تبرستان
www.tabarestan.info

بزرگ علوی

نویسندهٔ
«سانتی‌مانتال»
با روشن‌اندیشی

محمد بهارلو

بزرگ علوی

نویسندهٔ سانتیمانتال با روشن‌اندیشی

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

بزرگ علوی
نویسندهٔ سانتیمانتال با روشن‌اندیشی

تبرستان
www.tabarestan.info

محمد بهارلو

انتشارات
به‌نگار

بهارلو، محمد، ۱۳۳٤-
بزرگ علوی نویسندهٔ «سانتی مانتال» یا روشن اندیش
/ محمد بهارلو.
تهران: به‌نگار، ۱۳۹۰.
۹۲ص.
علوی، بزرگ، ۱۲۸۳-۱۳۷۵. -- نقد و تفسیر
داستان‌های فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد
۱۳۹۰ ۸۳ی۸۳ل/PIR۸۱۵۱
۸فا۳/۶۲۰۹
کتابخانه ملی ایران ۲۰۹۱۰-۷۹م

www.tabarestan.info تبرستان

بزرگ علوی نویسندهٔ «سانتی مانتال» یا روشن اندیش

محمد بهارلو

حروفچینی: **هُما (امید سیدکاظمی)**

ناظر چاپ: **نوید تهرانی**

لیتوگرافی: **نقش سبز**

چاپ: **غزال | استخر**

تیراژ: ۱۱۰۰ نسخه

چاپ اول: ۱۳۹۱

شابک: ۰-۷۲-۶۳۳۲-۹٦٤-۹۷۸

انتشارات به‌نگار

نشانی: یوسف‌آباد، خیابان دوم، پلاک ۲۱، طبقه ۵، واحد ۲۳

تلفکس: ۱-۸۸۹۹۴۸۰۰

info@behnegar-pub.com

حق چاپ و انتشار محفوظ و متعلق به انتشارات به‌نگار است.

این اثر تحت پوشش قانون حمایت حقوق مؤلفان و مصنفان و هنرمندان قرار دارد.

تبرستان
www.tabarestan.info

یادداشت

در سالِ ۱۳۶۹ به پیش‌نهادِ ناشری قرار بود گزیدهٔ آثارِ نویسندگانِ نسلِ اولِ ایران ــ جمال‌زاده و هدایت و علوی و چوبک ــ را با شرح و تفسیرِ آثارِ هر نویسنده جداگانه برایِ چاپ آماده کنم. پیش‌نهادِ مناسبی بود؛ اما دستگاه نوخاستهٔ ناشرِ بانیِ پیش‌نهاد دچارِ بحران شد، و آن کار به تعویق افتاد. کتاب‌هایِ گزیدهٔ جمال‌زاده و هدایت، البته از سویِ ناشرانِ دیگری، منتشر شد، و تدوین و انتشارِ گزیدهٔ علوی تا سالِ ۱۳۷۲ به درازا کشید؛ زیرا علوی در آلمان بود و مکاتبات کُند پیش می‌رفت. از طرفِ دیگر بنا بود، به پیش‌نهادِ خودِ علوی، گفت‌وگویی منحصراً دربارهٔ فعالیتِ ادبی او بینِ ما صورت بگیرد، و از همین‌رو علوی صفحاتی از کتابِ گذشتِ زمانه، شرحِ مصاحبهٔ خاطراتِ خود، و چندین صفحه مطالب ماشین‌شده، که جابه‌جا اثر دستِ او بر آن‌ها دیده می‌شد، در جزییاتِ

کارنامهٔ ادبی‌اش برایم فرستاد. اما علوی معاشر و اهلِ سفر بود و بیماری و کهولت نیز او را از پرداختنِ به کارِ فشردهٔ ادبی بازمی‌داشت.

در نیمهٔ دومِ سالِ ۱۳۷۵ علوی از دفتر دوستِ صمیمی وکیل و وصیِ ادبی‌اش، مهدی روشن‌دل، از برلن به من تلفن و پیش‌نهاد کرد که اگر بتوانم چندهفته‌ای نزدِ او به آلمان بروم تا کارِ گفت‌وگو را به سرانجام برسانم. به همین منظور بلافاصله دعوت‌نامه‌ای برایم فرستاد و روادید دوماهه‌ای گرفتم، اما مقدر نشد به دیدارِ علوی بروم و آن گفت‌وگو صورتِ واقعی پیدا کند. بیماریِ علوی کار خودش را کرد و او در بستر افتاد و در بیست و هشتم بهمن ۱۳۷۵ در نود و دوسالگی در بیمارستانی در آلمان درگذشت.

www.tabarestan.info تبرستان

کتابِ گزیدهٔ آثارِ بزرگِ علوی با مقدمه‌ای تفصیلی و چاپ یکی دو نامهٔ او به من، پس از مرگِ علوی در اوایل سالِ ۱۳۷۷، منتشر شد. ولی به دلایلی، که به هر حال مجالِ نقلِ آن‌ها در این‌جا فراهم نیست، از چاپ‌های بعدیِ آن خودداری شد. آن‌چه در این کتاب می‌خوانید در اصل ویراستهٔ مقدمهٔ تفصیلیِ آن کتاب است که از سویِ ناشرِ حاضر در اختیار خوانندگان قرار می‌گیرد.

م. ب.

۱۲ مرداد ۱۳۹۰

تبرستان
www.tabarestan.info

۱

در سالِ ۱۲۸۳ شمسی، که آقابزرگِ علوی به دنیا آمد، جنبشِ مشروطه‌طلبی در اوجِ خود بود. پدربزرگش مشروطه‌طلب و نمایندهٔ دورهٔ اولِ مجلسِ شورایِ ملی بود، و پدرش تجارت‌پیشه و تجددطلبی بود که در هنگامهٔ جنگِ جهانیِ اول به آلمان رفت و به سایقهٔ مبارزه با تجاوزِ روس و انگلیس به مهاجرانِ «کمیتهٔ ملیونِ ایرانی» پیوست، و پس از سال‌ها اقامت در برلن در آن‌جا انتحار کرد. آقابزرگ، که سومین پسر و کوچک‌ترین فرزندِ خانواده بود و همراه دو برادرِ بزرگ‌تر خود با پدرشان به‌برلن رفته بود، تحصیلاتِ متوسطه را در همان‌جا گذراند. او که از کودکی به سرش زده بود نویسنده بشود میلِ شورانگیزی به خواندنِ قصه و نقل کردنِ آن برایِ دیگران داشت. خودش گفته است: «اگر درسِ مدرسه و گرفتاری‌هایِ سال‌هایِ تحصیل نبود شاید همان روزها قلم در دست می‌گرفتم دربارهٔ آن‌چه خوانده بودم یادداشت‌هایی،

دستِ‌کم برایِ خودم، رویِ کاغذ می‌آوردم. چنان شیفته بودم که خیال می‌کردم آفریدنِ یک اثرِ ادبی به همان آسانیِ متأثر شدن از آن است.»

یکی از مشوقانِ علویِ جوان، نویسندهٔ معروف کاظم‌زاده ایران‌شهر، عضوِ «کمیتهٔ ملیونِ ایرانی»، بوده است که در آن سال‌ها در برلن کتاب‌خانه‌ای داشته و مجله‌ای به زبانِ فارسی منتشر می‌کرده است، و علوی از طریقِ او با ادبیاتِ جهان ــ پوشکین، شکسپیر، مولیر، توماس مان، زولا، اشتفان تسوایک، تولستوی، چخوف و داستایفسکی آشنا می‌شود؛ کمابیش با همهٔ نویسندگانی که در سال‌هایِ بیست تا سیِ میلادی در اروپا اسم و رسم داشته‌اند. ایران‌شهر از او می‌خواهد که با فراست و صرافت بنویسد و ترجمه کند، و پس از چندی علوی داستانی از تولستوی انتخاب می‌کند و با وسواس و کلنجار رفتنِ فراوان خلاصه‌ای از آن به فارسی ترجمه می‌کند. در همان نخستین تجربه، که با شیفتگی و شوریدگی همراه بوده است، درمی‌یابد که «سواد»ش برایِ برگرداندنِ داستانِ برازنده‌ای از یک نویسندهٔ بزرگ به زبانِ فارسی کفایت نمی‌کند، و به این نتیجه می‌رسد که باید با جریانِ عظیم و شتابندهٔ زبانِ فارسی «درگیر» شود و با آن درافتد و بر آن تسلط یابد.

در سال ۱۳۰۷ علوی به ایران بازمی‌گردد و به شیراز می‌رود و به‌عنوانِ آموزگار در یک مدرسهٔ صنعتی، که شاگردانش می‌بایست با زبانِ آلمانی آشنا شوند و درس بخوانند، به تدریس مشغول می‌شود. برایِ مدرسه کتاب‌خانه‌ای ترتیب می‌دهد تا شاگردانِ آن با «دنیایِ علم و ادبِ آن روزگار» آشنا شوند. اما خودِ او بیش از شاگردانِ مدرسه از آن کتاب‌خانه «توشه» برمی‌دارد، و با بینش و بلاغتی که در او شکل می‌گیرد بار دیگر بر آن می‌شود تا کتابی به فارسی ترجمه کند. آن‌چه او به فارسیِ کمابیش نرم و همواری برمی‌گرداند دوشیزهٔ اورلئان، نمایش‌نامه‌ای از نویسندهٔ نام‌آورِ آلمانی شیللر، است که در یک روزنامهٔ محلی

www.sharestan.info شهرستان

به‌صورتِ چاپ سنگی منتشر می‌شود، و یک سال بعد، وقتی به تهران می‌رود، به صرافت می‌افتد که آن را با هزینهٔ شخصی چاپ کند. در تهران با صادق هدایت، که تازه از فرانسه بازگشته و نخستین مجموعهٔ داستانش زنده‌به گور را منتشر کرده بود، از نزدیک آشنا می‌شود؛ نویسنده‌ای که اسمش را از کاظم‌زاده ایران‌شهر، ناشر فواید گیاه‌خواریِ او در آلمان، شنیده بود. به این ترتیب دوشیزهٔ اورلئان با مقدمهٔ مشفقانه‌ای از هدایت منتشر می‌شود، و نام بزرگِ علوی در محافلِ ادبیِ تهران بر سرِ زبان‌ها می‌افتد.

www.tabarestan.info تبرستان

چنان‌که علوی نوشته است: «صادق هدایت شهرت‌طلب و اهلِ تظاهر و مقدمه‌نویس نبود و اگر به دل‌خواه چند صفحه‌ای به قصدِ توضیحِ اهمیتِ این نمایش‌نامه نوشت می‌خواست مرا تشویق به این پیشه کرده باشد.» معاشرت با هدایت، که با نام و آثارِ الهام‌بخشِ نویسندگانِ نوآورِ جهان آشنا بود، افقِ تازه‌ای در برابرِ علوی می‌گشاید، و آثارِ چهره‌هایِ ادبیِ جدید، مانندِ هرمان هسه، آرتور شنیتسلر، گلس ورثی، ماریا ریلکه و فرانتس کافکا، بیش از پیش، قریحهٔ او را متأثر می‌سازد. آشنایی با هدایت و چند روشن‌فکرِ شوریده و مستعدِ دیگر، که اغلب فرنگ‌رفته و زبان‌دان بودند، و در مواعدِ معین در خانه‌هایِ خود و کافه‌هایِ ارزان‌قیمتِ شهر جمع می‌شدند و دربارهٔ شعر و ادبیات از راهِ اقناع، به روشِ مردمانِ آزاداندیش، گفت‌وگو می‌کردند سرزندگیِ فکری و شورِ اخلاقی و قابلیتِ نویسندگیِ علوی را افزایش می‌دهد.

گروهِ اندک‌شمارِ «ربعه»، که علوی یکی از اعضایِ اصلیِ آن محسوب می‌شد، و قطبِ آن هدایت بود، از حدودِ مُجازِ حکمتِ نسلِ خود فراتر می‌رفت، و واکنشی، یا به تعبیرِ مجتبی مینوی یک‌جور «دهن‌کجی»، به‌فعالیتِ گروهِ موسوم به «ادبایِ سبعه» بود که از نسلِ جاسنگینِ نویسندگانِ محافظه‌کار و دانشگاهی تشکیل می‌شد. «گروهِ ربعه» و یارانِ آن‌ها، که به خلافِ جماعتِ

«ادبایِ سبعه» و اقران و امثالِ مُقرمَط‌نویسِ آن‌ها به بحث‌هایِ عبوس و دور و دراز دربارهٔ ریشه و معانیِ لغات و کَندوکاو در متونِ قدیمی و به تحشیه می‌پرداختند، در جست‌وجویِ یک فضایِ فرهنگیِ باز و گسترده بودند که همهٔ هنرهایِ تازه، از قبیل شعر و ادبیات و موسیقی و نقاشی، را در بر می‌گرفت، و قبل از هر چیز نمایندهٔ روحِ سرکشِ زمانهٔ خود بودند. آن‌ها در منازعاتِ عقیدتی شرکت می‌کردند، داستان و نمایش‌نامه می‌نوشتند، شعر می‌سرودند، ترجمه می‌کردند، نقدِ ادبی می‌نوشتند و در طنز و موسیقی و نقاشی و، به‌طورِ پنهانی، در سیاست نیز دست داشتند. درواقع هدفِ آن محفلِ کوچک، که بدونِ برنامه و تصادفاً به وجود آمده بود، و اعضایِ آن، هم در مزاج و هم در مشرب، از بسیاری جهات با هم تفاوت داشتند این بود که جامعه مقامِ نویسنده و هنرمند را به جا بیاورد؛ زیرا که تا آن زمان نویسندگی و امورِ هنری نوعی تفنن بود، یا دستِ‌بالا یک امرِ ذوقی و ضمنی.

چنان‌که علوی گفته است آن‌ها چون خود را در محیطِ ناساز و دژخویی می‌دیدند، و چون تنی چند بیش نبودند، خود را متحد می‌پنداشتند، و آرمانِ آزادیِ فردی در مرکزِ اندیشه و کردارِ آن‌ها قرار داشت، و به همین جهت مأمورانِ دولت مدام سر در پی‌شان داشتند، و قدرتِ آن‌ها نیز، کمابیش، در همین بود. اما نفوذِ فکری و معنویِ آن‌ها به مراتب بیش از آن‌چیزی بود که خودشان خیال می‌کردند. آن‌ها، در ظرفِ کم‌تر از یک دهه، مفهومِ نویسندگی را در ایران از بیخ دیگرگون کردند. نشان دادند و آموختند که نویسنده باید صراحت و صداقت داشته باشد و ملاحظه و مصلحت را کنار بگذارد، و احساسات و بینشِ ادبیِ خود را، هر چه که هست، بی‌کم و کاست و با سَبُک‌روحی عرضه کند. آن‌ها می‌خواستند ــ وظیفهٔ خود می‌دانستند ــ که نه فقط حقیقتِ تلخ را، خشک و خالص، به زبان بیاورند بلکه بر آن بودند تا آن را

www.tabarestan.info تبرستان

با صدایی هر چه بلندتر، و چه‌بسا نامطبوع‌تر، فریاد بکشند و ارزش‌هایِ «خوشایند» و پُرطمطراقِ ادبایِ فضل‌فروشِ نسلِ قدیم را زیرِ پا بگذارند.

در میانِ «گروهِ ربعه» و اصحابِ آن وضعِ علوی متفاوت از دیگران بود. چنان‌که خودش گفته است: «من از بیست‌وچند سالگی در دو قطبِ مخالف گرفتار شده بودم که یک طرفِ آن دکتر ارانی بود و طرفِ دیگر صادق هدایت... آن دو قطبِ مخالف مرا می‌کشیدند. یکی دکتر ارانی بود که مرا به سوی سیاست می‌کشید یکی هم صادق هدایت که گرایش صرفاً ادبی داشت.» علوی که با دکتر ارانی در آلمان آشنا شده بود و دوستِ بسیار نزدیکِ انقلابی و بدفرجامش، مرتضی علوی، بود در انتشارِ مجلهٔ دنیا، که گرایش‌هایِ مارکسیستی داشت، با دکتر ارانی همکاری می‌کرد، و عضوِ فعالِ گروهِ معروف به «پنجاه و سه نفر» بود. به این ترتیب، شخصیتِ علویِ جوان ملتقایِ دو سنتِ فکریِ جداگانه بود: سنتِ نویسندگی که خود را به اصالت و بدعت و آرمانِ آزادیِ فردی متعهد می‌دید، و سنتِ انقلابی‌گریِ حزبی که در بستگی و پیوستگیِ مخفیانه و بی‌قید و شرط به اصولِ مجردِ از پیش اعلام‌شده خلاصه می‌شد. علوی، که در سالِ ۱۳۱۶ به اتفاقِ دکتر ارانی و سایرِ اعضایِ گروهِ «پنجاه و سه نفر» دستگیر و زندانی شد، تقریباً تا دو دهه پس از آزادشدنش از زندان، کمابیش، شخصیتِ دورهٔ جوانیِ خود را حفظ کرد؛ یعنی کماکان، گیرم با توشه‌ای از تجربه‌هایِ گران‌بار، به اصولِ آن «دو قطبِ مخالف» وفادار ماند.

سفرِ علوی به آلمان، در اوایلِ سالِ ۱۳۳۲ برایِ دریافتِ جایزهٔ صلح و اقامتِ طولانی و ناگزیر در آن‌جا، در طبع و تمایلِ فکری و سبک و سیاقِ ادبیِ او تغییراتِ چندانی پدید نیاورد؛ اگرچه در تعابیرِ خام و خشنِ او از مسایلِ سیاسی، به‌ویژه در واپسین سال‌هایِ عمرش، تحولی پدید آمد که آثارِ پختگی و انعطاف در آن‌ها بارز بود. علوی پایه‌گذارِ «ادبیاتِ زندان» و «ادبیاتِ

www.tabarestan.info تبرستان

مهاجرت» است، و در پاره‌ای از داستان‌هایش جوششِ طبع و استعدادِ شگرفِ او در تصویر کردنِ زندگیِ خشن و زمخت و ناشاد و ناهموارِ زندانیان و مهاجران مشهود است. مهم‌ترین رمانِ او، چشم‌هایش، که یکی از شاخص‌ترین رمان‌هایِ فارسی است، اثری است خوشایند و دل‌کش که گذشتِ زمان، نزدیک به نیم قرن، آن را کهنه نکرده و، دست‌کم، فصل‌هایی از آن هنوز به طرزِ شگفت‌آوری تازه است.

تبرستان www.tabarestan.info

علوی داستان‌سرایِ زندگیِ روشن‌فکران و مبارزانِ سیاسی است؛ روشن‌فکران و مبارزانی که به گذشته، به نسلِ خودِ او، تعلق دارند، و در ادبیاتِ فارسی تصویری به گیراییِ تصاویرِ او از چهرهٔ آن‌ها به دست داده نشده است. تصویرِ علوی از روشن‌فکران و مبارزانِ سیاسی در داستان‌هایش، به مقدارِ فراوان، تصویرِ چهرهٔ دردناک و تعارض‌آمیزِ خودِ او است. علوی، در طولِ شصت سال نویسندگی، ظاهراً به این نتیجه رسیده بود که در کانونِ یک صحنهٔ عمومی ظاهر شده است و دارد شهادت می‌دهد؛ بنابراین، کوچک‌ترین لغزشی از جانبِ او ــ دروغ و بدخواهی و بلاهت و خودپسندی و مزدوری ــ گناهی نابخشودنی بود. شخصیتِ علوی، تا حدّ زیادی، نمایندهٔ تناقضِ دردناکِ شخصیتِ ماکان، قهرمانِ محبوب و «تراژیکِ» رمانِ چشم‌هایش، است؛ و هم‌چون تناقضِ ماکان ــ عشقِ او به دخترِ موردِ علاقه‌اش، فرنگیس، و وقف کردنِ خود در راهِ مبارزه ــ که به نفعِ علاقه به مبارزه حل می‌شود دو طیفِ ادبیات و سیاست نیز در نزدِ علوی رودرروی هم قرار می‌گیرند؛ به‌طوری که او به‌عنوانِ یک نویسنده «همواره اسیرِ محدودیت‌هایِ سیاسی» بوده است.

در طولِ بیش از چهل‌وپنج‌سالی که علوی در مهاجرت به سر برد، تا زمانِ مرگش در بیست و هشتمِ بهمنِ ۱۳۷۵، او هم‌چنان رابطهٔ شورانگیز و ذهنیِ

خود را با ایران حفظ کرد، و اگرچه سال‌ها بود که از صحنهٔ سیاست کنار گرفته بود نسبت به اوضاعِ سیاسی و اقتصادی و اجتماعی و فرهنگیِ ایران سخت کنجکاو بود، و کماکان شیفته و شیدایِ «تاریخِ ملیِ» کشورش باقی ماند. علوی همواره خود را یک انسانِ «کاملاً ایرانی» می‌دانست، و به ایرانی بودنِ خود می‌بالید، و به رغمِ موانع و اشکال‌تراشی‌هایِ فراوان، در ایامی که آثارش با سانسورِ دولتی مواجه بود و نام بردن از او در مطبوعاتِ ایران قدغن بود، هیچ‌گاه حاضر نشد که گذرنامهٔ غیرِایرانی داشته باشد. در حقیقت، او «تبعیدیِ جسمانی» بود، «تبعیدیِ ذهنی» نبود، و همواره به‌عنوانِ نویسنده، گیرم نویسندهٔ آثارِ «زیرزمینی»، در ایران حضور داشت و داستانِ ایرانی برایِ ایرانیان می‌نوشت.

www.tabarestan.info تبرستان

۲

از میانِ نسلِ اولِ نویسندگانِ معاصرِ ایران علوی بیش از دیگران ــ بیش از جمال‌زاده، هدایت و چوبک ــ آثارِ «اجتماعی» خلق کرده است؛ البته اثرِ اجتماعی به مفهومِ روسی و نسبتاً قدیمیِ آن، و نه آن چیزی که بعدها به «رئالیسم سوسیالیستی» معروف شد. منظور از ادبیاتِ اجتماعی آن است که خواننده با مطالعهٔ آثارِ این ادبیات، با احساسِ خاصِ زمانِ نویسنده و محیطِ خاصِ اجتماعی و تاریخی و محتوایِ فرهنگیِ آن آشنا شود، با آن نوع احساسی که بیش از هر چیز موردِ نظرِ نویسنده بوده است. تقریباً در همهٔ آثارِ علوی خطِ میانِ زندگی و ادبیات، به عمد، روشن کشیده نشده است، زیرا که معیارهایِ علوی در ادبیات، کمابیش، نظیرِ همان معیارهایی است که در توصیفِ آدم‌هایِ واقعی در زندگیِ روزانه و داوری کردن در حقِ آن‌ها به کار می‌رود.

در سال‌هایِ بینِ ۱۸۳۸ و ۱۸۴۸ میلادی، یعنی تقریباً سال‌هایِ میانیِ قرنِ

نوزدهم، جامعهٔ روشن‌فکرانِ روس، که آن‌ها را روشن‌فکرانِ نسلِ اولِ روسیه نیز می‌نامند، شکلی از ادبیات، یا در حقیقت کیفیتِ معنویِ گفتار و کرداری، را پدید آوردند که اثرات و عواقبِ سیاسی و اجتماعیِ فراوانی در سراسرِ جهان به جا گذاشت، و بزرگ‌ترین نتیجهٔ آن خودِ انقلابِ روسیه بود؛ اگرچه انقلابِ روسیه مسیرهایی را که بیش‌ترِ آن روشن‌فکران پیش‌بینی می‌کردند نپیمود. آن‌چه روشن‌فکرانِ روس، و شورانگیزترین و نام‌آورترینِ آن‌ها ویساریون بلینسکی، بنا گذاشتند «انتقادِ اجتماعی» بود؛ شیوه‌ای که در آن نویسنده مفاهیمی مانندِ ستایش و سرزنش، محبت و نفرت، تمدن و توحش را آزادانه بیان می‌کند؛ هم برایِ صورت‌هایِ اثرِ هنری، و هم برایِ آدم‌هایی که در اثرِ هنری توصیف شده‌اند، و هم برایِ سجایایِ شخصیِ نویسنده و هم برایِ مضامینِ نوشتهٔ او.

www.tabarestan.info تبرستان

در زمانی که علوی کارِ خود را به‌عنوانِ نویسندهٔ داستان آغاز کرد ــ یازده سال بعد از جمال‌زاده و سه‌چهار سال بعد از هدایت ــ اکثریتِ تودهٔ مردمِ ایران در نوعی تاریکیِ فئودالی و تحتِ سلطهٔ «دیکتاتوریِ سیاه» به سر می‌بردند، و از آرمانِ ملت‌پرستی و میهن‌دوستی، که سال‌ها قبل مشروطه‌خواهانِ متجدد و مهذب پدید آورده بودند، تقریباً اثری باقی نمانده بود. آن‌چه در جامعه، در میانِ اقلیتِ روشن‌فکرانِ تحصیل‌کرده، به‌عنوانِ مسایلِ اجتماعی و سیاسی به چشم می‌خورد آزادیِ معنوی و فکری بود، آن‌هم در هیئتِ اجتماعی و نه به‌صورتِ فردیِ آن. کوششِ اصلیِ علوی، بعد از انتشارِ مجموعهٔ داستانِ چمدان، به دست دادنِ تصویری روشن از فضایِ جامعهٔ ایران در دهه‌هایِ دوم و سومِ قرنِ شمسیِ حاضر، و به‌طورِ مشخص توصیفِ رفتار و روحیهٔ سیاسی و اجتماعیِ گروهِ کوچک ولی مؤثرِ روشن‌فکران و مبارزانِ سیاسی بوده است. ماجرا، یا مایه و موضوع،

داستان‌هایِ علوی، اغلب، به یک زمینهٔ حادِ تاریخی مستند است، و با قدری تسامح می‌توان آثارِ او را در جرگهٔ «ادبیاتِ مستند» قرارداد که عناصر و اطلاعاتِ آن مأخوذ از یک زمان و مکانِ معین و آدم‌هایش دارایِ واقعیتِ اجتماعی و سرنوشتِ تاریخی‌اند.

آثارِ علوی در میانِ آثارِ نویسندگانِ معاصرِ ایران، از حیثِ فضا و آحاد و مفرداتِ حرکاتِ تاریخی، ممتاز و نظرگیر است. به عبارتِ دقیق‌تر آثارِ علوی را در ارتباط با تاریخِ معاصرِ ایران می‌توان بررسی کرد و باید هم بررسی کرد؛ به‌ویژه که آثارِ او مشخصاتِ تاریخی و سیاسی و اجتماعیِ یک دورهٔ معین از جامعهٔ ما را در خود دارند. اما منظور این نیست که در آثارِ ادبیِ علوی ما در پیِ اثباتِ تاریخیتِ حوادث و امور و آدم‌ها و سنخ‌هایِ مخلوقِ او باشیم، یا از آثارِ او توقعِ هستی‌شناسیِ تاریخی داشته باشیم. آثارِ علوی، با وجودِ اشاراتِ مستقیم و قرینه‌هایِ معینِ تاریخیِ نهفته در آن‌ها، گزارشِ زندگیِ شناختهٔ آدم‌هایِ تاریخی نیستند، و ما در آن‌ها علاوه بر عناصری از «توازیِ تاریخی» عناصری از «ناموزونیِ تاریخی» هم می‌بینیم. اما ارزشِ داستان‌هایِ علوی، قطع‌نظر از وابستگی یا گسستِ آن‌ها نسبت به واقعیت‌هایِ تاریخِ معاصر، در وضعِ ادبی، یا «ادبیّتِ»، آن‌ها است. درواقع «ادبیّتِ» آثارِ علوی از «تاریخیّتِ» آن‌ها به مراتب بااهمیت‌تر است؛ زیرا «ادبیّت» محصولِ آحاد و مفرداتِ ذهنِ خودِ او است، و مهم‌تر این‌که فعالیتِ علوی، به‌عنوانِ نویسنده، در حوزهٔ ادبیات است و نه در حوزهٔ تاریخ.

