تصنیفی ناهماهنگ

محمد بهارلو

سمفونی مردگان
عباس معروفی
چاپ اول ۱۳۶۸
۳۶۹ ص ــ نشر گردون

سمفونی مردگان نوشتهٔ عباس معروفی رمان به مفهوم سنتی و متعارف آن نیست، و در عین حال به جرگهٔ "رمان نو" ــ یعنی نوشتن به شیوهٔ جریان ذهن و حل شدن "من" نویسنده در متن داستان ــ تعلق ندارد. نویسنده بین رمان سنتی و رمان نو در نوسان است، گرچه گرایش او را بیش‌تر باید در جهت رمان نو دانست، استطاعت ــ نه استعداد ــ این گرایش در او نیست.

در همان فصل اول (موومان یکم)، که به نظر نویسندهٔ این سطور پرداخته‌تر از فصل‌های دیگر رمان است، آثار این گرایش و نوسان مشهود است. از یک‌طرف، نویسنده در جست‌وجوی نظمی است در یک فضای آشفته و استفاده از شگرد تغییر زاویهٔ دید ــ از دانای کل محدود به اول شخص مفرد ــ و از طرف دیگر، نوشتن به شیوهٔ دانای کل نامحدود (عالم بالسر و الخفیات) و دخالت‌های مستقیم و "مزاحم" از سنخ نسل اول رمان‌نویس‌های خودمان در آغاز قرن شمسی حاضر.

در این رمان به رغم غنای مضمون و تیزبینی‌های نویسنده، مسئلهٔ حایز اهمیتی چون رابطهٔ بین نویسنده و شخصیت‌هایش و رابطهٔ بین نویسنده و خواننده مخدوش است. نویسنده در قطعاتی از کتاب سعی کرده است خود را از چند شخصیت اندک‌شمار رمانش رها سازد. بدین معنی که آن‌ها خودبه‌خود و بدون دخالت نویسنده، بی آن‌که وجود او به عنوان نویسنده حس شود، حاضر می‌شوند یا به عنوان قصه‌گو به صدا درمی‌آیند، و ما به عنوان خواننده با لحظات پراکنده‌ای از زندگی آن شخصیت‌ها تماس می‌گیریم. اما داستان به همین روال تداوم پیدا نمی‌کند. در قطعات دیگری ــ و این قطعات بخش اعظمی از کتاب را شامل می‌شود ــ خواننده فقط به واسطهٔ نویسنده، بنا

بر توضیحات و داوری‌های او، با شخصیت‌ها تماس می‌گیرد و خود مستقیم در تجربهٔ ذهنی شخصیت‌ها شرکت نمی‌کند. این دوگانگی و التقاط، چنان‌که گفته شد، رابطهٔ بین نویسنده و شخصیت‌های داستان و رابطهٔ بین نویسنده و خواننده را مخدوش کرده است.

به نظر می‌رسد که نویسنده در اجرای رمان خود، یعنی در نقل حوادث و پرورش آدم‌ها، اعتماد به نفس لازم را نداشته است یا چندان‌که باید با ذهنی پر و فعال مایه و صناعت کار خود را برنگزیده است. به احتمال قوی اگر رمان **سمفونی مردگان** به شیوهٔ کمابیش پرداختهٔ فصل اول نوشته می‌شد، البته بدون اضافات و افاضات، و نویسنده مهارت خود را در تقلید از دیگران به نمایش نمی‌گذاشت، در آن صورت کتاب وجود خود را توجیه می‌کرد. اما ظاهرا، گمان می‌کنم، به دو دلیل این اتفاق پیش نیامده است: اول، آن‌که نویسنده خوانندهٔ خود را دست‌کم گرفته است و جابه‌جا از طریق تکرار و واخوانی او را مورد خطاب قرار می‌دهد، تا مبادا از سیر حوادث و محتوای ذهن شخصیت‌های داستان غافل باشد و دوم، آن‌که نویسنده خیال کرده است که در این کتاب مجال همه‌جور طبع‌آزمایی برایش فراهم شده و مهارت خود را در انواع شیوه‌های نویسندگی به معرض ملاحظهٔ خواننده و منتقد گذاشته است.

