

نسیم خاکسار  
ما و جهان تبعد



مجموعه مقاله، مصاحبه، نقد و گفتگو

نسیم خاکسار

## بازتاب زندگی ما در تبعید در "جاده، مه،،،"

### نقد و بررسی مجموعه داستانهای شهلا شفیق

از همین اول بگویم که من از داستان های شهلا خوشم می آید. این گفته، تکلیف خواننده این نقد را روشن می کند. و روشن است که با این حرف دارم سلیقه ام را ابراز می کنم. معمولاً داستان نویسان ناقدان بی طرفی برای نویسندگان دیگر نیستند. یعنی آنچه را که با سبک و سیاق خودشان جور در نمی آید یکباره کنار می گذارند. نابوکف بیرحمانه داستایوسکی را در رده پائین نویسندگان روسیه قرار می دهد. از پیش معلوم است که اعمال سلیقه می کند، اگر البته نخواهیم به حساب نظر تنگی اش بگذاریم. با آگاهی از این مشکل، در این جستجو من سعی می کنم از منظر يك داستان نویس بین سلیقه شخصی و يك نظرگاه عمومی از داستان به داستان های شهلا پلی بزنم.

شهلا در داستان نویسی به نسلی تعلق دارد که در تبعید بالیده اند. میان اینها بعد از سردوزآمی و داریوش کارگر که راه و سبک کارشان را خوب و یا بد پیدا کرده اند چشم امید من به یکی دو سه نفر دیگر است: جواد جواهری، کارگر مقدم، ساسان قهرمان و حالا شهلا شفیق. با تکیه بر حافظه و خواننده های اخیرم به این فهرست می توان فهمیه فرسائی، علی امینی نجفی را هم اضافه کرد. تردید نیست در کارهای خیلی های دیگر هم می شود غور کرد و مشابهت هائی با کار اینها در کار آنها هم

دید. اما اگر از این چندتن به طور ویژه ای نام بردم، به خاطر این است که در کار آنها کوشش در یافتن و آزمون اسلوب های نو برای کار خودشان روندی است پیگیر. وقتی به بررسی داستان های شهلا می پردازم سعی می کنم این نکته آزمون اسلوب را باز کنم. دومین برجستگی در کار آنها نوشتن از تجربه مستقیم و شخصی خودشان است. و دست آخر، استفاده خوب از خواننده ها و جستجوهایشان در ادبیات معاصر جهان و خودمان است. یعنی خواننده می تواند عطر زحمات و تلاش آنها را در این زمینه در کارشان استشمام کند.

مجموعه داستان " جاده، مه و .... " با احتساب یازده داستان از سیزده داستان چاپ شده در آن که به زندگی در تبعید و یا ماجرای تبعید می پردازد در زمره داستان های تبعید قرار می گیرد. از ویژگی های داستان های تبعید تا آنجا که به تجربه شخصی خودم مربوط می شود اصرار و یا حرص نویسنده است در ثبت واقعیتی از زندگی مهاجرین و تبعیدیان و یا خودمان که تا بحال به آنها پرداخته نشده بود. دلم می خواهد تا آنجا پیش بروم که بگویم برای يك نویسنده تبعیدی این انتخاب يك امر سرنوشتی است.

در کل یازده داستان تبعید شهلا، این تلاش برای ثبت واقعیت زندگی ما در تبعید دیده می شود. تلاش در ثبت واقعیت حیات تبعیدی با نوشتن گزارشی از آن و یا انشا پردازی درباره آن تفاوت دارد. ثبت، به گونه ای، ایجاد فاصله است تا بتوانی هویتت را پیدا کنی. ثبت نمی تواند تکراری باشد. اگر من برای مثال در داستاتم بخشی از درگیری های تبعیدی را در پیوند با زبان کشور میزبان و یا زبان بیگانه ثبت کردم نویسنده ای دیگر در همان شرایط نمی تواند همان را به همان شکل و با آن همان مضمون و آماج مورد کار قرار دهد جز آنکه بخواهد مفهوم دیگری از آن بگیرد. در گزارش این امر میسر و ذاتی است. گزارش با حال کار دارد، واقعیت با تاریخ، که گذری است بین گذشته و حال و آینده. به همین دلیل گزارش کمتر لایه پذیر است. واقعیت داستانی برعکس، از خصوصیاتش لایه پذیری آن است. و همین لایه پذیری است که تکرار را رد می کند جز آنکه بخواهد به لایه ای عمیق تر نفوذ کند. و دیگر ویژگی های واقعیت داستانی نسبت

