داستان

در پنجاه پارهٔ کوتاه و بلند، حکایت از توپی است که در دورهٔ استبداد، به فرماندهی یک افسر روس برای حمایت از حکومت وقت و به قصد سرکوبی ایلیات یا مجاهدین، بر بالای تپه‌ای سوار می‌شود. شراپنلی است، اما تأثیر دلهره‌انگیز آن در میان ایلیات خیلی بزرگتر از خود آن است. دلماچوف با قزاقهای خود در سایهٔ توپ انتظار حرکت ایلیات را می‌کشد. ایلها می‌خواهند حشم را به علفچرهای دیگر ببرند؛ اگر از کوهستان بگذرند که «حشم به خشکی می‌افتد» و اگر در «ایل راه همدیگر بیفتند که برمی‌خورند به هم و آنوقت دیگر واویلا» است. پس باید طوری بگذرند که هم از خشم و نفرت یکدیگر، هم از خشکی کوهستان و هم از توپ دلماچوف در امان باشند.

از ابتدای داستان ملایی به نام میرهاشم بیشتر از دیگران مضطرب است. وصف حال ملا را از زبان خود او و به وساطت نویسنده می‌شنویم:

«من الان بیست و چند ساله که آوارهٔ بیابونام. تمام ییلاقات و همهٔ مغانا تو گشته‌م. بین همهٔ ایلیات بوده‌م، همه‌شون منو می‌شناسن، اصل و نسبمو می‌شناسن. قوجابیگ‌لو، حاجی‌خوجالو، آیواتلو، مغانلو و ساربارنلو، همیشهٔ خدا منتظر منن. تمام عمر توی اوبه‌ها و بین شاهسون، مصیبت اولاد علی‌رو گفته‌م. بعد یه عمر، حالا تو هر ایل یه پونصد ششصد تایی گوسفند دارم. در خود حاجی خوجالوها، بیست‌وچهار چوپون گوسفندای منو اینور و اونور می‌برن. به این عبا و ارخالق ژندهٔ من نگاه نکن کدخدا، اگه بلایی سر ایلیات بیاد، کمر من می‌شکنه.» صفحهٔ ۱۷

بهانهٔ آمدن ژنرال دلماچوف کمک به رحیم‌خان، رئیس قوجابیگ‌لوهاست. اما رحیم‌خان هم حاضر نیست از او کمک بگیرد و به او پیغام می‌دهد که توپ و قزاقهایش را جمع کند و برگردد. ایلیات خبر می‌شوند و به وحشت می‌افتند و راه را بیراهه می‌کنند. وجود دلماچوف و توپش مانند بلای آسمانی سران ایلهای آواره را به ترک نفرت و دشمنی وا می‌دارد.

در این میان آواره‌تر و مضطرب‌تر از همه ملامیرهاشم است که با همه می‌سازد، حتی با دلماچوف، تا غائله بخوابد و صدمه‌ای به گوسفندانش نرسد. اما سعی میرهاشم بیفایده است. دلماچوف از او می‌خواهد که راه رسیدن به ایلیات را به او نشان دهد. ملا به تنگنا می‌افتد و ناچار همراه دلماچوف می‌رود. خبر خیانت او به رؤسای ایلیات

می‌رسد. گوسفندان او را به چوپانها می‌بخشند و خیانت او موجب نزدیکی بیشتر ایلیات می‌شود و این نزدیکی به اتحاد می‌گراید و همه برای مقابله با دلماچوف حرکت می‌کنند. در اواخر داستان از یک طرف دلماچوف از ملامیرهاشم متنفر می‌شود، چون فکر می‌کند که او را فریب داده است، و از طرف دیگر رؤسای ایلیات می‌خواهند او را گیر بیاورند و بکشند.

«ینه‌رال دلماچوف و رحیم اوغلو جلو مدخل آلاچیق مبهوت شلوغی ناگهانی داخل جلگه بودند که ناگهان رحیم‌خان و هاوارخان و حاج‌ایلدوروم رو در رویشان پیدا شدند. هر سه تفنگ‌به‌دست سینهٔ آن دو را نشانه گرفته بودند. دلماچوف دست و پا گم کرده قدمی عقب رفت و پیش از آنکه رحیم اوغلو از جا تکان بخورد، نعرهٔ رحیم‌خان بلند شد: «هی، اگه تکون بخورین، سوراخ سوراختون می‌کنم.» صفحهٔ ۱۸۱-۱۸۲

دلماچوف در برابر اتحاد ایلیات جا می‌خورد و قزاقهایش را برمی‌دارد و برمی‌گردد. توپ شراپنل او هم به‌دست ایلیات می‌افتد. ملا میرهاشم را می‌گیرند و با وضع زار و نکبت‌باری همراه خود می‌برند. او را مسیح‌وار به بالای تپه می‌رانند. کیسه‌ای را بر پشتش گذاشته‌اند که «جسم گرد و بسیار زمختی توی آن است و او را به عقب می‌کشد و با هر قدمی که برمی‌دارد روی دنده‌های لخت پشتش می‌لغزد و به‌شدت دردش می‌آورد.»

این جسم گرد «گلولهٔ بسیار بزرگ توپ» است. در واقع ملامیرهاشم به جلجتای خود می‌رود، زیرا که صلیب خود، یا گلولهٔ توپ را بر دوش می‌کشد. حتی در این موقع بیان نویسنده شیوهٔ انجیلی پیدا می‌کند:

«ملا همچنان پشت به بار سنگینش داشت و این‌چنین بود که به بالای تپه رسیدند. و آنگاه اشاره کردند و ملا کیسه را رها کرد و بعد پاهایش خم شد و روی زمین نشست.» صفحهٔ ۱۹۱

ملا که «هنوز عرق گرمی از تیرهٔ پشتش جاری» است، «عبا را به دور خود می‌پیچد و مردمی را که با قیافه‌های خوشحال (در) اطراف او حلقه زده‌اند تماشا می‌کند و لبخند می‌زند.» او روی «دمبالچهٔ آهنی توپ» نشسته است.

صحنه چنان وحشتناک است که گویی نفرت نسلها و نسلها همه را به جانورانی درنده بدل کرده است. و ملامیرهاشم، مرد مطرود و منفور که تنها گناهش حرص بوده است، مانند مسیح که تنها گناهش مهر بود، تن به شهادت می‌دهد.

[اوزون گفت «آره خان، حاضرم.»

رحیم‌خان گفت «آب بهش دادی؟»

اوزون گفت «نه خان، ندادم.»

رحیم‌خان اشاره کرد و اوزون کوزهٔ آبی را پیش آورد و ملا لب تر کرد و کوزه را به اوزون برگرداند.

رحیم‌خان گفت: «دیگه معطل نشین.» ... آنگاه اوزون پیش آمد و دست ملا را گرفت و از روی زمین بلندش کرد.

رحیم‌خان گفت «اون عمامه‌رو از سرش وردار.»

«اوزون عمامه و عبای ملا را گرفت و کنار گذاشت. آنگاه او عین برج سفیدی به نظر آمد که بلندتر و خوش‌قیافه‌تر از دیگران بود. باد دامن قبای کمرنگش را دور بدن نحیف و لاغرش می‌پیچید و دستهای بزرگ و شادش عین دو کبوتر در مقابل باد پرپر می‌زدند. رحیم‌خان اشاره کرد و اوزون او را زیر لولهٔ توپ برد. از آن‌جا جلگهٔ بزرگ به راحتی دیده می‌شد و صدها مرد که بی‌صبرانه منتظر بودند. ابوالفضل صندلی بلندی را پیش آورد و زیر لولهٔ توپ گذاشت، ملا را روی صندلی بردند. حال دهان سیاه و گشاد توپ درست به وسط دو شانهٔ او چسبیده بود. اوزون روی چارپایهٔ دیگری رفت و تسمه‌ای را که از زیر شانه‌های ملا رد کرده بودند گرفت و از دو طرف بالا کشید و روی لولهٔ توپ گره زد... رحیم‌خان اشاره کرد و هاوارخان جلو رفت و با لگد محکمی صندلی را از زیر پای ملا دور کرد و ملا به لولهٔ توپ آویزان ماند، با دستهایی که به دو طرف بازمانده بود و پاهای لاغری که با سبکی غریبی رو به زمین ایستاده بود و سری که روی شانهٔ چپ خم شده بود. آنگاه چشم‌هایش را باز کرد و سیل خروشان مردم را در ته دره دید که به‌سرعت می‌دویدند و روبه‌روی او را خالی می‌کردند. و او چشمهایش را بست...

آنوقت توپ بزرگ زنده شد و تکان خورد و به حرکت درآمد. و صدای مهیب انفجاری تمام تپه را به لرزه درآورد و آنهایی که به تماشا آمده بودند بی‌اختیار به زانو درآمدند و سرهاشان را به زمین دوختند. دود غلیظی از دهانهٔ آن هیولای وحشی به آسمان صعود کرد و ابر سیاهی جلو آفتاب را گرفت.] صفحهٔ ۱۹۱ ـ ۱۹۲ ـ ۱۹۳، و با سیاه‌شدن آفتاب داستان به پایان می‌رسد.

موضوع چیست؟ قهرمان کیست؟

در داستان توپ با اینکه گاه فصلی یا فصلهایی در توصیف حال ایلیات می‌آید، خواننده فراموش نمی‌کند که نگران ملامیرهاشم است. این مرد زندگی عجیبی دارد. آیا ساعدی هم خواسته است که او زندگی عجیبی داشته باشد؟ نمی‌دانیم. ملامیرهاشم سایه‌ای است سرگردان، لحظه‌ای آرام و خواب خوش ندارد. با خورجین و علم، سوار بر اسب، روز و شب دره و تپه و کوه را پشت‌سر می‌گذارد، اینجا و آنجا شکم را به لقمه نانی ساکت می‌کند و باز می‌رود. این مرد لاغر و ناتوان، این آوارهٔ بدبخت، کیست؟ صاحب پانصد ششصد گوسفند در هر ایل؟ نشانهٔ ملایی در زمانی که حب جاه و مال آنان را به خیانت وامی‌داشت؟ نشانهٔ حرص مال دنیا که از او گناهکاری می‌سازد بیگناه، شهیدی می‌سازد ملعون، خائنی می‌سازد پاکباخته؟ خواننده تا پایان داستان می‌خواهد از این ابهام بیرون آید و تکلیف ملامیرهاشم یکسره شود. گاه در سیمای میرهاشم چیزی می‌بیند که نسبت به او احساس رقت و ترحم می‌کند. گاه منتظر است که ملامیرهاشم یکتنه دلماچوف را با توپ شراپنل و قزاقهایش به زانو آورد، اما سرانجام او را در قالب خائن می‌یابد، خائنی که خیانتش برای دشمن هیچ اثر مثبتی نداشته و حتی می‌توان گفت که به سود ایلیات تمام شده است، خائنی که بدون کوچکترین اعتراضی یا لابه و التماسی گلولهٔ مرگ خود را بر دوش می‌کشد و از تپه بالا می‌رود و بی‌آنکه کلمه‌ای حرف بزند یا حتی اشهدی بگوید به روی قاتلان خود لبخند می‌زند.

اما اسم داستان «توپ» است و بیشتر کتاب وصف وحشت مردم از توپ و اتحاد ایلیات و بالاخره شکست اجنبی یا استبداد. از این گذشته در مقابل ملامیرهاشم تصویری از ملای دیگر می‌بینیم به نام امام‌وردی مشکینی که آزادی‌خواه است و همصدای مجاهدین و موجب هراس دشمن. او شجاع و بیباک است، نشانهٔ از خودگذشتگی در راه دین و ملت است:

«این صدا در همه‌جا می‌پیچید و دل و جرأت زیادی به همه می‌داد و شب هنگام تفنگچی‌ها، دسته به دسته، بی‌هیچ واهمه‌ای، به همراه سایهٔ ملا امام‌وردی تپه و هامون را زیر پا می‌گذاشتند و پیش می‌تاختند.» صفحهٔ ۱۶۳

در این صورت ملا میرهاشم نشانهٔ ملایی نیست، ملایی مطعون و مطرود نویسنده نیست، نفس ملا امام‌وردی مشکینی از توپ شراپنل هم مؤثرتر و کاری‌تر است. پس

داستان فقط برای پرداختن تصویر زندگی عجیب ملامیرهاشم نیست. سخنی در چگونگی روابط ایلیات و اتحاد آنها و بازنمایی از مجاهدین و جنبش مشروطیت از زاویه‌ای دیگر. شاید نویسنده چنین نیتی داشته اما توفیق نیافته است، چون صحنه‌های مربوط به ایلیات مکرر و گاه خسته‌کننده است، حال آنکه ساخته‌ترین آدم کتاب همین ملامیرهاشم است. علت این شکست را بجوییم.

علت شکست

ساعدی در داستانهای کوتاه خود، حتی در عزاداران بیل که به‌ظاهر مجموعه‌ای است از داستانهای پیوسته، چند عامل خاص را به‌کار می‌گیرد و همین عوامل است که نوشته‌های او را مشخص می‌کند:

۱ـ ایجاد فضایی در مرز واقعیت و خیال، چنانکه واقعیت خواننده را دلگرم کند و خیال او را به همراه ببرد. با اینکه محیط و آدمها آشنا و واقعی هستند و سخنها و اعمالشان نیز واقعی به‌نظر می‌آید، همه‌چیز از سوررئالیسم ریشه می‌گیرد، این سوررئالیسم هم گاه خود را به امپرسیونیسم می‌سپارد.

۲ـ میان این سه راه رئالیسم و سوررئالیسم و امپرسیونیسم ساعدی قطره‌هایی رنگین از سمبولیسم می‌پاشد. این سمبولیسم در داستانهای کوتاه او شاید توجیه‌پذیر باشد، ولی در داستانها و نمایشنامه‌های بلند او نمی‌توان آن را دنبال کرد. خواننده می‌کوشد که سمبولی را بشناسد و آن را به واقعیتی ارتباط دهد، اما خیلی زود نومید می‌شود.

۳ـ ساعدی در بیشتر داستانهایش حرفی از دنیای تاریک و ناشناختهٔ درون دارد، درونی بیمار، رهرو عالم رؤیا، و نشانه‌های این بیماری و رؤیا شب است و ماه و صداهای ناشناس و بادهای مرموز و موجودات عجیب. اینها چیزهایی است که مثل گلهای قشنگ اما بی‌منطق زمینهٔ قالی ایرانی، صحنهٔ داستانهای ساعدی را می‌آراید.

۴ـ اغراق در توصیف به نحوی که از طبیعت چیزی غیرطبیعی بسازد درخور آن مقوله‌های سوررئالیستی و امپرسیونیستی و سمبولیستی، و در عین حال تصویری باشد اغراق‌آمیز از طبیعت تا خواننده تصور نکند که از واقعیت بیرون رفته است.

در داستان بلند توپ که ساعدی کوشیده است صورت رمان به آن بدهد همین عوامل به‌کار گرفته می‌شود و چون اینجا با داستان بلند روبه‌رو هستیم، این عوامل که در

داستانهای کوتاه او موجب توفیق می‌شد، باعث شکست شده است. نمونه‌هایی از این عوامل:

* ورود قزاقها به ییلاقات شباهت به نزول بلای آسمانی یا طاعون دارد.

* تصویر ملامیرهاشم چنان داده می‌شود که به‌جای آخوندی خائن، در او آواره‌ای سرگردان و شهیدی ملعون می‌بینیم.

* یک‌جا چهار دهاتی اسب مرده‌ای را پوست می‌کنند و کلاغها از خوشحالی صداهای غریب و عجیب درمی‌آورند.

* رحیم‌خان نگران طلوع خورشید است و مرتباً از نوکرش اوزون می‌پرسد «در چه حاله؟» و اوزون جواب می‌دهد «هنوز درنیومده، ارباب.» یا می‌گوید «دیگه داره بالا میاد.»

* «هزاران خزندهٔ ناپیدا نیمه‌شبان از شاخ و برگ درختها بالا می‌رفتند تا سقوط ماه را تماشا کنند.» صفحهٔ ۵۵

* فصل یازدهم برخورد ملامیرهاشم با سیاهی است و این سیاهی کمالان است، حرفهای عجیب می‌زند، گویی روحی است سرگردان اما آگاه، وجدان است، فلسفه است، ساعدی است که می‌خواهد ملامیرهاشم را به فکر وادارد، هرچه هست از عوامل شکست است.

* باز فصل سیزدهم مثل فصل یازدهم واقعه‌ای است که ناگهانی به میان داستان پرتاب می‌شود. جسدی راکه در تابوت بر شتری نهاده‌اند به کنار چشمه می‌آورند، جسد را می‌شویند و دوباره آن را در تابوت می‌گذارند و از ملا می‌خواهند که برای او ذکر مصیبتی بگوید ولی ملا وقت ندارد.

* وقتی گروهی را دست در کاری نشان می‌دهد، همه یک‌شکلند و همه به یک نحوه رفتار می‌کنند: «...عده‌ای قزاق از اطراف آلاچیق‌ها هجوم آوردند و ملا را در وسط گرفتند، همهٔ آنها صورتهای درشت، دندانهای پهن و دستهای کبره بسته و پوست ضخیم و بدرنگی داشتند، پاچهٔ شلوارها را بالا زده پابرهنه راه می‌رفتند و همه‌شان کلاه به سر داشتند و با چشمهای متعجب و دهان نیمه‌باز ملا را نگاه می‌کردند.» صفحهٔ ۶۸-۶۹

* در فصل نوزدهم باز جوانها سیاه پوشیده‌اند و زنجیر می‌زنند. از واقعه‌های ضمنی آرایش‌دهنده.

