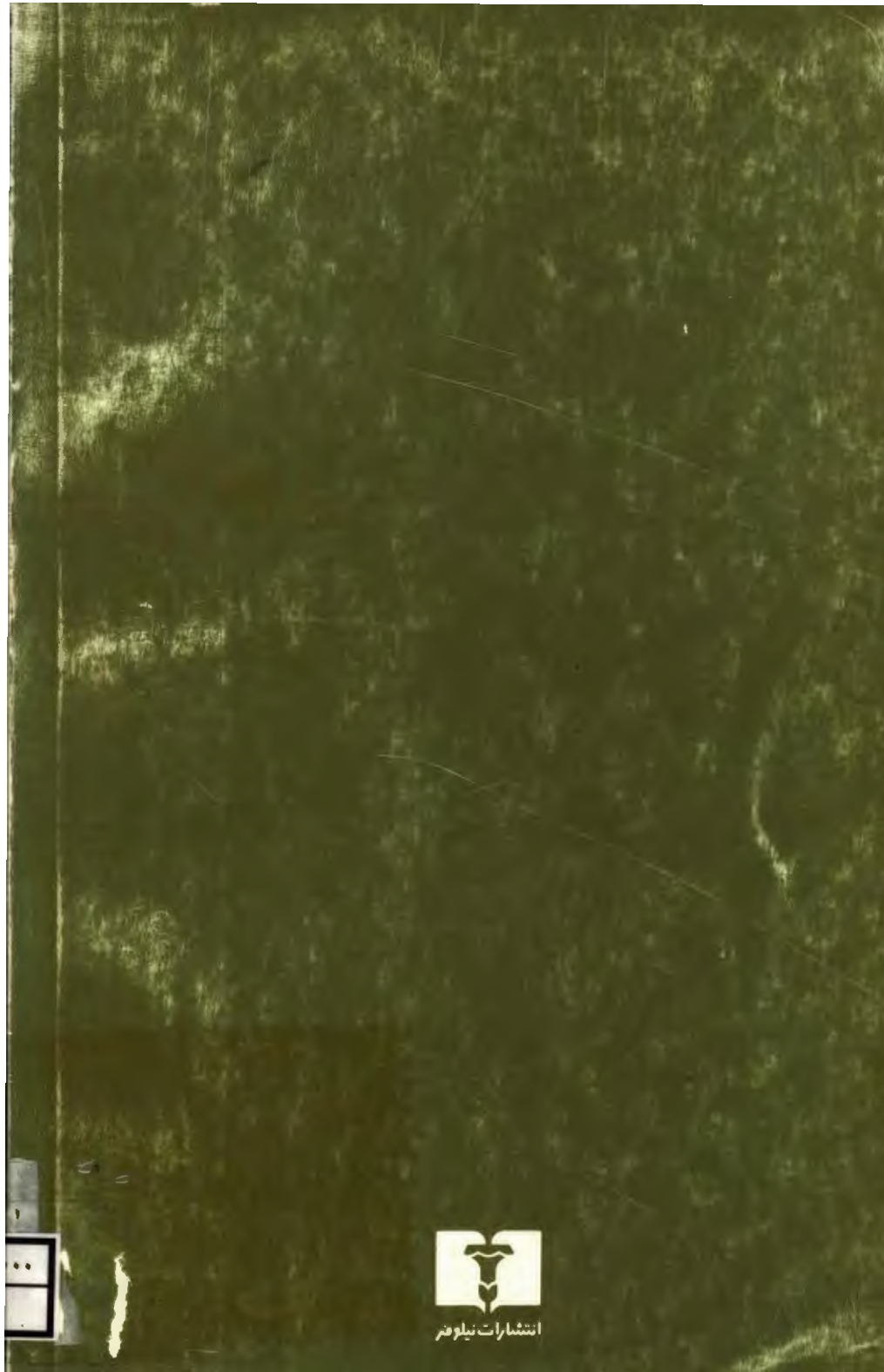


معنی ادبیات

علیرضا حافظی





انتشارات نیلوفر

معارف ادبیات

علیرضا حافظ

۱/۰ ف

۶/۲



معنی ادبیات

علیرضا حافظی



انتشارات نیلوفر



انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن ۶۶۱۱۱۷

علیرضا حافظی

معنی ادبیات

طرح روی جلد: فوزی تهرانی

چاپ اول: پاییز ۱۳۷۰

تعداد: ۳۳۰۰ نسخه

لیتوگرافی و چاپ: دیبا

حق چاپ محفوظ است



تقدیم به استاد گرانمایه آقای ابوالحسن نجفی
باسپاس از راهنمایی‌هایی که هنگام نوشتن این متن
از آن بهره‌مند بودم.

کلمه «ادبیات» چه معنا و مفهومی را در ذهن ما برمی‌انگیزد؟ آیا مفهوم ادبیات مطلقاً ذهنی است و ارتباطی با دنیای خارج از ذهن ندارد، و یا مفهوم ذهنی ما از ادبیات با دنیای محسوس خارجی مربوط است؛ و اگر مربوط است با کدام بخش و چه نوع محسوسات خارجی ارتباط دارد و مشخصات خارجی آن محسوسات که با مفهوم ما از ادبیات در ارتباط اند چیست؟ و آیا اگر همان مشخصات را وصف کنیم تعریفی از ادبیات به دست نیاورده ایم؟ و باز آیا در تعریف ادبیات مشخصات محسوس خارجی بر وجوه مفهوم ذهنی منطبق اند یا نیستند؟

هر مفهومی که ما از ادبیات در ذهن داشته باشیم، در جستجوی بیرونی خود برای یافتن محسوس عینی مرتبط با آن مفهوم، خواه ناخواه به آثار ادبی، اعم از شعر و نثر می‌رسیم. به عبارت دیگر آثار معین و متمایز ادبی چه به نثر و چه به شعر (این غزل، آن رمان، این قصه، آن رباعی و...) همان عین ادبی یا مصداق خارجی مفهوم ذهنی ادبیات اند.

اکنون می‌دانیم که برای شناخت ادبیات باید به کجا رفت و از چه سراغ کرد: اعیان ادبی یا آثار خارجی ادبیات، یعنی داستانها و غزلها و قصه‌ها و قطعه‌ها و قصیده‌ها و رمانها و... یا شعرها و نثرها.

در وایینی هر شعر یا هر نثر، به خصوص شعر به عنوان يك اثر ادبی، به احتمال بیشتر نخستین وجهی که نظر را به خود جلب می کند، صورت مادی یا شکل عینی آن است. مثلاً در زبان فارسی «بیت» و «مصرع» های دوگانه آن، یا مصراعهای بلند و کوتاه «نیمایی»، یا نظم شکسته و پلکانی و مورّب، به شخص این معنی را می رساند که بسیار محتمل است که با آثار و نمونه های شعری سر و کار پیدا کرده باشد. همچنین در نثر، متنی که در آن صورت مکالمات به نحوی خاص آرایش یافته است، می تواند در تشخیص و تمایز متنی نمایشی از متنی روایی کمکی مؤثر باشد. متن طولانی يك رمان نیز به ما می گوید که با داستانی کوتاه سر و کار نداریم.

هرچند يك چنین بیان سرشار از تسامح هرگز نمی تواند از عهده وصف اعیان و آثار ادبی یا تعریف ادبیات برآید، اما از آن می توان به يك نتیجه دست یافت و آن این که هر اثر ادبی «صورت» و شکلی خاص دارد.

يك اثر ممکن است غزل باشد، اثری دیگر قصیده، سومین اثر رباعی، چهارمین رمان، پنجمین نمایشنامه، و به همین ترتیب می توان از صورت خاصتر این نمایشنامه یا آن رباعی یا هر نمونه دیگر به عنوان يك اثر ادبی و تفاوت های آن با هر نمایشنامه و رباعی و نمونه دیگر از هر نوع یاد کرد. اما بی گمان هیچ اثر ادبی بدون صورت نیست. توصیف همین صورت است که دستیابی به معنای ادبیات را ممکن می سازد. پس ما برای حل مسئله به همان روش خود، یعنی مشاهده و توصیف عین ادبی، ادامه می دهیم.

در بحث و بررسی ادبیات، درست است که باید در وهله نخست به صورتهای ادبی پرداخت، اما اینجا لازم می نماید که به يك نکته

اساسی اشاره شود که در ضمن همان برخورد اول با عین ادبی محسوس می شود؛ منتها آن قدر بدیهی و اولی است که گاه به آن توجه کافی نمی شود، و آن الفاظ و کلمات و به عبارت درست تر زبان است؛ یعنی ماده حسی ادبیات.

هنرمند ادبی - شاعر و نویسنده - صورتگر زبان است. در زبان و با زبان به صورتگری می پردازد. هرچند هم قواعد آن صورتگری مختص باشد و از قوانین زبان جدا، او با كلك خیال انگیز خود هزاران نقش از زبان برمی آورد و بر آینه تصور ما می زند. گویی آینه تصور ما را در برابر آینه تصور خود می گیرد و آن نقش را که در آن است بر این می تاباند و دو آینه را به نقش و نگاری یکی می کند. یا بر دو آینه يك نقش را نمایان می سازد. پس زبان برای هنرمند ادبی، ماده اولیه و حیاتی است. شناخت این ماده و راههای کاربرد آن - ماده شناسی ادبیات - برای شاعر و نویسنده ضروری است. ما خود آن صورتهای ادبی را به قیاس صورتهای عادی و معمول زبانی است که بهتر بازمی شناسیم. در يك متن عادی زبانی هیچ نیاز و ضرورتی در کار نیست که از صورت «بیت» و «مصراع» های متساوی یا کوتاه و بلند و یا از آرایش مورّب و پلکانی سطور و یا از هر صورت ادبی ممکن به نثر یا به شعر استفاده کنیم. در يك بافت زبانی اعم از گفتاری یا نوشتاری به چیزی غیر از ترکیب و ترتیب الفاظ به قاعده زبان به گونه ای که بر منظور ما دلالت داشته باشد نیاز نیست. اگر طبق قواعد دستور زبان فارسی تعدادی از کلمات همان زبان را به گونه ای در کنار هم مرتب کنیم تا منظور ما را به مخاطب منتقل کند، یعنی در انتقال و تفهیم پیام ما به دیگری اختلالی روی نداده باشد، کار تمام است.

برای مثال تعدادی معین از الفاظ فارسی را به دو صورت مختلف زیر در کنار هم قرار می‌دهیم:

(۱) آتش بازی سوختن معرض خانه‌اش در نمی‌کند هر که است.

(۲) هر که خانه‌اش در معرض سوختن است، با آتش بازی نمی‌کند.

در نمونه (۱) هرچند ما همان الفاظ و مفردات نمونه (۲) را به کار برده‌ایم، به سبب آن که این مفردات بر خلاف الگوهای زبان فارسی در کنار هم نشسته‌اند، معنایی ندارند و پیامی را هم منتقل نمی‌کنند. در نمونه (۲) زنجیره‌ای از گفتار را می‌بینیم که نه فقط از الگوهای زبان فارسی دور نیست، بلکه هیچ کاست و افزودی هم نسبت به آنها نشان نمی‌دهد، بنابراین آن را به عنوان يك بافت زبانی و فقط يك بافت زبانی که در انتقال پیام دچار اختلال نیست می‌پذیریم.

اما اگر غیر از انتقال معنای مُراد، صورت پیام هم برایمان مطرح باشد، آن گونه که مثلاً برای سعدی مطرح بوده است، معنی را به طرزی آرایش می‌دهیم که صورت مطلوب خود را برآوریم. همان طور که قبلاً گفتیم، دست به صورت‌نگری می‌زنیم. غرض از آرایش معنی، کاربرد الفاظ در ترکیبی بدیع است که به آنها بود و نمودی تازه ببخشد. این ترکیب بدیع و خاص که در آن الفاظ جلوه و معنایی دیگرگون و تازه به دست می‌آورند، دیگر يك ترکیب ادبی است و نه ترکیب زبانی الفاظ. به عبارت دیگر، کاربرد زبان است در ساختهای ادبی به قاعده ادبیات و یا ترکیبی که در ساخت و پرداخت آن ضوابط و قواعدی غیر از ضوابط و قواعد زبان به کار رفته است.

ترکیبها و ساختها و صورتهای ادبی اگر به مقیاس زبان سنجیده شوند، چیزی یا کم از آن یا افزون بر آن دارند. زیرا ادبیات به عنوان

ادبیات همین ترکیب بدیع افزون بر ساختِ زبان است. ساختِ زیباشناختی مضاعفی که حتی رعایت الزامها و ایجابهای آن، گاه به اسقاط و تغییر و تبدیل عنصری از عناصر یا صورتی از صورتهای زبان یا کلاً انحراف از زبان منجر می‌شود.

ساخت شعری، ساخت روایی، ساخت نمایشی و... ساختهایی غیرزبانی ادبیات‌اند. پس زبان ادبی، خودِ زبانِ دیگر است. از این دیدگاه پاره‌ای از موارد را که کتب بلاغی به عنوان عیبهای مُخل فصاحت معرفی می‌کنند، می‌توان از جمله همان فزود و کاستها یا ناهمخوانیهای زبان و ادبیات دانست؛ برای مثال، «مخالفت قیاس» یکی از آن موارد است که علمای بلاغت دقیقاً آن را کاربرد خلاف قاعده دستوری و مُخل فصاحت کلمه ذکر می‌کنند و در تعریف آن می‌گویند: «آوردن کلمه‌ای است خلاف قاعده دستوری» معمولاً بیت زیر را هم شاهد آن می‌آورند:

با من دل‌داده‌ای دلدار جنگیدن چرا

تو غزال گلشن حُسنی پلنگیدن چرا

(طرزی افشار)

«پلنگیدن» همان کلمه خلاف دستور است که در این بیت آمده است. اما واقعیت آن است که هیچ خلاف ادبی چه به لحاظ وزن عروضی و چه به لحاظ قافیه و چه به لحاظ نقش زدن تصویری خیالی بر ذهن در آن نیست. همچنان که «تابع اضافات» را که «به کار بردن چندین مضاف و مضاف الیه (...) در يك شعر و یا عبارت» تعریف کرده‌اند (صناعات ادبی) می‌توان از نوع همان سنجیدن ادبیات به

۱- جلال‌الدین هُمایی: فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران، انتشارات توس/ چاپ دوم، ۱۳۶۳.

معیار دستور زبان دانست.

مضاف و مضاف الیه از مقولات دستور زبان اند. به معیار دستور زبان ممکن است که کاربرد چندین مضاف و مضاف الیه در یک شعر یا عبارت عیب باشد، اما معلوم نیست به لحاظ ادبیات باز بتوان آن را عیب نامید. مثلاً به لحاظ ادبیات بر این شعر «حافظ» کدام عیب وارد است:

بس نکته غیر حُسن بیاید که تا کسی

مقبولِ طبعِ مردمِ صاحب نظر شود

و یا بر این شعر «سعدی»:

خوابِ نوشینِ بامدادِ رحیل بازدارد پیاده را ز سیل

حتی^۱ به نظر می‌رسد تداوم آهنگی را که کسره‌ها در مصراع اول بیت اخیر ایجاد کرده اند، بتوان به نوعی نوای مناسب خواب‌نوشینی دانست که ادامه دارد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که نزد این گروه از علمای بلاغت، زیباشناسی ادبیات مبتنی بر دستور زبان است. به این اعتبار، در برابر زیباشناسی ادبی یا هنری ادبیات می‌توان از زیباشناسی زبانی ادبیات هم نام بُرد. البته این دو زیباشناسی لزوماً همیشه بر هم منطبق نیست.

ذکر این نمونه‌ها و مواردی چون جمع آب و آتش: «نی تو بر دریای آتش بال و پر را سوختی؟» (مولوی. دیوان شمس. جزء ششم) یا گوشمال دادن ساز موسیقی، هرچند گوشمال خود اصطلاح موسیقی هم هست: «تو بمال گوش بر بطن که عظیم کاهلست او» (دیوان شمس. جزء پنجم) یا حتی نمونه‌هایی مانند کاربرد کلمات «استخوان» و «چه» و «چینم» به صورت «ستخوان» و «ج» و «چنم»:

زستخوان ماهی همی بر کنار بُد افکنده هریک فزون از چنار
(اسدی)



نه هر چ آید اندردل ما گمان بر آن گونه گردش کُند آسمان
(ابوشکور بلخی)



ای روی تو چون باغ و همه باغ بنفشه
خواهم که بنفشه چنم از زلف تو یک مشت
(دقیقی)

که گونه ای تصرف و تغییر در الگوهای صوتی نمادهای زبانی است - و احتمالاً بتوان آن را نوعی «واج پیرایی» نامید - و دهها نمونه دیگر از این نوع و انواع دیگر که می توان از ادبیات فارسی مثال آورد، مانند کاربرد «فریبرز» که صورت تغییر یافته «برزفری» نام پسر کیکاوس است در سراسر «شاهنامه» به ضرورت وزن عروضی آن - بحر متقارب - که کلمه «برزفری» در آن نمی گنجد؛ همه مصداقهای جزئی قول ما هستند مبنی بر تغییر و تبدیل ادبی زبان. البته این مثالهای جزئی نباید هرگز ما را از موضوع اصلی که همان توصیف عین ادبی است دور کند.

با یادآوری ترکیبهای دوگانه قبلی خود که یکی به قاعده زبان فارسی نادرست بود و دومی درست، از سعدی حکایت می آوریم تا به مقایسه زبان و ادبیات دست یازیم: «هندویی نطف اندازی همی آموخت. حکیمی گفت ترا که خانه نبین است، بازی نه این است.

تا ندانی که سخن عین صواب است مگوی
و آنچه دانی که نه نیکوش جواب است مگوی»
(گلستان. مصحح فروغی)

چندان خلاف نگفته‌ایم اگر بگوییم موضوع حکایت سعدی کم و بیش همان معنی است که قبلاً از نمونه درست زبانی شماره دو دریافتیم. اما حکایت سعدی چیز دیگر است: غیر از انتقال معنی مُراد نزد او صورت پیام هم اصل است. این است که باید ایستاد و به صورت نگریست. سعدی خود بر آن نگریستن چشم اندازها به دست داده است:

هندو و خانه نی‌ساز و نطف اندازی او (تجسم موقعیت و فضا سازی). اخطار حکیم به هندو (شخصیت بخشی به خرد و نابخردی یا تقابل مفاهیم در قالب اشخاص)، نبین و نه این (سجع). سپس به منظور تأکید و تحکیم موضوع با به کارگیری بخشی دیگر از قوانین ادبی به ساخت و آرایش ثانوی عروضی در زبان می‌پردازد تا ضمن شعر به دگرگویی* همان مضمون واحد قبلی بپردازد. و البته توجه داریم که در همین حکایت کوتاه سعدی با صورت و ساخت متشکل برخوردار از وحدتی سر و کار داریم که اگر يك جزء آن را برداریم اثر وحدت کُلّی متکی به اجزاء خود را از دست می‌دهد. فی‌المثل اگر جزء «خانه نبین» را از هندو بگیریم، «سخن حکیم» دیگر معنایی ندارد. یعنی جزء دوم را نیز عملاً از وحدت خارج کرده‌ایم. چنانچه «نطف اندازی» را به «تیراندازی» بدل کنیم، باز وحدت ساخت را

* دگرگویی به کار رفته است و نه بازگویی. زیرا مراد صرفاً دوباره گفتن يك مضمون واحد نیست، بلکه بیان يك معنی در دو شکل مختلف و دیگرگون است. تأکید بر تفاوت صورتهای بیانی یعنی ساختههای مختلف ادبی است، نه تکرار يك معنا.

آشفته ایم. زیرا این بار هم «خانه نبین» و «حکیم» را عاطل کرده ایم. و باز اگر «نبین» را به «نی ساز» مبدل سازیم، «سجع» را باخته ایم. و تازه ساخت ظریف و شکیل و در عین حال محکم حکایت سعدی بر حول تقابلی شکل گرفته است که میان خرد و دوراندیشی حکیم و نابخردی و سر به هوایی هندو برقرار است. و این همه بیرون از قلمرو زبان و به حُکم ادبیات صورت می‌بندد. به عبارت دیگر صورتبندی زیبای این حکایت به قانون ادبیات است و نه به قاعده زبان. زیرا کاملاً آشکار است که شخصیت آفرینی و فضا سازی و تسجیع از فنون و صنایع خاص ادبیات اند، و نه بخشی از زبان تا دستور زبان از عهده توصیف آن برآید. به واقع بررسی ادبیات، بررسی قواعدی است که به موجب آن ماده زبان، صورت ادبی می‌یابد و از ارزش زیباشناختی برخوردار می‌شود.

بی‌گمان نمونه‌هایی که از شعر و نثر کهن پارسی در اثبات قول تغییر و تبدیل و اسقاط ادبی زبان آوردیم کافی نیست و گستره ادبیات هم بسیار پهناورتر از يك دو نوع غزل و حکایت است که مثال زدیم. البته ما فقط به چند نمونه ارائه شده اکتفا نخواهیم کرد و در ادامه بحث خود در بیان چگونگیهای کاربرد ادبی زبان به مثالهای دیگر استناد خواهیم کرد. قصد ما در این کار جز این نیست که تأکید کنیم که آنچه در ادبیات از اصلیت و حتمیت برخوردار است و بدون آن ادبیات، ادبیات نیست، ادبیت ادبیات، یعنی اعمال و جاری شدگی قوانین ادبی بر زبان است. همان تحقق صورت و ساخت ویژه ادبی که ضمن آن زبان از وسیله ارتباط و انتقال اطلاع تحویل به موضوع آفرینندگی می‌شود. با این تحول است که می‌توان از مقولاتی چون حجم‌پذیری زبان، بافت روایی، ساخت نمایشی و... سخن گفت.

اکنون در این مرحله از بحث مدعای ما فزود و کاستی است که هنگام مقایسه ممکن است ادبیات نسبت به زبان از خود نشان دهد. فی المثل در بخشی از يك نگارش درباره «عوامل نمایش» درباره کلام دراماتیک یا زبان نمایشی و تفاوت و تمایزی که با زبان عادی و معمول دارد آمده است: «نویسنده کلام دراماتیک... با ایجاد تغییرات لازم در ساختمان کلام، حتی با درهم ریختن و نامفهوم کردن قسمتهائی از آن به مفاهیم عاطفی عالیتري که منطبق بر کیفیت دراماتیک مورد نظر است می رسد... همچون شاعر که با درهم شکستن قالب عادی زبان و پس و پیش کردن اجزای آن به جوهر و ماهیت شعر دست می یابد... در بسیاری از قسمتهای مکالمه دراماتیک اگر آن قسمتها را به خودی خود و فارغ از رابطه شان با شخصیت گوینده ها و موقعیتی که درگیر آنند مورد بررسی قرار دهیم، کلمات بی ارتباط، جمله ها از نظر دستوری غلط و مطالب، حتی برای دادن خبری ساده و عادی نیز نارسا به نظر خواهد رسید.»^۲

از آنچه گفته شد این نتیجه بدست می آید که: اعیان و آثار ادبی هرچند از ماده زبان اند ولی زبان نیستند. از ماده زبان اند زیرا اتصال احساس با ادبیات به واسطه زبان است یعنی اگر ماده زبان در میان نباشد، امکان ادراک حسی ادبیات منتفی است، با این حال ادبیات، زبان نیست. چون علل فاعلی و موجبات وجودی آن غیرزبانی است، به این دلیل ساده که برای توصیف ادبیات یا آشنایی با فنون و قوانین ابداع و ایجاد ادبی باید به کتابها و منابعی رجوع کرد که در فنون ادبی تدوین یافته اند مانند فن شعر، فن نمایشنامه نویسی، فن داستان نویسی، فن... و نه دستورزبان.

۲- ابراهیم مکی: شناخت عوامل نمایش. تهران، چاپ اول، انتشارات سروش، ۱۳۶۶.

این بیان حاوی نکته و نتیجه دومی هم هست و آن صناعی بودن صورتهای ادبی است. اگر صورت ادبی را عبارت کنیم از ترکیب و امتزاج عناصر ادبی در ماده زبان به نحوی که موجب امتیاز هر اثر از اثر دیگر باشد. یعنی موجودیت عین ادبی و فعلیت ادبیات را همان کیفیت و کمیت خاص حاصل از ترکیب و ساخت آن بدانیم، خواه ناخواه صناعی بودن آن صورت را پذیرفته ایم. زیرا همچنان که پیش از این هم گفته ایم چنان صورت یا ترکیبی همچون ساختی زیباشناختی افزون بر ساخت عادی زبان، توسط هنرمند ادبی با اعمال فنون و جاری ساختن قوانین ادبی ایجاد و ابداع می شود. فی المثل اگر در تعریف غزل بپذیریم: «اشعاری است بر يك وزن و قافیت با مطلع مصرع که حد معمول متوسط مابین پنج بیت تا دوازده بیت باشد... فرق میان غزل با تغزل قصیده، آن است که ابیات تغزل باید همه بر يك موضوع و يك مطلب باشد، اما در غزل تنوع مطالب ممکن است. چندانکه آنرا شرط غزل دانسته اند» (فنون بلاغت و صناعات ادبی) به واقع با چنین تعریفی درباره يك «عین ادبی» سخن گفته ایم که اولاً موجودیتی غیر از همان صورت خاص ترکیب و امتزاج عناصر ادبی یا ساخت غزلی خود ندارد. ابیات موزون و مقفی و مطلع مصرع - ثانیاً همان موجودیت خاص است که سبب امتیاز و وجه تمایزش از صورتهای دیگر هم هست، به عبارت دیگر غزل، غزل است و چون غزل است از غیرغزل متمایز است. یعنی هستی غزل وابسته و قائم به صورت غزلی آن است و با همین صورت هم از غیر خود متمایز است.

آیا لازم است تا گفته شود: صورت غزل به عنوان نمونه ای از صورتهای ادبی، صورتی است صناعی؟ با آن که این قول مبهم و

مجهول نیست. اما دیگر بار به آن تعریف باز می‌نگریم: «اشعاری است بر يك وزن و قافیت با مطلع مصرّع...» وزن و قافیه و مطلع مصرّع از زمره رعایت‌های ادبی‌اند. یعنی با اعمال و اجرای فنون و قوانین ادبیات بر زبان است که چنان کیفیاتی به دست می‌آید. صنعت و صناعت نیز «قدرت اظهار معلومات در مرحله عمل و به کار بردن علم از راه تصرف در ماده است و قدرت بر عمل در اثر تمرین و تکرار تجربه حاصل می‌گردد... در اینجا علم و صنعت یکی می‌شود»^۳

اکنون گفتنی است که هرچند نمادهای زبان، نمادهای آوایی هستند. اما فقط بر اساس قوانین معین، مثلاً مانند آن دسته از قوانین که در علم عروض فارسی مدوّن است می‌توان آواهای آن زبان را به گونه‌ای آرایش داد تا وزنی مشخص از آن برآید.

آرایش آواها همان صناعت یا اظهار علم عروض است بر زبان در مرحله آفرینش شعری. بنابراین اگر طبق یکی از الگوهای عروض فارسی به آرایش آوایی گروه الفاظ درخت و نهال، دوستی و دشمنی، کام دل و رنج، بنشان و برکن. بار و شمار آرد و آرد، پردازیم ممکن است به بیتی مانند بیت زیر برسیم:

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد

نهال دشمنی برکن که رنج بی‌شمار آرد.

(حافظ)

صورت عروضی بیت یا ساخت ثانوی افزون بر ساخت زبانی آن، این است:

۳- دکتر عبدالحسین مشکوة الدینی. تحقیق در حقیقت علم. تهران. چاپ دوم. انتشارات دانشگاه تهران. شهریورماه ۱۳۶۴.

