



پنجشنبه ۲۱ خرداد ۱۳۹۴

پرونده

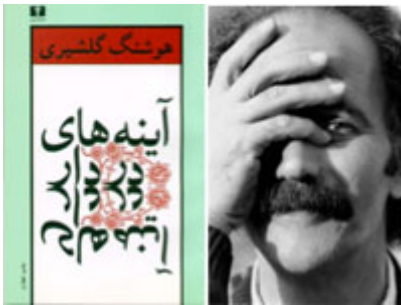
پنجشنبه ۲۱ خرداد ۱۳۹۴

روایت

## از دو پنجره

[مجتبا هوشیار محبوب](#)

"خوانشی بر «آینه‌های دردار» و «جن‌نامه»



### آینه‌های دردار

آینه‌های دردار رمانیست که در میان دیگر آثار هم عصر ایران خود از قواعد و هنجارهای مرسوم داستان‌نویسی فراتر رفته و شکل و ساختار بدیعی را از خود به نمایش گذاشته است، و از این نظر رمانی مدرن به حساب می‌آید. موضوع رمان، درباره‌ی نویسنده‌ای است به نام ابراهیم که در پی مسافرتش به چند شهر و کشور اروپایی و برپایی جلسات داستان‌خوانی، به واسطه‌ی حافظه‌ی خود، دیدار با صنم بانو (-یکی از شخصیت‌های قصه و معشوقه‌ی نویسنده) و از همه مهم‌تر مرور داستان‌هایش، به گذشته‌ی تاریخی- فرهنگی خود به‌عنوان یک ایرانی نقب می‌زند. از این جهت موضوع به گونه‌ای تازه و شکلی نو نسبت به دیگر آثار مولف - به لحاظ تماتیک- تکرار می‌شود.

ابراهیم که کم و بیش شباهت‌هایی با هم‌تای اسطوره‌هایش دارد؛ در بخشی از این کتاب می‌گوید: «گفته‌ایم که چه کردند مثلا غزان یا مغولان و مانده‌ایم، ولی راستش ننوشته‌ایم، فقط گفته‌ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند». (ص ۱۲۸)

او خودش روایت می‌کند، اما زاویه دید رمان سوم شخص است. راوی از رخداد‌های پیرامون کاراکتر اصلی رمان آگاه است و از این‌رو شاید بتوان روایت «آینه‌های دردار» را در سوم شخص و زاویه‌دید محدود بررسی کرد. هر چند می‌توان این نوع از روایت را گونه‌ای از روایت اول شخص دانست؛ یعنی روایت سوم شخصی که من راوی، روایت‌کننده‌ی آن است و خود را نیز از منظری بیرونی روایت می‌کند. این مساله را در زبانی که «آینه‌های دردار» با آن روایت می‌شود نیز می‌توان جستجو کرد، چراکه مختصات زبان روایی اثر و ساختمان جملات «آینه‌های دردار» با زبان داستان‌هایی که کاراکتر قصه‌نویس به کار می‌برد، یکی است.

رمان از مجموعه بن‌مایه‌های روایی‌ای تشکیل شده است که به ساختار کلامی متن سیری درون‌سو بخشیده‌اند. شاید مهم‌ترین این موتیف‌ها «آینه‌های دردار» و ترانه‌ی عاشقانه‌ی «بید» است. ما بارها با این ترانه در متن مواجه می‌شویم. ابراهیم در موقعیت‌های متفاوت؛ تنها و یا با صنم بانو مکرر این ترانه را گوش می‌دهد: مسکین می‌نشست زیر درخت افرا / آه می‌کشید / و می‌خواند: «بید، بید، بید!» / دستش را بر سینه گذاشته بود / و سرش را بر دو کاسه زانو / می‌خواند: «بید، بید، بید!» و داستان

بید از این قرار است: «عاشق و معشوق برای شنا می‌روند کنار رودخانه‌ای. یکی‌شان غرق می‌شود و آن یکی بر لب آب آن‌قدر می‌ایستد تا پاهایش ریشه می‌دوانند و موها و دست‌هایش جوانه می‌زنند، برگ می‌دهند و بزرگ می‌شوند تا می‌رسند به سطح آب تا اگر محبوب سر از آب بیرون آورد یا دست دراز کرد موهای افشان یا دست‌های بلند او را بگیرد و بیاید بیرون.» (ص ۲۵) به این ترتیب یکی از مهم‌ترین سوژه‌ها در رمان «آینه‌های دردار» در کنار نوشتار و نویسندگی، «زن» و «عشق» است. کاراکتر صنم بانو که مضاف بر هدف نهایی و ماهوی متن، نامش نیز به گذشته‌ای تاریخی اشاره دارد و به نوعی نماینده‌ی جنس مونث در آثار ادبی و زیست ایرانی‌ست؛ مهم‌ترین واسطه‌ی شکل‌گیری مفهوم عشق در «آینه‌های دردار» است.

آنها «با هم بزرگ شده بودند، چندبار هم عروس و داماد شده بودند، بعد هم که درس خواندن با هم بود و بالاخره نامه نوشتن به هم. دختر که قد کشید دیگر نگاهش حتی نمی‌کرد، یک روز هم نامه‌اش را جلو روش پاره کرد. به جای جواب سلام هم زده بودش...» (ص ۲۷)

داستان عروسی صنم بانو با دیگری نیز به واسطه اصل «داستان در داستان» رمان در داستان کوتاهی به همین نام یعنی «عروسی» - که بخشی از آن را ابراهیم در یکی از جلسات داستان‌خوانی‌اش می‌خواند- متجلی می‌شود. ابراهیم در «آینه‌های دردار» به واسطه‌ی همین صنم بانو بخش زیادی از گذشته‌ی خود را به یاد می‌آورد و با این که به او قول می‌دهد او را دیگر مضمون داستان‌هایش نکند (ص ۲۲) اما نهایتاً و بالا‌جبار و با حضور او بخش بسیاری از رمان «آینه‌های دردار» نوشته می‌شود. اما ابراهیم در داستان «مریم» از خال او گفته بود. انتخاب خال برای نشان دادن وجه زیبایی‌شناسیک زنانه - که مطلقاً از ادب کهن فارسی وام گرفته شده است- که بیش از پیش ماهیت زن در نقبی که به گذشته‌ی فرهنگی-تاریخی‌مان زده می‌شود را آشکار می‌کند، هدف اصلی و ماهوی «آینه‌های دردار» را برای خواننده‌ی حرفه‌ای مسجل می‌کند. خال به دفعات و در بخش‌های مختلف داستان نمایان می‌شود: «دست‌ها را ستون چانه کرد [صنم بانو] و بعد سه انگشت دست راست را بست و به انگشت اشاره بر خال زد: می‌بینی، این جاست، اما من بلافاصله فهمیدم از من گرفته‌ای...» (ص ۳۸)

مینا (زن ابراهیم) هم خال دارد: «آن خال گوشتی کوچک بر خط بناگوش...» (ص ۵۰)

صنم بانو در جایی از قصه می‌گوید: «صفیه‌ی تو یا اصلاً همه‌ی زن‌هایی که وصف دقیقی از آنها داده‌ای خالی دارند یا چالی زیر گونه‌ها، اما هیچ‌وقت خالشان بر لبه‌ی چال پایین گونه نیست، یک‌بار گوشه لب است، طرف چپ، یک‌بار هم زیر لب پایین است، اینجا، یا اصلاً روی گونه است، برای همین اغلب تقلبی در می‌آیند.» (ص ۹۷)

خال نقطه‌ی عطف تمام زنان توصیف شده است؛ بر خوردی شاید مطلقاً اروتیک. گلشیری بر اساس سازه‌ای که در نوشته‌هایش دائم از آن پیروی می‌کند، دچار عادات داستانی‌ی مشابهی‌ست و یکی از همین عادات موتیف خال است، به نوعی که در دیگر آثارش نیز به کرات خواننده می‌شود. مثل خال کنار لب در توصیف «آفاق» در داستان کوتاه «معصوم سوم»؛ «خال کنار لبش...» (ص ۱۱۲)

