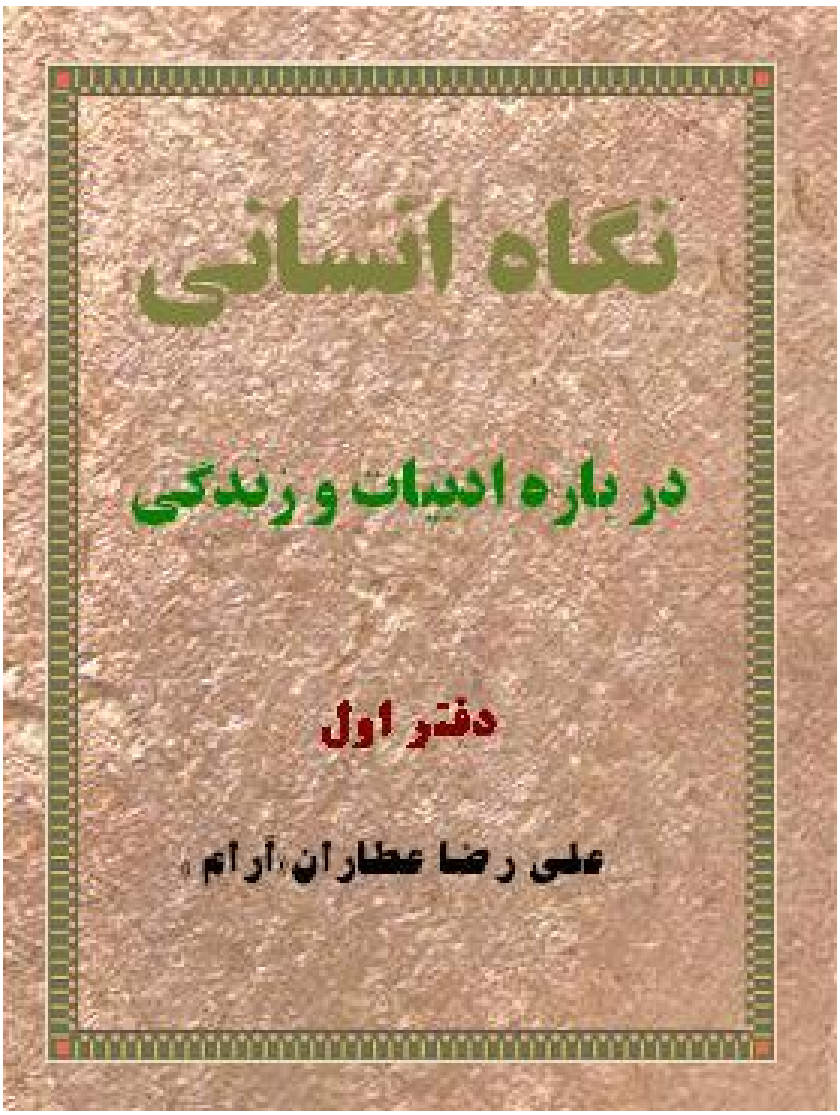


نوشته های پراکنده: در باره «ادبیات؛ تاریخ ادیان و زندگی»

دفتر اول : نگاه انسانی در ادبیات

علی رضا عطاران «آرام»

خرداد ۱۳۸۶

در نگاه نخست، تنها وجه مشترک این مجموعه؛ اینست که همگی در باره ادبیات داستانی است. اما موضوع دیگری که باعث شد این یازده مقاله را یکجا بصورت کتابچه دربیاورم، تمی واحد بود که میان همه این مقالات وجود دارد. **نگاه انسانی در ادبیات.**

پرسش هایی همیشه برای بسیاری از نویسندگان مطرح بوده است: «نوشتن چیست؟ نوشتن برای چیست؟ نوشتن برای کیست؟»

البته، ادبیات خیلی بیش از هر چیزی در باره ی انسان سخن می گوید: در باره ی جایگاه، موقعیت و از همه مهمتر تنهایی او. نوشتن برای نویسنده می تواند جستجو و گریز باشد. گریز از دنیایي که با او سر ناسازگاری دارد و در آن احساس بیگانگی می کند و گاه پوچی، و جستجو باشد برای دنیایی دیگر ـ داستانی ـ که بتواند لااقل دمی کوتاه احساس آرامش کند.

اما هنگامی این جستجو مهم شمرده می شود که بتوانیم درک کنیم و دریابیم، انسان در جهان تنها و بیگانه است. به عبارتی حالت کسی را دارد که از هستی خود، از اصل انسانی خود دور افتاده است. ـ که این موضوع علل بسیاری می تواند داشته باشد، ـ بدون این که به این موضوع وارد شوم، تأکید می کنم هر علتی داشته باشد، همیشه یا لااقل در بیشتر موارد به سست شدن یا گسیخته شدن پیوند فرد با خودش همراه بوده است.

هر داستانویسی می داند؛ هر گونه رفتار شخصیتی که خلق می کند، مبین مقاصد روحی او بشمار می رود. برای همین همواره فکر و ذکرش این است؛ پشت هر اشاره ی گنگ و طرح موضوع به ظاهر نامشخصی، معنایی نهفته پنهان کند. و در این راه گاه یکباره سراغ لایه های عمیق شخصیت می رود، و گاه از بیرون آغاز می کند و در پایان به درون رفته، با نیت اینکه به لایه های عمیق تر نقب بزند.

پس ادبیات گریز و جستجو است، آنهم جستجویی مدام، میدان عمل آن هم همیشه دنیای انسانی ـ شخصیت ها ـ است و مواد اولیه ی آن خلق، تجسم، انعکاس و حتی تحلیل رفتار و کنش او، آنهم برای درک و شناخت موقعیت انسان در جهان. بنابراین مسئله نگاه انسانی، مسئله اساسی ادبیات است. و شاید اساسی ترین مسئله آن.

همه این مقالات در وبلاگ نویسنده و نیز دیگر سایت های ادبی منتشر شده است. اما یکجا بودن آن لااقل می تواند دسترسی به آن ها را آسان کند. امیدوارم مورد پسند علامندان قرار بگیرد. همین.

عطاران «آرام»

جستجوی قصه

شاید بتوان ادبیات معاصر را به سه شاخه تقسیم کرد، ادبیات سنتی، مدرنیست و پست مدرنیست.

قصه سنتی با شاخص هایی چون بالزاک فلوبر و انبوهی از نویسندگانی که هنر خود را بکار می‌بردند تا به مخاطب القا کنند، با روایتی واقعی سروکار دارند و خواننده نیز به خود می قبولاند که با سرگذشتی حقیقی روبرو است.به عبارتی قصه سنتی بر بنیاد توافق خواننده و نویسنده استوار است.نویسنده تظاهر می‌کند که سرگذشتی واقعی را بیان می‌کند و خواننده نیز به واقعیت داستان گردن می نهد. توفیق نویسنده در حقیقت نمایی یک دورغ است.

در این نوع روایت نه تنها همه چیز از چهارچوب منطقی برخوردار است که شخصیت‌ها و قهرمانان نیز در ید قدرت نویسنده قرار دارند.

چنین ادبیاتی رسالتی فرازمینی و اخلاقی برای خود قائل است؛ تا قهرمانی خلق کند که مخاطب بتواند با او ارتباط برقرار کند و در باره‌اش داوری کند، دوستش بدارد، از او نفرت داشته باشد یا احساس ترحم و عطوفت خواننده را جلب کند.

نویسنده چنان در پی تفسیر و تبیین قهرمان و موقعیت او بر می‌آید که بی رقیب بماند و بتواند به جایگاه رفیع آرمانی عروج کند. گرچه گاهی نویسنده این قواعد را زیر پا می گذارد و شخصیتی سرراهی، بیکاره‌ای ولگرد، دیوانه ای شورشی خلق می‌کند که نظم موجود را نمی‌پذیرد و با رفتار خود مخاطب را دچار شگفتی می‌سازد. اما با این وجود سرنخ اصلی قهرمان در دستان نویسنده است و نمی گذارد اقتدار قهرمان کاملا شکسته شود.

در آغاز قرن بیستم، انسان در اروپا و امریکا بیش از هرچیز توسط ماشین به کنار زده شد. بشر در مقابل سیطره ماشین آرام آرام تسلیم شد. در پی آن فجایعی همچون، جنگ، استبداد، سیطره مذهب و ایدئولوژی‌ها، فاشیستم و روابط نابرابر اجتماعی همه چیز و همه کس را دگرگون کرد. دانش در کل دچار انقلاب کلی گشت، فلسفه از بنیاد دگرگون شد، بنیان‌ها چنان مورد انکار قرار گرفتند که بر هر چیز مهر عدم قطعیت خورد.

نویسنده مدرن، ضمن نشان دادن پوچی، سردرگمی، سرخوردگی و ناتوانی انسان مدرن، همیشه در جستجوی چیزی گم شده است.

بشر دریافت جهان هرچه جهان به جلو می رود، بیشتر در تسخیر اشیای در می آید. اشیایی که روابط انسانی واجتماعی راتعیین می‌کنندو ارزش سوداگرانه‌ی اشیا جانشین ابتکار فردی می‌شود. مردم روز بروز بیشتر شیفته اشیا می‌گردند، غافل از اینکه اشیا جای انسان را گرفته و آدمی زیر نفوذ افسون جامعه‌ی مصرفی، بجای پیگیری علل این شیفتگی، هرروز اندکی بیشتر در دام آن فرو می‌رود.

ناتوانی بشر در مقابل مصائب بوجود آمده او را وادار کرد به موجودی ناتوان و بی‌پناه و تنها درآید که در ادبیات بصورت شخصیت‌های افسرده؛ پوچ، بیگانه و محکوم به شکستی نمودار شدند که حداکثر توانستند عصیان کنند و اعتراض. برای همین در چنین ادبیاتی از رعایت زمان منطقی، استعمال دقیق ماضی مطلق، صیغه سوم شخص، طرح وتوطئه و کشش هر حادثه فرعی به سوی غایتی روشن خبری نیست. هرچه است پوچی، اضطراب و دلهره‌ای است که بشر را رها

نمی‌کند. و این گونه بود که قهرمان قصه مدرن شکل گرفت.

نویسنده مدرن،ضمن نشان دادن پوچی،سردرگمی، سرخوردگی وناتوانی انسان مدرن،همیشه در جستجوی چیزی گم شده است.

برای همین با وجودی که قهرمان قصه مدرن با همه چیز بیگانه است؛ از همه چیز سرخورده است، تنها و رانده از همه جا احساس پوچی و تنهایی می‌کند. بدتر از آن مدام احساس می‌کند نیروهایی ویرانگر درصدد نابودی او هستند، اما نگاه انسانی‌اش غایب نیست. چرا که مدام در پی انسان گم شده است، برای همین از همه چی بیزاری می جوید و به هر چی اعتراض می کند.

قهرمان بیگانه «کامو» چرا دست به جنایت می‌زند؟ آیا این را اعتراضی به بیگانگی و پوچی خودش و در نهایت بشریت به حساب می آورد؟ همچنین قهرمان قصر «کافکا» ـ که تنها به نام «کا» نامیده می شود ـ به جستجوی بیهوده ای در اتاق‌ها، پلکان و دهلیزهای قصر می‌پردازد، تنها اعتراضی است به بی‌عدالتی که به او ـ و در دورنمای کلی‌تر به انسانیت ـ است. همان اعتراضی که شخصیت دیگرش را به جانوری تبدیل می‌کند، تا اوج سرخوردگی انسان را نشان دهد.

قصه‌ی مدرن با تحول از قصه سنتی؛ حرکتی را از بالزاک آغاز و به فلوبر، داستایوسکی، فاکنر، پروست، جویس، کافکا و بکت ختم شد. اما بزودی گروهی پیدا شدند ـ آلن رب گری یه، می‌شل بوتور، ناتالی ساروت و کلود سیمون ـ که خود را ادامه دهنده راه مدرنیست‌ها می دانستند که بزودی به نام پست مدرنیست‌ها شناخته شدند.

گرچه اینان خود جمله طنز مشهوری دارند؛ که مکتبی تشکیل نمی‌دهند، بلکه بطور مشترک مکتبی را درهم می‌ریزند.

از نظر اینان بشر هر چه بیشتر پیش می‌رود، بجای اینکه از مصائب و مشکلاتش کاسته شود، با غنای فرهنگی خود و دانش و بار فلسفی که بوجود می‌آورد، چهره جهان را بیشتر می‌پوشاند. چنانکه خود در میان این شلوغی و ازدحام بیشتر گم می‌شود. اینجاست که قصه نو باید سعی کند این پرده اوهام را بدرد.

از برجسته ترین نویسندگان رمان نو؛ باید از آلن رب گری‌یه و کلود سیمون نام برد. بدین منظور نخست اشاره ای مختصر به داستان های آلن رب گری یه می‌کنم.

«مداد پاک کن ها» مهمترین داستان رب ـ گری‌یه بحساب می آید، در این داستان کارآگاهی مأمور تحقیق در باره ی چند قتل با انگیزه‌های سیاسی است. او در پی شناسایی ضاربی است که فردی به نام دوپون را مورد هدف گلوله قرار داده است. قربانی هنوز نمرده است، اما اداره پلیس سعی می‌کند وانمود کند که قربانی مرده است. از آن طرف؛ کارآگاه پس از تحقیق و تلاش بیهوده تصمیم می‌گیرد قربانی را بکشد. نویسنده سعی دارد کاری کند تا قربانی دوبار کشته شود (بار اول به دروغ از سوی اداره پلیس و بار دیگر به راستی از سوی کارآگاه می میرد) تا با این کار نشان دهد در عین حال که برای طرح و توطئه کلاسیک ارزشی قائل نیست، چنان مهارتی دارد که می تواند شخصیت قصه‌ش را بجای یکبار دو بار بکشد.

«بیننده» : در این قصه مردم ساکن یک جزیره، در حقیقت به سطح «بیننده» و تماشگر صرف تنزل پیدا کرده‌اند، به نظر این بینندگان، جنایت امری است

محتوم و طبیعی، چرا که قربانی این جنایت خود عنصری ضد اجتماعی است و عامل غیراخلاقی محسوب می‌شود.

«حسادت»: در این قصه، احساسات در ردیف اشیا قرار می‌گیرد و نمی‌توان آن را از اشیا جدا ساخت. سلطه‌ی اشیا سبب سقوط عواطف می‌شود وحضور آدمی را به کالایی محدود می‌سازد. (لازم است اشاره شود که منظور از اشیا نه معنای کلی آن، بلکه به هرچیزی گفته می‌شود که ذهن را تحت تأثیر قرار می‌دهد.»

«طرحی برای انقلاب»: در این قصه چندین بازپرسی کارآگاهانه تشکیل می‌گردد که عمده این بازرپرسی‌ها به اعدام منتهی می‌شود. در این ماجرا، تکیه بر شکنجه بیش از پاسخ است و شدیدترین لذت‌ها در پی رنج‌ها فراهم می‌شود.

اگر بخواهیم تفسیری برای این قصه‌ها بیاوریم، می‌توان گفت دنیای این قصه‌ها نه معنای ویژه‌ای دارد و نه حتی پوچ است. زمانی که خوانندگان و منتقدان از گری‌یه می‌پرسند، این قصه‌ها که نه قهرمان مشخص دارند و نه داستان پیگیر و نه حتی معنای روشن و معین، چیست؟

گری یه پاسخ می دهد: « هیچ، تنها صورتی نو. صورتی که نیازی به عناصر کهنه ندارد. چرا که هدفش ارتباطی دیگر بین انسان وجهان اوست. جهانی که تغییر یافته و انسانی که دیگر نه همان است که بود.! همین دنیایی که هست. گاه خوب است و گاه بد. آنچه که بد است انسانی است و آنچه که خوب باز هم انسانی است.