چنان‌که گفتیم علوی سال‌هایِ جوانیِ خود را وقفِ مبارزه بر ضدِ انواعِ اشکالِ ستم ــ ستمِ اجتماعی و سیاسی و فرهنگی ــ کرد، و به جهتِ همین مبارزه بود که با گروهی از روشن‌فکرانِ فرهیخته و ماجراجو چندسالی به زندان افتاد، و مقداری از شهرتِ او نیز به واسطهٔ همین زندان و محصولِ ادبیِ

آن، کتابِ معروفِ پنجاه و سه نفر و ورق‌پاره‌هایِ زندان، است. علوی را به‌عنوانِ یک مبارزِ اجتماعیِ «چپ» نیز می‌شناسند؛ اگرچه نوشته و اثری وجود ندارد که استعدادِ او را در مقامِ یک اندیشه‌ورِ سیاسی و اجتماعی نشان بدهد، و کتابِ پنجاه و سه نفر، به‌عنوانِ اثری سیاسی، یا به تعبیر خودِ او کتابی که بیش‌تر «جنبهٔ تاریخی» دارد، فقط شرحِ مقداری از خاطراتِ زندان و ماجراهایِ شگفتِ یارانِ شجاع و دربندِ نویسنده است که با توصیف‌هایِ مؤثر و در اغلبِ لحظات با زبانی گزافه‌آمیز همراه است. اشتهار و محبوبیتِ این کتاب نه به جهتِ قریحهٔ نویسندگی و قابلیتِ سخن‌وری و آفرینندگیِ نویسنده بلکه، بیش از هر چیز، به واسطهٔ داستانِ شورانگیز و دردناکِ آدم‌هایِ خودآموخته و آرمان‌پرستی است که در کتاب توصیف شده است. در حقیقت پنجاه و سه نفر، به‌عنوانِ اثری که بیش از چهار دهه در ادبیاتِ سیاسی و «زیرزمینیِ» ما از حیثِ شهرت و شورندگی هم‌سنگی نداشته است، قبل از هر چیز، یک کتابِ خاطرات است که ارزشِ فردِ اعلایِ خود را از موضوعش گرفته است، و پیدا است که نویسنده تمایلی به شکافتنِ دیدگاه‌هایِ سیاسیِ «پنجاه و سه نفر» و تحلیلِ کیفیتِ مرامِ آن‌ها نداشته است. من گمان می‌کنم که علوی، اصولاً، استعدادی هم در این زمینه نداشته است.

به هرحال، آن‌چه نمی‌توان از نظر دور داشت این است که در آثارِ علوی، البته بعد از چمدان، فضایِ اجتماعی و تاریخی و محتوایِ عقیدتیِ «پنجاه و سه نفر» محسوس و نظرگیر است، و آشکار است که نویسنده نتوانسته است خود را از زیرِ تأثیرِ فضایِ شگرفِ «پنجاه و سه نفر» بیرون بکشد. علوی دربارهٔ مضمونِ آثار خود گفته است «بیش‌تر خواسته‌ام تصویری از وضعِ فرهنگی و سیاسی و اجتماعی که در آن دورانِ اختناق حکم‌فرما بود طرح کنم»، و منظور او از «دورانِ اختناق» همان چهار سال محکومیتِ او به‌عنوانِ زندانیِ سیاسی

www.tabarestan.info تبرستان

است که علوی هرگز نتوانست ــ به‌ویژه در موقعِ انتخاب و پرورشِ مایه‌هایِ داستانی ــ فراموشش کند، و اغلب آن را، با مناسبت یا بی‌مناسبت، به دورهٔ پنجاه سال اختناق در ایران تعمیم می‌داد.

۳

دیو!... دیو! که در سالِ ۱۳۱۰ در مجموعهٔ انیران ــ همراه با سایهٔ مغولِ هدایت و اثری از شین. پرتو ــ منتشر شد اثرِ دستِ یک نویسندهٔ «رمانتیک» و خام‌دست است که به تعبیرِ خودِ علوی در تصورش دو جور انسان زیبا و زشت، خوب و بد وجود دارند. دیو!... دیو! داستانی تاریخی است که در ستایشِ قومِ ایرانی و با حسرت‌خواری بر عظمت و شکوهِ گذشتهٔ آن قوم نوشته شده است. علوی گفته است: «این طرزِ فکرِ آن‌روزیِ من است که در آغازِ تاریخِ ایران همهٔ پدیده‌ها زیبا و ستایش‌آمیز بودند و در دورانِ ما به پلیدی و خشونت گرویده‌اند.»

داستان ساختاری نمایشی و خام دارد، و با زبانی گزارشی و توصیفی نوشته شده است، و نشان می‌دهد که نویسندهٔ آن هنوز با عمق و غنایِ زبانِ فارسی، و به طریقِ اولیٰ با نثرِ داستانی، «درگیر» نشده است. نویسنده نظرِ خود را در حدودِ سطح و ظاهرِ داستان متوقف کرده و تخیل و خلقِ هنری در آن به کار نبرده است. دیو!... دیو! از حیثِ گفت‌وگونویسی و آدم‌پردازی گیرایی و استحکام ندارد، و در آن ظرافت و اصالتِ احساس دیده نمی‌شود. درواقع این داستان را باید محصولِ ذهنیِ یک تصمیمِ جمعی دانست که فضایِ مسلطِ سیاسی و فرهنگیِ نخستین دههٔ سدهٔ شمسیِ حاضر الهام‌بخشِ آن بوده است. اما علوی و هدایت نخستین نویسندگانِ روشن‌اندیشی بودند که، خیلی زود، از آن فضایِ سیاسی و فرهنگی، که تمشیّت‌کنندهٔ آن ادبایِ کج‌فکرِ صدرنشین بودند، فاصله گرفتند.

www.tabarestan.info تبرستان

در اواخرِ سالِ ۱۳۱۲ که مجلهٔ دنیا، به ابتکارِ دکتر ارانی، منتشر شد علوی یکی از اعضایِ اصلیِ هیئتِ نویسندگانِ آن بود. نویسندگانِ دنیا و روشن‌فکرانِ مجادله‌جویی که در انتشارِ آن سهیم بودند بدنهٔ اصلیِ گروهِ «پنجاه و سه نفر» را تشکیل می‌دادند. دنیا ناشرِ اندیشه‌هایِ جدید و علمی بود، از جمله اصولِ علمِ فیزیک و شیمی، عرفان و اصولِ مادی، روان‌شناسی (پسیکولوژی) و جامعه‌شناسی (علم‌الاجتماع)، که اصولاً در مطبوعاتِ ایران سابقه نداشت. دنیا، که انتشارش نزدیک به دو سال دوام کرد، به تدریج، به‌عنوانِ ناشرِ اندیشه‌هایِ علمی و مارکسیستی شناخته شد، و سپس به جرمِ تبلیغِ «مرامِ اشتراکی» توقیف شد و گردانندگانِ آن به زندان افتادند.

www.tabarestan.info تبرستان

علوی که در دنیا با امضایِ فریدون ناخدا قلم می‌زد چند شماره از آن را با مدیریتِ خودش منتشر کرد. جوشش و طبعِ ادبیِ علوی در تقویتِ جنبهٔ فرهنگیِ دنیا مؤثر بود. چاپِ ترجمهٔ مقالهٔ خوابیدن و خواب دیدن، که بیان‌کنندهٔ نظریاتِ روان‌شناختیِ فروید بود، و ترجمهٔ داستانِ گُل‌هایِ سفید، نوشتهٔ اشتفان تسوایک، و نوشتنِ مقاله‌هایِ هنر و ماتریالیسم و هنرِ نو در ایران تحولی در جهت‌گیریِ عمومیِ دنیا بود. علوی، سال‌ها بعد، از تجربهٔ خود در همکاری با دنیا در مطبوعات، که بعد از شهریورِ ۱۳۲۰ یکی پس از دیگری منتشر می‌شدند، و نیز در انتشارِ مجلهٔ پیامِ نو، که ناشرِ افکارِ انجمنِ روابطِ فرهنگیِ ایران و شوروی بود، و زیرِ نظرِ علوی درمی‌آمد، استفادهٔ بسیار بُرد.

چمدان، شاملِ شش داستانِ کوتاه که در آذرِ سالِ ۱۳۱۳ منتشر شد، نخستین اثرِ مستقلِ ادبیِ علوی بود. تاریخِ نگارشِ داستان‌هایِ چمدان در فاصلهٔ سال‌هایِ ۱۳۱۱ تا ۱۳۱۳ است، و پس از یکی بود و یکی نبود و زنده‌به گور سومین مجموعهٔ داستانِ کوتاهِ فارسی محسوب می‌شود. تأثیرپذیریِ نویسنده از هدایت در پاره‌ای از داستان‌ها کاملاً مشهود است؛ به‌ویژه که علوی

«شیفتگیِ» خود را نسبت به زنده‌به گور، به‌رغم بی‌اعتناییِ «ادبایِ سبعه» نسبت به آن، انکار نمی‌کند: «دیدم چیزی آفریده که دیگران تا آن زمان نتوانسته بودند بنویسند.» علوی نقل می‌کند که در سالِ ۱۳۱۰ داستانِ کوتاهی می‌نویسد و به هدایت می‌دهد تا آن را «ارزیابی» کند، و هدایت پس از خواندنِ داستان به او می‌گوید: «اگر می‌دانستم تو چنین چیزی آماده داری آن را جزوِ زنده‌به گور به چاپ می‌زدم.»

علوی، مانندِ هدایت، در غرب تحصیل کرده بود و از رهگذرِ یک زبانِ عالم‌گیر، کمابیش، با ادبیاتِ غرب آشنا بود. تأثیرِ رمانتیک‌ها و آثارِ شنیتسلر و تسوایک ــ که به تأسی از فروید هیجان‌هایِ جنسی را به‌عنوانِ «هیجان‌هایِ عمده»ی آدمی توصیف می‌کنند ــ در داستان‌هایِ چمدان به روشنی دیده می‌شود. استفاده از مفهومِ «عقدهٔ اودیپ»، البته به‌صورتِ برعکس، در داستانِ چمدان گرایشِ علوی را به مفاهیمِ روان‌شناختیِ فروید نشان می‌دهد: پدری به دختری، که پسرش به او علاقه دارد، توجه نشان می‌دهد. پسر به جایِ آن‌که با پدر «هم‌هویت» شود، وقتی درمی‌یابد دخترِ موردِ علاقه‌اش طرفِ توجهِ پدر نیز هست، نسبت به او کینه می‌ورزد، و به خلافِ اودیپ کینهٔ او آشکار است؛ به‌ویژه که در این‌جا معشوق جایِ مادر را گرفته، و پسر شکست می‌خورد نه پدر.

چمدان توصیفی است از تعارضِ دو نسل، تقابلِ پدر و پسری بر بسترِ نظامی ناساز و آکنده از بیگانگی و بدگمانی که در عشقِ مشترک به یک دخترِ روس به نامِ کاتوشکا به اوجِ خود می‌رسد. پدر به‌صورتِ فردی جاسنگین و جنت‌مکان تصویر می‌شود که منبعِ ممنوعیت‌ها و تهدیدها است، و از پسر می‌خواهد که هویتِ او را اتخاذ کند و ارزش‌هایش را بپذیرد. پسر، که لاابالی و فارغ از قید و بند است، در برابرِ واکنش‌ها و اظهاراتِ پدرش آزرده می‌شود و

احساسِ حقارت می‌کند، و سرانجام وقتی درمی‌یابد که معشوقش به او وفادار نیست و به پدرش دل‌بسته است هر دو را ترک می‌کند. نویسنده نه جانبِ پدر را می‌گیرد نه جانبِ پسر را، و نه جانبِ عشقی را که در وجودِ دختر نسبت به پسر و پدر وجود دارد. احساسی که سرانجام به خواننده دست می‌دهد این است که نویسنده می‌خواهد همه را محکوم کند؛ به‌ویژه زمینه، یا جامعه‌ای، را که داستان در آن جریان دارد.

تبرستان www.tabarestan.info

تاریخچهٔ اتاقِ من، نسبت به چمدان، طرحی پیچیده و گیرا دارد: جوانی شوریده، کمابیش از جنسِ مردِ جوانِ داستانِ چمدان، در یک خانهٔ اجاره‌ای سکنی می‌گیرد و در آن‌جا با سرنوشتِ زنی به نامِ مادام هاکوپیان آشنا می‌شود که حاضر نیست اتاقِ خالیِ دربسته‌ای را، که به پسرِ مرده‌اش آرشاویر تعلق داشته، به کسی اجاره بدهد. داستان از نظرگاهِ اول‌شخصِ مفرد، جوانِ شوریده، روایت می‌شود. مادام، به اصرارِ راوی، سرگذشتِ پسرِ مرده‌اش و تاریخچهٔ شگفتِ اتاقِ او را نقل می‌کند. پس از آن داستان را از زبانِ مادام می‌شنویم، و طبعاً از همان نظرگاهِ اول‌شخص و به شیوه‌ای نقلی و وصفی. علوی گفتارِ درازی از زبانِ مادام نقل می‌کند، و راوی، هم‌چون خواننده، موقعیتِ یک شنونده و مخاطبِ خاموش را پیدا می‌کند. تا پایانِ گفتارِ مادام، تا لحظهٔ نقلِ مرگِ آرشاویر، راوی هیچ مداخله‌ای در داستان نمی‌کند، جز یک‌بار که ــ برایِ گوش زد کردنِ حضورِ خود ــ اشاره می‌کند: «مادام هاکوپیان این‌جا آهی کشید.» پایان‌بندیِ داستان نیز هیچ ربطی به سرنوشتِ آرشاویر ندارد؛ زایده‌ای است که قرار است حضورِ راوی را در داستان موجه جلوه دهد.

تاریخچهٔ اتاق من، به‌رغم طرحِ گیرایِ آن، در حرکت و عمل نقل نمی‌شود، بلکه در یک گفتارِ مستقیم و طولانی بیان می‌شود که راویِ اصلیِ داستان را در موقعیتی منفعل قرار می‌دهد، و از همین‌رو تنوعی در ساختارِ داستان پدید

نمی‌آید. نویسنده چارچوبی فراهم کرده است که در آن سرنوشتِ شخصِ ثالثی روایت می‌شود که پیش از آغازِ داستان مرده است. اگر فرض بگیریم ــ فرضی که بسیار هم طبیعی است ــ که مادام حاضر به نقلِ سرنوشتِ پسرش، تاریخچهٔ اتاقِ او، به یک مستأجرِ تازه‌وارد نمی‌شد در آن صورت دیگر داستانی وجود نمی‌داشت. این به یک معنا نشان می‌دهد که در زمانِ نوشتنِ داستان‌هایِ چمدان علوی از ابعادِ آن عنصری که در اصطلاحِ منتقدانِ ادبیات «معماری» یا «ساختمانِ» («آرشیتکتور») داستان نامیده می‌شود چندان اطلاعی ندارد. تاریخچهٔ اتاقِ من، و سایرِ داستان‌هایِ چمدان، سرگذشت‌هایِ بسیار ساده و سرراستی را نقل می‌کنند که، به رغمِ داشتنِ غنایِ مضمون و اصالتِ احساس، از حیثِ ساختاری خشک و خام هستند. خودِ علوی دربارهٔ مجموعهٔ چمدان گفته است: «اگر عادت داشتم در کارهایم دست ببرم خیلی از این‌ها [داستان‌ها] را عوض می‌کردم. برخی از آن‌ها بیش از حد احساسی هستند.»

درواقع داستان‌هایِ چمدان، که از حیثِ مایه و مضمون، کمابیش در امتدادِ هم قرار دارند، به تعبیرِ خودِ علوی «واکنشی است در برابرِ یک احساس». اما این واکنشْ هنوز غریزی و ابتدایی است و کم‌تر رگه‌ای از خلاقیت و بدعت در آن به چشم می‌خورد. قربانی داستانِ «رمانتیکی» است که آشکارا تحتِ تأثیرِ داستان‌هایِ هدایت نوشته شده است. در سرباز سربی و عروسِ هزاردامادِ و شیک‌پوش نیز تأثیرپذیری از هدایت و مفاهیمِ روان‌شناختیِ فروید به روشنی دیده می‌شود. در این داستان‌ها، بیش از هر چیز، ول‌گردی و عشق‌ورزی و قهر و آشتیِ آدم‌هایِ بی‌کار و وامانده‌ای توصیف شده است که ظاهراً ملاک‌هایِ عقلی و اخلاقیِ خود را نه از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند بلکه از داستان‌هایِ نویسندگانِ فرنگی گرفته‌اند؛ چنان‌که خودِ علوی گفته است نسلِ او فعالیتِ ادبی خود را با «تأثیرپذیری از کارِ نویسندگانِ اروپایی» آغاز کرده است.

www.tabarestan.info تبرستان

اما نباید از نظر دور داشت که علوی در آستانهٔ سی‌سالگی، در زمانهٔ خودش، نویسنده‌ای است کاملاً «جدی» که نخستین مجموعهٔ داستانش وجهِ شبهی با خیال‌بافی‌هایِ آسان و ارزان‌بهایِ نویسندگانِ «پرورشِ افکاری» و احساساتی‌گریِ پاورقی‌نویس‌هایِ «قلم‌به‌مزد» ندارد. علوی نویسنده‌ای است با قابلیتِ پرداختن به مسایلِ «جدی»؛ و نخستین نویسنده از نسلِ اولِ داستان‌نویسانِ ما است که در دورهٔ «سیاه» بدگمانی و بی‌خبری، مستقیماً، با نهادهایِ کهن و پوسیده و نامعقول درافتاد، و به‌عنوانِ نویسنده‌ای روشن‌اندیش به دفاع از آزادیِ فکری و اجتماعی برخاست.

www.tabarestan.info تبرستان

۴

بعد از چمدان تا سالِ ۱۳۲۰ اثرِ مستقلی از علوی منتشر نشد. در این سال‌ها او با بسیاری از برجسته‌ترین افرادِ نسلِ خود ــ هدایت، مینوی، فرزاد، نوشین، مین‌باشیان، درویشِ نقاش، ارانی، اسکندری و ملکی ــ مناسباتِ دوستانه داشت، و در مقامِ یک روشن‌اندیش وجدانش از وضعِ عمومیِ جامعه آزرده بود. همکاریِ او در انتشارِ دنیا و رابطه‌اش با ارانی و یارانِ آرمان‌پرستِ او به زندانی‌شدنش منجر شد؛ زیرا آن‌ها علت‌هایِ عمدهٔ بدبختی و بی‌عدالتیِ موجود در جامعه را در نادانی و بی‌خبریِ مردم می‌دانستند، و بر آن بودند تا جنبه‌هایِ زشت و ناگفتنیِ امور را به زبان آورند و فریاد بزنند. علوی دربارهٔ نقشِ «پنهانیِ» یارانِ خود گفته است: «هر کس موظف بود جوانانِ دیگری را که از ظلم و بیدادگری و فشار و اخلاقِ زمامداران به تنگ آمده بود و می‌کوشید که با آن مبارزه نماید جلب کند.» در حقیقت فعالیتِ آن‌ها، که با یورشِ پلیسِ سیاسیِ حکومت و گرفتاریِ آن‌ها در سالِ ۱۳۱۶ متوقف شد، «اولین تظاهرِ نفوذِ افکارِ آزادی‌خواهی در ایرانِ» سال‌هایِ «دیکتاتوری سیاه» بود.

آزادیِ علوی و یارانش در نیمهٔ دومِ سالِ ۱۳۲۰ پی‌آمدِ تحولی گسترده در فضایِ سیاسیِ جامعهٔ ایران بود. جوان‌هایِ «بی‌تجربه»ای که واردِ زندان شده بودند در هیئتِ مردانی «نیرومند» و آب‌دیده با چنته‌ای پُر از تجربه از زندان بیرون آمدند. چهار سال تحملِ خشونت و ستمِ زندان تأثیرِ ژرف و پایداری در شخصیت و جهان‌بینیِ علوی گذاشت؛ تأثیری که تا واپسین سال‌هایِ حیاتش او را رها نکرد. چنان‌که اشاره کردیم علوی در کتابِ معروفِ پنجاه و سه نفر ماجرایِ توقیف و شکنجه و محاکمه و هول و هیجانِ ایامِ درازِ حبس را با زبانی گزارشی و «تبلیغی» و گاه عبوس نوشته است. اما تصویرِ زنده و مؤثرِ این ماجرا، با زبانی روایی و عاطفی، در ورق‌پاره‌هایِ زندان، که نوعی حدیثِ‌نفس و ترجمهٔ احوال است، عواطفِ خواننده را بیش‌تر متأثر می‌سازد.

www.tabarestan.info تبرستان

در پنجاه و سه نفر «عنصرِ زمانی»، وابستگی به یک زمانِ معین، یعنی زمانِ «عینیِ» سال‌هایِ «مبارزه با مرگ، با رنج و بدبختی و مصیبت»، مشهود است. اما در ورق‌پاره‌هایِ زندان «خبر»ی هست که هیچ‌وقت کهنه نمی‌شود؛ زیرا آن خبر «عینی» نیست، «ذهنی» است. پنجاه و سه نفر در زمانِ انتشارِ خود به‌عنوانِ یک خبر و گزارشِ «داغ» از وحشی‌گری و دژخویی زندان‌بانانِ رضاشاهی غوغایی به پا کرد، و در «ساختن» و «بافتنِ» افسانهٔ قهرمانان و رهبرانِ سیاسی سخت مؤثر افتاد؛ اما سال‌ها است که دیگر کسی آن را نمی‌خواند و حتی نام آن را به زبان نمی‌آورد. خودِ علوی در اوایلِ سالِ ۱۳۵۸، در زمانِ مساعدی که پنجاه و سه نفر آزادانه در اختیارِ نسلِ جوانِ انقلابیان قرار گرفته بود، گفت: «من این روزها که گاه‌گاهی کتاب را ورق می‌زنم تعجب می‌کنم که مردم چه‌طور آن را می‌خوانند. با تجلیلی که من از آدم‌هایِ این کتاب ــ که بعدها به‌عنوانِ رجالِ مملکت معرفی شدند و افتضاح بار آوردند ــ [کرده‌ام] شرمنده می‌شوم.»

اما تلاشِ علوی برایِ آن‌که ورق‌پاره‌هایِ زندان به اثری قایم به ذات، فارغ از

«عنصرِ زمانی»، بدل شود کاملاً محسوس است. داستان‌هایِ ورق‌پاره‌هایِ زندان، اگرچه «وقایعِ روزانهٔ زندان» را در یک دورهٔ معین با هدفِ «تشریحِ اوضاعِ ایران» برایِ «نسل‌هایِ آینده» توصیف می‌کند، از محدودهٔ «عنصرِ زمانی» فراتر می‌رود، و تصویری عام، و گاه آمیخته به شوخ‌طبعی، از دردمندیِ مشترکِ انسان به دست می‌دهد که قابلِ تعمیم به زمان‌هایِ دیگر نیز هست. زندانی که در عفوِ عمومی توصیف می‌شود فقط زندانِ روشن‌اندیشان و سیاسیانِ گروهِ «پنجاه و سه نفر» نیست؛ زیرا قضا و آدم‌ها و بیداد و فسادی که بر آن حاکم است زندان‌هایِ پیش از سالِ ۱۳۵۷ را نیز در اذهان زنده می‌کند. درواقع علوی یک «وضعِ ادبی» پدید می‌آورد نه یک «وضعِ تاریخی»، و وضعِ ادبیِ او به یک معنا خلاصه‌شدهٔ واقعیتِ تاریخی است که اساسِ آن بر توازی‌هایِ رازآمیز و تراشیدگی و پیراستگی است.

ساختارِ ادبیِ داستان‌هایِ ورق‌پاره‌هایِ زندان مبتنی بر گزینش و پرورشِ تجربه‌هایِ تازه و زنده‌ای است که نویسنده کوشیده است آن را با سادگی و صداقت بیان کند. کوششِ علوی معطوف به آن است که واقعیت و خیال را چنان با هم درآمیزد که خواننده احساس کند نه با «نوشته» بلکه با «واقعیت» سروکار دارد. عزیمتِ او از «واقعیتِ واقعی» و رسیدنِ به «واقعیتِ داستانی» روندِ کمابیش پُرپیچ و خمی است که در نظرِ اول ساده می‌نماید، و به گمانِ من ارزشِ بسیاری از داستان‌هایِ او در همین ساده‌نمایی است. این سادگی، یا ساده‌نمایی، به مقدارِ فراوان، محصولِ فارغ بودنِ نویسنده از قید و بندهایِ ادبی است که از انگیزه‌هایِ درونی و بینشِ اجتماعیِ او سرچشمه می‌گیرد.

چنان‌که گفتیم ورق‌پاره‌ها... خاطرهٔ «دورهٔ سیاهِ» زندان است که رنج‌ها و مصایبِ مردانِ پاک‌باخته و ماجراجویی را در میانِ دیوارهایِ محصور و تاریک توصیف می‌کند. نویسنده اغلبِ داستان‌هایِ ورق‌پاره‌ها... را در ایامِ

www.tabarestan.info تبرستان

اسارت ــ در فاصلهٔ سال‌هایِ ۱۳۱۷ تا ۱۳۲۰ ــ «رویِ کاغذِ قند، کاغذِ سیگارِ اشنو و پاکت‌هایِ میوه و شیرینی» نوشته و سپس به بیرون از زندان فرستاده است؛ اقدامِ «مخاطره‌آمیز»ی که می‌توانسته به قیمتِ جانِ او تمام شود. علوی از قیافه و سیرتِ زندانیان ــ هم‌بندانِ خود ــ اغلب تصویرِ عاطفی و ملموس و واقع‌بینانه به دست می‌دهد. آن‌ها در سخت‌ترین و هول‌آورترین لحظه‌ها جنبه‌هایِ شریف و انسانی و حساسیتِ خود را در برابرِ زیبایی و عشق نگه می‌دارند. سرگشتگی و بی‌چارگی و امیدِ دردناکِ آن‌ها به عفو و آزادی گاه با چنان صحت و صداقتی نقل می‌شود که ما وضع و موقعیتِ آن‌ها را به‌عنوانِ یک «واقعیتِ داستانی» می‌پذیریم.

www.tabarestan.info تبرستان

ورق‌پاره‌ها... گونه‌ای «حبسیه‌نویسی»، یا «ادبیاتِ زندان»، است که مُبدعِ آن در ادبیاتِ داستانیِ ما خودِ علوی است. اغلبِ داستان‌هایِ ورق‌پاره‌ها... به شیوهٔ اول‌شخصِ مفرد نوشته شده است، و جنبهٔ «اتوبیوگرافیکِ» آن‌ها نظرگیر است، و خاطرهٔ ایام حبس و روحیات و احوالِ ذهنیِ نویسنده را منعکس می‌کند. زبان و لحنِ راوی در اغلبِ داستان‌ها به زبان و لحنِ خودِ نویسنده، به‌ویژه در پنجاه و سه نفر، شباهت دارد، و ساده و بدونِ آرایشِ لفظی است. طبیعی است که همهٔ آن چیزهایی را که راویِ داستان‌هایِ ورق‌پاره‌ها... احساس می‌کند و می‌نویسد نمی‌توان با اندیشه و شخصیتِ علوی یک‌سان دانست، مگر در لحظاتی که «واقعیتِ داستانی» با «واقعیتِ واقعی» هماهنگ از کار درآمده‌اند.

در عفوِ عمومی، که سیاسی‌ترین و «واقعی»‌ترین داستانِ ورق‌پاره‌ها... است، نویسنده بر اساسِ یادداشت‌هایِ «مخفیانه»ی یک زندانیِ سیاسی، که ظاهراً عضوِ «پنجاه و سه نفر» است، فضایِ اختناق‌زدهٔ زندان و حالاتِ شخصی و درونیِ زندانیان را توصیف می‌کند. داستان به شیوهٔ گزارشِ روزانه،

با زبانی مستقیم و توصیفی، نوشته شده است. طرح یا نقشهٔ («پلات») داستان مبتنی بر گفت‌وگو و شایعاتِ مربوط به عفوِ عمومی و آرزوها و خیال‌بافی‌هایِ دور و درازِ زندانیان بعد از آزاد شدن از زندان است. نویسندهٔ یادداشت‌ها، که به ده سال زندان محکوم است، در نامه‌ای پنهانی خطاب به همسرش می‌نویسد:

فرض بکنیم که عفوی درکار نیست و من باید هشت سالِ دیگر در زندان بمانم... باید به من قول بدهی که داخلِ اردویِ دشمن نشوی. زیرا تحملِ این درد برای من غیر میسر است که وسطِ مردمانی که از من بیزار هستند، زندگی کنی و خودت را در آغوشِ مردانی بیندازی که دشمنِ خونینِ من و مردم ایران هستند.

راویِ یادداشت‌ها، حتی در زیرِ فشارِ داغ و درفش، حاضر نیست اصولِ اعتقادیِ خود را زیرِ پا بگذارد و به مَشربِ فکریِ خود خیانت کند. وقتی درمی‌یابد که از عفو خبری نیست از همسرش می‌خواهد که نه به عشق اما به اعتقادِ او وفادار باشد. او آدمِ سرسخت و پُرخروشی است که با زبانِ حقیقت، و اغلب خام و خشن، با همسرش سخن می‌گوید:

من نمی‌گویم که بی‌تو برایِ من زندگی میسر نیست و من از فراغت می‌میرم، نه، این دروغ‌پرانی‌ها را کنار بگذاریم، اما با تو یا بی‌تو زندگی برای من یک‌سان نیست.

او حاضر نیست از غرایزِ وحشی و خودخواهانه یا از کلماتِ پُرطمطراق و توخالی پیروی کند، و در برابرِ سرنوشتِ وحشت‌ناکِ خودش، و همسرش، به هیچ‌وجه احساسِ هراس و حقارت نمی‌کند. از لحاظِ او خودکامگیِ رجاله‌ها و قساوتِ زندان‌بان‌ها و شکنجه و «زنده‌به گور» کردنِ زندانیان یک واقعیتِ دردناک است؛ اما امکانِ مخالفت و اعتراض کردن بر ضدِ جور و جبر مصادرِ قدرت نیز به همان اندازه واقعیت دارد، خواه این اعتراض مؤثر باشد یا نباشد؛ خواه شکلِ اجتماعی داشته باشد یا شکلِ فردی. از نظرِ او تسلیم شدن به جبریت نشانِ ضعف است.

عفوِ عمومی وانویسِ قلم‌انداز و فشرده‌ای است از کتابِ پنجاه و سه نفر، و استفاده از تمهیدِ یادداشتِ روزانهٔ یک زندانی به علوی کمک کرده است تا نویسندهٔ یادداشت‌ها را به نماینده و سخن‌گویِ افکارِ خود بدل کند. علوی محیطی را توصیف می‌کند که خودش دیده است و از وضعیتی سخن می‌گوید که، هوشیار و بیدار، تجربه کرده است. تأکیدِ او مبنی بر این‌که در یادداشت‌هایِ راوی «هیچ دخل و تصرفی» نکرده است، و این‌که اسمِ پاره‌ای از آدم‌هایِ داستان را به اختصار و با حرفِ اولِ نامِ آن‌ها، مثلِ «س» و دکتر «ب» و دکتر «ج»، مشخص کرده اشارهٔ غیرِمستقیم و «سمبلیکی» است بر «واقعی» یا مستند بودنِ آدم‌هایِ داستان. طبیعی است که علوی به‌عنوانِ یک نویسندهٔ اجتماعی و روشن‌اندیش نمی‌توانسته است در برابرِ «تجربه»ی زندگیِ سیاسیِ خود بی‌اعتنا بماند و واکنش نشان ندهد؛ اگرچه واکنش یا مداخلهٔ او در لحظاتی به بافتِ طبیعیِ «واقعیتِ داستان» لطمه زده است.

www.tabarestan.info تبرستان

در داستانِ پادنگ نیز راوی یک زندانیِ سیاسی است، اما او به هفت سال زندان محکوم شده و دو سال از محکومیتش گذشته است. پادنگ حدیثِ نفس یا «ترجمهٔ احوالِ» راوی نیست، بلکه تصویر گَرده‌وار (شماتیک) و گذرانِ یک زندانیِ عادی، مردی روستایی به نام غلام‌حسین، است که به اتهامِ قتلِ پسرش، یا پسرخوانده‌اش، زندانی است. داستان ساختاری نقلی دارد، و زبانی تشریحی و مباحثه‌ای. آغازِ داستان از آزاد شدنِ غلام‌حسین از زندان، در روزِ قبل، خبر می‌دهد، و این افتتاحیه کنجکاوی خواننده را نسبت به او، که آدمِ اصلیِ داستان است، برمی‌انگیزد. نویسنده سپس به معرفیِ غلام‌حسین می‌پردازد، البته به استنادِ اظهارِ نظرهایِ زندانیانِ دیگر. خواننده از همان ابتدا با یک «مجهول» روبه‌رو می‌شود.

غلام‌حسین کیست؟ زندانیانی که سال‌ها با او در زندان به سر برده‌اند

هر کدام درباره‌اش چیزی می‌گویند، و راوی اظهاراتِ پراکنده، و گاه ضد و نقیضِ، آن‌ها را نقل می‌کند. خودِ غلام‌حسین به همه می‌گوید: من قاتل هستم. اما این اعترافِ صریح «مجهول» را روشن نمی‌کند. راوی برایِ کشفِ مجهول، از سرِ کنجکاوی، به صرافت می‌افتد و شهادتِ گواهانِ بی‌شماری را نقل می‌کند: «آن‌چه این‌جا نقل می‌کنم از قولِ این و آن است و این حرف‌ها باید راست هم باشد.» راوی تذکر می‌دهد که با غلام‌حسین صمیمی و محشور نبوده؛ زیرا در میانِ زندانیان شایع بوده که او جاسوسِ زندان است و برای رییسِ زندان خبرکشی می‌کرده است. آن‌چه راوی نقل می‌کند مبتنی بر سخنانِ افواهی و شایعات است: «از این جهت تمامِ این مطالب که می‌نویسم گُنگ است و درست و واضح و روشن نیست.» اما «گُنگ» بودنِ مطالبی که راوی دربارهٔ آدمِ اصلیِ داستان نقل می‌کند، لزوماً، به معنایِ «غیر قابلِ اعتماد» بودنِ آن‌ها نیست. راوی با استشهادِ قولِ «این و آن» زمینه‌ای فراهم می‌کند تا هم کنجکاوی خواننده برانگیخته شود و هم قضاوتی جدا از قضاوتِ خودِ راوی داشته باشد.

درواقع علوی از منظرِ راوی موضعی قاطع دربارهٔ آدمِ اصلیِ داستان، و آدم‌هایِ پیرامونِ او، نمی‌گیرد، و خواننده را در موضعی انفعالی قرار نمی‌دهد. ما صدایِ آدم‌هایِ بسیاری را می‌شنویم و خودمان دیدگاه یا جریانِ اندیشهٔ آن‌ها را دنبال می‌کنیم؛ اگرچه از منظر یا چشم‌اندازِ ذهنِ راوی این تماس حاصل می‌شود. در حقیقت ما داستان را «مصرف» نمی‌کنیم، بلکه آن را «بازتولید» می‌کنیم. داستان‌نویس، یا حکایت‌نویسی، مانندِ جمال‌زاده، اگر بنا را بر مقایسه بگذاریم، هیچ‌گاه ما را در شک و تردید نگه نمی‌دارد، و هر آدمی به محضِ ورود به صحنهٔ داستانِ او به حدِ کفایت معرفی می‌شود؛ به‌طوری که دیگر تا پایانِ داستان شخصیتِ او بسط و گسترش پیدا نمی‌کند. اما، چنان‌که اشاره

www.tabarestan.info تبرستان

کردیم، در پادنگ شگردِ راوی ــ نویسنده ــ تحقیق و مباحثه است، و از طریقِ قول و خاطرهٔ دیگران آدمِ اصلیِ داستان، به تأنی و تناوب، به خواننده معرفی می‌شود. سرانجام، پس از سه سال حبس، وقتی از غلام‌حسین رفعِ اتهام می‌شود قاتلِ حقیقی هنوز ناشناخته است، و «هر کس هم حدسی زده است». قاتل کیست؟ کوچک‌خَنم یا عمو یا خواهرِ غلام‌حسین؟ به این ترتیب داستان تمام نمی‌شود، بلکه رها می‌شود.

راوی در گفت‌وگوهایِ تصادفیِ خود با دیگران فقط به مطالبِ مهمی که دالِ بر محکومیت یا برائتِ غلام‌حسین است، و می‌تواند پرده از رازِ قتل بردارد، اشاره می‌کند. او از تکرارِ «حرف‌هایِ نامربوط» و «شاخ و برگ‌ها» صرفِ نظر می‌کند، و مطالبِ مربوط و «معنی‌دار» را به‌صورتِ «مختصر» و در جملاتِ کوتاه نقل می‌کند، و گاه نقلِ او کیفیتی خطابی دارد: «یک چیز را، تا یادم نرفته، بگویم که مهم است.» یا: «یک چیز دیگر هم یادم آمد.» درعینِ حال راوی ابایی ندارد که بگوید از شنیدنِ یک واقعه یا موضوعِ «کثیف» روی درهم می‌کشد و اظهارِ «شرم» می‌کند، اما چون لازم است آن واقعه یا موضوع نقل شود آن را در «لباسِ شاعرانه» ارایه می‌کند. گه‌گاه نیز به توضیحِ زبانی می‌پردازد، و کلمه‌ای را که مهجور می‌نماید معنی می‌کند؛ مثلِ «مستنطقِ عدلیه» که «حالا بهش می‌گویند بازپرسِ دادگستری». در مواردی نیز دربارهٔ عقاید و خصوصیاتِ آدم‌هایی که نمی‌شناسد اظهارِ نظر می‌کند، مثل: «کئس آآ هیچ‌وقت از زمانی که یادش می‌آید دستِ گرم و مهربانی را احساس نکرده بود.» هرچند در مقامِ راویِ اولِ شخص نمی‌تواند از مکنونات قلبیِ آدم‌ها، مانندِ یک دانایِ کُل، خبر داشته باشد، و این تخطی از نظرگاه در داستان‌هایِ دیگر نیز دیده می‌شود.

در ستارهٔ دنباله‌دار و انتظار و رقصِ مرگ، از مجموعهٔ ورق‌پاره‌ها...، زمینهٔ

www.tabarestan.info تبرستان

داستان‌ها، کماکان، زندان است، با همان فضایِ تیره و تار و وهن‌آور. حکایتِ زندانیانِ سیاسی از حکایتِ زندانیانِ عادی جدا است؛ اگرچه همگی در میانِ دیوارهایِ بلند و زمخت و در زیرِ سقفی خفقان‌آور به سر می‌برند. ما آثارِ شفقت و هم‌دلیِ زندانیان را نسبت به یک‌دیگر می‌بینیم، اما هر کدام به قلمرو و محدوده‌ای تعلق دارند که به هیچ‌وجه از آنِ دیگری نیست، و تجربه یا سرنوشتِ آن‌ها در دنیایِ خاصِ خودشان می‌گذرد. فاجعه در محدودهٔ انزوا و «خودمحوری» رخ می‌دهد؛ چنان‌که در داستانِ انتظار می‌خوانیم:

> وقتی آدم در زندان است، آزاد نیست، بزرگ‌ترین عذاب این نیست که آدم با دنیایِ خارج قطعِ رابطه کرده، دور از خانواده و کسان، دور از خوشی‌هایِ زندگی، زیرِ چکمه و شلاقِ زندان‌بانِ مظلوم‌کُش به سر می‌برد ــ او، به این زجرها خواهی‌نخواهی تن درمی‌دهد و عادت می‌کند ــ بزرگ‌ترین بدبختی و عذاب این است که آدم در این محیطِ کوچک باز هم آزاد نیست.

شاید رفتارِ زندانیان با یک‌دیگر، به‌ویژه رفتارِ محکومانِ سیاسی با محکومانِ عادی، نامعقول به نظر برسد، اما درواقع زمینه یا دنیایِ داستان ــ زندان ــ نامعقول است، و آدم‌ها را در جهت‌هایِ «مخالف»ی سوق می‌دهد که نامعقول می‌نماید. علوی نشان می‌دهد که در استبدادِ مطلق هر اعتراضی، قطعِ نظر از این‌که ریشه و غرضِ آن چه باشد، به خودیِ خود یک عملِ سیاسی است، یا یک عملِ سیاسی تلقی می‌شود. به عبارتِ دیگر، وقتی آزادیِ فردی و اجتماعی وجود نداشته باشد، و آدم‌ها «زیرِ چکمه و شلاق» به سر می‌برند، همه‌چیز لاجرم سیاسی می‌شود. دنیایِ آدم‌هایِ درونِ زندان، آدم‌هایِ داستان‌هایِ ستارهٔ دنباله‌دار و انتظار و رقصِ مرگ، حتی با دنیایِ آدم‌هایِ بیرونِ زندان در تعارض قرار دارد؛ اما نظرگاهِ علوی به تعارضِ دیگری نیز معطوف است: تعارضِ میانِ دنیایِ خصوصیِ آدم‌هایِ زندان با مقررات و فضایِ حاکم

بر زندان. هر یک از زندانیان ماجرایِ فاجعه‌باری را از سر گذرانده‌اند، یا بر سرشان آورده‌اند، و زندان عواطفِ آن‌ها را کرخت کرده است؛ چنان‌که فقط می‌توانند در برابرِ خاطراتِ خود، زندگیِ خارج از زندان، واکنش نشان دهند. هر کس در سایهٔ خاطرات، در توهّم واقعیت، در سرابِ عشق‌هایِ ناکامِ خود غوطه‌ور است، و به اندوهِ دیگران بی‌اعتنا است، و در زندان برایِ خود کنجِ خلوتی می‌جوید؛ اما درعینِ‌حال همواره مجالی برایِ هم‌دردی و هم‌دلی نیز وجود دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

مسئلهٔ مهم در این داستان‌ها ارتباطِ نویسنده با راوی و ارتباطِ راوی با آدم‌هایِ داستان است. در هر داستان حضورِ علوی، بُعدی از شخصیتِ او، محسوس است، و در نقلِ هر ماجرا گوشه‌ای یا لایه‌ای از شخصیتِ او منعکس است؛ بی‌آن‌که شخصیتِ نویسنده تکرار شود. راویِ داستان‌ها، چه در مقامِ راویِ اول‌شخص و چه در مقامِ دانایِ کُل، از حیثِ عقاید و آرمان شباهت‌هایِ کلی به هم دارند؛ اما هر یک خوی و عادت و خواهش‌هایِ مخصوص به خود دارد. جالب است که ما از مشخصاتِ ظاهری، بلند یا کوتاه بودن و رنگِ چشم، آن‌ها تقریباً چیزی نمی‌دانیم. راوی آدمی است خون‌گرم و زودجوش که با کنجکاوی و نقلِ تجربه و سرگذشتِ دیگران از پیلهٔ تنهاییِ خود بیرون می‌آید، و با هم‌دلی و هم‌دردی کردن با دیگران هویتِ فراموش‌شده و مخفیِ خود را بازمی‌یابد و به تعادل می‌رسد. انگیزهٔ کنجکاوی ــ نوشتن ــ تنها عاملی است که او را به دیگران، و زندانیان را نسبت به هم، نزدیک می‌کند.

راویِ ستارهٔ دنباله‌دار نمایندهٔ شخصیتِ علوی است، و در مقامِ یک آرزومندِ آزادی بر این عقیده است که «زندگی مبارزه است و مبارزه یعنی تبدیلِ دردِ شدید به دردِ خفیف، یعنی بالاخره درد». او، ظاهراً، نویسنده است، و نوشتن

برایش نوعی ماجراجوییِ ذهنی و آفریدن در خلأ است. او می‌نویسد، زیرا ناگزیر از نوشتن است، و «عذاب‌هایِ روحیِ» خود را شرح می‌دهد تا، ولو برایِ زمانی اندک، تسلایِ خاطر پیدا کند. دوستِ راوی، ایرج، که سرگذشتِ او موضوعِ داستان است، در زندانِ انفرادی است، و راوی با او ارتباطی ندارد و می‌کوشد، «با خود شرط کرده» است، تا «شرحِ مطالبِ» زندگیِ ایرج را نقل کند، از آغازِ «خوش‌بختی» تا خاتمهٔ «بدبختیِ» او، که هر دو در یک روز، «روزِ عروسیِ» او، اتفاق می‌افتد.

www.tabarestan.info تبرستان

راوی در میانِ نقلِ سرگذشتِ ایرج، ناگهان، گریز می‌زند، و در قطعاتی مستقل، اندیشه و احساسِ خود را نیز بیان می‌کند: «زندان؟ که می‌فهمد یعنی چه؟ برایِ بیش‌ترِ مردم این کلمه مفهومی گنگ دارد.» آن‌گاه به خود می‌آید، و به تعبیرِ قُدما دفعِ دخلِ مقدر می‌کند: «باز هم از مطلب دور شدم. باز هم سررشته از دستم دارد درمی‌رود.» درواقع راوی، گذشته از مفاهیمی که آدمِ اصلی ــ ایرج ــ به‌عنوانِ «پیامِ» داستان بازگو می‌کند، شخصیت و دیدگاهی نزدیک به نویسنده دارد. نقشِ او، در مقامِ هم‌دل یا دوست‌دارِ آدمِ اصلیِ ماجرا، داستان را از پیش می‌برد، و کمابیش همان نقشی را ایفا می‌کند که نویسنده نسبت به خودِ او دارد.

در انتظار راویِ داستان کسی غیر از راویِ ستارهٔ دنباله‌دار نیست. او همان «یادداشت» کنندهٔ وقایعِ درونِ زندان است، و این‌بار سرگذشتِ یک زندانیِ دیوانه را نقل می‌کند؛ سرگذشتی متفاوت از سرگذشتِ زندانیان، و حتی دیوانه‌هایِ دیگر، و به شدت «دل‌خراش و مهیب». راوی ــ نویسنده ــ نشان می‌دهد که چه گونه زندان‌بانان زندگیِ زندانیان را از هر گونه محتوایِ انسانی و عاطفی خالی می‌کنند، و از طرفِ دیگر این خلأ را با نکبت و فساد و تباهی می‌آکنند. راوی می‌نویسد: «دیوانگی هم مانندِ سایرِ قضایایِ طبیعی ابتدا

تدریجی است و بعد به‌طورِ ناگهان صورتِ خاصی به خود می‌گیرد.» ابتدا رابطهٔ زندانی با بیرون از زندان، که زندگیِ طبیعی در آن‌جا جریان دارد، قطع می‌شود، و سپس حیثیت و شرافتِ انسانیِ زندانی لگدمال می‌گردد و سرانجام آدمی، خوار و ذلیل، هویت و نیرویِ عقلِ خود را از دست می‌دهد. علوی کوشیده است تا این معنی را در بافتِ زنده و مؤثری از روابطِ انسانیِ اهانت‌دیده و تحقیرشده و در فضایی سیاه و هول‌آور نشان بدهد.

رقصِ مرگ داستانِ رمانتیکی است که عشقی سیاه و بدفرجام در کانونِ آن قرار دارد. راوی ــ نویسنده ــ که همان زندانیِ سیاسیِ دلسادیده و سرد و گرم‌چشیده است سرگذشتِ محکوم به مرگی را روایت می‌کند که او را بیش از هر محکوم به مرگِ دیگری می‌شناسد:

من در این چندسالهٔ زندگی در زندان ــ زندگی نه، زنده به گوری ــ من در این چندسالهٔ زنده به گوری زیاد نامزدِ مرگ دیده‌ام... اما هیچ‌کدام از آن‌ها را من به‌این نزدیکی نمی‌شناختم.

محکوم آدمی است به نام مرتضی که به اتهام و اعترافِ قتل در زندان است. او، کمابیش، به شخصیتِ آدمِ اصلیِ داستانِ پادنگ، غلام‌حسین، شباهت دارد. اتهامِ هر دو یکی است. مرتضی نیز مانندِ غلام‌حسین به قتل اعترف کرده است. افتتاحیهٔ پادنگ: «این غلام‌حسین نظافت‌چیِ ما دیروز مرخص شد» مانندِ افتتاحیهٔ رقصِ مرگ است: «دیروز صبح او را بردند. دو روز است که او را برده‌اند.»

اما ما نمی‌دانیم که مرتضی از زندان مرخص شده است. برعکس، همهٔ شواهد و قراین نشان می‌دهند که او باید اعدام شده باشد:

زندانی را از پیشِ ما زندانیان بردند و به ما هم نگفتند که او را کجا بردند، اما خوب می‌دانم که او را کجا بردند. بردند بکشندش. محکوم به مرگ بود.

از آن‌جا که زندان‌بان هیچ‌وقت راست نمی‌گوید، و «به هیچ محکومی در

www.tabarestan.info تبرستان

ساعتِ قبل از مردن نمی‌گویند که تو را می‌بریم اعدام بکنیم»، طبیعی است که زندانیان دوستِ زندانیِ خود را، که به قتلِ یک تاجرِ مهاجرِ روس اعتراف کرده و محکوم نیز شده است، مرده بپندارند. قبل از آن‌که مرتضی از درِ اتاقِ زندان بیرون برود برمی‌گردد و رو به زندانیان می‌گوید: «هوا بارانی‌ست، یکی از شما کلاه‌تان را بدهید به من.» چند نفر، از سرِ هم‌دردی، کلاه‌شان را به طرفِ او دراز می‌کنند، و مرتضی کلاهِ راوی را می‌گیرد؛ و راوی با تلخ‌کامی می‌نویسد: «چه آدمِ ساده‌ای! همهٔ محکومین به مرگ ساده می‌شوند.»

در «بازیِ» شومِ زندان‌بان با زندانی، که بازیِ یک‌طرفه‌ای است، طبعاً قدرتِ عمل با زندان‌بان است. راوی، چه‌بسا مانندِ خودِ مرتضی، به نقضِ حکم، به عفو و به معجزه، امیدی ندارد؛ مگر این‌که «یک زندگیِ بدتر از مرگ» نصیبِ او بشود. درواقع چنین نیز هست. مارگریتا، معشوقِ مرتضی، بر اثرِ عذابِ وجدان به جرمِ خود، کشتنِ تاجرِ روس، اعتراف می‌کند و به زندان می‌افتد، و به این ترتیب با معرفی و سپس زندانی شدنِ قاتلِ واقعی است که بی‌گناهیِ مرتضی محرز و سرانجام او از زندان مرخص می‌شود. فداکاری و تحملِ سال‌ها حبس، از طرفِ مرتضی، بی‌نتیجه می‌ماند، و با زندانی شدنِ مارگریتا او، کماکان، جدایِ از معشوقِ خود خواهد بود؛ یعنی درواقع او هم‌چنان قربانیِ زندان‌بان است.

www.tabarestan.info تبرستان

۵

نامه‌ها در پایانِ دومین دههٔ نویسندگیِ علوی منتشر می‌شود، و مانندِ ورق‌پاره‌ها... الزامات و ارجاعاتِ موقعیتِ نویسنده، جابه‌جا، در آن دیده می‌شود. درواقع داستان‌هایِ نامه‌هانه از موجودیتِ آدم‌ها (شخصیت‌ها) بلکه از موقعیت‌ها ــ وضعیت‌ها ــ پدید آمده‌اند، و به همین جهت می‌توان گفت که

داستان‌هایِ این مجموعه، به یک معنا، «ضدِ سرنوشت» هستند؛ زیرا نویسنده موقعیتِ آدم‌ها را مسلط بر سرنوشتِ آن‌ها نشان می‌دهد، و وضع و سرنوشتِ بشری از سویِ نویسنده ــ و راوی ــ رد و انکار می‌شود. درون‌مایهٔ اصلیِ داستان‌هایِ نامه‌ها کمابیش ادامهٔ درون‌مایهٔ داستان‌هایِ ورق‌پاره‌ها... است، و گرایش‌هایِ اجتماعیِ نویسنده در آن‌ها منعکس است.

انتشارِ نامه‌ها در ادامهٔ یک دهه فعالیتِ سیاسیِ حرفه‌ایِ علوی است، و ازهمین‌رو اغلب گفته شده است که نویسنده داستان‌هایش را به‌مصلحتِ کیشِ خود، با رنگِ نوعی «رئالیسم سوسیالیستی»، نوشته است. مجموعهٔ نامه‌ها توصیفی است از زندگیِ ناآرامِ مبارزان و کش‌مکش‌هایِ سیاسی و خودکامگیِ اعیان و رجاله‌ها که بر زمینهٔ نظامی ناساز و معیوب جریان دارد. پرداختن به مسایلِ اجتماعی برایِ علوی زمینهٔ مساعدی بود، و طبیعی بود که او در این زمینه می‌توانست با اطمینان و اعتمادبه‌نفسِ بیش‌تری قدم بردارد. اما این زمینهٔ مساعد همواره با جست‌وجویِ شیوه‌هایِ رساتر برایِ بیانِ واقعیت‌هایِ اجتماعی راست درنمی‌آمد؛ چنان‌که در پاره‌ای از داستان‌هایِ نامه‌ها راست درنیامده است.