ابراهیم، شخصیت داستان‌نویس «آینه‌های دردار» که بی‌شبهت به خود گلشیری نیست، در بخش‌هایی از این رمان مستقیم به دغدغه‌هایی که در مورد زنان جامعه‌ی ایرانی دارد، می‌پردازد: «مینا می‌گفت: ما زن‌ها دو و گاهی حتی سه ساعت جان می‌کنیم و آن وقت شماها سر پنج دقیقه می‌بلعیدش و بعد هم می‌فرمایید خوشمزه بود، دستت درد نکند.» (ص ۱۱۱) بعد هم خودش به دست بخت صنم بانو می‌گوید: «دستت درد نکند، غذات خیلی خوشمزه بود.» (همان) جای دیگری هم می‌گوید: «بین من در این بخش به زن در داستان‌های معاصر ایران پرداخته‌ام. بخش اول، از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، بخش زن اثیری است. معلوم است که از بوف‌کور گرفته‌ام. زن در این دوره هیچ نمود عینی ندارد، حتی وقتی لکاته است. زن اثیری هم همان معشوق غزل‌های قدماست و یا دست بالاش زنی که در مینیاتورها هست. آن زن حی و حاضر را در داستان‌های هدایت هم نمی‌بینیم. در عروسک پشت پرده و داش آکل که معلوم است. در زنی که مردش را گم کرد، زن بر اساس یک فکر ساخته می‌شود: زنی که شلاق مرد را می‌خواهد. این دو چهره از زن بعدها هم همچنان هست: اگر زنی متعارف باشد، زنی که می‌شوید و می‌پزد...» (ص ۱۱۲)

اما خود ابراهیم یا شاید همان گلشیری نیز فراتر از این نمی‌رود. او خود نیز بخشی از فاجعه است فقط شاید از لونی دیگر و کمی شاعرانه. عشق ابراهیم به صنم بانو و حتا به زنی مینا کاملن از جنسی است که در گذشته هم به همین شکل به زن ابراز می‌شده. عشقی با ناله و ندبه و فغان از برای ساقی مرمین و خال و چال زیر گونه‌های آن صنم (بیشتر خیالی). یعنی حقیقت زن همچنان نامریی است. یا اصلن در کانون نگاه و توجه نویسنده نیست. عشق ابراهیم، عشقی‌ست کاملن ایرانی، تک‌سویه (یا حداقل با شور و گداز‌هایی بیشتر از طرف مرد) همراه با ترس، اضطراب و بیماری‌های یک عشق ایرانی که مطلقاً به شکست می‌انجامد یا به عبارت دیگر باید به شکست بینجامد و از این بابت نیز عشقی‌ست رمانتیک.

اما زبان «آینه‌های دردار»، برخلاف زبان محاوره و گفتاری در داستان کوتاه‌های گلشیری، زبانیست معیار؛ همراه با لحن آرگو و اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم زبان به کار گرفته شده در ادبیات کلاسیک؛ «گفته‌ایم که چه کردند مثلا غزان یا مغولان». و مانده‌ایم»

همچنین ساخت و نحو جملات در این رمان تا حدودی به شکل پیچیده‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد. گلشیری کلمات را می‌رقصاند. ضرب آهنگ و ریتم کلمات در جملات برای او از اهمیت بسیاری برخوردار است. گویا مهم‌ترین خصیصه در زبان قصه‌گویی گلشیری همین ضرب آهنگ است که به واسطه‌ی جا به‌جایی اجزای جمله به دست می‌آید. گلشیری شیفته‌ی لایه‌ی سطحی زبان است، از این رو وسواس در انتخاب کلمات، چیدمان آنها، زیورآلات زبانی و عنصر شاعرانگی - که بیشتر به واسطه‌ی نوع ادای کلمات، وقفه‌های کلامی، و ایجاد آهنگ و ایقاع شکل می‌گیرد- در زبان او نقش اساسی را بازی می‌کنند: «گذرنامه خواست. دادش. حالا دیگر ایستاده بود، گیج خواب. همان پرسید: تولد؟ سالش را گفت، ۱۳۲۶ که می‌شود ۱۹۴۸. روز و ماه تولد حتی به شمسی یادش نیامد. گفت: ما جشن تولد نداشته‌ایم که یادمان بماند. می‌بایست بگویند نسل ما...» (صفحه نخست رمان)

یا

«بود و حالا هم بود که نشسته بود و این‌ها را با ماشین تحریرش می‌زد. راستی که بود؟»

این نوع زبان و لحن کلام، قرابت‌های بسیاری با نثر کهن و شکل جملات در این متون دارد، تا جایی که گلشیری فراموش می‌کند که ساخت چنین جملاتی مثل «بود و حالا هم بود که نشسته بود» را نمی‌تواند به همین ترتیب در رمانی مثل «معصوم پنجم» که شدیداً به لحاظ ماهوی و بوطیقای ادبی با رمانی مثل «آینه‌های دردار» متفاوت است، به کار ببرد: «بود، هرکس می‌دانست که هست چرا...» (ص ۹)

یا

بود و می‌آمد...» (ص ۱۰) و این از خصایص آثار گلشیری است. توجه داشته باشید که نثر به کار رفته در «معصوم پنجم» برمی‌گردد به مختصات زبانی حاکم در قرون ۴ و ۵ هجری و در مقابل، «آینه‌های دردار» رمانی است با ساختمان زبانی معاصر، هر چند گویا چنین ساختی در جملات، بیشتر با جملات «معصوم پنجم» هم‌خوانی دارد تا این رمان. این موضوع به این معناست که دانش داستان‌نویسی گلشیری پس از مدت زمان کوتاهی به فرم‌های غیرقابل انعطافی محدود می‌شود، که دقیقاً کارکرد اسطوره را در متن پیدا می‌کنند؛ یعنی ایجاد موانعی برای ادامه و گسترش متن در فضایی که مولف طراحی کرده است؛ و نه خود متن. از این‌روست که ساخت و نحو جملات بدون در نظر گرفتن موقعیت کلامی و هستی‌شناسی دو اثر متفاوت، با کارکردی همسان به شکل فرمول همیشگی‌ای نقش بازی می‌کنند.

گلشیری در «آینه‌های دردار» نیز همچون گذشته و چند اثر دیگر «خود» را موضوع داستان‌ش قرار می‌دهد، از این‌رو این اثر نیز رمانی است اتوبیوگرافیک. او در «آینه‌های دردار» بیشتر از همیشه خود را مورد کاوش قرار می‌دهد؛ خود نویسنده‌ش را می‌نویسد: «می‌نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پاره‌ی به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می‌تراشیم.» (ص ۹)

اما از منظر دیگر - که در آثار گلشیری از اهمیت بسیاری نیز برخوردار است - رجعت گلشیری به مفاهیم و عناصری است که در طول تاریخ به ایرانی بودن یک ایرانی شکل داده‌اند و هویت او را بر ساخته‌اند و از این جهت انتخاب کاراکتر داستان‌نویس رمان که شباهت‌های بسیاری به خود گلشیری دارد، به فرآیند بازنمایی واقعیت تاریخی - فرهنگی و هویت حقیقی ما در این رمان کمک فزاینده‌ای می‌کند.

