بررسی مؤلّفه‌های روایت پسامُدِرنیستی در رُمان *از چشم‌های شما می‌ترسم*

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

مقدّمه

پیدایش شیوه‌های نو در نگارش داستان با تحوّلات اجتماعی و فرهنگی رابطهٔ تنگاتنگ دارد. در ظهور ادبیّات پسامدرنیستی نیز، تأثیر این تحوّلات را نباید نادیده گرفت. جنبش پسامدرنیستی از درون مدرنیسم زاده شده است.

عناصر پسامدرنیستی، از دههٔ هفتاد قرن ۱۴ هجری به این سو، به ادبیّات داستانی ما راه یافت. در آثار داستانی نویسندگان معاصر ما، نشانه‌هایی از پسامدرنیسم را می‌توان سراغ گرفت. برای نشان دادن این پدیده، رُمانِ *ازچشم‌های شما می‌ترسم*، اثر فرخندهٔ حاجی‌زاده را مناسب شناخته‌ایم.

فرخندهٔ حاجی‌زاده، شاعر و داستان‌نویس، در ۲۰ تیر ۱۳۳۱، در بزنجانِ بافتِ کرمان متولّد شد. وی، از کودکی، با موسیقی و ادبیّات آشنایی یافت. فعّالیّت‌های او با سرودن غزل و شرکت در جلسات **انجمن ادبی خواجوی کرمانی** آغاز شد. مدیریّت انتشارات

ویستار و سردبیری مجلّهٔ ادبی- هنری بایا از مشاغل او پس از بازنشستگی در سمت کتابداری کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه کرمان بود. وی، از سال ۱۳۷۹، به عضویّت **کانون** نویسندگان ایران درآمد و از تیرماه ۱۳۸۷ تاکنون عضو هیئت دبیران آن کانون است. از آثار داستانی دیگر اوست: **خالهٔ سرگردان چشم‌ها؛ من، منصور، و الیزابت**.

نویسنده، در رمان **ازچشم‌های شما می‌ترسم**، روایت را به شیوهٔ جریان سیّال ذهن آغاز می‌کند و به خواننده گوشزد می‌سازد که هرگونه فرجامی را برای داستان می‌توان ممکن شمرد. در این رمان، زندگی «مانا» در عصر جدید، با استفاده از تلمیحاتی به اسطوره‌های دیرین و رویدادهای تاریخی، روایت شده است. در حوادث رمان، **عشق** و **مرگ** مصوّر گشته‌اند.

هلن اولیائی، در مقالهٔ «اسطورهٔ مانا» به نقد این رمان پرداخته است. همچنین علی سلطانی و رضوان سجّادپور، در مقالهٔ «تراژدی و اسطوره در ازچشم‌های شما می‌ترسم» از منظر فلسفی آن را بررسی کرده‌اند.

با توجّه به اینکه مؤلّفه‌های رمان پسامدرنیستی هنوز درست معیّن نگشته‌اند، تحلیل حاضر بر اساس نظریّات دیوید لاج و بری لوئیس انجام گرفته و، ضمن آن، کوشش شده است خصایص عمدهٔ ادبیّات پسامدرنیستی نشان داده شود.

خلاصهٔ داستان

محور اصلی داستان سرگذشت «مانا»، روستازاده‌ای است که ازکودکی دچار آشفتگی روانی بوده و پدر و مادرش را نگران می‌ساخته است. آنان او را، برای درمان، به تهران نزد «دکتر پرتو» می‌برند؛ امّا او به تجویزهای روانپزشک توجّه ندارد و پدر و مادرش خسته می‌شوند و او را به روستا باز می‌گردانند. وی، چندی پس از آن، تنها به تهران می‌رود و روزی، در مطبِّ روانپزشک، با زنی نویسنده («خانم راوی») آشنا می‌شود. «خانم راوی»، ابتدا به او نزدیک نمی‌شود؛ امّا وقتی سخنانش را می‌شنود، به روایت احوالش تمایل پیدا می‌کند و می‌کوشد از او برای داستانش شخصیّتی بسازد. مانا، به تشویق او، برای ورود به دانشگاه آماده می‌شود و در رشتهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران ادامهٔ تحصیل می‌دهد. زندگی این دو چندان به هم گره می‌خورد که همخانه می‌شوند در حالی که بارها

با هم کشمکش دارند. مانا، بر اثر فعّالیّت سیاسی، یک ترم از تحصیل محروم می‌گردد که به‌گوشه‌نشینی و بحران و آشفتگی روانی او منجر می‌شود. وی، در این اثناء، به مردی علاقه‌مند می‌شود که، به دلیل سیاسی، تحت پیگرد و متواری است. این احوال به آشفتگی روانی مانا دامن می‌زند. «خانم راوی» به این جمله واقف است و دایم با مانا بگومگو دارد ولی او را تحمّل می‌کند. در جریان همین بگومگوهاست که مانا، با دلخوری، «خانم راوی» را ترک می‌کند. در نتیجه، آنها از هم دور می‌شوند، در حالی که مایلند یکدیگر را پیدا کنند و، به این امید، به مطبِّ دکتر پرتو رجوع می‌کنند. در این میان، آقای «یگانه»ی نویسنده، که در ابتدای داستان حضوری کمرنگ دارد، با خواندن مطالبی مربوط به مانا و وقوف اجمالی بر احوال او، به یاد آن می‌افتد که مانا، در مطب، از او پرسیده بود: «آقا، «گم‌سنج» یه کلمهٔ فارسیه؟» و مشتاق آن می‌گردد که با او آشنا شود تا جایی که، برای پیدا کردنش، به‌کرمان می‌رود. ضمناً در خبرها آمده بود که درکرمان کسوف بی‌سابقه‌ای رخ خواهد داد و مانا می‌خواهد ازوقوع آن جلوگیری کند. داستان با حوادث خیالی مربوط به پیدا کردن مانا ادامه می‌یابد. در این بخش پایانی، مانای سرگشته به دنبال خود می‌گردد تا روایت شود. همهٔ ماجرای خیالی زمانی آغاز می‌شود که تهران جای خود را به‌کرمان تاریخی می‌دهد و فضای داستان را به عهد قاجار باز می‌گرداند؛ از مشتاق علی اصفهانی و عارف سخن به میان می‌آید که مردم کرمان سنگسارش می‌کنند و مانا را به یاد استاد موسیقی‌اش، امان‌الله خان، می‌اندازد. ورود آغا محمّدخان قاجار به داستان و ذکر حوادث فجیعِ ازکاسه بیرون کشیدن چشم‌های مردم کرمان و آمیختن این رویدادها با داستان‌هایی از شاهنامه به روایت رنگ اسطوره‌ای می‌بخشد. آقای یگانه نیز، چون برای پیدا کردن مانا به‌کرمان می‌رسد، در داستان خیالیِ مانا نقشی می‌پذیرد و، با دیدن «ستاره»، به او علاقه‌مند می‌شود و قضیّهٔ مانا و پیدا کردن او را فراموش می‌کند. مانا، که همواره به زبان خود و راویان داستان مشتاق روایت شدن است، پس از گذر پرمشقّت از رویدادهای خیالی و آمیختگی عشق و مرگ، به شهود می‌رسد و، پس از بیدار شدن از خواب جنینی، حوادث را به رنگی دیگر می‌بیند و خود جزئی از رویداد می‌شود به‌گونه‌ای که دیگر درپیِ روایت شدن و خواستار آن نیست.

بررسی روایت و زاویهٔ دید در رمان‌های پسامدرن

از ویژگی‌های مهمّ **روایت** معنا بخشیدن آن به زندگی روزمرّه است. در واقع، رویدادهای روزمرّه نوعاً پراکنده‌اند و در روایت است که برگزیده و متمرکز می‌شوند. روایت پسامدرنیستی ساختار سه‌بُعدی دارد: شکل دادن به‌گسترهٔ معنایی با زبان و گفتار؛ تبیین رفتارهای حسّی و تجربی با استفاده ازکُنِش؛ تأثیر درفضای ذهنی خواننده برای تفهیم متن رویدادها. در شخصیّت‌پردازیِ پسامدرنیستی، مسیر روایی از هویّت واحد مفروض آغاز می‌شود و درجهت تکثّر آن پیش می‌رود.

در روایت، زاویهٔ دید بر رابطه‌ای اطلاق می‌شود که راوی با روایت اختیار می‌کند و آن چند نوع است بر حسب آنکه **حوادث** برای خودِ راوی روی داده باشد (خودروایتی)؛ یا برای دیگران رخ داده باشد (روایت دانای کل)؛ نقل ازکسی باشد که آن را شاهد بوده است؛ و روایتی که، در آن، از آن هرسه نوع استفاده شده باشد.

انواع زاویهٔ دید را در دو دستهٔ **درونی** و **برونی** می‌توان جای داد. از **زاویهٔ دید درونی**، داستان از زبان شخصیّت **اصلی** یا از زبان شخصیّت **فرعی** و یا از زبان شخصیّت ناظر نقل می‌شود که دوتای اوّل، به ترتیب، درکنش‌ها نقش اساسی و فرعی دارند و سومی فاقد نقش است و همچون راویِ نامرئی روایت می‌کند. در **زاویهٔ دید برونی**، راوی دانای کلِّ محدود یا نامحدود است.

در زبان پسامُدرن، جریان سیّال ذهن با تداعی آزاد و بدون ساختار منطقی و به صورت گفتار درونی روایت می‌شود.

در همهٔ حالات، راوی شخصیّتی است ساختگی و خیالی همچون چهره‌های داستان که نقش او از چهره‌های داستانی مهم‌تر است. وی تعیین‌کنندهٔ پیوستگی و انسجام درونی داستان است. در داستان پسامدرن، راوی حضوری آشکار و برساخته دارد.

