

محمد مختاری

### پیچیدگی سرنوشت یک خانه

بررسی رمان «خانه ادیسیها»

بروز آشفتگی در هیچ خانه‌ای ناگهانی نیست؛ بین شکاف چوبها، تای ملافه‌ها، درز دریچه‌ها و چین پرده‌ها غبار نرمی می‌نشیند. به انتظار بادی که از دری گشوده به خانه راه بیابد و اجزای پراکندگی را از کمینگاه آزاد کند. در خانه ادیسیها زندگی به روال همیشه بود.

این آغاز روایت یک «خانه» است که هم موضوع نگاه نویسنده است و هم طرز نگاه او را از آن خود کرده است. هم منظره‌های اصلی روایت را معین داشته است. و هم به ساخت صلیبی داستان بدل گشته است تا تصویر اصلی رمان را برای تعمیم به جامعه و جهان فراهم آورد.

اما پیش از طرح روشن و گرایش داستانی «خانه»، این نکته را باید اشاره کنم که این آغاز، خود یادآور آغاز یکی از بزرگترین رمانهای جهان نیز هست. و به نظرم، غزاله علیزاده به نشانه‌ی ادای دین به آموزه‌هایی که از تجربه و سنت رمان جهان فراگرفته، بر حرمت آناکارنین در این آغاز تأکید کرده است:

همه خانواده‌های خوشبخت به هم شبیه‌اند. اما تیره‌بختی یک خانواده بدبخت مخصوص به خود اوست. در خانه ابلونسکی همه چیز وارونه شده بود.

## پیچیدگی سرنوشت یک خانه □ ۶۰۹

علیزاده اگرچه در مجموع روش روایی خود بر روال رمان گذشته رفته است؛ برخی از دستاوردهای رمان مدرن را نیز گهگاه در اجزای داستان به کار گرفته است. کوشیده است قواعد روایت را به یاری انضباطی متناسب، به زبانی نسبتاً دقیق که گاه به دقت‌های ادبی نزدیک می‌شود، جاری کند. و با عنایت به اصول داستان‌نویسی تولستوی، فلوریر، چخوف، داستایوسکی، از دقت قانونمند هنری جیمز، و ظریف‌اندیشی ناباکفی نیز بهره برد، و داستان انسان دورانش را پردازد.

نخستین نتیجه این تعهد، توقع متقابلی است که نویسنده و خواننده را در رعایت انضباط و دقت در نوشتن و خواندن، به هم می‌پیوندد. به همان اندازه که نویسنده آشکارا از خواننده طلب دقت کرده است؛ خواننده رعایت انضباط را از نویسنده انتظار دارد. توفیق زیبایی شناختی داستان در گرو چنین توقع متقابلی است. و همین جا بگویم که دلیل اصلی من نیز در نقد و بررسی آن همین توقع متقابل بوده است. تا شاید بتوانیم میانجی دقت و انضباط میان انتظار متقابل خواننده و نویسنده باشیم.

من رمانهای بسیار خوانده‌ام که در مرکز توجه و تبلیغات بعضی نقدهای نشریه‌ای نیز قرار داشته‌اند. اما بارها از یک جمله تا یک صفحه، و از یک عبارت تا یک فصلشان را هم پریده‌ام. خواندم نیز اصلاً آسیبی ندیده است. زیرا داستان پیشاپیش با قلم فرساییهای نویسنده آسیبها دیده است. اما خانه ادریسها، به رغم برخی گرفتاریها یا کم توجهی‌ها به تعهدهای خود در تصویر اصلی رمان و توصیفها یا پرداخت شخصیتها، در مجموع خواهان دقت ویژه خواننده است. از این رو همین جا نگرانی خود را از بابت برخی از خوانندگان آسان‌گیر داستانهای سهل یادآور می‌شوم. و آنان را به دقت نظر بیشتر در روایت و به ویژه زبان داستان، که گرایشی نیز به رمزگونی دارد، فرا می‌خوانم. اگرچه یقین دارم که داستان خود چنین طرز سلوکی را به خواننده یادآور می‌شود. همچنان‌که خواننده نیز بر همین اساس از آنچه در روایت و توصیف و پرداخت شخصیتها و... سبب آزار شود در نمی‌گذرد.

□ □ □

راوی داستان را در منظر چهار تن ساکنان اصلی خانه روایت می‌کند: خانم ادریسی، وهاب (نوه او)، لقا (دخترش)، یاور (خدمتکار و یار دیرینه اهل

خانه). هرچه در رمان می‌گذرد در منظر این چهار تن است. هرچه گفته می‌شود، هر که می‌آید یا می‌رود، هر تأمل و حرکتی، دست‌کم در حضور و منظر یک تن از این چهارتن است. اگر شخصیتی غیر از اینان سرگذشت با خاطره‌ای تأمل یا تأثری دارد، برای اینان باز می‌گوید. یا از نگاه اینان باز می‌نگرد.

این روال اصلی روایت است. بخش عمده داستان نیز بر همین روال می‌رود و انضباط ویژه‌ای را در تسلسل روایی و ماجرای خود تعهد می‌کند. که در حقیقت پرهیزی است از دانای کل راوی سنتی. نویسنده تنها در روایت پیشینه تازه‌واردان به شیوه‌ای دیگر روی می‌آورد که در جای خود بدان خواهیم پرداخت.

ضمناً همین جا یادآور شوم که داستان البته گرایشی هم به رمزگونی و نمادگرایی دارد. و از این بابت از واقع‌گرایی معمول فاصله می‌گیرد. به همین سبب نیز نوعی زبان و حتا زمان استعاری در آن بروز می‌کند. به‌ویژه هنگامی که نویسنده به اشاراتی روی می‌آورد که عشق آباد را به نوعی جایگزین ساخت و مضمون نساکند. و رویدادهای قدیم را در تکرار مجدد تاریخ معاصر یادآور شود. اما پیداست که این‌گونه تأملهای نویسنده در حد ذهنیتی پوشیده در داستان است. و گرایش و روش رمان همچنان در سلطه زبانی مجاز و تداوم منطقی روایت باقی می‌ماند.

راوی داستان را در زمان گذشته روایت می‌کند. آدمهای داستان از این گذشته که در حکم زمان حال داستان است، به گذشته‌های دیگری می‌روند. رفت و برگشت از گذشته نزدیک به گذشته دور، در حقیقت سه لایه زمانی پدید می‌آورد. در این سه لایه زمانی است که خط حرکت روزمره به سطح زندگی عام، و حجم حرکت انسان و هستی می‌پیوندد. در حقیقت سه زمان گذشته وجود دارد.

