رضا نجفی

عشق خواهی و مرد ستیزی، پارادوکسی فمینیستی

الف ـ نقد ساختارشناختی رمان:

آنگاه که از طرف او را می‌خوانیم، نخستین نکته‌ای که توجه ما را برمی‌انگیزد، زنانه بودن رمان، چه به لحاظ محتوایی و چه ساختاری است. زنانه بودن رمان تنها بدین سبب نیست که راوی داستان زن است و یا سرگذشت یک زن محور اصلی کتاب را تشکیل می‌دهد. همچنین از طرف او را نمی‌توان رمانی از جنس و سنخ مادام کامیلیا و یا آناکارنینا شمرد، زیرا نه تنها نویسندهٔ از طرف او برخلاف دو رمان یاد شده از طبقهٔ زنان است، بلکه این اثر با نگاهی زنانه به جهان می‌نگرد و دربارهٔ مسائل (البته برخی) زنان سخن می‌گوید.

نگاه زنانهٔ نویسنده نه تنها به شکل برخی داوری‌های محتوایی فمینیستی و یا پرداختن به اموری زنانه (برای نمونه بحث دربارهٔ نوع لباس و خیاطی صص ۱۱ ـ ۱۰۶، دکوراسیون منزل و...) بروز می‌کند، بلکه به طور کلی در عناصر داستان نیز خود را تحمیل می‌کند. از این رو توجه به نثر و زبان زنانهٔ اثر، شخصیت‌پردازی ویژهٔ نویسنده و تعدد شخصیت‌های زن در برابر قلت مردان، فضاسازی زنانه و طرح و توصیف محیط‌های مورد علاقهٔ زنان و کمبود محیط‌های مردانه، پرداختن بیش از حد به کنش‌های زنانه (مانند عشق، حسادت و...) و گریز از کنش‌هایی که بیشتر جنبهٔ مردانه دارند (جنگ، سیاست و...) و مواردی از این دست، ساختار داستان را نیز متفاوت و ویژه گردانده است.

دومین نکتهٔ مهم در ساختار این رمان، گسستگی آن است. روایت این اثر یکپارچه نیست. رمان مورد بحث به آسانی قابل تفکیک به سه بخش مجزاست:

۱ـ بخش نخست که حدود ۱۸۰ صفحه از نسخهٔ ۶۴۰ صفحه‌ای ترجمهٔ فارسی رمان را دربر می‌گیرد و به‌رغم پرداختن به سرگذشت راوی داستان، در واقع حکایت عشق مادر راوی با مردی به نام هروی را محور قرار می‌دهد.

۲ـ دومین بخش، اقامت راوی در روستا تا هنگام بازگشتش به رم را دربر می‌گیرد و حجمی نزدیک به ۱۲۰ صفحه (از ص ۱۸۰ تا ۲۹۵) را تشکیل می‌دهد.

۳ـ سرانجام سومین بخش رمان که داستان عشق راوی و فرانچسکو را بازمی‌گوید. این بخش گرچه داستان اصلی اثر را حکایت می‌کند، اما از نیمهٔ رمان آغاز می‌شود.

دو بخش نخست رمان را می‌توان همچون مقدمه و پیش‌درآمدی به بخش سوم پنداشت. در واقع به نظر می‌رسد، جذابیت و حتی ارزش ادبی اثر بیشتر معطوف به این بخش است. نویسنده که خود متوجه ارزش این بخش بوده، از زبان راوی می‌نویسد: «شاید فقط از اینجاست که نوشتن این خاطرات اهمیت پیدا می‌کند، ولی من چگونه می‌توانستم دربارهٔ آنچه قبل از آشنایی با او به سرم آمده بود، سکوت کنم؟» (ص ۳۴۰)

اما به‌رغم تلاش نویسنده برای توجیه لزوم وجود دو بخش نخست، این دو بخش از اطناب بیش از حد، آسیب دیده است. جدای از اینکه این دو بخش گرفتار ضعف‌های تکنیکی بیشتری نسبت به نیمهٔ دوم رمان است، اصولاً حدود ۳۴۰ صفحه مقدمه‌پردازی برای آغاز روایت اصلی داستان توجیه‌پذیر نمی‌نماید. بخش نخست داستان به سبب ماجرای نسبتاً پرکشش عشق مادر راوی و هروی، مستعد آن بود تا گره‌گاه اصلی رمان باشد، اما به دلیل پرهیز نویسنده از شخصیت‌پردازی هروی و غایب نگاهداشتن او و پایان بخشیدن غافلگیرانه به داستان این عشق که تازه بال و پر گرفته و پرداخته شده بود، بدل به ماجرای فرعی می‌گردد. اما حجم ۱۸۰ صفحه‌ای این ماجرای فرعی که خود نیمچه رمانی را تشکیل می‌دهد، در مقام بخش فرعی، زیاده از حد پرگویی دارد. همچنین بخش دوم که اقامت الساندرا در روستا و بازگشت او را توصیف می‌کند، حتی می‌توان گفت که زائد می‌نماید.

نویسنده که متوجه این گسست‌ها بوده است با تمهیداتی می‌کوشد این سه بخش را به هم پیوند زند. یکی از این تمهیدات ـ که خواهیم دید چندان هم کارساز و بسنده نبوده ـ گنجاندن جملاتی در دو بخش نخست است که اشاره به داستان اصلی رمان در بخش سوم اثر دارد. به عبارتی نویسنده می‌کوشد این جملات و اشاره‌ها را چونان بند و چسبی برای اتصال و یکپارچه کردن ساختمان اثرش به کار برد. برای نمونه نخستین جملهٔ بخش نخست و در واقع نخستین جملهٔ رمان چنین آغاز می‌شود: «اولین باری که با فرانچسکو مینلّی آشنا شدم در شهر رم بود، بیستم اکتبر هزار و نهصد و چهل و یک.» سپس راوی به بازگویی خاطرات نوجوانی خود می‌پردازد و داستان عشق مادرش، خودکشی او، سفر وی به روستا و بازگشتش را حکایت می‌کند و تازه از صفحه ۳۴۰ به بعد یعنی از نیمهٔ دوم رمان است که ما برای نخستین بار فرانچسکو مینلّی را باز می‌شناسیم. تمهید نویسنده برای اتصال این بخش به نیمه دوم اثر با چنین جمله‌ای به این ترتیب نتیجه‌ای عکس می‌بخشد، خواننده که با دیدن نام فرانچسکو مینلّی در نخستین جملهٔ رمان متوقع دیدن او می‌شود،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درمی‌یابد که او تا نیمهٔ دوم رمان غایب است و بدتر از آن، اینکه درمی‌یابد مدت غیبت او و ارزش این مقدمه چنین طولانی برای ظهور وی قابل دفاع و توجیه نیست.

اما اصولاً چرا ساختار رمان چنین گرفتار عدم انسجام و ـ همان‌گونه که در پی خواهیم دید ـ لغزش‌ها و ضعف‌های تکنیکی شده است؟

می‌دانیم که هر اثر ادبی به لحاظ شیوهٔ نگارش قابل گنجاندن در یکی از دو قسمت ذیل است:

ـ آثاری که پیش از تحریر نهایی اندیشیده شده‌اند و تمامی جزئیات آنها در طول داستان حساب شده به کار رفته است.

ـ آثاری که جزییات آنها در جریان نگارش فی‌البداهه شکل گرفته‌اند و طرح و ساختار نهایی اثر از پیش طراحی نشده است.

معمولاً آثاری که به شیوه دوم نگاشته می‌شوند از گونه‌ای تکنیک نگارش خودکار سود می‌جویند. در این دسته از آثار، نویسنده کمابیش جریان نگارش را به ناخودآگاهی خود وامی‌گذارد. بدین ترتیب او کنترلی بر جریان داستان و حتی کارکرد شخصیت‌های خود ندارد، به گونه‌ای که گاه ذهنیت‌های داستان با رفتار خود نویسنده را نیز شگفت‌زده می‌کنند. آثاری که به چنین شیوه‌ای نگاشته می‌شوند معمولاً جذابیتی رمانتیک‌گونه می‌یابند و جدا از آثار سوررئالیستی، بخش مهمی از آثار رمانتیک و عاشقانه نیز از چنین شیوه نگارشی سود می‌جویند.

به نظر می‌رسد که دست کم بخش‌هایی از رمان از طرف او به شیوهٔ دوم نگاشته شده است و سپس نویسنده با گنجاندن جملاتی در بخش‌های گوناگون که همچون علائم راهنمای رانندگی مسیر داستان را نشان می‌دهد، کوشیده است اثر خود را منسجم‌تر و پخته‌تر سازد. این جملات ممکن است خواننده را بفریبد و او را به این گمان وادارد که نویسنده پیش از نگارش اثر، تمامی جزئیات آن را اندیشیده است. اما با اندکی دقت درمی‌یابیم که گاه این جملات چنان بی‌مقدمه به کار رفته‌اند و چنان با بافت متن ناهماهنگ‌اند که نمی‌توانسته‌اند در همان لحظهٔ نگارش نخستین، در متن آمده باشند.

توجه به چندین کاستی و لغزش در ساختار رمان، دفاع از این نظریه را که اثر حاضر اثری حساب شده است، دچار مشکل می‌سازد. اما نمونه‌هایی از ضعف‌های تکنیکی و ساختاری اثر:

۱ـ رخدادهای داستانی که فراموش می‌شوند

چخوف گفتاری بس معروف دارد که بدل به دستوری در داستان‌نویسی شده است. او می‌گوید اگر در طول داستان از تپانچه‌ای بر دیوار سخن می‌گویید، دیر یا زود باید آن را شلیک کنید. در غیر این صورت این تپانچه بر داستان زائد خواهد بود و خواننده احساس فریب خوردگی خواهد کرد.

از این تپانچه‌هایی که شلیک نمی‌شوند به تعداد کافی در رمان یافت می‌شود. برای نمونه:

ـ در بخشی از رمان عمو ردلفو ادعا می‌کند مادربزرگ در مرگ زنی به نام امیلیا نقش داشته است. (ص ۲۷۹)، اما هرگز اشاره دیگری به اینکه کم و کیف نقش مادربزرگ در این ماجرا چه بوده، صورت نمی‌گیرد.

