# آفرینش «دیگری» در داستان

علی صابری

آنچه در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد این است که داستان‌نویس چگونه می‌تواند از طریق «دیگری»، از راه قرار گرفتن در قالب اندیشه و احساس «دیگری» به کشفی فراتر از «خود» برسد و چیزی را ببیند که دیگر تنها در محدوده و وسعت دید خودش نیست، بلکه «دیگری» شدن به او امکان می‌دهد که بخشی از وجودش را گسترش دهد و با بخشی دیگر از وجود دیگری که در قالب راوی با شخصیتهای داستانش می‌گنجاند چیزی بسازد که آن‌را جز در داستان در جای دیگری نخواهیم یافت.

داستان‌نویس معنای مورد نظر خویش را هیچگاه مستقیم بیان نمی‌کند. او «معنا» را در روابط و مناسبات داستانی ایجاد شده بین شخصیتها می‌گنجاند. مفهومی انسانی و اجتماعی یا کشف لحظه‌ای از میان لحظات زندگی چگونه در قالب داستان ارائه می‌شود؟ داستان‌نویس، راوی یا یکی از شخصیتهای داستانش را در موقعیت کشف معنای مورد نظر یا در جهت رسیدن به آن قرار می‌دهد، وسایل و تدابیر لازم را برای رسیدن به هدف مورد نظر مهیا می‌کند، و بدین منظور مناسباتی را فراهم می‌سازد و شخصیتهایی را با کنش متقابل یا متفاوت در آن مناسبات جا می‌دهد و برای هر یك از آنها نقشی قایل می‌شود. نقشها باید جان بگیرند و تجسّم یابند. داستان‌نویس برای انجام این امر بخشی از «خود» را در نقش «دیگری» ظاهر می‌کند.

او برشی از زندگی را انتخاب می‌کند. طرح داستانی چگونه این برش را شکل می‌دهد؟ اگر راوی در موقعیّت این لحظه قرار بگیرد، گذشته در نقش دیگری ظاهر خواهد شد و آینده نیز ترکیبی از او و «دیگری» خواهد بود که خود نقشی است «دیگر». هیچکس مرگ را در خود نمی‌بیند، ما همواره مرگ را در زندگی پایان‌یافتهٔ «دیگری» می‌بینیم. داستان‌نویس اندیشهٔ مرگ را نیز از طریق «دیگری» بیان می‌کند. داستان‌نویسان موفق با مهارت و زبردستی راوی خود را در جایگاهی قرار می‌دهند که از آن منظر بتوانند روح و سرنوشت نهفته در اثر را برجسته‌تر کنند.

داستانی که برای تجزیه و تحلیل اصول فوق مورد بررسی قرار می‌دهیم داستان کوتاهی است به نام «کلیسای جامع» نوشتهٔ **ریموند کارور**.[1]

هدف معلوم گردانیدن چگونگی انجام مفاهیم ذکر شده در جریان نگارش داستان است.

نویسنده برای کشف معنای مورد نظرش مردی را به عنوان راوی داستانش انتخاب کرده است. مردی در انتظار آمدن مرد کوری (دوست همسرش) به خانه‌اش برایمان روایت می‌کند که چگونه آن مرد کور با همسرش آشنا شده و روابطشان از طریق فرستادن نوار (به جای نامه) ادامه پیدا کرده و آنها تقریباً در جریان همهٔ تحولات و اتفاقاتی که برایشان روی داده، بوده‌اند.

مرد کور برای راوی یك غریبه است، به هیچ‌وجه نمی‌تواند با او همدلی کند. هرچه دربارهٔ او می‌داند و برایمان روایت می‌کند چیزهایی است که زنش تعریف کرده است.