گذشته نخست، خط طولی داستان است. راوی جریان داستان را از آغاز تا انجام، در زمان گذشته ساده پی می‌گیرد.

گذشته دوم، عرض داستان و سطح پرورش رویداد و روابط خانه در گذشته نزدیکتر است. آنچه در این گذشته بوده یا رخ داده، برای شناخت شرایط و موقعیت و روابط و یا تداوم روایت است.

گذشتهٔ سوم، فضای عاطفی و حجم داستان از راه تأملها، شخصیت‌کاو‌یها و درون‌نگریهاست. طرح وضعیت اشخاص در عمق است. این زمان، زمان ذهنیت خانه و اهل آن است. زمان فرهنگ و سلوک و سلیقه و خصلتها و خلق و خوی آنهاست. به همان گونه که از گذشته‌های دور در لایه‌های عاطفی و خیال و روح شکل گرفته است.

راوی اغلب عبور از این سه سطح زمان را در رفت و برگشتهای شخصیتی، به یاری خود آنها و به شیوهٔ داستانهای درهم تنیدهٔ ایرانی انجام می‌دهد. اما گذار از لایه‌های زمانی، از راه لایه‌ها داستانی، همواره با جستجوی بهانه‌ای معمول صورت می‌پذیرد. از فاصله‌گذاری و گفتار درونی و قطع و وصلهای رمان مدرن در صحنه‌ها، به‌ویژه از راه تداعی و جریان سیال ذهن، یا چرخشهای وصفی بی‌فاصله یا بی‌واسطه و... در آن اثری نیست. در اینجا هر قطع و وصلی با دخالت راوی است. راوی می‌گوید کسی چشمش را برهم می‌گذارد تا خاطره‌ای یا سرگذشتی را به یاد آورد، یا تأملی در سابقه‌ای داشته باشد. کسی خوابی می‌بیند، و صحنه‌ای را مجسم می‌کند و... و همه به اشارهٔ راوی. عدولی از این تعهد در کل داستان صورت نمی‌پذیرد. حال آن‌که بنا به تجربهٔ رمان امروز، به بسیاری از این واسطه‌های روایی نیازی نیست. حتا در آغاز جلد دوم که وهاب به‌همین صورت قراردادی، سر را به پشتی تکیه می‌دهد و چشم می‌بندد تا جمع‌بندی از گذشتهٔ داستان را مرور کند، خواننده آشکارا معمولی بودن روش را درمی‌یابد. به‌ویژه که در پایان مرور ذهنی، وهاب باز دست بر چشم می‌گیرد و تابش آفتاب را درمی‌یابد. به‌نظر من استناد به شگرد کسانی چون هنری جیمز نیز در چنین مواردی (مثلاً در تصویر یک زن)، نمی‌تواند محملی معاصر برای توجیه باشد.

□ □ □

خانه تبلور چهار نسل است. زمان و مکان حضور شخصیتها و رویدادها و روابط و درگیریهاست. اما این مکان محدود از طریق مناظر چهارگانه به کل شهر و جامعه و جهان می‌پیوندد و داستان خود را در عبور از لایه‌های زمانی، تاریخی، موضوعی باز می‌گشاید. در هر مورد می‌کوشد از لایه‌ای به لایه‌ای عمیق‌تر بگراید و زمان و مکان واقعی، عاطفی، خیال را درهم تند. در خط اصلی داستان پیچش ویژه‌ای وجود ندارد. داستان ساده‌ای روایت

می شود که به بغرنجی درون آدمها و رمز و راز روابط و پدیده‌ها چشم دوخته است. در حقیقت همه داستان در عرض است. و فضای اشیاء و رمز روابط و مواجهه شخصیتها آن را به عمق می‌گرایاند.

در گرایش به این عمق است که ساخت صلیبی داستان بر دو محور افقی و عمودی سازمان می‌یابد. این دو محور، هم در موضوع و توصیف و روایت، هم در تصویر اصلی داستان متجلی است، و همراه با تکرار و تأکید بر بن مایه «چهار» در زوایای گوناگون رمان، می‌کوشد دنیایی نیمه تمثیلی - نیمه واقعی را سامان دهد.

هریک از این دو محور به تناسب ماهیت و کارکرد خود در مواجهه به گونه‌ای و شیوه‌ای ترسیم شده است. محور افقی خط هویت ساکنان خانه است. و به همین مناسبت کارکرد ایستا و کندی و کهنگی و یکنواختی زندگی شان به طرح و توصیف اشیا وابسته است و باشی‌نگری و ظریف‌نگاری ترسیم شده است. اما محور عمودی حضور تازه‌واردان است که بر خانه و ساکنانش فرود می‌آیند. توازن و یکنواختی محور افقی را برهم می‌زنند. طرز سلوک قاطع و خشن و ناگهانی اینان با خانه و ساکنانش، از راه گفتار و کردار و رفتارشان مجسم شده است.

در مواجهه دو محور، خانه صلیب سرنوشتی می‌شود که کل اهل خانه بر دوش می‌برند و نویسنده در تقابل این منشاها و گرایشها به وحدت مشفقانه‌ای اندیشیده است که چشم‌انداز نهایی داستان است. و می‌کوشد که به دو شیوه شی‌نگری و گفتگو آن را پدید آورد.

محور افقی در آستانه ماجرا با حضور چهار تن ترسیم می‌شود. زندگی اینان به صورتی یکنواخت و معمول می‌گذرد. هر یک برای خود روالی قدیم دارد و همواره بر همان می‌رود. صبح بیدار می‌شوند. سر صبحانه دیداری می‌کنند. به اتاقهاشان باز می‌گردند. بعد ظهر و سپس شام.

در این لایه نخست، خانه بر یک اساس معهود اشرافی در حال تداوم است. اما نوع این تداوم در همان غبار نرمی مشخص می‌شود که بر سرتاسر آدمها، اشیا، کارها و در و دیوار فرونشسته است.

اشرافیت تنگ دست، که اگرچه هنوز به شیوه اجدادی می‌زید، از تک و تا افتاده است. زنانی درمانده و مردان بی‌تحرك. وهاب و یاور اگرچه هستند، از

## پیچیدگی سرنوشت یک خانه □ ۶۱۳

مردانگی معمول نشانی ندارند. پسر سی ساله به نوعی معیوب است و به زن اصلاً توجهی ندارد. به قول مادر بزرگ سالهاست چیزی در ته وجودش مرده است. زن جوان از مرد واهمه دارد و می‌رمد. از بویش به غش می‌افتد. خانم بزرگ هم، اگرچه در عمق وجودش آتشی را زنده نگاه داشته، فرسوده و حسرتزده به فال ورق سرگرم است.