وسوسهٔ نوشتن به شیوهٔ فالکنر در **خشم و هیاهو** نویسنده را بر آن داشته است تا یک فصل مستقل از کتاب خود را (موومان چهارم) به جریان ذهن شخصیت پریشان‌احوال داستان، یعنی آیدین اختصاص دهد. این جریان ذهن که حدفاصلی با تک‌گویی درونی ندارد و گاه به صورت نقل زبان روزمره آمده است، به طوری که خواننده احساس می‌کند برای خود آیدین اهمیت خاصی ندارد، به جریان ذهن بنجی، شخصیت خل‌وضع رمان **خشم و هیاهو**، شباهت دارد، با این تفاوت که بنجی موجودی است که از لحاظ مغزی عقب‌افتاده است، مردی سی‌وسه ساله که در سه‌سالگی قوای تعقلی او فلج شده است، و ما مستقیم در تجربهٔ ذهنی، جزر و مد آگاهی بیمارگونهٔ او شرکت می‌کنیم، اما آیدین آن‌چه را که می‌بیند یا دیده است غالبا به شکل روایی وصف می‌کند، و کارکرد ذهن او کارکرد ذهن یک آدم عادی نیست. او پرت‌وپلا می‌گوید و از هر موضوعی قطعه‌ای را به یاد می‌آورد و در این میان گاه زبانش دارای نوعی ایهام متکلف است. مثل انگشت زدن به معنای امضا کردن که مفهوم انگشت زدن برای بالا آوردن نیز در آن مستتر است. (ص ۲۸۶). اما واقعیت این است که حرف‌های دیوانه‌وار غیر از حرف‌های یک آدم دیوانه است. جهان سردرگم و حیرت‌انگیز بنجی جهانی است غیراستدلالی و حسی. آن‌چه از این جهان برای خواننده عرضه می‌شود نامرتب و درهم‌پاشیده است، اما نه همچون یک معما، جهانی است از لحظه‌های تجربه و خاطره‌های درهم‌ریخته و دریافت‌های حسی و غریزی پرورش‌نایافته. اما آیدین شاعر مسلک منزوی و پراکنده‌گویی است که گویی ادای آدم‌های دیوانه را درمی‌آورد، از نوع عقلاءالمجانین است.

نویسنده برای آن‌که آیدین را آدمی آشفته‌حال و با اعمال خارق عادت نشان دهد او را به کارهای عجیب وامی‌دارد و حرف‌های ضد و نقیض و خلاف روشنی روز توی

دهانش می‌گذارد، اعمال و حرف‌هایی که از اسباب و موجبات بروز آن‌ها کمتر اثری در متن کتاب نیست. در واقع، نویسنده آسان‌ترین و ارزان‌ترین راه را برای ساختن شخصیت اصلی کتاب خود برگزیده است.

واقعیت این است که نوشتن به شیوهٔ جریان ذهن، تک‌گویی درونی و استفاده از شگرد تغییر زاویهٔ دید، به صورتی که تصویر قابل قبولی از ذهن شخصیت‌ها و حوادث و زمینهٔ داستان به خواننده عرضه کند، به هیچ وجه کار آسانی نیست و قریحهٔ فراوان می‌خواهد. اگر نویسنده با برداشتی سطحی از این اصول و قواعد و بدون پرورش و استعداد لازم در صدد طبع‌آزمایی برآید، خود را به مخمصهٔ بزرگی انداخته است. آزادی حرکت و سرعت بخشیدن و فشردن جریان حوادث که این اصول و قواعد در اختیار نویسنده می‌گذارد، ظاهرا چنان وسوسه‌انگیز است که می‌تواند هر نویسندهٔ معاصری را به آزمایشگری و طبع‌آزمایی وابدارد.