به واقعیت گزارشی آسیب ناپذیری معنای اولی در طی زمان است. مثلاً داستان شوهر آمریکائی "آل احمد" با همه تلاشی که در آن بکار رفته تا واقعیتی داستانی پیدا کند يك داستان گزارشی است، آنهم گزارشی که جهان بینی نویسنده از هر طرف راه بر انکشاف و حرکت آن بسته است. مفهوم تحقیقی که آل احمد در شغل گورکنی می‌بیند در پیوند با دریافت ما در محدوده زبان و فرهنگ و مناسبات خودمان است به محض آن که پا از آن محدوده بیرون بگذاریم دیگر نمی‌توانیم با آن معنا، واقعیت را تفسیر کنیم. در همین جایی که من کار می‌کنم بیشتر نقاشان جوان که همه فارغ التحصیل دانشکده هنرهای زیبا هستند برای گذران زندگی و نیز در آوردن پولی برای مخرج کار هنری شان هفته و شاید ماهها این کار را با رغبت انجام می‌دهند. قیافه و حالت چندی آور گورکن ایرانی در قبرستان های بو گرفته به هیچ وجه قابل انطباق با چهره شاد و سرزنده کسی نیست که روبرویت نشسته است و دارد از فلینی و پیکاسو با تو حرف می‌زند. جدا شدن زن (شخصیت اصلی) از شوهر آمریکائی اش، در داستان شوهر آمریکائی، با داشتن بچه و با این واقعیت که هیچ مشکل عاطفی بین شان نیست، به دلیل اینکه زن فهمیده است شوهرش شغل گورکنی دارد امروز برای ما دلیل قانع کننده ای نیست.

اسلوب داستان: يك خواننده تیزبین و حساس به داستان بعد از مدتها داستان خوانی متوجه می‌شود آنچه که در او کشش برای خواندن داستان ایجاد می‌کند اسلوبی است که نویسنده بکار گرفته است. در واقع تازگی اسلوب و تلاش در ابداع آن است که داستان را می‌سازد. اگر واقعیت داستانی همان صدف هائی باشد که اشتاین بك می‌گوید برای جمع کردن شان بیلچه های مخصوص و ظریفی لازم است، اسلوبی که نویسنده بکار می‌برد بیلچه های او هستند. در همین شمار اندک رمانهائی که در تبعید نوشته شده است مثلاً رمان بلند خسرو خوپیان رضا دانشور، "همنوائی ارکستر چوبها"ی رضا قاسمی و "گسل" ساسان قهرمان و پایان يك عمر، داستان بلند داریوش کارگر ما با اسلوبهای متفاوتی روبرو هستیم. اسلوبهائی که نقشی فعال در کشف واقعیت داستانی و خلق آن در این رمانها داشته اند. این اسلوب با نفوذ در زبان، در تغییر لحن و در

جستجو برای پیدا کردن راه‌هایی تازه برای وارد شدن به موضوع کار ساخته می‌شود و امکانات انکشاف را در داستان هم در شکل و هم در لایه پذیری فراهم می‌آورد. داستانهای شهلا از این نظر قابل تامل اند. در این مجموعه اگر بخواهیم داستان‌ها را از این نظر دسته بندی کنیم حدوداً می‌توانیم داستانهای این مجموعه را در پنج گروه یا دسته بگذاریم

۱: فکر كيك پختن را نکن، بوته های تمشك، هتل چاقلايان

۲: طعم قهوه، اولین عشق،

۳: قطار هامبورگ، بلوز و دامن مشکی ام را می‌پوشم، اولین روز جنگ،

۴: مایلم دلایل شما را بشنوم، سال پیش، چنین روزی.

۵: جاده، مه.

در دسته اول زمان داستان، زمان تقویمی و طولی است. نویسنده نقش ناظر بر رویدادها و فضا را دارد. گرچه در همه آنها گرتة هائی از نزدیکی به طبیعت يك شخصیت وجود دارد، مثل پیوند حس بوی مانوس توتون در " فکر كيك ... " که ما با آگاهی بر آشنائی ثریا با آن به آن نزدیک می‌شویم و یا توصیف فضا در بعضی جاها از چشم سیما در " هتل ... " ولی سلطه ناظر بیرونی در همه آنها چشمگیر است. و منظر شخصیتی واحد و یا بیشتر، به عنوان يك اصل پایه ای در درون داستان در همه جا تعقیب نمی‌شود. همه اینها تا این لحظه اسلوب های معمولی اند که کم و بیش در کار هر داستان نویسی دیده می‌شود. شهلا در تجربه این نوع کار اما با تمرکز حسی روی بافت آغازین داستان در هتل چاقلايان، یکی از زیباترین داستان های تبعید و موثرترین و بگذار بگویم مظلوم ترین چهره تبعیدی را در وجود سیما خلق می‌کند. داستانی که در هر بار خواندن، خواننده لایه ای تازه در آن کشف می‌کند. من اگر بخواهم میان این سه داستان یکی شان را انتخاب کنم بی‌تردید هتل چاقلايان را انتخاب خواهم کرد. با آنکه بوته های تمشك لچ آدم را از سادگی پدر درمی‌آورد و تردی و طراوت کودکان در برابر بی‌شرفی مهمان های انگلیسی، تو را به گریه می‌اندازد. در همین داستان کمتر کسی است که تصویر دست زمخت مرد انگلیسی را وقتی روی لبهای یکی از دختران تمشکی را له می‌کند از یاد ببرد و یا در ذهنش آن له شدگی ابعادی گسترده پیدا نکند.

