تک‌نگاری‌های غلامحسین ساعدی

حضور ساعدی داستان‌نویس در جای جایِ تک‌نگاری‌هایش محسوس است

حسن میرعابدینی*

- **در آذر ۱۴۰۳، چهار دهه از مرگ غلامحسین ساعدی (۱۲۱۴-۱۳۶۴) گذشت، نویسنده‌ای که در ژانرهای داستان و نمایشنامه و تک‌نگاری نویسی طبع آزمود و در هر یک، آثاری ماندگار به جا گذاشت.**
- **پژوهندگان، تک‌نگاری (مونوگرافی) نویسیِ ساعدی را برآمده از سابقهٔ ژورنالیستیِ او و تعهد قلمی و حاصل تلاش برای راهیابی به درون انبوهِ خلق ارزیابی کرده‌اند اما رویکرد ساعدی در این‌گونه آثار بیانگر آن است که او، بیش از هر چیز دیگر، در پیِ درک و بازنماییِ تنوع فرهنگی مذهبیِ قوم‌های ایرانی است.**

در انواع گوناگون داستان، حتی خیال‌پردازانه‌ترینِ آن‌ها، می‌توان ردّ تجربه‌های زیستهٔ آفرینندهٔ اثر را دنبال کرد. ساعدی از معدود نویسندگان ایرانی بود که نیروی تخیل ادبیِ خویش را با دستمایه‌های برگرفته از سفرهایش غنا می‌داد. او حاصل گشت‌وگذارهایش در اقصی نقاط ایران را به صورت تک‌نگاری (مونوگرافی)های مردم‌شناختی ــ پژوهش‌هایی بر اساس مشاهدهٔ میدانی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای دربارهٔ زندگی مردم و افسانه‌های فولکلوریکی که کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند ــ منتشر می‌کرد. آن‌گاه، با درآوردن این تجربه‌ها به قالب داستان و نمایشنامه آن‌ها را تا حد تصویری از وضعیت بشری گسترش می‌داد.

مسئلهٔ پیش روی هر داستان‌نویس چگونگیِ برخورد با واقعیت است؛ پس از آن، به جست‌وجوی

---

* منتقد و مورخ ادبیات معاصر؛ تهران. تازه‌ترین اثر ایشان: *دختران شهرزاد*، (نشر چشمه، چ ۲، ۱۴۰۱).
hassan.mirabedini@ gmail.com

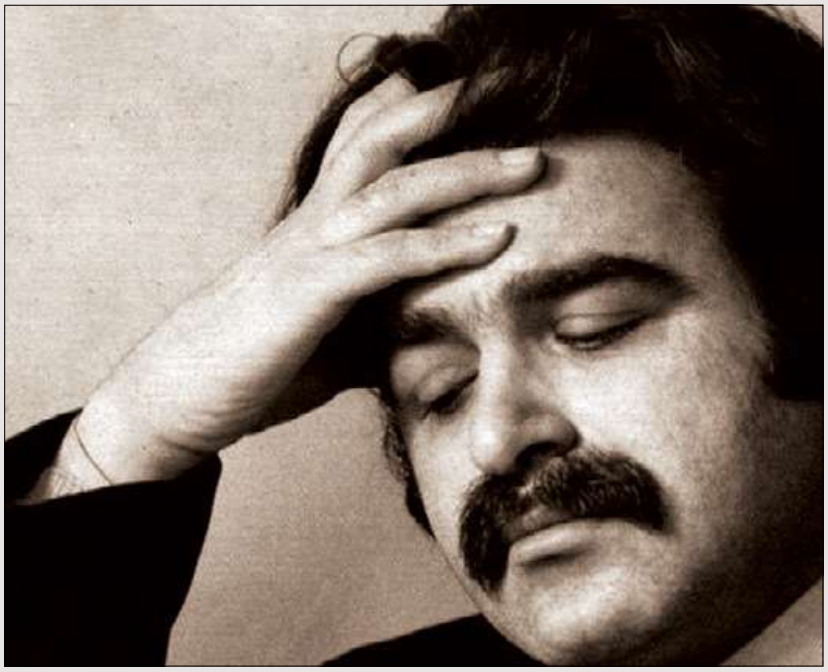
زبان و شیوهٔ روایتی می‌رود تا رویکرد خود را به واقعیت به قالب داستانی نومایه بریزد. ساعدی در رئالیسم وهمناک خود، با جابه‌جاییِ سطوح روایی، شیوهٔ برخورد مألوف با واقعیت را تغییر می‌دهد: واقعیت را به تخیل می‌آمیزد و مرز آن را با رؤیا و کابوس کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر می‌سازد تا وجوه ناشناخته‌اش را روی آفتاب بیاورد. او، مانند هر داستان‌نویس خلاقی، بخشی از واقعیت را انتخاب می‌کند، آن را در کورهٔ تخیل می‌گدازد و، با کاربرد صناعت‌های نوشتاری، به آن شکل (form) می‌دهد تا اثری هنری پدید آورد. در واقع، آنچه داستان را به برساخته‌ای هنرمندانه بدل می‌کند، هم برآمده از تیزبینیِ نویسنده در انتخاب برشی از واقعیت است و هم کاری که او، با تخیل و صناعت‌شناسیِ خود، روی متن انجام می‌دهد تا واقعیت داستانیِ مورد نظرش را پدید آورد. واقعیتِ داستانیِ برخی از آثار ساعدی نمونهٔ تبلوریافتهٔ واقعیتِ برگرفته از تجربهٔ سفرهای پژوهشیِ او به‌شمار می‌رود.