در این میان هرچه جذابیت هست از آن اشیا و لوازمی است که نسل در نسل جزء خانه شده است و عبور از لایه‌ها و نمادهای شخصیتها را به اعماق میسر می‌سازد.

درهم پیچیدگی و یگانگی سرنوشت و سرگذشت خانه و اشیا و ساکنانش، پرداخت شخصیت‌های خاندان و توصیف شی نگرانه خانه را درهم گره زده است. نویسنده با جزئی‌نگری و ظریف‌نگاری که عنایتی به دستاوردهای رمان مدرن است، شیوه مناسب با طرح این وحدت را در بازیافت و گزارش و تصویر اشیا و وسایل و لوازم خانه جسته است. طرح شخصیت ساکنان خانه را در نظم و نسق اشیا پیرامون متجلی کرده است. هر شخصیت با اشیا و اجزایی از خانه بازشناخته می‌شود. گاه اشیا عمومی مربوط به کل خانه، و گاه اشیا خصوصی مربوط به یک شخصیت معین، عامل پرداخت و تعادل او در خط ماجراست. انبوهی از ابزارهای اتاقها، ساختمان، باغ، لوازم زینتی، عطرها، نواها، پوشاک و... که در بیست اتاق گرد آمده، طرز رفتار، خلق و خوی، عمق و سطح ذهنیتها، کار و تفریح، حساسیتها و مشغله‌های یک خاندان در حال فروپاشی را بازمی‌نماید.

کنش و واکنش چهار شخصیت ساکن خانه در توصیف اشیا روایت می‌شود. اشیا هویت اینان است. داشتن آنان را در احاطه یک سمساری بزرگ و قدیمی قرار داده است و خود نیز جزء این سمساری بزرگ شده‌اند. از کودکی تا پیری هرآنچه تهیه آورده‌اند سر جای خود باقی مانده است. در اتاق رحیلا (دختر بزرگ خانم ادریسی) که بیست سال پیش مرده است، تمام وسایل و لوازم دوره‌های کودکی و نوجوانی و جوانی او محفوظ نگه داشته شده است. همچنان که اتاق مخصوص او، حضور او را در سرگذشت و حتا سرنوشت اهل خانه تداوم بخشیده است.

پیداست که برآمدن از عهده چنین شگردی به شناخت این اشیا گوناگون

موکول است. نویسنده نیز کوشیده است از این سمساری بزرگ یک نمای زیبایی شناختی ارائه دهد. با این همه گهگاه در این توصیفها مشکلاتی پدید آمده و رابطه برخی از صفها و پرداختها با حرکت روایی رمان ضعیف شده است.

یکی از این مشکلات مربوط است به نوعی تعلق خاطر نویسنده به این سمساری بزرگ اشرافی، که متأسفانه در برخی موارد خواننده را از توجه صرف نوستالژیک به این انبوه اشیا معاف نداشته است. حال آنکه اینگونه توجه و تعلق خاطر تنها می تواند از آن شخصیتهایی چون لقا و وهاب باشد و نه راوی.

مسأله دیگر مربوط است به رابطه توصیف و روایت. پیداست که در این گونه رمان، هرگونه دقت و پرداخت و آهنگ توصیف، تنها می تواند و باید در خدمت روایت قرار گیرد و هر جا که وزن توصیف بر ضرورت روایت بچربد، به زبان داستان آسیب می رسد. یعنی هر گونه تأمل در ادبی کردن بیان، زبان روایت را تحت الشعاع توصیف قرار می دهد.

دقتی که علیزاده در وصفها به کار برده است، گهگاه پیش از القای روایی، پرداخت وصفی را به رخ می کشد. در نتیجه در این موارد به نوعی اراده گرایی ادبی نزدیک می شود. به همین سبب هنگامی که انبوهی از وجه وصفی همراه با جابه جا شدن اجزای جمله به اعتبار حفظ نوعی آهنگ بیان، بر زبان سوار می شود، آهنگ روایت کند می گردد. در چنین موقعیتی است که مقداری صفت و قید به زبان راه می یابد، یا که نویسنده اصرار می ورزد که در ترکیب صفت و موصوفی را حتماً به جای ضمیرش ضمیر او به کار ببرد. بی آن که ایجابی در کار باشد. یا که حتماً نگاه به چیزی کند، و در صندلی و گهواره ای تابخوران ناله کند، گاوهای ماده شیری، لمس از حرارت روز، ماغ کشند و وصف شخصیتی چنین شود: سی ساله بود... شانه ها لاغر و آویخته، چهره پژمرده و رنگ پریده، چشمها جدی و بی فروغ. در چنین حالتی: روی دیوان کهنه بی از مخمل خواب و بیدار پشت گلی می لمید، گوش سپرده غزاغز فنها...

هنگامی که نوعی کشش رمانتیک نیز به چنین ساختهای ادبی نفوذ می کند نثر به شائبه ای از کلیشه های سانتی مانتال می گراید: با فرود شب، رویاها نرم نرم رنگ می باخت. یا: چیزی از جنس شعله ها در درون زن تب و تاب داشت

بیچیدگی سرنوشت یک خانه □ ۶۱۵

و... حال آن‌که انضباط روایی و صفها را مثلاً می‌توان در دقت زبانی جست که پس از طرح کشمکشهای درونی خانم ادیسی و برخوردش با قباد و دریغ و حسرتش بر حرام شدن زندگیش، بدین گونه فرجام می‌یابد:

در باز شد و لقا با رنگی پریده، لحظه‌ای بر آستانه ایستاد، ملتمس به مادر نگاه کرد. بانوی پیر منقلب شد، دوری و بی‌اعتنایی جا به همدردی و مهرداد، لقا همیشه تنها بود، در سراسر زندگی بی‌بهره از محبت؛...

رشته فکرهاى بانوی پیر را خنده قهرمانها گسست، قدیر برخاست و چشمکی زد، رو به در رفت و زانو خم کرد: به به! لعبت زیبای خانه! چشم ما به جمال شما روشن! آفتاب از کدام ور درآمده که قدم رنجه فرموده‌اید؟

دانشجو خندید، چای به گلوی او جست، سرفه کنان بلند شد. چند نفر روی میز ضرب گرفتند. کوکان وسط اتاق رفت، با ضرب ابتدایی آهنگ بالا و پایین پرید. خشم بانوی پیر به جوش آمد، فریاد کشید: «بس کنید! (گلدانی برداشت رو به کوکان نشانه گرفت) می‌زنم به پایت می‌شکنم. مال چهارصد سال پیش است ولی من به اشیا این خانه دلبستگی ندارم. (به شوکت رو کرد) قهرمان گوش کن! ما دینی به هم نداریم. اگر زندگی زیر این سقفهای دلگیر، بین اشیا گرد گرفته، فضله کبوترها و خاطره‌های موهوم نشان سعادت بوده، ارزانی شماها!»