شخصیتهای داستان عبارتند از: راوی و مرد کور که دو شخصیت اصلی داستان هستند. زن راوی نقش کمکی و علت و معلولی روایت و طرح داستان را به عهده دارد. در پاراگراف کوتاهی از همسر مردهٔ مرد کور (بولاه) صحبت کوتاهی به میان می‌آید که می‌تواند نقش مرز یا پل میان دیگری (راوی) و شخصیت حامل معنای داستان (مرد کور) را بازی کند. زن مردهٔ رابرت تضاد و تقابل عدم همدلی را به اوج می‌رساند. راوی از قول زنش می‌گوید: «بولاه تابستان سال بعدی که زنم از پیش مرد کور رفت برای کار پیش او رفته بود. کمی بعد بولاه و مرد کور توی کلیسا عروسی کردند. **آخر کی دلش می‌خواهد به چنین عروسیی برود؟ فقط خودشان دو تا بودند و کشیش و زنش.** اما به‌هرحال عروسی در کلیسا بود. گفته بود بولاه این طور می‌خواسته است، اما حتماً همان وقت هم سرطان توی غده‌های لنفاوی بولاه دست به کار شده بوده است. پس از هشت سال زندگی مشترك این زوج جدانشدنی ـ **بله عین کلمات زنم است: جدانشدنی** ـ وضع مزاجی بولاه به سرعت رو به وخامت گذاشت و در اتاقی در بیمارستان سیاتل مرد. مرد کور کنارش نشسته بود و دستش را گرفته بود. **آنها ازدواج کرده بودند، با هم زندگی و کار کرده بودند، با هم خوابیده بودند و بی‌شك عشقبازی هم کرده بودند، و حالا مرد کور مجبور بود دفنش کند.** همهٔ این کارها را کرده بود بی‌آنکه دیده باشد که آن زن لعنتی چه شکل و شمایلی دارد. اصلاً نمی‌توانستم سر در بیاورم. **این را که شنیدم کمی دلم برای مرد کور سوخت.** بعد یکدفعه به سرم زد که این زن عجب زندگی ترحم‌انگیزی داشته است. **فکر کنید زنی که هرگز نمی‌توانست خودش را به همان شکلی که مرد محبوبش او را می‌دیده ببیند.** زنی که روزها و روزها را سپری می‌کرده بی‌آنکه حتی یك‌بار تعریف خودش را از دهان محبوبش شنیده باشد. زنی که شوهرش هرگز نمی‌توانسته حالت صورتش را بخواند، خواه احساس بدبختی باشد یا چیز بهتری. زنی که می‌توانست خودش را آرایش بکند یا نکند ـ برای شوهرش چه فرقی می‌کرد؟ **می‌توانست پشت یك چشمش سایهٔ سبز بزند، یك سوزن توی پرهٔ دماغش بکند، شلوار زرد و کفش ارغوانی بپوشد فرقی که نمی‌کرد. و بعد به دامن مرگ بغلتد، دست مرد کور در دستش باشد، طرف اشك از چشمهای کورش ببارد.** حالا که فکرش را می‌کنم می‌گویم شاید آخرین فکرش این بوده که او هرگز نمی‌دانسته من چه شکلی‌ام ـ او هم

چهار نعل به طرف مرگ بتازد.»

به جمله‌هایی که در پاراگراف فوق مشخص شده‌اند دقت کنید. کارکرد آنها را با مفهوم ذکرشدهٔ مقالهٔ حاضر بهتر می‌توانیم بفهمیم. جملهٔ «حالا مرد کور مجبور بود دفنش کند» و نیز جملهٔ «طرف اشك از چشمهای کورش ببارد» اوج عدم همدلی راوی با مرد کور در نقل روایت است. نویسنده از جملات توصیفی که از زبان راوی نقل می‌شود استفاده می‌کند که این جملات ضمناً می‌تواند دربارهٔ مردی که کور نباشد و در عین حال چندان هم توجهی به محیط و افراد پیرامونش نداشته باشد صدق کند. چنین تدبیری را برای رسیدن به معنای مورد نظر نویسنده هموار می‌کند.

نویسنده زن راوی را در نقش مقابل او که در موقعیتی «دیگر» قرار گرفته ظاهر می‌کند. زن با دوست کورش همدلی می‌کند و زبانش را می‌فهمد و با او مانوس است و شوهرش را سرزنش می‌کند که می‌گوید: «من که دوست کور ندارم» یا می‌گوید: «شاید بد نباشد ببریمش بولینگ». زن در کنار مرد کور قرار گرفته است. تعلقات او و مرد کور به هم شبیه‌اند. او شعر می‌خواند و گاهی نیز شعری می‌سراید و برای مرد کور می‌فرستد، اما راوی اهل این چیزها نیست. او در نقش تباری «دیگر» ظاهر شده است. راوی است، اما سنخیتی با نویسنده ندارد: «یادم هست که شعرش چنگی به دل نمی‌زد، البته به خودش نگفتم. شاید من اصلاً شعر سرم نمی‌شود. اعتراف می‌کنم که وقتی هوس مطالعه به سرم می‌زند اول از همه سراغ کتاب شعر نمی‌روم».

