نشر پارنگ
چاپ سوم
پاییز ۱۳۷۷

محمدرضا قربانی

کشف سایه ها

ادبیات داستانی معاصر - نقدهای پراکنده

کشف سایه ها

نشر پاژنگ
چاپ سوم پاییز ۱۳۷۷

• کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است

تهران خیابان انقلاب خیابان فخر رازی ساختمان میلاد طبقه سوم
نشر پاژنگ

- کشف سایه ها _ نقدهای پراکنده
- محمدرضا قربانی
- چاپ سوم : پاییز ۱۳۷۷
- طرح روی جلد : مریم محسنی
- طرح پشت جلد(تصویر نویسنده) : هایده عامری
- لیتوگرافی ، چاپ و صحافی : شبرنگ
- تیراژ :۳۳۰۰ نسخه
- قیمت : ۳۵۰ تومان
- ایمیل نویسنده:
ghorbany58@yahoo.com

از همین نویسنده:

- نقد و تفسیر آثار صادق هدایت ؛ نشر ژرف ۱۳۷۲
- نقد و تفسیر آثار محمود دولت آبادی؛ نشر آروین ۱۳۷۳
- فلسفه برای نوجوانان ؛ نشر پیوند و شباهنگ ۱۳۵۹
- ماتریالیسم دیالکتیک به زبان ساده ؛ انتشارات کار۱۳۵۷
- ماتریالیسم تاریخی به زبان ساده ؛ انتشارات کار ۱۳۵۷
- نقدهای پراکنده ۱ تا ۴ ؛ نشر کیوان و آیدا ۱۳۵۷
- مردی که اسب بود ؛مجموعه داستان فانتزی؛نشر اقبال ۱۳۶۸
- اقتصاد سیاسی به زبان ساده ؛ نشر پیوند ۱۳۶۰
- روباه آبی ؛ ادبیات جنگ ؛ رمان ؛ نشر بهاران ۱۳۶۰
- امپریالیسم به زبان ساده ؛ نشر ارمغان ۱۳۵۹
- ستاره ٔکوچک سرخ؛ قصه ای برای نوجوانان، نشر پیوند۱۳۵۹
- همراه با کودکان و نوجوانان؛از شماره۱ تا ۹ ؛ نشر پیوند ۱۳۶۰
- آقا اجازه ؛ قصه ای برای نوجوانان ، نشر پیوند ۱۳۶۰
- زنده باد شاه ؛ رمان طنز ؛ نشر پاژنگ ۱۳۷۷
- کشف سایه ها ؛ نقدهای پراکنده
- ساعت اهریمنی ؛ رمان وحشت
- زنانی از جنوب ؛ رمان جنگ
- گربه زرد ؛ رمان وحشت
- ماشین لعنتی ؛ رمان وحشت
- کلاه گیس ؛ رمان طنز
- ویروس واسطه ؛ رمان طنز
- مکر شیطانی ؛ رمان طنز
- نقد و تفسیر آثار جلال آل احمد
- نقد و تفسیر آثار جمالزاده
- طاعون سیاه ؛ رمان وحشت
- تلقین محض ؛ رمان وحشت
- مسخ بر وزن ملخ ؛ رمان طنز
- انجمن حمایت از گاو ؛ مجموعه داستان طنز
- سگ دم عقربی ؛ رمان طنز
- یاری نیست ، دیاری نیست ؛ مجموعه شعر
- پیش از باران ؛ مجموعه شعر

- این کتاب گزیده ای است از برخی نقدها که از سال های ۱۳۶۴ تا ۱۳۷۳ نوشته شده و اغلب آنها در نشریه ها و مجله های مختلفی از جمله دفتر هنر ، ادب و هنر ، مجله های گردون ، تکاپو ، بوطیقای نو و ... به چاپ رسیده اند . مضمون کلی این نقدها - چنانچه از عنوان کتاب پیداست - به ادبیات داستانی معاصر ایران و جهان ارتباط می یابند .

فهرست مطالب:

نقد و تفسیر رمان پدرو پارامو اثر خوان رولفو ۷
نقد و تفسیر رمان رازهای سرزمین من اثر رضا براهنی ۲۵
نقد و تفسیر رمان کوه جادو اثر توماس مان..... ۵۵
نقد و تفسیر داستان دو برادر اثر غلامحسین ساعدی..... ۸۱
نقد و تفسیر رمان دیروزهای ما اثر ناتالیا گینز بورگ..... ۹۷
نقد و بررسی مجموعه داستان آخرین نسل برتر اثر عباس معروفی ۱۰۹
نقد و تفسیر رمان سلول اثر هورست بینک..... ۱۲۱
نقد و تفسیر آثار جعفر مدرس صادقی..... ۱۴۳
نقد و بررسی رمان خشم و هیاهو اثر ویلیام فالکنر..... ۱۶۵
نقد و تفسیر آثار قاضی ربیحاوی..... ۱۷۷
نقد و تفسیر رمان طوبی و معنای شب اثر شهرنوش پارسی پور.... ۲۰۹

• باز آفرینی اصوات گمشده*

نقد و تفسیر رمان پدرو پارامو **

---

* نقد و بررسی رمان پدرو پارامو برای نخستین بار با عنوان « باز آفرینی اصوات گمشده» به سال ۱۳۶۴ در ادب و هنر (ضمیمه ادبی روزنامه کیهان) به چاپ رسید

** پدرو پارامو نوشته خوان رولفو ترجمه احمد گلشیری چاپ اول ۱۳۶۳

خلاصهٔ داستان :

خوان رولفو داستانش را از آنجا آغاز می کند که خوان پرسیادو فرزند نامشروع پدرو پارامو عازم روستایی به نام کومالا می شود تا پدر ناشناس خویش را بیابد.هیچ انگیزه ای وی را به این جستجو وادار نمی کند جز انجام عهدی که او با مادر در حال مرگش بسته است . پس به راه می افتد و در راه با شخصی به نام آباندیو برخورد می کند که فرزند مشروع پدرو پارامو ست. او به خوان پرسیادو می گوید که پدرش پدرو پارامو مرده است . خوان پرسیادو در طول داستان رفته رفته متوجه می شود با هر کس برخورد می کند ، در زمان های گذشته مرده است و در نیمه های داستان در می یابد او خود نیز پیش تر از اینها مرده بوده است .

تجزیه و تحلیل :

پدرو پارامو شرح زندگی ملاک بزرگی است که برای حفظ موقعیت اجتماعی و سیاسی خویش و کسب قدرت ، به هر جنایتی دست می زند. این موجود درنده خو که به راحتی نوشیدن یک لیوان آب آدم می کشد ، املاک وسیعی را به نام **مدیولونا** از پدرش **دون کارلوس** (که خود به دست یک کشاورز به قتل رسیده) به ارث برده است . پدرو پارامو

شخصیت پیچیده ای است که تمامی پرسوناژهای خیالی داستان کمک می کنند تا او را به ما معرفی نمایند . این شخصیت پیچیده از یک سو با کلاهبرداری و جعل اسناد یا با اعمال زور ، املاک دیگران را تصاحب می کند و از دیگر سو با انقلابیون مکزیک در پاره ای شرایط ، دست به سازش می زند. او شخصیت محکمی است که به نظر نمی آید هیچ نیرویی قادر باشد وی را خرد کند یا از پا در آورد ، با این حال، مرگ فرزندش **میگل** برایش سخت آزارنده است به گونه ای که مرگ او را مرگ تدریجی خود می داند و عقیده دارد معنی مرگ میگل آن است که وی از این پس باید تقاص پس بدهد . بدین ترتیب پدرو پارامو بعدها هر روز شاهد از بین رفتن تکه ای از وجود خود می شود و سرانجام نیز **آباندیو** که مست است وی را به ضرب چاقـــو به قتل می رساند و نقطه عطف ماجرای های رمان ، در مرگ او تجلی می یابد . به عبارتی، همین نقطه عطف است که بیش از هرحادثهٔ دیگری ، سبک ادبـــی رمان را شکل می دهد. چگونگی مرگ **پدرو پارامو** مضاف بر فضا و حوادث مرموزی که در ساختار اثر شکل گرفته اند ، تعیین کـننده ترین مولفه ای است که می تواند این رمان را در چهارچوب موسوم به «رئالیسم جادویی» تعریف کند:

« آباندیو را که هنوز چاقوی خون آلود توی دستش بود خلع سلاح کردند. گفتند: راه بیفت. درست و حسابی خودت رو توی درد سر انداختی . و او به دنبالشان راه افتاد . درست پیش از رسیدن به **کومالا** اجازه خواست. به سویی رفت و بالا آورد. زرداب بود. سیلابی از زرداب ، انگار مخزنها آب خورده بود. سپس سرش به دل زدن پرداخت و زبانش سنگین شد. گفت: مستم. برگشت آنجا که منتظرش بودند. به آنها تکیه داد و آنها کشان کشان بردندش. پاهایش شیاری دراز توی خاک به جا می گذاشتند. پدرو پارامو هنوز روی صندلی چرمیش نشسته بود و آنها را تماشا می کرد که به سوی روستا می رفتند.»

«پدرو پارامو» بی تفاوت به آبانویو که تدریجا دور می شود ، می نگرد . در واقع او هنوز نمی داند ضربهٔ چاقوی آباندیو آخرین تکه های وجودش را نیز به سنگ تبدیل کرده است . بنابراین اگرچه پس از ضربات چاقو باز هم زنده است اما دیگر موجودی کاملا سنگی شده است. سنگی و سنگین؛و مطمئنا اگر می توانست وجود سنگی و سنگین خود را تحمل کند ، بـاز هم می توانست به زندگی خویش ادامه دهد :

« احساس کرد یک جفت دست شانه هایش را لمس کردند و کمر راست کرد. **دامیانا** گفت: دون پدرو نمی خواهید ناهارتان را بیاورم؟ پدرو پارامو گفت : نه، می روم تو. به دامیانا تکیه داد و سعی کرد راه برود، بعد از چند قدم روی زمین افتاد، درونش التماس می کرد اما حرفی نمی زد . با ضربه خفیفی زمین خورد و سپس تکه تکه شد، انگار توده ای سنگ بود.»

بطور کلی ساختار جادویی رمان پدرو پارامو از آنجا سر چشمه می گیرد که در این رمان ، دهقانان و تمام کسانی که در کومالا زندگی می کنند در واقع سایه ای بیش نیستند . اینها نیمه مرده اند و تنها به صورت اصواتی سرگردان در دهکده ای متروک باقی مانده اند . اصواتی که باید در دنیای نیمه مردگان بود تا بتوان شنید و درکشان کرد . نویسندهٔ رمان (خوان رولفو) در دنیایی **باز** و **اسرار آمیز** با خواننده سخن می گوید . دنیای آدم های خیالی داستان، آنچـــنان « باز » و «گسترده» است که خواننده - گرچه به دشواری ولی - همبستگی اسرار آمیز میان کیفیت زمان اسطوره ای پدیده های فیزیکی دنیای ملموس را در می یابد :

«فصلها حتما تغییر می کنند. مادرم به من گفت که وقتی بارانها شروع می شوند هوا از روشنی و بوی سبز ساقه های تازه پر می شود . به من گفت که چطور ابـــرها از راه می رسند، چطور بالای زمین پراکنده می شوند و رنگشان تغییر می کند ... (مادرم) شاد ترین دوره زندگی اش را اینجا توی این روستا گذراند اما نتوانست برای مردن به اینجا برگردد . برای همین است که مرا به جای خودش فرستاد. دورتتا ، چیز عجیب این است که چطور مـن حتی سرم را بالا نمی کردم آسمان را ببینم. اما خیال می کنم این موضوع را او هم می دانست.»

شخصیت های داستانی پدرو پارامو نیز محصور نیستند چرا که آنها هم با **زبان رمز** سخن می گویند و در واقـع همان زبان **دنیای باز** را به کار می برند :

« گفت : اتاق شماست. دری در کار نبود. فقط یک شکاف بود و وقتی شمع را روشن کردم دیدم اتاق خالی است . به او گفتم : تخت که ندارد . گفت : فکرش را نکن. تو خسته ای و همین خستگی خودش یک تشک است . بگیر روی زمین بخواب . فردا تختت را درست می کنم. می دانی که در یک چشم به هم

زدن نمی شود اتاقی را چید. آدم باید از پیش خبر داشته باشد، آخر مادرت همین امروز به من خبر داد. (گفتم) مادر من؟ مادر من مرده. (گفت) اوهوم . پس بگو چرا صدایش آن قدر ضعیف بود . انـــگار از راه خیلی دوری حرف می زد . حالا می فهمم . بگو ببینم کی مرد ؟ (گفتم) هفت روز پیش . (گفت) دولورس بیچاره . حتما احساس تنهایی کرده. به همدیگر قول دادیم با هم بمیریم تا اگر توی راه لازم شد ، اگر مشکلی پیش آمد ، به همدیگر قوت قلب بدهیم. ما دوست جان جانی بودیم. هیچ وقت این چیزها را با تو در میان نگذاشت؟»

تم داستان :

پدرو پارامو را نمی توان محصول آفرنیش خود به خودی ناخودآگاه - آن گونه که بعضی تصور کرده اند- دانست ، زیرا این رمان با وجود ساختار اساطیری اش، ریشه در مسائل سیاسی اقتصادی و اجتماعی آمریکای لاتین دارد . بافت جادوئی رمان پدرو پارامو ، روشی نیست که بی تفاوت از کنار واقعیت های اجتماعی بگذرد بلکه خوان رولفو با این بافت جادویی به عنوان نخستین نویسنده ای که پیش از مارکز، رئالیسم جادویی را ابداع و تجربه کرده است ، به خوبی و با

قدرت خارق العاده ای فقر و بیچارگی دهقانان روستای کوچک «کومالا» واقع در استان «خالیسکو» را به تصویر می کشد.

سبک :

ساختمان رمان به طور عمده از دو ساختار اسطوره ای و رئالیستی تشکیل شده که به خوبی در هم گره خورده و بافته شده اند ؛ به گونه ای که مرز میان این دو ساختار غیر قابل تفکیک اند و تنها زاویه های دیدِ متنوع داستان است که گهگاه چگونگی زمان ، مکان و تحول شخصیت ها را به نمایش می گذارند . در شکل اسطوره ای، داستان با زاویه دید درونی پیش می رود و بافتی جادویی می یابد . در این زاویه دید، وقایع را از نگاه شخصیت اصلی رمان ، خوان پرسیادو و اطرافیان او در می یابیم:

« روی تختی دراز کشیده ام که مادرم مدتها پیش رویش مرده. روی همان تشک . با همان پتوی سیاه پشمی که زیرش می خوابیدیم ، مادر و دختر . در آن وقت مثل همیشه کنارش می خوابیدم،توی آشیانه کوچکی که میان بازوهایش برایم درست می کرد. انگار هنوز می توانم آهنگ تنفسش را احساس کنم،هنوز آه هایش را بشنوم، گویی هنوز می توانم رنج احتضارش را احساس کنم. اما واقعیت ندارد . من

اینجایم ، به پشت دراز کشیده ام، به آن روزها فکر می کنم تا تنهایی ام را فراموش کنم. چون تنها مدت کوتاه اینجا دراز کش نخواهم بود . و من روی تخت مادرم نیستم، توی جعبه سیاهم ، مانند تابوتهایی که مرده ها را خاک می کنند . چون من مرده ام ...»

این گفته های درونی زنی است که روی تختی یا تابوتی سیاه دراز کشیده است . اما او وجود خارجی ندارد . مرده ای است که گذشته اش را مرور می کند . و خوان پرسیادو - که خود نیز مرده است - خسته از این همه وراجی می پرسد :

«شما بودید این همه حرف زدید ، دورئتا ؟ (و دورئتا پاسخ می دهد) چی؟! توی چرت بودم. هنوز (این صداها) شما را می ترسانند؟ (گفتم) شنیدم کسی حرف می زد. صدای یک زن بود. فکر کردم شمایید. (گفت) صدای یک زن ؟ حتما کسی است که با خودش حرف می زند. **دونیا سوسانیتا** است. توی آرامگاه بزرگ نزدیک ما خاک شده است. حتما رطوبت به او رسیده است و توی خواب علت می زند. پرسیدم : او کیست؟ (گفت) زن آخر پدرو پارامو ، بعضی مردم می گویند دیوانه است، بعضی می گویند نیست. راستش این است که حتی وقتی زنده بود با

خودش حرف می زد. (گفتم) حتما خیلی وقت است مرده . (گفت) آهان ، بله . خـیلی وقت است . چی می گفت؟»

ساختار جادویی داستان ، آنجا که **زاویه دید** درونـی به **زاویه دید** بیرونی تغییر جهت می دهد ، با **رئالیسم** پیوند می خورد . می شود اینطور توجیه کرد که در شکل جادویی داستان،نویسنده ای واقعی شخصیت هایی خیالی می پروراند که سایه یا اصواتی بیش نیستند ولی در شکل رئالیستی داستان، نویسنده ای خیالی در دنیایی آکنده از سایه ها و اصوات ، برای معرفی پدرو پارامو ، شـــخصیت هایی واقعی می سازد که در فضایی زنده غوطه ورند:

« مردی که نامش **ال تار تامودو** بود سوار بر اسبش منتظر ماند. کمی بعد پدرو پارامو پیش او آمد (و به او گفت) چی می خوای؟ (مرد با لکنت زبان گفت) باید با خ – خود ارباب حرف بزنم. (پدرو پارامو گفت) ارباب منم، چه کار داری؟ (مرد گفت) الان می گویم. دون **فونگور سدانو** رو کشتند . مـن با آنها بودم . می رفتیم ببینیم چقدر آب توی نهرهاست . ما آدم های زیادی- دیدیم که داشتند می آمدند ما را ببینند و یکی شان گفت ، من می دانم او کیـــست .

م - مباشر مدیالوناست . به م- من هیچ توجهی نکردند اما به دون فولگور گفتند از اسبش پیاده شود. به او گ - گفتند انقلابی اند. گفتند زمینهای شما را می - می خواهند. به دون فولگور گفتند بنا کن به دویدن. ب — برو به اربابت بگو می خواهیم او را ببینیم، و او بنا کرد به د- دویدن ، خیلی که تند نه، چون خیلی سنگین بود، اما تا آ- آنـــجا که از او بر می آمد. و همانطور که می دوید با تیر زدندش. یک پا توی زمین و یک پا توی هوا، م- مرد . من حتی ت- تکان نخوردم . صبر کردم تا هوا تاریک شد . بعد آ- آمدم این ماجرا را به تان بگویم . (پدرو پارامو گفت) خوب منتظر چی هستی؟ چرا راه نمی افتی بروی؟ به آنها بگو اگر با من کاری دارند همین جا هستم . اما اول برو لاکنساگراسیون. ال تیلکواته را می شناسی؟ آن جاست. به او بگو کار دارم. و به آن مردها بگو هر وقت فرصت داشته باشند منتظرشان هستم . چـه جور انقلابی ای هستند ؟ (مرد گفت) ن- نمی دانم. فقط گفتند اسمشان همین است. (پدرو پارامو گفت) به ال تیلکواته بگو فوری بیاید اینجا کارش دارم . (مرد گفت) چ - چشم ارباب. (مرد

رفت و) پدرو پارامو دوباره خودش را توی دفترش زندانی کرد. احساس می کرد پیر و خسته شده است...»

خوان رولفو با نگارش رمان «پدرو پارامو» برای نخستین بار در جهان،روشی نوین به کار می گیرد که بعدها به «رئالیسم جادویی» موسوم شد. او بی آنکه نسبت به چهارچوب و اصول و قواعد چنین ساختاری آگاهی کامل داشته باشد ، راهی را آغاز می کند که بعدها با انتشار رمان «صد سال تنهایی» اثر گابریل گارسیا مارکز به یک شیوه و ســـــبک ادبی تبدیل می شود . شیوه ای که در مدتی کوتاه پیروان زیادی در سراسر جهان می یابد و نویسندگان بزرگی همچون ماریو وارگاس یوسا، ایزابل آلنده ، گونتر گراس و ... را به دنبال خود می کشد. بی تردید این سبک ادبی پس از انتشار رمان «صد سال تنهایی» شناخته شد ولی این بدان معنا نیست که پیش از مارکز هرگز توسط سایر نویسندگان به تجربه در نیامده است . چنانچه می بینیم، خوان رولفو با رمان «پدرو پارامو»یش سالها پیش از مارکز و پس از او «غلامحسین ساعدی» با زیباترین اثر خود «عزاداران بیل» یکی دو سال پس از خوان رولفو به ساختار این نوع ادبی دست یافته بودند اما اینکه چرا این شیوه و سبک ادبی به نام «مارکز» رقم

خورد به آگاهی او از نو بودن ساختاری که در رمانش به کار گرفته و در نتیجه تعهد و پای بندی نویسنده به این ساختار جدید مرتبط می شود و همین تعهد و پای بندی و آگاهی ، رمان«صد سال تنهایی»را به یک بیانیهٔادبی تبدیل می کند . به این معنا که «صد سال تنهایی» علاوه بر دارا بودن تمامی جنبه های رمان ، به عنوان یک بیانیهٔ ادبی نیز خود را مطرح کرده ، از تولد شیوه ای نو در نوع نگارش داستان و رمان خبر می دهد و چهار چوب آن را نیز مشخص می کند . برای روشن شدن موضوع باز می گردیم به رمان «پدرو پارامو» . این اثر زیبا و قابل تحسین، اگرچه آمیزه ای از رئالیسم و جلوه های جادویی برخی اسطوره هاست ، گاه از چهار چوب خود خارج شده، برای بیان هیجانات، احساسات و عواطف شخصیت های داستانی خود بـه **رمانتیسم** روی می آورد که این اتفاق سخت به روند داستان و انسجام و یک دستی آن لطمه وارد می کند :

« سوسانا ، من ریزش قطره های باران را در پرتو برق آسمان تماشا می کردم ، هر نفسی می کشیدم آه بود و هر فـکری می کردم در باره ی تو بود . »

و در جایی دیگر ، مرزی است میان رمانتیسم و سمبولیسم :

«روزی که رفتی می دانستم هیچ وقت تو را نخواهم دید . چهره ات در روشنی خونرنگ آفـــتاب تـــیره می زد. لبخند می زد. روستا را پشت سر گذاشتی ، و چه بارها به من گفته بودی: بخاطر توست که دوستش دارم. در صورتی که به هزار دلیل از آن بیزارم. حتی با اینکه تویش به دنیا آمده ام. فکر کردم که بر نمی گردد و بارها با خودم گفتم : سوسانا بر نمی گردد. سوسانا هیچ وقـت بـر نمی گردد.»

«روزی کـــه رفتی مـــی دانستم هرگز تو را نخواهم دید» و « سوسانا بر نمی گردد . سوسانا هیچ وقت بر نمی گردد.» در واقع احکامی هستند مطلق و تغییر ناپذیر که ناگهان توسط نیروهایی مافوق طبیعی بر سرنوشت شخصیت های داستانی رمان پدرو پارامو سایه می اندازند و آنان را از جنب و جوش و حرکت اولیه که بازتاب رئالیسم و جادوست باز می دارند و بدین ترتیب بی هیچ مقدمه ای ساختاری سمبولیک را در برابر خود می یابیم که به شکلی مقاوم ، ایستادگی می کند و رمان را از ســـاختار اصـــلی آن دور می سازد . علاوه بر این ، مقولهٔ **زمان** نیز یکی از مسائل حائز اهمیت است که باید به آن توجه شود . رمان پدرو پارامو، اگرچه گوشه هایی از تاریخ مکزیک را یدک می کشد،

اما در کلیت اثر، نبرد با **زمان** را دستمایهٔ خود قرار می دهد. چنین می توان گـفت خوان رولفو در رمانی که خلق کرده، وزن های زمانی خلسه آمیزی را تجربه می کند و بدین ترتیب به کلی خود را از قید و بند ضرب آهنگ زمانیِ «زیستن» رها کرده ، پا به حیطهٔ «بی زمانی» می گذارد . خروج از دایره زمان و سرپیچی و نافرمانی از ضرب آهنگ زمانیِ زیستن ، ویژگیِ دیگری است که جنبه های **جادوییِ** رمان را تقویت کرده ، آن را از **رئالیسم** دور می کند و بدین ترتیب تبدیل به داستان مردگانی می شود که می پندارند زنده اند ، لـذا از آنجا که در دنیای باز ، در «بی زمانی » و « بی مکانی » غوطه ورند ، سرانجام در می یابند دیری است که مرده اند و همین آگاهی به مرگ ، بار دیگر رئالیسمِ اثر را احیا کرده ، رمان را به رئالیسم جادویی پیوند می زند . تزلزلی تکرار شونده که بارها و بارها در طول داستان اتفاق می افتد.

نکته ای مهم که بیانش ضروری است :

از میان دو اثر مهم نویسنده بزرگ کشورمان غلامحسین ساعدی که به حق باید او را خالق و سلطان رئالیسم جادویی نامید ، **عزاداران بیل** و **ترس و لرز** ، اولی سالها پیش از «صد سال تنهایی» و دومی همزمان با آن منتشر شده اند .

چهارچوب و انسجام **عزاداران بیل** که قصه ای به هم پیوسته را در فضایی جادویی اما گره خورده با اصول و قواعـــد رئالیستی دنبال می کند ، در این راستا حتی بسیار زیباتر و بدیع تر از «صد سال تنهایی» شکل می گیرد ، به گونه ای که تردیدی باقی نمی ماند در ایـن ســـوی جـــهان، نویسنده ای جوان پا به عـرصهٔ وجودگذاشته بوده که بی تردید نوع ادبی خاصی را ابداع کرده است . در این صورت پس چرا مارکز را خالق رئالیسم جادویی دانسته اند نـــه غلامحسین ساعدی را ؟ این هم از معماهایی است که شاید بتوان برخی از زوایای آن را به بی عدالتی حاکم بر محافل ادبی جهان نسبت داد . مطمئنا برخی دیگر از زوایایش به قصور روشنفکران معاصر و همچنین کم کاری محافل فرهنگی وابسته به دولت هایی ارتباط می یابد که تمام مسائل را با سیاست و منافع حزبی یا حکومتی گره می زده اند . پس از انقلاب نیز کسانی بر مسند فرهنگ کشور نشستند که رسما عنوان «هنر» را حتی از نام وزارتخانهٔ مربوطه اش حذف کردند . بدین ترتیب به عنوان اولین و تنهاترین کشورِ فاقد وزارت «فرهنگ و هنر» رکورد جهانی زدیم. درچنین شرایطی نویسندگان بزرگی همچون غلامحسین ساعدی نه تنها حمایت نمی شدند بلکه حتی به دلایل واهی تحت فشار قرار

گرفته، به کوچ اجباری وادارشان می کردند . به عبارت دیگر، متولیان فرهنگ کشور که باید به عنوان مدعی العموم هنر و ادبیات داستانی معاصر ایران (با استفاده از ظرفیت های خود) در حمایت از این سرمایه های ملی مقابل هرگونه تبعیض، بی عدالتی و زد و بندهای حاکم بر بعضی محافل ادبی جهان (همچون آکادمی نوبل) می ایستادند و حداقل طرح موضوع می کردند ، خود به سرسخت ترین دشمنان این سرمایه های ملی تبدیل شدند به گونه ای که ساعدی این بزرگمرد تاریخ ادبیات داستانی معاصر کشورمان در مـصاحبه ای می گـوید: « من به هیچ وجه نمی خواستم کشور خودم را ترک کنم ولی آنها به دنبال من بودند. ابتدا با تهدیدهای تلفنی شروع شد...»

رویه ای تلخ و غم انگیز که تا وقتی متولیان فرهنگ و هنر کشور دغدغه ای غیر از «فرهنگ» و «هنر» به معنای نوین و معاصرش داشته باشند ممکن است امروز و فردا و فرداها نیز ادامه یابد .

• رازهای سرزمین من

اثر رضا براهنی*

---

*

این مطلب برای نخستین بار در مجموعه «دفتر هنر» ضمیمه ادبی هنری مجله زن روز در سال ۱۳۶۷ به چاپ رسید.

خلاصه داستان :

دشت وسیعی است پوشیده از برف که یک گروهبان آمریکایی به نام دیویس و یک مترجم جوان که اهل تبریز است (بعدها معلوم می شود نامش بابک پور اصلان است) در آن گرفتار آمده اند و سرانجام گرگی که به گرگ اجنبی کش معروف است، بی آنکه به بابک پور اصلان نظری داشته باشد، به گروهبان آمریکایی حمله کرده ، او را به قتل می رساند. پس از این ماجرا ، داستان به سراغ یک سرهنگ ارتش به نام جزایری می رود و در این قسمت ، شاهد برخوردهای تحقیر آمیز یک سروان آمریکایی به نام کرازلی نسبت به سرهنگ جزایری می شویم . برخوردهای تحقیر آمیز این سروان آمریکایی بـــالاخره در مـسابقه شکار قورباغه به اوج خـود می رسد . سرهنگ جزایری احساس می کند به شدت تحقیر شده است ، ولی قدرت آنکه بخواهد مقابل سروان آمریکایی بایستد را ندارد . سرانجام تعدادی گروهبان به سرهنگ جزایری مراجعه کرده ، از او می خواهند اسلحه خانه را باز بگذارد تا آنها بتوانند چند قبضه مسلسل همراه با فشنگ بردارند و سروان کرازلی را به قتل برسانند . سروان کرازلی به قتل می رسد و سرهنگ جزایری و مترجم سروان کرازلی که

حسین تنظیفی نام دارد ، همراه با سیزده نفر دیگر در این رابطه دستگیر می شوند . از این میان ، تعداد چهارده نفر اعدام می شوند و حسین تنظیفی به حبس ابـــــد محکوم می شود . در رابطه با بازجویی ها و اعدام این چهارده نفر ، تیمسار شادان نقش به سزایی دارد . او یکی از ژنرال های مهم رژیم شاه است که ازلحاظ اخلاقی بسیار فاسد می باشد. همسر او سودابه نیز دست کمی از او ندارد . اما خواهر همسرش تهمینه دارای شخصیت بهتری است . برادر همسرش ، هوشنگ نیز فردی است فاسد که به استخدام سازمان سیا در می آید . تیمسار شادان به خواهر همسرش نظر سوء دارد ، ولی از آنجا که تهمینه به شخصی بنام ناصر اسفندیاری دل بسته، به تیمسار جواب رد می دهد. تیمسار برای برداشتن رقیب ، اقدام به قتل ناصر اسفندیاری می کند. تهمینه که از این حادثه سخت بر آشفته است ، در صدد انتقام بر می آید و تصمیم می گیرد تیمسار شادان را به قتل برساند اما یکی از افسران آمریکایی به نام بیلتمور از بروز این حادثه جلوگیری می کند . تهمینه از ناصر اسفندیاری صاحب پسری می شود و به سبب علاقه ای که به پدرش داشتــه ، اسم پسر را ناصر می گذارد و او را به گونه ای تربیت می کند که روزی انتقام پدرش را بگیرد . سرانجام نیز

تیمسار شادان به قتل می رسد . قاتل ، تهمینه است که از پشت سر، کاردی در قلب او فرو کرده و می گریزد. در همین حال ، هوشنگ نیز که از پیش نقشه کشتن تیمسار شادان را در سر می پرورانده ، تصادفا به سراغ او می رود و وی را در حالیکه هنوز نفس می کشد ، نـــقش بر زمین می یاید . چنین به نظر می رسد که ضربه کارد چندان کاری نبوده است . از این رو هوشنگ ، به وسیله ساطور قصابی ضربه نهایی را به او می زند . در پی قتل تمیسار شادان ، حکومت، ناصر پسر تهمینه را دستگیر کرده و اعدام می کند . سالها می گذرد و در اوایل انقلاب، حسین تنظیفی (که قبلا به اتهام قتل سروان کرازلی به حبس ابد محکوم شده بوده) از زندان آزاد می شود . او پس از آزادی بر حسب تصادف ، سودابه (همسر تمیسار شادان) و هوشنگ برادر او را همراه با یک خانم دیگر در یک اتومبیل ب. ام . و شناسایی می کند و متوجه می شود آنها قصد خروج از کشور را دارند . از این رو (با تاکسی) بـه تعقیب آنها می پردازد . حسین ضمن تعقیب متوجه می شود آن خانمی را که ابتدا نتواسته به جا بیاورد ، ماهی همسر سرهنگ جزایری است. سرانجام پس از کشمکش های بسیار با کمک راننده تاکسی و تعدادی از مردم ، هوشنگ و سودابه را دستگیر می کنند که البته

مـاهی در یک فرصت مناسب ، از صحنه می گریزد . سودابه پس از پیروزی انقلاب ، محاکمه شده و اعدام می شود ولی هوشنگ موفق به فرار شده و درخفا به زندگی ادامه می دهد. او در طول زندگی مخفی خود ، حسین تنطیفی را به قتل می رساند و خود نیز در حمام سونا به قتل می رسد . ماهی در خارج از کشور از بالاترین طبقه یک هتل به پایین پرت شده ، کشته می شود و بالاخره تهمینه نیز که در روستایی زندگی می گذراند ، سقف اتاق بر سرش ریخته ، جان از کف می دهد و بدین ترتیب رمان به پایان می رسد .

تجزیه و تحلیل :

«رازهای سرزمین من» دارای فراز و فرودهای بسیاری است که بیانگر اوج نقاط ضعف و قوت کارند . این اثر ، از لحاظ فرم ، دو فراز کلی دارد : فـراز اول که در آن راوی داســـتان (نویسنده) دانای کل است و فصل نخست (کینه ازلی) را تا مرگ گروهبان دیویس و اقامت گزیدن مترجم جوان در پای سبلان پیش می برد ؛ و در فصل دوم به ماجرای سرهنگ جزایری و برخوردهای تحقیر آمیز سروان کرازلی نسبت به او می پردازد . این فراز تا قتل سروان کرازلی و دستگیری سرهنگ جزایری و تعداد دیگری از نظامیان پیش می رود . اما فراز دوم را همزمان با آغاز کتاب دوم پیش رو داریم . در

این فراز ، زاویه دید نویسنده محدود است و شیوه نگارش ، حالتی گزارش گونه می یابد . زیباترین و جالب ترین قسمت این فراز ، کتاب هفتم (قول هوشنگ) است که بسیار استادانه نگارش یافته و - اینجا - رمان از حیث فضاپردازی به نقاط قوت فوق العاده ای دست می یابد . در مقابل ، عمده ترین نقاط ضعف را نیز باید در کتاب اول و به ویژه در بخش نخست (کینه ازلی) جستجو کرد . این فصل جدا افتاده از کل رمان و بی ارتباط با آن است. گرچه بعدها در قول اشخاص داستان تلاش می شود وجود این فصل به گونه ای توجیه شود ، اما قاعدتا خود نویسنده نیز باید بداند که این توجیه ها منطقی نیستند زیرا جدا افتادگی بخش ها و چند پاره شدن رمان ، ضربه ای جبران ناپذیر بر ساختار کلی اثر وارد کرده است . لذا فصل نخست رمان به جای آن که حکم استارت داشته باشد و موجب حرکت و تداوم داستان شود ، خود به معضلی تبدیل می شود که نویسنده ناگزیر است در بخش های بعدی کتاب با اشاره های تصنعی و بی جا به گرگ اجنبی کش در رفع آن بکوشد و - به هر ترتیب شده- مسائلی مطرح کند که تداعی گر فصل نخست باشند . علاوه بر این ، نباید از نظر دور داشت که قول های این و آن شخصیت ، **سنگ صبور** نوشته **صادق چوبک** و شیوه او در

نگارش این داستان بلند را به خاطر می آورد . به هر حال و به طور کلی، جدا افتادگی فصل نخست رمان از کل اثر، به گونه ای است که اگر آن را کاملا برداشته و حذف کنیم هیچ تغییر و آسیبی متوجه ساختار رمان نخواهد شد . از طرفی ، گرگ اجنبی کشی که - احتمالا - می خواهد به عنوان یک نماد جلوه گری کند ، به خودی خود محور اساسی فصل نخست را تشکیل می دهد و رفته رفته به تم اصلی رمان تبدیل می شود ، این در حالی است که این نوع گرگ ، صرفا اشاره ای است به یک باور عامیانه ؛ و چون این باور عامیانه ، با قتل گروهبان آمریکایی توسط همین گرگ ، به یقین مبدل می شود رمان ، ساختار رئالیستی خود را از دست داده ، به سمبولیسم نزدیک می شود . همچنین از آنجا که این فصل از کل ساختار رمان جداست ، این سمبولیسم همچون وصله ای ناجور و ناسازگار به رئالیسم اثر چسبیده و آن را رها نمی کند ؛ لذا انسجام رمان زیر سوال می رود . در رئالیسم ، کما اینکه بسیاری از نویسندگان بزرگ ، نمادها و اشارات را به کار بسته اند، ولی تاکید مدام بر این اشارات و نمادها که در یک اثر رئالیستی باید بسیار سریع و زودگذر باشند ، محملی برای توجیه نمی یابد . نمی توان دانای کل بود ، از واقعیات و تاریخ سخن گفت و در

عین حال صرفا برای رفع یک نقیصه ، نمادی سمج را که هیچ گونه ارتباطی با ساختار رئالیستی اثر نمی تواند بر قرار کند، به رمان تحمیل کرد و اگر چنین شد مسلما یک دستی و انسجام اثر از بین رفته ، تناقضی آشکار در تکنیک و محتوا پیش می آید که به تدریج به درازه گویی های بی مورد نویسنده منجر می شود . از سوی دیگر، در فراز اول، زاویه دید ، دچار لغزش ها و پرش هایی است که همگی ریشه در پراکنده گویی های دانای کل دارند . آنالیز و بررسی دقیق چند پاراگراف آغازین ، نقاط ضعف و قوت رمان را آشکار خواهد کرد .

