تقابل دو تشویش آشفته

فرحناز شیخ علیرادہ

***نقشبندان*، نوشته داریوش عابد، رمانی است که توسط انتشارات سوره مهر در سال ۱۳۸۴ به شمارگان ۲۲۰۰ به بازار کتاب عرضه شد. کتاب داستان رئالی است که روایتی خاطره‌گونه دارد و شرح حال رزمندهٔ جانبازی است که با از دست دادن دستهایش دچار سرگشتگی فکری شده است. داستان با عدم تعادل آغاز می‌شود، سپس رخدادها و حوادث، داستان را به پیش می‌برند تا به تعادل ثانویه برسد. طرحی کلاسیک‌وار که به سرانجام خوش و پایان بستهٔ اثر می‌انجامد. طرحی که مبتنی بر توالی زمانی رویدادهاست. گرهی که در انتها گره‌گشایی می‌شود تا بیانگر حقایقی دربارهٔ هستی انسان باشد.**

خلاصهٔ داستان

رمان داستان رزمنده‌ای است که در عملیات خنثی‌سازی مین دو دستش را از دست می‌دهد؛ دستهایی که به گفته راوی برای آفرینش خلق شده‌اند (راوی نقاش است). داستان بیانگر دغدغه‌های ذهنی و کشمکش درونی و بیرونی جانبازی است که دوران نقاهت را می‌گذراند. او در سرگشتگی فکری دست و پا می‌زند تا آنکه با حبیب دوست و رزمندهٔ سابق والیبالیست حاضر برخورد می‌کند. او امید را با کلمات در دل حمید زنده می‌کند و در مقابل نگاه غمزده او و آستینهای خالی‌اش می‌گوید که باید ادامه داد.

«بله هرچه که قلم‌مو را بشود باهاش گرفت. مهم استعدادی است که تو داری و آن حسی که جنگ در تو به وجود آورده. اگر نجنبی، مطمئن باش چند سال دیگر خیلی از بچه‌هایی که مجروح و شهید شده‌اند، از یاد می‌روند... تو نباید بگذاری این اتفاق بیفتد.» (ص ۸۶)

از طرف دیگر ذهنیت راوی درگیر رضا و عشق زمینی اوست. رضا که دوست بچگیهای راوی است و با او در جبههٔ جنگ هم بوده، عاشق ملینای روسی است. این عشق به گونه‌ای است که باعث می‌شود رضا تمام اعتقادات مذهبی، سبک نقاشهایش و حتی پدرش را به دست فراموشی بسپارد و تن به مهاجرت به دیار غربت بدهد.

«فقط به خاطر ملینا. چون زیاد از رئالیسم خوشش نمی‌آید.»(۳۹)

اما با تمام این سرسپردگیهای ملینا رضا را تنها می‌گذارد و به روسیه بازمی‌گردد و رضا می‌ماند و یأس و ناامیدی؛ به گونه‌ای که کم‌کم روی صفحهٔ سفید هیچ‌چیز نمی‌بیند جز تباهی و محو شدن وجودش که همین روحیهٔ منفی او را به خودکشی می‌کشاند.

با مشاهده سرگذشت رضا و در پی شهادت حبیب و پافشاری مادر در ابراز علاقه به مینا و با پذیرفتن کلاسهای تئوری و عادت دادن مغز و دندان و هماهنگ کردن آن دو با هم، حمید به زندگی بازمی‌گردد تا آفرینش را با کمک دندان تجربه کند.

زاویهٔ دید و لحن

رمان از دیدگاه سوم شخص مفرد (من راوی گذشته‌نگر) بیان می‌گردد. راوی در اکنون با نگاه به گذشته و گذشته‌های دور به نقل حوادث می‌پردازد. در فصل اول راوی با کمک افعال حال و شرح انفجار مین خواننده را همراه شخصیت داستانی در دل ماجرا به پیش می‌برد. در فصل دوم که ادامهٔ همان حادثه است خواننده (بدون توجه منطقی) با افعال گذشته روبه‌رو می‌شود؛ افعال گذشته‌ای که تا انتهای داستان ادامه دارد.

میشل بوتور معتقد است «داستان خوب داستان زمان حال است. در زمان با افعال حال شخصیت داستانی و خواننده باهم با حوادث برخورد می‌کنند.»

به اعتقاد نگارنده نیز اگر زمان افعال تمام فصلها حال بود، کار تأثیرگذارتر و همراه تعلیق بیشتری می‌بود و خواننده را بیشتر به خود جلب می‌کرد. مثلا در صحنه خودکشی راوی، چون خواننده یک گام جلوتر از راوی است (خواننده می‌داند راوی خودکشی نکرده، چراکه حال می‌تواند به نقل گذشته بپردازد) تمایل او برای پیگیری رخدادهای اثر خواه ناخواه کمتر می‌شود.

لحن داستان رمانتیک و شاعرانه است. البته این در قبال من راوی نقاش جوان توجیه‌پذیر است؛ چراکه نقاشان مانند انسانهای عادی به جهان نمی‌نگرند. آنان می‌توانند حس امپرسیونیستی خود را در اثر بازگو کنند. البته اگر نویسنده کلماتی مانند «روییدن دستهای دیگری بر شانه‌هایم» (ص ۵۱) و یا «کاش قطرات باران می‌توانست هرچه را که نشان از یأس و ناتوانی و ناامیدی دارد، از درونم بشوید و با خود ببرد» (ص ۱۱۳) و یا «تاب هجوم وحشتناک نگاههای ترحم‌آمیز و تهوع‌آور دیگران» (ص ۵۶) را کمتر مورد استفاده قرار می‌داد کار اثرگذارتر می‌شد.

درخصوص راحت و روان بودن دیالوگهای مادر و یا دکتر می‌توان گفت بهتر بود نویسنده از کلمات و واژه‌هایی که داستانی‌تر هستند سود می‌جست؛ چراکه این کلمات لحن راحت و روان داستانی را ندارند. به‌خصوص دیالوگ رضا که لحنی شعارگونه دارد و برخاسته از ایدئولوژی نویسنده است.

«واقعیت زندگی را مثل یک پهلوان باید پذیرفت... زخمها رو به التیام و درمان است.» (ص ۱۴، دکتر)

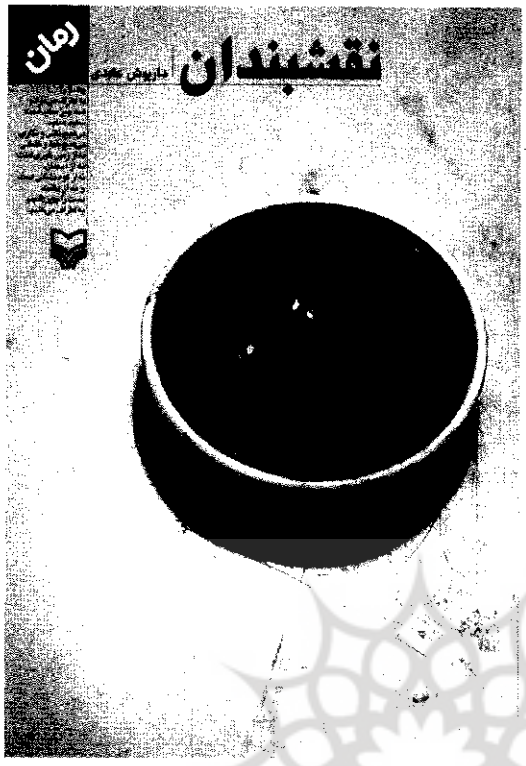
«تحول، نتیجه منطقی یک زندگی پویاست. هیچ دلیلی وجود ندارد که هرکسی در آینده همان‌طور فکر کند که چند سال پیش فکر و یا حتی زندگی می‌کرده است.» (ص ۳۹)

