ادب فارسی، سال ۸، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شمارهٔ پیاپی ۲۲

نقد و تحلیل پیوند شگرد و درون‌مایه در مجموعه‌داستانِ *تمام زمستان مرا گرم کن*[*]

تیمور مالمیر[**]
استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کردستان
فاطمه سلطانشاهی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران
(از ص ۱۹۹ تا ۲۱۷)
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۵/۲۱، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۱۵

چکیده

نویسندگان برای بیان و انتقال دغدغه‌ها و اندیشه‌های خود، علاوه بر انتخاب موضوع منطبق با درون‌مایه، شگردهای متفاوتی مبتنی بر سبک و سلیقهٔ خاصّ خود برمی‌گزینند. در این مقاله، به تبیین میزان و چگونگی پیوند درون‌مایه و لایه‌های معنایی چندگانهٔ متن با ویژگی‌های شگرد روایی چهار داستان نخست مجموعه‌داستانِ *تمام زمستان مرا گرم کن* از علی خدایی پرداخته‌ایم. هدف ما، در عین تبیین جنبه‌های مثبت نویسندگی، نقد و تحلیل مواردی است که نویسنده برای تعالی داستان‌نویسی، باید بدان توجّه بیشتری مبذول کند. دستاورد این مقاله نشان می‌دهد نحوهٔ بیان و کاربرد فضا، مکان، زمان، شیوهٔ روایت داستان و شخصیّت‌ها در تمام داستان‌ها دقیق و موفّق بوده است. انتخاب راوی برای تبیین و عرضهٔ درون‌مایه در داستان‌های «تمام زمستان مرا گرم کن»، «عصرهای یکشنبه» و «مکالمه» حساب‌شده صورت گرفته است، امّا در داستان «فانفار»، پی‌رنگ عاشقانهٔ داستان با راوی سوم شخص بیرونی تناسب ندارد. این داستان نتوانسته است زبان و بیانی متناسب با پی‌رنگ عاشقانهٔ خود بیابد. نویسنده در داستان مکالمه، عوارض گفت‌وگونکردن را نشان داده است؛ بدین معنی که گفت‌وگو ارتباطی دو طرفه است؛ گفت‌وگو، فقط گفتن نیست و باید به «شنیدن» نیز به اندازهٔ «گفتن» توجّه داشت. داستانِ موازیِ داستان اصلی در داستان *تمام زمستان مرا گرم کن*، با عنوان و درون‌مایهٔ داستان هماهنگ است. فضا و مکان داستان و به‌هم‌آمیختگی زمانِ خواب و بیداری و تداخل ساعت‌ها نیز با درون‌مایه تناسب دارد.

واژه‌های کلیدی: راوی، درون‌مایه، روایت، پی‌رنگ، علی خدایی، *تمام زمستان مرا گرم کن*.

---

*. این مقاله علمی-ترویجی است.

**. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *timoormalmir@uok.ac.ir*

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدّمه

نویسندگان برای بیان و انتقال دغدغه‌ها و اندیشه‌های خود، علاوه بر انتخاب موضوع منطبق با درون‌مایه، شگردهای متفاوتی مبتنی بر سبک و سلیقهٔ خاص خود برمی‌گزینند. هرچه پیوند میان این دو مقوله نزدیک‌تر و هماهنگ‌تر باشد، بر مقبولیّت و جذابیّت داستان می‌افزاید. در نقد و بررسی داستان، آنچه بیشتر اهمیّت دارد، تبیین میزان و چگونگی پیوند درون‌مایه و لایه‌های معنایی چندگانهٔ متن با ویژگی‌های شگرد روایی است.

دومین مجموعه‌داستان علی خدایی با نام *تمام زمستان مرا گرم کن*، در سال ۱۳۸۰ برگزیدهٔ جایزهٔ گلشیری شد و در جایزهٔ منتقدان و نویسندگان مطبوعاتی عنوان «بهترین مجموعه‌داستان دههٔ هشتاد» را به‌دست‌آورد؛ بنابراین، مجموعه‌داستان *تمام زمستان مرا گرم کن*، از اهمیّت و شهرت مناسبی برخوردار است؛ می‌خواهیم سبب این ارزش و اهمیّت را بشناسیم. برخی داستان‌های این مجموعه از برخی دیگر داستان‌های آن قوی‌ترند و از جهات مختلف شایستگی بیشتری دارند. بدین‌لحاظ، به میزان تناسب شیوه‌ها و شگردهای نویسنده با درون‌مایه و ژرف‌ساخت اصلیِ چهار داستان نخست این مجموعه پرداخته‌ایم تا میزان موفقیّت یا عدم‌موفقیّت هر داستان به‌صورت جداگانه بررسی شود تا بتوانیم به میزان و کیفیّت ارزشمندی این مجموعه‌داستان به‌صورت کلی دست بیابیم. هدف ما، در عین تبیین جنبه‌های مثبت نویسندگی، نقد مواردی است که نویسنده، به کاربرد شگردها و تناسب‌ها دقّت مناسبی نداشته است، امّا برای تعالی سبک نویسندگی خود، باید بدان‌ها توجّه بیشتری داشته باشد.

دربارهٔ سبک نویسندگی علی خدایی پژوهش‌هایی انجام شده است و برخی پژوهشگران در این باره دیدگاه‌هایی را مطرح کرده‌اند؛ ازجمله میرعابدینی معتقد است خدایی با دقیق‌شدن در جزئیّات زندگی روزمره، به درک ازدست‌رفتن مفهوم عاشقانهٔ زندگی رسیده است. شخصیّت‌های داستان‌های نئورئالیستی خدایی شهامت اندیشیدن خود را ازدست‌داده و دچار حسرت برای زندگی متعادل شده‌اند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۴۶۳-۱۴۶۴). شریف‌نسب و ابراهیمی‌فخار به یکی از ویژگی‌های فراداستانی در داستان «تخت‌های روی آب» اشاره کرده‌اند (۱۳۹۲: ۵). پاینده معتقد است داستان «تمام زمستان مرا گرم کن»، داستان پسامدرنی است و آن را مصداق محوشدن تمایز میان تخیّل و واقعیّت به‌عنوان وجه مشترک نظریه‌های پسامدرن شمرده است و برخی نمودهای این محوشدن تمایز را در داستان نشان داده است (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۳-۴۱).

Archive of SID

www.SID.ir

۲. پی‌رنگ، درون‌مایه و روایت

در هر اثر داستانی، عناصری وجود دارد که قرارگرفتن آنها در کنار هم به خلق کلیّتی واحد منجر می‌شود. این عناصر هراندازه بهتر و منسجم‌تر در هم تنیده شوند، به استحکام اثر ادبی بیشتر کمک می‌کنند و با شکل‌دهی ساختاری یکدست، بر اعتبار آن می‌افزایند. ساختار، همان نظمی است که نویسنده با استفاده از عناصر مختلف داستانی به وقایع داستان می‌دهد. داستان، ابتدا مخاطب را از موضوع آگاه می‌کند. نظم‌دهی و ساختاربخشی به موضوع داستان برعهدهٔ پی‌رنگ است. پی‌رنگ، اساسی‌ترین عنصر داستان است که ارتباط بیشتری با دیگر عناصر دارد. اگر داستان را نقل رشته‌ای از حوادث بر حسب توالی زمان بدانیم، پی‌رنگ، نقل حوادث براساس موجبیّت و روابط علّی و معلولی است (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲). وقتی پی‌رنگ داستان، جریان منطقی و درست خود را طی کند، برای هر رویداد، دلیل و انگیزه‌ای مناسب وجود دارد و هر حادثه یا کنشی سر جای خود و به موقع اتّفاق می‌افتد؛ چندان‌که توصیفات اضافی و گفتارها و کنش‌های بی‌هدف از داستان دور می‌ماند. هرچه شخصیّت‌های داستان با کیفیّت روانی، خُلقی و رفتاری معقول‌تر و قابل‌باورتری شکل بگیرند، داستان به شالوده‌ای محکم و یکپارچه در پیوند با عناصر دیگر دست می‌یابد. شخصیّت‌های درون رمان برای بسیاری از خوانندگان، نیروی اصلی کلیّت‌ساز متن به‌حساب‌می‌آیند و همه‌چیز در رمان صرفاً برای نمایش «شخصیّت» و تحوّل اوست (کالر، ۱۳۸۸: ۳۱۹). هر داستان به طریقی روایت می‌شود و حتّی ممکن است در یک داستان از چند زاویه‌دید مختلف استفاده شود و اگر نویسنده بتواند برحسب درون‌مایه، نوع شخصیّت، فضا، زمان و لحن حاکم بر داستان، زاویه‌دید مناسبی انتخاب کند، در رسیدن به زیبایی هنری داستان گام بزرگی برداشته است. همهٔ این عناصر وقتی می‌توانند در جایگاه خود موفّق عمل کنند و هر عنصر، دلالتی ضمنی برای عنصری دیگر باشد که زیر سایهٔ درون‌مایه گردآیند. درون‌مایه، فکر اصلی و مسلّط بر هر اثر است و به عنوان اندیشهٔ اصلی داستان، نقش پیونددهندهٔ اصلی عناصر داستانی را برعهده‌دارد. درون‌مایه، رشته یا خطّی است که در طول اثر کشیده می‌شود و موقعیّت‌ها و کنش‌های مختلف داستان را به هم مربوط می‌کند. درون‌مایه، حاصل نظم و ساختاری دقیق میان عناصر داستان است که در نهایت به وحدت هنری منجر می‌شود (مستور، ۱۳۸۴: ۳۰). کشف درون‌مایه، مستلزم ایجاد ارتباط بین اثر و جهان بیرون آن است. این ارتباط‌ها همان معنا هستند (اسکولز، ۱۳۷۷: ۲۲). در واقع، درون‌مایه

Archive of SID

www.SID.ir

به‌عنوان اندیشهٔ حاکم بر داستان موظف است تا همهٔ عناصر داستانی مانند موضوع، شخصیّت، عمل، موقعیّت‌های گره‌افکنی، کشمکش، بحران، بزنگاه، گره‌گشایی و هر چیزی که نویسنده برای انتقال مفاهیم موردنظرخود به آنها نیاز دارد، در بستری مناسب و همگام با خط فکری خود انتخاب کند و به آنها نظام و سامان ببخشد. نقش نویسنده در چگونگی بیان و طرح درون‌مایه بسیار مهمّ است و از تجربه‌های مؤلّف اخذ می‌شود. اندیشه‌ای که خود زندگی در اختیار او قرار داده است، ولی در انبان تأثّرات وی به‌صورت خام شکل گرفته است، او را برمی‌انگیزد که بکوشد تا آن را به شکلی نو درآورد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۷۷). درون‌مایه از بایدهایی صحبت می‌کند که از صافی نگاه و بینش نویسنده به ذهن مخاطب منتقل می‌شود. در این روند نقل و انتقال، سلیقهٔ نویسنده و گزینش و جداسازی مطلوب از غیرمطلوب، دارای نقش اصلی است. میزان حضور و محوریّت و تسلّط درون‌مایه بر روایت، با شدّت و ضعف همراه است؛ اگر درون‌مایهٔ یک روایت به‌درستی مشخّص شود، درک و فهم چیستی روایت آسان‌تر است (پرینس، ۱۳۹۱: ۷۹). شاید درون‌مایه‌های موجود در داستان‌ها از ابتدایی‌ترین شکل آنها به‌صورت حکایات شفاهی تا فرم‌ها و قالب‌های امروزی، از تعداد انگشت‌های دست تجاوز نکند، با وجود این محدودیت معنایی، چیزی که اثر هر نویسنده را می‌تواند به عظمت و جاودانگی نزدیک کند، چگونه گفتن و پروراندن آن به شیوه و شگردی نو و خاص است تا صدایی واحد از داستان شنیده شود و عنصری بر عنصر دیگر قالب نشود و در نمایی کلی‌تر، سازه‌ای منسجم و قوام‌یافته با همهٔ اجزا برای نقد و ایجاد رهیافتی مناسب از چالش‌های هستی‌شناسانه به جهان بیرون عرضه شود؛ نه صرفاً برای تولید معنی، بلکه برای ساختن جهانی تحت سیطرهٔ معنی؛ یعنی اوّلین و مهمّ‌ترین وظیفه‌ای که از رمان انتظار می‌رود. کلمات و جمله‌ها باید در نهایت به ساختاری منسجم ختم شوند که الگویی جامع از روابط انسان‌ها و جامعه و دلالت‌های آنان بر یکدیگر ارائه دهند (کوندرا، ۱۳۸۳: ۱۷). در روایت با توالی منطقی و منظم عناصر و رویدادها مواجه‌ایم. قرارگرفتنِ غیرتصادفیِ عناصر زبانی و روایی کنار یکدیگر، بیانگر لزوم وجود نظمی هرچند ناملموس، میان عناصر روایی است. تولان، روایت را به توالیِ ازپیش‌انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی معرّفی می‌کند که به‌طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰).

روایت از نظر زمان، رابطهٔ علّی، توالی و کنش، از نظام خاصّ خود برخوردار است که باعث می‌شود زبان، شکلی منطقی و درنتیجه فهم‌پذیر به خود بگیرد. از سوی دیگر، این

Archive of SID

www.SID.ir

فهم‌پذیری نیز در زمینه‌ای ایدئولوژیک عمل می‌کند. شکل منطقیِ زبان و توالی غیرتصادفیِ عناصر و رخدادها در آن، زمینه را برای شکل‌گیریِ جهان‌بینی در انسان فراهم می‌کند. روایت از این نظر، گونه‌ای جهان‌بینی است. آسابرگر، روایت را چارچوبی برای ادراک جهان و بازگوییِ این ادراک می‌داند (۱۳۸۰: ۲۴). روایت با چنین ویژگی‌هایی، مجموعه‌ای نظام‌مند از تمهیداتی است که از طریق آن اندیشه، رویداد، شخصیّت، زمان و مکان در زبان نمود پیدا می‌کند. این ویژگی‌ها، ارتباط تنگاتنگی میان «روایت» و «شیوهٔ اندیشیدن» ایجادکرده است (همان: ۳۴-۳۶).

۳. نقد و تحلیل داستان‌ها

۳-۱. تمام زمستان مرا گرم کن

ماجرای زندگی روزمرهٔ سرد خانواده‌ای است که پدر و مادر برای تأمین نیازهای مادّی فرزندان، تمام روز را سر کار هستند. مرد، این زندگی سرد را تاب نمی‌آورد و در ذهن و خیال خود دنیایی فرضی و ایده‌آل می‌سازد؛ دنیایی که برای او بسیار دلپذیرتر و واقعی‌تر از زندگی روزمره است.

۳-۱-۱. تحلیل درون‌مایهٔ داستان

درون‌مایهٔ اصلی داستان، نقد زندگی مدرن است. نویسنده، عناصر و شیوه‌های مختلف روایت داستان را متناسب با این مفهوم انتخاب کرده است. عناصر و مؤلّفه‌های مدرنیسم در داستان بسامد زیادی دارد. حضور رسانه به‌عنوان یکی از مؤلّفه‌های مهم مدرن، نقش برجسته‌ای دارد؛ شخصیّت اصلی داستان هر روز روزنامه می‌خرد. رادیو و تلویزیون هر روز در خانه و محل کار، ماشین و مکان‌های عمومی مثل بیمارستان روشن است. این رسانه‌ها حتّی در داستانی که مرد می‌نویسد، حضور دارند، امّا اطّلاعات عرضه‌شده از رسانه، در این داستان از نظر مخاطبان قابل‌اعتماد و باارزش نیست و با ستیزه و استهزاء روبه‌رو می‌شود؛ باوجوداین، بیشتر جمعیّت جامعه، تحت‌تأثیر آن هستند. زن در پایان داستان، بستهٔ گرمازایی را می‌خرد و به خانه می‌آورد که آگهی تبلیغاتی آن را در خیابان دیده است. دوستانش هم که بخشی از جامعه هستند، این بسته را می‌خرند. نام داستان نیز از روی تبلیغ این بستهٔ گرمازا انتخاب می‌شود (خدایی، ۱۳۹۳: ۷).

در نوع نگاه و بیان داستان نسبت‌به افراد نیز می‌توان انتقاد به وضعیّت زندگی مدرن را مشاهده کرد؛ چنان‌که شخصیّت‌های داستان، به‌جز مرجان (همسر مرد) اسم ندارند.

Archive of SID

www.SID.ir

فرزندان با عنوان بزرگ‌تر و کوچک‌تر خوانده می‌شوند. نداشتن اسم نوعی بی‌هویّتی و نداشتن فردیّت را القا می‌کند، درحالی‌که مبنای مهم مدرنیسم اهمیّت خاص برای فردیّت است. پاینده معتقد است داستان مدرن به عوض کشمکش میان توانگران و فرودستان، به تعارض فرد با خویشتن می‌پردازد (۱۳۹۱: ۲۲)، عوارض زندگی مدرن، هویّت فردی را محو کرده است. شخصیّت‌های داستان فقط به‌عنوان اعضای یک خانواده موجودیّت دارند و جدای از خانواده، فردیّت ندارند. آنها در واقع سوژه هستند و تابع گفتمان جامعه.

۳-۱-۲. نقد و تحلیل شگردهای داستان برای بازنمایی و گسترش درون‌مایه

میان زندگی واقعی مرد و دنیای داستانی فنیا و کاتی شباهت‌های زیادی وجود دارد. خستگی از کار و زندگی روزمره و نبودن عشق در زندگی هم در داستان موازی فنیا و کاتی، هم در زندگی مرد مثل هم هستند؛ همسران فنیا و کاتی درگذشته‌اند، فرزند فنیا مرده و فرزندان کاتی نیز دور از او زندگی می‌کنند، مرد نیز با اینکه ظاهراً در کنار خانواده زندگی می‌کند، از تنهایی و بی‌مهری رنج می‌کشد. تصویری مشترک در دنیای واقعی و دنیای داستانی فنیا و کاتی وجود دارد؛ تصویری که در آن مادر و پسر در موقعیّتی مشابهِ موقعیّت فنیا و کاتی قرارمی‌گیرند:

حضور نویسنده در داستان برای آن است که نشان دهد می‌خواهد تجربهٔ زندگی خود را به داستان بدل کند؛ یعنی داستانی دربارهٔ زندگی و مشکلات آن بنویسد. در برخی مواضع نیز همین کار را می‌کند، امّا علّت اصلی نوشتن او، پریشانی زندگی است؛ در داستان نیز آن را به چند وجه نشان می‌دهد؛ به‌ویژه نویسنده با اعلام حضور خود، می‌خواهد نشان دهد که فقط خودش می‌تواند دربارهٔ زندگی‌اش بنویسد، اما آن نیز همچنان پراکنده است؛ البتّه این شیوهٔ روایت، با عنوان داستان هماهنگ است؛ تنهایی و سرما و زمستان، امّا آنچه راوی را گرم می‌کند، «داستان زندگی» است.

خانه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، یک خوابگاه است تا خانه. غیر از نوع رابطه و برخوردهایی که در میان افراد این خوابگاه هست، وجود سوسک و حشرات نیز آن را مثل مسافرخانه نشان می‌دهد که این افراد باید آن را مدام سم‌پاشی کنند تا بتوانند در آن بخوابند.

چند عبارت مثل «ساعت زنگ زده است» (خدایی، ۱۳۹۳: ۳) در آغاز متن، «مرجان تکانم می‌دهد» (همان: ۱۸) در چند سطر مانده به پایان داستان، بر چگونگی تکوین و

Archive of SID

www.SID.ir

روایت داستان دلالت می‌کند. این عبارت‌ها نشان می‌دهد بخشی از داستان بیان خواب است. داستان از خواب شب شروع می‌شود که با زنگ ساعت و بیدارشدن اعلام می‌شود. صبح به‌صورت مکرّر با رفتن از خانه به محل کار بیان می‌شود و دوباره ظهر می‌شود و بازگشت به خانه (همان: ۱۳). عصر، مرجان به خانه برمی‌گردد و راوی می‌رود سرِ کار و برای مادرش وقت دکتر می‌گیرد (همان: ۱۵). سرِ کاری که راوی از آن یاد کرده، نوشتن داستان است؛ چنان‌که بعد از آنکه خانواده را وارد داستان می‌کند، می‌گوید «حالا کنار این رودخانه می‌نشینم. با مرجان و بچّه‌ها» (همان: ۱۵). قسمت اصلی داستان در شب رخ می‌دهد؛ خوابی که به‌خاطر بی‌خوابی رخ داده است (همان: ۱۸) که با عبارت «مرجان تکانم می‌دهد»، از خواب به بیداری منتهی می‌شود. در میانهٔ این خوابِ داستانی، از کار و خوردن و رفتن سخن گفته می‌شود و لحظه‌های کوتاه بیداری و حرف‌زدنِ این چند نفر با هم، که بخش اصلی آن، حرف‌های روزنامه، تلویزیون، رادیو و آگهی‌های خیابانی است.

کاتی یک شکل دیگر مادربزرگ است. فنیا، دوستی است که ازدواج نکرده، ولی با کاتی فرقی ندارد؛ هر دو تنها شده‌اند و مونس هم هستند، در یک جای داستان، مادر راوی نشان می‌دهد همدمش، فنیاست و مثل او حرف می‌زند (همان: ۱۶). این عبارت نشان می‌دهد که راوی، داستانش را از گفتارهای مادرش تعریف می‌کند یا مادرش روایتی از همسایه‌ها و دوستانش را برای راوی نقل کرده است؛ برای همین، راوی از تأثیر زبان و گفتار فنیا در زبان مادرش سخن گفته است. وقتی در میانهٔ گفت‌وگوی تلفنی با مرجان می‌گوید: «داستان باید این طور بشود»، در واقع، راوی می‌خواهد از دامن تکرارها بگریزد، به‌همین سبب است که داستان فنیا و کاتی را به‌صورتی دلخواه و هیجانی می‌نویسد. در پی‌رفت نخست، داستان آنها هیجانی نداشت، امّا راوی می‌خواهد آن را تغییر بدهد. اگر هم از تعجّب کاتی یاد شده است («راست می‌گی؟ کی؟» (همان: ۱۱))، می‌خواهد ساختگی‌بودن داستان را نشان بدهد، مخصوصاً دو خانم مسن را انتخاب کرده که از قبل با هم رابطهٔ دوستی داشته و همدیگر را دوباره پیدا کرده‌اند تا زندگی را از دریچهٔ چشم دو زن نگاه کند؛ دو نفر که از دورهٔ گذراندن زندگی و پیری سخن می‌گویند، در مقابل زندگی دو جوان که باید بچّه بزرگ کنند تا به مرتبهٔ آن دو زن برسند، با این تفاوت که یکی بچّه دارد (کاتی)، ولی بچّه‌هایش هریک به سراغ زندگی خود رفته‌اند و دیگری فرزندی ندارد و به‌نظرمی‌رسد ازدواج نکرده است. هر دو تنها

Archive of SID

www.SID.ir

هستند و تنهایی آنها را فقط باهم‌بودنِ خودشان می‌تواند پر کند، هرچند آنها هم گرفتار یک تکرار مداوم هستند.

رابطهٔ راوی با شخصیّت‌ها مبتنی بر پیش‌انگاره‌های متعارف است، روایت داستان از زبان سوم شخص، به‌صورت نقل راوی (دانای کل محدود) و گفتار مستقیم اشخاص است. پیوند این دو روایت به‌صورت متعارف است تا تکرارها را نشان بدهد. درعین‌حال، نشان بدهد این زندگی نمونه‌ای است از سایر زندگی‌ها، گفت‌وگوی شخصیّت‌ها هم با یکدیگر مبتنی بر پیش‌انگاره‌های متعارف است؛ بدین‌سبب بخش نخست گفت‌وگوها حذف شده است؛ مثلاً در عبارت «بزرگ‌تر به مادرش می‌گوید: مسواک زدم» (همان: ۴)، بخش اوّل گفت‌وگو به سبب تکرار پیوستهٔ آن حذف شده است؛ گویی مادر به فرزندش پیوسته می‌گوید: «مسواک بزن». یا این عبارت بزرگ‌تر که به راوی می‌گوید: «امروز من با تو جلو می‌شینم؛ سرمو هم از ماشین بیرون نمی‌کنم» (همان: ۵). گویی قبلاً چنین کرده و به او گفته‌اند به‌خاطر این کار نمی‌تواند جلو بنشیند.

برنامهٔ زندگی این خانوادهٔ چهارنفره را راننده کاملاً می‌داند؛ با اینکه راننده‌های آژانس معمولاً متغیّر هستند. بااین‌همه، برنامهٔ هر روز اینها مدام تکرار می‌شود؛ چنان‌که گویی این خانواده هم مثل ماشین رانندهٔ آژانس هستند؛ همه‌چیز تکرار می‌شود. بااین‌وصف، تفاوتی میان راننده با راوی نیست؛ هر دو یک چارچوب مشخّص را روایت می‌کنند و ذهن راویان تنها چیزی است که این روایت‌های تکراری را گاهی تغییر می‌دهد. ذهن راویان، چند روایت را به‌صورت متداخل روایت می‌کنند؛ همان‌ها هم به‌صورت جداگانه، مکرّر و تکراری هستند، امّا ترکیب آنها با هم، کاری است که راویان انجام می‌دهند. گاهی برای نشان‌دادن تکرار، روایت را قطع می‌کند و به روایتی دیگر روی می‌آورد. اینها هم بیانگر تکرار هستند، چندان‌که اهمیّتی به ذکر یا تداوم بخشی از روایت وجود ندارد؛ مثلاً وقتی راننده می‌گوید: «حیف این بچّه نیست؟» (همان: ۶)، راوی جوابی نمی‌دهد. در فکری دیگر فرومی‌رود و با خودش می‌گوید: «وقتی می‌آمدیم سمّ راه‌پله‌ها را یادم رفت پاک کنم» (همان). این نوع روایت تناوبی در گزاره‌های مختلف پی‌رفت‌های داستان در ظاهر کار، نوعی بی‌نظمی و تشتّت را نشان می‌دهد، امّا در درون این روایت‌ها، تکرارهایی را نشان می‌دهد که همین تکرارها موجب این نحوهٔ نقل و روایت شده است. انسان در زندگی خود مجبور شده است که هم‌زمان چند کار تکراری انجام بدهد تا تنوّعی در کارهایش داشته باشد! در کار آدم‌های بزرگ هیچ تغییری نیست؛ برنامه‌ها تکراری

Archive of SID

www.SID.ir

هستند، فقط در ذهن و تخیّل خود می‌خواهند تغییراتی ایجاد کنند؛ البتّه این تغییرات جنبهٔ فانتزی و تخیّل دارد؛ چنان‌که راوی در میانهٔ برنامه‌های خود به داستان‌نوشتن روی می‌آورد یا از زبان دوست و همکار، تشویق به نوشتنِ داستانی می‌شود که با باقی موارد تکراری متفاوت است، امّا در مورد بچّه‌ها تغییراتی هست. همین تغییرات هم از سوی بزرگ‌ترها با واکنش روبه‌رو می‌شود یا اینکه به‌خاطر تازه‌بودنِ این کارها، آن را نقل می‌کنند. این بچّه‌ها هم وقتی بزرگ می‌شوند، در دامن تکرار می‌افتند؛ بزرگ‌ترها فقط تکرار و تکرار هستند. تنها تلاش آنها برای تکرار، همچنان تکرار است؛ چنان‌که راوی می‌گوید: «امروز در سرتاسر راه نوبت کلمه‌هایی است که با حرف ج شروع می‌شود» (همان: ۶)؛ یعنی راوی هنگام رفتن به محل کار با بچّهٔ بزرگ‌ترش قرارگذاشته است که داخل ماشین، روزانه یکی از حروف الفبا را مرور کند؛ این یک روش آموزش است، امّا در روایت این شیوه نیز از «روایت تناوبی» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶) استفاده می‌کند. همین نحوهٔ روایت هم بیانگر این است که تنوّع زندگی نیز خودش تکراری برای تکرار است؛ می‌خواهند سرگرم باشند و بگذرد. بچّهٔ بزرگ‌تر آموزش می‌بیند، امّا آموزش برای تکرار است تا مثل بزرگ‌ترها بشود.

«می‌توانم به داستانم فکر کنم» (خدایی، ۱۳۹۳: ۷)؛ راوی در یک پی‌رفت به‌صورت تناوبی، داستانی در ذهنش می‌نویسد (در فاصلهٔ خرید روزنامه). راننده وسط ذهنیّت راوی می‌پرسد: «چی نوشته؟ حرف‌های دیروز؟» (همان)، امّا راوی جواب نمی‌دهد و در ذهن خویش، داستان را ادامه می‌دهد؛ البتّه، این داستان که در ذهنش می‌گذرد، همچنان تکرار آرزوی هر روز اوست که دلش می‌خواهد همه‌چیز را تغییر بدهد؛ همهٔ چیزهایی که زندگی را به تکراری بی‌حاصل کشانده است. می‌خواهد به طبیعت برگردد؛ ماهیگیرها را بیاورد...، می‌گوید: «خیلی چیزها اتّفاق می‌افتاد. عالی می‌شد» (همان: ۷)؛ البتّه، اینها فقط در داستانِ ذهن او رخ می‌دهد. آنچه در خارج از ذهن راوی و زمان حال روی می‌دهد؛ یعنی «مرجان حالا سر کار سردردش عود می‌کند... و من کارت ورودم را می‌زنم» (همان)، چنان مقدّرشده و دائم تکرار می‌شود که گویی در ذهن راوی می‌گذرد و ادامهٔ داستانی تخیّلی است.

«مرجان تکانم می‌دهد» (همان: ۱۸)؛ راوی می‌خواهد داستان اصلی را از داستان خواب جدا کند؛ بنابراین، با این عبارت می‌خواهد بگوید داستان فنیا و کاتی، رودخانه... در خواب رخ داده است. داستان خواب راوی با فانتزی کشتی‌رانی بزرگ‌تر پایان می‌یابد

Archive of SID

www.SID.ir

و به کمک این فانتزی همهٔ شخصیّت‌ها و همهٔ حوادث داستان به هم پیوند می‌خورد و امکان روایت چند داستان در کنار هم شکل می‌گیرد:

- روایت زندگی مکرّر که پی‌رنگ اصلی داستان است.
- روایت بیمارستان که شکلی کلّی‌تر از زندگی معاصر است، همه‌چیز در کنار هم از اسباب و آلاتی مثل تلویزیون، تا بیمار و پزشک و آزمایشگاه که همه در کنار هم هستند.
- روایت رودخانه...
- روایت فنیا و کاتی.

مادر به راوی می‌گوید: «غذا خوب خورده. به بزرگ‌تر غذا بده!» (همان: ۱۳). اینها جواب جملهٔ پرسشی مقدّر است که به‌صورت متعارف، هنگام بردن بچّه از نزد مادر تکرار می‌شده و از بس تکرار شده است، دیگر نیازی به بیان آن نیست.

یکی از سبب‌های شیوهٔ روایت تناوبی داستان برای آن است که راوی بتواند در میانهٔ کارهای روزانه، به داستانی دیگر بیندیشد؛ مثل اینکه وقتی بزرگ‌تر، کتابش را جا می‌گذارد و می‌رود کتاب را بیاورد، راوی فرصت می‌یابد تا داستان را تخیّل کند: «- بدو برو بیار... تا آوردم» (همان: ۱۳)، راوی با رفتن بچّه، بخشی از داستان را مرور می‌کند. همچنین در میانهٔ سخنان بچّهٔ بزرگ‌تر وقتی می‌گوید: «بابا توی سینما سیبم را خوردم» (همان: ۱۳)، راوی داستانی نقل می‌کند که از یک سوی بخشی از فیلم جلوه می‌کند، ولی از سویی باتوجّه‌به پایان داستان مشخّص می‌شود روایت داستانی است که در ذهن راوی می‌گذرد. اینکه راوی در میانهٔ کارها و تکرار روزمرهٔ آنها به سراغ نوشتن داستان تخیّلی خود می‌رود، نقد زندگی مدرن است.

روایت با عجله و شتاب‌زده است. تکرار وقت و شمردن دقیقه‌ها (همان: ۱۲)، تکرار رفتاری همیشگی است. شتاب در همه‌چیز حتّی خواندن روزنامه که فقط عنوان‌ها را بیان می‌کند، نشان‌دهندهٔ لزوم سرعت است؛ البتّه سرعتی که برای تکرار مداوم صورت می‌گیرد، در ظاهر موجب پیوستگی است، امّا در لایه‌های اصلی آن مشخّص است که تکه‌تکه است و فقط سرعت تکرار، آن را به هم وصل کرده است. این مضمون با تکه‌تکه‌بودنِ زندگی راوی و خانوادهٔ او تناسب دارد. هرکسی در یک جای شهر قراردارد، به کمک ماشین که آنها را از هم دور کرده است، به هم وصل می‌شوند؛ حال و احوال همدیگر را اگر تلفنی می‌پرسند، به انتظار حال خوب نیستند، بلکه برای ضرورت‌ها و خوردن دارو و زمان دکتررفتن است.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۲. فانفار

داستان زندگی مردی به نام «مهران تسلیمی» است. او برای انجام کارهای اداری عازم تهران می‌شود. در هواپیما معشوق دوران جوانی‌اش را می‌بیند. از آنجا با هم همراه می‌شوند و به یاد گذشته‌ها با یکدیگر ملاقات می‌کنند و یاد روزهای گذشته را زنده می‌کنند، امّا با وجود علاقه‌ای که به یکدیگر دارند، به دلیل داشتن همسر و فرزند از ادامهٔ رابطه با یکدیگر بازمی‌مانند و هریک به سراغ زندگی خود می‌رود.

۳-۲-۱. تحلیل درون‌مایهٔ داستان

نویسنده با آوردن برخی نمادها مثل چرخ‌وفلکی که روشن و خاموش می‌شود، نقش تقدیر را نشان داده است؛ در این تقدیر، ما از میزان و چگونگی رفتار و اندیشه‌هایی که موجب شده است این دو نفر از هم دور شوند، اطّلاعی پیدا نمی‌کنیم. نویسنده با این دیدگاه، دیدار شهلا و مهران را هم نوعی تقدیر دانسته است. این دو نفر خودشان را به تقدیر سپرده‌اند و وقتی هم بر اثر تقدیر با همدیگر روبه‌رو شده‌اند، کاری برای تغییر آن انجام نمی‌دهند؛ هرچه هست در چنبر تقدیر است. وقتی می‌بینیم مهران پس از سال‌ها دوستش را دیده است، احساس می‌کنیم چقدر خوشبخت است، امّا چند لحظه پس از دیدارش با شهلا فرهمند، احساس می‌کنیم چقدر سرد و بی‌روح شده است؛ مخصوصاً وقتی فردایش برای رفتن پیش شهلا دیر می‌کند. سنّی از او نگذشته، ولی دلش آن‌قدر پیر شده است که می‌تواند خون‌سرد و دل‌مرده تا دیری بخوابد!

۳-۲-۲. نقد و تحلیل شگردهای داستان برای بازنمایی و گسترش درون‌مایه

راوی سوم شخّص بیرونی موجب شده است که داستان از جوش و خروش عشق تهی شود؛ همه‌چیز از دور گزارش می‌شود. فقط چند لحظهٔ ناب در داستان وجود دارد که بیانگر نوعی جوشش عشق است و می‌توان آن لحظهٔ عشق را تا حدودی لمس کرد، امّا در وجود شهلا و مهران، خیلی نمی‌توان این لحظه‌ها را به‌عنوان باعث جوشش عشق لمس کرد، بلکه حالتی از رمق‌باختگی در اثر زندگی یکنواخت بر آنها هم غالب شده است. لحظه‌ای که بعد از سال‌ها، شهلا و مهران در درون هواپیما، همدیگر را می‌بینند با سردی آغاز می‌شود. فاصله‌ای که میان این دو هست، مبتنی بر غرور و خالی از هیجان عشق است و نشان می‌دهد که عشقی نیست؛ چندان‌که در عبارت‌های آنها نیز جلوه نمی‌کند. لحظهٔ دومی که این دو نفر را در یک خطی از عاطفه و احساس عاشقانه، دوباره

Archive of SID

www.SID.ir

کنار هم قرارمی‌دهد، لحظه‌ای است که مرد، شهلا را برای مهمانی فرداشب دعوت می‌کند؛ این لحظه، با سخن شهلا که می‌گوید: «حتماً. اگر تو نمی‌گفتی، خودم دعوتت می‌کردم. بهم زنگ بزن!» (همان: ۳۰)، به لحظهٔ درخشانی می‌رسد، امّا مرد، هیجانی نشان نمی‌دهد؛ مثلاً وقتی به هتل می‌رسد، تلفن نمی‌کند و احساس می‌کند زود است؛ همچنان‌که با زنش تماس نمی‌گیرد و فکر می‌کند زود است (همان: ۳۱). لحظهٔ سوم، وقت زنگ‌زدنِ در خانهٔ مادر شهلاست که مهران دست شهلا را روی زنگ می‌گیرد و شهلا با خنده، دستش را می‌کشد. عشق آنها درخششی ندارد و به همین لحظه ختم می‌شود. از گذشتهٔ آنها اطّلاعی نداریم؛ همچنان‌که آینده‌ای هم ندارند. هریک به گوشه‌ای می‌روند؛ مهران به هتل برمی‌گردد و تا صبح می‌خوابد و با سرمای صبح بیدار می‌شود و شهلا هم نزد مادرش می‌رود و منتظر مرگ او می‌ماند.

هرچه هست، این داستان نتوانسته زبان و بیانی متناسب با پی‌رنگ عاشقانهٔ خود بیابد و در حدّ یک زندگی یکنواخت و تکراری تنزّل یافته است. ممکن است نویسنده بخواهد بگوید زندگی بدون عشق به سرنوشت یکنواختی از تکرارها دچار می‌شود و درخششی در خود ندارد.

۳-۳. عصرهای یکشنبه

ماجرای زندگی پیرزنی به نام «مادام آنا»ست. جوانی که مستأجر اوست، به‌واسطهٔ کمک‌هایش به مادام، عصرهای یکشنبه به خانه‌اش می‌رود و مادام آنا برای تشکّر، از او پذیرایی می‌کند. در این میان گلدوزی روی میز و عکس روی دیوار موجب جلب‌توجّه او می‌شود. مادام آنا هم ماجرای آنها را برایش تعریف می‌کند که در واقع ماجرای زندگی خود اوست.

۳-۳-۱. تحلیل درون‌مایهٔ داستان

درون‌مایهٔ داستان، بیانگر بی‌اعتباری زندگی و شیوه‌هایی است که انسان‌ها در مقام و موقعیّت‌های مختلف نسبت‌به آن درپیش‌می‌گیرند، امّا تردّد انسان میان زندگی و بی‌اعتباری، او را به تناقض و تضادّ درونی دچار می‌کند. نینا یا مادام آنا گذشته‌نگر و درون‌گراست. زندگی‌اش را با خاطرات گذشته می‌گذراند و به‌محض‌اینکه جوان را مَحرم می‌یابد، او را با خاطرات خود همراه می‌کند. مادام آنا در جایی می‌گوید که همیشه دوست داشته است که قصّهٔ نینا را برای کسی تعریف کند، امّا ازآنجاکه کسی دقّت جوان

Archive of SID

www.SID.ir

را نداشته و به قول او به گلدوزی‌های رومیزی و عکس روی دیوار توجّهی نمی‌کرده است، آنها را لایق ندانسته تا برایشان ماجرای زندگی خود را تعریف کند. غرق‌بودن در گذشته در جایی از داستان به اوج می‌رسد؛ به‌طوری‌که جوان را با نام‌های میلا و لوکا (مردهای زندگی خود) می‌خواند. او در گذشته همراه با میلا مدتی را در دشت مغان در پانسیون گذرانده است و بعدها هم که با نام مادام آنا زندگی می‌کند، خودش پانسیونی دارد و جوان هم مستأجر اوست. بسیاری از وسایل خانهٔ او نیز چیزهایی است که از گذشته به‌جامانده است؛ رومیزی، عکس روی دیوار و... . همچنین وقتی از خاطرات گذشته سخن می‌گوید و از سرمای هوا در آن روزها یاد می‌کند، سردش می‌شود و خود را می‌پوشاند (همان: ۵۵). در شخصیّت نینا نوعی چالش و تناقض دیده می‌شود. نینا با میلا ازدواج می‌کند، همراه او به دشت مغان می‌رود. مدّتی با هم در آنجا زندگی می‌کنند، امّا از اینکه از تهران و احتمالاً کافه‌ای که در آن کار می‌کرده، دور شده است، ناراحت می‌شود. بعد از آشنایی با جوان نوازنده و همراهی با او نیز، او را در نیمهٔراه رها می‌کند و با وسایلی که از زندگی گذشته‌اش داشت، گم می‌شود و می‌شود مادام آنا. این تناقض و تزلزل در نینا، در سنین پیری هم به شکلی دیگر دیده می‌شود؛ یعنی باوجود فرار از گذشته تاجایی‌که حتّی نامش را عوض کرده است، پیوسته در گذشته سیر می‌کند و به گفتهٔ خودش دوست دارد که خاطرات گذشته را برای کسی تعریف کند؛ این مسئله در جایی به اوج می‌رسد که مستأجر جوان ، به چشمش میلا و لوکا می‌آید و در فضایی مشابه گذشته (صدای موزیک، قهوه، ماهی شکلاتی و ...) با جوان می‌رقصد.

۳-۳-۲. نقد و تحلیل شگردهای داستان برای بازنمایی و گسترش درون‌مایه

شخصیّت جوانی که در این داستان حضور دارد، مستأجر مادام است که گاهی برای او خرید می‌کند یا اگر تعمیراتی داشته باشد، برایش انجام می‌دهد. مادام هم به نشانهٔ تشکّر، عصرهای یکشنبه او را به صرف چای و قهوه دعوت می‌کند. جوان در یکی از این دعوت‌ها متوجّه می‌شود که بعضی گل‌های گلدوزی‌شده بر روی رومیزی، قدیمی‌تر و برخی جدیدتر است، پرسش‌های او در این مورد همچنین دربارهٔ عکس روی دیوار، مادام را تحریک می‌کند تا خاطرات گذشته را برای او تعریف و هویّت خود را پس از سال‌ها افشا کند. گویی جوان هم تحت‌تأثیر ماجرایی که مادام تعریف می‌کند، مانند مادام به نوعی سیلان روحی دچار و در آن غرق می‌شود؛ تاجایی‌که خود را یکی از شخصیّت‌های آن گذشته و خاطرات می‌بیند و برای مادام نقش میلا و لوکا را بازی می‌کند و مادام را

Archive of SID

www.SID.ir

نینا صدا می‌زند و با او می‌رقصد. این روند در روان و شخصیّت جوان به‌تدریج رخ می‌دهد. او در ابتدا با رسیدن شب از شنیدن ادامهٔ ماجرا خسته می‌شود، امّا کم‌کم به ماجرا علاقه‌مند می‌شود. از آن پس سؤالاتی دربارهٔ ماجرا از مادام آنا می‌پرسد که نشان‌دهندهٔ درگیرشدنِ تدریجی او با ماجراست: «پرسیدم: میلا مرد مادام؟ نینا هم حتماً مرد؟! مادام گفت: حوصله کن! معلوم نیست. می‌خواهی برایت قهوه درست کنم؟ می‌خواهی یکشنبهٔ دیگر بقیّهٔ داستان را بگویم؟ گفتم: حوصله می‌کنم مادام، امّا سردم شده، ما هم پشت برف مانده‌ایم» (خدایی، ۱۳۹۳: ۵۴). این جملات نشان می‌دهد که جوان هم عمیقاً وارد فضای داستان شده است؛ تاجایی‌که احساس سرما می‌کند، حتّی صراحتاً می‌گوید: ما هم پشت برف مانده‌ایم. او خود را کاملاً در فضای ماجرایی می‌بیند که مادام تعریف می‌کند.

انتخاب زمان مناسب، تکرار بن‌مایهٔ سرمای هوا و توصیفات جزئی از محیط به فضاسازی داستان کمک شایانی کرده است. داستان، هم در زمان جوانی نینا و هم در زمان پیری او، در فصل سرما جریان دارد و در جای‌جای داستان از سرمای هوا صحبت می‌شود. این سرما علاوه بر سرمای هوا، سرمایی را القا می‌کند که بر زندگی نینا سایه گسترده است. فرار از مملکت به دلیلی نامعلوم، سخت کارکردن برای گذراندن زندگی، رفتن از تهران به دشت مغان که نینا را ناراحت می‌کرد، بیماری و مرگ میلا و رهاکردن لوکا و در نهایت زندگی‌کردن در گمنامی، برای نینا سردی را در زندگی به همراه می‌آورد.

غیر از توصیف سرما و برف، نوع تعبیری که از عروسک‌ها در داستان شده است، آنها را نمادین نشان می‌دهد و با بن‌مایهٔ داستان تناسب دارد؛ عروسک‌ها شاید آدم‌های زندگی نینا باشند که هیچ‌کدام در زندگی او پایدار نماندند و نینا به نوعی آنها را یکی پس از دیگری رها می‌کرد: «همیشه پر از بالش‌های رنگی و عروسک‌های جورواجور بود و به قول خودش عروسک نگرو زیباتر از همهٔ عروسک‌ها بود... عروسک‌های آرام نشسته مدام می‌افتادند و کله‌پا می‌شدند» (همان: ۴۳ و ۴۴).

نویسنده برای روایت داستان از راوی اوّل‌شخص استفاده کرده است. این راوی حس صمیمی و نیرومندی به داستان داده است، خصوصاً با ژرف‌ساخت داستان تناسب دارد و می‌تواند جزئیّات ماجرا را نقل کند. راوی اوّل‌شخص یا پانسیونر (pansioner) در این داستان برعکس بسیاری از دیگر داستان‌ها که با راوی اوّل‌شخص روایت می‌شوند، تاحدّ

Archive of SID

www.SID.ir

زیادی بی‌حس و منفعل است. هرچند آنا خودرأی است، ولی این خودرأیی به داستان آسیب نمی‌زند؛ بیشتر موجب جلب خواننده می‌شود، اساساً راوی اوّل‌شخص زن بیشتر از روی ناچاری انتخاب می‌شود و معنی‌اش این است که شخص اوّل داستان کسی را پیدا نکرده تا به جای او قصّه را بازگو کند. از همین نکته نویسنده می‌بایست به‌نحو مناسبی استفاده می‌کرد که استفاده نکرده است، امّا در عوض، زبان داستان با درون‌مایه تناسب دارد و اصطلاحات و کلمات غیرفارسی هم به فضای قصّه خیلی کمک کرده است. نویسنده سعی کرده از فضا و عناصر فرهنگ ارمنی برای پیشبرد داستان استفاده کند. ریزه‌کاری‌های زندگی ارامنه بسیارمناسب بیان شده است.

خاموشی چراغ‌ها با شروع عید در مفهومی نمادین از پایان و آغاز عشق سخن می‌گوید. پرستاری عاشقانهٔ نینا و سوگواری کوتاهش، یعنی هرکاری که ممکن است باید برای زنده‌ها انجام داد؛ نه اینکه تا زمانی که فرد زنده است برای او کاری نکنند، امّا وقتی درگذشت، به عزا و ماتمی طولانی و پرهیاهو بپردازند. نینا در آغاز سال یا عید میلاد، میلا را از دست داده است، امّا با لوکا روبه‌رو شده است. گویی لفظ «میلا» شکلی دیگر از میلاد است که دال آن افتاده است؛ یعنی میلا مرده، اما تداومش به‌صورت دوزندگی یا رقص با خمیدگی که در این اعمال هست، تناسب دارد و البتّه نینا تدوام همان دال «میلاد» است؛ پیرزن خمیده‌ای که رومیزی، یعنی تنها یادگار دور خود را رفو می‌کند.

بهتر بود نویسنده داستان را به‌گونه‌ای روایت کند که خواننده بداند یا حدس بزند «آنا»، همان «نینا» است. شروع داستان و تداومش به‌گونه‌ای است که با این پایان تناسب ندارد. ابهام لازمهٔ تنهایی و انزوای آناست؛ کسی که سعی کرده است خاطره‌ای دور را تا آخر حفظ کند، نمی‌تواند با افشای یک نخ گلدوزی، فوری آن را برای غریبه بازگو کند. این پیرزن، مانند غالب پیرها به گفت‌وگو بسیار نیاز دارد. نویسنده از طرح گفت‌وگو خوب استفاده کرده و همه‌چیز داستان با موضوع و عاقبت آن همخوانی دارد؛ از سرمای دشت مغان تا تب میلا و موتورسواری لوکا در یخ و شب سرد زمستانی، امّا تعلیق داستان، مناسب داستان کوتاه نیست. همان تعلیق عاقبت کار میلا یا لوکا کافی بود، امّا افشای راز راوی به‌مثابهٔ سقوط است. وقتی قصّهٔ سفر و بازگشت نینا و میلا را با جزئیّات نقل می‌کند و شب مرگ میلا، سوار موتور لوکا می‌شود و دیگر کسی آنها را نمی‌بیند، معلوم است که راوی داستان خودش را بازمی‌گوید. بااین‌همه، اشاره‌نکردن به آن می‌توانست به لطافت داستان کمک کند؛ اگر نویسنده بخواهد سهمی برای خواننده

Archive of SID

www.SID.ir

در درون متن قائل باشد، این ذکرنکردن مناسب می‌بود. تعلیقی که نویسنده در داستان ایجاد کرده، برای داستانی پلیسی مناسب است، ولی در چنین داستانی که مبتنی بر طرح عاشقانه است، چنین تعلیقی مناسب نیست. تعلیق باید هدفمند باشد. در اینجا اگر بخشی از داستان حذف می‌شد، کامل‌تر و جذاب‌تر می‌نمود: از آغاز صفحهٔ ۶۱ تا آنجا که می‌گوید: «بلند شد. گرامافون را کوک کرد...».

انتخاب زمان یکشنبه‌ها عصر، زمان مناسبی است؛ مقدّس‌بودن یکشنبه، آسودگی روز تعطیل برای پرداختن به خاطرات و مهمّ‌تر از همه، دلتنگی عصرهای تعطیل که ممکن است قفل هر رازی را باز کند.

عاقبتِ آنا و نینا و میلا غم‌انگیز است؛ گویی آدم‌ها همدیگر را نمی‌بینند، گویی زندگی نیست. برد با کولی است که هیچ ندارد؛ بی‌ریشه و بی‌غم، سوار موتور می‌شود، بی‌باک هرچه بشود. البتّه این‌قبیل آدم‌ها در غرب بسیار زیاد شده‌اند، حتّی مرگ را امتحان می‌کنند. نویسنده نیز خواسته است همین سخن را بگوید که اعتباری به هیچ‌چیز نیست، امّا مجبور شده است آن را به محیط و افرادی از ارامنه بکشاند تا مجال حرف‌زدن بیابد؛ برای همین بسیار تلاش می‌کند که این فرهنگ را بر سر داستان پیوسته فرود آورد؛ گویی می‌ترسد به او بگویند این با فرهنگ ما سازگار نیست و برای همین، دفع دخل مقدّر می‌کند. پایان داستان، انگار گرامافون دو لایه سخن دارد؛ صدای نینا صدای لوکا و صدای میلا. این پایان‌بندی از زبان گرامافون به‌صورت رمزی بیانگر دو لایهٔ معنایی داستان است که دو سطح فرهنگی (اسلامی و ارمنی) را در هم نهفته است.

۳-۴. مکالمه

پزشکی مشغول کار است. عمّه‌اش با او تماس می‌گیرد. صحبت‌کردن با عمّه او را به یاد خاطرات گذشته می‌اندازد؛ طوری‌که با شنیدن صدای عمّه خاطرات گذشته در ذهنش زنده می‌شود.

۳-۴-۱. تحلیل درون‌مایهٔ داستان

نویسنده می‌خواهد عوارض عدم گفت‌وگو را نشان دهد. نام داستان را «مکالمه» نهاده است و مکالمه‌های زیادی در داستان گنجانده است که یک‌طرفه است؛ یکی حرف می‌زند، یعنی زبان حرف‌زدن دارد، امّا گوشی برای شنیدن ندارد.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۴-۲. نقد و تحلیل شگردهای داستان برای بازنمایی و گسترش درون‌مایه

داستان را به‌صورت مکالمه نقل کرده است. این نحوهٔ نقل موجب می‌شود ارتباط برقرارکردن با داستان دشوار شود و امکان گفت‌وگوی خواننده با داستان به‌رغم نام آن مهیا نشود، همین نکته در ژرف‌ساخت داستان از سوی نویسنده لحاظ شده است که چنین وضعیّتی، مجال گفت‌وگو را از همه؛ از شنونده، خواننده و گوینده سلب می‌کند.

مکالمه‌های داستان تقریباً یک‌طرفه است. در گفت‌وگوی چندنفره نیز گویی یک نفر سخن می‌گوید و باقی باید گوش کنند. این نوع مکالمه، میان مریض و پزشک قابل تحمّل است، ولی خواننده منتظر است ببیند چه می‌شود و تقریباً با یک پرسش و پاسخ مرسوم روبه‌روست که برای همه پیش می‌آید. در میانهٔ این گفت‌وگو، راوی که پزشک است، به خارج از مطب یا آزمایشگاه و نظیر آن خیره می‌شود؛ احساس تنهایی می‌کند به رفتارهای رهگذران می‌نگرد و برای خودش روایت می‌کند... . وقتی عمّه‌اش تلفن می‌کند، پزشک نیاز دارد که با کسی گفت‌وگو کند، امّا نه با هرکس، به‌خاطر همین مصرّ است تا بداند مخاطبش کیست. تلفن عمّه را جواب می‌دهد و برایش از دیدن مریض‌های مطب مهمّ‌تر است... . گفت‌وگو با عمّه را آن‌قدر ادامه می‌دهد که مریض‌ها اعتراض می‌کنند و به منشی فشار می‌آورند، ولی دکتر همچنان به گفت‌وگوی خود ادامه می‌دهد. عاقبت، عمّه این مکالمه را تمام می‌کند؛ چون کسی ظاهراً نزدش آمده است. دکتر چنان به سخن‌گفتن احتیاج دارد که وقتی عمّه‌اش تلفن می‌کند نیز به خاطرات دور می‌رود؛ آلبوم‌ها را ورق می‌زند، بچّه می‌شود، عمهٔ پرستارش را مجسم می‌کند. دکتر نیاز دارد با کسی غیر از مریض‌ها و غیر از حوزهٔ کاری خود حرف بزند، امّا در این میان عمّه‌اش هم درد او را دوا نمی‌کند. اینجا جای مریض و دکتر عوض می‌شود

اساساً در فرهنگ ما یکی از معضلات، گفت‌وگونکردن است. گفت‌وگو چنان‌که از نامش پیداست، باید دوطرفه باشد، امّا آنچه هست مثل سخنرانی است؛ یکی می‌گوید و دیگران گوش می‌دهند؛ به همین سبب، نوع انتخاب نویسنده هدفمند است؛ از یک سو «پزشک» را انتخاب کرده که با مریض‌ها از مرتبهٔ بالا به پایین حرف می‌زند و هیچ مجالی برای گفت‌وگو نیست و در همان حالی هم که حرف می‌زند، به چیزهای دیگر نیز می‌اندیشد. انتخاب «عمّه» هم جالب است؛ چون معمولاً عمّه با برادرزاده رابطهٔ خوبی دارد و این مجالی برای گفت‌وگو فراهم می‌کند، امّا در این شکل نیز همچنان هرکس حرف خودش را می‌زند و فاصله‌ها زیادتر از سایر موارد است؛ چون مجال گفتار یک‌نفره هم نیست. در اینجا دکتر گوینده در موضع قبلی، خودش عذاب حرف‌زدن یک‌طرفهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

دیگران را می‌چشد. دکتر از حرف‌زدن با همسرش نیز طفره می‌رود، درحالی‌که تشنهٔ حرف‌زدن است. علّت اینکه نمی‌خواهد با همسرش حرف بزند، این است که نویسنده می‌خواهد نشان دهد که در آنجا نیز همین بن‌بست عدم‌گفت‌وگو هست؛ یعنی دوباره تأکید کند که معضل اصلی در موارد متعدد گفت‌وگونکردن است، نه حرف‌زدن. وقتی مریضی از او می‌خواهد جواب آزمایش را زودتر بدهد، دکتر در مقابل اصرار او می‌گوید: «گفتم که؛ فردا بعدازظهر» (همان: ۶۶).

این نحوهٔ سخن‌گفتن یک‌طرفه است. وسواس او، شاید هم نتیجهٔ حرفهٔ او و صرفاً برای دورشدن از دیگران است. بهترین مطلوب افراد برای گفت‌وگو، سخن‌گفتن با کسی است که مثل خودشان باشد. انتخاب عمّه گزینهٔ مناسبی است، ولی ناموفق است. این دکتر اگر اهل گفت‌وگو بود، خیلی راحت مثل عمّه به ترکی سخن می‌گفت، ولی عمّه را وادار می‌کند به فارسی شکسته و پر از اشتباه حرف بزند. در گفت‌وگو باید افراد تغییر کنند، ولی حرف‌زدن مسئله‌ای از پیش صورت‌بندی‌شده است. شاید دکتر عمداً نمی‌خواهد در محیط کار ترکی حرف بزند و موقعیّت شغلی برایش مهم‌تر از روابط عاطفی خانوادگی است. مشکل اصلی همین است که فرد را در موضعی با فاصله از دیگران قرار می‌دهد.

۴. نتیجه

انتخاب راوی برای تبیین و عرضهٔ درون‌مایه در داستان *تمام زمستان مرا گرم کن* حساب‌شده صورت گرفته است. راوی که نقش پدر خانواده را برعهده‌دارد، میانهٔ تخیّل و عینیّت سرگردان است و این سرگردانی، بازتابی دیگر از پیام داستان است. داستانِ موازی داستان اصلی نیز همین نکته‌ها را تکرار می‌کند. شیوهٔ روایت نیز با عنوان و درون‌مایهٔ داستان هماهنگ است. فضا و مکان داستان و به‌هم‌آمیختگی زمانِ خواب و بیداری و تداخل ساعت‌ها نیز با درون‌مایه تناسب دارد.

درون‌مایهٔ داستان *فانفار*، اهمیّت تقدیر است، امّا پی‌رنگ عاشقانهٔ داستان با راوی سوم شخّص بیرونی تناسب ندارد. این داستان نتوانسته است زبان و بیانی متناسب با پی‌رنگ عاشقانهٔ خود بیابد.

درون مایهٔ داستان *عصرهای یکشنبه*، بیانگر بی‌اعتباری زندگی و شیوه‌هایی است که انسان‌ها در مقام و موقعیّت‌های مختلف درپیش‌می‌گیرند. انتخاب زمان مناسب، تکرار بن‌مایهٔ سرمای هوا و توصیفات جزئی از محیط به فضاسازی داستان کمک شایانی کرده

Archive of SID

www.SID.ir

است. نویسنده برای روایت داستان از راوی اوّل‌شخص استفاده کرده است. این راوی حس صمیمی و نیرومندی به داستان داده است، به‌ویژه با ژرف‌ساخت داستان تناسب دارد و می‌تواند جزئیّات ماجرا را نقل کند، امّا نتوانسته است به‌خوبی از راوی اوّل‌شخص زن به‌صورتی استفاده کند که بیانگر ضرورت این راوی باشد، لیکن درعوض، زبان داستان با درون‌مایه تناسب دارد. نوع تعلیق و پایان‌بندی داستان از جذابیّت آن کاسته است.

نویسنده در داستان *مکالمه*، عوارض گفت‌وگونکردن را نشان داده است و طرفین گفت‌وگو و نحوهٔ گفتار آنان را دقیق و حساب‌شده انتخاب کرده است. اگر هم ارتباط برقرارکردن با داستان در قالب مکالمه از نظر خوانندگان دشوار به‌نظربرسد، حاصل انتخاب نویسنده است تا نشان دهد گفت‌وگو ارتباطی دو طرفه است؛ گفت‌وگو، فقط گفتن نیست و باید به «شنیدن» به اندازهٔ «گفتن» توجّه داشت.

منابع

خدایی، علی (۱۳۹۳)، *تمام زمستان مرا گرم کن*، چاپ نهم، تهران، مرکز.

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمّدرضا لیراوی، تهران، سروش.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۷)، *عناصر داستان*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

پاینده، حسین (۱۳۹۱)، *داستان کوتاه در ایران*، جلد دوم، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، *وجودشناسی پسامدرن در داستانی از یک نویسندهٔ ایرانی*، *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ ۱۴، ش ۴۴، ۲۹-۴۲.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، مینوی خرد.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.

تولان، مایکل جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

شریف‌نسب، مریم و محمدمهدی ابراهیمی‌فخاری (۱۳۹۲)، «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰»، *ادبیات پارسی معاصر*، دورهٔ ۳، ش ۳، ۱-۲۵.

فورستر، ادوراد مورگان (۱۳۶۹)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، نگاه.

کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، *بوطیقای ساخت‌گرا*، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران، مینوی خرد.

کوندرا، میلان (۱۳۸۳)، *هنر رمان*، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، چاپ ششم، تهران، قطره.

مستور، مصطفی (۱۳۸۴)، *مبانی داستان کوتاه*، چاپ دوم، تهران، مرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*، چاپ سوم، تهران، سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، جلد ۳، چاپ چهارم، تهران، چشمه.

Archive of SID

www.SID.ir