در مهم‌ترین داستان‌هایِ مجموعهٔ نامه‌ها، یعنی در دو داستانِ گیله‌مرد و خائن، علوی می‌کوشد از پاره‌هایِ پراکندهٔ تجربه‌ها و تأملات و معتقداتِ خود ترکیبِ هموار و منسجمی پدید آورد که درعینِ‌حال تصویرِ اصیل و بدیعی از واقعیتِ عینی باشد. علوی دربارهٔ هدفِ خود از نوشتنِ گیله‌مرد گفته است:

> می‌خواستم فئودالیسم را مطرح کنم، و مالک را که همه کاره است و ژاندارم که آلتِ دستِ مالک است. قدرت در دستِ مالک است. در این جا یک نفر روستایی قیام می‌کند و یک نفر را می‌کشد. طبیعی است که این مرد مبارزه می‌کند، ولی نمی‌تواند فاتح شود، و تا موقعی که فئودالیسم وجود دارد، و تا موقعی که ژاندارم و مالک با هم همکاری می‌کنند رعیت نمی‌تواند پیروز شود.

www.tabarestan.info تبرستان

علوی از حیثِ بینشِ سیاسی بر این عقیده بود که انسان سازندهٔ سرنوشتِ خویش است، و نه محصولِ سادهٔ اوضاع و احوالی که در آن قرار دارد. واقعیت، یا روندهایِ عمومی، به مراتب قوی‌تر از ارادهٔ افرادِ انسانی است، و بنابراین «سرنوشت» به‌عنوانِ یک اصلِ شخصی (وجودی) یا «فرا طبیعی» هیچ معنایی ندارد. ازهمین‌رو موقعیتِ گیله‌مرد، دهقانِ شورش‌گرِ داستان، فرجام، یا «سرنوشتِ»، او را رقم می‌زند، و طبیعی است که نویسنده وضعِ او را تأیید نمی‌کند؛ یعنی آن‌چه را بر سرِ او می‌آورند، و معمولاً از آن به تقدیر یا «سرنوشت» تعبیر می‌کنند. زندگیِ گیله‌مرد، چنان‌که در داستان می‌بینیم، نبردِ مداومی است ــ یا باید باشد ــ و این نبرد از نظرِ نویسنده «طبیعی و ضروری» است؛ چون او نمی‌تواند ــ و حق ندارد ــ بی‌طرف بماند، حتی اگر بداند که «فاتح» نمی‌شود: «تا موقعی که فئودالیسم وجود دارد، و تا موقعی که ژاندارم و مالک با هم همکاری می‌کنند رعیت نمی‌تواند پیروز شود.»

www.tabarestan.info تبرستان

طرح یا نقشهٔ گیله‌مرد بر اساسِ بینشِ سیاسیِ نویسنده شکل گرفته است: یک دهقانِ یاغیِ جنگل‌نشین توسطِ ژاندارم‌هایی که همسرش را کشته‌اند دستگیر می‌شود، و در لحظه‌ای که قصد دارد، با ترفند و تطمیعِ یکی از ژاندارم‌ها، از مهلکه بگریزد با گلولهٔ همان ژاندارم از پا درمی‌آید. داستان زمانِ کوتاهی را دربر می‌گیرد، و در جنگلِ باران‌زده، کمی دورتر از همان‌جایی که آغاز شده است، به پایان می‌رسد. آن‌چه حجم داستان را تشکیل می‌دهد توصیف‌هایِ دقیق از فضایِ یک‌پارچه و رعب‌آورِ جنگل، رگبارِ باران و همهمهٔ توفان، ترسیمِ سیمایِ آدم‌ها و کاوش در سیرت و گذشتهٔ آن‌ها است. نویسنده سیمایِ آدم‌ها را نه با هول و هیجان بلکه با اندیشه و ذکاوت و با ظرافت و باریک‌بینیِ یک چهره‌پردازِ کلاسیک ترسیم کرده است. در توصیفِ طبیعت، فضایِ جنگل و قهوه‌خانهٔ بینِ راه، که نیمهٔ دومِ داستان در آن می‌گذرد، همین کیفیت به چشم می‌خورد.

نویسنده دو مأمورِ ژاندارم ــ محمدولیِ وکیل‌باشی و مأمورِ بلوچ ــ و گیله‌مرد را به موازاتِ هم و به تناوب معرفی می‌کند. با پیش‌رفتِ داستان ــ حرکتِ سه آدمِ اصلیِ داستان از جنگل به طرفِ قرارگاهِ ژاندارم‌ها ــ با سایه‌روشن‌ها و جزییاتِ بیش‌تری از سیمایِ آدم‌ها روبه‌رو می‌شویم. نویسنده از نظرگاهِ دانایِ کُل این امکان را پیدا می‌کند تا خصوصیات و احوالاتِ روحیِ هر سه آدمِ داستان را برایِ خواننده فاش کند، و در این نظرگاه نویسنده هیچ محدودیتی قایل نیست؛ به‌طوری‌که حتی به گذشتهٔ آدم‌ها رجعت می‌کند و انگیزه و دلایلِ حضورِ ناگزیرِ هر یک را در صحنهٔ داستان نشان می‌دهد. تصویری که از گیله‌مرد، قهرمانِ داستان، به دست می‌دهد به گونه‌ای است که گویی ما جریانِ ذهنِ او را می‌خوانیم:

> اگر از این سلاحی که دستِ وکیل‌باشی است، یکی دستِ او بود، گیرش نمی‌آوردند. اگر سلاح داشت، اصلاً کسی او را سرِ زراعت نمی‌دید که به این مُفتی مأمور بتواند بیاید و او را ببرد. چه تفنگ‌هایِ خوبی دارند! اگر صد تا از این‌ها دستِ آدم‌هایِ آگل بود، هیچ‌کس نمی‌توانست پا تو جنگل بگذارد. اگر از این تفنگ‌ها داشت، اصلاً خیلی چیزها، این‌طوری که امروز هست، نبود.

در صحنهٔ تضادآمیزی که نویسنده وصف می‌کند او آشکارا جانبِ گیله‌مرد را می‌گیرد؛ زیرا تضاد ــ مبارزه‌ای که جریان دارد ــ نابرابر است، و پیدا است که نویسنده نمی‌خواهد، یا نمی‌تواند، در برابرِ این مبارزهٔ غیرمنصفانه بی‌طرف بماند. درواقع علوی در مقامِ یک «شاهد» می‌نویسد، اما نه لزوماً شاهدِ عینی که شهادتِ او محدود به مشاهداتش باشد. وقتی داستان به لحظه‌ای می‌رسد که دیگر «شاهد» بودن نامقدور می‌نماید، و باعثِ عذابِ وجدان می‌شود، او موضعِ خود را به‌عنوانِ نویسنده رها می‌کند و واردِ صحنهٔ داستان می‌شود، و از قهرمانِ محبوبِ خود، ولو به‌صورتِ «ذهنی»، حمایت می‌کند. ورودِ نویسنده

www.tabarestan.info تبرستان

به صحنهٔ داستان، و حساسیت و واکنشِ او، به نحوهٔ کش‌مکش و «بحران»ی که در متنِ داستان پدید می‌آید، بستگی دارد. این‌گونه حساسیت و واکنش نشان دادنِ نویسنده نسبت به رویدادها و حوادثِ درونِ داستان تقریباً در همهٔ ادبیاتِ رئالیستیِ اواخر قرنِ نوزدهم، به‌ویژه در ادبیاتِ امریکا در اوایلِ قرنِ بیستم ــ در آن‌چه به «ادبیاتِ پرولتری» معروف است ــ در آثارِ معروف‌ترین نویسندگانِ این نوع ادبیات، سینکلر لوییس، اپتون سینکلر، جان دوس پاسوس و جان اشتاین‌بک، آشکارا به چشم می‌خورد.

www.tabarestan.info تبرستان

اما توفیقِ علوی در لحظاتی است که طنینِ صدایِ او در فضایِ داستان به وضوح شنیده نمی‌شود، و نویسنده از صدایِ خود فقط به‌عنوانِ یک «عنصرِ ساختاری» استفاده می‌کند. مثلاً در گفت‌وگوهایی که در نیمهٔ دوم‌داستان، در قهوه‌خانه، میانِ مأمورِ بلوچ و گیله‌مرد و نیز میانِ گیله‌مرد و محمدولی درمی‌گیرد نقشِ نویسنده به‌عنوانِ تمشیّت‌کنندهٔ گفت‌وگوها نامحسوس است، و در گفت‌وگویِ آن‌ها کم‌تر صدایِ ناهنجاری به گوش می‌رسد. اما استفادهٔ علوی از عنصرِ «زمینه» («ستینگ») و «فضا» («اتمسفر») نظرگیرتر است؛ به‌ویژه که در بیانِ روحیاتِ آدم‌ها و ارایهٔ مایهٔ داستان کاملاً مؤثر است.

«زمینه»ی داستان، که آمیزه‌ای است از زمان و مکان، محملی است که شخصیتِ آدم‌ها بر آن، یا در آن، شکل می‌گیرد. زمان در داستان، به رغمِ محدودهٔ طولیِ آن، جاری و «سرنوشت‌ساز» است؛ هم متضمنِ توالیِ رویدادها و حوادثِ داستان است و هم هستیِ گیله‌مرد به آن وابسته است. هر چه داستان به پیش می‌رود کنجکاویِ ما نسبت به سرنوشتِ گیله‌مرد بیش‌تر می‌شود؛ زیرا او بیش از پیش در معرضِ مرگ قرار می‌گیرد. مکانِ داستان، که از دو صحنهٔ جنگل و قهوه‌خانه تشکیل شده است، علاوه بر نقشِ ظاهری، یا عینی، دارایِ وجهی نمادین و تاریخی نیز هست. در حقیقت عبورِ گیله‌مرد و مأمورانِ

محافظِ او در جنگل در دو سطح جریان دارد؛ یکی در ذهنِ آدم‌ها که گذشتهٔ خود را واخوانی می‌کنند و دیگر در سطحی عینی. فضایِ داستان نیز، مانندِ «زمینه»ی آن، دارایِ کارکردی ظاهری و نمادین است:

باران هنگامه کرده بود. باد چنگ می‌انداخت و می‌خواست زمین را از جا بکند. درختانِ کهن به جان یک‌دیگر افتاده بودند. از جنگل صدای شیونِ زنی که زجر می‌کشید می‌آمد. غرشِ باد آوازهایِ خاموشی را افسارگسیخته کرده بود. رشته‌هایِ باران آسمانِ تیره را به زمین گِل‌آلود می‌دوخت. نهرها طغیان کرده و آب‌ها از هر طرف جاری بود.

www.tabarestan.info تبرستان

توصیفِ طبیعت و فضا، ریزشِ باران و غرشِ باد و طغیانِ نهرها و صدایِ شیونِ زن، نمایندهٔ جزییاتِ جسمانی و جزییاتِ روانیِ داستان است. این عناصرِ طبیعی، در وهلهٔ اول، صورتِ ظاهریِ داستان را می‌سازند و دارایِ رابطه‌ای عضوی و ضروری هستند. اما در وهلهٔ دوم مفاهیمِ نمادینی را هم بیان می‌کنند، که دستاوردِ صورتِ ظاهریِ داستان است. باران، که در طولِ داستان می‌بارد، و صدایِ شیونِ زن، که چندین‌بار تکرار یا شنیده می‌شود، علاوه بر آن‌که حسِ فضا را بیان می‌کنند نمایندهٔ ذهنِ شوریده و خلجانِ روحیِ قهرمانِ داستان نیز هستند (به یاد داشته باشیم که همسرِ گیله‌مرد به قتل رسیده است، و تکرار طنینِ شیونِ زن نمادِ صدایِ آزاردیده و سرکوب‌شدهٔ زنِ روستایی است). درواقع فضا با مایهٔ داستان چنان درآمیخته است که خواننده فقط در سایهٔ آن می‌تواند نقلِ نویسنده را به‌عنوانِ یک «واقعیتِ داستانی» بپذیرد.

اما در داستانِ خائن، مانندِ گیله‌مرد، «زمینه» و «فضا» جزوِ عناصرِ غالب بر داستان نیستند؛ زیرا خائن داستانی مبتنی بر گفت‌وگو است. خائن داستانِ شگفت و مرموزی است که با گفت‌وگو آغاز می‌شود؛ بی‌آن‌که نویسنده مقدمه‌ای بچیند. گفت‌وگویی که ما در جریانِ آن قرار می‌گیریم دربارهٔ یک

خائن است؛ کسی که، ظاهراً، یک کمیتهٔ مخفیِ کارگری را به پلیس لو داده است:

ــ پنج نفر بیش‌تر دست‌اندرکار نبودند و از آن‌ها یک نفر خائن بود. این پنج نفر تقریباً ــ درست نظرم نیست ــ کمیتهٔ انتخابات را تشکیل می‌دادند. قضایا مالِ پانزده‌شانزده سالِ پیش است. اوسا علی قالی‌باف را خودِ من برحسبِ یادداشت بدونِ شمارهٔ بازپرسِ ادارهٔ سیاسی تحویل زندانِ موقت دادم. بعد نفهمیدم که چه شد. درهرصورت پس از قضایایِ شهریور او را دیگر ندیدم. شاید هم در زندان مرد.

www.tabarestan.info تبرستان

فردی که ابتدا صدایِ او شنیده می‌شود مردی است، احتمالاً سال‌خورده، که در گذشته مأمورِ آگاهی، ادارهٔ سیاسیِ شهربانی، بوده است، و آدمِ مقابلِ او، که گه‌گاه سؤالاتِ کوتاهی می‌کند، خبرنگاری است کنجکاو که وظیفهٔ کشفِ راز، شناساییِ ماهیتِ خائن، به عهدهٔ او است. نویسنده هیچ توصیفی از مأمورِ سابقِ آگاهی و خبرنگار به دست نمی‌دهد، حتی اشاره نمی‌کند که رابطه و نسبتِ آن دو با یک‌دیگر چیست و چرا گفت‌وگویِ آن‌ها به ماجرایِ یک خائن کشیده است. هم‌چنین مشخص نیست که مکانِ گفت‌وگو کجا است و در چه ساعتی از روز گفت‌وگو درگرفته است. همین‌قدر پیدا است که مأمورِ سابق فردی است، کماکان، معتقد و وفادار به دستگاهِ ادارهٔ سیاسیِ شهربانی و مخالفِ سرسختِ آزادی؛ آن‌چه از لحاظِ او، و هم‌گنانش، «هرج و مرج» تعبیر می‌شود.

ادایِ لفظِ «خائن»، از طرفِ مأمورِ سابقِ آگاهی، در نخستین جملهٔ داستان، که آن را در بالا نقل کردیم، قدری تعارض‌آمیز است؛ زیرا خائن عنوان یا صفتی است که یک گروهِ سیاسی به عضوِ پیمان‌شکنِ خود، که به مصالحِ گروه خیانت ورزیده باشد، اطلاق می‌کند. در صورتی که مأمورِ سابق به جایِ خائن می‌بایست بگوید رابط یا مأمورِ مخفیِ ما، یا چیزی نظیر آن؛ به این دلیل که فردِ

موردِ نظر، که خود را به‌عنوانِ عضوِ تشکیلاتِ مخفی جا زده است، با پلیس راه دارد، درواقع پلیس است؛ چنان‌که بعدها گفته می‌شود.

داستانِ خائن دو قسمت دارد، از دو گفت‌وگو در دو زمانِ متفاوت تشکیل شده است، و راویِ داستان، که خبرنگار است، به صیغهٔ اول شخصِ مفرد ماجرا را، آن‌چه را که می‌شنود، روایت می‌کند. در قسمتِ اول، داستان بر محورِ فعالیتِ مرموزِ خائن می‌گذرد که فعالیتِ کمیتهٔ پنج‌نفریِ انتخابات را به ادارهٔ سیاسیِ شهربانی گزارش می‌کند. کمی بعد معلوم می‌شود که ماجرا مربوط به پانزده شانزده سالِ قبل است، و مأمورِ سابق در آن‌زمان، از طرفِ رییسِ ادارهٔ سیاسیِ شهربانی، مأموریت داشته است که اسرارِ کمیته را کشف کند. هدفِ شهربانی این بوده است که دریابد آن پنج نفر با چه مرکزی ارتباط داشته‌اند.

داستان در حالتی از انتظار و تعلیق، همان مایهٔ مألوف و همیشگیِ داستان‌هایِ علوی، پیش می‌رود. پاسخ‌هایِ مأمورِ سابق به پرسش‌هایِ خبرنگار به‌صورتِ جمله‌هایِ دراز و تودرتو ادامه می‌یابد، و گاه در پاسخ و توضیحِ او گفت‌وگویِ آدم‌هایِ دیگر، به شکلِ مجموعه‌ای از جمله‌هایِ معترضه، نقل می‌شوند، نظیرِ گفت‌وگویِ مأمور با رییسِ ادارهٔ شهربانی و گفت‌وگویِ محمد رخصت، که از نظرِ مأمور همان خائن است، با نامزدش اشرف حاجب. این گفت‌وگوها که در گذشته روی داده و مأمورِ سابق آن‌ها را از طریقِ بازگشت به گذشته به یاد می‌آورد از حیثِ ساختارِ زبانی و کیفیتِ بیان، گاه به‌صورتِ ماضیِ نقلی ضبط شده‌اند و گاه در «گیومه»، به‌طوری‌که خواننده می‌تواند گفت‌وگویِ آدم‌ها را بشنود. این کیفیت از لحاظِ سبکِ روایت در آثارِ دیگرِ علوی، به‌ویژه در رقصِ مرگ، نیز دیده می‌شود. در آخرین کلامِ مأمور خطاب به خبرنگار، که پایانِ قسمتِ اولِ داستان است، شور و اشتیاقِ راوی و خواننده نسبت به شناختِ ماهیتِ محمد رخصت افزایش می‌یابد؛ درواقع به

www.tabarestan.info تبرستان

نقطه‌ای می‌رسیم که اصطلاحاً آن را «حالتِ تعلیقِ» داستان می‌نامند. مأمور می‌گوید که از سرنوشتِ محمد رخصت بی‌خبر است، و همین‌قدر می‌داند که «گرفتار» نشده است؛ زیرا او خائن بوده است.

آن‌چه در قسمتِ دومِ داستان می‌گذرد، یعنی گفت‌وگویِ خبرنگار با اشرف حاجب ــ نامزدِ محمد رخصت ــ درواقع به نحوی در امتدادِ قسمتِ اولِ داستان است؛ داستان را کامل می‌سازد، هرچند در پرداختِ آن قدری شتاب‌زدگی و «ساده‌دلی» به چشم می‌خورد. در قسمتِ دوم، به خلافِ قسمتِ اول که از زاویهٔ دیدِ عینی یا نمایشی استفاده شده است، بیانِ راوی توصیفی و توضیحی است؛ به این معنی که نویسنده، راویِ اول‌شخص، آدم‌ها را معرفی و موقعیت‌ها را تشریح می‌کند:

> کارمند سابقِ ادارهٔ سیاسی از این‌گونه حوادث که در زندگانیِ اداری برایِ او پیش آمده بود، زیاد داشت و مسلماً این حادثه را اگر چند روز پیش با اشرف حاجب روبه‌رو نمی‌شدم، فراموش کرده بود. هنگام افتتاحِ کنگره از نمایندگانِ مطبوعات دعوت کرده بودند و من نیز آن‌جا بودم... به هر وسیله‌ای بود با او آشنا شدم.

عبارتِ نخستِ قطعهٔ بالا توضیحی است غیرلازم و گم‌راه کننده، زیرا اشاره‌ای است به این‌که گفت‌وگویِ خبرنگار با اشرف حاجب چند روز پیش از ملاقاتِ خبرنگار با مأمورِ سابقِ آگاهی بوده است؛ در صورتی که پرسش‌هایِ خبرنگار از مأمور نشان می‌دهند که او هیچ اطلاعی از سرنوشتِ محمد رخصت و اشرف حاجب و نامِ اصلیِ نامزد کمیتهٔ مخفیِ انتخابات ــ اوسا رجب رمضان ــ نداشته است، یا اگر داشته است معلوم نیست که چرا این اطلاعات را در گفت‌وگو با مأمور مسکوت گذاشته است. آن‌چه راوی به‌عنوانِ توضیح آورده است درواقع صرف‌نظر کردن از ضرورتِ توضیح

www.tabarestan.info تبرستان

است. جملهٔ «به هر وسیله‌ای بود با او آشنا شدم» آن‌چه را که ضروری است خواننده بداند، یعنی چه گونگیِ برخوردِ خبرنگار با اشرف حاجب، رفع نمی‌کند؛ درواقع جزوِ مطالبی نیست که نویسنده می‌دانسته و به عمد در پردهٔ ابهام گذاشته است. پیدا است که کیفیتِ آشناییِ خبرنگار با اشرف حاجب و دقایقِ اعتمادکردنِ حاجب به خبرنگار از لحاظِ خودِ نویسنده روشن نبوده است، و به همین دلیل آن را حذف کرده است، و این، به تعبیرِ همینگ‌وی، «سوراخ»ی است که داستان را معیوب کرده است؛ زیرا نویسنده چیزی را که نقلِ آن ضرورت داشته حذف کرده است.

www.tabarestan.info تبرستان

درواقع داستان در عینِ مرموز بودن با «ساده‌دلی» پیش می‌رود، و پیدا است که نویسنده در پروردنِ طرحِ داستانیِ خود شتاب ورزیده است. مثلاً ما نمی‌دانیم که چرا اشرف حاجب اسرارِ پوشیدهٔ زندگیِ درونیِ خود را با خبرنگار در میان می‌گذارد. خبرنگار به اشرف می‌گوید: «به نظرم شما احتیاج دارید که تمامِ حوادث را یک بارِ دیگر از نظرتان بگذرانید. بگویید!» و اشرف حاجب بی‌درنگ می‌پذیرد و همه‌چیز را با تمامِ جزییات، بی‌کم و کاست، نقل می‌کند. اظهاراتِ او به نوعی «اعتراف کردن»، یا «اعتراف پس دادن»، می‌ماند، و شیوهٔ آسان و ارزان‌بهایی است برایِ کشفِ معما یا «گره‌گشایی». آخرین کلامِ داستان، که از زبانِ اشرف حاجب شنیده می‌شود، این است: «خائن را پیدا می‌کنیم!» درحقیقت این مایه و معنایِ باطنیِ داستان است: خائن همواره در میانِ ما است. به این دلیل مسئلهٔ «سمبلیسم» این داستان اهمیت پیدا می‌کند.

معنایِ کنایی و «سمبلیسم» خائن، چنان‌که معمولاً در داستان‌هایِ «سمبلیک» رایج است، دل‌بخواهی و خودسرانه ــ نتیجهٔ تصمیمِ نویسنده ــ نیست، بلکه معنایی است که از درونِ داستان، از روابطِ ضروریِ اجزایِ آن، برمی‌جوشد. آن‌چه به‌عنوانِ معنا یا احساس از داستان فهمیده می‌شود چیزی

نیست که از بیرون به آن تحمیل شده باشد. به عبارتِ دیگر، «سمبلیسمِ» خائن انتزاعی نیست، بلکه ملموس است؛ زیرا از واقعیتِ داستانی، از عناصرِ پراکندهٔ تجربهٔ معقول، تشکیل می‌شود. بنابراین، معنایِ خائن همواره در میانِ ما است چیزی جز امتداد یا نتیجهٔ رئالیسمِ داستان نیست؛ رئالیسمی که در صورتِ ظاهر انسجام و ارتباطِ زنده میانِ اجزایِ آن برقرار است.

درواقع خائن، مانندِ سایرِ داستان‌هایِ علوی، اثری است با مایهٔ عشق و جنایت، که از مایه‌هایِ موردِ علاقهٔ نویسنده است، و گَردهٔ رمانتیک در آن آشکار است. ساختارِ داستان از حیثِ «معماری» در نوعِ خود بدیع و ممتاز است، و اقتصادِ نویسندگی، استفاده از حداقلِ توصیف و گفت‌وگو، در آن رعایت شده است؛ گیرم در لحظاتی گفتارهایِ بلندِ مأمورِ سابقِ آگاهی و اشرف حاجب جنبهٔ توضیحی و تشریحی پیدا می‌کند ــ این کیفیتی است که در داستانِ گیله‌مرد نیز به چشم می‌خورد.

www.tabarestan.info تبرستان

۶

چشم‌هایش، که یک سال پس از نامه‌ها در بهارِ ۱۳۳۱ منتشر شد، نخستین رمانِ علوی و پرورده‌ترین اثری است که او در اوجِ آفرینندگیِ خود نوشته است. در این رمان کش‌مَکشِ میانِ خواننده و متنِ داستان، آدم‌ها و ماجراهایِ معروضِ آن‌ها، خیره‌کننده است، و تحقیق و مباحثهٔ راوی ــ ناظمِ مدرسهٔ نقاشی ــ برایِ یافتنِ صاحبِ ناشناسِ چشم‌هایِ پردهٔ نقاشی، که به دیوارِ مدرسه آویزان است، بر دامنهٔ این کش‌مکش می‌افزاید. داستان پس از توصیفِ گذرانِ قیافهٔ «خفقان‌گرفته»ی شهرِ تهران با تصویرِ پردهٔ نقاشیِ مرموزی، موسوم به «چشم‌هایش»، آغاز می‌شود:

پردهٔ «چشم‌هایش» صورتِ سادهٔ زنی بیش نبود. صورتِ کشیدهٔ زنی که

زلف‌هایش مانند قیرِ مذاب رویِ شانه‌ها جاری بود. همه‌چیزِ این صورت محو می‌نمود. بینی و دهن و گونه و پیشانی با رنگِ تیره‌ای نمایان شده بود. گویی نقاش می‌خواسته است بگوید که صاحبِ صورت دیگر در عالمِ خارج وجود ندارد و فقط چشم‌ها در خاطرهٔ او اثری ماندنی گذاشته است.

اما وقتی در نیمهٔ نخستِ رمان انتظار به پایان می‌رسد و راوی، و خواننده، با صاحبِ چشم‌هایِ پردهٔ نقاشی، که خود را فرنگیس معرفی می‌کند، آشنا می‌شوند جهتِ کنجکاویِ خواننده، مانندِ راوی، تغییر می‌کند. از آن پس آن‌چه اهمیت پیدا می‌کند این است که نقاشِ پرده، که استاد ماکان نام دارد، کیست، و چه رابطه‌ای با صاحبِ چشم‌ها، فرنگیس، داشته است؟ کیفیتِ آدم‌پردازی («کاراکتریزاسیون») و پروراندنِ موضوع، گره‌ها و معماهایی که پیش کشیده می‌شوند و سپس با صرافتِ طبع گشوده و حل می‌شوند، کنجکاویِ خواننده را به ادامهٔ داستان و نسبت به سرنوشتِ آدم‌ها سخت برمی‌انگیزد.

www.tabarestan.info تبرستان

ساختارِ چشم‌هایش بر بنیادِ شخصیتِ راوی ــ ناظمِ مدرسهٔ نقاشی ــ و نظرگاهِ اول‌شخصِ مفرد گذاشته شده است که قابلیتِ تأثیرگذاریِ صمیمانه و میزانِ «تلقین‌پذیریِ» آن را مضاعف ساخته است. انتخابِ نظرگاهِ اول‌شخص زمینهٔ مساعدی است برایِ بیانِ عقاید و خصوصیاتِ درونیِ شخصِ راوی تا به این ترتیب ابعادِ شخصیتِ او در ذهنِ خواننده شکل بگیرد. اما راوی در چشم‌هایش آدمِ اصلی نیست، و به نحوی غیرمستقیم در جریانِ زندگی یا سرگذشتِ آدم‌هایِ اصلیِ رمان قرار می‌گیرد؛ اگرچه نقشِ او در رمان یک نقشِ ساختاری است؛ کمابیش نظیرِ نقشی است که خودِ نویسنده «بازی» می‌کند.

راوی در اولین فصلِ رمان به نقشِ خود به‌عنوانِ نویسنده اشاره می‌کند؛ البته نویسنده‌ای که «به فکرِ نوشتنِ تاریخِ زندگیِ نقاشِ بزرگِ ایران»، یعنی استاد ماکان، است؛ نقاشی که ده سال قبل از شروعِ داستان در تبعید مرده است.

