بررسی مؤلّفه‌های پُست‌مدرنیستی در رُمان *باورهای خیس یک مرده**

سیروس شمیسا (استاد دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کاشان)
سکینه نجاتی رودپشتی (دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی)

خلاصهٔ داستان

شخصیّت اصلی داستان آقای «صبوری» است که، در خانهٔ مادری خود، با همسرش «مانا» و پسرش «آرش» به همراه مادر و خواهرش زندگی می‌کند. او، به عنوان رئیس هیئت مدیرهٔ تعاونی ادارهٔ حمل و نقل، در روز تولّد خود، موفّق می‌شود قطعه زمینی برای شرکت تعاونی اداره‌اش کسب کند و همکارانش را خشنود سازد. زمین هنوز آباد نیست ولی، به پیش‌بینی کمک کارشناس، آیندهٔ خوبی دارد و آزادراه هفتادوپنج متری از آن می‌گذرد. صبوری بنا دارد با همکاران خود، در آن بیابان، شهر بسازند. همگی، برای بازدید قطعه زمین، به آن منطقه می‌روند و هر یک از آنان سهم خود را خط کشی و گودبرداری می‌کند. حین گودبرداری، کار، بر اثر خشکی چاه، متوقّف و صبوری کلافه می‌شود. وی در زیرزمین خانهٔ مادری زندگی می‌کند و، گه‌گاه با دعوای همسر و مادرش درگیر می‌شود.

مذاکره با چند کارشناس و اهالی محلّه برای حلّ مشکلِ آب فایده‌ای ندارد. در یکی

* باورهای خیس یک مرده، محمّد محمّدعلی، انتشارات علم، تهران ۱۳۷۶.

از شب‌ها به سراغ کتابی می‌رود که مادرش، در شب تولّدش، به او هدیه داده بود و در شُرُف ضایع شدن بود. با ورود کتاب در داستان، به سبب تشابه مطالب آن با موقعیّت راوی، داستان خیالی دیگری شکل می‌گیرد.

صبوری، به واسطهٔ یکی از همکارانش، به نوعی با «آقا غنی» گره می‌خورد. آقا غنی نشانی حاج میرزا آغاسی «مقنّی‌باشی» را به او می‌دهد. بین کتاب چاپ سنگی صبوری و قنات چاه امام‌زاده، گویا رازی نهفته است. صبوری و دوستانش، پس از صرف ناهار، از قهوه‌خانه‌ای که آقا غنی نشان داده بود، سراغ مقنّی‌باشی را و نشانی محلّ سکونت مقنّی‌باشی «ده حمام‌دار» را از او می‌گیرند.

خیلی‌ها حتّی از مردم همان حوالی اسمش را نشنیده بودند. پرسان پرسان، سرانجام به مقنّی‌باشی می‌رسند. صبوری، با شنیدن سخنان مقنّی‌باشی، به یاد می‌آورد که آنها را درکتاب چاپ سنگی خوانده است. سرانجام، برادر مقنّی‌باشی آنها را به درون حمّامی می‌برد که چاهی و چرخ چاهی دارد و می‌گوید مقنّی داخل چاه اتاقکی ساخته و چلّه نشسته است. درگفت و شنودهایی با مقنّی‌باشی، وی می‌گوید: مودّت در شب مهتابی ای دوست!

صبوری شب هنگام، آنچه را بین آنها و مقنّی‌باشی گذشته، برای اهل خانه بازگو می‌کند. هریک دربارهٔ مقنّی‌باشیِ مدّعی کرامات نظری می‌دهند. موضوع چاه و مقنّی‌باشی صبوری و بانو میرجلالی، همکار صبوری، را به هم نزدیک می‌سازد و صبوری، با اطّلاعاتی که میرجلالی از چاه‌های زیرزمینی می‌دهد، به‌گفت‌وگو با او راغب می‌شود. یکی دو ساعت گفت‌وگوی آن دو صبوری را آن چنان به بانو میرجلالی نزدیک می‌کند که به اصرار می‌خواهد بداند چرا وی تا صبح بیدار بوده است. پیوند صبوری و بانو میرجلالی با تعریف خواب میرجلالی محکم‌تر می‌شود.

قرار است بانو میرجلالی نیز جمعهٔ آینده، به همراه گروه سه نفره، نزد مقنّی‌باشی برود. صبوری، درکش‌وقوس زندگی و حادثهٔ چاه آب، خود را درمانده می‌یابد. مقنّی‌باشی، با چند کارگر و یک چرخ‌کش، روی چاه قطعه زمین شرکت تعاونی درکندوکاو است. به برکت وجود او، چندی پس از آن، قنات احیا می‌شود و صاحبان قطعه زمین به آب دست می‌یابند و نمایندگان دیگر شرکت‌های تعاونی آن محل نیز

در مالکیّت چاه سهیم می‌گردند. شبکه‌های آب‌رسانیِ مقنّی‌باشی آب پنجاه شصت خانهٔ درحال ساخت را تأمین می‌کنند. مقنّی‌باشی، به رغم اصرار صاحبان قطعه زمین، از اِعلام هزینهٔ احیای قنات طفره می‌رود و می‌گوید نوکیسه و دست به دهن نیست و سال‌هاست که رزق و روزی‌اش از جای دیگر حواله می‌شود و کار را برای رضای خدا و دل خودش به دست گرفته است. کار ساختمانی روبه‌راه است و آب به سه شرکت تعاونیِ دیگر هم می‌رسد. مقنّی‌باشی مظهر قنات را پیدا کرده و پیغام می‌دهد که بیایند و در خاک پس‌زنی از روی مظهر قنات مشارکت کنند. خانه‌ها آمادهٔ سکونت می‌شوند و مقنّی‌باشی، در ازای خدمتش، صاحب خانه و قطعه زمینی پانصد متری می‌شود. آب قنات بـه دیگـران نـیز فروخته می‌شود.

«رحیم‌زاده»، همکار صبوری، از کار مقنّی‌باشی راضی نیست و او را به حقّه‌بازی متّهم و شهرت‌طلب معرّفی می‌کند و امیدوار است که او و دیگران فریبش را نخورند. مقنّی‌باشی اعتبار و منزلتی در بین مردم می‌یابد و صبوری از همبستگی مردم در آب‌رسانی و بازیابیِ مظهر قنات خرسند است امّا نوعی تردید در نگاهش موج می‌زند که نکند این قنات از آنِ او و اجدادش بوده باشد. شرایط زندگی مهیّا شده است. حمل آب از منبع مجانی است امّا آب‌بها را مقنّی‌باشی می‌گیرد. پس از چندی، کم‌آبی اهالی را دچار مضیقه مـی‌کند و اسهال و استفراغ خونی نیز در کودکان شایع می‌گردد و پسر خانم میرجلالی نیز در این میان تلف می‌شود. کم‌آبی و آلوده شدن آب همچنین افزونیِ نرخ آب‌بها فکر همهٔ ساکنان شهرک را به خود مشغول می‌سازد.

صبوری از این احوال بسیار ناراضی است و خود را خسته و وامانده احساس می‌کند به‌ویژه که، در خانه، مدام، به دلیل نبودِ آب، با غرولند همسرش روبروست و همهٔ اهالی شهرک نیز کلافه‌اند. مقنّی‌باشی مصرف زیاد آب و به نتیجه نرسیدن تحقیقاتش در کشف قنات را علّت کمبود آب عنوان می‌کند. وقتی صبوری و چند تن دیگر به اعتراض نزد او می‌روند، می‌گوید: آب این قنات نر است و نیاز به مادینگی دارد که، اگر میسّر شود، آن چنان قنات به بهره‌دهی می‌رسد که اراضی بسیاری را گلستان می‌کند و پیشنهاد ازدواج با قنات را به خانم میرجلالی می‌دهد. صبوری از عنوان شدن این پیشنهاد دلگیر می‌شود؛ با خود کشمکش درونی دارد و از سپردن کارها به مـقنّی‌باشی پشـیمان است. او، از زبـان

خانم میرجلالی، می‌شنود که مقنّی‌باشی وی را مأمور پیدا کردن زنی کرده که قبلاً عاشقش بوده است. صبوری از احساس خود به خانم میرجلالی، که حلقهٔ گمشدهٔ ماجرای بین مقنّی‌باشی و آن خانم است، باخبر است ولی آن را ندیده می‌گیرد و نمی‌تواند برای تمایل نامتعارفش به این زن معنایی بیابد. آنها می‌خواهند، به کمک یکدیگر، ازدواج قنات با خانم میرجلالی را سر و سامانی بدهند.

