نشریهٔ ادبیات پایداری
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۸۹
سال دوم، شمارهٔ چهارم، بهار ۱۳۹۰

بن‌مایه‌های نمادین و شگردهای روایی در رمان «ارمیا»*
از سری داستان‌های دفاع مقدّس* (علمی- پژوهشی)

دکتر فاطمه کوپا
دانشیار دانشگاه پیام نور

چکیده
«ادبیات مقاومت» در حوزه روایی آن به دلیل توفیق در ایجاد هماهنگی متقن ذهنیّت با عینیّت و هم‌گونی احساس و اندیشهٔ راوی و مخاطب، روایت‌گیر را به بازاندیشی و تلقّی دیگرگون از حقیقت وامی‌دارد؛ و با حرکت در طیف معانی و واژه‌ها و ایجاد تقابل در ارزش‌ها، اندیشه‌ها و باورها، خواننده را از واقعیت موجود به واقعیتی پررنگ‌تر می‌کشاند و دیگرباره حقایق و واقعیات را فرایاد او می‌آورد؛ و در نهایت با تمرکز بر شعور یا خردجمعی (ذهن برتر یا ناخودآگاه) و دست‌یابی به رگه‌هایی از ذهنیّت جمعی، روایت‌گیر را به اوج شعور و آگاهی سوق می‌دهد.
«رمان ارمیا» به عنوان اثری ارزشمند در حوزهٔ ادبیّات مقاومت، با بهره‌گیری از بن‌مایه‌های نمادین، ایجاد «لذّت زیبایی» از طریق توصیف‌های برجسته و جاندار، رستاخیز واژگان (برجسته‌سازی و تشخّص کلامی) در به‌کارگیری تعابیر متفاوت و دیگرگون، جریان سیّال ذهن (تک‌گویی درونی) و گفتگو (دیالوگ) در نیل به اثری فراگیر و ماندگار توفیق یافته است.
در این گفتار با استفاده از شیوه تحلیلی - توصیفی، شگردها و کارکردهای روایت‌پردازی و تعابیر نمادین در «رمان ارمیا» مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

واژگان کلیدی
بن‌مایه‌های نمادین، شگردهای روایی، رستاخیر واژگان، تک‌گویی درونی، گفتگو.

---

* از سری داستان‌های دفاع مقدس.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۶/۱ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۸۹/۸/۱۷

نشانی پست الکترونیک نویسنده: amin19902001@yahoo.com

۱- مقدّمه

به عقیدهٔ «سارتر» اهمّیّت کار نویسنده در این است که جهان و جهانیان را بر مخاطبان خود آشکار کند تا آنان در مقابل این حقیقت عریان و آشکار، مسئولیّت خود را تماماً دریابند و بر عهده بگیرند. از این‌رو از دیدگاه او «ادبیّات خوب» ادبیّاتی است که به آزادی و عمل انجامد و این همان است که «ادبیّات ملتزم» نامیده می‌شود؛ یعنی احساس مسئولیّت و تعهّد و التزام در مقابل این احساس؛ به بیان دیگر «دنیای ادبی سارتر» باید گذرگاهی باشد از دنیای واقعی به دنیای آرمانی، تحولّی، صیرورتی، پایگاهی برای گذشتن و فرا رفتن به سوی «مدینه غایات» (سارتر، ۱۳۴۸: ۴۱۸).

«علّت اصلی تأکید «سارتر» بر این توان و تعهّد ویژهٔ «ادبیّات» این است که خطاب عمدهٔ ادبیات با عقل کارافزا و کاراندیش انسان نیست، بلکه با ژرف‌ترین لایه‌های جان آگاهی ما سخن می‌گوید. ادبا کم و بیش، چیزی تازه به ما نمی‌گویند و بر «معلومات» ما نمی‌افزایند، بلکه چیزهایی را با ما درمیان می‌گذارند که هم اکنون در ژرفنای روانمان از آن آگاهیم؛ به دیگر بیان، ادبا گزاره‌هایی را که از ژرفنای جان آگاهی آنان برمی‌خیزد با ناب‌ترین وهنرمندانه‌ترین بیان به ما می‌رسانند تا جان آگاهی ما را، که همانا شهود یا درون یافت حقیقت است، بیدار کنند تا جان خود را در اقلیم خویش بیابد و از این حضور در اقلیم خویش از لذّت حضور سرشار شود» (آشوری، ۱۳۸۰: ۸۳ و ۸۴).

نمونه بارز ادبیّات ملتزم در ادوار اخیر در «ادبیّات پایداری» نمود می‌یابد. «ادبیّات مقاومت» به حکم سرشت روحی آدمی و محدودیت‌های جهان هستی و امکانات آن که پیوسته بسترهایی برای تزاحم خواست‌ها و برخورد روحی و فیزیکی انسان‌ها با یکدیگر فراهم می‌کند، ادبیاتی بسیار پردامنه است» (معین‌الدینی، ۱۳۸۸: ۱۶۰).

یکی از تکنیک‌های مهمّ این نوع ادبی، بهره‌گیری از شگردهای گوناگون روایت‌پردازی است که به دلیل ظرفیّت ویژه و گستردهٔ آن در ایجاد هماهنگی متقن ذهنیّت با عینیّت و تقارن و هم‌گونی احساس و اندیشهٔ نویسنده و مخاطب، روایت‌گیر را به بازاندیشی و تلقّی دیگرگون از حقیقت وامی‌دارد و در نهایت به اوج شعور و آگاهی سوق می‌دهد.

و از آنجا که «غرض از ادبیات، تلاش و مبارزه برای نیل به آگاهی، برای تحرّی حقیقت و برای آزادی انسان است» (سارتر، همان: ۳۵). این‌گونهٔ ادبی از زبانی بهره می‌گیرد که ما را تا اعماق ریشه‌هایمان شکل می‌بخشد؛ به بیان دیگر «هنرمند جنگ دیده، با ذهنی که از جهانی دیگر، از ذهنی برتر، نیرو می‌گیرد تا شاید برای هستی باتلاق‌گونهٔ آدمی، باریکه راهی به دریا گشوده شود» (رستمی، ۱۳۸۷: ۲۵۱). چرا که «آفرینش هنری (ادبی) مرز زمان را، همچون مرز مکان، درهم می‌شکند و به فراسوی این هر دو راه می‌برد. هنر در سرشت و سرنوشت خویش، آن سری و مینوی است و از این روی مانند پدیده‌های پیکرینه و این سری، دربند گیتی نمی‌ماند» (کزازی، ۱۳۸۴: ۲۳۱).

یکی از رمان‌های ارزشمندی که از حیث انطباق با ارزش‌های یاد شده، جایگاه درخور توجّهی را به خود اختصاص داده است «رمان ارمیا» تألیف «رضا امیرخانی» است. در این گفتار سعی بر آن است که این رمان از چشم‌انداز «بن‌مایه‌های نمادین» و «شگردهای روایی» مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد و در نهایت میزان توفیق راوی در تألیف رمانی ملتزم و متعهّد و ایجاد هم‌سویی و هم‌گونی نویسنده با روایت‌گیر، در ترغیب مخاطب به بازاندیشی و تلقّی دیگرگون از حقیقت مورد تحلیل و مداقه قرار گیرد.

۲- معرفی «رمان ارمیا»

«رمان ارمیا»، داستان تقابل همواره خیر و شر است که تنها نبرد رویارو و بیرونی را به حکایت نمی‌نشیند، زیرا آنچه بیش از هر عامل دیگری دغدغهٔ خاطر روایت‌گیر است، تقابل دیدگاه‌ها و ارزش‌ها، آن هم در فاصلهٔ کوتاهی پس از خاتمهٔ جنگ است؛ چه در این هنگام، جنگ آرام و مداوم دو گروه، دیگر تنها تضادی فیزیکی و بیرونی نیست، هرچه هست در اندرون اتّفاق می‌افتد، گویی شیاری درونی، سدّ افکار و اندیشه‌های گروه‌هایی از افراد جامعه را باز می‌شکافد و به گونه‌ای استحاله و دگردیسی دچار می‌سازد؛ بسیاری از ارزش‌ها، ضد ارزش می‌شود و اندیشه‌هایی برساخته و سخیف در تزاحم با باورهایی ریشه‌دار، جامعه را به سوی ناکجا آبادی بی‌سرانجام سوق می‌دهد.

زبان رمان، زبانی روایی است و در یک فضای واقعی (رئال) به واگویه درمی‌آید. و با استفاده از تداعی‌های ذهنی میان زمان‌ها و مکان‌های گوناگون به گونه‌ای سبک و سیّال حرکت می‌کند.

قهرمان اصلی و محوری داستان، «ارمیا» است که شخصیّت‌های دیگر هر یک با حضور خود، بخش‌های تاریکی از شخصیّت وی را روشن می‌کنند و در واقع هویّت فردی او را به نمایش می‌گذارند.

