دو فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره دهم، بهار و تابستان ۱۳۸۷: ۲۱۶- ۱۹۵
تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۶/۱۲/۲۲

ناهمخوانی نظریه و نوشتار

(بررسی و نقد رمان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند[۱])

علیرضا صدیقی*
مهدی سعیدی**

چکیده

رمان گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند مطابق با آموزه‌های پسامدرنیستی نوشته شده است. توجه به آشفتگی در روایت و به تبع آن زمان داستان، ویژگی‌های فراداستانی، ایجاد دور باطل با استفاده از شخصیت‌های تاریخی در کنار شخصیت‌های داستانی و حضور نویسنده در داستان برای به هم ریختن مرز میان واقعیت و خیال از جمله ویژگی‌هایی است که این رمان را در زمره رمان‌های پسامدرنیستی قرار می‌دهد. با این همه گاه مواردی در آن دیده می‌شود که تناسبی با آموزه‌های پسامدرنیسم ندارد. این مقاله ضمن اشاره به ویژگی‌های پسامدرنیستی رمان، به نقد عناصری می‌پردازد که با این ویژگی‌ها همگن نیستند و نشان می‌دهد که استفاده از شیوه‌های مربوط به این جریان در رمانی که یکی از وظایف اصلی خود را شناساندن شخصیتی قرار می‌دهد که نمادی از رزمندگان دوران جنگ می‌تواند باشد، بجا نمی‌نماید؛ زیرا نوع نگاه تفکر پسامدرن به انسان و زندگی با نگاه موجود در رمان همخوانی ندارد. طبیعی است با وجود تأکید همه شخصیت‌ها بر ترسیم شخصیتی آرمانی در رمان و همنوایی و همصدایی آنها، با رمانی چندصدایی نیز روبرو نباشیم.

واژگان کلیدی: پسامدرنیسم، رمان جنگ، حسن بنی عامری، گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند.

---

۱. این نوشته برگرفته از طرح رویکردهای عمده ادبیات داستانی جنگ ۱۳۵۹-۱۳۸۴ است که در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی اجرا شده است.

* نویسنده مسئول: استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی
aa_sedighi@yahoo.com
** مربی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی mehdesaedi@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

گرایش به پسامدرنیسم در شعر و داستان ایران در چند ساله اخیر، گرایشی فزاینده بوده است. در هنرهایی که از تفکر پسامدرنیستی مایه می‌گیرند، شکل و زبان اهمیت بیشتری می‌یابد و در نتیجه کیفیاتی مانند استعدادهای هنری، صمیمیت هنری، همبستگی و انسجام، ارزش واقع‌گرایی، عمق و ژرفای فکری و روایت‌های کلان[1] در معرض تضعیف یا فروپاشی قرار می‌گیرد، به همین علت در غرب نیز هنر پسامدرنیستی منتقدان جدی دارد (طاهری، ۱۳۸۴: ۳۱). برای رمان‌های پسامدرن ویژگی‌هایی نظیر تناقض، جابه‌جایی، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه (لاچ، ۱۳۸۶: ۱۶۲-۲۰۰) ایجاد دور باطل، ویژگی‌های فراداستانی و... را برشمرده‌اند.

با وجود همه ضعف‌ها و نواقصی که در نقد این جریان نشان داده‌اند، به نظر می‌رسد در قیاس با شعر، این جریان در حوزه داستان در ایران کارآمدتر بوده، یا حداقل جذابیت‌های خود را بیشتر حفظ کرده‌است. اما این نکته نیز که شگردهای به‌کار گرفته شده در آثار نویسندگان این جریان ـ که در بسیاری موارد هم تکراری است ـ تا کی می‌تواند برای خواننده تازه بماند، و آیا خواننده ایرانی آنها را می‌پذیرد، نکاتی است که نویسندگان این جریان باید بدان توجه داشته باشند. هرچند نشانه‌هایی از ویژگی‌های پسامدرنیسم را در آثار داستان‌نویسان گذشته مثل هدایت، ساعدی، گلشیری و... نشان داده‌اند، شاید بتوان گفت در ایران اولین رمانی که آگاهانه و با توجه به مؤلفه‌های پسامدرنیستی نوشته شد، *آزاده خانم و نویسنده‌اش* نوشته رضا براهنی بود. (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۴۵۴) پس از او نویسندگان نسل قدیم و جدید نوشتن داستان‌هایی با ویژگی‌های پسامدرن را دنبال کردند و از آن میان نیز حسن بنی عامری رمان *گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند* را به پیروی از آموزه‌های پسامدرنیسم و به ظاهر با موضوع دفاع مقدس نوشت. رمان گنجشک‌ها... با وجود همه محاسن و زیبایی‌ها، از نقیصه‌ای بزرگ رنج می‌برد و آن بی‌توجهی به فلسفه‌شکل‌گیری پسامدرنیسم است. این بی‌توجهی، باعث شده است رمان گنجشک‌ها به‌رغم بهره‌گیری از برخی ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی، در عمل، داستانی به معنای اخص پسامدرنیستی نباشد و ویژگی‌های به کارگرفته شده در آن وصله‌های جوری نباشند. پیش از این چند مقاله

1. High Narration.

Archive of SID

www.SID.ir

درباره نقد رمان حسن بنی‌عامری نوشته شده که ویژگی عمده همه آنها آشفتگی در عرضه مطلب است. و حتی برخی در عرضه خلاصه اثر و تحلیل آن مرتکب اشتباه شده‌اند. بلقیس سلیمانی در کتاب *تفنگ و ترازو*، کامران پارسی‌نژاد در کتاب *جنگی داشتیم و داستانی داشتیم*، عبدالعلی دستغیب در کتاب *کالبدشکافی رمان فارسی*، محمد حنیف در کتاب *جنگ از سه دیدگاه* و ابراهیم حسن بیگی در کتاب *کنکاش در رمان جنگ*، به نقد این داستان پرداخته‌اند. با این‌همه به نظر می‌رسد از میان آثار موجود مقاله بلقیس سلیمانی در کتاب تفنگ و ترازو ارزش بیشتری داشته باشد.

بنی عامری چند داستان کوتاه نیز درباره جنگ نوشته، اما این رمان اولین اثر او در این حوزه است.

خلاصه‌رمان

۱. بنی‌عامری نویسنده‌ای است که با دیدن برنامه تلویزیونی روایت فتح، که در آن از بازگشت پیکر یک شهید پس از چند سال و گرفتن آن از آب رودخانه اروند سخن گفته‌می‌شود، به فکر جمع‌آوری اطلاعاتی برای نوشتن رمانی درباره همین شهید می‌افتد و به خلق شخصیت‌هایی دست‌می‌زند و روایت درباره این شخصیت‌ها را به شخصیتی به نام دانیال دلفام می‌سپارد؛ اما از آنجایی که می‌خواهد خود نیز در داستان حضور داشته باشد در سطحی از داستان (ر. ک. سلیمانی،۱۳۸۰: ۲۳۴) کوشش‌های خود را برای یافتن اطلاعات به داستان می‌کشاند و برای درآمیختن مرز واقعیت و خیال، دلفام را سازنده فیلمی می‌خواند که از روایت فتح پخش شد. به همین علت در طول داستان چند بار به او زنگ می‌زند و خواهان اطلاعاتی برای نوشتن داستانش می‌شود. او در پایان رمان نیز در اتاق دلفام حاضر شده و گره‌های داستان را می‌گشاید. بنی‌عامری روایت رمانش را از خانه دانیال دلفام آغاز می‌کند.

۲. کسی با صدای آعلیجان، شخصیتی که رمان برای شناساندن او نوشته شده است، به دانیال دلفام تلفن می‌کند. دلفام متحیر و گیج در می‌ماند که اگر پیکر آعلیجان را پس از چند سال پیدا و دفن کرده‌اند، صاحب این صدا، که حتی از تکیه کلام‌های آعلیجان استفاده می‌کند چه کسی می‌تواند باشد. این تلفن که البته به دوستان، نزدیکان و بستگان آعلیجان هم زده می‌شود، دلیلی برای یادآوری خاطرات راوی با

Archive of SID

www.SID.ir

آعلیجان می‌گردد. راوی که در روایت خاطرات نظم و ترتیبی را رعایت نمی‌کند، به گوشه‌هایی از زندگی آعلیجان از کودکی تا هنگام شهادت در اروندرود می‌پردازد. آعلیجان یکی از فرماندهان جنگ است. بنابراین، بیشتر خاطرات راوی به حضور او در مناطق جنگی پاوه و خرمشهر مربوط می‌شود. بنی‌عامری رمان را به دو بخش یا کتاب با نام‌های *حریف تشنگی غواص* و *راه رفتن روی آب* تقسیم می‌کند.

بررسی ویژگی‌های رمان و میزان همخوانی آنها با فلسفه پسامدرنیسم

۱. آشفتگی در روایت

گنجشک‌ها ... به شیوه تک‌گویی نوشته شده است. در کتاب اول بیشتر به تک گویی درونی مستقیم و از نوع گنگ (یعنی جریان سیال ذهن) و در کتاب دوم به تک گویی مستقیم روشن[1] تمایل دارد. هرچند در کتاب دوم نیز شیوه جریان سیال ذهن از یاد نرفته، با این همه انسجام در روایت وقایع بیشتر است. به همین دلیل این بخش را می‌توان متمایل به تک‌گویی مستقیم روشن خواند. این سخن به معنای بی توجهی راوی به گونه‌های دیگر روایت مثل تک‌گویی غیرمستقیم و شیوه مختلط نیست. بنی‌عامری ـ به‌رغم توجه بیشتر به تک‌گویی مستقیم برپایه جریان سیال ذهن ـ شیوه‌های دیگر را از یاد نمی‌برد. این کار فضای روایت او را بسیار شلوغ کرده‌است. استفاده از راویان متعدد در کنار راوی اصلی و توجه به حوادث مختلفی که راوی می‌خواهد همه آنها را روایت کند نیز در شلوغی روایت مؤثر است. استفاده از راویان متعدد و تنوعی که با این کار ایجاد می‌شود مدام جایگاه راوی و مخاطب داستانی را تغییر می‌دهد. به همین دلیل گاه سوم شخص را به اول شخص یا به عبارتی غایب را به حاضر و برعکس تبدیل می‌کند:

«سرو صدا که می‌شود، پنج دقیقه پیش، علی اشرف می‌دود از تپه بالا»

و بعد از زبان علی اشرف می‌گوید:

«رفتم نزدیک»

و دوباره خود، روایت را ادامه می‌دهد:

خاله ژینو گفته: بیا ننه گژال را ببریم تو طیاره» (بنی‌عامری، ۱۳۷۶: ۴).

با همه تمهیداتی که نویسنده در بهره‌گیری از راویان متعدد فراهم می‌آورد، به تعدد روایت توجه چندانی ندارد. در واقع او سخنان خود را از زبان راویان متعدد بیان می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

این روایت‌ها به سبب زمان پریشی موجود در رمان، مثل تکه‌های پازلی هستند که هر یک در گوشه‌ای افتاده است و خواننده باید آنها را در جای خود قرار دهد. به عبارت دیگر رمان جز در لحظاتی تک‌صدایی است و صداهای مختلف از آن شنیده نمی‌شود. برای مثال کار آعلیجان یا چمران که با دشمنان خود مهربانی می‌کنند به‌معنای مورد قبول بودن سخنان یا عملکرد آنان از منظری دیگر یا بی‌طرفی راوی در روایت صداهای گوناگون نیست. اگر اصلی‌ترین هدف داستان بنی‌عامری را شناساندن شخصیت آعلیجان بدانیم، راوی، این شیوه تک‌صدایی را تقریباً تا اواخر رمان دنبال می‌کند و پس از آنکه چهره‌ای آرمانی از آعلیجان در ذهن خواننده ثبت و ضبط می‌نماید گفت‌وگوی خود با یک خبرنگار امریکایی را روایت می‌کند؛ گفت‌وگویی که درباره درستی یا نادرستی آن قضاوت نمی‌کند (ر.ک. همان: ۳۸۸).

چنان‌که آمد به‌نظر می‌رسد برای بنی‌عامری، روایت جنگ وسیله‌ای است برای شناساندن شخصیت آعلیجان و او برای بازسازی این شخصیت همواره به سراغ کسانی رفته و گوشه‌ای از روایت را به آنها سپرده است که درباره آعلیجان دیدگاه مشترکی با راوی دارند. حتی کشمکش‌های هانیا و آعلیجان که باعث پیشبرد بخشی از حوادث است، به سبب دیدگاه‌های متفاوت آنها نیست و اگر در لحظه‌ای چنین به نظر برسد ادغام این دو در یکدیگر و یکی شدن آنها در ادامه داستان، باز صدایی واحد را بر فضای روایت حاکم می‌کند؛ هانیا پاره تن آعلیجان می‌شود و هر دو یک روح در دو بدن می‌شوند (همان: ۳۳۲).

بنی‌عامری به‌سبب توجه به شلوغی در روایت میان روایت حوادث فاصله زیادی می‌اندازد. برای مثال راوی که مشغول روایت حادثه A است، روایت را درمیانه رها کرده به حادثه B می‌پردازد؛ حادثه‌ای که در دل خود زیر مجموعه‌ها و شاخه‌هایی دارد: B1 و B2 و... او پس از روایت حادثه B و زیر مجموعه هایش به روایت حادثه A می‌پردازد و آن را پیگیری می‌کند. و گاه حادثه C را هم به‌روایت می‌افزاید و ... این اسلوب بسیار شبیه شیوه نویسندگان نثرهای مصنوع است که در میان جمله اصلی، جملات دیگری قرار می‌دادند و با این کار به طولانی شدن و دشواری متن می‌افزودند؛ با این تفاوت که اولاً حوادثی که راوی گنجشک‌ها... در میان حادثه A بیان می‌کند، مثل جمله‌های معترضه نوشته‌شده در میان جملات اصلی نیستند، بلکه بخشی از حوادث داستان را

Archive of SID

www.SID.ir

شامل می‌شوند که به لحاظ طبیعی باید پس از حادثه A نقل می‌شد، اما راوی ترجیح می‌دهد فضای روایتش آشفته باشد. ثانیاً اگر در نثر مصنوع استفاده از جمله‌های تو در تو گاه به‌دشواری فهم متن می‌انجامد، در روایت گنجشک‌ها... متن مبهم نمی‌شود. اساساً برخلاف اغلب داستان‌های پسامدرنیستی، گنجشک‌ها...، مبهم نیست.