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
چنانچه بخواهیم یکی از موارد تغییر و تبدیل ادبی زبان را ضمن
آرایش عروضی آواها مشاهده کنیم - شکستن صورت زبانی الفاظ به
موجب عامل عروض - قاعدتاً بهترین مورد، نمودار تقطیع بیت است
به ارکان:

درخت دو	ستی بنشان	که کام دل	به بار آرد
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن
نهال دشت	منی برکن	که رنج بی	شمار آرد

هیچ سبب جز عامل عروض موجب تجزیه کلمات دوستی و
دشمنی به دو / ستی و دشت / منی، برای پُر کردن پیمانه‌های صوتی و
هجایی هر رکن در نمودار تقطیع عروضی ما نشده است.
به طور کلی علم عروض را می‌توان جزئی از قوانین ادبی
دانست که بر زبان همچون ماده خامی که باید به آن شکل هنری داد
عمل می‌کنند. یعنی همان ابداع صورت صناعی.
اگر در بیت مذکور دقت کنیم متوجه می‌شویم که نمادهای آوایی
آن دیگر الفاظ ساده زبان نیستند، بلکه بدل به عناصر ادبی برخوردار
از مشخصات و مناسبات فنی و زیباشناختی و معنوی و عاطفی
ویژه‌ای شده‌اند که فقط در یک ساخت هنری و صورت ادبی امکان
تحقق یکجا و همزمان آنها موجود است.
غیر از وزن عروضی بیت که قبلاً به آن اشاره شد و نیز
صرف نظر از بحث قافیه و ردیف «بار آرد» و «شمار آرد» و
توصیف نوع ترکیب‌هایی چون درخت دوستی و نهال دشمنی که از

مباحث آشنای شعر فارسی هستند، پاره‌ای از آن مشخصات و مناسبات را به عنوان مجلی^۱ و مظهر صناعت ادبیات برمی‌شماریم:

۱- به نظر می‌رسد که يك نوع دوگانه‌سازی و تقارن به پیروی از ساخت متوازن و متقارن مصاربع دوگانه بیت میان هر جفت کلمات یکی در این مصراع و یکی در مصراع دیگر برقرار شده باشد. گویی گلوآه‌های هر مصراع چون گلمیخهای متقارن و متساوی کوبیده بر روی لتهای دوگانه دری باشند که بر روی پُر گُل شعر حافظ گشوده می‌شود:

درخت		دوستی		بنشان		که		کام‌دل		به		بار		آرد
نهال		دشمنی		برکن		که		رنج		بی		شمار		آرد

هیچ مناسبتی جز مناسبت ذوقی و زیباشناختی چنین رعایتی را در بیت حافظ توجیه نمی‌کند.

۲- رعایت انواع نسبتها و رابطه‌های معنایی:

الف - درخت، نهال	ب - دوستی، دشمنی
ج - بنشان، برکن	د - کام‌دل، رنج

۳- بار عاطفی کلمات یا کاربرد نقش عاطفی زبان: برتر و مرجع شمردن دوستی بر دشمنی. دوستی درخت است، ریشه‌دار و پاگرفته، محکم و استوار، دیرسال و دیرمان. اما دشمنی نهال است، درختچه‌ای سست ریشه و تازه کاشت. پس لاغر و نحیف و بی‌برگ و بار.

۴- ساخت نحوی همسان هر دو مصراع. یا تقارن نحوی بیت، علاوه بر توازن عروضی و آوایی آن.

چنانکه مشاهده می‌شود، در بیت حافظ علاوه بر کاربرد امکانات

سطوح سه گانه آوایی و نحوی و معنایی به طرزی خلّاق و بدیع، لا اقل سه نقش از نقشهای زبان نیز به کار رفته است. تازه اینها غیر از کیفیات توصیف ناشده ای است که در این بیت می توان دید و برشمرد.

البته صورتهای ادبی در قالب آثار شعری از قواعد و قراردادهایی پیروی می کنند که لزوماً همان قراردادها و قواعد ادبی آثار منثور نیست. در شعر و نثر قواعد و قراردادهای ادبی مختلف اند. قبلاً در کنار ساخت شعری به ساخت روایی و ساخت نمایشی اشاره کردیم. نامگذاری سه گانه، حاکی از اختلاف و تنوع قواعد و قراردادهای ادبی است که اِعمال و اجرای هر دسته از آنها بر زبان به ایجاد آثار متنوع و مختلف ادبی منجر می شود. پس نباید از حکم کلی - ادبیات عبارت است از اِعمال و اجرای قواعد و ضوابط ادبی بر زبان - به این نتیجه نادرست رسید که در تمامی آثار ادبی يك دسته قواعد ادبی معین و ثابت به کار رفته است. به عبارت دیگر غلط است اگر بپنداریم که قواعد و قراردادهای در تمامی آثار مختلف ادبی یکی است. حتی در آثار وابسته به يك نوع ادبی معین که علی القاعده باید تابع قواعد و ضوابط یکسانی باشد مشاهده می شود که لا اقل نحوه برخورد هنرمند با آنها و شیوه اِعمال و اجرائی که در پیش گرفته به اختلاف میان آن آثار منجر شده است. فی المثل طرزهای مختلف غزلسرایی در زبان فارسی، مانند طرز غزل سعدی و طرز غزل حافظ ناشی از اختلاف آنهاست در نحوه برخورد با قراردادهای غزلسرایی و شیوه متفاوتی که در اِعمال و اجرا داشته اند.

همین عامل نیز موجب گوناگونی انواع آثار داستانی و نمایشی است. هر نوع ادبی، یا به طور ملموستر، هر اثر داستانی یا نمایشی

مانند هر اثر شعری صفات نوعی و ویژگیهای فردی خود را مرهون همان شیوه و دسته قراردادها و قواعدی است که در ساختش به کار زده‌اند. اصولاً از طریق بررسی صورت و تشخیص ساخت يك اثر ادبی می‌توان نوع آن را تعیین و توصیف کرد.

از تبدیل زبان به عناصر ادبی یاد شد. عناصر ادبی را در هر حوزه به نام همان حوزه می‌نامند. در حوزه شعری از عناصر شعری، در حوزه نمایشی از عناصر نمایشی، در حوزه داستانی از عناصر داستانی نام می‌برند.

هر صورت ادبی ترکیب ویژه‌ای از این عناصر است. هر صورت ادبی بر حسب نیازش از مجموعه عناصر موجود یا ممکن ادبی برداشت می‌کند. هر عنصر ادبی را به صرف آن که عنصر ادبی است در هر صورت ادبی نمی‌توان به کار برد. همچنان که به کار نبردن يك عنصر نیز دلیل خاص خود را می‌خواهد. ضوابط این گونه رعایتها را منطقی تعیین می‌کند که از درون ساخت هر اثر ادبی معین برمی‌آید. منطق درونی ناظر بر ساخت هر اثر ادبی.

البته این که گفته شد هر اثر ترکیب ویژه‌ای است از عناصر ادبی، بدین معنی نیست که يك اثر مساوی است با حاصل جمع عناصر سازنده‌اش. اگر با دقتی بیشتر به تعبیر «ترکیب ویژه» اندیشه شود، می‌توان از آن به ساخت و نوع روابط متقابل میان عناصر هم دست یافت. هر ترکیب ادبی به عنوان يك اثر وحدت یافته از کیفیتی برخوردار است که با تجزیه و تقلیل آن به عناصر سازنده‌اش آن کیفیت را به سبب درهم شکسته شدن احساس کلیت از دست می‌دهد. برای بازیابی صورت صناعی ادبیات که آن را ترکیب ویژه‌ای از عناصر ادبی دانستیم، به بررسی تحلیلی يك اثر معین ادبی در قالب

داستان کوتاه می‌پردازیم. چون هر دیدگاهی را که برای بررسی انتخاب کنیم، خواه ناخواه در حاصل بررسی اثر می‌گذارد. حتی می‌توان گفت بررسی ادبیات، به اعتبار دیدگاهی که انتخاب کرده‌ایم بریدن ادبیات است به قواره همان دیدگاه. بنابراین به نظر می‌رسد در وهله نخست بهترین دیدگاه در بررسی ادبیات همان دیدگاه ادبی یا هنری باشد - بررسی ادبیات از حیث ادبیات بودن. ادبیات به منزله ادبیات - داستان کوتاهی که برای بررسی انتخاب شده اثری است از «صادق هدایت» با نام «حاجی مراد»^۴. در چند سطر، فشرده‌ای از آن به دست داده می‌شود:

«حاجی مراد رزّاز است و در میان بازاریان از احترام برخوردار. زنی دارد ناسازگار. اغلب میانه‌شان شکراب است. زن با نیشها و زخم‌زبانها او را می‌آزرد و حاجی مراد برای آن که از زنش چشم‌زهره بگیرد عادت کرده است که او را بزند. بدتر آن که با گذشت دو سال از ازدواجشان هنوز صاحب فرزند نشده‌اند. تا حاجی مراد تلخی همسر را به شیرینی فرزند بر خود هموار سازد. شب جمعه است و حاجی مراد به سوی خانه روانه. اما دل و پای رفتن ندارد. شب قبل باز با همسرش بگو مگو داشته و اکنون سخت دلمشغول و آشفته خاطر است که ناگاه او را می‌بیند پوشیده‌وار و شتابزده از کنارش گذشت و رفت. بی‌اختیار دنبال زن

۴- صادق هدایت. زنده بگور. تهران. چاپ هفتم، کتابهای پرستو - انتشارات امیرکبیر. مردادماه

راه می افتد و صدایش می زند و به نام می خواندش. زن گریزنده و بی اعتنا به او بر سرعت قدمها می افزاید. حاجی مراد که از رفتار زن به خشم آمده است. دیوانه وار خود را به او می رساند و چون می بیند که زن صدایش را تغییر می دهد و به او می گوید که از آزار همسر دیگران خودداری کند. در میان جماعتی که به دور آنها جمع شده اند بر روی زن سیلی می زند. حاجی مراد و زن را به نظمیه می برند. در نظمیه حاجی مراد را که حالا دیگر به اشتباه خود پی برده است با گرفتن پول و زدن تازیانه مجازات می کنند. دو روز بعد حاجی مراد زنش را طلاق می دهد.»

پس از این متن کوتاه شده که بی گمان تصور مبهم ناشی از آن به هیچ وجه ما را از بازگشتهای مکرر به متن اصلی داستان بی نیاز نخواهد ساخت بررسی خود را شروع می کنیم.

در همان نخستین کلمات و عبارات داستان با «حاجی مراد» روبه رو می شویم و با حرکات و سکنات و وضع و حال او:

«حاجی مراد به چابکی از سکوی دکان پائین جست. کمرچین قبای بخور خود را تکان داد. کمر بند نقره اش را سفت کرد، دستی به ریش حنا بسته خود کشید. حسن شاگردش را صدا زد با هم دکان را تخته کردند. بعد از جیب فراخ خود چهار قران درآورد داد به حسن که اظهار تشکر کرد و با گامهای بلند سوت زنان مابین مردمی که در آمد و شد بودند ناپدید گردید.» (ص ۵۵)

«حاجی مراد» به حفظ ظاهر و احترام میان همگنان و رعایت شئون

اجتماعی به انگیزهٔ نیاز دوگانه پایبند است. هم برای تحکیم موقعیت کنونی خود:

«در میان راه بیشتر دکاندارها به او سلام و تعارف می‌کردند و می‌گفتند: حاجی سلام، حاجی احوالت چطور است. حاجی خدمت نمی‌رسیم؟ (...) به خودش می‌بالید و با لبخند بزرگ منشی جواب سلام می‌گرفت»
(ص ۵۵ و ۵۶)

و هم برای گریز از گذشته و نفی آن:

«وقتی که بچه بود و پدرش مُرد. مادر او مطابق وصیت پدرش خانه و همه دارائی آنها را فروخت. پول طلا کرد و بنه‌کن رفتند به کربلا. بعد از یکی دو سال پولها خرج شد و به گدائی افتادند، تنها حاجی به هزار زحمت خودش را رسانیده بود به عمویش در همدان. اتفاقاً عموی او مُرد و چون وارث دیگری نداشت همهٔ دارائی او رسیده بود به حاجی و چون عمویش در بازار معروف به حاجی بود این لقب هم با دکان به او ارث رسیده بود. او در این شهر هیچ خویش و قومی نداشت، دو سه بار هم جویای حال مادر و خواهرش که در کربلا به گدایی افتاده بود شده بود. اما از آنها هیچ خبر و اثری پیدا نکرده بود» (ص ۵۶)

حتی نوع رفتار او با شاگردش حسن که راضی از دریافت مزد، سرخوش و سوت‌زنان می‌رود دلیلی است بر مراقبت او تا بر تصویر دلخواهش از خوشتن چیزی سایه نیندازد. و زن درست بر همین آسیگاه است که می‌تازد:

«حرفهای زنش را به یاد آورد: «برو برو حاجی دروغی! تو حاجی هستی؟ پس چرا خواهر و مادرت در کربلا از گدایی هرزه شدند؟ من را بگو که وقتی مشهدی حسین صراف از من خواستگاری کرد زنش نشدم و آمدم زن تو بی قابلیت شدم! حاجی دروغی!» چند بار لب خودش را گزید و به نظرش آمد اگر در این موقع زنش را می دید می خواست شکم او را پاره بکند» (ص ۵۸)

آنچه درباره شخص حاجی مراد گفته شد و از متن داستان نقل شد، همه به واقع مطالبی بود درباره يك عنصر ادبی: شخصیت. در داستان «حاجی مراد» عنصر «شخصیت» از کارکرد و نقش درجه اول و اصلی برخوردار است. به این لحاظ می توان این داستان را داستان شخصیت هم نامید. این که گفته می شود عنصر ادبی شخصیت در «حاجی مراد» دارای چنان نقش و کارکرد است به این علت است که در برخی از ساختهای داستانی عنصر شخصیت نسبت به عناصر دیگر در سطحی کم اهمیت تر قرار می گیرد و نتیجتاً کارکرد و نقش آن در شبکه روابط متقابل عناصر ادبی ثانوی است.

این داستان را می توان داستان تقابل و تضاد دانست، که در وجود دو شخصیت اصلی و رقیب و در قالب روابط و مناسبات زن و شوهر یعنی «حاجی مراد» و «شهربانو» تجسم یافته است. آرایش این داستان یا لاقط آرایش اشخاص آن بر حول محورهای دوگانه یا دو قطب تضاد است: يك سو حاجی مراد قرار دارد و در سوی دیگر شهربانو. افراد دیگر که نام و کاری در داستان دارند یا جزو قطب حاجی مرادند یا جزو قطب شهربانو. اما از آنجا که مناسبات و روابط میان آن دو محور و دو قطب، مناسبات و روابطی دیالکتیک است اجزاء وابسته به

هر قطب نیز در دایره شمول همان دیالکتیک واقع شده اند. فی المثل لقب حاجی یا مادر و خواهر حاجی مراد که جزو قطب اویند از جانب شهربانو برضد او به کار می‌روند و درست موقعی که کارکردشان همان کارکردی است که شهربانو می‌خواهد، یعنی تحقیر و برآشتن حاجی مراد، نقش ضد شهربانو پیدا می‌کنند، تا در نهایت به طلاق او کشیده شود. حاجی مراد که بر سر راه خانه از یاد آوردن حرفهای شهربانو دچار جنون آنی شده است، زنی را می‌بیند با نشانه‌های او. پس عجیب نیست که در آن حال آشفته‌گی روحی و فکری، زن بیگانه را از همسر خود باز شناسد و با او به جدال و کشمکش برخیزد، تا کار به نظمیه و تازیانه خوردن و بعد طلاق شهربانو برسد.

نظیر همین کیفیت در طرف مقابل همچون قرینه‌ای دیده می‌شود. اما قبل از توصیف آن لازم است این نکته اساسی توضیح شود که در وهله نخست چنان تقارنی مطلقاً با قصد آگاهانه قبلی در داستان تعبیه نشده است. کارکرد اصلی و اولی آنچه ما ویژگی تقارن را در آن مشاهده کرده‌ایم، همان پیشبرد داستان به سوی اوج و بعد فرود و سپس به سرانجام رساندن آن است. منتها در شبکه روابط متقابل عناصر داستان «حاجی مراد» آرایش صناعی اجزاء یا ساخت ادبی به نحوی است که این ویژگی را هم هنگام وایینی می‌توان در آن بازیافت. بنابراین نباید در پی مشاهده يك رابطه تقارن تام و تمام یا تساوی و توازن کامل و یا به تعبیر دیگر تناظر يك به يك موارد قرینه بود.

اکنون بعد از این توضیح است که می‌توان منظور را ساده‌تر بیان کرد: شهربانو با ابراز حسرت و اظهار پشیمانی از ازدواج نکردن با مهدی حسین صراف او را به رخ حاجی مراد می‌کشد. بدین ترتیب

همچنان که جزء مادر و خواهر وابسته اند به قطبی که حاجی مراد است، مشهدی حسین صراف هم به موجب بهره برداری شهربانو از او در تحقیر و سرکوفت زدن به شوهر، در حکم يك جزء در قطبی که «شهربانو» است قرار می گیرد.

این دو جزء - مادر و خواهر حاجی مراد به عنوان يك جزء و مشهدی حسین صراف به عنوان جزء دوم - اجزاء متقارن یا قرینه های داستانی ما هستند. با اینحال جزء موردنظر در این قسمت از بحث همین جزء اخیر یا دقیقتر وابسته این جزء یعنی همسر مشهدی حسین صراف است که در دیده حاجی مراد با شهربانو مشتبه می شود. این زن را به اعتبار سرکوفت زدن شهربانو به حاجی مراد می توان تجسم خارجی و عینی رؤیای خوشبختی و بهروزی به دست نیامده او از ازدواج نکردن با مشهدی حسین صراف هم دانست.

اگر در نظر آوریم که نقطه محتوم و مختوم جریان رویدادهای داستان این است: «دو روز بعد حاجی زنش را طلاق داد» (ص ۶۵) برای واشناسی کارکرد این جزء نسبت به پیشبرد داستان به سوی نقطه نهایی (با توجه به جایگاه تعبیه اش در مرحله و مقطع معینی از داستان، بدین معنی که قبل از باز شدن پای همسر مشهدی حسین صراف به داستان و بعد از آن، چه حوادثی روی داده است و روی خواهد داد.) باید به واریسی روابط متقابل آن با اجزاء دیگر و کل داستان پرداخت. به بیان دقیقتر يك بار باید روابط متقابل این جزء را با اجزاء دیگر به مثابه اندامهای سازنده داستان بررسی کرد (توجه داریم که این جزء از طریق مشهدی حسین صراف به شهربانو وابسته است که نقش شخصیت مقابل حاجی مراد را دارد). و بار دوم، رابطه اش را با کلیت پیکره واحد برآمده از ترکیب ویژه آن اجزاء وانگریست.

وقتی که از کارکرد آن در پیشبرد داستان یاد می‌کنیم، بیشتر متوجه رابطه‌ای هستیم که با کلیت داستان برقرار ساخته است. و هنگامی که از تقارن آن با جزء دیگر سخن می‌گوییم به نحوی از رابطه میان اجزاء سخن گفته‌ایم. اینجا بیشتر می‌خواهیم به ویژگی تقارن پردازیم: حاجی مراد به تعقیب و آزار زنی می‌پردازد که همسر مرد دیگر است. این اقدام که از نظر حاجی اقدامی است بر ضد شهربانو با این پندار که او را به دام انداخته است و دلیلی قطعی به دست آورده است بر رسوایی او، دقیقاً به ضد خود بدل می‌شود. یعنی به دامگاهی مبدل می‌گردد که حاجی مراد خود در آن می‌افتد و با تازیانه خوردن در برابر دیدگان دیگران دچار سرشکستگی و شرمساری می‌شود. و این همان وضع قرینه متقارن با وضعی است که قبلاً برای شهربانو بیان شد. بنابراین حمله حاجی مراد به شهربانو، که اکنون می‌دانیم شهربانو نیست بلکه جزء وابسته به شهربانو است، به ضد حمله بر خود او مبدل می‌شود. همچنان که بهره‌گیری شهربانو از جزء مادر و خواهر یا لقب «حاجی» حاجی مراد به سود خود عملاً به زیانش تمام می‌شود.

ضمن سطور اخیر از عنصر داستانی دیگر سخن به میان آمد بی آن که به آن تصریح شده باشد. هرچند يك دوبار لفظی را که دلالت بر آن معنا دارد به کار بردیم، و آن، عنصر داستانی «کشمکش»^{*} است. یعنی همان عنصری که روابط میان حاجی مراد به عنوان «شخصیت اصلی»^{**} و شهربانو به عنوان «شخصیت رقیب»^{***} را شکل می‌بخشد.

* conflict

** Protagonist

*** antagonist

چنانکه مشاهده می‌شود، از میان انواع کشمکشهای داستانی کشمکش بارز این داستان، در نظر اول، کشمکش انسان با انسان است: «زنش را می‌زد، و زن هم بدتر لجبازی می‌کرد» (ص ۵۷). اگرچه انواع دیگر از کشمکش مانند کشمکش با نیروهای خارجی - فرهنگ و آداب و رسوم اجتماعی - را هم می‌توان در آن بازیافت. اما چون همین مقدار منظور ما را برمی‌آورد، موضوع درهم تنیدگی کشمکشها را مسکوت می‌گذاریم و می‌گذریم. آنچه لازم است که در اینجا درباره اش بحث شود همان عنصری است که محمل کشمکش هم هست: «بند و بست»* داستان.

بند و بست را می‌توان ساخت سببی و زنجیره علی رویدادهای داستان دانست: حاجی مراد که از طرف زن خوشکام نیست، در يك حالت برآشفته‌گی عاطفی زنی را که از کنارش می‌گذرد، به دلیل نشانه آشنا - حاشیه سفید چادرش - همسر خود می‌پندارد. پس در پی اش روانه می‌شود و او را به نام می‌خواند. واکنش زن، که ترسیدن و تندتر گام برداشتن است، حاجی مراد را بیشتر منقلب می‌کند، تا دوباره فریاد برکشد و ایست بدهد. درگیری آنها کارشان را به نظمیه می‌کشد. حاجی مراد پس از پرداخت جریمه و خوردن تازیانه به خانه می‌رود. دو روز بعد زنش را طلاق می‌دهد.

بدین ترتیب هر رویداد، سبب رویداد دیگر است. رویداد عبور زن و دیدن نشانه آشنای حاشیه سفید چادر سبب رویداد تعقیب و درگیری می‌شود. این رویداد هم علت رویداد جلب به نظمیه و محکومیت حاجی مراد می‌شود. رویداد اخیر نیز سبب طلاق زن

* Plot

می‌شود.

البته می‌توان به ارائه نمودار گسترده‌تری از بند و بست داستان کوتاه «حاجی‌مراد» پرداخت. اما مرحله کنونی بحث از آن بی‌نیاز است. به لحاظ بند و بست، هر داستان زنجیره‌ای علی‌از رویدادهاست. بنابراین رویداد* داستانی خود یکی از اجزاء و یکی از «سازند»های مهم داستان است. در بررسی ساخت داستان در متن حاضر رویداد به عنوان واحد تحلیل یا يك سازند از سازندها مورد وایینی قرار خواهد گرفت.

قبلاً از کاربرد عناصر بر حسب نیاز هر صورت و اثر ادبی یاد شد. اکنون عملاً با نقش نابرابر و کارکرد متفاوت هر عنصر در داستان «حاجی‌مراد» روبه‌رو هستیم. آن را به اعتبار کارکرد عمده و اصلی عنصر شخصیت، داستان شخصیت‌نامیدیم. طبعاً یکی از رفتارهای ملازم شخصیت «رفتار کلامی» خواهد بود. به این علت در این داستان، عنصر «گفتگو» نقش بارز و کارکرد مؤثر و لاجرم جایگاه برجسته و سهم بیشتر را داراست. برعکس چون عناصر زمان و مکان در ساخت آن کارکرد عمده‌ای ندارند مجموعه اطلاعات گنجانیده شده در متن بسیار ناچیز است: شب جمعه‌ای در فصل بهار و فاصله‌ای از راه میان بازار و خانه در شهر همدان. میزان بیشترین وصف مکان را از این عبارت می‌توان دریافت: «رسیده بود به خیابان بین‌النهرین، نگاهی کرد به درختهای بید که سبز و خرم در کنار رودخانه درآمده بودند» (ص ۵۹). در عوض وصفی که از شخصیت داستانی حاجی‌مراد ارائه می‌شود دقیق و جزء به جزء است: رنگ

* event

خاکستری سیر یا بخور قبای کمر چین دار، کمر بند نقره و ریش
 حنا بسته، عبای زرد، غژ غژ کفشهای نو حاجی، رابطه و رفتار او با
 بازاریان، لبخند بزرگ منشانه اش، اهمیت مخصوص کلمه «حاجی»
 نزد او و تفصیلی که از گذشته و احوال او نقل می شود. همچنین
 آوردن متن مفصل مکالمات میان حاجی مراد و زن و آژان و سپس
 صاحب منصب آژان در نظمیه، همه و همه دلیل روشن قول ماست.
 چنین امری یعنی کارکرد و اهمیت بیش و کم عناصر به ضرورت
 ساخت، خود به خود این اجازه را به ما می دهد تا به جای برشمردن
 عناصری که در داستان به کار نرفته اند یا از اهمیت قابل توجهی
 برخوردار نیستند، فقط از عناصری بگوییم که کارکرد مؤثرشان را
 نمی توان نادیده گرفت. به خصوص از دو عنصر «مضمون»* و «زاویه
 دید»**.

با توجه به برخورداری از قابلیت توجیه و تأویل یا معنی
 پذیریهای متعدد آثار ادبی به موجب ساخت هنری و به منظور پرهیز از
 تحمیل يك نظر خاص، می توان فرضی را در نظر آورد و پرسید: آیا
 مسئله اصلی یا عامل عمده درگیری حاجی مراد را می توان همان به
 جای نیاوردن و باز نشناختن همسرش از زن بیگانه دانست؟ اگر چنین
 فرضی پذیرفتنی باشد، چه چیز مانع از آن بازشناسی است؟ داستان
 علت و خطای حاجی مراد را حاشیه سفید چادر ذکر می کند. هنگامی
 هم که حاجی و زن مقابل هم قرار می گیرند، به علت ندیدن روی
 پوشیده در چادر، همچنان حاجی مراد در خطای خود باقی می ماند و
 تفاوت صدای زن را بر حيلة همسر حمل می کند. با این مقدمات آیا

* Theme

** Point of view

می‌توان مدعی شد که خواست نویسنده آن بوده است تا دربارهٔ يك نوع معین از پوشش زنانه - چادر - یا به طور کلی حجاب، با خوانندهٔ داستان حرف زده باشد؟ پاسخ هرچه باشد، يك چیز مسلم است و آن این که در این داستان عنصرِ مضمون از جمله عناصری است که نقش اساسی و کارکرد اصلی دارند و از درهم تنیدگیشان داستان به ثمر رسیده است.

عنصر دیگر که از طریق بررسی کارکردش می‌توان به نحوی روشن روابط متقابل هر جزء را با اجزاء دیگر و نیز با کل ساختِ داستان مشاهده کرد عنصر داستانی «زاویهٔ دید» است.

داستان «حاجی‌مراد» از «زاویهٔ دید دانای کُل محدود» به صیغهٔ سوم شخص و از دید حاجی‌مراد روایت می‌شود. رابطهٔ این عنصر را به عنوان يك جزء با کُل ساخت از طریق روایت که قوام و یکپارچگی داستان و اصولاً تحقق ساخت روایی بدان وابسته است می‌توان واکشود. و روابط با اجزاء دیگر را از طریق مشاهده رابطه‌ای که با هر يك از عناصر دارد. فی‌المثل نمونه‌ای از رابطهٔ جزء با جزء را می‌توان با ملاحظهٔ رابطهٔ متقابلی که میان زاویهٔ دید و شخصیت برقرار است به دست داد - در روایت داستان با استفاده از ابزارهای نقل و وصف، پیکرهٔ شخصیت حاجی‌مراد ریخته می‌شود. با وصف ظاهر و حرکات و حالات و افکار و احساسات و نقل اخبار دوران کودکی و مرگ پدر، رفتن به کربلا و روزگار سیاه مادر و خواهر و ازدواج کردن و خوشکام نبودن او. متقابلاً با شخصیت پردازی بخشی از بافت متن روایت تنیده می‌شود.

با این توضیح که درآوردن این نمونه‌ها هیچ ملاحظهٔ ترجیحی در کار نبوده است و هر نمونهٔ دیگر را هم می‌توانستیم مثال آوریم، مانند

نمونه‌های «زاویه دید - گفتگو»، «زاویه دید - کشمکش»، «زاویه دید - طرح» و نظایر آن. نمونه دوم را از رابطه متقابل میان «زاویه دید و صحنه پردازی» می‌آوریم - با وصف موقعیت، و کاربرد «گفتگو» صحنه‌ای که در آن حاجی مراد بر روی زن سیلی می‌زند آفریده می‌شود، و راوی هم با این «صحنه» يك قدم به پیش برمی‌دارد:

«در خانه‌ها تك تك باز می‌شد، مردم از اطراف به دور آنها گرد آمدند و پیوسته به گروه آنها افزوده می‌شد. حاجی رنگ و رویش سرخ شده رگهای پیشانی و گردنش بلند شده بود. حالا در بازار سرشناس است مردم هم دو پشته ایستاده‌اند و آن زن رویش را سخت گرفته فریاد می‌زند:

- آقای آژان

حاجی جلوی چشمش تیره و تار شد، پس رفت، پیش آمد از روی چادر يك سیلی محکم زد به آن زن و...»
(ص ۶۱)

اکنون پس از این تفصیل از تکرار این نکته ناگزیریم که هیچ صورت یا اثر ادبی به عنوان ترکیبی ویژه از عناصر برابر با تقلیل آن به اجزاء سازنده‌اش نیست و از کیفیتی ورای جمع آمدن عناصر برخوردار است. در هیچ بررسی تحلیلی هر اندازه هم که گسترده و دقیق باشد هرگز نمی‌توان به درستی مدعی شد که ناگفته‌ای به جا نمانده است. برعکس هر بار که وابنگریم هنوز موارد و نکات نادیده و ناگفته بسیار را می‌توانیم باز یافت. نکته مهم دیگر آن است که علاوه بر نکات و موارد تازه یاب توصیف پذیر، کیفیاتی ادراک می‌شود که وصف شدنی نیستند یا به سختی می‌توان از عهده وصفشان برآمد. در

همین داستان حاجی مراد و از زمره موارد و نکات البته توصیف پذیر اما تا کنون ناگفته مانده به دو مورد اشاره می شود: یکی عنصر طنزی تلخ را وارد داستان می کند و دومی روحی کنایی بر آن می دمد. مورد اول نام داستان است - «حاجی مراد» - برگرفته از نام شخصیت اصلی. این نامگذاری عملاً تأکیدی است بر نقش ویژه یا کارکرد آن نام به هنجار طنز در داستان. حاجی دراصل حاجی نیست. داستان هم داستان نامرادی اوست. پس او که نه از طرف زن خوشکام است و نه فرزندی مراد او را به پدر شدن برآورده است نامرادی است مراد نام، یا زنگی بخت کافور نام، و یا همان که خود اوست: ناحاجی نامرادی. حاجی مراد نام.

مورد دوم که روحی کنایی بر داستان دمیده است، همان شهربانوست که داستان را سراسر فراپوشیده است بی آن که دمی به تن خود در آن رخ بنماید. حتی حرفهایش نیز پوشیده در حجاب ذهن حاجی است و اطلاع ما مشروط به یادآوری آن ذهن حاجب. او به غیاب خود حاضر است و با این حضور غایب معنایی کنایی به داستان می بخشد و این خود بلیغ تر از هر تصریح است. تصریح معنای آن حذف ادبی از عرصه داستان که کنایه از حذفی واقعی در عرصه جامعه است. قبلاً از حاجی مراد و شهربانو به سبب جدالشان به دو قطب متضاد در مقابل هم تعبیر کردیم. اکنون با توجه به نکته اخیر باید به جای دو قطب متمایز زن و شوهر از يك قطب ثالث متداخل از آن دو در قالب حاجی مراد سخن بگوییم: وجود شهربانو از طریق و در وجود حاجی مراد است که ادراك می شود. به اعتبار این تداخل، کشمکش حاجی مراد و شهربانو، ستیز و درگیری او با خود هم هست که مفهوم آن تضاد را عمق و غنای بیشتر می بخشد.

با تصویری که از برخی عناصر داستانی به دست آمد کم و بیش آشکار است که آن عناصر با تمام وابستگی‌شان به یکدیگر، با هم متفاوت‌اند و قوانین و قواعد هنری و ادبی جداگانه‌ای بر آنها ناظر است. مثلاً عنصر زاویه دید، همان عنصر کشمکش نیست و عنصر شخصیت متمایز از عنصر بند و بست است. به عبارت دیگر، شگردهای «شخصیت‌پردازی» از قواعد در چیدن بند و بست جداست، همچنان که قراردادهای «روایت» یا ضوابط تنظیم زاویه دید با قواعد و شگردهای عناصر دیگر متفاوت است. مجموعه این قواعد و شگردها بخشی از قوانین و قراردادهای ادبی است.

می‌توان گفت تنها وجه اشتراك این عناصر مختلف همان ماده زبانی آنها است. اما همان‌طور که دیدیم این ماده واحد زبانی بر اثر جاری شدن قوانین هنری و اعمال قواعد ادبی متفاوت به صورت عناصر مختلف ادبی و داستانی درمی‌آید. از این رو می‌توان گفت که بررسی و توصیف هر عنصر ادبی همان بررسی و توصیف روند تبدیل زبان به ادبیات است به طور جزئی و خاص.

در داستان «حاجی‌مراد» به عنوان يك صورت صناعی ادبی - داستان کوتاه - دیدیم که اولاً عناصر ادبی مختلفی در کارند، ثانیاً آن عناصر کارکرد یکسان ندارند، ثالثاً این عناصر به ضرورت منطقی درونی اثر هم با یکدیگر و هم با کل ساخت اثر دارای روابط متقابل‌اند، رابعاً هم بر کارکرد ضرورتاً نابرابر اما لازم عناصر و هم بر روابط متقابل آنها قوانین و قواعدی ناظر و حاکم است که به معیار همان قوانین و قواعد میزان به اندامی و نابه اندامی آن در مرتبه يك اثر ادبی سنجیده می‌شود.

هرچند بحث درباره عناصر داستانی به درازا کشید، تأکید اصلی

بر «ترکیب ویژه» ای است که آن عناصر را در ساخت متشکل يك صورت ادبی آرایش و نظام می‌دهد. به ویژه اگر در نظر آوریم که در داستان به طور عینی هیچ عنصر به تنهایی و مجزا از عناصر دیگر قابل رصد نیست و هیچ نقطه از داستان را نمی‌توان منحصرأ به يك عنصر معین مختص دانست؛ یعنی بتوان يك عنصر، فی‌المثل زاویه دید یا شخصیت یا بند و بست را در چند سطر معین یا يك بخش مشخص، نشان کرد و گفت این نقطه محل بند و بست است و آن نقطه جایگاه شخصیت، بلکه عناصر داستان با هم آمیخته و مرکب‌اند، و ظرف یا محمل آن ترکیب، یا پیوندگاه عناصر هم همان «رویداد» است. بنابراین رویداد در يك ساخت داستان «واحد»ی است که در آن چگونگی کارکرد عناصر داستانی را می‌توان بازشناخت. اصولاً هر ساخت داستانی ترکیب ویژه یا آرایش صناعی واحدهای رویداد است. در توضیح بیشتر این معنی، واحدها یا رویدادهای بخش آغازی داستان «حاجی‌مراد» را به تفکیک برمی‌شمریم:

- ۱- حاجی‌مراد به چابکی از سکوی دکان پایین جست.
- ۲- کمرچین قبای بخور خود را تکان داد.
- ۳- کمر بند نقره‌اش را سفت کرد.
- ۴- دستی به ریش حنا بسته خود کشید.
- ۵- حسن شاگردش را صدا زد.
- ۶- با هم دکان را تخته کردند.
- ۷- ... از جیب فراخ خود چهار قران درآورد داد به حسن.
- ۸- ... (حسن) اظهار تشکر کرد و با گامهای بلند سوت زنان مابین مردمی که در آمد و شد بودند ناپدید گردید.
- ۹- حاجی‌عبای زردی که زیر بغلش زده بود انداخت روی

دوشش.

۱۰- به اطراف نگاهی کرد.

۱۱- سلانه سلانه به راه افتاد.

۱۲- هر قدمی که برمی داشت کفشهای نو او غژ غژ صدا می کرد.

۱۳- در میان راه بیشتر دکاندارها به او سلام و تعارف می کردند و می گفتند: حاجی سلام، حاجی احوالت چطور است؟ حاجی خدمت نمی رسیم.

۱۴- از این حرفها گوش حاجی پر شده بود.

۱۵- ... اهمیت مخصوصی به لغت حاجی می گذاشت.

۱۶- به خودش می بالید.

۱۷- با لبخند بزرگ منشی جواب سلام می گرفت. (ص ۵۵ و

۵۶)

هريك از رویدادهای هفده گانه را در مرتبه پیوندگاه عناصر می توان بررسی کرد. فی المثل رویداد شماره يك لا اقل ترکیبی است از سه عنصر داستانی «شخصیت» و «زاویه دید» و نیز «صحنه و فضا و موقعیت» اگر همچون يك عنصر در نظر گرفته شوند.

واحد های رویداد داستانی را باز می توان به اجزاء کوچکتر تجزیه کرد. اما از آن تجزیه اولاً نمی توان به عناصر داستانی رسید، ثانیاً اجزاء به دست آمده کارکرد داستانی خود را از دست می دهند. بنابراین در هر ساخت داستانی «رویداد» کوچکترین جزء معنی دار است. تغییر هر رویداد، تغییری است در داستان.

در داستان مجموعه هایی از رویدادها در يك واحد بزرگتر جمع می آیند که از آن می توان همچون يك «دسته رویداد» یا «چشمه داستانی» نام برد. «دسته رویدادها» یا «چشمه های داستانی» ضمن

ارتباط و پیوند با هم، از استقلال نسبی و کارکرد ویژه خود برخوردارند و بخشهای اصلی و عمده يك ساخت داستانی را شکل می‌بخشند. همان بخش آغازی داستان «حاجی‌مراد» با رویدادهای هفده گانه‌اش نخستین «چشمه داستانی» است و کارکرد ویژه‌اش نیز تصویر و توصیف حاجی‌مراد است در موقعیت يك «بازاری» آبرومند و متشخص.

دیگر چشمه‌های داستانی که در هر کدام از آنها می‌توان شماری از رویدادها را با کارکرد ویژه بازیافت از این قرارند:

چشمه دوم شرحی است درباره گذشته حاجی، «به مکه نرفته بود... مادر او مطابق وصیت پدرش... بنه‌کن رفتند به کربلا... به گدایی افتادند... عموی او مُرد... همه دارایی او رسید به حاجی... این لقب هم با دکان به او ارث رسیده بود» (ص ۵۶)

چشمه سوم: رویدادهای مربوط به ازدواج و روابط و جنگ و جدال میان زن و شوهر را در خود گرد آورده است (ص ۵۶-۵۷)

چشمه چهارم: وصف بیرون آمدن حاجی است از بازار و یادآوری حرفها و نیشها و کنایه‌های زنش به او و برانگیختگی شدید عاطفی «اگر در این موقع زنش را می‌دید می‌خواست شکم او را پاره بکند» (ص ۵۸)

چشمه پنجم: مشتبّه شدن زن مشهدی حسین صراف با شهربانو در نظر حاجی است (ص ۵۹ و ۶۰)

چشمه ششم: بگومگو و درگیری با زن رهگذر است (ص ۶۰)

چشمه هفتم: شرح جمع آمدن مردم بر گرد آنها و بالاخره سیلی زدن بر صورت زن است (ص ۶۱)

چشمه هشتم: خطاب و عتاب زن است به مردم و تهدید حاجی

(ص ۶۲)

چشمه نهم: روانه شدن به طرف نظمیه است و پی بردن حاجی به خطای خود (ص ۶۲ و ۶۳)

چشمه دهم: صورت بازجویی از حاجی است در نظمیه (ص ۶۳-۶۵)

چشمه یازدهم: اخذ جریمه و زدن تازیانه است (ص ۶۵)
چشمه دوازدهم: واکنش نهایی حاجی است در برابر ماجرا - «دو روز بعد حاجی زنش را طلاق داد» (ص ۶۵)

به منظور تأکید هرچه بیشتر بر چشمه‌های داستانی همچون واحد بزرگتر «دسته رویداد» از برشمردن دقیق و جزء به جزء رویدادهای هر چشمه مانند شمارشی که از رویدادهای چشمه اول یا بخش آغازی داستان به عمل آمد خودداری شد، تا صرف چشمه‌ها در نظر آید.

اکنون می‌توان الگویی در تحلیل داستان به عنوان يك صورت صناعی ادبی به دست داد. همچنان که در متن حاضر نیز از آغاز برخورد با داستان «حاجی مراد» کم و بیش آن الگو به کار رفته است - الگوی تجزیه دوگانه - در يك مرحله تجزیه «داستان» است به «چشمه» و در مرحله دوم تجزیه «چشمه داستانی» است به «رویداد».

البته مُراد از «رویداد» صرف وقایع و حوادث عینی و خارجی قابل دیدن نیست، مانند «به چابکی از سکوی دکان پایین پرید»، یا «دستی به ریش حنا بسته خود کشید» یا «به اطراف نگاهی کرد» یا «حسن شاگردش را صدا زد»، بلکه امور درونی و ذهنی و معنوی نیز در ردیف رویدادهای داستانی قرار دارند. مانند «از این حرفها گوش حاجی پُر شده بود» یا «يك اهمیت مخصوص به لغت حاجی می‌گذاشت» و نیز «به خودش می‌بالید».

کلاً می‌توان وقوع هر عمل خارجی و تحقق هر امر درونی را بنا به نوع کارکردی که در يك متن معین ادبی به نام داستان دارند به عنوان رویداد مورد وایینی قرار داد. رویداد را هم می‌توان نقل کرد و هم می‌توان وصف کرد و هم می‌توان مجسم ساخت یا در حال وقوع نشان داد. طبعاً کاربرد شیوه‌های گوناگون در هر مورد امکان‌پذیر است و آثار داستانی را می‌توان به لحاظ شیوه‌های مختلفی که در کار روایت یا نقل و وصف و تجسم رویداد به کار برده‌اند از هم بازشناخت.

امتیاز آثار فقط به اختلافی نیست که نسبت به هم در شیوه‌های «نقل» و «وصف» و «تجسم» رویداد دارند، بلکه نوع آرایش رویدادها و نحوه ترکیب عناصر خود بارزترین صفت ممیز آثار است. در داستان «حاجی مراد» به سبب نقش عنصر بند و بست، رویدادها از سیری سببی برخوردارند. فی‌المثل به سبب دیدن نشانه‌آشنای «حاشیه سفید چادر» برای حاجی تصور دیدن همسر ایجاد می‌شود. تصور حاجی خود «سبب» رویداد تعقیب و در پی افتادن می‌شود. رویداد اخیر «علت» وقوع رویداد درگیری بازن می‌شود. و همچنان باز انتقال علی از رویدادی به رویداد دیگر ادامه می‌یابد تا داستان به پایان خود برسد.

به داستان «حاجی مراد» به لحاظ عنصر بند و بست می‌توان همچون يك «زنجیره علی» رویدادها وانگریست. اما هر داستان الزاماً چنین نیست. و اگر هم باشد باز به شیوه خاص خود خواهد بود. همچنانکه در هر داستان «توالی» چشمه‌های داستانی یکسان نیست و «کارکرد» چشمه‌ها نیز مختلف است، در داستان «حاجی مراد» «توالی» رویدادها و چشمه‌های داستانی طولی و خطی

است. یعنی رویدادها و چشمه‌ها در طول خطی به ترتیب زمانی وقوع از آغاز زمینه‌چینی تا پایان نتیجه‌گیری به دنبال هم آرایش یافته‌اند. اما ساخت طولی و خطی فقط يك نوع از انواع ممکن ساختهای داستانی است.

یکی از راههای بازشناسی این گونه اختلافها و امتیازهای هنری، مقایسه میان نمونه‌های ادبی است. اینجا با وایینی يك نمونه داستانی دیگر - داستان کوتاه «قرب الوقوع»^{*} - امکانی برای مقایسه فراهم آورده خواهد شد.

با این گونه وایینها معلوم می‌شود که هر داستان را در مرتبه يك اثر خلاق بدیع ادبی می‌توان به وسیله شیوه‌های متفاوتی که در ابداعش به کار رفته است از آثار دیگر بازشناخت به عبارت دیگر تمایز آثار از هم حاکی از تفاوت شیوه‌های ابداع آنهاست. پس هر اثر ادبی هنگام صورت‌پذیری از روند تکوینی قانونمندانه منحصر به فردی بهره‌مند است. از هر داستان در حکم برآیند چنان روندی می‌توان همچون نمونه و مصداق قانونمندی ادبیات نام برد. اما نمونه و مصداقی که در عین حال یکتا و منحصر به فرد هم هست.

اکنون قبل از شروع به وایینی داستان کوتاه «قرب الوقوع» لازم است بگوییم که در این متن قصد ما ارائه تحلیل و ترسیم سیمای يك اثر ادبی چنانکه باید باشد، نیست. بلکه فقط تا جایی درباره يك اثر بحث می‌شود که به نظر می‌رسد که به کار تحکیم مدعای ما مبنی بر صناعی بودن ادبیات می‌آید. چون اگر قرار بود از نمونه‌های ادبی مورد بررسی در این متن تحلیلی در خور به دست داده شود، آنگاه ناگزیر از بازبینی بسیاری نکات بودیم که اکنون نادیده‌شان گرفته‌ایم.

* بهرام صادقی. سنگر و قمقمه‌های خالی. تهران. چاپ سوم. کتاب زمان ۱۳۵۴.

وایینی داستان کوتاه «قرب الوقوع» نیز از این قاعده مستثنی^۱ نیست. نمونه ای که ویژگیهای داستانی و کیفیات زیباشناختی اش کار فکری زیاد و بسیار دقیق را ایجاب می کند، تا بتوان از عهده توصیف و تحلیل آن برآمد. مثلاً با آنکه این نمونه مانند هر داستان کوتاه دیگر يك تركيب ویژه عناصر داستانی یا يك آرایش رویدادها و توالی چشمه های داستانی است؛ اما از چنان کلیت یکپارچه و ترکیب وحدت یافته ای برخوردار است که به طور ذهنی و تجربیدی هم سخت تن به تجزیه و تحلیل می دهد. تشکل هنری این داستان کوتاه به صورتی است که بیشتر متداعی قطعه ای یکپارچه از الماس است تا متنی متوازن و هماهنگ و مرکب از اجزائی سخت همخوان. بنابراین مشخصه این اثر بیشتر یکپارچگی است تا هماهنگی. زیرا هماهنگی به هر حال یادآور اجزاء هماهنگ شده هم هست. اما یکپارچگی بیش از هر چه بر وحدت و یگانگی اثر دلالت دارد.* یکپارچگی موردنظر را

* به عنوان مثال: میان خانه های چهارگوشه و سیاه و سفید يك صفحه شطرنج، يك هماهنگی و همخوانی حاکی از نظم و آرایش معین برقرار است. از این روست که می توان گفت آرایش اجزاء و عناصر چهارگوشه و سیاه و سفید صفحه شطرنج از هماهنگی و همخوانی برخوردار است. اما اگر از آن میان فقط يك خانه چهارگوشه سفید یا سیاه در نظر گرفته شود، دیگر ویژگی هماهنگی، ویژگی بارز و غالب نخواهد بود. بلکه وحدت و یکپارچگی آن خانه چهارگوشه سیاه یا سفید است که به چشم خواهد آمد. داستان «قرب الوقوع» به لحاظ یکپارچگی مانند همان خانه چهارگوشه واحد است. با این تفاوت که ساخت درونی این خانه همچنان شطرنجی یعنی متشکل از اجزاء و عناصر است. با این حال به سبب درهم تنیدگی آن عناصر که سخت به هم جوش خورده اند، در این نمونه داستانی، گویی با صفحه شطرنجی سر و کار داریم که قبل از هرچه ویژگی چهارگوشه بودن کل صفحه را یکجا القا می کند، تا هماهنگی چهارگوشه های سیاه و سفید درون آن را. و باز همین طور می توان به تفاوتی اشاره کرد که به لحاظ ساخت، يك خوشه انگور را از انار متمایز می کند (چنانچه يك خوشه انگور را بتوان همچون يك میوه واحد در نظر گرفت). يك خوشه انگور، اگرچه يك خوشه انگور است و ویژگی بارز ساختی آن همان هماهنگی و همخوانی یا تناسب و توازنی است

از جهات مختلف می‌توان توصیف کرد. مثلاً راوی ضمن تخیل حوادث فرضی سالهای آینده، خود را سالها پس از فارغ‌التحصیل شدن وصف می‌کند، که زندگی را به بطلالت می‌گذراند و از آنجا که يك نوع بی‌قیدی جاهل مآبانه که همه چیز دنیا را به هیچ می‌گیرد کم کم در وجود او زاییده شده است، خودش را به جای «من» به تقلید جاهلها «ما» می‌گوید (ص ۱۹۵) اما اگر به اولین جمله‌ها و عبارتهای داستان بازگردیم، می‌بینیم که از همان آغاز می‌توان این ویژگی و یاردی از آن را با کاربرد افعال به صیغهٔ اوّل شخص جمع در زبان راوی بازشناخت:

«... پس باید دید محسن عزیز به کجا می‌رسد، آنهم نه برای اینکه وبال گردنش بشویم و از دسترنجش استفاده نامشروع ببریم تنها برای اینکه اذیتش کنیم و رودر رو به اثبات برسائیم که بر خلاف آنچه پیش از این معتقد بوده عمل کرده است.» (ص ۱۹۲)

طرز استفاده از زمان نیز در کار یکپارچگی داستان سخت مؤثر افتاده است. داستان اگرچه به ترسیم رویدادهای آینده می‌پردازد، ولی با آوردن آینده در زمان حال، یعنی با کاربرد شگرد پرش به آینده، آینده را در اکنون می‌گنجانند، نه آنکه با سپری ساختن و پس‌پشت نهادن زمان حاضر به آینده برسد.

همچنین روایت «طنز بفت» یا طنز بافت بودن سراسر متن داستان

→ که میان اجزاء و عناصر سازنده‌اش می‌توان دید. در صورتی که در ساخت انار با آن که هر يك از اجزاء و عناصر کار کرد موضعی و جزئی خاص خود را دارند موجودیت یکپارچهٔ آن به وجهی است که قبل از ادراک هماهنگی میان اجزاء و عناصر، کلیت واحد انار همچون صفت بارز آن خود را نشان می‌دهد.

سهم عمده‌ای در یکپارچگی آن دارد. با این حال عامل اصلی یکپارچگی داستان را باید انتخاب مناسب زاویه دید اوّل شخص از دید شخصیت اصلی یا «من ذهنی» دانست.

داستان «قريب الوقوع» داستان دو دوست دانشجویی است. یکی دانشجوی رشته پزشکی است و دیگری دانشجوی رشته مهندسی. هر دو آخرین سال تحصیل را در دانشگاه می‌گذرانند. «نمی‌دانم با خوشحالی بگویم یا با تأسف اظهار کنم که این روزها ما هر دو سال آخر تحصیلمان را می‌گذرانیم» (ص ۱۹۹). آن دو در طول سالهای دوستی برای اینکه خود را عوض کنند و از کاهلی و بطالت برهانند و به زندگی آشفته و بی‌سر و سامان خود نظم و قاعده بخشند، بارها تصمیم گرفته‌اند و برنامه ریخته‌اند، اما هیچگاه به هیچ کدام عمل نکرده‌اند. گویی تصمیم نمی‌گیرند، مگر برای فسخ آن و برنامه نمی‌ریزند، مگر برای نقض آن. تا آنجا که دانشجوی رشته پزشکی از هر چه تصمیم و برنامه است به تنگ می‌آید و به «سوزاندن يك دسته برنامه‌های جور و واجور... که به مناسبت درباره هر مطلبی از کارهای مثبت گرفته تا منفی (از جمله چیدن ناخن)» تنظیم کرده بوده می‌پردازد (ص ۱۹۹). دوستش محسن فلان هم از پس آن همه تصمیم گرفتنها و عمل نکردنها سرانجام نتیجه می‌گیرد که تنها راه باقی مانده خودکشی است. پس مصمم می‌شود تا خود را بکشد. به دوستش نامه می‌نویسد و او را از قصد خود می‌آگاهاند. اما با آنکه با طناب خود را از سقف می‌آویزد، باز در این تصمیم نیز استوار نمی‌ماند و بعد از اندک مدتی طناب را از گردن می‌گشاید و حتی این تصمیم آخرین را هم زیر پا می‌گذارد. دوستش که برای دیدار به خانه او رفته است با دیدن این وضع از جا به در می‌رود و تعادل روانیش را از

دست می‌دهد و به خیابان می‌دود و نظم عمومی را برمی‌آشوبد. همو یعنی دانشجوی پزشکی راوی داستان است و از دید اول شخص روایتی در هشت «چشمه داستانی» از حال و روزگار خود و دوستش دانشجوی مهندسی به دست می‌دهد:

چشمه اول - در این چشمه راوی اظهار می‌دارد که از دوستش مدارکی در اختیار دارد. اما به سبب «شعور ناقص و مغشوش» خود نمی‌داند از آنها چگونه می‌توان استفاده کرد. او که درباره آینده دوستش نظر روشنی ندارد، حدسهایی درباره آینده خود می‌زند «حداکثر در ده دور افتاده ای پزشک می‌شوم یا در شهر بزرگی منشی بانکی که به زودی ورشکست خواهد شد» (ص ۱۹۲). با این حال می‌خواهد بداند که دوستش به کجا می‌رسد تا با رو کردن مدارک اثبات کند که او برخلاف معتقدات قبلی خود عمل کرده است. اولین مدرک را هم در همین اولین چشمه رو می‌کند:

«... آن را [= مدرک ذیل را] دو سال پیش، یعنی درست هنگامی که بیست ساله بوده است، با خط خود نوشته و به من داده است: «اینجانب محسن فلان به دوستم آقای فلانی اطمینان می‌دهم که تا آخر عمر ازدواج نکرده و با هر عاملی که بخواهد مرا وادار به این کار بکند مبارزه کنم. اگر جز این رفتار کردم پست ریاکار بی‌همه چیز هستم. صیغه مجاز است.» (ص ۱۹۲)

چشمه دوم - يك پرسش به آینده یا احضار خیالی حوادث فرضی آینده است در اکنون. در این «آینده احضاری» راوی يك روز سرد بارانی را در بیست سال بعد تخیل می‌کند که در هیئت يك پزشک بهداری ازده به شهر می‌آید و به سراغ دوستش می‌رود. با دیدن زن او که

در حال پرتقال خوردن، در خانه را به روی او گشوده است، راست در برابر دوستش که پیزامه پوشیده و چاق و شکم برآمده با تفنن به او نگاه می‌کند، می‌ایستد و می‌گوید: «پست! ریاکار! بی‌همه چیز!» و به ده برمی‌گردد.

چشمه سوم - در این چشمه، راوی شرح می‌دهد که يك روز جمعه به سراغ دوستش می‌رود و از دیدن سر و صورت و موی آراسته و اطاق مرتب و منظم و تمیز او تعجب می‌کند. ضمن جستجو برای گشودن راز این دگرگونی، در غیاب دوستش که برای خرید نان و پنیر به بیرون از خانه رفته است، مدرک دوّم را می‌یابد و می‌رباید. این مدرک عهدنامه‌ای است شخصی که دوستش محسن برای رها کردن خود از زندگی بی‌نظم و بی‌قید سخت‌آکنده از حس بطلانش نوشته است.

چشمه چهارم - در این چشمه راوی از پایین آمدن ارزش مدرک دوّم یاد می‌کند. چون از فردای نوشتن آن زندگی دوستش دوباره به همان منوال قبلی یا بدتر و تأثیربرانگیزتر از آن بازمی‌گردد. با این حال او باز ضمن يك «آینده احضاری» دیگر، «يك بعد از ظهر گرم تابستان سالهای آینده» را تخیل می‌کند که از این مدرک همچون «سیلاحی مؤثر» بر ضد دوستش بهره برمی‌دارد. او در این دومین پرش به آینده خود را در حالتی می‌بیند که سالها پس از فارغ التحصیل شدن، و يك چند به طبابت پرداختن، به خدمت بانك درآمده و اکنون خسته و کوفته از بانك ورشکسته، بی‌آن که حقوقش را داده باشند برگشته است.... به سراغ دوستش می‌رود، می‌بیند که او بر خلاف عهد و قرار و معتقدات قبلی خود غرقه در يك زندگی سرشار از رفاه و عیش و عشرت، هر تعهد و آرمان را به فراموشی سپرده است و جز به خود به

هیچ نمی‌اندیشد. پس از گفتگو با هم، راوی که از عهدشکنی او به خشم آمده است به روی زمین تف می‌اندازد و نوشته سابق دوستش را به صورت او می‌زند و بیرون می‌آید.

چشمه پنجم - راوی چگونگی نوشتن متن نوشته سوم را به اتفاق دوستش شرح می‌دهد. پس از يك ماه که همدیگر را ندیده‌اند در صف سینما به هم برمی‌خورند. دوستش محسن با تعیین يك روز مناسب برای تصمیم‌گیری در حضور او سوگندنامه تاریخ‌دار و مؤکدی در سیزده ماده و دو نسخه ترتیب می‌دهد تا هر کدام يك نسخه از آن را در دست داشته باشند.

چشمه ششم - در این چشمه بر خلاف چشمه‌های دوم و چهارم که هر مدرک پس از عرضه شدن مبنای عینی «آینده - احضاری» یا پرش به آینده در چشمه بعد قرار می‌گرفت. ارائه مدرک سوگندنامه در چشمه پنجم به چنین کاری در چشمه ششم نمی‌آید. زیرا محسن با فرستادن نامه‌ای از طریق پُست شهری برای راوی به او خبر می‌دهد که می‌خواهد خود را بکشد.

چشمه هفتم - واکنش راوی است در برابر نامه دوستش که شب پس از خواندن آن در صدد برمی‌آید تا فردا که روز تعطیل است به دیدنش برود. وقتی که راوی به اطاق دوستش می‌رسد، می‌بیند او خود را از سقف آویخته است. جلو می‌رود و قلب دوستش را گوش می‌کند و نبضش را می‌گیرد. معلوم می‌شود که تازه خود را به دار زده است. راوی در نجات او دودل است. آیا او را نجات بدهد یا نه؟ برای آن که بتواند بهتر فکر کند از اطاق بیرون می‌آید. ناگهان صدای دوستش را می‌شنود که می‌گوید: «به من کمک کنید تا گره طناب را باز کنم». از پُست پنجره می‌بیند که او مشغول باز کردن گره است.

چشمه هشتم - راوی از آنچه دیده است تعادل روانی خود را از دست می‌دهد. احساس می‌کند که دنیا به دور سرش می‌چرخد و همه چیز به صورت دیگر درآمده است و رقصی وحشیانه در اطرافش شروع شده است. به خیابان می‌رود. رفتارهای جنون‌آمیز می‌کند و با دهانی کف کرده بر زمین می‌افتد. افسری به پاسبانی دستور بازداشت او را می‌دهد. اما بعد می‌گوید که او را به تیمارستان ببرند.

اگرچه داستان «قرب الوقوع» در هشت چشمه داستانی روایت شده است، نمودار ارائه شده در متن حاضر از آن چشمه‌های هشتگانه به هیچ وجه نشان‌دهنده کم و کیف واقعی آن چشمه‌ها نیست. برای آنکه نکته‌ای از داستان فرو گذاشته نشود، باید متن داستان را بی‌کم و کاست به طور دقیق خواند و باز خواند.

همان طور که گفته شد، «قرب الوقوع» داستان دو دوست دانشجویست که به زودی با پایان یافتن دوره تحصیلاتشان ناگزیر پای به عرصه کار و تلاش اجتماعی می‌گذارند. از این رو اگر یکی از معانی و مصادیق قرب الوقوع، یعنی یکی از دلالت‌هایی که می‌شود در سطوح مختلف معنا شناختی برای «قرب الوقوع» قائل شد، همان خروج دوستان دانشجوی از مدرسه و ورودشان به اجتماع باشد، پس به اعتبار آن مدلول می‌توان داستان را بررسی شکل‌ها و شیوه‌ها و امکانات زندگی در جامعه‌ای دانست که مکان و محیط داستان هم هست. جامعه‌ای که دريك سوی آن: «روی صندلیهای نرم و لوکس سینما... دخترها و زنهای زیبا با دوستان و همراهان سعادتمندشان می‌خندند و از شام و شادی شب پیش سخن» می‌گویند (ص ۲۰۰) و در سوی دیگرش: «... در کوچه‌های خلوت هروثین می‌کشند... در دخمه‌های پنهانی و اسرارآمیز شیر می‌کشند... و جریان نیرومند زمان... فساد

و سقوط است... فقر و بیچارگی، خود را شاعرانه پنهان می کند تا... اشرافیت در همان جلوه گاههای پُر زیوری که پیش از این هم بوده است خودش را تبرئه کند، خودش را محق قلمداد کند... عوام فریبی تا حد دانش اجتماعی پیش رفته است... مفاهیم عوض شده است... به برادرت، به دوست چندین ساله ات و به زنت اطمینان نداری.» (ص ۲۰۰ و ۲۰۲ و ۲۰۳)

در چنان جامعه ای بر سر راه جوانانی از نوع شخصیت های جوان و دانشجوی داستان بیش از چند امکان برای زندگی موجود نیست. یا باید سر در لاک خود فرو بُرد و کاری به کار کسی نداشت و بی اعتنا به آنچه در اطراف می گذرد به زندگی گرم و نرم خود مشغول بود؛ مانند موقعیتی که راوی در اولین پرسش به آینده برای دوستش فرض و وصف می کند: چاق با شکم جلو آمده و صورت فربه و خانه مجلل و زن زیبا. یا آنکه موافق با جهت و مسیر حرکت، به پیش رفت و آدم کله گنده ای شد و عنوان و مقامی به دست آورد و به چرخیدن چرخها یاری رساند؛ مانند موقعیت فرضی دوست راوی در دومین پرسش به آینده که در چشمه داستانی چهارم وصف شده است. یا برعکس يك زندگی سخت و تنگ و نابرخوردار از اقل امکانات را پیشه ساخت؛ مانند تصویری که راوی از خود در اولین پرسش به آینده به دست می دهد. و یا مانند تصویر خیالی راوی از کارمند بانک بودنش در دومین پرسش به آینده، ناتوان از درآمدن به رنگ روزگار و رقصیدن به ساز زمانه، بی اعتنا به خوب و بد و کم و بیش زندگی، به نظاره گذر عمر نشست.

واکنش راوی و دوستش که نتوانسته اند خود را با چنان جامعه ای سازگار کنند، واکنش نفی و پس زدن است که به صورت

بی‌اعتنایی به معیارها و نادیده گرفتن ضوابط پذیرفته‌شده اجتماعی بروز می‌کند؛ مانند بی‌اعتنایی به حضور در کلاس درس. اما تداوم واکنش نفی و طرد نسبت به جامعه‌ای که فاقد تعامل اجتماعی است و در آن نمی‌توان به نقش مطلوب دست یافت؛ رفته رفته در آنان از طریق خودباختگی اجتماعی و گمگشتگی فکری و آوارگی روانی به شکل‌گیری روحیهٔ یأس و روان‌شناسی بطالت و کاهلی و بی‌اعتقادی منجر می‌شود؛ یعنی همان تقدیر شومی که دوستان دانشجوی بارها برای گریز از آن به برنامه‌ریزی و تصمیم‌گیری می‌پردازند، اما هر بار بعد از هر تصمیم‌گیری و برنامه‌ریزی آن را به دست فراموشی می‌سپارند و باز همچنان به زندگی بی‌قید و لایابالی و خالی از امید و اعتقاد خود بازمی‌گردند، تا جایی که راوی از پیشنهاد مجدد دوستش برای تصمیم‌گیری دچار حیرت می‌شود:

«... محسن، آن روز آزمایشگاه داشت و من هم کلاسی که در آن حاضر و غایب می‌کردند. مسئله حیاتی بود و می‌بایست حتماً حاضر شد. با وجود این طبق معمول در خیابانها پرسه می‌زدیم و به طور اتفاقی، پس از يك ماه که از هم بی‌خبر بودیم، در صف سینما به هم برخوردیم. نه ملامت کردیم و نه تعجب. محسن پیش آمد و خوشحال گفت:

- فلانی، بیا به اتفاق هم تصمیم بگیریم.

من حیرت کردم که چه تصمیمی باید گرفت. حتماً باید عوض شد، یا از فردا صبح درس خواند و یا از پس فردا ولگردی را کنار گذاشت و یا از روز شنبهٔ آینده بودجه را متعادل کرد. تصمیم‌هایی بود که سالها می‌گرفتیم...

... - من می‌خواهم در حضور تو سوگندنامه تاریخ‌دار و
مؤکدی در دو نسخه ترتیب بدهم که یکی از آن دو را تو
برداری و فکر می‌کنم تنها راه جلوگیری از بدبختی‌های
وحشتناک احتمالی و ایجاد روح تازه‌ای در کالبد نحیفم
همین باشد. (ص ۱۹۹ - ۲۰۰)

البته سوگندنامه تاریخ‌دار و مؤکد در سیزده ماده و در دو نسخه به
راوی املا می‌شود. اما اینجا لازم است درباره این دو دوست نکته‌ای
بیان شود. اینکه در سطور گذشته گفته شد که «قریب الوقوع» داستان
دو دوست دانشجویست به این معنی هم هست که در این داستان با دو
شخصیت داستانی سر و کار داریم. بنابراین آنچه تا کنون درباره دو
دوست دانشجوی گفته‌ایم در عین حال مطالبی بوده است درباره دو
شخصیت داستانی که به شیوه و شگردی خاص پرداخته شده‌اند.
دانشجوی پزشکی یا راوی داستان در مقام شخصیت اصلی به
روایت داستان از دید خود می‌پردازد. پس با انتخاب زاویه دید اول
شخص طبعاً شیوه‌ها و ابزارهای متناسب با آن در روایت داستان به
کار خواهد رفت، و چون ضمن روایت است که با شخصیتها آشنا
می‌شویم، خود به خود شیوه معرفی شخصیتها غیرمستقیم و از طریق
رفتار و گفتار و افکارشان خواهد بود. همچنانکه با راوی در مقام
شخصیت داستانی از خلال گفتار و رفتار و افکارش آشنا می‌شویم،
همچنین است آشنایی با دوست دانشجویش. منتها نوشته‌ها یا به قول
راوی مدارکی که از او در داستان نقل می‌شود، در حکم گفتار و افکار
و حتی رفتار مکتوب اوست. که از طریق آنها قسمت عمده‌ای از
شخصیت او پرداخته و شناسانده می‌شود.
در نمونه داستانی قبل - «حاجی مراد» - راوی غیر از شخصیت

اصلی است، در داستان نقشی ندارد و از دید سوم شخص به شیوه دانای کل محدود داستان را روایت می‌کند. در آن داستان نه فقط از شیوه غیرمستقیم که از شیوه مستقیم هم در معرفی شخصیتها استفاده شده است. البته شیوه‌های مختلف معرفی شخصیت در این دو نمونه داستانی بازمی‌گردد به دیدگاههای مختلف که در روایت هر کدام انتخاب شده است. در «قرب الوقوع» از درون به همراه راوی، رویدادها را دنبال می‌کنیم. مثلاً او به سبب رفتارهای برهم زننده نظم عمومی و به علت دیوانگی به دست افسر شهربانی روانه بیمارستان می‌شود. اما در متن، قبل از آنکه صریحاً از اختلال روانی یا دیوانگی سخن به میان آید، بارها از وضعیت روانی یا حساسیتهای عصبیش یاد شده است:

۱- «...بدبختانه شعور من نیز ناقص و مغشوش است چون نمی‌دانم چگونه از این مدارك ممكن است استفاده کرد» (ص ۱۹۲)

۲- «...وقتی او برای تهیه نان و پنیر معهود که از نان خالی به اشرافیت نزدیکتر بود بیرون رفت من دیوانه وار چمدانهایش را کاویدم. گذشته از اینکه این عادت رذیلانه در من به صورت مرض درآمده بود. می‌خواستم به نحوی راز این نظم و ترتیب و فعالیت بی سابقه و مافوق قدرت بشری را بیابم...» (ص ۱۹۴)

۳- «...چیز نامعلومی، مثل بیماریم، گویی با پتك بر سرم می‌کوبد...» (ص ۲۰۴)

اکنون با اطلاع از روان‌شناسی فردی و چگونگی وضعیت عصبی و روانی راوی که به وسواس دیوانگی و تصور ابتلا به

بیماریِ روحی دچار است می‌توان رفتارهای غیرعادیش را به عنوان رفتارهای شخصی که از نظر روانی نامتعادل است پذیرفت. مانند مدرک نامیدن نوشته‌هایی که از دوستش در دست دارد. یا کنجکاوی مرضیش که حتی خودش از آن به عنوان «عادت رذیلانه...» که به صورت مرض درآمده...» یاد می‌کند (ص ۱۵۴)

داستان با دادن چنین اطلاعاتی، پیشاپیش زمینه را برای پذیرفتن دیوانگی راوی فراهم آورده است. اصلاً می‌توان در يك سطح دیگر از سطوح معنی شناختی، دلالت نام داستان راهمین وقوع دیوانگی راوی دانست که به فاصله کم همچون نتیجه محتوم رویدادهای داستان روی می‌دهد. یعنی اگر از داستان به لحاظ نامش پرسیده شود که آنچه قریباً وقوع می‌یابد چیست؟ در سطح نخست پاسخ این است: راوی دیوانه می‌شود. علت دیوانگی او نیز وقوع همان رویدادهایی است که به روایتشان می‌پردازد.

در اصل، متن داستان روایتی است از رویدادها که راوی پس از دیوانه شدن و در تیمارستان یا پس از سپری کردن دوره‌ای در آنجا یا لااقل پس از گذراندن بحرانی روانی که ممکن بود بر اثر رفتارهای ناشی از آن او را روانه تیمارستان سازند، خطاب به گروهی شنونده نقل می‌کند. نه فقط لحن روایت حاکی از این معناست، بلکه نشانه‌های روشن آن را در جای جای متن داستان می‌توان یافت. چشمه هشتم که چشمه پایانی داستان هم هست خود بهترین نمونه است: «آقایان! درست در همین لحظه بود که دنیا به دور سرم

چرخید...» (ص ۲۰۵)

راوی حتی گاه به تکرار سؤال مخاطبانش می‌پردازد:

۱- «... خود بنده چه خواهم شد» (ص ۱۹۲)

۲- «آن وقت فکر می کنید مدرک ذیل کافی نباشد؟» (ص

۱۹۲)

از مدارکی که راوی ضمن روایت خود برای مخاطبان نقل می کند، یکی همان «قول و قرار» مکتوب است که دوستش به خط خود به او داده است. محسن فلان جوان آرمانخواه، که اکنون دانشجوی سال آخر رشته مهندسی است، در بیست سالگی تعهد می کند که تا آخر عمر ازدواج نکند.

در نموداری که از چشمه های داستانی هشتگانه «قرب الوقوع» ترسیم شد دیدیم این مدرک راوی را برمی انگیزد تا ضمن يك پرسش به آینده حوادث فرضی سالها بعد را تخیل کند:

«... بیست سال دیگر، در يك روز سرد و بارانی... من

خسته و تنها و خاك آلود از ده وارد شهر شوم.

... خیلی مضحك است که با این وضع خراب به سراغ

دوست دیرینم آقای محسن فلان بروم...

... زنگ خانه او را می فشارم. زن زیبایش در را باز

می کند. پس اینطور؟ چه زن شکموئی! با بی ادبی

همچنان پرتقال می خورد. دوستم پیژامه پوشیده است و

با تفنن به من نگاه می کند. من راست می ایستم و به او

که خیلی چاق شده و شکمش جلو آمده و صورتش

فربهی قرمز رنگ و ابلهانه ای به خود گرفته است رو

می کنم:

- پست! ریاکار! بی همه چیز!

به ده برمی گردم.» (ص ۱۹۲-۱۹۳)

جمله ای که راوی با آن توصیف حوادث فرضی آینده را در دومین

چشمه آغاز می‌کند، خود شاهی است بر مدعی ما:
«ولی خیلی بامزه است که بیست سال دیگر، در يك روز
سرد...» (ص ۱۹۲)

اگر راوی مخاطبانی پیش رو نداشت، دیگر چنین جمله‌ای لازم نبود.
دومین مدرک، دو سال بعد از اولی نوشته شده است. دوست راوی هم
برای آنکه خود را از کاهلی و بطالت و این احساس که عمرش به
هرزه می‌گذرد برهاند و هم برای آنکه بتواند خود را از انحراف از
مدار آرمانهای بزرگ و در غلتیدن به ورطه فساد حفظ کند، با این
تصمیم که «بطالتم بس، از امروز کار خواهم کرد»* با خود عهدی
می‌بندد و تا آن را نشکند، چون عهدنامه‌ای شخصی می‌نویسد، و در
کنجی پنهان می‌دارد:

«مدتهاست که زندگی من بدون هیچگونه کوشش و
نتیجه ثمربخشی می‌گذرد...»

... تنبلی کشنده‌ای گریبانم را گرفته است و بسوی
بیماری روحی دردناک و معلومی رهبریم می‌کند...
... از امروز که ساعت ده صبح جمعه پانزدهم آذرماه
هزار و سیصد و فلان است رسماً و کتباً در برابر وجدان
خودم تعهد می‌کنم و به شرف و انسانیت سوگند
می‌خورم که از همین لحظه بلافاصله خودم را عوض
کنم. برای این منظور من باید در نظر داشته باشم که
هدف اصلی و اساسی من در زندگی مهندسی و تأمین

* مصراع است از این بیت حافظ:

به هرزه بی‌می و معشوق عمر می‌گذرد بطالتم بس، از امروز کار خواهم کرد.

دیوان مصحح قزوینی ص ۹۲

معاش احمقانه یا عاقلانه‌ای نیست، بلکه تحقق بخشیدن به آرمانهای بزرگی است که به آنها ایمان دارم و با بینش واقعی آنها را پذیرفته‌ام...

... آرمانهای من چیست؟ - ایران باید آزاد و آباد گردد، دهقانها و کارگران از بی‌نوائی و بدبختی نجات یابند و به زندگی سعادت‌مند و عادلانه‌ای برسند و از همین قبیل.... محسن! تو جوانی! تو وظایفی در قبال خودت و نسلت و آرمانت به عهده داری، عوض شو!

(ص ۱۹۴-۱۹۵)

راوی که خود از نظر بی‌قیدی و تنبلی و افکار ماخلویایی و نومیدی دست کمی از دوستش ندارد: «... من که شب ساعت هشت به خواب رفته بودم نزدیک ظهر بیدار شدم و بی‌آنکه دست و رویم را بشویم به خانه او رفتیم.» (ص ۱۹۳) این عهدنامه شخصی را چون گنجی می‌یابد و می‌رباید تا بتواند آن را همچون مدرکی دال بر عهدشکنی دوستش در آینده به کار برد. دومین مدرک در چشمه چهارم دستمایه راوی قرار می‌گیرد تا خود را در هیئت کارمند بانک ورشکسته تخیل کند. موقعیتهای دوگانه فرضی، همان حدسهایی است که او قبلاً درباره آینده خود زده است: «متأسفانه به خوبی حدس می‌زنم که هیچ نخواهم شد. حداکثر در ده دور افتاده‌ای پزشک بهداری می‌شوم یا در شهر بزرگی منشی بانکی که به زودی ورشکست خواهد شد... پس باید دید محسن عزیز به کجا می‌رسد...» (ص ۱۹۲).

البته راوی در دومین پرش به آینده نیز، پیش از کارمندی بانک، اندک زمانی را به طبابت گذرانده است. اما چون به هیچ وجه

نمی‌توانسته طبابت کند و اهل زد و بند هم نبوده از آن دست کشیده است و به کارمندی در بانکی پرداخته است که ورشکست می‌شود و او سرافکنده از آن بیرون می‌آید:

«... وقتی بانک ورشکست شد و ما سرافکنده بیرون آمدیم، بعد از ظهر گرمی بود...»

... یک‌دفعه به فکر رسید که بروم به مهندس محسن فلان سری بزنم... آدم کله گنده ای شده بود... به چرخیدن چرخها یاری می‌رساند. آهی کشیدیم و در دلمان گفتیم: چطور عوض شد. کاغدی را که سالها پیش از چمدانش دزدیده بودیم برداشتیم، در جیب گذاشتیم و به سراغش رفتیم. ... از شدت مشغله سرش را هم نمی‌توانست بخاراند... ما دود از کله‌مان بالا رفت... رویش را به من کرد و با لحن شیرین سالهای پیش گفت:

- خوب، فلانی، دیوانه، هنوز می‌پلکی؟

... ..

ما گفتیم

- ... راستی دهقانها و کارگرها در چه حالی هستند؟ فکر می‌کنم آرمانهای بزرگ بشری تو پدر بدبختشان را درآورده باشد...

- ... چه لزومی دارد که دلت بحال کارگرها و دهقانها بسوزد؟ ...

... ما به روی زمین تف کردیم و نوشته سابقش را به

صورتش زدیم و بیرون آمدیم.» (ص ۱۹۶ و ۱۹۸)

سومین نوشته همان سوگندنامه تاریخ‌دار و مؤکد است که در

چشمه پنجم در سیزده ماده توسط دوست راوی به او املا می‌شود. سوگندنامه که ماده دوازده آن عبارت است از: ۱۲ - فکر خودکشی را که تازگیها به سرم زده است برای همیشه از محوطه دماغم بیرون می‌کنم. (ص ۲۰۱)

دیگر مانند دو نوشته قبلی انگیزه تخیل حوادث فرضی آینده نمی‌شود. زیرا کاغذی به دست راوی می‌رسد که دوستش در آن به خلاف ماده دوازده به او خبر می‌دهد که می‌خواهد خود را بکشد. هنگامی که راوی به دیدن دوستش می‌رود اگرچه او را آویخته بر طناب می‌یابد، اما با انصراف از خودکشی باز آخرین تصمیم که خود نقض تصمیم مندرج در ماده دوازده بود نقض می‌شود. راوی از این همه عهد بستن و عهد شکستن، به ستوه می‌آید و به خیابان می‌دود و...

با آنکه می‌توان نامه «محسن فلان» را ادعای نامه ای دانست بر ضد زمانه به قلم کسی که در آستانه مرگ ایستاده است، و باکی ندارد از اینکه بگوید چرا نمی‌تواند یا نمی‌خواهد با زمانه ای که جریان نیرومندش فساد و سقوط است سازگاری نماید، اصولاً یکی از کارکردهای «پرش به آینده» و تخیل دو موقعیت فرضی در «قرب الوقوع» همان به نمایش درآوردن آن جریان است. و داستان با ارائه تصاویر روشن دیگر از جامعه موصوف خود یا به عبارت دیگر با فضاآفرینی داستانی به توصیف موقعیت مکانی رویدادها به لحاظ مناسبات اجتماعی که جریان نیرومندش همانا جریان فساد و سقوط است، می‌پردازد. اما با این همه، هسته مرکزی داستان نه به محاکمه کشیدن جامعه و زمانه، بلکه تقابل میان ذهن و عین است. ذهنی ساده و عینی پیچیده و بفرنج. تقابلی که در يك موقعیت از طنز ظهور می‌یابد و

در قالب رفتار و گفتار و افکار و آرمانهای دو دانشجوی جوان، ضمن «فعل داستانی» عمل می‌کند، در يك سوی آن «ذهن» متقابل به صورت دو دانشجوی جوان چه آن که متهم می‌کند و چه آن که متهم می‌شود، زیرا هر دو مظاهر ذهن ساده‌اند، قرار دارد و در سوی دیگرش جامعه‌ای پیچیده و سرشار از تناقض، به عنوان عین بفرنج در تقابل با آن ذهن.

در يك سوی این تقابل، ازدواج، خیانت است و مرتکب آن «پست ریاکار بی‌همه‌چیز»، و در سوی دیگرش «... به برادرت به دوست چندین ساله‌ات و به زنت اطمینان نداری...»

زبان شوخ و خنده‌انگیز روایت که از لحنی جدی و قاطع برخوردار است دقیقاً از مبدأ همین تقابل سرچشمه می‌گیرد. دانشجوی پزشکی اگرچه سخت جدی و قاطع و در موقعیتی خطیر - موقعیت پس از صدور دستور افسر شهربانی برای روانه ساختنش به بیمارستان، حال به بیمارستان برده باشندش یا نه امر ثانوی است - به روایت رویدادها می‌پردازد، اما از آنجا که در سوی ساده تقابل - ذهن - قرار دارد، و هنرپذیر یا دقیق‌تر هنرمند نویسنده در سوی پیچیده تقابل - عین - لذا قاطعیت و جذراوی، یا گفتار و عهد و قرار سفت و سخت دوستش محسن فلان در نظر هنرپذیر بساطت و هزل می‌نماید. زیرا هنرپذیر با نگرش نویسنده که به پیچیدگی و بفرنجی عین جامعه و مناسبات اجتماعی آگاه است به رویدادها می‌نگرد. به عبارت دیگر هنرپذیر در «قریب الوقوع» نیز مانند هر داستان دیگر با آرایشی از رویدادهای داستانی سر و کار دارد که نگرش ویژه نویسنده، آن را بدان صورت نظام بخشیده است و چنانکه گفته شد در این داستان آرایش رویدادها به طرزی است که يك موقعیت از طنز را همچون

عرصهٔ تقابل ذهن و عین، (سادگی و بغرنجی) درجیده و به دست داده است.

انعکاس آن ذهن ساده در زبان داستان علیرغم لحن جدی روایت موجد طنز و خنده انگیزی آن است:

۱- «... من باید در نظر داشته باشم که هدف اصلی و اساسی من در زندگی مهندسی و تأمین معاش احمقانه یا عاقلانه‌ای نیست، بلکه تحقق بخشیدن به آرمانهای بزرگی است که به آنها ایمان دارم و با بینش واقعی آنها را پذیرفته‌ام. رشتهٔ مهندسی فقط وسیله‌ای است که با آن می‌توانم زندگی معمولی و مناسبی را ادامه بدهم و در عوض فرصت داشته باشم که به هدفم نزدیکتر شوم. آرمانهای من چیست؟- ایران باید آزاد و آباد گردد، و...» (ص ۱۹۴ - ۱۹۵)

۲- «... ارزش این سند گرانبها، که در تاریخ مبارزات سیاسی و اجتماعی جوانان ایرانی به یادگار خواهد ماند، از فردای آن روز جمعه خود به خود پایین آمد، زیرا زندگی محسن همچنان به همان منوال... ادامه یافت» (ص ۱۹۵)

۳- سعی می‌کنم مهندس خوبی شوم و سال آینده که وارد اجتماع شدم به خود و خانوادهٔ مردم فایده برسانم. خلاصه مرد فعال و عجیب و غریبی می‌شوم (ص ۲۰۱).