نویسندهٔ **سمفونی مردگان** نه تنها از این وسوسه برکنار نمانده است بلکه در "موومان سوم" کتاب خود دست به شگرد "نو"ی زده است. او در این فصل، دو زاویهٔ دید اول شخص مفرد و دانای کل را با یکدیگر خلط کرده است. سورمه، همسر آیدین، راوی این فصل است. جزییات واقع داستان از طریق او در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. او علاوه بر شرح احوال خود و توضیح رابطه‌اش با آیدین از ذهن و از سویدای قلب او نیز سخن می‌گوید. ما را در جریان عوالم و احساس‌هائی قرار می‌دهد که فقط خود آیدین از آن‌ها خبر دارد. "حتی وقتی آرام راه می‌رفتم، موهام از پشت سر بلند می‌شد و همین بود که او خیال می‌کرد جهش می‌کنم." یا "به دود سیگارش خیره شد. بغض گلوش را می‌فشرد." و حتی لحظاتی را روایت می‌کند که خود حضور ندارد. "گفته بود: "حرفهایی می‌زنی، مادر!" و یاد من افتاده بود." و گاه این لحظات چنان خصوصی و قدیمی است که به قبل از رابطهٔ آیدین با او مربوط است؛ وقتی که آیدین پسربچهٔ سیزده چهارده ساله‌ای است. "وقت‌های تعطیل، آیدین در حجره کار می‌کرد. زمین را می‌شست، سوراخ موشها را با گچ و سیمان بند می‌کرد، علم قیمت‌ها را مرتب می‌کرد و یا مشتری راه می‌انداخت و اورهان، زیر میز پدر، با تخته و میخ، جعبه و صندلی کوچولو درست می‌کرد."

خوانندگان توجه دارند که اشکال این زاویهٔ دید نه در نامعمول و نامانوس بودن آن بلکه در تعارض‌آمیز بودن آن است. نویسنده از یک طرف، ما را در حصار ذهنی واحد قرار می‌دهد تا شریک تجربه‌های حسی آن ذهن شویم و خود، متکی بر نگرشی از بیرون، همه چیز را استنباط کنیم و از طرف دیگر، حصاری برای آن ذهن قایل نیست و ما دیگر نه از دریچهٔ چشم یک شخصیت بلکه از فراسوی ذهن او شخصیت‌های دیگر و دنیا را می‌نگریم.

به عبارت دیگر، نویسنده از خوانندهٔ خود می‌خواهد که تمامی حواس شخصیت سورمه را کسب کند، به طریق او لمس کند، ببوید و بشنود، اما در عین حال، در بسیاری لحظات، جایی برای مکاشفه و قضاوت او باقی نمی‌گذارد، زیرا شخصیت سورمه آدمی است که هیچ محدودیتی را برنمی‌تابد و با آگاهی فوق بشر عالم بر تمامی رازها

است . شناخت او فراتر از آن‌چیزی است که تجربه می‌کند . به اندیشهٔ دیگران ، بدون هیچ واسطه‌ای ، نفوذ می‌کند ، و به شیوهٔ داستان‌پردازهای آغاز قرن قضاوتش قطعی و نهایی است و خواننده را در شک و تردید باقی نمی‌گذارد . به کلام ساده‌تر ، او همان نویسندهٔ دانای کل است که به کمک شخصیت خود می‌آید تا با دخالت خویش بر محدودیت او به عنوان راوی فایق آید ، و به همین دلیل ، گمان می‌کنم ، خواننده حق داشته باشد که این راوی را قابل اعتماد نداند .