تمام حوادث رمان در طول یک شب تا صبح روایت می‌شود و راوی به مرور حوادث و خاطرات زندگی آعلیجان می‌پردازد. رمان دچار زمان پریشی بیشتر از نوع گذشته‌نگر است. چنان‌که پیش از این آمد روایت داستان بسیار پراکنده است و مخاطب باید جایگاه هر حادثه را بعداً در ذهن خود بازسازی کند و ارتباط آن را با بقیه متن دریابد. به‌همین دلیل معمولاً راوی به گذشته نگری مرکب توجه دارد؛ یعنی «به‌نقل واقعه‌ای از گذشته که بعداً در متن به کار می‌آید» (غلامحسین‌زاده و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۰۶).

روایت آینده‌نگر در داستان بنی‌عامری به شیوه معمول و مرسوم تقریباً جایی ندارد یا حداقل در قیاس با گذشته‌نگرها به چشم نمی‌آید. بنی‌عامری هر چند به حادثه شهادت آعلیجان در آغاز داستان اشاره می‌کند و در چند جای دیگر از روایت، خلاصه‌ای از وقایع آینده را نقل کرده و بعداً آنها را بسط می‌دهد، با این همه ــ چنان‌که آمد ــ به‌روایت آینده‌نگر توجه چندانی ندارد؛ زیرا می‌داند آینده‌نگرها حس تعلیق را از میان می‌برند (تولان، ۱۳۸۳: ۵۹). راوی به تکرار، به‌گذشته برمی‌گردد تا روایت حادثه‌ای را که در آغاز و تنها به‌گوشه‌ای از آن توجه کرده، دوباره پی بگیرد.

اساساً گنجشک‌ها... بر پایه یادآوری حوادث گذشته نوشته شده، گذشته‌ای که راوی آن را در ذهن خود به چند بخش تقسیم کرده است. بخش‌هایی که نسبت به حضور راوی در حال متن می‌توانند گذشته، گذشته دور و گذشته دورتر نامیده شوند و هریک از این سه نیز می‌توانند در نسبت با یکدیگر به گذشته، حال و آینده تبدیل شوند. مثلاً حادثه‌ای را که در گذشته اتفاق می‌افتد نسبت به گذشته دورتر، گونه‌ای آینده می‌توان دانست. بنی عامری معمولاً گردونه روایت را در چنین تقسیماتی که متعلق به گذشته است، به‌حرکت در می‌آورد و حتی به‌ترکیب این پاره‌های زمانی با یکدیگر دست می‌زند. این شیوه روایت بسیار مناسب حال روایتگری است که سعی می‌کند با دیدن عکس‌ها و فیلم‌هایی، وقایع گذشته را مرور کند؛ به‌همین دلیل در میان یک واقعه، واقعه‌ای بعدتر را نیز به خاطر می‌آورد و روایت می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

از آنجا که راوی خود نیز آشفته و ناراحت است، باز انتخاب این شیوه روایی توجیه می‌یابد. آنچه باعث مرور این خاطرات شده، در درجه اول تلفن ناشناسی است که خود را آعلیجان معرفی کرده و ذهن و روح راوی و اطرافیان او را آشفته کرده است؛ به همین دلیل روایت راوی در بسیاری مواقع، بر پایه یادآوری حوادث و حرف‌ها در همان لحظه است.

«این پیرمرد بعدها چه بلا ها که سرمان نیاورد. ما باید به او شک می‌کردیم یا نشان می‌دادیم که شک کرده‌ایم ولی از کنارش آرام گذشتیم، رفتیم. فقط گاهی برمی‌گشتم. می‌دیدم روی سکویی نشسته از پرشال چپقی درآورده، آتشکی روی توتونش نشانده ...».

در این لحظه راوی از قول آعلیجان جمله‌ای را روایت می‌کند که به لحاظ زمانی با حوادثی که پیش از این نقل می‌شد تناسبی ندارد:

«علی اشرف گفت: قیافه‌اش؟

گفتم: پیر بود جوان می‌نمود»

راوی با این کار علاوه بر درآمیختن زمان‌های گوناگون، مخاطب روایت را نیز تغییر می‌دهد. این گردش مخاطب به سبب حضور مخاطبان در زمان‌های مختلف به‌گونه‌ای گردش زمانی را نیز باعث می‌شود.

«چروک‌های دور چشم‌هاش می‌گفت پنجاه و هفت هشت سالی بیشتر ندارد، اما صورت پر و هیکل چهار شانه‌اش و آن لبخند و خنده‌ها خیلی جوان‌تر نشانش می‌داد. گیریم چهل.

گفتم: آشناست؟

گفت: من حرفی از آشنایی نزدم فقط گفتم قیافه‌اش.

گفتم: او هم

و سعی کردم بازی عصبی انگشت‌هاش را نبینم، نپرسم او کی بوده که او و آعلیجان حرف‌هاش براشان مهم بوده و سعی کرده‌اند از کنارش آرام بگذرند، بروند در صورتی که مشخص بود نباید آرام می‌گذشته‌اند، می‌رفته‌اند.

«بعد؟»

«رد به رد دنبال تو و خاله ژینوگشتیم» (همان: ۳۴).

راوی در روایت گفت‌گوها گاه از شگرد همیشگی گفتم، گفت، استفاده نمی‌کند و با

Archive of SID

www.SID.ir

درآمیختن زمان‌ها گونه‌ای دیگر از روایت را تجربه می‌کند:

«آعلیجان حرفی نداشت. گفت: مختاری

گفتم: ولی آخر من بلد نیستم کردی حرف بزنم.

گفت: پس هر چی من می‌گویم باید بگویی به چشم.

او کور می‌شد من لال

به چشم

او فقط حرف می‌زد نه من

به چشم

فارسی حرف زدن را دیگر اصلاً

به چشم

«حتی وقتی تنها هستیم و مطمئنیم هیچ کس دور وبرمان نمی‌پلکد.»

یکهو بگو زبانم را ببرم بیندازم تو خلا دیگر.»

قرارمان را یاد آورد.

«این هم به چشم فقط به خاطر اینکه روت کم شود.»

اسم من هژار باشد او، چیا

«معنی هم دارند اینها؟»

او کوه می‌شد من بینوا

«اهه‌کی! آقا فکرده هالوشش انگشتی‌گیر آورده. من می‌شوم کوه، تو بشو بینوا. یکی بگو، یکی بشنو....» (همان: ۲۸).

زمان پریشی موجود در روایت گاه با شتاب همراه شده، باعث در آمیختن واقعیت و خیال و ایجاد فضایی سوررئالیستی در داستان می‌شود. شتاب راوی در روایت حوادث گاه آن‌قدر زیاد می‌شود که حتی فرصت تغییر فعل‌ها را هم پیدا نمی‌کند و همین مسئله سبب می‌شود خواننده برای لحظاتی، تفاوت زمانی میان دو واقعه را احساس نکند و پس از مدتی ناگزیر از برگشت و دوباره خوانی برخی حوادث شود. برای مثال در بخشی از رمان، دلفام آماده می‌شود تا به دنبال علی اشرف برود:

«کاپشن بال می‌زند می‌آید از بالای ماشین رد می‌شود، می‌آید بالای سرم و من می‌پرم می‌گیرمش...

Archive of SID

www.SID.ir

راوی سپس به یاد گذشته‌ها می‌افتد و بدون تغییر زمان فعل‌ها و هیچ قرینه‌ای می‌گوید:

«آعلیجان دستم را می‌گیرد می‌کشد داخل ماشین. این بود زود آمدنت داچ‌عزیز؟

دستم سیب را می‌گذارد روی داشبورد، می‌آید زیر چانه‌ام را می‌خاراند.

آعلیجان می‌گوید: چاق کن دنده را که دیر شد.

می‌گویم: ولی من داشتم می‌رفتم دنبال علی اشرف که ازش بپرسم...

نگاهش می‌کنم. می‌خندد، می‌گوید: علی اشرف که اینجاست. چی داری می‌گویی؟

سر می‌چرخانم. علی اشرف در نوزده سالگی، با لباس خاکی، لبخند به لب نشسته روی صندلی عقب... » (همان: ۱۶۱).

گاه آن‌قدر بر این شتاب می‌افزاید که پاسخ سؤالی از گذشته را در زمانی دیگر و از زبان شخصیت دیگری می‌شنود، درست به سبک فیلم‌هایی که در آنها بخش‌های مختلف در کنار یکدیگر مونتاژ و بین این بخش‌ها رابطه‌ای منطقی ایجاد شده است. طبیعی است که در این جابه‌جایی‌های پرشتاب زمان‌ها که روایت را خلاصه[1] کرده است، مکان هم به تندی عوض شود:

«برمی‌گردم از پشت شیشه اتوبوس به کوه‌ها و جاده شیراز نگاه می‌کنم. به آعلیجان می‌گویم: هیچ فکر غریبی‌شان را کرده‌ای؟ هردوشان یک کلام بلد نیستند فارسی حرف بزنند. آعلیجان لبخند می‌زند [در زمان و مکانی دیگر] بیوک‌آغا از پشت صندلی عقب تاکسی می‌گوید:

مگر من مرده باشم که بگذارم احساس غریبی بکنند و با هر دوشان به کردی حرف می‌زند» (همان: ۱۶۲).

علت این شتاب مثبت را در این بخش می‌توان عجله راوی برای رسیدن به مکانی دانست که احتمال بودن علی‌اشرف در آنجا می‌رود. از طرف دیگر طبیعی است که راوی از کنار مقوله‌هایی که مستقیماً به شناخت آعلیجان کمکی نمی‌کند، به شتاب بگذرد. به‌همین دلیل به‌هنگام روایت حوادث مربوط به آعلیجان شتاب مثبت را به‌شتاب منفی تبدیل و سعی می‌کند تمام جزئیات را ولو آشفته و پریشان به‌خاطر آورده و روایت نماید. این کار حتی وقتی روایت بخش عمده‌ای از زندگی آعلیجان، به هانیا سپرده می‌شود،

1. Summary

Archive of SID

www.SID.ir

همچنان به چشم می‌آید. در این بخش که همچنان زمان پریش و گذشته‌نگر است، میزان آشفتگی‌ها کمتر و در قیاس با کتاب اول، آرامش بیشتری بر آن حکمفرماست.

گاه این شتاب منفی را با دیدن جزء به جزء عناصر، دقیقاً مثل یک فیلمبردار در روایت اعمال می‌کند. از آنجایی که دلفام گزارشگر است و دستی هم در فیلمبرداری دارد، در سراسر رمان کوشش می‌کند تا در روایت وقایع به شیوه‌های سینمایی توجه داشته باشد. شاید یکی از دلایل روایت خاطرات، به صورت تصاویر آهسته همین باشد.

گاه اجزای یک مکان را با تکرار جمله به جمله و تکه تکه، آهسته و به ترتیب جلوی چشم خواننده می‌آورد:

«نور به طرف هر صدایی می‌چرخد. می‌رود لای شاخ و برگ‌ها. می‌رود روی تاب لرزان. می‌رود روی روزنامه‌ای چرک. می‌رود پایین روزنامه، روی پاهای پتی و سیاه حتم مردی ژولیده. می‌رود روی میله‌های کنار دریاچه. می‌رود داخل قایق‌ها و موج برداشتن آرامشان روی آب. می‌رود در جمع غازها و مرغابی‌های خواب، کنارهم و کنار ساحل. می‌رود روی مرغابی‌هایی که نشسته‌اند روی پایی و دستی پرهاشان را نوازش می‌کند. می‌رود روی دست و بازوی مردی که ...

«نه خبردی، همشهری؟ چیزی گم کرده‌ای؟»

نور می‌چرخد می‌رود روی چاقی دستی که محکم آن را گرفته می‌رود بالا و بالاتر و می‌افتد روی صورتی گرد و پیر. دستی می‌آید جلوی چشم‌ها.

«کورم کردی بابا. بگیرش پایین ببینم چی هستی، چی می‌خوای اینجا، آخرش شبی!» (همان:۱۷۳).

یکی دیگر از شیوه‌های روایت در گنجشک‌ها... روایت چند باره یک واقعه است؛ همان کاری که ژرار ژنت از آن با عنوان بسامد نام می‌برد. راوی ابتدا خلاصه‌ای از واقعه را روایت می‌کند و سپس در فرصتی دیگر به بسط آن می‌پردازد. این کار، گاهی با توصیف عکس‌هایی انجام می‌شود که در برابر راوی قرار دارد. راوی در این موقع باز به مانند یک فیلمبردار، هر لحظه چیزی را می‌بیند، به‌همین دلیل به روایت، رنگی تلگرافی می‌دهد. راوی این شگرد را با توصیف یا خواندن عکس‌ها ادامه می‌دهد، کاری که آشکارا و به عمد برای ایجاد شیوه‌ای و سبکی تازه در روایت انجام می‌شود و البته در برخی موارد کاملاً تصنعی و نابجاست به‌گونه‌ای که به آسانی می‌توان آنها را کنار گذاشت و نخواند.

Archive of SID

www.SID.ir

راوی در جهت استفاده از امکانات سینمایی، در نمونه‌ای درخشان کوشش کرده‌است، دو حادثه‌ای را که همزمان در حال روی دادن هستند، روایت کند و با وجود محـدودیت زبان برای به تصویر کشیدن دو واقعه همزمان، تداعی‌های زیبایی را به وجود بیاورد:

«صدای شیخ شریف و ناله‌اش نگذاشت. مرا کشید برد طرف پنجـره، واداشـت نفـس کشیدن یادم برود و گوشه چادرم را بکشم داخل دهانم مبادا فریادی چیزی بـزنم. شـما خودتان را بگذارید جای من. صفیه از یک طرف ناله‌های خفه می‌کرد و زور می‌زد بـرای به دنیا آوردن بچه‌ای که دل خوش نداشت ببیندش و شیخ شـریف از آن طـرف زخمـی افتاده بود کف خیابان اشهدش را می‌خواند خیره به شعله پوش یک کلاش که تـا چنـد ثانیه دیگر تا ابد شلیک می‌کرد تو صورتش. بم حق بدهید که نگاهم از یکی بچرخد برود طرف آن یکی. سرنیزه از غلافش در آمد. دست نانا پاهای بچه را گرفت، سـروته آوردش بالا. تیغه خونین سرنیزه کشیده شد به سفیدی پیراهن شیخ شریف. نانا گفت سالم است الحمدلله سر شیخ شریف دست به دست شد در دست‌های مرد» (همان:۳۰۰).