آیا نمی‌توان واژه‌های راحت‌تر در گفتگو یافت؟ کلماتی روان‌تر و محاوره‌ای‌تر و همراه ایجاد لحن مناسب؟

پیرنگ

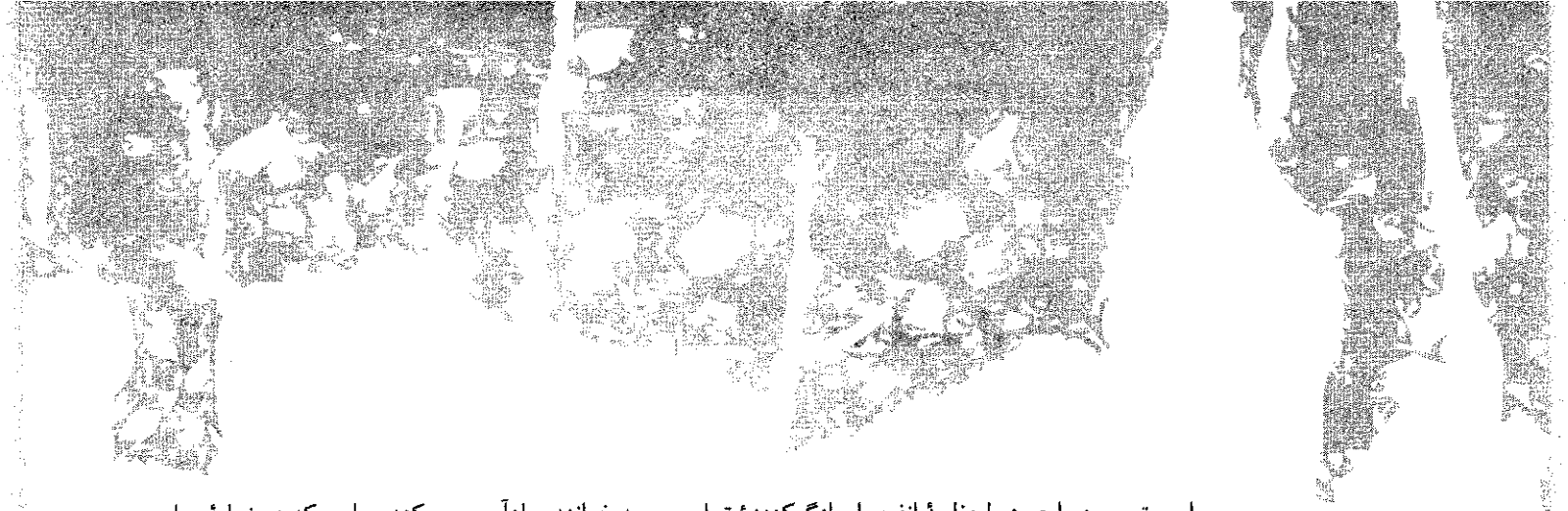
لارنس پرین در *تأملی دیگر در داستان* دربارهٔ تصادف در داستان می‌نویسد:

«موقعیت استثنایی و غیرقابل قبول را می‌توان در شروع داستان توجیه کرد و به آن پرداخت تا باورپذیر شود. برای اینکه موفقیت یا عدم موفقیت کنشی را در داستان معین کنیم بهتر است دقت کنیم آیا حوادث داستان با هم ارتباط دارند یا نه؟»



همان‌طور که می‌دانیم طرح داستان ترکیبی از رشته حوادث علت و معلولی است که در زمانی معین رخ می‌دهد. در این رمان داستان با به‌هم‌خوردگی تعادل آغاز می‌شود (انفجار مین). حادثه زمانی پذیرفتنی است که زمینهٔ وقوع داشته باشد. تصادف یعنی حادثه‌ای که بدون فراهم آمدن شرایط تکوین رخ دهد. در رمان *نقشبندان* با راوی‌ای روبه‌رو هستیم که قبلاً در جبههٔ جنگ حضور داشته («تو کردستان وقتی قرار بود از تپه...» ص ۱۸). رزمنده‌ای که یک ماه دورهٔ آموزشی را گذرانده («بعد از یک ماه آموزش برای اولین بار پاکسازی...» ص ۸۷). او به‌خوبی می‌داند که انفجار مین چه حوادثی را در پی دارد. («اگر منفجر شود هر دویمان به هوا می‌رویم» ص ۸۷). رزمنده‌ای که وقتی به چاشنیها نگاه می‌کند پیش خود می‌گوید: «شده‌اند اسباب‌بازیهای ما در این چند ماه» (ص ۱۸). او در برابر دوستانش که به او اخطار می‌کنند که ضامن مینها حساس شده و مواظب باشد و ندوند (ص ۶۱)، قصد پریدن از روی گودالی را دارد که بر اثر انفجار مین ضد تانک ایجاد شده. آیا چنین شخصیتی با چنین سوابقی (درحالی‌که ضامنهای مین را در دستها دارد) شروع به دویدن و پریدن می‌کند؟ آیا این حادثه فقط خواست نویسنده نبوده تا شخصیت را مجروح کند تا بعد او را درگیر ذهنیتهای دوگانه نماید؟

مشکل دیگری که در صفحات اول به چشم می‌آید کنش باورناپذیر و ناهمخوان راوی در جریان انفجار



است. من راوی در لحظهٔ انفجار بازگوکنندهٔ تمام وقایع است. آیا کسی که در لحظهٔ انفجار قرار می‌گیرد می‌تواند به فکر ریش‌ریش شدن دستش و خونی که زمین را رنگین می‌کند باشد؟ به گمانم در آن لحظه فرد آن‌قدر شوکه می‌شود که نمی‌تواند متوجه این مسائل شود.

«دست دیگرش ریش‌ریش شده است. از جای خالی هر دو، خون با فشار بیرون می‌آید و زمین خشک را رنگ می‌زند.» (ص ۸)

از سویی دیگر، کسی که در اغما به سر می‌برد قادر به تشخیص پیرامون خود نیست که چه کسی دست مهربانی بر سرش می‌کشد و گرمای تن صدای چه کسی را می‌شنود، از درد به خود می‌نالد و در مه رقیقی حل می‌شود چگونه توانسته از دست دادن دستهایش را متوجه شود.

«دستهایم گوشه‌ای در حال سیاه شدن است و دیگر قادر به آفرینش نیستند.» (ص ۹)

لحظهٔ روایت با حس و حال راوی در حال اغما همخوان نمی‌باشد.

درونمایه

نویسنده در رمان به تقابل دو عشق و دو عقیده می‌پردازد. عشق زمینی ملینای روسی و مینای ایرانی که یکی بی‌وفاست و دیگری ماندگار. تقابل عشقی که آدمی را به پوچی می‌رساند به گونه‌ای که دیگر وجودش را باور ندارد.

«مردی که محو می‌شد و کاغذ سفیدی که دیگر هیچ نشانی از آن مرد نداشت.» (ص ۱۴۹) و عشقی که امید و زندگی را برمی‌انگیزاند.

«خواب سینه بی‌قلبم در یادم پر می‌شد و همین سینه که پر از عشق می‌شد.» (ص ۱۵۰)

تقابل دو عقیده که یکی با نبودن معشوق زمینی به خودکشی و پوچی می‌رسد و دیگری حتی با از دست دادن دستها، دستهایی که قادر به خلق کردن، حس کردن، لذت بردن و حتی فکر کردن با ایمان، به آفرینش دوباره و خلق تصویرهای زندگی می‌پردازد: (برای من هیچ عضوی، اهمیت دستهایم را نداشت. چه کسی درک می‌کرد که من بدون دستهایم، قادر به فکر کردن، حس کردن، لذت بردن و خلق کردن نیستم.»ص ۱۴) عقیده‌ای که امید به زندگی و هدفمند بودن آن را به خواننده یادآوری می‌کند. پیامی که درونمایهٔ رمان حول آن می‌چرخد.

ولی آیا پرداخت به این درونمایه (ایجاد امید در دل رزمندگان و مقاومت در برابر سختیها) که بارها تکرار شده نباید به شیوه‌ای جدید می‌بود؟ تکرار زندگی جانبازی که بدون دستها به خلق تصویرهای ماندگار دست می‌زند، هرچند مضمونی ارزشمند، اما تکراری است.

شخصیت‌پردازی

از محاسن اثر می‌توان از شخصیت‌پردازی قهرمان رمان نام برد. حمید رزمنده‌ای است که مشکلش بحثهای کلامی نیست.

«مشکل من بحثهای کلامی و منطقی درباره برخورد با معلولیت و نداشتن یک عضو از بدن نبود، که بشود با چهار استدلال منطقی یا غیرمنطقی طرف را قانع کرد.»

او حتی در مقابل مشکلات کم می‌آورد و درمی‌ماند. («کلافه شده بودم. ضعف و ناتوانی خود را به رخم می‌کشید.» ص ۳۳) و سپس دچار شک و تردید می‌شود. «از دست دادن دستهایم مرا نسبت به شکل مطلق و دائمی همه چیزهایی که در اطرافم وجود داشت دچار شک و تردید کرد.» (ص ۳۷) و گاه فکر خودکشی به مغزش راه پیدا می‌کند و در قبال رضا که می‌گوید: «حمید برای خدا به جبهه رفت، برای همین هیچ‌وقت مأیوس و ناامید نمی‌شود» (ص ۵۹) احساس سرگشتگی و سرگردانی می‌کند (ص ۵۹) تا جایی که می‌خواهد خود را از بالای پل به پایین بیندازد. او به‌تدریج و با گذشت زمان خود را بازمی‌یابد. سفید نشان دادن شخصیت اصلی و بیان دغدغه‌های ذهنی و کشمکش درونی او از محاسن اثر است که این امر تنها با کمک دیدگاه من راوی که محملی برای بیان احساسات درونی است امکان‌پذیر می‌باشد.

رجعت به گذشته (فلاش‌بک)

در رمان *نقشبندان* من راوی از زمان گذشته و گذشته‌های دور روایت می‌کند. در بازگشت به گذشته اطلاعات و درون‌نگریهایی را که در وضعیت حال داستان وجود ندارد، در اختیار خواننده قرار می‌گیرد تا انگیزه و روابط بین شخصیتها مشخص شود. به‌عبارت‌دیگر

فلاش بک

نوعی پیوستگی بین گذشته و حال داستان برقرار می‌کند. برای بازگشت به گذشته ابتدا باید خواننده را برای سیر در زمان آماده کرد؛ که این عمل به کمک پل تداعی امکان‌پذیر می‌باشد. در واقع نویسنده با کمک پل تداعی خلائی زمانی را پر می‌کند. درحالی‌که در رمان *نقشبندان* نویسنده از پلهای تداعی استفاده نکرده و این امر باعث گردیده خواننده خلأ زمانی را حس می‌کند.

«از پارک بیرون رفتم. حیف آن دستهای هنرمند نبود.»

«مواظب ضامن مینها باش، حساس شده!... با سیم‌چین سیم را قطع می‌کنم. روحی می‌گوید...» (ص ۶۱) «حبیب دست زد؛ توپ زوزه‌کشان در زمین حریف خوابید... دوباره دستی برایش تکان دادم.» (برگشت به گذشته بدون پل تداعی) «حبیب گفت: چیزی لازم ندارید؟ تا سه روز از آذوقه خبری نیست‌ها!... صدای انفجار بلند شد» (ص ۷۴ و ۷۶)

لئوناردو بیشاب در کتاب *درسهایی درباره داستان‌نویسی* می‌گوید: «در بازگشت به گذشته زمان تغییر می‌کند. ورود به زمان گذشته به هنگام استفاده از بازگشت به گذشته و برگشتن به زمان حال داستان زیاد مشکل نیست.» (ص ۳۷۳)

آنچه که در فالش‌بکها دارای اهمیت است لحظهٔ برگشت به گذشته و همچنین زمان افعال روایت است. در برگشت به گذشته معمولاً زمانِ روایت یک گام به عقب برگشت داده می‌شود، مثلا اگر روایت در حال بازگو می‌شود، هنگام برگشت باید به ماضی تغییر یابد. نکتهٔ دیگر زمان برگشت است که قاعدتاً راوی باید در حال سکون و آرامش باشد. یعنی برگشت به گذشته نباید همراه کنش یا تنش و غیرایستایی صورت گیرد.

در رمان *نقشبندان* نکات متذکرشده رعایت نشده. راوی به هنگامِ فلاش‌بک روایت را با افعال حال ادامه می‌دهد. مثلا در صفحهٔ ۶۱ راوی می‌گوید: «از پارک بیرون رفتم.» سپس در اندیشه به گذشته می‌رود درحالی‌که زمان افعالش حال است. «چاشنی مین را درمی‌آوردم و کنار می‌گذارم.» این عمل در صفحهٔ ۷۴ نیز تکرار شده و جالب آن است که راوی وقتی به گذشته نقب می‌زند که در حال تماشای مسابقهٔ والیبال است در بین تماشای مسابقهٔ والیبال است در بین تماشاچیهایی که کف می‌زنند، در شلوغی و هیاهو وقتی که خود دست تکان می‌دهد و از جا بلند می‌شود «توپ در زمین حریف خوابید. یکی دو نفر از تماشاچیان کف زدند...» (ص ۷۳)

لئوناردو بیشاب در صفحهٔ ۱۰۲ کتاب *درسهایی درباره داستان‌نویسی* می‌گوید: «در ابتدای رمان نباید از بازگشت به گذشته استفاده نمود.»

در فصل یازده کتاب راوی بدون آنکه زمینه‌چینی لازم را فراهم آورد یکباره از گذشته‌های دور می‌گوید. شروع فصل با گذشته آغاز می‌گردد در حالی که می‌دانیم برای هرروایتی ابتدا باید حالی داشت تا به گذشت رجعت یافت. به خصوص که در این گذشته نیز افعال روایت‌شده زمان حال را به خود اختصاص داده‌اند که این امر باعث سرگشتگی زمانی در ذهن خواننده می‌گردد.

«کز می‌کنم بغل دیوار ایستگاه راه‌آهن... دستگیره واگن را می‌گیرم و می‌پرم روی پله‌اش.» (ص ۱۲۷)

تنها فلاش بک درست این رمان در صفحهٔ ۸۷ صورت گرفته است. راوی با نگاه به عکس به گذشته می‌رود و باز با نگاه به آن به حال بر می‌گردد. نویسنده در این قسمت از پل تداعی تصویری کمک می‌گیرد.

«به عکسی که بالای تخت روی دیوار بود نگاه کردم؛ چهره‌اش آشنا بود. یوسف فرمانده گروه تخریب بود.»

و باز با همان نگاه به ادامه روایت می‌پردازد.

«نمی‌توانم نگاهم را از یوسف بگیرم. فرمانده گروه تخریب بود.»

اما زمان روایت گرچه در رفت و برگشت گذشته است ولی در نقل روایت باز افعال حال استفاده شده است که این عمل به روند داستان لطمه می‌زند.

به امید کارهای بهتر از داریوش عابدی و خسته نباشید به او.

پی‌نوشت ها

۱. *تأملی در باب داستان*، لارنس پرین، ترجمهٔ محسن سلیمانی، حوزه هنری.

۲. *درسهایی درباره داستان‌نویسی*، لئوناردو بیشاب، زلال.

۳. *نقشبندان*، داریوش عابدی، سوره مهر.