معمولاً جمع و جور داستانی که افراد متعددی در آن حرکت دارد ساده نیست. یکی از دلایل ناموفق بودن داستان فکر کیک پختن را نکن همین است. پایان این داستان، وقتی علی، ثریا را در آغوش گرفته است هیچ حسی را به خواننده نمی‌دهد چون خواننده هنوز زار زار زنی را که چند لحظه پیش ثریا ترکش کرده است در گوش دارد. این پرش‌ها و جمله آخر داستان "دیگر باران نمی‌بارد... آسمان صاف شده" که شادی و شادکامی علی را نشان می‌دهد، یکجور بی‌اعتنائی به حس خواننده و داستان است. بی‌جهت نیست که قرص خواب و یا آرامش بخش این وسط پیدا می‌شود تا توجیه‌گر این پرش باشد، اما اینها کافی نیست. هتل چاقالیان اما بری از این عیب هاست. سیما در همان راه، وقتی "تن اش" در تجاوز دستهای تجاوزگری است برای تو چهره می‌گیرد. و همین طور ملك و حمیده. اگر سیما در همان وهله اول نمود و نماد گلی می‌یابد که در معرض هجوم باد است و هرلحظه بیم‌پرپر شدن و نابودیش می‌رود ملك و حمیده دستهای اند که او را در پناه گرفته اند. این دو شخصیت با کمک مکان در داستان يك شکل هندسی می‌سازند که تا آخر حفظ می‌شود. در وسط این شکل هندسی سیماست. هرچا که سیما بیرون از این شکل می‌افتد اضطراب در داستان بوجود می‌آید. اندام داستان به لرزه می‌افتد و از طریق آن هراس وارد وجودمان می‌شود. در همان فاصله بین راه امکان بیرون افتادن سیما از این شکل وجود دارد. وقتی که سیما برای رهایی از دستهای تجاوزگر بلد و یا قاچاقچی تصمیم می‌گیرد تنها سوار اسب شود و اسبها رم می‌کنند. حمیده و ملك می‌دوند جلو. تا شکل درهم شکسته را دوباره بسازند.

"مرد کُرد او را از زیر پاهای اسب می‌کشد بیرون. (سیما) حال تهوع دارد و گوش‌هایش زنگ می‌زند. ملك يك لیوان آب می‌آورد: رفیق جان گفتیم لچ نکن." ص ۶۶

همیشه عنصر تهدید کننده در بیرون این شکل هندسی است. و می‌خواهد در این شکل پناهگاهی نفوذ کند. عضو آسیب‌پذیر "سیما" ست. در مهمانی در هتل، جایی که تهدید کننده بیشترین فشارش را برای ربودن سیما وارد می‌کند، ما با نخستین حرکت برای انهدام شکل و نفوذ در آن روبرو

می‌شویم: "خلبان فرداد بعد از آنکه از تازه واردین با چای و شکلات پذیرائی کرد جای خود را تغییر داد و در کنار سیما نشست." ص ۷۰ اینجا باز ما ادامه همان دستها را می‌بینیم. یعنی در واقع نطفه های آغازین دارند رشد می‌کنند. چیزی اضافه نمی‌شود بلکه همان ها انکشاف و توسعه می‌یابند. همانطور که آنها برای فشار نیروی تازه می‌گیرند و فرنگیس را وارد می‌کنند تا پیشینه سیما را لو دهد و با نگه داشتن او در هتل و فرستادن حمیده و ملك به فرانسه او را از پناهگاه بیرون بکشند، از طرف دیگر علی و حسین که بچه های ساده و نجیبی هستند به ملك و حمیده می‌پیوندند. این شخصیت ها در واقع تکمیل همه آنچه ای است که در همان آغاز داستان شکل گرفته است. عناصر توی راه مثل آهنرباهای متفاوتی هستند که عناصر و افراد بعدی بنا به نزدیکی سرشت و خصیصه هاشان با آنها می‌دانند تحت کدام نیروی مغناطیسی اند و باید به چه و که بچسبند. سیما نباید پیش چشم ( چشمهای بیرون از شکل ) باشد. وقتی حمیده از سیما می‌شنود که فرنگیس هم دانشکده ای سابقش را که شخصیت لو دهنده سیما به پلیس ترکیه است در هتل دیده است به سیما می‌گوید: سعی کن کمتر باهاش روبرو بشی" ص ۷۶

با آمدن فرنگیس باد تهدید کننده حیات گُل (سیما) رعب آور در داستان می‌وزد. روز بازپرسی از تازه واردین توسط پلیس و نیروی امنیتی ترکیه روز خطر است.