ـ پدر راوی، همسرش را از رفت و امد به ویلای پیرس منع می‌کند. (ص ۱۳۱) اما اندکی بعد ما شاهد رفت و آمد آشکار او به ویلای پیرس هستیم، بی‌آنکه نویسنده اشاره‌ای به کوتاه آمدن پدر راوی کند.

ـ در اوایل داستان مادر راوی در اشتیاق خبر گرفتن از فرزند مرده‌اش، دست به دامن احضارکنندهٔ ارواح می‌شود، سپس جلسه‌ای برای احضار روح مورد نظر برگزار می‌شود که در آن، ارتباط با روح الساندرو امکان‌پذیر نمی‌شود و روح دیگری که واسطهٔ این احضار بود، اعلام می‌کند: «الان کار دارد، نمی‌تواند بیاید. ملاقات به جمعهٔ آینده موکول می‌شود.» (ص ۵۱) اما در ادامهٔ داستان به رغم اشاره به رفت و آمد احضارکنندهٔ ارواح و دستیار او، هیچ اشاره‌ای به احضار یا عدم احضار روح الساندرو نمی‌شود.

ـ نویسنده در صفحات بعدی حکایت می‌کند که چگونه جوان شروری به نام ماجینی با نوشتن نامه‌های جعلی عاشقانه و با نامی جعلی برای دختری ساده‌دل او را دست می‌اندازد است و اینکه چگونه قهرمان داستان در دفاع از دوست خود با این جوان درگیر می‌شود، اما به سبب ناآگاهی دوستش از اصل ماجرا، همان دوست را نیز از دست می‌دهد. (صص ۵۳ تا ۵۷) نویسنده از یاد می‌برد به خواننده توضیح دهد آیا ماجینی به شرارت خود ادامه داد؟ آیا دوست راوی، ناتالیا سرانجام حقیقت را دریافت؟

۲ـ غیبت غیر موجه شخصیت‌ها از پهنهٔ داستان

پیش از این به مهم‌ترین ضعف رمان، یعنی عدم حضور مهم‌ترین شخصیت داستان پس از راوی در نیمهٔ اول رمان اشاره کردیم، حال حتی اگر از عدم حضور شخصیتی به نام هروی بتوانیم چشم‌پوشی کنیم ـ که البته برای این غیبت شاید دلیلی بتوان آورد ـ غیبت‌های ناموجه دیگری نیز به چشم می‌آیند، نمونه‌ها از این جمله‌اند:

ـ در بخشی از داستان ملاقاتی میان راوی و پسری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ازطرف او
آلبادسس پدس
بهمن فرزانه
انتشارات آگاه،چاپ اول ،۱۳۷۹

به نام کلائودیو، رخ می‌دهد. از این پس کلائودیو همچون سایه‌ای در رمان حضور دارد و بارها دربارهٔ او صحبت می‌شود اما نویسنده دربارهٔ دیدارهای احتمالی دیگر، گزارشی به ما نمی‌دهد. او که بعدها در جنگ اسیر می‌شود، پس از جنگ بازنمی‌گردد تا معشوق خود را بیابد و ما نیز از سرنوشت او بی‌خبر می‌مانیم.

- در بخش‌هایی از داستان دوست صمیمی راوی، فولویا بدون ارایه توضیح قانع‌کننده‌ای، از زندگی دوستش و از رمان غایب می‌شود.

ــ زن احضارکنندهٔ ارواح نیز که با مقدمه‌چینی کافی وارد صحنه می‌شود، درست هنگامی که حضورش در قصهٔ رمان ضروری است، از یاد می‌رود.

به طور کلی می‌توان گفت نویسنده گرچه در وارد ساختن شخصیت‌ها به درون داستان کمابیش موفق است، اما در شرکت دادن آنان در روند اتفاقات داستان یا دست‌کم خارج ساختن آنان از قصه در صورت لزوم و به گونه‌ای منطقی ناتوان است. نتیجه آن است که شخصیت‌ها با بوق و کرنا وارد داستان می‌شوند و سپس رها شده و از یاد می‌روند. گویی سخنرانانی را از طریق تریبون، رسماً روی جایگاه فراخوانیم و سپس آنان را روی صحنه خاموش و ساکت سرپا نگاهداریم. بسیاری از شخصیت‌های این رمان مانند بازیگرانی هستند که در میانهٔ نمایش از صحنه خارج می‌شوند و نقش خود را ناتمام می‌گذارند یا بی‌مصرف روی صحنه می‌ایستند.

۳ـ کنش‌های توجیه‌ناپذیر شخصیت‌های رمان

همواره چیزی متناقض و بلکه توجیه‌ناپذیر و غیرمنطقی در رفتار شخصیت‌های داستان با توجه به اندیشه‌ها و حرف‌هایشان وجود دارد. بی‌شک بسیاری از خوانندگان مهم‌ترین کنش توجیه‌ناپذیر در رمان را، قتل فرانچسکو به دست الساندرا عنوان خواهند کرد. اما در این بخش ما حتی از قلمدادکردن این کنش به عنوان کنش توجیه‌ناپذیر چشم پوشیده‌ایم، زیرا در ادامه به این امر خواهیم پرداخت که این قتل گرچه بسیار غیرمنطقی می‌نماید، اما باز با نوعی تفسیر روان‌شناختی و تمثیلی، دارای توجیهی خواهد بود.

در این بخش نمونه‌هایی را می‌شماریم که حتی با منطق نهفته در ساختار داستان ناسازگار و توجیه‌ناپذیر می‌نماید:

- نویسنده شخصیت مادر راوی را بسیار هنرمند، مهربان، حساس، با تربیتی والا و... به تصویر کشیده و در مقابل بر پستی، زمختی و نفرت‌انگیزی پدر تاکید بیش از حد داشته است. با این حال نویسنده به پارادوکسی که در این شخصیت‌پردازی حاصل می‌آید (به رغم کوشش راوی در ص ۹۴) پاسخ نگفته و اینکه اصولاً با این تفاصیل ازدواج مادر با چنان مردی چگونه رخ داده و چگونه تا آن دم پاییده و دوام آورده است؟

- در برهه‌ای از زمان، راوی که دختر ۱۸ ساله است احساساتی عاشقانه و حتی جنسی نسبت به عموی ۴۶ سالهٔ خود می‌یابد و می‌گوید: «او همان روز می‌بایستی مرا همراه خود می‌برد، در آن صورت زندگی من تغییر می‌کرد. قادر نیستم او را عفو کنم. کاش مرا همراه خود می‌برد.» (ص ۲۸۰)

کجا؟ و چگونه زندگی او تغییر می‌کرد؟ عشق یک دختر ۱۸ ساله به مردی ۴۶ ساله چگونه خواهد بود؟ و اصولاً چرا این دختر ۱۸ ساله عاشق عموی ۴۶ ساله خود شد؟ اینها پرسش‌هایی است که بی‌پاسخ می‌مانند.

- هنگامی‌که راوی از روستا نزد پدر بازمی‌گردد، پدر که منزل خود را تعویض کرده است به دخترش اصرار می‌کند که وانمود کند آنان پیش از آن در آن شهر زندگی نمی‌کرده‌اند و به تازگی از روستا به شهر آمده‌اند. (ص ۲۹۹) ظاهراً دلیل پدر برای این ظاهرسازی، مخفی نگاهداشتن خودکشی همسرش بر اثر ماجرایی عاشقانه است. اما برای مخفی نگاهداشتن راز مرگ همسر، این دروغ الزامی ندارد و بلکه چنین دروغی با توجه به احتمال قوی برملا شدنش شک‌برانگیزتر است.

- علاقهٔ مادربزرگ به الساندرا که دختری تازه بالغ به شمار می‌آید زیاده از حد درشت‌نمایی شده است.

چگونه می‌توان پذیرفت در مدتی بس کوتاه مادربزرگ چنان به نوه‌ای که تا آن روز او را ندیده بود، علاقه‌مند شود که او را وارث املاک خود اعلام کند؟

- عمو رودلفو نیز که همواره در میان کتاب‌هایش زندگی می‌کند و چهره‌ای روشنفکرانه از او می‌یابیم، جلوه‌هایی از خرافات از خود نشان می‌دهد. او به الساندرا طلسم دفع چشم زخم می‌بخشد.

۴ـ لغزش در زاویهٔ دید راوی

همان‌گونه که آشکار است، داستان رمان از زبان راوی اول شخص مفرد حکایت می‌شود. اما نویسنده در برخی موارد نه آگاهانه بلکه از روی سهو و خطا مواردی را بازگو می‌کند که نه از زبان «من» داستانی بلکه از زاویه دید راوی دانای کل مطرح می‌شود. برای نمونه:

- خدمتکار خانه در مواجهه با تاخیر خانم منزل «فوراً به این فکر می‌افتاد که از بس حواسش پرت است بی‌شک زیر تراموا رفته است. جسد او را در نظر مجسم می‌کرد که نقش بر زمین شده و گیسوان طلایی‌اش خونین شده است.» (ص ۱۹) و البته این اندیشه‌ها در حالی است که خدمتکار خانه این‌گونه افکارش را از همگان و از جمله راوی پنهان نگاه می‌دارد.

- بسیاری از جزئیاتی که در دیدار مادر راوی از ویلای پیرس بیان می‌شود. (صص ۴۱ ـ ۳۹)

- و بسیاری موارد دیگر...