شوکت خمیر نان را با شست روی میز پهن کرد.

(صفحه ۳۴۴-۳۴۳)

اما محور عمودی بر سلطه ایستا و کهنه محور افقی فرود می‌آید. قدرت جدید با حکومت انقلابی خانه را متصرف می‌شود. آشکاران به خانه درمی‌آیند و عده‌ای را در آنجا مستقر می‌کنند. مواجهه آغاز می‌شود.

محور عمودی قاطع است. بی‌ملاحظه و خشن است. در نتیجه پرداختن نیز به روشی مناسب سپرده شده است. یعنی طرح شخصیت‌های محور عمودی از راه کنشها و واکنش‌هایشان در قبال اشیا و اشخاص خانه و به مدد گفتگوها و رفتارها صورت می‌پذیرد.

نخستین برخورد اینان با اشخاص خانه، برخوردی با اشیا خانه نیز هست. اینان همیشه با چنین کسانی بیگانه و از چنین اشیا محروم بوده‌اند. پس واکنشهای رفتاری و گفتاری‌شان در تقابل با آنهاست. از اعماق محرومیت



برآمده‌اند تا چون عمودی بر افق برخورداری فرود آیند. پس هم اغتشاش همراه می‌آورند و هم اصطکاک. هرچه می‌کنند و هرچه می‌گویند. یا به اشخاص خانه برخوردارنده است یا به اشیا آن. تاب تأمل ندارند. تبلور حرفند و عمل. حرف و عملشان نیز نتیجه‌ تصور حقی است که برای خود قایلند. پس قهرمان شوکت که یک شخصیت نمونه‌وار در میان اینان و سرکرده و مسئول سیاسی - اداری آنان است، با همین مشخصات ظهور می‌کند. پوزخندی خشن و بی‌ملاحظه، نگاهی از سر تحقیر و خشم و بی‌زاری. احساس تضادی که با صراحت و بی‌رودربایستی ابراز می‌شود. شتاب در عمل و شتاب در گفتار. با احساس حقی از سر عدالت‌خواهی. پیداست که مجموعه‌ این منش و روش و گرایش، آشکارا عاری از زیبایی‌شناسی مرسوم اهل اشیا است. گفتار و کردار اینان با آنچه در سطح تشریفات و سلوک و اخلاق مرسوم اشراف به چشم می‌خورد ناهمخوان و ناسازگار است. از این ناهمخوانی و ناسازگاری نیز سلاخی کرده‌اند تا بر سر اهل خانه بکوبند. پس همه چیز را سریع می‌طلبند و همه چیز را سریع می‌خواهند. از اهل خانه می‌خواهند که به سرعت دگرگون شوند. چنان که شوکت با همین انتظار بر افراد فشار می‌آورد تا کارهایی را که به پندار او درست است انجام دهند. به همین سبب نیز زبان پرلیچار و پرده‌در و بی‌تاب او، که گاه نیز اغراق‌آمیز و انباشته از فرهنگ عامه می‌نماید، برای اهل خانه تحمل‌ناشدنی است. شوکت تبلور عدالتی مستبد و مهری آموزگارانه است. با یگانه لباس زرد درخشانش، صراحتی شفاف را به نمایش می‌گذارد، که اگرچه از زلم‌زیمبوه‌های زیبایی‌شناختی عاری است، امکان روبه‌رو شدن با حقیقت را داراست. در نتیجه هم می‌تواند به راحتی با بیکارگی و ذهن‌گرایی وهاب درافتد و هم قادر است به دعوت رکسانا به قیام در برابر آتشخانه‌ مرکزی پاسخ مثبت دهد.

تازه‌واردان در آغاز با نخستین سطح هویتشان ظهور می‌کنند. توصیفشان در این سطح نخستین، از نگاه ساکنان خانه دشمنانه و بیگانه است. با لبهای کبود و کفشهای سبز، به قول وهاب سمبل سبعیت و خشونتند. انگار اصلاً فکر نمی‌کنند. انسانهای پوک پوک. وهاب می‌گوید می‌آیند تا فرهنگ و زیبایی را نابود کنند. ابتدال را جای آن بگذارند. دیگر آرامشی نیست. سکون محور افقی برهم خورده است. خانم ادیسی می‌گوید فکر می‌کنند کتاب، مجسمه، گلدان،

نقاشی و موسیقی و هر چیز زیبا زیادی است.

مواجهه در آغاز در همین سطح عادی و بی عمق بروز می کند. آدمهایی با اندیشه‌هایی مختصر و رفتاری مکانیکی، در نتیجه با زبانی در سطح، به میان می آیند. آن هم با نظم و ترتیب خشن تشکیلاتی. بی هیچ انعطاف انسانی. دانشجوی پر حرارت انقلابی، بخشی از کتابهای کتابخانه را می سوزاند. اگرچه از میان تازه واردان نیز به او اعتراض می شود. اما عمل او نمونه وار است. به تأیید آتشیخانه مرکزی است. خیاط از ترمه برای مردی شلوار می دوزد. زنهای لباسها را به هدر می دهند، آشکارها اشیا قیمتی را می شکنند و... اما مواجهه در همین سطح باقی نمی ماند. بلکه از طریق رویدادها و برخوردها و گفتگوها کم کم به سطوح عمیق تری می گراید.

وهاب می گوید این جماعت غربتم را به اوج می رسانند. اما خانم ادیسی معتقد است صاحبان قبلی خانه از این جماعت بهتر نبودند. آسیا به نوبت.

مواجهه در فضایی سنگین و وحشت آلود ادامه می یابد. مواجهه کار و اندیشه، آرمانخواهی و بیکارگی، گرسنگی و مفت خوری، نیکی و بدی، زور بازو و فن و هنر و... بروز می کند. این معنا پدید می آید که هیچ یک از این افراد، تاکنون معنای حیات را به درستی در نیافته اند. حیاتی فاقد معنای انسانی داشته اند. منتهی یک سو به دستاویزی متوسل بوده است و سوی دیگر از هر دستاویزی هم محروم مانده بوده است. قباد که خود اسطوره انقلاب و مبارزه است می گوید: انسانها را با تمام ضعفهایشان دوست داریم. چون همه قربانی ایم. به جای نفرت، شفقت داریم. شخصیت هر آدمی را شرایط ساخته، بیزاری ما متوجه آن شرایط است نه مردم.

مواجهه به سویی می رود که معلوم شود تقابل در ذات خود آدمها نیست، بلکه از آن شرایطی است که در آن پرورش یافته اند.