* فصل بیست‌ویکم نیز از فصلهای آرایشی است. هاوارخان جلو مغازه ایستاده و خیال می‌کند حاجی ایلدوروم توی مغازه است. عده‌ای از افراد با تفنگ به داخل مغازه می‌ریزند. سر و صدا که می‌خوابد، بیرون می‌آیند، در حالی که دست پیرزنی را در دست دارند:

«... [پیرزن] با دو دست ریشهٔ خشکیدهٔ گیاهی را که شبیه پنجهٔ مرده‌ای بود به سینه می‌فشرد و می‌خندید.» صفحهٔ ۹۲. مانند پیرزنی که در نمایشنامهٔ «آی‌باکلاه و آی‌بی‌کلاه» از خانه بیرون می‌آید.

* فصل بیست و ششم یک فصل کوتاه آرایشی است و در آن: «کمالان خود را توی لحاف پیچیده قادر نیست چشم از ماه برگیرد.» صفحهٔ ۱۰۶

گویی دکتر ساعدی هرگز بیماران و بیمارستان خود را فراموش نمی‌کند.

* فصل بیست‌وهشتم شرح یک واقعهٔ ضمنی است، داستانی است تقریباً مستقل، آدمهای حاج ایلدوروم اشتباهاً پدر و پسری را که برای شکار پرنده تور پهن کرده‌اند می‌کشند و بعد که می‌فهمند اشتباه کرده‌اند، دست و پای آنها را می‌گیرند که در مردابشان بیندازند. حاج ایلدوروم می‌فهمد و از بیم خبر شدن ملاهاشم به وحشت می‌افتد:

«حالا اگه بهش برخوردین جلو زبونتونو بگیرین. اگه ملا بفهمه که خون ناحق ریخته شده، ممکنه از ما ببره یا نفرین‌مون کنه، و نفرین اولاد پیغمبر کار خودشو می‌کنه. تازه از کجا معلوم که این بیچاره‌ها اولاد پیغمبر نبودن؟» صفحهٔ ۱۱۸

اما همین حاج ایلدوروم در صحنهٔ قتل ملامیرهاشم حاضر است و می‌خندد.

* در فصل سی‌ویکم فرستادهٔ رحیم‌خان به تپه‌های قره‌گول و نزدیکی طاووس گلی می‌رود تا ببیند که ملامیرهاشم با دلماچوف است. همین بهانه‌ای می‌شود برای معرفی عبث فرستاده و طاووس گلی و هوا و آفتاب و قلعه‌ها و باز هوا و باز آفتاب و باز آفتاب.

بسیاری از این عوامل ویران‌کننده در ساختمان «توپ» به‌کار گرفته شده است. شاید هر یک از اینها می‌توانست در داستانی کوتاه از فنهایی باشد که ساعدی می‌زند و می‌گیرد، ولی در داستان بلند توپ این فنها گیرنده نیست، لودهنده است.

از حرف و حرکت به توصیف

طبع ساعدی در نمایشنامه‌هایش آزادی بیشتری دارد، چون در نمایشنامه آدمها فقط حرف و حرکت دارند. به همین جهت اغلب داستانهای ساعدی به نمایشنامه بیشتر شبیه

است تا به داستان. اما در داستان توپ نویسنده گویا آگاهانه خواسته است از تئاتر دوری بگیرد، و اولین‌بار است که می‌بینیم ساعدی به توصیف محیط و طبیعت می‌پردازد.

چنانکه در داستانها و نمایشنامه‌های ساعدی دیده‌ایم، وقایع بیشتر ساده است، اما نویسنده آنها را طوری نشان می‌دهد که گویی با وقایع خارق‌العاده روبه‌رو شده‌ایم. حرکات و گفتگوی آدمها به فرمان نویسنده انجام می‌گیرد ولی قدرت نویسنده با فنهایی که به‌کار می‌زند به اندازه‌ای است که خواننده یا بیننده خود را با زندگی طبیعی آدمها مقابل می‌یابد.

در داستان توپ ساعدی همین آدمها و همین حرفها و حرکتها را دارد، اما در پرداختن داستان می‌کوشد که واقعاً داستان‌نویس باشد. همین کوشش موجب شده است که خامیهایی نیز آشکار شود. نخستین کوشش نویسنده است در این زمینه و خامیها نیز رنگ تمرین و آزمایش دارد. چندی از این خامیها را برمی‌شمریم:

۱ـ داستان توپ در ۱۹۳ صفحه نوشته شده است، حال آنکه اگر نویسنده طول کلام را به طبیعت واقعه و موضوع وامی‌گذاشت حداکثر ۱۰۰ صفحه می‌شد.

۲ـ فصلها در داستانهایی مثل عزاداران بیل با جمله‌هایی کوتاه مانند «عصر که شد...»، «آفتاب که زد...» و غیره شروع می‌شود. در داستان توپ نویسنده گاه فصلها را به همین ترتیب آغاز می‌کند ولی بیشتر می‌کوشد که وصف زمان یا صحنه کامل باشد:

«بالای تپه که رسید ییلاق کوچکی پیدا شد. آفتاب وسط آسمان بود و رنگ نارنجی دمدمه‌های ظهر، روی سبزی ییلاق نشسته بود. همهمه‌ای نبود جز نفس‌نفس چمنها، یا غلغل آبی که جایی در دوردست از کوزه‌ای ریخته می‌شد و گاه صدای بال‌زدن پرنده‌ای ناپیدا یا سرفهٔ گوسفندی از پایین تپه.» صفحهٔ ۲۸

تلاش در کامل کردن توصیف عیبهایی در داستان به‌جا گذاشته است. اول اینکه توصیف طبیعت و دگرگونیهای آن باید مورد داشته باشد و از دیدگاه آدم صحنه انجام گیرد، حال آنکه اغلب وصفهای توپ از طرف نویسنده و جدا از وضع و حال آدمهای صحنه صورت می‌گیرد. دوم اینکه طول وصفها از نیاز داستان تجاوز می‌کند. سوم اینکه اینگونه وصف‌کردن در طبیعت نویسندهٔ توپ نیست و چون او خود را وادار به توصیف می‌کند، اغلب توصیفها کهنه و پیش‌پا افتاده از کار درمی‌آید یا عیناً تقلیدی است از وصفهای نویسندگان دیگر. وصف بالا نشانی از وصفهای هدایت در بوف‌کور دارد و

چند سطر بعد از آن وصف زیر می‌آید که بیان آن یادآور زبان توصیفی آل‌احمد است.

«از وسط تپه به پایین، نور شکسته بود و فضا بازتر و گله‌های گوسفند پشته به پشته به یکدیگر لم داده بودند. آن ور چمن وسیع، آلاچیقهای ریز و درشت یورد پیدا بود، انگاری تاولهای پای کوه.» صفحهٔ ۲۸

در اینجا خامی و ناشیگری در تقلید را خوب می‌بینیم.

در صفحهٔ ۴۱ آغاز فصل هشتم این تقلید آشکارتر است:

«سه تپهٔ بلند. سه تپهٔ بلند مسی‌رنگ آن‌طرف طاووس گلی که قله‌های باریک و تیز داشتند. وسطی بلندتر از دو تپهٔ دیگر اما هر سه صاف و سنگلاخی.» و باز نمونهٔ آشکارتر دیگر:

«باد که می‌وزید، سنگچالها به صدا درمی‌آمدند انگار تلنگری بر جام مسی فالگیرهای ایلیاتی.» صفحهٔ ۴۲ و حتی یک‌جا تأثیر جان‌اشتاین‌بک در داستان مروارید:

«او غیر از نغمهٔ دشمنی نغمهٔ دیگری از طبیعت نمی‌شنید.» صفحهٔ ۱۲۸

چهارم آنکه نویسنده چون بیشتر اهل فکر و حرف است تا اهل پرداختن زبان، کوشش در توصیف، نثر او را در توپ بسیار ناهماهنگ کرده است. گاه بیان معلمانه می‌شود: «آفتاب از روبه‌رو آمده، از بالا سر آنها رد شده و پشت سرشان خاموش شده بود.»

حذف فعل معین به اعتبار همزمان بودن افعال جمله! گاه بیان سست و آمیخته از ترکیب ساده و ادیبانه است: «صبح زود، آفتاب نزده، رحیم‌اوغلو و دلماچوف از پای تپه‌ها جلگه‌های اطراف را تماشا کرده بودند که از همه طرف با دره‌های کوچک و بزرگی محاصره شده بود و ینه‌رال دلماچوف عصبانی و دلخور برگشته، صبحانه خورده، و ملامیرهاشم را به داخل چادر احضار کرده بود.» صفحهٔ ۱۶۷

گاه مطلقاً رمانتیک و یادآور انشاءهای دبیرستانی است:

«هوا خنک‌تر از روز پیش بود و چمن نرم پوشیده از شبنم ریز صبحگاهی زیر آفتابی که تازه از پشت تپه‌های سه‌قلو بیرون زده بود، می‌درخشید.» صفحهٔ ۱۶۷

«...و مرغزار خاموش، آماده شد که با چشم گشودن آفتاب، تن را به گرمی روز تازه‌ای بسپارد.» صفحهٔ ۱۲۳

و گاه مطلقاً ساده و حتی عامیانه است:

«صبح که شد توپ را از بالا تپه کشیدند پایین و طنابها را باز کردند...» صفحهٔ ۸۶

خلاصه، در کتاب توپ وصف آنقدر زیاد و مکرر است که گویی نویسنده خواسته است کمبود آن را در تمام کارهای پیشین خود جبران کند، آن هم با نثر ناهماهنگ کسی که کاملاً به طبیعت زبان فارسی آشنا نباشد.

تسخیر یا تخریب؟

ساعدی در داستانهای کوتاه و نمایشنامه‌هایش واقعیت را با خیال تسخیر می‌کند. از واقعیت آنچه را که می‌خواهد می‌کاهد، آنچه می‌خواهد به آن می‌افزاید و آنچه را که می‌خواهد تغییر می‌دهد و در عین حال موفق می‌شود. داستانهای عزاداران بیل، نمایشنامه‌های مشروطیت و چوب‌بدستهای ورزیل نمونه‌هایی از این توفیق است.

اما در توپ واقعیت را با همین دست‌اندازی‌ها خراب کرده است. واقعه در زمان معینی از تاریخ این مملکت و در محیط معینی از این سرزمین و برای گروه معینی از گروههای این ملت اتفاق می‌افتد. اشاره به تاریخ دارد و حتی در این اشارهٔ تاریخی پای یک نیروی بیگانه پیش می‌آید.

با وجود این ساعدی کوشیده است که تقریباً همهٔ آدمهای این واقعه را در خم رنگ خیالها و رؤیاهای خود فرو ببرد. به این ترتیب آنها دیگر نمایندهٔ یک گروه نیستند. با پیشرفت داستان هرچه بیشتر به آدمهای تنها و استثنایی تبدیل می‌شوند. دلماچوف می‌تواند از قهرمانهای جالب توجه چخوف در داستانهای کوتاهش باشد، اما نمایندهٔ یک ژنرال روس در دورهٔ تزاری نیست، ملامیرهاشم نمایندهٔ ملاهای حیله‌باز و مردم‌فریب اواخر عهد استبداد نیست. رحیم‌خان و حاج ایلدوروم و هاوارخان نمایندگان ایلیات ایران در دورهٔ پیش از اسکان نیستند. اما آدمی مثل کمالان که مطلقاً آفریدهٔ ساعدی است از همهٔ آدمهای کتاب طبیعی‌تر و سالم‌تر می‌نماید، زیرا که چهرهٔ او ساختهٔ ساعدی است، واقعیتی نیست که به‌جای تسخیر تخریب شده باشد.

توپ اخطار

چاپ شدن توپ بانک اخطاری است به نویسندهٔ آن و با این دو اشاره:

۱ـ وقتی که شناخته شدی هرچه بنویسی چاپ می‌کنند، پس هیچکس مواظب تو

نیست، نه ناشر، نه خواننده، نه منتقد. خودت مواظب خودت باش!

۲ـ توپ و دیکته و زاویه نشان می‌دهد که نویسنده سخت دویده است. حالا اگر نمی‌خواهی از رفتن بمانی بنشین و نفس تازه کن.

محمود کیانوش

انتقاد کتاب، دورهٔ چهارم

www.KetabFarsi.com

آی بی‌کلاه، آی باکلاه

نوشتهٔ گوهرمراد (دکتر ساعدی)
کارگردان: جعفر والی
بازیگران: عزت‌الله انتظامی، پرویز فنی‌زاده، علی نصیریان، منوچهر فرید، مهین شهابی و جمعی دیگر

دکتر ساعدی، بی‌شک از درام‌نویسانی‌ست که به او سخت امید بسته‌ایم و این امید چندان بی‌اساس نیست چرا که با هر نمایشنامه‌ای که می‌نویسد بیان تئاتری روان‌تری می‌گیرد و پرداخت «حادثی» درامهایش شکل جامع‌تر و روشن‌تری می‌یابد.

«آی بی‌کلاه، آی باکلاه» او با آنکه در آغاز اندکی ناباورانه و غیرمنطقی‌ست می‌تواند به‌عنوان یک درام «متفکرانهٔ حادثی» تلقی گردد و یکی از مهمترین نمایشنامه‌هایی که تاکنون در این ملک نوشته‌اند.

«آی بی‌کلاه، آی باکلاه» قضاوت صریح و روشنی‌ست از یک «جامعهٔ کوچک» تمثیلی و آدمهایی که هرکدام نمایندهٔ طبقه‌ای از طبقات جامعه. در نخستین قسمت درام، همهٔ این آدمها، در این جامعه کوچک تمثیلی گرد می‌آیند و یک «ناظر» که می‌تواند نویسنده باشد، آنها را به بازی هوشیارانه‌ای می‌گیرد تا تلنگری زده باشد به آنها و از وحشتی که درون آنها را پر کرده است بکاهد، «ناظر» از بالا ــ و نه خیلی بالا ــ دقایقی از زندگی این آدمها را می‌چرخاند. نیت سویی ندارد، چیزهایی می‌داند و مبهم. البته و این

دانایی در حدیست که حتی روشنفکر جامعهٔ تمثیلی نیز از درک واقعیت آن عاجز است.

«ناظر» از خطری که دیر یا زود گریبانگیر جامعه‌اش می‌شود آگاه است ولی تلاش او برای انتقال این آگاهی به جایی نمی‌کشد و حتی به نوعی ناباوری در جمع منتهی می‌شود. صحبت از «تاراج» است و «دزدهایی» که به کمین نشسته‌اند.

«ناظر» همه را محکوم می‌کند، جز پیرمردی را که از سر «کابوسی نزدیک شده به واقعیت و تجربه» تصور «تاراج» را دارد.

در قسمت دوم «ناظر» با واقعیت روبه‌روست و پیرمرد نیز، اما دیگران همچنان گرفتار «زندگی». ناظر این‌بار حتی به میان آنها هم می‌رود و با دشنام و بی‌اعتنایی جمع هم روبه‌رو می‌شود اما دست از تلاش برنمی‌دارد. جمع آدمها «ناباور» است و نمی‌تواند به «لمس حقیقت» نزدیک شود، روشنفکر جمع که لامحاله می‌بایستی به بیداری دیگران کمک کند خود به «خواب‌کردن» آنها مشغول می‌شود. سند محکومیت روشنفکرانی که خود را فروخته‌اند و سرشان را از توبره‌ای که برایشان ساخته‌اند بیرون نمی‌آورند!

فریاد دیوانه‌وار «ناظر» به جایی نمی‌رسد، همه را خواب می‌کنند و او حداقل کارش این است که خود «بیدار» بماند و از «تاراج» حرامیها بگریزد و دیگران... سرنوشت معلومی دارند!

«ساعدی» حادثه را به گونه‌ای آغاز می‌کند که از دید و شکل «درامی» اساسی نمی‌تواند داشته باشد، غیرمنتظره، باورنکردنی و عجولانه است اما این چیزیست که می‌توان به سادگی از آن گذشت چرا که تعجیل در خدمت دید و تفکریست سخت با ارزش و عاری از هرگونه شعار و رذالتی که با کوچکترین لغزش درام‌نویس، او را به مرز «صفر» نزدیک می‌کرد.

«ساعدی» آرام و اندیشیده شده به عریان‌کردن آدمها می‌پردازند، از این مترسکهای معصوم چیزی باقی نمی‌گذارد، به ریش همه‌شان می‌خندد، خواب‌زدگی‌شان را به باد نفرین می‌گیرد و هشدار می‌دهد. درام در شکلی کمیک‌گونه به پیش می‌رود اما در بطن «تراژدی» گونه‌ایست و تماشاگر غافل چه خنده‌های اندهگنانه‌ای دارد!

«ساعدی» آدمهای بازیش را وامی‌دارد تا «زندگی» را در صورت تماشاگر «قی» کنند و از این رهگذر امیدش آنکه شاید او، تماشاگر از ملوث‌شدن لباسش، لامحاله، به خود آید و تکانی بخورد و به تأسف، حتی تماشاگر روشنفکر هم همانقدر ابلهانه می‌خندد که تماشاگر عادی و خالی از ادعا!

