متن پنهان در *سمفونی مردگان*:
بازتاب کتاب *اردبیل در گذرگاه تاریخ* در رمان عباس معروفی

پیمان دهقان‌پور*
مدرس زبان و ادبیات فارسی، مؤسسهٔ آموزش عالی غیاث‌الدین جمشید کاشانی

چکیده

اگر بخواهیم در جست‌وجوی متن یا متن‌هایی باشیم که رمان ***سمفونی مردگان*** (۱۳۶۸) براساس آن‌ها گسترش یافته است، بی‌تردید یکی از آن متن‌ها، کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** تألیف بابا صفری (۱۲۹۹– ۱۳۸۲) خواهد بود. این متن در سراسر ***سمفونی مردگان*** حضور چشم‌گیری دارد و به‌شیوه‌های گوناگون در تاروپود آن تنیده شده است؛ تا آنجا که گاه به‌جای صدای عباس معروفی، آوای بابا صفری را می‌شنویم.

سمفونی مردگان یک رمان تاریخی نیست؛ اما ازنظر تاریخی، روی‌دادهای سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۵۵ را در اقلیم اردبیل به‌تصویر می‌کشد. در نگاه نخست، شاید اصلی‌ترین دلیلی که نویسنده را برانگیخته تا به‌سراغ ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** برود، عنوان «اردبیل» در این کتاب بوده است؛ اما فراتر از این جریان، نویسنده نه‌تنها برای بازسازی روی‌دادهای تاریخی از متنی تاریخی وام می‌گیرد، حتی در مواردی شخصیت‌هایی را خلق می‌کند که برابرسازی‌شدهٔ شخصیت‌هایی واقعی بوده‌اند. در این نوشتار، لحظه‌هایی را یادآور شده‌ایم که ***سمفونی مردگان*** براساس اثرپذیری مستقیم از کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** نوشته شده است.

* نویسندهٔ مسئول: peymandehghanpour@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۵/۳۰

واژه‌های کلیدی: ***اردبیل در گذرگاه تاریخ***، ***سمفونی مردگان***، بابا صفری، عباس معروفی، اثرپذیری.

۱. طرح مسئله

کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** تألیف بابا صفری در سه جلد منتشر شده است: جلد اول «از دوران قدیم تا ظهور سلسلهٔ پهلوی» (۱۳۵۰)، جلد دوم «اردبیل در زمان سلطنت مؤسس سلسلهٔ پهلوی» (۱۳۵۳) و جلد سوم «اردبیل از سوم شهریور ۱۳۲۰ تا انقلاب ۱۳۵۷» (۱۳۶۲) را دربرمی‌گیرد.

بابا صفری در این کتاب- همچنان‌که از نام اثر نیز پیداست- تاریخ اردبیل را از گذشته‌های دور (پیش از اسلام) تا انقلاب ۱۳۵۷ از منابع مختلف دنبال می‌کند و گاه راوی روی‌دادهایی است که خود شاهد و ناظر آن‌ها بوده است. کتاب او جلد چهارمی نیز دارد که به وقایع اردبیل پس از سقوط سلطنت می‌پردازد که گویا هنوز انتشار نیافته است.

رمان ***سمفونی مردگان*** از منظر تاریخی، روی‌دادهای سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۵۵ را در جغرافیای اردبیل پوشش می‌دهد. شاید اصلی‌ترین دلیلی که نویسندهٔ ***سمفونی مردگان*** را برانگیخته تا به‌سراغ ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** برود، دسترسی به اطلاعات تاریخی، سیاسی و اجتماعی دربارهٔ جغرافیای اردبیل بوده است. به‌ظاهر، زمانهٔ نویسنده و سال‌های نگارش رمان (۱۳۶۳- ۱۳۶۷) در ***سمفونی مردگان*** «غایب» است و او به زمانهٔ دیگری نقب زده؛ اما از روایتش چندان بوی گذشته شنیده نمی‌شود. معمولاً این شیوهٔ مرسومی است که نویسندگان متناسب با تنگناهای زمانه یا «ایام ناهموار» (یا شاید علایق شخصی یا هر دلیل دیگری) به‌سراغ زمان‌هایی می‌روند که مُرده یا شبه‌مُرده‌اند تا از این گریزگاه بتوانند با بازآفرینی گذشته، از واقعیات زمانهٔ خویش سخن بگویند و اگر نقدی به این روزگار دارند، در کالبد آن روزگار بدمند.

به نگر میخاییل باختین، «شمربخش‌ترین حالت وقتی است که مقارنت زمانی (contemporary) بین نویسنده و شخصیت خلق‌شده یا بین نویسنده و رخ‌دادهای خلق‌شده وجود داشته باشد» (۱۳۹۰: ۵۳۷). اما در داستان‌نویسی معاصر در نمونه‌هایی با

نوعی «عدم مقارنت زمانی» مواجهیم. درواقع، زمان و زمانهٔ نگارش رمان- به‌ظاهر- هیچ همخوانی‌ای با زمان و زمانهٔ مطرح‌شده در رمان ندارد و بر عهدهٔ خواننده است که باید پیام راستین متن را از «گذشته» به «حال» انتقال دهد و این شاید گویای نبود آزادی‌های عینی یا ذهنی متناسب با قالب رمان باشد.

روی‌کرد اصلی این نوشتار، آفتابی نمودنِ یک «متن پنهان» در رمان ***سمفونی مردگان*** بوده است. به‌باور نگارنده، ***اردبیل در گذرگاه تاریخ***- دست‌کم- یکی از اصلی‌ترین متن‌های پنهان رمان ***سمفونی مردگان*** بوده؛ اما به‌دلایلی، این متن پنهان هرگز امکان آشکارگی نیافته است.

در این نوشتار، ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** را «متن نزدیک» دانسته‌ایم در تقابل با «متن دور». با این توضیح که می‌توان پیرامون هر متن- در اینجا متناسب با موضوع بخوانید «رمان»- دایره‌ای از اثرپذیری ترسیم کرد. پیرامون این دایره نیز می‌توان دایره‌هایی کشید که برخی از آن‌ها از دایرهٔ اصلی بسیار دورند و برخی بسیار نزدیک. دایره‌های نزدیک را «متن‌های نزدیک» به‌شمار می‌آوریم که بر دایرهٔ مرکزی تأثیر مستقیمی دارند و دایره‌های دور را «متن‌های دور» درنظر می‌گیریم که یا تأثیری بر دایرهٔ مرکزی ندارند یا اگر بتوان تأثیری برای آن‌ها متصور شد، باید آن را تأثیر غیرمستقیم و ناخودآگاه یا مربوط به حافظهٔ مشترک بشری دانست. بنابراین، ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** را در گفت‌وگو با ***سمفونی مردگان***، متن نزدیک می‌دانیم که نویسندهٔ رمان با اثرپذیری مستقیم از آن متن، متنِ درحال نگارش خود را پیش برده، گسترش داده و فربه کرده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

اگر به کتاب ***ازل تا ابد (درونکاوی رمان «سمفونی مردگان»)***- به‌ویژه به دو مقالهٔ «بستر تاریخی سمفونی مردگان» و «سفر به مرز تخیل و واقعیت»- بنگریم، خواهیم دید که گویا برای نخستین بار در این مقاله‌ها، در بررسی ***سمفونی مردگان*** از کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** یاد می‌شود. این احتمال را می‌توان پیش چشم داشت که عباس معروفی در گفت‌وگوهایی که الهام یکتا با او انجام داده است، به اثرپذیری‌های خود از چند کتاب اشاره کرده باشد؛ اما شیوهٔ الهام یکتا در ***ازل تا ابد*** به‌گونه‌ای است که آگاهی و

دریافت خود از این اثرپذیری‌ها را در مسیر نقد، با خواننده درمیان نمی‌نهد و حتی می‌توان گفت او آگاهی خود از چگونگی روند تأثیرپذیرهای یک متن دربرابر متن‌های دیگر را پنهان می‌کند.

در فضای نقد ادبی ایران، خوانندگان ***سمفونی مردگان*** می‌توانستند حداقل از سال ۱۳۶۸ یا حداکثر از سال ۱۳۷۲– که زمان انتشار کتاب ***مرگ رنگ*** است– از اثرپذیری مستقیم عباس معروفی از متنی تاریخی آگاهی یابند؛ اما همچنان‌که گفتیم این آگاهی به خوانندگان نرسیده است. شاید یکی از اصلی‌ترین دلایل آن، تمرکز بیش از اندازهٔ منتقدان بر رمان ***خشم و هیاهو*** باشد و منتقدانی که از اثرپذیری نویسندهٔ ***سمفونی مردگان*** از تألیف بابا صفری آگاه بودند، برای کاستن از خشم‌ها و هیاهوها، با سکوت از کنار آن گذشتند؛ اما در نقد خود به‌گونه‌ای غیرمنصفانه از تألیف بابا صفری یاد کردند و باوجود پیش چشم داشتن آن متن، گواهی‌های نامعتبر صادر کردند.