وی برآمده از جامعه‌ای دیگرگون و بی‌درد است، اما هم‌گونی بنیادین او با کلّیّت اجتماع او را به گریز از خاستگاه اصلی خود وامی‌دارد؛ هر چند در ابتدا دلیل اصلی این گریز بر او ناگشوده می‌ماند، اما در انتها با واکاوی اندرون و سیر استعلایی خود به شهودی عینی از حقیقت و واقعیّت دست می‌یابد و در فرجامین مراحل دگرگونی خود به سوی بحر قلزم ناآگاه جمعی که ریشه در یک خاطرهٔ قدسی و تجربه‌ای ماورای تاریخ دارد، دست می‌یابد.

یکی دیگر از شخصیّت‌های اصلی داستان که در تداوم طریق و استحاله روحی قهرمان اصلی جایگاهی غیرقابل انکار دارد، «مصطفی»، هم‌رزم و هم‌سنگر ارمیاست. برخلاف ارمیا،خاستگاه مصطفی قشر عادی و آسیب‌پذیر جامعه است. آنچه فضای داستان را متفاوت و دیگرگون جلوه می‌دهد، جابجایی نقش‌های دو قهرمان مطرح رمان است، در ابتدای حکایت، این مصطفی است که در بحر وجود ارمیا غوطه‌ور است اما در ادامه داستان و به ویژه پس از شهادت مصطفی، این ارمیاست که در کالبد خاطرات مصطفی و حضور زندهٔ او نفس می‌کشد، روز می‌گذراند و راه می‌سپارد.

حادثهٔ محرک داستان، صحنهٔ شهادت «مصطفی» است. این حادثه، علّت اولیّه و اصلی تمام حوادث بعدی است. «ارمیا» پس از شهادت«مصطفی»، دیگر ارمیای سابق نیست؛ این حادثه توازن وجودی قهرمان را برهم می‌زند، تا آنجا که ترک جبهه و سنگر را خیانت به یاد و خاطرهٔ مصطفی می‌داند و در سکوتی تلخ، خلوت سنگر را تحمّل می‌کند.

سرانجام ارمیا با بازگشت اجباری به روزمرگی، وارد جهانی می‌شود که قانون کشمکش و دگرگونی ارزش‌ها و باورها بر آن حاکم است. ارمیا به تبعیّت

اجباری از وضع موجود، همهٔ آنچه را که پیش از این تعلّق خاطر او بوده، دیگرباره مرور می‌کند، دل به دریا می‌زند و به ورطهٔ آن فرو می‌رود اما استحاله درونی ارمیا توانمندتر از آن است که قابل دگرگونی دوباره باشد چرا که حقایق دیگرگون جبهه و ژرف ساخت معنوی و الوهی آن در وجود اونهادینه شده، تا آنجا که گویی او همواره زندگی‌اش را در جبهه سپری کرده و تنها در تنگنای زمانی محدود، گذارش به شهر و مردمان آن افتاده است. او همچون اصحاب کهف از رؤیایی قدسی و الوهی بیدار می‌شود اما هرگز این ادامهٔ حیات را نمی‌خواهد. او ماهی دریای حقیقت است و تنگ خالی و پوچ ماده، او را درهم می‌فشارد و از خود می‌راند.

همین فاصله و ناهم‌گونی، تلاش ارمیا جهت ایجاد تعادل و هماهنگی با جو موجود در جامعه را بی‌نتیجه می‌گذارد و سرانجام او را به عزلت و انزوای جنگل می‌کشاند. قهرمان در فضای اثیری و رمزآلود جنگل به استحاله‌ای جدید و دیگرگون دست می‌یابد و با ورود به فضای زندگی بدوی معدن‌چیان، مراحل دیگری از صعود استعلایی خود را به تجربه می‌نشیند و در نهایت با شنیدن خبر پرواز ملکوتی پیرو مراد معنوی خود، سرانداز و شتابان، راهی دیار دوست می‌شود ودر هجوم عاشقانهٔ مریدان او به دیدار با معبود و ملاقات با حقیقت موعود می‌شتابد.

مراحل حرکت واستحالهٔ درونی (ذهنی) و ظاهری (برونی) قهرمان اصلی رمان «ارمیا» در موارد زیر خلاصه می‌شود:

- قطع تعلق و برینش قهرمان از روزمرگی و حضور در جبههٔ نبرد (سیر جسمانه توأم با التهاب شوقمندانهٔ سلوک در عالم معنا).
- استحالهٔ قهرمان و شناوری سیال او در فضایی دیگرگون از ارزش‌ها و باورها.
- آشفتگی روحی ارمیا به دنبال قبول قطع‌نامه از سوی ایران و شهادت مصطفی.
- بازگشت اجباری قهرمان به محیط نامأنوس روزمرگی‌ها و تقابل درونی (ذهنی) و ظاهری ارمیا با محیط (تقابل ارزش‌ها و اندیشه‌ها).
- طیّ طریق و استحاله ارمیا در خلوت طبیعت (محیط رمزآلود جنگل) به دنبال گریز او از زبونی در تنگنای زمان و مکان.

- دیدار قهرمان با گروهی متفاوت و بومی و تلاش دیگربارهٔ او جهت انطباق با ناهم‌گونی‌های محیط.
- تقارن و هم‌گونی با معدن‌چیان (حضور آرامشی موقتی و ناپایدار).
- اطلاع ناگهانی قهرمان از رحلت مراد و مقتدای معنوی خود (امام ره) و آشفتگی روحی او به دلیل از کف دادن آرمان و امید نهایی خود.
- شهادت ارمیا در مراسم تشییع جنازهٔ پیر و مقتدای خویش.
- دیدار با معبود ازلی و ملاقات مرید و مراد.

۱ـ۲. نمودار کلی سلوک قهرمان اصلی داستان (ارمیا)

۳- تعابیر نمادین

«ادبیّات، طرح شوق‌ها و تدابیری است که انسان را در وصول به کمال خویشتن، تنها در قلمرو «گفتار» رهنمون می‌شود (بارت، ۱۳۵۲: ۳۲). «ادبیّات، زبان روزمره را به سویی منحرف می‌کند تا بتواند از آن به عنوان امری «اشاری» استفاده کند. همان‌طور که «جنیدبغدادی» گفته است: کلامنا اشارة، سخن ما اشاره‌ای است و این اشاره بودن، همان ظرفیّتی است که ادبیّات را به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل انتقال فرهنگ مطرح می‌کند؛ به بیان دیگرادبیّات چیزی جز

«نماد» نیست؛ یعنی همان چیزی که بیشترین تأثیر را در انتقال اندیشه و جای‌گزینی آن در ذهن مخاطبان داشته است.» (فرزاد، ۱۳۷۸: ۳۵). در «رمان ارمیا» آنچه ذهن روایت‌گیر را به این گونه مفاهیم راه می‌نماید، ریشه در اسلوب روایی حکایت و مراحل آزمون‌گونهٔ طیّ طریق قهرمان اصلی داستان دارد؛ به این معنا که «قهرمان نمادین برای رسیدن به بلوغ روحانی و نشان دادن شایستگی خود، آزمونی دشوار را برمی‌تابد و با رویی گشاده به پیشواز مخاطرات می‌رود و سفرهایی نمادین را با تحمّل رخدادهایی هولناک پذیرا می‌شود. این سفرها می‌تواند سفرهایی درونی و روحانی نیز باشد» (دلاشو، ۱۳۶۶: ۱۰۷).

آغازین نمود این امر، پس از برینش و گسستگی قهرمان اصلی از روزمرگی و حضور او در زندگی بدوی روی می‌نماید؛ حضور قهرمان در محیطی دیگرگون به توجّه خاص راوی به تأثیر نمادین نباتات اشاره‌ای مبهم دارد. گفتنی است که «در اساطیر، نباتات متضمن معانی رستاخیز، باروری، برکت و شفابخشی هستند» (زمردی، ۱۳۸۲: ۱۸۱). به جز این «در یسنا، «اشی» همه درمان‌هایی است که آب‌ها، چارپایان و گیاهان از آن برخوردارند و اهورامزدا در پرتو «اشی» گیاهان را رویانده است» (همان: ۱۸۲).

از این گذشته، کهن الگوهای طبیعی همچون درخت، نمایه‌ای از حیات، رشد، فزایش، زایش، باززایی و فناپذیری است. و نیز گفته‌اند که «تقدّس و اعجاز گیاه و درخت نزد انسان آغازین و از آن شمار در ایران باستان، سبب می‌شود که گیاه، نخستین نیای انسان شود و چنین است که شاید «مشی و مشیانه را بتوان گیاه خدایانی دانست که انسان از تبار آنها است. در افسانه‌های مردمی زندگی فرد گاهی به گونه‌ای با درخت پیوند می‌خورد و پژمردن و تباهی درخت با مرگ پیوند دارد.» (هینلز، ۱۳۸۳: ۴۶۱).