۵ـ لغزش در خط زمانی داستان

حجیم ساختن غیرضروری رمان و نیز اطناب زیاده از حد کلام در برخی بخش‌های کتاب (به‌ویژه بخش اقامت راوی در روستا که کمابیش زاید می‌نماید) موجب شده است که حساب زمان از دست نویسنده خارج شود. در نخستین جملات رمان اشاراتی دقیق به تاریخ‌ها می‌شود: «اولین باری که با فرانچسکو مینلّی آشنا شدم در شهر رم بود. بیستم اکتبر هزار و نهصد و چهل و یک... پدرم یک سالی بود که در اثر آب مروارید داشت کور می‌شد.» (ص ۹) چنین است که خواننده با خواندن نخستین جمله می‌پندارد با داستانی واقع‌گرا و حتی مستندگونه روبه‌رو است که عنصر زمان در آن به دقت ملحوظ شده است. اما با پیش رفتن در طول داستان نه تنها توقع ایجاد شده در خواننده برای مواجهه با زمانمندی رویدادهای داستان، برآورده نمی‌شود، بلکه عنصر زمان کمابیش از رمان غایب می‌شود و خواننده گذشت روزها و بلکه ماه‌ها و سال‌ها را درنمی‌یابد. سرانجام خوانندهٔ دقیق‌تر به این باور می‌رسد که نویسنده پس از نگارش رمان و احساس این نقیصه، تواریخی را در برخی پاره‌های رمان از جمله بر آغاز رمان کار گذاشته است. اما این تمهید برای زمانمند ساختن رمان کافی نیست برای نمونه:

- آشکار نیست هر کدام از سه بخش رمان از لحاظ زمانی چه‌مقدار به طول می‌انجامند.

- به‌ویژه حجم بخش دوم رمان (یعنی به سر بردن راوی در روستا) آدمی را به این تصور می‌اندازد که الساندرا چند سالی را در روستا گذرانده است، اما ظاهراً این مدت از چند ماه تجاوز نمی‌کند.

- سن راوی در رویدادهای آغازین کتاب صراحتاً ذکر نشده است، اما می‌توان دریافت که الساندرای آغاز رمان ۱۶ یا ۱۷ ساله است. با توجه به رخدادهای فراوانی که در طول داستان شاهد آن هستیم (از مرگ

مادر گرفته تا مسافرت به روستا و اقامت در آنجا؛ بازگشت به رم و تحصیل دانشگاهی و کار؛ آشنایی با فرانچسکو؛ تشدید جنگ؛ زندانی شدن فرانچسکو؛ سقوط موسولینی؛ اشغال ایتالیا به دست آلمانی‌ها و سرانجام پایان جنگ جهانی دوم و آزاد شدن ایتالیا) و نیز با توجه به تحولات روحی و شخصیتی راوی در طول ششصد صفحه رمان، ممکن است بپنداریم الساندرای آخر رمان دست‌کم زنی سی‌ساله است. این تصور با تصویری که از الساندرا و شیوه سخن گفتن و اعمال او داریم، تشدید می‌شود اما اندکی جا می‌خوریم وقتی متوجه می‌شویم الساندرا در پایان رمان که مقارن با پایان جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵) است، بیست و سه سال بیشتر ندارد! نتیجه آنکه باید بپذیریم تحولات شخصیتی راوی و سن و سال او با زمان رویدادهای رمان همساز نیست.

ـ تنها رخدادهایی که با ذکر تاریخ مشخص شده‌اند، مرگ مادر (۱۹۳۹)، آغاز کوری پدر (۱۹۴۰) و آشنایی با فرانچسکو (۱۹۴۱) است. اما توجه به رخدادهای دیگری که در خلال این سال‌ها رخ می‌دهد، تاریخ اتفاقات یاد شده را در نسبت با هم گرفتار تناقض می‌کند. می‌بینیم که از دست رفتن بینایی پدر تنها یکسال پس از مرگ مادر آغاز می‌شود، اما از خود رمان چنین استنباطی نمی‌توان کرد، از آن گذشته نزدیک به دو سال پس از آغاز کوری پدر، هنوز او را بینا می‌یابیم.

ـ الساندرا دربارهٔ تاریخ زندانی شدن آنتونیو می‌گوید: «خیلی وقت پیش، به نظرم در سال سی و شش» (ص ۳۷۰) اما با نگاهی به زمان رخدادهای رمان می‌توان دریافت که زمان این اتفاق احتمالاً سال سی و هشت یا حداکثر سی و هفت بوده است.

ـ جدای از آنچه گفته شد تاریخ بسیاری از وقایع در رمان مشخص نیست، آغاز جنگ، سقوط موسولینی، اشغال ایتالیا به دست آلمانی‌ها و سپس آزادی ایتالیا و پایان گرفتن جنگ از این جمله‌اند.

۶ـ ناهماهنگی میان دیالوگ‌ها و گویندگان آنها

در برخی موارد نه تنها کلام و گفتار شخصیت‌های رمان غیر واقعی، تصنعی و زیاده از حد رمانتیک است، بلکه گاه گفتارهای ادیبانه و شاعرانه‌ای از دهان اشخاصی شنیده می‌شود که از آنان چنین چشمداشتی نمی‌رود.

نویسنده کمابیش همهٔ شخصیت‌ها را وا می‌دارد تا در لحظاتی حرف‌هایی به اصطلاح بزرگ‌تر از دهانشان بزنند و در این باره حتی اشخاصی ساده و عادی و یا کم‌مایه را نیز مستثنی نمی‌دارد. فولویا و مادرش که زمانی سطحی و حتی مبتذل هستند، مادربزرگ راوی که زنی روستایی است، و گاه حتی خدمتکاران بی‌سواد نیز به بزرگ‌گویی مغایر با شخصیت خود می‌پردازند. برای نمونه بنگرید به:

ـ گفتار فولویا (در ص ۹۰، به‌ویژه با توجه به سن او در آن هنگام)

ـ گفتار مادر بزرگ (در صفحات ۲۱۷ و ۲۱۸ و ۲۹۱)

ـ گفتار عمه ویولانتا (در ص ۲۰۱) و...

۷ـ بی‌توجهی به فضاپردازی

رمان از طرف او به یک معنا اثری به شدت درونگرایانه و بی‌توجه به واقعیات خارجی است. البته بی‌توجهی به واقعیت‌های اجتماعی، پرهیز از مستندنویسی و عدم واقعگرایی به خودی خود نقص شمرده نمی‌شود. بسیاری از آثار داستانی به‌ویژه با مضامین عاشقانه ملزم به بازگویی واقعیت‌های اجتماعی نیستند، اما وقتی نویسنده‌ای همانند دسس‌پدس زمان رخداد داستان خود را ایتالیای دوران موسولینی و جنگ جهانی دوم برمی‌گزیند، وقتی دومین شخصیت مهم رمان مبارزی ضد فاشیست است، وقتی این شخصیت به سبب اقدامات سیاسی خود به زندان می‌افتد و همسرش نیز درگیر فعالیت‌های مخفی سیاسی می‌شود و سرانجام وقتی اشغال کشور به دست نیروهای آلمانی بدل به رخدادی داستانی می‌شود که داستان با آن توسعه و ادامه می‌یابد، نویسنده نمی‌تواند به بهانه اینکه داستانش داستانی عاشقانه و درونگرایانه است، به گونه‌ای ناقص به رخدادهایی که خود به عنوان عنصری داستانی برگزیده، بپردازد. به عبارت دیگر نویسنده یا می‌بایست فضایی غیر سیاسی، غیر جنگی و... برای داستان خود برمی‌گزید یا اگر داستان را در چنین فضای بحرانی، ویژه و سرنوشت‌سازی می‌پروراند، می‌بایست این فضاپردازی، کامل، صحیح و اقناع‌کننده باشد. نمونه‌هایی از بی‌توجهی در فضاپردازی را چنین می‌توان برشمرد:

ـ گرچه داستان در دوران ایتالیای فاشیستی رخ می‌دهد و شخصیت‌های داستانی به نوعی درگیر سیاست هستند، اما در تمامی طول رمان ششصد صفحه‌ای از طرف او، حتی یک بار نیز نامی از موسولینی به میان نمی‌آید و اصولاً خواننده فاشیست‌ها را از نزدیک نمی‌بیند.

ـ بیش از نیمی از رمان در زمان جنگ جهانی دوم رخ می‌دهد، اما نویسنده در بازگویی فضای جنگی حاکم بر ایتالیا کاملاً ناموفق است. آثار جنگ، بمباران‌ها، رفت‌وآمد نظامیان و... چندان حضوری در رمان ندارند.

ـ عدم توضیح کافی دربارهٔ رخدادهای تاریخی که نقشی در رمان دارند، نه تنها خوانندهٔ غیرایتالیایی، بلکه احتمالاً خوانندگان معاصر ایتالیایی که تاریخ نیم قرن گذشته کشور خود را مطالعه نکرده باشند، سردرگم می‌کند. برای نمونه در بخش‌هایی از رمان از پیروزی مبارزین ضد فاشیست سخن به میان می‌آید، اما اندکی بعد شهر به اشغال درمی‌آید و سپس یکبار دیگر شاهد پیروزی ضد فاشیست‌ها هستیم. نویسنده توضیحی نمی‌دهد که پیروزی نخستین، مربوط به سقوط موسولینی است که در پی آن آلمانی‌ها، ایتالیا را اشغال می‌کنند و پیروزی دوم مربوط به شکست آلمان در جنگ و آزادسازی ایتالیا به دست متفقین است.

عدم توضیح کافی در مواردی از این دست خوانندگان ناآشنا به تاریخ ایتالیا را در فهم برخی از رویدادهای رمان، دچار مشکل می‌سازد.

ـ نویسنده هر آن‌جا که به سیاست می‌پردازد، توضیحاتش سست و غیرواقعی می‌نماید. فرانچسکو مبارزی ضد فاشیست است و به زندان می‌افتد، اما ما دقیقاً نمی‌دانیم فعالیت‌های او چیست؟ آیا نشریه‌ای زیرزمین منتشر می‌کند؟ آیا در نبردی مسلحانه شرکت دارد؟ او مدتی را در زندان به سر می‌برد، اما جرم او دقیقاً چیست؟ محیط زندان چگونه است؟ حتی اقدامات راوی (حمل اعلامیه‌ها و سلاح) چندان زنده، ملموس و باورپذیر نیستند.

