از "هنر رمان" کوندرا تا "ماه تا چاه" حسین آتش پرور

لندن: نشر مِهری، 1399

جواد اسحاقیان

گذشته از "بوطیقای نو" ("Poetics") یا نظریه ی ادبی و رویکردهای نو در نقد ادبی معاصر و "مکتبهای ادبی" ("Literary Schools") گونه ی دیگری از "بوطیقا" هست که جنبه ی فردی دارد و خاص شاعر، نویسنده و هنرمند مشخصی است که به سبک، تلقی هنری و منظومه ی ذهنی شخص او مربوط می شود. ما به این گونه نگاه ادبی و فکری، "بوطیقای فردی" میگوییم؛ مثلاً "شاملو" و "نیما" و "سپهری" در جهان شعر و "میلان کوندرا" (Milan Kundera) در داستان نویسی، بوطیقایی خاص خود دارند که اینان را از دیگران ممتاز می سازد.

"کوندرا" در "هنر رمان" (*L'Art du Roman*: 1986) یک "بوطیقای فردی" دارد و میکوشد در این کتاب به مقام و موقعیت و افق انتظارات خویش از "رمان" به عنوان یک "نوع ادبی" (Genre) به گونه ای خاص خویش نگاه کند. طبیعی است که چنین نگاهی به "رمان" با مخالفت برخی از نظریه شناسان و پژوهندگان مواجه شود. یکی از اینان "دانیل جاست" (Daniel Just) نام دارد که در مقاله ای مشروح با عنوان "ادبیات و یادگیری چگونه زیستن: نظریه ی کوندرا در باره ی رمان به عنوان جُستاری برای رسیدن به بلوغ ذهنی" (*Literature and Learning How to Live: Milan Kundera's Theory of the Novel as a Quest for Maturity*) به نقد یک سویه ی نظریات او پرداخته و جانب انصاف فرونهاده است (جاست، 2016، 250-235).

"کوندرا" یکی از برجسته ترین نظریه پردازانی است که به چند و چون نتایج دانش ادبی پرداخته و این که این دانش تا چه اندازه می تواند جنبه ی آموزشی داشته باشد و بتواند ما را به گونه ای از بلوغ فکری و دانشِ چگونه زیستن برساند. پیش از او "هارولد بلوم" (Harold

Bloom گفته است: " نیرومندترین انگیزه برای مطالعه ی آثار ادبی، به دست آوردن فرزانگی برای چگونه زیستن است " زیرا بدون داشتن دانش به دشواری می توان به بهبود زندگی و خرد چگونه زیستن دست یافت " (بلوم، 2004، 101). "واین بوث" (Wayne Booth) تأکید میکند که رمان این توانایی و ظرفیت را دارد که باعث پرورش و تقویت حساسیت اخلاقی خواننده شود (بوث، 1988، 288-287). "فرانسوا ریکار" (François Ricard) در اثر ادبی ("OEuvre") مندرج در "مجموعه ی آثار" خود می نویسد: " نظریه وعمل کوندرا نشان میدهد که " رمان، در درک جایگاه خود در روند یادگیری چگونه زیستن، نقشی برجسته ایفا میکند. رمان حتماً باید به حیات آدمی "بصیرت" (insight) بدهد. وظیفه ی رمان تنها به این محدود نمی تواند بشود که به یادگیری مستقیم بپردازد و آشکارا تعلیم بدهد. رمان باید توانایی انتقادی خواننده را تقویت کند. در این حال، رمان نقشی چون کاتالیزور ایفا میکند و باید به تک تک خوانندگان بصیرتی بدهد که به خودآگاهی آنان بینجامد. (ریکار، 2011، 50).

آنچه میان "کوندرا" و "نظریه ی رمان" او و "ماه تا چاه " مشترک به نظر می رسد، از یک سو تحمیل انواع محدودیت برای تولید آثار ادبی و هنری و کوشش برای همداستان کردن هنرمند با ایده ئولوژی چیره بر فضای فرهنگی از یک سو و ضرورت مبارزه با این "سلطه" و ترسیم سیمای دقیق آن در همه ی پهنه های هنری و حیات اجتماعی از سوی دیگر است.

آنچه برای من در منشور ادبی و فکری یا بوطیقای "کوندرا" اهمیت دارد و غالباً به عنوان ملاک هایی برای ارزیابی رمان معاصر قرار میدهم "چهار ندای رمان" او است که من بر آن، دل نهاده ام، زیرا این نویسنده، نه بومی و ملّی، بلکه اروپایی و جهانی می اندیشد و از نظر من منشور ادبی اش، رهنمودی فراگیر برای خوانش رمان می تواند قرار گیرد و من می خواهم با الهام از همین نداها به خوانش رمان "ماه تا چاه" (1399) آغاز کنم.

1. *"ندای بازی" (The appeal play):*

"کوندرا" می نویسد: "تریسترام شندی" ("Tristram Shandy") اثر "لارنس استرن" (Laurence Sterne) و "ژاکِ قضا و قَدَری" ("Jacque le fataliste et son maitre") اثر "دیدِرو" (Diderot) به نظر من، بزرگترین رمانهای قرن هجدهم اند؛ رمان هایی که همچون یک بازی شکوهمند مطرح می

شوند. این دو رمان، دو قلّه ی سبکبالی و آزاداندیشی اند که تا کنون، هیچ رمانی به [پای] آن نرسیده است و از این پس نیز نخواهد رسید. رمانهای بعدی، خود را سخت به الزام حقیقت نمایی، به دکور واقع بینانه و به رعایت دقیق مراحل زمانی، وابسته کردند. رمان، امکانات نهفته در این دو شاهکار را از دست داد؛ امکاناتی که قادر بود مسیر تحول دیگری و متفاوت با آنچه امروز می شناسیم، برای رمان به وجود آورد " (کوندرا، 1380، 58).

"کوندرا" به این دلیل برای "تریسترام شندی" ارزش هنری خاصی قایل است که نویسنده اش به هنجارشکنی در داستان نویسی پرداخته و در کمال شهامت، بسیاری از هنجارهای رایج در داستان نویسی غالب بر قرن خود را مورد تردید قرار داده است؛ مثلاً نویسنده بر بخشی از رمان خود ـ که از یک و نیم صفحه هم درنمی گذرد ـ "فصل" میگوید و به این ترتیب، فصل پنجم رمان خود را در حالی به پایان می رساند که از هشت ـ نُه صفحه ی آغاز رمان درنگذشته است؛ یا مثلاً از این که بر خلاف سنن مرسوم در داستان نویسی می نویسد، اظهار خشنودی هم می کند:

" بسیار خوش وقتم که قصه ی سرگذشتم را به شیوه ای آغاز کرده ام که کردم . . . چون در نوشتن مطلبی که در نظر دارم، خودم را به قواعد و اصول او یا هرکس دیگر، مقیّد نمی کنم " (استرن، 1378، 16-15).

"ویکتور شکلوفسکی" (Victor Shklovsky) در مقاله ی "تریسترام شندی استرن: تفسیری سبک شناختی" ("Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary") در باره ی ضرورت هنجارشکنی و "آشنازدایی" فورمهای پیشین می نویسد:

" وقتی شما شروع به بررسی ساختار کتاب می کنید، پیش از هر چیز متوجه می شوید که این هنجارشکنی، آگاهانه و در این مورد شاعرانه است. سبک کتاب مانند تابلو "پیکاسو" (Picasso) "نظم" دارد. هر چیزی در رمان، جا به جا و پس و پیش می شود: تقدیم نامچه در صفحه ی پانزدهم رمان می آید، درست بر خلاف هنجارهایی که در محتوا، فورم و جای آن وجود دارد، مقدمه سرِ جایش نیست. چهار ورق، تا شده و مجموعاً هشت صفحه در آغاز رمان، خالی و سفید است و به جایش در جلد سوم رمان در صفحات 203-193 آمده است " (مک کیلان، 2000، 64).

به باور "کوندرا" رمان نویس باید پیوسته "دغدغه ی فورم" داشته باشد و از خود، چیزی به سنن و مواریث داستان نویسی گذشته یا سنتی بیفزاید و با هنجارشکنی در شگردهای روایی، آن را سرشار کند. زیبایی شناسی رمان های خودش، بهترین گواه بر این گونه حساسیت هنری است؛ مثلا در رمان "سبکی تحمل ناپذیر هستی" (The Unbearable Lightness of Being") میان آغاز و پایان روایت، تضادی وجود دارد. او با این نظر "نیچه" (Nietszche) ـ که حرکت زندگی و تاریخ "دَوَرانی" است و زندگی در یک مسیر خطّی حرکت نمی کند ـ موافق نیست و اعتقاد دارد روند حرکت تاریخ و زندگی بشری، پیش رونده و تکاملی است، اما در ادامه ی رمان، همین نظر را می پذیرد. ابتدا با اندیشه ی "تکرار" حوادث تاریخی از نظر "نیچه" مخالفت می کند و

به این فکر تا فصل ششم رمان وفادار است اما از این فصل به بعد، روند ذهنیت غالب بر رمان در جهت مخالف پیش می رود و نظر "نیچه" را تأیید می کند و می گوید تا هنگامی که "آدم" با جفتش در بهشت زندگی می کرد، زندگی هرچند "تکراری" می بود، به هر حال "خوشبخت" بود و چون از بهشت دور شد، از خوشبختی فاصله گرفت. "کوندرا" این گونه رفتار روایی را "ندای بازی" می نامد؛ مانند بندبازی که در روی بند، ادای افتادن و سقوط از خود درمی آورد تا بینندگان را نگران و هراسان کند اما پس از رسیدن به مقصود و بازی با احساسات تماشاگران، با تأنی از "بازی" و "ادا و اطوار" دست برمی دارد و با مهارت های خود، بینندگان را زیر تأثیر قرار می دهد. به نمودهایی از این "بازیها" اشاره می کنیم:

- *ساختار حلقوی روایت در رمان:*

پیش از هر گونه توضیحی، به این دو عبارت در نخستین صفحات و پایان رمان دقت کنیم:

" در "خیابان تهران" همه با خروش میدوند، به حالت دو و نیمه دو. چهره های جدّی و مصمم. تمام خیابان تهران از فلکه ی برق تا دَمِ حرم پُر و لبریز است. شهریار کاظمی پرچم نصرٌ من الله و فتح قریب بر دوش دارد. روی سربند قرمزش نوشته شده: مسافر کربلا. . . به حالت دو برمیگردد و با تبسم میگوید: آقا! ما طلبیده شدیم. شهریار کاظمی، دانش آموز کلاس سوم راهنمایی مدرسه ی استاد محمدتقی شریعتی است. میگوید: آقا! ما طلبیده شدیم. میروم که دیر نرسم " (13-14).

" در فلکه ی آب، شتری را که پیش پای شهریار کاظمی کشته اند، خونش وسط فلکه فواره میزند و به هوا می پاشد. بوی دود و اسپند می آید. . . در تنهاییِ خیابان امام رضا با پای برهنه و سرِ بریده میدوم و همچنان اشک میریزم. یک خیابان را از فلکه ی برق تا فلکه ی آب – که با جای پاهای خونی فرش شده – میدوم با بوی گلاب و دفتر نمره ای که خالی از دانش آموزان مدرسه ی استاد محمدتقی شریعتی و جلدی که زیارت نامه ی آقا است " (170–168).

این گونه ساختار روایی، "مدرن" است و در نقطه ی مقابل دستور روایتی قرار می گیرد که از دیرباز "ارسطو" (Aristotle) در "فن شعر" ("Poetica") آن را مطرح کرده است که هر "تراژدی" (یا اثر ادبی) به ترتیب آغاز، میانه و پایانی دارد (زرین کوب، 1357، 125). این اصل تا قرن هجدهم بیش و کم جز در موارد استثنایی، یک هنجار آهنین رِوایی به شمار می رفت اما امروزه دیگر جاذبه و کارآیی پیشین خود را از دست داده است. چنان که خواننده دریافته است، نویسنده آنچه را در پایان رمان می بایست می آورده، در آغاز داستان آورده و به این ترتیب، از شگردهای روایی متعارف، منحرف شده است. به این شگرد روایی "سبک روایت حلقه ای" (Circular narration style) می گویند. تکرار صحنه های آغازین و پایانی، به یک نکته ی مهم فلسفی نیز اشاره دارد. "تکرار" جزئی از ذهنیت فلسفی و تاریخی ما است؛ گویی قرار نیست چیزی در این خاک گهرخیز و بهتر از زر عوض شود و رو به پیشرفت داشته باشد؛ یعنی همان مضمونی فلسفی که "کوندرا" به آن باور یافت و آن، "حرکت دَوَرانی تاریخ" است.

آغاز و پایان در این رمان، وجه اشتراک و وجه افتراقی دارند. وجه اشتراک آنها در صحنه ای است که در فاصله ی "فلکه ی برق" تا "فلکه ی آب" و نزدیک حرم "آقا امام رضا" میگذرد و آن، خداحافظی دبیر مدرسه ی راهنمایی "استاد محمدتقی شریعتی" از شاگرد سال سوم راهنمایی اش "شهریار کاظمی" است. در نخستین صحنه، دبیر در قبال دانش آموز خود حالت "انکار" دارد و به او یادآوری میکند که جایش در "کلاس" است (14). در بخش پایانی رمان، "حالت انکار" به "حالت اقرار" تبدیل شده است. دبیر راهنمایی دریافته آنان که رفتند و "کاری

حسینی" کردند، پیوسته "حاضر" بوده اند و او که بیهوده در کلاس برای آنان "غایب" میگذاشته، خود "غایب" بوده است. راوی در پایان داستان به "شهود"ی دست یافته که در آغاز رمان، فاقد آن بوده است. نفس همین وجه اشتراک و افتراق، خود به داستان حالتی میدهد که به آن "تعجیب" (to make strange) میگویند و هنر جز این، رسالتی ندارد.

"فورمالیسم روسی" (Rusian formalism) بیش از هر رویکرد دیگری در این گونه تلقی از هنر، نقش داشت. می دانیم که از بین دو سازه ی تشکیل دهنده ی اثر هنری، "پلات" (plot) یعنی "چگونگی ترتیب و توالی رخدادهای داستان" (Fabula) اهمیتی بیشتر از خود "داستان" یعنی "ترتیب و توالی رخدادها" یا به قول فورمالیست ها ("سیوژت" (Syuzhet) دارد. "ایخن بائوم" (Eikhenbaum) در مقاله ای که در باره ی داستان کوتاه "گوگول" (Gogol) با عنوان "شنل" ("Overcoat") نوشته، می گوید در داستان "گوگول" مرکز ثقل، تغییر جهت از مضمون به طرف شگرد است " (ایخن بائوم، 1963، 377). با این همه، خواننده باید به آن حالتی در راوی پی ببرد که در آن سوی اقاریر او است. راوی چیزی میگوید اما چیزی را هم پنهان نگاه میدارد. اینجا است که در می یابیم مقصود "شکلوفسکی" در مقاله ی "هنر به عنوان شگرد" ("Art as Technique") از این که میگوید: " چیزها را باید "ناآشنا" (unfamiliar) و فورمها را دشوار ساخت تا روند دریافت، مشکل و مدت زمان آن طولانی (prolonged) شود، زیرا روند درک و دریافت، خود یک غایت زیبایی شناختی است و باید طولانی گردد " (ریوکین؛ ریان، 2000، 18) چیست؟

- *شگرد قطره چکانی:*

به "شگرد قطره چکانی" در نویسندگی "The dribble technique" می گویند که گونه ای مانور در داده های داستانی است؛ یعنی نویسنده در دادن اطلاعات در مورد کسان یا رخدادها به اقتصاد، صرفه جویی و امساک رفتار می کند تا خواننده را کنجکاو و علاقمند و پیگیر نگاه دارد و او را به دنبال خود بکشاند تا در موقع مناسب، اطلاعات بیشتری به او بدهد و حفره های خالی اطلاعاتی او را اندک اندک، پُرکند. این شگرد – که بی شباهت به "سرخط خبر" نیست – حالت انتظار و "تعلیق" (Suspense) را در داستان تشدید میکند و در خواننده، شوقی به دنبال کردن "مشروح خبر" پدید می آورد. راوی در حالی که در ماشین "آقای فتح

آبادی" صاحب بنگاه معاملات ملکی "امین" نشسته و در به در به دنبال خیابانی میگردد که نماد "مشهد" باشد، پیوسته چشمش به دیوارنوشتهایی از نوع "گوسفند زنده با قصاب" می افتد:

" از چهار راه بی سیم رد می شویم. روی دیوار، سرِ چهارراه نوشته شده: گوسپند زنده با قصاب " (85).

" در اول خیابان کوهسنگی روی دیوار هنرستان، باز سر و کلّه ی "گوسپند زنده با قصاب" پیدا می شود " (95).

" فلکه ی احمدآباد آن قدر زخمی است که نمیخواهم به صورتش نگاه کنم. چشمهایم را می بندم: گوسپند زنده با قصاب، گوسپند زنده با قصاب، گوسپند زنده با قصاب. با خودم میگویم چه خبر است تمام دیوارهای مشهد از گوسپند زنده و قصاب پُر شده اسیت " (126).

خواننده طبعاً چنین تبلیغی را به حساب نوعی اطلاع رسانی برای کسانی میگذارد که به مناسبتی خیال قربان کردن گوسفندی دارند. اما "تکرار" یک دیوارنوشت در سطح رمان و با توجه به "همبافت" (Context) اجتماعی اثر، تصادفی و بی سبب نیست. اینک به "مشروح خبر" و صحنه ای اشاره میکنیم که در آن، پوسترِ "مارکس" را در حالی که روی تکه چوبی میخ شده است، به دادگاه آورده اند تا محاکمه کنند:

" صدایی از جایگاه رئیس دادگاه میگوید: متهم در جایگاه خود قرار بگیرد. هیچ کس در سالن نیست. پوستر بزرگ مارکس - که بر چوبی کوبیده شده – در جای متهم حضور پیدا میکند. شاکی ایشان، دادستان است. صدای دادستان میگوید: ایشان به جرم انحراف افکار عمومی و به نیّت متحد کردن گرسنگان جهان، محکوم است. صدای کلفت دو اینچی رئیس دادگاه خطاب به عکس مارکس میگوید: متهم چنانچه دفاعی از خود دارد، بفرماید. مارکس صدایش را مالش و آن را ورز میدهد. صدا را صاف میکند: ریاست محترم! بنده یک عکس هستم که مرا به این چوب میخ کرده و آلت دست خود نموده و به اینجا آورده اند و چوب را با حرکت چشم نشان میدهد. اینجا در ادامه به یاد خسرو گلسرخی می افتد و میگوید: من از خودم حرفی نداریم که بزنم و می نشینم.

صدای کلفت رئیس دادگاه سه اینچی می آید: طبق آیین نامه ی دادرسی و با توجه به مفاد جرایم عمومی و موارد خاص، شما هفت بار در هفت روز هفته، محکوم به اعدام با اعمال شاقّه هستید. آیا به حکم صادره اعتراضی دارید؟ صدای کلفت رئیس دادگاه برمیگردد به دو اینچ: به خاطر این که در بیان حقایق به دادگاه کمک نموده اید، در کشتن شما یک روز در هفته تخفیف داده می شود و جمعه را تعطیل رسمی اعلام میکنیم. از آن روز به بعد، شقه شقه کردن عکس مارکس در شش روزِ قانونی می شود.

بعد از آن که عکس مارکس در باغ ملک آباد تیرباران میگردد، دکتر چاق و خپله ای با سرِ طاس، بالای سر جسد حاضر می شود. او حالا بالای سرِ عکس مارکس – که شقه شقه ساطوری شده است – ایستاده است. این دکتر همیشه بالای سر کشته شدگان منتظر میماند تا کاملاً جانش گرفته شود. آن وقت چشم اعدامیها را با قاشقک از حدقه در می آورد " (108-110).

دومین نمونه ی بهره جویی از این شگرد روایی، هنگامی است که گذر راوی به "خیابان کوهسنگی" می افتد. این خیابان چهل سال پیش، نمادی از زیبایی، سرسبزی، احساس آرامش و گردشگاهی تفریحی بود و شخصیتی فرهنگی داشت. اما وصفی گذرا و به گونه ای "قطره چکانی" از این خیابان در حال حاضر، از گونه ای وحشت حکایت میکند:

" پشت این سایه های سبز، ترس، تب، اسهال، استفراغ، وحشت، جیغ و داد و به خود شاشیدن و مُردن، خونسرد قدم میزند و مو را بر تن راست میکند. کابوس پشتِ کابوس میزاید. در میان این دیوارهای بلند و طولانی ترس و حفاظهای وحشی، هر اتفاقی که در این شهر بیفتد، آب از آب تکان نمیخورد " (100).

اینک باید به اندرون ساختمانی رفت که یکی از مراکز و مایه ی وحشت راوی پیش از انقلاب بوده است و راوی را با آن کار افتاده است و به تعبیری "مشروح" این "خلاصه ی خبر" است:

" آخر خرداد پنجاه و دو مرا بردند. صبح رفته بودم خیابان ارگ از کتابفروشی ابن سینا در سه راه دارایی "کتاب ماه" را خریدم. دنبالم آمده بودند دمِ دکان پدرم در کوچه ی مسجد رانندگان و خانه را به هم ریختند. تمام کتابها و نوشته هایم را بردند. ساعتهای یک

و نیم – دو بود که از فلکه ی تقی آباد رد شدیم. لندرور وارد خیابان کوهسنگی شد. در پیاده رو نگه داشت. پیاده شدیم. یک نفر جلو من در وسط و یک نفر پشت سر بود. از خیابان ورد حیاط شدیم. در هالِ طبقه ی اول، یکی از همانها که مرا آورده بود، نشست پشت میز. به من اشاره کرد رو به رویش بنشینم. کاغذ بزرگی از همان ورقه های امتحانی جلوم گذاشت و گفت: هر فعالیتی داشتی، بنویس. . .

مرد سیاه هیکل و متوسط – که حوصله اش سر رفته بود – از پشت میز بلند شد. آمد به طرفم. یقه ام را گرفت و از جا بلند کرد و خواباند بیخ گوشم: حالا که نمی نویسی، دنبالم بیا. از هال، بیرون رفتیم. در صحن حیاط نزدیک درِ ورودی مرا داخل سلولی کنار مستراح انداخت و گفت: بگو ببینم "کند و کاو در مسائل تربیتی ایران" را به کیا دادی؟" منتظر جواب نشد. در را محکم به هم زد. چفت آن را از پشت با سر و صدا انداخت و رفت " (106-105).

با این همه، این وصف برای بیان وحشت و شکنجه ی راوی – نویسنده کافی نیست. خواننده اگر بخواهد از جزئیات این خبر آگاه شود، لازم است به رمان "خیابان بهار آبی بود" (1384) "حسین آتش پرور" رجوع کند. راوی یک جا از خاطره ی تدریس خود در "هنرستان فنی" شهر "مشهد" میگوید و از دانش آموزی مشکوک به نام "سیروس یزدان پناه" یاد میکند که "ساواک" او را بازداشت کرده و از او برای همکاری، تعهدی گرفته و آزادش کرده است:

" یک هفته ای میماند و تعهد همکاری میدهد. وقتی به من نزدیک شد، با حس ششم به او شک کردم. شکّم وقتی به یقین رسید که کتابی را که از من گرفته بود، گم کرد و اصلاً پس نداد. . . همان روز که جلو هنرستان ایستاده بودیم، به او گفتم: تو مأموری " (96).

آنچه باعث بازداشت و آزار و شکنجه ی راوی شده است، دادن همان کتاب "کند و کاو در مسائل تربیتی ایران" نوشته ی "صمد بهرنگی" بوده است که همین دبیر رشته ی فنی در "هنرستان فنی مشهد" بوده است:

" بگو ببینم: کندو کاو در مسائل تربیتی ایران را به کیا دادی؟ . . . کتاب را فقط به سیروس یزدان پناه داده بودم " (106).

- *نویسنده از خود و رمانهایش میگوید:*

"استرن" در "تریسترام شندی" آشکارا از هنجارشکنی و عدول از سبک و سیاق رایج روزگار خود در نوشتن رمانش، از خودش میگوید: " بسیار خوش وقتم که قصه ی سرگذشتم را به شیوه ای آغاز کرده ام که کردم " (استرن، 16). "کوندرا" در رمان "بارِ هستی" (در اصل "سبکی تحمل ناپذیر هستی") با طرح باور "نیچه" (Nietszche) به "بازگشت ابدی" (Eternal return) یا "حرکت دَوَرانی تاریخ" و تعبیر آن به "سنگینی" تلویحاً به نام رمان خود اشاره میکند. در "فراداستان" (Metafiction) امروز، "آتش پرور" به صراحت از خود و رمان و شیوه ی نگارش آن می نویسد و از حضور آشکار خویش در اثر ادبی اش میگوید. رمان "ماه تا چاه" نیز، یک "فراداستان" تمام عیار است و همه ی هنجارهای ناظر به این "نوع ادبی" در آن هست. وقتی نویسنده ای به صراحت از خود و داستانش میگوید، از شگرد "خود–ارجاعی" (self-referential) بهره جسته است. "پانریشیا وُو" (P. Waugh) می نویسد: " فراداستان گونه ای از داستان نویسی است که خودآگاهانه و به گونه ای نظاموار، دقت ما را به خودش معطوف میکند و به عنوان یک فرآورده ی هنری، پرسشهایی در مورد پیوند میان داستان و واقعیت مطرح میکند " (کوری، 1995).

در آغاز داستان، راوی میگوید که دبیر مدرسه ی راهنمایی است و یکی از شاگردان کلاس سومش در "مدرسه ی راهنمایی استاد محمدتقی شریعتی" به نام "شهریار کاظمی" داوطلبانه دارد به جبهه میرود و در حالی که نگران نیامدن او به کلاس است، شاگرد معتقدش می ترسد دیر به جبهه برسد: " آقا! ما طلبیده شدیم. میروم که دیر نرسم " (14). راوی ـ نویسنده وقتی به کلاس خود میرود و جای برخی از شاگردان را خالی می بیند. میخواهد در دفتر حضور و غیاب، برایشان "غایب" بگذارد، اما متوجه صدای آمرانه ی آقای بزرگواری می شود:

" با خودکار آبی "بیک" میخواهم غایبش بگذارم. صدا میفرمایند: حاضر است. وقتی میگوییم هست، یعنی هست. برای همین است که طلبیده نشدی و از گزینش رد شدی. چشم بصیرت نداری تا ببینی که در عالم وجود [= در محضر الهی] هیچ کس و هیچ فعلی، غایب و پوشیده نیست " (166).

گویی این آقای دبیر نمیداند آنان که فی سبیل الله و در راه جهاد به مقام رفیع شهادت رسیده اند، نمی میرند و نزد خدایشان روزی میخورند. او سپس درمی یابد:

" عکس تمام دانش آموزان مدرسه ی نقویّه، استاد محمدتقی شریعتی و شهید صبوری بر سرتاسر دیوارهای "خیابان امام رضا" است. هیچ عکسی، اسم ندارد. عکسها با تبسّم نگاه میکنند. هر کدام فقط محل شهادت دارند: گیلان غرب، جزیره ی مجنون، خرمشهر . . . " (167).

یکی از تجربیات دوران دبیری راوی در دبیرستان و پیش از انقلاب، مشاهده ی نصب دوربین در محل کارش (آزمایشگاه) و همه ی کلاسها است تا همه، زیر نظر باشند:

" کارگری که دوربین آزمایشگاه را نصب میکرد، گفت: نصب دوربین هم مثل لوله کشی آب، گاز، سیمکشی برق و تلفن، به همین سادگی است. دوربینهای مدرسه را به منطقه و منطقه را به اداره کل، لوله کشی میکنیم " (86).

و در جایی دیگر، راوی نقل میکند که یکی از شاگردانش در "هنرستان فنی" برای "ساواک" خبرکشی میکرده و باعث بازداشت و بازجویی و شکنجه ی او شده است:

" از آن روز، سی سال میگذرد. . . سیروس را هرگز ندیدم و نمیخواهم ببینمش، اما شنیدم که همان سالها، او را به دانشکده ی فنی بابُل فرستادند " (96).

راوی – نویسنده، گاه از رمان کنونی، گذشته و آینده ی خود میگوید و به گونه ای مشروح در باره ی تاریخچه ی نگارش تا زمان گرفتن مجوّز نشر آن از "شهرداری منطقه" در "مشهد مقدس" می نویسد (85). یک جا وقتی به مناسبتی از روزنامه ای موسوم به "افتاب شرق" یاد میکند، تلویحاً به یکی از شخصیتهای رمان قبلی خود به نام "شهابی" و با عنوان "چهارده سالگی در برف" (1398) اشاره میکند:

" تا زمان خودکشی مرحوم شهابی، هیچ کس چیز زیادی از این روزنامه نمیدانست " (37).

در جایی هم به رمان دیگری از خود اشاره میکند که هنوز انتشار نیافته و "مهمانسرای گل سرخ" نام دارد و حتی صحنه ای از آن را نیز نقل میکند که همان صحنه ای است که در یک دادگاه فرمایشی، پوستر "مارکس" را محاکمه و به چند بار اعدام محکوم می کنند:

" خواننده ی عزیز! چنان که به خاطر دارید، دکتر، همان قصّاب کتاب آینده ["مهمانسرای گلِ سرخ"] است. او آدمی است چند منظوره که برای صرفه جویی در وقت و بودجه و کمبود شخصیت، به مأموریت این قسمت داستان با خدمه و آمبولانس اعزام شده است " (111).

2. *"ندای رؤیا" (The appeal of dream):*

"کوندرا" در باره ی این ویژگی برجسته و ضروری در رمان می نویسد:

" تخیل به خواب رفته ی قرن نوزدهم ناگهان توسط فرانتس کافکا (Franz Kafka) بیدار شد. کافکا کاری را انجام داد که سوررآلیستهای پس از او می خواستند انجام دهند و نتوانستند؛ یعنی درآمیختن رؤیا و واقعیت. . . این کشف عظیم بیش از آن که سرانجامِ یک تحول باشد، سرآغازی نامنتظر برای پی بردن به این نکته است که رمان، عرصه ای است که تخیل نیز در آن مانند رؤیا، می تواند فوران کند و خود را از الزام ظاهراً چاره ناپذیر حقیقت نمایی رها سازد " (کوندرا، 59-58).

جوهر برداشت "کوندرا" از "کافکا" و خلاقیت هنری او، در برداشت تازه ی این هنرمند است که " در رمان هایش نشان می دهد که چگونه افراد بشر به موجوداتی انتزاعی مبدل می شوند و با فرمانبرداری کامل، بدون تفکر و مقاومت، دستورها و رهنمودها را اجرا می کنند. کار کافکا، تحلیلی جامعه شناختی نیست؛ بلکه تخیل در باره ی یکی از امکان های بنیادی انسان و جهان او است . . . تاریخ، به تخیل کافکا واقعیت بخشید و "نگرش کافکایی" چگونگی وضع و موقع انسان را در جامعه ی توتالیتر آشکار ساخت " (همان، مقدمه، چهارده).

"کوندرا" در آثار هموطن خود "کافکا" گونه ای خلاقیت و "قدرت تخیل" نیرومند می بیند که می تواند از آنچه در جهان بیرونی وجود دارد، فرآورده ای نو، بِکر و خیال انگیز بسازد و دیدِ خواننده را از آنچه در پیرامونش می گذرد، دگرگون کند و به ژرفکاوی وادارد تا از ظواهر امر بگذرد و به بواطن امور برسد. این که در داستان "مسخ" (Die Verwandlung:

Metamorphosis، 1916) کارمندی دون پایه یا فروشنده ی دوره گرد تجارتخانه ای به نام "گره گور سامسا" (Gregor Samsa) پس از گذراندن شبی سراسر کابوس از هیأت انسانی خود دور و ناگهان به حشره ای منفور تبدیل می شود که حتی مورد بیزاری اعضای خانواده قرار می گیرد و پس از شکسته شدن کاسه ی پشتش بر اثر پرتاب سیبی از جانب پدر، به عفونت مبتلا می شود و خدمتکار خانه او را با جاروب دور می اندازد، هم ریشه ای در واقعیت خشن تبعیض دینی و قومی دارد که او یکی از قربانیان آن است، هم تخیل فرهیخته و سرشار نویسنده را نشان می دهد که خواننده آن را به عنوان واقعیتی فراتر، می پذیرد.

آنچه در همه ی داستانهای کوتاه و بلند "آتش پرور" بیش از اندازه برجسته و خلاقانه به نظر می آید، همین "تخیل فرهیخته" (Educated Imagination) به تعبیر "نورتراپ فرای" (N. Frye) است. شواهد در همین رمان آن اندازه هست که می شود جداگانه در باره ی آن، مقاله ای مفصل نوشت. کلاً گونه های خیالپردازی و اغراقهای نویسنده را در این رمان، به دو گروه می توان بخش کرد:

- *اغراق با بزرگ نمایی و کوچک نمایی:*

"اغراق با بزرگ نمایی" (Hyperbole) هنگامی است که امری عادی یا کوچک را چندان بزرگ نمایی کنند که باورناپذیر بنماید. "کادن" (Cuddon) این گونه خیالپردازی را آرایه و گونه ای از "بزرگ نمایی" (exaggeration) میداند که هدف از آن "تأکید" بیشتر است. او میگوید در زندگی روزمرّه وقتی کسی به دیگری به گزافه میگوید: " این چیز، به قدمت تپه ها و کوهها است " یا " انگار سالها است که تو را ندیده ام " یا "هوا وحشتناک است " به نمونه هایی از "بزرگ نمایی" بیش از اندازه اشاره دارد (کادن، 1999، 406). وقتی "سعدی" میگوید: " باد اگر در من اوفتد، ببرد / که نمانده است زیر جامه تنی " بیش از اندازه به لاغری و بی وزنی خود اشاره کرده است. زبان طنز تند و تیز نویسنده، جز با چنین اغراقهایی در دهان نمیگردد.

با این همه، چون قلم نویسنده جز به تعریض و طنز پیش نمیرود، به گونه ی دیگری از "اغراق" اشاره باید کرد که قطب مخالف آن "کوچک نمایی" (Litotes) است. "کادن" میگوید هدف از آوردن این آرایه هم، تأکید بیشتر است اما به گونه ای "تعریض آمیز" (ironic) و

معمولاً کوتاه؛ مثل وقتی که اثری عالی است اما در مقام طعن و تمسخر بگوییم: " ای! بَدَک نیست " (همان، 473).

نویسنده به مناسبتهای گوناگون از روزنامه ای به نام "آفتاب شرق" یا "آفتاب به شرق" و دیگر عناوین مبهم نام می برد که معلوم می شود دل پُرخونی از آن دارد و در رمان قبلی اش "چهارده سالگی در برف" هم به خدمتش رسیده است. او از این روزنامه به صراحت نام نمی برد اما همه ی آنان که در "خراسان" (یعنی جایی که خورشید از آن می آید) زندگی میکنند، این روزنامه را نیک می شناسند. من خود پنجاه سال پیش (1349) با نام مستعار در آن "نقد فیلم" می نوشته ام. این روزنامه با اتخاذ یک سیاست خاص و مدبرانه در روزنامه نگاری، می تواند هزار سال دیگر هم بی وقفه انتشار یابد و غمش از آسیب دهر نباشد. آنچه به تعریضها و اغراقهای نویسنده ارزش بیشتری میدهد، گاه جمع هر دو گونه ی بزرگ نمایی و کوچک نمایی در مورد یک سوژه ی یگانه است. در این نمونه راوی یک بار این روزنامه را به "اوج" می برد و دیگر بار به "فرود" میکشاند:

" این روزنامه ی باشخصیت و پُرتیراژ بین المللی، هر شب چاپ می شود. صبح زود در رگهای مشهد میدود. غروب از راه همان رگها، جمع آوری و پوشال میگردد. شبها – که همه در خوابند – دوباره چاپ می شود. صبح زود در خیابانها پیاده میدود. با موتور هوندا و سوزوکی میرود. با وانت نیسان آبی میدَود. با ریوی ارتشی گاز میدهد. با قطار شتر میدود. میدود تا زندگی دوباره ی خود را شروع کند. غروب، خسته و کوفته با کمر خم برمیگردد تا دوباره پوشال [خمیر] شود. . . هر روز موازی با ساکنان این شهر، در تیراژ صد و ده میلیون نسخه در خیابانها و کوچه های مشهد، نسخه به نسخه راه میرود و زندگی میکند.

"آفتاب شرق" رأس ساعت پنج تا پنج و نیم صبح از قلب رآکتور هسته ای آن، یعنی چاپخانه ی آفتاب شرق در "سوم اسفند" سابق [فلکه ی "ده دی کنونی"] طلوع میکند. در سرخرگها و مویرگهای مشهد، تغذیه ی فرهنگ این شهر و جامعه را به عهده دارد. از آگهی تشخیص ترکیدگی لوله و نشتِ فاضلاب، چک سرقتی و واخورده، لوازم مستعمل منزل، وام فوری، به یک شخصیت برای همه تبدیل شده که تمام بنگاههای معاملات ملکی

و ماشین، مطب پزشکان عمومی و آرایشگاههای مردانه و در نهایت، سبزی فروشیهای شهر مشهد را سیراب و به خود، معتاد کرده است.

تا زمان خودکشی مرحوم شهابی، هیچ کس چیز زیادی از این روزنامه نمیدانست. شناختشان تنها در این حد بود که به شکل گذرا جلو دکه های مطبوعاتی به آن نزدیک شوند تا تیترهای صفحه ی اول آن را با چشم ببلعند. بعد که خواستند راهشان را بکشند و بروند، این طرف و آن طرف را خوب نگاه کنند و دور از چشم مأمورها و دوربینهایی که به تازگی در تمام خیابانها نصب کرده اند، آن را در سطل آشغال یا اگر نبود؛ در جوی خیابان تف کنند " (37-36).

- *طنز، به عنوان کارآمدترین نمود تخیل فرهیخته:*

یکی دیگر از نمودهای "تخیل فرهیخته" ی نویسنده، "طنز" های تند و تیز او است. هیچ چیز و کس در برابر طنزهای نیرومند نویسنده، دوام نمی آورد. حتی وقتی "تیمسار سپهبد نادر باتمانقلیچ" استاندار خراسان با لباس شخصی به مناسبتی به "میدان مجسمه" ("میدان شهدا"ی امروز "مشهد") وارد می شود، از ترس و هیبت ایشان " همه حتی فوّاره ها در جا خشکشان میزند " (26). در این حال، دیگر کاری از هیچ کس ساخته نیست. زیرساخت "طنز" بر "اغراق" بنا شده و باید چنان کوبنده باشد که هر گونه مقاومتی را در برابر خود، بی اثر سازد. "آرتور پولارد" (Arthur Pollard) در کتابچه ی "طنز" ("Satire") خود میگوید: " طنز درواقع، همیشه ناظر است به تفاوت میان آنچه امور هستند و آنچه باید باشند " (پولارد، 1977، 3). "پولارد" برای آرمانگرایی طنزنویس، ارزش بسیاری قایل است و میگوید با آن که شخص طنزنویس انسان قدرتمندی نیست، جامعه برای او و آرمانهایش احترام زیادی قایل است. در او نیرویی هست که میتواند میان ظواهر و بواطن (appearance and reality) امور فرق بگذارد و " به ویژه دورویی را افشا کند " (همان).

اعدام فلکه ها و گلکاریها و درختان در "فلکه ی برق" واقع در "مشهد مقدس" یکی از بهترین تصویرسازیهای نویسنده برای توصیف وضعیتی است که به جای آن که هدف شهرداری، توسعه ی فضاهای سبز و زیباسازی میدانهای شهر باشد، تباهی آنها است. چون نام شهر ما "مشهد" است، عشق به شهادت و کشتن و معدوم ساختن هر کس و چیز در این شهر، در اوج

خویش است و باید نمونه باشد. نویسنده "فلکه ی برق" را هم در این شهر بخشی دیگر از "میدان اعدام" میخواند. او میخواهد تصویری مغایر با آنچه مردم مؤمن و مسلمان ایران از "مشهد" دارند، ترسیم کند:

" قبل از بردن فلکه ی برق، یک جلاد مجرّب و کار کشته را با اختیار تام به محل اعزام کردند. او رفت به طرف فواره ی آب. یقه ی فواره را از پشت گردن گرفت و آن را به عقب برگرداند و جِر داد. گردن فواره را زیر گیوتین گذاشت. آن را جلو چشم همه گردن زد. کلّه ی فواره از فلکه ی برق در فلکه ی آب افتاد. همین طور درختهای چنار کهنسال را یکی یکی گردن زد. چراغهای برق را با اسپری پشه کش کشت و گلهای گلایل و شمعدانی و رُزهای قرمز و زرد و سفید را زیر سُم فرغونها، بولدوزرها و لودرها لگدمال کرد " (33).

" مردم مشهد صبح شنبه ساعت هشت و ربع در میان حیرت رهگذرانی که میخواستند از عرض خیابانهای "تهران" – که بعدها "خیابان امام رضا" می شود – "ضد"، "نخریسی"، "بهار" در فلکه ی برق بگذرند، دیده بودند که فلکه ی برق را با جرّ ثقیل از جا کندند؛ آن را تکاندند تا خاکهایش بریزد. بعد روی یک تریلی انداختند و با دو کامیون ریوی ارتشی پر از سرباز اسکورت و روانه ی میدان اعدام کردند. در وقت عبور، فلکه ی برق در "خیابان تهران" جا نمی شد و به در و دیوار گیر میکرد. دستور دادند ارّه برقی بیاورند؛ جاهایی را که گیر میکرد، بریدند. هر بار که قسمتی از فلکه را می بریدند، صدای آخ مردم مشهد، گوش فلک را کر و دل جمعیت را ریش ریش میکرد. تریلی حامل فلکه ی برق با دو کامیون ریوی ارتشی اسکورت و پس از چهار ساعت به وقت محلی تحت الحفظ و با سلام و صلوات و در میان دود اسپند و نمک و هلهله ی مردم به سلامت وارد میدان اعدام شد. . . منشی دادگاه، جرمها را به محکوم تفهیم اتهام کرد:

" با توجه به این که شما باعث سدّ معبر گردیده اید و تاریخ مصرف فلکه ها دیگر گذشته، محکوم به حلق آویزی با طناب دار در ملأ عام می باشید. . . میرغضب طناب به گردن گلکاری برق انداخت. آن را خوب محکم و در حضور دادستان محترم و سایر مقامات، امتحان و به راننده ی جرّ ثقیل اشاره کرد. فلکه ی برق از جا کنده شد. با دست و

پای قطع شده، رعشه ای به جانش افتاد. او را بالا کشید. لخت و عور بالا رفت و لرزید. به یکباره تکان سختی خورد. بعد شُل شد و به خود و به میدان اعدام شاشید " (32-31).

3. *ندای اندیشه (The appeal of thought)*.

"کوندرا" وارد کردن "هوشمندی والا و درخشان" را به صحنه ی رمان، مدیون شخصیت هایی اندیشمند مانند "موزیل" (Musil) و "بروخ" (Broch) اتریشی می داند و می نویسد:

" این کار نه برای تبدیل رمان به فلسفه، بلکه برای آن بود که همه ی وسایل عقلی و غیرعقلی، روایتگرانه و تفکرپردازانه را ـ که قادر به روشن ساختن هستی انسان باشند ـ بر پایه ی نقل و حکایت بسیج کنند و رمان را به صورت عالی ترین ترکیب ذهنی درآورد " (کوندرا، 59).

آنچه از این عبارت برمی آید، فراخواندن "کوندرا" به ضرورت طرح "هستی شناختی" (ontology) در رمان است. "هستی شناسی" در مورد آنچه هست، از چگونگی هستی، حالات و کیفیات و جای و جایگاه هستی ما و جهان سخن می گوید. او به نقل از "بروخ" می گوید: " رمانی که جزء ناشناخته ای از هستی را کشف نکند، غیراخلاقی است. شناخت، یگانه اخلاق رمان است." به باور "کوندرا" رمان، مالک حقیقت نیست، بلکه در جست و جوی حقیقت است؛ جست و جو و تلاشی که هرگز پایان نمی یابد، زیرا متحول شدن حقیقت، همواره ادامه دارد " (کوندرا، مقدمه، شانزده).

یکی از نمودهای رفتارهای غیرقانونی، هراس آور و ضداخلاقی و خودسرانه در جامعه، اقدام به قتل زنان تن فروش در "مشهد مقدس" در فاصله ی مرداد ماه سالهای 1380-1379 است. نخست به رمان رجوع میکنیم:

" شانزده جسد، رنگی دور تا دور صد متری شهر چیده شده اند. جسدها آتش گرفته اند. هر کدام، به رنگی می سوزد. لباسها می سوزند. شعله های رنگی، دور تا دور مشهد در باد میرقصند و به رنگی آواز میخوانند. بوی گند آشغال و لجن، هوا را مسموم کرده است. شیرابه های ترش شده و پر از پشه و مگس از زیر آشغالها کِش کرده اند. اشاره به جسدها میکند: میکرب، میکرب، میکروب. زمین باید از لوث وجودشان پاک بشه. لباسها را از پلاستیک سیاه – که مخصوص زباله است – بیرون می آورد. کبریت میزند. آتش زبانه

میکشد. شب، نارنجی می شود. صورت کبود شده ی جسد، زرد، نارنجی و سیاه کش می آید و کنار کال در کمربندی شهر میلغزد. چادرهای سیاه یکی یکی از ساک برزنتی بیرون می پرند و آتش میگیرند و با باد پرواز میکنند. شانزده چادر شعله ور در نارنجی آسمان مشهد بال بال میزنند. از هر صد نفر در مشهد، نود و نُه نفر گریه یکنند، فقط یک نفر [قاتل] میخندد. از چهارده ساله تا هشتاد ساله، شانزده شب در حضور خانم ماه و آسمان بی ستاره و مشهد. . .

ساعتهای ده و نیم – یازده شب – همان وقتهایی که قانون در این داستان خوابش می آید – با گاری دستی اش از طرف "میل کاریز" [محله ای فقیرنشین در مشهد] می آید. مجسمه ی فردوسی، رویش را از او برمیگرداند. در حاشیه ی کال، گاری دستی اش را نگه میدارد. عرق جبین را پاک میکند. دست زیر جسد می برد. آن را مثل پر کاهی بلند میکند. جسد را در جهت قطب نما میخواباند. کارش که تمام شد، میرود از اتاقک زیر گاری، چهار لیتری آب و آفتابه را در می آورد. آفتابه را پر میکند و کنار جسد، دست و رویش را می شوید و نماز میّت میخواند " (54-51).

- قاتلِ شانزده تن زن، کارگر است و در محله ی فقیرنشین و گرفتار فقر فرهنگی "میل کاریز" زندگی میکند.
- قاتل، علایق و حساسیتهای شبه مذهبی دارد و هدفش از سر به نیست زنان تن فروش شناسایی شده در یک جای مقدس "پاکسازی" شهر مقدس از لوث زنان هرجایی است.
- قاتل، پس از گرفتن وضو و به جا آوردن نماز میّت، آنان را رو به قبله روی زمین انداخته، آتش میزند و نمیگوید در کدام منبع و مرجع دینی و اسلامی نوشته شده که سزای تن فروشی، یک بار کشتن و یک بار هم آتش زدن جسد میّت است.

راوی ـ نویسنده میگوید خواننده نباید انتظار داشته باشد که نویسنده او را "قاتل" بداند. به دیده ی راوی، چنین کسی تنها یکی از مقاطعه کاران و شرکای جُرم در پروژه ی قتلهای زنجیره ای است:

" شما می توانید او را مقاطعه کار و مُجری بخشی از پروژه بدانید. قسمتی از پروژه که خفه کردن و کشتن زنها است و قسمتی دیگر از پروژه، یعنی پخش ترس و ایجاد وحشت، کار روزنامه ها است. مطمئن باشید هیچ وقت به او "قاتل" نخواهم گفت، چرا که او مُجری و پیمانکار این پروژه است. . . سگ گرسنه ای این خبرها را یکّه چین و بعد گزینش میکند. این روزنامه ها هستند که خبر را – آن طور که دلشان میخواهد – همچنان خیس در آشپزخانه ی مطبوعات می پزند؛ به آن ادویه و سُس لازم مطابق با شامّه ی جامعه میزنند و ترس را با پمپهای سمپاش پرتابل در کوچه و خیابان می پاشند تا در هوا پخش شود و بعد بر زمین ببارد و الاّ ُ مُجری و به زبان ما پیمانکار خونسرد و با اطمینان کارش را جلو چشم همه حتی پلیس راهنمایی و رانندگی در ساعتهای ده و نیم – یازده شب تمام میکند " (56-55).

اینک برای این که این رخداد واقعی را به اعتبار "هستی شناسی" مورد بررسی قرار دهیم، به سراغ قاتل رفته، اجازه میدهیم او هم دیدگاه خود را بیان کند تا داوری در کار او، بهتر سنجیده شود:

" اسمم سعید حنایی، شغلم بنّایی و متأهلم. از هفتم مرداد سال گذشته (1379) تا الآن [مرداد 1380] شانزده زن را کشته ام. از عمل خود به هیچ وجه پشیمان نیستم و اگر دستگیرم نکنید، قصد دارم تعداد بیشتری را بکشم و عدد هجده را به عدد صد و پنجاه برسانم. . . تا پیش از کشتن این آدمها، باران نمی آمد. همین که حرم را از وجود زنهای تن فروش پاک کردم، آن موقع فکر کردم که [آمدن] باران به معنای تأیید اعمال من توسط خدا است " (نقل از روزنامه ی "خبرِ فوری"، بیستم تیر ماه 1398).

- قاتل، جنایات خود را در پوششی از توجیهات اخلاقی و شبه دینی ارائه میکند.
- قاتل، دچار عذاب وجدان نیست. جنایات خود را موجه میداند و قصد دارد اگر آزاد باشد، دنباله ی کار خویش گیرد.
- علت نباریدن باران را، وجود همین زنان ناپاک میداند و بارش باران را، نشانه ی تأیید جنایاتش از جانب خداوند.

اینک به سویه ی "هستی شناختی" این ذهنیت و رفتار اشاره کنیم. از نظر فلسفی، اصولاً قتل، بد است و این که این قتل از نوع "قتل ترحّمی" (mercy killing) است و مثلاً برای بیشتر رنج نکشیدن بیمار لاعلاج انجام می شود، یا این که قتل از نوع "ترور سیاسی" و به مصلحت ملّی و عمومی کشور است، یا قتل، گویا جزئی از "نبرد رهایی بخش" و لاجرم موجه است، نوعی "بازی با کلمات" است:

" باور به این که قتل عملی رذیلانه است، یقیناً مبنایی محکمتر از ملاحظات لفظی صِرف دارد. چرا قتل در هر کشور متمدن محکوم است؟ سه دلیل در این مورد وجود دارد که به ترتیب با "ارزش ذاتی"، "ارزش شخص بنیاد" و "حقوق طبیعی" ارتباط دارند " (تیچمن؛ اِوانز، 1380، 166).

نویسندگان کتاب "فلسفه به زبان ساده" در توضیح این سه مقوله می نویسند: "ارزش ذاتی" یعنی این که خودِ زندگی انسان، ذاتاً ارزشمند است نه به این دلیل که زندگی آدمی "ابزار مفیدی" برای رسیدن به اهدافی متعالی است. اگر گفته می شود که "زندگی مقدس" است، به اعتبار این است که در کتبی مقدس (مانند "سِفر تکوین" در "تورات" یا "حدیث نبوی") میخوانیم: " خداوند انسان را شبیه خودش آفریده است ("ان الله خلق آدمً علی صورته"). انسان آفریده و شبیه خداوند و طبعاً زندگی هم "مقدس" است. اما "ارزش شخص بنیاد" به این معنی است که هر فرد، معمولاً ارزش زیادی برای زندگی خود قایل است و به هیچ کس اجازه نمیدهد این حق طبیعی و فردی را از او بگیرد. شخص می تواند وسایل گرانبهای خود را از بین ببرد. عمل او به این دلیل "جنایت" تلقی نمی شود زیرا وی "مالک" آنها است و تملک چیزی به فرد، به او حق میدهد آن را تباه کند. اما گرفتن جان دیگری مُجاز نیست، زیرا حتی اگر زنی زِناکار هم باشد، در "تملّک" شوهر نیست. بنابراین، حتی شوهر نیز حق قتل همسر زِناکار خود را ندارد. اما دلیل سوم برای این که چرا قتل، محکوم است، در فلسفه در ارتباطش با اهمیت نظریه ی "حقوق طبیعی" است. "توماس هابز" (T. Hobbes) میگوید نمی توان از "حق زندگی" صرف نظر کرد. "حق زندگی" یک "حق طبیعی" و دفاع از نفس و صیانت خود، حقی طبیعی است؛ کسی به من نداده تا بخواهد آن را از من بگیرد. حق طبیعی از طریق "قانون" به

رسمیت شناخته می شود، زیرا "حقوق اجتماعی" در "حقوق طبیعی" ریشه دارند. "جان لاک" (J. Locke) تأکید میکند که:

" هر انسانی حق طبیعی زندگی، آزادی و دارایی دارد. بدیهی است که حق زندگی باید اساسی تر باشد، زیرا بهره مند شدن از

حقوق طبیعی دیگر در وهله ی نخست، بستگی به این دارد که شخص زنده باشد. قتل، این اساسی ترین حق انسانی را زیر پا میگذارد " (همان، 167).

"قاتل عنکبوتی" حق ندارد زندگی هیچ کس را بگیرد، زیرا:

- او زنان را نیافریده تا مقدراتشان در دست او باشد؛
- او مالک زنان نیست. پس حق تصرف در جان دیگران را ندارد؛
- امر مبارزه با "زِنا" و زناکاران" به عهده ی "قانون" و محاکم قانونی است؛
- او امر تشخیص زِنا، داوری، صادر کردن حکم و اجرای آن را جمعاً به خود اختصاص داده است؛
- میان باریدن باران و کشتن زِناکاران، هیچ گونه توجیه علمی و منطقی وجود ندارد؛
- قاتل، بیمار روانی است و باید در یک مرکز روانی به او مشاوره ی روانی داده شود.

مسؤولیت قتل قبل از همه، به عهده ی قاتل است. اما نوع برخورد حاکمیت سیاسی ـ دینی یا ایده ئولوژیک و اصولاً در نگاه به زن به عنوان "جنس دوم" و "ضعیفه" و باور به نابرابری جنسیتی و به ویژه در مورد زن زناکار، در تعیین رفتار قاتل نقش دارد. اعدام برخی از این زنان در آغاز انقلاب، راه را برای سوء استفاده از فرصت طلبان و بیماران روانی، هموار میکند. نهادهای سیاسی، دینی، مدنی و رسانه ها در شکل دادن به چنین ذهنیتی در افراد و گروهها، نقشی اساسی دارند. کار نویسنده، اشاره ی گذرا به سویه ی "هستی شناسی" پدیده های فردی و اجتماعی و کار منتقد ادبی، نشان دادن سویه های فلسفی "هستی شناسی" در یک اثر معین و مشخص است. کِرمهایی چون "قاتل عنکبوتی" بر بستر مردابی از ایده ئولوژی رشد می کنند که از هر ابزاری برای تقلیل شخصیت والای زن تا مرز جانورانی فاسد و ابزاری برای کامخواهی سود میجویند و او را خوارمایه دوست میدارند.

4. *"ندای زمان" (The appeal of time):*

در میان نداهای چهارگانه ی رمان، "ندای زمان" به باور من، اهمیتی خاص دارد که متأسفانه در هیاهوی جهتگیری های فورمالیستی غالب بر وضعیت کنونی ادبیات داستانی ما گم شده است و به گوش نمی رسد. "کوندرا" می نویسد:

" ندای زمان، رمان نویس را برمی انگیزد تا مسأله ی زمان را دیگر به موضوع خاطرات شخصی به سبک "پروست" (Proust) محدود نکند؛ بلکه آن را به معمای زمانِ جمعی، زمان اروپا بگستراند. . . تمایل به فراتر رفتن از حدود ناپایدار زندگی فردی ـ که رمان [اروپا] تا آن وقت در چارچوب آن مانده بود ـ و وارد کردن چندین دوره ی تاریخی در فضای آن ـ کاری که "آراگون" (Aragon) و "فوئنتس" (Fuentes) قبلاً برای به واقعیت درآوردن آن کوشیده اند ـ از اینجا ناشی می شود " (60).

با رجوعی به تریلوژی "در جست و جوی زمان از دست رفته" ("A la recherche du temps perdu" : 1954) می توان دریافت که نویسنده ی اشرافی فرانسه ـ که این اندازه در باره ی اثرش قلمفرسایی کرده اند ـ به زمانی که در آن زندگی می کرده و به مردمی که در روزگارش می زیسته اند ـ کاری ندارد. به اعتبار تاریخی هنوز در دالان ها و سالن های اشرافیت قدیم کشور خود راه می رود و به تعبیر حوزوی ها "خروج موضوعی دارد" و فرزند زمان خود نیست:

" جامعه ای که پروست تصویر می کند، طیف محدودی دارد: توجه او عمدتاً به توانگران است: از یک سو خاندان های اشرافی قدیمی ـ که از انقلاب کبیر فرانسه جان به در برده و درآمدها و اموال و املاک خود را حفظ کرده اند ـ و از سوی دیگر، خانواده های طبقه ی متوسطی که از زمان انقلاب آن اندازه ثروت اندوخته اند که از همان سطح زندگی اشراف برخوردار باشند. . . در رمان "در جست و جوی زمان از دست رفته" هیچگاه به طبقه ی کارگر صنعتی یا دهقانانی که در آن زمان هنوز بزرگ ترین بخش فرانسته را تشکیل می دادند ـ برنمی خوریم. جالب این که در این کتاب از کشیشان نیز خبری نیست . . . و مذهب به عنوان یک نهاد اجتماعی، جایی ندارد و کلیساها. . . تنها به عنوان یادگارهایی مطرح می شوند که ارزش های زیبایی شناختی دارند " (همینگز، 1372، 26-25).

اگر قرار باشد، چیزی خاطر خطیر این نویسنده را در عرصه ی فردی به خود مشغول کند، چیزی جز خاطرات روزگار کودکی اش نیست:

"حس از دست دادن و بازیافتن مداوم و پیاپی در هستی انسان، ریشه در دوران کودکی اش دارد، اما مسأله فقط تجربه های شخص او با مادر و مادربزرگش نیست. او همین را بیش و کم در همه ی اطرافیانش مشاهده می کند اما به هر حال، در کودکی اش مشاهده ی دیگران ـ حتی اگر با نگرانی های شخصی اش درمی آمیخت ـ برای او لذتی دائمی فراهم می آورد و این توانایی لذت بردن از جهان را در سراسر زندگی اش از کف نداد " (مِی، 1381، 79).

چنان که از این داوری ها پیدا است، او به زمان خود تعلق ندارد. بهترین خاطراتش، روزگار کودکی و آرمانی ترین عصری را که دوست می دارد، عصر اشرافیت به سرآمده ی فرانسه است. این رمان می تواند ساختاری زیبایی شناختی داشته باشد و بر ارزش های زبان شناختی آن تأکید شود اما به اعتبار ذهنیت، کپک زده و بیزارکننده است. ذهنیت او نشان می دهد که از نظر احساسی و عقلی، به کمال خود نرسیده و بینشی کودکانه و زمان گریز دارد؛ گویی هنوز مراحل جنینی خود را در زهدان مادر می گذراند و به تعبیر "مولوی" تا جنینی، کار خون آشامی است ". "کوندرا" چنین آثاری را ماندگار و ارزشمند نمی داند، زیرا به ترسیم ذهنیت و تجربه ی فردی نویسنده و شخصیت می پردازد. او به دو گونه "روح" در رمان باور دارد: نخست، "روح زمان" که همان ذهنیت و سلیقه های رایج و ایده ئولوژی غالب بر "زمان" و "قدرت" است. "کوندرا" با الهام گرفتن از "روح زمان" در رمان مخالف است:

" رمان (مانند سراسر فرهنگ) بیش از پیش در دست رسانه های همگانی افتاده است. این رسانه ها ـ که عوامل وحدت بخش تاریخ کره ی زمینند ـ به "فراشدِ تقلیل" (process of reduction : تهی سازی رمان از زمان حال) وسعت می دهند و مسیر آن را معین می کنند؛ رسانه های همگانی، همان ساده سازی ها و کلیشه هایی را که به آسانی مقبول اکثر مردم، مقبول همگان، مقبول تمامی بشریت می افتند، در سراسر جهان پخش می کنند. . . این روحیه ی مشترک رسانه های همگانی ـ که در پسِ گوناگونی سیاسی آن ها نهفته است ـ روحیه ی زمانه ی ما است. این روحیه به نظر من، مغایر با "روح رمان" است .

روح رمان، روح پیچیدگی است. هر رمان به خواننده می گوید: " چیزها پیچیده تر از آنند که تو فکر می کنی." این، حقیقتِ ابدی رمان است. . . روح رمان، روح تداوم است. هر اثر، پاسخ به آثار پیشین است. هر اثر، سراسر تجربه ی پیشین رمان را در بر دارد، اما روح زمان ما به اخبار و رویدادهای روز، معطوف است؛ اخباری که آنچنان پراکنده و چندان زیادند که گذشته را از افق [ذهن] ما می رانند و زمان را تنها به لحظه ی حال، تقلیل می دهند. رمان بسان جزئی از این نظام، دیگر "اثری ماندنی" نیست؛ چیزی که باید دوام یابد و گذشته را به آینده بپیوندد " (62-64).

آنچه میان "کوندرا" و "نظریه ی رمان" او و "ماه تا چاه" مشترک به نظر می رسد، از یک سو تحمیل انواع محدودیت برای تولید آثار ادبی و هنری و کوشش برای همداستان کردن هنرمند با ایده ئولوژی چیره بر فضای فرهنگی و از سوی دیگر، مبارزه با این "سلطه" و ترسیم سیمای دقیق آن در همه ی پهنه های هنری و حیات اجتماعی است. حال که به مناسبتی، از بازگشت "پروست" به عوالم کودکی در خاندانهای اشرافی کپک زده ی قدیم فرانسه سخن رفت، شایسته است به نمونه ای از خاطرات روزگار کودگی نویسنده در روستای "دیسفان" واقع در "گناباد" یاد کنیم تا سپس توضیح دهیم که اکنون وقتی به یاد آن خاطرات می افتد، چه گونه این تداعیهایی ذهنی، اکنون باری سیاسی و ایده ئولوژیک به خود میگیرد که دیگر "فردی" و "محلّی" نیست؛ بلکه سویه ای تاریخی و فرازمانی به خود میگیرد و به "روح رمان" تبدیل می شود:

" اولین بار سمپاش و سمپاشها را وقتی که بچه بودم، در دروازه ی دیسفان دیدم. آن روزِ آخر مرداد وقتی دیسفان از خواب برخاست، یکباره دید که یک گروه آدم فضایی به دیسفان آمده اند. . . به پشت هر کدام یک سمپاش برنجی در آفتاب، طلایی میزد. از فضا نیامده بودند؛ یک ریوی ارتشی آنها را به دیسفان آورده بودند. همچنان که آرام و به صف جلو میرفتند، لوله ی سمپاش در دستشان میلرزید. بالا و پایین میرفت و فش فش میکرد. . . زمین، دار و درخت، طویله، مطبخ، کاهدان، خلا و تمام سوراخ سُنبه ها و کوچه ها و پسکوچه های دِه را سمپاشی کردند. روی بعضی از دیوارها و خانه های کاهگلی تند تند ناشیانه و بدخط می نوشتند: ددت ۵۷٪. نام ده: دیسفان، مرکز تعلیمات اساسی گناباد، سمپاشی شد " (136-137).

اکنون با راوی ـ نویسنده و همراه "آقای فتح آبادی" بنگاهی در حالی به مشهد بازمیگردیم که آن کودک اهل "دیسفان" دبیر دبیرستان و نویسنده است و دارد همان خاطره ی روزگار کودکی را برای بنگاهی تعریف میکند و شکایت دارد از این که چرا پنجاه سال پیش گروه اعزامی به "دیسفان" آن اندازه به فکر حفظ درختان و محیط زیست و مبارزه با آفات گیاهی و دامی و حشرات موذی بودند اما حالا "هیچ کس به فکر شهر نیست که مریض نشه " (139). در اینجا "آقای فتح آبادی" به نکته ای اشاره میکند که به اعتبار ذهنی، سمت و سویی دیگر دارد و آن کوشش برای "مغزشویی" به وسیله ی رسانه های گروهی است تا به گونه ای دیگر نه تنها گویا از رشد افکار، تلقینات و آموزه های خطرناک، جلوگیری شود، بلکه آموزه های ایده ئولوژیک جهت یافته ی خاصی را به مخاطبان خود القا و حقنه کنند. در این حال، "سمپاشی" بار معنایی و اجتماعی متفاوتی به خود میگیرد که طرح آن، تنها در رمان امکان دارد و رسالت نویسنده همین دمیدن "روح رمان" در نوشته است:

" ای آقای مِهندس! تو غافلی. سالها است که شهر را سمپاشی میکنند. ای [= این] تلوِزیون سالهاست که بدون درد و خونریزی، شهر را سمپاشی مُکُنه: شهر و ده و کوه و کمر و بیابون و خانه و رودخانه و همه جا را سمپاشی مُکنن. . . می بینم که فتح آبادی راست میگوید: سالهاست که ما در قرنطینه هستیم و با رادیو و تلویزیون شهر به شهر، کوچه به کوچه، خانه به خانه، نفر به نفر سمپاشی و ضد عفونی می شویم " (140-139).

با این همه، "آتش پرور" نویسنده است و اهل قلم، دغدغه هایی خاص خود دارند. نویسنده در این شوره زار فرهنگی، باید از موانع و محدودیتهایی بگوید که اهل اندیشه و آفرینندگان آثار هنری و ادبی، باید با آنها بستیزند. شاهان و شاهزادگان و پهلوانان ما در "شاهنامه" از یک یا چند "فرّ ایزدی" و "فرّ شهریاری" و "فرّ پهلوانی" برخوردارند و به یاری این نیروهای آسمانی و زمینی و فردی، از "هفت خوان" ها میگذرند. نویسنده ی امروز، جز یک "قلم" شکسته ابزاری برای مبارزه با دیو و دد ندارد و در "حلقه ی قدرت" بی سلاح و بیدفاع افتاده است. او داستانی دارد که می خواهد انتشار یابد و برای انتشار اثر باید "مجوّز" گرفت که به هر کس و هر اثر و به سادگی داده نمی شود. هر داستان "استراکچر" و "معماری" خاصی دارد که تنها نویسنده از آن آگاه است. نویسنده ی ما به "آقای فتح آبادی" بنگاهی مراجعه

میکند. او از "معماری" تصور دیگری دارد که به تصور "شهرداری" از همین اصطلاح، شباهت دارد. شهرداری "پروانه ی ساختمان" صادر میکند و "اداره ی فرهنگ" مجوز انتشار کتاب میدهد. همه ی مشکلات نویسنده بعداً از همین برداشتهای متفاوت از "مجوّز" نشر کتاب و "جواز" سرچشمه میگیرد. گرفتن مجوّز انتشار رمان از "اداره ی فرهنگ" کار حضرت فیل است. اما "شهرداری منطقه" از چپ و راست و از جلو و از عقب "پروانه ی ساخت" میدهد. "آقای فتح آبادی" – که از چم و خم شهرداری منطقه اطلاع دارد – به راوی – نویسنده، مواعید جمیله میدهد. وقتی راوی میگوید در "اداره ی فرهنگ" پایتخت "مجوّز بد میدهند و اذیت میکنند " "فتح آبادی" میگوید:

" ای که کاره نَدَره. بیا از شهرداری برات جواز بگیرُم. وقتی شهرداری جواز ده طبقه و بُرج صادر مُکُنه، مگر نمتَنه جواز کتاب بده؟ شهرداری بِرِی خودش روزنامه دَرَه. خُب شهرداری هم مِتنه جواز کتاب بده. تو ناراحت نباش. ای یکی، با مو " (80-79).

زبان "صدور جواز مجوّز جهت ساختمان یا استراکچر داستان در ششصد صفحه واقع در مشهد، بلوار فردوسی، آپارتمانهای مرتفع" (72) به گونه ای است که شهرداری منطقه واقعاً تصور میکند تقاضا برای صدور مجوز برای احداث ساختمانی دریافت داشته و سه ماه بعد، پروانه ی احداث ساختمان داستان صادر می شود (73). با این همه، نویسنده ی ساده دل نکوشیده با چرب کردن سبیل ثبّات دفتر اندیکاتور دبیرخانه ی "شهرداری منطقه ی 21" مانع از صدور مجوز تخریب "ساختمان داستان" شود (70). اینک مأمورانی از طرف "اجرائیات" شهرداری به استناد "کمیسیون ماده ی صد" با بولدوزر برای تخریب ساختمانی آمده اند که گویا تخلّف داشته و کوشش راوی – نویسنده برای تفهیم این نکته که ساختمانی به نام "ساختمان داستان واقع در آپارتمانهای مرتفع بلوار فردوسی" اصلاً وجود ندارد، بیهوده است. آنها به استناد این که ساختمان "خلاف ضابطه و غیرقانونی" ساخته شده، هم حکم تخریب دارند، هم در صورت مقاومت، اجازه ی بازداشت متخلف با دستبند (66).

از سوی دیگر وقتی راوی – نویسنده برای حل مشکل خود به "شهرداری منطقه ی 21" مراجعه میکند، میگویند اول باید تکلیف بازداشت "یک فقره کتاب" به اسم "خوابگرد و داستانهای دیگر" خود را حل کند و برای این منظور باید به "اداره ی اموال تملیکی" واقع در

"جادّه ی خین عرب" و از آنجا به اینجا و آنجا برود. راوی سرانجام به "باغ ملی" میرود تا در انبار کتاب – که پیشتر توالت عمومی بوده – کتاب بازداشتی را از بازداشت درآورد (77). طنز نیرومند نویسنده در مورد "بازداشت کتاب" و پاس دادن ارباب رجوع از این اداره به اداره ای دیگر حتی به پزشک قانونی و اداره ی دفع آفات نباتی، به طنزهای گزنده ی "گوگول" (Gogol) و "شِچِدرین" (Shchedrin) در ادبیات داستانی قرن نوزدهم روسیه شباهت دارد که بر هیچ کس و چیز ابقا نمیکردند. خداوند بزرگ، ما را از آسیب مراجعه به این ادارات، ایمن داراد !

"کوندرا" زیر تأثیر آموزه های "هوسِرل" (Husserl) و شاگرد او "هیده گر" (Heidegger) آموخت که پیشرفت علوم، نباید باعث دور شدن انسان از کلیت جهان و خویشتن خویش او شود. "هیده گر" این گونه دوری از خویشتن خود را "فراموشی هستی" می نامید. "کوندرا" در یکی از آثارش با عنوان "کتاب خنده و فراموشی" ("The Book if Laughter and Forgetting") از قول یکی از شخصیتهایش میگوید: " مبارزه ی انسان با قدرت، مبارزه ی حافظه با فراموشی است ". "کوندرا" می نویسد:

" طالب فراموشی بودن پیش از این که مسأله ای سیاسی شود،، مسأله ای انسان شناختی است: انسان همواره تمایل داشته است که زندگینامه ی خاص خود را بازنویسد، گذشته را تغییر دهد؛ هم رد پای خودش، هم رد پای دیگران را پاک کند. . . فراموشی در عین حال، بیعدالتی مطلق و تسلای مطلق است " (کوندرا، 251–250).

"آتش پرور" به هر کجای "مشهد" نگاه میکند، کوچکترین نشانه ای از آنچه این مرکز ثقل "خراسان" را به "مشهد" تبدیل کرده است، نمی بیند. دنبال جایی میگردد که "نماد" یا "سمبول" این شهر باشد و وقتی میگویند "مشهد" ناگهان همان شخصیتها، جاها و زمانها و رخدادها را به ذهنش تداعی کند. او میخواهد "خانه" و "ساختمان داستان" خود را در چنین جایی قرار دهد و به این دلیل در ماشین "آقای فتح آبادی" می نشیند و دور "مشهد" میگردد تا جایی مناسب بیابد اما به هر جا که میرسد، آن را ویران، بی نام و بی هویت و دیگرگون یا فراموش شده می یابد. کارگزاران ما خیال میکنند نام خیابانها و مراکز فرهنگی و تاریخی ما چیزی از نوع لباس زیر است که هر وقت دلشان خواست، عوض کنند. اینان به حشرات مانندترند، زیرا جانوران، حافظه ی تاریخی و فرهنگی و ملّی ندارند. او ضمن سیر آفاقی و انفسی خود به بیمارستانی

میرسد که نخست نامش "بیمارستان فرح" بود. در آغاز انقلاب "بیمارستان دکتر مصدق" نام گرفت. اندکی بعد ترجیح دادند اسمش را "بیمارستان دکتر چمران" بگذارند و سرانجام پس از پشت سر نهادن کلّی جزر و مدهای سیاسی "بیمارستان قائم" نام گرفت. بسیاری از اعضای خانواده ی نویسنده در این بیمارستان بستری بوده اند و از آنان، کلّی خاطره در ذهن دارد و به قول خودش:

" درست به اندازه ی یک سلسله، یک تاریخ – که هر کدامش جایی را در ذهنم گرفته است – خیلیهایشان را در همین بیمارستان از دست داده ام " (97).

نویسنده دلی سرشار از دلبستگی به کسان، جایها و رخدادهایی دارد که روزگاری به شهر "مشهد" هویت می بخشیده اند و اکنون از آنها نامی نیست و به شهری بی هویت، بدون شناسنامه و کارت ملّی، مسخ شده و بی چهره تبدیل شده است:

" [سرگرد]علی اکبر اسکندانی، فرمانده افسران خراسان وقتی در مهر ماه 1323 به مشهد آمد، در "هتل باختر" ساکن می شود. عارف قزوینی و کلنل محمدتقی پسیان در "باغ خونی" دیدار میکنند. حیدرخان عمو اوغلی اولین موتور برق را برای حرم به کار می اندازد و حرم را با لامپی – که به جای رشته [سیم برق] دو قطب زغالی داشت – روشن میکند. ملک الشعرای بهار، گویا در "کوچه ی سرشور" به دنیا آمده است. حسن رُشدیّه – بعد از آن که اولین مدرسه را در تبریز دایر کرد – به مشهد آمد و اولین دبستان را در "طُرُق" تأسیس کرد. آق علی عطار ["آقا علی" پدر "مهدی اخوان ثالث"] کیست و مغازه اش در کجای "ایستگاه سراب" است؟ ادارات ما پُر است از خروارها پرونده ای که امروز دیگر حتی به درد سوختن هم نمیخورد. اما هیچ کس شخصیت "هتل باختر" یا مدرسه ای را که حسن رُشدیّه تأسیس کرد، نمی شناسد. "چهار طبقه" یک شخصیت بود. "باغ خونی" [باغی که کنسولگری روسیه در آن جای داشت] یک شخصیت است و عمرش خیلی بیشتر از پدر و پدربزرگهای ما است. بیمارستان امام رضا، شیر خورشید، دانشکده ی ادبیات، تئاتر گلشن، کوچه ی سیابون و عباسقلی خان، باغ رضوان و قلعه ی آبکوه، شخصیتهای این شهر هستند.وجود داشته اند و بخشی از هویت و تاریخ معاصر ما است...

در این شهر، هیچ کس این شخصیتها را ثبت نکرده و آنها را عزیز و گرامی نداشته است. آیا نباید جایی باشد که مدارک، خاطره ها و مکانهای ملّی ما را در آن نگهداری و ثبت کند؟ آیا حسن رشدیّه به این نمی ارزد که حتی نیم متر جا بر دیوار اداره ی کل آموزش و پرورش به او اختصاص داده شود تا ملّت بداند که پدرِ آموزش و پرورش مدرن ما کیست و تکه ای از تاریخ در کجا است؟ . .

21 اسفند 1399

منابع:

استرن، لارنس. *زندگانی و عقاید آقای تریسترام شندی*. ترجمه ی ابراهیم یونسی. تهران: نشر تجربه، 1378.

تیچمن، جنی؛ اوانز، کاترین. *فلسفه به زبان ساده*. ترجمه ی اسماعیل سعادتی. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی، 1380.

زرین کوب، عبدالحسین. *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر، 1357.

کوندرا، میلان. *هنر رمان*. ترجمه ی دکتر پرویز همایون پور. تهران: نشر گفتار، چاپ پنجم، 1380.

مِی، دِرونِت. *پروست*. ترجمه ی فرزانه طاهری. تهران: انتشارات طرح نو، چاپ دوم، 1381.

همینگز، اف. دابلیو. جی. *مارسل پروست*. ترجمه ی مهدی سحابی. تهران: نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته، 1372.

Bloom, Harold. *Where Shall Wisdom Be Found?* New York: Riverhead Books, 2004.

Booth, Wayne. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction.* Berkley*:* University of California Press, 1988.

Cuddon, J. A. (revised by C. E. Preston). *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory.* Penguin Books, 1999.

Currie, Mark (Ed.). *Introduction to Metafiction.* New York: Longman Group, 1995.

Eichenbaum, Boris, Beth Paul and Muriel Nesbitt. *The Russian Review,* Vol. 22, No. 4 (Oct. 1963). "The Structure of Gogol's Overcoat".

Just, Daniel. "Literature and Learnig How to Live: Milan Kundera's Theory of the Novel as a Quest for Maturity." *Comparative Literature,* 68:2, University of Oregan, 2016.
McQuillan, Martin (ed.). *The Narrative Reader.* London and New York: Routledge, 2000.
Pollard, Arthur. *Satire: The Critical Idioms.* Methuen & *Co* Ltd*,* Reprinted 1977.
Ricard, François. "Oeuvre, plutöt qu'oeuvrés complètes." *Le Magazine Littéraire* no*.* 597 *(*April 2011): 50*.* Cited in: Just's essay.
Rivkin, Julie; Ryan, Michael (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. Blackwell Publishers, 2000.