زن از او می‌خواهد که اگر او را دوست دارد فقط کاری کند که دوستش در خانهٔ او احساس راحتی کند: زیرا اگر تو دوستی داشتی و قرار بود به خانهٔ ما بیاید من کاری می‌کردم که او راحت باشد. همین تدبیر راوی را به سویی می‌کشاند که مقصود نویسنده است.

وقتی زنش به ایستگاه می‌رود تا مرد کور را به خانه بیاورد او کاری ندارد جز آنکه مشروبش را بخورد و تلویزیون تماشا کند. اهل علف کشیدن است. وقتی صدای ماشین را از ورودی خانه می‌شنود لیوان به دست کنار پنجره می‌رود و زنش را می‌بیند که می‌خندد و او را می‌بیند: «یك مرد کور ریشو». «به نظر من که خیلی جالب است. او ریش بلندی دارد.»

زن با مرد کور حرف می‌زند. از مسافرتش با قطار می‌پرسد و... راوی هم می‌خواهد چیزی بگوید می‌پرسد: «راستی کدام طرف قطار نشستی؟» زیرا از نظر خودش وقت رفتن به نیویورك آدم باید طرف راست قطار بنشیند و وقت آمدن از نیویورك طرف چپ.

زن گفت: «این هم شد سؤال؟ کدام طرف نشستی؟ این طرفش با آن طرفش چه فرقی می‌کند؟»

گفتم: «همین طوری پرسیدم».

در این دیالوگ زیبا و حساب‌شده هر یك از شخصیتها در جای ویژهٔ خودشان قرار گرفته‌اند. آنها دیگر هویت و نقش ویژه‌شان را تا بدینجای داستان یافته‌اند و می‌روند تا از کمرکش داستان به سمت و سوی معنای داستان پیش بروند. آنها فقط اکنون می‌توانند کنش مخصوص خود را ایفا کنند. زن که تنها عامل کمکی بود پس از کمرکش (میانه) داستان بین آن‌دو به خواب می‌رود. او نقش خود را به پایان‌رسانده است. البته باز هم حتی وقتی که خوابیده است پاهای برهنه‌اش به میان داستان می‌آید تا همچنان کشمکش «خود» و «دیگری» را زنده نگاه دارد. راوی روبدوشامبر زن را که از روی پاهایش کنار رفته است روی پاهایش می‌کشد، اما بلافاصله به یادش می‌آید که مرد کور است و دوباره آن را کنار می‌زند. او هنوز «دیگری» است. نویسنده حقیقت داستان خود را در دل مرد کور پنهان کرده است و آنها اکنون که تنهایند به تدریج به سمت کشف آن پیش می‌روند.

با هم مشروب می‌خورند و علف می‌کشند. مرد کور به راوی می‌گوید: «هنوز فرصت نکرده‌ایم گپی بزنیم متوجهی که؟ احساس می‌کنم تمام شب فقط من و او حرف زدیم.» راوی می‌گوید: «خوشحالم هم‌صحبتی دارم» و گمانم خوشحال بودم. هر شب علف می‌کشیدم و آن‌قدر بیدار می‌ماندم تا خوابم ببرد. من و زنم به ندرت با هم می‌رفتیم بخوابیم.» برای آخرین بار تقابل زن و مرد کارکرد خویش را انجام می‌دهد.

دیگر نوبت تدبیر نهایی است. انها به تماشای تلویزیون می‌نشینند. مرد کور در خانه دو تلویزیون دارد. یکی رنگی و یکی سیاه و سفید. او می‌فهمد که تلویزیون آنها رنگی است: «نپرسید چطور فهمیدم ولی می‌فهمم». تلویزیون برنامه‌ای دربارهٔ کلیسا و قرون وسطی پخش می‌کند. مرد کور می‌گوید که برایش فرقی نمی‌کند زیرا او همیشه چیز یاد می‌گیرد. تلویزیون تصاویری از کلیساهای جامع کشورهای پرتقال، فرانسه، ایتالیا، و انگلیس پخش می‌کند. تدبیر نهایی این است:

«ناگهان فکری به سرم زد گفتم: «یك چیزی به ذهنم رسید. تو اصلاً می‌توانی تصور کنی که کلیسای جامع چیست؟ اگر کسی بگوید کلیسای جامع آیا اصلاً تصوری داری که از چه حرف می‌زند؟»

