بسم الله الرحمن الرحیم

جستاری دیگر

(نقد برخی از رمان‌های برگزیده)

تألیف

فرخنده حق‌شنو

خانه کتاب

دی ۱۳۸۹

سرشناسه: حق‌شنو، فرخنده، ۱۳۴۰
عنوان و نام پدیدآور: جستاری دیگر: (نقد برخی از رمان‌های برگزیده) / نوشته فرخنده حق‌شنو
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری: ۲۲۴ ص
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
موضوع: داستان‌های فارسی ـ قرن ۱۴ ـ تاریخ و نقد
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۹ ۵ ج ۷ ح/ PIR ۳۸۶۹
رده‌بندی دیویی: ۶۲۰۹/ ۳ فا ۸
کتابشناسی ملی: ۲۲۱۱۱۷۸

خانه کتاب

۲۴۳

جشنواره نقد کتاب

۱۸

عنوان کتاب: جستاری دیگر
(نقد برخی از رمان‌های برگزیده)
تألیف: فرخنده حق‌شنو
طراح جلد: سیدعلی موسوی
ناشر: خانه‌کتاب
نوبت چاپ: اول ـ دی ۱۳۸۹
شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه
قیمت: ۳۵۰۰ تومان
شابک: ۸ ـ ۹۴ ـ ۵۵۰۵ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، بین خیابان فلسطین و صبای جنوبی، شماره ۱۰۸۰،
خانه کتاب، کدپستی: ۱۳۱۷۵، تلفن بخش توزیع: ۸۸۳۴۲۹۸۵،

تقدیم به همسر و فرزندانم که غیبت‌های مرا
بزرگوارانه تحمل کرده‌اند

سخن نخست

رخنه‌شناسیِ معرفتی از مقوله‌های بسیار ارزشمند و ضروری در ساحت اندیشه‌ورزی است که در فرهنگ ایرانی و جهان اسلام از آن با عنوان نقد یاد می‌شود و منتقد نه عیب‌جو بلکه طبیب دوّاری است که به انگیزهٔ دانش‌دوستی و کمال‌جویی معرفتی در کنار و همراه با نویسنده دالان‌های پُرپیچ و خم اندیشه و خرد را طی می‌کند، موانع و کاستی‌ها را می‌شناساند و راه‌های جدید را فراروی او می‌گشاید، و طبیعی است که یکی از لوازم جدایی‌ناپذیری که منتقد را به هدف متعالی رهنمون می‌سازد ـ جدای از احاطه به موضوع نقد، و به کارگیری روش مناسب ـ بهره‌برداری از ادبیات متناسب با نقد است تا کاشف از حُسن فاعلی باشد و مخاطب و نویسنده را با خویش همدل و همراه سازد. اما متأسفانه در جامعهٔ کنونی، آسیب‌شناسی نقد و نقدِ نقد، آشکارا به اثبات می‌رساند که یکی از موانع مهم نقدپذیریِ فعالان حوزهٔ فرهنگ مکتوب، عدم پایبندی به اخلاق و ادبیات فاخر نقد است.

مؤسسهٔ خانهٔ کتاب در دههٔ اخیر در حدّ بضاعت اندک خویش کوشیده تا بسترهای مناسب نقد را مهیا سازد. در این راستا دبیرخانهٔ جشنواره نقد کتاب که هشتمین سال از عمر پربارِ خویش را پیش‌رو دارد با همکاری گروهی از نویسندگان، صاحب‌نظران و منتقدان، حرکتی ارزشمند در حوزهٔ مبانی نظری نقد، اخلاقِ نقد و آموزش عملی نقد آغاز کرده است.

آنچه پیش روی شما خوانندهٔ گرامی قرار دارد، مجموعهٔ نقدهای سرکار خانم فرخنده حق‌شنو بر برخی از رمان‌های ارزشمند منتشرهٔ دهه‌های اخیر است که امیدوارم برای نسل جوان نویسندگان حوزهٔ ادبیات داستانی مفید و آموزنده باشد.

در پایان جا دارد از نویسندهٔ محترم، سرکار خانم مژگان حقانی که پی‌گیر سامان‌دهی اثر بودند و همکاران پرتلاش واحد انتشارات، و نیز از محضر استاد عبدالعلی دست‌غیب که خواستهٔ نگارنده را کریمانه اجابت فرمودند و با نگارش مقدمهٔ عالمانهٔ خود ارزش اثر را دوچندان نمودند، تقدیر نمایم.

علی اوجبی
۸۹/۱۰/۱۰

فهرست مطالب

مقدمه: ادبیات در آئینهٔ نقد، عبدالعلی دست‌غیب ۹
پیشگفتار ۳۷
جان هوای رفتن دارد، نقد رمان «انجمن مخفی» اثر احمد شاکری ۴۳
شب پلنگ، نقد رمان «قاعدهٔ بازی» اثر فیروز جلالی زنوزی ۶۱
چیرگی تاناتوس بر اروس، نقد روان‌شناختی شخصیت رمان قاعدهٔ بازی
اثر فیروز زنوزی جلالی با توجه به کهن الگوها (آرکه تایپ، صورت اساطیری) یونگ ۸۱
ضیافتِ قصر جیرون، نقد رمان «شماس شامی» از مجید قیصری ۸۷
پس هرکه عاشق شد، پاک شد و هر که پاک شد، شهید مرده است، نقد رمان «من او»
از رضا امیرخانی ۱۰۵
سایه‌ها و خاطره‌ها، نقد «اندکی سایه»، اثر احمد بیگدلی (رمان برگزیدهٔ سال ۸۵) ۱۲۵
توتالیرِ بدخو، نقد «رمان خاله بازی»، اثر بلقیس سلیمانی ۱۳۳
در حجاز چه اتفاقی رخ می‌دهد؟، نقد رمان «محمد رسول الله» اثر ابراهیم حسن بیگی ۱۴۹
پرسه‌های تاریخی با خاستگاه داستانی، نقد رمان «شباویز» اثر منیژه آرمین ۱۵۹
یک نفر گریه می‌کند، جایی به همین نزدیکی/ نقد داستان
«لالایی برای دختر مرده» از حمیدرضا شاه‌آبادی ۱۷۱
من امروزم با من دیروزم فرق کرده/ نقد رمان «روی ماه خدا را ببوس»
اثر مصطفی مستور ۱۸۱
هر کسی کو دور ماند از اصل خویش/ نقد «تالار پذیرایی پایتخت»
اثر محمدعلی گودینی ۱۹۱
قره قیطاس ۱ و ۲ و ۳/ نقد رمان «طبقهٔ هفتم غربی» اثر جمشید خانیان ۲۰۱
کوکب بخت مرا هیچ منجّم نشناخت/ نقد رمان «اشک آخر» از سید هاشم حسینی ۲۱۳

مقدمه

ادبیات در آئینهٔ نقد

عبدالعلی دست‌غیب

انتقاد ادبی شاخه‌ای است از فلسفه و شاخه‌ای از ادبیات یعنی از هر دو بهره می‌گیرد و در همان زمان فن یا دانشی است مستقل و اگر خوب نوشته شود بسیار تأثیرگذار. کتابی مانند کتاب *آناتومی نقد* نورتروپ فرای در مثل هم امتیاز هنری و ادبی دارد و هم موشکافانه و فلسفی است. دانستگی کنجکاو و اِشراف او به ادب باختر زمین، از هومر به این سو شگفت‌آور است. او مانند ارسطو نویسندهٔ *هنر شاعری*، به طبقه‌بندی آثار ادبی می‌پردازد و انواع آنها را واکاوی می‌کند و نظریهٔ ویژه‌ای نیز ارائه می‌دهد. برحسب این نظریه، گونه‌ها و انواع ادبی با وجود عمدهٔ دایرهٔ فصل‌ها تطابق می‌یابد:

الف: کمدی، اسطورهٔ بهاری

ب: رومانس، اسطورهٔ تابستانی

ج: تراژدی، اسطورهٔ پائیزی

د: آیرونی (شوخی و طنز)، اسطورهٔ زمستانی.

معنای یک شعر و ساختار تصویر آن الگویی ثابت است... ساختار معنایی آن ـ در صورتی که بخواهیم واژگان موسیقیایی دیگری به کار بریم ـ کلیدهایی هستند که در آنها این ساختارها نگاشته شده است و در نهایت در آنها فروکاسته می‌شود، ولی روایت نقلی متضمن حرکت از ساختاری به ساختار دیگر است. حوزهٔ عمدهٔ چنین حرکتی البته باید سه میدان میانی باشد، حوزه‌های مکاشفه‌ای (بهشتی) و اهریمنی (دوزخی) یعنی

ساختارهای همانی استعاری محض که معرّف ثبات همیشگی‌اند و بی‌درنگ بـه صـورت فردوس و دوزخ مجسّم می‌شوند و در آن زندگانی همیشگی هست، ولی فراز و نشیب و تغییری ندارد. قیاس‌های بیگناهی و تجربه، نمایشگر سازواری اسطوره با طبیعت است و در نهایت ارائه دهندهٔ شهر و باغ در مقام هدف غایی بینش انسانی نیستند، بلکه جریـان ساختن و کاشتن را نمایش می‌دهند.

شکل بنیادی این فراروند، حرکت دَوَرانی است. یعنی متناوب بودن توفیق (ترقـی) / زوال، تلاش / آرامش / زندگانی، مرگ که ضرب آهنگ آن است... «فرای» با این قسم رده‌بندی آثار ادبی: کمدی، رومانس، تراژدی، حماسه، هریک از آنها را به اجزا و انـواعی فرعی خُردتری بخش می‌کند و شعبه‌های متفاوت انواع ادبی را توضیح مـی‌دهـد. او در مثل تفاوت آثار کمیک مناندر، آریستوفان، دیکنز، مارک تواین... و دیگران را می‌سـنجد از نظر او کهن‌ترین کمدی اروپایی که اکنون در دست است (در نمایشنامهٔ مردم آخـائی Achanians آریسـتوفان)، پهلـوان پنبـه miles gloviosus یـا لافـزن خنـده‌آوری را می‌بینیم که در عصر ما در فیلم «خودکامهٔ بزرگ» چارلی چاپلین نیز به نمایش درآمـده است.[۱]

به این ترتیب درمی‌یابیم که نقد ادبی چیست؟ آثـار ادبـی را بـه چـه صـورتی بایـد خواند؟ و مفهوم‌ها و انواع کلی هنری و ادبی چه ویژگی‌هایی دارد؟ فرای می‌گوید: مـتن ادبی خاموش است و منتقد باید آن را به آوا درآورد؛ یعنی اصوات پنهان و خاموش مـتن را رسا کند و به گوش دیگران برساند. پس کار منتقد مکمل کار نویسنده و شاعر اسـت. در دورهٔ رومانتی‌سیسم می‌گفتند: منتقد ادبی طفیلی است و مطالبی مـی‌نویسـد دال بـر بی‌ذوقی. چون منتقد خودش در هنر و ادب به جایی نرسیده، نقد می‌نویسد تا ناکامیـابی خودش را جبران کند، اما در واقع منتقد راستین چنـین نیسـت و کـارش ریشـه دارد. او برحسب اصلی سنجیده یا نهاده شده آثار ادبی و فلسفی را نقد می‌کند و اگر بـه فـورم و ساختار آنها نظر داشته باشد، نقد فورمالیستی و سـاختارگرا مـی‌نویسـد و اگـر تحـولات اجتماعی و شرایط تولید اقتصادی را زایندهٔ شعر و قصه بداند، انتقاد جامعـه‌شـناختی بـه دست می‌دهد. به عنوان نمونه آثار بالزاک را در نظر آورید. نقد جامعه‌شناختی مـی‌گویـد رمان‌های این نویسنده، وضعیت اقتصادی دوره‌ای معیّن از تاریخ فرانسه را حتی بهتـر از

اقتصاددان‌های خبره نشان داده است. فریدریش انگلس دربارهٔ رمان‌های رئالیستی بالزاک می‌نویسد:

«هر اندازه باورهای نویسنده در اثرش پنهان‌تر بماند، برای اثر هنری بهتر است. رئالیستی که به آن اشارت می‌کنم، ممکن است حتی برخلاف باورهای نویسنده نمایان گردد. به عنوان مثال بالزاک در «کمدی انسانی» خود در سبک رئالیسم از امیل زولا، استاد بسیار بزرگ‌تری است و اثر او به طور شگفت‌آوری واقع‌گرایانه‌ترین اوصاف تاریخ فرانسه را به دست می‌دهد، به ویژه تاریخ «دنیای پاریسی» را که به شیوهٔ تقویمی و به تقریب سال به سال (۱۸۱۶ تا ۱۸۴۸) توصیف می‌کند، یعنی تاریخ تاخت و تازهای پیش‌روندهٔ بورژوازی نوخاسته بر جامعهٔ اشرافی را، طبقه‌ای که پس از سال ۱۸۱۵ خود را بازساخت و به حدّ توان معیارهای «نزاکت قدیمی فرانسه» را دوباره برپا داشت. بالزاک وصف می‌کند چگونه آخرین بازماندگان این طبقهٔ «نمونه»، به تدریج مغلوب تهاجم طبقهٔ پست پولداری شد و به این وسیله به تباهی رسید. چگونه «بانوی اعظم» که ناوفاداری زندگانی زناشویی‌اش فقط وجهی از خودنمایی وی در تطابق کامل با شیوه‌ای بود که برای زندگانی زناشویی، بارش آورده بودند... راه را برای بورژواها هموار کرد. طبقهٔ نوخاسته‌ای که شوهر آن بانو را برای پول یا شال کشمیری رسوا ساخت. بالزاک پیرامون این تصویر مرکزی، تاریخ جامعهٔ فرانسه آن دوره را گرد می‌آورد که من از مطالعهٔ آن حتی در جزئیات اقتصادی، بیش از مطالعهٔ آثار تاریخ نویسان، اقتصاددانان و محاسبه‌گران معتبر دهه‌های هشتاد، آموخته‌ام (به عنوان مثال بازآرایی مالکیت واقعی و خصوصی پس از انقلاب بزرگ را در نظر آورید) آری بالزاک از نظر سیاسی حقوق‌دان بود و طرفدار سلسلهٔ بوربون و اثر بزرگ او مرثیهٔ مُدامی است بر زوال قطعی آن جامعهٔ کامروا و همدردی‌هایش کاملاً شامل حال آن طبقهٔ محکوم به نابودی می‌شود، با این همه زمانی که او مردان و زنانی را که به ژرف‌ترین وجه با آنها همدردی می‌کند، یعنی طبقهٔ اشرافی را به حرکت درمی‌آورد، طنزش و استهزایش هرگز به این اندازه تند و تیز و تلخ‌تر نبوده است و تنها مردانی را که از آنها با ستایشی راستین سخن می‌گوید، سرسخت‌ترین حریفان سیاسی او هستند، مانند قهرمانان جمهوری خواه رمان *صومعهٔ سن ماری*، مردانی که در آن زمان (۱۸۳۰ تا ۱۸۳۸) درواقع نمایندگان تودهٔ عوام بودند.

به این ترتیب بالزاک ناچار شد بر ضد علائق و تعصب‌های سیاسی طبقهٔ خود بشورد، و لزوم سقوط اشراف محبوبش را شاهد باشد. آنها را در مقام مردمی که تقدیری بهتر از این نداشته‌اند، وصف کند، و مردان واقعی آینده را در آن زمان ببیند، درست در همان جایی که می‌بایست باشند، همه و همه نشانهٔ بزرگترین پیروزی رئالیسم به‌شمار می‌آید.[۲]»

داستان‌های همین بالزاک را از منظرهای دیگری نیز سنجیده‌اند. از نظرگاه کسانی که به تکثر خوانش متن باور دارند، ما نباید پیام معینی را بر متن تحمیل کنیم و آن را به معنای نهایی واحدی سوق دهیم. هدف خوانش و نقد باید این باشد: متکثر کردن درگیری خوانندهٔ متن، درهم شکستن تمایل خواننده برای بازساختن متن در انبوهه‌های بزرگ و منظم معنایی واحد. اکنون بجاست برای نشان دادن این چگونگی به داستان *سَرقیون* (sarrasine) بالزاک توجه کنیم. داستان به دو بخش تقسیم شده است: قصهٔ «گفتن» (روایت) و گفتنِ «قصه». روایت کننده در بخش نخست می‌کوشد با گفتن بخش دوم داستان به همسر زیبای مردی اشرافی، او را اغوا کند، یعنی می‌خواهد شناخت نقلی را با شناخت جسمانی معاوضه کند. بانو می‌خواهد «راز» پیرمرد مرموزی را در مجلس ضیافت بداند و نقّال بر آن است بانو را بشناسد. قصه‌گویی ـ همچنان که بارت اشارت می‌کند ـ به این ترتیب نه فعالیتی معصومانه و خنثا، بلکه بیشتر بخشی از معامله است؛ یعنی کُنشی اغواگر، اما در این جا معامله و چانه‌زنی حفظ نمی‌شود، و نیم سوز باقی می‌ماند. شناخت بانو به دست می‌آید، اما موجبات تسلیم او را فراهم نمی‌آورد. آخرین سخنی که بانو می‌گوید این است «هیچ کس مرا نخواهد شناخت. »

روشن است که مفتاح سرنگرفتن این معامله در درونمایهٔ قصه است که بایست آن را کامل کند. قصه دربارهٔ میل شدید سنگتراشی مشرقی به لازامبینلا، خوانندهٔ اوپرا و نه بر پایهٔ شناخت، بلکه بر پایهٔ نادانی گذاشته شده، بر پایهٔ جهل آن سنگتراش از رسم ایتالیایی که به جای زن‌ها، مردان اخته شده را به کار خواندن بخش «سوپرانو» روی صحنهٔ اوپرا می‌گماشتند. سنگتراش که در لازامبینلا، نخستین بار بدن کامل زنانه‌ای را یگانه شده در شخصی واحد دیده بود، یعنی پیکرهٔ واقعی ساخت پیگمالیون را که زنده شده است[۳]... به این ترتیب درمی‌یابد که این تصویر کامل زنانه واقعاً به وسیلهٔ کارد

پیکرتراشی تراشیده شده، نه بر سنگ بلکه بر خود گوشت. کسی که ادعا کرده بود می‌خواهد برای معشوق خود بمیرد، درست به همین جا می‌رسد و حامی آن بانوی خواننده، او را می‌کُشد.

چگونه روایت این قصهٔ کوتاه آلوده به خون همان معامله‌ای را می‌خواست سر و صورت دهد با انهدام آن به پایان می‌رساند؟ پاسخ بارت به این پرسش روشن است: «اختگی مُسری است» «مارکیز آلوده شده» به وسیلهٔ «اختگی» که روایت او را خوانده‌ایم، روایت‌کننده را مجبور می‌سازد، «درون آن فروبرود». آنچه در این قصهٔ اغوا کردن و اختگی طُرفه است طریقی است که در آن، قصهٔ بالزاک به طور غیرمنتظره‌ای در نظام ارزشی انتقادی خود بارت انعکاس می‌یابد، زیرا در این اظهار که «متن آموزشی» پیوسته بدون هیچ‌گونه توجهی دربارهٔ بخش‌های طبیعی‌اش، شکسته و گسیخته می‌شود، بدین معنا نیست که بارت به صراحت چیزی مانند «اختگی» را بر آنچه «ایدئولوژی تمامیت» می‌نامد رجحان می‌دهد؟ او خود می‌نویسد: «اگر متنی باید فورمی به خود بگیرد، این فورم نباید سرانجامی واحد داشته باشد. چنین متنی شبکهٔ پاره پاره، قطعه، بُرش، ریزریز و تراشیده شده‌ای است.» به راستی آیا این امکان وجود ندارد که تضادسازی بالزاک بین زن آرمانی و مرد اخته را آن طور که به طور مجازی مشابه تضادسازی بارت بین خوانده‌بودگی و نوشته‌بودگی است، قرائت کنیم؟ همانند متن خوانده‌بودگی، تصویر اغفال کنندهٔ قصهٔ «شرقیون» از لازامبینلا باشکوه کردن و حدّت و کلیت کامل است.

اما لازامبینلا مانند متن نوشته بودگی (نوشتنی) (Le scriptible) در عمل قطعه‌قطعه شده، غیرطبیعی و با جنسیّتی نامعیّن است. «سوپرانو» مانند خوانده بودگی (خواندنی le lisible) فرآورده‌ای است که باید «پاره پاره و بلعیده» شود. مرد مشرقی با چشم‌هایش پیکرهٔ ساخت پیگمالیون را که از پایهٔ ستون به زمین افتاده می‌درد و می‌بلعد در حالی که اختگی مانند نوشته بودگی (نوشتنی)، فرارونده تولید است، نامعین بودنی فعّال و شدید. پدیدار شدن «سوپرانو» گویا خود گوهره زن را همچون «مدلول» مجسّم می‌سازد (این خودِ زن بود) در حالی که واقعیت اختگی مانند متن نوشتنی، بازی محض «دال‌ها»ست، تهی از هرگونه مدلول نهایی و به تعبیر «متن کتاب» ربوده دل. لازامبینلا می‌گوید «من قلب ندارم. صحنه‌ای که مرا روی آن دیدی... زندگانی من

است و زندگانی دیگری ندارم. » در اینجا، آن گاه نخستین پاسخ به پرسش «بارت» را می‌بینیم: چرا او می‌توانسته متن قصهٔ بالزاک را برگزیده باشد؟ این متن به وضوح تضاد بین یکپارچگی و پاره پاره شدگی، بین مدلول آرمانی شده و بازی منفصل و تهی «دال-ها» را که زیرازیر تضاد خواندن و نوشتن ایستاده موضوع پژوهش می‌سازد. نظام ارزشی سنتی را که بارت می‌کوشد واژگونه کند، به این ترتیب هم اکنون درون متنی که واکاوی می‌کند، جزء به جزء ترسیم شده است.

در این لحظه زمانی مرد مشرقی مسحور آن زیبایی آرمانی که تا اکنون در زندگانی در جستجویش بوده، می‌شود، در مُدلی غالباً بی‌ارزش، گِردی ساق پای کامل و در مدلی دیگر انحنای سینه، شانهٔ سپید می‌جُسته، در نهایت گردن ظریف دختری، دست‌های زنی، زانوی صاف کودکی، بدون این که در زیر آسمان سرد پاریسی هرگز با آفریده‌های غنی و شیرین یونان باستان رویاروی شده باشد. لازامبینلا یکپارچه، زنده و لطیف بر او جلوه‌گر می‌شود به شکل همان فورم‌های زنانهٔ باشکوه که با شور و حرارتی این چنین آرزو می‌کرد. [۴]

داوری‌های انگلس و بارت دربارهٔ آثار بالزاک هر دو استادانه و ژرف است و خواندن آنها ادراک ما را دربارهٔ ظرایف «متن» تند و تیزتر می‌کند. اگر پرسیده شود دانش نقد ادبی ما بدین پایه رسیده است؟ بی‌گمان پاسخ مثبتی نخواهد داشت. از این رو باید دید چرا منتقدان ما نتوانسته‌اند انتقاد ادبی، علمی و فلسفی ژرف و سامانمندی در سطح جهانی ارائه دهند؟ پاسخ این پرسش خود مثنوی هفتاد من کاغذ و طولانی خواهد شد. به این دلیل باید به طور مختصر و موجز به آسیب‌شناسی «نقد ادبی» ایران پرداخت و علل این واپس‌ماندگی فرهنگی را موشکافی کرد.

دگرگونی‌ها و تحولات جدید فرهنگی ما از میانه‌های دورهٔ قاجار آغاز می‌شود؛ یعنی در دورهٔ گسترش وسیع سرمایه‌سالاری و تمدن مُدرن. موضوعیت و ارزش چنین تحولی هنوز به صورت بسنده‌ای واکاوی نشده و قبول عام نیز نیافته است. اما آن چه را که روی داده و علل موجبهٔ آن مناقشه‌بردار نیست. زیرا وارد سلول‌های حیاتی تمدنی و فرهنگی ما شده است و بخشی از هویت ما را تشکیل می‌دهد. در این زمینه آنچه

کارشناس فلسفه، دکتر کریم مجتهدی در آسیب‌شناسی فلسفی و ادبی معاصر نوشته کافی و به اختصار چنین است: «مسأله آشنایی ما با فلسفه‌های غربی به زمانی پیش‌تر و دست کم به دورهٔ فتح علی‌شاه و عباس‌میرزا، برمی‌گردد. در جنگ ایران و روسیه، به تقریب شش یا هفت سال بعد از درگذشت کانت، ناپلئون ژنرال گاردن را با گروهی متخصص به ایران می‌فرستد. این افراد در اسلحه‌سازی مهارت داشتند و بعضی از آنها فارسی می‌دانستند و مترجم گروه بودند. شخص عجیب و غریبی به نام ژنرال تررز با جامهٔ مبدّل از عراق به جنوب ایران می‌آید و بعد به گروه ژنرال گاردن می‌پیوندد و یادداشت‌هایی دربارهٔ مشاهدات خود می‌نویسد که بسیار خواندنی است. دربارهٔ آشنایی ما با تمدن جدید. شخص دیگری نیز به نام «تام کواین» ـ از نخستین تحصیل‌کرده‌های ادبیات شرقی در پاریس و فارسی‌دان ـ که به ایران آمده بود، می‌نویسد: «ایرانیان با میل و علاقهٔ تمام به مظاهر صنعتی غرب توجه دارند. همه جا یا سخن از اسلحه‌سازی و توپ و تفنگ و فنون ابزار رزم سازی است یا شناسایی‌های تجربی، فیزیکی و علمی... ایرانی‌ها خیال می‌کنند در غرب با فوت و فنی کوچک می‌توان همهٔ مسائل را حل کرد... خیلی عجول‌اند و اصلاً توجّه ندارند که زیربنای علوم جدید چیست؟ از تفکر غفلت دارند. دربارهٔ جریان جدید، کنجکاو هستند و به تجدد چشم دوخته‌اند، اما به محض این که می‌شنوند باید کار بنیادی کرد و زیربنای علم و فرهنگ را پایه گذاشت کوتاه می‌آیند.»

سرجان ملکم در کتاب *تاریخ ایران* نوشته است: «در اصفهان به خانه‌ای رفتم که در آن جا از آهن و فولاد توپ می‌ساختند. دیدم که همهٔ توپ‌هایی که از قالب درمی‌آیند، کج‌اند. به متخصص آن کارخانه گفتم: این توپ‌ها همه کج است و قابل استفاده نیست. گفت: من چه کار کنم؟ مدام می‌آیند و به ما می‌گویند زود باشید، ما در جنگیم و احتیاج داریم. بدون اینکه حوصله‌ای، برنامه‌ریزی و تدبیری باشد و ما ناچاریم توپ‌ها را از قالب درآوریم. همه‌اش بی‌مصرف است.

طبیعی است که در چنین وضعی کسی نمی‌داند که فلسفه و تفکر می‌تواند کار بنیادی انجام دهد. آمادگی ذهنی می‌خواهد، تدبیری لازم دارد که ما چشم بسته به تقلید فرهنگ و تمدن‌ها نپردازیم. به دیگر سخن سراغ تجدد کاذب نرویم. ژوبرن

نمایندهٔ ناپلئون آمده نزد عباس‌میرزا. ولیعهد جوان به او می‌گوید: ای خارجی! چه کار کنم که سرزمینم را در راهی بیندازم؟ ژوبرن در یادداشت خود آورده: «مثل این که متوجه نیست. از من می‌خواهد وردی بخوانم، ایران آباد شود. یعنی منتظر است در همان لحظه چیزی بشنود تا بتواند وضع را تغییر دهد.» ارنست رنان همین مطلب را دربارهٔ مصری‌ها در کتابی که دربارهٔ «آیندهٔ علم» است نوشته: «مصری‌ها توجه ندارند که علم چیست. اساساً مفهوم علم را درست نمی‌فهمند.» در این جا نیز اگر از کسی بپرسیم علم چیست؟ می‌گوید اختیار دارید. این همه بلندگو، اتومبیل، تلفن و تلفن همراه داریم. اینها همه علم است، اما در واقع اینها علم نیست، صنایع است. باید پرسید زیربنایش چیست؟ کاربُردش چیست؟

در میانهٔ قرن نوزدهم زمامداران ما خواستند توجهی به اجمال ـ و البته کاذب ـ به تفکر زیربنایی جدید بکنند، که به ثمر نرسید. کنت دوگوبینو، کنسول فرانسه در ایران و نویسندهٔ کتاب‌های *سه سال در ایران* و *مذاهب و فلسفه‌های خاورمیانه* [منظورش ایران بوده] در این زمینه می‌نویسد: «من تصور می‌کردم در سرزمینی که همه جور فکر وجود داشته و در واقع قسمی مسیر تاریخ بوده و در معرض تهاجم گوناگون بوده، چرا باید این وضع و حال را داشته باشد؟» بعضی دانشوران ما در آن دوره گمان کردند شاید با ترجمهٔ *گفتار دربارهٔ روش* دکارت می‌توان اندکی از آن اندیشهٔ کاربردی فنی را به صورت عقلانی یعنی عقل کاربردی و ریاضی را در ایران رایج کرد. یک نفر یهودی فرانسه‌دان «وبرنه» کنسول فرانسه در تبریز کتاب دکارت را به عنوان حکمت *ناصری* ترجمه می‌کنند و اعتضادالسلطنه وزیر علوم در مقدمهٔ آن می‌نویسد: «ما داریم پیشرفت می‌کنیم و به دنیای جدید وارد می‌شویم و دکارت را هم ترجمه می‌کنیم. » ترجمه غیرقابل استفاده و جمله‌ها نامفهوم است، مثل این که ترجمهٔ کلمه کلمه را کنار هم چیده‌اند. افضل‌الملک کرمانی نیز کتاب دکارت را از ترکی به فارسی ترجمه کرده است. شاید «بدیع‌الملک میرزا» نخستین کسی باشد که در صد و اندی سال پیش در نامه‌هایی دربارهٔ مفهوم زمان و مکان پرسش کرده. او که در کرمانشاه فیزیک خوانده بود می‌پرسیده؛ علم جدید بر چه پایه‌ای استوار است؟ مفهوم کرانمند چیست؟ بعد به جهان بستهٔ هندسه و هیئت بطلمیوسی و به پژوهش‌های کپرنیک، کپلر و گالیله اشاره می‌کند،

متوجه می‌شود برای آماده کردن زیربنای کار علمی، فلسفه ورزی لازم است، می‌خواهد فیزیک نیوتن را بفهمد، و نظر کانت را که همانا مبتنی بر فیزیک نیوتن است دریابد. یعنی می‌خواهد کار فلسفی کند. اما چگونه این مطالب به بدیع‌الملک میرزا رسیده، معلوم نیست. شاید این همه معلول کنجکاوی خود او بوده است.

تفکر اصل است و جدّی است وگرنه تفنن کردن با نام اسپینوزا، دکارت، کانت و واژه‌های فرنگی سوبژکتیو و اوبژکتیو بر زبان آوردن به معنای آلوده کردن فضای فرهنگ است. باید کار اصلی را از کارهای غیراصلی تشخیص داد، همچون تشخیص معماری درست از نادرست. در کار فلسفه، ادبیات، کتاب‌های علمی، بساز و بفروشی نباید وجود داشته باشد.»[۵]

افزوده بر نکته‌هایی که در سطرهای بالا آمده است، باید گفت و نوشت در چند سدهٔ اخیر به واسطهٔ فقر اقتصادی، نبودن حاکمیّت متمرکز کاردان، تهاجمات پی‌درپی، همجوار بودن با دو کشور رو به پیشرفت اما مهاجم و سودجو، ناامنی داخلی و اختلافات قومی... کمتر کسی آماده بوده است که به کار «بی‌فایدهٔ» فلسفه و علم‌ورزی، نقد ادبی، هنری و اجتماعی بپردازد و در این میان کسانی که داوطلب اشتغال به حرفهٔ «نقد ادبی» که چندان هم خوشایند شاعران و نویسندگان نیست، باشد، از آن هم کمتر بوده است. چرا؟ برای اینکه منتقد ادبی (و فلسفی و اجتماعی) ناچار است که عیب کار را بگوید تا کار آراسته‌تر و پیراسته‌تر شود، چنانکه در هشدار سعدی می‌بینیم «متکلم را تا عیب نگیرند، سخنش کمال نپذیرد» اما برای جامعه‌ای که در آن ظاهرسازی، خودبینی و خودمحوری رواج دارد، انتقاد زیاد مطلوب نمی‌تواند باشد. من خود آزموده‌ام که حتی جوانان تازه‌کار ما در این زمینه خیلی حسّاس‌اند و زود واکنش نشان می‌دهند. بیشتر دوست دارند تحسین شوند تا کارشان حلّاجی شود و به محک نقد بخورد. نگارندهٔ این سطور بیش از پنج دهه است که انتقاد ادبی و فلسفی می‌نویسد (نقص‌ها و کم و کسرهایش به جای خود) اما حتی یک مورد نبوده است که شاهد استقبال «نقدشونده» بوده باشد. تنها موردی را که می‌توانم یاد کنم، مورد «نقد آثار بزرگ علوی» (۱۳۵۷) است. او که در همین سال به ایران آمده و کتاب را در تهران دیده بود، برای گذراندن ایام نوروز سال ۱۳۵۸ به شیراز آمد. به دیدارش شتافتم و از هر دری سخنی گفتیم. در

میانهٔ سخن از کتاب یاد و از مؤلفش بسیار سپاسگزاری کرد. اندکی پرس‌وجو کردم به زودی کاشف به عمل آمد که کتاب را نخوانده است!

اساساً کار نظریه‌پردازی و نقدادبی کاری علمی و فلسفی است. بنابراین ورود در آنها آسان نیست. با این همه جوانان ما در چند دههٔ اخیر به این کار و نیز به مطالعهٔ آثار لوکاچ، الیوت، ادموند ویلسن، رنه ولک... بسیار علاقه‌مند شده‌اند. حتی شاعران و نویسندگان ما به انتقاد ادبی بی‌توجه نیستند، به طوری که گاه و بیگاه دست به قلم می‌برند و انتقاد ادبی می‌نویسند! اما می‌دانیم که کار به این آسانی نیست. مشکل نخست در این رشته و در کار فلسفه‌ورزی، مشکل واژگان است. مترجمانی داریم که به زبان‌های اروپایی اشراف دارند و زبان فارسی را نیز نیک می‌شناسند (ناصرالملک، سعید نفیسی، نصرالله فلسفی، دکتر هوشیار، دکتر لطفی، محمد قاضی، ابراهیم یونسی، ابوالحسن نجفی...) و کتاب‌های زبده‌ای را نیز ترجمه کرده‌اند (*ایلیاد و ادیسهٔ هومر*/ سعید نفیسی، *دورهٔ آثار افلاطون*/ دکتر لطفی) اما همین مترجمان ـ جز دکتر لطفی، دکتر حمید عنایت، دکتر شرف‌الدین خراسانی، دکتر عزت‌الله فولادوند و به ویژه دانشور و مترجم بزرگ آثار فلسفی دکتر ادیب سلطانی.... کمیْت‌شان در این میدان لنگ بوده است. ترجمهٔ واژه‌های فلسفی باختری به زبان فارسی کار دشواری است و اگر مترجمی به عمق معنای آنها پی نبرده باشد، واژه‌گزینی او خواننده را به بیراهه می‌برد. او چون اهل فلسفه نیست، واژه‌هایی مانند فوسیس، ایده، متافوسیس، فنومن، آپارانس، اسانس، پرزانس، پوزی تیف... برای وی اهمیت چندانی ندارد. بنابراین در مثل به پیروی از دیگران پوزیتیویسم را تحصّلی یا تحقّقی ترجمه می‌کند و از خود نمی‌پرسد تحقّقی چه ربطی با positivism دارد؟ این واژگان از کلمهٔ pose، در لاتین قرون وسطی Posem و در فرانسهٔ همان دوره Poser آمده و به معنای نهاد، درنگیدن و نهادن در مکان است. از نظر اوگوست کُنت پوزیتیف به معنای اثباتی، تجربی و مثبت است یعنی برترین شکل شناخت، بیان ساده پدیدارهای حسی است. او با ارائهٔ سه مرحله تئولوژیک، متافیزیک یا فلسفی، پوزی‌تیف، گفته است که انسان دو دورهٔ نخست را پشت سر گذاشته و به عنصر کنونی یعنی دورهٔ علوم مثبت و تجربی گام نهاده است. بنابراین وظیفهٔ علم، بیان صرف

واقعیت‌هاست، نه تعبیر و تفسیر آنها. زیرا در نظریهٔ شناخت، شکل قوانین عمومی تاریخ گسترش این نظریه و منطق همراه با گرایش تجربی و پدیدارشناسی حل خواهدشد.[۶]

ترجمهٔ کلمه ترانساندانتال به فلسفهٔ متعالی و تعالی نیز نقض غرض است. فروغی در کتاب *سیرحکمت در اروپا* Tranzentale Philophie را با ترجمهٔ لفظ به لفظ Scandere به معنای بالارفتن به فلسفهٔ متعالی ترجمه کرده و این بدان ماند که کلمهٔ متافیزیک را به معنای لغوی و اصطلاحی ارسطویی آن بفهمند. کانت به یقین تصور بالا و پایین به معنای ماوراء طبیعت و متعالی یعنی آن سوی آسمانها در این زمینه نداشته. ترانساندانتال یعنی فرارونده از تجربهٔ حسی و مراد از آن فلسفهٔ فرارونده یعنی شناسایی نوع شناخت است.[۷]

کار دیگری که در زمینهٔ فلسفه و نقد ادبی در ایران سال‌ها بسیار رایج شده و آسیب‌رسان است، تألیف شتابزدهٔ مشکل‌های نظری است. هستند مترجمانی که به سادگی منابع و مآخذ دیگران را برمی‌دارند و به عنوان مراجع تألیفی خود جا می‌زنند. فلان مؤلف در مثل آثار هوسرل را نخوانده، بلکه پژوهشی دربارهٔ هوسرل دیده، آن گاه هوس می‌کند منابع کتاب یا مقالهٔ یاد شده را بردارد و کتابی در تحقیق آثار هوسرل بنویسد. اینها همه نتیجهٔ بی‌دقتی و اهل تفکر نبودن است. زبان و تفکر پشت و روی یک سکه‌اند. زبان نه فقط در عرصهٔ شعر و قصه، بلکه در حوزهٔ فلسفه ورزی نیز اهمیت حیاتی دارد. ما اگر اهل تفکر نباشیم، ظرفیت و ظرایف زبان را نیز درنمی‌یابیم. به سخن دیگر تفکر از دانش‌جویی خوراک می‌گیرد. حتی تا چندی پیش «به ما می‌گفتند: زیاد فکر نکن. این خیلی بد است. جوانان را از فکر کردن می‌ترسانند. چرا؟ کسی که به تفکر باور ندارد، چه‌طور امکان دارد کانت یا هگل را بخواند. دکارت می‌گوید: می‌خواهم که مسائل را زیر پرسش ببرم. شک می‌کنم تا ببینم چه چیزی درست و چه چیزی نادرست است. خود خواستن مهم است. تفکر را باید خواست. جایگاه تفکر در آموزشگاه-ها کجاست؟ اگر دیدید تفکر در آنجا زیر بنایی ندارد یا بی‌معنی است، کار بسیار دشوار می‌شود.»[۸]

با این همه نباید کارهای انجام شده را انکار کرد. نقطه‌های روشن در فضای فرهنگی معاصر ما کم نیست. ما نباید قدر و مرتبهٔ خود را از اندازهٔ خودش نه بالاتر

ببریم نه پایین‌تر بیاوریم. ما پشتوانه‌های نیرومندی داریم. پیشینیان ما رنج فراوان بـرده و کارهای بزرگی کرده‌اند. چرا باید به دو حدّ افراط و تفریط برویم و بگوییم همه چیز از ماست یا هیچ چیز از ما نیست. اگر واقع‌بـین بشـویم، بـه شـیوهٔ عقلانـی و روشـمند بـا مشکل ها رویاروی می‌شویم و با کوشش مستمر به جایی که باید می‌رسیم، کما این که در همین دورهٔ معاصر ترجمه و تألیف‌های دکتر محمـود هـومن، دکتـر کاویـانی، دکتـر حمید عنایت، دکتر شرف‌الدین خراسانی، دکتر عبدالحسین نقیب‌زاده در زمینهٔ فلسفه، ما را به سطح اندیشه‌ورزی برتری رسانده اسـت. نمونـهٔ بـارز اندیشـه‌ورزی و ترجمـهٔ آثـار فلسفی کارهای دکتر ادیب سلطانی است. او به ویژه با ترجمهٔ *سـنجش خردنـاب کانـت* گام بزرگی در کانت‌شناسی و شناساندن فلسفه‌هـای بـاختری در میـدان فلسـفهٔ ایـران معاصر برداشته است. ترجمهٔ او به دلیل ابداع در واژه‌سازی و راه‌پیمایی در سرزمین‌هـای ناشناخته و پیشتازی در عرصهٔ فلسفیدن در آغاز با بی‌اعتنایی و حتی مخالفت طرفـداران فلسفهٔ قدیم رویاروی شد و عمدهٔ مخالفت ناقدان این بود که چرا متـرجم کتـاب بـه راه مألوف نرفته و سخن و واژگان نـوآورده اسـت. دکتـر ادیـب سـلطانی گرچـه وارد ایـن مناظره‌های بی‌ثمر نمی‌شود، در جایی با متانت و واقع‌بینی می‌گویـد: «هـرکس دوسـت دارد بخواند. من مجبور نیسـتم و کـارم را درسـت انجـام داده‌ام.[۹]» او بـه همـین شـیوه *ارگانون* ارسطو، *جستارهای فلسفی* برتراند راسل و *رسالهٔ منطقـی ـ فلسـفی* ویـت گـن اشتاین را نیز ترجمه کرده است.

باری کار و اندیشه‌ورزانی مانند دکتر ادیب سلطانی فضای فرهنگی ما را فرحناک‌تر کرده‌اند. مُشکی است که خود می‌بوید، حال عطار می‌خواهد بگوید می‌خواهد نگوید:

شب‌پره گر وصل آفتاب نخواهد رونق بازار آفتاب نکاهد

مشکل اندیشه‌ورزی، بزرگ‌ترین مشکل فرهنگی ماست. نشانهٔ بارز تفکـر، شـک و انتقاد اصولی است. همهٔ نظام‌های فلسفی با شک و انتقاد نظام‌های فلسفی پیش از خود آغاز می‌شود. نظام فلسفی ارسطو در برابر اندیشه‌ورزی‌های استادش افلاطون، بر پا شده است. اگر هگل سخنان کانت را تکرار می‌کرد، دیگر هگل نمی‌شد. متفکر و جامعه تأثیر متقابل دارند. زمان و دگرگونی‌های اجتماعی بر دانستگی متفکر اثـر مـی‌گـذارد و از آن تأثیر می‌پذیرد. حتی ادیبان بزرگ نیز اهل تفکر بوده‌اند. ما در هرحـال بایـد بکوشـیم و

راه‌های تازه‌ای را کشف کنیم و این گفتهٔ کانت را هرگز فراموش نکنیم: «جرأت دانستن داشته باش!»

انتقاد ادبی، فلسفی، اجتماعی در ایران از میانه‌های دورهٔ قاجار، نه به صورت تذکره-نویسی و تقریظ، بلکه به صورتی جدید، آغاز می‌شود و نمایندگان مهم آن میرزا ملکم خان و فتح علی آخوندزاده، در نقد آثار گذشته و معاصر خود راه و شیوه‌های تازه‌ای می‌آورند. این گونه انتقادها گاه به صورتی مستقل و زمانی در متن آثار داستانی یا تاریخی و علمی، پیش کشیده می‌شود و یکی از نمونه‌های بارز آن نقدی است بر شعر و شاعری دورهٔ قاجار که میرزا حبیب اصفهانی در کتاب *حاجی بابای* اصفهانی آورده است، و نیز در *چرند پرند* دهخدا، *یکی بود یکی نبود* جمال‌زاده، *وغ وغ ساهاب* هدایت و مسعود فرزاد، *سنگ صبور* چوبک، *اسرار گنج درهٔ جنی* ابراهیم گلستان و مقاله‌های نیما یوشیج و جلال آل احمد و ذوق آزمایی‌های علی دشتی دربارهٔ خاقانی، سعدی، حافظ و صائب... انتقادهای ادبی درخور توجهی دیده می‌شود که بجاست برای نشان دادن تحولات نقد ادبی معاصر کشور ما بیرون آورده شود و به صورت مستقل مدوّن به چاپ برسد.

بنابراین انتقاد ادبی و انواع دیگر نقد به صورت جدید در کشور ما پیشینه‌ای یکصد و پنجاه ساله دارد و طبعاً نمایندگان خوبی مانند دکتر پرویز خانلری، پرویز داریوش، دکتر زرین‌کوب، دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر شفیعی کدکنی... داشته است، اما با این همه کسی که شغل شاغل‌اش انتقاد ادبی بوده باشد کم داشته‌ایم و همین موضوع احتمالاً یکی از موانعی بوده است برای پدید آمدن ناقدی بسیار تأثیرگذار و تا حدود مورد پذیرش همگان، اما آن سوی افراط را که می‌گوید «ما منتقد ادبی نداشته‌ایم یا نداریم» نیز نمی‌توان پذیرفت. چرا منتقد با صلاحیت ادبی نداشته‌ایم؟ آیا خانلری، زرین‌کوب و غلامحسین یوسفی نقدهای ادبی خوب ننوشته‌اند؟ آیا نقدهای ادبی پرویز داریوش، محمد حقوقی، رضا براهنی و دیگران درخور توجه نیست؟ درست است که این نقدها کمبودهایی دارند، اما آیا می‌توان به دلیل وجود این کمبودها آثار نویسندگان یاد شده را به طور کلی انکار کرد؟

در دهه‌های اخیر افزوده بر پیدایش منتقدانی که نام بردیم، ناقدان دیگری نیز به میدان نقد ادبی وارد شدند و ملاحظات درخور توجهی دربارهٔ رمان، شعر، فیلم، قصه کوتاه، و نیز دربارهٔ آثار فلسفی و ترجمهٔ آن آثار پدید آورند و بر رونق بازار انتقاد افزودند. عاملی که در این زمینه بسیار مؤثر افتاد، ترجمهٔ آثار فلسفی و انتقادی اروپا بود از جمله ترجمهٔ کتاب *پوئتیک* ارسطو به نام *هنر شاعری یا فن شعر*... به وسیلهٔ سهیل افنان، دکتر فتح‌الله مجتبایی و دکتر زرین‌کوب. کم‌کم ناقدان ما با آثار انتقادی کانت، هگل، مارکس، پروفسور ریچاردز، گئورگه لوکاچ، پلخانف، نوتروپ فرای، رنه ولک... در زمینهٔ زیباشناسی، فلسفهٔ هنر و نظریه‌های نقد ادبی آشنا شدند و روش کار را آموختند. پیش از این یا همزمان با آن دکتر لطفعلی صورتگر کتاب *سخن سنجی* را نوشت که سال‌ها در دانشگاه‌ها تدریس می‌شد. این کتاب که پس از شهریورماه ۱۳۴۰ پدید آمد، اقتباس و ترجمهٔ آزادی از کتاب An outline of Modern Knowledge پروفسور ریچاردز است که تا حدودی با موازین انتقاد ادبی گذشتهٔ ما نیز تطبیق داده شده و مؤلف در بخش‌هایی از کتاب به واکاوی و تفسیر آثار بعضی از شاعران فارسی از جمله اشعار فردوسی دست زده است تا راهنمای پژوهشگران ادبی دیگر ما باشد. چاپ کتاب‌های *نقد ادبی* دکتر زرین‌کوب در دهه سی، *رئالیسم و ضدرئالیسم* دکتر سیروس پرهام در دههٔ چهل... در پیشبرد فن انتقاد ادبی در ایران تأثیر بسیار داشت و کار ادامه یافت تا سرانجام به ترجمه کتاب‌های لوکاچ، نوتروپ فرای، کلینت بروکس، رنه ولک، و ریچاردز کشید. با این همه در این کار مانند بسیاری از کارهای دیگر برنامهٔ معینی وجود نداشت و مترجمان و منتقدان ما راه را میان‌بُر پیمودند. در مثل نوشتهٔ بسیار مهم لونگینوس *دربارهٔ شیوهٔ والا* را در اواخر دههٔ هفتاد رضا سیدحسینی به فارسی ترجمه کرد و هم چنین کتاب *نقد نیروی داوری* کانت (ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان) در دههٔ هشتاد به چاپ رسید.

انتقاد ادبی دوره‌های سامانی، غزنوی و سلجوقی (قرن سوم هجری به بعد) بیشتر سویهٔ زبان‌شناسی و کلامی داشته است و البته از فن شعر و فن بلاغت ارسطو بهره بسیار برده است. به عنوان مثال ابوهلال عسکری گفته است: «سخن منظوم بر سخن منثور برتری دارد. شعر با مسائل دینی و سیاسی کاری ندارد، بلکه دارای معانی ویژه‌ای

است که در خطابه و رساله بیان نمی‌شود.... هرچند پایهٔ شعر بر دروغ و صفات مبالغه‌آمیز و بیرون از عُرف و عادت و تعبیرهای دروغین است، بر نثر برتری دارد...»[۱۱] ابن رشیق می‌نویسد: «کلام بر دو نوع است: منظوم و منثور و هریک از این دو دارای درجاتی است: خوب، متوسط و پست. در نظر اهل فن اگر دو طبقه از این دو نوع کلام در فصاحت و بلاغت یکسان باشد، شعر همواره برتر شمرده می‌شود.»[۱۲] از کتاب‌های مهم فن‌های بلاغت و شاعری گذشته باید از *اسرار البلاغه* عبدالقاهر جرجانی نام برد که به ویژه دربارهٔ «استعاره» ملاحظات بسیار دقیقی دارد که امروز نیز در نظریه‌های شعری جدید مانند نظریه‌های یاکوبسُن و اشکلوسکی اهمیت فوق‌العاده یافته است. هم از زمان باستان، فیلسوفان و هنرشناسان دانستگی انسانی را به دو بخش عمده تقسیم می‌کرده‌اند: عقلانی، تخیلی (عاطفی و حتی الهامی) که به نظر آن‌ها در ستیزه با یکدیگرند. نیروهای غیرعقلانی را می‌توان خطرآفرین یا نیکوکار دانست. رؤیا ممکن است هدیهٔ الهی باشد یا راه آسانی برای نفوذ شیطان. نظریه‌های فروید و یونگ تلاشی است برای مطالعهٔ منظم این فرارونده‌های غیرعقلانی دانستگی بشری و هم‌چنین اظهاری است دربارهٔ تقدم آنها در تکامل زندگانی ما. بنابراین اگر «خودِ» بالغ ما را فرارونده‌های ناخودآگاهی تعیین و مشروط می‌کنند، پس این واقعیت به روشنی دلالت‌های عمده‌ای در پژوهش ادبی دارد. زیرا در این عرصهٔ گفتمانی، ناخودآگاهی بیش از عوامل دیگر به آزادی بیان می‌شود.[۱۳]

فروید مدعی بود که خودآگاهی، نظامی از «دانش‌ها»ست به ویژه در امیال کودکان که در جریان معمولی تغذیه و رشد بازداشته می‌شود، زمانی که کودک، ماهیت اجتماعی می‌یابد و قید و بندهای تمدنی می‌پذیرد، به ویژه قیدها و محدودیت‌های جنسی را. رانش‌های کودکان در تلاشند خود را بروز دهند، اما فقط می‌توانند خود را به صورت‌های نامستقیم بیان کنند یعنی به صورت نشانه‌ها، شوخی‌ها، رؤیاها زمانی که منع و ممیّزی «فراخود» از کار می‌افتد. روانکاوی کلاسیک، متن‌های ادبی را همچون نشانه‌ها یا رؤیاها در نظر می‌آورد. یعنی این متن‌ها را طوری مطالعه می‌کرد که گویی آنها بیان مستقیم روح مؤلف‌اند. ژاک لاکان در تفسیر خود از فروید به طور مستقیم ناخودآگاهی را با زبان پیوند می‌دهد: ناخودآگاهی از پیوند ناسازگار بین زبان، نظام نمادینی که ما

پس از دورهٔ کودکی به آن می‌رسیم، و میل به وجود می‌آید. او الگوی سوسور از زبان را در مقام نظام نشانه‌ها به کار می‌برد که در آن دلالت‌ها به طور دلبخواهی به مدلول‌ها متصل می‌شود. لاکان تمایز ابداعی یاکوبسن بین ساحت‌های استعاری و کنایه‌ای زبان را می‌پذیرد و نشان می‌دهد که رؤیاها به وسیلهٔ این فرارونده‌های زبانگانی، ساختمان یافته‌اند و این موازی است با نظریهٔ فروید دربارهٔ چکیدگی (خلاصه کردن) و جابه‌جا کردن فرویدی.[۱۴]

«کریستوا» نظریهٔ روانکاوی را به منظور برتری دادن شعر در نظم عام گفتمان به کار می‌گیرد و مدعی است تفکر غربی همیشه در مفروض داشتن لزوم شناسندهٔ (سوژه)ای یگانه شده تأکید داشته است، سوژه‌ای که به وسیلهٔ واسطهٔ تثبیت شدهٔ نحوی تضمین و آماده شده، نحو و ترکیب زبانی منظم، دانستگی منظمی را فراهم می‌آورد. با این همه نیروی خرد هرگز چیزها و کاروبارها را به خواست خود تنظیم نکرده است و لذت و میل به کار از هم گسیختن خطوط روشن عقلانیت ادامه داده‌اند. موجودی انسانی عرصه‌ای است که جریان نامعیّن انگیزه‌های مادی و روحی سراسر آن را موج‌آسا و به طور مکرر درمی‌نوردد. چنین جریان موج‌آسایی را محدودیت خانواده و جامعه، از کودکی فرد به تدریج تنظیم می‌کند. زیرا زیر سطح زبانی و کردار اجتماعی ضبط و ربط شده فرد بالغ جریان جاری ماقبل زبانی او در عمل و در جوش و خروش است. ژولیا کریستوا این فرارونده زبانی و اجتماعی را «نشانهٔ» مادی (semiotic) می‌نامد. چرا که مانند فرارونده سازمان نیافتهٔ دلالت‌گر عمل می‌کند، یعنی به نظم درآوردن جریان جوشان «نشانه»، منطق، نحو و عقلانیت به وجود می‌آورد و او این کُنش را «سمبولیک» (نمادین) نام می‌نهد. شعر و به ویژه شعر مدرن انگیزه‌های شوق و میل نشانه‌ای را مجاز می‌دارد پدیدار شوند و عامل «سمبولیک» را تهدید کنند. هنرمند و شاعر پیشتاز (avant-garde) با گرایش‌هایی که به وسیلهٔ ساختارهای بازدارنده تحمیل نظم می‌کند، به ستیزه برمی‌خیزند. او هم‌چنین در جاهایی از کتاب خود یادآور می‌شود که فاشیسم بسیاری از این هنرمندان را شیفتهٔ خود کرد، در مثل از راپاوند و دی. اچ. لارنس را.

از نظر کریستوا «نشانه»ای و «نمادین» در زهدان فرارونـد دلالـت، دو وجـه جدانشدنی‌اند و به دو سویهٔ شناسنده (سوژه) اشارت دارنـد و آنهـا را شـاخص و نمایـان می‌سازند. در نمایشنامهٔ تراژیـک آنتـی‌گونـه و در زبـان یونـانی واژه‌ای هسـت کـه بـر «نشان» و «ردّ پا» دلالت دارد و کریستوا مفهـوم واژگـان خـود را از آن گرفتـه اسـت. روانکاوی فرویدی غالباً ساختار رانـد (سـائق)ها و فراونـدهای اصـلی جابـه‌جـا کـردن (جانشینی) و خلاصه کردن را می‌پژوهد و کریستوا به این مسأله توجه بسـیار دارد. او در تعریف «نمادین» می‌گوید: «تأثیر اجتماعی رابطه با دیگری را که از راه قیـد و بنـدهای واقعی و مشخص تفاوت‌های زیست‌شناختی مانند تفاوت جنسی و ساختارهای خانوادگی واقعی و مشخص تاریخی نظم یافته، سمبولیک می‌نامیم.»

او بـرای عرضـهٔ شـرحی از رابطـهٔ درونـی و نیرویـی (دینامیـک) «نشـانه»ای و «نمادین»، مفهوم «کورا» فضا chora (یا آوند، بطن، رحِم، زهـدان) را جسـورانه پـیش می‌کشد. او این مفهوم را از رسالهٔ *تیمائوس* افلاطـون گرفتـه اسـت. «کـورا» فضـا یـا پرورندهٔ همهٔ «شدن»هاست... افلاطون که در این جا از استعارهٔ زایش بهـره مـی‌گیـرد، آوند (بطن) را با مادر و «الگو» را با پدر و حاصل آمیزش آنها را با فرزند قیاس می‌کنـد. او در آغاز رساله‌اش دو شکل از واقعیت را می‌شناساند: الگوی عقلانی و پایـدار (ایـده) و نسخه بدل دیده شدنی و متغیر آن. سپس سومین شکل را بـر آن دو مـی‌افزایـد، یعنـی فضا یا آوند هستی. به این دلیل که باشنده یا موجود باید جایی باشد و فضایی را اشـغال کند. کریستوا این مجاز مادرانهٔ افلاطون را بازمی‌یابد. تن از نظر او گوشـت، هورمـون و خون دارد، هم بیرون از زبان است و هم نیست. او در این جا برای نگهداشتن این ابهـام و دوسویگی گویا به «کوریون» اشارت دارد. ارسطو در کتاب *جانوران* می‌گوید: کوریـون بر غشائی دلالت دارد که جنین را در رحم احاطه می‌کنـد. ایـن غشـا دو ویژگـی تنـانی (فیزیولوژیک) دارد که در اینجا به استعاره‌ای کریستوایی بدل می‌شـود. کوریـون اساسـاً ساختمانِ بافتی مضاعفی دارد و از این رو می‌تواند همچون جایگاهی در نظر آید کـه در آنجا ساختمان بدن مادر پایان گرفته و ساختار بدن جنین آغاز می‌شود.

بنابراین، «کوریون» فضایی می‌سازد که در آن جـا دیگـر ـ بـودگی جنـین متمـایز می‌شود. در بدن جنین که مانند قلمه‌ای می‌بالد، چیزی استوار یعنی «دیگره» ای وجـود

دارد. کوریون همان جایی است که آغازین‌ترین فراروندهای دلالت در آن پدید می‌آید. باری «کورا» از نظر کریستوا پیشاپیش محدود به قید و بندهای اجتماعی ـ تاریخی است، قیدهایی مانند تفاوت جنسی و ساختار خانواده. بنابراین در بستر یاد شده حتی پیش از پا برجای شدن نشانه، عاملی «نشانه‌ای» در فراروندهای پیوند دهندهٔ تن شناسنده به چیزها و نیاکان خانواده به ویژه نیای مادری در کار است. «این دوگانه بودن بنیادی حاصل انگیزه‌هایی است که بدن نشانه شناختی شده را به جایگاه انشقاق همیشگی بدل می‌کند.» با این همه بدن مادر هم اصل آرایندهٔ «کورا»ی نشانه‌ای است و هم ابزار میانجی قانون نمادین روابط اجتماعی و سوژهٔ جنینی. بنابراین کورا فضایی است که خود در آن جا هم آفریده و هم انکار می‌شود، جایی که یکتایی‌اش در برابر فرارونِد دگرگونی‌ها و ماندگاری‌هایی که به وجود آورندهٔ او بودند، از هم می‌پاشد... هنر از آنجا که به ژرفناهای فرارونِد دلالت راه می‌بَرد، عامل نوزایی است و شعر یا ادبیاتی از آن قسم که مالارمه می‌ستاید، در فضای زنانهٔ موزونی آفریده می‌شود.»[۱۶]

اکنون به نظریهٔ فورمالیست‌های روسی: یاکوبسن، اشکلوسکی و نظریهٔ ساختارگرایی می‌پردازیم. هر دو نظریه سنجش هنر و آثار ادبی را بر بنیاد عوامل درونی سازندهٔ «متن» می‌گذرانند و به اعتباری به نظریهٔ ارسطو می‌رسند. نقدهای جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و اخلاقی عوامل برونی مانند روابط تولیدی اجتماعی یا انگیزه‌های عاطفی یا واپس زده شده میل یا اصول اخلاقی... را واکاوی می‌کنند، اما فرمالیسم و ساختارگرایی به خود زبان و متن توجه دارند. چرخش زبانگانی فلسفه و انتقاد در قرن بیستم، مفهوم ساختار را تغییر شکل داده است. با این همه منطقی است بُعد اولیهٔ ساختارگرا را در مثل در «هنر شاعری» ارسطو به دیده آوریم. گزارش او دربارهٔ ساختار طرح‌های داستانی درام به چهار طرح ممکن فروکاسته می‌شود:

الف) طرح‌های ساده. ب) طرح‌های رویدادهای ناگهانی. ج) طرح‌های اکتشافی. د) طرح‌های رویدادهای ناگهانی همراه با کشف.

ارسطو در تأکید بر چهارمین به عنوان بهترین طرح از رویکرد «ساختارگرا» به معنای جدید، جدا می‌شود. نظریه‌پرداز ساختاگرا با کشف ردیفی از متغیرهایی که

می‌توانند همهٔ بازنمایش‌های دراماتیک ممکن را به وجود آورند، بسنده می‌کنـد و دیگـر آن که الگوی ساختارگرا غالباً شکل «تضادهای زوجی» به خود می‌گیرد.

گزارش فردینان دوسوسور از نظام زبان (لانگاژ) می‌گوید که موضوع مطالعه‌اش نـه فردی، بلکه اجتماعی است. او نمی‌کوشد توضیحی دربارهٔ گفتـار (parole) انسـانی بـه دست دهد، بلکه می‌خواهد خودگفتار (سخن) را تبیین کند؛ یعنی نظامی را که در زیرازیر گفتار آدمی قرار گرفته است. اگر این نظریه را دربارهٔ ادبیات بکـار بـریم، بـه ایـن معنـا خواهدبود که ما نه فلان شعر یا بهمان نمایشنامه، بلکـه نظـامی کـه آنهـا را بـه وجـود می‌آورد، مطالعه می‌کنیم. برای منفرد ساختن نظامی زبانگانی ضروری اسـت کـه بـرش همزمانی را از جریان در ـ زمانی زبان جدا سازیم. سوسور در این جـا زبـان را بـا بـازی فهم‌پذیر شطرنج مقایسه می‌کند. ما برای ادراک نظام بازی شطرنج و کشف قواعدی که در عمل بازیگر پی می‌گیرد، نیازمنـدیم همـهٔ تغییرهـای زمـانی را کـه در بـازی اتفـاق می‌افتد، به دست غفلت بسپاریم (در مثل همهٔ تغییرها و تنوّعات عملکـرد مهـره‌هـا را). همین طور اگر می‌خواهیم نظام زیرین نوعی ادبی را بفهمیم، نمونه‌هـای مـورد مطالعـهٔ خود را آن چنان که متعلق به نظم همزمان همیشگی، است در نظر آوریم.

تاریخ از این منظر فقط می‌تواند به عنوان توالی لحظه‌ها و حلقـه‌هـای درـــ زمـانی (تقویمی) وجود داشته باشد. از نظر سوسور زبان در مقام نشانه‌ای در میان نظام نشانه‌ها (علامت‌ها)، لحاظ می‌شود. «علامت» همان چیزی نیست که نظریه‌هـای زبـانی دیگـر «نماد» می‌نامند. نُماد رقمی زبانگانی مرتبط با ارجاع است. مـی‌نویسـیم یـا مـی‌گـوییم درخت، و حروف د. ر. خ. ت، شکل درختی را که بیرون از ماست، به دانستگی مـی‌آورد. علامت ارتباط ضروری با هرگونه ارجاعی ندارد، بلکه دارای ساختاری دوبخشی اسـت و مرکّب است از دال و مدلول که در کل نظام ارجاعی یا دلالت نامیده می‌شود. [۱۷]

از نظر یاکوبسن نشانه (علامت) زبانگانی از لحاظ نظم و آرایش دو وجه دارد:

الف. ترکیب: هر نشانه‌ای از علائم مقوّم و / یا ساخته می‌شود که فقـط در ترکیـب با دیگر نشانه‌ها به وقوع می‌پیوندد. یعنی هر واحد زبانی در یک و همان زمان به عنوان زمینه برای واحدهای ساده‌تر و / یا به کار می‌رود تـا زمینـهٔ خـود را در واحـد زبانگـانی

بغرنج‌تری بیابد. از این‌رو هر تجمع بـه فعـل واقعـی واحـدهای زبـانی آنهـا را در واحـد بالاتری متصل می‌کند. ترکیب و بافت (ساخت) دو وجه عملکرد مشابه‌اند.

ب. گزینش: گزینش بین بدیل‌ها متضـمن امکـان جانشـین کـردن ایـن بـه جـای دیگری است که از جهتی معادل آن یکـی و از جهتـی متفـاوت بـا آن اسـت. در عمـل گزینش و جانشین‌سازی دو وجه یک عمل هستند... روشن است که مداخله‌های گفتاری می‌تواند در مراتب متغیر بر ظرفیت فردی برای ترکیب و گزینش واحدهای زبانی تـأثیر بگذارد و در واقع مسأله این که کدام یک از این دو عمل اساساً آسیب دیده در توصـیف کردن، تحلیل کردن و طبقه‌بندی اشـکال گونـاگون زبـان پریشـی (aphasia) معنـا و مفادی بسیار دور از دسترس از آب درمی‌آید.

دربارهٔ پریشیدگی زبانی گونهٔ نخست (نابسـندگی گـزینش) زمینـه (بافـت)، عـاملی ضروری و قطعی است. زمانی که گزینش با تکه‌های کلمه‌ها و جمله‌ها به نمایش درآید، چنان شخص بیماری به آسانی آنها را تکمیل می‌کند. گفتار او صرفاً واکنشی است، و به سهولت به مکالمه ادامه می‌دهد، اما در آغاز کردن گفت‌وگو دشواری‌هـای زیـاد دارد. او می‌تواند زمانی که مخاطب پیامی است یا می‌پندارد چنین است به خطاب‌کننده‌ای واقعی یا خیالی پاسخ گوید. به ویژه برای او درست کردن یا حتی ادراک گفتمانی مسدود مانند مونولوگ (تک گفتاری)، دشوار است. اظهارات او هر قدر بیشتر وابستهٔ زمینهٔ گفتار باشد، بهتر از عهدهٔ وظیفه لفظی خود برمی‌آید.

در نظریهٔ زبان از آغاز قرون وسطی به تکرار گفته‌اند که کلمه بدون زمینـه، معنـایی ندارد. اعتبار این گفته به هرحال محدود به زبان پریشی یا دقیق‌تر بگـوییم محـدود بـه قسمی زبان‌پریشی است. در موارد آسیب‌شناسی به بحث گذاشته شدهٔ کلمه‌ای منفرد، به فعل معنایی جز یاوه‌گویی ندارد. چنان که آزمون‌های فراوان آشکار ساخته بـرای چنـین بیمارانی تلفظ کلمه‌ای واحد در دو زمینهٔ متفاوت صرفاً بر زبـان آوردن دو کلمـهٔ همنـام است (مانند بر زبان آوردن کلمهٔ شیر به معنای مایع خوردنی و حیوان درنـده). از آن جـا که لغات مشخص در قیاس با کلمه‌های همنام اطلاعات بیشتری به ما می‌دهد، بعضـی از این گونه اشخاص زبان پریش مایل‌اند که بدیل بافتاری کلمه‌ای را به وسیلهٔ واژگانی متفاوت عوض کنند. واژگانی که هریک از آنها خاص محیط داده شده‌ای اسـت. از ایـن

رو بیمار گولد اشتاین هرگز کلمهٔ «چاقو» را به تنهایی به کار نمی‌بُرد، ولی برحسب کاربرد و فضای پیرامونی آن به طور متناوب چاقو را «مدادتراش»، «سیب قاچ کن»، «کارد نان بُری»، «کارد و چنگال»... می‌نامید، به این ترتیب کلمهٔ «چاقو» از شکلی عادی تغییر می‌یافت به طوری که می‌توانست در شکلی محدود به تنهایی، به کار رود.

بیمار گولد اشتاین می‌گوید: «من خانه‌ای خوب، تالار ورودی، بستر خواب و آشپزخانه‌ای مناسب دارم. البته خانه‌های بزرگتری هست، فقط برای عَزَب‌هایی که در عقب خانهٔ من زیست می‌کنند» شکل صریح‌تر یعنی گروه کلمات «مردم ازدواج نکرده» می‌توانست جانشین کلمهٔ «عزب‌ها» شده باشد، اما این واژگان متحداللفظی را متکلم برگزیده بود. زمانی که به طور مکرر از بیمار پرسیدند کلمهٔ «عَزَب» به چه معنی است، او پاسخی نداد و آشکارا مضطرب شد. پاسخی مانند «عَزَب مردی است ازدواج نکرده» یا «مردی همسر نگزیده یعنی عَزَب» اِسنادی معادله‌ای و در نتیجه ردیفی از فرافکنی جانشین سازی از رمزگان قاموسی (lexical) زبان انگلیسی را در زمینه و بافت پیامی داده شده به نمایش می‌گذارد. عبارت‌های معادل به صورت دو بخش جمله درمی‌آید و در نتیجه همجواری بهم بسته می‌شود. بیمار زمانی می‌توانست عبارت درست «عَزَب» را برگزیند که زمینهٔ محاوره‌ای عادی دربارهٔ «خانه‌های عَزَب‌ها» آن را تأیید کند، اما نمی‌توانست رشتهٔ جانشینی عَزَب مساوی است با مرد همسرنگزیده را به عنوان موضوع جمله مورد استفاده قرار بدهد. زیرا توانایی او برای گزینش ارادی و جانشین‌سازی آسیب دیده بود. جملهٔ معادل و همچندی که بیهوده از بیمار مطالبه می‌شد، به عنوان تنها اطلاعات آن منتقل می‌شود: «عَزَب» ینی «مرد ازدواج نکرده» یا «مرد همسر نگزیده یعنی عَزَب»...

گسترش دادن گفتمان در مسیر خود می‌توانست دو رشتهٔ متفاوت معناشناسی را در خود جای دهد: موضوعی ممکن است به موضوعی دیگر راه بَرَد، چه از طریق مشابهت آنها چه از طریق مجاورت‌شان. شیوهٔ مجازی (استعاری) متناسب‌ترین واژگان خواهد بود برای مورد نخست و شیوهٔ کنایه‌ای برای مورد دوم. چرا که آنها چگالیده‌ترین بیان خود را به ترتیب در استعاره و کنایه می‌یابند. در زبان‌پریشی یکی یا دیگری از این دو فرایند محدود یا به کلی مسدود می‌شود، تأثیری که مطالعهٔ زبان‌پریشی را به وجود می‌آورد به

ویژه برای علم زبان‌شناسی روشنگر است. در رفتار لفظی عادی و بهنجار هر دو فراروند مدام عمل می‌کنند، اما مشاهدهٔ دقیق نشان خواهد داد که زیر نفوذ الگویی فرهنگی، شخصیت و شیوهٔ لفظی به کدام یک از این فراروندها مقام برتری بر دیگری را خواهد داد.[۱۸]

نظریه‌های انتقادی و انتقاد ادبی بسیار دیگری نیز وجود دارد که دربارهٔ هریک کتاب‌ها نوشته‌اند و گفتمان دربارهٔ آنها در این مقال نمی‌گنجد. باری انتقادنویسان ما هر کدام به دلایلی این یا آن نظریه را پذیرفته و بر بنیاد آن نقد ادبی یا فلسفی نوشته‌اند. توفیق نسبی یا توفیق منقّدان ما به این گزینش و نیز به نحوهٔ بکاربردن درست آن بستگی داشته و دارد. گمان می‌رود در دهه‌های اخیر پژوهش‌های نقادانهٔ بهتر یا دست‌کم دامنه‌دارتری در عرصهٔ نقد ادبی ما به ظهور رسیده و استقبال فرهنگمداران، شاعران و نویسندگان از آن شوق‌آمیزتر و گسترده‌تر شده است و طبعاً اگر این روش ادامه یابد و ناقدان ما در کار سنجش و نقد آثار ادبی و فلسفی دقت و تفکر بیشتر و ژرف‌تری داشته باشند، حاصل کار غنا و بُرد بیشتری خواهد داشت تا این «قند پارسی» نه فقط به «بنگاله»، بلکه به سرزمین‌های دیگر نیز برود و کام مشتاقان را شیرین کند.

روش کار نویسنده بیشتر التقاطی و فورمالیستی است. بدین معنا که اول از نظریه‌های گوناگون: روانکاوی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و پسانوگرایی بهره می‌گیرد و جابه‌جا عناصر و واژگان هریک از آنها را به کار می‌برد و حتی از واژگانی مانند «آشنایی‌زدایی»، «کاتارسیس»، «تاناتوس»، «اروس»، «فاصله‌گذاری، فلش بک (بازگشت به گذشته)، فرافکنی، پرسونا، آرکه تیپ... نه فقط برای روشن کردن، بلکه برای توجیه متن و توجیه توفیق نویسندهٔ متن به تکرار استفاده می‌کند، در حالی که وظیفهٔ ناقد افزوده بر روشنگری، عیب‌جویی نقص‌های کلامی، ساختاری و شخصیت‌پردازی... متن نیز هست. مهمتر از اینها تشخیص گوهرهٔ متن است. پیش از هر چیز باید دید متن داده شده قصه یا رمان هست یا نیست. در جز این صورت، پاورقی طولانی «رابعهٔ» حسینقلی مستعان و عموم قصه‌های بازاری را می‌شود به کمک واژگان‌های انتقادی و نظریه‌های ادبی به همان صورتی نقد کرد که رمان «باباگوریو» اثر بالزاک را. به عنوان نمونه *شماس شامی* مجید قیصری نه رمان، بلکه گزارش

خسته‌کننده‌ای است و هیچ امتیاز داستانی ندارد. [البته *باغ تلو* و *جنگی بود جنگی نبود* قیصری داستان‌های بسیاری خوبی است و او در این داستان‌ها خوش می‌درخشد.] به هرحال ناقد دربارهٔ کتاب *شماس شامی* می‌نویسد: «دربارهٔ پیرنگ... اشارهٔ نویسنده در ابتدای داستان به کتابی است که اتفاقی به دستش می‌رسد که این توضیحات در داستان امروزی می‌تواند به وجهی پست مدرنی تعمیم داده شود که گرچه در مقدمهٔ یک و دو مطرح شده است، اما برخی از مختصات فراداستانی به خود گرفته، داستانی که در باب خود داستان سخن می‌گوید که در رمان‌های نو یا پست مدرن به آن توجه می‌شود، مانند داستان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» کالوینو یا توجهی به رمان «صید قزل آلا در آمریکا» فقط از حیث توضیح یا داستانی دربارهٔ داستان که در رمان «اگر شبی از شب‌ها.... » در ابتدای داستان به مخاطب می‌گوید تو داری «داستان اگر شبی.... » را می‌خوانی و در داستان «صید قزل‌آلا» در همان ابتدا می‌گوید: خوش‌آمدی.» (صفحهٔ ۶ دستنویس)

این نقد نیست، مصرف نظریه است. افزوده بر این نویسندهٔ «رمان» و خوانندهٔ آن را گمراه می‌کند که در این جا با رمانی همطراز رمان *کالوینو* سروکار دارد. چندی پیش رمان پورنوگرافی و بازاری ساده‌ای به دستم رسید که به شیوهٔ رمان چند روایت‌کننده‌ای «وقتی که جان می‌سپُرم» فاکنر نوشته و چاپ شده بود. در خواندن اجمالی آن به این نتیجه رسیدم که کتاب به مفت هم نمی‌ارزد.

روش کار نویسنده نقد روش رساله‌نویسی است، بیشتر به فورم کار توجه دارد. در مثل در بخش نقد رمان *انجمن مخفی* احمد شاکری چنین رده‌بندی را می‌بینیم: مقدمه، چکیدهٔ داستان، مکتب، نوع، محور داستان (عنصر غالب)، گره داستان، معرفی شخصیت‌ها، خلاصهٔ داستان، نقد کلی، شخصیت‌پردازی، پیرنگ، زاویهٔ دید، نثر، درونمایه، امتیاز.... شاید چنین کاری برای ارائه رساله‌گونه‌ای، در دانشکده‌ای مناسب باشد، اما در مقاله یا در کتاب انتقاد ادبی که افراد گوناگون با اطلاع و دانش و سلیقهٔ گوناگون می‌خوانند یا خواهند خواند چندان کارآیی ندارد، چرا که خود نقد عرضه شده، می‌بایست کلیتی مستقل و هنری و ظریف باشد و دارای انسجام و هماهنگی مانند کتاب *قلعهٔ آکسل* ادموند ویلسن، *خدای پنهان* کلینت بروکس (دربارهٔ ارنست همینگوی،

فاکنر، الیوت...) یا نمونه‌های ایرانی آنها را به دست دهیم *نیلوفر خاموش* (دربارهٔ سهراب سپهری) صالح حسینی و *زندگی در آینه* حورا یاوری (۱۳۸۴) همین کتاب *زندگی در آینه* (دربارهٔ غربزدگی آل احمد، از قاف تا ق محمود مسعودی، *اشعار فروغ فرخزاد، طوبا و معنای شب شهرنوش* پارسی پور، *سمفونی مردگان* عباس معروفی...) از عنوان، مقدمه و سرلوحهٔ فصل‌ها گرفته تا واکاوی متن‌ها، نشان دادن فراز و نشیب و اسلوب داستان‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها و فضا... همه و همه بر بنیاد دانش روانکاوی مدرن پژوهیده شده (ناقد در فرانسه و آمریکا روان‌شناسی خوانده و در روان‌کاوی نیز تخصص دارد.) او حتی آثار جلال آل‌احمد را نیز بر بنیاد دانش روانکاوری تحلیل می‌کند: روایتی که آل‌احمد از شناخت مجموعهٔ عوامل فرهنگی جامعه در *سنگی بر گوری* و *مثلاً شرح احوال*، به دست می‌دهد، آئینهٔ تمام‌نمای روزگار او و سرگردانی‌های خود اوست.»[۱۹]

گفتیم منتقد بر بنیاد اصل پیش نهاده یا سنجیده شده ساختمان کار خود را برپا می‌کند، بنابراین نمی‌تواند و نباید اصل دیگری را که به نتایج دیگری می‌رسد، بپذیرد. به عنوان مثال نقد جامعه‌شناختی از منظر اجتماعی ـ تاریخی به ادبیات می‌نگرد یا آن را سند تحولات اجتماعی می‌داند یا محصول روابط تولیدی دورهٔ معینی از جامعه به شمار می‌آورد. همهٔ این نظرگاه‌ها، فورمالیسم، تأویل، نقد اخلاقی... را رد و انکار می‌کنند. به این دلیل که نویسنده و آثارش را از جامعه و دگرگونی‌های جامعه جدا می‌سازد و توجه نمی‌کند که این جامعه است که محیطی را آماده، مساعد یا محدود می‌کند که از درون آن نویسنده و هنرمند سر برمی‌آورد. نقد جامعه‌شناختی ادبی در همهٔ دوره‌ها غالباً تفسیری است از دگرشدگی ارزش‌های فرهنگی حاصل از تغییرات اجتماعی، چنان که گفته شده است «پس از بروز جنگ‌های داخلی در پی قتل ژولیوس سزار، شاعر رومی «هوراس»، دورهٔ جدید کلاسیسیم نوینی را گشود که در آن ظرافت، آراستگی و اخلاقی سخت دقیق و استوار در سبک ادبی بیان می‌شد. سایه روشن‌های بذله‌گویی‌های هوراسی به جای خامی و خشونت طنزهای لوسین نشست و هم چنین پس از جنگ‌های داخلی انگلستان شاعرانی که به سبک شاعران دورهٔ اوگوستوس شعر می‌سرودند، از ظرافت‌گویی شاه و درباریانی که به تازگی از تبعید فرانسه بازگشته بودند،

از جایی که «بلاغت» و «مناظره» ترویج می‌شد... استقبال کردند. لطافت و عقل سلیم ظریف و آراسته، جانشین ابتذال و سخت‌گیری پارسایانه شد. جان دنیس John Denis در آغاز قرن هیجدهم با اشتیاقی تب‌آلود به این ایام سرشار از آرامش چارلز دوم عطف توجه کرد، زمانی بس پیشتر از زمانی که سخته بودن (متانت، جدّیت) طبقهٔ متوسط دوباره پدیدار گردد. او گلایه می‌کند که در برهوت فرهنگی کسب و کار و سیاست‌بازی جدید، مهارت‌های طنز و کمدی از دست رفته است.[۲۰]

نقد جامعه‌شناختی به این ترتیب و برپایهٔ اصل پذیرفته شده به کار می‌پردازد و نقد روان‌شناختی یا فورمالیستی هم چنان که دیدیم برحسب اصل‌هایی که پیش نهاده‌اند یا پذیرفته‌اند. اما نویسندهٔ کتابی که در دست دارید در پی قسمی «نقد ترکیبی» یا به تعبیر ما در پی «نقد التقاطی» است:

بسیاری از آثار [ادبی] را نمی‌توان تنها در قالب یک رویکرد، مکتب و فرمول بررسی کرد. در واقع گاهی اثر در قالب یک یا حتی دو و یا سه مکتب هم نمی‌گنجد و لازم است اثر را با چند رویکرد مطالعه کرد. در این ارتباط باید گفت بهترین روش استفاده ترکیبی از رویکردهاست. مانند پژوهش تحقیقی که در قالب یک روش استقرایی یا قیاسی جواب نمی‌دهد و باید از روش ترکیبی برای رسیدن به جواب اصلی استفاده کرد. بنابراین منتقد ممکن است هرگز نتواند برخی از آثار [ادبی و هنری] را مثلاً به صرف این که نشانه‌ای اسطوره‌ای یا فمینستی دارد، در همان قالب خاص بررسی کند.

در برابر این «پیش نهاد» نخست باید گفت «پژوهش تحقیقی» با نقد ادبی تفاوت دارد. دوم این کدام اثر هنری و ادبی است که در «قالب همهٔ رویکردهای انتقادی» می‌گنجد یا گنجیده است؟ در مثل می‌توان *جنگ و صلح* تالستوی را در چهارچوب رویکرد هرمنوتیک یا مطایبات عبید زاکانی را به روش «سیّال دانستگی» واکاوی کرد؟ آن اثر ادبی که چنین ماهیّتی داشته باشد، کجاست؟ این چنین شیری خدا هم نافرید! سوم اینکه آن منتقدی که به ارزیابی چنان اثر مفروضی نشسته و به همهٔ رویکردهای انتقادی اِشراف دارد و درواقع «عالم السرّ و الخفیّات» و علامهٔ همه‌دان «علوم عقلی و نقلی» است در کجا پیدا شده یا می‌شود؟ از این گذشته آثار داستانی نقد شده در این کتاب، آثار متوسط و چندتایی از آن‌ها حتی پایین‌تر از متوسط و در واقع گزارش‌اند،

بنابراین چگونه می‌توان چنین کتاب‌هایی را هم برحسب رویکردهای نقد جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، روانکاوانه و هم براساس روش انتقادی تأویلی، اخلاقی یا اسطوره‌ای واکاوی کرد؟

چنانکه گفتیم روی هم رفته آنچه اکنون در برابر ماست، نقدی فورمالیستی و تاحدودی ذوقی و گاه فنی است و یکی از مزایای آن این است که ناقد اشکالات طرح داستانی، شخصیت‌پردازی و فضاسازی رمان‌های نقد شده را خوب تشخیص می‌دهد و جاهایی که در این زمینه‌ها، رمان‌نویس کم می‌آورد، درمی‌یابد و به انتقاد از آنها برمی‌خیزد. لحن نقد ملایم و دلسوزانه و دور از جانبداری است و منتقد به خود متن کار دارد، نه با نویسندهٔ متن و شخصیات او؛ و از سوی دیگر جاهایی که در «متن» امتیازی در زمینه‌های یاد شده می‌بیند، بدون مبالغه بیان می‌کند و در واقع ناظر به حُسن و نقص متن در یک و همان زمان هست. اکنون فرازی از نوشتهٔ ناقد را در نقد رمان *سمفونی مردگان* را در این جا می‌آوریم که نمونه‌ای است از نقد منصفانه و درست و از این نمونه‌ها در کتابی در برابر خواننده قرار گرفته اندک نیست:

«در موومان چهارم بخشی که «روایت سیّال ذهن» بیش از بخش‌های دیگر است، (تک‌گویی‌های آیدین)، دقیقاً بخشی از رمان *خشم و هیاهوی* فاکنر را که «بنجی» روایت می‌کند، به یاد می‌آورد، چنان که در رمان فاکنر *اتاق‌ها به سوی بنجی* می‌روند، چمن به کنارش می‌آید و به راه می‌افتد، کاسهٔ آب به دهانش می‌رسد و او از آن می‌خورد... در *سمفونی مردگان* آیدین می‌گوید «نوک انگشت را که به تخم چشم فشار بدهی درخت دوتا می‌شود... با یک انگشت می‌شود دنیا را تکان داد... موومان چهار جمله‌ها و کلمه‌ها مانند نگریستن غریب به اشیا از درون انعکاس‌هاست و این نامی است که فاکنر بر «خشم و هیاهو» گذاشته بود.» (صفحه ۱۱دستنویس)

پی‌نوشت‌ها

۱. *آناتومی نقد*، نوتروپ فرای، پرینستون، ۱۹۵۷، تحلیل نقد، ترجمهٔ صالح حسینی.

۲. *دربارهٔ هنر و ادبیات*، فریدریش انگلس، ۶۰ تا ۶۲، مسکو، ۱۹۷۶.

۳. *نقاش یونانی*، Pygmalion (پوگمالیون) عاشق پیکره‌ای شد که خود ساخته بود.

۴. *نظریهٔ نقد ادبی*، رامان سلدون، ۳۹۷ تا ۴۰۰، لند، ۱۹۸۸.

۵. *کتاب ماه فلسفه*، دکتر کریم مجتهدی، سال سوم، شماره سی و ششم، ۶۴ به بعد، تهران ۱۳۸۹.

۶. *همان*، آموزه‌های بنیادین در نظام فلسفی کانت، همان، ص ۷۵.

۷. *اصول آموزش و پرورش*، دکتر محمدباقر هوشیار، تهران، ۱۳۴۴.

۸ و ۹. *کتاب ماه فلسفه*، همان، ص ۶۸

۱۰. *سنجش خرد ناب*، ترجمهٔ دکتر م. ش. ادیب‌سلطانی، تهران، ۱۳۸۷.

۱۱ و ۱۲. *فن نثر*، دکتر حسین خطیبی، ۶۲، ۳۸، تهران، ۱۳۶۶.

۱۳. *نظریهٔ نقد ادبی*، همان، ۲۲۲.

۱۴. *هنر و روانکاوی*، ویلیام فیلیپس، نیویورک، ۱۹۵۷.

۱۵. *نظریهٔ نقد ادبی*، همان، ۲۲۳.

۱۶. لکان، دریدا، کریستوا، مایکل پین، ترجمهٔ پیام یزدانجو، ۲۷۴ به بعد، تهران، ۱۳۸۰.

۱۷ و ۱۸. *نظریهٔ نقد ادبی*، همان، ۳۶۴، ۳۶۸.

۱۹. *زندگی در آینه*، حورا یاوری، ۱۲، ۱۵۹، تهران، ۱۳۸۴.

۲۰. *نظریهٔ ادبی*، همان، ۴۴۱ و ۴۴۲.

پیشگفتار

سرزمین عزیز ما دارای پیشینهٔ بسیار غنی ادب و هنر است، که از جهتی موجبات ارزش و اهمیت ادبیات ما را در دنیا فراهم کرده، و از جهت دیگر بخشی از هویت ما بر اساس آن سنجیده می‌شود.

این پیشینه در زمینهٔ شعر توانسته خود را به مردم دنیا بشناساند، اما در باب نثر هنوز جایگاه اصلی خود را به دنیا نشان نداده است. این امر دو علت اساسی دارد. یکی، ترجمه نشدن آثار به زبان‌های بیگانه، که دلیل آن نیز مهجور و ناشناخته ماندن زبان فارسی در بیشتر کشورهای دنیاست، و علت دیگر، ناشی از عدم وجود نقد ادبی مفید و صحیح آثار است.

از آن جایی که فلسفهٔ نقد ادبی از دیر باز ـ از زمان افلاطون و ارسطو ـ تا امروز، و همچنین تجربیات به دست آمده در این زمینه، حکایت از این دارندکه کارکرد نقد ادبی، علاوه بر تشخیص نقاط قوّت و ضعف، و تشخیص امتیازها و اشکال‌های یک اثر ادبی، می‌تواند کمک مهمی در راستای ارتقا و پیشرفت آثار ادبی باشد، لذا لزوم وجود نقد در همهٔ موارد ادبی و حتی غیرادبی، ثابت شده است.

این الزام در زمینهٔ ادبیات که مهم‌ترین ژانر هنر است و هنر، خود تجلی نیروهای درونی بشر است، جایگاه ویژه‌ای دارد و عیار ضروت آن را بالاتر می‌برد. وظیفهٔ دیگر نقد ادبی، علاوه بر نقش مهمی‌که در پیشبرد و ارتقای سطح کیفی آثار دارد، کمک به خواننده و نویسنده است؛ چرا که با شناخت کامل یک اثر و دریافت حقیقت، یا حقایق آن، منتقد ابتدا به درک موضوع‌ها و مضامین، و سپس به درون‌مایه و جان‌مایه‌های آن راه پیدا می‌کند و در این راستا به مفاهیم و معانی اثر در لایه‌های زیرین آن دست پیدا می‌کند، و آن را پیش روی خواننده می‌گذارد، تا علاوه بر لذت بیشتر از خوانش اثر،

شناخت بیشتری از متن پیدا کند و همگام با نویسنده و منتقد، حقیقت اثر را بشناسد. منتقد همچنین با شناخت اثر ـ در وجه ساختاری و مفهومی آن ـ راه پیش پای نویسنده می‌گذارد تا به حقایق متن، به مثابه آن چیزهایی که باید باشد، نزدیک‌تر شود و از گذرگاه نقد نظری نیز به جایگاه‌های تبیین شده، که بیشتر با شناخت زیباشناسی و ادبیت اثر میسّر می‌شود، دست یابد. به این ترتیب، نقد ادبی می‌تواند علاوه بر پیشبرد سطح کیفی ادب و هنر جامعه، گامی در جهت پیشرفت موقعیت غیر ادبی جامعه نیز بردارد؛ چرا که تأثیر ادبیات، به خصوص ادبیات داستانی، در زندگی مردم جامعه، امری پذیرفته شده است.

باید اذعان داشت که نقد ادبی در کشور ما برخلاف کشورهای اروپایی که در قرن هفدهم میلادی به وجود آمد، هنوز جوان و نوپاست، و عمر آن فقط به حدود نیم قرن یا کمی بیشتر می‌رسد. شاید بتوان گفت نقدهایی در متن شاهنامهٔ ابومنصوری، مرزبان نامه، مثنوی معنوی و گلستان و... وجود داشته‌اند که بسیار هم ارزنده بودند، اما هیچ کدام به شکل نقد بارز و آشکاری از یک اثر خاص نبودند، لذا همیشه کمبود نقد ادبی نزد اندیشمندان احساس شده است. همچنین تعداد منتقدان ما در دهه‌های اولیه بعد از آغاز به نقد، بسیار اندک و در حدود کمتر از انگشتان دست بوده‌اند. این در حالی است که پس از انقلاب، به دلیل کثرت آثار ادبی در حدّی باور نکردنی، لزوم و ضرورت نقد بیشتر احساس شد. این نیاز امروز نیز با افزایش چشمگیر آثار ادبی، ضرورت وجود نقد ادبی را بیش از بیش، متذکر می‌شود. این ضرورت همچنین در بخش‌های آموزشی، به خصوص مقاطع بالاتر از کارشناسی در دانشگاه‌ها خود را نشان می‌دهد. علاوه بر موارد ذکر شده، کمبود منتقد حرفه‌ای و متعهد، به خصوص کسی که هم اندیشمند و نویسنده باشد، هم اطلاعات و دغدغهٔ واقعی نقد داشته باشد و هم در پی احساس نیاز و تعهد نیز به این مهم روی آورده باشد، به این کاستی دامن زده است. از طرف دیگر باید بپذیریم در این مدت که از عمر نقد می‌گذرد، ما هنوز نتوانسته‌ایم اخلاق نقد را در باب نقادی و نقدپذیری و نقد صحیح رعایت کنیم.

مطلبی که در این زمینه باید به آن اشاره شود، این است که کمتر از دو دهه است که منتقدان، نویسندگان و دانشجو و هنرجویان رشته‌های ادبی، به نظریه‌های ادبی دنیا

توجه بیشتری پیدا کرده‌اند. دلیل این امر ترجمهٔ این آثار در کشور است. به این ترتیب که با مطالعهٔ آثار ترجمه شده دربارهٔ نظریه‌پردازی، به تئوری‌های بسیاری در زمینهٔ نقد دست یافته‌اند. توجه به این نظریات سبب به کارگیری آنها درژانرهای داستان و نقد می‌شود که گاهی کار نقد را با تکثّر معنا روبه‌رو می‌کند. برخی از ژانرهای قدیمی‌تر نقد عبارت بودند از: امپرسیونیستی، اکسپرسیونیستی، فمینیستی، فرمالیستی، سنتی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، هرمنوتیک قدیمی، اسطوره‌ای و... جدیدترها عبارت بودند از مدرنیستی، پسامدرنیستی هرمنوتیک جدید و ساختارگرایی، پساساختارگرایی و.... این تکثّر در مطالعات نقد ادبی، گاهی سبب نسبی‌گرایی و گاهی مطلق اندیشی می‌شود. نقد ادبی در متداول‌ترین شکل خود، بعد از مطالعهٔ اثر توسط منتقد، در یکی از شاخه‌های نقد عملی و نظری، گنجانیده و سپس اثر در قالب یک یا چند رویکرد ذکر شده بررسی می‌شود.

نقد عملی که به معنای تحلیل اثر نیز است، نقدی کاربردی‌تر و در واقع یکی از ارکان اصلی مطالعهٔ ادبیات است و به مخاطب امکان خواندن متن را با دقت بیشتر می‌دهد. نقد عملی ضمن آن‌که به خواننده در دریافت معنا و مفهوم اثر، کمک می‌کند، او را با طرز فکرهای مختلف آشنا می‌کند. در نقد نظری نیز، منتقد ضمن آن‌که به ماهیت ادبیات توجه دارد، اثر را بر مبنای قواعد، چارچوب و معیارهای مشخص، و همچنین بر اساس نظریه‌ها و روش‌های شناخته شده ـ که منتقد خود آنها را باور دارد ـ نقد می‌کند. لذا متن چه به لحاظ تکنیک و فن، و چه به لحاظ محتوا و درونمایه، به طور معمول در چارچوب‌ها و رویکرهای نقد، بررسی می‌شود، که می‌تواند از علوم فلسفی، روان‌شناسی، دینی، اجتماعی، مردم‌شناسی، زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی و... باشد. منتقد موظف است به مواردی در اثر اشاره کند که از روش‌های صحیح و اصول نویسندگی دور مانده است یا از امتیازهای ویژه‌ای در باب زیباشناسی آثار یا مفهوم آنها، برخوردار است.

اگر نقد فقط بر اساس سلائق منتقد و مواردی مربوط به ذهنیات او شکل گیرد، نقد قابل اعتمادی نیست. همچنین تأکید منتقد بر نظریه‌ها و فرضیه‌ها، به تنهایی جوابگو نیست. به عنوان مثال، تنها نقد امپرسیونیستی یک اثر را هیچ نویسنده و مخاطبی نمی‌پذیرد، زیرا این نقد فقط به تأثرات منتقد از دیگران و برداشت‌ها و سلیقه و

احساسات خود او معطوف است و اعتبار چندانی ندارد. همچنان‌که یک نقد از پیش داوری شده و جانبدارنه، که فقط براساس قضاوت بر شخصیت نویسنده نیز باشد، قابل اطمینان نیست. شاید گاهی به دلایلی چون قابل تشخیص نبودن، نیمه کاره ماندن، یا ابهام، چندپهلویی، گنگ و یا پیچیده بودن اثر و... نتوان اثر را بررسی کرد و نیاز باشد به شخصیت نویسنده رجوع کرد و اثر را به کمک شخصیت نویسنده شناخت، اما چه بسا از نویسندگانی آثاری وجود دارند که ابتدای و انتهای کارشان با هم تضاد دارد یا گاهی نویسنده در شرایط خاص دست به نگارشی می‌زند و بعد در شرایطی دیگر، اثری متفاوت یا مخالف با اثر اول به وجود می‌آورد. لذا این طریق نیز نمی‌تواند و نباید به تنهایی مورد استفادهٔ منتقد قرار گیرد. از طرفی نقدی هم که فقط توجه به رهایی کامل متن از قید مؤلف، یا در هر حال نظر به مرگ مؤلف دارد و به هیچ‌رو نویسنده را نیز در خلق یا کشف اثر دخیل نمی‌داند، توجه به مطلق‌گرایی صرف دارد و نمی‌تواند نیاز اساسی نقد را برطرف کند. لذا در این موارد هم نقد در حیطهٔ نقد سنتی با همان ویژگی‌ها و همچنین نقد نو قرار می‌گیرد.

گاهی میزان استفاده از برخی تئوری‌های نظری، به حدّی افزایش می‌یابد که به کلی قوانین و چارچوب نقد یک سر، به سویی گرایش پیدا می‌کند که فقط به حفظ کردن چند نظریه و فرمول، یا در قالب یک رویکرد، مکتب، نهضت و موج، بررسی شود، در حالی که واقعیت این است که ممکن است گاهی اثر در قالب یک یا حتی دو و یا سه مکتب هم نگنجد و لازم باشد اثر را با چند رویکرد بررسی کرد. مانند پژوهش و تحقیقی می‌ماند که در قالب یک روش استقرایی یا قیاسی جواب نمی‌دهد و باید از روش ترکیبی برای رسیدن به جواب اصلی استفاده کرد. لذا منتقد ممکن است هرگز نتواند بعضی از آثار را مثلاً به صرف این که نشانه‌ای اسطوره‌ای یا فمنیستی دارد، در همان قالب خاص بررسی کند.

به این ترتیب، تکثّر و تزاید نظریه‌ها و ایسم‌های جدید در بطن نقدها هرگز به تنهایی نمی‌توانند کار نقد ادبی ما را سامان دهند؛ چرا که ادبیات غنی ما علاوه بر این‌که تنها برای سرگرمی و لذت‌جویی به وجود نیامده، و فارغ از ادبیاتی سوپر مارکتی و یک بار مصرفی است که امروز برخی کشورها به آن توجه دارند، گویای کمال انسانی،

و هدایتگر هدایت انسان به سوی شناخت و شعور است. با نیم نگاهی به آثار کلاسیک ناموران ادبیات قدیمی‌تر چون مولانا، فردوسی و سعدی، و... به راحتی می‌توان چنین حقیقتی را دریافت.

نکتهٔ مهم دیگری که در امر نقد باید در نظر داشت، توجه به جامعه‌شناسی ادبیات است. جامعه‌شناسی ادبیات به مبانی فلسفهٔ جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و علوم اجتماعی ـ در حد ضرورت ـ بستگی دارد. توجه به مبانی جامعه‌شناسی به گفتهٔ جامعه‌شناسان، سبب شناخت منش‌ها و رفتار انسان در اجتماع می‌شود که این مطلب با فلسفهٔ جامعه‌شناسی ارتباط مستقیم دارد، و عبارت است از توجه به نظام ارزش‌هایی که وظایف هر گروه از مردم را سازماندهی می‌کند، لذا جامعه‌شناسی با ژانرهای مختلف ادبیات پیوستگی عمیق دارد که در نقد باید در نظر گرفته شود.

آنچه که منتقد در نقد آثار در نظر می‌گیرد، این است که اگر اثری نتواند مخاطب را به فکر وادارد، ناموفق است. یک اثر حتی در بی‌غرضانه‌ترین شکل خود، دارای معنا و مفهومی است که می‌تواند بدون آن‌که مدعی چیزی باشد، مخاطب را به تأمّل وادارد. این تأمّل بیشتر دربارهٔ انسان بوده و است و در اشخاصی که صاحب تفکرات عالیه هستند پیوسته اوج می‌گیرد و روز به روز به وسعت آن افزوده می‌شود. با این حال، در نقد آثار باید نهایت تلاش برای تشخیص غایت و نهایت انسان، انجام شود. این تلاشی است که فیلسوفان هم از آغاز تا به امروز سعی بر آن داشته‌اند؛ دعوت بر شناخت یا تأمّل در باب (عقل، ایمان، علم انسان و...)

با توجه به تمام مطالب گفته شده، چنان‌که می‌بینیم در جهان داستان نیز هیچ نقد و بررسی ـ چه در چارچوب مکاتب و رویکردها و ایسم‌های مختلف که هر چند گاه اضافه یا تکرار می‌شوند و یا یکدیگر را نفی می‌کنند، و چه در اشکال و قالب و فرم‌های مختلف ـ تا امروز نتوانسته انسان را از تفکر و تأمّل در باب شناخت خود و انسان داستان بی‌نیاز کند؛ چرا که با آموخته‌ها، جهان‌بینی، معرفت‌شناختی و ادراک منتقد بستگی مستقیمی دارد. همین است که بعد از این همه کاوش، کنکاش و خوشه‌چینی از نظریات فلاسفه، علوم و مکاتب مختلف، برای کمک به شناخت انسان، راه دیگری باقی نمی‌ماند جز بازگشتی دوباره به کتاب، علم و کلام و فطرت الهی.

هدف این کتاب، گامی است هر چند بسیار کوچک ـ قطره‌ای از دریا ـ در راستای انجام ضرورت‌های برشمرده از نقدادبی، به خصوص در زمینهٔ رمان، که نسبت به هر ژانر دیگری احتیاج به مطرح شدن، شناخت و شناساندن و ارتقا و پیشرفت دارد و همچنین تأثیرگذارترین نوع ادبی در رفتار جامعه است. چه‌بسا این اثر روزنه‌ای باشد هر چند کوچک، از دریچه‌هایی که استادان و صاحب‌نظران نقد به روشنایی متون بازمی‌کنند.

این کتاب شامل دوازده نقد از دوازده رمان است، که هر یک از عناوین انتخاب شده، به دلیلی در زمان خود مورد توجه و اقبال قرار گرفته و واجد اهمیت بوده‌اند. چنان‌که برخی به دلیل برگزیده شدن در جشنواره‌های کتاب سال، برخی به دلیل اهمیت موضوع، برخی به دلیل اقبال عمومی مخاطب خاص که موجبات چاپ‌های مکرر اثر را در زمانی کم سبب شده‌اند، و برخی دیگر به دلیل داشتن عناصر زیباشناسانه، مورد توجه قرار گرفته و انتخاب شده‌اند.

این مجموعه گرچه حاصل شاگردی استادان گرانقدری است که سال‌ها در محضرشان درس آموخته‌ام و هم‌چنین حاصل مطالعه چندین مسأله در زمینه رویکردهای نقد ادبی و علوم مرتبط با آن است، اما خالی از لغزش نیست، و بنده به بی‌بضاعتی خود در تمام این امور واقفم. لذا پذیرای پیشنهادها و انتقادات و تذکرات استادان، منتقدان، نظریه‌پردازان عزیز در این ارتباط هستم.

در زمینه ارائه منابع و مآخذ برای سندیت مطالب ذکر شده، چون معتقدم در نقد برخلاف مقاله، بیشتر به متن باید پرداخت، سعی کرده‌ام از مطالبی که برایم ذهنی و کاربردی شده است استفاده کنم. در استفاده از برخی نظریات در همان بخش نام نویسنده و اثر او را ذکر کرده‌ام.

فرخنده حق‌شنو

جان هوای رفتن دارد

نقد رمان «انجمن مخفی» اثر احمد شاکری

مقدمه :

احمد شاکری متولد ۱۳۵۳ تهران است. او تجارب ارزشمندی در زمینهٔ نویسندگی دارد. مهم‌ترین آثار او عبارت‌اند از سرزمین پدری (مجموعه داستان)، باران نیمروز (مجموعه داستان)، عریان در برابر باد (رمان)، بازتاب (نقد)، نفس (مجموعه داستان)، مردارخوار (مجموعه داستان) و... او همچنین فعالیت‌های دیگری چون داوری در جشنواره‌ها، تحقیق، نقد، تدریس کلاس‌های داستان‌نویسی و عضویت در انجمن قلم و... را در کارنامهٔ ادبی خود دارد.

چکیده:

رمان انجمن مخفی، حاصل تلاش چهار سالهٔ احمد شاکری و برگزیدهٔ جایزهٔ قلم زرین است. این کتاب ۴۵۵ صفحه و چهارده بخش دارد و از سوی مرکز اسناد انقلاب اسلامی در سال ۱۳۸۶ به چاپ رسیده است. نویسنده در این رمان علاوه بر داستان‌پردازی، به وجوه دیگری چون عشق، تاریخ، سیاست، مذهب و... نیز توجه داشته است. همچنین حوادث مهمی چون جریان مشروطه و تحریم تنباکو و عوامل مرتبط با آنها ـ شهادت شیخ فضل‌الله نوری و انجمن‌های مخفی ـ و... را نیز مورد نظر داشته است. حوادث رمان بیشتر در حوزهٔ علمیه‌ای در شهر تهران و کمتر در لواسانات ـ منزل شخصیت‌های اصلی ـ رخ می‌دهد. نویسنده در این رمان چند داستان را به موازات هم، با استفاده از شیوهٔ بازگشت به گذشته (فلش‌بک) ـ تداعی ـ و نظیره‌سازی واقعهٔ عاشورا،

با وقایع دیگری چون جریان سفر یحیی مکی به کربلا و حادثهٔ حوزهٔ علمیه، همراه کرده است، که غیر از واقعهٔ عاشورا، بقیهٔ داستان از تخیل خود نویسنده سر چشمه می‌گیرند. داستان محورهای متفاوتی دارد که تاریخ هم یکی از آنهاست. رمان در قطع وزیری در شمارگان هزار نسخه منتشر شده است.

مکتب: داستان واقعیت گراست.

نوع (ژانر) آن واقعیت گرای تاریخی است.

محور داستان (عنصر غالب): گرچه می‌تواند پیرنگ باشد، اما بیشتر درونمایه را می‌توان مدّنظر قرار داد که در هر سه داستان محوریت دارد؛ چرا که پیرنگ با وجود ارائهٔ تمام و کمال نمودار خود، همراه سایر عناصر داستان، در جهت به ثمر رساندن درونمایه، تلاش می‌کند که این وحدت و یکپارچگی، سبب به کمال رسیدن عمل داستانی می‌شود.

زمان و تاریخ داستان: زمان داستان اصلی، دوران مشروطیت، اواخر عهد قاجار است.

زمان جاری: هر یک از داستان‌ها زمان خاص خود را دارند. زمان حادثهٔ اصلی، جدیدتر و چندین روز است.

مکان: مدرسهٔ علمیهٔ تهران، راه کربلا، کربلا.

گره داستان: گرهٔ اصلی ـ داستان بهاء ـ پیدا کردن خود و رهایی از تردید و خبر از پدر است.

معرفی شخصیت‌ها: سه داستان هرکدام شخصیت‌های اصلی و فرعی خود را دارند که در برخی موارد با هم یکی می‌شوند. و شخصیت‌های دیگر روایت اصلی:

بهاء: شخصیت اصلی در داستان خود است. او دچار تردیدهایی است و در بین این تردیدها خود را گم کرده است حتی در مورد دلباختگی خود نسبت به قدسی. او در خارج از ایران تحصیل کرده است. او برای معالجهٔ بیماران و تحصیل درس حوزوی به مدرسه علمیه می‌رود و از همان شروع برای رفتن به آن‌جا و هم زمانی که آنجا مستقر می‌شود، به حوادث ریز و درشتی برمی‌خورد.

قدسی: دختر میرزا که مادر بهاء او را برای همسری بهاء برگزیده است، او نیز همبازی بچگی‌های بهاء است. او بهاء را دعوت به تبعیت از وقفنامه می‌کند. بهاء انتهای داستان می‌فهمد که برای او و قدسی صیغهٔ محرمیت خوانده‌اند.

دختر عود لاجانی: دختری است که در میانهٔ راه بهاء به او برمی‌خورد و او ارسی‌هایش را به بهاء می‌دهد.

میرزا: مردی است روحانی، شیخی که خیلی‌ها نزد او کسب فیض می‌کنند و از او درس می‌آموزند.

کمال همایون: پدر بهاء است. او یک دکان صحافی داردکه از موقوفات یحیی مکی است. در داستان حضور فیزیکی ندارد، فقط از او صحبت می‌شود.

ضیاء: برادر بهاء است که کور است و همایون کمال خود را در امر کوری او مقصر می‌داند.

رزاق: مأمور دولت است و با دیدارهایی که با بهاء می‌کند، او را به کارهای مورد نظر دولت ترغیب می‌کند. در این راه به او نیز اولتیماتوم می‌دهد.

بهلول: همسفر میرزا محسن در راه کربلا و یکی از مسئولان مدرسهٔ علمیه. کسی که ضوابط مدرسه را به بهاء می‌گوید.

موسی شمر: کسی که دستور می‌گیرد تا بکشد.

سید احمد: مسئول حوزهٔ علمیه است و شخصیت‌های عزیز، محمدعلی، ضیاء، غلامعلی و بهلول و... شخصیت‌های فرعی هستند.

جوهرچی: از دوستان همایون کمال است که همراه با بعضی دیگر چون غلامعلی، در انجمن مخفی حضور پیدا می‌کند. او در انتهای داستان دستور می‌دهد سرهای بریده را که بر نیزه‌ها گذاشته‌اند، بیاورند.

امام حسین(ع): در واقعهٔ کربلا شخصیت اصلی است که نیاز به معرفی ندارد. شخصیت‌های واقعهٔ کربلا که همه شناخته شده‌اند، به فراخور نقش خود در جایگاه خاص خود قرارمی‌گیرند.

یحیی مکی: نیز برای داستان خود **شخصیت اصلی** است. او اهل قفقاز بوده که از آن جا رانده می‌شود و با پرده‌خوانی زندگی می‌گذراند. بعد پالان‌دوز می‌شود. او همچنین

بنیان‌گذار مدرسه علمیهٔ داستان است. او بعد از حج در راه کربلا از دنیا می‌رود. وقفنامه را او نوشته است.

مستوره: کنیزی بیمار است که یحیی او را به ازای سکه‌ای زر می‌خرد. وقتی به خدمت یحیی درمی‌آید، حالش خوب می‌شود و یحیی و اسب را به وادی طف هدایت می‌کند. در واقع وقفنامه را به روایتی مستوره بر بالای شتر، در راه کربلا، و از زبان یحیی می‌نویسد.

خلاصهٔ داستان:

رمان سه داستان دارد که هر کدام ماجرای خود را دارند. **داستان یحیی** به این صورت است که او بعد از ساختن مدرسهٔ علمیه به حج می‌رود. او پس از حج در حال رفتن به کربلا، نامه‌ای از شیخ لواسانی دریافت می‌کند که در آن نوشته است بهتر است چیزی برای راهنمایی شاگردان مدرسه بنویسی؛ چرا که آنها با هم، همدل نیستند و اختلاف دارند. و علت نوشتن وقف‌نامهٔ یحیی به همین دلیل است. او در راه می‌بیند که شترش به اختیار او نیست و راهی را انتخاب کرده و به آن سو می‌رود و جایی در کنار مرد یمنی که برده فروش است، زانو می‌زند. بعد می‌فهمد که شتر به خاطرآواز خُدایی که شنیده بود، به آن سمت رفته است. مرد یمنی برده‌ای بیمار را که نامش مستوره است، در ازای سکه‌ای زر به یحیی می‌فروشد. و برده وقتی به خدمت یحیی در می‌آید، حالش خوب می‌شود و شتر و یحیی را در اختیار خود می‌گیرد و یحیی را به سوی وادی طف (کربلا) راهنمایی می‌کند.

اما **داستان بهاء:** داستان اصلی است: پزشک جوانی به نام بهاء، که از فرنگ برگشته است، در راه رفتن به مدرسهٔ علمیه ـ برای مداوای بیماران ـ در محلهٔ عود لاجان، مورد تهاجم قرار می‌گیرد. در جریان این تهاجم، او را در سرما و یخبندان، لخت می‌کنند و لباس‌ها و حتی کفش‌ها ـ اروسی‌های او را هم می‌برند. مرد مهاجمی که زبانش می‌گیرد و خود را موسی شمر معرفی می‌کند، بیش از بقیه او را مورد آزار قرار می‌دهد. ضمن آن که دختری هم حضور دارد که از قبل او را تعقیب می‌کرده و پا به پا، با او می‌آمده است. دختر اروسی‌هایش را به او می‌دهد و جوان که در برف پاهایش برهنه مانده بود، با آنها خود را به مدرسه می‌رساند. او در مدرسه با پیرمردی به نام بهلول آشنا می‌شود. بهلول وقتی می‌فهمد او از مریدان میرزا محسن است، به او

می‌گوید بهتراست شاگردان این موضوع را نفهمند، چون عده‌ای از آنها با او مخالف‌اند و او را نزد سید احمد می‌برد و سید احمد او را مورد لطف قرار می‌دهد. سید احمد با میرزا محسن در نجف در محضر میرزای شیرازی تلمّذ کرده است و او میرزا محسن را مردی آزاده می‌داند که حال یحیی مکی را درک کرده است. او همچنین متذکر می‌شود که مدرسه وقف یحیی مکی است و هر کس که در آن اقامت می‌کند، باید از اصول آن پیروی کند. به‌خصوص از ظاهری‌ها دوری کند و با ذوقین سخن نگوید. بهاء می‌فهمد که یحیی اهل قفقاز است و چون از آن جا رانده می‌شود، از طریق پرده‌خوانی زندگی می‌کند. بعد پالان دوزی می‌کند و آوازهٔ شهرت او همه جا می‌پیچد. او وقفنامه را نوشته است تا گشایشی باشد برای اختلاف محصلان و دیگران که بر سر آن اختلاف دارند. بهلول می‌گوید که خود او هم همسفر میرزا محسن به کربلا بوده و در این سفر وقتی به مزار یحیی مکی وارد می‌شوند، از او حالاتی می‌بیند که بسیار شگفت‌زده می‌شود. او بهاء را به خواندن وقفنامه دعوت می‌کند و می‌گویدکه این کتاب کلید اسرار بزرگی است. ضمن آن که متذکر می‌شود این کتاب را بر بالای شتر در سفر نوشته است. و در همان سفر به دلیل نامعلومی مرده است.

یحیی هزینهٔ مدرسه را از پالان زری که به او داده‌اند، ساخته است. بهاء که متوجه اهمیت این کتاب می‌شود، خواندن آن را شروع می‌کند و در آن شباهت‌هایی بین زندگی خود و یحیی پیدا می‌کند. چنانکه مستورهٔ او را با قدسی، دختری که به او علاقه‌مند است ـ دختر میرزا ـ و همچنین دختری که او را یاری کرد و اروسی‌هایش را به او داده است، می‌بیند. بهاء هنوز به دنبال صاحب اروسی‌ها و انگشتری خود است. کسی که انگشتر فیروزهٔ او در انگشتش است. اوکه از قبل هم در گمگشتگی به سر می‌برد، با این جریان‌ها بیشتر دچار حیرت و تردید می‌شود. نمی‌داند عشقی که همهٔ وجود او را احاطه کرده است، مربوط به قدسی است یا آن دختر عود لا جانی که هر دو را مستورهٔ خود می‌داند و یا علاقه به داشتن مستوره‌ای چون مستورهٔ یحیی؟ بهاء است در پی یافتن جواب مسئلهٔ مهم دیگری که ذهن او را مشغول کرده؛ یعنی ارتباط بین پدرش و این جریان‌ها. چنانچه پدر او که در حال حاضر دستگیر و زندانی است، قبلاً مرید میرزا بوده است، ولی بعداً با او اختلاف نظر پیدا می‌کند و او را به اطاعت از اجانب و بیگانه‌ها

توصیه می‌کند پدرش ـ همایون کمال ـ یک دکان صحافی دارد که از موقوفات یحیی مکی است. او به جای پرداخت کرایه، تعهد کرده است کتاب‌های مدرسه را صحافی کند. بعد از این که تغییر عقیده می‌دهد، به میرزا پیشنهاد می‌کند که به روس پناهنده شود. اما میرزا نمی‌پذیرد و از نصب پرچم روس و عثمانی که به در خانه‌اش آورده‌اند، جلوگیری می‌کند. و بعد از این جریان، میرزا از همایون کمال کناره‌گیری می‌کند، در حالی که پسرش را دوست دارد و او را نوازش می‌کند. همایون کمال بر علیه میرزا مقاله‌ای می‌نویسد و در روزنامه چاپ می‌کند.

بهاء به وجود انجمن مخفی پی می‌برد و می‌فهمد که این انجمن بود که به رفتن او به اروپا برای تحصیل رأی داده بود. میرزا با انجمن و کمال مخالفت می‌کند. جوهرچی و غلامعلی ـ دوستان پدر ـ را در محل انجمن در حضور خود او دستگیر می‌کنند و می‌برند و آژانی به نام رزاق او را به طور غیرمستقیم تهدید می‌کند که اگر خواهان آزادی پدر است، باید با او و حکومت همکاری کند. آژان هر بار بهاء را دعوت به همکاری می‌کند. حتی در آخرین دیدار به او سلاحی می‌دهد که در جریان شبیه‌خوانی مدرسه، از آن استفاده کند. از طرف قدسی هم که به دیدار او آمده است، او را به همکاری و تبعیت از کتاب وقفنامه دعوت می‌کند. چنانکه از طرف بهلول و سید احمد و مستوره ـ دختر عود لاجانی نیز به همین امر دعوت می‌شود. او از قبل هم از طرف میرزا برای این کار دعوت شده بود. در اصل آمدن او به این مدرسه نیز به دلیل توصیهٔ میرزا به همین قصد بوده است. بهاء برادر کوری دارد به نام ضیا که پدر، خود را عامل کوری او می‌داند، و مادری به نام عزیز، که قدسی را برای او به عنوان همسر آینده انتخاب کرده است و به میرزا ارادت دارد.

وقفنامه را که در دو داستان این کتاب نقش کلیدی دارد، به ظاهر، مستوره با روایتی از زبان یحیی و قلم خود می‌نویسد. گرچه در داستان وجود کنیز، به دلائلی ثابت نمی‌شود، اما روایت این گونه است که او کنیزی است که سواد نوشتن هم دارد و کتاب را خود او به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد. او در طول راه سفرشان به کربلا با کرامات و علمی که دارد شتر را به فرمان خود می‌گیرد و یحیی را به وادی طف هدایت می‌کند، به گونه‌ای که با امام حسین(ع) و یارانش همراه و محشور شود. بهاء در پی تردیدهایی که دارد، در خلوت‌های خود تعمّق

فراوانی در احوال خود و وقفنامه می‌کند تا متوجهٔ رسالت خود در این باره شود. و همچنین موضوع: «کل یوم عاشورا و کل ارض کربلا». چنانچه در مدرسه، که هر سال سه روز عزاداری می‌کنند و بزرگان و مشاهیر تهران در آن جمع می‌شوند، در شبیه‌خوانی عاشورا، بهاء به کسوت یحیی مکی در می‌آید و نقش او را بازی می‌کند. مستوره می‌گوید اسم همایون کمال بین اسامی کمیتهٔ مجازات است که بر اساس آن مخالفان مشروطه را معدوم می‌کنند. در این ارتباط موسی شمر دستور دارد آنها را بکشد. دستور قتل شیخ فضل ا... نوری هم به این شکل صادر شده بود. قدسی به بهاء می‌گویدکه برای آنها در بچگی صیغهٔ محرمیت خوانده‌اند. و در انتها جریان شبیه خوانی در مدرسه، با واقعهٔ عاشورا نظیره‌سازی می‌شود. جوهرچی در بین بازیگران تعزیه با قدسی گفتگو می‌کند و وقفنامه را خیال و خُرافه، و چادر و پوشیه را جز ابزار در بند شدن زن‌ها می‌خواند. قدسی همچنان بر عقیدهٔ خود پا برجاست و پاسخ‌های خود را می‌دهد. جوهرچی دستور می‌دهد سرهای بریده را که بر نیزه‌ها گذاشته شده‌اند، بیاورند. سرهای بریده، همان حکایت عاشورای واقعی را دارند. (طشت طلا، نی، پیشنای سنگ خورده، چشم تیر خورده و...) بهاء مادرش را می‌بیند که گریان کنار او می‌آید و می‌گوید که پدرش را کشته‌اند. بهاء میرزا را کشته می‌بیند. او زنی داغدیده را که خاک و کاه بر سر می‌ریزد، می‌بیند و در همان حال صدایی را می‌شنود که می‌گوید شیخ هم وقت مرگ امر کرد مهره‌ها و انگشترش را بشکنند، تا نامش در پای هیچ ننگی باقی نماند و... **داستان عاشورا** نیز مشخص است. از زمان رسیدن فرستادهٔ حسین (ع) به خانهٔ مسلم، فرزند اوسجه، تا عهدشکنی کوفیان که خواستار آمدن حسین (ع) بودند که عدهٔ آنها را از دوازده تا چهل هزار نفر به حساب آورده‌اند، و جریان هانی و طفلان مسلم و محمد پسر اشعث، حارث، قیس، عبیدالله زیاد و یارانش و شمر و حر در یک طرف، و امام و یارانش در طرفی دیگر و... تا روز عاشورا و قیام خونین آن. و همراه شدن این جریان با داستان یحیی و مرگ او.

نقدکلی:

داستان با یک عدم تعادل شروع می‌شود. درشکه‌ای که در حرکت بوده و در میان راه از حرکت باز می‌ماند. شروعی فنی و قابل توجه که مقدمه را نیز در بر می‌گیرد. و در

صفحهٔ بیست و دو با رسیدن راوی به مدرسه با آغازی دیگر روایت می‌شود. و بعد با روایت داستان‌های دیگر همراه می‌شود. داستان‌ها هر کدام کامل هستند و همزمان و به موازات هم روایت می‌شوند که هر کدام زمان و زبانی جداگانه دارند. بهاء و حوادث مدرسهٔ علمیه، داستان یحیی مکی، حادثهٔ عاشورا، سه داستان کامل را تشکیل می‌دهند که اولی جریان زندگی بهاء و اختلاف‌نظر او با پدرش، حوادث مدرسهٔ علمیه، از جمله اختلاف نظر در باب مسائل سیاسی و اجتماعی و احکام، روایت اصلی محسوب می‌شود. نویسنده با تلفیق تاریخ و تخیل، و همچنین با بهره‌گیری از اطلاعات خود در زمینهٔ مناسبات و ویژگی‌های اخلاقی، سیاسی، جامعه‌شناختی و مذهبی دوران مشروطیت و زمان به وقوع پیوستن واقعهٔ عاشورا، داستان را به گونه‌ای پرداخت کرده است که برای خواننده به راحتی باورپذیر است. ترکیب داستان‌ها را باهم نمی‌توان در زمرهٔ تکنیک داستان در داستان (داستان‌های موزائیکی) یا فرا داستان (متا فیکشن) و یا... ، دانست؛ چرا که این نوع داستان‌ها به دلیل پاره‌ای موارد از جمله استحکام خود، در معنای گروه داستان یا حادثه‌های استقلال یافته ـ اپیزودیک ـ بیشتر و بهتر می‌گنجد. این روایت به گونه‌ای حادثه‌های استقلال یافته یا اپیزودها را در کنار هم، در ارتباطی مستقیم، و غیرمستقیم قرار داده است که موجب وحدت و یکپارچگی مفهوم و عمل داستانی شده است. این نوع داستان‌ها شکلی متفاوت‌تر از انواع دیگر خود دارند. چنانچه داستان‌های دیگری از این نوع قبل از این نوشته شده است. به عنوان نمونه، می‌توان به فیلمنامهٔ سه اپیزودی مخملباف به نام دستفروش اشاره کرد، که در هر سه داستان آن مفهوم **انسان**، بُن مایهٔ اصلی است، اما در یکی تولد انسان و در یکی جلوه‌های مثبت و منفی زندگی انسان و در دیگری مرگ انسان درونمایهٔ اصلی آن را اعاده می‌کند. در انجمن مخفی نیز در هر سه داستان، انسان، بُن مایهٔ اصلی، و موضوع کمال انسان، مورد توجه نویسنده قرار می‌گیرد، و در واقع گذشتن از شک و تردید و رسیدن به نهایت کمال و غایت مورد نظر نویسنده است. که اما آیا نویسنده توانسته است این مفهوم را به خوبی انتقال دهد یا نه؟ موضوعی است که می‌توان با توجه به مضمون و درونمایهٔ اثر به آن رسید. نکتهٔ دیگر این است که این رمان کنش انسان‌های خود را با رویکردهای عشقی، تاریخی، و سیاسی و اجتماعی ارائه داده است، که می‌توان گفت مهم‌ترین رویکردی را

که مدّنظر داشته است، تردیدهای یک جوان، و رویکردی عشقی، بیشتر از نوع آسمانی آن، و در ارتباط با سه زمان متفاوت است.

شخصیت‌پردازی:

بهاء به معنای روشنی، درخشندگی، رونق، زیبایی، نکویی، زینت، آرایش، عظمت، کمال، فرّ و شکوه است. و این معانی در داستان، صورت حقیقی به خود می‌گیرد. انتخاب اسم، خود یک نوع شخصیت‌پردازی و ساده‌ترین آن است؛ چرا که نام بار معنایی مهمی دارد. بهاء شخصیت اصلی داستان است. او با تردیدهای کوچک و بزرگ خود دست به گریبان است و در ذهن خود به دنبال جواب بعضی از سؤال‌ها می‌گردد. همچنین اختلاف‌هایی که در ارتباط با کتاب وقفنامه برای محصلین با هم و با دیگران به‌وجود می‌آید، ذهن او را درگیر می‌کند. جریان دستگیری پدر و اختلاف او با میرزا و جریان‌های سیاسی اطرافش و انجمن مخفی، تردید در عشق به قدسی یا مستوره یا دختر عود لاجان، و واقعی یا خیالی بودن آنها، و یا در واقع وجود فیزیکی آنها، از جملهٔ این سؤال‌ها هستند.

از شخصیت‌های مهم دیگر داستان، **یحیی مکی است** که نقش عمده‌ای در دو داستان دارد. **او** در داستان خود شخصیت اصلی است و در داستان بهاء نیز با وجود این که دیگر وجود فیزیکی ندارد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. همه جا از او صحبت می‌کنند و او همه جا هست. **قدسی** شخصیت مهم دیگر است. او برخلاف بهاء از همان ابتدا دارای نظر و دیدگاه روشنی است که گاه گاه بهاء را به آن دعوت می‌کند. او چهرهٔ مستورهٔ یحیی مکی، و زبان میرزا و تمام شیرینی خاطره‌های بهاء است. شخصیت‌های دیگر داستان هرکدام بسته به درجهٔ اهمیت خود، در جایگاهی بعد از اینها قرار می‌گیرند. شخصیت‌ها برخلاف شخصیت‌پردازی کامل و روان‌شناختانه، بعضی مشخصات ظاهری ندارند.

پیرنگ:

چنانکه گفته شد رمان حداقل با سه داستان روبه‌رو است. هر داستان پیرنگ خود را دارد. پیرنگ‌ها هرکدام نمودار کامل و صحیح خود ـ هرم فریتاک ـ را طی می‌کنند.

گره‌ها، کشمکش‌ها و بقیهٔ عناصر پیرنگ در هر سه داستان در جای خود، خوش نشسته‌اند. شخصیت داستان اصلی بهاء است. او چند گره دارد. یکی عشق به قدسی، دیگری آگاه شدن از موضوع وقفنامه. بعدی آگاهی از حال پدر، و از همه مهم‌تر، پیداکردن و شناخت خود است. که به نظر می‌رسد این آخرین گره، گرهٔ اصلی است. همچنین این داستان چند **کشمکش و تعلیق** دارد که برخی از آنها از همان ابتدا در داستان ظاهر می‌شوند. دختری اهل عود لاجان، پیدا می‌شود و بعد گم می‌شود. دوباره خود را از دور نشان می‌دهد و بدون هیچ حرفی می‌رود، و بازپیدایش می‌شود و بستهٔ لباس بهاء را می‌آورد. وقفنامهٔ یحیی مکی و خود او و مستوره پر از تعلیق و راز هستند. یحیی به روایتی از ری خارج نشده، در حالی که در را ه کربلا از دنیا می‌رود. از طرفی مستوره وجود خارجی ندارد، چرا که در داستان گفته می‌شود: «مستوره نه یک زن، بل حقیقتی است که بر اهلش ظاهر می‌شود و اهلش دانند که گاه باشد و مستوره راه را بر آنان در میانهٔ کوی و بازار نبندد و آنان را به سوی وادی طف خواند.» اما همین مستوره وقفنامه را می‌نویسد. مستوره در جایی دیگر اصل و نسب دارد و خود را معرفی می‌کند: «من مستوره، از یحیی مکی، از محمد، فرزند جریر از زادهٔ مخنف و...» و یحیی و شتر را راهنمایی می‌کند و دشنه در دست یحیی می‌گذارد. پس باید حقیقتی فیزیکی داشته باشد. محمد علی می‌گوید: «یحیی مکی حکماً همان مستوره است. مستوره حکماً همان قافله‌دار. » وجود وقفنامه و اختلافی که در قبول یا رد آن دارند و وجود میرزا و بر حق یا نبودن او باتوجه به مخالفان و موافقان او... که همگی دارای تناقض (پارادوکس)هایی هستند که تا زمان گره‌گشایی همچنان تعلیق را بیشتر و راز را پر رنگ‌تر می‌کنند.

نکتهٔ دیگر شخصیت پدر و چگونگی اختلاف او با میرزا و همچنین دستگیری او است، که نویسنده این راز را ذره ذره در خلال داستان به مخاطب ارائه می‌دهد. تنها این موضوع که قدسی با مستوره عود لاجانی و مستورهٔ وقفنامه یکی می‌شود، برای خواننده شک و انتظار و رازی ایجاد می‌کند که مشتاق شود داستان را تا به انتها بخواند. همچنین نویسنده با استفاده از نظیره سازی و بازگشت به گذشته یا تداعی (فلش بک) و خاطره‌های پی در پی، فواصل تعلیقی بسیاری به وجود می‌آورد همچُنین با پرداختن به ترس و عشق، غم، و رؤیا، کشمکش و تعلیق داستان را بیشتر می‌کنند. هر سه داستان

از نقطهٔ اوج و فرود و گره‌گشایی و تحول برخوردارند. تحول حتی در داستان اصلی، بهاء که زنده مانده است ـ برخلاف شخصیت‌های اصلی دو داستان دیگر ـ نیز کامل و از نوع منش و فکر و باور است. در واقع بلوغی فکری پیدا می‌کند و خود را می‌شناسد. عمل داستانی ـ سیر داستان ـ در رمان با تکوین شخصیت و درونمایه و رشتهٔ حوادثی پی در پی ـ واقعی، تخیلی، تاریخی و ساختگی ـ با افکار و اندیشه‌های درونی و افعال بیرونی و فیزیکی به گونه‌ای منسجم، تکامل پیدا کرده است و موجب بالا رفتن عیار حقیقت مانندی و باور پذیری داستان شده است.

اما در بحث علت و معلولی پیرنگ، چند نکته قابل ذکر است. یک نکته این که چنانکه می‌دانیم راوی برای تحصیل به فرنگ رفته بود و حالا برگشته است. اما آنچه مهم است، این که راوی جایی به محل زندگی و محل تحصیل خود در فرنگ، اسم شهر، دانشگاه، هم‌دانشگاهی‌ها و طرز فکرشان، و در تعاملی قیاس آنها با دانشجویان این مدرسه که هم اکنون در آن زندگی می‌کند، و روابط اشخاص، و تفاوت فرهنگ و خُرده فرهنگ‌ها، و ابعاد فکری مردم دو کشور، و یا در نهایت خاطره‌ای از آن‌جا، و یا مشکلات یا راحتی و خوشی‌های خود که به هر حال قسمتی از زندگی او را می‌پوشاند، اشاره نمی‌کند. در واقع این قسمت از زندگی او بین کودکی‌هایش و امروز که مدام از آنها تصاویر ریز و درشت می‌دهد، خالی مانده یا گم شده است.

نکتهٔ دیگر استفاده از صندلی لهستانی هم در خانهٔ میرزا، هم در مدرسه، هم در خانهٔ پدر بهاء، و هم در بالاخانهٔ ـ محل انجمن ـ پدر است. که مطمئناً نویسنده از مطرح کردن آن به هدف خود رسیده است، چنانکه در داستان آمده است: «تکیه بر صندلی نشانهٔ تکیه بر سیرهٔ انجمن است.» و جایی دیگر: «حکماً این صندلی مرکبی است که نبایست هر راکبی برآن تکیه زند.» و جای دیگر: «صندلی تمثیلی است از اشرافیت. صندلی نشانه‌ای میان جهان من و آقا جان و یحیی مکی است، ص۳۱۷.» اما چرا صندلی لهستانی؟ به نظر می‌رسد وجود این صندلیِ خاص در آن مدرسهٔ خاص، مناسب نباشد یا از حقیقت مانندی داستان کم کند. و نکتهٔ دیگر این که یحیی مکی قبل از کربلا به حج می‌رود و درست بعد از حج پیکی برای او نامه می‌آورد. داستان هیچ اشاره‌ای به چگونگی زیارت خانهٔ خدا نمی‌کند، چه بسا که این خود مهم‌تر از زیارت

کربلا بوده و همین حج باعث پیدا شدن یا بیشتر شدن زمینه‌های مذهبی و عرفانی در احوال یحیی شده باشد که او را به آن حال برساند.

مسئلهٔ دیگر خود نامه است، که آیا امکانات آن روز آن‌قدر بوده است که کسی با زحمت و مشقت به حج برود و کس دیگری فقط برای رساندن نامه این راه را برود، و البته موفق هم بشود که خود را به او برساند و او را پیدا کند و نامه را به او بدهد. اما نکته‌ای که حائز اهمیت است، در مورد گره‌گشایی داستان است. آنچه که مشخص است، رمان گره‌های متفاوتی دارد که همهٔ آنها یکی یکی باز می‌شود. چنانچه مطلع شدن بهاء از وقفنامه که برای آن به دستور میرزا به مدرسه می‌رود، خبر کشته شدن پدر و پیدا کردن خود از طریق وقفنامه و گره‌گشایی‌های واقعهٔ عاشورا، عشق بهاء و قدسی و موضوع اطلاع یافتن بهاء از خواندن صیغهٔ محرمیت آنها در بچگی و... اما گره‌گشایی اصلی با مفهوم درونمایه ادغام می‌شود که در هر سه داستان با یک معنا به مخاطب ارائه می‌شود و موجب به سر انجام رسیدن داستان می‌شود. مسئلهٔ شناخت، کمال و شهادت است که انسجام پیرنگ کلی را می‌رساند.

زاویهٔ دید:

انتخاب زاویهٔ دید من راوی در داستان علاوه بر این که توانسته است خصوصیات درونی خود ـ شخصیت اول ـ را نمایان کند، توانسته نقطه نظراتی را ارائه دهد که برای خواننده حتی اگر خود به آن اعتقادی ندارد، قابل باور باشد و به آنها اعتماد کند. اگر نویسنده فقط به گزارش و نظریه‌پردازی می‌پرداخت، در حالی که خود هم آنها را باور نداشت، راوی غیر قابل اعتماد یا راوی ساده‌لوح محسوب می‌شد. در حالی که راوی با وقوف کامل به آنچه که می‌گوید باورپذیری را در داستان بالا برده است. منِ راوی در این رمان چون به طور مستقیم در وقایع شرکت دارد، راوی درون رویداد، و راوی قهرمان است.

نثر:

به‌کاربردن زبان باستان‌گرایی (آرکائیسم) و کلمات و عبارات و اصطلاحات قدیمی، منسوخ و مهجور، به عمد از سوی نویسنده، و به‌کاربردن زبان یا واژه‌گانی که امروز

متداول نیست، توانسته است در جهت بازآفرینی حال و هوا و فضا و صحنه‌های زمان خود تأثیر بسزایی داشته باشد. به طوری که مخاطب با زبان گذشته و مردم و شرایط و موقعیت‌های آن علاوه بر همذات پنداری که با شخصیت‌ها می‌کند، آشنایی بیشتری نیز پیدا کند، که البته این آشنایی به راحتی صورت نمی‌گیرد. خواننده در پی فکر کردن به معنای واژگان و کلمات و از تأمل و تعمقی که باید بر نوشته داشته باشد، معنا را دریافت می‌کند که این خود درکی همراه با لذت است. همان که معنای هنر را در بر می‌گیرد. گو این که مخاطب جوان سود بیشتری نیز می‌برد و به این وسیله با نثر و زبان گذشتهٔ سرزمین خود بیشتر آشنا می‌شود یا ملزم می‌شود که برای درک آن بیشتر فکر کند. شاید بتوان اصطلاح فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی برشت را در ارتباط با این موضوع مطرح کرد و همچنین آشنازدایی را که هر دو، زمینه‌هایی مشترک با هم دارند. چرا که نویسنده علاوه بر این تمهید که از زبان و نثر ـ برای یکنواخت نبودن و خسته نشدن مخاطب ـ استفاده کرده است، با بهره‌گیری از تداعی، یا بازگشت به گذشته یا (فلش‌بک) و برهم زدن توالی زمان و نظیره‌سازی، و ارائهٔ دیدگاه‌های متفاوت شخصیت‌ها به خصوص ایجاد تناقض (پاردوکس)ها و آشنایی‌زدایی از سایر عناصر پیرنگ نیز به این کار دست زده است. این آشنایی‌زدایی به هیچ وجه فرو رفتن در وجوه شکل‌گرایی (فرمالیستی) از سوی پست مدرن‌ها نیست، بلکه استفادهٔ بهینه از وجوه مثبت یک تکنیک است که شاید همهٔ بخش‌های آن را نپذیریم. نمونهٔ موفق دیگر استفاده از این شیوه را، در داستان آنک آن یتیم نظر کرده، می‌توان یافت. تک‌گویی‌های داستان گاهی تک گویی‌های رمان در جستجوی زمان از دست رفته ـ را که امتیاز آن کتاب است ـ به خاطر می‌آورد.

تناسب لحن، نثر، زمان، زبان و فضا یکی از نکات مهم و برجستهٔ این داستان است. داستان در هر زمان، با زبان خود روایت شده است. زمان قدیمی‌تر، زبان قدیمی‌تر و در زمانی دیگر با زبانی دیگر. نکتهٔ دیگر گفتگوها (دیالوگ)ها هستند، که از آنها صرفاً برای دادن اطلاعات استفاده نمی‌شود. در آنها درونکاوی کامل صورت می‌گیرد. تغییر موقعیت‌ها، تغییر شناخت، شخصیت، روشن‌شدن معنا و... را در برمی‌گیرد. اگر نویسنده

از گفتگو فقط برای افشای اطلاعات و واقعی جلوه‌دادن شخصیت‌ها استفاده می‌کرد، ناقص کار می‌کرد؛ چرا که گفتگو کاربرد زیادی دارد.

درونمایه:

این داستان علاوه بر این‌که به روابط درونی ارتباط انسان‌ها می‌پردازد، دغدغه‌های بیرونی او را نیز مورد نظر دارد. چنانکه به موضوع تاریخ ـ تاریخ مشروطه ـ هم که خود امری مهم و دغدغهٔ اصحاب قلم است، می‌پردازد. دغدغه به این دلیل که به خلأهایی که در این باب وجود دارد و در واقع موضوعی است که تا حدی مغفول مانده است، به خصوص در باب جریان فضل الله نوری و میرزای شیرازی و مواردی این چنینی که مربوط به آنها می‌شود، پرداخته است.

شهادت امام حسین (ع) در داستان عاشورا، وفات یحیی مکی یا اگر بشود گفت به نوعی شهادت او ـ در سطحی دیگر ـ در داستان او، و کشتار و شهادت شخصیت‌های داستان بهاء در داستان اصلی، شاید سبب شود در نگاه اول، مفهوم فلسفهٔ بدبینانه نسبت به زندگی و مرگ انسان‌های خوب، از داستان به دست آید. اما آنچه در تم و درونمایهٔ این اثر می‌توان دریافت، **جدی گرفتن کل وجود و ارزش کیفی** آن و اشاره به اختیار است. همان که می‌توان آن را به مثابهٔ اهمیت عرض زندگی و نه طول آن، دانست. همهٔ شخصیت‌های داستان که شهید شدند یا از دنیا رفتند، آگاهانه و با خواست خود قدم در راه مبارزه گذاشتند. گرچه مبارزه‌ها ناعادلانه و عواقب آن قابل پیش‌بینی بود، اما هدف چه در صورت زنده ماندن و چه زنده نماندن یکی بود، که در هر دو صورت **کمال**، تم و درونمایهٔ آن بود. اشاره به اختیار گروهی موردنظر و به بی‌اختیاری گروهی دیگر در داستان توسط راوی، مطلب را بهتر جا می‌اندازد. چنانکه می‌گوید: «اینک یحیی به حسن اختیار خود، به توفیق تشرّف وادی طف نائل شد. اختیار با جهل نمی‌سازد. آدمی که ایدهٔ بدیهیات را نفهمیده باشد، فاقد اختیار است. ص۳۶۶. » یا در همین صفحه «اینها از سوء اختیار این کار را کرده‌اند. راه‌های دیگر را بر خودشان بسته‌اند. تنها ضریح آن قنسولخانه را می‌بینند.»

توجه به **خـوف و رجـاء** مفهـوم دیگـری از درونمایـه را مـی‌رسـاند. همـهٔ حـوادث ناراحت‌کنندهٔ کتاب و کشتارهای بی‌رحمانه و ناعادلانه از جنبهٔ داستانی قضیه، می‌توانـد همین موضوع را برساند. اما به لحاظ ادبی به نظر لئوناردو بیشاپ هـم مـی‌تـوان توجـه داشت که می‌گوید: «اگر فرصتی دست داد تا خواننده را بترسانید یا متوحش کنید کـه از ترس خود را جمع و جور کند، این فرصت را از دست ندهید. آنها از ایـن موضـوع لـذت می‌برند.» او همچنین می‌گوید: «شما ذائقهٔ آنها را با شک و انتظار، تحریک مـی‌کنیـد.» این رمان با طرح منسجم این امر را از همان اول داستان با شهادت شیخ فضل‌ا... نوری نشان می‌دهد و در طول داستان‌ها با شهادت حسین(ع) و اصحاب و یاران او، و در ادامهٔ این روند، تا کشتار میرزا و همایون کمال و.... که همگی علاوه بر ایجاد شـک و انتظـار در داستان، در اثر روابط متقابل کلیهٔ عناصر، مفهوم **درونمایه** را به دسـت مـی‌دهنـد. در این باب بهتر است بـه اصـطلاحِ کاتـالیزور و کـار تأسـیس بـه معنـای پـاکیزه گردانیـدن و بی‌آلایش کردن اشاره کنم. اصطلاحی که ارسطو آن را در هنر شاعری در بحث تراژدی بـه کار می‌برد. او تراژدی را موجب تطهیر دانسته و کلاً آن را شفابخش مـی‌دانـد. بـه‌کـارگیری داستان عاشورا، عدم دخل و تصرف آن از طریق تخیل، و وارد نشدن در حریم شخصیت‌های عاشورا، با وجود اهمیت آن در دو داستان دیگر، مفهوم اصلی آن را تثبیت می‌کند.

موضوع مهم در این داستان توجه به غیب و شهود و آرمانگرایی یا به قولی ادبیـات متعالیه است، که در ادبیات اسلامی‌از اهمیت برخوردار است، و در این داستان حضـوری اساسی دارد؛ در حالی که در سایر آثار کمتر به آن توجه می‌شود. و حتی در بهترین نـوع این داستان‌ها پرداختن به واقعیات، آن هم از جنبهٔ مادی آن، مورد توجه قرار مـی‌گیـرد. توجه به مفهوم خوف و رجا در موضوع شک و یقین بهاء، یعنی درونمایهٔ دیگر داسـتان: شناخت و **یقینی هم که از شک به دست می‌آید**، حاصل می‌شود. بهـاء شـک و نـاتوانی خود را مطرح می‌کند و محمد علی به او می‌گوید: «شـک شـما از یقـین بـالاتر اسـت. ص۳۵.» بهاء با خود خلوت می‌کند. همان‌گونه که یحیی گفته بـود «از ایـن خـاک بـر نخواهم خاستن و جز در این خاک نخواهم خفتن. ص۴۳۸.» او در خلوت خـود سـر بـر کتابی می‌برد که همان معنا را برایش داشته اسـت و سـبب دگرگـونی‌اش شـده اسـت. می‌گوید: «هر چه خوانده‌ام را بر دیوار و طاق اتاق تصویر کرده‌ام. ص ۴۳۸» او می‌بینـد

که عزیز به او می‌گوید: «آب شده‌ای، قد کشیده‌ای؟ ص۴۳۹.» بهاء با رفتن در قالب یحیی ـ همان یحیی که با حادثهٔ عاشورا دگرگون شده است ـ کم‌کم به قالب اصلی خود نزدیک می‌شود. او می‌گوید زندگی تهیدست است. «می‌گویم بهاء را در خاک کرده‌ام. ص۴۳۹. » چیزی مثل آتش به جانش می‌افتد. می‌خواهد از ناراحتی جان دهد، اما مستوره می‌گوید: «بنده از مولایش پیشی نمی‌گیرد.» حالی دیگر پیدا می‌کند. «چه حالتی است مرا؟ نفس در سینه‌ام تنگی می‌کند و جان هوای رفتن دارد. این خون دیده است یا خون خنجر که در برابرم جاری است. ص ۴۳۸ » بوی خوش خاک می‌گیرد. عزیز می‌گوید: «این چه احوالی است که تا امروز از تو ندیده‌ام؟ انگار بهاء نیستی؟ ص ۴۴۰» درونمایه‌های دیگر: **انتقال مفهوم مصیبت، تبدیل عشق زمینی به عشق آسمانی، شناخت و کمال، هدایت و تزکیه** هستند. مطلب مهم دیگر در این بحث وجود میرزا و سید احمد و شیخ فضل‌ا... هستند که با گرفتن نشانی از آنها به استادشان در نجف، میرزای شیرازی، می‌رسیم.

امتیاز:

نویسنده تصاویر مشترک بین واقعیت و تخیل را در داستان با استفاده از تصویر بسط یافته (ایماژ) باورپذیر می‌کند و مخاطب را با واقعیت ناب داستانی به جای واقعیت‌سنجی روبه‌رو می‌کند. در این حالت، مرتب خواننده را با نشان دادن تصاویر معمولی یا تأثیرگذار، نگاه می‌دارد. برای این کار در پاره‌ای موارد، صحنهٔ حال را به شکلی انفعالی و گذشته و آینده را به شکلی پرتحرک و نمایشی ارائه می‌دهد. برای مثال، احتضار یحیی ملکی، شهادت حسین(ع)، شهادت میرزا و... که اینها خود تکنیک‌های مهمی در زمینهٔ پرداخت هستند.

نحوهٔ بیان و پرداخت داستان، شیوه‌ای که نویسنده برای روایت به کار برده است و خلاقیت خود را در قالب آن ریخته است، جای تأمّل دارد؛ چرا که سبب شده است ساختمان دراماتیک داستان کامل و داستان به متنی دراماتیزه تبدیل شود. علت اصلی این امر، دادن اطلاعات لازم در خلال داستان از سوی نویسنده است ـ گرچه که داستان را برای تأمّل بیشتر، به عمد با پیچیدگی‌هایی روبه‌رو کرده است. ــ اطلاعات

ارائه شده از جریان مدرسه علمیه و وضعیت شاگردان ـ طلبه‌ها ـ و چگونگی اعمال و رفتار شخصیت‌های زمان مشروطه، نشان از وقوف و اشراف نویسنده بر اوضاع و احوال این گروه و موقعیت آنها، و همچنین تحولات و رویدادهای مربوط به هر یک از زمان‌هاست. این در حالی است که نویسندهٔ جوان در هیچ یک از زمان‌های تاریخی داستان زندگی نمی‌کرده، پس می‌بایست صرفاً با مطالعه و تحقیق گسترده، به آنها دست یافته باشد که این نیز قابل تأمّل است. استفاده از واژه‌های مختلف، نشان از انبار واژه در ذهن نویسنده دارد که در طول داستان آن را به نمایش می‌گذارد. گفتگو (دیالوگ)ها، دقیق، منطقی و در پاره‌ای موارد دارای طنزی پر معنا هستند. در مجموع گفتگوها ساده و سطحی نیستند، بلکه معنادار هستند. استفاده از آیات شریفهٔ قرآن نیز در جای جای داستان، به بلاغت و نغز بودن کلام کمک کرده است: [(انک بالوادی المقدس طوی)، (یسبح... ما فی السموات و ما فی الارض)، (و هو علام العیوب و... ص۲۲۰)]. توجه به معانی و جملات قرآن از جمله: لشکر جنّیان که میان زمین و آسمان ایستاده‌اند ص۳۳۶. همانندی کلمهٔ پی کردن اسب که در قرآن پی کردن شتر است ص۳۳. و... مطلب دیگر که حائز اهمیت است.

داستان ممکن است اشاره‌هایی هرچند بسیار کوچک نیز به مفاهیم بعضی از کتاب‌ها و فیلم‌ها و داستان‌هایی داشته باشد که به واقعهٔ عاشورا توجه داشته‌اند. به عنوان نمونه: مقتل، روز واقعه و روز دهم و... که به مثابهٔ احیای مجدد واقعهٔ عاشورا باشد.

عنوان داستان:

عنوان انجمن مخفی دلالت بر انجمن‌های سیاسی دارد که داستان به آن اشاره شده است. انجمن‌هایی که بنا به موجودیت خود، در دوران مشروطه مخفیانه تشکیل می‌شد و نویسنده در چند نوبت در خلال داستان از آن سخن گفته است.

بعضی از کلید واژه‌ها:

«راه‌های رسیدن به خدا به اندازهٔ نفوس خلایق است.» این جمله فقط تا صفحهٔ ۱۰۳ پنج بار تکرار شده است.

تکرار مداوم کل راکب مرکوب.
تاریخ را از کمر می‌خوانند.

بعضی از جمله‌های تمثیل گونه، یا طنز معنادار:

«علم از دامن جهل رشد می‌کند، از دامن شک. جهل، به شک بارور می‌شود و علم را می‌زداید.»

«حکم ارتداد و ایمان در زیر همین خیمه صادر می‌شود. آیندهٔ مردم پابرهنه زیر همین بقعه و بیرق است.»

«این نمایشگر بازیگر کور نمی‌خواهد؟ ـ کدام چشم را بسته‌ای و کدام را باز کرده‌ای؟»

«یحیی مکی پالان بر اسب و استر دوزد و سلطان بر رعایای خود؛ که اسب و استر را به کاه و نمد پالان دوزند و ابنای بشر را به جهل. ص ۶۳»

«حباب‌ها از زیر پایش می‌جوشد و روی کلاهش می‌ترکد. آب از سر شاه می‌گذرد. اما شاه همچنان بی‌خیال نشسته است. ص ۲۸۷»

«میرزا گفته است کاری که یحیی می‌کند، از کرامت دشوارتر است؛ چرا که در کرامت تسخیر تن حاصل می‌شود و همراهی کاروان جز با تطهیر جان مقدور نمی‌شود.»

شب پلنگ

نقد رمان «قاعدهٔ بازی» اثر فیروز جلالی زنوزی

مقدمه:

فیروز جلالی زنوزی، متولد ۱۳۲۹ خرم آباد است. او ناخدا یکم کمیسر دریایی بوده و رشتهٔ نظامی خوانده است. او فعالیت‌های ادبی بسیاری دارد که از جملهٔ آن می‌توان کارشناسی داستان بنیاد جنگ‌زدگان، داوری کتاب سال، کارشناسی بخش قصه و رمان حوزهٔ هنری و آثار برتر معلمان، و همچنین کار تدریس و نقد داستان و... را نام برد. از زنوزی قبل از این، کتاب «مخلوق»، برندهٔ دیپلم افتخار از بنیاد شهید و کتاب کشش‌های قهوه‌ای، جزء آثار برتر بیست ساله انقلاب شناخته شده است. از آثار دیگرش: باران بر زمین سوخته، سال‌های سرب، خاک و خاکستر، روزی که خورشید سوخت، سیاه بمبک، شور و شیرین و... هستند که می‌توان از آن‌ها را به عنوان نمونه-هایی از تجربیات نویسنده نام برد.

چکیده:

رمان قاعدهٔ بازی، یکی از دو کتاب برگزیدهٔ جایزهٔ قلم زرین سال ۸۶ ، و کتاب سال، و همچنین برگزیدهٔ جایزهٔ جشنواره آل احمد است. این رمان در ۸۳۱ صفحه، توسط نشر علم، در سال ۸۶ به چاپ رسیده است. این کتاب رمانی اعترافی است و ضمن آن که به جنبه‌های روان‌شناختی راوی توجه دارد، شخصیت او را کالبدشکافی کرده و انگیزه‌های رفتاری و اعمال او را بررسی و در نهایت محاکمه می‌کند. اما این بررسی و محاکمه طبق چه مراحلی انجام می‌شود و به چه حکمی منتهی می‌شود و چه

پایانی در پیش دارد؟ اینها مطالبی هستند که در کتاب به آنها پرداخته خواهد شد. این رمان دارای هفت بخش است که با اسامی حیوانات نامگذاری شده است. بخش اول: روز روباه، بخش دوم: شب روباه، بخش سوم: روز شغال، بخش چهارم: روز گرگ، بخش پنجم: شب گرگ، بخش ششم: روز پلنگ، بخش هفتم: شب پلنگ.

مکتب داستان: واقعیت‌گرا (رئال)

نوع (ژانر): رمان اعترافی، رمان پیکارسک، و همچنین بنا به مختصات شخصیت قهرمان، داستان بعضی از ویژگی‌های رمان روانشناختی را نیز دارد.

زمان داستان: پیش از انقلاب تا بعد از جنگ

زمان جاری: چهار روز

مکان: تهران (جز بخشی از آن که در بلوچستان و بخش اول که محل زلزله است.)

عنصر غالب (محور): شخصیت (با وجود این‌که پیرنگ هم پررنگ است.)

زاویهٔ دید: اول شخص مفرد (راوی قهرمان)

گرهٔ اصلی: پیدا کردن "او" و کشتنش

معرفی شخصیت‌ها:

اکثر شخصیت‌ها مشخصات ظاهری ندارند، لذا در بحث شخصیت‌پردازی به بیشتر آنها پرداخته می‌شود.

داور علت خواه: شخصیت اول ـ اصلی ـ داستان، کارمند ادارهٔ ضایعات، صاحب دو فرزند به نام‌های همایون و یوسف. همسری به نام شمسی. داور خواه در تمام طول داستان به دنبال اوست. زیرا می‌خواهد او را پیدا کند و بکشد. و انتهای داستان به این نتیجه می‌رسد که او کسی جز خودش نیست.

نبات: دختری است که در زلزله زیر آوار مانده است و توسط داور خواه و دوستش اصغر سیاه دزدیده می‌شود و او را به تهران می‌آورند و بعد از مدتی او را می‌فروشند. او با وجودی که از دختر داور خواه کوچک‌تر است، به او علاقه پیدا کرده است.

شمسی: همسر داور خواه که قیافهٔ امروزش که دارای صورتی گرد و بازوهای چاق است، با دختر ترکه‌ای و خوش اندامی‌که داور خواه با او ازدواج کرد، خیلی فرق کرده است. و علت خواه او را گاهی خرفت و احمق معرفی می‌کند.

منیجه: (منیژه) دختر علت خواه که پدر به او دلبستگی زیادی دارد.

رامپوت: داماد و همسر منیجه است. داور خواه به او عنکبوت می‌گوید. او نـه تنهـا علاقه‌ای به رامپوت ندارد، بلکه او را لایق همسری دخترش نیز نمی‌داند.

شاهین خان: پدر علت خواه. مردی که با وجود داشتن همسر، بـا مـادر داور خـواه هم ازدواج می‌کند، ولی خیلی زود او را رها می‌کند. او اهل شکار و بزم و پایکوبی است. خوش‌گذران و بی‌قید و بند است و دوستانی بی‌قید و بندتر از خود دارد. او علاقـه‌ای بـه پسرش داور و مادر او ندارد.

همایون و یوسف: پسرهای علت خواه هستند و در داستان حضور کمرنگی دارند.

یحیی : برادر ناتنی داور خواه. کسی کـه بعـد از مـادر اصـلی داور خـواه، بیشـترین محبت را نسبت به او دارد و به خاطر حمایت از داور خواه به خطر می‌افتد.

حسن کوری: یکی از هم پالکی‌های علت خواه است که در بچگی وقتی بـا علـت خواه از درخت بالا می‌رفتند، چشم‌هایش را کلاغ‌ها خورده‌اند.

ابراهیم مرده خور، سلیم جابلیق، اصغرسیاه و جواد سـلاخ: از دوسـتان راوی هستند، که هیچ‌کدام سابقهٔ خوبی ندارند و در خلاف‌های علت خواه با او همراه بوده‌اند.

آقای پایدار: مردی انقلابی و همکار علت خواه که در زمان ناتوانی و درماندگی علت خواه از او دستگیری می‌کند. او را به خانه‌اش می‌برد و از او پذیرایی می‌کند؛ حتی به او جـا و مکان هم می‌دهد. مقام محترم امنیتی، و رئیس و منشی و... از همکارانش می‌شود.

بلوچ: مردی است که نبات را از یاور خواه می‌خرد تا او را به بمپور ببرد.

کمال: برادر اصغر سیاه. کسی که مدتی با نبات به سر می‌برد و به او علاقه پیدا مـی-کند و به خاطر او خود را به خطر می‌اندازد. او بیمار است و مورد حمایت برادر خود است.

مرد دندان طلا: دوست پدر علت خواه. همان که با نگاهی بد به داور خواه موجـب خشم برادر او ـ یحیی ـ می‌شود.

خلاصه

در بخش اول ـ روز روباه ـ مردی با نام داور علت خواه، که کارمند ادارهٔ ضایعات است، تصمیم دارد کسی را بکشد. به قول خـودش قلـبش انباشـته از نفـرت اوسـت. او

مردی است با شخصیت دوگانه و خود را با هوش و استعداد می‌داند و این که حتی چشم سوم دارد و می‌تواند چیزهایی را ببیند که مردم عادی نمی‌بینند. در عوض مردم را نادان، خرفت، خنگ، سست اراده و ضعیف النفس به حساب می‌آورد. مردمی که قابل اعتماد نیستند و جز به شکم و غریزهٔ جنسی خود فکر نمی‌کنند. او حتی بیشتر تحصیل‌کرده‌ها را کرگوش می‌خواند و جهان را پر از "باید"های خنثی و خاموشی می‌بیند که مردم آنها را درک نمی‌کنند و اگر هم بخواهند آن بایدها را انجام دهند، آن‌قدر دست دست می‌کنند تا آن "کار دیگر" برسد. در همین جهان است که او در ادارهٔ ضایعات از رئیس تقاضای مرخصی می‌کند و چون او مخالفت می‌کند، از او ناراحت می‌شود و کینه به دل می‌گیرد؛ به طوری که وقتی سر او را خلوت می‌شود، درِ اتاقش را می‌بندد و او را در اتاق زندانی می‌کند. رئیس چون نمی‌تواند از کسی کمک بگیرد، مجبور می‌شود خود را از پنجره به بیرون پرتاب کند، که سبب شکستن دستش می‌شود.

عدالت خواه وقتی که نزد روان‌پزشک خود ــ دکتر روان نژند ـ می‌رود، متوجه می‌شود که همسرش قبل از او آن جا بوده است او با شناختی که از همسر خود دارد و همچنین طی صحبت‌هایی که با پزشکش می‌کند، می‌فهمد که پزشک نه تنها از تمام بیماری و ناراحتی او، بلکه از زیر و بم زندگی او نیز خبر دارد. حتی اسامی را که او از آنها نام می‌برد (مثل حسن کوری، اصغر سیاه، جواد سلاخ، نبات، واجه، کباب، کلهٔ گوزن و شپش و رشک و...) را به پزشک گفته است. او از این بابت خیلی ناراحت می‌شود. پزشک ضمن آن که وجود همهٔ اسامی و اشخاص را در ذهن علت خواه توهّم می‌داند، بودن همسر علت خواه را آن جا ـ نزد خود ـ نیز انکار نمی‌کند، او می‌گوید علت تمام مشکلات شما به خاطر نام فامیلتان است. باید به ادارهٔ ثبت احوال بروی و فامیلت را عوض کنی. اینها که در ذهن شما می‌آیند، با فامیل خوب کاری ندارند. علت خواه در جواب او می‌گوید، اگر چنین چیزی صحیح است، پس بهتر است اول فامیل خودتان را که روان نژند ـ بیماری روانی، مرحلهٔ قبل از روان پریشی ـ است، عوض کنی. همسر راوی شمسی نام داردکه قبلاً دختری زیبا با موهایی روبان زده و ظریف بوده، ولی حالا که بیست و دو سال از زندگی آنها می‌گذرد، دیگر چاق و خپل و نامرتب و بی‌تفاوت شده است. همچنین علت خواه دختری به نام منیجه دارد – منیژه – که خیلی به او

علاقه دارد و دامادی به نام رامپوت که اسمش را عنکبوت گذاشته و از او بیزار است. او همچنین دو پسر دارد که نقشی در داستان ایفا نمی‌کنند. در اداره وقتی با مرخصی دوم علت خواه موافقت می‌شود، او فکر می‌کند که مسئولان اداره هم با او برای کشتن "او" موافق‌اند، و در واقع با دادن این مرخصی، می‌خواهند او را به مأموریت بفرستند. او در این ارتباط بیشتر با مردی که نامش را مقام محترم امنیتی گذاشته است، صحبت می‌کند و او که به سلامت فکری علت خواه شک کرده است، با او موافقت می‌کند که برود و "او" را بکشد.

در **بخش دو** ـ شب روباه ـ او به چهار روز مرخصی‌اش فکر می‌کند که طی آن باید کار را تمام کند. در همان حال است که ابراهیم مرده خور به دیدنش می‌آید و با سلاح او را تهدید می‌کند که با او نزد حسن کوری برود. علت خواه سلاح او را ندیده می‌گیرد و چون روباهی مکّار مغز او را به کار گرفته و با حیله او را علیه حسن کوری که برایش کار می‌کند، تحریک می‌کند. به طوری که دعوت او را برای سیگار و شربت می‌پذیرد. علت خواه طی این چهار روز نزد هرکسی که می‌رود، مجیزش را می‌گوید و او را علیه دیگران تحریک می‌کند. در حالی که خود در دل به هیچ‌کدام اعتماد ندارد و حتی بعضی را همان "او" می‌داند که باید بکشد. با ابراهیم که نزد حسن کوری می‌رود و به چشمش نگاه می‌کند، یاد اتفاقی که در بچگی برای او و دوستش حسن کوری افتاده بود می‌افتد. زمانی که با دوستش از درخت بالا می‌رفتند تا جای کلاغ‌ها و گربه را باهم عوض کنند و در این ارتباط کلاغ‌ها بر سر و روی آنها می‌ریزند و چشم‌ها را از حدقه در می‌آورند؛ در حالی که علت خواه از قبل موذیانه کُتش را در لانهٔ کلاغ‌ها گذاشته بود و از آن در مقابل حملهٔ کلاغ‌ها استفاده می‌کند. او در خانه حسن کوری (چراغ)، خود را مبرّا از تمام اتهام‌ها و جریان‌هایی می‌داند که در ارتباط با دوستانش اتفاق افتاده است و دیگران را محکوم می‌کند. او نیز در ارتباط با اختلاف حسن کوری و همسرش دخالت می‌کند.

در **بخش سوم** ـ روز شغال ـ وقتی همسرش او را از خواب بیدار می‌کند که به اداره‌اش برود، می‌گوید نمی‌روم، باید بروم "او" را بکشم، و در همان حال همسر خود را به خاطر داشتن صورت گرد، خنگ می‌بیند و تمام معایب او را در نظر مجسّم می‌کند، تا حدی که او را همان "اویی" می‌بیند که باید بکشد. ولی به خاطر گردی صورت او این

امکان را رد می‌کند؛ زیرا آنهایی را که صورت گِرد دارند، خرفت و احمق می‌داند؛ در حالی که "او" احمق نیست. او در باغ در پی یک تداعی(فلش بک)، به گذشته برمی‌گردد؛ به روزگاری که بیشتر از دوازده سال نداشت و تمام مدت از مادر سراغ پدر را می‌گرفت. تا این که روزی پدر با یحیی برادرش برمی‌گردد و او خوشحال می‌شود. چندی نمی‌گذرد که او می‌فهمد یحیی برادر ناتنی‌اش است و شاهین خان پدرش، همسر دیگری دارد و به او و مادرش هیچ علاقه‌ای ندارد. او در منزل مادر ناتنی، تن به هر خفتی می‌دهد که در کنار پدر باشد و حال پا دو را پیدا می‌کند. از ریخت و پاش‌ها و بزن بکوب‌های آن خانه خوشش می‌آید. از شکار کردن‌های پدر و کباب شکار خوردن‌های او و دوستانش. او حتی به دنبال شباهتی بین خود و مادر ناتنی‌اش می‌گردد تا بیشتر بتواند خود را به آنها وصل و از مادر خود جدا کند. او دوست ندارد فرزند زنی باشد که همیشه در گوشهٔ اتاقی منفعل نشسته و فقط دست به نماز و دعا دارد. او در اتفاقی که در خانهٔ شاهین‌خان برایش می‌افتد و موجب درگیری یحیی و شاهین‌خان با دوستانش می‌شود، دیگر به آن خانه می‌رود. ولی نسبت به مادر خود هم دلسرد می‌شود. و بعد از مرگ یحیی و پدرش دیگر احساس می‌کند تنها کسی را که داشته ـ یحیی – از دست داده است. او در تمام مدت زندگی، کلمه‌ای محبت‌آمیز از پدر نمی‌شنود، در حالی که یحیی به او محبت می‌کند. او از اتفاقی که در باغ برایش می‌افتد، سر در نمی‌آورد، همان چیزی که موجب اختلاف یحیی، با آن مرد دندان طلا ـ دوست پدر ـ می‌شود.

در بخش **چهارم روز گرگ**، او از این که تمام شب زیر باران پرسه می‌زده و دخترش منیجه با رامپورت زیر لحاف خوابیده‌اند، ناراحت است. او به دنبال مادرش می‌رود و پیر زن را با خود به خانه‌اش می‌آورد. اما شمسی با او برخورد بدی می‌کند. پیرزن نمی‌ماند و به خانه‌اش برمی‌گردد. شمسی تمام مشکلات این سال‌ها را جمع کرده، در همان چند دقیقه که مادر علت خواه به خانه‌اش آمده است، مطرح می‌کند و این که این جا که مسافر خانه نیست. و مهمان باید از قبل خبر بدهد. علت خواه بدون حرف عکس‌العملی، بی‌اختیار به رفتن مادر نگاه می‌کند. همچنین این انفعال را در مورد دامادش نیز نشان می‌دهد که شبی برای آمدن او، شمسی آن همه تدارک می‌بیند. و همهٔ اعضای خانه را ساعت‌ها گرسنه نگاه می‌دارد تا رامپوت بیاید و با هم غذا بخورند.

علت خواه به مادرش سر می‌زند، زنی که از فرط چرکی و کثیفی سر و بدنش پر از شپش شده است. علت خواه خود لباس‌های او را در طشت حیاط می‌ریزد و می‌شوید. اما نمی‌تواند با او همدردی و برای تنهایی او کاری بکند. در این بخش، قسمت‌هایی از جنگ گنجانیده شده است و از سرباز شهیدی روایت می‌شود که توی تابوت خوابیده است و او، یعنی خود علت خواه باعث مرگش می‌شود؛ چرا که او را به ادارهٔ نظام وظیفه لو می‌دهد و بلا فاصله می‌آیند او را می‌برند. و چندی بعد جنازه‌اش را می‌آورند. او که در تمنّای ساغر، همسر اوست، متوجه می‌شود که مرد دیگری جای پدر او را گرفته و فرزندش به او می‌گوید بابا.

در بخش پنجم شب گرگ او به دیدن سلیم جابلیق می‌رود و او را هم علیه بقیه می‌شوراند. ضمن آن که جریان فروختن نبات ـ دختر ده ساله‌ای را که با اصغر از زیر بیرون آورده‌اند، برای او تعریف می‌کند. او اصغر سیاه را متهم می‌کند به این که نبات را می‌دزدد تا برای کمال برادرش هم صحبت پیدا کند. و خودش به این کار اعتراض کرده است. و این‌که نبات خیلی زیبا بود و توجه او را به خود جلب کرده بود. و در نهایت هم می‌گوید چون موقع فروش دختر، بلوچ می‌بیند اصغر سلاح دارد، او را می‌کشد. سلیم به او اولتیماتوم می‌دهد که اگر دروغ گفته باشد، حسابش را کف دستش می‌گذارد.

در بخش شش روز پلنگ: روز سومی است که او هنوز دارد به دنبال "او" می‌گردد که در این حال تصمیم به خود کشی می‌گیرد و بسته‌ای مرگ موش می‌خرد و به مسافر خانه‌ای می‌رود که خود را آن جا بکشد، ولی گرسنگی امانش را می‌بُرد. به رستوران مسافر خانه می‌رود و با این که پول ندارد، غذا سفارش می‌دهد. دوستش آقای پایدار که مردی انقلابی است، به آن جا می‌آید و وقتی او را در آن حال و روز می‌بیند، پول غذایش را می‌دهد و او را به خانه‌اش می‌برد و تا حد امکان از او پذیرایی می‌کند. علت خواه که می‌فهمد پایدار فعالیت‌های انقلابی انجام می‌دهد، اعلامیه می‌برد و می‌آورد و می‌چسباند. در همان خانهٔ پایدار نامه‌ای برای مسؤول امنیتی اداره می‌نویسد و او را لو می‌دهد و اذعان می‌دارد که پایدار خائن است و انقلابی و... چند روز بعد عکس او را در روزنامه می‌بیند که شهید شده است. او حتی کیف پول پایدار را هم می‌دزدد و با پول آن به دنبال شمسی می‌رود که به خاطر نداری او قهر کرده و به منزل مادرش رفته

است. و بیشتر پول را به او می‌دهد و او را بر می‌گرداند. تکرار جریان بردن نبات و کمال به بلوچستان و فروختن آنها را به بلوچ، دوباره در این بخش راوی تکرار می‌کند. اما با شیوه‌ای دیگر و این‌که می‌خواسته برای فروختن نبات ده میلیون تومان بگیرد، اما به سیصد هزار تومان راضی شده است و این که آنها کمال را قبول نکرده‌اند، زیرا مطابق میلشان نبوده است و اصغر سیاه را هم کشته‌اند. او میل به خواستن ساغر را به پلنگ تشبیه می‌کند.

در بخش آخر ـ شب پلنگ ـ یک بار دیگر زندگی نویسنده با تداعی‌های پی در پی تکرار می‌شود و او به این وسیله اعمال زشت خود را به یاد می‌آورد. و آنها را همزمان و به موازات عذاب و سوختن در آتشی برای خود در نظر می‌گیرد. او همچنین زندگی‌اش را به درخت سیبی تشبیه می‌کند که لحظه به لحظه سیب‌هایش فاسدتر می‌شوند و بوی پوسیدگی سیب‌ها، با بوی سوختن خود، در فضا می‌پیچد، تا آن جا که بوی لاشهٔ سوخته همه جا را می‌گیرد. در این بخش داستان باز فروختن نبات به بلوچ تکرار می‌شود.

نقد:

داستان بدون هیچ مقدمه‌ای از همان سطر اول شروع می‌شود. گرهٔ اصلی از خط دوم «باید او را بکشم» مشخص می‌شود و بی‌وقفه روایت ادامه می‌یابد و تا صفحهٔ ۱۴۰ که داور علت خواه، قهرمان داستان، با بازگشت به گذشته (فلش بک)، به کودکی‌های خود برمی‌گردد، روایت خطی و ساده و بدون اتفاقات جنبی است. همهٔ حوادث داستان به غیر از تداعی (فلش بک)ها در چهار روز اتفاق می‌افتد. در ارتباط با چهار روز داستان می‌توان گفت وجهی است اشتراکی با رمان مرشد و مارگریتا اثر میخائیل بولگانف. که همهٔ حوادث آن رمان هم در چهار روز اتفاق می‌افتد. ضمن این که در جهان داستان مرشد و مارگریتا هم از حضور شیطان سخن گفته می‌شود.

داور علت خواه شخصیتی دوگانه دارد. او رفتاری ضد و نقیض از خود نشان می‌دهد. «آن روز با گفتن آن حرف‌ها به آن دو مرد، رنج جانکاه و در عین حال لذتبخشی داشتم. دو پاره بودم؛ نیم ابلیس و نیم فرشته. هر دو باهم در جدال. ص ۵۴۲.» قاعدهٔ بازی نگاهی روان‌شناختانه به زندگی شخصیت اصلی دارد، که به شناخت او از خود و زندگی

در طنزی نیش‌دار و تلخ و انتقادی، در ارتباط با محاکمه و اقراری تلخ‌تر، به وقوع می‌پیوندد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که اگر این نگاه در پی اعتراف و اقرار و محاکمهٔ راوی ـ مثبت‌ترین مبحث داستان ـ همیشه و همه جا با بدبینی یا واقع‌بینی باشد، به دیدن بدی‌ها ختم می‌شود. یکی از ویژگی‌های رمان، بازی زبانی است که با تکرارها و تأکیدهایی از چند حادثه با یک زبان و چند طریق صورت گرفته است که بیشترین شکل (فرم) است که در داستان به کار گرفته شده است. به این صورت که بعضی از حوادث داستان مانند ماجرای نبات از چند منظر متفاوت یا چند زاویه دید روایت شده است. ضمن این که گفتگوهای داستان نیز علامت ندارند و به طور مستقیم با متن پیوند خورده‌اند. داستان با تک‌گویی‌های بلند و کوتاه و خیال‌پردازی‌ها و مطوّل‌نویسی‌ها همراه شده است. نویسنده برای راوی نفوسی را با نام حیوانات انتخاب کرده که در هر بخش آنها را به "او" وام می‌دهد.

شخصیت‌پردازی:

مهم‌ترین بخش نقد این داستان، شخصیت‌پردازی است، چرا که محور داستان نیز بر این اساس شکل گرفته است. حوادث در داستان زیاد هستند. داستان می‌توانست پیرنگ محور باشد. اما آنچه که بیش از هر چیز با او درگیر هستیم، شخصیت است. ضمن این که این شخصیت است که به تحول اساسی دست می‌یابد. شخصیت اصلی: راوی، داور علت خواه است. او پنجاه و یک سال دارد. از مشخصات ظاهری او برخلاف مشخصات درونی و شخصیتی و گذشته‌اش چندان چیزی در دست نیست. اما نام او، بخشی از بار معنایی شخصیت او را بیان می‌کند. او علت خواه است و به دنبال علت وقایع و رخدادهایی است که در اطرافش به وقوع می‌پیوندند. و در پی داوری آنهاست، باز بنا به نام کوچکش، داور است. او در ادارهٔ بازیافت کار می‌کند. مهم‌ترین مطلب که در مورد او باید در نظر داشت، این است که او به لحاظ روان‌شناسی، شخصیت متعادلی ندارد؛ چرا که نویسنده او را صاحب **شخصیتی دو یا چندگانه** آفریده است، و رفتار و اعمال او با اندیشه و افکار او در تضاد (پارادوکس) است. او به دوگانه بودن شخصیت خود اذعان دارد. «نمی‌دانم چرا آن‌طور شد؟ یکی دیگر بودم انگار. ص۵۵۱ »، «دلم می‌خواهد نیمهٔ تاریک روحم را جراحی کنم ص۶۵»، او دوگانگی شخصیت را در خود

کشف کرده است و می‌داند که ریشه در کودکی او دارد. و این موضوع را در توضیح داستان کودکی‌هایش، به وضوح توصیف و ریشه‌یابی می‌کند.

«اووف، پیرزن نمی‌دانی چقدر دوستت دارم و چقدر ازت نِفرت دارم. نمی‌دانی چقدر به تو نزدیکم و چقدر با تو بیگانه‌ام. ص ۳۳۰. » شخصیت دوگانه از زمان تولستوی و داستایفسکی در داستان‌ها به وجود آمد و بعد از آن در داستان‌های دیگر نویسندگان رسوخ پیدا کرد. نویسنده به او خصوصیات یک انسان روانی ـ روان نژند ـ (روان پریش) یا در اندازه‌ای خیلی خوشبینانه‌تر همان شخصیت نامتعادل (آنُرمال)، داده است. تمام اندیشه، رفتار، گفتار و کردار شخصیت اصلی براساس این مطلب، به فعل می‌رسد. او در خواب و بیداری با خود حرف می‌زند و کابوس می‌بیند و با مردم درگیر می‌شود. او همه را خِرفت و احمق می‌داند. که همین امر به تنهایی برای عاقل نبودن او کافی است ـ که شخص فکر کند همه نمی‌فهمند و خودش می‌فهمد. ـ او خود را مصلح نمی‌داند. «من مصلح جامعه نیستم. ص ۱۷. » ولی عملاً اعمالی را که یک مصلح باید انجام بدهد، می‌دهد و به رستگاری انسان توجه دارد. «باید آونگان باشم بین رذیلت و فضیلت. ص۶۴. » چرا که می‌خواهد اجتماع و انسان‌های اطرافش را بسازد. او می‌گوید این انسان‌ها کر و زنگِ بایدها را نمی‌شنوند. بطئی‌نگر نیستند. نمی‌فهمند. درک نمی‌کنند. او خود را صاحب چشم سوم می‌داند که همه چیز را بهتر از بقیه می‌بیند. یعنی چیزهایی را می‌بیند که دیگران قادر به دیدن آنها نیستند. او فکر می‌کند از طریق چشم سوم، به زوایای آشکار و نهان مردم که برای همه مخفی است، دست می‌یابد. «ص ۶۱. و دیگران خواب‌اند و خیلی چیزها را نمی‌فهمند.» و «ص۶۳. آنها قوهٔ درک ندارند و... و کودن و خرفت و احمق‌اند و...» اما او خود را نیز بارها و بارها خبیث و پلید و نادرست نیز می‌خواند. او یعنی همان انسان نامتعادل، سخنرانی می‌کند. شعار سر می‌دهد. همه را به باد تمسخر می‌گیرد. فلسفه بافی می‌کند. حکم صادر می‌کند. و بنا به همین دلائل، بعضی مشخصه‌های **"داستان گروتسک" را** دارد.

در این نوع داستان‌ها چنان که می‌دانیم، نویسنده نظرات و عقاید خود را در قالب سخنان شخصی نامتعادل بیان می‌کند. چنانکه در این داستان نیز راوی در برخی تک‌گویی‌های خود، نظرات نویسنده را اظهار می‌کند. او معتقد است باید برای هر کاری

ضرب العجل قرار داد. «اگر برای هر کاری ضرب العجل قرار ندهیم، نصف بیشتر انرژی‌مان هدر می‌رود. ص۹۲.» و «ص ۵۴ هر آدم معقولی می‌داند که به جای عصبانی شدن بهتر است برای مُعضلش فکر عاجل و عاقلانه‌ای بکند. و... بهتر است از سلول-های مغزش کمک بگیرد.» و «آدم‌هایی که زیر سنگینی بایدشان کمرشکن می‌شوند و جا می‌زنند، از قاعدهٔ بازی بی‌خبرند. ص ۱۰» از سوی دیگر، می‌توان او را انسان سالمی دانست که به خاطر مسائل و مشکلاتی که با آن از کوچکی تا به امروز درگیر بوده است، دچار رفتاری باشد که همه فکر کنند روانی است. اما آنچه محرز است، این که او مشکل روانی دارد. و این مطلب برای چنین شخصیتی با این مشکلات و با آن کودکی، با آن خانواده و... کاملاً طبیعی است. او فکر می‌کند مرخصی را ا به او داده‌اند که برود "او" را بکشد. «آنها خواسته‌اند که بابت آن ملاقات و این مأموریت خیلی محرمانه با هیچ کس حرف نزنم. ص ۱۰۳» خود علت خواه و همسرش نیز به مشکل روانی بودن او واقف‌اند. چنانکه هر دو نزد روان پزشک علت خواه می‌روند. داور علت خواه (راوی) می‌داند که به دنبال کسی است که باید او را بکشد، کسی که با اعمال و رفتارش سبب ناراحتی‌های او می‌شود. کسی که همه جا با اوست و موجبات ناراحتی او را فراهم می-آورد. ولی نمی‌داند دنبال خودش است. این مطلب که راوی تا اواخر داستان نمی‌گوید که او دنبال خودش است و فقط کدهایی از آن می‌دهد از جهتی کشش داستان را بیشتر کرده و موقعیت تعلیق را بالا می‌برد. ولی اگر در همان صفحات آخر ـ ص ۸۲۷ ـ هم به طور مستقیم به این موضوع اشاره نمی‌کرد و اجازه می‌داد مثل بقیهٔ داستان توسط همان کُدها، مخاطب خود به این مطلب برسد، داستان از جذابیت بیشتری برخوردار می‌شد و در واقع چیزی برای فکرکردن مخاطب باقی می‌ماند. «بعد از چهار روز سرگردانی توانسته‌ام که خود خودم را پیدا کنم و آن اویم را بکشم. گفته بودم که باید او را بکشم. خلاف نگفتم. اکنون که یافته‌ام می‌کشم. ص ۸۲۸.»

نکته‌ای که باید ذکر شود، این است که شخصیت شمسی بی‌دلیل منفور جلوه داده می‌شود. او نگران همسر خود است. چنانکه در همان ابتدای داستان می‌بینیم که قبل از خود بیمار، به خاطر علت خواه نزد پزشک او بوده است. در انتهای داستان هم می‌بینیم نگران اوست. گرچه نقش یک همسر خوب واقعی را در زندگی او بازی نمی‌کند، اما

نفرت بیش از اندازهٔ داور نسبت به او خیلی منطقی به نظر نمی‌رسد. چاقی او درشت‌نمایی می‌شود. تمام نقاط ضعف او زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد. حتی اگر این نقاط ضعف جزء طبیعیات او باشد. در مورد مادر علت خواه نیز همین مسأله صدق پیدا می‌کند. شاهین پدرش بعد از همسر اول خود، یا مجبور شده یا دلش خواسته «به خاطر یک میل طغیانگر و کور بین شاهین‌خان و مادرم بذر بودن من افشانده شد، ناگاه من شدم. ص ۳۲۵. »، با او ازدواج می‌کند، اما جز کینه و نِفرت نسبت به او چیزی ندارد و حتی به فرزند او هم که خود داور علت خواه است، به همان دلیل بی‌توجه است، در حالی که اگر از همسرش تا این حد نفرت داشت، می‌توانست از او جدا شود یا لااقل او را همراه خود به باغ نبرد که مجبور باشد مرتب ببیندش. این زن و این مادر در نظر فرزند خود نیز به علت ارزش‌هایی که دارد، مورد نِفرت قرار می‌گیرد. او از مادری که منفعل است، بدش می‌آید. مادری که زانوی غم بغل بگیرد و جز تسبیح و راز و نیاز با خدا کاری نکند. رامپوت نیز همین وضع را دارد. مشخص نیست به چه علت راوی از او نِفرت دارد. و ملیجک دخترش را نمی‌دانیم چرا تا این حد دوست دارد.

بچه‌های داستان که از همه مهم‌تر باید باشند، منفعل هستند. نقش اساسی به آنها داده نشده است. ولی در عین حال تصاویری که از نبات، اصغر چراغ، و سلیم و... و غیره داده شده است و همچنین مرد دندان طلا و یحیی و زن رقاصه و خود شاهین و همسرش، و از همه مهم‌تر شخصیت اصلی، از شخصیت‌پردازی زنده و گویا و ملموسی برخوردار هستند. روان‌شناسی شخصیت علت خواه از تمام زوایا و ابعاد مورد توجه نویسنده قرار گرفته است و همچنین انگیزه‌های رفتاری او با توجه به کُدهایی که داده است، بنا به تقسیم‌بندی‌هایی که در شخصیت‌پردازی می‌توان برایش در نظر گرفت، در گروه شخصیت‌هایی با نظریهٔ معنایی ـ طبق تقسیم‌بندی پراپ –و شخصیت جامع ـ طبق تقسم‌بندی فورستر ـ قرار می‌گیرد.

پیرنگ:

پیرنگ داستان از انسجام قوی برخوردار است و گره از همان ابتدا مشخص است. داستان به خاطر پیدا کردن "او"، مخاطب را با خود به انتها می‌برد. ضمن این که

برایش تعلیق هم ایجاد می‌کند. گره افکنی، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و تحول بدون ایراد و اشکال، مسیر اوج و فرود خود را طی می‌کنند. در واقع عمل داستانی با وحدت همهٔ عناصر به درستی واقع می‌شود. اما کشمکش داستان بیشتر با خود و درون شخصیت است و راه به جهات یا جهت دیگری ندارد. «اصلاً من دنبال کی هستم؟ ص ۱۳۸.» در واقع کشمکش دو طرفهٔ خارج از خود یا فیزیکی، یعنی بین خیر و شرّ و بین رفتن و نرفتن، پیداکردن و نکردن، کشتن و نکشتن، و... نیست. و اگر در داستان تقابل‌هایی بین او و دیگران صورت می‌گیرد، بنا به ذهنیات و افکار خود اوست و طرف مقابل از آن اطلاعی ندارد. در واقع از همان ابتدا قهرمان داستان ـ راوی قهرمان ـ می‌داند که باید برود و پیدا کند و بکشد و این کار را می‌کند.

در مورد روابط علت و معلولی پیرنگ، به چند نکته باید پرداخت: اول این که در بخشی از داستان که علت خواه درِ اتاق آقای رئیس را قفل می‌کند، همه چیز، تصادفی روی می‌دهد. اول این‌که برای مادر منشی اتفاقی می‌افتد و مجبور است برود. بعد برای خدمتکار، که منشی اتاقش را به او سپرده، مسألهٔ قولنج ناگهانی رخ می‌دهد. که او هم مجبور است برود. همچنین برای نگهبان به طور ناگهانی تورّم پردهٔ گوش به وجود می‌آید ـ که البته این به لحاظ پزشکی خیلی هم مسألهٔ اورژانسی تولید نمی‌کند ـ که او هم باید برود. که با این وصف سه نفر که وجودشان خیلی مهم بوده، به طور همزمان و اتفاقی باید بروند. اما آیا کس دیگری در اداره نبود که رئیس به او زنگ بزند یا تلفن نداشت که به کسی در اداره، خانواده، دوست و آشنای خود خبر دهد که بیایند و در را باز کنند، یا کلیدساز بیاورند و کمکش کنند که رئیس مجبور نشود خود را از آن بالا پرت کند؟

نکتهٔ دیگر در بحث علت و معلولی، اشاره به انقلاب و جنگ است. و شخصیتی‌هایی که در این ارتباط پا به داستان می‌گذارند و اصلاً معلوم نیست کی هستند و از کجا آمده‌اند. شخصیت‌هایی مانند مازیار، فانی و ساغر که راوی مخفیانه مازیار را لو می‌دهد و او به جبهه می‌رود و کشته می‌شود. این مطلب در رمانی با این حجم می‌توانست بهتر جا بیفتد و کمکی هم در پیشبرد داستان داشته باشد. در حالی که به راحتی می‌توان این بخش را از داستان حذف کرد. همچنین بخش انقلاب را که با وجود مهم بودن قضیه، هیچ نقشی در روند داستان از ابتدا تا انتها ندارد، که اگربه طور

مثال، حتی در حد یک ازدواج ساده هم بود، می‌بایست به تناوب از آن در داستان سخن رفته باشد. یا لااقل اشاره‌هایی به آن شده باشد. که این بخش را هم بدون این که، به داستان لطمه بزند، می‌توان حذف کرد. مورد دیگر این که رفتار مرد دندان طلا که در باغ شاهین‌خان میهمان است، به دور از حقیقت مانندی است؛ چرا که او با وجودی که میهمان است، اختیار هر کاری را به خود می‌دهد. او آزادانه به داور، نگاهی بیمارگونهٔ جنسی دارد و با وجود اعتراض یحیی، آن را در صحنه‌ای دیگر ادامه می‌دهد و صاحب‌خانه باز از او معذرت خواهی می‌کند و خواهش و التماس می‌کند و بعد که صاحب‌خانه به او اعتراض می‌کند، دستور می‌دهد شلوارش را درآورد و به توهین‌های خود همچنان ادامه دهد.

زاویه دید:

زاویه دید، اول شخص مفرد و من راوی است و چون خود راوی شخصیت اصلی است، راوی قهرمان محسوب می‌شود. راوی چون بنا داشته است تک‌گویی کند و به وسیلهٔ این تک‌گویی‌ها شناختی از خود نشان دهد، بهترین نوع زاویه دید را که مناسب این امر باشد، انتخاب کرده است. با این زاویه دید روان‌پریشی‌ها و درونیات خود را توضیح می‌دهد و شخصیت خود را کالبدشکافی می‌کند و به تشریح زوایای ریز و درشت درونیات خود می‌پردازد، که خارج از ظرفیت‌های زاویهٔ دیدهای دیگر است. راوی اول شخص بیشتر با تک‌گویی روایت می‌کند؛ تک‌گویی‌های درونی و بیرونی و تداعی. راوی با بازگشت به گذشته (فلش‌بک)های کوتاه و بلند، به زمان‌های دور و نزدیک می‌رود و برمی‌گردد. که همین تداعی‌ها عمل مهمی در پیشبرد داستان و همچنین اطلاعات دهی آن هستند. در بخش‌هایی از داستان، این تک‌گویی‌ها بی‌دلیل بلند و طولانی می‌شود و سبب می‌شود عمل داستان به کُندی صورت بگیرد.

نثر و زبان:

نثر گاهی شاعرانه، گاهی کمی متکلّف و گاهی ساده است. در بخش آخر وزین‌تر می‌شود. بازی زبانی در رمان زیاد دیده می‌شود. تکرار بعضی صحنه‌ها و حوادث مثل

بردن نبات به بلوچستان و فروختن او با یک زبان و چند شکل و حالت مختلف تکرار می‌شود، که به این بازی بیشتر پا می‌زند. و یادآور تکرار صحنه‌ها در خشم و هیاهو اثر ویلیام فاکنر یا سمفونی مردگان اثر عباس معروفی است. زبان با پرگویی و مطوّل‌نویسی روبه‌رو است. همچنین بعضی جاها به روایتی شدن نزدیک می‌شود یا تلخیص «پنج، شش ماه بعد که انقلاب شد، و همه چیز زیر و رو شد، بعد همه می‌فهمند که اگر احمد پایدار زنده بود، بهتر می‌شد. ص ۵۲۲.»

درونمایه و تحلیل:

مفهوم اعتراف برای خود و اقرار به گناه و محاکمه و عِقاب خود، مفاهیم ارزشی درونمایه را می‌رساند، اما پرداختن به وجوه منفی زندگی، بدبینی، ناامیدی، پوچ انگاری، و حتی در پاره‌ای موارد، نیست انگاری (نهیلیسم)، بیشترین معنا و مفهوم داستان را در برمی‌گیرد. «زندگی همه‌اش نفرت بود و نکبت. می‌خواستمش چه کار؟ ص۴۸۲.» «بودن در این زباله‌دان گند و کثافت ده، دوازده سال کمتر یا بیشتر چه تفاوتی دارد. ۴۸۲.» تصمیم به خودکشی «یک لکه کمتر بهتر یک رنج و خود خوری کمتر. ص ۴۸۳.» «بستهٔ سبک و کار آمدی بود. کار صد تیغ را می‌کرد. ص ۴۸۳.» موجّه نشان دادن خودکشی «لااقلش این بود که می‌توانستم از دست خودم بگریزم و از دست آن لکه‌هایی که در این گذرگاه لجن‌آلود و... هستند، راحت شوم. ص ۴۸۳» «بگذار تو گه خودشان به اسم زندگی بغلتند و هی سرشان را از رنج‌های بی‌پایان خوار مایه به سنگ بزنند. ص ۴۸۳. » و «ص ۵۰۲ از این جهنم درّه پر حفره که سرشار از بدبختی و...» «این دنیای هچل هفت و بی‌قاعده. ص۹۶»

اکثر شخصیت‌ها منفی و نادرست و گناهکارند. چند بچه پاک و درست و موجّه در داستان وجود دارد که نویسنده از وجودشان بهره نمی‌گیرد. بیشتر شخصیت‌ها و خود شخصیت اصلی می‌میرند. شاهین‌خان را می‌کشند. یحیی می‌میرد. مادر می‌میرد. کمال، اصغر، سلیم جابلیق، حسن چراغ، پایدار، مازیار، همه می‌میرند. در معنای دیگر نگاه به اشخاص، یا در واقع خلاصه کردن آن در مفهوم **شکار و شکارچی**، مثل شکارها. مثل

گوزن داستان شکار می‌شوند. که اگر قاعد بازی را ندانی، باید که تسلیم بشوی- شکار شوی - و از دست بروی.

طنز انتقادی و گزندهٔ انسانی را نشان می‌دهد. رمان از بسیاری جهات نگاهی شبیه به دون کیشوت، اثر سر وانتس دارد. مردی مجنون که می‌خواهد به مفروضات ذهنی خودش واقعیت ببخشد. برای همین یک تنه به جنگ بدی‌ها می‌رود. او آسیاب بادی را غول می‌پندارد و گلهٔ گوسفندها را سپاهیان خود می‌داند. داور علت خواه که خود مشکل روانی دارد، همه را خِرفت و احمق فرض می‌کند و خود را دانا و دارای چشم سوم، می-خواهد برود و "او" را که از منظر خود پلید و کثیف است، بکشد. و فکر می‌کند اداره برای همین به او مرخصی داده است. خیال می‌کند مقام محترم امنیتی منظور او را فهمیده و به او مأموریت ویژه داده است. دون کیشوت سختی زیادی می‌کشد و عاقبت با دلی شکسته برمی‌گردد و چند روز بعد می‌میرد. علت خواه با گذشتن از هزار خوان پلیدی، به این نتیجه می‌رسدکه خود را بکشد. طنز گزندهٔ قاعدهٔ بازی، حقایقی را پیش چشم خواننده روشن می‌کند که او وادار شود در هزار خوان پلیدی‌های ریز و درشتی که هرکدام به تنهایی معضلی بزرگ است، جولان و جولان بدهد تا بگذرد. دون کیشوت نظام یک اجتماع را که دیگر عوض شده و پاکدامنی و آزادیخواهی آن به زیر سؤال رفته، نشان می‌دهد و قاعدهٔ بازی اشخاص و انسانیت و وفاداری و دوستی و عشق و محبت و روابط خانوادگی و... را که با درصد بسیار بالایی به فساد کشیده است، زیر سؤال می‌برد، و آن قدر در آن درنگ می‌کند تا پوچ انگاری و ناامیدی را هم ضمیمه کند.

بعضی اشخاص سودجو و حیله‌گر دون کیشوت به تبع نوع رمان ـ **پیکارسک** ـ در بعضی از بخش‌ها اندکی خود را می‌نمایانند. در قاعدهٔ بازی مجموعه‌ای به وفور و به طور تمام و کمال، این افراد حضور دارند ـ دزد، قاچاقچی، کلاش، حیله‌گر، فرومایه، تبهکار، نیرنگ باز، ـ چنانکه رمان پیکارسک تصویری واقعگرایانه از زندگی تبهکاران ترسیم می‌کند و این تبهکاری به داستان کشش می‌دهد. ولی هرتبهکار، شاید فقط یک یا دو خصوصیت از ناهنجاری‌های شخصیت اصلی شخصیت قاعده بازی را داشته باشد. شخصیتی که شاید بتوان گفت "ام‌الفساد". در نگاه طنز دون کیشوت که او هم

اعترافات خود را می‌نویسد و این اعترافات چنانکه گفته‌اند از سرخوردگی‌هایش ناشی می‌شود، تمثیلی از جنس بهسازی و امید و آزادیخواهی نیز دیده می‌شود، انتظار می‌رفت که قاعدهٔ بازی در ذهن شخصیت خود، اثری از امید به خدا نیز بگنجاند. درست است که علت خواه به لحاظ روانی و با توجه با گذشته‌اش به این جا کشیده شده است، اما مگر در وجود یک شخصیت چقدر رذالت می‌توان جای داد. حتی اگر شخصیت رمانی با حجم هشتصد و سی و یک صفحه باشد. پلیدی‌های شخصیت رمان علاوه بر این که قابل شمارش نیستند، برای بعضی قابل لمس هم نیستند. از جمله نگاه هول برانگیز علت خواه به دختر زیر آوار مانده از زلزله که نویسنده سنّش را ده ـ دوازده ساله تخمین می‌زند و به جای نوهٔ اوست، و مرتب این نگاه را به خواننده تحمیل می‌کند. که این نوع جاذبهٔ جنسی فقط باید از سوی یک بیمار جنسی، آن هم در قد و قواره و درصدی بسیار کم و کوچک از مردم برخاسته باشد. یعنی اگر شخصیت داستان که بیمار روانی است، بخواهد به این مسأله بپردازد، منطقی‌تر آن است که لحظه یا لحظه‌هایی روی آن درنگ کند، نه آن که در روندی تکراری صفحات ممتد کتاب به آن اختصاص یابد یا شخصیت غیربیمار دیگری را نیز مثل اصغر، با این مقوله درگیر کند. اگر جواب این باشد که ما در جای خالی سلوچ یا کلیدر و یا داستان دیگری هم به این مورد بر خورده‌ایم، باید گفت آن جا ما این دلخوشی را به خودمان می‌دهیم که آنها در حد فرهنگ آن منطقهٔ روستایی و در حد درک و شعور آن اشخاص و در آن زمان و یا حداقل مسألهٔ ازدواج با دختری در این سن مطرح بوده است.

ناگفته نماند که بخش واپسین کتاب به خیلی از نگرانی‌های خواننده پاسخ می‌دهد. و برای قضاوت‌های خواننده در بخش شب پلنگ نویسنده جواب‌هایی در نظر می‌گیرد. چنانکه او شمسی را رقصنده نمی‌داند، رقاصنده می‌خواند. آن بشکن زنی‌ها و مو افشانی و عادات نازلی را که پیش‌تر برای او برشمرده بود، حاصل افعالی می‌داند که برای او دستچین کرده‌اند و او در آن گرفتار شده است. که آن طور سطحی و بی‌فکر نشانش دهد. و آتش را به جهنم تشبیه می‌کند یا برزخی که باید تا روز محشر در آن بسوزد و مکافاتش را ببیند. همچنین او دیگر رشک و شپش‌های سرِ مادر خود را دوست دارد و پشیمانی مثل خوره به جانش چنگ می‌اندازد. او قالب بدنش را گچی و روح خود را اسیر

در آن می‌بیند. او لحظه به لحظه خود و اعمال و رفتار پلیدانه‌اش را با آتشی که در آن خواهد سوخت، مقارن کرده و خود عذاب را بر خود نازل می‌کند ـ که البته این موضوع هم خود جای تأمّل دارد، چرا که انسان این اجازه را ندارد ـ او درک این عذاب را برای خود خوشبختی بزرگ می‌داند. «این خوشبختی بزرگی است که آدم بتواند به فردای آتشینش فکر کند، به روز آتش. به روزهای ابدی پر آتش به برزخ ص ۷۷۶. » همچنین نویسنده اشاره‌هایی نیز بر انقلاب و جنگ دارد که از امتیازهای کتاب است؛ البته بدون پرداخت کامل و بدون هیچ ارتباطی به بخش‌های دیگر. اما آنچه مهم است، انگشت گذاشتن روی تمام ناهنجاری‌های یک جامعه، یک جا در یک کتاب است، ناهنجاری‌هایی از قبیل دزدی، قتل، جنایت، فساد، آدم دزدی، آدم‌فروشی، خیانت، روابط نامشروع، کودک آزاری، مردم آزاری، عدم اعتماد، فقر، نامردی، دروغ، تهمت ناسزا، پستی و فرومایگی، ناامنی خانوادگی و اجتماعی و... ، گرچه نویسنده سعی بر نشان‌دادن حقیقت یک جامعه و اجتماع و خانواده و شخص را دارد، که حتماً هدفی معنوی در نظر داشته است، اما در این میان یأس و ناامیدی و بدبینی و پوچگرایی را نیز همراه آورده است. باید پرسید برای به دست آوردن چه چیز آن همه باید تلاش کرد و در این ارتباط چه چیزهایی را باید از دست باید داد؟ چیزی که به ذهن داور علت خواه نمی‌رسد، امید است. امید به منبعی والاتر از انسان‌های اطرافش. حال آن که تکرار بی‌حرمتی‌ها به قلم، تکرار ناخوشایند صحنهٔ به دنیا آمدن نوزاد از رحِم مادر با آن حال و هوا، تکرار پی در پی نگاه ناپاک یک مرد پنجاه سال به بالا به دختر ده ـ دوازده ساله‌ای که می‌تواند جای نوه‌اش باشد، تکرار بیان صحنه‌ای که مرد دندان طلا که دنبال پسر بچه‌ای است برای مقصد شومی دیگر و... جایگزین آن می‌شود. نویسنده می‌خواهد نفسی را محاکمه کند که هم روباه صفت است، و هم گرگ و شغال و پلنگ سیرت. اما غیر از این یک نفس، بقیهٔ افراد جهان داستان او هم این گونه و چه بسا بدتر از او هم هستند.

نکتهٔ مهم دیگری که در بخش درونمایه مورد توجه قرار می‌گیرد، این است که، راوی در پی فکر و اندیشه و شاید هم مراقبه به این اعترافات دست می‌زند و خود را محکوم می‌کند و خود را مستحق اجرای عدالتی چون مرگ می‌داند، که طبعاً، قصد و غرضی جز اصلاح و خیر هم ندارد. این کار را با سوزاندن خود یا خودکشی جبران می-

کند، که به نظر نمی‌رسد این راه حل یا پیشنهاد درستی برای این مراقبه و این اعتراف-ها باشد. چرا که او پس از بازگشت به خود واقعی، بعد از شناختی که به دست آورده، آیا نباید به جبران و تلافی و توبه روی آورد؟ آیا حالا که خود را شناخته و بـه اشـتباهاتش پی برده است، بهتر نیست "او" یا خود و خانه و زندگی‌اش را به آتش نکشد کـه لااقـل دوباره اشتباهی در پی اشتباهات دیگر نکرده باشـد و موجبـات نـاراحتی بـیش از بـیش خانواده‌اش را فراهم نکند و به توجیه خودکشی نپردازد؟

امتیاز:

داستان از ساختار قوی و منسجمی برخوردار است. توجه به عناصر داستان و از همه مهم‌تر، توجه به شخصیت‌پردازیِ شخصیت اصـلی از امتیـازهـای ویـژهٔ داسـتان اسـت. ساخت شکنی در شخصیت و قرار دادن او در موقعیت محاکمـهٔ خـود و اقـرار بـه تمـام افعال زشتی که از او سر زده است، بـه خصـوص در بخـش‌هـای واپسـین و در آخـرین قسمت، که به خاطر آنها خود را سرزنش می‌کنـد، امتیـاز دیگـر رمـان اسـت. جـذابیت داستان به لحاظ موضوع و پرداخت، سبب کشش و تعلیق می‌شود و خواننده را تـا انتهـا به دنبال خود می‌کشد. توجه به نفی مفهوم عدم قطعیت «من هرگز به این آدم‌هایی که با اما و اگر، چراها و شایدها، ولی‌ها، سر و کار دارند، و مدام خودشان را با این کلمه‌های ابلیسی تخیلهٔ روانی می‌کنند، هیچ کار ندارم. ص ۹۸»، اهمیت دادن به محتـوا، قبـل از بازی‌های فرمالیستی، امتیاز دیگر داستان است.

نثر و زبان با وجود اندک پیچیدگی، به نظر بی‌نقص و کامل است. بازی‌های زبـانی ـ با گذشتن از مطوّل‌نویسی و تکرار ـ و روایت یک حادثه با چند شیوهٔ زبـانی، تسـلط و قدرت نویسنده را از جهت روایت بیان می‌کند. نویسنده بـی هـیچ شـکی مـی‌توانـد بـه راحتی صدها صفحهٔ دیگر این چنینی را نیز در ادامهٔ داستان بیاورد و با آن پیوند دهد.

نامگذاری:

عنوان رمان**"قاعدهٔ بازی"** مصداق کاملی است برای حصول معنای تمـام و کمـال موردنظر رمان. چنانکـه ایـن عنـوان توانسـته اسـت تمـام ظرفیـت معنـایی خـود را در چهره‌های مختلف به مخاطب عرضه کند. بـه طـور مثـال در صـفحه‌هـای ۴۵۳، ۴۶۲، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۳، ۴۶۵، ۶۶۳، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۹۶ و... این نام بیشتر مترادف شده اسـت بـا

عصیان، گناه، پلیدی، نادرستی، خیانت جنایت نامردی و... در صفحه‌های ۴۶۳ و ۴۶۵ در ارتباط با سگ، مفهوم دیگری از خود را به دست می‌دهد که متفاوت‌تر است. «همهٔ این‌ها به تفسیرها و ذهنیت ما از این دنیاها برمی‌گردد و بستگی دارد که قاعدهٔ بازی در آنها را بدانیم یا ندانیم و هر که قاعده بازی را درست بداند، برنده است.» و در جمله‌های پایین‌تر می‌گوید: «و من می‌اندیشم در کدام این دنیاها هستم.» و در صفحهٔ دیگر : «آیا گناه من بود که مانند آنها خلاف قاعده بازی عمل کرده بودم. ص۴۶۷.» که البته با تغییر و تحولی که راوی به لحاظ روان‌شناسانه دارد، معقول و منطقی به نظر می‌رسد و به نوعی رنگ عوض می‌کند. سگ را می‌توان به عنوان نمادی در داستان فرض کرد.

نام اشخاص لقب‌های آنها نیز مناسب با شخصیت آنها برگزیده شده است. در واقع نام‌ها تمثیلی هستند و به امثال خود تعمیم داده می‌شوند. از نام داور علت خواه گرفته که دکتر روان‌شناس مدعی است و تمام مشکلات زندگی او به خاطر همین نام است، تا جواد سلاخ، نبات، حسن کوری (چراغ)، سلیم جابلیق، و از همه مهم‌تر نام دکتر روان نژند، که روان نژندی خود نام بیماری است ـ مرحلهٔ قبل از روان‌پریشی ـ و ابراهیم مرده خور، ادارهٔ ضایعات، احمد پایدار، شاهین‌خان شکارچی، مقام محترم امنیتی، ساغر و... و نام حیوانات مناسب نفوس شخصیت اصلی است.

چیرگی تاناتوس بر اروس

نقد روان‌شناختی شخصیت رمان قاعدهٔ بازی اثر فیروز زنوزی جلالی با توجه به کهن الگوها (آرکه تایپ، صورت اساطیری) یونگ

نقد

از آن جایی که برای نقد روان‌شناختی یک اثر باید مناسباتی در اثر وجود داشته باشد که بتوان آن را از آن دیدگاه بررسی کرد، باید گفت علت این که می‌توان این اثر یا در واقع **شخصیت اصلی** این رمان را با ابعاد روان‌شناسانه بررسی کرد، این است که داور علت خواه ـ شخصیت اصلی داستان ـ فردی درون‌گراست و مشکلات روانی دارد و چندشخصیتی است. چنانکه بخش‌های زیادی از رمان براساس افکار و کشمکش‌های درونی او و تجزیهٔ تحلیل‌های او از دیگران که در ذهنش انجام می‌گیرد، می‌پردازد. علاوه بر این مطلب، این رمان را می‌توان هم با جنبه‌های روان‌شناختی قدیمی ـ (کلاسیک) و هم با جنبه‌های روان‌شناختی جدیدتر، بررسی کرد. چنانکه قهرمان داستان را می‌توان در طول رمان با عناصری چون کهن الگو (آرکی تایپ)ها بررسی کرد، و همچنین شخصیت در پایان داستان نیز با برخی عناصر روان‌شناختی قدیم مانند وجدان و اخلاق و... درگیر می‌شود. و هم با نوعی بیماری روانی مانند پارانویا که بعضی شخصیت‌ها در داستان‌های جدیدتر با آن روبه‌رو هستند، همسان است.

در ارتباط با برخی از نظرات **"فروید"**، در سه بخش شخصیتی که نزد او سه جزء ساختار شخصیتی است، می‌توان گفت در بخش نهاد "(id)"، به سبب فراوانی خصوصیات منفی شخصیت، داستان حکایت از افکار و ذهنیات و صفات ناپسند او دارد. بخش دیگر این شخصیت، یعنی من "(go)"، به لحاظ همین فراوانی خصوصیات منفی

و شدت آنها، مقهور نهاد شده و تحت تسلط آن قرار می‌گیرد؛ به طوری که توانایی انجام وظیفهٔ خود را که ایجاد تعادل بین نهاد و فرامن است، از دست می‌دهد. لاجرم شخصیت پی در پی اعمال زشت خود را تکرار می‌کند و به آن ادامه می‌دهد. اما به سبب این که در ناخودآگاه شخصیت، هنوز فطرت و وجدان وجود دارد که هنوز فراموشش نشده، و چون ناخودآگاه در بخش فرامن"(super ago)" قرار دارد، بخشی از سه جزء شخصیت است، به وجدان و اخلاق برمی‌خورد. و در پی کشمکش‌های فراوان در این بخش، به این نتیجه می‌رسد که مرتکب چه اعمال و رفتاری بوده، لذا در پی جبران آن برمی‌آید، که در این مرحله، شاید بتوان گفت که بخش من، دوباره فعال می‌شود. و شخصیت به تحولی دست می‌یابد که در راستای آن در پی جبران خسارت، تصمیم به اعتراف می‌گیرد، که به دنبال آن خود را محاکمه و مجازات می‌کند. اما این مجازات خود بحث دیگری را به دنبال دارد؛ چرا که منجر به تصمیم خودکشی می‌شود، که این مطلب را می‌توان با نظر فروید در باب عنصری که او به عنوان **"تاناتوس"** که غریزهٔ مرگ و شکست نزد اوست، تبیین کرد. چنانکه داور علت خواه پس از پشت سر گذاشتن مراحلی، به این مرحله می‌رسد که تاناتوس بر **"اروس"** و تمام غرایز دیگر او چیره می‌شود و آنها را از پا در می‌آورد و لاجرم به فنا و نابودی می‌رسد.

مطلب دیگر این است که در بحث روان‌شناسانهٔ شخصیت‌پردازی رمان قاعدهٔ بازی، نکتهٔ دیگری قابل بحث است که به موضوع دو یا چند شخصیتی شخصیت اول داستان، داور علت خواه، اشاره دارد. و این که این شخصیت مشکلات روانی دارد و نامتعادل است و... اما این مطلب را نیز باید اضافه کردکه این شخصیت، بدبین و بدگمان هم هست. او فکر می‌کند که دیگران علیه او آزار و توطئه می‌کنند. به دامادش بدبین است. به همسرش، به همهٔ دوستان و همکارانش، حتی به رئیس و دوست همکاری که او را از خودکشی و بی‌پولی و گرسنگی نجات داد و او را به منزل خود برد و از او نگه‌داری کرد و... لذا او از نظر روان‌شناسی **"پارانویا"** است.

حال اگر بخواهیم این شخصیت را در قالب‌های اسطوره‌ای یا کهن الگوهای (الگوهای ازلی) **"یونگ"** قرار دهم، باید بگوییم این شخصیت را می‌توان در چند قالب جای داد. اما نکتهٔ مهم، فرافکنی‌های این شخصیت است. او کمبودها و غرایز خود را به

دیگران نسبت می‌دهد. همه را جز خود بر خطا می‌بیند. خود را برتر از دیگران مـی‌دانـد. خود را صاحب چشم سوم و کسی می‌داند کـه همـه چیـز را بهتـر از بقیـه مـی‌فهمـد و دیگران را کودن و خرفت و احمق می‌داند. ص ۶۳، مردمی‌که قوه درک ندارنـد، ص۶۱. آنها کر گوش هستند. خواب‌اند و نمی‌فهمند و... که همگی دلایلـی بـر **"فرافکنـی"** او هستند.

در باب نظرات یونگ و اشاره به اسطوره‌ها، به یکی از کهن الگو (آرکی تـایپی) کـه می‌شود این شخصیت را به آن نسبت داد، این است که این شخصیت به دلیل ایـن کـه بخش تاریک وجود خود را که لبریز از بدبینی‌ها و بد خواهی هایش است، پنهان می‌کند و در اجتماع به گونه‌ای ظاهر می‌شود که دیگران از او انتظار دارند و با شخصیت واقعـی او فرق دارد، از این جهت او در شخصیت اجتماعی خودصاحب **"پرسو نا" (نقاب)** است. دو شخصیتی بودن و تفاوت در جنبه‌های شخصیتی افراد، تا جایی می‌تواند طبیعی باشد که از حد و مرز خود بیرون نرود، و بشود آن را جزء طبیعیات افراد قرار داد. اما بیـرون از این اندازه، اشاره به عدم تعادل شخصیت دارد. چنانکه داور علت خواه شخصیت داسـتان چنین است. او بیمار است و نزد دکتر روان‌پزشک، پروندۀ روانی دارد و بیمارتر است؛ زیرا که او ـ روان‌پزشک خود ـ و بیماری خود را قبول ندارد. در واقع نمی‌خواهد قبـول کنـد که بیمار است. وجود چند شخصیت متفاوت در او، اشـاره بـه بیمـاری او دارد. از طرفـی تعبیر **"سایه"** از طرف یونگ، نیز در مورد او تحقق پیـدا مـی‌کنـد. چـرا کـه او صـاحب جنبه‌های حیوانی و غرایز تند و صفاتی خشن است کـه سـایۀ او هسـتند، و مـی‌خواهـد آشکار نشود، همان‌ها که به زعم یونگ، مانند دم و دنبالچه سوسماری اسـت کـه بشـر هنوز به دنبال خود می‌کشد. چنانکه داور علت خواه آدم فروشی می‌کند. جنایت می‌کنـد، دزدی می‌کند، نامردی می‌کند، نگاهی شهوانی به دختر ده ساله دارد و.... ولی هیچ کدام را بروز نمی‌دهد. در اجتماع شخصیت دیگری از خود نشان می‌دهد که تفاوت بسیاری با او دارد؛ یعنی شخصیت‌های متفاوت او، با خود واقعی‌اش در تضاد هستند. او بـرای ایـن که بتواند سایه‌اش را با سایر اجزای روان خود هماهنگ کند، ناچـار اسـت پرسـونایی از خود نشان دهد که مطابق با ظاهر او باشد.

از دیگر مفاهیم اسطوره‌ای این رمان، **"کاوش"** است. او همچون دن کیشوت ـ همان گونه که در نقد کلی ذکر شده است – به دنبال حقیقتی عمیق می‌گردد که فراتر از واقعیت پیش روی اوست. کاوش و جستجو تمام ذهن او را پر کرده و خواب و خوراک را از او گرفته است. او می‌گوید تا نگردد و او را پیدا نکند، آرام نخواهد نشست. او به دنبال حقیقتی بیش ازآن است که خود و زندگی و جامعهٔ او آن را نشان می‌دهد. داور علت خواه در ابتدای داستان نمی‌داند دنبال که می‌گردد یا آن چیز را که دنبالش می‌گردد، کیست یا چیست؟ و کجا باید دنبال او بگردد. وقتی متوجه می‌شود که به دنبال خود بوده و این همه تلاش و سعی برای پیدا کردن او، فقط و فقط برای رسیدن به خود بوده است، شخصیت به بالاترین رویکرد روانی خود دست می‌یابد و او به خود واقعی می‌رسد. کاوش داور علت خواه را می‌توان تعمیم داد به صورت الگوی ازلی یا کهن الگوی کاوش یونگ. او در این کاوش نظر به این دارد که بعد از این که او را پیدا کرد، به سزای کارهایش برساند. او را بکشد یا فدا کند و یا به تعبیر اسطوره‌ای ـ **قهرمان فدایی** ـ او را فدا کند تا جان خود را نجات دهد و دیگران را نیز از دست این موجود شریر نجات دهد.

این مطلب در هملت و مکبث و ادیب و... نیزچنین رویکردی را به وجود آورد. چنانکه آنها نیز توجه خاص به این موضوع داشتند، که از طریق قربانی کردن به تطهیر راه می‌یابند. همان نظری که شخصیت اول قاعدهٔ بازی در انتهای کتاب به آن می‌رسد. او در کاوش خود، به مراقبه، یا به تعبیری دیگر، در مراقبهٔ خود، که به کاوش می‌انجامد، خود را پیدا می‌کند و بعد از محاکمهٔ خود، بهترین راه را برای عقاب، کشتن و فدا کردن خود می‌بیند، لذا حکم مرگ یا فدا شدن خود را صادر می‌کند. به همین دلیل، آتشی به پا می‌کند که خود و تعلقات مادی خود – به غیر از زن و فرزندش ـ را در آن بسوزاند و تطهیر کند. یعنی همان مفهوم قربانی کردن و تطهیر شدن که این **"اسطورهٔ رسالت الهی"** را نیز در نزد یونگ تبیین می‌کند.

این موضوع را می‌توان با عنصر اسطوره‌ای دیگری به نام **"توتم"** سنجید؛ به این معنا که می‌تواند تمام موضوع، مضمون، درونمایه و تم ـ هرکدام در جای خود ـ داستان را در خدمت این تفکر پیش برد. به این شکل که قهرمان داستان به محدودهٔ قلمروهای

ممنوعه‌ای تجاوز کرده و مرتکب اعمالی شده است که حالابعد از محاکمه و اعتـراف، از جانب خود، خود را محکوم می‌کند و طی آیین و مراسمی، خود را قربانی و فدیه می‌کند. همچنین در همین ارتباط می‌توان به یک صورت مثال دیگری به نام **"فناپـذیری"**، در بخشی که به عنوان فرار از زمان، از آن نام برده شده اسـت، اشـاره کـرد. کـه قهرمـان داستان با توجه به آن، نگاه رجعت به گذشته و کمال طلبی دارد و شاید به همین علـت خود را محاکمه کرده و رأی صادر می‌کند و خود را مجازات. و باز بـه همـین دلیـل آن آتش را برای سوزاندن خود به پا می‌کند.

موضوع دیگری از داستان که می‌توان آن را با عنصری دیگر از عناصـر اسـطوره‌ای بررسی کرد، توجه به عدد چهار، در روند داستان است. نویسنده چهار روز وقت دارد تا او را بیابد و به سزای عملش برساند. او چهار روز از اداره‌اش مرخصی گرفته است. اشاره به چهار، از ابتدای کتاب تا انتها وجود دارد و می‌توان آن را با چرخهٔ حیـات، چهـار فصـل، چهار گوشهٔ زمین و چهارگانگی که در دین مسـیح بـه تثلیـث اشـاره دارد، و همچنـین چهارگانگی در عناصر اربعه (آب، باد، آتش و خاک) که مورد قبول مکاتـب فلسـفی نیـز است، تعمیم داد. تمام وقایع این داستان در چهار روز اتفـاق مـی‌افتـد و در هـر روز بـه پاره‌ای از امور که شخصیت موردنظر دارد، توجه می‌شود. و در انتهای همـین چهـار روز است که او را پیدا می‌کند؛ یعنی خود را. برخی دیگر از قالب‌های اسـطوره‌ای شخصـیت داستان عبارت‌اند از: **مادر نیکـو:** کـه مـادر شخصـیت اسـت. **نوآمـوزی:** مراقبـه‌ای کـه شخصیت اصلی می‌کند و اساس داستان بر پایهٔ آن شکل گرفته است. و این کـه سـعی دارد که خود را اصلاح و گذشته‌ها را جبران کند.

ضیافتِ قصر جیرون

نقد رمان «شماس شامی» از مجید قیصری

مقدمه

مجید قیصری متولد سال ۱۳۴۵ تهران است. قیصری روان‌شناسی خوانده و در اصفهان زندگی کرده است. موضوع بیشتر آثارش دفاع مقدس است. اولین اثر او در سال ۱۳۷۳ با نام صلح ـ مجموعه داستان ـ به چاپ رسید. سایر آثار او عبارت‌اند از: باغ تلو، ضیافت به صرف گلوله، گوسالهٔ سرگردان، نفر سوم از چپ، سه دختر گل فروش و طعم باروت. برخی از آثار او مانند گوسالهٔ سرگردان برگزیدهٔ جشنواره‌های کتاب سال، و کتاب سال شهید غنی‌پور و همچنین نامزد انتخابی نویسندگان و منتقدان مطبوعات شده است. همچنین رمان جنگی بود جنگی نبود نیز برگزیدهٔ بخش رمان هفتمین دورهٔ جایزه مهرگان شده است.

چکیده:

رمان شماس شامی اثر مجید قیصری و ۱۵۹ صفحه است. این اثر در سال ۱۳۸۷، توسط نشر افق چاپ شده است. از مشخصات ظاهری این کتاب، باید اشاره کرد به کاغذ کاهی مانندِکتاب، که به نظر می‌رسد نویسنده سعی داشته آن را به دو دلیل، یکی کهنگی داستان، و دیگری مطابقت دادن با نسخهٔ اصلی کتابی که در داستان کاهی

معرفی شده است، انتخاب کند. قیصری در این داستان به ابعاد تاریخی ـ مذهبی، تخیلی و خیالی پرداخته است.

کتاب دو مقدمه دارد که نویسنده در ابتدای داستان یکی را تحت عنوان "مقدمهٔ مترجم عربی" آورده است، و دیگری را با عنوان "مقدمهٔ مترجم فارسی". این مقدمه‌ها خود توضیح می‌دهند که شخصی کتابی را که اهمیت بسیاری دارد، و دربارهٔ واقعهٔ کربلاست، خریده و خوانده است. او تأکید دارد به این که این اولین بار است که می‌بیند حوادث کربلا از منظر شخصی بی‌طرف روایت می‌شود. و می‌گوید اصل حادثه در این کتاب و کتاب‌های بعدی یکی است، ولی در بعضی کتب مورخان به حواشی آن چیزهایی اضافه یا کم کرده‌اند. اما این کتاب عاری از هر حذف و اضافه است. نام کتاب "اتفاقات بین‌النهرین" است.

باید توجه داشت تمام متن کتاب گزارشی است که یولیوس برای سرورش در روم ـ تیمو تائوس ـ می‌نویسد.

خلاصهٔ داستان:

توضیحات نویسنده در مقدمه اول و دوم: راوی برای خرید قطعه زمینی به حلب سفر می‌کند و در آن جا با سمساری مسیحی آشنا می‌شود که به او خواندن کتابی را پیشنهاد می‌کند که بعید می‌داند نمونه‌اش جایی باشد. او با این که قول داده که کتاب را در کتابخانه بخواند، چون کتاب برایش جالب است، آن را با قیمتی گزاف می‌خرد. در واقع پولی را که برای خرید زمین آورده بود، بابت بهای آن کتاب می‌پردازد و به آپارتمانش در دمشق برمی‌گردد. کتاب به زبان لاتین است. او در عرض سه هفته، بخش مربوط به شماس و عالی جناب جالوت را ترجمه می‌کند. کتاب کاغذی کاهی و ورق‌های کهنه و زردی دارد که هر بخش آن با جوهری رنگی نوشته شده است که به بقیهٔ کاغذها نشت کرده است. اسم کتاب اتفاقات بین‌النهرین است که توسط یولیوس ـ شماس ـ نوشته شده. کتاب اشاره به سقوط شام در سال چهل هجری دارد و همچنین اشاره به دربار بنی امیه در شهر شام در سال شصت و یک هجری قمری دارد، که مطابق با سال ۶۸۲ میلادی است. او اظهار می‌دارد که در ترجمهٔ کتاب، سعی می‌کند

آنچه را که از متن نمی‌شناسد، با کتب تاریخی تطبیق دهد و آن را به زبان معیار نزدیک کند. همچنین اذعان دارد به این که، این اولین باری است که شخصی واقعهٔ کربلا را تا این حد بی‌طرفانه روایت می‌کند.

داستان کتاب چنین شروع می‌شود:

یولیوس (شماس) نمایندهٔ کلیسای روم در شام است. سروری دارد به نام جالوت که او هم از روم آمده است. جالوت در دربار خلیفه ارج و قربی دارد و به خلیفه وفادار است؛ به طوری که شهر را بدون خلیفه، مانند تن بدون سر می‌داند. خلیفه نیز با او احساس صمیمیت می‌کند، و در بازی شطرنج و همچنین در شکار، او را بهترین حریف خود می‌داند. ـ خلیفه در زمان داستان، یزید است – جالوت بعد از آن که سر از حقایقی در می‌آورد، نگاهش نسبت به خلیفه عوض می‌شود. چنانکه در این ارتباط با پدر آگوست تینوس صحبت می‌کند و او که می‌بیند جالوت متوجهٔ بعضی امور شده، تذکر می‌دهد که جالوت بدون شماس جایی نرود. ناراحتی جالوت بعد از دیدارهایش با خلیفه بیشتر می‌شود. خلیفه در جریان واقعهٔ کربلا به مردم می‌گوید گروهی شورشی وارد شام شدند که مأمورانشان آنها را از سر راه بر داشتند؛ منظور کاروان حسین (ع) است.

شماس در گزارش خود اظهار می‌دارد که آنها را که خلیفهٔ شورشی نامیده، شورشی نبودند، بلکه مخالفان خلیفه بودند. جالوت نام سرکردهٔ شورشیان را اولین بار از زبان سر جیوس می‌شنود. سر جیوس دستور می‌دهد اسب‌ها را برای سرو سامان دادن شهر، به قصر خلیفه ببرند. اما جالوت می‌فهمد که هدفش از این کار، آماده کردن لشکری برای سرکوب مخالفان است.

جالوت بعد از خوابی که می‌بیند، دچار کابوس می‌شود و هراسان فریاد سر می‌دهد و آب طلب می‌کند. همچنین عیسی مسیح را صدا می‌زند و می‌خواهد که پدر اگوست تینوس را ببیند. پدر به او می‌گوید که همهٔ مخالفان خلیفه کشته شده‌اند. فقط زن و بچه‌هایشان مانده‌اند. سربازها سرِ فرماندهانشان را بریده‌اند و وقتی سر فرماندهٔ شورشیان را روی سنگ گذاشته‌اند و قطرهٔ خونی از آن بیرون ریخته، از زمین خون جوشیده است. جالوت که اینها را از زبان پدر آگوست تینوس می‌شنود، می‌گوید: "مثل سر یحیی نبی". شماس در ادامهٔ این گزارش به تذکر طبیب اثال نیز اشاره می‌کند، که

به سرورش گفته در اموری که مربوط به او نیست، دخالت نکند. و نیز برای نشـان دادن شخصیت یزید اشاره می‌کند به صفات خلیفه. به این که او میمون باز است و نامتعـادل، و چه بسا پیش آمده که مهمانی را که خود دعوت کرده، به چهـارمیخ کشـیده و آزارش داده است. و در خفا مشروب می‌نوشد و گوشت گُراز می‌خورد و....

پدر تینوس با پناهنده شدن سربازی به کلیسا که از جنـگ بـا حسـین(ع) پشـیمان است، به دنبال جالوت می‌فرستد. جالوت همراه شماس به دیر او مـی‌رود. در آن جـا بـا سربازی که منتسب به خلیفه است، ملاقات می‌کند. سرباز جواب بسیاری از سؤال‌هـای جالوت را می‌دهد. این که شورشی در کار نیست و ما شرمنده‌ایم که جنگیده‌ایـم؛ چـون فکر می‌کردیم که در راه خدا شمشیر می‌زنیم، ولی در پی جهل شمشـیر مـی‌زدیـم ودر مقابل نوهٔ خدا ایستاده بودیم. همچنین سرباز می‌گوید نزدیک به آبادی، اسـبی کـه سـر حسین(ع) را توسط سربازی حمل می‌کرد، متوقف شد و دیگر حرکت نکرد. آنها مجبـور شدند اسب را عوض کنند، باز همین مسأله پیش آمـد و تـا هفـت بـار اسـب را عـوض کردند. باز همین اتفاق افتاد، که آخر مجبور شدند از سربازان خلیفه در بیـرون از آبـادی پذیرایی کنند. جالوت با شنیدن این احوال، دگرگون می‌شود. به خصوص پس از این که می‌شنود عده‌ای از سربازان خلیفه که سرِ امام را با خود حمل می‌کنند، بـه نزدیـک دیـر پدر تیینوس که می‌رسند، همان‌جا اتراق می‌کننـد. ولـی برایشـان اتفاقـات عجیبـی رخ می‌دهد. آنها نوشته‌هایی را روی دیوار می‌بیننـد کـه هـیچ کـس جـز خودشـان آنهـا را نمی‌بیند و صداهایی را می‌شنود که فقط خودشان می‌شنوند. آنها فکر می‌کننـد کسـانی هستند که مانع آنها می‌شوند. پدر تینوس نیز بوی عطر یاسی را حس می‌کند و نوری را می‌بیند که او را به داخل چادر سربازان هدایت می‌کند. و او بـه داخـل چـادر مـی‌رود و صندوقچه‌ای را می‌بیند که سرِ امام را در آن قرار داده‌اند. پدر آگوسـت تینـوس بـا دادن سکه‌های بسیاری که متعلق به جالوت است، سربازان را راضی می‌کند که سـر را ببینـد. جالوت با شنیدن این ماجراها و گفته‌های سربازی که در کلیسا پنهان شده بـود، بیشـتر دگرگون می‌شود، طوریکه در ضیافت خلیفه که به مناسبت کشتن مخالفان خـود بـر پـا کرده است، اعتراض‌هایی به خلیفه می‌کند. او از این که خلیفه بعـد از کشـتار مخالفـان، اسیران آنها را به بارگاه فرا خوانده است، که همه زن و بچه هستند و برای این فتح خود

جشن گرفته و نوازندگان بسیار آورده و در حضور اسیران به سرهای آنها توهین می‌کند، بیشتر ناراحت می‌شود و در همان ضیافت به یزید اعتراض می‌کند. همچنین اعتراض می‌کند بر کشتن نوهٔ پیامبر. که همین بحث سبب می‌شود که یزید دستور دهد او را به بیرون هدایت کنند. جالوت بعد از شرکت در ضیافت قصر جیرون، ناپدید می‌شود. که به نظر می‌رسد به قتل رسیده است. در این میان، شماس به دنبال اوست و به دیدن طبیب اثال می‌رود. او نیز حقایقی را آشکار می‌کند و دوباره به دیدن پدر تینوس می‌رود و او حقیقتی را که شماس نمی‌دانست بر او آشکار می‌کند. این که جالوت از نوادگان یحیی نبی است. و آن شب برای تعبیر خوابش نزد او آمده بود و جریان خوابش این بوده در خواب دیده پیراهنی را که از یحیای نبی به او به ارث رسیده، خونی شده است.

یولیوس در این کتاب جریان ناپدید شدن سرورش و وقایع مربوط به آن را به طور کامل گزارش می‌دهد. او در این گزارش‌ها اشاره دارد به این که چرا تیموتائوس ـ بازرس روم ـ توجه یا اقدامی برای یافتن جالوت نمی‌کند. او اشاره دارد به این که سرورش بی‌گناه است و این که به او تهمت خیانت زده‌اند، درست نیست، و دلیل این که شما و برخی دیگر پذیرفته‌اید که او خائن است چیست؟

در انتهای داستان، مأموری شماس را به باغ عدنان دعوت می‌کند تا خبرهایی از جالوت به او بدهد. شماس که به باغ می‌رود، با مردی روبه‌رو می‌شود که حرف‌هایی در ارتباط با جالوت می‌زند و از او می‌خواهد پیراهنی را که نزد سرورش بوده و از یحیای پیامبر به او رسیده است، پیدا کند و به آنها بدهد. شماس که به شدت ترسیده است، این قول را می‌دهد، ولی پیراهن را نمی‌یابد.

شماس این مطالب را در قالب گزارشی می‌نویسد که برای تیوتائوس بازرس روم بفرستد.

مشخصات کتاب:

مکتب: رئالیسم

نوع (ژانر): تاریخی ـ مذهبی

عنصر غالب: عنوان داستان نام شخصیت است و می‌توانست شخصیت غالب باشد، یا درونمایه به دلیل انتظاری که از داستان‌هایی با ژانر مذهبی ـ تاریخی، می‌رود، می‌توانست محور باشد، اما می‌توان گفت هریک از عناصر داستان در این اثر، ویژگی‌های خاص و مهمی‌دارند که در بخش‌هایی بر دیگری غالب هستند. همچنین در ارتباطی مستقیم با یکدیگر قرار می‌گیرند، لذا می‌توان چهار عنصر را در آن غالب دانست و به این شکل برشمارد: ۱ـ پیرنگ ۲ـ شخصیت ۳ـ درونمایه ۴ـ زاویه دید.

زمان: بیشترین توجه به سال ۶۱ هـ ق. مطابق با ۶۸۲ میلادی است.

مکان: شام.

گره‌ها: ناپدیدشدن جالوت، واقعهٔ کربلا و حوادث مربوط به آن.

پیرنگ:

داستان سوژه‌ای کهنه و قدیمی دارد که همین امر و همچنین نوع نگارشی که گزارشی ذکر شده، سبب می‌شود داستان به لحاظ ساختاری در پاره‌ای موارد مختصات خاطره یا روایی شدن را پیدا کند، اما چون عناصر داستانی در آن قوی‌ترند، خیلی به این حوزه‌ها ورود نمی‌کند. از همین عناصر قوی می‌توان به تعلیق داستان اشاره کرد که نویسنده با مطرح کردن مسأله‌ای در ابتدای داستان و فرستادن شخصیت به دنبال جواب، خواننده را نیز با خود به دنبال می‌کشاند. در واقع داستان تعلیق خوبی دارد. و از این بابت است که می‌توان گفت داستان، پیرنگ محور است. چون به دنبال رازی است که در پایان می‌خواهد کشف شود. مانند برخی از داستان‌های معمایی که اکثراً عنصر غالبشان پیرنگ است. در شماس شامی با این که شخصیت‌های اصلی مانند جالوت و امام حسین (ع) و یزید، در ابتدای داستان به سرانجام کار رسیده‌اند و می‌توان فرض کرد عمل داستانی در بخش تحول و تغیّر در همان ابتدا صورت گرفته است، و دیگر گرهٔ آن چنانی جز علت ناپدید شدن جالوت نمی‌ماند که طبق ضوابط داستان، در انتها گره‌گشایی شود، اما پرداخت و تعلیق آن مخاطب را تا انتها می‌برد و در واقع مخاطب را در پی انتظار و کشش، به نتایجی در باب گره‌گشاییِ مربوط به گره گم شدن جالوت می‌رساند.

اما در باب گرهٔ عاشورا باید گفت، با این که بخش گره‌افکنی طولانی است، چرا که طول می‌کشد تا جالوت به ماهیت یزید پی ببرد، و بعد از این که آن را می‌فهمد، تنها کشمکشی که با طرف مقابل دارد، اعتراضی است که در دربار، در حضور دیگران با او می‌کند. این کشمکش و سعی، گرچه به لحاظ موضوعی بسیار مهم است، ولی از حیث عناصر داستانی بر حسب هرم فریتاک چندان کافی نیست و در پی آن گره‌گشایی کاملی صورت نمی‌گیرد؛ یعنی برای شخصیت گره‌ای به وجود آمده و او را با خود درگیر کرده، و با اولین سعی و تلاش او برای برداشتن گره، خود از بین رفته یا گره‌ای دیگر به وجود آمده ـ ناپدید شدن خودش ـ بدون این که اقدامی‌که لازمهٔ این کُنش‌ها و حرکت‌هاست، در تقابل با طرف کشمکش به انجام برساند و گره‌گشایی صورت بگیرد. شاید مرگ یا ناپدیدشدن او را بتوان تحول یا تغیّر در داستان او دانست، ولی در پی آن هیچ گره‌گشایی که بتواند موقعیت داستان را که از حالت تعادل خارج شده بود، دوباره به تعادل برساند، انجام نمی‌گیرد.

نکتهٔ دیگر، استفاده از عناصر غیر واقعی و ماورایی در داستان تاریخی و به خصوص مذهبی است، که باید دید آیا نویسنده مجاز است در روایت یک بخش از تاریخ که به شدت با مذهبش وابستگی دارد، از عناصر خیالی و تخیلی، و ماورایی استفاده کند. و میزان این استفاده تا چه حد است؟ اصولاً نویسنده اختیار اضافه کردن چنین مباحثی در مذهب و ارائه آن به خواننده دارد؟ در این داستان، بیش از هفت بار از جریان‌های ماورایی استفاده شده است، که این مطلب گرچه داستان را برای آنها که اعتقاد و باور مذهبی دارند، جذاب می‌کند، اما دخل و تصرف و اندازهٔ دخالت این مقوله در حقیقتِ مذهب، مطلبی است که باید نادیده انگاشته نشود. در واقع دخالت خیال و تخیل و ماوراء در داستان تاریخی، محدودیت‌هایی پیش روی نویسنده قرار می‌دهد که یکی از آنها امانت داری است. موارد ماورایی داستان عبارت‌اند از جوشیدن خون از زمین، دیوار نوشته‌ها، توقف و حرکت نکردن اسبی که سر مطهر امام را حمل می‌کند، پیراهن یحیای نبی، نوری که در چادر و از صندوقچه ساطع می‌شود و پدر آگوست تینوس را به داخل می‌خواند، و عطر یاسی که در فضا می‌پیچد، صداهایی که پدر آگوست می‌گوید

صوت یحیای نبی است، کیسهٔ زری که زرهایش به سفال خُرد شده تبدیل می‌شوند، سرباز نگهبان صندوقچه که در حجرهٔ پدر تینوس بر زمین می‌افتد و...

در باب روابط علت و معلولی پیرنگ نیز سؤال‌هایی پیش می‌آید که نویسنده خود پیشدستی کرده آنها را در ابتدای داستان مطرح کرده است. این که این گزارش یولیوس چرا در شام پیدا شده؟ و با این که محرمانه است، در دسترس همه قرار گرفته و نابود نشده؟ این که این گزارش با این که اسرار یزید را فاش می‌کند، چطور تا امروز صحیح و سالم این جا مانده و به دست مخاطبش اصلی‌اش نرسیده؟ و آیا نماینده یا بازرس دولت روم آن را خوانده یا نه، و... اینها سؤال‌هایی است که بی‌جواب می‌ماند و نویسنده با ترفندی آنها را خود مطرح می‌کند که دیگر نتوان گفت از دست نویسنده رها شده یا او به آن توجه نداشته است.

مطلب دیگر که در داستان و در مقدمه به آن اشاره شده، این است که گفته شده مطالب این داستان مربوط به حوادث بعد از عاشوراست، این باعث می‌شود مخاطب فکر کند ممکن است داستان مربوط به ماه‌ها و سال‌ها بعد از واقعه عاشورا باشد، در حالی که وقایع آن همزمان با عاشوراست و درست در همان زمان رخ می‌دهد. فقط نامهٔ شماس مدت کمی بعد از آن نوشته می‌شود.

مطلبی را که در امر پیرنگ می‌توان گفت، اشارهٔ نویسنده در ابتدای داستان به کتابی است که اتفاقی به دستش می‌رسد و... ، که این توضیحات در داستان امروز می‌تواند به وجهی پست مدرنی تعمیم داده شود، که گرچه در مقدمه‌های یک و دو، مطرح شده است، اما برخی از مختصات فراداستانی به خود گرفته است. داستانی که در باب خود داستان سخن می‌گوید. که در رمان‌های مدرن یا پست مدرن به آن توجه می‌شود؛ مانند داستان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری»، اثر کالوینو یا توجهی به رمان «صید قزل آلا در آمریکا» ـ فقط از حیث توضیح، و یا داستانی دربارهٔ داستان ـ که در رمان اگر شبی از شب‌ها، نویسنده در ابتدای داستان به مخاطب می‌گوید تو داری داستان اگر شبی.... را می‌خوانی. و در داستان صید قزل‌آلا در همان ابتدا می‌گوید خوش آمدی.

شخصیت‌پردازی:

شخصیت‌های داستان مانند خلیفهٔ جوان ـ یزید ـ و وابستگانش، و همچنین شخصیت حسین(ع) و یارانش برای همه شناخته شده‌اند. در این داستان اگر به توصیف برخی خصوصیات شخصیت‌ها پرداخته شده است، در همان حد است. در واقع برخی شخصیت‌ها خلق نشده‌اند، توصیف شده‌اند و شخصیت‌پردازی برای همه صورت نگرفته است، برخی دیگر که خلق شده‌اند مانند جالوت، شماس، پدرتینوس و... ، با کمبود اطلاعات از سوی نویسنده روبه‌رو هستند و به همین دلیل مخاطب به طور کامل نمی‌تواند احساسی برای همذات پنداری کامل با آنها پیدا کند.

در مورد شخصیت یزید و شخصیت‌های وابسته به دستگاهش که همه عرب هستند، ویژگی‌های رفتاری، عادات، فرهنگ و خرده فرهنگ‌های بیشتری را نویسنده می‌توانست ارائه دهد که مخاطب بتواند آشنایی بیشتری با آنها پیدا کند. اما این به معنای مستقیم‌گویی یا دل سوزاندن و یا ردّ پای نویسنده را باقی گذاشتن نیست، بلکه نظر به این دارد که اثری که توجه کامل به تاریخ و مذهب دارد، می‌تواند در همان راستا شخصیت‌های داستانش را در همان تاریخ و مذهب بشناساند. لذا با تمرکزی که نویسنده نسبت به مذهب و تاریخی که وابسته به همان زمان از تاریخ هستند، داشته است، به این مهم نیز می‌توانست بپردازد. خصوصیات ظاهری و بود نمودها، و مختصات شخصیتی و روان‌شناختی یزید و همچنین حسین (ع) و یاران و خانواده‌اش برای شناخت بیشتر مخاطب- به خصوص مخاطب ناآشنا ـ آن گونه که لازم است، آشکار نشده است. اگر معرفی شخصیت با تمام ظرایف و خصوصیات درونی و بیرونی صورت می‌گرفت، ملموس‌تر و ماندگارتر می‌شدند. ــ به ویژه برای مخاطب غیرمسلمان ـ همچنین به این ترتیب داستان از ساختمان دراماتیک بهتری برخوردار می‌شد. خصوصیات شخصیت‌ها بنا به حکم وظیفه یا تعهدی که دارند، انگیزه‌های رفتاری آنها را پی‌ریزی می‌کنند و این انگیزه‌ها موجبات رفتاری شخصیت‌ها را به وجود می‌آورند. لذا می‌بایست در هر داستانی برای اعمال آنها انگیزه‌هایی ذکر شود که به طور معمول، باید ریشه در کودکی‌ها و تربیت‌ها و روش زندگی آنها داشته باشد. به همین دلیل گفته شده ادبیات وابستگی زیادی به روانکاوی دارد و رمان برای ارائه روابط علت و معلولی رفتار

شخصیت‌ها، در بسیاری موارد نیاز به توجیه روانکاوانه دارد. چنان که ممکن است حتی یزید هم با آن همه مختصات تاریک، نقطه روشنی هم داشته باشد که اتفاقاً همهٔ انسان‌ها، از آن نقطهٔ روشن ـ که فطرت است ـ بهره‌مند هستند، که اکثر قریب به اتفاق مردم آن را فراموش می‌کنند.

در آثار تاریخی ممکن است شخصیت‌ها بنا به مصالح مملکتی، رفتاری از خود بروز دهند که خود واقعی آنها نباشد، بنابر همین امر می‌توان به بیان فوکو هم اشاره‌ای داشت که گفته است: دیوانه بودن یا نبودن آنها توسط قدرت‌ها سنجیده و بیان می‌شود. این مطلبی است که نویسندگان تاریخ‌نویس به آن اشراف دارند.

مطلب دیگر در امر شخصیت‌پردازی توجه به شخصیت‌های اصلی داستان است. می‌دانیم اگر بخواهیم شخصیتی تاریخی را بنابر دانسته‌هایمان خلق کنیم، باید فراتر از یک شخصیت خیالی یا تخیلی باشد. در واقع باید بنا بر تشخّص خاص خود، تاریخی، مذهبی و... به آن بپردازیم. چرا که اگر در خلق یک شخصیت تخیلی می‌توان ساده و سطحی عمل کرد، اما در مورد شخصیت شناخته شده نمی‌توان این کار را کرد. به خصوص شخصیت تاریخی- مذهبی که دارای ویژگی‌ها و ابعاد خاصی است و بیشتر در حکم یک شخصیت همه جانبه می‌توان به آن پرداخت تا شخصیت‌های تیپیک و قالبی و... لذا در این داستان چند شخصیت هستند که در پرداخت آنها این مطالب کمتر در نظر گرفته شده. این داستان به دلیل این که با عنوان شخص ـ شماس شامی- نام‌گذاری شده، می‌توانست داستان شخصیت باشد و به همین دلیل به شخصیت‌ها توجه بیشتری داشته باشد. به عنوان مثال، مخاطب بیگانه، که آشنایی با شخصیت حسین (ع) و یزید ندارد، علت بی‌تابی‌های عالی جناب جالوت را در زمینهٔ کشتار لشکر حسین (ع) و همچنین تنها ماندن آنها و به خصوص مسائل ماورایی که در این ارتباط در داستان آورده شده است، به طور کامل در نمی‌یابد. در واقع نمی‌تواند آن معنا و مفهومی را که مورد نظر نویسنده است، از آنچه که ارائه شده، دریابد.

در امر شخصیت‌پردازی داستان، نام‌گذاری و قیافه‌شناسی نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند، که جزء مشخصات ظاهری شناخته می‌شوند. نویسنده در نام‌گذاری شخصیت‌های این داستان به خوبی توانسته از پس این مهم بر آید. در واقع او از همین

طریق توانسته تا حدی شخصیت‌ها را بشناساند. قیصری همچنین در داستان‌های دیگر خود نیز در این راستا انتخاب‌های خوبی داشته است. حتی نام هر کدام از داستان‌های کوتاه او نیز حساب شده و دقیق بوده‌اند. و گاهی تنها نام یک داستان او توانسته مخاطب را به فکر وادارد.

در مورد قیافه‌شناسی شخصیت‌ها نیز باید گفت، راوی می‌توانست اطلاعات بیشتری ارائه دهد. بیشتر شخصیت‌های ماندگار در ادبیات دنیا از ویژگی‌های اصیل و اطلاعات دهی کامل برخوردارند. ارسطو نیز شخصیت را خصلت اصلی نمایش و جزیی از تراژدی دانسته است. در تراژدی افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش، آواز و تقلید، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. او شخصیت‌ها را بازیگران نمایش دانسته است. شخصیت داستان گوژپشت نتردام را کسی نمی‌تواند فراموش کند. همچنین شخصیت خانم سوان، در رمان سال‌های از دست رفته، بنجی در خشم و هیاهو، بابا گوریو و اوژنی گرانده اثر بالزاک، و اکثر شخصیت‌های شاهنامه و.... اما این مطالب هر کدام در نوع نوشتار امروزی تغییر می‌کند. به طوری که در برخی داستان‌ها حتی برای اشاره به بی‌هویتی انسان امروز، به عمد هیچ یک از آنها را مورد توجه قرار نمی‌دهند و همین امر سبب می‌شود داستان‌ها از شکل ماندگاری خود خارج و به داستان‌های تاریخ مصرف دار تبدیل شوند. گفته شده شخصیت‌پردازی تبیین بخشیدن به حادثه است و حادثه چیزی جز تجسم بخشیدن به شخصیت نیست. لذا در شخصیت‌پردازی‌های این اثر، حتی آنها که می‌شناسیم، و حتی با توجه به این که داستان غیرمستقیم به این جریان پرداخته است، ضرورت پرداختن به چنین مواردی محسوس است.

زاویه دید:

سرتاسر داستان روایتی است از جانب شماس ـ یولیوس ـ به همین دلیل است که داستان تا اندازه‌ای روایی می‌شود. به خصوص که متن باید طبق نظر خود نویسنده ـ در معرفی اثر ـ گزارش باشد. در بحث گزارشی بودن اثر، توجه به سند و مدرک اهمیت دارد. این اثر نیز به سند و مدرک اشاره دارد، اما به این دلیل که جنبهٔ داستانی آن قوی است، به ورطه گزارش نمی‌افتد. زاویهٔ دید داستان، دانای کل محدود است، که در گروه

زاویه دید بیرونی قرار می‌گیرد. این زاویهٔ دید به طور کلی اشاره به بی‌طرفی راوی دارد و بهترین انتخابی است که نویسنده می‌تواند داشته باشد؛ چرا که در این داستان نیز به بی‌طرفی راوی در داستان اشاره دارد. نویسنده با انتخاب نوع منظرگاه، و همچنین خود راوی که یک شخص غیرمسلمان است، در این داستان، از یک جریان مذهبی ـ تاریخی آشنایی‌زدایی کرده است. این نوع روایت اگر آشنازدایی نمی‌شد ـ به این دلیل که همهٔ داستان را ما می‌دانیم ـ کشش و تعلیق نداشت. و ممکن بود خسته‌کننده باشد. اما با شگرد نویسنده، نه تنها داستان کسالت‌آور نیست، بلکه کشش و تعلیق هم دارد.

حقایقی را که شماس متوجه می‌شود، به دلیل این که از نظرگاه یک بیگانه با جریان اسلام و عاشورا روایت می‌شود، یعنی روایت تاریخ از منظر بیگانه، هم در این داستان، هم در خود تاریخ و هم در داستان‌های دیگر، سبب می‌شود که داستان بیشتر مورد توجه قرار گیرد. لذا انتخاب این منظرگاه در داستان، هوشمندانه و حساب شده است. اگر این تعبیر را قبول داشته باشیم که شکلوسکی می‌گوید: «همین که ادراکی عادت شود، حالتی خود به خود می‌یابد و به صورت کلیشه درمی‌آید و ما به حدی با آن خو می‌گیریم که دیگر نمی‌توانیم از بیرون به آن نگاه کنیم.»، این تغیر و آشنایی‌زدایی در داستان عینیت پیدا می‌کند. استفاده از آشنایی‌زدایی تا آن جا که نویسنده را در نگاهداری و حد و اندازه‌ها، ثابت بدارد، و معنای اثر را در ورطهٔ اشکال فرمالیستی خود کم‌رنگ یا گم نکند، نه تنها مضر نیست، بلکه می‌تواند احساسی دوباره از مطلب مورد نظر به خواننده بدهد. این دریافتی است که مخاطب در وهلهٔ اول از خوانش این داستان به دست می‌آورد.

زبان:

شماس شامی‌خوانشی ساده و روان دارد. روایتی که بنا به موقعیت داستانی خود، درصدی از مشخصات گزارش یا روایی بودن، یا نامه‌نگاری را دارد. اما درصد بالاتری از مشخصات داستان را نیز دارد. مطلب مهم در امر زبان داستان، یکدست نبودن آن است که گاهی به زبان متون قدیمی‌تر نزدیک و گاهی از آن دور می‌شود و به زبان امروزی

نزدیک می‌شود. در واقع برخی از واژهایی که در داستان به کار می‌روند، با بقیهٔ واژه‌ها در یک سطح نیستند.

درونمایه و تحلیل:

داستان روایتی غیر مستقیم یا بازخوانی غیرمستقیم از واقعه عاشورا دارد، در کنار داستانی دیگر که همزمان و در ارتباط با آن است، اما با منظرگاه و پرداختی متفاوت. این نوع پرداخت در زاویه دید در ایران پیشینه دارد. ولی بعد از انقلاب و به خصوص بعد از جنگ، نگاه دوباره به آن بیشتر شده است ــ توصیف و تعریف از اسلام و دین و مذهب، و وقایع مربوط به آن از منظر شخص غیرمسلمان ـ که هم در حوزهٔ تاریخی، هم دینی و هم داستانی قرار می‌گیرد. از جمله آثار مشابه این اثر، می‌توان به «روز واقعه» اثر بیضایی و «محمد رسول‌الله»، اثر ابراهیم حسن بیگی، اشاره کرد. در واقع اگر بگوییم این اثر شباهت‌هایی به این آثار و آثاری از این دست دارد، و ممکن است خواسته یا ناخواسته متأثر از آنها باشد، بیراه نگفته‌ایم. چرا که در باب تعریف واقعهٔ عاشورا، توسط راوی و شخصیت غیرمسلمان، داستان بیضایی از منظرگاه یک مسیحی و شماس شامی نیز از زاویه دید یک مسیحی، روایت می‌شود. حسن بیگی نیز در رمان محمد رسول الله، فرستاده‌ای یهودی را برای توصیف شخصیت حضرت محمد(ص) و وقایع مربوط به اسلام انتخاب کرده است، که تمام وقایع مرتبط با شکل‌گیری اسلام را در قالب گزارش برای سرورش بفرستد، که از این جهات شباهت‌هایی با هم دارند. همچنین این داستان می‌بایست توجه به مقتل‌ها هم داشته باشد، که اشارهٔ مستقیم به جریان عاشورا دارند.

استبداد حکومت و دستگاه یزید که هر صدا و حرکت مخالفی را نابود می‌کردند، همچنین مفهوم ظلم و ظلم ستیزی و جنگی نابرابر با لشکر چهارده هزار نفره، در مقابل هفتاد نفر که نیمی‌از آنها را زن و فرزند تشکیل می‌دهند، از مضامین روشن داستان هستند. که بدون پیچیدگی و ابهام بیان شده‌اند. اما درونمایه‌ای را که می‌توان از داستان استخراج کرد، اشاره دارد به ارتباط بین پیروان دین یحیای نبی و پیروان دین مسیح و پیروان دین اسلام. که اشاره به پیراهن یحیای نبی و جالوت دارد که از نوادگان او است.

و این که پیراهن نزد جالوت است و اوست که به دفاع از حسین(ع) که از نوادگان رسول خداست، برمی‌خیزد.

داستان شاید موضوعی کهنه و قدیمی داشته باشد و حوادث عاشورا همان‌ها باشند که بسیاری می‌دانند، اما باید اذعان داشت بعضی موضوع‌ها را هر چه بگویند، گفتنش پایان ندارد. شماس شامی با وجود پرداختن به همین موضوع کهنه و آشنا، توانسته تا آن جا که ممکن است، کشش و تعلیق در مخاطب به وجود آورد، به طوری که داستان را تا انتها دنبال کند.

باید اشاره داشت به این که نویسنده با ترفندی که در ابتدای داستان انجام داده است، تمام مشکلات احتمالی مربوط به روابط علت و معلولی داستان را هم پیش‌بینی و هم حل و فصل کرده است. او با دو بخش مجزا در ابتدای کتاب، به بسیاری از مواردی که در داستان امکان مستقیم‌گویی ندارد، به طور مستقیم گزارش کرده و چون برایش تمهیدی اندیشیده و داستان‌وار بیان کرده، جای اشکالی از خود باقی نگذاشته است. او با توضیحاتی که داده است، جای هیچ شبهه‌ای را برای چگونگی به دست آمدن کتاب، مکان آن و این که توسط چه کسی و چطور، و ترجمه و تبدیل آن به زبان معیار، و همچنین علت حضور نمایندگان روم در شام و ارتباطشان با موضوع کربلا و... که همه بی‌جواب مانده‌اند، به این وسیله از بین برده است. این امر علاوه بر این که کار نوشتن بقیهٔ داستان را راحت‌تر کرده و سندیت آن را تبیین کرده است ـ البته باید ذکر شود، در جای خود، آن را دور از حقیقت مانندی داستان کرده است – نگاهی پست مدرنی نیز به اثر دارد. چرا که در آثار پست مدرن نیز نویسنده در داستان توضیحات و تذکرهای این چنینی با مخاطب دارد، که البته انواع و اقسام مختلف دارد. به این ترتیب که نویسنده به طور مستقیم شکل نوشتن داستان و مشکلات و جریان‌های مربوط به نگارش آن را با مخاطب در میان می‌گذارد. اما در این داستان نویسنده با دو مقدمهٔ جداگانه به تعریف و توجیه و توصیف و چگونگی پیدایی کتاب و شخصیت‌های تاریخی و واقعی می‌پردازد. حتی به این ترتیب اشکالات وارده و کم و زیاد کردن داستان را نیز از عهدهٔ خود ساقط می‌کند.

یکی از نکاتی که در بحث درونمایه باید توجه داشت، این است که واردکردن مذهب در داستان ـ توجه به حادثهٔ عاشورا ـ و نگاه تعالی‌گرایانه در داستان ـ مفقود

شدن جالوت به خاطر اعتراض به کشتار کاروان حسین (ع) ـ را از دو منظر جداگانه می‌توان مورد بحث قرار داد. برای واقعهٔ عاشورا و حرکت لشکر حسین (ع)، و واردشدن آنها به شام، و تنها هفتاد نفر شدن لشکر امام حسین (ع) (هفتاد و دو نفر) و چگونگی مبارزه تاسوعا و عاشورا، لزوم تعریف مجدد آنها در این نقد دیده نمی‌شود، چون همه به آن واقف‌اند. اما چگونگی ناپدید شدن جالوت را که با دین اسلام و مذهب تشیع آشنایی ندارد، می‌توان اشاره به نگاه تعالی‌گرایانه[1] در ادبیات دانست، ـ نهضتی که بعد از رمانتی‌سیسم انگلیس به وجود آمد و حدود چهل و اندی سال رواج داشت. ـــ به این ترتیب که جالوت در پی این افکار و اعتقاد به ارتباط معنوی انسان و خدا، و این که طبق این نگرش که انسان یگانه موجود و نزدیک‌ترین آنها به خداست ـ مطابق همین نظریه ـ و جالوت برای اعتراض به قتل حسین (ع)، که در راه قیام برای خدا به شهادت رسیده است، جان خود را به خطر انداخته یا از دست داده است. ـ که البته در داستان قید نمی‌شود اساس فکری جالوت چه بوده است. ـ چون این نگاه مبتنی بر تعالی‌گرایی است، به وحدت وجود قائل است، می‌توان به آن تعمیم داد. وی این نگاه اصالت تجربه و ماده‌گرایی را نیز تبلیغ می‌کند، که عمل جالوت می‌تواند در همان زمره قرار بگیرد. چرا که کسی نمی‌تواند برای هدف و آرمانی که نمی‌شناسد، دینی که روی به آن نیاورده است و مذهبی که نمی‌شناسد و شخصی که هنوز مبانی فکری‌اش را نمی‌داند، اعتراض کند و جان خود را به خطر بیندازد و چه بسا بر سر آن، جان خود را از دست دهد. حتی اگر به حقایقی دربارهٔ یزید دست یافته باشد. یا بداند کسی را که کشته‌اند، از نوادگان پیامبر اسلام بوده است. از کجا معلوم که این اتفاق‌ها درست یا غلط است. او دغدغهٔ دین و مذهب اسلام را نداشته و یا شاید به خوبی خاندان حسین(ع) را نیز نشناسد.

تعالی‌گراها گرچه در مانیفست‌های بنیانگذاران[2] خود گاهی به مفاهیم مذهبی و سیاسی و معنوی اشاره داشتند و معتقد به امور فرا طبیعی، در مقابل امور عینی و عملی بودند، اما ماده‌گرایی و مکتب اصالت تجربه را نیز تبلیغ می‌کردند.

لذا شخصیت جالوت را که با عدم شخصیت‌پردازی در داستان یا عدم آگاهی از خصوصیات روان‌شناختی و مختصات فکری و اندیشه‌ای، روبه‌رو است، می‌توان به این نگرش تعمیم داد. شاید نویسنده به عمد از دادن اطلاعات در این زمینه خودداری کرده

است، که بخواهد خواننده با سفید خوانی به خصوصیات شخصیت راه پیدا کند، کـه اگـر چنین باشد، خواننده به این نتیجه نمی‌رسد. این امکان هم نیست که نویسنده بخواهد بر بی‌هویتی شخصیت‌ها تأکید داشته باشد، چراکه رمان تاریخی و مذهبی چنین چیـزی را بر نمی‌تابد، و شخصیت‌ها می‌باید واجد هویت در داستان باشند. همچنین در متن کهنـه با آن تناسب پیـدا نمـی‌کنـد؛ بـا توجـه بـه ایـن امـر کـه رمـان محمـل خـوبی بـرای شخصیت‌پردازی کامل و غیرمستقیم است.

به نظر می‌رسد نویسنده در این ارتباط می‌توانست به سـاختمان دراماتیـک داسـتان توجه بیشتری داشته باشد. لذا جالوت و شماس می‌توانند قبل از شناخت دین حسین (ع) تفکر تعالی‌گرایانه داشته باشند. نهضتی که نامش ارتباط مستقیم بـا فلسـفهٔ کانـت دارد. البته این را نیز باید در نظر گرفت که موارد مطرح شده را در صورتی می‌تـوان پـذیرفت که امور ماورایی داستان، به جالوت ارتباط نداشته باشند.

مطالب دیگری را که باید در مفهوم درونمایه در نظر داشت، اشاراتی است کـه غیـر از معنای اولیه داستان می‌توان از آن دریافت. این که پـدرِ جولیـوس خزانـه‌دار دسـتگاه یزید بوده است، و جولیوس نسبت به ناپدید شدن جالوت بی‌توجهی نشـان مـی‌دهـد، و حتی اصرار بر قبول خائن بودن جالوت دارد و از پذیرش شـماس بـرای صـحبت‌کـردن دربارهٔ این موضوع امتناع می‌کند، و مهم‌تر این که کتاب در شام باقی می‌ماند و بـه روم نمی‌رسد و... وجوه دیگری در داستان هستند که به وجهی غیر از موضوع ناپدیدشـدن او در دربار یزید، می‌توان تعمیم داد. که خود جداگانه در راستای این امر قابل تأمّل است و می‌تواند موضوع داستان را از شکل ظاهری خود خارج کند و مسألهٔ قتل یـا ناپدیدشـدن جالوت را به خود دربار روم یا بازرسان و نمایندگان خود آنها ارتباط دهد. و یا اشـاره بـه ارتباط مستقیم دولت روم در تصمیم‌گیری یزید برای سرنوشت جالوت داشته باشد.

امتیاز:

همان طور که در بخش زاویهٔ دید گفته شد، یکـی از بـزرگ‌تـرین امتیازهـای اثـر، انتخاب منظرگاه و نوع روایت و شخص راوی است. روایت از منظرگاه یـک بیگانـه بـه اصول اسلام و عاشورا، توانسته قدرت جاذبهٔ داستان را بالا ببرد. همچنین چـون روایـت

عاشورا به شکلی ضمنی و غیرمستقیم عنوان می‌شود و در واقع بیشتر توجه حول ناپدید شدن جالوت است، تأثیر بیشتری بر مخاطب می‌گذارد، که این نیز امتیاز مهمی است.

امتیاز دیگر را در زمینهٔ پیرنگ و در عنصر تعلیق داستان می‌توان برشمرد، که توضیح داده شد. همچنین امتیاز دیگری که این اثر از آن بهره برده است، با توجه به این که در ادبیات اسلامی توجه به موضوع غیب و شهود و آرمانگرایی از اهمیت زیادی برخوردار است، که در داستان‌های امروزی به آن پرداخته نمی‌شود و آنها بیشتر به واقعیات، آن هم از نوع مادی آن توجه دارند، انتخاب موضوع و مضمون این اثر، و توجه به مقولاتی که در آن آورده شده، نشان از توجه به این موارد دارد که واجد ارزش است.

پی‌نوشت‌ها

۱. نهضت تعالی‌گرایی بعد از رمانتیک انگلیس به وجود آمد و اوج آن در سال‌های ۱۸۳۵تا ۱۸۴۵ بود و تا سال ۱۸۸۵ ادامه یافت بیشتر آثار مربوط به این نهضت در قالب مقاله بیان شده است. برای اطلاع بیشتر رجوع شود به http:// fa.wikipedia.org

۲. امرسن بنیانگذار نهضت تعالی‌گرایی، شاعر و محقق آمریکایی. (ر. ک. به همان)

پس هرکه عاشق شد، پاک شد و هر که پاک شد، شهید مرده است

نقد رمان «من او» از رضا امیرخانی

مقدمه:

رضا امیرخانی متولد سال ۱۳۵۲ تهران است. او در دبیرستان علامه حلی درس خوانده و دارای مدرک مهندسی مکانیک است. آثارش عبارت‌اند از: ارمیا (سال ۱۳۷۴)، من او (سال ۱۳۷۸)، ناصر ارمنی (مجموعه داستان ۱۳۷۸)، از به (۱۳۸۰)، داستان سیستان (سفرنامه ۱۳۸۲)، مقاله نشت نشا (۱۳۸۳) و بیوتن (۱۳۸۷). ارمیا اولین اثر امیرخانی است.

چکیده:

رمان «منِ او» با ۵۲۸ صفحه، دومین اثر امیرخانی است که توسط سورهٔ مهر به چاپ رسیده است. این رمان بیست و سه بخش دارد که هر بخش به تناوب از سوی من راوی و دانای کل، روایت می‌شود. همچنین بخشی مجزا به نام منِ او دارد. این رمان تا کنون چندین بار تجدید چاپ شده است. داستان رمان ازمحله‌ای در جنوب تهران، به نام خانی آباد، و در سال ۱۳۱۲ شمسی شروع می‌شود و تا چند سال بعد از جنگ، ادامه پیدا می‌کند. در واقع یک دوره از زندگی شخصیت‌ها را از قبل از انقلاب تا انقلاب و تا جنگ و بعد از جنگ روایت می‌کند. همچنین به جریان عشق علی فتاحی و مهتاب دختر زن و مرد خدمتکاری که در خانهٔ آنها زندگی می‌کنند، توجه دارد.

مکتب داستان: واقعیت‌گرا (رئالیسم).

نوع (ژانر): اجتماعی، خانوادگی و سیاسی.
گره اصلی: عشق علی و مهتاب.
گره‌های فرعی: کشته شدن پدر علی، کشف حجاب و مسائل مربوط به آن.
زمان: از قبل از انقلاب تا جنگ و بعد از جنگ.
زمان جاری: به طور تقریبی یک نسل روایت می‌شود.
مکان: تهران (و بخشی هم فرانسه.)
شروع: همان ابتدای کتاب.
شروع اصلی: بعد از دو صفحه که حاوی اطلاعات است.

عنصر غالب (محور داستان): پیرنگ و درونمایه، سهم بسزایی در داستان دارند، اما این شخصیت‌ها و به خصوص شخصیت اصلی است که علاوه بر این که متحول می‌شود، شخصیتی متفاوت را ارائه می‌دهد. لذا محور داستان، شخصیت است. نا گفته نماند که دراین رمان زاویهٔ دید را نیز می‌توان محور فرض کرد، چرا که نوع خاصی را ارائه می‌کند که تفاوت بسیاری با سایر زاویه دیدها دارد.

معرفی شخصیت‌ها:

علی فتاحی: اصلی‌ترین شخصیت آن است. او در ابتدای داستان دوازده یا سیزده سال بیشتر ندارد و در خانواده‌ای مرفّه در این محله، زندگی می‌کند. در ابتدای داستان کلاس ششم ابتدایی است. او فرزند فتاح، تاجر شکراست. علی قلبی رئوف و مهربان دارد و از همان بچگی به اصولی مهم پایبند است. و معنای عشق، دوستی و به قول پدر بزرگش، لوطی‌گری را هم یاد گرفته است. اودرهمین سن عاشق مهتاب شده است.

مهتاب: دیگر شخصیت داستان بعد از علی است. او در ابتدای داستان فقط هفت سال دارد. او موهای قهوه‌ای دارد که مثل آبشار است. این دو جمله را علی – راوی– که عاشق اوست، مرتب تکرار می‌کند. – جملهٔ اول در بیشتر بخش‌های داستان تکرار می‌شود، و جملهٔ دوم، فقط در بخش‌های اولیه تکرار می‌شود. مهتاب هم دختر زیبایی است. او هم عاشق علی است. او دختر اسکندر و ننه و خواهر کریم است.

اسکندر و ننه: کارگران خانه‌زاد فتاحی‌ها هستند. که ابتدا گود نشین بودند، ولی بعد به خانهٔ فتاح‌ها منتقل شدند.

حاج فتاح: از شخصیت‌های اصلی بعد از علی و مهتاب است. او پدر بزرگ علی است. قبلاً تاجر شکر بوده و برای تجارت به باکو می‌رفته و از آن جا قند و شکر به کربلا و نجف می‌برده است. صاحب یک کوره‌پز خانه است که تعدادی کارگر در آن زندگی می‌کنند. او مردی دست و دل باز است، در خانه‌اش به روی همه باز است. همه را راضی نگاه می‌دارد. فتاح سرپرست خانواده است. او بعد از مرگ همسرش هرگز ازدواج نکرد.

مریم: خواهر علی است. دختر زیبایی است. از او شش سال بزرگ‌تر است. او در همان مدرسهٔ مهتاب، دختر ننه و اسکندر و خواهر کریم، درس می‌خواند. به دین و مذهب اهمیت می‌دهد. او حتی در جریان کشف حجاب هم حجاب خود را حفظ می‌کند. در نقاشی استعداد خوبی دارد. به دوستان خود علاقه‌مند است. برایشان خرج می‌کند.

فتاح: پدر علی است. او تاجر قند و شکر است که برای تجارت به روسیه رفته است. او هرگز از سفر برنمی‌گردد تا این که خبر مرگش را می‌آورند. مراسم ختم او همزمان با مراسم عزاداری امام حسین(ع) است. فتاح هم در دوستی و مردانگی و مروّت کم نداشته است. مردم اذعان دارند که او دوستان کمتر از خود را مورد عنایت و لطف خود قرار می‌داده است.

کریم: یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی است. او دوست علی است و از خانوادهٔ فقیر و متعلق به گودنشین‌هاست. پدرش اسکندر و مادرش را ننه صدا می‌زنند. که هر دو در خانهٔ فتاحی‌ها کارگری می‌کنند. او برادر مهتاب است. کریم از بچگی شیطنت می‌کند. تقیّد ندارد. بی ادب و بد دهن است. او در دوستی با علی و بقیه، صادق و یکرنگ است.

درویش مصطفی: شخصیت دیگر داستان است. او مردم را به امر به معروف و نهی از منکر می‌خواند. حرف‌های حکیمانه می‌زند. با شخصیتی ماورایی از طرف نویسنده معرفی شده است. در یک چهار دیواری بی‌سقف که با کمک پدر علی آماده شده است، زندگی می‌کند. و جا به جا در داستان ظاهر می‌شود و از اتفاقاتی که افتاده و می‌افتد و خواهد افتاد، خبر می‌دهد.

مامانی: مادر علی و مریم و عروس حاج فتاح است. او منتظر برگشتن همسرش است. جز بچه‌ها فکر و ذکر دیگری ندارد. به معاشرت علی با کریم حساس است، اما نسبت به معاشرت علی با مهتاب حساس‌تر است. او همسر و خانواده‌اش را دوست داشته و پس از مرگ همسرش، تا پایان زندگی در خانهٔ فتاح‌ها زندگی می‌کند.

هفت کور: هفت نابینایی هستند که فقیرند و در همان خیابان خانی‌آباد گدایی می‌کنند. «خانی‌آباد ذلیل نشین، هفت کور به یه پول.» این شعارشان است. آنها وقتی از کسی پول می‌گیرند، نفر آخر خود را به جلو بقیه می‌فرستند و به این وسیله چند قدم به جلو بر می‌دارند. آنها تا فرانسه هم می‌روند.

دریانی: صاحب مغازه‌ای دو نبش در محله‌شان است. آذری است و لهجه دارد. پرحرف و گاهی بد دهن است. علی و مهتاب خوراکی‌های خودشان را از او می‌خرند. او دلِ خوشی از درویش مصطفی ندارد. مغازه‌اش بیشتر پاتوق سرکار عزتی است.

سید مجتبی صفوی: دوست و همکلاس علی و کریم است، او بعداً در نجف درس حوزوی می‌خواند و اجتهاد می‌گیرد. او از بچگی کم‌حرف و مؤدّب، باهوش و مؤمن بوده است. بعد از این که از نجف برمی‌گردد، در شهر ری در زیر زمینی ساکن می‌شود و تشکیلات سیاسی راه می‌اندازد. علی و کریم به دیدنش می‌روند و او آنها را با سیاست آشنا می‌کند.

آژان عزتی: پاسبان محل آنهاست. او مرتب برای گرفتن پول چای ـ به قول حاج فتاح ـ به خانهٔ آنها می‌رود. او از مریم خواستگاری کرده است، اما جواب رد گرفته و این برایش خیلی گران تمام شده است. او مأمور امنیتی هم هست. ضمن این که در جریان کشف حجاب اقدامات زیادی انجام می‌دهد، در کار کشتن پدر علی هم دخالت دارد. از شخصیت‌های دیگر داستان **مشهدی رحمان**، یکی از کارگران کوره پزخانه است که علی را با کوره پزخانه آشنا می‌کند. نعمت گاو سوار است که تا اواخر زندگی علی کنار او می‌ماند. عبدل فضول، که چون گوش‌هایش تیز است. از همه بیشتر حقوق می‌گیرد. موسی ضعیف‌کُش، پسر یحیی ضعیف کش است که قصاب محله است. او به سبب لطفی که فتاح پدر علی به او داشت، از مرگ او خیلی متأثر می‌شود. او در مراسم پدر

علی بیست گوسفند را سر می‌بُرد و آنها را برای مراسم آماده می‌کند. ذال محمد شخصیت دیگر داستان است. او شغلش پا اندازی است و در همان محل زندگی می‌کند.

خلاصه:

داستان بعد از دو صفحه با حضور علی و دوستش کریم شروع می‌شود که با گوسفندهایی که فتاح، پدربزرگ علی دستور داده برای قورمه‌پزان بکشند، وارد خانه می‌شوند. علی دل دیدن سر بُریدن گوسفندش را ندارد و همچنین دلِ خوردنش را. مامانی ـ مادرش ـ دوست ندارد علی با کریم که گودنشین است، معاشرت کند. اما علی، کریم را دوست دارد و برای این دوستی ارزش زیادی قائل است. او پدربزرگش را در جریان این امر قرار داده است. این دوستی ادامه پیدا می‌کند و با وجود مهتاب، خواهر کریم که علی به او علاقه‌مند است، از تداوم بیشتری بهره‌مند می‌شود. **مریم** را در مدرسه وقتی معلم نقاشی کلاس اول نمی‌آید، سرِکلاس آنها می‌فرستند. بعدها در همان رشته نقاشی، در فرانسه تحصیل می‌کند. مریم به دلیل این که سرکار عزتی روسری‌اش را از سرش می‌کشد، دچار افسردگی و ناراحتی می‌شود و ترک تحصیل می‌کند، تا آن جا که فتاحی و مامانی تصمیم می‌گیرند او را برای ادامهٔ تحصیل به فرانسه بفرستند. او در فرانسه با یک مبارز الجزایری به نام **ابو راصف** آشنا می‌شود. با او ازدواج می‌کند و از او صاحب دختری می‌شود به نام هلیا. ولی همسرش چند روز بعد از ازدواج کشته می‌شود. مریم قلب همسرش را می‌خورد و برای همین نوزادش صاحب دو قلب می‌شود. او در جریان موشک باران عراق به ایران، همراه مهتاب در آپارتمانش کشته می‌شود.

مهتاب در ادامهٔ جریانی که مربوط به علی و پاانداز بود، ضربهٔ روحی می‌خورد. بعد هم نزد مریم، به فرانسه می‌رود وهمان جا مشغول تحصیل می‌شود. مهتاب آن جا هم سعی می‌کند به علی که بعد از مدتی تحمل جدایی از مهتاب برایش سخت شده، و به فرانسه آمده، نزدیک شود، ولی علی تا آخرین لحظه از ازدواج با او خودداری می‌کند. آنها، آن جا هر روز همدیگر را در رستوران مسیو پرنر می‌بینند. مهتاب در سنین پیری با مریم در آپارتمانی در تهران زندگی می‌کند. و درست صبح روزی که برای ازدواج با

علی آماده می‌شود، در موشک باران کشته می‌شود. علی مریم و مهتاب را در باغ طوطی، در قبری دوطبقه دفن می‌کند.

کریم در اواخر زندگی‌اش تغییر رویه می‌دهد و نمازخوان می شود. او دیگر عرق نمی‌خورد و روی قولی که به نواب صفوی می‌دهد، می‌ایستد. اما توسط برادران شمسی ـ یکی از زن‌هایی که با کریم معاشرت داشت ـ که از طرف قاجار تحریک شده‌اند، کشته و قطعه قطعه می‌شود. او هم در باغ طوطی دفن می‌شود. او قبلاً با زن‌های زیادی معاشرت داشته است، چنان که اسم هفته‌ها و روزهایش را با اسم آنها هماهنگ می‌کرد.

مامانی که از معاشرت علی با مهتاب با خبر شده است، به شدت ناراحت و عصبانی می‌شود و به بستر بیماری می‌افتد و در نهایت از حاج فتاح می‌خواهد که خانوادهٔ مهتاب را از آن خانه به محل سابقشان، یعنی گود بفرستد. اما حاج فتاح آنها را به باغ قلهک می‌فرستد و تصمیم می‌گیرد بدهد سند آن‌جا را به نام آنها بزنند.

درویش مصطفی به علی گفته است تا خود مهتاب را دوست نداشتی، نباید با او ازدواج کنی. علی بعدها توسط درویش مصطفی متوجه می‌شود که فتاح، در کوره پزخانه، خشتی را که اسم او و مهتاب را که رویش نوشته بود، در کنار زن و شوهرهای دیگر نگذاشته است. و به این دلیل است که آنها ازدواج نکرده‌اند.

پاسبان عزتی خبر مرگ پدر علی را می‌آورد. فتاح که برای تجارت شکر رفته بود و خانواده‌اش برای برگشتن او روز شماری می‌کردند، آن قدر بر نمی‌گردد تا این که خبر مرگش را می‌آورند. پاسبان عزتی، خواستگار مریم، دختر فتاح است. خانوادهٔ مریم به او جواب رد داده‌اند و او از این بابت جریح شده است و در پی فرصتی است که به نحوی از آنها انتقام بگیرد. علی بعدها از دوستش مجتبی می‌شنود که، پدرش توسط دولتی‌ها کشته شده است حتی علت قطع شدن انگشت او به این دلیل بوده که می‌خواستند پای قرارداد را با آن مهر بزنند. فتاح پدر بزرگ علی، بعد از شنیدن این خبر، او را به کارخانهٔ کوره پزی‌اش می‌برد وتوسط مشهدی رحمان او را با آن جا آشنا می‌کند (همان کاری که با پسرش در همین سن انجام داده بود. ص۱۷۱). علی آن جا روی خشتی، اولِ اسم مهتاب و خودش را کنار هم می‌نویسد. روی خشت‌های دیگر اسامی‌دیگری می‌نویسد.

فتاح که از شنیدن خبر مرگ فرزندش، خیلی ناراحت است و نمی‌خواهد آن را بروز دهد، چون نمی‌خواهد فعلاًعلی متوجهٔ این موضوع شود، برخلاف شخصیت همیشگی خود، سوار بر اسب پسرش، سمند می‌شود و آن‌قدر آن را می‌تازاند تا حیوان از پا در می‌آید.

حاج فتاح که مجبور است در میهمانی‌ای که از طرف دولت برگزار شده با خانمی بی‌حجاب، شرکت کند، قبول می‌کند که با دوستانش فخر التجار و ارباب تقی با زن‌های لهستانی به این میهمانی بروند. محمدعلی خان هم به جای همسرش زن فقیر بی‌حجابی را که از او طلب کمک کرده بود، با خود به میهمانی می‌برد. زن یکی دیگر از میهمان‌ها به نام هوشنگ‌خان که مجبور شده است در میهمانی شرکت کند، با استفاده از کلاه گیس در مجلس حاضر می‌شود. هوشنگ‌خان که به خاطر همسرش، در میهمانی با دولتی‌ها درگیر می‌شود، بعداً به حبس می‌افتد.

هلیا دختر مریم، در یک مراسم استثنایی، توسط روح درویش مصطفی به عقد هانی، پسر فخر التجار در می‌آید. او بعد از علی تنها باز ماندهٔ فتاح‌ها می‌ماند.

علی در اواخر زندگی، در خانهٔ قدیمی‌شان با نعمت زندگی می‌کند. نعمت یکی از کارگران کوره پزخانهٔ فتاح است. علی دیگر همه کس خود را، از جمله باب جون (پدر بزرگ)، مامانی، مریم و مهتاب و کریم و... از دست داده است. از خانوادهٔ فتاح‌ها فقط هلیا باقی مانده است. در انتهای داستان هلیا و هانی همراه علی و نویسنده، به بهشت زهرا می‌روند. آن جا پیکر دو شهید گمنام را شتشو می‌دهند و تشیع و خاکسپاری می‌کنند. علی یکی از آنهاست.

نقد

داستان روایتی است از یک زمان طولانی، که روندی از بچگی تا میانسالی و پیری و حتی تا مرگ شخصیت‌ها را طی می‌کند. در واقع از سال ۱۳۱۲ شمسی شروع می‌شود، به زمان انقلاب می‌رسد و تا چند سال بعد از جنگ نیز ادامه پیدا می‌کند. بخش اول کتاب سرشار از اطلاعات است.

داستان تقریباً بدون مقدمه است. بعد از دو صفحه اطلاعات ضروری، شخصیت اصلی در داستان حضور پیدا می‌کند. نویسنده در همان صفحهٔ اول با معرفی سال و

محل حادثه از طرف راوی، به سرعت روایت را آغازکرده وبعد هم بی هیچ وقفه به معرفی هفت کور داستان می‌پردازد. شروعی که در بعضی از رمان‌های پست مدرن و فرمالیستی، به آن اشاره می‌کنند. اما این مطلب – پست مدرن بودن داستان – زمانی تحقق می‌یابد که ما در کل کتاب شاهد رویکردهای اکثر وجوه آن می‌شویم. چرا که نویسنده بیشتر عوامل یک رمان پست مدرن را به کار برده است. به عنوان مثال، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱– رو در رو بودن با مخاطب در تمام بخش‌های کتاب مثل : «رجوع کنید به فصل ۱۱ من، ص ۱۸۳» و «یادم باشد این قسمت‌ها مربوط به فصل‌های من اوست. ص. ۱۷۵» و «رجوع کنید به دوی او ص ۱۹۳، رجوع کنید به هفت او ص ۲۰۳».

۲– سفید خوانی، (بخش نُه او).

۳– حرف زدن شخصیت داستان با نویسنده: «تو این..... را نوشته‌ای و این پارادوکسیکال است و امروز هم مد شده است. عشق می‌کنی، سیر می‌کنی نویسندگی را؟».

۳– به هم ریختگی بعضی ازعناصر داستان «بخش من او، وارد شدن نویسنده در داستان و به هم ریختگی زاویهٔ دید».

۴– بازگشت به سنّت، «روایت آداب و رسوم و نحوهٔ زندگی سنتی و کلاسیک مردم و محله‌های قدیمی که در کل کتاب شامل آن هستیم و به کارگیری نحوهٔ حرف‌زدن آنها».

۵– عدم قطعیت در وجود بعضی شخصیت‌ها و حوادث.

۶– برشمردن سختی‌های نوشتن داستان برای مخاطب: «از فصل یک من تا یا علی مدد آخر فصل من او همه را برایش گفتم... حتی تر همهٔ آن تکه‌هایی را که ممیزی ارشاد در من او حذف کرده بود. صفحهٔ ۱۳۹.»

۷– سخن گفتن از ماهیت و چگونگی داستان: «عجب کار هجوی است این نویسندگی».

۸– داستان در داستان، «اضافه شدن داستان نویسنده به داستان اصلی».

۹- بازی‌های زبانی «مثل تکرار کلمات: قمه، قاجار. تکرار جمله‌ها و عبارت‌ها: جریان انگشتر عقیق و فیروزه، فصل ده او».

۱۰- اعتراض شخصیت به نویسنده «نوشته‌ای دوی او، یعنی دوی من. اولاً من دو نمی‌آیم. و...»

۱۱- هنجارشکنی و تضاد (پارادوکس) در شخصیت‌ها که در بخش شخصیت‌پردازی و پیرنگ به آن اشاره خواهم کرد.

۱۲- بازی‌های نوشتاری: «زنده گی، حتی تر، و فرم نوشتن در ص۳۹۷ ــ و شکل خانواده ـ ص۳۰۷».

۱۳- بخش‌بندی و انتخاب زاویه دیدها: یک من، یک او. دوی من دوی او و زاویه دید دانای کل و من راوی و من نویسنده.

همچنین باید به علت بعضی از همین دلایل، مثل: صحبت‌هایی که راوی در مورد خود داستان و اعتبار آن، ماهیت و دشواری‌ها و شکل نوشتن رمان، با مخاطب، می‌کند و نیز داستانی دربارهٔ خود داستان یا داستان در داستان بودن، آن را ـ **فراداستان** ــ دانست.

با تمام این تفاسیر، داستان کاملاً در تعریف پست مدرن نمی‌گنجد. - جدای از این که هنوز تعریف صد در صد و کاملاً مدوّنی از پست مدرن وجود ندارد- چون داستان نگاه محکمی به عرفان دارد، به خصوص در بخش‌های پایانی که همه چیز با عرفان و حکمت و شهود و غیب پیوند می‌خورد. و همچنین به علت محتوا و معنای آن، داستان از پست مدرن هم فاصله می‌گیرد. در واقع این داستان مختصاتی از چند رویکرد ادبی را در خود گنجانیده است؛ زیرا از هر کدام بهره‌ای برده است. به نظر می‌رسد نویسنده برای هر نوع مخاطبی، بخش‌هایی مناسب سلیقهٔ او پدید آورده است که هرکسی چیزی مطابق میل خود در آن پیدا کند. اما این کاملاً مشخص است که توجه به فرم و تکنیک، دغدغهٔ اصلی نویسنده است. شاید بتوان گفت این رمان، ضد رمان است، چون با رمان‌های معمولی فرق دارد. و شاید بتوان گفت نویسنده تحت تأثیر رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری»، نوشتهٔ کالوینو قرار گرفته باشد، (چه در مورد شروع داستان، و چه در مورد تکنیک و فرم) داستان اگر شبی از شب‌ها... چنین شروع شده

است: تو داری شروع به خواندن داستان جدید ایتالو کالوینو به نام اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، می‌کنی.

شخصیت‌پردازی:

در مورد علی، شخصیت اصلی داستان، با توجه به انتخاب زاویه دید من راوی، در معرفی کامل شخصیت او، از هیچ چیزی فروگذاری نشده است. گرچه علی گاهی هم به طور مستقیم از منظر دانای کل روایت شده است، با این حال شخصیت پردازی کاملی دارد. مخاطب خیلی جاها می‌تواند با او همذات پنداری کند و بعضی جاها نمی‌تواند؛ چرا که دلیلی برای بعضی از رفتارهای او پیدا نمی‌کند. مثل ازدواج نکردن او با مهتاب که نویسنده دلیل منطقی برایش به وجود نیاورده است. مگر او انسان با ایمان معرفی نشده است؟ و مگر ازدواج یکی از ارکان مهم یک فرد با ایمان نیست؟ چرا علی تن به ازدواج نمی‌دهد؟ آن هم با کسی که آن قدر دوستش دارد. حتی خواستهٔ درویش مصطفی هم که گفته هر وقت مهتاب را برای خودش خواستی، با او ازدواج کن هم در این مورد کفایت نمی‌کند. در بخش من او هم شخصیت علی از یک شخصیت واقعی دور می‌شود و شخصیتی ماورایی پیدا می‌کند. ساعت و لحظهٔ مرگش را پیش‌بینی می‌کند، خودش به غسالخانه می‌رود و بعد جنازه‌اش را بیرون می‌دهند. که این‌ها دلایل عدم همذات پنداری مخاطب با علی است. در مورد شخصیت درویش مصطفی باید گفت که با اغراق‌گویی از سوی نویسنده روبه‌رو است. که شخصیتی نمادین دارد. اما جا دارد در این بخش اشاره شود به این مطلب که نویسنده خیلی جاها به طور مستقیم او را معرفی کرده است و ردّپای خود را در توصیف او کاملاً به جا گذاشته است. در عین حالی که از گذشته همین شخص که تا این حد مورد توجه نویسنده است یا شخصیت ویژه‌ای دارد، چیز زیادی نمی‌دانیم و شخصیت گذشتهٔ او، به هیچ وجه در داستان روان‌شناختی ندارد. در حالی که اگر مخاطبی، از روحیات و احساسات و زندگی فردی و اجتماعیِ گذشته، چنین انسانی بی‌خبر بماند، رویکردهای رفتاری او برایش باورپذیر نخواهد بود. این امر در مورد هفت کور داستان نیز صدق می‌کند. از گذشتهٔ آنها هم چیزی نمی‌دانیم. اما

می‌بینیم که آنها هم گاهی با یک حرکت به فرانسه می‌رسند و روح آنها نیز در بخش من او حضور پیدا می‌کند و کرامت پیدا می‌کنند و...

در مورد حاج فتاح، پدربزرگ علی، باید گفت در ابتدا یک شخصیت نوعی (تیپیک) دارد، مثل خیلی از شخصیت‌های دیگر داستان. اما بعد پا از آن فراتر می‌گذارد و نویسنده نوعی تضاد در شخصیتش به وجود می‌آورد. چرا که این شخصیت با تمام خصوصیات نوعی خودش، یکباره براسب سمند فرزند مرده‌اش سوار می‌شود و او را آن قدر می‌تازاند تا این که اسب جان خود را از دست می‌دهد. البته نویسنده برای این کار دلیلی دارد ـ اعتراض به مرگ پسرش ـ که شاید به خاطر همین دلیل در شخصیتش پارادوکس به وجود آمده است.

شخصیت مامانی را نویسنده بدون اسم معرفی می‌کند. هیچ چیز از مشخصات ظاهری و باطنی او ارائه نمی‌دهد. از گذشتهٔ او با همسرش و روابط قبل از ازدواجشان اطلاعی نداریم. نمی‌دانیم آیا او هم عاشق همسرش بود یا نه؟ همچنین عکس‌العمل مامانی در جریان مرگ همسرش. از دوری مریم یک دانه دخترش. از اصل نسب و خانواده‌اش، از هیچ کدام چیزی نمی‌دانیم و در واقع شخصیت‌پردازی او ناقص است. از او به جز دوره‌های زنانه و بچه‌داری که آن هم عمدهٔ مسؤولیتش به عهدهٔ حاج فتاح است، چیزی نوشته نشده. در واقع او کاری اساسی در داستان انجام نمی‌دهد و شخصیتی منفعل دارد. از مامانی که اسمش ما را یاد شخصیت رمان سیمین دانشور– جزیرهٔ سرگردانی – می‌اندازد، آنقدر کم می‌دانیم که در معرفی شخصیت‌ها در تلخیص نمی‌توانیم چند جمله مدوّن از او ارائه دهیم.

به شخصیت سرکار عزتی که منفور و تا حدی سیاه معرفی شده است، تقریباً به طور غیرمستقیم پرداخته شده است به تصاویری که از او به خاطر آزاری که در جریان کشف حجاب و دخالت در جریان کشتن فتاح و امور دیگر داشته است، نمی‌توان ایراد گرفت. فقط در قسمتی که به سزای عملش می‌رسد و او را می‌کشند، شخصیت‌پردازی مستقیم انجام شده است. تحول او در مرگش اتفاق می‌افتد.

یکی از اشخاص داستان که خیلی خوب شخصیت‌پردازی شده است، **کریم** است. او علاوه بر شخصیت‌پردازی تصویری کامل و غیرمستقیم، به لحاظ بودها و نمودها هم

خوب معرفی شده است. کریم شخصیتی پویا و فعال دارد و در بیشتر بخش‌های اولیهٔ داستان، در کنار شخصیت اول حضور دارد. او همچنین در پایان داستان تحولی کامل پیدا می‌کند. شخصیت او کاملاً باورپذیر و ملموس است و مخاطب بیش از هر کس با او همذات پنداری می‌کند. چرا که نویسنده شخصیت او را مجموعه‌ای از خوبی و بدی و زشتی و زیبایی و شلختگی و لاابالی‌گری و بی‌اعتقادی و در نهایت ایمان آوردن، آفریده است. تضادهای وجود او طبیعی است و علاوه بر یک انسان تیپیک، در انتهای داستان یک انسان خاص نیز معرفی می‌شود.

در مورد مریم هم همان گونه که در پیرنگ گفته شد، جایی که قلب همسرش را می‌بلعد، علاوه براین که از حقیقت مانندی یک شخصیت واقعی دور می‌شود، از گروه و طبقهٔ یک انسان معمولی و انسان عاشق خارج می‌شود. هیچ انسانی و هیچ عاشقی قلب همسر خود را نمی‌خورد. نویسنده هر وقت که توانسته، فضای غیرواقعی را در کنار شخصیت‌های فراواقع گذاشته و آنها را به موازات فضا و شخصیت‌های واقعی (رئال) پیش برده است. شخصیت‌های افراد اکثراً در تضادی غیرمنطقی با خود هستند. نمونهٔ دیگر مهتاب است که با وجود نجابت و پرهیزکاری در همان سن کم با خواستهٔ خودش سر از خانهٔ پا انداز در می‌آورد.

پیرنگ:

برخی از گره‌های داستان، چنانکه اشاره شد، عشق علی و مهتاب، کشته شدن پدر علی و مسألهٔ کشف حجاب و... هستند، که در داستان آن گونه که باید گره‌گشایی نمی‌شوند. چرا که علی و مهتاب تا آخرین لحظه و حتی در پیری هم با هم ازدواج نمی‌کنند. اقدام برای انتقام از کسانی که پدر علی را کشته‌اند یا مبارزه با آنها، بی‌نتیجه می‌ماند. و همچنین در مورد مسألهٔ کشف حجاب نیز گرچه برخی هجرت می‌کنند تا از آن در امان باشند، ولی گره‌گشایی اساسی صورت نمی‌گیرد. در واقع گره‌گشایی‌هایی هم که در اثر تلاش شخصیت‌ها انجام می‌گیرد، در راستای گره‌های ذکر شده نیستند. اما سایر عناصر پیرنگ، مسیر نمودار خود را به طور صحیح پیموده‌اند. گره‌ها و اوج و فروها منطقی هستند.

مطلب دیگری که در پیرنگ حائز اهمیت است، باورپذیری و حقیقت مانندی‌ها و همچنین روابط علت و معلولی‌هاست. که در این رمان از دیدگاه رئالیسم اولیه، از آن غافل شده و به سمت و سویی دیگر رفته‌اند. به طوری که بخش‌های زیادی در رمان وجود دارد که یا واقعیت ندارد یا حقیقت ندارد و خواننده عادی به هیچ وجه نمی‌تواند آن را بپذیرد. اما خواننده‌ای که با عرفان آشنایی دارد یا کرامت و حکمت را می‌شناسد، لاجرم بعضی قسمت‌ها را می‌پذیرد، که بهتر است بگوییم به خود می‌قبولاند. اما غیر از اینها هم حوادثی در داستان به وقوع می‌پیوندد که گاهی با هیچ منطق و دیدی، باورپذیری ندارد. به خصوص در داستانی که نه رئالیسم جادویی است و نه سورئال. از جمله درآوردن قلب ابو راصف هنگام مرگ توسط خودش و دادن آن به علی و خوردن آن توسط مریم، و انتقال آن به نوزادش که بعد که دنیا می‌آید، دو قلب دارد. این جریان علاوه بر عدم حقیقت مانندی، در مکتب هیچ عاشق و معشوقی، امکان ندارد. و هیچ عاشق یا معشوقی وجود ندارند که از فرط عشق، قلب معشوق یا عاشق مردهٔ خود را بخورد و...

از موارد دیگر عدم حقیقت مانندی، حضور هفت کور در فرانسه و اطلاع آنها از اعتراف علی است (از سال ۱۳۱۲شمسی تا ۱۹۵۴ میلادی). شاید بتوان دلیل چگونگی آمدن هفت کور را به فرانسه، به علت عرفانی بودن قضیه، آن هم از نوعی که نویسنده به آن اشاره کرده است ـ از نوع کرامت شمس ـ دانست، (آن هم با ا غماض) مثل رد شدن شمس از روی آب. اما حضور این همه حکیم و عارف در یک داستان، که یک مورد آنها فقط هفت کور باشند، منطقی به نظر نمی‌رسد. و اغماض به این دلیل گفته‌ام که اگر ما بخواهیم کرامات این هفت نفر را باور کنیم، حتماً باید از گذشته و اعمال و رفتار کامل آنها، چه در گذشته و چه در زمان حال، اطلاع کامل داشته باشیم. ما نمی‌توانیم به صرف این که هفت کور در یک لحظه درویش مصطفی معرفی می‌شوند، که این خود از حقیقت مانندی داستان به دور است، چون باز برایش زمینه چینی کافی نشده است، آن را قبول کنیم. درست است که در داستان اسلامی و شیعی باید شهود و غیب وجود داشته باشد، اما لااقل باید در باور جهان داستان بگنجد. هفت کور در

پاریس، فرانسه حرف می‌زنند و فرانسه شعار می‌دهند (ذلیل‌نشین هفت کور به یه پـول. ص ۲۹۸).

نکتهٔ دیگر حضور ارواح در داستان است؛ روح پدر علی. درویش مصـطفی، شـله‌زرد مادر علی که علی آن را می‌خورد و لکهٔ آن روی پیرهنش می‌مانـد و... البتـه در جهـان داستان ما برای بعضی حوادث دلیل منطقی احتیاج نداریم، اما باورپذیری حوادث را هـم نباید با تصادف، یا معجزه و یا استفادهٔ زیاد از مراتب عرفانی و دینی و... ، قبولانـد و بـا آنها مسائل را گره‌گشایی کرد.

نکتهٔ دیگر: علی صدای جلز و ولـز دسـت کـریم را کـه کتـک خـورده و تـوی آب می‌گذارد، می‌شنود؛ ص۱۱۵.

نکتهٔ دیگر: «کریم می‌گوید: پس بگو. من گفتم از آن آقا محمدخان مخنـث کـاری برنمی‌آید پس کار انگلیسه.» این جمله‌ای نیست که یک پسر دوازده سـاله بزنـد، شـاید شوخی بدتر از این بکند، اما شوخیِ تاریخی، آن هم از کریم برنمی‌آمده اسـت، کـه جـز پرت‌گویی و شکم به چیزی توجه نداشته است؛ ص۱۱۲.

نکتهٔ دیگر: حضور مهتاب در خانهٔ پا انداز با آن سن و سـال کـم. بـه خصـوص بـا توضیح این که مهتاب خودش خواسته بیاید و بداند مرد چیست. به همان شکل که علی رفته بود.

نکتهٔ دیگر: ازدواج نکردن مهتاب و علی به این دلیل که فتاح خشت علی و مهتـاب را جدا گذاشته است، ولی خشت زن و شوهرهای دیگر را کنـار هـم. ص۴۸۴، کـه هـم دلیلی غیرمنطقی است و هم گره‌گشایی داستان را دچار اختلال می‌کند.

نکتهٔ دیگر: درویش مصطفا همه جا ظاهر می‌شود. همه چیز را مـی‌دانـد؛ گذشـته، حال و آینده. در فرانسه، در جسم کشیش حلول می‌کند یا خود کشیش می‌شود. جای او می‌نشیند و به اعترافات علی گوش می‌کند. از جریان پاانداز هم خبر دارد، از شیطنت‌هـا و بی‌ادبی‌های کریم. از عاشق شدن علی. می‌داند کریم سر کلاس به قاجـار چـه گفتـه است. در بچگی علی به او می‌گوید: «عاشقی کـه هنـوز غسـل نکـرده، حکمـاً عاشـقه نفسش هم تبرّکه. ص۱۲۲. » ولی علی که بزرگ می‌شود، می‌گوید: «تـو هنـوز عاشـق خود مهتاب نیستی. هر زمان که که فهمیدی مهتاب را فقط بـه خـاطر مهتـاب دوسـت

داری، با او وصلت کن؛ ص ۴۸۶.» که این دو باهم تناقض دارد؛ چرا که علی همان علی است. اگر در بچگی عشقش مورد تأیید بوده، حالا چرا نباشد؟

اغراق‌گویی بیش از حد در مورد شخصیت درویش مصطفی، او را از حد عرفان و دین خارج کرده است. او از قبر با لباسی که خاک قهوه‌ای قبر رویش نشسته، مستقیماً برای برگزاری مراسم عقد می‌آید؛ ص۴۰۲.

نکتهٔ دیگر: این جملهٔ حکیمانه: «کسی که ادب نداره، حکماً بی‌ادبه، گر به پیری برسد، عجب باشد ص۱۱۶.» و... درویش مصطفی در جسم خیلی از شخصیت‌های داستان حلول می‌کند، از جمله شاطر علی محمد، علی، هفت کور، پیش‌نماز مسجد قندی، فتاح، قاجار عزتی، ذال محمد، من، او، تو، و... مقام او آن قدر شامخ و بالا و والاست که می‌تواند نامه‌های بد و خوب عمل علی را از دست فرشته‌های شانه‌های چپ و راست او بگیرد و به دست راستش بدهد. نوشته‌هایی که به قول راوی هنوز جوهرش خشک نشده و خطاب به علی بگوید: «اقراء کتابک؛ ص۴۷۷.» که البته به نظر بنده بهتر است اینها به بازی گرفته نشوند.

در مورد پرگویی و قسمت‌های اضافی کتاب می‌توان به بخش بازی زبانی یا همان تکرار کلمات که یک بخش کامل را گرفته، اشاره کرد. که شاید یک بار تکرار برایش کافی بود. و بخش سفیدخوانی را که شاید بتوان گفت (بینامتنی) است. برای آن هم می‌شد یک صفحهٔ خالی گذاشت یا جمله‌هایی را که عمداً به غلط نوشته‌اند و بعد صحیحش را تکرار کرده‌اند و...

زاویه دید:

زاویه دید دانای کل مطلق (چندگانه) و من راوی (اول شخص)، مهم‌ترین زاویه دیدهای داستان هستند. اما در کنار اینها، زاویه دید منِ نویسنده در فصل منِ او به شکل یک زاویه دید ترکیبی و زاویه دید دانای محدود در پاره‌ای از بخش‌های داستان وجود دارد. نویسنده با هشیاری، با انتخاب دو زاویه دید اصلی در کنار هم به صورت بخش‌های جداگانهٔ (من ـ او)، راحت‌ترین شکل روایت را انتخاب کرده است. زیرا با این کار از ظرفیت‌ها و امکانات هر دو زاویهٔ دید به راحتی استفاده کرده و دیگر برای خود

دغدغهٔ انتخاب یک نوع روایت را از بین برده است. چرا که با انتخاب یکی از آنها مثلاً اول شخص، ممکن بود که فقط بتواند از حالات شخصی و تفکرات، طرز تلقی، روحیات و احساسات و تردیدهای خود بگوید یا داستان را واقع‌نمایی کند و دلایل علت و معلولی را از طریق این زاویه دید بیان کند، اما نمی‌توانست آن گونه که دانای کل به ذهن همهٔ شخصیت‌ها رفته است، برود و یا آن همه اطلاعات را از همهٔ شخصیت‌ها یکی یکی به مخاطب بدهد و یا از وقایعی که خارج از دسترس منِ راوی (اول شخص است) ارائه کند. با زاویه دید اول شخص در فصل‌های او، توانسته صمیمیت لازمهٔ داستان را به خواننده بدهد و شخصیت‌پردازی کاملی از علی (از دیدگاه، نظریات، خواسته‌ها، عشق و عواطف و احساسات، و نگرش خاص خودش نسبت به زندگی، خانواده و اجتماع) به خواننده بدهد که در بخش‌های من، امکان آن همه دقت و وسواس در شخصیت علی، وجود نداشت. ضمن این که فقط دانای کل می‌توانست داستان را متوقف کند و سراغ اشخاص و حوادث فرعی برود، یا به توصیف فضا و صحنه‌سازی تمام و کمال داستان بپردازد و به همه جا سر بکشد، که این هم خارج از ظرفیت من راوی داستان ـ علی ـ است. علی نمی‌توانست همه را روایت کند. با انتخابی که نویسنده انجام داده است، به راحتی می‌تواند روایت را از هر کجا که کم آورد، با دیگری جبران کند و نکتهٔ ناگفته‌ای باقی نگذارد و حتی به بازی‌های تکنیکی در این حد بسیار وسیع که آقای امیرخانی دست زده است، بزند.

دانای کل مطلق در داستان **راوی مفسر** نیز است؛ زیرا احساسات و طرز فکر شخصیت‌های داستان را به‌طور مستقیم بیان کرده است. نویسنده حتی در آخرین فصل ـ بخش من او ـ هم به وسیلهٔ انتخاب زاویه دید من نویسنده، که هم شرایط من راوی را دارد و هم شرایط دانای کل را، یعنی ترکیبی از دو زاویه دید است، بقیهٔ داستان را به سرانجام می‌رساند و به بعضی سؤال‌ها جواب می‌دهد یا به داستان فیصله می‌دهد. در واقع بخشی از گره‌گشایی داستان در این بخش صورت می‌گیرد. بخش من او را علی یا حتی دانای کل نمی‌توانستند به تنهایی روایت کنند، باید زاویه دیدی با ترکیبی از امکانات هر دوی این زاویه دید ها، یعنی کسی که هم صمیمیت و احساسات من راوی و هم اطلاعات و امکانات دانای کل را داشته باشد، روایت کند. شخصی آشنا به تمام

گذشته و حال علی و این محل و این خانواده، و اصولاً با کل داستان. کسی که بداند مسجد قندی کجاست. که حالا هم هست. کسی که ذال محمد را بشناسد و ببیند که حالا روی خانهٔ دو اتاقهٔ او و تمام گود، کتابخانه ساخته شده است. کسی که بداند طباخی اسی سیبیل و قصابی موسی کجا بوده و حالا چه به روزش آمده. کسی که در درون علی هم باشد و از طرز تلقی و دغدغه‌های او اطلاع داشته باشد و احساس او را در گذشته بداند و مزهٔ شله زرد چهل و پنج سال پیش مادر او را چشیده باشد و بداند که تا چند ساعت دیگر خواهد مُرد. کسی که شخصیت علی و همهٔ شخصیت‌ها را بشناسد. و همین طور مغازهٔ دریانی و خانهٔ فتاح و خانواده و... آیا کسی بهتر از نویسنده وجود داشت که بتواند تمام این اطلاعات را مو به مو داشته باشد و عمرش هم کفاف بدهد و بتواند باز زنده باشد که بقیهٔ داستان را تا انتها ادامه دهد؟ شاید هلیا یا هانی می‌توانستند آخر داستان را به نوعی تمام کنند، اما آنها به گذشتهٔ شخصیت‌ها و محله و زیر و بم داستان آشنا نبودند و علی را بهتر از خودش نمی‌شناختند. باید کسی باشد که هم در آن زمان زندگی می‌کرده، هم در این زمان. و حتی بعد از مرگ شخصیت اصلی داستان هم زنده بماند و همچنان به روایت ادامه دهد. بی‌شک علی هم نمی‌توانست این کار را انجام دهد؛ چون هم خودش باید شهید شود، هم به سبب منِ راوی بودن، امکان داشتن این همه اطلاعات را ندارد. پس فقط این نویسنده است که می‌تواند چنین کاری انجام دهد. اینها تمام دلایلی است که برای تحلیل حضور نویسنده در این بخش می‌توان ارائه داد. اما آیا فن و تکنیک صحیح، به این راحتی به ما اجازه می‌دهد نویسنده را حقیقی کنیم و او را با صورتی عینی وارد داستان کنیم و به او بگوییم که هم بشود دانای کل محدود، هم منِ راوی و هم دانای کل مطلق؟

می‌توان گفت آقای امیرخانی در بخش زاویهٔ دید هم مثل بخش‌های دیگر داستان، برای هر مخاطبی، به نوعی تمهیدی اندیشیده است. حتی در مورد به کارگیری زاویه دیدی که خود پارادوکس و متناقض خود است. که شاید نگاه پست مدرنی ایجاب کرده است، که بعضی از اجزا را کم‌رنگ و بعضی را درشت‌نمایی کرد و یا بعضی را اصلاً نادیده گرفت. و با این کار حتی تکنیک و فرم به کارگرفته شده را ـ اصالتی راکه دغدغهٔ نویسنده است ـ (مثل یک طرفدار خوب شکلوسکی) به نتیجهٔ دلخواه خود رساند.

نویسنده همچنین در این بخش فضای پر از ارواح را با فضای واقعی در هم آمیخته و مراسم عقد و تشیع جنازهٔ چند شهید و مراسم عـزاداری محـرم و تشـیع زنـده‌ای کـه شهید می‌شود یا روحی که دوباره به صورتی فیزیکی از دنیا می‌رود ـ شاید بتوان علی را هم به دلایلی روح فرض کرد ـ با ترکیب اینها، باید گفت نویسـنده نگـاهی فـانتزی یـا رئالیسم جادویی یا سوررئال یا ماورایی هم به داستان داشته است. و یا از هر چمن گلـی چیده است.

اما با نگاهی دیگر، انتخاب زاویه دید داستان بیرونی، یعنی دانای کـل و مـنِ راوی است. علی، در بخش‌های مربوط بـه خـود، راوی درون رویـداد اسـت (راوی قهرمـان)، بخش من او داستان نویسنده است. علی بـه تنهـایی داسـتان دیگـر و کامـل دارد کـه مهم‌ترین قسمت آن مربوط به عشق او و مهتاب، وهمچنین عاشق مُردن او است.

زبان و نثر:

زبان داستان، ساده با گویش مردم تهران قدیم است. گـاهی نـوعی طنـز و گـاهی شوخی و تمسخر چاشنی آن مـی‌شـود. گـاهی بـازی‌هـای زبـانی دارد و بـه تبعیـت از ویژگی‌های فرمالیستی از به کارگیری کلام متفاوت و نگارش نامعمول استفاده می‌شود. بازی‌های زبانی در جای جای داستان وجود دارد و نثـر را متـأثر از خـود مـی‌کنـد. ایـن جریان گاهی تا جایی پیش می‌رود که یک بخش کامل را به خود اختصاص می‌دهد. ــ در بخش ده او، چند صفحه کامل و در بخش نُه من، آخرین صفحه ـ استفادهٔ عمدی از کلمات نامعمول و گاهی غلط مثل: حیتلر، هیژده، حزرت، حغیر، تهویل، حتـاتر، سـالون، گاوگیجه، زنده گی، و... و یا بازی با صداها مانند کلمات قاجار، قمه، و... در داستان دیده می‌شوند، و در بخش هشتِ او، بازی زبانی و نوشتاری و علامت گذاری. در بخش نهِ او، بینامتنی و سفیدخوانی و... وجود دارد که نوع خاصی از نگـارش را بـه شـیوهٔ امیرخـانی نشان می‌دهد. چنانکه در ابتدای رمان، ناشر نیز بیان می‌کند که این نوع نگارش را خود نویسنده منظور داشته است و ما به آن دست نبـرده‌ایـم. گفتگـوهـا سـاده و محـاوره‌ای هستند. بعضی جمله‌ها خنده‌آور هستند. بعضی هم طنز ملایمی دارند. کلمات و جمله‌هـا و اصطلاحات قدیمی در زبان به چشم می‌خورد. در کلام نویسنده کمتـر از جملـه‌هـای

جدی و ناراحت‌کننده استفاده شده است. مـثلاً حتـی وقتـی مهتـاب و مـریم را در بـاغ طوطی دفن می‌کند، با وجود آن صحنهٔ اسفناک و دلخراش، می‌گوید: «آبجی مریم زیـر خوابیده، شاید می‌خواهد من بیشتر مهتاب را ببینم. قربان معرفتت خواهر. ص۳۲.»

درونمایه:

پس هر که عاشق شد، پاک شد، و هر که پاک شد، بعد از مرگ شهید مرده اسـت؛ مهم‌ترین درونمایه رمان است. توجه به عشـق آسـمانی و ارجـح قـراردادن آن در برابـر عشق زمینی، دوستی، شهادت، عرفان، خـودداری و توجـه بـه خـانواده، از بـزرگ‌تـرین بُن‌مایه (موتیف ـ درونمایه) و نظرگاه‌های نویسنده است که در رمان‌هـای امـروز توجـه کمتری به آنها می‌شود. اما در این رمان، بیشتر شخصیت‌های داستان، برای رسیدن بـه تحولی کوچک و بزرگ، در روندی طولانی، با آنها مـرتبط مـی‌شـوند. ضـمن ایـن کـه استفاده از فرم‌گرایی و بازی زبانی در مفاهیم با ارزش داستان، تـأثیر چنـدانی نگذاشـته است.

امتیاز:

مهم‌ترین امتیاز کتاب از نظر مضمون **و درونمایه** یا بُن‌مایه، توجه به اصل خانواده و پایداری آن، دوستی و رفاقت، خدا، عرفان، دین و **عشق**، آن هم از نوع واقعی آن که بـا جملهٔ **(من عشق فعفف ثم مات، مات شهیدا.)** ص۴۹۵، به بار می‌نشیند. امـا ایـن کـه نویسنده‌ای در این سن و سال، گذشته‌ای را این چنین موشکافانه و دقیق روایت کند که سن پدرش هم به آن قد ندهد، قابل تأمّل و تحسین اسـت. بـرخلاف نظـر بعضـی کـه می‌گویند نویسنده برای نوشتن، باید در مکان و زمان حضور فیزیکی داشته باشد و ببیند و لمس کند، تا بتواند بنویسد؛ نویسنده نشان داده که با مطالعه و هوش و دقت توانسـته است گذشتهٔ شهرش را کاملاً زنده و ملموس به تصویر کشد. محله‌های قدیمی تهـران، محلهٔ تختی و خانی‌آباد و جریان‌های کشف حجاب و اوضاع تاریخی و سیاسی آن زمان و جریان‌های اجتمـاعی (خـانواده و جامعـه در شـکل سـنتی و زنـدگی شخصـیت‌هـای متفاوت).

سایه‌ها و خاطره‌ها

نقد «اندکی سایه»، اثر احمد بیگدلی (رمان برگزیدهٔ سال ۸۵)

مقدمه:

احمد بیگدلی متولد سال ۱۳۲۴ شهر اهواز است. او در کودکی همراه خانواده‌اش به شهر آغاجاری رفته و تمام دوران دبستان و چند سالی از دوران دبیرستان را آن جا گذرانده است. او هم اکنون ساکن نجف‌آباد اصفهان است. از دیگر آثار این نویسنده می‌توان به آنای باغ سیب، شبی بیرون از خانه، ۱۳۷۴. من ویران شده ام، ۱۳۸۱. آوای نهنگ، ۱۳۸۷، زمانی برای پنهان شدن و... اشاره کرد.

چکیده:

اندکی سایه اولین رمان بیگدلی است. این رمان ۱۳۴ صفحه دارد و توسط نشر خجسته به چاپ رسیده است. اندکی سایه در سال هشتاد و پنج برگزیدهٔ کتاب سال و همچنین برگزیده کتاب سال شهید غنی‌پور شد. محتوای این کتاب در ارتباط با وقایع بعد از بیست و هشت مرداد سال سی و دو است.

مشخصات رمان:

مکتب: واقعیت‌گرا (رئالیسم)

نوع (ژانر): اجتماعی، تاریخی و سیاسی

زمان: پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲

مکان: بیشتر آغاجاری

خلاصه:

رمان «اندکی سایه»، سال‌های مربوط به پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را روایت می‌کند. داستان از جایی شروع می‌شود که راوی پس از سال‌ها دوری از دوست و همبازی کودکی‌هایش ـ ایرج ـ حالا او را ملاقات کرده و با هم سفری را به زادگاهشان آغاز می‌کنند. ایرج حالا پزشکِ متخصص قلب و عروق شده و استعداد نویسندگی هم دارد. خودش اذعان دارد که این را مرهون احمد (راوی) است. ایرج دوست خود واقفی را که نقاش است، با خود می‌آورد و سفری سه نفره آغاز می‌شود.

دو دوست خاطراتِ مشترک بسیاری دارند که با دیدن عکس‌هایی که همراه دارند، دوباره آنها را زنده می‌کنند. عکس‌ها، طول راه و حتی بهترین و زیباترین مناظر سفر و منزل الیاس و کاکا چم را نیز تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند و تجدید خاطره می‌کنند. خاطره‌هایی که غیر از شیرینی‌های بابادک بازی و عشق‌های بچگی، حقایق تلخی را نیز شامل می‌شود که روی آنها اثر عمیقی گذاشته است. به طوری که نتوانسته‌اند آنها را فراموش کنند. نقطهٔ عطف این خاطرات، مربوط به اعتصاب کارگران شرکت نفت در آغاجاری است. که در آن عده‌ای کشته و زخمی شده‌اند. مثل اسحاق، که تا آخر هم هیچ‌کس از سرنوشتش خبردار نمی‌شود و فقط پیراهن خونی او را پیدا می‌کنند. این جریان برای دو دوست به صورت کابوسی تلخ در می‌آید و همیشه آزارشان می‌دهد. (هر بار که یاد و حرف آغاجاری پیش می‌آید، همان شب خواب اسحاق را می‌بینم. انگار که دستش توی دست من باشد، همان دست‌های کوچک پنج سالگی. ص ۳۰.)

شخصیت دیگری که مورد ستم قرار گرفته، هادی است که مثل بقیهٔ آواره‌ها از گریه کند به آغاجاری پناه می‌آورد و نگهبان انبار شرکت نفت می‌شود. هادی یک بار به بهانه سرقت انبار، کپرهای مردم را به آتش می‌کشد و با این کار ترفیع مقام می‌گیرد. ولی بعد، از این کار خود پشیمان می‌شود و توبه می‌کند. حتی برای جبران این کار دست به خود سوزی و زخمی‌کردن مستر مایکل انگلیسی می‌زند. ضمن این که، هادی دستگاه چاپی خریده که پسرش منصور، شب‌نامه‌ها را با آن چاپ می‌کند. هادی که از سال‌ها قبل، چه در ولایت خودش و چه در آغاجاری، هر سال محرّم، دسته راه می‌انداخته و عَلَم می‌گردانده، و اسبش را به شکل ذوالجناح درمی‌آورده. در روز واقعه

هم با وجود مخالفت همسر و مادرش، که التماس می‌کنند از خانه بیرون نرود ـ چون عاشورا، با حضور امنیه رنگ سیاسی گرفته بود ـ بیرون می‌رود و تعزیه‌خوانی می‌کند. که در این جریان پسر خوانده‌اش، منصور را به وسیلهٔ تیری که به گلویش می‌زنند، می‌کشند و ذوالجناح را هم کشته، همچنین سینهٔ هادی را با کارد می‌شکافند و در نهایت هم بدن نیمه جان هادی را در ماشینی سوار کرده و به درّه پرت می‌کنند.

نقد:

داستان، عیار بالایی از واقعیت گرایی دارد. حوادث مربوط به پس از کودتای بیست و هشت مرداد، اعتصاب کارگران شرکت نفت آغاجاری، نفوذ و قدرت بیگانا ن در خاک سرزمین و... ، ماجرایی اجتماعی، تاریخی و سیاسی، را پی‌ریزی می‌کند که نویسنده با آوردن حوادثی بر آن، مخاطب را در انتها با تراژدی غمباری از زندگی مردم این دوره روبه‌رو می‌کند.

اندکی سایه با نظیره‌سازی یا شاید بازخوانی دوباره از واقعهٔ عاشورا- با شکل تعزیه و عزاداری‌های محرم یک بار دیگر توجه به عاشورا را یادآور می‌شود. ضمن این که احساس مخاطب را برمی‌انگیزاند.

نویسنده با این که در بخش‌های اولیهٔ کتاب به جای دادن اطلاعات، خواننده را به بخش‌های بعد ارجاع می‌دهد، چون این کار را با شگردی خاص و در واقع با پرداخت حرفه‌ای انجام می‌دهد، مخاطب نه تنها کنار نمی‌کشد، بلکه با او همراه می‌شود و داستان را پی می‌کند.

«حوصله کن تا مدخل داستان اندکی سایه باید قدم‌ها را آهسته برداشت» (صفحهٔ ۱۲) «حوصله‌ات را سر برده‌ام؟ می‌دانم. داستان است دیگر. » (صفحهٔ ۲۰).

ساختار:

ساختار داستان، بین سفرنامه، خاطره، قصه و رمان، سرگردان است؛ چرا که تا حدی از مشخصات هر کدام را دارد، ولی کامل نیست. شخصیت و شخصیت‌های اصلی، یعنی آنها که داستان با آنها شروع شده و خاتمه یافته، مثل راوی و همسفرهایش، تحولی

نمی‌یابند؛ یعنی جز خاطره‌گویی کاری نمی‌کنند و بیشترین تحول را شخصیت‌های فرعی دارند. مثل هادی، منصور، واقفی و اسحاق. از این جهت، متن، ساختار خاطره دارد، حتی اگر بخواهیم شخصیت اصلی را هادی قرار دهیم که فعال‌تر از بقیه بوده و تحول یافته است. چون داستان با او شروع نشده، باز داستان ساختار خاطره پیدا می‌کند. همچنین گرهٔ اساسی و محکمی در داستان نمی‌بینیم. گره مربوط به همان سال‌ها بوده که به نقطهٔ اوج خود رسیده و پایان یافته است. و راوی حالا فقط به بازگویی آنها می‌پردازد.

شخصیت مهم دیگری در داستان وجود دارد به نام نداف که خواننده فقط از او این را می‌داند که برادر اسحاق است و از آن بالا همه چیز را نظاره می‌کند. شخصیت او توصیف شخصیت‌پردازانه ندارد. همان گونه که از پیرمردی هم که ظاهر و ناپدید می‌شود، اطلاعی در دست نیست. در واقع هیچ علامت و نشانه‌ای از این که انسانی ماورایی است یا نه و یا... ، وجود ندارد.

متن به جز عنصر حرکت، از نظر هماهنگی نثر با موضوع و حال و هوا و ریتم و فضا و رنگ و به‌خصوص تصویر، از وحدتی کامل برخوردار است. تنها حرکت است که سرعت بقیه را ندارد. مانند نمایشی که در آن، تمام عوامل صحنه، حاضرند و مدتی است تصویر شروع شده ، ولی داستان دیر شروع می‌شود و خیلی کُند حرکت می‌کند و عمل دیر انجام می‌شود. در این ارتباط باید گفت اگر داستان به موقع شروع و اطلاعات کافی نیز به خواننده داده می‌شد، این روایت از امتیاز دراماتیزه شدن هم برخوردار می‌شد، که شاید می‌توانست با بزرگ‌ترین بار مثبتِ متن، که ساختمان دراماتیک آن است، کم و کسری‌ها را بپوشاند.

نثر

اندکی سایه نثری شاعرانه دارد و نویسنده برای جذابیت داستان، جا به جا اشعار مولانا و شاعران دیگر را آورده است. همچنین از معنای فارسی قرآن، برای پربار کردن متن استفاده کرده است، که در واقع به این وسیله نوشته‌های نویسنده، تفسیر و توجیه می‌شوند. و علاوه بر آن، اشعار به بار ادبی، و آیات به بار دینی داستان می‌افزایند، که خود امتیازی قابل تامل است، ضمن این که متن به فرم‌گرایی نیز تن می‌دهد. فرم‌گرایی در متن به طور کامل نمایان است. چنانکه معنا و هدف را تا حدی تحت تاثیر

قرار داده و ذهن مخاطب را به خود مشغول کرده است. استفادهٔ زیاد از علائم و نشانه‌ها، بی‌واسطه قرار دادن مخاطب و گفتگوی رو در رو با او، فلاش بک‌های پی در پی، استفاده از اشعار و قطعه‌های مختلف شاعران، به کارگیری واژه‌های متفاوت و ناآشنا به خصوص برای جوانترها، و... سبب شده است که وجه فرمالیستی داستان پررنگ شود. این امرجز یک مورد نتوانسته اختلالی در داستان به وجود آورد. و آن مورد کُندی در انجام عمل داستانی است که ذکر شد.

بازگشت به گذشته یا تداعی‌ها (فلش بک‌ها) در داستان کم نیستند، که بیشترین پل ارتباطی آنها با زمان حال، عکس‌ها و بریده‌های روزنامه‌ها هستند. همچنین نویسنده برای ارتباط بیشتر خواننده با تداعی‌ها، از تغییر نوشتاری یا تغییر فونت، و حروف درشت استفاده کرده است. در واقع پل‌های تداعی از این طریق جایگزین شده است.

باید توجه داشت راوی داستان وجوه بسیاری از حقیقت شخصیت نویسنده را متذکر می‌شود. هم به دلیل نام راوی که با نویسنده یکی است ـ احمد ـ و هم محل مورد روایت در بخش‌های زاینده‌رود و آغا جاری، که محل زندگی نویسنده یا نزدیک به محل زندگی او هستند و... که این موارد نیز سبب بالا بردن عیار در حقیقت مانندی داستان شده است. «اندکی سایه داستان من است. داستانی که اتفاق افتاده و اگر آن آدم‌های حقیقی توی داستان آمده‌اند به خاطر من آمده‌اند. ص۸۸.»

استفادهٔ زیاد از عبارت «نام‌ها و نشانه‌ها» و تکرار و تأکید آن، بیانگر نشانی و یادآوری اشخاص و مطالب موردنظر نویسنده از خاطراتش است. «آن تکه‌های مبهم می‌آیند و دوره‌ام می‌کنند.» (نام‌ها و نشانه‌ها) ص۱۰. این جور آمدن، سرشت خودش را دارد، تا مدتی مرا دنبال خودشان می‌کنند (نام‌ها و نشان‌ها) ص ۱۰. همچنین کلمهٔ سایه، و تکرار آن نیز به معنای تأکید و اصرار برای یادآوری مأمن وسر پناه، و در واقع نیاز مردم است، از جمله کدهای تکرار شوندهٔ داستان و یا به عبارتی موتیف داستان هستند.

زبان:

زبان نیز گاهی شاعرانه است، و با این که گاهی کلماتی بومی وارد نثر می‌شود، زبان و ضرب آهنگ آن تغییر نمی‌کند. گفتگوها ساده و صمیمی هستند و به راحتی با

خواننده ارتباط برقرار می‌کنند. و زاویهٔ دیدها، بیشتر من راوی، دانای کل و نمایشی هستند. اما **زبان** هر سه دوست که با هم، همسفر شده‌اند، یکی است. در واقع ایرجِ دکتر، و راوی نویسنده، و واقفی نقاش هر سه با یک زبان حرف می‌زنند. حرفه کار و شخصیت، هیچ یک بر زبانشان تاثیر نگذاشته است.

بیشترین سهم کتاب، پرداختن به خاطره‌هاست. خاطره‌های گذشته، که از قاب‌ها و عکس‌ها و بریده‌های روزنامه‌ها، سر در می‌آورند و جریان حادثه‌ای تلخ را که رخ داده است، به یاد می‌آورند، لذا این محدود شدن موضوع و حادثه ـ کم بودن اتفاق‌های جنبی ـ به این لحاظ که رمان برخلاف داستان کوتاه، محورها، جریان، موضوع‌ها و شخصیت‌های مختلفی را می‌طلبد ـ با وجودی که داستان به لحاظ ادبی پر بار است ـ شاید انتظار ما را از یک رمان چندمحوری و پرحادثه و مطلب بر نیاورد.

درونمایه:

درونمایهٔ داستان، واقعیتی مبتنی بر تکیه بر بیداری مردم و مبارزهٔ آنها در جریان نهضت ملی شدن نفت است، که با عنوان داستان به طور مستقیم ارتباط دارد. عنوان (اندکی سایه) که خواننده از آغاز داستان به دنبالش می‌گردد، سایه‌ای، مقوایی یا حلبی یا همان کپرهای کوچک و سبک، برای آرامش و آزادی است. که مردم در پناه آن بتوانند حقوق حقهٔ خود را از اجنبی بگیرند. «هر چه بود مقوا یا حلبی، خانه‌شان بود. سرپناهی برای شب‌های بی‌ستاره‌شان. ص۱۰۶.» اشاره به سایه‌ها، نام‌ها و خاطره‌ها، درونمایه‌ای مهم است که با ذکرشدن پی در پی معنای آشکار خود را جا به جا افاده می‌کند.

امتیاز:

نثر جذاب کتاب، یکی از عواملی است که خواننده را برای ادامهٔ خواندن ترغیب می‌کند. نویسنده با استفاده از پرداخت مناسب و حرفه‌ای، به جذابیت نثر افزوده است. در واقع تعلیق اثر را می‌توان در نثر آن جستجو کرد. نثر بیگدلی را می‌توان در آثار دیگر این نویسنده مانند آنای باغ سیب و آوای نهنگ ـ دو اثر دیگر او ـ نیز جستجو کرد. تصویرسازی از فضاها و موقعیت‌های مکانی امتیاز دیگر اثر است.

امتیاز دیگر داستان مربوط به انتخاب موضوع و شرایط زندگی سخت مردم مقطعی از تاریخ در آغاجاری و ستم‌های روا داشته بر آنهاست.

امتیاز دیگر اثر، بازخوانی دوبارهٔ واقعهٔ عاشورا است، با شکلی دیگر ـ تعزیه ـ و در مکانی دیگر. که همراه می‌شود با تحلیل و مقایسهٔ اشخاص واقعهٔ کربلا و اشخاصی که در مقطع زمانی داستان مورد توجه قرار می‌گیرند. توجه به تعزیه که یک هنر نمایشی ارزندهٔ ایرانی است و تاریخ کهن هنر ایران را در آن لحاظ می‌کند، خود قابل تأمّل است.

توتالیرِ بدخو

نقد «رمان خاله بازی»، اثر بلقیس سلیمانی

مقدمه:

بلقیس سلیمانی متولد ۱۳۴۲است. فوق لیسانس فلسفه دارد. در کرمان به دنیا آمده است. او قبل از نویسندگی منتقد بوده است. او همچنین نقدهایی بر داستان‌های دفاع‌مقدس کرده است و کتابی در زمینه نقد و بررسی ادبیات دفاع مقدس دارد به نام تفنگ و ترازو. همچنین داوری آثار ادبیات داستانی، یکی دیگر از فعالیت‌های اوست. از دیگر آثار سلیمانی می‌توان به این عناوین اشاره کرد: همراه با مرغ سحر، هنر زیبایی از دیدگاه افلاطون، بازی آخر بانو و بازی عروس و داماد.

مشخصات رمان:

مکتب: واقعیت‌گرا، رئالیسم و شاخه‌ای از پسا رئالیسم که پست مدرنیسم زیر مجموعهٔ آن است.

ژانر: انتقادی ـ اجتماعی با ته رنگی از سیاست و فلسفه

زمان: بعد از انقلاب (دههٔ شصت)

عنصر غالب: درونمایه را به دلیل این که یک حرف نو و تازه دارد، می‌توان محور داستان قرار داد. اما شخصیت را نیز چون تا حدی متفاوت است، بعد از درونمایه می‌توان عنصر غالب قرار داد.

چکیده:

رمان خاله بازی، در سال ۱۳۸۷ توسط نشر ققنوس به چاپ رسید. این کتاب قطعی شومیز دارد و قیمت آن ۳۵۰۰ ریال است. خاله بازی، رمانی انتقادی ـ اجتماعی است که در آن اشاره‌هایی انتقادگونه به اوضاع و احوال زمان خود ـ دهه شصت ـ دارد. انتقاد داستان بیشتر بر عدم رعایت حقوق زنان برحسب جنس دومی است. اما در آن به برخی فردیت‌های آنان نیز توجه دارد. این رمان با فلسفهٔ هستی زن و مرد در مانویت شروع می‌شود و سپس ابعاد دیگرش را در زندگی روزمّرهٔ امروزی جستجو می‌کند و آن را حتی در اسطوره‌های یونانی نیز دنبال می‌کند. خاله بازی همچنان که از نامش مشخص است، توجه به بازی‌هایی دارد که به زندگی می‌ماند یا زندگی که به بازی می‌ماند، و این بازی بین تمام بازی‌های دیگر کودکان بیشتر مبتنی بر زندگی است. لذا در این ارتباط این رمان به بقیهٔ وجوه دیگر زندگی، از جمله روابط انسان‌ها، سیاست، دین و عرفان نیز توجه دارد. انتقادهای رمان صرف نظر از وجه بازی‌گونهٔ آن مبتنی بر اصول اجتماعی جامعهٔ ایران، از جمله مردسالاری، بی‌توجهی به حقوق زنان ـ با وجود تحصیل کرده و فعال بودن آنان ـ ، انتقاد از وضع دانشجویانی است که برای ارائهٔ نظرات خود مورد توبیخ کمیته انضباطی قرار می‌گیرند، که این امر سبب ایجاد تشکل‌های کوچک دانشجویی با هدف عدالت‌خواهی آزادی اجتماعی و سیاسی می‌شود.

ناهید شخصیت اول رمان مشکل زنان دارد و این مشکل را به همه چیز ربط می‌دهد. این اثر دیدگاه خیلی خوش‌بینانه‌ای نسبت به زندگی ندارد و در حداقل مفهوم خود توجه به بازی زندگی با انسان دارد. این رمان همچنین اشاراتی کوتاه به فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم، دیدگاه‌های افلاطونی مبنی بر مهم شمردن ایده، و بعضی نظرات سارتر و شطحیات و... ـ دارد. اما این اشارات در حد نوک زدن به هر کدام است و نظرگاه محکم و مدوّنی در باب فلسفه از سوی نویسنده ارائه نمی‌شود. همچنین رمان اشاره به برخی شخصیت‌های ادبی داستان دارد که حکایت از نوع پست مدرنی آن دارد. این نگاه چه طنزگونه و چه صرفاً به دلیل کددهی یا اظهار معلومات در داستان آمده است. سلیمانی در هر سه کتاب خود که به سه‌گانه‌های او معروف شده است، علاوه بر کلمهٔ بازی که در عنوان آنها مشترک است، مفوم آن را بسیار موردنظر قرار می‌دهد.

داستان اشاراتی به برخی شخصیت‌های ادبی مانند: ویرجینیا وولف، سیمون دوبوار، خواهران برونته، آشیل ـ قهرمان جنگ‌های تراوا ـ انتیگونه ـ شخصیت مهم ادیب شاه ـ و همچنین اسطوره‌های یونانی ـ مدئا ـ و شخصیت‌های سیاسی مثل دکتر علی شریعتی، محمد مصدق، و شخصیت‌های علم فلسفه مثل افلاطون، سارتر و... دارد، که این شخصیت‌ها هم از بازی‌های خانم سلیمانی دور نمانده‌اند و راوی در پی شوخی و مزاح با آنها، به سارتر می‌گوید: گور پدر دروغگو، و به وولف می‌گوید ابله و...

این وجه- بازی – در کتاب بازی عروس و داماد او نیز کاملاً مشهود است و نویسنده به طور مستقیم هم با خواننده، هم با خودش و هم بانوشته‌هایش بازی و شوخی می‌کند. چنانکه کتاب بازی عروس و داماد مجموعه‌ای است از داستان‌های مینی‌مالیستی و کوتاه‌تر از آن، یعنی فلش فیکشن‌ها، که به شدت با بازی ارتباط دارند؛ مثل حرف‌زدن مرده. در این کتاب، داستان‌هایی هستند که فقط در دو یا سه خط نوشته شده‌اند که به دلایلی به کاریکلماتور شبیه هستند.

خلاصه:

خانم بداشتی ـ ناهید، ستاره ـ و دوستش حمیرا، بعد از مدت‌ها همدیگر را توسط اینترنت، در مجلهٔ اساطیر پیدا می‌کنند. ناهید که دربارهٔ زن، در مانویت مطالبی در اینترنت دارد، با ایمیلی از حمیرا روبه‌رو می‌شود که سؤال‌هایی در این زمینه از او می‌پرسد. آنها یک بار همدیگر را در دانشگاه ناهید می‌بینند و یک بار دیگر حمیرا به خانهٔ ناهید می‌آید. و به این ترتیب، خاطرات گذشته را برای هم زنده می‌کنند. او متوجه می‌شود که همسر ناهید، همسر دیگری دارد که از او دو فرزند هم دارد. ضمن تعجب از این جریان، نظر خود را از این کار ناهید می‌گوید؛ این که او عوض شده است و از او بعید بود که چنین کاری بکند. حمیرا که خود مایل است ازدواج کند، به ناهید که محمودی ـ همسرش- را به او معرفی می‌کند، جواب می‌دهد که اگر می‌خواست با چنین موردهایی ازدواج کند، خیلی قبل از اینها این کار را کرده بود. ناهید از عکس‌العمل او ناراحت می‌شود و آن را با مسعود، همسر خود در میان می‌گذارد و مسعود از او می‌خواهد که اگر حمیرا نمی‌تواند موقعیت او را درک کند و باعث ناراحتی او

می‌شود، دیگر با او معاشرت نکند. ولی ناهید به معاشرت خود با حمیرا ادامه می‌دهد. در این بین داستان با فلش بک به گذشتهٔ ناهید برمی‌گردد؛ به این که او در خانواده‌ای در روستا زندگی می‌کند و برادری به نام رحیم دارد. او و پسری به نام غلام – تک تیرانداز ـ به هم علاقه‌مند هستند، که همسایه‌اش است. ولی در اثر حملهٔ هوایی شهید می‌شود. و این که وقتی درس ناهید تمام می‌شود و به روستا بر می‌گردد، با پزشک دامپزشکی آشنا می‌شود که از او خواستگاری می‌کند. ولی ناهید به او می‌گویدکه او بچه دارد، نمی‌شود. برای همین، این ازدواج سر نمی‌گیرد. ناهید به پسر عمهٔ خود ـ یعقوب ـ هم بی‌علاقه نیست. اما تصور ناهید این است که عمه‌اش از این جریان راضی نیست. ولی بعد از مرگ عمه، معلوم می‌شود او به ازدواج پسرش با ناهید علاقه‌مند بوده است. ناهید در دانشگاه با مسعود آشنا می‌شود و بعد با این که رئیسش خانم دکتر زینلی مشکل بچه‌دار نشدن ناهید را با مسعود در میان می‌گذارد، مسعود با او ازدواج می‌کند. بعد از مدتی که جای خالی بچه در زندگی آنها خود را نشان می‌دهند، تصمیم می‌گیرند که یکی از بچه‌های «یدو دراز» را که در روستای آنهاست، به فرزندی قبول کنند. اما به دلایلی پشیمان می‌شوند و بعد مسعود با توصیه دکتر و معرفی خواهرش، دختر فقیری به نام سیما را به همسری انتخاب و با او ازدواج می‌کند و از او صاحب دو فرزند می‌شود. سیما کم کم وجود همسر دیگر را در زندگی بر نمی‌تابد و خودکشی می‌کند و می‌میرد. ناهید که خود را در این امر گناهکار فرض می‌کند، پای خود را از زندگی مسعود بیرون می‌کشد و او را تنها می‌گذارد و از او جدا می‌شود و به خارج از ایران می‌رود. در این بین حمیرا به مسعود نزدیک می‌شود و به کمک او در نگاهداری فرزندانش می‌رود. داستان‌های فرعی دیگری در داستان هستند که خیلی هم ارتباط مستقیم با داستان اصلی ندارند.

نقد:

داستان از آخر شروع می‌شود و چند پاره است. در مراحل اولیه که قوی‌تر است، جذابیت‌هایی برای مخاطبانی خاص دارد و آنها را جذب می‌کند. در ادامه ـ اواسط و بخش‌های پایانی ـ با تغییر روبه‌رو می‌شود که گاهی به تلخیص و گاهی فرم زدگی می‌گراید، و گاهی منجر به شتابزدگی شده و از یکدست بودن خود فاصله می‌گیرد. اما

جذابیت‌ها می‌تواند خیلی از مخاطبان جوان و هم خوانندگان معمولی‌تر یا در برخی موارد، خوانندگان حرفه‌ای را تا انتها با خود بکشاند. ولی به دلیل چند پارگی داستان، با عدم انتظاری که از داستان دارند، روبه‌رو می‌شوند. چرا که داستان معجونی است از تکنیک‌های داستان کلاسیک ـ به دلیل بومی‌گرایی، اقلیمی و منطقه‌ای، همچنین آوردن داستان‌های متفاوت دیگر در داستان، که به آن داستان در داستان و یا داستان‌های موزائیکی می‌گویند که در هزار و یکشب و کلیله و دمنه با نام حکایت در حکایت از آنها یاد می‌شود ـ و همچنین مدرن است، بنا به روابط انسان‌ها با هم، و بدبینی‌ها و بی‌هدفی آنها، و پست مدرن است، بنا به برخی از دلایل که موارد زیر را از بین آنها نام می‌بریم:

۱ـ نوع نگارش آن، یعنی در هم ریختگی زمان و مکان.

۲ـ عدم داشتن نظم و ارتباط کافی و منطقی بین بخش‌ها ـ به خصوص بخش‌های انتهایی ـ

۳ـ آوردن داستان‌های متعدد و غیرمرتبط با داستان، با موضوع‌های مختلف.

۴ـ استفاده از بازگشت به گذشته (فلش‌بک‌ها) یا تداعی‌ها، بدون آوردن هیچ نوع کد یا نشانه تداعی و یا حتی استفاده از خطوط تیره‌تر که این بخش‌ها را از بخش اصلی جدا کند.

۵ـ استفاده از مونولوگ‌هایی که منجر به جریان سیال ذهن می‌شوند، آن هم در زمانی که نیاز چندانی به آن نیست، و...

ساختار:

ساختار داستان نیز منطبق با وجوه پست مدرنی آن است ـ که به نظر می‌رسد به عمد از سوی نویسنده اعمال شده است – که اگر داستان را با شرایط پست مدرن و زیرشاخهٔ پسارئالیسم ندانیم، ساختارکاملی ندارد. یعنی عناصر پیرنگ کامل نیستند. گره‌ها، گره‌گشایی ندارند و اگر دارند، در راستای مشکل نیستند. شخصیت‌ها تحول نمی‌پذیرند و اگر بپذیرند، باز در راستای پیرنگ نیستند. کشمکش داستان بیشتر درونی است، چنانکه آن گونه که باید بین دو نیروی متضاد برای یک هدف در تقابل باشد، نیست. داستان از بسیاری جهات به ساختار خاطره پهلو می‌زند که دلایل آن را می‌توان این گونه برشمرد:

۱- پایانش منتج حوادث خودش نیست.
۲- گره‌گشایی صورت نمی‌گیرد.
۳- شخصیت‌پردازی کامل نیست.
۴- تقابل و کشمکش بین نیروها صورت نمی‌گیرد.
۵- با یک شخصیت شروع و با شخصیتی دیگر تمام می‌شود. و...

و همچنین داستان پاره‌ای از خصوصیات طرح ـ اسکیچ ـ را نیز دارد. اما دوباره باید تأکید داشت با وجود تمام موارد مطروحه، اگر رمان را چارچوب برخی از داستان‌های پست مدرن قرار دهیم، نمی‌توان ایراد چندانی برای این داستان قائل شد. چرا که مشخصه این گروه از داستان‌های پست مدرن، زیر پا گذاشتن برخی قواعد داستان‌نویسی است. ضمن این که باید اشاره کرد داستان‌های پست مدرنی نیز هستند که هیچ یک از قواعد داستان‌نویسی را نادیده نمی‌گیرند. داستان‌هایی که در گروه «رمان نو» قرار می‌گیرند و ضد رمان هم ـ به تعبیری ـ نامیده می‌شوند، از جمله داستان‌هایی هستند که به هیچ یک از اصول داستان‌نویسی پایبند نیستند.

پیرنگ:

شخصیت‌های اصلی کتاب، ناهید و مسعود و بعد شخصیت‌های دیگر مثل حمیرا و سیما و... هستند. گرهٔ اصلی شخصیت اصلی نازایی ناهید است، که در ارتباط با این گره، مسأل، هوو و مشکلات دیگر به وجود می‌آیند. گره‌ای که هر چند شخصیت از مدت‌ها پیش با آن کنار آمده، ولی همچنان در زندگی او اثر خود را می‌گذارد و تا پایان داستان با او می‌ماند. این گره بارها سبب شده است که ناهید در امر ازدواج دچار مشکل شود و همین گره موجب به وجود آمدن مشکلات دیگری در رمان شده است. اما این گره با تمام اهمیتی که دارد یک جانبه است و گره‌ای نیست که سبب کشمکش بین شخصیت اصلی و دیگران شود؛ یعنی کسی یا کسانی در تقابل با او قرار نمی‌گیرند. در واقع گره یا مشکلش را همسرش پذیرفته و دیگران هم آن را پذیرفته‌اند. اما این خود اوست که هنوز نتوانسته با آن کنار بیاید و به خاطر این کمبود خود و دیگران را وارد بازی داستان می‌کند. در واقع این گره با گره‌ای معمولی در داستان‌های معمولی فرق دارد و شخصیت

برای حل آن در تکاپو و تلاش نیست؛ زیرا مشکلی است که از ابتدا مشخص شده است که حل نمی‌شود و سعی و تلاشی برای حل آن فایده ندارد. لذا پیرنگ داستان بنا به نمودار فریتاک، در هرم خود با مشکل روبه‌روست؛ هم به لحاظ اوج و فرود و هم به لحاظ گره‌گشایی. چرا که در انتها هم گره همچنان باقی است و مشکل حل نمی‌شود و بلکه مشکل پیچیده‌تر هم می‌شود. این مسأله در مورد مسعود نیز صدق می‌کند. گره و مشکل مسعود هم نه تنها که باز نمی‌شود، بلکه دچار بحران بیشتری می‌شود. همسر دومش را از دست می‌دهد و همسر اولش او را ترک می‌کند. و بچه‌هایی را که همهٔ داستان به خاطر آنها شکل گرفته است، بدون مادر می‌مانند.

مطلب دیگر این که علاوهٔ رفتار شخصیت‌ها در داستان از روابط علت و معلولی برخوردار نیستند ـ که در بخش شخصیت‌پردازی به رفتار ناهید و مسعود اشاره خواهد شد ـ در مورد دکتر زینلی نیز باید گفت که این شخصیت در ابتدای داستان بسیار درستکار و شریف تعریف می‌شود. در حالی که بعد از ازدواج با صنم و دیگر زنان ارتباط دارد.

بیشترین نکته در بخش روابط علت و معلولی، مربوط می‌شود به ناهید و ترک مسعود همسرش، آن هم در زمانی که دیگر نه رقیب ـ هوویی ـ وجود دارد و نه مشکلی برای ادامهٔ زندگی با مسعود. او زمانی همسرش را ترک می‌کند که رقیبش مرده است. شخصیت در این ارتباط برای خود دلایلی دارد که به نظر منطقی نمی‌رسد. در مجموع باید گفت داستان به دلیل بازی قرار دادن موضوع و شخصیت‌ها یا به دلیل پست مدرن بودن، از روابط علّی کاملی برخوردار نیست. ساختار و شخصیت‌ها را چنانکه گفته شد، اگر بخواهیم در چارچوب پست مدرن یا بازی‌هایی که مدّنظر نویسنده است، بررسی کنیم، نمی‌توان ایراد چندانی بگیریم. اما از دیدگاه یک داستان کلاسیک یا معمولی، از حیث روابط علت و معلولی و سایر عناصر پیرنگ، بر آن مشکل وارد است.

شخصیت‌پردازی:

بیشتر شخصیت‌های موردنظر نویسنده از ثبات فکری و قطعیت لازمه و تشخص کامل برخوردار نیستند. حتی شخصیت‌های اصلی ـ که خصوصیاتش آورده شده ـ انگیزه‌های رفتاری کاملی ندارند. به عنوان مثال، معلوم نیست انگیزه‌های مسعود و

ناهید برای افکار سیاسی چیست. در شخصیت‌پردازی کلاسیک، به مشخصات ظاهری و روان‌شناختی اشخاص توجه می‌شد. چنانکه ویژگی‌هایشان مثل شجاع یا ترسو بودن، مهربان یا سنگدل بودن و... مشخص بود. شخصیت‌ها با شکل تیپیک یا نوعی معرفی می‌شدند، گاهی که شخصیت جامع ـ به زعم فورستر– در داستان تعریف می‌شد، همهٔ خصوصیاتش، با توصیفات پویا به خواننده ارائه می‌شد. بعدها هم به روان‌شناختی شخصیت توجه می‌شد. ولی امروز برخی از نویسندگان بنا به سبک نگارش خود در تعریف از او به این قبیل موارد توجه ندارند و سعی دارند بنا به سبک مکاتب یا موج‌های جدیدتر، کمتر به این امر توجه کنند. برای همین شخصیت‌های داستان‌های جدیدتر، کم‌دوام و فراموش شدنی هستند یا به عبارتی، تاریخ مصرف دارند و بعد از مدت کوتاهی هیچ اثری از آنها باقی نمی‌ماند؛ در حالی که شخصیت‌های قدیمی‌تر همچنان ماندگارتر مانده‌اند. در این داستان برخی از آنها عبارت‌اند از:

ناهید: زنی است تحصیلکرده و روستایی، در روستای کیسکان زندگی می‌کرده است. او نازاست و از بچگی مشکل زنانه داشته است. در زندگی او چند مرد پا می‌گذارند که اولینش غلام پسر همسایه، بعدی یعقوب پسر عمه‌اش، بعدی دکتر زینلی، و بعد دکتر شفعیان ـ کمتر از دیگران ـ و مسعود هستند. این شخصیت در طی داستان، وجوه متفاوتی از شخصیت خود را نشان می‌دهد. یک وجه دختری راست و درست که از رفتاری متعادل و سنجیده برخوردار است. او به خواستگارانش قبل از ازدواج بیماری‌اش را می‌گوید. به عشق و علاقه، توجه دارد و به خاطر آن تلاش می‌کند. با این که همسرش ازدواج مجدد می‌کند، از او نمی‌بُرد، و نه تنها به او، بلکه به هوو و بچه‌هایش هم محبت می‌کند. بزرگوار و بخشنده است. مهربان و فداکار و با اتیکت است؛ با رفتار و زبانی متناسب. اما این شخصیت در بخش سه کتاب، در خودگویی یا واگویه با خود، زبان و رفتار و اخلاقش تغییر می‌کند، به شکلی که مخاطب فکر می‌کند با شخصیت دیگری روبه‌روست که داش مشدی است و تقریباً جاهلانه حرف می‌زند. بعضی از کلماتی که در این بخش به کار می‌برد عبارت‌اند از: راستیاتش، منو چزوندی، عجب تخم جنی بودی، ای دل مادرم رو سوزندی و... در واقع ادبیات و زبان او عوض می‌شود، به طوری که با زبان بخش‌های دیگر تفاوت چشمگیری پیدا می‌کند.

نکتهٔ مهم دیگر این است که این شخصیت از زندگی‌اش با وجود داشتن هوو، راضی است. او در تمام داستان سعی بر این دارد که به هر نحو که ممکن است همسرش را حفظ کند و در این راه حتی از محبت کردن به هوو و بچهٔ هوو و از همه مهم‌تر خود مسعود، کوتاهی نمی‌کند. حتی از نظر مادی هم به همهٔ آنها رسیدگی می‌کند، ولی در انتهای داستان که سیما می‌میرد و همهٔ راه‌ها برای رسیدن به هدفش ـ حفظ همسرش ـ مهیا می‌شود، به این دلیل که دیگر، هم بچه دارند و هم زنی دیگر نیست که مانع تعلق خاطر مسعود به او باشد، او می‌گذارد و می‌رود. این عمل او حتی اگر برای احساس گناه هم باشد، به هیچ رو منطقی نیست؛ چرا که او همسر اول مسعود است و همسر دوم او با وقوف کامل بر این موضوع با او ازدواج کرد. با آگاهی به این که این خانواده بچه می‌خواهند و او برای همین موضوع از جانب آنها انتخاب شده است. و دیگر دلیل خودکشی سیما که نویسنده در کتاب پیش روی خواننده گذاشته است ــ از زبان حمیرا ـ مبتنی بر این که او، یعنی سیما مایل بود با یک هوو روبه‌رو باشد، نه با یک خواهر که به او محبت داشته باشد، باید گفت شاید این رفتار او را در چشم مسعود بزرگ می‌کند که موجب حسادت سیما باشد. اما ازاین جهت که مورد آزار و اذیت او قرار نمی‌گیرد، مهم‌تر است؛ چرا که لااقل زندگی را برای او و فرزندانش تلخ نمی‌کند. و دلیل دیگر این که ترک مسعود، علاقهٔ او نسبت به مسعود را دچار خدشه می‌کند؛ زیرا مسعود حالا، یعنی بعد از سیما احتیاج بیشتری به او دارد. همچنین بچه‌ها که خود اذعان دارد آنها را دوست دارد. بچه‌ها می‌توانند تمام کمبود او را در زندگی جبران کنند؛ یعنی موقعیتی که در شرایطی دیگر شاید هرگز نتواند به آن دست یابد. چه بسا اوایل ازدواج برای فرزند خواندگی تلاش‌هایی کرده است.

او در ابتدای داستان شخصی معرفی می‌شود قاطع و محکم، که به خاطر عقاید و رفتارش مورد مؤاخذهٔ کمیتهٔ انضباط دانشگاه قرار گرفته است. به طوری که یک ترم او را تعلیق کرده‌اند. اما در ادامهٔ داستان، اثری از این افکار سیاسی و جریان‌ها در او نیست. او با تمام قطعیتی که برای ادامه زندگی با مسعودی که حالا دو همسره است، دارد، که حتی حمیرا به او می‌گوید : «تو اولین کسی هستی که از زندگی‌اش راضیه.» با حرف‌های حمیرا قطعیت خود را از دست می‌دهد و به شدت دگرگون می‌شود و تحت

تأثیر قرار می‌گیرد و با حرف‌های خانم دکتر به فکر فرو می‌رود. و در نهایت زندگی‌اش به بن بست می‌رسد.

در مجموع می‌توان گفت این شخصیت روان‌شناختی کامل و رفتار ارگانیک ندارد و مخاطب نمی‌تواند با او همذات پنداری کند. که شاید نویسنده یا به عمد او را با چنین موقعیت‌هایی روبه‌رو کرده است که در این صورت داستان شکلی مدرن یا حتی پست مدرن به خود می‌گیرد و یا این که نویسنده نظر دیگری بر داستان داشته است. این شیوهٔ نگارش در آثار برخی از نویسندگان قرن بیستم مانند کاترین منسفیلد و... نیز دیده شده است. چنانکه نسبت به زنان داستانش دلسوزی دارد. همچنین به وقایع کوچک توجه دارد. نگاه دیگری را که می‌شود بر داستان داشت، نگاه جنس دومی‌است.

شخصیت مسعود هم در ابتدای داستان جوانی مبارز، مصلح اجتماع، عدالت‌خواه، محکم و استوار، و تا حدی هم عاشق پیشه معرفی می‌شود. او با این که از وضعیت ناهید با خبر می‌شود، به دلیل علاقه‌ای که به او دارد، با او ازدواج می‌کند و از مشکل او چشم می‌پوشد. به خاطر ناهید و با پیشنهاد او تصمیم می‌گیرد به روستای آنها برود و بچه‌ای را به عنوان فرزندی با خود بیاورد و بزرگ کند. ولی او با همهٔ این مشخصات در اولین برخوردش یا اولین ارتباطش با دکتر زینلی، تحت تأثیر حرف او برای داشتن بچه از طریق صنم یا یک همسر دیگر قرار می‌گیرد و این که هر کسی حق دارد وقتی همسرش صاحب فرزند نمی‌شود، همسر دیگری را اختیار کند. با وجود این جریان، مسعود گفته بود ما بچه نمی‌خواهیم و این که در کنار ناهید خیلی خوشبخت بوده است و احساس رضایت و آرامش و راحتی و لذت دارد. شاید یکی از دلایل انتخاب ناهید از سوی او، این باشد که خانم دکتر او را ترغیب بر وجه برتری جنسی او نسبت به زنان دیگر می‌کند؛ به این دلیل که او هیچ زمانی مشکلی برای ارتباط جنسی با او ندارد. اما او نیز تغیر می‌کند، چنانچه در صفحهٔ ۶۷ مسعود به جدایی با سیما فکر می‌کند و در ص ۳۷ می‌گوید: "بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم این توتالیتر بدخو و چرب و چیلی و عامی در بروز از احساساتش از ستاره صداقت بیشتری دارد." اما با او کتک‌کاری می‌کند و باز می‌خواهد او را طلاق دهد، و اگر ممانعت‌های ناهید نبود، این کار را می‌کرد. او ناهید را دوست دارد، اما هفده روز خانهٔ ناهید نمی‌رود و می‌گذارد ناهید کِشان کِشان موادغذایی

و شوینده به خانه‌اش بیاورد. دم از عدالت و آزادگی می‌زند، اما با سیما خشونت می‌کند. لذا باید گفت مسعود علاوه بر این که بیشتر به خواسته‌های خود فکر می‌کند و همه چیز را در کنار هم می‌خواهد، عدم قطعیت و عدم ثبات دارد. با این حال، او نمونه‌ای از شخصیت‌های نوعی در اجتماع است که به این دلیل نمی‌توان با او همذات پنداری کرد. نکتهٔ مهم این که، این شخصیت با وجود این که روایت‌هایی با زبان خود در داستان دارد و می‌تواند خود را به طور کامل به مخاطب بشناساند یا مخاطب را با خود همراه کند، از این کار سر باز می‌زند. رفتار او در خانواده‌اش ـ خواهر و برادرها ـ با وجود مثبت‌اندیشی فاقد قوام و استحکام است و هم در زندگی شخصی با دو همسرش. این در حالی است که نویسنده نظر به مردسالاری او در جامعهٔ ایرانی دارد. این که او آزاد و مختار است با وجود صحبت‌هایی که با همسرش ـ مبتنی بر نخواستن فرزند ـ کرده، زیر حرفش بزند و بچه بخواهد و ازدواج مجدد داشته باشد و هیچ کس هم حق اعتراض به او را نداشته باشد. که این فردیت‌گرایی او را ثابت می‌کند.

حمیرا: شخصیت دیگری است، که گرچه جزء شخصیت‌های اول محسوب نمی‌شود، اما کسی است که در زندگی ناهید خیلی اثر گذاشته است. او در انتهای داستان جایش با ناهید عوض می‌شود و مانند مفسری می‌شود که اعمال و رفتار ناهید و مسعود را تفسیر می‌کند. اهمیت این شخص به حدی است که اگر نویسنده در انتهای رمان او را وارد بازی خودش نمی‌کرد، نمی‌توانست برخی از مفاهیم داستان را به مخاطب برساند. او به طور دقیق به بازی ناهید ادامه می‌دهد و هویت او را آشکار می‌کند. این که او اگر نقشش را آن قدر خوب بازی نمی‌کرد، شاید سیما خودکشی نمی‌کرد. و این که اگر او نقش مهربان و بخشنده و فداکار را بازی نمی‌کرد و می‌گذاشت زندگی سیما و مسعود با او روال طبیعی خود را طی کند، شاید در چشم همه و به خصوص مسعود آن قدر خوب جلوه نمی‌کرد و سیما می‌توانست بیشتر خودش را به همسرش بقبولاند و در این صورت دریچه‌ای برای علاقهٔ مسعود نسبت به او پیدا می‌شد، و... مفاهیم مهمی هستند که این شخصیت آنها را تعریف می‌کند.

زاویه دید:

زاویه دیدها، بیشتر منِ راوی است و از منظر ناهید و مسعود، که در هر بخش از رمان از زبان یک نفر روایت می‌شود و در واقع هر دو راوی قهرمان هستند. بعضی جاها داستان با خودگویی و واگویه‌های راوی یا مونولوگ‌های درونی و بیرونی آنها روبه‌رو است، که تک‌گویی‌های درونی گاهی منجر به جریان سیال ذهن می‌شود. به عنوان نمونه، ص ۵۵ او ـ بخشی که به طور کامل واگویه است – او با روح غلام صحبت می‌کند و به جریان سیال ذهن منتهی می‌شود. جایی که می‌گوید آه تویی ماه جان و... و صفحه‌های ۱۹۶، ۱۹۷ تا ۲۰۲ و ۲۰۳. در انتهای داستان بخش‌هایی وجود دارد که زاویه دید از زبان حمیراست، گرچه ایمیل‌هایی است در نوزده بخش که برای ناهید فرستاده است. مهم‌ترین مطلب در زاویه دید این است که نویسنده نظرگاه‌های خود را در بین اشخاص داستان تقسیم کرده است و از زبان آنها روایت می‌کند و به نظر می‌رسد همهٔ آنها از یک فکر و اندیشه تغذیه می‌کنند.

نثر:

داستان نثر خوبی دارد، به خصوص در بخش‌های اولیهٔ کتاب؛ اما یک دست نیست. در بخش سه، ناهید که با روح غلام حرف می‌زند، زبان سطحی می‌شود. کلمات و تکیه کلام‌هایی را که ناهید بر زبان می‌آورد ـ در این بخش – با ناهید تحصیل‌کردهٔ دکتر فرق می‌کند. زبان در اواسط داستان به سمت روایی‌شدن می‌رود (ص ۱۴۶. وقتی پیاده‌اش می‌کنم.) (فردا به مطب زنگ می‌زنم.) (بعد از آن جا به مطب خانم دکتر می‌روم. ص۱۴۷ تا توضیح بدهم. تا خانم دکتر خسته از اتاقش بیاید.) تداعی‌ها و فلش بک‌ها بدون کد و پل ارتباطی هستند. بعضی از تکیه کلام‌ها در زبان همه دیده می‌شود. مثل: «یه جورایی». که هم در زبان محاوره و هم گفتاری به وفور دیده می‌شود.

درونمایه و تحلیل:

مطلبی که به درونمایه ارتباط دارد، به مفهوم **بازی** در داستان اشاره دارد. که ابتدا با بازی در روایت آغاز می‌شود و مخاطب فکر می‌کند ناهید همسر دوم مسعود است،

ولی بعد متوجه می‌شود که همسر اول اوست. بازی دیگر، بازی با زندگی است، که بخشی از این بازی را ناهید و بخشی را مسعود، و بخشی دیگر را حمیرا به عهده می‌گیرد. و بعد هم بازی با ساختار داستان، که نویسنده با قراردادن پایانی باز در واقع همه را در بازی شرکت می‌دهد. بازی در مفاهیم و نظریه‌های داستان که نویسنده نظرگاه‌های خود را در قالب روایت از زبان شخصیت‌ها بیان می‌کند. که در این رمان بیشتر از زبان حمیرا در صفحات آخر کتاب بیان می‌شود. مثل ص۲۳۷، بخش ۱۳، آخر کتاب: (آدم‌ها مثل کالاها تاریخ مصرف دارند. بعضی تاریخ مصرف درازمدت دارند، بعضی کوتاه مدت. آدم‌هایی از گذشته داریم که درازمدت هستند و ممکن است تا آخر زمان پیش روند و...) نویسنده این مطلب را در شخصیت‌پردازی به وضوح نشان می‌دهد که یکی از آنها خودکشی و دیگری طلاق گرفته و همچنین ازدواج مجدد کرده است. نگاه نویسنده با اشاره به پوچی زندگی را در این جمله می‌توان دید: «اون حکیم فرزانهٔ ایرانی ـ خیام ـ خوب فهمید دوای این پوچی عظیم فقط درک لحظاته.» (ص۲۹۹) و در جملهٔ ای تف به هر چی علم و تحصیل و روشنفکر بازی هست. دختر چی خیال کردی؟ فکر کردی اون ته تهش چیه؟ تهش اینه «هوالباقی».

و به همین ترتیب، موضوع‌های دیگر داستان با توجه به عدم قطعیت که در آنها دیده می‌شود، بیشتر به بازی پهلو می‌زنند تا چیز دیگر؛ از جمله عمل ناهید ـ ترک مسعود ـ که با توجه به نامعقول بودن آن، توجه به بازی آخر یا آخر بازی دارد که در جدی‌ترین شکل خود، درست زمانی که شرایط برای راحتی خیال او مهیا شده است و بچه‌ها و مسعود نیز هر دو به او احتیاج دارند، فقط می‌تواند اعتراضی باشد به مردی که پا روی حرفش گذاشته، مردی که گفته من بچه نمی‌خواهم، و برخلاف حرف‌هایش عمل کرده و او را برای کامجویی و سیما را برای بچه‌دارشدن خواسته است؛ یعنی هر دو را بازیچهٔ دست خود قرار داده است. شاید این مطلب در فرهنگ ما جا افتاده باشد و واقعیتی باشد که خیلی‌ها آن را باور دارند و ایرادی نگیرند، ولی نویسنده به آن اعتراض دارد. اعتراض به مردهایی این چنینی که جز رضایت خود به چیزی توجه ندارند، در حالی که می‌توانند در ابتدای امر نظرشان را صریح بگویند یا از ازدواج با چنین کسانی خودداری کنند. همچنین عمل ناهید هم باید به بازی‌های دیگر داستان اضافه شود؛ چرا

که با هیچ منطقی نمی‌تواند در این شرایط مسعود را ترک کند. اشاره به انتخاب نام ستاره از جانب مسعود، می‌تواند نمونه‌ای دیگر از این اعتراض مردسالارانه باشد؛ چرا که مسعود نام او را هم مطابق میل خود تغییر می‌دهد. البته باید توجه داشت برخی موارد به خاطر عشقی است که مرد به همسر خود دارد و او را با نگاهی که به او دارد، می‌نامد. ستاره می‌تواند ستارهٔ زندگی مسعود باشد.

مطلب دیگر این که، رمان معجونی از فلسفه، سیاست و دین است، اما بدون تمرکز روی هر کدام یا ارائهٔ یک مورد منسجم و کامل از آن. اشاره به شخصیت‌های ادبی و فلسفی در کتاب زیاد دیده می‌شود، اما برداشت مدوّنی از نظرگاه‌های آنها نمی‌شود و حتی گاهی به تمسخر گرفته می‌شوند.

مهم‌ترین درونمایهٔ داستان، اشاره به انتقادهای اجتماعی است که داستان به آنها توجه دارد، اما این انتقادها بدون راهکار رها می‌شوند. یکی از خصوصیات داستان‌های رئالیستی با ژانر **انتقادی ـ اجتماعی**، این است که برخلاف داستان‌های رمانتیک که فقط به مشکلات و معضلات می‌پردازند، راه‌حل‌هایی ـ غیرمستقیم ـ جلوی پای خواننده بگذارد و تزی ارائه دهد که به انتقادهای خود استحکام ببخشد. انتقادها یکی یکی بر جهان داستان وارد می‌شوند، اما به طور مدوّن به آنها پرداخته نمی‌شود. در واقع آنها فقط فهرست‌وار مطرح می‌شوند و تنها بر مردسالاری و تضعیف حقوق زن بیشتر گفتگو می‌شود. انتقادهایی که با زبان کتاب عبارت‌اند از: "اکنون میان دو هیچ ص ۱۸"، "بی‌اسم و معنا شدیم. ص ۲۰"، "بارزسازی هویت ملی ص ۱۸ "، سنگسار ص۵۷ "، "اختلاف طبقاتی حتی در قبر اشراف و مردم معمولی. چه رسم بد آیندی است، ص ۶۳". "اتهام برای حضور در محافل التقاطی، ص ۱۸۰ "، "به جرم حرکت-های اخلال‌گرانه ص ۱۱۰"، "نتیجهٔ اعتراض ص۱۱۱"... "هر دو زخم خورده‌ایم"، "حائل مسخره بین خواهران و برادران در ناهارخوری دانشگاه، ص ۱۱۲". "هفت سال تو زندان اوین بوده حالا یه جورایی از دست رفته، ص ۱۳۶". "یک روح نرینه بر تمام سطوح فرهنگ و اقتصاد ما حاکم است. ص۱۴۵". "مبارزه برای یک تحقق یک جامعه انسانی و ایده‌ال، ص ۱۴۸". اما این کدهای انتقادی فقط در حد همان کد مانده‌اند. همان‌ها که ناهید از آنها به عنوان تئوری‌های شکست خوردهٔ مسعود یاد می‌کند که

می‌خواهد در خانه پیاده کند ص ۱۹۰. " این کدها در اوایل کتاب زیاد دیده می‌شوند، که همه به حال خود رها می‌شوند و به هیچ یک پرداخته نمی‌شود. در حالی که به نظر می‌رسد بهتر این باشد که یکی از آنها، از بین این همه انتخاب شود و به طور منسجم به آن پرداخته شود و اگر می‌شود برایش راه حل داستانی ارائه شود. چرا که در رمان انتقادی فرصت برای پی جویی مباحثی به این مهمی‌که مرتب از آن صحبت به میان می‌آید، وجود دارد. اما نکتهٔ دیگر این است که راوی معتقد است این تئوری‌ها به شکست انجامیده است، ولی نحوهٔ شکست یا نحوهٔ به کارگیری این تئوری‌ها در داستان نیامده است.

بخش آخر کتاب که توسط حمیرا گفته می‌شود، به جز سؤال‌های سیاسی، به بسیاری از سؤال‌های داستان جواب می‌دهد. جواب به سؤالی که اگر مردهای داستان ایراد دارند، پس زن‌ها چی؟ و با این جمله همه محتاله‌ایم. جهی سایز بزرگش، من و تو سایز کوچکش، همین. ص ۲۲۶. و او خود و ناهید را جزء زنانی چون زلیخا، وجهی، سودابه، مردیانه و مشیانه می‌داند که همه در گروه گناهکاران‌اند. برداشتی یا تعبیری دیگری که می‌توان از رفتار ناهید مبتنی بر ترک مسعود داشت، توجه به آزادی فردی سوبژکتیویسمی است. فردیت‌گرایی و سوبژکتیویسم،[1] که در انتهای این داستان خود را نشان می‌دهد. درست جایی که ناهید می‌تواند کنار مسعود بماند و به بچه‌ها رسیدگی کند، زیر بار مسؤولیت نمی-رود و با توجه به صحبت‌های خانم دکتر از مسعود جدا می‌شود. چون: «اگر این جا بماند، با وجود دو بچه و آن شرایط زندگی و... به چیزهایی که می‌خواهد، نمی‌رسد.» این مطلب خود می‌تواند به عنوان عنصر غالب، برای درونمایه حرف تازه‌تری باشد.

امتیاز:

داستان دارای موضوع قدیمی، ولی پرداخت و متنی جذاب است. پرداخت در صفحات اولیهٔ کتاب جذاب‌تر است. نویسنده زبان ساده و روانی در روایت دارد. یکی از مواردی که نویسنده در پی انتقادهای منطقی و غیرمنطقی خود از داستان به آن اشاره داشته است، که به نظر می‌رسد بیشتر ناخواسته بوده است، زیرا اگر به بازی‌های داستان توجه داشته باشیم، این مطلب صدق نمی‌کند، ضمن این که بعد هم در داستان هیچ

تأکیدی برای آن نیست، تحت تأثیر قرار گرفتن برخی زنان از حرف‌های این و آن و یا دوستانشان است، که نه به عمد، بلکه به نادانی، باعث اختلاف در زندگی آنها می‌شود. در این داستان حضور حمیرا و حرف‌های او سبب به وجود آمدن فکری در ذهن ناهید شد که شاید اگر هم از قبل وجود داشت، به آن اهمیت نمی‌داد و یا این که با آن کنار آمده و سختی‌هایش را کشیده بود. و یا حرف‌های خانم دکتر که با تمام علاقه‌ای که به ناهید دارد و دوست اوست، او را به آن طرف دنیا می‌خواند و به تصمیم ناهید برای جدایی کمک می‌کند و حتی یادآور می‌شود که اگر بیایی، بلافاصله می‌توانی با موردی بهتر از مسعود ازدواج کنی. نویسنده با آوردن این دو شخص در داستان و تأثیرپذیری ناهید از آنها، به وجود افرادی شبیه به اینها در زندگی همه اشاره دارد. چنانکه تأثیرپذیری از این افراد در زندگی خود مسعود هم کم نبوده است. در واقع او تحت تأثیر دکتر به ازدواج مجدد فکر می‌کند و با توصیهٔ حرف‌های مادر و خواهر خود، با سیما ازدواج می‌کند. شاید بتوان گفت این افراد معتقدند برای به دست آوردن چیزی، ناچارند چیز دیگری را از دست بدهند و این، نکته‌ای مهم است، که چه چیزی؟ گرچه نویسنده منظور دیگری دارد و آن اشاره به عکس‌العمل زنی است مبنی بر نادیده گرفتن حقوقش. که این بحث مفصلی است که در بسیاری از موارد واقعیت دارد، اما اشاره به خطر تأثیرپذیری چنین اشخاصی در زندگی، یکی از امتیازهای این رمان است. حتی اگر نویسنده چنین قصد و غرضی نداشته باشد.

توجه به مشکل زنان در زندگی‌های خانوادگی و اجتماعی، و موضوع قرار دادن آن، از امتیازهای دیگر این کتاب است.

امتیاز دیگر کتاب که آن را از سایر آثار معمولی مجزا می‌کند، توجه به وجه فلسفه در اثر است که نویسنده بنا به رشتهٔ تحصیل خود با آن در ارتباط بوده است. که به نظر می‌رسد نویسنده قدرت این را داشته که از آن بهرهٔ بیشتری به داستان برساند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. منظور از سوبژکتیویسم مورد نظر، نوعی سوبژکتیویسم است که مبتنی بر خودخواهی و فردیت‌طلبی است.

در حجاز چه اتفاقی رخ می‌دهد؟

نقد رمان «محمد رسول الله» اثر ابراهیم حسن بیگی

مقدمه:

ابراهیم حسن بیگی متولد ۱۳۳۶ گرگان است. حسن بیگی دارای مدرک کارشناسی در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی است. او همچنین کارمند آموزش و پرورش بوده است. از آثار او می‌توان عنوان‌های زیر را نام برد: ریشه در اعماق، معمای مسیح، چترها، جشن گندم، مروارید ری، نیکوتر از طلا سال‌های بنفش، عموجان عباس، کمیل، اشکانه غنچه بر قالی، گلستان در آتش و... است. کتاب «ریشه در اعماق» این نویسنده، برگزیدهٔ بیست سال داستان‌نویسی انقلاب و دفاع مقدس بوده و جوایز متعددی را به خود اختصاص داده است.

چکیده:

رمان محمد رسول الله از ابراهیم حسن بیگی، در دویست و هفتاد شش صفحه، با پانزده گزارش نوشته شده که توسط انتشارات مدرسه، در سال ۱۳۸۴ به چاپ رسیده است. هر یک از این پانزده گزارش به منزلهٔ بخشی از کتاب محسوب می‌شود که در بردارندهٔ حوادث مهمی از زندگی و مجاهدات پیامبر (ص) است. این کتاب در قطع رقعی با جلد شومیز و شمارگان پنج هزار صفحه در چاپ دوم، منتشر شده است، که به چاپ‌های بعدی نیز رسیده است. حوادث این کتاب توسط راوی یهودی گزارش می‌شود که انتخاب او توسط نویسنده قابل تأمّل است. این رمان تاکنون به چند زبان مختلف از

جمله: عربی، ترکی، اردو، ازبک، فرانسه، آلمانی، ترکی استامبولی، هندی و... ترجمه شده است.

مشخصات کتاب

مکتب داستان: داستان واقعیت‌گراست.

نوع (ژانر): تاریخی، دینی.

زمان: مدتی پس از بعثت پیامبر.

زمان جاری داستان: ده سال

مکان: مکه (حجاز)

گره اصلی: جلوگیری از رسالت پیامبر و مخالفت با او و تکذیب دین اسلام.

عنصر غالب: درست است که محور داستان را درونمایه هم می‌توان فرض کرد، ولی آنچه مهم است شناختن شخصیت مردی است که مدعی پیامبری است. کسی که دین جدیدی را ارائه کرده است. پس شخصیت عنصر غالب و محور داستان است.

معرفی شخصیت‌ها:

شخصیت اصلی: پیامبر (ص) شخصیت اصلی داستان است، حتی در بخش‌هایی از رمان که حضور ندارد، شخصیت اول است چرا که تمام اتفاق‌ها و جریان‌های داستان و اصلاً موضوع داستان در ارتباط با او و حول موضوع رسالت اوست.

(مرد یهودی) راوی: شخصیت راوی نیز بسیار پویا و فعال است و تقریباً به موازات شخصیت اصلی پیش می‌رود، کما این که در جاهایی که شخصیت اصلی حضور ندارد، او مجبور است بماند و گزارش تهیه کند.

رمان **شخصیت‌های** زیادی دارد که در دو جبههٔ دوستان و یاران، و دشمنان پیامبر قرار می‌گیرند، که هرکدام به فراخور خود در ردهٔ اصلی یا فرعی قرار می‌گیرند، که تعداد آنها بسیار است و از آن جایی که شخصیت‌های تاریخی و مذهبی داستان شناخته شده هستند، برای معرفی و پرداختن به هرکدام آنها در این متن، چندان ضرورتی دیده

نمی‌شود. ولی آنچه مسلّم است، این است که بیشتر آنها ـ که تعدادشان هم خیلی زیاد است ـ در گروه شخصیت‌های فرعی قرار می‌گیرند.

خلاصه:

مردی یهودی که مأمور شورای عالی یهودیان و مخالف با دعوی پیامبر (ص) و ترویج آیین اوست، از طرف حضرت والایش که وابسته به کمیته یا شورای یهودیان است، به عنوان مأمور یا جاسوس به سوی مکه (حجاز) گسیل می‌شود تا از جریان زندگی و دعوی پیامبری که به زعم آنها مردی عرب و بیابان‌گرد و از قبیله‌ای بت پرست است، سر درآورد. مردی که خود را از مریدان ابراهیم خلیل الله می‌داند.

مرد یهودی وظیفه دارد با هر حربه‌ای جلو این ادعا را بگیرد، حتی اگر لازم شد، پیامبر را بکشد و اگر کشتن را به مصلحت نمی‌بیند، با کمک دوستانش در یثرب، دین محمد (ص) را متلاشی کند. «هر چه دیدی و دربارهٔ او دریافتی، برایم بنویس و بفرست. بدان که ما در شورای عالی یهود، سخت نگران اتفاقاتی هستیم که در حجاز رخ می‌دهد. ص ۹. » مأمور به دستورهای داده شده عمل می‌کند و تمام رفتار و اعمال پیامبر (ص) را زیر نظر می‌گیرد و سعی می‌کند جلو بسیاری از کارهای او را با ایجاد موانع و سدهایی بگیرد، و تا آن جا که در توان دارد، با تخریب شخصیت او در اذهان مردم و سنگ‌اندازی‌های دور و نزدیک در کارها و حتی اقدام برای کشتن پیامبر (ص) و همچنین بدبین کردن دیگران نسبت به او و رسالتش، وظایفی را که به گردن دارد، انجام می‌دهد. او گزارش‌هایی را که در ارتباط با پیامبر است، مثل پیش‌بینی بحیرا ــ راهب نصرانی ـ جریان خلوت‌های او در غار حرا، مبعوث شدن او، رفتار او با موافقان و مخالفانش، چگونگی معجزات ریز و درشت، ترویج آیین اسلام و مبارزات و جنگ‌ها و.... را یکی یکی به رئیس خود گزارش می‌کند.

مأموریت مرد یهودی در نهایت به ده سال می‌رسد و او با این که ازدواج می‌کند و وابستگی‌هایی نیز پیدا می‌کند، اما مجبور به بازگشت است. او خسته و ناتوان، با وجود همهٔ مانع‌گذاری‌ها در راه به ثمر نرسیدن رسالت پیامبر (ص)، و دشمنی و تحریک مردم علیه او، خسته و ناتوان برمی‌گردد نزد همسر و فرزند خود. این در حالی است که خود

تأثیر بسیاری از رفتار و اخلاق پیامبر (ص) گرفته است و تغییراتی را در خود احساس می‌کند، اما باز بر دین خود باقی می‌ماند.

نقد:

موضوع داستان این رمان، حقیقتی است که کمتر کسی ممکن است از آن خبر نداشته باشد. در واقع ما با جریانی واقعی و حقیقی روبه‌رو هستیم. چخوف می‌گوید: «تنها حقایق بشری می‌تواند نام داستان به خود بگیرد. » و نویسنده این را به خوبی دریافته است.

نوع (ژانر) داستان، تاریخی– دینی است. همچنین به لحاظ درونمایه‌اش، داستان عقاید محسوب می‌شود. داستان تاریخی ـ دینی است، به این دلیل که مراحل شکل‌گیری دینی را ـ دین اسلام ـ با تمام جزئیات مربوط به آن، چگونگی، رواج، همه‌گیر شدنش و... را همان گونه که مشخصهٔ این گونه داستان‌هاست، بیان می‌کند. از خصوصیات مهم این نوع داستان‌ها این است که قبل از تاریخی یا دینی بودن، باید داستان باشند. نباید فقط تاریخ صرف باشند، یا فقط به تشریح و توصیف مراحل تشکیل یک دین بپردازند. به طور کلی جنبهٔ داستانی کتاب نباید کمرنگ شود. خصوصاً به عناصر رمانتیک آن مثل عشق و احساس و عاطفه و ترس و هیجان و... هم باید تا اندازه‌ای که در خور چنین داستان‌هاست، پرداخته شود.

اگر داستان را یک چند ضلعی فرض کنیم که یک ضلعش، تاریخ یا دین و... یا درونمایه‌ای از این دو باشد، و اضلاعی دیگر چون تأثیرگذاری و همذات پنداری و حقیقت مانندی و... نیز داشته باشد که برای حصول این عناصر داستان باید از عناصر رمانتیک و خیال نیز بهره برده باشد؛ چون رابطهٔ تنگاتنگی بین احساس و اندیشه وجود دارد. لئوناردو بیشاب می‌گوید «اگر خواننده بخواهد واقعیت صرف را بخواند، به جای خواندن داستان، گزارش اقتصادی می‌خواند. »

داستان از نوع داستان عقاید است؛ چرا که اندیشهٔ خاص و واحدی را می‌پروراند. در این نوع داستان‌ها، نویسنده مخاطب را در مقابل جریان باور و اندیشه‌ای ویژه قرار می‌دهد، به طوری که همهٔ اجزای داستان به شکلی هدفمند، به سوی همان اندیشه در

حرکت باشند؛ مثل مزرعهٔ حیوانات از جورج اورول، و جنگ و صلح ـ بزرگ‌ترین رمان دنیا ـ از تولستوی.

شخصیت‌پردازی:

شخصیت و درونمایه در کنار هم مهم‌ترین نقش‌ها را در این رمان ایفا می‌کنند. پیوستگی منطقی بین شخصیت و درونمایه در این رمان از عمق مناسبی برخوردار است. موضوع داستان در ارتباط با شخصیت شروع می‌شود و مشکل اصلی داستان نیز در ارتباط با او و درونمایه است، همچنین کشمکش‌های مربوط به حصول درونمایه، اندیشه و تحول موضوعی داستان از طریق شخصیت صورت می‌گیرد. مطلب دیگر در باب شخصیت، این است که انتخاب عنوان کتاب نیز با نام شخصیت، یکی از راه‌های شخصیت‌پردازی داستان است. از این راه می‌توان به خاستگاه فکری نویسنده پی برد. در این داستان هم مانند بقیهٔ داستان‌هایی از این نوع، نام شخصیت و رمان هر دو به کمک خواننده می‌آیند. به خصوص خواننده‌ای که با موضوع کتاب آشنا نیست، با مطالعهٔ نام‌شناسی تاریخی نام محمد (ص)، می‌تواند تا حدودی به روند فکری داستان پی برد. مفهوم نام شناسی نزد اشخاص متفاوت حد و اندازه‌های متفاوت دارد. برخی معتقدند خواننده به کمک اسم خاص به انبوهی از مفاهیم و معنا می‌تواند دست یابد. به این ترتیب که به وسیلهٔ نام و معنای آن، می‌توان به هستی شخصیت داستان نزدیک شد. در بسیاری از داستان‌ها که شخصیت نام ندارد، هویت کامل شخصیت داستان تا آخر مشخص نمی‌شود.

تصویر ابعاد مختلف شخصیت، امر مهم دیگری است که در شخصیت‌پردازی رمان امروز سهم به سزایی دارد. تصویر حالات و خصوصیات شخصیت مثل: گویش، زبان، احوال و خلق وخو، رفتار، دین، کردار، و.. اگر به نمایش گذاشته شوند، شخصیت در معنای واقعی خود ملموس و عینی‌تر جلوه می‌کند. در واقع در رمان امروز تصویر بر توصیف ارجح است و نویسنده به جای توصیف و توضیح همهٔ خصوصیات شخصیت را از طریق رفتار و گفتار و... نشان می‌دهد. این مطلب اولین بار توسط هنری جیمز به کار گرفته شد و پس از او رواج پیدا کرد. در این رمان رویدادها و حوادث حول محور شخصیت‌ها ـ شخصیت‌های واقعی و شخصیت اصلی ـ شکل می‌گیرند. یعنی

شخصیت‌هایی که وجود خارجی دارند و به جز مرد یهودی، تقریباً شخصیتی خلق نمی‌شود. در واقع شخصیت‌ها توصیف می‌شوند. اما از جهاتی شخصیت‌پردازی داستان بر مبنای شیوهٔ کلاسیک و قدیمی ـ که سبب پایداری داستان بوده است ـ بنا گذاشته شده است. چنانکه می‌دانیم یکی از عوامل مهم ماندگاری رمان‌های کلاسیک، توجه به شخصیت‌پردازی آنهاست، که برخلاف برخی از نظریه‌ها که معتقدند خوانندهٔ امروزی باید خود جای خالی شخصیت را پر کند و نویسنده باید در این راه از همکاری خواننده استفاده کند. همیشه و شاید بهتر است گفته شود در اکثر قریب به اتفاق موارد سبب عدم ماندگاری شخصیت می‌شود. شخصیت پیامبر (ص) در این داستان، برای خوانندهٔ بیگانه که می‌خواهد با او آشنا شود، بر پایهٔ خصوصیات رفتاری و گفتاری و عملکردهایش معرفی می‌شود. که می‌توان او را به عنوان شخصیت حماسی، تاریخی و دینی، و سمبل، مظهر و حتی نماد دانست. در واقع این شخصیت دارای ثبات عمل است و تمام رفتارش بنا به انگیزه‌هایی روشن انجام می‌گیرد و ارتباطی با نقشی که نویسنده برعهدهٔ او می‌گذارد، ندارد همهٔ آنهایی که او را می‌شناسند، می‌دانند او صاحب چنین مشخصاتی است، که اگر شخصیت، فردی معمولی بود و شخصیتی دینی و تاریخی نداشت، ممکن بود در رمان امروز از واقعیت دور بماند و در پاره‌ای موارد حتی به مطلق‌گرایی افتد.

زاویه دید:

انتخاب زاویه دید به نوع تأثیری که نویسنده می‌خواهد روی مخاطب بگذارد، بستگی دارد. در این رمان انتخاب زاویه دید، با هوشیاری نویسنده، با منِ راوی یا اول شخص، شروع شده و همچنان ادامه یافته است. اگر نویسنده راوی دانای کل را انتخاب می‌کرد، با وصف این که باید مرتب گزارش بدهد، نوشته گزارشی و روایی‌تر می‌شد. ضمن این که نویسنده برای این که گزارش را به شکل خطی و یکنواخت در تمام داستان از قول خود بیان نکرده باشد، و همچنین برای این که روایت محدودیت ایجاد نکند ـ که از خصوصیات این نوع زاویه دید است ـ داستان را از زبان چند شخصیت دیگر ادامه داده است. از جمله ابوسعید: «آن شب جبرئیل بر پیامبر نازل می‌شود، در

حالی که اسبی به نام بُراق را نیز به همراه دارد. از او می‌خواهد که سوار بر اسب شود. محمد(ص) می‌پرسد به کجا خواهند رفت؟ جبرئیل پاسخ می‌دهد به آسمان.» و همچنین روایتی از جانب زید که از غلامان پیامبر بوده: «آن روز عصر اربابم مرا صدا زد و گفت هر چه زودتر به سوی کعبه برویم و... ص ۴۳» و از زبان عمروعاص در هشت صفحه: «خبر رسید عده‌ای از اعراب قریش...» اما به طور کلی زاویه دید اول شخص بر کل داستان احاطه دارد و چون در کُنش‌های مستقیم با وقایع قرار نمی‌گیرد و مشاهده‌گراست ـ جز در مواردی جزیی ـ راوی مشاهده‌گر محسوب می‌شود.

زبان:

زبان، ساده و روان و بی‌تکلّف است و از جذابیت مخصوص برخوردار است. روایت، خطی و بدون هیچ نوع ساختار شکنی در متن پیش می‌رود. مهم‌ترین امتیاز زبان ساده، قابل درک بودن آن برای هر قشر و طبقه و سنّ و سال است. اما برای مخاطبی که با موضوع آشناست و در واقع، جریان داستان را چه در تاریخ و چه در قرآن ـ تا حدی ـ خوانده است و موضوع را می‌داند، طبیعی است که زبان به شکل گزارشی، مذهبی ـ تاریخی، جلوه کند و مخاطب را با خستگی و یکنواختی روبه‌رو کند. برای مقابله با این وضع، در این گونه رمان‌ها می‌توان به تمهیدی که نویسندهٔ کتاب «آنک آن یتیم» نظر کرده، به کار بسته است، اشاره کرد. در این کتاب نویسنده با درایت مخصوص خود و با به‌کارگیری درست و بجا از مقولهٔ آشنایی‌زدایی، با استفاده از زبان به قولی ارکائیسم یا باستان‌گرایی و به‌کارگیری واژه‌های غیرمعمول امروز و کهن فارسی، و همچنین با استفاده از زاویهٔ دید ـ تلفیقی ـ ضمن آنکه متن را از حالت یکنواختی بیرون آورده است، کهنگی مفاهیم قدیمی را از آن زدوده و درک تازه‌ای از آن به دست داده است، که منجر به این شده که درک هنری کُندتر ولی با لذت عمیق‌تر حاصل شود، کاری که هنر می‌کند.

پیرنگ:

در مورد این که آیا رمان داستان است یا گزارش، بهتر است به تعریفی از گزارش توجه کنیم. گزارش، تشریح و توصیف وضعیت یا واقعه‌ای است که معمولاً بر پایهٔ

مشاهده و تحقیق یا یکی از اینها، بیان شود. گزارش بـه خصوصـیات کیفـی و انسـانی توجهی ندارد و صرفاً اطلاعات می‌دهد و... به نظر می‌رسد نویسنده عمداً خواسته اسـت که در ۱۵ گزارش، داستان بنویسد، پس اگر متن گزارش است و داستان نیست، بـرایش دلیل وجود دارد. گزارش تحقیق، گزارش ماجرا، گزارش جنگ، گزارش وقایع و... و ایـن جریان گزارش پس از نیمی از کتاب به تاریخ نیز تبدیل می‌شود که در آن قسمت‌ها هم گـزارش جنـگ‌هـا و پیـروزی و شکسـت‌هـای حاصـل از آن و همچنـین گـزارش پیمان‌شکنی‌های اقوام یهود و اقوام وحشی اطراف مدینه و حتی کشور روم و... اسـت. از بحث گزارش که بگذریم، اگر متن را داستان فرض کنیم، در مورد روابط علت و معلولی در پیرنگ، مهم‌ترین مطلب این است که آیا راوی که اهل کتاب و معتقد به خداسـت و این را قبول دارد که در کتابش ـ تورات ـ به آمدن فرسـتاده‌ای از جانـب خـدا، بـه نـام «احمد» بشارت داده شده و خود شاهد همهٔ جریان‌هایی بوده است کـه اشـاره بـه ایـن مطلب دارد، چه به وسیلهٔ خبرهایی که شنیده است، مثل پیش‌بینی بحیرا، و چـه افعـالی که خود شاهد به وقوع پیوستنشان بوده است، اعم از نزول هر آیه، و واکنش‌های مثبـت مردم بعد از آن، و همچنین عکس‌العمل نجاشی، پادشاه حبشه، و از همه مهم‌تر حضـور مُداوم ده ساله‌اش در کنار یا اطراف پیامبر (ص)، که سبب ارسال چنـین گـزارش‌هـایی شده است، که نتیجه‌اش ایمان آوردن ما فوقش بوده است، چگونه خـود ایمـان نیـاورده است؟ آیا می‌شود گزارش‌های راوی سبب تحول رئیسش بشود، اما خود متحول نشـود؟ مردی ده سال ـ دور و نزدیک ـ در کنار پیامبر اسلام (ص) باشد و بی‌وقفـه در مـورد او تحقیق کند، و به همهٔ خصوصیات او و دینش آگاهی یابد، و باز او را در نیابد و به اسلام ایمان نیاورد؟ مگر نه این که حتی بت‌پرستان هم با چند بار شنیدن صدای قرآن مجیـد، دلشان نرم می‌شد و کم‌کم به اسلام روی می‌آوردند؟ پس چگونه می‌شود ایـن مـرد بـا اشراف به همهٔ خصائل نیکوی پیامبر (ص) پس از این همه سال باز ایمان نیـاورد؟ ایـن مطلب تا حدی در ارتباط با روابط علت و معلولی داستان، بی نظمی به وجود می‌آورد.

همچنین در باب پیرنگ باید به این نکته توجه داشت که داسـتان بهـرهٔ چنـدانی از عنصر خیال نبرده است. عنصر خیال یکی از عناصر مهم هر داستان است. داسـتان هـر قدر واقعی و موضوع هر قدر حقیقی باشد، اگر تخیل نویسنده در آن دخیل نباشد، نوشته

شبیه گزارش، مقاله، تاریخ و... می‌شود. فرق رمان‌نویس با گزارشگر و تاریخ‌نویس در همین است. «این جا سر زمین عجیبی است، بربریت و بدویت بیداد می‌کند. ص۱۱.»

«محمد رسول الله در بین مکه جوان گمنامی نبود، هم از این رو که از طایفهٔ بنی‌هاشم بود، هم از قبیلهٔ قریش. ص ۱۸. »

گزارشی بودن در جمله‌های بالا و در تمام کتاب بی‌وقفه ادامه دارد. نویسنده اگر پیامبرِ تاریخ را از پیامبر رمان جدا می‌کرد، یا پیامبر واقعی را با تمام عواطف و احساساتش به تصویر می‌کشید؛ مثلاً احساسات رقیق او را نسبت به دخترش حضرت فاطمه(س) که نمونهٔ بارزی از توجه پیامبر(ص) نسبت به زن، و هم توجه به عناصر احساس و عاطفه است، لحاظ می‌کرد و یا علاقه‌اش را نسبت به همسرش حضرت خدیجه(س) روایت می‌کرد، بیشتر به نتیجه می‌رسید. در واقع می‌توان گفت نقش زن با اساسی‌ترین معنای خود، یعنی مادر و همسر و دختر، در کتاب کمرنگ است و اگر کتاب بخواهد مخاطب خارجی داشته باشد ـ چون بیگانه اشراف به اخلاق پیامبر ندارد ـ این را یک نقصان می‌داند که در این صورت، سهمی از تلاش با ارزش نویسنده، به ثمر نمی‌رسد.

مطلب دیگر روایی بودن داستان است. که چون از کتاب به عنوان رمان نام برده می‌شود، هر چند که باید گزارش بدهد، اما می‌تواند برای دورشدن از خاطره‌نویسی یا گزارش‌نویسی، از مختصات آنها دور بماند. در مورد روایی بودن در متن کافی است به ذکر چند نمونه اکتفا کنم: آن شب من هم... ص۱۹. عصر روزی که در... ص۱۹۰، یک ساعت مذاکره بر سر... ص۱۹۳، صبح فردا مردی به نام... ص۱۹۲، روزی دوست یهودی‌ام.... ص۱۸ و...

درونمایه:

راوی بعد از ده سال که از دور و نزدیک، کنار پیامبر بوده است، با وجود آن همه کارشکنی‌ها و مداخله‌های مستقیم و غیرمستقیم، برا ی تخریب آثار مثبت رفتار و اعمال پیامبر(ص)، نمی‌تواند به هدف خود برسد. در واقع نمی‌تواند عملی اساسی و عمده برای جلوگیری از انجام وظایف پیامبر(ص) و رسالت او انجام دهد. این درونمایهٔ اصلی رمان است که در حد مضمون باقی می‌ماند. از طرفی همین راوی که باز مدام از دور و

نزدیک در معیت پیامبر (ص) بوده است، بعد از این مدت طولانی، با وجود دریافت مفاهیم بسیاری از اسلام و درک شخصیت پیامبر، و تغییر دیدگاهش نسبت به او، تحول نمی‌پذیرد و با این که ازدواج می‌کند، همسرش را می‌کند و برمی‌گردد. این مطلب اشاره به توجه نویسنده به مفهوم آیاتی از قرآن دارد که می‌توان دو معنا برای درونمایه از داستان دریافت کرد. یک اینکه بنا به فرمایش قرآن «و جعلنا علی قلوبهم اکنتهً ان یفقهوه و فی اذانهم وقرا: و ما بر دل‌هایشان حجاب گذاشته‌ایم و گوش‌هایشان هم از شنیدن حق سنگین است.»، عمل کرده است. و دیگر این که چون راویِ یهودی، مانند قوم بنی اسرائیل که در پی دیدن معجزه‌ای از سوی پروردگار، باز طلب معجزه‌ای دیگر می‌کردند و در نهایت باز روی برمی‌گرداندند، عمل کرده و چون آنها نتوانسته است آنچه را که باید، دریابد.

مطلب دیگر، دلیل ساده‌نویسی داستان است. به نظر می‌رسد نویسنده به عمد سعی بر ساده‌نویسی داستان داشته، که هم دینی و هم تاریخی است. داستانی که همه کمابیش از بیشتر جریان‌های آن اطلاع دارند، در واقع علت این که نویسنده متنی بدون پیچیدگی و لایه‌های زیرین به وجود آورده است، این است که موجبات راحتی خوانش و درک آسان متن را برای آنها که اطلاعی از دین اسلام و روحیات و اعمال پیامبر(ص) ندارند، به وجود آورده باشد. لذا چنین داستانی نمی‌تواند درونمایه‌های مختلفی را برتابد.

امتیاز:

انتخاب موضوع داستان و مضمون آن، مهم‌ترین امتیاز کتاب محسوب می‌شود. امتیاز دیگر کتاب، انتخاب شخصیت غیر مسلمان ـ راوی یهودی ـ و ویژگی‌های اوست که خود امتیاز کوچکی نیست. به نظر می‌رسد بهترین کسی که می‌شد برای روایت این داستان انتخاب کرد، همین مرد یهودی است. شخصیتی مخالف با پیامبر (ص) و آیین او. چرا که روایت حوادث از جانب او هم باورپذیری داستان را بیشتر کرده و هم به جذابیت موضوع افزوده است.

پرسه‌های تاریخی با خاستگاه داستانی

نقد رمان «شباویز» اثر منیژه آرمین

مقدمه:

منیژه آرمین متولد سال ۱۳۲۴ تهران است. او کارشناس ارشد مجسمه سازی و مشاورهٔ تحصیلی از دانشگاه تربیت معلم، و کارشناس روان‌شناسی از دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران است. او تاکنون چند نمایشگاه سفال را با طراحی خود در داخل و خارج از کشور به نمایش گذاشته است. از آثار ادبی این نویسنده می‌توان به آن روز که عمه خورشید مرد، ای کاش گل سرخ نبود، بوی خاک، برگزیدهٔ ادبیات معاصر، داستان شانزدهم، شب قلندر، کیمیاگران نقش، راه رستگاری، لبهٔ تیغ و راز لحظه‌ها اشاره کرد

چکیده:

شباویز، رمانی است واقعیت‌گرا (رئالیسم) با ژانر تاریخی، در سیصد صفحه و شش فصل، که توسط انتشارات سورهٔ مهر در سال ۱۳۸۸ به چاپ رسیده است.

موضوع این رمان در ارتباط با وجوه تاریخی، سیاسی، اجتماعی، خانوادگی و تا اندازه‌هایی عشقی، فرهنگی و اعتقادی است که تمرکز بر وجه تاریخی آن، بیش از وجوه دیگراست. در واقع شباویز یک رمان تاریخی است. این رمان ادامه یا جلد دوم رمان شب و قلندر است که با نام شباویز به چاپ رسیده است. تاریخ در شب و قلندر، دورهٔ قاجار تا مشروطه را روایت می‌کند و در شباویز امتداد آن، یعنی از مشروطه و احمد شاه، تا پهلوی اول ـ حکومت رضاخان ـ و مدتی بعد از آن را. این رمان حکایت از شاهان این دوران و دولت‌های آنها دارد و همچنین رخدادهایی که در دولت هرکدام به

وقوع می‌پیوندد، از جمله تغیر وزرا و رئیس الوزرا، که تغییر هر کدام بعد از دیگری، سبب تحولات و جریان‌هایی می‌شود که نویسنده به آنها می‌پردازد.

شخصیت‌های داستان بیشتر حقیقی یا واقعی هستند و هر کدام صفحاتی از تاریخ را پیش روی خواننده باز می‌کنند که به نظر می‌رسد بازگویی برخی از آنها برای تجربهٔ مردم امروز، به خصوص جوان‌ترها مورد نیاز باشد.

این شخصیت‌های تاریخی بنا به نقشی که در تاریخ کشور ایفا کرده‌اند و بنا به تغییرات زمان خود، تاریخ بعد از خود را نیز رقم زده‌اند. این شخصیت‌ها در کنار شخصیت‌های تخیلی و غیرواقعی داستان قرار گرفته‌اند که بسته به موقعیت‌هایی که در آن قرار می‌گیرند و وضعیت اجتماع و فرهنگ و خرده فرهنگ‌های اجتماعی، شالودهٔ رمان را بنا نهاده‌اند. که در این ارتباط بیشتر بختیاری‌ها و ایلیاتی‌ها، اصفهانی‌ها، تهرانی‌ها، مورد توجه قرار گرفته‌اند.

از مفاهیم سیاسی رمان، اشاره به تاریک‌خانه، (فراماسونری) کمیتهٔ مجازات، حزب اجتماعیون، و اشخاصی چون ظل السلطان، سردار اسعد، مستوفی الممالک، شیخ فضل‌الله نوری، مصدق، مدرس، خیابانی و... دستگیری و زندانی‌ها، اعدام‌ها، توقیف مطبوعات، و در بخش‌های فرهنگی اشاره به شخصیت‌های علی اکبر دهخدا، ملک الشعرای بهار، میرزاده عشقی، علی دشتی، علی فروغی و... دارد که به نوعی با سیاست در ارتباط یا درگیر بوده‌اند.

خلاصهٔ داستان:

شیرین نگار ـ یکی از شخصیت‌های داستان ـ بعد از همسر اولش، با مردی به نام کاکو افراسیاب ازداوج کرده است و حالا، یعنی آغاز داستان با جشن عروسی دختر او ـ نرگس خاتون ـ با جهانگیر ـ مردی بختیاری که اهل هزار دره یا سرخ کوه است ـ شروع می‌شود. او پسر خان بابا و خان بانوست. و دارای افکار و معتقد به خرده فرهنگ‌هایی است که حتی با وجود تأثیر تحصیل در خارج از ایران و تغییر اخلاق و رویه خود، باز به بعضی از آنها پایبند است. همسر نرگس خاتون که شخصیت اصلی رمان است، علاقهٔ زیادی به ساز ـ به خصوص کمانچه ـ دارد. او به ساز استاد جواد، که

شاگردش بوده است، علاقهٔ زیادی دارد. او و مادرش شیرین نگار هر دو کمانچه می‌نوازند. در عروسی این زوج ـ نرگس و جهانگیر ـ شخصیت‌های زیادی شرکت می‌کنند، از جمله ظل‌السلطان و شخصیت‌های ادبی و سیاسی دیگر که برخی با هم ارتباط خوبی ندارند. چنانکه با آمدن میرزاده عشقی به مجلس عروسی و متلک‌های او به شازده، موجب کدورت خاطر شازده می‌شود، به طوری که شازده ضمن گفتن لعنت بر سیاست و دارالفنون و مشروطه (ص ۲۷) مجلس را ترک می‌کند. سردار اسعد افتخار همهٔ بختیاری‌هاست، برای همین جهانگیر و نرگس خاتون شب عروسی به دیدنش می‌روند. او آزادی‌خواه بزرگی است. کاکو افراسیاب ـ همسر شیرین نگار ـ در گوشهٔ حیاط خانه، کارگاه کاشیگری دارد و با نقوشی که روی کاشی‌ها می‌اندازد، در حرفهٔ خود به استادی رسیده است. چنانکه خان به دنبال او می‌فرستد تا کاشی‌های خانه‌اش را مرمّت کند. خان ریزه و یوسف به او در کارهایش کمک می‌کنند. یکی از کارهای او کاشی‌هایی است که روی آنها آیه‌ای از قرآن ـ ان یکاد ـ نوشته شده است، که بر سر در بیشتر خانه‌های اصفهان دیده می‌شود. نرگس خاتون علاوه بر موسیقی، به سیاست نیز علاقه دارد. او و برادرش رضا داد و همچنین خواهر دیگرش رضوان دخت که قبلاً در ازدواج فتحعلی بوده و دو پسر و دختر از او دارد، به سیاست و روزنامه‌نگاری علاقه دارند، به طوری که بعدها هرکدام به نوعی به این کارها اشتغال می‌ورزند. آنها در برخی موارد با هم اختلاف نظر دارند. شمس‌الدین پسر دیگر این خانواده است که پزشک می‌شود و در تهران به مُداوای بیماران می‌پردازد. او در تهران با کسی ازدواج می‌کند که با خانواده‌اش هیچ وجه تشابهی ندارد.

در خانهٔ شیرین نگار زنی کار می‌کند به نام ننه زیور، که فرزندانش را در جنگ مشروطه از دست داده است. او با نرگس خاتون و جهانگیر به تهران می‌آید، که اول ازدواج برای نرگس کمک باشد. ولی بعد از مرگ سردار اسعد که خانوادهٔ بختیاری‌ها به هم می‌ریزند و خانوادهٔ جهانگیر همه به منزل او می‌آیند، ننه زیور به اصفهان برمی‌گردد و تا زمانی که آنها در خانه نرگس هستند، برنمی‌گردد. و وقتی بر می‌گردد، مهم‌ترین کاری که می‌کند، جمع‌آوری اخبار و اطلاعات از کوچه و خیابان برای نرگس خاتون است. که نرگس آنها را برای چاپ برای خواهرش به اصفهان می‌فرستد. مستوفی-

الممالک که تحصیل‌کردهٔ فرنگ است و با ادعای خیرخواهی آمده است، همهٔ روزنامه‌ها را توقیف می‌کند، الاّ روزنامهٔ «تجدد» را در تبریز. روزنامه رضاداد هم توقیف می‌شود و خودش به خاش تبعید می‌شود. با بسته شدن روزنامه‌ها، شب‌نامه‌ها شروع به کار می‌کنند، چنانکه در آنها می‌نویسند شخصیت‌ها دارند توسط کمیته مجازات ترور می‌شوند. برخی از جلسات سیاسی در خانهٔ جهانگیر برگزار می‌شود و برخی از شخصیت‌ها مثل صمصام السلطنه و بعضی از اعضای کمیته مجازات به آن رفت و آمد می‌کنند. بعد مستوفی الممالک استعفا می‌دهد و به قوای انگلیس که از قبل در خیابان‌ها حضور داشتند، قوای لرها هم اضافه می‌شود. در خیابان مرد م را به گلوله می‌بندند. جهانگیر پیشکار صمصام می‌شود و همچنین عمویش وزیر جنگ. به جهانگیر یک اتول می‌دهند مانند اتول فرمانفرما. او دیگر لباس نظامی‌می‌پوشد که چند نشان نیز بر سینه دارد. نرگس خاتون باردار می‌شود و خانواده‌اش که برای دیدن او به تهران می‌آیند، در هتل سکنی می‌گزینند و وقتی به خانهٔ او می‌آیند، متوجهٔ رفت و آمدهای مشکوک در خانهٔ نرگس و ناراحتی‌های او می‌شوند. به جهانگیر لقب عین الدوله می‌دهند. در شهرها قحطی می‌شود. رضاداد که از خاش آمده است، وقتی قحطی را می‌بیند، می‌گوید: "این قحطی در مقابل قحطی خاش هیچ است." با این حال مردم در خیابان‌ها تحصّن می‌کنند. اوضاع به هم می‌ریزد و ادارهٔ نظمیه و ژاندارمری به هم می‌خورد. رضاداد که از قبل با مادام و موسیو آشنا بود، در بالاخانهٔ کافهٔ آنها زندگی می‌کند. آنها بعد از آمدن به تهران، کافه‌ای به نام مگنولیا را راه انداخته‌اند که پاتوق نویسندگان و برخی شخصیت‌های دیگر است. رضاداد با دختری به نام ژولیت مراوده داشته است. ژولیت به نشانیِ همان بالاخانه، برای او نامه‌ای می‌نویسد مبنی بر این که از رضاداد صاحب دختری شده است که اسمش را سارا گذاشته است، و چون از او طی این مدت خبر دار نبوده، تصمیم دارد با کسی دیگر ازدواج کند. رضا داد با این نامه دچار هیجان و ناراحتی می‌شود و دلش می‌خواهد سارا را ببیند. جوانی به نام بایرام، هم خانهٔ رضا داد را تمیز می‌کند و هم مطالب روزنامهٔ رضا داد به نام خاله کلاغه را برای چاپ به چاپخانهٔ آشنای خودش، به نام بیوک آقا می‌برد. در این زمان وثوق‌الدوله و فرخی یزدی و میرزاده عشقی را به زندان می‌اندازند. اکبر دهخدا با روزنامهٔ رضاداد همکاری می‌کند. بایرام از

رضاداد خواهش می‌کند عکس خیابانی را در روزنامه اش بزند. او به شدت به خیابانی علاقه دارد و وقتی می‌فهمد او را دستگیر کرده‌اند، با عجله خود را به او ـ در ارومیه ـ می‌رساند و بعد هم در کنار او کشته می‌شود.

هواپیماهای روسی اعلامیه‌هایی بر سر مردم می‌ریزند که در آن نوشته نخست وزیر کشور را به بریتانیا فروخته و قراردادهای ایران و شوروی ملغی شده است.

مادام و موسیو و رضاداد به کنسرت قمرالملوک می‌روند. این اولین بار است که زن‌ها به کنسرت می‌روند. ملک الشعرا و حسین یاحقی هم حضور دارند. همچنین شهرآشوب که تنها زنی است که بدون حجاب همه جا ظاهر می‌شود و توانسته به ازدواج استاد خزان در آید. او بعدها با جهانگیر ارتباط برقرار می‌کند و جهانگیر به واسطهٔ او به مقام‌های بالاتری می‌رسد، ولی بعد زن و فرزندش را می‌گذارد و به فرانسه می‌رود و بعد از سه سال که برمی‌گردد، با برگزاری مهمانی توسط خانوادهٔ او با هم آشتی می‌کنند و نرگس خاتون با او به تهران می‌آید و زندگی فقیرانه‌ای را با همسرش آغاز می‌کند. و دراتاقی از خانه‌ای پرجمعیت زندگی می‌کند. تا این که دوباره وضع جهانگیر بهتر می‌شود و به خانه‌ای بهتر می‌روند و شهر آشوب هم از ایران می‌رود و خیال نرگس راحت می‌شود. ولی وقتی میرزاده عشقی کشته می‌شود و نرگس خاتون با این که همسرش از شرکت او در تشییع جنازه ممانعت کرده و او اهمیت نداده است، دوباره از هم جدا می‌شوند. به این ترتیب پس از جدایی، جهانگیر بچه‌ها را نزد خانواده‌اش می‌برد و نرگس را از آنها دور می‌کند. این بار هم جدایی آنها به طول می‌انجامد و هر دو با خانواده‌هایشان زندگی می‌کنند. در حالی که نرگس از دوری فرزندانش روز و شب را نمی‌فهمد. دوباره بعد از مدتی جهانگیر از او می‌خواهد که با هم زندگی کنند و باز نرگس قبول می‌کند رضاداد از زندان آزاد می‌شود. او در زندان مدرس را دیده است و با او گفتگو کرده است. موهای رضاداد در زندان سفید شده است. او شب‌ها در زیر زمین خانه دچار کابوس می‌شود. او چند روز با خانواده‌اش زندگی می‌کند و از آنها عکس می‌گیرد و می‌رود و ناپدید می‌شود. با رفتن او، شیرین نگار هم که مدت‌ها بیمار بود، از دنیا می‌رود. و افراسیاب نیز که بعد از شیرین نگار تحمل ماندن درآن خانه را ندارد، با خان ریزه آن جا را ترک می‌کنند. سال‌ها بعد متوجه می‌شوند افراسیاب در یکی از

قلعه‌های اصفهان به نام قلعه اجنه که با فردی کوتاه قد در سرخ کوه زندگی و به مـردم خدمت می‌کرده، بعد از مرگ زیر درخت مراد روی همان تپه به خاک سپرده شده است.

نقد کلی:

چنانکه گفته‌اند رمان تاریخی خوب می‌تواند بیش از خود تاریخ کارایی داشته باشـد. به این معنا که سودمندی آن در حدی باشد که مخاطب را بـا تمـام جزییـات و ظرایـف زمان خود آشنا کند. وبیشتر از تاریخ، در خدمت مخاطبان خود قرار بگیرد؛ همان‌گونه که در ادبیات کلاسیک نمونه‌های آن دیده می‌شود. رمان شـباویز نیـز در ایـن راسـتا قـدم مثبتی برداشته است و توانسته بسیاری از وجوه تاریخی چند دهۀ گذشتۀ سـرزمینمان را به تصویر کشد. به خصوص از این جهت که زمان‌های انتخاب شده از سوی نویسـنده و موضوع‌ها و حوادث مربوط به آن، از ویژگی‌هایی برخوردار است که حایز اهمیت اسـت؛ از جمله تاریخ مشروطه و جریان‌های مربوط به آن و بعد از آن، و جریان‌های نزدیک به پهلوی اول و تا مدت کوتاهی بعـد از آن. موضـوع و شخصـیت‌هـایی کـه نویسـنده در داستان آورده است، هرکدام از چنان اهمیتی برخوردارند که می‌توان یک رمان را تنها به خود آنها اختصاص داد. همچنین جریان‌های مهمی هم که در این دوران وجـود دارد، از اهمیت به سزایی برخوردارند. به عنوان مثال، می‌توان بـه عنـوان یکـی از عمـده‌تـرین جریان‌های این داستان، به"فراموش‌خانه، یا فراماسونری" اشاره کرد و نیز به لرد کرزن استاد اعظم لژ فراماسونری و بعضی دیگر از افـراد ایـن جریـان. کـه البتـه تـاریخ ورود فراماسون‌ها از زمان فتحعلی شاه قاجار با ورود مأمور انگلیسی به نام سرجان ملکم آغـاز شد و به دنبال آن با رفتن چند شخصیت مهم به نام میرزا ابوالحسن خان ایلچی، میـرزا صالح شیرازی، مشیرالدوله و حاجی بابا افشارکه برای آموختن علوم مهندسی و آمـوزش توپخانه، معدن‌شناسی، ساعت و... به انگلیس رفته، ولی فراماسون شده و برگشته بودند، ادامه یافت.

فراماسون‌ها با تشکیل لژهای مخفی در تهران و اصفهان آن‌قدر به کار خـود ادامـه دادند تا بسیاری از شخصیت‌های مهم را جذب خود کردند. آنها در این راستا از حمایـت شخصیت‌های مهمی نیـز برخـوردار بودنـد. رمـان ضـمن اشـاره بـه فراماسـونرها، بـه

نیروی‌های موارنهٔ منفی، نیروهای مبارزهٔ مثبت چون مدرس و شیخ فضل‌الله نوری و... نیز اشاره دارد. ودر بخشی از داستان به اعدام "شیخ فضل‌الله" و عکس‌العمل پسرانش در کنار پیکر پدر اشاره می‌شود. به نظر می‌رسد پرداختن به همین دو جریان مهم همراه با حوادث دیگر داستان و شخصیت‌های آن به تنهایی اگر به طور کامل گشوده می‌شد، می‌توانست تمام کتاب را به خود اختصاص می‌داد. که در این صورت ارتباط اشخاص داستان با این دو جریان بیشتر و عمیق‌تر می‌شد و همچنین مخاطب با تعمیق بیشتری از این جریان‌ها به دریافت دو نکتهٔ مهم، ولی کامل، در ازای چندین جریان نامتمرکز می‌پرداخت. ضمن آن که جنبهٔ داستانی رمان هم بیشتر می‌شد.

مطلب مهم دیگری که رمان به آن اشاره دارد، "کمیتهٔ مجازات" و جریان‌های در ارتباط با آن است. باید گفت کمیتهٔ مجازات نام تشکیلاتی مرموز و تروریستی بود که در سال ۱۳۳۴ به وجود آمد، که اعضای آن دست به ترورهای مسلحانه می‌زدند. معرفی این تشکیلات هم از طرف نویسنده، اگر به شکلی وسیع و متمرکزتر و با وجه داستانی بیشتری انجام می‌گرفت، می‌توانست حجم بسیاری از کتاب را به خود اختصاص دهد. اما نویسنده با اشاره به هریک از این جریان‌ها و گذشتن از آنها و باز رسیدن به مقولهٔ دیگری ـ که اگر جانب انصاف را در نظر بگیرم، همه مهم هستند ـ از بازگشایی و تکمیل یک موضوع و تمرکز بر آن، صرف‌نظر کرده و به جریان دیگری پرداخته است. در این ارتباط توجه به موضوع خیابانی، موضوع میرزاده عشقی، مدرس، مصدق، ملک-الشعرای بهار، سید ضیاءالدین، وثوق الدوله، مشیرالدوله، عباس خلیلی، رحیم‌زاده صفوی، کمال‌الملک و... هر کدام می‌توانستند همان موضوعی باشند که به عنوان موضوع اصلی انتخاب شوند و با بقیه به عنوان جریان‌های فرعی رفتار شود. در واقع بخش‌های تاریخی کتاب مانند خود تاریخ حضوری گذرا دارند و همه در یک اندازهٔ مهم هستند و موضوعی اصلی که روی آن تمرکز باشد، نیست. «رضاخان» موضوع مهم دیگر رمان است که نویسنده به آن اشاره داشته است. تعریف نویسنده از او چنین است که با آمدنش درگیری‌ها، دستگیری و زندانی شدن‌ها بیشتر می‌شود. چنانکه در اعلامیه‌ای با زبان تهدید به مردم می‌گوید: «که زبان می‌برم، قلم مخالفان را می‌شکنم.» او مدیر روزنامه‌هایی را می‌برد و شلاق می‌زند و...

ساختار:

شاید به لحاظ ساختاری باید گفت گرهٔ اساسی و اصلی که شخصیت یا شخصیت-های اصلی با آن درگیر باشند و به خاطر آن در تقابل با شخص یا گروهی قرار بگیرند ـ به لحاظ تاریخی ـ وجود ندارد. چرا که گرهٔ داستانی باید از ابتدا تا نزدیک به انتهای داستان وجود داشته باشد، که بعد از اوج، در انتهایی‌ترین مرحله گره‌گشایی شود.

هر یک از شخصیت‌های داستان در زندگی شخصی، به نوعی با مشکلات درگیرند، ولی این گره‌ها تا انتها ادامه ندارند و در مقطعی باز می‌شوند. اصلی‌ترین شخصیت داستان، یعنی نرگس خاتون هم با چند گره روبه‌روست. یکی نامتعادل بودن همسرش جهانگیر است ـ که بعد لقب عین الدوله می‌گیرد ـ این شخصیت‌ها چه به لحاظ شغل و چه به لحاظ اخلاق، و همچنین موقعیت‌ها و وضع مالی، مشکل شخصی با هم ندارند، ولی به خاطر اختلاف نظرشان در مورد اشخاص داستان و شخصیت‌های مملکتی، گاهی رو در روی هم قرار می‌گیرند. چرا که جهانگیر در عین حالی که مردی تجددگراست، بیشتر رفتار سنّتی با همسرش دارد. در حالی که خواهرش ملک تاج به نرگس گفته بود : «داداش جهان روشنفکر است ص۴۷. » ولی بعد از به تهران آمدن آنها، چنین چیزی مشاهده نمی‌شود. «نرگس خاتون چیزی که بگوید شوهرش روشنفکر است نمی‌یابد. ص۴۷. » چنانچه وقتی نرگس حرف او را برای نرفتن در مراسم تشییع میرزاده عشقی نمی‌پذیرد، او در خانه‌اش را به روی همسرش می‌بندد و فرزندانش را می‌برد و به خانواده اش می‌سپرد و همسرش را تا مدت‌ها از دیدن آنها محروم می‌کند.

مشکل دیگر نرگس خاتون، مشکل روانی اوست. او دچار یک ناهماهنگی یا عدم تعادل است. در واقع دوشخصیتی است. به طوری که در بعضی از بخش‌های داستان به آن خبیث درونی، یا موجود درون ذهن یا دلش اشاره می‌کند که این موجود، در موقعیت‌های مختلف داستان از وجود او سر بر می‌آورد و ابراز وجود می‌کند و ناامنی‌های اخلاقی و احساسی برای صاحبش به وجود می‌آید، و می‌خواهد اعتراض کند و سعی بر طغیان دارد. نرگس در جا به جای داستان از وجود او خبر می‌دهد. گرهٔ دیگر نرگس علاقه به ساز است که در استفاده از آن خیلی موفق نیست؛ یعنی موقعیتی برای آن پیدا نمی‌کند. گرهٔ دیگرش توجه به سیاست است، و علاقه به نوشتن دربارهٔ اوضاع و احوا ل

اجتماع و جامعه. که او را وادار می‌کند که خانم انار بشود و بنویسد. و در نهایت همین علاقه است که سبب می‌شود حرف جهانگیر را نادیده بگیرد و به مراسم تشییع میرزاده عشقی برود.

هرکدام از این گره‌ها مقطعی هستند و گاهی بیشتر می‌شوند، و گاهی نادیده گرفته می‌شوند. لذا می‌بینیم او هم روی گره‌ای خاص متمرکز نیست و با گره‌هایی متفاوت که مشکلاتی عدیده را برایش به وجود می‌آورند، روبه‌روست. و با وجود تلاش و کشمکش‌هایی که دارد، نمی‌تواند از مشکلاتش گره‌گشایی کند. این مطلب ـ بازنشدن گره‌ها ـ دربارهٔ تمام شخصیت‌های داستان صدق می‌کند. چنانکه داستان رضاداد نیز به همین نحو، بدون گره‌گشایی می‌ماند. رضاداد روزنامه‌نگار فقیری است که عضو حزب اجتماعیون است. حزب اجتماعیون چنانکه در تاریخ آمده، از احزاب مجلس دورهٔ مشروطه بوده‌اند که به دو شاخهٔ اجتماعیونِ دموکرات و اجتماعیونِ اعتدالیون تقسیم می‌شدند. اعضای این حزب بیشتر مرامنامهٔ سوسیالیستی داشتند و روزنامهٔ ایران نو را در می‌آوردند. اینها روشنفکرانی بودندکه از نظر ایدئولوژی دارای نظراتی مدرن بودند. در حالی که رضاداد در داستان برخی از این آرا و شرایط را دارد و برخی را ندارد، او روزنامهٔ مستقلی به نام "خالهٔ کلاغه"دارد که با روزنامهٔ ایران نو هیچ ارتباطی ندارد. سوسیالیست بودن او معلوم نیست. در جایی خواهرش «رضوان» به او می‌گوید: «شما کمیتهٔ مجازات را در روزنامه‌تان تأیید کرده‌اید. ص۳۰. » او بعد از شنیدن این خبر که دختری از ژولیت دارد، مرتب خاطراتش را با ژولیت مرور می‌کند. او رفتار ژانت را به رفتار زنان و دخترانی ایرانی که اطرافش هستند، ترجیح می‌دهد و اشاره دارد به این که او از خیلی‌ها بهتر می‌فهمد، چنانچه در مراسم اعدام می‌گوید: «اگر ژانت این‌جا بود، می‌رفت جلو و می‌گفت دیدن این صحنه‌ها غیر انسانی است. ص ۱۲۳. » و در ص۱۲۴ می‌گوید: «اگر ژانت بود، به زن‌ها می‌گفت چرا بچه آورده‌اند. دیدن این صحنه‌ها برای بچه‌ها خوب نیست.» در واقع با وجود علاقه‌ایی که به ژانت دارد، او را بدون خبر رها می‌کند می‌رود و بعد هم که برمی‌گردد، هیچ تماسی با او نمی‌گیرد. ناپدید شدن او در انتهای داستان می‌تواند اشاره به این داشته باشد که او سراغ دخترش رفته باشد، گرچه هیچ اشاره‌ای به آن نشده است. اما از آن جایی که در پی آوردن سارا نزد خود است،

می‌توان این استنباط را از کار او کرد. گره‌های او نیز چه به لحاظ سیاسی و شخصی، هیچ‌کدام باز نمی‌شوند.

مطلب دیگر این که، به نظر می‌رسد بعضی از نظرات شخصیت‌ها و رفتار آنها در کتاب با هم هماهنگ نیست، که مشخص نیست نویسنده به عمد چنین خواسته است یا نه؟ چنانکه بعضی که منتسب به حزب یا گروه یا دسته‌ای هستند، تمام آرا و نظرات آن گروه را ندارند، که البته صرفاً تاریخ نبودن و جنبهٔ داستانی داشتن رمان، خود باعث می‌شود این قطعیت را تا حدی سلب شود. اما در جهان داستان نیز برای باورپذیری بیشتر مطالب، باید به رابطهٔ علّی و معلولی حوادث و موضوع‌ها توجه داشت.

مطلب دیگر این که، تمام خانوادهٔ شیرین نگار سیاست می‌دانند یا به آن توجه نشان می‌دهند؛ از ننه زیور خدمتکار خانه گرفته تا بقیه. حتی شمس‌الدین که پزشک است و وقت ندارد، در انتهای داستان به سیاست رو می‌آورد و خیلی هم فعال می‌شود. ولی افراسیاب که دوستی‌هایی هم با مدرّس و افراد سیاسی دیگر دارد و در واقع نسبت به بقیه بیشتر سیاسی است، در انتهای داستان کرامت پیدا می‌کند و زندگی‌اش را وقف مردم می‌کند. که این مطلب با حقیقت مانندی داستان تا حدی فاصله دارد. همان‌طورکه در زمان مورد نظر، بسیار نادر بودند افرادی معمولی که تا این حد سیاست بدانند.

مطلب دیگر، زبان شخصیت‌هاست. هیچ کدام از شخصیت‌ها زبان متمایزی ندارند. همه با یک زبان حرف می‌زنند. از شمس‌الدین که پزشک است گرفته، تا ننه زیور، مدرّس و مصدق، مادام، موسیو و حتی بختیاری‌های داستان و بقیه. زبان هیچ یک تفاوتی با دیگری ندارد.

مطلب دیگر، آوردن ژانت به داستان بدون هیچ زمینهٔ قبلی و دختردارشدن رضاداد از اوست. در فصل سوم ص ۹۲ که داستان پنج سال بعد را روایت می‌کند، مخاطب با جمله‌هایی متوجه می‌شود رضاداد با ژانت، دختری که در فرانسه است، روابطی داشته، که از ابتدای کتاب تا این بخش، هیچ اشاره‌ای به آن نشده است و از این بخش به بعد در ذهن رضاداد جا باز می‌کند. این مطلب اشاره به این دارد که بعضی جاها داستان به شدت به سوی تلخیص می‌رود و با بقیهٔ بخش‌ها متناسب نیست، کما این که در همین بخش طلاق ژانت را می‌دهد، در حالی که به ازدواج با او اشاره نکرده است. چنانچه

ص۱۱۵ که بایرام اتاق رضاداد را تمیز می‌کند و طی چند پاراگراف بعد، او که دنبال مجوز برای روزنامه‌اش است، هم مجوز می‌گیرد، هم طلاق ژانت را می‌دهد و هم به مواردی دیگر اشاره می‌کند.

یکی از مضامین داستان، اشاره به بعضی خرده فرهنگ‌ها دارد، ولی بر آن تمرکز نمی‌شود. چنان که مردسالاری و برتریت فرزند پسر بر دختر را مورد توجه قرار می‌دهد. «نرگس فکر کرد اگر بچه‌اش پسر باشد، می‌تواند لقب مهم بگیرد، ولی اگر دختر باشد، باید در خانه بماند و به دستور شوهرش از چیزی سر درنیاورد. ص ۶۸.»

مفهوم دیگری که می‌توان از رمان دریافت کرد، این است که نظرگاه رمان مبتنی بر وجه نیکوی دور ماندن از سیاست است. چون شخصیت‌های داستان همه به نوبهٔ خود با هر گرایش از آن ضربه خورده‌اند. این مفهوم در تعریف یک یک شخصیت‌ها به طور کامل هویداست. مانند: افراسیاب گفت: «من دیگر پشت دستم را داغ کرده‌ام که وارد سیاست نشوم. من از دو دوزه بازی و چندرنگی که لازمهٔ سیاست است، خوشم نمی‌آید. ص۲۰۲.»

امتیاز:

یکی از امتیازهای نویسنده در این رمان، با توجه به گرایش او در داستان، بی‌طرفی‌اش نسبت به تمام جریان‌های مطرح شده در کتاب است. او گاهی چون یک تاریخ نگار به توصیف وقایع و حوادث داستان می‌پردازد ـ بدون این که ردّپایی از خود بگذارد و در روایی یا گزارشی یا توضیحی بودن آن بغلتد ـ و مخاطب را به برحق بودن یا نبودن شخص یا جریانی، ترغیب کند. شاید در نظر اول برای بعضی این مطلب، آن هم در رمان تاریخی که وجوه سیاسی آن چشمگیر است، نامطلوب به نظر برسد، ولی همین مطلب موجب گرایش خواننده به سوی دریافت عمق مطلب می‌شود. به این معنا که خود را ملزم بداند تا برای دریافت یا تشخیص خوب و بد موضوع‌ها، مطالعهٔ بیشتری انجام دهد، که در این صورت، آنچه را که مخاطب خود با تحقیق و مطالعه دریافت می‌کند، بسیار اثرگذارتر و قابل باورتر از چیزی است که نویسنده بخواهد با اشکال مختلف، پی در پی به او القا کند. در واقع نویسنده کُدهای زیادی به خواننده می‌دهد و

همه را با رفتارهایشان معرفی می‌کند، که شاید لذت دریافت حقیقت از این طریق بیشتر هم باشد.

امتیاز دیگر کتاب، توجه به کدهایی است که از روشنفکرها یا در واقع شبه روشنفکرهای زمان قاجار و مشروطه و پهلوی اول می‌دهد. که البته چنانکه گفته شد، نویسنده می‌توانست با تمرکز بیشتر روی آنها، و زود نگذشتن از آنها، بیشتر به دریافت مخاطب از این مقولات کمک کند. اما همین کُدها هم می‌تواند شخص علاقه‌مند را به سوی مطالعه برای کسب اطلاعاتی در این باب سوق دهد.

مطلب دیگر، انتخاب مقطعی از تاریخ است که نویسنده به آن اشاره کرده و توجه به شخصیت‌هایی که شاید بتوان گفت هنوز هم شناخت آنها برای بعضی میسر نشده است و همچنین جریان‌های مهم سیاسی‌ای که درک آنها، تجربه‌ای است برای آگاهی از هویت تاریخی سرزمین عزیزمان و مردم آن، برای مخاطب، تا بتواند تأثیر آنها را در زندگی امروز خود جستجو کند.

امتیاز دیگر بومی و اقلیمی‌نگری نویسنده است. اشاره به مناطق تهران قدیم، اصفهان یا... اشاره به خیابان‌های باغ شاه و ناصریه، سپه، سرچشمه، کوچه قجری‌ها و... که البته در این موارد هم اگر با کمی شتابزدگی روبه‌رو نبودیم، رمان از موفقت بیشتری بهره می‌برد.

یک نفر گریه می‌کند، جایی به همین نزدیکی

نقد داستان «لالایی برای دختر مرده» از حمیدرضا شاه‌آبادی

مقدمه:

حمیدرضا شاه‌آبادی متولد ۱۳۴۶ تهران و کارشناس تاریخ است. اولین اثرش قبل از باران است که برای اولین بار در مجله چاپ شد. آثار دیگر او عبارت‌اند از: افسانهٔ تیرانداز، تاریخ آغاز فراماسونری در ایران جلدهای ۱و۲، حکایت مرد تنها، چشم‌های روشن، دایرهٔ زنگی، دیلماج، باران و تابستان، مقدمه بر ادبیات کودک، کمپوت گیلاس.

چکیده:

رمان لالایی برای دختر مرده، ویژهٔ نوجوان است. نویسندهٔ این رمان حمیدرضا شاه‌آبادی است. این کتاب اثر برگزیدهٔ نوجوان در جشنوارهٔ کتاب سال شهید غنی‌پور، برگزیده سیزدهمین دورهٔ کتاب کودک و نوجوان سال‌های ۵۶ و ۵۷ است در صد و پنجاه و شش صفحه توسط انتشارات افق، در سال ۱۳۸۶، در قطع پالتویی و نوع شومیز به چاپ رسیده است. شاه‌آبادی این کتاب را به یاد دختران قوچانی نوشته و به دخترانش هدیه کرده است. از مشخصات این کتاب که تفاوت ویژه‌ای با کتاب‌های دیگر دارد، عنوان بخش‌های کتاب است که با نام شخصیت‌های داستان آورده شده است. موضوع این کتاب دربارهٔ بی‌توجهی به دختران و نگاه جنس دومی است که در مراتب بالاتر، به ناهنجاری‌هایی در این باب می‌رسد که سوء استفاده از دختران و موضوع فروختن آنها را مورد بحث قرار می‌دهد. این مطلب از چنان اهمیتی برخوردار است که نویسنده یک بخش از کتاب را به معرفی اسامی دخترانی اختصاص داده که از دهات اطراف قوچان

برای تأدیه وجه مالیات حکومت خراسان، توسط اهالی، یا مأموران مالیات، به طوایف ترکمن روسیه فروخته می‌شوند.

مشخصات کتاب:

مکتب داستان: واقعیت‌گرا (رئالیسم)

نوع (ژانر): اجتماعی، خانوادگی، تاریخی

گروه سنی: رمان نوجوان

زمان: از قاجار تا امروز

مکان: مکان وقوع داستان جدید تهران و شهرک ارغوان است، و داستان قدیمی‌تر، قوچان و روسیه و عشق آباد و...

عنصر غالب: درونمایه

برخی از شخصیت‌ها:

زهره: دختری که همراه خانواده‌اش به مجتمع مسکونی آمده است.

حکیمه: روحی است هم‌سنّ زهره و با او در ارتباط است.

مینا: دختر مجید که دوست و همکلاس زهره است.

میرزا: جعفرخان منشی : یکی از راویان داستان است که مأمور رفتن به قوچان می‌شود و اسناد و مدارکی در ارتباط با موضوع داستان ارائه می‌کند.

ناصری: من. استاد دانشگاه. راوی دیگر داستان که برای تهیهٔ مقاله به موضوع داستان می‌رسد.

مجید: دوست ناصر و ناشری که می‌خواهد اثر او را چاپ کند و...

خلاصه:

داستان با حوادثی شروع می‌شود که در یک مجتمع مسکونی به نام ارغوان اتفاق می‌افتد. نویسنده محل این مجتمع را در شمال غربی تهران که با شلوغی‌های تهران فاصله دارد، معرفی می‌کند. ساختمان‌های این مجتمع نیمه‌کاره هستند و تا انتهای داستان نیز نیمه‌کاره باقی می‌مانند. آغاز این داستان با حادثهٔ مرگ مهندس ارغوان در

این مجتمع شروع می‌شود، که از داربست می‌افتد. در این مجتمع دو مدرسه ساخته می‌شود که زهره در یکی از آنها که دخترانه است، درس می‌خواند. زهره دختری است که در خانواده‌ای که چهار پسر دارند و او تنها دختر خانواده است، زندگی می‌کند. خانوادهٔ او به او توجه ندارند و به حرف‌هایش گوش نمی‌دهند. آنها حتی گاهی موجبات آزار زهره را فراهم می‌آورند. او با دختری که در واقع یک روح است، ارتباط دارد. دختری که دستش سوخته و موهای خاکستری دارد و نامش حکیمه است. زهره هر وقت که دربارهٔ او حرف می‌زند، هیچ‌کس حرفش را در این مورد باور نمی‌کند. آقای ناصری که استاد دانشگاه است، برای ارائهٔ مقاله‌ای به مجلهٔ دانشگاه، به دنبال موضوع فروخته شدن دختران است. او در این ارتباط متوجه دختران قوچانی می‌شود و در جریان وقایع صد سال پیش قرار می‌گیرد که در زمان قاجار اتفاق افتاده است. یعنی دخترانی را که توسط اهالی دهات قوچان یا مأموران مالیات به روسیه فروخته می‌شدند و به عشق‌آباد و سایر جاهای روسیه فرستاده می‌شدند. او این اطلاعات را از مدارکی که در کتابخانه توسط میرزا جعفرخان منشی نوشته است، کسب می‌کند. میرزا جعفرخان از طرف رئیس مجلس شورای ملی مأمور سفر به قوچان می‌شود و در همان جا متوجه آمار این دختران می‌شود.

آقای ناصری، دوستِ ناشری دارد به نام مجید که دختری به نام مینا دارد. مینا اهل مطالعه است و به پدرش در امر ویراستاری کمک می‌کند. او اثر آقای ناصری را که برای چاپ به پدرش داده، می‌خواند و با این که امانت است، به دوستش زهره که همکلاسی‌اش است و هر دو در کلاس دوم دبیرستان درس می‌خوانند، می‌دهد که او هم بخواند. حکیمه، دختری که به عنوان روح در داستان حضور پیدا می‌کند، دنبال پدر و مادر خود است. داستان او به این شکل است که روی زانوی پدر می‌خوابد و وقتی بیدار می‌شود، می‌بیند همراه مردی سوار بر اسب می‌رود.

درونمایه

موضوع انتخابی این داستان، در ژانر رمان رئالیستی، از آن رئالیست انتقادی ساخته است. انتقاد به رفتاری ناهنجار که هم از طریق خانواده و هم از طریق اجتماع و

مأموران دولتی انجام می‌گرفت. این رویه گاهی در مورد پسرها نیز انجام می‌شد، اما در حدی بسیار کمتر. در واقع این رمان می‌تواند بیانیه (مانیفست) یا مقاله و یا گزارشی را دربارهٔ آسیب‌شناسی رفتار با دختران همراه وجه داستانی خود داشته باشد که به مخاطب ارائه شود. چنانکه دخترانی مانند حکیمه که دیروز به دلیل فقر مالی فروخته می‌شدند یا سر راه گذاشته می‌شدند و یا... امروز نیز با میزانی بسیار کمتر، و به شکلی دیگر در بعضی از خانواده‌ها به دلیل فقر فرهنگی و مالی و دلایلی دیگر چون پسرسالاری و دخترگریزی یا جنس دوم انگاری و موارد دیگری چون توجه به برخی خرده فرهنگ‌ها، با آنها برخورد می‌کنند. در این رمان اشاره به برخی از دختران بعضی از روستاهای قوچان دارد که به علت فقر مالی، به ترکمن‌ها فروخته می‌شدند و از طریق آنها به ترکمنستان و عشق‌آباد برده می‌شدند. یا توسط دلّالانی از خانواده‌های آنها خریداری شده و به طور مستقیم و یا توسط دلّالانی دیگر فروخته می‌شدند.

نکته‌ای که نویسنده در این داستان به آن توجه دارد، شکلی دیگر و با رویکردی ضعیف و کوچک‌تر است که با جریان امروز در ارتباط است در واقع نوعی نظیره‌سازی است که آن را به همین جریان تعمیم داده است. مانند جریان زهره و حکیمه. و همچنین دختری که در کتابِ مجید، دنبال مردی با کلاه و شنل کاغذی می‌گردد، که شاید بتواند عملکردی چون سوپرمن یا قهرمانی نجات‌بخش داشته باشد. یا دختری که در انتهای کتاب با چک زدن به گوش شخصیت من (ناصری) انتقاد و اعتراض خود را نسبت به رفتار پدر از نادیده شدن و کودک‌آزاری، ابراز می‌کند. (و دختر یک‌مرتبه چنان سیلی محکمی به صورتم کوبید که کم مانده بود به زمین بخورم... «و گفت ببین خوبه؟ خودت خوشت می‌آد؟ چرا می‌زدی و سیاه و کبودم می‌کردی؟ آخرین صفحه و آخرین جمله کتاب.»)

شاید بتوان ریشهٔ این موضوع را در فقر فرهنگی و مالی جستجو کرد، اما این امر در جریان‌های امروزی کاربرد دقیق و کاملی ندارد؛ چرا که بین دخترهای فراری، بنا به آمار، دخترانی پیدا می‌شوند که در خانواده‌هایی با وضع مالی خیلی خوب و توجه کامل و شاید بهتر است که گفته شود، به خاطر زیاده روی در محبت، اقدام به فرار کرده‌اند که با رویکردهای قبلی کاملاً منطبق نیست.

درونمایهٔ داستان انتقاد به اجتماع و خانوادهٔ دیروز در مورد حکیمه‌ها، و خانواده‌های امروز مانند زهره است. خانوادهٔ زهره با وجود داشتن تنها یک دختر، در کنار چهار پسر، به جای آن که به او بیشتر توجه کنند، یا او برایشان عزیزتر باشد، به او کمتر توجه می‌کنند و کمتر او را می‌بینند و حتی حرف‌هایش را باور نمی‌کنند: «اگر می‌شد مرا هم به عنوان یک چیز اضافه که روی زمین افتاده، دور می‌انداختند. ص ۲۲.»

ساختار:

داستان به لحاظ ساختاری با چند مورد مهم روبه‌رو است. اول این که شخصیت اصلی داستان چندان از بقیهٔ شخصیت‌ها متمایز نشده است. در واقع داستان چند شخصیت اصلی داردکه عبارت‌اند از زهره، حکیمه، مینا، من و میرزا جعفرخان، که سه یا چهار شخصیت اول را می‌توان شخصیت اصلی دانست که به موازات هم در داستان حضور پیدا کرده‌اند. در حالی که شخصیت اصلی علاوه بر تمایز، باید بیشترین حضور ـ چه فیزیکی و چه غیرفیزیکی ـ را در جهان داستان داشته باشد و تمام حوادث و موضوع داستان و کُنش‌ها در ارتباط با او باشد و بیشترین تحول داستان در او رخ دهد، و همچنین گرهٔ اصلی داستان مربوط به او باشد. در واقع تمرکز داستان روی او باشد. در این داستان تفاوت چندانی بین شخصیت اول و دوم و سوم وجود ندارد. همچنان که گره‌ای متمایز و مستقل برای شخصیت اول، که در روند داستان به مراحل بعدی، یعنی کشمکش و تقابلی درخصوص آن گره، که با شخص یا اشخاصی دیگر باشد و به گره‌گشایی برسد، وجود ندارد. دریک صورت می‌توان برابری شخصیت‌ها را باهم توجیه کرد که رمان را مجموعه‌ای با چهار راوی و چهار شخصیت اصلی توصیف کنیم و با چهار داستان جداگانه و چهار حادثهٔ استقلال‌یافته (اپیزود)، که هرکدام از این شخصیت‌ها برای داستان خودشان، شخصیت اصلی باشند، و در انتهای داستان، به داستان اصلی پیوند بخورند و قبل از داستان اصلی تمام شوند. در غیر این صورت، اگر گره را برای زهره ـ که کمی بیشتر از دیگران محور است ـ وجود روحی بدانیم به نام حکیمه، باید گفت گره‌ای است که به دوستش مینا هم ارتباط پیدا می‌کند، و به نحوی در همان اندازه، با من (آقای ناصری) ـ راوی دیگر داستان ـ هم ارتباط دارد. و

شخصیت‌ها در هیچ تقابلی با او یا در مقابل هم قرار نمی‌گیرند و با هم درگیر نمی‌شوند. حکیمه اگر گره هم باشد، خود در کنار شخصیت‌ها قرار می‌گیرد و با آنها دوست است. زهره و مینا با او درگیر نمی‌شوند. شاید بتوان گفت او در داستان حضور قوی دارد، به گونه‌ای که داستان در ارتباط با او شکل گرفته است. اما باید توجه داشت هیچ نوع گره‌گشایی در ارتباط با او صورت نمی‌گیرد، چنانکه در انتهای داستان زهره و مینا و حتی خود حکیمه، همان‌گونه که بودند، باقی می‌مانند و تغییری و تحولی پیدا نمی‌کند. گرچه در مورد روح انتظار تغییر به لحاظ وجودی نیست، اما روح می‌توانست با تکلیفی که نویسنده بنا به موقعیت وجودی او بر دوشش می‌گذارد، کُنش‌هایی عملی‌تر انجام دهد و راضی شود و برگردد. مگر نه این که این روح به دنبال پدر و مادر یا گرفتن حقوق خود آمده است؟ حضور او در داستان شاید از دیدگاهی مشکل یا گرهٔ اصلی محسوب شود یا این که برای دیگران حقایقی را روشن کند و مواردی را به چالش بکشد، حتی اگر به روح از جنبهٔ تناسخ، بدون آن که در قالبی دیگر فرو رود، توجه کنیم، که آمده است تا کارهایی را که باید انجام می‌داده و نتوانسته، انجام بدهد ـ که جدا از عدم قبول آن در حیطه دینی و مذهبی است ـ و در مواردی چون فلسفه نیز می‌توان به نمط هشتم کتاب اشارات ابوعلی سینا نیز در نفی آن اشاره کرد ـ که شاید بخشی از نظر راوی را تأمین کند، ولی کنشی را که در جهت پیشبرد داستان یا عمل داستانی باشد، انجام نمی‌دهد. حتی اطلاعاتی را که از طریق او به دست می‌آوریم، شخصیت من، خودش به طور مستند به دست آورده است. چنانکه "من" یا آقای ناصری، برای مقاله‌اش به دنبال موضوع دخترهای قوچان می‌رود. او با داشتن اسناد و مدارک به موضوع این جریان‌ها آگاهی پیدا می‌کند. او حتی تا ترکمنستان و عشق‌آباد هم به دنبال روشن شدن این حقایق می‌رود... میرزا جعفرخان منشی باشی نیز به نحوی دیگر با این مسأله ارتباط پیدا می‌کند. او به عنوان مأمور به قوچان می‌رود تا به عبارتی عدالت را در این زمینه، بین آنها تقسیم کند. (فریاد کردیم ما برایتان عدالت آورده‌ایم. ص۶۶) و درمی‌یابد که بیشترین علت فقر و تنگدستی مردم آن دیار، به سبب دادن مالیات‌هایی بوده است که والیان آن جا از مردم فقیر می‌گرفته‌اند و موجب فقیر و بی‌چیزتر شدن آنها می‌شدند. (دنیا دیگر به کامش نمی‌شود، هر که یک روز حال این بیچارگان را نظاره

کند. ص۱۵.) بنابراین می‌بینیم همهٔ شخصیت‌های داستان، بنا به موضوع داستان، به نوعی با هم ارتباط پیدا می‌کنند و با یک مسأله مواجه می‌شوند.

زاویهٔ دید:

اختصاص روایت هر بخش به یکی از شخصیت‌ها، از ویژگی‌های منظرگاه و زاویهٔ دید این اثر است. این اثر چند راوی دارد: زهره، من، مینا و میرزا جعفر. که این نوع استفاده از زاویهٔ دید، علاوه بر توجه به فرم، موجب آسان‌کردن روایت و موضوع عدم تقسیم‌بندی شخصیت اصلی را بیشتر ثابت می‌کند. یعنی این چند زبانی در این رمان سبب شده است وجه افتراق شخصیت یا شخصیت‌های اصلی یک و دو وسه و... کمتر شود. چرا که روایت‌ها از جانب شخصیت‌های متفاوت تقریباً به طور یکسان بیان می‌شود و کنش‌ها نیز با اندکی تفاوت، یکسان انجام می‌شود.

موضوع داستان:

موضوع داستان با توجه به رویکرد تاریخی و چند روایتی بودن آن، متضمّن حقیقتی است که اتفاق افتاده و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است، و گرچه رفتاری است که در مورد کودک و نوجوان اعمال می‌شد، اما این امر شاید موضوعی فراگیرتر از موضوعاتی باشد که گروه مخاطبان نوجوان را به تنهایی در نظر داشته باشد ــ چنانکه آن را داستان نوجوان دانسته‌اند. ـ به نظر می‌رسد **موضوع** ـ نه نثر و شخصیت‌ها و... ــ مناسبتی با نوجوان ندارد. حتی اگر به دلیل سادگی نثر یا صرفاً به خاطر حضور چند نوجوان باشد. اگر بخواهیم آن را داستان نوجوان بدانیم، فقط به یک بعد قضیه نگاه کرده‌ایم، آن هم به طور ناقص؛ زیرا با مواردی که گفته شد، داستان علاوه بر مخاطب نوجوان، با بزرگسال ـ بیشتر ـ و حتی با کودک نیز ـ کمتر، در حد یک بخش، تعریف کردن یک قصه به طور کامل و مستقل ـ اشتراکاتی نیز دارد. ضمن این که باید ذکر شود که موضوع این داستان برای نوجوان تلخی‌هایی دارد که علاوه بر این که جز آشنایی با آن، برایش کاربرد مهمی در پی ندارد، پاسخگوی دغدغهٔ او هم نیست. در

حالی که برای بزرگسال کاربردی‌تر است و بزرگسال با این موضوع ارتباط بهتری می‌تواند برقرار کند.

امتیاز:

در واقع باید گفت امتیاز اصلی کتاب در وحدت موضوعی در داخل داستان ـ و برای بزرگسال ـ است. ایدهٔ داستان را می‌توان در ارتباط با رفتار ناصحیح با دختران نسبت داد که آن را در قالب چند ـ چهار ـ داستان روایت می‌کند که موضوع همهٔ آنها دخترها هستند. توجه به این نکته که موضوع در همهٔ آنها یکی است، سبب تأثیرگذاری بیشتر و وحدت عمل داستانی شده است.

از جمله امتیازهای دیگر این کتاب، روانی و بی‌تکلّفی نثر و سادگی زبان و لحن است، که موضوع و مضمون و تم داستان را برای هر سنی قابل دریافت کرده است؛ با توجه به این که ساده‌نویسی، راحت نوشتن نیست، بلکه سختی‌های خاص خود را دارد.

امتیاز دیگری که این رمان از آن بهره‌مند شده است و در واقع امتیاز اصلی آن محسوب می‌شود، توجه به قصه و موضوع و ماجرای داستان است، یعنی رفتاری که درگذشته دربارهٔ دختران اعمال می‌شد. رفتاری که به نوعی ناهنجاری تبدیل شده بود؛ که بخشی از آن نادیده گرفتن حقوق دخترها بود، که این مطلب در برخی موارد ـ گرچه کمتر ـ ولی هنوز با اشکالی دیگر هنوز ادامه دارد.

مطلب دیگر در مورد امتیاز داستان، قدرت در روایت‌های متفاوت از یک موضوع ـ جریان رفتن به قوچان ـ و همچنین انتخاب دیدگاه‌ها یا زاویه دیدهای متفاوت از سوی نویسنده است ـ که البته لزوم آن را بیشتر در آسان کردن نگارش می‌توان دانست تا برای آشنایی‌زدایی یا استفاده از ظرفیت‌های یک زاویه دید ـ که نشان از توانایی نویسنده دارد تا با توجه به فرم، بتواند محتوایی را از منظرهای متفاوت ببیند و آن را روایت کند.

امتیاز دیگری هم می‌توان در روایت میرزا حسن خان منشی جستجو کرد که بنا به زمانی دور، نثری گرچه به دور از تکلّف، ولی متفاوت‌تر دارد، که سبب تنوع و از بین بردن کسالت در خوانش کتاب شده است.

پیشنهاد: مطلبی که می‌توان در باب این رمان و سایر رمان‌های نوجوان مورد بررسی و نقد قرار داد، عدم داشتن تعریف معین و مدوّن از داستان نوجوان است. این مطلب خواننده و نویسنده را که هر دو با علاقه برای تأمین نیازهای ادبی در این زمینه، به سوی داستان می‌روند، دچار اشکال می‌کند. لذا مهم‌ترین امر در این زمینه، یک تحقیق و پژوهش گسترده است تا بتوان برمبنای آن، تعریف کاملی از داستان یا رمان برای نوجوان ارائه کرد، که عزیزان نویسنده بتوانند با شناخت آن، به یکی از اساسی‌ترین نیازهای جامعهٔ امروز ما که کمبود رمان نوجوان است، پاسخ دهند. این امر سبب می‌شود به زیباشناسی و آسیب‌شناسی‌های این بخش ادبیات نیز بهتر پرداخته شود.

من امروزم با من دیروزم فرق کرده

نقد رمان «روی ماه خدا را ببوس» اثر مصطفی مستور

مقدمه:

مصطفی مستور در اهواز و در خانواده‌ای مذهبی متولد شده است. او از سیزده یا چهارده سالگی به کتاب‌خوانی روی آورده است. اولین اثرش «چشم خانهٔ خیس» نام دارد که در سال ۶۹ نوشته و در ماهنامهٔ کیان چاپ کرده است. مستور فوق لیسانس ادبیات دارد و همچنین مهندسی عمران خوانده است. او در کارنامه ادبی خود به جز داستان، ترجمه، پژوهش و نمایشنامه نیز دارد. برخی از آثار داستانی او عبارت‌اند از: من دانای کل نیستم، روی ماه خداوند را ببوس، استخوان خوک و دست جذامی، حکایت عشق بی‌قاف بی‌شین بی‌نقطه، عشق روی پیاده رو، چند روایت معتبر، من گنجشک نیستم.

چکیده:

روی ماه خدا را ببوس، رمانی است در بیست بخش، که در سال هفتاد و نه، توسط نشر مرکز چاپ شده است. مستور در این رمان، افکار دینی، معرفت‌شناسی، جامعه‌شناسی و فلسفی خود را با زبان شخصیت‌های داستان بیان می‌کند که بر پایهٔ محورهای شک، عدم قطعیت، تنهایی و برخی دیگر از دغدغه‌های انسان امروز ، بنیان نهاده است. شک، خود، یکی از دغدغه‌های فکری انسان مدرن ـ بعد از رنسانس ـ بوده و هست. (شک مثل آونگ مرا به سوی ایمان و کفر می‌برد و می‌آورد. ص۲۰.) و عدم قطعیت یکی از ویژگی‌های مهم انسان پست مدرن است. انسانی که نسبی‌بودن بخش

مهم باور او را تشکیل می‌دهد. و محور دیگر تنهایی است که امروز مهم‌ترین حس مشترک مردم دنیا و در واقع همه‌گیر (اپیدمی) است، که در این داستان نسبت به دو محور دیگر، تقریباً کمرنگ شده است. اما از شک مورد نظر راوی (آیا خدا وجود دارد؟)، می‌توان نوعی از شک‌های اولیهٔ بشر را نیز دریافت کرد؛ یعنی جهلی که گاهی بی‌خدایی را هم شامل می‌شد. و در بهترین مرحلهٔ خود، مدت‌ها بعد از آن ـ عقل‌گرایی و دور شدن از معنویت ـ را. که البته اگر درصدی برای آن قرار دهیم، شاید میزان قابل توجهی نباشد. موضوعی که نویسنده انتخاب کرده است، با این که شاید مربوط به صدها سال پیش است و شاید امروز دیگر در بیشتر جوامع دنیا، مردم جواب خود را از این سؤال گرفته باشند، اما به نظر می‌رسد هنوز هم در حد و اندازهٔ زیادی حائز اهمیت است. و شاید استقبال مردم از این کتاب، خود دلیلی بر این مدعاست.

مشخصات داستان:

مکتب داستان: واقعیت‌گرا (رئالیسم)

نوع (ژانر) عقاید ـ با مایه‌های فلسفه و دین که وجه فلسفهٔ آن پررنگ‌تر است. ـ

شروع داستان: صفحهٔ اول

شروع اصلی: از صفحهٔ شش، جایی که گره و شخصیت با هم تلاقی پیدا می‌کنند.

طرفین کشمکش: گروهی که سؤال‌کننده هستند و گره را به وجود آورده‌اند (یونس، جولیا، مهرداد و دکتر پارسا ـ چگونگی مرگش ـ). و گروه دوم که جواب می‌دهند (علیرضا، سایه، رانندهٔ تاکسی و...)

زمان داستان: قبل از انقلاب.

زمان جاری: یک فصل از زندگی شخصیت.

مکان: تهران

گره اصلی: آیا خدا هست یا نه؟

گره‌های فرعی: تمام کردن پایان‌نامه، که مهم‌ترین مسأله فرعی و شاید بتوان گفت (گرهٔ اصلی دوم) است. و بعد مسائل مربوط به دکتر پارسا ـ خودکشی او و عشق او نسبت به مهتاب ـ و مهرداد و خانواده‌اش، گره‌های فرعی بزرگ را به وجود آورده‌اند

و گره‌های کوچک‌تر را مرگ منصور، بیماری مادر یونس، نامهٔ خواهر، بیماران بخش اعصاب بیمارستان، ملاقات با بازپرس و...

عنصر غالب (محور داستان): درونمایه

خلاصه:

یونس ـ شخصیت اصلی ـ دانشجوی دکترای فلسفه است. او می‌خواهد رساله‌اش را –که دربارهٔ تحلیل جامعه‌شناسی عوامل خودکشی دکترمحسن پارسا است ـ به پایان برساند تا هم شرط پدر نامزدش ـ سایه ـ را که برای ازدواج آنها گذاشته است، انجام دهد و هم به آخرین مرحلهٔ درسش پایان دهد. سایه، دانشجوی کارشناسی ارشد الهیات است و اعتقاد و باوری محکم دارد. یونس نُه سال پیش دیدگاه مذهبی دیگری داشت و علت انتخاب رشتهٔ فلسفهٔ او فقط به دلیل دفاع فلسفی از حریم دین بوده است. همچنین انتخاب یونس برای نامزدی از جانب سایه مبتنی بر همین امر بوده است. اما حالا دیدگاه مذهبی یونس عوض شده است. چنانکه خودش می‌گوید: من امروزم با من دیروزم فرق کرده. مهرداد دوست یونس، بعد از نُه سال از آمریکا می‌آید. او در آمریکا با پن فرندش ازدواج کرده و دارای دختری چهار ساله است. جولیا همسرش دو سال پیش سرطان گرفته و حالا مراحل بد بیماری را می‌گذراند و پزشکان گفته‌اند که امیدی به زندگی او نیست.

برای یونس گاهی این سؤال به وجود آمده بود که: «آیا خدایی هست؟» ولی خیلی خود را درگیر آن نکرده بود. تا این که مهرداد می‌گوید همسرش جولیا هم سؤال‌های ریز و درشتی در این زمینه دارد. مثلاً جولیا مرتب می‌گوید: چرا درست بیست و پنج سال پیش دنیا آمده؟ و... . یونس که احساس می‌کند در این مورد با جولیا هم عقیده است، حالا دیگر بیشتر به سؤالش، فکر می‌کند. علت دیگر توجه یونس به این سؤال، موضوع رساله‌اش است که آن هم به این سؤال ارتباط پیدا می‌کند. و در این ارتباط یونس یک فهرست نوزده نفره از دانشجویان دکتر پارسا را تهیه می‌کند و با هفده نفر آنها صحبت می‌کند. همه نظرشان این است که دکتر پارسا جلسهٔ آخر غمگین بود، ولی این ترم نسبت به بقیهٔ ترم‌ها مهربان‌تر بوده است. دو نفر باقی‌مانده از این لیست یکی شهره بنیادی است که در اصفهان درس می‌خواند و دیگری مهتاب کرانه است. سایه به

خاطر تزلزل اعتقادی یونس، دچار ناراحتی می‌شود و موضوع را با علیرضا دوست مشترکشان در میان می‌گذارد. علیرضا سعی می‌کند یونس را از شک و تردید بیرون آورد. یونس به تمام مصائب و بیماری‌ها و مشکلاتی که دیده و شنیده و می‌شناسد، اشاره می‌کند و می‌گوید اگر خدا باشد، این ظلم است که مردم مردم در عذاب باشند. او این سؤال را قبلاً از مهرداد هم که تقریباً با او هم عقیده است، کرده بود و مهرداد نه برای سؤال‌های جولیا و نه یونس، هیچ‌کدام نتوانسته بود جوابی پیدا کند. سایه به خاطر همین تضاد بین اعتقادات خود و همسرش، از او کناره‌گیری می‌کند.

یونس به سراغ شهره بنیادی در اصفهان می‌رود و از طریق او می‌فهمد که دکتر پارسا عاشق مهتاب بوده و شمارهٔ مهتاب کرانه را از او می‌گیرد. وقتی در تهران با مهتاب تماس می‌گیرد، می‌فهمد که مهتاب قبلاً هم به او زنگ زده و در مورد پارسا با او حرف زده است. ولی آن وقت یونس او را نشناخته بود. مهتاب جریان عشقی دکتر پارسا و خودش را برای یونس تعریف می‌کند و علت خودکشی دکتر پارسا را عدم هضم چیزهایی می‌داند که با ابزار علمی قابل اندازه‌گیری و درک نیستند. و این که فرمول‌ها و محاسبات دکتر پارسا، نیمه‌کاره مانده یا به خطا رفته‌اند و معماها بیشتر شدند. صحبت‌های راننده و مرگ منصور دوست علیرضا، از جریانات دیگر داستان هستند.

درونمایه:

محور داستان درونمایه است، تمام عناصر دیگر داستان در خدمت آن هستند و حوادث برای تحکیم معنای درونمایه به کار گرفته شده‌اند. نگاه نویسنده بیشتر بر هستی‌شناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه و دین متمرکز است، او همچنین از نظریه‌های دکارت، سارتر، سهروردی، شریعتی و از کلام قرآن و انجیل، بهره گرفته است. در جاهایی از داستان تفکرات هستی‌شناسانهٔ دکتر علی شریعتی آمده و حتی نام کتاب‌هایش برده شده (از کجا آغاز کنم؟ چه باید کرد) و در بخش‌هایی به تفکرات فلسفی و گاهی هم به دین توجه شده است. در زمینهٔ نگاه فلسفی می‌توان به اشاراتی به جی. دی. سالینجر، در داستان تدی، از مجموعه داستان دلتنگی‌های نقاش خیابان چهل و هشتم اشاره کرد، که به تعبیری در نگاه نویسنده نیز مصداق پیدا می‌کند. چنانکه

راوی با همان دید از سقوط آزاد پوست پرتقال‌هایی که به دریا می‌ریزد و منتظر می‌ماند که ریخته شوند و روی آب شناور بمانند. «تفاله سیب را بیخودی از آن بالا، پایین می‌اندازم و چند لحظه به سقوط آزاد سیب در فضا نگاه می‌کنم. روی ماه خدا را ببوس. ص۱۹.»

شخصیت‌های سالینجر هم مردمی‌هستند که رنج می‌برند و دارای اندوه هستند. او هم انسان را به گفتهٔ خودش، در مقابل دو جهان خواستنی و مبتذل یا قشنگ و عوضی قرار می‌دهد. ضمن این که شخصیت‌های مستور و سالینجر هر دو در آثارشان تکرار می‌شوند.

روی ماه خداوند را ببوس مخاطب را درباره سؤال داستان به فکر وامی‌دارد و نویسنده با این اثر، انتظار مخاطب را برای آثار بعدی‌اش را در همین راستا بالا می‌برد، به گونه‌ای که نویسنده با شکلی مانند همین رمان یا موفق‌تر، به این راه ادامه دهد، اما متأسفانه شاهد این جریان هستیم که در کتاب‌های بعدی نویسنده ، مثل استخوان خوک و حکایت عشق بی‌قاف، بی‌شین، بی‌نقطه و... کم‌کم نویسنده به جهات دیگر، بیشتر توجه پیدا می‌کند، چنانکه داستان‌ها از حالت معناگرایی، به سمت ارضای نظر مخاطب پیش می‌رود. این مطلب در انتهای همین رمان نیز دیده می‌شود، که داستان به سوی سیر نزولی نامه‌خوانی راه پیدا می‌کند.

در داستان استخوان خوک تصور می‌شود نویسنده برای زن هرزهٔ داستان دلسوزی کرده و از حقوقش دفاع می‌کند. و در بعضی داستان‌های مجموعه داستان حکایت عشق بی‌قاف و... جریان شوخی چند جوان و چت‌بازی و در بعضی هم تقریباً متمایل به سوی فیلم فارسی قدیمی می‌شود، که انتظاری را که مخاطب باید در ادامهٔ معناگرایی و فلسفه و هستی‌شناسی داستان روی ماه خدا وند را ببوس، و قدرت و توجه نویسنده در ارائه این زمینه‌ها از او داشته باشد، برنمی‌آورد.

کلید واژه:

از نکات دیگر داستان که می‌تواند در بحث درونمایه مورد توجه قرار گیرد، کُدهایی است که به نظر می‌رسد نویسنده با هشیاری خود آنها را انتخاب کرده است. لذا می‌توان آنها را به عنوان کلیده واژه‌های داستان در نظر گرفت. این کدها عبارت‌اند از: انتخاب اسم یونس که شاید بتوان دلیلش را همان شک دانست؛ اسم سایه که وجودش چون

سایه‌ای بر زندگی یونس افتاده است؛ یا توجه به مفهومی از سایه ـ نهاد ـ که موردنظر روان‌شناسانی چون فروید و... است. همچنین شاید بتوان سایه را با نظرگاهی، به وجه اسطوره‌ای یا آرکی تایپی یونگ نیز تعمیم داد.

کُد دیگر داستان بچه است. وجود بچه در آخر داستان را می‌توان به منزلهٔ بازگشت به عوالم پاک کودکی انسان دانست. کد دیگر بالا رفتن بادبادک است، که می‌توان از آن مفهوم به خدا رسیدن را استنباط کرد. که این مفهوم می‌تواند برگشتن یونس از شک و بازگشت دوبارهٔ او، به سوی خدا باشد.

شخصیت‌پردازی:

یونس شخصیت اصلی است و بعد از او سایه و شخصیت‌های فرعی مهم عبارت‌اند از: مهرداد، دکتر پارسا مهتاب شهره بنیادی مسافر تاکسی، مادر دکتر پارسا و پرویز و...

شخصیت‌های روی ماه خدا را ببوس، همچون شخصیت‌های کتاب‌های دیگر مستور، خود را تکرار می‌کنند. آنها ضمن این که گرفتار روزمرّگی‌های زندگی امروز هستند، در اندوهی بزرگ، و در سایهٔ مرگ و ترس از آن، دست و پا می‌زنند. مرگ همه جا و همیشه در کمین آنهاست و اندوه آنها را رها نمی‌کند. چنانکه در کتاب دیگر مستور «استخوان خوک» ص۷۹ چنین آمده: (آدم‌های امروزی پر از اندوه هستند.) مستور «در روی ماه خداوند را ببوس»، تمام افکار خود را از زبان این شخصیت‌ها بیان می‌کند. کاری که برخی نویسنده‌ها مثل ناباکوف، در بخش‌هایی از داستان‌های گروتسک انجام می‌دادند. با این تفاوت که آنها ایرادها، انتقادها و.... اجتماع و جامعه را از زبان یک دیوانه و روانی، یا شخصی نامتعادل و.... بیان می‌کردند. البته مستور در داستان‌های دیگرش نیز چنین شخصیت‌هایی را خلق کرده است؛ مثلاً در اولین داستان از مجموعه داستان استخوان خوک و دست‌های جذامی، شخصیت دیوانه و نامتعادل دانیال را برای این‌کار انتخاب کرده است. و تمام سخنرانی‌ها و فلسفه‌بافی‌ها و نطق و ایراد و خطابه‌هایش، توسط او گفته شده است. نویسندهٔ سبک گروتسک به خواننده اجازهٔ انتخاب بین خوب و بد را نمی‌دهد و بیشتر به ارائهٔ نظریات دو قطبی خود می‌پردازد. گاهی خوب و بد را آنقدر به هم نزدیک می‌کند که تشخیص خوب از بد، برای خواننده دشوار می‌شود. در رمان روی ماه خدا را ببوس، این کار

بیشتر بر عهدهٔ علیرضا و سپس بقیه که عبارت‌اند از: سایه، مهتاب، دکتر پارسا ـ نوشته‌ها و نظریات دکتر پارسا ـ ، جولیا، یونس و رانندهٔ تاکسی و... گذاشته شده است.

پیرنگ:

روی ماه خدا را ببوس، بعد از چند صفحه، با **گرهٔ داستان** شروع می‌شود؛ یعنی جایی که شخصیت اصلی داستان ـ یونس ـ با دو دغدغهٔ فکری دیگران، که از نوع دغدغهٔ فکری خود اوست، برخورد می‌کند و گرهٔ داستان با آنها محکم می‌شود : ۱ـ سؤال‌های جولیا ـ همسر مهرداد ـ که به گفتهٔ مهرداد، مرتب از خود سؤال‌های ریز و درشت فلسفی دارد. ۲ـ موضوع رسالهٔ دکترای خودش، که بررسی علل خودکشی دکتر پارسا، استاد فیزیک دانشگاه است. اما باید دید **گره‌گشایی** داستان، در حد این گره است؟ در مورد این عنصر از پیرنگ (گره‌گشایی) باید گفت: نکتهٔ ظریف و مهمی‌که در این داستان باید به آن توجه کرد، جواب دادن به سؤال‌های فلسفی، دینی است که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ چرا که نویسنده ممکن است با یک نقطه نظر مثبت یا منفی، حتی ممتنع، اعتقادات خود و خواننده را به چالش بکشد. و تأثیر درست یا غلط روی مخاطب بگذارد. که اگر بخواهد غلط باشد، کاری است که ممکن است داستان‌های ضد مذهب هم قادر به انجام آن نباشند. در این کتاب نویسنده سؤال‌های زیادی را در قالب گفتگو و جدل مطرح می‌کند و جواب‌هایی هم می‌دهد، اما آیا خواننده همهٔ جواب یا جواب قانع‌کننده را گرفته است؟ در این ارتباط باید گفت، داستان تا آن جا که سؤال می‌کند ـ گره‌افکنی ـ و مرحلهٔ بعدی آن ـ کشمکش ـ منحنی پیرنگ را بدون اشکال طی می‌کند و جذاب هم است و به لحاظ رابطهٔ علت و معلولی نیز اشکالی بر آن وارد نیست، حتی داستان از تعلیق خوبی هم برخوردار است. اما این که نتیجهٔ حاصله بتواند مخاطب را بعد از این همه سؤال، به جوابی کامل برساند یا پاسخ موردنیاز خود را از آن دریافت کند، به همان عنصر پیرنگ ـ گره‌گشایی ـ مربوط می‌شود که در این مرحله گره‌گشایی، با اشکال روبه‌رو می‌شود. چرا که ممکن است با این نظر که (انسان اول باید ایمان بیاورد، بعد خدا را قبول کند)، همه موافق نیستند. و این استدلال نمی‌تواند قانع کننده باشد. یا این که شک یک توهّم است. ص ۷۸. و از همه مهم‌تر

جوابی است که کتاب، در مورد بررسی علت خودکشی دکتر پارسا، به مخاطب می‌دهد ـ به مخاطبی مثلاً جوان و کنجکاو. ـ آیا علیرضا دانای کل است و جواب همهٔ سؤال‌ها را می‌داند؟ و اصلاً چه کسی جز خود خدا، حکمت خدا را می‌داند؟

آیا بهتر نبود بگوید: هیچ کس نیست که جواب همهٔ سؤال‌ها را بداند. هیچ‌کس نمی‌داند حکمت خدا چیست. و در یک جمله (فقط او جواب همهٔ سؤال‌ها را می‌داند).

اما باید به این نکته توجه کرد که اگر بخواهیم داستان را در قالب داستان‌هایی با پیرنگ باز بررسی کنیم، که در آنها همان‌گونه که می‌دانیم به سؤال‌ها، یا جواب داده نمی‌شود و یا جواب قطعی داده نمی‌شود. این داستان نیز از محدودهٔ آنها جدا نمی‌ماند. لذا برای پیرنگی که در نقطهٔ گره‌گشایی و در بخش رابطه علت و معلولی جا نمی‌افتد، و گره گشوده نمی‌شود، بنابر مختصات این گونه رمان‌ها، نمی‌توان اشکالی وارد دانست. ضمن این که این را نیز باید در نظر گرفت که در رمان عقاید نیز برخی از عناصر داستان از سوی نویسنده به عمد محدود می‌شوند و راوی یا نویسنده بیشتر به گفتگو و مجادله، یا نظریه‌پردازی شخصیت‌ها می‌پردازد.

از طرفی می‌توان به این مطلب نیز اشاره کرد که بعضی از نویسندگان امروز توجه زیادی به برخی مشکلات زندگی دارند. مسائلی مانند فقر، فحشا، بیماری، جبر وراثتی و از بین رفتن ارزش‌های انسانی و... را مورد سؤال قرار می‌دهند، که شاید بتوان به پاره‌ای از آنها در درونمایهٔ این داستان رسید. این متون سبب ایجاد سؤال‌هایی برای مخاطبان خود می‌کند که گاهی سؤال‌های هستی‌شناسانه ـ چگونگی هستی ـ و مواردی از این دست را به وجود می‌آورند. نویسندگانی چون خوان رولفو نمونه‌ای از این مقوله هستند. آنها در عین خونسردی، به نمایشی از ناهنجاری‌های جامعه خود می‌پردازند. این قبیل داستان‌ها را که امروز بیشتر با نام داستان‌های آخرالزمانی می‌شناسند، می‌توان مترادف با داستان‌های ناتورالیستی قدیم دانست ـ با در نظر گرفتن برخی تفاوت‌ها ـ و هم از این جهت که این نویسندگان تحت تأثیر دغدغه‌های ذهنی خود به نوشتن چنین داستان‌هایی می‌پردازند و در واقع تعابیر خود را از وقایع اطراف خود مورد نظر دارند، می‌توان این داستان‌ها را مترادف با داستان‌های اکسپرسیونیستی دانست. روی ماه خدا را ببوس، برخی از این ویژگی‌ها را دارد که اگر از طریق نقد روان‌شناسی یا سنّتی

بخواهد بررسی شود، شاید به دغدغه‌های ذهنی نویسنده، در باب سؤال‌های فلسفی که از خود داشته است، برگردد.

حال اگر با شیوهٔ کلاسیک‌تر اثر را بررسی کنیم، نکات ریزی را که با روابط علت و معلولی پیرنگ هماهنگ نیستند، چنین برمی‌شماریم:

نگاه داشتن عاشقانه‌ترین نامهٔ دکتر پارسا به مهتاب، نزد شهرهٔ بنیادی.

دلایل ناکافی ذکر شده برای ازدواج نکردن مهتاب و دکتر پارسا.

دلایل خودکشی دکتر پارسا.

دلایل بازپرس پروندهٔ دکتر پارسا مبنی بر: یأس و تجرّد و کار ذهنی شدید.

زاویهٔ دید:

زاویهٔ دید داستان، منِ راوی است، که انتخابی درست و بجاست؛ زیرا با توجه به احساس و درک و برداشت راوی در موارد مختلف و روایت آنها، بر باورپذیری و حقیقت مانندی داستان می‌افزاید و صمیمیت بیشتری را با مخاطب ایجاد می‌کند.

امتیاز:

امتیاز کتاب، در مفهوم تم و درونمایهٔ اصلی کتاب است. اما آنچه را که نباید نادیده گرفت، دغدغهٔ اصلی نویسنده، یعنی خدا محوری، تفکر و اندیشهٔ ایمان و تقدّس، تلاش انسان برای کشف خود و کشف معنا و خدا و دین، در داستان است که حتماً دارای ارزش فوق‌العاده است؛ دغدغه‌ای که درکتاب‌های دیگر او هم مورد توجه قرار گرفته است. چنانکه حتی اسامی داستان‌هایش را برمبنای آنها انتخاب کرده است. مثل: روی ماه خدا را ببوس. استخوان خوک و دست‌های جذامی، ما ادریک یا مریم، هل من محیض، چند روایت در بارهٔ خداوند و... و نوشتن کتاب‌هایی با چنین درونمایه‌ها، آن هم در زمانی که برخی به ادبیات اروتیک و ادبیات پرفروش توجه دارند، قابل تأمّل است.

مطلب دیگر توجه به وجه فلسفی اثر است که داستان را از یک لایهٔ داستان‌گویی ساده، فراتر می‌برد و مخاطب را به تفکر و تأمّل دربارهٔ سؤالی فلسفی و پیداکردن پاسخی برای آن وادار می‌کند. که این سؤال‌ها نیز ـ اگر حساب شده و صحیح از کار درآیند و اثر معکوس نگذارند ـ می‌توانند از امتیازهای دیگر اثر باشند.

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش

نقد «تالار پذیرایی پایتخت» اثر محمدعلی گودینی

مقدمه:

محمدعلی گودینی متولد سال ۱۳۳۵ است. او در شهر کنگاورِ استان کرمانشاه به دنیا آمده است. گودینی در کارنامهٔ ادبی خود، لبخند تلخ، کنار جادهٔ خاکی و مجموعه داستان سیلاب را نیز دارد. از او به عنوان نویسنده حوزه ادبیات کارگری نام می‌برند.

چکیده:

تالار پذیرایی پایتخت، اثری از محمدعلی گودینی است، که ۲۹۶ صفحه و بهای چهل هشت هزار ریال دارد. این رمان شش فصل دارد، با قطع رقعی و شمارگان دو هزار پانصد نسخه. این رمان را انتشارات سورهٔ مهر در سال ۱۳۸۸، به کوشش مرکز آفرینش‌های ادبی حوزهٔ هنری، چاپ کرده است. این کتاب دارای رتبهٔ تقدیری در دورهٔ اول جشنوارهٔ داستان‌های انقلاب است. از مشخصات ظاهری این کتاب، می‌توان به جلد سیاه آن اشاره کرد که برخلاف آثار دیگر سورهٔ مهر، مفهوم چندانی از کتاب به دست نمی‌دهد. موضوع این کتاب دربارهٔ انقلاب سفید و تقسیم اراضی و بعد از آن مهاجرت مردم به تهران و مشکلاتی که از این طریق دامن‌گیر آنها می‌شود، نوشته شده است. این کتاب همچنین به جریان ۱۵ خرداد سال ۴۲ نیز می‌پردازد. تالار پذیرایی پایتخت، به عنوان برگزیدهٔ دهمین دورهٔ جایزه کتاب فصل و تقدیر شده در اولین دوره داستان انقلاب است.

خلاصه داستان:

خلاصهٔ کامل کتاب متنی طولانی‌تر را ایجاب می‌کند که در فرصت این گزیده نمی‌گنجد، لذا نگارنده شِمایی کوتاه از کتاب را فقط برای آشنایی مختصر مخاطب با داستان تقدیم می‌دارد تا بتواند روی نقد آن تأمّل کند.

موضوع رمان از روستای پامیل و چند روستای اطراف آن به نام‌های برف رود، چغاپیره و گود پهن و... شروع می‌شود. به این ترتیب که با پیاده‌کردن طرح تقسیم اراضی ـ یکی از اصول انقلاب سفید زمان شاه ـ در این روستاها نیز مانند روستاهای دیگر، دگرگونی‌هایی رخ می‌دهد که تمام زندگی آنها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. بخشی از این تأثیرات مربوط به اختلافات بین اهالی و همچنین کشیدن پای امنیه به روستا، و بخشی دیگر موجب رهاکردن روستا و آمدن آنها به سوی شهرهاست. غلامعلی ـ شخصیت اصلی و راوی ـ پسر نوجوانی است که با سه خواهر و دو برادر و پدر و مادر خود در این روستا زندگی می‌کند. او نیز در پی آمدن خانوادهٔ عمویش به شهر می‌آید و با تحمل سختی‌های بسیار و انجام کارهای سخت مانند فرفره و جغجغه فروشی، آب فروشی، شاگردی بازار تره بار و میوه، شاگرد قهوه‌چی، شاگرد ماست‌بندی و... به رنگ مردم شهری در می‌آید. او بعد از سربازی در بخش‌های آخر رمان، در استخدام کارگاه پارچه‌بافی درمی‌آید. همچنین داستان حکایت از آمدن روستائیانی دیگر از آبادی پامیل و دیگر آبادی‌ها دارد، که هرکدام با چه مشکلاتی روبه‌رو می‌شوند. بیش از هرکس براتعلی، پسر عمویش درگیر این ماجرا می‌شود؛ چرا که هم معتاد و هم دزد می‌شود. این جریان روز به روز خسارات و مشکلاتی به بار می‌آورد که امام‌خمینی به انجام آن اعتراض می‌کنند، و در پی آن جریان کشتار پانزده خرداد به وجود می‌آید و در نهایت امام تبعید می‌شوند. غلامعلی به سربازی می‌رود و خانواده‌اش هم به پایتخت کوچ می‌کنند و ابتدا در یک مرغداری ساکن می‌شوند. ناصر نجله یکی از اهالی آبادی، بعد از مهاجرت به خدمت دولت و امنیت درمی‌آید و کار و بارش خوب می‌شود و صاحب دو دانگ از سینمای آبی و دو دانگ از تالار پذیرایی پایتخت می‌شود. او همچنین خان شده و با نخست‌وزیر رفت و آمد دارد. شجاع‌الدین که در دفتر مصالح فروشی کاظم خان ـ

پایگاهی که برای روستائیان، سخنرانی می‌کند ـ دستگیر و زندانی می‌شود، که همزمان با آن، عروسی براتعلی را در همان تالار پذیرایی پایتخت جشن می‌گیرند.

مشخصات رمان:

مکتب: این کتاب را می‌توان رمانی رئالیستی با رگه‌هایی از ناتورالیست به حساب آورد.

ژانر: سیاسی ـ تاریخی ـ اجتماعی

مکان: روستای پامیل، تهران

زمان: از سال‌های چهل و یک تا یکی دو سال پیش از انقلاب

عنصر غالب: درونمایه

نقد کلی و درونمایه:

درونمایه مهم‌ترین بخش این رمان را تشکیل می‌دهد، زیرا برای غالب بودن خود، علاوه بر بخش تکنیکی که تمام عوامل کتاب را در خدمت خود گرفته است ـ از قصه تا شخصیت و موقعیت و ابزار و فضا و مکان و زمان و... ــ اشاره به اهمیت جریان تاریخی ـ سیاسی ـ اجتماعی مهمی‌نیز دارد، و به لحاظ موضوعی دارای اهمیت است. چرا که بسیاری از جریان‌های قبل از انقلاب که منتهی به انقلاب شدند، ریشه در این موضوع و موضوعاتی در ارتباط با این موضوع و مانند این داشته‌اند.

در بخش درونمایه، نویسنده به چندین موضوع مهم تاریخی ـ سیاسی ـ اجتماعی توجه دارد که مهم‌ترین آن جریان تقسیم اراضی است که آثار آن تا امروز همچنان ادامه دارد. این رمان تأکید دارد بر نتایج حاصله از تقسیم اراضی که موجب اختلاف بین روستائیان، و نادیده گرفتن حقوق بعضی از مالکان که با زحمت زمین‌هایی را به دست آورده بودند و از دست داده‌اند، (ص ۷۲. من هم مثل بقیه مالک‌ها هستی‌ام را شاه و رعیت هورا کشش به ناحق از دستم درآوردند). و همچنین اشاره دارد به هرج و مرج‌ها، تغییرات، چشم هم‌چشمی‌ها، تنبلی‌ها و... که بعد از تقسیم اراضی به وجود آمد. تصور اولیه رعیت از تقسیم اراضی، به گونه‌ای بود که موجبات رضایت آنها را فراهم می‌آورد:

(صفرعلی گفت برای ما که بد نشد یک شبه الکی الکی خودمان ارباب خودمان شدیم. ص ۸۵)، (رعیت‌ها به حساب خودشان از بند مالکان رها شده و به شهرها کوچ می‌کردند. ص۶۸) این امر کم‌کم به مسائلی دیگر تبدیل شد که در نهایت موجبات مهاجرت روستائیان از روستاها به شهرها و رویارویی آنها با مسائلی شد که پس‌زمینه‌ای برای پذیرش و تطبیق خود با آن را نداشتند. چنانچه زندگی در حاشیه‌ها و آلونک‌ها در حواشی شهرها و مشکلات بی‌کاری، فقر، اعتیاد، بیماری جسمی و روحی و جنسی و... را به بار آورد، که اینها خود مولد مشکلات ریز و درشت دیگری شدند. این جریان از همان زمان تا امروز یکی از دغدغه‌های جدی اجتماع بوده و هست و توجه بسیاری از دلسوزان واقعی جامعه را به خود جلب کرده است. کتاب اذعان دارد که بعضی از مردم به خصوص مردم ده پامیل، کاری در این باب انجام ندادند: (به سبب مخالفت آقای خمینی با این کردار شاه، توی تهران و شهر ورامین و اطراف و دهات حدود آن محال، طوری قیام افتاد که گفتند چند هزار مخلوق بی‌گناه خونشان ریخته شد، ولی ای رعیت بی‌تقوا... ص۲۳). نویسنده در ص ۲۳۶، بار دیگر به نظر مخالف امام در ارتباط با این جریان اشاره می‌کند. (خب آن همه فریادها و نصیحت‌های آیت‌الله خمینی هم در اعتراض به این مسأله بود).

به این ترتیب، یکی از عوامل و شاید مهم‌ترین عامل جریان پانزده خرداد چهل و دو، همین امر معرفی می‌شود. که اگر از پرگویی‌های روایت، به خصوص در بخش‌های اولیهٔ کتاب بگذریم، می‌توان گفت توانسته است این مفهوم را با استفاده از تخیل و خلط آن با واقعیت‌های دیگر، به چالش کشیده و توجه مخاطب را به آن جلب کند. تأکید روی مهاجران روستایی در رمان بیش از موضوعات دیگر است که بعد از آمدن به شهر و افتادن در گرداب آن، و معضلاتی که برای این گونه افراد وجود دارد، نه تنها به دستاوردهای این اصل نرسیدند، بلکه دچار مشکلاتی شدند که دیگر نه روی بازگشت به موطن خود را داشتند و نه توانایی ادامهٔ زندگی در شهر را. جلوه‌ها و آراستگی‌های ظاهری شهر آنها را فریفت و به خود جلب کرد، اما بعد از مدتی هر یک از آنها گذشته و اصل خود را طلب می‌کردند. ـ هر کسی کو دور ماند از اصل خویش، عاقبت باز جوید روزگار وصل خویش ـ که به مثابهٔ نوع مادی و زمینی این جریان را در این شعر می‌بینیم.

موضوع تقسیم اراضی مربوط به اصلاحات ارضی، اولین اصل از انقلاب سفید بود که می‌خواست رژیم ارباب و رعیتی را ملغی کند. این اصل در چند مرحله انجام شد و از همان ابتدا که قرار بر انجام آن شد، رعیت حق مالک را نمی‌داد و منتظر اصلاحات بود و همین امر موجب اختلافات بین آنها می‌شد. که در مراحل بعدی اختلافات شدیدتر شد و در مرحلهٔ آخر که قانون می‌گفت مالکان باید یا زمین خود را به اجاره‌داران بفروشند یا آن را با آنها تقسیم کنند، باز اختلاف از بین نرفت و در عوض این کشاورزی بومی بود که کم‌کم از بین می‌رفت. به این ترتیب که در اثر کار نکردن یا کم‌کاری و اهمیت ندادن به کشاورزی، کم‌کم کمبود محصولات و احتیاج و وابستگی بیشتر به نوع خارجی آنها به وجود آمد. از طرفی رعیت با تغییری که رخ داده بود، خود نیز تغییر کرد. او دیگر خود را آزاد می‌دید. آن‌گونه که الزامی بر ماندن خود در روستا و ادامهٔ کشاورزی نبیند، او تمایل به شهرنشینی و مهاجرت و حتی ظاهری شهری پیدا کرد. سعی بر خودنمایی و پوشیدن لباس شهری به جای لباس‌های روستایی و کفش به جای گیوه و... از عواملی بود که ظاهر او را تغییر می‌داد و چشم و هم‌چشمی برای مهاجرت و شهرنشینی عامل مهم‌تری بود که سبب شد خانه و زمین‌های خود را رها کند و به شهرها هجوم بیاورد. این موضوع با مخالفت علما به ویژه امام روبه‌رو شد و با اعتراض ایشان، مردم نیز اعتراض کردند و در تهران، قم، مشهد و شهرهای دیگر به تظاهرات پرداختند. این اعتراض‌ها قیام پانزده خرداد را به وجود آورد. که ریشه در جریان انقلاب داشت.

موضوع دیگر کتاب، اشاره به کشتن ـ منصور نخست وزیر شاه ـ است که توسط بخارایی، هرندی، نیک‌نژاد و امانی انجام شد، که البته این موضوع هم بسیار مهم بوده، ولی نویسنده آن را در همین اندازه گذاشته و به آن نپرداخته است. همچنین به موضوع جشن‌های دو هزار و پانصد ساله نیز در حد اشاره پرداخته است؛ موضوع کشف حجاب، موضوع قانون کار با ماده ۳۳، موضوع هفده دی و جشن آزادی زنان، و موضوعاتی دیگر، که به هر کدام اشاره‌هایی شده و سپس رها شده‌اند. موضوع ناصر نجله که به خدمت سازمان امنیت درآمده است نیز نیمه‌تمام رها شده است. علت عمدهٔ پیش کشیدن این مطالب و رها کردن آنها باید این باشد که رمان ادامه دارد و در جلد دوم شاید تمامی این موارد به سامان برسند.

مطلب مهمی که در این بخش باید گفت، این است که داستان با وجود توجه به موضوع پراهمیت تاریخی، فاقد لایه‌های زیرین و همچنین فاقد هر نوع احساس و عشق، و لطافت‌های عاطفی، چه به لحاظ مفهومی و چه به لحاظ زبانی است که بتواند به نوعی جذابیت‌هایی در حاشیه برای خوانندگان جوان نیز در برداشته باشد که بتوانند به واسطهٔ آنها به حقایق مهم تاریخی و سیاسی دست یابند.

ساختار:

در بحث ساختار باید گفت شخصیت اصلی ـ غلامعلی ــ گِرهی ندارد که با آن درگیر شود. او در ابتدای داستان نوجوانی حدود دوازده ساله یا بیشتر است که در انتهای داستان به سربازی می‌رود. او در جریان موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد که به آن اعتراضی ندارد و اگر هم دارد، خود را با آن وفق می‌دهد، یا نمی‌داند که گره دارد، و یا با آن درگیر شده است یا نه. در واقع او موضوع تقسیم اراضی و عواقب آن را آن‌گونه که باید، درک نکرده است و این به واسطهٔ سنّ و سال اوست که اگر شخصیت اصلی به جای نوجوانی، در جوانی با این رویکرد سیاسی که گره بزرگسالان است، آشنا می‌شد، با موضوع، بیشتر درگیر می‌شد، یا مانند پسر عمویش به طور غیر مستقیم تحت تأثیر آثار آن قرار می‌گرفت. چنانکه او معتاد می‌شود و دست به دزدی می‌زند و زنی روسپی را به همسری می‌گیرد و پول عروسی‌اش را می‌دزدند و... اما شخصیت اصلی – غلامعلی – هم صاحب کار می‌شود، و هم درس می‌خواند و هم خود را با اوضاع اطرافش تطبیق می‌دهد. به این ترتیب، داستان فاقد گره و بالطبع کشمکش و گره گشایی است و در واقع ساختار خاطره دارد. چرا که انتهای داستان منتج پیرنگ نیست، و به تغییرات و مشکلات براتعلی می‌پردازد و شخصیت، منش، کُنش و نگرش شخصیت اول در راستای همان روند قبلی پیشرفت می‌کند و بزرگ‌شدن او را نمی‌توان تحول او فرض کرد. اما مطالب فوق، دلیل بر ناتورالیستی بودن رمان نیز است. ایستایی شخصیت‌ها در برابر اموری که برایشان ترتیب می‌دهند و همچنین توجه به عوامل جبری که بنا به بیولوژیک بودن آن است و این که یک روستایی، زادهٔ روستایی است و با همان مشکلات دست به گریبان است، و در هر شرایطی باید با مشکلات روستائیان روبه‌رو

باشد. ـ مگر مانند ناصر که خود را بـه سـازمان امنیـت بفروشـد. ـ دیگـر جبـر فکـری: (پیشانی نوشت ما هم این است. ص۱۴۴.)، (شما دو تا هم مثل ما بد اقبالیـد. ص۱۴۳.) که در هر دو طریق موضوع اختیار نفی می‌شود.

نکتهٔ دیگر این که، روایت رمان در بخش‌های اولیه دارای حرکت‌های بسیاری است که در تعاملی نامتناسب با عمل قرار می‌گیرد ـ عدم توجه به موضوعی که یـوجین ویـل بر آن تأکید داشت؛ «توالی حرکت و عمل». ـ چنانچه موضوع‌ها و موقعیت‌های زیـادی ارائه شود، شخصیت‌های بی‌شماری وارد داستان می‌شوند، ولی عملی صورت نمی‌دهند. در واقع دلیل آوردن این همه شخصیت، بدون هدف و توصیف و گزارش موقعیـت‌هـای اضافی مشخص نیست. در واقع موضوع مهمی‌که اکثر بزرگان ادبیات به آن اشاره دارند، استفاده از تفنگی است که به دیوار آویخته شده است، که مورد توجه قرار نمی‌گیرد. این موضوع در کتاب به میزان زیادی دیده می‌شود، به همین دلیل است که نمی‌تـوان از آن گذشت. اشخاصی که بی هیچ دلیل وارد داستان می‌شوند و حتـی گـاهی هـیچ کُنشـی انجام نداده، از آن خارج می‌شوند، و شخصیتی دیگر وارد می‌شود و باز همین روند. بایـد گفت شخصیت‌های بی‌شمار برای داستان زمانی امتیاز محسوب می‌شود که دلیلی برای آوردنشان باشد ـ مانند جنگ و صلح تولستوی ـ و حضورشان معنا و مفهومی، کد، نمـاد و کنشی معنادار را در پی داشته باشد. لذا فقط آوردن موقعیت‌ها و اسامی شخصیت‌هـا و بعد فراموش کردن آنها امتیاز محسوب نمی‌شود. به عنوان مثـال فقـط در یـک بخـش کوچـک بـه صـفحات ۵۶–۵۷–۵۸– و... مـی‌تـوان اشـاره کـرد. شـاید بتـوان گفـت شخصیت‌های روستا به فراخور آبادی که در آن زنـدگی مـی‌کننـد، و همـه همـدیگر را می‌شناسند، و در اکثر کنش‌های خود یا با هم هستند، یا در جریان امور قرار مـی‌گیرنـد، ولی اگر آنها کمکی به پیشبرد داستان نداشته باشند، داستان را به گزارشـی و یـا روایـی بودن نزدیک می‌کنند. به خصـوص کـه اگـر فقـط رفتارشـان توصـیف شـود. چنانچـه شخصیت‌های اصلی بهتر است دارای روان‌شناختی و هویت و گذشـته و بـود نمـود و... باشند. شخصیت اصلی نوجوانی است که از سن حدود دوازده سالگی شناخته می‌شـود و از کودکی و گذشته او و بقیه اشخاص داستان علائق و نقاط قوت و ضعف‌ها، عـادات و اخلاق قبلی آنها موردی در دست نیست. اکثر آنها فارغ از شخصـیت معنـایی هسـتند و

بیشتر شخصیت‌های کنشی هستند خیلی از آنها را می‌توان از داستان حذف کرد بدون آنکه لطمه‌ایی به داستان وارد شود. در واقع همین تعدد شخصیت‌های اضافی، تمرکز روی شخصیت‌های اصلی‌تر را کمتر می‌کند. تمرکز بر شخصیتی که به معناو غایت، یا بی‌معنایی و بی‌غایتی توجه دارد، و به همین دلیل تقابلی برای این دو نوع شخصیت وجود ندارد. شخصیت‌ها در پی سرنوشت تعین شده خود، بنا به حکم ایستایی ـ از نظر تفکر – که نویسنده برای شان در نظر گرفته، و هم چنین بنا بر وجه ناتورالیستی نقش خود، ـ آنچه را که حکومت و دولت برای شان در نظر گرفته ـ آن را می‌پذیرند و با آن کنار می‌آیند ـ و در مورد شخصیت‌هایی که دست به کشتار نخست وزیر می‌زنند یعنی شخصیت‌های پویا، اطلاع چندانی داده نمی‌شود.

زاویهٔ دید داستان منِ راوی است که از نوع درون رویداد است؛ چرا که راوی خودش در داستان حضور دارد و کُنش انجام می‌دهد، اما گاهی به دانای کل محدود تبدیل می‌شود، که باید گفت برای رمان بهتر است از زاویهٔ دیدی بیش از یک نظرگاه استفاده شود، به خصوص در باب نظرگاه اول شخص؛ چرا که این زاویهٔ دید درست است که دارای صمیمیت و متمرکز است و حقیقت مانندی داستان را بالا می‌برد، ولی دارای محدودیت‌هایی است که نمی‌تواند بقیهٔ اشخاص و موقعیت‌ها را روایت کند و ناچار گاه دچار تخطّی می‌شود.

نثر:

روایت داستان ساده و خطی، بدون تداعی‌های بلند و فلش‌بک‌های ریز و درشت، و از نظرگاه راوی نوجوان، تا زمان جوانی او صورت می‌گیرد. این روایت اگر موضوع سیاسی نداشت، بنا به نثر و روایت نوجوان آن، می‌توانست داستانی در بارهٔ نوجوان نیز باشد. اما نوع موضوع تاریخی و سیاسی آن مانع این امر شده است. داستان در بخش-های اولیه مطوّل‌نویسی و توصیف‌های بسیار دارد. تکرار بعضی کلمات، جمله‌ها و مفاهیم که گاهی غیر ضروری به نظر می‌رسند، در داستان زیاد دیده می‌شود. که در این ارتباط باید به کوه یخ همینگوی اشاره داشت و این که می‌توان با کم‌ترین اطلاعات، بیشترین مطلب را ارائه داد که تأکید بر ایجاز دارد. ناسزاگویی‌های متن به رفتار

ناشایست امنیه و دولتی‌ها با رعیت‌ها اشاره دارد، اما شاید می‌شد به جای کلمات رکیک، از کلماتی با همان مفهوم استفاده کرد؛ چرا که استفاده از هر واژه و جمله در متن، اگر به جای جلب توجه، دلیل منطقی داشته باشد، از مقبولیت بیشتری برخوردار است. ضمن این که نثر از پرداخت قوی برخوردار نیست، و شتابزدگی در بخش‌هایی از متن ـ با وجود مطول‌نویسی ـ دیده می‌شود. چنانکه در یک سوم سطر چند اتفاق می‌افتد: (باد آمد تند و خنک. گرما را برد. باد افتاد ص۵۴). اگر برای موضوع‌های بااهمیت‌تر از پرداخت قوی‌تر استفاده شود، خواننده برای خواندن راغب‌تر می‌شود.

تکرارها: کلمات مف، پرنفس.

امتیاز:

توجه به ادبیات بومی و ترسیم فضای روستایی و جزئیات آن ـ ابزار و وسایل و نحوهٔ زندگی و موقعیت ـ و بعضی از فرهنگ و خرده فرهنگ‌های این روستاها، یکی از امتیازهای مهم رمان است. که نویسنده با تمام ریزه‌کاری‌های آن آشنا بوده و توانسته است با ایجاد فضایی درست، عیار حقیقت مانندی داستان را بالا ببرد. توصیف دعواها و اختلاف‌های مردم ده که برای جبران خسارت، گندم و جو می‌دهند، و توجه به فضای پختن نان، قالی بافی و لایروبی جوها و... از جزئیاتی است که به خوبی نویسنده از عهدهٔ آن برآمده است. این مطلب نمایانگر آشنایی نزدیک او با اوضاع و احوال و شرایط آن و تجربهٔ زندگی در چنین مکان‌هایی است. همچنین توجه به تاریخ و حوادث آن و انگیزه‌های به وجود آمدن حوادث تاریخی، اجتماعی و سیاسی از جمله به چالش کشیدن جریان تقسیم اراضی و تأثیر آن روی مردم نیز از مواردی است که اهمیت ویژه‌ای دارد. چنانچه سرچشمه و مبدأ مهاجرت و آواره‌شدن روستائیان شد، که از دیگر امتیازها و در واقع مهم‌ترین آنها و موضوع اصلی کتاب است. توجه به زمینه‌های به وجود آمدن انقلاب که از همان سال‌های چهل و دو و سال‌های ماقبل آن مثل چهل و یک که انقلاب سفید به وجود آمد، از دیگر امتیازهای رمان محسوب می‌شود.

قره قیطاس ۱ و ۲ و ۳

نقد رمان «طبقهٔ هفتم غربی» اثر جمشید خانیان

مقدمه:

جمشید خانیان در سال ۱۳۴۰ در آبادان متولد شده است. اولین مجموعه داستان او، در سال ۱۳۷۲ چاپ شد. و آثار بعدی او با نام بازی روی خط ممنوع، رمان دیگر او با موضوع انقلاب اسلامی، و رمان کودکی‌های زمین و مسبور در موضوع دفاع‌مقدس، چاپ شده است. از دیگر آثار او می‌توان از غوص تمیز، چهارمین نامه، عشق سال ریکن و وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدس، نام برد. او در پروندهٔ هنری خود سابقهٔ نمایشنامه‌نویسی نیز دارد، چنانکه نمایش قلب زیبایی پابور در قالب کتاب در سال ۲۰۰۵ از طرف کتابخانهٔ مونیخ، در فهرست کتاب‌های خواندنی کودک و نوجوان قرار گرفت.

چکیده:

طبقهٔ هفتم غربی، اثری از جمشید خانیان، که برای نوجوانان نوشته شده است. این کتاب در قطع پالتویی و در۷۹ صفحه، توسط نشر افق چاپ شده است. اولین چاپ این کتاب متعلق به سال ۱۳۸۷ است. طبقهٔ هفتم غربی، برگزیدهٔ جایزهٔ اصفهان، شهید غنی‌پور و شورای کتاب کودک است. این اثر، زبانی ساده و مناسب با زبان نوجوان دارد و تمام رمان را می‌توان در دو ساعت خواند. اما این به آن معنا نیست که مفاهیم آن نیز در سطح باشند، بلکه نویسنده به مواردی اشاره دارد که هم برای نوجوان و هم برای

بزرگسال قابل تأمّل هستند. موضوع این کتاب در ارتباط با کارکردن نوجوانی است که حدود پانزده سال دارد. این داستان همچنین اشاره به دنیای متفاوت نوجوانان با هم و همچنین بزرگسالان با هم دارد، و نیز توجه به روابط صمیمانهٔ یک نوجوان دارد، با مردی که می‌تواند جای پدر بزگ او باشد.

مشخصات کتاب:

مکتب: واقعیت‌گرا (رئالیسم)
نوع (ژانر): خانوادگی ـ اجتماعی
زمان: کمتر از دو روز
مکان: تهران
عنصر غالب: درونمایه

خلاصه:

امیرعلی پسر نوجوانی است که حدود پانزده سال دارد. مادر او خیّاط است و پدرش که جنگلبان بوده، در اثر افتادن درخت بریده شده رویش، جان خود را از دست داده است. او با توصیهٔ مهین خانم ـ دوست مادرش ـ برای کار پرستاری، به طبقهٔ هفتم آپارتمانی می‌رود که پیرمردی با دخترش در آن زندگی می‌کنند. پیرمرد بیمار است و چند روز است که با اصرار خود از آسایشگاه به خانه برگشته است. دخترش کارمند است و نمی‌تواند مُدام از او نگهداری کند. او باید به زندگی خود نیز برسد. اما این چند روزه که پدرش را از آسایشگاه آورده، خودش از او مراقبت کرده است. امیرعلی توان مالی نامطلوبی دارد، قبل از این هم در یک تعویض روغنی کار کرده است. برای همین تصمیم سعی دارد کارش را خوب انجام دهد. دختر پیرمرد دستورهایی دارویی و غذایی پدرش را به امیرعلی می‌دهد و به او می‌گوید مواظبش باشد. بعد هم از محل کار خود مرتب به امیرعلی تلفن می‌زند و از حال پدرش جویا می‌شود. امیرعلی دستورهای زن را گوش می‌کند، اما به خواسته‌های پیرمرد نیز نمی‌تواند جواب منفی بدهد. و هر چه که او می‌خواهد، برایش انجام می‌دهد. او پیرمرد را کول می‌گیرد و به طبقه پایین می‌آورد تا

از نور آپارتمان استفاده کند. بعد هم با سختی او را به خارج از آپارتمان می‌برد و طبق خواستهٔ خود پیرمرد، سوار دوچرخه‌اش می‌کند. پیرمرد هم در کودکی دوچرخه‌ای داشته که اسمش را قره قیطاس گذاشته بود امیرعلی حرف‌های پیرمرد را گوش می‌کند و بعد از دوچرخه سواری او را به خانه برمی‌گرداند و به حمام می‌برد. پیرمرد از این که با امیرعلی است، احساس رضایت می‌کند و به او می‌گوید که امروز به او خیلی خوش گذشته است. و از او می‌خواهد که برایش بلوط بیاورد. امیرعلی روز دوم با جیبی پر از بلوط و با سختی از صد و چهل پله بالا می‌آید. وقتی به خانهٔ پیرمرد می‌رسد، می‌بیند در نیمه باز است و دخترش روی صندلی نشسته، در حالی که چشم‌هایش قرمز شده است. امیرعلی از او به خاطر دیر رسیدنش معذرت‌خواهی می‌کند، اما دختر می‌گوید دیگر احتیاجی برای معذرت‌خواهی نیست. و امیرعلی بلوط‌ها را از جیبش در می‌آورد و روی میز می‌گذارد و برمی‌گردد.

ساختار:

امیرعلی و پیرمرد هر دو شخصیت اصلی هستند. امیرعلی پررنگ‌تر است و شخصیت اول محسوب می‌شود، اما برخی ویژگی‌های شخصیت اول را ندارد. که یکی از آنها گره‌گشایی در راستای تلاش‌هایی است که انجام داده است، و دیگری تحولی است که باید در ادامهٔ همان موضوع به دست آورده باشد. گرهٔ او فقر است، که به خاطرش مجبور شده از سنی حدود پانزده سال یا کمتر، کار کند؛ یعنی حتی قبل از پرستاری از پیرمرد داستان، در تعویض روغنی کار می‌کرده. لذا سعی و تلاش او در ارتباط با گره نیز مشخص است. اما کشمکشی که او را در تقابل با کسی قرارش دهد، ندارد؛ کسی که در مقابلش بایستد و مانع او شود و در واقع او در مقابل گروه و کسی قرار نمی‌گیرد. او از همان ابتدای ورود به ساختمان و با رو در رو شدن با افراد ساختمان، از نگهبان ـ مرغ ماهیخوار ـ گرفته تا ساکنینی که با او در راه پله و داخل آسانسور برخورد داشته‌اند، متوجهٔ تفاوت‌هایی می‌شود که بین آنها و خودش است. در واقع همه در دنیای متفاوتی با او قرار دارند. ناآشنایی او با برج یا آپارتمان چندطبقه، آسانسور و بالارفتن از صد و چهل پله برای رسیدن به آپارتمان موردنظرش، و... او را ملزم به

تلاشی می‌کند برای تقابل با مواردی که پیش رو دارد. او می‌خواهد از پسِ کاری که به او محوّل شده، برآید. حتی خود را ملزم می‌بیند سنّش را بیش از آنچه که هست، بگوید، تا کارش را از دست ندهد، تا مادرش نگوید که عُرضه ندارد. تا این بخش از پیرنگ و تا نقطهٔ اوج داستان، به لحاظ ساختاری در هرم فریتاک در پیرنگ، مشکلی به وجود نمی‌آید. ـ که البته کشمکش‌های او فقط با خودش است. ـ اما در گره‌گشایی و تغییر و تحول او برخلاف تلاشی که کرده، به جای به ثمر رسیدن و یا ادامه راه در همان راستا، ناچار است خیلی زود از ادامهٔ راه باز ایستد. او یک روز بعد دوباره بی‌کار می‌شود. در این بخش نه تنها گره‌گشایی صورت نمی‌گیرد، بلکه مشکلی مهم برایش به وجود می‌آید که مرگ پیرمرد است. زحمات او بی‌نتیجه می‌ماند. در واقع تغییری که در داستان به وجود می‌آید، در جهت مخالف سعی اوست. تحول در پیرمرد است که با مرگ او صورت می‌گیرد. که تحولی قوی‌تر است. به این ترتیب، عمل داستانی در ارتباط با ساختار رمان از وحدت لازمه برخوردار نمی‌شود. داستان پایان‌بندی تقریباً بازی دارد چرا؛ که خواننده باید خود بگوید که علت مُردن پیرمرد ناپرهیزی اوست یا حرف‌های امیرعلی در ارتباط با درخت پیر؟ یا مواردی از این دست و یا هیچ‌کدام.

مطلب دیگر در ارتباط با مشخصات رمان و داستان بلند و داستان کوتاه است که باید به آن توجه شود. هریک از این ژانرها به دلیل تعداد شخصیت‌ها، حوادث، زمان جاری داستان، مکان، حجم نوشته، گره‌های داستانی، موقعیت‌ها، و سایر عوامل، خود افتراقاتی دارند که باید ملاحظه شود. و همین افتراقات است که تعریف بین داستان بلند و رمان و حتی داستان کوتاه را مشخص می‌کند. رمان چه نوجوان و چه بزرگسال، می‌تواند با تعداد نامحدوی شخصیت سر و کار داشته باشد، که هر یک از این شخصیت‌ها با موقعیت‌ها و حوادثی درگیر شوند و در یک پروسه طولانی جریان داستان را با خود پیش ببرند. گاهی تعداد شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان بسیار زیاد هستند. و گاهی از نظر زمانی داستان به چند نسل می‌رسد و به مکان‌های مختلف در دنیا نیز کشانده می‌شوند. این تعریف با کمی تفاوت در داستان بلند نیز به همین شکل افاده می‌شود. چنانکه داستان بلند نیز با شخصیت‌های کمتری نسبت به رمان و همچنین حوادث و زمان و مکان محدودتری از آن قرار می‌گیرد، که در نهایت هنوز خیلی محدود

نیستند، چون نسبت به داستان کوتاه بیشترند. فقط داستان کوتاه است که از محدودیت‌هایی در هریک از زمینه‌های نامبرده برخوردار است. باید گفت از این جهت این نوشته فاقد اکثر مشخصات رمان و حتی داستان بلند به لحاظ شخصیت، حادثه، زمان، مکان، گره‌های داستانی، موقعیت‌ها و... است. همچنین در مورد صفحات هریک از این ژانرهای داستانی، اندازه‌هایی در نظر گرفته می‌شود که بنا به مشخصات هرکدام، در گروه آن قرار می‌گیرد. لذا با تعاریف گفته شده، این نوشته با مشخصاتی که دارد، در زمرهٔ داستان کوتاه قرار می‌گیرد.

نکته دیگر، نویسنده بودن پیرمرد است و آن یک اتاق کتاب که کارکردی در داستان ندارد و برداشتنش لطمه‌ای به داستان نمی‌زند.

شخصیت‌پردازی:

شخصیت‌پردازی امیرعلی با نامش آغاز می‌شود. ـ امیرعلی ـ نامگذاری، خود بخشی از شخصیت‌پردازی است. شخصیت‌های دیگر هیچ‌کدام نام ندارند. برخی دیگر از صفات و مشخصات امیرعلی، از گفتگوها (دیالوگ‌ها)ی داستان و توصیفاتی که در دیالوگ او با پیرمرد و دخترش گفته می‌شود، به دست می‌آید. ـ شخصیت‌پردازی غیرمستقیم و پویا ـ که نویسنده به خوبی در قالب پرداختی حرفه‌ای آن را ارائه داده است. این که پدرش جنگلبان بوده و هنگامی که درختی را می‌انداختند، او زیر درخت مانده است. و مادرش با خیّاطی گذران زندگی می‌کند و... اما در باب شخصیت‌پردازی او، ارائه مطالبی ضرورت دارد که شخصیت او را تبیین کند. این که چرا او به هر قیمتی در پی به دست آوردن رضایت پیرمرد است و هرکاری را که پیرمرد می‌خواهد انجام می‌دهد. مانند بردنش به بیرون از خانه و سوار دوچرخه کردن او. حتی کارهایی که برایش خوب نیست. و حتی برخی را خود پیشنهاد می‌کند؛ مانند آوردنش به طبقهٔ پایین. علت محبت او نسبت به پیرمرد و اهمیت دادن به خواسته‌های او چیست؟ شاید بگوییم جواب این است که او می‌خواهد کارش را از دست ندهد. اما ارتباط صمیمانه‌ای که پسر نوجوان با پیرمرد پیدا می‌کند، می‌تواند دلایل دیگری هم داشته باشد که مهم‌ترین آن روان‌شناختانه باشد. که اولین دلیل بارز آن کمبود محبت پدر است. محبت امیرعلی نسبت به پیرمرد، از نوع

انجام وظیفه یا رفع تکلیف نیست. او صمیمانه و از ته قلب به پیرمرد محبت می‌کند. او پیرمرد را با علاقه حمام می‌کند، در حالی که برای پسر نوجوانی در این سن، حمام‌کردن پیرمردی غریبه با آن شرایط، چندان مطلوب نیست. به خصوص که او حتی در آن حال از گفتگوی صمیمانهٔ خنده و شوخی کم نمی‌آورد. او پیرمرد را روی کول می‌گیرد و به سختی جابه‌جا می‌کند. در حالی که اگر این کارها را هم نکند، کارش را از دست نمی‌دهد. این نقطه عطفی است که می‌تواند داستان را بر محور خود متمرکز کند، که بستگی دارد بدون توجیه عوامل ذکر شده هر نوجوانی بتواند آن را دریافت کند یا نه.

مطلب دیگر در باب مشخصات ظاهری و بود نمودهای شخصیت‌های اصلی در داستان‌های کلاسیک است، که این داستان با وجود این که بخشی از پایان‌بندی‌اش باز است، دوباره در آن رده قرار می‌گیرد. در شخصیت‌پردازی پیرمرد و امیرعلی که شخصیت‌های اصلی داستان هستند، جای برخی مشخصات ظاهری خالی است. این به آن معنا نیست که داستان نظر بر این دارد که خواننده خود جای آنها را پر کند، بلکه نویسنده به برخی از آنها توجه کرده است؛ مانند نگهبان که شخصیت فرعی است. راوی مشخصات ظاهری نگهبان را به طور کامل توصیف کرده است. چه از جهت حرف‌هایی که می‌زند و چه مشخصاتی که در دیالوگ‌های امیرعلی و پیرمرد گفته می‌شود: «چه گردن درازی داره. مرغ ماهیخوار، کلّه‌ش زرده، عینهو کدو تنبل ساعت بدریخت و گشادی دستشه. سوراخ‌های دماغش عینهو دو تا لوله قیفه. نوک دماغش و... صدای جیغ جیغو، سر تاسش، چشم‌های ریز و...» و در گفتگوی پیرمرد و امیرعلی هم مشخص می‌شود که پیرمرد گوشت در بدن ندارد - لاغر است ـ یا مستقیم می‌گوید چند تار مو بیشتر ندارد. اما این مشخصات در مورد امیرعلی در محاق مانده است. با توجه به این که توصیف‌های جسمانی به شخصیت داستان ماندگاری بیشتری می‌دهد و آنها را از شکل مصرف‌دار بودن خارج می‌کند. و چه بسا که نویسندگان بزرگ به آن توجه داشته‌اند.

اما مطلب دیگری را که باید به آن توجه داشت، در باب شخصیت معنایی داستان است. شخصیت‌های اول این داستان هر دو کُنشگران معنایی هستند و برای این پا به داستان نگذاشته‌اند که فقط کُنشی انجام دهند و از داستان خارج شوند، آنها هر کدام

مختصات معنایی را دارند که رفتاری است که نویسندگان امروزی مانند شکل‌گرایان و ساختارگرایان با شخصیت‌هایشان ندارند ولی این داستان دارد و این امتیاز آن است.

زاویهٔ دید:

زاویهٔ دید داستان، دانای کل است. نویسنده در حد و اندازهٔ امکانات این زاویهٔ دید، از آن بهره برده است و توانسته برخی اطلاعات را از مخاطب پنهان نگاه دارد. یکی از امتیازات نویسنده در به‌کار بردن این زاویهٔ دید، بی‌طرف نگاه داشتن خود و نگذاشتن ردّپای خود در داستان است. او به هیچ روی برای جوان فقیر که در این سن مجبور به کار است، دل نمی‌سوزاند و همچنین برای پیرمردی که مجبور است روزهای آخر عمر خود را تنها بماند و محتاج دستی باشد که به او کمک دهد، و کارگر زنی که باید مرتب طبقات را بشوید.

زبان:

زبان داستان بسیار ساده و روان است. گفتگوها صمیمانه و معمولی هستند. و توجه به سن و شخصیت بچه‌ها در زبان آنها نمودار است. (حال‌گیری می‌کنه. ص ۵۸. مگه رفیقت نیست؟ همان صفحه.)، (چرا با این یکی رفیق نمی‌شی؟ ـ با این جا صابونی؟ ص ۵۹.) در واقع گفتگوها در این داستان از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند، تا حدی که می‌توان یکی از عناصری را که در داستان غالب است، گفتگو دانست. گفتگوها علاوه بر کارکرد اصلی خود که محملی برای اطلاعات‌دهی هستند، دارای بار معنایی نیز هستند. حتی بخشی از شخصیت‌پردازی را به عهده دارند.

پرداخت:

پرداخت داستان یکی از بزرگ‌ترین امتیازهای داستان است. فنی، حرفه‌ای، تصویری، توصیفات پویا و به‌موقع و جذابِ نویسنده بیشتر موجب تصویرسازی می‌شود، که این خود عاملی است تا حادثهٔ داستان و شخصیت‌ها را ملموس‌تر کند. توصیفات در عین سادگی، جذاب هستند. مثالی در این باب: «جای دست و پایش، مثل یک مشت

کوچک، نقطه نقطه می‌شد روی زمین نم‌دار. ص۲۱.» نویسنده همچنین توجه دارد به ظرایف و ریزه‌کاری‌هایی که به طور معمول نویسندگان مرد به آن توجهی ندارند. تصاویری را که نویسنده جلوی روی مخاطب باز می‌کند، بسیار واقعی و صمیمی هستند. رفتار زبان داستان در پرداخت، به گونه‌ای است که توجه او را به سن و سال نوجوان مخاطب نشان می‌دهد.

بیشتر داستان با بازگشت به گذشته (فلش‌بک) روایت می‌شود. شخصیت اصلی ـ امیرعلی ـ در حین بالا رفتن از پله‌های ساختمان با بازگشت به گذشته داستان را روایت می‌کند. او در عین حالی که پله‌ها را می‌شمارد، روز قبل را به خاطر می‌آورد که چگونه برای اولین بار وارد این ساختمان شده، چقدر دنبال آپارتمان مورد نظرش گشته و... تمام وقایع روز گذشته را در همین رفت و آمدهایش به گذشته و امروز روایت می‌کند. تداعی‌ها فاقد پل تداعی هستند و گاهی با فصل از هم جدا شده‌اند. مانند ص ۶۰ که در این حالت هم باز پل تداعی ندارد.

درونمایه:

کار کردن پسر نوجوانی که در اثر کمبود امکانات مادی مجبور به کار در تعویض روغنی و پرستاری از پیرمردی بیمار می‌شود، احساس قبول وظیفه در سنّی که بیشتر نوجوانان هم‌سنّ او یا در کلاس‌های تقویتی و ورزش و یا تفریحی می‌گذرانند، برقرار کردن ارتباط صمیمانه توسط امیرعلی با پیرمرد و پیرمرد با او، ایجاد احساس نوستالوژیک در پیرمرد و یادآوری خاطرات گذشتهٔ او در روستا، و به دنبال وجه تشابه این دو گشتن، اهمیت دادن به خواسته‌های پیرمرد و خود او، حتی به قیمت گوش نکردن به حرف دختر پیرمرد که سبب می‌شود بعد از مدت‌ها پیرمرد با کسی رازی داشته باشد که دیگران از آن بی‌خبر بمانند، که برای پیرمرد لذتی به وجود می‌آورد که مدت‌ها از چشیدن طعم آن محروم بوده است و... همه مفاهیم و مضامینی هستند که از داستان استخراج می‌شود. همچنین احساس همزبانی، همراهی و همدلی پیرمرد با امیرعلی، که آغاز این رفتار از همان نگاه اول و لبخند امیرعلی به وجود می‌آید که رفتاری متقابل را در پیرمرد به وجود می‌آورد. به وجود آوردن احساس شادی و لذت در

پیرمرد، آن‌گونه که فرزندانش نتوانسته‌اند برایش به وجود آورند، به پسر جوان منتقل می‌شود. او تصمیم دارد همچنان به پیر مرد محبت کند. چنانکه روز بعد نیز با جیبی پر از بلوط نزدش می‌آید. اما دلیل منطقی که می‌توان از این همه اعتماد و علاقهٔ پیرمرد نسبت به امیرعلی بیان کرد، تا آن حد که شیر را از دست دختر خود نخورد و روی برگرداند، ولی از دست امیرعلی بخورد و... ، نکاتی است که در درونمایهٔ اثر قابل تأمّل است. که ابتدا همان نگاه نوستالوژیک پیرمرد است، ارتباطی بین کودکی خود و امیرعلی. او دنبال وجه تشابهی بین روستایی که در آن زندگی می‌کرد و طویله‌ای که اسبش را در آن می‌گذاشت و امیرعلی و دوچرخه‌اش می‌گردد. امروز دوست دارد به پارکینگی که امیرعلی دوچرخه‌اش را در آن می‌گذارد، بگوید طویله. او در چشم‌های امیرعلی برق نوری را می‌بیند که تحت تأثیرش قرار می‌دهد، چشم‌هایش پشت پرده‌ای از آب موج برمی‌دارد. (ص ۲۶.) این که گذشته او چه چیزی را به خاطرش می‌آورد و آیا او هم مثل امیرعلی فقیر بوده و مشکلاتی داشته، مواردی هستند که می‌توانند حقایقی باشند که همذات پنداری او را به علی سبب شوند و رفتار صمیمانه‌اش با علی از همان جا ناشی شود. همان رفتاری که نسبت به بچه‌های خود ندارد؛ چرا که بچه‌هایش مانند خود او و امیرعلی زندگی نکرده‌اند. و بچه‌ها نیز نسبت به او فقط احساس وظیفه می‌کنند.

از مضامین دیگر داستان توجه به دنیای متفاوت امیرعلی با ساکنان برج یا ساختمانی است که مردمش با او فرق دارند. بچه‌هایی که در پی آموختن موسیقی هستند، پسری نوجوان که برای قرار بازی در انتظار دوستش در راه‌پله‌ها زانوی خود را بغل گرفته و منتظر مانده، خانم‌هایی که برخلاف مادرش که مجبور است پای خیّاطی برای دیگران بنشیند، لباس شیک می‌پوشند و زنبیل‌های حصیری به دست می‌گیرند و برای خرید باهم بیرون می‌روند. خانم توی آسانسور که ابروهایش بالا پریده، مرد کراوتی با شاخه‌ای گل در دست، و دختر بچه‌ای با سگ پشمالویش و خود برج و آسانسورش. «این جا دیگه چه جور جائیه؟ ص ۱۳.»، که دنیای متفاوتی را پیش روی پسر جوان ترسیم می‌کند.

مهم‌ترین مطلبی که در ارتباط با درونمایه می‌توان دریافت کرد، حرفی است که نشان از بی‌تجربگی نوجوان داستان دارد. او که همهٔ زحمات پیرمرد را کشیده است، نادانسته از جایی به او ضربه می‌زند که موجب تشویش فکری و از بین رفتن روحیهٔ پیرمرد می‌شود. امیرعلی در ارتباط با شغل پدرش که جنگلبان است، مطلبی را که یاد گرفته، به او می‌گوید: «بابام می‌گفت درختی که عمر خودشو کرده باشه، دیگه هیچ جوری نمی‌شه ازش نگهداری کرد. اون موقع‌س که با ارّه‌برقی می‌بُرنش و جاشو می‌دن به نهال جوون‌تر. ص ۷۶.» پیرمرد به محض شنیدن این حرف در همان لحظهٔ اول در حمام خود را می‌بازد و دستش فرو می‌افتد. و در انتهای داستان بعد از مرگش هم راوی اظهار می‌کند دست امیرعلی بوی درخت بلوطی می‌دهد که بریده شده است. این درونمایهٔ دیگری است که از لایه‌های دیگر متن دریافت می‌شود، و به همین دلیل درک آن با لذت همراه است. باید گفت درونمایه توانسته است به حد لازم معنا و مفهوم مطلب موردنظر نویسنده را به مخاطب ارائه دهد و تمام عوامل و عناصر داستان در خدمت به ثمر نشاندن تم داستان کوشیده‌اند و موفق بوده‌اند. لذا در این ارتباط می‌توان به این جمله از رنه ولگ اشاره کرد: «هر متنی یک زیر متن دارد، همان که نویسنده آن را خوانده.»

کلید واژه‌ها:

ساعت: اشاره به ساعت در داستان، با تکرار و تأکید آمده است. ساعت می‌تواند نماد، سمبل و نشانه باشد، که تکرار آن اگر به عمد باشد، نشان از زمانی محدود برای پسر و پیرمرد دارد و با مرگ پیرمرد نیز این مطلب را ثابت می‌کند. ساعت بند فلزی گشاد. ص ۶، ساعت بند فلزی گشاد ص۸، ساعت بند فلزی گشاد ص ۱۰، ساعت فلزی بند گشاد ص۱۱، ساعت چنده حالا؟ ص ۳۵. امیرعلی از توی راهرو نگاه کرد به ساعت صفحهٔ گِرد بالای در بسته. همان ص.

از بعد دیگر نیز نگاه به ساعت مچی نگهبان که تکرار شونده است، می‌تواند ارتباط مستقیم با خواستهٔ پسر جوان داشته باشد. ـ گرچه او ساعت نگهبان را زشت توصیف می‌کند ـ ولی داشتن یک ساعت برای نوجوانی مثل او، یک خواستهٔ عادی است، که در

این سنّ و سال هم بیشتر اهمیت خود را نشان می‌دهد. این مطلب جایی خود را ثابت می‌کند که وقتی دیر رسیده و زن دلیل دیر آمدنش را می‌پرسد و می‌گوید: «نه واقعاً ساعت چنده؟» او می‌گوید: «ساعت ندارم خانم.»

عدد هفت: این عدد نشان از توجه نویسنده به تقدّس آن دارد که در اشکال مختلف از آن سخن گفته است. طبقهٔ هفت غربی. عدد بیست و یک، شمارهٔ آپارتمان پیرمرد، که از حاصل ضرب سه و هفت، به‌وجود می‌آید. «ننه‌ام گفته کارم یه جور پرستاریه. هفت صبح تا هفت بعد از ظهر، ص ۱۹.»، «دو هفته آسایشگاه بود. ص۲۰.»، «هفت عصر که خواستی بری... ص۳۱.»، «هفتم هفتم هر چی می‌کشم از دست این هفتمی‌هاست. ص۳۴.»

قره قیطاس: منظور از قره قیطاس در داستان، ابتدا اشاره به اسب حسین کرد شبستری است، که بعد پیرمرد از آن برای نامیدن دوچرخه‌اش استفاده می‌کند، و بعد هم روی دوچرخهٔ امیرعلی همین اسم را می‌دهند. استفاده از این اسم برای سه مرحله از زندگی می‌تواند به عنوان نماد و نشانه در داستان آمده باشد.

بلوط: بلوط هم یکی از تکرارشونده‌های داستان است. میوهٔ بلوط که امیرعلی با خود به خانهٔ پیرمرد می‌برد، تابلوی درخت بلوط که کنار در خانه پیرمرد نصب شده، بوی بلوط که در فضا می‌پیچد و صحبت‌کردن از درخت بلوط که انتهای داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد و تأثیر بسیاری در حادثهٔ داستان دارد. آخرین جملهٔ داستان نیز با این جمله تمام می‌شود: «دست امیرعلی بوی درخت بلوطی را می‌داد که با اَرّه بریده باشندش.»

امتیاز:

پرداخت حرفه‌ای، زبان ساده و صمیمی، دقت بر ظرایف و گفتگوها، همه از امتیازات ویژه‌ای برخوردارند که در بخش‌های قبلی به آنها اشاره شد. از امتیازهای دیگر اثر، مفاهیم و معناهایی هستند که می‌توان از داستان استخراج کرد، که دور از انتظار کتابی با این حجم است. نویسندهٔ مفاهیم داستان را مترادف با مفاهیم شعر، که در آن جمله‌ها از توان و معنای بالایی برخوردارند، ارائه کرده است. هر کدام از موضوع یا

موقعیت‌های ذکر شده در داستان، دارای معنا هستند و ارزش اصلی داستان بر پایهٔ همین معانی سنجیده می‌شود. می‌توان گفت سبب انتخاب این اثر با وجود کاستی‌های ساختاری و فیزیکی رمان، درونمایه و پرداخت حرفه‌ای آن است و همچنین زبان ساده و گفتگوها که در ارتباط با آن باید اشاره کرد به این که صمیمیت زبان و به خصوص گفتگوها به حدی ملموس است که مخاطب فکر می‌کند این کلمات و جمله‌های خودش است که بر زبانش جاری می‌شود، نه راوی داستان.

کوکب بخت مرا هیچ منجّم نشناخت

نقد رمان «اشک آخر» از سید هاشم حسینی

مقدمه:

سید هاشم حسینی متولد سال ۱۳۵۰ است. رشتهٔ تحصیلی حسینی تاریخ بوده، که آن را رها می‌کند و در سال ۱۳۶۹ شروع به نوشتن می‌کند. آثار او پس از سال ۱۳۸۱ کم‌کم چاپ می‌شوند، که می‌توان آنها را چنین برشمرد: زخم افغان، من و رضا و آیدین و گل سنگ. رمان گل سنگ، برگزیدهٔ دومین جشنوارهٔ داستان انقلاب شده است.

چکیده:

رمان «اشک آخر» اثری است از سید هاشم حسینی. این کتاب در سال هزار و سیصد و هشتاد و هشت، توسط کارگاه قصه و رمان مرکز آفرینش‌های هنری، انتشارات سورهٔ مهر، وابسته به حوزهٔ هنری، چاپ شده است. این اثر، نُه بخش و صد و پنجاه و شش صفحه دارد، که عنوان هر بخش "اشک" نام دارد. نویسنده بخش نهم کتاب را اشک آخر نام گذاشته است. این کتاب در قطعی رقعی، با صد و پنجاه و شش صفحه، و شمارگان ۲۵۰۰ نسخه است. رمان اشک آخر همچنین رتبهٔ تقدیری اولین جشن داستان انقلاب را در سال ۱۳۸۶ به دست آورده است.

داستان اشک آخر بر مبنای حوادث جنگ و انقلاب روایت می‌شود و همان قدر که به موضوع انقلاب در آن توجه شده، به موضوع جنگ نیز پرداخته است. چنانکه داستان با موضوع جنگ و از سال ۶۳ روایت را شروع می‌کند و در پایان هم توجه به موضوع جنگ می‌پردازد. بیشتر کتاب در ارتباط با جوانی است به نام اشکان که مجروح جنگی

است. او از جبهه آمده و زخمی و بستری است و نزدیک است که به شهادت برسد. بـه طـور کلی زمان اصلی روایت، در زمان جاری، جنگ است. و زمان انقلاب و حوادث مربوط بـه آن، در بازگشت به گذشته (فلش‌بک‌ها) و تداعی‌های راوی، جریان پیدا کرده و روایت می‌شود.

خلاصه:

عبدی ـ یکی از شخصیت‌های مهم داستان ـ موظف است خبر زخمی شدن اشکان را به خانوادهٔ او بدهد. او خود قبلاً پایش را در جنگ از دست داده است. اشکان بد حـال است و کسی جز او برای رساندن این خبر موظف نشده است. برای او سخت اسـت کـه این خبر را به خانواده‌ای بدهد که از دوستانشان هستند و اشکان تنها فرزندشـان اسـت. اشکان فرزندزادهٔ این خانواده است. او در واقع فرزند یک مبارزی است بـه نـام مجتبـی اقبالی، که در اثر شکنجهٔ ساواک کشته شده. مجتبی اقبالی علیـه شـاه حـرف زده و در کیفش اسلحه پیدا کرده‌اند. در بخش‌های بعدی و انتهایی کتاب مشخص می‌شود که او مردی مذهبی است. اهل مشروب خوردن با خانوادهٔ زنش نیست. نماز می‌خوانـد. ریـش دارد و کتاب‌های مذهبی مـی‌خوانـد و بـه گفتـهٔ راوی، از روحـانیون، ملیّـون، مصـدق، کاشانی، بروجردی و امام‌خمینی حرف می‌زند که بعد هم مـی‌فهمنـد بـا مخالفـان شـاه همکاری می‌کند. مجتبی اقبالی همسری دارد که از خانوادهٔ قجری است. وضع مالی پدر همسرش خوب است و داروخانه دارد و به او دکتر می‌گویند. او همچنین صاحب ملک و املاک بسیاری است. اقبالی بعد از ازدواج با دختر او، چون امکانات مالی خـوبی نـدارد و مجبور می‌شود در خانه‌ای که او در اختیارش می‌گذارد، زندگی کند. همسـرش وقتـی او خواهر و خواهرزاده‌اش را به منزلشان می‌آورد که با آنها زندگی کنند، ناراحت می‌شود. و زمانی که خبرهای دیگری در ارتباط با مخالفت اقبالی با رژیم می‌شنود، بیشـتر ناراحـت می‌شود. خانوادهٔ همسرش نیز وقتی با چنین مواردی برخورد می‌کنند، از او اظهار بیزاری می‌کنند. اما همسر او باردار است و خانواده‌اش این فرزند را نمی‌خواهند. وقتی نـوزاد بـه دنیا می‌آید، به او می‌گویند که مُرده است. او باور می‌کند و بـه انگلـیس نـزد خـواهرش می‌رود. حشمت ظفر مقدم که یکی از کارمندان ساواک اسـت و مـردم او را بـا صـفات جلاد و سفاک می‌شناسند، به پسر عمویش ـ منوچهر ظفر مقـدم ـ کـه رانـندهٔ سـاواک

است، پیشنهاد می‌کند برای این که بچه را به پرورشگاه نفرستند، او بچه را نگاه دارد. ــ منوچهر را حشمت به ساواک آورده است. ـ منوچهر ظفر مقدم که بچه‌دار نمی‌شود، این کار را می‌کند و اسم نوزاد را اشکان می‌گذارد؛ چرا که تا در آغوش همسرش ـ سیده خانم ـ قرار می‌گیرد، گریه می‌کند و اشک می‌ریزد. به این ترتیب، اشکان مجبور می‌شود با خانواده‌ای زندگی کند که وابسته به ساواک ـ نه ساواکی ـ است. در واقع اشکان فرزند آن خانواده نیست.

حالا عبدی که دوست صمیمی اشکان است و پنج سال است که او را می‌شناسد. باید خبر زخمی‌شدن اشکان را به خانواده‌اش بدهد. اشکان ارتباط صمیمانه‌ای با عبدی دارد و تحت تأثیر او به جبهه رفته است. عبدی عضو کمیتهٔ انقلاب اسلامی و تیم عملیاتی مصادرهٔ اموال است. داستان همچنین اشاره دارد به اسد که در واپسین بخش داستان مشخص می‌شود خواهرزادهٔ مجتبی اقبالی است. او هم در جریان میدان ژاله ـ شهدا ـ شهید می‌شود.

مشخصات رمان:

مکتب: واقعیت‌گرا (رئالیسم)

نوع (ژانر): تاریخی ـ سیاسی، با برخی از ویژگی‌های داستان‌های معمایی

زمان: جنگ و انقلاب ـ و کمی قبل و بعد از آنها ـ

مکان: تهران

عنصر غالب (محور): پیرنگ ـ درونمایه

شخصیت‌های اصلی: اشکان، عبدی، حشمت

ساختار:

داستان واقعیت‌گرا (رئالیسم) است و بعضی از ویژگی‌های داستان‌های معمایی را دارد، ولی نه همهٔ آنها را. از مشخصات رمان معمایی این است که نویسنده در زمان حال است، ولی جریان‌های زمان گذشته را جستجو می‌کند. در واقع در گذشته سیر می‌کند و مرتب به عقب برمی‌گردد. باید توجه داشت رمان معمایی، مفهومی جداگانه با

رمان شک و انتظار دارد، زیرا رمان شک و انتظار مبتنی بر این است که نویسنده در زمان حال سیر می‌کند، ولی به دنبال راهی است برای جلوگیری از اتفاقاتی که ممکن است در آینده رخ دهد. به این ترتیب، در رمان شک و انتظار، معما بعد به وجود می‌آید. در رمان اشک آخر، سؤال‌هایی برای خواننده به وجود می‌آید که نویسنده از جواب به آنها امتناع می‌کند و در انتها به آنها پاسخ می‌دهد؛ مانند مشخصات و هویت اشکان، هویت کامل مجتبی اقبالی، منوچهر و حشمت ظفر مقدم، که بیشتر در اشک هفتم مشخص می‌شود، و یا معماها حل می‌شود.

داستان محور پیرنگ بیش از محورهای دیگر، به راز و شک و انتظار در سراسر داستان توجه دارد. پیرنگ داستان اشک آخر جدا از این که برخی عناصر در آن محکم نیستند، از جهت انتظار دارای قوام است. اما به دلیل عدم فاصلهٔ بین شخصیت‌های اول و دوم و گره‌های آنها، با پاره‌ای موارد روبه‌رو است، به این ترتیب که نمی‌توان گره‌ای برای شخصیت اشکان در نظر داشت؛ چرا که او از ابتدا تا انتهای داستان مجروح و بستری است. او نمی‌تواند با کسی یا چیزی کشمکشی داشته باشد، چون به همان شکل که در ابتدای داستان بود، تا انتها باقی می‌ماند. همچنین طرفینی برای کشمکش با او وجود ندارند. و به همین ترتیب، تغییر و تحولی در او صورت نمی‌گیرد. در حالی که تمام داستان در ارتباط با اوست و گذشته‌اش به طور کامل تعریف می‌شود. در واقع فقط زندگی اوست که روان‌شناختی دارد. چنانکه داستان چگونگی مرگ پدر او و بزرگ شدن خود او را در یک خانواده وابسته به ساواکی، به طور کامل توضیح داده می‌دهد. در واقع راوی اطلاعات مربوط به گذشته و حالش را به طور کامل در اختیار خواننده قرار می‌دهد. اما این شخصیت هیچ کُنشی ندارد و منفعل است و در هیچ تعاملی از زمان شروع داستان تا انتها با کسی قرار نمی‌گیرد. هرچه که برای او اتفاق افتاده، مربوط به قبل از شروع داستان بوده است.

شخصیت عبدی به اندازهٔ او مورد توجه راوی نیست. گرچه او بیشترین کنش را انجام می‌دهد، اما کنش‌های او همه در ارتباط با اشکان هستند. حتی گره‌اش خبری است در ارتباط با زخمی‌شدن اشکان، که باید هرچه زودتر برساند. او به اندازهٔ اشکان شخصیت‌پردازی ندارد. لذا شخصیت اول، نه او می‌تواند باشد، نه اشکان. اگر اشکان را

شخصیت اول فرض کنیم، چنانکه گفته شد، چون گره‌ایی ندارد جز مجروح شدن. و نمی‌تواند تلاشی برای گره‌گشایی انجام دهد، پیرنگ مربوط به او با اشکال روبه‌رو می‌شود.

کشمکش‌های داستان نیز در راستای گره، بیشتر از سوی شخصیت‌های عبدی، حشمت و منوچهر ظفرمقدم صورت می‌گیرد. اما تعلیق داستان تا انتها با مشخص شدن و شناسایی شخصیت‌ها ادامه دارد. نکته‌ای که در ارتباط با این داستان و داستان‌های دیگر باید گفت، مربوط به نقطه‌نظر و دیدگاه نویسنده نسبت به دنیای بیرونی و درونی است، و واکنشی است که به این دو جهان نشان می‌دهد ــ جهان داستان و جهان بیرونی ـ که هنر نویسنده این است که با توانایی و شگرد و شیوه‌ای خاص، این دو دنیا را با هم ترکیب کرده، با توانمندی بیشتر و شگرد و شیوه‌ای سازمان یافته‌تر آن را به مخاطب منتقل کند، که اگر نویسنده‌ای این مهارت را داشته باشد به اساس نگارش داستان و در واقع به نقطه عطف آن دست یافته است. این مطلب خود را در داستان‌های واقع‌گرا، به خصوص در نوع (ژانر) تاریخی بیشتر خود را نشان می‌دهد. داستان اشک آخر در این ارتباط اشاراتی دارد به نهضت ملی صنعت نفت، قیام پانزده خرداد ۴۲، جریان مشروطیت ۳۲، جریان انقلاب سال ۵۷، جریان‌های سیاسی قبل از آن (ساواک و شکنجه‌ها) و جریان مهم جنگ؛ یعنی وجوه مهم تاریخ معاصر سرزمین ما. که هر کدام به نوبه خود امری بسیار پراهمیت و مهم هستند. پرداختن به داستان تاریخی از ویژگی‌هایی برخوردار است که علاوه بر این که نویسنده را در شرایطی خاص قرار می‌دهد، محدودیت‌هایی نیز برای او به وجود می‌آورد که نمی‌تواند خارج از چارچوب واقعیات مربوط به حوادث و شخصیت‌ها عمل کند، که در این صورت، حتی پیرنگ داستان بر اساس آنها مشخص می‌شود.

اگر رمان اشک آخر را بنا به توجه آن به تاریخ، تاریخی با موضوع انقلاب فرض کنیم، تقابل دو فرهنگ یا طبقه یا... و همچنین رویارویی‌ها و تعاملات این طبقات باید بیشتر در ارتباط با انقلاب باشند. به طور مثال، داستان جنگ و صلح اثر تولستوی علاوه بر آمیزش تاریخ و داستان، چشم‌انداز اصلی و واقعهٔ تاریخی آن جنگ است و پیرنگ داستان براساس آن مشخص می‌شود. چشم‌انداز اصلی رمان اشک آخر نیز انقلاب است؛ یعنی موضوع اصلی داستان که باید در همان صفحات اول خود را نشان دهد، که این

رمان تا صفحهٔ ۲۴، اشاره‌ای به این موضوع ندارد و بیشتر موضوع جنگ را مدّنظر دارد و در صفحهٔ ۲۵، فقط با یک تداعی و بازگشت به گذشته، موضوع انقلاب را کم‌کم شروع کرده است. اما در زمان جاری کتاب موضوع جنگ و عوارض آن بیشتر مدّنظر است. موضوع انقلاب مربوط به گذشته است، که به این دلیل و به دلیل شروع داستان و تمرکز آن که جنگ است، می‌توان گفت موضوع اصلی کتاب، بین دفاع‌مقدس و انقلاب، و جریان‌های قبل از انقلاب ـ یعنی مشروطیت، نهضت ملی صنعت نفت، پانزده خرداد چهل و دو و... ـ در گردش است و بیشتر حول جنگ و انقلاب می‌گردد. کتاب خود به این موضوع اذعان دارد؛ چرا که در این ارتباط می‌گوید: «عبدی به دنبال ارثیهٔ اشکان است. ارثیه‌ای که با خون و درد از سال چهل و دو و از روی تخت بیمارستان ارتش، به سال ۶۳ و سنگر و جبهه و روی تخت این بیمارستان متصل شده است، حک شده. ص ۱۵۰.» همچنین ص ۱۴۹ که به ارتباط بین انقلاب و جنگ در موضوع داستان اشاره می‌کند: «اشکان حلقه بین انقلاب و جنگ است. زنجیری از حلقه‌ها. از سال ۴۲ تا ۶۳. که با آه و فریاد و اشک و خون و ترکش به هم می‌پیوندد.»

نکته مهم دیگر در داستان ردّپای نویسنده است که پیدا و آشکار است؛ چرا که در ارتباط با اشکان و خانواده‌اش بیش از اندازه دل می‌سوزاند و انتهای داستان، متن به مرثیه و نوحه‌ای برای اشکان بدل می‌شود، که دیگر موضوع فراتر از ردّپای نویسنده می‌رود. این مطلب علاوه بر مستقیم‌گویی، در مفهوم معنوی داستان نیز خلل وارد می‌کند، چرا که در باور همه مردم، مفهوم ایثار و شهادت، و مجروح و معلول دفاع‌مقدس واجد ارزش و افتخاری است که چنین گریه و مویه‌ای را برنمی‌تابد. در مفهوم شهادت باید گفت اکثر قریب به اتفاق مردم بر این باورند که شهادت سعادت کمی نیست و نصیب هر کسی نمی‌شود. این باوری است که خارج از فضای داستان، نه تنها خانواده‌های شهدا، که دیگران هم ـ بیشتر مردم ـ به خوبی بر آن اشراف داشته‌اند. در عمل هم مردم وقتی بعد از شهادت فردی برای تسلیت به دیدار خانواده شهدا می‌رفتند، تبریک و تسلیت می‌گفتند و در واقع تبریک را قبل از تسلیت می‌گفتند. این به معنای تأثر از غم از دست دادن شهید، در کنار شوق رسیدن به مقام شهادت است، که در مورد مجروح و معلول شدن رزمندگان نیز که با نام شهدای زنده گاهی خوانده می-

شوند، همین معنا استخراج می‌شود. که با توجه به این موارد، باید گفت، توجه به این امر در داستان چندان مشاهده نشده است. به خصوص که نام اشکانیان از طرف نویسنده برای رمان انتخاب شده است، که این پارادوکسی است با مفهوم اصلی داستان. در همین ارتباط شاید بگوییم پدرخواندهٔ اشکان چنین تفکری ندارد، چون با ساواک کار می‌کرده. اما راوی خود او را چنین معرفی می‌کند که کارکردن او برای ساواک به طور غیرمستقیم، و در هیچ‌یک از کارهای اصلی آنها شرکت نداشته است. در واقع روحیهٔ او نیز با آنها فرق می‌کند. چنانکه او بعدها حتی اسم خود را عوض می‌کند، تا به این ترتیب برای اشکان موجب سرشکستگی نباشد. او حلال و حرام سرش می‌شود و از لحاظ مادی هم چشمش به دنبال پول ساواک نیست؛ چرا که از پول ارثیه و زحمت‌های خود کارخانه سنگ‌بری تهیه کرده و زندگی‌اش از این طریق اداره می‌شود و... ــ که البته هیچ‌کدام اینها دلیلی منطقی برای ادامه کار او در ساواک نیست. ـ اگر هم اینها را نیز قبول نداشته باشیم، او باید یک درصد از مردمی باشد که چنین تفکری ندارد. لذا برای بقیهٔ مردم موضوع ایثار و شهادت، و مجروح و معلول ارزش دارد و نمی‌توانند برای مواردی این چنینی تا این حد بی تابی و گریه و زاری کنند. به نظر نگارنده، اشکانیان می‌توانند کسانی باشند که بر رفتار ناشایست خود این همه اشک بریزند، نه خانوادهٔ شهدا و نه انقلابیون و نه آنها که برای آرمان‌هایشان ارزش قایل‌اند و همیشه جنگیده‌اند.

عنوان کتاب:

در ادامهٔ سخنان ذکر شده، توجه به موضوع اشکانیان و تکرار پی در پی آن در متن، باید دلیل بر اهمیت موضوع داشته باشد. چنانکه در پی آن، موتیف و بُن‌مایه‌ای را القا کند که مفهوم خاصی را افاده کند. در این داستان، یک وجه که نویسنده مرتب بر آن تأکید دارد، اشک ریختن است ـ همان که ذکر شد ـ مطلبی دیگر را نمی‌توان به آن تعمیم داد. نام خود اشکان نیز بر این مبنا گذاشته شده است؛ چرا که اشکان از همان لحظهٔ اول که در آغوش مادر خود قرار می‌گیرد، شروع می‌کند به اشک ریختن. ولی وجه معنادار در ارتباط با سلسله اشکانیان، و وجود پادشاهان آن به نام اشک، ارتباطی بین این سلسله و موضوع داستان، وجود ندارد. اشکانیان، سلسلهٔ پادشاهان قبل از اسلام

در خراسان ایران بودند (پارت‌ها) که چون اولین پادشاه و مؤسس خاندان اشکانی، اشک نام داشت، به احترام او بقیهٔ پادشاهان نام خود را اشک گذاشتند. آخرین پادشاه آن اردوان پنجم بود. در واقع جز اشک آخر، وجه تسمیه‌ای برای ونون و گودرز و بلاش با شخصیت‌ها یا عنوان داستان دریافت نمی‌شود. لذا فقط به خاطر اشک ریختن‌ها در داستان است که می‌توان به ارتباط عنوان کتاب و موضوع داستان یا وجه تسمیه این دو شد.

زاویهٔ دید:

روایت از منظر دانای کل صورت می‌گیرد که در حد امکانات خود می‌تواند پاره‌ای از اطلاعات را مخفی کند یا چندان دخالتی در داستان نکند. که این داستان نیز می‌توانست از این امکانات بهره‌مند شود. باید اشاره کرد این مطلب می‌توانست برای جلوگیری از گذاشتن ردّپای نویسنده و همچنین جلوگیری از توصیفات ایستا کمک کند.

زبان و نثر:

زبان در این داستان گاهی روایی و گاهی شاعرانه، و در بسیاری مواقع ساده و روان است. زبان روایی با وجود بازگشت به گذشته (فلش بک‌ها)، هنوز گاهی شکل خاطره و قصه‌گویی دارد. مطلب دیگر در باب زبان، این است که زبان شخصیت‌ها همه با هم یکی است و چندان فرقی بین زبان آنها وجود ندارد. در حالی که زبان شخصی که راننده است و زبان شکنجه‌گر ساواک، رزمندهٔ دفاع‌مقدس و زبان‌های زنانه، می‌توانند فرق بیشتری با هم داشته باشند. زبان به تنهایی نوعی شخصیت‌پردازی است که نویسنده با آن می‌تواند تا حدودی تحصیلات، فرهنگ و طبقهٔ اجتماعی شخصیت را به تصویر بکشد. این مطلب در این داستان نمود چندانی ندارد. همچنین زبان در بخش‌های آخر کتاب بیشتر جنبه توصیفی و روایی پیدا می‌کند؛ در قسمت‌هایی که گذشتهٔ اشکان و اقبالی و بقیه را توضیح می‌دهد؛ چرا که اطلاعات را به طور مستقیم ارائه می‌کند.

نکتهٔ مهم دیگر، مطوّل‌نویسی داستان است. چنانکه این داستان را در حد و اندازه‌های یک داستان کوتاه هم می‌شد روایت کرد. و در حال حاضر بیشتر خصوصیات داستان بلند را دارد، تا رمان. در مورد نثر داستان نیز باید گفت به دلیل شاعرانه بودن،

جذابیت‌هایی ایجاد می‌کند که موجبات لذت خواننده را فراهم می‌آورد. و این نوید قلمی را می‌دهد کـه مـی‌توانـد در زمینـهٔ قطعـهٔ ادبـی و شـعر و داسـتان‌هـای شـاعرانه، بـه موفقیت‌هایی دست یابد.

شخصیت‌پردازی:

عبدی، اشکان و حشمت شخصیت‌های اصـلی داسـتان هسـتند. برخـی از آنـان در انتهای داستان تحول پیدا می‌کنند. اشکان با این که حضور فیزیکـی نـدارد و از ابتـدای داستان مجروحی است که در حال اغماست، چون تمام داستان در ارتباط با اوست، یکی از شخصیت‌های اصلی محسوب می‌شود. و عبدی نیز بیشترین حضور را در داستان دارد و بیشترین کُنش‌ها در ارتباط با اوست. از شخصیت حشمت، با وجود ساواکی بودن و آن همه جنایت و خشونت و ستمکاری، ساخت شکنی شده است. او با تمام نقـاط منفـی‌ای که دارد، کارهای خیر هم انجام می‌دهد. به مردم وام می‌دهد، بدهی‌هایشان را می‌بخشد و سر کار می‌فرستد. گرچه این مطلب تا حدی از حقیقت مانندی داستان دور است، ولی چون شخصیت را به طور کامل مطلـق و سـیاه جلـوه نـداده اسـت، از امتیـاز برخـوردار می‌شود. در واقع شخصیت سایه روشن دارد. گرچه سایه‌های تیره بیشتر هسـتند، امـا او دارای بخش روشنی هم هست، که شاید نقطه‌ای کوچـک از فطـرت او را در وجـودش ثابت کند و به یاد آورد. با توجه به این که هر انسانی در هر شرایطی ـ مانند عبـدی، در بدترین موقعیت انسانی ـ باز ذره‌ای نشان از فطرت خود دارد، حائز اهمیت اسـت. وجـود این شخصیت ارتباط مهمی با درونمایه داستان دارد و در جهت القای مفهوم آن، کـنش و واکنش انجام می‌دهد. لذا در مورد شخصیت‌پردازی بایـد گفـت، جـایی کـه نویسـنده شخصیت را توسط اعمال و رفتارش می‌شناساند، شخصیت هم واقعـی‌تـر اسـت و هـم برای خواننده قابل ارزشیابی است؛ مانند حشمت و عبدی. اما جایی که نویسـنده نـاگزیر از توصیف اوست، مانند اشکان ـ چون نمی‌تواند هیچ واکنشی نشـان دهـد ـ شخصـیت پردازی تا حدی دچار توصیفات ایستا می‌شود و نویسنده در پاره‌ای موارد حضور خـود را نشان می‌دهد.

شخصیت اشکان را چنانکه در پیرنگ توضیح داده شد، نمی‌توان به عنوان کسی که دارای شخصیت‌پردازی داستانی است، محسوب کرد. تا آن جا کـه مربـوط بـه گذشـتهٔ اوست، شخصیت‌پردازی کامل است، ولی شخصیت امروز او بنـا بـه مـوقعیتی کـه دارد، یعنی منفعل و ایستاست و در هیچ ارتباطی، با کسی تعامـل نـدارد و نمـی‌توانـد کُنشـی انجام دهد، لذا با شخصیت اصلی فاصله می‌گیرد.

درونمایه:

مفاهیمِ در ارتباط با قیام پانزده خرداد و نهضت ملی شدن صنعت نفت، تکرار شونده هستند. به رضاخان و پسرش که چون بالاتر نشستند، مفتضح شدند ـ جملـهٔ نویسـنده ـ فقط اشاره شده است. به سازمان مخوف ساواک و اشاره به شکنجه‌گران بـی‌رحـم آن ـ حشمت ظفرمقدم ـ که باعث کشتار خیلی‌ها از جمله اقبالی، پـدر اشـکان، کـه فقـط در مدرسه چند جمله علیه شاه حرف زده، توجه شده است. به این که حشمت بعـد از رفـتن به انگلیس، تغییر کرد و خود را سیاسی نشان می‌داد. «وانمود می‌کرد که از همه مسائل سیاسی سر رشته دارد. ص۱۰۱ »، و... اینها از مواردی هسـتند کـه در یـک رمـان ۱۵۰ صفحه‌ای به همهٔ آنها اشاره شده است، که پرداختن به هر یک از آنهـا بـه طـور کامـل حجم بیشتری از این تعداد صفحات را در برمی‌گرفت. به نظر می‌رسد پرداختن بـه یـک یا دو موضوع به طور کامل، و بازکردن و گسترده‌کردن یکی از این جریان‌هـا، مخاطـب بیشتری را جلب کند. به عنوان مثال، حشمت خود می‌توانست موضوع کلی‌تری را برای داستان به وجود آورد، چنانکه راوی به جای این که او را به این دلیل کـه چنـد مـاه بـه سفر رفت و برگشت، و به گونه‌ای عجیب تغییر کرد، این طور توجیه مـی‌کنـد کـه او در آن جا با فراماسونرهای انگلیسی آشنا شد و جذب و عضو لژ آنها شـد و وقتـی برگشـت، دید دیگری نسبت به سیاست پیدا کرد و...

یکی دیگر از مهم‌ترین مواردی که در دریافت مفاهیم داسـتان مـورد توجـه اسـت، توجه به جبر و سرنوشت محتوم است. توجه به جبرگرایی در بخش‌های مختلـف کتـاب مشهود است. چنانکه: ص۱۵، «پیشانی نوشـت اشـکان روشـن اسـت. زخـم و خـون و ناله...» در ص ۹۹: «رختم را عوض کردم، بختم را چه می‌کردم؟» و همان ص «کوکب

بخت مرا هیچ منجّم نشناخت...» و ص۱۰۴ «سرنوشت محتوم خود را پذیرفته بودم.» و ص۱۱۱ «تسلیم سرنوشت بود، یقین داشت سرنوشت این طور برایش رقم زده است.» همچنین نویسنده به عنوان تأیید مجدد بر نداشتن قدرت در مقابل جبر، از زبان سعدی این شعر را می‌خواند: «کجا شکر این نعمت گزارم که زور مردم آزاری ندارم.» اشاره به جبر تنها در داستان، و تأکید بر آنها، داستان را بر وجه ناتورالیستی خود می‌چرخاند؛ جبری که همهٔ موجودات را احاطه کرده است. این مفهوم زمانی بیشتر به کار می‌رود که توجه ماورایی بودن موضوعات، نادیده گرفته شود. همان روشی که طبیعت‌گراها از جمله داروین و برخی دیگر پیرو آن بودند. در حالی که این با تفکر داستان هماهنگ نیست. لذا نویسنده، به جبرگرایی، بیش از آنچه که در باور اعتقادی ما وجود داد، اشاره کرده است. چنانچه ما در باور خود به غیب و کشف و شهود و ماوراء نیز علاوه بر میزان مشخصی از اختیار، قائل هستیم.

امتیاز:

موضوع انقلاب، مهم‌ترین امتیاز این کتاب است. موضوعی که کمتر به آن پرداخته شده است. گرچه که در این کتاب، انقلاب در حاشیه و در کنار موضوع دفاع مقدس قرار می‌گیرد. امتیاز دیگر داستان، نغلطیدن در شعار ـ در حد امکان ـ است، گرچه کتاب توصیفات ایستا دارد. امتیاز دیگر توجه به تاریخ و جریان‌های مهم آن، از زمان رضا خان تا نهضت ملی و جنگ و... است. نکتهٔ دیگر، توجه به شخصیت‌پردازی حشمت است، باتوجه به ساخت‌شکنی در او که در بخش شخصیت‌پردازی به آن پرداخته شد.