۴- محسن، آن روز آزمایشگاه داشت و من هم کلاسی که در آن حاضر و غایب می‌کردند. مسئله حیاتی بود و می‌بایست حتماً حاضر شد (ص ۱۹۹)

«قربیب الوقوع» را اگر به لحاظ لحن و زبان با داستان «حاجی مراد» مقایسه کنیم، می‌بینیم با آنکه هر دو داستان ناظر بر دو موقعیت بحرانی و خطیرند، اما به سبب اختلاف در زاویهٔ دید و شیوهٔ

روایت، دو نوع زبان کاملاً متفاوت را در روایت رویدادها به کار برده اند.

در «حاجی مراد» راوی از فاصله ای معین - بیرون داستان - آرام و خونسرد، اما دقیق، آنچه را روی می دهد روایت می کند، و زبانش آینه ای است سرد و روشن که آنچه بر او تابیده است باز می تاباند. حال آنکه در «قریب الوقوع» راوی بی هیچ فاصله ای - درون داستان - و درگیر ماجراها با لحن کسی که از زبان خود سخن می گوید، به روایت داستان می پردازد.

این دو داستان را مانند هر دو نمونه داستانی دیگر می توان با هم از جهات مختلف و جزء به جزء مقایسه کرد و نشان داد که چگونه هر نمونه ادبی مصداق منحصر به فرد قانونمندی ادبیات است. اما اینجا فقط میان آنها به عنوان دو نمونه از آرایش رویدادها یا دو ساخت داستانی مختلف، مقایسه ای کلی به عمل می آید.

در سطور گذشته درباره الگوی ساخت طولی و خطی «حاجی مراد» سخن گفته شد، الگویی که بر وفق آن رویدادها یکی پس از دیگری به ترتیب وقوع زمانی بر طول خطی از زمینه چینی و بحران و اوج گیری و نقطه اوج و گره گشایی و فرود و نتیجه گیری و پایان آرایش یافته بودند. اما الگوی آرایش رویدادها در «قریب الوقوع» غیر از الگوی خطی است. و قاعدتاً در آن با ساخت دیگر غیر از ساخت داستانی «حاجی مراد» رو به رو خواهیم بود. اینجا اشاره به نکته ای لازم به نظر می رسد و آن این است که از مفاهیم «طولی» و «خطی» مراد حرکت بر طول خطی مستقیم نیست. «عمل داستانی» می تواند در طول خطی از آغاز زمینه چینی تا اوج، «فراز» گیرد و سپس با گره گشایی و نتیجه گیری و پایان، «فرود» کند.

دیگر آنکه از این نکته دانسته می‌شود که در بحث حاضر، «الگوی طولی» را از «الگوی علی و سببی» منفک کرده ایم. از «الگوی طولی»، فقط ترتیب زمانی وقوع رویدادها، منظور است. همچنان که از «الگوی علی یا سببی» مُراد نظم علی یا رابطه علت و معلولی میان رویدادهاست.

ساخت داستانی «قریب الوقوع» ساخت خطی نیست، و رویدادها یکی پس از دیگری به ترتیب وقوع زمانی آرایش نیافته‌اند. زمان و مکان داستان معلوم نیست که کی و کجاست؛ و نقطه‌های شروع و پایان داستان کدام است، همچنانکه قرار گرفتن و حرکت بر روی خط دایره، از نقطه‌ای شروع می‌شود. ولی واقعاً دانسته نیست که نقطه شروع خط دایره کدام است. در این داستان نیز هنگامی که راوی دربارهٔ مدرک‌هایی که از دوستش در دست دارد سخن می‌گوید مادر مقام خواننده یا هنرپذیر، به حلقهٔ شنوندگان او می‌پیوندیم، شنوندگانی که گویا قبل از ما به شنیدن داستان سرگرم بوده‌اند.

بنابراین «قریب الوقوع» بر خلاف «حاجی مراد» فاقد «زمینه چینی داستانی» است. یعنی از چنان ساختی برخوردار است که در آن به «زمینه چینی داستانی» نیاز نیست.

در داستان‌هایی از نوع «حاجی مراد» معمولاً و به طور عادی در بخش «زمینه چینی» مقدار اطلاعاتی را که برای رویدادهای داستانی و باورپذیری و منطقی ساختن و پیشبرد داستان لازم است می‌گنجانند، و بقیهٔ داستان در ادامهٔ آن شکل می‌گیرد. بنابراین می‌توان «زمینه چینی» را پایه و اساسی دانست که داستان بر آن بنا می‌شود، و یا دری انگاشت برای ورود به جهان داستان. اما علیرغم ضروری بودن کارکرد «زمینه چینی» در این نوع از ساختهای داستانی و اتصال

ساختاری آن به عنوان يك جزء داستانی با اجزاء دیگر، چون بخش «زمینه چینی» در آغاز داستان و معمولاً پیشاپیش و بیرون از رویدادهای داستانی بعد، به ارائه اطلاعات داستانی لازم می‌پردازد، می‌توان فاصله‌ای را میان آن و بقیه داستان احساس کرد. لااقل همان فاصله‌ای را که میان نقطه شروع خط داستان با نقاط دیگر بر روی همان خط می‌توان احساس کرد. حال آنکه در نمونه‌ای از نوع داستان کوتاه «قرب الوقوع» چنین فاصله‌ای احساس نمی‌شود، زیرا آرایش رویدادها به شیوه‌ای است که به خلاف نمونه قبلی بی‌آنکه به «زمینه چینی» نیاز باشد، اطلاعات لازم در سراسر داستان پراکنده و شناور است. یعنی همچنان که برای ادراك دایره نیاز نیست تا نقطه‌ای را به عنوان سرآغاز آن در نظر آوریم، ادراك ساخت داستانی و فهم رویدادهای نمونه‌هایی از نوع «قرب الوقوع» مشروط به آغازگاهی به نام «زمینه چینی» نیست. از این روی می‌توان در برابر الگوی «خطی» از الگوی «مدور» که در ساخت آن به کار رفته است نام برد. به عبارت دیگر داستان کوتاه «قرب الوقوع» از ساخت «مدور» برخوردار است.

اکنون درمی‌یابیم که روند مکرر یا روال تکراری و دوری اخذ و فسخ تصمیم در این داستان، به ساخت «مدور» آن بازمی‌گردد. غیر از آن یکی دیگر از عوامل یکپارچگی داستان هم بازشناخته می‌شود. و باز همچنین است حس بی‌زمانی داستان، علیرغم کاربرد مفاهیم و مقولات زمانی در آن مانند: «دو سال پیش. بیست سالگی. بیست سال دیگر. يك روز (ص ۱۹۲). صبح يك روز جمعه آذرماه. ساعت هشت شب. نزدیک ظهر (ص ۱۹۳) شش ماه پیش. صبح شنبه (ص ۱۹۸). روز قبل و روز بعد (ص ۲۰۰). فردا (ص ۲۰۳).

به نظر می‌رسد که با همین مقدار مقایسه که میان دو نمونه داستانی مختلف به عمل آمد، چه به طور جزئی با بررسی شیوه‌های مختلف شخصیت‌پردازی و چه به طور کلی با وایینی ساخت داستان یا آرایش رویدادهای داستانی در هر کدام، دیگر نیاز به ادامه بحث در این باره نباشد که هر نمونه ادبی به هنگام صورت‌پذیری در مرتبه يك اثر بدیع و خلاق از روند تکوینی قانونمند منحصر به فردی برخوردار است. با این حال گفتنی است که نه فقط اختلاف در شیوه‌های «نقل» و «وصف» و... و یا شگردهای گوناگون نظام بخشی و آرایش‌دهی به رویدادهای داستانی و نحوه‌های متفاوت ترکیب عناصر، بلکه همچنین نوع رویداد نیز به لحاظ «روایی» یا «نمایشی» بودن خود موجد آثار دگرسان مانند نمایشنامه است.

اما قبل از ورود در موضوع ساخت نمایشی به طور خاص، یادآور می‌شود که آنچه درباره داستان در مرتبه يك ساخت روایی بیان شد به طور مشروط درباره نمایشنامه نیز صادق است.

ترکیب دیگر از عناصر داستانی با برخی تفاوتها و افزود و کاستها نسبت به ساخت روایی داستان، ساخت نمایشی نمایشنامه را از کار برمی‌آورد. هر نمایشنامه، چنانکه هر داستان یا هر شعر، نمونه و مصداقی است از تحقق قانون هنر و تعین نظام ادبیات در زبان. با توصیف ساخت نمایشی متن يك نمایشنامه - چوب به دستهای ورزیل* - می‌کشیم تا تصویری را که باید از صورت صناعی ادبیات فراهم آید، تکمیل کنیم.

«گراز به کشتزارهای ورزیل یورش آورده است.

* گوهر مراد. چوب به دستهای ورزیل. تهران. چاپ دوم. انتشارات مروارید. ۱۳۴۹.

ورزیلیها در پی یافتن چاره‌اند. عقل و دانش و ابزار موجود در ورزیل را برای دفع شر گراز کافی نمی‌دانند. به بیرون ورزیل روی می‌برند. بالاخره ورزیلیها می‌پذیرند که گروهی از شکارچیان خارجی به ورزیل وارد شوند.

ورزیل در ازاء آسودن از آزار گراز ناگزیر است که به پرستاری و پذیرایی شکارچیان تن دهد. شکارچیان گرازها را می‌زنند و می‌تاراندند، اما خود بر جای گرازها و گرازوار بر جان مردم ورزیل می‌افتند. «اگه گرازا خام خام می‌خوردن، حالا باید بریم... زمینو بیل بزیم... در بیاریم. بشوریم، پوست بکنیم. بپزیم. بیاریم بدیم اینا... که بخورن» (ص ۷۷)

ورزیلیها مانده‌اند که با این بلای تازه چه کنند. در حالت درماندگی است که باز به سراغ کسی می‌روند که شکارچیان را با راهنمایی او به ورزیل آورده‌اند. مسیو... او دوباره همان نسخهٔ قبلی را می‌پیچد: استخدام شکارچیان جدید.

دو گروه شکارچی - گرازها و شکارچیان تازه‌وارد برای مقابله و نبرد آماده می‌شوند. در اولین صف آرایی، به خویشی و همپیوندی خود پی می‌برند. پس لوله‌های تفنگهایشان را به سوی ورزیلیها می‌چرخانند. «ورزیلیها را هدف گرفته‌اند. ورزیلیها وحشت‌زده گاه به راست و گاه به چپ نگاه می‌کنند. همه‌های درمی‌گیرد که رفته رفته بلند شده به ناله و نعرهٔ بلندی

تبدیل می‌شود. ناله‌ای که تنها موقع نزدیک شدن حلقه طناب دار، از حلقوم يك محکوم بیرون می‌آید» (ص ۱۱۷).

در نمایشنامه چوب به دستهای ورزیل مجموعه رویدادها در شانزده «صحنه» نظام یافته‌اند. در اثناء بررسی ساخت نمایشی آن کارکرد صحنه‌ها و رویدادها توصیف خواهد شد.

کارکرد عمده رویدادهای «صحنه» نخست، مهیا ساختن زمینه لازم برای وقوع رویدادهای «صحنه»های بعدی است. ضمن زمینه‌چینی* از طریق گفتگو** میان مشدی غلام و محرم است که ماز رویدادهای قبلی با خبر می‌شویم. به عبارت دیگر، زمان وقوع حادثه حمله گراز به ورزیل پیش از شروع نمایش است. در مقام ناظر زمانی به میدانچه ورزیل نگریسته می‌شود که ورزیلیها قرار است برای دومین بار و در ادامه مشورت‌های بامدادیشان درباره حادثه شب قبل به گفتگو و مشاوره بپردازند. شروع نمایش زمانی نزدیک به عصر است. «مشدی غلام» طبق وعده و قرار بامدادی ورزیلیها، وارد میدانچه ده می‌شود و به منظور گردآوری و فراخوان آنها جار می‌زند. با ارائه نمودارهای کوتاه شده از آرایش رویدادها یا ساخت درونی هر صحنه می‌کشیم تا توصیفی از ساخت کلی نمایشنامه بدست دهیم:

صحنه اول - بخش اول

۱-۱: ورود مشدی غلام به میدانچه و جار زدن

او.

* exposition

** dialogue

۱-۱-۲: گفتگو بامحرم و انتقال اطلاعات لازم درباره وقوع حادثه و وقایع بعدی در پیش از شروع نمایش - حمله گراز به ورزیل. گفتگو ومشاوره بامدادی ورزیلیها. تباه شدن زمین محرم که بر اثر آن مشاعرش مختل شده و به خرابه پناه برده است.

۱-۱-۳: ورود کدخدا و گفتگو با مشدی غلام و پرس و جو از اوضاع و احوال.

۱-۱-۴: ورود اسدالله و جماعت ورزیلی و جویا شدن کدخدا از چاره اندیشیها. انتقال اطلاعاتی درباره سابقه مسئله و نمونه قبلی حادثه و پایگاه قرار گرفتن کوه شماخی برای گرازها ضمن جستجوی راه حل. بخش دوم

۱-۲-۱: کشف راه حل ضمن بحث و جدلها - باید گرازها را با صدای بلند دهل ترسانند و تاراند.

۱-۲-۲: تعیین قرار برای برداشتن دهلها و رفتن به صحرا در شب
پایان صحنه

۱-۰-۰: مجادله اسدالله و محرم در انکار و اثبات کارآیی دهل.

اکنون می توان از روی نمودار به توصیف ساخت نمایشی صحنه و کارکرد رویدادهای آن پرداخت. این صحنه از دو قسمت تشکیل شده است و هر قسمت از بخشهایی:

قسمت اول: فراز

الف - زمینه چینی، از طریق گفتگوی مشدی غلام و

محرم. رویدادهای شماره ۱-۱-۱ و ۱-۱-۲
 ب - گره افکنی*، از طریق ورود کدخدا و گفتگو با
 مشدی غلام و بعد ورود اسدالله و سپس ورود جماعت
 ورزلیها و چاره جوییها و چاره اندیشیها. رویدادهای
 شماره ۱-۱-۳ و ۱-۱-۴.

ج- نقطه اوج**، با پایگاه قرار گرفتن کوه شماخی
 برای گرازها بحران حادثتر می شود و مسئله مبارزه با
 آنها سخت دشوارتر. شماره ۱-۱-۴.
 قسمت دوم: فرود

د - گره گشایی***، از طریق رسیدن به راه حل
 استفاده از «صدای بزرگ» دهل. شماره ۱-۲-۱
 س - نتیجه گیری**** با تعیین قرار برای برداشتن
 دهلها. شماره ۱-۲-۲

ق - پایان، شماره ۱-۰-۰
 علاوه بر ساخت درونی صحنه اول به دلیل کارکردش در زمینه چینی
 نمایشنامه، نقطه ای در آن تعبیه شده است که در آن نقطه رویداد کشف
 «صدای بزرگ دهل» روی می دهد. رویداد کشف صدای بزرگ
 انگیزنده رفتارها و رویدادهای بعدی است، رویدادهایی که به بقیه
 صحنه ها شکل می بخشند.

به آن نقطه به اعتبار نقشی که در آغاز جریان یافتن رویدادهای
 بعدی نمایشنامه دارد، «نقطه عزیمت» یا «عزیمتگاه»^۱ می گویند و
 به آن رویداد کشف صدا هم، «عمل برانگیزنده»^۲.

* complication ** climax *** resolution **** conclusion

+ point of attack ++ inciting action

صحنه‌های بعدی نیز یکایک دارای ساختی همانند با ساخت نمایشی صحنه اول‌اند. اما چون منظور از وایینی صحنه‌های بعدی بازیابی صورت صناعی ادبیات در مرتبه يك کلیت وحدت یافته نمایشی است، نیاز نیست که از آنها هم نمودارهایی مانند نمودار صحنه اول به دست داد. صرف توصیف کارکردشان در ساخت کلی نمایشنامه به وسیله نمودار کافی است.

صحنه دوم - آغاز فراز به وسیله گره افکنی.

۲-۱: مشدی غلام در موعد مقرر شبانه برای فراخواندن ورزشیها می‌آید و جار می‌زند.

۲-۲: ورود و تجمع ورزشیها برای رفتن به صحرا.

۲-۳: اسدالله برای آوردن دهلها، مشدی غلام را به مسجد می‌فرستد.

۲-۴: مشدی غلام سراسیمه از مسجد بیرون می‌آید و می‌گوید: دهلها در جای خود نیستند

۲-۵: شنیده شدن صدای گراز از فاصله نزدیک، واکنش آنی ورزشیها در دفاع و جبران از دست دادن دهلها: چوبها را بالا می‌برند و فریاد می‌زنند.

پایان صحنه

۲-۶: در غیاب ورزشیها که برای دفع و تاراندن گرازها رفته‌اند، محرم از خرابه بیرون می‌آید و با پرتاب سنگ فانوس را می‌شکند.

صحنه سوم

۳-۱: محرم می‌آید به سراغ نعمت که «جلو در مسجد روی سکو نشسته و سرش را روی دو زانو گذاشته»

است تا با اندوه خود تنها باشد. سخنهای تلخ و آزارنده محرم و پاسخهای دردآلود نعمت از حادثه ناگوار شب قبل خبر می دهند: گراز زمین نعمت را مانند زمین محرم تباه کرده است. نعمت تاب طعنه های محرم را نمی آورد و با پرتاب چوبدستیش او را می راند.

۲-۳: «محرم وارد خرابه می شود. کدخدا و جماعت از مسجد بیرون می آیند» مکالمات کدخدا و جماعت بر سر یافتن چاره کار است.

۳-۳: چاره اندیشی اسدالله مبنی بر رفتن به کخالو و پرسیدن چاره کار از کخالوئیان که پیشتر گرفتار گراز بوده اند.

۴-۳: موافقت با رفتن اسدالله و مش ستار به کخالو. ورزلیها به دنبال این تصمیم از جای برمی خیزند. کدخدا و اسدالله به طرف نعمت می آیند و زیر بازویش را می گیرند.

۵-۳: «همه راه می افتند» نعمت از سوراخ دیوار به داخل خرابه می نگرد و ناگاه در آنجا دهلها را می بیند. محرم دهلها را از مسجد ربوده و در خرابه پنهان کرده است. پایان صحنه

۰-۳: محرم می خندد و به ته کوچه فرار می کند.

صحنه چهارم

۱-۴: شب در غیاب اسدالله و مش ستار که برای چاره جویی به «کخالو» رفته اند، ورزلیها دهلها را از خرابه آورده اند و زیر سایبان کنار هم چیده اند و آماده و

چوب به دست برای رفتن به صحرا، دور هم جمع آمده‌اند.

۴-۲: دهلها را میان خود تقسیم می‌کنند و راه می‌افتند به طرف صحرا.

۴-۳: محرم دوان دوان وارد می‌شود و نعمت را از رفتن به صحرا منع می‌کند.

۴-۴: ورزلیها با محرم به مشاجره می‌پردازند. نعمت با چوبدستی به او حمله می‌کند.

۴-۵: کدخدا برای اینکه نعمت را از درگیری باز دارد، محرم را دیوانه می‌نامد. نعمت با شنیدن کلمه دیوانه «می‌ایستد... مردها را نگاه می‌کند... چوب را می‌اندازد زمین» و از رفتن به صحرا منصرف می‌شود.
پایان صحنه

۴-۶: کدخدا دهل نعمت را برمی‌دارد و همراه دیگران روانه صحرا می‌شود. محرم می‌آید وسط کوچه و می‌خندد. نعمت خیره خیره به او چشم می‌دوزد.
صحنه پنجم

۵-۱: ورزلیها از صحرا بازگشته‌اند. «کدخدا جلویکی از ستونها نشسته» و هر يك از ورزلیها در جایی. «نعمت جلو خرابه نشسته و چانه روی ستون دستها گذاشته. جماعت را در سکوت نگاه می‌کند» علیرغم آمادگی و مراقبت ورزلیها، گراز در هجوم خود زمین اسدالله را در غیابش تباه کرده است.

۵-۲: محرم از میان سوراخ دیوار خرابه خطاب به نعمت

می‌گوید: دیگر کار ورزیل به سر رسیده است
۵-۳: اسدالله و مش‌ستار از سفر بازمی‌گردند و
می‌گویند چاره کار را با پیروی از الگوی کخالو در
تفنگ و باروت یافته‌اند و به راهنمایی سرکار ژاندارم
پاسگاه کخالو نزد «مسیو» رفته‌اند. تا او شکارچی به
ورزیل بفرستد.

۵-۴: ورزیلیها پس از بحث و گفتگو در اثبات و نفی
درستی آوردن شکارچیهای مسیو به ورزیل، بالاخره
مهیای ورود آنها می‌شوند و خانه‌ای برایشان در نظر
می‌گیرند.

۵-۵: محرم «کله‌اش را از پشت خرابه بیرون می‌آورد و
با دیدن اسدالله به صدای بلند می‌خندد» و او را به خرابه
فرا می‌خواند. اسدالله از حمله گراز به زمینش با خبر
می‌شود.

پایان صحنه

۵-۶: ورزیلیها «همه سرها را پایین می‌اندازند. محرم با
صدای بلند می‌خندد و آخرسر خنده نعمت شنیده
می‌شود...»

صحنه ششم

۶-۱: ورزیلیها مشغول آماده کردن ساختمانی برای
پذیرایی از شکارچیها هستند. سر و صدایشان از داخل
ساختمان شنیده می‌شود.

۶-۲: محرم که «اوّل کوچه دست چپ تکیه داده به
سکوی جار و بادهان بی‌صدا می‌خندد» با ورود اسدالله

که بسته رختخوابی بزرگ را به دوش می کشد، شروع می کند به گوشه و کنایه زدن به او. اسدالله جوابش را می دهد و محرم «شکست خورده می نشیند و بی صدا می خندد»

۳-۶: «عبدالله با يك بسته رختخواب وارد می شود» محرم، عبدالله را مسخره می کند. بالاخره او را از بردن رختخواب به ساختمان مخصوص شکارچیها باز می دارد.

۴-۶: مسیو همراه با دو شکارچی به ورزیل وارد می شود. پایان صحنه

۰-۶: مسیو در میان جماعت به دنبال چهره ای آشنا می گردد. هنگامی که چشمش به اسدالله می افتد خوشحال می شود و سلام می کند
صحنه هفتم

۱-۷: شکارچیها را در ساختمان مستقر کرده اند و مشدغلام را به پیشکاریشان گمارده اند.

۲-۷: نزدیک غروب، اسدالله و کدخدا برای رسیدگی به کارها وارد می شوند و به طرف مشدغلام می روند. شکارچیها که بسیار پُرخور و پُر خواب اند گرازها را «لت و پار» کرده اند. کدخدا و اسدالله با آنکه از دشواری برآوردن نیازهای شکارچیان آگاه اند سعی می کنند حضور آنان را توجیه کنند.

۳-۷: ورزیلیها با ظرفهای بزرگ غذا وارد می شوند. شام شکارچیان را آورده اند. آنها در زیر بار سنگین

برآوردن نیازهای شکارچیان کمر خم کرده اند و لب به شکوه و شکایت گشوده اند. ورزیل سراسر به مطبخ غذای شکارچیان بدل شده است.

۷-۴: مشدغلام از محرم می خواهد تا آهسته تر حرف بزند. شکارچیان بیدار شده اند و می خواهند غذا بخورند.

۷-۵: سکوت ورزیلیها ابتدا با «صدای ملج ملج» و بعد با نعره شکارچیان شکسته می شود؛ آنها به ورزیلیهای ترس خورده اعتراض می کنند که غذایشان کم است و یادآور می شوند: «قرار گذاشتین باید مارو سیر کنین.» پایان صحنه

۷-۶: شکارچیان افزون بر آنچه خورده اند، ماست و پنیر و قورمه و کباب دمبه می خواهند.
صحنه هشتم

۸-۱: شکارچیها خواب اند و صدای بلند خرویفشان در فضا پیچیده است.

۸-۲: صدای ترمز کردن اتومبیل شنیده می شود. محرم «می آید و می ایستد و گوش می دهد. مسیو... وارد می شود»

۸-۳: مسیو، محرم را می بیند. از او سراغ دیگران را می گیرد. محرم می گوید: ورزیلیها همه درگیر تدارک و تهیه وسایل خور و خواب شکارچیان شده اند. دودی که از ورزیل به آسمان می رود، دود اجاقهای ورزیل است. «تندتند می پزن که شکم اونارو سیر کنن»

۸-۴: محرم از مسیو درباره شکارچیه‌ها می‌پرسد و آنها را گراز می‌نامد و می‌گوید: «دست کمی از گراز ندارند».

۸-۵: مسیو برای بار کردن لاشه‌های گراز از محرم درخواست همکاری می‌کند او نمی‌پذیرد. سراغ مشدغلام را می‌گیرد که برای آوردن آب رفته است. ۸-۶: «مردها خسته و عرق‌ریزان، به ترتیب اسدالله، کدخدا، مشدغلام، مشدستار، مشدعلی مشدعبدالله و دیگر مردم آبادی، در حالی که بعضی‌ها پاچه شلوار را بالا زده‌اند و هر کدام دو سطل آب به دست دارند... وارد می‌شوند...»

۸-۷: ورزلیها «مسیو را که می‌بینند سر جا خشک می‌شوند و می‌روند يك طرف جمع می‌شوند. محرم سطلها را به مسیو نشان می‌دهد، هر دو می‌خندند»
پایان صحنه

۸-۸: صدای خروپف ناگهان قطع می‌شود. همه به ساختمان نگاه می‌کنند.
صحنه نهم

۹-۱: شب در غیاب شکارچیه‌ها که به صحرا رفته‌اند، ورزلیها در زیر سایبان نشسته‌اند و از بلای تازه سخن می‌گویند. مدتی است که گرازی در کار نیست، اما هنوز شکارچیه‌ها ورزیل را رها نکرده‌اند. ورزیل درمانده است که چه کند. از اسدالله که نظر می‌دهد: «فعلاً باید دندون رو جیگر گذاشت و صبر کرد» چاره کار را

می‌جویند. با این استدلال که: «تو اینارو آوردی اینجا...»

۹-۲: محرم و نعمت که دیگر مدتی است به هم پیوسته‌اند، شروع می‌کنند به دست انداختن آنان که می‌خواهند میهمان را که حبیب خداست از خانه برانند.

۹-۳: اسدالله و بعد از او عبدالله با چوب محرم را می‌رانند.

۹-۴: شکارچیه‌ها از صحرا بازمی‌گردند و می‌گویند: «دیگه گراز تموم شده!»

۹-۵: ورزلیها با اظهار تشکر و قدردانی از شکارچیه‌ها می‌خواهند به نحوی از سر بازشان کنند.

۹-۶: شکارچیه‌ها قصد دارند که برای رفع خستگی شکار گراز مدتی به استراحت بپردازند.

۹-۷: ورزیل درمی‌یابد که از چاله گراز درآمده و به چاه شکارچیه‌ها افتاده است. مشدعلی می‌گوید: «... روز از نو روزی از نو... تازه می‌خوان به خودشون برس!»

۹-۸: ورزیل می‌پندارد که در برابر شکارچیه‌ها کاری از دستش برنمی‌آید. کدخدا «دستهایش را به طرف آسمان بلند می‌کند.»