پاراگراف اول : « دشت وسیع سراسر از برفی یک دست پوشیده بود. هر دو مرد احساس کردند که باید شب را در جاده بمانند. هوا صاف بود، غروب نزدیک، و دست چپ، قله درخشان سبلان کتیبه ای بود برفی که بر پیشانی آسمان نقش بسته بود...»

توصیف فوق جای این سوال را باقی می گذارد که کتیبه با توجه به معنای دقیق آن چگونه ممکن است بر پیشانی آسمان نقش بسته باشد؟ کتیبه نوشته ای است بر کوه یا تخته سنگ و نه خود کوه یا تخته سنگ . حال اگر بپذیریم منظور نویسنده از کتیبه‌خودِ کوه یا قله پوشیده از برف بوده

که این خود عذر بدتر از گناه است، زیرا در آن صورت چنین استنباط می شود که وی معنای تحت الفظی واژه ای را که به کار برده نمی دانسته است . همچنین اگر بپذیریم وی آگاهانه این توصیف را به کار برده، آنگاه باید پرسید که آن کتیبه یا نوشته چه بوده و حاوی چه مضمونی یا تداعی گر چه حادثه یا خاطره ای و اساسا فلسفه وجودی چنین توصیف هایی که هیچ نقشی در روند و جریان قصه ندارند چیست؟

ادامه پاراگراف اول:

« روبرو ، در شمال جاده، هوا تاریک بود. هوای تاریک فرسخها از کامیون فاصله داشت ولی کامیون سرسختی نشان می داد و به سوی این هوای تاریک شمالی حرکت می کرد.»

وقتی چنین توصیف می شود که روبرو در شمال جاده هوا تاریک بود، پس معلوم می شود همان گونه که در آغاز پاراگراف نیز اشاره شده، غروب نزدیک است، در این صورت قاعدتا باید خورشید در سمت مغرب واقع باشد و بنابراین وضعیت تابش آن نسبت به جنوب و شمال تقریبا یکسان است. پس چگونه در شمال جاده، هوا تاریک است و در جنوب روشن؟ به علاوه با توجه به آنکه موضوع ما از این

هوای تاریک فرسخ ها فاصله دارد چگونه می توان این وضعیت را تشخیص داد؟

ادامه ی پاراگراف اول:

« تاریکی نشانه آن بود که قدری دورتر، دیگر از جاده، از افـق ، از آسمان و حتی از پیشانی عظیم سبلان خبری نخواهد بود. به زودی زمین ، مثل مشت گره کرده ای که در جیبی نگه داشته شده باشد، در پشت مه غلیظ شب پنهان می شد.» پایان پاراگراف اول.

همانطور که ملاحظه شد ، این پاراگراف با توصیف نازیبای دیگری به پایان می رسد که تمهیدی است برای به کار گرفتن برخی تشبیه ها . اما مشکل این است که مشت گره کرده در جیب از لحاظ تشبیهی، با پنهان شدن زمین در مه غلیظ شب تناسب ندارد .

آغاز پاراگراف دوم:

« تابستان های دشت خسته کننده بود. چیزی جز کومه ها و کلبه های روستایی دیده نمی شد. گاهی پنج یا شش درخت کج و معوج باریک و گرد و خاک پوشیده در دور دست به چشم می خوردند که انگار برای چیدن توطئه ای به هم نزدیک شده بودند...»

این درست که گاهی پنج یا شش درخت کج و معوج باریک گرد و خاک پوشیده در دور دست به چشم می خوردند، اما برای چه انگار آنها برای چیدن توطئه ای به هم نزدیک شده بودند؟ توطئه علیه چه کسی و برای چه؟ به علاوه این گونه توصیف ها ، خاص یک فضا سازی جادویی است و از همین رو این فضا سازی نمی تواند در منطق رئالیسم جایی برای خود باز کند . ممکن است نویسنده واقعا در صدد نزدیک شدن به رئالیسم جادویی باشد ، کما اینکه این تلاش از همان آغاز رمان و با به کار برده شدن نمادهایی همچون گرگ اجنبی کش ، از سوی نویسنده مشاهده می شود ولی نویسنده خود نیز به خوبی می داند «رئالیسم جادویی» دارای نشانه های ویژه ای است که نمی توان صرفا با اتکای به یکی از آنها ساختاری نوین از این گونهٔ ادبی پدید آورد . رئالیسم جادویی در تفکر و شکل و محتوای رمان است که یک ساختار واحد ایجاد می کند . نمی توان «تاریخ» را با ایده ای رئالیستی تفسیر کرد و سپس تنها با چند فضا سازی-که بسیاری از این فضاها و استعاره ها ریشه در سمبولیسم دارند- به گونه ای دیگر از نوشتن (رئالیسم جادویی) دست یافت . تلاشی که «شهرنوش پارسی پور» در رمان «طوبا و معنای شب» تا حدودی موفقیت آمیز عمل می کند و بـه بـــرخی از جنبه های آن می پردازد . هـمچنین «منیرو روانی پور» نیز در

«سنگ های شیطان» به آن هـمت می گمارد ولی متاسفانه بخاطر درک ناصحیح از نوع ساختار رئالیسم جادویی ، نـهایتا به یک تقلید صرف از ادبیات داستانی آمریکای لاتین می رسد . تاریخ ، هم در « رازهای سر زمین من» و هم در «طوبا و معنای شب» نقش موثری در پیشبرد رمان دارند ، ولی این «تاریخ» آن گونه که مثلا در رمان های «صد سال تنهایی» اثر مارکز یا رمان «پدرو پارامو» اثر خوان رولفو یا در «عزاداران بیل» (شاهکار بی بدیل غـــلامحسین ســاعدی) می بینیم متفاوت است . در آثاری که با چنین پیش شرط هایی نوشته می شوند ، «تاریخ» همان مه غلیظی است که براهنی در پاراگراف اول رمان خود توصیف کرده است. آنجا که زمین در مه فرو می رود . در مه غلیظ . همچون مشت گره کرده در جیب . در واقع این نشانه ها بیشتر در فضا سازی و استفاده از نمادها خود نمایی کرده اند و نه در ساختار کل اثر . لذا هیچ کدام این تلاش ها نمی تواند نویسنده را از قید رئالیسمی که گاه به سمبولیسم و گاه به رئالیسم جادویی تنه می ساید ، رها کند.

ادامه پاراگراف دوم:

« سنبل های جوان و بلند گندم ها تا چشم کار می کرد در زیر آسمان صاف و ناب مغان، با حرکات هرگونه نسیم خرد و

دمدمی ، سر تکان می دادند و بعد از دامنه های اریب ارتفاعات سر بر می کشیدند، ولی پیش از آنکه به درختان تنومند جنگل های رنگین و گیج کننده برسند ، با فروتنی عقب می کشیدند . جنگل اول ذره ذره شروع می شد و تپه هایش مثل سرهای چرب گرفته بودند که موهایشان جسته گریخته ریخته باشد و بعد ناگهان بلندی های خیره کننده و وحشت آور با گیسوی پرپشت بیشه ها، با هزاران چشمه مرموز پرنده ها و حیوانها و میوه و برگها شروع می شدند که آن قدر پوشیده از گیاه و ریشه و درختهای سر به آسمان کشیده بودند و نه زمین آنها به چشم می آمد و نه حتی از خلال شاخه ها و برگها، هوای درون آنها و آسمان حاکم بر آنها . زنبورها عطر گلها را از این جنگلها می مکیدند ، هنگام سفر طولانی خود از جنگلها به سوی جنوب، عطرها را در اعماق خود تبدیل به ستاره های درخشان و شیرین می کردند و پس از سفر شهد خود را در پرویزن شلوغ و پر زمزمه سبلان غربال می کردند ... »

این توصیف های پایان ناپذیر اگر چه در نوع خود حقیقتا زیبا هستند ولی جایگاه آنها در قطعات ادبی است نه در رمان. آن هم رمانی از نوع رئالیسم جادویی که احتمالا نظر نویسنده معطوف بر آن بوده است . این گونه توصیف ها جز

حجیم کردن رمان هیچ کاربرد دیگری ندارند ، زیرا نه به فضای آن کمک می کنند و نه ریشه در حوادث داستانی دارند . نه جادویی اند که به کمک ساختار اثر ، آن گونه که مطلوب نویسنده است بشتابند و نه رئالیستی ا ند ، آن گونه که نقشی- دست کم- در ایجاد وحدت حادثه و مکان داشته باشند آن گونه که رئالیست ها دنبال می کنند . کامیونی در حرکت است و تا پایان راه و رسیدن به مقصد ، هزاران هزار جلوه از طبیعت را پشت سر می گذارد که هیچ کدام به عنوان مکان داستان ، نقشی ایفا نمی کنند . همه گذرا هستند و اگر بخواهیم به تک تک اینها بپردازیم به جای رمان به سفرنامه ای پرداخته ایم که در آن ، قلم جای دوربین عکاسی را گرفته و می خواهد حریصانه هر چه را که بر سر راه می بیند ، ببلعد بی آنکه در این بلعیدن ، هدف مشخصی داشته باشد . منطقی آن بود که در همان پاراگراف اول، زمانی که دشت پوشیده از برف را در مسیر خود داریم و توصیفش از نظر گذشت، داستان را با حفظ و تداوم همین فضای زمستانی پیش می بردیم . حال اینکه چرا و با چه انگیزه ای در پـاراگراف دوم زمستان را با آن فضایی که داشت ، رها کرده ، دشت پوشیده از برف را در وضعیت تابستانی آن می یابیم خود حکایتی است که نویسنده قطعا

پاسخی برای آن ندارد . دشتی که در زمستان پوشیده از برف است ، البته در تابستان و پاییز و بهار جلوه های دیگری از طبیعت را به نمایش می گذارد و این امری است عادی ولی نویسنده آیا حق دارد رشته کلام را در اثری که خلق می کند مدام پاره کرده آن هم فقط برای اینکه بگوید مثلا دشت که در زمستان این گونه است، در تابستان فلان است و در پاییز فلان و در بهار فلان؟ آیا می توان به رئالیسم جادویی نظر داشت و با سرعتی بسیار در خلاف جهت آن حرکت کرد ؟ یکی از نشانه های رئالیسم جادویی، ایجاز در فضا پردازی و اهمیت نقش آن در بیان تفکر نویسنده است. به «پدرو پارامو» اثر «خوان رولفو» نگاهی بیندازیم. رمانی با شکوه که تنها در هشتاد صفحه نگاشته شده است. در این رمان ، شخصیت های داستانی را همراه حوادثی که پشت سر می گذارند با تاریخ مکزیک گره خورده می یابیم. جالب آنکه براهنی خود به ایجاز معتقد است و در ابتدای کتاب «بعد از عروسی چه گذشت» جمله ای از میکل آنژ را می آورد بدین مضمون:« هر اندازه که مرمر تراش بخورد و کوچک تر شود، مجسمه بزرگ تر می شود» . پـــــس چه می شود که او از رمان زیبا و موجز صد صفحه ای «بعد از عروسی چه گذشت» ، به رمانی چنین حجیم می رسد؟ البته حجم رمان

اگر متناسب با انسجام و ساختار و ارزش های واقع در آن باشد و دچار پراکنده گویی نیز نباشد، مسئله مهمی نیست. «شرق بهشت» یک اثر ناب رئالیستی از جان اشتاین بک رمان نویس بزرگ آمریکایی است . رمانی بسیار حجیم ولی منسجم و پایدار، هم در شکل و هم در محتوا . در این رمان ، انسجام و زیبایی اثر در پرداخت شخصیت ها و حوادث، واقعا شگفت انگیز و قابل تحسین است. این شاهکار بی نظیر، هم در شکل و هم در محتوا آنچنان به هم گره خورده اند که یک لحظه نمی توان تصور کرد به بیراهه کشانده شوی و سر از نا کجا آباد در آوری . در این رمان ، تاریخ و مسائل اجتماعی آمریکا از سال ۱۸۶۱ به بعد با تولد شخصیت اصلی رمان «آدام تراسک» شروع می شود و ماجراهای او با برادرش چارلز و پیوستنش به ارتش و جنگ با سرخ پوستها و فرارش از ارتش و ازدوجش با کتی و ماجرای پسران دوقلویش کلب(کال) و ارن (هارون) و مادر فاسد الاخلاقشان، همه و همه تا مرگ او که ناشی از شوک وارد شده بر اثر کشته شدن پسرش ارن(هارون) درجنگ است ادامه می یابد. سر تا سر این رمان نمی توان دیالوگی یافت که زاید به نظر برسد یا حادثه ای که انسجام رمان را زیر سوال ببرد یا شخصیت هایی که بتوان گفت اینها اگر نبودند بهتر بود .

همه با ظرافت و دقت خاصی پیش رویمان قرار می گیرند و این تبحر و مهارت نویسنده است که تمامی امکانات و تکنیک ها را به کار گرفته تا شکل را بسازد و محتوا را با زیبایی تمام بر پایه های آن استوار کند . بنابراین نباید و نمی توان برای حجم یک رمان، محدویت تعیین کرد ولی آنچه مسلم است اینکه رمان هر چه باشد باید متناسب با ساختار آن واقع شود و این نکته ای است که در «رازهای سرزمین من» ، به آن توجه نشده است . نثر زیبا و گاه شاعرانه براهنی (که حقیقتا بسیار زیباست) تحت تاثیرمان قرار می دهد ولی از این محدوده که خارج می شویم و به حوادث و دیالوگ ها می رسیم پیش روی خود راه درازی را می بینیم که گویی پایانی بر آن نیست . بخصوص وقتی زیبائی های اثر با شخصیت های رمان که کم و بیش اغلب آنها دارای انحرافات جنسی اند و دیالوگ هایشان نیز از همین انحرافات تاثیر می پذیرند، آمیخته می شود دچار یاس و سرخوردگی می شویم که چگونه ممکن است حتی یک انسان شریف در میان این همه آدم یافت نشود . البته حسین تنظیفی و تهمینه را داریم که نسبتا خوب های داستان اند ولی اینها نیز خوبی هایشان با انگیزه های شخصی شـــکل می گیرد . یکی در پی انتقام است و فرزندش را برای آن روز

خاص تربیت می کند و دیگری شخصیتی از دست رفته که سال هایی از عمرش را در زندان سپری کرده است و در انتهای رمان به تعقیب آدم بدها می پردازد تا به گونه ای عقده های فروخفته خود را ارضا کند . به همین دلیل است که رمان در یک ساختار ثابت دوام نمی آورد و تا به پایان برسد دهها رنگ و شکل عوض می کند . و اما بالاخره در پاراگراف سوم دوباره به زمستان بر می گردیم:

« ولی حالا زمستان بود، از گرد و خاک خبری نبود. از کهکشان زنبورها هم خبری نبود»

خوب روشن است وقتی دشت پوشیده از برف است نباید خبری از گرد و خاک باشد . توضیح واضحات آن هم از سوی نویسنده ای چیره دست همچون براهنی قابل قبول نیست . در پاراگراف های بعدی با گروهبان آمریکایی آشنا می شویم که کلاه کارش را کنارش روی صندلی گذاشته،سر طاس و گردش برق می زند، فک پایینش جلو آمده و زیر پوست لیمویی اش درشت می نماید:

« با چشم های برجسته آبیش چنان جاده را می پایید که انگار جاده افسونش کرده بود. جاده بسیار باریک بود و معلوم بود که چند ساعتی است از روی آن عبور و مروری نشده. خط چرخی در هیچ جا دیده نمی شد»

دومین شخصیتی که به ما معرفی می شود مترجم جوانی است که بغل دست راننده نشسته است:

«مثل اکثر تبریزیها، چشمهای میشی داشت، با گونه های برجسته، نیمه ترکمن و نیمه غیر ترکمن. دستهای چاقش را گذاشته بود روی رانهایش . لبهای نسبتا کلفتش نیمه باز بود و موهایش پرپشت مشکی مایل به قهوه ای با خط های تیز بالای صورت و حاشیه گوشهایش ، خوب سلمانی شده بود.»

این همه توصیف بخاطر این بود که گفته شود، سلمانی ای که موهای مترجم را کوتاه کرده در حرفه خود ماهر بوده است ؟ آیا این همه ، در آینده رمان نقشی دارند؟

« مترجم رانندگی بلد نبود و به همین دلیل کامیون بر روی برف به نظرش مرموز و غیر قابل پیش بینی می آمد . در دور دست ، حتی سایه کلاغی هم دیده نمی شد»

در اینجا می توان پرسید که رانندگی بلد نبودن مترجم چه ربطی به دیده نشدن سایه کلاغ در دور دست دارد؟ ارتباط بی جایی که پرش میان دو جمله فوق را کـــاملا آشکار می کند .

ادامه رمان:

«وسط های راه مترجم به آمریکایی گفته بود، بهتر است مسافرت را عقب بیندازد و به تبریز برگردند و منتظر باز

شدن راهها بشوند . گروهبان آمریکایی گفته بود بهتر است به راه خود ادامه دهند. شاید آنور سراب جاده بهتر باشد»
ظاهرا چنین به نظر می رسد مقدمهٔ داستان را پشت سر گذاشته ایم ولی عجیب آنکه همچنان احساس می کنیم در مقدمه به سر می بریم . اینها از کدام راهها سخن می گویند؟ نویسنده ای که چنین شیـــوه ای بـــرای نـــوشتن انتخاب می کند، حداقل باید بسیاری از مسائل را در مقدمه خود حل کرده باشد ؛ ولی در اینجا نویسنده پس از یک مقدمه که بودن و نبودنش تاثیر مهمی در حل مسائل ندارد ، وارد داستان شده و شخصیت هایش را با پرداختی ضعیف پیش روی خواننده قرار می دهد:
« ... و بعد که موقع بنزین زدن، راننده های دیگر گفته بودند که بهتر است شب توی قهوه خانه بخوابند تا فردا کامیون های گنده تر و تانکرها راه بیفتند و راه را باز کنند، گروهبان دیویس با سوء ظن راننده ها را نگاه کرده و به مترجمش به انگلیسی گفته بود: به ما گفته اند که تو هیچ کدام از قهوه خانه های سر راه نخوابیم. هیچ کس را هم بین راه سوار نکنیم.» بدین ترتیب قهوه خانه منتفی شده بود . ولی آمریکایی امیدوار بود. مرتب می گفت: می رسیم. بهت قول

می دم می رسیم. ولی به این زودی معلوم بود که قولش پا در هواست.»

این جمله آخر را چه کسی می گوید، یا از ذهن چه کسی عبور می کند؟ مترجم جوان؟ راننده یا راوی داستان؟ جواب روشن است، این جمله را نویسنده (یا همان راوی داستان) اضافه می کند ، در واقع نویسنده توجه نمی کند که نباید با این صراحت در روند داستان دخالت نموده و رشته آن را از هم بگسلد . از این گذشته نویسنده با این قضاوت دست به یک پیش گویی می زند که هنوز پیش فرض های آن مشخص نیست . رمان در آغاز راه است و شخصیت ها هنوز آنطور که باید پرداخته نشده اند و قضاوت و پیش گویی در چنین شرایطی دور از منطق رئالیسم و حتی منطق رئالیسم جادویی است. این نوع پیش گویی ها در منطق رئالیسم اساسا جایی ندارند و در منطق «رئالیسم جادویی» نیز به شرطی پذیرفته می شوند که راوی داستان دستی در غیب گویی داشته باشد . به هر حال در هیچ کجای رمان سخنی که ما را به این باور برساند که راوی، خود یک شخصیت مهم و دارای پیچیدگی های مرموز ذهنی است ، وجود ندارد . بنابراین نتیجه چنین می شود که او یعنی راوی داستان در جایگاه یک «دانای کل» اظهار نظر کرده است و همین

موجب می شود چهارچوب رمان که براهنی مایل است در «رئالیسم جادویی» شکل بگیرد ، به سمت و سوهایی حرکت کند که مطلوب نویسنده نیست . در اینجا شاید بهتر این بود که راوی داستان ، این جمله را از ذهن مترجم جوان عبور می داد و خواننده این احساس بد گمانی و سوء ظن را از دید او می گرفت و در می یافت.

ادامه رمان:

« از هر چند کیلومتر، از سرعت کامیون می کاست. و یک بار هم که ایستاد تا پیاده شود برود روی برفها بشاشد، و سیگاری روشن کرد و متفکر برگشت، آمد پشت رل نشست... گروهبان دیویس مجبور شد چرخهای کامیون را سه چهار بار اینور و آنور بچرخاند تا راهی برای حرکت نسبتا سریع آنها پیدا کند و کامیون را از میان برف بیرون بیاورد، و بعد که چندین بار در طول راه عاجز شد، مترجم مجبور شد پیاده شود و کامیون را هل بدهد و بعد در چند فرسخی گردنه، برف، نرم نرمک، و نازک و پائیزه، شروع شد، و دیویس همه فحش هایش را به برف و جاده و ماشین و کوه و بیابان داد.»

این هم از شخصیت گروهبان دیویس ! به همین راحتی فهمیدیم که او با طبیعت هم سر جنگ دارد، و این خلق و خوی را هم باید از لحاظ ژنتیک مورد نظر قرار داد:

« و آخر سر کامیون دو و نیم تنی مستشاری نظامی آمریکا در کنار جاده با سر توی برف نشست، طوری که چرخهای جلو و دماغ کامیون توی برف فرو رفت، و موتور از کار افتاد. حالا دیگر برف به بوران و طوفان سهمگینی تبدیل شده بود که سیلی هایش بر شیشه های کامیون نواخته می شد ، و می خواست که کامیون را از جا بکند و ببرد در میان دره های آنسو پرتاب کند.»

پس بالاخره معلوم شد آن دو مردی که در مقدمه داستان واقع در دشت وسیع پوشیده از برف که احساس کردند باید شب را در جاده بمانند ، همین دو مرد یعنی گروهبان دیویس و مترجم جوان بوده اند . معمولا در چنین شیوه نگارشی ، مقدمه در واقع زمینه را برای آغاز داستان فراهم می کند و پس از آن ، داستان در زمان مشخصی که توسط نویسنده انتخاب می شود ، وارد فاز اصلی خود می شود . اما ما در مقدمه و در همان سطر اول ، دو مرد را می بینیم که احساس می کنند باید شب را در جاده بمانند ، ولی پس از مقدمه ای طولانی ، داستان به جای آنکه - همانطور که نویسنده خود انتخاب کرده است - به صورت افقی و خطی پیش برود و به حوادث بعدی بپردازد ، دوباره به قبل از مقدمه بر می گردد و تا آنجا پیش می رود که گروهبان

دیویس و مترجم جوان احساس می کنند باید شب را در جاده بمانند . ممکن است گفته شود ، این تمهیدی برای رجعت به گذشته بوده (فلاش بک) ولی نویسنده که خود استاد و یکی از بهترین تئوری پردازان معاصر رمان و داستان است و همچنین کتاب قصه نویسی را در کارنامه خود دارد ، به خوبی می داند که رجعت به گذشته (فلاش بک) تحت شرایطی خاص و با ویژگی های خاصی که به لحاظ تکنیکی دارد ، می تواند در بخش هایی از رمان یا داستان جای بگیرد . فلاش بک، تمهیدی است برای پیش بردن داستان یا خارج کردن داستان از بن بستی که ممکن است مانع حرکت حوادث داستانی شوند ؛ نه اینکه بدون هیچ دلیل موجهی آن هم پس از مقدمه یکباره ظهور کند و داستان را به شرایط قبل از مقدمه برگرداند . رجعت به گذشته (فلاش بک) باید تداوم داستان را تضمین کند، بدین معنی که هیچ تکنیک یا عامل دیگری جز آن نتواند حرکت داستان را به سمت و سوی نهایی موجب شود. می توان مثالی زد : فرض می کنیم داستانی از یک نقطه خاص شروع شده، حرکت می کند و یک باره در نقطه ای به بن بست می رسد و داستان از حرکت طبیعی خود باز می ایستد . مثلا ممکن است در مسیر حوادثی که به صورت طبیعی شکل می گیرند به

تدریج سوال هایی مطرح شوند که پاسخی منطقی و قابل قبول برای آنها (تا آن لحظه) نتوان یافت . لذا نویسنده بر سر یک دوراهی قرار می گیرد و ناگزیر باید یکی از آن دو راه را انتخاب کند: یا آنکه باید تمام آنچه را نوشته پاره کرده، از نو شروع به نوشتن کند (که این نگارش مجدد نیز ممکن است با طرح سوال های بی پاسخ دیگری دوباره به بن بستی جدید منجر شده ، سد راه مسیر حرکت حوادث داستانی شود) و یا راه دوم را که استفاده از تکنیک های داستانی ، از جمله فلاش بک است به کار گیرد ؛ که معمولا و اغلب نویسندگان وقتی در چنین شرایطی قرار می گیرند از همین روش استفاده می کنند . بنابراین تکینک های داستان صرفا تمهیداتی هستند برای خارج کردن حوادث داستان یا رمان از بن بست هایی که ممکن است نـــویسنده - هر از چند گاه - با آنها برخورد کند . این انتخاب، علاوه بر رفع مشکلات و پاسخ به سوال های مبهم، از لحاظ ساختاری نیز زیبایی خاصی به رمان یا داستان می بخشد. پس چنین در می یابیم که رجعت به گذشته (فلاش بک) کار برد مشخصی دارد و حتما وقتی سر و کله اش در داستان یا رمان پیدا می شود ، دلیل خاصی برای حضور خود دارد . در همین راستا می توان گفت زیباترین فلاشبک رمان «رازهای سرزمین من»که از

توجیه و قوت فوق العاده ای هم برخوردار است ، جایی است که طی آن هوشنگ در حمام سونا چگونگی به قتل رساندن تیمسار شادان را شرح می دهد . به طور کلی «رازهای سرزمین من» اگر چه می خواهد همچون آثاری که در حیطه رئالیسم جادویی نگاشته می شوند، مرموز و راز آلود باشد ولی زوایدی در خود دارد که این زواید موجب در جا زدن حوادث در رمان می شوند و درنتیجه مانع ازپیشرفت حقیقی آن به سمت و سویی که رمز و راز و جادو خیمه زده انـد ، می شوند. سطر بر سطر، پاراگراف بر پاراگراف، فصل بر فصل افزوده می شود، لکن داستان آن گونه که باید پیش نمی رود. کندی پیشرفت داستان و تکرارهای بی موردی که پی در پی آورده می شوند ، در فراز دوم رمان بسیار مشهود است . فصل ها، بخش ها و کتاب هایی که تحت عنوان قول فلان و قول بهمان آمده اند، هر کدام به نوعی تکرار دیگری است. به عنوان مثال قسمت های عمده ای از قول حسین میرزا، بیان همان ماجراهایی است که ما در گذشته در قول بیلتمور ، قول سرهنگ، و در فصل سرهنگ ایرانی و سروان آمریکایی شاهد آن بوده ایم . این تکرار مکررات بعد از قول حسین میرزا نیز کم و بیش ادامه می یابد ، و ویژگی های زیبای اثر را خواه و ناخواه تحت الشعاع قرار می دهد.

سبک رمان:

«رازهای سر زمین من» در حجمی وسیع، تمامی گونه های ادبی را می آزماید ولی در هیچ کدام ثبات نمی یابد . رمان با فضایی مه آلود آغاز می شود و از آینده ای محتوم که در انتظار شخصیت های داستانی هستند خبر می دهد. گرگ اجنبی کش ابتدا به عنوان یک نماد رئالیستی رخ می نماید ولی با خراب شدن کامیون در برف و کشته شدن گروهبان آمریکایی توسط گرگ ، این نماد ، جلوه ای سمبولیک به خود می گیرد . پس از آن، رمان روی خطی که مرز میان رئالیسم و رئالیسم جادویی است ، حرکت می کند و طولی نمی کشد که با رفتارهای تحقیر آمیز سروان کرازلی نسبت به سرهنگ جزایری که ناشی از خوی نظامی گری اوست و نیز فساد اخلاقی تیمسار شادان و برادر همسرش هوشنگ و همسرش سودابه که همگی ریشه در موقعیت اجتماعی آنان دارد، در هاله ای از ناتورالیسم فرو می رود . «رازهای سر زمین من » این حوزه را نیز پشت سر گذاشته ، با یک سری قتل ها و خشونت های سیاسی و جنایی پیوند می خورد که ساختار آن را به آثار پلیسی- جنایی نزدیک می کند . بدین ترتیب ، لغزش های متوالی رمان از حیث ساختاری اجازه نمی دهد که این اثر در شکل خود ، به انسجام کافی برسد.

اما از لحاظ محتوا نیز مسائل عدیده ای مطرح اند . طرح مسائل تاریخی - سیاسی و پیوند آنها با انحرافات جنسی اشخاص داستان و سفید و سیاه جلوه گر شدن شخصیت ها، قدیمی ترین اشکال داستان سرایی را بخاطر می آورد که عصاره آن را در کلاسی سیسم باید جستجو کرد. از طرفی ، شخصیت پردازی ها به گونه ای است که فرصت هرگونه تحول اجتماعی از آدم ها گرفته شده است . آنها یا بدند یا خوب و این دسته بندی تا پایان رمان که به مرگها و قتلهای فجیع گره می خورد حفظ می شود . کشته شدن آدم بدهای رمان یکی پس از دیگری و نیز مرگ دلخراش تهمینه و به قتل رسیدن حسین تنظیفی که کم و بیش- این دو - از خوب های رمان هستند ، حامل این نگرش اند که سرنوشت، خوب و بد را از هم باز نمی شناسد و هر دو را به یک چوب می راند؛در نتیجه خیر و شر، سرانجام به یک نقطه می رسند و در نبردی که میان این دو جاری است برنده ای وجود ندارد. اینجا بار دیگر رمان ساختاری می یابد که با جهان بینی ناتورالیستی نویسنده در آمیخته است و از این لحاظ رمان دست کم درمحتوای خود به یک تعادل نسبی می رسد.

• کوه جادو

اثر توماس مان

ترجمه دکتر حسن نکو روح

خلاصه داستان :

«هانس کاستورپ» که مشکوک به بیماری ذات الریه است،به توصیهٔ پزشک معالج،برای یک استراحت دو هفته ای، هامبورگ را به قصد منطقه ای کوهستانی واقع در سوئیس ترک می کند تا در آسایشگاهی که دکتر برنس رئیس آن است ، تحت درمان قرار بگیرد . پیش از او ، پسرخاله اش «یوآخیم» نیز در همین آسایشگاه بستری شده است و دیدار از پسرخاله، انگیزهٔ هانس را از این سفر دو چندان می کند . در نخستین روز اقامت ، یوآخیم اتاق شماره ۳۴ را که از طرف مسئولان آسایشگاه برای وی در نظر گرفته شده است ، به او نشان می دهد . بیماری که قبلا در این اتاق بستری بوده ، زنی است آمریکایی که به تازگی مرده است . این موضوع هانس را نگران می کند ، ولی یوآخیم به او اطمینان می دهد که اتاق و ملافه ها ضد عفونی شده اند . روزهای بعد ، هانس که خود را میهمانی می پندارد که قرار است پس از دو هفته اقامت ، به خانه اش در هامبورگ برگردد ، ناگهان در می یابد تصورش خیال باطلی بیش نیست .

تجزیه و تحلیل:

«زمان» و «چیستی مرگ و زندگی» از جمله مهمترین مسائلی هستند که «توماس مان» در این اثر به آن پرداخته است . مقولاتی که احتمالا «سارتر» نیز قبل از نوشتن رمان **تهوع** ، بی تاثیر از نگرش توماس مان در **کوه جادو** نبوده است . از آنجا که روکانتن (شخصیت اصلی رمان تهوع) نسبت به هر حادثه یا مسئله ای که او را متوجه زمان کرونومتری می کند واکنشی عصبی نشان می دهد و تنها نسبت به زمان موسیقایی به آرامش می رسد، می توان گفت سارتر دقیقا همان نظریه ای را مد نظر دارد که توماس مان در «کوه جادو» در خلال گفتگوی دو تن از شخصیت هایش - یوآخیم و ستمبرینی- که از بیماران آسایشگاه «برگ هوف» هستند ، بیان می کند:

« یوآخیم ، آرام و متفکر گفت:

... ببینید ، یک چنین قطعه موزیک ساده و بی اهمیت شاید هفت دقیقه طول بکشد ، درست است ، این هفت دقیقه برای خودش ... آغازی دارد و پایانی، با اوقات دیگر فرق دارد و در گذشت یک نواخت ایام محو نمی شود. از آن گذشته قسمت بندی شده ، با گوشه های مختلف و گوناگون موزیک، که آنها هم باز از گام ها تشکیل می شوند، به طوری

که مدام یک خبری هست، و هر لحظه برای خودش معنی و مفهوم دارد که می شود در نظر گرفت، در حالیکه مواقع دیگر ...نمی دانم...می توانم مقصودم را ...

ستمبرینی فریاد بر آورد :

- آفرین...آفرین، ستوان! یکی از جنبه های مهم **زمان** را که بدون تردید دارای ارزش اخلاقی است خیلی خوب بیان کردید، این ویژگی که با نوعی اندازه گیری سرشار از حیات به هوش می آورد، معنی می دهد و آرامش می بخشد. **موسیقی زمان را بیدار می کند، ما را بیدار می کند که از زمان ظریفانه لذت ببریم.** بیدار می کند ... و ارزش اخلاقی اش از همین جاست.»[1]

البته تفاوتی در نگرش سارتر و توماس مان در بحث زمان و تاثیرموسیقی برچگونگی درک آن وجود دارد: سارتر این تاثیر را مطلق می داند و توماس مان دو پهلو و مشکوک ، آنجا که ستمبرینی می گوید: « در موسیقی جنبه نگران کننده ای هست، آقایان. همانطور که گفتم موسیقی از بنیان دو

---

[1] - کوه جادو ، جلد اول ، صفحه ۲۰۹ ، ترجمه دکتر حسن نکو روح، انتشارات نگاه ، چاپ اول ، ۱۳۶۸

پهلوست . مبالغه نیست اگر بگویم از نظر سیاسی مشکوک است.» [۱]

همچنین در مورد زمان غیر موسیقایی، سارتر به همان نتیجه ای می رسد که توماس مان در رمان کوه جادو مطرح می کند . مثلا واکنش روکانتن در برابر بعضی صداها و حوادث که موجب تهوع او می شوند به طور عجیبی شبیه واکنش شخصیت اصلی رمان کوه جادو ، هانس کاستورپ است . او که در جاهایی ادعا می کند موسیقی او را در بی زمانی قـــرار می دهد، نسبت به صدای بسته شدن در رستوران آسایشگاه توسط زنی به نام شوشا حساسیت عجیبی تا حد انزجار و تهوع از خود نشان می دهد:

« مادام شوشا تقریبا همیشه دیر می آمد سر میز غذا، و تا او نمی آمد هانس کاستورپ نمی توانست راحت بشیند . چون منتظر به هم خوردن در شیشه ای بود که همیشه با ورودش همراه می شد، و می دانست که از آن یکه خواهد خورد و در صورتش احساس سرما خواهد کرد، که هر بار هم همینطور می شد . » [۲]

---

[۱]- همانجا

[۲]- همان ، ص ۲۳۵

با همه اینها ، سارتر و توماس مان در نگرش خود به جهان تفاوت هایی اساسی دارند . تقدیر گرایی در رمان کوه جادو اگرچه در بدو امر ، با نگاهی سمبولیک آغاز می شود اما از آنجا که«توماس مان» نمی تواند خود را به کلی از ناتورالیسم موجود در رمان **بودنبروک ها** خلاص کند ، هر از چند گاه این نگاه و این نگرش - که گویی ریشه در اعماق ناخودگاه نویسنده دارد - به درون رمان «کوه جادو» سرک کشیده ، خود می نماید و با ساختار آن در می آمیزد و جلوه هایی عمیق و پایدار از ناتورالیسم را به نمایش می گذارد:

« پزشک مخصوص (دکتر برنس) در حالی که با سر به طرف یوآخیم اشاره می کرد و در همان حال روی پاشنه هایش تاب می خورد ادامه داد:

- شما پسر خاله ای خوب و دوست داشتنی دارید ، که انشاء الله به زودی می تواند بگوید روزی مریض بوده، و وقتی به آنجا برسیم ، باز به هر حال این حقیقت هنوز به قوت خود باقی خواهد بود، که او پیش تر مریض بوده.(و سپس رو به هانس کرده و ضمن اشاره به یوآخیم با نیش و کنایه و لبخند ادامه می دهد) پسر خالهٔخوب شما و این آپریوری Apriori (علت به معلول) به قول فلاسفه ، به

نحوی وضع شما را هم روشن می کند هانس کاستورپ عزیز....» [۱]

سبک :

نگاه تقدیر گرایانه ای که ریشه در ناتورالیسم دارد و ژن ، محیط و وراثت را به رخ می کشد هانس کاستورپ را که صرفا برای دیدار پسر خاله مریضش یوآخیم از هامبورگ عازم سوئیس شده وا می دارد تا برای اثبات سلامتی خود به دکتر برنس بگوید که او هیچ نسبت فامیلی مهمی با یوآخیم مریض احوال ندارد :

« او (یوآخیم) فقط پسر خاله ناتنی من است ، آقای پزشک مخصوص!»

و دکتر برنس بلافاصله در پاسخ به یوآخیم می گوید:« خیلی خوب،باشد.شما که مطمئنا نمی خواهید وجود پسر خاله تان را انکار کنید . تنی یا ناتنی، در هر صورت باز هم خویشاوند نسبی شما می شود.»

و سپس بلافاصله خطاب به هانس کاستورپ سوالاتی مطرح می کند تا بر اساس آن از نظر ژنتیک وی را مورد مطالعه قرار دهد:

---

[۱]- همان ، ص ۲۹۴

« خوب حالا به من بگویید ! خانم والده تان در سلامت به سر می برند؟

- نخیر ، مادرم مرده . من کوچک بودم که از دنیا رفت.
- اوه، آخر چرا؟
- بر اثر انعقاد خون ، آقای پزشک مخصوص.
- انعقاد خون؟ خوب ، این که خیلی وقت پیش بوده. پدر محترمتان چطور؟
- او بر اثر ذات الریه مرد ... پدر بزرگم هم همینطور.
- خوب ، پس او هم همینطور. خیلی خوب ، این از پیشینیانتان ...»[1]

در اینجا رمان کوه جادو که همچون یک موسیقی زیبا بر اساس قانون مدولاسیون، لحظاتی از گام اصلی خود خارج شده ، پای در حیطه ناتورالیسم گذاشته ، با پیروی از راه و چاره های همان قانون ، می کوشد تا دوباره به گام اصلی خود برگردد و رمان را با نگاه سمبولیک ادامه دهد اما در این راستا نویسنده به دلیل ریشه های عمیق و محکم ناتورالیسم ذهنی اش کمتر موفق می شود . به طور کلی ، **کوه جادو** از

---

[1]- همان ، صص ۲۹۴ و ۲۹۵

دو معمای اساسی سرچشمه می گیرد . دو معما که ذهن نویسنده را به شدت درگیر کرده، به صورت یک دغدغهٔ مهم ظاهر شده، پایه و اساس تم رمان را تشکیل داده و سپس در قالب دو سوال مهم بر سر تا سر رمان سایه می افکند. این سوآل ها یکی **چیستی زندگی و مرگ** است و دیگری **چیستی زمان** . می توان گفت این رمان حجیم از آغاز تا پایان بارها و بارها این مباحث را از زبان شخصیت های اصلی خود مطرح کرده ، آنها را بـه گفتگو و جـدل می کشاند و می کوشد تا در این زمینه به پاسخی صریح و قاطع دست یابد ؛ ولی هر چه دامنهٔ این تلاش ها وسیع تر می شود ، موضوع بغرنج تر از پیش می نماید . ممکن است تصور کنیم بحث پیرامون **زمان** یک موضوع علمی است که جایگاه خود را در فیزیک باید جستجو کند اما توماس مان با دقت خاصی این مسئله را بـــه فلسفه گره می زند . شاید همین جسارت اوست که بعدها نویسندگانی هـــمچون **سارتر** نیز وسوسه می شوند تـا بحث پیرامون زمان را از انحصار فیزیک در آورده ، به فلسفه و ادبیات بکشانند . حال اینکه توماس مان و سارتر چه روش هایی برای گشودن پیچیدگی های این نوع مسائل در آثار خود به کار بسته اند ، موضوعی است که دقیقا به دیدگاه ها و چگونگی نگرش آنها به جهان ارتباط می یابد.

بدیهی است **هانس کاستورپ** شخصیت اصلی رمان **کوه جادو** و **روکانتن** شخصیت اصلی رمان **تهوع** نمی توانند ایده های مشابهی را در این مورد ارائه کنند چون نوع نگرش آنها را نویسندگانی تعیین می کنند که هر کدام دیدگاه خاص خود را به زندگی و جهان دارد. یکی می کوشد با دیدگاه اگزیستانسیالیستی،زندگی،مرگ و زمان را به گونه ای تفسیر کند که سرانجام **اصالت وجود** را به اثبات برساند ؛ و دیگری نقطه هدفش اثبات **اصالت ماهیت** است . می توان گفت از این جهت ژان پل سارتر موفق تر از توماس مان عمل می کند و نسبتا به پاسخ هایی دست می یابد که تامل بر انگیزند . این در حالی است که توماس مان در رمان کوه جادو ، همچنان گرفتار ناتورالیسم نخستین اثر ادبی خود (بودن بروک ها) است و با این نگاه قاعدتا نمی تواند به نتیجه ای که مد نظرش است برسد . «کوه جادو» در شخصیت پردازی ، با ساختاری ناتورالیستی شکل می گیرد که ماهیت فرد را به «ژن» او نسبت می دهد[1] ؛ حال آنکه

۱- مثل این شعر سعدی که می گوید :«عاقبت گرگ زاده گرگ شود ، گرچه با آدمی بزرگ شود» . شاعرانی هم داشته ایم که با نگاهی سمبولیک ، ماهیت فرد را ذاتی و سرشتی دانسته اند . مثل این شعر حافظ : «گر جان بدهد سنگ سیه لعل نگردد ، با طینت اصلی چه کند بد گهر افتاد»

بر سر تا سر رمان ، فضایی شوم سایه انداخته است که به لحاظ ماورائی بودنش تنها در چهارچوب سمبولیسم قابل تفسیر است . آگاهی نویسنده از این تضادِ عجیب خود ماجرایی است تعریف نشدنی که وی را وا می دارد تا در هر فرصتی بکوشد از دام ناتورالیسم جسته ، به سمبولیسم متمایل شده ، پایه و اساس اثرش را بر مبنای آثار سمبولیک شکل دهد ، اما هر بار در میانه های راه ، این دو تفکر و نگرش متضاد آنچنان در هم می آمیزند که مـــرزها از بین می رود . آنجا که هانس کاستورپ یک تب سی و هفت و شش عشر را تجربه می کند و ناگزیر می شود دست از مقاومت کشیده ، تن به معاینه بدهد، دکتر برنس سوالاتی مطرح می کند که بیش از آن که به وضعیت جسمانی هانس مرتبط باشد به وضعیت جسمانی پیشینیان او و همچنین به محیط هایی که او به عنوان یک مهندس در آنها قرار داشته ارتباط می یابد. در واقع دکتر **برنس** با دیدگاهی ناتورالیستی می کوشد علت بیماری هانس کاستورپ را کشف کند و به همین دلیل وقتی هانس می گوید مادرش بر اثر انعقاد خون و پدر و پدر بزرگش بر اثر ابتلا به ذات الریه مرده اند ، یقین حاصل می کند که تب شدید هانس ناشی از سرنوشتی است که اجداد او اسیر آن بوده اند . این نگرش ناتورالیستی با نگاه

سمبولیک **هانس کاستورپ** که علت بیماری خود را نه در وضعیت پیشینیان ، بلکه در جادویی بودن کوه سحر آمیزی می داند که آسایشگاه بر قلهٔ آن قرار گرفته ، در تضادی آشکار به سر می برد . گرهی ناگشودنی که توماس مان خود به آن واقف است ، لذا هر از چند گاه می کوشد تا با پیش کشیدن بحث زندگی و مرگ و همچنین مسئله زمان، پایه و اساس تم رمان را از تهدیداتی که ساختار اصلی اثر را هدف قرار می دهند رها کند. به عبارتی می توان گفت توماس مان برای رهانیدن خود از تردید در تفکری که اکنون یافته و گریز از ریشه هایی که ظاهرا بی تغییر مـــانده اند ، شخصیت هایی وارد رمان می کند که قالب اثر را همچون درختی که از ریشه و شاخ و برگ و میوه تشکیل شده برابر خواننده قرار دهد. اینجا به این سخن جان آپدایک می رسیم که زمانی می گوید می خواهم رمانی بنویسم که شبیه ساندویچ باشد . یا داستانی بنویسم که شبیه حرف V باشد و نظیر آن . اگر بخواهیم چنین نظریه ای را به برخی آثار تعمیم بدهیم به درستی در خواهیم یافت که این حقیقتی است اجتناب ناپذیر . در کتاب «نقد و تفسیر آثار صادق هدایت» پس از تحلیلی که انجام شد دریافتیم **بوف کور** در شکلی که یافته ، بی شباهت به ساعت شنی نیست ؛ یا در

کتاب «نقد و تفسیر آثار دولت آبادی» پس از تجزیه و تحلیل و آنالیز رمان **کلیدر** دیدیم که این اثر ، از لحاظ شکل کلی همچون قیفی است که حوادث فرعی و اصلی از دهانهٔ کوچک آن وارد شده و در دهانه ای بزرگ به دریایی عظیم از حوادث متعدد می پیوندند و آنجا به یکدیگر گره خورده ، در هم می آمیزند و رمان را به سرانجامی که مطلوب نویسنده است می رسانند . حال اگر با توجه به همین مسئله بخواهیم شکلی برای رمان **کوه جادو** در نظر بگیریم آن را بی شباهت به یک درخت بارور با تمامی اجزاء ریشه و شاخ و برگ و میوه نمی بینیم . بی تردید میوهٔ این درخت **هانس کاستورپ** است با تفکری سمبولیک . افکار و اندیشه های او پیرامون مباحث مرگ، زندگی و زمان، افکار نویسنده ای را بیان می کند که انسان را از لحاظ «سرشتی» مورد مطالعه قرار می دهد ؛ و ماهیت او را ذاتی می داند نه برگرفته از محیط و ژن . سرشت و ماهیتی که در جادوی اسراری شگفت انگیز نهفته است . اسراری که هیچ کس از آن آگاه نیست . قوانینی دارد که انسان خواه و ناخواه به تبعیت از آن، سرنوشت خود را رقم می زند و به عبارت صحیح تر سرنوشت خود را به دوش می کشد . هانس کاستورپ نمونه ای بسیار روشن از نمود این نوع تفکر است . او برای یک دیدار چند

هفته ای از پسرخاله بیمارش **یوآخیم** که در آسایشگاهی واقع بر قله یک کوه در داووس سوئیس بستری است از هامبورگ عازم این منطقه می شود ولی آنجا گرفتار نیروهای مرموزی می شود که گویی قصد دارند برای همیشه او را در آسایشگاه ماندگار کنند. هانس این نیروهای مرموز را در جادوی کوه می داند ولی موضوع قاعدتا وسیع تر از این هاست زیرا کوه ، خود نمادی است از نوعی دیوان سالاری عظیم که مرموز و نامرئی عمل کرده، انسان های بسیاری را درآسایشگاه گرفتار می نماید تا سرنوشتشان را همان گونه که از پیش تعیین شده رقم بزند . هانس نیز با کشش همین نیرو سر از آسایشگاه در آورده و چنین به نظر می رسد که عیادت او از پسرخاله بیمارش یوآخیم بهانه ای بیش نبوده است . شخصیت دیگر این رمان، بیماری است به نام **ستمبرینی** که از ایتالیا به آسایشگاه آمده است . او فردی است انسان دوست که گرایش های اومانیستی تفکر نویسنده را جلوه می بخشد . ستمبرینی معمولا وقتی با هانس وارد بحث می شود، با او به یک ایده و نظر مشترک می رسد. او از دکتر **برنس** و معاونش **کروکوفسکی** به شدت متنفر است و این دو را به طنز ، قاضیان دنیای مردگان می داند . قاضیانی که در اتاق معاینه برای بیماران پرونده تشکیل داده، آنها را

برای مدتی مشخص محکوم به اقامت درآسـایشگاه می کنند؛ و چون پس از این مدت ، مـــعمولا بیمار فوت می کند، در نتیجه ستمبرینی همواره دکتر **برنس** را به شکل قاصدی شوم که هر از چند گاه ناقوس مرگ یکی از بیماران را به صدا در می آورد می بیند . اما دکتر **برنس** خود در این ساختار چه جایگاهی دارد ؟ ریشهٔ درخت ؛ و جالب آنکه هرگاه پای دکتر **برنس** (جراح و رئیس آسایشگاه) به وقایع داستان باز می شود ، رمان به ناتورالیسم در می غلتد . مثلا وقتی او با هانس کاستورپ به بحث می پردازد ، افکار و عقایدی مطرح می کند که جلوه هایی از ناتورالیسم است . گزیده های زیر نمونه هایی هستند که برای روشن تر شدن این مبحث آورده می شوند: « (برنس گفت) زندگی در اصل فقط سوختن آلبومین سلول هاست با اکسیژن ، گرمای حیوانی هم از همین جاست ، کـه گاهی هم بیش از اندازه می شود . بله ، زندگی مردن است ، کاریش هم نمی شود کرد ... بوی همان را هم می دهد ، این زندگی . اگر طور دیگری به نظرمان بیاید نظر نادرستی داریم. هانس کاستورپ

گفت : حال اگر کسی به زندگی علاقه مند باشد، در واقع به مرگ علاقه مند است، اینطور نیست؟» [۱]

جای دیگر:« (برنس گفت) این خاصیت زندگی است که ماده تغییر پیدا می کند ولی صورت ثابت باقی می ماند.

هانس کاستورپ گفت:

- صورت برای چه ثابت بماند؟
- برای چه؟ عجب سوالی می کنید، این دیگر واقعا یک ذره هم اومانیستی نیست.
- صورت چرت و پرت است.

پزشک مخصوص گفت:

- شما حسابی حالی دارید. حال ماجراجویی. ولی من دیگر از دور خارج می شوم. کم کم دارد به من سودا و اندوه دست می دهد.» [۲]

علاوه بر تضادی عمیق که نویسنده را میان ناتورالیسم و سمبولیسم سرگردان کرده ، سخنرانی ها و کنفرانس های بی مورد شخصیت های داستانی است که هر از چند گاه رمان را از مسیر خود منحرف نموده ، به سمت مباحثی بی ارتباط با

---

[۱]- کوه جادو ، ص ۴۰۶

[۲] - همان ، ص ۴۰۷

رمان و داستان می کشانند . این انحرافات اغلب در قالب دیالوگ هایی طولانی و بی پایان شکل می گیرند که هیچ جایگاهی در ساختار رمان نمی توانند داشته باشند از زیست شناسی و گیاه شناسی و جانور شناسی گرفته تا چگونگی شناخت سنگ های قیمتی و مواد کانی و معدنی و چگونگی ساختار مغز انسان و حیوان و سلول های خاکستری و قلب و ریه ، فیزیک ، شیمی، زمان و مکان، همه و همه حرافی های بی ربطی هستند که جز خستگی و کسالت خواننده حاصلی ندارند . لذا با این خطا و اشتباه سنگین ، رمان کوه جادو که آغازی بسیار زیبا ، دلنشین و آهنگین دارد ؛ ناگهان در میانه های راه به ضعف و سقوط و سستی می گراید . به گونه ای که می توان گفت «کوه جادو» به واسطه آمیزش نامشروعش با علوم طبیعی و ریاضی در پایان ، مشتی اطلاعات فرسوده و تاریخ مصرف گذشته از فیزیک و مکانیک و نسبیت زمان گرفته تا تاثیر نیروی جاذبه بر مغز و دریانوردی و روش کشتی داری و غیره و غیره را به خوردمان می دهد و جالب آنکه بابت این انحراف بزرگ از اصول رمان نویسی، جایزه نوبل هم دریافت می کند ؛ و این خود حکایتی است غریب که اعضای آکادمی نوبل باید به آن پاسخ بدهند. کافی است نمونه هایی از این حرافی های بی ارتباط با

ادبیات داستانی که سر تا سر رمان کوه جادو را در اشغال خود در آورده اند از نظر بگذرانیم تا این مدعا صورتی مستند به خود بگیرد :

« چون ملکول از اتم ها تشکیل شده بود ، و اتم دیگر به هیچ روی چندان بزرگ نبود که حتی بتوان بیش از اندازه کوچک خواندش . چنان کوچک بود ، انبوهی ناچیز ، آغازین و بینابینی از غیر ماده ، هنوز ماده نگشته ، ولی دیگر ماده گونه گشته ، انبوهی از نیرو ، که دیگر یا هنوز ، نمی شد مادی خواندش ، و تنها می شد حد واسط و مرز میان ماده و غیر ماده پنداشتش . مسئله آفرینش آغازین دیگری ، بی معمایی تر و ماجراجویانه تر از آفرینش جاندار پیش می آمد : آفرینش ماده از غیر ماده . چرا که شکاف میان مادی و غیر مادی به همان شدت و حدت طالب پر شدن بود ، بلکه با شدتی بیش از شکاف میان طبیعت جاندار و بی جان . ناگزیر باید یک شیمی غیر مادی وجود می داشت ، ترکیبات غیر مادی که کیفیت ماده از آن سر می زد ، همچنان که نظام های جاندار از ترکیبات بی آن منشا می یافتند ، و اتـم ها می توانستند به عنوان تک یاختگان آغازین نگریسته شوند- مادی بنا بر سرشتشان ، و از سوی دیگر غیر مادی . ولی چون به اینجا می رسیدند که حتی کوچک هم نه ، دیگر

معیار از دست در می رفت ؛ حتی کوچک هم نه ، معنی اش چندان بود که بگویند بی نهایت بزرگ ؛ و گام به سوی اتم بدون مبالغه شکل مصیبت باری به خود می گرفت . چون درست در لحظه آخرین تقسیم و خرد شدن ماده ناگهان کیهانی نجومی رخ می نمود . اتم یک نظام کیهانی انباشته از نیرو بودکه در آن کره های گردون گرد یک محور خورشیدی چرخشی پر شتاب داشتند و فضای اثیری اش را ستاره هایی با سرعت نوری طی می کردند،ستاره هایی که نیروی مرکزی به راه هایی بیرون از مدار خود می انداختشان و ...» [۱]

این گونه مباحث بی ربط که - بیشتر به نظر می رسد بخش هایی از فصل اتم شناسی یک دایره المعارف اند - به هیچ عنوان در چارچوب رمان یا داستان نمی گنجند و متاسفانه هر کدام گاه دهها صفحه از رمان را به خود اختصاص داده اند ؛ به گونه ای که اگر قرار بود نویسنده این مباحث نامربوط را از کل رمان حذف کند ، «کوه جادو» اثری زیبا و شکیل می شد حداکثر در ۲۰۰ الی ۳۰۰ صفحه. به هر حال این زیاده گویی ها - که اساسا جایگاهی در ساختار رمان ندارند - جز به قطور شدن بی مورد کتاب

---

[۱] - کوه جادو ، جلد اول ، ص ۴۲۸

نتیجه ای در بر نخواهند داشت . حال نمونه ای دیگر از این زیاده گویی ها که طی آن ، نویسنده پس از پرداختن به مبحث اتم شناسی ، وارد مقولهٔ زمان می شود :
« زمان چیست ؟ یک راز اثیری و نیرومند . لازمه جهان پدیده ها ، یک حرکت ، در آمیخته و در پیوند با هستی با اجسام در مکان و با حرکتشان . ولی اگر حرکت نبود ، زمان هم نبود ؟ هر چه می توانی بپرس ! یعنی زمان از مکان پدید آمده ؟ یا برعکس ؟ یا این هر دو یکی است ؟ باز هم بپرس ! زمان فعال است،ماهیتی پدید آورنده دارد. پدید آورنده چه ؟ دگرگونی . «اکنون» «آن گاه» نیست ، «این جا» «آن جا» نیست ، که میانشان حرکت است . ولی چون حرکتی که زمان را بدان می سنجند دورانی است ، بدون آغاز و پایانی ، پس همچنین آرامش و سکونش نیز می توان خواند ؛ «آن گاه» ؛ همواره در «اکنون» تکرار می شود ، و «آن جا» در «این جا» . و چون هر چه کردند نهایتی بر زمان و انتهایی بر مکان متصور نیافتند ، بر آن شدند که زمان را بی پایان و مکان را بی کران «بپندارند» - گفتی امکان این اگر هم چندان زیاد نباشد باز از آن یک اندکی بیشتر است . ولی مگر اثبات وجود بی نهایت و بی انتها نتیجه منطقی و ریاضی اش از میان رفتن هستی محدود و پایان پذیر و کاهش نسبی

آن به صفر نیست ؟ یعنی «پی در پی» در بی نهایت امکان پذیر است ، و «پهلو به پهلو» در بی انتها ؟ و چون به ناگزیر جاودانگی و پایان ناپذیری را پذیرفتیم ، تکلیف مفاهیم فاصله ، حرکت و تغییر که مربوط به هستی اجسام محدود در جهان است چه خواهد شد ؟ تو همین طور بپرس !»[۱]

در سر تا سر رمان دهها مورد از این مباحث وجود دارد که اگر قرار باشد از هر کدام نمونه ای آورده شود ، مثنوی هفتاد من کاغذ شود . لذا به این نکته بسنده می کنم که جایزه ادبی نوبل هرگز نتوانسته است معیاری برای شاهکار بودن آثار ادبی باشد زیرا متاسفانه ، در برخی مواقع ، این قضاوت ها بر پایه های سیاسی،مصالح فردی و گاه سلیقه ای استوار بوده وگرنه چگونه می توان زیباترین آثار ادبی همچون بوف کور(صادق هدایت)؛ عزاداران بیل (اثر بی نظیر ساعدی) ؛ کلیدر و جای خالی سلوچ (از آثار جاودانی دولت آبادی)؛ شطرنج باز (اشتیفن تسوایک) ؛ دستیار (برنارد مالامود) ؛ مستاجر (رمان بسیار زیبا و بی نظیر رولان توپور)؛ ریشه های آسمان (اثر شگفت انگیز رومن گاری) و دهها نمونه از این شاهکارهای ادبی در سراسر جهان را نادیده

---

[۱] - کوه جادو ، جلد دوم ، ص ۵۱۹

گرفت و بعد در همان مقاطع به نویسندگانی جایزه اهدا کرد که آثارشان جای اما و اگر بسیاری دارند . نه اینکه آن آثار کلا نفی شوند ؛ چه بسا هر کدام همچون«کوه جادو» نقاط قوت فراوان و زیبایی هایی هم داشته باشند،اما انتظارمی رود آثاری که به دریافت بـــزرگترین جـــایزه ادبـی جهان نائل می شوند، حداقل دارای وحدتی همه جانبه در شکل، محتوا ، شخصیت و فضاپردازی باشند.چطور ممکن است نویسنده ای که اثر او در «شخصیت پردازی» عمیقا ناتورالیستی و در «فضا پردازی» ، عمیقا سمبولیک است، بتواند جایزه نوبل دریافت کند؟ چطور ممکن است نویسنده ای که گاه دیالوگ رمانش به اندازه یک سخنرانی بی پایان به طول می انجامد ، آن هم نه یکبار و دوبار بلکه به کرات ، صرفا به دلیل نظریه پردازی های خاص فلسفی اجتماعی اش یا شاید هم ملاحظات دیگر ، جایزه ادبی نوبل به او تعلق بگیرد ؟ چطور ممکن است هیئت ژوری نوبل (که قطعا باید از کارشناسان نخبهٔ داستان و رمان باشند) قادر به تشخیص این مسئله نباشند که «دیالوگ» ویژگی های خاص خود را دارد که همچون توپ پینگ پنگ باید بین شخصیت های داستان رد و بدل شوند ؟ مگر می شود دیالوگ که حامل نقش مهم تعیین کننده ای در داستان و رمان است ، تبدیل شود به

موعظه ای طولانی پیرامون فلسفه،سیاست، علوم طبیعی و محسوسات و معقولات و نظیر اینها؟ فلسفه،سیاست و هر مقوله دیگری فقط وقتی در رمان و داستان ارزش می یابند که از دل ساختار اثر بیرون روییده باشد . دیالوگ هرگز نباید و نمی تواند به صورت سخنرانی های طولانی ، بار سنگین تفکرات نویسنده را به دوش بکشد . همانطور که توپ پینگ پنگ نمی تواند در هوا معلق بماند تا ببیند طرف مقابل، چه زمانی برای پاسخ دادن آمادگی دارد . مسلما هر اثر ادبی بزرگی که در قالب رمان یا داستان کوتاه شکل می گیرد باید دارای جهانبینی فلسفی ، اجتماعی یا چه بسا سیاسی باشد و این از لازمه های انکار ناپذیر است اما ، وقتی سخن از ادبیات داستانی می رود ، آنچه باید به عنوان امری اساسی مد نظر قرار گیرد ، مولفه های ادبی اثر است با این تاکید که جهانبینی نویسنده قاعدتا باید در دل آن مولفه ها جایی برای خود باز کند . اینجا لازم است توضیح داده شود که برخی شاهکارهای ادبی جلوه هایی از سبک های مختلف را به نمایش گذاشته اند بی آنکه لطمه ای به ساختار آنها وارد شده باشد. اغلب این آثار، بنا به نوع تفکر نویسنده،سبک خاصی را تا پایان دنبال می کنند اما در عین حال ممکن است گونه هایی از سبک های ادبی به صورتی گذرا - و

ناپایدار - از میان شاکلهٔ اصلی اثر عبور کرده ، تنوع و زیبایی مخصوصی به وقایع رمان و فضای آن بدهند . همچون مدولاسیون در موسیقی که قبلا به آن اشاره شد . رمان «جای خالی سلوچ» نمونه مناسبی است که به عنوان مثال می توان از آن یاد کرد . اثری رئالیستی که گهگاه جلوه هایی از سورئالیسم نیز همچون نسیم مطبوعی از میان آن (به صورتی ناپایدار) گذر کرده،رمان را شکوه خاصی می بخشد. قطعا «کوه جادو» نیز می توانست بارها و بارها چنین حرکت های زیبایی را به نمایش بگذارد ولی مشکل اصلی ، وجود علف های هرزی است که رمق و جان «کوه جادو» را می گیرند و اجازه نمی دهند این اثر ادبی که در نوع خود می توانست به یک شاهکار زیبا تبدیل شود، به بار بنشیند . به عبارت دیگر کوه جادو، به درخت زیبایی می ماند که از یک طرف در خاکی پر از علف های هرز ریشه دارد و از طرف دیگر زیر بار انبوهی از شاخ و برگ هرس نشده کمر خم کرده است . علف های هرز این رمان ، ناتورالیسم بجا مانده از «بودن بروک ها» ست که عمیقا ساختار اصلی رمان (یعنی ریشه) را هدف قرار داده ، اجازه نمی دهد، کوه جادوی توماس مان ، به کوهستان سحر آمیزی تبدیل شود که شخصیت و فضای آن، در یک قالب مشخص با یکدیگر از در

آشتی در آیند ؛ و اما شاخ و برگ های هرس نشده هم همان حرافی های عجیب و غریبی است که هیچ گونه ارتباطی با رمان و داستان ندارند . بدتر از همه زمانی است که تصور کنیم آکادمی نوبل دقیقا به دلیل وجود همین علف های هرز و حرافی های فلسفی اجتماعی است که به نویسنده اش پاداش داده اند . این حرافی ها حتی اگر زیباترین هم باشند (که بعضا هستند) اما جایشان در رمان و داستان نیست مگر آنکه همچون رمان **تهوع** اثر سارتر ، توانسته باشند در قالب یک جهانبینی فلسفی اجتماعی، به صورت طبیعی از دل و ساختار اثر متولد شده ، رشد کرده و به بلوغ برسند .

• داستان دو برادر

اثر غلامحسین ساعدی*

---

*

این مطلب برای نخستین بار در مجله گردون شماره سوم ، دی ماه ۱۳۶۹ با عنوان **حضور نیروهای مرموز** به چاپ رسید

خلاصه داستان :

دو برادر در اتاقی اجاره ای با یکدیگر زندگی می کنند . برادر بزرگ به ظاهر آدمی است ولگرد و لاابالی که تنها عشق به تخمه شکستن ، نوشیدن چای ، خواندن کتاب و سیگار کشیدن او را زنده نگه داشته است . از همین رو برادر کوچک که آدمی است تر و تمیز ، عینکی ، جدی و اهل کار و ترقی، از برادر بزرگ به شدت نفرت دارد . برادر کوچک دوست دارد برادر بزرگش به جای تنبل بازی ، کاری دست و پا کند و سر بار او نباشد . این موضوع همواره موجب کشمکش میان دو برادر می شود و هـــر روز کارشان به دعوا و زد و خورد می کشد تا اینکه بالاخره پیر زن صاحب خانه از دست آن دو به تنگ آمده ، عذرشان را می خواهد . برادر بزرگ سه روز مهلت می گیرد که طی آن مدت خانه ای پیدا کند . بعد از سه روز وقتی پیر زن به سراغ آنـــها می آید ، برادر بزرگ خودش را به مریضی می زند تا به این بهانه از تخلیه اتاق طفره بروند . پیر زن چند روز دیگر تحمل می کند و چون می بیند برادر بزرگ هنوز در بستر بیماری افتاده ، پزشکی بالای سرش می آورد تا او را معاینه کند . طی گفتگویی که میان دکتر و برادر بزرگ می گذرد ، در می یابیم برادر بزرگ

بخاطر نداشتن گواهی صلاحیت کار است که نمی تواند خواسته برادر کوچکش را بر آورده کند . در پایان گفتگو ، دکتر نشانی خانه ای را در محله ای به نام مبارک آباد به او می دهد و از وی می خواهد که صبح روز بعد ، به اتفاق برادر کوچکش به آنجا اثاث کشی کنند .

تجزیه و تحلیل :

داستان «دو برادر» اثری است چند بعدی ، پیچیده و بسیار شگفت انگیز که دارای دو فضای متفاوت است : یکی با پس زمینه اجتماعی و رنگ آمیزی واقعگرایانه ؛ و دیگری وهم انگیزکه گره در روابط پیچیدهٔ جهانی مرموز و ناشناخته دارد. فضای واقعی داستان به ما کمک می کند تا روابط دو برادر را - کـه بی هیـــچ تفاهمی زیر یک سقف زندگی می کنند - با معیارهای اجتماعی بسنجیم؛ و اما فضای مرموز داستان، معادلات دیگری را جهت ارزیابی روابط میان افراد جامعه عرضه می کند . داستان دو برادر ، تا آن قسمت که حوادثش در اتاق اجاره ای پیر زن جریان می یابند ، دارای فضایی است واقعی به معنای رئالیستی آن ؛ اما پس از اثاث کشی شان به خانه ای واقع در محلهٔ «مبارک آباد» که چسبیده به قبرستان است، داستان به صورتی مرموز، پیچیده

و با ساختاری نمادین دنبال شده ، تا پایان با همین فضا ادامه می یابد .