حمیده گفت: خدا کنه این فردا هم بی‌درد سر بگذره. می‌ترسم سیما رو اینجا نگه دارن.

ملك گره از ابروها باز کرد:

\_ اگر مسئله ای پیش بیاد همه مون می‌مونیم. " دستش را گذاشت روی شانه سیما. " نگران نباش رفیق. " ص ۸۱

روز بازپرسی می‌رسد. سیما تنهاست. بیرون از پناهگاه و در محاصره شکلی دیگر. گریه سیما بعد از آنکه فرنگیس او را به پلیس ترکیه لو می‌دهد تصویر تنهایی عظیم سیما و تردی و شکستگی او را برابر ما می‌گذارد.

لایه بعدی در این داستان دفاع صمیمانه و شرافتمدانه ای است که از

بروچه های ساده و کمونیت می‌شود. اگر در این داستان آنها چهره ای انسانی پیدا می‌کنند، در برابر دارو دسته سرهنگ، هیچ زخمی بر روح زلال داستان، که چرا يك جانبه نگری کرده است، وارد نمی‌شود. مشتاقانه بگویم من اینطور رها وارد کردن اندیشه را در داستان و در هر کار هنری دوست دارم. این اوج صمیمیت و يك جور به مصاف اندیشه های مخالف رفتن است. و در ضمن در ذات خود اگر بتواند آینه وار همه را برابر ما آنطور که هست بگذارد پیش از آنکه قصد داوری داشته باشد، جهانی از پرسش برای ما می‌سازد.

در لایه بعدی این پرسش برمی‌خیزد که سیما آیا سیمای مردم ما نیست، به همان عزیزی که در ذهن او را می‌پرورانیم. و هنوز در محاصره دشمن و دشمن کامی و در پناه دستهای فقیر تر از خود که وقتی هنوز خودش رها نشده است در فکر آنها (علی و حسین) است:

"طفلکی چقدر غصه دار است."

این را می‌گوید تا از ملك بشنود:

"به فرانسه که برسیم شاید بتونیم براشون کاری کنیم." ص ۷۷

و حرف آخر: در مقایسه متن با متن، سیمای با چهره روشن در این داستان همان زن داستان "مه" در همین مجموعه نیست که در هوایی مه آلود به آغوش رحمتی که نمی‌شناسد می‌رود تنها به همین دلیل که "توی مه آمدها به هم شبیه می‌شوند". ص ۱۷۱ حرفی گزنده و تلخ از جامعه تبعید و از مه سنگین مسلط در پوشیدگی و پوشاندن همان چهره های روزی روشن، که می‌گذارم که وقتی به آن داستان رسیدم بازش کنم.

دومین گروه در این مجموعه همان اسلوب اول را دارد منتها با رفت و برگشت زمانی در "طعم قهوه" و تکیه بر يك تصویر، تصویر کشش کودکی که در آغاز سفر در داستان اولین عشق زیر ماشین می‌رود و باز برخورد با آن در پایان داستان برای حجیم کردن زمان که در کلیت می‌توان کوشش نویسنده را در این دو داستان برخورد با زمان خطی، که در داستان های گروه اول تجربه اش کرده بود، دید. و در ضمن از نظر موضوعی پریدن از خاطره معصوم کودکی به دوره بلوغ و گردشی در آن با حفظ واقعیت های شکل دهنده به آن. این داستان ها، هر دو، به حادثه ی وصل



و جدائی می‌پردازند.

برخلاف داستان هتل چاقالیان که راه، دال برتحرك و پیش رفتن دارد و به استقبال خطر و زمان و حوادث آینده رفتن، دراین دو داستان ایستادن بر يك نقطه و دور زدن آن مطرح است. مثل دور زدن حادثه تصادف در اولین عشق و بازگشت به خودکشی در سن هیجده سالگی در داستان طعم قهوه. نویسنده دراین دو داستان جز در مواردی اندک که توانسته است به کشف های تازه ای در روح شخصیت هایش برسد مثل بازگشت به مادر و دیدن چهره آن چون سنگریزه ائی در ته جوی در داستان طعم قهوه، در پیشبرد ساختار کارش که همان دور زدن يك نقطه است برای کاویدن بیشتر، توانا نیست. عدم جراتی که مریم در ابراز حسش در داستان اولین عشق از خود نشان می‌دهد تا حد يك ضربه کوتاه و یا يك تلنگر در داستان می‌ماند و هرچند در پیوند با محیط دور بر او کمی روشن می‌شود که مشکل کجاست اما پیش نمی‌رود و از آن گذشته تصویری که با مجسمه زیبا در داستان جان گرفته است در پایان داستان معلوم نمی‌شود هنوز برای ما و برای مریم زیبا باشد. تکه سنگی که غریب بر جای مانده است می‌تواند هم ایماژی برای همان مجسمه برای بیان گذشته آن باشد و هم تصویر بخش چهره اکنون و یا بعدی مریم، که دراین صورت مریم به چیز شکوهمندی (حس غربت و تنهائی) در وجودش دست یافته است که آن را در جانش می‌کارد. همین داستان اگر با همین بافت روی آن بهتر کار می‌شد، می‌توانست داستانی با وسعت معنائی داستان چمدان بزرگ علوی بشود. به هر حال پراکندگی در بیان حس، فضای داستان را کمی مغشوش کرده است. تنها حَسَن کار شهلا در این دو داستان کوشش اوست برای پیدا کردن بیانی صمیمی و بی‌دغدغه در ابراز حس های بلوغ يك دختر جوان. و سیاه مشق هائی برای رسیدن به تجربه ای در نوشتن که در "دیوار" هم با آن کلنچار رفته بود تا در داستانهای گروه سوم شکل و بیان تقریباً پخته ای به خود بگیرد.

