فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مضامین مکرر در ناخودآگاه نویسنده

نگاهی به مجموعه داستانِ *آدم‌های اشتباهی*[1]

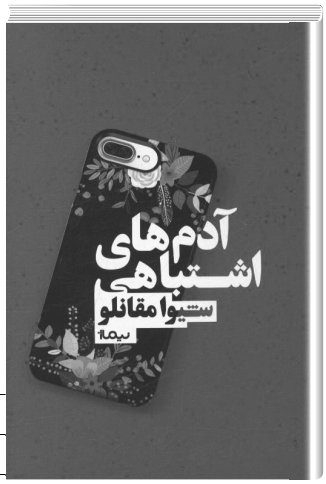
● مهرناز شیرازی‌عدل
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی mshiraziadl@gmail.com

چکیده: کمی بیش از یک سده از عمر رویکرد روانکاوانه و روان‌شناسانه به متن ادبی نمی‌گذرد، بااین‌حال این رویکرد طی عمر نه چندان دراز خود توانسته است دیدگاه‌های نوینی به تحلیل و نقد متون ادبی بگشاید. نگارندهٔ این مقاله در تحلیل داستان‌های سه مجموعه داستان از یک نویسندهٔ فارسی‌زبان (شیوا مقانلو) که در یک جلد و تحت عنوان *(آدم‌های اشتباهی)* منتشر شده است با نگاهی گذرا به تعدادی از نظریه‌های نقد ادبی روانکاوانه کوشیده است تأثیر ناخودآگاه نویسنده در نگارش داستان‌ها را بررسی کند؛ چنان‌که ملاحظه خواهد شد این تأثیر خود را در تکرار مضامین، شگردها، استعارات و سایر نشانه‌های متن آشکار ساخته است. از جمله مضامین مکرر در داستان‌های این نویسنده می‌توان به مضمون بدن، وهم و داستان‌های وهمناک، انتقام عاشقانه و عشق و تنهایی و از شگردهای داستانی می‌توان به نوعی بازیگوشی پست‌مدرن، ابهام و بازی‌های زبانی در نگارش داستان‌ها اشاره کرد.

کلیدواژه: روانکاوی، ناخودآگاه نویسنده، مضامین مکرر، اسطورهٔ شخصی، شیوا مقانلو، شارل مورون[2]، ژان بلمن نوئل[3]

مقدمه

مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی*، داستان‌های سه مجموعه داستان از شیوا مقانلو را در بر می‌گیرد. کتاب اول، اولین بار با نام *کتاب هول* در سال ۱۳۸۲ از سوی نشر چشمه به بازار آمد. کتاب دوم نخستین بار با



■ **مقانلو، شیوا (۱۳۹۶). مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی*. تهران: نیماژ.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

عنوان *دود مقدس* در سال ۱۳۸۵ در انتشارات ققنوس به چاپ رسید و کتاب سوم که پنج داستان کوتاه را شامل می‌شود، نخستین بار است که نشر نیماژ تحت عنوان کلی *آدم‌های اشتباهی* منتشر می‌کند.

حُسنِ این مجموعه داستان این است که به خواننده امکان می‌دهد روند شکل‌گیری زبان و نگاه داستان‌نویس را در سیر زمان شاهد باشد. در این مجموعه، حرکت داستان‌نویس از تجربه‌گرایی و آزمون و خطا و تا حدودی تفنن تا نگاهی جدی به داستان‌نویسی به‌خوبی مشهود است. در روند خوانش داستان‌های این مجموعه به نظر می‌رسد خطوطی محو و مشترک داستان‌ها را ـ که لزوماً حول محور یک موضوع واحد نوشته نشده‌اند ـ چون رشته‌ای به بند می‌کشد. این خط مشترک از دیدگاه نگارنده، همان تأثیر ناخودآگاه نویسنده بر اثر خویش است.

در زمینهٔ پژوهش‌های ادبی تاکنون نقش عظیمی برای ناخودآگاه نویسنده، ناخودآگاه خواننده و حتی ناخودآگاه متن ادبی در جریان آفرینش، خلق و خوانش ادبیات در نظر گرفته شده است. توجه به جنبهٔ ناخودآگاه رفتار انسان را نخستین بار زیگموند فروید[۴] وارد قلمرو روان‌شناسی نوین کرد. او به منظور کشف امیال واپس‌زده از ورای گفتار آگاهانه به تحلیل آثار ادبی روی آورد و اثر نویسنده را محصول شخصیت و حالات روانی‌اش دانست (بلیغی و عبدی، ۱۳۹۲: ۷).

پس از فروید این جنبه از روان آدمی مورد توجه و مطالعهٔ سایر پژوهشگران حوزهٔ نقد روانکاوانه نیز قرار گرفت. شارل مورون مترجم و منتقد ادبی فرانسوی در دههٔ شصت میلادی نظریهٔ نقد روان‌سنجانه[۵]

را مطرح کرد. او بر اساس این نظریه به جستجوی ردّ پای نویسنده در متن پرداخت (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۶۴). به این ترتیب از ورای آشکارسازی زنجیره‌های استعاری متن ادبی یعنی برجسته کردن مضامین نمادینی که ذهن نویسنده را به خود مشغول کرده و نیز از طریق کشف روابط بینامتنی پنهان و ظریفی که میان آثار گوناگون نویسنده مشترک است می‌توان به چیزی دست یافت که او «اسطورهٔ شخصی[۶]» نویسنده می‌خواند (بلیغی و عبدی، ۱۳۹۲: ۸). برای دستیابی به اسطورهٔ شخصی هر مؤلف، نخست باید به شبکه‌های تداعی وی دست یافت که به صورتی احتمالاً غیرارادی و ناخودآگاه به متن و قلم او راه یافته است. این کار با استخراج صور تکراری ممکن می‌گردد. این عناصر تکراری، ویژگی‌های ساختاری را شکل می‌دهد که تحقق آنها در آثار نویسنده «اسطورهٔ شخصی» او را تشکیل می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۶۵). با استخراج این عناصر، مضامین، شگردها و صور مکرر که از ضمیر ناخودآگاه نویسنده برخاسته است می‌توان به شناخت عمیق‌ترین بخش‌های ضمیر نویسنده و در نتیجهٔ اسطورهٔ شخصی او از خلال متونی که آفریده است، دست یافت (همان: ۳۶۶).

ژان بلمن نوئل پژوهشگر معاصر نیز که مبحث «ناخودآگاه متن[۷]» را مطرح کرده است حضور نویسنده را در حاشیه قرار داده و متن را از این منظر مورد روانکاوی قرار می‌دهد (دفترچی و شهناز خضرلو، ۱۳۸۹: ۱۸۴). هر چند در روش متن‌کاوی، تنها یک متن، مجموعه‌ای منسجم در نظر گرفته می‌شود و شخص مؤلف و آثار دیگر او مدّ نظر نیستند (بلمن نوئل، ۱۳۹۳: ۹۸).

ازآنجاکه در مجموعهٔ *آدم‌های اشتباهی* کل داستان‌های نویسنده در دسترس است (البته به جز «داستان عروسک» از مجموعه داستان *کتاب هول* و داستان‌های کتابِ *آنها کم از ماهی‌ها نداشتند* که در سال ۱۳۹۱ از سوی نشر ثالث منتشر شده)، از این رو در تحلیل این داستان‌ها نیز می‌توان با نیم‌نگاهی به نظریه‌های ذکر شده، خصوصاً دیدگاه شارل مورون، به کشف مضامین و شگردهای غالب در نگاه و زبان نویسنده که خود را از لابه‌لای خطوط داستان‌ها نشان می‌دهد، دست یافت.

این مضامین واحد که تقریباً تمامی داستان‌های سه کتاب را شامل می‌شوند و همچنین شگردهایی که نویسنده تعدادی از داستان‌های خود را بر اساس آن به نگارش درآورده است (۵-۷)، عبارت‌اند از:

۱ـ مضمون بدن در داستان (در داستان‌های *سیگارکشان/ عطش/ مرد عنکبوت/ یک عکس واقعی/ آسمان پر/ سبز مثل آب*)؛

۲ـ مضمون وهم و داستان‌های وهمناک/ فراواقعی (در داستان‌های *عطش*/ *پلاک ۲۳*/ *آسمان پر*/ *یک عکس واقعی*)؛
۳ـ مضمون عشق و تنهایی یا رفتن و ترک رابطه (در داستان‌های *مزاحمان*/ *عطش*/ *ماه و پلنگ*/ *پالتو*/ *شب شیطان*/ *سبز مثل آب*)؛
۴ـ مضمون انتقام عاشقانه (در داستان‌های *مرگ و دوشیزه*/ *زنده‌یاد کلئوپاترا*/ *عطش*/ *عروسک*/ *سبز مثل آب*)؛
۵ـ متن‌های بازیگوشانهٔ پست‌مدرن (داستان‌های *زنده‌یاد کلئوپاترا*/ *کتیبه*/ *شب شیطان*)؛
۶ـ ابهام در [زبان] داستان یا نوعی بازی زبانی (در داستان‌های *مرد عنکبوت*/ *اباطیل*/ *مزاحمان*/ *پالتو*/ *ولگرد پرلاشز*/ *همسایه*)؛
۷ـ نوعی تجربه‌گرایی در بازی با تغییر دیدگاه (در داستان‌های *یک دوستی سه نفره*/ *یک دوستی زنانه*/ *ولگرد پرلاشز*).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

در این مجالِ اندک، به تحلیل یکی دو داستان از هر مضمون اکتفا می‌کنیم و ذیل آن سایر داستان‌های مجموعه را که هم‌مضمون داستان مورد نظر نیز هست، بررسی خواهیم کرد.

۱ـ مضمون بدن

در داستان‌های *سیگارکشان*/ *عطش*/ *مرد عنکبوت*/ *یک عکس واقعی*/ *آسمان پر*/ *سبز مثل آب*

مفهوم بدن، به قدری با تعریف ذهنی ما از هویت و خویشتنمان آمیخته که معمولاً وقتی از خود حرف می‌زنیم ناخودآگاه کلیت ذهنی و جسمی‌مان هر دو را مد نظر داریم. از دیدگاه شناختی[۸] نیز انسان موجودی جسمانی است و جهان را به واسطهٔ جسمش ادراک می‌کند. ما از طریق موقعیت جسمانی‌مان در جهان، جهان را می‌شناسیم و برداشت هریک از ما از واقعیتِ پیرامونمان به واسطهٔ ویژگی‌های جسمانی‌مان است. اما جالب توجه اینجاست که علی‌رغم اینکه ما بودنمان در جهان و آگاهی خود را از طریق بدنمان درمی‌یابیم، اغلب اوقات در تجارب روزمره‌مان از حضور بدن آگاه نیستیم و تنها وقتی از حضور این حاضرِ غایب آگاه می‌شویم که درد یا بیماری یا هرگونه ناراحتی این بدنِ غایب را برایمان حاضر می‌کند (اباذری و حمیدی، ۱۳۸۷: ۱۲۹-۱۳۴).

بدن در داستان‌های سیگارکشان و عطش، موجودیتی مستقل از خود[۹] دارد. درحالی‌که در مباحث جامعه‌شناسی بدن با این مفهوم روبه‌روییم

که بدن و خود، مجزا و جدا نیستند و به شکلی هم‌زمان و با هم تجربه می‌شوند.

در داستان *سیگارکشان* با بدنی مرده، جسمی بی‌جان، در حال مومیایی شدن روبه‌روییم که هنوز از مرگ خود آگاه نیست. در اینجا ردپایی از دوگرایی میان بدن و ذهن در فلسفهٔ غرب که دکارت[10] واضع آن است، به چشم می‌خورد (جسم، مُرده درحالی‌که ذهن همچنان فعال و پویاست). در نتیجه هم در این داستان و هم در داستان عطش، با نوعی فاصله‌گذاری میان خود و جسم و استقلال جسم از ذهن مواجهیم.

در داستان *عطش*، که داستان زنی است که مدت‌هاست در اتاقی جدا از همسرش می‌خوابد و چند وقتی است که شب‌ها، تنش بی‌اختیار ملحفه‌ها را به آتش می‌کشد نیز این فاصله وجود دارد. آنجا که شخصیت زنِ داستان به حرف شوهرش که از پشت پاراوان به پزشک می‌گوید همسرش شب‌ها تنها می‌خوابد می‌خندد و راوی از قول او می‌گوید که «تنها نبود. با خودش بود، با بدن خودش!» (ص ۲۴).

در اینجا فاصله‌گذاری میان جسم و خود، به‌خوبی مشهود است. از این دوگرایی در این دو داستان به وضعیت شیءوارگیِ بدن در دو داستان مرد عنکبوت و سبز مثل آب می‌رسیم؛ یعنی بدنِ به‌مثابه اُبژه، بدن به‌مثابهٔ متن.

مرد عنکبوت اعتراف می‌کند که «تا فردا ده سالی می‌شود که در اتاقکش تنها نشسته است و زار دیدن کسی است که ناخن‌های زنده داشته باشد و وقتی در آغوش بگیردش ناخن‌هایش را توی پشتِ ـ مرد عنکبوت ـ فرو کند زن یا مردش هم (از دیدِ او) فرقی نمی‌کند و الهام و اجبارش باشد برای دوباره نوشتن و بگذارد روی *بدنش* دیکته کند و غلط‌هایش را پاک کند و بگذارد مدادش را، پنجه‌اش را، منقاشش را بتراشد و روی *صورتش* برای تمامی روندگان و آیندگان پیامی بنویسد و البته بداند که بعدش باید برود».[11]

این اشاره به بدن و نوشتن روی بدن، نقاشی روی بدن، بدن را همچون پالت نقاشی کردن برای نقاش تا رنگ‌ها را روی آن با هم بیامیزد و قلم‌مویش را با آن پاک کند و تبدیل بدن به بوم نقاشی ـ که در داستان *سبز مثل آب* نیز به چشم می‌خورد ـ به‌نوعی بیانگر آن است که بدن، مسئلهٔ نویسنده است.

در داستان *سیگارکشان*، نام داستان یک قید حالت است، قیدی که عمل شخصیت داستان را شرح می‌دهد و می‌تواند نشان از کنشی عادی داشته باشد اما در ادامه درمی‌یابیم که همین قید، لاقیدانه به

فاجعه‌ای در داستان منجر می‌شود و گویی ما که خواننده‌ایم همراه با شخصیت داستان ـ سرباز موطلایی ـ هنوز از وقوع آن فاجعه و فاجعه‌ای دیگر ـ یعنی مرگ او ـ بی‌خبریم.

داستان از زاویهٔ دید دوم شخص مفرد آغاز می‌شود. صدای راوی مدام شخصیت را ـ که همانند سایر شخصیت‌ها در داستان‌های این مجموعه جز داستان‌های کتیبه و کلئوپاترا نام ندارد ـ خطاب قرار می‌دهد و ما ماوقع را از زبان او می‌شنویم اما در میانه، داستان سه بار گریز می‌زند به زاویهٔ دید سوم شخص دانای کل که مجروح را گاهی موطلایی و جایی سرباز می‌نامد و اشاره می‌کند که سرباز، نقاشی است که آمده بوده تا بدن‌های در حال مرگ را نقاشی کند؛ از همین اولین داستان، با رویکرد خاص نویسنده به بدن نیز روبه‌رو می‌شویم:

مجروح، موطلایی است، نقاش و سرباز دلش می‌خواسته پیچ‌وتاب خشک بدن‌های رو به مرگ را نقاشی کند و تصویر انگشتان چنگ‌شده‌ای را که در فاصلهٔ اندک انگشت شست و سبابهٔ راستشان، می‌شد میل به‌زبان‌نیامدهٔ کشیدن آخرین سیگار را دید. بماند که وظیفه‌اش حکم می‌کرد، تا آن دیگری‌ها را از این خواهش محروم کند. (ص ۱۲، سطر ۱۴).

و این همان کاری است که ماکسیمیلیان در داستان *سبز مثل آب* نیز با هر محبوبش می‌کند؛ او از بدن‌های مردهٔ آنان نقاشی می‌کشد.

اما در پایانِ داستان *سیگارکشان*، به زاویهٔ دید اول شخص می‌رسیم و درمی‌یابیم که تا اینجا، روایت را از دیدگاه کتفِ ترک‌خوردهٔ شخصیت اصلی که مدفون در گوری دسته‌جمعی است شنیده بوده‌ایم. در پایان داستان، راوی که خود را کتف ترک‌خورده‌ای در گوری دسته‌جمعی معرفی می‌کند، سرانجام خود را با تمامیت بدن یکی می‌انگارد، وقتی می‌گوید که:

هنوز در این فکرم که بهتر بود برای خاکستر کردن اردوی خودی‌ها به جای سیگار از فندک استفاده می‌کردم؟ (ص ۱۴، سطر آخر)

از این جمله، پیداست از ابتدا نوعی فاصله‌گذاری میان خود شخصیت و بدن او (یکی از اعضای بدنش) صورت گرفته و این نکته از انتخاب زاویهٔ دیدِ دوم شخص پیداست.

۲ـ مضمون وهم و داستان‌های وهمناک/ فراواقعی

در داستان‌های *عطش/ پلاک ۲۳ / آسمان پر/ یک عکس واقعی*

دومین مضمون نهفته در ناخودآگاه نویسنده مضمون وهم است که پای داستان‌های وهمناک را پیش می‌کشد و ردّ آن در چند داستان

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مجموعه به چشم می‌خورد. نویسنده در گفتگویی که با *روزنامهٔ اعتماد* کرده به‌صراحت به مضمون وهم به‌عنوان یکی از مضامین مورد علاقهٔ خود اشاره کرده است.

اما پیش از ورود به بحث باید به پرسشی اساسی در این زمینه پاسخ داد: اینکه اصولاً داستان وهمناک یا فراواقعی چیست؟ (جا دارد به این نکته اشاره شود که وهمناک برابر پیشنهادی زنده‌یاد مریم خوزان است در مقابل اصطلاح (the fantastic که با فانتزی متفاوت است و نگارنده در جای دیگر، معادل فراواقعی را نیز در مقابل این اصطلاح دیده است).

پاسخ به چیستیِ داستان‌های وهمناک به نقل از مقالهٔ «داستان وهمناک»، نوشتهٔ زنده‌یاد مریم خوزان (۱۳۷۰) چنین است:

در بعضی روایت‌ها نویسنده از وقایعی سخن به میان می‌آورد که امکان وقوع آنها در عالم واقع وجود ندارد یا دست‌کم چنین می‌نماید... تزوتان تودوروف در یکی از آثارش با همین عنوان به معرفی این نوع ادبی پرداخته است. او می‌گوید در اثری وهمناک، شخصیت اصلی و خواننده هر دو در مورد احتمال وقوع رویدادها در عالم واقع دچار تردیدند و تردید آنها به یکی از این دو طریق برطرف می‌گردد: یا در پایان روایت، وقایعِ به ظاهر عجیب، توجیه عقلانی می‌یابد و یا معلوم می‌شود که حوادث در عالمی غیر از عالم واقع رخ داده است. (خوزان، ۱۳۷۰: ۳۴)

ویژگی اصلی داستان‌های فراواقعی یا وهمناک نفوذ یکبارهٔ ابهام در چارچوب زندگی واقعی است. این داستان‌ها که ماهیتی کاملاً متمایز از داستان‌های پریان دارند با احوال بیمارگون ضمیر انسان هم مرتبط‌اند، احوالی که هنگام ظهور پدیده‌هایی همچون توهم و کابوس، جلوه‌هایی از دلهره و هراس در آن پدیدار می‌شود. تمایز میان داستان‌های پریان و داستان‌های فراواقعی از آن روست که فضای داستان‌های پریان دنیایی است که در کنار دنیای واقعی قرار می‌گیرد، بی‌آنکه خدشه‌ای به آن وارد کند؛ درحالی‌که داستان فراواقعی، دنیای واقعی را به حال خود رها نمی‌کند و فاجعه و شکافی غیرعادی و شاید غیرقابل‌تحمل را در آن به نمایش می‌گذارد (بلیغی و عبدی ۱۳۹۲: ۹).

همین جا و در تحلیل داستان‌های فراواقعی این مجموعه باید به مقالهٔ مرحوم گلشیری اشاره کرد با عنوان «ادبیات و خرافه» که درعین‌حال که با خرافهٔ «داستان، آینهٔ تمام‌نمای زندگی است» (یعنی همان دیدگاه تقلیدی صرف به ادبیات) مخالف می‌کند، معتقد است

آشنایی‌زدایی و خلق واقعیت داستانی در مقابل واقعیت برونی و درونی موجود، به معنای نادیده گرفتن زندگی و جلوه‌های آن نیست. از دید او، واقعیت، تختهٔ پرش نویسنده است و بی‌آن از خلق و ابداع خبری نیست. اما واقعیت داستانی ـ با اینکه وامدارِ واقعیت موجود یا تخیل نویسنده است ـ واقعیتی قائم‌به‌ذات است و توجیه علت وقوع هر حادثه در خودِ داستان باید باشد (گلشیری، ۱۳۷۸: ۴۰۴).

در داستان *عطش*، ملحفه‌ها خودبه‌خود آتش می‌گیرد. با استناد به دیدگاه گلشیری به نظر می‌رسد برای توجیه این واقعهٔ فراواقعی بهتر است بیش از هر جا، به خود داستان رجوع کنیم شاید بتوانیم تختهٔ پرش این واقعهٔ باورنکردنی را در واقعیت بیابیم:

زن، یادش نمی‌آید برای این آتش‌بازی‌های خودبه‌خودی پیش پزشکی رفته باشد. درحالی‌که مردش می‌گوید بارها پزشکان کاغذی و علفی را آزموده‌اند (ص ۲۳). لباس‌های زن نخی و بی‌آزار است، مخصوص بدن‌های حساس. یک‌بار هم که داشته (در تخیلش البته و از پشت ویترین مغازه) لای گیپورهای ارغوانی یک لباس خواب رکابی فرو می‌رفته تا طعم سرد ساتنش را بچشد مرد از پشت ویترین مغازه کنارش کشیده که «به درد تو نمی‌خورد» (۲۴). به این ترتیب می‌بینیم که مرد برای زن، مثل پزشک در جایگاه قدرت نشسته و مظهر اقتدار مطلق است، چون زن یادش نمی‌آید که مرد بوده یا پزشک که گفته «ببین شب‌هایی را که آتش راه می‌اندازی قبلش چه کرده‌ای؟ چه خورده‌ای؟ حتی یادت بماند چه خوابی دیده‌ای؟» برای همین هم زن، هراسان می‌نشیند و به تمام لحظه‌های خواب و بیداری‌اش دقیق می‌شود چون به‌هرحال گفتهٔ مرد برای زن در حکم امری مطلق و بی‌چون و چراست. زن می‌ترسد بخوابد. زن تنهاست. روی دیوار خنک ادوکلن می‌پاشد و گونه‌اش را به آن می‌چسبانَد و برخلاف توصیهٔ عجوزهٔ بی‌دندان، هیچ‌وقت نمی‌داند مردش کجاست. دهان‌شویهٔ نعنایی قرقره می‌کند چون شربت نعنا عطش را فرومی‌نشاند. بااین‌حال باز هم در خواب، صدای مرد را از پشت پاراوان اتاق معاینه می‌شنود که می‌گوید: «نه، شب‌ها تنها می‌خوابد. تنها که باشد خودش هم راحت‌تر است. چه می‌دانم دوباره کِی گُر می‌گیرد؟» زن به حرف مرد می‌خندد، چون خودش را تنها نمی‌داند؛ مرد نباشد، بدن خودش که هست. این گونه است که شعله‌های شهوتناکِ عطشِ زن، سر بر می‌کشند و تمام تشک را می‌گیرند. درست مثلِ زنِ داستانِ شب *شیطان* که وقتی شیطان عشقش را انکار می‌کند زن چنان از بی‌عشقی در هم

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

می‌شکند که از نومیدی به انکار می‌رسد و از انکار به دوزخ و مگر نه اینکه دوزخ جایگاه آتش است؟ پس آتش از اینجاست که زبانه می‌کشد و شعله‌هایش، بستر زن را که مردش او را بیرحمانه محکوم به تنهایی کرده است، در کام خود می‌کشد.

هر چند داستان *شب شیطان* را در این گروه از مضامین، دسته‌بندی نکرده‌ایم، اما شباهت ناخودآگاهانه‌ای میان این دو زن و رنجشان به چشم می‌خورد. شباهت این دو در رنجی است که ریشه در انکار عشقشان از سوی معشوق دارد.

مردِ داستان *عطش* اما مثل شیطان داستان *شب شیطان*، پشیمان نیست. تمامی عیوب را از زن می‌داند: «بپذیر! همین است که هست! چه کنیم؟ گفته‌اند علاج ندارد... پرکاری هورمون‌های بدنت است و بالا رفتن سن.» و بعد یا به حصاری با اتاق‌های تو در تو می‌رود و هر روز در یکی‌شان با زنی دیگر خلوت می‌کند، یا راکت تنیسش را توی هوا تاب می‌دهد و به زن می‌گوید: «استراحت کن! خداحافظ!»

زن داستان *عطش*، تا جنون فاصله‌ای ندارد. اگر «پس‌مانده‌های عقلش یاری‌اش کنند» خیلی کارها می‌کند. زندگی و رختخواب سوخته را دوباره سامان می‌دهد. حتی وقتی گذشته‌ها را مرور می‌کند به این نتیجه می‌رسد که می‌شود روال رویدادها را برعکس دانست؛ اما مرد یادش داده که پی علت نگردد. اما صبر زن دیگر لبریز شده و حالا تنها به این فکر می‌کند که نیم‌شبی در خواب به سراغ مرد برود و او را در خواب در آغوش بکشد و آتشش بزند.

در پایان، هر چند ابهام کاملاً برطرف نمی‌شود اما به قول گلشیری، تختهٔ پرش داستان را در واقعیت می‌یابیم و قدرت توجیه حوادث فراواقعی این داستان را در زندگی روانی و عاطفی شخصیت پیدا می‌کنیم.

در داستان *همسایه* از کتاب اول به نظر می‌رسد نویسنده باز هم در پی ایجاد ابهامی فراواقعی در داستان است، اما درست در صفحهٔ پایانی داستان، برگی رو می‌کند که موجب غافلگیریِ نَه شخصیت، که خوانندگان می‌شود و همین از ارزش این داستان که موفق شده بود با بازی‌های زبانی فضایی وهمناک ایجاد کند می‌کاهد و آن را تا سطح یک بازیگوشیِ صرف تقلیل می‌دهد.

اما در داستان یک عکس *واقعی* نویسنده باز هم در خلق داستانی فراواقعی توفیق می‌یابد. داستان از زاویهٔ دیدِ راوی اول شخص، دیدگاه سارا را نسبت به همکاران و محیط کارش بازمی‌گوید، نویسنده در ایجاد

لحن راوی که مناسب شخصیت داستان است کاملاً موفق عمل کرده و همین داستان را باورپذیرتر می‌کند. نیلوفر، از دیدِ سارا، شفاف است، به قدری شفاف که حتی نور هم از او عبور می‌کند. حتی می‌تواند یکباره به موجودی شفاف و ژله‌ای رنگ بدل شود اما اینجا هم سکوی پرشمان واقعیت است. چون سارا اعتراف می‌کند که روزی که دیده نیلوفر یکباره از پیش چشمش محو شده، داروهای لاغری توهم‌زا خورده بوده در نتیجه شنیدن چنین مشاهداتی از او توجیه‌پذیر است. اما مشکل جایی بروز می‌کند که نیلوفر در اینستاگرام در صفحهٔ مردی خارجی عکسی از خودش می‌بیند. ماجراهایی که پس از آن رخ می‌دهد غیرواقعی نیست اما خود ماجرای تناسخ و حلول همسر مرد آمریکایی در زمان و مکانی دیگر در جسم نیلوفر، توجیه عقلی ندارد و این ویژگی بر فراواقع‌گرا بودن داستان می‌افزاید.

ابهام موجود در داستان *پلاک ۲۳* هرچند خاص داستانی پست‌مدرن است و شاید چندان نتوان آن را وهمناک دانست اما با پایان یافتن داستان، تاحدودی تأثیر این ابهام و ناشناختگی در کام خواننده می‌ماند و او را به فکر وامی‌دارد. وجود واحدی خالی که ساکنان خسته از روزمرگی *پلاک ۲۳* بی‌آنکه از وجود آن واحد خالی در ساختمان مطلع باشند می‌توانند با شنیدن صداهایش و استشمام بوهایش تخیلاتشان را به آن نسبت بدهند و به کمک خیال‌پردازی اندکی آسایش یابند. هر یک از ساکنان ساختمان پلاک ۲۳، تجلیِ بخشی از آرزوها و تمایلاتشان را در صداها، بوها و نشانه‌هایی می‌یابند که معلوم نیست از کجا در ساختمان می‌پیچد و گریزان از روزمرگی‌هایشان به آن می‌آویزند و خیال می‌بافند؛ دختر کوچک آقای کنگاور «هیچ وقت نفهمیده آن بوی سحرانگیزی که ترکیبی از عطر گرم و سیگار سرد است، از کدام واحد می‌آید. اما او عاشق این بوی همیشه همراه با موسیقی ملایم جَز شده و توی ذهنش برای صاحب آن واحد یک زندگی ایدئال مجسم می‌کند» و بردیا، پسرک نوجوان، «کِرکِرِ ریزخندهٔ دختر نوجوانی به گوشش خورده است».

اشاره به این نکته در اینجا ضروری است که نویسنده در این داستان در شخصیت‌پردازی و ارائهٔ ویژگی‌های شخصیت‌های داستانی از طریق توصیف رفتار، گفتار و ذهنیت آنان کاملاً توانا عمل کرده و می‌توان رشد نگاه دقیق او را به افراد و جامعه در اثرش به خوبی شاهد بود. مثلاً آنجا که می‌گوید:

«سیفی مثل همیشه موقع صحبت سرش پایین بود، یا به خاطر

کمبود اعتمادبه‌نفس یک لوازم‌برقی‌فروشِ کوچه فرعی در مقابل یک کاشی‌فروشِ برِ بازار...» (ص ۱۷۵).

و بسیاری موارد دیگر از این دست در این داستان که نشان‌دهندهٔ ریزبینی نویسنده و دقتِ نظرِ اوست.

در داستان *آسمان پر*، هم باز می‌توان تختهٔ پرش این داستان وهمناک را در واقعیت و در گذشتهٔ شخصیت جُست. در نخستین مواجههٔ او با مرگ، مرگ پرندهٔ محبوبش در کودکی.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۳ـ مضمون عشق و تنهایی یا رفتن و ترک رابطه

در داستان‌های *مزاحمان*/ *عطش*/ *ماه و پلنگ*/ *پالتو*/ *شب شیطان*/ *سبز مثل آب*

در تعدادی از داستان‌های مجموعه می‌توان رویکرد ناخودآگاه نویسنده به رابطه را دریافت. در هر یک از این داستان‌ها شاهد به بن‌بست رسیدن یک رابطه و رفتن یکی از دو طرف رابطه هستیم. گویی قرار نیست هیچ رابطهٔ عاشقانه‌ای به سروسامان برسد و هیچ عاشق و معشوقی آرام و قرار یابد. در داستان مزاحمان، گفتگوی دو طرف رابطه ـ که تا پایان درنمی‌یابیم واقعاً همان‌هایی هستند که باید باشند یا صرفاً یک اشتباه موجب شده این مکالمهٔ تلفنی برقرار شود ـ خبر از رابطه‌ای بحرانی و پایان‌یافته می‌دهد.

در داستان *عطش*، مرد آشکارا از ارتباط با همسرش دست کشیده و رابطه را دیرزمانی است که ترک کرده است. در داستان *ماه و پلنگ*، زن رنج سفری خطیر را بر خود هموار کرده و به این سفر آمده تا «به هیچ چیز فکر نکند و لابه‌لای اضطراب و امید خمپاره‌ها» چینِ لبِ یارش را فراموش کند. و این خود خبر از رابطه‌ای پایان‌یافته می‌دهد. در داستان *پالتو*، دو طرف رابطه، خواسته یا ناخواسته، سال‌هاست از عشق و دیدار یکدیگر محروم شده‌اند. در داستان *شب شیطان*، زن و شیطان هرگز به وصال یکدیگر نمی‌رسند، چون یکی (شیطان) به واسطهٔ انکار عشق زن، بهشت نصیبش شده و دیگری (زن) به دلیل محرومیت از همین عشق به کفر گرویده و تا ابد در دوزخ مأوا گزیده است.

و در داستان *سبز مثل آب*، اصولاً قرار نیست رابطه‌ای پایدار شکل بگیرد، چون مردِ رابطه (ماکسیمیلیان) همواره زنانی را که با او در ارتباط‌اند می‌کشد تا از بدن‌هایشان نقاشی بکشد، نقاشی‌هایی بی‌چشم یا بی‌دهان.

حتی در داستان *مرد عنکبوت* که موضوع آن پیرامون رابطهٔ عاشقانه دور نمی‌زند به جمله‌ای از قول شخصیت داستان برمی‌خوریم که ناخودآگاه رویکرد نویسنده به رابطه را آشکار می‌کند:

مرد عنکبوت، اعتراف می‌کند که «تا فردا ده سالی می‌شود که در اتاقکش تنها نشسته است و زار دیدن کسی است که ناخن‌های زنده داشته باشد و وقتی در آغوش بگیردش ناخن‌هایش را توی پشتِ ـ مرد عنکبوت ـ فرو کند زن یا مردش هم (از دیدِ او) فرقی نمی‌کند و الهام و اجبارش باشد برای دوباره نوشتن و بگذارد روی *بدنش* دیکته کند و غلط‌هایش را پاک کند و بگذارد مدادش را، پنجه‌اش را، منقاشش را بتراشد و روی *صورتش* برای تمامی روندگان و آیندگان پیامی بنویسد و البته بداند که بعدش باید برود».

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۴ـ مضمون انتقام عاشقانه

در داستان‌های *مرگ و دوشیزه*/ *زنده‌یاد کلئوپاترا*/ *عطش*/ *عروسک*/ *سبز مثل آب*

انتقام نیز یکی از مضامین تکرارشونده در داستان‌های مجموعه است. در داستان *مرگ و دوشیزه*، گویی مرد انتقامش را گرفته و داستان از انتهای ماجرا آغاز می‌شود. در *زنده‌یاد کلئوپاترا*، زن یا همان کلئوپاترا در تدارک انتقام از سزار است. در داستان *عطش*، زن فکر انتقام از همسرش را در ذهن می‌پرورد و خیال دارد شبی «دست‌هایش را دور تن او قفل کند و فشارش دهد و آتشش بزند و بعد سال‌ها مبهوت بایستد و خاکسترها را تماشا کند».

در داستان *عروسک* که در مجموعهٔ کنونی به چشم نمی‌خورد اما در انتهای مجموعهٔ *شب هول* موجود بوده است نیز با انتقامی سخت و خونین روبه‌روییم. و در *سبز مثل آب*، ماکسیمیلیان با نقاشی‌هایش از زنان انتقام می‌گیرد.

۵ـ متن‌های بازیگوشانهٔ پست‌مدرن

در داستان‌های *زنده‌یاد کلئوپاترا*/ *کتیبه*/ *شب شیطان*

می‌توان ردّ این بازیگوشی را که در تعدادی از داستان‌های مجموعه به چشم می‌خورد در مصاحبه‌ای جُست که شیوا مقانلو در سال ۹۵ با بهار محمدی به مناسبت انتشار نخستین مجموعهٔ داستان خود (*کتاب هول*/ کتاب اول در این مجموعه) انجام داده و در روزنامهٔ *اعتماد* منتشر شده است. او در این مصاحبه خود به‌صراحت به گرایش به آن اذعان

می‌کند. دلیل گرایش شیوا مقانلو به نگارش داستان‌های پست‌مدرن را از سوی دیگر باید در تأثیری جُست که او ناخودآگاه از آثار پست‌مدرن متعددی پذیرفته که ترجمه کرده است. شیوا مقانلو کتب متعددی از نویسندگان پست‌مدرن نظیر دونالد بارتلمی ترجمه کرده و خواه ناخواه از آنها تأثیر گرفته است.

داستان *کتیبه* با نگاهی به داستان *گیلگمش* نوشته شده است. الواح دهم و یازدهم که رفتن گیلگمش را به حضور الههٔ سی‌دوری سابیتو و اوتناپیش‌تیم و دیدار او با اورشَنَبی کشتی‌بان برای دستیابی به جاودانگی، پس از مرگ انکیدو حکایت می‌کند. در این داستان شکل اصلی اسطوره با شیطنت نویسنده در هم ریخته است. داستان لحنی طنزآمیز دارد. نویسنده کوشیده با این اسطوره بازی کند و مفاهیم امروزی و مسائل اجتماعی امروز را لباس اسطوره‌ای کهن بپوشاند. در نتیجه، اوتناپیش‌تیم ـ که در اسطورهٔ کهن به فرمان خدایان کشتی ساخت و همگان را بر آن سوار کرد تا از طوفان در امان باشند ـ در این داستان سفینه‌ای فضایی دارد و منتظر اجازهٔ پرواز است تا سرنشینان این جهاز فضایی را به دیدار خدای خورشید ببرد. برخلاف اسطورهٔ کهن، در این داستان انکیدو هنوز جان در بدن دارد و گیلگمش پیکر نیمه‌جان او را با خود آورده تا با هم سوار سفینهٔ فضایی اوتناپیش‌تیم شوند و به دیدار خدای خورشید بروند تا شاید از اثر لبخند او، انکیدو عمر دوباره یابد. اما چنین چیزی ناممکن است چون اوتناپیش‌تیم مدام شرط و شروطی پیش پایشان می‌گذارد تا امکان سفر را به تعویق بیندازد. او به دلیل ابهامی که در رابطهٔ این دو مرد می‌بینند از پذیرش درخواست گیلگمش سر باز می‌زند. به گیلگمش و انکیدو گمان همجنس‌گرایی می‌برد و با قائل شدن به تبعیض نژادی، انکیدو را از نژادی پست می‌شمارد. اینها همه مسائل جامعهٔ امروز است. در این داستان ما با طنز و به سخره گرفتن روابط امروزی و بازی با فراروایت‌ها (اسطوره) سروکار داریم. همچنین در پایان می‌بینیم که مسئلهٔ جاودانگی ـ که اساس این اسطورهٔ کهن بر آن استوار است ـ در این خوانش پست‌مدرن به کلی منتفی است، چون نویسنده در پایان می‌گوید: «حالا هزاران سال است که این دو سرگرم مجادله‌اند! اوتناپیش‌تیم شرط می‌گذارد و گیلگمش چانه می‌زند. هر یک می‌خواهد امتیازات بیشتری از دیگری کسب کند...» نویسنده پا را از این فراتر می‌گذارد و آشکارا این روایت‌ها را دروغ می‌خواند: «اما مشکلات روزمره نمی‌گذارند وقت کافی صرف این دروغ‌ها کنیم...»

در داستان *زنده‌یاد کلئوپاترا*، باز با همین لحن طنز و بازیگوشانه و بازی با شخصیت‌های تاریخی کهن روبه‌روییم، آنچه لیندا هاچن[۱۲] از نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم آن را «فراداستانِ تاریخ‌نگارانه» می‌خوانَد که طی آن تاریخ و تخیل در هم می‌آمیزند و مرز میان آنها مخدوش می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۰: ۵-۳۹۳).

در داستان شب شیطان، نویسنده شیطان را روی زمین تصور می‌کند درحالی‌که با زنی زمینی که به عشق او گرفتار آمده دیدار می‌کند. در این داستان، شیطان حتی در پایان به بهشت راه می‌یابد درحالی‌که تا ابد از عشق‌ورزی محروم مانده است به جرم آن‌که با انکار عشقِ زن، امیدش را ناامید کرده و او را تا ابد به دوزخ رانده است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۶ـ ابهام در [زبان] داستان یا نوعی بازی زبانی

در داستان‌های مرد عنکبوت/ *اباطیل*/ *مزاحمان*/ *پالتو*/ *ولگرد پرلاشز*/ *همسایه*

در داستان مرد عنکبوت با روایتی هذیان‌وار از تک‌گویی درونی[۱۳] مردی روبه‌روییم که به قول خودش: نویساست، نویسایی بی‌متن. یا به برداشت نگارندهٔ مقاله از داستان: نویسنده‌ای برج عاج‌نشین. در داستان مرد عنکبوت، زبان راوی تماماً در کارِ شخصیت‌پردازیِ اوست. مرد عنکبوت در معرفی خود از صفت نویسا بهره می‌گیرد. ساخت صفت فاعلی نویسا عبارت است از (فعل امر نویس + پسوند الف). این صفت همانند سایر انواع صفت فاعلی بر مفهوم فاعلیت دلالت دارد اما به لحاظ معنایی علاوه بر آن معنای همیشگی بودن و دوام و پایداری این خصیصه را نیز القا می‌کند. از سوی دیگر این ویژگی (چنان که در دو ترکیب وصفی «انسان بینا» و «انسان دانا» می‌بینیم) از ارادهٔ فاعل خارج است و فاعل در داشتن آن اراده و قدرت تصمیم‌گیری ندارد. درحالی‌که پسوندهای دیگری که صفت فاعلی می‌سازند از این ویژگی برخوردار نیستند (گلفام و کربلایی صادق، ۱۳۹۱: ۶۹۲). از اینجا درمی‌یابیم که مرد عنکبوت محکوم به نوشتن است، نوشتن در خون اوست و او ناگزیر از نوشتن است.

در اولین بند از آغاز داستان درگیر بحران در مرجع می‌شویم. ضمایر متصل و منفصل و شناسهٔ افعال مدام به مرجعی موهوم بازمی‌گردند و تنها با خوانش چندبارهٔ جملات رمزگشایی صورت می‌گیرد. جملات را بخوانیم:

مانده‌ام در این انزوای مرتفع خودخواسته که قبل از آمدنش منتظر

آمدنش بودم و گمان می‌کردم که اگر بیاید و بماند آنها هم دنبالم می‌آیند و می‌برندم و دوباره اجبارم می‌کنند که بنویس؛ اما همان‌وقت که آمد روز پشتِ روز ماند و سرد شد و در دهان ماسید. پس دیگر گمانی ندارم که آمده است و همین است و تمام.

اما دشواری در یافتن مرجع ضمیر از چه روست؟ در مورد ضمیر اشارهٔ آنها مشکل اینجاست که این آغاز داستان است و اسمی در مقام مرجع، پیش از آن نیامده در نتیجه نمی‌دانیم آن را به کدام مرجع بازگردانیم. اما دربارهٔ سایر ضمایر و افعال مشکل این است که در پی اسمی ملموس و عینی در مقام مرجع آن می‌گردیم. فاعلی جاندار که عمل آمدن و ماندن از او سر زده باشد، یا دست‌کم نهادی وضعیت‌پذیر (حالت‌پذیر) که بشود ماندن و سرد شدن و در دهان ماسیدن را به آن ارجاع داد.

با خوانش دو یا چند بارهٔ این بند آغازین داستان که نخستین مواجههٔ خواننده با متن است نهاد را می‌یابیم: گروه اسمیِ «انزوای مرتفع خودخواسته»، نهاد این جملات یا مرجع این ضمایر است. جالب توجه اینجاست که انزوا خود در مقام فاعل افعال آمدن، ماندن، سرد شدن و ماسیدن، غریب و موجب آشنایی‌زدایی است، در نتیجه تلاش ذهنی بیشتری را از خواننده طلب می‌کند، چه رسد به اینکه موصوف به صفت مرتفع هم شده باشد.

این گزینش‌های زبانی انتخاب نویسندهٔ متن را پیش چشم آشکار می‌کند. نشانمان می‌دهد در این داستان با نویسنده‌ای سروکار داریم که خواسته یا ناخواسته در پی ایجاد ابهام است. اما چرا؟ در ادامهٔ داستان علت را درمی‌یابیم، ولی پیش از آن باید اشاره کرد که این ابهام در مرجع ضمیر، بازهم به‌عمد در داستانی دیگر از همین مجموعه، داستان *مرگ و دوشیزه*، نیز تکرار می‌شود و حتی یکی از شخصیت‌ها را به اشتباه می‌اندازد:

ـ ولی *او* که پیش از آمدنش به زندگی‌تان همه چیز را دربارهٔ شما دو تا می‌دانست.

ـ بله، اما همه چیز آن وقت‌ها را. نمی‌دانست که حالا هم گاهی...

ـ شاید اگر از اولش دخالت می‌کردید این ماجرا اتفاق نمی‌افتاد.

ـ نمی‌توانستم. بچه که نبودند، صلاح خودشان را می‌دانستند. به قول خودش می‌خواستند یک تجربهٔ واحد را به هم منتقل کنند. من این وسط جایی نداشتم، با من که نمی‌توانستندش. گذشته از اینها، باید چه‌کار می‌کردم؟ نمی‌توانستم *او* را از خانه بیرون کنم.

ـ من هنوز نفهمیده‌ام این *او* کدامشان بود؟
ـ به هر حال *او* بود که... (صفحات ۵۹ و ۶۰)

در این داستان این مسئله به نوعی بازی زبانی، بازی با ضمیر «او» تبدیل می‌شود. بازی‌ای که نویسنده خود در پایان داستان با یک جمله به آن پایان می‌دهد. در مورد این داستان در جای خودش صحبت خواهیم کرد. بازگردیم به داستان مرد عنکبوت:

مرد عنکبوت اعتراف می‌کند که «تا فردا ده سالی می‌شود که در اتاقکش تنها نشسته است و زار دیدن کسی است که ناخن‌های زنده داشته باشد و وقتی در آغوش بگیردش ناخن‌هایش را توی پشتِ ـ مرد عنکبوت ـ فرو کند زن یا مردش هم (از دیدِ او) فرقی نمی‌کند و الهام و اجبارش باشد برای دوباره نوشتن و بگذار روی بدنش دیکته کند و غلط‌هایش را پاک کند و بگذارد مدادش را، پنجه‌اش را، منقاشش را بتراشد و روی صورتش برای تمامی روندگان و آیندگان پیامی بنویسد و البته بداند که بعدش باید برود.»

مرد عنکبوت، در تاری که برای خودش تنیده گاهی از زاویهٔ دید مگس [مگسی که لابد در تار او گرفتار آمده] به تماشای خودش می‌نشیند. در پایان، او خود اعتراف می‌کند که نبوغ نویسندگی‌اش با مرگ دیگران شکوفاتر می‌شده (شاید به این دلیل که او سنگ قبرنویس است) و حتی شاید خودش همه را کشته تا مدعی نشوند، خرده نگیرند، آروغ نزنند، اظهارنظر نکنند، دروغ نگویند، خیال نبافند و... مزاحم نشوند و او خودش به خودش بند شود. در نتیجه ابهام به کار رفته در زبان، به کارِ آفرینش شخصیتی آمده که خواسته یا ناخواسته از همه کناره گرفته و در برج عاج خود با تنهایی دست‌به‌گریبان است.

در داستان *همسایه*، به نظر می‌رسد بازی زبانی تمهیدی است که نویسنده به کار می‌گیرد تا با پنهانکاریِ هرچه بیشتر، خواننده را تا پایان غافلگیر کند. به بند ابتدایی داستان دقت کنید:

دختربچهٔ شخصیت داستان در دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش خاطرهٔ سومین روزی را که به محلهٔ جدیدی نقل مکان کرده‌اند، این طور نوشته است:

امروز، صبح اول وقت، در را که باز کردیم جنازه‌اش پشت در بود. مادر بیش از همه دستپاچه شد. دیدن خون اعصابش را به هم می‌ریزد، زن ظریفی است. با گردن مچاله، دراز افتاده بود و چشم‌های سبزش روی آجر لق گوشهٔ پشت‌بام ثابت مانده بودند...» (ص ۳۹)

از همین جا گمان می‌بریم که جنازه، متعلق به زنی ظریف است،

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

درحالی‌که این جمله در واقع در وصف مادر است. در ادامه، صحبت از کندن قبر است و نشنیدن صدای ضجه و درگیری در خیابان. روز هفتم، دو جنازه پشت در است، یک مادر و یک بچه که وحشیانه‌تر از قبل خفه شده‌اند! گُله به گُله خون و مو روی زمین ریخته است. «حتماً خود این جنازه‌ها هم ایرادی داشته‌اند که طعمهٔ قاتل شده‌اند وگرنه این همهٔ دیگر که راست‌راست توی خیابان راه می‌روند چرا طوری‌شان نمی‌شود؟»

ستون حوادث روزنامه‌ها و صحبت از قتل‌های ناموسی زنان که مادر در روزنامه می‌خواند هم به اشتباه خواننده دامن می‌زند و مدام بر تنش ماجرا می‌افزاید. این راوی غیرقابل اعتماد، حقایق را مدام به گونه‌ای جلوه می‌دهد تا خواننده مدام در مسیری که نویسنده می‌خواهد بیشتر و بیشتر پیش برود. اما واقعاً قصد نویسنده از این کار چیست؟

سیمور چتمن در کتاب *داستان و گفتمان* (۱۹۷۸: ۵۹-۶۲) در توضیح شگرد غافلگیری[۱۴] در برابر تعلیق[۱۵] به ذکر این نکته می‌پردازد که غافلگیری، به تنهایی تأثیر روایی کمتری در خواننده برمی‌انگیزد. عنصر غافلگیری، در خوانش نخست باعث لذت خواننده می‌شود اما این تعلیق است که خواننده را به بازخوانی یک داستان وامی‌دارد تا لذت تعلیق را هر بار بیش از پیش از نو تجربه کند، لذا بهتر است این دو به صورت مکمل یکدیگر در روایت داستانی به کار روند (البته شکی نیست که این انتخاب نویسنده است و ایرادی ندارد که نویسنده بخواهد گاهی خوانندگانش را غافلگیر کند)؛ اما در داستان مرگ و دوشیزه و *همسایه* از همین مجموعه، این شگرد در پایان هر داستان تکرار می‌شود و تکرار آن نشان می‌دهد که نویسنده این شیوه را تعمداً و به منظور ایجاد شگفتی به کار گرفته است، شگردی که اگر قصدی روایی در پی نداشته باشد چندان مطلوب به نظر نمی‌رسد. اما در داستان *همسایه* به نظر می‌رسد قصد نویسنده از ایجاد غافلگیری تغییر جایگاه قاتل و قربانی است. خواننده گمان می‌برد در محله‌ای که مدام جنازهٔ مادر و بچه پیدا می‌شود جان دخترک هر آن در معرض خطر است (و در اینجا حتی حضور تعلیق را نیز می‌توان احساس کرد). اما در پایان وقتی پرده از راز قتل گربه‌ها به دست همین دخترک برداشته می‌شود همین نکتهٔ غافلگیرکننده مایهٔ تأمل خواننده می‌شود، خواننده‌ای که عادت دارد دختربچه‌ها را بی‌گناه و مردان قوی‌هیکلی را که در تاریکی ته خیابان‌اند جانی بالفطره ببیند. پس در اینجا کارکرد این شگرد، نه

صرفاً یک بازیگوشی بلکه آشنایی‌زدایی از نگرش عادتی خواننده است.

۷ـ نوعی تجربه‌گرایی در بازی با تغییر دیدگاه

در داستان‌های *یک دوستی سه نفره/ یک دوستی زنانه/ ولگرد پرلاشز*

داستان *یک دوستی سه نفره* و داستان *یک دوستی زنانه*، هر دو بیانگر یک داستان اما با روایاتی متفاوت‌اند. تمایزی را که فرم‌گرایان روس میان فبیولا[۱۶] (داستان یا مادهٔ خام داستان پیش از آنکه در قالب ادبی ریخته شود) و سیوژه[۱۷] (پیرنگ یا روایت به آن گونه‌ای که نقل می‌شود یا به نوشته درمی‌آید) یا ساختگرایان فرانسوی میان گفتمان و داستان قائل شده‌اند، در این دو داستان می‌توان مشاهده کرد.

پیداست ذهن نویسنده با مضمونی درگیر بوده و دو روایت از آن را عرضه کرده است. اما باید دید ضرورت حفظ هر دو داستان در مجموعه جز نشان دادن علاقهٔ نویسنده به تجربه‌گرایی و بازی‌های فرمی چیست. نگارندهٔ مقاله نتوانست دلیل دیگری برای این کار بجوید جز آنکه خوانش دو داستان در کنار یکدیگر، تنها توانست به برطرف شدنِ پاره‌ای ابهام‌ها در ذهن خواننده یاری رساند.

نتیجه‌گیری

در بررسی مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی* در مجموع با مضامینی مواجه شدیم که ناخودآگاه در داستان‌ها گنجانده شده است. البته این بدان معنی نیست که نویسنده بر مضامینی که در خلق داستان از آن سود برده اشرافی ندارد و ناخواسته دست به خلق داستان زده است. اما مقصود این است که تکرار یک مضمون واحد در چند داستان، خواننده/ پژوهشگر را به این نتیجه می‌رساند که این مضامین در ذهن نویسنده، آشکارا از جایگاه خاصی برخوردارند و چه بسا سازندهٔ دیدگاه و اسطورهٔ شخصی وی‌اند و این مضامینِ غالب، ناخودآگاه به اثر او راه می‌یابند.

در پایان اشاره به این نکته ضروری است که به نظر می‌رسد پژوهش‌هایی از این دست در حوزهٔ ناخودآگاهِ نویسنده، خواننده و متن، هم از یک سو شناخت ما را با این سه عامل افزایش خواهد داد و هم از سوی دیگر به شناخت ما از روان‌شناسی و جامعه‌شناسی ادبیات داستانی داستان‌نویسان ایران خواهد افزود.

پی‌نوشت

۱. مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی*، نوشتهٔ شیوا مقانلو در نشست ماهانهٔ انجمن نقد

ادبی ایران با حضور نویسنده، دکتر مریم حسینی و جمعی از استادان و دانشجویان دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه الزهرا و اعضای انجمن نقد ادبی ایران تحلیل و بررسی شد. این نوشتار متن سخنرانی نگارندهٔ مقاله در تحلیل این داستان‌هاست.

2. Charles Mauron

3. Jean-Bellemin Noel

4. Sigmund Freud

5. La psychocritique

6. Mythe Personnel

7. L' inconscient du text

8. Cognitive

9. Self

10. Descartes

۱۱. همین جا باید اشاره کنم به یکی دیگر از مضامین نهفته در ناخودآگاه نویسنده که در تعدادی از داستان‌های مجموعه به چشم می‌خورد؛ مضمونِ ترک گفتن و رفتن که با مضمون عشق و تنهایی، یکی است. همان‌طور که گفته شد این یکی از مضامین غالب در ذهن نویسنده است. مضمونی مکرر که در داستان‌های دیگر هم دیده می‌شود: در *مزاحمان*، *ماه و پلنگ*، *پالتو*، *شب شیطان*، *عطش* که در جای خود به آن پرداخته خواهد شد. طی این روند که به منزلهٔ قانونی است نانوشته، همواره یکی از دو طرف رابطه، رابطه را ترک می‌کند و دیگری را تنها می‌گذارد. گویی رابطه، همواره ناممکن است.

12. Linda Hutcheon

۱۳. Interior Monologue تک‌گویی درونی: شبیه حدیث نفس است و وضعیت‌های ذهنی، واکنش‌ها و انگیزه‌های شخصیت را در نظرمان آشکار می‌کند. (از کتاب *زبانشناسی و رمان*، راجر فاولر، ترجمهٔ محمد غفاری).

14. Surprise

15. Suspense

16. Fabula

17. Syuzhet

منابع

بلمن‌ـ نوئل، ژان (۱۳۹۳). *تحلیل روان‌کاوانهٔ متون ادبی*. ترجمهٔ وحید نژادمحمد. تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. جلد سوم. تهران: نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۸). *باغ در باغ*. تهران: نیلوفر.
مقانلو، شیوا (۱۳۹۶). *آدم‌های اشتباهی*. تهران: نیماژ.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی (نظریه‌ها و کاربردها)*. تهران: سخن.
Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse*: *Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press.
ابادری، یوسف و نفیسه حمیدی (۱۳۸۷). «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات». *پژوهش زنان*. دورهٔ ۶. شمارهٔ ۴. زمستان ۱۳۸۷. ص‌ص. ۱۲۷-۱۶۰.
بلیغی، مرضیه و آرزو عبدی (۱۳۹۲). «رویکردی روانکاوانه به بحران هویت در داستان‌های فراواقعی مورد مطالعه: اورلا اثر گی دو موپاسان». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. دورهٔ ۱۸. شمارهٔ ۲. پاییز و زمستان ۱۳۹۲. ص‌ص. ۵ ـ ۲۱.
خوزان، مریم (۱۳۷۰). «داستان وهمناک». *نشر دانش*. مرداد و شهریور ۱۳۷۰. شمارهٔ ۶۵. ص‌ص. ۳۳ ـ ۳۷.
دفترچی، نسرین و علی اصغر شهناز خضرلو (۱۳۸۹). «از ناخودآگاه نویسنده تا ناخودآگاه خواننده در نقدِ ادبی». *پرنیان سخن*. مجموعه مقالات پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. با همکاری تربیت معلم سبزوار. ص‌ص. ۱۸۰ ـ ۱۸۹.
http://www.anjomanfarsi.ir/portal/2014-01-08-08-14-02/
گلفام، ارسلان و مهناز کربلایی صادق (۱۳۹۱). «ملاحظاتی بر ساخت صفت فاعلی در زبان فارسی: رویکرد صرف شناختی». *مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی*. شمارهٔ ۲۸۱. ص‌ص. ۶۹۲ ـ ۷۰۳.
لینک گفتگوی شیوا مقانلو با بهار محمدی (روزنامهٔ *اعتماد*):
http://www.shivamo.com/news/the-book-of-fear