در واقع باید گفت که نویسنده از هیچ ضابطه‌ای ، حتی از ضابطه‌ای که خود وضع می‌کند ، پیروی نکرده است . بر روش او هیچ قید و بندی حاکم نیست . طبیعی است که در چنین حالتی تصویری منسجم و قابل قبول از آدم‌ها و حوادث و فضای داستان در ذهن خواننده تشکیل نمی‌شود . ضعف بزرگ نویسنده ، چنان‌که اشاره شد ، دست‌کم گرفتن خواننده و اعتماد نکردن به قدرت تخیل او است . هر کجا که نویسنده حضور خود را اعلام کرده است ، و نخواسته است که رویدادها را در حین وقوع تجربه کنیم ، از قوت تاثیر داستان خود کاسته است . وقتی نویسنده به تبعیت از خصلت‌های شناختهٔ رمان نو از تسلسل زمانی تبعیت نمی‌کند و آدم‌هایی را که گرد پیری بر سرشان نشسته است به دورهٔ جوانی بازمی‌خواند و آن‌هائی را که دیگر حیات ندارند روح زندگی در کالبدشان می‌دمد ، مکان‌ها و صحنه‌هایی را که دیگرگون یا به کلی ناپدید شده‌اند بازسازی می‌کند ، و همهٔ این تغییر و تبدیل‌ها چنان است که گویی همه چیز در زمان حال می‌گذرد ، تلاش او برای این که آدم‌ها و داستانی "موجه" بسازد و هر چیز در متن زمان از فرط "وضوح" بدرخشد ، حاصلی ناساز به بار می‌آورد .

نویسنده ظاهرا بر این اعتقاد نیست که برای هر موضوعی باید شیوهٔ خاص و مساعد آن را پدید آورد ، یا اگر اعتقاد دارد قادر نبوده است آن را در عمل به کار بندد . در فصل‌های دوم و سوم رمان اقتضای ذهن یا "من" نویسنده کاملا بر داستان حاکم است ، یعنی اقتضای موضوع صناعت و سبک او را معین نکرده است . به عبارت دیگر ، نویسنده با به کار گرفتن زبان روایی و از موضع دانای کل ، آن چه را که می‌بایست از واقعیت درونی آدم‌های داستان عرضه کند ، یعنی جهان پنهان ناشی از خیال و رویا که از زندگی و ادراک حسی ما جدا نیست ، به صورت "تجربهٔ درونی" خود ، در جلوه‌ای فارغ از زندگی ، نقل می‌کند . آن چه را که باید نشان بدهد به زبان می‌آورد ، و فاصله‌ای میان خود و واقعیت ، خود و رویا و واقعیت و رویا قایل نیست ، و آن جا که از نقل تجربه‌ای بازمی‌ماند ، "شگرد" تغییر زمان و زاویهٔ دید را به کار می‌گیرد . در واقع درونی بودن تجربه را ، به عنوان تقابل ذهن و عین ، حفظ و ضبط نمی‌کند ، بلکه خود پیوسته و به طور مستقیم و اغلب با توصیفات کلی و مجرد و نه بی‌طرفانه آن را روایت می‌کند .

بازگشت به زمان گذشته و واقعه‌ای که پیش‌تر به آن اشاره شده است غالبا با توصیف‌های زاید و تکرار غیرلازم توام است . این ناهماهنگی و ناهنجاری در شیوهٔ روایت و ساختمان داستان در همهٔ فصل‌های کتاب مشهود است . نقل‌ها و قطعات کم‌اهمیت و نامربوط (پراکنده‌گویی و از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر پریدن) از یک طرف ، و درازگویی و قلم‌فرسایی از طرف دیگر ، نشان می‌دهد که نویسنده داستان خود را چنان که باید با

نقشه و حساب نپرداخته است. بسیاری از قطعات مثل مراسم سوگواری کارگران بر جنازهٔ آقای لرد، صاحب کارخانهٔ پنکه‌سازی اردبیل، قحطی زمان جنگ، احداث کارخانهٔ شیمیایی ــ دارویی "بایکوت"، شعرخوانی آیدین و نقل کامل اشعار او، واقعهٔ کتاب سوزان توسط پدر خانواده، انزوای آیدین و چای‌نوشی در قهوه‌خانهٔ شورآبی و مراقبت‌ها و جست‌وجوهای اورهان، برادر آیدین، همه با تفصیل و جزءنگاری غیرقابل توضیحی وصف شده‌اند. این اوصاف، که گاه با تکرار توام است، به ویژه از آن جهت زاید و ملال‌آور است که بنای نویسنده، ظاهرا، بر ایجاز و خلاصه‌گویی بوده است.