در داستانهای گروه سوم، حضور منظر فرد (محو ناظر بیرونی) و تعقیب آن در آفاق و انفس و حفظ آن در درون این داستان ها تبدیل به حادثه ای می‌شود که نویسنده با درگیر شدن با آن امکان سرریز کردن تجربه هایش

را درون يك قالب ادبی پیدا می‌کند. یکی از بهترین داستانهای این گروه "قطار هامبورگ" است. و این، داستان زنی است که با يك خاطره عمیق عشقی که در گذشته با مردی دارد و با حسی از گناه، چون مرد را در شرایط بدی ترك کرده و به خارج آمده و بعد دل به دیگری باخته است، دارد به دیدار معشوق سابق که به تصادف فهمیده او هم بعد از سه سال حبس به آلمان پناهنده شده است می‌رود. زن، مهرناز، وقتی وارد خانه امیر، دوست سابقش می‌شود، متوجه می‌شود که او ازدواج کرده و زندگی آرام و پر از صلح و صفائی برای خودش دارد.

داستان در همان آغاز با يك تلنگر ظریف ناظر بیرونی را محو می‌کند و شخصیت اصلی را جایش می‌نشانند. یعنی این اوی درون داستان است که می‌بیند و می‌گوید

"تمام شب، با هرتکان قطار از خود پرسیده بود: می‌ترسی؟" ص ۹۵ این ترس از خیلی پیش در جانش بود. از همان وقتی که نمی‌توانست از امیر خبری بگیرد " هر روز با بی‌قراری بیمار گونه ای منتظر روزنامه می‌ماند. با نفس حبس شده در سینه و بدون پلک زدن، نام تیرباران شده ها را يك به يك می‌خواند. اسم او نبود. آه آسوده ای از گلویش برمی‌آمد و بلافاصله به شرمی سوزان می‌آمیخت: مگه خونش رنگین تر از بقیه ست. " ص ۹۶ و یا بعد تر وقتی فکر می‌کرد او حتماً دیگر دستگیر شده است. باز در پی آن بود که با یافتن راهی برای نجات او حسی گناه را از وجودش پاک کند " نیمه شبی در بستر آشفته از کابوس تیرباران امیر، دست خود را بر قلب مضطربش گذاشت تا از سینه بیرون نهد و همان دم برق اندیشه ای از سر تبادارش گذشت: " بهتره مصاحبه کنه تا اعدام نشه. " ص ۹۷

به هرحال مهرناز با چنین روحیه ای که مملو از حس گناه است و با این فکر که " دیگر هیچ کجا جای او نیست و زندگی اش از این پس جز مرگی تدریجی نخواهد بود" ایران(وطن) را ترك می‌کند و به تبعیدی ناخواسته می‌آید. با همین حس عاشق دیگری (مجید) می‌شود و با او زندگی می‌کند. و یا به نقل از خودش در داستان مرگی تدریجی را ادامه می‌دهد. "قطار هامبورگ" با همین طرح داستانی ساده اش با یکی از پیچیده ترین حس ها و مسئله انسان ایرانی در تبعید یعنی حس گناه که

فصل طولانی و بلندی را در تاریخ حیات ما تشکیل داده و هنوز می دهد خودش را درگیر کرده است. بگذار با جسارت و قاطع بگویم که مهرناز همه مائیم. و امیر زندگی است. زندگی آرام و بی دغدغه ای که راه خودش را می رود. عشق خودش را دارد، شرم خودش را دارد. درد و شکنجه خودش را دارد. و نیز آرامش و قانونمندی خودش را. پایان داستان جدا از تق و لقی زبان و اضافه هائی مثل (که) و (می) که باعث شده منظر درونی کمرنگ شود، پایان رسیدن این فصل بد را شکوهمندانه اعلام می کند: به در نیمه باز نگاه کرد (که) لحظه ای بعد زنی از آن بیرون (می) آمد، و درآغوشش کودکی (بود) که بوی شیر می داد. سرش را به پشتی صندلی تکیه داد و آه کشید: چه سالهائی گذشت... " ص ۱۰۱