گلشیری در ص ۱۴ رمان «آینه‌های دردار» می‌نویسد: «اما گاهی نوشتن یک داستان شکل دادن به کابوس فردی است، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتی تثبیت خوابی که یادمان رفته است و گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوس‌های جمعی‌مان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل السحر آن‌ها مانده‌ی بدویتمان بشود. مگر نه این‌که تا چیزی را بعینه نبینیم نمی‌توانیم بر آن غلبه کنیم؟ خوب، داستان‌نویس هم گاهی ارواح خبیثه‌مان را احضار می‌کند، تجسد می‌بخشد و می‌گوید: حالا دیگر خود». دانید، این شما و این اجنه‌تان»

نقب گلشیری به «سنت» در بسیاری از آثارش، در نگاه نخست ما را به این فکر فرو می‌برد که هدف غایی او ویران‌سازی مجموعه مفاهیمی است که به آن شکل می‌دهد یا دست‌کم تطبیق وضعیت‌یست تاریخی با موقعیت معاصر، اما دقیقاً در همین

لحظه‌ی حساس و پر اهمیت است که گلشیری ناتوان از ادامه‌ی مسیر در همان نقطه ثابت می‌ماند. ابراهیم «آینه‌های دردار» خود در نوشته‌ها و افکارش تبدیل به بخشی از همین «کابوس‌های جمعی» می‌شود و این در حالی‌ست که خود نیز از این تباهی تدریجی آگاه است. او به این تباهی تن می‌دهد و در بخشی از «سنت» مسخ می‌شود.

## جن‌نامه

توهم داستانی به دو طریق حاصل می‌شود. یا مولف چنان عمل می‌کند که انگار چنین چیزی وجود ندارد و در نتیجه کتاب واقعگرا، ناتورالیستی، یا صرفاً وفادار به زندگی نامیده می‌شود؛ یا اینکه می‌تواند بر همین انگار، که همواره مهم‌ترین انگیزه‌ی نهانی‌اش محسوب می‌شود، تاکید نماید و در این صورت اثرش خیال، تخیل، یا ذهنیت نام می‌گیرد... بنابراین دو نوع رمان وجود دارد. یک نوع ادعا می‌کند که مواد کارش را از زندگی برمی‌گیرد... و دیگری آشکارا می‌پذیرد که فقط مجموعه‌ای از حروف و اشکال است... از این دو البته اولی فریب‌آمیزتر است زیرا همه هدفش آن است که ترفندهایش را پنهان سازد. مارتا رابرت

رمان آغازی کلاسیک است. قصه در آبادان و در زمانی حوالی کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ رخ می‌دهد. (beginning). آغاز ۱. رمان با جملاتی ساده و رویکردی رئالیستی آغاز می‌شود و زمینه‌ی اثر در همان بخش نخست شکل می‌گیرد. راوی محیط زندگی و فضای خانه، خانواده و جامعه‌ی آن روز را با جملاتی ساده توصیف می‌کند. او یکی از اعضای خانواده است و ضمن این‌که نقش نویسنده‌ی ضمنی را به عهده دارد، مستقیم در جریان قصه حضور خواهد داشت. راوی به مدد حافظه، سال‌های گذشته را به تصویر می‌کشد و این در حالی‌ست که روایت، سوم‌شخص نمایشی است و کلیت آن بر مبنای روایتی خنثی شکل می‌گیرد.

مجلس اول» از مجموعه جملاتی با ساختاری ساده تشکیل می‌شود و به لحاظ بیان‌مندی از \* مناسبات دیگر آثار گلشیری فراتر» نمی‌رود. اولین جمله‌ای که به ذهن راوی می‌رسد نوشته می‌شود. ساخت و نحو جملات به هم ریخته و به شکل گفتاری‌ست و سیر روایی اثر به‌عنوان الگویی مفروض، سلسله‌وار و به شکل سیال و غیر خطی تصاویر آینده و گذشته را به هم پیوند می‌زند. این گسست زمانی شمایی دایره‌وار دارد و از تصویری به تصویر دیگر

می‌گذرد. اما عدم رعایت خطی زمان در روایت به گونه‌ای نیست که بتوان از آن به‌عنوان یکی از سیاست‌های اصلی مولف یاد کرد. ذهن راوی قصه را به شکل دایره متصور می‌شود و او نیز به همین ترتیب اتفاقات را به شکل سیال به نگارش در می‌آورد، و این در حالی‌ست که گسست‌های زمانی هرگز فاصله‌های دور را در بر نمی‌گیرد؛ راوی در مجلس اول از دوره نوجوانی‌اش می‌نویسد.

نثر «جن‌نامه» با همان سبک و سیاق غالب در آثار گلشیری‌ست. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد این نثر ساختاری گفتاری و یک‌سره دارد؛ بدین معنا که راوی در فرآیند نگارش فرصت مرتب‌کردن ساخت و نحو جملات را پیدا نمی‌کند، کلمات را آن به کار می‌گیرد و برای همین هم نمی‌نویسد: استاد کاظم شش دختر داشت. او همان‌طور که جمله در ذهنش متصور می‌شود به روایت خود ادامه می‌دهد: «استاد کاظم پنج دختر داشت، نه، با صدیقه که شوهر کرده بود، شش تا» (ص ۴۰). در جای دیگری می‌خوانیم: «انشا و مثلثات تجدید می‌آورم. انشا که معلوم است چرا. این‌ها را که حالا می‌نویسم، می‌ترسم نشان کسی بدهم» (ص ۶۴). با این‌که راوی به واسطه‌ی این گزاره و نوع روایت فاصله‌ی خودش را با مخاطب کم‌رنگ و از جملات در طبیعی‌ترین وضعیت ممکن استفاده می‌کند؛ اما برای مخاطبی که با آثار گلشیری آشنایی داشته باشد، این نحو و ساختار جملات آشناست و از این‌رو خوانش اثر بدون هیچ‌گونه پیش‌فرضی انجام می‌گیرد. هم‌چنین باید توجه داشت که زبان به موازات پیشرفت قصه و درگیری بیشتر کاراکتر/ راوی رمان با علوم غریبه و فضای اصلی اثر که مملو از نسخه‌های احضار ارواح و ادعیه و... است، به زبان معمول در چنین متونی نزدیک می‌شود.

از این‌رو ما در این اثر با زبانی کلاسیک و منطبق با فحوای متن روبه‌رو خواهیم شد، که در بخش‌های پایانی قصه نیز بیشتر نمود پیدا می‌کند. هم‌چنین بخش قابل توجهی از «جن‌نامه» به واسطه‌ی رویکردهای مستقیم و غیر مستقیم مولف، با متون کهن رابطه‌ی بینامتنیت ایجاد می‌کند و ساده‌ترین ابزاری که گلشیری در اختیار دارد، استفاده از زبانی مناسب و در خور این محتواست. این موضوع را در بخش‌های بعدی این جستار دنبال خواهیم کرد.

اما فضای ترسیم‌شده در «مجلس اول» ضمن نمایش وضعیت اقتصادی و محیط اجتماعی روزهای پرتنش ملی شدن صنعت نفت به نوع زندگی راوی که شکلی کامل سنتی و پدرسالارانه دارد، اشاره می‌کند. این نکته حتی به شکل مستقیم نیز گوشزد

می‌شود. مثلن «پدر را به ضمیر جمع صدا می‌زد» و «اما ضمیر مادر مفرد بود: با تو ام» (ص ۱۲). از سوی دیگر باید توجه داشت که در بخش نخست بن‌مایه‌های اصلی روایت که اغلب به جن‌زدگی استعاری راوی نظر دارد، نقش مهمی در بر ساختن ی. قصه و درون‌مایه اصلی اثر ایفا می‌کند [pattern] الگو.

