# یک واقعه و چند روایت

محمد رضا گودرزی

از رمان‌های گیرا و درخور توجهی که سال ۱۳۷۸ به چاپ رسیده است، می‌بایست از رمان منِ او اثر رضا امیرخانی نام برد. این رمانِ خوش‌ساخت با نثری روان و سنجیده، گرچه به باورها و آداب و رسوم بیش از نیم قرنِ مردم تهران اشاره دارد و رمانی چند صدایی است، اما اهمیتش نه از منظری مردم‌شناختی، که از منظری داستانی و با تکیه بر عناصر بیرونی و درونی ساختار آن است.

این رمان سرگذشت خانواده‌ای از تاجرانِ تهران قدیم را که در خانی‌آباد ــ نرسیده به میدان اعدام یا محمدیهٔ کنونی ــ ساکن بوده‌اند، روایت می‌کند و بر بستری تاریخی به چگونگی هویت فردی و اجتماعی افراد آن خانواده می‌پردازد. این بستر تاریخی استبداد رضاخانی و واقعهٔ کشف حجاب از یکسو و قیام مسلحانهٔ نواب صفوی از سویی دیگر و مقطعی دیگر است.

رمانِ منِ او در عین حالی که از روش‌های جدید داستان‌نویسی بهره برده است و رمانی نو محسوب می‌شود، ریشه در فرهنگ دیرپای ایرانی ــ اسلامی سرزمین‌مان دارد و سرشار از عناصر فرهنگ بومی و ملی ماست.

این رمان را نمی‌توان به سادگی رمانی واقع‌گرایانه و یا فرا واقعی نامید، چرا که آمیزه‌ای از این دو است تا نشان‌دهندهٔ بخشی از باورها و هویت فرهنگیِ مردم سرزمین‌مان باشد.

شخصیت اصلیِ رمان فردی به نام علی است که پدرش تاجر قند و شکر در دوران سلطهٔ رضاخانی است و نیروهای دولتی او را برای ضبط پانزده کامیونش در قزوین به قتل می‌رسانند. پدر بزرگ علی، آقای فتاح از افراد سرشناس و خوش نام محل است که همه از پیر و جوان و فقیر و غنی به او احترام می‌گذارند. علی از همان نوجوانی به دختر کارگر پدرش به نام مهتاب دل می‌بازد و این عشق پاک و ناب در سراسر رمان حضور دارد، تا نشان‌دهندهٔ آداب نرد عشق باختن در فرهنگ دیرپای ما باشد. عامل تپش نبض رمان همین عشق علی و مهتاب به یکدیگر است.

از دیگر شخصیت‌های این رمان باید از مریم خواهر علی نام برد که قربانی کشفِ حجاب می‌شود و ترجیح می‌دهد به جای کشف حجابِ زوری، خانه‌نشین شود تا بعدها به اصرار پدربزرگش برای ادامهٔ تحصیل به پاریس برود و همسر ابوراصفِ الجزایری شود.

شخصیت اصلیِ بعدی کریم برادر مهتاب است که یار غار علی در دوران نوجوانی و جوانی اوست که قربانی کینه ناجوانمردان می‌شود و به قتل می‌رسد.

کل رمان ۲۳ بخش است که یازده بخش آن تحت عنوان یکِ من تا یازدهِ من با روایت سوم شخص دانای کل (یعنی ذهن و زبان نویسندهٔ کتاب) نقل می‌شود و یازده بخشِ بقیه (از یکِ او تا یازدهِ او) با روایت اول شخص از ذهن و زبان علی نقل می‌شود و فصل نهایی که «منِ او» نام دارد و ادغام این دو نظرگاه در یکدیگر است، با روایتِ اول شخصِ خود نویسنده، در همان نقش نویسندگی‌اش نقل می‌شود تا به کل ماجرا جنبه‌ای واقعی و مستندگونه ببخشد.