بیان «ساعدی» در این درام بالنسبه شکل گرفته و کامل، روان و ساده و سالم است و

همین مایه‌ای برای درامهای بعدیش که بی‌شک در شکلی جهانی قابل ارائه خواهد بود. در مورد ساعدی و این درام او حرفهای بسیار دارم که به تأسف مجال اندک است و باشد برای فرصتی بهتر و بیشتر تا بتوانم به نمودگوشه‌های اساسی درام او بپردازم.

کارگردانی

«والی» لااقل تا آنجاکه من می‌دانم ادعایی ندارد ولی از آدمهای خوب و مؤثر تئاتر ماست. از او قبلاً دو سه کاری دیده‌ام ولی با اطمینان می‌گویم که «آی‌بی‌کلاه، آی‌باکلاه» بهترین کار اوست. والی جز در دوسه مورد که پرداخت و شکلی غیرمنطقی به صحنه می‌دهد، در ارائهٔ درام موفق است و یک ایراد کلی هم دارم و آن انتخاب «محمدعلی جعفری» است برای نمایش «دکتر» ــ یک آدم مؤثر درام ــ که در بسیاری دقایق «افت» درام را سبب می‌شود. این حضرت دیگر ساخته‌شدنی نیست و تلاش بیهوده‌ایست اگر بخواهید او را از فرمی که به خودگرفته است خارج کنید!

«والی» در گرفتن بازیهای خوب از بازیگرانش سخت توفیق دارد و کوشیده است تا زوایای درام را به تماشاگر بنماید.

بازیها

«انتظامی» به عنوان هستهٔ اصلی درام، می‌درخشد، بازیگریست که «ذرهٔ بازیگری» دارد و بر خود و صحنه و تماشاگر مسلط. شیرین است و آدم بازی را شناخته شده نشان می‌دهد. خوب جای ساعدی حرف می‌زند، فریاد او را منعکس می‌کند و راحت و آسوده، برصحنه، زندگی را جاری می‌سازد!

«علی نصیریان» در نمایش «پیرمردکابوس‌زده» توفیق دارد وگاه چنان می‌درخشد که باورکردنی نیست! مثل همیشه به این بازیگر مستعد و آگاه گوشزد می‌کنم که جز در درام ایرانی نقشی نگیرد چراکه از ارزش کار عمیق خود می‌کاهد.

«پرویز فنی‌زاده» بازیگریست که تقریباً در هر قالبی که او را دیده‌ام موفق بوده است. استعداد و توانایی خاصی دارد و اگر این توانایی را با آگاهی بیشتری نسبت به تئاتر همراه سازد، بی‌شک از بهترین بازیگران و آدمهای تئاتر این ملک خواهد بود.

هوشنگ حسامی

www.KetabFarsi.com

در نشستی با رضا اغنمی

رضا اغنمی از بستگان نزدیک غلامحسین ساعدی و از دوستان دیرین اوست. شاید بتوان گفت که این دو، دوران جوانی را در کنار یکدیگر طی کرده‌اند و خاطرات مشترک زیادی دارند. پس بهتر این دانستیم که سرگذشت کودکی و جوانی ساعدی را از زبان ایشان بشنویم، که دربارهٔ خانوادهٔ ساعدی و در برابر پرسش ما چنین می‌گوید:

ـ غلامحسین دومین فرزند طیّبه خانم و علی‌اصغر ساعدی بود. فرزند نخستین در پانزده‌ماهگی درگذشت. طیّبه‌خانم تنها فرزند حسن‌خان و همسرش، عمّهٔ من بود. غلامحسین در زمستان ۱۳۱۴ در تبریز، در محلهٔ خیابان، کوچهٔ حاج‌سیف، دربند حاجی مرتضی چشم به جهان گشود. ما نه‌تنها نسبت خانوادگی داشتیم، بلکه همسایه هم بودیم و خانه‌های ما را یک کوچهٔ دومتری از یکدیگر جدا می‌کرد.

ـ کودکی غلامحسین و خاطراتی که از این دوران و از تبریز داشت، انگار تأثیر بزرگی، چه در شکل‌گیری اندیشه‌ها و چه در موضوع نوشته‌هایش گذاشت، وانگهی به گفتهٔ خودش بچهٔ «دوست‌داشتنی و خوشگلی» هم بود، شما چه می‌گویید؟

ـ آری، غلامحسین کودکی بود بسیار زیبا و ملیح و سخت خجالتی. شش‌ساله بود که روس‌ها تبریز را بمباران کردند. خانوادهٔ من و عمّه‌ام به‌ناچار به یکی از دهات «سهند آباد» که هِربی‌وِبرَه «بیرق» نام داشت، پناه بردیم. دو ماهی در آن ده ماندیم. هر روز صبح با بچه‌های صاحب‌خانه به گردش در باغات می‌رفتیم. زندگی در میان روستاییان کوهستان که لباس‌های پوستین و چاروق و پاپاق بر تن داشتند، برای هردوی ما خیلی لذّت داشت.

من از غلامحسین بزرگتر بودم، و دخترعمّه هر روز صبح او را به‌دست من می‌سپرد و ما لحظه‌ای از هم جدا نبودیم. در یکی از این گردش‌های کوهستانی بود که عده‌ای را در غاری مخفی یافتیم. همگی مردان ژنده‌پوش و نزاری بودند که از ما نان و لباس خواستند. فهمیدیم آنها افسرانی هستند که با حملهٔ روس‌ها به ایران از پادگان‌های اطراف تبریز گریخته‌اند و به کوهستان‌ها پناه آورده‌اند. لباس‌های چرکین بر تن داشتند. فلاکت و بدبختی‌شان دلسوزی ما را برانگیخت. به خانه که بازگشتیم، ماجرا را برای بزرگترها شرح دادیم. صاحب‌خانه چند بقچه نان و پنیر و ماست، با چند کوزه آب فراهم کرد تا به غارنشین‌ها برسانیم. در آن روز غلامحسین و من چندین بار فاصلهٔ غار و خانه را پیمودیم. فراورده‌ها را به افسران دادیم و آنها به ما دو عدد طپانچه دادند که ما در راه از ترس بر زمین انداختیم و فرار کردیم، اما بعد برگشتیم، طپانچه‌ها را برداشتیم و زیر خاک چال کردیم و از این بابت با بزرگترها حرفی نزدیم. فردای آن روز که به غار رفتیم کسی را ندیدیم. افسران از ترس رسیدن روس‌ها فرار کرده بودند، اما کوزه‌های خالی آب و سفرهٔ بی‌نان در کناری افتاده بود.

ـ زندگی در روستاهای آذربایجان، بویژه در دوران کودکی، الهام‌بخش ساعدی در دوران بعد شد. انگار برای بازیافتن آن خاطرات «خالی از کابوس» بود که به دوران جوانی هم دهستان‌های تبریز را زیر پا می‌گذاشت.

ـ نخستین آشنایی با زندگی در ده از همین روستای «بیرق» آغاز شد و غلامحسین را با فقر و سنت‌های شگفت‌انگیز دهقانان آشنا کرد. مثلاً در همین ده چند پیرزن چروکیده بودند که ادعا می‌کردند با جادو و جمبَل می‌توانند بیماران را شفا بخشند و زنان نازا را درمان کنند و غیره... این زن‌ها یک پنجه بریده مسین در دست داشتند، با این پنجه دور مریض خط و ربط می‌کشیدند، بعد پنجه را داخل آب فرو می‌بردند و می‌گفتند آب دعاست و آن را بر سر و صورت و پشت گردن بیمار می‌پاشیدند تا شفا یابد. گاهی از دهات دیگر هم در طلب جادو به این ده سرازیر می‌شدند و دور و وَر جادوگران همهمهٔ غریبی برپا می‌شد. «هادی» پسر یکی از این پیرزنان ـ که خل و چل هم بود ـ هر روز با مادرش لب رودخانهٔ دهکده گدایی می‌کرد و از مردم می‌خواست که از مادرش درمان دردهای خود را بخواهند. بعدها داستان «هادی» روی صحنه آمد و جعفر والی کارگردان آثار ساعدی، در تالار ۲۵ شهریور، خود نقش فتاح را بازی کرد و خوش درخشید. یا در

فیلم «گاو»، نقش زنان جادوگر که با عَلَم و کُتل راه افتاده بودند، بازآفرینی همین خاطره بود که در ذهن روشن و خلّاق ساعدی، و از ایّام کودکی نقش بسته بود.

ــ کجا و در کدام مدرسه درس خواند؟

ــ تحصیلات ابتدایی را در دبستان «بَدر»، در کوچهٔ «غیاث» تبریز و متوسطه را در دبیرستان «منصور» و در همان شهر به پایان رساند. در این دوره پدر و مادرش، به‌رغم بی‌بضاعتی در تربیت و تحصیلات او نقش مهمی داشتند و هرگز در مورد فرزندان خود از چیزی دریغ نمی‌کردند. چنانکه غلامحسین در رشتهٔ اعصاب و روانپزشکی تخصّص گرفت و برادرش جرّاح شد.

ــ سنت‌ها و «جِنگیران»، بخشی از «واهمه‌های بی‌نام و نشان» او را به سال‌های بعد می‌ساختند. خود او نیز در یک خانوادهٔ مذهبی بار آمده بود. نخستین آشنایی‌ها با این سنت‌ها هم گویا از دوران کودکی بود. در این زمینه آیا خاطرات مشترک با ساعدی داشتید؟

ــ بعد از ورود روس‌ها به ایران و بازگشتن ما از ده به شهر، زمستان آن سال مصادف بود با ماه محرّم و مراسم عزاداری. سینه‌زنی و قمه‌زنی هم آزاد بود. صبح روز عاشورا با هم قرار گذاشتیم، پنهانی به تماشای قمه‌زن‌ها که در باغی در «مارالان»، در کوچهٔ «مریم‌ننه» نزدیک کلیسای ارامنه مراسم داشتند، برویم. هردو مخفیانه و دور از چشم خانواده به آن محل رفتیم. وقتی مردان کفَن‌پوش را دیدیم که در آن هوای یخبندان پای‌کوبی می‌کنند، ورد می‌گویند و سینه می‌زنند، ترسمان برداشت، خاصه هنگامی که با خوردن قمه به فرق سرشان که با تیغ تراشیده بودند، خون از فرقشان می‌جهید و کفن‌هاشان را می‌آلود. هر دو سخت ترسیدیم، به تُندی از باغ بیرون آمدیم و رفتیم به مسجد محله که چسبیده بود به خانهٔ ما. در آنجا هم مراسم عزاداری برپا بود. چای و قلیان می‌دادند و بوی عرق تن فضا را می‌آکند. در این لحظه دستهٔ «خیابان» وارد مسجد شد. حاج شیخ محمد پیشنماز مسجد، رفت به پیشواز دسته و پیرمردی را که به‌سر و صورت خودش گِل مالیده بود، بغل کرد. آبداریاشی‌ها هم رفتند به داخل جمعیت. من و غلامحسین هم رفتیم به آبدارخانه که خیلی هم گرم بود. قلیانی پُر و آماده کرده بودند. هر دو شروع کردیم به کشیدن قلیان. اما در دَم سرگیجه گرفتیم و در وسط آبدارخانه ولو شدیم و افتادیم. ناگهان، حسن‌خان، پدربزرگ غلامحسین خشمگین سر رسید و

چشمش به ما افتاد. من همینقدر دیدم که سرم را در حوض یخ فرو می‌کنند و برادر بزرگم هم سر غلامحسین را در آب حوض نگه‌داشته تا حال بیاید. بعد که به خانه رسیدیم، من بیشتر از غلامحسین کتک خوردم. پیشنماز مسجد «خیابان» در همین سال‌های اخیر، از نمایشنامه‌های ساعدی سردرآورد.

ـ غلامحسین روابط خانوادگی تنگاتنگی داشت. در واقع یک به یک افراد خانواده‌اش را می‌پرستید. خودش می‌گفت: هرگز در زندگی هیچ‌کس را به اندازهٔ مادرم دوست نداشته‌ام. عکس بچه‌های برادرش را همواره در جیب و یا روی دیوار اتاق کارش داشت و داستان «یکی یک‌دانه» را هم برای آن دو کودک نوشته است. نظر شما چیست؟

ـ عمهٔ من زن بسیار مهربانی بود و غلامحسین را به‌شدت دوست داشت. از این‌رو شیطنت‌های ما را به‌آسانی می‌بخشید و دربارهٔ من هم که بیشتر از او توبیخ می‌شدم، وساطت می‌کرد. زیرا که ما علاوه بر روابط خانوادگی، به علّت همسایگی، همواره پیش هم بودیم. از مدرسه که برمی‌گشتیم، من هم با او می‌رفتم خانهٔ عمه‌ام. یکراست سراغ دیگ نان را می‌گرفتیم که همیشه در آشپزخانه دَم‌دست بود، و یا غلامحسین می‌آمد خانهٔ ما.

ـ در چه سالی به تهران آمدید؟

ـ در ۱۳۲۶ بود که خانوادهٔ ما به تهران کوچ کرد. یک سال بعد هم غلامحسین آمد و همراه پدر و مادرش به زیارت مشهد رفت. سال بعد که من دوباره به تبریز رفتم، شنیدم در سازمان جوانان حزب توده فعالیت می‌کند. در آن سال دانش‌آموز کلاس ششم بود. در ۱۳۲۷ حزب توده به دنبال تیراندازی به شاه، غیرقانونی اعلام شد. با اینکه غلامحسین این فعالیت را از افراد خانواده کتمان می‌کرد ـ و من خودم مطلب را از مجید ایروانی مدیر کتابخانهٔ شمس شنیدم ـ اما همگی نگران او بودیم، مبادا گرفتار شود. می‌گفتند «شاختاتانسکی» او را به سازمان جوانان کشانده است.

ـ در آن روزگار بسیاری از روشنفکران به حزب توده گرایش داشتند. اما در کودتای ۲۸ مرداد جملگی بریدند. غلامحسین هم از همین شمار بود. بعدها انزجار او از این حزب تا جایی می‌رفت که در «کانون نویسندگان ایران» پیشقدم اخراج توده‌ای‌ها از کانون شد و بارها از زبان خودش و شاملو می‌گفت: «از افتخارات ما همین بس که بانی بیرون انداختن توده‌ای‌ها شدیم.»

ـ بعد از کودتا هم تنها با کسانی دوستی خود را ادامه داد که از آن حزب بریده بودند. بعد از کودتا غلامحسین که باز مدتی در تبریز می‌زیست، به تهران آمد تا در کنکور دانشکدهٔ پزشکی شرکت جوید. اما پذیرفته نشد. در آن سال من در حصارک، در یک شرکت ساختمانی کار می‌کردم، او هم آمد و ده روزی پیش من ماند و ما ایّام خوش سابق را از سر گرفتیم. سپس برای ورود به دانشکدهٔ پزشکی، به‌ناچار به تبریز بازگشت، در کنکور پذیرفته شد و در همین شهر تحصیلات پزشکی را آغاز کرد. در این سال او در نشریهٔ «معلم» نیز قلم می‌زد. تابستان دوباره به تهران آمد. سرسختانه طرفدار دکتر مصدق بود. با هم رفتیم سراغ اللهیار صالح، زیرا غلامحسین اصرار داشت نظرات و برنامهٔ آیندهٔ جبههٔ ملی را بداند. صالح به صراحت گفت: مصدق را تمام شده بپندارید. امریکا برای سالیان دراز سلطنت شاه را تضمین کرده است و او را نگاه خواهد داشت. شماها هم بهتر است به درس و مشق خودتان بپردازید و در سیاست دخالت نکنید. در حال حاضر هیچ حرکتی ممکن نیست و نباید بیگدار به آب زد. نه شما و نه من نمی‌توانیم در نقش ستارخان ظاهر شویم و تفنگ به دست بگیریم. بعد هم رفتیم سراغ سیدجواد خلخالی، که وکیل جبههٔ ملی از تبریز بود. او نیز کمابیش همان حرف‌ها را تکرار کرد. از آنجا که برمی‌گشتیم، غلامحسین خیلی خشمگین و عصبی بود. می‌گفت اینها همه فُسیل شده‌اند، به اینها نمی‌توان امید بست. من نمی‌توانم دست روی دست بگذارم و شاهد تباهی مردم باشم. این حکومت دارد مردم را به سوی جهل و خرافات سوق می‌دهد و باید کاری کرد.

ـ ساعدی گرچه دل خوش از جبههٔ ملی نداشت، اما به مصدق عشق می‌ورزید و در بحبوحهٔ حکومت اسلامی، زندگی‌نامه و نطق‌های دکتر مصدق را تنظیم کرد و به‌صورت چهار نوار به پخش سپرد.

ـ به دنبال همین مذاکرات و دلسردی بود که گفت: من مطلبی نوشته‌ام که امکان چاپش در تبریز نیست، می‌فرستم تهران، به هر وسیله که میسر می‌دانید منتشر کنید. چند روز بعد نوشته به‌دستم رسید. پیش هر ناشر بردم جواب رد داد. سرانجام با کمک برادرش تصمیم گرفتیم خودمان این‌کار را عهده‌دار شویم و بدینسان چاپ شد و خیلی هم زود به فروش رفت. هر تابستان که دانشگاه تعطیل می‌شد، غلامحسین به تهران می‌آمد و نزد برادرش که او هم در دانشکدهٔ پزشکی تهران تحصیل می‌کرد، می‌زیست.