برای توضیح بیشتر این مساله می‌توان به حیوان‌آزاری دیوانه‌وار بچه‌های بومی از جمله خود راوی اشاره کرد. سنگبار کردن سگ‌ها (ص ۱۶)، آتش زدن موش‌ها [همان] یا میخ کردن گوش گربه به دیوار از این دست رفتارهای جنون‌آمیز است. در صفحات پایانی بخش نخست و در اثر هیجانی که راوی به آن دچار می‌شود - و می‌توان گفت چیزیست نظیر واکنش‌های بیمار صرعی - می‌خوانیم: «یکی با سر شیرجه زد توی آب و دیگر بالا نیامد. سرش گیر کرده بود.» (ص ۷۸) یا «یکی خواسته سر بچه‌اش را ببرد، مثل همان گاوی که سر بریده بودند.» (همان) حتا پیش‌تر «خانم خانم‌ها» با اشاره به «آقا مقتدا» و خطاب به کاراکتر / «راوی می‌گوید: «می‌بینی؟ آقا جنی شده

دایره‌ی این جن‌زدگی را در ابعاد وسیع‌تری می‌توان بررسی کرد. در این میان حتا از گزاره‌هایی که در صفحات ۳۶، ۴۲ و ۶۰ به میرزا حسین غمدیده، عموی راوی اشاره دارد نباید غافل بود. کسی که گویا خاطر خواه يك فاحشه شده و يك دفعه غیبت می‌زند. يك جا هم از قول مادر راوی می‌خوانیم که «زنش چیز خورش کرده بوده». شخصیت عمو حسین تدریجاً نقش پر اهمیتی در واسازی تماتیک جن‌نامه پیدا می‌کند.

اما نکته‌ی بارز در بخش اول جن‌نامه رئالیسم اثر به منزله‌ی تشریح بافت سنتی خانواده و نوع زیست افراد است. ما در این بخش با موتیف‌های بسیاری روبه‌رو می‌شویم که به این نکته اشاره دارد. ترس از خود ارضایی به مثابه‌ی عملی غیر شرعی، فارسی نماز خواندن حسن (= برادر راوی)، ارتباط راوی با «قدسی جون» (= زن همسایه) که پسوند آن نیز اشاره‌ی آشکاریست به محتوای اروتیک‌اش (در بخش‌های بعدی نیز زن‌های دیگری جای «قدسی جون» را خواهند گرفت)، خاطر خواه شدن «عمو حسین» و ناپدید شدنش و ارتباط پنهانی پدر خانواده با «بچه‌مزل‌ها» که در مجلس چهارم بیشتر به آن اشاره می‌شود، همگی از بن‌مایه‌های اصلی روایی اثرند که وجه مهمی از زیست جن‌نامه را بر می‌سازند. ما بعد از این همه و جمع آمدن این بن‌مایه‌ها است که باید به گزاره‌ی «بعدش آن طور شدم که می‌شدم.» (ص ۴۷) رجوع کنیم؛ گزاره‌ی ابهام‌آمیزی که به توصیف ناپذیری جن‌زدگی راوی اشاره دارد. در سطور پایانی بخش نخست با یکی از همین شوک‌ها روبه‌رو می‌شویم. در این بخش که نزدیک به يك صفحه از ۷۳ صفحه «مجلس اول» را در بر می‌گیرد با ترکیب هذیان، خاطره، نقل قول‌ها و تصاویر روبه‌رو خواهیم شد: «چکش و میخ هم داشته، دو میخ بزرگ. بعد هم دو پره گوش گربه را به دیوار میخ کرده بود. گربه چنگ زده بود به دست‌هاش. پایین دنده‌هاش گود گود بود. چه زوری داشت! گارد آدم که باز می‌شد با کله درست می‌زد توی دماغ آدم، و خون فواره می‌زد. سید مهدی لین پنج هم حتما همین طورها شده بود: با سر شیرجه زد توی آب و دیگر بالا نیامد. سرش گیر کرده بود. پا را نمی‌شد کاری کرد، چه برسد به سر. دیگر نفهمیدم، هی می‌گفتم: این بچه‌ها مال کیه؟ و یادم نمی‌آمد که بعدش چی؟ کف می‌زدم و می‌خواندم. همه‌اش خوانده بودیم. من فقط شنیده بودم که یکی خواسته سر بچه‌اش را ببرد، مثل همان گاوی که سر بریده بودند و خونش را مالیده بودند به چرخ‌های جلو ماشین مکی؛ اما می‌دیدم. کارد حتی خونی بود. نبریده بود. یادم بود، و هی می‌خواندم و بعدش یادم نمی‌آمد. فقط جیغ مادر را شنیدم. عمه‌خانم را صدا می‌زدند. آقا مقتدا را صدا می‌زدند. مرا گرفته بودند، و باز انگار با دست‌ها داشتم به سینه‌ام پنجول می‌کشیدم، گردن و حتی خرخره‌ام را خراش می‌دادم.

مادر می‌گفت: وقتی آمدیم دیدم افتاده‌ای روی زمین. فکر کردم مرده‌ای. دهانت کف کرده بود، دست و پاها تپ چوب شده بود، مثل چلاق‌ها، دهانت یک‌بری شده بود، تخم چشم‌ها رفته بود مغز سرت، سفید سفید شده بود. مادر می‌گفت: عمه‌خانم يك تکه آهن گذاشت روی سینه‌ات و هی قرآن خواند. نیل هم آب زده بودند و دور مچ دست‌ها و ساق پاها را خط کشیده بودند. چشم‌ها را هم سرمه کشیده بودند و دوازده خال هم روی سینه‌ام گذاشته بودند، به نشان دوازده امام». فردای آن روز هم چمدانش را ... می‌بندند و مادر راوی به او می‌گوید: «تو باید بروی اصفهان، این‌جا بمانی، خدا می‌داند

مجلس اول» با عزیمت راوی به اصفهان پایان می‌یابد»

با انتقال راوی به اصفهان و خانه‌ی اجدادی‌اش، گویا او بیشتر از پیش با شخصیت‌ها، تصاویر، مفاهیم و گذشته‌ای که به ۲. نوعی با جن‌زدگی او در ارتباط است روبه‌رو خواهد شد.

در اصفهان معیشت خانواده فرق چندانی نمی‌کند و حتا شکل بغرنج‌تری به خود می‌گیرد. «بانو»، عروس عمه و زن تقی جای قدسی جون را گرفته است، شخصیت عمو حسین به واسطه‌ی نقل خاطرات و گذشته‌ی خانواده روشن‌تر می‌شود و از همه مهم‌تر فضای جن‌آلود آبادان جای خود را به اصفهانی داده که می‌توان آن را سرمنشا تمام اتفاقاتی دانست که سرگذشت و آینده‌ی کاراکتر / راوی قصه به آن وابسته است.

قواعد دستوری و مناسبات زبانی در «مجلس دوم» فرقی نمی‌کند و روایت در بخش‌هایی که ابعاد مختلف زندگی عمو حسین را برای راوی روشن می‌سازد، از دهان پسر عمه تقی و مادرش بازگو می‌شود. این مونولوگ‌ها فضای بسیاری از متن را اشغال می‌کند.

ما در اصفهان با شخصیت‌های جدیدی روبه‌رو می‌شویم. بانو زن لوند آزاردهنده‌ای است که دامن روبه‌روی راوی ظاهر می‌شود و ارتباط پنهانی با او نتایج وخیمی برای راوی در پی دارد. همان‌طور که او جای قدسی را گرفته است، تدریجاً «ملیح» نیز در مجلس سوم جای او را می‌گیرد. ما همواره در جن‌نامه با زن تحریک‌کننده‌ای روبه‌رو هستیم که به‌عنوان نقطه ثقل یا کانون جاذبه‌ی متن، راوی را به سمت خودش می‌کشد. از سوی دیگر اتابکی، شوهر دختر خاله‌ی راوی درویش‌مسک است و مراد به او وجه دیگری از شخصیت راوی را آشکار می‌کند. سر منشا تمام تصاویر و عباراتی که به شکل عرفانی از جانب راوی به رشته‌ی تحریر در می‌آید در کاراکتر اتابکی جست‌وجو کرد. و این همه در حالی‌ست که آشنایی با زندگی عمو حسین و یافتن کتاب‌ها و طومارهای ادعیه و اورادش سمت و سوی تازه‌ای به قصه می‌بخشد.