کانونِ جاذبهٔ رمان پردهٔ نقاشیِ «چشم‌هایش» است؛ و انگیزه و منشأ روایتِ راوی نیز همان پرده است:

وقتی حوادثِ زندگیِ استاد را حلقه‌حلقه به هم زنجیر می‌کنیم، می‌بینیم که سرّی در زندگی‌اش نهفته است. این حوادث پیوسته و یک‌دست نیستند. با وجود این پیداست که رشتهٔ اسرارآمیزی از میان همهٔ آن‌ها می‌گذرد و تا این رشته کشف نشود نمی‌توان حلقه‌ها را به هم پیوند داد.

www.tabarestan.info تبرستان

راوی اعتراف می‌کند که اگر زنِ ناشناس پیدا نشود شخصیتِ «نقاشِ بزرگِ ایران»، کماکان، در هالهٔ ابهام خواهد ماند، و در چنین وضعی اقدام او به نوشتنِ «تاریخِ زندگیِ» نقاش، دستِ‌بالا، حاصلش همان خواهد شد که دیگران دربارهٔ او در روزنامه‌هایِ «خفقان‌گرفته» نوشته‌اند. درحقیقت موقعیتِ راوی، علی‌الاطلاق، همان موقعیتِ نویسنده است، و راوی بدل به نویسنده‌ای می‌شود که «حلقه‌به حلقه» حوادثِ زندگیِ ماکانِ نقاش را به هم‌زنجیر می‌کند تا به این‌ترتیب «رشتهٔ اسرارآمیز» زندگیِ او را کشف کند. راوی مانندِ نویسنده‌ای است که مهم‌ترین یا اصلی‌ترین مراحل، یا مراتب، زندگیِ آدم داستانِ خود را نمی‌شناسد ــ یا وانمود می‌کند که نمی‌شناسد ــ و فقط مقداری قرینه و نشانهٔ مرموز در اختیار دارد که متضمنِ هیچ شناختِ قانع‌کننده‌ای از یک آدم ــ «بزرگ‌ترین نقاشِ ایران در صد سال اخیر» ــ نیست.

فصلِ افتتاحیهٔ رمان، از حیثِ بافت و لحنِ کلام، به یک بیانیهٔ سیاسیِ شورآمیز شبیه است:

شهرِ تهران خفقان گرفته بود، هیچ‌کس نفسش درنمی‌آمد، همه از هم می‌ترسیدند، خانواده‌ها از کسان‌شان می‌ترسیدند، بچه‌ها از معلمین‌شان، معلمین از فراش‌ها، و فراش‌ها از سلمانی و دلاک؛ همه از خودشان می‌ترسیدند، از سایه‌شان باک داشتند.

راوی سپس اعلام می‌کند: «در چنین اوضاعی، در سالِ ۱۳۱۷، استاد ماکان درگذشت.» آن‌گاه به اظهارِ نظرها و شایعات و داستان‌هایِ مختلفی که «پنهانی» و «بیخِ گوشی» دربارهٔ استاد ماکان بر سرِ زبان‌ها است اشاره می‌کند، و توضیح می‌دهد که دستگاهِ حکومت نیز، از آن‌جا که از نفوذِ معنویِ استاد در میانِ «مردمِ فهمیده» باخبر است، به قصدِ «سرپوشیِ جنایتی که رخ داده» ظاهراً از او تجلیل می‌کند تا از مرگش حداکثرِ استفاده را ببرد. این اطلاعاتِ افواهی، که در امتدادِ همان لحنِ سیاسیِ افتتاحیهٔ رمان قرار دارد، هیچ حقیقتی را دربارهٔ فردیت یا زندگیِ درونیِ استاد ماکان نشان نمی‌دهد. به همین جهت اشتغالِ خاطر راوی معطوف به «داستان‌ها»یِ ناگفته‌ای است که «چشم‌هایِ نیم‌خمار و نیم‌مستِ» پردهٔ نقاشی بیان می‌کند.

نخستین پرسشِ راوی دربارهٔ عنوانِ پردهٔ نقاشی است: چرا «چشم‌هایش»؟ چرا «چشم‌ها» نگذاشته است؟ پرسشی است دقیق و از رویِ باریک‌بینی، و دقیقاً پرسشِ یک داستان‌نویس: «چشم‌هایش» یعنی چشم‌هایِ زنی که نقاش به او نظر داشته. پس طرفِ توجهْ صاحبِ چشم‌ها بوده، نه خودِ چشم‌ها؛ به این ترتیب است که آن عنوان و این پرسشْ راوی را به دنبالِ خود می‌کشد. راویِ چشم‌هایش، مانندِ راویِ بوف کور که در افسونِ خیال‌انگیزِ زنِ اثیری گرفتار است، برایِ رسیدن به آن «چشم‌هایِ نیم‌خمار و نیم‌مست» انواعِ مقدمه‌ها می‌چیند و انواعِ شیوه‌ها می‌زند. اما راویِ چشم‌هایش گرفتارِ اوهام و احلام نیست، و صاحبِ چشم‌ها را برایِ جاذبه و جمالِ جسمانیِ او نمی‌خواهد؛ زیرا عشقی ــ حتی کم‌ترین رابطهٔ عاطفی ــ میانِ آن‌ها برقرار نیست. درواقع راوی بر آن است تا طلسمِ نامریِ شخصیتِ استاد ماکان را بشکند، و از طریقِ چشم‌ها نقاش را بشناسد، و او را از اختفا و سکوت بیرون آورد.

ناظمِ مدرسهٔ نقاشی آدمی است هوشیار و مراقب و صبور که برایِ رسیدن

www.tabarestan.info تبرستان

به هر «حلقه»ای، ولو ناچیز، هر مرارتی را به جان می‌خرد. او پس از سال‌ها، که «دستگاهِ دیکتاتوری واژگون‌شده»، و زن‌هایِ اعیانِ بسیاری خود را صاحبِ چشم‌ها «قلمداد» می‌کنند و روزنامه‌نگاران از «چنتهٔ دروغ‌پردازیِ» خود داستان‌هایِ عاشقانه از زندگیِ استاد ماکان در روزنامه‌ها به هم می‌بافند، کماکان، در پیِ کشفِ رازِ زندگیِ استاد است: «من با بسیاری از زنانی که استاد را می‌شناختند و با او اقلاً چند بار مواجه شده‌اند، صحبت کرده‌ام.» بنابراین، هیچ راهِ شناخته و نرفته‌ای را باقی نگذاشته است، اما می‌داند ــ کاملاً باور دارد ــ که راهی هست، و سرنخِ آن همان پردهٔ نقاشی است.

www.tabarestan.info تبرستان

چنان‌که گفتیم راوی در روایتِ خود همان مسیری را می‌پیماید که نویسنده پیموده است، یا باید بپیماید. تشخیص، یا تمیز دادنِ، راویِ روایت از نویسندهٔ رمان در همهٔ فصل‌ها به سهولت میسر نیست. راوی مانندِ نویسنده جست‌وجوگر است، و از جایگاهِ «برگزیده» و ممتازی برخوردار نیست. نه آدم‌هایِ رمان، و نه خواننده، خود را در مقامِ پایین‌تری، نسبت به راوی، احساس نمی‌کنند. درحقیقت راوی، قبل از آن‌که روایت‌کنندهٔ «فعالِ مایشاء» باشد، شنونده است؛ کمابیش در ترازِ خواننده قرار دارد، البته خواننده‌ای فعال و جست‌وجوگر، و به تعبیرِ رولان بارت «خوانندهٔ فرهیخته». به این ترتیب روایت‌گری در چشم‌هایش، به مقدارِ فراوان، مضمونِ رمان است.

انگیزهٔ راوی از جست‌وجوگری و گفت‌وگو با زنان و مردانی که استاد ماکان را می‌شناخته‌اند روشن است: شناساییِ علتِ تبعید و کیفیتِ مرگِ استاد، که دانستنِ آن‌ها «برایِ نسلِ رزم‌جویِ امروز سودمند است». راوی با هر آدمی که با استاد محشور بوده یا، به واسطه، او را می‌شناخته است از سرِ کنجکاوی گفت‌وگو می‌کند تا از او «حرف درآورد»، اما نسبت به کسی که به جایِ حرف‌زدن دربارهٔ استاد «دربارهٔ خودش» درازنفسی می‌کند و قصدِ خودنمایی

دارد بی‌اعتنا است. انتخاب و دقتِ زیرکانهٔ راوی به نحوهٔ استفادهٔ زیبایی‌شناختیِ نویسنده از «نشانه»هایِ مربوط و «معنی‌دار» و کنار گذاشتنِ عناصرِ کم‌اهمیت و زاید و غیرِداستانی شباهت دارد. سرانجام راوی به این نتیجه می‌رسد که از پردهٔ «چشم‌هایش»، به‌عنوانِ طعمه، در یافتنِ زنِ ناشناس استفاده کند؛ نشانه‌ای ملموس و معقول که از عناصرِ ساختاری رمان است.

«روزِ هفتِ دیِ سالِ ۱۳۱۷ روزِ مرگِ استاد است»، و راوی هر سال، در آن روز، به بهانه‌ای، تالارِ موزهٔ مدرسهٔ نقاشی را تعطیل می‌کند و کمین می‌کشد تا زنِ ناشناس پیدایش شود؛ زیرا او، آخرین‌بار، سال‌ها قبل، در چنین روزی برایِ تماشایِ پرده‌هایِ نقاشیِ استاد به موزه آمده بوده است. سه‌چهار سال به این ترتیب می‌گذرد، تا این‌که در پانزدهمین سالِ مرگِ ستاد، در بعدازظهرِ روزِ «تاریخیِ» هفتمِ دی، راوی و زنِ ناشناس ــ فرنگیس ــ با یک‌دیگر روبه‌رو می‌شوند، و نویسنده از این ملاقات یکی از شیواترین و شورانگیزترین فصل‌هایِ ادبیاتِ داستانیِ معاصرِ ایران را می‌پردازد.

www.tabarestan.info تبرستان

من مدت‌ها بود که شخصیتِ خود را فدایِ استاد کرده بودم ــ من خود را برایِ هرگونه تحقیر و توهینی آماده کرده بودم. من رضایت داشتم که بیست سالِ دیگر هم ناظمِ بی‌چاره‌ای باشم و پشتِ این میزِ محقر بنشینم، فقط به امید این‌که با این زن روبه‌رو شوم.

علتِ انتظارِ طولانی و دردناکِ راوی برایِ ملاقات با زنِ ناشناس روشن است. او از این نگران است که «استاد کم‌کم دارد فراموش می‌شود» و «مراحلِ فداکاری و گذشتِ او به گوشِ معاصرین» نمی‌رسد. راوی، چنان‌که خودش می‌گوید، خود را در برابرِ «نسلِ رزم‌جویِ امروز» مسئول می‌داند، و اطمینان دارد که فاش کردنِ «اسرارِ زندگیِ استاد» احساس و اندیشه و خیالِ مردمِ هنردوست را بیدار خواهد کرد. اما این همهٔ واقعیت نیست. راوی عناصرِ

داستانِ ماکان را گِرد می‌آورد تا، قبل از هر چیز، هستیِ خود را توجیه کند؛ زیرا از طریقِ زنده کردنِ شخصیتِ ماکان وجودِ خود را درک می‌کند. «اگر من نتوانم اسرارِ زندگیِ استاد را به مردمِ ایران حالی کنم، دیگر چه فایده‌ای از زندگیِ خود برده‌ام؟»

درحقیقت سرنوشتِ راوی به سرنوشتِ ماکان گره خورده است. راوی می‌کوشد تا با ماکان «هم‌هویت» (همانند) شود. او ماکان را تقدیس می‌کند، و موزه و مدرسهٔ نقاشی را «معبد» و خود را «متولی» حرمِ آن می‌داند. بنابراین، راوی فقط روایت‌گرِ یک داستان نیست، بلکه سازندهٔ روایتی است که خودش نیز جزوِ آن است. منظور از روایت، ماجرایی پیش‌بینی‌نشده است که در مسیرِ حرکتِ خود می‌تواند تغییر یابد و حالتِ روایت را عوض کند. طبعاً کیفیت و نتیجهٔ روایت از پیش برایِ راوی مشخص نیست؛ اگرچه ممکن است این‌طور به نظر برسد که او از پیش تصمیمِ خودش را گرفته است. یکی از انگیزه‌هایِ پنهان و خاموشِ راوی، که او را به روایت کردن وامی‌دارد، جان بخشیدن به آدم‌ها و صورتِ واقعی (ملموس) دادن به خیالاتِ خویش است. درواقع روایت‌گری از لحاظِ راویْ گونه‌ای ماجراجوییِ ذهن است، و چنان‌که گفتیم راوی از طریقِ آن به تعادل و جمعیتِ‌خاطر می‌رسد.

راوی می‌خواهد روایتِ کامل و صادقانه‌ای از زندگیِ ماکان به دست دهد، به این دلیل که روایت‌گر است؛ «برایِ من دیگر جز تجسمِ زندگیِ استاد هدفی نمانده» است. پس روایتِ او نیاز به پدید آوردنِ عناصرِ روایت را برآورده می‌کند. راوی نیاز به روایت‌کردن دارد، همان‌گونه که نویسنده نیاز به نوشتن دارد. بنابراین راوی، قبل از هر چیز، برایِ خودش می‌نویسد؛ اگرچه ذهنش به «نسلِ رزم‌جو»، به‌عنوانِ مخاطبانِ روایت، نیز معطوف است. انگیزهٔ نخستِ راویْ شخصی («خودخواهانه») یا ادبی است، حال آن‌که انگیزهٔ دومِ او

www.tabarestan.info تبرستان

اجتماعی یا سیاسی است؛ رسالتی است که برایِ خودش در برابرِ جامعه قایل است. به همین دلیل است که من نقشِ راوی را در امتدادِ نقشِ نویسنده، یا دقیق‌تر بگویم راوی را نمایندهٔ شخصیتِ علوی، می‌دانم.

راوی می‌گوید: «من می‌توانم یادداشت‌هایِ خود را دربارهٔ نقاشِ هنرمند و انسانِ بزرگ‌واری که جانش را فدایِ هنر و حیثیتِ خود و مردمِ کشورش کرد منتشر کنم»، و سپس اضافه می‌کند که به موازاتِ نشان‌دادنِ «بزرگی و دلیری و پاکی» از آشکار ساختنِ «معایبِ» او خودداری نخواهد کرد. اما راوی اعتراف می‌کند که «چیزی دقیق و صریح از نبردِ او با قوایِ اهریمنیِ استبداد» نمی‌داند؛ بنابراین، چنان‌که اشاره کردیم، نتیجهٔ روایتْ از پیش برایِ او مشخص نیست. درحقیقت راوی می‌خواهد ماجرایی را روایت کند که از حدّ تجربه‌اش فراتر است. اما درعینِ حال او دربارهٔ آدم‌هایِ اصلیِ روایتِ خودْ قضاوتِ «پیشینی» (پیش از تجربه) دارد. ماکان از نظرِ راوی یک قهرمان، تافتهٔ جدابافته، است و زنِ ناشناس، به رغمِ آن‌که از او با همین عنوان اسم می‌برد، «پُرمدعا و خودخواه» و «فتانه یا فرشته»‌ای است که استاد را به پای گور کشانده است. قضاوتِ «پیشینیِ» راوی دست و پای او را می‌بندد، زیرا او آن‌چه را در «حافظه»ی دیگران، در افواهِ عام، وجود دارد به‌عنوانِ قضاوتِ خود نقل می‌کند. به عبارتِ دیگر، راوی آزاد نیست تا هر چه را در ذهن دارد ــ می‌بیند یا می‌شنود ــ بیان کند، چون او خود را در برابرِ «نسلِ معاصر و آیندگان» مسئول می‌داند. شاید توضیحِ واقعی‌تر این باشد که راوی امکانِ روایت‌گری نداشته است، یا دقیق‌تر بگوییم اسباب و موجباتِ روایت‌گری برایِ او فراهم نبوده است؛ بنابراین، به تعبیرِ پل ریکور، تا موقعی که افراد توانایی «مبادلهٔ تجربه»هایِ خود را نداشته باشند طبعاً در «تجربه‌ای مشترک» سهیم نخواهند شد. گفت‌وگویِ راوی با زنِ ناشناس باعث می‌شود تا راوی موضوعِ روایت و آدم‌هایِ اصلیِ آن را از منظری

www.tabarestan.info تبرستان

دیگر ببیند و نسبت به قضاوتِ «پیشینیِ» خود تجدیدنظر کند؛ اگرچه این تجدیدنظر شاملِ تمامیتِ قضاوتِ او ــ و طبعاً قضاوتِ نویسنده ــ نیست.

در فصلِ دومِ رمان، که زنِ ناشناس ــ فرنگیس ــ به تفصیل «داستانِ شومِ» خود را برایِ راوی بازگو می‌کند، راوی در آغازِ گفت‌وگو تهدید می‌کند که اگر لَحنِ زن «ساختگی و دروغی» باشد، به‌رغمِ قولی که داده است، پردهٔ «چشم‌هایش» را به او نخواهد داد، و می‌گوید: «من اگر از شما صداقت و صمیمیت می‌خواهم، باید خودم با شما صادق و صمیمی باشم.» به این ترتیب، راوی و فرنگیس «قرار» می‌گذارند که هر کدام به دیگری جز «راست» نگوید؛ زیرا دیگر علتی برایِ انکار و پنهان‌کردنِ گذشته وجود ندارد؛ این همان اصلی است که باعث شده است تا چشم‌هایش از صحت و اصالتِ نظرگیری برخوردار شود. فرنگیس از راوی می‌پرسد: «می‌خواهید زندگیِ استاد را بنویسید؟» و راوی پاسخ می‌دهد: «اگر جنبهٔ عمومی داشته باشد و بتواند برایِ مردم سرمشق باشد شاید بنویسم.» در این‌جا راوی بارِ دیگر، تلویحاً، به آزاد نبودنِ خود اشاره می‌کند؛ زیرا او در صورتی زندگی استاد را می‌نویسد ــ درواقع فقط آن قسمتی را می‌نویسد ــ که «جنبهٔ عمومی» داشته و «سرمشق» باشد، و معنایِ این حرف این است که اگر به «عیبی» در زندگیِ استاد بربخورد ــ به‌رغم ادعایِ پیشینِ او ــ از رویِ مصلحت، برایِ رعایتِ «حالِ» معاصران و آیندگان، چشمِ خود را بر رویِ آن خواهد بست.

در همان نخستین صفحاتِ فصلِ سومِ رمان راوی، نظرگاهِ رمان، عوض می‌شود ــ فرنگیس به‌جایِ ناظم وظیفهٔ روایت‌گری را به عهده می‌گیرد ــ و زمانِ روایت از حال به گذشته برمی‌گردد. البته باید اشاره کنیم که روایت‌گریِ ناظم در دو فصلِ نخستینِ رمان نیز نه دربارهٔ «خود» بلکه دربارهٔ «غیرِ خود» است. با آغازِ روایتِ فرنگیس ما به میدانِ جاذبهٔ رمان کشیده می‌شویم؛ هرچند

www.tabarestan.info تبرستان

روایتِ او نیز به «غیرِ خود» ــ استاد ماکان ــ معطوف است. اما در این فصل، تا پایانِ رمان، فرنگیس راوی است و ناظم شنونده، یا پرس‌وجوکننده. درواقع فرنگیس از مقامِ «ابژه» (موردِ شناسایی) به مقامِ «سوبژه» (فاعلِ شناسایی یا شناسنده) درمی‌آید. فرنگیس تصویرِ عامیانه‌ای را که دربارهٔ خودش وجود دارد، و ناظم نیز این تصویر را تکرار می‌کند ــ «عوام می‌گفتند عشقِ زنی استاد را از پا درآورد.» یا: «چشم‌هایِ زنی استاد را به روزِ سیاه نشاند.» ــ با خلوصِ روایتِ خود از بین می‌برد. در طولِ روایتِ فرنگیس درمی‌یابیم که «اسطورهٔ مَرد» ــ افسانهٔ ماکان ــ حضور و تخیلِ زن ــ فرنگیس ــ را به انزوا و فراموشی رانده است. می‌بینیم که فرنگیس «ابژه» و منفعل نیست، و اگر، به راستی، اسطوره‌ای در کار است فرنگیس اسطوره است نه ماکان. فرنگیس خود را قربانی می‌کند ــ «از پا درمی‌آید» و «به روزِ سیاه می‌نشیند» ــ تا ماکان زنده بماند. زندگیِ ماکان مدیونِ ازخودگذشتگیِ فرنگیس است؛ حقیقتی که خودِ ماکان از آن خبر ندارد.

تقریباً در تمامِ ادبیاتِ ما تحقیرِ زن و جنسی‌دیدنِ زن و تبدیل‌کردنِ او به شیء ــ یا دستِ‌بالا تصویرکردنِ او به‌عنوانِ «انسان درجه دوم» ــ وجهی غالب دارد، و با توجه به این معنی شاید بتوان گفت که فرنگیس تواناترین زنِ ادبیاتِ داستانیِ ایران است. فرنگیس ــ نویسنده ــ نشان می‌دهد که تصورِ دیگران ــ حتی راوی ــ دربارهٔ او اشتباه است. نویسنده چنان موقعیتی آفریده، چنان وضعی برایِ فرنگیس به وجود آورده است، که او فقط با دست‌زدن به عملی شدید و فداکارانه می‌تواند از آن خلاصی یابد. ماکان در این رمان خاموش، همان «ابژه»، است، و ما صدایِ او را از دهانِ فرنگیس می‌شنویم. فرنگیس خودش و محیطش، و پیش از همه ماکان، را «تعریف» می‌کند؛ این همان مفهومی است که از آن به «زن‌نویسی» یا «مَردنویسیِ زن» تعبیر کرده‌اند.

چشم‌هایش یکی از پُرخواننده‌ترین رمان‌هایِ فارسی است، و با توجه به

www.tabarestan.info تبرستان

این‌که سال‌ها امکان انتشار نداشته، در ظرفِ ده سال، چهار بار تجدید چاپ می‌شود، و گفته شده که تا سالِ ۱۳۴۰، در ایران و اروپا، نزدیک به صدهزار نسخه از آن منتشر شده است. منتقدانِ بسیاری دربارهٔ چشم‌هایش اظهارِنظر کرده‌اند، و اغلب آن را ستوده‌اند. فقط اظهارِنظرِ یکی از منتقدان علوی را برآشفت؛ اظهارِنظری که متعلق به پرویز ناتل خانلری بود، و در جوانی با علوی و یارانش روابطِ صمیمانه داشت. خانلری نوشت:

از جمله کارهایی که من خوب به‌خاطر دارم علوی پیش از چاپ برایِ هدایت و من و صادق چوبک خواند دست‌نویسِ کتابِ چشم‌هایش بود. مدتی بود که علوی در فکرِ نوشتنِ یک رمانِ کوتاه بود... رمانِ کوتاه او سرانجام پرداخته شد و یک روز صبح تا ظهر او دست‌نویسِ قصه را برایِ هدایت و چوبک و من خواند. داستانی بود به نظرِ ما بسیار لطیف و گیرا و آن روز که ما در منزلِ او در دزاشیب این قصه را شنیدیم به نظرمان آمد که یک رمانِ لطیفِ احساساتی در مملکتِ ما متولد شده است. علوی به چاپِ این داستان مبادرت نکرد و اتفاق افتاد که بعد از مرگِ هدایت بارِ دیگر ما روزی گرد هم آمدیم... در آن دیدار علوی به من گفت که در استخوان‌بندیِ کتابِ چشم‌هایش تجدیدنظر کُلی کرده و به کُلی آن را زیر و رو نموده است. چندی بعد که کتاب منتشر شد من واقعاً افسوس خوردم که آن قصهٔ شیرینِ لطیفِ عاشقانه چه‌گونه یک‌مرتبه اصالتش دگرگون شده و به‌صورت یک کتابِ حزبی درآمده است.[1]

علوی، دستِ‌کم، سه بار متعرضِ این کلامِ خانلری شد، البته به تلویح، و با

www.tabarestan.info تبرستان

۱. نقل از گفت‌وگوی مسلسلِ پرویز ناتل خانلری تحتِ عنوانِ «خاطراتِ ادبی» در مجلهٔ سپید و سیاه، نیمهٔ دومِ سالِ ۱۳۴۶. به احتمالِ قریب‌به‌یقین اشارهٔ خانلری به‌حضور هدایت در جمعِ شنوندگانِ دست‌نویسِ چشم‌هایش مقرون به واقعیت نیست؛ زیرا هدایت در دوازدهم آذر ۱۳۲۹ به پاریس می‌رود و در نوزدهم فروردین ۱۳۳۰ خودکشی می‌کند، حال آن‌که علوی چشم‌هایش را، چنان‌که خودش در پایانِ کتاب تصریح کرده است، در فاصلهٔ آذرِ ۱۳۳۰ تا اردی‌بهشتِ ۱۳۳۱ نوشته است.

زبانی نرم و دوستانه، که از طبعِ آرام و ملایمش سرچشمه می‌گرفت. نخستین بار در تقریضی بر کتابِ اخلاقِ ناصری، ویراستهٔ مجتبی مینوی، یارِ دیرینش در «گروهِ ربعه»، نوشت:

> منِ تابه‌حال یک سطر هم منتشر نکرده‌ام که قبلاً به دوستانِ صمیمی خود نشان نداده باشم. وقتی چشم‌هایش را نوشتم پاک‌نویسِ آن را پیش از چاپ به مجتبی مینوی و عبدالحسین نوشین دادم که بخوانند. قضاوتِ هر دو آن‌ها را بعدها از هر دوشان کتبی خواستم، چون یکی از دوستان نکته‌ای دربارهٔ این کتاب یادآوری کرده بود که با واقعیت تطبیق نمی‌کرد. این تذکراتِ ناروا در دورانی در مجله‌ای منتشر شد که تنها ذکرِ اسمِ من در روزنامه و یا مجله‌ای، نویسنده را به‌خانه‌هایِ ساواک می‌کشاند. من از این دوست گله‌ای ندارم. او نمی‌توانست در ایران ساواک‌زده جز این نوشته باشد.[1]

چنان‌که ملاحظه می‌شود علوی اسمی از خانلری نمی‌آورد، و پیدا است که آن «دوست» جزوِ خوانندگانِ دست‌نویسِ چشم‌هایش نبوده است. در گفت‌وگویِ رامین جهانبگلو با علوی تحتِ عنوانِ «دیداری با بزرگ علوی در برلن»، که آخرین گفت‌وگویِ طولانی با علوی است، وقتی گفت‌وگو به چشم‌هایش می‌کشد علوی بارِ دیگر به اظهارِنظرِ «ناحق» و «بی‌ربطِ» خانلری اشاره می‌کند:

> باید بگویم من هیچ‌وقت تا امروز عادت نکرده‌ام چیزی را که نوشته‌ام و به‌دوستان نشان داده‌ام و آن را پذیرفته‌اند، بعد از چاپ در آن دست ببرم. این ایراد را یکی از دانشمندانِ ایران به ناحق به من گرفته بود که گفته بود رمانِ چشم‌هایش را خواندم، رمان زیبایِ عشقی بود و بعدها در آن دست برد و چیزهایِ سیاسی در آن وارد کرد. این حرف بی‌ربط است.[2]

---

۱. «به بهانهٔ اخلاقِ ناصری»، آینده، شمارهٔ ۳ و ۴، خرداد و تیر ۱۳۶۱.
۲. دنیایِ سخن، شمارهٔ ۷۳، اسفند ۱۳۷۵، فروردین ۱۳۷۶.

www.tabarestan.info تبرستان

اما با وجودِ این علوی می‌پذیرد که چشم‌هایش قدری «رمانتیک» است، و او پایِ خود را از قلمروِ «واقعیت و از رئالیسم» درازتر کرده است. یا به تعبیرِ هدایت، چنان‌که خودِ علوی نقل می‌کند، او اساساً یک نویسندهٔ «سانتی‌مانتال» است، و طبعاً رگهٔ این «سانتی‌مانتالیسم» در چشم‌هایش وجود دارد.

