بررسی تطبیقی عناصر رمان نویی در *پاک کن‌ها* اثر آلن روب گرییه و *خواب خون* نوشتهٔ بهرام صادقی

ابراهیم سلیمی کوچی *
استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه اصفهان، ایران

مینا اعلایی **
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فرانسه دانشگاه اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۰/۸/۱۸، تاریخ تصویب: ۹۱/۷/۱)

چکیده

رمان نو همچنان از جریان‌های تأثیرگذار ادبیات مدرن به شمار می‌رود. در ادبیات داستانی معاصر ایران نیز می‌توان بارقه‌هایی از به کارگیری عناصر و شیوه‌های روایی رمان‌نویی را مشاهده کرد.این گرایش نزد داستان‌نویسی نظیر بهرام صادقی تشخص ویژه‌ای یافته است، تا آنجا که بسیاری او را نمایندهٔ رمان نو در ایران دانسته‌اند. این البته در حالی است که خود بهرام صادقی هرگونه تأثیرپذیریِ آگاهانه از رمان نو را انکار کرده است. در نوشتار حاضر، با تکیه بر بایسته‌های نظری مطالعات تطبیقی در ادبیات، به بررسی هم‌سویی و همنوایی عناصر داستانی و پیرنگ در *خواب خون* بهرام صادقی و *پاک‌کن‌های* روب گرییه پرداخته‌ایم و تلاش کرده‌ایم که بی‌هیچ پیشداوری دربارهٔ تأثیرپذیری صادقی از جریان ادبی رمان نو، درصدد پاسخ به این سؤال برآییم که با توجه به معیارهای موجود در یک اثر زبدهٔ رمان نویی نظیر *پاک‌کن‌ها*، تا چه اندازه می‌توان اثری مثل *خواب خون* بهرام صادقی را نمونه‌ای از یک متن رمان نویی به‌حساب آورد؟

واژه‌های کلیدی: رمان نو، روب گرییه، *پاک‌کن‌ها*، بهرام صادقی، *خواب خون*، ادبیات تطبیقی.

* تلفن: ۷۹۳٤۲٦۹-۰۳۱۱، دورنگار: ٦٦۸۷۳۹۱-۰۳۱۱، E-mail: ebsalimi@fgn.ui.ac.ir
** تلفن: ۷۹۳٤۲٦۹-۰۳۱۱، دورنگار: ٦٦۸۷۳۹۱-۰۳۱۱،E-mail: alaei.101_mina@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

نیمهٔ دوم قرن بیستم شاهد ظهور گروهی رمان‌نویس بود که در جستجوی شکلی نو، قالب‌های پیشین داستان‌نویسی را زیر و رو کردند و در بسیاری از جنبه‌های آن دست به نوآوری‌هایی زدند. در سال ۱۹۳۹ با انتشار *واکنش‌ها* اثر ناتالی ساروت، شکل جدیدی از رمان در فرانسه به وجود آمد. بعدها موفقیت رمان *پاک‌کن‌ها* اثر روب گرییه به تثبیت و بقای این سبک نوپا که به «رمان نو» شهرت یافت، کمک شایانی کرد.در واقع، وجود تحولات همه جانبه در غرب باعث ترغیب افراد به سنت‌شکنی در زمینهٔ ادبیات نیز شد و عده‌ای از نویسندگان مدرن از جمله آلن روب گرییه، ناتالی ساروت، میشل بوتور، مارگاریت دوراس و کلود اولیه از سردمداران آن به حساب آمدند. «اینان کسانی بودند که تکراری و بی‌اثر بودن رمان را احساس کرده» و با نفی و گاه ستیز با سنت‌های پذیرفته شدهٔ پیشین، خواهان ابداع و به کارگیری روش‌های ناآزموده و جدیدی شدند (سید حسینی ١٠٦١). به هر روی، رمان نو با منسوخ دانستن سنت‌های رمان بالزاکی، به بی‌رنگ کردن آنها پرداخت و عناصر جدیدی جایگزین عناصر محوشده ساخت.

در ایران نیز، نویسندگانی همچون بهرام صادقی، که به نوعی نمایندهٔ رمان نو در ادبیات معاصر ایران به حساب می‌آید، بر این عقیده بودند که با تحول ارزش‌های بشری و انسانی، داستان نیز باید همسو با این تحولات، در چارچوب هنجارهای جدیدی سیر کند.در واقع در دوران معاصر، عده‌ای از داستان‌نویسانِ فارسی نیز کمابیش بایسته‌های سنتی داستان‌نویسی را برنتافتند و به قالب‌های ساختاری جدیدتری روی آوردند. به عقیدهٔ صادقی، این جریان ادبی نوپا، انعکاسی از مسائل دوران خویش است و بر اساس اقتضای حال شکل گرفته و به درستی از همین‌روست که طرفداران بسیاری یافته است.به هر روی در روزگار مدرن، به دنبال تفوق یافتن ارزش اشیای مصرفی، نه تنها از اهمیت شخصیت رمان کاسته شد بلکه شخصیت تابعی از شیء قلمداد شد و در محاق وجههٔ فربه شدهٔ کالا فرو رفت. از این منظر، رمان نونویسان بزرگ‌ترین نویسندگان واقع‌گرای معاصرند، چرا که با تیزبینیِ تمام به انعکاس واقعیت صنعتی و مصرفی عصر مدرن پرداخته‌اند. در ادبیات فرانسه یکی از رمان‌هایی که نمایان‌گر موفق این واقعیت انسانیِ تحول‌یافته است، *پاک‌کن‌های* روب گرییه می‌باشد. در میان آثار داستانی ادبیات معاصر ایران، *خواب خون* بهرام صادقی از نظر درونمایه و ساختار کلی پیرنگ و تکنیک‌های نگارش، با این اثر که نمونهٔ اصیل رمان نو است، قابل مقایسه می‌باشد.

رمان نو به لحاظ اینکه سهم عمده‌ای در نوآوری‌ها و سنت‌گریزی‌های ادبیات داستانی

Archive of SID

www.SID.ir

معاصر داشته است، در ایران نیز مورد مطالعه و واکاوی‌های پژوهشی قابل توجهی قرار گرفته است. از این میان می‌توان به کتاب‌هایی نظیر *راهی به هزارتوی رمان نو* و مقالاتی همانند «مبانی رمان نو»، «جستاری در شکل‌گیری مفهوم رمان نو»، «تولد رمان نو» و «دفاع از جامعه‌شناسی «رمان نو» (نیم نگاهی به جامعه‌شناسی ادبیات لوسین گلدمن)» اشاره کرد. همچنین با توجه به اهمیت نوجویی‌های بهرام صادقی در ادبیات داستانی معاصر ایران، شمار قابل توجهی از پژوهش‌های ادبی در زمینهٔ رمان نو به آثار او اشاره کرده‌اند و گاه به طور مبسوط به جنبه‌هایی از آثار او پرداخته‌اند. از این میان می‌توان از کتاب‌هایی نظیر *خون آبی بر زمینِ نمناک* و *مسافری غریب و حیران: نقد و بررسی داستان‌های بهرام صادقی* یاد کرد. با این همه مقالهٔ حاضر، نخستین نوشتاری است که در چارچوب بایسته‌های نظری ادبیات تطبیقی، به مقایسهٔ ظابطه‌مند داستان «خواب خون» او و رمان *پاک‌کن‌ها* می‌پردازد.