پایان صحنه

۹-۹: مشدعلی به شکارچیه‌ها که مجدداً غذا می‌خواهند، می‌گوید: «شما به ساعت پیش شام خوردین... هنوز ظرف‌هاشو نبردیم.» - اگر گرازها شبانه به زمینها

می‌زدند، اکنون شکارچیه‌ها با تحکم و پرخاش به بلع
ورزیل مشغول شده‌اند.

صحنه دهم

۱-۱۰: «صدای خرویف شکارچیه‌ها که سیر خورده‌اند
و خفته‌اند بلند است»

۲-۱۰: «اوّل مسیو و پشت سرش ورزیلیها وارد میدان
می‌شوند» میان او و ورزیلیها بر سر خور و خفت
شکارچیه‌ها گفتگو می‌شود. ورزیلیها برایش شرح
می‌دهند که شکارچیه‌ها چگونه به نحوی فزاینده به بلع
ورزیل مشغول شده‌اند. مسیو که «به هوای گراز بردن»
آمده است حالا که لاشه گرازی در ورزیل دست
نمی‌دهد، دیگر کاری به کار آنها و آنجا ندارد.

۳-۱۰: مسیو که می‌خواهد برای بار زدن لاشه‌های گراز
به «اسپره خون» (ورزیلی دیگر) برود آب پاکی را
می‌ریزد روی دست ورزیلیها و می‌گوید: «به من چه...»

۴-۱۰: سر و کله محرم پیدا می‌شود. مسیو با دیدن محرم
سخن او را درباره شکارچیه‌ها از اینکه از گراز دست
کمی ندارند به یاد می‌آورد و به شدت می‌خندد و
می‌گوید: عجب ناقلایی تو.

۵-۱۰: اسداالله از اصرار کردن به مسیو برای بردن
شکارچیه‌ها نتیجه‌ای نمی‌گیرد. در جواب «پس ما چه کار
کنیم؟»، فقط این سه کلمه را می‌شنود: «من چه
می‌دونم!»

۶-۱۰: محرم شروع می‌کند با سخنان کنایی به نیش و

طعنه زدن به ورزیلیها. با این کار عملاً بخشی از باورهای مرسوم و رایج میان آنان مورد تردید قرار می‌گیرد: ای بابا تنتون سالم باشه... مال دنیا مٲ چرك كف دسته، امروز بشوری میره، فردا دوباره می‌آد.
۷-۱۰: ورزیلیها كه از حرفهای محرم به خشم آمده‌اند به او كه می‌گریزد حمله می‌برند.

پایان صحنه

۰-۱۰: ورزیلیها به دنبال محرم رفته‌اند. «مسیو به شدت می‌خندد، عینکش را برمی‌دارد، و با دستمال آب چشمهایش را پاك می‌کند... خروپف شكارچیها دوباره اوج می‌گیرد.»

صحنه یازدهم

۱-۱۱: ورزیلیها كه طاقشان طاق شده است، چوب به دست و خشمگین می‌ریزند توی میدانچه ورزیل و نعره می‌کشند.

۲-۱۱: جماعت ورزیلی، مشدغلام را كه نگران واكنش شكارچیها است به میان خود می‌خوانند و برای مبارزه يك دگنك به دست او می‌دهند.

۳-۱۱: ورزیلیها خطاب به شكارچیها فریاد می‌کشند: «گورتونو گم كنین و ازین جا برین» و حمله‌كنان از پله‌ها بالا می‌روند و مشت به در می‌کوبند. اما با بیرون آمدن سرشكارچیها از پنجره آرام آرام از پله‌ها پایین می‌آیند و وسط میدانچه جمع می‌شوند.

۴-۱۱: اسدالله و كدخدا و یکی دو نفر دیگر به اعتراض

و پر خاش می پردازند و جماعت تهدیدکنان دگنکها را تکان می دهند. اما با شنیدن نعره تهدیدآمیز شکارچیه‌ها وحشت زده فرار می کنند.

۱۱-۵: محرم که در گوشه‌ای به تماشا ایستاده و به شکارچیان زُل زده است سر تکان می دهد و می آید وسط میدانچه. شکارچیه‌ها تفنگهایشان را برمی دارند و به طرف محرم که به خرابه باز نمی گردد تیر می اندازند او به کوجه‌ای می گریزد.

۱۱-۶: محرم پیشاپیش مردم، چوب به دست با آستین خونین می آید وسط میدانچه، همه حمله می برند، با بلند شدن صدای تیر، ورزلیها چوبها را می اندازند و می گریزند.

پایان صحنه

۱۱-۰: میدانچه «خالی است و خنده ممتد شکارچیه‌ها بلند می شود.»

صحنه دوازدهم

۱۲-۱: شکارچیه‌ها که برای غذا خوردن به ورزلیها محتاج اند «توی ساختمان نعره می کشند، فریاد می زنند، و به خود می پیچند.» و مشدغلام را صدا می زنند.

۱۲-۲: اسدالله چوب به دست می آید و بعد از اطلاع یافتن از خواست شکارچیه‌ها می گوید: «اگه می خواین گشنه نمونین، باید راهتونو بکشین و ازاین جا برین!»

۱۲-۳: شکارچیه‌ها نیز تهدید می کنند: «خونه هاتونو آتیش می زنیم. همه تونو از دم می کشیم. همه جا را با خاک

یکسان می‌کنیم!»

پایان صحنه

۱۲-۰: اسدالله در برابر تهدید شکارچیها، جا خالی می‌کند و می‌رود.

صحنه سیزدهم

۱۳-۱: «خروپف شکارچیها بلند است» ورزلیها در برابر تهدید شکارچیها عقب‌نشینی کرده و به برآوردن خواست آنها تن داده‌اند. آنها «يك يك» وارد میدان می‌شوند و از پله‌ها بالا می‌روند. هر کدام يك ظرف از مشدغلام می‌گیرند و می‌آیند پایین و در میدان دور هم می‌نشینند.»

۱۳-۲: اما ورزلیها هنوز در پی یافتن چاره‌اند و از میان راههای مختلف بالاخره اسدالله به عنوان مسئول ماجرا و با قبول مسئولیت تصمیم می‌گیرد که باز به نزد مسیو برود: «باید باز بریم دست به دامان همون موسیو بشیم.... چاره نیش عقرب، خود عقربه...»

۱۳-۳: محرم آمادگی خود را برای همراهی با اسدالله آشکار می‌کند.

پایان صحنه

۱۳-۰: محرم و اسدالله در برابر چشمان بهت‌زده ورزلیها برای رفتن از جا بلند می‌شوند.

صحنه چهاردهم

۱۴-۱: مسیو را به ورزلی می‌آورند.

۱۴-۲: مسیو پس از اطلاع از اوضاع و مشاهده احوال

شکارچیان می گوید: «اوضاع خیلی خرابه. دیگه نمیشه کاریشون کرد.»

۱۴-۳: در برابر اصرار ورزلیها تنها راهی که برای مقابله با شکارچیها به نظر مسیو می رسد بلند کردن بوی باروت است «فقط بوی باروت اینارو فراری میده... بوی باروت، صدای گوله» و چون کار کشتن شکارچیها، کار ورزلیها نیست و محتاج به شکارچی کارکشته است، مسیو «دوتا شکارچی خوب» را پیشنهاد می کند.

پایان صحنه

۱۴-۰: ورزلیها با توجه به تجربه و نتیجه استخدام شکارچی در برابر این پیشنهاد، بهت زده، اول به هم و بعد به مسیو نگاه می کنند.

صحنه پانزدهم

۱۵-۱: ورزلیها پیشنهاد مسیو را پذیرفته اند و مشغول آماده ساختن جا برای پذیرایی... از شکارچیهای جدید هستند. حتی محرم در این کار با آنها شریک است.

۱۵-۲: نعمت به محرم تذکر می دهد که «می دونی چیکار می کنی؟»

۱۵-۳: مسیو شکارچیهای جدید را به ورزلی می آورد و خود «موفق» برای بار کردن لاشه به «اسپره خون» می رود.

پایان صحنه

۱۵-۰: مشدغلام غذاهایی را که ورزلیها برای

شکارچیهای جدید می آورند می گیرد و از پله ها بالا می رود.

صحنه شانزدهم

۱-۱۶: ورزلیها پس از پذیرایی منتظرند تا شکارچیهای جدید کارشان را شروع کنند.

۲-۱۶: شکارچیهای تازه وارد که با کشیدن نعره نمی توانند شکارچیهای قبلی را از خواب بیدار کنند با تفنگ تیری می اندازند.

۳-۱۶: شکارچیهای قبلی که خوابشان را صدای تیر آشفته است از پنجره به بیرون نگاه می کنند و خشمگین نعره می کشند.

۴-۱۶: دو گروه شکارچی تفنگهایشان را به سوی هم نشانه می روند. ورزلیها در میانه میدان لحظه ای به این سو و لحظه ای به آن سو می نگرند و منتظرند تا شکارچیها چه خواهند کرد.

پایان صحنه

۰-۱۶: شکارچیها همدیگر را به جا می آورند. آنگاه «لولة تفنگها يك دفعه تغییر جهت می دهند و رو به جماعت ورزلیها برمی گردند...» پرده.

در آغاز کار به دست دادن نمودارهای صحنه های نمایشنامه چوب به دستهای ورزیل درباره کارکرد اصلی صحنه اول که عبارت از زمینه چینی نمایشی است، گفته شد که تعبیه گفتگوی محرم و مشدی غلام بخشی از شگردی است که به منظور درجیدن زمینه لازم

برای درك رویدادهای بعد در کار شده است. طی زمینه چینی به نقطه ای می‌رسیم که اصطلاحاً به آن «نقطه عزیمت» می‌گویند و نمایشنامه در آن نقطه با کشف وسیله دفع گرازها - صدای بزرگ دهل - به عنوان عمل برانگیزنده وارد مرحله بعدی خود می‌شود. از این پس تا برسیم به نقطه اوج نمایشی که همانا رویارو شدن دو گروه شکارچی باشد، با زنجیره ای از گره افکنیها سروکار داریم. صحنه اول موقعی به پایان می‌رسد که انگیزه انتقال به صحنه دوم در آن تعبیه شده است: قرار شبانه برداشتن دهلها از مسجد. در صحنه دوم شب هنگام که به سراغ دهلها می‌روند، آنها را نمی‌یابند. با انداختن این اولین گره «تنش»^{*} روند بالا گرفتن را می‌آغازد. در طی گره افکنیهای فزاینده از يك صحنه به صحنه دیگر است که دلمشغول وضعیت دشوار و سرنوشت نامعلوم ورزیل هستیم و می‌خواهیم بدانیم که از میانه کشمکش و درگیری نیروهای متقابل چه برمی‌آید؟ بنابراین نمایشنامه با تنشی اوجگیرنده ما را به دنبال خود می‌کشد. در صحنه شانزدهم که آخرین صحنه نمایشنامه هم هست و پس از گذراندن فراز و فرود صحنه‌های پانزده گانه قبلی، هنگامی که دو گروه شکارچی لوله‌های تفنگها را به سوی هم نشانه می‌روند، درست در «نقطه اوج» هستیم و در تب و تاب نتیجه کار، بیقرار.

در نمایشنامه چوب به دستهای ورزیل بعد از نقطه اوج، روند گره‌گشایی و رسیدن به نتیجه چنان سریع و بهت‌انگیز رخ می‌دهد که گویی به ناگاه در همان نقطه اوج زیر پای کسی که تا آن لحظه نمایشنامه را دنبال کرده است خالی می‌شود و یکباره از آن اوج، فرو

* tension

می افتد، اما رشته ای که از خشم و اندوه گلویش را می فشرد او را در میان فضای خالی آویزان می دارد. بنابر آنچه گفته شد می توان برای نمایشنامه چوب به دستهای ورزید ابتدا قائل به دو قسمت شد: یکی آن قسمت که قبل از نقطه اوج قرار دارد و زمینه چینی همراه با عمل برانگیزنده و سلسله گره افکنیها را دربر دارد، دوم قسمتی که بعد از نقطه اوج می آید و شامل گره گشایی و نتیجه گیری است.

قسمت اول به دلیل روند اوج گیری کشمکش* و بالا رفتن میزان تنش همان قسمتی است که در اصطلاح «عمل فزاینده» یا «فراز»** نامیده می شود، و قسمت دوم هم با عنوان «عمل کاهنده» یا «فرود»*** علاوه بر چنین تقسیم دوگانه کلی که از نمایش به عمل آمد، می توان به لحاظ کارکردهای نمایشی مختلف، متن نمایشنامه را زیر پنج عنوان تقسیم کرد. یعنی کاری که قبلاً به ضرورت این بحث عملاً در سطور قبلی صورت پذیرفته است. مراد از قسمتهای پنجگانه متن نمایشنامه این قسمتهاست:

۱- زمینه چینی

۲- گره افکنی

۳- نقطه اوج

۴- گره گشایی

۵- نتیجه گیری

این تقسیم بندی و نامگذاریها ناظر بر اختلاف نقش و کارکرد هر قسمت از متن نمایشنامه است: زمینه چینی قسمتی است که زمینه لازم را برای درك عمل نمایش فراهم می آورد.

* conflict

** rising action

*** falling action

گره افکنی قسمتی است که در طی آن سرنوشت قهرمان نامعلوم جلوه می‌کند. و همین‌طور با دلالتی که عنوان هر قسمت بر کارکرد آن قسمت دارد، می‌توان به توصیف کارکرد متفاوت قسمت‌ها پرداخت و نقش مختلف هر کدام را باز نمود.

توصیف کنونی از متن چوب به دستهای ورزیدل به عنوان يك ساخت نمایشی نمونه به معنی فراموش شدن آنچه قبلاً در يك تعريف اولیه در باب ساخت داستانی و ساخت نمایشی در مرتبه آرایشی ویژه از رویدادها گفته شد نیست. به عکس مراد از چنین توصیفی دقیقاً صورت بستن تصویری هرچه روشنتر از قول «آرایش ویژه رویدادها» است. در آرایشی ویژه از رویدادهاست که يك دسته رویداد از کارکردی خاص و مختلف از کارکرد دسته رویداد دیگر برخوردار می‌شود. و گرنه چگونه می‌توان از کارکرد يك دسته رویداد در زمینه چینی يك اثر داستانی یا نمایشی واحد و از کارکرد دسته رویداد دیگر در گره‌گشایی و از کارکرد دسته رویداد سوم در نتیجه‌گیری همان اثر یاد کرد.

آرایش ویژه رویدادها، یعنی دسته‌بندی رویدادها با کارکردی مشخص بر وفق الگویی خاص. البته این آرایش ویژه و الگوی خاص و یا به تعبیر دیگر ساخت ادبی می‌تواند در هر اثر نسبت به آثار دیگر متفاوت و مختلف باشد.

در يك اثر نمایشی، صحنه بهترین مصداق و مدلول دسته رویداد است که با آغاز و پایان کم و بیش مشخص خود، از چنان یگانگی و کلیتی برخوردار می‌باشد که بتوان آن را همچون يك دسته یا يك زنجیره واحد از رویدادها در نظر آورد.

به لحاظ «صحنه» می‌توان يك متن نمایشی را توالی صحنه‌ها در

نظر گرفت. معنی دیگر این سخن آن است که هر نمایشنامه از قابلیت تجزیه به صحنه‌هایش برخوردار است. یعنی می‌توان هر نمایشنامه را در يك مرحله به صحنه تجزیه کرد. همچنان که در مرحله‌ای دیگر می‌توان هر صحنه را به عنوان دسته‌ای از رویدادها به رویدادهای تشکیل دهنده‌اش تجزیه کرد. بنابراین هر اثر نمایشی نیز از قابلیت تجزیه‌ای دوگانه برخوردار است. در يك مرحله تجزیه اثر است به صحنه و در مرحله دوم تجزیه صحنه است به رویداد. به عبارت دیگر روش تجزیه دوگانه، الگوی واحدی است که در تحلیل و توصیف هر ساخت روایی یا هر ساخت نمایشی می‌توان به کار برد:

نوع اثر	مرحله اول تجزیه	مرحله دوم تجزیه
داستان	چشمه داستانی	رویداد
نمایشنامه	صحنه	رویداد

کاربرد روش واحد تحلیل، به معنی یکی گرفتن آثار ادبی و نادیده انگاشتن تنوع و اختلاف و اصالت آنها نیست. ارزش هر اثر ادبی، همچون يك آفرینش یگانه هنری، به بداعت و اصالتی وابسته است که به آن از آثار دیگر بازشناخته می‌شود. نه فقط کاربرد روش واحد تحلیل، در معنی یکی بودن آثار مورد تحلیل نیست. بلکه اعمال و اجرای قوانین واحد ادبی را هم نمی‌توان در توجیه ایجاد آثار مکرر تقلیدی حجت ساخت. زیرا همان طور که قبلاً نیز گفته شد، قانونمندی ادبیات هیچگاه مغایر این واقعیت نخواهد بود که اعمال و اجرای

قوانین ادبی بر زبان، باید هر بار به ابداع اثری منجر شود که از آثار ادبی دیگر ممتاز باشد (همچنان که فرزندان والدینی معین و علیرغم برخورداری از يك موجودی و ذخیره وراثتی با یکدیگر اختلاف دارند). به علاوه قانونمندی را نباید جواز جمود و تحجر قرار داد. چون در عرصه ادبیات، مانند همه هنرها، شکستن قوانین و نقض قواعد بر اثر بینشی متفاوت با نگرشهای مرسوم هنری و ادبی و در پاسخ به مسائل زیباشناختی، خود عین قانون ادب است و پیروی از ناموس آفرینش و باروری هنری. بعدها وقتی که پیدا و پنهان آثار نوآیین نوپدید را واہنگرند و بکاوند خواهند دید که شکستن هر قانون و سنت، خود نهادن قانون و سنت دیگر است.

بنابراین می‌توان گفت که ادبیات تحقق و عینیت یافتن نگرش هنرمند است در زبان به وسیله قوانین و قواعد هنری. از این روی نمایشنامه چوب بدستهای ورزیل نه فقط يك نمونه معین از مصادیق اعمال قوانین هنری و اجرای قواعد نمایشنامه نویسی است، بلکه در عین حال نمونه منحصر به فرد آن هم هست. زیرا به عنوان يك اثر قانونمند بدیع و خلاق ادبی و تحقق نگرش ویژه آفریننده آن نمی‌تواند و نباید نظیری داشته باشد.

در این نمایشنامه با آنکه شخصیت‌های متعددی نقش دارند و هرکدام نیز از ویژگیهای فردی و خلق و خوی خاص خود برخوردارند، هیچکدام شخصیت اصلی آن نیستند. نه اسدالله، نه کدخدا، نه محرم و نه هیچ کس دیگر. «ورزیل» خود به عنوان يك واحد زیست انسانی، شخصیت اصلی نمایشنامه است.

کشمکش ابتدا میان ورزیل است با طبیعت یا یکی از عوامل آن: گراز. اما به موجب ساخت تمثیلی، این کشمکش با طبیعت چرخش

می‌یابد و به کشمکش با انسان مبدل می‌شود: کشمکش ورزیل با شکارچیها. شکارچیها هم به نوبه خود به جای آنکه نمونه‌هایی از اشخاص حقیقی با هویت فردی مشخص باشند بیشتر نمایندگان يك نیروی خارجی مهاجم و استثمارگرند. پس کشمکش هم دیگر يك کشمکش انسان با انسان در معنای مصطلح و محدود آن نیست، بلکه باید از کشمکش میان دو نیروی متخالف اجتماعی سخن گفت: در يك سو ورزیل، به عنوان يك واحد زیست انسانی، با مشخصات يك جامعه سنتی و مذهبی، و در سوی دیگر جامعه‌ای که از نمایندگان می‌توان پی برد که جامعه‌ای است صنعتی و مجهز به ابزار نو - تفنگ و اتومبیل - و بنابراین می‌توان دریافت که کشمکش اساسی همان ستیز و تقابلی است که میان جوامع سنتی و صنعتی در دوره استعمار برقرار است. و ورزیل خود تمثیل از تمامی سرزمینهایی است که گرفتار مصائب عقب‌ماندگی‌اند.

با این حال چون ورزیلیها بر سر کم و کیف آوردن یا نیاوردن شکارچی با خود نیز درگیرند، علاوه بر کشمکش اصلی می‌توان از کشمکشهای فرعی هم نام برد. چرخش تمثیلی کشمکش سبب می‌شود تا نمایشنامه مجدداً اوج بگیرد و بر اثر آن تنش نیز به میزان بیشتر افزایش یابد. اوجگیری مضاعف هنگامی شروع می‌شود که دیگر گرازی در میان نیست و ورزیلیها منتظرند تا شکارچیها هرچه زودتر ورزیل را ترك گویند و بروند. اما خلاف انتظارشان با ماندن آنها خود را درگیر کشمکش حادث‌تر می‌یابند.

کشیده شدن به ورطه کشمکش حادث‌تر برای ورزیلیها که غرقه در جهالت و بی‌خبری‌اند، نتیجه‌ای جز رانده شدن به سوی پرتگاه نابودی ندارد.

به واقع نمایشنامه چوب به دستهای ورزیل فلاکتنامه غمگانه
جهالت و درماندگی است. درماندگانی که با پای خود به مسلخ
می‌روند و روزگار سیاهشان همه از جهالتی است که فلاکتبارانه در
آن دست و پا می‌زنند.

توصیف کارکرد خاص عناصر نمایشی در این نمایشنامه ضمناً
برشماری وجوه امتیاز، یا بازنمایی موجبات یگانگی و بی‌نظیری آن
هم هست. هرچند منظور، چنانکه در آغاز توصیف نیز بیان شد، تکمیل
تصوری است که باید از صورت صناعی ادبیات فراهم آید. اکنون به
نظر می‌رسد که کم و بیش چنان تصویری صورت پذیرفته باشد و به
اعتبار و ابینی‌هایی که از نمونه‌های ادبی به عمل آمد دیگر تصدیق
بلا تصور نخواهد بود اگر این تعریف از ادبیات پذیرفته شود: «ادبیات
صورت صناعی کلام است»

پذیرفتن این تعریف، خودبخود ورود به مرحله‌ای دیگر از بحث
است، مرحله‌ای که در آن از کم و کیف کارکرد ادبیات بحث خواهد
شد: ادبیات در مرتبه ادبیات چه می‌کند؟

هنرمند ادبی - شاعر، نویسنده - صورتگر زبان نامیده می‌شود، به
اعتبار آنکه با کلك خیال‌انگیز خود به صناعت از زبان هزاران نقش
برمی‌آورد و به صورتی از صورتهای ادبی پیش روی ما می‌نهد. در
این و با این صورت ادبی است که آینه تصور ما برابر آینه تصور
هنرمند قرار می‌گیرد. آنگاه است که بر دو آینه نقش همانند پدیدار
می‌شود.

چنانچه نسبت ما به عنوان مخاطب یا هنرپذیر همانند نسبت

هنرمند با آن نقش تصویری باشد، می‌توان از همسانی میان هنرمند و هنرپذیر سخن گفت. یعنی حالات و کیفیاتی که اثر ادبی در هنرپذیر برمی‌انگیزد، موافق است با حالات و کیفیاتی که آن اثر در هنرمند هم برمی‌انگیخته است، یا اثر خود بر آیند انگیزختگی آن حالات و کیفیات است نزد هنرمند.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که در چنین حالتی اثر ادبی آن دو را - هنرمند و هنرپذیر را - نسبت به خود همسان ساخته است. در همسانی اشتراك فکری و عاطفی یا همدلی برقرار است و هنرمند و هنرپذیر به وساطت اثر ادبی همدل و متحد می‌شوند. پسند و ناپسند این، پسند و ناپسند او نیز خواهد بود. از يك غم می‌افسردند و با يك شادی می‌شکفند.

هرچند به وساطت اثر ادبی هنرمند و هنرپذیر از تجربه ادبی و ادراك هنری همسانی برخوردار می‌شوند، از این قول نمی‌توان نتیجه گرفت که همیشه و در هر حال میان هر هنرمند و هر هنرپذیر رابطه «همسانی» برقرار باشد. هنرمند و هنرپذیر دو انسان مختلف اند با تمامی تفاوت‌های ممکن میان دو فرد مختلف. به عبارت دیگر هر هنرمند و هر هنرپذیر در مقام يك فرد آدمی هر کدام از موجودیت روانی و هویت فرهنگی و اجتماعی جداگانه خاص خود برخوردارند. بنابراین دور از انتظار نخواهد بود اگر میان دو فرد به عنوان دو موجودیت جداگانه روانی با هویت فرهنگی و اجتماعی متفاوت و یا دو زمینه ذهنی فردی مختلف، همسانی برقرار نباشد و نسبت به يك اثر ادبی یا کار هنری واحد دو نوع واکنش مختلف از خود نشان دهند. یعنی اثر واحد نزد یکی خوشایند بیفتد و نزد دیگری ناخوشایند. اما به طور کلی «همسان‌سازی» دو ذهنیت مختلف یکی از کارکردهای ممکن هر

اثر ادبی یا کلاً ادبیات است. یعنی همان کارکرد هنر که به اتحاد جانهای آدمیان می‌انجامد.

همسانی به عنوان کارکرد نهایی ادبیات مشروط به «همسویی» است: ابتدا میان هنرمند و هنرپذیر همسویی برقرار می‌شود، سپس همسانی تحقق می‌یابد.

در چند سطر پیش از «نقش همانند» که بر دو آینه پدیدار می‌شود سخن رفت. پدیداری نقش همانند بر دو آینه همان برقراری همسویی است میان هنرمند و هنرپذیر. خیال بستن يك روستا به نام ورزیل با آدمها و کارها و ماجراها در ذهن هنرپذیر به وساطت نمایشنامه‌ای که تار و پود آن را تخیل خلاق هنرمند به هم تنیده و بافته است؛ یا تصور وجود مردی به نام حاجی مراد با شکل و شمایل خاص و حال و روزگاری مشخص، همچنین وقوف بر احوال و افکار دو دانشجوی سال آخر دانشگاه، در آستانه ورود به اجتماع و حوادثی که قریباً برایشان وقوع می‌یابد؛ یا تخیل درختی که دوستی است و کام دل به بار می‌آورد و نهالی که دشمنی است و بردهنده رنج بی‌شمار؛ و باز همچنان در نظر آوردن هندویی که نطف اندازی می‌آموزد و اخطار حکیم که او را از سوختن خانه نبین برحذر می‌دارد؛ همه و همه همان نقش همانندی است که از آینه تصور و تخیل خلاق هنرمند بر آینه تصور هنرپذیر پدیدار شده‌اند. یعنی آن دو با چشم خیال، همسو به منظری همانند می‌نگرند:

بر چشم انداز این سو روستای ورزیل قرار دارد و بر منظر آن سو شهری گسترده است، چشم که می‌اندازی بازار را می‌بینی و دکان رزازی حاجی مراد را، و دیگر از او چشم برنمی‌داری تا... و بر آن سمت دیگر، آن درخت را و آن نهال را. و باز آن دورتر هندوی

نفت انداز و حکیم موعظه گر را. گویی هنرمند، هنرپذیر را بر چشم خویش می‌نشانند و بر او آنچه را خود می‌بینند، می‌نمایند.

تحقق «همسویی» مبتنی است بر موجود شدن همان «خیال‌ساخته»‌های ادبی در نزد هنرپذیر که البته امری است درونی و ذهنی و به همین ملاحظه هم بود که ضمن يك تقلیل انتزاعی در سطور گذشته از هنرمند و هنرپذیر در مقام دو فرد آدمی مختلف همچون دو ذهنیت یا دو زمینه ذهنی فردی مختلف یاد شد.