همچنین، عباس معروفی در گفت‌وگویی با الاهه بقراط در پاسخ به این پرسش: «برای تصویر فضای جنگ جهانی دوم، ماجرای چتربازها، رفتن شاه و اعتصاب کارگران از چه منابعی استفاده کردید؟» چنین گفته است:

> کتاب ارزشمندی در دستم بود باعنوان ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** تألیف بابا صفری. من حتی از لحن، فضا و احساس این نویسنده سودهای فراوان بردم. گاهی حس می‌کنم آقای بابا صفری این کتاب را برای من نوشته بود. کتابی که اگر کسی آن را ورق بزند، ارتباطی از آن با ***سمفونی مردگان*** درک نخواهد کرد. آن کتاب را باید درک کرد و ***سمفونی مردگان*** را ورق زد (معروفی و بقراط، ۱۳۷۹).

نکتهٔ کلیدی در اینجاست که نویسنده پس از یازده سال از انتشار ***سمفونی مردگان***، در گفت‌وگویی اذعان می‌کند که از کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** سود برده و در اثنای آن، درک و دریافت خواننده را نادیده می‌گیرد. اما اگر خواننده‌ای کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** را با درنگ بخواند و آن متن را روبه‌روی ***سمفونی مردگان*** بنشاند، برخلاف گفتهٔ عباس معروفی، به‌آسانی می‌تواند جلوه‌هایی از اثرپذیری‌های پیدا و پنهان بسیاری را ببیند.

۳. بحث و بررسی

برای بررسی چگونگی بازتاب کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** در ***سمفونی مردگان*** در چند زیرعنوان درنگ خواهیم کرد تا بتوانیم فاصلهٔ «متن مبدأ» تا «متن مقصد» را بپیماییم و میزان تأثیر و تأثر آن‌ها را از یکدیگر بسنجیم:

- شخصیت‌پردازی؛
- فضاسازی شهر و نام مکان‌ها؛
- بازسازی وقایع براساس بازنویسی؛
- بازآوری فرهنگ عامیانه.

۳- ۱. شخصیت‌پردازی

در ***سمفونی مردگان*** پیکرهٔ اصلی برخی از شخصیت‌ها براساس کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** ساخته و رنگ‌آمیزی شده است. برای نمونه می‌توانیم از این شخصیت‌ها نام ببریم: «سوجی»، «استاد ناصر دلخون» و «گالوست میرزایان».

آیدین از اصلی‌ترین شخصیت‌ها در ***سمفونی مردگان*** است که می‌توانیم او را شخصیتی دوپاره بدانیم که هم فرهیخته است و هم دیوانه یا شبه‌دیوانه و نویسنده با تمهیدی نااستوار، آن هم با خوراندن مغز چلچله، در ۲۸سالگی او را به جنون می‌رساند.[۱] بیشتر منتقدان در نظر به ***سمفونی مردگان***، پیش و بیش از هر متنی، ***خشم و هیاهو*** را دیده و در لحظه‌هایی، سوجی را قرینه‌ای از «بنجی» دانسته‌اند.[۲] افزون‌بر این، چهرهٔ دیوانه‌نمای آیدین که در قالب و نقاب سوجی به سخن می‌آید، برابرسازی‌شدهٔ شخصیتی واقعی به‌نام «میرزا محمد دیوانه» است.

اگرچه نویسنده در گفت‌وگویی، خوانندگان را به‌سراغ عارفان قرن چهارم و بهالیل می‌فرستد یا از بنجی دور می‌کند:[۳]

> در ۲۹سالگی به تکامل عارفانه‌ای می‌رسد که رفتاری شبیه عارفان قرن چهارم پیدا می‌کند. بهلول‌وار به زندگی ادامه دادن و بریدن از سطح زندگی، فرورفتن در عمق خویش، نتیجه‌اش در موومان چهارم رمان می‌آید. موومان چهارم بیانیهٔ آیدین است که از زبان یک دیوانه جاری می‌شود. (اینجا جهان‌بینی من با فالکنر متفاوت

می‌شود. الگوی من یک عارف قرن چهارمی است که در قرن بیستم زندگی می‌کند.) خوب، آیدین اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی و فلسفی دارد. اندیشه‌های شاعرانه دارد. نمی‌دانم (معروفی، ۱۳۶۹: ۲۷۸).

اما با رجوع به کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** به‌درستی می‌توان بخشی از سیمای واقعی سوجی و جمله‌های او را بازشناخت.

بابا صفری گفتار پانزدهم از جلد سوم کتاب خود را به «نقدها و نظرهای خوانندگان درمورد مطالب مجلدات پیشین» اختصاص داده است. یکی از خوانندگان کتاب، حاجی علی نجات، گفتارهایی دربارهٔ مرحوم میرزا محمد دیوانه نقل کرده است؛ بدین قرار:

بیچاره سال‌هاست به مرض روانی مبتلاست ولی گفتارهای عجیب و غریب دارد و باسواد هم هست. من هم چند جمله از او به‌یاد دارم. زمستان سختی بود. ۱۵ شبانه‌روز دائماً برف می‌بارید. اندکی هوا آرام گرفت یعنی شب‌ها می‌بارید و روزها بارندگی نمی‌شد. میرزا محمد که از بازار می‌گذشت زیر یکی از گنبدها ایستاد و با آن ژست مخصوص و با تغیّر رو به آسمان کرد و خطاب به خدا گفت، ۱۵ روز و شب هی برای ما برف تپاندی. از بس زیاد شد خودت هم از مردم خجالت کشیدی. حالا روش تازه پیش گرفته‌ای شب‌ها وقتی مردم در خواب‌اند کار خودت را می‌کنی و مخفیانه می‌تپانی (صفری، ۱۳۷۱: ۳/ ۵۱۷).

این نقل را همراه با افزود و کاست‌هایی در ***سمفونی مردگان*** از زبان سوجی می‌شنویم:

گفت: «می‌بینی آقا داداش، دو هفته است که دارد برف می‌تپاند.» از روزنهٔ سقف گنبدی کاروانسرا به آسمان نگاه کرد و گفت: «از بس زیادی تپانده، خودش هم از مردم خجالت کشیده. حالا دیگر وقتی مردم شب‌ها خوابند کار خودش را می‌کند» (معروفی، ۱۳۸۴: ۷۴).

بابا صفری در جای دیگری در پاسخ به منتقدی، از میرزا محمد یادی می‌کند و تصویر روشن‌تری از او می‌نمایاند:

در اردبیل، در زمانی که ما این مطالب را جمع‌آوری می‌کنیم، شخصی است به‌نام «میرزا محمد» که به میرزا محمد دیوانه معروف است. سنش تقریباً شصت سال

می‌شود. قبای بلندی به تن دارد و کفش و جوراب می‌پوشد. سربرهنه در خیابان و بازار می‌گردد و با کسی کاری ندارد. باآنکه دیوانه است قیافهٔ جالب و مهربانی دارد و دائماً از دهانش این حرف شنیده می‌شود «اوز ایشیدی». از کسی چیزی نمی‌خواهد و هر وقت گرسنه شود از دکان نانوایی تکه‌نانی برمی‌دارد و از دکان بقالی مختصر پنیری روی آن می‌گذارد و در صحن مسجدی یا جای آرامی صرف می‌نماید. چون بی‌آزار است مردم نیز او را دوست دارند.

اردبیل شهر ییلاقی است. به‌خاطر هوای مطبوع و آب گوارا، به‌خصوص آب‌های معدنی کم‌نظیرش، در تابستان‌ها مسافرین و مهمانان غیرمحلی زیادی پیدا می‌کند و از نقاط مختلف ایران و حتی از کشورهای خارج نیز آیند و روند بسیاری دارد. در تابستان ۱۳۴۹ روزی میرزا محمد در پیاده‌روی خیابان پهلوی راه می‌رفت. افسری نیز با درجهٔ سروانی همراه همسرش قدم می‌زد. سروان به زبان ترکی آشنایی نداشت و معنی «اوز ایشیدی» را که میرزا محمد هنگام عبور از کنار همسر او می‌گفت، نمی‌دانست. چنین پنداشت که این مرد نسبت بدان بانو جملهٔ نامناسبی ادا کرده است و لذا به حکم غریزهٔ ناموس‌دوستی سیلی محکمی بر گونهٔ او نواخت.

میرزا محمد بدون آنکه کوچک‌ترین عکس‌العملی نشان دهد با کمال خون‌سردی ایستاد و نگاهی به سراپای سروان انداخت و درحالی که تبسم ملیحی بر لب داشت رو به آسمان کرده به‌نحو طنزآمیزی گفت «تو که آن‌همه ستاره داری تا حال به میرزا محمد تو هم نگفته‌ای ولی ببین این با سه ستاره‌ای که دارد چه کشیدهٔ محکمی می‌زند! (صفری، ۱۳۷۱: ۲/ ۳۳۹- ۳۴۰).

همین تصویر از سیمای میرزا محمد و تکیه‌کلامش در ***سمفونی مردگان*** با ایجاز دیده می‌شود:

هرکس از راه می‌رسد، می‌زند تو گوشم. افسر هنگ بود. داشت با زنش می‌رفت. گفتم اوز ایشیدی. خواباند بیخ گوشم. گریه کردم. از ته دل گریه کردم (معروفی، ۱۳۸۴: ۲۷۹).

از میرزا محمد فقط دو بار- آن‌هم در حاشیهٔ مباحث دیگر- در ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** یاد شده است؛ اما عباس معروفی در هر دو بار، «حاشیه» را در «متن» گنجانده و به‌طور کلی، از توصیف‌های بابا صفری در پرداخت سیمای سوجی سود برده

است. اگرچه منتقدان فقط بنجی را در ***خشم و هیاهو*** دیده‌اند، می‌توانیم شخصیت‌های دیگری را هم ببینیم؛ برای مثال «پرنس میشکین» در رمان ***ابله*** یا «دایی ارنست» (اتین) در ***آدم اول***. می‌توان گفت بنجی «شخصیت نزدیک» به سوجی است و پرنس میشکین و اتین «شخصیت‌های دور»ند؛ زیرا متن نزدیک به ***سمفونی مردگان***، ***خشم و هیاهو***ست و نه ***ابله*** یا ***آدم اول***. همچنان‌که آن «عارفان قرن چهارم» و «بهلول‌وار»گی هم با ***سمفونی مردگان*** و سوجی هیچ نزدیکایی ندارند و فقط می‌توانیم با قرینه‌جویی آزاد، چنین مشابهت‌هایی را در ذهن خود بسازیم؛ اما گفت‌وگویی با «ذهن متن» ندارد یا اگر دارد، بسیار دور است.

اما عباس معروفی در گفت‌وگو با الاهه بقراط، در پاسخ به این پرسش: «بگویید ببینم، واقعاً در اردبیل کارخانهٔ پنکه‌سازی لُرد وجود داشته است؟» صداقت و واقعیت را نادیده می‌گیرد. برای ادامهٔ این مبحث، نخست پاسخ او را بخوانید تا بنگریم شخصیت‌های دیگری مانند استاد ناصر دلخون و گالوست میرزایان چگونه پرداخته شده‌اند:

> «چطور وجود نداشته است؟» این گفتهٔ بسیاری از مردم اردبیل است. یک بازنشستهٔ فرهنگ شهر اردبیل به من می‌گفت: «این مارتا گدا را من خودم دیده بودم». مرد دیگری می‌گفت: «سوجی آدم بسیار مهربانی بود، یادش بخیر». اما در کتاب ***مرگ رنگ*** در گفت‌وگوهایی که با مردم شهر اردبیل شده، همه به وجود شاعری به‌نام «استاد ناصر دلخون» شهادت داده‌اند و عکسش را هم در این کتاب چاپ کرده‌اند. اما واقعیت چیز دیگری است. واقعیت این است که من رفیقی داشتم به اسم ناصر که همیشه دلش از روزگار خون بود. مدام داشت ریشش را می‌کند. حرص و جوش می‌خورد. و من اسمش را گذاشته بودم ناصر دلخون. بعدها این نام را برای آن شاعر خرقه‌پوش برگزیدم که خوش‌بختانه مورد استناد پیدا کرد و من فهمیدم که آدم باید مواظب حرف‌زدنش باشد (معروفی و بقراط، ۱۳۷۹).

بعد، منتقدی که وظیفهٔ نقد را نیاموخته است، با پنهان‌کاری، برای نویسنده توهم می‌سازد و خود، نویسنده و خوانندگان را می‌فریبد:

وقتی صحنه‌هایی که داستان در آن رخ می‌دهد، در مرز بین تخیل و واقعیت درحال نوسان باشد، عجیب نخواهد بود اگر آدم‌های آن نیز چنین باشند. گالوست میرزایان پرداخت آگاهانهٔ نویسندهٔ رمان از اسمی است که در کتاب جمال ترابی طباطبائی به آن برخورده است- اگرچه او تاکنون کلیسای مریم مقدس را ندیده است- اما استاد دلخون پس از خلق شدن توسط معروفی مابه‌ازا می‌یابد. به این ترتیب که جوان اردبیلی به‌نام ناصر پارسیان در اردیبهشت ماه هفتاد معروفی را از وجود چنین شخصی آگاه می‌کند (یکتا، ۱۳۸۴: ۲۰۸).

در ***سمفونی مردگان*** از سه شاعر نام برده شده است: شهریار، نیما یوشیج و استاد ناصر دلخون که به «دیوانهٔ فیلسوف‌مآب» موسوم است. چه‌بسا عنوان «دیوانهٔ فیلسوف‌مآب» تعبیر دیگری از «عقلای مجانین» باشد که دربارهٔ میرزا محمد دیوانه در کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** مطرح بوده است. چهارمین شاعر را هم می‌توانیم آیدین اورخانی بدانیم که نزد استاد ناصر دلخون مشق شعر می‌کند؛ اما او در عالم شاعری ناکام است[۴] و نزد دیگران چندان جدی گرفته نمی‌شود و در مواردی شعرهایی را که به‌نام خود می‌خواند، برگرفته از متن‌های دیگران است.[۵]

همچنین، برای نویسندهٔ ***سمفونی مردگان*** آسان‌تر می‌بود که اگر می‌گفت براساس متن یا متن‌هایی رمانش را پیش برده و گسترش داده است؛ اما بیشتر گویی با خوش‌خیالی محض از اینکه رمانش در زمینهٔ شخصیت‌پردازی، بیرون از عالم داستان، نمونه‌هایی بیرونی یافته، خوش‌حال است. درحالی که در واقعیت (بیرون از آن واقعیتی که نویسنده از آن سخن می‌گوید) جز این نیست که او براساس شخصیت‌های واقعی، از ره‌گذار یک متن شخصیت‌هایی را ساخته است. گویا آنچه معروفی در مصاحبه‌ها بیان می‌کند، نوع دیگری از داستان‌گویی و خیال‌بافی صرف است و نویسنده - دست‌کم- باید در مصاحبه‌ها مرزهای تخیل و واقعیت را بازشناسد.

آیا استاد ناصر دلخون را عباس معروفی خلق کرده است تا پس از خلق شدن مابه‌ازا بیابد؟[۶] در کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** در چند مورد، از شاعری بانام «یوسف ضیاء متخلص به دلخون» یاد شده است. میرزا یوسف ضیاء یکی از اعضای «هیئت نشر معارف» و مدرسه‌ای به همین نام بوده که در سال ۱۳۲۸ق تأسیس شده (صفری، ۱۳۷۱:

۳/ ۱۹۰) و در همین کتاب تصویری از او همراه با اعضای هیئت نشر معارف درج شده است (همان، ۱۹۱). همچنین، بابا صفری از او باعنوان «شادروان شاعر ملی معروف یوسف دلخون ضیاء» نام می‌برد و یکی از شعرهایش را به‌مناسبت نقل می‌کند (همان، ۲/ ۳۷۷).

بنابراین، دلخون شاعری شناخته‌شده بوده و نویسندهٔ ***سمفونی مردگان*** نام او را تغییر داده است؛ همچنان‌که در موارد بسیاری اثرپذیری‌های او از کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** همراه با تغییر و تبدیل است. فضای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی حاکم بر روزگار دلخونِ واقعی به زمانهٔ ***سمفونی مردگان*** انتقال داده شده است؛ یعنی اگر زمانی نواندیشانی از نسل میرزا یوسف ضیاء از سوی مذهبی‌های قشری به بهانه‌هایی، مانند بابی‌بودن مورد شکنجه، آزار و تعقیب قرار می‌گرفتند (همان، ۳/ ۱۹۲- ۱۹۳)، حال متناسب با گذشت زمان، نیرنگ‌های سیاسی رنگ دیگری می‌گیرند و استاد ناصر دلخون را «مخرب اذهان جوانان غیور» (معروفی، ۱۳۸۴: ۱۵۸) می‌شناسانند یا این‌گونه از او یاد می‌کنند: «استاد دلخون چپ بود. یک سبیل کلفت هم داشت که کار دستش می‌داد. تحت‌الحفظ فرستادیمش مرکز» (همان، ۱۷۲).

از این نظر، در ***سمفونی مردگان***- گذشته‌از گریزهایی که در زمینهٔ «زمان اساطیری» با طرح دوبارهٔ نخستین برادرکُشی می‌بینیم- زمانهٔ غایب نویسنده (۱۳۶۰) با زمانهٔ دلخونِ واقعی و دلخونِ داستانی با یکدیگر می‌آمیزد.