با این‌که بهرام صادقی هر گونه تأثیرپذیری از نحلهٔ رمان نوی فرانسه را رد می‌کند و مدعی است که داستان‌هایش را در زمانی نوشته که هنوز زمزمهٔ پیدایش رمان نو برنخاسته بود (صادقی، ۱۳۷۷، ۱۰۳)، بسیاری از داستان‌های او، نظیر *خواب خون*، همپیوندی و همنوایی چشمگیری با *پاک‌کن‌های* روب گرییه دارند. پژوهش حاضر که در چارچوب بایسته‌های نظری ادبیات تطبیقی صورت می‌پذیرد، نقاط همپیوند و هم‌سوی این دو داستان را بررسی می‌کند با این پیش‌فرض که در تاریخ ادبیات، داستان *پاک‌کن‌ها* را نمونهٔ *زبدهٔ* رمان نو دانسته‌اند، درصدد پاسخ به این سؤال است که تا چه حد می‌توان اثری فارسی نظیر *خواب خون* را یک متن رمان نویی به حساب آورد؟

بحث و بررسی

۱.دو داستان؛ یک جنبش

۱-۱ . پاک‌کن‌ها

پاک‌کن‌ها مهمترین اثر آلن روب گرییه، پدر و پیشروی مکتب «رمان نو» در فرانسه و اروپاست. رولان بارت این کتاب را «تولد رمان آینده» دانست، زیرا به عقیدهٔ او، روب گرییه در این اثر توانسته موضوع و فضای گذشتهٔ ادبیات داستانی را دگرگون کند؛ یعنی توانسته بسیاری از هنجارهای پذیرفته شدهٔ داستان‌نویسی، چون طرح، شخصیت‌پردازی، تیپ‌سازی، موضوع، حادثه و محتوا را در هم بشکند. او به جای شخصیت، به اشیا اهمیت داده و برای آفرینش داستان، معیارهای تازه‌ای ارائه داده است.(بارت ۴۳-۳۲) روب گرییه در سلسله مقاله‌های خود

Archive of SID

www.SID.ir

در اوایل دههٔ شصت، ایدهٔ «رمان نو» را مطرح کرد و بر این عقیده بود که با غیرضروری قلمداد شدن طرح داستان، وقایع‌نگاری و داستان‌سرایی، قالب‌های پیشین در هم شکسته خواهند شد.

پاک‌کن‌ها که در سال ۱۹۵۳م به چاپ رسید، که نخستین اثر روب گرییه و معرف رمان نو به شمار می‌رود. «این رمان زیر تأثیر اودیپ شهریار اثر سوفوکل، تراژدی‌نویس یونان باستان در قرن چهارم قبل از میلاد نوشته شده است» (اسحاقیان ۸۷) و به نوعی، همان اندیشهٔ تقدیرباوری یونان باستان را از سر می‌گیرد. با این همه، سبک ادبی آفرینندهٔآن، «رمان نویی» است. نویسنده در این رمان، طرح داستان کارآگاهی را با طرحی دیگر، یعنی طرح اسطوره باستانی اودیپ، در هم می‌آمیزد.پاک‌کن‌ها، در یکی از سال‌های پس از جنگ (که معلوم نیست چه سالی است)، در شهری ساحلی در شمال فرانسه، اتفاق می‌افتد. یکی از اعضای سازمانی سیاسی و مخالف دولت، به نام گاریناتی، می‌کوشد دانیل دوپون، استاد رشتهٔ اقتصاد ملی را به قتل برساند. این سوءقصد که ناموفق از کار در می‌آید،در ویلای دوپون، که خود او و خدمتکارش تنها در آن زندگی می‌کنند، رخ می‌دهد. گاریناتی به دستورهای دقیق یکی از رؤسای خود، به نام بوناوانتور،که گروه او دست به عملیاتی با هدف ارعاب شخصیت‌ها زده است، با دقت لازم عمل نکرده است و با شلیک گلولهٔ وی تنها زخمی بر بازوی دوپون ایجاد می‌شود. دوپون دستور می‌دهد او را به درمانگاه یکی از دوستان پزشکش ببرند و در مطبوعات نیز خبری دربارهٔ قتل وی چاپ کنند. همان شب، یک مأمور ویژهٔ ضد جاسوسی، به نام والاس، که برای رسیدگی به این ماجرا اعزام شده است، وارد شهر می‌شود. والاس، با سرسختی لجوجانه‌ای، کار تحقیق را دنبال می‌کند، با این امید که قاتل را به چنگ آورد.به ویلای دوپن می‌رود، اما در آنجا به دوپون مسلح برمی‌خورد که به دلیل بی‌فکری مارشا ناگزیر شده خودش به دنبال اسناد و مدارک ضروری خود بیاید. والاس نیز به اشتباه و در دفاع از خود، درست بیست و چهار ساعت پس از «قتل ظاهری دوپون»، او را می‌کشد. والاس بر آن است که هویت یک جنایتکار را کشف کند؛ در حالی که سرانجام، خود، بدل به آن جنایتکار می‌شود.در قسمت‌هایی از رمان، والاس در حالی که در شهر سرگردان است، به یاد می‌آورد که به هنگام کودکی با مادرش از شهر دیدن کرده و به دنبال پدرش گشته است و این پدر گمشده، کسی جز دوپون نیست.

۲-۱. خواب خون

بهرام صادقی، نویسندهٔ دههٔ چهل شمسی، با حدود بیست و پنج داستان کوتاه (در

Archive of SID

www.SID.ir

مجموعهٔ سنگر و *قمقمه‌های خالی*) و یک داستان بلند (*ملکوت*)، طی ده سال داستان‌نویسی (۱۳۳۵ تا ۱۳٤٦)، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین داستان‌نویسان ایرانی است. «به جرأت می‌توان گفت که صادقی، تا زمان خود، بعد از هدایت که آغاز کنندهٔ داستان کوتاه[1] ـ به مفهوم معاصر آن ـ است، جدی‌ترین نویسنده‌ای است که در عرصهٔ داستان کوتاه ظهور کرده و با عناصر تازه و نگاه خاص خود، فضای تازه‌ای در داستان‌نویسی ایران به وجود آورده و آن را وارد مرحلهٔ جدیدی کرده است.» (بزرگ‌نیا ۱۸٤).وی در نخستین قصه‌های دوران نویسندگی‌اش، با نمایاندن واقعیت‌های دردناک زندگی، شناخت ویژگی‌های درونی و درماندگی انسان شهری امروز که مجموعه‌ای است از تضادهای جسمی و روحی، چهره‌ای شناخته شده از خود به یادگار گذاشته است.

به هر روی، آنچه بهرام صادقی را از نویسندگان هم‌عصر خود متمایز می‌سازد، تلاش وی برای ایجاد ساختارهای جدید داستان‌نویسی است، ساختارهایی که متناسب با مفاهیم تغییر شکل‌یافتهٔ امروزی باشند.«شکستن الگوهای قالبی، نمایش زندگی آمیخته به فلاکت از پشت منشورهای تازه، زندگی بی‌حادثه و یکنواخت، ولی انباشته از ماجراهای عبث، اعتراض مستتر با نیشخند تلخ و گزنده» از ویژگی‌های نثر اوست (ساعدی ۱۲۵). قسمت عمده‌ای از مشخصه‌های بارز داستان‌نویسی صادقی، او را در زمرهٔ نویسندگان نواندیش قرار می‌دهد. بیشتر داستان‌های او هیچ‌گونه تطابقی با الگوهای متداول ندارند و به نوعی معرف شکل‌گیری «ادبیات نو» در ایرانند (مطیعی ۷۰). دغدغهٔ اساسی او، به خدمت گرفتن سبکی متمایز از فنون مرسوم داستانی است. به بیان دیگر، داستان‌های صادقی از لحاظ بهره‌گیری از شکل‌های جدید داستان‌نویسی، در شمار نمونه‌های شاخص نثر داستانی فارسی قرار می‌گیرند.

البته با وجود پرداخت ظریف به ساختار داستان، بیشتر داستان‌های او آمیزه‌ای است از رؤیاو واقعیت، از مسائل عینی و ذهنی،این بدان معناست که دغدغهٔ فن، او را از مضمون غافل نکرده، برعکس داستان‌هایش آغشته به رمز و رازی وهم‌گونه‌اند به گونه‌ای که گاه باعث «برانگیختن گیجی و حیرت خواننده» می‌شوند (همان ۱۱۷). «دنیای آثار صادقی، در آغاز دنیایی است عینی که مسائلش ریشه در واقعیت دارد...اما کم کم تبدیل می‌شود به دنیایی پر از نشانه و علامت... که فضای حاکم بر آن، فضایی است وهم‌آلود و شخصیت‌هایش چندلایه و

۱- اگرچه سیدمحمدعلی جمالزاده با نوشتن فارسی شکر است، آغازگر رسمی داستان کوتاه در ایران است، اما این هدایت است که آغازگر داستان کوتاه، استوار بر ویژگی‌های داستانی، است. «نویسندگان»

Archive of SID

www.SID.ir

حتی مبهم‌اند» (بزرگ نیا ۱۸۵-۱۸٦).خواننده علی‌رغم کوشش برای دست‌یابی به تصویری دقیق از شخصیت، نمی‌تواند بفهمد وی چگونه آدمی است. نمونهٔ این ابهام و فضای رمزآلود و اختلاط شخصیت‌ها در داستان *خواب خون* او به خوبی نشان داده شده‌اند.

داستان کوتاه *خواب خون* بهرام صادقی نخستین بار در سال ١٣٤٤ در *جُنگ* اصفهان و بار دیگر در سال ١٣٤٩ در چاپ اول مجموعه داستان *سنگر و قمقمه‌های خالی* منتشر شد. این داستان نیز همچون *پاک‌کن‌های* روب گریبه، آمیزه‌ای از داستان معمایی و داستان پلیسی است که به دلیل پرداخت صرف به پیرنگ داستانی و چشم‌پوشی از ارائهٔ مسائل اجتماعی و سیاسی، از انواع ادبی مورد پسند صادقی به شمار می‌رفت.داستان حول یک شخصیت اصلی و چندین شخصیت ثانوی شکل می‌گیرد. این داستان، با دارا بودن فضایی هراس‌آمیز و مبهم، دنیایی آمیخته از رؤیا و واقعیت را پیش روی خواننده می‌گذارد. درهم‌تنیدگی حوادث و شخصیت‌ها باعث می‌شود که داستان، همانند شازده احتجاب هوشنگ گلشیری، تن به خلاصه شدن ندهد، چرا که هر عبارت آن افشا کنندهٔ رازی از این فضای رمزگونه و ناشناخته است. با این حال، می‌توان گفت که داستان، ماجرای زندگی یک دانشجو در «اتاقی کوچک و مرطوب و سرد» در انتهای کوچه‌ای در محله‌ای اسرار آمیز است (صادقی، ١٣٤٩، ۲۹۳).ازآن‌رو اسرارآمیز که کوچه‌های آن، در آن واحدهم قابلیت عبور و مرور دارند و هم بن‌بستند. در همسایگی این شخصیت نیز، که راوی داستان است، «ژ...» زندگی می‌کند که گویا نویسنده است و قصد دارد کوتاه‌ترین داستان دنیا را بنویسد، او همیشه در رؤیای راوی حضور دارد و ناظر بر اعمال و رفت و آمدهای اوست. شخصیت بعدی داستان «محمود ترازودار» است که در نانوایی کار می‌کند و در همان کوچهٔ ژ... و دانشجو ساکن است. شخصیت دیگر، «مرد بلندقد و مرموز»، که کنجکاوی راوی را برانگیخته هم در همان نانوایی سکونت دارد تا به برکت گرمای آن، سرمای زمستان را تاب بیاورد. راوی در برخورد با این مرد بلندقد، درمی‌یابد که او کشته شده و بعدها پلیس، هر سه شخصیت یعنی راوی، محمود و ژ... را مظنون به قتل شناخته است. اما ژ... در پی همین اتهام، رگ‌های خود را می‌زند و با این کار، انگشت اتهام را به سمت خود نشانه می‌رود، زیرا به باور پلیس کسی که به خود رحم نمی‌کند، به دیگران هم ترحم نمی‌کند. (همان ۲۹۷) با دقت در اشارات نویسنده در داستان، می‌توان دریافت که این هر چهار شخصیت، در واقع یک نفر یعنی همان راویند.

Archive of SID

www.SID.ir

۲.تناظر و همنوایی عناصر رمان‌نویی این دو داستان

۲-۱. شخصیت

در بیشتر داستان‌ها، شخصیت‌ها به واسطهٔ دارا بودن خصلت‌های فیزیکی و رفتاری، خود را به خواننده می‌شناسانند. ظاهر فرد در داستان، خواه ناخواه مجموعه‌ای از اطلاعات را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. دسته‌ای دیگر از خصلت‌های کسان داستان باطنی بوده و مخاطب با مطالعهٔ آن‌ها درمی‌یابد که با چگونه فردی مواجه است. در خلال پردازش داستان، نویسنده گاه از گذشته و «تاریخچهٔ زندگی» شخصیت به خواننده می‌گوید و رازهایی از زندگی او را افشا می‌سازد (سی. کلارک ۷۷). گاهی نیز موقعیت‌هایی پیش می‌آید که شخصیت داستان در برخورد با دیگر کسان داستان یا حتی حوادث و کشمکش‌ها خود را می‌شناساند.رمان سنتی، به خاطر پرداخت به تمام این جنبه‌ها مورد قبول واقع می‌شد زیرا «رمان‌نویسان سنتی معتقد بودند با رمان‌هایی که بر پایهٔ اسناد تاریخی می‌نویسند، قادرند شخصیت‌هایی واقعی خلق کنند که یارای برابری با برگ هویت اشخاص را دارند» (مول پوآ ۳٤).

با تحول شیوه‌های روایی در داستان‌نویسی، «رمان‌نویس از اصل سنتی روایت رویگردان شد» (سید حسینی ۱۰٦۷). ساختار و ریخت شخصیت‌ها نیز دستخوش دگرگونی شده و هر بار شخصیت بخشی از خصلت‌های خود را از دست داد تا جایی که در نهایت، رمان نو نظریهٔ «مرگ شخصیت» را اعلام کرد (اخوت ۱۵۳). حتی رولان بارت بر این باور است که در رمان نو، شیوه‌های نگارش منسوخ نشده، بلکه خود شخصیت دچار دگردیسی شده است: «رمان نو دیگر به قهرمان‌سازی در رمان اعتقادی نداشت» (مول پوآ ۳٤). در رمان بالزاکی مخاطب شاهد آفرینش شخصیت‌هایی «زنده»، «عمیق» و «پویا» بود، اما «چنانکه از ظواهر امر برمی‌آید امروز دیگر نه رمان‌نویس چندان اعتقادی به شخصیت‌های رمانی خود دارد و نه خواننده می‌تواند همچنان آن‌ها را باور کند. از این رو، می‌بینیم که شخصیت رمانی که از برکت این تکیه‌گاه دوگانهٔ اعتقاد نویسنده و خواننده به او، قائم و استوار بار تاریخ را بر دوش‌های فراخ خود می‌کشید، اینک با از دست دادن آن، لرزه در ارکانش افتاده است و دارد از پای درمی‌آید» (ساروت ۵۹). در رمان کلاسیک، نویسنده با تکیه بر بایسته‌ها و دستاوردهای علم روانشناسی، تمام جنبه‌های پنهان و واپس زدهٔ شخصیت را برملا می‌کرد.اما در رمان نو «علم روانکاوی، انسجام‌ناپذیری شخصیت و بخش‌های تاریک آن را نشان داد» (مول پوآ ۳٤).در این گونه رمان، قهرمان مفهومی نداشته، فرد فاقد «روح» و درنتیجه بی‌نیاز از تحلیل روانشناسانه است. نویسنده در تلاش برای شخصیت‌پردازی، موفق به آفرینش افرادی «خنثی، منفعل، بی‌هویت،

Archive of SID

www.SID.ir

بی‌شناسنامه و شیءگونه» می‌شود (اسحاقیان ١٢٦). از دلایل رنگ‌باختن اشخاص، تحول سیاست‌های اجتماعی ـ اقتصادی در جوامع غربی بود، به نحوی که در پی ایجاد پاره‌ای تغییرات در سرشت سرمایه‌داری در آغاز قرن بیستم و گذار از سرمایه‌داری آزاد به امپریالیسم، «هرگونه اهمیت اساسی فرد و زندگی فردی در درون ساختارهای اقتصادی و در نتیجه در مجموعهٔ زندگی اجتماعی» حذف شد. گلدمن این دوره را «دورهٔ انحلال» یا «اضمحلال کامل شخصیت» می‌نامد (گلدمن ٢٥٠–٢٥١).

در رمان *پاک‌کن‌ها*، کارآگاه والاس با از دست دادن هویت خود، «با ساعت [خود] که حافظهٔ زمان سنج خود را از دست داده تفاوتی ندارد» (اسحاقیان ١٢٠). حتی در خلال رمان می‌توان مشاهده کرد که گویی والاس در حین انجام مأموریت، به نحوی در جستجوی هویت از دست رفتهٔ خویش است. او به یاد می‌آورد که در کودکی همراه با مادرش برای ملاقات فردی که او نمی‌شناخته، به این شهر و محله آمده است: «در گذشته هنگامی که بچه بود، یک بار دیگر به این شهر آمده بود، اما فقط برای چند ساعت و خاطرهٔ مشخصی از آن در ذهن ندارد» (روب گرییه، ١٣٧٩، ٥٧).همین از دست دادن هویت، باعث می‌شود که بیشتر شخصیت‌های رمان نویی نامی نداشته باشند (اخوت ١٧٠).در *پاک‌کن‌ها* و *خواب خون*، تقلیل یافتن نام اکثر آنان به حرف اول اسمشان و یا صفتی پیش‌پاافتاده از شخصیت‌شان،مؤید این مطلب است.

در رمان‌های سنتی نام افراد، تداعی‌گر «بار عاطفی و اجتماعی و نشان دهندهٔ خاستگاه فکری» آن‌هاست (همان ١٦٩). در حالیکه در رمان نو، اسم شخصیت‌ها مسخ شده و به ظاهر معنای خاصی به ذهن خواننده متبادر نمی‌کند. این اسامی «گاه تا حد یک حرف اختصاری تقلیل پیدا کرده»و هویت مشخصی را تداعی نمی‌کنند (لالاند ٣٩). برای مثال در داستان *خواب خون*، اسم یکی از اشخاص «ژ...» و نام دیگری «مرد بلندقد مرموز» است؛ یا در رمان *پاک‌کن‌ها*، چند حرف از حروف اسم کافه‌ای که روی در ورودی آن نقش بسته بوده، حذف شده و خواننده قادر به بازشناسی آن نیست. همچنین است نام سازندهٔ پاک‌کن‌هایی که گهگاه والاس برای مقصودی نامعلوم خریداری می‌کند. اینکه چرا صادقی حرف ژ... را برگزیده نیز جای تأمل دارد. نخست‌آن‌که این حرف کمترین میزان تکرار را در میان سایر حروف زبان فارسی دارد و به عبارت بهتر، حرفی است که کمترین کاربرد را دارد. دوم این‌که ژ...می‌تواند مخفف واژهٔ «ژنده‌پوش» باشد که در داستان در توصیف ساکنان محله به کار رفته است. (صادقی، ١٣٤٩، ٢٩٦)

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیت‌های *خواب خون* نیز همچون همتاهای خود در *پاک‌کن‌ها* «در چارچوب تعاریف متداول از شخصیت‌ها نمی‌گنجند» (نفیسی ۱۳۹). اینان همچون آدم‌های مسخ شده‌اند که در ظاهر افکار، رفتار، احساسات و زندگی شناخته‌شده‌ای دارند اما «در باطن، مبتذل و مسخره می‌نمایند، صددرصد عادی نیستند» (صادقی، ۱۳۷۷، ۱۰۵). این آدم‌ها ویژگی بارز و مشخصی ندارند و خواننده به گونه‌ای با آن‌ها مواجه می‌شود که انگار آن‌ها را«در یک شب بارانی، که باران تندی می‌آید از پشت شیشه» دیده است: «من صورت ژ... را برای یک لحظه از پشت شیشهٔ پنجرهٔ اتاقش که در طبقهٔ سوم عمارت نوسازی قرار داشت دیدم» (صادقی، ۱۳٤۹، ۲۹۱). صادقی می‌کوشد تا با پرداخت به ساختارهایی دیگر همچون طرح، تکنیک و لحن، سرپوشی برخلأ ناشی از بی‌هویتی اشخاص بگذارد. ابتذالِ همین بی‌هویتی و روزمرگی بی‌حاصل، باعث خلق شخصیت‌هایی عبث، به حاشیه رانده شده و مرده‌واری شده که در نهایت با فکر خودکشی دست به گریبان می‌شوند. اینان اغلب افرادی تحصیل‌کرده‌اند که در بن‌بست زندگی گرفتار شده و امیدی به خلاصی ندارند. در بسیاری از صحنه‌های *خواب خون*، آشفتگی و نابسامانی راوی که نماینده این تیپ شخصیت است به تصویر کشیده شده است؛ همچنانکه در رمان *پاک‌کن‌ها* نیز حدس زده می‌شود که دانیل دوپون پیش از آن سوء قصد نافرجام، قصد خودکشی داشته، ولی پس از صرف شام با اقدام تهدیدآمیز قتل مواجه می‌شود (روب گرییه، ۱۳۷۹، ۱۸۲).

در بیان التقاط شخصیت‌ها باید گفت که با نگاهی عمیق به این دو داستان، می‌توان دریافت که «کسانِ داستان سیمایی شفاف ندارند. شخصیت‌ها سخت به هم شبیه اما به همان اندازه هم ناهمانندند. خواننده سرانجام هم نمی‌فهمد کسان داستان کیانند؟» (اسحاقیان، ۱۵–۱٤). به عنوان مثال، مخاطب با در دست داشتن شواهدی می‌تواند حدس بزند که والاس همان گاریناتی، و بوناوانتور همان فابیوس است. حتی مرد میخواره که در ظاهر مست است و بر آنچه می‌گوید تسلطی ندارد، اما در واقع عاقل‌تر از دیگران می‌نماید، والاس و گاریناتی را با هم اشتباه می‌گیرد: «ولی حالا والاس را نگاه می‌کند، دهانش را باز می‌کند و کینه‌توزانه می‌گوید: «چرا دیروز نمی‌خواستی گپ بزنی؟» والاس شگفت‌زده می‌پرسد: «من؟» مرد که با خنده‌ای شکلک‌وار، چهره‌اش از هم باز می‌شود، می‌گوید: «آه، فکر می‌کنی تو را به جا نمی‌آورم؟» ... والاس می‌گوید: «حتماً اشتباهی در کار است.» مرد میخواره خطاب به صاحب کافه نعره می‌زند: «می‌گوید اشتباهی در کار است، من و اشتباه!» با صدایی رعدآسا می‌زند زیر خنده» (روب گرییه، ۱۳۷۹، ۱٤۹). همچنین در جایی دیگر از *پاک‌کن‌ها* می‌خوانیم: «ژ.ب. یک

Archive of SID

www.SID.ir

دلال است و شاید هم کمی خلافکار. گ. و آندره و.س. دو تا از کارگزارانش هستند. آن دو با هم دیروز در کاری شرکت داشته‌اند که امروز به پایان می‌رسد. دلال ـ که از کمک گ. محروم مانده ـ مایل است کارگزار دوم زودتر از موقع مقرر، پای کار باشد تا وقت کم نیاورد» (همان ۲۱۹). شخصی که با اسم اختصاری ژ.ب. معرفی شده، همان «ژان بوناوانتور» مشهور به «بونا» است. فردی که با حرف گ. مشخص شده کسی جز گاریناتی نیستو و.س. بی‌تردید همان والاس است. از آنجایی که گاریناتی و والاس در واقع یک نفرند و اینکه با توجه به نکتهٔ فوق برای یک نفر به نام بونا کار می‌کنند و از طرفی، والاس فرستادهٔ فابیوس برای رسیدگی به پروندهٔ قتل دوپون است، می‌توان نتیجه گرفت که در واقع بونا و فابیوس هم یک نفرند.

در داستان خواب خون هم در تشخیص افراد دچار چنین آشفتگی هستیم. در واقع، راوی، مرد بلندقد، ژ... و محمود همگی یک نفرند. در ابتدا، با تأمل در داستان درمی‌یابیم که راوی همان مرد بلندقد است، چرا که هر دو از گرمای تنور نانوایی برای غلبه بر سرما سود می‌برند: «بیش از همه حالت آن مرد درازقد و لاغری توجهم را جلب می‌کند که همیشه ساکت و خاموش گوشه‌ای کز کرده است، یا در تاریکی‌ها کنار تنور ویا پشت جوال‌های آرد و گندم و یا در دالان بی سر و تهی که در انتهای دکان دهن باز کرده است و معلوم نیست از کجا سر در می‌آورد – مثل زخمی که وسیع و بی‌خون است ـ و آن مرد درازقد گاهی بر آن می‌نشیند، اما اغلب دور و بر تنور می‌پلکد و ادای کسی را درمی‌آورد که می‌خواهد گرم بشود...» (صادقی، ۱۳٤۹، ۲۹۱). این در حالی است که اندکی پس از به قتل رسیدن مرد درازقد، روزنامه‌ها راوی را با هویتی بکلی مبهم وحتی عمومی، قاتل او معرفی می‌کنند (همان ۲۹۷). در ادامه، می‌توان حدس زد که ژ... همان راوی است: «و این را هم ناگفته نگذارم که ژ... عقیده داشت که عاقبت کوتاه‌ترین داستان دنیا را او خواهد نوشت. اگرچه اکنون درست به یاد نمی‌آورم که واقعاً مقصود خودش را چگونه بیان کرده بود و چه واژه‌هایی به کار برده بود، اما به صراحت باید بگویم که او در این خیال بود که کوتاه‌ترین داستان دنیا را بنویسد» (همان ۲۹۱)، در حالی‌که در واپسین سطرهای داستان می‌خوانیم: «معهذا کوتاه‌ترین حکایت دنیا را من خواهم نوشت، و اشتباه نکنید، کوتاه‌ترین حکایت دنیای خودم را. در زندان یا در بیمارستان و یا در زیر چوبهٔ دار» (همان ۲۹۷). از میان جملاتی که ثابت می‌کند محمود همان مرد بلندقد است، می‌توان به این قسمت اشاره کرد: «وقتی درست به قیافه او [محمود] دقیق شدم دیدم که چشم‌هایش مثل شیشه شفاف است و هردم به نقطه‌ای خیره می‌شود و قدش هم آنقدرها که گمان می‌کردم بلند نیست» (همان ۲۹۲). در جای دیگر می‌بینیم که راوی، خون خود را، هم

Archive of SID

www.SID.ir

پس از قتل مرد درازقد در اطراف جسد بازشناخته و هم پس از خودکشی ژ...: «او را در حالی که به قصد خودکشی با تیغ رگ‌های خود را بریده بود، دستگیر کردند. بله او را دستگیر کردند و من می‌دانم، زیرا خون خودم را خوب می‌شناسم، به همان اندازه که خون مرد بلندقد را که از خودم دورش کردم، می‌شناسم» (همان ٢٩٦) در نهایت، می‌توان نتیجه گرفت که صادقی نیز همچون روب گرییه، شخصیت را مثل آیینه‌ای درهم می‌شکند. در واقع ژ...، بخش آرمانی و روشنفکر ذهن راوی است که قصد دارد نویسنده شود و کوتاه‌ترین داستان جهان را نیز بنویسد. محمود بخش عادی و روزمرهٔ ذهن راوی است که مرتب به تطمیع راوی می‌پردازد و سرانجام او را به قتلی موهوم وامی‌دارد (همان ٢٩٢). شخصیت مرد درازقد هویت بیرونی ندارد و جنبهٔ سیاه، تباه و شاید شیطانی ذهن راوی است که همه‌جا حضوری سایه‌وار دارد. راوی *خواب خون*، در جهان پندار، حضور این شخصیت را برنمی‌تابد و او را می‌کشد تا سیمای روشنفکرش پایدار باقی بماند. به عبارت دیگر، راوی با قربانی کردن لذات تباه در درون خود، جنبهٔ متعالی خود را ارتقا می‌بخشد. در پایان باید افزود که آنچه داستان *خواب خون* را از نمونه‌های مشابه رمان نویی متمایز می‌سازد، کشته شدن شخصیت به دست خود اوست و اینجاست که می‌توان گفت صادقی در فن شخصیت‌پردازی، حتی از همتایان رمان نویی خود نظیر روب گرییه هم فراتر رفته است.

٢-٢.فن

فن به روش‌هایی اطلاق می‌شود که در چارچوب عناصر صوری روایت، به خدمت «چگونه گفتن» داستان درمی‌آیند. در واقع، «تکنیک به مجموعه روش‌هایی گفته می‌شود که در صورت‌بندی روایت مورد استفاده قرار می‌گیرند.» (مستور ٥٢). به تدریج با رنگ‌باختن شیوه‌های تکنیکی همه‌پسند، رمان نو ظهور می‌کند که با «تکیه بر اهمیت عامل صناعت در هنر» (گویتی سولو ٢٧) و با ادعای بی‌محتواسازی ادبیات، روش‌های قالبی سنتی را برنمی‌تابد. «بنابر گفتهٔ روب گرییه، انتقال اندیشه، استفاده از شکل سنتی رمان را ایجاب می‌کند» (همان)، در حالی‌که رمان نو معتقد است که «در دنیای امروز، در درجهٔ اول داستان باید به لحاظ ساختارش شگفتی بیافریند» (محمودی، ١٣٧٦، ١٦٤). رمان‌نونویس نسبت به حوادث آنچنان بی‌طرفانه، گزارش‌گرانه و خونسرد برخورد می‌کند که گویی فقط ناظر و حکایت کنندهٔ آن‌هاست. او نسبت به جهان و آنچه در آن است بی‌تفاوت بوده و کارش تنها به «سیاهه برداری سرد و عینی اشکال و اشیا» محدود می‌شود (سید حسینی ١٠٨٧).سبک روایی توصیف‌های رمان *پاک‌کن‌ها*

Archive of SID

www.SID.ir

مصداق بارز این توصیف ماشین‌وار است: «در تاریک روشن سالن کافه، صاحب آن مشغول چیدن میزها، صندلی‌ها، جاسیگاری‌ها و شیشه‌های آب گازدار است؛ ساعت شش صبح است» (روب گرییه، ۱۳۷۹، ۱۲). به دلیل این هنجارشکنی در ساختار روایت، رمان دیگر جریان منسجم و یکدستی ندارد. هیچ‌گونه روند منطقی بر سیر حوادث آن حاکم نیست و خواننده مجبور است بخش‌های مختلف آن‌را چون تکه‌های پازلی کنار هم بچیند تا به درک بهتر داستان نزدیک شود.این پریشان‌نمایی و گسسته‌واری متأثر از یکی از روش‌های متداول در میان رمان نونویسان، یعنی استفاده از فنون سینمایی است. آنچنان‌که می‌دانیم روب گرییه جز رمان، فیلم‌نامه هم می‌نویسد و یکی از شگردهای برجستهٔ وی در رمان‌نویسی، بهره‌جویی از برش ناگهانی رخداد و صحنه و پرداختن به رخداد و صحنه‌ای دیگر است. به عنوان مثال صفحات اول رمان، به قتل پروفسور دانیل دوپون اذعان دارد در حالی‌که در ادامه، خواننده وی را زنده در درمانگاه دوست پزشکش ملاقات می‌کند.

بهرام صادقی نیز خود در مصاحبه‌ای می‌گوید: «من بیشتر به فرم و تکنیک فکر می‌کنم» (صادقی، ۱۳۷۷، ۱۱۰). آنچنان‌که می‌دانیم، صادقی به دلیل علاقهٔ فراوان به نویسندگان فرم‌گرا، برای ساختار داستان اهمیت بسیاری قائل بود. با آن‌که «اغلب ساختار داستان‌هایش را با ساختار نوی داستان‌های خارجی مقایسه می‌کرد، به خصوص با داستان‌های روب گرییه» (محمودی، ۱۳۷۷، ٦٤)، بر این باور بود که برخی از این ساختارهای نوجویانه را پیش از آنان تجربه کرده است. از این‌روست که به طورتقریبی در تمام آثار او، نوعی عدم تمکین به قاعده‌های مرسوم روایی و تلاش برای یافتن شگردهای تازهٔ قصه‌پردازی قابل مشاهده است.

علاوه بر این، بی‌قاعدگی که مختص سبک روایی اوست باعث می‌شود تا فضایی از تردید و عدم قطعیت داستان را فرا بگیرد و «خواننده در فهم داستان دچار ابهام شود» (محمودی،١٣٧٦، ١٦٨). برای مثال در *خواب خون*، سبک بریده بریده و نامنسجم نوشتار و نیز خسّت نویسنده در ارائهٔ اطلاعات باعث شده تا مخاطب از فهم دقیق داستان عاجز شود. در نهایت تشخیص این‌که چه کسی مرد بلندقد را کشته و آیا به راستی پای قتلی واقعی در میان است یا نه، فرایند دشوار و پیچیده‌ای است. همچون *پاک‌کن‌ها*، از ظرایفی که در پرداخت داستان *خواب خون* به کار رفته، بهره‌گیری از فن کات سینمایی است، بدین معنی که داستان از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر و از شخصی به شخص دیگر در نوسان است. به طور مثال صحنه‌های آغازین داستان به معرفیِ ژ... و خصوصیات او پرداخته و در ادامه، پای راوی و ترازودار به روایت باز می‌شود. در چنین شرایطی، ذهن مخاطب فرصت خو گرفتن به فن روایت نویسنده

Archive of SID

www.SID.ir

را ندارد و دچار سردرگمی می‌شود.

۳-۲.فروکاستن محتوا و درونمایه‌های تعهدگرایانه

نویسندهٔ سنتی، قالبی از بایدها و نبایدها در دست داشت و آثارش ملزم به حرکت در بستر این هنجارها بود. بسیاری از رمان‌های سنتی با هدف اشاعهٔ یک ایدئولوژی نگاشته می‌شدند، تا این‌که پس از دو جنگ جهانی، ناتوانی ایدئولوژی‌ها در بهبود اوضاع بشر بر همگان آشکار شد و پدیده‌ای همچون رمان نو در مخالفت با اندیشهٔ هستی‌گرا که آخرین مکتب فکری آن زمان تلقی می‌شد، پا به عرصهٔ ظهور نهاد. در واقع از نظر رمان نو، «جهان نه معنادار است و نه پوچ، فقط وجود دارد» (روب گرییه، ۲۰۰۲، ۱۸). نویسندگان جریان نو به جای محوریت دادن به درونمایه‌های ایدئولوژیک و تعهدگرای اجتماعی در هنر، با مکتب‌هایی که ادبیات را به ابزار تبلیغ ارزش‌های جناحی خود مبدل کرده بود، به مخالفت برخاستند: «بسیاری از نویسندگان رمان نو ضمن رد هرگونه داعیه‌ای در زمینهٔ رسالت اجتماعی و سیاسی از خوانندگان آثار خود تنها توقع دارند در پی کشف راز و رمز ساختار اثر، طرح داستان، هزارتوی رخدادهای نمادین و دلالتگر و آغاز و پایان رمان و جز آن باشند» (اسحاقیان ۲۲-۲۱). روب گرییه در جایی اذعان می‌دارد که در وهلهٔ نخست، خود ادبیات اهمیت دارد. از نظر او، آنچه به صورت و ریخت مربوط می‌شود، همواره مهم‌تر از آن چیزی است که به عنوان محتوای داستان در آن نهفته است.

البته این تلقی نوین از ادبیات، هیچ‌گاه در ادبیات داستانی ایران، به صورت مبنایی و چشمگیر مجال ظهور و بروز نیافت. با این حال، داستان‌های بهرام صادقی محصول تلاش‌های پیگیر او برای اثبات ارجحیت فرم بر محتواست. به عقیدهٔ خود او، «در وهلهٔ اول باید داستان نوشت، داستان خالص، باید ساخت، به هر شکل و هر جور... فقط مهم این است که راست بگویی» (صادقی، ۱۳۴۹،۱۱۸-۱۱۷).داستان خوب از نظر او داستانی است که مبناهای تعهدگرای معهود خود را از دست داده و میدان فراخناکی برای جولان نوجویی‌های ساختاری و صوری است. *خواب خون* نمونهٔ زبدهٔ این طرز تلقی در روزگار خویش است.

۴-۲. ارزش‌بخشی به اشیا و نادیده انگاشتن عامل انسانی

در رمان سنتی، اشیا تنها بدان سبب مطرح می‌شوندکه اشخاص بخشی از هویت خود را به آن‌ها وامدارند، به این معنی که اهمیت اشیا به خاطر ارتباط و بستگی آن‌ها با افراد است. در

Archive of SID

www.SID.ir

بیان تمایز تلقی از حضور اشیا در رمان سنتی و جدید می‌توان با روب گرییه همصدا شد که «اشیای بالزاکی ... به جهانی تعلق داشتند که انسان در آن فرمانروا بود؛ این اشیا اموال و املاک بودند و هدف دستیابی، حفظ و حکومت بر آن‌ها بود» (همان). اما به مرور زمان و با پیدایش جوامع مصرف‌گرا و مصرف‌زده، پدیدهٔ شیءوارگی chosification جایگاه پیشین انسان و مناسبات او را با اشیا متزلزل و متحول کرد.

در دنیای جدید، اشیا جایگاهی مستقل و ثابت یافته‌اند وکلیّت رمان نو به شرح موقعیت آن‌ها محدود می‌شود. در جامعهٔ معاصر، «اشیا از دوام و استقلالی برخوردارند که اشخاص آن را به طور فزاینده از دست می‌دهند» (گلدمن ۲٤۸). رمان نو نویسان از جمله روب گرییه دریافتند که در روزگار مدرن فرایند محو شخصیت خواه ناخواه به وقوع پیوسته است. مبرهن است که باید پدیده‌ای جایگزین این عنصر از دست رفته شود و این پدیده، چیزی جز شیء نیست.

به هر روی در دنیای شیءزدهٔ امروز و در رمان نو، انسان دیگر مالک و حاکم بر اشیا نبوده، بلکه همسان با آن‌ها در نظر گرفته می‌شود. رمان نو «موجوداتی به اصطلاح آدم... که کوچک‌ترین فرقی با اشیا ندارند» را عرضه می‌دارد (اسحاقیان ۱۲۱)، دیگر صحنه‌ای برای بروز احساسات آنان مهیا نیست و باید به جلوه‌گری گاه و بی‌گاه خود از خلال اشیا بسنده کنند.

پاک‌کن‌ها بیش از آنکه به وصف روابط بین شخصیت‌ها بپردازد، به توصیف اشیایی تن داده که اغلب با هم پیوندی ندارند. صفحات اولیهٔ رمان منعکس کنندهٔ ارزش‌بخشی مفرط به اشیا است. برخی از اشخاص داستان، گاه با تکیه دادن به نرده‌های پل‌هوایی، به بازتاب اشیا در آب دریا خیره می‌شوند و نویسنده به توصیف این صحنه می‌پردازد بدون آنکه به بازتاب این اشیا در ذهن شخصیت علاقه‌ای نشان دهد. توصیف اشیا در *پاک‌کن‌ها* به صورت کاملی «عینی» بوده، اشیا همان‌گونه که هستند تصویر می‌شوند: «تیره، منجمد، سرد و زمخت» (همان ۲۹)، بی‌آن‌که ذره‌ای قضاوت، احساس یا پیش‌داوری بر آن حاکم باشد: «یک چهارم گوجه‌فرنگی به راستی بی‌نقص، بریده شده با ماشین از محصولی با ابعاد کاملاً متوازن. گوشتش همبسته، فشرده و همسان است، به رنگ قرمز زیبا، و همه جا درون پوست برّاق و غلافی که دانه‌های زرد و یکدست را با پوشش ژلاتینی سبز فام منتشر در برآمدگی مرکز میوه نگه‌داشته، ضخامت منظمی دارد. این برآمدگی به رنگ صورتی کمرنگ که اندکی هم دانه دانه است، از فرورفتگی داخلی، به یک رشته رگهٔ سفید که یکی از آن‌ها به دانه‌ها می‌رسد- به نحوی شاید کمی نامطمئن- شروع می‌شود...» (روب گرییه، ۱۳۷۹، ۲۰۷).

Archive of SID

www.SID.ir

در *خواب خون* نیز، با رنگ‌باختن جایگاه ویژهٔ شخصیت، دنیای ماشینی و بی‌احساس اشیا جایگزین عامل انسانی می‌شود. گرچه داستان کوتاه *خواب خون*در مقایسه با رمان*پاک‌کن‌ها*، وصف مفصلی از اشیا به دست نمی‌دهد، اما به هر حال بخش‌هایی از این توصیفات را در آن می‌توان یافت: «روی یک بسته کتاب نشسته بود، کیف پولش را باز کرده بود، اسکناس‌هایش را با دقت می‌شمرد، تا می‌کرد، در آن می‌گذاشت و باز از آن بیرون می‌آورد» (صادقی، ۱۳۴۹، ۲۹۲). البته فرو کاستن شخصیت در داستان *خواب خون* مصداق دیگری هم دارد که عبارت است از پنهان و در محاق ماندن افراد در سایهٔ اشیا. راوی در ابتدای داستان مرد بلندقد را از پشت کیسه‌های آرد و در تاریکی تنور دیده و شناخته است و برخی دیگر از شخصیت‌ها را نیز در محاق اشیا به تصویر می‌کشد.

۳.دو داستان، یک پیرنگ

ارسطو در تعریفی صریح از پیرنگ، آن را «تنظیم کنندهٔ حوادث و تقلید از عمل دانسته است» (میر صادقی، ۱۳۶۷، ۱۵۰). در واقع، «پیرنگ، وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی و منطقی تنظیم می‌کند» (میر صادقی، ۱۳۸۳، ۱۷۷). پیرنگ، نظم و ترتیب وقایع را به دست می‌دهد و از این رهگذر، به خواننده نیز کمک می‌کند تا با پیگیری علت حوادث، در این زمینه به نوعی انسجام و وحدت فکری نیز دست یابد، زیرا «پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعهٔ سازمان یافتهٔ وقایع است؛ این مجموعهٔ وقایع و حوادث با رابطهٔ علت و معلولی به هم پیوند خورده» (همان ۱۷۸)، سرانجام نظم داستان را رقم می‌زنند.

۱-۳.دو داستان معمایی ـ پلیسی

داستان پلیسی طبیعی‌ترین ساز وکار ذهن بشر را که همانا کاوش است، به‌کار می‌گیرد. به بیان دیگر، «رمان پلیسی حرکت ذهن انسانی است که با جهانی کدر و غیرشفاف درگیر است» (نارسژاک ۹). به همین سبب، رمان *پاک‌کن‌ها* جزء داستان‌های پلیسی به شمار می‌آید: کارآگاه مأمور رسیدگی به قتلی از سلسله قتل‌های زنجیره‌ای است و بر خلاف انتظار، خود به قاتل واقعی مبدل می‌شود. البته آنچه *پاک‌کن‌ها* را از یک رمان پلیسی صرف فراتر برده به آن جنبهٔ معمایی می‌بخشد این نکته است که در نهایت خود کارآگاه، قاتل از آب در آمده، در کمال ناباوری پدر خود را می‌کشد.

داستان پلیسی به دلیل پرداخت صرف به داستان و چشم پوشیدن از مسائل اجتماعی-

Archive of SID

www.SID.ir

سیاسی سبک مورد علاقهٔ صادقی نیز هست. به عقیدهٔ ساعدی، «جذابیت داستان‌های پلیسی برای او بیشتر به خاطر پوچی آغاز و پوچی فرجام بود» (ساعدی ۱۲۰). البته شیوهٔ نگارش او به سبک داستان‌های پلیسی ویژگی قابل اعتنای دیگری نیز دارد: او «داستان‌هایش را چنان می‌نوشت که گویی مقدمهٔ قصه‌ای را حذف کرده و از وسط ماجرا قضایا را تعریف می‌کند» (همان ۱۲٤). داستان *خواب خون* هم با بهره جستن از فضایی مبهم و سراسر حیرت‌آفرین، در زمرهٔ رمان‌های معمایی- پلیسی در می‌آید.راوی در مواجهه با مرد بلندقد که خود، جنبه‌ای از رمز و راز جاری در داستان را رقم می‌زند، متوجه می‌شود که او کشته شده و بدین ترتیب، پای پلیس به داستان باز می‌شود. مسئلهٔ دیگری که این داستان را از دیگر همتایان خود متمایز می‌سازد، اینست که معما تا پایان داستان حل‌ناشده باقی مانده و به دلیل درهم‌تنیدگی شخصیت‌ها، خواننده حتی قدرت تمییز قاتل و مقتول را ندارد.

۲-۳. تعلیق

آنچنان‌که می‌دانیم «با گسترش پیرنگ، کنجکاوی خواننده بیش‌تر می‌شود و شور و اشتیاقش برای دنبال کردن ماجرای داستان، زیادتر... چنین کیفیتی را در اصطلاح «حالت تعلیق» یا «هول و ولا» می‌گویند» (میر صادقی، ۱۳٦۷، ۱٦۳-۱٦۲).نویسنده در طول فرآیند آفرینش داستان، اغلب به خلق موقعیت‌هایی دست می‌زند که در خلال آن، حس کنجکاوی خواننده برانگیخته شود. در چنین شرایطی، تعلیق «حاصل موقعیتی است که خواننده مایل است آیندهٔ داستان را حدس بزند، اما نمی‌تواند. تدارک چنین وضعیتی ضمن ایجاد جذبه در روایت، مخاطب را ترغیب می‌کند تا خواندن داستان را تا انتها پیش ببرد» (مستور ۲۱).

با وجود آن‌که لوکاچ در رد رمان نو، معتقد است که رمان نو تنها از رهگذر «تعلیق و هول و ولای ساختگی و تحمیلی خود جلب‌نظر می‌کند» (اسحاقیان ۱۰٤)، در داستان *پاک‌کن‌ها*، حوادث در فضایی به طور کامل آرام و به دور از تنش که البته از ابداعات رمان نونویسان به شمار می‌رود، به وقوع پیوسته، هول و ولا و هیجان زیادی نزد مخاطب ایجاد نمی‌کنند. در واقع بحران خاصی که حاصل در هم تنیدگی بیش از حد وقایع باشد، داستان را تهدید نمی‌کند، ولی در هر حال، خواننده گاه انتظار آنچه در داستان اتفاق می‌افتدرا ندارد. او بارها احساس می‌کند نیاز دارد بار دیگر حوادث را دنبال کند تا بداند در کدام موقعیت، سرنخ داستان را از دست داده است. به بیان بهتر، مخاطب در نگاه اول ممکن است هرگز متوجه اشارات روب گرییه در باب قرابت داستان با تراژدی اودیپ شهریار نشود، با این حال، نگاهی

Archive of SID

www.SID.ir

عمیق به داستان، به او گوشزد می‌کند که باید بیش‌از پیش در گذشتهٔ والاس دقیق شود تا بفهمد که چگونه پسری مرتکب قتل پدر خویش شده است.

بنا به دلایلی که پیش از این ذکر شد، استفاده از فرایند تعلیق در داستان‌های پلیسی مورد علاقهٔ صادقی نیز هست: (محمودی، ۱۳۷۷، ٦۳). در واقع، داستان‌های او «رگه‌های کوچکی از حالت انتظار [دارند] که بیش‌تر در داستان‌های پلیسی دیده می‌شود» (ساعدی ۱۱۷). در *خواب خون*، صادقی در پی وانهادن تکنیک‌های سنتی، قصد دارد خواننده را با خود همراه سازد و بخشی از بار آفرینش داستان را به او واگذار کند. در چنین حالتی، مخاطب به پیگیری داستان ترغیب شده و البته گاهی نیز جریان امور را از دست داده، در حیرت و حدس و گمان دچار سردرگمی می‌شود. در*خواب خون*، خواننده هر بار براساس اطلاعات ضد و نقیض نویسنده به شخصی از اشخاص داستان مظنون است، ولی هرچه پیش می‌رود از وی رفع اتهام می‌کند و دیگری را مسئول قتل می‌داند. جالب اینجاست که در پایان که معما حل و مشخصات قاتل واقعی ارائه می‌شود، خواننده باز هم قادر به تشخیص قطعی قاتل نیست.

نتیجه

ادبیات هر دوره تحت تأثیر عواملی است که کلیت مسائل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی آن دوران را رقم می‌زنند. با این وصف در روزگار مدرن، جبهه‌گیری در مقابل سبک سنتی رمان‌نویسی چندان هم دور از انتظار نیست. تحولات جامعهٔ مدرن در ساحت ادبیات نیز تبعیت از الگوهای جدیدی را ایجاب می‌کنند که بازتابندهٔ این تغییرات باشند. از این‌رو، در نیمهٔ دوم قرن بیستم ادبیات فرانسه، شاهد ظهور جریانی هستیم که با پس‌زدن قالب‌های مرسوم داستان‌نویسی، سعی در نمایاندن واقعیات دگرگون شدهٔ عصر خویش دارد. جریان رمان نو رنگ باختن شخصیت در برابر ارزش‌بخشی مفرط به اشیا، فروپاشی ساختمان نظام‌مند داستان، فروکاستن بن‌مایه‌های تعهدگرایانه و دغدغهٔ آفرینش شیوه‌های روایی نوین، را بیش از هر چیز مطمح نظر خویش قرار می‌دهد. بی‌شک در جوامع دیگر نیز، حوادثی بیرونی و فرامتنی وجود داشته‌اند که زمینه‌های مساعدی برای گرایش به رمان نو را فراهم آورده‌اند. رخداد دو جنگ خانمان‌سوز جهانی، گرایش افراطی جوامع به مصرفی شدن، تولید صنعتی و شکست ایدئولوژی‌های پذیرفته شده و بحران‌های اجتماعی و سیاسی دوران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در ایران از آن جمله‌اند.

در ادبیات داستانی معاصر ایران، پاره‌ای از آثار نویسندگان نوجو و بسیاری از داستان‌های

Archive of SID

www.SID.ir

بهرام صادقی را متأثر از کیفیت به کارگیری عناصر داستانی و شیوه‌های روایی رمان نویی دانسته‌اند. برای سنجش این فرضیه، درصدد مقایسهٔ داستان *خواب خون* او با *پاک‌کن‌ها* که از نمونه‌های شاخص و مطرح رمان نو به حساب می‌آید، برآمدیم. جدای از همنوایی و همپیوندی درونمایه‌ها، پیرنگ‌ها، نوع ادبی پلیسی ـ معمایی و حتی عناوین آن‌ها، هم‌سویی شگرفی در کیفیت به کارگیری عناصر رمان نویی در هر دو اثر وجود دارد. تلقی رمان نویی بهرام صادقی از شخصیت‌پردازی، فرم، زمان و بهره‌گیری او از فنون رمان نو نظیر تدوین صحنه‌ها به سبک گسسته‌وار سینما، توصیف‌های به غایت جزیی‌نگر از اشیا، نادیده‌انگاشتن عامل انسانی و چشم‌پوشی از بن‌مایه‌های اخلاقی و ایدئولوژیک، داستان *خواب خون* را در جرگهٔ آثار موفق رمان نویی قرار می‌دهد. حتی می‌توان گفت در مواردی نظیر سیال بودن و درهم‌آمیختگی هویت شخصیت‌ها، صادقی از همتاهای رمان نو نویس خویش هم پا را فراتر گذاشته است. از این‌رو بی‌گمان نمی‌توان او را به سادگی و مجامله از اصحاب تقلید از یک جریانِ ادبی به حساب آورد. آنچه پذیرفتنی‌تر و راستین‌تر خواهد بود، تلاشی است که باید برای بررسی چیستی و چرایی تحول‌جویی و نواندیشی‌های بهرام صادقی و دیگر نویسندگان ادبیات داستانی معاصر ایران نظیر گلشیری، حقوقی، فرخفال و مدرسی صورت پذیرد.

Bibliography

Barthes, Roland. (1954). "Littérature Objective" in *Essais critiques*. Paris: Seuil.

Bozorg Nia, Kamran. (1377/1998)."Vasvaseye marg fekre marg."*Khoun e abi bar zamine namnak*: 183-195. Tehran: Assa.

C. Clarke. Arthur, ... (1378/1999). *Hezar touye dastan*. Trad: Nassrin Mohajerani. Tehran: Cheshmeh.

Eshaghian, Javad. (1386/2007). *Rahi be hezar touye romane no*.Tehran: Golazin.

Goldmann, Lucien. (1381/2002). *Jame'e shenassiye adabiyat*. Trad: Mohammad Ja'afar Pouyandeh. Tehran: Cheshmeh.

Guiti Soulou, Juan. (1374/1995)."Ghatreye meliye shoma oghyanouse jahani nist." Trad: Abolhassan Najafi. *Kelk* 66: 271-276.

Lalande, Bernard. (1374/1995)."Romane no gheyre mota'ahed ast." Trad: Kave Mir Abbasi. *Kelk* 66: 38-44.

Mahmoudi, Hassan. (1377/1998). *Khoun e abi bar zamine namnak*. Tehran: Assa.

---. (1376/1997)."Joze' e akhere ebarate nevisande."*Khoun e abi bar zamine namnak*: 163-180.

Archive of SID

www.SID.ir

---. (1377/1998).“Goft o gou ba doustan va khanevadeye Sadeghi.”*Khoun e abi bar zamine namnak*: 61-71.

Mastour, Mostafa. (1379/2000). *Mabaniye dastan koutah*. Tehran: Markaz.

Mir Sadeghi, Jamal. (1367/1988). *Anasere dastan*. Tehran: Shafa.

---. (1383/2004). *Dastan va adabiyat*. Tehran: Ayeye mehr.

Mole Poa, Jean-Michel. (1374/1995).“Tavalode romane no”. Trad: Parvin Zolghadri. *Kelk* 66: 33-37.

Moti’i, Nasser. (1377/1998).“Goft o gou ba doustan va khanevadeye Sadeghi.”*Khoun e abi bar zamine namnak*: 61-71.

NarceJac, Boileau. (1372/1993). *Marge Roger Acroide (Agatha Christie), va naghd o barressie roman polissi*. Trad: Khosrow Sami’i. Tehran: Ghatreh.

Nafissi, Azar. (1377/1998). “Taghabole ro’ya va vaghe’iat.” *Khoun e abi bar zamine namnak*: 129-142.

Okhovat, Ahmad. (1371/1992). *Dastour zabane dastan*. Tehran: Farda.

Robbe-Grillet, Alain. (1379/2000). *Pak konha (Les Gommes)*. Trad: Parviz Shahdi. Tehran: Dashtestan.

---. (2002). *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.

Sadeghi, Bahram. (1349/1970). *Sangar va Ghomghome haye khali*. Tehran: Zaman.

Sadeghi, Bahram in Ayandegane adabi. (1377/1998).“Goft o shonoudi ba bahram Sadeghi.”*Khoun e abi bar zamine namnak*: 95-111.

Saedi, Gholam hossein. (1377/1998).“Honare dastan nevissiye Sadeghi.”*Khoun e abi bar zamine namnak*: 117-125.

Sarraute, Nathalie. (1362/1983). *Asre bad gomani (L’Ère de soupcon)*. Trad: Esma’il Sa’adat. Tehran: Negah.

Seyed Hosseini, Reza. (1384/2005). *Maktab haye adabi*.Tehran: Negah.

Archive of SID

www.SID.ir