همان روزی که حسین را به خاک می سپارند، حوری -- تهی از همدردی و با نفرت -- پدر داغدار گریانش را که به نماز ایستاده است، تماشا می کند: «و دیدم که شانه هایش تکان می خورد. هیچ دوستش نداشتم. کشف بسیار بدی بود ولی واقعیت داشت. دوستش نداشتم و دیگر در زندگی من مطرح نبود.» (ص ۱٤٤). همان شب در گفتگوی با آقاجان رشته های همدلی وارتباط را یکباره قطع می کند. در جواب دلداری آقاجان می گوید:
«راستش فکر می کنم ما کشتیمش»
«ما کشتیمش، یعنی چه؟»
«حسین مرد آقا جان، ما کشتیمش، یعنی شما کشتینش.»
آقاجان گفت: «استغفرالله.»
یکدفعه برگشتم و نگاهش کردم. احساس کردم از من می ترسد.( ص ۱۴۵)

مرگ حسین حوری را هم از دنیای زنده ها جدا می کند. از این ببعد مثل روحی که به جهان بازگشته باشد، فقط در دیگران وحشت و اشمئزاز برمی انگیزد. خود حوری نیز احساس می کند که به نحوی درچنبرهٔ نیروی برتری اسیر است. «حس می کردم چشمی معلق در فضا مرا نگاه می کند. هیچ چیز نمی توانست مرا بترساند.» (ص ۱۴۴) و باز: «چیزهایی بود که من نمی دانستم. چیزهایی که تازه داشتم کشف می کردم. فکر می کردم سلطان جهانم و از همه مردم برترم. تمام خون جوانی درمن می جوشید و یک جفت چشم معلق در فضا نگران من بود.» (ص ۱۴۵). همین آن جهانی بودن است که حوری را آسیب ناپذیر و دست نیافتنی می کند. دیگر نه عشق، نه علقه های خانوادگی و نه موفقیتهای این جهانی -- فی نفسه -- برای حوری جاذبه ندارند. حوری زن جوان خشمگینی می شود که دوست و دشمن نمی شناسد. معیار کشف حقیقتی دارد که به آن دلبسته است و از دیگران انتظار دارد که خود را با معیارهای او تطبیق دهند. هر کس که جایی خطا کند از آزمون او روسیاه بیرون می آید.

البته به نظر می رسد که در این قسمت از کتاب -- ازمرگ حسین تا مرگ حوری -- همان فاصلهٔ شخصیت و نویسنده که در بقیهٔ کتاب ملحوظ است، مراعات نمی شود و منطق حوری جای منطق رمان را می گیرد. گرچه حوری درپایان کتاب وپس ازمرگ بر همه می بخشاید و نه با خشم که با مهر به گذشته می نگرد، ولی هیچ چیز حاکی از این نیست که نویسنده درارزیابی این دوران از رشد حوری فاصله و طنز و واقع بینی را جانشین همدردی مطلق راوی و شخصیت کرده باشد. چرا حوری دوستی ندارد؟ آیا فقط اوست که صادق و با شهامت است؟ چرا به فهیمه نزدیک نمی شود؟ باز در **سووشون** بین عمه خانم و زری قرابت خواهری وجود دارد ولی در **سگ و..** اصلاً از رفاقت زنانه خبری نیست. سطوری هم که به عشاق حوری تخصیص داده شده است، فقط کاریکاتوری از این مردان ساخته است. مردی که پدر فرزند حوری می شود و به نوعی ازآزمایش روسفید بیرون

آمده است، چگونه مردی است؟ چه فرقی با «آقا» دارد؟ خواننده فقط به اندازهٔ دو صفحه فرصت دارد که ازیک گفتگوی ناقص و مخاطبی که نیم فصیح ـ نیم الکن کلمات قصاری می گوید، استنتاجی بکند. آیا بدلیل شاعرانه کردن ارتباط است که توضیحی داده نمی شود و یا این که توضیحی در کار نیست. البته ما می دانیم که حوری کینه دارد و کینه سنگدلش کرده است، ولی حتی اگر حوری حق داشته باشد که از دنیا گله‌مند و عصبانی باشد، آیا نویسنده هم حق دارد که همراه شخصیت خود سخت و انعطاف ناپذیر شود و به روایت خود از حقیقت اصرار ورزد؟ به هر حال... پلهای ارتباط یکی پس از دیگری فرو می ریزد. منوچهر، علی، آقا، همه مأیوس کننده از آب درمی آیند. حوری با اطرافیان خود زبان مشترکی نمی یابد. منوچهر به او می گوید «چرا اینطوری هستی» (ص ۱۵۶) و آقا از صراحت لهجه اش ابراز انزجار می کند:

«زن مجبور نیس راست بگه»

«چرا؟»

«برای این که زنه. خلقتش اینطوریه.»

و آقا جواب می دهد: «تو اصلاً زن نیستی» ( ۱۹۴).

تفاهم بین حوری و آقا که بقول خودش «شرقی» و «قدیمی» و «متعصب» است، غیر ممکن می شود. حوری برخلاف نظر آقا مصر است که راست بگوید. تهدید به تنها ماندن هم او را نمی ترساند. «اما من تنها نیستم، فقط هویت ندارم، هویت من کجا رفته؟» (ص ۱۹۲) و بعد «هیچ صدایی حق نداشت بی هویتی او را مسخره کند.»

برای کسب هویتی که متعلق به خود او باشد، برای اثبات این که آن زن «طور دیگر» است، آبستن کودکی می شود که در نطفه می میرد. مرگ کودک نازاده پلهای ارتباطی حوری با آینده را بکلی نابود می کند. حوری سوگوار گذشته و ناامید از آینده بهانه ای برای زنده یافتن نمی یابد. ولی مرگ پایان تلاش کسب هویت نیست. مرگ حوری را از اسارت جنسیت خود آزاد می کند و دریچه های تازه‌ای به روی او می گشاید. سیمون دوبوار می گوید موجودیت زنان برخلاف مردان دو پاره است. موقعیت انسانی مرد به هیچ وجه با سرنوشت او درمقام یک مذکر تضادی ندارد، ولی از زنان انتظار می رود که برای اثبات زنانگی خویش، خود را به شیئی و طعمه بدل سازند. انسانیت زن با مؤنث بودن او در تعارض است. هر کدام را انتخاب کند، قسمتی از موجودیت خود را انکار کرده است. فقط وقتی زن از این دو پارگی رهایی خواهد یافت که انسانیتش با جنسیتش در تعارض نباشد.[۱۲]

و یرجینیا وولف هم عقیده دارد که زنان فقط وقتی با مردان برابر خواهند شد که «جنسیت نسبت به خود، آگاهی نداشته باشد.»[۱۳] نویسندگان زن فقط وقتی موفق به خلق شاهکارهایی در ردهٔ آثار شکسپیر و دیگران خواهند شد که مجبور نباشند عاملاً و عامداً

از هدفی ـ ـ هرچند عادلانه ـ ـ دفاع کنند.[۱۴] حوری پس از مرگ دنیای بوروکراسی و یکنواختی و بیهودگی زندگی اداری را تجربه می کند، با آقای طاهری و دنیای حسین آشنا می شود و همراه او مرگ دوباره ای را می میرد. تنها پس از مرگ است که همدلی و عشق را تجربه می کند و بر آقاجان و همسایه ها می بخشاید: «چقدر دوستشان داشتم آیا می دانستند که دوستشان دارم؟» (ص ۲۳۹) و نیز: «دیگر به هیچکس فکر نمی کردم. همه را دوست داشتم و این «همه» را نمی دانست. این در دلم بود و گرمم می کرد» (ص ۲۳۹). پس از مرگ، حوری که جنسیت را چون گردی از دامن خود تکانده است، با عناصر طبیعت یکی می شود: «نیروی دیگری بود که مرا می برد. نیروی قاصدک و باد» (ص ۲۳۹). و چون درک حس زندگی بی عشق میسر نیست، تنها پس از مرگ است که حوری، به حقیقت، زندگی را لمس می کند. آخرین جملات کتاب تولد این نوزاد فارغ از تعصبات و حقد و رشک را ـ ـ با شادمانی ـ ـ جشن می گیرد:

«روی قبر دراز کشیدم، به روی شکم. سرم روی سنگ بود. سنگ سرد نبود. گرم بود. از عمق خاک، از جایی که شاید بود و نبود، گرما بالا می آمد. گرمای مطبوع و ملایم. گوشم روی قبر بود. گرما را با تمام تنم حس می کردم. صدایی از عمق خاک بالا می آمد. صدایی خجول و شرمنده، اما زنده. صدای قلب می آمد. قلبم، طپش قلبم، صدایی نه بلند، نه رسا، اما زنده.» (ص ۲۳۹).

## ۳ ـ منطق رمان:

شاید حال بتواند پاسخی برای پرسشی در ابتدای مقاله ارائه کرد: برای این سوال که چرا سیمین دانشور شخصیت واقعی و ملموس زن رمان خود را فدای قهرمان یک بعدی مرد خود می کند. بنظر من علتش این است که دانشور منطق خود را بر رمان تحمیل می کند و اجازه نمی دهد که رمان منطق خود را در ماجرا دنبال کند. منطق رمان چیست؟ کوندرا می گوید که چون رمان خود زادهٔ بی اطمینانی و فرو پاشیدن حقیقت برتر مطلق بود، در بطن خود حامل منطق نسبی گرایی و خرد عدم قطعیت شد. همراه با پیشرفتهای علمی و شاخه شاخه شدن علوم و فلسفه «...در غیاب حقیقت ازلی، دنیا ناگهان با ابهام وحشتناکی مواجه شد. حقیقت واحد به حقایق نسبی متعددی تجزیه شد و هر کس سهمی از حقیقت را داشت. بدین ترتیب، دنیای عصر جدید متولد شد و همراه این دنیا رمان، که تصویر و نمونه چنین جهانی است، پا به عرصهٔ حیات گذاشت. قبول «من اندیشیده» دکارت به عنوان اساس هر چیز و تنها بودن در برابر کائنات، قبول همان نوع تلقی است که هگل به حق قهرمانانه اش می خواند.»

«دنیا را نسبی دیدند. بجای یک حقیقت واحد مطلق، با انبوهی از حقایق متضاد ـ بناچار ـ مواجه شدن،... پذیرفتن «خرد عدم قطعیت» در مقام تنها قطعیت، محتاج شهامت

کمتری نیست.»[۱۵] گفته اند رمان در واقع شکل ادبی مقابله فرد است با جهان پیرامون خود. فردی که تنها و بی پشتیبان برای کشف بقول والتر بنیامین «معنای زندگی»[۱۶] در مقابل آن می ایستد. اگر قصه گو و نمایشنامه نویس شنونده و تماشاچی داشتند، «رمان نویس خود را منزوی کرده است. مکان تولد رمان، فرد تنهاست که دیگر قادر نیست با ارائه مصادیقی از مهمترین دلمشغولیهای خود حرف دلش را بزند، به او پندی نداده اند و او هم نمی تواند به دیگران پند بدهد.»[۱۷] بدیهی است هنری که مولود از هم پاشیدن قطعیتها و حقایق ازلی و نقیض پند و موعظه و حکمت است، نمی تواند خود عرصهٔ یک جانبه گری شود. رمان نویسانی که رمان را وسیلهٔ تبلیغ و تهییج قرار می دهند، به طبیعت رمان وفادار نمی مانند و خوانندگانی که از رمان انتظار داشته باشند که بر جای حکایات قدیمی تکیه بزند و با موعظه و پند و نمایش خوب و بد، پیچیدگیهای شناخت را آسان کند، علت وجودی رمان را بمخاطره انداخته اند. «انسان در اشتیاق جهانی است که در آن خوب و بد، بوضوح متمایز باشند. تمایل ذاتی و از بین نرفتنی انسان این است که قبل از درک، قضاوت کند. تمام ایدئولوژیها برای برآوردن این نیاز ساخته شده اند. انسانها تنها در صورتی می توانند با رمان کنار بیایند که زبان ابهام و نسبیّت آن را تبدیل به زبان جزمی و بدیهی خود کنند. آنها می خواهند که حق با یک طرف باشد.»[۱۸] مشکل رمان شاید این است که از طرفی شکل هنری قابل دسترس عامه و آسانی است و از طرف دیگر، حامل منطقی است که با منطق این یا آن، با منطق مطلق اندیشی که منطق ساده تری است، در تضاد است. «این مشکل این یا آن، بیانگر عدم توانایی درک نسبیت ذاتی مسائل انسانی است؛ بیانگر عدم توانایی مواجهه با غیبت حقیقت ازلی است. معنای این عدم توانایی این است که خرد رمان (خرد عدم قطعیت) را مشکل می توان قبول یا درک کرد.»[۱۹]

پارسی پور در **سگ و...** منطق نسبی و خرد عدم قطعیت ذاتی رمان را درک می کند و می گذارد که این خرد، عمدتاً، بر رمانش حاکم باشد ولی دانشور منطق خود را که مطلق اندیشی است، بر رمان و با کمال تأسف دست آخر بر زری، این تنها عنصر بی قطعیت **سووشون** تحمیل می کند. برای یافتن چارچوبی جهت اثبات این نکته پنج عنصر مهم رمان را به اجمال در کار این دو نویسنده بررسی می کنیم. البته هستند رمانهای مدرنی که عناصری را که در پایین خواهیم آورد، زیر و رو یا حذف کرده اند منتهی مقولهٔ آنها، مقولهٔ اجمال پس از تفصیل است؛ سنت شکنی پس از تحقق یافتن سنتهاست، چرا که تازگی قالبهای نو وقتی اهمیت می یابد که قالبهای کهنه فرسوده شده باشند. ولی ادبیات ایران از نیمه راه با رمان برخورد کرد و بدون شناخت مسایل اساسی و حیاتی رمان نویسی، این شکل هنری را پذیرفت. امکانات رمان کلاسیک نه تنها تا انتها در ایران به کار گرفته نشد، که حتی متأسفانه ناشناخته ماند. به همین خاطر نویسندگانی دست به خلق رمان زدند که از بدیهی ترین اصول رمان نویسی بیخبر بودند. برای همین گاه بنظر می رسد که

تا این قواعد و عناصر ناشناخته باقی مانده اند، نوشتن نقد رمان مثل نوشتن به زبانی است که الفبای آن را نیاموخته باشیم.

**الف: شخصیت:** در **سووشون** ــ برای آسان گرفتن قواعد بازی ـ شخصیتها (البته بجز زری، قبل از تحول یافتگی) همه به یک وجه خود تنزل یافته اند و از همان ابتدا تکلیفشان روشن است. خان کاکا فرصت طلب است و نماینده خواهد شد. ملک سهراب کله شق و بی محاباست و سرش بالای دار خواهد رفت. عمه خانم صریح اللهجه است و فکر و ذکری جز به کربلا رفتن و مجاور شدن ندارد. عزت الدوله هفت خط است و هر کاری را از روی دنائت انجام خواهد داد. پسر عزت الدوله، بچه ننه و خانم باز، در شب مرگ یوسف به خیال ازدواج با زری خواهد افتاد. مک ماهون شاعر حرفهایی خواهد زد که انگار کسی سالها قبل در مقاله‌ای راجع به مسألهٔ ایرلند خوانده است. در سراسر کتاب هیچ شخصیتی مرتکب هیچ عمل نسنجیده‌ای نمی شود. کسی خلاف تظر نویسنده حرفی نمی زند، همه بر روایت نویسنده و شخصیتهای محبوبش بر وقایع صحه می گذارند. هیچ روایت دیگری نقل نمی شود. هیچکس دچار ابهام، نقیضه گویی، تردید و تضاد درونی نمی شود. خان کاکا همان قدر بر ترس خود و شهامت یوسف وقوف دارد که بقیه. عزت الدوله از نقطه نظر خود هم آدم رذلی است. حتی وضعیت شخصیتها هم تقریباً همیشه یکسان است. خسرو دارد قندی برای سحر در جیب می گذارد. عمه خانم پای بساط وافور نشسته است. دوقلوها مشغول شیرین زبانی هستند. مک ماهون همیشه در حال باده نوشی است. یوسف قلیان چاق می کند. ملک رستم و ملک سهراب همیشه چادر به سر وارد می شوند و خان حکیم همیشه در یکی دو جمله ده تا «می باشد» ردیف می کند. خلاصهٔ کلام، شخصیتها یک بعدی اند.

در **سگ و...** شخصیتهای فرعی هم دارای خصایصی متفاوتند. علی که غریزده ترین شخصیت رمان است، در عین حال سنتی و ایرانی است. در زیارت رفتن دلش باز می شود و آداب و رسوم را بجا می آورد. خانم جان، مظهر سادگی و حتی بلاهت، مظهر نرمخویی و ملایمت، در جذامی دانستن حسین به دیگران ملحق می شود و کودکش را از او پنهان می کند (کاری که حتی حوری هم بر اثر تأثیر محیط می کند)، آقا در عین تیزهوشی کوتاه فکر است. آقا جان که متهم اصلی مرگ حسین است، در عین حال درمانده و قابل ترحم است و تنها کسی است که در شب مرگ حسین متوجه اندوه حوری می شود و او را دلداری می دهد. حسین که نمونهٔ علو طبع و عمق احساس است، وقتی پای بدری و فهیمه بمیان می آید، ظاهر بین و معمولی می شود. هیچکس حامل آن حقیقت محض نیست که بقول کوندرا در عصر جدید تکه تکه شده است. نویسنده منطق خود را از طریق شخصیتهای محبوب داستان بر رمان تحمیل نمی کند، بلکه انعطاف وی موجب می شود که منطق رمان بر شخصیتهای خاطی داستان هم ببخشاید.

**ب: زمان:** در **سووشون** حرکت زمان یک خطی، مکانیکی و پیرو نظم قراردادی است. عقربه‌ها فقط می توانند بجلو حرکت کنند، مگر این که دست ما به عقبشان بکشد. زمان نمی ایستد، زیادی جلو و یا زیادی عقب نمی رود. نه تنها وقایع که ذهن هم از همین نظم ساعتی زمان تبعیت می کند. حتی وقتی که زری در سوگ مرگ یوسف، خاطراتش را مرور می کند و به اصطلاح جریان سیال ذهنی قرار است جای روایت تاریخی را بگیرد، باز هم ذهن زری توالی زمان را رعایت می کند. کار بجایی می کشد که زری این تداعی آزاد ذهنی ناقص را هم نگران کننده می یابد و برای احراز سلامت عقل خود با طبیب مشورت می کند. انگار اگر ذهن لحظه ای به میل خود گردشی بکند خلاف منطق نویسنده عمل کرده است و باید فوراً توضیحی به کتاب و خوانندگانش داد. گذشته، حال و آینده، سه مقولهٔ جداگانه قابل اندازه گیری‌اند که به دقت تفکیک شده‌اند و در هر لحظه می توان واقعه ای را در یکی از این سه قفسه جا داد.

دنیای **سگ و...** دنیای آشفته ای است که در آن نظم توالی زمانی حکومت نمی کند.* زمان نه بر روی یک خط، که در داخل حجمی حرکت می کند. وقایع گذشته تنها در پرتو اتفاقات آینده معنا می یابد. درعین حال گذشته که آبستن روزهای آینده است، عنصری از نیامده را در خود دارد. برای استنتاج معنای وقایع باید بتوان آزادانه بین گذشته و حال رفت وآمد کرد. حتی با مرگ پرده‌ای بسته نمی شود و گذشته اهمیت خود را از دست نمی دهد. تاریخ زنده است و همه ماجراهای نیامده و پشت سر گذاشته ـ در کنار هم و همزمان ـ هستی خود را تجربه می کنند. گرچه گذشت زمان لازم است تا حوری از دختربچهٔ چهارده پانزده ساله که بر درگاهی می نشست و کنجکاو بود، تبدیل به «روح» بخشاینده مهربانی شود که در محله و کوچه و خانه قدیمی خود پرسه می زند، ولی حجاب زمان حایلی بین این شبح و آن دختر نیست. در همان ابتدای رمان هرچه که قرار است بشود شده است. «حادثه آنقدر کهنه» است که می شود «راجع به آن فلسفه بافی کرد»، و درعین حال به دست فراموشی سپرد (ص ۷). ولی حوری برای درک معنای جوهر وقایع ناچار است که این کهنگی را بزداید و بخاطر بیاورد. گردش حوری در باغ خاطره‌ها، سیاحتی از روی تفنن و برای نقل قصه ای شنیدنی و پر ماجرا نیست. حوری بقول بنیامین «درک معنای زندگی» را منظور دارد و ناچار است که هرجا زمان ساعتی یک خطی و ترتیب سیر وقایع، به معنای حوادث لطمه ای بزند، نظم قراردادی را بر هم ریزد. به عقیدهٔ حوری زمان تنها برای کسانی در خط مستقیم سیر می کند که میل به

---

*البته نظم دیگری که به نظر من مهمترین نظم برای رمان است، یعنی ضرب (Rythm) و الگو (Pattern)، جای نظم زمانی را می گیرد ولی در اینجا به علت اجتناب از طولانی تر شدن بحث، ضرب و الگو را جزو عناصر بحث نمی آورم.

فراموش کردن دارند. برای حوری که پروایی جز به یاد سپردن ندارد، بایگانی گذشته و تبدیل آن به تاریخی بیروح و مرده میسر نیست. پارسی پور برای ترسیم چنین شخصیتی چاره ای جز کاربرد شگرد تداعی آزاد ندارد و برخواننده است که نظم زمانی عمیقتری را که بر این بی نظمی ظاهری حکمفرماست کشف کند و اجزایی را که در اختیار دارد طوری در کنار هم بچیند که کلی را بسازند. البته زحمت خواننده بی اجر نمی ماند و این شرکت در کشف حقیقت، بجای نظارت بی طرفانه، لذت مضاعفی برای او ببار می آورد که تنها خوانندگان جدی ادبیات تجربه اش کرده اند.

**ج: مکان:** در **سووشون** همان نظم فیزیکی که بر زمان حکمفرماست بر مکان و فضا هم چیره است. با این وصف تسلط دانشور در بازسازی فضایی فراموش شده و توانایی اش در ذکر هر شیی و هر گوشه بنام، و حافظهٔ نیرومندی که در یادآوری نامها ومحلها دارد، فضاسازی **سووشون** را قدرتمندترین نقطهٔ کتاب کرده است. البته قدرت فضا سازی و بازسازی مکانی، مانع تحمیل منطق نویسنده بر رمان نمی شود، ولی در جاهایی منطق نویسنده و «منطق رمان» را بر هم منطبق می کند. باغ خانهٔ زری در **سووشون** باغی واقعی است که تابع قوانین تغییر فصل و آب و هوای فارس است. نارونها، نارنجستان، درخت «هفت نوبر»، بیدمشکها، اترجها، شاتره ها و نسترنهای باغ زری و باغ همسایه همه به موقع سبز می شوند، به موقع شکوفه می دهند و به موقع گل می کنند و به موقع می پژمرند و فضای رمان را معطر می کنند. ایوان سرتاسری، دو جوی آب دو طرف خرند، حمام عزت الدوله، دارالمجانین، بیمارستان، خانه حاکم و کشتی گل عروسی دختر حاکم، همه به ظرافت و دقت ترسیم و بازی سازی شده و درایجاد فضای داستان سهمی به سزا دارند. منتهی همه اینها زمینهٔ جغرافیایی داستانند و نقش سمبلیک و استعاری ندارند. زری به دارالمجانین و بیمارستان نمی رود تا گوشه ای از شخصیت او شکافته شود، بلکه دانشور از زری مثل دوربینی برای نمایش و ضبط صحنه ها استفاده می کند. آدمها در مکان قراردارند ولی مکانها در درون آدمها نیستند. در ابتدای داستان که هنوز یوسف هست و زری بالنسبه خوشبخت است، چون فصل تابستان است، سبزی باغ گرد گرفته و بیروح است. در سراسر کتاب هم با وجود ذکر بسیار از درختان و جوی آب و خرندها، باغ سمبل چیزی نمی شود و تابع منطق فصول باقی می ماند نه منطق رمان. به همین علت وقتی قبل از مرگ یوسف بنظر زری می آید «که باغ شادابی خود را از دست داده است، بر روی همه درختها غبار نشسته، برگهایشان زرد کرده، سوخته، یک لحظه خیال کرد درختها ماتشان برده، بر بر تماشایش می کنند.» (ص۲٤٤)، چون هرگز در رمان بین وقایع بیرونی و سرسبزی باغ ارتباطی ایجاد نشده، خواننده اجباری ندارد که در این سطور زنگ خطری را احساس کند. تمام همّ نویسنده بر این بوده که فضایی باورکردنی و واقعی بسازد و توفیقش در این امر، فضاسازی ماهرانه را در همان حد صرف فضا سازی نگاه می دارد و اشیاء و

مکانها را به چیزی ورای خود بدل نمی سازد.