از این‌ها که بگذریم اصرار نویسنده برای آوردن تشبیهات و تعبیرات غلیظ و شدید به هیچ وجه در جهت خلق فضایی مناسب با فضای ذهنی شخصیت‌ها و حوادث معروض آن‌ها نیست. توصیف‌ها و تعابیری نظیر: "گرسنگی نعره می‌شد و با درد فرود می‌آمد"، "بدنش لخت‌تر و سنگین‌تر از اینها بود که همراه خیالش بدود"، "کلاغ‌ها روی شاخه‌های قطع‌شدهٔ کاج، چنان بی‌حرکت نشسته بودند که زمان به سالها قبل برمی‌گشت و یک جایی خشک می‌شد"، "انگار در بی‌وزنی غریبانه‌ای ول شده بود"، "لحن خشکی داشت و لبخندی مثل زمستان‌های اردبیل چهره‌اش را پوشانده بود"، "و حالا به قدر همزادش، غصه داشت که ساعت‌ها، موهای سیاهش را میان خود و زندگی حایل کند"، "آن شب با پوستینی بر دوش، مثل آدم‌های نقاشی‌های مضحک در همه جا بود"، تقریبا در همهٔ صفحات کتاب دیده می‌شوند. گاه این قبیل اوصاف، که ظاهرا برای جبران خلاء و پر کردن حفره‌های داستان نوشته شده‌اند، با کلماتی فاقد بار عاطفی لازم و عباراتی ناهنجار و با "ضعف تالیف" همراه است. مثل:

"**باری**، پدر در حیاط، زیر سایهٔ درخت کاج و بید مجنون داشت هندوانه می‌خورد."

"کارخانه در شکاف کوه، یا به **عبارت دیگر** در تنگه‌ای واقع شده بود."

"با **چشمهایش** انگار می‌خواست همهٔ آیدین را در **چشمهایش** جا بدهد."

"**هر به ایامی**، آیدا را که در آبادان زندگی می‌کرد به یاد می‌آورد."

"چند قطعهٔ **شاد و پرخروش** اجرا کردند که خیلی **غم‌انگیز** بود."

"**به** کتشان نمی‌رفت که نان انگلیسی را بخورند." در عوض تو کتشان نمی‌رفت.

"از کلهٔ سحر تا بوق سگ بیدار است." بوق سگ همان کلهٔ سحر است. باید می‌گفت از سر شب تا بوق سگ، یا از کلهٔ سحر تا لنگ ظهر.

"ما هنوز **سبیلمان سبز** نشده بود." به جای پشت لبمان سبز نشده بود.

"می‌رفت سروقت کتاب‌ها و **ورق‌ورقشان می‌کرد** اما هر چه می‌خواند نمی‌فهمید." باید می‌نوشت ورقشان می‌زد یا تورق می‌کرد. ورق‌ورق کردن یعنی پاره کردن.

"پدر **خاصه** او را **در** فشارهای اخلاقی می‌گذاشت." در عوض زیر فشار.

"اما هنوز نیم متری از **بارش** شب پیش روی زمین **خوابیده** بود." که منظور همان برف است که می‌نشیند.

"خوابش مزهٔ خواب در قبر را می‌دهد."

"مزه‌اش زیر دهانش مانده بود." به جای زیر دندانش یا به دهنش مزه کرده بود.