به عبارتی از نظر پست مدرنیست ها؛ واقعیات توهمی بیش نیست.واقعی‌ترین اثر تنها می‌تواندشاره‌ای گذرا به جهانی بکند که دور و جدا از پندارهای ممکن وجود دارد.وظیفه قصه نو نه تنها جستجوی چیزی است که نیست، حتا درصدد اعتراض هم نیست. انسان برای انجام اعمال خود انگیزه‌ای ندارد. هدف قصه‌نویس صرفا نوعی روایت بی‌طرفانه است؛ بی‌رنگ و بی‌داوری. بدون اینکه به سطح کشیده شود یا دل به امید واهی نهد. خیلی که پیش برود می‌توان ادعا کند؛ قصه نو به جهان گوش فرا می‌دهد، آن را احساس می‌کند، گاه هم می‌تواند آن را برای لذت، مورد توصیف قرار دهد ـ نه تفسیر. ـ همین!

اگرچه باید گفت، آلن رب‌گری‌یه در میان مخاطبان توفیق چندانی پیدا نکرد، بطوریکه مهمترین اثر او ـ مداد پاکن‌ها ـ ظرف هشت سال پس از نشر کتاب،

جنگ چیز دیگري است. طبیعي است و همیشه نیز وجود داشته. همین الان هم وجود دارد. درست در همین لحظه که ما مشغول گفتگو هستیم عده‌اي درکار کشتن یکدیگرند.

تنها توانست تنها چهار هزار نسخه را بفروش برساند. بطوریکه ناشر کتاب، در مصاحبه‌ای اعتراف کرد با این رقم تنها هزینه صحافی کتاب را بدست آورده است؛ اما کلودسیمون یار دیگر او از اقبال بهتری برخوردار گردید و بویژه که با تصاحب جایزه نوبل، رمان‌های او از استقبال بیشتری برخوردار گردیده است. برای اینکه مطلب به درازا نکشد، بررسی آثار او را به جایی دیگر موکول کرده و تنها به خواندن بخش هایی از مصاحبه او و نظریاتش اکتفا می شود. (۱)

سیمون: پس از کافکا و پروست، دیگر نوشتن به طبق معمول ممکن نبود. آدم داستان را براي چه خلق مي‌کند؟ همسرم باز مخالفت خواهد کرد. فلوبر چرا «مادام بواري» را مي‌نويسد؟ مسلما نه براي روايت کردن ماجراي خيانت در يک رابطه‌ي زناشويي. علت وجودي چنين رمانهايي هنگام نوشتن به وجود مي‌آيد. ما مي‌نويسيم و هيچ نمي‌دانيم.

....

خانم سیمون: کلود پدر و مادرش را زود از دست داد. نُه ماهه بود که پدرش درگذشت. خواهر و برادري هم نداشت و کاملا تنها بود. براي او اين چيزها موثرتر از هرچيز ديگر بود.

سیمون: چه چيز اهميت داريد؟ پروست زندگي ابلهانه‌اي را ميان ابلهان گذراند و اين به کارش لطمه‌اي نزد. آدم حتا وقتي تجربه‌اي هم نکند باز چيزي تجربه کرده است.

رادیش: مثلا چه چيزي؟

سیمون: يک چيزي. دوران موضوعهاي اساسي و مسايل اساسي در ادبيات به سرآمده. ونگوگ يک جفت چکمه را نقاشي مي‌کند و والسلام.

رادیش: و اندکي بعد بوم نقاشي خالي مي‌ماند. شما مدام سوژه را کوچکتر کرده‌ايد. چيز ديگري باقي مي‌ماند؟

سیمون: همه چيز. هميشه کاري براي انجام دادن هست. در هنر پيشرفت وجود ندارد. آدم هميشه کار ديگري انجام مي‌دهد؛ کاري که الزاما بهتر هم نيست.

رادیش: پس به اين ترتيب از هنر نمي‌شود چيزي آموخت.

سیمو: عجب سوالهايي مي‌کنيد.

رادیش: چه مي‌توان آموخت؟

سیمون: براي من فقط «چگونه» اهميت دارد«!» چگونگي چيزي که اتفاق مي‌افتد و نه چرايي آن. چرا سبزه وجود دارد؟ چرا ستارگان وجود دارند؟ پاسخ به اين پرسشها کار روحانيان است.

رادیش: يا اين که چرا جنگها اتفاق افتادند. چرا آشويتس به وجود آمد.

خانم سيمون: او براي اينها جوابي ندارد. اين‌که ما چگونه به آنجا رسيديم را مي‌تواند بگويد.

سیمون: نمي‌توانم. اگر بگويم که چگونه به آنجا رسيديم يعني که چرايي‌اش را هم مي‌دانم. هيچ کس توان درک آشويتس را ندارد. در کنگو اين حوادث جور ديگري اتفاق مي‌افتد.

خانم سیمون: کلود هيچ وقت خودش را با اين مسئله مشغول نکرده. هر کس واقعا به آن بپردازد شايد چرايش را نيز دريابد.

سیمون: نه، اين غيرقابل توضيح است. جنگ چيز ديگري است. طبيعي است و هميشه نيز وجود داشته. همين الان هم وجود دارد. درست در همين لحظه که مامشغول گفتگو هستيم عده‌اي درکار کشتن يکديگرند. ما مثل خانمهاي کتاب پروست در مهتابي Balbec در نشسته‌ايم و همين بغل عده‌اي دارند به هم تيراندازي مي‌کنند. هيچ چيز غيرانساني‌اي وجود ندارد. همه‌ي اعمال غيرانساني را انسانها مرتکب مي‌شوند. در ما هيولايي نهفته است. آشويتس را انسانها ساخته‌اند. «ماركي دوساد» را بخوان. هيچ چيزی غير انسانی ای وجود ندارد.

...

سیمون: همه چيز در کار است تا کتابي زيبا نوشته شود. Georgica ي مرا در نظر بگيريد. هيچ چيز از آنچه را که نوشتم خودم تجربه نکرده‌ام. کار من فقط اين بوده: همه چيز را آن‌گونه ترکيب کنم که با هم تناسب داشته باشند.

رادیش: اين کمي تقديس لذت hedonistisch نيست؟

سیمون: چه چيز ديگري بايد مد نظر بوده باشد؟ کتاب را براي چه مي‌خوانيد؟ براي لذت بردن.

رادیش: براي درک بهتر جهان. من با خواندن رماني از شما جهان را بهتر مي‌فهمم.

سیمون: يعني که از بهتر فهميدن جهان لذت مي‌بريد.

رادیش: آخرين کتابتان Le Jardin des Plantes بيشتر انديوه زيستن را مي‌آموزد تا لذت خواندن را. (در آن) از کسالت و خستگي بسيار گفته شده.

سیمون: نه به آن شکل که شما فکر مي‌کنيد.... جهان زيباست و من هنوز تمام کتابها را نخوانده بايد ترکش کنم.

رادیش: هنگام ترک جهان افسوس چه چيز را بيشتر از همه مي‌خوريد؟

سیمون: زندگي. پرندگان، آسمان. عدم امکان شنا کردن و زير آفتاب بودن. همه چيز، همه چيز، همه چيز.

(همه چیز یعنی لذت) البته باید گفت؛ مشکل از آقای سیمون نیست. این قصه نو است که انسان را فراموش کرده است و بدتر آنکه نگاه انسانی اش در پی لذت است. هیچی از نظر اینان جز کشف و تصاحب لذت ارزش ندارد، حتا اگر در گوشه ای گروهی در حال نابودی دیگران باشند، نه تنها توجه آنها را برنمی انگیزد که می تواند انسانی نیز باشد.

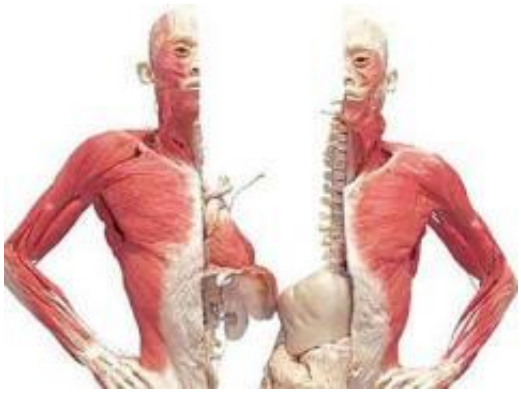
با این که باید تأکید کرد، قصه ای که در پی تبیین و تفسیر جهان برآید، از جایگاه خود دور می شود، حتی اگر در راستای وصول ارزش های علوی و یا زمینی نیز بکار برده شود، نکوهیده است. اما هدف قصه نویس این نیست که همه چیز را آن گونه ترکیب کند که با هم تناسب داشته باشند؛ آن هم برای کسب لذت بیشتر. بلکه قصه یک جستجوست، جستجوی انسان گم شده که بیگانه و تنها در جهان رها شده است، جستجویی که هیچگاه نبایستی نگاه انسانی اش گم شود. نگاهی که می تواند چنان گرمایی به انسان ببخشد که در زندگی واقعی پیدا نشود.

پاییز ۱۳۸۳ آلمان

توضیح:

۱ـ این مصاحبه توسط ایریس رادیش منتقد و نویسنده آلمانی صورت گرفت، ضمن اینکه در این مصاحبه خانم سیمون نیز حضور داشته است.

بستر اساطیری «سمفونی مردگان»



اگر فلاسفه اساطیر را برای شناخت عقاید و نظام‌های فکری جوامع پیشین تجزیه و تحلیل کردند، یا پژوهشگران و مورخان، با جستجوی اساطیر در پی تحلیل و خاستگاه تاریخی آن برآمدند، که به شناخت بهتر تمدن‌ها و جوامع و آداب و رسوم آن‌ها برسند، روانشناسان نخستین بار اساطیر را در پرتو رویا تفسیر کرده و مدعی شدند اساطیر، همان نقش رویا در زندگی فرد را ایفا کرده و تجلی خواست‌های ناخودآگاه اوست. موضوعی که بعدها دستمایه آثار بسیاری از نویسندگان قرار گرفت و از سوی منتقدان به نظریه «کهن‌نمونه» شناخته شد.

این نظریه بر این باور است که در پس ذهن خودآگاه هر انسان، بخشی دیگری به نام ناخودآگاه قومی وجود دارد. این ناخودآگاه به نویسنده اجازه می‌دهد از تصاویر بدوی و آغازین بهره‌برداری نماید، تا بتواند تخیل خواننده را فعال نماید و از این راه حافظه‌ی ناخودآگاه نویسنده با حافظه‌ی ناخودآگاه مخاطب، همگونی پیدا کند.

نویسنده‌ای که از اساطیر یاری می‌جوید، درصدد گزارش مو بموی رخدادهای اسطوره‌ای نیست و قصد تحلیل و پردازش آنرا ندارد، اساطیر برای او وسیله شناخت است، آنهم وسیله مهمی. مانند راهنمای بزرگ از علائم که به اشکال گوناگون درست شده و هدف آن بیدار کردن خاطرات و کشف و شهودی ژرف است، تا انسان را به سوی معرفت و آگاهی رهنمون کند.

این گونه است که «اورهان» قابیل می شود و «آیدین» هابیل. زن دغدغه اصلی اورهان می شود.

در باره «سمفونی مردگان» نوشته عباس معروفی، مقوله برادرکشی برجسته‌ترین تم داستان است، چنانکه خود نویسنده نیز صریحا این امر را یادآور شده است:

«من هابیل و قابیل دورانم را روایت کرده ام.»

مقوله برادرکشی یا فرزندکشی در ادبیات اساطیری و دینی و نیز در تاریخ سیاسی ما موضوع تازه‌ای نیست. هابیل و قابیل و مرگ سهراب در روایات اساطیری و سنت فرزندکشی و برادرکشی در تاریخ سیاسی ـ پیش از اسلام و پس از آن ـ به خوبی گویای این امر است. ضمن این که این روایت بطور مشخص در «قرآن ـ و تورات» آمده است.

آدم برای هابیل همسری برمی‌گزینند، اما قابیل حکم را نمی‌پذیرد. پس تصمیم می‌گیرند هر کدام قربانیِ به درگاه خداوند نثار کنند. هابیل اقدام به نثار هدیه‌ای می‌کند ـ محصول زمینش ـ که گرچه برای او ارزشمند است، اما می‌داند برای بدست آوردن گم‌شده‌ای قربانی می دهد که ارزش آن بسی بیشتر

است و یافتنش آرزوی آرمانی اوست. در حالی‌که قابیل با بخل و حُبّ مال، پیشکشی نه چندان ارزشمند می‌آورد که موجب سرزنش خداوند قرار می‌گیرد. قابیل که حاضر نیست شکست را بپذیرد، قصد کشتن برادر می‌کند. و این گونه است که «اورهان» قابیل می‌شود و «آیدین» هابیل. زن دغدغه اصلی اورهان می‌شود، تا آنجا که بر سر قبر پدر زار می زند:

«چرا زن‌ها نگاهم نمی‌کنند، چرا اخمشان را برای من می‌آورند؟ چرا قشنگترین دختر دنیا شیدای برادرم شده؟»

سمفونی مردگان... ص ۲۸»

باز می‌خوانیم:

«من وقتی به آن چشم‌های ملتمس طلایی نگاه می‌کردم، می‌مُردم. من شب‌ها خواب نداشتم، توی دلم می‌گفتم: به خدا قسم نابودت می‌کنم، برادر.»

سمفونی مردگان... ص ... »

در روایت هابیل و قابیل می‌خوانیم که هابیل در پاسخ برادر چنین می‌گوید:

«اگرتو به کشتن من دست برآوری، من هرگز به کشتن تو دست برنیاورم که من از خدای جهانیان می‌ترسم.»

در «سمفونی مردگان» نیز «آیدین» هابیل‌وار رفتار می‌کند و از این که داشته‌هایش را ـ چیزهایی که به حق یا ناحق به او رسیده است ـ برادر تصاحب کند، هیچ دل نگران نیست و واکنشی نشان نمی‌دهد. زمانی که اتاقش را گرفتند و ناچار شد به زیرزمین خانه قناعت کند؛ بارها به برادر می‌گوید به خاطر مال و منال نباید برادری را زیر بگذارند.

نویسنده برای تاکید بیشتر به این موضوع تمهیدات دیگری نیز بکار می‌برد، چه آنجا که مردم به اورهان لقب «برادرکش» می‌دهند و یا کلاغ هایی که بالای خانه او نظاره‌گر اعمالش هستند.

دستان «اورهان» نیز از کودکی همواره مشت کرده بوده است و پدر چنین تفسیر می‌کرد که او مال جمع‌کن می‌شود و زندگی‌اش را توی مشتش می‌گیرد.

اما از آنجا که قرار نیست ادبیات روایت کننده صرف اساطیر باشد، در فاصله‌ای که اورهان از حجره به شورابی می‌رود، دیگر نه در فکر کشتن برادر که حتا بخاطر دل بی‌صاحب مانده‌اش، برادر را می‌جوید.

زمستان ۱۳۸۳ ـ آلمان

«... همه چیز بیهوده است، زندگی سراسر بیهودگی است.
درست مانند دویدن دنبال باد.»
« سلیمان نبی»

«...شاید بشود جامعه ای ساخت که بتوان در آن زندگی کرد، اما با این همه زندگی پوچ است. بی هدف است و به تمامی می رسید، اما معلوم نیست چرا؟»
«بهرام صادقی»

بازیچه ملکوت

با این که بهرام صادقی آثار فزونی ندارد، (مجموعه داستان **«سنگر و قمقمه های خالی»** به همراه چند داستان پراکنده و یک داستان بلند به نام **«ملکوت»**) اما با همین کارنامه؛ به عنوان یکی از بهترین داستان نویسان معاصر جایگاه خود را تثبیت کرده است.

بطور کلی آثار او را می توان به دو دسته مشخص تعریف کرد:

نخست داستان هایی که با داشتن درونمایه طنزی تلخ، زندگی و جامعه را به ریشخند گرفته است، ـ گرچه گاه نیز دورنمای امید به زندگی بهتر، در بعضی آثار او دیده می شود.

دوم داستان های فلسفی که بیشتر به پوچی و بیهودگی زندگی اشاره دارد، که مهمترین آن داستان بلند **«ملکوت»** است؛ اثری که از شاخص ترین نوشته های اوست.

اما بیش از آنکه به **«ملکوت»** بپردازم، لازم است اشاره ای به داستان کوتاه **«تدریس در بهار دل انگیز»** بکنم، چون علاوه بر اینکه از بهترین داستان های فلسفی نویسنده است، شخصیت این داستان همسویی نزدیکی با شخصیت اصلی «ملکوت» دارد.

موضوع داستان **«تدریس...»** در باره کلاس درسی است که شاگردان و معلم؛ با توصیفی واقعی و حقیقی ترسیم می شوند. بطوریکه خواننده نیز در این فضا قرار می گیرد و همه چیز را طبیعی و حقیقی می پندارد. اما خیلی زود پی می برد که همه چیز توهمی بیش نیست و گویی شخصیت ها در مه و غباری رمزآلود قرار گرفته اند و توانایی شکستن این فضای غیرمحسوس را ندارند. شاگردان با اینکه در کلاس حضور دارند، اما همگی تنهایند. هیچکس نمی تواند با دیگری ارتباط برقرار کند. هیچکس نمی داند مخاطبش کیست؟ مگر معلم کلاس که بجای تدریس، شاگردان را محاکمه و گاه شاگردی که پیرتر از دیگران است، مواخذه و مجازات می کند. آیا شخصیت معلم، همان «م.ل» داستان «ملکوت» است؟

ملکوت

در ابتدای داستان به آیه‌ای از قرآن، « فَبَشِر هُم بِعَذابِ اَلیم» اشاره می شود. مشخص نیست نویسنده از ذکر این پیام چه هدفی دارد! به عبارتی از کدام عذاب الیم می‌ترسد؟ جن، مرگ یا سرنوشت تقدیرگرایانه‌ای که گریبان انسان را در چنگال خود گرفته و راه گریزی ندارد؟

در شهرستانی کوچک و دورافتاده، آقای «موّدت» به همراه سه نفر از دوستانش در باغی مشغول خوشگذرانی هستند. ـ از این گروه تنها شخصیت اصلی «آقای موّدت» به اسم نامیده می‌شود. دیگر شخصیت ها: مرد ناشناس، مرد چاق و مرد جوان همگی با همین مشخصات معرفی می شوند. ـ در این موقع جن در بدن آقای «موّدت» حلول می‌کند؛ چنان که داستان با همین جمله آغاز می‌گردد:

«در ساعت یازده شب چهارشنبه آن هفته جن در آقای «مودت» حلول کرد...»

در اینجا با دو گونه زمان مواجهم، زمان خطی داستان که روال حادثه و زندگی شخصیت ها را پی می‌گیرد. و این زمان از چهارشنبه شب، ساعت یازده آغاز و تا صبح پنجشنبه به پایان می‌رسد. این همان زمان جاری، گذرا و فرسایشی است و به عبارتی با مرگ پیوند می‌خورد. اما زمان دیگری نیز است که بر ذهنیت و اندیشه شخصیت ها حاکم است، و آن زمان اسطوره‌ای است که با شیوه سیال ذهن و تک گویی های درونی و خاطرات و بازگشت به گذشته، از ازل تا ابد تداوم دارد.

از یک سو با خلق شخصیت های اساطیری («م.ل» و «دکتر حاتم») روبرو هستیم که از دنیای بی مرگی خسته شده‌اند و مرگ را آرزو می‌کنند، ـ برای نشان دادن پوچی و بیهودگی زندگی ـ و از سوی دیگر، شخصیت‌های زمینی ـ مردانی که در باغ مشغول عیش و نوش می‌باشند. ـ همگی خواستار این دنیا و شیفته زیبایی‌ها و کامجویی از لذت های آن هستند، برای همین آرزوی زندگی طولانی دارند.

نویسنده برای تحقق این امر از اساطیر یاری می جوید. او «م.ل» را جای «یهوه» می‌نشاند و «دکتر حاتم» را جای «ابلیس» تا ضمن ارائه درگیری ازلی میان «یهوه» و «ابلیس» به این پرسش اساسی پاسخ دهد؛ که انسان در میان این دوگانگی تناقض‌آمیز «نیک و بد، نور و تاریکی، خیر و شر و ...» تنها بازیچه ای بیش نیست، بازیچه‌ای که در نهایت ناامیدی از همه جا به پوچی می‌رسد و حتی ناچار می شود رنجی ابدی و سیزیف گونه را تحمل کند.

نمی‌دانم آسمان را قبول کنم یا زمین را، ملکوت کدام را ؟... من مثل خُرده آهنی میان این دو قطب نیرومند و متضاد چرخ می‌خوردم.

شخصیت‌های زمینی داستان، همگی دوستدار زندگی هستند و از مرگ می‌ترسند. چه «مرد جوان» که کارمندی ساده اما ناامید به آینده است، سعی می‌کند امیدوارانه کار ارزشمندی انجام دهد و چه «مرد چاق» که تاجر پولدار موفقی است و دوست دارد سال ها زندگی کند و از آن لذت ببرد. حتی «مرد ناشناس» که بعد مشخص می‌شود، همدست «دکتر حاتم» یا همان «ابلیس» است، سعی می کند با جمع آنان هیجان بدهد و لذت ببرد.

مرد چاق خنده‌ی خود را فرو خورد و دستش را از دست دوستش بیرون کشید؟

ـ صدبار گفته ام که از این شوخی‌ها بدم می آید. حالا به کوری چشم تو، درست گوش کن، خیال دارم صد سال

عمر کنم، به همین چاقی و سلامتی،
بخورم و کیف کنم، باز هم زن بگیرم، صیغه
بگیرم و لذت ببرم. انشاء الله با همین
دست های خودم ترا کفن می کنم.!

در حالی که شخصیت‌های آسمانی گویی در جهانی اسطوره‌ای زندگی می‌کنند. با اینکه آنها همان خصوصیات آدم‌های حقیقی را دارند، اما با رفتار و کردارشان انگار متعلق به این دنیا نیستند. «دکتر حاتم» گرچه نمادی از «ابلیس» است، اما دارای سرشتی دوگانه است. هم به مرگ تمایل دارد و هم به زندگی. گویی او خود «ابلیس» نیست، بلکه انسانی است که گرفتار اندیشه های شیطانی و خدایی است. آنجا که خودش این دوگانگی را بر زبان می‌آورد:

«... یک گوشه‌ی بدنم مرا به زندگی
می خواند و گوشه‌ء دیگری به مرگ.
این دوگانگی را در روحم کشنده تر و
شدیدتر حس می کنم... نمی دانم
آسمان را قبول کنم یا زمین را،
ملکوت کدام را؟... من مثل خرده
آهنی میان این دو قطب نیرومند و
متضاد چرخ می خوردم.»

شخصیت آسمانی دیگر، «م.ل» است. او نیز مانند «دکتر حاتم» دچار دوگانگی است. برای همین در جستجوی بیهوده ای؛ دنیا را زیر پا می‌گذارد. شهر به شهر، کوی به کوی و خانه به خانه می‌گردد. در این راه اجازه می‌دهد، هر بار عضوی از اعضای بدنش را قطع کنند و آنگاه آنرا در شیشه های الکل برای خودش نگه می‌دارد. کالسکه‌چی پیری نیز کالسکه سیاهی را می راند که در آن تابوت پسرش قرار دارد. (اینکه نویسنده از بیان این موضوع چه منظوری داشته، مشخص نیست. شاید پسر «م.ل» نمادی از انسان است که با وسوسه شیطان؛ محکوم به زندگی دنیایی و بازیچه او شده است.) همان وسوسه‌ای که به تقابل میان «یهوه» و «ابلیس» منجر گردید. از قضا طرح اصلی داستان از همین جا آغاز می‌گردد.

«مرد جوان» نمی پذیرد و مأیوسانه اعتراض می‌کند. اما زمانی که درمی‌یابد، تاکنون بازیچه ملکوت بوده و به این دلیل زنده مانده است که رنج بکشد، به پوچی و بیهودگی زندگی پی می‌برد.

«م.ل» که خودش را به تیغ جراحی «دکتر حاتم» سپرده است، پیش از آنکه آخرین جراحی روی دست سالم او انجام شود، دچار کابوس‌هایی می‌شود که شخصیتش را متحول می کند. او در یکی از غروب های حزن‌انگیز، به یاد می‌آورد؛ چگونه سرش را کشته و نوکرش ـ شکو ـ که شاهد قتل بوده، لال کرده است. و اکنون که از ملکوت خود به زمین آمده، یکباره می فهمد «دکتر حاتم» همان ناشناس مرموزی است که در گذشته طرح دوستی با پسرش ریخته و اندی‌شه پوچی و بیهودگی را به او القا کرده است. برای همین از ترس اینکه پسرش وسوسه شود و به «دکتر حاتم» بپیوند، او را می‌کشد و تصمیم می‌گیرد، «دکتر حاتم» را نیز بکشد. از طرفی «دکتر حاتم» نیز «م.ل» را شناخته و برای همین تاریخ آخرین جراحی او را مدام عقب می‌اندازد. که شاید بتواند مقاومت او را درهم بشکند. ـ زمانی که این میل به زندگی در «م.ل» جوانه می زند و تصمیم می‌گیرد که از همه مواهب زندگی استفاده کند و لذت ببرد، حتی سعی می‌کند، همه اندیشه‌های تلخ خود را مانند: اعضای تکه تکه شدن بدنش، کشتن پسرش، درگیری با «دکتر حاتم و ... را از ذهنش دور بریزد. از «دکتر حاتم» می‌خواهد که از بریدن آخرین عضو بدنش خودداری کند، غافل از اینکه همه چیز پایان یافته و مرگ و بیهودگی زندگی یکباره به سراغ همه می‌آید. چونکه به همه ساکنان شهر، مرد چاق، مرد جوان و حتی «م.ل» آمپولی تزریق می‌شود که هیچ پادزهری به آن کارگر نیست و همه را خواهد کشت.

«دکتر حاتم» نیز پس از اینکه شهر به گورستانی تبدیل شد، از آنجا کوچ خواهد کرد.

دکتر حاتم به منشی جوان رو کرد و گفت:

ـ آمپول هائی که به شما و این دوست تنومندتان زده ام چیزی جز یک زهر کشنده نیست که به نحو وحشتناکی، همراه با عذاب و شکنجه، شما را خواهد کشت. بزودی خواهد کشت.

...

ـ بهتر است فکرهای بیهوده را از سرتان دور کنید. این آمپول ها تریاقی ندارد که دنبالش بروید، به من هم نمی توانید اذیتی برسانید و مثلا" انتقام بکشید و مجبورم کنید که نجاتتان بدهم. دیگر کار از کار گذشته است. از آن گذشته شما تنها نیستید، با اقوام و همسایگان و همشهریان و زن و بچه خود خواهید مرد. این خودش نعمت بزرگی است.

فصل پایانی از چند جهت دارای اهمیت است:

نخست این که یکبار دیگر با توالی زمانی در داستان مواجه می شویم. یعنی اینکه شب به پایان می رسد و سپیده دم آغاز می شود و شب نشینی «مودت» و دوستانش که در باغ برای عیش و نوش گرد آمده بودند، به پایان می رسد.

دوم اینکه «م.ل» و «دکتر حاتم» به آنان می پیوندند و نویسنده با تاکیدی واضح نشان می‌دهد که آندو «خدا» و «شیطان» هستند. ـ که شاید اصلا نیازی به این امر نبود. ـ

سوم «دکتر حاتم» مرگ تنی از شخصیت‌ها را پیشگویی می‌کند و گره گشایی در داستان ایجاد می‌کند.

منشی جوان هر یک از دوستانش را که اکنون برخاسته بودند بار دیگر با فشار به زمین انداخت و بی آنکه توجهی بکند پا روی مرد چاق گذاشت و بسوی دکتر حاتم دوید؟ ... دکتر حاتم راه را بر او بست:

ـ آنجا نروید، خواهش می کنم. آنها نمی توانند کمکتان کنند.

ـ مگر او خدا نیست؟ شما خودتان می گفتید، بنا بر این چرا نتواند کمک کند؟ تازه اگر خدا هم نباشد برای خودش آدمی است. همه چیز را برایش می گویم، فریاد می زنم و می پرسم: آیا حق است؛ آیا واقعا" باید اینطور باشد؟

باری «دکتر حاتم» شنلی بلند و سیاهرنگ به تن در هیأت شیطان ظاهر می شود و وجودش را به شخصیتها تحمیل می‌کند، «مرد جوان» ترسان از پیشگویی مرگش، بسوی «م.ل» می رود تا از او کمک بگیرد، غافل از اینکه او خودش بیشتر به کمک نیاز دارد.

ـ نه، او نباید چیزی بداند، مخصوصا" از آمپول ها. از آن گذشته، خودش بیشتر از شما به کمک احتیاج خواهد داشت و کسی هم نخواهد بود که حتی حرفش را بشنود.

«مرد جوان» نمی پذیرد و مأیوسانه اعتراض می‌کند. اما زمانی که درمی‌یابد، تاکنون بازیچه ملکوت بوده و به این دلیل زنده مانده است که رنج بکشد، به پوچی و بیهودگی زندگی پی می‌برد. پس به ناچار از مرگ استقبال می کند، اما نه آنگونه که «دکتر حاتم» می‌خواهد.

منشی جوان، مثل غریق نومیدی که به تخته پاره‌ای برخورد کند، پوشه‌ی شنل دکتر حاتم را گرفت و کشید وفریاد زد:

ـ به ملکوت هم زدی؟ او دیگر چه گناهی داشت؟

ـ خودش می خواست.

ـ و تو نمی توانستی او را ببخشی؟ ندیدی که چه اندازه جوان و معصوم است.

دکتر حاتم شنل را از دست او بیرون کشید:

ـ شما از مرگ ترسیده اید؟

منشی جوان به دور خود چرخید و گفت:

ـ من خواهم مرد! بدبخت آواره! اما مثل رفیقم سکته نخواهم کرد. نمی گذارم که تو و خدایت و اعوان و انصارت خوشحال بشوید و در دل تحقیرم بکنید. نه به پای تو می افتم ونه به پای آن همکار دست و پا بریده ات. حالا که محکوم شده ام خودم به تنهائی از عهده اش بر می آیم.

... من همه عذاب ها و شکنجه ها و بی عدالتی هایتان را تحمل می کنم، به راحتی... و از هیچکدامتان هم انتظار کمک نخواهم داشت.

زمستان ۱۳۸۴ آلمان

در پیچ و خم یک نام

نام‌شناسی از بخش‌های مهم شکل شناسی داستان است. این موضوع که هر اسمی تا چه حد دلالت به متن دارد یا به آن ارجاع داده می‌شود، برای منتقدان هنگام بررسی داستان؛ از اهمیت خاصی برخوردار است.

یکی از مشکلاتی که همیشه منتقدان با آن روبرو هستند، ساز و کارِ رابطه نام داستان با متن است. به عبارتی؛ آیا عنوان داستان رابطه مستقیمی با متن دارد و مانند برچسبی بر آن چسبانده می‌شود، تا خواننده دریابد متن را در چه راستایی بخواند. یا این که نویسنده می‌تواند اسمی برای داستان خود انتخاب کند که رابطه مستقیمی با متن نداشته یا حتا بی ربط باشد و باز آیا می‌تواند نامی متضاد با مضمون داستان برای خود برگزیند، یا اصلا به چنین تمایزی قائل نباشد.

اگر بخواهیم آرای گوناگون را در این باره گرد آوریم؛ به چهار نمونه مشخص برمی خوریم:

۱ـ عنوانی که در ظاهر هیچ ارتباطی با داستان ندارد، اما پس از خوانده شدن، مخاطب ارتباط آن را کشف خواهد کرد و برداشتی به فراخور از آن می‌کند.

۲- عنوانی متضاد با موضوع. که بیشتر در داستان‌های با مضمون طنز استفاده می‌شود. گرچه مواردی نیز نویسنده به دلایل دیگر این کار را انجام می دهد، مانند این که بخواهد خواننده را شگفت زده کند.

۳ ـ عنوانی سرراست و به عبارتی اشاره‌ای مستقیم به موضوع و مضمون داستان.

۴- عنوانی با دو یا چند معنای گوناگون. یک معنای نزدیک؛ که خواننده در وهله نخست به ذهنش متبادر شود و یک معنای باطنی و دور.

از ویژگی‌های داستان امروزی این است که، ارجاع در داستان از طریق نام و عنوان، رابطه تشبیهی و گاه نمادین پیدا کرده است.

اینجا لازم است یادآوری شود، هر تشبیهی نماد نیست، بلکه آن عنصری که سعی کند با تشبیه موضوعی، به امر فراتری اشاره کند، نماد نامیده می‌شود.

از ویژگی های داستان امروزی این است که ارجاع در داستان از طریق نام و عنوان، رابطه تشبیهی و گاه نمادین پیدا کرده.

از نمونه‌های درخشان چنین عنوانی، «بوف کور» هدایت است. بوف پرنده‌ای است شب زنده‌دار که تاب

تحمل نور خورشید را ندارد. و در بیشتر فرهنگ‌ها معنای مشخصی ـ شومی و تاریکی و سیاهی ـ دارد. چنانکه در مصر باستان، نماد مرگ و تاریکی و شب است، در چین نماد موجود شومی است که خوی درندگی دارد و در فرهنگ ایرانی نماد مرگ و نحسی است. به طوری که هر گاه بوف بر بام خانه یا روی دیواری بنشیند، نحسی سراغ ساکنان آن خانه خواهد آمد. برای همین داستان از روز سیزدهم فروردین ـ روزی که به باور ایرانیان نحس و شوم است ـ آغاز می‌شود.

کور در فرهنگ ایرانی به معنـای نابینـایی است کـه ظـاهر فریبنـده ایـن جهـان را نمی‌بیند، اما بینای جهان دیگر است.

اگر نام داستان، «بوف» بود، تشبیه به همین معنای رایج ـ نماد نحسی و تاریکی و سیاهی و مرگ؛ ـ خلاصه می‌شد. با توجه به این که چنین تشبیهی، در سراسر داستان سایه انداخته است. اما نام «بوف کور» معنای باطنی دیگری دارد که به امر فراتری اشاره می‌کند. کور در فرهنگ ایرانی به معنای نابینایی است که ظاهر فریبنده این جهان را نمی‌بینند، اما بینای جهان دیگر است. به عبارتی دنیای پنهانی و درون را می‌بینند.(به همین دلیل کوران را بینادل می‌گویند.)

با این توضیح مختصر، شاید بتوان گفت «بوف کور» شخصیتی است که، نابینا است و قادر به دیدن ظاهر زیبنده‌ی و فریبنده این دنیا نیست، ـ و بعضا آنها را نیز را انکار می‌کند. ـ اما این توانایی را دارد که با پس زدن این ظاهر فریبنده، جهان دیگر را ببیند، جهانی که حقیقی و واقعی است.

از حسادت تا شفقت

مهمترین ویژگی آثار «جیمز جویس» تلفیق زندگی و مرگ است. تلفیقی که در حکم عمود خیمه آثار او بشمار می‌رود. به طور مثال:

در اولیس می‌خوانیم، آنجا که شبح مادر استیون با او رویارو می‌شود، بلوم هم با شبح پسرش رودررو قرار می‌گیرد. یا در پایان فینگان ... آنالیوی یا پلورابل؛ به مثابه رود زندگی به دریا که مرگ است، می‌ریزد. آب شیرین به درون نمک می‌ریزد و به پایان تلخ می‌رسد.

«ریچارد المن ـ ترجمه صالح حسینی»

این توازی زندگی و مرگ یا وابستگی متقابل زندگان و مردگان در مجموعه «دوبلینی‌ها» نیز به چشم می‌خورد؛ بویژه در «مردگان» بارزتر از دیگر داستان‌ها مشهود است. ضمن این که این داستان یکسره متفاوت از داستان‌های دیگر این مجموعه است. بسیار هم پیچیده‌تر از آن‌ها. مملو از وقایع و حوادث تودرتو؛ و ساده هم نیست دریابیم که هر یک از واقعه‌ها و حادثه‌ها نماد چیست!؟ با ذکر جزییات خاص؛ جزییاتی که در اوج شتاب می‌گیرد و موزون می‌شود تا مضمون اصلی داستان را بوجود بیاورند. اما پیش از آن که به آن بپردازیم، خلاصه داستان را بخوانیم.

«گابریل کانروی» شخصیت اصلی داستان که معلمی دوبلینی است به همراه همسرش «گرتا» در جشن

انعکاس تصاویر در آینه همیشه مبین خودشیفتگی کاذب و نمادی از شخصیت مجازی که منعکس کننده خودباوری دروغین است.

خانوادگی خاله‌های پیرش «خواهران مورکان» به مناسبت کریسمس شرکت می‌کنند. طی شب وقایعی اتفاق می‌افتد که دو احساس متضاد را دامن می زند. تلخ زبانی‌های «لی‌لی» دختر پیش‌خدمت؛ نیش زبان «مالی آیورز» یکی از همکارانش و مهمتر از همه تردیدهایی پنهانی خودش همگی برایش آزار دهنده است. از سوی دیگر حمایت‌های خاله‌های او ـ در تقسیم غاز ـ و نیز سخنرانی پس از شام و این که مورد توجه میهمانان قرار می‌گیرد، به او غروری کاذب می‌بخشد.

میهمان از جشن به هتلی می‌روند و گابریل در اتاق هتل ـ از عشقی که به همسرش دارد ـ عواطفش تحریک می‌شود و سعی می‌کند به همسرش نزدیک شود و او را در بَر بگیرد، اما همین که در می‌یابد همسرش عاشق پسری به نام «مایکل فیوری» بوده است، که اکنون مرده است. ـ عشقی که برتر از هم‌آغوشی با او برای زنش اهمیت دارد؛ ـ همه جوش و خروشش فرو می‌نشیند. آنجاست که شخصیت داستان سعی می‌کند به ذهنیات خود پناه ببرد، تا جایی که در عرصه خیال با رقیب مرده اش رویارو می‌شود.

داستان با صحنه میهمانی درخانه‌ای تابان و گرم و نشاط انگیز در میانهء شب و برف، آغاز می‌گردد. توصیف صحنه‌هایی که همگی نشانه‌ای از مرگ و

زندگی است؛ و مهمتر حضور «مرگ» خود را از میان آن به رخ می‌کشد.

از قول گابریل: «سه ساعت مرگ‌آور وقت می‌خواهد لباسش را بپوشد.»

خاله‌ها می‌گویند؛ گرتا باید: زنده‌زنده نابود شود.

به عبارتی این طنز ایرلندی است که دلالت به مرگ و زندگی می‌کند. بارها گرما و شادی به اندیشه‌ی عشق و ازدواج میدان می‌دهد، اما هر بار عبارتی یا حادثه‌ای آن را بر زمین می‌کوبد. در همان آغاز داستان، گابریل به لی‌لی؛ دختر سرایدار می‌گوید که به زودی در مراسم عروسی‌اش شرکت می‌کنند، اما لی‌لی به تلخی بسیار جواب می‌دهد: «مردهای حالا همه‌اش چاخان می‌کنند و در این فکرند که چیزی از آدم در بیاورند.»

گابریل پس از آن با عاشق مرده‌ی همسرش احساس پیوند پیدا می‌کند، یعنی با بره‌ای که در قربانگاه عشق زنش سوخته شده است،

اما ویژگی «**مردگان**» در استفاده از تصاویر متضاد؛ مرگ و زندگی، تاریکی و روشنایی، گرما و سرما، شرق و غرب، بینایی و نابینایی است، تصاویری که معنای نمادین دارد و حتی گاه در معانی نیز نمادی متضاد القای می‌کند. به طور مثال اشاره به غرب نمادی از دستیابی به ناکجاآباد است و متضمن جستجو و ماجرا است؛ و شرق تجسم خمودی و خواب و رکود؛ اما جویس به عمد دست به جابجایی این نماد می‌زند؛ آنجا که سعی می‌کند نشان دهد شرق مدخلی است که گابریل از آنجا رویای آزادی را لمس می کند، و غرب گذرگاهی است که به گورستان پیوند می‌خورد.

در ادامه داستان نیز با چنین اشاره‌های متضاد به کرات مواجه هستیم؛ آنجا که مردم با فرهنگ و شهرنشین بخش ساحلی شرق ایرلند با اهالی سنتی و غیرشهری غرب شهر در تضاد قرار دارند. یا در جشن؛ دوبلینی‌های شرقی مردمی میانمایه و متوسط هستند که گفتگوها و برخوردهایشان تهی و کلیشه‌ای است. (نویسنده‌ای که بجای نوشتن آثار خلاق تنها مقاله های انتقادی می‌نویسد و مهمتر از همه رفتار میهمانان به نوشیدن، خوردن و گوش کردن به آهنگ‌های فاقد محتوا خلاصه می شود ـ حتی تاکید آهنگی که با پیانو نواخته می‌شود، اشاره است به آوای طبلی توخالی ـ در مقابل شخصیت‌هایی چون میس آیورز؛ همکار گابریل و نیز گرتا زنش و حتی مایکل فیوری معشوقه همسرش ـ که با غرب پیوند دارند، همگی مردمی ساده، صادق؛ پرشور و صمیمی هستند. یا خاله جولیا با این که جاهل و پیر و چروکیده و خرفت است، اما در آواز خواندن به هیجانی تند و اطمینان بخش دست می‌یابد.

در تصاویر سرما و تاریکی از یک سو و گرما و روشنایی نیز با این موارد مواجه‌ایم. هنگامی که گابریل برای نخستین بار از بیرون ـ تاریکی و سرما ـ وارد خانه ـ روشنایی و گرما ـ می‌شود، شاهد این تضاد تصاویر نمادین هستیم. گابریل هرچند که مکرر به گالش‌های خود اشاره می‌کند و معتقد است همچون سپری در مقابل سرما از او محافظت می‌کند، اما در دل آرزوی تماس با سرما و برف دارد. یا آنجا که از برف‌آب خیابان کلافه می‌شود، اما از منظره برف‌های روی بام‌ها نه تنها افسرده و دلمرده نمی‌شود که دیدن آن او را به هیجان می‌آورد. (لازم است اشاره شود، هرگاه برف به سمت آب ـ گرما ـ برود؛ نمادی از حیات و زیستن و چنانچه به سمت یخ زدن

ـ سرما ـ برود نشانه مرگ و نیستی است.) در ادامه روشنایی‌های درون خانه نیز تصویر متضادی را القا می‌کنند، چون این روشنایی انگار بر گروهی افسرده و مرده می تابد که از گرما و زندگی به دور هستند.

از معدود مواردی که نمادها جای خود استفاده شده است، بخش عزیمت میهمانان است. آنجا که همگی با سخنان پراکنده و اتفاقی از برف و سرما؛ زمینه نماد مرگ را فراهم می‌نمای‌د. یکی از میهمانان از باد توفنده و سرمای سوزناک و سرماخوردگی همه‌گیر سخن می‌گوید. دیگران نیز از سرما بخود می‌لرزند. به این جمله‌ها توجه شود:

«خاله کیت: بله، همه سرما خورده‌اند.»

«مری جین: می‌گویند سی سال است همچو برفی نداشته‌ایم...»

و در موقع وداع ناگهان با جمله هایی برمی‌خوریم که بیش از ده‌ها بار تکرار می‌شود:

«شب بخیر...»،

«شب بر همگی خوش»،

«شب خوش،

«شب بخیر»،

«باز هم شب خوش»...

در این جملات طنزی ظریف نهفته است، تصویری طنزآلود برای آماده سازی پایان داستان که دلالت بر سفر آخرت دارد.

پیش از آنکه به بخش پایانی بپردازیم، لازم است به اوج نمادگرایی داستان بپردازیم. جایی که تصاویر سرما و گرما جای خود را به تصاویر بینایی و نابینایی یا بصیرت آگاهانه و فقدان چنین بصیرتی از واقعیت می‌دهد. اشاره‌های مکرر به چشم، عینک، پنجره و آینه همگی دلالت بر این امر دارد و در این میان تصاویر آینه از اهمیت بیشتری برخوردار است.

انعکاس تصاویر در آینه همیشه مبین خودشیفتگی کاذب و نمادی از شخصیت مجازی که منعکس کننده خودباوری دروغین است. در این داستان نیز گابریل سخت شیفته خود است، خود شیفتگی که از منظر و چشم دیگران ـ خاله‌هاش؛ میهمانان و پیشخدمت ـ در او بوجود آمده است.

جویس برای نشان دادن این خودشیفتگی دروغین، با اشاره به دید چشم و عینک گابریل، داستان را پیش می‌برد.

«چشم‌های ظریف و بی‌قرارش را برق ساطع از کف صیقلی خورده‌ی اتاق و چلچراغ خیره می‌کند.»

به عبارتی روشنایی خیره کننده پیرامون، باعث خودشیفتگی او شده و مانع از بصیرت آگاهانه به دنیا شده است.

اما جویس در زیباترین بخش داستان گابریل و گرتا را وا می‌دارد به آینه نگاه کنند. چیزی که گرتا می‌بیند در نظر اول هویدا نمی‌شود، چرا که «با حالتی جدی و ملول» از آینه رو برمی‌گرداند. اما گابریل شخصیت مجازی و غیر واقعی خود را در آن می‌بیند: «از برابر آینه‌ی دیواری که می‌گذشت، چشمش افتاد به اندام تمام قد خودش، به آن سینه‌ی فراخ پر و پیمان، به صورتی که همواره حالتش، وقتی آن را در آینه می‌دید، مبهوتش می‌کرد و به عینک دورطلایی براقّش.»

در حقیقت این تصویر خود ساخته مجازی گابریل است که در جشن شرکت کرده است و با شخصیت حقیقی او فاصله زیادی دارد. اکنون در هتل از آتش شهوت به زنش می‌سوزد، اما هنگامی که گرتا اختیار از دست می‌دهد و ماجرای عشق و عاشقی خامش را با پسر هفده ساله‌ای در گالوی که به سبب ایستادن در زیر پنجره‌ی اتاق خواب او سرما خورده و مرده بود؛ برای او تعریف می‌کند. تازه متوجه می‌شود که همه آن چیزی که تاکنون از خود ساخته، پنداری پوچ بیش نبوده است. اما هنوز مانده تا به آن بینایی و بصیرت حقیقی برسد. پس

می‌کوشد مایکل را خوار و خفیف کند، برای همین از زنش می پرسد:

«چه کاره بوده؟»

گرتا جواب می‌دهد: «در کارخانه‌ی گاز کار می‌کرد»

گابریل به تلاشش ادامه می‌دهد، در حالی که سعی می کند به لحنش حالت دل‌سوزانه بدهد می‌پرسد: «گرتا، چه شد که جوان‌مرگ شد؟ نکند سل داشت؟»

اما زن از اینگونه برخورد خاموش و وحشت‌زده می‌شود، و پاسخ می‌دهد:

«فکر می‌کنم به‌خاطر من مرد»

در این پاسخ ابهام ظریفی وجود دارد؛ ابهامی که بر خودمداری عشق مهر تأیید می‌زند و ناخودآگاه با سؤال معقول گابریل می‌ستیزد.

خاطره‌ی عاشق مرده، گرتا را از احساس تهی می‌کند، پس می‌گذارد شوهرش او را بدون هوسی ببوسد، شاید که خاطره عاشق مرده هنوز از خاطرش محو نشده است. ضمن این که سخنانش آتش بر جان شوهرش می‌اندازد. از طرفی گابریل مطالبی دیگری نیز در ذهنش جان می‌گیرد، بگومگویی که با میس ایورز داشته و از او خواسته بود، عرق ملی داشته باشد و تعطیلات تابستانه‌اش را در جنوب ایرلند (محل دیدار زنش با جوان ناکام) بگذراند. همه چیز دست به دست هم می دهد و گابریل را به سوی محو غایی نابینایی او می‌کشاند. او با فروتنی به سوی پنجره می‌رود و بیرون را تماشا می‌کند؛ همانجایی که در خیالش زمانی رقیبش ایستاده بود. به نظرش می‌آید، مایکل به خاطر عشق گرتا مرده است. پس بر ایثار او در راه عشقی زمینی حسودی می‌کند.

اکنون هر دو در مثلث عشقی قرار می‌گیرند که رقیب یکدیگر بشمار می‌روند. رویارویی خیالی گابریل با مایکل؛ حالت تضاد بوجود می‌آید، یکی عاشق مرده که بیرون زیر باران ایستاده است و سعادتمند لحظه‌ی وصال است، دیگری شوهر زنده که در عین ناکامی و ناخرسندی در اتاق تاریک و قبر وار هتل ریزش برف را تماشا می‌کند. و در این صحنه پنجره بصورت نمادی متضاد، آینه‌ای بازتابنده درمی‌آید که بصیرت واقعی را نشان می‌دهد. به عبارتی جویس کاری می کند که هردو شبانه درجستجوی عشق زن برآیند. با این تفاوت که شوهر زنده به مرده می‌ماند و شبح مرده به نظر زنده می‌رسد.

گابریل تازه می‌فهمد عشقی مانند مایکل را هرگز در زندگی‌اش تجربه نکرده است. و به دنبال آن به این موضوع پی می‌برد که از موهبت زندگی محروم بوده است. آنوقت سعی می‌کند با دور ریختن همه خودشیفتگی‌های تفاخر برانگیز که در جشن از دیگران دریافت کرده بود و مایه مباهاتش بود، کمی همدلی به همسرش در دلش بوجود بیاورد، شاید این همدلی مانند رشته نازکی او را به همسرش پیوند دهد. رشته‌ای که نامش عشق نیست، چون هر دو از مرز جوانی و زیبایی و شر و شور برگذشته‌اند. بدین‌گونه در این مرحله است که او از نابینایی و خودبینی فریبنده بیرون می‌آید و به شناخت خود و همدلی به دیگران می رسد.

گابریل پس از آن با عاشق مرده‌ی همسرش احساس پیوند پیدا می‌کند، یعنی با بره‌ای که در قربانگاه عشق زنش سوخته شده است، حتی اندک اندک تسلیم عاشق مرده‌ی گرتا و شیفته عرصه‌ی شر و شور عاطفی او می‌شود، عرصه‌ای که از دایره‌ی تجربه‌اش بیرون است.

«... چه بهتر که آدم غرق در جلال عشق، با بی‌پروایی از این دنیا برود تا اینکه براثر پیری با حالتی مغموم طراوت از دست بدهد و پژمرده شود.»

در پایان احساس او نه نفرت که شفقت است و با قربانی کردن خویش به یگانگی اندوهبار زندگان و مردگان واقف می‌شود.

مروری افقی به مجموعه
«دیگر سیاوشی نمانده»

خیالبافی های رویایی، از هم گسیختگی عاطفی و روان پریشی ذهنی شخصیتها؛ به همراه شرح رویدادهای وحشت زا که با زبان آهنگین و شاعرانه روایت می شود، از ویژگی های اساسی مجموعه داستان «دیگر سیاوشی نمانده» است.

شخصیتها هرکدام حدیث نفس خود را بازگو می کنند، بدون این که کسی با دیگری کاری داشته باشد. انگار شخصیتها ناتوان از مکالمه با یکدی‌گر هستند. فرودستان شکست خورده‌ای که برای جبران سرخوردگی، ترس و ناکامی خود به دنیای ذهنی پناه می برند، اما چون آنجا را ویران و ویرانه می‌بینند، با درماندگی اعتراض می کنند. پرخاش می کنند. عصیان می کنند. شورش می کنند. در نهایت سرخورده و ناتوان در دنیایی که خود ساخته اند، اسیر و محبوس می شوند.

شخصیت های داستان فرودستان شکست خورده ای هستند که برای جبران سرخوردگی، ترس و ناکامی خود به دنیای ذهنی پناه می برند.

«**دیگر سیاوشی نمانده**» نخستین داستان این مجموعه است و ماجرای آن در زندان می‌گذرد. اکبرو و خواهرش، نرگسو دو شخصیت اصلی داستان، هر کدام روایت شان را تنها را از ذهن خود بازگو می‌کنند. اکبرو توی زندان و با چشم‌بند واگویه می کند.

«ـ پاهایم را ول کنید. اراذل پاهایم را ول کنید.
ریسمان ـ کلفتی می بندند به پاهایم و سفت می کشند. اره می گذارند روی تیغه ی استخوانی پایم.»

خواهرش، نرگسو نیز که نتوانسته مقاومت کند و با اعترافاتش باعث دستگیری برادر شده، برای تبرئه خود با همان شیوه‌ی تداعی آزاد سعی می کند نشان دهد از بچگی دهنش سفت و قرص بوده و حرفی نزده است. اعترافاتی که باعث گسترش طرح و تحول درونی او می شود.

«حرف نزدم. همه کار کرد. هر کاری ـ که فکرشو بکنی. حتی می خواست کاری بکنه که دیگر دختر نباشم. خواباندم کف اتاق. لباس تنمو کند و دست...»

«**تاریکان**» را باید ذهنی ترین داستان این مجموعه بحساب آورد. شخصیت داستان نمادی از سرخوردگی و یأس مردمی است که دچار شکست و فروپاشی شده و از استیصال و درماندگی به هذیان گویی افتاده است.

فضای داستان «شب تاریک» و محیط داستان «بیمارستان» تأکیدی بر این امر است، که از همان آغاز داستان بازگو می شود.

«شب تو بیمارستان بیتوته کرده بود...»

تیموری شخصیت داستان دربیمارستان بستری است، اما همچنان خود را زندانی و تحت شکنجه می‌بیند و هذیان هایش از درماندگی و شکست حکایت می کند.

نویسنده در این داستان با استادی توهم و واقعیت را در هم می آمیزد و فضای اضطراب آلودی را بوجود می آورد.

«ما بیدار بودیم. رفتیم ایستادیم پشت شیشه مشبک. تق تق، صدای پایش توی راهرو می آمد. در سلول بغل صدا آمد: از خون ...
ما گفتیم: از خون جوانان...
تیموری گفت: ما از هر که بخواهیم حرف می کشیم.ناخن می کشیم.
دندان می کشیم. کارت مونده تو اداره پاسپورت. خایه می کشیم.
شب بوی سوختنی می داد. بوی داغ می داد. دود آمده بود توی دهانم. تق تق. قطار مسلسل.
سوزن را کرد توی لمبرم. «یواش بزن».
ـ داد نکش.
گردنم را بیشتر فشار داد. سوزن را کرد توی لمبرم، زیر پوست. ناخنم از درد شکست. اشک آمد توی چشم هایم.»

«**آخرین پادشاه**» شخصیت داستان مستخدم بی‌چیز و تیره‌بختی است که هفت دختر دارد. تنها دلخوشی او کفترهایش است، اما زنش مدام به او سرکوفت می زند. ناگهان صدایی در گوش‌هایش

بانگ می زند که او را پادشاه می نامد. صدایی که می تواند همزاد او باشد.

شخصیت داستان چنان با همزاد خود واگویه می کند که کارش به جنون کشیده می شود و کبوترهایش به آسمان پر می کشند.

«پادشاه، پادشاه، چه پادشاهی...
هی، پادشاهی که حتی نمی‌تواند از پس یک زن بربیاید...از جیغ وحشی یک زن جا می‌زند. پادشاهی که دریاها را رام می کرد، شهرها را تسخیر می کرد، هزارها هزار اسیر را به زنجیر می کشید، نگاه کنید ای خلایق، خنده دارد. از یک زن دست و پا شکسته می ترسد. زنی که هفت شکم دختر زائیده است. فقط هفت شکم دختر.»

«چهل دختر گلابتون گیسو» با تلفیقی از واقعیت و افسانه شکل گرفته است.

شخصیت داستان آدم متوهم نومیدی است که برای غلبه بر نجات معشوقه‌اش به جنگ حرامیان می رود.

ـ خضرعلی تنها جنگاور و دلاوری بود که در قلعه مانده بود.
حرامیان ـ بر مَرکب ها نشسته، شمشیر به دست، با هم به طرف خضرعلی هجوم آوردند. یکصدا، با نعره ای بلند شمشیرهای خود را بالا بردند تا با هم، در یک لحظه بر فرق سر او فرود آورند. چهل سوار، با چهل شمشیر، با چهل اسب تیزپا...

«درخت سبز عاشق» داستان مردی اعدامی است که زنش پس از دیوانگی در فضای وهم آلود و ذهنی با او گفتگو می کند.

- آمدم بدیدنت، آمدم پشت در بسته، دیوارهای بلند سیمانی، از قلعه فلک الافلاک بدتر هم. کسی را تو راه نمی دادند.
گفتند: برو
دژبان سبیلو بود. کت و کلفت بود.
گفت: خواهر برو.
گفتم: اقایمان اینجاست. سرورمان اینجاست.
زد زیر خنده
ـ برو خواهر

« د استا ن ها ی سر د ا ر ی» شخصیت روان پریشی که در پندارش یک لشگر جن دارد. شروع داستان با این پارگراف شروع می شود.

«باز آمدند. نگاه کن تو را به خدا، چه قشقرقی راه انداخته اند. خیا ل می کنند می ترسم. کور خوانده اند. صد هزار لشکر جن در ید قدرتم هستند...»

این داستان دارای درونمایه قوی نسبت به د یگر داستان ها و از استخوان بند ی محکمی برخوردار است. شخصیت داستان در تیمارستان بستری است و با حدیث نفس ستمی که بر او رفته بازگو می کند. زمین‌ش را به زور از چنگش بیرون آورده اند. دختر چهارده ساله اش را برای فاحشگی به شهر برده اند و زنش مرده است.

شخصیت در فضای وهم‌آلود و ذهنی می‌کوشد عقده‌گشایی کند. برای همین در رویاهایش با جن‌ها گفتگو می‌کند.

«چکار دارید. زنم را کشتید. دخترم را بی ناموس کردید، بچه هایم را بردید خدمت اجباری. دیگر چه از جانم می خواهید.»

سرداری از تیمارستان مرخص می شود، اما دیگر چیزی ندارد که به آن دلخوش باشد.نه زمینی و نه زن و دختری. حتی پناه بردن به رویا هم راضی‌اش نمی کند.

«**اختگی**» در واقع داستانکی است در باره پسربچه‌ای اخته نشده توی حرمسرایی که مورد استفاده زنان حرمسرا قرار می گیرد، تا اینکه امیر از موضوع با خبر می شود.

«او را ببخش که هنوز زن نشناسد. بازیچه ایست در دست آنان.»

«**مرد سنگی**» داستان اسارت یکی از شورشیان توسط ژاندارمرها است. باز در این داستان، شورشی در ذهنش با خود گفتگو می‌کند و ژاندارمرها نیز هر کدام با خود گفتگو و مجادله می کند.

«زدیمشون و اینو گرفتیم.»
چشم های سیاه براق، براق تر می شود.
«زدین، ارواح ننه تون. اگه تفنگم گیر نکرده بود، حالیتون می کردم با کی طرفین.»

«**خورشید در صبح غروب می کند.**» در این داستان سرهنگی که در گذشته خود زندانبان بوده، به همراه شاعری در یک سلول زندانی است و هر کدام حدیث زندانی شدن خودشان را از ذهن خود بازگو می کنند.

«و تو فکر می کنی برای زن باید شعر بگویی. اما هر چه زور می زنی، زور می زنی، زور می زنی، ن شبح لامسب نمی گذارد شعر بگویی.
ـ توی دلم به ریشت می خندم سرهنگ. تو خیالات پوچ هستی. من برای شبحی که هر شب پشت پنجره می آید، هر شب به شکل کسی است که نمی شناسم، شعر می گویم، و برای کسی که در را باز می کند شعر می گویم، و تو خبر نداری.»

«**شاگرد من، معلم من**» در این داستان معلمی به یکی از شاگردانش به نام غلامعباس زنده‌داری کمک می کند که از مدرسه اخراج نشود، و بعدها در جریان انقلاب، زمانی که معلم زنش حامله است، همین دانش‌آموز به یاری‌اش می شتابد. اما در همین زمان حادثه‌ای باعث می شود...

نگاه رئالیستی به همراه قصه گویی از ویژگی‌های این داستان بشمار می رود.

«**عدل**» آخرین داستان این مجموعه است که شاید بتوان گفت به نسبت دیگر داستان‌ها کمتر موفق بوده است.

زمستان ۱۳۸۵ ـ آلمان

تکاپوی حسرت آمیز
به ناکجاآباد ذهن

تناسخ از دیرباز مقبولیت گستردهاي میان مردم داشته و اکنون نیز دارد، مهمتر آن که این عقیده بیشترین بازتاب را در ادبیات برجا گذاشته است. اما بیش از هر چیز بهتر است، اشارهای مختصر به محتوا و تاریخچه تناسخ بکنم.

بیگمان نخستین کسانی که به این نظریه گرویدند، آریاییهای کوچنده به هند بودند. اندیشهای که بعدها پایه و اساس اصلي و جوهره فلسفهی هندوییسم گردید. انتقال ارواح یا تناسخ که هندوان به آن سمساره می گویند، بر این عقیده است که روح آدمی در هنگام مرگ در همهی احوال یک سلسله توالد و تجدید حیات را طي می کند و پیاپي از عالمی به عالمی دیگر درآمده و در کسوت هر حیات دورهی خود را طي کرده و سرانجام در زمان مرگ؛ بار دیگر به پیکر و کالبدی دیگر منتقل می شود و جامهی نوین می پوشد، ـ ضمن این که ضرورت ندارد همیشه در عرض یک سطح واحد موجود باشد، بلکه ممکن است در زماني محدود در عوالم گوناگون حلول کند، ـ به طور مثال گاه در گیاهان و جمادات و زماني در حیوانات؛ جانوران و... یا روان فرد عامی در کالبد برهمني درآید. تا روزی که روح در مقامی جاویدان در عالم بالا با او محشور شود، یا این که در مقام پایین سرنگون شود و تا ابد آنجا بسر برد.

> آن چیزی که ما در دوران بزرگ سالی فکر میکنیم که زمانی آن بودیم، چیزی جز کودک درونمان نیست.

این نظریه به طور مشخص، نخستین بار توسط اندیشههای مانی ـ پیامبر ایرانی ـ میان ایرانیان گسترش پیدا کرد و پس از اسلام نیز پارسایان، علیاللهیها و معتقدان به وحدت وجود، مروج این عقیده در اشکال منحصر به فرد خود بودند. چنان که مولانا معتقد بود؛ مشایخ همه یکی و حاصل انتقال روح در بدنهای مختلف هستند.

شاید بتوان گفت نظریهی تناسخ؛ راه حلی منحصر به خود برای تکامل نفس است، فرایندی که با بینش دیني؛ جهان را صحنهای مملو از درد، رنج، اندوه، گناه و حرمان ترسیم میکند و بر این باور است درد و رنجی که میکشیم لزوماً پاسخ گناهان ما در این دنیا نیست، بلکه کردارمان در زندگي پیشین است.

از آنجایی که انسان در آفرینش، پی در پی تاوان اعمال گذشته خود را پس میدهد، با هر بار حلول و خلق جدید؛ تصفیه و تزکیه مییابد تا روزی که بتواند به مقام اعلی بپیوندد. به عبارتی این عقیده میخواهد راه حلي برای پارهای از مسایل شرور در اختیار بشر بگذارد.

برای تبیین این مسئله، باید گفت با گسترش علوم و پیشرفت تکنولوژی در ابعاد گسترده، دانشمندان تصور کردند علم قادر خواهد بود قوانین حاکم بر همه پدیده‌ها را کشف و همه چیز را توضیح دهد. «همه چیز» به این مفهوم بود که خود انسان نیز از سلطه‌اش برکنار نبود، آن هم نه تنها انفعالات فیزیکی ـ شیمیایی بدن، که مکانیسم اندیشه انسان را نیز دربر می‌گرفت.

پس روانشناسان و روانکاوان با اتکا به فرضیه‌ها و نظریه‌های گوناگون درصدد برآمدند برای هر موضوعی دلایل علمی بیاورند. آن‌ها سعی کردند ثابت کنند:«آن چیزی که ما در دوران بزرگ سالی فکر می‌کنیم که زمانی آن بودیم، چیزی جز کودک درونمان نیست. کودک درونِ ما همان آرزوها و بازی‌های دوران کودکانهِ ماست؛ نه چیزی بیشتر از آن.»

از طرفی فلسفه که به دانش علمی مسلح شده، با این ادعا که آرای پیامبران، حکیمان و عرفای پیشین بشر را اقناع نمی کند، به میدان آمدند. مثلا تلاش پوزیتویسم که کوشید شکاف میان «روح» و «ماده» را پر نماید، حاصل چنین برآیندی است.

شاید بتوان گفت نظریه‌ی تناسخ؛ راه حلی منحصر به خود برای تکامل نفس است، فرایندی که با بینش دینی؛ جهان را صحنه‌ای مملو از درد، رنج، اندوه، گناه و حرمان ترسیم می‌کند .

گرچه بایستی ادعان کرد که دانش معاصر توانست دلایل علمی برای پرسش‌های بی‌شماری ارائه نماید و به کشف‌های عظیمی نائل آید، کشف‌هایی که بسیاری از مشکلات و معضلات را از پیش پای بشر برداشت، حتا آسایش دنیوی به ارمغان آورد، اما این آسایش ظاهری نه تنها چیزی از درد و رنج روحی انسان کاسته نشد، که با توجه به معضلات جامعه مدرن، سرگشتگی و بیگانگی او شدت یافت . مشکلات عدیده‌ای که نتیجه روابط جامعه صنعتی و مدرن بود، مصایبی که روز به روز انسان را بیمارتر، دردمندتر و زارتر کرد. انسان دریافت در پس این آسایش مادی، روحش دیگر آرامش نسبی پیشین را ندارد؛ برای همین گروهی سعی کردند علوم را دور بزنند و به راه‌حل‌های پیشین رو بیاورند. در این میان نویسندگان بیشتر از دیگران به این موضوعات پرداختند. آن‌ها با نقب زدن به تونل‌های تودرتوی ذهن و اندیشه؛ در تکاپوی حسرت‌آمیز به ناکجاآباد ذهن سیر کردند، تا شاید بتوانند جهان درون را به کمک زبان، به جهان برون ارتباط دهند؛ و در نهایت چیزی را بیابند که به تصورشان زمانی از آن برخوردار بوده‌اند.

این نویسندگان با اشاره‌های مکرر در نوشته‌های خود؛ سعی کردند تولدهای پیشین را به یاد بیاورند؛ یا مکان‌هایی را ببینند و اشخاصی را بشناسند که در این دوره از زندگي، تجربه‌ای از آن‌ها نداشته‌اند. به عبارتی تولدهای پی‌درپی و مرگ و زندگی چندباره؛همگی نشانگر چنینن تجربه‌ای است. نیز تأکید بیش از حد؛ به مرگ و خودکشی در آثار نو می‌تواند اشاره به این معنا باشد که؛ مرگ پاسخ گناهان ما نیست. بلکه تولد جدیدی برای ماست. اما مردم مشرق زمین که وارث چنین بینشی هستند و از طرفی زندگی مدرن را تجربه نکرده بودند؛ مانند مردم جوامع مدرن دچار پریشانی ذهنی نگردیدند، اما شرایط سخت زندگی از یک سو و بی عدالتی حاکم بر جامعه از سوی دیگر به همراه

جنگ، استبداد، استعمار و انواع بلایای طبیعی، برای انسان شرقی درد و الم فراوانی به ارمغان آورد. پس توجه نویسنده شرقی و ایرانی نیز به مرگ و تولدهای مکرر؛ می‌تواند به نوعی نشانگر آرزوی او برای رسیدن به آرامش باشد.از نویسندگان ایرانی که به این موضوع پرداخته؛ رضا قاسمی است.

...«از جمله دلایلی که برای اثبات تناسخ می‌آورند یکی این است که در زندگی بارها به اشخاصی برمی‌خوریم که نمی‌شناسیم و با اینحال چهره‌هاشان به طرز غریبی آشناست؛ طوری که بی‌وقفه از خود می‌پرسیم: «کجا ممکن است دیده باشم‌اش؟...»

مندو هم چشمش که به فلیسیا افتاد از خودش همین را پرسید. بی‌گمان اگر کسی از معتقدان به تناسخ کنار دستش بود، می‌گفت: «در زندگی پیشین!...»

کسی که کنار دستش بود نادر بود که به تناسخ اعتقادی نداشت، از پرسش سوزانی هم که کاسه سر مندو را به جوش آورده بود خبر نداشت، ولی عادت‌های او را خوب می‌شناخت...»

بخشی از رمان «چاه بابل» پاره‌ی یکم ـ شمایل سرگردان فلیسیا

اما نویسنده‌ای که خودش را وقف این نظریه کرد، صادق هدایت بود. کسی که در بیشتر آثارش چنین موضوعی به چشم می‌خورد. بخصوص در داستان‌های «زنده به گور» و «سه قطره خون». یا به طور مشخص «بوف کور».

در آثار هدایت، توجه خاص و اشاره‌های مکرر به سرگذشت انسان نوعی؛ در زمان‌های گوناگون تاریخ و تکرار تجربه‌های تلخ و دردناک بشر، به وفور دیده می‌شود. تجربه‌ای که با نشان دادن مرگ و میرها و تولدهای پی‌درپی؛ دلالت بر آرزوی نویسنده به کاستن از این درد و الم دارد. به این نقل قول‌ها از بوف کور توجه کنید.

«شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن در من حلول کرده بود و دست من به اختیار او درآمده بود.

«در دنیای جدیدی که بیدار شده بودم، محیط و وضع آنجا کاملا به من آشنا و نزدیک بود، به طوری که بیش از زندگی و محیط سابق خودم به آن انس داشتم. مثل این که انعکاس زندگی حقیقی من بود. یک دنیای دیگر ولی به قدری به من نزدیک و مربوط بود که به نظرم می‌آمد در محیط اصلی خودم برگشته‌ام. در یک دنیای قدیمی اما در عین حال نزدیکتر و طبیعی‌تر متولد شده بودم.

«به طور مبهمی آرزوی زمین لرزه یا یک صاعقه آسمانی را می‌کردم، برای این که بتوانم مجددا در دنیای آرام و روشنی به دنیا بیایم.

در پایان کتاب راوی وقتی به پیرمرد خنزر پنزری تبدیل می‌شود می‌نویسد:

«و روح تازه‌ی درمن حلول کرده بود..

«صادق هدایت ـ بوف کور ص ص...»

تابستان ۱۳۸۵ آلمان

جنایات و حکایات

برای ادبیات پلیسی دو ویژگی می‌توان برشمرد، نخست ارتباط این نوع ژانر با سه عنصر «جنایتکار، قربانی و کارآگاه» و دوم» چگونگی» با «چرا»ی «جنایت». رابطه‌ای که به نحوی با تحول جامعه پیوند خورده است .

همه کسانی که کوشیده‌اند داستان پلیسی را توضیح دهند، ناچار شدند به زمینه شکل گیری آن اشاره کنند. زمینه‌ای که با پیدایش تمدن و شهرنشینی بوجود آمد. شهرهایی با دیوارهایی که به دروغ اطمینان بخشند، محله‌های مملو از جمعیت که هر یک ممکن است جنایتکاری را در خود مخفی کرده باشد. خیابان‌هایی که گویی درست شده‌اند برای تعقیب‌های جنون‌آسا، انبارهایی که همچون غارهای اسرارآمیز درون آن گم می‌شوی و نورهای خفه‌ای که از میان ظلمات تهدیدآمیز چشمک می‌زنند. علائمی که هم همدست کارآگاه است؛ هم رقیبش و نیز علیه هر دوی آن‌ها.

با شکل گیری شهرشینی همه چیز تغییر یافت. نوعی روابط پیچیده که معضلات را باعث شد. هرروز که می‌گذشت جنایت‌ها فزونی می‌گرفت و کشف‌ها نارسا. پس کسانی پیدا شدند که به صورت حرفه‌ای به این امر بپردازند. گرچه پیش از آن پلیس بود، اما آن‌ها بدون نبوغ و روش بودند. کسانی که بیشتر در خدمت حکومت ها بودند و موفقیت خود را مدیون خبرچین ها و گزارشگران می دانستند. از آن به بعد کسانی ظاهر شدند، با ویژگی خاص: قامت بلند، پالتویی که تا زانو می رسید؛ با دگمه هایی که همیشه بسته بود؛ کلاهی که لبه آن نیمی از صورت را گرفته بود و عینک سیاهی که به چشم می زدند . از همه مهمتر با زیرکی فوق العاده در پی کشف جنایت بر می آمد. اما جنایتکار نیز بی کار نماند،

برای نویسنده یافتن انگیزه بدیع؛ آزمونی است دشوار، با این همه هنوز هم می شود به خاطر شغلی کـه آدمی دارد؛ دست بـه آدمکشی زد.

کسی که هر لحظه به شکلی درمی آمد و تغییر چهره می داد، با گذاشتن نشانه ـ های دروغین و ساختـگی، کـــه بتواند کارآگـــاه و دیگران را گمراه کند. ضمن این که انگیزه ها نیز پیچیده شده بود. از این زمان دوئلی بین نیکی و بدی بوجود آمد که مورد علاقه گروه کثیری قرار گرفت. نخست این موضوع خوراک خوبی برای روزنامه ها می شود تا در کنار حوادثی مانند آتش سوزی، تصادف، دعواهای حقوقی و... به این موضوع بپردازند .به طوری که جنایت های غیرعادی و بعضا مرموز و کشف آن موجب لذتی فزون برای خواننده می شود. هیجانی که از شناسایی جنایتکار ایجاد می شود، احساس همدردی با قربانی، میل به عدالت و کیفر جنایتکار باعث می شود، پاورقی بوجود بیاید. ژانری که نیروی خود را مختص این کار می کند و در دسترس توده

عظیم خوانندگان می گذارد. اما چنین داستان هایی تنها «چگونگی» جنایت را کشف می کرد؛ (با عکس برداری از محل جنایت، انگشت نگاری، آثار بجا مانده در صحنه؛ مانند لکه ای خون، چند تار مو، ته سیگار نیم سوخته، تکه ای شیی یا هر علامتی) اما هرگز گرد دلیل و دلایل قطعی جنایت نمی گردد، چه این کار نیاز داشت همه انگیزه های جنایت و جنایتکار مورد بررسی قرار گیرد .

جنایتکار، قربانی و کارآگاه

نخستین ویژگی ساختار ادبیات پلیسی از سه عامل جنایتکار، قربانی و کارآگاه تشکیل شده است. برای خلق هر اثر پلیسی بایستی به هر یک از این عوامل پرداخت. جنایتکار کیست؟ قربانی کیست؟ کارآگاه کیست؟

درباره جنایتکار، کافی است چند مظنون انتخاب شود و سپس یکی یکی حذف شوند. کسی که خواننده فکرش را نکند، ضمن اینکه لازم نیست روی جنایتکار تأکید شود. اما انگیزه ی جنایتکار دشواری هایی را در بر خواهد داشت. وقتی که از انگیزه هایی هیجانی هم چون: «عشق، حسادت، نفرت، انتقام و...» یا انگیزه هایی انتفاعی مانند: «حرص، جاه طلبی، سودجویی و ...» و یا از انگیزه «جنون» استفاده کردیم، دیگر چه چیزی باقی می ماند؟ این انگیزه ها چندان غنی نیست .

نویسندگان داستان های پلیسی خیلی زود فهمیدند، آنطور که باید و شاید به درون شخصیت های داستانی خود نفوذ نکرده اند.

برای نویسنده یافتن انگیزه بدیع آزمونی است دشوار. با این همه هنوز هم می شود به خاطر شغلی که آدمی دارد؛ دست به آدم کشی زد. «تعصب مذهبی و عقیدتی، ایدئولوژی و آرمان» یا صرفا برای بازی و نیز به خاطر شغلی که آدمی دارد، مانند مأموران مخفی در طول مأموریت. و یا به دلیل تسلسل مسائل، جنایتی اولیه که بخاطر آن جنایات دیگری را موجب می شود. و یا به علت احتیاط کاری، که در این حالت جنایتکار چند جنایت بی دلیل مرتکب می شود تا جنایت «اصلی» را پنهان سازد. و بالاخره به خاطر شرافت. یا ممکن است اعضای گروهی مخفی بخواهند، اعضای خود را آزمایش کنند .شاید هنوز انگیزه های دیگری نیز باشد که به آن اشاره نشده باشد، اما هر چه باشد انگیزه همیشه بخش فقیر ادبیات پلیسی است و به خصوص ادبیات پلیسی سرگرمی، زیرا جنایتکار باید با سهولت مرتکب جنایت شود و هرگز دچار وسواس های اخلاقی نشود. به همین دلیل جنایاتی که نفعی به دنبال دارند بهترین اند، زیرا با خود محوری عظیم جنایتکار سازگارترند.

اما در باره قربانی، برای این که مسئله جالب توجه باشد، بهتر است قربانی ی که انتخاب می شود غیر معمول باشد: «قهرمان، ضد قهرمان، راوی و ...» یا خود نویسنده که توسط یکی از قهرمانانش کشته شود. حتا ممکن است خود جنایتکار به گونه ای غیر منتظره قربانی باشد. همچنین ممکن است قربانی از آغاز مشخص باشد، اما خواننده در مورد هویتش به اشتباه بیفتد. ـ که باز ممکن است در پایان مشخص شود، یا هرگز مشخص نشود. ـ یا این که قربانی همدست جنایتکار خویش باشد. موارد دیگری نیز است، مانند این که آیا قربانی انسان است، یا ممکن است حیوان باشد، یا شیئی و گیاه و یا موجودی

فضایی. ضمن اینکه این روند می تواند ادامه داشته باشد. رازی که بسیار جذاب و در عین حال پیچیده است، کاری که اگر به آن مبادرت شود باید از مهارت زیاد برخوردار باشد .برای همین توصیه می شود تازه کارها گرد این کار نگردند.

کارآگاه چه کسی است؟ خود نویسنده، راوی یا خواننده. حتا می تواند کسی که مجرم است. حرفه ای باشد یا آماتور. ممکن است یک نفر یا چند و چندین نفر باشند؛ یا کسی که دارای حس پیشگویی است، یا ابلهی خوش شانس. می تواند مرد باشد یا زن. ـ در این صورت بهتر است پیر دختر باشد؛ نمونه خانم مارپل ـ همچنین می تواند قاضی باشد و یا موجودی فضایی و نیز روبوت و کامپیوتر و بالاخره می توان نامعلوم مشخص کرد.

«چگونگی» یا «چرا»ی جنایت؟

اگر رمان پلیسی وجود دارد بدین دلیل که جنایتکاری دست به جنایت می‌زند و قربانی می‌گیرد. پس از آن همه چیز در هاله‌ای از ابهام قرار می‌گیرد. تا این که یکی «کارآگاه» برای کشف معما «چگونگی»؛ با کوشش فراوان سعی می کند معقول را از محسوس استخراج نماید تا به حقیقت «چرا»ی آن برسد. کشفی که لذت ذهنی بی نظیری در پی آن نهفته است. بی گمان ریشه عمیق و ماوراء طبیعی رمان پلیسی در همین نکته است. ادگار آلن پو نیز بر این مطلب تأکید دارد:

> «کارآگاه از پیش پا افتاده ترین موقعیتی که قابلیت هایش را به کار می گیرد ارضا می شود و به اسرار، معماها، ناشناخته ها و هیروگلیف ها عشق می ورزد. در هر راه حلی چنان اندیشه پوینده اش را به نمایش می گذارد که در نظر عامه حالتی ماوراء طبیعی پیدا می کند.»
>
> *«دو قتل در خیابان مورگ»*

این وحشت در برابر ناشناخته و این شیفتگی از حل معما، وجوه مشخصه ی رمان پلیسی را تشکیل می دهند. اسرار مانند صدفی است که هسته‌ای را در خود نهفته دارد. هسته‌ای که «معما» نام دارد .این که هرچه جامعه و روابط اجتماعی پیچیده‌تر می‌شود، جنایت نیز سبعانه تر، شکی نیست. اما باید گفت مرگ مسئله ناراحت کننده ای نیست. حتا قتل نیز مسئله مهمی نیست. چیزی که اندوهبار است، چرای جنایت و وحشیگری جنایت است. جنایتی که شیوه ها، روش ها و از همه مهمتر انگیزه هایی متناقض و شگفت انگیزی در پی آن پنهان دارد. برای همین این پرسش پیش می آید، در پی هر جنایت نخست چه چیزی را باید جستجو گردد. کشف جنایتکار، چگونگی جنایت، شناخت قربانی یا مهم تر از آن؛ انگیزه یا انگیزه های جنایت .

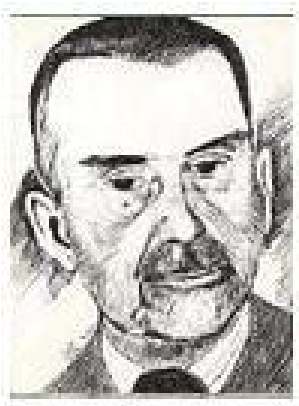
با گسترش علوم در همه زمینه ها، دانشمندان تصور کردند که علم می تواند همه چیز را توضیح دهد و کشف کند. «همه چیز» مفهومش این است که خود انسان هم از این امر بیرون نبود. به باور دانشمندان، علم نه تنها می تواند به فراگرد فیزیکی ـ شیمیایی درون بدن، که به مکانیسم اندیشه نیز بپردازد. برای همین احساس شد، هنوز یک چیز مانده است. «چرا»ی جنایت. «چرا»یی که به اندازه «چگونگی» آن حائز اهمیت است .اما از آنجایی که طبیعت انسان با طبیعت دیگر پدیده‌ها متفاوت است، و مهمتر از آن بخاطر آزادیش، و بالطبع واکنش های غیر قابل پیش بینی، به صورت رازی دست نیافتنی باقی ماند. پس «چرا»ی جنایت به سادگی «چگونگی» قابل تفسیر و توضیح نبود. نویسندگان

داستان های پلیسی خیلی زود فهمیدند، آن طور که باید و شاید به درون شخصیت های داستانی خود نفوذ نکرده اند. آنها دریافتند؛ شخصیت های ناب نباید کسانی باشند که فقط نتوانسته اند ثابت کنند در لحظه وقوع جرم کجا بوده اند و چکار می کرده اند. در واقع آنها فهمیدند اگر برای شخصیت های داستان خود مشکلات واقعی خلق کنند و از آنها شخصیت های «گیر افتاده» به وجود آورند، آنگاه می توان امیدوار بود داستان جان دوباره ای بگیرد. به عبارتی هر شخصیتی که نتواند خود را از قیود عاداتی که خفه اش می سازد برهاند، گناهکار است و هر شخصیتی که می کوشد تا از طریق خشونت، محیطی را که زندگی مبتذل روزانه به دورش کشیده است بشکند، از پیش بخشوده شده است .

بدین گونه نوعی کشش به سوی هدف، به سوی «اصالت وجود»ی به فرمول در نیامدنی، ایجاد شد. شخصیتی که می کوشد تا خود را از همه آن چیزهایی که او را باز می دارند، برهاند. چیزهایی که محبوسش می کنند و محدودش می سازند. تا سرانجام با هستی ارتباط برقرار کند. در این نظر، آزادی والاترین شکل غریزه است. آزادی، قدرت و جبرش را از غریزه به وام می گیرد، اما با مفهوم جهان شمولی ای که مایه حرکتش است بر آن تسلط می یابد. آزادی در جایی که به خشونت می گراید می تواند به عصب داستان پلیسی ناب بدل شود. مجرم در اصل با ماشینی خودکار قابل مقایسه است. اما ماشینی که ذاتا خودکار نیست، زیرا جنایتش او را کاملن بیان نمی کند، بلکه به وسیله زندگی، به سوی حقیقتی که عقاید ما را در باره اخلاق و عدالت تعالی می بخشد، کشیده خواهد شد. در چنین شرایطی، گاه شخصیت «همان جنایتکار یا مجرم» از سوی نویسنده بر حال خود آگاهی می یابد و گاه به تنهایی خود را کشف می کند. اینجاست که نویسندگان واژه ای را زیاد به کار می برند: «انسانی» واژه ای که اشاره به دوگانگی تناقض آمیز «بی گناهی و گناهکاری» دارد که در همه ی شخصیت ها یافت می شود. اشاره ای که نویسنده سعی می کند، شخصیت داستان را حس کند، موقعیتش را مشخص کند و خوب به استدلال او بپردازد، شخصیتی که مانند ادبیات پلیسی ـ سرگرمی از انگیزه های مشخصی پیروی نمی کند، بلکه تابع تمایلی است پر قدرت و فرمول ناپذیر، تمایلی بافته شده از تار «غریزه» و پودِ «آزادی»

آخرین بازنویسی زمستان ۱۳۸۵

«توماس مان»
و
نظریه روان راوی



یکی از پرسش هایی که همیشه برای منتقدان مطرح بوده، موقعیت و ویژگی روای بوده است. براستی راوی کیست که از درون داستان با خواننده حرف می زند و روایتی را نقل می کند؟! کیست که گاه روبروی خواننده نشسته و مانند مادربزرگ ها، با حوصله قصه می گوید و گاه همچون خفیه نویسی چیره دست در گوشه ای خود را مخفی کرده و روایتش را نقل می گوید؟ و مهمتر اینکه راوی که در هر نوع متنی، اعم از داستان، قصه، حکایت و ... با مخاطب ارتباط برقرار میکند، خود دارای هویت مستقلی است؛ یا چیزی به نام راوی ساخته و پرداخته منتقدان است؟

بیش از هر موضوعی باید در باره وظیفه راوی سخن گفت. از آنجا که راوی؛ طرح نهائی داستان را به شیوه ای خاص خود به خواننده عرضه می کند. مانند این که روای پنهان شود و با نشان دادن روایتش را عرضه کند، یا در جلد یکی از شخصیتهای داستان ـ قصه در آید. یا اینکه همه چیز را از انتها روایت کند و یا ... در هرصورت از همینجاست که راوی در هر متنی هویت مستقل پیدا کرده و تمایز آن با متن «طرح» آشکار می گردد. به عبارتی راوی طرحی مشابه را با روایت های متفاوت عرضه می کند.

از این پس نظریه ساختگرایی شکل می گیرد و مطرح می گردد. ساختارگرایان معتقدند هر متن، طرح با روایت یا طرح اولیه و اصلی با طرحی که راوی عرضه می دارد، دارای دو ساختار مجزا از هم می باشند.

مشهورترین نظریه پرداز ساختارگرا، تودروف فرانسوی که متأثر از ساختارگرایان روس است، او معتقد است هر متن دارای دو ساختار و شکل مجزا است.

نخست طرح که از سیر حوادث و شخصیت ها و کنش آنها صحبت می‌کند.

دوم روایتگر که نحوه انتقال آنها را با خواننده برعهده دارد.

گرچه این روان از نظر دستوری تنها در قالب سوم شخص می تواند وجود داشته باشد، اما سوم شخصی که می تواند در قالب آدمهای مختلف درآید و در همه جا ظاهر گردد.

از نظر اینان راوی وجودی حقیقی دارد و دارای هویت است. این عده برای اثبات آرای خود بیشتر رمانهای کلاسیک را شاهد می آورند.

اینکه آیا راوی و روایتگر در متن مستقل از طرح است و اصولا نقش آن چیست، مباحث بسیاری را دامن زده است.بطوریکه کسانی پیدا شدند که هرگونه تفکیک‌پذیری میان روایت و راوی را ناممکن شمردند. به نظر اینان طرح داستان و نحوه روایت همزمان با هم شکل می یابد و هرمتنی بدون وجود یکی، دارای هویت مستقل نمی باشد.

اما جدا از این دو آرای یک سویه، نظریه دیگری نیز وجود دارد که به «روان روایت» شناخته می شود. اینان

معتقدند گرچه در هر متن و داستانی، راوی وجود دارد، اما این راوی فاقد استقلال بوده و دارای تعّین نمی باشد.

از برجسته ترین نظریه پردازان «روان روایت» باید از «توماس مان» نویسنده و متفکر آلمانی یاد کرد، که آراء او تأثیری عمده ای بر دیگر نظریه پردازان آلمانی گذاشت. «توماس مان» معتقد بود؛ راوی دارای شخصیت و هوّیت مستقل نبوده و راوی جزیی از روایت است. به عبارتی راوی روان روایت است و متن ـ داستان، قصه و حکایت ـ بوسیله روان روایت نقل می شود. گرچه این روان از نظر دستوری تنها در قالب سوم شخص می تواند وجود داشته باشد، اما سوم شخصی که می تواند در قالب آدمهای مختلف درآید و در همه جا ظاهر گردد. خلاصه کلام در پشت نقاب راوی داستان قرار دارد، داستانی که خود را روایت می کند و روان داستان، روانی که همه جا حاضر است و دانای کل دنیای داستان است.

پاییز ۱۳۸۳ ـ آلمان

کانون آغازین داستان

اگر بخواهیم داستان را از نظر متن شناسی بررسی نماییم، باید گفت هر متن ادبی توسط کانون‌های روایت می‌شوند. روایتی که سعی می نماید خواننده را از دنیای واقعی جدا نماید و او را به درون متن ـ دنیای هنری ـ بکشاند.

از مهمترین کانون‌های روایتی، بایستی از کانون آغازین، بدنه و پایانی نام برد. در اینجا به کانون آغازین داستان و ارتباط آن با بخش‌های دیگر و نیز به آراء نظریه پردازان، به طور مختصر می‌پردازم.

ناحیه کانونی آغازین:

مهمترین بخش یک متن است. از نظر ارسطو آغاز امری است که قائم به ذات خود باشد، به عبارتی مستلزم این نباشد که از پی چیز دیگری بیاید. اما در پی آن متنی است ـ ناحیه کانونی بدنه ـ که قاعدتا باید وجود داشته باشد. ضمن این که ناحیه کانونی پایانی برعکس آغاز؛ امری است که همیشه و یا لااقل بیشتر مواقع از پی امر دیگری ـ ناحیه کانونی بدنه ـ می‌آید، اما در دنبال آن چیزی نخواهد بود.

گرچه منتقدان وظایف دیگری برای «ناحیه آغازین» برشمرده‌اند. رابرت اسکولز در «عناصر رمان» معتقد است؛

متن چیزی نیست مگر آنچه خواننده با تفسیر و برداشت خود از آن بعمل می‌آورد. و به عبارتی این خواننده است که با خواندن، متن دوباره‌ای می‌آفریند.

آغاز داستان شخصیت‌های اصلی را معرفی و روابط میان آن‌ها را شرح می‌دهد و نیز صحنه را برای درگیری و طرح داستان آماده می‌کند. او حتی نشان دادن نخستین بحران داستان و نیز اشاره به مضمون را از وظایف آغازین داستان می‌داند. اما باید گفت؛ گرچه چنین تعاریفی از آغاز داستان جامع و کامل است، اما این قوانین تا حدود زیادی کلی و سخت‌گیرانه بوده، بویژه که داستان امروزین خود را مقید به رعایت آن نمی داند.

از دیگر نظریه‌ها، آراء پروپ است که معتقد است آغاز داستان با یک کانون ثابت و آرام مشخص می‌شود، کانونی که توسط نیرو یا نیروهایی آرامش آن برهم می‌خورد و در بدنه داستان تداخل پیدا می‌کند. در نهایت این نا آرامی دوباره به ثبات اولیه می‌رسد، ـ یا نمی رسد ـ و داستان پایان می یابد.

نظریه‌های دیگری نیز وجود دارد که با وجود تنوع و گوناگونی می توان آن‌ها را به دو دسته مهم تقسیم کرد:

الف ــ آغازی که با کمک شخصیت پردازی و معرفی شخصیت آغاز شود و خود به چهار شکل مختلف است.

۱ ـ شخصیت ناخودآگاه یا داوطلبانه ظاهر می‌شود و با کنش خود خواننده را به درون متن می‌کشد.

«از درکه وارد شدم سیگارم دستم بود زورم آمد سلام کنم. همین طوری دنگم گرفته بود قُد باشم.»

«مدیر مدرسه ـ جلال آل احمد»

۲ ـ شخصیت با روایت شروع می کند، روایتی که اشاره مستقیم به مضمون داستان دارد.

«در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد.»

«بوف کور ـ صادق هدایت»

۳ ـ شخصیت از دیدن چیزی یا موضوعی عجیب؛ شگفت زده می‌شود، امری که مستقیم به مضمون داستان پیوند می‌خورد و خواننده را بدرون داستان می‌کشد.

«یک روز صبح، همینکه گره گوار سامسا از خواب آشفته ای پرید، در رختخواب خود به حشره‌ء تمام عیار مبدل شده بود.»

«مسخ ـ فرانتس کافکا»

۴ ـ شخصیت از دیدن چیزی توجهش جلب و با اشاره به آن خواننده را به درون متن می کشد.

« بدیش این بود که گلدسته های مسجد بدجوری هوس بالا رفتن را به کله‌ء آدم می زد.»

«فلک ـ جلال آل احمد»

ب : آغازی که بر خلاف شخصیت پردازی، تاکید آن بر صحنه پردازی است؛ که خود بر دو گونه است.

۱ ـ داستان با توصیف صحنه آغاز می‌شود، و نویسنده یا راوی سعی در ترسیم صحنه می‌کند. به عبارتی دیدگاه و نقطه حرکت راوی یا نویسنده بیرونی است و هر چه داستان جلوتر می‌رود، آرام آرام روایت درونی می‌شود.

چنین توصیفی را صحنه فراخ منظر نیز گفته‌اند. به اصطلاح راوی کناری ایستاده و صحنه را توصیف می‌کند،بدون اینکه توانایی داشته باشدجزییات را

ببیند. تنها زمانی که داستان به پیش می رود، این زاویه محدودتر و بسته‌تر می‌شود و آنجاست که روایت درونی می‌شود. لازم به ذکر نیست در چنین آغازی راوی ناچار است ـ با توجه به این که صحنه دور از دسترس اوست ـ از زاویه دانای کل استفاده کند.

... و حالا دیگر آفتاب پائیزی کم‌کم داشت می‌چسبید. تابستان هرّم و شیره آنرا مکیده بود و رنگ و رخش را لیسده بود و ولش کرده بود. همان چنار و افراهائی که از دیوارهای باغ، ردیف راه افتاده بودند و گرداگرد استخر عظیم آن بهم رسیده بودند.

«روز اول قبر، صادق چوبک»

۲ـ از آنجا که داستان در سال‌های اخیر پیشرفت های شایانی کرده است و به دست آوردهای مهمی رسیده است، دیگر روایت از بیرون و توصیف همه صحنه‌های آشنا و مشخص، کششی ندارد. خواننده امروزی مایل است در داستان نقش بیشتری به عهده داشته باشد. به عبارتی خواننده صرف نباشد. بطوریکه بعضی از منتقدان بر این باورند: متن چیزی نیست مگر آنچه خواننده با تفسیر و برداشت خود از آن بعمل می‌آورد. و به عبارتی این خواننده است که با خواندن، متن دوباره‌ای می‌آفریند **(۱)**

در چنین آغازی؛ راوی یا نویسنده ضمن این که بیرون صحنه است، اما اطلاعات مهم و کلیدی در اختیار خواننده نمی‌گذارد، بلکه به جزییات، بیشتر توجه می‌کند جزییاتی که در عین بی‌اهمیتی خیلی مهم و معنادار هستند و خواننده با فهم خود و انتظارش برداشت لازم را بعمل می آورد.

... از یک جا باد می آید، از درز پنجره ها، از زیر در، از یک سوراخ نامرئی. زمستان آمده، به این زودی. زمستان ها با هم بودیم.

«خواب زمستانی، گلی ترقی»

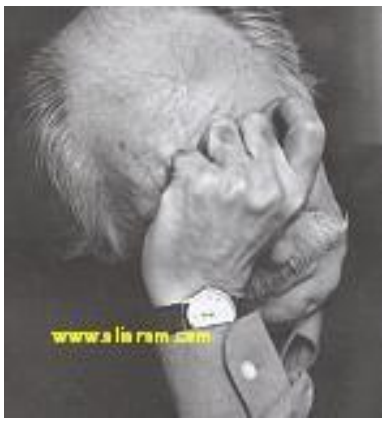
توضیح:

---

۱ ـ بی جهت نیست که نویسندگان نو به حد افراط از جزییات و ریزه کارهای صحنه و محیط استفاده می‌کنند.

تابستان ۱۳۸۵ آلمان

هجرت از خود در آثار «محمود دولت آبادی»



محمود دولت آبادی از جمله نویسندگانی است که سعی کرده در آثار خود ـ یا لااقل در بیش‌تر آن‌ها ـ یک تم مشخص را پی بگیرد، کاری که برای او نقش سیستم فلسفی را ایفا کرده است. ضمن این که این تم دارای دو وجه مشخص است.

استحاله شخصیت‌ها در آثار دولت‌آبادی نه حاصل تنهایی فلسفی انسان یا حتی سلطه ماشینسم، که حاصل دردها و رنج‌هایی که موجد آن شرایط سخت اجتماعی ـ اقتصادی، بی عدالتی حاکم بر جامعه و روابط تولیدی منحط و ظالمانه است.

۱ ـ از خودبیگانگی شخصیت‌ها، که در دورنمای کلی‌تر به بیگانگی انسان اشاره دارد.

۲ـ هجرت شخصیت‌ها از جایی به جای دیگر، خواه از جایی مهاجرت کرده و به محیط داستانی بیایند؛ یا از آن جا به جای معلوم یا نامعلوم کوچ کنند.

گرچه باید در نظر داشت، مفهوم از خود بیگانگی دولت آبادی، با آثار دیگر نویسندگان دارای تفاوت‌ها و ویژگی‌هایی است. نویسندگانی مانند هدایت، از خودبیگانگی انسان را حاصل تنهایی او و امری درونی می‌دانند.

انسانی که نه شناختی از هستی دارد و نه این توانایی که بتواند با جهان به تفاهم برسد، برای همین این بیگانگی او را تنها و منزوی بار می‌آورد و در نهایت به پوچی و از خودبیگانگی می‌رسد. اما استحاله شخصیت‌ها در آثار دولت‌آبادی نه حاصل تنهایی فلسفی انسان یا حتا سلطه ماشینسم، که حاصل دردها و رنج‌هایی که موجد آن شرایط سخت اجتماعی ـ اقتصادی، بی عدالتی حاکم بر جامعه و روابط تولیدی منحط و ظالمانه است. برای تبیین بهتر این موضوع، مروری کوتاه بر آثار او می کنم.

جای خالی سلوچ: تأثیرگذارترین داستان در باره هجرت است که با رفتن شخصیت اصلی داستان آغاز می‌شود.

«مرگان که سر از بالین برداشت، سلوچ نبود»

سلوچ چرا هجرت کرد، معلوم نیست. نویسنده فقط از ذهن زنش ـ مرگان ـ روایت می‌کند که:

«سلوچ این اواخر خیلی دیر می‌آمد و بعد می‌رفت زیر سقف شکسته‌ی ایوان، لب تنور چمبر می‌شد. جثه‌ی ریزی داشت. خودش را جمع می کرد، زانوهایش را توی شکم فرو می‌برد، دست‌هایش را لای ران‌هاش ـ دو پاره استخوان ـ جا می‌داد، سرش را بیخ دیوار می‌گذاشت و کپان کهنه‌ی الاغش را، الاغی که همین بهار پیش ملخِ شده و مرده بود ـ رویش می‌کشید و می‌خوابید.»

شخصیت داستان نه تنها هجرت می‌کند که دچار دگردیسی می‌شود. البته باز از ذهن مرگان.

«... در نگاه مرگان جای خالی سلوچ دم‌به‌دم گودتر و گودتر می شد به اندازه ی یک زهدان. به همان شکل. جای سر، جای پاهای بسته، جای خمیدگی پشت. آیا سلوچ اینقدر کوچک شده بوده است؟»

«جای خالی سلوچ»

فروپاشی شخصیت‌ها و در پی آن بیگانگی و مهاجرت، تا پایان داستان ادامه دارد. با آمدن تراکتور به مثابه ماشینی که جای انسان‌ها را گرفته و کارها را انجام می‌دهد، کسانی که روی زمین کار می‌کردند، بیکار می‌شوند، حتی پسر سلوچ ـ ابراو ـ که روی تراکتور مشغول کار بوده بیکار و ناچار به هجرت می‌شود.

سفر: این داستان را می‌توان ـ در کنار جای خالی سلوچ ـ از قوی‌ترین داستان‌های دولت آبادی محسوب کرد.

مختار شخصیت اصلی، تصمیم می‌گیرد برای کار به کویت برود. اما طی یک سری حوادث در لنجی که سوار آن بوده، زخمی می‌شود و در نهایت یک پای خود را از دست می دهد. همسرش که فکر می‌کند او مرده به همسری مرد دیگری ـ مرحب ـ در می‌آید.

مختار وقتی برمی‌گردد و می‌فهمد همسرش مرد دیگری اختیار کرده است، دچار یأس و سرخوردگی می‌شود. بطوریکه در پایان داستان، مختار احساس می‌کند به موجود دیگری شبیه شده است که دیگران از دیدن او می‌ترسند.

از خودبیگانگی شخصیت‌های داستان همگی با شرایط اجتماعی و بی‌عدالتی حاکم بر جامعه ارتباط مستقیم دارد.

عقیل عقیل: در این داستان شخصیت‌ها همگی گرفتار قهر طبیعت هستند. زمین لرزه کاخک گناباد، هستی و نیستی روستایی را دگرگون می‌کند. عقیل و چند شخصیت دیگر تنها کسانی هستند که از این بلای طبیعی جان سالم در برده‌اند، زندگانی هستند که دیگر امیدی به زندگی ندارند، مگر عقیل که

هنوز واپسین امیدی دارد و آن دیدن پسرش تیمور است که در شهر دیگری خدمت سربازی خود را می‌گذراند.

عقیل برای دیدار فرزندش مهاجرت می‌کند. با دشواری پسرش را پیدا می‌کند که در حال خدمت و سر پُست است، با شوق بسوی او می‌رود، اما تیمور در این مدت چنان زیر سیطره‌ی ملیتاریسم قرار گرفته که نمی‌خواهد پدر را ببیند و حتا فرمان ایست می‌دهد.

عقیل واپسین امیدش را از دست می‌دهد و احساس می‌کند او کس دیگری است و پسرش نیست. چنانکه می‌گوید:

«او دیگر تیمور من نیست، تیمور من این نبود. »

«عقیل عقیل ص ۶۲»

پس از آن ضمن از خودبیگانی تیمور، استحاله عقیل آغاز می‌شود و تا جنون و دیوانگی ادامه می‌کند.

تنگنا: در واقع نمایشنامه‌ی است با مایه‌های قوی اکسپرسیونیستی؛ که شخصیت‌های آن ـ بخاطر یک سری شرایط ناعادلانه ـ در زندگی حیوانی می‌غلتند و از زندگی انسانی دور می‌شوند.

رحمان شخصیت نمایش روشنفکری است که مرتب بیهودگی زندگی را به رخ دیگران می‌کشد. آدم‌های دیگر نمایشنامه نیز بدون استثنا در پی یک مسخ شدگی و در وضعیتی دردناک به تدریج جان می‌دهند و سرانجام می‌میرند. رحمان پس از این که به تدریج از هویت خود دور می‌شود، با خود می‌نالد:

«دیگه نمی‌تونم باشم... راستی من ... من شاید... اما نه، چرا... من شاید آدم نیستم؟ شاید تا حالا فقط خیال می‌کردم که آدمم؟ نکنه که من حیوون شده باشم؟ نکنه که ملخ شده باشم؟ ها؟ دلم می‌خواد خودمو تو یه چیزی نیگاه کنم. (خودش را روی زمین به کنار حوض می‌کشاند و لب حوض زانو می‌زند) آه ... هه هه هه! این منم؟ این خود منم؟ (چهاردست و پا توی حیاط راه می‌افتد) نگاه کنید، نگاه کنید، من مسخ شده‌ام!... من ادبار گرفته‌ام! من... (با ذلت می‌نالد) ببینید، این خود من هستم؟! من همونی هستم که بودم؟! رحمان هستم؟! (سرش را روی لبه‌ی حوض می‌گذارد و می‌گرید) »

(ص ۱۳۴ نمایش تنگنا)

هجرت سلیمان: همان طور که از نامش پیداست، تاکیدش بر هجرت است. هجرتی که به شرایط ناعادلانه‌ای که بر او تحمیل شده یا از دست زنش ـ که او نیز موجود درمانده و تحت ستم شرایط است ـ از محل زندگی خود کوچ می‌کند.

سایه‌های خسته: داستانی که از بعضی جهات شبیه نمایش است. این متن در دو بخش (پرده) نوشته شده است. محیط داستانی بخش دوم؛ در مزرعه وقفی حضرت عبدالعظیم می‌گذرد، با چهار شخصیت که هر کدام بار سنگین تنهایی خود را به دوش می‌کشند و همچون اشباح سرگردان در این کره خاکی پرسه می‌زنند.

مرد: این داستان با این که از انسجام موضوعی لازم برخوردار است، اما چندان پرداخت نشده است.

شخصیت اصلی داستان، درشکه چیِ است که دیگر قادر به ادامه کار نیست. شاید به این خاطر که ماشین جای درشکه را گرفته است.

چراغعلی که شیره‌ای است؛ نه می‌تواند با درشکه خود کار کند و نه قادر است آن را که کهنه است؛ به فروش برساند و پولش را دستمایه کار تازه کند. پسرش ـ ذوالقدر ـ این موضوع را به نحو تأثیرگذاری روایت می‌کند:

«میان گودال کاروانسرا، از حلبی پاره و درشکه‌ی لکنته پدر ذولقدر، درشکه را به اسب می‌بست، «بسم الله» می‌گفت و از در کاروانسرا بیرون می‌رفت. چه اسبی هم بود! سیاه و لاغر. ذولقدر حالا که فکرش را می‌کرد یادش می‌آمد که این آخری‌ها مثل یک بُز شده بود. بُزی که موهایش ریخته باشد. استخوان کفل‌هایش بیرون زده بود. روی تیغه‌ی پشتش زخم کهنه مانده بود.

گردنش تیغ کشیده و خشک شده بود. گوش‌هایش لق شده‌بودند. سر زانوهای جلوش از بس سکندری خورده، زخم شده بودند؛ و روی چشم‌هایش هم غباری کدر نشسته بود.

ذولقدر بی‌اختیار به طرف درشکه رفت. درشکه، شکسته، پاره پوره و از قواره افتاده بود. مثل آدمی که به ضرب چماق از پا درش آورده باشند. ذولقدر دور درشکه چرخید، بعد پا روی رکابش گذاشت، از آن بالا رفت و سرجای پدرش نشست. آن وقت‌ها، چراغعلی گاه گاهی ذولقدر را هم کنار دست خودش سوار می‌کرد و تا میدان می‌برد، آنجا پیاده‌اش می‌کرد تا به مدرسه برود. ذولقدر، کنار میدان از رکاب پایین می‌پرید، راهش را کج می‌کرد و یکبار دیگر برمی‌گشت و از زیر لبه‌ی کلاهش، رفتن درشکه را نگاه می‌کرد و به صدای سم کوبیدن اسبشان گوش می‌داد. اما حالا، جای اسب خالی بود. انگار که هیچ وقت نبوده است. پیش از این ذولقدر، گاه و بی‌گاه پدرش را می‌دید که یکی دو نفر را دنبال سرش راه انداخته و خودش هم مثل آدم‌های رعشه گرفته، رو به کاروانسرا می‌آید. آن‌ها یک‌راست بالای سر درشکه می‌آمدند، کمی نگاهش می‌کردند، با هم چانه می‌زدند و می‌رفتند. و باز فردایش چراغعلی آدم‌های تازه‌ای را بالای سردرشکه می‌آورد و با هم مشغول چانه زدن می‌شدند. اما هنوز نتوانسته بود درشکه را بفروشد.

«مرد» ص ۱۶ انتشارات پویا

چنین است که چراغعلی در زیر بار این دگرگونی خرد می‌شود و از پا در می‌آید. زنش ـ آتش ـ به او خیانت می‌کند و وقتی ذوالقدر پسر بزرگش از موضوع با خبر می‌شود، از ناچاری بچه‌هایش را رها کرده تا برای همیشه از نزد آنها برود.

این از خود بیگانگی تنها مختص چراغعلی نیست، بلکه بیشتر کسانی که در کاروانسرا زندگی می‌کنند از آدمیت تهی شده‌اند.

«ذوالقدر ـ مثل اینکه از چیزی واهمه داشته باشد ـ به این سوی و آنسوی نگاهی کرد. دورتادور کاروانسرا خانه‌های کوچک بود. هر کدام مثل یک لانه‌ی روباه. ذوالقدر همیشه می‌دید که آدم‌ها وقتی می‌خواستند تو بروند، خودشان را خم می‌کردند. و این جور وقت‌ها مثل چیز دیگری غیر از آدم می‌شدند. نمی‌دانست مثل چی؟ اما می‌فهمید که مثل آدمیزاد نیستند. اصلا آدمیزاد چه جور شکل و قیافه‌ای باید داشته باشد؟ ذوالقدر این را هم درست نمی‌دانست. ذوالقدر هیچ چیز را درست نمی‌دانست.»

«همان منبع»