از این رو قهرمان اصلی رمان، با واکاوی درونی و برینش از همه تعلّقات و پیوستن به محیط رمزآلود جنگل و روی آوردن به نیای آغازین خود، مسیری میان‌بر را برمی‌گزینند که در نهایت، او را از خود به من برتر یا الوهی می‌رساند. «... جنگل در دامنهٔ پشتی اگرچه خیلی انبوه نبود، اما از بکر بودنش حالتی عجیب و سکرآور در آدمی حلول می‌کرد. معجونی از ترس و عشق ... هر صدای کوچک

نماینـده یـک حـضور بـود... بـا ایـن کـه در ظـاهر هـیچ موجـود دارای شـعوری بـرای دوسـت داشـتن نبـود امـا آدم یـاد مـی‌گرفـت کـه بـه سـنگ و درخـت و ابـر و خـزه هـم عـشق بـورزد. همـهٔ اینهـا یـک مفهـوم پیـدا مـی‌کردنـد و بـه ایـن مفهـوم واحـد مـی‌شـد عشق ورزید...» (امیرخانی، ۱۶۰).

راوی در بخـش دیگـری از حکایـت، بـا بهـره‌گیـری از حادثـه‌ای عـادی و طبیعـی، ذهـن روایـت‌گیـر را بـه مفهـومی نمـادین و عرفـانی هـدایت مـی‌کنـد و بـاطراحی صـحنه‌ای از آلـودگی قهرمـان بـه بـزاق گـراز(آلـودگی‌هـای دنیـوی و مـادی) وغوطـه زدن او در آب، بعـد دیگـری از پـالایش و اسـتحاله درونـی او را بـه حکایـت مـی‌نـشیند: «... کـف پـایش بـه خـاطر بـزاق خـشک شـده، حـالتی متفـاوت بـا سـایر اوقـات داشـت، درنـگ نکـرد. پـایش را بـه آب نزدیـک کـرد. احـساس سـرما آرام بـه اسـتخوانش رسـید. سـرما مثـل بـرق داخـل سـیم، از اسـتخوان بـالا رفـت. در چـشمه جلـو رفـت. خیلـی سـردش شـده بـود، آن قـدر کـه حتـی نمـی‌توانسـت بلـرزد، نـه جلـو مـی‌رفـت و نـه عقـب... حـالا ارمیـا در آب نشـسته بـود. سـرش را بیـرون آورد... احـساس نـشاطی غریـب داشـت...» (همان، ۱۶۳).

آنچـه ذهنیّـت مخاطـب را بـه رهیافـت‌هـای تأویـل گرایانـهٔ «آب» هـدایت مـی‌کنـد، انگـاره مکـرّر اسـتحالهٔ قهرمـان از سـوی راوی و هـم‌گـونی بنیـادین شـعور جمعـی آدمـی، نـسبت بـه مفـاهیم نمـادین و ازلـی آب اسـت؛ و «آن ایـن اسـت کـه خـدایان آب از آب زاده مـی‌شـوند... آب جـوهر ازلـی عنـصر حیـات و جـاودانگی اسـت... در اسـاطیر چـین بـه مقارنـهٔ آب و جـاودانگی برمـی‌خـوریم و در آیـین میتـرا، سـوما کـه تجسد بـاران (آب) اسـت، خـدای زنـدگی و بـی‌مرگـی شـمرده شـده اسـت ...« (الیـاده، ۱۳۷۲: ۱۳۲).

بـر طبـق گفتـه‌هـای یونـگ «آب راز آفـرینش، تولـد، مـرگ، رسـتاخیز، پـالایش و شـفا، بـاروری و رشـد و همچنـین متـداول‌تـرین نمـاد ناخودآگـاه اسـت.» (گـرین، ۱۳۷۰: ۱۷۴).

«در تـاریخ ادیـان، آب متـضمّن تجدیـد حیـات اسـت، زیـرا در پـی هـر انحـلال، ولادتـی نواسـت و غوطـه‌زدن در آب، نمـاد رجعـت بـه حالـت پـیش از شـکل‌پـذیری و تجدید حیـات کامـل و زایـشی نـو اسـت. زیـرا هـر غوطـه‌وری برابـر بـا انحـلال صـورت و

استقرار مجدّد حالت نامتعیّن مقدم بر وجود است؛ و خروج از آب، تکرار عمل تجلّی صورت در آفرینش کیهان.» (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۸۹). به جز این، «غسل تعمید نمودگار رستاخیز و مرگ عرفانی است و نشانهٔ تبدّل، استحاله، خداگونگی یا ولادت خدا در انسان و نیز نشأت انسان در خداست.» (ستاری، ۱۳۷۲: ۷۶).

نمادهای دیگری که ذهنیّت راوی را به خود مشغول می‌دارد و او با طرح صحنه‌هایی گذرا از آن یاد می‌کند، گذر قهرمان از فرازهای رمزناک مرگ اختیاری و دگردیسی و استحاله ادواری وی است، «ارمیا» با حضور در زندگی بدوی و گریز از زبونی در تنگنای زمان و مکان، با خیزشی سریع و معنادار از پلّه‌های سه‌گانهٔ موت ابیض[۱] (تحمل گرسنگی)، موت اخضر[۲] (اکتفای به حداقل پوشش) و موت احمر (مخالفت با نفس) برمی‌رود و با حضور در میان جمعی نامأنوس که او را همچون معمّایی ناگشوده می‌نگرند[۳] و تضاد و تقابل در هر حرکت آنان به وضوح احساس می‌شود، مرحلهٔ دیگری از مرگ اختیاری، موت اسود (بردباری و تحمل آزار خلق)، را برمی‌تابد:«... آنها (معدن‌چی‌ها) را دوست داشت. حتی اگر با دست نشسته غذا بخورند. حتی اگر وقتی غذا داغ است، آن را فوت کنند که بوی بد دهانشان به شامه ارمیا برسد. حتی اگر بوی بد عرق بدنشان از پشت میز شام به مشام برسد. حتی اگر موقع عطسه‌کردن جلو دهانشان را نگیرند، طوری که بزاقشان به صورت ارمیا بخورد... حتی اگر با ارمیا هیچ حرفی برای گفتن نداشته باشند...» (امیرخانی، ۱۹۰).

تصویر نمادین دیگری که در هاله‌ای از ابهام نقش زده می‌شود، رابطه مرید و مراد میان ارمیا و پیرمرد معدن‌چی (نورعلی) است: «... چیزی در چهرهٔ ارمیا بود که قلب پیرمرد را می‌لرزاند. این تجربه برای پیرمرد جدید بود. در طول عمرش، کسی این چنین قلبش را تسخیر نکرده بود... ارمیا به فراست احساس پیرمرد را دریافت... یاد مصطفی افتاد. ارمیا(مراد)، مصطفای (مرید) پیرمرد شده بود.» (همان، ۱۷۲).

در بخش پایانی قصّه، راوی با تعابیری رمزآلود و پرمعنا و تصاویری چند لایه و نمادین، روایت‌گیر را از تنگنای انتظار و تعلیقی جانکاه رهایی می‌دهد؛ این سطور در عین آن که نیاز به بازکاوی اندیشهٔ مؤلف و توغّل در بطن باورهای او را

دارد، در حکم شاه کلید گشایش رمزهای پایانی حکایت نیز هست: «وقتی ماهی از آب جدا شود... شروع می‌کند به تکان خوردن... تنش را به زمین می‌کوبد. گاهی به اندازهٔ طول بدنش از زمین بالاتر می‌رود.... ستون مهره‌هایش را خم و راست می‌کند. مثل فنر از جا می‌پرد. با سر و دمش به زمین ضربه می‌زند... با شکم روی زمین می‌افتد و دوباره همین کار را تکرار می‌کند. اگر حلال گوشت باشد... در طی این بالا و پایین پریدن‌ها مقداری از فلس‌هایش از پوست جدا می‌شود و روی زمین می‌ماند... علم می‌گوید: ماهی به خاطر دور شدن از آب، به دلایل طبیعی می‌میرد؛ اما هر کس یک بار بالا و پایین پریدن ماهی را دیده باشد، تصدیق می‌کند که ماهی از بی‌آبی به دلیل طبیعی نمی‌میرد. ماهی به خاطر آب، خودش را می‌کشد! خشم، عجز، تنهایی، خفقان... اینها لغاتی علمی نیستند. ارمیا ماهی بی‌دست و پای حلال گوشتی شده بود روی زمین!» (همان، ۲۰۰-۱۹۹).

آنچه در ماوراء این سطور و در نهایی‌ترین لایه‌های ذهن راوی پنهان مانده است، در ارتباط با عبارات آغازین او در ابتدای داستان رخ می‌نماید، آنجا که می‌گوید: «خاک جنوب مثل آب بود، مثل آب دریا...» (همان، ۱۵). با این تأویل می‌توان گفت که ماهی وجود ارمیا از دریای خاک‌های جنوب (بحر حقیقت، معنویت و قداست) به دور افتاده و درخشکی مادّه و روزمرگی گرفتار آمده، اما در پایان ماجرا در دریای عاشقان حقیقت، زندگی دوباره می‌یابد.

