نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۵/۰۳/۲٤ «۱۹٤-۱۷۵» تایید:۹۵/۰۳/۲۷

زمان، روایت و شخصیت‌پردازی در «سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج» نوشته‌ی کورت وُنه‌گات

پروین سلاجقه[۱]

چکیده

این مقاله، گفتاری تحلیلی در چگونگی شگردهای روایی، شخصیت‌پردازی و استفاده‌ی ویژه از ابعاد "زمان"، در رمان پست‌مدرنیستی "سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج"، اثر کورت وُنه‌گات، نویسنده‌ی معاصر آمریکایی است و شامل سه بخش است: قسمت اول: معرفی مختصر اثر و پیشینه‌ی بررسی و نقدهای انجام‌شده درباره‌ی این کتاب است. قسمت دوم: شامل طرح مباحث نظری مرتبط با این مقاله، با استفاده از نظریه‌های ادبی، به‌ویژه نظریه‌های پست‌مدرنیستی و همچنین آراء فرمالیست‌های روسی در روایت‌شناسی است. قسمت سوم: تحلیل تکنیک‌های استفاده از زمان، روایت و شخصیت‌پردازی در این اثر معروف جهانی است. در پایان مقاله نیز نتیجه‌گیری و معرفی منابع آمده است. در این مقاله تلاش نگارنده بر این بوده است تا ضمن طرح مباحث نظری، در حد امکان، با استفاده از شاهدمثال‌های مناسب از خود متن، شگردهای نویسندگی در این اثر تاریخی-داستانی-اجتماعی-علمی-تخیلی را به نحوی مورد تحلیل قرار دهد که سیر روایی داستان برای خواننده‌ی ناآشنا با این اثر نیز تا حدود زیادی روشن شود.

واژگان کلیدی: سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج، روایت، زمان، رمان پست‌مدرن، کورت وُنه‌گات.

Archive of SID

۱. هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی
salajeghe@gmail.com

www.SID.ir

معرفی اثر

سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج، نوشته‌ی کورت وُنه‌گات جونیور، یکی از داستان‌نویسان نوآور و نام‌آور معاصر امریکا است. وُنه‌گات در دوران بحران اقتصادی امریکا، در ۱۱ نوامبر ۱۹۲۲ در شهر ایندیاناپولیس به دنیا آمد. نخستین تجربیات خود را در نویسندگی با کار در نشریه‌ی دبیرستان آغاز کرد و در دانشگاه کُرنل، که در آن بیوشیمی می‌خواند، ادامه داد. در ماه مارس ۱۹٤۳، به خدمت نظام رفت و حدود یک‌سال بعد در دسامبر ۱۹٤٤ در جبهه‌ی جنگ جهانی، اسیر نازی‌ها شد و در انبار زیرزمینی یک کشتارگاه، که محل نگهداری لاشه‌های گوشت بود، زندانی شد. در همان زمان، متفقین، شهر درسدِن آلمان را بمباران کردند. در این بمباران حدود ۱۳٤۰۰۰ نفر کشته شدند. بعد از آن حادثه، زندانیان، از جمله کورت وُنه‌گات، مأمور بیرون کشیدن اجساد از زیر آوار شدند. این حادثه تأثیر عمیقی بر روح و زندگی او به جا گذاشت، به نحوی که همیشه درصدد بود گزارش این فاجعه‌ی انسانی را به نحوی به گوش جهانیان برساند. بعد از جنگ، به امریکا برگشت؛ در مؤسسه‌های متعددی کار کرد، اما، بیشتر اوقات خود را صرف نوشتن کرد. در سال ۱۹٦۹، کتاب *سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج* را نوشت که جنجال‌برانگیز شد؛ چه به جهت موضوع و چه به جهت تکنیک نگارش. در این کتاب، در واقع، شخصیت اصلی، بیلی پیل‌گرام، همان نویسنده است که اسیر و زندانی آلمانی‌هاست. در واقع، ونه‌گات تجربه‌ی زیسته خود را در یک اثر جذاب و به‌یادماندنی، با نوآوری تحسین‌برانگیز، برای جهانیان به نوشتار ادبی تبدیل کرده است. این کتاب به بیشتر زبان‌های زنده‌ی دنیا ترجمه شده و موفقیت‌های فراوانی کسب کرده است. ونه‌گات، آثار داستانی دیگری نیز دارد که هر کدام در جای خود قابل تأمل‌اند.

مقدمه

سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج، یکی از مهم‌ترین رمان‌های علمی‌تخیلی و تاریخ‌نگارانه‌ی پست‌مدرنیستی معاصر است که به‌عنوان اثری جهانی و با ایجاد یک فضای آخرزمانی، واقعه‌ی دلخراش یک فاجعه‌ی بشری را گزارش می‌کند. آن‌چه که بیش از هرچیزی در این اثر دارای اهمیت است و نظر منتقدان را نسبت به این رمان، به خود جلب کرده است، شیوه‌ی یگانه و ممتاز روایت و استفاده‌ی غیرمعمول از وجوه "زمان" است. بهتر است قبل از ورود به بحث اصلی، به برخی از مهم‌ترین مقاله‌هایی که تاکنون به معرفی و تحلیل این اثر پرداخته‌اند، اشاره شود:

Archive of SID
www.SID.ir

– دنیای مضحک بیلی پیلگرام نوشته‌ی ژوانا گاوینز (Joanna Gavins).
– قرائت پست‌مدرنیستی سلاخ‌خانه‌ی شماره پنج، نوشته‌ی ژامیزلاندکویست (James Lundquist).
–آمیزش فانتزی و واقعیت، نوشته‌ی جنیفر مودی (Jennifer Moody).
گزارشی پیرامون آخرالزمان در سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج کورت ونه‌گات، نوشته‌ی میگوئل برناردو اولمدو مورل
(Miguel Bernardo Olmdo Morell).
– جستجوی بیهوده‌ی اول شخص برای معنی در سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج، نوشته‌ی راقد عدنان المعانی (Raghad Adnan Al–Maani).
– سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج، برخی توصیه‌های آموزشی، نوشته‌ی ادوارد آ نیوتن (Ed-ward A.Newton).
– چشم‌انداز برهوت و انتحار تکنولوژیک در آخرالزمان کورت ونه گات، نوشته‌ی فرانسیسکو ژاویر والینا سامپریو (Francisco Javier Valina Samperio).
– زمان در رمان‌های پست‌مدرنیستی: مطالعه‌ای درباره‌ی سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج، پیکان زمان و حس پایان، نوشته‌ی مد مکسودل آرفین (Md. Maqsudul Arefin).
– این‌گونه است: خوانش پست‌مدرنیستی سلاخ‌خانه‌ی شماره پنج، نوشته‌ی فاطمه خلیل مصطفی الدینانی(Fatma Khalil Mostafa el Diwany).

در جستجوهایی که تاکنون به زبان فارسی در معرفی و نقد این رمان، به زبان فارسی داشته‌ام، به جز مقاله‌ای مقایسه‌ای تحت عنوان: همزمانی "هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها" با سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج و بوف کور، نوشته‌ی لیلا صادقی (نشریه‌ی کلک، شماره‌ی ۱۴۹ و ۱۵۰)،که تاحدودی، نگاهی بینامتنی میان این سه اثر داشته است و عمدتا در خدمت نقد کتاب "هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها" است و چند معرفی مختصر در وبلاگ‌های ادبی چیزی نیافته‌ام.

مباحث نظری

بدون تردید، سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج، به دلیل بسیاری از ویژگی‌های خود در ژانر رمان پست‌مدرن قرار می‌گیرد. زیرا تمامی مولفه‌های حاکم بر نوشتار پست‌مدرنیستی را در خود دارد. از جمله مشخص‌نبودن فلسفه و همچنین، معناباختگی هستی انسان،

Archive of SID
www.SID.ir

به نحوی که می‌تواند مصداق کامل این گفتار باشد: "فلسفه‌ی پست‌مدرنیسم این است که هیچ فلسفه‌ی مشخصی ندارد. بنابراین می‌شود گفت که در جهان هستی فهم‌ها و یا برخی ایسم‌ها را یا رد می‌کند و یا قبول می‌کند. بیشتر ادبیات نوشتاری پسامدرن، ازخودبیگانگی تک‌تک افراد و بی‌معنابودن هستی انسان را نشان می‌دهد. گفته می‌شود پست‌مدرنیسم یک مفهوم مارمانند است که بازکردن پیچ‌وخم‌های آن دشوار است." (Arefin, 2014: p11) همچنین، به گفته‌ی لیوتار: "هر هنرمند یا نویسنده‌ی پست‌مدرن، در مقام یک فیلسوف است؛]زیرا[متنی که می‌نویسد؛ اثری که خلق می‌کند از نظر اصول، تحت هدایت قواعد از پیش تعیین شده قرار ندارند و نمی‌توان در مورد آنها، مطابق با حکم ایجابی، یا به کار بستن مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت نمود؛ قواعد و مقولات مذکور، همان چیزهایی هستند که خود اثر در جستجوی آن‌هاست. بنابراین هنرمند و نویسنده، بدون قواعد، برای تدوین قواعدی برای آنچه که "انجام خواهد یافت"، کار می‌کنند. براساس این واقعیت است که اثر و متن، به‌طور واحد کاراکترهای یک "واقعه" هستند و بر همین اساس، برای مؤلف خود، خیلی "دیر می‌آیند"." (نوذری، ۱۳۸۱: ص ۱۹۸).

ویژگی دیگر *سلاخ‌خانه‌ی شماره* پنج این است که در این رمان، فردیت، بیانگر یک موجودیت روانی ناب است؛ به طوری که شخصیت اصلی، فردی با ماهیت دوگانه است. بنابراین، زمان با سرعتی غیرقابل پیش‌بینی حرکت می‌کند؛ از این رو، نه شخصیت‌های رمان و نه خوانندگان آن، درکی از اهمیت "زمان" به صورت نموداری، ندارند. همچنین، عامل دیگری که این اثر را به نمونه‌ی تمام‌عیار یک رمان پست‌مدرنیستی موفق تبدیل کرده است، حضور دنیای تکنولوژی و ایجاد نوعی فضای آخرزمانی در میان نوعی فانتزی علمی–تخیلی و آمیزش واقعیت با این فضا است، که خود پدیدآورنده‌ی نوعی واقعیت–ادبیات یا گزارش–ادبیات است. اورسلا ک هایز (Ursela K Heise) در کتاب "علم، فن‌آوری و پست‌مدرنیسم"، در بحث پست‌مدرنیسم می‌گوید: "علم و فن‌آوری در دنیای کنونی، به دلیل مجادله‌ها و پرسش‌های موجود در غرب، نقشی اساسی بازی می‌کنند. سفر به فضا و سیارات دیگر و تجزیه و تحلیل آن‌ها، کشف DNA، دانش هسته‌ای، کلونی حیوانات، رایانه‌ها، اندروید، انسان مکانیکی و بسیاری اکتشافات دیگر، حس جدیدی از "پست‌مدرنیسم علمی–فنی" به ما می‌دهند؛ دانش، به پایه‌ای برای زیبایی‌شناسی غربی تبدیل شده است... اطلاعات، مهم‌ترین کالا در جامعه‌ی پسامدرن

Archive of SID
www.SID.ir

است و فن‌آوری دیجیتال هر چیزی را برای ما روشن می‌کند. امروزه، علم و فن‌آوری، هوش مصنوعی و زندگی مصنوعی، پدید می‌آورد." (Ibid).

برای پیگیری این مباحث در بررسی این رمان، در اولین نگاه، با تکیه بر نظر لیوتار ،که به آن اشاره شد، می‌توان گفت: آنچه برای بررسی جنبه‌هایی از کتاب "سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج" اهمیت دارد، همین مسأله‌ی "واجد بودن کاراکترهای یک واقعه" در آفرینش این متن خلاقه است؛ چیزی که از همان آغاز در شناسنامه‌ی ویژه‌ی این اثر، به عنوان یک متن پیش‌روایی یا یک معرفی هدف‌دار، در هیأت یک مقدمه‌ی هنری آمده است. بدین‌منظور، نویسنده، قبل از آن که راوی را به صحنه‌ی روایت بکشاند، به عنوان اولین شگرد روایی خود، کارکترهای این "واقعه" را به طور تک‌تک و به شکلی تأکیدی در مقدمه‌ی کتاب خود معرفی کرده است. از این‌رو این مقدمه‌ی کوتاه پیش‌روایی، خود به سه بخش تقسیم شده است:

الف- معرفی نام کتاب که سه نام جانشین‌شونده‌ی دیگر هم دارد، به نحوی که نام کتاب، معرفه و صریح است و سه نام جانشین‌شونده، تفسیری و تأکیدی‌اند. نام اول: سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی ۵. نام دوم: جنگ صلیبی کودکان. نام سوم: رقص اجباری مرگ.

ب- معرفی نویسنده‌ی کتاب، شامل نام نویسنده: کورت ونه‌گات و یک معرفی مختصر از او: امریکایی، چهارمین نسل یک مهاجر آلمانی. (لازم به ذکر است که دو نشانه‌ی نژادی امریکایی و آلمانی بودن، در پیشینه‌ی تباری نویسنده/راوی، تناقض وحدت‌یافته‌ی نشانه‌های "قاتل" و "قربانی" را به نحو عجیبی در سرتاسر این رمان، به نمایش گذاشته است.)

برای معرفی کاراکتر اصلی این بخش، نویسنده‌ی کتاب، لازم دیده است که در تکمیل معرفی خود، این جملات خبری را نیز اضافه کند که بار بذله‌گویی آن‌ها، لحن اثر را از همان آغاز به سمت طنز سوق می‌دهد: "(کورت ونه گات)، در کیب‌کاد خوش و خرم زندگی می‌کند/ یک عالمه سیگار می‌کشد." (بهرامی، ص ۱) ولی پس از آن، ناگهان لحن راوی جدی می‌شود و جملات خبری دیگری در معرفی هویت نویسنده به این بخش می‌افزاید، که وجه دیگری از لحن طنز-تراژیک اثر را به نمایش می‌گذارد:

> "در جنگ دوم جهانی، دیده‌بان پیاده‌نظام ارتش امریکا بود./ از صحنه‌ی نبرد خارج شد/ و در بند اسارت، سال‌ها قبل در آلمان، شاهد بمباران درسدِن با بمب‌های آتش‌زا بود." (همان)

Archive of SID
www.SID.ir

ج- معرفی درون‌مایه‌ی اصلی موضوعی رمان، که دو وجه عمده و معنازای "زمان" را به همراه دارد: یکی زمان "گذشته" و دیگری، زمان "حال" وجه گذشته‌ی زمان، که در معرفی ستایش‌آمیز شهر درسدن و به قصد تاکید بر عظمت رخداد یا "واقعه"ی داستانی است، جنبه ای تاریخی دارد و با لحنی حماسی، بیان می‌شود: درسدِن، فلورانس رود اِلب.]در آن‌سال‌ها این‌طور بود[.

و وجه زمان "حال" ، که نقطه‌ی اصلی شروع روایت را در این اثر، با خود به همراه دارد، همان زمانی است که تصمیم به نوشتن در مورد رخداد را از طرف راوی نشان می‌دهد و "قصه" با آن شروع می‌شود. این وجه از زمان، یعنی زمان حال، در سرتاسر داستان، پیوسته، زمینه را برای ایجاد نوعی مشارکت میان راوی و محل "واقعه" یا رخداد داستانی، (بمب‌باران شهر درسدِن در جنگ جهانی دوم)، در یک گذشته‌ی تاریخی، فراهم کرده است. پس نویسنده، با این جمله، این وجه را به ما نشان می‌دهد. زمان واقعی حال را که قصه در آن نوشته می‌شود: "او جان سالم به در برد تا داستان آن را بازگوید."(همان)

نکته‌ی دیگری که در این معرفی یک‌صفحه‌ای محتوای اثر در آغاز کتاب، موضوع اصلی کل رمان را بیان می‌کند و قابل تأمل است، معرفی سبک و شیوه‌ی نوشتار این داستان توسط خود نویسنده است. چیزی که به طور معمول، نویسندگان، خودشان درباره‌ی آن چیزی نمی‌گویند. با تاملی دقیق‌تر، می‌توان گفت، این‌گونه معرفی توضیحی به وسیله‌ی خود نویسنده درباره‌ی سبک نوشتارش در این رمان، مؤلفه‌های دو نوع نوشتار را با خود به همراه دارد:

الف. نوشتارمدرن.

ب. نوشتار پست مدرن.

مدرن، به دلیل نوآوری ویژه‌ی آن، که از سبک‌های قاعده‌مند و آشنای ساختارپذیر و واقع‌گرای کلاسیک فاصله گرفته است و پست‌مدرن به این دلیل که در وجهی طنزآمیز و استعلایی (برتری‌جویانه)، منهدم‌کننده‌ی هر روایت کلان در داستان است؛ چیزی برای پنهان‌کردن ندارد و پیوسته به سمت تکثیر شدن و گسستگی در روایت پیش می‌رود یا به تعبیری دیگر، به روایت تن در نمی‌دهد و از این رو، جنگ و گریز بی‌نظیر راوی در روایتگری، پاره‌گزارش‌ها یا پاره‌روایت‌ها را شکل داده است و در هماهنگی با همین فرم

Archive of SID
www.SID.ir

اثر است که نویسنده، خودش تکنیک نوشتار خود را افشاء می‌کند: "او جان سالم به در برد تا داستان آن را بازگوید.]چگونه؟[با یک سبک تلگرافی و شیزوفرنیک/ همان سبک داستان‌های ترالفامادور، که بشقاب‌پرنده‌های آن، صلح را به ارمغان می‌آورند." (همان)

این جمله، یعنی پناه‌بردن راوی/ نویسنده به یک فضای تخیلی،که نمایانگر ویژگی وجه دیگری از شگردهای نوشتاری علمی-تخیلی-تاریخی-اجتماعی این اثر است، که جنبه‌ی آرمانی ذهنیت راوی را در محور داستان شکل می‌دهد. با این تفاسیر، آن‌گونه که از مقدمه و معرفی پیش‌روایی "سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج" برمی‌آید، در آغاز کتاب، طرح و نقشه‌ی مختصر یک رمان را، چه به لحاظ محتوایی و چه به لحاظ تکنیکی، پیش‌رو داریم.

و اما ازجنبه‌ی منتقدانه و تحلیلی اثر، در نگاه اول، می‌توان گفت که: از نظر بررسی شیوه‌ی روایت، طرح اولیه‌ی این رمان در ذات خود، تفاوت چندانی با طرح‌های اولیه‌ی دیگر داستان‌ها ندارد؛ به طور مثال، طرح اولیه‌ی این اثر نیز، مانند همه‌ی داستان‌ها در یک یا دوسطر، قابل بیان است. مثلاً می‌توانیم طرح اولیه‌ی این داستان را این‌طوری بیان کنیم: سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی ۵، گزارشی از خاطرات سربازی است که خود در جنگ دوم جهانی شرکت داشته و شاهد بمباران شهر درسدن آلمان بوده و حالا می‌خواهد چگونگی آن را شرح دهد. اما بر اساس نظریه‌های روایت‌شناسی، به ویژه فرمالیست‌های روسی، آن‌چه که در بررسی یک داستان دارای اهمیت است، "طرح روایی" آن است که سرنوشت داستانی آن را تعیین می‌کند. به طور مثال: "توماشفسکی که در جستاری به نام درون‌مایگان (Thematic)، کل بوطیقای فرمالیستی داستان را خلاصه کرده و به آن نظام بخشیده است، می‌گوید: "اصل وحدت‌بخش در یک ساختار داستانی، یک "فکر کلی" یا همان "درونمایه" است. در یک اثر داستانی، مصالح درونمایه‌ای، حضور دو نیروی کمابیش متفاوت را نشان می‌دهد: یکی نیرویی که از محیط بی‌واسطه‌ی نویسنده وارد می‌شود، و دیگری، نیروی وارده از سنت ادبی که او در آن می‌نویسد. توماشفسکی، پیوستاری از مصالح درونمایه‌ای را فرض می‌کند که از محلی‌ترین و مقطعی‌ترین درونمایه‌ها، که جذابیت‌شان دیری نمی‌پاید، تا درونمایه‌های مورد علاقه‌ی تمام انسان‌ها مثل "عشق و مرگ" امتداد می‌یابد. هرچه درونمایه، مهم‌تر و پایدارتر باشد، عمر طولانی اثر، بیشتر تضمین خواهد شد اما حتی ماندنی‌ترین درونمایه‌ها را هم باید از طریق نوعی "مصالح خاص" عرضه کرد که با واقعیت ربطی داشته باشند وگرنه

Archive of SID
www.SID.ir

بیان مسئله، قطعاً غیرجذاب از کار درمی‌آید." (طاهری، ۱۳۸۱؛ ص ۱۱۶-۱۱۵)

با توجه به نظریه‌ی فوق، می‌توان گفت: اصل وحدت‌بخش داستانی در "سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج"، مجاورت دو درونمایه‌ی اصلی اساسی و عام، یعنی: "عشق و مرگ" است، که فکر کلی اثر را تشکیل می‌دهند: "مرگ" که در سرتاسر اثر حضوری جدی دارد و در پایان هر سکانس داستانی، با جمله‌ی تأکیدی و مشهور راوی: "آری رسم روزگار چنین است..."، به عنوان یک موتیف اصلی نوشتاری، به شکلی ترجیعی تکرار می‌شود. و "عشق"، که با فقدان خود در جهان اثر، عرصه‌ی داستان را به تاخت‌وتاز بی‌رحمانه‌ی مرگ، واگذار کرده است. از این‌رو، عاطفه‌ی سرگردان راوی، در کشاکش این نبرد نابرابر، پیوسته متمایل به گریز از جدیّت سرد واقعیت و پناه‌بردن به دامن شوخ‌طبعی طنز است و با وانمودکردن به "هیچ‌شماری" اقتدار مرگ، که امپراطوری خود را بر سرتاسر رمان و در نتیجه، هستی انسان معاصر، گسترده است، زبان و لحن طنزآمیز را برای بیان این واقعیت دشوار اما مسلم به عنوان یک سپر دفاعی دووجهی برمی‌گزیده است تا رابطه‌اش را با مخاطب داستان، از نوعی غیرمتداول تنظیم کند؛ به نحوی که گاهی به نظر می‌رسد، این شیوه‌ی داستان‌گویی، بیشتر برای کاهش‌دادن رنج مخاطب و کمک به او برای بالابردن ظرفیت پذیرشش در برابر تلخی واقعیت جنگ، انتخاب شده است؛ واقعیتی که راوی/نویسنده، خود آن را زیسته است اما ترجیح می‌دهد که مخاطب را از آسیب‌های آن، محافظت کند. و به همین دلیل است که در سرتاسر رمان، از بیان صریح اصل واقعیت چگونگی "رخداد داستانی"، (بمباران شهر درسدن)، طفره می‌رود؛ به مرکز آن نزدیک نمی‌شود؛ بیشتر به مسائل پیرامونی این رخداد می‌پردازد و امر گفتن را به "تعویق" می‌اندازد. پس ناگزیرشده است که دو نقش متضاد را با هم به عهده بگیرد:

۱- نقش تاریخ‌نگار، که به قول فرمالیست‌ها، در آن، یکی از رخدادهای تاریخی-تقویمی، در جهان واقعیت، انتخاب شده است.

۲- نقش قصه‌گویی که در آن، رخدادهای قصه، برگزیده و تنظیم شده است و در نتیجه‌ی آن، زمان تقویمی در تنظیمی دوباره به شکل مصنوعی، به طرح تبدیل شده و شکلی فلسفی و درونی یافته است.

با توجه به مطاب فوق، به نظر می‌رسد، آنچه در محور اصلی تکنیک‌های روایی در این اثر، قابل اهمیت است، شیوه‌ی خاص برخورد راوی با همین سه مقوله‌ی اصلی

Archive of SID
www.SID.ir

است، یعنی: تاریخ، قصه، زمان. و می‌توان گفت، مهم‌ترین عاملی که این رمان را در یک نوع تازه‌ی نوشتاری به موفقیت رسانده است، تسلط راوی بر این سه مقوله و هدایت ماهرانه‌ی آن‌ها در خط داستانی است؛ به نحوی که در نتیجه‌ی آن، پاره‌گزارش‌ها به یک جریان گزارشی کلان‌تر پیوسته و قابلیت روایی پیدا کرده‌اند. همچنین، یکی از نکاتی که موقعیت راوی را در این رمان با موقعیت راوی در آثار کلاسیک و تا حدودی مدرن، متفاوت می‌کند، موقعیت استعلایی (برتر) ویژه و حق به جانب او، نسبت به مخاطبین خود است. این مسئله، هرچند با شخصیت‌پردازی کمیک نویسنده/راوی/ شخصیت، در هیأت شخصیت کمیک بیلی پیل‌گرام، شاید چندان به نظر نیاید (چون در روال معمول داستان‌های کلاسیک، شخصیت‌هایی کُمیک، از نظر شأن فروتر از مخاطب قرار می‌گیرند)، اما راوی با استفاده از زبان طنز، دست بالا را گرفته و در نتیجه قادر است هر جا که لازم بداند، از ظرفیت‌های انتقادی آن به بهترین نحو بهره ببرد و آن را به مسائل جدی جهان واقعیت گره بزند. نکته‌ی دیگر، توان بالای راوی/نویسنده است که با نوعی قرارداد نسبی با مخاطبین خود (که در مقدمه‌ی کتاب، اصول اولیه‌اش را برای آن‌ها بیان کرده بود)، دست خود را در پرداخت غیرواقع‌گرایانه‌ی یک "واقعیت مسلم تاریخی" باز گذاشته و آن را به داستانی ویژه تبدیل کرده است. راوی در شروع داستان در مقام یک گزارشگر، اعلام می‌کند که: "همه‌ی این داستان کمابیش، اتفاق افتاده است. به هر حال قسمت‌هایی که به جنگ مربوط می‌شود، تا حد زیادی راست است و می‌نویسد: "یکی از بچه‌هایی که در درسدِن می‌شناختم، راستی‌راستی با گلوله کشته شد، آن هم به خاطر برداشتن قوری چای یک نفر دیگر. یکی دیگر از بچه‌ها، دشمنان شخصیش را جداً تهدید کرد که بعد از جنگ، می‌دهد آدم‌کش‌های حرفه‌ای آن‌ها را ترور کنند. البته من اسم همه‌ی آن‌ها را عوض کرده‌ام. من، خودم، سال ۱۹۶۷ با پول بنیاد گوگنهایم، که خدا عزتشان را زیاد کند، برگشتم به درسدِن". (بهرامی، ۱۳۸۷ ص ۱۳)

به دلیل همین واقع‌گرایی موجود در اثر، راوی بیشتر درصدد است تا رخداد تاریخی مورد نظر (بمباران شهر درسدِن) را به عنوان نه فقط یک واقعیت تاریخی، بلکه یک واقعیت داستانی، در ذهن مخاطب حک کند. از این رو، راوی برای گفتن این واقعیت، از متن فاصله می‌گیرد و بیشتر در نقش یک گزارشگر، به گزارش توصیفی می‌پردازد:

"درسدن، خیلی شبیه یکی از شهرهای ایالت اوهایو به نام دیتون است. البته، فضای آزاد آن، بیشتر از دیتون است". (همان، ص ۱۵)

Archive of SID
www.SID.ir

و پس از این جمله، احساس تاثر عمیق خود را که علت اصلی به تعویق افکندن بیان واقعیت فاجعه است، بیان می‌کند:

"حتما با خاک درسدن خروارها خاک استخوان آدمیزاد آمیخته است." (همان)

هرچند، به‌طور معمول، رسم بر این است که در مطالعات مبتنی‌بر مکتب فرمالیسم، بوطیقای داستان را بیشتر در روایت‌شناسی متن به‌کار می‌گیرند، ولی در یکی از نظریه‌های فرمالیست‌ها، نکته‌ای وجود دارد که می‌تواند در روشن‌تر شدن درک ما از چگونگی برخورد راوی با مسئله‌ی زمان و تاریخ در این اثر، راهگشا باشد. "فرمالیست‌ها در نوشته‌هایشان درباره‌ی داستان، بین دو جنبه‌ی روایت، تمایز قائل می‌شوند: قصه و طرح. از نظر آن‌ها، قصه مواد خام روایت است، یعنی رخدادها در "توالی زمانیشان"، و طرح، روایتی است که به صورت موجود شکل گرفته است. از نظر آن‌ها، می‌توان قصه را مشابه واقعیات خود تاریخ فرض کرد، که همیشه با یک سرعت و در یک جهت پیش می‌رود.]اما[در یک طرح، به میل خود می‌توان سرعت را تغییر داد و جهت را معکوس کرد..." (طاهری، ۱۳۷۹: ص ۱۱۸)

با توجه به آن‌چه گفته شد، برخلاف آثار کلاسیک، که کشمکش اصلی در داستان، میان شخصیت‌ها و درگیری آن‌ها با سوژه‌ی داستانی است، شگرد روایی در *سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج*، به نحوی تنظیم شده است که کشمکش واقعی داستان، بین قصه (رخداد تاریخی) و طرح (شیوه‌ی تنظیم آن) است. به نحوی که راوی برای گریز از "قصه" (واقعیت تاریخی بمباران شهر درسدن)، به طور مکرر به دامن "طرح" پناه می‌برد و به چگونگی تنظیم آن می‌اندیشد و این جنگ و گریز بین قصه و طرح، به نوعی شگرد ویژه‌ی روایی در این اثر، تبدیل شده است. به همین دلیل راه‌های ورود به مسئله‌ی اصلی داستان، شاخه‌شاخه شده و نوعی پراکنده‌گویی عمدی را که در خدمت گسستگی بنیادین پاره‌روایت‌ها در داستان است، ایجاد کرده است. برای اجرای این تکنیک، راوی برای ورود به روایت اصلی، چند آغاز داستانی را شروع و نیمه‌تمام رها کرده است. بنابراین در شروع کتاب، مخاطب با چند آغاز بی‌سرانجام روبه‌روست. در یکی از این موارد، راوی از ماجرای سفر دوباره‌ی خود به شهر درسدِن (سال‌ها پس از جنگ جهانی دوم) و ملاقاتش با یک راننده‌ی تاکسی در آن شهر سخن می‌گوید. او در صدد است این دیدار را بهانه‌ی داستان قرار دهد و به رسم بسیاری از نوشته‌هایی از این دست با این سفر دوباره، نوعی بازگشت به تاریخ مورد نظر خود (جنگ جهانی دوم)

Archive of SID
www.SID.ir

داشته باشد. اما این ملاقات، ناتمام می‌ماند؛ راوی با راننده‌ی تاکسی خداحافظی می‌کند و گریزهایش از طرح مسئله‌ی اصل، ادامه می‌یابد؛ مسئله‌ای که گویای گره عاطفی راوی در نزدیک‌شدن دوباره به این فاجعه‌ی عظیم انسانی است. آن هم در قالب یک اثر ادبی. پس اعلام می‌کند که:

"ابداً خوش ندارم برایتان تعریف کنم این کتاب آشغال چه‌قدر برایم خرج برداشته؛ چه‌قدر برایم دردسر درست کرده است و چه‌قدر وقت روی آن گذاشته‌ام. بیست‌وسه سال قبل که بعد از جنگ دوم جهانی به امریکا برگشتم، خیال می‌کردم نوشتن درباره‌ی ویرانی درسدِن کار آسانی است. پیش خودم فکر می‌کردم همین که گزارشی از مشاهداتم بدهم کافی است، و چون مطلب مهم بود، فکر هم می‌کردم شاهکار از آب دربیاید و یا حداقل پول و پله‌ی حسابی به هم بزنم، اما..." (بهرامی،۱۳۸۷: ص ٤)

اما سپس، ناامیدی به سراغ او می‌آید؛ ناامیدی از بالا بودن میزان توان‌اش برای روایت همه‌جانبه‌ی ابعاد این فاجعه‌ی عظیم. از این‌روست که در فرار دوم، با نوعی فرار دادائیستی به دامن طنز، شوخی و هزل پناه می‌برد تا شاید التیامی باشد برای این درد عظیم:

"به نظر خودم، آن قسمت از خاطراتم که به درسدن مربوط می‌شود، بی‌فایده است، اما در عین حال، هیچ‌وقت وسوسه‌ی نوشتن درباره‌ی درسدن، دست از سرم برنداشته است؛ وسوسه‌ی نوشتن درباره‌ی درسدن همیشه این شعر بندتنبانی معروف را به یاد من می‌اندازد: جوانی بود از اهل ستانبول/ که با اسباب خود می‌گفت آن خُل/ تمام ثروتم از کف ربودی/ تنم را این چنین داغان نمودی" (همان، ص ۹)

همان‌طور که اشاره شد، شاید تا حدودی بتوان گفت، آنچه در پرداخت طنزآمیز و هزل‌گونه‌ی این بخش از آغاز کتاب انجام شده است، یادآور رفتار دادائیست‌ها در فرانسه‌ی پس از جنگ جهانی است و شیوه‌های انتقادی هنرمندان این مکتب هنری در واکنش به جنایاتی که انسان به اصطلاح متمدن، با سلاح‌های مدرن در حق همنوعان خود و خودش انجام داد. و همچنین به فلسفه‌ی "هیچ‌شماریِ خِردی که جنبه‌های مخرب مدرنیسم، در برابر انسان معاصر قرار داد؛ دادائیست‌هایی که با تمسخر دلالت‌های معمولی و قراردادی ذهن و زبان انسان معاصر، منطق آن را به چالش کشیدند و با

Archive of SID
www.SID.ir

کنار هم قراردادن نشانه‌های زبانی از نوعی دیگر، بی‌اعتنایی خود را به منطق صوری و ویرانگر اندیشه‌ی انسان مدرن نشان دادند و سرانجام، مهمل‌نگاری‌های صوری آن‌ها به نوعی هنر فلسفه‌مدار تبدیل شد، که در آن سوی دلالت‌های معنایی خود، جنبه‌ی تراژیک زندگی انسان مدرن را به تصویر می‌کشید. به هر تقدیر شعر به قول راوی "بند تنبانی" آغاز کتاب، براساس همین منطق، فلسفه‌ی عمیق خود را در پشت گفتار تمسخرآمیز، طنزآلود و هزل‌گونه ادامه داده است تا دلالت‌های ویژه‌ی خود را بی‌افریند:

"این ترانه مدام به ذهنم می‌رسد [هر وقت می‌خواهم درباره‌ی فاجعه‌ی درسدن بنویسم]: اسم من هست همی یان یانسن/ می‌کنم کار کنون در ویسکانسن/ کار من باشد در چوب بری/ هر که در شهر مرا می‌بیند، می‌پرسد: اسم تو چیست پسر؟/ و منم می‌گویم: اسم من هست همی یان یانسن/ می‌کنم کار کنون در ویسکانسن...

اگر دلتان خواست می‌توانید این شعر را الی الابد تکرار کنید."(همان)

و این چنین است که این شیوه‌ی نوشتار هزل‌آمیز، به سبک ویژه‌ی این اثر تبدیل شده است تا بتواند با ایجاد نوع خاصی از ادبیات، یعنی آمیزش نوشتار طنز–تراژیک، به نوشتاری پیرامونی، در "حواشی" این واقعه‌ی عظیم دست بزند. گفتیم درباره‌ی "حواشی" واقعه، نه "مرکز" آن، چرا که به قول راوی، "گفتن" از چگونگی این واقعه، امکان ندارد. بی‌شک به دلیل همین اعتقاد است که کارکرد زبان ادبی در این داستان، از خلق استعاره‌های بی‌نظیر سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی ۵، در هیأتی تمثیلی، بی‌نصیب نمانده است. به طور مثال: خلق استعاره‌ای زیبا از همذات‌پنداری انسان و دیگر عناصر هستی؛ با برقرارکردن تشبیه پنهانی بین زبان ناتوان انسان در بیان دردهای عظیم بشری با آواز پرندگان؛ یا به تعبیری دیگر، تبدیل نشانه‌های کلامی به نشانه های صوتی[از شدت درد]:

"ببین سام! این کتاب خیلی کوتاه است و قره‌قاطی و شلوغ‌پلوغ است. علتش هم این است که انسان نمی‌تواند درباره‌ی قتل عام، حرف‌های زیرکانه و قشنگ بزند. بعد از قتل عام قاعدتا همه مرده‌اند و طبعا نه صدایی از کسی درمی‌آید و نه کسی دیگر چیزی می‌خواهد. بعد از قتل عام، انسان انتظار دارد آرامش برقرار شود و همین هم هست؛ البته به جز پرنده‌ها.

و پرنده‌ها چه می‌گویند؟ مگر درباره‌ی قتل عام حرف هم می‌شود زد؟ شاید فقط

Archive of SID
www.SID.ir

بشود گفت: جیک جیک جیک؟" (همان)

و این‌چنین است، خلق استعاره‌ی مکانی سیاره‌ی ترالفامادورها و ارتباط فرازمینی راوی با معشوقه‌ی خود در حبابی خیالی.

شاید بهتر باشد در عین تلاش برای واکاوی دلالت نشانه‌ها و توضیح چگونگی روش‌های نوشتاری در این اثر داستانی و همچنین تأمل در ظرفیت‌های هنری آن، آن هم در یک مقاله‌ی کوتاه تحلیلی به این نکته اشاره شود که، بدون تردید، بررسی و نقد دقیق آثاری از این دست و نزدیک‌شدن به کانون مرکزی اتفاق‌های هنری در آن‌ها (به ویژه در آثار پست‌مدرن، مانند سرشت ساختارگریز خود این آثار)، دشوار و گاه غیرممکن است زیرا گسست‌های روایی ،که در نتیجه‌ی شکل‌گیری و فروپاشی مکرر پاره‌روایت‌ها ایجاد می‌شود، روش قاعده‌مند بررسی و تحلیل را نیز دچار دست‌انداز و گسست می‌کند. بنابراین منتقد یا تحلیلگر نیز، مجبور است، شیوه‌ی بررسی خود را در این‌گونه آثار با بازی‌ها و دست‌اندازهای متن، هماهنگ کند. واز همین دست است دشواری پرداختن به کارکرد ویژه‌ی "زمان" در این اثر. در این زمینه می‌توان گفت فلسفه‌ی زمان در این رمان، هستی‌شناسی ویژه‌ای دارد؛ زیرا برخورد با آن از نوع متداول نیست؛ یعنی نه فقط این‌که فرض کنیم زمان سیری خطی دارد و در این سیر، گذشته پشت سر ما، حال در اکنون ما، و آینده پیش روی ماست. بلکه درباره‌ی این داستان می‌توان گفت که، زمان در آن، نوعی خاصیت انتشاری دارد؛ به نحوی که هر سه بُعد آن، یعنی گذشته، حال و آینده در یک زمان، پیش روی ما حاضرند.

برای روشن شدن این مطلب، ناگزیریم برگردیم به همان نظریه‌ی فرمالیستی از طرح تنظیم زمانی–تاریخی و همچنین طرح تنظیم داستانی آن. به نظر می‌رسد، آن‌چه تنظیم طرح زمان را در این اثر، قابل تأمل کرده است، در درجه‌ی اول، درک خاص نویسنده/ راوی از هر دو نوع برخورد با زمان است: یعنی هم بهره‌گیری از امکانات متداول و سنتی زمان، و هم نوع دوم آن، یعنی ادغام هر سه زمان در یکدیگر. زیرا در محور اول، در ژرف‌ساخت اثر، هر سه بُعد زمان، در سیر خطی خود حضور دارند و می‌توان برای آن‌ها نوعی مقطع تاریخی در نظر گرفت؛ به نحوی که، "گذشته"، جنگ جهانی دوم یا رخدادی است که در یک زمان مشخص تاریخی–تقویمی، اتفاق افتاده است و به طور مشخص رخداد مهم بمباران درسدن را که خاستگاه تاریخی دارد می‌توان در آن جای داد. "حال"، زمانی است در اکنون راوی، که او را فرا گرفته است یا او در آن حضوردارد

Archive of SID
www.SID.ir

و در آن نقش-تصویرهای مربوط به آن زمان گذشته‌ی خاص را در ذهن مرور می‌کند؛ و "آینده"،یک زمان محتمل پیش‌رو است که در این اثر هیچ نشانه یا تصویری برای آن ترسیم نشده است، به جز طرح ایده‌آلیستی (آرمانگرایانه) یک آرزو در پیش‌رو داشتن دنیایی بدون جنگ در سیاره‌ای تخیلی با یک معشوقه‌ی خیالی (بُعدی در فضا) برای تجسم بخشیدن به این تصور متداول از زمان، راوی از یک تمثیل ویژه‌ی اسطوره‌ای استفاده کرده است که هر سه بُعد زمان را با خود همراه دارد: تمثیل اسطوره‌ای همسر لوط و ستون نمک. چرا که طبق اسطوره‌ها، همسر لوط، جایی در یک لحظه‌ی زمانی می‌ایستد و بر ابعاد گذشته، حال و آینده‌ی زمان درنگ می‌کند و مهم‌ترین تصمیم زندگی خود را می‌گیرد(یعنی نگاه‌کردن به پشت سر خود و ویرانی قبیله با علم به این‌که اگر به پشت سر نگاه کند، به ستونی از نمک تبدیل می‌شود) و راوی نیز در تشبیه پنهان این تمثیل، با این واقعه‌ی اسطوره‌ای در یک لحظه‌ی زمان درنگ می‌کند؛ به گذشته می‌نگرد و تصمیم خویش را می‌گیرد؛ برمی‌گردد و به پشت سر نگاه می‌کند؛ به ویرانی‌های بمباران درسدن، آن هم، در جایی در همین "اکنون خویش، آن هم پس از خواندن تکه‌هایی از رمان "مرگ قسطی" اثر "سلین":

> "سلین چنین می‌نویسند: بدون رقص با مرگ، آفرینش هنری امکان‌پذیر نیست... مرگ حقیقت جهان است. تا آن‌جا که توانسته‌ام، با او عادلانه جنگیده‌ام... با او رقصیده‌ام، گل‌بارانش کرده‌ام. با او به والس برخاسته، این‌سو و آن‌سو کشانده‌امش... با نوارهای رنگی تزئینش کرده‌ام، غلغلکش داده‌ام..." (همان، ص ۳۶)

راوی اضافه می‌کند: "سلین دچار وسواس زمان بود... در یک صحنه از رمان "مرگ قسطی"، می‌خواست جلوی آشوب جمعی را در خیابان بگیرد. روی صفحه‌ی کاغذ جیغ می‌کشد: جلوی آن‌ها را بگیر... نگذار از جایشان تکان بخورند... آهان، سرجا میخکوبشان کن... مرگ یک‌بار، شیون یک‌بار" و ادامه می‌دهد: "در اتاق مُتل، انجیل گیدئون را باز کردم و به دنبال داستان‌هایی که از نابودی‌های بزرگ سخن می‌گوید، گشتم. خواندم: و چون آفتاب بر زمین طلوع کرد لوط به صُوغر داخل شد. آنگاه خداوند بر سدوم و عموره، گوگرد و آتش از آسمان بارانید. و آن شهرها و تمامی وادی و جمیع سکنه شهرها و نباتات زمین را واژگون ساخت. بله، رسم روزگار چنین است. همه می‌دانند سکنه‌ی این دو شهر مردمان آلوده‌ای بودند. بی‌وجود آن‌ها جهان جای بهتری می‌شد.

Archive of SID
www.SID.ir

و البته لوط به زنش گفته بود پشت سر خود را نگاه نکند تاچشمش به جایی که زمانی خانه و کاشانه‌ی آن همه مردم بود نیفتد. اما زن لوط برعکس پشت سر خود را نگاه کرد و من به خاطر همین کار، دوستش دارم. زیرا عمل او کاری انسانی بود. و به ستونی از نمک تبدیل شد. بله، رسم روزگار چنین است." (همان)

پس با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان گفت طرح اولیه‌ی تنظیم زمان در این اثر، بر اساس همان طرح متداول یعنی وجود سه زمان: گذشته، حال و آینده در امتداد هم، هماهنگ شده است اما شیوه‌ی برخورد با این تنظیم به نحوی است که امکان را برای کارکرد زمان از نوع دوم نیز فراهم کرده است؛ و در نتیجه، با شکستن مرزهای قانونمند این سه زمان، امکان رسوخ و انتشار آن‌ها را در یکدیگر، فراهم کرده است. در نهایت همین تنظیم دوم زمان است که بار اصلی هدایت طرح روایی و شخصیت‌پردازی داستانی را بر دوش می‌کشد؛ یا به تعبیری دیگر، همین شیوه‌ی تنظیم است که شیوه‌ی غیرواقعی زیست شخصیت اصلی در "زمان" را در این اثر، فراهم کرده است. از این رو، داستان اصلی با این جملات آغاز می‌شود:

"این کتاب را یک ستون نمک نوشته است،

– گوش کنید:

بیلی پیل‌گریم، در بُعد زمان چند پاره شده است.

و این‌طور تمام می‌شود:

جیک جیک جیک!" (همان، ص ۳۸)

در این یادداشت، شاید این فرصت پیش نیاید که به چگونگی همه‌ی ابعاد ساختارگریز و در عین حال ساختارمند زمان در این اثر بپردازیم. اما همان‌طور که اشاره شد، استفاده از همین طرح ساختارگریز زمان است که امکان ساخت و پرداخت شخصیت موفق داستانی "بیلی پیل‌گریم" را فراهم کرده و به او اجازه‌ی رفت‌وآمد آزادانه در همه‌ی ابعاد داستان و زمان فلسفی اثر را داده است:

"– گوش کنید:

بیلی پیل‌گریم در بُعد زمان، چند پاره شده است."

و از این‌روست که جابه‌جایی وجوه زمان و همچنین مجاورت آن‌ها با هم، در طرح روایی داستان به راحتی امکان‌پذیر شده است؛ به ویژه دو وجه عمده‌ی آن، یعنی: "آینده" و "گذشته". چرا که:

Archive of SID
www.SID.ir

"وقتی بیلی به خواب رفت، مرد زن‌مرده‌ی پیری بود و شب عروسی خود بیدار شد. در سال ۱۹۵۵ از میان دری گذشت و در سال ۱۹٤۱ از در دیگری برون آمد. از میان همان در عبور کرد و خود را در سال ۱۹٦۳ یافت. می‌گوید بارها تولد و مرگ خود را دیده است و از سر اتفاق، به دیدار حوادث بین مرگ و تولد خود رفته است. خودش می‌گوید، بیلی مسافر بی‌اراده‌ی زمان است و بر گشت‌وگذارهای خود تسلط ندارد و همه سفرها الزاما، سفر تفریحی نیست. می‌گوید، در ترس دائم به سر می‌برد، زیرا هرگز نمی‌داند در مرحله‌ی بعد، کدام نقش زندگیش را باید ایفا کند." (همان، ص ٤٠)

همان طور که مشخص است، در شخصیت‌پردازی بیلی پیل‌گرام، در این اثر، از یک الگوی شخصیت‌سازی کُمیک استفاده شده است؛ اما از آن‌جا که شخصیت بیلی در هر سه نقش نویسنده/راوی/شخصیت، در داستان ظاهر شده، و هچنین با انتشار پیکر خود در همه‌ی ابعاد زمان، کلیه‌ی زوایای داستان را اشغال کرده است، پس پوشش‌دهنده‌ی کلیه‌ی جنبه‌های تراژیک شخصیتی در داستان نیز هست. در بیوگرافی اولیه‌ی بیلی این‌گونه نوشته شده است:

"بیلی در سال ۱۹۲۲ در یکی از شهرهای ایالت نیویورک، به اسم ایلیوم متولد شد. بیلی تنها فرزند یکی از سلمانی‌های شهر بود. در کودکی قیافه‌ی مسخره‌ای داشت. وقتی هم که جوانی شد، قیافه‌ی مسخره‌ای داشت، دراز و ضعیف، به شکل بطری کوکاکولا." (همان)

ارتباط دادن شغل بیلی، پس از دوره‌ی نظام، و کمی قبل از آن، به بینایی‌سنجی، می‌تواند استعاره‌ی دیگری باشد از دو وجه متضاد شخصیت‌پردازی (طنز-تراژیک) او. به نحوی که بیلی از یک سو، شخصیتی خُل وضع، مسخره، بی‌محتوا و بی‌فکر جلوه می کند (که در نگرشی دادائیستی‌گونه همه‌چیز را مسخره می‌داند) و از سویی دیگر، با شغل بینایی‌سنجی، "دیدن"، "چشم" و نوعی بصیرت سروکار دارد، که آن سوی ماجرای مسخرگی و بیهودگی است: دیدن نابسامانی‌ها، فجایع و جنایات بشریت در حق خودش و دیگران. در این میان، حتی ساخت دو فضای فراواقعی، و رنگی از وجه علمی-تخیلی دادن به داستان و به کنش‌های بیلی، مثل: گفتگوهای غیرمعمولی‌اش با رادیو و یا زندگی تخیلی‌اش با معشوقه‌ی آرمانی‌اش در سیاره‌ی ترالفامادورها، که هر دو در خدمت تکنیک نوشتاری پست مدرن در این اثر هستند، قابل تأمل است:

Archive of SID
www.SID.ir

"بالاخره بیلی بعد از حادثه‌ی سقوط هواپیما، به خانه بازگشت و تا مدتی آرام بود. روی جمجمه، وسط کله‌اش جای زخم وحشتناکی برجای مانده بود. بیلی به سر کار خود برنگشت. برای رتق و فتق امور خانه، یک خدمتکار استخدام کرد. دخترش تقریبا همه‌روزه پیش او می‌آمد. و بعد یک روز، بیلی بی‌خبر، به نیویورک رفت و در یک برنامه‌ی رادیویی که تمام شب به گفتگو اختصاص داشت، شرکت کرد. درباره‌ی این‌که چه‌طور زمان او را چند پاره کرده است و یکپارچگی خود را از دست داده است، سخن گفت. همچنین گفت در سال ۱۹۶۷، سرنشینان یک بشقاب‌پرنده او را دزدیده‌اند. گفت بشقاب‌پرنده از سیاره‌ی ترالفامادور آمده بوده است. گفت او را به سیاره‌ی ترالفامادور برده‌اند و لخت و عور در باغ وحش به نمایش گذاشته‌اند. در آن‌جا با یکی از ستارگان سابق سینمای اهل کره‌ی زمین به اسم مونتانا وایلد هاک آشنا شد و با هم زن و شوهر شدند." (همان، ص ۲۲)

بی‌شک یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی در این اثر، شخصیت‌پردازی منحصر به فرد بیلی پیل‌گریم است (که به دلیل مجال اندک در این یادداشت، امکان توضیح بیشتر درباره‌ی آن فراهم نیست). اما این شخصیت در هماهنگی ویژه‌ی خود با وضعیت پسامدرن در این اثر، از جهات زیادی قابل اهمیت است، زیرا باور متداول و سنتی تعامل زمان و شخصیت را برهم زده است و ابعاد دیگری از فلسفه‌ی زمان را که هماهنگ با دغدغه‌های زندگی انسان معاصر است، نشان می‌دهد. به تعبیری دیگر، همزیستی متناقض‌گونه‌ی وجوه مختلف حضور بیلی در جهان، اعم از: طنز/ جد، کمدی/ تراژدی، کم‌عقلی/ بصیرت، واقع‌گرایی/ خیال‌پردازی، پذیرش/ عصیان، عشق/ نفرت، بی‌تفاوتی/ عکس‌العمل، واقع‌بینی/ پناه بردن به ایده‌آلیسم، او را به موجودی ویژه و چند بُعدی تبدیل کرده است، که در این میان، مهم‌ترین عملکرد او، به عنوان یک سوژه‌ی تمام‌عیار داستانی، شجاعتِ "دیدن" هر سه وجه "زمان" در یک‌جا است؛ بی‌آن که از آن فرار کند. زیرا بیلی قادر است مانند همسر لوط در یک کنش انسانی، بی آن که از تبدیل شدن به ستون نمک بترسد، برگردد و به پشت سر (به آن فاجعه‌ی عظیم انسانی: بمباران درسدن) نگاه کند و "ببیند".

هرچند تمثیل حضور بیلی در سیاره‌ی ترالفامادور و همزیستی گاه به گاه او با موجودات مهربان آن سیاره و بهتر از همه معشوقه‌ی خیالی‌اش، در خدمت نگرش

Archive of SID
www.SID.ir

آرمانگرایانه یا جهان آرمانی او (در یک نگاه کلی انسان معاصر) است، اما این تمثیل، به خوبی، نقش دلالتی خود را ایفا کرده است. چرا که نشان می‌دهد: "زمین جای زندگی نیست"؛ زمینی که انسان مدرن برای مانور قدرت ساختگی و دروغین خود ساخته است؛ یا به تعبیری، این که تنها جای آرامش، مکانی است که از وجوه غیرواقعی وجودانسان تأمین می‌شود: از تخیل او. و این فرار تخیلی از "زمین" در محور تأویلی خود وجوه کلان معنازایی انتقادی-اجتماعی متن را به عهده دارد:

"در کف هر دستی یک چشم سبز قرار دارد. رفتار این موجودات، دوستانه است و می‌توانند هر چهار بُعد را ببینند. آن‌ها برای زمینی‌ها، که تنها قادر به دیدن سه بُعد هستند دلسوزی می‌کنند... بیلی قول داد در نامه‌ی بعدی خود از این چیزهای بسیار مهم صحبت کند. نامه‌ی دوم چنین شروع می‌شد:

"مهم‌ترین چیزی که در ترالفامادور یاد گرفتم، این بود که وقتی کسی می‌میرد، تنها به ظاهر مرده است. در زمان گذشته خیلی هم زنده است، بنابراین گریه و زاری مردم در مراسم تشییع جنازه بسیار احمقانه است. تمام لحظات گذشته و حال و آینده، همیشه وجود داشته‌اند و وجود خواهند داشت. برای مثال، درست همان‌طور که ما زمینی‌ها نمی‌توانیم به قسمتی از کوه‌های راکی نگاه کنیم، ترالفامادوری‌ها هم می‌توانند به لحظات مختلف زمان نگاه کنند. روی کره‌ی زمین ما خیال می‌کنیم لحظات زمان مثل دانه‌های تسبیح پشت سر هم می‌آیند و وقتی لحظه‌ای گذشت، دیگر گذشته است، اما این طرز تفکر، وهمی بیش نیست.""

(همان، ص ٤٣)

به هرحال، نویسنده/ راوی با به میدان فرستادن شخصیت بیلی پیل‌گرام موفق می‌شود با سپر طنز و شوخی با بخشی از جدیت تلخ واقعه‌ی بمباران شهر درسدن که ایده‌ی اصلی رمان بود، روبه‌رو شود و به شکلی پاره‌پاره و گسسته، نه از خود آن، بلکه پیرامون آن سخن بگوید؛ و بدون تردید، اگر این شگردها در اثر به کار گرفته نمی‌شدند، همه چیز در هیأت پاره‌گزارش‌های یک گزارشگر ژورنالیست باقی می‌ماند و وجه ادبی اثر قربانی می‌شد.

نتیجه‌گیری

برخی از نتایجی که از بررسی و تحلیل مقاله‌ی "زمان، روایت و شخصیت‌پردازی"

Archive of SID
www.SID.ir

در رمان معروف و جهانی سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج ، نوشته‌ی کورت ونه‌گات، در این مقاله ، حاصل می‌شود ، به شرح زیر است:

الف- در این رمان عنصر"زمان "، از سیر خطی متداول، تبعیت نمی‌کند و بیشتر مایل است که زمان را به شکلی فلسفی ، در همه‌ی ابعاد خود، پیش رو داشته باشد.

ب- در این اثر، "زمان" به عنوان یک کاراکتر یا استعاره‌ی زنده، در داستان حضوری کارکردی دارد و روایت و شخصیت‌ها در بازی‌های رفت وبازگشت و سرشت سیال و رهای ان، شکل می‌گیرند و گسترش می‌یابند.

ج- عنصر روایت در این رمان،در هماهنگی با ابعاد منتشر زمان، پیوسته در حال گسستگی و چندپارگی است و به همین دلیل، داستان به صورت پاره پاره و نامنظم ، نقل می‌شود.

د- شخصیت‌پردازی در این اثر در هماهنگی با فرم روایت پست‌مدرنیستی، خاصیتی رها و عیرمنسجم یافته و در نتیجه، شخصیت اصلی داستان، در فرمی استعاری با زمان فلسفی داستان هماهنگ است و به راحتی، اختیار خود در همه‌ی وجوه زمان، حضور می‌یابد.

ه – در این رمان، همانگونه که یکی از ویژگی‌های رمان‌های سایبری پست مدرنیستی است وجه ابزاری رسانه‌ها (مثل رادیو) و استفاده از فانتزی علمی- تخیلی مشهود است و این گونه کارکرد ابزاری در خدمت چندپارگی زمان و شخصیت در روایت‌های گسسته است.

پی‌نوشت

۱. دادائیسم، مکتب دادا، جنبشی فرهنگی بود که به زمینه‌های هنرهای تجسمی، ادبیات، تئاتر و طراحی گرافیک مربوط می‌شود. این جنبش در زمان جنگ جهانی اول، در شهر زوریخ در کشور سوئیس پدید آمد و در بقیه‌ی کشورها از جمله فرانسه،فعالیت‌های خود را گسترش داد. دادائیسم را می‌توان زاییده‌ی نومیدی، اضطراب و هرج و مرج ناشی از آدم‌کشی‌ها و خرابی‌های جنگ جهانی اول دانست. شاعران این مکتب کلماتی را از روزنامه جدا می‌کردند و با کنار هم گذاشتن آن‌ها، شعر می‌سرودند که در نتیجه‌ی آن، جملاتی بی‌معنا پدید می‌آمد. برتون، پیکابیا، تریستان تزارا، آراگون، الوار، گیوم آپولفیر از شاعرانی هستند که به این مکتب پیوستند.

Archive of SID
www.SID.ir

منابع

– بهرامی. ع. ا، ۱۳۸۷، ترجمه: سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی ۵، کورت وُنه‌گات، چ هفتم، انتشارات و مطالعات زنان و روشنگران.

– طاهری. فرزانه، ۱۳۷۹، ترجمه: درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، رابرت اسکولز، آگه.

نوذری. حسینعلی، ترجمه: وضعیت پست مدرن، گزارشی درباره‌ی دانش، ژان فرانسوا لیوتار، گام نو.

A.Newton, Edward,kurt Vonnegut,Slaughterhouse-Five,Some Teaching Tips,Klett.

-Adnan Al-Ma`ani,Raghad, 2014,The First`s Futile Search For Meaning in Kurt Vonnegut`s Slaughterhouse Five,American International Journl of Contemporary Research.

-JAVIER VALLINA SAMPERIO, FRANCISCO,WASTLAND SCENERY AND TECHNOLOGICAL SUICIDE IN KURT VONEGUT`S APOCALYPTIC NARRTIVE: ADMONISHMENT AND EXHORTATION.Revista Estudios Norteamercanos,n12(2007),Universidad de Oviedo.

- Kalil Mostafa el Diawany, Fatma,2014, So it goese: A Postmodernist Reading of Kurt Vonnegut`s slaughterhouse-Five,Misr University for Science and Technology, Caio-Egypt.

- Olmedo MOrell, Miguel Bernardo,2014, Reflection on Kurt Vonnegut`s Slaughterhouse-Five` Apocalypse,Revista de humanidades y cienciales.

-Moody Jennifer,2009. Mixing Fantasy With Fact: Kurt Vonnegut`s Use of Structure in Slaughterhouse- Five.Theorcrit: The Online Journal of Undergraduate Literary Criticism and Theory.

- Lundquet James,"The New Reality" of Slaughter-Five, From Kurt Vonnegut,(NY,Fredric Ungar Pub.Co,1977).

-GAVINS JONNA, THE ABSURD WORLDS OF BILLY PHILGRAM,SHEFILD HALAM UNIVERSITY,UK.

-Arefin md Maqsudul,2014,Time in Postmodern Novels:A Studynof Slaughterhouse-Five,Time`s Arrow and Sense of Ending,Departmaent of English andHumaniitiese, Brace University .

Archive of SID
www.SID.ir