در آن سال‌ها او هنوز لب به مشروبات الکلی نمی‌زد و مرا که هر از گاه لبی تر می‌کردم، به‌سختی ملامت می‌کرد. در همان ایّام، یکی از دوستانم مرا به جشن عروسی دعوت کرد. من غلامحسین را نیز با خود بردم. صاحبان عروسی از بازاریان بسیار ثروتمند بودند و مردم زیر درختان باغ گُله‌گُله عرق می‌خوردند و غلامحسین حیرت‌زده حاجیان عرق‌خور را تماشا می‌کرد. بعد از این‌که فارغ‌التحصیل رشتهٔ پزشکی شد به خدمت سربازی رفت.

ــ آیا در همین سال‌ها نبود که مطب معروف «دلگشا» یا پاتوق روشنفکران را گشود؟

می‌گفت در اواخر خدمت سربازی با شاملو همخانه بودند.

ــ بعد از پایان تحصیلات پزشکی بود که غلامحسین به سلطنت‌آباد رفت و خدمت نظام را در سال‌های ۴۰، در سلطنت‌آباد انجام داد. در این دوره بود که آن خانهٔ نمناک را گرفتند. در طی خدمت هم درگیری‌هایی داشت. می‌گفت: «وقتی از شهر برمی‌گردم، کیف دستی‌ام را تفتیش می‌کنند، مبادا کتابی همراه داشته باشم». دو ماهی هم به علت بگومگو با یکی از فرماندهان که غلامحسین را «کمونیست کثیف» نامیده بود، اضافه خدمت کرد. بعد از خدمت غلامحسین در بیمارستان «روزبه» و در بخش روان‌پزشکی، آغاز به‌کار کرد. تماس با بیماران روانی در آثار او مؤثر افتاد و خمیرمایهٔ بسیاری از نوشته‌هایش را ساخت. در ۱۳۴۲ بود که مطب دلگشا به راه افتاد. که همراه با برادرش در نزدیکی خیابان «فلّاح» و میدان کلانتری دایر کردند، حق ویزیت دوتومان بود و در نتیجه فقیرترین افراد بودند که مراجعه می‌کردند. بارها اتفاق می‌افتاد که این دو برادر نه‌تنها پولی نمی‌گرفتند، بلکه ناگزیر بودند پولی هم به مریض بدهند تا دواهای موردنیاز را فراهم کند. گاه دیروقت باهم می‌رفتیم و به مریض‌های ساعدی سر می‌زدیم. بعدها ساواک، داستان مطب دلگشا را به‌عنوان یکی از گناهان ساعدی محسوب می‌کرد که چرا بالای شهر مطب نمی‌زنی و چرا دوتومان حق معاینه می‌گیری؟ ساعدی گفته بود: «من نمی‌دانستم که کم‌گرفتن حق معاینه هم در قوانین شما جرم است.» در این دوره غلامحسین سفری هم به جنوب کرد و ره‌آورد این سفر اهل هوا بود که در تهران چاپ شد و به زبان روسی هم ترجمه شده است، همراه با عکس و شرح حالی از ساعدی. در این داستان سنت‌های بومیان آن نواحی، یعنی سیاهانی را که از افریقا به این منطقه آورده‌اند، تشریح کرده است: مردمانی «جن‌زده» که می‌پندارند وقتی انسان بیمار

می‌شود، از این‌روست که جن‌ها این‌ها را آزار می‌دهند. من خود در «گناوه» شاهد بودم که بومیان بیمار را از محوطهٔ زندگی روزمره‌اش دور می‌کردند، آنگاه با آلات موسیقی اطرافش را می‌گرفتند و آنقدر می‌نواختند تا بیمار بیهوش می‌شد و گاه شفا می‌یافت.

ــ گویا در این سال‌ها در اعتصاب کوره‌پزخانه‌ها هم شرکت داشت و یا به این اعتصاب یاری رساند.

ــ در سال‌های ۴۰ که اعتصاب کوره‌پزخانه‌ها برپا شد، نزدیک‌های عید بود که با غلامحسین به طرف جاده قدیم شوش حرکت کردیم تا سری به خانواده‌های اعتصابیون که بیشترشان دستگیر شده بودند، بزنیم. اکثر این خانواده‌ها آذربایجانی و برخی از آنها بیماران مطب دلگشا بودند و غلامحسین را می‌شناختند. غلامحسین نخست به معاینهٔ بیماران پرداخت و تعدادی را روانهٔ بیمارستان «فیروزآبادی» کرد. زیرا در آن بیمارستان دوستان زیادی داشت. سپس فهرستی تهیه کردیم از خانواده‌هایی که همسرانشان دستگیر شده بودند. خودش ۱۸۰۰۰ تومان داشت. من هم ۵۰۰۰ تومان از شرکت گرفتم، قدری خودم کمک کردم، مبلغی هم دیگران دادند و رویهم ۴۰/۰۰۰ تومان جمع شد. رفتیم بازار، برای بچه‌ها از بزرگ و کوچک پوشاک عید تهیه کردیم، از جوراب و پیراهن و غیره و بردیم دادیم، و خانواده‌ها توانستند عید بگیرند.

ــ معلوم نشد که در سال ۱۳۵۳، به علت کدام نوشته و کدام فعالیت او را به زندان بردند، زیرا غلامحسین عضو هیچ حزب و یا گروهی نبود. گرچه با برخی چریک‌های آذربایجانی از جمله بهروز دهقانی و فتحعلی پناهیان دوستی خیلی نزدیک داشت. در هرحال او را به‌عنوان یک عنصر چپ گرفتند و بهانهٔ عجیبی هم برای دستگیری او تراشیدند.

ــ دو نفر از دوستانش که که معلوم نشد، تا چه حد از ماجرا آگاه بودند، غلامحسین را به بهانهٔ پروژهٔ شهرسازی به سمنان کشاندند. شب‌هنگام آمدند و گفتند: «مادرت سخت بیمار است و باید به تهران برگردی.» غلامحسین که بی‌اندازه به مادر علاقه‌مند بود و همه می‌دانستند، لحظه‌ای درنگ نکرد و بدینسان او را سوار ماشین کردند و یکراست به زندان بردند. یازده ماه در زندان ماند. شکنجه و آزار فراوان دید. وقتی بیرون آمد، صورتش ورَم داشت و شکمش باد کرده بود. رویدادهای بعدی غلامحسین را بیش از پیش به الکل کشاند. همه‌جا را سیاه می‌دید. افسرده بود و سلامت پیشین را نداشت.

دیگر به طبابت هم دل نمی‌داد. در سال‌های پنجاه، از مطب دلگشا به درمانگاه شبانه‌روزی در دروازه قزوین نقل‌مکان کرده بودند، اما درمانگاه را بیشتر برادرش اداره می‌کرد. بخصوص که غلامحسین انضباط‌پذیر نبود و طبابت نظم می‌طلبید.

ـ خودش می‌گفت: من نه طبیبم و نه ادیب، طدیبم، یعنی اندکی آنم و اندکی اینم. اما گمان نمی‌کنید که همین طبابت نیمه‌کاره در نوشته‌های او اثر گذاشته باشد؟

ـ چرا. روان‌پزشکی او را در شناخت بهتر انسان‌ها و مشکلاتشان یاری می‌داد. داستان‌های «لال‌بازی»، «دیکته و زاویه» و یا «بهترین بابای دنیا» همه با دید روانشناسانه نوشته شده‌اند. از همین رو بازآفرینی شخصیت‌های واقعی برای غلامحسین کار آسانی بود. از جمله در «اتللو در سرزمین عجایب»، حاجی ملّاعلی واعظ خیابانی را که همسایه‌شان بود، دوباره آفریده است. ذهن خیال‌پرداز او شنیده‌ها را هم می‌گرفت و وفادارانه پس می‌داد. چنانکه «از پا نیفتاده‌ها» که ملهَم از رویدادهای مشروطیت است، داستانی است که از حسن‌خان پدربزرگش شنیده بود. حسن‌خان نه‌تنها خود در انقلاب مشروطهٔ تبریز نقش داشت، خواهرش هم در بالاخانهٔ منزل، تفنگ‌های مشروطه‌چی‌ها را پُر می‌کرد. غلامحسین همین رویداد را در «بام‌ها و زیربام‌ها» آورده است. در غُربت هم چهرهٔ اطرافیان و یا رفتار این و آن را در مقاله‌های سیاسی او می‌توان دید. در آثار او شخصیت‌ها ملموس هستند و در دسترس.

ـ بعد از زندان، ساعدی شمارهٔ ۶ الفبا را در ۱۳۵۶ بیرون داد و در ۱۳۵۷ به دعوت انجمن قلم به امریکا رفت. چند ماهی بیشتر نماند و بازگشت، چراکه انقلاب در راه بود.

ـ غلامحسین ناگزیر به ترک ایران شد. برادر یکی از دوستان پزشکش هزینهٔ سفر او را (به‌عنوان قرض) فراهم آورد.

ـ غلامحسین همواره از این همراهی یاد می‌کرد و زنده‌ماندن خود را مدیون او می‌دانست، اما گاهی هم که دلش از غربت می‌گرفت، کاسه کوزه را سر او می‌شکست، که تقصیر فلانی بود که من آمدم وگرنه خودم خیال ماندن داشتم. دربارهٔ زندگی غربت ساعدی چه فکر می‌کنید؟

ـ غلامحسین شادی و پشتکار همیشگی خود را در دو سال اول غربت حفظ کرده بود. باز مانند ایّام قدیم، گاهی به خانهٔ ما می‌آمد و می‌ماند و تا نیمه‌های شب می‌نوشت و مرا نیز تشویق می‌کرد که خاطرات خودم را بنویسم و دست از بطالت بردارم. اما در این

یکسال و نیم اخیر حال و حوصلهٔ سابق را نداشت. به‌طوری که هرگز خانهٔ ما نیامد. شاید به این علّت که بیمار بود و خود از عاقبت کار خبر داشت. گرچه هنوز می‌گفت: «من هم از پا نیفتاده‌ها هستم.» چهار ماه پیش بود که به دیدنش رفتم. دیدم مرگ رفته زیر پوستش. در اثر کم‌کاری کبد، چشم‌هایش به زردی می‌زدند. چهرهٔ اخمو و افسرده داشت. او که همواره از سر و کول بچه‌های من بالا می‌رفت، اکنون لبخند هم نمی‌زد و حوصلهٔ حرف‌زدن نداشت. گرچه در این دوره هم مثل سابق، گروه‌های سیاسی اطرافش را گرفتند و کاسه‌های گرم‌تر از آش شدند تا از نامش بهره‌برداری کنند، اما واقعیت این است، که غلامحسین انسان آزاده‌ای بود، مرغ رهایی بود که در هیچ قالبی نمی‌گنجید. خودش هم همواره تکرار می‌کرد که: «من هرگز زندانی دکان‌بازان سیاسی نمی‌شوم». در بارهٔ الفبا هم تأکید داشت که «اگر مطلب خوب باشد، مال هرکس باشد، چاپ می‌کنم.» همین کار را هم کرد. این حرف‌ها باید گفته شوند، تا این مرد را به بدنامی نکشند و مرده‌خواران از نام او نان نخورند.

ـ در غربت، ساعدی بسیاری را به کار واداشت، از جمله دوستان قدیمی‌اش را در آلمان و پاریس. کسانی را که به علت گرفتاری‌های خانوادگی و یا مشکلات دیگر دستشان تا مدت‌ها به قلم نمی‌رفت. گرچه خود او به ظاهر همواره از بی‌حوصلگی و افسردگی دَم می‌زد، اما این امر واقعیت نداشت. چنانکه برخی از دوستانش به او ایراد می‌گرفتند که: «تو خودت می‌نویسی و کار می‌کنی، به دیگران که می‌رسد، نِق می‌زنی».

ـ غلامحسین حتّی مرا که هرگز دست به قلم نمی‌بردم، به نوشتن واداشت. اصرار کرد که «بنشین و خاطراتت را بنویس، من خودم می‌خوانم و اگر کم و کسری و ایرادی داشت، اصلاح می‌کنم». من هم نشستم و ۷۰۰ صفحه، تا دوران پیشه‌وری، نوشتم. یک روز بخشی از این خاطرات را بردم پیشش. خواند و گفت: «خوب است، باید دستی توش ببرم، تا بهتر بشود، ادامه بده.» به یاد دارم در سفری که به شیراز آمد، نمایشگاهی برای «هانیبال‌الخاص» ترتیب داده بودند. در همان شب‌ها جوانی به دیدن ساعدی آمد و به انتقاد از او گفت، که شما در فلان کتاب از مالکیت دفاع کرده‌اید، و ایراداتی از این دست. در حالیکه آن جوان با شور و هیجان حرف می‌زد، غلامحسین با خنده از او پرسید: «شما چه رشته‌ای می‌خوانید؟» جواب داد: «رشتهٔ مهندسی، در دانشگاه شیراز، سال دوّم هستم.» مدتی و به تفصیل صحبت کردند، تا اینکه غلامحسین به او گفت: «تو باید تئاتر

بخوانی، هیچ می‌دانی چه بازیگر خوبی هستی؟» جوان سخت ناراحت شد و چون از غلامحسین انتقاد کرده بود، گمان برد که ساعدی در حال مسخره‌کردن اوست، پس با خشم پاسخ داد: «خیر، من بازیگر نیستم و هیچوقت هم نبوده‌ام.» اما غلامحسین جدّی سخن می‌گفت، و طرف اعتماد نمی‌کرد. در طیّ همین گفتگو «دریسی»، نقاش دیگری که نمایشگاهی برپا کرده بود، به جانبداری از ساعدی، به تشویق جوان برخاست که حرکات دستهایش گویاتر از زبانش بودند. یکی دوماه بعد به یاری «رحمان کریمی»، مهندس نوپا به تئاتر کشیده شد، رُل‌های اول را گرفت و مهندسی را برای همیشه رها کرد.

ــ شما داستان زیبا و نانوشته‌ای از ساعدی به یاد دارید که به‌گونه‌ای وصف حال خود اوست و به نَقل، خوش است.

ــ این داستان را غلامحسین در سالهای ۳۸–۳۹، و شبی که از یک جشن عروسی در شمیرانات بازمی‌گشتیم برایم تعریف کرد، که همیشه در یاد من مانده است:

در جنگلی بزرگ و نه‌چندان زیبا، جانوران درنده و پرندگان خوش‌الحان، زندگی می‌کردند. در سحرگاه پاییزی سرد، که کف جنگل از برگریزان پوشیده بود، نغمهٔ آهنگین پرنده‌ای در جنگل پیچید. نغمه‌ای که تا آن روز شنیده نشده بود.

جانوران جنگل، در روزهای نخستین، هنوز توجه زیادی به نغمهٔ نوین نداشتند. اما کم‌کم دریافتند که این صدا تازگی دارد، از آن پرندگان همیشگی نیست و صاحب نغمه به تازگی وارد جنگل شده.

نخست خرس‌ها برآشفتند و داد و قال به راه انداختند که، این پرنده دیگر کیست که بی‌موقع آواز سر داده و خواب صبحگاهی ما را برهم زده؟ چون هرچه های هوی و تهدید کردند، مؤثر نیفتاد، راه افتادند و سر راه خود همهٔ درخت‌هایی را که به خیالشان آشیان پرنده بود، جاکَن کردند، بسیار آشیانه‌ها را درهم کوفتند، اما پرنده را نیافتند. دیگران نیز هریک با دار و دستهٔ خود به جستجوی پرندهٔ نغمه‌سرا پرداختند و اثری ندیدند.

پرنده، امّا، از خواندن باز نمی‌ایستاد، تا جایی که جنگلیان جملگی به نوای او معتاد شدند، هر سحرگاه با آواز او از خواب بیدار می‌شدند و شادی زندگی را به چه‌چه او آغاز می‌کردند. حتّی کَفتارها، که نخست به دنبال لاش کردن او روان بودند، اکنون به محض

شنیدن صدای خوش پرنده، دست از لاشخوری می‌کشیدند و پای آواز او می‌نشستند. همهٔ حیوانات دیگر هم به نوای پرنده دلخوش بودند و مأنوس. پرستوها، کبوترها، حتّی اردک‌ها و غازها و یا گاومیش و فیل هم سحرگاهان با صدای او بیدار می‌شدند.

امّا در این میان، کلاغ‌ها هنوز نمی‌توانستند بپذیرند که نوای پرنده، زیباتر از آواز خودشان است و نابودی او را می‌خواستند.

رفته‌رفته فصل سرد فرا رسید و در یکی از آن روزهای سرد، صدای پرنده ناگهان خاموش شد و دیگر به گوش نرسید. جنگلیان هرچه به انتظار نشستند، خبری نیامد و پرنده دیگر نخواند.

نخست خرس‌ها نگران شدند و با بیقراری فریاد برآوردند که: پرندهٔ خوش‌صدای جنگل چه شد؟ آنگاه نوبت کفتارها رسید که، چرا پرندهٔ زیبا نمی‌خواند. سایر جانوران درنده و وحشی هم پُرسان بودند که، کجا رفته؟

خشم و کینه به جایی رسید که اکنون جانوران جنگل، هر دسته‌دسته دیگر را متهم می‌کرد که: شما پرندهٔ خوش‌الحان را کشته‌اید. خرس‌ها در بی‌اعتمادی به کفتارها می‌گفتند: شما او را دریده‌اید. پرنده‌های دیگر به عقاب‌ها و بازها که: شما او را شکار کرده‌اید. دیگران به دیگران که: شما او را خورده‌اید و اتهاماتی در این روال.