و در همین جا دلم نمی آید از همنشینی قشنگ و فکر پذیری که مکان و زمان در این داستان باهم داشته اند ساده بگذرم. ویدیعه ای که پیدایشش را در يك داستان باید به حساب یکی از معجزات هنر گذاشت. قطار هامبورگ که مهرناز در آن نشسته است حرکتی روبه جلو دارد. (بگو رو به آینده). اما مهرناز نشسته در آن مدام در گذشته سیر و سفر (حرکت) می کند. مکان (جاده) و زمانی (که به گذشته برمی گردد) که در داستان "اولین عشق" هنوز گره خوردگی لازم را برای فکر پذیری در داستان فراهم نمی کرد در عوض در اینجا منظری تازه بر داستان می گشاید: تناقض بین حرکت قطار و کاراکتر اصلی داستان که ذهن اش مدام به گذشته برگشته است. و این تناقض آیا همان تناقض ریشه ای ما به عنوان انسان ایرانی در آغاز تبعید در فهم پدیده ای به نام تبعید و جهان نیست؟ در این داستان جا بجا تجربه های نویسنده را از جهان تبعید و سرکشی های او را در جنب مفاهیم تازه می توان دید. يك جا از زبان پدر در داستان در تعریف وطن می گوید: توی خاک به این بزرگی، يك وجب جا برای بچه من نیست." داستان با هر تغییر در زاویه دید لایه ای تازه از خود نشان می دهد. مهرناز بین دو عشق مانده است. عشقی که در وطن رخ داده و عشقی که در تبعید ایجاد شده است. داستان، در واقع حس کابوس وار مهرناز به وطن است، وطنی که وقتی با آن دیدار می کند، می بیند سالم و سرخوش روی پای خودش ایستاده و در واقع دارد به او می گوید مهرناز

جان کار خودت را بکن. دست از این کابوس های الکی بردار. همین مفهوم در داستان " اولین روز جنگ " هم هست. وقتی راوی داستان بعد از شنیدن بمباران بغداد در تب و تاب این است که خبر از ایران بگیرد و همه اش دلهره آنجا را دارد مادرش از آنطرف سیم تلفن به اومی گوید :

— آمریکا و عراق رو می‌گم!

— ای بابا! ماها خودمون آنقدر گرفتاری داریم! ص ۱۱۸

و با این حرف آب سردی روی تب و تاب او می‌ریزد تا او در برگشت از مصاحبه ای برای یافتن کار در مترو و در کوپه قطارهای بین شهری باز به پیرامونش خیره شود برای جستجوی همین زندگی و همین مکانی که به او نزدیک است. " بلوز و دامن مشکی ام را می‌پوشم " ماجرای مرگ مادر بزرگ است و سوگ راوی از شنیدن آن. عجیب شدن چهره مادر بزرگ با خاطرات راوی که باز مادر بزرگ نمادی از وطن می‌یابد. به ویژه در جایی که ما از نگرانی شوهر راوی با خبر می‌شویم از اینکه دخترشان در خانه فرانشه حرف می‌زند این حس بیشتر تقویت می‌شود. با دقت و تامل روی این سه داستان که از ویژگی زبانی صریح و روشنی نسبت به بقیه برخوردارند می‌توان گفت این سه داستان معبری هستند که نویسنده از آنها می‌گذرد تا زبان و اسلوب مستقل خودش را در گروه چهارم و پنجم پیدا کند. از این ویژگی هامی توان به ساده و صریح بودن زبان و شیوه بیانی مستقیم مثلاً در داستان اولین روز جنگ اشاره کرد: به پهلو چرخید. و بی آنکه چشم باز کند با انگشت دنبال پیچ رادیو گشت. " ص ۱۱۱ البته این بیان مستقیم همیشه به همین خوبی دنبال نمی‌شود. مثلاً در ادامه همین تصویر می‌آید: " صدای گوینده اخبار به سکوت تنبل اتاق هجوم آورد. لحاف را تا گردن بالا کشید تا آخرین لحظه های گرم رختخواب را مزه کند. جابجا شد و سرش را روی بازوی بهرام گذاشت. " که بیان توضیحی شده است و می‌شد اینطور بیاید: لحاف را تا گردن بالا کشید و آخرین لحظه های گرم رختخواب را مزه کرد. جابجا شد و بعد صدای گوینده را آورد تا ارتعاش بعدی بهرام که بلافاصله بعد از آن می‌آید بیان مستقیم تری بیابد. دیگر از ویژگی های این سه داستان نگاه جستجوگری است که

پشت هر کار خفته و در کشاکش با منظرهای تازه و حرفهای تازه خودش را نشان می‌دهد. وطن، تبعید، زبان در هر حال فراموش شدن. کار. چهره هائی از سرزمین های دیگر. با حالات و شکل‌های خاص خودشان.