سرگذشت عمو حسین در این بخش بازگو می‌شود و این بازگویی به شکل پاره‌پاره و توسط اهالی خانه‌ی دروازه نو - خصوصاً عمه بزرگه و پسرش تقی - انجام می‌گیرد. به عبارت دیگر این میرزا حسین غم‌دیده است که در «مجلس دوم» در کانون توجه راوی قرار می‌گیرد. راوی در این بخش پیوسته و در هر فرصتی که می‌تواند موضوع زندگی عمویش را پیش می‌کشد و مرتباً اعضای خانواده، خصوصاً پسر عمه تقی را به حرف می‌کشد. از آن‌جا که بخش مهمی از رمز آلودگی شخصیت راوی و سویی‌های تماتیک اثر به کاراکتر عمو حسین یا همان میرزا حسین غم‌دیده مرتبط است، بالا جبار و خلاصه‌وار باید به سرگذشت عمو حسین اشاره کرد.

عمو حسین واله و شیدای دختری شیرازی به نام کوکب بوده است و اتفاق زوج خوشبختی بودند. عمه بزرگه می‌گوید: «شب پرده‌ها را می‌کشیدند و گرام‌شان را راه می‌انداختند و بعد تا نصفه شب می‌زدند و می‌خواندند. گمانم حتی برایش می‌رقصید. خودم از لای پرده‌شان دیدم. حسین ناکام دو انگشتی کف می‌زد و زنش هم آن وسط می‌رقصید، آن هم با چه لباسی، همه‌اش پولک. همان شب شستم خبردار شد که چه کاره است.» بعد هم می‌گوید که چه‌طور تا حمام تعقیبش کرده است و وقتی زیبایی حیرت‌انگیز کوکب را دیده گفته: «خدایا، خداوند، خودت داداشم را حفظ کن.» عمه بزرگه او را این‌طور وصف می‌کند: «برگ گل چیه؟ هوش از سر آدم می‌برد. موهاش یک خرمن بود، شبق مشکلی. وقتی نشست پخش کف حمام شد. والله من که زنم حال خودم را نمی‌فهمیدم...» کوکب وقتی عمه به او نزدیک می‌شود «انگار نامحرم ببیند» خودش را جمع می‌کند و می‌بیند که عمه به دست و پایش افتاده و قسمش می‌دهد که برادرش را «بدبخت نکند» و او را ترک نکند و هر چه هم که کوکب می‌گوید برادرش را دوست دارد و به خاطر او از همه چیزش دست کشیده، عمه کوتاه نمی‌آید. بعد هم می‌خوانیم که عمه چه‌طور دامن در زندگی برادر و زنش سرک می‌کشد و آب دعا توی غذاشان می‌ریزد یا استخوان مرده توی اتاقشان چال می‌کند، و این‌که کوکب چه‌طور خانه و شوهرش را ترک می‌کند، غیبش می‌زند و کارش به دیوانه‌خانه کشیده می‌شود. عمو حسین حالا تمام جاهایی که فکرش را می‌کرده دنبال کوکب گشته و از او چیزی نیافته. بعد از این اتفاق عمو حسین با جماعت درویش و پرده‌دار نشست و برخاست می‌کند و در اتاقش را به روی خودش می‌بندد و احضار روح می‌کند. تا این‌که او هم غیبش می‌زند و دیگر کسی از او خبری نمی‌شنود.

نکته‌ای که به دفعات و در بخش‌های مختلفی از «مجلس دوم» تکرار شده، شباهت‌های خواسته و ناخواسته‌ی راوی با عمویش است. نام، شباهت‌های ظاهری و میل و کشش راوی به زندگی عمویش خصوصاً به کتب ادعیه و اورادی که در صندوقچه‌ی عمو حسین پیدا می‌شود مهم‌ترین المان‌های این شباهت است. همان‌طور که در بخش اول این جستار یادآور شدیم شخصیت محوری عمو حسین ابعاد مختلفی از راوی را می‌نمایاند. پر بیراه نیست اگر بگوییم، راوی تدریجاً و در طول قصه به عمویش، حسین بدل می‌شود. ریشه‌شناسی این استحاله به «مجلس دوم» باز می‌گردد. به شباهت ظاهری این دو نفر. اولین بار در آرایشگاه پسر عمه تقی به این شباهت اشاره می‌شود؛ وقتی که تقی می‌گوید شکل سر راوی مثل عمو حسین‌اش گرد است. کمی بعد وقتی عمه بزرگه راوی را می‌بیند، با گریه می‌گوید: «چه قدر مثل آن ناکام شده‌ای.» این شباهت آن‌قدر زیاد است که در صفحه‌ی ۱۰۰ کتاب می‌خوانیم: «هنوز از دهانه پله رو به دالان رد نشده بودم که عمه گفت: تو را به خدا نگاهش کن، عین آن خدایا، امرز است، راه رفتنش مثل اوست؛ شانه‌هاش را بالا می‌کشید، پشتش را خم می‌کرد. دست‌هاش را هم همین طوری توی جیب‌هاش می‌کرد، توی جیب پالتوش». این شباهت حتا به رفتار او نیز نسبت داده می‌شود. زمانی که راوی کلاغی را در بام خانه به دام می‌اندازد، عمه گریه‌کنان می‌گوید: «نکن، جوان. بد می‌بینی. آن ناکام همین کارها را کرد که حالا معلوم نیست کجا سر به بالین می‌گذارد.» (ص ۱۵۷) و پس از این همه باید به نام راوی که نخستین بار در همین بخش و در ص ۱۶۹ به زبان می‌آید نیز اشاره کرد: حسین. پس «همزاد زنده»ی راوی - همان‌طور که خودش در «مجلس سوم» (ص ۲۷۶) این‌چنین می‌نویسد - با او هم‌نام است و این موضوع شاید ساده‌ترین طریق باز‌نمایی استحاله‌ی راوی است. او می‌نویسد: «عمو را باید

ظاهرش کنم و چشم در چشم روبه‌روش بنشینم» (ص ۱۷۶)

بخش دوم جن‌نامه زمانی به پایان می‌رسد که صندوقچه‌ی کتاب‌ها و طومار ادعیه‌ی عمو حسین به حسین/ راوی ارث می‌رسد.

!و این صورت مثالی که حالا کنارم نشسته و می‌گوید: بنویس. ۳.

می‌گویم: چه بنویسم؟

می‌گوید: از همین چیزها که رفته است تا بفهمیم که بعد چه باید نوشت یا باید کرد» (ص ۲۱۵)

این‌که «قصه را چه کسی می‌نویسد؟» و یا «مؤلف آن کیست؟» را می‌توان نخستین پرسش روایت‌شناسیک «جن‌نامه» خواننده؛ زمانی که «دیگری» نویسنده و خواننده‌ی متن را -توامان- فرا می‌خواند. این فراخوانی بی‌شبهات به یادآوری گذشته‌ی تاریخی نیست و در این سیر تاریخی تنها دالان منتهی به «دیگری» از دایره‌ی مفاهیم سنتی عبور می‌کند. در این معنا، می‌توان فرهنگ فولک و خرده‌روایت‌های موجود در ادبیات گذشته‌مان را که به نوعی با درون‌مایه‌ی اثر سنخیت دارد، پاره‌هایی از گفت‌وگوی «جن‌نامه» با همتایان پیشینش خواند، و بدیهی‌ست این گفت‌وگو با میانجی‌گری خواننده‌ی «جن‌نامه» انجام می‌گیرد. یکی از این خواننده‌ها راوی قصه است. او دو پاره است. بخشی از آن روایت می‌کند و بخشی به آن‌چه روایت می‌شود، گوش می‌دهد. و از این حیث راوی همچون خواننده‌ی «جن‌نامه» نقش میانجی را دارد.