همهٔ بی‌تابی و تلاطم قهرمان در مسیر حکایت از همین دوری و بعد مسافت است، چرا که به دلیل استحاله در فضای قدس و معنویت، موجودیتی دیگرگون یافته ودیگر «ارمیا»ی سابق نیست: « ... دیگر حرف‌های ارمیا را نمی‌فهمید. ارمیا انگار از دنیای دیگری بود. دنیایی که هیچ قاعدهٔ مادی در آن حکم فرما نبود...» (همان، ۷۳) «... ارمیا اصلاً ارمیا نیست... قیافه‌اش را دیدی. چرا این جوری شده بود...ما را ندید. می‌فهمی چی می‌گویم؟ اصلاً ما را ندید!» (همان، ۲۰۵) و...

و این هنر رمان‌نویس است که میان انگاره‌ها و باورهای خود و تصاویر نمادین، این همانی و هم‌سویی معنایی ایجاد کند و روایت‌گیر را در فضای حاصل از نشئهٔ روانی ناشی از نماد، به بازاندیشی و تلقّی دیگرگون از حقیقت وادارد؛ این امر ریشه در قابلیّت نماد دارد، چرا که «نماد دارای جنبه‌ای وسیع‌تر و ناخودآگاه

است...» (هوهنه‌گر، ۱۳۶۶: ۱۳) و در این فضای نمادین است که «تبدیل اشیاء و موجودات به چیزی ماورای دریافت و ادراک مادّی صورت تحقق می‌یابد و در این صورت است که اشیا، محدودیّت عینی خود را از دست می‌دهند و به صورت عناصر به هم پیوستهٔ یک نظام، با یکدیگر مرتبط می‌شوند» (الیاده، ۱۳۷۲ : ۴۲۰، با تصرف و تلخیص).

البته در این گونه تعابیر، واژه‌ها به منزلهٔ رموز و طلسم‌هایی هستند که راه بردن به باطن و دست یافتن به راز و حقیقت مکتومشان، جز از طریق گشودن آنها میسر نیست.» (پورنامداریان، ۱۳۷۳: ۸)؛ از آن جمله است: «... این بار کسی از دریا ماهی نگرفته بود. از ماهی، دریا را گرفته بودند. ماهی‌های حلال گوشت و حرام گوشت، همه به نحو تأثربرانگیزی بالا و پایین می‌پریدند. ستون فقراتشان را خم می‌کردند، مثل کمان؛ بعد عین تیر که از چله رها می‌شود، با سر و دمشان به زمین ضربه می‌زدند و به هوا پرتاب می‌شدند. دوباره با شکم به زمین می‌خوردند و این کار مرتّب تکرار می‌شد!!!! ماهی‌ها خودکشی می‌کردند.» (امیرخانی، ۲۰۲). تمامی این تصاویر نمادین، بیانگر حال و هوای جمعی است که از بی‌آبی (فراق از معنویت و معرفت) به خود می‌پیچند و مراد خود را فریاد می‌زنند.

و در نهایت، آنچه به عنوان سرانجام کار برای قهرمان داستان رقم می‌خورد، مفهوم نمادین «بقای بعد از فنا»[۴] است. قهرمان که در طی بالا و پایین پریدن‌هایش، مقداری از فلس‌هایش (منیت، نفسانیت، خودی و...) را از کف داده، در جست‌وجوی هدفی والاتر (استغراق در بحر حقیقت و وحدت) دل به دریای عشاق حقیقت می‌زند و همچون ماهی به دورافتاده از آب، شربت شهادت می‌نوشد و در دل خاک نجیب آرام می‌گیرد اما در همان آخرین لحظات نیز در واگویه‌ای درونی، پیام هموارهٔ تاریخ و حقیقت را بر زبان دل دارد: « ... بیرون آدم هلاک می‌شود. من داشتم آن جا می‌مردم ... زنده زنده ... دستت درد نکندخدا. چه قدر دیگر باید می‌ماندم؟ این جوری خیلی بهتر است. نمی‌شد شهید شد. ولی این جوری بد نیست. خیلی خوب است. داشتم زنده زنده می‌مردم.» (امیرخانی، ۲۲۲).

و سرانجام پیوند همیشهٔ مرید و مراد رقم می‌خورد. «مصطفی را تا به حال آن قدر به خودش نزدیک ندیده بود. مصطفی در آغوشش گرفت. تنش هنوز هم بوی خاک‌های جنوب را داشت.» (همان،۲۲۳).

٤- معیارهای زیبایی

«همستر هویس» زیبایی‌شناس هلندی، زیبایی را در آن می‌دانست که «بزرگ‌ترین لذّت را به ما ارزانی دارد و به بیان دیگر تصوّرات بسیاری را در کوتاه‌ترین مدت ممکن به ما ببخشد؛ زیرا در این صورت است که هر دو کیفیّت لذت و ادراک را درهم‌می‌آمیزد و خواننده را به اوج لذّت، شعور و آگاهی سوق می‌دهد.» (تولستوی، ۱۳۵۰: ۳۰) هر چند این شعور و آگاهی در اعماق وجدان و حافظه جمعی مخاطبان حضور دارد، اما راوی با بیان هنری‌اش، دیگرباره حقایق و واقعیّات را فریاد او می‌آورد و گویی اندرون مخاطب را باز می‌خواند و او را با خود و باورهایش هم سو و همراه می‌سازد: «... باهوش‌ترها فهمیده بودند این آخرین باری است که انسان‌هایی یک دل، یک جا جمع می‌شوند! فردا آنها که عوض نمی‌شدند، در تلاش برای معاش بودند و آنها که عوض می‌شدند، عوض می‌شدند، دیگر تفکّر شب عملیّات در خاک‌های جنوب مستحیل می‌شد. حرف‌های جبهه را برای هیچ کس نمی‌شد تکرار کرد...»(همان، ۳۱).

«به جز این، «حرکت در طیف واژه‌ها و معانی»، به هنرمند این امکان را می‌دهد تا مخاطب را از واقعیّت موجود به واقعیّتی پررنگ‌تر بکشاند» (فرزاد، ۱۳۷۸: ۱۷۵). تا آنجا که گاه آوردن یک یا چند عبارت، جهانی از درد و ادراک را در وجود مخاطب می‌ریزد «و در نهایت اثر ادبی به عنوان یکی از جلوه‌های هنر، تبدیل به رمزی می‌شود که خواننده را می‌خواند و جایگاه حقیقی وی را به او نشان می‌دهد.» (همان: ۴۷). به عنوان مثال، بیان مکرر عبارت «انگارنه انگار که جنگ شده» (۶۸، ۷۰، ۷۲، ۸۲، ۸۳ و...). در ذهن قهرمان، با نهادینه کردن این باور و حقیقت، عمق فاجعه را به رخ می‌کشد و با تکرار اعتراضی موجز، روایت‌گیر را در طریقی استعلایی به پیش می‌راند.

ابـزار دیگـر نویـسنده متعهّـد، «دیـد و مـشاهده‌ای عمیـق اسـت کـه در عـین حـال بایـد بـا تجربـه تـوأم باشـد؛ یعنـی مؤلـف بایـد حـالاتی را در نظـر بگیـرد کـه بتوانـد روابطی متقن را میان دو وضع مختلف یک پدیده نشان دهد. رمان‌نویس، عکس‌بردار نیست و جهان هنر، جهانی بی‌طرف نیست. نویسنده نمی‌تواند مشاهدات خود را بدون تجربه بنویسد. رمان‌نویس هم تماشاچی است و هم اهل تجربه؛ به عنوان تماشاچی حوادث را چنان که هست بیان می‌کند، سپس به عنوان اهل تجربه، حقایق را مطابق قوانینی که بر آن حاکم است سامان می‌دهد. هدف این‌گونه رمان‌ها تسلّط بر جهان و تغییر ارزش‌های جامعه برای ساختن جامعه‌ای بهتر از جامعه کنونی و درمان دردهای آن است.» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۵۱۲).

در یکی از بخش‌های پایانی داستان، راوی با ایجاد ارتباطی مبهم و در پرده میان صحنه نبرد و محیط معدن و باواکاوی ذهن مخاطب، هم‌گونی و هم‌سانی دو فضا را رقم می‌زند و در پرتو نشئهٔ روانی حاصل از آن، روایت‌گیر را به آگاهی و درون‌یافتی رهنمون می‌شود که یکی از انگاره‌های اصلی او در تمامی رمان است؛ جنگ هرگز و هرگز به پایان نمی‌رسد، تنها در جبهه‌ای دیگر و با ابزاری متفاوت ادامه می‌یابد: «... مته با سرو صدای زیادی به سرعت بالا و پایین می‌رفت... به نظر می‌آمد که سر مته، سرخود می‌خواهد به این طرف و آن طرف برود... کارش به سواری بر اسبی رام نشده می‌مانست... ارمیا «بسم الله»ی گفت و ضامن را آزاد کرد... تمام استخوان‌ها می‌لرزیدند. این لرزش به فک‌ها منتقل می‌شد، جمجمه‌اش و حتی مغزش داخل جمجمه می‌لرزید...»(امیرخانی، ۱۸۵).