«در شیوهٔ تک‌نگاری‌نویسی نویسنده موضوع خاصی را از طریق مشاهدهٔ مستقیم مطالعه می‌کند و دیده‌ها و شنیده‌های خود را ثبت می‌کند».[1] ساعدی، برای شناخت جامعه و مردمی که دربارهٔ آنان می‌نوشت، راهیِ سفر می‌شد. سفر به آذربایجان، تک‌نگاری‌های *ایلخچی* (۱۳۴۲)، *خیاو یا مشکین‌شهر* (۱۳۴۴)، و مجموعه‌داستانِ به‌هم‌پیوستهٔ *عزاداران بَیل* (۱۳۴۳) و رمان *توپ* (۱۳۴۷) را در پی داشت و سفر به حاشیهٔ خلیج فارس تک‌نگاریِ *اهل هوا* (۱۳۴۵) و مجموعه‌داستان به‌هم‌پیوستهٔ *ترس و لرز* (۱۳۴۶) را. او در این آثار، همچون شاهدی تیزبین، روند دگرگونیِ زمانه را در قالب داستان‌هایی شگفت جلوه‌گر ساخت. از تک‌نگاری‌ها مواد لازم را برای پروراندن طرح داستان و شخصیت‌های آن به دست آورد و، ضمن گفت‌وگو با مردم، به الگوهایی گفتاری برای تنوع بخشیدن به مکالمات نمایشنامه‌ها و داستان‌هایش رسید. همچنین، مکان داستان‌ها را براساس مشاهده‌های خود از روستاهای واقعی ساخت، اما رنگ و بویی وهمناک به آن‌ها داد و از زمان و جغرافیای واقعی دورشان کرد تا همچون نمونه‌ای داستانی جلوه کنند: **نویسندهٔ خلاق از واقعیت اجتماعی گرته‌برداری نمی‌کند، به آن فرمی مناسب می‌دهد تا جهانی داستانی جنبِ دنیای واقعی بسازد.**

ماجراهای *عزاداران بیل* در روستایی شبیه روستای وصف‌شده در *ایلخچی* رخ می‌دهد. گویی مشاهده‌های نویسنده در سفر به آذربایجان تخیل او را برانگیخته تا برای وصفِ دهی گم‌شده در رمز و رازِ اوهام و خُرافه، با مردمی فقیر و ترس‌خورده و بندیِ بلایای طبیعی و اجتماعی، عقب‌ماندگیِ کلّیِ جامعه را بازتاب دهد.

■

ساعدی نخستین تک‌نگاری خود را زیر نظر جلال



غلامحسین ساعدی

آل‌احمد برای موسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی نوشت و در آن، دامنهٔ بررسی‌اش را محدود به اجتماع کوچک یک ده کرد تا بتواند کلیهٔ جنبه‌های معنوی و اجتماعی و اقتصادیِ آن را مطالعه کند.

ایلخچی دهی است صوفی‌نشین از توابع اُسکو و محل اقامت گوران‌های آذربایجان که اهل حق یا علی‌اللهی هستند. اینان ساکن مناطق غربی ایرانند و «دیانت آن‌ها ترکیبی از عقاید غُلاة و آداب صوفیه با بقایایی از مذاهب یهود و مجوس و مانوی است و اعتقاد به حلول و تناسخ و تجسّد جزو اصول عقاید آن‌هاست».[۲]

ساعدی، پس از بررسی مسائل اقتصادی و اجتماعیِ روستا، فصل‌هایی را به تعلّقات مذهبیِ ساکنان آنجا اختصاص می‌دهد، از قطب‌ها و کرامات آنان می‌نویسد، سیری می‌کند در بایاتی (دوبیتی)ها و دیوان‌های شعرِ صوفیانه‌ای که به زبان ترکی سروده شده‌اند و نسخه‌هایشان در خانه‌های اهالی موجود است، از طبابت مردمی و سنگ‌های شفادهنده می‌نویسد، زیارتگاه‌ها را برمی‌شمارد، و مراسم عزاداری و شبیه‌خوانی را توصیف می‌کند.