گروه چهارم و پنجم را جدا از تجربه خستگی ناپذیر شهلا برای یافتن فرم زبانی تازه می‌توان به دلیل این ویژگی های یکسان در يك گروه گذاشت: خونسردی در نوشتن. استفاده درست از تجربه های شخصی و هرچه بیشتر غنی کردن داستان از آن تجارب که در زندگی و کار، نویسنده به دست آورده تا خواننده حس کند، با تاکید می‌گویم، لبریز و لبریز شدن داستان را از آن. مثل داستان " مایلم دلایل شما را بشنوم " که من آن را در گروه چهارم آورده ام. با خواندن این داستان خواننده احساس می‌کند که دیگر نویسنده دچار آن ورطه هائی که خود بخود لقی هائی در زبان بوجود می‌آورد نخواهد شد. استفاده از بیان خونسرد گزارش گونه و تبدیل آن به يك مقال ادبی- داستانی باعث شده که نویسنده خیلی راحت با تجربه هایش در زندگی همراهی کند. " معمولاً مردهای جوان در گوش سپردن به درد دل دیگران شهرتی ندارند. اما آقای اولیویه کانئو همواره سنگ صبور دوستانش بود " همین لحن، با همین راحتی تا آخر داستان پیش می‌رود. مایلم دلایل شما را بشنوم يك پرش عظیم از جانب ادبیات ماست تا از منظر جهانی غیر از خود به شناخت اکنون خودمان بنشینیم. حضور " اولیویه کانئو " ها در ادبیات داستانی غربت، برگ برنده ادبیات داستانی ماست. و بگذار همین جا مانفیسست خودم را هم اعلام کنم که بیشتر داستان های ما، اگر اضافه می‌کنم " در غربت " چون حالا با اینجا کار دارم، از فقدان تجربه (بگو به توان هزار، چرا نه؟) و از فانتزی های الکی و شلم شوربائی نویسنده رنج می‌برد. از همان اول در خیلی از داستان ها پیدا است که نویسنده لنگ روی لنگ انداخته و رفته در عالم هپروت. و بسنده کرده به سه چهار موضوعی که به تصادف از این و آن شنیده و یا با آن برخورد کرده است و بعد با دود سیگارش برای بال و پر دادن به آن سیر انفس کرده. غافل از آنکه داستان نویسی مثل عمل دویدن است. به همه جا سرکشیدن. جانی و تنی خستگی ناپذیر داشتن. اگر تجربه های اندوخته سالیان و سالیان یکهو یکی، برای مثال مثل محمدعلی افغانی را نویسنده

می‌کند تا شوهر آهو خانم، و همین یکی، را خوب بنویسد بی خود نیست. تجربه مستقیم یک اصل است. اصلی که شکوهمندی و استواری ستون های یک داستان را می‌سازد. و زیبایی کارهایی که در آغاز این نوشته برشمردم به همین خاطر است. کاری که مملو از تجربه باشد تا آخر کشش خود را نه تنها برای خواننده بلکه در خود کار برای توسعه پذیری بیشتر فراهم می‌کند. هفتاد در صد "پیرمرد و دریا" ی همینگوی تجربه مستقیم اوست از ماهیگیری، و همینطور " موبی دیک یا نهنگ سفید" هرمان ملویل که اگر روی تجربه دریانوردی او خط بزنیم نهنگ سفیدی نخواهیم داشت. تخیل سوار بر تجربه حرکت می‌کند. بدون تجربه، خیال نه مرکب راهوار بلکه خر لنگی است که در هر قدم که بر می‌دارد می‌ایستد و هی عرعر می‌کند. "مایلم دلایل شما را بشنوم" از تجربه انسانی که دویده و با پناهنده ها آشناست و با آدمهایی که با آنها سروکار داشته، کار کرده، قهر و آشتی با آنها داشته سرشار است و همین حس کردن نفس نفس زدن های نویسنده در بغل گوش ات است که داستان را بسیار شورانگیز کرده است. این شورانگیزی با حضور کارکتری در آن که بازیگر تئاتر است و می‌خواهد با دلربایی از مسئول پناهندگی، پناهندگی بگیرد رنگ و جلای زنده پیدا می‌کند.