۸ـ برخی دیگر از لغزش‌ها و موارد باورناپذیر

نمونه‌های دیگری از کم توجهی‌های نویسنده که به ساختار داستان آسیب می‌رسانند، چنین قابل ذکرند:

ـ هنگامی که راوی عازم روستا می‌شود، با کلائودیو قرار می‌گذارند که او فقط گه‌گاه کارت پستالی بفرستد و آن هم با امضای دخترانهٔ کلائودوا. اما مشخص نیست این نویسنده است یا کلائودیو که قرار را فراموش می‌کند و نامه‌هایی با امضای کلائودیو می‌فرستد و دربارهٔ امکان به جبهه رفتن خود حرف می‌زند.

ـ مادربزرگ الساندرا که هرگز پا به رم نگذاشته بود، برای شهادت دربارهٔ قتل فرانچسکو (که هرگز او را ندیده بود) به دادگاهی در رم فرا خوانده می‌شود. اما مادر بزرگ چه چیز را می‌خواهد شهادت دهد؟ این قتل کوچک‌ترین ارتباطی به او ندارد. گرچه حضور مادربزرگ و شهادت او برای روشن شدن ذهن خواننده دربارهٔ انگیزهٔ الساندرا در قتل شوهرش مفید است، اما در عالم واقع احضار او به دادگاهی جنایی نامحتمل است.

ـ راوی نخستین بار با دیدن ورقهٔ شجره‌نامهٔ فامیلی خود می‌گوید: «... نام من و تاریخ تولدم از آن درخت آویزان بود. اسمی تنها و گمشده در خلا» (ص ۲۱۳) و اما چندی بعد: «با دیدن اسم خود محبوس در میان آن شاخه‌ها نفسم بند آمده بود. دور و برم پر از اسم‌های دیگری بود که اسم مرا در خود می‌فشرد.» (ص ۲۱۵) برای خواننده آشکار نمی‌شود این لغزش نویسنده است یا نگاه راوی تغییر یافته است.

ـ و...

۹ ـ کاستی‌های نسخهٔ فارسی رمان

گرچه مترجم و ناشر فارسی رمان از طرف او هرکدام به نوبهٔ خود از شهرت نیکی برخوردارند، اما نسخهٔ فارسی این رمان بر کنار از برخی کاستی‌ها نیست. بی‌درنگ باید تاکید کرد که این کاستی‌ها کم‌اهمیت، جزیی و اندک هستند و بی‌شک اگر از سوی هر ناشر و مترجم دیگری دیده می‌شد به راحتی قابل چشم‌پوشی بود. اما همین نکات کم اهمیت و جزیی هنگامی که از سوی ناشر باسابقه و خوشنامی چون آگاه بروز می‌کند، محل خرده‌گیری خواهد داشت.

برخی از این نکات را چنین می‌توان نام برد: نبود پانویس‌ها برای اعلام ایتالیایی، به گونه‌ای که خواننده در تلفظ درست نام‌ها دچار مشکل می‌شود؛ همچنین وجود برخی اغلاط چاپی و مهم‌تر از همه وجود برخی لغزش‌های دستوری و کلامی که نشان می‌دهد ویراستاری این کتاب هنوز جای کار داشت.

برای ختم این بخش به ذکر چند نمونه از مورد اخیر اکتفا می‌کنیم:

ـ «... و من ناگهان فکر آنتونیو را از خود می‌راندم. فکری که مدت‌ها بود خود را اندکی مقصر حس می‌کردم.» (ص ۲۲۳)

ـ «من مدام درگیر قسمت پستی خودم بودم.» (ص ۲۵۸)

ـ «چهل و دو سال دارم ـ گفتم: اصلاً به نظر نمی‌رسی.» (ص ۲۶۱) به جای اینکه اصلاً به نظر نمی‌رسد.

ـ «او را دستگیر کرده‌اند.» (ص ۳۲۷) باید توجه داشت که در جبههٔ جنگ آدم را دستگیر نمی‌کنند بلکه به اسارت می‌گیرند.

ـ «اغلب فکر می‌کردم که آن قد بلند و سینه‌های کوچک است که باعث ناراحتی من می‌شود.» (ص ۳۲۹)

ـ «همان گنجهٔ عظیم‌الجثه لباس بود که... خیال می‌کردم روح [درا] کولا در آن زندگی می‌کند.» (ص ۳۸۳)

در جملهٔ اخیر ویراستار که متوجه مفهوم عبارت «روح کولا» نشده، این عبارت را به «روح [درا] کولا» تبدیل کرده است. جدای از اینکه هرگز نام دراکولا به شکل «کولا» مصغر نشده است. اصولاً دربارهٔ روح دراکولا نیز داستان‌پردازی نکرده‌اند و اگر قرار باشد آدم از موجودی موهوم بهراسد از همان دراکولا باید بهراسد و نه از روحش! از اینها گذشته ویراستار متوجه نبوده که پیش از این در صفحهٔ (۵۰) واژهٔ کولا و گنجهٔ مورد نظر آمده و همانجا مترجم در پانویس توضیح داده که مراد از «کولا»، Cola di Rienzo سیاستمدار ایتالیایی بوده است.

ـ و...

ب ـ نقد محتوایی رمان

رمان از طرف او، اثری عاشقانه یا بهتر بگوییم اثری فمینیستی است. اما دریافتن این نکته چندان مهم نیست، مهم آن است که بدانیم چگونه عشقی و چگونه فمینیسمی در این رمان تبلور یافته است.

در نگاهی سرسری، این اثر به بازگشودن پیچیدگی‌های احساسات عاشقانه یک زن و به توضیح تفاوت‌های عشق زنانه با عشق از دید مردان می‌پردازد.

اما آیا تحلیل و تفسیر این رمان با نظریه‌های نسبتاً پیش‌پا افتاده و عامه‌پسندی مانند تفاوت‌های بنیادی در روحیات و شخصیت زنان با مردان یا به اصطلاح نظریه «زنان ونوسی، مردان مریخی» بسنده است؟

به گمان من آنچه از سوی شخصیت‌های رمان حاضر رخ می‌دهد صرفاً برآمده از تفاوت نگاه زنانه یا مردانه به زندگی و واقعیات آن نیست. پیش از هر گونه داوری دربارهٔ شخصیت‌های رمان، کارکرد آنان و درستی یا نادرستی دیدگاه ایشان، ناچاریم تعریف خود را از عشق مشخص کنیم. بدون تعریفی از عشق مجاز نخواهیم بود رفتار شخصیت‌های داستانمان را عاشقانه یا بیمارگون بدانیم. داوری نهایی ما دربارهٔ رفتار الساندرا و فرانچسکو به داوری نهایی ما دربارهٔ مفهوم عشق بازمی‌گردد.

پیش از هر بحثی باید یادآور شویم که راوی خود یکی از شخصیت‌های اصلی رمان است و خواننده از دریچه نگاه او به رخدادهای داستان می‌نگرد. اما فراموش نکنیم که برای هر داوری واقع‌بینانه و منصفانه‌ای باید خود را از نفوذ نگاه راوی دور نگاه داریم. برای داوری بی‌طرفانه ناچاریم از نگاه، توصیفات و در واقع از توجیهات راوی اول شخص مفرد فراتر رویم و بکوشیم فارغ از نگاه راوی، شخصیت‌های داستان و بلکه خود راوی را نیز نقد و تحلیل کنیم. به نظر می‌آید احساسات و نگاه راوی داستان پیش از آنکه عاشقانه باشد، بیمارگون است. وجوه بیمارگون اندیشه‌ها و گرایشی‌های راوی را چنین می‌توان برشمرد:

۱ ـ مردستیزی

راوی یا بهتر بگوییم، نویسنده نگاهی مردستیزانه دارد. الساندرا حتی پیش از آشنایی با فرانچسکو گرفتار احساسات مردستیزانه است. این دید منفی نسبت به

مردان از همان نخستین صفحات و بلکه نخستین سطور رمان خود را آشکار می‌کند. او در آغاز حکایت خود با زبانی طنزآمیز دربارهٔ برادر سه سالهٔ خودکه مرده است و تاثیر او در آسیب‌رسانی به شخصیتش سخن می‌گوید. فمینیسم ضد مردانهٔ نویسنده از همین‌جا تاثیر خود را باز می‌نمایاند؛ تاثیر برادری مرده بر زندگی خواهری زنده، و نام نهادن شیطان بر این موجود مرده اما حاضر! راوی جنبهٔ پست وجود خود را با نام برادرش، الساندرو خطاب می‌کند. الساندرو نیمهٔ مردانهٔ وجود راوی است یعنی همان جنبه‌ای از وجود آدمی که یونگ آن را نرینه‌جان (=Animus) می‌نامد. اما نکته در اینجاست که الساندرا گناه تمامی وسوسه‌های خود را به گردن این وجود ناپیدای مردانه می‌افکند.

به زبان روان‌شناسی تصویری که الساندرا از آنیموس خود دارد برابر با سایه (= Shadow) وجود خود است. هنگامی‌که راوی برادر مردهٔ خود را بدل به نمادی برای جنبهٔ پست وجود می‌گرداند، جای شگفت نخواهد بود که شاهد ترسیم چهره‌ای خشن و منفی از شخصیت پدر (که بی‌شباهت به پدر نویسنده نیست) باشیم. نخستین توصیفات از پدر راوی چنین است: «مثل یک دشمن، برای اولین بار به جهان زنانهٔ ما وارد شده بود. تا آن موقع به نظرم می‌رسید که او از نژادی متفاوت است... اغلب پس ماندهٔ غذای او را می‌خوردیم و او برای خودش بیفتک سرخ می‌کرد. لباس‌های او اتو می‌شد و لباس‌های ما روی بالکن انداخته می‌شد... او در جهان دیگری جز جهان ما زندگی می‌کرد.» (ص ۲۱)

الساندرا از پدر خود بیزار است و گاه به جایگاه پدر حسادت می‌ورزد (صص ۲۱ ـ ۲۰)، اما حسادت او به پدر نه عقده‌ای ادیپی بلکه حسادتی فمینیستی است. بی‌شک براساس این نگاه افراطی فمینیستی است که مادر و دختر پنهانی به تحقیر خانوادهٔ پدر می‌پردازند.