مطالعهٔ نویسنده، بیش از آنکه بر روش علمیِ مردم‌شناسی متکی باشد، ذوقی است. در واقع، این اثر بیشتر به سبک سفرنامه نوشته شده تا رساله‌ای تحقیقی: در فصل‌بندیِ کتاب از روش طبقه‌بندیِ رایج در آثار مردم‌شناختی پیروی نشده، در هر فصل موضوع‌های گوناگون درهم آمیخته‌اند، و میان فصل‌های مختلف پیوستگی اندام‌وار و نظمی منطقی پدید نیامده است.[۳] اما نویسنده توانسته است از طریق توصیف داستانیِ مشاهده‌های خود و نشستن پای دردِدلِ اهالی، تصویر قابل‌لمسی از یک

روستای خاص ترسیم کند. حضور او، به‌عنوان داستان‌نویس، مشهود است: خوب مشاهده می‌کند و فضا را مصوّر می‌سازد و خواننده را وادار به **دیدنِ** وصف‌شده‌ها می‌کند.[۴]

در فصل‌های مختلف اثر، افسانه‌هایی نقل می‌شوند که گاه حال‌وهوایی وهمناک همچون فضای *عزاداران بیل* دارند. از آن جمله است شعرها و افسانه‌هایی که دربارهٔ کرامات مرشدها بر سرِ زبان‌هاست. یکی از این مرشدها زنی کور به نام «سیدخانم» است که پس از گذر از هزارتوی تخیلِ نویسنده، در صحنه‌هایی از *عزاداران بیل* نقش‌آفرینی می‌کند.

ساعدی می‌کوشد نوعی تاریخ شفاهی براساس چنین افسانه‌هایی پدید آورد و تاریخ عوام را جنبِ تاریخ رسمی بنشاند با این باور که «برای شناختن یک فرقه تنها کافی نیست که بدانی کتاب‌ها چه نوشته‌اند... بد نیست که درین ایلخچی با ایشان بنشینی و با اهالی گپ بزنی و بفهمی که چگونه به‌سر می‌برند. گمان می‌کنم این‌جوری بهتر بتوان فهمید که یک سنت چگونه دوام می‌کند».[۵] اما به نظر ناصر وثوقی، حقوق‌دان و روزنامه‌نگار، کوشش ساعدی برای آنکه، به قول آل‌احمد، روستایی صوفی‌نشین را دنیایی «در حرکت و در فکر» نشان دهد به نوعی کمال مطلوب‌سازی از تعلّقات صوفیانه انجامیده است. به گفتهٔ وثوقی: ساعدی با نشستن پای صحبت عوام و ذکر افسانه‌های خرافی آنان شیفتهٔ سنت‌های پوسیده شده و «*ایلخچی* پریشان‌نوشته‌ای است در ستایش صوفیگری».[۶]

نیروی خیال ساعدی، در *عزاداران بیل*، یافته‌های او را به شیوه‌ای هنری صورت‌بندی کرده است: جاده «سر از دهی بسیار کوچک درمی‌آورد به اسم بَیَل با بیست‌وچند خانوار و وضعی مفلوک و باغستانی که ارباب با حصاری بلند محصورش کرده است» (*ایلخچی*، ص ۱۶). «خانه‌های ده کنار دیوار باغ و دورِ هم است که از سنگ و گِل ساخته شده یا از گِلِ تنها. بدون پنجره یا با پنجرهٔ کوچک و حیاط‌های بسیار کوچک مثل قوطی کبریت، با اینکه زمینِ زیادی در اختیارشان است». کنار باغ اربابی، استخر بزرگی است «پر از ماهی‌های بدقیافه... . مرغ و خروس‌های خاک‌آلود نیز با قیافهٔ غیرمنتظر و نگاهی عبث نشسته بودند و دنبال دانه نمی‌گشتند. سگ‌ها هم همین‌طور ماتِشان برده بود» (ص۲۳). آنان که *عزاداران بَیَل* را خوانده‌اند شباهت‌ها و تفاوت‌های بَیَلِ داستانی و بَیَلِ *ایلخچی* را درمی‌یابند.

■

دومین تک‌نگاریِ ساعدی، *خیاو یا مشکین‌شهر*، مطالعه‌ای است دربارهٔ شاهسون‌های ایلیاتی که خیاو، ده/ شهری میان اَهر و اردبیل، ییلاق‌نشین آنان بود.