از دو داستان "جلاده" و "مه" که نام مجموعه را هم بر شانه دارند و کتاب با آنها تمام می‌شود روی داستان "مه" به علت بار اندیشگی آن بر موقعیت خودمان کمی تامل می‌کنم. مردی به نام رحمت، "محبوبه" اش را از دست داده است و در بعد از ظهری مه آلود در یک روز یکشنبه، بعد از آنکه خواب او را دیده است از خانه بیرون می‌زند تا در کافه ای تنهایی اش را پر کند. زنی مراکشی ( البته نمی دانم چرا مراکشی و نه ایرانی، بگذریم) سرزده می آید توی همان کافه و به خاطر شلوغی جا می‌رود روی صندلی جلو میز رحمت می‌نشیند و بعد سر گفتگویشان باز می‌شود. زن برای یافتن شوهرش که با قهر از او جدا شده است پی خانه ای می‌گردد که احتمال می‌دهد او را در آنجا پیدا کند. خانه در حوالی جایی است که رحمت می‌نشیند. برای همین او تصمیم می‌گیرد زن را کمک کند. همراه هم بیرون می‌زنند. خانه را پیدا می‌کنند. زن رنگ در را

می‌زند. کسی جواب نمی‌دهد. زن می‌ماند چکار کند. رحمت او را به خانه اش دعوت می‌کند. زن می‌پذیرد. به خانه او می‌رود و بعد با هم می‌خوابند. و داستان با گفته های زن اینطور تمام می‌شود:

— "از ترن که پیاده شدم... توی همان اولین خیابان، فکر می‌کنم که دیدمش... پیچید توی يك كوچه و ... گمش کردم."  
لبخند زد و انگشت هایش را توی موهایش فرو برد.  
— "هرچند... توی مه آدم ها بهم شبیه می‌شوند."

یکی دو خط بالاتر با نشان دادن مچ باند پیچی اش گفته بود که پریروز رگش را زده بود اما موفق نشده بود. و بعد از آن اقدام ناموفق به خودکشی بود که به دنبال شوهرش آمده بود.

در این داستان مه همه جا را گرفته است. مه پشت پنجره است. مه از خواب تو را می‌پراند. مه، که تاریک است. مه، که ما را سایه می‌کند. سایه، که باید چسبیده به کسی، چیزی باشد. که بی آن ها سایه مرده است. رحمت مثل درخت های بیرون خودش را اسیر مه می‌بیند که بر دست و پایش پیچیده شده است. زن که از پاریس می‌آید اسیر مه غلیظ می‌شود. شوهر را که نمی‌بینمیش همین مه به بیرون پرتاب کرده است. کسی تاب تنها ماندن را در این مه مسلط ندارد. عشق باید نجات دهنده باشد. رحمت در همان آغاز، در رویای محبوبه است. محبوبه اما نیست. زن در جستجوی شوهرش هست اما، او هم نیست. هرکس به دیگری آویخته است. هرکس در بستر دیگری است. تا این مه بگذرد. تا این مه مسلط فرو بنشیند. وقتی کاری از صمیمیت جان آدمی منشأ بگیرد. فریاد عدالت خواهانه ادبیات که گوهره هر کار خوب است حنجره اش را می‌یابد. در این داستان معصومیت و بی‌پناهی آدمهائی که مانیم، مائی که در بستر دیگری هستیم و از سر ناچاری، به طور درخشانی تصویر شده است. من نمی‌دانم چرا، ذهن آدمی است دیگر بدون اجازه تو پرواز می‌کند، در چهره زن این داستان، "سیما"ی هتل چاقولایان را دیدم. "سیما"ی آن داستان هرچند يك جا وقتی خودش را کاملاً در محاصره دشمن می‌بیند. بغضش می‌ترکد و زیر گریه می‌زند. اما هنوز سیمای وجودی پر تلاش را برای بقا، و برای نجات خود در خود دارد. گریه او گرچه تردی جسم و روحش

را بیان می‌کند، که چه زیباست و چقدر معنا پذیر، ولی به تلاش او و امید او به ماندن هم اشاره دارد. سیما هنوز ملك و حمیده را دارد. سیما هنوز گرمای راه، گرمای يك مبارزه پشت سر، که سیمایش را هنوز درچهره های غلام و سیامک و مرتضی در این سوی مرز هم حفظ کرده است با خود دارد. اما بعد از سالها، این مه، مسلط همه چیز را پوشانده است. همه غایبند. مچ باند پیچی شده زن در داستان مه، پرچم شکست تلخ و حکایت اندوهبار غربت اکنون ماست که روبروی مان برافراشته شده است، تا بخود بیائیم. انگشت اشارت نیست فقط، بلکه خطابی ست محکوم کننده، بر عدم استواری ما، وقتی می‌بایست و باید استوار می‌بودیم. اگر داستان بر شرافت و معصومیت يك بر يك ما گواهی می‌دهد، که این بُرد داستان است، می‌خواهد از گذرگاه تنگ داوری های كوچك و حقیر سالم بگذرد تا مچ باند پیچی شده را هم نشانمان دهد. سیمائی را که تنها مانده است. در پی عشق، اما اسیر مه. و غیبت همه آن چهره های روزی روشن.

زبان این داستان های گروه آخر موجز و مستقیم است. و از بیان های توضیحی که شهلا گاهی در بقیه داستانهایش بکار می‌برد، اثری نیست. باید به انتظار کار بعدی او نشست، تا ببینیم ما تبعیدیان در داستانهای او چه بازتابی یافته ایم.

۱۹۹۸ جولای

اوترخت