از دیگر شخصیت‌هایی که عباس معروفی از ره‌گذار ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** ساخته و پرداخته، گالوست میرزایان است. الهام یکتا (۱۳۸۴: ۲۰۸) در مقالهٔ «سفر به مرز تخیل و واقعیت»، گالوست میرزایان را پرداخت آگاهانهٔ نویسندهٔ رمان از نامی دانسته که در کتاب جمال ترابی طباطبائی دیده است؛ اما می‌توان گفت عباس معروفی نه‌تنها این نام را از کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** گزینش کرده؛ حتی در مواردی توصیف‌های او از یک خانوادهٔ ارمنی و فضاسازی محلهٔ ارمنستان وام‌دار روایت بابا صفری است. ارامنهٔ اردبیل در روایت بابا صفری این‌گونه توصیف می‌شوند:

> ارامنه ازجملهٔ این جماعت بودند که از قدیم‌الایام، حتی قبل از تأسیس سلسلهٔ صفوی به این شهر آمده در آن متوطن گردیدند و کوچه و محلهٔ مخصوصی هم

برای خود به‌وجود آوردند که امروز نیز به نام ارمنستان خوانده می‌شود. تاریخ مهاجرت آن‌ها و ایجاد کلیسا در اردبیل ناپیداست و تاورنیه جهان‌گرد فرانسوی که در عهد شاه‌عباس دوم به اردبیل آمده است می‌نویسد که این شهر «یک کوچهٔ قشنگی دارد که در منتهاالیه آن کلیسای ارامنه واقع شده است». جای کلیسای قدیمی نیز مثل تاریخ آن نامعلوم است و اصولاً نمی‌دانیم که از آغاز مهاجرت ارامنه به اردبیل چند بار کلیسای آن‌ها تجدید بنا یافته است. ولی کلیسای فعلی، طبق سوابقی که در خلیفه‌گری ارامنهٔ آذربایجان موجود است، در سال ۱۸۷۶ میلادی (مقارن ۱۲۵۵ خورشیدی و ۱۲۹۲ قمری) به‌وسیلهٔ خانوادهٔ میرزایان، از ارامنهٔ اردبیل، و به یادبود «گالوست میرزایان» پدر آن خانواده ساخته شده و برای نگه‌داری آن حمامی در مجاورت کلیسا وقف بر آن گشته است که امروزه آن حمام نیز مثل کلیسا مخروبه گردیده است. این کلیسا که مریم مقدس نام دارد نزد ارامنهٔ اردبیل حرمت خاصی داشت و این احترام امروز نیز در بعضی از فرزندان آن‌ها باقی است چنان‌که برخی از آنان در مواقعی برای زیارت آن به اردبیل می‌آیند و از قبور اجداد خود نیز که در آن کلیساست دیدن می‌کنند (صفری، ۱۳۷۱: ۲/ ۱۹۸- ۱۹۹).

شگرد معروفی چنین است که «با خاک دیگران کوزه می‌سازد» (این سخن وامی است از رمان ***سال بلوا***) و به آن رنگ و لعاب می‌بخشد. نام شخصیت و نام کلیسا را از همین متن گرفته (ر.ک: معروفی، ۱۳۸۴: ۱۸۱- ۲۱۳) و فقط برای آن حمام- که گویا بی‌نام و نشان بوده- عنوان «فانتزی» را برگزیده است و حتی توصیفش از خانه و حیاط (همان، ۱۸۷) وام‌دار ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** (ر.ک: صفری، ۱۳۷۱: ۳/ ۲۴۷- ۲۴۸) است. گاهی نیز نویسنده اصلاً نمی‌تواند با شخصیت‌پردازی طنین یک دورهٔ تاریخی را به گوش خواننده برساند و در ادامه، به یکی از آن‌ها با رسیدن به واژهٔ «رمز» دربارهٔ «یوسف» اشاره خواهیم کرد.

۳- ۲. فضاسازی شهر و نام مکان‌ها

عباس معروفی در ***سمفونی مردگان*** متناسب با اقلیم مورد نظر خود شهر اردبیل را به‌تصویر کشیده است. در لحظه‌های بسیاری، برای فضاسازی شهر و مکان‌های مختلف

آن به تألیف بابا صفری نظر دارد؛ اما به آن محدود نمی‌ماند و تغییراتی در نام واقعی مکان‌ها پدید می‌آورد.

پیش‌تر، الهام یکتا (ر.ک: ۱۳۸۴: ۲۰۳- ۲۰۹) در پژوهش میدانی خود و با نظر به اثر بابا صفری، بسیاری از این تغییرات را بررسی کرده است. گاه نیز نویسندهٔ ***سمفونی مردگان*** توافق‌های یک‌جانبهٔ خود را فراموش می‌کند و برای یک مکان، دو نام برمی‌گزیند. برای نمونه، او به‌جای نام «باغ ملی»، «باغ اخوان» را به‌کار می‌برد؛ اما گویا فراموش می‌کند که با خود قرار گذاشته بود تا «باغ ملی» را به‌عنوان «باغ اخوان» بشناساند (ر.ک: معروفی، ۱۳۸۴: ۲۰ و ۴۰) و پیش‌تر که می‌رود، از چگونگی تبدیل باغ اخوان به «پارک ملی» می‌نویسد:

> یک روز عصر جمعه که حجره تعطیل بود رفتیم باغ اخوان. باغ بی‌در و پیکری بود که چند سال بعد دولت افتاد به جانش، درخت‌های نو کاشت، کاج‌ها و چنارهای قدیمی را برید، زمین را چمن‌کاری کرد، چند سرسره و تاب و الاکلنگ برای بچه‌ها کار گذاشت، برق‌کشی کرد و آن‌وقت اسمش را گذاشت پارک ملی (همان، ۶۵).

البته، این تغییر نام مکان را باید هدفمند دانست که متناسب با سیر زمان صورت می‌گیرد؛ اما درکل نمی‌توان رد پای ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** را نادیده گرفت و باید پرسید که آیا این نویسنده نیست که تازه به‌یادش آمده نام «باغ» چه بوده است و به قرینهٔ «پارک عمومی» در روایت بابا صفری (۱۳۷۱: ۲/ ۱۶- ۱۷)، آن را «پارک ملی» می‌نامد. جملهٔ «آن‌وقت اسمش را گذاشت پارک ملی» شاید گویای «لحظهٔ نگارش» رمان باشد که نویسنده حالا تصمیم می‌گیرد به «متن مبدأ» نگاهی کند و آن را در «متن مقصد» بگنجاند.

یکی دیگر از مکان‌هایی که در ***سمفونی مردگان*** نام آن‌ها تغییر کرده، «شورابیل» است. معروفی این نام را به «شورآبی» تبدیل کرده و در پیوند با آیدین، بار استعاری به آن بخشیده و در حاشیهٔ آن، مفاهیمی مانند «صلح» و «محاکمه» را رویانیده است. با این همه، لحظه‌هایی در پیوند با شورآبی تألیف بابا صفری را از یاد نمی‌برد و از دست نمی‌نهد.

پیش‌تر، الهام یکتا برای نخستین بار دربارهٔ شورآبی چنین نوشته است: «اما دربارهٔ لجن‌های ته شورآبی، جلد سوم کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** اثر بابا صفری گواهی می‌دهد آن را به بیمارستان شوروی و نیز کشور شوروی می‌فرستاده‌اند» (۱۳۸۴: ۲۰۵).

در کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** به چنین ماجرایی این‌گونه اشاره شده است: «در جنگ بین‌الملل اول که ارتش روس، آذربایجان و من‌جلمه اردبیل را اشغال کرده بود یکی از ژنرال‌های روسی در این چشمه استحمام کرده و آن را پسندیده بود و بدان جهت به "یره‌نال سوئی" معروف گشته است» (صفری، ۱۳۷۱: ۳/ ۴۲۳- ۴۲۴). نیز ویژگی‌های درمانی آن بیان شده است: «و چون مقداری نمک و املاح طبیعی دیگر به مرور ایام در آن جمع شده بدان جهت لجن آن به‌صورت دارویی برای معالجهٔ درد مفاصل و رماتیسم به‌کار می‌رود» (همان، ۳۹۰) یا: «بیماران مبتلا به درد پا و مفاصل را با مالیدن جوشیدهٔ سرکه و زنجبیل درمان می‌کردند و یا آن‌ها را برای مالیدن لجن شورابیل بدانجا می‌بردند» (همان، ۴۹۷).

اما نوشتهٔ بابا صفری بر درستی یا نادرستی آنچه در ***سمفونی مردگان*** ذکر شده است، گواهی نمی‌دهد؛ بلکه آنچه آشکار است و یکتا آن را با سکوت برگزار می‌کند، این است که معروفی براساس متنی، رمان می‌نویسد و از رونویسی نیز گریزان نیست. این نگارنده از این نوع رونویسی‌ها هم باعنوان «اثرپذیری مستقیم» یک متن از متنی دیگر نام می‌برد و اگر دیگرانی این‌ها را «سرقت ادبی» یا «سخن‌ربایی»[۷] می‌نامند و برای آن انواعی (از آن میان سخن‌ربایی همراه با «تغییر») قائل‌اند، به خودشان مربوط است.

در ***سمفونی مردگان*** روایت بابا صفری از آن «ژنرال روس» به «ژنرال انگلیسی» تبدیل شده است:

> عصایی‌ها و زمین‌گیرها جلو آب‌معدنی ژنرال صف کشیده بودند. آن‌جا از همه‌جا شلوغ‌تر بود. می‌گفتند در زمان جنگ یک ژنرال انگلیسی در آن آب‌گرم پاهای چلاقش را راه انداخته است، و حالا در ارتش انگلستان مثل شیر امر و نهی می‌کند (معروفی، ۱۳۸۴: ۳۰۱)؛

و با بزرگ‌نمایی از انتقال لجن‌های کف شورآبی سخن می‌گوید: «لجن‌های کف شورآبی را روس‌ها با پمپ می‌کشیدند و تانکرتانکر می‌بردند. پدر می‌گفت: دوای

عاجل رماتیسم همین لجن‌هاست» (همان، ۵۸) یا: «گفت این لجن‌های شورآبی همهٔ مریضی‌ها را از بین می‌برد، به‌خصوص رماتیسم را» (همان، ۲۷۵).