"چند سالی او هم با کار **ورز** برود." که باید باشد ور برود.

"داشت از روزنامهٔ کهنه‌ای می‌خواند." از زاید است.
"حالا دیگر حال‌دار نبود." یعنی حال نداشت؟
"اما شماها به هم کینه کرده‌اید." کینه را می‌ورزند یا به دل می‌گیرند.
"**صدای** پلک زدن و **فکر کردن** آیدین را از زیرزمین خانه می‌شنیدم."
"با صورت اصلاح‌شده و **سبیل یکی‌درمیان**."
"برف **دودستی** باریده بود."
"بدنهٔ سنگین قایق به سرمان می‌خورد و باز **برمی‌گشتیم** پایین." به جای فرو می‌رفتیم.
"دندانهاش کاملا پوسیده و کلمات را به سختی ادا می‌کرد." جملهٔ اول فاقد فعل است.
"بی‌توجهی‌های من **خروش** کرده بود."
"نذر و نیازشان را می‌دادند." نیاز را نمی‌شود داد، نیاز را می‌کنند.

در بارهٔ شخصیت‌های رمان **سمفونی مردگان** این نکته قابل توجه است که نویسنده حرکات و سکنات این شخصیت‌ها را بر مبنای واقعیت وجود آن‌ها وصف نکرده است. جنبه‌های مختلف فردیت سه شخصیت اصلی داستان، یعنی آیدین و اورهان و پدرشان جابر، دارای رابطه یا وحدت طبیعی نیستند. خواننده تا پایان کتاب از موجبات شکل‌گیری شخصیت آیدین و بریدن او از خانواده چیز چندانی دستگیرش نمی‌شود. اگر آیدین عارف و شاعرمسلک است و نمی‌خواهد شغل پدر را پیشه کند و به دنبال "خود" می‌گردد، چرا پس از مرگ پدر به رقابت با اورهان برمی‌خیزد و با او بر سر تصاحب سهم خود از حجرهٔ پدر دست به یقه می‌شود؟ خصومت وحشتناک پدر و اورهان با آیدین بر سر چیست؟ آیدین جز این که کتاب "باباگوریو" و "داستایوفسکی" بخواند و شعرش را در روزنامهٔ رسمی اطلاعات چاپ کند، فعل "ناخوشایند" دیگری از او سر نمی‌زند. اگر توهمی موجب سوءتفاهم و خصومت بین آن‌ها است باید گفت که نویسنده از شرح و توضیح آن غفلت ورزیده است. آیه‌ای هم که از قرآن مجید در ابتدای کتاب ذکر شده، متاسفانه، از این جهت کمکی به خواننده نمی‌کند. اگر خیلی خواسته باشیم با نویسنده موافقت کنیم، می‌توانیم بگوییم که خواسته است با اشاره به فرزندان آدم ابوالبشر، کشتن هابیل به دست قابیل، تاثیر ناگوار هوای نفس را در سرنوشت دو فرد انسانی نشان دهد. اما نویسنده دیگر نمی‌بایست انتظار داشته باشد که خواننده دشمنی پدر و اورهان را با یوسف، فرزند علیل خانواده، و زنده‌به‌گور کردن فجیع او را توسط اورهان موجه بداند. به راستی نویسنده چه عاملی را محکوم می‌کند؟ هوای نفس را یا تعصب و جهل آدم‌ها را یا جامعه را؟ یا شاید اصلا در بند این مسائل نیست و حرف‌های مهم‌تری در نظر دارد؟

به هر حال، رمان **سمفونی مردگان** با وجود ضعف‌های اساسی و تناقض‌های درونی آن حاوی درس‌های مهم و تجربهٔ جالب توجهی است. جسارت نویسنده در آزمایشگری و تجربه کردن مفاهیم و شیوه‌های جدید ادبی، گرچه قرین موفقیت نیست، گامی است در جهت بسط و تعمیق داستان‌نویسی معاصر ایران.