البته یکی از اهداف عمدهٔ نویسنده، همچون دیگر هنرمندان، این است که به خوانندگان خود نوعی احساس عاطفی بدهد که در عرف به «لذّت زیبایی» موسوم است و این احساس از مشاهده و تصدیق هماهنگی متقن ذهنیّت با عینیّت سرچشمه می‌گیرد. به این ترتیب «لذّت زیبایی» در این حد، ناشی از آگاهی و درون یافتی است که انسان از بازیابی و درون‌گرایی چیزی که به اعلی درجه جز خود او است، حاصل می‌کند» (ندوشن، ۱۳۴۹: ۲۸). به بیان دیگر نیاز به هرگونه زیبایی در انسان، فرم ویژهٔ فعالیّت خود را می‌طلبد، از این‌رو «اثرادبی» شیئی زیباست و می‌تواند تجربه‌ای عمیق و دیگرگون را برانگیزد و در ادبیّات در نهایت

به «خلاقیت هنری» یعنی آفرینش «نویسنده» و بازآفرینی «خوانندهٔ» اثر ادبی منجر شود (ولک ـ وارن، ۱۳۷۸: ۲۷۸).

یکی از جاذبه‌ها و عناصر زیباشناختی رمان «ارمیا»، بهره‌گیری راوی از توان توصیف و تبیین روابط عاطفی و انسانی قهرمانان است؛ آن هم پیوند و تعلق خاطری که ریشه در هدفی واحد و معنویتی قدسی دارد. «... هیچ وقت لازم نبود عبارتی را تمام کنند. همیشه با کمترین لغات بیشترین معنی را منتقل می‌کردند... در جمع بچّه‌ها هر وقت ارمیا حرف می‌زد، مصطفی زودتر از سایرین می‌فهمید و ... یک جور تله پاتی، افکار همدیگر را به سادگی هضم می‌کردند...» (امیرخانی،۱۱). «دست‌ها همدیگر را در آغوش گرفتند... انگار که سال‌هاست همدیگر را ندیده‌اند. دو روز بیشتر نبود که از جبهه آمده بودند...»(همان،۱۴). «ارمیا همیشه از مصطفی جلو می‌زد و وقتی مصطفی عقب می‌افتاد، هرچند ارمیا می‌دانست این عقب افتادن حداکثر چند لحظه طول می‌کشد، اما در همین مدّت دلش برای مصطفی تنگ می‌شد... برمی‌گشت و عقب را نگاه می‌کرد.» (همان، ۱۰۶و۱۰۷).

امّا آنچه شگفت‌تر می‌نماید، تقارن و هم‌گونی احساس و اندیشه و حضور احساسی سیّال از طریق ارتباطی رمزآلود و پرابهام، میان افرادی است که در گذر سالیان، به دور از هرگونه تشابه زیست محیطی، فکری و... زیسته‌اند و اکنون در پیوندی شگرف به وجود دیگری گره خورده‌اند. «نورعلی... اگرچه بسیار می‌ترسید، اما مطمئن بود که ارمیا برمی‌گردد... زیرلب آرام گفت: ذلیل مرده بابا، بالاخره آمدی... نصفه جانم کردی. پیرمرد خستگی را از یاد برد. او که تا چند لحظه پیش توان راه رفتن در سراشیبی را نداشت، مثل یک جوان قوی در سربالایی کوه شروع به دویدن کرد.» (همان،۱۷۲). البته در فراسوی این ارتباط نیز همچون دیگر بخش‌های رمان، آرمان اصلی نویسنده ــ پیوند معنوی و قدسی میان تمامی اجزای هستی ـ رومی‌نماید.

به جز این، به قول «پاگانو» زیبایی‌شناس ایتالیایی، «هنر آن است که زیبایی‌ها و واقعیّت‌های پراکنده در طبیعت را در یک جا گردآورد. استعداد دیدن این

زیبایی‌ها، ذوق و استعداد گرد کردن آنها در یک مجموعه، در عین حفظ ارتباط آنها باواقعیت، نبوغ هنری است.» (تولستوی، ۱۳۵۰، ۳۰).

یکی از وجوه برجسته و پررنگ زیبایی در رمان «ارمیا»، قدرت وصف راوی است، توانمندی وی در به تصویر کشیدن جزئیّات و ایجاد انسجام و هماهنگی میان این جزئیّات، فاصله و مسافت را از میان برمی‌دارد و حضور معنادار و بجای مخاطب را موجب می‌شود و با ایجاد تقارن با محیط و تفاهم و همدلی با شخصیّت‌ها به هم‌گونی و هم‌سانی روایت‌گیر با متن می‌انجامد: «... از کنار مهرتا ته سنگر که یک متر بیشتر نبود و فقط دو کیسه خواب، خلوت گلیم و دیوار کیسه‌شنی را به هم می‌زد. نگاهی به چپ، دیوار کیسه شنی، دو کاسه مسی با دو قاشق که سرشان را نتوانسته بودند به طور کامل پشت کاسه‌ها پنهان کنند، دو قوطی کنسرو در بسته، ساعتی که دو عقربه‌اش همدیگر را پنهان کرده بودند...» (۱۰) «... اتاقی کوچک با ترک‌هایی بزرگ در دیوار، ... کاسه‌ای که ... احتمالاً در روزهای بارانی چکّه‌های باران را جمع می‌کرد؛ ترک سقف هم با خنده‌ای تأیید می‌کرد... اما بوی بی‌پدری را در جای‌جای خانه می‌شد حس کرد. از عکس پدر مصطفی که مصطفی بود فقط با موهای سفید، از باغچهٔ لخت، از پلّه‌های لب شکسته و حتی ترک‌های دیوار.» (همان، ۱۴).

یکی دیگر از شگردهای تشخّص و دگرگونی متن، به چالش گرفتن احساس و ادراک مخاطب به یاری ترفندهای ادبی است، «این ترفندها همان هوای تازه‌ای است که روحی دوباره در کالبد مردهٔ واژگان و تعابیر می‌دمد و «رستاخیز واژگان» (The resurrection of the word) را پدید می‌آورد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۹۶). حاصل این امر، همان چیزی است که در اصطلاح زبان شناسان «برجسته‌سازی» نامیده می‌شود. یکی از مهم‌ترین نمودهای «برجسته‌سازی و تشخّص کلامی» در رمان ارمیا ــ علاوه بر توصیف‌های زنده وجاندار ــ در به کارگیری تعابیر متفاوت و دیگرگون خلاصه می‌شود. «فضای جبهه سنگینیِ سکوت را تحمل می‌کرد و هیچ نمی‌گفت تا سکوت بماند. گاه گاهی صدای گریه‌ای سکوت را می‌شکست و از هم سکوت جای خود را درگریه‌ها باز می‌کرد. جبهه بدون صدای تیر و خمپاره، به یک خاطرهٔ حجم‌دار بدل شده بود.» (امیرخانی، ۲۶). «خاک‌های جنوب بعضی

وقت‌ها شبیه آب می‌شود. مثل آب، وقتی که تصویری را بسیار رؤیایی‌تر منعکس می‌کند.» (همان، ۲۸). «گرمایی از بازوی چپ تا قلب هزاران هزار بسیجی جریان پیدا می‌کرد. این گرما وجود داشت. انگار که امام، بازوی تک‌تک آنها را بوسیده باشد.» (همان، ۲۰۰). «... سایهٔ بزرگ از سرهمه کم شده بود. این بار کسی از دریا ماهی نگرفته بود. از ماهی، دریا را گرفته بودند. ماهی‌های حلال گوشت و حرام گوشت، همه به نحو تأثّربرانگیزی بالا و پایین می‌پریدند. ستون فقراتشان را خم می‌کردند. مثل کمان. بعد عین تیر که از چلّه رها می‌شود، با سرو دمشان به زمین ضربه می‌زدند و به هوا پرتاب می‌شدند. دوباره با شکم به زمین می‌خوردند و این کار مرتّب تکرار می‌شد!!!! ماهی‌ها خودکشی می‌کردند!« (همان،۲۰۲).

این شیوه بیان هنری، ادراک حسّی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قواعد آشنای زبانی و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیّت را دگرگون می‌کند، عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و همه چیز را از حاکمیت و دریافت خودکار و ادراک خودکار، که زادهٔ ادراک حسّی ماست، می‌رهاند. به عبارت دیگر، وظیفه رمان‌نویس از میان بردن نیروی عادت است: یعنی آفرینش دنیای تازه ودیدن چیزهای پیشتر نادیده.» (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۸).