بنی‌عامری به‌سبب توجه به آموزه‌های پسامدرنیستی، زمان داستانی و تقـویمی را بـا هم درمی‌آمیزد و با این کار باز مکان داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به همین دلیـل در طول رمان چند بار به دانیال دلفام تلفن می‌زند و در اواخر رمان مستقیماً به اتـاق او می‌رود.

۲. درهم ریختن مرز بین واقعیت و خیال

۱ـ۲. ایجاد دور باطل

«آثار ادبی معمولاً با این پیش فرض نوشته و خوانده می‌شود کـه نـه خـود واقعیـت، بلکه تقلیدی از واقعیت‌اند. این فاصله بین واقعیت و تخیل در رمان‌هـای پسامدرنیسـتی به‌سخره گرفته‌می‌شود و حتی نقض می‌گردد. در نتیجه این فکر بـه ذهـن خواننـده القـا می‌شود که دنیا تقلیدی از متن است و نه برعکس. به همین دلیل نویسـنده در داسـتان حضور می‌یابد تا در داستان «دور باطل» ایجاد کـرده باشـد» (پاینـده،۱۳۸۲ :۲۹). امـا بنی‌عامری با حضور در داستان و گشودن ناگهـانی و بـدون مقدمـه گـره‌هـا، داسـتان را آسیب‌پذیر می‌کند. کار او خواننده را نیز دچار تناقض می‌نماید، تناقضی کـه در ذهنیـت نویسنده ریشه دارد.

بنی‌عامری حتی کتابی را که احتمالاً از آثار میرچا الیاده است، از قفسـه برمـی‌دارد و

Archive of SID

www.SID.ir

به خواندن بخشی از آن مشغول می‌شود تا برای خواننده روشن کند چه ارتباطی میان آعلیجان و غوطه‌خوردنش در آب وجود دارد. اگر تمهیدات فراهم آمده را در رمانی که بر پایه آموزه‌های پسامدرنیستی نوشته شده است، به‌منظور ایجاد لایه‌ها وسطوح مختلفی در نظر بگیریم که می‌خواهد ذهن خواننده را هرچه بیشتر با خود درگیر کند و او را در معنایابی و یا کشف معنا یا امکانات معنایی موجود سهیم کند؛ آیا حضور نویسنده در داستان و گره‌گشایی آشکار او را به معنای نادیده گرفتن همان خواننده نباید تلقی کرد؟

حضور بنی عامری باعث از بین رفتن ابهامی می‌شود که به دلایل مختلف از جمله «ضدخطی بودن، بیزاری از شخصیت‌پردازی قراردادی، طرح ریزی علت و معلولی، گرایش به شیوه استعاری در تقابل با شیوه مجازی و... در چنین داستان‌هایی به وجود می‌آید و متن را محتاج به شرح و تأویل می‌کند» (بارت،۱۳۷۹: ۱۰۶).

بنی‌عامری از ابتدای رمان سعی می‌کند میان نویسنده و راوی فرق بگذارد.

«گفتم: یعنی نباید یک نفر تو این خانه باشد که به داد ما برسد؟

حتم صدام بلند بوده که دوقلوها با نگاه ترسیده خشکشان زده بود و از گوشه چشم نگاهم می‌کردند. فقط تق و توق شستن قابلمه می‌آمد و شرشر آب. حالا که دورتر شده‌ام فکر می‌کنم چرا گفتم ما و نگفتم من. این خودش سؤال مهمی است. هر کی باشد از کنارش بی خیال می‌گذرد و من نمی‌توانم. یعنی حالا دیگر نمی‌توانم. من منم نه ما یا چیز دیگر. پس اگر بگویم ما باید دو نفر باشم یا حضوری از دو نفر در کنارم باشد» (همان: ۱۵).

از این‌رو برای کسب اطلاعاتی از راوی بارها به او تلفن می‌زند و راوی با او به سردی برخورد می‌کند. با وجود تمام سردی و بی‌توجهی راوی به نویسنده ــ کاری که نویسندگان پسامدرن برای نشان دادن پایان اقتدار نویسنده در داستان، انجام می‌دهند ـ بنی عامری گره داستان را به دست نویسنده‌ای که به‌تدریج تا مرحله دانای کل رسیده، می‌گشاید تا ناخودآگاه، برتری نویسنده را بر راوی اثبات کند، کاری که معمولاً نویسندگان پسامدرن از آن پرهیز می‌کنند. در طول گفت‌وگوی زیر این موضوع به خوبی دیده می‌شود:

«من اگر منم، اگر سهمی از این آمدن متعلق به من است، باید به سهم خودم از آن بگویم. به خاطر همین چیزها بود که سروکله شماها پیدا شد.

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گویم: یعنی می‌خواهی بگویی من آدم داستان توام؟ یا آعلیجان و بقیه؟

می‌گوید: این‌طور فکر می‌کنم.

می‌گویم: بهتر است این‌طور فکر نکنی، بلند شوی بروی گورت را گم کنی. چون به قول خودت سهم تو در داستان من تمام شده. هری!

می‌گوید: هنوز باورت نشده من منم؟

می‌گویم: می‌روی یا با پس‌گردنی بفرستمت بروی؟

می‌گوید: دعوا داری یعنی؟

صداش زنگ خشم به خودش گرفته. می‌گویم: مثل بچه آدم همان طور که آمدی، همان‌طور هم راهت را بگیر و برو.

می‌گوید: باشد. ولی این را هم به خاطر بسپار که خودت این‌طور خواستی. من از اول تصمیم گرفته بودم هرگز پام به این ماجراها باز نشود. یعنی نه پایی جایی بگذارم نه بیایم روایت تو را خدشه‌دار کنم.

می‌گویم: رفتن که این همه ادا و اصول ندارد. بگو خداحافظ قال قضیه را...

می‌گوید: حرف نباشد! گوش بگیر ببین چی می‌گویم. روایت را بسپار دست من !

می‌گویم: تو هم که با این...

این منم که حرف می‌زنم. حالا سعی کن عصبی نباشی. به من هم نگاه نکن. چشم بچرخان. نفس راحت بکش. به لیوان و ماهی خیره شو. برو طرفش. برش دار. به ماهی بگو تو از کجا پیدات شد، عزیز خانم؟

به‌خودت بگو: این هم لابد دست پخت...

هیچ لزومی ندارد فکر کنی کار من است. فقط نگاهش کن تا آن حد که لیوان بلورت بشود لیوان پلاستیکی سرخ، میان انگشت‌های زخمی‌ات، با آب که از لرزش دست‌هات لب‌پر می‌زند. لب داغمه بسته‌ات را بیاور نزدیک لیوان. بگو نه...

