سیمین بهبهانی

سمفونی مردگان

سمفونی مردگان
نوشتهٔ: عباس معروفی
چاپ اول: ۱۳۶۸
ناشر: نشر گردون

اشاره

در سالهای اخیر، از نسل جوان چند رمان خوانده‌ام که مرا به پرباری آیندهٔ قصّه‌نویسی در ایران امیدوار می کند تا به حدی که این بیم را نیز در من برمی‌انگیزد که مبادا این پرباری، کفّهٔ ترازویی را سنگین کند که بار کفّهٔ دیگر آن شعر است. گاه از خود می‌پرسم که غیبت تدریجی وزن سنتی - و پس از آن وزن نیمایی - از قلمرو شعر، آیا موجب محو مرز روشن و شناختهٔ شعر و نثر نیست؟ و آیا اقبال جوانتران به قصه و رمان پیامد منطقی این غیبت نخواهد بود؟ البته می‌پذیرم که وجه افتراق این دو گونهٔ ادبی اصلاً وزن - یا لااقل تنها وزن - نیست، اما شاید برای نوخاستگان تشخیص این نکته به آسانی میسّر نشود.

بر سه رمان از نویسندگانی که در پنج شش سال اخیر گُل کرده‌اند بیش از حدّ خواندنِ معمول دقت داشته‌ام: طوبا و معنای شب نوشتهٔ شهرنوش پارسی‌پور، اهل غرق* نوشتهٔ منیرو روانی‌پور، و سمفونی مردگان نوشتهٔ عباس معروفی. در اینجا به بررسی سمفونی مردگان می‌پردازم.

وقتی که مرگ آخرالدّواست

سمفونی مردگان داستانی‌ست از جهل، حسد، تعصّب، ریا، حرص، حق کُشی و تجاوز به حقوق دیگران. داستان خانوادهٔ کوچکی‌ست که در مقیاسی وسیع‌تر، جامعه‌ای بیمار و منحطّ را تصویر می کند که سرانجامی جز زوال ندارد.

برخی از منتقدان معتقدند که الگوی این زوال را باید در رمان خشم و هیاهو، اثر ویلیام فالکنر، جست و جو کرد زیرا آنجا نیز صحبت از خانواده‌ای‌ست که سرانجام متلاشی می‌شود. به صرف این که موضوع هر دو داستان زوال خانواده است نمی‌توان یکی را رونوشت دیگری به شمار آورد. «موضوع» ممکن است در بسیاری از آثار نویسندگان یکی باشد؛ مهم مواردی هستند که به اشکال گوناگون موضوع را مطرح می کنند. مثلاً عشق یا فقر غالباً موضوع اصلی بسیاری از آثار است. در حالی که بیشتر این آثار شباهتی به یکدیگر ندارند. در رمان خشم و هیاهو دیگرگونی سنّتها و بی‌توجهّی به آنها خانواده را به نوعی دگردیسی وادار می کند. در واقع هر یک از افراد به گوشه‌ای می‌روند و به نوعی زندگی نوآیین ادامه می‌دهند، اما در سمفونی مردگان سماجت و ابرام در حفظ سنّتها موجب زوال مطلق خانواده می‌شود.

با آن که تعداد افراد خانواده و حتّا جنسیت افراد در هر یک از دو رمان به هم شبیه است، میان طرز تفکر ارائه شده از زمین تا آسمان تفاوت هست. به عنوان مثال، عشق برادر به خواهر در رمان خشم و هیاهو از نوع بیمارگونه و چندش‌انگیز زنا با محارم است، در حالی که همین عشق در داستان سمفونی مردگان نوعی عاطفهٔ معقول و از سر احساس همدردی و همدلی و ترحّم است. در خشم و هیاهو رئیس خانواده قسمتی از مایملک خود را می‌فروشد تا فرزندش در هاروارد تحصیل کند؛ در سمفونی مردگان، اما، پدر اتاق فرزند را به علّت وجود چند کتاب به آتش می کشد. در خشم و هیاهو دختر خانواده پس از ازدواج ناموفق به زندگی بی‌بند و بار می‌پیوندد، اما در سمفونی مردگان دختر تا پای جان این زندگی را تحمّل می کند و، سرانجام، رهایی را در خودسوزی می‌جوید.

از لحاظ شگرد و استفاده از شیوهٔ تداعی و تک گویی‌های درونی نمی‌توان تنها سمفونی مردگان را متأثر از این شیوه دانست. همچنان که نمی‌توان فالکنر را به تنهایی مبدع این شگرد دانست و بسیاری از نویسندگان دیگر از قبیل جیمز جویس، ویرجینیا وولف، مارسل پروست و... به این شیوه شاهکارهایی پدید آورده‌اند.

طرح سمفونی مردگان در چهار بخش که هر بخش با عنوان «موومان» مشخص شده

است پرداخته می‌شود که موومان اول در دو قسمت، آغاز و انجام کتاب را به هم می‌پیوندد. داستان در شهر اردبیل واقع می‌شود. شکل شهر، اماکن تاریخی، وضع کوچه و بازار در ابهام می‌ماند و تقریباً چهرهٔ مشخصّی از شهر نمودار نمی‌شود. «شورابی» که معمولاً به علّت غلظت نمک باید پذیرای غریق نباشد، دریاچه یا مردابی توصیف می‌شود که می‌تواند تعداد زیادی از افراد را در لجنهای دست و پاگیر و چسبان خود فرو کشد. نمی‌دانم این مسئله تا چه حدّ واقعیت دارد. به هر صورت، من آن را به حساب تخیّل نویسنده می گذارم.

همه چیز در این داستان دودآلود و تیره است. قهرمانها همه به صورتی تصویر می‌شوند که کمتر نقطهٔ مثبتی در آنان به چشم می‌خورد. پدر مستبد، جاهل، ریاکار و اهل بند و بست است. برادر کوچکتر (اورهان) حسود، خودخواه، متجاوز و جانی بالفطره است. مادر و خواهر نمونهٔ تسلیم و عبودیت محض هستند و هیچ نقشی ندارند جز آن که با تیره‌بختی خود کنار آیند. برادر بزرگتر (یوسف) نمودار لودگی و مسخرگی طبیعت و تقدیر است. در این میان، برادر میانی - که روشن‌بین و مقاوم و جست و جوگر است - زیر فشار جوّ حاکم و محیط ظالم خود، مچاله و درهم کوفته، به صورتی رقت‌انگیز، مرگ پیش از مرگ را درمی‌یابد. به این ترتیب، رمان چنین آغاز می‌شود:

دود ملایمی زیر طاقهای ضربی و گنبدی کاروانسرای آجیل‌فروشها لمبر می‌خورد و از دهانهٔ جلوخان بیرون می‌زد...

و با وجود روشن بودن همهٔ چراغها و حتا زنبوریها:

... کاروانسرا از دور به دهکده‌ای در مه شبیه بود...

مناسب‌تر از این براعت استهلالی برای این رمان نمی‌توان تصور کرد.

در این رمان، یک مقایسهٔ ذهنی و ناگزیر نیز به چشم می‌خورد:

مقایسهٔ آیدا، دختر محروم و پشت تاپویی این خانواده که سرانجامی جز خودکشی ندارد، با یک دختر ارمنی مستقل و جهت‌دهنده و سازنده که در انتخاب راه زندگی آزاد و مختار است. و این امر خواننده را متوجّه استنتاج هوشمندانه‌ای می کند که سعیدی سیرجانی در کتاب سیمای دو زن، بر مبنای قیاس دو داستان خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی به دست

داده است. همین قیاس را میان پدر این خانواده با دو مرد ارمنی، موسیو گالوست و موسیو ... می‌توان در نظر گرفت که اولی حقوق دختر خود را به رسمیّت می‌شناسد و دومی حقوق انسانی یک موجود زنده، یعنی آیدین را.

زمان

زمان در این رمان نقش بسیار مؤثری را ایفا می‌کند. زمان نخست، زمان بیرونی نقل قصّه است که یک شبانه‌روز ادامه دارد - یعنی از زمانی که اورهان تصمیم به ترک دکان می‌گیرد و آوارهٔ بیابان پربرف می‌شود و شب را در ویرانه می‌گذراند و سرانجام، روز بعد، گمشده در بیابان سفید بی‌علامت، در «شورابی» به خواب مرگ فرو می‌رود.

زمان دوم، زمان بیرونی حوادث و رویدادهای داستان است که یک دوران چهل و دو سه ساله، و ماقبل و مابعد شهریور بیست را تجسم می‌بخشد و خواننده به حدس، آن را در می‌یابد.

زمان سوم، زمان درونی و ذهنی‌ست که بی‌ترتیب و بی‌رعایت تقدّم و تأخر و برمبنای خطور خاطرات قهرمانها، در برابر خواننده حضور پیدا می‌کند. این همان جریان سیّال ذهنی است که پیوسته میان حال و گذشته در رفت و آمد است.

دانای کلّ بارها در میان تداعی‌های قهرمانها رخ می‌نماید و رشتهٔ نقل را به دست می‌گیرد و خواننده به طور طبیعی متوجه می‌شود که قهرمان - که تا کنون داستان را از راه تداعی‌ها پیش می‌رانده - به ملایمت جای خود را به راوی داده است. برای نمونه، از نیمهٔ صفحهٔ ۴۸، پس از جملهٔ «هوا تیره و تار بود»، رشتهٔ تداعی، بی هیچ مفصلی، به رشتهٔ نقل مستقیم راوی گره می‌خورد و در اواخر صفحهٔ ۵۴، پس از جملهٔ «پیرمرد همچنان ساکت بود»، راوی جای خود را به اورهان می‌دهد و از صفحهٔ ۶۳ به بعد باز راوی سخن می‌گوید و در همان صفحه باز اورهان داستان غرق قایق موتوری و سی و نه جوان را در شورابی، با تداعی‌ها، تجسم می‌بخشد و تا پایان موومان اول این تناوب ادامه می‌یابد. و اصلاً در هر جا که این تداعی‌ها وجود دارد، خالص و بی‌حضور راوی نیست (در موومان دوم حوادث کلاً به زبان راوی نقل می‌شود). خصوصیت این شگرد در ملایمت و نرمش و جابه‌جا کردن روایت و تداعی، یعنی آمیزهٔ دو زمان بیرونی و درونی‌ست.

ریخت و ساختار

از درونمایه و زمان که بگذریم، ریخت و ساختار این رمان بسیار جالب توجه است.

دستفروشها را دیده‌اید که چگونه بساط خود را می‌گسترند: هر چیز را با ظرافت در جای خاصی قرار می‌دهند؛ گاه قرینه می‌سازند؛ گاه رنگها را با هم جور می‌کنند یا تضادشان را در نظر می‌گیرند؛ و سپس برای برچیدن بساط نیز از پیش حساب می‌کنند؛ یعنی می‌دانند اوّل کدام قسمت را باید برچید و کدام شیء را در صندوق گذاشت که متحمّل فشار نشود، نشکند، از ریخت نیفتد، و بالاتر از همه این که جای خالی بساط بتواند دریغی را در تماشاچی هنوز مشتاق برانگیزد.

این رمان با همین ظرافت و دقّت در ساختار، پیش‌بینی و تدوین شده است و طی چهار موومان بیان می‌شود که به تناسب نام داستان که «سمفونی»ست یادآور حرکت جمعی و حساب‌شدهٔ هر دسته از نوازندگان یک سمفونی‌ست. در موومان اوّل قهرمان دیوانه با تداعی‌های برادر کوچکترش، به وضع رقّت‌انگیزی چهره می‌نمایاند. برادر نهایت ظلم و خشونت را به او روا می‌دارد: برادری که اکنون به جای پدر وظیفهٔ حکومت ظالمانه بر برادر دیگر را به عهده دارد و همان پدرسالاری مستبدانه و حق‌شکنانه را ادامه می‌دهد.

در این موومان، سرانجام قهرمانها و حوادث مبهم است، امّا حضور و تشکّلشان کاملاً واضح. وجود برادر دیوانه محرز است امّا علّت دیوانگی - که در پایان موومان یکم به آن اشارتی استعاری می‌رود - نامعلوم. اشارتی که در یک جملهٔ شاعرانه برای وصف چشمهای مادر می‌رود، در اواخر کتاب، در صفحهٔ ۳۳۶، با «خوراک یک پرندهٔ کمیاب» - که اکنون می‌دانی، چلچله است - تلفیق می‌شود و آنگاه است که علّت جنون را درمی‌یابی، و این همان جادویی‌ست که به هنگام بازخوانی اشارهٔ اولین، لذّت کشف را به تو ارزانی می‌کند. جمله چنین است «چشمهای مادر از قعر فرورفتگی‌ها، در سقف مانده بود، مثل لانهٔ چلچله‌ها در تنهٔ درختان پیر» و آنگاه جملهٔ صفحهٔ ۳۳۶ را با جملهٔ زن جادوگر در صفحهٔ ۳۵۹ «مگر مغز چلچله خورده‌ای؟» ربط می‌دهی و درمی‌یابی که چه به خورد آیدین داده‌اند که دیوانه شده است. اما آخرین تیر هنگامی رها می‌شود و به هدف می‌نشیند که می‌خوانی: «هر وقت چلچله می‌دید می‌خواند.» (صفحهٔ ۳۵۳). و این یکی از شگردهای چیدن هنرمندانهٔ همان بساطی‌ست که گفتم.

پس از موومان اول که با روایت توأم تداعی‌های اورهان خاتمه می‌پذیرد موومان دوم آغاز می‌شود که روایت محض است، با همان شیوهٔ متعارف و مرسوم، و با توالی منطقی زمان. وقایع این بخش از داستان مربوط به شهریور بیست و بعد از آن است. روحیهٔ تحکم آمیخته با زبونی پدر کاملاً یادآور روحیهٔ اکثر حکّام مستبد تاریخ است که در حق آنها می‌توان گفت: عاجز و مسکین هر چه دشمن و بدخواه / دشمن و بدخواه هر چه عاجز و مسکین/. آقای لرد سمبول یک استعمارگر جاخوش کرده در مستعمرهٔ خویش است. ایاز سمبول یک وابسته به

حکومت است که به مصداق «اگر ز باغ رعیت...» زور می گوید، خاصه خرجی می کند، قدرت خود را به رخ می کشد.

آیدا باید در گوشهٔ آشپزخانه استخوان بپوساند و به اولین خواستگار که یک برهٔ مطیع به جای زن می‌خواهد، شوهر کند. و سرانجام، رهایی را در خودسوزی بجوید. ما در حق جانبداری از کسی یا اظهار عقیده‌ای نداریم و فقط می‌تواند بارها را به دوش بکشد و بگوید من می کشم «تو رو سنه‌نه». (بگذریم از این که فقط «سنه‌نه» کافی‌ست و «تو رو» حشوی‌ست که فارسی‌زبانها به علت عدم آگاهی، به آن افزوده‌اند و در زبان محاوره به همین صورت مصطلح شده است.) آیدین باید حسرت پوشیدن پالتو قرمز را به صورت یک دمل در اعماق ضمیر خود حفظ کند و در عروسی آیدا باید به التماس مادر و برای پیشگیری از فاجعه چند آهنگ را که با همهٔ شادی غم در خلالشان موج می‌زند، قطع کنند.

موومان سوم بسیار ابتکاری و در عین حال شاعرانه و عاطفی‌ست. در این موومان سورملینا که مرده است سخن می گوید. انگار که از زندگی چیزهایی به یاد می آورد. تکه تکه و بی‌رعایت توالی زمان همه را بیان می کند. پس از مرگ نیز انگار بر همهٔ زندگی آیدین نظارت داشته است. باز هم حالات او را بیان می کند. در این موومان، مرگ حاکم اصلی‌ست. موگ است که با همهٔ سنگینی و یأس و تیرگی خود باز عطوفت و رقّت به همراه می آورد. نزدیکی با مرگ تندخوترین و مستبدترین آدمها را به موجودی عارف مسلک و بی‌نیاز بدل می کند: پدر می گوید: «آیدین، اورهان همدیگر را خیلی دوست داشته باشید، زندگی ارزشی ندارد». شیوهٔ نگارش تداعی‌وار پیش می‌رود منتها به بیان روح سورملینا که گوشه‌های مبهم داستان و نحوهٔ عشق و ازدواج خود را با آیدین ترسیم می کند. خواننده باید تکه‌های بریده و درهم ریخته یک نقش را پیدا می کند و کنار هم بچیند تا سرانجام نقش را سامان بخشد. تعبیرات شاعرانه و عاطفی در این بخش بسیار است: «پنجهٔ دست چپم را که یک انگشتری با نگین آبی فیروزه در انگشت میانی‌ام بود از هم گشودم و لای موهایش فرو بردم و گفتم: «عزیزم، عزیزم» گفت: کجایی و گریه کرد ...» (که البته بهتر بود گفته شود: در انگشت میانی‌اش بود ...).

موومان چهارم با تک گویی آیدین دیوانه آغاز می‌شود. هذیان بی‌منطق یک دیوانه

است که از خلال آن می‌توانی، بدبختی، درماندگی، ستمکشی یک دیوانه را ببینی و بر حالش گریه کنی. دیوانه‌ای که برادر زنجیرش می‌کند. کتکش می‌زند و غذای کافی ندارد. زیرش ادرار می‌کند و دست آخر همین برادر به یک پیاله چای مهمانش می‌کند: «چرند نگو، بیا چای بخور.»

و آنگاه بازگشت به موومان اول، زیباترین و معمول‌ترین راه برای جمع و جور کردن و برچیدن بساطی‌ست که گسترده شده است - شگردی دایره‌ای که فرمش از فرم زندگی الهام می‌گیرد، دایره‌ای از عدم تا عدم: از تولد تا مرگ. قوسی صعودی که در اوج، نزول می‌کند و به نقطهٔ اول بازمی‌گردد. این موومان با همان شگرد آمیخته از روایت و تداعی سرانجام همهٔ ندانسته‌ها را برایت آشکار می‌کند. سرّ دیوانگی آیدین، برادرکشی اورهان و قتل یوسف، وجود دختری که بازماندهٔ آیدین و سورملیناست، حرص به دست آوردن همهٔ میراث پدر همه با هم و در کنار هم شکل نهایی داستان را کامل می‌کنند و سرانجام همهٔ حرص‌ها و همهٔ سوداها در بیابانی پربرف و بی‌نشانه و بی‌راه گسترده می‌شود و اورهان را چون گوی سرگردانی تا کنار «شورابی» می‌کشد. شورابی که حلاّل همهٔ نمکها و به تعبیری حلال همهٔ سوداهاست. همان‌طور که یک دستگاه موسیقی با نت اصلی یا «شاهد»، فرازهای اولّین را آغاز می‌کند فرازهای آخرین این سمفونی هم با همان نت آغازین پایان می‌پذیرد. مرگ در شورابی که خود مرده است و هیچ نمی‌روياند اما لجنهای آن حیات می‌بخشد و درمان می‌کند.

و آخرین پیام سمفونی مردگان چنین است: **اگر پیش از مرگ همهٔ رذایل را نمیرانی، مرگ تو را و آنها را با هم در بر خواهد گرفت.** نگرشی این گونه عرفانی به مرگ از سوی جوانی که تا «آخرین منزل هستی» فاصله‌ای عظیم دارد جالب توجه است.

عمرش دراز و قلمش پُرتوان باد!

۱۳۷۰/٤/۵

* برای آگاهی از آنچه در مورد این اثر خانم روانی‌پور نوشته‌ام، نگاه کنید به:
«اهل غرق: در انتظار مروارید»، چیستا، سال هفتم، شمارهٔ ۱۰، تیر ۱۳۶۹، ص ۱۳۸۹.