۷

سالاری‌ها، بعد از چشم‌هایش، دومین رمانِ علوی است، اما با حجمی کم‌تر. چنان‌که از عنوانِ رمان برمی‌آید علوی کوشیده است تا تصویری از حاکمان و محکومان به دست دهد، البته در یک «زمینه» یا قلمروِ روستایی، که پیش از آن طرحی گرده‌وار از آن در گیله‌مرد ترسیم کرده بود. مایهٔ سالاری‌ها دربارهٔ ستم و مبارزه است؛ ستمِ خان‌ها و مبارزهٔ دهقان‌ها. خان‌سالار نمایندهٔ قدرتِ روستا است، و از نظرِ او «همهٔ دهاتی‌ها مجرم هستند». زیور و پدرش و همسرش و فرزندشان نمایندهٔ روستاییان هستند. تضادِ آشکاری در رمان تصویر می‌شود. همسرِ زیور، آقاموچول، را به اتهامِ شورش دار می‌زنند. پدرِ زیور، که او نیز جزوِ شورشیان است، بخشوده می‌شود، به این شرط که زیور خود را به خان تسلیم کند، و سرانجام زیور در فساد و تباهی غوطه‌ور می‌شود. علوی گفته است: «می‌خواستم اوضاع و احوالِ دوره‌ای را که در حالِ زوال است مجسم کرده باشم.»

سالاری‌ها را، چنان‌که دیگران نیز گفته‌اند، می‌توان ضعیف‌ترین اثرِ علوی دانست؛ زیرا در این رمان آن کیفیت یا قابلیت روایی که باید خواننده را قانع و با خود همراه کند وجود ندارد. علوی در این رمان، به تعبیرِ ویساریون بلینسکی، «پایش بر زمینِ واقعیت»، واقعیتی که باید در اثرِ خود توصیف کند، قرار ندارد. درواقع سالاری‌ها «داستانِ عقیده» است، و قبل از هر چیز متضمنِ

تبرستان www.tabarestan.info

«معقولات» و احکامی است که از بینش و مرامِ سیاسیِ نویسنده سرچشمه می‌گیرد. علوی آدم‌هایِ رمان را در همان مرحله‌ای که هستند، یا باید باشند، تصویر نمی‌کند، بلکه آن‌ها را بیرون یا فراتر از موقعیتِ طبیعیِ خودشان نشان می‌دهد. به عبارتِ دیگر، آدم‌ها به جایِ آن‌که از احساس و اندیشهٔ خود متأثر باشند تابعِ ارادهٔ نویسنده‌اند، و این‌طور به نظر می‌رسد که کلماتِ خود را، آن‌چه بر زبان می‌آورند، از رویِ «نوشته»ی نویسنده می‌خوانند.

سالاری‌ها حتی از «عنصرِ داستان‌سرایی»، آن جوشش و سیلانِ همواری که امتیازِ بارزِ اغلبِ داستان‌هایِ علوی است، بی‌بهره است؛ شاید به این دلیل که سالاری‌ها محصولِ تجربهٔ مستقیم یا غیرِمستقیم نویسنده نیست. تصویرکردنِ واقعیت‌هایِ زنده و حادِّ جامعهٔ روستایی، یا چنان‌که خودِ علوی گفته است، نمایشِ وضعیتِ «متزلزل‌شده»ی مالکیت در روستاهایِ ایران، به خلقِ یک پردهٔ پهناور با رنگ‌هایِ گوناگون و سایه‌روشن‌هایِ بسیار و نیز به یک بینشِ اجتماعی و مردم‌شناسیِ غنی و اصیل نیاز داشت. چنان‌که اشاره کردیم سالاری‌ها در کارنامهٔ ادبیِ علوی نمایندهٔ هیچ امتیازی نیست، و بیش از هر چیز برملاکنندهٔ یک وسوسهٔ سیاسی است که «عنصرِ زمانی» در آن سنگینی می‌کند. درواقع همین «عنصرِ زمانی» است که سالاری‌ها را سال‌ها است از صحنهٔ ادبیاتِ ما، و از نظرِ خوانندگان، دور کرده است.

علوی در میرزا بارِ دیگر عناصری از وجودِ خودش را بیان می‌کند، با مایهٔ موردِ علاقه‌اش عشق و سیاست. میرزا تصویرِ هول‌ناکی از زندگیِ مهاجرانِ سیاسی است؛ تصویرِ آدم‌هایی بدونِ حال و بدونِ آینده که فقط در سرابِ رؤیاهایِ گذشته سیر می‌کنند. میرزا حکایتِ قربانی‌شدنِ عشق در مسلخِ عملِ سیاسی است؛ همان حکایتِ «تراژیکِ» استاد ماکان است به‌علاوهٔ زندگی ــ یا زنده‌به‌گور بودن ــ در تبعید. تأکیدِ علوی بر این‌که سرنوشتِ مهاجرانِ سیاسی

www.tabarestan.info تبرستان

اصولاً سرنوشتِ «شادی» نیست در میرزا نمودِ خیره کننده‌ای دارد. میرزا آخرین بازماندهٔ یک نسلِ درهم‌شکسته و «تمام» شده است که بر اثرِ شکستِ آرمان‌هایِ پیشینِ خود، و دربه‌دری و خفت کشیدن در غربت، به شدت تلخ‌کام شده است.

علوی در میرزا نشان می‌دهد که زندگیِ آدمِ سیاسی، در سرزمینِ ما، علی‌الاطلاق، «تراژیک» است؛ یا قهرمان است یا شهید، یا تبعیدی، یا خائن، یا مُردار، و سرنوشتِ او جز این‌ها نیست. علوی با تصویرِ گذرانی که از وضعِ آوارگان و تبعیدیانِ دیگر کشورها ــ الجزایری‌ها، کوبایی‌ها، ترک‌ها و عرب‌ها ــ به دست می‌دهد به ابعادِ انسانیِ مایهٔ داستانِ خود عمق و غنایِ بیش‌تری می‌بخشد. راویِ میرزا روزنامه‌نگاری است که در جست‌وجویِ یک تبعیدیِ سیاسی ــ پدرِ دخترخواندهٔ خویش ــ است؛ او درواقع همان ناظمِ مدرسهٔ نقاشی است که در جست‌وجویِ رازِ پردهٔ «چشم‌هایش» است. راویِ میرزا، مانندِ راویِ چشم‌هایش، به هیچ حزبِ سیاسی تعلق ندارد؛ از سیاست بیزار است، و حتی خود را جبون و «ترسو» معرفی می‌کند.

آدمِ اصلیِ داستان، میرزا، که همان پدرِ دخترخواندهٔ راوی است، هم‌چون «سایهٔ مرگ» است، و راویِ سودایی بوفِ کور را واخوانی می‌کند. او به‌عنوانِ یک تبعیدیِ سیاسی به همه‌چیز و همه‌کس بدبین است و ایامِ کهولت را در غربت، در اتاقِ کوچکی در یک پانسیون، به «کتاب‌خواندن، رویِ پاره کاغذ یادداشت کردن و نقاشی رویِ ظروفِ سفالین و مینیاتور و صورت‌سازی» می‌گذراند. از نظرِ مهاجرانِ سیاسی و غیرسیاسی او یک «آدمِ مرموز» است. «توده‌ای‌ها میرزا را مشکوک می‌دانستند، مصدقی‌ها توده‌ای و سوسیالیست‌ها بورژوایِ وازده و دانش‌جویان باباشملی که دیگر انقلابی نیست و امنیتی‌ها منحرف.» میرزا از آدم‌هایِ دور و اطرافِ خود، حتی از یارانش، «باک» دارد،

www.tabarestan.info تبرستان

حاضر نیست اسمِ حقیقیِ خودش را فاش کند، و ترجیح می‌دهد او را، حتی در غربت، مرده ــ مُردار ــ بپندارند. پرهیزِ او از علنی‌کردنِ هویتِ خودش به دخترش و همسرِ سابقش، همسرِ کنونیِ راوی، اوجِ «تراژدیِ» شخصیتِ او است.

پایان‌بندیِ داستانِ میرزا، با این پرسش که «حقیقت را کجا پیدا کنیم؟»، و معلق ساختنِ نتیجهٔ گفت‌وگویی که یک شبِ تمام میانِ راوی و میرزا دربارهٔ فاش‌کردنِ هویتِ میرزا جریان دارد، برانگیختنِ خواننده است در برابرِ آن‌چیزی که به تعبیرِ ژان پل سارتر می‌توان آن را «تمامیتی ناتمام» خواند. هر داستان، هر تمامیتی، همواره رو به اتمام است، اما هیچ‌گاه تمام نمی‌شود؛ همان‌گونه که تجربهٔ ما نیز بی‌مرز و ناتمام است. داستانِ میرزا حرفِ آخر ندارد؛ اگرچه با پرسشِ «حقیقت را کجا پیدا کنیم؟» خاتمه پیدا می‌کند. اصولاً خاتمه‌دادنِ یک داستان با یک پرسش به معنایِ ناتمام گذاشتن، و رها کردنِ، آن داستان است، و می‌توان آن‌را، ولو در داستانی دیگر، ادامه داد. اغلبِ نویسندگان وقتی داستانی را تمام می‌کنند درواقع آن را با نوشتنِ داستانِ دیگری دنبال می‌کنند. به همین‌جهت است که نویسندگان همواره به نوشتن ادامه می‌دهند، و پاره‌ای بر این عقیده‌اند که هر نویسنده‌ای فقط یک داستان می‌نویسد، آن‌هم داستانِ زندگیِ خودش را؛ اگرچه ممکن است آن را به‌صورتِ کتاب‌هایِ ظاهراً متفاوتی بنویسد.

چنان‌که پیش‌تر گفتیم هر داستانی که علوی نوشته است پاره‌ای از لحظاتِ زندگیِ او در آن درج است، و درون‌مایهٔ اصلیِ هر داستانِ او ادامهٔ درون‌مایه‌هایِ داستان‌هایِ قبلی است. آثارِ علوی، اصولاً، «اتوبیوگرافیک» است، و احساسِ شدیدی نسبت به گذشته و خاطراتِ دورهٔ جوانیِ نویسنده در آن‌ها دیده می‌شود. درواقع آن‌چه در «تجربه» از کف می‌رود در روایت

www.tabarestan.info تبرستان

«زنده» می‌شود. تجربه برایِ علوی منبعِ الهام است، اما روایت برایِ او سازندهٔ رؤیا و خاطره و دنیایِ سایه‌ها است. راویِ میرزا، مانندِ راویِ چشم‌هایش و خائن، از سیاستِ خاصی پیروی نمی‌کند، و انتخابِ یک روزنامه‌نگار و ناظمِ مدرسهٔ نقاشی به‌عنوانِ راوی این اختیار را به نویسنده می‌دهد که لزوماً تابعِ سیاستِ معینی نباشد، و همین کیفیت است که آزادیِ حرکت و سرعتِ جریانِ حوادث و حل شدنِ «منِ» نویسنده در بافتِ داستان را امکان‌پذیر می‌سازد.

برایِ راویِ علوی ارزش‌هایِ عاطفی، یا انسانی، بیش از ارزش‌هایِ طبقاتی، یا اجتماعی، اهمیت دارند؛ زیرا عقایدِ جزمی و تعصباتِ سیاسیِ عواطفِ او را کرخت نکرده است. راویِ میرزا، به رغمِ محافظه‌کاری و جُبْنِ ذاتی‌اش، حاضر است برایِ دخترخوانده‌اش، و حتی برایِ رضایتِ خاطرِ میرزا، به استقبالِ هر خطری برود و با «آتش بازی کند». درواقع علوی، به‌ویژه در آخرین مجموعهٔ داستانِ کوتاهش میرزا، ارزش‌هایِ آدم‌هایِ داستان‌هایش را با وابستگیِ سیاسی، یا طبقاتی، نمی‌سنجد و شخصیتِ آن‌ها را در هاله‌ای از هم‌دلی عرضه می‌کند؛ قطعِ‌نظر از این‌که آن‌ها قهرمان باشند یا خائن. علوی نشان می‌دهد دردی که می‌خواهد هم‌درد بیابد تحمل‌پذیرتر است، و به همین دلیل است که راویِ میرزا، و آدم‌هایِ اصلیِ داستان، از درد و هجر و مرگ و مبارزه سخن می‌گویند.

در داستانِ دربه‌در، همان‌گونه که از عنوانِ آن برمی‌آید، مهاجرت و تبعید مایهٔ اصلی است. آدم‌هایِ اصلیِ داستان، به‌ویژه زنِ خودپسند و هوس‌رانی به نامِ نرگس، در بی‌معنایی و یاوگی گذران می‌کنند، و در پیِ معنابخشیدن به زندگیِ خود به رسوایی و تباهی کشیده می‌شوند. طبیعی است که مفهومِ مهاجرت و تبعید برایِ این آدم‌ها یک‌سان نیست؛ این را وقتی به روشنی درمی‌یابیم که آن‌ها را با نوعِ دیگری از مهاجر و تبعیدیِ سیاسی، مانندِ میرزا، مقایسه کنیم. نرگس درصدد است تا در جایِ امنی در «وطنِ دومِ» خود پناه

www.tabarestan.info تبرستان

بجوید؛ اما چون هیچ تکیه‌گاهِ مالی و اخلاقی ندارد سر از خانه‌هایِ عمومی درمی‌آورد. اساساً برایِ او مهاجربودن نوعی «حرفه» به حساب می‌آید، حرفه‌ای که فقط در کاباره‌ها و تماشاخانه‌ها و قمارخانه‌ها مصرف دارد. پناه‌بردن به خاطراتِ گذشته برایِ او گریزی «نوستالژیک» و مایهٔ تسلایِ خاطر است، اما طبعاً نمی‌تواند هویتِ ازدست‌رفته و پای‌مال‌شدهٔ خود را تنها به کمکِ «حافظه» اعاده کند. به همین دلیل است که در «وطنِ دوم» خود هیچ اثری، یا سایه‌ای، از «خانهٔ پدری» نمی‌بیند، و در نوعی خلأ مطلق و هول‌آور به استقبالِ مرگ می‌رود.

www.tabarestan.info تبرستان

علوی در یکه و تنها بارِ دیگر زندان و زندگی در غربت را به‌عنوانِ «زمینهٔ» داستان برمی‌گزیند؛ زمینه‌هایی که برایِ او جنبهٔ نمادین دارند و انسان‌ها را از انسانیت‌شان محروم می‌کنند. راویِ داستان، کاوس، در زندان و همسر و فرزندش، دور از وطن، در غربت به سر می‌برند. افتتاحیهٔ داستان، که در آن راوی به شیوهٔ اول‌شخصِ مفرد روایت را آغاز می‌کند، یادآورِ فصلِ نخستِ بوفِ کور است؛ به‌ویژه از حیثِ نشان دادنِ نظرگاه و روحیهٔ ناراحت و منزویِ راوی:

> تابه‌حال تنها و بی‌کس بودم. حالا که دارم این‌ها را سرِهم می‌کنم، کسی دارم، غم‌گساری دارم و احساس می‌کنم که دلِ هردومان برایِ هم می‌تپد. اگر کسی پیشِ من نیست که با او دردِ دل کنم، این یادداشت‌ها که از رویِ آن‌ها شرحِ زندگیِ خود را ترتیب می‌دهم، انیس و مونس من هستند.

راوی می‌گوید که به توصیهٔ یک زندانی، که به او لقبِ «مورخ» داده‌اند، شروع به نوشتنِ شرحِ زندگیِ خودش کرده است؛ اما تذکر می‌دهد که او مانندِ مورخِ «بی‌طرف» نیست، بلکه «غرض‌ورز و جانب‌دار» است. درواقع راوی پاسخِ دخترش را می‌نویسد که بیش از شانزده سال او را ندیده است، و قصد دارد توضیح بدهد که چرا از همسرش جدا شده و در طولِ آن‌همه سال چه بر

سرش آمده است. درعینِ حال، خواننده درمی‌یابد که راوی برایِ آن‌که با خودش «بیگانه» نباشد اقدام به نوشتن کرده است. اما ملاحظات، «به هزاران دلیل»، مانع از آن است که همهٔ واقعیت‌ها رویِ کاغذ آورده شود؛ ملاحظاتی که اغلب به قلم هم آورده نمی‌شوند. درواقع راوی ــ نویسنده ــ به وضعیت، یا محدودیت، دست‌وپاگیری اشاره می‌کند که هر نویسنده‌ای، به‌ویژه اگر راویِ اول‌شخصِ مفرد باشد و بخواهد ــ به نحوی از انحا ناگزیر باشد ــ «واقعیت را بنویسد» و خاطراتش را از دستِ اول نقل کند، با آن روبه‌رو است.

www.tabarestan.info تبرستان

اما راوی فقط طرحِ گرده‌واری از زندگیِ خود می‌نویسد؛ کمابیش نظیرِ آن‌چه مورخ، از زبانِ خودِ راوی، دربارهٔ او نوشته است. راوی کوشیده است تا روایتِ مورخ را دربارهٔ خودش اصلاح و تکمیل کند. آن‌چه را مورخ به امساک یا ایجاز نوشته است یا اصلاً ننوشته است راوی با دقت و تفصیل نقل کرده است. از نظرِ راوی:

> مهم‌ترین نکته‌ای که باید در این شرح و بسط در نظر گرفت، گذشتِ زمان است. حوادث بیش‌تر از هفده سال را باید نقل کرد. پیش‌آمدهایی که گاهی در هم ادغام شده‌اند. خاطره‌ها به ترتیبِ دیگری جا گرفته‌اند. زمان نسق و نظام خود را گم کرده. یکی از دیگری پیشی گرفته و ربط و وصل‌شان به هم خورده. می‌خواهم آن‌ها را افسار کنم، به راه بیاورم‌شان. حافظه‌ام هم یاری نمی‌کند. بعضی شادی‌ها زودگذر و برخی دردها آن‌قدر جگرسوز هستند که همهٔ تصویرهایِ دیگر را می‌تارانند.

درواقع راوی در برابرِ مورخ به همان چیزی اعتراض می‌کند که علوی به‌عنوانِ نویسنده مرتکبِ آن می‌شود. راوی معترض است که چرا مورخ پیش‌آمدها را درهم ادغام کرده و ترتیبِ خاطره‌ها و توالیِ زمانیِ آن‌ها را رعایت نکرده است، یا به عبارتِ دیگر چرا مورخ مانندِ یک داستان‌نویسِ

متفنن و صنعت‌کار رفتار کرده است؟ اگر مورخ زندگیِ راوی را عیناً، بدونِ سرِ مویی تفاوت، شبیهِ زندگیِ خودِ راوی نقل می‌کرد در آن صورت روایتِ مورخ صورتِ تاریخچه یا ترجمهٔ احوال پیدا می‌کرد، و چنان‌که می‌دانیم ترجمهٔ احوال تاریخ است؛ زیرا اساسِ آن بر شواهد و مدارک استوار است. اما، چنان‌که آشکار است و گفتیم، مورخ در نوشتنِ شرحِ حالِ راوی به شیوهٔ داستان‌نویس‌ها عمل کرده است؛ یعنی شیوه‌ای که، به تعبیرِ نویسنده و داستان‌شناسِ معروف ادوارد مورگان فورستر، متکی بر «شواهد و مدارک است به‌علاوه یا منهایِ X، و این کمیتِ مجهولْ جَنَم و طبیعتِ رمان‌نویس است، که تأثیرِ شواهد و مدارک را تعدیل می‌کند یا آن را پاک دیگرگون می‌سازد».

به عبارتِ دیگر ایرادِ راوی از مقایسهٔ دو گونهٔ «انسانِ واقعی» و «انسانِ داستانی» ناشی می‌شود. اما به سهولت می‌توان دریافت که خودِ راوی در به دست دادنِ شرحِ زندگی‌اش، یا سرگذشتِ اطرافیانش، کمابیش، به شیوهٔ مورخ عمل کرده است؛ همان‌گونه که علوی نیز، در مقامِ نویسنده، به مقدارِ فراوان، از شیوه و شگردهایِ مورخ تبعیت کرده است. راوی اعتراف می‌کند که «حافظه‌ام هم یاری نمی‌کند» و «اشباح در خاطره‌ام در هم می‌لغزند»، و در این‌گونه موارد، هرچند تصریح نمی‌کند، چاره‌ای ندارد که «انسانِ داستانی» را به «انسانِ واقعی» ترجیح بدهد. در لحظاتی نیز حق را به مورخ می‌دهد: «چه دارم دربارهٔ این دورهٔ زندگی بنویسم. مورخ همه را نوشته.»

وقتی داستان به «نقطهٔ اوج» یا «بزنگاهِ» خود می‌رسد روایتِ راوی پس از مرگِ همسرش، فتنه، ناتمام رها می‌شود، و از آن پس ما صدایِ نویسنده و روایت او را می‌شنویم:

یادداشت‌هایِ کاوسِ آواره و زندانیِ پانزده‌ساله تا این‌جا به دستِ منِ نویسنده افتاده است. من (مقیمِ برلنِ شرقی) تا اندازه‌ای در سرنوشتِ او دخالت داشته‌ام.

www.tabarestan.info تبرستان

دخالت به این معنی که در سال‌هایِ اولِ حبس چندین‌بار نامه‌هایی را از او به‌فتنه و گوهر [دخترِ راوی] رسانده‌ام و توانستم گوهر را در برلن ببینم.

نویسنده، پس از سال‌ها، نامه‌ای از کاوس، که از زندان آزاد شده است، دریافت می‌کند، و ما درمی‌یابیم که کاوس «یادداشت‌هایِ» خود را برایِ نویسنده می‌فرستاده است تا او آن‌ها را برایِ دخترش، در شوروی، بفرستد؛ تا درواقع، به این ترتیب، کاوس به پرسشِ دخترش پاسخ داده باشد. نویسنده می‌نویسد: کاوس دیگر «صلاح نمی‌دانست که تمام رازهایِ زندگیش گشوده شود». اما، ناگهان، یک سال بعد کاوس خود را برایِ دیدارِ دخترش به اروپا می‌رساند، و با نویسنده ملاقات می‌کند، و به او می‌گوید:

دیگر یادداشت‌هایِ من به دردِ تو نمی‌خورد. پاره‌اش کن. باید از نو بنویسم. خیال می‌کردم کسی دارم و دیگر تنها نیستم. خیلی باید رفت تا به مقصود رسید. ما همه‌اش در گذر هستیم. سفر به پایان نرسیده. باید راهِ درازی را پشتِ سر گذاشت تا همه به هم برسیم.

۸

موریانه، سومین رمانِ علوی، کمابیش، همهٔ مایه‌ها و عناصرِ نوشته‌هایِ قبلیِ علوی را در خود دارد؛ هم از حیثِ معنی و هم از حیثِ صورت. راویِ داستان، که از نظرگاهِ اول‌شخصِ مفرد سرگذشت ــ خاطرات ــ خود را نقل می‌کند، مردی است که در جوانی، ناخواسته، به عضویتِ سازمانِ امنیت و اطلاعاتِ کشور (ساواک) درآمده و تا زمانِ ازهم‌پاشیدنِ نظامِ شاهنشاهی وظیفه‌اش شناسایی و دستگیریِ مخالفانِ حکومت بوده است. خواهرِ کوچکِ راوی عضوِ یک گروهِ مبارزِ مخفی (زیرزمینی) است، و آخرین دیدارِ راوی با خواهرش در موقعِ مرگِ مادرشان در هنگامهٔ انقلاب است. خواهرِ راوی و

www.tabarestan.info تبرستان

هم‌رزمانش، به این شرط که راوی خاطراتِ خود را «جزءبه جزء» بنویسد و در اختیارِ آن‌ها بگذارد، زمینهٔ فرارِ او را به خارج از کشور فراهم می‌کنند، و آن‌چه ما در کتاب می‌خوانیم همان خاطراتِ راوی است.

معامله‌ای که میانِ خواهرِ راوی و هم‌رزمانش با راوی صورت می‌گیرد پدیدآورندهٔ روایتی است که راوی به دل‌خواهِ خود آن را شروع نمی‌کند، اما، به تدریج، نوشتن به‌صورتِ وسوسه و مشغلهٔ خودِ راوی درمی‌آید. به عبارتِ دیگر، جست‌وجویِ راوی در گذشته هوس یا ماجراجوییِ «نوستالژیک» نیست، بلکه مقابله‌ای است با فراموشی، و درعینِ حال دارای نوعی عنصرِ رهایی‌بخش نیز هست، و این، احتمالاً، نخستین‌بار است که در ادبیاتِ ما امرِ «نوشتن»، که عموماً موجبِ ملعنت و «نارستگاری» است، زندگیِ کسی را تضمین می‌کند، و در وجود کسی حیاتِ تازه می‌دمد. به تعبیرِ پل ریکور اگر به مردم «حافظه»ی آن‌ها را بازگردانیم به معنایِ آن است که «آینده»شان را به آن‌ها بسپاریم؛ «گذشته سپری شده است، زیرا آیندهٔ ما به شکلِ خاصی با توانایی‌مان در یافتنِ هویتی روایی تضمین خواهد شد.»

موریانه نخستین اثرِ علوی است که نویسنده در آن متعرضِ مبارزانِ نسلِ متأخر و حوادث و ماجراهایِ معروضِ انقلاب شده است، و این امتیازی است که در آثارِ قبلیِ او دیده نمی‌شود. موریانه بر بسترِ سیاسیِ یک دورهٔ بیست‌ساله، از ۱۳۳۷ تا ۱۳۵۷، نوشته شده است، و با همان گرایشِ مألوفِ نویسنده به قالب یا نوعِ «رمانِ تاریخی»؛ یعنی به‌دست‌دادنِ ترکیبی از رویدادهایِ سیاسی و اجتماعی و زندگیِ فردیِ آدم‌هایِ رمان. به یک معنا می‌توان موریانه را در امتدادِ چشم‌هایش دانست؛ به‌ویژه از جهتِ نشان‌دادنِ دو مرحلهٔ سیاسیِ به‌هم‌پیوسته در یک دورهٔ تاریخیِ پنجاه‌ساله. با خواندنِ چشم‌هایش و موریانه ما احساس می‌کنیم که در جامعهٔ اسارت‌آور و اختناق‌زدهٔ پنج دههٔ اولِ سدهٔ شمسیِ حاضر

www.tabarestan.info تبرستان

گردش می‌کنیم، ضمن این‌که «جامعهٔ علوی»، سرزمینِ ساختهٔ خیالِ او، را نیز می‌بینیم.

راویِ موریانه و خواهرِ مبارزش، مانندِ استاد ماکان، آدم‌هایِ «مستعار» اند، اما جهانِ آن‌ها، زمینه‌ای که رویِ آن ظاهر می‌شوند، استعاری نیست. شاید تعبیرِ درست‌تر این باشد که بگوییم آدم‌هایِ موریانه ترکیبی از واقعیت و خیال‌اند، و کوششِ علوی برانگیختنِ شور و هم‌دلیِ خواننده نسبت به آن‌ها بوده است. آدم‌هایی که نویسنده توصیف کرده است جدا از روایتِ راوی هویتِ مستقلی ندارند، و درواقع ما از منظرِ راوی آن‌ها را می‌شناسیم، یا باید بشناسیم. این آدم‌ها، نسبت به آدم‌هایِ چشم‌هایش و آثارِ قبلیِ علوی، با ساده‌انگاریِ بیش‌تری ساخته و پرداخته شده‌اند؛ زیرا بسیاری از آن‌ها از دوره، یا زمانهٔ، علوی فاصلهٔ بعیدی دارند، و تا حدودی تجسمِ انتزاعات نویسنده‌اند. برایِ نمونه تصویرِ راوی (مأمورِ امنیتی) از فضایِ سیاسیِ خارج از کشور پرورده‌تر از تصویری است که او از مبارزاتِ داخلِ کشور ارایه می‌دهد، و علتِ آن اقامتِ طولانیِ علوی در خارج از ایران و شناختِ او از کیفیتِ فعالیتِ مبارزانِ سیاسی و مأمورانِ «ساواک» در مهاجرت است.

علوی موریانه را تقریباً پس از ده سال سکوت منتشر کرد. این‌طور به نظر می‌رسد که علوی با این رمان می‌خواست دینِ خود را به «واقعیتِ امروزِ» ایران ادا کند؛ همان‌گونه که، کمابیش، دینِ خود را به «واقعیتِ دیروز» ادا کرده بود. او در هفتادسالگی با لحنی حسرت‌بار در گفت‌وگویی اعلام کرد:

> دلم می‌خواست که قدرتی داشتم، استعدادی داشتم تا واقعیتِ امروز را منعکس کنم. تصویرِ چنین انقلابی که صدهاهزار کشته داده شیفتگی و قدرت لازم دارد، آدم باید دیوانهٔ این انقلاب باشد تا بتواند این کار را بکند.

علوی برایِ نوشتنِ موریانه استعداد و شورِ میهن‌پرستی و همهٔ تجربه‌هایِ

www.tabarestan.info تبرستان

نویسندگیِ خود را به کار گرفت. برایِ آن‌که بتواند یک اثرِ اصیل و بدیع دربارهٔ «انقلاب» بنویسد همهٔ آثاری را که پس از سالِ ۱۳۵۷ دربارهٔ انقلابِ ایران در داخل و خارج از کشور منتشر شده بود مطالعه می‌کند، حتی اسنادی را که دانش‌جویانِ ایرانی در زمانِ انقلاب از سفارتِ ایران در مونیخ و ژنو به دست آورده بودند به دقت از نظر می‌گذراند. پس از نوشتنِ روایتِ اولِ رمان، عنوانِ آن را «هیولایِ مهیب» می‌گذارد. اما مدتی بعد منصرف می‌شود و عنوانِ موریانه را برمی‌گزیند. خودش دربارهٔ انتخابِ این عنوانِ کنایی می‌گوید:

اما چرا اسمِ کتابم را موریانه گذاشتم؟ به دلیلِ این‌که یک بیماری است که از داخل یک بنا را می‌خورد و متلاشی می‌کند و هیچ راهی هم برایِ جلوگیری از آن نیست.

موریانه، به تعبیرِ علوی، اگرچه یک «گرتهٔ بی‌رنگ از واقعیت» است فاقدِ عناصرِ ضروری و جاذبه‌هایِ داستان‌سراییِ نویسنده است، و با «شیفتگی و قدرت»، که نویسنده آن‌ها را لازمهٔ آفریدنِ چنین اثری می‌دانست، نوشته نشده است. درواقع علوی نتوانسته است ساختاری مناسب برایِ موضوعِ غنی و قابلیتِ عاطفیِ آدم‌هایِ رمانِ خود بیافریند. ارزیابیِ تند و قاطعِ خودِ علوی دربارهٔ ارزشِ موریانه امکانِ هرگونه انتقادِ دیگری را از مخالفانِ احتمالیِ کتاب سلب می‌کند:

کسی در یکی‌دو سالِ پیش کتابی در این‌جا [در امریکا] در این زمینه [فعالیتِ ساواک] نوشت. اگر این کتاب پیش از آن در دستم بود نوشتهٔ خودم را پاره می‌کردم و دور می‌ریختم. این کتاب را که نامش شاهد است بروید و بگیرید بخوانید، می‌بینید که کتابِ من یک پول ارزش ندارد!

علوی در موریانه به جایِ نوشتنِ داستان بیش از هر چیز در فکرِ نشان دادنِ «معایب و نواقصِ اجتماعِ ایران» و برملاکردنِ «تبه‌کاری‌هایِ مستبدان» بوده است، و درواقع ما در موریانه با نویسنده‌ای روبه‌رو هستیم که پایهٔ هنرِ خود را

نه بر داستان‌سرایی، که نویسنده در آن توانا و زبردست است، بلکه بر مرتبه‌ای پایین‌تر، یعنی «افشاگریِ سیاسی»، گذاشته است. نحوهٔ آدم‌پردازی و گفت‌وگونویسی در موریانه آن حالتِ طبیعی و معماگونهٔ آثارِ پیشینِ نویسنده را ندارد؛ زیرا این‌طور به نظر می‌رسد که نویسنده قصد داشته است رمانِ خود را نه با جزییات و باریک‌بینی بلکه با طرحِ مسایلِ کُلی و عمومی به سرانجام برساند. در این اثر حتی شیوهٔ روایتِ نویسنده، که در اساس شباهت‌هایی به شیوهٔ روایتِ ادبیاتِ کارآگاهی و پلیسی دارد، و از آن به شیوهٔ «استعلامی و استشهادی» نیز تعبیر کرده‌اند، سیّلان و سَبُک‌روحیِ نوشته‌هایِ دورهٔ میان‌سالیِ او را ندارد.

www.tabarestan.info تبرستان

آن‌چه دربارهٔ موریانه گفتیم، کمابیش، دربارهٔ روایت، آخرین رمانِ علوی، نیز صادق است. چنان‌که از اظهارات و نامه‌هایِ علوی برمی‌آید روایت، دستِ‌کم، بیست سال قبل از تاریخِ انتشارِ آن نوشته شده است. باقر مؤمنی، از دوستانِ نزدیکِ علوی که سال‌هایِ طولانی با او مکاتبه داشته، گفته است که علوی در سفرِ نخستینِ خود به ایران پس از انقلاب، در بهارِ سالِ ۱۳۵۸، روایت را برایِ چاپ با خودش از آلمان آورده بوده، اما بر اثرِ «بعضی» انتقاداتِ او و شخصِ دیگری ــ که ظاهراً باید سیاوش کسراییِ شاعر باشد ــ به شکلِ «غیرِمنتظره‌ای» از انتشارِ آن منصرف می‌شود، و سپس برایِ «سر و سامان دادن» به آن در تلاش بوده و آخرِ سر هم نتوانسته رمان را به «پایانِ دل‌خواهِ» خودش برساند. خودِ علوی، چند سال بعد، در این‌باره گفته است: «روایت باید مدتی زیرِ خاک بماند تا از نو جوانه بزند و سبز شود. اما نخواهد پلاسید.»

علتِ تأخیر در نگارش و انتشارِ روایت، کمابیش، روشن است؛ زیرا ظاهراً علوی خواسته است یک رمانِ «بیوگرافیکِ» سیاسی و مستند بنویسد، و طبعاً با محذوراتِ فراوانی روبه‌رو بوده است. رمان بر اساسِ نوارِ صدایی، که انگیزهٔ

نگارشِ نویسنده بوده، شکل گرفته است، و راوی ــ که نویسنده از او با عنوانِ «کاتب» یاد می‌کند ــ به تصریح می‌گوید که روایت «تاریخچهٔ دورانی است که از رویِ نواری دربرگیرندهٔ رویدادهایِ انسانی رنج‌کشیده نقل شده است». راوی ــ نویسنده ــ یا همان کاتبِ این «تاریخچه»ی شفاهی، نامِ مستعارِ «فرود» را به شخصیتِ اصلیِ رمان ــ آدمِ نوار ــ داده است. طبعاً این نام‌گذاری بنا به ملاحظاتِ سیاسی و شخصی بوده است، و فقط محدود به آدمِ اصلی نیست، بلکه همهٔ اسامیِ واقعی تحریف و جعل شده‌اند، جز در دو مورد که اسمِ اصلیِ آدم‌ها، عیناً، در متنِ رمان حفظ شده است. البته علوی، هیچ‌گاه، متعرضِ اسامیِ واقعیِ آدم‌ها نشده است؛ اگرچه خوانندهٔ آشنا به رویدادهایِ سیاسیِ چند دههٔ اخیر، به فراست، می‌تواند آن‌ها را حدس بزند.

www.tabarestan.info تبرستان

علوی گفته است «آن‌جوری که دلم می‌خواهد موفق نمی‌شوم»، و منظورش این بوده است که، در اوضاع و احوالِ سال‌هایِ دههٔ نخستِ انقلاب، روایت قابلِ چاپ نیست. «شاید هم اصلاً پس از مرگم چاپ شود»، که این پیش‌بینی راست از آب درآمد. او بارها به دوستانِ نزدیکش، از جمله مؤمنی، گفته بود که نمی‌تواند حقیقت را بنویسد، «چون نمی‌توانم آن‌چه می‌دانم و می‌خواهم بنویسم»؛ روایت «دارد سرِ زا نفله می‌شود». او همواره تردیدِ خود را نسبت به نشان‌دادنِ عمقِ وقایعِ سیاسی ــ مثلاً آن‌چه بر او و هم‌قطارانش گذشته بود ــ بیان کرده است؛ زیرا به عقیدهٔ او کسی نمی‌داند مسببِ اصلیِ فجایعی که در عرصهٔ فعالیتِ سیاسی بروز می‌کند چه کسی است، و اصولاً رهبرانِ حزبی «حلقه‌ای» بیش نیستند و آن «دست‌هایِ نامریی که آن‌ها را به رقص آوردند» هیچ‌وقت دیده نمی‌شوند، یا دستِ‌کم امثالِ او اطلاعی از آن‌ها ندارند. به‌زعمِ او واقعیتْ گفتنی ــ «روایت» کردنی ــ نیست، و فقط «روزی که جامعهٔ آزاد و دموکراتی وجود داشت آن‌وقت می‌توان بعضی حدسیات را رویِ کاغذ آورد

که امروز در وضعی که ما داریم امکان‌پذیر نیست... از این جهت است که دستِ من به روایت نمی‌رود و وامانده‌ام».

از آن‌چه علوی دربارهٔ روایت گفته ــ و نیز از خودِ رمان ــ این‌طور برمی‌آید که او خیلی چیزها می‌دانسته است، اما معلوم نیست ــ یا دقیقاً معلوم نیست ــ که چرا آن‌چه را می‌داند، یا وانمود می‌کند که می‌داند، بر صفحهٔ کاغذ نمی‌آورد؟ شاید بگوییم که همهٔ این حرف‌ها ادعایی بیش نبوده، و علوی می‌توانسته رمانِ خود را، تمام و کمال، آن‌گونه که خودش می‌خواسته، بنویسد، بی‌آن‌که کسی متعرضِ او بشود. علوی هرگاه، حتّی در واپسین سال‌هایِ حیاتش، در نامه‌ای به یک دوستِ صمیمی اظهارِ خصوصیت و «دردِ دل» می‌کرد از مخاطبِ نامه به تکرار و تأکید می‌خواست که آن را منتشر نکند یا حتی برایِ کسی نخواند. این‌همه ملاحظه از طبعِ ملایم و محتاطِ او سرچشمه می‌گرفت؛ زیرا هرگز نمی‌خواست سخنانش، یا سایه‌دستش در یک نامهٔ خصوصی، احیاناً موجبِ جنجال یا «سوءِاستفاده»ی اربابِ جراید و اهلِ سیاست شود. به هرحال روایت یک اثرِ خام و ناپرورده است که با دیدی ناراحت و آمیخته به تردید نوشته شده است، و از همین‌رو به کارنامهٔ ادبی نویسنده‌اش اعتباری نمی‌افزاید.

روایت رمانی «تک‌صدایی» است، و همهٔ صداها در آن در یک جهان‌بینیِ واحد، که متعلق به راوی ــ نویسنده ــ است، حل می‌شود. ساختارِ رمان براساسِ آگاهیِ یگانهٔ مؤلف شکل گرفته است؛ یعنی جلوه‌ها و عناصرِ متکثری که در وحدتی مربوط به یک رویدادِ تاریخیِ معین گرد آمده‌اند.

سبکِ نگارشِ روایت، مانندِ موریانه، دارایِ امتیازِ نظرگیری نیست، و زبانی که در سراسرِ رمان به کار رفته است، چه زبانِ نوشتار و چه زبانِ گفتار، نسبت به زبانِ نوشته‌هایِ دیگرِ علوی هیچ امتیاز چشم‌گیری ندارد. چنان‌که گفتیم در

www.tabarestan.info تبرستان

روایت راوی، یا کاتب، وانویس‌کنندهٔ نوارِ صدایی است که «معماری» یا «ساختمانِ» رمان بر آن متکی است؛ کمابیش نظیرِ موریانه که در آن مردی، یک مأمورِ امنیتی، دارد گزارشِ کمابیش صادقانه‌ای از گذشتهٔ خود برایِ مخاطبانش، و ما که خوانندهٔ گزارشِ او هستیم، نقل می‌کند. این شیوهٔ نقل، یا روایت، که پدیدآورندهٔ سبک نویسنده نیز هست، در نخستین آثارِ علوی، از جمله تاریخچهٔ اتاقِ من، کمابیش به چشم می‌خورد، و علوی آن را تا پایانِ عمر در آثارِ خود حفظ کرد؛ هرچند همیشه نمی‌توانست آن را با قدرت و سَبُک‌دستی بپرورد.

www.tabarestan.info تبرستان

سبک، چنان‌که می‌دانیم، تدبیر و تمهیدی است که نویسنده در نوشتن ــ بیان کردنِ موضوع ــ به کار می‌گیرد و معمولاً در حینِ کار مشخص می‌شود؛ از پی می‌آید نه از پیش. درواقع اقتضایِ موضوع و مایهٔ داستان بیش از هر عاملِ دیگری سبکِ نویسنده را مشخص می‌کند. هماهنگ‌درآمدنِ موضوع و مایهٔ داستان با سبکِ آن اتفاقِ گریزنده و فرخنده‌ای است که به ندرت در یک داستان رخ می‌دهد. آن‌چه در داستان‌هایِ علوی اهمیت دارد ــ چنان‌که دیدیم ــ ماجرایِ معماآمیزی است که معمولاً به‌صورتِ غیرمستقیم و با واسطه و با پرس‌وجو و مکاشفه نقل می‌شود. علوی داستان‌هایِ خود را از آغازِ طبیعیِ آن‌ها شروع نمی‌کند، بلکه نقطهٔ عزیمت، یا آغازگاهِ، او جایی است که پیش از آن حادثهٔ اصلی اتفاق افتاده است. راوی، نویسنده، داستان را دنبال می‌کند تا «گرهِ» آن را بگشاید، و این «گره‌گشایی»، که معمولاً مجالی برایِ درازنفسی و قلم‌فرسایی باقی نمی‌گذارد، خواننده را در «حالتِ تعلیق» تا پایانِ داستان نگه می‌دارد.

زبانِ داستان‌هایِ علوی، به تأسی از شیوهٔ روایتِ او، گزارشی و مباحثه‌ای است، ولی این زبان بر بیانِ تشریحی استوار نیست. اطلاعاتی که دربارهٔ

آدم‌هایِ داستان به خواننده داده می‌شود عموماً به وسیلهٔ توصیفِ وضعیت و موقعیتِ آدم‌ها است، و البته از طریقِ گفت‌وگوهایی که میانِ آن‌ها درمی‌گیرد. گفت‌وگویِ آدم‌ها، یا زبانِ گفتاری، از حیثِ بافت و لحن، در امتدادِ زبانِ نوشتاری، یا نثرِ طبیعی، نویسنده قرار دارد، و از این جهت ما با سبک و لحنِ واحدی در داستان‌هایِ علوی روبه‌رو هستیم. همان کلمات و اصطلاحات و تعبیراتی که در زبانِ نوشتاریِ نویسنده وجود دارد، کمابیش، در گفتارِ آدم‌هایِ داستان به چشم می‌خورد. هم‌چنین در زبانِ گفتاری حسِ تشخیصِ تفاوتِ زبان و ذهنیتِ آدم‌ها، ولو آدم‌هایی که از یک جنس و جنَم هستند، منعکس نیست. به عبارتِ دیگر، کلامی که بر زبانِ آدم‌هایِ داستان‌هایِ علوی جاری می‌شود خصلت و فردیتِ آن‌ها را از حیثِ خصایصِ زبانی ــ لحن و لهجه و سبک ــ نشان نمی‌دهد. بنابراین فرقِ فارقی میانِ آدم‌هایِ داستان‌هایِ او وجود ندارد؛ زیرا آن‌ها با همان زبانِ مشترک، که متعلق به خودِ نویسنده است، حرف می‌زنند.

www.tabarestan.info تبرستان

ساختمانِ جمله‌ها و عبارت‌هایِ داستان‌هایِ علوی مبتنی بر قواعدِ دستوری و اغلب فارغ از تصنع و تکلف هستند؛ بدونِ آن‌که بی‌شکلی یا گسیختگی، یا «ضعفِ تألیف»، در آن‌ها دیده شود؛ البته در آثارِ متأخرِ او نمونه‌هایی از سهوالقلم به چشم می‌خورد. چنان‌که اشاره کردیم علوی فردیتِ خاصِ خود را، البته اگر بخواهیم از فردیتِ او سخن بگوییم، در گزینش و پرورشِ مایه‌هایِ اجتماعیِ داستان‌هایش به دست می‌آورد، و نه در نثرنویسی یا سبکِ نگارشِ خود. جهتِ سیرِ او دورشدن از ترفندهایِ زبانی و سبک‌هایِ «ادبی» و نزدیک‌شدن به زبانِ زندهٔ جاری در میانِ مردم بود. اما نحوهٔ برخوردِ او با زبانِ زنده ــ مفردات و اصطلاحات و مثل‌هایِ رایج در میانِ مردم ــ با نحوهٔ برخوردِ جمال‌زاده و هدایت نسبت به همان زبان، که مشخصهٔ ادبیاتِ

جدید و نثرِ داستانیِ معاصرِ ما است، تفاوتِ چشم‌گیری دارد. خودِ علوی دربارهٔ امتیازِ زبانِ داستان‌هایِ هدایت گفته است:

وجه امتیازِ هدایت فراوانیِ اصطلاحاتِ کوچه و بازار است که از خانواده و دوروبرش آموخته بود و آن‌ها را ماهرانه به کار می‌برد. هدایت زبانی ساخته که در آن اصطلاحاتِ روزنامه‌ای و قالبی و تکراری کمیاب بود و توانست زبانِ عامه را تا زبانِ ادبی ارتقا دهد. ابتذال را تاب نیاورد. خودش مُبدع بود و تشبیهات و تعبیراتِ تازه می‌آفرید. بدعتِ او موجبِ تحول و تعالیِ نثرِ فارسی می‌گردید که نویسندگانِ نورس از آن پیروی کردند و آن را و زبانِ فارسی را غنی‌تر ساخت.

www.tabarestan.info تبرستان

نثرِ علوی فاقدِ بدعت و بدونِ آرایشِ لفظی است، و در آن، به خلافِ نثرِ هدایت، از «اصطلاحاتِ روزنامه‌ای و قالبی و تکراری» فراوان استفاده شده است. ما در داستان‌هایِ علوی کم‌تر اثری از «تشبیهات و تعبیراتِ تازه» و ضبطِ زیر و بَمِ زبان و لهجه‌هایِ گوناگونِ طبقاتِ مختلفِ مردمِ سراسرِ ایران می‌بینیم. اما درعینِ حال زبانِ داستان‌هایِ علوی ساده و سالم و گویا است، و به سهولت در خدمتِ داستان قرار می‌گیرد و می‌تواند خواننده را با متنِ داستان درگیر کند و شور و اشتیاقِ او را برایِ دنبال کردنِ ماجرایِ داستان برانگیزد. علوی سادگی و کمبودِ نثر خود را با تراکمِ جزییاتِ رازآمیز و هیجان‌انگیز و نیرویِ تخیلِ خود جبران می‌کند و تأثیرِ آن را مضاعف می‌سازد. به همین دلیل نثرِ علوی، به خلافِ نثرِ گزارشیِ نویسندگانِ بعد از خودش، «خطی» یا یک‌بُعدی نیست.

راویِ داستان‌هایِ علوی، چنان‌که نشان دادیم، خودبین یا خویشتن‌نگر نیست، و از طریقِ گفت‌وگو با «غیرِ خود»ها، گفت‌وگوهایِ دوطرفه یا چندطرفه، ساختارِ روایت را شکل می‌بخشد. ما از دهانِ آدم‌هایِ گوناگون

صداهایِ گوناگونی می‌شنویم، و صدایِ نویسنده، اغلب از فاصله‌هایِ بسیار دور، با واسطه‌هایِ متعدد در داستان شنیده می‌شود. آدم‌ها یکی پس از دیگری، و گاه بی‌آن‌که نویسنده طرحی بریزد یا مقدمه‌ای بچیند، در صحنه حاضر می‌شوند و صدا در صدا می‌اندازند، و فضایِ داستان، یا رمان، را به تدریج از طنینِ صداهایِ خود لبریز می‌کنند. درواقع نویسنده زبانِ آدم‌هایِ جورواجور را «بازی» نمی‌کند، بلکه حضورِ «زنده»یِ آن‌ها را نشان می‌دهد، و این طبعاً یک حرکتِ «دموکراتیک» است که میخاییل باختین، فرمالیستِ روس، از آن به «ساختارِ چندصدایی» تعبیر می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

علوی، چنان‌که غلام‌حسین ساعدی دربارهٔ او گفته است، جزوِ آن دسته از نویسندگانی است که «همواره خود را در متنِ یک حادثهٔ تاریخی می‌تواند مطرح کند، و جدا از آن نه می‌تواند و نه می‌کند». اما خودِ او، بی‌آن‌که خواسته باشد تظاهر به فروتنی کند، به صراحت گفته است که نه «بدعتی» گذاشته است و نه اصولاً «رسالتی» داشته است. علوی خوش‌تر می‌داشت که او را «قصه‌گو» یا «داستان‌سرا» بشناسند، و حتی انتظار نداشت که کسی به او لقبِ «نویسنده» بدهد. وقتی مجتبی مینوی، که علوی سخت به او ارادت می‌ورزید، پس از خواندنِ چشم‌هایش به او می‌گوید «تو قصه‌گویِ خوبی هستی» نویسندهٔ ما، به‌طوری‌که خودش گفته است، در پوستِ خود نمی‌گنجد، به این دلیل که توانسته است «فاضلی از قماشِ مجتبی مینوی را با داستان‌سرایی» تحتِ تأثیر قرار بدهد. اما علوی، همان‌طور که دیگران نیز گفته‌اند، و مجموعهٔ آثارش به روشنی نشان می‌دهد، «نویسنده» و «داستان‌سرایِ» زبردستی بود که می‌توانست ــ و البته می‌تواند ــ خوانندگانش را از هر قماش، چه عامی و چه عالم، متأثر کند، و این «رسالتی» است که از کم‌تر نویسنده‌ای ساخته است، و آرزویِ هر «قصه‌گو» و «داستان‌سرایی» است.

تبرستان
www.tabarestan.info

سال‌شمارِ زندگیِ بزرگ علوی

۱۲۸۲: آقابزرگ علوی پانزده روز پس از مرگ پدرش برابر با دوم فوریهٔ ۱۹۰۴ میلادی در تهران در محلهٔ «چاله‌میدان» متولد شد. چون نام پدربزرگش مجتبی بود نام او را نیز مجتبی ـ آقابزرگ نهادند که بعدها لقبِ «آقا» را از شناسنامه‌اش حذف کردند. از آن پس چون خانوادهٔ آقابزرگ نمی‌خواستند نام پدربزرگ‌شان تکرار شود فقط به او «آقابزرگ» گفتند؛ به‌طوری‌که تا پایان عمر حتی در موارد بانکی او از نام آقابزرگ علوی استفاده می‌کرد. پدرش، حاج سید ابوالحسن، پسر بزرگِ حاج محمد صراف، از فعالان مشروطیت و نمایندهٔ دورهٔ نخست مجلس شورای ملی بود. کتاب گنجینهٔ اسناد تاریخ ایران دربارهٔ «رجال مشروطیت» از نوشته‌های سید ابوالحسن علوی است.

آقابزرگ دو برادر به نام‌های آقامرتضی و آقامصطفی و یک خواهر

به‌نام نجمه داشت. برادرش آقامرتضی از مبارزان جنبش چپ بود که قربانی تسویه‌های خونین استالین شد. آقابزرگ شرح این واقعه را در خاطراتِ منتشرنشدهٔ خود به نام گذشتِ زمانه آورده است و خواهرش نجمهٔ علوی نیز در این زمینه کتاب افشاگرانه‌ای نوشته است.

۱۲۹۷: آقابزرگ پس از گذراندنِ آموزشِ ابتدایی و متوسطه در مدرسه‌های «فرهنگ» و «اقدسیه» و «دارالفنون» تهران در پانزده‌سالگی همراه با اعضای خانواده به آلمان می‌رود و در آن‌جا در رشتهٔ تعلیم و تربیت فارغ‌التحصیل می‌شود.

۱۳۰۷: در بیست‌وسه سالگی به ایران بازمی‌گردد، و در شیراز به عنوانِ معلم مدرسهٔ صنعتیِ شیراز به تدریس می‌پردازد. سال بعد به استخدام مدرسهٔ صنعتی تهران درمی‌آید و سپس به عنوانِ مدرس در دانشگاه فنی ایران و آلمان و تکنیکوم تهران استخدام می‌شود. در همان زمان دوشیزهٔ اورلئان، اثر شیللر، را از آلمانی به فارسی برمی‌گرداند. هم‌چنین داستانِ قلم خونین را در مجلهٔ پرورش رشت چاپ می‌کند.

۱۳۰۹: با هدایت که به تازگی از فرانسه به ایران آمده و با دکتر تقی ارانی، از دوستانِ برادرش مرتضی، آشنا می‌شود. دوشیزهٔ اورلئان را با مقدمه‌ای از هدایت منتشر می‌کند.

۱۳۱۰: داستان دیو!... دیو! را در مجموعهٔ انیران همراه با سایهٔ مغول نوشتهٔ صادق هدایت و اثری از شین. پرتو منتشر می‌کند. تشکیلِ «گروه ربعه» با همکاری هدایت، مسعود فرزاد و مجتبی مینوی.

www.tabarestan.info تبرستان

۱۳۱۱: نگارشِ چند داستان از مجموعهٔ چمدان.

۱۳۱۲: با انتشار مجلهٔ دنیا (از بهمن ۱۳۱۲ تا خرداد ۱۳۱۴) هم‌کاری فعالانهٔ خود را با دکتر ارانی و ایرجِ اسکندری شروع می‌کند، و نوشته‌هایش را با امضای مستعار «فریدون ناخدا» به چاپ می‌رساند. مقاله‌های هنر و ماتریالیسم و هنر در ایران جدید و هنر نو در ایران و زن و ماتریالیسم و ترجمهٔ گُل‌های سفید نوشتهٔ اشتفان تسوایک را در دنیا چاپ می‌کند.

تبرستان www.tabarestan.info

۱۳۱۳: مجموعهٔ داستانِ چمدان را در آذرماه منتشر می‌کند. چمدان مشتمل بر شش داستان کوتاه به‌ترتیب زیر است: ۱ــ چمدان، ۱۳۱۱؛ ۲ــ قربانی، ۱۳۱۲؛ ۳ــ عروس هزاردامان، ۱۳۱۱؛ ۴ــ قربانی، ۱۳۱۲؛ ۵ــ سرباز سربی، ۱۳۱۳؛ ۶ــ شیک‌پوش، ۱۳۱۳؛ [داستان کوتاه رقص مرگ در چاپ دوم چمدان در سال ۱۳۵۷ به این مجموعه اضافه می‌شود].