نویسنده، پس از ارائهٔ طرحی از موقعیت جغرافیاییِ

خیاو، گشتی در شهر می‌زند و محله‌ها و خیابان‌ها و خانه‌ها و اثاثیهٔ آن‌ها را شرح می‌دهد. آن‌گاه، پس از توضیحاتی دربارهٔ طبیعت منطقه، کوه‌ها و چشمه‌های آبِ‌گرم، پوشش نباتی و ییلاق‌نشین‌های اطراف خیاو، طایفه‌های تات‌نشین (شهرنشین) و شاهسون را برمی‌شمارد، و بر سرِ شرح تاریخچهٔ منطقه می‌رود که «پایگاه بابک [خرّم‌دین] و یارانش بوده است» (ص۷۰). در دورهٔ قاجار سالدات‌های (سربازان) روس به خیاو هجوم می‌آورند. شاهسون‌های ضدمشروطه با توپِ غنیمت‌گرفته از روس‌ها خیاو را به گلوله می‌بندند و یک روحانی مشروطه‌خواه را دار می‌زنند. در خیاو مشهور است که روزِ دار زدن او «گرد و خاک از آسمان بارید». گویی ساعدی به چنین دستمایه‌ای نیاز داشت تا رمان *توپ* را ابداع کند. گاه او، در روند آفرینش، تجربهٔ زمینه‌سازِ داستان را چنان دگرگون کرده که اثری متفاوت همچون *عزاداران بیل* پدید آمده است؛ گاه نیز در تبدیل واقعیتِ تجربه‌شده به واقعیت داستانی موفق نبوده و رمان پدیدآمده، *توپ*، از حدِ رونوشتی از تجربهٔ زمینه‌سازِ خلقِ اثر فراتر نرفته است.

ساعدی در *خیاو یا مشکین‌شهر*، با توجه به تاریخ فرهنگی، زمینهٔ قومی، شیوه‌های تولید، و باورهای مذهبی بومیان مطالبی می‌نویسد دربارهٔ: کسب‌وکار و سبک زندگی، هنرهای دستی، بازی‌های رایج، ادبیات شفاهی و مَتل‌ها، ترانه‌های عاشیق‌ها (نوازندگان و خوانندگان دوره‌گرد)، دوا و درمان‌های محلی، جشن و سرورها، و مراسم عروسی و عزا. پس از شرح درخت‌های شفابخش، «مُرده‌گیر»ها و اُجاق (پیشوای مذهبی)ها و دعانویس‌ها و نظرکُش‌ها و چِلّه‌بُرها، به باورهایی که به کارِ ساعدی در ساخت حال‌وهوای واقعی/ افسانه‌ایِ داستان‌هایش می‌آید اشاره می‌شود: مارگزیده را می‌برند پیش اُجاق، «مار هم پیش اُجاق می‌رود. اگر مار زودتر پیش اُجاق برسد، مارگزیده می‌میرد و اگر مارگزیده زودتر برسد از مرگ نجات پیدا می‌کند» (ص۱۳۲)؛ «هرچند مدت یک‌بار، اسب سفید و بزرگی از تهِ این استخر بالا می‌آید و روی آب شنا می‌کند و شیهه‌های بلند سر می‌دهد و بعد دوباره می‌رود به تهِ استخر. عده‌ای می‌گویند این اسبِ بابک است که برای پیدا کردن صاحبش از دیار تاریکی‌ها ساعتی پیدا و ناپیدا می‌شود» (ص۲۷)؛ «در یکی از دهات اطراف، چند سال پیش سنگریزه باریده بود» (ص۳۱)؛ «در تمام آبادی مشهور است که شب عیدِ هر سال خروس بسیار بزرگی از توی قبر مرحوم جنّت‌مکان بیرون می‌آید و بر بالای سقف مرقد می‌نشیند و با صدای بلند و دلکش آمدن سال تازه و رسیدن بهار را مژده می‌دهد. صدای وی تا آبادی‌های دوردست می‌رود و تمام خروس‌ها تا صدای خروسِ اعظم را می‌شنوند با هلهله دست می‌گذارند به آواز و سال تازه را پیشواز می‌کنند.» (ص۱۴۶)

سفر نویسنده با تصویری سوررئالیستی پایان می‌یابد:

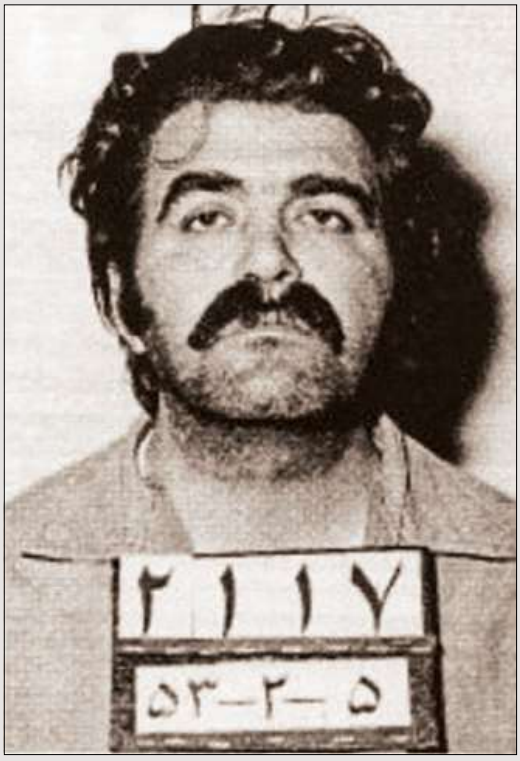
> در اَهَر روی سکّوی قهوه‌خانه‌ای نشستم که چایی بخورم. زیر پای من رودخانهٔ پهنی بود انباشته از لجن و کثافت که لاشهٔ حیوانات جورواجور، جزیره‌های کوچک و بزرگی در چشم‌انداز قهوه‌خانه درست کرده بود. حیران و انگشت به‌دندان مشغول تماشا بودم، جوانی را دیدم از دو چشم کور که سوار دوچرخه با سرعت از لبهٔ شیبِ تندی لغزید و آمد توی لجن‌ها. دوچرخه‌اش وسط گِل‌ولا گیر کرد. دست‌پاچه شد و دهانش را بی فریاد باز کرد. از وحشت نمی‌دانست چه‌کار بکند. و من وحشتِ بی‌تکلیفی را در چهرهٔ آن جوان نابینا خوب دیدم.» (ص۱۹۴)

صحنهٔ ورود ناگهانیِ دوچرخه‌سوارِ نابینا آن‌قدر داستانی است که هول و بلاتکلیفی‌اش به جان خواننده هم می‌ریزد. فانتزیِ جاری در این بخش موجد یکی از آن صحنه‌های کابوسیِ بی‌منطق و بی‌معنا (absurd) می‌شود که ساعدی استاد آفرینش آن‌هاست: اتفاقی غیرمنتظره که واجدِ سرخوشیِ درآمیختن امور واقعی و خیالی است، توصیفی که به انتزاعی سوررئال راه می‌یابد، منادیِ ناشناختگیِ جهان.

«وینِه» (پُست *ایران*، فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۱)، فصلی از تک‌نگاریِ ناتمام نویسنده دربارهٔ قره‌داغ به مرکزیت کَلیبر است. وینه از معدود آبادی‌های ارمنی‌نشینِ این منطقهٔ جنگلی است. ساعدی در این نوشته نیز بر اجاق یا موغدوسی یا پیر متمرکز می‌شود و جشن‌ها و عزاداری‌های مذهبی و کرامات موغدوسی‌ها را توصیف می‌کند که شباهت‌هایی دارد با از آنِ صوفیانِ ایلخچی و خیاو. همچنین است «افسانه‌های عجیب‌وغریبی که از آمیزش فرهنگ دو مذهب به وجود آمده است»: «صوفیِ سرکیس شرط بسته بود که اگر هر خانواده چهار تومان به او پول بدهند، حاضر است شاهِ مارها را افسون کند و زین و برگش کُند و سوار بر گردهٔ او وارد ده شود. سرکیس معتقد بوده که این مار مثل اسب شیهه می‌کشد و مثل اسب یال دارد و روی دو پای بزرگ راه می‌رود».[۷]

«وینه» نیز، مانند *ایلخچی*، در وصف اقلیمی است که حضورِ سنتِ مذهبیِ خاصی مشخص‌کنندهٔ آن از دیگر مناطق است.

ساعدی در *اهلِ هوا* به سراغ ساحل‌نشینانِ جنوب ایران رفت. پس از گشت‌وگذار در سواحل خلیج



غلامحسین ساعدی، پنجم خرداد ۱۳۵۳

فارس، از میناب تا بندر لنگه و بوشهر و جزیرهٔ هرمز، براساس مشاهده‌های خود و گفت‌وگو با ماماها و باباهای زار و عده‌ای از اهلِ هوا، اثر خود را پدید آورد و کوشید پدیده‌ای ذهنی و اعتقادی را بررسی کند که معتقدان به آن را «اهل هوا» می‌نامند. در این راه، ضمن ترسیم تصویری خوفناک از فضای بَدَویِ منطقه‌ای پرت‌افتاده، به قول شاملو، جنوبِ گرسنه و سوزانی را تصویر کرد که در حاشیهٔ دریا دیده به تقدیر دوخته است. دیری نگذشت که ساعدی غرایب این منطقه را به قالب داستان‌های مجموعهٔ *ترس و لرز* ریخت.

اهل هوا به دلیل موضوع جالب‌توجه و بکرش در زمینهٔ تحقیقات مردم‌شناختیِ ایران جایی خاص دارد، زیرا آداب و رسوم مردم این نواحی در مجموعهٔ فرهنگیِ ما سخت بیگانه می‌نماید. اهمیت کتابِ *اهل هوا* به‌ویژه در آن است که ساعدی، با وسواسِ محقق و ذوقِ داستان‌نویس، اطلاعات مربوط به مراسم اهل هوا و شرایط پیدایش آن را گرد آورده و باورهایی در شُرف از بین رفتن را حفظ کرده است.