و بعد شدم آن‌طور که می‌شدم، یا شدم همین که حالا هستم، که یکی هی مجبورم می‌کند که بنویسم» (ص ۱۰۰)

کسی او را وادار به نوشتن می‌کند و این نوشتن تدریجاً سویه‌ای شهودی می‌یابد. «توی فکر هم‌زاد اتاکی یا همه فقرا بودم. من هم انگار داشتم -حالا البته می‌دانم که دارم- همان که توی سینه‌ام بود و وقتی آن‌طور می‌شدم که شدم، به سینه‌ام چنگ می‌زد. حالا هست، گاهی هم می‌شود -گر چه عمو حسین نتوانسته بود- مثال ذکر را از سر باز کرد. کار دارد، اما می‌شود. و گرنه همین می‌شوم که دارم می‌شوم» (ص ۱۷۶)

به استشهاد خود متن، متن در دست هم‌زاد قصه گو است، و قصه گو راهی جز روایت ندارد. به عبارت دیگر او روایت نمی‌کند، روایتش می‌کنند.

در «مجلس سوم» زبان به سمت جن زدگی غایی متن چرخش کرده است و با ساختمان‌های متفاوت از بخش‌های پیشین اثر جلوه می‌کند. زبان در این بخش شکل دایره‌واری به خود می‌گیرد و راوی بارها در جای جای متن به خودش گوشزد می‌کند که باید ثابت بماند، از این شاخه به آن شاخه نپرد و به شکل خطی و منظم روایت را پیش ببرد، چرا که او دانمن از تصویری به تصویر دیگر می‌لغزد. یکی از این تصاویر ملیح است، کاراکتری که جای بانو را گرفته و «نمی‌تواند فقط با یکی باشد.» حسین (راوی) برای اولین بار و در سی و دو سالگی وقتی به ملیح پناه می‌برد و گریه کنان می‌گوید که گاگارین، فضا‌نورد شوروی به دور زمین چرخیده با او بالغ می‌شود. [ص ۲۹۵] حسین مفتون وضعیت ثابت زمین در ادوار گذشته و متون کهن است و زمین را ثابت، بی حرکت و مسطح فرض می‌کند. اصل او می‌نویسد تا همه چیز را ثابت و بی حرکت کند. او می‌نویسد تا زمین از چرخش باز ایستد و برای همین وقتی خبر «گاگارین» را می‌شنود به فکر خودکشی می‌افتد. اما ملیح مرکز جاذبه را به نقطه‌ی دیگری انتقال می‌دهد و او بالغ می‌شود.

شکل دایره‌وار «مجلس سوم» از زمانی شروع می‌شود که راوی می‌گوید منشی دفتر اسناد رسمی شماره ۱۳۳ خیابان شیخ بهایی است. او شانزده سال است همان جا ثابت نشسته و از وقایعی که پیرامونش اتفاق می‌افتد، می‌نویسد: «نه، این طور نمی‌شود. اگر همین طور بچرخم، من به هیچ جا نمی‌رسم، گر چه همه چیز می‌چرخد به گرد من که این جا نشسته‌امو می‌نویسم» (ص ۲۰۷) و پیوسته یادآور می‌شود که «یادم باشد هی بچرخم. ثابت و پایدار باید بود همان گونه که این خاک یا بهتر آن زمین قدیمی بود...» (ص ۲۰۸) و «زمین قدیمی» همان سیاره‌ای است که پیش از نظریات کپلر، کپرنیک و گالیله وجود داشت؛ سیاره‌ای ثابت و ساکن. حسین به کتاب‌های قدیمی پناه می‌برد و با غور در آن‌ها دنبال دلایلی است که به مسطح و ثابت بودن زمین اشاره کند. او وقتی می‌شنود ماهواره‌ای به نام اسپوتنیک یک در مدار زمین قرار گرفته و یا یوری گاگارین به دور زمین بگرددش کرده است، کاملن به هم می‌ریزد.

موقعیت راوی در شروع و پایان «مجلس سوم» یکی‌ست. با توجه به ساختار دایره‌وار این بخش، اگر خط روایی اثر را به سه نقطه‌ی الف، ب و پ تقسیم کنیم، مسیر اصلی و ادامه دهنده‌ی سیر روایی اثر در بخش میانی یا همان نقطه‌ی ب صورت می‌گیرد. از آن‌جایی که شمای این بخش به شکل دایره ترسیم شده است، همان‌طور که در سطور نخست مجلس سوم می‌خوانیم:

«ملیح گفت: گور پدر آمریکایی‌ها هم کرده. خوب رفته باشند به ماه، تو چه کار به آن‌ها داری؟» به همین ترتیب نیز در پایان این بخش (ص ۲۹۴) با همین گزاره رو به رو می‌شویم. این شمای دایره‌وار که به کلیت اثر نیز تسری یافته را باید در ذهنیت راوی جست وجو کرد. او نمی‌خواهد زمین بچرخد، یا حداقل می‌گوید: «نباید بگذارم که بچرخد.» (ص ۲۱۲) و به همین دلیل به خودش گوشزد می‌کند «نباید بچرخم» (همان) و در تلاش است تا اتفاقات را مرتب و پشت سرهم به نگارش در بیاورد. راوی تاکید می‌کند همه چیز، حتی آن‌ها که از یاد رفته‌اند، در ذهن او باقی می‌ماند: «یادم هست. می‌ماند، همه چیز در جوف این کره مغز می‌ماند، حتی آن‌ها که یادم رفته است، یادمان رفته است، برای همین بیم غارت غزان هنوز در من است و گاهی نیمه شب‌ها از بیم اصابت تیرهای دور پرواز مغولان در پستوی آن اتاق دفتر از خواب می‌پریم...» (ص ۲۲۹) گویی او در انتظار تکرار دوباره‌ی تاریخ است؛ تاریخی که همچون سیاره‌ی زمین یا مغز خودش به شکل دایره می‌ماند و دیگری نویسنده یا همان دیگری در نهادش را به او سرایت داده است. با این‌که این شکل از نوشتار و گزینش چنین ساختاری پیشتر نیز در ادبیات غرب تجربه اما به نظر می‌آید استفاده از چنین فرمی با توجه به ماهیت، (جویس نام برد *Finnegan's wake* برای نمونه می‌توان از) شده جن‌نامه، گفت‌وگوی پیوسته‌ی متن با متون کلاسیک و ارجاعات تاریخی در جای جای متن با محتوای کار در انطباق باشد.

نکته‌ای که در اغلب آثار گلشیری به چشم می‌خورد و به یکی از خصیصه‌های بالذات قصه‌های او تبدیل شده، دست گذاشتن روی نقطه‌ای از تاریخ، فرهنگ و سنت این سرزمین و انعکاس آن در محیط و فضای زندگی معاصر است. او در «آینه‌های دردار»، «معصوم پنجم»، «بره گمشده راعی»، «شازده احتجاب» و خصوصاً «جن‌نامه» ما را به این گذشته‌ی تاریخی ارجاع در «جن‌نامه» و یا [intertextuality] می‌دهد. «جن‌نامه» از این حیث در میان آثار مزبور پیچیده‌ترین شکل را دارد. بینامتنیت پیوندهایی که به انحای مختلف در این اثر با متون کلاسیک برقرار شده است، هرگز به صورت مستقیم و آشکار همچون دیگر آثار گلشیری نیست. برای مثال موضوع رمان «شازده احتجاب»، زبان قرن چهارمی «معصوم پنجم...» و مساله‌ی بینامتنیت در «بره گمشده راعی» همگی به عیان‌ترین وجه ممکن با گذشته‌ی تاریخی یا متون کلاسیک ارتباط برقرار می‌کند. مکالمه‌ی متن‌ها در این حالت به شکلی واضح و سر راست رخ می‌دهد. شاید به همین دلیل است که نیم‌بیشتری از رمان حجیم «جن‌نامه» به وجوه رئالیستی قصه اختصاص داده شده است. گلشیری این‌بار حساس‌تر از همیشه به قصه‌ویت و چارچوب داستان‌های کلاسیک توجه و پایبندی نشان می‌دهد.