مؤلّفه‌های پسامُدرن در *رُمانِ از چشم‌های شما می‌ترسم*

در روایات بلندِ پیشامُدرن، پیرنگ به آسانی بازشناختنی است؛ شخصیّت‌ها نقش و جایگاه مشخّصی دارند و واقع‌نمایانه شناسانده می‌شوند. در عوض، در داستان‌های

مدرنیستی، پیرنگ ساختار طبیعی و «معقول» دارد. امّا نویسندهٔ پسامدرن به یکپارچگی داستان‌های سنّتی پابند نیست و برتر می‌شمارد که از راه‌های دیگری ساختار داستان را شکل دهد. از جملهٔ این راه‌ها، اختیار فرجام چندگانهٔ محتَمل برای داستان به جای فرجام یگانه و قطعی (بستار closure) است.(← لوئیس، ص ۹۲)

رُمانِ ازچشم‌های شما می‌ترسم با عبارت «چیزی برای گفتن؟» از زبان مانا آغاز می‌شود که، در خیال، با محبوب خود ــ که گویا، به دلیل فعّالیّت سیاسی، تحت پیگرد است ــ سخن می‌گوید. مانا، به اصرار او، پذیرفته است از وی جدا شود با این نوید که او به زودی با مانا تماس خواهد گرفت. مانا، از همان دم، بیهوده گوش به زنگِ تلفن است. گم شدن مادربزرگ و مرگ پدر و مادر نیز آشفته‌اش می‌سازد. وی، غرق خیال‌بافی، آنچه را برایش پیش می‌آید با حوادث تاریخی شهر خود، کرمان، از جمله اعمال فجیع آغا محمّدخان و «سنگسار شدنِ خیالیِ عارف موسیقیدان» قرینه‌سازی می‌کند و می‌خواهد شبی که فردای آن کسوف روی می‌دهد درکرمان باشد و از خورشیدگرفتگی جلوگیری کند. خروج او از تهران و ورودش به کرمانِ تاریخیِ خیالی مقرون حوادثی است باورنکردنی که، دربحبوحهٔ آنها، روایتگر و مانا و کولی یکی می‌شوند و ساختار پیرنگ را مغشوش می‌سازند. حضور مانا، به حیث حادثه‌ساز، کسانی را به روایت آنچه بر او گذشته علاقه‌مند می‌سازد. وجود «آقای یگانه»، راوی حوادث خیالی تاریخی کرمان، به پیشبُرد ضعیف داستان کمکی نمی‌کند. وی، با شیارِ گونهٔ چپش، به محبوب مانا شباهتی دارد. در روایت، میان شخصیّت‌ها و رویدادهای داستان، دیواری از حوادث خیالی کشیده شده است. چهره‌های داستانی بی‌مقدّمه وارد صحنه می‌شوند که خواننده، براساس روایات متعدّد، باید آنان را بشناسد. رویدادها نیز به‌گونه‌ای روایت می‌شوند که به تأویل‌های گوناگون راه می‌دهند. پیرنگ با وجود چهرهٔ داستانی اصلی و روایت او شکل می‌گیرد که، با ساخت و پرداخت رویدادهای خیالی، آن را از خطّ عادی خارج می‌سازد. ورود «سودابه و زلیخا»، به حیث چهره‌های داستانی منفی، در داستان و قرینه‌سازی آنان با «مانا و ستاره» نقش چندانی ندارد. پایان داستان نیز، در نیمهٔ راه، بازمی‌ماند و به‌گره‌گشائی قطعی تن درنمی‌دهد بلکه به سوی فرجام‌های محتمل

متعدّدی راه می‌گشاید.

شخصیّت‌پردازی در روایت این رُمان

چهره‌های داستانی رُمان‌های پسامُدرن در جهان خارج متناظر ندارند. این چهره‌ها در ساختار کلامیِ رُمان ساخته و پرداخته می‌شوند و، از این راه، به صورت نوعی واقعیّت ــ واقعیّت انتزاعی ــ درمی‌آیند.

شخصیّت‌های اصلی داستان صورتِ نوعی نیستند. آنها فقط با کُنِش‌های خاصّ خود شناسانده می‌شوند. دکتر پرتو و منشی و آقای یگانه چهره‌های داستان‌اند که از زمان خطّی منحرف نمی‌گردند. آقای یگانه، نویسنده‌ای که در مطب حضور دارد و همچون «خانم راوی» در جست‌وجوی سوژه است، با یک سؤال مانا به سرنوشتش علاقه‌مند می‌شود. وی، به لحاظ روانی، با مانا سنخیّت دارد و مانا، به همین دلیل، به او سمپاتی پیدا می‌کند. امّا یگانه، چون در کرمان به ستاره می‌رسد عاشق او می‌شود و روایت کردن مانا را به حاشیه می‌راند.

یکی از چهره‌های فرعی داستان «جبران» است که ناگهان به داستان وارد می‌شود و، از آن پس، تا پایان داستان، دیگر از او خبری نیست. راوی سبب بی‌سرانجامی او را بازی‌های مانا می‌شناسد. پدر و مادر و مادربزرگ مانا نیز، که در داستان حضور جدّی ندارند، از طریق کنش‌های خود، اجمالاً معرّفی می‌شوند. خلاصه آنکه، در این رُمان، مانا یگانه چهرهٔ محور سیر و گردش داستان اختیار شده است.

شخصیّت مانا در روایات داستان

رُمان آشکارا بازتابندهٔ اضطراب پارانویائیِ ماناست. او مصداق این پندار است که جامعه درپیِ آزار رساندن به فرد است (← لوئیس، ص ۱۰۰). مانا، میان ذهن و عین، در مِهِ ابهام فرو رفته است. تماس او با واقعیّت، به تأثیر عارضهٔ روان‌پریشی، قطع شده است.

مانا این گسستگی با جهان خارج و واقعیّات را با ساختن بدیلی وهمی جبران می‌کند. وی، در مطب و مصاحبه با دکتر پرتو، چندین خاطره از زندگی خود را بازمی‌گوید. درگزارش او، خاطره‌ها در هم می‌لولند و فضای داستان را آشفته می‌سازند. مانا، از منظر

بازنمائی ذهن خود او و هم از منظر روایت «خانم راوی» مردم‌گریز مصوّر می‌گردد. نمونه‌ای از پریشان‌گوئی اوست:

یه جوری‌ام، می‌فهمی دکتر؟ انگار لب دریام و شن‌ها از زیر پام رد می‌شن و هی زیر پام خالی می‌شه (ص ۳۷)؛ می‌ترسم. چشم‌هایم را باز می‌کنم. ترس! نه، خودِ ترس... نه ترس است نه ترس نیست؛ چیزی شبیه هولِ رویارویی با ذات زیبائی جهان. (ص ۱۰۷)

با پیشرفت داستان، عارضهٔ پارانویائی مانا، رفته‌رفته، به اِسکیزوفرِنی بدل می‌شود تا آنجاکه می‌خواهد به کرمان برود تا از وقوع کسوف جلوگیری کند. تنها میل او به ناهمجنسِ محبوبش او را آرام می‌سازد؛ تماماً جذب رفتار و گفتار او می‌شود. خود را بیگانه از همه‌چیز و همه‌جا می‌بیند. این «من» در مانا خود او نیست، جهانی است که او می‌کوشد آن را به خود بازگرداند.

«منِ» مانا خواهان آن است که به «منِ» برتری بدل شود تا منشِ روانی او را بنمایاند. وجودِ روانی مانا بیشتر پارهٔ ناخودآگاه اوست که در برابر خودآگاه جبهه می‌گیرد و مقاومت می‌ورزد و هم «خانم راوی» و نویسنده را از راه یافتن به ضمیر او بازمی‌دارد. حتّیٰ دکتر پرتو نتوانسته است به ذهنیّات او دسترسی یابد. آن بخش از یافته‌ها و انباشته‌های ذهنی مانا که ناخودآگاه جمعی را می‌سازند از گذشته‌ها به وی رسیده است.

بخش خودآگاه او شامل عواطف و روحیّاتی است که متقاعدش کرده‌اند با «خانم راوی» همخانه شود یا محبوبی برگزیند. نویسنده مانا را روان‌پریش آشفته‌ای می‌شناساند که مدام گوش به موسیقی زمین دارد.

توصیف راویِ دیگر از شخصیّت مانا چنان دقیق و روشن است که خواننده می‌پندارد درکنار مانا و همگام اوست. امّا، در جایی، از نقل سخنان مرد و زن دربارهٔ واکنش‌های مانا شرم دارد. مانا شخصیّتی نیست که دیگران دوستش داشته باشند. وی از زمان متن داستان می‌گریزد و متّهم به جنون است. او در میان سنّت و مدرنیته گرفتار مانده است. چاهِ نیاز، آجیل مشکل‌گشا، چهل روز رُفت‌وروب خانه به انتظار روا شدن حاجت از او زنی ساده و سنّتی ساخته که دلخواه راویان است.

شکار راویان و زاویه‌های دید آنان

سراسر داستان در پیِ روایت شدن احوال ماناست. پنج راوی در مطلب گرد آمده‌اند که گویی آشفته‌وار به جست‌وجوی چیزی هستند که آن را نمی‌شناسند. فضای مطب نیز به این آشفتگی راه می‌دهد. روایت سردرگم است چون از زوایای دید گوناگون با چند صدا شنیده می‌شود و صداها در هم می‌آمیزند.

راوی اوّل خود **ماناست** که همهٔ راویان دیگر را به دنبال خود می‌کشاند. وی، با درون‌گویی، افکار و احساساتش را بیان می‌کند و خصوصیّت روانی او از این راه نمودار می‌گردد.

راوی دوم، «**خانم راوی**» از دغدغه‌های خود دربارهٔ روایت و شیوهٔ روایی سخن می‌گوید و به انگیزهٔ خود از روایت اشاره می‌کند. وی قصد دارد مخاطب را متقاعد سازد که همهٔ رویدادها طبیعی شکل گرفته‌اند. راوی مانا را گم کرده و مانا در دلِ انبوهی از رویدادهای گذشته محو شده است و حالیا می‌خواهد در مطب روایت شود. راوی خودشیفته است و وانمود می‌سازد که در روایت دست دارد.

راوی سوم، **منشی**، دل خوشی از مانا ندارد و خودشیفتگی و هذیان‌های او را به دیدهٔ انکار می‌نگرد. مانا بیمارِ چندسالهٔ روانپزشک است و گاه چندان ناآرام و به‌هم‌ریخته که منشی تاب تحمّل او را ندارد. قهقهه‌های او در اتاق دکتر و معاف داشتن دکتر او را از ویزیت دادن به سرحدّ جنون عصبانی‌اش می‌کند. وی او را، در روایت، دیوانه می‌شناساند.

راوی چهارم، **دکتر پرتو**، به درمان مانا علاقه‌مند است و می‌خواهد، فارغ از کار حرفه‌ای خود، لایه‌های ظاهری او را یکی‌یکی پس زند و به کُنهِ هستی او راه یابد.

راوی پنجم، **یگانه**، پس از آشکار شدن هویّت مانا، به سرنوشت او علاقه‌مند می‌گردد و از اینکه مانا، بی‌خیال، او را از خود دور کرده ناراحت است. وی، با کسب اطّلاعات از طریق دوستان پلیس خود و دکتر پرتو دربارهٔ مانا، به امید پیدا کردن او راهی کرمان می‌شود و، پس از چند روزی جست‌وجو، به او می‌رسد و می‌کوشد به حریم ذهنیّات او وارد شود.

داستان، با گزارش حوادث کرمان تاریخی، از مسیر اصلی خود منحرف می‌گردد و راویان زمان را گم می‌کنند و درگیر روایت خیالی می‌شوند. در این نقطه، روایتی فرعی از «ستاره» و «مردی سوار بر اسب» کلید می‌خورد. حوادث بیشتر از زبان یگانه روایت می‌شوند. در این داستان، ستاره، آوازه‌خوان و رقّاص قبیله، تن به ازدواج با پسری از پسران قبیله نمی‌دهد. او در خواب دیده که جوانی سوارِ بر اسب می‌آید و او را با خود می‌برد. بر اثر این رؤیا، حالش دگرگون می‌شود و جار می‌زند که عاشق شده است. مردم قبیله می‌پندارند که او دچار جنون شده است. ستاره یقین دارد که جوانِ سوار بر اسب همان «لطفعلی‌خان» است که وی چشم به راهش بوده است. لطفعلی‌خان، که دخترعموی خود را نامزد کرده، از «لطیف‌خان» می‌خواهد واسطه شود تا دوست روان‌پزشکش، که تازه از فرنگ برگشته، ستاره را مداوا کند. این قصّه، در همین‌جا، ناتمام می‌ماند و صدای ستاره راوی را به خود می‌آورد و سررشتهٔ داستان اصلی، با روایت اندر روایت، گم می‌شود.

داستان اصلی با ورود «بهروز بیگلو»، واسطهٔ مانا و محبوبش، با روایت خودِ مانا، به مسیر پیشین بازمی‌گردد. پس از روزها انتظار، بیگلو کاغذی به مانا می‌دهد و می‌گوید: «مال شماست. مجبور شد این شهر را ترک کند. ما هم نمی‌دونیم کجاست» (ص ۱۳۴). مانا، با شنیدن این خبر از حال محبوب، چنین حسب حال می‌گوید: «همین بود که گم شدم طوری که دکتر پرویز پرتو هم نتوانست پیدام کنه». (ص ۱۳۵)

بی‌زمانی

داستان در بی‌زمانی و زمان‌پریشی و درهم تنیدن زمان‌ها غوته‌ور است. زمان مدام، با خاطره‌ها چرخ می‌زند و خطّ روایت گم می‌شود و راوی سردرگم می‌ماند. از «خانم راوی» می‌شنویم:

> هرچه فکر کردم نتوانستم تشخیص دهم که توی چه فصلی از سال پشت این در به انتظار مانا ایستاده‌ام. گویی کسی، دستی، چیزی، به‌عمد، فصل‌ها را در هم تنیده تا من همیشه توی همهٔ فصل‌ها معلّق به سمت یک کوچهٔ بُن‌بست روان باشم. (ص ۵۶)

حوادث، با واژه‌هایی کلیدی، در بی‌زمانی تاب می‌خورند. راوی، با یادآوری

خاطره‌ها و غرقه شدن در آنها، از زمانِ گاهنامه‌ای دور می‌شود. مانا، در روایت خود، با آوردن واژه‌هایی همچون «کاسه» و «چشم» که پنهان از چشم گزمه‌ها می‌خواهد در صندوقخانهٔ مادربزرگ جای دهد، پای آغا محمّدخان قاجار (کاسه‌های سر و چشم از کاسه درآوردن) و عارف (کاسهٔ تار) و لطفعلی‌خان را به داستان باز می‌کند. در نظر مانا، از دوران کودکی، «حوادثِ لحظه‌ها تعیین‌کنندهٔ زمان بود نه گردش عقربه‌ها و تغییر فصول». (ص ۱۱۴)

صداهای سه‌تار، مادربزرگ، پدر؛ صدای زوزهٔ گرگ‌ها؛ صدای مردان و زنان آن طرف دروازهٔ شهر؛ صدای موسیقی امان‌الله، استاد مانا، که او را به یاد موسیقی دلنشین مشتاق علیشاه اصفهانی می‌اندازد؛ صدای اذان از گلدستهٔ مسجد او را با حوادث و چهره‌های تاریخی نزدیک می‌سازد.

واژهٔ **چشم** نیز خاطره‌انگیز است، یادآور سخنان مشتاق علی به هنگام سنگسار شدن خطاب به مردم کرمان که می‌گوید: «مردم کرمان، **چشم هایتان** را از من بپوشانید. من نگران **چشم های** شما هستم» (ص ۷۸). «من همیشه با **چشم هایم** شنیده‌ام و بی‌شک روزی که کور شوم کر هم خواهم شد». (ص ۲۹)

خواب مانا، وقتی خبر حوادث تاریخی کرمان را در جراید قدیم می‌خواند، به خوابِ جنینیِ چندین و چندساله فرومی‌رود و، چون بیدار می‌شود، همه‌چیز را دگرگون‌شده می‌یابد و دیگر خوش ندارد روایت شود. نشانه‌های خواب نیز به تفسیرِ روانکاویِ قوی‌تری نیاز دارد. بُن‌بستی که مانا و راوی بارها به آن برخورده بودند برگرفته از رؤیا بود. وی در این باره می‌گوید:

> نمی‌دانم چند ساعت، چند ماه، یا چند سال همین‌طور آویزان توی حلقهٔ چاه خوابیده‌ام و توی خواب‌هایم خواب می‌بینم که از ته چاه بیرون آمده [ام] و، به حالت فرار، باز به همان بُن‌بست می‌رسم. (ص ۱۷۴)

آفتاب مانا غروب خورشید را خوش ندارد. «آفتاب که غروب می‌کرد، زار زار اشک می‌ریخت. از سایه بدش می‌آید و رو به آفتاب می‌نشیند». (ص ۸۴)

بُن‌بست مانا، پس از آنکه از مناظره با راوی دلگیر می‌شود، به قهر از او دور می‌گردد. راوی در شتافتن به دنبال او دودل است امّا نمی‌خواهد این سوژه را رها کند و در پی او به راه می‌افتد. سرانجام به بُن‌بستی می‌رسد که در نظرش آشناست. وقتی «خانم راوی» را

می‌بیند، یقین دارد که چهره‌اش آشناست:

خوب نگاهش می‌کردم. من این زن را، سال‌ها پیش توی **کوچهٔ بُن‌بست** پشت یک درِ بسته، دیده بودم. (ص ۱۱۴)

سایه سایه نماد واقعیّت‌های ناخوش است ــ همان واقعیّت‌هایی که مانا از آنها گریزان است. وی می‌خواهد، با رسیدن به خورشید و جدا کردن آن از سایه، به جاودانگی رسد:

من هیچ‌وقت سایه‌هارُ دوست نداشتم و مادر، که عاشق جنگل بود، هرگز عظمت دشت را نفهمید. (ص ۱۴۸)

یونگ سایه را مظهر جنبهٔ حیوانی طبیعت انسان و مجموع غرایز حیوانی و خشن و وحشیانه‌ای می‌شمارد که از نیاکان دیرین به ارث رسیده است. (← کریمی، ص ۸۸؛ شمیسا، ص ۲۶۵-۲۶۶)

خیال‌پردازی مانا با تداعی‌های مشوّش

مانا، به کمک خاطراتش، با هویّت خیالی خود ارتباط برقرار می‌کند. در روایت او، پس و پیش بردن رویدادها آشفتگی به بار می‌آورد و انتقال چندوچون آنها به خواننده را دشوار می‌سازد. گزارش نویسنده از یک حادثهٔ ساده ــ گم کردن مانا و «خانم راوی» یکدیگر را ــ آغاز می‌شود. سیرِ زمان تا ساعات چندی در همان مطب متوقّف می‌ماند. مانا خواهان آن است که روایت شود امّا ابتدا باید در دل رؤیاها و خاطرات پراکنده گم شود:

بازوم تو دستش [= دست محبوب مانا] فشرده شد. «تو شبیه منی». «م م م من نیستم». خندید. «تو خودِ منی». دانگ دانگ و یک اسکلت فلزّی از قاب پرید بیرون و همین بود که گم شدم. (ص ۱۱)

مانا هیچ‌گاه نگذاشته چراغ‌های ذهنش روشن بمانند. خود او آگاه است که بر خود و ذهن خود تسلّط ندارد. وی به راوی می‌گوید: شناختن ذهنم را بگذار به عهدهٔ خواننده. راوی شِکْوه دارد که

از کی تا حالا پشت این در ایستاده‌ام. معنی این کارهارُ نمی‌فهمم. درست نیست که من وسیلهٔ

دست او باشم. من هم آدمم. وقتی به همهٔ زوایای ذهنش راهم نمی‌دهد... (ص ۴۳)

و، در عین برآشفتگی، می‌افزاید:

دیگر قانع نمی‌شوم. یعنی چی «ابهام را دوس دارم، از پیچیدگی خوشم می‌آید»؟ (همان‌جا)

در داستان، همهٔ دلالت‌های زمانی و مکانی به‌کنار می‌روند. زمان تکه‌تکه است. روایت مدام با زاویه‌های دیدگوناگون از پیوستگی و انسجام می‌افتد؛ با تکگوئی‌های درونی، مسیر آن گم می‌شود. الواحِ بازنوشته بر روی یکدیگر قرار می‌گیرند و کولاژی از رویدادهای گذرای روزمرّه را می‌سازند. (← احمدی آریان، ص ۲۲۵)

خوانندهٔ داستان پسامدرنیستی باید بپذیرد که با واقعیّات نسبی روبه‌رو گردد ــ واقعیّت‌هایی که بر پیش‌فرض‌های فلسفی نهاده شده‌اند (← نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا، ص ۵۸). راوی به‌کرّات گوشزد می‌سازد که واقعیّت‌ها انتقال‌پذیر نیستند، بازتاب‌های ذهنی آنها انتقال‌پذیرند. در واقع، مشکل خوانندهٔ رمان پسامدرنیستی ابهام متن نیست، فقدان قطعیّت است که سراسر متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمودار است. (← لاج، ص ۱۵۶)

بینامتنیّت و بازتاب اسطوره در داستان

در این باب، ازچشم‌های شما می‌ترسم به آن‌سو گرایش دارد که مضامین متون گذشته را در زمان حال جاری سازد. هنر نویسنده آن است که متن را دگرگونه نشان دهد و از آن اسطوره بسازد. عارفِ موسیقیدان و مشتاق علیشاه، که به جرم عاشقی سنگسار می‌شوند، به سنگسار شدن خود اعتراض نمی‌کنند و به اسطوره‌هایی بدل می‌شوند که از علاقهٔ مردم برخوردار نیستند و به قهرمانِ محبوب شدن راه نمی‌دهند. این موضع یادآورِ اسطوره‌های کهن یونان باستان است که، در آنها، قهرمان از حکم خدایان سرپیچی می‌کند. عارف، در رُمان ازچشم‌های شما می‌ترسم، با سه‌تار قرآن می‌خواند و از این رو مطرود جامعه می‌گردد. مشتاق علی نیز از هنجار عُرف منحرف گشته و محبوب هیچ صنفی نیست، تنها محبوب ماناست که مانند او هنجارشکن است.

بینامتنیّتْ بی‌زمانی و عدول از خطّ زمانی را در رُمان شدّت و غلظت می‌دهد. در این رُمان، بینامتنیّت با متن هماره همخوانی کامل ندارد و بیشتر با تلمیحْ رؤیایی می‌شود.

نمونه‌های آن است: «رشته‌ای برگردنم افکنده دوست...» (ص ۶۷) یادآور بیتی از غزل سعدی:

رشته‌ای برگردنم افکنده دوست می‌برد هرجا که خاطرخواه اوست. همچنین، درپارهٔ زیر،

نگاه ترسانِ زنِ فرورفته درچاه تو چشمم خیره می‌شود. تنم می‌لرزد... سرِ زن را که ازچاه بیرون آمده می‌بینم؛ با پشت دست، پلک‌هایم را می‌مالم. **سودابه است!** چشم‌هایم را می‌بندم. صدای شعله نزدیک می‌شود. گُر می‌گیرم. **گُرز هفتاد منی رستم، نگاه خشمگین کاووس، نالهٔ دختران، و سیاووشِ زیبا سوار بر اسب سفید، پیراهن گُلرنگ سودابه را می‌بینم زیر سینه بالا و پایین می‌رود.** (ص ۱۰۴)

به‌هم‌ریختگیِ متنِ منبع (شاهنامهٔ فردوسی) را شاهدیم.

نمونهٔ دیگر:

پرتوی ازنور روی زمین پهن شد و گفت: نگه کن بدین گز که داری به مشت مرا پورِ دستان به مردی نکشت. (ص ۲۰۴)

که بیت برگرفته از داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه است.

یا شهبازِ بی‌نشانم اندر نشان نگنجم من عینِ عشق و ذوقم اندر بیان نگنجم مستغرقِ وصالم در داستان نگنجم (همان‌جا)

که برگرفته از اشعار عارفانهٔ عثمان مرندی، شاعر عصر مغول است.

یا چشم باز می‌کند، می‌شنود **باید به پیرمرد برسونمش**. راه درازی درپیش دارم تا **کنعان** (ص ۱۰۷). **بوی پیراهن گم‌گشتهٔ خود می‌شنوم**. (ص ۲۰۱)

که به داستان یوسف (ع) اشاره دارد.

یا هرگز نباید اصلِ «کم‌گوی و گزیده» را فراموش کنی. (ص ۱۵)

که پاره‌ای است از بیتِ کم‌گوی و گزیده‌گوی چون دُر کزگفتنِ آن جهان شود پُر در لیلی و مجنون نظامی گنجوی.

همچنین مَثَل‌ها و مَتَل‌های متعدّد همچون «آمد به سرم همان که می‌ترسیدم» (ص ۱۷۹) و «بگو با که‌ای تا بگویم که‌ای». (ص ۴۴)

وحدت شخصیّت‌ها با نمایی از هستی‌شناسی

درادبیّات داستانیِ رئالیستی، تک‌صدایی و قطعیّت عموماً نمودار است. در آن، جهانِ درونِ متن ازجهان بیرونِ متن، به تعبیری دیگر، واقعیّت ازخیال متمایز و جداست.

در حالی که، در ادبیّات داستانی پسامدرنیستی، این دو **درهم تنیده‌اند** و مرز روشنی ندارند، چنانکه خواننده هر لحظه سردرگم است و نمی‌داند با کدامیک از آن دو سر و کار دارد. علاوه بر آن، متن و بینامتنیّت، حوادث حال و حوادث تاریخی نیز به هم بافته شده‌اند. در رُمانِ ازچشم‌های شما می‌ترسم، حتّیٰ شاهد ورود چهره‌های داستانی زمان‌های دیگر در آنیم که، به نوعی، با شخصیّت‌های داستانی آن ارتباط پیدا می‌کنند. نویسنده می‌خواهد به خواننده گوشزد سازد که واقعیّت، هرچند یکی است، از زبان راویان متعدّد، متفاوت می‌شود. مانا خود را با «هستی» در رُمان جزیرهٔ سرگردانیِ سیمین دانشور یکی می‌شمارد:

> چندین بار تا حالا می‌خواستم، به توصیهٔ مامان عشی [عشرت]، به «هستی» برای... می‌دونی که کدوم «هستی» رُ می‌گم؟ همین «هستیِ» جزیرهٔسرگردانی. ــ جزیرهٔسرگردانی دیگه کدومه؟ ــ ای بابا، تو هم نخوندیش، آخرین کتاب سیمین دانشور رُ می‌گم. همین روژرُ می‌بینی، یه مقدار از این روژلب قهوه‌ایِ سوخته به شمارهٔ... مامان عشی به «هستی» می‌گه، برای ثابت ماندن رنگ روژلبت در طول مهمونی باید روژ بزنی. (ص ۱۳)

در این شاهد، می‌بینیم که مانا با «هستی» تناظر پیدا می‌کند. اصولاً داستان، در ساختار روائیِ خود، با قرینه‌سازی و تناظر شکل گرفته است. «عارف» با «استاد تارزن»؛ «کالسکه‌چی» و «یگانه» با «مرد محبوبِ مانا»؛ «مادربزرگ و پیرزن سبلانی» از حیث نشانه‌های شخصیّت‌ساز یکی می‌شوند. همچنین «مادربزرگ» مانا را ثانیِ خود می‌شمارد:

> ای داد، همیشهٔ خدا آدمیزاد خودشُ تو بعدها پیدا می‌کُنِه. (ص ۲۲)

انسان عصر پسامدرن، نگران و مضطرب و ناامید از خودشناسی، جهان را در تضاد با هنجارها تفسیر و معنی می‌کند. مانا چه‌بسا می‌کوشد، از طریق راوی، به شناخت خود و جهان برسد. مضامینِ هستی‌شناختی در جنب عشق، با قرینه‌سازیِ چهره‌های داستانی، برجسته می‌شوند. نمونهٔ آن مرگ عارف و لطفعلی‌خان که، در عین همبستگی، عاشقانه جان می‌بازند.

ارتباط متن داستان با متون گذشته نشان می‌دهد که خودشناسی انسان‌شناسی است و لازمهٔ آن درنوردیدن راه‌های صعب و دراز است ــ راهی که مانا در دنیای خیال پیموده و، چون به مقصد رسیده، پی برده که دیگر هیچ‌چیز نیست که ارزش روایت شدن داشته باشد:

آدمیزاد روایت کردن ندارد. خُب هر کسی حکایت داره، حالا یکی می‌تونه بنویسه یکی نمی‌تونه یا نمی‌خواد. (ص ۱۶۹)

و نویسنده می‌پرسد:

آیا مانا فراموش کرده بود؟ یا حوادث، به دلیل طولانی بودنِ زمان، اهمیّتشان را از دست داده بودند یا مانا خود به بخشی از حادثه تبدیل شده بود؟

حاصل سخن

رُمان ازچشم‌های شما می‌ترسم با چند رویکرد پسامدرنیستی از جمله **فقدان پیرنگِ مشخّص و دست یافتنی؛ بی‌زمانی و درهم‌تنیدگیِ حال و گذشته یا زمان جاری و تاریخی؛ درهم بافته شدن متن و بینامتنیّت؛ تناظر چهره‌های داستانی؛ قطعیّت‌گریزی؛ سستیِ انسجام؛ چندصدایی و روایت‌های متفاوت از واقعیّتِ واحد** متمایز می‌گردد.

عشق نافرجام (عشق مانا)، جان باختن عاشقانه و بی‌اعتراض عارف و مشتاق علی مایه‌های شاخص این اثر داستانی‌اند. در این رُمان، مرز واقعیّت و خیال محو گردیده و حوادث از زمان فارغ گشته و معنای تازه‌ای یافته‌اند. همهٔ این خصایص نشان می‌دهند که نویسنده آگاهانه کوشیده است اثری به رنگ و انگارهٔ پسامدرنیستی پدید آورد.

منابع

احمدی‌آریان، امیر، پرسه زدن در عالم متن‌ها، مروارید، تهران ۱۳۸۴.
اولیائی‌نیا، هلن، «اسطورهٔ مانا»، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، ش ۹ (۱۳۸۲)، ص ۵۰-۵۲.
حاجی‌زاده، فرخنده، من ازچشم‌های شما می‌ترسم، نشر علی، تهران ۱۳۸۳.
سلطانی، علی و رضوان سجّادپور، «تراژدی و اسطوره در ازچشم‌های شما می‌ترسم»، پورتال جامع علوم انسانی، نشریهٔ بیدار، ، ش ۱۴ (اسفند ۱۳۸۰)، ص ۵-۱۰.
شمیسا، سیروس، بیان، چاپ سوم، نشر میترا، تهران ۱۳۸۷.
کریمی، یوسف، روانشناسیِ شخصیّت، پیام‌نور، تهران ۱۳۸۴.
لاج، دیوید، رمان پست‌مدرنیستی، نظریّه‌های رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، نیلوفر، تهران ۱۳۸۶.
لوئیس، بری، پسامدرنیسم و ادبیّات، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، روزنگار، تهران ۱۳۸۳.
نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا، گذار از مدرنیته، ترجمهٔ شاهرخ حقیقی، نشر آگاه، تهران ۱۳۷۹.

❑