خودت آن پایین باش، جلوی جمع دونده و فریاد زن، اما به آن دانیال دیگر بگو بیاید از بالا و بالاتر ببیند چطوری می‌دوید و فریاد می‌زنید.

بگو این هم خودش یک‌جور عزاداری است.

حالا مرا تهدید کن.

می‌گویم: من بالأخره داستان آعلیجان را به‌کوری چشم تو می‌نویسم تا معلوم بشود

Archive of SID

www.SID.ir

کی آدم کی بوده.

می‌گوید: یحیی هم از این حرف‌ها زیاد می‌زند ولی کسی برنده است که اسمش بخورد روی جلد کتاب.

می‌گویم: مطمئن باش تو نیستی آن که...

می‌گوید: خب پس فعلاً مرحمت زیاد... (بنی‌عامری، ۱۳۷۶: ۴۰۷ ـ۴۰۹).

بنی‌عامری که در پایان رمان در داستان حاضر می‌شود و از آغاز داستان زمینه لازم را می‌چیند تا به مخاطب بگوید نویسنده و راوی از یک جنس نیستند، از یاد می‌برد که پسامدرنیست‌ها در ادامه این تمایز برتری را به راوی می‌دهند نه نویسنده دانای کل که نامش بر جلد کتاب حک می‌شود.

علاوه بر حضور نویسنده در داستان برای ایجاد دور باطل، بنی عامری از شخصیت‌های تاریخی مثل شهید چمران، همت و جهان‌آرا درکنار شخصیت‌های داستانش نیز بهره می‌جوید. این شخصیت‌ها بسیار به آعلیجان نزدیک‌اند، از این‌رو از چمران با عنوان دایی مصطفی و از همت با عنوان ابراهیم یاد می‌شود. ابراهیم حتی از هانیا برای آعلیجان خواستگاری می‌کند. راوی در سراسر مدت حضور همت از او با نام ابراهیم یاد می‌کند و مخاطب با خواندن سخن راوی در بخشی از رمان درمی‌یابد ابراهیم همان فرمانده بزرگ جنگ، شهید همت، است:

گفت کنار خانه خدا از خدا خواسته او را به او برساند. دو پسر را هم همان‌جا خواسته و اینکه تیری ترکشی، چیزی در این جنگ نخورد و اگر مقدر شد ببردش (بنی‌عامری، ۱۳۷۶: ۲۶۴).

ابراهیم حتی با یکی از دوستان هانیا به نام ژیلا ازدواج می‌کند. جهان‌آرا تنها در چند صحنه حاضر می‌شود و به‌اندازه دو شخصیت قبلی نقش‌آفرینی نمی‌کند. با این همه این شخصیت‌های تاریخی در داستان حل نمی‌شوند و بود و نبود آنها تفاوتی ایجاد نمی‌کند و حتی برخی اشکالات را هم پدید می‌آورد. برای مثال گرگین که بدون لباس نظامی به پاوه می‌آید تا چمران را از نزدیک ببیند و در کنار او می‌جنگد، بعدها هیچ حادثه تأثیرگذاری را از مدت حضور خود در کنار چمران، به یاد نمی‌آورد. یکی از دلایل رفتن آعلیجان به پاوه نیز دیدن چمران است، اما راوی در ادامه روایت به این علت هم توجهی نمی‌کند و اساساً ماجرا در میان ماجراهای دیگر گم می‌شود. شاید تنها فایده و یا

Archive of SID

www.SID.ir

مهم‌ترین فایده حضور این شخصیت‌ها در داستان کمک کردن به‌برجسته‌تر شدن شخصیت آعلیجان باشد. به هرحال آعلیجان در پیوند نزدیک با بزرگان جنگ، خود نیز مردی بزرگ می‌تواند باشد.

بنی‌عامری مسبب برهم خوردن آرامش شخصیت‌های مرتبط با آعلیجان را قلوی او علیشاه، می‌خواند، اما علیشاه کیست که حتی راوی با وجود بزرگ شدن با آعلیجان او را نمی‌شناسد، چرا وقتی ماجرای دختر کولی و اتهام غیراخلاقی او به آعلیجان پیش می‌آید، نانا، مادر آعلیجان که مادر علیشاه هم هست، چیزی نمی‌گوید؟ آیا تنها به این دلیل که بنی‌عامری در مقام نویسنده چنین کاری را اراده نکرده‌است؟ وقتی راوی، یعنی دانیال دلفام می‌تواند در مقابل نویسنده بایستد و حتی برخلاف آنچه او می‌اندیشد، چیز دیگری بر زبان براند (ر.ک. همان: ۳۹۸) چرا درباره آعلیجان چیزی نمی‌گوید؟ آیا بنی‌عامری در پی‌نشان دادن برتری نویسنده بر راوی است؟ در این صورت تناقض برهم زدن روال طبیعی‌حوادث و وارد کردن ناگهانی یک شخصیت برای حل همه مشکلات چگونه باید توجیه کرد؟

۲ـ۲. استفاده از ویژگی فراداستانی

«بنا به تعریف پتریشاو، رمانی را «فرا داستان» می‌نامیم که نویسنده در آن خودآگاهی خویش درباره داستان نویسی را به نمایش گذاشته باشد. به عبارت دیگر، در رمان فرا داستانی، تنشی بین تلاش برای ایجاد پندار و واقعیت و آشکار کردن ماهیت غیرواقعی آن پندار وجود دارد. نویسنده از یک‌سو دنیایی داستانی (شبیه واقعیت) برمی‌سازد و از سوی دیگر تصنعی بودن این دنیای داستانی (غیرواقعی بودن آن) را نشان می‌دهد. به این منظور، از موضوعاتی از قبیل ماهیت ادبیات (اینکه ادبیات چیست یا چه متنی را می‌توان ادبی محسوب کرد) در چنین رمان‌هایی به‌دست راوی یا شخصیت‌ها بحث می‌شود (پاینده، ۱۳۸۲). بنی‌عامری نیز سعی می‌کند به این موضوع در داستانش توجه کند. از این مقوله می‌توان به سخنان راوی و آعلیجان درباره ویژگی‌های داستان در صفحات ۳۶۷ و ۳۶۸ و سپس نقل یک داستان کوتاه از آعلیجان در صفحات ۳۷۲-۳۶۷ اشاره کرد. با این همه بنی‌عامری سعی چندانی در برجسته کرد این ویژگی نمی‌کند:

«حرف‌هامان همیشه با قلب و سنگ و شیشه شروع می‌شد، می‌رفت می‌رسید به نثر

Archive of SID

www.SID.ir

و داستان و داستانکی که او نوشته بود با جمله‌های درهم ریخته‌ای که نه نقطه داشت، نه ویرگول، نه هیچ علامت نوشتاری دیگر. حرف من این بود که تجربه ثابت کرده خواننده نمی‌تواند با این جور نثر و این اداها انس بگیرد و شاهکار هم که بیافرینی، اگر بیافرینی، باز صد پله از مردم عادی عقبی. چون آنها هستند که باید بفهمند کار تو کار بوده یا نبوده. شاهکار بودنش حالا پیشکش. او می‌گفت او هم جزئی از همین مردم است. او اصلاً خود مردم است. می‌گفت او هم مثل تک‌تک آنها نفس می‌کشد و حس پنجگانه دارد و نسبت به هر تحرکی از خودش حرکت نشان می‌دهد، ولی خصلت‌هایی هم دارد که فقط مختص خود اوست. چیزی مثل اثرانگشت هر کس که با اثر انگشت هیچ کس برابر نیست. پس او موظف است یعنی حقش است در آن لحظه‌ای که از آدم خودش می‌نویسد طوری بنویسد که بوی آدم، بوی خودش را بدهد...» (همان: ۳۶۸ـ ۳۶۷).