کتاب شامل دو بخش اصلی و چند ضمیمه (از جمله «موجودات افسانه‌ای دریاهای جنوب») است. بخشِ معرفی موجوداتِ ساختهٔ وهمِ ساحل‌نشینان و دریانوردان خلیج فارس و دریای عمّان *کتاب موجودات خیالی* خورخه لوئیس بورخس (ترجمهٔ احمد اخوّت) را به یاد می‌آورد. هر دو نویسندهٔ متبحّر در آفرینش آثار خیالی (فانتاستیک) مخاطب را به دنیای حیرت‌انگیز انسان ـ حیوان‌های ساختهٔ خیال‌های ترسان از ناشناخته‌ها می‌برند.

مقدمهٔ نویسنده در احوال مردم جنوب «از خیال‌پردازی‌های یک داستان‌نویس»[۸] خالی نیست، زیرا ساعدی نمی‌خواهد باورهای شگفت این مردم را صرفاً از دیدگاه مردم‌شناسی، روان‌شناسی، و جامعه‌شناسی تحلیل کند، بلکه در جایگاه داستان‌نویس، مشاهده‌گرِ تیزبینِ پدیدهٔ مورد نظر خویش است.

او پس از توصیف ویژگی‌های اقتصادی، اجتماعی، و تاریخیِ منطقه به «اهل هوا» می‌پردازد: اگر کسی گرفتار یکی از بادها شود و بتواند پس از مراجعه به **بابای زار**جان سالم در ببرد، آن‌وقت آن شخص به جرگهٔ **اهل هوا** درمی‌آید. ریشه‌یابی‌های نویسنده بیانگر آن است که جنوب ایران، به دلیل

ارتباط تجاری ـ فرهنگی با اعراب و افریقاییان (به‌ویژه مردم حبشه) و هندیان، از عناصر فرهنگیِ آنان تأثیر پذیرفته است. از زمانی که استعمارگرانِ پرتغالی گروهی بردهٔ سیاه‌پوست را به آنجا آوردند این آمیختگی شدیدتر شده است.

> محصول این آمیختگی همان اعتقادها و مراسم اهل هوا است که ترکیبی است از عقاید بَدَویِ افریقایی که برای عوامل طبیعت شخصیت و نیروی متافیزیکی قائل می‌شود و خرافه‌ها و معتقدات اسلامی و عرب. بدین‌گونه است که بعضی از عوارض جسمی و روانی به عوامل نامعیّنی که باد نامیده می شود نسبت داده می‌شوند. بادها را با مراسمی جادوگرانه ــ نوعی آداب مصونیت بخشیدن به مبتلایان ــ رام می کنند.[۹]

بادها نیروهایی مرموزند که به چشم نمی‌آیند، اما همه‌جا هستند. با ثروتمندان کاری ندارند، اما همچون جن در تن فقیران جای می‌گیرند و آنان را مَرکبِ خود می‌سازند. بادهای کافر یا مضرّاتی (انواع زار[۱۰] و بادِ جن) خطرناک‌اند و گاهی منجر به دیوانگی می‌شوند. بادهای مسلمان مانند نوبان و مشایخ کم‌ضررترند. بادهای سبک‌تری هم هست مانند لیوا و اُم‌الصّبیان که بیشترْ کودکان را دچار می‌کنند.

بابای باد، سیاه‌پوستی که حرفهٔ خود را از پدر ارث برده است، برای بیرون کردن جن از تن بیمار مراسمی برای «بازی کردن» ترتیب می‌دهد که گاه چند شب ادامه می‌یابد. موسیقی راهی است برای مداوا.[۱۱] بابا بر دهل می‌کوبد و اورادی می‌خواند و از روی آهنگی که بیمار با آن به رقص درمی‌آید نوع باد را مشخص می‌کند. مجلس که گرم شد، **صافی‌ها** یا **اهل عشق**، یعنی آدم‌های سالمی که تماشاگر مراسم‌اند، نیز هم‌صدا با بابا دم می‌گیرند. سرانجام، باد از حنجرهٔ بیمار نام خود را به بابا می‌گوید و نیازی می‌خواهد. پس از آنکه خرج سفرهٔ **اهل هوا** داده شد، زار «پایین می‌آید» و بیمار آرام می‌گیرد. اگر پس از ده دوازده روز مجلس‌گرفتن زار پایین نیامد، بیمار که تَهرَن نامیده می‌شود مجنون و آوارهٔ بیابان‌ها می‌خواهد شد.

ساعدی نوعی روان‌درمانیِ سنتی را شرح می‌دهد و بیماری را حاصل زندگی پر از اضطراب و ناکامیِ بندرنشینان و تبلور ترس‌های آنان از همزیستی با دریا می‌داند.