اگرچه صرف انتقال مفاد و مندرجات يك متن ادبی، صرف نظر از انفعالات عاطفی یا تحرکات اندیشه‌ای ناشی از آن، هنرپذیر را با هنرمند همسو می‌سازد، اما در همسویی انتقال ادبی با انفعال روانی معادل نیست. هنرپذیر مانند هنرمند ناگزیر از فعالیتی خلاق است. او خلاقانه به بازآفرینی واقعیتی هنری و زیباشناختی می‌پردازد که در مرتبه يك کلیت خیال‌ساخته ادبی قبلاً به دست هنرمند ابداع شده است. به این اعتبار، همسویی را می‌توان مشارکت خلاقانه هنرپذیر در بازآفرینی اثر ادبی دانست. نتیجه مقدر قول اخیر این است: هنرمند، آفریننده و هنرپذیر باز آفریننده يك واقعیت ادبی و زیباشناختی‌اند. به عبارت دیگر در آفرینش ادبی موجود ذهنی هنرمند با تعیین در ماده زبان به صورت اثر ادبی، تحقق خارجی می‌یابد. حال آنکه در بازآفرینی نزد هنرپذیر «عین ادبی» به موجود ذهنی مبدل می‌شود. بنابراین می‌توان «همسوسازی» ادبی را که برآیند آفرینش هنرمند و بازآفرینش هنرپذیر است، همان مشترك‌سازی تصاویر ادراکی دانست. پس از این مرحله است که می‌توان از «همسانی» سخن گفت. چنانکه گذشت، در همسانی اضافه بر همسویی، هنرمند و هنرپذیر در کیفیات روانی و حالات عاطفی و مواضع فکری متحدند.

به اعتباری در همسویی هنرمند و هنرپذیر «همزبان» اند و در همسانی «همدل».

در آستانه مرحله آخر بحث پرسیده شد: ادبیات در مرتبه ادبیات چه می‌کند؟ در جستجوی پاسخ، از هنرمند ادبی یاد شد که در مقام صورتگر زبان به نیروی خیال نقشها می‌آفریند. آن نقشها به وساطت اثر ادبی به هنرپذیر منتقل می‌شود. هنرپذیر هم به نوبه خود با تخیل و تصور آن نقشها به احساس و ادراکی همسو یا همسان با احساس و ادراک هنرمند دست می‌یابد.

اکنون به نظر می‌رسد که از به هم پیوستن پاسخ اخیر با آنچه در سطور قبلی درباره ادبیات به منزله صورت صناعی کلام گفته شد بتوان تعریفی از ادبیات به دست داد، در پاسخ به آن پرسش اولی درباره معنی و مفهوم ادبیات که سرآغاز بحث ما در متن حاضر بود: ادبیات صورت صناعی کلام است که با برانگیختن احساس و ادراک از طریق خیال دو زمینه ذهنی مختلف را همسو یا همسان می‌کند.

حاجی مراد

حاجی مراد بچابکی از سکوی دکان پائین جست، کمرچین قبابی بخور خود را تکان داد، کمر بند نقره اش را سفت کرد، دستی به ریش حنا بسته خود کشید، حسن شاگردش را صدا زد، با هم دکان را تخته کردند، بعد از جیب فراخ خود چهار قران درآورد داد بحسن که اظهار تشکر کرد و با گامهای بلند سوت زنان مابین مردمی که در آمد و شد بودند ناپدید گردید. حاجی عبابی زردی که زیر بغلش زده بود انداخت روی دوشش، به اطراف نگاهی کرد، و سلانه سلانه براه افتاد. هر قدمی که برمیداشت کفش های نو او غرغر صدا میکرد. در میان راه بیشتر دکاندارها به او سلام و تعارف میکردند و می گفتند: حاجی سلام، حاجی احوالت چطور است؟ حاجی خدمت نمیرسیم؟... از این حرفها گوش حاجی پر شده بود، و يك اهميت مخصوصی به لغت حاجی میگذاشت، بخودش میباید و با لبخند بزرگ منشی جواب سلام میگرفت.

این لغت برای او حکم يك لقب را داشت در صورتیکه خودش میدانست که بمکه نرفته بود، تنها وقتیکه بچه بود و پدرش مرد، مادر او مطابق وصیت پدرش خانه و همه دارائی آنها را فروخت، پول طلا کرد و بنه کن رفتند به کربلا. بعد از یکی دو سال پولها خرج شد و به گدائی افتادند، تنها حاجی به هزار زحمت خودش را رسانیده بود به عمویش در

همدان. اتفاقاً عمومی او مرد و چون وارث دیگری نداشت همه دارائی او رسیده بود به حاجی و چون عمومی در بازار معروف به حاجی بود این لقب هم با دکان به او ارث رسیده بود، او در این شهر هیچ خویش و قومی نداشت، دو سه بار هم جویای حال مادر و خواهرش که در کربلا به گدائی افتاده بودند شده بود، اما از آنها هیچ خبر و اثری پیدا نکرده بود.

دو سال میگذشت که حاجی زن گرفته بود، ولی از طرف زن خوشبخت نبود. چندی بود که میان او و زنش پیوسته جنگ و جدال میشد، حاجی همه چیز را میتوانست تحمل کند مگر زخم زبان و نیشهایی که زنش باو میزد، و او هم برای اینکه از زنش چشم زهره بگیرد عادت کرده بود او را اغلب میزد. گاهی هم از این کار خودش پشیمان میشد، ولی در هر صورت زود روی یکدیگر را می بوسیدند و آشتی می کردند. چیزیکه بیشتر حاجی را بدخلق کرده بود این بود که هنوز بچه پیدا نکرده بود. چندین بار دوستانش باو نصیحت کرده بودند که يك زن دیگر بگیرد، اما حاجی گول خور نبود و میدانست که گرفتن زن دیگر بر بدبختی او خواهد افزود، از این رو نصیحت ها را از يك گوش می شنید و از گوش دیگر بدر میکرد. وانگهی زنش هنوز جوان و خوشگل بود و بعد از چند سال با هم انس گرفته بودند و خوب یا بد زندگانی را یکجوری بسر میبردند، خود حاجی هم که هنوز جوان بود. اگر خدا میخواست به آنها بچه میداد. از اینجهت حاجی مایل نبود که زنش را طلاق بدهد ولی، این عادت هم از سر او نمیافتاد: زنش را میزد، و زن او هم بدتر لجبازی میکرد. بخصوص از دیشب میانه آنها سخت شکر آب شده بود.

حاجی همینطور که تخمه هندوانه میانداخت در دهنش و پوست دو لپه کرده آنها جلو خودش تف میکرد، از دهنه بازار بیرون آمد. هوای تازه بهاری را تنفس کرد، بیادش افتاد حالا باید برود بخانه، باز اول کشمکش،

یکی او بگوید و دو تا زنش جواب بدهد و آخرش بکتک کاری منجر بشود. بعد شام بخورند و بهم چشم غره بروند، بعد از آنهم بخوابند. شب جمعه هم بود میدانست که امشب زنش سبزی پلو درست کرده، این فکرها از خاطر او میگذشت، به اینسو و آنسو نگاه می کرد، حرفهای زنش را بیاد آورد: «برو برو، حاجی دروغی! تو حاجی هستی؟ پس چرا خواهر و مادرت در کربلا از گدایی هرزه شدند؟ من را بگو که وقتی مشهدی حسین صراف از من خواستگاری کرد زنش نشدم و آدمم زن تو بی قابلیت شدم! حاجی دروغی!» چند بار لب خودش را گزید و بنظرش آمد اگر در اینموقع زنش را میدید میخواست شکم او را پاره بکند.

در اینوقت رسیده بود بخیابان بین النهرین، نگاهی کرد بدرختهای بید که سبز و خرم در کنار رودخانه در آمده بودند. بفکرش آمد خوبست فردا را که جمعه است از صبح با چند نفر از دوستان خودمانی با ساز و دم و دستگاه برود بدره مراد بك، و تمام روز را در آنجا بگذرانند. اقلا در خانه نمیماند که هم باو و هم بزنش بد بگذرد. رسید نزدیک کوچه ای که میرفت بطرف خانه شان. یکمرتبه بنظرش آمد که زنش از پهلوی او گذشت، رد شد و باو هیچ اعتنائی نکرد. آری این زن او بود، نه اینکه حاجی مانند اغلب مردها زن را از پشت چادر میشناخت ولی زنش يك نشان مخصوصی داشت که در میان هزار تا زن، حاجی به آسانی زن خودش را پیدا می کرد، این زن او بود، از حاشیه سفید چادرش شناخت، جای تردید نبود. اما چطور شده بود که باز بدون اجازه حاجی اینوقت روز از خانه بیرون آمده بود؟ در دکان هم نیامده بود که کاری داشته باشد، آیا بکجا رفته بود؟ حاجی تند کرد دید بلی زن اوست حالا بطرف خانه هم نمیرود، ناگهان از جا در رفت. نمی توانست جلو خودش را بگیرد، میخواست او را گرفته خفه بکند. بی اختیار داد زد:

- شهربانو!

آن زن رویش را برگردانید و مثل چیزیکه ترسیده باشد تندتر کرد. حاجی را میگوئی سر از پا نمیشناخت. آتش گرفته بود، حالا زنش بدون اجازه او از خانه بیرون آمده هیچ، آنوقت صدایش هم که میزد باو محل نمیگذارد! به رگ غیرتش برخورد دوباره فریاد زد:

- آهان، بتو هستم! این وقت روز کجا بودی؟ بایست تا بهت بگویم! آن زن ایستاد و بلند گفت:

- مگر فضولی؟ بتو چه؟ مردکه جلنبری حرف دهنه را بفهم، با زن مردم چه کار داری؟ الآن حققت را بدستت میدهم. آهای مردم بدادم برسید ببینید این مردکه مست کرده از جان من چه میخواهد؟ بخیالت شهر بی قانون است؟ الآن تو را میدهم بدست آژان... آقای آژان...

در خانه ها تك تك باز میشد، مردم از اطراف بدور آنها گرد آمدند و پیوسته بگروه آنها افزوده میشد. حاجی رنگ و رویش سرخ شده رگهای پیشانی و گردنش بلند شده بود. حالا در بازار سرشناس است مردم هم دو پشته ایستاده اند و آن زن رویش را سخت گرفته فریاد میزند:

- آقای آژان!...

حاجی جلو چشمش تیره و تار شد، پس رفت، پیش آمد و از روی چادر يك سیلی محکم زد به آن زن و گفت:

- بیخود... بیخود صدای خودت را عوض نکن، من از همان اول تو را شناختم. فردا... همین فردا طلاق میدهم. حالا برای من پایت بکوچه باز شده؟ میخواهی آبروی چندین و چند سالة مرا بپاد بدهی! زنیکه بی شرم، حالا نگذار روبروی مردم بگویم. مردم شاهد باشید این زنیکه را فردا طلاق میدهم، چند وقت بود که شك داشتم، هی خودداری میکردم، دندان روی جگر میگذاشتم اما حالا دیگر کارد باستخوان رسیده. آهای

مردم شاهد باشید زن من نانجیب شده. فردا... آهای مردم فردا...
آن زن رو بمردم کرده:

- بی غیرتها! شماها هیچ نمیگوئید؟ میگذارید این مرتیکه بی سر و
بی پا میان کوچه به عورت مردم دست اندازی بکند؟ اگر مشدی حسین
صراف اینجا بود، به همه اتان میفهماند. يك روز هم از عمرم باقی باشد،
تلافی بکنم که روی نان بکنی سگ نخورد؟ یکی نیست از این مرتیکه
پرسد ابولی خرت بچند است؟ کی هست که خودش را داخل آدمیزاد
میکند! برو... برو... آدم خودت را بشناس. حالا پدری ازت در بیاورم که
حظ بکنی! آقای آزان...

دو سه نفر میانجی پیدا شدند حاجی را بکنار کشیدند. در این بین سر
و کله آزانی نمایان شد، مردم پس رفته حاجی آقا و زن چادر حاشیه سفید
با دو سه نفر شاهد و میانجی بطرف نظمی روانه شدند. در میان راه هر
کدام حرفهای خودشان را برای آزان تکرار کردند، مردم هم ریشه شده
بدنبال آنها افتاده بودند تا ببینند آخرش کار بکجا می انجامد. حاجی
خیس عرق، همدوش آزان از جلو مردم میگذشت و حالا مشکوک هم شده
بود. درست نگاه کرد دید کفش سگک دار آن زن و جورابهایش با مال زن
او فرق داشت. نشانیهای هم که آن زن به آزان میداد همه درست بود، او
زن مشدی حسین صراف بود که میشناخت. پی برد که اشتباه کرده
است. اما دیر فهمیده بود. حالا نمی دانست چه خواهد شد؟ تا اینکه
رسیدند به نظمی، مردم بیرون ماندند. حاجی و آن زن را آزان در اطاقی
وارد کرد که دو نفر صاحبمنصب آزان پشت میز نشسته بودند. آزان دست
را به پیشانی گذاشته شرح گزارش را حکایت کرد و بعد خودش را بکنار
کشید رفت در پائین اطاق ایستاد. رئیس رو کرد به حاجی:

- اسم شما چیست؟



- آقا، ما خانه زادیم، کوچکیم، اسم بنده حاجی مراد، همه بازار مرا

میشناسند.

- چه کاره هستید؟

- رزاز، در بازار دکان دارم، هر فرمایشی که داشته باشید اطاعت

میکنم.

- آیا راست است که شما نسبت باین خانم بی احترامی کرده اید و

ایشان را در کوچه زده اید؟

- چه عرض بکنم؟ بنده گمان میکردم که زن خودم است.

- بکدام دلیل؟

- حاشیه چادرش سفید است.

- خیلی غریب است! مگر صدای زن خودتان را نمیشناسید؟

حاجی آهی کشید: - آخر شما که نمیدانید زن من چه آفتی است؟ زنم

نوی همه جانوران را درمیآورد، وقتیکه از حمام میآید بصدای همه زنهای

حرف میزنند. ادای همه را در میآورد. من گمان کردم میخواهد مرا گول

بزند صدای خود را عوض کرده.

آن زن: - چه فضولها آقای آژان شما که شاهد هستید توی کوچه،

روبروی صد کروور نفوس بمن چك زد. حالا یکمرتبه موش مرده شد! چه

فضولها! بخیالش شهر هرت است، اگر مشهدی حسین بداند حقت را

میگذارد کف دستت. با زن او؟ آقای رئیس.

رئیس: - خوب خانم با شما دیگر کاری نداریم، بفرمائید بیرون تا

حساب حاجی آقا را برسیم.

حاجی: - والله غلط کردم، من نمیدانستم، اشتباهی گرفتم. آخر من

روبروی مردم آبرو دارم.

رئیس چیزی نوشته داد بدست آژان، حاجی را بردند جلو میز دیگر،

اسکناسها را با دست لرزان شمرد، به عنوان جریمه روی میز گذاشت، بعد بهمراهی آژان او را بردند جلو در نظمیة مردم ردیف ایستاده بودند و در گوشی با هم پیچ پیچ میکردند. عبای زرد حاجی را از روی کولش برداشتند و یکنفر تازیانه بدست آمد کنار او ایستاد. حاجی از زور خجالت سرش را پائین انداخت، و پنجاه تازیانه جلو مردم باو زدند، ولی او خم به ابرویش نیامد، وقتی که تمام شد دستمال ابریشمی بزرگی از جیب درآورد عرق روی پیشانی خودش را پاک کرد، عبای زرد را برداشته روی دوش انداخت، گوشه آن بزمین کشیده میشد. سر بزیر روانه خانه شد و کوشش میکرد پایش را آهسته تر روی زمین بگذارد تا صدای غر غر کفش خودش را خفه بکند.

دو روز بعد حاجی زنش را طلاق داد!

پاریس ۴ تیرماه ۱۳۰۹

قريب الوقوع

مدارکی که من از دوست جوانم آقای «محسن فلان» دارم اندک اما قابل استفاده است، ولی به همان نسبت بدبختانه شعور من نیز ناقص و مغشوش است چون نمی‌دانم چگونه از این مدارک ممکن است استفاده کرد. نکته اینجا است که من درباره آینده محسن فلان نظر روشنی ندارم. آیا ترقی خواهد کرد؟ مهندس خوبی خواهد شد؟ به وزارت خواهد رسید؟ پول فراوان و آشنایان متنفذی گرد خواهد آورد یا نه؟ نمی‌توانم حدس بزنم. خود بنده چه خواهم شد؟ پزشک خوبی، وکیل گردن کلفتی، مقاطعه‌کار فعالی و یا لااقل هیچکاره همه‌کاره‌ای؟ متأسفانه به خوبی حدس می‌زنم که هیچ نخواهم شد. حداکثر در ده دور افتاده‌ای پزشک بهداری می‌شوم یا در شهر بزرگی منشی بانکی که به زودی ورشکست خواهد شد... پس باید دید محسن عزیز به کجا می‌رسد، آنهم نه برای اینکه و بال گردنش بشویم و از دسترنجش استفاده نامشروع ببریم، تنها برای اینکه اذیتش کنیم و رو در رو به اثبات برسانیم که بر خلاف آنچه پیش از این معتقد بوده عمل کرده است. آنوقت فکر می‌کنید مدرک ذیل کافی نباشد؟ آنرا دو سال پیش، یعنی درست هنگامی که بیست ساله بوده است، با خط خود نوشته و به من داده است:

«اینجانب محسن فلان به دوستم آقای فلانی اطمینان می‌دهم که تا

آخر عمر ازدواج نکرده با هر عاملی که بخواهد مرا وادار به این کار بکند مبارزه کنم. اگر جز این رفتار کردم پست ریاکار بی همه چیز هستم. صیغه مجاز است.»

ولی خیلی بامزه است که بیست سال دیگر، در يك روز سرد بارانی که همه چیز شاعرانه و خاکستری رنگ است و دود از دودکشها بالا می رود و بخار از دهنها بیرون می آید، من خسته و تنها و خاك آلود از ده وارد شهر شوم. پالتو مندرس و فقیرانه ام را پوشیده ام. یقه اش را بالا زده ام، قوز کرده ام، کیف کار کرده طابتم را به دستی گرفته ام و دست دیگرم را در جیب شلوارم کرده ام. موهای سفید و پیشانیم پر از چین شده است، در چشمهایم هیچ چیز خوانده نمی شود، نه امید و نه نومیدی، نه رنج و نه شادی... شهر زیباست، من از این زیبایی به هیجان می آیم. چقدر تغییر کرده است! چقدر بزرگ شده است! پس از پانزده شانزده سال از ده کثیف فراموش شده ای برگشته ام. آه، خداوندا، چه تفاوتی! راز این عظمت در کجاست؟ عمارتهای بلند و زنان خوشگل و خیابانهای تمیز... نه، نه، من وحشی ام، من فراموش شده ام، من از دنیای دیگرم، باید به محل کارم برگردم، آنجا که جز کثافت و بدبختی و فقر و بیماری چیز دیگری نیست، آنجا که هفته ها باید در انتظار پست بود، آنجا که برف می تواند ترا از دنیا جدا کند. تصمیم می گیرم برگردم. خیلی مضحك است که با این وضع خراب به سراغ دوست دیرینم آقای محسن فلان بروم. ولی زیباییها، باران شاعرانه و تصوراتاق مجلل و گرم رفیق مرا به پیش می راند. پس از اینکه سراغ می گیرم زنگ خانه او را می فشارم. زن زیبایش در را باز می کند. پس اینطور؟ چه زن شکمویی! با بی ادبی همچنان پرتقال می خورد. دوستم پیژامه پوشیده است و با تفتن به من نگاه می کند. من راست می ایستم و به او که خیلی چاق شده و شکمش جلو

آمده و صورتش فربه‌ی قرمز رنگ و ابلهانه‌ای به خود گرفته است رو می‌کنم:

- پست! ریاکار! بی همه چیز!

به ده برمی‌گردم.

مدرك دوم را من از او دزدیده‌ام. خیلی خوب... ولی لااقل همین اقرار معصومانه تبرئه‌ام نمی‌کند؟ صبح يك روز جمعه آذرماه بود. من که شب ساعت هشت به خواب رفته بودم نزدیک ظهر بیدار شدم و بی آنکه دست و رویم را بشویم به خانه او رفتم. چون حتی به اندازه کرایه اتوبوس هم پول نداشتم پیاده رفتم و از این حسن تصادف برای تنظیم افکار احمقانه‌ام استفاده کردم، افکاری که همیشه در مواقع بی‌پولی به امثال من دست می‌دهد: مثلاً ترجیح می‌دادم که يك رادیوگرام مبله بخرم تا اینکه يك رادیو کوچولوی ارزان قیمت به اضافه يك گرامافون کارکرده صد تومانی؛ برای ناهار ظهر هم بهتر این بود که چلوکباب سلطانی می‌خوردم چون به اشرافیت نزدیکتر می‌بود، هرچند که يك ساندویچ بزرگ مرغ، با آن طول دلپذیرش که آدم را به یاد راه آهن سیبری می‌انداخت، به نوبه خود جالب و اشراف مآبانه بود و برای رفتن به سینما البته تا کسی می‌نشستم...

وقتی به خانه محسن رسیدم نزدیک بود سخته کنم. چیزهایی می‌دیدم که کاملاً برخلاف انتظارم بود: اول اینکه محسن بیدار شده بود، و مهمتر از آن، صورتش را تراشیده بود و سرش را با دقت شانه زده بود، رختخوابش جمع شده بود و کتابهایش منظم بود، اتاق پاکیزه و جارو زده و همه چیز درخشان... مع هذا من می‌دانستم که در پس این جلال و عظمت ظاهری جیبهای خالی و شکم گرسنه و قروض فراوان نهفته است. حرفی نزدیم. وقتی او برای تهیه نان و پنیر معهود که از نان خالی به اشرافیت

نزدیکتر بود بیرون رفت من دیوانه وار چمدانهایش را کاویدم. گذشته از اینکه این عادت رذیله در من به صورت مرض درآمده بود، می خواستم به نحوی راز این نظم و ترتیب و فعالیت بی سابقه و مافوق قدرت بشری را بیابم. آن را در زیر لباسهای زیر تمیزش یافتم و در جیبم پنهان کردم. مدرک شماره دو:

«مدتهاست که زندگی من بدون هیچگونه کوشش و نتیجه ثمربخشی می گذرد. مدتهاست که من بعضی صفات خوبم را که جزو شخصیت و خمیره ام بوده است از دست داده ام. اراده و اعتماد به نفس و امیدم را از کف نهاده ام، تنبلی کشنده ای گریبانم را گرفته است و بسوی بیماری روحی دردناک و معلومی رهبریم می کند. مدتهاست که بدون هیچ هدف و مقصودی، ولو نامقدس، زندگی کرده ام. من فرصتهای گرانبهائی را که ممکن بود برای کسب قدرتهای تازه روحی و معنوی مورد استفاده قرار بدهم به هیچ شمرده ام و بدبختانه قدرتهای روحی و معنوی سابقم را نیز به تدریج از چنگ می دهم. برای رفع این خلأ تأسف آور، از امروز که ساعت ده صبح جمعه پانزدهم آذرماه هزار و سیصد و فلان است رسماً و کتباً در برابر وجدان خودم تعهد می کنم و به شرف و انسانیت سوگند می خورم که از همین لحظه، بلافاصله خودم را عوض کنم. برای این منظور من باید در نظر داشته باشم که هدف اصلی و اساسی من در زندگی مهندسی و تأمین معاش احمقانه یا عاقلانه ای نیست، بلکه تحقق بخشیدن به آرمانهای بزرگی است که به آنها ایمان دارم و با بینش واقعی آنها را پذیرفته ام. رشته مهندسی فقط وسیله ای است که با آن می توانم زندگی معمولی و مناسبی را ادامه بدهم و در عوض فرصت داشته باشم که به هدفم نزدیکتر شوم. آرمانهای من چیست؟ - ایران باید آزاد و آباد گردد، دهقانها و کارگران از بی نوائی و بدبختی نجات یابند و به زندگی

سعادت‌مند و عادلانه‌ای برسند، و از همین قبیل. من باید گذشته پرافتخار خود را همیشه به یاد داشته باشم، سال‌های زندان و تبعیدم را فراموش نکنم و مهم‌تر از همه با یأس جانکاه و وحشتناکی که مدتهاست در وجودم رخنه کرده است و با این بی‌قیدی و تنبلی و افکار ماخولیائی مبارزه کنم. از آن گذشته، يك روز، حتی يك روز را هم بدون کینه ورزیدن به کسانی که من و دیگران را به این روز انداخته‌اند نگذرانم. از امروز همه چیز در این چند کلمه خلاصه می‌شود: محسن! تو جوانی! تو وظایفی در قبال خودت و نسلت و آرمانت به عهده داری، عوض شو!»

با وجود این، ارزش این سند گرانبها، که در تاریخ مبارزات سیاسی و اجتماعی جوانان ایرانی به یادگار خواهد ماند، از فردای آن روز جمعه خود به خود پائین آمد، زیرا زندگی محسن همچنان به همان منوال و اگر راست بگویم بدتر و تأثرانگیزتر ادامه یافت. اما تصدیق کنید که همین سند بی‌ارزش ما باز هم می‌تواند در يك بعدازظهر گرم تابستان سالهای آینده، به منزلهٔ سلاحی مؤثر در دستهای ناتوان من قرار بگیرد، منی که پرده‌ها را بالا می‌زنم و محکوم می‌کنم...