اما بخش‌های اول شخصی که از زبان علی روایت شده است مخاطب دارد و مخاطب آن خود نویسنده است و علی خطاب به او گاه بی‌گاه مطالبی را حتی دربارهٔ داستان‌نویسی و غیر آن متذکر می‌شود. نکته‌ای که توجه به آن ضروری است، این است که چون در بخش آخر نویسنده و علی با هم رودررو می‌شوند و به نظر می‌رسد که نویسنده با کمک گرفتن از خاطره‌گویی‌های علی، زندگی خانوادهٔ او را در قالبی داستانی بیان کرده است، دیگر نمی‌بایست یازده بخشِ «او» همزمان با لحظهٔ روایت نقل شود و علی در آن بخش‌ها وارد گفتگو و حتی جر و بحث با نویسنده، در زمان حالِ روایت شود. (مثل صحنهٔ صفحهٔ ۲۹۳) بلکه درست‌تر بود که علی در قالبِ زمانِ گذشته با وقایع داستان برخورد می‌کرد، اما علت این نشدن‌ها آنجاست که نویسنده می‌داند در انتهای داستان قرار است علی بمیرد، و او باید داستان را به گونه‌ای روایت کند که انگار علی فصل به فصل، در جریان روایتِ مکتوبِ نویسنده هست و در آن دخالت هم می‌کند، تا زمینه برای بخش ۲۳ و مرگِ علی فراهم شود.

گفتیم که یکی از ویژگی‌های این رمان، حضور عناصر شگفت در کنار عناصر عادی داستان است. (البته در اینجا شگفت منظور خرق عادت بودن برخی وقایع، نسبت به منطقِ وقایعِ بیرونیِ انسان‌های خارج از متن است، وگرنه این شگفتی در دل داستان، امری معمول نشان داده شده است، به گونه‌ای که حتی مرگ هم در این رمان مرگی عادی نیست و مرزی میان زندگی و مرگ انسان‌ها وجود ندارد و هیچ شخصیتی از این که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شاهد حضور فردی مرده در کنارِ خود است، متعجب نمی‌شود و آن را طبیعی می‌انگارد).

رضا امیرخانی به گونه‌ای این عناصر شگفت و رخدادهای خلاف عادت را در رمانش، کنار وقایع عادی قرار داده است که در هم حل شده و باورپذیر به نظر می‌رسند. محمل او برای این کار بیشتر با تکیه بر خاستگاه‌های فرهنگی و اعتقادی مردم جهان داستانش است تا تطابق دادنشان با وقایع خارج از متن. به عبارت دیگر بخش‌های شگفت این رمان، مانند: بدل شدن کشیش پاریسی به درویش مصطفای ایرانی ــ ظهور درویش پس از مرگ جسمانی‌اش ــ آگاه بودن فتاح از زمان مرگ خودش ــ روییدن انارهایی با دانه‌های سیاه ــ نان و نمک دادن به مار ــ دیده شدنِ پدر علی از سوی او و پیرمرد آهن فروش و مواردی دیگر که تنها در چهارچوب همین متن و چهارچوب باورها و فرهنگ مردم همین متن توجیه‌پذیر است و از این نظر کوچکترین خرده‌ای به لحاظ واقع نمایی و باورپذیری نمی‌توان بر آنها گرفت.

گفتیم که رمان منِ او رمانی نو است، حال دلایل این نو بودن را بررسی می‌کنیم:

الف) حضور نویسنده در متن و به گفتگو پرداختنِ مستقیم با خواننده.

(البته در آثار کلاسیک واقع‌گرا هم برخی مواقع نویسنده‌ها در متن حضور داشتند، اما آن حضور ساختاری نبود و به‌راحتی می‌شد آن نویسندهٔ پنددهنده را از رمان حذف کرد، بی‌آن که به رمان لطمه‌ای بخورد، اما در رمانِ منِ او اگر حضور نویسنده را در متن حذف کنیم، به ساختار رمان لطمه وارد آورده‌ایم).

سه بخشِ (دهِ من)، (نُهِ او) و (دهِ او) نشان‌دهندهٔ خودآگاهی نویسنده نسبت به صنایع داستانیِ فرامدرن امروزی است. نویسنده در بخشِ «دهِ او» با بازی زبانی‌ای که انجام داده است، به کمک ترفندِ نشان دادنِ امکاناتِ متعددی که دو انگشتر در هشت انگشتِ انسان می‌توانند نسبت به هم داشته باشند، آشفتگی ذهنی و کشمکش درونیِ علی را به زیباترین شکل نشان داده است.

ب) حضور روایت‌های مختلف از یک واقعهٔ واحد.

این کار باعث شکسته شدنِ اقتدار روایت و کلامِ خود محورِ یگانه شده است تا راه برای امکانات متعدد تأویل باز باشد. به عنوان مثال در این رمان چگونگی مرگِ پدر علی با شش روایت نقل می‌شود: روایت موسا ضعیف‌کش ــ روایت سید مجتبا ــ روایت پاسبان عزتی ــ روایت قاجار ــ روایت دریانی و روایت فتاح. این روایت‌ها در عین داشتنِ نقاط مشترک، وجوه افتراقی هم با هم دارند، به گونه‌ای که در انتها کاملاً آشکار نمی‌شود که کدام روایت درست‌تر است تا خواننده در ذهن خود، یک بار دیگر ماجرا را بازسازی کند و در خلاقیت متن شریک شود. همچنین در صفحهٔ ۲۵۵ رمان نویسنده از قول علی دربارهٔ واقعهٔ نان و نمک دادن به مار سیاهی که در حیاط خانهٔ فتاح ساکن است، به دو روایت متناقض اشاره می‌کند و همزمان هم نشان می‌دهد که این‌گونه بازی‌های زبانی کاملاً اندیشیده انجام شده است: «حالا، هم نوشته‌ای که [اسکندر] توی قضیهٔ نان و نمک بوده (فصل پنج من) هم نوشته‌ای... نبوده (فصل پنج او) به هرحال هر دویش را نوشته‌ای. البته حالا که نوشته‌ای، خب حکماً راست نوشته‌ای دیگر، گیرم متناقض باشند، خیالی هم نیست. فرنگی‌ها می‌گویند: پارادوکسیکال، اتفاقاً جنخ امروزی روز این جور نوشتن بدجوری مد شده است.» (صفحهٔ ۲۵۵ کتاب)

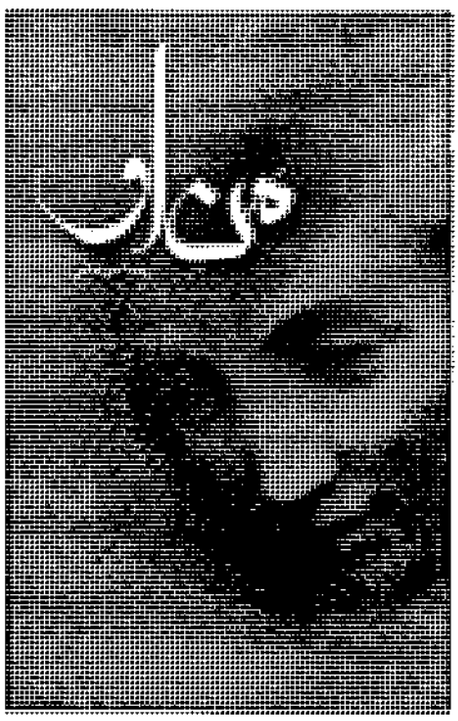
ج) شکستن زمان خطی روایت.

این امر باعث شده است که خواننده نه یک باره بلکه خرده خرده در جریان ماجراهای داستان قرار گیرد. مثلاً راجع به کشته شدن کریم دوست علی و چگونگی آن، از همان اوایل رمان (بخشِ یکِ او) گوشه‌هایی از این ماجرا گفته می‌شود تا در صفحهٔ ۲۹۹ کلیتش آشکار شود. یا مثلاً ماجرای اشاره به قیام شهید نواب صفوی از صفحهٔ ۱۷ کتاب ذره‌ذره گفته می‌شود تا در صفحهٔ ۲۹۴ بالاخره آشکار می‌شود که نواب صفوی همان سیدمجتبا، دوست و همکلاسِ قدیمی علی و کریم است. این ذره‌ذره خواننده را در جریان وقایع گذاشتن، تا در انتها با مجموع‌شدنِ خرده واقعیت‌ها کلیتِ ماجرا برایش آشکار شود، به لذت زیباشناختیِ متن افزوده است و ذهن خواننده را درگیر ماجراهای آن کرده است.