مرد کور تنها چیزهایی را می‌داند که همین الان از دهان گویندهٔ تلویزیون شنیده است. مرد کور از راوی می‌خواهد تا یکی از آنها را برایش توصیف کند. او به تصویر یکی از آنها در تلویزیون زل می‌زند، اما حتی نمی‌تواند توصیفش را شروع کند. با خودش می‌گوید: «فرض کن زندگی‌ات به همین وابسته باشد. فرض کن زندگی‌ات در دست یك آدم دیوانه است که می‌گوید باید این کار را بکنی وگرنه...» اما باز هم نمی‌تواند. چیزهایی می‌گوید اما خودش اعتراف می‌کند که: «نمی‌توانم برایت بگویم که کلیسای جامع چه شکلی است. راستش کلیساهای جامع برای من هیچ معنای خاصی ندارند. هیچ. کلیساهای جامع فقط به درد این می‌خورند که آدم آخر شب توی تلویزیون تماشایشان کند همین و بس».

مرد کور فکری به سرش می‌زند، از او کاغذی کلفت و یك قلم می‌خواهد. راوی پاکتی از آشپزخانه پیدا می‌کند و همراه با قلمی برمی‌گردد. مرد کور دستش را می‌گیرد و می‌گوید: «شروع کن رفیق، بکش، بکش حالا می‌بینی، من هم همراهت می‌آیم».

او هم می‌کشد. اول چیزی شبیه یك خانه که می‌توانست خانهٔ خودش باشد. دو طرف سقف برجها را می‌کشد. چه خل‌بازیی! مرد کور می‌گوید محشر است، معرکه است، کارت عالی است. تاق ضربیها و پنجره‌هایی تا تاقی می‌کشد. درهای بزرگ و... همچنان ادامه می‌دهد. زن بیدار می‌شود

می‌پرسد: «قضیه چیست رابرت، دارید چه کار می‌کنید؟ چه خبر است؟»

به زنم گفت چیزی نیست. به من گفت حالا چشمهایت را ببند. بستم. گفت: «بستی؟ کلك نزنی». گفتم: «بستم». گفت: «ول نکن، ادامه بده، بکش». ادامه دادیم. انگشتهای او انگشتهایم را که به روی کاغذ حرکت می‌دادم هدایت می‌کرد. تا به امروز سابقه نداشته چنین چیزی برایم اتفاق بیفتد. بعد گفت: «گمانم درست شد. گمانم موفق شدی. نگاه کن. نظرت چیست؟» اما من چشمهایم را بسته بودم. فکر کردم کمی دیگر هم همین‌طور بسته نگهشان دارم. فکر کردم باید این کار را بکنم. چشمهایم هنوز بسته بود. در خانهٔ خودم بودم. می‌دانستم، اما احساس نمی‌کردم که اصلاً در جایی باشم. گفتم: «واقعاً یك چیز درست و حسابی از کار درآمد».

دیالوگ فوق پایان داستان است. خواننده دیگر حس می‌کند که راوی می‌تواند تصور کند. او بی‌آنکه ببیند می‌تواند یکی از آدمهایی باشد که در یکی از این کلیساهای جامع به تماشا مشغول است. نویسنده به یاری راوی «دیگری» به حقیقتی نه چندان کوچك و بی‌اهمیت بلکه به معنایی ژرف و گرانبها دست یافته است و خواننده نیز آن‌را در کنش و مناسبات شخصیتهای داستان احساس کرده است.

داستان‌نویس به دو طریق به آفرینش «دیگری» در داستان خود دست می‌یازد: ۱. توصیف ۲. گفتگو.

**۱. توصیف:** داستانی که مورد بررسی قرار گرفت با تکیه بر توصیف از نگاه دیگری سامان یافته است. هرچند در مواردی محدود و گذرا به تفاوت لحن و زبان گفتاری هم توجه شده است.

در داستان حدیث نفس گونهٔ راوی، نویسنده هر آنچه را خود می‌بیند یا می‌اندیشد وصف می‌کند، اگر او مردی را که سوار بر اسب است توصیف کند، وصفش محدود است به آنچه از منظر خودش می‌بیند. اما نگاه راکب از نظر او پنهان است. زمین زیر پای اسب از نگاه راوی و راکب دو گونه است، همان‌گونه که یال و سر و دهنه و لگام اسب از این دو منظر با یکدیگر متفاوتند. در داستان «سونات کرویتسر» یا «مرگ ایوان ایلیچ» اثر **تولستوی**، مرگ ایوان برای زن و دوستانش حضور مطلق دیگری است. آنچه به ایجاد تصور مرگ ایوان کمك می‌کند توصیف زندگی معمولی اوست که همچون زندگی هر یك از ما وصف شده است. از این طریق مرگ ایوان ایلیچ برای ما حضور همه‌گیر مرگ خواهد بود. وقتی ایوان می‌میرد حضور مرگ (دیگری) برای اطرافیانش ملموس و عینی می‌شود و هریك می‌کوشند به طریقی آن‌را از خود دور سازند.