۵- جریان سیّال ذهن

گفتار درونی یا تک‌گویی درونی (interior monologue) نوعی گفتگو (dialogue) با خود است که «با آن، گذر اندیشه‌ها در ذهن شخصیّت توصیف و نمایانده می‌شود. (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۷۸). در چنین حالتی، ترتیب و توالی پیوستهٔ زمان، جای خود را به تراکم درهم تنیدهٔ خاطراتی می‌دهد که در ذهن شخصیّت‌های داستان نه بر اساس تقدّم و تأخّر زمانی، که بر اساس میزان عمق تجربه نظام یافته‌اند و گذشته، حال و آینده کاملاً درهم آمیخته‌اند (بیات، ۱۳۸۳: ۷). «کادن» از این روش تحت عنوان «زمان پریشی» یاد می‌کند و در تبیین آن می‌گوید: «اصطلاحی است که در روایت‌شناسی مدرن برای اشاره به اختلاف بین ترتیب وقوع رویدادهای داستان و نظم آنها در طرح اثری که به ما عرضه می‌شود، به کار می‌رود. زمان

پریشی دو شکل اساسی دارد: بازگشت به عقب (فلاش بک) و حرکت به جلو یا پیش‌نگری. (Cudden, 1377:P.197).

در این شیوه یا شگرد ادبی، تقابل میان زمان عینی (زمان بیرونی، ساعت بنیاد یا زمان مکانیکی) و زمان ذهنی (زمان درونی یا عاطفی) اهمّیّتی کلیدی دارد. (می، درونت ۱۳۸۱: ۱۰۹). به این معنا که «کواکب عاطفی یا مضمون‌های اصلی تکرارشونده در لایه‌های مختلف ذهن شخصیّت و حوادث مرتبط با آن، هر یک با عمق خاص خود درگذشته، جایگزین توالی زمانی می‌شود. ذهن در سطح پیش از گفتار خود، هنگام اندیشیدن به گذشته، بدون توجه به تقدّم و تأخّر زمانی این وقایع و دوری و نزدیکی‌شان از زمان حال، بسته به این که کدام یک از این رخدادها برایش تداعی شده باشد، آن واقعه را به همراه تودهٔ وقایع مرتبط با آن از اعماق مختلف احضار می کند. (بیات، ۱۳۸۳، ۱۲). نقطهٔ اوج این جریان در «رمان ارمیا» به دنبال شهادت «مصطفی» صورت واقع می‌یابد، آنگاه که «ارمیا» به تبعیت از آیین سوگ درجنوب، دست بالا می‌برد تا بر سر فرود آورد، ادامهٔ داستان از شیارهای خاطرات او بر صفحه می‌آید و ماجرای دیدار ارمیا و مصطفی درگذشته‌ای دور به حکایت درمی‌آید: «دستش را بالا برد. به رغم میل شدیدش به استفاده از کلون، زنگ زد. در با صدای ناله‌ای که از درهای چوبی قدیمی می‌آید، بازشد. جلو در، قامت بلند مصطفی با لبخندی روی چهره جا گرفته بود.» (امیرخانی، ۱۳).

ادامهٔ داستان با چرخش ذهنی قهرمان اصلی از گذشته به حال، موجب پیوند زمان عینی و ذهنی حکایت می‌شود.

نوع کاربرد «جریان سیال ذهن» در این رمان، یادآور شیوهٔ تحریری نسخه‌های خطی است، به این معنا که میان دو بند داستان که عهده‌دار ایفای این شگرد داستانی است، تکراری آشکار دیده می‌شود؛ به عبارت دیگر، سطر یا سطوری از گذشته، عیناً در زمان حال تکرار می‌شود؛ گذشته: «فکر ارمیا بی‌اختیار نگاهش را متوجّه مصطفی کرد. مصطفی گوشه‌ای از اتاق دراز کشیده بود. خودش را به خواب زده بود. چشمانش بسته بود، اما مطمئناً نخوابیده بود. لبخندی چهرهٔ مصطفی را پوشانده بود...» (۱۵). حال: «خودش را به خواب زده بود. چشمانش

بسته بود، اما مطمئناً نخوابیده بود. لبخندی چهرهٔ مصطفی را پوشانده بود. این تفسیر آخرین نگاه بهت‌آلود ارمیا بود. چند لحظه بعد، هیچ نبود جز اندکی خاک جنوب ... دیگر آمبولانس شهید در خاک جنوب گم شده بود.» (همان)

«جویس» از وقوع «جریان سیّال ذهن به لحظه‌های «مکاشفه» تعبیر می‌کند و بر این باور است که این لحظه‌ها در داستان، در نتیجهٔ جرقهٔ واقعه‌ای ساده و معمولی پیش می‌آید و دریافت و آگاهی را تسریع می‌کند. در این لحظهٔ مکاشفه که جویس اصطلاح «تجلّی» را برای آن به کار می‌برد، شخصیّت داستان، معرفت و ادراکی نسبت به حقایق امور اطراف خود پیدا می‌کند که بر بینش و جهان‌بینی او اثر می‌گذارد. این روند غالباً در زمانی واحد انجام می‌پذیرد، در یک لحظه از ادراک، در آن لحظه که ذهن پرتو شفاف نگاره هنری را که تا این دم اسیر تمامیت آن و مجذوب هماهنگی آن بوده است با درخشش تمام درمی‌یابد.» (ایدل، ۱۳۶۷: ۱۳۹، به نقل از بیات ۱۳۸۳: ۱۴).

نمونهٔ بارز جذبه و مکاشفه، واگویهٔ درونی و مونولوگ مداح حسینیه، پس از رویارویی با حقیقت وجودی ارمیا (حقیقتی سرشار که از روزنهٔ سوگواری بی‌شائبهٔ ارمیا خودی می‌نماید و با نرمشی بی‌مانند، اندرون مخاطب را شیار می‌زند.) است: «... چه جوری می‌زد تو سرش. مثل من نبود که با کف دست بزند تو پیشانی‌اش که صدا بدهد. الکی هم هق‌هق نمی‌کردند... او یک چیزی داشت که من ندارم. یک عمر الکی اشک مردم را گرفتیم. گناه هم کردیم...» (امیرخانی، ۳۲).

شخصیّت اصلی برای زنده کردن دوبارهٔ همهٔ آنچه درگذشته تجربه کرده است، در جستجوی لحظه‌هایی است که دیری پیش آنها را ــ هر چند در زمانی کوتاه ـ زیسته است اما خاطرهٔ همین لحظات در ذهن او وزنی بیش از سالیانی دراز یافته است؛ اینها حوادثی هستند که مخفیانه در ذهن و ناخودآگاه آدمی خلیده‌اند و بعد در لحظه‌ای از لحظات زمان حال، از اعماق ناخودآگاه رها می‌شوند و مثل روز روشن، در برابر چشم او قرار می‌گیرند. در بخشی از رمان «ارمیا» ذهن قهرمان از درون رستوران میان راه، راهی خاک‌های گرم جنوب می‌شود، خاطره‌ای دور از میان ذهن او قد برمی‌کشد و با تسخیر تمامیّت وجود وی، او را دیوانه‌ای دربند جلوه می‌دهد:«... یاد آن روزی افتاد که با مصطفی چون کاسه نداشتند، سهم

آبگوشت را توی کلاه مصطفی ریختند. ــ ارمیا عجب مزه می‌دهد، دمت گرم، اگر تو نبودی باید کف دستمان می‌ریختیم... ارمیا بازهم نگاه کرد. انگار پوست سرمصطفی را کنده باشند. داخل کلاه آهنی پر از خون شده بود. خون لخته شدهٔ مغز مصطفی ...» (همان،۶۲ و ۶۳).

نوع دیگری از جریان سیّال ذهن که بار اصلی اهداف راوی را در این داستان بردوش می‌کشد، مقایسه دائمی و همواره فضای جبهه و شهر در اندیشهٔ سیّال و تراش خوردهٔ قهرمان است: «... ارمیا کفرش درآمده بود. همهٔ چنارها سالم بودند هیچ شاخهٔ سوخته‌ای دیده نمی‌شد. دریغ از یک تویوتا لندکروز خاکی که کج پارک شده باشد. دریغ از یک آهن قراضهٔ سوختهٔ تی ۷۲ که دود سیاه از آن بلند شود... اینجا انگار نه انگار که جنگ شده.» (همان، ۶۷). «خجالت می‌کشید که صورت مصطفی را با چهرهٔ منظّم و مرتّب رامین مقایسه کند. خجالت می‌کشید لباس خاکی مصطفی را در بدن رامین به جای لباس‌های آخرین مد او ببیند...» (همان، ۸۵).

به جز این در لحظات درد و تنهایی و تقابل ارزش‌های درون و بیرون، مصطفی ناگهان از میان حجم خاطرات گذشته سرمی‌کشد و ارمیا را در پنجهٔ استیلای خود به چنگ می‌آورد: «...ارمیا هر چند مصطفی را حاضر می‌دانست، اما تحمّل نگاه اسف‌بار او را نداشت. نگاه مصطفی مثل نیشتر، قلب ارمیا را می‌شکافت... ارمیا نه به خاطر خود، بلکه به خاطر عکس‌العمل‌های مصطفی ناراحت بود...» (همان، ۱۱۰).