حضور قدسی‌جون، عروس عمه بانو و ملیح؛ سه زن لوند و بازیگوشی که در بخش‌های مختلف قصه برابر راوی ظاهر می‌شوند و بخش مهمی از زیست او را تصرف کردند، اتاکی‌درویش مسلک، شخصیت عمو حسین، جن‌زدگی راوی در طول داستان و حتی زبان در بخش‌هایی از قصه، همه و همه با شمایی تاریخی و محتوایی که وجهی از آن به گذشته و سنت این مردم باز می‌گردد، عرضه می‌شود. حتی گرایش‌های همجنس‌بازانه‌ی اهالی «کوهپایه» (ص ۲۶۵)، جایی که برادر راوی، حسن در آن‌جا معلمی می‌کند، اشاره به همین موضوع دارد. پیش از این که حسن به دلیل فعالیت‌های سیاسی‌اش به زندان بیفتد، راوی یک‌بار نزد او به کوهپایه می‌رود. آقای کوه‌رنگی همکار حسن در همان برخورد اول تمایلات همجنس‌خواهانه‌اش را نشان می‌دهد و این موضوع به شکلی آشکار زمانی که همکاران حسن، خودش و راوی جایی گرد هم آمده‌اند، نمود پیدا می‌کند. راوی و زنجان‌ی -یکی دیگر از معلمان روستا- شروع به بازی شطرنج می‌کنند. کوه‌رنگی پشت سر او می‌نشیند. دست به دو پهلوی او می‌کشد (ص ۲۶۱)، پشت گوشش را ناز می‌کند (همان) و دستش را بر پوست شان‌اش می‌لغزاند (ص ۲۶۲). نکته‌ی مهم‌تر این‌که راوی می‌نویسد: «باز هم اتفاق افتاده. شاید آن دیگری که در من است سر برمی‌آورد. لخم می‌کند مثل گربه‌ای که زیر دست نوازشگری کش و قوس می‌آید.» (همان) این نکته به شکل بارزتری نیز در همین بخش نمود پیدا می‌کند. حسن از یکی از شاگردان مدرسه -پسرکی دوازده، سیزده ساله که «همه بچه‌های کلاس را بعله...» می‌خواهد تا برای‌اش تعریف کند که چگونه با بچه‌ها ارتباط برقرار می‌کرده. راوی از قول حسن می‌گوید: «پسر بچه بود، اما وقتی آمد دفتر، باور کن لرزیدم. سردم شد. چطور بگویم؟ صورت عجیبی داشت. با بینی عقابی و نوک‌تیز. رنگ بشره‌اش هم زرد بود، انگار بگیر زعفران. لباده‌ای هم پوشیده بود، بلند تا روی قوزک پا. «انگار مردی را از چند قرن پیش احضار کرده باشند...» (ص ۲۶۵)

حسین/ راوی می‌نویسد یا می‌نویسند: «چند ماهی است این‌جا هستم، برگشته‌ام به همان نقطه آغاز: از همین‌جا بوده که ۴. شروع کرده‌ام و رفته‌ام تا آبادان و بعد برگشته‌ام به اصفهان، چرخ‌زنان...» (ص ۳۱۷)

نخستین جملات «مجلس چهارم» برای چندمین بار به ساختار دایره‌ای شکل روایت در «جن‌نامه» تاکید می‌کند. حسین/ راوی در اتاق‌اش (صندوقخانه) نشسته است و روایت را از سر می‌گیرد. یا به عبارت دیگر او ابتدا در همین نقطه ساکن بوده و «چرخ زنان» از روزهای اول زندگی خانواده در آبادان شروع به نوشتن کرده و اکنون به وضعیت فعلی رسیده است. با این‌که «مجلس چهارم»، چهارمین بخش «جن‌نامه» به حساب می‌آید، اما به لحاظ موقعیت زمانی و مکانی نویسنده‌ی ضمیمه یا همان کاراکتر/ راوی «جن‌نامه» در مرتبه‌ی نخست قرار می‌گیرد. او همچنان در صدد واکاوی «خود» است تا از «دیگری» درونش که در همه سال‌های زندگی با او بوده، پرده بردارد. او بیش از همه به گذشته‌ی خانواده‌اش رجوع می‌کند و نخست عمو حسین



است که به دلیل قرابت‌های ظاهری و شخصیتی او را به سمت خود می‌کشاند. آشنایی با کتاب‌های علوم غریبه و طومارهای ادعیه‌ی عمویش، بیش از پیش حسین را به او نزدیک می‌کند تا جایی که درصدد احضار روح عمو حسین برمی‌آید.

مجلس چهارم» را نقل خاطرات مادر از گذشته شکل می‌دهد. حسین همان‌طور که در «مجلس دوم» از عمه و پسر عمه‌اش» درباره‌ی زندگی گذشته‌ی خانواده و عمو حسین می‌پرسید، این‌بار نیز به سراغ مادرش می‌رود و او را به نقالی وا می‌دارد. در این بخش مادر حسین در دو نقطه‌ی شروع و پایان شمای دایره‌وار متن قرار می‌گیرد. ریتم کلام این‌بار در دست مادر است و سیر روایی پیوسته به سمت او می‌چرخد، به نحوی که «مجلس چهارم» با گفتار او آغاز می‌شود و نیز با گفتار او پایان می‌یابد. مونولوگ مادر که البته به ساده‌ترین شکل ممکن، یعنی به صورت پرسش‌های کوتاه و تک جمله‌ای حسین و پاسخ‌های مفصل مادرش صورت می‌گیرد، جز اشاره‌هایی به انحرافات جنسی پدر و گرایش جنسی او به «بچه مزلف‌ها»، فقر و خرافه و ریخت کامل سنتی زندگی یک خانواده‌ی ایرانی که مکرر در بخش‌های پیشین تجربه شده است، چیز دیگری برای گفتن ندارد. ساختار دایره‌وار و حتا وجوه تماتیک این بخش همان است که در کلیت، (Atmosphere) فضا، (Style) سبک، (Tone) لحن اثر با آن رو به‌رو بوده‌ایم.

در «مجلس چهارم» بیش از دیگر قسمت‌ها با خلا فشرده‌ی کلامی رو به‌رو می‌شویم و این در حالی‌ست که این‌بار اطناب، حواشی بیهوده و تکرار مضامین به طرزی آشکار ما را آزار می‌دهد. «مجلس چهارم» با مرگ پدر خانواده خاتمه می‌یابد.

بخش‌های پایانی اثر را می‌توان در چند جمله خلاصه کرد: «نهم اردیبهشت ۱۳۵۵ خورشیدی، مطابق با ۲۹ [plot] طرح ۵. ربیع الثانی ۱۳۹۶ قمری خورشید می‌گیرد» (مجلس پنجم، ص ۴۲۳) و حسین در این فکر است که خورشید را در «ضعیف‌ترین حالت‌اش» تسخیر کند؛ «اگر خورشید برگشت به همان فلک چهارم و زمین ثابت و پایدار ماند که هیچ والا کارد می‌کشم و این ملیح را چهار میخ می‌کنم که بخشنده اوست» (تکمله اول، ص ۵۱۹).

زبان «جن‌نامه» هرچه به زمان پختگی راوی در علوم غریبه نزدیک می‌شود، بیشتر از پیش به دایره‌ی واژگان کتب مربوط به این علوم ارجاع داده می‌شود و قرابت‌های صوری بسیاری با زبان و مناسبات حاکم در ساخت و نحو جملات چنین آثاری پیدا می‌کند. هر چه بیشتر حسین در این کتاب‌ها غور می‌کند و بیشتر در فکر و روح خود با این مسائل درگیر می‌شود، زبان نیز بیشتر در این وضعیت باقی می‌ماند و حتا فرو می‌رود، همان‌طور که در بخش‌هایی از رمان در انطباق با ساختار دایره‌وار قصه، ذهن و روایت راوی و افکار او پیرامون گردش زمین و سیارات به شکل چرخان با جملاتی طولی و بلند به کار گرفته می‌شود؛ چراکه «دایره»، کامل‌ترین است میان این همه اشکال هندسی، چرا که هر آغازش پایان هم هست و هر پایانش آغاز...» (همان).