روز غم‌انگیزی است. من خسته و کوفته از بانك ورشکسته برگشته‌ام. آنها حتی آخرین حقوقم را هم نداده‌اند. می‌دانید چه شده است؟ شعور ناقص و ابتدائی من همانگونه عمل کرد که شعور کامل و حسابگر مردمی که سهام این بانك را خریدند: یعنی همه معتقد شدیم که مؤسسان محترم آدمهای راستگوی محترمی هستند و نتیجه این بود که بانکی به وجود آمد و من هم مثل چند تن دیگر در آنجا با حقوق ناکافی استخدام شدم. تنها به این دلخوش بودم که گاهی دربان بانك مرا دکتر می‌خواند و از این که به این شغل حقیر راضی بودم تحسینم می‌کرد. اما یا مؤسسان شارلاتانهای وقیحی بودند و یا بنظر می‌رسید که اوضاع

اقتصادی به سرعت رو به وخامت می‌رود: همه چیز به هم خورد و حتی این شغل حقیر هم سایه مبارکش را از سر من برچید. باز مثل اول شدیم. سالها بود که فارغ التحصیل شده بودیم و زندگی را به بطالت می‌گذراندیم و از آنجا که یکنوع بی‌قیدی جاهل مآبانه که همه چیز دنیا را به هیچ می‌گرفت کم‌کم در وجودمان زائیده شده بود خودمان را به تقلید جاهلها، به جای «من»، «ما» می‌گفتم. خلاصه، مسأله این بود که به هیچ وجه نمی‌توانستیم طبابت کنیم و کوششها و تلاشهای مذبحخانه‌مان در این زمینه بی‌ثمر می‌ماند. علت این بود که چند محظور در کار ما بود: اول اینکه پس از يك ربع یا حداکثر بیست دقیقه خسته می‌شدیم و در مطب احتمالی را می‌بستیم، دوم اینکه هیچ تفاهمی با مریضها نداشتیم و نسبت به حال و سرنوشت آنها نگران و علاقمند نبودیم، یعنی برایمان فرق نمی‌کرد که یارو چه مرضی دارد، حادثه است یا مزمن، عفونی است یا داخلی و غیره، رنج می‌کشد یا نمی‌کشد و تبش چند درجه است، می‌خواستیم سر به تن هیچکدامشان نباشد. این بود که طبق عادت با حوصله به حرفهای بیمار گوش می‌دادیم که شب تا صبح نخوابیده و سرش مثل آسیاب سنگین شده و صبح مزاجش عمل نکرده و تبش بالا رفته است. اما بعد می‌زدیم زیر خنده و می‌گفتم: «خوب، خوب، بد نیست، ببینید خانم» و یا اگر مرد بود «ببینید آقا: شما اصولاً چرا می‌خواهید معالجه کنید؟ به چه دردتان می‌خورد؟ فرض کردیم بنده چند آمپول ریز و درشت به شما زدم که تبتان پائین بیاید، چند بسته گردهم برایتان نوشتم که سرتان سبک بشود، چند تا قرص برای رفع یبوست - یا برعکس برای ایجاد یبوست - و مقداری هم شربت که خوب بخوابید، دست آخر چه؟ شما باید فکر اساسی بکنید. یعنی باید جداً تصمیم آخرتان را بگیرید. از دو حال خارج نیست: یا می‌خواهید زنده باشید که بدبختانه نیرویش را ندارید،

چون کبد و قلب و ریه و همه جای‌تان خراب است و با همین وضع کج‌دار و مریز تا آخر عمر دست به گریبانید و یا اینکه می‌خواهید زودتر راحت شوید و فلسفه‌تان این است که خودتان را بکشید، در آن صورت من به شما تبریک می‌گویم و واقع‌بینی‌تان را می‌ستایم و می‌توانم راهنمائی‌تان کنم». به این ترتیب بود که کار ما به کساد کشید و چون اهل زد و بندهای سیاسی و قمارهای شبانه و خرید و فروش زمین و ساخت و پاخت با داروخانه‌ها و نمایندگی‌های داروئی هم نبودیم پاك آسمان جل شدیم. بله، این را می‌گفتم که وقتی بانك ورشکست شد و ما سرافکنده بیرون آمدیم، بعدازظهر گرمی بود. اول به قهوه‌خانه‌ای که غذای کم خرج و کم حجم و کم قوت دارد رفتیم و ناهار مجللی خوردیم و رویش قلیان کشیدیم و به قهوه‌چی عزیز و خوش‌قلبی که با نوسانات جیب ما به خوبی آشنایی و عادت دارد مقداری مقروض شدیم و با يك نوع احساس گرم عاشقانه و در عین حال لطیف بیرون آمدیم. متأسفانه این احساس گرم عاشقانه خیلی زود رو به اولین لحظات گرم‌زدگی می‌رفت. به ناچار از زیر سایه درختان عبور می‌کردیم، یکتا پیراهن و یخه‌باز. راستش این است که پیراهنمان تمیز و در خور يك انسان متمدن نبود، اما ما خجالت نمی‌کشیدیم. گاه دهشاهی می‌دادیم و آب یخ می‌خوردیم. خوب، چه کار کنیم؟ تمام این چیزها دلمان را به هم می‌زد، این خیابانهای آشنا و این عمارات بلند سر به فلک کشیده و این مردم احمق و راضی و خوشبخت همیشگی... آنوقت به یاد ییلاقهای اشرافی دوردست افتادیم. ای کاش در دهی زندگی می‌کردم! در يك ده دور که همه چیزش طبیعی و حقیقی است! بعد آنجا به مردم محروم و ظلم خدمت بکنم، از دردهایشان بکاهم و رنجهایشان را تخفیف بدهم... ولی من به این چیزها عقیده نداشتم، نه در گذشته و نه اکنون و نه در آینده. یکدفعه به فکرم رسید که بروم به مهندس

محسن فلان سری بزنم. حقیقت این است که ما او را خیلی وقت بود که نمی‌دیدیم. آدم کله‌گنده‌ای شده بود، عنوانی و مقامی به دست آورده بود و به چرخیدن چرخها یاری می‌رساند. آهی کشیدیم و در دلمان گفتیم: چطور عوض شد. کاغذی را که سالها پیش از چمدانش دزدیده بودیم برداشتیم، در جیب گذاشتیم و به سراغش رفتیم. با هم روبوسی کردیم. از شدت مشغله سرش را هم نمی‌توانست بخاراند. تمام وقتش گرفته بود: رئیس افتخاری کارگران معیل سراسر ایران و منشی باشگاه دهقانان مجرد و میهن پرست شده بود. ساعت پنج بعدازظهر در جشن انجمن و ساعت شش در مجلس تذکر مرحوم فلان و ساعت هفت و نیم در روضه‌خوانی سالیانه بازاریان و ساعت هشت و ربع در کلوب روشنفکران و ساعت نه و بیست دقیقه در کانون بانوان مسن و ساعت ده و ده دقیقه در مصاحبه تلویزیونی رنگی و ساعت ده و نیم در مصاحبه تلویزیونی سیاه و سفید و ساعت یازده در جلسه هفتگی خبرنگاران خارجی و ساعت دوازده و پنج دقیقه در شب‌نشینی مجللی به نفع حیوانات بیمار و ساعت يك بعد از نیمه‌شب در کانون بانوان جوان و ساعت يك و نیم در اتحادیه گرمابه‌داران و ساعت دو و نیم الی سه با طیب خانوادگی قرار داشت. ما دود از کله‌مان بالا رفت. خوشبختانه آنوقت ساعت چهار بعدازظهر بود و يك ساعت می‌توانستیم با هم باشیم. رویش را به من کرد و با لحن شیرین سالهای پیش گفت:

- خوب، فلانی، دیوانه، هنوز می‌پلکی؟

ما در این لحن هیچ صمیمیت قبلی را احساس نکردیم، خیلی سیاستمدارانه بود. جواب دادیم:

- دیوانه خودتی و هفت جدت، اما راستی ما به گردت هم نرسیدیم.
او گفت:

- یادت هست چه روزهایی را گرسنه گذراندیم؟ تخمه می شکستیم، عرق و کله پاچه می خوردیم که سینه مان را جلا بدهد. سینماهای ارزان قیمت می رفتیم و از بس شلوغ بود چیزی نمی دیدیم. تا اواخر ماه از این و آن قرض می کردیم و بعد از اول ماه که تازه برایمان پول رسیده بود قرضها را می دادیم. همیشه یا می گرفتیم یا می دادیم. پول عزیز در جیبهای معصومان در گردش بود.
ما گفتیم:

- خیلی چیزها یادمان هست، ولی راستی دهقانها و کارگرها در چه حالی هستند؟ فکر می کنم آرمانهای بزرگ بشری تو پدر بدبختشان را درآورده باشد...

و چون تحريك و عصبانی شده بودیم مدرک رسمی را درآوردیم، نشان دادیم و با لحن شماتت باری گفتیم:
- این را چه می گوئی؟ پس چه شد؟ آن کینه ها کجا رفت؟ تو هم تسلیم شدی؟

او خیلی خجالت کشید و حتی در چشمهایش اشک برق زد، معهذا خیلی دوستانه و به خود مطمئن به من نصیحت کرد:
- فلانی عزیزم، تو غافل، تو ول معطلی، از هر نظر که فکر بکنی کار من صحیح و منطقی است. از چه راه دیگر می شود مبارزه کرد؟ همه راهها بسته است و از آن گذشته هر روز باید يك جور مبارزه کرد، با در نظر گرفتن امکانات و شرایط. امروز اگر هر کس به نوبه خود بکوشد که در فکر تأمین زندگیش باشد و در این نهضت بزرگی که برای ترقی و آبادانی کشور و سعادت مند کردن هموطنان ایجاد شده است نقش مثبتی ایفا کند نانش توی روغن است. و تازه چه لزومی دارد که دلت بحال کارگرها و دهقانها بسوزد؟ اکنون بهتر از هر وقت هستند، می دانی؟ مسأله بر سر

لیاقت و قابلیت است: هر کس لیاقتش را دارد بیاید جلو و هر کس به افکار منفی و احمقانه دچار است برود بمیرد. امروز باید زندگی خوب داشت، باید در همه چیز به اشرافیت نزدیک شد. آرمانهای بشری مطالب تهوع آور و خسته کننده ای است که نه تلویزیون می شود و نه اتومبیل و نه مسافرت علمی یا غیر علمی به خارجه...
ما به روی زمین تف کردیم و نوشته سابقش را به صورتش زدیم و بیرون آمدیم.

و از آن روز بود که من آن نوشته را گم کردم و مدارکم که معدود بود، معدودتر شد. در این میان، نوشته سوم را شش ماه پیش به اتفاق هم نوشتیم. يك صبح شنبه بود و ما هر کدام می بایست سر کارمان برویم. نمی دانم با خوشحالی بگویم یا با تأسف اظهار کنم که این روزها ما هر دو سال آخر تحصیلمان را می گذرانیم. محسن، آن روز آزمایشگاه داشت و من هم کلاسی که در آن حاضر و غایب می کردند. مسأله حیاتی بود و می بایست حتماً حاضر شد. با وجود این طبق معمول در خیابانها پرسه می زدیم و بطور اتفاقی، پس از يك ماه که از هم بی خبر بودیم، در صف سینما به هم برخوردیم. نه ملامت کردیم و نه تعجب. محسن پیش آمد و خوشحال گفت:

- فلانی، بیا به اتفاق هم تصمیم بگیریم.

من حیرت کردم که چه تصمیمی باید گرفت. حتماً باید عوض شد، یا از فردا صبح درس خواند و یا سر کلاس رفت و یا از پس فردا ولگردی را کنار گذاشت و یا از روز شنبه آینده بودجه را متعادل کرد. تصمیمهائی بود که سالها می گرفتیم اما به هر صورت محسن بیش از آن خوشحال بود که بتوانم با او مخالفت کنم. روزها را شمرد و نوشت و تاریخشان را جلوشان گذاشت و مرا با نگاه فاتحانه ای برانداز کرد. من هم تصدیق

کردم - سعادتى بود كه به اين زودبها دست نمى داد: روز شنبه آینده روز اول ماه بود! چه فرصت گرانبهائى براى خوب شدن! من خودم را آماده کردم كه حرف‌هاى هميشگى او را بار ديگر بشنوم:

- نگاه كن، اگر بنا باشد آدم از صبح چهارشنبه اى شروع به يك كار مثبت بكند چه اندازه دردناك و در عين حال نفرت بار است. اصلاً مسخره نيست؟ روز بعد پنجشنبه است و آنوقت جمعه، من كه گمان نمى كنم كسى در پنجشنبه و جمعه موفق شود و بتواند كارى از پيش ببرد. هميشه بايد صبح شنبه اول وقت شروع كرد. ولى خودت مى داني تجربه كرده اى كه اين بدبختى اغلب اتفاق مى افتد كه شنبه ها روزهاى آخر ماه هستند. مثلاً بيست و هشتم و يا حتى بيست و چهارم... چگونه ممكن است؟ چگونه ممكن است از اواخر ماه شروع به فعاليت كنيم؟ تصورش براى من غم انگيز است.

من اگر چه مدت‌ها بود كه به اين بازى بى علاقه شده بودم و به تازگى از سوزاندن يك دسته برنامه هاى جور و واجور فراغت يافته بودم كه به مناسبت درباره هر مطلبى از كارهاى مثبت گرفته تا منفى (از جمله چيدن ناخن) تنظيم شده بود، و ديگر حتى شنبه اى هم كه مثلاً اول فروردين سال جديد بود نمى توانست قلقلكم بدهد، معهذا در شادى او شريك شدم. محسن گفت:

- من مى خواهم در حضور تو سوگندنامه تاريخ دار و مؤكدى در دو نسخه ترتيب بدهم كه يكى از آن دو را تو بردارى و فكر مى كنم تنها راه جلوگيرى از بدبختى هاى وحشتناك احتمالى و ايجاد روح تازه اى در كالبد نحيفم همين باشد.

روى صندليهاى نرم و لوكس سينما نشستيم و من قلم به دست گرفتم. دور و برمان دخترها و زنهای زيبا با دوستان و همراهان

سعادتمندشان می‌خندیدند و از شام و شادی شب پیش سخن می‌گفتند. محسن، سرشار از اعتماد به نفس و ایمان واقعی، مواد سوگندنامه را دیکته کرد:

«به همان يك ذره شرافت و انسانیتی که در وجودم باقی مانده... خیلی خوب، حوصله‌اش را ندارم... به يك چیزی، خدا که نه، دوستی هم که احمقانه است، آینده هم که زیاد درخشان نیست. عشق؟ مهم نیست ما يك دختره دیوانه‌ای را دوست می‌داریم، یعنی مدتی است به خودمان وانمود می‌کنیم که دوست می‌داریم، به همان عشق پاك و آسمانی سوگند که اینجانب محسن فلان از روز شنبه اول دی ماه به مواد ذیل عمل کرده وفادار خواهم بود:

۱- ترك اعتیادات. مضر از قبیل سیگار و مشروب و قلیان و احياناً مواد مخدر.

۲- تقویت جسمی بوسیله خوردن صبحانه و مواد مقوی و مغذی و تزریق آمپولهای ویتامینی که دوستم دکتر فلان تجویز خواهد کرد.

۳- اجرای کامل برنامه تحصیلی در این سال آخر، از قبیل حضور در کلاسها و مطالعه دروس روز قبل و روز بعد.

۴- از پرگوئی و گفتن لاطائلات که وزنم را در بین رفقا و اقوام پائین آورده خودداری می‌کنم.

۵- عادت کثیف کردن ریش چانه‌ام را در مواقع بیکاری ترك می‌کنم، چون باعث می‌شود که کوسه به نظر بیایم. فکر می‌کنم اصلاح مرتب همه‌روزه تنها راه علاج باشد.

۶- اهتمام در نظافت.

۷- ورزش سوندی.

۸- تکلیفم را با این دختره دیوانه صاحبخانه روشن خواهم کرد،

چون بعید نیست روزی واقعاً عاشقش شوم.

۹- سعی می‌کنم صبحها با خداوند راز و نیاز کرده و به او ایمان بیاورم.

۱۰- از تفکر درباره مسائل سیاسی و اجتماعی به کلی خودداری می‌کنم چون هیچ فایده‌ای ندارد و از آن گذشته وجود من پس از این برای این کارها مفید نیست. چقدر خوب شد آن فکرهای احمقانه را از سرم بیرون کردم.

۱۱- سعی می‌کنم مهندس خوبی شوم و سال آینده که وارد اجتماع شدم به خود و خانواده مردم فایده برسانم، خلاصه مرد فعال و عجیب و غریبی می‌شوم.

۱۲- فکر خودکشی را که تا گیه‌ها به سرم زده برای همیشه از محوطه دماغم بیرون می‌کنم.

۱۳- در صورتی که به این اعمال مبادرت نکردم دوستم فلان حق دارد مرا خوار کند و هرچه خواست انجام بدهد.»

اما به من اجازه ندهید که نسخه دوم این سوگندنامه را که دوستم به عنوان پشتوانه فعالیتش به من بخشید بردارم و باز مثل سابق دور کوچه‌ها راه بیفتم، سرمای زمستان و گرمای تابستان را تحمل کنم، از این و آن سراغ مهندس جوان و کم تجربه‌ای را که تازه وارد اجتماع شده است بگیرم، اگر در کارگاهی است یا در اداره‌ای یا بر سر ساختمانی یا پشت ماشین یا در حاشیه خیابانی، مزاحمش شوم و ببینم که آیا ورزشکار و خداپرست و نظیف و ریش‌دار و کم‌سخن و اهل زندگی خانوادگی و فعالیت‌های ثمربخش شده است یا نه... زیرا، بله، همین امروز با پست شهری کاغذی برایم داده است و من اکنون که شب، دیر وقت است کار دیگری ندارم و نمی‌توانم بکنم جز آنکه آن را بخوانم:

«فلان عزیزم،

مرا می بخشی از اینکه بدون مقدمه و احوال پرسی و از این قبیل و آنهم به این طرز عجیب برایت نامه می نویسم. لابد برای تو که سالهاست به وسواس دیوانگی دچاری و تصور می کنی بیماری روحی نامعلومی داری این چیزها عجیب و ناراحت کننده نیست. لحن من هرطور باشد در صداقتم شك مکن. من ادیب نیستم که جمله های قشنگی بیافم، اما تو می دانی که روزگاری میل و شوق ادیب شدن در من بود که آنرا هم مثل خیلی از چیزهای دیگر در وجود خودم کشتم. چون در این روزگار شوق اینکه آدم يك چیزی بشود - حتی اگر ادیب شدن باشد - به همان اندازه خوشمزه ولی بی فایده است (از نظر اینکه آدم را سیر نمی کند) که دو سیر خرما می تازه. جای خالی بود که من دیشب خودم را به نان و خرما ضیافت کرده بودم. اگرچه تو خودت را فراموشکار و کم حواس و ابله می دانی و من و دیگران هم موافقیم ولی خوب به یاد دارم که بارها هم راجع به انواع خودکشی صحبت کرده ایم. تو می گفتی بهترین راه خودکشی اماله مقدار زیادی جوشانده شیر و یا استعمال شیاف بزرگی از تریاک بی تقلب است، چون در این صورت آدم به افکار خودش هم احترام گذاشته است، و من راههای دیگری پیشنهاد کردم و از گلوله و دارو و رودخانه و عمارات بلند و دستمالهای ظریف اما محکم حرف زدم. سرت را درد نیاورم، حالا می خواهم آزمایش کنم... چرا می خواهم خودکشی کنم؟ تو باید حدس بزنی، من نمی دانم تردید است یا ترسی که از روبرو شدن با واقعیات دارم. من غوطه ور شده ام، اما نه به این سادگی - در کثافت بارترین انواع آن چیزها که مفهوم حقیقی اش فساد است. فساد؟ ولی به درستی نمی دانم آن چیست که مرا به سوی سقوط - اگر بتوان گفت - یا فساد - اگر این کلمه بتواند به خوبی بیان کننده باشد -

می‌کشاند. در عین حال برایم عجیب و ناگوار نیست که بسوی سقوط و فساد کشیده می‌شوم. این را فقط خودم می‌توانم درك کنم و بس. میل تازه جوئی است، میل این که حتی برای يك لحظه از جریان نیرومند زمان عقب نباشیم. و مگر جریان نیرومند زمان ما فساد و سقوط نیست؟ شاید شاید درخشان‌تر از اینها هم ستاره‌ای باشد، اما چه کس مرا به آن رهبری خواهد کرد؟ در حالی که من همه چیز و همه کس را شناخته‌ام و حنای هیچکس برایم رنگی ندارد. چه چیز بار دیگر مرا به آن دنیا‌های انسانیت و بشریت و بزرگی و علو پیوند خواهد داد؟ اما همه چیز را نگفتم، سرشت من و حقیقت زندگی و سرنوشت من در این نیست که يك راه معین را دنبال کنم، چه سقوط باشد و چه صعود، بلکه آن است که دائم معلق بزنم، در برزخ باشم، نوسان کنم، خودم را به این طرف و آن طرف بکشانم و همین روزگاری می‌تواند مرا از سقوط و فساد نجات بدهد، اما البته نمی‌تواند چیز دیگری هم در عوض به من ببخشد. بدبختی من در همین است. از این روست که مرگ را آزمایش می‌کنم. نمی‌گویم همه چیز احمقانه است، نمی‌گویم همه راهها مسدود است، نه اینها بی‌معنی است، همه چیز وجود دارد و از این پس هم وجود خواهد داشت، حتی همه چیز درست خواهد شد، به این نکته ایمان دارم ولی... ولی با من فقط گذشته من باقی مانده است و امروز؟ می‌ترسم که به دام امروز بیفتم. وای بر من اگر به دام امروز بیفتم! روزی که فقر و بیچارگی، خود را شاعرانه پنهان می‌کند تا به قول تو اشرافیت، در همان جلوه گاههای پر زیوری که پیش از این هم بوده است خودش را تبرئه کند. خودش را محق قلمداد کند روزی که عوام‌فریبی تا حد دانش اجتماعی پیش رفته است، روزی که مفاهیم عوض شده است، روزی که به برادرت و به دوست چندین ساله ات و به زنت اطمینان نداری. بگو هوا بارانی است، رعد خشمش را

بر سرت فرومی‌ریزد. بگو آفتاب سوزان و درخشانی است، نیزه‌های نور بدنت را خواهد گذاخت. معامله کن، پس انداز کن، زمین بخر، دروغ بگو، کرنش کن. اگر فعالی و پشتکار موروئی داری، همه چیز داشته باش، پستها برایت آماده است و کافی است هفته‌ای يك بار امضاء کنی و اگر مثل رفیقم دکتر فلان هستی گرسنگی بخور، خورد شو، منشی زرنگ‌ترها شو، نوکرشان شو، مجیزشان را بگو، در اطاقهای کرایه‌ای بنشین و با زنت بر سر مخارج دعوا کن. اینهاست؟ اینهاست آنچه ما می‌خواستیم به آن برسیم؟ بگذار دیگران بمانند، برسند و مرا محکوم کنند. من به آنها حق می‌دهم، اما عزیز من... من دیگر از میان رفته‌ام و تو اگر بیماری روحی نامعلومی نداشتی بهتر می‌فهمیدی... من در شبهای تاریك و دراز زمستان در کوچه‌های خلوتی که هروئین می‌کشند، در میخانه‌ها، در دخمه‌های پنهانی و اسرارآمیزی که شیره می‌کشند، در بستر زنهایی که تا آن حد دل سنگ شده‌اند که دلشان به حالت می‌سوزد از میان رفته‌ام. آنها هم همین را می‌خواستند. ولی این دختره دیوانه بر خلاف تست. او بیماری روحی معلومی دارد. دلش يك مهندس می‌خواهد که فردا در ماشین بنشاندش و خوشبختش کند. همه این چیزها خیلی دهن پر کن است، اما من از او متنفر شدم و حتی از خودم که می‌خواستم به زور عاشقش شوم! مضحك است، عاشق او شوم که با زندگی آشتی کنم... خیلی خوب، اکنون به من اجازه بده که صورت قرضهای بی‌شمارم را یادداشت کنم و باقی بگذارم که پس از مرگم خانواده‌ام بپردازند. در ضمن به تو اجازه می‌دهم که اگر به سراغم آمدی و دیدی خودکشی نکرده‌ام و سالم و خوشحال موز می‌خورم به ریشم بخندی، بالاخره تفریحی است، هرچند که این بار دیگر از تفریح معذوری، چون تصمیم گرفته‌ام. به هر حال سلام مرا به همه برسان و قطره اشکی به یادمان بریز.

در عنفوان جوانی خودمان را نفلہ کردیم.»

حالا من در صدد هستم که فردا تکلیفم را با او یکسره کنم: بروم بینم چه کرده است و با او چند کلمه حرف حسابی بزنم. فردا روز تعطیل است. مردم تفریح می کنند. من از همین الان بوی خوراکیهائی را که همسایه ها برای تدارک ضیافتهای کوچک اما پاک فردامی بزنند می شنوم. دخترها بهترین لباس خود را می پوشند و سینه هایشان را جلو می دهند، زنها آرایش می کنند، مردان خوشبخت که از این همه آسایش و آرامش بهره منداند لباسهای اتوزده شان را می پوشند. در چشم همه برق سلامت می درخشد، در جیبها پول ها روی هم انباشته است، بچه های شاد و تندرست از شدت خوشی دیوانه وار به هر سو می دوند، اتوبوسها با نظم و ترتیب خاصی کار می کنند، آفتاب لبخند می زند، گنجشک شاعرانه می خواند، نسیم آهسته آهسته زلف بید را در آب فرو می برد، نوشیدنی های گوارا در شیشه های سر بسته چشمک می زنند، من با کاغذ رفیقم به سوی خانه او می روم. به شتاب می روم که او را از خودکشی بازدارم و به میان اجتماع برگردانم. حقایق را نشانش بدهم و بگویم که اشتباه می کند، همه چیز خوب و زیباست. و در عین حال نمی دانم با چه منظره ای روبرو خواهم شد. خون؟ مسمومیت؟ چاقو خوردگی؟ اما در هر منظره ای دختر صاحبخانه را می بینم که نقش معشوقه وفادار را بازی میکند. او هم در حال خودکشی است.

وقتی به اتاق دوستم می رسم با جالب ترین صحنه های زندگی با شکوه و معصومانۀ او مواجه می شوم: از سقف، طناب کلفتی آویخته و بر گردن خود گره زده است، هیکلش آویزان است، شانۀ هایش خم و به هم نزدیک شده و سرش به یک سو متوجه شده است، دستها و پاهایش بلاتکلیفند، چشمهایش از حدقه بیرون زده و زبانش تا بیخ درآمده است.

طفلك! چه زبانی! حکایت از يك سوء هاضمه ممتد می‌کند که نتیجه نخوردن صبحانه و استعمال مشروبات الکلی است. درست نگاه می‌کنم: کمی دستهایش تکان می‌خورد - من به عقب می‌روم - گوئی می‌گوید: - دوست پزشك من! لطفاً زبانم را درست معاینه کنید. ملاحظه

می‌فرمائید؟ من چطور می‌توانستم با این همه بار زندگی کنم؟ از دختر صاحبخانه اثری نمی‌بینم. آه! او هم به تفریح رفته است. خانه خالی است، تنها کلفت پیر صاحبخانه که در را به روی من باز کرده بود در اتاق چرت می‌زند. همه جا ساکت است. من جلو می‌روم و قلب رفیق را گوش می‌کنم و نبضش را می‌گیرم. آه، پس معلوم می‌شود چند دقیقه پیش خودش را به دار زده است. خیلی خوب، می‌شود نجاتش داد. اما آیا نجاتش بدهم؟ کاغذش را در دست دارم، اگر نمیرد حسابی مسخره اش خواهم کرد، خودش تفریحی است، و اگر هم بمیرد خدا رحمتش کند.... ولی چیز نامعلومی، مثل بیماریم، گوئی با پتک بر سرم می‌کوبد: تصمیم بگیر! به خودش نگاه می‌کنم، شاید راهنمائیم کند. ولی نگاه مات و خیره اش و چشمهای وق زده و زبان باردار بیرون آمده او هیچ چیز بیان نمی‌کند. من به اضطراب عجیبی دچار شده‌ام، زیرا فرصت بیش از یکی دو دقیقه نیست. از اتاق بیرون می‌آیم تا افکار احمقانه‌ام را تنظیم کنم. ناگهان صدای رفیق بلند می‌شود:

- به من كمك کنید که گره طناب را باز کنم... خیلی مضحك بود، این هم مثل کارهای دیگر بود.

از پشت پنجره نگاه می‌کنم: حقیقتاً مشغول باز کردن گره است. کمی بعد صدای پایش را که به زمین می‌خورد - گویی از روی شتر به پائین پریده است - و صدای خمیازه خواب‌آلودش را که از بی‌حوصلگی و خستگی شدید حکایت می‌کند می‌شنوم.

آقایان! درست در همین لحظه بود که دنیا به دور سرم چرخید و همه چیز به صورت دیگری درآمد. رقص وحشیانه‌ای در اطرافم شروع شد. به سرعت دویدم و کلفت پیر را که از اتاقش بیرون آمده بود به کناری پرتاب کردم. در خیابان تمام آدمهای خوشبخت و بیدها و شیشه‌های نوشیدنی‌های رقصیدند. من همان وقت فهمیدم، که بیماریم از خفاگاه خودسر بیرون کرده است، بروز کرده است. دخترها را ماچ کردم، زنان را اذیت کردم، شعارهای بیش‌زمانه دادم و آواز خواندم. چند بار نزدیک بود زیر ماشین بروم. بعد یکهو افتادم، دهانم کف کرده بود و باز همه چیز می‌رقصید. فریاد کشیدم: «چه زندگی خوبی است! چه دنیای پاکی است! چه سعادت‌ی! همه خوشبختند، همه سالمند، هیچ کس به دیگری ظلم نمی‌کند، همه جا دوستی است، همه جا بشریت است.» و آن وقت شنیدم که افسری رو به پاسبان دراز قدی کرد و گفت:

- نظم شهر را به هم می‌زند، باید بردش به کلانتری.

پاسبان گفت:

- قربان! بیمارستان...

من با انگشتهایم بشکن زدم و دیدم که افسر دیگری تنگ گوش اولی چیزی گفت. پیرمردی که ریش قرمز و چشمهای شررباری داشت با دستهایش جمعیت را عقب می‌زد و به طرف من می‌آمد. سینه‌ام تنگی می‌کرد. افسر اولی گفت:

تیمارستان.