٦- گفتگو

باختین اساس شکل‌گیری معنا را تنها و تنها در فرآیندی گفتگویی ممکن می‌داند. او در جایی می‌گوید: «من چیزی را معنا می‌دانم که پاسخی به یک پرسش باشد. آنچه پاسخ‌گوی هیچ پرسشی نیست، معنایی ندارد.» (باختین، ۱۳۷۳: ۱۲۲).

از نظر وی ادراک در مرزهایی تحقّق می‌یابد که فرد و جامعه در یکدیگر می‌آمیزند. این آمیختگی، در مکالمه با دیگران ریشه دارد. جامعه و فرهنگ در

نگـاه او چیـزی نیـست جـز گـستره‌ای از ایـن گفتگوهـای بـا دیگـری کـه در کلّیّتـی پیچیده و عظیم به هم درپیوسته‌اند. (همان، ۱۳۱).

وجـود گفتگـو در داسـتان، موجـب فـضاسازی در آن مـی‌شـود و رویـدادهای آن را بـه یکـدیگر پیونـد مـی‌دهـد و راوی داسـتان را در شخـصیّت‌پـردازی یـاری مـی‌نمایـد و داسـتان را جانـدارتر و زنـده‌تـر نـشان مـی‌دهـد. بـا حـضور ایـن عنـصر اساسـی در داسـتان، عقایـد و گفتمـان‌هـای متـضّاد، فرصـت رویـارویی و گفـت و شـنود مـی‌یابنـد و زیـر سـایهٔ سـیطره و جانبـداری راوی، خـاموش و فرامـوش نمـی‌شـوند. شـگفت‌تـر آن کـه در پرتـو ایـن گفتگوهـا، در بخـش‌هـایی گـویی صـدای شخـصیّت طنینـی رسـاتر از آوای راوی دارد.

از آنجـا کـه مـضمون وتـم اصـلی «رمـان ارمیـا»، تقابـل ارزش‌هـا و اندیـشه‌هـا و فـضای حـاکم بـر جبهـه و جامعـهٔ پـس از قبـول قطعنامـه اسـت ـ تـا آنجـا کـه گـویی شـکافی هولنـاک میـان ایـن دو محـیط را شـیار کـرده و در نهایـت، دو فرقـهٔ منفـک از هـم برجـای گذاشـته اسـت ـ عنـصر گفتگـو همچـون پرتـوی روشـنگر، حـد و مـرز و محـدودهٔ ایـن دو گـروه را از هـم جـدا مـی‌سـازد. اوج ایـن اخـتلاف عقیـده و سوءبرداشـت در مکالمـهٔ مـسئول آمـوزش دانـشکده بـا ارمیـا خلاصـه مـی‌شـود: «... رفتیـد آنجـا پیـک نیـک، بعـد هـم بـه عنـوان رزمنـدهٔ فـداکار آمـده‌ایـد نمـره بگیریـد. خـوب اسـت دیگـر، فعـلاً اوضـاع بـر وفـق مـراد شماسـت. یـک مـشت آدم تنبـل درس نخـوان، حـق جـوان‌هـای مـردم را مـی‌خوریـد... خـدا شـاهد اسـت اگـر دسـت مـن بـود، اجـازه نمـی‌دادم بـه دانـشگاه برگردیـد. مـی گفـتم برویـد همـان‌جـایی کـه بودیـد. یـک مـشت آدم مـی‌آینـد کـه معلـوم نیـست آنجـا چـه کـار مـی‌کردنـد. حـالا مثـل شـاخ شمـشاد آمـده‌انـد نمرهٔ مفت بگیرند...» (امیرخانی، ۸۸).

«آقـا خـوب اینهـا تقـصیری ندارنـد. آن جـا بـه شـان فـشار آمـده اسـت، ایـن جـوری شده‌اند! نه اینها موجی هستند. این‌ها را موج گرفته... خطرناکند...» (همان، ۹۰).

انـدک انـدک عاطفـهٔ راوی پـس از کـشف هویّـت مردمـان عـصر خـود و نگریـستن جـدی بـه وضـع انـسان (قهرمـان) اسـیر در چنبـرهٔ نابـسامان زمانـهٔ خـود، بیـانگر شـکاف عمیـق میـان ایـن دو بـاور و گویـای روحیّـات و ذهنیـات گـروه مقابـل از زبـان یکـی از آنـان مـی‌شـود: « اینهـا بـاقی‌مانـدهٔ یـک نـسل هـستند. اینهـا پـس‌مانـده هـستند...

تقصیر مال آنهایی است که اینها را به این روز انداخته‌اند... اینها را فرستادند مغزشان را شستند... حالا دیگر از دست رفته‌اند. به درد هیچ کاری نمی‌خورند. اینها دیگر انگل اجتماع هستند...» (همان،۱۲۸). «ورزشکار باید جنتل من باشد، نه «ریش من» (همان، ۱۰۸).

به جز این، در عنصر گفتگو یا گفتمان، معرفی اشخاص عموماً به گونه‌ای خلاصه، فشرده، اثرگذار و نافذ صورت می‌گیرد، تا آنجا که در برخی موارد تنها دو یا چند عبارت، بار شناساندن یک شخصیّت را بر دوش می‌کشد؛ در واقع فضای خاص داستان به دلیل فشردگی توصیف‌ها و ایجازی که متناسب با آن است، شخصیّت‌ها را محدود اما اثرگذار معرفی می‌کند. نمونهٔ بارز این گفتمان، تعابیر جان‌دار «ارمیا» در حسینیهٔ خط است: «به همین سادگی، این خاک را ول کنیم و برویم؟ قبرهای نشان‌دار مفقودالاثرها، مسلخ شهیدها، یادگار اسیرها را ول کنیم، کجا برویم، ... برویم تهران تخمه بشکنیم...!...»(همان، ۲۹). «من نصفهٔ دیگر جام زهر را می‌خواهم. نوشیدنی خوبی است. امام هم از آن خورده، تبرّک است.»(همان)

در چنین شیوه‌ای، می‌توان زمینه‌ای را بازگذاشت به نام «گفتگوهای تصویری». نکتهٔ مهم این است که خواننده در این گونه ارتباط، به ذهن راوی می‌خزد؛ به این معنا که راوی در لابلای لایه‌های گوناگون ذهن روایت‌گیران که شاید از طریقی دیگر نتوان نشانشان داد، حضور می‌یابد و خواننده در آن فوران احساسی وی شرکت می‌جوید زیرا «کارهنر آن است که آنچه را ممکن است در قالب استدلال و تعقّل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همهٔ مردم قرار دهد. معمولاً وقتی انسان تأثّری را که حقیقتاً هنری است می‌گیرد، تصوّر می‌کند که این حالت را قبلاً درخود احساس می‌کرده، اما از بیان آن عاجز بوده است.» (تولستوی، ۱۳۵۰، ۱۱۵). دیالوگ‌های پایانی کتاب در بیان پیوند ناگسستنی مرید و مراد و سوگواری در مرگ ارزش‌ها و باورها، نمونهٔ گویای این مدعاست: «برویم برای امام نماز میّت بخوانیم؟... من ارمیا بروم بگویم یا الله ارحم روح الله!... چرا همه این جوری شده‌اند؟ امام را نباید دفن کرد. امام زنده است...» (امیرخانی، ۲۰۷).

فرجامین دیالوگ رمان، مناجات رازگونهٔ «ارمیا» با حق است که پرده از حقیقت جهان بیرون و تلخ‌کامی مدافعان طریق حق برمی‌دارد:«تهلکه بیرون است.

مهلکه بیرون است. بیرون آدم هلاک می‌شود . من داشتم آن جا می‌مردم... زنده زنده ... فکرش را هم نمی‌کردم. زیر پای عاشقانش... لگدمال هم عجب لغتی است! دستت درد نکند خدا. چقدر دیگر باید می‌ماندم؟ این جوری خیلی بهتر است. نمی‌شد شهید شد. ولی این جوری بد نیست. خیلی خوب است. داشتم زنده زنده می‌مردم.» (همان، ۲۲۱ و ۲۲۲).

۷- نتیجه

- ادبیّات متعهّد یا ملتزم به ایجاد جهانی می‌انجامد که در حکم گذرگاهی مطمئن از دنیای واقعی به دنیای آرمانی است و در حقیقت تحوّلی، صیرورتی و پایگاهی برای گذشتن و فرارفتن به سوی «مدینهٔ غایات» است؛ نمونهٔ بارز این نوع ادبی در ادوار اخیر در «ادبیّات مقاومت» نمود می‌یابد.

- زبان «رمان ارمیا»، زبانی روایی است و در فضایی واقعی (رئال) به واگویه درمی‌آید.

- بهره‌گیری از بن‌مایه‌های نمادین، ایجاد «لذّت زیبایی» از طریق توصیف‌های جاندار، رستاخیز واژگان (برجسته‌سازی و تشخّص کلامی) در به کارگیری تعابیر متفاوت و دیگرگون، جریان سیّال ذهن (تک‌گویی درونی) و گفتگو (دیالوگ)، عمده‌ترین شگردهای داستانی موردنظر نویسنده را به خود اختصاص می‌دهد.