سراسر جنگل را آتش ظنّ و کین گرفته بود. دیگر هیچکس به هیچکس اعتماد نداشت. سرانجام بُزکوهی، پیشنهاد داد که: بهتر است به‌جای جنگ و جدال واهی، راه بیفتیم و برویم به آن سوی جنگل و سراغ پرنده را بگیریم. به دنبال این پیشنهاد که جنگلیان پذیرفتند، بازها و شاهین‌های تیزپرواز، مأمور شدند که به‌سوی دریاها پر بگیرند، تا شاید پرندهٔ گُمگشته را بازگردانند. اما هرچه بیشتر رفتند فضا را آلوده‌تر و کینه‌توزتر یافتند، هرجا که ایستادند، جانوران دیگر برانگیخته سراغ پرنده را گرفتند. هرچه عقاب‌ها می‌گفتند که ماهم مأمور شده‌ایم دنبال پرنده، بگردیم، دیگر کسی باور نداشت.

خاموشی پرنده، جنگل را در ماتم و سوگواری فرو برد. همه می‌دانستند که پرنده دیگر نخواهد خواند. نخست های های گریهٔ مرغان برخاست. لاشخورها و خرس‌ها هم سرشاخ شدند.

طرح از بهزاد شیشه‌گران

قصهٔ الفبا

غلامحسین ساعدی درگذشت و با مرگ نابهنگام، گوشه‌ای از گذشته و حال هریک از ما را با خود بُرد و بر باد داد. برخی را بیقرار، برخی را سرگردان، برخی را اندیشناک و برخی را حتی تنها و رنجان وانهاد و پُشت‌سر گذاشت. اما رفتنش همه را از دیده گریاند و به دل لرزاند. گویی چون «آذرخش در سخن خویش» زیست، که بارها او گفت و ما باورمان نشد: «دنیا بِلَه گِدسَه بیز قرلّوخ!»

آرزویش این بود ــ شاید هم شوخی می‌کرد ــ که اگر روزی در غربت مرد، بر سر مزارش بنوازند و برقصند و بیاشامند، همچنانکه خود او دو سال پیش (در ۹ آوریل ۱۹۸۳)، همهٔ ما را بر سر مزار هدایت خندانده بود و گورستان را به صحنهٔ نمایش تبدیل کرده بود... یکسال پیش هم در مراسم خاکسپاری «یلماز گونی» و باز در همان گورستان که امروز جای خود اوست، بر گور سیاه و مرمرینی نشسته بود، باز می‌خندید و می‌گفت: «این که قبر نیست، این میز کار است، من پیشنهاد می‌کنم الفبا را همین‌جا مندرج بفرمایید که میز صفحه‌بندی هم دارد.»

امروز هر یک از ما از ساعدی خاطراتی دارد و در بخشی از خاطرات خود او شریک است. چرا که ساعدی «مردم‌گریز» نبود. مردمان از هر دست که بودند، منطق هستی‌اش بشمار می‌رفتند و قهرمانان دستکم پنجاه نوشته‌ای را می‌ساختند که از او به یادگار و بر زمین ماند. پس چه آنکه ساعدی را می‌شناخت، چه آنکه هرگز او را ندیده بود، از او نقشی به خاطر زده است که می‌تواند ساعدی باشد و ساعدی نباشد، اما خود نقشی

است از پیوندهای گسترده و گوناگونی که ساعدی با مردمان داشت. از همین رو بازآفرینی ساعدی، به مفهوم بازنگری و بازاندیشی آثار او هم هست.

در ۱۱ فروردین ۱۳۶۱ (۳۱ مارس ۱۹۸۲) بود که با موهای رنگ‌شده، با سبیل تراشیده و ریش نتراشیده، با چهرهٔ خسته و درهم، و با کیف‌دستی کوچکی که تنها ره‌آورد سفرش بود، از فرودگاه «اورلی» بیرون آمد... در اتوبوسی که از فرودگاه به شهر می‌رفت، نگران و پریشان، در ردیف آخر نشسته بود... با اینکه می‌خواست و سخت می‌کوشید شرط ادب را به‌جای آرد، و با آقای تازه‌آشنایی که ساعدی را نمی‌شناخت، و با اینحال به پیشوازش آمده بود، باب گفتگو را بگشاید، اما لب‌هایش می‌لرزیدند و چندان از عهده برنمی‌آمد. حال و حوصله هم نداشت. گاه و بیگاه از شیشهٔ اتوبوس جادهٔ طولانی را ورانداز می‌کرد و به زبان تُرکی که آن ناآشنا نمی‌دانست، می‌گفت: «گَدَه بورا هارادی؟... مَن بوردا نَقِیریرَم»؟ آن تازه‌آشنای نیک‌سرشت، گرچه از زبان ساعدی سر درنمی‌آورد، اما همین‌قدر در تلاش بود تا از واژه‌های من‌درآوردی او سردربیاورد، که هر از گاهی هم با زهرخند و خطاب به خود او ندا می‌داد: «راستی هم که دینَبَّله دینبو شدیم... زِرتیشن کردند ما را... مرا به زور فرستادند... نمی‌خواستم بیایم... می‌خواهم برگردم پاکستان... رحمان قول داده هروقت خواستم مرا دوباره برگرداند» و عباراتی در همین روال.

نخستین مخفیگاهش که ساعدی «دخمه»اش می‌خواند، یک بالاخانهٔ اجاره‌ای بود. در میان اتاق بیقواره، حوضکی بیقواره‌تر ساخته بودند که چند ماهی قرمز در آن شناور بودند. بدیهی است ساعدی برای هریک از ماهیان نامی و داستانی تدارک دیده بود و بیقواره‌تر از همه را «اسکندر ماهی» لقب داده بود. گاه که تنهایی فشار می‌آورد و بی‌تابی از سر می‌گرفت درون خانه یادآور اختناق بیرون و ماهی‌ها کابوس‌آفرین می‌شدند. می‌گفت: «تا من می‌آیم کتابی به دست بگیرم و کاری و نوشته‌ای را شروع کنم، این ماهی‌ها رو به من صف می‌کشند، مدت‌ها بی‌حرکت می‌مانند و به من زل می‌زنند... نه می‌توانم بخوانم و نه بنویسم.» قرار بود داستان اسکندر ماهی و یارانش را به قلم بکشد، ندانستیم چه شد. با این حال، دخمه عالمی داشت، در هر ساعت روز صدای موسیقی به آسمان بلند بود.

در اتوبوسی که به شهر می‌آمد، ساعدی داستان ماهی‌ها را یکبار دیگر برای دوست

تازه از راه رسیده‌اش باز گفت. نزدیکی‌های شهر، رفته‌رفته روحیهٔ همیشگی و شاد خود را بازیافت.

چنین بود که در میان لرزش لب‌ها و بازآفرینی داستان‌ها زندگی غربت آغاز شد... بیابان در کمین و راه در پس... نه گریزی از ماندن و نه پای بازگشتن، در برزخ میان نومیدی و امیدواری، اما همراه با زمزمه‌ای که همواره بر زبانش جاری بود:

«گر ما ز سرِ بریده می‌ترسیدیم
در مجلس عاشقان نمی‌رقصیدیم.»

سرانجام به شهر و در شهر به خانه رسید... اهل‌بیت گرد آمدند... غلامحسین نخست به آشپزخانه رفت، روی سه‌پایه نشست، به تلخی و زاری گریست، باز همان حرف‌های اوایل اتوبوس را از سر گرفت که: «من اینجا چکار می‌کنم؟ چرا گذاشتید مرا بیاورند؟ مرا به زور فرستادند، نمی‌خواستم، همین امشب برای رحمان نامه می‌نویسم بَرَم‌گردانند...». بی‌اختیار شنونده به یاد «دخمه» کذایی و حوضک ماهی‌ها می‌افتاد. انگار اکنون خود او بود که از حوضک بیرون افتاده بود و ماهیان دیگر صف کشیده و به او خیره شده بودند.

عصرانه و نوشابه‌ای فراهم آمد... جملگی سهیم شدند، ساعدی هم اندکی آرام گرفت و از هر دری سخنی و خاطره‌ای گفت: از رحمان که قرار بود نوشته‌هایش را از پشت‌سر روانه کند، از مخفیگاه دوم و قیچی‌ها و همسایه‌ها و مطالبی از این‌دست... تا اینکه جان کلام به القبا و تجدید القبا رسید و روزنی به امید گشود، گرچه ناباورانه و در میان دلهره‌ها و سراسیمگی‌ها که سرشت ساعدی را می‌ساختند و کابوس‌وار به دنبالش می‌دویدند، تا سرانجام جای خود را در قصّه و نوشته‌ای بیابند و رسوب کنند و آرام گیرند.

اما هنوز امکانات غربت را نمی‌شناخت، راه از چاه تمیز نمی‌داد، زبان نمی‌دانست و هزار گرفتاری دیگر. در حالیکه القبای ایران چندان دردسر نداشت. در ۱۳۵۲ مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، پیشنهاد داد ۲۵۰۰۰ تومان در اختیار ساعدی بگذارد، دفتر دستک هم بدهد، مبلغی حق‌التألیف به نویسندگان بپردازد و نشریه‌ای به همّت ساعدی بنا نهد. غلامحسین پیشنهاد امیرکبیر را به میان دوستان بُرد، همه گفتند خیر است و بهتر از این هم نمی‌شود. پس قرار بر این شد که هر نویسنده نوشته‌اش را تا «دوماه» فراهم آورد. همه پذیرفتند و بدینسان القبا پا گرفت. نام نشریه را هم خودش برگزید و با خط خودش

نوشت که خطاط خوبی بود.

در آن روزگار که نشریهٔ آزاد دیگری وجود نداشت، الفبا هوای تازه‌ای به محفل روشنفکران دَمید. باب گفتگو را گشود. دورافتادگان از یکدیگر را گرد هم آورد. براستی امیرکبیر هم دیگر آن امیرکبیر سابق نبود. ساعدی نظم و آرامش آن مؤسسه را به هم ریخته بود. اکنون امیرکبیر هم همانند مطب «دلگشا» که غلامحسین و برادرش در آن طبابت می‌کردند، تبدیل شده بود به «پاتوق» روشنفکران و همکاران. تا جایی که گفته می‌شد، جعفری رئیس مؤسسه، از کرده پشیمان است.

الفبا هر سه ماه یکبار منتشر می‌شد. در حال چیدن شمارهٔ ۶ بودند که ساعدی به زندان افتاد و نشریه به علت مخالفت ساواک تعطیل شد. وانگهی، حتی اگر هم اجازه می‌دادند، مگر می‌شد بدون حضور ساعدی الفبا را منتشر کرد؟ غلامحسین با نشریه‌اش عشق می‌کرد، همهٔ نوشته‌ها را در هر زمینه و از هر مقوله، خودش دست‌چین می‌کرد. تا لحظهٔ آخر که نشریه زیر چاپ بود، این نوشته را برمی‌داشت، و آن یک را برجایش می‌نشاند. گاه حتی نویسندهٔ نویافته‌ای را که تنها خودش می‌شناخت، به درون نشریه می‌کشید و یا از کسانی مطلب می‌گرفت که پیش‌تر هرگز دستی به قلم نبرده بودند. با انتشار شعر هم مخالف بود و در هیچ‌کدام از شماره‌های تهران، یک سطر شعر، حتّی از نزدیک‌ترین دوستانش چاپ نکرد. بنابراین با وسواس و خصوصیاتی که او داشت، انتشار الفبا در غیاب او، هم بدان می‌ماند که یکی به نام یکی دیگر کتاب بنویسد. بویژه که او، چه در ایران و چه در پاریس، نوشته‌های هر شماره را تا آخرین لحظات جابجا می‌کرد و به اعتراض چاپچی و ماشین‌نویس هم چندان توجهی نداشت.

با زندانی شدن ساعدی، دستک دفتر او را هم برچیدند و به خانه‌اش سرریز کردند تا باقی «اوراق ضالّه» را هم ببرند. مادر غلامحسین زن شیردل و غریبی بود و او را به حد پرستش دوست داشت. مادر هرگز فارسی حرف نمی‌زد، اگر هم می‌فهمید، باز به ترکی پاسخ می‌گفت. هنگام یورش مأمورین، خانم ساعدی به یکی از آنان که اردبیلی بود، و از پله‌های خانه به طرف کتابخانهٔ غلامحسین بالا می‌رفت، گفته بود:

ـ کجا می‌روید؟

ـ مادر به تو مربوط نیست، برو پی کارت.

ـ چطور به من مربوط نیست. خانهٔ من است. من باید ریخت و پاش شما را تمیز کنم.

ـ گفتم برو کنار. با تو کار نداریم. دنبال کتاب‌های ضالّهٔ دکتر هستیم.
ـ آخر کتاب‌ها را می‌خواهید چکار؟ می‌برید که چه بشود؟
ـ این کتاب‌ها اخلاق جوان‌های این مملکت را خراب می‌کنند.
ـ خوب پس قلمش را ببرید. چون او با کتاب نمی‌نویسد، با قلم می‌نویسد. من پسرم را می‌شناسم، وقتی بیاید بیرون باز هم خواهد نوشت.

دو سال بعد، مرگ مادر، به دنبال سرطان ریه، یکی از بزرگترین ضربه‌های روحی در زندگی ساعدی بود، که در آغوش خود او هم مرد.

بعد از یازده ماه، در اردیبهشت ماه بود که غلامحسین از زندان آزاد شد. نزدیک‌های ساعت پنج بعد از ظهر، به خانه رسید... نور پنجره چشمانش را آزار می‌داد... دیگر نمی‌خندید... پیرتر می‌نمود... در زندان از پا آویزانش کرده بودند و نیمچه سکته‌ای هم دست داده بود. تا مدت‌ها دست و دلش به کار نمی‌رفت. گهگاه شعری می‌سرود. اشعار سیاه و خالی از طنز، روحیه‌ای که در او سراغ نداشتیم. رفته‌رفته دیوان کوچکی هم فراهم آورد که هرگز چاپ نکرد.

از همین سال بود که دلنگرانی‌ها و افسردگی‌های ادواری، به درون شاد او رخنه کردند و آشیانی برای بختک و کابوس ساختند، اما هرگز چیره نشدند. ساعدی بیش از آن زندگی را دوست داشت، که درهم بشکند. پس لنگ‌لنگان، دوباره دنبال الفبا را گرفت. تعدادی نوشتهٔ دیگر هم به آن افزود و شمارهٔ ۶، که آخرین شماره هم بود، در ۱۳۵۶، و در ۳۳۰ صفحه از چاپ بیرون آمد. انگار سرنوشت او را رقم ۶ قلم زده بود، الفبای پاریس هم شش شماره بیشتر دوام نکرد.

اما الفبای پاریس به رغم اینکه در فضای آزادتر و بی‌دردسرتر پا گرفت، با سختی‌ها و بی‌اعتمادی‌های بیشتری دست به گریبان بود. بسیاری از نویسندگان و همکاران دیرین که هم‌اکنون در غربت می‌زیستند، آزادگی دوران سابق را نداشتند، در انقلاب هرکدام به یکی از دار و دسته‌های سیاسی پیوسته بودند و برخی هنوز اسیر بودند... غلامحسین نشریهٔ آزاد می‌خواست اما نویسندهٔ آزاداندیش کمتر می‌یافت. همه هراسش این بود که اگر دست این گروه‌ها را در نشریه باز بگذارد، رفته‌رفته الفبا را از چنگش بدر کنند و یا هریک با دوز و کَلَک یاران و هم‌اندیشان خود را به درون بکشند. حتی در باب ماشین‌نویس و چاپخانه هم این دست و آن دست می‌کرد. می‌خواست بداند

ماشین‌نویس کیست و چاپخانه از آن کیست. هم از این رو بود که خبر انتشار الفبا را برای همهٔ نشریات خارج از کشور فرستاد، اما هنوز در بردن الفبا به چاپخانه چندان شتابی نمی‌نمود.

مشکل دیگر این بود که به خاطر همین اختلافات سیاسی، نویسندگان هم از یکدیگر دل خوشی نداشتند. این یک می‌گفت، اگر فلانی در الفبا قلم بزند من کنار خواهم رفت. آن یک ایراد می‌کرد که نشریه باید خط و مرز داشته باشد. دیگری پیشنهاد می‌داد که همانند کتاب جمعه شورایی از نویسندگان فراهم آید، نوشته‌ها را از نظر اهل فن و کارشناسان هر رشته بگذرانند و پیشنهاداتی از این‌دست... ساعدی همهٔ این نظرات را می‌شنید، به ظاهر تن می‌داد، اما بواقع از گوشی می‌گرفت و از گوش دیگر در می‌کرد. حرف دلش این بود که نه کارشناس می‌خواهم، نه شورای نویسندگان، از هر مقاله که خوشم بیاید چاپش می‌کنم، از هر کس که عشقم بکشد مقاله می‌گیرم، داور هم خودم هستم چرا که در شرایط فعلی تنها به خودم اعتماد دارم و بس. در باب گروه‌های سیاسی می‌گفت: اینها «جنگیر» هستند، با شعار توخالی جن می‌گیرند. ما اندکی وفات می‌کنیم و آنها می‌مانند.

آنگاه و بارها قصهٔ لاچین را نقل می‌کرد که یکی از داستان‌های اساطیری آذربایجان است. لاچین‌شاه شاهین‌ها و شکارش «تَرلان» بلندپروازترین عقاب‌هاست. اما لاچین هرگز در آسمان دیده نمی‌شود، با هیاهوی مرغان کاری ندارد. او در سیاه‌ترین چاه و عمیق‌ترین چاه به کمین می‌نشیند، سرش را زیر بال می‌گیرد و از گوشهٔ چشم آسمان را می‌نگرد، تا سرانجام «ترلان» از دورترین نقطه آسمان بگذرد. در این لحظه لاچین از قعر چاه پَر می‌گیرد و شکارش را به زمین می‌کشد. باید لاچین بود و از درون سیاهی و تاریکی‌ها و ناامیدی‌ها روزنی به امید گشود. از های هوی کاری ساخته نیست. با قلم و دوات باید به جنگ رفت، جنگی طولانی. خطاب به همکاران الفبا می‌گفت: «قلم و دوات گُشنه لات، بخدا دلم میسوزه برات».

این‌چنین غلامحسین به کار افتاد و الفبا جان گرفت. امّا در میان بی‌تابی‌ها و «واهمه‌های بی‌نام و نشان» و همراه با شادی‌ها و شب‌زنده‌داری‌ها که بسیاری را از پا درمی‌آورد و ساعدی را سرپا نگه‌می‌داشت.

همزمان با نشر الفبا، سناریوی فیلم و تئاتر هم می‌نوشت. اما اکنون دوری از ایران،

خاستگاه و چهرهٔ قهرمانان او را هم دگرگون کرده بود. ساعدی نه‌تنها محیط غربت را خود دوست نداشت، بلکه از غربتیان نیز در خشم بود. زد و خوردهای واهی و جدال بر سر شعارهای هیچ و پوچ، از جا به دَرَش می‌کردند. در ربط با ستیزگران این و آن گروه، به کرّات خاطرنشان می‌کرد: «ما درخت‌افکن یتیم آنها گروه دیگرند، با وجود صد تبر یک شاخ بی‌بر نشکنیم». اختناق خارج از کشور بود که بیش از پیش او را به مقاله‌نویسی سوق داد. به مَثَل «دگردیسی آوارگان» بدینسان آفریده شد، که روزی یکی از دوستان قدیمی ساعدی که از مدت‌ها پیش به فرانسه مهاجرت کرده بود، به او گفت: «تفاوت ما با شما این است، که ما به اختیار محل اقامت خود را برگزیده‌ایم، و مانند شما در آوارگی و سرگردانی از پاریس سر درنیاورده‌ایم. ما با زبان و فرهنگ این کشور آشنا هستیم و شما نیستید، ما می‌توانیم یک نشریهٔ معتبر و جهانی منتشر کنیم و شما نمی‌توانید» و سخنانی از این‌دست. غلامحسین چنان درهم رفت که گریست، امّا چندی بعد طرح «دگردیسی آواره‌ها» را ریخت و شاید به ناروا، به مهاجرین تاخت و در خشم از سخن یک مهاجر، همهٔ مهاجران را به باد انتقاد گرفت. اما سیاسی‌کاران را هم فراموش نکرد و آمد و گفت: «پدر همه‌تان را درآورده‌ام.»

قلم‌زدن در الفبا برخی از همکاران را خودبه خود از جرگهٔ سیاسی‌کاران و «هواداران» این و آن سازمان بیرون کشید. غلامحسین با خوشحالی به یکی از همکاران می‌گفت: «چه خوب شد که دیگر «هوا» نداری. آخر مگر می‌شود انسان هوا را داشته باشد. «هوادار» واقعی منم که شکمم باد کرده و هوا گرفته.»

گویاست که وقتی الفبا منتشر شد، همهٔ سازمان‌ها در فروش و توزیع آن پیشقدم شدند. توفیق شگفت‌انگیز این نشریه، خود نشان داد که بیشتر پناهندگان سیاسی از سخنان و گفته‌های مکرّر و بی‌محتوای خود خسته شده‌اند و نیاز به اندیشه‌های تازه‌تر و گفتارهای ارزنده‌تر دارند. الفبا با همهٔ کم و کسری که داشت، توانست به قول ساعدی روی درماندگان سیاسی را به «استریپ‌تیز» وادارد. چنانکه نگارنده نیز، در همکاری با الفبا دست از گروه‌گرایی کشیدم. پای الفبا به ایران هم باز شد. هربار که می‌رسید، دست به دست می‌گشت و تکثیر می‌شد.

گرچه دربارهٔ همکاران، غلامحسین می‌گفت و تکرار می‌کرد: «الفبا مال شماست و من فقط یک حمّال هستم»، امّا جملگی می‌دانستند که الفبا ساعدی است و از آن

ساعدی است و بس. در واقع قصّه‌ایست که قهرمانش خود اوست. اکنون که قهرمان قصّه مرده است، الفبایی هم نیست، یا اگر هم باشد الفبای او نیست.

نخستین شمارهٔ الفبا در زمستان ۱۳۶۱ و آخرین شماره در زمستان ۱۳۶۴ منتشر شد. ساعدی، همزمان، در کانون نویسندگان هم همکاری داشت و تا دو سال پیش، عضو هیأت دبیران بود. من گوشه‌هایی از فعالیت او را در کانون، در «قصّه فرانکفورت» (زمان نو، شمارهٔ ۲، دیماه ۱۳۶۲) آورده‌ام. بر آن بود که «کانون باید در مجامع فرهنگی جهان حضور داشته باشد»، ورنه تبدیل می‌شود به «کانون نه نویسندگان» و به‌جای نوشتن هر روز و به هر مناسبت اعلامیه «مندرج می‌فرماید». «مگر ما اعلامیه‌نویس هستیم؟» همصدا با برخی دیگر از همکاران، آرزویش این بود که برای کانون کتابخانه‌ای دست و پا کند. تعدادی کتاب هم فراهم آمد، اما به علّت کمبود جا، پا نگرفت. در سفر فرانکفورت و در برابر نمایشگاه عظیم کتاب، و پیش از آنکه به تالار مصاحبه با خبرنگاران برود، به شوخی و جدّی می‌گفت: «من نمی‌فهمم، اینها چه کاره‌اند که می‌خواهند با ما مصاحبه کنند؟ چرا ما با آنها مصاحبه نکنیم؟ من می‌خواهم بپرسم: چرا شما این‌همه کتاب دارید و ما نداریم؟»

اما ساعدی هرگز با محیط غربت اُخت نشد. نمایشنامه‌نویس بود و پا به یک سالن تئاتر نگذاشت. سناریوی فیلم نوشت و به سینما نرفت. در فرانسه زیست و زبان فرانسه نیاموخت. دربارهٔ پاریس و کوچه‌هایش می‌گفت: «از روبه‌رو که نگاه می‌کنی ماتیک زن است و از پایین گُه سگ.» و یا به شوخی: «من از مترو می‌ترسم. درست مثل جارو برقی آدم‌ها را تو می‌کشد و در ایستگاه دیگر خالی می‌کند.»

در این دو سال آخر، ساعدی بیمار بود... چه پیر شده بود و چه افسرده... این اواخر خودش هم می‌دانست که رفتنی است و گاه می‌گفت: «من سرطان دارم.» مدّت‌ها پیش یکی از دوستان ایرانی و پزشک، نتایج آزمایش‌ها را به او نشان داده بود، همراه با هُشدار. کبِد درست کار نمی‌کرد. امّا غلامحسین به دل می‌گفت: «بیا بریم و مِی بخوریم ـ شراب شهر رِی خوریم ـ حالا نخوریم و کِی خوریم». با اینکه خود پزشک بود و در دو رشته تخصّص داشت و سال‌ها با بیماران سر و کلّه زده بود، از بیمارستان می‌ترسید... در تهران هم که «سنگ» داشت، دست و پایش را گرفتند و به بیمارستان بردند، ورنه نمی‌رفت.

انتظار مرگ را گاه با وحشت و کابوس و گاه در ترنّم و زمزمه می‌کشید. هرگاه که

«بایاتی»های آذربایجان را، که سخت دوست داشت، می‌خواند، به مرگ در غربت می‌اندیشید و در وصف حال خود، واژه‌ها را جابجا می‌کرد که: «آی اوجا داغلار ـ کُلکَه‌لی باغلار ـ من غریب اُولسَم ـ منه کیم آغلار؟ «و یا این چند سطر که ورد زبانش بودند: «آچیق گوی پنجره‌نی ـ گزوم گُرسون گلَنی ـ نِجه قَبرَه گویالّار ـ عَرَق اوستَه اُولَنی.» برگردان فارسی و درست آن بایاتی چنین است: «باز بگذار پنجره را ـ ببینم گذرنده را ـ چگونه در قبر خواهند گذاشت ـ این کُشتهٔ عشق را.» ساعدی واژهٔ «عشق» را برمی‌داشت و واژهٔ دلخواه خود را برجایش می‌نشاند.

گویی در این سال، دیگرانی هم انتظار رفتن او را می‌کشیدند... چنین بود که جنگیران حرفه‌ای پیرامونش را گرفتند و او را که همهٔ عمر از «جن‌زده»ها می‌هراسید، به درون نشریاتی سوق دادند، که هم امروز ادّعا می‌کنند که به دنبال «انقلاب ایدئولوژیکی رهاساز» دیگر هیچ هواداری به بیماری «معده... بی‌اشتهایی... کمردرد... سردرد... و استفراغ» دچار نمی‌شود و «روحیهٔ همیشه شاد و خندان» دارد و معجزات دیگر (مجاهد، شمارهٔ ۲۷۳، دی ۱۳۶۴، ص ۱۱). بیچاره غلامحسین که با استفراغ مکرر خون زندگی را بالا آورد و از کَرامات شیخنا خیری ندید.

خودش همه‌جا می‌گفت دیگران مرا وادار به همکاری با این نشریات کرده‌اند. هرچه بود برخی از یاران رنجیدند. نویسندهٔ این سطور نیز از جمله همکاران دیرینی بودم که به‌سختی آزردم، زیرا پاسخی برای پرسش سایر دوستان و سرخوردگی خود نیافتم. بویژه که من به پندهای مُشفقانهٔ او بود که از گروه‌های سیاسی بریدم. حتی در وفاداری به او از کانون نویسندگان در تبعید کنار کشیدم. وانگهی در این مدت بیست سال همکاری، همواره در همهٔ الفباهای تهران و پاریس، در کنارش پلکیدم. او که همواره می‌گفت: «با صدهزار مردم تنهایی ـ بی صدهزار مردم تنهایی»، به راستی من و امثال مرا تنها گذاشت. پس سوختم، چنان سوختنی که قلم به دست گرفتم و سرسختانه و دردمندانه به انتقادش برآمدم. گرچه و باز در همان نقدنامه هم او را جدا از خود ندانستم و سخن «هوگو» را آوردم که «ای بی‌خرد که گمان می‌کنی من تو نیستم». هنوز هم بر سر آن انتقادات باقی هستم و برآنم که نقد دوست بدانگاه که زنده است و قادر به جواب، ارزنده‌تر از نوحه‌سرایی نورسیدگان پس از مرگ اوست.

با اینحال تاب نیاوردم، زنگ زدم و خبرش کردم که با نام مستعار مطلبی درباره‌اش

چاپ زده‌ام. می‌دانستم که می‌داند و او نیز سخت رنجیده است. سرانجام عبارت همیشگی را با پوزخند تکرار کرد که «قز، سَن‌نَن آدام چخماز» و یا: از تو آدم درنمیاد. در گفتگوهای بعدی، مطالبی را عنوان کرد که در فرصت مناسب به دست خواهم داد.

چند روز بعد با استفراغ خون به بیمارستان افتاد... به سراغش رفتم... در یکی از آخرین دفعات، که شب را با التهاب گذرانده بود، دست و پایش را به تخت بسته بودند. مرا که دید گفت: «فلانی بگو دست‌های مرا باز کنند، آل‌احمد آمده است و در اتاق بغلی منتظر است، مرا هم ببرید پیش خودتان بنشینیم و حرف بزنیم.» دانستم که مرگ در کمین است و یا او خود مرگ را به یاری می‌طلبد. این شاید آخرین کابوس ساعدی بود. همان روز بود که مسکّن به خوردش دادند و دیگر کمتر بیدار شد.

شب آخر که دیدمش، با دستگاه نفس می‌کشید. پدرش گفت: «پسرم دارد جان می‌دهد.» فردایش که رفتم، یک ساعتی از مرگ او می‌گذشت. دیر رسیده بودم. همه رفته بودند، خودش هم در بیمارستان نبود. همزمان سه تن از دوستان هنرمند آذربایجانی‌اش سررسیدند. به‌ناچار نشانی «سردخانه» را گرفتیم و به آخرین دیدارش شتافتیم... زیر نور چراغی کم‌سو، آرام و بی‌خیال خوابیده بود. ملافهٔ سفیدی بدنش را تا گردن می‌پوشاند. انگار که همراه با زندگی همهٔ واهمه‌ها، خستگی‌ها و حتّی چین و چروک‌ها رخت بربسته بودند. غلامحسین به راستی جوان‌تر می‌نمود و چهره‌اش سربه سر می‌خندید... آنچنان خنده‌ای که یکی از همراهان، بی‌اختیار گفت: «دارد قصّهٔ تنهایی ما را می‌نویسد و به ریش ما می‌خندد.» دوست دیگر مداد و کاغذی بیرون آورد و تصویری از چهرهٔ آرام‌گرفته و آرام‌بخش او کشید... آنگاه یک‌به‌یک خم شدیم، موهای خاکستریش را که روی شانه ریخته بودند، نوازش کردیم، صورت سردش را که عرق چسبناکی پوشانده بود، بوسیدیم. در اثر فشار دست، قطره خونی بر کُنج لبانش نقش بست که آخرین خونریزی هم بود.

در بازگشت به خود می‌گفتم: «سَن‌نَن آدام چخماز.» نیز به یاد سطوری افتادم که در شب ۲۰ ژوئیه ۱۳۶۳، و در دفتری نوشته است: «اگر نه معنی اندک، که در زبان قوّالان آمده است، رقصیدن و گریه‌کردن به وقت بدحالی، بسیار زیبا می‌بود، اگر وطن نمی‌سوخت، و آنچه بر ما می‌ماند، تپه‌ها و گردنه‌ها بود و از بالای قله‌ها آهویی گردن می‌کشید و... من به خواب راحتی فرو می‌رفتم.»

زمان نو، هما ناطق، شمارهٔ ۱۱، اسفند ۱۳۶۴

وقتی روح ساعدی از مرگ مرخصی می‌گیرد

در جنگ دوم جهانی، اولین تجربهٔ جدی نسل ما در تبریز با تصویر متحرک شروع شد. ما در آن زمان تصوری از عکاسی نداشتیم تا چه رسد به عکس متحرک. این تجربه، تجربه‌ای بود ناخودآگاه، لطیف، کور، زیبا و شبانه. البته ما کوچک‌تر از آن بودیم که بدانیم در اطرافمان چه می‌گذرد. دور و برمان در خانهٔ وقفی گود، عکسی از کسی ندیده بودیم. نه عکسی از پدر و مادر، مادربزرگ و پدربزرگ، و نه عکسی از خود و برادر و خواهر و بچه‌های همسایه. عکس آدمهای غیرواقعی را دیده بودیم. رضاشاه، ولیعهد جوانبخت، استالین، لنین، و یا هیتلر. ولی این‌همه را به‌تصادف دیده بودیم. روزنامه، کتاب، مجله، کاغذ، نامه، این قبیل چیزها، برای ما مفهوم نداشت. فرهنگ با گامهای آهسته، تدریجی، از اعماق خانه و کاشانه، بر بال پرنده‌های کتابهای کودکان به‌سوی ما پر نکشید. یک روز چشم باز کردیم، گفتند شب توی میدان «ویجویه»، همان «ویجویه»ای تاریخ مشروطیت کسروی، چیز عجیب و غریبی را به‌تماشا می‌گذارند. آنور مسجد بود، در برابرش درخت توتی بزرگ و سایه‌گستر با دهها نشانهٔ منقار دارکوب بر بدنه‌اش، آن‌سوتر میدان با قهوه‌خانه‌اش، که هرگز پا بدان نمی‌گذاشتیم، و بعد، شب، با بچه‌ها از سربالایی گود رفتیم بالا، و اولین بار، تصویر متحرک شبانهٔ آدمها و اشیا را بر روی دیوار روبه‌رو دیدیم. لوله‌ای نور از اعماق ماشین گنده‌ای در آن سوی دیوار، ماشین را به دیوار مربوط می‌کرد. چه خبر بود آن بالا؟ زیبا، متحرک، نامفهوم، تأثیرگذار، گذرا، متغیر، بی‌زبان و یا به‌زبانی نامأنوس، کرخت‌کننده، مستحکم، مصر، و سخت احترام‌انگیز. از

دور و بر ماشین، زبان نامأنوسی به‌گوش می‌رسید، و یا لهجه‌ای از ترکی، که انگار با ترکی پدر و مادرمان، یک زاویه درست می‌کرد و یا نسبت به آن محدب می‌شد و یا مقعر. و گاهی هم عین آن می‌شد.