برخلاف گفتهٔ الهام یکتا، در جلد سوم ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** سخنی از «صادرات لجن» در میان نیست و در مصاحبه‌ها، نویسنده دربارهٔ شورآبی و لجن‌های کف آن رمز ساخته و خود آن را گشوده است: «شورآبی ذهنیت آیدین است. همان ذهنیتی که روس‌ها می‌آیند و تانکرتانکر از لجن‌های آن را برای معالجه می‌برند» (معروفی، ۱۳۶۹: ۲۷۸) و منتقدان در تنگنای این بازی رمزسازی و رمزگشایی گرفتار مانده‌اند (ر.ک: یکتا، ۱۳۸۴: ۱۶۹- ۱۷۱ و ۲۰۵).

بدون آنکه بخواهیم با رمزبازیْ خود یا دیگران را گرفتار کنیم، باید بپرسیم آیا در ***سمفونی مردگان*** «یوسف» رمزی از قحطی و مرض جوع است. از این نظر، یوسف یادآور «موسرخه» در ***عزاداران بیل*** است که نخستین بار هوشنگ گلشیری (ر.ک: ۱۳۸۸: ۱/ ۴۶۴) این همخوانی را یادآور شد. معروفی فضای عمومی شهر اردبیل را در شهریور ۱۳۲۰ که وام‌دار روایت بابا صفری است (۱۳۷۱: ۳/ ۲۳)، در کالبد یوسف دمیده و با پیکرگردانی، او را از معصومیت کودکی به معصومیت حیوانی ارتقا داده، از او نیمچه‌انسان‌نیمچه‌حیوانی ساخته و به «انبار آذوقه‌ای» تبدیل کرده است که با آزمندی فقط می‌بلعد و پس می‌دهد. او نیز مانند موسرخه، گرگوار سامسا و جهان‌خاتون- در رمان ***سنگ صبور***- موجودی است در حوالی آفت، خرچسونک و کرم. اما منتقدانی بدون توجه به متن نزدیکی که ***سمفونی مردگان*** متأثر از آن بوده است، «یوسف» را یادآور «یوسف پیامبر» دانسته‌اند (ر.ک: اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۹۵).

۳- ۳. بازسازی وقایع براساس بازنویسی

عباس معروفی برای بازسازی وقایع پس از شهریور ۱۳۲۰ در اردبیل هم‌زمان به دو جلد از کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** نظر دارد. شیوهٔ بازسازی او مبتنی بر بازنویسی است. درواقع، او متنی را روی میز کارش قرار داده، وقایع تاریخی همخوان با رمانش را گزینش کرده و به بازنویسی آن پرداخته است. اگر خواننده‌ای بخواهد از چگونگی این بازنویسی آگاهی یابد، باید «موومان دوم» از ***سمفونی مردگان*** (معروفی، ۱۳۸۴: ۹۰-

۱۱۰) را بگشاید و رد پای ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** (صفری، ۱۳۷۱: ۲/ ۴۱- ۵۴ و ۳/ ۹- ۲۶) را در آن بخش دنبال کند.

بابا صفری در کتابش در مواردی، راوی وقایعی است که خود شاهد آن‌ها بوده است یا به‌روش بیهقی، شنیده‌هایش را مکتوب می‌کند. یکی از این وقایع «حملهٔ هوایی روس‌ها به اردبیل» است و در ***سمفونی مردگان*** صدای بابا صفری (۱۳۷۱: ۳/ ۱۲۸- ۱۳۲) رساتر از عباس معروفی به‌گوش می‌رسد. از دیگر وقایعی که بابا صفری ناظر آن بوده، «آتش‌سوزی بازار اردبیل» است که معروفی (۱۳۸۴: ۶۱- ۶۲) آن را در «موومان دوم» بازنویسی کرده و در مواردی متناسب با سلیقهٔ خود، پاره‌هایی از کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** را در جایی که حتی با نبض متن خود هماهنگ نیست، گنجانده است. در حاشیهٔ واقعهٔ آتش‌سوزی بازار اردبیل به روایت بابا صفری می‌خوانیم:

> در یکی از دکان‌های مجاور درب مسجد جامع در بازار، نیک‌مردی به‌نام علی روائی صرافی می‌کرد و در جامعهٔ اردبیل معیار کامل یک انسان شرافتمند به‌حساب می‌آمد. مغازهٔ او نیز با تمام آنچه در آن بود طعمهٔ حریق گردید. هیئت خیریه، مثل دیگران درصدد جبران خسارت وی برآمد ولی او از قبول هرگونه کمکی خودداری کرد. خواست او فقط این شد که دویست و چند تومانی را، که پیرزنی نزد او امانت گذاشته و در این واقعه از بین رفته است، بدان پیرزن بپردازند و هیئت نیز چنین کرد (۱۳۷۱: ۳/ ۱۳۲).

همین ماجرا در ***سمفونی مردگان*** در مراسم جشن سالیانه‌ای که به‌مناسبت تأسیس کارخانهٔ پنکه‌سازی لُرد در سالن شهرداری برگزار شده است، این‌گونه بازتاب می‌یابد:

> نیک‌مردی که بعد از آتش‌سوزی بازار اردبیل از قبول هرگونه کمکی خودداری کرده بود و تنها خواسته‌اش این بود که دویست و چند تومانی را که پیرزنی نزد او امانت گذاشته بود، و در واقعهٔ آتش‌سوزی از بین رفته بود به آن زن بپردازند، این مرد معیار کامل یک انسان شرافتمند به‌حساب آمد (معروفی، ۱۳۸۴: ۱۴۶- ۱۴۷).

از نمونه‌های دیگری نیز می‌توان سراغ گرفت که از ذکر آن در این گنجا صرف‌نظر می‌کنیم؛ اما برخلاف نظر نویسنده که بر این باور بوده است که اگر کسی ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** را «ورق بزند، ارتباطی از آن با ***سمفونی مردگان*** درک نخواهد کرد»، می‌توان گفت حتی اگر خواننده‌ای به فهرست آن کتاب هم نگاهی بیندازد و به‌صورت نمونه در جلد

دوم به «حملهٔ هوایی روس‌ها به اردبیل» و در جلد سوم به «آتش‌سوزی بازار اردبیل» برسد، ناخودآگاه به‌یاد ***سمفونی مردگان*** می‌افتد.

نگارندگان مقالهٔ «چندصدایی در رمان سمفونی مردگان» بخشی از نوشتهٔ خود را به «روابط بینامتنی» اختصاص داده و در ذیل یکی از آن‌ها بر این باورند که «توصیف آتش‌سوزی نزدیکی‌های بازار» یادآور ***رسالهٔ قشیریه*** و حکایتی با همین مضمون در ***بوستان*** است (حسن‌زاده میرعلی و رضویان، ۱۳۹۱: ۲۷– ۲۸)؛ در اینجا باید گفت با نوعی قرینه‌جویی آزاد می‌تواند یادآور آن متن‌ها هم باشد؛ اما آن دو متن را نسبت به ***سمفونی مردگان*** باید «متن دور» به‌شمار آورد و ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** را «متن نزدیک» دانست که ***سمفونی مردگان*** در گفت‌وگو و تأثیر مستقیم و فعال با آن متن بوده است. نیز، آثاری که نگارندگان در ذیل «روابط بینامتنی» (همان، ۲۵– ۲۷) برشمرده‌اند، در مواردی نادرست است و در مواردی حاصل چکیدهٔ پژوهشگران پیشین. این نیز امری طبیعی است که خوانندگان یا منتقدان در آناتِ خوانش متن، ممکن است متن مورد نظر را با متن یا متن‌هایی در گفت‌وگو ببینند و به‌زعم خود، متن یا متن‌هایی را بیابند؛ اما چه‌بسا آن متن‌ها از متنِ مفروض بسیار دور باشند و آیا این نوعی دورشدن از متن نیست؟

۳– ۴. بازآوری فرهنگ عامیانه

یکی از شیوه‌های معمول در آثار داستانی عباس معروفی، درهم آمیختن مرزهای روایی اسطوره و افسانه با رمان است و این جریان در همهٔ رمان‌های او– تا این‌زمان– حاکم بوده است؛ تا جایی که می‌توان گفت او گاه براساس روایت‌های کهن، روایت‌هایی امروزی می‌سازد که یکی از شاخص‌ترین آن‌ها در ***سال بلوا*** دیده می‌شود که نبض رمان با قلب افسانه می‌تپد. همراه با این جریان، مانند اغلب نویسندگان با استفاده از باورهای عامیانه به رنگ‌آمیزی اقلیمی رمان‌هایش می‌پردازد و گاه جلوه‌هایی فراواقع‌گرایانه و جادویی به آن‌ها می‌بخشد. اهتمام معروفی در این زمینه از داستان‌نویسی در ***سمفونی مردگان*** نیز متأثر از کتاب بابا صفری بوده است (اما به آن محدود نیست و می‌توان این موضوع را جداگانه بررسی کرد).

