانها در اتاق لم می داد وعرق می خورد و بدری برایش سینی مشروب درست می کرد. زندگیشان این شکلی بود و اگر من عروسی می کردم لابد به همین سرنوشت گرفتار می شدم.» (ص ۱۲۱) و تازه این قبل از تولد نخستین فرزند است. بعد از آن که گرفتاری بقدری زیاد است که مهلت آفتاب خوردن هم نیست. در زندگی خانم جان و بقیهٔ زنان همسایه چه چیز جذابی وجود دارد که حوری الگو یشان را تقلید کند؟ حوری به تنها مفر زندگی محدودش، به حسین، نزدیک می شود. گرچه حسین برای او از جهاتی غریبه است، بنحوی می ترساندش (ص ۱۳۰) و درکش برای او دشوار است، ولی تنها کسی است که درهای جدیدی بر روی حوری می گشاید. برای نشان دادن دشواری شناخت و قضاوت از یک درخت کاج معمولی شروع می کند: «شناخت آنچه که درپیرامون ماست ظاهراً ساده بنظر می آید. این درخت است، این حوض، این میز، این اتاق و... ولی گمانم باید یاد بگیری که بهتر بشناسی. ریشهٔ درخت را بشناسی. گمانم هر شیئی برای خودش چند حفاظ داشته باشد. کنار زدن و شکافتن این پرده ها به این سادگی ها میسر نیست. درخت کاجو برای من تعریف کن.»(ص ۹۶) و ناگهان درخت کاج تغییر شکل می دهد. «کاج اصلاً یعنی چه؟ یعنی درختی که سردسیری است، که برگهای سوزنی دارد، که همیشه سبز است ولی کاج این است و در عین حال این نیست» (ص ۹۷). بعد از کاج نوبت خانم جان و آقا جان و مهری و علی می رسد. درعین حال هم همانها هستند و هم همانها نیستند. حوری به راهنمایی حسین با چندگانگی جهان مواجه می شود ولی فوراً تغییر نمی یابد. تا مرگ حسین هنوز امکان ارتباط با اطرافیان بکلی منتفی نمی شود. حوری سعی می کند که واسطهٔ بین این دنیاها، یعنی حسین و خانواده، بین تلقینهای متفاوت باشد؛ ولی برای عقد پیمان صلح اندکی دیر شده است. آب از سر حسین و خانواده گذشته است.

با مرگ حسین، دنیای صفا و سادگی دخترانهٔ حوری نیز می میرد و از وی زنی زاده می شود که انگیزه‌اش در ادامهٔ حیات بیشتر تلخی و کینه است تا عشق و گرما. شب