این آدمهای روی دیوار از کجا آمده بودند؟ این نوع راه رفتنها چه مفهومی داشت؟ آسمان پر ستارهٔ شب تبریز چرا در بالاسر این تصاویر متحرک این‌همه بیگانه می‌نمود؟ و صداها؟ این صداها چه نوع صداهایی بودند؟ این‌همه چیزهای عجیب چگونه زیر سقف شب تبریز گرد آمده بودند؟ چطور ممکن بود آدمی به این کوچکی این همه پرلطف باشد؟ در کنار تجربهٔ بچگی، تجربهٔ اوایل کار مدرسه، در کنار تجربهٔ مسجد و تکیه‌ها، از این سوی شهر به آن سوی شهر به نوحه‌خوانی رفتن، در کنار تجربهٔ کار مداوم، در خانه و کارخانه، جادوی حرکت و حرف‌زدن این آدمهای غریب، بچه‌ها را به سوی خود می‌کشید. با دهان باز، چشمها و گوشهای باز تماشا می‌کردیم، و بعد پدر می‌گفت: «لامصبها! خجالت نمی‌کشند!» ولی خودش هم گاهی از مسجد که می‌آمد بیرون، به تماشا می‌ایستاد. سالها بعد، به‌شوخی به پدرم گفتم، که او فیلمهای «آیزنشتاین» و «چارلی‌چاپلین» را تماشا کرده است. پدرم گفت: «من در عمرم فیلم ندیده‌ام. این آدمها کی‌اند؟» واقعاً شوخی بود. «آیزنشتاین» و پدر بیسواد من! ولی در هیأت کارگری‌اش، با لباسهای چروکیده و ریش چندروزه‌اش، با آدمهای دور و بر «چاپلین» مو نمی‌زد. بیخود نبود که روسها در زمان اشغال تبریز، فیلمهای چاپلین را نشان می‌دادند. برای جذب کارگرانی مثل پدر من به‌سوی «سوسیالیسم»، «چاپلین» از هزار «استالین» مؤثرتر بود. فیلمها را به‌نوبت نشان می‌دادند و در میدانهای مختلف. میدان، میدان تجربهٔ مذهب در مسجد، و سینما در خارج مسجد بود. و آن راه‌رفتن تکه‌تکه و بریده‌بریدهٔ یک مرد کوچولوی غم‌انگیز و مضحک، با آن خنده‌های شرمگینش در حضور زنهای فقیر و دردمند ولی زیبا، با ذهن ما در طول سالها چها که نکرد. و از سال چهل به بعد بود که آدمهای ساعدی در لال‌بازیهایش، بویژه سیدهایش، مرا ناگهان با یک تداعی آزاد به‌سوی آن میدان برگرداندند. ناخودآگاه فردی، در گوشه‌ای از آن میدان چال شده است. هنر استخراج زیبایی چیزهای بکر است، باران آن لولهٔ نور را هاشور می‌زد. صدای چرخیدن فیلم در «آپارات» شنیده می‌شد. بچه‌ای به‌نام «غلامحسین» در زیر باران، تمرکز نور بر دیوار، و فواره‌زدن تصاویر باران‌زده بر دیوار سفید را تماشا می‌کرد.

بعدها جهان عوض شده بود. بیست سالی از عمر جهان سپری شده بود. «جعفر والی»، کنار چاهی، در کنار پروفسوری به‌نام «کوئین‌بی» که آمریکایی بود ایستاده بود و اجرای نمایشی از ساعدی را برای تلویزیون پیش می‌برد. و ساعدی دست به سبیل بالای لبش می‌کشید. و حرکت، یادآور حرکت چاپلین بر دیوار میدان ویجویهٔ تبریز بود. فرم کار چاپلین، محتوای زندگی ساعدی شده بود.

سالها بعد، وقتی که ساعدی تازه از زندان شاه، با روحیه‌ای خرد و تن رنجور، بیرون آمده بود، و من و دوستانم در خارج از کشور توانسته بودیم اجازهٔ خروج او از ایران را کسب کنیم، ساعدی پیغام داد که آدمهای ثابتی مواظب‌اند و حتماً آنجا هم مواظب خواهند بود. روز ورودش به نیویورک، من در «روف» فرودگاه کندی ماندم و دوستانم به پیشواز او رفتند. و بعد که ساعدی از پله‌ها بالا آمد، در دو طرفش، دو آدم عجیب‌الخلقه هم بودند که هردو مست بودند و تلوتلو می‌خوردند. و من که به ساعدی گفتم آدم به‌یاد فیلمهای چارلی‌چاپلین می‌افتد، گفت ثابتی این دو نفر را مأمور کرده بود که در هواپیما به من مشروب بدهند تا از من حرف بکشند، و می‌بینی که هردو مست کرده‌اند و اعتراف هم کرده‌اند که ساواکی هستند، و ساعدی، که موهای انبوهی، با فرقی از وسط پیدا کرده بود، و شکمش برآمده شده بود، حتی به‌رغم چاقی چیزی از چاپلین در حال و هوایش داشت. و من در آن زمان به‌یاد چند سال پیشتر افتادم که نصف‌شب مأموری کتکش زده بود، و دهانش را جر داده بود و ساعدی را به بیمارستان «جاوید» که مدیرش دکتر «جواد هیئت» بود برده بودند، و در آنجا که دیدمش می‌خواست از کنار بخیه‌ای که به لبش زده بودند، لبخند بزند که نمی‌توانست، و باز حتی در آن حالت ناراحت که ضاربش هم کنارش کشیک می‌داد و می‌گفت نزده، به خدا نزده، باز حالت دست‌وپاچلفتی همان آدمهای روی دیوار میدان «ویجویه»ی تاریخ مشروطیت کسروی را داشت، و بعد پس از ورودش به نیویورک، وقتی که به اصرار مرا در خیابانها از این دکهٔ تلخوش به آن دکهٔ ام‌الخبائث می‌کشاند، همان حالت مکرر را داشت، و من یاد آن توت کهنسال می‌افتادم، و پدرم را می‌دیدم که دارد مردی عصابه دست را که این‌سو، و آن‌سو روی دیوار نورانی راه می‌رود، تماشا می‌کند، و لبخند می‌زند و نمی‌داند که بیست‌وچهارپنج سال بعد یادش نخواهد بود که در عمرش فیلم دیده است. بخشی از زیبایی در همزمان‌کردن ناهمزمانهاست، و در موزون‌کردن ناموزونها. و حقیقت این است که هنرمند واقعی، عمر

غیرهنری ندارد. تمام عمرش، هنری است، حتی اگر شخصیتی دوگانه و «اسکیزوفرنیک» و «پارانوید» یافته باشد، که ساعدی یافته بود، و مگر «هولدرلین»، «نیچه»، و «آرتو» نیافته بودند، که در عصرهای مجنون و بحرانی، تنها آدمهای خرفت هستند که سر و مرگنده و سالم و سرسلامت می‌مانند. و ساعدی بزرگ‌ترین شخصیت یک رمان روانشناختی جدی است، از شش‌سالگی برابر آن دیوار تا پنجاه سالگی آن بیمارستان پاریس و بعد «پرلاشز». کبد ساعدی مرکز ناخودآگاه او بود. و باید آن ناخودآگاه از پس نیم‌قرن زندگی در کنار هدایت منتشر می‌شد. آخر ساعدی تا پایان عمر، عاشق یک زن اثیری بود. استخوانهای این دو مرد در غربت، قصهٔ آن زن اثیری را برای یکدیگر تعریف می‌کنند: «در میان استخوانهایم زنی آواز می‌خواند.» و این مصرع را که وقتی در ساعات دیروقت تهران خراب‌شدهٔ اوایل دههٔ چهل، دوتایی تنها می‌ماندیم، فریاد می‌زدیم، لابد حالا، در ساعات دیروقت شبهای پرلاشز، پس از آنکه روحش از مرگ مرخصی کوتاهی می‌گیرد و از گور سر برمی‌کند، به صدای بلند به سوی همهٔ اهل قبور می‌خواند. و از یک هنرمند، اگر واقعیت هنری داشته باشد، آنچه می‌ماند چیز عزیزی است جدا از «این مباد آن باد»ها و «زنده‌باد و مرده‌باد»ها. و به‌همین دلیل است که ساعدی به اصطلاح سیاسی این همه راحت در کنار هدایت به‌اصطلاح غیرسیاسی خفته است، چراکه مرگ رخت سیاسی را از تن او کند، و بر روانش کفنی هنری پوشاند که دیگر دیاری را یارای کندن آن نیست.

بین ما «لال‌بازیها»ی ساعدی از بقیهٔ کارهایش مطرح‌تر بودند. شخصیتهای «لال‌بازیها» با آن صیغه و جنم، حرف نمی‌زدند. بخشی از این اتفاق به‌سبب ایجاز فرم «لال‌بازی» بود. ولی یک علت جدی دیگر زبان بریدگی خود ساعدی بود. «لال‌بازیها» بیش از هر اثر مکتوب ساعدی نشان می‌دادند که او مشکل زبان دارد. زبان مادری او را بریده‌اند و او لال‌بازی تحویل داده است. ولی جالب ریتم حرکات این شخصیتها بود. گمان نمی‌کنم ساعدی در سال چهل و چهل‌ویک، آثار سموئل بکت و لال‌بازیهای او را خوانده بود. ولی در این تردیدی نیست که شیوهٔ حرکت چاپلین و وقفه‌های او در عالم سینما بر بکت عمیقاً اثر گذاشته بود. رقت و ایجازی که هر اثر دلقکی بزرگ باید داشته باشد، جزو نهاد کار چاپلین و بعدها بکت بود. ساعدی از طریق بکت، چاپلین را به اثر خود راه نداده بود. با او به‌سبب سرگذشت زبانی خود، و به‌سبب سابقهٔ زندگی خود، پیوند «ارگانیک» پیدا کرده بود. ساعدی از مکانیسم ناخودآگاهانه‌ای که در میدانهای

تبریز در بچگی از چاپلین آموخته بود، برای راندن باورهای عام به ریشه‌های آغازین و نمادین آن استفاده می‌کرد و لال‌بازی را به‌صورت اسطوره‌ای موزون از مجموع ناموزونیها که بر آن یأس و امید ابتدایی در کنار یأس و امید اجتماعی ـ تاریخی حاکم بود، ارائه می‌داد و بدین‌ترتیب، ایران ما، ظهور یک صحنهٔ واقعی، بومی، درونی و ملی را تجربه می‌کرد. یعنی ترکیبی از آن چیزهایی که سرنوشت وسرگذشت یک ملت را تشکیل می‌دهد، بر روی صحنه‌ای که خفقان تاریخی حاکم بر جامعه، لال‌شدن را بر آن تحمیل کرده است. ضرباهنگ این تحمیل حتی بر دکورسازی صحنهٔ ساعدی اثر داشت. سوراخهایی که از این سوی و آن سوی صحنه باز و بسته می‌شدند و یا طویله مانندهایی که در دو طرف صحنه در نمایشهای دیگرش دیده می‌شدند، و دهاتیهایش که بی‌شباهت به دهاتیهای گرفتار سامورایی‌های «کوروساوا» نبودند، و ساعدی، این یکی را می‌توان با قسم گفت که در آن سالها کوچک‌ترین اطلاعی از آدمی به‌نام «کوروساوا» نداشت. ولی دهقانهای ساعدی، دهقانهای اطراف تبریز، آدمهای روی دیوار آپارات روسی، و دهقانهای کوروساوا، و بویژه راه‌رفتنهای این مجموعه را در آثار مختلف، بویژه در «لال‌بازیها» تکرار می‌کردند. ساعدی بر این چیز موزون شده، که در دهقانهای «عزاداران بیل»، درخشان‌ترین نمونه‌های آن را ارائه داده، رنگی از اسطوره می‌زد. تئاتر ساعدی، تفسیر یک اسطورهٔ گذشته برای ارائهٔ موقعیتهای جدید نبود. بازگشت به‌سوی ارائهٔ فولکلوریک مفاهیم متعلق به یک عصر از اعصار تاریخ و اجتماع نبود. ترکیبی از آحاد و مفردات ناخودآگاه دوران بچگی ـ مسجد ـ میدان ـ چارلی‌چاپلین ـ قمه‌زنی ـ اشغال ـ انقلاب اکتبر ـ محرم و آیزنشتاین، برای فراروی از مجموع آنها با هدف ارائهٔ چیزی است که در کلیت خود، کیفیتی هماهنگ، سمفونیک و هنری دارد، ولی به‌سبب همین هماهنگی‌اش، همین ارکستراسیون دقیق سازهای در ابتدا ناهماهنگ و کوک‌نشده‌اش، دیگر بازگشت‌پذیر به آن مفردات اولیهٔ محتواهای مختلط و مختلف نیست، و خود چیز یکپارچه‌ای با ماهیتی آلی است. در واقع ساعدی عناصر «آناکرونیستی» (ناهمزمان) و عناصر دیاکرونیک (در زمان) را درون ساعتی قرار می‌دهد که شدیداً با هنر معاصر ما و جهان، حالت سنکرونیک (همزمان) پیدا می‌کند. یک زمان که صدها زمان را صلا می‌دهد. آثار اولیهٔ ساعدی، به‌عنوان آثاری که بنیان نمایشنامه‌نویسی جدی عصر ما را گذاشتند، لبریز از این فراست و ذکاوت هنری است.

«گارتوئیک»، سفیر روسیهٔ تزاری در ایران، در تاریخ ۲۱ اکتبر سال ۱۹۰۸، به دولت متبوع خود گزارش می‌دهد: «فرماندهٔ توپخانهٔ ستارخان، ملوان کشتی جنگی «پوتمکین» است که از راه «زمانی» و «طرابوزان» به ایران آمده است».[1] این که می‌خوانید سورئالیسم نیست، همبستگی کامل انقلابی است که از عناصر ناموزون، یک وزن هماهنگ انقلابی می‌سازد. ولی کاری به مسئلهٔ انقلاب نداریم. «آیزنشتاین»، «پوتمکین» را در سال ۱۹۲۵ می‌سازد. آیا احتمال می‌رود که ساعدی در سالهای ۴۴-۱۹۴۳، این فیلم را در یکی از میدانهای شهر زادگاهش دیده باشد؟ الفت بعدی با چاپلین هم مسبوق به سابقهٔ سَن بچگی بود. و برای اینکه بدانیم ساعدی چگونه از مجموع آن همه ناموزونی، چیزی موزون ساخت، بهتر است به این نکته توجه کنیم که «ویکتور اشکلوفسکی»، فرم‌شناس بزرگ روس، در همان زمان که راجع به فرمهای ادبی می‌نوشت، با فیلمسازهای روس همکاری نزدیک داشت، بویژه در نگارش فیلمنامه‌ها. یکی از این همکاریها مربوط می‌شد به «دورالکس» یا «به‌نام قانون» نوشتهٔ جک لندن و ساختهٔ «لف کولشوف»، کارگردان روس. پیشنهادهای خود «کولشوف» راجع به کارگردانی بی‌شباهت به آن چیزی نیست که ساعدی در همان «لال‌بازیها» و حتی در «چوب بدستهای ورزیل» به کار می‌برد:

۱ـ مردی از سمت چپ به‌طرف سمت راست حرکت می‌کند.

۲ـ زنی از سمت راست به طرف سمت چپ حرکت می‌کند.

۳ـ آن دو به یکدیگر می‌رسند و دست می‌دهند. مرد جوان به‌جایی اشاره می‌کند.

۴ـ ساختمان بزرگ سفیدی دیده می‌شود ــ در جلوی ساختمان پلکان وسیعی وجود دارد.

۵ـ آن دو از پله‌ها بالا می‌روند.

...تماشاگر هنگام دیدن آن نماهای سرهم شده با یک عمل مداوم و روشن روبه‌رو می‌شود. دیدار یک زوج جوان، دعوت به خانه‌ای در آن نزدیکی و ورود به آن لیکن هریک از این پنج تصویر جداگانه، در جای متفاوتی گرفته شده است. مثلاً از مرد جوان نزدیک ساختمان (G.U.M.) فیلمبرداری شده، زن جوان نزدیک موزهٔ «گوگول»، دست‌دادن نزدیک «بالشوی تئاتر»، خانهٔ سفید از یک فیلم آمریکایی گرفته شده (در حقیقت کاخ سفید است) و بالا رفتن از پله‌ها، در «کلیسای بزرگ سن‌ساوار». نتیجه چه

---

۱. پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی، ۱۹۳۱-۱۹۱۷، از احمد ضابطی جهرمی، تهران، نشر گستره، ص ۱۳۶.

بود؟ هرچند که فیلمبرداری در مکانهای گوناگون انجام شده بود، اما بیننده، مجموعهٔ آنها را به‌عنوان یک محل در نظر می‌گرفت. تکه‌های فضاهای واقعی که به وسیلهٔ دوربین انتخاب شده بودند، روی پرده به‌هم ارتباط داشتند و نتیجه چیزی بود که کولشوف آنها را «جغرافیای خلاقه» نامگذاری کرد.[۱]

آیا ما نتیجهٔ همکاری اشکلوفسکی و کولشوف را در سالهای ۲۵-۱۳۲۰ در تبریز دیده بودیم. پاسخ به این سؤال بسیار دشوار است. باید تحقیق کرد و دید کدام فیلمهای صامت و ناطق را در آن سالها، در تبریز در میدانها نشان دادند. ولی تردیدی ندارم که ساعدی در جاذبهٔ هیجان فیلم، بیش از آنکه فیلم را به‌صورت صنعت و هنر بشناسد، قرار گرفته بود. در این نیز تردیدی نیست که در ابتدای کار، یعنی موقع تماشای یک فیلم در هشت نه سالگی، یک نفر، بویژه در آن سالها، نمی‌توانست از معماری پشت‌سر آن سر درآورد. ولی بعدها در کار ساعدی هم، نمادها از جاهای مختلف به‌سوی یکدیگر جذب می‌شوند، و نیز از زمانهای مختلف. حالت رؤیاواری که اغلب آثار ساعدی دارد، شاید نتیجهٔ جذب حالات مختلف به‌سوی یکدیگر، در زمان واحد باشد. شاید تأثیر فیلم بر روی تئاتر ساعدی این بود که ساعدی فیلمنامه را به‌صورت تئاتر می‌نوشت. لال‌بازیها همان فیلمهای کلامی هستند. آدمها حرف نمی‌زنند، عمل می‌کنند. اگر عمل در برابر دوربین قرار گیرد، ما فیلم داریم.