ساعدی در سفرنامهٔ «سایه‌های خوش در حاشیهٔ خلیج فارس» (*هنر و ادبیات جنوب*، فروردین ۱۳۴۵؛ *مهد آزادی*، اردیبهشت ۱۳۴۵؛ *جُنگ هنر امروز*، اردیبهشت ۱۳۴۶)،

ضمن شرح سفر خود به روستاها و بندرهای جنوب، پشت صحنهٔ تحقیق دربارهٔ نگارش *اهل هوا* و *ترس ولرز* را توصیف کرده و از زندگی کسانی سخن گفته که رابطه‌شان با جهان بیش از آنکه عقلانی باشد جادویی است. ناصر تقوایی که در سفر دوم راهنمای وی بود فیلم‌های مستند *بادِ جن* (۱۳۴۸) و *موسیقی جنوب*، (*زار*، ۱۳۵۰) را دربارهٔ مراسم و مناسک **اهل هوا** ساخت.

ساعدی و همراهش، در آبادیِ سایه‌خوش، به جشن عروسی دعوت می‌شوند.

> توی عروسی‌ها شیرینی نیست. اما برای مهمان‌ها که ما غریبه‌ها باشیم حلوا آوردند خوردیم و با خجالت و ناراحتی هم خوردیم. بچه‌ها و بزرگترها همه دهان ما را نگاه می‌کردند... بعد دهل زدند و دیوانه‌ای با سر و موی آشفته رقصید. اهل دوآب بود و در هر آبادی که عروسی باشد می‌رود می‌رقصد و حال فرسخ‌ها راه آمده بود که برقصد... زن‌ها با برقع‌های سیاه توی تاریکی جمع شده بودند. عروسی تمام‌شدنی نبود.[۱۲]

ضمن توصیف جغرافیای منطقه، از درّه‌ای سخن به میان می‌آید که محلی‌ها معتقدند «شیاطین در آنجا جمع می‌شوند و کف می‌زنند و عروسی راه می‌اندازند».

در عین حال، رویکرد انتقادیِ نویسنده را نیز شاهدیم: دریا متعلق به شرکت کشتیرانیِ کویتی برای صید میگو است. این شرکت دریا را غارت می‌کند در حالی‌که مردم منطقه بی‌کار و گرسنه‌اند. ساعدی پیشنهاد می‌کند دولت به جای قرارداد بستن با شرکت کویتی، کمک کند تا تعاونی‌های محلی شکل گیرند.

■

پژوهندگان، تک‌نگاری (مونوگرافی)نویسیِ ساعدی را برآمده از سابقهٔ ژورنالیستیِ او و تعهد قلمی و حاصل تلاش برای راهیابی به درون انبوهِ خلق ارزیابی کرده‌اند اما رویکرد ساعدی در این‌گونه آثار بیانگر آن است که او، بیش از هر چیز دیگر، در پیِ درک و بازنماییِ تنوع فرهنگی مذهبیِ قوم‌های ایرانی است. در واقع، او در پی تدوین تک‌نگاری از مناطقی است که فرهنگ و باورهای مذهبیِ متفاوت آن‌ها در شُرفِ از بین رفتن است. از آن مهم‌تر اینکه: این متون دستمایهٔ خلق آثار داستانیِ نویسنده‌اند؛ حضورِ ساعدیِ داستان‌نویس در جای‌جایِ تک‌نگاری‌هایش محسوس است، زیرا برای او داستان و شناخت مردم و مسائل آنان برای داستان‌پردازی مهم‌تر از هر چیز دیگری است و، به‌خلاف تصور آل‌احمد یا وثوقی، آن افسانه‌ها و فضاهای وهم‌انگیز، به لحاظ وضعیت غیرمعمول و روایی‌شان توجه او را جلب کرده‌اند، نه از بُعدِ تحقیقاتی یا شیفتگی به کرامات مرشدها یا ستایش صوفیگری و پناه بردن به بازماندگان گذشته و سنت. در واقع، ساعدی در جست‌وجوی یافتن جایگاهی (لوکیشنی) برای صحنه‌های داستان‌هایش بوده و پرت‌افتاده‌ترین جاها را برای یافتن شخصیت‌های داستان‌هایش زیر پا گذاشته است؛ او مشغله‌های گوناگون داشت اما زنده بود تا روایت کند. رئالیسمِ وهمناک او،

بیش از تأثیرپذیری از رئالیسم جادوییِ نویسندگان امریکای لاتین، از افسانه‌های ایرانی تغذیه می‌کند. در آثارش، امر شگفت‌انگیز از جُورِ دیگر دیدنِ واقعیت ناشی می‌شود؛ در آن‌ها، نه مناسبات میان اشیا به هم می‌خورد و نه، همچون آثار پُست‌مدرنیست‌های وطنی، شیوهٔ زبانی سبکیِ عجیب‌وغریبی آزمایش می‌شود؛ بلکه جهانِ عادی از رمز و راز آکنده می‌شود و چنان تعلیقِ دلواپسی‌آوری پدید می‌آید که انگار همه چیز به دوردست رانده می‌شود و، در همان حال، معنی هستی رخ می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. جمشید بهنام: «مقدمه» در غلامحسین ساعدی، ***اهل هوا*** (تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱۳۴۵)، ص شش. ۲. غلامحسین مصاحب (سرپرست): ***دایرةالمعارف فارسی*** (تهران: فرانکلین، ۱۳۴۵)، «اهل حق».