اشتباه خواهد بود اگر بپنداریم الساندرا از پدر خود به سبب شخصیت نادلپذیرش، بیزار است. نفرت راوی و درواقع نویسنده تا آنجا پیش می‌رود که خواننده تا پایان رمان هیچ چهرهٔ دلپذیر و قدرتمند مردانه‌ای را نمی‌یابد و حتی یکی دو چهرهٔ نسبتاً معتدل و قابل قبولی همچون فرانچسکو و تومازو دیر یا زود آماج نیش‌های گزنده نویسنده قرار می‌گیرند. از این گذشته تا اواسط رمان اصولاً مردان از صحنهٔ داستان غایب هستند و جدای از پدر، از مردان دیگر تنها به اشاره‌ای یاد می‌شود. گویی در این جهان زنانه، مردان، چه خوب و چه بد، وجود ندارند. برای نمونه بنگرید به توصیفات راوی از مکان زندگی خود: «در عرض روز به ندرت مردی در آنجا یافت می‌شد... به نظر می‌رسید که ساکنان آن ساختمان بزرگ زنان هستند. در واقع آنها بودند که بر آن پلکان تاریک حکومت می‌کردند... از پسران جوانی که در آنجا زندگی می‌کردند چیزی به خاطرم نمانده است....» (صص ۵ ـ ۲۴)

بر همین اساس است که رابطهٔ الساندرا با پسری به نام کلائودیو سایه‌وار نقل می‌شود تا جایی که نویسنده فراموش می‌کند جز نخستین دیدار، دربارهٔ دیدارهای احتمالی دیگر آنان توضیحی ارایه دهد و خواننده به خوبی درنمی‌یابد جز نخستین دیدار چه میان آن دو گذشته و چه گفت‌وگوهایی بین ایشان رخ داده است.

تحریم حضور مردان تا بدانجا می‌انجامد که در یکی از قوی‌ترین گره‌افکنی‌های داستان که ماجرای عشق مادر راوی و مردی به نام هروی حکایت می‌شود، خواننده، شخصیت مرد این رخداد را ملاقات نمی‌کند. این خودداری از طرح و ترسیم مردان به فضاسازی داستان لطمه زده و آن را غیرواقعی ساخته است. افزون‌بر این، نویسنده هر گاه به گونه‌ای ضمنی، اشاره‌ای گذرا به حضور سایه‌وار مردان کرده، این اشاره‌ها آشکارا رنگ و بویی مغرضانه داشته است، برای نمونه به این موارد بنگرید: «مردها در تابستان پس از شام... با پیژامه در بالکن می‌نشستند.» (ص ۲۶)

«[پیرزن‌ها] به زن‌های جوان‌تر کمک می‌کردند... تا همه با هم بر ضد مردها نبرد کنند؛ نبردی با استبداد مردها، با خودخواهی آنها... مردها وقتی از خواب بیدار می‌شدند، قهوه‌شان حاضر بود. لباس‌هایشان اتو شده بود... برای هوای تازه بیرون می‌رفتند و پشت سر اتاق‌هایی را به جا می‌گذاشتند که هوا نداشت. رختخواب‌های به‌هم ریخته، فنجان‌های کثیف از شیرقهوه... گاهی دسته‌دسته مثل شاگرد مدرسه‌ها یکدیگر را در تراموا و یا روی پل ملاقات می‌کردند و صحبت‌کنان راه می‌افتادند... به محض ورود می‌پرسیدند : «ناهار حاضر است؟»... بند شلوارشان نخ‌نما شده بود، «اسپاگتی وارفته، برنج خام است.» با چنین جملاتی جهان را تلخ می‌کردند. سپس روی تنها صندلی راحتی خانه، در اتاق خنک می‌نشستند و روزنامه می‌خواندند.» (ص ۳۲)

لحن مرد ستیزانهٔ راوی تا بدانجا می‌انجامد که نفرت وی از شخصیت و رفتار پدرش حتی جنبه‌ای نژادپرستانه می‌یابد و او نژاد پدر را «نژادی فرومایه و پست» (ص ۱۹) خطاب می‌کند. آیا چنین نگاهی ارتباطی با ملیت کوبایی پدر نویسنده دارد؟

به هر حال این نفرت تنها دامن‌گیر پدر راوی نیست، بلکه کمابیش همهٔ مردان داستان را دربرمی‌گیرد.

مردان جدای از حضور سایه‌وار و بی‌رمق خود در عین حال، همه پست، خودخواه، رذل، خشن و احمق هستند، از پدر راوی، ماجینی هم‌مدرسه‌ای الساندرا و جولیانو گرفته تا حتی خروس داستان نقش و چهره‌ای منفی دارند. مردانی نیز که در آغاز چهره‌ای خوشایند از خود نشان می‌دهند، از نیش کلام نویسنده در امان نمی‌مانند؛ هروی آشکارا بیمارگون و دچار ناتوانی جنسی و یا شاید انحراف جنسی است. (ر.ک ص ۴۶۸) عمو رودلفوی مهربان که حتی راوی میل گریز با او را داشت با نگاه و کلامی تحقیرآمیز توصیف می‌شود. (ص ۲۲۶) فرانچسکو از سوی راوی با پدر تنفر برانگیزش مقایسه می‌شود. (ص ۶۳۸ و....) و نمونه‌هایی دیگر از این دست.

چنین است که همهٔ زنان داستان ـ بدون حتی یک نمونهٔ استثنا ـ جابه‌جای رمان علیه مردان داد سخن می‌دهند، ولو این مردان نقش پدر (در رابطهٔ الساندرا و پدرش)، همسر (در رابطهٔ الئنورا، لیدیا و... با شوهرانشان)، برادر (در رابطهٔ الساندرا، آرلتا و... با برادرانشان)، فرزند (در رابطه با مادربزرگ راوی و پسرش) و یا دیگر بستگان و نزدیکانشان را ایفا کنند. جنون مردستیزی چنان زنان داستان را فراگرفته که آنان نه پدر نه همسر نه برادر و نه حتی فرزند (البته فرزند پسر) خود را از تنفر معاف نمی‌کنند. در این رمان حتی شخصیت دیوانه و عقل باخته‌ای مانند عمه کلاریچه به شیوایی و فصاحت تمام مردان را به باد تمسخر می‌گیرد. (صص ۹ ـ ۲۴۸)

۲ـ گرایش به عشق افلاطونی و سردمزاجی

الساندرا شاید به سبب اندیشه‌های فمینیستی خود گرفتار گونه‌ای سردمزاجی است. او تا لحظهٔ ازدواج تجارب جنسی و حتی عاشقانه‌ای نداشته است. او از نخستین تجربهٔ جنسی خود هراسان است و انتظار دارد شوهرش درک کند. «این شب برای یک زن شب مشکلی است» و نخستین هم‌آغوشی او با شوهرش او را به این اندیشه می‌افکند که «برای دفاع از خود باید از او

فاصله بگیرم.»

تمامی اندیشه‌ها و احساس الساندرا در شب زفاف و فردای آن روز به اندازه کافی مصالحی برای آسیب‌شناسی روانی وی دربردارد. راوی به گونه‌ای غیرمنطقی و نامعقول می‌کوشد با انتقادهای واهی از لباس پوشیدن مرد، از حرف زدن او، از حمام گرفتن و مسواک زدنش، از بوی بدنش و... احساسات مردستیزانهٔ خود را توجیه کند، بی‌آنکه به راستی مرد در این میان گناهی کرده باشد.

همان گونه که پیش از این گفتیم در عشق راستین آدمی باید بکوشد معشوق را آنچنان که هست دوست بدارد، اما الساندرا می‌خواهد فرانچسکو آنچنان باشد که خود دوست می‌دارد. تراژدی عشق این دو از اینجا آغاز می‌شود؛ الساندرا به جای کشف فرانچسکو آنگونه که هست، خواهان بدل گرداندن معشوق به تصاویر ذهنی خود می‌شود. الساندرا خواهان عشقی خیالی و افلاطونی بود نه عشقی واقعی، روزمره و ملموس آنچنان که در واقعیت رخ می‌دهد. دربارهٔ سردمزاجی الساندرا و گرایش او به عشق تخیلی و افلاطونی نمونه‌های فراوانی در رمان وجود دارد. به عنوان مشت نمونهٔ خروار در باب سرد مزاجی راوی بنگرید به این نمونه‌ها:

«اولین باری که همدیگر را بوسیدیم، از خودم بدم آمده بود. حس می‌کردم که برای احساس کردن آن آتش عشق، لزومی نداشت به آن حرکت متوسل شویم.» (ص ۳۶۱)

«این چیزها [غرایز جنسی] ربطی به عشق ندارد.» (ص ۴۵۶)، «بیشتر وقت‌ها در حین عشقبازی اصلاً تو را دوست ندارم.» (ص ۴۵۶)

همچنین در باب گرایش الساندرا به عشق افلاطونی از میان نمونه‌های فراوان، به ذکر دو مورد اکتفا می‌کنیم: «فرانچسکو همیشه در وجودم حضور داشت. از همان لحظه که به دنیا آمده بودم... وقتی به تنهایی کنار پنجره می‌نشستم و با گل‌های مارگاریت گردنبند درست می‌کردم، کنار من می‌نشست.» (ص ۳۴۰)

«من از کودکی معنای عشق را فهمیده‌ام» (ص ۴۵۶)

این گفته‌ها آشکارا بیان کنندهٔ آن است که چرا الساندرا عاشق فرانچسکوی واقعی نشد، زیرا او در پی فرانچسکوی خیالی بود. همچنین این موضوع که راوی از کودکی معنای عشق را می‌فهمیده است نه تنها نشان از پختگی و هوشیاری او ندارد. بلکه حاکی از بیمارگون بودن احساس او دارد، زیرا کودک هرگز توان دریافتن مفهوم عشق را ندارد و اگر چنین فهمی داشته باشد، آن فهم دربارهٔ عشق نمی‌تواند بود. عشق کودک، عشقی بالغانه نیست.