بابا صفری گفتار چهاردهم از کتاب خود را به «پزشکی و بهداشت در گذشته‌های اردبیل» اختصاص داده و ذیل آن به نمونه‌هایی از طب عامیانه اشاره کرده است. یکی از آن نمونه‌ها «الیگی سالماخ» است:

«الیگی سالماخ» هم نوعی از معالجه برای بعضی بیماران به‌شمار می‌آمد. الیگی اصولاً تخته‌ای بود که به‌صورت مخروط باریک و بلند مثل دوک‌های نخ‌ریسی می‌تراشیدند و بر سر چوبی که عمود بر وسط قاعدهٔ آن بود نخی می‌بستند و آن را برای رشتن و تاب دادن نخ‌های پشمی و پنبه‌ای به‌کار می‌بردند. برخی از پیرزنان از این وسیله برای رفع بیماری کسانی که به‌قول آن‌ها، مرده او را گرفته و مریض کرده بود، استفاده می‌کردند.

کسانی که مرده آن‌ها را می‌گرفت تب و لرز می‌کردند و پس از آن ضعف بر آن‌ها عارض می‌گشت و سستی بر تمام وجود آن‌ها تسلط می‌یافت. پیرزنی که در این موارد بدو مراجعه می‌شد الیگی خود را در دست می‌گرفت و آن را به‌صورت شاقول آرام و ساکت نگه می‌داشت و یکی از کسان بیمار نام بستگانی را که از خانوادهٔ او درگذشته بود یک‌یک بر زبان می‌آورد و به قول آن‌ها، وقتی نام آن کس که او را گرفته بود بر زبان گوینده جاری می‌گشت، الیگی تکان می‌خورد. گوینده بار دیگر نام غذاهایی را که می‌خوردند بیان می‌کرد و باز وقتی نام آنچه آن مرده بدان میل داشته است گفته می‌شد الیگی باز تکان می‌خورد و حرکت می‌کرد. با این دو حرکت نام مرده و غذایی که می‌بایست برای او احسان کنند معلوم می‌گشت و پختن و احسان کردن آن غذا و یادآوری از آن مرده سبب رفع بیماری گفته می‌شد (صفری، ۱۳۷۱: ۳/ ۴۹۸).

عباس معروفی براساس همین باور عامیانه، با تغییر و تبدیل، شخصیتی به‌نام «زن پُرخوان» پرداخته و به روایت بابا صفری از آن شیوهٔ درمانی، جامهٔ نمایشی پوشانده است:

زن پرخوان قاشق چوبی بزرگی آورد که به انتهاش نخ بسته شده بود. نخ را در دست گرفت. صلوات فرستاد و گفت: «خوب. جابرآقا، شروع کن.»

پدر گفت: «صابر.»

پرخوان گفت: «صابر، صابر، صابر.» و قاشق چوبی بین دست‌هاش می‌چرخید.

پدر گفت: «اجاقعلی.»
«اجاقعلی، اجاقعلی، اجاقعلی.»
«سلیمان.» و هر بار که اسمی را می‌گفت، تسبیح را از سر شروع می‌کرد و در دست به‌تندی می‌چرخاند.
«سلیمان، سلیمان، سلیمان.»
«فاتما.»
زن پرخوان دوزانو نشسته بود و با جدیتی که انگار دارد سوزن نخ می‌کند، قاشق را می‌چرخاند: «فاتما، فاتما، فاتما.»
پدر گفت: «دیگر از مرده‌ها کسی را نداشتیم؟ خوب، سولماز.»
زن پرخوان گفت: «سولماز.»
قاشق ناگهان ایستاد. پرخوان گفت: «سولماز.» و به مادر نگاه کرد و گفت: «می‌بینی؟ باز هم خواهرت. خدا رحمتش کند. براش خیرات بدهید. انتظار دارد. خدا رحمتش کند. خرما و نقل بدهید. اصلاً هرچند وقت به چند وقت چیزی براش خیرات کنید.» (معروفی، ۱۳۸۴: ۱۰۱).

فراتر از این نمونه، در لحظه‌هایی نیز احساس می‌شود که نویسنده نام پزشکان را متناسب با متن یا علاقهٔ خود تغییر داده است؛ برای مثال «دکتر سامسون‌اوف» یا «دکتر رستم‌اوف» (صفری، ۱۳۷۱: ۳/ ۴۷۷) را به «دکتر نایدانف» تبدیل کرده است و شاید آنجا که از «شوک آنی» (معروفی، ۱۳۸۴: ۷۷) سخن می‌گوید، به «دیسکیندیرمک» (صفری، ۱۳۷۱: ۳/ ۴۹۶) یا مانند آن نظر دارد.

همچنین، عباس معروفی در ***سمفونی مردگان*** «پَری‌خوان» را «پُرخوان» نوشته است که شاید درست نباشد. اگر به ***تاریخ جهانگشا*** بنگریم، خواهیم دید که از «پری‌داری» و «پری‌خوان» یاد شده است:

در شهور سنهٔ ست و ثلاثین و ستمایه [۶۳۶] قران نحسین بود در برج سرطان. منجمان حکم کرده بودند که فتنه‌ای ظاهر شود و یمکن که مبتدعی خروج کند. بر سه فرسنگی بخارا دیهی است که آن را تاراب گویند. مردی بود نام او محمود صانع غربال؛ چنان‌که در حق او گفته‌اند: در حماقت و جهل عَدیم‌المِثل. به

سالوس و زرق، زهد و عبادتی آغاز نهاد و دعوی پری‌داری کرد؛ یعنی جنیان با او سخن می‌گویند و از غیبیات او را خبر می‌دهند.

و در بلاد ماوراءالنهر و ترکستان، بسیار کسان بیشتر عورتینه دعوی پری‌داری کنند و هرکس را که رنجی باشد یا بیمار شود، ضیافت کنند و پری‌خوان را بخوانند و رقص‌ها کنند و امثال آن خرافات، و آن شیوه را جهال و عوام التزام کنند (جوینی، ۱۳۸۵: ۱/ ۸۰).

اگر از میان متونی که به «پری‌داری» و همانندهای آن اشاره شده، فقط این نمونه از جوینی را برگزیدیم، دلیل اصلی آن است که در این متن هم از «غربال» یاد شده که با آن «الیگ» در روایت بابا صفری در گفت‌وگوست. معروفی در ***این‌سو و آن‌سوی متن*** هم کلمهٔ «پُرخوانی» را به‌کار می‌برد: «در آذربایجان پُرخوانی هست» و آنجا که از «جنبهٔ روان‌شناسی و درمانیِ»[۸] آیین‌هایی مانند «پُرخوانی» سخن می‌گوید، یادآور تألیف بابا صفری (۱۳۷۱: ۳/ ۴۹۸- ۴۹۹) است. آیا «پُرخوانی» یا «پُرخوان» تصحیف «پَری‌خوانی» یا «پَرخوان» است؟ و «پَرخوان» هم تصحیف شده است؟[۹]

این نمونه را هم به‌عنوان آخرین مورد بخوانید:

دهقانان اردبیل این ماده را به‌جای آنکه در زراعت مورد استفاده قرار دهند، به‌صورت تپاله به مصرف سوخت می‌رسانند و نیازهای حرارتی خود را، از گرم کردن منزل گرفته تا پختن غذا و نان، بدان وسیله تأمین می‌نمایند (صفری، ۱۳۷۱: ۳/ ۳۷۵).

این نمونه در ***سمفونی مردگان*** تبدیل شده است به:

کبریت کشید و دنبال چیزی گشت که بتواند آتش روشن کند. یک مشت کاه خیس پای آخور ریخته بود که نمی‌شد روشنش کرد. نه. خدایا این انصاف نیست. پس چه باید کرد؟ مثل دهاتی‌های رام‌اسبی که سرگین خشک‌شدهٔ ته طویله را می‌سوزانند، تکه‌هایی سرهم کرد و آتش زد (معروفی، ۱۳۸۴: ۳۰۴).

«دهقانان اردبیل» به «دهاتی‌های رام‌اسبی» و «تپاله» به «سرگین» تغییر یافته است. بگذریم از اینکه اصلاً «رام‌اسبی» وجود ندارد و آن «شام‌اسبی» است. این نمونه را فقط برای اشاره به دو نکته برگزیدیم: نخست اینکه در آوای بابا صفری، با روایت از آن شیوهٔ دشوار زندگی دهقانان، اندوهی نهفته است که آن را دیده و زیسته؛ اما در صدای

آن دانای کل در ***سمفونی مردگان*** با اشمئزاز همراه شده و حکایت از آن دارد که نویسنده آن اقلیم را نزیسته و گردش‌گرانه بدان سامان کشانده شده است. نکتهٔ دیگر این است که از میان جمله‌های بالا در ***سمفونی مردگان***، یک جمله درخشش بیشتری دارد و آن «پس چه باید کرد؟» است. این جمله هم گویای «لحظهٔ نگارش» است که نویسنده متناسب با وقایع مورد نظر، خوانده‌هایش (متن مبدأ) را به یاد می‌آورد و در متن خود (متن مقصد) می‌گنجاند.

شاید یادآوری این نوع اثرپذیری‌ها چندان مقبول یا مطبوع دیگران نیفتد؛ اما باید تصریح کنیم که میزان اثرپذیری عباس معروفی از کتاب ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** بسیار گسترده است و در این مختصر، فقط برخی از آن‌ها را بیان کردیم. البته، این را نیز باید درنظر گرفت که عباس معروفی در لحظه‌هایی به‌خوبی توانسته است یک «متن بیرونی» را در متن خود درونی کند؛ درواقع آن متن را در متن خود حل و نابود کرده است؛ بسان نابودی شکر در شیر. اما خوانندگان می‌توانند با رجوع به تألیف بابا صفری متناسب با درک چشایی خود، لحظه‌های بسیاری از اثرپذیری مستقیم نویسندهٔ ***سمفونی مردگان*** را ببینند.

بنابراین، بااطمینان می‌توان گفت برای پژوهندگان داستان‌نویسی معاصر خوانش ***سمفونی مردگان*** بدون درنظر گرفتن کتاب بابا صفری همواره ناتمام خواهد بود و تا زمانی که به‌درستی ندانیم متنی چگونه ساخته شده است، با رفتن به‌سراغ نظریه‌ها، هرگز نمی‌توانیم آن را به سخن وادار‌یم. برخی دیگر از آثار عباس معروفی را هم باید با همین دید نگریست که او براساس متن‌هایی، متنی را پیش می‌برد و گسترش می‌دهد و گاه داستان کوتاه را به رمان تبدیل می‌کند. به بیان دیگر، آثار داستانی عباس معروفی را باید «متن مرکب» دانست و نه «متن مفرد»؛ بنابراین «ذهن متن»های او را نمی‌توان «مستقل» نگریست. هرچند امروزه، عدم استقلال متن‌ها امری طبیعی به‌شمار می‌آید و هیچ متنی مستقل نگریسته نمی‌شود، باید بکوشیم بازتاب آن متن‌ها را بیابیم و چگونگی و چرایی حضورشان را بسنجیم.

۴. نتیجه

در ***سمفونی مردگان*** دو بار از زبان سوجی چنین جمله‌ای می‌خوانیم: «اگر می‌خواهی بفهمی که کتاب دراصل نوشتهٔ چه کسی است، پانویس‌هاش را بخوان» (معروفی، ۱۳۸۴: ۳۰۹ و ۲۷۲)؛ اما در ۳۵۰ صفحه از رمان مورد نظر فقط یک «پانویس» می‌بینیم که آن‌هم به‌صورت مبهم و ناتمام ذکر شده و خواننده درنمی‌یابد نویسنده شعر کدام شاعر را از کدام کتاب نقل کرده و به چنین جمله‌ای «اصل شعر به زبان ترکی است» (همان، ۱۴۲) بسنده شده است.

با توجه به آن جملهٔ سوجی، آیا می‌توان چنین احتمالی داد که ***سمفونی مردگان*** پیش از چاپ، پانویس‌های بیشتری داشته و نویسنده- به‌دلایلی که نمی‌دانیم- آن‌ها را حذف کرده است؟ و آیا آن جمله می‌تواند نشانه‌ای باشد از اینکه نویسنده با ذکر کردن یا نکردن آثاری که از آن‌ها تأثیر پذیرفته- و گاه از آن‌ها رونویسی می‌کند- با خود در جدال بوده است؟ اگر چنین بوده، بی‌شک یکی از منابعی که باید در پانویس‌ها مکرر از آن یاد می‌شد، ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** است؛ اما از این کتاب اگرچه هیچ نام و نشانی در رمان نیست، خواننده‌ای که هر دو متن را خوانده باشد، در لحظه‌های بسیاری جمله‌های یکی را در دیگری می‌بیند؛ گاه بدون تغییر و گاه با تبدیل و تصرف.

با این همه، اگرچه نویسنده در گفت‌وگویی، از ***اردبیل در گذرگاه تاریخ*** یاد کرده و گفته است که از آن کتاب «سودهای فراوان بردم»، در همان مصاحبه و گفت‌وگوهای دیگر درصدد پنهان کردن اثرپذیری خود از آن متن برآمده و حتی منتقدی که از این اثرپذیری آگاه بوده، وظیفهٔ نقد را- که آینگی است- به‌جا نیاورده است. به‌تعبیر شمس تبریزی، «آینه میل نکند».

الهام یکتا (۱۳۸۴: ۲۵۳) بر این باور بوده است که «نویسندهٔ ادبیات داستانی» به‌هیچ‌وجه وظیفه ندارد کتاب‌شناسی آثاری را که از آن‌ها سود برده است، ذکر کند و آن را وظیفهٔ «خوانندهٔ هوشمند و منتقد بافراست» می‌داند؛ اما گاه میزان اثرپذیری عباس معروفی از آثار دیگران به‌اندازه‌ای است که این گمان را پدید می‌آورد که او گام‌به‌گام براساس آثار دیگران می‌نویسد و اگر نویسنده وظیفه ندارد تا از آن‌ها یاد کند، دست‌کم

از منتقدی که از این جریان آگاه است، انتظار می‌رود آگاهی خود را از خوانندگان دریغ نکند.

برخلاف نظر الهام یکتا می‌توان رمان‌هایی را برشمرد که «نویسندهٔ ادبیات داستانی» منابع اثرپذیری و گفت‌وگوی خود با آن آثار را ذکر و آشکار می‌کند؛ برای نمونه در ***ژاک قضا و قدری و اربابش*** از دنی دیدرو یا ***چاه بابل*** از رضا قاسمی. هرچند این جریان- همچنان‌که الهام یکتا خود در گفت‌وگوی غیرمستقیم با نادر ابراهیمی بیان کرده- در ادبیات داستانی چندان رایج نیست، می‌توانیم از نویسندگان انتظار داشته باشیم که اگر از اثرپذیری خود سخن می‌گویند، با زبان گشاده بگویند. برای نمونه، عباس معروفی در پی‌گفتار ***پیکر فرهاد*** از اثرپذیری خود از ***بوف کور*** سخن می‌گوید. درواقع، خوانندگان خود را از اثرپذیری‌ای که کاملاً آشکار است، می‌آگاهاند و این چیزی جز «همان‌گویی» نیست و خواننده به چنین آگاهی‌ای نیاز ندارد؛ اما دربارهٔ آثار دیگر سکوت می‌کند یا اگر حرفی می‌زند، ناتمام است.

سخن پایانی این است که همهٔ آنچه ما در این نوشتار بیان کردیم می‌توانست در همان سال‌های پس از انتشار ***سمفونی مردگان*** و ***مرگ رنگ*** یا ***ازل تا ابد (درونکاوی رمان «سمفونی مردگان»)*** آفتابی شود تا اگر نقد و پژوهش و خوانشی در کار است، در مسیری روشن باشد؛ اما گویا کسانی آگاهانه و عامدانه از بازگویی آن خودداری کردند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در گفت‌وگویی در این‌باره می‌گوید: «در رمان ***سمفونی مردگان*** وقتی اردبیل بودم و کنار شورابیل نشسته بودیم یک آقایی آنجا بود به او گفتم بیا با هم شناکنان برویم آن سمت شورابیل و برگردیم. او به من گفت مگر مغز چلچله خوردی؟ این مغز چلچله شد یکی از تم‌های مهم ***سمفونی مردگان*** که برادری به برادر خودش مغز چلچله می‌دهد و مشاعرش را از کار می‌اندازد». ر.ک: عباس معروفی، «مضمون رمان جدیدم خداخواهی بدون مذهب است»، ***رادیو فردا*** (۶ آبان ۱۳۹۱)، در: http://www.radiofarda.com/content/f12_interview_with_abbas_maroufi/24752552.html.
چه‌بسا این هم یک داستان ارتجالی از راه خوانده‌ها باشد: «به‌باور عامه، خوردن مغز چلچله موجب جنون می‌شود؛ شاید به‌علت همخوانی واژهٔ "چل" (= دیوانه) با "چلچله"». ر.ک: سیمین بهبهانی، «سمفونی مردگان: هنگام که مرگْ آخر دواست» در ***یاد بعضی نفرات*** (تهران: نگاه، ۱۳۸۸)، ص۶۹۱.

۲. برای نمونه رجوع کنید به:
- محمد بهارلو، «تصنیفی ناهماهنگ»، ***کلک***، ش۳ (خرداد ۱۳۶۹)، صص۱۳۸- ۱۳۹.
- محمدعلی محمودی و مهدخت پورخالقی چترودی، «روایت جریان سیال ذهن در سمفونی مردگان»، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد***، س۳۶، ش۱۴۳ (زمستان ۱۳۸۲)، صص۱۰۷- ۱۱۱.
- محمدعلی محمودی، ***پردهٔ پندار (جریان سیال ذهن و داستان‌نویسی ایران)*** (مشهد: مرندیز، ۱۳۸۹)، صص۱۳۵- ۱۳۹.

۳. عباس معروفی در گفت‌وگویی منابع دیگری را نام می‌برد؛ اما از منابع اصلی و مستقیم یاد نمی‌کند: «یک بار در تابستان ۶۷ که سپانلو مهمان جلسه‌شان بود، پس از جلسه پشت میز او نشست و رمان را خواند. گفت: "این شاه‌کار است، فقط توصیه می‌کنم یک دور نثر کلاسیک‌های پس از مشروطه را بخوان و بعد کتابت را بده برای چاپ." سه چهار ماهی با نثر مینوی و فروزانفر و سعیدی و اقبال آشتیانی و زرین‌کوب و دیگران دوش گرفت و بعد که پاک‌نویس نهایی را می‌نوشت، تازه می‌فهمید که سپانلو چه خدمتی به او کرده است» (شکراللهی، ۱۳۸۲).

۴. ر.ک: مشیت علایی، «شاعر نفرینی» در ***شکل‌های زندگی*** (تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸)، صص۴۱- ۵۰.

۵. ر.ک: پیمان دهقان‌پور، «بازتاب رمان *بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم* در رمان *سمفونی مردگان*»، ***فصلنامهٔ نقد ادبی***، س۶، ش۲۲ (تابستان ۱۳۹۲)، صص۸۹- ۱۱۲.

۶. وقتی منتقدان برای نویسنده باور نادرست می‌سازند، عجیب نیست که بعدها بخوانیم و ببینیم که یکی می‌گوید: «و موقعی که می‌رم داستان می‌نویسم، من یک سانت از خدا پایین‌ترم. دیگه مردم نیستم. دارم خلق می‌کنم، دارم می‌آفرینم. گاهی اوقات همون نزدیکی‌های خدا، یک سانتش، سربه‌سر، تا اونجاها میرم بالا و هیچ‌چیز برای من مهم نیست، هیچ‌کس برای من مهم نیست. فقط دلم برام مهمه و اینکه این رو دارم می‌نویسم». ر.ک: گفت‌وگوی عباس معروفی با ***توانا***، در:
https://tavaana.org/fa/content/%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%B3-%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%88%D9%81%DB%8C.
همچنین، این احتمال وجود دارد که عباس معروفی در آثار دیگری با شاعری به‌نام «دلخون» آشنا شده باشد؛ اما هنوز برای این نگارنده روشن نیست که برخی از آن شعرهایی که در ***سمفونی مردگان*** گنجانده شده، از کدام شاعر یا شاعران است؛ ولی درکل نمی‌توان پذیرفت که دلخون را عباس معروفی خلق کرده باشد. در ***تذکرهٔ شعرای آذربایجان*** دلخون این‌گونه معرفی شده است: «از شعرای معروف ارومیه بود که به زبان آذربایجانی شعر می‌گفت و در بلوای ارومیه به‌قتل رسید» (دیهیم، ۱۳۶۷: ۱/ ۳۲۴).

۷. ر.ک: علی صلاح‌جو، «سخن‌ربایی» (سرقت ادبی)، ***پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی***، ش۱۹ (پاییز ۱۳۸۷)، صص۹۸- ۱۱۰.

۸. در این نشانی می‌توانید ببینید:
http://zamaaneh.com/maroufi/2007/08/print_post_50.html.

۹. در ***کشف‌الاسرار*** میبدی «پَرخوان» همراه با «آواز» به‌کار رفته است: «جای دیگر گفت: "*مِن صَلصالٍ کَالْفَخّار*" فخّار گلی خشک باشد که وی را آواز و پَرخوان بود، یعنی که آدمی با شغب است. در سر آشوب و شور دارد، و در بند گفت‌وگوی باشد». ر.ک: رشیدالدین ابوالفضل میبدی، ***نواخان بزم صاحب‌دلان (گزیدهٔ کشف‌الاسرار و عدةالابرار)***، گزینش و گزارش رضا انزابی‌نژاد، چ۹ (تهران: جامی، ۱۳۸۳)، صص۸۹ و ۲۰۶.

منابع

ـ آلن، گراهام (۱۳۹۲). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزادنجو. چ۴. تهران: نشر مرکز.

ـ اسحاقیان، جواد (۱۳۸۷). ***از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان***. تهران: هیلا.

ـ باختین، میخاییل (۱۳۹۰). ***تخیل مکالمه‌ای (جستارهایی دربارهٔ رمان)***. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. چ۲. تهران: نشر نی.

ـ جوینی، عطاملک (۱۳۸۵). ***تاریخ جهانگشا***. ج۱. مقدمه، تصحیح و تعلیقات حبیب‌الله عباسی و ایرج مهرکی. تهران: سخن.

ـ حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و سیدرزاق رضویان (۱۳۹۱). «چندصدایی در رمان سمفونی مردگان». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***. س۲. ش۴. صص۱۱– ۳۸.

ـ دیهیم، محمد (۱۳۶۷). ***تذکرهٔ شعرای آذربایجان (تاریخ زندگی و آثار)***. ج۱. تبریز: آذرآبادگان.

ـ شکراللهی، رضا (۱۳۸۲). «متن کامل گفت‌وگو با عباس معروفی». ***خوابگرد***. وب‌سایت شخصی. (آخرین بازنگری ۱۳ تیر ۱۳۹۳)، در:
http://www.khabgard.com/?id=-232231770.

ـ صفری، بابا (۱۳۷۱). ***اردبیل در گذرگاه تاریخ***. ۳ج. چ۲. اردبیل: دانشگاه آزاد اسلامی.

ـ گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۸). ***باغ در باغ***. ج۱. چ۳. تهران: نیلوفر.

ـ معروفی، عباس (۱۳۶۹). «میزگرد داستان‌نویسی امروز». ***کلک***. ش۱۱ و ۱۲. صص۲۷۲–۲۸۷.

ـ ـــــــــــ (۱۳۸۴). ***سمفونی مردگان***. چ۹. تهران: ققنوس.

ـ معروفی، عباس و الاهه بقراط (۱۳۷۹). «نام‌ها و نگاه‌ها: گفت‌وگو با عباس معروفی». ***ژورنالیست***. (آخرین بازنگری ۱۳ تیر ۱۳۹۳)، در:
http://www.alefbe.com/Interviews/Namha_Negahha/Marufi.htm.

ـ یکتا، الهام (۱۳۸۴). ***ازل تا ابد (درونکاوی رمان «سمفونی مردگان»)***. تهران: ققنوس.

- Bakhtin, M.M. (2011). *The Dialogic Imagination*. Roya Pourazar (Trans.). 2nd Ed. Tehran: Ney Publication. [In Persian]
- Deyhim, M. (1988). *The Biography of Azarbaijani Poets (Life History and Works) (Tazkare-ye-šo□arā-ye-Āzarbāyjan: Tārix-e-Zendegi va Āsār)*. Vol. 2. Tabriz: Azarabadegan. [In Persian]
- Eshaghian, J. (2008). *From the Sound and the Fury to Symphony of the Dead (az Xašm o Hayāhu tā Samfoni-ye-Mordegān)*. Tehran: Hila. [In Persian]
- Jovayni, A. (2006). *History of the World Conqueror (Tārix-e-Jahāngošā)*. Vol. 1. Introduction, Correction & Suspensions H. Abbasi & I. Mehraki. Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Golshiri, H. (2009). *Garden in Garden (Bāq dar Bāq)*. Vol. 1. 3th Ed. Tehran: Niloufar. [In Persian]
- Hasanzadeh Mir Ali, A. & S.R. Razavian (2012). "Polyphony in the Novel of Symphony of the Dead". *The Journal Criticism and Stylistics Research*. *Y. 2. No. 4*. Pp. 11- 38. [In Persian]
- Ma□roufi, A. (1990). "Miz-e gerd-e Dāstān nevisi-ye Emruz". *Kelk*. *No. 11 & 12*. Pp. 272- 287. [In Persian]
- _____ (2005). *Symphony of the Dead (Samfoni-ye-Mordegān*). 9th Ed. Tehran: Ghoghnous. [In Persian]
- Ma□roufi, A. & E. Boghrat (2000). "Names and Views: Interview with Abbas Maroufi". *The Journalist*. (Accessed 22 July 2014), at: http://www.alefbe.com/Interviews/Namha_Negahha/Marufi.htm. [In Persian]
- Safari, B. (1992). *Ardabil in the Crossing of the History (Ardabil dar Gozargāh-e-Tārix)*. 3 Vol. 2nd Ed. Ardabil: Islamic Azad University. [In Persian]
- Shokrollahi, R. (2003). "Full Text of Interview with Abbas Maroufi". *Xābgard.* (Accessed 22 July 2014), at: http://www.khabgard.com/?id=-232231770. [In Persian]
- Yekta, E. (2005). *The Eternity to Eternity (Analysis Novel "Symphony of the Dead")* (*Azal tā Abad: Darunkāvi-ye Romān-e Samfoni-ye Mordegān*). Tehran: Ghoghnous. [In Persian]

پرتال جامع علوم انسانی