۳. سهیلا شهشهانی: «نخستین تک‌نگاری‌های فارسی»، ***کلک***، ش ۲۷، خرداد ۱۳۷۱، ص ۱۳۱.

۴. جوزف کنراد در مقدمه بر ***زنگیِ کشتیِ نارسیسوس*** می‌گوید: «وظیفهٔ من، که می‌کوشم به آن دست یابم، این است که به نیروی کلمهٔ مکتوب شما را به شنیدن وادار کنم، شما را به احساس کردن وادارم. وظیفهٔ من، بیش از هر چیز، وادار ساختن به **دیدن** است. این، و نه چیز دیگری؛ و این همه چیز است. اگر موفق شوم، شما بر حسب لیاقت خود در کار من چیزی پیدا خواهید کرد: تشویق، تسلیت، ترس، جذبه هر چه بخواهید و شاید هم آن بارقهٔ حقیقت را که فراموش کردید بخواهید.» (ترجمهٔ هرمز شهدادی، ***الفبا***، ش ۴ (تیر ۱۳۵۳)، ص ۱۷۱.

۵. جلال آل‌احمد، «مقدمه» در: غلامحسین ساعدی، ***ایلخچی*** (تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی، ۱۳۴۲)، ص ۱. ۶. ناصر وثوقی، «در ستایش صوفیگری یا ***ایلخچی***»، ***اندیشه و هنر*** (مهر ۱۳۴۳)، ص ۵۲۷.

۷. حمید تبریزی (گردآورنده)، ***محال ممکن: فیلمنامه‌ها و سفرنامه‌های غلامحسین ساعدی*** (تهران: کتاب پارسه، ۱۳۹۸)، ص ۸۸.

۸. بهنام، پیشین، ص شش. ۹. داریوش آشوری: «اهل هوا»، ***بررسی کتاب***، ش ۸ (آبان ۱۳۴۵)، ص ۱۴.

۱۰. در بلوچستان، زار را گوات و فرد مبتلا را گواتی می‌نامند. در باور یهودیان، دیبوک «روح سرگردان یا شیطانی [است] که... در بدن افراد خانه می‌کند و آن را به تصرف خود درمی‌آورد»: ایساک باشویس زینگر، ***آخرین شیطان***، ترجمهٔ سپاس ریوندی (تهران: نشر ماهی، ۱۳۹۶) پانویس مترجم در ص ۵۴.

۱۱. فیثاغورسیان ضمن سایر کارها شفادهنده هم بودند. «اینان علم پزشکی را برای تطهیر جسم و موسیقی را برای پاکیِ روان به کار می‌بردند». یکی از قدیمی‌ترین راه‌های معالجهٔ روانی این بود که بیمار را به کمک نوای نی یا ضربات طبل به رقص شورانگیزی وامی‌داشتند که منجر به خلسه و حالتی جذبه‌مانند و درنتیجه خوابی شفابخش می‌شد که همان طرز معالجهٔ اجدادی به‌وسیلهٔ ایراد ضربهٔ روحی یا هیجانات واکنشی است. اما به این نوع مداوای شاقّ هنگامی نیاز پیدا می‌شد که تارهای روح بیمار بسیار سفت یا بسیار شُل و از کوک خارج شده بود. البته این تعبیر باید تحت‌اللفظی در نظر گرفته شود، زیرا فیثاغورسیان جسم انسان را مانند آلت موسیقی می‌پنداشتند که هر تاری از آن باید دارای کششی درست و موازنه‌ای صحیح بین اضداد، مانند زِیری و بَمی، گرمی و سردی، و رطوبت و خشکی باشد. استعاراتی که از موسیقی به عاریه گرفته شده است و ما هنوز در اصطلاحات پزشکی به کار می‌بریم، از قبیل تُن و تُنیک و موزون در معنای مزاج متعادل، همگی جزئی از ارثی است که از فلسفهٔ فیثاغورسی به ما رسیده. آرتور کستلر، ***خوابگردها***، ترجمهٔ منوچهر روحانی (تهران: کتاب‌های جیبی، ۱۳۵۱) ص ۱۶.

۱۲. تبریزی، پیشین، ص ۹۲.