سبک :

حسی که از همان ابتدای ورود به خانه جدید به برادر بزرگ دست می دهد ، او را از وقوع اتفاقی ناگوار در آینده ای نزدیک آگاه می سازد ؛ و نیز دلشوره های او که به طور عجیبی با وقایع پیوند می خورند ، همگی رگه هایی نمادین را در داستان تقویت می کنند :

« برادر بزرگ آهسته دست برادر کوچک را گرفت و با التماس گفت : «اینجا نمی شه زندگی کرد . از اینجا بریم .» برادر کوچک دستش را از دست برادر بزرگ بیرون کشید و گفت : « چرا ؟ چرا بریم ؟» برادر بزرگ گفت : « یه جور بخصوصیه . من می ترسم . این کرما، یه جور عجیبی هستن. فکر می کنم که گوشت خوار باشن.» برادر کوچک گفت : «تو از کجا می دونی؟» برادر بزرگ گفت : « می دونم . خوبم می دونم . » برادر کوچک گفت : « مسخره بازی در نیار . » برادر بزرگ گفت : «گوش کن ببین چی می گم . تو این

خونه حتما بلایی سر یکی مون می آد . بریم یه جای دیگه . یه خونهٔ دیگه .» [۱]

برادر بزرگ و برادر کوچک هیچ کدام احساس خوشایندی نسبت به خانه جدید ندارند و این حس غریب به گونه ای خاص در وجود هر کدامشان چنگ می اندازد . این حس ، در یکی ریشه روانشناختی دارد و از طریق ضمیر ناخودآگاهِ برادرکوچک به صورت رویا بر وی ظاهر می شود - و تعبیری است بر این اندیشهٔ یونگ که رویا را نتیجه تلاش ناخودآگاه در جهت راهنمایی و یاری رساندن به خودآگاه می داند- بدین ترتیب که برادر کوچک در رویـــا می بیند برادر بزرگش را به قتل رسانده است و از این رو وحشتزده از خواب می پرد . این رویا نقش بزرگی در به ثمر رساندن خط فکری ساعدی ایفا می کند . از یک طرف رویای برادر کوچک پرده از تمایلات درونی او (آرزوی مرگ برادر) بر می دارد ؛ و از طرف دیگر ضمیر ناخودآگاهش می کوشد تا او را از چنین کاری بر حذر کند . لذا در این راستا ، احساس گناه و پشیمانی از جنایت را توامان در خواب به او القا می کند . این

---

[۱] - واهمه های بی نام و نشان ، غلامحسین ساعدی ، انتشارات نیل ، ص ۳۰ ، چاپ سوم ۱۳۵۵

القائات آنچنان قوی هستند که برادر کوچک وحشتزده از خواب می پرد . نویسنده ، غیر از به تجـــربه در آوردن اندیشه های روانشناختی یونگ ، با این رویا در واقع بافت نمادین اثرش را نیز شکل می دهد ؛ زیرا سرنوشت برادر بزرگ را پیشاپیش تعیین کرده ، وی را از همان آغاز ، به مرگی محتوم که قرار است در آینده ای نزدیک بوقوع بپیوندد محکوم می کند . خانهٔ جدید پر از حشرات عجیب و غریب است : عنکبوت هایی کوچک و بزرگ ؛ مگس هایی که از فرط پیری قوز کرده راه می روند و قدرت پرواز ندارند ؛ سوسک های درشـت که دور خود می چرخند ؛ و بالاخره کرم های سبز رنگ عجیبی که دو تا دو تا به طور موازی کنار هم راه می روند و هیچ مقصد معینی ندارند. این خانه طبقات دیگری هم دارد که همه خالی هستند به جز طبقه بالا که زن جوانی با سگ توله اش آنجا زندگی می کند . هر روز عصر زن جوان سگ توله را داخل جعبه ای می گذارد و به وسیله طناب ، آرام از روی ایوان به حیاط رها می کند و سگ توله همین که جعبه به زمین می رسد ، بیرون آمده ، به سمت باغچه می رود و آنجا شاش می کند و دوباره به داخل جعبه می رود تا زن جوان او را بالا بکشد . سرانجام در پایان داستان، برادر بزرگ با طنابی که همین سگ توله را

پایین می آورد ، خودش را حلق آویز می کند . در اینجا انسان داستان ساعدی از سوی دو نظام پیچیده مورد حمله و تهاجم قرار می گیرد . یکی نظام حاکم بر جامعه است که به صورت سگ توله تجسم می یابد ؛ و دیگری نظامی است نامرئی متعلق به دنیای اسرار آمیزی که عقل بشر از درک آن عاجز است . این نظام ، دیوانسالاری عظیم و وحشتناکی را ترسیم می کند که سایه شومش همواره بر دوش ناتوان انسان سنگینی کرده ، او را از داشتن هرگونه آزادی و اراده محروم می کند . انسان داستان دو برادر همچون انسان رمان قصر نوشته فرانتس کافکا زیر سیطره یک دیوانسالاری نامرئی و پیچیده کمر خم کرده ، به زانو در می آید ، با این تمایز که انسان داستان دو برادر پس زمینه ای از تاریخ کشورمان را نیز به دوش می کشد. دردها و رنج های انسان داستان دو برادر صرفا دردهایی نیستند که زاییده قدرت خارق العادهٔ نیروهای ماوراءطبیعی باشند ، بلکه قسم بزرگی از این دردها زاییده نابسامانی های اجتماعی و ناشی از بی عدالتی هایی است که در سایه آن ، برگ عدم صلاحیت کار برای برادر بزرگ صادر می شود . به هر حال در داستان دو برادر، حضور سنگین نیروهای مرموز را از بدو ورود دکتر به وقایع داستان احساس می کنیم . دکتر کیست ؟ از کجا آمده و ماموریتش

چیست ؟ او بیشتر شبیه دیوانسالاران جزئی است که در رمان قصر از سوی دیوانسالاران عالیرتبه فرستاده می شوند تا به وضعیت مساح (آقای ک) رسیدگی کنند . دکتر ماموریت خود را با ترغیب نمودن برادر بزرگ برای اثاث کشی به خانه شماره ۴۱ کوی مبارک آباد آغاز می کند . خانه ای که نزدیک قبرستان است و آژیر نعش کش ها هر از چند گاه از آنجا به گوش می رسد :

«در این موقع آمبولانسی آژیر کشان از توی گرد و خاک پیدا شد که با سرعت رو به قبرستان پیش می رفت . مردی که پهلوی راننده نشسته بود دستش را از توی آمبولانس بیرون آورد و به طرف آن جا تکان داد . برادر کوچک پرسید : « این دیگه کیه ؟»برادر بزرگ باتامل گفت:« لابد می شناسدمون . اما من یادم نمی یاد که کجا دیدمش .» [۱]

و یا :

«یا من یا تو . یکی از ما دو تا همین نزدیکیا می میریم . من از اینجا بوی عجیبی می شنفم ، من از این خونه بیزارم ، از این خیابون خاکی ، از این قبرستون و از این خونه .» [۲]

---

[۱]- واهمه های بی نام و نشان ، ص ۳۱

[۲]- همان ، ص ۳۱

حس برادر بزرگ از طریق فضای وهمناک خانه ، گلهای آفتابگردان و نامه ای که دکتر همراه گلها برای برادر بزرگ می فرستد - و در آن وعده می دهد که به زودی مژدهٔ بزرگی به او خواهد داد - القا می شود و رفته رفته در وجود او جا باز کرده، وی را آمادهٔ سفر ابدی می کند . نمادهایی که ساعدی در نشان دادن روابط پیچیده و سیستماتیک حوادثی که از بالا بر انسان فرو می بارند به کار می برد ، بسیار قوی و زیبا هستند . مثلا دو کرم موازی تصویری است از همانگی دو نظام مخوف بشری و غیر بشری که انسان را میان خود گرفته ، در هم می شکنند . چنانچه چند لحظه قبل از مرگ برادر بزرگ تاکید می شود که کرم های موازی به مقصدشان نزدیک شدند(همان،ص۳۹) و یا گل پژمرده ای که قبل از حلق آویز شدن برادر بزرگ پرپر شده ، از ایوان به داخل حیاط می ریزد ، همان گل لیمویی کوچکی است که چند روز پیش از خودکشی از باغچه چیده، به داخل جعبهٔ سگ توله انداخته و زن جوان آن را همراه با توله سگ بالا کشیده است :

«تا وقتی که جعبه روی زمین بود میل نا آشنایی برادر بزرگ را وسوسه می کرد که به جعبه دست بزند . اما می ترسید و جلوی خود را می گرفت . عاقبت یک روز گل لیمویی

کوچکی را چید و توی جعبه انداخت . گل لیمویی کوچکی که شبیه گل آفتابگردان بود.»[۱]

گل های لیمویی باغچهٔ حیاط خانه در واقع نبض حیات بشری اند و هر گل متعلق به زندگی یک انسان است . در باغچه ای که ساعدی توصیف می کند تنها دو نوع گل وجود دارد . گل های لیمویی و گلهای ارغوانی :

« هیچ کجای خانه خوش آیند و راحت نبود . رطوبت از دیوارها بالا رفته بود و بوی نموری و زنگ آهن و مرگ موش از همه جا شنیده می شد . تنها حیاط بزرگ خانه حالتی داشت با باغچه ای پر از گل های لیمویی و ارغوانی ...»[۲]

پیداست که در باغچهٔ بزرگ زندگی ، هر گل لیمویی حضور یک انسان زنده را نشان می دهد و چون از باغچه چیده شود، بـــه جای آن یک شاخه گل ارغوانی از خاک می روید که نشانه ای است از مرگ . بدین ترتیب نیروهای ماورای طبیعت از طریق گل های لیمویی و ارغوانی تمامی انسانها را زیر نظر دارند و هر آن اراده کنند ، برای آنها تصمیم می گیرند . بنابراین وقتی برادر بزرگ به طرف باغچه

---

[۱] - همان ، ص ۳۴

[۲] - همان ص ۲۸

می رود ، همان گونه که از پیش تعیین شده و الزاما باید رخ بدهد ، گل لیمویی کوچکی را می چیند که به زندگی خود او تعلق دارد و بی آنکه بخواهد و بداند ، نبض حیات خود را قطع می کند . اما باز همان گونه که باید اتفاق بیفتد ، گل لیمویی در اختیار زن جوان که در طبقه بالا زندگی می کند - و خود عضو کوچکی از دیوانسالاری عظیم و پیچیده است- قرار می گیرد تا در موقع مقرر آن را پرپر کند و به داخل حیاط بریزد . در واقع زن ، منتظر می ماند تا علامت خاصی را به او ابلاغ کنند :

« آمبولانسی آژیر کشان آمد و جلو خانه ایستاد . یکی پیاده شد و در آمبولانس را به هم زد و به طرف خانه آمد و زنگ را فشار داد . کسی در را باز نکرد . دوباره زنگ زد . چند لحظه بعد چیز سنگینی پشت دیوار افتاد . صدای آمبولانس دوباره شنیده شد که آژیر کشید و به طرف قبرستان راه افتاد.»[1]

تردیدی نیست که زنگ اول و دوم را برادر کوچک نباید شنیده باشد ، زیرا زنگ اول ناقوس مرگ برادر بزرگ است که به صدا در می آید لذا فقط برادر بزرگ آن را می شنود . زنگ دوم ، باز همان زنگ مرگ برادر بزرگ است که این بار

---

[1] - همان ، ص ۳۸

به صورت علامتی به زن جوان ابلاغ می شود تا گل لیمویی کوچک را پرپر کند :

« و از ایوان گل پژمرده ای را پرپر کردند و توی حیاط ریختند . برادر بزرگ با آرامش جعبه را از طناب باز کرده بود و داشت گره بزرگی به طناب می زد که با خود گفت : «حیف که نمی شه چراغ روشن کرد ؛ طنابو نباید تو تاریکی گره زد ، شگون نداره .» حلقه ای درست کرده بود و سرش را از حلقه رد می کرد که دوباره آمبولانس آمد و ایستاد و کسی پیاده شد و آمد طرف در . آن وقت همه چیز آماده شد و برادر بزرگ حلقه طناب را دور گردنش حس کرد . نفس راحتی کشید و آهسته گفت : « شب بخیر . » لگدی به چهار پایه زد و در هوا معلق ماند . زنگ در را فشار دادند . این بار با عجله و تند تند زنگ می زدند . برادر کوچک پاورچین پاورچین پله ها را پایین آمد و به طرف در رفت و در را باز کرد . دکتر بود که گفت : « با برادرتون کار دارم . » برادر کوچک گفت : «چه کارش دارین؟» دکتر گفت : « کار خیلی واجبی باهاش دارم.» و به ساعتش نگاه کرد و گفت : «داره دیر می شه ، خواهش می کنم زودتر صداش بکنین .» برادر کوچک گفت « شما کی هستین؟» دکتر گفت : « من یکی از دوستانشم و به ماموریت اداری می رم به یک کمک

احتیاج داشتم . بعد از مدتها دوندگی امروز عصر تونستم این کار رو براش دست و پا کنم . چند دقیقه پیش هم اومدم و در زدم کسی خونه نبود . گشتی زدم که شاید بیرون باشه و پیداش نکردم . حالام مجبورم راه بیفتم . می بینین که تموم وسایل سفر حاضر و آماده س . تخمه و کتاب هم براش ور داشته ام .» [۱]

پیداست که این بار زنگ خانه به گونه ای زده می شود که برادر کوچک صدا را بشنود و در را باز کند . دکتر در پایان ماموریت خود آمده است تا روح برادر بزرگ را با خود به دنیای ناشناخته ببرد و این است ماموریتی که وی از آن با برادر کوچک حرف می زند . در همین رابطه است که زن جوان ، جسد را بالا می کشد و بدین گونه ماهیت خود را آشکار می کند :

«خانم طبقه بالا که لای در گوش ایستاده بود ، فکر کرد که برادر کـوچک بعد از رفتن برادر بزرگ دوباره پیش او بـــر می گردد ، در را بست و رفت به ایوان تا توله را با جعبه اش بکشد بالا . »[۲]

---

[۱] - همان ، ص ۴۰

[۲] - همان ، ص ۴۱

داستان دو برادر اگرچه بخاطر رگه های نمادین و نیز نگاه سیاه و تلخ نویسنده اش به زندگی ممکن است چندان خوش آیند برخی نویسندگان و منتقدین واقعگرا نباشد ، اما به هر حال نمی تـــوان انـکار کرد کـه ایـن اثر یکی از بهترین آثار کوتاه ادبیات داستانی معاصر است . داستانی چند بعدی که با مهارتی در خور ستایش همه ابعاد آن به هم چفت شده و ساختار محکمی را در راستای زندگی و مرگ بوجود آورده است . داستانی است در تعارض با تمامی سازمان های مخوف و پیچیده ای که در جهت نابودی بشر بوجود آمده اند و با همین هدف ، به شکار آدمها می پردازند و پس از آزار و شکنجه های فراوان ، آنها را به کام مرگ می فرستند . جالب است که همین نوع دیوانسالاری عجیب و مرموز را در رمان کوه جادو هم داریم آنجا که «هانس کاستورپ» احـــساس می کند اگر در برابر سرنوشت تسلیم شود دیر یا زود در لابلای چرخ های این دیوانسالاری مرموز نابود خواهد شد . به همین دلیل است که هانس ، پس از مرگ پسرخاله اش یوآخیم ، سرانجام پس از تلاش های بسیار ، از آن آسایشگاه مخوف و وحشتناک فرار می کند . تفاوت سرنوشت هانس در «کوه جادو» و سرنوشت برادر بزرگ در داستان «دو برادر» به تفاوت نگرش نویسنده هایشان ارتباط می یابد که یکی

(توماس مان) نـــاتورالیسمی آمیخته با ســمبولیسم را ارائه می کند و دیگری (ساعدی) انسان داستان خود را در برابر سرنوشتی که دنیایی مرموز و ماورائی برای او رقم زده است ، به زانو در می آورد . توماس مان با گریز موفقیت آمیز هانس می کوشد بر سرنوشت غلبه کند ؛ اما برادر بزرگ داستان «دو برادر» تسلیم نوعی سمبولیسم محض می شود که ذاتا هیچ راه گریزی برای انسان باقی نمی گذارد . داستان دو برادر همچنین در پاره ای مواقع ، به صورت عجیبی به رمان بسیار زیبا و موجز «مستاجر» اثر «رولان توپور» شـــباهت می یابد . در این رمان نیز (ترلکوفسکی) پس از اجاره کردن یک آپارتمان، احساس می کند در فضایی مرموز قرار گرفته است . او در همان روزهای نخست در می یابد که صاحبخانه (موسیو زی) و همسایگانش هر کدام به صورت عجیبی غیر عادی هستند . ابتدا می کوشد تا خود را با شرایط جدید سازگار کند ، اما دستی نیرومند تر از ارادهٔ او در کار است لذا طولی نمی کشد که ترلکوفسکی متوجه می شود اسیر یک سرنوشت گریز ناپذیر شده است. پس همچون بره ای رام و مطیع ، تسلیم شده ، در یک حالت جنون آمیز (همچون برادر بزرگ داستان دوبرادر) اقدام به خودکشی می کند .

• دیروزهای ما

اثر ناتالیا گینزبورگ

ترجمه منوچهر افسری*

---

*

این مطلب برای نخستین بار در مجموعه «دفتر هنر» ضمیمه ادبی هنری مجله زن روز سال ۱۳۶۸ به چاپ رسید .

خلاصه داستان :

آنا ، دختری است ساده که از زیبایی چندان بهره ای ندارد. او پس از مرگ پدر با پسر جوان همسایه خانهٔ روبرویی که جوما نام دارد آشنا می شود و در طی دوستی خود با او، سرانجام حامله می شود . اما جوما از پذیرفتن مسئولیت این مسئله سر باز می زند و در پایان داستان، با دختر دیگری ازدواج می کند . آنا که هنوز طعم زندگی را آنطور که باید نچشیده است ، به خاطر آنکه آبرویش به خطر نیفتد تن به ازدواج با چنزورنا (که از لحاظ سن و سال می تواند جای پدر او باشد) می دهد . آنا همراه با چنزورنا به دهکدهٔ بورگوسن کوستانزو می رود و در آنجا زندگی تازه ای آغاز می کند . او تا آخرین دقایق عمر همسرش به وی وفادار می ماند و بالاخره وقتی آلمانها چنزورنا را تیرباران می کنند، به شهرخود باز می گردد و دوباره در همان خانه پدری به زندگی ادامه می دهد.

تجزیه و تحلیل :

رمان با پاراگرافی کمتر از چهار سطر شروع می شود و در همین اندک ، با تصویر کلی زندگی مادری که دیگر در قید

حیات نیست روبرو می شویم و سپس در جریان یک روایت قرار می گیریم :

« پرتره مادر ، چهره زن نشسته ای با کلاه پردار و صورت دراز ، خسته و رنجور ، در اتاق ناهار خوری آویزان بود. هنگام حیاتش همیشه ناخوش بود و از سرگیجه و تپش فراوان قلب رنج می برد ، اندکی پس از تولد آنا در گذشت . چهار بار زایمان برایش خیلی زیاد بود.»

پاراگراف فوق به صورت جالبی تضاد میان نوع روایت در رئالیسم و **نئورئالیسم** را بیان می کند و این سبک ادبی ، نقش تعیین کننده ای در تداوم داستان به خود می گیرد به گونه ای بعدها بر تضاد میان شخصیت های داستان ؛ تضاد میان شخصیت های داستان و جامعه ؛ تضاد درونی شخصیت های داستان ؛ و بالاخره نوع روابط میان شخصیت های داستان و جامعه تاثیر می گذارد. فصل های اول و دوم رمان، در واقع مقدمه ای هستند که خواننده را با زندگی ، اخلاق ، مبارزه، نگرش و گرایش های سیاسی - فلسفی دوران پس از جنگ آشنا می کند . این دو فصل اگرچه تشکیل دهنده مقدمهٔ داستان اند ولی یک تفاوت اساسی با یکدیگر دارند و آن چگونگی کاربرد **زمان** در آنهاست. اولی ماضی استمراری است و دومی ماضی مطلق . **زمان** در این دو فصل ابعادی

فلسفی- آنچنانکه درآثار اگزیستانسیالیست هاو سمبولیک ها مرسوم است - به خود نمی گیرد و صرفا ابزاری است برای تشریح وقایع . در واقع چنین به نظر می رسد که تمامی نئورئالیست ها از همینگوی گرفته تا گینزبورگ، ساده نویسی را بر تفسیر و تعبیر زمان (و ماهیت آن که بر پیچیدگی زوایای داستان و رمان می افزاید) ترجیح داده اند. پرهیز نئورئالیست ها در نوعی از روایت برخی نویسندگان رئالیست که با دانایی بیش از حد و غیر قابل باور خود ، از هر دری سخن سرایی کرده، سایه خود را بر سر تا سر رمان و داستان می گسترانند و با این رویه مدام رشته زمان و مکان را از هم می گسلانند و همچنین پرهیزشان از ورود به مباحث سنگینی که اساسا ارتباطی با ماهـــیت رمـــان و داستان نمی یابند در واقع روشی است که در تمامی آثارشان کم و بیش به کار می گیرند تا از این طریق هر چه سریع تر وارد ماجراهای اصلی شوند . حذف زوائدی این چنینی که به یک دست شدن توالی زمان و حوادث می انجامد؛ و همچنین دور ریختن همه آنچه که به کند شدن ریتم داستان و رمان منجر می شود، میوه ای را به بار می نشاند بر درختی که شاخ و برگ هایش به خوبی هرس شده ، پرورش یافته و در نتیجه به جای آنکه زیر انبوهی از شاخ و برگ مخفی باشد ،

در همان ابتدا مقابل چشمانمان قرار گرفته و با کمترین زحمتی از درخت چیده و میل می کنیم . سادگی و بی پیرایگی و روان نویسی تمامی نئورئالیست ها دقیقا ریشه در همین تفکر دارد . تفکری که گینزبورگ نیز در اغلب آثارش و از جمله رمان **دیروزهای ما** دنبال می کند . این به هم پیوستگی و توالی به گونه ای است که در فاصله ای اندک تقریبا تمامی شخصیت های داستانی به ما معرفی می شوند. در فصل اول آنا، جوستینو ، ننه ماریا، مونتتینا، دانیلو، ایپولیتو و پدر خانواده و در فصل دوم سایر شخصیت های اصلی یعنی امانوئل ، آمالیا ، جوما و فرانس . در فصل سوم، رمان ، مقدمه را پشت سر گذاشته و وقایع به سرعت شکل می گیرند . ماجراهایی که همچون اکثر آثار نویسندگان نئورئالیست ، فاقد مرکزیت اند و به جای آن، یک تم محوری جایگزین شده ، هر کدام از شخصیت های اصلی همچنانکه به صورت جداگانه ، در دایـــره ای از حوادث گوناگون قرار می گیرند - از آنجا که همه این شخصیت ها در جهت بار ور شدن تم داستان با یکدیگر و با جامعه در ارتباطند- به صورتی پیوسته و مرتبط ، بر یکدیگر نیز تاثیر می گذارند. مروری بر شخصیت های رمان می تواند آنچه گفته شد و درک مفهومی را که در پی آنیم ، آسان تر کند:

آنا : دختری نه چندان زیبا ، پس از مرگ پدر ، به جوما دل می بندد و از او صاحب فرزند می شود اما جوما از ازدواج با او خود داری کرده ، با دختری بنام فیامتا ازدواج می کند.

کونچتتینا : دختری است زیبا که خواستگاران زیادی دارد. ابتدا تصور می کند یکی از خواستگاران او فردی به نام دانیلو ست ، ولی رفته رفته متوجه می شود که دانیلو او را بهانه قرار داده تا راحت تر بتواند به خانهٔ آنها رفت و آمد کرده ، با برادرش **ایپولیتو** و **امانوئل** پسر بزرگ همسایه روبرویی (برادر جوما) علیه فاشیست های ایتالیا و آلمان فعالیت سیاسی کنند . کونچتتینا وقتی موضوع را می فهمد، با جوانی به نام «امیلیو سبرانکانیا» ازدواج می کند و از او صاحب فرزندی می شود. در پایان داستان به خاطر اختلافات خانوادگی از همسرش جدا شده و او نیز همچون خواهرش آنا به خانه پدری باز می گردد.

جوستینو : در ابتدا چندان گرایش سیاسی ندارد، ولی بعدها به پارتیزان ها می پیوندد و پس از شکست آلمان ، همچون دو خواهرش آنا و کونچتتنیا به خانه پدری باز می گردد.

ایپولیتو : جوانی است بی نظم، احساساتی و زود رنج . از همان آغاز رمان، در جریان مبارزات او که همراه با امانوئل و دانیلو علیه فاشیسم می جنگد ، قرار می گیریم. ایپولیتو پس

از شکست فرانسه از آلمانها ، تاب نمی آورد و در یک پارک عمومی دست به خود کشی می زند.

ننه ماریا : پیر زنی است که علاقه زیادی به داشتن روابط با ثروتمندها دارد ولی خود فقیر است . او با کونچتتینا ، آنا ، جوستینو و ایپولیتو زندگی می کند . در اواخر رمان به روستای چنزورنا می رود ولی از او استقبال گرمی نمی شود لذا نزد کونچتتینا بر می گردد که او نیز بخاطر اختلاف با شوهرش امیلیـو ، وی را به پانـسیون می فـرستد . طولی نمی کشد که پانسیون، مورد حمله هوایی قرار می گیرد و ننه ماریا قبل از اینکه بتواند خود را به پناهگاه برساند زیر آوار مانده و کشته می شود.

امانوئل: از همان آغاز رمان، خواننده با مبارزات سیاسی امانوئل علیه فاشیسم آشنا می شود . بعدها یک روزنامه ٔ مخفی در رم منتشر می کند و در پایان، او که از ناحیه پا مجروح شده است، شاهد شکست آلمانها و فاشیست های ایتالیا می باشد.

دانیلو: در آغاز رمان، یک بار دستگیر می شود. پس از آزادی دوباره به فعالیت های خود ادامه داده و سرانجام با نام مستعار «دان» به پارتیزان ها می پیوندد.

جوما: جوما برادر امانوئل است. او پس از مدت ها دوستی با آنا، سرانجام با دختری به نام **فیامتا** ازدواج می کند.
آمالیا:خواهر امانوئل و جوما است و با راننده خانوادگیشان ازدواج می کند . بعدها میان او و همسرش فرانس اختلاف ایجاد می شود و از یکدیگر جدا می شوند . فرانس در پایان داستان همراه با چنزورنا در میدان شهرداری توسط فاشیست ها تیر باران می شود.

به طور کلی رمان **دیروزهای ما** نگرش خاصی در زمینه های فلسفه و روانشناسی در قالب ایده و اندیشهٔ شخصیت های داستان ارائه می دهد . پدر آنا با آنکه فردی متزلزل و از لحاظ عقیدتی بی ثبات است ، وقتی احساس می کند این بی ثباتی ذهنش را مختل کرده، می کوشد تا در جبران این خلاء کتابی علیه فاشیست ها بنویسد. کتابی که هرگز به پایان نمی رسد و سرانجام ، پدر با یاس و ناامیدی ، آنچه را هم نوشته به آتش می سپارد . او پیش از آتش زدن کتاب بارها از نیرویی سخن می گوید که نخواهد گذاشت او بمیرد تا کتابش را به پایان ببرد. نیرویی مرموز و ناشناخته که خود نیز به کم و کیف آن آگاه نیست. به همین دلیل ایمانش را از دست می دهد و تنها راه حل تضاد درونی

خویش را در سوزاندن کتاب ناتمام می یابد . او پس از این ماجرا با آسودگی خیال مرگ را در آغوش می کشد.

شخصیت دیگری که قابل بررسی است ایپولیتو می باشد و به قول کونچتتینا ، شخصیتی برده وار دارد. علاقه شدید ایپولیتو به سگش مانع از وابستگی های عاطفی او نسبت به دیگران می شود . او حتی از اختیار کردن نامزد نیز خود داری می کند و به نظر می رسد که همه علائقش را در سگ از یک سو ، و مبارزه با فاشیسم از سوی دیگر خلاصه کرده است . رفتار ایپولیتو از آن حکایت می کند که وی از لحاظ روانشناختی دارای یک تضاد عمیق درونی است. از یک سو با فاشیسم می جنگد و آن را دشمن بشریت می داند و از دیگر سو به سگی که مظهری از فاشیسم است - و در رمان به عنوان یک نماد به کار گرفته شده - علاقه می ورزد . هم علیه فاشیسم است ، هم کنار فاشیسم (سگ) ؛ از یک سو تدارک نابودی فاشیسم را می بیند و از سوی دیگر با تپانچه خود را به قتل می رساند . قطعا اگر این رمان به شیوه ای غیر از نئورئالیسم نوشته می شد،چنین برداشت می کردیم که مفاهیم فوق بیانگر این است که فاشیسم ، ایپولیتو و سگ یک روح در سه قالب اند ، اما بافت و ساختار رمان ، این نکته را گوشزد می کند که در کنار یکدیگر قرار گرفتن

این مفاهیم صرفا یک امر تصادفی است و احتمالا به طور ناخودآگاه از سوی نویسنده صورت گرفته است . به هر حال آنچه مهم به نظر می آید این است که همین مفاهیم حداقل بیان کنندهٔ یک نکته اند و آن اینکه همه چیز تقریبا از حیطهٔ خود آگاه ایپولیتو خارج است.

• مجموعه داستان آخرین نسل برتر

اثر عباس معروفی

نشر گردون،چاپ اول ۱۳۶۵*

---

*

این مطلب که مروری است گذرا به مجموعه داستان «آخرین نسل برتر» برای نخستین بار در «دفتر هنر» ضمیمه ادبی مجله زن روز سال ۱۳۶۶ به چاپ رسید.

مقدمه :

آخرین نسل برتر، عنوان مجموعه داستانی است از عباس معروفی . این مجموعه از لحاظ شیوه نگارش و ساختار، به سه دسته قابل تقسیم است . دسته اول، داستان هایی است متاثر از آثار ویلیام فالکنر که ساختاری محکم تر نسبت به دسته دوم و سوم دارند . داستان های اکسیژن ، آخرین نسل برتر ، و موری جزو این دسته هستند.

یکی از زیباترین های دسته اول ، داستان «آخرین نسل برتر» است که دارای انسجام واستحکام خوبی است.این زیبایی از آنجا سرچشمه می گیرد که نویسنده با تاثیر پذیری خاص خود حرکتی پویا آغاز می کند و در طی این حرکت به تلاشی موفق در ارائه یک اثر مستقل دست می زند . این داستان ، چه از لحاظ سوژه و چه از لحاظ درون مایه به طور ناخودآگاه اندک شباهتی به داستان «من نمی خواهم بمیرم» اثر «ژرژ گوی» (نویسنده فرانسوی) پیدا کرده است . هر دو اثر در آغاز از لحاظ روند داستانی و سیر حوادث با هم متفاوت اند ولی در انتـــها به حادثه مرکزی مشابهی می رسند . دکتر **گراهام** (شـخصیت اصـلی داستان مـن نمی خواهم بمیرم) همان **مربی** (شخصیت اصلی داستان آخرین نسل برتر) است که در داســـتان اخـیر به گونه ای دیگر جلوه می کند .

گراهام به دختر مورد علاقه خود پیشنهاد ازدواج می دهد و دختر می خواهد که به وی فرصتی برای فکر کردن بدهد، ولی همان شب، در پاسخ به پیشنهاد گراهام ، خود را از پنجره اتاق به روی سنگ فرش خیابان پرت می کند و کشته می شود . در داستان آخرین نسل برتر نیز ، **مربی** به زن خدمتکار هتل ابراز علاقه می کند و زن خدمتکار در پاسخ ، خود را از پنجره اتاقی که در طبقه هفتم هتل قرار دارد به خیابان پرت می کند و جان می سپارد . **گراهام** پس از این حادثه ناگوار مدتها سر در گم و پریشان به زندگی خود ادامه می دهد و به هیچ طریق نمی تواند خود را از فکر دختر مورد علاقه اش **فیلیس** و حادثه خود کشی او رها کند . این آشفتگی و پریشانی سرانجام به سر حد انفجار می رسد و درست در همین موقع ، بیماری به نام **شارل اسموت** با وارد کردن ضربه ای به روان او ، وی را بار دیگر به زندگی علاقه مند می کند . پس از این ضربه است که دکتر **گراهام** به سراغ دختر دیگری به نام **ویتل** می رود و از او خواستگاری می کند . در **آخرین نسل برتر** نیز **مربی** پس از حادثه تلخ خودکشی زن خدمتکار ، به خیابان می رود و در اندیشهٔ او - که خود کشی اش بیشتر به معما شباهت

دارد - به قدم زدن می پردازد . او در طول قدم زدن به معمایی فکر می کند که پاسخی برای آن ندارد و از این رو مرتب صورت معما را تکرار می کند و گیج و سردر گم در هاله ای از یک کشمکش درونی گرفتار می آید . در انتهای داستان ، سرانجام زن دیگری مقابل مربی قرار می گیرد ولی او بر خلاف گراهام ، اعتنایی به زن نمی کند و دقیقا حالتی را می یابد که گراهام در آغاز داستان **من نمی خوام بمیرم** بدان دچار است. مربی با بهت زدگی و ناباوری داستان را به پایان می برد و گراهام با آسودگی خاطر و فارغ از هر گونـــه نا آرامی . چنین می توان تعبیر کرد که گراهام در انتهای راه است و مربی در آغاز آن.

داستان اکسیژن :

اکسیژن از آن نوع آثاری است که روند داستانی ندارند و سیر حوادث ، ساده و بر گرفته شده از وقایع روزمره زندگی ست . گرچه داستان باید برخاسته از زندگی انسانها باشد، لکن عین زندگی نیست . داستان نویس، زندگی ساده آدمها را با خلاقیت ادبی خود در می آمیزد و به آنـــها نظم و انسجام می بخشد . زندگی آدمهای داستان ، روندی است منسجم و منظم که در پیچ و خم حوادث شکل گرفته ، در جهتی معلوم و هدفمند تداوم می یابد و حال آنکه در زندگی روزمره

و عادی، این نظم و انسجام دیده نمی شود و عمده ترین اشکال داستان **اکسیژن** نیز در همین نکته نهفته است که نویسنده آن را از روی زندگی مردم کپی کرده است .

داستان موری :

موری از داستان های برجسته این مجموعه است . با فضایی از برخی آثار بهرام صادقی . پایان زیبای این داستان آغاز ماجرایی تازه است . ماجرایی که به شکلی قابل تحسین در داستان شکل گرفته ، پرده از انحطاط فرهنگی برخی افراد جامعه بر می دارد و جالب آنکه داستان در آغاز اضطرابی تازه به پایان برده می شود و این چرخه ادامه می یابد . **موری** اگرچه همانطور که نویسنده توضیح داده (به زبان سنگسری) نوع خاصی از سوگواری است در فقدان عزیز از دست رفته؛ اما می تواند علاقه نویسنده به شخصیت بنجامین در رمان خشم و هیاهو اثر ویلیام فالکنر را نیز بیان کند. بنجامین که عقب افتاده ذهنی و تا حدی نیز دیوانه است، در آغاز با دایی خود ، موری maury ، هم اسم است اما بعدها او تغییر نام داده و بنجامین نامیده می شود. موری های (مویه) مادر و زار زدنش بر مرگ نا بهنگام فرزند، ناخود آگاه به مویه های گاه و بیگاه بنجامین (موری) گره می خورد و سایهٔ سنگین حضورش در پاره ای مواقع احساس می شود. داستان موری،

در ساختاری که در آن قوام یافته ، از آنچنان انسجام و استحکامی برخوردار است که هیچ اما و اگری در فن و تکنیک داستان نویسی از خود باقی نمی گذارد. دیالوگ های بسیار زیبا ، همراه با نثری روان و شخصیت پردازی فوق العاده ای که به موازات فضایی آکنده از هزاران حدیث و قصهٔ ناگفته و پنهان شکل گرفته ، همگی در نهایت به آنچنان وحدتی دست می یابند که بی هیچ اغراق می توان این اثر را به عنوان یکی از شاهکارهای مسلم در عرصه داستان کوتاه معاصر ایران ستود . موری ، در پایان خود ، به شکلی عجیب،با فضای رمز آلود «عزاداران بیل» (اثر ساعدی) گره می خورد.

در دسته دوم ، از داستان های جشن دلتنگی،عدل پدر و پسر،سرباز بومی، رشته تسبیح، وزیر نو، پیراهن آبی شلوار سیاه، یک گل سرخ و بام تلخ را می توان نام برد. اکثر این داستان ها ساختار بسیار ساده ای دارند .

داستان رشتهٔ تسبیح:

این داستان احساسات پاک و کـــودکانه ای را به تـــصویر می کشد که با کنجکاوی های کودکـانهٔ شخصیت اول داستان در می آمیزد . خاطره آمیز بودن داستان «رشته

تسبیح» مهمترین ویژگی آن است که معمولا در چنین آثاری به خوبی در ساختار اثر جای می گیرند .

داستان جشن دلتنگی:

داستانی است که راوی، آن را به صیغه ماضی نقلی و با زاویه دید دوم شخص نقل می کند . این زاویه دید متاسفانه در کشور ما لوث شده و بارها و بارها در داستان های بسیار ، با ربط و بی ربط به کار گرفته شده است . در واقع کسالت آور بودن اغلب این گونه داستانها ، ریشه در عدم شناخت نویسندگانشان از این نوع خاص از زاویه دید دارد. بدیهی است وقتی نویسنده ای کاربرد صحیح و اصولی زاویه دید خاصی را نمی داند ، داستان هایی می نویسد که با ساختار آن نوع خاص از زاویه دید ناسازگار است . در این نوع از سبک نگارش ، داستان، گاه به صورت نامه ای بلند بالا جلوه می کند که بی انتها به نظر می رسد و حوصله را سر می برد. گاه نیز نویسنده افعال شخصیت اصلی داستان را مو به مو خطاب به او شرح می دهد که این نیز کاملا غیر واقعی و غیر منطقی است. مثلا: «موهایت را شانه می کنی.»

پر واضح است که شخصیت داستانی- خود- بهتر از هر کسی می داند که مثلا دارد موهایش را شانه می کند. در این زاویه دید نویسنده با شخصیت داستانی خود چنان رفتار می کند

که گویی او از کودن ترین افراد جامعه است ، به گونه ای که حتی نمی داند دارد چه می کند و لذا نویسنده ناگزیر است افعال وی را مو به مو خطاب به او گزارش دهد . از این روست که این زاویه دید فاصله ای عمیقی میان نویسنده و خواننده ایجاد می کند . به طور کلی برای استفاده از این نوع زوایای دید باید شرایطی فراهم باشد، اول آنکه راوی داستان با طریقی قابل توجیه بتواند همه جا شخصیت داستانی اش را دنبال کند و جای این سوال باقی نماند که راوی(یا نویسنده) چگونه شخصیت داستانی اش را قدم به قدم تعقیب کرده و در همه حال، در خیابان، مغازه،محل کار، اتاق خواب،حمام و غیره و غیره با او همراه بوده و در تمام این موارد شخصیت داستانی متوجه حضور او نشده است؟ دوم آنکه انگیزهٔ تعقیب کردن شخص، باید مشخص باشد. راوی داستان چرا شخصیت داستانی اش را قدم به قدم تعقیب می کند و از جان او چه می خواهد؟ سوم آنکه راوی داستان برای توضیح افعال شخصیت های خود باید پاسخ و منظوری داشته باشد . ممکن است قادر به فکر خوانی باشد و افکار شخصیت مورد نظرش را می خواند لذا بی آنکه او بداند با خود بگوید که مثلا « تو در این لحظه چنین افکاری در سر داری.» یا راوی ممکن است با حیوانات ، پرندگان و گیاهان روابط صمیمانه و

دوستانه ای داشته باشد و حتی با آنها به درد دل بنشیند و در طول درد دل خود نیز گاه چگونگی رشد و نمو آنها را خطاب به آنها توضیح دهد یا به شرح افعال آنها بپردازد . خواننده تا این حدش را می تواند بپذیرد و بخصوص آنکه اگر او در تمام این موارد با پدیده های ذهنی و عینی تازه ای آشنا شود ، مـــوضوع بـــرایش جالب و دل پسند نیز جلوه می کند. در داستان **جشن دلتنگی** نیز این زاویه دید به شیوه ای غیر اصولی به کار گرفته شده و داستان به صورت نامه ای بلند و بی انتها در آمده است. نویسنده نامه (راوی) پسر بچه ای است که خواهرش مرده است ؛ حال او احساسات و عواطف خود را لحظه به لحظه نسبت به اشیاء و فضاهایی که تداعی گر خاطره خواهر است شرح می دهد :

« حالا اتاق ساکت است. تخت خوابت را با همان رو تختی صورتی رنگ ساده پوشانده ایم و به هـــیچ کـــس اجـازه نمی دهیم روی آن بخوابد. خود من هم تا کنون نخوابیده ام. من زمین را بیشتر دوست دارم و کتاب هایت را همان طور که بوده ، گذاشته ایم باشد.»

در اینجا اگر نویسنده ، ما را در ارتباط ملموس تری با احساسات و عوطف پسر بچه (راوی) قرار می داد ، داستان روندی اصولی می یافت . مثلا : اتاق ساکت است، تخت

خوابش را به همان روتختی صورتی رنگ پوشانده ایم و ... بدین شکل ، راوی به طور مستقیم و بی واسطه با خواننده ارتباط می گرفت و احساسات خود و همچنین ماجرای مرگ خواهر را برای او شرح می داد یا در ذهن خود مرور می کرد.