۳ـ بدبینی به پدیدهٔ ازدواج

شاید به سبب گرایش به عشق خیالی و افلاطونی است که راوی ـ و بیش از آن نویسنده ـ نسبت به پدیدهٔ ازدواج و زندگی زناشویی که معمولاً نقطهٔ مخالف و بلکه مرگ عشق‌های آرمانی و سودایی شمرده می‌شود، بدبین است. بی‌شک بخش مهمی از تنش‌ها و آشفتگی‌های رابطهٔ الساندرا و فرانچسکو به سبب این نوع نگاه راوی به زندگی زناشویی است. به این چند نمونه بنگرید:

«اغلب تکرار می‌کردم که ازدواج برای من اصلاً اهمیتی ندارد، فقط عشق است که ارزش دارد.» (ص ۳۶۶)

«زن و شوهرها هرگز به ویلای بورگزه نمی‌آیند... با نگرانی در خاطره‌ام در جست‌وجوی زوجی بودم که زندگیش غیر از آن بود، و وحشت‌زده به او می‌گفتم: هیچ‌کس، پروردگارا هیچکس.» (ص ۳۸۷)

از همین رو شگفت‌آور نخواهد بود اگر راوی روز پیش از ازدواج دچار احساسات و اندیشه‌های ناخوشایند شود و باز جای تعجب نخواهد بود که چنین احساسات و اندیشه‌هایی ازدواج الساندرا را پیشاپیش محکوم به بحران سازد.

اما همان گونه که پیش از این گفته شد گرهٔ کور این اندیشه نه به ذهنیت راوی که به نگاه نویسنده باز می‌گردد. برای نمونه به این گفت و گوی الساندرا و مادرش توجه کنید.

«... مادر بزرگم خوشبخت بود؟

[...] ـ تصور نمی‌کنم. شاید قبل از ازدواج [...] ولی بعد، نه. خوشبخت نبود. گرچه ازدواج او ازدواجی عاشقانه بود، ولی آخر سر می‌دیدی که مثل سایر ازدواج‌هاست.» (ص ۵۹)

هیچ نیازی به بازگویی نمونه‌های متعدد گفتار شخصیت‌های داستان علیه ازدواج نیست. برای اثبات بدبینی نویسنده به این پدیده کافی است به این نکته توجه کنیم که در سراسر این رمان ششصد و چهل صفحه‌ای حتی یک مورد ازدواج موفق دیده نمی‌شود. از راوی و مادر او گرفته تا هر دو مادربزرگش و از همسایگان آنان گرفته تا زوج‌های روستایی و در یک کلام همهٔ زوج‌هایی که در داستان می‌یابیم، گرفتار ازدواجی غمناک، مبتذل و یا بحران‌آلود هستند. این نکته جدای از گرایش‌های مردستیزانه و فمینیستی راوی = نویسنده، ناشی از چه علت دیگری می‌تواند باشد؟

۴ـ نفوذ شخصیت و خاطره مادر به زندگی راوی

الساندرا در طول رمان بارها به صراحت دربارهٔ شباهت شخصیت خود با شخصیت مادرش سخن می‌گوید، اما نکته مهم شباهت این دو نیست بلکه کوشش ناخودآگاه الساندرا برای همسان‌سازی سرنوشت خود با مادرش است. الساندرا ناخودآگاه می‌کوشد نقش مادرش را بازی کند، می‌خواهد مانند مادرش باشد و مادر او ازدواجی ناموفق و عشقی بی‌وصال داشت، عشقی نافرجام و الساندرا بی‌آنکه خود بداند می‌کوشد ازدواج خود و عشق خود را نافرجام سازد. او از اینکه عشق افلاطونی خود را زمینی ساخته بود، رنج می‌برد و ناخواسته آن را ویران می‌ساخت.

الساندرا با شوهرش مشکل داشت از این رو که مادرش نیز چنین بود و جالب‌تر اینکه او تن به خیانت نداد، شاید از آن رو که مادرش نیز به رغم عشقش چنین نکرد. در واقع راز و معمای بحران عشقی الساندرا و فرانچسکو و نیز نافرجامی عشق او و تومازو دقیقاً در این نکته نهفته است.

از این رو پرمعناست که فرانچسکو می‌گوید: «اگر او [مادرت] خود را در اختیار هروی گذاشته بود این قدر به ما صدمه نمی‌زد. تو درباره‌اش به نحو دیگری صحبت می‌کردی، خود تو تبدیل به موجود دیگری می‌شدی.» (ص ۴۱۲)

این جملات بدان جهت مهم هستند که نه از سوی فرانچسکوی واقعی بلکه از زبان فرانچسکوی آرمانی الساندرا گفته می‌شوند. الساندرا در اعماق قلب خود می‌دانست که مقصر کیست. و نکته بسیار معنادار در این میان آن است که مادر راوی عاشق مردی است که دچار ناتوانی جنسی است (بنگرید به ص ۴۶۸)؛ بدین ترتیب الئنورا خواه ناخواه درگیر عشقی افلاطونی ـ و نه زمینی ـ می‌شود، سرنوشتی که دخترش نیز ناخودآگاه در پی تقلید از آن است.

۵ـ گرایش به عشق ممنوعه

الساندرا در عین سردمزاجی و تنفر از پدیده زندگی زناشویی، درگیر وسوسهٔ عشق ممنوعه است. در نخستین نگاه همزمانی این دو احساس ـ سرد مزاجی و

وسوسهٔ عشق ممنوعه ـ شاید تناقض‌آمیز و پارادوکسیکال بنماید. اما در نگاهی دقیق‌تر این دو احساس علت و معلول یکدیگرند. الساندرا و مادرش در گریز از عشقی زمینی و ملموس درگیر عشقی ممنوعه می‌شوند، به این امید واهی که عشق ممنوعه پادزهر زندگی یکنواخت و عادی زناشویی ایشان باشد. اما همزمانی این دو احساس زمانی به‌راستی متناقض از کار درمی‌آمد که عشق ممنوعهٔ ایشان به وصال می‌انجامید. اما دربارهٔ این دو تن در واقع عشق ممنوعه‌ای تحقق نمی‌یابد، بلکه وسوسهٔ چنین عشقی رخ می‌دهد. آن سردمزاجی مذکور سرانجام بر عشق ممنوعه چیره می‌شود و از این روست که الئنورا و الساندرا هیچ‌کدام در عشق جدید خود به وصال نمی‌رسند. هر چند باور این امر قدری دشوار است اما راز وفاداری الئنورا و الساندرا به شوهرانشان در وفاداری ایشان و یا اخلاقی بودن ایشان نیست، در سردمزاجی ایشان است. باز به‌یاد بیاوریم عشق الئنورا به آدمی است که اساساً دچار ناتوانی جنسی در عشق متعارف است. به بیانی دیگر اگر هروی از لحاظ جنسی نامتعارف و ناتوان نمی‌بود، الئنورا عاشق او نمی‌شد! در این میان انگیزه چنین عشق ممنوعه‌ای صرفاً گریز از عشق زناشویی و زمینی است، گریزی که هرگز فرجامی ندارد و از پیش محکوم به فروپاشی است.

الساندرا از تغییر نوع روابط خود با فرانچسکو، به عبارتی از زمینی شدن روابط خود با او، ناخرسند است و به این سبب به سوی عشق توماز و کشیده می‌شود. او در جست‌وجوی عشقی افلاطونی است، اما غافل از اینکه اگر عشق آنان نیز به وصال ختم می‌شد، دیر یا زود آن تغییر روابط در میان آن دو نیز رخ می‌داد. و کدام عشق ایده‌آل و رمانتیکی را می‌توان یافت که در وصال و باهم بودن زندگی زناشویی به همان کیفیتی باقی بماند که در هنگام هجران و تب و تاب‌های عاشقانهٔ پیش از ازدواج؟ این همان پارادوکس جاودانهٔ عشق است؛ عشق در دوری و جدایی پرو بال می‌گیرد و در باهم بودن پژمرده می‌شود.

اما کاش گرهٔ احساسات شخصیت‌های داستان صرفاً به این پارادوکس محدود می‌شد، زیرا چنین به‌نظر می‌آید که نه تنها راوی بلکه تقریباً همهٔ زنان رمان به گونه‌ای غیرمنطقی تمایل به خیانت و عشق ممنوعه دارند. شمار زنان خیانتکار در رمان به گونه‌ای غیر واقعی فزون از اندازه است. از همان آغاز رمان می‌بینیم که چگونه به شیوه‌ای عام و فراگیر «با فرا رسیدن بهار [...] زن‌ها پنجره‌ها را باز می‌کردند تا به سلام پرستوها گوش کنند که پشت سر هم از جلوی پنجره می‌گذشتند و آنها را دعوت می‌کردند. طاقت زن‌ها تمام می‌شد، خود را از شک و تردید بیرون می‌کشیدند. به عذاب وجدان فکر نمی‌کردند، زنجیرهای نفرت را از خود باز می‌کردند. وقتی از راهرو، از جلوی شمایل حضرت مسیح رد می‌شدند، می‌گفتند: یا حضرت عیسی، خودت مرا ببخش. با عجله به اتاق خود می‌رفتند، در را روی خود می‌بستند، چند دقیقه بعد با شکل دیگری از اتاق خارج می‌شدند. [...] عشاق در خیابان منتظر بودند.» (صص ۳۴ و ۳۵)

و «خانم‌های دیگری هم در آن ساختمان بودند که «مهندس» یا «وکیل دادگستری» داشتند.» (ص ۲۸)

حتی مادر با وقار و نجیب الساندرا که ظاهراً شباهتی به این زنان خیانتکار نداشت هنگامی که حکایت ملاقات‌های عاشقانهٔ دوست متاهل خود را می‌شنود «قلبش، همراه قلب او می‌تپید.» (ص ۲۹) آیا از این نکته نمی‌توان نتیجه گرفت که مادر راوی حتی پیش از آشنایی با هروی وسوسه عشق ممنوعه را در دل می‌پرورانده است؟ و واپسین پرسش این است که آیا این وسوسهٔ عشق ممنوعه گونه‌ای عناد فمینیستی علیه سلطهٔ شوهران و مردان نیست؟ خیانت نه براساس عشق بلکه به انگیزهٔ انتقام از مردسالاری مستبدانهٔ شوهران!