حسین حالا یک درویش تمام عیار است. نسخه‌های احضار روحش را از بر است و حتا می‌تواند از ضمیر افراد نیز مطلع شود. آشنایی او با «دکتر» و «اشرف» که در احضار روح «کوکب» و عمو به او کمک می‌کنند نیز از همین طریق شکل می‌گیرد. او می‌گوید باید قوت روزانه‌اش را به یک بادام برساند و تا چهل روز از حیوانیات و غریزه‌اش اجتناب کند. گویا «مجلس پنجم» و «تکمله اول» نیز بر اساس همین فحواست که به شکل نسخه‌ای دیگر در احضار روحی دیگر در می‌آید، احضار روحی که شاید «این‌بار «من» یا «تو» ی خواننده را هدف گرفته است.

در «تکمله اول» ما با احضار روح کوکب و عمو حسین رو به‌رو می‌شویم. اما این ملاقات چیزی عاید عمو حسین نمی‌کند. کوکب از او می‌خواهد که طلاقش بدهد تا دیگر آزاد باشد؛ «مال خودم باشم؛ اگر خواستم بیایم، اگر نخواستم بروم سی خودم...» (ص ۵۲۷). عمو می‌گوید: می‌شنوی پسر؟ این را هم بنویس! بنویس که اگر عمو التماسش می‌کرد، اگر می‌افتاد روی دست و پاش، خراب می‌شد. عشق صدقه نیست پسر. گدایی نباید کرد.» (همان)

زنان در «جن‌نامه» در نقطه ثقل قصه قرار دارند. آنچه در کانون اصلی رمان قرار گرفته -چه در بخش‌های نخست و چه در بخش‌های پایانی- حضور زنی با وجوه اروتیک به مثابه‌ی محرک اصلی داستان است. این نقش را همان‌طور که گفتیم به ترتیب بخش‌های کتاب «قدسی جون»، «بانو» و «ملیح» ایفا می‌کنند. در حالی که این موقعیت را پیشتر عمو حسین به واسطه‌ی کوکب تجربه کرده است. حسین در طول داستان، از سنین نوجوانی تا زمان جوانی پیوسته در تب و تاب زنان مختلف بود و حتا گاهی سر منشا جنون‌اش همین میل شدید او به جنس مخالف است. با این همه او اولین‌بار در سی و دو سالگی و بعد از میل نافرجام‌اش به بانو، با ملیح به بلوغ می‌رسد، زنی که مثل کوکب عمو حسین و یا حتا قدسی و بانو نه به او تعلق دارد و نه هیچ مرد دیگری؛ چیزی نظیر زن اثیری بوف‌کور. «دیگری» در نهاد حسین و آنچه که می‌توان به سبب آن «جن‌زدگی» کاراکتر/ راوی قصه خواند در جای جای متن با غریزه‌ی جنسی و شهوت تند او ارتباط تنگاتنگ و دو سویه‌ای دارد.

بانو یا ملیح همیشه در نقطه ثقل افکار حسین قرار دارند، طوری که می‌توان مسبب اعمال و افکار و حتا القانات او را این دو دانست. شاید به همین دلیل حسین برای رسیدن به «ثباتی» که دائم از آن حرف می‌زند، نیاز به محراب کردن ملیح و کشتن او دارد. راوی همه چیز را طبق برنامه‌ای مشخص طرح می‌ریزد و مهم‌ترین قسمت این طرح ازدواج او با ملیح است که هرگز به هیچ مردی تعلق ندارد و در عین حال حسین را به شدت مجذوب و دیوانه‌ی تنش کرده، «تن» در این‌جا سیاره‌ای دیگر است. سکون زمین به سکون این «تن» بستگی دارد و با کشتن ملیح همه چیز ثابت می‌ماند.

جن‌نامه» در حوزه‌ی معنا از ساختاری ساده‌شده و تکه تکه تشکیل شده است که در بخش‌های کوچک معنایی خود به شکل «6. مستقیم به مفاهیم و مضامین نهایی قصه اشاره دارند. اگر جمله‌ی «پدر را به ضمیر جمع صدا می‌زد» یا «اما ضمیر مادر مفرد بود: با توام» را یکی از این گزاره‌های معنایی به حساب بیاوریم، مفهوم نهایی مدنظر متن به ساده‌ترین نحو ممکن به تاریخ مذکر یا مقام زن نسبت به مرد در اجتماع ایرانی اشاره می‌کند. این رویکرد مستقیم در ادبیات «جن‌نامه» از پایه‌های اصلی اثر به شمار می‌آید. «جن‌نامه» همچون بسیاری از آثار گلشیری «سنت» به معنای حقیقی کلمه را هدف گرفته و از این حیث تحسین‌برانگیز است، اما در این سمت‌گیری مولف از ساده‌ترین ابزار بهره می‌گیرد. ترفند آشکار گلشیری در «جن‌نامه» رویکرد مستقیم او با «رمان» به مثابه‌ی توضیح ساختارهای فرهنگی‌ست. نام رمان و مضامین به‌کار گرفته شده در آن نیز به خوبی بر این نکته اذعان دارد. هرچند گلشیری در «جن‌نامه» به مراتب هنرمندانه‌تر از آثار دیگرش با متون کلاسیک و گذشته‌ی تاریخی ارتباط برقرار می‌کند، اما این مکالمه‌ی متن‌ها اولن با پیش فرضی جزم‌اندیشانه صورت می‌گیرد و دوم این‌که تنها در سطح متن اتفاق می‌افتد و به لایه‌های درونی رسوب نمی‌کند. به عبارت دیگر، زبان و فرم در «جن‌نامه» همراه با گسترش محتوای اثر، بسط پیدا نمی‌کنند. فرم همان فرم اولیه باقی می‌ماند و محتوا هر چه که متن پیش می‌رود در ابعاد مختلف گسترش می‌یابد. به نظر می‌آید که گلشیری در چارچوب محتوا به سکون می‌رسد و هرگز فرم نهایی اثر را کشف نمی‌کند. او در بیش‌ترین وضعیت نیز به وجه کلاسیکی از قصه‌نویسی پناه می‌برد. رئالیسم پر طول و تفصیل و دامنه‌دار آثاری چون «جن‌نامه» برآمده از همین خصیصه است.

گلشیری در «جن‌نامه» نیز -همچون دیگر آثار بلندش- نشان می‌دهد که در تحقیقات میدانی و تدارک مصالح اولیه‌ی قصه‌اش بیشتر از دیگر مراحل نگارش اثر پشتکار دارد. احتمالاً تنها رمانی که فراهم آوردن مقدمات آن بیش از «شازده احتجاب» وقت و انرژی گرفته است، همین «جن‌نامه» باشد؛ رمانی که به اعتراف نویسنده ۱۳ سال وقت صرف نوشتنش می‌شود. وسواس بیش از حد گلشیری بر زمینه سازی و رئالیسم اثر- که موجب نزدیکی خواننده با متن و دریافت بهتر تجربه‌ای که مولف ارائه می‌دهد؛ می‌شود- آن چنان قوی‌ست که متاسفانه وجوه عمده‌ی داستان‌نویسی و نیت غایی اثرش در آن پنهان می‌ماند.

رمان با این جملات خاتمه می‌یابد: «گریه‌کنان بلند می‌شوم و می‌روم طرف رختخواب و لحاف پر قو را پس می‌زنم. کسی نیست، اما جای دو سر کنار به کنار هم روی بالش من مانده است» (ص ۵۳۷).

تگ ندارد

[بارگشت به صفحه اول](#)

نشانی الکترونیکی: [honarrooz\(at\)gmail.com](mailto:honarrooz(at)gmail.com)