در دسته سوم ، با برش های کوتاه روبرو هستیم که برخی از آنها تنها طرحی از یک داستان هستند و گاهی هم ساختمانی لطیفه وار دارند. این برش ها همه سوژه هایی تکراری هستند و اغلب آنها نیز از میان لطیفه های متداول در جامعه گرفته شده است. در این رابطه می توان به داستان **عرق ۱** اشاره کرد. لطیفه ای است که مردم آن را به این شکل تعریف می کنند: « دو نفر داشتند عرق می خوردند و ضمن تعریف از کیفیت عالی عرق یک باره یکی از آنها گفت: ای بابا ، برق هم که رفت !»

این کنایه ای است به تقلبی بودن عرق و کور شدن آن شخص ؛ و **عرق ۱** هم در واقع از لطیفه فوق گرفته شده است . **عرق ۲** نیز تکرار بی مورد همین موضوع است و بالاخره برش های دیگر نیز هر کدام به نوعی از لطیفه و حکایتی گرفته شده اند .

مجموعه داستان «آخرین نسل برتر» به عنوان نخستین اثرِ داستانیِ نویسنده ای جوان ، با تمام کم و کاستی هایی که دارد

می تواند سرآغـازِ اطمینان بخشی باشد برای برداشتن گام هایی بسیار بزرگ .*

---

*

هنگام نگارش نقد و بررسی «آخرین نسل برتر» هنوز تا انتشار «سمفونی مردگان» راه درازی باقی مانده بود به طول و ابعاد زمانیِ چندین بهار . بهاری که باید از پـی فضای تیرهٔ تیرمو سیزدهِ نحس و غم انگیز داستانِ موری سرانجام از راه می رسید

• کشف سایه ها *

نقد و تفسیر رمان سلول **

---

*

این مطلب برای نخستین بار در«ادب و هنر» ضمیمه ادبی هنری روزنامه کیهان با عنوان «کشف سایه ها» در مهر سال ۱۳۶۴ به چاپ رسید.

**

سلول، نوشته هورست بینک، ترجمه عبدالرحمن صدریه، نشر آبی، چاپ اول ۱۳۶۳

خلاصه داستان:

سلول ، شرح حال یک زندانی است که رفتار خود را لحظه به لحظه با دقت و جزئیات تمام شرح می دهد .

تجزیه و تحلیل:

«بسیار خوب، تکرار نه، داستان های کهنه را کنار بگذاریم، باقی می ماند آنچه در اطرافم هست. جثه ام که در این حال برایم بیگانه شده است، آن را به ندرت می بینم، موقع غذا خوردن وقتی سوپ را می آورند و به من کمک می کنند تا روی تخت صاف بنشینم، با شانه به دیوار تکیه می دهم و در حال خوردن سوپ از بالای کاسه به آن می نگرم ...»

هورست بینک نه تنها داستان خود را با دقت در اطراف آغاز می کند ، بلکه عینا با همین جملات نیز به پایان می رساند: « بسیار خوب : تکرار نه، داستان های کهنه را کنار بگذاریم...» و الی آخر.

چنین به نظر می رسد که نویسنده در ابتدا خود را مخاطب قرار داده و در انتها از دیگران نیز دعوت می کند تا با دقت در اطراف ، خویش را بیابند . همچنان که او می یابد بی اتکای به درون و بی اتکای به ذهن . چشم تنها عضوی است که او را به **دیدن** توانا می کند و دیدن راهی است قابل اعتماد برای رسیدن به آنچه خارج از ذهن ما هستی

دارد . یک هستی واقعی . در حالیکه ذهن ، ما را به سوی هستی هایی می برد که فراموش شده اند و چه بسا توهمی بیش نیستند . حال مسئله این است که به راستی آیا او (نویسنده یا قهرمان رمان سلول) خویشتن را می یابد؟ پاسخ در ارزیابی و نقد و تفسیر دقیق این رمان که محملی است برای درک بیشتر از «رمان نو» نهفته است .

سلول، داستان انسانی محبوس است . انسانی که به همه چیز شک دارد . همان شکی که شخصیت های مارگریت دوراس در دو داستان «درد» و «مدراتو کانتابیله» نیز به آن دچارند . بنابراین شک کردن وقتی در تمامی آثار رمان نو نویسان به عنوان یک اصل مهم تکرار می شود ، می توان آن را جزو ویژگی های این روش دانست. به هر حال باید دید شک قهرمان رمان **سلول** در چه مسائلی است . ابتدا به علت دستگیری اش می پردازیم : نخستین شک . بعد به رفتار و واکنش او . دومین و سومین شک . چرا شک دارد؟ چون اصلا و اساسا به یاد نمی آورد برای چه دستگیر شده است. دقیقا همان فراموشی عجیبی که در داستان های مارگریت دوراس نیز مشاهده کرده ایم . او خود را فراموش کرده، درونش را فراموش کرده یا اینکه به درون و ذهنش چندان اعتمادی ندارد و لذا آنچه باقی می ماند (همانطور که خود

تاکید می کند) اطراف اوست . خوشبختانه چشم هایش به خوبی می بینند و مشکلی از این لحاظ پیش نمی آید. پس بی ارزش ترین اشیاء نیز نزد او از اعتبار ویژه ای برخوردار می گردند و در سلولی تنگ چاره ای هم غیر از این نیست:

« این بدن درد زای من است، زیرا آن کیسهٔ کاهم ، زیر کیسه کاه تخت چوبینم، پایین تر از آن، کاملا آن پایین، کف پوش سیمانی خاکستری سیاه، در اطرافم سه دیوار و یک در است: سه دیوار سفید شده، یک در آهنین آبی رنگ شده، بالای سرم سقفی است سفید شده، بر آورد فاصله آن با من، با بدن دراز کشیده من مشکل است...آنچه در اطرافم وجود دارد چیز چندانی نیست، این حقیقت است ، آنـــچه را هم می بینم چیز چندانی نیست، یک در آهنین، دیوارها، پنجرهٔ مجهز به شبکه آهنی، پشت آن آفتاب گیری چوبی، از بالای آن باریکه ای نازک از نور داخل سلول می شود، باید دقیق تر بگویم : باریکه ای از تاریکی ، چـــون آنچه از خارج بتابد نمی تواند سفیدتر از نور مدام سفید نور افکن سلولم باشد، سطل هم هست، اکنون کمتر از آن استفاده می کنم ، فقط برای شاش بزرگ، ادرار را در حال دراز کش انجام می دهم، برای آن گلدان ادرار را دارم...»

توصیف ها چنان به نظر می رسد که گویی این زندانی هیچ چیز را باور ندارد جز اشیاء و در و دیوارهایی را که می بیند . ولی آنجا که می خواهد رفتار خویش را توضیح دهد ، برخوردی تردید آمیز دارد : «آلبان عقیده دارد که زمانی بود که من نزد هر نگهبانی شکایت می کردم که هنوز هم برای بازپرسی مرا نبرده اند.»

شکایت زندانی، از زبان آلبان گفته می شود نه خود زندانی . او این موضوع را خیلی ضعیف بخاطر می آورد ، و شاید آن را اصلا باور هم نکند. درست همچون راوی داستان «درد» اثر مارگریت دوراس که می گوید: «مکان وقایع،ایستگاه راه آهن و مسیر و مسافت ها یادم است، ولی خودم را در حال نوشتن این روز نگاری ها اصلا به یاد ندارم . کی نوشته ام ، در چه سالی و چه ساعتی از روز و در کدام خانه؟ هیچ نمی دانم.»

شناخت ذهنی، از ورای شناخت عینی. دقیقا نقطه مقابل تفکر فیلسوفانی همچون **برکلی** که معقولات را مقدم بر محسوسات دانسته و «حواس پنجگانه» را غیر قابل اعتماد می شمارند ، رمان نو نویسان این بار صد و هشتاد درجه این سو تر، معقولات را زیر سوال برده ، بر آنچه که متکی به حواس پنجگانه است تاکید می ورزند . در مدراتو کانتابیله، اثر مارگریت دوراس، این صدای نت های موسیقی است که

ما را به شناخت از خویش نزدیک می کند . نت موسیقی از طریق گوش شنیده می شود و گوش ، ما را از درون به دنیای بیرون هدایت می کند ، بنابراین همانطور که چشم قابل اعتماد است، گوش نیز قابل اعتماد است و با این منطق، لمس کردن و چشیدن و بو کردن نیز - به این دلیل که ما را به دقت در اطراف ترغیب می کنند- قابل اعتمادند . اما چه استدلالی پشت این مسئله قرار دارد و چه تضمینی است که ما با دیدن، شنیدن، بو کردن، چشیدن و لمس کردن بتوانیم حقیقت را کشف کنیم و به شناختی نسبی از خویش برسیم؟ پاسخ ساده است . مثلا نگاه یک پسر بچه به دوچرخه ، احساسی را در او بر می انگیزاند و شوری ایجاد می کند و او را به وجد می آورد . پس او از طریق دیدن ، به شناختی نسبی از خود می رسد . حال همان دوچرخه از دید یک شخصیت دیگر مسلما جور دیگری ارزیابی می شود و احساسی به او می دهد که متناسب با تجربیات و خواسته ها و آرزوهای اوست . رنگ ها نیز همین حال را دارند. سرخ ، زرد،آبی،سبز و ... اینها بر اشخاص تاثیر یکسانی ندارند. بنابراین هر کس با توجه به شخصیت درونی خاصی که دارد از آن تاثیر می پذیرد . پس از طریق دیدن یک رنگ خاص، احساسی در شخص بر انگیخته می شود که او با استناد به

آن می تواند به شناختی نسبی از خویش پی ببرد. فرض کنیم یک تصویر مقابل ماست. مردی تفنگ در دست، آهویی را نشانه رفته است. آن که به شکار علاقه مند است با دیدن این تصویر دگرگون نمی شود ولی آن که روحی لطیف دارد به زیبایی آهو می اندیشد و حقی که او از طبیعت دارد . حق حیات . پس این تصویر بی اختیار او را دچار تشویش و ناراحتی می کند. هر دو یک تصویر را می بینند ولی هر دو یک تاثیر را نمی پذیرند و این چگونگی تاثیر پذیری افراد از آنچه که مشاهده می کنند ، درون آنها را باز می تاباند و ناخواسته خود را کشف می کنند. این فلسفه ای است که رمان نو دنبال می کند و به آن اعتقاد دارد و به همین دلیل است که **کشف خویشتن** از طریق اشیاء تا این حد مورد تاکید قرار گرفته است. کشفی که تنها با رها کردن ذهن، و رها کردن **من** (خود) امکان پذیر است و دلیل فراموشی شخصیت های داستانی رمان نو نویسان نیز ریشه در همین امر دارد:

« **گویا** یک بار با مشت آنقدر بر در سلول آهنین کوبیده ام که پوست دستم ترکیده و خون جلوی شیشه دیده بان را گرفته است، بار دیگر **گویا** بی مقدمه از ترک سلول و شستشو خودداری و تهدید کرده ام که تا اطلاعی در باره

علت بازداشتم به من داده نشود آن جا را ترک نخواهم کرد، آنگاه دو کارگر زندان سر می رسند، مرا حسابی می زنند و کشان کشان به سلولم باز می گردانند. **گویا** حتی یک بار هم دست به اعتصاب غذا زده ام، در دومین شب اعتصاب غذا **گویا** افسر نگهبان شخصا به سلولم آمده و توضیح داده است، بنا بر گفته او ، به علت فعالیت های توطئه گرانه و از این قبیل ، به منظور سرنگون ساختن دولت باز داشت شده ام... به هر حال پس از شنیدن این توضیح **گویا** دست از اعتصاب غذا برداشته ام.»[۱]

زندانی تمام رفتارهای خود را با شک و تردید بیان می کند. مثلا زندانی یقین ندارد که بر در آهنین سلول کوبیده است، یقین ندارد که اعتصاب غذا کرده است،یقین ندارد که دست از اعتصاب غذا کشیده است و حتی یقین ندارد که فعالیت های سیاسی داشته است . او در تمامی این موارد از کلمه «گویا» استفاده می کند اما در اینکه دو کارگر زندان را دیده که سـر رسیده اند و او را کتک زده اند و به سلول باز گردانده اند ، تردیدی ندارد و کاملا مطمئن است که این

---

[۱] - رمان سلول ، اثر هورست بینک ، ترجمه عبدالرحمن صدریه ، نشر آبی ، چاپ اول ۱۳۶۳

حوادث رخ داده . یقین او در این مسئله نه بخاطر آن است که کتکش زده اند بلکه تنها به این جهت است که دو کارگر زندان ، خارج از ذهن او قرار دارند و همچون تمام چیزهایی که در اطراف وجود دارند ، قابل مشاهده هستند. در واقع دو کارگر زندان قبل از اینکه انسان باشند، جزو اشیاء به شمار می روند و به همین دلیل دقت را می طلبند .

رمان سلول را می توان نسخه ای از رمان **حسادت** نوشته «آلن رب گریه» دانست. با این تفاوت که در «حسادت» شخصیت های داستان بـه وسیله ارتباطی که با یکدیگر دارند شناخته می شوند ؛ ولی در رمان سلول، شخصیت داستان را می توان تنها از روابط میان او و اشیاء شناخت . از این رو **سلول** یک **رمان نو** دو آتشه است که راه خود را کم و بیش گم کرده است . بی تداومی مطلق و تسلط بی حد و حصر نویسنده بر عواطف خصوصی خود ، از رمان نو ، یک داستان بلند ساخته است که تنها و تنها می تواند اعترافات بی پایان «ناخودآگاه» باشد . به گونه ای که نویسنده هر چه بیشتر در اعترافات خویش پیش می رود ، خواننده بیشتر در می یابد که با اشباح سر و کار دارد تا با واقعیات . حتی اشیاء نیز سایه ای بیش نیستند . سایه هایی که در اشکال گوناگون

هندسی مقابل دیدگان مان به رقص در می آیند و ما را در بهت و گیجی قرار می دهند:
« وقتی در آهنین سلول پشت سرم چفت شد و پشت بندش را پر سر و صدا بستند، به انتها رسیدم، انتهایی که خاتمه و پایان و نهایت نیست. انتهای منظور من سکون است. صدای در آهنین سلول حکایت از این داشت که دنیای متغیرم را دنیای سکون جایگزین شده : قبلا سواری در اتومبیل، دیدن نمای در حال جنبش ساختمان ها، گذشتن از دروازه زندان، ثبت مشخصات شخصی در دفتر پلیس،جستجوی جیب ها در اتاق بغلی، گذشتن از راهرو،گام گذاردن در سلول - نخست یک درخت،سپس آسمان،پس از آن ابرها، آنگاه خیابان ، بچه ای با یک چتر در برابر چراغ راهنمایی با نور زرد، تراموایی پر، پیر زنی که واگن دستی را می کشید، و اکنون سکون: در آهنین ، سه دیوار، سقفی سفید، کف پوشی از سیمان خاکستری، خودم روی تخت، بی حرکتی برای کامل کردن سکون، هوا اطرافم را چون تابوتی پشت نما احاطه کرده،شاید دیگر اصلا قادر به حرکت کردن نباشم، در این صورت همان جا خواهم ماند، در حال سکون، در سطحی بلند ، برابر تابوتم : دیگران می آیند و از برابرم می گذرند، شمع های سوزان در دست دارند ، برابرم زانو می زنند ، دعا

می خوانند ، نزدیک تر می آیند ، با سر انگشت مرا لمس می کنند، چهره ام را ، سینه و دستم را، دستم را قبلا روی سینه گذاشته و در هم فرو برده اند، سرم تکان می خورد، می نشینم ، دستم را بلند می کنم ، دست هایم هوا را می پراکند» سکون در بدن من نیست، خارج از گوشت و پوست من است، اندازه هایش دو متر در دو متر است: هنوز برایم امکان هایی فراهم است»

تمام آنچه مد نظر قرار گرفت ترکیبی است از «رمان نو» و «رئالیسم جادویی» از نوعی که خوان رولفو در رمان «پدرو پارامو» از خود به جای گذاشته است . آنجاها که لمس می کند ؛ یا می بیند و می شنود ، یقین بر درستی تردید ناپذیر حواس پنجگانه اش دارد . اما شک شخصیت داستان به این که زنده است یا مرده و تابوتی که در برابرش قرار دارد ؛ او را به شخصیت های داستانی رمان «پدرو پارامو» که در دنیای مردگان سیر می کنند شبیه می سازد . اینجا دیگر زندانی رمان سلول، اشیاء را نه در دنیای واقع و از نگاه رمان نو نویسان ، بلکه ابتدا از ورای رویا می نگرد و سپس کم کم به دنیای مردگان ورود کرده ، اشیاء را از منظر آنها به نمایش می گذارد:

« صدای چکیدن آب را می شنوم، همچون طنین آواز است، ابتدا زمزمه ای آرام، صدایی در حال اوج که به فرو افتادن شیء تبدیل می شود، طنین فلزی لرزان، انگار عناصر آب رها شده اند و در هوا در حرکت اند، ثانیه ای ساکت شد،سپس از نو آب فرو ریخت، از خواب بیدار شدم.»

اینجا معلوم می شود که همه آنچه بیان شد ، رویایی بیش نبوده است ، زیرا در انتها بیان می کند : « از خـواب بیدار می شوم» اما این بیدار شدن ، خود نیز رویایی دیگر است:

«بیدار شدم، مدتی گذشت تا متوجه شدم که در سلول، در ظلماتی سفید رنگ محبوسم و از صدای پایان ناپذیر فرو ریختن آب در عذابم، از تخت برخاستم، با دست مالی دیوار پیش رفتم، دیوار عظیم بود و در پاره ای از جاها مرطوب و پر از سوراخ های ریز، بر تخته ای در روی رادیاتور کوزه ای قرار داشت، آن را برداشتم، پر از آب بود، همین کوزه بود که باعث آن صدای منظم و یک نواخت می شد، صدایی که آهسته ، تکه به تکه، همبستگی رویا و خوابم را گسیخته بود: کوزه را برداشتم و بر دیوار کوبیدم، خرد شد،کوزه خالی بود و حتی یک قطره آب هم به زمین نریخت.»

در رمان سلول ، وفاداری نویسنده به دقت در اشیاء و اطراف کاملا مشهود است و حتی آنجا که شخصیت داستانی وی

نمی داند خواب است یا بیدار ، زنده است یا مرده، کوشیده است تا از این اصل عدول نکند ، با این وجود آنچه بیشتر از این مسئله خود می نمایاند، چگونگی کاربرد **زمان** است که ما را به یاد این سخنان «اکتاویو پاز» می اندازد:

« بی تردید تصور زمان به منزله زمان حالی ثابت و فعلیت محض، بسیار کهن تر از تصور زمان کرونومتری است که درک فوری جریان واقعیت نیست ، بلکه نوعی دلیل آوری برای گذران آن است. این دو گانگی در تضاد میان تاریخ و اسطوره یا میان تاریخ و شعر نشان داده می شود. در اسطوره- همچنانکه اعیاد مذهبی یا داستان کودکان- زمان هیچ تاریخی ندارد : «یکی بود، یکی نبود» یا «در آن روزها که جانوران می توانستند سخن بگویند»، «در آغاز» و آن آغازی که فلان یا بهمان سال یا روز نیست، شامل همه آغازهاست و ما را به زمان زنده ای راه می برد که در آن چیزها واقعا در هر لحظه ای آغاز می شوند.»

و به نظر می رسد که «هورست بینک» در سراسر داستان خود می کوشد مو به مو، این زمان زنده را محفوظ نگه دارد. او حتی به دنبال معیار دیگری برای حفظ زمان می گردد: جریان باد، فاصلهٔبین زنگ بیداری تا نخستین تغییر پست نگهبانی و غیره :

« در این زندان هیچ واقعه ای که با قواعد منطبق نباشد روی نمی داد، ممکن بود تصور کرد اینها قواعدی است که قرن ها از اجرای آن گذشته است. در مورد خودم روزها و ماه ها (شاید حتی سال ها) طول کشید تا از راه دقت و پایداری، از راه نظارت و مقایسه عاقبت این قوانین را شناختم. در همان نخستین هفته برایم اماراتی مشهود شد، اما واحد سنجشی در اختیار نبود تا تمامی فراگردها را دقیق ثبت کنم. اینکه واحد سنجش ساعت، یا دقیقه برای سنجیدن این فراگردها کافی نیست، از همان ابتدا پیدا بود. بنابراین نیازی به توضیح ندارد...»

و بدین گونه کاربرد مداوم «زمان» از سلول، رمانی ساخته است که بر هرگونه «زمان لحظه ای» خط قرمز کشیده است. چنین به نظر می رسد که نویسنده دست خواننده را گرفته و می خواهد تحت هر شرایطی وی را به یک «زمان زنده» راه ببرد. اکتاویو پاز می گوید: « انسان که بنده تداوم است، میله های ناپیدای زندانی خود را در هم می شکند و به زمان زنده پا می گذارد...» اما نویسندهٔ رمان سلول، این فرصت را به ما نمی دهد که خود، میله های زندان را بشکنیم ، بلکه می کوشد ما را با هزار درد ر و رنج ، از لابلای میله ها بیرون بکشاند و با شتابی غیر قابل توصیف به سوی زمان دلخواه

رمان نو سوق دهد. هورست بینک به جای اینکه شرایط را برای تاثیر گذاری و نقش اساسی زمان ایجاد کند، بیراهه ای را می رود که سرانجام از «رمان نو» کـــم و بـــیش فاصله می گیرد . افعال بی حد و حصر مضارع استمراری و آمیختگی آن با زبان ساده ولی اکثر اوقات نامفهوم ، چنان فضایی ایجاد می کند که درک چگونگی ارتباط میان زندانی و پیرامون او را پیچیده می سازد . فضای مسطح ، مدور، سایه وار ، تکرار و تکرار، آن چنان اوجی می یابد که شخصیت داستانی سلول به جای **کشف خود** گاه سر به دیوار کوبیسم ، دادائیسم ، سور رئالیسم و رئالیسم جادویی می کوبد و پس از سرک کشیدن به همه اینها باز به «رمان نو» بر می گردد و به دنبال کشف سایهٔ خود می رود:

« من موجودم : همه اش فقط همین است، بیش از این مطلبی برای گفتن ندارم، همه گفته های دیگر تکراری است، چرا که نه، فقط تفاوت های جزئی وجود دارد که تکرار از تکرار جدا می سازد،جزئی اما اگر تفاوت،بیش از این هیچ ، اما به هر حال تفاوتی جزئی، سرم را سمت چپ به جای سمت راست می گذارم، اما اگر دقیق توجه شود، در چهارمین تکرار قبلی هم سرم را سمت چپ گذاشته بودم، چشمانم را می مالم، ناخنم را گاز می گیرم، عطسه می کنم،

به ساعدهایم تکیه می دهم، به در آهنین تف می اندازم، با پاهایم بازی می کنم، آرزو داشتم حرکتی پیدا کنم که تا کنون هرگز آزمایش نکرده ام، در این باره تا هنگام خواب اندیشیده ام،روزی انگشت سبابه ام را با حرکتی سریع بر موضع حساس بدنم زدم، با یک ضربه، با شدت تمام ، خود را آماده کرده بودم ، باز هم دردش زیاد بود، اما خوشوقت شدم، حدود ظهر به یاد آوردم این هم فقط عملی تکراری بود، قبلا هم این کار را به همین ترتیب کرده بودم، در پانزدهمین سالگرد تولدم، برای مجازاتی بدنی ... صدای قابلمهٔ سوپ را در راهرو می شنوم، در باز می شود، کـــارگـر زندان کمک می کند تا روی تختم بنشینم ، از پشت بالش کاسه را بـر می دارد، دو ملاقه سوپ در آن می ریزد، کاسه سوپ را روی زانویم با یک فشار ناگهان کاسه به عقب می زنم، چنان به شدت ، که به زمین می افتد، کارگر وحشت زده از سلول خارج می شود، تنها می مانم، به زمین می نگرم، به جایی که مایعی غلیظ شده از نشاسته جو زیر کاسه پخش می شود. این کار را برای اولین بار کردم و دیگر تکرار نخواهم کرد.»

راوی داستان سلول، در طول روایتی که دارد به طور عجیبی تلاش می کند که از «گفتگو» بپرهیزد. و البته این طبیعی است . زیرا از آنجا که نویسنده می کوشد از اشیاء به

کشف شخصیت ها برود و بدین گونه دنیای نوینی را پیش روی خواننده قرار دهد ، نـاگزیر است «گفتگو» را فدای «فضا پردازی» نماید ؛ و این فضا پردازی به یک برون کاوی دقیق می انجامد که خاص رمان نو است و برخلاف شخصیت داستانی مارسل پروست (به قول خود او در نامه ای به روبر دریفوس) که حتی یک بار هم پالتویش را نمی پوشید، شخصیت داستانی هورست بینک، مو به مو دکمه های لباسهایش را نیز می بندد ؛ و برخلاف بسیاری از رمان های نو مانند رمان «a » نوشته «اندی وارهول» که برخی از منتقدین نظیر «هانری پیر» آن را یک سره حرافی می دانند و از پر چانگی شخصیت های داستانی اش می نالند، رمان «سلول» فاقد دیالوگ است . و این موضوع گرچه بیانگر آن است که **رمان نو** در چهار چوب خاصی نمی گنجد، نشانگر این است که نویسنده ، از در غلتیدن به گفتگوهای رمان سنتی ای که با صورت پردازی «رمان نو» ناسازگارند،خوف داشته است . «ناتالی ساروت» از بنیان گذران رمان نو ، در کتاب «عصر بد گمانی» در مقاله ای تحت عنوان **گفتگو و زیر گفتگو** می نویسد:

« گفتگو پیش از هر چیز ادامه حالالت درونی در بیرون است: باید این حالات را نویسنده - و همراه او خواننده-

درست مانند شخصیت های داستانی، از لحظه ای که شکل می گیرند تا لحظه ای که بر اثر شدت فزاینده شان به سطح می آیند و برای دست یافتن به مخاطب و مصون ماندن از خطرهای بیرون خود را در لفافهٔ گفتار می پوشانند، در خود احساس کند . بنابراین هیچ چیز نباید ادامه این حالات درونی را قطع کند و تغییر شکلی که آنها می دهند باید از نوع تغییر شکل پرتو نور باشد که چون از محیطی وارد محیط دیگر می شود، می شکند و باز می تابد. از این رو «پاراگراف» های بلند و «تیره» هایی که بنا بر رسم معمول رشته گفتگو را بی ملاحظه از مطلب پیش از آن می گسلد هیچ محلی برای توجیه ندارد. حتی «دو نقطه» و «علامت نقل قول» هم بیش از حد جلب توجه می کند و می توان فهمید که چرا بعضی رمان نویسان می کوشند تا گفتگو را با متن در بیامیزند و جدایی آنها را تنها با یک علامت وقف کوتاه (،) و به دنبال آن یک حرف بزرگ نشان دهند. آزارنده تر و توجیه ناپذیر تر از پاراگراف ها و تیره ها و دو نقطه ها و علامت های نقل قول، این «ژان گفت» ها و «پل» جواب داد های یک نواخت و ناشیانه ای است که معمولا جای جای بر گفتگو افشانده می شود.»

بدین ترتیب می بینیم آنچه در رمان نو پذیرفتنی نیست، گفتگو به شیوه سنتی آن می باشد. یعنی گفتگو در رمان نو باید با صورت پردازی آن سازگاری داشته باشد و رفته رفته جای «عمل» در رمان های کلاسیک را بگیرد . در این راستا ، رمان سلول ، از یک سو بخاطر «برون کاوی دقیق» و « صورت پردازی» خاصی که دارد ، به «رمان نو» بسیار نزدیک است ، و از سوی دیگر چون آمیزه ای از دنیای خیالی و دنیای واقعی است و بدین ترتیب جهانی را به خواننده عرضه می کند که او کم و بیش با آن آشناست، از رمان نو دور می شود. رمان سلول این فرصت را به خواننده نمی دهد که او همراه با شخصیت داستانی، توسط دقت در اشیاء و اطراف ، خود را کشف کند . بنابراین وی را به دنیایی پرتاب می کند که هیچ تناسبی با آن چیزی که نویسنده درآغاز می پروراند، ندارد . در ضمن از آنجا که رفتارها و عمل و عکس العمل بیرونی شخصیت داستانی سلول ، ادامه حالات درونی او در بیرون است ، از رمان های سنتی دور می شود گرچه تردیدی نیست که نمی توان هر رمانی را که از چهار چوب آثار کلاسیک خارج بود، رمان نو نامید زیرا در غیر این صورت از **صد سال تنهایی** اثر مارکز گرفته تا **مدراتو کانتابیله** اثر مارگریت دوراس می توانستند در یک صف

قرار گیرند. آنچه رمان نو را از دیگر رمان ها متمایز می کند، داشتن **طرح** نیست. بلکه **شکل**، **زبان** و **زمان** آن است. رمان نو مترصد آن است که با شکل، زبان و زمان خاص خود، **کشف** را به جای «وقایع نگاری» بنشاند . «رمان نو» می خواهد هر چیز تازه را تجربه کند. دقیقا همچون شخصیت داستانی سلول، از هر چیز کهنه و تکراری خسته است:

« همه اش تکراری است. آرزو داشتم حرکتی پیدا کنم که تا کنون هرگز آزمایش نکرده ام...»

و البته این نویسنده است که به دنبال چیزهای تازه و نو می گردد . همچنان که برای زمان نیز معیارهای تازه ای را می جوید. راوی داستان گاه در عالم رویا به گذشته رجعت می کند که اگرچه این گذشته ها سایه وارند، ولی موقتا آن را از یک نواختی می رهانند.این رجعت های مکرر به گذشته، زمان را می شکنند و فضاهای جدیدی به روی ما می گشایند که تاثیر عمده ای بر روند داستان ندارند و چـــنین به نظر می رسد که نویسنده خود نیز همچون راوی داستانش از این رجعت ها هدفی جز ایجاد محیط های تازه ندارد.

به طور کلی هورست بینک گرچه در طول داستان گاه و بی گاه از دایره «رمان نو» خارج شده و دوباره با افراطی بیش

از حد قابل تصور به رمان نو باز می گردد ، اما به هر حال او توانسته است با دقت در اطراف و نیز بازی با اشیاء ، احساسات خود را به خواننده انتقال دهد ؛ و در این میدان، گاه آنچنان پیش رفته است که مبدل به حاکم مطلق العنان - نه تنها بر عواطف خصوصی خویش - بلکه بر احساسات و عواطف خواننده گشته است . او برای آنچه می خواهد بگوید، زبانی انتخاب کرده که همه چیز را با تردید و بد گمانی بیان می کند. در هر صورت به قول «مالکوم کاولی» رمان و داستان خوب در هر قالبی گفته شـود ، تندیسی معقول و ماندنی است تراشیده از زمان.

• نقد و بررسی آثار جعفر مدرس صادقی*

---

*

این نقد برای نخستین بار در مجله «تکاپو» ، شماره ۱۴ ، اسفند ۱۳۷۳ به چاپ رسید ، سپس در مجله «بوطیقای نو» ، شماره دوم ، بهار ۱۳۷۷ تجدید چاپ شد .

مقدمه :

جعفر مدرس صادقی یکی از پرکارترین نویسندگان معاصر است که در آثـارش سـیر مشخصی از فراز و نشیب های ادبی دیده می شود . به گونه ای که می توان تا حدودی با استناد به این آثار ، خط سیر فکری اش را دریافت و به شناختی نسبی از او و داستان هایش رسید و بر توانایی ها و ناتوانایی های ادبی اش تا آنجا که ممکن است صحه گذاشت.

«گاوخونی» نخستین اثر نویسنده است که تاریخ نگارش آن سال ۱۳۶۰ و تاریخ انتشارش سال ۱۳۶۲ می باشد . بعد از آن ، مجموعه داستان «قسمت دیگران و داستان های دیگر» که مجموعه ای است از داستان های نویسنده از سال ۵۴ تا ۶۰ که در سال ۱۳۶۴ به انتشار می رسد . «ناکجا آباد» در سال های ۶۳ و ۶۴ به رشته تحریر در می آید و سال ۶۹ به چاپ می رسد ؛ و بالاخره «بالون مهتا» آخرین اثر نویسنده (در زمان نگارش این نقد) است که دو فصل پاییز و زمستان ۶۶ را به نوشتن آن اختصاص داده است . گرچه این اثر قبل از «ناکجا آباد» و در سال ۶۸ به چاپ رسیده است .

به جرأت می توان گفت«گاوخونی»یکی از آثار موفقی است که در سال های آغازین دهه ۶۰ به انتشار رسید و متاسفانه طی این ده سال اکثر منتقدین در رابطه با این کتاب سکوت اختیار کردند و آن را نادیده گرفته ، به سهولت از کنارش گذشتند. می توان چنین استنباط کرد که بسیاری از منتقدین «گاوخونی» را روی دیگر «بوف کور» صادق هدایت دانسته اند و از این رو شاید ارزش تازه ای در آن نیافته اند که آنان را به نقد و بررسی این اثر راغب نماید . شاید هم دلایل دیگری در کار بوده باشد . به هر حال اگر مورد اول در این سکوت دخیل بوده باشد باید گفت چنین برخورد یک جانبه ای با اثر ادبی جز تخطئه کردن خلاقیت هنری و خشکاندن سرچشمه های جوشان ذهن نویسنده، کاری از پیش نمی برد . این قبول که گاوخونی در «زمان» و «ریتم» سر به «بوف کور» می ساید ، اما این را نیز باید پذیرفت که در بسیاری جهات، از شاهکار بی بدیل صادق هدایت فاصله گرفته ، به عنوان یک اثر مستقل ، نویسنده ای مستقل دارد با دنیای مستقلش . به علاوه باید توجه داشت اگر این گونه برخوردهای سطحی و یک جانبه تداوم یابد ، دیر یا زود باید منتظر بود که منتقدین،نویسندگان و روشنفکران ، بدون هیچ گونه منطق علمی و اصولی ، یک اثر را تنها با اکتفای

یک جمله -که هیچ زحمتی هم بر نمی دارد- شبیه فلان اثر یا تقلیدی از فلان رمان بدانند ، یا برعکس ، بدون هیچ دلیل ، آن را شاهکار دانسته ، برایش کف بزنند . به هر حال بر کنار از همه اینها اکنون گاو خونی و دیگر آثار مدرس صادقی پیش روی ماست و سعی بر این است که با برخوردی اصولی و بررسی عمیق به نقاط ضعف و قوت، تاثیر پذیری ها و تاثیر گذاری ها و شباهت ها و عدم شباهت هایش به این یا آن اثر ادبی دست یابیم و تم کلی این آثـــار را - کـه از آرمان ها و آرزوی های نویسنده و تفکر و جهان بینی اجتماعی - فلسفی اش سرچشمه می گیرد ، از دل آن بیرون بکشیم . در آغاز به «گاوخونی» می پردازیم و سپس با بررسی «ناکجا آباد» که فرزند شایستهٔ گاوخونی است و پله ای فراتر از آن ، مطلب را ادامه می دهیم و سرانجام به «بالون مهتا» می رسیم .

گاوخونی و ناکجاآباد :

یکی از عوامل مهمی که عمدتا تم اصلی «گاوخونی» و «ناکجا آباد» را می سازد و به تدریج در ساختار این دو اثر قرار می گیرد ، تضاد در روابط علت و معلولی است . این تضاد در بسیاری از مقاطع «بوف کور» نیز دیده می شود ، منتهی در بوف کور این تضاد برخاسته از دنیای پیچیده و

اسرار آمیزی است که از جهان بینی شک گرایانهٔ هدایت سرچشمه می گیرد و در «گاوخونی» و «ناکجا آباد» این تضاد حلقه ای است که دنیای بسته (عالم واقع) را به دنیای باز (عالم رویا) ، دنیای ملموس را به دنیای غیر ملموس متصل می کند . این حلقه، هم در گاوخونی و هم در «ناکجا آباد» از استحکام زیادی برخوردار است . به گونه ای که راه هر گونه گریز از دنیای غیر ملموس را بر شخصیت های داستان می بندد و به تدریج آنها را کاملا در احاطهٔ خود در می آورد . در گاوخونی راوی داستان می کوشد تا از احاطه کامل این دنیا بر خود بکاهد . ولی هر چه بیشتر در این جهت تلاش می کند کمتر به نتیجه مطلوب می رسد . داستان با خاطرهٔ راوی داستان از پدرش آغاز می شود ، زمانی که او و پدرش به اتفاق «گلچین» ، معلم کلاس چهارم دبستانش برای آب تنی به زاینده رود می روند . پدر با سر در آب فرو می رود و دیگر هرگز بیرون نمی آید . در این جا داستان کم کم لحن اسرار آمیزی به خود می گیرد و طی آن در می یابیم که این خاطره پیوند عمیقی با رویاهای راوی داستان دارد . رویایی که در نخستین فرصت، ما را در جریان مرگ پدر قرار می دهد :

«من منتظر ماندم که باز از یک جای آب سرش را بیاورد بیرون ، اما خبری نشد . فکر کردم حتما خیلی دور رفته ، چون می دانستم خیلی نفس داشت . یا شاید می خواست بازی در بیاورد و از یک طرف دیگر سر و کله اش پیدا شود . دور خود چرخ زدم و چشم انداختم . اما اثری از او نبود دیدم آن مردها هم عین خیالشان نبود . با هم حرف می زدند و گاهی به هم آب می پاشیدند و می خندیدند .»