زنان شهرک متّحد می‌شوند تا به ماجرای عروسی قنات پایانی دهند. همکاران صبوری، به دستور مستقیم رئیس اداره، باید مأمور شوند تا خانم میرجلالی را، درکار آب‌رسانی شهرک با مقنّی‌باشی، همراهی کنند و باز به سراغ آقا غنی می‌روند تا گره ازکار فروبستهٔ آنان بگشاید. صبوری، از زبان نمایندهٔ چهارم تعاونیِ شرکت‌های دیگر، شنیده که این جشن مراسم آیینی و ملّی و میهنی است و چه بهتر که در روز تعطیل برگزار شود. صبوری از مقنّی‌باشی می‌خواهد که این ماجرا را آبرومندانه ختم کند تا مشکلی متوجّه خانم میرجلالی نشود. او می‌گوید همهٔ کارها به دست خانم میرجلالی است: اگر او تن به ازدواج با قنات بدهد، شما صاحب آب می‌شوید وگرنه شما را دچار دردسر می‌کند. صبوری نسبت به مقنّی‌باشی حسادت می‌ورزد. او احساس ناخوشایندی از همهٔ ماجراهای پیش‌آمده دارد چرا که خود دل به خانم میرجلالی بسته است.

عروس را، طبق سنّت، برای تعیین مهریّه، به خانهٔ مقنّی‌باشی می‌برند. درپایان این مراسم، عروس خانم به اتاق برده می‌شود و اندکی متفاوت امّا به همان شکل بیرون می‌آید و سوار اسب می‌شود و، همراه دیگران، به مظهر قنات می‌رود. دراین میان، صبوری و مقنّی‌باشی و برادرش درگیر می‌شوند و لیچار بار هم می‌کنند. ناگهان برادر مقنّی‌باشی به جلو می‌پرد و دشنه از شال کمرِ مقنّی‌باشی بیرون می‌کشد و دو بار در قلب او فرومی‌برد. مقنّی‌باشی، که هنوز در خلأ عشق دیرین خود به سر می‌برد، به دست برادر حسود عاشقش کشته می‌شود. جمع را برای گزارش چگونگی روی دادنِ قتلِ مقنّی‌باشی به پاسگاه می‌برند. همه، در پاسگاه، همسخن‌اند و پاسگاه درصدد دستگیری قاتل مقنّی‌باشی برمی‌آید. هنگامی که از پاسگاه بیرون می‌آیند، صبوری از روبرو شدن با همسرش، مانا، واهمه دارد. مانا به او می‌گوید: «دیگر به چشم خودم هم اعتماد نمی‌کنم. می‌دانی، کوچک و بزرگ عاقل و سفیه به ابتذال کشیده شدیم». صبوری که سرگرم مطالعهٔ کتاب قدیمی

است و بسیاری از شخصیّت‌ها و اتّفاقات مندرج در آن را در زمان حال بازیافته است، دچار توهّم می‌شود و خود را نیز جای یکی از شخصیّت‌های داستان می‌پندارد.

مانا، با خواندن دفترچهٔ خاطرات صبوری، از تمایل شوهرش به خانم میرجلالی آگاه می‌گردد. صبوری دل‌نگران است که چرا خواب خود را در دفترچه نوشته تا مانا آن را بخواند. وی بر آن است که خلاف شرعی از او سر نزده است. صبوری بین خواب و واقعیت معلّق است. همسرش با نارضایتی خانه را ترک می‌کند و او قلم برمی‌دارد تا ماجرای خود و مانا را بنویسد. امّا واکنش همسرش او را از این خیال‌پردازی بیرون می‌کشد. او نمی‌خواهد از خواب بیدار شود، نمی‌تواند باور کند که خانم میرجلالی همسر رئیس اداره شده است. مانا، برای آن دو، آرزوی خوشبختی می‌کند. او می‌خواهد صبوری را مدّتی به حال خود واگذارد تا خوب فکرهایش را بکند. «چه با گذشت و دریادل بود این مانا!»

ضعف انسجام (فروپاشی پیرنگ و زمان خطّی)

در داستان‌های موفّق رئالیستی، طرح منسجم لازمهٔ روایت است؛ طرح، به عبارتی، قدرت تخیّل نویسنده را بیان می‌کند. نویسنده، درگرایش به عینی کردن ذهنیّات خود، باید با طرح منسجم به پرورش منطقی برسد. طرحْ چهارچوب کلّی رویدادها بر مبنای ترتّب علّت و معلولی است. (← پاینده۳، ص ۶۰) در داستانِ موضوع بحث، سه ویژگیِ طرح داستان‌های رئالیستی ــ «پیروی اکید از ترتّب علّت و معلولی»؛ «اجتناب از رویدادهای نامحتمل»؛ و «ساختار سه بخشی (آغاز، میانه، و فرجام)» ــ فرومی‌پاشد.

نویسندهٔ رُمانِ باورهای خیس یک مرده از تکنیک داستان در داستان بهره جسته است. داستان بر شخصیّت کارمندی به نام «صبوری» متمرکز است که عهده‌دار آبرسانی به زمین اهدائی اداره به او و همکارانش شده است. وی، حین احداث ساختمان‌ها و درگیری با معضل آب‌رسانی، با همکارش، بانو میرجلالی، روبه‌رو می‌شود و می‌کوشد به ساحت ذهنی او راه یابد و تا پایان داستان به دنبال اوست. با ورود شخصیّت «مقنّی‌باشی»، داستان به ماجرایی تازه گره می‌خورد و به داستان مستقلّ خیالی دیگری بدل می‌شود.

مقنّی‌باشیِ تاریخی عاشقِ «ملیله»، دختر «اسماعیل‌خان» است. امّا «فرمان‌الدّوله» از سوی شاه، واسطهٔ آوردن ملیله به‌کاخ است. در این میان، فرمان‌الدّوله خود عاشق ملیله می‌شود و، در تبانی با پدر ملیله، از بردن او به‌کاخ خودداری می‌کند و خود سرگرم عشق‌بازی با او می‌گردد. در انتهای داستان، ملیله به دست مقنّی‌باشی کشته می‌شود.

وجود کتاب چاپ سنگی صبوری را از زمان تقویمی به بیرون می‌کشاند و موجب می‌گردد که وی بر اساس ساختار خطّی به پیش نرود و پی‌جوی تحقیق در سرگذشت مقنّی‌باشی باشد و اسطوره‌ای قدیم را در داستان شکل دهد. کتاب چاپ سنگی بهانه‌ای است برای راوی تا خود را درگذشته درنقش فرمان‌الدّوله و بانو میرجلالی را درنقش ملیله ببیند و به خواننده بشناساند. بدین‌سان، نوعی ویرانگری در طرح داستان روی می‌دهد و زمان و مکان به‌بازی گرفته می‌شود، آن‌چنان‌که خواننده گاه در لامکان سیر می‌کند. طرح داستانی، با درهم شکستن ترتّب علّت و معلولی، به‌کنار می‌رود و، کشمکش‌ها با حذف زمان، پیچیده‌تر و مبهم‌تر می‌گردد.

اشارات مستقیم راوی در چندین جای داستان به علاقه‌اش به بانو میرجلالی (ملیلهٔ تاریخی) طرحی کهنه از بیان رخدادهای اجتماعی و فرعیِ جامعهٔ عصر نویسنده است. وی، با توسّل به باورهای گذشته، علاقهٔ خود را به این بانو منطقی نشان می‌دهد. نقش خانم میرجلالی بسیار پررنگ است ــ زنی که نفوذی قدرتمندانه در داستان دارد و رأس هرم عشق مثلّثیِ صبوری، مقنّی‌باشی، و رئیس اداره شده‌است. صبوری، درخطاب به مانا، می‌گوید:

> ببین یک مربّع عشق بوده بین من و پادشاه و مقنّی‌باشی و ملیله که مقنّی‌باشی حذف شده و حال اگر پادشاه من و ملیله را تأیید کند ما می‌توانیم... (ص ۳۴۲)

در این بافتِ به ظاهر پیچیده، پیرنگ اصلی داستان گره خوردن دو نگاه متفاوت به بانو میرجلالی است. صبوری به مقنّی‌باشی می‌گوید:

> خانم میرجلالی پریشانت کرده؟ او می‌گوید: این زن چنگ می‌اندازد به دل و رودهٔ آدم و یکباره می‌کشَدش بیرون. به من می‌گوید: «شال کمرت کو یکه‌سوار» می‌دانی یعنی چه؟ گفتم: نه تو بگو. گفت: یعنی قبلاً مرا درلباس سر مقنّی‌گری دیده... و این تصادف و اتّفاق نیست که ما زبان هم را خوب می‌فهمیم. (ص ۲۷۴-۲۷۵)

شباهت اسطورهٔ مظهر قنات و نر و مادگی آن با ماجرای ازدواج مقنّی‌باشی و خانم میرجلالی معنی‌دار است و امکان می‌دهد که راوی زمان گذشته را با حوادث واقعی ــ ازدواج بانو میرجلالی با رئیس اداره ــ درآمیزد. قضیهٔ آب‌رسانی و بقیّهٔ حواشی داستان بهانه‌ای است که راوی بتواند، در لابه‌لای آن، به سرگشتگی‌های خود سر و سامان دهد و غیرمستقیم از خود توصیفی باورپذیر ارائه کند. رخدادها با کلیدهای ارتباطی داستان ــ **کوزه، کتاب، دشنه، مغار، آینه، و مظهر قنات** ــ نشان داده می‌شود. کتاب، دشنه، مغار، و مظهر قنات رابط‌های راوی با گذشته‌اند؛ امّا از نقش کوزه، که تنها در دست دخترک روستایی دیده می‌شود، تا انتهای داستان نمی‌توان سر درآورد و مایهٔ سردرگمی است و معلوم نمی‌شود چه ارتباطی با داستان پیدا می‌کند. دلاور، برادر مقنّی‌باشی، در وصف مغار، که روایتی از گذشته را به همراه دارد، به صبوری می‌گوید:

> نگاهش کن و به هیچ چیز فکر نکن الّا به مغار که معجزه می‌کند و آرام آرام روحت را از صحنهٔ سخت این روزگار بر می‌دارد و در اختیار من می‌گذارد. افسون می‌شوی. (ص ۲۵۷)

آینه، به حیث نماد فرسوده، هم بیانگر روشنی است و هم رابط مادر راوی با گذشته:

> دلم آینه است. آینه (ص ۹۳). مادرم گفت: دلم آینه است. (ص ۹۹). باید با آینهٔ دل از پدرش کمک بگیرد (ص ۱۰۰). گاهی توی آینه و پشت سر خودم می‌بینمش، بعد که خوب نگاه می‌کنم می‌بینم که نیست. نیست که هست، پشت یک عالمه دود پنهان شده. (ص ۱۱۲)

حتّیٰ، آنجا که «دلاور» با مغار دیوار را می‌شکافد، راوی به آینه می‌رسد. در آینه تصویر گذشته‌ای را می‌بیند که برای او آشناست.

> دلاور نوک مغار را درگچِ زنگاب‌زدهٔ دیوار مقابل خزینه فروکرد و، بعد از چرخاندن و دایره زدن، بخشی از گچ دیوار را برداشت و پشت آن آینه‌ای بود که راوی می‌توانست خود را در آن ببیند و، با گرفتن نشانی از صبوری، سیمای زنی را در آینه نشان می‌دهد که راوی می‌شناسد ــ زنی با صورت کشیده و چشم‌های آبی با موهای بور و شانه‌های ظریف و استخوانی. (ص ۲۵۹)

این زنِ پشت آینه خانم میرجلالی است. خواننده، در این داستان، با نگاه مبهم به متن، به این نتیجه می‌رسد که آغاز و میانه و فرجام داستان، به عبارتی دقیق‌تر، پیرنگ داستان فاقد انسجام است و نمی‌بیند که دنیای متن در مسیر واقعیّت به پیش می‌رود و، تا پایان داستان، دودل است که دنیای خیالی را جانشین واقعیّت سازد. همهٔ دلالت‌های مکانی و زمانیِ سازندهٔ انسجامِ متن به‌کنار می‌روند. در ساختار ماجرای داستان، ترتّب علّی غایب است؛

زنجیرهٔ رخدادها وجود ندارد؛ زمانِ رؤیا و زمانِ رویداد در زندگی فردی و عمومی تجسّم می‌یابد؛ رخدادها گاه در دوازده ساعت و گاه در خطّ زمانی چندین ساله شکل می‌گیرند. راوی خود را فارغ از بند زمان می‌بیند.

آیا یک ساعت قبل آن روز بود؟ چرا سال پیش آن روز نبود؟ (ص ۱۶) دوازده ساعت را درخواب بودم یا در بیداری و گاه با درد روده، درحال نوشتن. (ص ۳۵۳)

افکار پریشان و درهمِ راوی سبب گشته تا طرح داستان از هم گسیخته گردد و خواننده باید بسیار هشیار باشد تا سررشتهٔ اصلی کلام را از پس سخنان وَهْم‌گونه و تک‌گویی‌های درونی او از کف ندهد. صبوری، در میراث خانوادگی‌اش (کتاب چاپ سنگی)، شخصیّت گم شدهٔ خود را می‌کاود. از این رو، زمان تقویمی را به‌کنار می‌نهد و خود را از بند آن می‌رهاند. حتّیٰ مادر صبوری، به هنگام یادآوری خاطرات خود و بازگوی آن با پدر او، وی را پسربچه‌ای رشدکرده می‌بیند در حالی که راوی هیچ یک از رخدادها را به یاد ندارد. انگار، در سراسر داستان، خواننده مکلّف است در جست‌وجوی رازهایی باشد که راوی در پی آنهاست. زمان تکّه‌تکّه است، از برهه‌ای به برههٔ دیگر می‌پرد و داستان مدام، با تغییر زاویه دیدِ دانای کل و پر شدن متن از تک گویی‌های درونی، دنبال می‌شود. در بخشی از داستان یعنی ماجرایی که دلاور با دشنه به مقنّی‌باشی حمله می‌کند، راوی باز در خیال فرومی‌رود ــ خیال در خیال.

یعنی ممکن است او هم به تکرارِ داستانِ یک کتاب، پس ازگذشت سال‌ها، اعتقاد داشته باشد؟ (ص ۲۲۷). از آن برف تا این برف، چه چیزها که ندیده بودم؛ امّا هرچه که بود خواب و خیالی بیش نبود، آن هم پیدا و ناپیدا. (ص ۳۵۹)

داستان پست‌مدرن، به ضرورت، تکّه‌تکّه است ــ نوعی لوح بازنویس شده از فرم‌های پیشین که در این لوح بر روی هم چیده می‌شوند، کولاژی از رویدادهای گذرا که هر روزه به چشم می‌خورند (← احمدی، ص ۲۲۵). اوج ماجرای داستان، بر خلاف لایهٔ ظاهری آن، طرح پیشنهاد ازدواج مقنّی‌باشی با خانم میرجلالی نیست بلکه آشکار شدن ذهنیّات راوی برای ماناست. اطناب داستان از بازی‌هایی ناشی شده که تکرار به همراه دارد ــ عناصر یا رخدادهای تکراری که خواننده گرایش دارد، با حذف آنها، به پیام اصلی داستان برسد. در صفحاتی، صحنهٔ دخترکِ کوزه به دوش، داستان ملیله و فرمان‌الدّوله،

درخواب و بیداری، بارها تکرار می‌شوند.

پایان داستان را می‌توان دعوتی تلویحی از زبان مانا شمرد برای مشارکت خواننده در داستان و یا اشاره به اینکه آدمی قادر است واقعیّت را تغییر دهد:

> ناصر صبوری شرح دگرگونی‌های فکری خود را صادقانه بیان کرده است؛ شما هم، با خواندن نوشته‌اش، نگاهی دیگر به آینهٔ درون خود بیندازید. (ص ۳۶۴)

سرنوشت شخصیّت اصلی، در بخش گره‌گشائیِ داستان، نامعلوم می‌ماند که بازتاب نوعی تأویل‌پذیری مفرط است.

وحدت شخصیّت‌ها در عین کثرت

در داستان‌های پست‌مدرن ساخت و پرداخت شخصیّت‌ها بر مبنای تفاوت است نه هویّت. هر شخصیّتی نه فقط با دیگر شخصیّت‌های داستان بلکه با خویشتن خویش نیز تفاوت دارد. خصائل شخصیّت‌ها سیّال و لغزنده است. هویّت‌ها تخیّلی و افکار و اعمال رؤیاگونه و کابوس‌وار و گاه درصدد گسستن از همه چیز است (← بی‌نیاز، ص ۲۲۲). در واقع، شخصیّت‌ها تابع فضای موقعیّت‌اند.

در رمانِ باورهای خیس یک مرده نیز، شخصیّت‌ها بی‌ثبات، شکننده، و دچار بحران هویّت‌اند. صبوری گاه به گذشته و به شازده بودنش می‌بالد و فردیّت خود را به رخ می‌کشد:

> وقتی کنار شیبانی ایستادم، هر کسی ما دو نفر را می‌دید مطمئن می‌شد که من رئیس‌ام و او مرئوس (ص ۱۲۵). گفتم: من شازده‌ام و چشم‌انتظارِ شغلی مناسب. گفتم: یادآوری شازدگی هم شغلی است مثل همهٔ شغل‌ها. (ص ۱۴۹)

حتّی از زبان شخصیّت‌های دیگر داستان:

> شیبانی می‌گوید: شازده صبوری رجلی بود، ثروتمند و درعین حال دمکرات و همین. (ص ۳۴۸)

گاه غیر مستقیم (از زبان مادر خویش) این شازدگی را به رخ مانا می‌کشد:

> مانا از جایی آمده که تو مال آنجا نیستی، گوشت و پوست و خون شماها از هم جداست. (ص ۱۱۶)

و در جایی، ضمن آنکه بر شازده بودن خود می‌تازد، در باورپذیری شخصیّت

دوگانهٔ خویش تردید دارد و احساس بی‌هویّتی می‌کند.