۳. آرمان‌گرایی

موضوع گنجشک‌ها... جنگ است. اما بنی‌عامری جنگ را وسیله‌ای برای شناساندن شخصیتی به نام آعلیجان کرده است. جنگ، در گنجشک‌ها... رویه‌های متنوع و گاه متضاد دارد، دقیقاً مثل زندگی. به‌همین دلیل بنی‌عامری آن را وسیله‌ای برای به زندگی رسیدن یا برجسته کردن زندگی قرار می‌دهد. چه درباره کسانی که شهید می‌شوند و به زندگی جاوید می‌رسند و نام و یادشان در سراسر رمان ساری و جاری است و چه زندگی‌هایی که باعث کشاندن دو نفر به زیر یک سقف می‌شود. شاید با چنین نگاهی به جنگ باشد که در میانه آن، ابراهیم، هانیا را برای آعلیجان خواستگاری می‌کند و بیوک‌آغا، مادر آعلیجان، به خرمشهر می‌رود تا از خانواده هانیا که آنها هم برای جنگ از تهران به خرمشهر آمده‌اند، هانیا را خواستگاری کند.

بنی‌عامری حتی از مامایی کردن بیوک‌آغا در هنگامه کشتار خرمشهر در نمی‌گذرد و به روایت آن نیز می‌پردازد تا نشان دهد زندگی با تمام شکل‌هایش در دوران جنگ نیز جاری است. شاید به‌همین دلیل باشد که هانیا در جایی می‌گوید:

«روزهای آخر آرامش بیشتری پیدا کرده بودم، به‌خصوص بعد از دیدن نانا و مامایی کردنش زیر گلوله‌باران و وسط آتش در خانه‌ای که مجبور بودیم آنجا بمانیم. سعی می‌کردم خودم را خونسرد نشان بدهم. به هر کس که بوی تند عرق می‌داد می‌گفتم بهتر نیست تنی به آب بزند یا برود لباسش را عوض کند.» (بنی عامری،۱۳۷۶: ۲۷۸).

Archive of SID

www.SID.ir

روایت شهادت شیخ شریف و به دنیا آمدن نوزادی در یک لحظه شاید برای نشان دادن حضور زندگی در جنگ باشد. هرچند می‌تواند تعبیری باشد برای این نکته که جای هر رزمنده‌ای را که شهید می‌شود فرزند دیگری از ایران پر می‌کند. اما آیا از رمانی که با شیوه‌های پسامدرن نوشته می‌شود می‌توان انتظار نگرشی این‌گونه به زندگی و مرگ داشت؟ آیا رمانی می‌تواند داعیه پسامدرنیستی داشته باشد و انسانی با مشخصه‌های پسامدرن را به تصویر نکشد؟ «انسان پست مدرن نه با ستیز شکوهمند با سرنوشت، بلکه با شکوهی نکبت بار زندگی می‌کند. «شکوه نکبت بار»، تعبیر فرانک کرمود است از نوشتار بکت که نکبت و فقر انسان را با نثری با شکوه روایت می‌کند.» (صنعتی، ۱۳۸۴: ۵۵) اما انسان‌هایی که رمان گنجشک‌ها... در پی ترسیم تصویری از زندگی و منش آنان است، چنین خصلتی ندارند. حتی شخصیت‌های بعد از جنگ و بازماندگان از قافله شهادت نیز ویژگی‌هایی دیگرگونه ندارند. اینان غریبه‌هایی در جمع هستند که به‌دنبال گمشده خود، روزگار می‌گذرانند و بنی عامری گمشده‌شان را در پیوند با آب و اروند قرار می‌دهد، همان جایی که آعلیجان به شهادت می‌رسد:

«به این گارداشت بگو هر وقت فیلش یاد هندوستان اروندکرد، خواست شماها را زابراه کند، یک سر بیاید پیش حاجیت. اینجا ما اروندی‌ها محفلی داریم برای خودمان سه‌شنبه‌ها. می‌نشینیم کنار مرگابی‌ها و این اروند کوچولو و زیر نور فانوس دعا می‌خوانیم برای خودمان.»

نفسم را بادود می‌دهم بیرون. می‌گویم: انگار فقط علی اشرف نیست که گمشده دارد (بنی‌عامری، ۱۸:۱۳۷۶).

دریاچه مصنوعی با مرغابی‌هایی که اهل پرواز نیستند، یادآور همین جا ماندگان از کاروان شهادت است. کسانی که نمی‌توانند بپرند و اکنون به خاطرات خود دلخوش‌اند؛

«همان لحظه هم فهمیدم که پیرمرد می‌گذارد بش بگویند آهای، تا یادش برود کی بوده، چی کرده، با کی و کنار کی جنگیده. نخواستم به روش بیاورم، داغ دلش را تازه‌تر کنم. می‌گویم: تف به تو روزگار» (همان:۱۸۲).

اگر اروندی‌ها سه‌شنبه‌ها دور هم جمع می‌شوند و دعا می‌خوانند حتما دعای توسل هم می‌خوانند، تا با توسل به ائمه اطهار(ع) گمشده خود را بیابند. این جست وجو و انتظار از جنس انتظار قهرمانانی نیست که «همه چیز در نظرشان بی‌معناست؛ تأویل‌ها،

Archive of SID

www.SID.ir

داده‌ها، یافته‌ها، واژه‌ها، حقیقت‌ها و انتظارشان مثل یک بازی است که بازیگر می‌داند بازی است و باید آن را تکرار کند» (صنعتی، ۱۳۸۴: ۵۶).

«پست مدرنیسم بر بی‌معنایی استوار است، در جهانی تهی از خود و حقیقت. جایی که هیچ علم و دانشی معتبر نیست و واقعیتی وجود ندارد و زبان تنها پیوند باریک و لطیف با زندگی و هستی است، بسیار طبیعی خواهد بود که معنایی وجود نداشته باشد. اومبرتو اکو در کتاب مشهور خود، آونگ فوکو (۱۹۸۹) نشان داد که جهان چیزی نیست جز یک پیاز ساده و اگر آن را لایه به لایه واکاوی کنیم سرانجام چیزی جز «هیچ» باقی نخواهد ماند (قره باغی، ۱۳۸۰ :۲۳).

