ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۸ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲): ۶۲-۹۰

بررسی تطبیقی کارکرد ساختاریِ شگرفی در *درخت انجیر معابدِ* احمد محمود و *عمارت هفت شیروانی* ناتانیل هاثورن

سیروس امیری*
زکریا بزدوده**

چکیده

در این پژوهش، با مقابلهٔ *درخت انجیر معابدِ* احمد محمود و *عمارت هفت شیروانی* ناتانیل هاثورن،[1] و با استفاده از تعریف اولریش وایس‌اشتاین[2] از مفهوم «تأثیر» در ادبیات تطبیقی، چنین استدلال شده است که محمود از رمان هاثورن تأثیر گرفته است. همچنین در این مقاله، با تمرکز بر مؤلفهٔ **شگرفی**، به‌مثابهٔ یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تشابه دو رمان، و تأکید بر کارکرد ساختاری متفاوت شگرفی در بافت دو متن، بر خلاقیت و اصالت نویسندهٔ تأثیرپذیر تأکید کرده‌ایم تا رابطهٔ میان دو نویسنده از مقولهٔ **تقلید** (به تعبیر وایس‌اشتاین) متمایز شود. هدف از برجسته کردن این تفاوت نشان دادن اصالت رمان محمود در بافت تاریخی خویش، به‌مثابهٔ اثری پسامدرن است. در هر دو رمان، نویسندگان با استفاده از سازوکارهای روایی شناخته‌شده، نظیر منتسب کردن روایت به خرافه و استفاده از روایت ذهنی، حوادث شگرف را توصیف کرده، و با این کار، خواننده را در مورد ماهیت طبیعی یا فراطبیعی حوادث دچار تردید می‌کنند. این شیوهٔ روایت در بخش پایانی رمان محمود دگرگون گشته، پدیده‌های شگرف، به‌مثابهٔ واقعیت انکاناپذیر عرضه می‌شوند. در این بررسی تفاوت کارکرد مؤلفهٔ شگرفی را در *درخت انجیر معابد*، بر اساس بوطیقایِ پسامدرنِ این رمان، تشریح کرده‌ایم.

---

* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان (نویسندهٔ مسئول)
پیام‌نگار: amiri.cyrus@gmail.com
** استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان
پیام‌نگار: zbezdodeh@gmail.com

[1] Nathaniel Hawthorne
[2] Ulrich Weisstein

رمانِ محمود، به‌مثابهٔ روایتی پسامدرن، مرز میان تاریخ و افسانه، واقعیت و خیال، و طبیعت و فراطَبیعت را از میان برمی‌دارد و برخلاف رمانِ هاثورن، دغدغهٔ بازنمایی **واقعیت** بیرونی را ندارد.

کلیدواژه‌ها: احمد محمود، ناتانیل هاثورن، *درخت انجیر معابد*، *عمارت هفت شیروانی*، شگرفی، روایت پسامدرن.

۱. درآمد

۱.۱ داستان دو رمان: سیاهه‌ای از شباهت‌ها

عمارت هفت شیروانی[۱] (۱۸۵۱ م) و *درخت انجیر معابد* (۱۳۷۹)، هر دو با تصویری از یک عمارت اشرافی رو به زوال آغاز می‌شوند. ساختنِ هر دو عمارت در هاله‌ای از بدبینی و جنجال صورت گرفته است: سرهنگ پینچن،[۲] مالکِ عمارت هفت شیروانی ــ که در اذهان برخی از مردم محکوم به تبانی در اتهام زدن به مالک قبلی زمین و اعدام اوست ــ ستون‌های عمارت جدیدش را در میان بدبینی همگان، بر زمین نفرین‌شدهٔ ماتیو مول[۳] جادوگر بنا می‌کند. بنای عمارت کلاه‌فرنگی در رمان محمود نیز با بی‌حرمتی اسفندیارخان آذرپاد به حریم مقدس درخت انجیر معابد و به دنبال آن، خشم و قیام زائران و معتقدان به درخت، و در نهایت، عقب‌نشینی مصلحت‌آمیز و ریاکارانهٔ وی همراه می‌شود. توصیفات پیرامون بنای عمارت در هر دو رمان بسیار مشابه است. در رمانِ هاثورن، پس از آغاز ساخت‌وساز، آب چشمهٔ مول برای همیشه بدمزه می‌شود و بلافاصله بعد از اتمام، سرهنگ پینچن به مرگی فوری و اسرارآمیز دچار می‌شود. در رمان محمود، آب چاه و استخر به ناگهان بالا می‌آیند و سرریز می‌کنند، هوا تیره و تار می‌شود و فرامرز، پسر اسفندیارخان آذرپاد، با دوچرخه سقوط می‌کند و پیشانی‌اش شکافی عمیق و همیشگی برمی‌دارد. به این توصیفات باید مرگ زودهنگام اسفندیارخان و همسر جوانش و خودکشی دختر نوجوانشان و ادبار و فلاکت

---

[۱] این رمان برای نخستین بار در سال ۱۳٤۰ با عنوان *خانهٔ هفت شیروانی*، با ترجمهٔ حسن مسعودی، از جانب نشر معرفت عرضه شد.

[2] Colonel Pyncheon
[3] Matthew Maule

بازماندگان آنان را نیز بیفزاییم. اکنون در هریک از دو عمارتِ رو به زوال پیرزنی تنها زندگی می‌کند که از شوکت و ثروت گذشته تنها غرور و توهمی برایش مانده و برای گذران زندگی با مشکل مواجه شده است. تاج‌الملوک به‌ناچار گردن‌بند اعیانی‌اش را می‌فروشد و به سپرده‌گذاری در بانک تن می‌دهد. هِپْزیبا[1] نیز با اکراه بسیار مغازهٔ بقالی‌ای باز می‌کند. هر دو پیرزن در تمام عمر از عشق و همسر محروم بوده‌اند و براثر یک بیماری خاص و به شکلی نمادین، از ارتباط اجتماعیِ طبیعی محروم شده‌اند. کورسوی امیدی در دل این دو، هم آنان و هم خوانندگان دو رمان را به آیندهٔ حوادث امیدوار می‌کند: هر دو منتظر بازگشت یک زندانی‌اند. در رمان محمود این زندانی فرامرز، برادرزادهٔ تاج‌الملوک، و در رمان هاثورن، کلیفورد،[2] برادر هِپْزیباست. هر دو زندانی به سوءقصد به جان یکی از اعضای خانواده متهم و محبوس شده‌اند و شایع است که هر دو قربانی دسیسهٔ یکی دیگر از افراد مرتبط با خاندان گشته‌اند. در هر دو اثر شایع می‌شود که این دسیسه با انگیزهٔ تصاحب املاک خانوادگی انجام یافته و آغازگر تنش اصلی رمان است. توطئه‌گر در رمان محمود، مهران شهرکی، ناپدری فرامرز و وکیل پایه‌یک دادگستری، و در رمان هاثورن، آقای پینچن، پسرعموی کلیفورد و قاضی دادگاه است. این دو دسیسه‌گر سرانجام در آتش طمع خود می‌سوزند و تنش اصلی هر دو رمان پایان می‌یابد. هر دو دسیسه‌گر از چهره‌های موجه و محبوب محل محسوب می‌شوند: مهران شهرکی کاخی بزرگ در دل شهرک دارد و مجسمهٔ بزرگ وی در میدان شهرک عَلَم شده است؛ قاضی پینچن نیز با لبخندی همیشگی و چهره‌ای آرام و عضویت در انجمن‌های مختلف، در اذهان مردم دارای جایگاهی ویژه است و از ارکان جامعه به شمار می‌آید.

در هر دو رمان، در طرف دیگر ماجرا، سرگذشت پنج نسل از خانواده‌ای فرودست اما پررمزوراز و جادوگر را می‌خوانیم که ارتباط آنها با صاحبان عمارت اشرافی خود شامل تنشی قدیمی‌تر در رمان است. در رمان محمود عَلَم‌دارها نسل در نسل باغبان باغچهٔ بزرگ خانوادهٔ آذرپاد و متولی و علم‌دار حریم درختِ انجیر معابد بوده‌اند. ارتباط

---

[1] Hepzibah
[2] Clifford

آنها با مالکان باغچه از ابتدا از نوع ارباب و نوکری بوده است. علم‌دارها، از علم‌دار اول تا علم‌دار پنجم، جادوگرانی خیال‌پردازند که افسانه‌ها و داستان‌های زیادی را دربارهٔ کرامات و معجزات درخت انجیر معابد ساخته‌اند و نقل و مکتوب کرده‌اند. آنان متولی و نمایندهٔ درخت‌اند و تأثیر انکارناپذیری بر احساسات و عقاید و به‌ویژه رؤیاهای مردم محلی دارند. علم‌دار نخست، که آدمی غیرعادی و خیال‌پرور بوده، در خواب به مقام علم‌داری درخت نائل شده و بنا بر روایات محلی، همواره از طریق رؤیا ارتباطی با عالم غیب داشته است. بعد از وی بارگاه درخت انجیر معابد ملجأ و باب‌الحوائج دردمندان و درماندگان و بیماران می‌شود و علم‌دارانْ ناظر و متولی و تنظیمگر این امور می‌شوند. اسفندیارخان که در دل به خرافه‌باوری مردم می‌خندد، از قدرت و نفوذ علم‌دار بر مردم استفاده می‌کند و درخت را دست‌مایهٔ بلندپروازی‌های سیاسی خود می‌سازد. اما در پشت ارتباط مسالمت‌آمیز او و علم‌دار، همواره تنش و جنگی طبقاتی‌ای وجود دارد که پیشینهٔ آن به آغاز رابطهٔ دو خانواده برمی‌گردد. در رمان هاثورن نیز نسل‌های متوالی خاندان مول مظنون به جادوگری‌اند. اگرچه اکنون گمان برخی بر این است که نیای نخست آنها تا حدودی با انگیزهٔ مادی از جانب پینچن اول متهم و معدوم شده است، ارتباط عمیق آنها با عالم رؤیا، مهارتشان در القای خواب مصنوعی، خیال‌پردازی، داستان‌سرایی و تأثیر بر مخاطبان و ارتباطشان با هنرهای گوناگون، از آنان خاندانی عجیب و اسرارآمیز ساخته است. اینان نیز، همانند علم‌دارهای رمان محمود، حکم‌رانان عالم رؤیا هستند و کنش خصمانهٔ خود را علیه خاندان پینچن، در عالم رؤیا به پیش می‌برند. به گفتهٔ راوی «در قلمرو آزاد و واژگونهٔ رؤیا، پینچن‌ها غلامانِ فرمان‌بردار و مول‌ها حاکمان مطلق ایشان‌اند». در رمان محمود نیز علم‌دارها پاسخ هتاکان و حرمت‌شکنان به خود و درخت را تنها در عالم رؤیا می‌هند و با این کار کسانی را مانند **مرد دیگر**، برای همیشه غلام حلقه‌به‌گوش خود می‌کنند. بعد از مرگ مولِ نخست، فرزندان وی همواره از سوی خاندان پینچن به خدمت گرفته می‌شوند و تضادی طبقاتی و خانوادگی بین این دو خاندان شکل می‌گیرد.

در رمان محمود تنشی میان علم‌دار پنجم و مهران شهرکی نیز وجود دارد: مهران با ایجاد درمانگاه، مدارسِ جدید، کتابخانه، سینماتئاتر و فروشگاه، نوعی تجدد در شهرک

ایجاد کرده و اعتقاد سنّتی مردم به درخت انجیر معابد را با مشکل مواجه ساخته است. در رمان هاثورن نیز اندیشه‌های انقلابی هالگریو[1] (مول) ساختمانِ جامعه‌ای را نشانه گرفته است که قاضی پینچن یکی از ستون‌های مرکزی آن است. سرانجام، در هر دو رمان، پیوند مسالمت‌آمیز میان بازماندگان خاندان اشرافی و خانوادهٔ فرودست، باعث رهایی هر دو خاندان از شر معارض اصلی و آزمند رمان است؛ با این تفاوت مهم که در رمان هاثورن این پیوند صادقانه و ترقی‌خواهانه و مساوات‌خواهانه، اما در رمان محمود دروغین و واپس‌گرایانه و از نوع دیرین ارباب و نوکری است. به همین دلیل، پایان رمان هاثورن شاد و میمون، اما پایان رمان محمود انقلابی و خونین و گناه‌آلود است.

در هر دو رمان، مرگ تراژیک و زودهنگام دختری نوجوان و زیبا و سرزنده و معصوم در عمارت اشرافی، سایهٔ سنگینی بر فضای کلی رمان می‌افکند. این حادثه که یادآور صناعتی دیرین در رمان‌های گوتیک[2] و موسوم به صناعت **مرگ معصوم** است و معمولاً برای ایجاد فضای ترس‌آمیز و گناه‌آلود در داستان به کار گرفته می‌شود، حوادث رازآلود و ترس‌آمیز دیگری را، نظیر بازگشت روح سرگردان قربانی و تسخیر روح زندگان، به دنبال دارد. توصیفات مربوط به زندگی و مرگ و حیات پس از مرگ **آلیس**[3] در *عمارت هفت شیروانی* و **فرزانه** در *درخت انجیر معابد*، شباهت‌های زیادی میان این دو ایجاد کرده است. خانوادهٔ جمال، عاشق مجنونِ فرزانه، شبانه عکسش را از بارگاه خانوادگی آذرپاد برمی‌دارند به خانه می‌برند و با انجام تمام مناسک، وی را به عقد فرزندشان درمی‌آورند. گویی عکس فرزانه همهٔ خانواده را با خود به دنیای ارواح برده است. به همین منوال، ساکنان عمارت شبح‌زدهٔ هفت شیروانی، به‌کرّات روح آلیس را مشاهده کرده‌اند و به صدای چنگ او گوش داده‌اند. جورج پارسون لِیْتروپ[4] استفاده از صُوَر خیال جهنم و مفاهیمی نظیر گناه و مکافات را از عناصی اساسی ادبیات پیوریتان[5] و از مشخصه‌های اصلی آثار هاثورن به طور خاص و ادبیات گوتیک امریکا به طور عام می‌داند (لیتروپ ۳۰۰–۳۰۹). استفادهٔ مکرر محمود از مفهوم آتش جهنم، گناه و مکافات

---

[1] Holgrave
[2] gothic
[3] Alice
[4] George Parson Lathrop
[5] puritan

در حوادث مربوط به برخی شخصیت‌های دیگر، نظیر اسفندیارخان و مهران شهرکی و **مرد دیگر** و سرمست بختیاری، یکی از نشانه‌های بارز تأثیر هاثورن است.

از دیگر شباهت‌های میان دو رمان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: وجود بیماری ارثی در دو خانوادهٔ اشرافی (بیماری پیسی در خانوادهٔ آذرپاد و سکتهٔ مغزی در خانوادهٔ پینچن)؛ صحنه‌های مرگ فوری و اسرارآمیز (به‌ویژه صحنهٔ مرگ قاضی پینچن و تاج‌الملوک که هر دو در حالت نشسته و با چشم باز می‌میرند و تنها بعد از اینکه حرف‌های حاضران در محل را بی‌پاسخ می‌گذارند دیگران را متوجه مرگ خود می‌کنند)؛ تمثیل‌گرایی (به شکل تمثیل ملّی)؛ پرداختن به تضادها و تنش‌های طبقاتی؛ پرداختن به تضاد سنّت و مدرنیته؛ روان‌شناسی خرافات و باورهای اجتماعی؛ استفاده از اسم‌های نمادین برای شخصیت‌ها.

۲.۱ روش و چارچوب نظری تحقیق

این مقاله یک پژوهش کتابخانه‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی، بر اساس تعریف اولریش وایس‌اشتاین از مفهوم **تأثیر** ادبی است. وایس‌اشتاین در فصل دوم کتاب *ادبیات تطبیقی و نظریهٔ ادبی: پژوهش و مقدمه*[1] (۱۹۷۳)، با تمایز قائل شدن میان مفاهیم **تأثیر**[2] و **تقلید**[3] و **عاریه**،[4] چنین استدلال می‌کند که **تأثیر** صرفاً به معنی اتخاذ برخی از جنبه‌های یک اثر ادبی خارجی نیست، بلکه به رابطه‌ای اطلاق می‌شود که در آن نویسندهٔ تأثیرپذیر، از متن خارجی به‌مثابهٔ وسیله‌ای برای تحقق بخشیدن به خلاقیت و مهارت خویش در چارچوب مکان و زمان خاص خود بهره می‌گیرد. وی تأکید می‌کند که تأثیر نه **بازسازی** عناصر ادبی بیگانه، بلکه **آفرینش** مفاهیم و قالب‌های ادبی نو با الهام از عناصر خارجی است. بازسازی، محصول تقلید و آفرینش، محصول تأثیر است. **عاریه** نیز زیرشاخهٔ تقلید به تعبیر کلی آن است؛ با این تفاوت که در عاریه نویسندهٔ وام‌گیرنده، همانند مترجم، مقیّد به متن خارجی و گاه مشمول مقولهٔ وفاداری است.

---

[1] *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*
[2] influence
[3] imitation
[4] borrowing

برای نشان دادن اصالت رمان محمود، به‌عنوان نمونه‌ای از **آفرینش** هنری، تفاوت اساسی میان دو متن را در مهم‌ترین جنبهٔ اشتراکشان، یعنی استفاده از شگرفی، جست‌وجو کرده‌ایم. برای این هدف از پژوهش برایان مک‌هیل[1] در زمینهٔ روایت پسامدرن و نظریهٔ وی در باب تفاوت میان بوطیقای مدرنیسم و پسامدرنیسم بهره جسته‌ایم. هر دو رمان‌نویس از شگرفی برای ایجاد تردید و چندگانگی روایی و معنایی بهره گرفته‌اند. با وجود این، تردید در رمان هاثورن، به‌مثابهٔ اثری از دوران مدرنیته، از جنس **معرفت‌شناسی**،[2] و تردید در رمان محمود، به‌مثابهٔ اثری مربوط به دوران پسامدرن، از جنس **ماهیت‌شناسی**[3] است. این تفاوت ساختاری چنان شاخص و تعیین‌کننده است که رمان محمود را با وجود همهٔ شباهت‌هایش به رمان هاثورن، به اثری اصیل و خلاقانه تبدل کرده است؛ رمانی که محصول زمان خویش و مُلهَم از بوطیقای پسامدرن است.

۳.۱ پیشینهٔ تحقیق

تا کنون پژوهش تطبیقی‌ای در باب ارتباط میان آثار احمد محمود و ناتانیل هاثورن انجام نیافته است و هیچ‌یک از پژوهشگران آثار محمود به وجود شباهت میان *عمارت هفت شیروانی* و *درخت انجیر معابد* اشاره‌ای نکرده‌اند؛ بااین‌حال، وجود تأکیدات کمابیش مشابه در برخی از پژوهش‌های مربوط به این دو رمان شایان توجه است. قاسمی و همکاران (۱۳۹۱) با اشاره بر نقش محوری رؤیا و باورهای خرافی و نمادگرایی در *درخت انجیر معابد*، بر تفاوت اساسی میان این اثر و آثار پیشین محمود تأکید کرده‌اند. قریب (۱۳۸۱) بر چندگانگی **واقعیت** در آخرین رمان محمود تأکید کرده و این مشخصه را تفاوت اصلی این رمان با آثار پیشین این نویسنده دانسته است. دستغیب (۱۳۸٦) *درخت انجیر معابد* را از جنس **رئالیسم نو** دانسته و آن را، به اعتبار استفاده از خَرقِ عادت و جادو، به رمان *مرشد و مارگریتای* بولگاکف شبیه دانسته است.

---

[1] Brian McHale
[2] epistemology
[3] ontology

در پژوهش‌های موجود دربارهٔ هاثورن نیز بر استفادهٔ وی از خرافه و رؤیا و شگرفی برای ایجاد تردید و چندگانگی روایی تأکید شده است. مونه[1] (۲۰۱۰) شگرفی و گوتیک را مشخصهٔ اصلی آثار هاثورن ذکر کرده و کارکرد آن را ایجاد دو **معرفت‌شناسی** ناسازگار دانسته است. هارْشْبارْگر[2] (۱۹۹٤) استفاده از روایت مبتنی بر شایعه و خرافه را از مشخصات اصلی آثار هاثورن دانسته و آن را تلاشی برای خلق روایت نامتعیّن و دوگانه خوانده است. بایر[3] (۱۹۸۰) نیز پیروی از سنّت شفاهی را در آثار هاثورن، تلاشی در جهت خلق روایت چندگانه و چندمعنایی می‌داند.

۲. شگرفی و ایجاد تردید در هاثورن و محمود

مهم‌ترین وجه تشابه میان *عمارت هفت شیروانی* و *درخت انجیر معابد* استفاده از **شگرفی** است. این جنبه، به‌ویژه در مورد محمود، اهمیت زیادی دارد؛ چراکه وی بیشتر به‌عنوان نویسندهٔ داستان‌های رئالیستی ـ اجتماعی و تا حدودی ناتورالیستی شناخته می‌شود. عامل شگرفی در رمان محمود چنان حضور پررنگی دارد که این اثر را از دیگر آثار او به‌کلی متمایز ساخته و گاه جایگاهی را برای وی در کنار نویسندگان دیگر مکاتب ادبی، از جمله رئالیسم جادویی و نمادگرایی، کسب کرده است (میرعابدینی ۱۳۸٦؛ محسن‌زاده ۱۳۸۹). قاسمی و همکاران (۵۳) چنین استدلال می‌کنند که محمود در *درخت انجیر معابد* از رویهٔ همیشگی خویش فاصله گرفته و «محتوای دیگری با فرمی تازه» ایجاد کرده است. در مقابل، شگرفی عاملی آشنا در آثار هاثورن، از جمله رمان معروف *داغ ننگ*[4] است. با وجود این، جایگاه و کارکرد و تأثیر شگرفی در بافت کلّی دو متن، به یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز دو رمان تبدیل شده که موضوع مقالهٔ حاضر است.

ثرال[5] و همکاران (۱۹۸–۱۹۹) شگرفی را «فاصله گرفتن آگاهانهٔ [نویسنده] از واقعیت تجربه‌شده» و استفاده از «قوانین مادی اثبات‌نشده یا مغایر با تجربه» می‌دانند.

---

[1] Agnieszka Soltysik Monnet
[2] Scott Harshbarger
[3] John G Bayer
[4] *The Scarlet Letter*
[5] William Flint Thrall

گِیْتْس[1] و همکاران (٦) **شگرفی** را از عناصرِ استفاده‌شده در نوعی خاص از ادبیات داستانی می‌دانند که در پی «خلق واقعیت‌های متفاوت» است. تیمِرمَن[2] (۱) نیز شگرفی را عاملی برای خلق «یک واقعیت موازی با واقعیت موجود» و کارکرد آن را ایجاد خودآگاهی نسبت به تعریف خواننده از **واقعیت** می‌داند. با توجه به این تعاریف ــ که همگی بر نقش شگرفی به مثابهٔ عاملی برای ایجاد تردید معنایی تأکید می‌کنند ــ در پژوهش حاضر این استدلال طرح شده است که تردید ایجادشده در *عمارت هفت شیروانی* و *درخت انجیر معابد* از دو جنس متفاوت است.

۱.۲ تردید معرفت‌شناختی در *عمارت هفت شیروانی*

پیشگفتار موجز هاثورن بر *عمارت هفت شیروانی* به بررسی جایگاه و کارکرد شگرفی در ادبیات به طور عام و *عمارت هفت شیروانی* به طور خاص می‌پردازد. این پیشگفتار هم ازلحاظ محتوا و هم از جهت سبک، قرینهٔ خود داستان است. مهم‌ترین ویژگی سبکی پیشگفتار و متن رمان ــ که با نحوهٔ کارکرد شگرفی در داستان ارتباط دارد ــ استفاده از جملات جدلی یا دیالکتیکی است. مقصود از جملات دیالکتیکی، به تعبیر جیمسون[3] (۱۹۷٤، ۵۳-٥٤)، جملاتی نامتعیّن و حل‌نشده است که دو احتمال یا استدلال متناقض را مطرح نموده، بی‌نتیجه رها می‌کنند. معمولاً هاثورن در یک جمله استدلال یا تفسیری را مطرح می‌کند و در ادامه مسئله یا مشکل مکنون در آن جمله را، با طرح استدلال یا تفسیری متفاوت و گاه متناقض، آشکار می‌سازد و بدین ترتیب، دیالکتیکی بی‌پایان را میان هر دو دیدگاه آغاز می‌کند. برای نمونه، در بند نخست پیشگفتار می‌خوانیم: نویسندهٔ رمانس «هم ازلحاظ محتوا و هم از جهت سبک و سیاق، از آزادی عملی برخوردار است که نویسندهٔ رمان از آن محروم است»، اما بلافاصله می‌خوانیم: «رمانس به‌عنوان [گونه‌ای از] هنر باید شدیداً مقیّد به قوانین باشد» (هاثورن ۹ [ترجمهٔ محققان]). در همان بند می‌خوانیم: «شگرفی باید به‌مثابهٔ چاشنی [به مقدار]

---

[1] Pamela S. Gates
[2] John H. Timmerman
[3] Fredric Jameson

محدود [و به‌گونه‌ای] کم‌رنگ و ظریف با محتوای اصلی آمیخته شود، نه به‌مثابهٔ بخش اصلی خوراکی که به خواننده عرضه می‌شود»، اما بلافاصله می‌گوید: «البته نمی‌توان گفت اگر نویسنده‌ای این احتیاط را نادیده گرفت مرتکب گناه ادبی نابخشودنی‌ای شده است» (۹). در همان صفحه هاثورن، در جمله‌ای معروف، **نکتهٔ اخلاقی** داستانش را بیان می‌کند: «اینکه معصیت یک نسل وارد حیات نسل‌های بعدی می‌شود»، اما در ادامه می‌گوید که این امید عبث است و خود او کمترین امیدی به این‌گونه اثرگذاری اخلاقی از جانب داستانش ندارد (۱۰).

این سبکِ بیانْ خاص هاثورن است. استفادهٔ مکرر از حروف ربط استثنا نظیر **اما و با وجود این** و **علی‌رغم اینکه**[1] که در همین پیشگفتار کوتاه مشهود است، مشخصهٔ این سبک بیان است. این شیوهٔ بیان ــ که در طول داستان هم حفظ شده و درواقع منطق حاکم بر روایت است ــ با جایگاه و کارکرد شگرفی در متنِ رمان ارتباط ساختاری دارد.

راوی هاثورن، با وسواس بسیار و به طور مفصل و دقیق، شنیده‌ها و شایعه‌های پیرامون حوادث گذشته را بیان می‌کند. در اینجا نیز مانند اکثر آثار هاثورن، شایعه‌ها و شنیده‌ها و باور عمومی مهم‌ترین منبع روایت و بخش اعظم متن است. به عبارت دقیق‌تر، خاطرهٔ جمعی مردم تقریباً تنها منبع روایت حوادث گذشته و بخش مهمی از حوادث زمان حال است. این شیوهٔ روایت ــ که جان بایر آن را شناسهٔ اصلی داستان‌های هاثورن می‌داند ــ همواره چاشنی‌ای از افسانه و تخییل را به حوادث حال و گذشته می‌افزاید (بایر ۲۵۱). با وجود این، این صدا هیچ‌گاه به‌تنهایی عرضه نمی‌شود و راوی با بیان عقاید واقع‌بینانه‌تر یا شنیده‌ها و تفاسیر متفاوت و گاه متناقض، پرسش‌های موجود در ذهن خواننده را پیش‌بینی و مطرح می‌کند و بدین ترتیب، روایتی جدلی یا دیالکتیکی شکل می‌گیرد. خود هاثورن می‌گوید که خواننده می‌تواند تصمیم بگیرد که وقایع و تفاسیر و توصیفاتی را که باورنکردنی می‌نماید نادیده بگیرد و به بخشی از روایت که باورپذیر است بسنده کند (هاثورن ۹). او همچنین مختار است تا خود را با

[1] ‘but’, ‘however’, ‘while’

قوانین دنیای شگرف روایت وفق دهد و شایعات عجیب را باور کند. اکنون اگر دیالکتیک جاری در پیشگفتار رمان را به یاد بیاوریم، می‌توانیم بگوییم که این خوانندهٔ دوم کسی است که نکتهٔ اخلاقی تصریح‌شده در پیشگفتار، خطاب به او بیان شده است. همان طور که گفته شد، پیشگفتار هاثورن قرینهٔ معنایی و سبکی کل رمان است و دیالکتیک روایی رمان، ادامهٔ دیالکتیک پیشگفتار است. خواننده‌ای که نکتهٔ اخلاقی هاثورن را، علی‌رغم تردید خود نویسنده، جدّی می‌گیرد، کسی است که به هنگام خواندن داستان، قوانین عالم فراطبیعی را می‌پذیرد و ذهنش مشغول مسائلی از قبیل تأثیرات گناه، انتقام روح طبیعت، مکافات عمل، حیات ارواح و غیره می‌شود و بدین ترتیب، ارتباطی معنادار و ذی‌روح میان حوادث حال و گذشته مشاهده می‌کند. خود هاثورن تأکید می‌کند که اثرش، به اعتبار ایجاد همین ارتباط میان حال و گذشته، در چارچوب تعریف رمانتیک قرار می‌گیرد (همان جا). البته این خواننده کسی است که یک طرف دیالکتیک را هم در پیشگفتار و هم در طول روایت، یعنی آن بخش از روایت که واقع‌بینانه‌تر و باورپذیرتر است، نادیده می‌گیرد. خوانندهٔ اول نیز ــ که این ارتباط معنادار و ذی‌روح را نادیده می‌گیرد ــ بخش اعظمی از روایت را نادیده می‌انگارد و نکتهٔ اخلاقی بیان‌شده در پیشگفتار را، علی‌رغم تصریحِ نویسنده، به‌کلی نادیده می‌گیرد. او کسی است که با وسواس و جدّیت بسیار هالهٔ شگفتی و زنگار افسانه را از پیرامون حوادث **رئالیستی** و **رمانی** کنار می‌زند و اجازهٔ هیچ پروازی به تخیل افسانه‌پرداز نمی‌دهد.

اما خوانندهٔ مطلوب هاثورن چندان جدّی نیست و برای ایجاد بستار و قطعیت معنایی بیتابی نمی‌کند. او همانند خوانندهٔ اول نیست که برای ایجاد ارتباط معنادار و ماورایی میان گناه احتمالی پینچن و دیگر حوادث، چشم بر همهٔ تردیدات و احتمالات دیگر ببندد و از دیگر سو، مانند خوانندهٔ دوم نیز نیست که باور عمومی و افسانه‌ها را به‌کلی نادیده بگیرد. این خواننده، به گفتهٔ جان کیتس،[1] (۲۷۷) کسی است که «می‌تواند در حالت تردید و ابهام باقی بماند، بی‌آنکه دیوانه‌وار در جست‌وجوی دلایل و حقایق

[1] John Keats

دست‌وپا بزند». او هنرمندی متلوّن‌المزاج است که با التذاذ بسیار رنگ عوض می‌کند؛ یا به تعبیر فردریک جیمسون (۲۸)، کسی است که بینشی برجسته‌بین[1] یا تمام‌بین دارد، چرا که دنیا را در قالب تفسیرهای دوبُعدی نمی‌ریزد و همهٔ ابعاد را در در نظر دارد. اسکات هارشبارگر (۳۱) این چندصدایی و تناقض را غایت اصلی روایت هاثورن و استفادهٔ وی از شایعه می‌داند.

علی‌رغم ظاهر ساده و تمثیلی آثار هاثورن، و علی‌رغم اینکه راویان وی همواره از پرحرف‌ترین و مداخله‌گرترین راویان در دنیای داستان‌نویسی هستند، هم تمثیلات ساده و آشکار و هم مداخله و تفسیر راویان، تنها بر تکثر و تناقض داستان‌های او می‌افزاید (رامین و قادری ۷۹). درست است که گروه‌هایی از خوانندگان به خوانش تمثیلی ساده و تفسیر راوی (معمولاً سوم‌شخص و بنابراین گول‌زننده) بسنده می‌کنند، اما اینان مخاطبان مطلوب هاثورن نیستند. همان طور که خود وی در پیشگفتار بلند *داغ ننگ* می‌گوید، علی‌رغم درازگویی‌ها و رازگویی‌های ظاهری، منِ واقعی و نهانی‌اش همواره در پس پرده نهان می‌ماند (هاثورن ۳–٤).

همان طور که گفته شد، یکی از ابزارهای روایی که هاثورن هم در این رمان و هم در دیگر آثارش آن را به کار گرفته، ابزار شایعه یا باور عمومی است. راوی در طول روایت با عناوین[2] گوناگون به این منبع ارجاع می‌دهد. او با این کار ماهیت شفاهی و عوامانهٔ بخش‌های عمده‌ای از روایت را یادآوری می‌کند. آنچه حائز اهمیت است این است که هاثورن این کلمات را به‌کرّات در همهٔ بخش‌های روایت تکرار می‌کند. با این کار او در پی برجسته‌سازی عملِ روایت، و بنابراین **مسئله‌دار** کردن آن است. درواقع، مسئلهٔ ارتباط شایعه با واقعیت به یکی از درون‌مایه‌های اصلی رمان تبدیل شده است. اگرچه راوی بخش عمده‌ای از حوادث را بر اساس باور عمومی عرضه می‌کند، خود می‌گوید که شایعات «در اکثر موارد چیزی جز مهملات نسنجیده نیستند» (١٦).

---

[1] stereoscopic

[2] با عباراتی نظیر

popular imagination, traditionary lore, fireside tradition, traditionary gossip, diurnal gossip, local gossip, received opinion, averments, popular fable, fireside talk, authority.

یک نمونه از حوادثی که از ورای شایعات روایت می‌شود مرگ اسرارآمیز سرهنگ پینچن است:

> شایعه‌ای در این مورد وجود دارد که من فقط برای افزودن مایه‌ای از ترس و خرافه به صحنه ــ که البته بدون آن هم به اندازهٔ کافی حزن‌آور است ــ بیان می‌کنم، و آن اینکه در آن لحظه صدایی در میان مهمانان شنیده شد که لحنش یادآور صدای جادوگر معدوم، ماتیو مول بود. صدا گفت: «خدا برای آشامیدن خون نصیبش کرد» (۱۹).

راوی با این شیوهٔ روایتِ دوپهلو، به طور هم‌زمان، هم واقعه را نقل و هم باورپذیری‌اش را انکار می‌کند. همان طور که خود او می‌گوید این شایعه مایه‌ای از ترس و خرافه به حادثه می‌افزاید که علی‌رغم تردیدی که خود در این مورد ایجاد می‌کند، تا پایان با خواننده می‌مانَد. البته می‌دانیم که هاثورن در اینجا نیز به شیوهٔ همیشگی خود این شایعه را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد، زیرا بدون این مایه از خرافه داستانش در بیان معانی نمادین ناکام می‌مانَد. شایعات ادامه می‌یابد:

> شایعات زیادی در باب کشته شدن سرهنگ وجود داشت که برخی از آنها به شکل مبهمی هنوز هم رایج است. اینکه جای انگشتانی بر گلویش بوده، اینکه جای دست خونین بر یقهٔ چین‌دارش نمایان بوده، یا اینکه سر و ریشِ همیشه آراسته‌اش ژولیده و درهم بوده، گویی با کسی گلاویز بوده [...]. شایع بوده که پنجرهٔ مشبّک نزدیک صندلی سرهنگ باز بوده و اینکه چند دقیقه قبل از آن رویداد مرگ‌بار، مردی در حال بالا رفتن از حصار باغچه در پشت عمارت دیده شده بوده. اما توجه کردن به این‌گونه داستان‌ها عاقلانه نبود [...] ما همان اندازه این [داستان‌ها] را باور می‌کنیم که روایت معاون فرماندار را که گفته بود دستی استخوانی بر گلوی سرهنگ دیده و وقتی نزدیک‌تر رفته ناپدید شده بود [...]. یکی از پزشکان [...] که گویا شخصیت برجسته‌ای هم بوده، [علت مرگ را] ــ اگر ما زبان حرفه‌ای‌اش را درست فهمیده باشیم ــ سکتهٔ مغزی اعلام کرده بود، اما پزشکان دیگر هرکدام نظری داشته‌اند که با عبارات غامض حرفه‌ای بیان داشته [...] و باعث سردرگمی مردم گردیده بود (۱۹).

در ادامه، راوی نکات مندرج در موعظهٔ ارائه‌شده در مراسم خاک‌سپاری سرهنگ پینچن را که از جانب کشیش محلی ایراد شده و مکتوب و موجود است، بیان می‌کند. راوی از این بیانات نتیجه می‌گیرد که سخنران کمترین باوری به قتل سرهنگ نداشته است. اما خود وی، در چند سطر بالاتر، تاریخ مکتوب را کتمان کرده است.

با شنیدن شایعات ترسناک دال بر وقوع جنایت، خواننده بلافاصله روح سرگردان و انتقام‌جوی آقای مول را به خاطر می‌آورَد؛ با این‌همه، دیده شدن کسی که از روی حصار می‌گذرد برای لحظاتی گمان جنایت را متوجه شخصی از میان زندگان می‌کند، اما ناگهان پنجه‌های استخوانی و انعکاس صدای نفرین مول عنوان می‌شود؛ البته راوی در همهٔ این موارد شک می‌کند و هیچ‌کدام را نمی‌پذیرد. سخنرانی مراسم خاک‌سپاری نشانی از گمان جنایت به دست نمی‌دهد؛ با این‌همه، خواننده حرف راوی را که دال بر کتمان وقایع در تاریخ مکتوب است و اتفاقاً در همین صفحه بیان شده، از یاد نمی‌برد. علاوه بر این، توصیفات رمان نشان می‌دهد که جَفری پینچن هم به مرگی بسیار مشابه مرگ سرهنگ پینچن درمی‌گذرد، اما دادگاه، کلیفورد را به جرم قتل محبوس می‌کند. این واقعیت باعث می‌شود که گمان قتل سرهنگ پینچن اندکی تقویت شود. هنگامی که قاضی پینچن هم به مرگی مشابه درمی‌گذرد، کلیفورد و هپزیبا، از ترس مجرم شناخته شدن، متواری می‌شوند. البته این موارد هم تعدیل شده‌اند: هالگریو **معتقد است** که صحنهٔ مرگ جَفری پینچن دستکاری شده بود (۲۳۸). صحنهٔ مرگ قاضی پینچن هم در هاله‌ای از ابهام باقی می‌مانَد: هپزیبا، به اصرار قاضی که بسیار عصبانی است، به سراغ کلیفورد که از ترس در اتاقش پنهان شده است، می‌رود. او را نمی‌یابد، گمان می‌کند که از عمارت بیرون رفته است. هنگامی که برمی‌گردد، در کمال حیرت، قاضی را ساکت و بی‌جنبش می‌یابد. لحظاتی بعد ناگهان کلیفورد از درون ساختمان ظاهر می‌شود و مرگ قاضی را اعلام می‌کند. هپزیبا و کلیفورد متواری می‌شوند، اما سرانجام، مرگْ طبیعی اعلام می‌شود. بدین‌سان روایتی چندگانه در مورد مرگ سرهنگ پینچن شکل می‌گیرد که تا پایان رمان به قطعیت نمی‌رسد.

شایعات زیادی دربارهٔ چشمهٔ مول نیز شکل گرفته و آن را به یکی از منابع شگرفی در رمان تبدیل کرده است. شایع است که آب چشمهٔ مول از جانبِ مول جادوگر، پس از اعدام وی، نفرین شده و اکنون آهکی و بدمزه و بسیار مضر است. این در حالی است که برطبق شنیده‌ها، این چشمه در آغاز آبی بسیار زلال و خوش‌گوار داشته و مهم‌ترین دلیل آقای مول برای سکونت در آن قسمت بوده است. نخستین عاملی که به بنای عمارت هفت شیروانی واکنش نشان می‌دهد آب چشمهٔ مول است که بلافاصله بدمزه و

از آن پس بیماری‌زا می‌شود (١٤). در اینجا نیز با دو روایت مواجهیم: به احتمال زیاد، حفاری زیر زمین ساختمان سرچشمهٔ آب را به مدت کوتاهی گل‌آلود کرده و بعدها آب حالت اولیهٔ خود را پیدا کرده است، اما بدگمانی عمومی باعث شده که آب چشمه همچنان بدمزه و سخت **به نظر آید**. خیلی از مردم هیچ‌گاه از آن آب ننوشیده‌اند و راوی خود یکی از آنهاست. اما همین‌که پیرزنان محلی نوشیدن آب را بیماری‌زا می‌دانند نشان می‌دهد که عده‌ای از مردم از آب چشمه می‌نوشند. بااین‌حال، احتمال دوم هم بسیار قوی است. ممکن است عوامل ابهام‌آمیزتری **در آن زیر** در کار باشد. به‌هرحال، آب چشمه پس از حدود دو قرن همچنان سخت و بدمزه **به نظر می‌آید** و **زنان سال‌خوردهٔ** محل هم این امر را تأیید می‌کنند. دو عبارت **به نظر می‌آید** و **زنان سال‌خورده**، هر دو یک کارکرد را دارند و آن مسئله‌دار کردن روایت است: اگرچه زنان سال‌خورده همواره منبع حکمت و تجربه بوده‌اند، به شایعه‌پردازی و خرافه‌باوری هم شهره‌اند. عبارت **به نظر می‌آید** نیز واقعه را ذهنی می‌کند و آن را به باور خرافه‌آمیز عمومی ــ که البته خالی از حقیقت نیست ــ نسبت می‌دهد. این روایت دیالکتیک در مورد آب چشمه و ابهامات پیرامون آن تا پایان داستان ادامه دارد.

در جایی دیگر، هنگامی که فیبی به‌طرف چشمه قدم برمی‌دارد، ناگهان با فریاد هالگریو متوقف می‌شود: «هالگریو با لحنی که یقیناً خنده‌آمیز، اما ظاهراً تا حد زیادی هم جدّی بود، گفت: مبادا از آب چشمهٔ مول بنوشی! نه بنوش، نه صورتت را در آن بشوی! [...] چون مثل فنجان چای پیرزنان نفرین‌شده است» (۷۹). شخصیت هالگریو ابهام‌آمیز است و همهٔ باورهای او هم‌زمان آمیخته به حقیقت و اشتباه است، اما راوی به این اکتفا نمی‌کند و بر وجود رگه‌هایی از شوخی و جدّیت، به‌صورت توأمان، در این گفتهٔ او در مورد چشمه تأکید می‌کند تا باور وی را در باب شایعات پیرامون آب نیز مبهم بگذارد. کلیفورد کاملاً مسحور آب چشمه شده است: او دقایق متوالی به تهِ چشمه خیره و مجذوب چهره‌هایی با لبخندهای مسحورکننده و زیبا می‌شود، اما برخی اوقات ناگهان چهره‌ای سیاه از تهِ چشمه به او خیره می‌شود و او سراسیمه فریاد برمی‌آورد. این چهرهٔ سیاه یادآور چهرهٔ سیاه مول نجار در هنگام القای خواب مصنوعی، و نیز یادآور چهرهٔ مول جادوگر است. کلیفورد، که سی سال از عمرش را در زندان گذرانده است،

آدمی متوهم است و همین امر باعث می‌شود که این بخش از روایت جزو **خوراک اصلی** به حساب نیاید، اما تأثیر و حضور خود را دارد. شایع است که آب چشمهٔ مول بهترین آب برای آبیاری گل‌های آلیس است. گویی گل‌های آلیس نیز، همانند خود وی، مسحور جادوی خاندان مول‌اند.

یکی دیگر از منابع ایجاد شگرفی، خودِ عمارت هفت شیروانی است. سالم‌ترین و واقع‌بین‌ترین آدم‌ها از جمله فیبی هم در این خانه دچار روح‌زدگی می‌شوند. خودِ راوی داستان، که همواره چنین حوادثی را توهم‌آمیز و بی‌اساس می‌خوانَد، هنگامی که شب‌هنگام ما را به دیدن جسد قاضی پینچن در اتاق نشیمن می‌برَد، ارواح درگذشتگان پینچن‌ها و مول‌ها را در آینه مشاهده می‌کند. او این امر را ناشی از خیال‌پردازی خود و بازی سایه‌های شاخ و برگ درخت در نور مهتاب و انعکاس آن در آینهٔ اتاق نشیمن می‌داند. البته راوی خود شنیده است که به باور عموم، ارواح درگذشتگان پینچن و مول شب‌ها در آینهٔ اتاق نشیمن پدیدار می‌شوند و مسلماً این تجربهٔ او بی‌تأثیر از این شایعه نیست. همواره صداهای اسرارآمیزی از داخل عمارت شنیده می‌شود که شخصیت‌ها آن را به حرکات و گفت‌وگوی ارواح منتسب می‌کنند، اما دلیل واقع‌بینانه‌تر این امر بزرگی و کهنگی عمارت و فرسودگی چوب‌ها و الوارها و وزش باد در روزنه‌ها و شیارهای آنهاست. این دلیل دوم را راوی هم مطرح می‌کند، اما خالی از اعجاب نیست که دوری از عمارت هفت شیروانی متضمن شادی و سرزندگی و زندگی در آن باعث اندوه و بدنامی و مرگ است. شاید تصادفی نباشد که قاضی پینچن، بعد از چندین سال زندگی توأم با شادکامی و خوش‌نامی دور از عمارت هفت شیروانی، تنها چند دقیقه پس از ورودش به خانه، هم لبخند همیشگی‌اش را از دست می‌دهد و هم جانش را و هم نام نیکش را. کلیفورد پس از فرار از خانه دچار استحاله‌ای عجیب و فیبی هم پس از بازگشت به خانه روزبه‌روز کم‌فروغ‌تر و غم‌زده‌تر می‌شود. البته در این مورد نیز واقع‌گرایی رمان تحت‌الشعاع قرار نگرفته و قربانی نمادپردازی نگشته است. همهٔ این موارد بر اساس عوامل مادی و عینی قابل توضیح‌اند، اما راززدایی کامل امکان‌پذیر نیست.

یکی دیگر از ابزارهای روایی هاثورن ذهنی کردن روایت است. وی برای این منبعِ روایت هم نام‌هایی را برمی‌شمارد و هیچ‌گاه این ابزار را پنهان نمی‌کند. او با استفاده از صیغه‌های مختلف افعالی نظیر **خیال کردن، فکر کردن، تصور کردن** و **به نظر آمدن**[1] بارها ماهیت ذهنی بسیاری از وقایع داستان را یادآور می‌شود. اگر بپذیریم که افسانه‌ها و شایعات درواقع رؤیاهای جمعی‌اند، آن‌گاه به عصاره و کارکرد مشترک شایعه و روایت ذهنی در رمان هاثورن بیشتر پی می‌بریم. روایت ذهنی درواقع رؤیای فردی است و مانند شایعات مسئله‌دار است. در روایت ذهنی، حادثهٔ روایت‌شده **زیر ضرب‌در** قرار می‌گیرد و **حضور**ش دستخوش نوعی تناوب و **بازی** می‌شود. ذهنی کردن روایت باب را برای تفسیر روان‌شناسانه ـ آسیب‌شناسانه از وقایع روایت‌شده باز می‌کند تا از آن طریق بتوان عامل شگرفی را راززدایی و به تعبیر تزوتان تودوروف[2] (۲۵) **طبیعی** یا **روان‌شناختی** کرد. این‌گونه تفسیر کردن، درپی طبیعی کردن وقایع و پدیده‌های به‌ظاهر فراطبیعی و در نتیجه حذف تأثیر و حضور آنان است. البته در مواقعی این حذف ممکن نیست و شخصیت‌ها و خواننده در مورد ماهیت طبیعی یا فراطبیعی آن پدیده‌ها دچار تردید می‌شوند. تودوروف این **تردید معرفت‌شناختی** را از خصوصیات ژانر **ادبیات شگرف** برمی‌شمرد و مثال معروفش در این باره *پیچش پیچ*[3] اثر هنری جیمز[4] است. در این حالت، به دلیل تردید در ماهیت طبیعی برخی پدیده‌ها و وقایع و به دلیل عدم روایت عینی آنها، این وقایع، به تعبیر هاثورن، از **خوراک اصلی** حذف می‌شوند؛ وقایعی نظیر بازگشت روحِ مرده و غیره. اما به دلیل همین تردید، حذف کامل آنان نیز ممکن نیست؛ بنابراین این‌گونه وقایع در پرده‌ای از تردید و راز و رمز به حضور خود ادامه می‌دهند. راویِ هاثورن می‌گوید «روان‌شناسی جدید می‌کوشد ادعاهایی نظیر ارتباط با مردگان را در چارچوب یک نظام تقلیل دهد و هرگز در پی ردِّ تمام و کمال آنها به‌مثابهٔ امور محیّرالعقول نیست» (هاثورن ۲۷).

---

[1] Fancy, think, imagine, seem
[2] Tzvetan Todorov
[3] *Turn of the Screw*
[4] Henry James

یک نمونه از این حوادث، خوابِ مصنوعی فیبی به دستِ هالگریو است. پس از آنکه هالگریو روایت مکتوب خود را از داستان خواب مصنوعی آلیس، برای فیبی می‌خوانَد **مشاهده می‌کند** که فیبی دچار **خواب‌آلودگی غریبی** شده است. هالگریو که خود شخصی خیال‌پرداز است و ذهنش درگیر داستان آلیس، این خواب‌آلودگی فیبی را در ذهن خود با داستان خواب مصنوعی آلیس مقایسه می‌کند و آن را حاصل حرکات و اشارات دست و بدن خود (به تقلید از حرکات دست و بدن مولِ نجار) در هنگام خواندن داستان می‌داند. هالگریو قبلاً به فیبی گفته بود که توانایی القایِ خواب مصنوعی را دارد و حال در ذهنش خود را با مول نجار مقایسه می‌کند؛ بنابراین متأثر شدن فیبی از داستان را با سرنوشت شگفت‌انگیز آلیس مقایسه می‌کند. راوی در اینجا نیز مانند همیشه با بیانات دوپهلو وارد می‌شود و خواب شدنِ فیبی را به دست هالگریو مورد پرسش قرار می‌دهد. البته پدیدهٔ خواب مصنوعی در آن زمان هم از تأیید علمی برخوردار بوده است، اما آینده‌بینی و خواندن احوال گذشتگان از طریق خواب مصنوعی، آن‌گونه که مول نجار و هالگریو به انجام آن شهره می‌شوند، تأیید علمی نداشته و ندارد.

رمان هاثورن مملو از حوادث شگفت‌انگیزی است که از دریچهٔ ذهن شخصیت‌های گوناگون روایت می‌شود. در فصل ششم رمان، فیبی هنگام غروب وارد اتاق تاریک هپزیبا می‌شود. او **خیال می‌کند** که هپزیبا از او چیزی پرسیده است. وقتی پاسخ می‌دهد، در پاسخ صدای دیگری می‌شنود که کلماتش نامفهوم است. از گوشهٔ اتاق صدای **تنفس نامنظم** کسی را می‌شنود و همان شب، در حالت خواب و بیدار، **صدای پای سنگینی** را می‌شنود که از پله‌ها بالا می‌رود. صدای هپزیبا را می‌شنود که حرف می‌زند و یک صدای نامفهوم با او در گفت‌وگوست (۸۰–۸۱). نکتهٔ جالب توجه این است که فیبی خود کسی است که دیگران و مخصوصاً هالگریو را به خرافه‌باوری در مورد ارتباط گناه آقای پینچن با حوادث حال متهم می‌کند (۱٤۷). در فصل بیست‌ویکم نیز آقای ونر در هشتی عمارت هفت شیروانی صدای چنگ آلیس را می‌شنود که موسیقی شادی می‌نوازد.

خوانندهٔ مطلوب هاثورن بر روی حوادث ذهنی، ضرب‌درِ شفاف می‌گذارد و حادثهٔ روایت‌شده را درگیرِ **بازی حضور** می‌کند. اثر هاثورن **رمانِ رمانتیک** است. حُسن این

عبارت در ساختار دیالکتیک آن است. به بیان روشن‌تر، دنیای داستانی هاثورن دنیایی دوگانه است: یکی **رمان‌گونه** و واقع‌بینانه و ناتورالیستی و دیگری **رمانس‌گونه** و پررمزوراز و جادویی. خوانندهٔ مطلوب هاثورن به‌تناوب در هر دو دنیا سیر می‌کند. او متن را مُثله نمی‌کند تا آن را در قالبی دوبُعدی و کتابی جای دهد. منطق روایی و ساختاری رمان، تناوب و بازی است و خوانندهٔ مطلوب کسی است که صبورانه در این بازی شرکت می‌کند. او همانند هاثورن نیم‌نگاهی به نکتهٔ اخلاقی بیان‌شده می‌افکند، اما هرگز فریفتهٔ آن نمی‌شود و با منحصر کردن رمان به آن، به تعبیر خود هاثورن، حیات رمان را نمی‌ستاند.

در فصل هشتم *عمارت هفت شیروانی*، فیبی برای نخستین بار قاضی پینچن را ملاقات می‌کند. او با شنیدن صدای غل‌غل در گلوی قاضی، به‌ناگاه و بی‌اختیار، یکّه می‌خورَد و دستانش به هم قلاب می شوند. به باور عموم، صدای غل‌غل در گلوی پینچن‌ها متأثر از نفرین مول و یادآور جملهٔ نفرین‌آمیز اوست. فیبی این شایعات را شنیده و اکنون تأثیرشان را در رفتار خود مشاهده می‌کند. راوی این رفتار فیبی را احمقانه و خنده‌دار می‌خوانَد؛ انگار از شخصی چون فیبی که همواره دیگران را به خرافه‌باوری متهم می‌کند توقع چنین رفتاری را ندارد. راوی در توضیح این رفتار عجیب می‌گوید:

> خرافه‌های کهن، آن‌گاه که در قلب انسان‌ها رخنه کرده و در نفَس آنها تجسم می‌یابند و به‌کرّات دهان به دهان می‌آیند و می‌روند و از نسلی به نسل دیگر می‌رسند، **تأثیر** امور حقیقی و معمولی را می‌یابند. دود اجاق خانگی کاملاً بر آنان می‌نشیند. از قبَلِ حضور مداوم در میان امور روزمره، رفته‌رفته شبیه این امور می‌گردند و آن‌چنان خود را طبیعی جلوه می‌دهند که **تأثیر**شان معمولاً فراتر از حد انتظار است [تأکیدها از محقق] (۱۱۰).

این مطلب یکی از درون‌مایه‌های اصلی و بیانگر منطق کلّی رمان و کارکرد شگرفی در این متن است. هاثورن امور اسرارآمیز را به‌عنوان **خوراک اصلی** ارائه نمی‌کند، اما به‌خوبی از **تأثیر** این امور بهره می‌برد. به عبارت دیگر، این امور اگرچه به‌صورت واقعی و عینی ارائه نشده‌اند، از **تأثیر** امور واقعی برخوردارند. حوادث شگرفی که غالباً از طریق شایعه ارائه می شوند حدوث قطعی و عینی ندارند، اما به **هیچ** نیز تقلیل‌پذیر

نیستند. همان طور که خواهیم دید، این گفتهٔ راوی، هنگامی که با بیانات همتایش در درخت *انجیر معابد* مقایسه شود، تفاوت بنیادین این رمان را با رمان محمود، ازلحاظ کارکرد شگرفی، به‌خوبی نشان می‌دهد.

۲.۲ درختی از جهانِ دیگر: تردید ماهیت‌شناختی در *درخت انجیر معابد*

در پنج فصل نخستِ رمانِ محمود سازوکارهای روایی به‌کاررفته برای ایجاد شگرفی از جنسِ همان سازوکارهای هاثورن است. بخش‌های عمده‌ای از روایت از دیدگاه باور عمومی ارائه می‌شوند. راوی از افعال گوناگونی نظیر **شایع شده است** و **گفته می‌شود** و **شنیده است** و مانند اینها استفاده می‌کند تا روایت را به باور عمومی منتسب کند. یک نمونه از این وقایع متوجهِ کرامات و معجزات درخت انجیر معابد شدنِ عَلَم‌دار نخست است: از علم‌دار نخست نقل شده است هنگامی که وی به امر شیخ اقدام به قطع شاخه‌های درخت انجیر معابد کرده است از مقطع شاخه‌ها خون جوشیده است و بر زمین جاری شده است و «همسایه‌های دور و نزدیک، زنان شیخ، دختران، پسران، عروس‌ها، دامادها، نوه‌ها» همه آمده‌اند و دیده‌اند و قربانی کرده‌اند. «همهٔ جماعت تا غروب قربانی کرده‌اند اما خون شاخه بند نیامده است» (محمود ٤٠-٤١). اما همهٔ اینها را علم‌دار سوم «طبق استنباط خودش از شنیده‌ها ثبت کرده است» (۳۹). راوی چند صفحه را به نقل خواب‌های علم‌دار اول اختصاص می‌دهد. اتفاقات عجیبی در خواب و بیداری برای علم‌دار نخست رخ می‌دهد و وی را متوجه درخت انجیر معابد می‌کند. اما راوی همهٔ اینها را از روی نوشته‌های علم‌دار سوم نقل می‌کند: «بعدها، دو نسل بعد از علم‌دار اول، که علم‌دار سوم حکایات گوناگون این شب به‌یادماندنی را ــ که سینه به سینه نقل شده است ــ از این و آن جویا می‌شود تا در دفتری [...] ثبت کند، تناقضات آن‌چنان بوده است که سرگیجه می‌گیرد» (۳۹).

مثال دیگر، مجازات شدن معجزه‌آسای **مرد دیگر** در عالم رؤیا، در پی اهانت وی به درخت انجیر معابد و درگیری‌اش با علم‌دار پنجم و شکستن قلیان اوست (۲۸۰-۲۸۱). در اینجا نیز راوی اظهار نظر نمی‌کند. برخی معتقدند که همه‌چیز حقهٔ علم‌دار بوده و او با هم‌دستی **مرد دیگر** چنین نمایشی را به راه انداخته است (۲۷۹). پس از این ماجرا

«مرد دیگر» برای همیشه غلام حلقه‌به‌گوش علم‌دار و خادم حریم درخت انجیر معابد می‌شود. هنگامی که **مرد دیگر** از خانه بیرون می‌آید تا به سراغ علم‌دار پنجم برود و به دست و پایش بیفتد، روایتْ ذهنی می‌شود. جمعیت زیادی اطراف زیارتگاه حلقه زده‌اند و فرامرز که همیشه منکر کرامات درخت است، به‌سختی از میان جمعیت خود را به صف اول می‌رساند تا حقیقت موضوع را ببیند.

> فرامرز [...] می‌بیند که **مرد دیگر** پای مجسمه زانو زده است و گردنش با طناب به درخت بسته است و هر دو کف را به زمین زده است و سر و شانه‌ها را ــ انگار که زار گرفته باشد ــ به راست و به چپ می‌جنباند و موی بلند خرمایی‌رنگش پریشان است و میان‌جای سرش، به قاعدهٔ یک نعلبکی، سوخته است (۲۸۳).

در فصل دوم رمان، شایعهٔ مرگ اسرارآمیز **سرمست بختیاری** روایت می‌شود: «گفته می‌شود که [...] نیمه‌شبی از شب‌های بهار، سرمست بختیاری، طیب و طاهر، در مقابل ساقهٔ جوان زانو می‌زند، ذکر [...] می‌خواند و آرزو می‌کند که ثروتمند شود» (۳۳۷)، اما نیّتش خیر نیست، می‌خواهد از ثروت در راه گناه استفاده کند. ناگهان درخت شروع به لرزیدن می‌کند. سرمست بی‌هوش می‌شود و می‌بیند که کوهی از طلای مذاب به سویش پیش می‌آید و او را گرفتار عذاب می‌کند. فریادهای سرمست علم‌دار پنجم و **مرد دیگر** را فرامی‌خوانَد. آنان می‌آیند و می‌بینند که سرمست آتش گرفته است. خاموشش می‌کنند، اما نمی‌توانند جانش را نجات دهند. سرمست چند لحظه قبل از مرگش این حادثهٔ عجیب را برای علم‌دار پنجم و **مرد دیگر** تعریف کرده است. علم‌دار پنجم حکایت سرمست بختیاری را بر لوح برنجی می‌نگارد و در کنار درخت نصب می‌کند (۳۳٦-۳۳۷). این حادثه همانند حادثهٔ عذاب **مرد دیگر** مربوط به زمان حال است، اما از دیدگاه باور عمومی ارائه می‌شود.

در پنج فصل نخست، حوادث شگرف زیادی به شیوهٔ روایت ذهنی ارائه می‌شوند. این روایات نیز علی‌رغم تردیدی که برمی‌انگیزانند، در خواننده تأثیر می‌کنند. حوادث پیرامونِ خط‌کشی بنای عمارت کلاه‌فرنگی در فصل نخست نمونه‌ای از این حوادث است. اَسفندیارخان روبه‌روی جمعیت معترض می‌ایستد. ناگهان از داخل جمعیت صدای سوت مار می‌شنود (۲٤). در فصل سوم انگار روح اسفندیارخان بر فرامرز ظاهر

می‌شود: «سیگارش به نصفه نرسیده است که ناگهان پدرش پسِ پشتِ توری سبز می‌شود. حرف پدر را می‌شنود ــ حرفی را که بارها با روایات گوناگون شنیده بود [...] صدای ضربه به در می‌آید. اسفندیارخان ناپدید می‌شود» (٤٥٧). در جای دیگر عکس اسفدیارخان وارد مکالمه‌ای نسبتاً طولانی با تاج‌الملوک می‌شود (٤٦٥). در همین فصل، به روایت خود افسانه، روح اسفندیارخان در روز روشن بر وی ظاهر می‌شود و او را به ماندن در عمارت کلاه‌فرنگی سفارش می‌کند (۸۸-۹۰). این حادثه در دو سطح مسئله‌دار است: ممکن است افسانه برای متقاعد کردن مهران به حفظ عمارت کلاه‌فرنگی این داستان را سرهم کرده باشد، اما اگر هم راست گفته باشد، می‌تواند به‌عنوان توهم ذهنی تلقی شود. راوی، مثل همیشه، هیچ دخالتی نمی‌کند.

همهٔ اینها بسیار شبیه سازوکارهای به‌کاررفته در رمان هاثورن است؛ به‌ویژه اینکه در هر دو رمان رابطهٔ دیالکتیک میان شایعات و رؤیاهای فردی به‌خوبی تصویر شده است و می‌بینیم که چگونه این دو یکدیگر را بازتولید و تقویت می‌کنند. اما در فصل ششم، به‌ویژه از صفحهٔ ۹۲۰ به بعد، منطق رمان به‌ناگاه دگرگون می‌شود. ناگهان باور عمومی به حقیقتی انکارناپذیر تبدیل می‌شود. درخت انجیر معابد اکنون درختی معمولی و این‌جهانی نیست. این درخت، که تا کنون علی‌رغم جثهٔ عظیم و رشد غیرعادی‌اش ــ که البته تا حدودی معلول عمر ۱٦۰ساله‌اش است ــ و علی‌رغم باور خرافه‌آمیز عمومی به اعجازهای آن، به‌عنوان درختی این‌جهانی، ولو اسرارآمیز و غیرعادی، در ذهن خواننده متبلور شده بود، به‌ناگاه به پدیده‌ای به‌غایت شگرف تبدیل می‌شود. شب‌هنگام، مرد سبزچشم و بقیهٔ مردم شهرک با **صدای باد در جنگل** بیدار گشته، با این صحنه مواجه می‌شوند:

> محوطهٔ درخت انجیر معابد پُر می‌شود از صدای جویدن موریانه، صدای جویدن موش و خرگوش و ناغافل، در میان بهت و حیرت ناظران، از جای‌جای ساقه‌ها و شاخه‌های بسیارِ درخت انجیر معابد، شاخه‌های جوان جوانه می‌زنند و رشد می‌کنند. شاخه‌های سبز و تردِ بسیارِ بسیار که رشدشان با چشم دیده می‌شود. آفتاب که می‌زند، در **شهرک مهران** شایع می‌شود که مرد سبزچشم معجزه کرده است [...] شایعه در شایعه شهرک مهران را پر می‌کند. شاخه‌های نورسته ــ شاخه در شاخه ــ شهرک مهران در پیشانی، پیش می‌تازند و جابه‌جا

ریشهٔ نابجا می‌زنند و شایعه، بجا و نابجا، مردم شهرک را تکان می‌دهد و ریشه‌های نابجا رشد می‌کنند و ساقه می‌شوند و شاخ و برگ می‌دهند (۹۲۰-۹۲۱).

در کمتر از چند ساعت درخت انجیر معابد در تمام شهرک پیش می‌رود ساقه‌هایش در همه جا فرود می‌آیند و دوباره ریشه می‌زنند. این رشد نابجا هوشمندانه به نظر می‌رسد: درخت مراکز علمی و فرهنگی را نشانه گرفته است. صبح بعد ساقه‌های درخت «رو در روی مدرسه، تنگِ هم از زمین جوشیده‌اند و شاخ و برگ داده‌اند و راهِ ورود را بسته‌اند» (۹۲۳). مدرسه تعطیل می‌شود. همان روز ورودی **خانهٔ روحانی** هم با تعدادی **ساقهٔ نابجا** بسته می‌شود (۹۲۷). هم‌زمان، ورودی ادارهٔ فرهنگ و کتابخانهٔ شهرک هم به همین منوال بسته می شود (۹۲۸). کوتاه سخن اینکه رشد چندساعتهٔ درخت انجیر معابد از جنس حوادث طبیعی نیست و واقعه‌ای مطلقاً شگرف است.

اکنون گفتهٔ راوی *عمارت هفت شیروانی* دربارهٔ خرافات را دوباره مرور می‌کنیم و آن را با دیدگاه فرامرز، شخصیت اصلی رمان محمود، در همین مورد مقایسه می کنیم. راوی رمان هاثورن می‌گوید:

خرافه‌های کهن، آن‌گاه که در قلوب انسان‌ها رخنه کرده و در نفَس آنها تجسم می‌یابند و به‌کرّات دهان به دهان می‌آیند و می‌روند و از نسلی به نسل دیگر می‌رسند، **تأثیر** امور حقیقی و معمولی را می‌یابند. دود اجاق خانگی کاملاً بر آنان می‌نشیند. ازقبَلِ حضور مداوم در میان امور روزمره، رفته‌رفته شبیه این امور می‌گردند و آن‌چنان خود را طبیعی جلوه می‌دهند که **تأثیر**شان معمولاً فراتر از حد انتظار است [تأکیدها از محقق] (۱۰۱-۱۰۲).

فرامرز آذرپاد که به فلسفه دچار است، طی یک تک‌گویی بلند ــ که مملو از اندیشه‌های فلسفی و اجتماعی و سیاسی و یادآور تک‌گویی‌های هالگریو و کلیفورد است ــ جمله‌ای را بیان می‌کند که یکی از درون‌مایه‌های اصلی رمان است. این جمله همچنین جایگاه و کارکرد عامل شگرفی را در رمان محمود نشان می‌دهد. به نظر فرامرز «همهٔ **واقعیت‌های** زندگی با خواب وخیال آغاز می‌شن. با قصه‌هایی که خوب ساخته شده‌ن و ظاهر قابل قبولی داشته‌ن» [تأکید از محقق] (۲۷۰). در رمان محمود خرافات و اوهام صرفاً **تأثیر** امر واقعی را به دست نمی‌آورند، بلکه به امر واقعی تبدیل می‌شوند. بهترین مصداق این جمله درخت انجیر معابد است؛ درختی که ظاهراً با خواب و خیال

بیمارگونهٔ علم‌دار نخست در هاله‌ای از حکایات و روایات خرافه‌آمیز پیچیده می‌شود. خواب علم‌دار حدود دو قرن در اعماق تخیل بارورِ عوام ریشه می‌دواند، رشد می‌کند و ازقِبَل حضور مداوم در زندگی آنان با امور عادی و عینی درمی‌آمیزد و خود به حقیقتی انکارناپذیر تبدیل می‌شود. بنابراین، شایعات و خرافات صرفاً برای **رنگ و بو** بخشیدن به وقایع رمان عرضه نشده‌اند، بلکه به‌عنوان قسمتی از **خوراک اصلی** در طبَق خواننده گذاشته شده‌اند.

البته در مورد دگرگون شدن منطق کلی رمان در فصل ششم نباید اغراق کرد. اگرچه رشد درخت در فصل ششم انفجاری و بسیار حیرت‌انگیز است، در فصل‌های قبل هم بارها و بارها رشد سریع و غیرعادی درخت مورد توجه قرار گرفته است، به‌طوری‌که حتی برخی از شخصیت‌ها پیشروی درخت را به سوی شهر ــ آن‌گونه که در فصل ششم رخ می‌دهد ــ پیش‌بینی می‌کنند. مثلاً در فصل اول، در نوشته‌های علم‌دار سوم، می‌خوانیم که شیخ به علم‌دار نخست امر می‌کند که درخت را اندکی هرس کند، زیرا می‌ترسد «تمام باغچه را ببلعد و حتی از حصار هم درگذرد و به‌تدریج درخت انجیر معابد تمام شهر و شهرهای دیگر را زیر سایه و سیطرهٔ خود بگیرد» (٤٠). در فصل دوم، فرامرز با نگاه به شاخه‌های جوان و سبز درخت، با خود می‌گوید «این‌طور پیش بره، سال دیگه تو همهٔ خانه‌ها و تو همهٔ خیابان‌ها...» (٤٢٩). در فصل چهارم، شهربانو با دیدن درخت به تاج‌الملوک می‌گوید: «خیلی عجیبه! درخت انگار عجله داره! انگار آدم رشد شاخه‌هاشِ به چشم می‌بینه!» (۷۸۹). و در فصل پنجم مشاهده می‌کنیم که درخت در خیابان‌های اطراف محوطه ساقه زده است (۸۳۸).

نکتهٔ جالب توجه این است که با همهٔ اعجابی که در رشد یک‌شبهٔ درخت وجود دارد، تعدادی از مردم شهر آن را بی‌اهمیت می‌خوانند. مثلاً آقای هوشمند، معلم مدرسهٔ شهرک، با تعطیل کردن کلاس مخالف بوده و در پی قطع تنه‌های درخت برمی‌آید و وقتی که مانی، یکی دیگر از معلمان، می‌گوید: «آقای هوشمند انگار که متوجه قضیه نیستن»، هوشمند در جواب می‌گوید: «قضیه‌ای نیست آقای مانی، مگر اینکه خودمان تبدیل به **قضیه**ش کنیم» (۹۲٦). این **پذیرش** امر محیرالعقول به‌مثابهٔ امری بدیهی و حتی

ملال‌آور، یکی از خصوصیات مهم رمان پسامدرن است. آلن وایلد[1] ویژگی اصلی داستان‌های دانلد بارتلمی[2] و دیگر نویسندگان پسامدرن را در «پذیرش جهانی می‌داند که خواهی‌نخواهی به تجربه درمی‌آید» (وایلد ۱۳۷). خود تودوروف معتقد است که از اوایل و نیمه‌های قرن بیستم دورهٔ ادبیات شگرف به سر آمده است. پیش‌گام این امر، به نظر وی، مسخ فرانْتس کافکا[3] است که در آن استحالهٔ ناگهانی انسان به حشره کمترین حیرت و تردید را برمی‌انگیزد. به گمان او علت این امر از میان رفتن **بازنمایی** (محاکات) در ادبیات معاصر است. چون در غیاب بازنمایی و محاکات معیاری برای سنجش تحریف یا عدم تحریف واقعیت در دست نیست (تودوروف ۱۳۷).

برخی از منتقدان رمان‌های محمود را بیانگر ادامهٔ حیات رئالیسم در ادبیات معاصر ایران می‌دانند (میرعابدینی ۲۲-۲۳). با این وصف، می‌توان رمان *درخت انجیر معابد*، آخرین اثر این نویسنده، را نشانه‌ای از زوال رئالیسم کلاسیک در رمان معاصر فارسی قلمداد کرد. دستغیب (۳۲) در این باره می‌گوید: «*درخت انجیر معابد* به شیوهٔ **رئالیسم نو** نوشته شده و با آثار دیگر احمد محمود تا حدودی تفاوت دارد». این نوآوری در رئالیسم بی‌شباهت به جنبش هایپررئالیسم در ادبیات داستانی معاصر امریکا که سردمدار آن را می‌توان ریموند کارور[4] در نظر گرفت نیست، (فرانکلین[5] و همکاران ۲۳٦۷). منتقدان زیادی نیز این آخرین رمان محمود را مُلهَم از رئالیسم جادویی می‌دانند. تفاوت میان رمان محمود و رمان هاثورن، تفاوت میان دو دوره از حیات ادبی جهان است. هاثورن هنوز دغدغهٔ باورپذیری و واقع‌نمایی را دارد، چراکه رمان‌نویس و خواننده درک کمابیش مشترکی از واقعیت دارند. از همین رو، راوی داستان همواره خود را با خوانندگان همراه کرده، در مورد وقوع و وجود خارجی وقایع و پدیده‌های شگرف رمان ایجاد تردید و ابهام می‌کند. این تردید معرفت‌شناختی ویژگی رمان‌های دوران مدرنیته است. در این رمان تردید خواننده معطوف به درستی یا نادرستی روایت است، حال‌آنکه در رمان محمود، ماهیتِ خودِ واقعیت مورد تردید است. محمود تردید

---

[1] Alan Wilde
[2] Donald Barthelme
[3] Franz Kafka
[4] Raymond Carver
[5] Franklin, Wayne et.al.

خواننده را در مورد وجود خارجی وقایع شگرف به یقین تبدیل کرده و درختی را، انگار از سیاره‌ای دیگر، آورده و در شهرکی مدرن و مابین مدرسه و درمانگاه و فروشگاه تعاونی کاشته است. این پدیده که به تعبیر توماس پینچن[1] (۷۳) «پیشروی جهانی دیگر در جهان ماست»، یکی از ویژگی‌های رمان پسامدرن است. همان طور که قریب (۱٤۹) اشاره می‌کند «در داستان‌های قبلی محمود با یک جهان روبه‌رو هستیم، اینجا با دو جهان». این پدیده را مک‌هیل (۵۹) نیز **تصادم جهان‌ها** می‌نامد و آن را از مشخصه‌های اصلی رمان پسامدرن برمی‌شمارد. تردید خوانندهٔ محمود دیگر معطوف به درستی روایت و وجود خارجی درخت نیست، بلکه معطوف به ماهیت واقعیتی است که این درخت جزئی از آن است. محمود، برخلاف هاثورن، در پی بازنمایی واقعیت نیست، بلکه می‌کوشد تا خود واقعیت را مورد تردید ماهیت‌شناختی قرار دهد. پاینده (۱٦) این پرسش ماهیت‌شناختی از خود واقعیت را یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های رمان پسامدرن می‌داند. گذار از رمان هاثورن به رمان محمود، درواقع گذار از رمان مدرن به رمان پسامدرن است که مک‌هیل (۹) آن را چرخش از تردید معرفت‌شناختی به تردید ماهیت‌شناختی می‌داند.

۳. نتیجه

در این پژوهش تطبیقی، ارتباط میان دو رمان *درخت انجیر معابدِ* احمد محمود و *عمارت هفت شیروانی* ناتانیل هاثورن بررسی و این استدلال طرح شد که محمود از اثر هاثورن تأثیر پذیرفته است. از میان شباهت‌های صوری و محتوایی فراوان میان دو رمان، استفاده از **شگرفی** به‌عنوان مهم‌ترین وجه تشابه و درعین‌حال، مهم‌ترین وجه تمایز دو اثر مورد بررسی ویژه قرار گرفت. هدف از این انتخاب نشان دادن تفاوت در تشابه و تأکید بر اصالت اثر محمود بود تا رابطهٔ میان دو اثر بر اساس تعریف اولریش وایس‌اشتاین از **تأثیر**، به‌عنوان یک فرایند خلاقانه، توضیح داده شود. در *عمارت هفت شیروانی*، نویسنده با استفاده از سازوکارهای روایی شناخته‌شده‌ای نظیر منتسب کردن

[1] Thomas Pynchon

روایت به باور عمومی و خرافه و ذهنی کردنِ روایت، پدیده‌ها و حوادث شگرف را توصیف کرده، با این کار شخصیت‌های داستان و خواننده را در مورد ماهیت طبیعی یا فراطبیعی آن حوادث دچار تردیدی پایدار می‌کند. محمود نیز در طول ۹۲۰ صفحهٔ آغازین رمان از همین سازوکارها استفاده می‌کند و کمابیش موفق می‌شود خواننده را در تردیدی معرفت‌شناختی نسبت به ماهیت وقایع شگرف نگه دارد، اما در بخش پایانی رمان، پدیده‌های شگرف و محیّرالعقول به‌ناگاه عینیت می‌یابند و به‌عنوان واقعیت انکارناپذیر و ملموس از جانب شخصیت‌ها و خوانندگان پذیرفته می‌شوند. با این توصیف، تردید معرفت‌شناختی رمان هاثورن در رمان محمود به تردید ماهیت‌شناختی بدل می‌شود. درحالی‌که رمان هاثورن تردید خواننده را معطوف به درستی یا نادرستی روایت می‌کند، در رمان محمود خودِ درخت، که اکنون به‌عنوان واقعیت پذیرفته شده است، موضوع تردید و پرسش خواننده است؛ به عبارت دیگر، پرسش و تردید خواننده معطوف به ماهیت خودِ واقعیت است. این تفاوت، همان تفاوت در بوطیقای مدرنیسم و پسامدرنیسم است. تردید در رمان هاثورن معرفت‌شناختی و در رمان محمود، که محصول دورهٔ پسامدرن است، ماهیت‌شناختی است. *درخت انجیر معابد*، به‌مثابهٔ روایتی پسامدرن، مرز میان تاریخ و شایعه، واقعیت و خیال، و طبیعت و فراطبیعت را می‌شکند و برخلاف رمانِ هاثورن، دغدغهٔ بازنمایی واقعیت تاریخی را ندارد. با این توصیف، می‌توان نتیجه گرفت که رمان محمود، با وجود همهٔ شباهت‌هایش به رمان هاثورن، محصول دوران خویش و مُلهَم از بوطیقای پسامدرن است و بنابراین اثری اصیل و محصول آفرینش هنری به شمار می‌آید.

پرتال جامع علوم انسانی

منابع

پاینده، حسین. *گفتمان نقد*. تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.

رامین، زهره و بهزاد قادری. «دغدغهٔ قصه‌گو: هاثورن و هنر داستان‌سرایی». *پژوهش زبان‌های خارجی*. ٤٥ (تابستان۱۳۸۷): ٦٥-۸۰.

دستغیب، عبدالعلی. «نقد *درخت انجیر معابد* نوشتهٔ احمد محمود». *ادبیات داستانی*. ۱۰۹ (۱۳۸٦): ۳۲-۳۷.

قاسمی، مرتضی، عصمت اسماعیلی و علی‌محمد شاه‌سنی. «تحلیل رؤیا در رمان *درخت انجیر معابد*». *نقد ادبی*. ۱۸/۵ (۱۳۹۱): ۵۰-۸۱.

قریب، مهدی. «گفت‌وگوی دوستانه‌ای دربارهٔ آثار زنده‌یاد احمد محمود». *چیستا*. ۱۹۲ (۱۳۸۱): ۱٤۲-۱٦۸.

محسن‌زاده، فاطمه. «جلوه‌هایی از مکاتب ادبی در زبان داستانی احمد محمود و محمود دولت‌آبادی». *پایگاه ادبی متن نو* (دی ۱۳۸۹). ۱۳۹۰/۵/٦. <www.matneno.com>.

میرعابدینی، حسن. *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸٦.

محمود، احمد. *درخت انجیر معابد*. تهران: معین، ۱۳۷۹.

Bayer, John G. "Narrative techniques and the oral tradition in *The Scarlet Letter*". *American Literature*. **52**/2 (1980): 250-263.

Franklin, Wayne et.al. *The Norton Anthology of American Literature*. New York: W.W. Norton and Company, 2003.

Gates, Pamela S., Susan B. Steffel, and Francis J. Molson. *Fantasy Literature for Children and Young Adults*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2003.

Harshbarger, Scott. "'A H-ll fired story': hawthorn's rhetoric of rumor". *College English*. **65**/1 (1994): 30-45.

Hawthorne, Nathaniel. *House of Seven Gables*. New York: Scholastic, 1964.

—. *The Scarlet Letter*. Tehran: Rahnama, 2001.

Jameson, Fredric. *Late Marxism: Adorno or the Persistence of Dialectic*. New York: Verso, 2007.

—. *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Keats, John. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Cambridge Edition. Cambridge: Houghton, Mifflin and Company, 1899.

Lathrop, George Parsons. *A Study of Hawthorne*. Boston: James R. Osgood and Co., 1876.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1993.

Monnet, Agnieszka Soltysik. *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*. Farnham and Burlington: Ashgate, 2010.
Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam, 1972.
Thrall, William Flint et.al. *A Handbook to Literature*. New York: Odyssey Press, 1960.
Timmerman, John H. *Other Worlds: The Fantasy Genre*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1983.
Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
Wilde, Alan. "A Map of Suspensiveness: Irony in the Postmodern Age". In *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, (1981):161–165.
Weisstein, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. trans. William Riggan. Bloomington: Indiana UP, 1973.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی