

یکی از ویژگیهای بعضی از داستانها، تعیین مردم شناختی و اجتماعی آنها است؛ حتی اگر درنمایه شان فارغ از زمان و امری جهانی باشد. از این نمونه است رمان های کلاسیک جنایت و مکافات، مادام بواری و شمار کثیری از کارهای نویسندگان مدرنیست همچون فاکتر، آستوریاس، یوسا، کنراد، فوتنستس و دیگران. کیفیت و کمیت این تعین تعریف ناپذیر است؛ داستان می تواند در حد رمان «مردی که حرف می زند» بارگاس یوسا انبوهی از سنت ها، باورها، اعتقادات و حتی افسانه ها و اسطوره ها را در متن خود جای دهد یا در حد «حریق در باغ زینون» خاتم گراتزیا دلدا فقط بخش هایی از عناصر اجتماعی و مردم شناختی را بازتاب دهد؛ امری که اسم آن را وجه سوم زمینه نامگذاری می کنیم. ابتدا لازم می دانم شاید موجزی به زمینه (Setting) داشته باشم. زمینه، موقعیت زمانی – مکانی رخدادها و توصیف های یک داستان است. در زمینه سعی می شود اطلاعات تاریخی، جغرافیایی، مردم شناختی، روانشناختی اجتماعی و جامعه شناسی دقیق و عمیق بستر حوادث داستان به خواننده منتقل شود؛ مگر اینکه نیازی نباشد، مانند وقوع قتل در ویلابی خارج از شهر در داستانهای پلیسی. زمینه، همانطور که گفته شد، جدا از مکان و زمان وقایع داستان، عناصر، اجزا و مواد دیگری، از جمله عادت ها، آداب، راه و روش زندگی، روحیات، باورها، افکار عمومی، سنت ها و خرافات محیط شخصیت ها را به نمایش می گذارد. اهمیت زمینه چنان است که حتی در داستانهای فراواقعی نیز به «صورت واقعی» حضور دارد. در بعضی داستانها، یا در جاهایی از یک داستان معمولی، زمینه در قالب صحنه (Scene) می تواند به مثابه یک ویژگی داستانی عمل کند. برای مثال، به هم ریخته شدن وسایل یک خانه نشان از این دارد که کسی یا کسانی در غیاب صاحبخانه به آنجا آمده اند. زمینه سه وظیفه اساسی دارد: ۱- ایجاد «پاره زمینه ها» یا «صحنه ها» (Scene) – برای کنش (عمل) و دیالوگ شخصیت ها و بستر وقایع – بدیهی است در این حالت بار اصلی داستان روی صحنه اتفاق افتد؛ یعنی هم اعمال شخصیت ها و هم گفتار آنها اینجا جریان می یابد و از همین «جا» یعنی صحنه است که بیشترین شناخت خواننده از شخصیت ها کسب می شود. ۲- ایجاد اتمسفر یا به اصطلاح حال و هوا (رنگ و فضا)؛ شاد یا ترسناک، غم انگیز یا عاشقانه، پدید آوردن فضای ذهنی (Atmosphere) یا فضای ذهنی داستان. ۳- پدید آوردن موقعیتی (یا محیطی) که بر رفتار و افکار شخصیت ها و نیز رخدادها تأثیر تعیین کننده یگذارد یا دست کم نتیجه آنها را متأثر کند؛ و این درست همان وجهی است که می خواهم روی آن انگشت بگذارم و برای تنوع و تکثر گرایی در اسلوب نقدهای منتشره، نقد این مجموعه را بر اساس آن سامان دهم.

□

یوسف علیخانی نویسنده جوان ایرانی که داستانهای موقعیتی شهرنشین ها را نادیده گرفته است و اوایل قرن بیست و یکم سراغ روستاها می رود، در این مجموعه می خواهد با نگاهی مدرنیستی، فردیت روستائیین را در جوار حافظه جمعی (الگوها، باورها، اعتقادات و…) بازنمایی کند. قبل از هرچیز باید گفت نویسنده بدون استفاده از توصیف مستقیم، همه

رخدادهای داستانهای خود را در منطقه الموت و به طور مشخص به روستای میلک اختصاص داده است و با پیوند معنایی هستی شخصیت های این منطقه با شهرهای پیش رفته (نماد ماشینیسم و حتی مدرنیسم) منطقه مورد بحث را از نگاه ادبیات به صورت مظهری از تداوم گونه ای تمدن، واقعیت و انسانیت درآورده است. داستانها از حد توصیف مستقیم جلوه های طبیعت فراتر می روند و نویسنده ویژگیهای یک رخداد کاملاً انسانی را به ابزاری تبدیل می کند تا هم خرافه را در قالب مدرنیستی آن، فضای سورئال و وهم، بازنمایی کند، هم ناتوانی شخصیت ها را در ایجاد پیوندهای روستا با شهر و روستا با روستا نشان دهد. بهتر بگویم نویسنده عدم تحمل قالب های کهن و کهنه روستا در تقابل با نوآوری ها را تصویر می کند. به این ترتیب اگر بخواهیم داستانها را به شیوه ساختاری نقد کنیم و تک اجزای این ساختار و رابطه آنها را با هم کنار هم قرار دهیم، متوجه می شویم نویسنده برای پرهیز از روایت نویسی خطی و واقع گرایانه کل مجموعه، شخصیت ها و آداب و سنن و باورها و خرافه ها را در واقعیتی افسانه گونه یا افسانه های واقعی بر ساخته است. به تقرب در تمام داستانها شخصیت ها از طبیعت که در نماد روستا متجلی است، جدا نمی شوند. اجزای طبیعت (درخت، شیب، جوی آب)، زمین، روستا همه و همه به صورت پناهگاه طبیعی انسانهایی در می آیند که طی تاریخ به علت