ساعدی ترس‌زده از زبان فارسی در اوایل کارش، فیلم جهانی را جانشین دو زبان کرد، زبان مادری که نمی‌توانست و یا حق نداشت به آن بنویسد، و زبان فارسی، که هنوز مهارت کافی در آن پیدا نکرده بود. شاید راز بیان فیلمیک همهٔ آثار ساعدی در این قضیه نهفته باشد: ۱ـ زبان را از ما گرفته‌اند. ۲ـ تصویر را از ما نگرفته‌اند. ۳ـ تصویر جهانی را جانشین زبان بومی بکنیم. ساعدی راز جهانی‌بودن هنر فیلم را پیش از رفتن فیلمهای ایران به جشنواره‌ها یاد گرفته بود. حالت فیلمی «عزاداران بیل»، قوی‌تر از فیلم گاو است. از همان آغاز، «عزاداران بیل» را به‌صورت نه واقع‌گرایانه، بلکه فیلمی نمادین ساخت. عناصر عزاداران بیل عناصر ده آذربایجانی نیست، عناصر دهی است که ساعدی با دوربین ذهن خود از جاهای مختلف گرفته و مونتاژ کرده است. چگونه یک دینام برق به

---

۱. همان کتاب، ص ۱۹.

صورت اسطورهٔ روستایی درمی‌آید؟ به همانگونه که «یخ» در «ماکوندو»، در ذهن «سرهنگ بوئندیا»ی مارکز، آغاز یک سلسله اسطوره قرار گرفت. در واقع این همان «جغرافیای خلاقه» است که کولشوف در ارائهٔ فلسفهٔ کارگردانی‌اش از آن صحبت می‌کند و اشکلوفسکی در ارائهٔ فلسفهٔ رمان، بر آن تأکید دارد. ساعدی، بی‌آنکه به‌صورت علمی به این مسائل دست یافته باشد، به آنها نظر داشت. بردن کلینیکهای «فروید» و «یونگ» به «بیل»، احضار روح «کافکا» و شبح «یونسکو» به حضور «مشدی حسن»، به اهتزاز درآوردن آن علمها، در رؤیاهای اساطیری، و ترکاندن واقعیتی از اعماق به‌سوی جهان اجتماع و تاریخ امروز و انگشت اتهام بر روی سینهٔ نظامهای استبداد شرقی نهادن، تنها با درک حضور حسی آن «جغرافیای خلاقه» عملی بود.

ولی میمیک چاپلین فقط در لال‌بازیها اثر نداشت، بر حالات خود نویسنده هم اثر گذاشته بود. در راه‌رفتن، در حرکات، در دست‌کشیدن مکرر به سبیلش، که از همان جوانی به‌عنوان یک عادت با خود داشت، و دستکم تا اوایل سال ۶۰ که یکدیگر را می‌دیدیم با خود داشت، در حالت دستپاچه‌ای که در حضور به‌اصطلاح بزرگان و زنها داشت، و دهها چیز دیگر من اثر عمیق چاپلین را می‌دیدم. در سال ۷۸ میلادی، ساعدی در دفتر انتشارات «رندوم هائوس» اصرار داشت که با آرتور میلر عکس بگیرد. ولی این را فقط به من می‌گفت. از منشی «کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران» درخواست کردیم که عکسی از میلر و ساعدی بگیرد.

و در همان سال، در یک مهمانی که از سوی منشی اتحادیهٔ ناشران آمریکا داده شده بود، ساعدی به‌همان صورت دستپاچه اصرار داشت که عکسی از او همراه «ادوارد آلبی» گرفته شود، و وقتی که از آمریکا به لندن رفت و همکار احمد شاملو در «ایرانشهر» شد، از لندن به من در مریلند تلفن می‌کرد و در وسط گریه از جهان گله می‌کرد و بعد که من به ایران برگشتم، بیست روزی قبل از انقلاب، او که سه چهار روز قبل از من برگشته بود، ناگهان از میان جمعیت بسویم پرید، و ماچ و بوسه، و بعد سکوت بود. و روز بیست و دوی بهمن، دورروبر حسن‌آباد، وقتی که جمعیت ناگهان به سوی میدان ارک هجوم می‌آورد و تیراندازی می‌شد، او، سیگار به‌دست، نفس‌زنان عقب می‌ماند، و بعد که من برگشتم و پیدایش کردم روی سکوی مغازه‌ای نشسته بود، و بعد که سوار یکی از این کمپرسیهای پر از آدم شدیم و آمدیم جلوی دانشگاه، و بعد ثمین باغچه‌بان و اسماعیل

رها ما را سوار کردند و بردند خانهٔ ساعدی، و بعد از یکی دو ساعت که من ساعدی را تنها گذاشتم و بیرون آمدم، احساسم درست همین بود که الان می‌گویم: چارلی‌چاپلین و انقلاب.

پس از هدایت «بوف‌کور» و «سه قطره خون» و «فردا» و پس از «بعدازظهر آخر پاییز» ــ آثاری که در آنها هدایت و چوبک با حذف دویست سال واقعیت‌گرایی غربی، ما را معاصر همهٔ ماجراهای مدرنیسم کرده بودند ــ ساعدی و تنی چند، به این نتیجه رسیده بودند که ترتیب و توالی زمانی یک اثر، برای بیان واقعیت کافی نیست. لازم است این قضیه را قدری بشکافیم: واقعیت‌گرایی وجود ندارد، و اگر وجود داشته باشد، برای بیان واقعیت نارسا است. بیان هنری باید با واقعیت زاویه‌ای شکلی پیدا کند. زاویه می‌تواند زاویهٔ شعری باشد، می‌تواند زاویهٔ تمثیل و اسطوره باشد. ولی واقعیت‌گرایی صرف در عصر ما وجود ندارد. علتش ترکیب ناموزونیها با عصری است که ما در آن زندگی می‌کنیم. تجزیهٔ یک زمان مستمر و اشیا و مکانهای آن زمان به‌ظاهر مستمر به اجزای متشکلهٔ آن، و ترکیب آن اجزا با اجزای پراکنده شده از کلیتی دیگر، در یک زمان دیگر، در یک فضای دیگر، در «جغرافیای خلاقهٔ» زمان و مکان و فضایی دیگر، استحالهٔ اشیا و آدمها، و ادغام زمانها و مکانها در یکدیگر، بنیاد اصلی نمایشنامه‌نویسی و قصه‌نویسی جدی جهان را تشکیل می‌دهند. در جایی که ما جدی می‌شویم، آن زاویه را می‌بینیم، و وقتی که جدی‌تر می‌شویم، مسئلهٔ تجزیهٔ زمان و ترکیب مجدد آن در یک محل خیالی برای ما مطرح می‌شود.

اگر بر روی یک خط زمانی، با هدف بیان به‌اصطلاح واقعیت، یا واقعیت‌گرایی حرکت کنیم، حرکت تاریخ امروز، مطالبات ما از آن تاریخ و مطالبات تاریخ آینده از ما را فراموش کرده‌ایم. در هر لحظهٔ داده شده، هنرمند موظف است به همهٔ نیازها و مطالبات بشری پاسخ گوید. این انتظار از هیچکس جز هنرمند نمی‌رود. به همین دلیل هنرمند، به سائقهٔ حرفه و ندای اعماقش، شدیداً مکلف است، ولی نه یک مکلف قلابی حرفه‌ای. این تکلیف را به هنرمند نمی‌توان دیکته کرد، به‌دلیل اینکه او این تکلیف را فقط می‌تواند با آزادی خود، داوطلبانه، و به‌عنوان پاسخ به نیاز درونی خود به دوش بگیرد. از این دیدگاه نه دولت، نه ملت، و نه حتی هیچ تجمعی از نویسندگان جهان و بزرگان عالم، نمی‌توانند برای او تکلیف تعیین کنند. تکلیف هنرمند، عهد درونی اوست. قراری که او با جهان گذاشته، از هر قرار دیگری محکم‌تر است. این احساس نیاز به‌قبول تعهد در برابر

سراسر زمان است که به هنرمند می‌گوید عصر تو فقط نوک کوه یخ شناوری است که دیگران می‌بینند، تو باید آن بقیه را هم با چشم درون ببینی. «جغرافیای خلاقه» از این بابت وسعت یک جهان‌بینی را پیدا می‌کند، وسعت یک بصیرت عظیم و عمیق درونی را پیدا می‌کند. این «جغرافیای خلاقه» جغرافیای واقعیت‌گرایی نیست. این اشیا و ابزار ناموزون ما، این حالات و کیفیات ناموزون ما، این کشیده‌شدنهای ما به سوی کانون جذبه‌های دیگر و دگرگون‌کننده، این طبقات ناموزون ما ــ که در صورت حرکت عادی تاریخ ما هرکدام از گوشهٔ عصری سر بلند می‌کرد و بعداً دیگر به‌ندرت تکرار می‌شد ــ همه در برابر چشم درون ما صف کشیده‌اند. برای منهدم‌کردن این تودهٔ درهم جوش ناموزون، سه چاره وجود دارد. اولی شیوه‌ای است که امیدواریم هرگز پیش نیاید. یک بمب اتمی بگذارید و همه را با خاک یکسان کنید. دو راه دیگر، راههای انسانی جهان است: انقلاب و هنر. از این نظر «روبنا ـ زیربنا»، دستکم به آن صورت طرح‌واره و «شماتیک» دیگر مطرح نمی‌تواند باشد، چرا که جان انقلاب، هنری است و جان هنر، انقلابی. نسلی که می‌خواهد بپا خیزد و ناموس هویت خود را، قانون اصالت خود را بر جهان بگسترد، باید به انقلاب و هنر، به‌عنوان یک چیز، یک ساختار، با دونام توجّه، کند: دو چیز به‌دنبال موزون‌کردن ناموزونهاست: انقلاب و هنر. انقلاب یعنی موزون‌کردن عناصر ناموزون در مقطع خلاقیت یک قوم، مردم، طبقات، ملت، ملتها و جهان. هنر نیز یعنی موزون‌کردن ناموزونها، سمفونیک‌کردن صداهای درهم و برهم در ضرباهنگهای به هم پیوسته و ادغام شده و هماهنگ، از آنجا که سرنوشت انقلاب و سرنوشت هنر، سخنیت ساختاری دارند، حاکمیت استوار شده بر اختناق و جلوگیری‌کننده از آزادی بیان هنری، بی‌آنکه آگاهانه بداند چه می‌کند، ناآگاهانه به سرکوب هنرمند جدی برمی‌خیزد و چون در هر موقعیت داده شده ناموزونیهای تاریخی قوی‌تر از حاکمیت خفقان است، هنرمند به رغم تهدید دائمی از سوی حکومت، به‌کار خلاقهٔ خود، برای دستیابی به آن «جغرافیای خلاقه» ادامه می‌دهد. ساعدی شش هفت ماه پس از آزادی از زندان شاه، در شبهای شعرخوانی، خطاب به حکومت شاه فریاد می‌زند: «ما را ز سر بریده می‌ترسانی؟» حقیقت این است که در کشاکش دائمی عناصر ناموزون، و وزن آهنگین حرکت انقلاب و حرکت هنر، گاهی هنرمند غرق در بحران می‌شود. در جامعه‌ای که وانمود می‌شود همه در آن سالمند، هنرمند واقعی، نمایندهٔ جنون تلقی

می‌شود. هنرمندی که در عصر خفقان، این بحران را درونی کار خود نکرده باشد، هنرمند واقعی نیست. وقتی که ما می‌گوییم هنرمند، یعنی آدمی مثل ساعدی، از سالها پیش دچار بحران درونی بوده است، ما عملاً با یک بحران عام در برخورد با هنرمند سروکار داریم. در حدود بیست و شش سال پیش، ساعدی، در «سعادتنامه» تصویر پیرمردی راکشید که زنی بسیار زیبا و جوان داشت، در خانه‌ای جنگلی. مرد جوانی وارد آن خانه شد. در فاصلهٔ چند هفته پیرمرد را سوار دوچرخه می‌کند و بسرعت تمام، از راه و کوره‌راه و جنگل و بیابان می‌رانند، دقیقاً مثل «هارولدلوید»، و نهایتاً پیرمرد را می‌برند در یک مرداب می‌اندازند. عناصری مثل جنگل، پیرمرد، جوان، دوچرخه، آن سرعت وحشتناک، از جاهای مختلف، از فضاهای ناموزون، در یک مرکز، در یک کانون، در یک «جغرافیای خلاقه» گرد هم آورده می‌شوند. ساعدی، هنرش را به موازات تفکر انقلاب خلق می‌کند. ولی بحران، هر روز عمیقتر می‌شود. اعماق ساعدی، آستری از بحران برای لباس تنش می‌دوزد. ساعدی را ترس تعقیب می‌کند. در سراسر کارهایی که ساعدی می‌کند، این حس تعقیب وجود دارد. هیچ چیز شوم‌تر از پلیس درون برای هنرمند نیست. در سال ۷۸، در نیویورک، ترس تعقیب وادارش کرد که از من بخواهد یک ماه، در یک اتاق، با هم زندگی کنیم. نظام سلطنتی درون ساعدی را تزلزل‌پذیر کرده بود، ولی درون رژیم، از درون ساعدی تزلزل‌پذیرتر بود. رژیم به انتظار آنکه ساعدی و امثال او می‌میرند، متلاشی می‌شود. و صدای ساعدی، درست در لحظات انهدام رژیم به گوش می‌رسد: «ما را ز سر بریده می‌ترسانی؟» حس تعقیب چند نفر را هم تعقیب می‌کرد که هنرمند نبودند. شاه نمونهٔ بسیار بدیهی بود. ولی کسی که ترس تعقیب را در اعماق جان ساعدی کاشت، مردی تقریباً هم‌سن و سال ساعدی بود: به‌نام پرویز ثابتی. می‌گویند او صورتش را عمل کرده است تا نشناسندش. ببینید ترس تعقیب چه پدری از یک جانی درآورده است. دستکم روح ساعدی، گاهی از مرگ مرخصی می‌گیرد، سربلند می‌کند، و صدای آوازش از گورستان «پرلاشز» به‌گوش هم‌شهری‌اش می‌رساند: «در میان استخوانهایم زنی آواز می‌خواند.»

رضا براهنی

آدینه، شمارهٔ ۵۴

www.KetabFarsi.com

در آن مجالِ اندک و بی‌رحم

«غریبه در شهر» از آثار برجستهٔ ساعدی نیست. گرچه که برخی از ویژگی‌های کار او در ساخت و نثر: فضاسازی، شخصیت‌پروری، پیرنگ، لحن و... و رنگی از نگاه حساس، تیز، شورشی، انسانی و هنرمندانهٔ او ــ هرچند نه به تمامی و در اوج و ژرفا ــ در این داستان بلند دیده می‌شود و نیز مایه‌ای از همان تلخی که در آثار او بود. به‌رغم فصل پایانی «خوش» کتاب که پیوند و پیروزی انقلابیون حرفه‌ای و مردم را تصویر می‌کند و ساعدی در آن سال‌های سیاه که داستان را می‌نوشته ــ ۱۳۵۵ ــ، شاید که با چنین پایانی (این که پیوند گروههای مخفی و مسلح مبارز و مردم سرانجام تحقق یافته و به پیروزی می‌انجامد)، این را نیز در سر داشته است که با آرمان‌گریزی و سیاست‌ستیزی گروهی از روشنفکران خوش‌نشین! درگیر شود، پاسخی هنری در برابر آن پنداری بگذارد که در آن سال‌ها، کار مخفی و مسلحانه علیه شاه را (که ساعدی به آن دل بسته بود) بیهوده و بی‌نتیجه می‌انگاشت، به مخاطبان خود ــ که مبارزان همان گروهها از پابرجاترین آنها بودند ــ نمونه‌ای موفق از کارشان را نشان دهد، برای شیوهٔ آنها در تاریخ پیشینه‌ای ترسیم کند، تجربهٔ قیام تبریز در تلاطم جنبش مشروطه را به زمان شاه بسط دهد، از حادثه‌ای جزیی با دستمایهٔ هنر، کلیتی تاریخی فراهم آورد. این همه اما هنوز هنر نیست. آن قصدها، هدف‌ها، غایت‌ها که در ذهن هنرمند و در لحظه یا لحظه‌های خلق هنری حضور دارند، می‌توانند اجتماعی، سیاسی، فلسفی، روانی، شخصی و... باشند. و هرچه که باشند، جز در حد خاستگاه و یا یکی از زمینه‌های خلق هنری به‌کار نمی‌آیند. ذهنیت هر