عکس العمل غیر عادی شاهدانی که در صحنه غرق شدن «پدر» حضور دارند (مثل بی اعتنایی و خنده ها و شوخی هایشان با یکدیگر در آن لحظه حساس) یکی از عواملی است که در واقع حلقهٔ اتصالی میان دو جهان محسوس و نامحسوس را تحکیم می بخشند . این گونه عکس العمل ها اعم از فیزیکی یا عاطفی که جا به جا در داستان بازتاب یافتــه ، خود از جمله کمک کننده هایی هستند که در جهت کنده شدن فضا و حوادث داستان از فضایی واقعی به فضایی ناشناخته و مرموز حرکت کنند و ما را لحظه به لحظه به جهانی ماورای آنچه از آن شناخت حسی و منطقی داریم نزدیک کنند . مرگ پدر در عالمی غیر ملموس روی می دهد که راوی داستان ، دلخواه یا به اجبار با چگونگی آن ارتباط بر قرار کرده و می کوشد تا دریافت حسی خود را به ما نیز

انتقال دهد . به هر حال تا اینجا در می یابیم که علت مرگ پدر ، غرق شدنش در آب بوده است ؛ اما به زودی این علت نفی می شود و راوی داستان توضیح می دهد که علت مرگ پدرش چنین نبوده :

« پدرم توی آب غرق نشد – پشت میز خیاطی اش ، در حالی که هنوز داشت کار می کرد ، مرد . »

می بینیم که تضادی عمیق در رابطهٔ علت و معلول ، یعنی در مرگ پدر و علت مرگ نهفته است که این تضاد در نخستین اثرات خود ، حوادث را در نظر ما کج و معوج و تیره و کدر می کند تا کم کم مرز میان «رویا» و «واقعیت» از مقابل ما برداشته شود . زیرا برای روای داستان، رویا همان اندازه واقعیت دارد که واقعیت می تواند داشته باشد . در واقع او سر تا سر داستان در رویا زندگی می کند ، به گونه ای که رویا به زندگی واقعی و دنیای اصلی اش تبدیل می شود و ناگزیر به پذیرش این زندگی عجیب است . انگار نیرویی مرموز از بالا او را که تلاش می کند به هر شکل شده گریزی هم به عالم عینی بزند ، می گیرد و دوباره - تالاپ - در همان عالم غریب می اندازد . البته ناگفته نماند که عشق شدید راوی داستان به خاطرهٔ پدر و تاریخ و سرزمینش در این رابطه بی تاثیر نیست . وابستگی شدید راوی داستان به

یادگارهای آبا و اجدادی و تاریخ و گذشتهٔ پر افتخار ، هم در گاوخونی و هم در ناکجا آباد کاملا مشهود است . در گاوخونی ، کوچه پس کوچه ها و آثار تاریخی اصفهان نیز جزو افتخارات این شهر تاریخی به حساب می آیند و شخصیت داستان بارها و بارها از زاینده رود به تحسین یاد می کند ، اما این تحسین و این افتخار همه به گذشته بر می گردد ، زیرا «حال» نه تنها افتخاری نمی آفریند بلکه رد افتخارات گذشته را نیز بی رنگ می کند . کوچه پس کوچه های اصفهان با آن معماری خاصش جای خود را به خیابان ها و کوچه های جدید می دهند و ساختمان های قدیمی رفته رفته ویران می شوند و ساختمان های جدید بر روی آن ها ساخته می شوند و راوی داستان می کوشد تا از پذیرفتن این واقعیت بگریزد و با پناه بردن به عالم رویا ، خود را تسکین دهد . همین حالت در رمان «ناکجا آباد» نیز تداوم می یابد به گونه ای که اردلان (راوی داستان) طی یک جاذبهٔ غریب ، در فضایی قرار می گیرد که تاریخ کشورش را در دو هزار سال قبل ترسیم می کند ، با تنی چند نفر از شخصیت هایش . اردلان تحت تاثیر عظمت و شوکت قصر با شکوه سر زمینی قرار می گیرد که شاهد نبردها و تاخت و تازها و پیروزی های غرور آفرینی بوده است و اکنون طی

نبرد آشتی ناپذیر «حال» و «گذشته» در مهی از اندوه و غم فرو رفته است. در سر تا سر «ناکجا آباد» نویسنده می کوشد تا نوعی احساس نزدیکی ، آمیختگی و قوم و خویشی میان اردلان و یـــادگارهای آبا و اجـدادی اش ایجاد کند و در میانه های همین تلاش، گاه «گذشته» آن قدر عینی جلوه می کند که گویی بر سکوی بلندی از تاریخ پر افتخار سرزمینش قرار گرفته ؛ تاریخ و گذشته ای که هویت ملی او را می سازد . جاذبه های «گذشته» و بی رنگ بودن «حال» ، تمی است که تمامی فرازهای رمان «ناکجا آباد» و همچنین داستان بلند «گاوخونی» را در بر می گیرد . راوی گاوخونی از آغاز تا پایان مدام با گذشته و خاطراتش زندگی می کند . «حال» برای او مفهومی ندارد جز بی رحمی و شقاوت . او به پدرش علاقه مند است،اما «حال» پدر را گرفته . گذشته اش را دوست دارد ، اما «حال» آن را نابود کرده ، تنها بازماندهٔ ناچیزی از آن به جای گذاشته است . بـه محـیطش عشق می ورزد ، اما «حال» محیطش را ، طبیعت زیبای شهرش را دگرگون و به نوعی ، آلوده کرده است . در کنار این همه ، بر عکس، «گذشته» مهربان است،پدرش را به او بر می گرداند. سرزمینش را با تمام شکوه و افتخاراتش احیا می کند و محیطش را با همان جلوه های زیبایش دوباره به او ارزانی

می دارد . این است که راوی داستان «گاوخونی» می کوشد تا واسطه ای برای ارتباطش با گذشته بیابد؛ واسطه ای که از طریق آن بتواند خاطرهٔ پدری و گذشته خودش را تا حدودی در دنیای عینی تجسم بخشد . به یاد «گلچین» معلم کلاس چهارم دبستانش می افتد . ده سال است که او را ندیده است . به یادش می آید یک بار با گلچین و پدرش به کنار زاینده رود رفته بوده اند . همین یاد آوری ، وی را مصمم می کند گلچین را هرکجا هست پیدا کرده ، ارتباطش را با او نزدیک کند . در واقـع گلچین بهترین واسطه ای است که می تواند هم خاطره پدر و هم گوشه ای از گذشته های او را با دنیای عینی و بسته حفظ کند . اما در حین انجام تصمیمش در می یابد گلچین سال هاست که در زاینده رود غرق شده و مرده است . بعد از آن ، راوی گاوخونی بیش از پیش در رویاهایش فرو می رود ، به گونه ای که در پایان ، با «دنیای بسته» قطع ارتباط می کند . این عمل به تدریج صورت می گیرد . در آغاز داستان، تعادلی میان این دو جهان وجود دارد که راوی داستان می کوشد آن را حفظ کند اما رفته رفته تعادل به هم خورده ، دنیای «عینی» و «ذهنی»، دنیای«بسته»و «باز»،« واقعیت»و«تخیل» در هم می آمیزند. به گونه ای که خواب و بیداری راوی داستان یکی شده ، مرز

میان عالم واقع و عالم رویا از بین می رود تا جایی که دیگر ارتباط راوی گاوخونی با جهان بسته و عینی بـه کلی قطع می شود و بـــدین تـرتیب در عالم رویا به بقای خود ادامه می دهد . در کنار پدرش و پا به پای او :

«پا شدم.گفتم:«ببینم- تو خودتی؟» با خنده گفت : « آره . معلومه که خودمم.» گفتم : «راستش رو بگو.» گفت :«دروغم چیه؟» گفتم : «خوابی یا بیدار؟» گفت : « این چه سوالیه؟ یه دقیقه پیش می گفتی مرده ای یا زنده . حالا می پرسی خوابی یا بیدار . منظورت چیه؟» گفتم : « خب ، من چی ؟ من خوابم یا بیدار ؟ » گفت : « چه می دونم ، از خودت بپرس.»گفتم:«نمی دونم.» گفت :« چطور؟» گفتم :« امتحان بکنیم.» گفت : « بکنیم.» گفتم : « تو بزن تو گوش من .» زد توی گوشم . فرقی نکرد . همان جا بودم . با پدرم . توی خیابان لاله زار . لب زاینده رود . بالای پله هایی که شاید چهل سال پیش به یک کافهٔ زیر زمینی می رفت . بالا و پایین پریدم . باز هم فرقی نکرد . همان جا بودم . پدرم هم بود . شاشیدم به خودم . همان بود که بود . با شلوار خیس همان جا ایستاده بودم و پدرم داشت چرخ می زد - چرخ پهلوانی،باز، بالا و پایین پریدم.بنا کردم به دویدن. بالا و پایین می پریدم و می دویدم .» (گاوخونی ، صص ۱۰۰ و ۱۱۱)

و جای دیگر :

«چشم هایم را بستم و مدتی بسته نگه داشتم و آن قدر نگه داشتم که پلک هام سنگین شد و داشت خوابم می برد و دیدم اگر این خواب باشد و توی خواب خوابم ببرد ، تازه وقتی از آن خواب دومی بیدار شوم،توی همین خواب اولی ام و باز باید از این یکی هم بیدار شوم ، و دیدم نباید بگذارم خوابم ببرد و چشم هایم را باز کردم و دیدم که پدرم بود . سر و مر و گنده.هنوز هم داشت می خندید.»(همان،ص ۹۳)

«گاوخونی» در رونـــد داستانی خود از دو زاویه به قضایا می پردازد . از زاویه ای که وقایع معمولی زندگی عادی در آن اتفاق می افتد و گاه متاثر از دنیایی است نامرئی و اسرار آمیز که این تاثیر پذیری به صورت رویا در زندگی روزمره تجلی یافته ، اگرچه گاه به سوررئالیسم نزدیک می شود اما اغلب مفاهیم جنبه ای سمبولیک به خود می گیرند . و دیگر، زاویه ای است که بر چشمی دنیای مرموز رویاها قرار گرفته، تمامی پدیده ها را با معیارهای خاص خود می سنجد و با همین معیار می کوشد تا راوی داستان را به کشف تازه ای از خود متمایل سازد و در این راستا ، ابتدا مقوله **زمان** تحت الشعاع قرار می گیرد و سپس راوی داستان با اتکا به نسبیت زمان می کوشد تا به این کشف برسد . نسبیت زمان در

«ناکجا آباد» از عـمده عـوامل پـیش برنده داستان است و می توان گفت ستون های اصلی این رمان بر همین خاصیت استوار شده است . عاملی که اردلان از طریق آن بارها و بارها از«حال» به «گذشته»و از گذشته به حال سفر می کند و هر آن آماده است تا هر کس را که مایل باشد از همین طریق به سرزمین عجیب و اسرار آمیزی که در شرایط زمانی متفاوتی با ما قرار دارد ، ببرد :

«ساعت مچی ام کار نمی کرد . از سراشیبی تپه نزدیک جاده که می آمدم پایین ، خورده بودم زمین ، شیشه ساعتم خرد شده بود و عقربه ها بی حرکت مانده بود.» (ناکجا آباد ، ص ۳۱)

جای دیگر :

« ساعتم را باز کردم و دادم به او . نگاهی انداخت و دستی روی عقربه ها کشید و گفت : « روی ساعت چهاره.» گفتم : « دقیقا نمی دونم چه ساعتی از شهر راه افتادیم . از ظهر گذشته بود. تا پیش از این که از ماشین پیاده بشیم ، ساعتم کار می کرد . ولی نمی دونم چه ساعتی بود . نگاه نکردم . » پرسیدم :«ساعت چنده؟» گفت:« ساعت؟ساعتمان کجا بود ؟ آسیه که از همان اولش ساعت نداشت . ساعت من هم خیلی وقته از کار افتاده و حالا نمی دونم کجاست.»زن گفت: «چه

می دونم . خیلی وقته ندیدمش .یادمه یه زمانی یه جایی آویزونش کرده بودی .»(ناکجا آباد،صص ۴۷ و ۴۸)

حتی در بخشی از رمان ، اردشیر بزرگ را می بینیم که از عصر خود به دو هزار سال بعد ، حرکت می کند و در یکی از سفرهایش «دارا» پسر و ولیعهد کشورش را نیز که قرار است بعد از او به تخت پادشاهی بنشیند ، با خود می برد . دارا پسر اردشیر اما در شهر می ماند ، ازدواج می کند و صاحب پسری می شود که اسمش را اردشیر می گذارد . بعدها تصمیم می گیرد دوباره به سرزمین خود و به عصر خود مراجعت کند. این جاست که نسبیت زمان معنای خاص خود را می یابد . اردلان از زمـــان حال دو هزار سال به عقب بر می گردد و در نتیجه باید همین دو هزار سال را طی کند تا به زمان حال برسد . اما اردشیر بزرگ برای رسیدن به زمان حال ، از عصر خود به دو هزار سال بعد حرکت می کند یعنی دوهزار سال به آینده حرکت می کند ، ولی به جای آینده به زمان حال می رسد . دقیقا گذشته ، حال و آینده در هم آمیخته شده اند و هر کدام معنای مجرد خود را از دست داده است . در این سرزمین عجیب که ما را به یاد «کومالا» سرزمین رمان «پدرو پارامو» می اندازد ، عقربه های زمان متوقف شده ، شکاف میان روابط علی و معلولی را برجسته و

عینی می گرداند . از یک طرف اردلان می گوید از سراشیبی افتاده ، شـیشهٔ ساعت مچی اش خرد شده و در نتیجه عقربه های ساعتش ایستاده اند . نتیجه می گیریم تا اینجا توقف زمان معلول ضربه ای است که به ساعت وارد شده است ؛ اما تداوم رمان ، نسبیت زمان را مطرح می کند و ما در می یابیم که توقف زمان معلول نسبیت آن است .

در رمان «ناکجا آباد» نیز همچون گاوخونی تعلق خاطر نویسنده نسبت به احساسات پدرجویانه به خوبی انعکاس یافته و با تاریخ و گذشته کشورمان در آمیخته است . این تعلق خاطر با احیای شخصیت هایی چون اردشیر و دارا که پدران تاریخی ما هستند صورت می گیرد . زنجیره ای که مادران را در آن جایی نیست. در داستان «ساز» (از مجموعه داستان قسمت دیگران) رانندهٔ مسافر کش تعریف می کند پسرش را به هر بهانه ای بیرحمانه کتک می زند ، اما پسر باز با محبتی بیش از پیش به سمت او می آید . در «گاوخونی» مرگ پدر به تفصیل شرح داده می شود، در صورتی که مرگ مادر کوچکترین اهمیتی ندارد و تاسفی به دنبال نمی آورد . مغازه بوی پدر می دهد ، شهر و کوچه پس کوچه ها و خیابان هایش از حضور پدر سنگین است ، اما هیچ جا بوی مادر به خود نگرفته و از حضور او در هیچ کجا اثری باقی

نمانده است و مادر انگار هیچ هویتی ندارد . نه در خاطرات نقشی از او مانده ، نه در تاریخ و گذشتهٔ پر شکوهی که از آن سخن به میان می آید . شاید «آسیه» استثنایی ترین زن داستان های مدرس صادقی باشد ، آن هم احتمالا به این سبب که به دارا (پدر تاریخی اش) اعتماد می کند و سرزمین عجیب او را می پذیرد و هـــمراهش راهی این ســـــرزمین می شود . از آسیه که بگذریم اکثر زن های آثار مدرس صادقی با نقشی منفی در داستان ها حضور پیدا می کنند . در «ناکجا آباد» مادرآسیه زنی است بی بند و بار که خود را تسلیم هر تازه از راه رسیده ای می کند . در داستان «قسمت دیگران» ملوک، همسر عزیز که خودکشی کرده است ، به ریا گریه و زاری می کند . خواهران عزیز ، مریم و اعظم خود زنی می کنند و جیغ می کشند ، اما در دل ، نگران از اینند که نکند همهٔ خانهٔ به آن بزرگی به ملوک برسد . به علاوه مریم و اعظم زمانی که عزیز زنده بوده است سال تا سال سراغی از او نمی گرفته اند و حالی از او نمی پرسیده اند . «قسمت دیگران» سه چهرهٔ متفاوت از زن عرضه می کند که هر کدام جداگانه این سه خصیصه شیطانی را دارند . با این سه چهره در می یابیم که زن ابله ؛ آب زیر کاه و موذی ؛ و ریاکار است . در «بـالون مهتا» چـهرهٔ دیـگری از زن ارائه

می شود . در این داستان «سیما» موجودی است دست و پا چلفتی و کودن ، بی هیچ ویژگی برجسته ای که نشان از هوشیاری داشته باشد . در گاوخونی ، زن از زبان پدر راوی داستان با اژدها در یک ردیف قرار می گیرد :

«زن و اژدها هر دو در خاک به ؛ جهان پاک از این هر دو ناپاک به» (گاوخونی ، ص ۸۶)

لازم به ذکر است بگوییم ، جعفر مدرس صادقی غیر از آن چه بر شمردیم ، آثار دیگری نیز دارد که «سفر کسرا» از آن جمله اند . این اثر که سال ۶۲ نگارش یافته و سال ۶۸ منتشر شده، داستان کوتاه خوبی است که نویسنده با اصراری غیر منطقی، آن را به داستان بلند بدی تبدیل کرده است . ماجرا از این قرار است : یک روز که کسرا با زنش در پارک قدم می زند ، به محض آنکه زن دست به آب می رود ، یکراست به خانه رفته ، پول هایی را که برای روز مبادا لای یک کتاب پنهان کرده بر می دارد ، به ترمینال غرب می رود، سوار اتوبوسی می شود به مقصد شمال؛ و با این نیت سفرش را آغاز می کند که پس از ته کشیدن پول ، خودکشی کند .

در این اثر ، چهار فصل اول ، به اضافه فصل آخر می توانست تمامی طرح داستان را در بر بگیرد ، اما نویسنده با افزودن حجمی وسیع و زاید به داستان ، نه تنها علت تصمیم کسرا

به خودکشی را بی پاسخ گذاشته است بلکه حتی انگیزه یا انگیزه های او را نیز تحت الشعاع ماجراهای غیر لازمی که در داستان شکل می گیرند ، قرار می دهد .

و بالاخره به «بالون مهتا» می رسیم . این داستان آن طور که از تاریخ نگارشش بر می آید ، آخرین اثر چاپ شده مدرس صادقی و دریک کلام ، بدترین داستانی است که نویسنده نوشته است : سیما دختر ترشیده ای که از زیبایی زنانه برخوردار نیست ، طی یک سال و نیمی که پدر و مادرش به آمریکا رفته اند می کوشد تا کلیه لوازم زندگی و آپارتمانش را به فروش برساند و نزد پدر و مادرش که بیمارند برود . اما او در این زمینه آدمی است بی دست و پا و در نتیجه هرگز موفق نمی شود وسایل مورد نظر را به فروش برساند. این بود ماجرای اصلی ۱۲۷ صفحه ای«بالون مهتا» . و اما ماجراهای فرعی که حتی گاه ماجرای اصلی را تحت الشعاع قرار می دهند بی آنکه در جهت بسط و گسترش وقایع اصلی پیش بروند،به شدت ازمرکزیت داستان دور شده، باز می شوند و وا می روند. در نتیجه سیما و دلنگرانی هایش بابت فروش لوازم زندگی و آپارتمان به فـــرامـوشی سپرده می شود. این حوادث فرعی که اغلب بسیار پیش پا افتاده و سطحی اند بیشتر حول و حوش زندگی معمولی دو شخصیت

می چرخند به نام های «رامین» که رمان نویس است(معلوم نیست حرفه خاص او چه عامل مهمی در پیشبرد داستان ایجاد می کند) و دیگری دوست هندی اش «مهتا» (با کسر میم) که نفوذ زیادی در سفارت ها دارد و می تواند برای کسانی که بخواهند به خارج بروند ویزا بگیرد . او حتی قادر است افراد بدون پاسپورت را قاچاقی از کشور خارج کند و «بالون مهتا» کـنایه ای است از حرفه و مهارتش در امر خارج کردن افراد به صورت قاچاقی یا قانونی .

از نظر ساختار شناسی ، «بالون مهتا» در آغاز با زاویه دید محدود پیش می رود و ما همه چیز را از ورای نگاه سیما در می یابیم . رامین را اوست که به ما معرفی می کند و لحظاتی از داستان نیز از طریق سیماست که خواننده با حوادثی که به رامین مربوط است ارتباط می یابد ، اما با گسترش داستان، ناگهان نویسنده بی هیچ منطقی وسعت دید را از محدود به دانای کل تغییر می دهد . این اتفاق در فصل های سوم ، چهارم ، پنجم و ششم روی می دهد و در فصل هفتم نویسنده دوباره به همان وسعت دید محدود بر می گردد . البته تغییر زاویه دید در داستان و رمان یکی از تکنیک های مهمی است که بسیاری از نویسندگان بزرگ نیز در مواقع لزوم به آن اتکاء ورزیده اند ، اما نباید از نظر دور

داشت که تغییر وسعت دید نیز همچون تغییر گام در موسیقی باید از مدولاسیون خاص خود پیروی کند ، بـه گونه ای که این تغییر به لطف اثر بیفزاید و آن را غنی تر سازد و حتی الامکان حضور سایه سنگین نویسنده را در داستان به حداقل ، یا حتی به صفر برساند . انتخاب زاویه دید محدود در آغاز داستان ، انتخابی است شایسته . بخصوص بسته شدن داستان با همین زاویه ، تسلط جعفر مدرس صادقی را به امر داستان نویسی و تکنیک های آن بیان می کند . اما ســـوال ایـــن است که وقتی نـــویسنده می توانسته در فصل های سوم تا ششم نیز با همین زاویه دید (البته این بار از دریچه دید رامین) داستان را پیش ببرد و بدین ترتیب برای «بالون مهتا» که نه جاذبه داستانی دارد و نه محتوای درخور توجه،حداقل ساختمانی محکم بنا بکند که به سادگی فرو نریزد چرا در این مورد قصور کرده است . برخلاف بالون مهتا ، ناکجا آباد و گاوخونی از ساختاری بسیار محکم برخوردارند و در این میان «گاوخونی» دارای جایگاه ویژه ای است؛ زیرا این اثر در عین داشتن ساختاری منسجم، شاعرانه ترین و زیباترین آثار جعفر مدرس صادقی نیز به شمار می رود لذا اگر بگوییم«گاوخونی» یکی از شاهکارهای ادبی معاصر نسل نوین است، چندان بیراه نرفته ایم .

• خشم و هیاهو

اثر ویلیام فالکنر

ترجمه بهمن شعله ور چاپ چهارم ۱۳۵۳

خلاصه داستان :

«بنجامین کامپسون» مرد سی و سه ساله ای که عقب افتاده ذهنی است و در ضمن لال هم هست، علاقه زیادی به خواهر سی و پنج ساله اش ، **کدی** (که سالهاست از او بی خبر مانده است) دارد . به همین دلیل هر حادثه ای که نام کدی را در ذهنش تداعی می کند موجب نق نق و گریه او می شود . **لاستر** ، سیاهپوست چهارده ساله که از طرف خانواده کامپسون مسئول نگهداری اوست ، معمولا برای ساکت کردن بنجامین در چنین مواقعی ، او را به زمین گلف می برد . این زمینِ بازی ، یک زمان باغ بزرگی بوده است و بنجامین و کدی در دوران بچگی آنجا بازی می کرده اند. زمینی که پس از ناپدید شدن کدی ، به کانون خاطرات بنجامین تبدیل شده است . به عبارت دیگر ، زمین گلف او را به یاد گذشته ها - از جمله به یاد زمانی می اندازد که پدرش آقای کامپسون ، هفت تیری را کف دست پسر ارشدش **کوئنتین** گذاشته ، از او می خواهد **دالتون آیمز** Dalton-Ames که خواهرش کدی را فریب داده به قتل برساند . اما برادرش کوئنتین از کشتن دالتون سر باز می زند و بدین ترتیب خشم و عصبانیت آقـــای کامپسون را سبب

می شود. بنجامین همچنین به یاد می آورد بعد از این ماجرا، کدی مجبور می شود با مرد ثروتمندی به نام سیدنی هربرت هد Sydney Herbert Haed ازدواج کند ؛ و درست دو ماه بعد از عروسی کدی ، خبر خودکشی کوئنتین (که برای تحصیل به دانشگاه هاروارد رفته بوده) می رسد . خودکشی کوئنتین تاثیر نامطلوبی بر خانواده کامپسون می گذارد به گونه ای که مادرش **کارولین** برای حفظ یاد و خاطرهٔ او ، اسمش را بر روی نوه اش (دختر کدی) می گذارد . نوزادی که به محض تولد ، همراه با مادرش کدی از خانهٔ شوهر بیرون انداخته می شود . دو سال بعد از خودکشی کوئنتین ، پدر خانواده یعنی آقای کامپسون که دائم الخمر است بر اثر افراط در شرب خمر، فوت می کند و در نتیجه بار مسئولیت زندگی بر دوش **جیسون** پسر دوم خانواده می افتد . مسئولیتی که به تدریج از او یک کاسب نه چندان درستکار می سازد . کاسبی که حتی برای تیغ زدن خواهرش کدی ، از هر حیله ای استفاده می کند . جیسون که به نظر می آید بیش از دیگر اعضای خانواده عقل معاش دارد ، با جو سازی علیه خواهرش کدی که در هفده سالگی توسط مردی به نام دالتون آیمز فریب خورده بوده و یک سال پس از ازدواجش با مردی به نام سیدنی هربرت هد ، توسط شوهر از خانه بیرون

انداخته شده ، مانع از برگشتنش به خانه می شود و به این ترتیب باعث می شود مادرش کارولین ، ابتدا نوازدی را که کدی به دنیا آورده از او بگیرد ، سپس او را برای همیشه طرد کند . در واقع بعد از این ماجراست که جیسون سعی می کند تا با استفاده از موقعیت بد کدی ، در هر فرصت مناسبی که پیش می آید از او باج خواهی کند . او همچنین دخترخواهرش(کوئنتین،دختر کدی) را وقتی به هفده سالگی می رسد، به دلائل واهی مورد آزار و اذیت قرار می دهد و هر بار در توجیه رفتار خشن خـود ، فرار او از مدرسه را بهانه می کند . همچنین گاه و بی گاه ، پول هایی را که در مدت هفده سال برای کوئنتین خرج کرده به رخ او کشیده ، بدینوسیله سعی می کند دختر خواهرش را زیر بار منت خود نگه دارد . این در حالی است که خواهرش کدی ، طی این هفده سال ، هـر مـاه مـبلغ هـنگفتی را به آدرس جیسون می فرستاده تا صرف هزینهٔ زندگی و تحصیل دخترش کوئنتین شود . رازی که سرانجام کوئنتین(دختر کدی) پس از دریافت پیامی محرمانه از طرف مادر ، کشف می کند و موجب خشم و طغیان او می شود . لذا با نقشه ای حساب شده - به کمک یکی از اعضای گروه نمایش سیار- سوار بر اتومبیل فورد ، جیسون را تا بیشه زاری پرت دنبال خودش

کشانده ، آنـــجا با استفاده از یک فرصت مناسب ، بـاد لاستیک های ماشین جیسون را خالی کرده ، پـــا بـه فرار می گذارد و یکراست به مغازه ای می رود که جیسون آنجا کار می کند. سپس با فریب دادن آقای **ارل** ، موفق می شود دفتری را که جـــیسون حساب کتاب های خـود را در آن می نویسد از داخل کشوی میز برداشته ، به وجوه نقدی و فعالیت های اقتصادی او پی ببرد . همان شب جیسون که از این ماجرا به خشم آمده، به محض اینکه کوئنتین برای خوابیدن وارد اتاقش می شود، در اتاق او را از پـــشت قفل می کند تا بدینوسیله وی را تنبیه کرده باشد. اما کوئنتین ، روز بعد و درست زمانی که جیسون مشغول صرف صبحانه است ، از طریق پنجرهٔ اتاق بیرون رفته ، با استفاده از ناودانِ کنار پنجره، خودش را به اتاق جیسون رسانده ، شیشهٔ پنجرهٔ اتاق را می شکند و بعد از ورود به داخل اتاق ، قفل صندوقچه ای را که جیسون معمولا پول هایش را آنجا مخفی می کند شکسته ، تمام پول ها را بر داشته و فرار می کند . جیسون که از این ماجرا به شدت خشمگین شده است وقتی از دستگیری کوئنتین توسط مقامات قضایی مایوس می شود، شخصا اقدام کرده و به تصور اینکه کوئنتین همراه با گروه نمایش سیار به شـهر مـوتسون Mottson رفـته ، بـه آنجا

می رود و بعد از جستجویی بـــیهوده ، دست از پا درازتر به جفرسون بر می گردد .

تجزیه و تحلیل:

خشم و هیاهو داستان فروپاشی خانواده کامپسون را بیان می کند. داستان سه برادر و یک خواهر . برادرها به ترتیب سن عبارتند از کوئنتین، جیسون، بنجامین و خواهر آنها کدی . این خانواده یک خدمتکار به نام **دیلسی** دارد که سیاهپوست است و حضور و نـــقش او در رمان از اهمیت ویژه ای برخوردار می باشد. **لاستر** نیز که جوانی است سیاهپوست و مسئولیت نگهداری از بنجامین به او سپرده شده ، همواره با حضور موثر خود در مقاطع مهمی از رمان کمک می کند تا گره از برخی پیچیدگی ها گشوده ، عبور از بن بست ها را آسان کند . علاوه بر این ، یکی از تکنیک های کلیدی نویسنده در نگارش این رمان ، تسلط او بر استفاده از عنصر زمان است . «زمان» در اغلب فضاهایی که **بنجامین** مستقیم یا غیر مستقیم (به عنوان یکی از شخصیت های اصلی) در آن حضور دارد آشفته است و تقریبا تمامی بخش نخست رمان را (که حضور لاستر نیز در این بخش بسیار پر رنگ است) در بر می گیرد و به ناگزیر تمامی حوادث این بخش را نیز تحت تاثیر خود قرار می دهد . در مسیر این

حوادث ، «گذشته» و «حال» ، پس و پیش شده و به عبارت دیگر قاطی می شوند . بنجامین یک عقب افتاده ذهنی است که خواسته هایش را تنها با سر و صدا و نق نق کردن به دست می آورد و واکنش هایش در برابر ناملایمات نیز این چنین است . معمولا وقتی بنجامین حضور دارد ، ماجراهای رمان به شیوه جریان سیال ذهن (در ذهـــن ِ آشفته بنجامین) شکل گرفته ، با تداعی معانی های پی در پی و بی پایان پیش می روند و علت آشفتگی زمان در این گونه مواقع نیز در همین نکته نهفته است . گاه پیش می آید که در فاصله سه الی چهار دیالوگ - همراه با تغییر زمان - فضاها نیز تغییر کرده ، حوادث به شدت دگرگون شوند . نویسنده که خود نیز بر این آشفتگی ها واقف است ، اغلب برای خروج از بن بست ، ناگزیر به تغییر زمان روی می آورد . به همین دلیل و در مجموع - از آغاز تا پایان - چهار نوع **زمان** در «خشم و هیاهو» شکل می گیرد و بر داستان سوار می شوند که هر کدام متصل به شخصیت خاصی از رمان است :

الف- زمان آشفته = بنجامین

ب: زمان کرومتری = جیسون:

این زمان از آن رو کرونومتری است که همچون عقربه های ساعت،حرکتی رو به پیش دارد و هرگزبه عقب بر نمی گردد، البته جیسون فلاشبک هایی به گذشته دارد اما نه از نوع تداعی معانی هایی که ذهن بنجامین با آن در گیر است

ج- زمان عادی و معمولی = کوئنتین:

این زمان از آن رو معمولی است که ماجراهای رمان با اتکا بر شخصیت فرزند بزرگ خانوادهٔ کامپسون (کوئنتین) آغاز شده ، ما را در مسیر حوادث قرار می دهد و از طریق آن ، گذشته و حال خانوادهٔ کامپسون و سرانجام فرو پاشی تدریجی این خانواده را شاهد خواهیم شد . حضور کوئنتین در رمان اگر چه بسیار کمرنگ است ، ولی در همین مجال اندک نویسنده توانسته است جهان بینی خود را - در مواردی همچون زمان ، مرگ و زندگی بیان کند .

د- زمان موسیقایی = دیلسی :

زمان موسیقایی، به وقایعی ارتباط می یابد که **دیلسی** (خدمتکار سیاهپوست) و اعضای خانواده اش به عنوان شخصیت های اصلی وارد ماجراهای رمان می شوند . دیلسی با اتکا به این نوع از زمان ، حرکتی به سوی رستگاری خواهد یافت و به همین لحاظ می توان پیام اصلی و مهم نویسنده را نیز در حضور او جستجو کرد. در واقع نویسنده کوشیده است

تا خانوادهٔ فرو پاشیدهٔ کامپسون را با دیلسی و خانوادهٔ پویا و زنده اش مقایسه کند . بخصوص اواخر رمان که **فرونی** دختر دیلسی نیز وارد ماجراهای داستان می شود، این قیاس، رنگ عمیقتری به خود می گیرد.

به طور کلی به دلیل آشفتگی عنصر زمان در رمان «خشم و هیاهو» رونـــد داستان و درک مفاهیم آن گاه دچار پیچیدگی های سخت و دشواری می شود. به عنوان مثال نویسنده در بخش نخست اشاره به سال ۱۹۲۸ دارد و وقایعی را در ذهن بنجامین به صورت جریان سیال ذهن و تداعی معانی دنبال می کند که بسیار در هم بر هم است. در این بخش، زمان و حوادث آنچنان آشفته است که فهم و درک آن بارها و بارها مرور را می طلبد . این در حالی است که رمان، تازه شروع شده و هنوز شخصیت های اصلی آن در بطن حوادثی که در هاله ای از ابهام قراردارند، جا نیفتاده اند. به همین دلیل معمولا مخاطب رمان به شدت آشفته و سرگردان می شود و واقعا نمی داند وقایع ، در زمان حال جریان دارند یا در زمان گذشته. ظاهرا چنین به نظرمی رسد که نویسنده این بخش را صرفا بخاطر پرداخت شخصیت بنجامین (که روانی مغشوش و آشفته دارد) در رمان گنجانده است.مخاطب رمان در این بخش به خوبی شخصیت بنجامین

و خصوصیات او را دریافت می کند، اما بخاطر گرفتار آمدن در پیچ و خم زمانِ ذهنی بنجامین که بر تداعی معانی های پی در پی استوار است ، نمی تواند ماجرا و حوادث را آن گونه که هست دریابد .

در بخش دوم ، نویسنده ما را به ۱۸ سال عقب تر می برد و زوایایی از وقایع رمان را می کاود که به سال ۱۹۱۰ ارتباط می یابند . در واقع ویلیام فالکنر در این بخش دست به یک داستان پردازی خطی و غیر پیچیده می زند تا با اتکا به شخصیت کوئنتین (پسر ارشد کامپسون) ماجراهایی را بسط و گسترش دهد که قبلا در بخش نخست رمان مقدمات آن فراهم شده بود. این بخش- نسبت به کل رمان - بسیار کوتاه است و تا خودکشی کوئنتین پیش می رود .

بخش سوم ، دوباره به سال ۱۹۲۸ (که در بخش نخست استارت آن زده شده بود) بر می گردیم . بدین ترتیب ، بخش سوم به صورت دنبالهٔ بخش اول به ماجراهای آن گره می خورد با این تفاوت که این بار حوادث، با اتکا به **جیسون** که – ظاهرا- شخصیتی معقول تر (از لحاظ اقتصادی و درک مسائل معیشتی) دارد ادامه می یابد .

بخش چهارم نیز دارای یک توالی زمانی منطقی است و در واقع دنبالهٔ بخش سوم است . البته باز هم با این تفاوت که

این بار، نویسنده خود به عنوان راوی داستان ادامهٔ وقایع را شرح می دهد .
آخرین بخش رمان نیز ضمیمه ای است گزارش گونه . نویسنده با افزودن این ضمیمه به رمان (بـــا همان سبکی که تولستوی در پایان جلد دوم جنگ و صلح انـجام داده) می کوشد تا گره از آخرین ابهام های موجود در رمان بگشاید .

- **نقد و بررسی آثار قاضی ربیحاوی**

مقدمه :

قاضی ربیحاوی از جمله نویسندگانی است که فعالیت ادبی خود را اگرچه از سال پنجاه با داستان « چهل طوطی» آغاز می کند ، امـا به طور کلی آثارش در دهه شـــصت به ثمر می نشیند . منحنی آثار ربیحاوی به خوبی نشان می دهد که او در طول داستان نویسی اش ابتدا مسیری در پیش گرفته که از «رئالیسم» آغاز و به «نئورئالیسم» می انجامد و سرانجام نیز به تبع از تئوری های «رمان نو» نویسان فرانسه داستان هایی به رشته تحریر در می آورد که هیچ گونه وجه مشترکی با نخستین آثار او ، به ویژه با داستان «وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد» ندارد .

در داستان «وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد» نویسنده با توانایی خاصی احساسات عاطفی خود را نسبت به جنگ و زندگی ، در شخصیت چهارده ساله ای بنام ناجی (قهرمان داستان) رها می کند ؛ به گونه ای که آرزوهای انسان دوستانه و صلح طلبانهٔ نویسنده در شخصیت ناجی شکل می گیرد و بار ور می شود. «وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد» زمانی آغاز می شود که جنگ شروع شده و «حسون» برادر ناجی جهت اعزام به جبهه ،

احضار می شود . حسون علی رغم مخالفت پدر و مادر و مادر بزرگش (که بیمار است) به جبهه می رود . روزی مادر بزرگ حالش رو به وخامت گذاشته و از نـــاجی می خواهد به جبهه رفته ، حسون را با خود به بالین او بیاورد . ناجی برای یافتن حسون، به جبههٔ خرمشهر می رود ولی هرچه اصرار می کند نمی گذارند به خط مقدم نزدیک شود . در این میان جوان چاقی ادعا می کند با حسون همسنگر است . ناجی می گوید مادر بزرگش می خواهد قبل ازمردن حسون را ببیند و جوان چاق قول می دهد پیغام او را برساند . بدین ترتیب ناجی راه بازگشت به دهکده را در پیش می گیرد و وقـتی به مقصد می رسد ، می بیند که از خانه های دهکده جز چند دیواری بیش باقی نمانده است . دهکده به کلی ویران شده و پدر و مادر و مادر بزرگ و همه اهالی دهکده کشته شده اند :

«وقتی به سکوی گلی رسید ، نگاهی به شط انداخت و در امتداد سکو به راه افتاد . یقه کتش را بالا کشید و دست ها در جیب چپاند و نگاهش را به زمین انداخت . قدم های کوتاه برداشت ، اما ناجی به کجا می خواست برود ؟ سکو همانطور دور خود تاب می خورد . در چهار طرف شهر و دهکده هایش شط بود با این همه او پیش می رفت ...»

قاضی ربیحاوی علی رغم بسیاری از نویسندگان هم نسل خود که در تب و تاب انقلاب و جنگ به نگارش آثار شتابزده دست می زدند ، کوشید تا با نگاهی واقع بینانه گوشه هایی از وقایع جنگ را به رشتهٔ تحریر در آورد و در این کار نیز موفق شد . شخصیت پردازی او از ناجی بسیار موفق تر از شخصیت پردازی اش از دیگر اشخاص داستان است . حسون به خدمتِ احتیاط احضار شده و او خود نیز مصمم است به جبهه برود . اما تضاد در انـــگیزه هایی که وی را به جبهه می کشانند از عمده عواملی است که داستان را با تمامی انسجامش ، در بعضی مقاطع دچار لغزش می کند . حـسون از یک طرف می گوید می خواهد جبهه را از نزدیک تماشا کند ؛ و از طرف دیگر پای عمویش را که سالها پیش در بندر بصره به دست یک عراقی به قتل رسیده پیش می کشد و می گوید به جبهه می رود تا انتقام عمویش را بگیرد :

«در تمام مدتی که جنگ در گرفته بود دلش می خواست بتواند برود جبهه را ببیند . می خواست بداند براستی آن صحنه هایی که او همواره در ذهن خود پرورده است با آنچه که در واقعیت جبهه اتفاق می افتد مطابقت دارند . و حال این موقعیت را برای خود یک شانس می دانست . علاوه بر آن می توانست انتقام عمویش را بگیرد. همان عمویی که

چند سال پیش در بندر بصره به دست یک عراقی به قتل رسیده بود...»(وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد ، ص ۱۲)

در آغاز ، علت عزیمت حسون به جبهه را در ترس او از اعدام شدن می بینیم :

« مادر بزرگ گفت :«اگه نری چکارت می کنن؟» حسون شانه بالا انداخت و گفت : «هیچی ؛، اعدام .»

در جای دیگری می بینیم که حسون می خواهد برای دفاع از سرزمینش به جبهه برود و حق عراقی های متجاوز را کف دستشان بگذارد :

«حسون به حرف مادرش اعتنایی نکرد . رو به پدر کرد و گفت : « اونا به ما حمله کردن . باید حقشونو بذاریم کف دستشون . می خوان ایران رو بگیرند...»(ص ۱۳)

ترس از اعدام شدن ، تماشای جبهه ، انتقام ، دفاع ... و سرانجام کدام انگیزه است که حسون را به جبهه می کشاند؟ سوالی که هرگز پاسخی به آن داده نمی شود .

در داستان «توی دشت، بین راه» نویسنده کوچ خانوادهٔ جنگزده ای را نشان می دهد که پای پیاده از روستایشان به سمت «شادگان» در حرکت اند تا بلکه پناهی امن برای خود بیابند . پدر اگرچه رو به شادگان پا به خاک می کشد ، اما

همه زندگی و دنیایش در روستا و پنج گاوش که در طویله رها شده اند خلاصه می شود . او علی رغم میل باطنی اش ثمرهٔ سال های رنج و زحمتش را که چیزی جز گاوهایش نیست به امان خدا گذاشته و رو به شهر ناپیدای شادگان دارد . پدر بخاطر پنج گاو عزیزش بارها و بارها با ترک روستا مخالفت کرده بوده است ، اما با شدت گرفتن جنگ و گلوله باران شدن روستاهای اطراف و ترس و وحشت خانواده، ناگزیر تن به خواسته زن و فرزندانش می دهد :

«آن روز تا فردایش همینطور بحث کردیم و پدر همه اش می گفت «پس گاوها ؟» و گاهی می گفت : « پیاده ؟ مو پا دارم پیاده بیام ؟ » و هی نشنیده می گرفت و پشت گوش می انداخت و می گفت : « حالا ببینیم چطور می شه ، شایدم خدا خواست امروز فردا جنگ تموم شد .» اما امروز فردا هم گذشت و جنگ تمام نشد و بالاخره پدر را راضی کردیم . و در یک صبح قمقمه را پر کردیم و «زهیر» با یکی از دوستاش ما را تا آنور شط رساند که بیفتیم توی دشت ...»
(مجموعه داستان از این مکان ، ص ۱۱۵)

به طور کلی آثار قاضی ربیحاوی از آنجا که گونه های متفاوت روایت داستانی را در خود دارند ، این فرصت را به ما می دهد تا بتوانیم ضمن بررسی آنها گوشه ای از ادبیات

داستانی دههٔ شصت را نیز مد نظر داشته باشیم ؛ زیـرا داستان هایی که ربیحاوی به ویژه در آن دوران به رشته تحریر در آورده است ، غالبا از جریان ادبی خاصی تغذیه کرده اند که آثار اغلب نویسندگان معاصر ما را نیز (در همان دوران) تحت تاثیر قرار داده است . اما پیش از آن لازم است نگاهی به نخستین تجربه چاپ شده ربیحاوی (چهل طوطی) که سال پنجاه و پنج نگارش یافته است ، داشته باشیم . این داستان برشی است از زندگی زنی که خبرنگار یک مجله به او وعده داده به خانه اش آمده ، داستانِ زندگی اش را با عکس و تفصیلات در مجله چاپ کند . حال او (زن) در اتاقش منتظر است بی آنکه خبرنگار هرگز به آنجا بیاید . از این رو انتظارِ زن ، ابـعادی می یابد که ره به سـوی ابدیت می برد . معنایی که ردش بعدها نیز همچنان در برخی آثار ربیحاوی باقی می ماند . در داستان «وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد»، انتظارِ «بی بی» (که در آستانهٔ مرگ قرار گرفته است) برای دیدن نوه اش حسون که در جبهه به سر می برد شور و حـرکتی به داستان می بخشد که بار اصلی این حرکت را «ناجی» (برادر حسون) بـــه دوش می کشد . در داستان « توی دشت ، بین راه » پدر منتظر است جنگ تمام شود ، اما به زودی در می یابد که این رشته

(جنگ) سر دراز دارد . از این رو خانه و زندگی اش را رها می کند تا با خانواده اش به نقطه ای امن پناه ببرد . در داستان « شب بدری» پسر و مادرش بیهوده انتظار بازگشت مردی را دارند که سه سال پیش از آن ، کشته شده است . پسر،مرگ پدر را باور ندارد. به همین جهت (شک و تردید و ناباوری) انتظارش جلوه ای منطقی به خود می گیرد ؛ اما مادر (همسر مرد) اگرچه به مرگ شوهرش یقین دارد ولی انتظارِ پسر ، رفته رفته به او نیز سرایت می کند . «شب بدری» یکی از داستان های زیبای ربیحاوی است که پرداختی قابل تحسین دارد . در این اثر نمادهایی چون مهتاب ، فانوس ، قایق و ... آنچنان فضای مرموزی در ساختار رئالیستی داستان ایجاد می کنند که تداعیگر حال و هوای برخی آثار غلامحسین ساعدی هستند .

با تاملی در آثار ربیحاوی از داستان «شب بدری» تا داستان « توی دشت بین راه» می توان نتیجه گرفت که او با تمام نقاط ضعف و قوتش به هر حال نویسنده ای است ذاتی که نوشتن در سرشتش نهفته است به گونه ای که نخستین پایه های ادبیات داستانی دهه شصت (بویژه در ساختار نئورئالیستی اش) با آثار او شکل می گیرند . بنابراین بدیهی است انتظار داشته باشیم ربیحاوی به عنوان یکی از

نویسندگان معاصر ، در راس ادبیات داستانی دهه شصت بدرخشد . اتفاقی که هرگز نمی افتد . اما چرا ؟
این سوالی است که شاید نتوان پاسخی صریح و قاطع برای آن یافت، ولی تردیدی هم نیست که بررسی آثار ربیحاوی در واقع می تواند تلاشی باشد برای یافتن همین پاسخ . به هر حال آنچه در وهله اول به نظر می رسد این است که ربیحاوی نیز مانند برخی دیگر از نویسندگان هم نسل خود ، در آغاز دهه شصت ، پس از داستان «توی دشت بین راه» گرایش خاصی به نوشتن در فرم های مورد علاقه اش پیدا می کند که این گرایش خاص ، او را رفته رفته از توانایی ذاتی اش دور می سازد . شاید یکی از علل تنزل ارزش های داستانی آثار ربیحاوی و برخی دیگر از نویسندگان هم نسل او مانند یارعلی پورمقدم، داریوش کارگر، رضا آقامیری، رضا خندان، اکبر سردوزامی و ... در همین نکته نهفته باشد.

به هر حال از داستان «مسجد» که هنوز رد و بویی از طبع خاص ربیحاوی در آن باقی مانده است بگذریم سایر نوشته های او کاملا فرموله می شوند . لذا داستان هایی در قالب های خاص به رشته تحریر در می آیند که نویسنده اش در آن قالب ها توانایی ذاتی ویژه ای ندارد . اینکه

چگونه ربیحاوی از داستان های زیبایی چون «شب بدری» ، «وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد» و «توی دشت بین راه» به داستان بی کیفیت « زخم » می رسد حکایتی است که برای گشودن گره های آن ناگزیریم این داستان نئورئالیستی را با تمام جزئیاتش بررسی کنیم:

معمولا نویسندگان نئورئالیست ، موضوعات بسیار ساده و روزمرهٔ زندگی را دستمایه آثارشان قرار می دهند. این موضوعات اغلب گویای دردها و رنج هایی هستند که انسان را در روند نبردی ناعادلانه از درون و بیرون (روح و جسم) به تدریج می فرسایند . در داستان «زخم» نیز به تبعیت از همین ویژگی ها ، موضوعی بسیار ساده محور اصلی داستان قرار می گیرد : پدری جنگزده با پسر و دخترش فرخنده در مجتمعی مسکونی زندگی می کنند . فرخنده در یک فروشگاه کار می کند . پدر به در آمد دختر نیاز دارد اما به خاطر زخم زبان اطرافیان که حتی نسبت فاحشگی به فرخنده می دهند ، قلبا ترجیح می دهد او دیگر از خانه بیرون نرود ؛ ولی فشار زندگی ، فقر و نداری عواملی هستند که او را به تسلیم وا می دارند. کشمکش درونی پدر (از اینکه

بگذارد دخترش فرخنده سر کار برود یا نه) دقیقا به موازات واکنش های فیزیکی و کشمکش هـای بـیـرونی او پیـش می رود . ترفندی که نویسنده با استفاده از آن می کوشد فرصت هر گونه قضاوتی را از جانب ما (خواننده) بگیرد . لذا هرگز در نمی یابیم در این ماجرا بالاخره حق با پدری است که صرفا به آبروی خانوادگی می اندیشد یا با دخترش که برای گذران امورات زندگی راهی جز کار کردن پیش روی خود نمی بیند . نویسندگان نئورئالیست اغلب می کوشند حوادثی را که جنبهٔ خصوصی دارند با حوادثی که آشکارند در یک سطح قراردهند . در داستان نئورئالیستی ، این دو نوع حادثه به گونه ای کنار هم چیده می شوند که در مسیر آن ، جنبه های خصوصی زندگی فرد با جنبه های بیرونی اش مورد مقایسه قرار گیـرند . داسـتان «زخم» نـیز چـنین روالی دارد . کشمکش درونی پدر(حریم خصوصی) ، کنار واکنش بیرونی او - در بـرخورد با یکی از هـمسایگان کـه می کوشد صندوقی شبیه صندوق یخ را از پله های آپارتمان بالا ببرد - قرار می گیرد .

از دیگر ویژگی های داستان های نئورئالیستی ، اصالت شخصیت های داستانی اند که کم و بیش اغلب نویسندگان نئورئالیست به آن پای بند هستند . شخصیت های داستانی،

در این نوع نگارش (در هر کجای دنیا که باشند) ریشه در گوشه ای از سرزمین پهناور خود دارند ، با وابستگی های عاطفی و خلق و خوی و فرهنگ آن . داستان «زخم» نیز چنین است . پدر و دخترش فرخنده جنوبی هستند ، ریشه در خاک جنوب دارند ، با فرهنگ جنوبی ، زبان جنوبی و خلق و خوی مردم جنوب اما آواره در شهری غریب .

همچنین در اکثر آثار نویسندگانِ نئورئالیست گاه و بی گاه نمادهایی جلوه گر می شوند که معمولا ناخواسته رخ می نمایند . ناخودآگاهیِ نویسنده به حضور نمادهایی که در اثرش شکل گرفته اند ، خود دلیلی بر عدم قطعیت، میان **صورت** و **معنی** در آنهاست[۱] . به عبارت ساده تر ، نماد(اگر منظور سمبول باشد) ، زمانی مفهوم واقعی خود را می یابد که رابطهٔ میان «صورت» و «معنی»(اندیشه) در آن به یقین،

---

[۱]- برخی از شخصیت های داستان بخاطر رساندن مفاهیم دقیقی توسط نویسنده بطور آگاهانه انتخاب می شوند. مثلا وقتی نویسنده ای برای بیان مفهوم آزادی ، کبوتری را به داخل داستان می کشاند ، او دقیقا کبوتر را به عنوان سمبول به کار برده است . اما اگر همین کبوتر بنا به ضرورت هایی به داخل داستان کشیده شود، بی آنکه نویسنده خواسته باشد مفهوم دقیقی را بیان کند ، و از طرفی روند داستان نیز به گونه ای باشدکه تا حدودی- ولی نه چندان قطعی- بتوان کبوتر را به معنای آزادی تعبیر کرد، اینجا کبوتر دیگر سمبول نیست ، بلکه اشاره است . (نقد و تفسیر آثار صادق هدایت ، محمدرضا قربانی، نشر ژرف ، چاپ دوم ، ص۴۰ ، ۱۳۷۲)

قطعیت و آگاهی برسد [۱]. در غیر این صورت ، این نمادها اساسا دیگر نماد(سمبول) نیستند و اغلب حالتی «کنایی» می یابند. مثل «ایما»،«اشاره» و«استعاره» . بنابراین آنچه درآثار نویسندگان نئورئالیست «نماد» خوانده می شود ، شکل«صوری» یک لفظ است که معنای دقیق آن در هاله ای از ابهام قرار دارد . این در حالی است که «نماد» در بهترین وضعیت ، باید دقیقا معادل «سمبول» که رابطه ای مستقیم با آن دارد مورد نظر قرار گیرد لذا حتما باید نقش آن درساختار رمان یا داستان مبتنی بر یقین و قطعیت باشد. حال آنکه اگر منظور از «نماد» همان لفظ صوری باشد ، آنگاه اثر ، ابعادی چند وجهی و چندگانه می یابد که معنای دقیق آن روشن نیست . در این حالت ، نماد می تواند شامل تمامی موارد زیر باشد:

کنایه ؛ استعاره ؛ ایما و اشاره

---

[۱] - سمبول همواره با یک تشابه قطعی میان صورت و معنی همراه است . مثلا یک راننده به خوبی می داند که چراغ قرمز و چراغ سبز هر کدام شکلی(صورتی) از یک معنی هستند، و تشابه صورت و معنی برای او قعطی است ، از این روست که پشت چراغ قرمز که امر به ایستادن است، توقف می کند. سمبول تشابه میان صورت و معنی را حتمی می کند. در حالیکه اشاره از این قطعیت گریز می زند. (همان ، ص ۴۱)

«سمبول» دقیق ترین و عینی ترین بازتاب «نماد» است که در حالات چهارگانهٔ فوق، هیچ جایگاهی نمی یابد زیرا حضورش بخصوص در آثار نئورئالیستی می تواند به متلاشی شدن ساختار آن اثر منجر شود . این دقیقا همان علت اصلی فروپاشی داستان «زخم» است که در ساختاری نئورئالیستی شکل گرفته ، اما سرانجام به سمبولیسم در می غلتد . موارد فوق(سمبول، کنایه، ایما و اشاره) نه تنها هر کدام تعریف مشخص و جداگانه ای دارند بلکه هر کدام حامل پیام ویژه و منحصر به فردی است که برمبنای آن ، نقشی بنیادی در ساختار داستان یا رمان ایفا می کند. به هر حال آنچه اینجا مد نظر است، نماد به معنای کنایه ، ایما و اشاره است که در بسیاری از آثار نئورئالیست ها معمولا مشاهده می شود. در واقع نقش آنها در ساختار داستان مثل نقشِ چراغِ چشمک زنی است که سر چهار راه ها نصب می کنند . لذا وقتی با چنین علائمی (چراغ چشمک زن) مواجه می شویم دقیقا نمی دانیم این حالت ، حکم قطعی به توقف است یا حکم قعطی به ادامهٔ حرکت . زیرا چند پهلوست . اما در نماد (به معنای سمبولیک آن) همه چیز قطعی است . **سبز** یعنی حرکت کن و **قرمز** یعنی متوقف شو . به همین دلیل نماد (اگر به معنای سمبول در رمان یا داستان ظهور کند) قطعا

نمی تواند و نباید جایگاهی در نئورئالیسم بیابد زیرا در این صورت ، نویسنده راه به خطا برده است و ساختار اثرش به شدت آسیب می بیند . در همین راستاست که «ارنست همینگوی» در مورد «پیر مرد و دریا» می گوید به هیچ وجه قصد نداشته در اثرش نمادهایی بیاورد لذا منظور او از کوسه، قایق و دریا چیزی جز خود آنها نیست . قطعا اگر غیر از این بود ، «پیر مرد و دریا» دیگر نمی توانست «پیرمرد و دریا» باشد ؛ این همان اتفاقی است که باید در داستان «زخم» نیز - همچون سایر آثاری که با ساختاری نئورئالیستی شکل می گیرند- می افتاد . اما ربیحاوی در این اثر که شاکله اش بر نئورئالیسم قرار گرفته ، یکباره حکم بر قطعیت میان «صورت» و «معنی» صادر می کند بدین گونه که در اوایل داستان ، وقتی پدر به خانه می آید و کمک می کند تا «سیفی» صندوقش را بالا ببرد ، در آخرین پا گرد، پیر مردی را می بیند که به دیواره پاگرد تکیه داده و بیابان را تماشا می کند . او بی آنکه حوصله گفتگو با پیرمرد را داشته باشد به خانه می رود . در انتهای داستان وقتی پس از یک جر و بحث طولانی - که میان فرخنده و او می گذرد - فرخنده بیرون می رود و پدر نیز از در خروجی راهرو خارج می شود ،

بار دیگر پیرمرد را می بیند که هنوز بر دیوارهٔ پا گرد خم شده و بیابان را تماشا می کند :

«پدر به چشمان او نگاه کرد . پیر مرد پرسید : «اینجات چی شده ؟» پدر وحشتزده پرسید :« چی؟» و دست کشید بر پیشانی ، بر آنجا که پیرمرد نشان داده بود ، بعد دستش را پایین آورد و بر روی انگشت ها دنبال چیزی گشت اما هیچ پیدا نکرد . حالا پیر مرد آرام بر بالای ابروی چپ او انگشت مالید و لکه کمرنگ خون تازه را به او نشان داد»(مجموعه داستان از این مکان ، ص ۹۴)

پدر آنچنان در دردها و رنج هایش غوطه ور است که خود را به کلی فراموش کرده به گونه ای که زخم پیشانی اش را خود احساس نمی کند بلکه دیگران به او خبر از وجود این زخم می دهند. از طرفی دخترش فرخنده و پسرش نیز هرگز فرصت نیافته اند حتی یک بار به دقت به چهره پدرشان نگاه کنند . ظاهرا ، این زخم همان زخمی است که «هدایت» می گوید روح انسان را مثل خوره می خورد . تا اینجای قضیه «زخم» همچنان در ساختار نئورئالیستی خود به سر می برد زیرا هنوز تشابه میان «صورت» و «معنی» در آن به قطعیت نرسیده و اتفاقا تمام وقایعی که در این مقطع از داستان بر آنها تاکید می شود دارای جلوه هایی زیبا هستند.

جلوه هایی که اغلب در داستان های نـــئورئالیستی شـــکل می گیرند و اگـــر از مرز و حدود خود خارج نشوند ، قابل تاملند . مثلا در رمان نئورئالیستی «دیروزهای ما» اثر ناتالیا گینزبورگ ، «ایپولیتو» دارای شخصیتی برده گونه است . او همچنین علاقه زیادی به سگش دارد و همین علاقه مانع از وابستگی های دیگر او نسبت به اطرافیان (از لحاظ عاطفی) می شود . رفتار ایپولیتو نشان می دهد که او از لحاظ روانشناختی دارای نوعی تضاد درونی است ، بدین ترتیب که از یک طرف با فاشیسم مبارزه می کند و آن را دشمن بشریت می داند ، و از طرف دیگر خود به «سگ» که نمادی از فاشیسم است علاقه می ورزد . این سر در گمی در روند زندگی ایپولیتو نقش به سزایی ایفا می کند، به گونه ای که وی را سرانجام به سمت خودکشی می کشاند . ایپولیتو ازلحاظ روانی- به قول یونگ- به از هم گسستگی خودآگاهی دچار شده و یا به قول مردم ابتدایی، روحـــش را گم کرده است . او نمی داند کیست و از زندگی چه می خواهد؛ در واقع خود را بکلی از یاد برده است ، همچون «پدر» در داستان زخم . با این تفاوت که در رمان «دیروز های ما» تعبیر نمادین «سگ» به «فاشیسم» خیلی دقیق و قطعی نیست زیرا چه کسی قاطعانه می تواند ادعا کند منظور

نویسنده از سگ ، دقیقا فاشیسم بوده است ؟ «گینزبورگ» نیز مثل ارنست همینگوی می تواند ادعا کند منظورش از فاشیسم و سگ چیزی جز خود آنها نیست . با این ادعای هوشمندانه که بیانگر تسلط نویسنده بر ساختار نئورئالیسم است ، هم از جلوه های استعاری بهره می برد ؛ و هم اینکه صریحا از قطعیت یافتن صورت (سگ) و معنی (فاشیسم) در رمانش طفره رفته ، مانع از در غلتیدن اثرش به سمبولیسم می شود . اتفاقی که باید در داستان «زخم» نیز می افتاد ، اما چنین نمی شود . از یک طرف «زخم» به صورتی نمادین حتی نام داستان را نیز یدک می کشد ؛ و از طرف دیگر نویسنده قادر نیست این زخم معمولی و در عین حال نمادین را در ساختار نئورئالیستی اش به آشتی و سازگاری برساند . اصرار نویسنده و تاکیدش بر حوادث پیرامونِ زخمِ پیشانیِ پدر دقیقا بر نمادین بودن «زخم» دلالت دارد و به همین دلیل نیز عنوان «زخم» را بر اثرش می گذارد . مسلما اگر زخمِ داستانِ «زخم» ، زخمی معمولی بود که دیگر اهمیت چندانی نداشت زیرا روزانه هزاران هزار از این نوع زخم ها و خراش ها بر اثر کار و تلاش و هر علت دیگری بر جسم ما وارد می شود و همه بی تفاوت از کنارش عبور می کنیم . اما زخمِ داستانِ «زخم» از آن زخم هایی است که نمی توان به

سادگی از کنارش عبور کرد . برای همین است که پدر فرخنده وقتی از وجود آن بر پیشانی اش مطلع می شود ، وحشت می کند . زیرا او این زخم را در اعماق روح خود می کاود و می یابد نه بر پیشانی اش . این زخم ، نه بر جسم که بر روح شخصیت داستان (با توجه به سیر حوادثی دارد) ایجاد شده است . زخمی است در عمیق ترین وجوه زندگیِ فرد که روح را همچون خوره در انزوا می خورد(تاکید موکد). پس نمی توان از سمبولیک بودن آن طفره رفت ؛ نمی توان آن را انکار کرد ؛ نمی توان در حتمی بودن تشابه صورت و معنایش تردید کرد ؛ و این تشابه در ساختار اثری که با توجه به نشانه های اولیه اش ، قرار بوده نئورئالیستی باشد (نه سمبولیک) قطعا آسیب جدی به انسجام آن (حداقل در شکل) می زند . به عبارت دیگر ، زخمِ داستانِ «زخم» نیز می بایست آنچنان حقیقی باشد که بتوان گفت چیزی جز زخم نیست (مثل سگ در رمان دیروز های ما یا کوسه در پیرمرد و دریا) ؛ و هم آنچنان نمادین باشد که با تمام وجودمان آن را احساس کنیم اما در عین حال هیچ دلیل منطقیِ قابل قبولی در «نماد» بودنش نداشته باشیم . مثل اینکه بگوییم سگ ، سگ است . قایق ، قایق است ، کوسه ، کوسه است و نیز دریا ، دریاست . نمادهایی آنچنان دو پهلو

که نمی توان قطعی و حتمی بودنشان را اثبات کرد . این است تفاوت شاهکار ادبی (مثلا پیرمرد و دریا اثر همینگوی یا سگ سفید اثر رومن گاری) با آثاری که شیرازه شان به سهولت از هم می پاشد . و داستانِ «زخم» نیز علی رغم اینکه آغاز منطقی و خوبی دارد ، با گرفتار شدن در دام سمبولیسم ، سرانجام رو به ضعف و سستی گذاشته ، پایان بسیار بدی را رقم می زند .

تقریبا در تمامی آثار ربیحاوی «انسان» موجودی است تنها و غریب ، بی آنکه راه به چاره ای ببرد . در «وقتی که دود جنگ در آسمان دهکده دیده شد» ناجی را می بینیم که در پایان داستان ، تنها و بی کس به شط نگاه می کند و در امتداد سکو به راه می افتد بی آنکه بداند به کجا می خواهد برود . در داستان « مسجد» با پیر مرد عربی مواجهیم که عراقی ها دخترش را از چنگش در آورده اند و او را از محل زندگی اش - اتاقی واقع در یکی از مساجد خرمشهر- بیرون کرده اند . پیر مرد می کوشد تا از درد جانکاهش با آدم هایی که در حال و هوایی دیگرند بگوید ، اما هیچ کس حرف او را نمی فهمد . هیچ کس نگاه غم انگیز و چهره پر از دردش را در نمی یابد و سرانجام نیز (درپایان داستان) معلوم نیست کجا غیبش می زند . در داستان «شب

بدری» تنهاییِ زن و پسرش به طور دردناکی بر قلب ما سنگینی می کند . تنهاییِ وحشتناکی که هیچ راه گریزی نمی توان برای آن متصور شد . و بالاخره در «زخم» تنهاییِ فرخنده و پدرش که دور افتاده از محیط زندگی شان در شهری غریب ، بیگانه و بی کس رها شده اند عمیقا در بافت داستان گره خورده است .

در داستان «حفره» بار دیگر نویسنده از آنچه استعداد واقعی اش ایجاب می کند فاصله گرفته ، می کوشد تا فرم خاصی از داستان نویسی را تجربه کند که موسوم به «رئالیسم جادویی» است . اما با تمام تلاش هایی که انجام می دهد ، ناخواسته بار دیگر به سمبولیسم نزدیک می شود . در آغاز داستان ، «قاسم» شرح می دهد که وقتی در سنگر نشسته بوده غافلگیر شده و بـه دست دشمن شهید شده است . بعد به مرور زندگی خود از آغاز تـا لحظهٔ شهادتش می پردازد و طی آن در می یابیم «قاسم» در زمان نوجوانی عاشق دخترخاله اش زری بوده است . او لحظات شادی بخش و به یاد ماندنی خودش را با زری هـــرگز فـراموش نمی کند . از طرفی در همان زمان ، مادرش با مردی به نام مشهدی اسماعیل ازدواج می کند . یک شب مش اسماعیل ، قاسم پانزده ساله را به زور وا می دارد تا از دیوار خانه ای که

کسی درآن نیست بالا برود . سپس مجبورش می کند از پنجره به داخل اتاق رفته رادیویی را که روی میز است بر دارد . قاسم ناگزیر به داخل اتاق می رود و رادیو را که خیلی هم سنگین است بر می دارد و اما وقتی می خواهد از اتاق خارج شود پیشانی اش به بالای دریچه می خورد . پس از این ماجرا ، شـش ماه تمام آب شور از چشم هایش می ریزد تا اینکه مادر او را به بیمارستان می برد . دو هفته در بیمارستان می ماند و سرانجام با یک حفرهٔ عمیقِ زخم در چشم راست به خانه بر می گردد . حفره ای دهان باز کرده و خوب نشدنی که دل آدم را به هم می زند . زری نیز به همین خاطر برای همیشه از او رو بر می گرداند . سپس به نامزدی عباس در می آید و حسادت قاسم را بر می انگیزاند . بعدها عباس به جبهه رفته و به شهادت می رسد . قاسم ، زری را که مقابل حجلهٔ عباس در حال گریستن است، پنهانی می پاید و اینجاست که او تصمیم می گیرد به جبهه برود .

آنچه تا این لحظه دریافتیم صرفا سیر افقی داستان بود ، اما خط عمودی داستان چیز دیگری است . قاسم در آغاز شرح می دهد که به شهادت رسیده است:

«او (مردی که قاسم را به شهادت می رساند) آنجا بود . مثل یک هیولا،مثل مردهایی که به خواب های ترسناک می آیند. پوتین هایش گلی بودوخورشید پشت سرش پایین می آمد... ایستاده بود و با تنها چشم خود به من نگاه می کرد ، یک چشم در سمت چپ و یک حفرهٔ عمیق پر از زخم در سمت راست ...» (از این مکان ، ص ۹۸)

از طرفی قاسم خود نیز حفره ای عمیق در چشم دارد :

«شش ماه مدام آب شور ، تا این که مادرم مرا به بیمارستان برد . باز هم زمستان بود . دو هفته آنجا بودم . بین آدم هایی که حال و روزشان مثل من بود و به جای چشم یک مشت پنبه و پارچه سفید داشتند . روزی که آمدم بیرون یک حفره عمیق زخم با خود آوردم که تو (زری) از آن می ترسیدی و رو بر می گرداندی و من دیگر به خانه شما نیامدم.»(از این مکان ، ص ۱۰۳)

در آغاز، قاسم به گونه ای غافلگیر شدن و کشته شدن خود را شرح می دهد که نتیجه می گیریم وی توسط شخصی با حفره ای در چشم راست ، به قتل رسیده است:

«لوله تفنگش را به طرفم گرفت . باید دست هایم را می گذاشتم روی سرم . اول دست راستم بالا رفت ، بعد

دست چپ را آهسته بلند کردم . در بین راه سیگار از لای انگشت هایم ول شد افتاد و او فرصت نداد- تق تق تق»
اما در پایانِ داستان، شرح دیگری از ماجرا داریم :
«باد بود و دشت خالی بود و هیـــچ چیز دور تا دور دیده نمی شد . صدای شلیک برای چند لحظه از هر دو طرف قطع شده بود . عجیب بود . من کنار ریل ایستاده بودم . بعد خم شدم و در حالی که تفنگم را در بغل می فشردم دو خیز برداشتم . دیدم بالای سنگر هستم . با پاهای از هم باز ایستادم . یـک نـفر تـه سـنگر نشسته بود و داشت سیگار می کشید . لوله تفنگم را به طرفش گرفتم . سر بلند کرد . آدم عجیبی بود . تن خود را جمع کرد . ترسیده بود . دستش را بالا آورد ، سیگار از لای انگشت هایش افتاد . با تنها چشم خود به من نگاه کرد . در آن طرف صورتش به جای چشم جای یک حفره زخم داشت . چشم سالمش نگاه بدی به من کرد ، بدجور ، تنم لرزید و مهلتش ندادم . ماشه را کشیدم : تق تق تق»(از این مکان ، ص ۱۰۷)
بدین ترتیب در می یابیم قاسم و مردی که در سنگر به او شلیک می کند یکی هستند . به عبارتی قاسم هم قاتل است هم مقتول .

«حفره» اثری است با ساختار سمبولیک . در این داستان قاسم از همان آغاز محکوم به یک زندگی کثافتبار می شود . زندگی ناخواسته ای که به هیچ وجه با میل درونی اش سازگار نیست اما سرنوشت قوی تر از ارادهٔ اوست :

«این سرنوشت تو بود قاسم ، مال تو بود.» (مجموعه داستان از این مکان ، ص ۱۰۴)

عشقی لطیف و روحبخش در وجود قاسم جان می گیرد ، اما این عشق در روابط پیـچیدهٔ حوادثی که از پـیش تعیین شده اند خرد می شود و از بین می رود. هر حادثه، حادثه ای به دنبال می آورد که می رود تا این عشق لطیف (و در واقع روح قاسم) را به ورطه نابودی بکشاند :

حادثه ۱: قاسم به زری (دختر خاله اش) دل می بندد .

حادثه ۲ : پدر قاسم می میرد .

حادثه ۳ : مادر قاسم با مش اسماعیل ازدواج می کند.

حادثه ۴ : مش اسماعیل قاسم را به دزدی وا می دارد .

حادثه۵ : هنگام دزدی پیشانی اش به بالای دریچه می خورد و چشم راستش آسیب می بیند .

حادثه ۶ : سوزش و اشکریزش چشم هایش آغاز می شود .

حادثه ۷ : به بیمارستان می رود .

حادثه ۸ : پس از دو هفته با حفره ای عمیق در چشم به خانه بر می گردد .
حادثه ۹ : نامزدش، زری از او رو بر می گرداند .
حادثه ۱۰ : قاسم در می یابد عشقش یعنی روحش به شهادت رسیده است .
و این در حالی است که هیچ کس مرگ او را باور ندارد ، زیرا جسم متحرکش پرده ای ضحیم میان مرگِ روح او و جسمِ به ظاهر زنده اش ایجاد کرده است:
«چرا هیچ کس نمی داند که من شهید شده ام ؟ در حالی که شهید شده ام . به شهادت رسیده ام . به لقاءالله پیوسته ام . می پیوندم.»(مجموعه داستان از این مکان ، ص ۹۸)

و اما مدرن ترین آثار ربیحاوی با «گلدان» آغاز می شود و در داستان «سرسره» به اوج خود می رسد . ربیحاوی در این آثار ، شیوهٔ نگارشی دیگری را انتخاب کرده است که با فطرت و خلاقیت های فردی او کمتر از سایر سبک های ادبی سازگار است . در واقع ساختار این دو داستان در چهار چوب تئوری های «رمان نو» شکل می گیرند . البته داستان گلدان در برخی مقاطع به نئورئالیسم نزدیک شده و دوباره ، به قالب اصلی خود (رمان نو) بر می گردد . همین گرایشات نئورئالیستی در داستان «سرسره» نیز گاه و بیگاه

به چشم می خورد که علت عمده آن را باید در شباهت های برخی جنبه های «رمان نو» و «نئورئالیسم» جستجو کرد :
داستان های گلدان و سرسره همچون آثار «رمان نو» نویسان سرشار هستند از حوادث روزمره لذا از «حوادثِ داستانی» بی بهره اند . عدم «حادثه پردازی» بر اساس یک طرح معین ، اگرچه وجه اشتراک مهمی است میان رمان نو و نئورئالیسم ، اما ضرورتِ جایگزینیِ عاملِ کششِ دیگری به جای حادثه ، مسئله ای است که «رمان نو» را از «نـــئورئالیسم» جـــدا می کند . مثلا در «پیرمرد و دریا» اثر ارنست همینگوی ، حـسِ درونیِ «انتقام» ، به عامل کششِ جـــذابی تـــبدیل می شود که رمان را از هر نوع عاملِ کشش دیگری نظیر حادثه پردازی های متعدد بی نیاز می کند . همچنین در نئورئالیسم ، «فضا سازی» در حینِ حرکتِ شخصیت های داستانی ، جایگزین «حادثه پردازی» می شود ؛ در حالی که در «رمان نو» نقشِ تعیین کنندهٔ اشیاء و کیفیت آنهاست که در پیشبرد داستان جای «حادثه» را می گیرند . چنانکه در داستان سرسره ، «تلفن» به عنوان یک شیء ، نقشی اساسی در پیشرفت داستان ایفا می کند . تلفن (ضمن آنکه مظهر تمدن است) آنچنان شخصیتی می یابد که با حذف آن ، داستان به خودی خود به بن بست می رسد . در «گلدان»

نیز یک بطریِ سبز (که در آخر داستان به جای گلدان از آن استفاده می شود) به عنوان عنصری مهم ، خاطرات شخصیت اصلی داستان (زیبا) را در خود ثبت کرده است . از این رو بطریِ سبز این قابلیت را می یابد که در چگونگیِ روابط میانِ زیبا و شخصیت های دیگر داستان ، نقش مهمی ایفا کند . در داستانِ زخم - که قبلا مفصلا به آن پرداخته شد - نویسنده به حوادث بیرونی همانقدر بها می دهد که به حوادث درونی آن . حال آنکه در داستان های گلدان و سرسره چنانکه خاص «رمان نو» است ، همهٔ حوادث در سطح می گذرند. بدین معنا که وقایع داستان همه ، بیرونی و روزمره اند . همچنین قابل شناسایی با حواس پنجگانه . این وقایع در «سرسره» از میان مکالمات تلفنی شخصیت های داستانی دریافت می شوند و در «گلدان» از مقابل دوربین فرضی نویسنده عبور می کنند . به هر حال از به هم پیوستن وقایع در داستان های سرسره و گلدان ، ماجراهای ساده و روزمره ای بوجود می آیند که بدین ترتیب هستند :

در «سرسره» زمانی که تهران مورد حملات موشکی قرار گرفته ، مادر شیرین از خارج به دخترش تلفن می کند و از وی می خواهد خود را به جای امنی برساند . ضمن این گفتگوی تلفنی ، مادر شیرین از رضا یاد می کند و می گوید

اگر شیرین با رضا ازدواج کرده بود وضعش بهتر از حالا بود . یاد رضا ، شیرین را در غم و اندوه فرصت از دست رفته فرو می برد . او در گذشته در خواست رضا برای ازدواج را رد کرده بوده و بعدها با مرد دلخواهش عزیز ازدواج می کند که درحال حاضر به سختی مجروح شده و در بیمارستان بستری است . با قطع مکالمهٔ تلفنی، شیرین می کوشد به گونه ای ، از وضعیت فعلی رضا آگاهی یابد . به دنبال این تصمیم ، به تمام کسانی که فکر می کند بتوانند اطلاعاتی از وضعیت فعلی رضا بدهند تلفن می کند و سرانجام متوجه می شود که رضا به خارج رفته است . این خبر بیش از پیش حسرت و تاسف او را دامن می زند . لذا برای رهایی از غم و اندوه ، به پارک می رود و همچون کودکان ، سرسره بازی می کند .

در اینجا سرسره نیز که وسیله ای است برای بازیِ بچه ها به عنوان شیء (پس از تلفن) نقشِ مهمی می یابد که با حضور خود ، شیرین را از زمان حال به گذشته (دوران کودکی) پرتاب می کند .

داستان «گلدان» نیز ماجرای زنی است به نام زیبا که به خاطر اختلافات خانوادگی تصمیم دارد از شوهرش جدا شود، اما قبل از اینکه میان او و شوهرش جدایی کامل صورت بگیرد ، متوجه می شود حامله است و ناگزیر نزد شوهرش بر

می گردد . اندیشهٔ تلخِ جدایی و اندیشهٔ شیرینِ بازگشت به خانهٔ شوهر به گونه ای نمادین در یک «بطریِ سبز» که یادگار سال های قبل از جنگ است و «زیبا» آن را از آبادان به محل جدید زندگی اش آورده است ، بازتاب می یابد . این بطری برای زیبا عزیز است ، زیرا خاطرات سال های سال زندگی او را تداعی می کند . به عبارت دیگر ، «بطری سبز» به عنوان یک شیء بی جان، شخصیتی می یابد زنده و پویا که خاطرات چندین سالهٔ زیبا و تمامی لحظات سرشار از نشاط و شادی او را در خود ثبت کرده است . از طرفی بطریِ سبز برای زیبا تا حد یک گلدان عزیز است ؛ و اصلا چرا این بطری ، گلدان نباشد ؟ این فکری است که زیبا را بارها به خود مشغول داشته و سرانجام زمانی که او به خانه اش نزد شوهر بر می گردد با دو شاخه گل میخک سفید و یک شاخه گل میخک سرخ به استقبال بطری سبز می رود و آنها را داخل آن جای می دهد . در اینجا بطری سبز ، میخک های سفید و سرخ به شدت نمادین اند : در واقع زیبا با خریدن دو میخک سفید و یک میخک سرخ ، بر ضرورت صلح خواهی و دفاع از کیان خانواده تاکید بیشتری می ورزد . بدین معنا که سفید (نماد صلح و دوستی» با دو گل میخک سفید نشانه گذاری شده ، و این دو شاخه گل ، در بطری سبز (که نمادی

است از زندگی ، طراوت و شادابی) جای می گیرد . از طرفی «زیبا» دو میخک سفید ، یکی به نیت خود و دیگری را به نیت شوهرش «نوروز» می خرد به این معنا که می پذیرد هر دو (زن و شوهر) باید به خاطر کودکشان که ثمرهٔ عشق شان است (میخک سرخ) سازگاری بیشتری نسبت به یکدیگر از خود نشان دهند .

• طوبی و معنای شب

اثر شهرنوش پارسی پور

خلاصه داستان :

طوبی دختر مردی است به نام حاج ادیب . حاج ادیب به علم و ادب علاقه وافر دارد و از این رو دخترش طوبی را تشویق به آموختن علم و ادب می کند . طوبی به فراگیری قـرآن می پردازد و در آموختن گرچه عـطش زیادی نشان می دهد اما در این راستا چندان موفق نیست . وقتی حاج ادیب به رحمت ایزدی می پیوندد ، بـرادر زاده او - حاج محمود - از همسر عمویش (مادر طوبی) خواستگاری می کند . طوبی از طرف مادر به حاجی محمود پاسخ رد می دهد و در عین حال آمادگی خودش را برای ازدواج با وی اعلام می کند . حاجی محمود این پیشنهاد را می پذیرد و بدین ترتیب طوبی که دختری چهارده ساله است به همسریِ پسرعموی پنجاه و دو سالهٔ خویش در می آید . اما از بد حادثه همزمان با این پیوند ، خشکسالی و قحطی آغاز می شود . حاجی محمود که دارای اعتقادات خرافی است ، دچار این تصور می شود که ازدواج او و طوبی در درگاه خداوند به عنوان یک امر نامقدس تلقی شده است . این تصور و برخوردهای تحقیر آمیز حاجی محمود نسبت به طوبی ، روندی به زندگی زناشوئی این دو می بخشد که پس از چهار

سال،حاجی محمود و طوبی بالاخره از یکدیگر جدا می شوند و با گسسته شدن این پیوند ، بارندگی آغاز می شود . طوبی که قبلا یک بار با شیخ محمد خیابانی در گورستان ملاقات داشته و تحت تاثیر شخصیت او واقع شده بوده است - پس از جدا شدن از حاج محمود ، بار دیگر شیخ را می بیند . در دلش آشوبی به پا می شود . ولی زمانی تصمیم می گیرد به شیخ خیابانی پیشنهاد ازدواج بدهد که دیگر دیر شده و خیابانی رفته است . از آن پس تا پایان عمر ، طوبی هرگز خیابانی را نمی بیند . بعدها شاهزاده ای از قاجار به نام فریدون میرزا با او ازدواج می کند و طوبی صاحب چهار فرزند می شود . روزی مـباشر املاک شاهزاده (میرزا ابوذر) همراه با خواهرش علویه خانم و ستاره دختر چهارده - پانزده سالهٔ خواهرش و اسماعیل برادر هشت - نه سالهٔ ستاره به خانهٔ طوبی وارد می شود و می گوید که بر اثر اغتشاشات آذربایجان مجبور به فرار شده اند. اوهمچنین خبرکشته شدن شیخ محمد خیابانی به دست مخبرالسلطنه را هم به طوبی می رساند . طوبی آنها را به گرمی پذیرا می شود . بعد از این قضیه یک روز پیش از سحرگاه ، برخاسته و به طرف آشپزخانه می رود که ناگهان کورسوی نوری از پاشیر بر جای میخکوبش می کند . طوبی به طرف پاشیر می رود و در پرتو

نور چراغ موشی، چشمش به جسد ستاره می افتد که بر کف پاشیر افتاده است. میرزا ابوذر در هق هق گریه می گوید : «آبستن بود خانم» و سپس توضیح می دهد موقعی که قشون دولتی به خانهٔ آنها در تبریز حمله می کنند در زیر زمین خانه، دختر بیچاره را مورد تجاوز قرار می دهند و او را آبستن می کنند و به خاطر همین نطفهٔ حرامی که در شکم ستاره بوده او (ابوذر) ناچار بوده وی را با چاقو بکشد . طوبی که از این حادثه به شدت متاثر شده ، به کمک میرزا ، جسد ستاره را پای درخت انار چال می کند . میرزا ابوذر بعد از این اتفاق، اسماعیل را به طوبی می سپارد و خود برای همیشه از آنجا می رود . اسماعیل بزرگ می شود و رفته رفته عشقِ دخترِ طوبی - مونس- در قلب او جان می گیرد . اما بین اسماعیل و مونس فاصله طبقاتی قابل توجهی وجود دارد . از این رو اسماعیل جرأت بروز عشق خود را به مونس از دست می دهد. از طرفی مونس در پی یک ازدواج ناموفق با مردی به نام خوانساری از او جدا می شود و بالاخره مخفیانه با اسماعیل ازدواج می کند.پس از مدتی اسماعیل که علیه رضا شاه فعالیت سیاسی دارد دستگیر شده،روانه زندان می گردد. در این حال مونس متوجه می شود که از اسماعیل آبستن است و برای آنکه طوبی و برادرش حبیب الله بویی از قضیه

نبرند تلاش می کند به هر نحوی شده بچه را از بین ببرد. اما تلاش او باعث می شود که سلامتی اش به شدت آسیب ببیند . بـــه گونه ای که طـــوبی نـاچار او را به بیمارستان می رساند . در بیمارستان مورد عمل جراحی قرار می گیرد و آخر سر دکترها می گویند که وی دیگر هرگز بچه دار نخواهد شد . وقتی اسماعیل از زندان آزاد می شود ، برای آنکه این خلاء را در زندگی شان پر کنند حاضر می شود بچه های محمود بنا (کمال ، کریم و مریم) را نزد خود بزرگ کنند . کمال سالها بعد به گروه های سیاسی می پیوندد و علیه رژیم محمدرضا شاه دست بـــه فـعالیت می زند . در این میان مریم نیز کم کم به مبارزات مسلحانه علیه رژیم شاه متمایل می شود . مریم که خود دلباخته عبدالله (دوست دوران بچگی و همرزم فعلی کمال) است مشتاقانه به این گروه می پیودد و اسماعیل و طوبی و مونس را ترک می کند. مریم سرانجام در یک درگیری خیابانی، توسط عوامل ساواک به شدت مجروح شده، به سختی خود را به خانه اسماعیل می رساند و پیکر بی جانش در حالی به خانه می رسد که اسلحه ای به دست دارد و بچه ای در شـکم . طوبی جسد مریم را نیز کـنار جـسد ستاره که چهل سال پیش از آن پای درخت انار به خاک سپرده شده بود به خاک می سپارد .

دو سه سال بعد ، درخت انار به بار می نشیند . نه مثل هر سال . درخت یک پارچه زیر بار سنگین انارهای درشت خم شده و به نفس نفس می افتد . طوبی انارها را در چادر شبی می چیند . بعد انارها را به خیابان می برد تا بین مردم پخش کند .

تجزیه و تحلیل :

«طوبی و معنای شب» داستان زندگی سه نسل را به دوش می کشد . سه نسلی که در شرایط فرهنگی ، اجتماعی و سیاسیِ متفاوتی زندگی می کنند اما به لحاظ رفتار و منـش، به یک هویت واحد که ریشه در تاریخ سرزمین مان دارد دست می یابند . این هویت واحد ، به صورتی نمادین به درخت اناری تشبیه می شود که دارای ریشه ای محکم در دل خاک است و در میوه هایش خون ستاره ها و مریم ها جاری است :

«درخت انار به بار نشسته بود . غرق انار بود . انارها از شدت رسیدگی ترکیده بودند و دانه های سرخ و شفافشان درطلایی آفتاب برق می زدند... درخت انار بار داده بود ، نه مثل هر سال . درخت یک پارچه زیر انارهای درشت خم شده بود و اینک زیر بار سنگینش نفس نفس می زد»

(طوبی و معنای شب ،چاپ اول، ص۴۹۰)

فضا و **رنگ** به نحوی شاعرانه و خارق العاده ، احساس طوبی را هنگامی که بهت زده به درخت نـگاه می کند بازتاب می دهد . این که درخت ، زیر سنگینی بار حقیقت - و نه انارهای درشت - خم شده بوده به خوبی قابل تامل است . شهرنوش پارسی پور در جای جای این رمان ، می کوشد تا توانایی شگرف خود را در فضا سازی های متنوع ، به نمایش بگذارد ؛ و این هم فضا سازی زیبای دیگری که حال و هوای «بوف کور» اثر صادق هدایت را زنده می کند :

« ... شاید یک عموی فراموش شده ، گلدانی به من داد . طرح روی گلدان مرا دیوانه کرده بود . همان زن بود ، کنار جویی ایستاده بود و از آن سوی جویبار گلی را به پیرمردی تقدیم می کرد...»(همان،ص۲۵۹)

تقریبا بر سطر سطر ماجرایی که «شاهزاده گیل» برای طوبی تعریف می کند ، حال و هوای بوف کور و زبان صادق هدایت موج می زند لذا بـه نظر می رسد «پارسی پور» در این قسمت از رمان (داستان شاهزاده گیل) ، خود به شدت از بوف کور الهام گرفته است . از منظری دیگر اگر به وقایع و شخصیت های این رمان بنگریم در خواهیم یافت که طوبی، مونس (دختر طوبی) و مریم (دختر خواندهٔ مونس) به مثابه عصارهٔسه نسل از تاریخ کشورمان (با توصیفی که از

رفتارهایشان می رود) انگار یک روح و شخصیت اند در سه کالبد . هر سه روحیه ای طغیانگر دارند: **طوبی** هنگام جوانی در جستجوی خداست تا از او صاحب فرزندی همچون عیسی مسیح شود و بالاخره آرمان خود را در شخصیت هایی چون خیابانی و گداعلیشاه می جوید و به دنبال آنها می رود. در اولی به عشق می رسد و در دومی به عرفان ؛ در اولی ناکام می ماند و در دومی (سرانجام در سنین پیری) به نوعی بن بست می رسد . **مونس** هم با سنت شکنی خاص خود علیه نظام فکری اشرافیت قاجاری دست به طغیان می زند و با اسماعیل (برادر ستاره) که در واقع نوکر آنهاست ازدواج می کند؛ و بالاخره **مریم** (فرزند خواندهٔ اسماعیل و مونس) نیز طغیان خود را با پیوستن به یک گروه مسلح که علیه نظام محمدرضا شاهی فعالیت می کند آغاز می نماید.

تم داستان:

شکی نیست که «طوبی و معنای شب» دارای یک تم اجتماعی سیاسی و فلسفی هدفداری است ولی در این نیز شک نیست که بار اصلی این تم را داستان زیبای **شاهزاده گیل** و چند صفحهٔ آخر رمان به دوش می کشند . تاریخ ، عرفان ، جامعه و مبارزه (درونی و بیرونی) ، به صورت چهار رکن مهم ، اسکلت اصلی تم داستان را تشکیل می دهند به

گـونه ای که هر رکن به صورت بخشی مجزا در راستای دغدغه های ذهنی نویسنده ای که از پیش عزم جزمی برای طرح این مسائل دارد ، گسترش یافته ، با دقت تمام همچون درخت تناور انار به بار می نشیند و ثمر می دهد.

سبک :

«طوبی و معنای شب» با رویکردی رئالیستی آغاز می شود ، تاریخ را در بر می گیرد و در گذر آن ، به اسطوره هایی چون ستاره و مریم می رسد که خود هر کدام بر شاخه های زرینی از این تاریخ نشسته اند . شیخ محمد خیابانی ، گدا علیشاه و بویژه شخصیت تمثیلی **لیلا** که در نهایت زیبایی ساخته و پرداخته شده است نیز هر کدام سهم خود را از این جهان اسطوره ای بر می گیرند . همچنین در مسیر این نهرها و جویبارهایی که با حرکتی زنـده و پـویا در راســـتای اسـطوره های تاریخی، اجتماعی ، سیاسی و فلسفی (عرفانی) شکل می گیرند، سرانجام،ساختار رمان با «رئالیسم جادویی» پیوند می خورد . «درخت انار» از آنجا که ریشه در تاریخ سرزمین دارد ، خود یک اسطوره است ؛ و از آنجا که با روح و جسم اسطوره های دیگر (نظیر ستاره و مریم) عجین شده ، خود جلوه ای مهم از «رئالیسم جادویی» است . با این حال کاستی هایی وجود دارد که اجازه نمی دهد رمان آن گونه

که باید (همچون درخت انار) در ساختار «رئالیسم جادویی» (با تمام اجزاء ریز و درشت خود از تکنیک گرفته تا عناصر مهمی که قاعدتا نویسنده بر اهمیت حضور آنها در شاکله اصلی رمان آگاه است) ریشه بدواند ، شاخ و برگ بدهد و بعد هر شاخه هرس شده ، همچون درخت زیبای انار به بار و بر بنشیند و به عبارتی همچون الماس بدرخشد . یکی از این موانع که مانند علف هرز به ریشه های رمان (در ساختار جادوئی اش) چسبیده و از آن تغذیه می کند ، عارضه ای است که به چندگانگی دغدغه های ذهنی نویسنده ارتباط می یابد به گونه ای که «طوبی و معنای شب» در سبک ادبیِ خود نیز همچون تم چندگانه ای که دارد ، از شاخه های متعددی تشکیل شده است که ایجاد تمرکز در مسیر حرکت این شاخه ها واقعا کار بسیار دشواری است . «رئالیسم جادویی» ، قبل از هر چیز تمرکز نویسنده را می طلبد لذا نمی توان با طرح موضوعات مختلف و متنوع به استقبال چنین ساختاری رفت.به همین دلیل است که در بخشی از رمان که نویسنده بر آن متمرکز شده ، این شاخه ها یکدیگر را تکمیل می کنند. داستان شاهزاده گیل ، شخصیت تمثیلی لیلا ، شخصیت طوبی در اواخر رمان، و همچنین فضا پردازی نویسنده در اواخـر رمان همه در وحدتِ با یـــکدیگر ، از

عمده ترین عواملی هستند که موجب می شوند «طوبی و معنای شب» حداقل در بخش مجزایی از خود به رئالیسم جادوییِ مورد نظر نویسنده دست یابد . حتی نثر نویسنده در این بخش بسیار شاعرانه ، آهنگین و موسیقایی است . گویی اساسا ایـن بـخش به صورت جداگانه ای پیش یا پس از بخش های دیگر نگاشته شده ، سپس بخش های دیگر با آن در آمیخته اند که این آمیزش همچون آمیزش مرد پنجاه و دو سالهٔ داستان (حاجی محمود) با طـوبای چـهارده سـاله نا مانوس و نا مبارک است .

یکی از عوامل مهمی که به ساختار کلی «طوبی و معنای شب» لطمه می زند عدم استفادهٔ نویسنده از گفتگو (در قالب دیالوگ) و اصرار عجیب وی در پرهیز از این ابزار مهم و کار ساز است . شاید یک تصور غلط به چنین حساسیتی دامن زده باشد . می گویند فلان رمان در یک پاراگراف نوشته شده است . عجب شاهکاری ! یا فلان اثر از آغاز تا پایان حتی یک دیالوگ ندارد ؛ شگفتا ! و از این اظهار نظرات عجیب . بی شک این گونه تصورات همگی نادرست هستند . یک اثر خوب می تواند در یک پاراگراف یا در صد پاراگراف و بیشتر نوشته شود . یک اثر خوب می تواند سر تا سرش گفتگو (دیالوگ) باشد و بر عکس می تواند در سرتاسر خود

حتی یک دیالوگ هم نداشته باشد . مهم این است که نویسنده با توجه و دقت نسبت به ساختاری که می خواهد اثرش در آن شکل بگیرد ، توانایی و مهارت خود را ارزیابی کند و بداند که او در این نوع خاص ادبی از چه ابزار و عناصری بهتر می تواند در پیش بردن وقایع داستان بهره بگیرد . برخی نویسندگان گفتگو (دیـالوگ) را بهتر به کار می برند و بهترین شخصیت پردازی هایشان در گفتگو متجلی است . ارنست همینگوی نمونه ای از این نویسندگان است . برخی نویسندگان نیز با توجه به سبک آثارشان ممکن است کمتر از دیالوگ استفاده کنند . با این حال شواهد حاکی از آن است که معمولا آثار خوب متعلق به نویسندگانی است که از تمامی ابزارها بنا به ضرورت ها و فلسفه وجودیشان نهایت استفاده را می کنند و در این راستا هیچ کدام را بر دیگری ارجح نمی دانند . گورکی می نویسد : «روزی تولستوی به من گفت : تو خودت بیش از حد صحبت می کنی و کمتر به اشخاص داستان مجال می دهی. به همین دلیل شخصیت هایی که می سازی مردمی و واقعی نیستند . خیلی به هم شبیه اند – در یاد آدم نمی مانند.»

این مورد در پاره ای از مقاطعِ «طوبی و معنای شب» نیز صدق می کند . اشاره به چند نمونه از کتاب موید این نکته خواهد بود :

«شاهزاده پرسید چگونه می خواهند چنین کاری (منظور کشف حجاب است) بکنند ؟ آیا چنین امری در جایی مثل ایران ممکن است ؟ آقای خوانساری پاسخ داد هر کاری به دست اعلیحضرت رضا شاه انجام شود ممکن است . او یک مرد آهنین بود و بر هر کاری با قدرت نظارت داشت . علاوه بر آن ایران باید جای پای کشورهای بزرگ می گذاشت. بخشی از قدرت گیری فرنگیان به علت همین برابری و آزادی زنان و مردان بود. از آن گذشته مردم ایران از نژاد آریایی بودند و می باید بـه مـردمان هم نژاد خـود تـاسی می کردند . چشمان شاهزاده با غرور به آقای خوانساری دوخته شده بود.» (همان،ص۲۸۰)

البته جای هیچ گونه تعجبی نیست که چرا چشمان شاهزاده با غرور به آقای خوانساری دوخته شده بوده زیرا مثلا این حرف ها را آقای خوانساری داشته می زده است . کاملا روشن است وقتی نویسنده بخاطر حساسیت های بی مورد نسبت به استفاده از گفتگو ، اجازه نمی دهد شخصیت های داستانی اش به حال خود رها شده ، ایده هایشان را در قالب

دیالوگ بیان کنند ، ناگزیر خود مجبور است مثلا در جلد آقای خوانساری رفته و به جای او صحبت کند .
چند نمونهٔ دیگر :
«زن بزرگتر گفت که این طور نیم لخت حوض را شستن کار خوبی نیست ، اگر مردی بیاید ، حاجی بیاید یا دیگری» (همان،ص۱۰)
«حاجی محمود توضیح داد سه سال است همسرش به رحمت ایزدی پیوسته و خانه را گیس سفیدش زهرا خانم اداره می کند . این مسئله رفت و آمد دائمی به منزل حاجی ادیب در بین مردم تاثیر خوبی ندارد و خانم اگر مایل باشند می توانند به همسری او در بیایند تا امر محرمیت پیش آید و اداره امور آسانتر شود.» (همان،ص۳۲)
«شاهزاده خانم دست های سفیدش را روی منقل گرفت . گفت که به نظرش می رسد امسال سردتر از پارسال بشود و برف و فراوانی ببارد.» (همان،ص۹۴)
«آمد داخل اتاق و روی تخت او نشست . با شک به عکس های در و دیوار اتاق نگاه می کرد . پرسید آیا خواهرش مطمئن است ازدواج خوبی می کند.» (همان،ص۴۵۴)
و بالاخره :

«اسماعیل می گفت یک برگ همان قدر شگفت انگیز است که کشور عجایب آلیس در آن سوی آینه . یک برگ اینقدر رازهای بزرگ در خودش داشت که اگر مریم تمام زندگیش راصرف مطالعه آن می کرد کم بود.مریم بایددرس می خواند. باید می کوشید پزشک یا مهندس بشود و ... علم ابزار بزرگی بود که مریم می توانست از طریق آن به کشف همه ناشناخته های جهان برود . مریم بهتر بود قبل از آن که دم و بازدمش را با دم و بازدم جهان یکی کند فقط به برگ کوچک درخت زبان گنجشک نگاه کند . یا به این برگ های درخت انار که هر بهار سبز و خرم جوانه می زد . مریم آیا می دانست که در تنه درخت انار چند رنگ می تواند پیدا کند ؟ دختر می گفت قهوه ای . مرد می گفت اگر خوب نگاه بکند شاید موج های رنگ زرد را ببیند و موج های رنگ سبز را و بسیاری رنگ های دیگر را که با هم ترکیب شده بودند تا قهوه ای تنه درخت را بسازند . اینها را مریم به مدد علم می توانست.» (همان،ص۴۲۴)

این درس پیچیدهٔ گیاهشناسی را تماما مثلا اسماعیل بود که به مریم می آموخت . البته نویسنده در جلد اسماعیل . گرچه هرگز معلوم نیست اسماعیل خود این درس ها را از کجا آموخته است .

متاسفانه نویسنده در برخی مواقع ، آنچنان از ریل «رئالیسم جادویی» خارج می شود که با فاصله گرفتن عمیق از این ساختار ، داستان را به شیوهٔ تاریخ مصرف گذشتهٔ نویسندگان دانای کلِ همه چیز دان (همچون **توماس مان** در رمان **کوه جادو**یش که قبلا نقد و بررسی شد) به تدریس علوم گوناگون می پردازد. روشی که اساسا جایی در «رئالیسم جادویی» ندارد. نمونهٔ زیر یک درس فلسفی است :

«روی زمین مورچگان درصف منظمی می رفتند و می آمدند. حاجی انگشت سبابه اش را مقابل یکی از مورچگان گرفت ، مورچه متوقف شد . شاخک هایش را تکان می داد ، بعد از انگشت حاجی بالا رفت ... مورچه آیا می اندیشید ؟ شاید نوعی اندیشه داشت ، همه چیز نمی توانست از آن حاجی ادیب باشد ، از جمله اندیشه.» (همان،۲۳)

تداوم این پاراگراف سرانجام از یک درس بلند فلسفی سر در می آورد که به خستگی خواننده می انجامد . به هر حال باید گفت هیچ کدام از حشرات دارای نوعی اندیشه نیستند و آنها تمامی اعمال خود را از طریق رمـزها و پـیام هایی که در نهادشان وجود دارد (به صورت غریزی) انجام می دهند .

«طوبی و معنای شب» در زبان داستانی خود به شدت تحت تاثیر زبان و نثر ترجمه ای است . به جز در داستان **شاهزاده**

گیل و **اواخر رمان** (که این بخش ها عمیقا با رئالیسم جادویی گره خورده اند) زبان داستان (در بخش های دیگر) اغلب ناموزون و آشفته است :

«آقای خیابانی از نظر میرزا محترم اما قابل انتقاد بود . زن محجوبانه گوش می داد . آیا میرزا می دانست که مرد چقدر بزرگ است ؟» (همان،ص۸)

عبارات بالا اگر از زبان غیر، به فارسی برگردانده شده بود قطعا نمی شد ایرادی بر آن گرفت . زیرا به هر حال احتمال می رفت متن اصلی اثر، ریتم و ضرب آهنگ مناسب ساختار خود را حفظ کرده باشد ؛ و یا اگر متن بالا به صورت تک گویی درونی یکی از شخصیت های داستان که دچار عقب افتادگی ذهنی یا اختلال روانی است (مثل بنجامین در رمان خشم و هیاهو) شکل می گرفت قطعا ایرادی بر آن وارد نبود زیرا شخصیت پردازی داستان ایجاب می کرد چنین باشد . ولی این عبارات با شکل موجودش حکایت از نثر و زبان نارسای ترجمه ای دارد به همین دلیل دو پرش در فاصله سه جمله رخ داده که هم **ریتم** و هم **لحن** را دچار وقفه می کند . درست مثل این است که گفته شود :«اگر پول داشتم یک مسافرتی می رفتم . راستی ماهی هم در آب زندگی می کند ولی حیف که پدرم مرده است.» گاه برخی

عبارات آنچنان نامفهوم و هذیان گونه اند که نمی توان هیچ ارتباط منطقی ای بین اجزای آن ایجاد کرد . دقیقا مثل این است که یکی از شرق بگویی ، یکی از غرب .

چند نمونهٔ دیگر از همین نوع :

«با قاطعیت تـصمیم گرفت ، بگوید زمین گرد است ، زنان می اندیشند و به زودی بی حیا خواهند شد .»(همان،ص۲۶)

«میرزا قول داد هر روز برای او روزنامه بیاورد و در باره پولش بعدا صحبت خواهند کرد . زن ناگهان به یاد کره جغرافی افتاد.» (همان،ص۹۰)

«ابر کوچکی روی خورشید را گرفت ، ناگهان باد تندی وزیده بود و خاشاک را به هوا بلند کرده بود . اندیشید همینطور است به محض آنکه کشف کنند صاحب فکرند خاشاک به هوا بلند می کنند . حق با خواجه شیراز بود ، این عجوزه عروس هزار داماد بود.»(همان،ص۲۶)

اینجا بد نیست یکی دیگر از بی دقتی های نویسنده را باز به انتقاد بگیریم و آن اینکه صفحه ۲۲ در شروع داستان سخن از هفت سال خشکسالی است و این در حالی است که تداوم داستان سخن از چهار سال خشکسالی می رود :

« از پی هفت سال خشکسالی اینک دیوانه سه روز بود مدام می بارید و طوبی با جارو به جان حوض افتاده بود تا لجن

چسبناک و خشکیده هفت ساله را از دیواره هایش بتراشد»
(همان،ص ۹)
«در طی چهار سال سختی که در خانه شوهر گذرانیده بود یکی از اتهامات دائمی که بر دوش می کشید خشکسالی بود. به حاجی محمود خان شوهرش الهام شده بود که حضور زن در خانه او و خشکسالی با یکدیگر در ارتباط هستند.»
(همان،ص۱۱)
«اما زن اگر خوش قدم باشد به همراه خود شادمانی و نعمت می آورد . با دختر قحطی و بلا از راه رسیده بود.»
(همان،ص۳۳)
«به همین سادگی طی مراسم بی رنگ و جلایی به همسری حاجی محمود در آمده بود تا چهار سال یخزده و منجمد را بگذراند» (همان،ص۳۲)
پیداست که با ازدواج طوبی دختر چهارده ساله خشکسالی آغاز می شود و پس از جدا شدن او از حاجی محمود که در آن زمان طوبی هیجده ساله است ، یعنی پس از چهار سال ، آسمان شروع به باریدن می کند :
«حق با مرد بود . با او غضب خشکسالی بر جهان نازل شده بود زیرا او ، طوبی بی اجازه خداوند مردی را به شوهری برگزیده بود که شاید مورد خشم و غضب خداوند بود»

(همان،ص۶۵)

«طوبی و معنای شب» که زمان داستانی آن را پس زمینه ای از تاریخ کشورمان تشکیل می دهد ، با فعل ماضی و سایر مشتقات آن پیش می رود . این رمان علی رغم کاستی هایی که دارد و به آن اشاره رشد ، اما در فصل های پایانی، بافت دیگری می یابد . مفاهیم رمز گونه و زبان شاعرانه و نثر آهنگین نویسنده در پایان ، داستان **شاهزاده گیل** را به کمال می رساند . پایان «طوبی و معنای شب» چشم اندازی هر چند کوچک از حقیقت است . مفاهیم رمز گونه ای که در پایان رمان شکل می گیرند ، همچون پرتوهای درخشان خورشید که مدتها در پس ابر مخفی مانده اند، ناگهان رخ می نمایانند و حرارت و گرمی به کالبد رمان می بخشند . شخصیتی چون **لیلا** که انگار جریان زندگی است نمادی است دو گانه از عشق و نفرت ؛ رقص او ، حرکت آب بر بستر رودخانه را ماند؛ حرف زدنش طنین شور انگیز موسیقی لطیفی را در جان می دمد و راستی هم اگر او همان گونه که طوبی پیش بینی می کند کشته شود ، زمان می ایستد ، همه سنگ می شوند؛ زیرا که لیلا زندگی است ، عشق است و در زمان و مکان خاصی قرار ندارد . مغول ها می آیند ؛ آتش می زنند ؛ قتل عام می کنند تا

عشق را نابود کنند . ستمگران تاریخ در دوره های مختلفی از تاریخ سرزمین مان به این مرز و بوم حمله ور می شــوند ، می کشند و غارت می کنند تا عشق را نابود کنند، اما لیلا اگر می مرد عشق نابود می شد،همه سنگ می شدند. زیرا قلب هر ملتی به نیروی عشق است که می طپد . نبض هر ملتی با حرارت عشق است که می زند ، و عشق اگر نباشد انسان به موجودی بی هویت تبدیل می شود . اما عشق هرگز نخواهد مرد و این آن چیزی است که انسان را حتی در سخت ترین شرایط امیدوار می کند . و اما **طوبی** درختی است که ریشه هایش در بهشت است و شاخه هایش در همهٔ خانه هاست . همچون درخت اناری که شاخه هایش در خانه طوبی است . طوبی در واقع همان درخت انار است . درختی که ریشه هایش باخون مظلومیت و معصومیت انسان، با فریاد عشق راستین او تغذیه می شود تا شاخه هایش از حقیقت بارور شوند . حقیقتی که هر میوه اش همچون میوه های درشت انار صدها دانه در خود دارد و هر دانه اش درختی در خود نهفته دارد . دانه هایی که آب حیاتشان زیر فشار دندان از هم می پاشد تا مردم حقیقت را مزه مزه کنند.