وقوف طرفین به هم با موانع گوناگون روبه روست. انگار هر یک از سرنفی به دیگری می نگرد. ضمن این که طرف فرهنگ ناگزیر شده است به طرف کار تن در دهد. به رفتار او بگراید. چنان که لقا باید به جای پایان زدن، قدرت انگشتهایش را در رختشویی آشکار کند. وهاب باید در مواجهه با انضباط خشن شوکت، مهر او را دریابد. حتا خانم بزرگ به لقا توصیه می کند خوب تو هم مثل رشید حرف یزن.

با روشن تر شدن اهداف و سیاستهای آتشیخانه مرکزی، مقدمات و نیکبهای دو طرف بیشتر بروز می‌کند. جان آدمها کم‌کم برای خودشان نیز آشنا می‌شود. نوعی درک خویش برای درک حضور دیگری رخ می‌دهد. اگرچه اغلب در حدی عاطفی باقی می‌ماند.

یونس شاعر که به رفتار تند و تیز و اندیشه‌های سطحی معترض است، به وهاب که آرزوی گریز از مخمصه دارد، می‌گوید پرتگاه انتها ندارد. مگر به فکرش نباشی. در گریختن رستگاری نیست. بمان و چیزی از خودت بساز که نشکند.

اندیشه‌های آسان به حجم ذهنیتهای تودرتو می‌گراید. زندگی و رفتار و گفتار هر یک از اهل خانه منشوری می‌شود که می‌گردد و هرازگاه نوری از عمل دیگران در آن می‌تابد تا بروزات گوناگون‌تری درخشش یابد. شخصیتها از چند راه به شناخت هم نزدیک می‌شوند. یکی در برخوردها و بگویموها. دوم در طرح گذشته و شرایط پرورش‌شان. سوم در مواجهه با قدرت مستبد و سیطره پلیسی بیرون که اکنون همه را زیر فشار گذاشته است و با تمهیدات غیرانسانی خود، آنان را به تنگنا می‌راند.

داستان تعدیل و تحول آدمها، برآمد داستان مواجهه است. به‌ویژه که هرچه به پایان نزدیکتر می‌شویم، وحشت حاکم بر فضای خانه و زورگویی و استبداد انحصار طلبان قدرت شدیدتر می‌شود. دزدان انقلاب که در میانشان کسانی چون موید، مالک قدیم و نامزد رحیلا و دستمال به دستانی چون حدادیان، شهردار سابق، سررشته کارها را در دست گرفته‌اند، آدمهای شفاف و خالصی چون شوکت و رکسانا و برزو و قباد را دم‌به‌دم در تنگنای بیشتری قرار می‌دهند. در نتیجه خانه در کل به حجمی غریب و محصور در نظام حاکم بدل می‌شود. به صورت واحدی انسانی درمی‌آید در مواجهه با قدرتی که از شفقت انسانی بی‌بهره است. اوج این وحدت مشفقانه در تکنیک شام آخر اهل خانه به اوج رسیده است که نمایی از همزیستی و همدمی انسانهای گرفتار بلاست.

□ □ □

نویسنده در تصویر این وحدت مشفقانه، ناگزیر به طرح پیشینه و موقعیت و شرایط رشد تازه‌واردان پرداخته است و بدین منظور به روشی متفاوت از روال اصلی روایت روی آورده است. یونس شاعر را به صحنه آورده، تا به

شیوه داستان در داستان، درباه پیشینه این گروه داستان پردازد. اینان نه کسی را داشته‌اند که ناظر و شاهد زندگیشان باشد و نه خودشان توان طرح موقعیت و تأمل در اعماق هستی‌شان را دارند. پس یونس در شبی که سرنوشت نهایی خانه رقم می‌خورد، سرگذشت آنان را به اهل خانه باز می‌گوید.

این شیوه متفاوت که تنها در آخر رمان و از سر ضرورتی اجتناب‌ناپذیر پدید آمده است، از یک سو ریشه در سنت حکایتی هزار و یک شب دارد و از سویی آگاهانه به رنگ و بوی نوشته‌های چند تنی از نویسندگان برجسته جهان نزدیک شده است.

داستانی یادآور چخوف است مانند کوهان. دیگری تداعی کننده داستایوسکی است مثل برزو. همچنان که طرز پرداخت رخساره به شگردهای فلوری می‌ماند. و کاوه به‌ویژه در چهره کاتیا روش تورگنیف را به‌خاطر می‌آورد.

اما این شیوه هنگامی در بیان سابقه اشخاص به‌کار گرفته شده، که بخش سوم رو به اتمام است. صحنه ایجاد شده سرآمد یا برآمد تحول و تعدیل اشخاص در کل داستان مواجهه است. شب‌انتظاری کل اهل خانه به شب قرابتشان بدل شده است. به‌ویژه که به صحنه پرشور و مهرآمیز پاشویان نیز انجامیده است.

اما اولاً برخی از قسمتهای آن، مثل زندگی نامه دو بخشی رخساره، طولانی به‌نظر می‌رسد. ثانیاً خط ماجرای داستان برای نقل این سرگذشتها در جایی قطع شده است که خواننده انتظار دارد از کم و کیف قضیه باخبر شود. خواننده نمی‌داند طرح بردن طلاها به کوه به کجا انجامیده است. در ضمن داستان‌سرایی یونس نیز هرگز اشاره‌ای به توفیق یا عدم توفیق عملیات شبانه نمی‌شود. نویسنده بی‌آنکه با طرح این معترضه طولانی هشتاد صفحه‌ای، رغبت خواننده را در خط ماجرا پیش برد، او را در حالت تعلیق باقی می‌گذارد. به شرح و تفصیل پیشینه شخصیتها می‌پردازد؛ و عمق یابی ناسازی را، که البته برای طرح وحدتش ضرور است، بر سر راه خواننده قرار می‌دهد. شاید از همین رو نیز هست که زندگی نامه کاوه هم به‌رغم ضرورت و جذابیتش، در آغاز این تعلیق، کمی طولانی‌تر از حد لزوم می‌نماید.

اما در تحول کیفی شخصیتها و استحاله انقلاب، خواننده گاه دچار خلجانی می شود که تا آخر داستان نیز همچنان باقی می ماند. خواننده زمان داستان را با این تحول و استحاله تأکید شده متناسب نمی یابد. این زمان برای تحول کمی سریع می نماید. این تحول به رغم این که ممکن است از لحاظ نظری مشکلی نداشته باشد، از لحاظ تجربی قابل تأمل است.

نویسنده کوشیده است زمان داستان را از تعیین برکنار دارد. فصلی برای خانه پرداخته در مه و باران، که هم نمود بهار است و هم تنها یک بهار نیست. عوامل گوناگون تأثیر گذار بر شخصیتها را نیز یکجا سرجمع کرده است؛ و با تشدید تأثرات کوشیده است تحول را در عمق کیفیتها قابل قبول نشان دهد. اما برای چنین منظوری، خواننده باید خود را عملاً در یک زمان کیفی احساس کند. تنها در چنین حالتی است که ظرفیت زمان در ماجرای داستان اندازه لازم را باز می یابد. نمی توان با تراکم گفتگوها رویدادهای متعین و معلوم، در ظرف زمانی داستان به چنین مقصودی دست یافت. در چنین حالتی خواننده بیشتر با ملغمه ای از نمودهای کمی زمان رو به رو خواهد بود.

خوشبختانه اساس پرداخت شخصیتها بر ناتمامی آنهاست. تکاملشان در دل بحران و مواجهه، به نوعی است که به قهرمانان اسطوره ای و دست نیافتنی بدل نمی شوند. اما آهنگ تحول روان شناختی بعضی از آنها تنها به لحاظ نظری می تواند توجیه شود.

شاید آدمی مانند خانم ادیسی که در پایان خط زندگی منتظر بهانه ای برای توجیه جوانی از دست رفته است، بتواند با چنین شتابی به قباد بگردد. اما لقای قضا و قدری چگونه یکباره خود را با رفتارهایی متضاد و غیر قابل تصور وفق می دهد؟ شاید مناسب ترین تعدیل شخصیتها همان باشد که برای وهاب در نظر گرفته شده است، و او را در پایان داستان نیز همچنان در غربت ذهنی خویش، ناگزیر به عزیمت کرده است.

مشکل اساسی نویسنده در خلق زمان کیفی در این است که نتوانسته است برخلاف انتظارش، تعیین را به تمامی از زمان و مکان باز گیرد. خط توالی رویدادها را در فضای واقعی - خیالی خود به یک زمان ادغام شده سپرده است، نه به زمان بی تعیین. این مشکل خود به خود به انتخاب مکانی مربوط است که با همه تلاش باز هم متعین مانده است.

عشق آباد یک زمان و مکان تاریخی و جغرافیایی و موضوعی است. طرح برخی از مستندات تاریخی معین نیز بر موقعیت معین آن افزوده است. یکی از چنین مستنداتی، زمان رویدادهای رخ داده در حوزه تاریخی عشق آباد است. به همین سبب نیز فضای نیمه واقعی - نیمه تمثیلی و نیمه تاریخی - نیمه خیالی که مطلوب نویسنده بوده است نقض شده است، و به جایش مخلوطی از دو زمان و دو مکان و... پدید آمده است.

تعبیر علیزاده از عشق آباد به اشک آباد نزدیک نسا، در یک مصاحبه نیز، بر طرف کننده این اشکال نیست. این انتخاب اگرچه ممکن است بعضی مشکلات بیرون از رمان را حل کرده باشد، درون رمان را مخدوش داشته است. به نظر من راه یافتن چنین وجوه مشخصی با مستندات معین به فضای داستان اصلاً به سبب ضرورتی داستانی نبوده است. و نویسنده همان هنگام که اقتضاها یا الزامهایی بیرون از اقتضای داستانی را رعایت کرده، به داستان آسیب رسانده است. چنانکه در جلد دوم وقتی نام عشق آباد را بی هیچ دلیلی بر فصل نخست می گذارد، مسأله کاملاً آشکار می شود.

پیداست که هر نویسنده ای مختار است که در خلق فضای داستان به استعاره بگراید. اما عشق آباد در اینجا صرفاً یک فضای استعاره ای نیست. و اگر قرار نیست که فضای استعاری ساخته شود، می توان مشخصاً در همان فضای تاریخی - تمثیلی مورد نظر قرار گرفت. منتهی چنین فضایی تنها باید از لحاظ کیفی تاریخی، و از لحاظ کمی (از جمله زمان) تمثیلی باشد. اگر نویسنده می خواست درباره انقلاب شوروی، و جنایات و استبداد و وحشت استالینی بنویسد، باید به همان فضا وفادار می ماند. و از جمله همه چیز انقلاب را با رفتار استالینی تعبیر نمی کرد. اما متأسفانه موضوع و هدف و زمان و مکان داستانش را دوگانه کرده است.

کاربرد وقایع و نامها و جاها و کمیت‌های مربوط به یک دوران معین، درست مثل کاربرد اشیا در زمانهای معین است. و اقتضای رمان پرهیز از اشتباه گرفتن آنهاست. هر پدیده متعینی تنها به اقتضای فضای داستان به زبان دعوت می شود.

البته در رمان امروز که مرز اشیا و زمانها و روابط و آدمها و... درهم می ریزد، مسأله به گونه ای دیگر است. اما از زمانی که به انضباطهای روایی در

تجربه رمانهای کلاسیک نیز وفادار است انتظار دیگری می‌رود. نویسنده از یک سو برای ایجاد فضای تمثیلی و زمان و مکان بی‌تعیین خود، برای انقلاب، رنگ سیاه در نظر گرفته است با نشان دیلم ایستاده، به جای رنگ سرخ و داس و چکش. و زبان تمثیلی آشکار و آتشخانه مرکزی و بزرگ آشکار و قهرمان را به جای مصطلحات حزبی آن دوران برگزیده است. آنگاه از محاکمات مسکو، ساخالین، بازداشتگاه ولادیمیر که اکنون زندان بزرگی شده است، میدان سرخ، گنبدهای هفت‌گانه کلیسای سنت ژرژ، تآتر مسکو، بورس یالتا و کریمه، کمسومول، بت اعظم کارگران جهان و زحمتکشان جهان و مجسمه بزرگ رییس امنیت ملی و محاکمه بانیان سرشناس آتشخانه کل یعنی زامنوف و کینوویف (با عوض کردن جای حروف ز و ک) و بسیاری دیگر از این کمیتها و عوامل و نشانه‌های تعیین زمان و مکان یاد می‌کند. بعد هم از خواننده انتظار دارد که فضای داستان را یک فضای تمثیلی و خیالی بینگارد. در چنین ملغمه‌ای از تاریخ، که ماجراهای بیست سال در یک زمان کوتاه انباشته شده، انتظار خیالی بودن محیط و زمان ساده‌انگاری است.

در چنین زمانی، اگر هم بشود چهره خیالی مارنکو، شاعر و قهرمان ملی و معشوق رکسانا را که عیناً مایاکوفسکی است، و خودکشی هم می‌کند، توجیه کرد؛ استحاله سریع انقلاب به ضدانقلاب را باید با تردید نگرست. داستان البته تاریخ‌نگاری نیست. اما ظرفیت خود را برای چنین تحولات وسیع و کیفی نیز دقیق‌تر اندازه می‌گیرد.

□ □ □

اما خانه ادریسیها داستان یا خانه زنان نیز هست. یک سو زنان خانواده که از دم تسلیم و قربانی بوده‌اند. سوی دیگر زنان وارد بر خانه که برخی تیلور رنج و عذاب بوده‌اند، و برخی بر آن شوریده‌اند.

رضا، لوبا، رحیلا، لقا، خانم ادریسی هر یک پذیرنده تقدیر محتوم بوده‌اند. نه پرتگاه‌ها را می‌شناخته‌اند، نه ژرفای رنج و عشق و مرگ را سلسله زندهای زیبا و باقریحه. تابع و شریک نظامی مستبد و خشن و جبار. نیلوفرهای سپیدی که بر سطح برکه اجدادی می‌شکفته‌اند؛ و پس از مدتی می‌پژمرده‌اند. شکوه ناپایدارشان عمق نداشته است. رنج و غرورشان از سر خامی و جوانی بوده است.

## پیچیدگی سرنوشت یک خانه □ ۶۲۳

این داورها نیز همه از چشم وهاب است که خود سالیان دراز همراه همینان گرفتار همین زیبایی و تشریفات شکننده بوده است. منتهی هنگامی زبانش به این داوری می‌گشاید که در مواجهه، گذشته پیش چشمش فرو می‌ریزد.

وهاب سالیان دراز در توهم رحیلا مانده است. عمه‌ای زیبا که زن اثری اوست. انگار مادر - معشوقی که بیست سال جوانی او را از واقعیت دور نگه می‌داشته است. رحیلا البته روح زنانگی و زیبایی شناختی همه‌خانه بوده است. صورتی نوعی در یک تابلوی نقاشی. و هر گاه هم که وهاب می‌خواسته این صورت نوعی را به واقعیت نزدیک کند، در وجود هنری رکسانا، یعنی در عکسهایی که از این هنرپیشه نام‌آور گرد آورده، به او پناه می‌برده است. حتا رکسانا را هم از دور طلب می‌کرده است.

صورت نوعی رحیلا حتا در حسرتها و خاطره‌های خانم ادیسی نیز متبلور است. همچنان‌که یاور پیر را نیز در تسخیر خود داشته است. چندان‌که یاور در جابه‌جایی رکسانا با رحیلا که اتاق رحیلا را هم تصاحب کرده است، نیمه شبی به فکر قتل او می‌افتد.

نتیجه مواجهه و تحول، فروریزی چنین توهمی است. سرآمد فروریزی نیز هنگامی است که پوکی تصور بیست ساله آشکار می‌شود. توهم حضور رحیلا در برار واقعیت رکسانا و شوکت تاب ندارد. درخشش رکسانا و شوکت به‌رغم ناتمامی‌شان، پراز خون و جوشش و زندگی است.

اسطوره زن اثری غالباً در داستانهایی که تاکنون به فارسی نوشته شده همچنان باقی مانده است. حتا هنگامی که برخی از نویسندگان از تصورش فاصله گرفته‌اند، او را به صورت زنی ذهنی - روشنفکر، یا زن - مادر، یا قهرمان - معشوق باقی نگه داشته‌اند. اما در خانه ادیسیها، زنان واقعی با درخشش هنری - آرمانی خود، به چنین توهمی پایان می‌دهند.

صورت نوعی رحیلا برای فروپاشیده شدن، از دو سو تکامل می‌یابد. در آن زندگی گذشته و در نتیجه‌گیری وهاب، مرگ رحیلا در اوجی که رو به سراسیمه‌داری داشته است فضیلتی بوده است. اما باز نگهداری این فضیلت در برابر فضیلت‌های واقعی و جاری حیات، دیگر براننده خود این زندگی نیست. پس تصحیح می‌شود.



شخصیتهای دیگری که در سایه مانده‌اند نیز باز گشوده و باز ارزیابی می‌شوند. رعنا، مادر وهاب، شخصیت مستحکم و با جوهری می‌یابد. مثل بوتۀ گز و نه نیلوفر شکننده. و این بازگشایی و بازاریابی به وسیلۀ رکسانا که زن - معشوقی واقعی اما رمانتیک است صورت می‌پذیرد. میراث غربت رعنا که همیشه ناشناخته مانده بوده است، اکنون در رکسانا ادامه می‌یابد. رکسانایی که به‌رغم شباهتش به رحیلا از تیره رعناست. وهم اوست که درۀ میان خاندان ادیبی و قهرمانان را کوتاه می‌کند و خود از آن می‌پرد. و سبب می‌شود که دیگران هم در فضای پدید آمده و بازگشوده چین کنند.

اما این پرش به بخش دیگری از وجود واقعی زن نیز وابسته است. بی‌شوکت چنین پرشی کامل نیست. مرزهای از پیش تعیین شده برای آدمها محو می‌شود. تمایل به حیات و زیبایی و عشق و مهر و زمین و آفتاب و آب و ایمان و مادر و انسان، همه در وجود چند تن متمرکز می‌شود که دیگر در کنار همد و با هم تکمیل می‌شوند. همچنان که خاصیت خود حیات است.

شخصیت وهاب که ذهنیت محض است و با ایمان، آب و خواب نمایان شده است، در کنار شوکت قرار می‌گیرد که مادر، زمین، آفتاب است. و به رکسانا می‌پیوندد که عشق است و عشق و عشق.

عشق اکنون به گونه‌ای رخ می‌نماید که به گفته مولوی گر نگردم تلف تو علف ایامم. اما وهاب و رکسانا به گونه‌ای دیگر علف ایامند. عشق تنها در عمق ذهن رخ می‌نماید. عشقی در چنبر مرگ. سمت راست عشق اکنون مرگ ایستاده است. با این همه عشق رها شدگی است. برگ گفت و شنود است. تبلور ذهنیتی فرهیخته است. از این رو تبلور صورت نوعی است. مرد می‌اندیشید: زنی که زنها دورانهای گذشته در وجودش تکرار می‌شوند. اما زن که واقعی تر است می‌گوید: چیزی پیش چشم آمد: چراغی کم سو. وسط حفاظی سیمی. فقط همین. اما چقدر زنده بود. بی حضور تو این خاطره تا آخر عمر در تاریکی باقی می‌ماند.

اما عشق چندان در موقعیتی ذهنی و تقریباً رمانتیک تلالو می‌یابد که انگار آدمها نباید جسمیتی داشته باشند. روابط زنان و مردان در وصفی گذرا و بی‌کشش متناسب می‌گذرد. زن و مرد آمده‌اند آتش درون را باز یابند. نه آتش مجموعه هستی حی و حاضر خویش را. انگار گرفتاری‌شان در بلا، آنان را

## پیچیدگی سرنوشت یک خانه □ ۶۲۵

فقط به این حد از تجرید یا ذهنیت محض تقلیل داده است. به همین سبب هم شاید زنان زانی بلا زده‌اند.

مرد هم که در کل داستان یا تصویری از یک حاکم خشن است، یا شوهری عیاش و هرزه. که البته به مردان این خاندان برآورده است. یا مردی زنانه چون وهاب است که تنها با کششی ذهنی شناخته می‌شود. و یا مرد کار و زحمت و مبارزه در وجود تازه‌واردان. و جسمیت اینان نیز تنها یکبار در رشحه نرینگی تن و بدن رشید متصاعد می‌شود.

پس عشق در تصویری ذهنی باقی می‌ماند. همچنان‌که در کاوه مانده است. یا در خاطره خانم ادریسی. یا چشمان دوزخی قباد. شاید نویسنده به نوعی آتش زنانه درون هستی باور داشته باشد. شاید هم بعضی چنان که این روزها مد شده است مسأله را به اینها و حوزه تخیلی یونگ یا استعلای مادینگی ازلی ببندند! اما واقعی‌تر که بنگریم در عشق رکسانا - وهاب انگار دیدگاهی تبلور یافته که همین جاذبه درونی است که خانم ادریسی را پیرانه سر به قباد می‌گرایاند، و در مواجهه با آتشیخانه مرکزی با او همراه و هم‌نوا می‌کند. هنگامی هم که رکسانا و شوکت برابر وهاب قرار می‌گیرند، یکی به عشق و یکی به مهر، گویی دو حضور از وجود یک زنند. البته در رابطه وهاب و شوکت تنها کشش پنهانی از مهر هست. اما همین ناگزیری خودانگار بخشی از آن نیاز درون را برمی‌آورد. اگرچه مدام به صورت پيله کردنهای تربیتی رخ می‌نماید. و خشونت شفقت‌آمیز مادری را در برابر پسری ناخلف مجسم می‌دارد.

وهاب که در فقدان مادری قابل پذیرش خاندان، کودکانه و عاشقانه به رحیلا پناه برده بوده است، اکنون رفتار مادرانه و مربی‌مآب شوکت، و واقعیت عشق بی‌انجام رکسانا را در خود جمع می‌کند. هرچند با سرنوشت قهرمانانه این دو، باید از همه چیز فاصله گیرد و برود و به صورت ذهنیتی درآید که در گیر و دار این تعدیل و تحول برجای مانده است.

داستان در پایان خود به تشخیص مرزهای عشق، ترس، نفرت می‌گراید. بیش از این هر کس در یکی از اینها گیر کرده بود. و اکنون عبور سیال از مرزها روایت می‌شود. و تنها وهاب که با قربانی شدن رکسانا، شوکت، خانم ادریسی، قباد، قادر نیست باز هم مرزهای سه‌گانه را درهم آمیزد، به غربت خود ادامه می‌دهد. و آخرین توصیه نویسنده (یونس) به او که زنده‌تر از خودت

باش و لحظه را مثل میوه‌ای شاداب بین دست‌های نگه‌دار، مانند بیشتر حرف‌ها و توصیه‌های عارفانه و رماتیکیش ذهنی می‌ماند.

تنها لفاست که می‌ماند و با واقعیت تطبیق می‌یابد. لفا می‌ماند در خیل آدم‌های گرفتار همین زندگی روزمره‌ حقیق اما مقاوم و متحمل. در پی نوعی گرمای انسانی. تحملی که و هاب ندارد. به همین سبب لفا می‌ماند و به خانه باز می‌گردد، و از انجیل نیم سوخته کف کتابخانه این آیه را می‌خواند: هیچکس ملکوت خداوند را نتواند دید، مگر آن که دوباره زاده شود.

لفا باز می‌گردد برای درک هستی غریب خود و خانه، که در منظر پایانی روایت نیز ساخت صلیبی سرنوشت و سرگذشت خانه و رستگاری مصیبت‌زده را در نگاه راوی و پوزخند پنهان و همواره داستان تکمیل کند. و عرصه‌ای میان هجو سیاسی و تعمیم عاطفی خانه به جهان و ملکوت پدید آورد.

لفا گویی تجسم شمایل مریم است، یا مسیحی در مزبله. بازمانده‌ای از برباد رفتگی خانه. خانه‌ای که صلیب اهالی آن است. خانه‌ای که هم ملکوت است، و هم اکنون پی خویش رفته است.

با چشم‌های مات تا به تا، به درهای سرسرا خیره شد. رمه‌های گوسفند پیایی تو می‌آمدند. حلقه‌های پیچان مه را به درون بنا می‌کشاندند. قطره‌های آب میان چشم‌های به هم تنیده فرو می‌لغزید. سر و گردن را می‌تکاندند، وارد تالار می‌شدند، و پس از توقفی برابر شعله‌ها دور می‌زدند، چرخان و بع کنان پا به سرسرا می‌گذاشتند. نور شیشه‌بند، موج در موج، کرکهای سفید خیس را با رنگهایی تابناک می‌افروخت. دور پلکان جمع شدند. در اشکوبه یکسر خالی، تنها ساعت و دیواری با تارک پوشیده از نقش پرنده‌ها و گلها به جا مانده بود. درون حفاظ شیشه‌ای، آونگ زرین نوسان داشت. صدای تیک تاک در مه می‌پیچید. گوسفندها گوش می‌خوابانند. ده ضربه نواخت. لفا نگاه به ساعت مچی خود کرد. آن را عقب کشید و سر به طارمی تکیه داد. از کرکهای مرطوب گوسفندها بخار برمی‌خاست. بوی خاک خیس، شیر تازه، یونجه و پشگل گرد سر او هاله‌ای می‌ساخت. زیر طاق پُر دَیمه، قلب یخزده می‌شکفت. تنفس نرم رمه، نفس گسسته او را هماهنگ می‌کرد. بره‌های سفید از پلکان برهنه بالا می‌رفتند. به راستای چوب می‌لمیدند، پوزه‌های خیس را رو به نور بخوری می‌گرفتند.

پیچیدگی سرنوشت یک خانه □ ۶۲۷

چانه را به دست تکیه داد. خطوط سخت چهره، روشنی گرفت. عطر  
شیربرنج دایه، شامه او را پر کرد. نگاه تیره، پشت نم اشک درخشید. در  
بخاری دیواری شعله‌ای آبی زبانه کشید.