ناتوانی در رویارویی با این طبیعت به چیزهایی متوسل شده است که امروزه از دیدگاه ما خرافه و باورهای کهنه نام دارد. از همین جا می شود دریافت که آنچه شخصیتهای علیخانی از دنیای پیرامون حس می کنند، چیزهایی اند فراتر از ظواهر. در افاده این مدعا با هم به بررسی یک مورد از دوازده داستان این مجموعه می پردازیم: در داستان «آن که دست تکان می داد، زن نبود» با زن و مردی روبرو هستیم که در شهر زندگی می کنند. مرد بازنشسته شده است و ما احتمال می دهیم که باید بیش از پنجاه و پنج سال داشته باشد، اما زن پیر نشده است. مرد دوست دارد به روستای شان میلک برگردند، ولی زن تمایل دارد که در شهر بمانند. زن و مرد تا نیمه های داستان اسم ندارند و به این ترتیب خصلت عمومیت روایت بالا می رود. در نیمه داستان نویسنده به مرد اسم می دهد و مرد تا آخر قصه این امتیاز را حفظ می کند؛ هرچند فقط یک جا از

رویکرد مردم شناختی در مجموعه داستان «قدم بخیر اسم مادر بزرگ من بود» نوشته یوسف علیخانی

درون و برون یک متن

فتح الله بی نیاز



داشت پیر می شد، گفت: «برو بیرون تا جوان بمانی»، در اینجا از چشم زن شهر نماد جوانی و روستا نماد پیری است، ولی همین زن که «اگر بیدار بود، حاضر نمی شد به باغستان ده برود» در رؤیای خواب خود بیل و فانوس دست می گیرد تا کشتزار را آب دهد. با این که باید بیش از ده سال از شوهرش جوانتر باشد، ولی برای این که حوصله مرد سر نرود، مثل بقیه زنه‌ای ده برای شوهرش یک زن قشنگ می گیرد. بنابراین، گرچه شهر بوده و نویسنده با نشان دادن اکراه او از بیل و فانوس به ما نشان می دهد رفتارش به شهری ها نزدیکتر شده است، اما با چنین اقدامی پیوند او را با سنتها و الگوهای رایج در روستا بازنمایی می کند. حالا هم که او سر کشتزار است، مرد و همسر تر و تازه اش کنار هم خوابیده اند. پرت پرت فانوس نشانه نبود خطر است و خیال زن را آسوده می کند. هوا روشن می شود، ولی نه به طور کامل. زن از بیراهه می رود تا کسی از او نپرسد چرا برای

شوهرش زن گرفته است. نویسنده با چنین آرایه ای «احساس خفت و حقارت» زن را در مجاورت همان رسم و رسوم نشان می دهد. چون تا روشنایی کامل وقت باقی است، زن روی سنگ زیر تادانه درخت کولی سر می نشیند. انتخاب سنگ برای جای نشست گونه ای استعاره است تا موقعیت این زن را نشان دهد و درخت که نماد رویش و باروری است، چه سایه داشته باشد، چه نداشته باشد، به هر حال قرار است همچون مرد، این زن را زیر شاخ و برگ توانمندی خود پوشش دهد. با توجه به تمهید متن در سطرهای پیش، نشستن زن نیز نشانه ای است از این که اگر قرار باشد مرد بخوابد، آن هم کنار همسر قشنگش، این زن میانه سال که در روز روشن «موجودی مزاحم و اضافی است» نباید پیش از بیداری می شوهر به خانه برگردد. این می داند که خواب می بیند. بنابراین «خودآگاه» او از «ناخودآگاهش» با اطلاع است و می داند که در «آینده» چه چیزی انتظارش را می کشد. این «اطلاع» اندوه و نومیدهی زن را به شکلی استعاری در گردباد شدن فریاد او نمود می دهد. این فریاد در واقع نماد آن سالهایی است که زن صبحها زودتر از شوهر بیدار می شد و احتمالاً نوعی تأویل) برای او صبحانه درست می کرد، سپس بیدارش می کرد تا به کارخانه برود. اما گردباد، این «نشانه» اولیه به سرعت جای خود را به استعاره «دیو سیاه» می دهد که از جنس گرد و خاک هم نیست. سوزن (اعتقاد و

باور) روی سینه حافظ و حامی او است، با این حال «دیو سیاه» با قدرت و تمسخر تمام برایش دست تکان می دهد، ولی او…

اگر کتاب را ببندیم و خوب فکر کنیم، حس می کنیم که طی خواندن این داستان، ذهنمان از یک سو در جهت بیرونی (Centripetal) سیر می کرد و پیوسته به بیرون از متن می رفتیم (جغرافیای روستای میلک، آداب و رسوم و خرافات). به اعتباری از کلمه هایی مثل خواستگاری رفتن زن اول برای ازدواج دوم شوهر – آن هم شوهری پیر – و مجموعه شان به معانی آنها و ارتباط شان فکر می کردیم؛ مثلاً می فهمیدیم که چنین رسمی به مرد حق تام و تمام می دهد. از دیگر سو در جهت درونی (Centrifugal) می اندیشیم تا از کلمه ها، مفهوم الگوی کلامی فراگیرتری به چنگ آوریم که سازنده کلمات و نهایتاً خود داستان اند. در هر دو حالت با نشانه وضعی یا نماد درگیر بودیم و چون در یک داستان مسیر

نهایی معنایی به سمت درون است و معیارهای بیرونی نقش دوم را ایفا می کنند، می بینیم که اصل گرایش به ایجاب در این داستان رعایت شده است و این، در نقطه قوت روایت است که نه صدق است و نه کذب. در ضمن، تکرار عناصر معلومی هم نیست که نمی توانند از قالب خود خارج شوند؛ چیزی که حشو (Tautology) خوانده می شود و امروزه بدون تعارف و با کمال تأسف بیش از سه چهارم داستانهای موقعیتی نوقلمهای جامعه ما را شامل می شود. فرضی بودن وجود این داستان، به همین دلایل است، زیرا روابط این داستان فقط جزئی از امر تخیل شده (Imageinative) است – یعنی چیزی که با امر کاملاً خیالی (Imaginary) تفاوت دارد. بی علت نیست که داستان در ساختار کلامی اش به مدد و اتکای زمینه و رخدادها و شخصیتایش، خودایستایی (Self-contained) یا به اصطلاح خود کفایی کاملی دارد و به قول ساختار گراها نوعی منطوق روایی بر متن حاکم است که اجازه نمی دهد آرایه ها، نشانه ها و نمادها از چارچوب روایت خارج شوند و در متن به روابط عناصر معنی می دهد، اما عدم رعایت نسبت قسه به آرایه های زمینه (رسوم، سنتها، باورها، آداب، اعتقادات) و حجم زیاد این وجه، آن هم با زبان بومی (کل داری بون، زن ولگه را برداشت و…) باعث شده است، وجه غالب به نفع دومی تمام شود، هرچند که نقش فرعی را ایفا کند. به عبارت دقیق تر، در حالی که در هر داستانی، اصل و ارکان و جنبه غالب رویکرد باید سهم قسه و گر آن باشد

و اینها باید به سهم خود در رخدادها و شخصیتهای حول آنها بازنمایی شوند، می بینیم نقش عمده به زمینه (عناصر فوق) داده می شود و تفکر خواننده به سمت بیرون در مجموع کم نیست. البته کاربرد بیش نشانه ها (مثلاً پیرتز شدن مرد به علت خانه نشینی و ترس زن از بازگشت به ده) که به شکلی نامحسوس به روان پریشی هر دو شخصیت و نیز خفقان و سنگینی داستان می انجامد، جنبه درون نگری و طبعاً خصلت روایی متن را اعتلا می بخشد، اما نویسنده به دلیل انتخاب زبان بومی برای انتقال و القای این وجوه، خواننده را زیر سلطه اقلیمی گرایی قرار می دهد، درحالی که باید اجازه می داد خواننده زیر رگبار باران اصلی، یعنی قسه، قرار گیرد و فقط تم نم مردم شناختی را حس کند. آموزه های نویسنده برجسته قرن، ماریوس بار گاس یوسا در این مورد نیز زمان پر ارزشش «قسه گو» (The story teller) که آقای صنعوی آن را با نام «مردی که حرف می زند» ترجمه کرده است، اسلوب بازنمایی جذاب سازمایه های (Elements) فرهنگی قبيله سرخپوست ماچینگنا در پرو را به خوبی نشان می دهد. در این رمان وجه غالب یا قسه است و آرایه های فرهنگی و انسان شناختی در مرتبه دوم قرار دارند. رمان مرگ در آند، خصوصاً بخش سوء استفاده مهمانخانه دار و همسرش از باورهای مردم جهت تخدیر و مسخ کارگران بر همین ارکان بازنمایی شده است. در هر دو داستان، زبان روایت زبان معیار نویسنده است نه گویش بومی ها. مواردی که امید است در مجموعه داستان یا رمان بعدی علیخانی شاهدش باشیم، زیرا همان طور که در مقاله «این افسانه ها هم می توانند یک بورخس داشته باشند» نوشتم، ادبیات جامعه ما نیازمند آن است که نویسندگان با استعداد کشور، عناصر و بن مایه های میراث غنی فرهنگی سرزمین ایران را در قالب روایتهای مدرنیستی بازآفرینی کنند.