- حرکت استعلایی داستان از مادّه به معنویت و جهان برین است. سیلی که از بیرون وجود راوی سرچشمه می‌گیرد و به درون او می‌ریزد و حرکتی ذهنی در پیوستن به ذهنیّتی برتر را موجب می‌شود.

- کلیّت متن در ایجاد هماهنگی متقن ذهنیّت با عینیّت و تقارن و هم‌گونی احساس و اندیشهٔ راوی و مخاطب توفیق یافته است و در نهایت، روایت‌گیر را به بازاندیشی و تلقّی دیگرگون از حقیقت واداشته و او را به اوج شعور و آگاهی سوق داده است.

- عمده‌ترین تعابیر نمادین موردنظر نویسنده، در موارد زیر خلاصه می‌شود: تأثیر نمادین نباتات، مفاهیم ازلی آب، گذر از فرازهای رمزناک مرگ اختیاری و

دگردیسی و استحالهٔ ادواری قهرمان، تأویل نمادین لایه‌های نهانی ذهن قهرمان، مفهوم نمادین بقای بعد از فنا.

- راوی به دلیل مخاطب قرار دادن شعور جمعی و دست‌یابی به رگه‌هایی از ذهنیّت یا خردجمعی که همان ذهن برتر یا ناخودآگاه است، در رسیدن به اثری فراگیر وماندگار توفیق یافته است.

یادداشت‌ها

۱. «... روزها روزه می‌گرفت... اما اگر روزه هم نمی‌گرفت، فرق زیادی نداشت، به جز انجیر و نعنای کوهی و بعضی علف‌های کوهی، که ترش مزه بودند و ریشه‌شان مزه ریواس می‌داد، هیچ برای خوردن پیدا نمی‌شد... با انجیر تلخ و آب افطار می کرد...» (۱۵۴).

۲. «... بعد از بیدار شدن، متوجه شد که توان تکان خوردن ندارد. انگار تمام بدنش نم کشیده بود. استخوان‌هایش به زمین چسبیده بودند. وقتی بلند شد، احساس کرد وزنش چند برابر شده است. تا موقعی که آفتاب طلوع نکرد، سرما ارمیا را رها نکرد...» (همان،۱۵۱).

۳. «... از داخل کیفش سنگ دیروزی را درآورد، رو به قبله ایستاد و نماز صبح را خواند. معدن-چی‌ها همان‌طور که غذا می‌خوردند، به ارمیا نگاه می کردند، درست مثل این که در بهترین رستوران شهر غذا می‌خوردند و در تلویزیون رستوران، فیلم می‌دیدند...» (همان، ۱۴۰).

۴. و گفته‌اند: « همچنان تا همزهٔ تردد و هستی خود را حمزه‌وار از خود حذف نکنی، از بند تاریکی خودبینی که چاه طبیعت و نفس است و «غیابت الجب» (۱۰/۱۲) عبارت از آن است، نرهی و هرگز در صحرای «و ارض الله واسعه» (۱۰/۳۹) نرسی.» (افلاکی، ۱۳۶۲: ۱۰۷).

هجویری در این باره می گوید:

«ففی فنائی فنا فنائی — وفی فنائی وجدتُ انتَ
مَحَوتَ رَسمی و رسمَ جسمی — سألتَ عنّی فقلتُ انتَ»

(هجویری، ۱۳۸۴: ۳۶۶)

مولانا از «بقای بعد از فنا» به «هستی اندر نیستی» تعبیر می کند:

سایه‌ای و عاشقی بر آفتاب — شمس آید سایه لاگردد شتاب
هالک آید پیش و جهش هست و نیست — هستی اندر نیستی خود طرفه‌ای است

(مثنوی، ۳: بـ۴۶۶۱ و ۴۶۶۲)

کتابنامه

۱. آشوری، داریوش، ۱۳۸۰، **شعر و اندیشه**، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.
۲. احمدی، بابک، ۱۳۷۲، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

۳. افلاکی، شمس‌الدین احمد، ۱۳۶۲، **مناقب العارفین**، تصحیح تحسین یازیجی، تهران: دنیای کتاب.
۴. الیاده، میرچا، ۱۳۷۲، **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
۵. امیرخانی، رضا، ۱۳۸۷، ارمیا، تهران: سوره مهر، چاپ سوم.
۶. انوشه، حسن، ۱۳۸۱، **فرهنگ نامه ادبی فارسی**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۷. ایدل، له اوان، ۱۳۷۶، **قصهٔ روانشناختی نو**، ترجمهٔ ناهید سرمد، تهران: شباویز، ۱۳۶۷.
۸. باختین، میخائیل، ۱۳۷۳، **سودای مکالمه و خنده**، گزیده و ترجمهٔ محمد پوینده، تهران: آرت.
۹. بارت، رولان،۱۳۵۲، **نقد تفسیری**، ترجمهٔ محمّدتقی غیاثی، تهران: امیرکبیر.
۱۰. پورنامداریان، تقی، ۱۳۷۳، **رمز وداستان‌های رمزی در ادب فارسی**، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۱. تولستوی، لئون، ۱۳۵۰، **هنر چیست؟**، ترجمهٔ دهگان، تهران: امیرکبیر.
۱۲. دلاشو، م. لرفو، ۱۳۶۶، **زبان رمزی افسانه‌ها**، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
۱۳. روف، ج جفه، ۱۳۵۴، **درشناخت هنر و زیبایی**، ترجمهٔ حسین محمدزاده، تهران: مسعود سعد.
۱۴. زمردی، حمیرا،۱۳۸۲، **نقد تطبیقی ادیان و اساطیر**، تهران: زوار.
۱۵. سارتر، ژان پل، ۱۳۴۸، **ادبیّات چیست؟**، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: کتاب زمان.
۱۶. ستاری، جلال،۱۳۷۲، **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**، تهران، نشر مرکز.
۱۷. شفیعی کدکنی، محمّدرضا، **موسیقی شعر**، تهران: نقش جهان، ۱۳۷۶.
۱۸. غنیمی هلال، محمد،۱۳۷۳، **ادبیّات تطبیقی**، ترجمهٔ سیّد مرتضی آیت... زاده شیرازی، تهران: امیرکبیر.
۱۹. فرزاد، عبدالحسین،۱۳۷۸، **درباره نقد ادبی**، تهران: نشر قطره.
۲۰. فروزانفر، بدیع الزمان،۱۳۶۷، **شرح مثنوی شریف**، تهران: زوار.
۲۱. کزّازی، میرجلال‌الدین،۱۳۸۴، **آب و آیینه**، تبریز: انتشارات آیدین.
۲۲. گرین، ویلفردمال و...، ۱۳۷۰، **راهنمای رویکردهای نقد ادبی**، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: اطلاعات.
۲۳. مولوی، جلال‌الدین محمّد، ۱۳۸۱، **مثنوی معنوی**، با شرح وتوضیحات کریم زمانی، تهران: اطلاعات.
۲۴. می، درونت،۱۳۸۱، **پروست**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: طرح نو.
۲۵. ندوشن، محمّدعلی، ۱۳۴۹، **جام جهان‌بین**، تهران: ابن‌سینا.

۲۶. ولـک، رنـه و...،۱۳۷۳، **نظریـهٔ ادبیّـات**، ترجمـهٔ ضـیاء موحـد و پرویـز مهـاجر، تهـران: علمـی و فرهنگی.

۲۷. هجـویری، ابوالحـسن علـی بـن عثمـان،۱۳۸۴، **کـشف المحجـوب**، مقدّمـه و تـصحیح دکتـر محمود عابدی، تهران: سروش.

۲۸. هوهنـه گـر، آلفـرد،۱۳۶۶، **نمادهـا و نـشانه‌هـا**، ترجمـهٔ علـی صـلح‌جـو، تهـران: وزارت فرهنـگ و ارشاد اسلامی.

۲۹. هینلز، جان،۱۳۸۳، **شناخت اساطیر ایران**، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: اساطیر.

30. Cuddon J.A, **A Dictionery of Literary terms**, England, penguin book, 1377.

مقاله‌ها

۱. بیـات، حـسین،۱۳۸۳، **زمـان در داسـتان‌هـای جریـال سـیّال ذهـن**، فـصلنامه پـژوهش‌هـای ادبی، شماره ۶.

۲. رادفـر، ابوالقاسـم و...، ۱۳۸۳، **نقـد و تحلیـل وجـوه تمـایز و تـشابه اصـول کـاربردی مکتب‌های ادبی رئالیسم و ناتورالیسم**، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره۶.

۳. رسـتمی، فرشـته، ۱۳۸۷، **شـعر پایـداری در آینـه ذهـن هنرمنـد افغـان**، نامـه پایـداری، کرمان، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس.

۴. معـین‌الـدّینی، فاطمـه، ۱۳۸۸، **شـگردها و زمینـه‌هـای تـداعی معـانی در داسـتان «دا»**، نشریّهٔ ادبیات پایداری، شماره اول، سال اول.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی