ساختار

یک گام به جلو، دو گام به عقب! این جمله‌ای است که می‌توان آن را در توصیف رمان شهری که زیر درختان سدر مرد به کار برد. رمان با توصیف جاده‌ای فرعی آغاز می‌شود که با گذر از سرزمینی خشک و وهم‌انگیز، به قلعه‌ای متروکه به نام سالیان سفلا می‌رسد. نامی ایهام‌آمیز که به یک مکان نسبت داده می‌شود، اما بیشتر معنای زمانی سپری شده را فرایاد می‌آورد.

ساختار این داستان نیز از جهتی بسیار شبیه به یک قلعهٔ متروکه است! در نخستین گام چنین می‌پنداریم که اگر کوچه‌ای را تا انتها بپیماییم، به آن سوی قلعه خواهیم رسید، اما این فریبی بیش نیست، زیرا وقتی کوچه را تا آن سوی قلعه طی کردیم، درمی‌یابیم که هنوز در جای اول خود ایستاده‌ایم! این چنین است که مقیاس زمان و مکان از دست ما بیرون می‌رود و میان بودن و نبودن سرگردان می‌شویم.

«کیان» معلمی که از سوی ادارهٔ استان به سالیان سفلا فرستاده شده است، در نگاه اول تفاوت چندانی با یک معلم روستایی دیگر ندارد ـ گیریم کمی نیز روشنفکر است ـ مدرسه و سالیان سفلا نیز با کمی ایهام، چونان تمامی روستاهای دورافتادهٔ ایران می‌نمایند، اما با پیش رفتن در داستان و شنیدن نام شهرهایی چون بدخش و چاچی، دریایی به نام پودیک، رشته کوه‌هایی به نام آندیا و جلگه‌هایی با نام‌های سُغدیان، ماننا، راغا، نسایه و... درمی‌یابیم در فلاتی از اوهام، سرگردان شده‌ایم! بازی میان حقیقت و تخیل و برهم زدن مرز میان این دو، تمهیدی است که در سرتاسر این رمان جریان دارد و ساختار بنیادین آن را می‌سازد.

از شهرهای بدخش و چاچی در شاهنامهٔ فردوسی نام برده شده است. سُغدیان نام قومی است که در زمان هخامنشیان در شمالِ خراسان بزرگ می‌زیسته‌اند. ماننا نام تمدنی است در غرب ایران که پیش از مادها نابود شده‌اند. راغا مُعرب نام کهن ری است. نسایه نیز شهری است که در زمان اشکانیان مدتی پایتخت ایران بوده است. نویسنده با درآمیختن این نام‌های حقیقی، در فضایی غیرواقعی، سرزمینی استعاره‌گون را پدید آورده است که به طور مشخصی ایران را با همهٔ شرایط اقلیمی، تاریخی و اجتماعی آن به ذهن می‌آورد. همچون قلعهٔ ناشناسی که هنگام ورود به آن تمامی مظاهر فرهنگ و تمدن ایرانی را در آن می‌بینیم ولی هویت آن را در هیچ یک از متون تاریخی بازنمی‌یابیم.

نویسنده با استفاده از این نام‌ها و توصیفاتی که از هر یک ارائه می‌دهد، سرزمینی خصوصی برای خویش آفریده است، سرزمینی که ایران نیست ولی بیش از خود آن نشانگر ویژگی‌های کشور ایران است. استانی تخیلی به مرکزیت بدخش ما را به یاد یوکناپاتافا (Yoknapatawpha) می‌اندازد که ویلیام فاکنر آن را اختصاصاً برای خود آفریده بود. سرزمینی که بر روی هیچ نقشهٔ جغرافیایی وجود ندارد ولی نمادی از فرهنگ و آتمسفر جنوب آمریکا به شمار می‌رود.

وضعیت زمان در این رمان، از جنبهٔ مکانی آن نیز پیچیده‌تر است. نشانه‌های گویایی در متن وجود دارد که به ما می‌گوید ماجرا در زمان معاصر می‌گذرد، همچون وجود اتومبیل و کارخانه و عینک دودی و... ولی در عمل با موقعیت و رفتارهایی در طول متن روبه‌رو می‌شویم که ما را دچار تردید می‌کند. کیان در جایی از رمان به صراحت اعلام می‌کند اعتقادی به تناسخ ندارد. او که یک معلم است، در جاهای مختلفی تأکید می‌کند اعتقادی به خرافات ندارد، ولی در عمل خود نیز دچار آن است. متن نیز در ابتدا به ما چنین نشان می‌دهد که در زمان حال می‌گذرد ولی با حذف هرگونه شاخصی که نشانگر موقعیت داستان در زمانی تاریخی باشد، عملاً ما را در یک بی‌زمانی مطلق رها می‌کند. حضور مجسم و تأثیرگذار مردگان از جمله عواملی است که این بی‌زمانی را تشدید می‌کند. کیان دفترچه‌ای دارد که از طریق آن با اجداد خود رابطهٔ اثیری برقرار می‌کند. او بارها تاکید می‌کند که سرنوشت خویش را تحت تاثیر نیروهایی برتر و ماوراءالطبیعه احساس می‌کند. گویی عروسکی است که دستانی نامرعی او را هدایت می‌کند. اگر کیان را به عنوان نمادی از روشنفکر ایرانی درنظر بگیریم، آن‌گاه معنای این دوگانگی را میان عقل و خرافات بهتر درخواهیم یافت. از سوی دیگر، شخصیت کیان تا حد زیادی ما را به یاد شخصیت «ک» در رمان‌های قصر و محاکمه می‌اندازد. «ک» نیز در رمان‌های کافکا، سعی می‌کند با عقل و منطقی روشن به امور پیرامون خود سامان دهد، ولی در چنبرهٔ بازی غریبی گرفتار می‌آید که قواعد آن را نیروی بیرون از جهان عینی وضع می‌کند! به این ترتیب این تضادها و هراس‌ها، معنایی بسیار فراتر از یک حوزهٔ سیاسی و اجتماعی خاص پیدا کرده و کل هستی را نشانه می‌گیرند.

با نگاهی کلی می‌توان چنین گفت که: این رمان یک بازی بزرگ با اطلاعات است. نویسنده با برهم زدن قواعد منطق روزمره، همچون زمان و مکان، ما را در یک ابهام کلی رها می‌کند. سپس با ارائهٔ تدریجی اطلاعات، عطش ما را برای دانستن، برای تشخیص موقعیت خود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

علیرضا ایرانمهر

حقیقت و دروغ

در فضای داستان فرو می‌نشاند. اما هنر پنهان نویسنده در آن است که عطش ما را با آگاهی‌های تازه افزون می‌کند. آنچه او برای فرونشاندن عطش ما می‌گوید، همچون آبی شور است. تمامی اطلاعاتی که او در طول داستان به ما می‌دهد، ناقص یا نقیض یکدیگر هستند. ما تا آخر رمان به درستی نمی‌دانیم چه بلایی بر سر میکال و بی‌بی خاور آمده است. نمی‌دانیم چه رابطه‌ای میان کیان و جریر وجود دارد. نمی‌دانیم بر سر معلم‌های پیش از کیان چه آمده است. ساختار اصلی این داستان، زنجیره‌ای از سوال‌های بی‌پایان است! شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به راحتی در فضای داستان رنگ عوض می‌کنند. آن قدر تعبیرهای گوناگون از یک شخصیت واحد ارائه داده می‌شود که سرانجام ما نیز همچون کیان نمی‌دانیم کدام یک را باور کنیم!

به این ترتیب هر سئوالی که در داستان پاسخ داده می‌شود، سئوال‌های بیشتری را پیش می‌آورد، هر گامی به جلو، به مثابه چند گام به عقب است و تعلیق و ابهام، نیروهایی هستند که بر سرتاسر این متن مسلطاند. نویسنده برای پدید آوردن این ساختار منشوروار، از تکنیک‌های متنوعی استفاده کرده است که در اینجا تنها به برخی از آنها به طور مختصر اشاره می‌کنیم:

تکنیک‌ها

(۱) مهم‌ترین تمهیدی که در طراحی رمان شهری که... به کار رفته است، تعدد شخصیت‌ها است. ازدحام و گوناگونی این شخصیت‌ها چنان است که به راحتی در ذهن خواننده نظم نمی‌یابند. این آشفتگی‌ها، خواننده را دچار احساسی می‌کند که بسیار شبیه تعلیق است، زیرا قادر به تشخیص موقعیتی معین در داستان نیست.

(۲) حضور شخصیت‌ها در داستان به شکل خطی و مقطعی سامان نیافته است. بیشتر قهرمانان این داستان حضوری گسترده و متکثر دارند. ما از اول تا آخر داستان جسته و گریخته با آنها رو به‌رو می‌شویم،اما خط مشخصی از سیر آنها را نمی‌توانیم در ذهن خود ترسیم کنیم. آنها به گونه‌ای بی‌پایان در رفت و آمد هستند و هیچ امکانی را برای تشخیص میزان حضور یا غیاب خود به ما نمی‌دهند.

(۳) معرفی شخصیت‌ها به طور ناتمام و ناقص انجام می‌شود. نویسنده شکل ظاهری قهرمانان را به طور مفصل توصیف می‌کند ولی دربارهٔ هویت و نقش آنها جز یک جملهٔ کوتاه نمی‌گوید. این تمهید باعث می‌شود که امکان تثبیت موقعیت قهرمانان تا حد زیادی از خواننده گرفته شود و او در شک و تردید بی‌پایان، باقی بماند.

(۴) ظهور و غیاب قهرمانان در داستان کاملاً اتفاقی و غیرمنتظره است. به این ترتیب هیچ حادثه‌ای را نمی‌توان پیش‌بینی کرد و هیچ احتمالی نیز مردود نیست. چینش نامرتب و غافلگیرانهٔ قهرمانان در طول داستان، ساختاری لابیرنتی را پدید می‌آورد که از هر منطقی می‌گریزد.

(۵) زاویهٔ دید روایت ثابت نیست. در فصل اول، داستان تا صفحهٔ (۳۱) به شکل اول شخص مفرد روایت می‌شود. ولی از آن به بعد با یک گشتار ظریف به شکل سوم شخص نامحدود درمی‌آید. تکنیکی که در آثار ماریو بارگاس یوسا به شکلی عالی شاهد آن هستیم. «هنگامی که آوا داد و مرا فراخواند و رفتم سویش، ناگهان حس کردم آن زن قرنهاست روی آن هاون سنگی نشسته و انگار چشم به راه من بوده است. کیان دست از نوشتن کشید. قلم را روی دفتر یادداشتش گذاشت. از پنجره به آسمان خیره شد. آبی، بی‌لکه‌ای ابر و تهی بود.» به این ترتیب چنان به نظر می‌آید که هرچه پیش از این خوانده‌ایم، یادداشت‌های کیان در دفترچهٔ خاطراتش بوده است. کارکرد عمدهٔ این تمهید در آن است که موقعیت راوی و موقعیت کیان را به یکدیگر نزدیک می‌کند. چنین تمهیدی ضمن افزودن به باورپذیری داستان، امکانات معنایی آن را نیز گسترش می‌دهد: آیا باقی داستان را نیز کیان نوشته است؟ قضاوت یا راستگویی او تا چه حد در این نگارش دخیل بوده است؟ آیا از منظر دیگری نمی‌توان به این متن نگریست؟...

(۶) سبک روایت در موقعیت‌های گوناگون از سوم شخص مفرد به تک‌گفتار درونی و جریان سیال ذهن در نوسان است. راوی گاه از منظر خود جهان را می‌بیند و گاه از منظر کیان. برای آشنایی با این گشتارهای روایی، به قسمت‌هایی از صفحهٔ (۳۹) که با دو سبک نگارش یافته است توجه کنید:

«سر شب بود. کیان کنار پنجره ایستاده بود، بیرون را نگاه می‌کرد. جایی را نمی‌دید. چراغ‌های کارخانه از دور سوسو می‌زد. حفره‌های قلعه‌ی سالیان دو سه کور سویی بیشتر نداشت.... باید برای بچه‌ها یک زمین ورزش بسازد... محوطهٔ جلوی ساختمان را با کمک بچه‌ها هموار و تر تمیز کند... قلوه‌سنگ‌های آنجا را جمع کنند بریزند گوشه‌ای... این بچه‌ها باید ورزش کنند... تندرست و شاداب باشند... هروقت فرصت کرد باید بلند شود برود ادارهٔ استان برای بچه‌ها کتاب بگیرد... خیلی دست تنهاست... این غفار باید باشد بهش کمک کند... معلوم نیست چه جور آدمی است... لابد پیرمردی است...»

این تمهید نیز باعث درهم آمیختن موقعیت راوی با کیان می‌شود و چشم‌اندازهای گسترده‌تری برای متن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شهری که زیر درختان سدر مرد

خسرو حمزوی

انتشارات روشنگران، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۹

فراهم می‌آورد.

(۷) هویت و موقعیت شخصیت‌های داستان نیز همچون نوع روایت آن، دچار گشتارهای متعدد است. به‌عنوان مثال در فصل اول وقتی کبل آقا وارد اتاق کیان می‌شود، چون آدمی احمق و ساده می‌نماید، ولی با رفتن فتاح ناگهان تغییر ماهیت داده و با رذالت و نکته‌سنجی خاصی، کیان را مورد بازپرسی قرار می‌دهد.

(۸) شیوهٔ بیان نویسنده در ارائهٔ اطلاعات سیال و لغزان است. نویسنده به هنگام صحبت از یک موضوع، نرمانرم به روی موضوع دیگری می‌لغزد. برای خلق چنین گشتارهای نرمی، از تکنیک پُل استفاده شده است. بدین معنی که شیء یا نکته‌ای را واسطه قرار می‌دهد تا به وسیلهٔ آن از موضوعی به موضوعی دیگر بلغزد. به عنوان مثال دفترچهٔ یادداشت در بسیاری از جاها باعث می‌شود او به گذشته برود، دربارهٔ نیای بزرگش صحبت کند یا تخیلات خود را بازگو کند. همچنین، برای تغییر زاویهٔ دید نیز از آن استفاده کرده است.

(۹) غیر از پرسش‌ها و پازل‌هایی که در طرح کلی داستان وجود دارد، در ریزبافت‌های متن داستان نیز نقاط سئوال‌برانگیز بی‌شماری نهفته است که گاه، خط‌به‌خط رخ می‌نمایانند! به عنوان مثال: بوی ناشناخته و نامطبوعی که از اتاق جریر به مشام می‌رسد. اهمیت غیرمنطقی‌ای که برای اشیاء بی‌اهمیتی چون کلید مدرسه قائل می‌شوند. آگاهی مرموز افراد ناشناسی همچون رانندهٔ وانت که از کردار و پندار کیان باخبر هستند. وحشت بی‌دلیل افراد مختلف از شنیدن برخی نام‌ها، چون نام چاچی یا بی‌بی خاور. حرف زدن برخی به زبانی ناشناس. رفتار غیرمنتظره در برابر اعمال طبیعی، به عنوان مثال خشم نادعلی در برخورد اول از دیدن کیان، یا خواهش دختر کوری که از کیان می‌خواهد دست او را گرفته و دور حیات بگرداند...؟

(۱۰) استفادهٔ فراوان نویسنده از نشانه‌ها و گاه سمبل‌ها! نویسنده بسیاری از مفاهیم و موقعیت‌های داستان را به وسیلهٔ نشانه‌ها بیان می‌کند. ویرانی و فرسودگی همه‌چیز که می‌تواند معنایی فراگیر داشته باشد. قوطی‌های زنگ‌زدهٔ کنسروی که در پای قلعه ریخته شده است. سگِ عجیب غفار که حضور وهم‌آلودی دارد. نام‌های معناداری همچون بی‌بی خاور. تسبیح درست فتاح. کوری چشم‌های میناب. کارخانه‌ای که معلوم نیست چه چیزی تولید می‌کند. ذهن مالیخولیایی بشیر. غیاب همیشگی و حضور تردیدآمیز جریر. حضور مسلط یک سلسله مراتب نامرعی، و بی‌شماری نمونه‌های دیگر. چنانکه به جرأت می‌توان گفت، هر شیء، شخصیت، نام موقعیت و اتفاقی در این داستان، نشانه‌ای که به چیزی غیر از آنچه در ظاهر می‌نماید، دلالت می‌کند.

انتقاد

رمان شهری که... با وجود تمام امتیازات و نکات برجسته‌ای که دارد، دچار برخی کاستی‌هاست. عمده‌ترین ایرادی که می‌توان به طور کلی به آن اشاره کرد زبان داستان است که با ساختار و قوانین متن ناسازگار است.

نخستین مشکل را می‌توان در نام رمان مشاهده کرد، شهری که زیر درختان سدر مُرد. چنانکه پیش از این گفتیم، ساختار این متن بر اساس تعلیق و زنجیره‌ای از سئوال‌های فزاینده پدید آمده است. بنابراین نام داستان نیز نباید مشخص‌کنندهٔ یک موقعیت خاص و قطعی باشد. نویسنده با استفاده از فعل مُردن در نام داستان، از همان ابتدا فرجام کار را روشن کرده و راه را برای پرواز ذهن خواننده مسدود کرده است.

قضاوت‌گری نویسنده نیز از مشکلاتی است که به فراوانی و تا پایان داستان در زبان راوی به چشم می‌خورد. استفاده از تشبیهات فراوان و صور خیال که از سوی نویسنده به متن تحمیل شده در بسیاری از جاها عمل ارتباط خواننده با متن را مختل ساخته است. به عنوان مثال به این جمله از صفحهٔ (۱۹) توجه کنید: «به در خیره شدم. گل میخ‌های درشت برجسته، چشمان میل کشیدهٔ آدمیان مجازات شده را می‌مانند.» نویسنده به جای آنکه با استفاده از تکنیک‌های داستانی، مفهوم فوق را به ما انتقال دهد، آن را به طور مستقیم بیان داشته است. بنابراین ما می‌دانیم که پشت این در باید اتفاقات بدی افتاده باشد و هر آنچه بعد از آن ببینیم برای ما چندان غیرمنتظره و تعلیق‌آور نخواهد بود! در حالی که ساختار متن، که پیشتر به آن اشاره کردیم، اجازهٔ چنین مستقیم‌گویی را به راوی داستان نداده است.

نکتهٔ دیگری که رابطهٔ خواننده را با متن دچار مشکل می‌کند آن است که در توضیحاتی از این دست قضاوت راوی میان خواننده و سوژهٔ متن قرار گرفته است. در حالی که در متون تعلیقی باید همه چیز به قضاوت خود خواننده واگذار شود تا او با تحلیل سوژه به معنا و مفهوم آن پی ببرد. به ویژه وقتی نویسنده از زاویهٔ سوم شخص استفاده می‌کند این مشکل حادتر می‌شود. زیرا دیگر راوی مستقیمی نیز در متن وجود ندارد که قضاوت‌های این‌چنینی را از منظر نگاه او توجیه کنیم. وقتی نویسنده با لحنی چنین آهنگین و زبانی سرشار از بازی‌های لفظی، به روایت داستان می‌پردازد ما حضور مزاحم واسطه‌ای را میان خود با آنچه در مقابل داریم احساس می‌کنیم.

احتمالاً قصد نویسنده از انتخاب چنین زبانی آن بوده که موقعیت راوی و کیان را ـ چنانکه در جاهای دیگر موفق به انجام آن شده است ـ به هم نزدیک کند. اما این تمهید نتیجهٔ برعکس داده و ما بیشتر از نگاه کیان دور شده و نگاه آقای نویسنده را به جای آن احساس می‌کنیم.

بهتر آن بود، نویسنده برای ایجاد چنین موقعیتی در داستان خود، از تکنیک «نزدیکی دو زاویهٔ نگاه» استفاده می‌کرد. بدین معنی که نگاه کیان و نگاهی که کیان را می‌بیند، در جاهایی به یکدیگر نزدیک می‌کرد. به این ترتیب ما ابتدا کیان را می‌دیدیم و سپس از نگاه کیان به پیرامون او می‌نگریستیم. استفاده از چنین تکنیکی بسیار موفق‌تر از زبانی که نویسنده انتخاب کرده است، می‌توانست موجب درآمیختن موقعیت‌های گوناگون در داستان شود.

در پایان ضمن سپاس از آقای خسرو حمزوی که با متن خود، لذت خواندن را برای ما فراهم آوردند، برایشان آرزوی موفقیت می‌کنیم.