**سارتر** در بحث هستی برای خود و هستی برای دیگری در کتاب «هستی و نیستی» مثالی دارد که برای روشن شدن مفهوم تئوریك مطلب عین آن‌را نقل می‌کنیم: «من در یك باغ عمومی هستم. در نزدیکی من یك چمن مشاهده می‌شود و در امتداد این چمن یك صندلی گذاشته‌اند. مردی از جلو این صندلی می‌گذرد. من این مرد را می‌بینم همان‌گونه که این صندلی و چمن را می‌بینم. حقیقت محض این است. او را در دو یا سه متری صندلی تشخیص می‌دهم و احساس می‌کنم که راه می‌رود و پاهایش در روی زمین است. اما رابطهٔ او با همان اشیا برای من کاملاً جنبهٔ نظری دارد. من بدون اینکه بخواهم ارتباط آن اشیا را با خودم تغییر دهم یا آن‌را از بین ببرم می‌توانم آنها را بنا به دلخواه خود از نظر او تنظیم کنم. حتی می‌توانم رابطهٔ او را با آن اشیا از بین ببرم. همهٔ اینها دیگر کاملاً جنبهٔ نظری دارد».

از نظر سارتر اشیایی همچون صندلی و چمن برای خود هستی ندارند. هستی آنها برای دیگری است. اما آن‌مرد هم برای خود و هم برای دیگری هستی دارد.

در داستان‌نویسی این جنبهٔ نظری جداشده از حقیقت محضی که نویسنده خود مستقیماً با آن روبروست «دیگری» است. نویسنده برای دادن هویتی منفك از خود به آن موقعیتی جداگانه خواهد داد و یا شخصیتی را به جایش خواهد نشاند. اساساً ضرورت انتخاب تعداد شخصیتها از همین موقعیتهای جداشده از «خود» نویسنده تعیین می‌شود. معنای داستان در مناسبات بین شخصیتها و محیط و اشیا پیرامون نهفته است. توصیف یکی از راههای ایجاد مناسبت و متمایز ساختن ما و دیگری است. اگر ما حقیقت رابطهٔ خویش را با دیگری نشناخته باشیم نخواهیم توانست خود را بشناسیم. به قول سارتر ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم. من نیز برای او دیگری هستم. ما تنها بازتاب حضور خود را در دیگران می‌بینیم. از طریق توصیف دیگری می‌گویم که من کیستم. وقتی نویسندهٔ داستان «ناطور دشت» از قول راوی که پسربچه‌ای است می‌گوید: «اسپنسر مشغول خواندن مجلهٔ آتلانتیك ماهانه بود و تمام دوروبرش پر از دوا و قرص بود و هر چیزی که توی اتاق بود بوی قطرهٔ بینی و ویکس می‌داد. بی‌اندازه کسالت‌آور بود. چیزی که حتی بیشتر آدم را کسل می‌کرد این بود که اسپنسر روبدوشامبر غم‌انگیز و پاره و پوره‌ای را که شاید توی همان به دنیا آمده بود به تن کرده بود. سینهٔ پر از چاله و چولهٔ این جور اشخاص همیشه پیداست و همین‌طور پاهایشان. پاهای اشخاص پیر چه در کنار دریا و چه در جاهای دیگر همیشه بی‌اندازه سفید و بی‌مو به نظر می‌رسد».

راوی از طریق توصیف اشیا و عناصری که هیچ‌گونه سنخیتی با خودش ندارد معلم پیر را از خودش جدا می‌کند و از او شخصیتی «دیگر» می‌آفریند. مجلهٔ آتلانتیك ماهانه، بوی دوا و قرص و ویکس، آدمهای ناخوش، روبدوشامبر کهنه و غم‌انگیز، سینهٔ پر از چاله و چوله، و پاهای سفید و بی‌مو عناصر و اشیایی است که در توصیف فوق او را از اسپنسر پیر متمایز می‌کند.

ادامه دارد

**پانوشت**

۱. کلیسای جامع، ترجمهٔ فرزانه طاهری، فصلنامهٔ ارغوان، خرداد ۷۰.