در این رمان، نویسنده از نمادسازی هم برای هرچه بهتر نشان دادن فضای بومی و فرهنگی خاص داستان خود بهره گرفته است. مثلاً استفاده از عدد مقدس و نمادین هفت در این داستان برای اشاره به: هفت‌کور ــ هفت همسایه ــ هفت کاسه قورمهٔ نذری و هفت ضربه چاقویی که باعث مرگ پاسبان عزتی می‌شود.

گفتیم که نویسنده باورها و آیین‌های مردمی و همچنین خصایص زبانیِ قشرهای متفاوتِ مردم را به خوبی در رمانش نشان داده است، اما اصرار بیش از حد او در این‌گونه موارد گاه باعث شده است که عملش شکلی تصنعی به خود بگیرد و آشکار شود که نویسنده قصدی مردم شناسانه هم از کار خود داشته و تنها به ساختن فضاهایی داستانی اکتفا نکرده است. مثلاً صفحهٔ ۱۶ کتاب تنها دربارهٔ نحوهٔ قورمه کردن گوشت،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی




**منِ او**

**رضا امیرخانی**

**حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی**

**چاپ اول ۱۳۷۸**

برایِ نگاهداری آن در گذشته است، یا در صفحهٔ ۱۸ برای این که نویسنده اشاره‌ای به صنعت دستیِ «بندزدن» هم بکند، تمهیدی می‌چیند که مادر به مریم بگوید: مواظب باش کاسه‌ها بند زده نباشد، حال آن که دختر می‌داند آن‌ها بند زده نیستند و طبیعتاً مادر هم باید بداند و جمله زائد است. یا همچنین توضیحاتی که نویسنده دربارهٔ چرایی نامیدنِ محلهٔ گود به این نام می‌دهد، ارزشی داستانی ندارد. این اصرار در به کاربردن اصطلاحات عامیانه و اشاره به باورهای عامه باعث شده است که نویسنده در متن اصلیِ رمان هم از کلماتی استفاده کند که قاعدتاً در گفتار از آنها استفاده می‌کنند. مثل: «شیرخانهٔ فتاح را ردیف می‌کرد.» (صفحهٔ ۱۶۵ کتاب) به جای «تأمین می‌کرد» و یا استفاده از اصطلاح «یک کَتی راه رفتن» در صفحهٔ ۲۱۷ و «خود را به کوچهٔ علی چپ زدن» در صفحهٔ ۳۲۷ که همگی در متن اصلی (تنهٔ داستان) آمده‌اند.

در رمانِ من او نویسنده نشان داده است که به خوبی از نحوهٔ تحریک احساسات و عواطفِ خواننده آگاه است. مثلاً او می‌داند که برای خوشایند اکثر خوانندگان چه گونه کریم را (که به تهی دستان جامعه وابسته است) وادارد تا افرادی از قشر مرفه را آزار دهد، وگرنه ماجرای صفحهٔ ۱۲۷ (گذر کریم رود) توجیه دیگری ندارد جز مرهم گذاشتن بر زخم خوانندگانی که هنوز هم از سلسلهٔ قاجار به خاطر اعمال ناپسندش دل آزرده هستند. در همین راستا صحنهٔ برخورد مثلاً زیرکانهٔ کریم با قاضی در شهر قزوین کاملاً باورناپذیر و سست است و انگار بیشتر برای خوشایند خواننده‌ها ترسیم شده است.

این تکیه بر تحریک احساسات و عواطف خوانندگان، در صحنهٔ مرگِ پدر علی شدیدتر شده است. چگونه می‌توان پذیرفت که حاج فتاح، بزرگ خانواده، به بقالی چون دریانی بگوید که خبر مرگ پسرش را تا غروب به دختر و همسر پسرش نگوید و نگذارد آنها از این موضوع باخبر شوند؟ مگر آن بقال قادر است حرف‌ها و گفته‌های کل محل را کنترل کند؟ و یا کش‌دادنِ اعلام خبر مرگِ پدر علی به او یا مادر و خواهرش چه توجیهی جز افزودن بر هیجان خوانندگان دارد؟ آیا بهتر نبود که حاج فتاح خودش با زبان خودش خبر را به نوه و عروسش بدهد؟ پاسخ این است که اگر این طور می‌شد، نویسنده نمی‌توانست ۳۶ صفحه با این خبر بازی کند و خواننده را در تعلیق نگاه دارد.

اما ضعیف‌ترین بخش رمانِ منِ او، بخش «نُه من» است، که در آن نویسنده خواسته است نشان دهد عامل فاصله افتادن میان علی و مهتاب، به رغم آن عشق دیرپا چه بوده است. این بخش سست‌ترین بخش رمان است و با دیگر بخش‌های آن همخوانی ندارد، چراکه در آن، نه علی آن علی باهوشی است که ما از هشت نُه سالگی شاهد اعمال و گفتار زیرکانهٔ او بوده‌ایم، و نه مهتاب، آن مهتاب محجوبی است که در فصل‌های دیگر او را دیده‌ایم. در واقع می‌توان گفت این فصل به زور سرهم‌بندی شده است تا نویسنده بتواند عشق آن‌دو را به رغم الزامات متن، در محاق نگاه دارد و مانع از شکل‌گیری بُعد جسمانی آن شود تا رمانش حال و هوایی عرفانی بیابد و آن عشق، فرازمینی و مجرد شود. در این بخش آشکار نیست که مهتاب از چه منبعی و چه‌گونه مطلع می‌شود که علی چه کلماتی را به ذال‌محمد گفته است؟ و این صحنه با آن حال و هوای احساساتی‌گریِ نهفته در آن، نمی‌تواند برخورد مهتاب و علی را در آپارتمانی در پاریس توجیه کند، چراکه همان مهتابی که به صورت علی سیلی زده است، پس از گذشت سالیان سعی دارد خود را به او نزدیک کند. (و برخوردهای آن دو در کافهٔ مسیو پرنر هم همین را نشان می‌دهد). اما یک باره علی به دستاویزی واهی، به عمل و برخوردی متوسل می‌شود که به قیمت آسیب دیدن رمان تمام می‌شود تا شاید اهداف نویسنده را در کتابش پیاده کند. انگار ادبیات ما همواره محکوم است عشق جسمانی را در تعارض با عشق روحانی قرار دهد و به نفع یکی رأی دهد.

البته یک بار دیگر تکرار می‌کنیم که اگر می‌گوییم این بخش باورناپذیرترین بخش رمان است، به خاطر همخوان نبودن آن با منطقِ خود رمان است، وگرنه وقتی می‌پذیریم که آن همه عناصر و رخدادهای شگفتِ این رمان، در چهارچوب جهان داستانی آن، منطقی و باورپذیرند، این بخش می‌توانسته باورپذیر شود.

از طرفی وقتی امیرخانی مهتاب و مریم و علی و کریم را می‌کشد، به یاد گفتهٔ تولستوی می‌افتیم که دربارهٔ آناکارنینا گفته بود، روی دستم مانده بود و راحت‌ترین کار برای رهایی یافتن از او، کشتنش در داستان بود. (البته مرگ مریم و ابوراصف و پاسبان عزتی و کریم و پدر علی و علی تا حدودی موجه نشان داده شده است). اینک قبل از گفتار پایانی اعتراف کنیم که هدف نویسنده از نحوهٔ نوشتن دو واژهٔ ملاقه و بقچه را به صورت ملعقه و بغچه درنیافتیم.

به هر رو در پایان یک بار دیگر تأکید می‌کنیم که رمانِ منِ او، از رمان‌های ماندگار دههٔ اخیر است و اگر نویسنده مانع از سیر و تطور خود به خودی شخصیت‌ها نمی‌شد و به زور آنها را در قالبی از پیش تعیین شده قرار نمی‌داد، این رمان هم از نظر شکلی و هم از نظر معنایی کاملاً ارزشمند می‌شد. هرچند در این صورت هم می‌بایست گوشش نویسنده را ارج نهاد و به انتظار خواندن آثار گیرا و جذاب دیگری از او نشست.