صبوری، مانا، خانم میرجلالی و مقنّی‌باشی که در میانهٔ داستان وارد صحنه می‌شود و تا پایان حضور جدّی دارد شخصیّت‌های اصلی داستان‌اند. یگانه شخصیّت ثابت داستان تا پایان ماناست؛ دیگران، در عین آنکه هریک به‌حیث شخصیّتی جداگانه در داستان حضور دارند، تا مرز دوگانگی پیش می‌روند: ملیله و خانم میرجلالی، دخترک کوزه‌به‌دوش و دختر سرلشکر؛ صبوری و فرمان‌الدّولهٔ دلال و واسط یکی می‌شوند. حتّیٰ، در خوابِ خانم میرجلالی نیز، این وحدت در عین کثرت نمایان است:

> لباس مشکی بلند دنباله‌دار پوشیده بودید، از این کُت و شلوارهایی که درباری‌ها روز سلام می‌پوشیدند. کمی دورتر، ماشینی مدل قدیمی، که مثل نعش‌کشْ سیاه و بزرگ بود، منتظر شما بود. راننده در را برای شما باز کرد. (ص ۱۰۷)

جز مانا، چهره‌های داستان، از راوی گرفته تا خانم میرجلالی و مقنّی‌باشی، دچار شخصیّت‌پریشی می‌شوند که از واقعیّتی تجربه شده نشئت گرفته است. «منِ» راوی به‌جای همهٔ «من»ها قرار می‌گیرد. شخصیّتِ چهره‌های داستانی تابع کنش‌هایی است که راوی می‌آفریند. در نظر فوکو، شخصیّت‌پردازیِ ضدّ رئالیستیِ پسامدرنیست‌ها گاه چنان به افراط می‌گراید که شخصیّت اصلی در داستان نه فقط بازنمودِ هیچ اصل ثابت یا هیچ منشأ طبقاتیِ مشخّصی نیست بلکه حتّیٰ جنسیّت واحد یا مشخّصی هم ندارد (← پاینده۳، ص ۵۳۰). امّا در داستان موضوع بحث ما، صبوری و مانا، به‌حیث شخصیّت‌های اصلی، به راحتی می‌توانند بازنمودِ منشأ طبقاتی زمان خود باشند. صبوری شخصیّت پیچیده‌ای ندارد. خواننده به سادگی می‌تواند به درون ذهن او سرک بکشد و او را، پیش از نمایاندن خود، بشناسد. امّا حضور او به‌عنوان راوی در داستان چندبُعدی است که خواننده، در جستجوی او، باید مدام از حال به‌گذشته و از گذشته به حال رود. خواننده حس نمی‌کند که با ذهن یک شخصیّت مواجه است. روایت گفتاری که به سمت مخاطب گرایش داشته باشد درکار نیست و انگار راوی به‌عمد می‌خواهد خود تعیین‌کنندهٔ موقعیّت شخصیّت‌ها در داستان باشد؛ مثلاً ذهنیّت مانا بیشتر از خلال ذهن راوی نمایش داده می‌شود:

> مانا دیشب خیلی خویشتن‌داری کرد ولی باید بداند که من عدالت را بینشان برقرار می‌کنم.

می‌دانم، تا این حرف جا بیفتد، طوفانی پیش‌رو خواهیم داشت؛ امّا، قبل از هر چیز، باید خوابی را که دیده‌ام بنویسم تا فراموشم نشود. (ص ۳۲۶)

خواننده، هر وقت به شخصیّت صبوری می‌نگرد، باید شاهد زندگی او در گذشته نیز باشد ضمن آنکه محدودهٔ زمانی یعنی گذشتهٔ زندگی او نیز چندان روشن و مشخّص نیست. درکنار رویدادهای واقعی، رویدادهای غیرواقعی هم وجود دارد. رویدادهای واقعی و غیرواقعی در صحنه‌هایی گنجانده می‌شوند که بیشتر به هذیان و رؤیا شباهت دارند. حتّیٰ راوی از واکنش خواننده هراسان است و به عمد یادآوری می‌کند که آنچه می‌گوید درکتاب خوانده است:

تصمیم گرفته‌ام هرچه می‌خوانم بلافاصله به محاورهٔ امروز برگردانم تا درس عبرت‌آموزی باشد برای آیندگان. (ص ۲۲۰)

رویدادها رنگ احتمال می‌گیرند، جابه‌جا می‌شوند، و گاهی درست در تناقض و تعارض قرار می‌گیرند. زاویهٔ دید راوی مدام در تغییر است: لحظه‌ای متکلّم (اوّل شخص) است و لحظه‌ای دیگر غایب (سوم شخص).

وی شخصیّت‌های اصلی را از واقعیّت به رؤیا و خواب می‌برَد و خواننده، از ابتدا تا انتهای داستان، پیوسته از واقعیّت به رؤیا و از رؤیا به واقعیّت کشانیده می‌شود که شاید، بر اثر آن، این امکان را پیدا کند که به واقعیّت داستان بهتر بیندیشد. خواننده ناگزیر است که شخصیّت‌های واقعی داستان را از لابه‌لای شخصیّت‌های رؤیاگونه بشناسد. مانا، چنان‌که اشاره رفت، یگانه شخصیّت داستان است که از زمان خطّی عدول نکرده و با حوادث گذشته پیوندی نداشته است هرچند راوی او را گاه در چهرهٔ ملیله، خانم میرجلالی، و دختر کوزه‌به‌دوش می‌بیند:

زن زیباتر از آن بود که تصوّر می‌کردم: صورت تکامل‌یافتهٔ دختر کوزه‌بردوش... و از همه بیشتر شبیه زن خودم، مانا، بود. (ص ۱۷۴)

امّا این درآمیختگی پیوند مانا را با واقعیّت داستان به هم نمی‌زند. خواننده نمی‌خواهد از زبان راوی او را بشناسد بلکه کنجکاو می‌شود تا فرجام داستان شخصیّت جدّی او را دنبال کند. مانا همهٔ آنچه را صبوری می‌خواهد تصویر می‌کند؛ هرگز به عمل صبوری اعتراض جدّی نمی‌کند و، درکنار او، با خیالش داستان را پیش می‌برد. او، در مقابل کنش

شوهرش، بسیار منطقی عمل می‌کند و واکنش منفی نشان نمی‌دهد. با همهٔ عینیّتِ شخصیّت مانا، باز راوی است که به جای او سخن می‌گوید. دو زن ــ مانا و بانو جلالی ــ بر سر یک مرد در جدال‌اند و مانا حاضر است صبوری را به رقیب عشقی خود تقدیم کند با آنکه افکارشان را فاسد می‌شناسد. این همهٔ آن چیزی است که صبوری می‌خواهد نه مانا. در اینجاست که خواننده در باورپذیریِ شخصیّتِ واقعی مانا دچار تردید شود:

مانا گفت: اگر بگویی عاشق او هستی، من دودستی او را تقدیمت می‌کنم به شرط اینکه دوست داشتن را ثابت کنی. (ص ۳۶۱)

میرجلالی:

تو با رضا و رغبت این کار را می‌کنی؟ مانا گفت: درکمال صحّتِ عقل و سلامت جسم. فقط بگو که بیشتر از من او را می‌شناسی. من تو را محاکمه نمی‌کنم بلکه وکیل مدافع تو هستم و می‌گویم، اگر اعتقاد کامل داری که با صبوری جفت و جور خواهید شد، من حاضرم او را به تو بسپارم تا در منجلاب افکار همدیگر غرق شوید؛ اگر نه، من با همین ته‌ماندهٔ عشقی که بهش دارم، معالجه‌اش می‌کنم. (ص ۳۶۱-۳۶۲)

شخصیّت‌های رؤیاگونهٔ راوی روایت‌شدنی نیستند؛ زیرا هیچ‌یک هویّت فردی جداگانه ندارند و آن‌چنان درهم می‌تنند که خواننده دچار خستگیِ کشدار می‌گردد و رغبتش به بازشناسی آنها زایل می‌شود.

حضور زن در این داستان چندانی جدّی گرفته نشده است. از هنر قلم راوی چنین برمی‌آید که خواهان ارج نهادن به زن است؛ امّا، در متن، کنشی کاملاً منفی نشان می‌دهد. زن اثیری یا تکامل‌یافتهٔ راوی تنها در بانو میرجلالی جلوه‌گر می‌شود و، جز از او، هیچ عمل و فکر والایی از دیگر زنان سر بروز نمی‌کند. دختر کوزه‌به‌دوش نگاه لذّت‌جوی جنسی راوی را سیراب نمی‌کند و او از افشای هویّت روستائی دختر اکراه دارد.

آن دختر روستایی، درصورت واقعی بودن، فقط زیباست. اگر هوس کند مثل روستایی‌ها بگردد نمی‌توانم جلوی مردم... بگویم زنم است... باید پنهانش کنم و هر از چند گاهی سراغش بروم. (ص ۳۲۵)

حتّیٰ بانو میرجلالی را، که عهده‌دار اجرای نقش نمایشیِ ملیلهٔ تاریخی برای مقنّی‌باشی است، مردان و حتّیٰ خودش با عناوینی چون «لچک‌به‌سر»، «سلیطه» و «پیاز» مخاطب می‌سازند:

چه کار می‌توانند بکنند این چهار تا **لچک‌به‌سر** که قابل تقدیر باشند؟ (ص ۲۳۷) ای برگور پدر هرچه رئیس است... اگر یک بار دیگر جلوی من از این **سلیطه** و رئیس حرف بزنی... (ص ۲۵۱)

و از زبان خود خانم میرجلالی:

بعد هم اینکه ممنونم پیاز را سر جمع میوه‌ها به حساب آوردید.

و نیز از نگاه پدر مرده‌اش در وصف زن:

هرکدام دنیائی‌اند برای خود... صاحبِ خال هندو زیباترین، حلال‌ترین. بگو غزال‌های وحشیِ پدرسوخته! و قربان صدقه‌شان برو. هرچه بیشتر بهتر. خوب‌هاشان ابتدا محوند، گنگ و نامفهوم‌اند؛ ولی بعد، به تدریج با دَم و نفس مردانه، روشن‌تر می‌شوند. ها کن و به‌آینهٔ وجودشان دست بکش (ص ۱۲۱). هرچه بیشتر شک کنی زودتر محو می‌شویم و یک‌باره می‌بینی دیگر نیستیم. (ص ۱۲۲)

این دوگانگی نگاهِ راوی به خواننده می‌فهماند که رویکردش به زن مدرن نیست و، مانند مردان گذشته، نگاه ثابت و متحجّری دارد. گرچه سعی بر این بوده که بسیاری از حقایق مربوط به زنان عصر گذشته، به طور ضمنی، در قالب همان داستان خیالی آورده شود. صبوری خوش دارد، درکنار همسرش، زن دیگری نیز داشته باشد:

در حالی که فکر می‌کردم به هردوشان نگاه می‌کنم، از خواب بیدار شدم. چقدر هم‌شکل بودند. نگاهشان آزاد و وحشی و درعین حال آشنا و غریبه بود. هر دو مظهرِ ذهن هوشیارِ جمع زنان؛ و می‌شد بهشان دل بست. (ص ۳۵۱)

و این را همسر مدرن او پذیرا نیست:

من مثل یک انسان، مثل یک زنِ امروزی بهت اطمینان کردم. متأسّفم که از درون پوسیده‌ای. آن‌قدر پوسیده‌ای که حتّیٰ می‌ترسم اخلاق بچّه را هم خراب کنی (ص ۳۴۴-۳۴۳). مانا گفت: سر من داد نکش، باشد. خانم میرجلالی مال تو. حال ما را از مرگ نجات بده تا بعد. فریاد زدم: تا نوشته ندهی و رضایت‌نامهٔ رسمی امضا نکنی، لب ازلب بازنمی‌کنم. (ص ۳۴۹)

بانو میرجلالی، که می‌توان گفت زن اثیریِ ذهن راوی است، نه آنچنان اثیری است که باورکردنی نباشد و نه آن چنان واقعی که بتوان او را درکنار دیگر شخصیّت‌های زن داستان قرار داد:

آن زمان که صورت سفید و چشم‌های درشت و مشکی‌اش را آرایشِ مُدِ روز می‌کرد و موهای بلند خوش‌حالتش را زیر روسری نمی‌پوشاند، زنی شاد و درعین حال سطحی به‌نظر می‌رسید. (ص ۱۰۴)

راوی گاه آن‌چنان مسحور زیبایی‌های اوست که اختیار از کف می‌دهد. نگاه راوی، در برخورد با زنانی که یک چهرهٔ مشابه دارند، به‌گونه‌ای است که دچار نوعی تردید می‌شود. او قادر نیست هیچ‌کدام آنان را به‌کنار راند:

تصویر زنی برای من شکل گرفت که پشت بام به پشت بام پیش می‌آمد و دامن روپوش زرشکی‌اش در هوا موج بر می‌داشت. زن، با بازوهای باز و طلب‌کننده‌اش، مرا به پشت بام فرا می‌خواند. امّا جذبه و شورم وامی‌داشت که، حتّیٰ درخیال، او را از پشت بام به پایین بکشم. (ص ۲۱۹)

در رفت و آمد از روستا به شهر به زن جوانی بارها برمی‌خورد:

از شباهت عجیبش با کسی که گویا می‌شناختمش و یادم نمی‌آمد هاج و واج ماندم. دیدم نوعی دعوت به همراهی در نگاهش بود که هر مردی را مردّد می‌کرد. (ص ۱۷۱)

سعی در انعکاس واقعیّت راوی را به درجه‌بندی شخصیّت‌ها سوق می‌دهد. وی، با توصیف عینیِ اعمال و حوادث، می‌خواهد انسان‌های تازه‌ای را در ذهن مخاطب بازآفرینی کند امّا به آنان مجال عرضه شدن نمی‌دهد بلکه می‌خواهد، از نگاه خود، همه را واکاوی کند؛ حتّیٰ، از نگاه خود، برای دیگران تصمیم می‌گیرد:

شیبانی فرزندی نداشت و بی‌برگ و باریِ این زن و شوهر گاه غصّه‌دار و عصبی‌ام می‌کند. بارها به شیبانی گفته‌ام که برود و یک زن دیگر بگیرد. (ص ۲۸۴)

راویِ داستان خصلت برخی از شخصیّت‌ها را گاه به صراحت ذکر می‌کند و گاه نه. رابطهٔ شخصیّت راوی با همسر خود تابع خوی و خصلت مانا یا حسادت او و ذهنیّت از پیش شکل‌یافتهٔ خود راوی است و گه‌گاه خود آن را نقض می‌کند. شخصیّت‌پردازی با آمیختگیِ شاخص‌های گوناگون، که پراکنده در متن به چشم می‌خورند، صورت می‌گیرد.

صبوری، گاه مستقیم و گاه غیر مستقیم، صفات مانا را نشان می‌دهد که، به ترتیب، در دو شاهد زیر مصداق می‌یابند:

البتّه پای آبرو هم وسط بود. از مانا نمی‌ترسیدم بلکه شرمندهٔ رفتار آزادمنشانه‌اش بودم و هستم. با زنی امروزی چه می‌توانستم کرد جز احترام و روراستی؟ مانا می‌گوید: من نمی‌گویم نباید گذشته را فراموش کنیم بلکه می‌گویم نباید درگذشته زندگی کنیم. گفتم: من تو را از خانه بیرون کرده‌ام و، تا از تو برای سه تای دیگر رضایت‌نامه نگیرم، برت نمی‌گردانم (ص ۳۴۹). امّا چطور ممکن است به عنوان یک زن... حسّ تازهٔ مرا نسبت به خانم میرجلالی درنیافته باشد؟

(ص ۲۳۴). مانا در وسط تشک خوابیده بود و گاه غلت می‌زد... زیر لب گفتم: زن نازنین. امّا کششی نداشتم. به همه چیز بی‌میل بودم و چرایش را نمی‌دانستم. (ص ۲۱۸)

در واقع، توصیف مستقیم به تعمیم‌پذیری و مفهوم‌پردازی شباهت دارد و در خواننده اثر عمیقی برجای می‌گذارد و توصیف غیرمستقیم جنبهٔ پایدارِ شخصیّت را نشان می‌دهد. توصیف صبوری از خانم میرجلالی در بسیاری از بخش‌های داستان از نوع اخیر است و خواننده به طرق گوناگون، از ذهن راوی او را می‌شناسد. در واقع، اعمال و رفتار صبوری موضوع روایت را و خودش، درنقش راوی، از همان ابتدا شخصیّت‌ها را به خواننده می‌شناساند که نشانهٔ پیش‌شناختِ راوی از شخصیّت‌هاست. شواهد زیر، به ترتیب، مصداق توصیف غیرمستقیم زیبایی از میرجلالی همچنین از زبان راوی و از زبان مانا هستند:

تاکنون به انگشت‌های خانم میرجلالی دقّت نکرده بودم بلند و سفید بودند و به نظر می‌رسید تا به حال دست به هیچ کار سختی نزده است. (ص ۲۲۸)

فرمان‌الدّوله به عنوان یک خان‌زاده کسی نیست که تو در جلدش فروروی... انصاف داشته باش و با چشم باز به پیرامونت نگاه کن. زنی درکنار تو زندگی کرده مثل من واقعی ــ واقعی با همهٔ نقایص پنهان و آشکارش... باری به هرجهت... من می‌گویم، حالا که گرفتار شده‌ای، گرفتار بی‌اختیار نباش و انتخاب کن؛ برو در جلد آدمی قاطع با معیارهای امروزی و کاملاً مترقّی باش... (ص ۳۴۹-۳۵۰)

جریان سیّال ذهن و زاویهٔ دید

از ابتدای داستان، راوی در مقام متکلّم (به صیغهٔ اوّل شخص) از خود سخن می‌گوید و مدام به درون شخصیّت‌ها سرک می‌کشد و داستان را، با جریان سیّال ذهن از نوع تک‌گویی درونی، به پیش می‌برد:

من هنوز به میان‌سالی نرسیده‌ام. امّا فکرش را می‌کنم، می‌بینم جوانی هم به خود ندیده‌ام. سربه‌زیر و مطیع، مثل اسب عصّاری زحمت‌کشیده و دور خود چرخیده‌ام، و یادم نمی‌آید به خود خوشحالی دیده باشم. (ص ۵۱)

گاهی نیز، با انتخاب شیوهٔ خطابی، شخصیّت‌های دیگر را به جای خود می‌نشاند. از زبان مانا:

[مانا]: خانم میرجلالی که من می‌شناسم به ریشت می‌خندد همان‌طورکه به ریش مقنّی‌باشی خندید به ریش همهٔ شماها که فکرتان آلوده و مسموم شده غش‌غش می‌خندد. [صبوری]: ولی نه به ریش من بلکه به عقل و شعور تو که سرت را مثل کبک کرده‌ای زیر برف و فکر می‌کنی دنیا همین است که می‌بینی. (ص ۳۴۱)

خواننده راویِ دانای کل و نویسنده را، البتّه نه آشکارا، یکی می‌بیند. راوی، با دسترسی به ذهنیّات شخصیّت‌ها، تلاش می‌کند از دید خود آنان را بشناساند و از دید آنان خود را بشناسد. او گاه در پی ورود به ذهن ماناست تا از نگاه او شخصیّتش را روایت کند:

معلوم بود آرش او را دوست دارد. تو آرش را دوست داری؟ بله خیلی. او قصّه‌هایی بلد است. وای، وای. (ص ۲۷۹)

نویسنده‌ای که خود راوی است، در مقام راوی، اغلب سوای نویسنده است. وی را، خواه آشکار باشد خواه نهان، می‌توان نویسندهٔ تلویحی خواند.

متن، در جریان سیّال ذهن، به سه صورت درمی‌آید: **تک‌گوئیِ درونی** (روایت به صیغهٔ اوّل شخص، زمان حال)، گفتمان مستقیم؛ **نقل تک‌گویی** (روایت به صیغهٔ سوم شخص، زمان گذشته)؛ **تک‌گویی: اندیشه‌های شخصیّت به زبان خودش** (هم روایت و هم بیان اندیشه‌ها از زبان سوم شخص، زمان گذشته). (← مارتین، ص ۱۰۵)

[صورت اوّل] شواهد این صورت‌های سه‌گانه در متن:

من اصلاً معنی شعرهای خیّام را نمی‌فهمم. متوجّه نمی‌شوم چرا ما، که خاک گِل کوزه‌گرانیم، ناخواسته این همه عذاب می‌کشیم، این همه قانون این دنیایی و آن دنیایی درست کرده‌ایم؟ برای چی؟ (ص ۱۵)

[صورت دوم]

می‌خواستم بگویم احساس می‌کنم کسی از طایفهٔ پدری به من نزدیک می‌شود. مانا گفت: باز هم تخیّلت شروع کرده به پرواز؟ تخیّل نیست؛ من در حال استحاله هستم. (ص ۵۵)

گاه، به صراحت، از فقدان آزادی بیان و از جامعه‌ای که پذیرای انتقاد نیست سخن می‌گوید:

[صورت سوم]

سال‌ها قبل، مدیر وقتِ یک مدرسهٔ جنوب شهر صلاح ندانسته بود خانم معلّمی را، که

در دوره‌ای کوتاه از زندگی‌اش خواستار کار و مسکن و آزادی و بهداشت برای عموم شده بود، سرِ کلاس بفرستد و پرونده‌اش را ارجاع داد به منطقه و منطقه حکم صادر کرد که اخراجش کنند (ص ۲۴). ساعت‌های دیرگذر و دردناکی است که، به قول مادرم، آدم به خدا می‌رسد. (ص ۷۵)

گاه برخی از مضامین اجتماعیِ عصرِ نویسنده، پژواک صدای زخم‌خوردهٔ در داستان، با تکگویی‌های درونی بیان می‌شود. این زاویهٔ دید، که راوی را از ذهنیّات خود جدا می‌سازد، همراهی و همدلی بیشتر خواننده را برمی‌انگیزد. در شاهد زیر، مضمون پاپوش‌سازی و دسیسه بازتاب یافته است:

نگاه کن هنوز سماور بر جایش است. اگر پایت را ازکفش ما بیرون نیاوری و ازگلیمت درازتر کنی، یکی از این سماورها را می‌گذارم توی جیب بغلت یا توی کشوی میز اداره‌ات می‌فرستمت شورآباد عکس و فیلم زن‌های عریان جاسازی می‌کنم درخانه و ماشینت. (ص ۳۳۵)

بینامتنیّت و بازتاب اسطوره در متن

در ابتدای قرن بیستم، ژولیا کریستُوا، نویسنده، فیلسوف، و روانشناس معروف بلغاری، با مطرح کردن بحث بینامتنیّت، نشان داد که معنای هر متن ادبی وابسته به تاریخ و سنّت ادبیّات و متون ادبی و غیرادبی است. او بر آن است که نویسنده هر اندازه خلّاق باشد و نوشته‌هایش بدیع جلوه کند نمی‌تواند مدّعی شود که مستقل از سایر نویسندگان می‌نویسد (← پاینده ۳، ص ۴۴۷). با این دیدگاه، درواقع متن‌های پیشین در حکم آیینه‌هایی هستند که متن‌های نوین را درخود می‌تابانند. به نظر دریدا، درنوشتار چیزی هست که سرانجام از هر نظام و منطقی سرپیچی می‌کند. در هر متن شکلی از توزیع و باروری معانی تازه به یاری معانی کهنه وجود دارد. (← احمدی، ص ۳۸۰)

بینامتنیّت حاصل بازتاباندن گفتمان‌های فراوردهٔ ساختارهای اجتماعیِ متون گذشته در اثر است. با ورود آن در متن، حین خواندن داستان، بسی داستان‌های دیگر را هم می‌خوانیم. (← پاینده ۳، ص ۴۴۷)

نقش بینامتنیّت وقتی نمایان می‌گردد که متون نو با ارجاع به متون پیشین، معنا می‌یابند

و معنای حقیقی خود را در ذهن خواننده رسوخ می‌دهند. در داستانِ موضوع بحث ما، راوی، از زبان یکی از شخصیّت‌های فرعیِ داستان (کارمند بانک)، منزلت کتاب چاپ سنگی را چنین بیان می‌کند:

گفت: سرنوشت من و اجداد من، که در طول قرن‌ها گروبردار این مردم دست‌به‌دهن بوده‌ایم، در جلد دوم این کتاب است یعنی همین جلد. در حالی که نقش گذشته و آیندهٔ همهٔ ما در تمام فصول و در سطر سطر همان کتاب اوّل بوده و معنی‌اش این است که این دو جلد به هم وابسته و عجین شده‌اند و قسمت‌هایی از جلد اوّل درون جلد دوم است و بخش‌هایی از جلد دوم در سطر سطر جلد اوّل نوشته شده که اگر دقّت کنید خود را جای یکی از آدم‌های هرعصر می‌بینید. (ص ۱۱۴)

شباهت تامّ پدر راوی با برادر و پسرعموی پدر و در هم شدن پدر صبوری با عمویش از دید راوی تداومِ جریان گذشته‌ها در وجود اوست.

همه‌شان شکل هم هستند... فقط لباس‌هایشان با هم فرق می‌کرد. باطن‌شان چنان یکی بود که حتّیٰ عزرائیل هم اشتباه می‌گرفتشان. این خانواده همیشه بوده‌اند و نبوده‌اند. (ص ۱۱۲)

نویسنده، در بسیاری از جاها، برای تأکید بر نظر خود، از اشعار شاعران استفاده کرده است (کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ... ازسهراب‌سپهری) بی آنکه نامی از آنان ببرد. نمونه‌های دیگر:

ماجرای گلی یا مسی بودن کوزه همانند آن قصّه در **مثنوی معنوی** است: فیل است و تاریکی و ظنّ مردم (ص ۲۴۷). آفتاب پائیزی به هیجانم آورده بود... زمزمه می‌کردم: ابر و باد و مه و خورشید درکارند [ازگلستان] تا آب توی دل مقنّی‌باشی تکان نخورد (ص ۲۸۱). [صبوری]: یادش به خیر. مقنّی‌باشی مثل دیوانه‌ای بود که همه چیز سرش می‌شد. آدم یاد قصّهٔ مرگ رستم به دست برادرش شغاد می‌افتد ولی این کجا و آن کجا؟ (ص ۳۲۱)

شاید اشارهٔ غیر مستقیم راوی به کهن‌الگوی برادرکشی ــ داستان کشته شدن رستم به دست شغاد ــ داستان را جذّاب‌تر می‌کرد تا خواننده، با کشش بیشتری، خود به این الگوی ذهنی راوی می‌رسید.

اشاره به بسیاری از امثال و تعبیرات کنایی را نیز چه‌بسا بتوان به مسامحه از مقولهٔ نوعی بینامتنیّت شمرد:

از چاله دَرَمان بیاورند و توی چاه بیندازند؟ (ص ۹۳)، **از ترس خشتکِ خودش را به گند**

می‌کشید یا **روی قوز می‌افتاد** و **خشتک ما را می‌کشید سرمان** (ص ۹۴). **ازگُل بالاتر گفتن** (ص ۹۷)، جادوگری و جادو شدن، **چیزخورش کردن** (ص ۹۷)، احیای قنات کاری خداپسندانه است و **درکار ثواب و خیر حاجت هیچ استخاره نیست** (همان ۱۰۳) [حافظ: در کارِ خیر...].

نویسنده حوادث گذشته را معیار شناسائیِ رخدادهای داستان خود می‌کند. ورود نویسنده به اسطوره و کهن‌الگوهای نمادین چه بسا به این قصد باشد که یادآور شود اسطوره‌ها در زندگی بشر تداوم دارند و انسان امروزی در چنبرهٔ گذشته اسیر است:

بی‌انصاف‌ها نمی‌بینند این من نیستم که گذشته را به‌یاد می‌آورم بلکه این گذشته است که خودش را به من تحمیل می‌کند (ص ۳۵۲). من به این نتیجه رسیده‌ام که دیگر ازآدم‌های دورهٔ گذشته متنفّر نیستم چون، اگر ما درگذشته زندگی نمی‌کنیم، پس این همه جشن‌ها و بزرگداشت‌ها را برای چی می‌گیریم (ص ۳۴۳). واقعاً عقلانی است، به جرم گناهان اجدادی که هیچ ربطی به ما ندارد، محاکمه بشویم؟ نمی‌شود در این زمان زندگی کرد و آن‌وقت در قتل کسی که مال این زمان نیست شرکت داشت... (ص ۳۴۲)

راوی، دربسیاری جاها، تسلیم تاریخ است امّا گاه نیز این باور را می‌شکند. از زبان کارمند بانک:

گفت: کتاب و مقدّرات انسانی چیزی نیست که به درد بانک بخورد (ص ۱۱۴). تا وقتی مدرن‌ترین وسایل درکنار عقب‌مانده‌ترین‌شان در یک زمان به‌کار گرفته می‌شود، چاره‌ای نیست جز سازش با هر دو. (ص ۶۸)

در جایی، کهن‌الگوی آب، با ذکر یک داستان خیالی، زنده می‌شود. آیین عروسیِ آب قنات، زنده کردن یک باور کهن‌سال است. آب عنصر نخستینی است که همه چیز از آن آفریده شده و نماد باروری باستانی است. خود قنات یکی از شگفت‌انگیزترین کارهای دسته‌جمعی تاریخ بشری است. دربسیاری از جوامع باستانی، هنگام پرستش آب، آن را دختر جوان زیبای خوش‌اندامی می‌پنداشتند. حتّیٰ، درکتب دینیِ قدیم و آثار ایران باستان (مثلاً وندیداد)، حفر کاریز و تعمیر آن و آبیاری و کِشت و ورزْ مقدّس شمرده می‌شد. صبوری، در دیدار اوّل با مقنّی‌باشی، نام الههٔ آب (اروی سُوناهیتا) را از او می‌شنود همچنین سخنانی درباب شهریاری مینوی و خاکی زرتشت را:

آن خانوادهٔ آن دِه، آن مملکت پنجمی زردشت / در ممالک دیگر جز ازری زردشتی در ری

زردشتی فقط به چهار رَد / کدام هستند ردهای این ممالک؟ آن خانواده و آن دِه و آن ایالت و زردشت پنجمی. (ص ۸۶)

در ایران باستان، واژهٔ **آپ**، از نظر دستوری، مؤنّث است. جالب این که، در نواحی کویری و روستائی ایران، آوردن آب از سرچشمه کار زن‌هاست نه مردها. چشمه مال زن‌هاست. هر چشمه ایزدبانویی دارد. مرد، اگر به چشمه برود، مثل آن است که به زنی تجاوز کرده باشد. تا همین صد سال پیش، برای قنات‌هایی که آبشان کم می‌شد زن می‌گرفتند و این زن‌ها می‌بایست سالی یک بار تن خود را به آب قنات بزنند. گاهی نیز قنات زن به شمار می‌رفت و شوهرش می‌دادند. **آب و زن از راه دیگر نیز با هم یگانگی دارند. هر دو باید طاهر باشند و ارزش آنها به پاکی آنهاست. زن را همچنان که آب را نباید «آزرد»**.

مقنّی‌گری از شغل‌های مهم تاریخی بود. در داستان نیز، نویسنده به شرافت این شغل اشاره می‌کند:

شازده، نصف این شغلِ مقنّی‌گری بسته است به بخت و اقبال آدمی که چقدر بلند باشد (ص ۱۲۶). من که مقنّی‌باشی مخصوص هستم، پدر خودم هم هستم. سیاهدار [= پرده‌دارِ سیاه‌پوش] قنات‌های چهارصدهزار ذرعی با هزار حلقه چاه، حافظ اسناد، از اوّل خلقت تا حاج میرزا [آقاسی] (ص ۲۷۴). برادر مقنّی‌باشی گفت: اخویِ من میراث‌برِ همهٔ مقنّی‌های طول تاریخ است. به‌خصوص دورهٔ پر رونقِ چاه‌کشی عصر قاجاریه. (ص ۸۷)

محتوای هستی‌شناسانه

عنصر غالب در داستان‌های پست‌مدرنیستی را مایه‌های هستی‌شناسانه شمرده‌اند. هستی‌شناسی بیانگر هستارهاست و پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که نه به درک واقعیّت بلکه به هستی و هستارها معطوف‌اند (← پاینده ۱، ص ۳۳۷). در داستان‌های پست‌مدرنیستی، هستی‌شناسی جای معرفت‌شناسیِ آثار مدرنیستی را می‌گیرد. خواننده، در این داستان‌ها، با مشخّصه‌هایی چون راوی غیرقابل اعتماد، بی‌ثباتی دنیای متن، فرامکان‌گرایی، چندگانگی زاویهٔ دید، مایه‌های خیالی، اقتباس، هجو و نقض واقعیّت و تاریخ روبه‌رو می‌شود.

مایه‌های هستی‌شناسی در متن با عدم قطعیّت نمودار می‌گردند که سبب ورود شخصیّت‌ها از گذشته به متن داستان می‌گردد تا ایفای نقش کنند و تخیّل و واقعیّت را

درهم آمیزند. نویسندهٔ پست‌مدرنیست با تکیه بر این معنی که واقعیّتِ جهان متکثّر است و کارِ متنْ شناساندن جهان واحد نیست، در قالب شخصیّت‌های داستان، جهان هستی را به‌گونه‌ای متفاوت تفسیر می‌کند. (پاینده ۲، ص ۵۹)

شخصیّت‌های این داستان، با نام‌هایی متفاوت و شرکت در وقایعی متفاوت، بر اساس برخی قراین، به هم می‌پیوندند. شخصیّت صبوری و فرمان‌الدّوله بسیار شبیه هم‌اند و این شباهت گاه تا مرز یگانگی پیش می‌رود.

صدایی از قعرِ گلویش می‌گفت: بازی همیشگی... منِ مقنّی‌باشی دوستش دارم و تو فرمان‌الدّوله، برای سرگرمی...، پادشاه برای یک لحظه هوس (ص ۳۱۶). از این مهم‌تر، تازه فهمیده‌ام تیره و طایفه یعنی چی و چه نقشی در زندگی آدم بازی می‌کند. تا قبل از این قضایا، نمی‌فهمیدم اگر روح فرمان‌الدّوله در من حلول کند چه عواقبی دارد (ص ۳۲۱). من کی‌ام، پدر؟ تو پدرتی، پدربزرگتی، پدرِ جدّتی، و پدرِ پدرِ جدّتی... یا نه همهٔ ما تو‌ییم. (ص ۱۲۰)

دختر کوزه‌به‌دوش و ملیله و خانم میرجلالی از یک سنخ‌اند. خواننده تردید دارد، در اینکه خانم میرجلالی و صبوری متعلّق به جهان بیرونیِ واقعی‌اند یا شخصیّت‌های جهان خیالی راوی.

زن زیباتر از آن بود که تصوّر می‌کردم، صورت تکامل‌یافتهٔ دختر کوزه‌بردوش. هر قسمت از صورتش شبیه یکی از زن‌هایی بود که می‌شناختم. چشم‌های خمار و ابروهای پهن و پیوسته مثل جوانیِ مادر خودم و بعد خانم میرجلالی با بینی باریک و کمی برگشته رو به بالا و از همه بیشتر شبیه زن خودم، مانا، بود. (ص ۱۷۴)

گاه نیز شخصیّت زن و مرد درهم می‌آمیزند:

ابتدا صدای مرد و بعد صدایی شبیه صدای زنانه به‌گوش می‌رسید: اینها همه برای جلب رضایت شماست. مقنّی‌باشی بهانه است، مقصود تویی تو. (ص ۲۸۱)

مقنّی‌باشی از آن سوی تاریخ وارد متن می‌شود و ایفای نقش می‌کند. مقنّی‌باشی میان‌سال است امّا، در داستان، بسیار کهن‌سال می‌نماید، حتّی نبضش نمی‌زند:

مقنّی به سویم دست دراز کرده بود دستش را گرفتم نبضش نمی‌زند. (ص ۸۷)

وی، با از سرگرفتن داستانی خیالی، دوباره جوان می‌شود گویی تکرار تاریخ است که به شیوهٔ عینی به عصر راوی نزدیک می‌گردد. راوی مقنّیِ خفته در تاریخ را دوباره زنده می‌کند تا گره کورِ زندگی گذشته‌اش را در آب‌رسانی به اهالیِ شهرک بگشاید. وی، با

ذهنیّت ناپاکی که در ادامهٔ ماجرا پیدا می‌کند، به دست برادر کشته می‌شود. راوی، در ابتدای داستان، او را با عنوان «حاج میرزا آقاسی» معرّفی می‌کند و خواننده، در وسط داستان، پی می‌برد که او همان شخصیّت تاریخی نیست بلکه «جمشیدِ رضاآبادی» معروف به مقنّی‌باشی است و این همان است که هاچن فراداستان تاریخ‌نگارانه می‌خواند*.

[مقنّی‌باشی:] خود من هم فکر می‌کردم که همه چیز در خواب می‌گذرد. گاهی خودم را جوان می‌بینم و گاهی پیر! پیرتر از آنچه که اجدادم عمر کرده‌اند و جوان‌تر از آنچه که یادم بیاید در این دنیا زندگی کرده‌ام و من کی هستم و چرا این جایم؟ من کمربندم را بسته‌ام که تا آخر این خواب و خیال بروم یا چه می‌دانم این واقعیّت. (ص ۲۸۷)

در این رمان، گذر زمان به صورت واقعیّت و رؤیا دیده می‌شود. دیدرو، فیلسوف و نویسندهٔ معروف فرانسوی، بر آن است که رمان‌نویس باید خود را تاریخ‌نگار و روایتش را تاریخ بداند...؛ زیرا، در مقام راوی، رویدادهای خیالی راه به جایی نخواهد برد (← مارتین، ص ۳۸). امّا نویسندگان پست‌مدرن، بر این معنی تأکید دارند که چیزی به نام واقعیّت وجود ندارد و هر چه هست ساختهٔ ذهن آدمی است و در پی آن نیستند که امکان درک واقعیّت را برای خواننده فراهم کنند. آنان، به خلاف رمانتیسیست‌ها که به هنر بی‌واسطه پابندند، هر واقعیّتی را در گروِ واسطه معنادار می‌یابند.

واتکینز چاپمن بر آن است که واقعیّات پست مدرن نسبی‌اند. به جای یک واقعیّت واقعیّت‌های بی‌شمار وجود دارند، بسته به آن که پیش‌فرض‌های فلسفیِ شناسنده چه باشند. (← حقیقی، ص ۵۸). هر واقعیّتی از این دست بهره‌ای از حقیقت دارد و هر حقیقتی بازنمود عینی و ساده‌ای از این نوع واقعیّت است.

صحن امامزاده قبرستانِ مرادآبادی‌ها بود و من، در ته ذهن، احساس آشنایی با فضای درخت هفت‌تنه، آب‌انبار، کوزهٔ هفت‌سر... کمی شبیه خوابی بود که مانا صبح تعریف کرده بود... مطمئن بودم این آشنایی مربوط به دورهٔ خاصّی از زندگی‌ام نیست (ص ۵۹). چهرهٔ کمک‌کارشناس نیز، که در حاشیهٔ داستان قرار دارد، از دید راوی تصویری است از یک رؤیای دور. آیا او را قبلاً در جایی دیده‌ام؟ پیش از این هم، گاهی این تصوّر برایم پیش می‌آمد و هنوز هم که کسی مانند او را جایی دیده‌ام و می‌شناسم (ص ۲۲). زندگی واقعی با خواب و خیال و

*) اصطلاح «فراداستان تاریخ‌نگارانه» را لیندا هاچن ابداع کرده است. در آن، تاریخ و تخیّل در هم می‌آمیزند و مرز بین آنها مخدوش می‌شود. (← پاینده ۱، ص ۳۴۲)

تفسیرپذیریِ یک کتاب فرق دارد مرد!... من و تو مال این زمانیم چه کار داریم به مقنّی‌باشیِ دویست سال پیش؟ (ص ۳۴۲)

نویسنده، در این داستان، شوق خواننده را برای ارجاع محتویات آن به واقعیّت به بازی می‌گیرد و، سرانجام، آن را فرومی‌پاشد. غیرواقعی بودن دنیای متن و دنیایی که احساس می‌کنیم واقعیّت دارد. گاه خود راوی نیز از این دنیای خیالی به تنگ می‌آید:

کاش تلفن داشتم و با مادرم حرف می‌زدم... تا از اوهام و واقعیّت‌های پیش آمده در دنیای آینه‌ها و سایه‌هایش بگوید. (ص ۳۵۳)

شخصیّت‌ها مدام بر این معنی تأکید دارند که فقط نقش بازی می‌کنند. خانم میرجلالی می‌گوید:

من فقط نقش تاریخی خودم را بازی کردم. خودم بودم. با همهٔ عیب‌ها و نقص‌ها. (ص ۳۶۰)

ما خواهان آنیم که با روایت به زندگی روزمرهٔ خود معنی ببخشیم. در این داستان، زندگیِ روزمرّه نیز با رؤیا تعبیر و تفسیر می‌شود:

همه چیز مثل یک تصویر رنگ پریده است که آرام آرام واضح می‌شود (ص ۳۱). در سایه‌روشن اندام‌ها و چهره‌ها، مشکلاتِ همهٔ آنهایی [را] که احاطه‌ام کرده بودند در صورت خودم می‌دیدم. (ص ۳۹)

راوی بین واقعیّت و خیال شبح مبهمی می‌بیند که به او یادآوری می‌کند قرار ملاقات را فراموش کند. بین واقعیّت و رؤیای راوی دیوار حایلی وجود دارد:

پشت دیوار پایم لغزید. پلک‌هایم سنگین شد و روی هم افتاد؛ امّا خود را بیدار نگه داشتم و به آن طرف دیوار فکر کردم. (ص ۱۱۸)

سیاحت کردن راوی در رؤیا تناقض را به طرز بارزی نمودار می‌کند. راوی جوان به ناگاه پیر می‌شود:

درشکه‌ای دو اسبه منتظرم بود. اسب‌ها، درآن شب باران ریز، سُم بر بخار دهان خود می‌کوبیدند؛ یعنی به هیچ سُم می‌کوبیدند؟... خود را درصورت پدرم می‌دیدم در نی‌نیِ چشم‌هایش... در یک نظر، خود را نوجوانی پیر شده می‌دیدم که، مقابل پدرش، ذوق‌زده ایستاده است. (ص ۱۱۸)

در همان خیالِ راوی، پدر و پسر یکدیگر را دیدار می‌کنند و مدام پسر از پدر می‌خواهد از ظاهرش بگوید که چه شکلی بوده است و او خود را شکل همان پدر

می‌دید. در این همسانی، شخصیّت‌های داستان آن‌چنان در هم تنیده می‌شوند که تناسخ و استحاله صورت می‌گیرد. صحبت پدر و پسر به تناسخ ارواح و نژادها کشانده می‌شود و مدام اصل و نسب پدر نمایان می‌گردد:

> در حالی که من خاک شده‌ام و فقط روحم کنار توست، شاید لحظه‌ای بعد روحم برود درون یک گل محمّدی یا سوسن یا نرگس یا شاید درون جسم یک سگ نجس. (ص ۱۱۹)
> خطوطش از پیشِ چشمم می‌گریزند، پدر! از پیشِ چشم همهٔ کسانی که این کتاب را زندگی می‌کنند می‌گریزند. فقط کافی است به فکرش باشی. (ص ۱۲۲)

همهٔ این شواهد مؤیّد آن است که واقعیّت‌های گذشته از بین نمی‌روند بلکه، از طریق متن‌ها، با زمان حال پیوند می‌خورند و گاه تحریف می‌شوند. راوی مدام می‌خواهد به خواننده گوشزد کند که همیشه در روایت‌های تاریخی خطاهایی صورت گرفته است و نگذاشته‌اند عین واقعیّت‌ها به دست ما برسد.

منابع

احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۰.
بی‌نیاز، فتح‌الله، ادبیّات، قصری در تار و پود تنهایی، قصیده، تهران ۱۳۸۳.
پاینده(۱)، حسین، داستان‌های کوتاه (پسامدرن)، ج سوم، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۳.
ـــــ(۲)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، روزنگار، تهران ۱۳۸۳.
ـــــ(۳)، داستان‌های کوتاه (رئالیستی)، ج ۱، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۳.
حقیقی، شاهرخ، گذار از مدرنیته؟ (نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا)، نشر آگاه، تهران ۱۳۷۹.
مارتین، والاس، نظریّه‌های روایت، ترجمهٔ محمّد شهبا، هرمس، چاپ ششم، تهران ۱۳۹۳.
شمیسا، سیروس، نقد ادبی، انتشارات فردوس، تهران ۱۳۷۸.
نیچه فوکو، میوتار دریدا، گذار از مدرنیته، ترجمهٔ شاهرخ حقیقی، نشر آگاه، تهران ۱۳۷۹.

❑

پرتال جامع علوم انسانی