۱۳۱۴: با دختر یک دندان‌پزشک آلمانی ازدواج می‌کند [پس از این‌که با «گروه پنجاه و سه نفر» دستگیر و زندانی می‌شود همسرش تقاضای طلاق می‌کند]. در همین سال مجلهٔ دنیا، که دوازده شمارهٔ آن چاپ شده بود، توقیف می‌شود.

۱۳۱۶: همراه با «گروه پنجاه و سه نفر»، که دکتر ارانی چهرهٔ اصلی آن بود، در بیست و یکم اردی‌بهشت دستگیر و به هفت سال زندان محکوم می‌شود.

۱۳۱۷: در زندان شروع به نوشتن کتابِ ورق‌پاره‌های زندان می‌کند که نوشتن آن تا سال ۱۳۲۰ ادامه می‌یابد.

۱۳۲۰: بعد از چهار سال و نیم زندان، با اشغالِ ایران توسط متفقین، در نیمهٔ دوم سال از زندان آزاد می‌شود. «حزب تودهٔ ایران» با همکاری «گروه پنجاه و سه نفر» تشکیل می‌شود، و از مهرماه همان سال علوی در انتشار نشریات حزبی مشارکت می‌کند. مجموعهٔ داستان ورق‌پاره‌های زندان را منتشر می‌کند، که شاملِ پنج داستانِ کوتاه است: ۱ــ پادنگ، آذر ۱۳۱۷؛ ۲ــ ستارهٔ دنباله‌دار، آذر ۱۳۱۷؛ ۳ــ انتظار، دی، ۱۳۱۷؛ ۴ــ عفو عمومی، ۷ آذر ۱۳۲۰؛ ۵ــ رقص مرگ، زندان قصر، ۷ آذر ۱۳۲۰.

www.tabarestan.info تبرستان

۱۳۲۱: انتشارِ کتاب پنجاه و سه نفر که خاطراتِ سال‌های زندان است.

۱۳۲۳: مشارکت در انتشار مجلهٔ پیامِ نو نشریهٔ انجمن فرهنگی ایران و اتحاد شوروی.

۱۳۲۷: ترجمهٔ مستنطق، اثر پریستلی و حماسهٔ ملی ایران اثر تئودور نولدکه.

۱۳۲۹: ترجمهٔ باغ آلبالو، اثر چخوف، از زبان روسی؛ ترجمهٔ کسب و کار خانم وارن، اثر برنارد شاو، از زبانِ انگلیسی؛ ترجمهٔ دوازده ماه، اثر ساموئل مارشاک، از زبان روسی.

۱۳۳۰: مجموعهٔ داستان نامه‌ها را منتشر می‌کند: ۱ــ نامه‌ها؛ ۲ــ گیله‌مرد، شهریور ۲۶؛ ۳ــ اجاره‌نامه؛ ۴ــ دزآشوب؛ ۵ــ یه‌ره‌نچکا؛ ۶ــ یک زن خوش‌بخت؛ ۷ــ رسوایی؛ ۸ــ خائن، آذر ۲۷؛ ۹ــ پنج دقیقه پس از دوازده.

۱۳۳۱: انتشار رمانِ چشم‌هایش.

۱۳۳۲: در فروردین‌ماه برابر با ۳۱ مارس ۱۹۵۳ برای دریافتِ جایزهٔ صلح به وین می‌رود. با وقوعِ کودتای ۲۸ مرداد مجبور به ماندنِ در وین می‌شود، و سپس به آلمان می‌رود. در آن ایام او هنوز عضو فعالِ رهبری «حزب تودهٔ ایران» است و در جلسه‌های مهم حزبی در مهاجرت از جمله «پلنوم چهارم» و «پلنوم وحدت»، (وحدت حزب با فرقهٔ دموکرات آذربایجان) شرکت می‌کند. خودش گفته است: «از آن پس دیگر به پلنوم‌ها دعوتم نکردند و یا دعوت کردند و من نرفتم. یک‌بار هم رفتم و وسط کار برگشتم. بهانه کردم که کار دارم. به رادمنش [دبیر اول حزب] گفتم باید زودتر بروم. در پلنوم‌ها بیش‌تر صحبت بر سر مسایل شخصی بود، که چرا مثلاً فلان کس خانه و زندگی دارد و من ندارم.»

www.tabarestan.info تبرستان

۱۳۳۳: استادیار دانشگاه هومبولت، در برلن شرقی می‌شود.

۱۳۳۴: انتشار کتاب ایران رزمنده در نشر دتیز، برلن.

۱۳۳۴: انتشار سرزمینِ گُل و بلبل در نشر کنگرس، برلن، و چاپ تاریخ و تحول ادبیات معاصر ایران.

۱۳۳۵: در ژانویهٔ ۱۹۵۶ با زنی آلمانی به‌نام گرترود کلاپوتیکه ــ گرترود علوی ــ ازدواج می‌کند، و این سومین و آخرین ازدواج او است. علوی از همسر دومش، که نوهٔ محمدصادق طباطبایی بود، پسری به‌نام مانی علوی دارد که دورهٔ دکترای فیزیک را در آلمان گذرانده است.

۱۳۳۸: ترجمهٔ چشم‌هایش به آلمانی به‌وسیلهٔ خودش و چاپ آن در نشر روتن و لوینینگ، برلن.

۱۳۳۹: ترجمهٔ علویه‌خانم و افسانهٔ آفرینش اثر هدایت به زبان آلمانی که به وسیلهٔ نشر روتن و لوینینگ در برلن منتشر می‌شود، و چاپِ کتابِ دیوار سفید [مجموعهٔ داستان‌های کوتاه خودش] از نشر روتن و لوینینگ، برلن.

www.tabarestan.info تبرستان

۱۳۴۰: از سمت استادیاری به سمتِ استادی و تدریس تخصصی ادبیات و فرهنگ جدید فارسی در همان دانشگاه ارتقا می‌یابد. در دههٔ چهل شمسی از فعالیت حزبی دست می‌کشد، یا به تعبیر خودش «خیلی محترمانه» کنارش می‌گذارند. نوشته است: «من با پاسپورت رسمی ایران از کشور خارج شده بودم، و نه به عنوان پناهندهٔ سیاسی، بنابراین به سفارت رفت و آمد می‌کردم، به‌خصوص با فریدون فرخ، سفیر آن روز ایران در آلمان شرقی که یک‌بار هم در کانادا به دیدنم آمده بود، روابط دوستانه داشتم، او یک‌بار در برلن خصوصی به من گفت: این‌ها (یعنی دار و دستهٔ شاه) می‌روند، اما شما می‌مانید. در کانادا که بودم روزنامه‌نگاری (اگر اشتباه نکنم ایرج ربیعی‌نامی) از من تقاضای ملاقات کرد. فرخ به من توصیه کرد که من تن به مصاحبه ندهم، و ندادم. اواخر دورهٔ شاه بود، و پس از "شب‌های شعر گوته". بعد این آقای ربیعی در برلن به سراغ من آمد و گفت: من قصد مصاحبه با شما ندارم، فقط می‌خواهم بیش‌تر با شما آشنا بشوم. مخالفتی نکردم. آن روز از این در و آن در حرف‌هایی زدیم، بحث بر سر این دموکراسی بود، گفتم: کشوری که دوهزار و پانصد سال زیر سلطهٔ استبداد زیسته نمی‌تواند امروز به فردا دموکرات شود، و چیزی نگذشت که در یکی از روزنامه‌های مجاز آن روزها کیهان یا اطلاعات ــ و یا هردو ــ (درست

یادم نیست) دو صفحه از گفته‌های من چاپ شد. این بود که حزب خیلی محترمانه، مرا کنار گذاشت. به گمانم از قول اسکندری [دبیر اول حزب] یادداشتی به این مضمون منتشر کرد: چون آقای بزرگ علوی نظریاتی اظهار کردند که با مواضع حزب تودهٔ ایران جور درنمی‌آید، ایشان را از عضویت حزب برکنار کردیم».

در همان سال بوف کور هدایت را به وسیلهٔ نشر کارل‌ـها‌ـهنزل و بخشی از رباعیات خیام را به وسیلهٔ نشر روتن و لوینینگ در برلن به زبان آلمانی منتشر می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

۱۳۴۱: انتشار ترجمهٔ حاجی‌آقا اثر هدایت به وسیلهٔ نشر روتن و لوینینگ، برلن.

۱۳۴۲: از ۱۲ سپتامبر ۱۹۶۳ به سمتِ سرپرستِ ایران‌شناسی در انستیتو آسیایی دانشگاه هومبولت پذیرفته می‌شود.

۱۳۴۳: کتاب‌هایی در آموزش زبان فارسی به زبان آلمانی تألیف و منتشر می‌کند، از آن جمله تألیف تاریخ و تکامل ادبیات نوین فارسی در نشر آکادمیِ برلن.

۱۳۴۴: در دایرةالمعارف آلمانی، که ۱۲۰ تا ۱۳۰ عنوان دارد، به‌معرفی آثار ادبیات و فرهنگِ ایرانی تا سال ۱۳۵۱ می‌پردازد. بعد از بیست سال در سال ۱۳۷۱ همین دایرةالمعارف براساسِ نام نویسندگان، در ۲۰ جلد، به‌زبان آلمانی انتشار می‌یابد که شرح زندگی و آثار سی نفر از نویسندگان معاصر ایران را به آن می‌افزاید.

۱۳۴۶: تألیفِ کتابِ آموزشیِ خودآموز زبانِ فارسی به زبانِ آلمانی در نشر انسیکلوپدی لایپزیک که تا سال ۱۳۶۷ به چاپ پنجم می‌رسد.

۱۳۴۸: از آگوست ۱۹۶۹ به‌عنوان استادِ متخصص فرهنگ ایران و زبان فارسی به فعالیت دانشگاهی ادامه می‌دهد. در چهارم ژانویهٔ ۱۹۶۹ (زمستان ۱۳۴۸) بازنشسته می‌شود.

تبرستان www.tabarestan.info

۱۳۵۷: بازگشت به ایران پس از بیست و پنج سال، و حضور در «کانون نویسندگان ایران».

چاپ مجموعهٔ داستان میرزا در ایران، که سال‌ها قبل در مجلهٔ کاوه در مونیخ منتشر شده بود. چاپِ رمانِ سالاری‌ها توسط انتشارات امیرکبیر.

۱۳۶۴: ترجمهٔ ورق‌پاره‌های زندان به انگلیسی به وسیلهٔ دونه رفعت.

۱۳۶۷: پس از بازنشستگی در مقام استاد مشاور، به‌عنوانِ تأییدکنندهٔ مدارک تحصیلی دانشجویان، و هم‌چنین مدرسِ اختصاصیِ مسایل ایران به فعالیت دانشگاهی ادامه می‌دهد. از همان سال در دانشگاه‌های گوتینگن، تونینگن، فرایبورک، هامبورگ، اُلدنبورگ، زاربروکن (آلمان)، لنینگراد (اتحاد شوروی)، کپنهاگ (دانمارک)، استکهلم، گوتبورگ، اوپسالا (سوئد)، آکسفورد (انگلستان) و دانشگاه هاروارد (ایالات متحدهٔ امریکا) به‌عنوان استاد مهمان همکاری خود را آغاز می‌کند.

۱۳۶۸: ترجمهٔ چشم‌هایش به انگلیسی. ترجمهٔ دیوار سفید به روسی. چاپ کتاب

موریانه در ایران، از سوی انتشارات توس.

۱۳۷۱: در اوایل این سال برای دومین بار بعد از انقلاب به ایران بازمی‌گردد.

۱۳۷۵: بیست و هشتم بهمن در نود و سه سالگی در بیمارستانی در آلمان چشم از جهان فرومی‌بندد و در گورستان مسلمانان به خاک سپرده می‌شود.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

گزیدهٔ مقاله‌شناسیِ بزرگ علوی

«گوته و ایران»، شرق، ش ۱، صص ۳۶۰ـ۳۵۳.
«بحث دربارهٔ نثر فارسی»، نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران، صص ۱۸۵ـ۱۸۳.
«گزارش از نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران»، پیام نو، سال دوم [تیرماه ۱۳۲۵]، ش ۹، صص ۳۳ـ۱.
«صادق هدایت»، پیام نو، سال اول [آبان ۱۳۲۴]، ش ۱۲، صص ۳۰ـ۲۵.
«اجاره‌خانه»، پیام نو، سال اول [مهر ۱۳۲۴]، ش ۱۱، صص ۳۰ـ۲۶.
«اوزبک‌ها» [معرفی کتاب اوزبک‌ها]، پیام نو، سال چهارم [مرداد و شهریور ۱۳۲۷]، ش ۵، صص ۱۲۳ـ۱۲۲.
«صادق هدایت»، پیام نو، سال چهارم [۱۳۲۷]، ش ۱۰، صص ۱۳ـ۷.
«خیام و دورهٔ او»، مردم، سال سوم، ش ۴، صص ۸۰ـ۶۴.
«خیام شاعر»، مردم، سال سوم، ش ۳، صص ۶۸ـ۵۰.
«خزان بهار» (دربارهٔ وفات ملک‌الشعراء)، پیام نو، سال چهارم [۱۳۲۷].

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست اعلام

اجاره‌نامه ۷۸
اخلاقِ ناصری ۵۵
ادبایِ سبعه ۹، ۱۹
ادبای سبعه ۱۰
ادبیاتِ پرولتری ۳۸
ادبیاتِ رئالیستی ۳۸
ادبیاتِ زندان ۱۱، ۲۵
ادبیاتِ مستند ۱۵
ادبیاتِ مهاجرت ۱۲
ارانی، تقی ۱۱، ۱۸، ۲۲
اسکندری، ایرج ۲۲، ۷۷، ۸۱
اشتاین‌بک، جان ۳۸
اطلاعات ۸۰
افسانهٔ آفرینش ۸۰
انتظار ۲۹، ۳۰، ۳۲
انیران ۱۷، ۷۶
ایران رزمنده ۷۹
باختین، میخاییل ۷۴
بارت، رولان ۴۸
باغ آلبالو ۷۸
بلینسکی، ویساریون ۱۴، ۵۶
بوف کور ۴۷، ۵۸، ۶۱، ۸۱

پادنگ (ورق‌پاره‌هایِ زندان) ۲۷، ۲۹، ۳۳، ۷۸
پرورش (مجله) ۷۶
پریستلی ۷۸
پنجاه و سه نفر ۱۱، ۱۶، ۱۸، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۷۷، ۷۸
پنج دقیقه پس از دوازده ۷۸
پوشکین، آلکساندر ۸
پیامِ نو (مجله) ۱۸، ۷۸، ۸۵
تاریخچهٔ اتاقِ من ۲۰، ۲۱، ۷۱
تاریخ و تحول ادبیات معاصر ایران ۷۹
تاریخ و تکامل ادبیات نوین فارسی ۸۱
تسوایک، اشتفان ۸، ۱۸، ۱۹
تولستوی، لئون ۸
جایزهٔ صلح ۱۱
جمال‌زاده، سیدمحمدعلی ۱۳، ۱۴، ۲۸، ۷۲
جهانبگلو، رامین ۵۵
چخوف، آنتوان ۸، ۷۸
چشم‌هایش ۱۲، ۴۴، ۴۵، ۴۷، ۴۸، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۶۰، ۶۵، ۶۶، ۷۴، ۷۹، ۸۰، ۸۲
چمدان ۱۴، ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۷۷
چوبک، صادق ۱۳، ۵۴
حاجی آقا ۸۱
حماسهٔ ملی ایران ۷۸
خائن ۳۵، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۴، ۶۰، ۷۸
خوابیدن و خواب دیدن ۱۸
خودآموز زبانِ فارسی به زبانِ آلمانی ۸۲
داستایفسکی، فئودور ۸
دنیا (مجله) ۱۱، ۱۸، ۲۲، ۷۷
دنیایِ سخن ۵۵
دوازده ماه ۷۸
دوس پاسوس، جان ۳۸
دوشیزهٔ اورلئان ۸، ۹۱، ۷۶
دیداری با بزرگ علوی در برلن ۵۵
دیوار سفید ۸۰، ۸۲
دیو!... دیو! ۱۷۱، ۷۶
رئالیسم ۴۴، ۵۶
رئالیسم سوسیالیستی ۱۳، ۳۵
رباعیات خیام ۸۱
رفعت، دونه ۸۲
رقصِ مرگ ۲۹، ۳۰، ۳۳، ۴۱، ۷۷، ۷۸
رمانتیک ۴۴
روایت ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱
ریکور، پل ۵۱، ۶۵
ریلکه، راینر ماریا ۹
زنده‌به‌گور ۹، ۱۸، ۱۹
زن و ماتریالیسم ۷۷
زولا، امیل ۸

www.tabarestan.info تبرستان

سارتر، ژان پل ۵۹
ساعدی، غلام‌حسین ۷۴
سالاری‌ها ۵۶، ۵۷، ۸۲
ساواک ۶۴
سایهٔ مغول ۱۷، ۷۶
ستارهٔ دنباله‌دار ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۷۸
سرباز سربی ۷۷
سرزمین گُل و بلبل ۷۹
سمبلیسم ۴۳، ۴۴
سینکلر، اپتون ۳۸
شاو، برنارد ۷۸
شکسپیر، ویلیام ۸
شنیتسلر، آرتور ۹، ۱۹
شیک‌پوش ۲۱، ۷۷
شیللر، فریدریش ۸
شین پرتو ۱۷، ۷۶
طباطبایی، محمدصادق ۷۹
عروس هزارداماد ۲۱، ۷۷
عفوِ عمومی ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۷۸
عقدهٔ اودیپ ۱۹
علوی، مانی ۷۹
علوی، مرتضی ۱۱
علوی، نجمه ۷۶
علویه‌خانم ۸۰
فرخ، فریدون ۸۰
فرزاد، مسعود ۲۲، ۷۶
فروید، زیگموند ۱۸، ۱۹، ۲۱
فواید گیاه‌خواری ۹
قربانی ۲۱، ۷۷
قلم خونین ۷۶
کاظم‌زاده ایران‌شهر ۸، ۹
کافکا، فرانتس ۹
کاوه (مجله) ۸۲
کسب و کار خانم وارن ۷۸
کسرایی، سیاوش ۶۸
کمیتهٔ ملیونِ ایرانی ۷، ۸
کیهان ۸۰
گذشتِ زمانه ۵، ۷۶
گروهِ ربعه ۹، ۱۱، ۵۵، ۷۶
گُل‌هایِ سفید ۱۸، ۷۷
گنجینهٔ اسناد تاریخ ایران ۷۵
گیله‌مرد ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۴، ۵۶، ۷۸
لوییس، سینکلر ۳۸
مارشاکْ ساموئل ۷۸
مان، توماس ۸
مستنطق ۷۸
مورگان فورستر، ادوارد ۶۳
موریانه ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۰، ۷۱، ۸۳
مولیر ۸
میرزا ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۸۲

تبرستان
www.tabarestan.info

مینوی، مجتبی ۹، ۲۲، ۵۵، ۷۴، ۷۶، ۸۱، ۸۵
مؤمنی، باقر ۶۸، ۶۹
ناتل خانلری، پرویز ۵۴، ۵۵
نامه‌ها ۳۴، ۳۵، ۴۴، ۷۸
نوشین، عبدالحسین ۲۲، ۵۵
نولدکه، تئودور ۷۸
ورثی، گلس ۹
ورق‌پاره‌هایِ زندان ۱۶، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۹، ۳۴، ۳۵، ۷۷، ۷۸، ۸۲
هدایت، صادق ۹، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۵۴، ۵۶، ۷۲، ۷۳، ۷۶، ۸۰،
هسه، هرمان ۹
همینگ‌وی، ارنست ۴۳
هنر در ایران جدید ۷۷
هنرِ نو در ایران ۱۸، ۷۷
هنر و ماتریالیسم ۱۸، ۷۷
یک زن خوشبخت ۷۸
یکه و تنها ۶۱
یکی بود و یکی نبود ۱۸
یه‌ره‌نچکا ۷۸

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

آینهٔ بامداد

نویسنده: **جواد مجابی**

قطع: **رقعی**

تعداد صفحات: **۳۶۸**

| ادبیات |

تبرستان
www.tabarestan.info

آینهٔ بامداد مجموعه‌ای است از سخنرانی‌ها، مقالات، خاطرات و گفتگوهای جواد مجابی دربارهٔ زندگی و آثار احمد شاملو. در این کتاب مجابی به طنز نهفته در اشعار شاملو و حماسه به‌عنوان یکی از مشخصه‌های شعر او پرداخته است و به تجربه و تفاوت زبانی او در شعرهای مختلفش نگاه میکند و خاطراتی از او نقل می‌کند. در فصلی از کتاب قسمتی از ترجمهٔ شاملو و احمد کریمی حکاک آورده است و.....

| قسمتی از کتاب |

هنوز فرهنگ در مملکت ما یک زایدهٔ دست و پاگیر و مزاحم است. چیزی مثل یک دُم. وقتی می‌گویند یارو دُم درآورده یعنی رویش زیاد شده. در واقع چاپ بعضی از کتاب‌ها هم نتیجه‌اش زیاد کردن روی مردم است. به هر حال ما داریم کار خودمان را می‌کنیم و امیدواریم بالاخره روزی این‌ها دربیایید. ظاهراً صلاح نیست فرهنگ عامیانه منتشر شود. شما ذیل بعضی محورها را نگاه کنید، می‌بینید یک‌جا فشرده شدن مثلاً پاره‌ای از باورها چقدر لو دهنده است.

برگ کاهی در تندباد

نویسنده: **کاظم سادات اشکوری**

قطع: **رقعی**

تعداد صفحات : **۱۶۰**

| ادبیات |

تبرستان
www.tabarestan.info

کتاب متن گفتگوی رضا قنبری با کاظم سادات اشکوری پیرامون زندگی و فعالیت‌های فرهنگی او، شعر و ترجمه شعر، شب‌های شعر خوشه و .... است. کاظم سادات‌اشکوری در فصل‌هایی از کتاب درباره نشریات ادبی ماندگار ایران در دهه‌های مختلف صحبت می‌کند. در حقیقت کتاب قسمتی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی ایران را بازگو می‌کند که برای نسل جوان ناشناخته است.

قسمتی از کتاب

قنبری: آقای اشکوری! حالا که قرار است خواننده برای اطلاع از جزئیات برگزاری شب‌های شعر خوشه و نام و نشان شعرخوانان به مقالهٔ شما مراجعه کند، ممکن است بگویید نوع اطلاع‌رسانی برای آن شب‌ها چگونه بود و استقبال مردم چگونه؟ در آن سال‌ها گویا مخاطب شعر نو کم بود.

سادات‌اشکوری: گمان می‌کنم قریب دو هزار نفر هر شب می‌آمدند، شاید بیشتر یا کمتر. به هر حال با در نظر گرفتن فضای باشگاه شهرداری، که شب‌های شعرخوانی در آنجا برگزار می‌شد، چنین حدس می‌زنم.

بیدار دلان در آینه

نویسنده: **احمد آقایی**

قطع: **وزیری**

تعداد صفحات: **۶۸۷**

تبرستان
www.tabarestan.info

| ادبیات |

| قسمتی از کتاب |

حضور مداوم و پر تلاش احمد محمود در عرصهٔ ادبیات داستانی به مدت نیم قرن، برای ادبیات معاصر غنیمتی است ارزشمند و اثر گذار که نظیرش در این دوره، اگرچه نه بی‌نظیر، ولی کم‌نظیر بوده است. اگر بپذیریم که هر داستانی فی‌حد ذاته جهانی است مستقل و یگانه، پس بی‌تردید احمد محمود ده‌ها جهان رنگارنگ آفریده است که هر کدامشان آینه‌ایست برای بازتاب واقعیات تلخ زندگی مردم این سرزمین، که در طول تاریخ، هیچ‌گاه در رفاه و آسایش نبوده‌اند. نویسنده در مقدمه کتاب بیان می‌کند که من در اینجا بنا ندارم به نقد آثارش بپردازم، چرا که دیگران این کار را کرده‌اند و خواهند کرد. من به دلیل سابقهٔ طولانی رفاقت و دوستی تنگاتنگی که از پنجاه سال پیش با او داشته‌ام، می‌خواهم شمه‌ای از زندگی پر فراز و نشیب و تلاش‌های بی‌وقفه‌اش را در کار نوشتن و فراگرفتن، برای شما دوستداران او شرح دهم و امیدوارم که بتوانم از پس این مهم برآیم.

میراث

نویسنده: **حسن شکاری**

قطع : **جیبی**

تعداد صفحات : **۹۶**

| ادبیات داستانی |

تبرستان
www.tabarestan.info

| قسمتی از کتاب |

این رمان که با اعتراف راوی در طرح و اجرای اندیشهٔ پدرکشی و رهایی‌اش از سلطهٔ جبارانهٔ پدری خودکامه آغاز می‌شود و با روایتی سیال از توهم و واقعیت و دروغ و حقیقت و گذشته و حال، در خانه‌ای متروک و روستایی و در زمانی بیست و چهار ساعته انجام می‌یابد، با پرداختی موجز و تو در تو، به یکی از پیچیده‌ترین مسائل مورد چالش در یک جامعهٔ پدرسالار می‌پردازد و به واقعهٔ به وقوع پیوسته در نقطه‌ای گم و ناآشنا؛ آن‌جا که انسان، بی‌اراده و بی‌اختیار، مقهورِ اسفانگیزترین سرنوشت بشری می‌شود. در صفحه‌های آغازین رمان، پدر، پس از خاکسپاری، در ذهن فرزند زنده می‌شود و تنهایی او را با حضور پرقدرت برمی‌آشوبد تا فرزند به مکاشفه درافتد و به کشف و شهود برسد و به واقعیت آنچه بر پدر گذشته و بر او پنهان مانده. و آن‌گاه فرزند با آگاهیِ بر وقوع فاجعه‌ای که در عمل جنایت‌آمیز چند سرباز بیگانه نطفه بسته است، به ژرفای زمان گذشته سفر کند و به شناختی تازه از زندگی پدر و پدران خویش دست یابد؛ و به حیاتی دوباره چونان رستاخیز.

تبرستان
www.tabarestan.info

بزرگ علوی

نویسندهٔ
«سـا ـنـتـو مـا ـنـتـال»
با روشـ ـنـفـکـران

علـوی داسـتان‌سـرایِ زنـدگـیِ روشـن‌فکران و مبارزانِ سیاسی است؛ روشن‌فکران و مبارزانی که به گذشته، به نسلِ خودِ او، تعلق دارند، و در ادبیاتِ فارسی تصویری به گیراییِ تصاویرِ او از چهرهٔ آن‌ها به دست داده نشده است. تصویرِ علوی از روشن‌فکران و مبارزانِ سیاسی در داستان‌هایش، به مقدارِ فراوان، تصویرِ چهرهٔ دردناک و تعارض‌آمیزِ خودِ او است. علوی، در طولِ شصت سال نویسندگی، ظاهراً به این نتیجه رسیده بود که در کانونِ یک صحنهٔ عمومی ظاهر شده است و دارد شهادت می‌دهد؛ بنابراین، کوچک‌ترین لغزشی از جانبِ او ـ دروغ و بدخواهی و بلاهت و خودپسندی و مزدوری ـ گناهی نابخشودنی بود.

www.KetabFarsi.com

بزرگ علوی نویسنده سانتی ۱۰
۳۴۳۴۷-۱