۶ـ گرایش‌های مبهم و بیمارگونهٔ جنسی

شاید به سبب کشمکش میان دو احساس مردستیزی و عشق‌خواهی و شاید به سبب برخی علل دیگر است که الساندرا، مادرش و برخی شخصیت‌های دیگر رمان دچار گرایش‌های مبهم و بیمارگونه‌ای در اندیشه و رفتار خویش‌اند. جدای از تمایل به عشق ممنوعه که بدان اشاره کردیم و همجنس‌خواهی ـ که بدان اشاره خواهیم کرد ـ گرایش‌های مبهم دیگری نیز در وجود راوی، مادرش و... سرشته شده است.

دیدیم که الئنورا عاشق مردی می‌شود که دچار ناتوانی جنسی و شاید نیز انحراف جنسی است، (صص ۹ ـ ۴۶۸) از سوی دیگر دخترش الساندرا در خود گرایش‌هایی جنسی نسبت به عمو رودلفوی میانسال خود می‌یابد. (ص ۲۸۰ و ص ۲۹۴)

آیا گرایش دختری هفده، هجده ساله به مردی که نزدیک به سی و پنج سال از او بزرگتر است به علت محرومیت او از عشق پدری در دوران خردسالی نیست؟

اما کار به اینجا ختم نمی‌شود در درون راوی گرایش‌های بیان ناپذیرتری نیز وجود دارند که شاید یک روان‌پزشک خبره آن را به تمایلات سادو ـ مازوخیستی تعبیر کند. (برای نمونه ر.ک به صص ۷ ـ ۲۵۶، ص ۴۹۵ و...)

۷ـ همجنس خواهی

نقطهٔ اوج مردگریزی زنان داستان و اندیشه‌های افراطی فمینیستی آنان، به تمایلات همجنس‌خواهانه ختم می‌شود. نشانه‌های این گرایش‌ها چنان فراوان و چنان آشکارند که خواننده حس می‌کند این امر صرفاً بازگوکنندهٔ بیمارگونی احساسات یکی از قهرمانان اثر نیست، بلکه در مقام یک لایت موتیف داستانی دغدغهٔ ذهنی نویسنده را باز می‌تاباند. (برای نمونه ر.ک به ص ۲۱، ص ۷۳، ص ۱۱۸، صص ۷۴ ـ ۴۶۷، و....)

همچنین توجه به این ویژگی زنان اصلی داستان ما را در فهم برخی پیچیدگی‌های ظاهری رفتار شخصیت‌ها یاری می‌رساند. برای نمونه علت خشم راوی هنگامی‌که شاهد رفتار محبت‌آمیز پدر و مادر است (صص ۲۱ ـ ۲۰)، یکی از سبب‌های عشق مادر به مردی ناتوان، علت دوستی مادر با زن همسایه که ظاهراً هیچ‌وجه مشترکی با هم نداشتند (ص ۲۷)، ریشه‌های سرد مزاجی راوی و نیز رد کردن عشق توماز و، کینه‌ای که راوی از فولویا به بهانهٔ عدم بازگویی تجربهٔ جنسی‌اش به دل می‌گیرد (ص ۳۰۲) و... با توجه به این نکته فهم‌پذیر از کار درمی‌آیند.

۸ ـ تمایلات سادیستی

یکی دیگر از پیامدهای مردستیزی زنان داستان، بروز رفتارهای دیگر آزارانه یا سادیستی است. آشکارترین و حادترین جلوه‌های این گرایش بیمارگون

در صحنهٔ قتل خروس (صص ۶ ـ ۲۳۵) و قتل فرانچسکو (ص ۶۴۱) خود را نشان می‌دهد. اما نشانه‌های پنهان‌تری نیز وجود این بیماری را آشکار می‌کند. (برای نمونه ر.ک به صحنهٔ اتوکشی سیستا ص ۱۵۵، خمیر درست کردن زن روستایی ص ۲۲۵، صحنهٔ ذبح خوک صص ۶ ـ ۲۴۴ و...)

۹ ـ وسوسهٔ خودکشی

راوی حتی پیش از آشنایی با فرانچسکو و از دوران کودکی دچار وسوسهٔ خودکشی بوده است. در نه سالگی وقتی شاهد مهر پدر به مادرش می‌شود و احساس حسادت آزارش می‌دهد به وسوسهٔ خودکشی می‌افتد. او می‌گوید: «در آن دوره به فکر خودکشی هم افتاده بودم. خیال می‌کردم مادرم به من خیانت کرده است [...] از آن به بعد این فکر بارها مرا وسوسه کرده است. هر وقت به مشکلی برخورد کرده‌ام [...] به این فکر می‌افتادم که خود را به نرده‌های پشت پنجرهٔ اتاق خوابم دار بزنم.» (صص ۲ ـ ۲۱)

وجود این میل در راوی و خودکشی مادر با یکدیگر رابطه‌ای معنادار می‌یابند و همچنین در پایان خواهیم دید که اگر الساندرا دست به قتل فرانچسکو نمی‌زد، خویشتن را می‌کشت. قتل فرانچسکو گونه‌ای مقاومت در برابر وسوسهٔ خودکشی بود.

۱۰ ـ جزم اندیشی و کلی‌گویی

الساندرا ـ و نیز بسیاری از زنان داستان ـ گرفتار کلی بافی‌ها و جزم‌اندیشی‌های فمینیستی‌اند. این کلی‌گویی‌ها نشان از ذهنیتی مغرض و نامعتدل دارد. به عنوان مشت نمونهٔ خروار به این موارد توجه کنید:

«مردها ارزش کلمات را نمی‌فهمند، مردها به مادیات اهمیت می‌دهند و زن‌ها با معنویات زندگی می‌کنند.» (ص ۵۸)

«یک مرد حق ندارد دربارهٔ زنی قضاوت کند... عادلانه نیست که مثلاً دادگاهی دربارهٔ یک زن تصمیم بگیرد که قضات آن همه مرد باشند.» (ص ۱۱۳)

«مرد فوق‌العاده وجود ندارد. همهٔ مردها یکسان هستند. مرد باعث بدبختی است.» (ص ۱۶۶)

«وقتی خسته هستی خیلی راحت مرتکب اشتباهی می‌شوی؛ و زن‌ها همیشه خسته هستند.» (ص ۴۶۶)

«همهٔ زن‌ها بی‌گناهند.» (ص ۲۵۴)

و ....

اما آیا به‌راستی همهٔ مردان و همهٔ زنان همسان و یکسان هستند؟ این احکام کلیشه‌ای جز سطحی نگری و تعصب از چه می‌تواند برآید؟

به گمانم اکنون پس از برشمردن وجوه بیمارگون شخصیت راوی و سنجیدن آن با تعریفی که نخست از عشق سالم ارایه دادیم، بتوانیم ادعا کنیم فمینیسمی که نویسنده در اثرش ارایه می‌دهد، فمینیسمی نامتعادل و بیمارگون است. از طرف او حملهٔ موفقی به مرد سالاری ایتالیای دورهٔ موسولینی به شمار نمی‌رود، بلکه این کتاب دفاعی بد و ضعیف از فمینیسم است که به این ترتیب بیش از آن که به سود طرفداران اندیشه‌های فمینیستی باشد، به دستاویزی برای به سخره گرفتن این دیدگاه از سوی مخالفان بدل می‌شود.

بی‌گمان هر فمینیست باهوشی از اندیشه‌های این اثر اعلام تبری خواهد کرد.

اما جدای از ضعف‌های ساختاری و تکنیکی و آنچه دربارهٔ بیمارگون بودن اندیشه‌های قهرمانان اثر برشمردیم، هنوز انتقادات دیگری را نیز دربارهٔ ساختار و محتوای این اثر می‌توان برشمرد. یکی از این موارد ناتوانی نویسنده یا دست کم بی‌توجهی او برای ترسیم دقیق اوضاع اجتماعی و سیاسی ایتالیای دورهٔ موسولینی است. در چنین دوره‌ای که شاید سیاسی‌ترین دورهٔ تاریخ ایتالیا باشد، سیاست برای راوی ـ و وسوسه می‌شوم بگویم برای نویسنده ـ صرفاً صدای رادیو است وقتی که گوینده با لحنی وقاحت‌آمیز حرف می‌زند.

راوی می‌گوید: «فعالیت‌های سیاسی فرانچسکو به شغل او لطمه می‌زد.» و ما هیچ وقت نمی‌بینیم که این فعالیت‌ها دقیقاً چه بودند؟ در طول داستان یکی از زنان زنان می‌گوید: «عادت کرده بودیم دربارهٔ سیاست صحبت کنیم، مثل دو تا مرد.» (ص ۳۰۶) اما پرسش این است که آیا سیاست امری صرفاً مردانه است؟ آیا زنان هیچ‌گاه به امر سیاسی نمی‌پردازند؟

حقیقت آن است که بیشتر زنان این رمان از سیاست متنفرند، بدین سبب که نویسنده خود از سیاست ناآگاه و بیزار است. راوی (= نویسنده) در لابه‌لای داستان خود می‌کوشد به گونه‌ای ناآگاهی خود را از سیاست توجیه کند، (ر.ک به ص ۲۶۴) اما توجیهات وی برای خوانندهٔ نکته‌سنج قانع‌کننده نیست.

شاید برخی از خوانندگان این دلیل را اقامه کنند که یک اثر عاشقانه الزامی در پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی ندارد. این نکته صائب است به شرطی که نویسنده، زمانه و قهرمانان دیگری برای داستان خود برمی‌گزید. دسس پدس سیاسی‌ترین زمانه را در رمان خود برمی‌گزیند، زمانه‌ای که هیچ ایتالیایی خواسته یا ناخواسته نمی‌توانست درگیر اوضاع سیاسی کشورش نشود. از آن گذشته شوهر راوی فردی یکسره سیاسی است و به این سبب مدتی را در زندان می‌گذراند و حتی خود راوی درگیر فعالیت‌های سیاسی می‌شود. حال که نویسنده قهرمانانش را آلوده سیاست می‌سازد می‌باید به خواننده خود تصویری قابل قبول از اوضاع اجتماعی و سیاسی فضای زندگی قهرمانانش ارایه دهد. بی‌توجهی نویسنده در ترسیم فضای سیاسی و اجتماعی ایتالیای موسولینی به باورپذیر بودن برخی از رویدادها لطمه زده است. برای مثال اگر نویسنده به مواردی چون قانون مردسالارانه در ایتالیای فاشیستی، دیدگاه آیین کاتولیسیسم دربارهٔ ابدی بودن ازدواج و منع طلاق، روحیه احساساتی و حتی خرافاتی ایتالیایی‌های آن دوره و... بیشتر می‌پرداخت به ترتیب مواردی چون واکنش‌های فمینیستی راوی، وفور خیانت در زندگی‌های زناشویی به جای راه حل طلاق، و رواج خرافات و احضار ارواح و... در این رمان که چندان باورپذیر نیست، قابل توجیه‌تر از کار درمی‌آمد.

دیگر ضعف اساسی این رمان وفور رخدادها و موارد غیر منطقی و باورناپذیر در داستان است. تعصبات

شبه‌فمینیستی نویسنده او را واداشته است تا رفتار و اندیشه‌های شخصیت‌های خود را به گونه‌ای غیرواقعی و توجیه‌ناپذیر ترسیم کند. برای مثال همهٔ زنان رمان بدون استثنا گرفتار افراطی‌ترین گرایش‌های فمینیستی هستند، تا جایی که وقتی زنان جوان به قصد خیانت به شوهرشان خانه را ترک می‌کنند و حتی در انظار عموم با فاسق خود ملاقات می‌کنند، پیرزنان که منطقاً می‌باید مدافع سنت‌ها باشند، با سکوت جانبدارانه‌ای از این زنان جوان - ولو عروس خود - حمایت می‌کنند؛ سیستای خدمتکار که به سبب احساسات مذهبی خود و نیز اصل و نسب و پایگاه طبقاتی‌اش می‌باید مدافع ارزش‌های اربابش باشد، مدافع خانم خانه و دخترش است؛ حتی مادربزرگ روستایی راوی به رغم روستایی بودنش و وابستگی خویشاوندی به پسرش (پدر راوی) نگاهی فمینیستی دارد و نوهٔ مؤنث خود را به پسرش ارجحیت می‌دهد. اما در واقعیت چنین گرایش‌های افراطی در گستره‌ای چنین فراخ، ولو در میان زنان رواج ندارد.

همچنین همواره گونه‌ای تناقض در رفتار شخصیت‌های داستان با اندیشه‌ها و رفتارشان حس می‌شود. مادر داستان به رغم هنرمند بودن، حساسیت و تربیت روشنفکری‌اش، خرافاتی است و جلسهٔ احضار ارواح تشکیل می‌دهد. فولویا دختر سبکسر رمان گاه نه‌تنها ادیبانه حرف می‌زند بلکه سخنانی عمیق بر زبان می‌راند که با سبکسری و ابتذال او ناهماهنگ است. پیش از این نیز اشاره کردیم که عمو رودلفو گاه بسیار روشنفکر می‌نماید و سخنانی پر مغز بیان می‌کند و گاه سطحی و خرافاتی به نظر می‌رسد. (دادن شاخ مرجان برای دفع چشم زخم به راوی ص ۲۲۸)

اصولاً آدم‌های رمان هیچ‌گاه آن گونه رفتار نمی‌کنند که در آغاز ترسیم شده بودند. خواننده حس می‌کند نویسنده در ادامه راه عنان شخصیت‌پردازی را از دست داده و شخصیت‌های خود را تسلیم گرایش‌های افراطی فمینیستی کرده است.

برای مثال مادرِ صفحات آغازین کتاب چندان مهربان، عاشق‌پیشه و باهوش نیست. او خاطرهٔ پسر مرده‌اش را بر دختر زندهٔ خود مسلط ساخته و حتی به این وسیله به سلامت روانی دخترش خدشه وارد می‌کند. او چنان کوته‌فکر است که می‌پندارد فرزند سه‌ساله‌اش اگر زنده می‌ماند موتسارت ثانی می‌شد. اما این مادر خرافاتی که دنبال احضار روح فرزند سه ساله‌اش است به سرعت تبدیل به مادری هنرمند، باهوش، روشنفکر و عاشق می‌شود. «فولویا» و «لیدیا» این زنان سطحی، سبکسر و مبتذل در میانهٔ داستان نقش زنانی دلسوز، دوست داشتنی و مهربان را ایفا می‌کنند. مادر بزرگ داستان در آغاز خشن و بدجنس می‌نماید اما او نیز به زودی تغییر ماهیت می‌دهد. به عبارت بهتر گویی نویسنده هر بار که کوشیده است شخصیتی منفی برای یکی از قهرمانان زن خود ترسیم کند، دیر یا زود تحت‌تأثیر گرایش‌های فمینیستی خود واداده و به‌قهرمانانش خیر و برکت ارزانی داشته است همان گونه که بلعام، نبی عهد عتیق، هرگاه که لب می‌گشود تا قوم اسرائیل را نفرین کند به فرمان یهوه ناخواسته ایشان را دعای خیر می‌کرد!

جالب آنکه این طلسم دوسویه است، یعنی هر گاه که راوی کوشیده است چهره‌ای مثبت از مردی ارایه دهد (برای مثال دربارهٔ عمو رودلفو، فرانچسکو و...) دیر یا زود، تغییر فکر داده و ایشان را به نیش زبان خود نواخته است.

موارد باورناپذیر، پایان ناپذیرند. از جملهٔ دیگر این موارد می‌توان به فراخواندن مادر بزرگ به دادگاه اشاره کرد. به‌راستی چرا دادگاه می‌باید مادر بزرگ متهم را که در عمرش رم را ندیده و هرگز ملاقاتی با مقتول نداشته برای شهادت دربارهٔ قتلی که کوچک‌ترین اطلاعی دربارهٔ آن ندارد، به رم فرا خواند؟ آیا قوهٔ قضاییه ایتالیا در سال ۱۹۴۵ و در اوج ویرانی و آشفتگی کشور آنقدر دقیق و موشکاف بوده که برای کشف ریشه‌های انگیزهٔ روانی قاتل، مادر بزرگ روستایی او را از آن سر کشور به دادگاه بخواند؟

سرانجام، در پایان می‌باید قتل فرانچسکو به دست الساندرا را باور ناپذیرترین رخداد رمان دانست. البته بی‌درنگ باید متذکر شد که این قتل گرچه باورناپذیر اما قابل تفسیر است.

از نگاهی روان‌شناختی با توجه به آنچه دربارهٔ گرهٔ شخصیتی راوی گفته شد، قتل فرانچسکو ظاهراً تنها راه حل الساندرا است. الساندرا که ناخودآگاه تحت نفوذ خاطرهٔ مادر، نقش و سرنوشت او را تکرار می‌کند و از سوی دیگر گرفتار احساساتی دوگانه و برآمده از مردستیزی و گرایش به عشقی افلاطونی است، یا می‌بایست مانند مادرش خود را می‌کشت، و یا فرانچسکو را. الساندرا با قتل فرانچسکو از خودکشی، خیانت و تن سپردن به عشقی زمینی رهایی یافت. او عشق زمینی را به سود عشق آرمانی نابود کرد. الساندرا با کشتن فرانچسکوی واقعی، فرانچسکوی رویاهای خود را نجات داد و به عشق آرمانی و معشوقی آرمانی دست یافت.

آری، سرانجام فمینیسم مردستیز و عشق افلاطونی پیروز شد. با این قتل تنش پارادوکسیکال میان دو نیروی متخاصم در درون راوی به پایان رسید.

در فرجام سخن، برای آنکه از انصاف دور نمانده باشیم، باید اذعان کنیم که رمان از طرف او به رغم همهٔ کاستی‌ها و ضعف‌هایش، نقاط قوت و جذابی نیز دارد. افسون قلم دسس پدس قابل انکار نیست. او خواننده را مجذوب داستان پرکشش خود می‌کند. با وجود همهٔ دلگیری‌هایی که از رفتار قهرمانان و به‌ویژه الساندرا داریم، آنچه داستان را برایمان جذاب می‌سازد، سهیم شدن ما در تشویش و دلهرهٔ الساندرا دربارهٔ فرجام عشق اوست. ما نیز مانند خود او دل نگران عاقبت احساسات او هستیم. ما نیز نگران این عشق متزلزل، این عشق بحرانی و این احساسات پیچیده، مرموز، مهارناپذیر، وحشی و خطرناک وی هستیم. ما نیز آرزو می‌کنیم که کاش سرانجام عشق، این عشق بی‌پناه، ظریف و شکننده در برابر واقعیات خشن و بی‌رحم پیروز شود. ما نیز چون الساندرا نگران عشق هستیم و می‌دانیم که برخلاف آن گفتهٔ معروف که عشق هرگز نمی‌میرد، عشق همواره در خطر و بحران قرار دارد.

الساندرا می‌گوید: «عشق یعنی تمنای مدام، یعنی یک دیگر را در آغوش گرفتن، به هم نگاه کردن....بیم مدام از این که درست موقعی که معشوق را در کنار خود داری، او را از دست بدهی. الساندرا مرا دوست‌داری؟ فرانچسکو مرا دوست‌داری؟ شکی مدام.» (ص ۴۵۶)

گفتیم که رمان گرفتار پارادوکس عشق و فمینیسم است؛ هر آنجا که عشق قوت می‌گیرد رمان جذابیت می‌یابد و هر آنجا که فمینیسم غالب می‌شود به آدمی احساسی از کسالت و ملال دست می‌دهد. و به یاد بیاوریم داستان واقعی از آنجا آغاز می‌شود که راوی عشق را تجربه می‌کند و حتی عشق، نگاه ضد مرد راوی را بهبود می‌بخشد. او پس از عشق به فرانچسکو با پدر خود نیز بهتر رفتار می‌کند و عادلانه‌تر دربارهٔ او قضاوت می‌کند. همهٔ جذابیت رمان در لحظات عاشقانهٔ آن نهفته است. داستان موفقیت خود را از عشق دارد، اما افسوس که نویسنده با کشتن عشق به موفقیت خود شلیک می‌کند.