پارسی پور فاقد تسلط دانشور در نامیدن هر چیز و توجه به جزییات است. حتی گاه بنظر می رسد که گنجینهٔ لغات پارسی پور عاجز از کشیدن بار فضایی است که نویسنده در سر دارد. منتهی چون استفادهٔ پارسی پور از فضا و مکان استفادهٔ دوگانه ای است، این کمبود در سطح دیگری جبران می شود. در **سگ و..** هم، متن وقوع وقایع خانه ای است. خانه ای که در کوچه ای قرار دارد و دور و برش را همسایه ها گرفته اند. ولی این خانه با روحیات و حالات حوری، با باورها و اعتقادات ساکنانش ارتباط دارد و به تدریج و با اضمحلال خانواده و جا بجایی همسایه ها تغییر شکل می دهد. محیط و آدمها ارتباط ارگانیکی دارند. اما کن، هم محل وقوع حوادثند و هم نقش سمبلیک دارند. خانه، عطر یاسهای رازقی خانم بدر السادات، شمشادها و درخت انار، حوض، کوچه، خیابان، باران، ذهنیات و روحیات حوری هماهنگی دارند. همه درونی شده اند و معنای دیگری، علاوه بر معنای خود، یافته اند. وقتی حسین می میرد، حوری با اشغال اطاق او نشان می دهد که در آینده پا جای پای او خواهد گذاشت. وقتی حوری در حوض غسل می کند، غبار گذشته ها را می شوید. وقتی با علی از تغییرات جامعه حرف می زند به همسایه ها و کوچه اشاره می کند. به همین خاطر وقتی در انتهای کتاب این اشارات علنی تر می شوند، خواننده بر طبق قرار قبلی، منطق این مقایسه را درک می کند. «مدتی در کوچه ماندم. خود را با کوچه مقایسه می کردم. کوچه حالا کوچکتر بنظر می آمد. کوچه هم ناآشنا شده بود.» و نیز «خانه آنقدر کهنه بود که دیگر خانه نباشد. خانه در تنهایی خودش داشت می پوسید. از پله ها که بالا می رفتم به معجرها نگاه می کردم. رنگشان رفته بود..» و چند سطر بعد: «...دیدم که باغچه ها بدجوری پیرند. درخت انار را بریده بودند و خاک پای شمشادها سفت و خشک بود» (ص ۲۳۸). صحبت از فصل و منطق تغییر آب و هوا نیست. خانه همراه خانواده، کوچه همراه همسایه ها، در حال تلاشی است. فضا با منطق رمان ساخته شده است.

**د: طرح** (Plot) : برای مفهوم «Plot» تا آنجایی که می دانم واژه فارسی گویایی انتخاب نشده است. Plot آن مایهٔ داستانی است که از اساطیر باستانی و قصه های مذهبی گرفته تا تراژدیهای یونان و نیز نمایش و رمان و داستان کوتاه، وجود داشته است تعریف ارسطو از Plot این بود که در Plot اول مشکلی باعث پیچیدگی شرایط می شود، بعد بحران به اوج خود می رسد و سپس، مسائل به نحوی حل می شوند یا فرود می یابند. البته این تعریف در مورد شکل نمایشنامه یونانی مصداق کامل داشت. تعاریف جدید Plot را مجموعه رشتهٔ وقایعی توصیف کرده اند که بر یکدیگر اثر می گذارند و به اوج و فرود می رسند.[۲۰] در فرهنگ دیگری Plot را «برنامه، نقشه، طرح، یا الگوی وقایع در نمایش، شعر یا اثر داستانی» گفته اند که ترتیب حوادث و شخصیتها به نوعی در بیننده

یا خواننده ایجاد کنجکاوی و تعلیق کند.»[۲۱] بعبارتی Plot در تمام معنای کلمه مفصل بندی اسکلت روایت است.[۲۲] فورستر با توجه ورود رمان به حیطهٔ ادبیات و تفوق یافتن آن بر انواع دیگر ادبیات داستانی برای Plot رمان خصوصیات جدیدی قائل می شود و فرمول زیر را ارائه می کند: ۱ ـ وجود شرایط بیرونی ۲ ـ وجود شرایط درونی (ذهنیات و عواطف و حالات شخصیتها) ۳ ـ وقوع واقعه بیرونی (ماجرای داستان) ٤ ـ وقوع واقعه درونی (تأثیر واقعه بیرونی بر شخصیتها) و ۵ ـ تغییر (نتیجهٔ تمام ماجراها). بنابراین تعریف، Plot رمان محملی است که در آن شخصیتها دست به عمل می زنند، خود را برملا می کنند، به شناختی دست می یابند و احیاناً تغییر می کنند. بنظر فورستر فرق قصه و Plot رمان این است که قصه، روایت اتفاقات است به ترتیب وقوعشان و Plot رمان، طرح «روایت اتفاقات است با تأکید بر علیتشان»[۲۳]. حال با قبول واژهٔ طرح برای Plot می خواهیم ببینیم که طرح رمانهای مورد بحث چگونه است.

طرح **سووشون** طبق تعریف بالا، طرحی قصه ای است. ترتیب وقوع حوادث و پاکیزگی طرح از علیت وقایع اهمیت بیشتری دارد. فصول کتاب بدون تداخل و گاه ارتباط با یکدیگر تنظیم شده‌اند. هر فصلی کم و بیش به حادثه‌ای تعلق دارد (فصل عروسی حاکم، فصل تک گویی عمه خانم، فصل سروان ارتشی، فصل سر بینهٔ عزت الدوله و غیره) و تجاوز واقعهٔ فصلی به فصل دیگر، بندرت صورت می گیرد. حرکت «طرح» رمان حرکتی یک خطی است. هر ماجرایی ابتدایی، میانه ای و انتهایی دارد که با رعایت ترتیب روایت می شود. حتی فصل مربوط به آشنایی یوسف و زری هم که در آخر کتاب می آید و باید در واقع نوعی بازگشت به گذشته و جریان سیال ذهنی محسوب شود، بدون تداخل با فصول دیگر و یکپارچه و از ابتدا تا انتها نقل می شود. انگارپالودگی «طرح» بر سرنوشت شخصیتها هم رجحان دارد و این شخصیتها نیستند که در این «طرح» شناسانده می شوند، رشد می کنند و تغییر می یابند، بلکه طرح است که باید از طریق شخصیتها رشد کند و به فرجام برسد. ولی این وسواس برای نظم طرح، برخاسته از نیاز درونی رمان نیست و گاه به تمامیت رمان لطمه می زند. همانطور که معنای هر بیتی در غزل کلاسیک فارسی در خود کامل است و تا اندازهٔ زیادی می توان ابیات را جابجا کرد و به غزل لطمه ای نزد، فصول **سووشون** هم مجزا از یکدیگرند و می توان توالی بعضی را تغییر داد و یا حتی بکلی حذفشان کرد و به کلیت کتاب آسیبی نرساند. (بخش قصه مک ماهون، بخش تک گویی عمه خانم، بخش داستان سروان ارتشی و...) بعضی داستانهای فرعی را می توان حذف کرد و به روایت داستان اصلی اکتفا کرد. بسیاری از مطالب برای این نوشته شده‌اند که به نویسنده مجال هنرنمایی بدهند. اگر گفتگوی زری و عزت الدوله و عمه خانم در سر بینهٔ حمام عزت الدوله صورت می گیرد، نه بخاطر ضرورت داستانی، که برای نمایش قدرت نویسنده در فضاسازی است. تمام لوز بادامها و قاب دستبو و عرق النساء

مزمن و افشرهٔ لیموترش که ددهٔ سیاه و ننه فردوس به خانمها تعارف می کنند، برای افزودن به جاذبهٔ توریستی رمان است و نه پیشبرد داستان و شناساندن شخصیتها. البته اینها جنبه‌های قدرتمند داستان نویسی دانشور است. منتهی همانطور که اگر شاعری امروز با تمام تسلط به اوزان عروضی، قصیده‌ای به سبک متقدمین در وصف بهار بسراید، با تحسین قدرت قصیده، قالبش را منسوخ می دانیم، این شگردهای قدیمی داستان نویسی هم امروز دیگر تناسبی ندارد با روحیات و اوضاع پیچیده و مشکلی که رمان منعکس کننده‌اش است. شگردهای جدیدی هم که دانشور به کار می گیرد، درست شناخته و استفاده نشده‌اند. مثلاً گاهی تداعیهایی در رمان صورت می گیرد ولی این تداعیها برای شناساندن ذهنیت شخصیت و یا برخاسته از منطق رمان نیست، بلکه وسیله‌ای است برای تسهیل کار نویسنده در شیرفهم کردن خوانندگان. دست آخر طرح رمان هم مثل شخصیتهایش یک بعدی باقی می ماند.

**درسگ و...** حرکت «طرح» حرکتی مارپیچی و چند جانبه است. «طرح» از عرض و طول و عمق گسترش می یابد. وقایع بیرونی و وقایع درونی از یکدیگر جدا نیستند و در کش و واکنش دایمی اند. در ابتدا حوری سیزده چهارده ساله و ساده است. سپس پانزده شانزده ساله و فعال و کنجکاو و مسؤول می شود. در هفده هجده سالگی منزوی و جستجوگر است. پس از آن می میرد و باز می گردد تا از نو مرور کند. در عین حال، از ابتدای رمان حوری مرده و بازگشته است و در انتهای رمان باز در ابتدایش هستیم. افراد و وقایعی که باعث تحول حوری می شوند، خود نیز دائماً تحول پذیرند. «طرح» رمان نیز مثل توالی زمانیش پیچیده و درهم تنیده است. مثل حقایقی است که گفته اند در عصر جدید تکه تکه شده اند. آغاز کتاب مصادف با آغاز داستان نیست. از همان شروع کتاب داستان یا «طرح» پایان پذیرفته و خواننده همراه راوی بر جستجوی علت ماجرا می پردازد. تاکید بر علیت، ترتیب وقوع حوادث را برهم می ریزد. تداعیها نه برای تسهیل کار خواننده و نویسنده، که بر حسب ضرورت منطق جریان سیال ذهنی صورت می گیرند. بعضی وقایع که اهمیت کلیدی دارند (واقعهٔ مرگ حسین) بارها مرور می شوند. به بعضی فقط اشاره‌ای گذرا می شود (ماجراهای عاشقانه حوری) و بعضی دیگر بکلی حذف شده‌اند. طرح رمان فصل به فصل و منظم نیست و تداخل قسمتی به قسمت دیگر به کرات رخ می دهد. با این وصف، در این آشفتگی و بی نظمی، هیچ چیز زایدی وجود ندارد. هیچ صحنه‌ای را نمی شود حذف کرد و یا تکه‌ای را جابجا کرد. هیچ حادثه‌ای به این خاطر اتفاق نمی افتد که نویسنده مجال هنرنمایی بیابد، منتهی همانطور که فروغ فرخزاد راجع به شعر نو گفته بود که وزن، نخی است نامریی که از میان مهره های گردنبندی عبور می کند و بیرون کشیدنش مهره ها را بهم می ریزد، در طرح **سگ و...** نیز نظمی حساب شده و نامریی تمام اجزاء را به هم مرتبط می کند. رمان تنها پس از تمام و کمال خواندنش

معنا می یابد. خواننده در کشف «طرح» هم مثل کشف توالی زمانی نقشی بعهده دارد که مآلاً در برخورد با پیچیدگیهای زندگی یاریش می دهد.

**هـ : گفتگو** (dialogue) گفتگوهای رمان هم مثل «طرح» و شخصیتها در عین این که منطق درونی خود را دارند، باید در خدمت کل رمان هم قرار بگیرند و جزیی از تمامیت رمان را بسازند. در رمان هم مثل تأتر، گفتگو در عین این که به پیشبرد وقایع و «طرح» کمک می کند، وسیله‌ای برای شناساندن شخصیتها است. برای این که گفتگویی بتواند شخصیتی را به خواننده بهتر بشناساند، باید هم طبیعی و واقعی باشد و هم نمونه‌وار (typical) . بمحض این که نویسنده حرف خود را در دهان شخصیتی بگذارد، گفتگو نقش خود را بعنوان پل ارتباطی بین شخصیت و خواننده از یک سو و رمان و شخصیت و «طرح» از سوی دیگر از دست می دهد و تبدیل به سکوی خطابه‌ای برای ابراز نظرهای نویسنده می شود. موعظه و شعارجای رمان و تفکر را می گیرد. درعین حال اگر نویسنده‌ای شخصیتی را به یک جنبهٔ خود تقلیل دهد و از او بخواهد که دائماً یک حرف را که بنظر نویسنده حرف اصلی شخصیت است تکرار کند، گفتگو دیگر درخدمت شناختن و کشف ضمیر درونی شخصیتها قرار نمی گیرد، بلکه انگار تاکیدی بر درستی تصویری می شود که نویسنده از همان ابتدا ترسیم کرده است.

هنری جیمز که در تکامل رمان رئالیستی سهمی بسزا داشت، بر جنبهٔ برملا کنندگی گفتگوهم تاکید بسیار می ورزید. جیمز که همیشه به نویسندگان توصیه می کرد که بجای «توضیح دادن»، نمایش دهند، در گفتگوهای رمانهای خود نیز دقت و وسواس زیادی داشت. لازم نبود کسی راجع به آفرینش و یا سیاست صحبت کند تا روشن شود که آدمی خوش بین یا بدبین یا مصلح اجتماعی و غیره است. اتفاقاً این نوع گفتگوها به علت کلیشه ای بودن مطالب و دخالت بیش از اندازهٔ «عقاید» در آن چندان نمونه‌وار تلقی نمی شد. شخصیتها هم مثل باقی آدمها ممکن است عقایدی را به مقتضای زمانه و یا احتیاجات درونی خود به وام بگیرند. آنجا که شخصیتها از سنگر عقاید بیرون می آیند و در هوای باز گردش می کنند، آزادانه تر خود را درمعرض تماشا می گذارند. یک گفتگوی ساده راجع به هوایی گرفته و بارانی خطوط اصلی شخصیتی را ترسیم می کند. آیا شخصیت از بدی هوا می نالد؟ آیا در آن زیبایی خاصی می بیند؟ آیا به هوا بی توجه است؟ آیا احساسات خود را صادقانه بیان می کند؟ آیا شخصیت شاعرمسلک است یا اهل عمل؟ غمگین است یا سهل گیر؟ آیا شخصیت دچار بی دقتی در کلام است یا بعمد حقیقتی را وارونه جلوه می دهد؟ به این ترتیب، گفتگو درعین سادگی و طبیعی بودن به شناخت شخصیت کمک می کند و نمونه وار می شود. درضمن بدی یا گرفتگی هوا صحنه را برای ماجرای بعدی و یا فضاسازی رمان آماده می سازد. گفتگو جزء لاینفک رمان می شود. ولی در رمانهای به اصطلاح رئالیسم اجتماعی یا رئالیسم سوسیالیستی

گفتگو تبدیل به بلندگویی برای بیان نظریه های نویسنده می شد. در رمان «مادر» گورکی بارها خواننده را به محفل انقلابیان جوان می برد و اگر شگرد فلانی گفت و بهمانی جواب داد نبود، اصلاً نمی شد حدس زد که چه حرفی از دهان چه کسی بیرون می آید. همه همان حرفهایی را می زنند که طبق فرمولی موهوم، بنابر موقعیت اجتماعی شان باید بزنند.

در **سووشون** گفتگوها متاسفانه بیشتر در خدمت اثبات نظر نویسنده اند تا پیشبرد رمان و شناخت شخصیتها. هر شخصیتی که زبان به گفتگو باز می کند بر همان وجه شخصیت خود تاکید می کند که به آن تقلیل یافته است. یوسف دایم بر «مرد» بودن خود و شجاعت و شهامتش تکیه می کند. مک ماهون در آن گفتگو یا بهتر است بگوییم تک گویی خود در ابتدای کتاب، تمام داستان خود را نه برای یوسف وزری که برای خواننده نقل می کند و علت وجودی خود را در شیراز سال ۱۳۲۰ برای ما توضیح می دهد و روشن می کند که جزو عملهٔ ظلم نیست (ص ۱۲ تا ۲۰). بعد یوسف در نقل ادامهٔ گفتگو برای زری باز عقایدش را در مورد مقاومت و مردانگی (که لابد زری تا بحال هزار بار شنیده است ولی برای خواننده است که می بایست تازگی داشته باشد) ابراز می کند و تا به آخر هم در هر گفتگویی مک ماهون، ایرلندی دایم الخمر حساس و یوسف، مبارز شجاع باقی می مانند و هیچ گفتگویی هیچ کشف تازه ای در مورد این شخصیتها و سایر شخصیتها به همراه ندارد. البته، همانطور که گفتم، زری تنها شخصیت کتاب است که یک بعدی نیست، به همین علت بعضی حرفهایی که از دهان او در می آید، تنها مواردی است که گفتگو به وظیفهٔ خود در رمان رئالیستی عمل می کند. مثلاً در همان گفتگوی یوسف و خسرو، پس از ماجرای سحر، حرفهای زری تنها گفته هایی است که یک شخصیت ملموس به زبان می آورد و به کامل شدن «طرح» و شناساندن شخصیت او کمک می کند. ولی همین که زری در گفتگوی با خان کاکا از مواضع شوهر دفاع می کند و شعار می دهد، گفتگوهای او هم خالی از محتوای رمانی خود می شوند. تا جایی که زری استقلال شخصیت خود را حفظ می کند، گفتگوهایش طبیعی است؛ بمحض این که بازگوی نظریات نویسنده می شود، گفتگوها تحمیلی است. خان کاکا، عزت الدوله، ملک سهراب و ملک رستم هر یک در گفتگوهایشان بخشی از داستان را بازگو می کنند، ولی حتی آنها هم قضاوت نویسنده را در مورد خود کاملاً پذیرفته اند. عزت الدوله می داند که شخصیتی خبیث است و حمید می داند که بچه ننه و حیز است و خان کاکا می داند که جاه طلب است. تک گویی که اتفاقاً مکرر در کتاب رخ می دهد، شکل مطلوب چنین شخصیتهایی است که نقش خود را از حفظند.

در **سگ و...** گفتگو به وظیفه چند جانبهٔ خود عمل می کند. مثلاً در صفحهٔ ۱۱ کتاب حوری روایت می کند که چطور با دو برادرش علی و حسین به سینما رفته اند. علی می

خواهد به امریکا برود و درس بخواند حسین نمی خواهد. نه حسین حرفی از وظیفه و خلق و مبارزه می زند و نه علی. یکی باید بماند و هویت خود را جستجو کند و دیگری برود و هویتش را از دست بدهد. ولی هیچ کدام از اینها به زبان دو برادر نمی آید. از خلال گفتگو و طرز تلقی آنهاست که خواننده به تفاوتها پی می برد. دست آخر حسین که دست حوری را در دست گرفته است می گوید: «این دختره خوشگل میشه ها» و علی جواب می دهد «خدا از دهنت بشنفه، می ترسم شکل کنیزا بشه.» سابقهٔ مهربانی حسین و نزدیکی اش با حوری و دوری حوری و علی در همین یک صفحه خلاصه می شود. بعد که در طول رمان به دلبستگی حوری و حسین به خانه و درعین حال خصومت دو جانبه بین محیط و آنها پی می بریم و به اهمیتی که عطر گلهای رازقی خانم بدرالسادات در زندگی این شخصیتها دارد، گفتگوی دیگری بین حوری و علی غریبگی خواهر و برادر را نمایان تر می سازد. در صفحه ۱۵۶ وقتی که علی به حوری می گوید که چطور در بازگشت هیچ چیز را متغیر ندیده است، حوری به عطر یاسهای رازقی خانم بدرالسادات اشاره می کند. حالا خواننده دیگر می داند که علی چندان اهمیتی برای یاسهای رازقی و کوچه و خانه قائل نیست. رشد و انحطاط تدریجی چیزها از چشم او پنهان می ماند. علی فقط تغییرات چشمگیر را می بیند و برای همین نمی تواند زنده کنندهٔ ارتباط برادرانهٔ حسین باشد. حوری و علی ـ ـ که اکنون دیگر در زندگی حوری مهمان و توریستی بیش نیست ـ ـ بدون نزدیک شدن به هم از یکدیگر فاصله می گیرند و همه اینها بدون این که شخصیتها و مدام انگیزه های خود را تفسیر کنند، در خلال گفتگوهای معمولی رخ می دهد.

درعین حال گفتگوها به پیشبرد رمان و نیز ایجاد زنجیری از حلقه های ارتباط بین قسمتهای مختلف کتاب کمک می کنند. کتاب با مجلس روضه خوانی منزل پدری حوری شروع می شود. روح حوری بر لبهٔ طاقچه نشسته است و نظاره می کند. گفتگوهای دیگران او را به یاد خاطراتش از زندگی قبلی خود می اندازد. بعد عمقزی خوابی را تعریف می کند که قبلاً در میهمانی آزادی حسین تعریف کرده بود. شخصیتها، صحنه، زمان، همراه این گفتگو چند سال بعقب می رود. حالا عمقزی در محفل آزادی حسین نشسته است و حسین و حوری زنده‌اند و عمقزی خواب خود را تعریف می کند. خواب عمقزی دربارهٔ زندانی شدن حسین و آزادی اوست و بخشی از داستان را به روایت عمقزی در بر دارد. (درحالی که در **سووشون** داستانها از دهان هر کسی روایت شود، با یکدیگر اختلافی ندارند و تقابل و تداخل روایت واقع نمی شود، در **سنگ و...** روایت هر کسی از داستان با شخصیت و ساختمان ذهنی و عاطفی او ارتباط دارد و به این ترتیب روایتها بیش از یکی است). درضمن، خواب عمقزی و روایت او و نیز شخصیت خود عمقزی به ساختن فضایی کمک می کنند که بعدها خواهیم دید که چقدر برای حسین آزار دهنده خواهند بود. معهذا، در خواب عمقزی هیچ چیز غیر طبیعی و غیر واقعی وجود ندارد. حتی وقتی

شخصیتها نظرهای سیاسی خود را هم بیان می کنند. نویسنده دچار کلیشه سازی نمی شود. دایی جان صبری، عموجان و آقاجان رونوشتهای منطبق بر اصل یک نمونهٔ فرضی نیستند. همه فردیت دارند و از خلال گفتگوها فردیت خود را عریان می سازند.

از آنجا که بقول ایان وات رمان بیان تجربه های خاص فرد است به طریق منثور[۲۴]، بنظر می رسد که آسانترین شکل ایجاد ارتباط هنری است. ولی درعین حال چون رمان منعکس کنندهٔ وسیعترین تجربهٔ عاطفی، عقلایی، زیبا شناختی و هنری است، پیچیده ترین ابزار هم هست. نویسندگان و منتقدان ادبی معتبر، از جیمز تا کوندرا هم بخاطر خوانندگان و هم بخاطر نویسندگان رمان بر این پیچیدگی تکیه کرده اند تا به قول جیمز «تولید کنندگان» و «مصرف کنندگان» این به ظاهر سهلترین شکل ادبی را از افتادن به دام ساده اندیشی بر حذر دارند.[۲۵] اگر همانطور که بنیامین گفته بود رمان شکل ادبی مقابلهٔ فرد با جهان برای کشف «معنای زندگی» باشد، کسانی باید به رمان رو بیاورند که پروای چنین کشفی را دارند. به نظر من نویسندگان دو رمان **سووشون** و **سگ و..** از چنین کسانی هستند. و برای زن ایرانی امروزی حل چه معضلی، یافتن چه معنایی، فوری تر و حیاتی تر از مواجهه با هویتی مسخ شده است؟ سیمین دانشور و شهرنوش پارسی پور هر دو رمان خود را ابزار جستجوی هویت فردی خود و بالمآل زن ایرانی کرده اند. این که یکی به اولین جواب که از دهان اولین سلطه گر درمی آید رضا می دهد و دیگری هیچ کلیشه ای را بی چون و چرا نمی پذیرد، معلول همان تفاوت نگرشی است که سعی کردیم توضیحش بدهیم، معلول همان کمبودهایی است که از بی توجهی به منطق رمان، منطق نسبی گرایی، منطق واقعیت ناشی می شود.

باز هم به کوندرا استناد می کنیم که سه سر یگانه آفت رمان مدرن را چنین برمی شمارد:

اول: agelaste به معنای کسی است که نمی خندد. «کسی که حس مزاح ندارد و متقاعد شده است که حقیقت واضح است. که همه انسانها الزاماً یک طورفکر می کنند و خود در واقع همان است که می پندارد هست.»

دوم: ideas recues که بمعنای عقاید عاریتی و یا پذیرفتن عقاید رایج است. «معنای حماقت مدرن، جهل نیست، بلکه بی تفکری عقاید عاریتی است.»

و سوم: kitch * یا مردمی که به قول براخ «می خواهند تعداد بیشتری را به هرقیمت راضی کنند.» kitch ترجمان حماقت عقاید عاریتی به زبان زیبایی و احساس است.»

کوندار این سه بلا را یگانه دشمن سه سر رمان مدرن می بیند. کسانی که دروضوح

---

* آقای میرعلایی در کلاه کلمنتیس اصطلاح «هنر عامه پسند» را در مقابل این واژه گذاشته اند.

حقیقت شک نمی کنند، در واقع همان کسانی هستند که عقاید عاریتی را به آسانی می پذیرند و بعد برای اعلام وفاداری به حقیقت و عقایدی که بدون تفکرپذیرفته شده، هدفی جز تاکید بر این عقاید عاریتی نمی یابند و تعداد بیشتری را به هر قیمت راضی نگاه می دارند. به نظر من **سووشون** دچار این بلای سه سر گشته است و به همین خاطر از منطق رمان، منطق درک و تسامح و دنیای عقاید بکر و فردیت عدول کرده است. ولی **سگ و..** آگاهانه با این بلا جنگیده است و بیان حقیقت و خلق رمانی دشوار و مغایر قراردادهای روز را -- حتی با پرداخت بهای قبول نفی و فراموشی و بی توجهی -- به سازشگری ترجیح داده است.

ناتالی ساروت می گوید که «... در ادبیات موضعگیری سهل انگارانه، سنت گرایانه، غیر صمیمانه یا غیروفادارانه نسبت به واقعیت چیزی جز ضد اخلاق نیست.»[۲۶] و مارک شور زیبایی و حقیقت را در هنر غیر قابل تفکیک می یابد[۲۷] و مقصود این هر دو منقد برجسته ادبی این است که در هنر و ادبیات چاره‌ای نداریم جز این که راست بگوییم. نه از حاکم و سرجنت زینگر که از یوسف و هنجارهای ادبی رایج و برچسبهای رنگارنگ نیز نهراسیم. نه «عوامفریب» باشیم و نه «فریفتهٔ عوام».[۲۸] برای نوشتن رمان باید بتوانیم رندانه بگوییم «من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند.»

**یادداشتها:**

۱ ـ «زن داداش چشمم روشن! تو هم که حرفهای یوسف را می زنی.» ص ۶۲.

۲ ـ «من هم که همان حرفهای یوسف را می زنم.» ص ۹.

۳ ـ Virginia Woolf. *Aroon of One's Own.* Penguin 1973. p. 73.

۴ ـ **اراسموس رتردامی و روزگارش**. اشتفن شوایک. ترجمهٔ فرامرز تبریزی. کتاب تهران. ۱۳۶۳. ص ۵۵.

۵ ـ ویرجینیا وولف. همانجا. ص ۹۰.

۶ ـ Kate Chopin, *The Awakening Avon, 1972.*

۷ ـ همانجا، ص ۲۶.

۸ ـ میلان کوندرا. کلاه کلمنتیس. ترجمهٔ احمد میرعلایی. انتشارات دماوند. ۱۳۶۴. ص ۲۶.

۹ ـ **سگ و..** ص۱۷. حسین، قبل از واقعهٔ زندانی شدن، اولین کسی است که حوری دختربچه را جدی می گیرد.

۱۰ ـ Kate Chopin, *The Awakening, P. 25.*

۱۱- Tillie Olson, *Silence*. New York. Delacorte Press.
به نقل از تز دکترای فرزانهٔ میلانی به نام **فروغ فرخزاد، یک نگرش زنانه**
۱۲- Simone De Beauvoir. *The Second Sex*. Penguin Books. 1975. P. 692.
۱۳- Aroon of One's Own. P. 92.
۱۴- همانجا، ص ۱۰۲.
۱۵- Milan Kundera, "The Novel and Europe," *New York Review of Books*. July 19, 1984.
۱۶- Walter Benjamin, *Illuminations*, "The Story Teller," P.99.
۱۷- همانجا، ص ۸۷.
۱۸- کوندرا، همانجا.
۱۹- کوندرا، همانجا.
۲۰- A Handbook of Literature. Revised ed.
۲۱- J. A. Gudden. A Dictionary of litrary terms, Penguin 1948.
۲۲- Robert Kellogg and Robert Scholes. The Novel, Modern Essays in Criticism. Ed. Robert Murray Davis, Prentice Hall. P.23.
۲۳- E. M. Foster. *Aspects of The Novel*, Pelican 1972. P. 93.
۲۴- Ian Watt. *Rise of the Novel*. P12 and 13.
۲۵- «... رمان کالایی نبود که بسیاری از تولید کنندگان و مصرف کنندگانش می پنداشتند، بلکه شکل ادبی خاصی بود که وسیعترین امکانات را داشت و بزرگترین نویدها را می داد.» هنری جیمز به نقل از
*The Novel*, Modern Essays in Criticism.
۲۶- ناتالی ساروت. عصر بدگمانی. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. ص ۱۳۹.
۲۷- مارک شورر Mark Shorer. Technique as discovery. The Novel Modern Essays in Criticism.
۲۸- خلیل ملکی. خاطرات سیاسی. انتشارات رواق. ۱۳۶۰.

# با نقاب سیاه: تحلیلی از سه داستان کوتاه سیمین دانشور

محمدرضا قانون‌پرور

در سه داستان کوتاه از مجموعهٔ **شهری چون بهشت**، سیمین دانشور برای شخصیتهای اصلی از آدمهایی استفاده می کند که اصلاً سیاهپوست هستند و یا به دلایلی صورت خود را سیاه می کنند. در داستان «شهری چون بهشت» مهرانگیز که کلفت خانه زاد یک خانوادهٔ شیرازی است، اصلاً سیاهپوست است؛ در «عید ایرانیها» داستان بر محور زندگی جوانی دور می زند که در ایام عید نوروز نقش حاجی فیروز را بازی می کند و بالاخره شخصیت اصلی «صورتخانه» هنرپیشه ای است که هر شب با سیاه کردن صورت خود، رُل سیاه را در نمایشهایی از نوع «روحوضی» در تماشاخانهٔ کوچکی ایفا می کند.

با توجه به این که شخصیتهای سیاهپوست در داستانها و به طور کلی در ادبیات نوین فارسی به ندرت دیده می شوند، انتخاب شخصیتهایی با چهرهٔ سیاه در سه داستان از یک مجموعهٔ ده داستانی، شاید اشاره‌ای است به این که نویسنده با این تصویرگری به القای معنی و مفهوم خاصی نظر داشته است.[1]

در داستان «شهری چون بهشت» شخصیتهای سیاهپوست فرعی، چون مادر مهرانگیز، نورالصبا و چند «کاکاسیاه» برای ترسیم شخصیت اصلی داستان یعنی مهرانگیز و نیز تجسم زندگی و آرزوهای او به کار برده شده است.[2] در این داستان دانشور از یک راوی دانای کل محدود استفاده می کند. داستان از دیدگاه علی، پسر یک حسابدار بازاری نقل شده است و زندگی او را از دوران کودکی تا آخر داستان که مردی شده است در بر می گیرد. معهذا افکار علی به طور کلی روی زندگی کلفتشان مهرانگیز متمرکز است.

در کودکی تنها مایهٔ دلخوشی و سرگرمی علی مهرانگیز است که هر شب با قصه های خود علی و دو خواهرش را خواب می کند. از این قصه ها که ظاهراً آمیزه‌ای از واقعیات و نیز ساخته های فکر و احساسات مهرانگیز هستند خواننده به سرگذشت مادر مهرانگیز یعنی «ددهٔ دلنواز» پی می برد و به این که چگونه در کودکی برده فروشان او را از سرزمین

خودش ربوده و بعد به پدربزرگ علی فروخته‌اند. در تصویری که مهرانگیز با گفتن داستان مادرش، دلنواز، به دست می دهد، شرایط زندگی پر رنج خود او، و دیگر برده‌هایی که به سرنوشت او و مادرش گرفتار آمده‌اند، ترسیم می شود، به خصوص که مهرانگیز با تکرار قصه هر بار آگاهانه یا ناخودآگاه تغییراتی در قصهٔ دلنواز داده و بازتابهایی از زندگی خود را به آن اضافه می کند:

مادر مهرانگیز بچه بوده و لخت و عور کنار شط با بچه های سیاه دیگر بازی می کرده است که یک مرد نکره با چیفه و عگال از کجاوه پایین می آید و داد می زند: «تعال، تعال.» و فقط مادر مهرانگیز که خیلی بچه بوده بطرف او می دود. مرد نکره چند تا نقل بادام درشت در مشت مادر می گذارد و بغلش می زند و می گذاردش توی کجاوه. مادر مهرانگیز که خیلی بچه بوده، گریه و زاری می کند و دست و پا می زند. دستی جلو دهنش را محکم می گیرد. مادر مهرانگیز دست را گاز می گیرد. دست محکم می زند توی دهن مادر مهرانگیز که خون می آید. بعد بسکه گریه می کند خسته می شود و خوابش می برد. بیدار که می شود خود را در یک جهاز می بیند. نه مادرش بوده، نه پدرش. اما آدم سیاه از زن و مرد و بچه فراوان بوده. باز گریه. گریه. که یک زن سیاه یک سیب سرخ می دهد دستش. مادر مهرانگیز در همان عالم بچگی از زن سیاه می پرسد: «میریم پیش ننه‌م». زن سیاه با یک دست شرق می زند پشت دست دیگر خودش. سرش را تکان می دهد و می گوید: «ای داد بیداد. ای داد بیداد». بزبان خودشان. هنوز مادر مهرانگیز این زبان یادش است اما مهرانگیز بلد نیست. بعد می فروشندش به آقابزرگ علی که اسمش را می گذارد: «باجی دلنواز» (ص ۶ ـ ۵)

برای مهرانگیز (و همین طور برای علی) قصهٔ باجی دلنواز هم شامل زندگی رنجبار مادر و هم رنجهای زندگی دختر می شود. همچنین امید و آرزوهای مهرانگیز به گریز از واقعیتهای تلخ زندگی روزمره‌اش به شکل قصه نورالصبا تجلی می یابد که مهرانگیز هرشب آن را برای بچه‌های اربابش تعریف می کند. بیان غلوآمیزی که نویسنده در ساختار این داستان به کار گرفته است، وجه تخیلی بودنش را به گونه‌ای موفقیت آمیز به خواننده القا می کند و داستان نورالصبا در متن همهٔ راههای بستهٔ عینی، عنوان دریچهٔ یک امید واهی را به خود می پذیرد. داستان با توصیف دختر سیاهپوستی شروع می شود که حتی از نظر رنگ چهره و قیافه با دیگر دده های شهر شیراز تفاوت دارد.

نورالصبا دده نواب از همهٔ دده‌ها سر بوده. اولاً به وزوزکی دلنواز و مهرانگیز نبوده. دماغش پهن نبوده. باریک بوده. چشمانش هم گرد نبوده بادامی بوده. موهاش هم کرنجی نبوده عین دوتا مجسمهٔ دختر سیاهائی که بغل ساعت نو اطاق ارسی هست. «نه مث من ننه جون که ابرو ندارم هیچی. چشام کپهٔ نخوچی. دماغم کپر دکونه لبام توت می

تکونه.» (ص ۶)

و از نظر رفتار و شخصیت نیز مهرانگیز، نورالصبا را ایده‌آلی می پندارد که تقلید از او فقط در رؤیاها برایش قابل تصور است. مثلاً مهرانگیز صحنه‌ای را به خاطر می آورد و برای بچه‌ها تعریف می کند که در آن نورالصبا طوری وارد اطاق زن ارباب دلنواز می شود که برای مهرانگیز کاملاً اعجاب انگیز است چون رفتار نورالصبا کاملاً با حالت کلفت مآبانه‌ای که از دده‌های سیاهپوست انتظار می رود تفاوت دارد:

چادر کربدوشین مشکی بر سرش بود. از در اطاق که اومد تو، سرشو یواش آورد پایین که نکنه بسر در اطاق بخوره، بسکه قدش بلند بود. شونهٔ خانم بزرگ رو هم ماچ نکرد همی گفت سلام، والسلام. (ص۷)

بقیهٔ سرگذشت نورالصبا همچنان که اشاره شده در واقع بیشتر به افسانه‌ای شبیه است با پایانی مثل داستان «سیندرلا»:

«بعدش تو همهٔ شیراز پیچید که کی بوده و چکاره بوده. ننه جون یه روز سه تا درشکهٔ نونو دم در خونه نواب وامیسه. یه کاکا سیاه با کت و شلوار و کلاه پوسی از درشکهٔ اولی پیاده می شه، دنبال او هم کاکاهای دیگه، همه شون با کلا پوسی و فکل و کراوات. آخر از همه یک کاکایی پیاده می شه که یه صندوقچه با روکش مخمل قرمز دستش بوده. اینا ننه همشون وزیر وزرای شهر نورالصبا بودن. در میزنن میان تو خونهٔ نواب. خانم نواب می فرسه دنبال نورالصبا. وقتی نورالصبا میاد، همه‌شون تعظیم می کنن. هی تعظیمش می کنن. تو صندوقچهٔ ننه، لباسهای بنارس و جواهر بوده. میدن نورالصبا می کنه برش. وقتی رد می شده که بره سوار درشکه بشه، کاکاها بازم تعظیم می کنن. همچی تعظیم می کردن که سرشون می خورد بکاسهٔ زانوشون... حالا لابد ملکهٔ شهر خودشونه» (ص ۷)

در مقایسه با سرگذشت افسانه وار نورالصبا زندگی مهرانگیز پر است از سختی و رنج. مهرانگیز به عنوان یک کلفت خانه زاد، نه راه گریزی از دیدارهای شبانه پدر علی به بسترش دارد و نه می تواند از کتکهای صبح روز بعد مادر علی که دختر سیاهپوست را مقصر اصلی رفتار ارباب می داند جان سالم بدر برد. تا وقتی پدر علی زنده است، مهرانگیز را چاره‌ای نیست جز تن دادن به کتکهای دائمی زن اربابش و بعد از مرگ او، با وجود مخالفت علی که حالا دیگر مرد خانه شده است مادرش درصدد برمی آید که مهرانگیز را از خانه بیرون کند (و عاقبت موفق هم می شود) و علی را متهم می کند که مثل پدرش با مهرانگیز (که حالا دیگر سنی از او گذشته است) روابط جنسی دارد. برخلاف پایان کار نورالصبا، عاقبت کار مهرانگیز غم انگیز است. برای مهرانگیز آرزوی سرنوشتی چون نورالصبا رؤیایی است عبث و شاید با آگاهی از این حقیقت است که سعی دارد خوشبختی خود را در خوشبختی علی بجوید. علی عاشق دختر خالهٔ خود نیز است و آرزوی مهرانگیز این است که بعد از ازدواج علی و نیر بتواند فرزند آنها را بزرگ کند. اما این آرزو نیز مانند دیگر آرزوهایش نقش بر آب می شود چون بنا به خواست

خانواده و به دلیل بی بضاعتی علی پس از مرگ پدرش، نیر با یک افسر شهربانی ازدواج می کند و مهرانگیز هم که قبلاً به خانهٔ پدر و مادر نیر پناه برده بود به عنوان کلفت سرجهاز به خانهٔ نیر فرستاده می شود و این خود رنجی است فزون بر رنجهای دیگر مهرانگیز چون با نگهداری از فرزند نیر و شوهرش، مهرانگیز شریک درد و رنج حاصل از عشق نافرجام تنها آدم مورد علاقه اش، علی، می شود. داستان با مرگ مهرانگیز پایان می یابد، مرگی که در اثر انفجار یک پریموس و سوختن سرتاپای مهرانگیز اتفاق می افتد.

گرچه شخصیت اصلی داستان سیاهپوست است و قصه هایی که مهرانگیز برای بچه ها می گوید نیز سرگذشت دده های سیاهپوست شیراز است ولی «شهری چون بهشت» در حقیقت داستان زندگی سیاهپوستان نیست. به عبارت دیگر دانشور با استفاده از شخصیتهای سیاهپوست سعی دارد از زندگی طبقه محروم اجتماع خود و حتی از همهٔ مردم محروم سراسر دنیا، هم در طول تاریخ بشر و هم در زمان معاصر، سخن گوید. ابتدا سرگذشت افسانه وار نورالصبا و پایان خوش آن به آرزوی تمام دده های سیاه شیراز مبدل می شود. مهرانگیز قصهٔ نورالصبا را این طور تمام می کند:

«نه از اون روز تا حالا آرزوی همهٔ دده سیاها اینه که یکی بیاد ببردشون.» (ص۷)

و در اواسط داستان این سخن به تمام انسانهای مظلوم بسط داده می شود. علی که در این موقع به سن نوجوانی رسیده و قصه گو هم از آب درآمده، برای بچه های فامیل ادای معلمین خود را در می آورد و به بچه ها درس تاریخ و جغرافیا می دهد که «فرعونهای مصر خودشون رو خدا میدونسن و کوه ساختن مثل کوههای خدا که از اونجا برن آسمون.» (ص ۱۵) و بعد ادامه می دهد:

«اما کوه ساختن که آسون نیست، آدم که مثل خدا نیست که بیک چشم بهم زدن کوه بسازه. بگه «کن» بشه «فیکون»، این کوهها رو برده ها ساختن. خیلی هاشون تو آفتاب تند زیر شلاقها مردن. خیلی هاشونم سنگها رو گذاشتن رو سنگ و یا علی مدد ــ هی رفتن بالا. دست فرعونها هم که به آسمون نرسید هیچی. رو همین زمین مردن. بعد هم مومیائیشون کردن و تو دل این کوهها گذاشتنشون.» (ص ۱۶)

مهرانگیز که به این درس گوش داده با قیاس به زندگی خود از علی می پرسد که مگر مردم مصر سیاه هستند. علی جواب می دهد: «نه مهرانگیز سیاه نیستن. اما فقط به سیاها نیس که ظلم میشه.» (ص ۱۶)

«شهری چون بهشت» به عنوان اولین داستان مجموعه که نام کتاب نیز از آن گرفته شده ذهن خواننده را برای دیگر داستانهای کتاب منجمله «عید ایرانیها» شکل می دهد و آماده می کند. به عبارت دیگر پوست سیاه شخصیتها و استفادهٔ نمادی از رنگ پوست این شخصیتها به عنوان نمایندهٔ طبقهٔ محروم جامعه بر داستان دوم مجموعه نیز بسط داده شده است.

در «عید ایرانیها» شخصیت سیاه چهره حاجی فیروز است، نقشی را که معمولاً در ایام نوروز سفید پوستی که صورت خود را سیاه کرده است ایفا می کند.[۳] همانند بسیاری از حاجی فیروزها، عید نوروز برای شخصیت داستان دانشور فرصتی است مغتنم که لقمه نانی درآورد چون در دیگر ایام سال او با کارهایی از قبیل آب حوض کشیدن یا پارو کردن برف کسب معاش می کند.

در «عید ایرانیها» نیز دانشور از راوی دانای کل محدود استفاده می کند و در این مورد از دیدگاه یک خانوادهٔ آمریکایی و به خصوص دو کودک خردسال آن خانواده است که حاجی فیروز به خواننده معرفی می شود. «جان و تد میکلسن» یک روز، مدتی قبل از نوروز، حاجی فیروز را برای اولین بار هنگام بازگشت از مدرسه می بینند و از لباس قرمز، کلاه بوقی و صورت سیاه او خوششان می آید. بعد از تحقیق دربارهٔ حاجی فیروز و کسب معلومات در مورد سنت عید نوروز ایرانیها به حاجی فیروز محله‌شان علاقه‌مند می شوند و تصمیم بر این می گیرند که برایش لباس و کلاه نو درست کنند. در ضمن چون پدر حاجی فیروز کارش کفش واکس زدن است بچه ها قرار می گذارند برای پدر حاجی فیروز دکهٔ کوچکی روی زمین بایری نزدیک خانه‌شان درست کنند. این «پروژه» که با همکاری مادر بچه ها انجام می شود، فقط چند روز طول می کشد و بچه ها دکه را با عکسهایی از فوتبالیستهای معروف آمریکایی، آیزنهاور، میکی ماوس، و اعلان پپسی کولا تزیین می کنند و بعد یک پرچم آمریکا و یک بیرق ایران بالای سر دکه نصب می کنند.

برای این بچه ها حاجی فیروز در واقع یک وسیلهٔ سرگرمی می شود به طوری که دیگر حتی به سگ مورد علاقه‌شان «میکی»، که قبلاً این وظیفه را عهده‌دار بوده، هم نمی رسند. جان و تد به خصوص از آواز خواندن و رقصیدن حاجی فیروز لذت می برند و وقتی می بینند که گاهگاه مردم سکه ای بطرف او پرتاب می کنند از این که «راه معاشی» برای او فراهم کرده‌اند احساس رضایت می کنند. ولی برای جان و تد حاجی فیروز و بساطی که برای او و پدرش دایر کرده‌اند چیزی جز یک بازی بچگانه نیست. بساطی که چند روز بعد در اثر باد و باران شدیدی از بین می رود. در این گیر و دار پدر حاجی فیروز هم می میرد و بچه ها حاجی فیروز را می بینند که با چشمهای اشک آلود، در حالی که لباس نو او کثیف و پاره شده، دنبال «یک صندوق چوبی دراز» که چهار مرد روی دوش حمل می کنند می رود. بی توجه به واقعهٔ غم انگیزی که برای حاجی فیروز رخ داده، جان و تد بیشتر تأسفشان از این است که لباس حاجی فیروز خراب شده و حتی در این میان یکی از آنها پیشنهاد می کند که باید پرچم آمریکا را که روی دکه نصب کرده‌اند و حالا باران خورده و خیس شده «نجات دهند».

تصویری که از این «بچه ها»ی آمریکایی در «عید ایرانیها» ارائه شده آن چنان نیست که خواننده در مورد خلوص نیت آنها یا مادرشان با کمکی که به حاجی فیروز می کنند

شک کنند ولی با وجود توصیفاتی مانند تزیین دکهٔ پدر حاجی فیروز که کاملاً با فضای سنتی نوروز و حاجی فیروز مغایرت دارد و نیز تصویری که از ساده لوحی و عدم آگاهی آمریکاییها در مورد محیطی که در آن زندگی می کنند داده شده، این توضیحات و تصاویر را در این داستان که برای اولین بار در سال ۱۳٤۰ شمسی بچاپ رسیده (و ممکن است چند سال قبل از آن نوشته شده باشد) نمی توان به عنوان اشاراتی به «اصلاحاتی» که به سبک آمریکایی و به کمک آمریکاییان در ایران در این سالها در جریان و یا در شرف تکوین بود نادیده گرفت.[۴]

در نظر بچه های آمریکایی داستان و حتی مادرشان، حاجی فیروز چیزی بیش از موجودی غریب و وسیلهٔ سرگرمی نیست. خانم میکلسن که «به لباسهای محلی و غریب علاقه» دارد فقط قادر است «آدمهای غریبه را در کشور غریبی که اینک در آن می زیستند از لباسهاشان» (ص ۲۷) بشناسد و با این وصف حاجی فیروز هم یکی دیگر از آن آدمهای غریب و عجیب است که خانم میکلسن، با یک دست لباس «غریب»، عجیب و غریب بودن او و دیگر ایرانیان را تثبیت می کند. خانم میکلسن حتی قدغن می کند که جان و تد با بچه های محله بازی کنند مبادا «هزار جور مرض» بگیرند. او نیز مثل بچه هایش نه فقط از واقعیت زندگی حاجی فیروز بلکه از واقعیت زندگی مردمی که میانشان زندگی می کند ناآگاه است.

استفاده دانشور از یک شخصیت داستانی با صورت سیاه کرده انتخاب آگاهانه ای است. این انتخاب به او اجازه می دهد که حاجی فیروز را به عنوان یک سمبل در داستان بگنجاند و به این طریق «دوربین فیلم برداری» را روی صورت سیاه حاجی فیروز متمرکز کند. در غیر این صورت مثل بقیهٔ مردم محله حاجی فیروز هم چهره‌ای است میان هزاران آدم بی چهره و فردی از انبوه آدمهای عجیب و غریب که در میان آنها ولی جدا از آنها، او و بچه هایش به سر می برند.

اگر چه دانشور زندگی خصوصی حاجی فیروز را فقط با نگاهی سطحی و گذرا ترسیم می کند، ولی آنچه مسلم می شود این است که او هم مانند مهرانگیز در «شهری چون بهشت» زندگیش مشقت بار است. لباس نوسرخ، کلاه منگوله دار و صورت سیاه کردهٔ حاجی فیروز فقط ظاهر او را برای مدتی تغییر می دهد و واقعیت زندگی اش را از دیگران (و نه از خود او) پوشیده می دارد. اما برخلاف «شهری چون بهشت» که در آن زندگی و سرنوشت مهر انگیز به وضوح تعمیم داده شده و تمام محرومین جهان را شامل می شود (و حتی علی هم خود را در میان آنها جا می دهد) در «عید ایرانیها» حاجی فیروز تلویحاً و به طور سمبلیک این نقش را ایفا می کند.

همانند «عید ایرانیها» آدم اصلی آخرین داستان مجموعه یعنی «صورتخانه» نیز شخصی است با صورت سیاه کرده.[۵] مهدی سیاه که بین آدمهای داستان و نیز تماشاگران

به نام «سیاه» معروف است، هنرپیشه‌ای است که در تاتر کوچکی در قسمت کارگر نشین شهر نقش سیاه، در نمایشهای «سیاه بازی» به او محول شده است. در این نقش عموماً و بنا به ضرورت نمایش، او یا «پاسبون قصر» می شود یا «نوکر حاجی». ولی برای تماشاگرانی که معمولاً از طبقهٔ کارگر هستند «سیاه» در حقیقت «ستارهٔ» نمایش است. او نه فقط با شوخیهای فی البداهه اش تماشاگران را سرگرم می کند، بلکه برای آنها نوعی «فیلسوف عامیانه» است. در ضمن چون «سیاه» همیشه نقش نوکر یا دربان را بازی می کند، تماشاگران خود و زندگی خود را در او و رفتارش مجسم می بینند و به صورتی او را به عنوان سخنگوی طبقهٔ خود قبول می کنند.

«سیاه» آدمی است خوش قلب و مردم دوست که هم روی صحنه و هم خارج از صحنه به دیگران کمک می کند. روی صحنه هر وقت بازیگر تازه کاری در مخمصه گیر می افتد «سیاه» به داد او می رسد و حرف به دهانش می گذارد و بیرون از صحنه «سیاه» هم سنگ صبور دیگران است و هم تا آنجا که می تواند سعی دارد گره‌ای از مشکلات شخصی آنان بگشاید.

«صورتخانه» که مانند دو داستان قبلی با استفاده از راوی دانای کل محدود نوشته شده بیشتر روی شخصیت مهدی سیاه دور می زند و از این طریق ما با شخصیت و افکار او آشنا می شویم. به علاوه چون راوی آنچه را در ذهن «سیاه» می گذرد نشان می دهد، خواننده می تواند رابطهٔ ذهنیات او را با حرفهای طنزآمیزش ببیند. با این وصف «سیاه» را شخصیتی عمیقتر و پیچیده‌تر از مهرانگیز و حاجی فیروز در دو داستان قبلی می بینیم.[۶]

قدرت بیان و طنزگویی «سیاه» ممکن است در مواقعی فقط به صورت بازی با کلمات دیده شود که برای او عادت شده ولی با کمی تعمق در ذهنیات و لفظیات «سیاه» خواننده متوجه می شود که شاید نویسندهٔ داستان حرفهای خود را در مورد بعضی مسائل اجتماعی و هنری در لفافهٔ داستان و از دیدگاه «سیاه» مطرح می کند. برای مثال در اول داستان در جواب بازیگر تازه کار و جوانی که با دیدن مهدی ذوق زده شده می پرسد، «تو مهدی سیاه معروفی؟» «سیاه» جواب می دهد: «مهدی سیاه هستم، اما نمی دونستم معروفه‌ام». (ص ۱۴۷) جواب «سیاه» جوابی است دو پهلو که شاید در آن نظر نویسنده دربارهٔ شهرت کاذب بعضی از افراد به نام هنرمند و نزدیک شدن معنی دو مفهوم «معروف بودن» و «معروفه بودن»، یعنی شباهت عملی این دو مفهوم در مورد بعضی از کسانی که از طرف دستگاههای رژیم هنرمند تلقی می شدند، بیان شده است. باز در دنبال این سؤال و جواب، در پاسخ به این حرف جوان که «من شنیده‌ام مردم فقط به خاطر تو به این تاتر میان» مهدی سیاه می گوید: «آره داشم. مردم هر شب ازم می خندن و صبح بهم» (ص ۱۴۷-۸) و این جوابی است «فیلسوفانه» که در آن حقیقتی از رابطهٔ هنرمند و جامعه نهفته است.

برای مهدی و حتی دیگر بازیگران و تماشاگران، نقشی که او با صورت سیاه کرده بازی می کند از خود او حقیقی تر شده است. توصیف راوی داستان این مطلب را صریحاً نشان می دهد:

معروف یا ناشناس ـ متلک گویی خاصهٔ سیاه شدنش شده بود. در پوست عاریتی اش شخصی شوخ در او بیدار می شد، اما در پوست حقیقی اش دیگر نمی شد گفت شخصی است (ص۱٤۸)

به عبارتی دیگر وجود خارجی «سیاه» فقط در لباس نمایشی و صورت سیاه کرده اش ممکن است وگرنه او آدمی است انگار نامرئی و مثل حاجی فیروز چهره ای بی هویت و ناپیدا میان تودهٔ مردم: «روی صحنه همهٔ مردم چشم به او داشتند، اما خارج از صحنه هیچ چشمی به او نبود.» (ص ۱٤۸)

به این ترتیب «نقاب» سیاه، یعنی صورت سیاه کرده اش یک ماسک هویت است و به همین طریق صحنهٔ تاتر «سیاه بازی» تمثیلی است برای همهٔ زندگی به تأسی سمن شکسپیر که می گوید «همهٔ دنیا یک صحنهٔ تآتر است» نمایش یا درحقیقت نمایشهایی که هر شب روی صحنهٔ این تماشاخانهٔ کوچک اجرا می شود از روی نوشتهٔ پیش پرداخته ای نیست. در جواب به همان بازیگر تازه کار جوان که با اضطراب و ترس از اولین شب نمایش از او می پرسد، «مگه اول نمایشنامه رو نمی خونین؟ مگه تمرین نمی کنین؟» سیاه می گوید:

«نه داشم. اینجا از این خبرها نیست. شب اول هر نمایش رئیس تماشاخونه میاد. قصه رو می گه و سهم هر کس رو معین می کنه، آنوقت لباسمون رو می پوشیم و میریم بازی می کنیم. شب اول برای همه سخته، بعد راه میفتیم م اینه که اولی خوب شروع بکنه» (ص ۱٤۸)

درست است که قصهٔ کلی نمایش معلوم است ولی بقیهٔ کار به دست بازیگران و قابلیت و مهارت آنها در خلق نمایش به صورت فی البداهه است. نقشهای «سیاه»، «دختر خلیفه»، «عاشق»، «جوجی خان»، «پسر خاقان چین»، و «ندیمه ها» معین شده اند و نمایشنامه با برخورد این آدمها یا نقشها به جریان می افتد و خلق می شود. به عبارت دیگر «ماسکها» نمایش را می آفرینند و بدون آنها نه نمایشی وجود دارد و نه تماشاخانه ای.

از این دیدگاه زندگی مهدی سیاه و نقشی که روی صحنه و در زندگی بازی می کند از قبل تعیین شده و تقدیری است زیرا بدون چهرهٔ سیاه کرده مهدی نمی تواند وجود داشته باشد و خود داستان این نظر را تأیید می کند. در اولین شبی که خواننده «سیاه» را روی صحنه می بیند، در وسط نمایش ناگهان برق خاموش می شود. «سیاه» مثل همیشه سعی می کند با شوخیهای خود از رفتن تماشاگران جلوگیری کند ولی شوخیهایش روی

تماشاگران اثری ندارد، با وجود این که چند صفحهٔ قبل مهارت مهدی توصیف شده و خوانده‌ایم «روی صحنه که می رفت بر صحنه و بر جمعیت مسلط بود» و «اگر لحظه‌ای دیر روی صحنه می آمد، تماشاگران سوت می کشیدند و او را می طلبیدند و او نقش خود را به نرمی و سهولت ادامه می داد.» (ص ۱۵) تاریک شدن تآتر در این شب صورت سیاه کردهٔ مهدی را از تماشاگران مخفی می کند. به عبارت دیگر «سیاه» در نقشی که هویت او را مشخص می کند دیده و شناخته نمی شود و شوخیهایش برای تماشاگران رنگ همیشگی را از دست می دهد.

اگرچه این تماشاخانه و نمایش بدون «سیاه» نمی تواند به حیات خود ادامه دهد، ولی «سیاه» هیچوقت پاداشی دریافت نمی کند. در همهٔ این نمایشها:

«همه زحمتها را او کشید و عشقبازی با دختر نصیب دیگران بود و هر وقت این عشقبازی را تماشا می کرد اندوهی بر دلش می نشست» (ص ۱۵۰)

ولی این اندوه هیچوقت «سیاه» را از کمک به دیگران باز نمی دارد و به قول خود او در هر نمایش:

«همیشه یک عاشقی هست که دیوانگی بکند و عاشق دختر پادشاه بشه. از چپ و راست هم رقیب براش پیدا می شه، بعد هم یا بدختر می رسه یا نمی رسه، منهم پاسبون قصر هستم یا نوکر حاجی... اما دلم برای عاشقها می سوزه. زیر جلی کمکشون می کنم.» (ص ۱۴۹).

آنچه برای «سیاه» روی صحنه اتفاق می افتد در حقیقت بازتابی است از زندگیش در خارج از صحنه. مثلاً بازیگری که معمولاً نقش دختر پادشاه را بازی می کند آبستن می شود و چون پدر بچه زن آبستن را «ول کرده و رفته» مهدی سیاه که خود عاشق این زن است سعی می کند به او کمک کند. زن برای دکتر و «درآوردن بچه» پول کافی ندارد. یک شب پس از اتمام نمایش بازیگر تازه کار مهدی را به خانه اش دعوت می کند. در راه به دختر آبستن بر می خورند که نتوانسته است آن شب سر کار برود. چند ساعتی بیشتر طول نمی کشد که دختر به امید «قرض» گرفتن پول برای رفتن به دکتر از هنرپیشهٔ تازه کار که در ضمن از خانوادهٔ متمولی است با او لاس می زند و در آخر داستان مثل آنچه که روی صحنه تماشاخانه رخ می دهد، دختر نصیب دیگری می شود و «سیاه» با دلی شکسته آنها را ترک می کند.

همان طور که گفتیم شخصیت مهدی سیاه در «صورتخانه» بهتر و واقعی تر از مهرانگیز در «شهری چون بهشت» و حاجی فیروز در «عید ایرانیها» پرورده شده، ولی اینجا هم «سیاه» باز نمایانگر یا نمایندهٔ طبقهٔ محروم است. دانشور مهدی سیاه را از طریق حرفهای روی صحنه اش به عنوان سمبل توده‌های محروم جامعه عرضه می کند. در دفاع از «نجابت» زنی که نقش دختر پادشاه یا دختر خلیفه را ایفا می کند و بخاطر آبستن شدنش

مورد تمسخر تماشاگران قرار گرفته، «سیاه» روی صحنه و در حین نمایش به آنها می گوید:

«نه داشم. دختر خلیفه ازون دخترا نیس. او هم مثل سیاهتونه. همه‌مون مثل سیاه هستیم. تک و توکی تو ما سفیدن» (ص ۱۵۷)

گفتیم که دانشور رنگ سیاه چهرهٔ شخصیتهای این داستانها را به عنوان ماسکی که سمبل طبقه محروم است به کار می برد. تصویری که از این طبقه در این داستانها داده شده، تصویری است غیر واقعی و آرمانی، و شخصیتها (شاید تا حدودی به استثنای مهدی سیاه) آدمهایی هستند یک بعدی، چون دانشور می خواهد آنها را به عنوان نمادهایی از قربانیان ظلم اجتماعی معرفی کند. به عبارت دیگر در هیچ کدام از این داستانها مسئولیت سرنوشت این آدمها به خود آنها محول نشده و از هیچ کدام عملی یا رفتاری تکوهیده سر نمی زند. ارائهٔ چنین تصویر و چنین برداشتی از طبقهٔ محروم اجتماع بی شباهت به تصاویر و برداشتهای بیشتر داستان نویسان ایران در دهه های بعد از جنگ جهانی دوم نیست که تقصیر اغلب به گردن قدرتهای خارجی یا نهادهای اجتماعی (دولتی و یا مذهبی) و نه به عهدهٔ افراد جامعه و خود «محرومین» انداخته می شود. و باز در همین راستا برخورد دانشور با این نوع آدمها در داستانهایش و بدبینی او نسبت به آیندهٔ این افراد همگون با گرایش نسبتاً جبری و یأس آمیز داستان نویسان این دهه هاست.[۷] سیاهی چهرهٔ این آدمها در حقیقت کنایه‌ای است از سیاه بختی آنها: مهرانگیز زن سیاهپوستی است که بدون هیچ روزنهٔ امیدی در رنج زندگی می کند و می میرد، جوانی که نقش حاجی فیروز را بازی می کند در آخر داستان درد و غمش بیش از اول داستان است و در «صورتخانه» پایان داستان چیزی نیست جز تداوم زندگی اندوهباری که «سیاه» تا کنون تحمل کرده است. و باز از زبان «فیلسوفانهٔ» مهدی سیاه است که طرز برخورد تقدیری و جبری دانشور را نسبت به طبقهٔ محروم می شنویم. یک شب قبل از رفتن به منزل در حالی که در جلوی آینه نشسته و سعی دارد سیاهی صورتش را پاک کند مهدی سیاه به بازیگر دیگری می گوید: «سیاهی هیچوقت درست پاک نمیشه» (ص ۱٦٤)

اگر چه به قول هوشنگ گلشیری «دربارهٔ دانشور این حکم را باید داد که هیچگاه مقلد آل احمد نیست چرا که داستان نویس است نه حکم گزار»،[۸] اما، باز هم همانطور که گلشیری می گوید تأثیر آل احمد به عنوان نویسندهٔ پیش کسوت و متعهد آن سالها به مثابه «پیامگزار»[۹] در خیلی از داستانهای دانشور و در سه داستان مورد بحث این نوشته دیده می شود. دانشور خود در مصاحبه ای می گوید که «دیدگاه سیاسی من و جلال به طور کلی و در بیشتر موارد به هم نزدیک بود. منتهی طرز عمل ما با هم متفاوت بود»[۱۰] یعنی «جلال بیشتر بعد سیاسی را در نظر می گرفت و من بعد عاطفی و اجتماعی.»[۱۱] بنابراین می شود گفت که دانشور مانند بیشتر داستان نویسان آن دهه ها توجه زیادی به طبقهٔ محروم اجتماع

دارد. این را نیز خود در همان مصاحبه چنین توضیح می دهد که در دوران کودکی در حالی که در خانوادهٔ اشرافی و مرفه خود بزرگ می شد، از کلاس هشتم به بعد می دانست که می خواهد نویسنده شود و درباره این قشر اجتماع بنویسد:

> پدرم آن اندازه روشن فکر بود که در همان روزگاران از من می پرسید در نوشته هایت می خواهی از کدام طبقه دفاع کنی و حرف بزنی؟ از طبقهٔ خودت و یا از طبقهٔ محروم جامعه؟ در همان روزها می توانستم این را بفهمم که در طبقهٔ من در جایی چیزی می لنگد. رفاه خودمان و فقر بیشتر بیماران پدرم جلوچشمم بود.[۱۲]

چیزی که هست تعهدی که دانشور به این صورت با حسن نیت و توجه نسبت به قشر محروم جامعه خود در نویسندگی بیان می دارد در عمل محدودیتهایی ایجاد می کند که در کار اغلب نویسندگان «حزبی» یا آنهایی که به قول خود دانشور «دنیا را تنها از وراء عینک خاصی» می بینند دیده می شود. دانشور خود از چنین محدودیتها در کار دیگران آگاه است و می گوید که به همین دلیل عضو هیچ حزب یا گروه سیاسی نشده است.[۱۳] محدودیت در این خصوص شاید به این دلیل است که فاصله ای عینی و ذهنی بین طبقه ای که نویسنده به آن تعلق دارد و طبقهٔ افرادی که می خواهد زندگی آنها را در داستانهایش بپروراند وجود دارد و به علت همین فاصله این افراد برای او کاملاً ملموس و محسوس نیستند.[۱۴] و این محدودیتی است که در آثار داستانی فراوانی از دهه های بعد از جنگ جهانی دوم در ادبیات ایران با آن برخورد می کنیم. انتخاب راوی دانای کل محدود در هر سه داستان مورد بحث ما این مطلب را تا حدی روشن می کند. مثلاً در «شهری چون بهشت» برای نشان دادن زندگی رنج بار مهرانگیز که ظاهراً داستان بر محور آن ساخته شده، راوی شخص اول می توانست انتخاب بهتری باشد ولی در عوض انتخاب شخص سوم و آن گاه روایت داستان با دیدگاه علی شاید کوششی است برای محو کردن فاصلهٔ بین نویسنده و مهرانگیز که شخصیت اصلی داستان است با به کار گیری دو عنصر واسطه یعنی راوی و علی. این مسأله به صورت مشابهی در «عید ایرانیها» دیده می شود که در این مورد فاصله یاد شده را راوی و دو کودک آمریکایی پر می کنند. در «صورتخانه» به دلیل این که با هنرمندی سر و کار داریم این فاصله کمتر است، یعنی فقط راوی شخص سوم در فاصلهٔ مذکور قرار دارد که شاید این امر به موفقیت نسبی داستان کمک می کند. با این توصیف شاید بتوان گفت که انتخاب راوی دانای کل محدود در این داستانها خود «نقابی» دیگر است که این بار باید گفت نویسنده خود بر چهره می زند تا حقیقت «غریبگی» خود را در میان طبقه ای که برای داستانهای خود انتخاب کرده، مخفی کند. از همین زاویه انتخاب صورت سیاه یا سیاه کرده برای شخصیتهای این داستانها نه فقط سمبلی است برای طبقهٔ محروم که در ضمن توجه خوانندهٔ داستانها را روی این آدمها تمرکز می دهد، بلکه شاید این «نقاب سیاه» که به چهرهٔ این آدمها زده شده به‌طور غیر

مستقیم، نمودار مانعی است که در راه کوششهای نویسندگان طیقه مرفه در ترسیم چهرهٔ واقعی و زندگی محرومین جامعه وجود دارد.

یادداشتها:

۱ ـ به گفتهٔ Minoo Southgate در مقاله‌ای با عنوان

"The Negative Image of Blacks in Some Medieval Iranian Writings," *Iranian Studies*, Vol.XVII, no.1 (1984):4

شخصیتهای سیاهپوست در ادبیات سنتی ایران به ندرت دیده می شوند. همان طور که از عنوان مقالهٔ مذکور برمی آید نویسنده به طور کلی تصویر منفی سیاهپوستان را در این ادبیات مورد بررسی قرار می دهد. ولی به طوری که خواهیم دید رویهٔ ترسیم و تجسم سیاهپوستان در ادبیات سنتی به عنوان موجوداتی «زشت روی با قیافه های کج و معوج، کم شعور و بی تمدن، به طور افراطی خوش با اشتهای جنسی بی رویه و به صورتی نامطلوب تأثیرپذیر از موسیقی و شراب» و نیز «آدمخواران کافری که با خدا درستیزند» در ادبیات معاصر ایران و تا آنجا که به بحث ما مربوط می شود در این سه داستان سیمین دانشور تداوم نیافته است.

۲ ـ سیمین دانشور، «شهری چون بهشت» از مجموعهٔ **شهری چون بهشت**، چاپ دوم (تهران: کتاب موج، ۱۳۵٤)، ص ۲۵-۵. شمارهٔ صفحات در متن مقاله به این چاپ مربوط می شود و سعی شده نقطه گذاری اصل کتاب حفظ شود.

۳ ـ سیمین دانشور، «عید ایرانیها» در مجموعهٔ **شهری چون بهشت**، ص ۲۳-۲۷.

٤ ـ شاید انتخاب دو بچهٔ آمریکایی هم در داستان اشاره‌ای به بچگانه بودن یا سطحی بودن این اصلاحات است.

۵ ـ سیمین دانشور، «صورتخانه» در مجموعهٔ **شهری چون بهشت** ص ۱۷۰-۱٤۷.

٦ ـ هوشنگ گلشیری در مقالهٔ خود «حاشیه‌ای بر رمانهای معاصر: بررسی آثار سیمین دانشور، جدال نقش با نقاش» **نقد آگاه** (تهران: انتشارات آگاه، ۱۳٦۳) ص ۲۰۸ - ۱٦۱ ساختمان «صورتخانه» را نیز کاملتر و بسامان تر از «شهری چون بهشت» می داند. (ص ۲۰۸).

۷ ـ برای بحث جامعتری در مورد بدبینی داستان نویسان ایرانی در مورد آیندهٔ ایران و طبقهٔ محرومین به

M.R. Ghanoonparvar, *Prophets of Doom: Literature as a Socio-Political Phenomenon in Modern Iran* (Lonhan, Maryland: University Press of America, 1984)

به خصوص فصل هفتم این کتاب مراجعه کنید.

۸ ـ هوشنگ گلشیری، ص ۱۸۶.

۹ ـ هوشنگ گلشیری، ص ۱۶۶

۱۰ ـ ناصر حریری، **هنر و ادبیات امروز: گفت و شنودی با دکتر پرویز ناتل خانلری، دکتر سیمین دانشور** (بابل: کتابسرای بابل ۱۳۶۶) ص ۲۶.

۱۱ ـ همان مرجع، ص ۲۸.

۱۲ ـ همان مرجع، ص ۹.

۱۳ ـ همان مرجع، ص ۲۸-۲۷.

۱۴ ـ و شاید به همین دلیل است که به قول جمال میرصادقی در مجموعهٔ **شهری چون بهشت** «خواننده [با شخصیتها] ارتباط عاطفی و احساسی برقرار نمی کند و آنها را تنها از دور می شناسد.» جمال میرصادقی، **قصه، داستان کوتاه، رمان: مطالعه در شناخت ادبیات داستانی و نگاهی کوتاه به داستان نویسی معاصر ایران** (تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۰) ص ۳۰۰.

**آستین (نکزاس) ـ اردیبهشت ۱۳۶۷**

نیمهٔ دیگر
nimeye-digar

# فرم اشتراک

تاریخ پر کردن فرم اشتراک:
لطفاً نام و نشانی خود را با حروف بزرگ و خوانا بنویسید.

•مایلم با قبول اشتراک ٤ شمارهٔ فصل نامهٔ نیمه دیگر به انتشار آن یاری کنم.
•اشتراک مرا از شمارهٔ ..... شروع کنید.
•چک یا حوالهٔ بانکی بهای اشتراک به نام Nimeye Digar ضمیمه است.
•مبلغ ..... علاوه بر بهای اشتراک برای کمک به نشریه ضمیمه است.

لطفاً به نکات زیر توجه نمایید.

*شماره هایی که تا کنون انتشار یافته اند: ۱، ۲، ۳/٤ (شمارهٔ مشترک)، ۵، ٦.
*شماره هایی که تمام شده اند: ۲
*بهای اشتراک ٤ شماره (پست هوایی):
امریکا و کانادا: فردی ۱۸ دلار ــ موسسات ۳٦ دلار امریکا.
اروپا و سایر کشورها: فردی ۱۰ پوند ــ موسسات ۲۰ پوند.
*چک اشتراک برای امریکا و کانادا را به آدرس نیمهٔ دیگر در امریکا، و چک اشتراک برای سایر کشورها را به آدرس یا حساب بانکی نیمهٔ دیگر در بریتانیا ارسال دارید.
*برای اشتراک از طریق بریتانیا، حواله یا چک بانکی قابل پرداخت از طرف یک بانک داخل بریتانیا برای ما بفرستید. چک های بانک های خارج از این کشور هزینهٔ واریز سنگینی به همراه دارند.

تقاضای «**نیمه دیگر**» از کلیه نویسندگان و مترجمین

لطفاً در تهیه و ترجمه مقالات نکات زیر رعایت شود:

۱ ــ مقالات فقط یک روی کاغذ نوشته شود.
۲ ــ از هر چهار طرف (بالا، پایین، چپ و راست) لااقل ٤ سانتیمتر حاشیه گذاشته شود.
۳ ــ مقالات دست خط دو خط درمیان (۳ سانتیمتر فاصله) نوشته شود. و مقالات تایپ شده یک خط درمیان (۲ سانتیمتر فاصله) تایپ شود.
٤ ــ اطلاعات کامل درمورد منابع نقل شده (عنوان کتاب، نام نویسنده، محل چاپ، ناشر، تاریخ چاپ، صفحه نقل قول) گنجانده شود. یادداشتها و منابع همگی در آخر مقاله بیاید.
۵ ــ لطفاً در نسخه های دست خط از خط شکسته استفاده نشود.

# Subscription Form

Date:

Name & Address:

(Please tick where applicable)
* I wish to subscribe to four issues of Nimeye Digar.
* My subscription to start from issue No. .....
* I'm enclosing cheque / Money Order payable to Nimeye Digar.
* I wish to make a further donation of ..... to Nimeye Digar.

**Please Note:**

* Issues published so far : 1, 2, 3/4 (Double issue), 5/6.
* Issues that are out of print at the moment : 2
* Subscription fee for four issues (Air Mail): Canada & U.S.A. : Individual $18.00 - Institution $36.00 . Europe & other countries: Individual £10.00 - Institution £20.00.
* Payments from U.S.A. & Canada should be sent to Nimeye Digar's U.S.A. address, and those from other countries, should go to Nimeye Digar's bank account/address in Britain.
* Payments to Britain should be made through a British bank to avoid high bank charges.

nimeye-digar

**Persian Language Feminist Journal**

**No. 8, Fall 1988**

Special Issue on

**Simin Daneshvar**

Iranian Woman Novelist

**Guest Editor:** Farzaneh Milani

**Price:** This issue £4.00/$8.00
(Regular issues are £3.00/$4.00

Subscription rates for four issues:
Individual: Europe, £10.00, all other places (airmail), $18.00
(Surface mail rates are the same as those for Europe.)

Cheques should be made to **Nimeye Digar.**

addresses are provided inside the front cover

نشریهٔ زنان

«گریه نکن خواهرم. درخانه‌ات درختی خواهد
رویید و درختهایی در شهرت و بسیار درختان در
سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت
دیگر خواهد رسانید و درختها از باد خواهند
پرسید: «در راه که می آمدی سحر را ندیدی!»