این بی‌توجهی به فلسفه وجودی پسامدرنیسم در شخصیت‌پردازی آعلیجان نیز دیده‌می‌شود. آعلیجان نیز در رمان، شخصیتی آرمانی است که رمان‌های پسامدرنیستی ـ چنان‌که آمد ـ با چنین شخصیت‌هایی فاصله دارند. آعلیجان برای هانیا، همسرش، حکم کعبه را دارد، شاید به همین علت باشد که به هنگام فرستادنش به جبهه هفت دور، دور او می‌چرخد. راوی حتی کوشش می‌کند در روایت حوادث زندگی آعلیجان گاه، با ایجاد برخی تداعی‌های ذهنی، گوشه‌هایی از زندگی بزرگان دین را به خاطر خواننده بیاورد. هانیا می‌گوید:

«علیجان وقتی می‌خواست برای بار آخر برود، خداحافظی‌ام فقط خلاصه شد به این که مرغابی‌های حوض را از جلوی دست و پاش بزنم کنار» (همان: ۳۳۱).

این توصیف یاد آور مرغابی‌هایی است که پیش از رفتن حضرت امیرالمومنین(ع) به مسجد کوفه و به شهادت رسیدنشان در برابر ایشان حاضر می‌شوند. هر چه باشد علیجان، همنام حضرت امیرالمومنین(ع) نیز هست.

آعلیجان نمادی از رزمندگان ایران است. به همین دلیل راوی صفات کسانی را در او جمع می‌کند که چهره‌های نامی جنگ بودند؛ شهیدان جهان آرا، همت و مصطفی چمران. آعلیجان چهره‌ای عارف، شجاع، مبارز و بسیار دوست داشتنی دارد. حتی با دشمن، دشمنی نمی‌کند چه در کردستان و چه در خوزستان و چه در زادگاهش. او از دختری کولی که تهمت زشتی به او می‌زند، می‌گذرد و جلوی مادرش را که با ترکه در پی کبود کردن دختر است می‌گیرد و می‌گوید:

«مهمان همیشه حبیب خداست. نباید از خانه انداختش بیرون حتی اگر دشمنت

Archive of SID

www.SID.ir

باشد» (همان: ۱۹۹).

بنابراین، آعلیجان از همان دوران نوجوانی، شخصیتی صاحب کمالات وانموده می‌شود. به‌همین دلیل بر خلاف برخی اظهارنظرها (ر.ک. پارسی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۱۷۷) تظاهر او به کوری در دوران حضورش درپاوه، ربطی به خامی و تحول تدریجی شخصیتش ندارد. بنی عامری شخصیت آعلیجان را به تدریج به خواننده می‌شناساند و این موضوع در ژانر رمان کاملاً طبیعی است. او تصویر آعلیجان را با بیان گوشه‌ای از زندگی‌اش، در ذهن مخاطب به‌تدریج کامل می‌کند و این نکته هیچ ارتباطی با دو بخش خامی و پختگی وجود این شخصیت ندارد. آعلیجان برای بنی عامری نمونه و الگویی از رزمندگان و چنان که آمد نمونه‌ای از چمران‌ها و جهان آراهاست.

نکته مهمی که بنی عامری بدان توجه دارد پیوستگی شخصیت آعیجان با آب است. بنابراین، آب در داستان کارکردی نمادین می‌یابد. آعلیجان در آب به دنیا می‌آید، به هنگام آخرین خداحافظی با آب شسته می‌شود:

«کاسه آب و بهار نارنج‌هاش را بردم بالا، آرام ریختم روی سرش کولی‌گری در نیاورد بگوید خیس خالی‌اش کردم» (همان:۳۳۱).

و در آب هم شهید می‌شود. این پیوستگی یادآور تجدید حیات و ولادت نو است (الیاده،۱۳۷۲: ۱۸۹) و جاودانگی شهیدان را به خاطر می‌آورد، اما معانی دیگر نیز می‌تواند داشته باشد. «آب رمز جوهر آغازین و اولی است که همه صور از آن زاده می‌شوند» (همان). یکی شدن آعیجان با آب خصلتی چون آب را نیز به او داده است. به همین دلیل در حقیقت چمران و دیگران را می‌توان صورت‌های تکثیر شده آعلیجان دانست. شهادت آعلیجان در اروند و ماندن پیکرش در آب و پیدا شدن آن پس از هفت سال، بدون آنکه متلاشی شده باشد باز متأثر از بینشی اسطوره‌ای مبنی بر امانت‌داری آب است.

۴. پایان نامشخص

گنجشک‌ها... از جمله رمان‌هایی است که هر خواننده به محض شروع به خواندن، در آن با انبوهی از حقایق بی مناسبت و نامنسجم روبرو می‌شود. اما در طول خواندن رمان روابط ساختاری به‌تدریج بر او معلوم می‌گردند، روابطی که آن حقایق گوناگون را به یکدیگر ربط داده و دلالت‌دار می‌کنند. بنابراین، می‌توان گفت پیشرفت زمانی پیرنگ

Archive of SID

www.SID.ir

رمان‌هایی مثل گنجشک‌ها...، حرکتی است از ظاهر واقعیت ـ یعنی همان کلاف سردرگم حقایق ظاهراً نامرتبط ـ به باطن واقعیت یا همان روابط ساختاری که وقتی خواننده آنها را دریابد، حقایق را دلالتمند وبا معنا می‌سازد. تلفیق زمانی، حاصل نتیجه روابط ساختاری‌ای است که با پیشرفت داستان معلوم می‌شوند و با فرجام یافتن رمان، به عنوان «واقعیت» دنیای رمان برای خواننده کاملاً تثبیت می‌گردند (ر.ک. هانیول، ۱۸:۱۳۸۳).

چنان‌که آمد در گنجشک‌ها... دانیال دلفام می‌کوشد پس از روی‌دادن وقایعی در گذشته، برای شناساندن شخصیت آعلیجان دائم در زمان به جلو و عقب برود ودر این سیر، زنجیره علت و معلولی وقایع قطع می‌شود، حرکت زمانی روایت داستان تابع آن است که راوی چه وقایعی را دلالتمندتر یا معنادارتر بداند (ر.ک. همان:۳).

در واقع روایت وقایع بر اساس درک تدریجی راوی یا راویان شکل می‌گیرد. استفاده از شیوه جریان سیال ذهن نیز علاوه برآنکه به بریده شدن روابط علی و معلولی کمک می‌کند، باعث می‌شود خواننده نیز واقعیت‌های داستان را تدریجاً دریابد. گنجشک‌ها... دو پایان دارد و به عبارتی پایان دوم آغازی است برای داستان که راوی، روایت را در همین آغاز به پایان می‌برد. تا جایی که مربوط به نویسنده می‌شود رمان با گره‌گشایی از حوادث داستان به پایانی مشخص می‌رسد، اما از آنجا که راوی با رفتن نویسنده، روایت را در دست می‌گیرد، داستان ادامه می‌یابد و در جایی به پایان می‌رسد که خود سرآغاز حوادثی دیگر می‌تواند باشد، حوادثی که باید در ذهن خواننده شکل بگیرد و بازسازی شود. گنجشک‌ها... با این دو پایان یکی دیگر از مؤلفه‌های رمان پسامدرنیستی را در خود جلوه‌گر می‌سازد.

نتیجه‌گیری

با وجود تمهیداتی که حسن بنی‌عامری در رمان گنجشک‌ها... به کار می‌برد تا رمان خود را در زمره رمان‌های پسامدرنیستی قرار دهد؛ تمهیداتی از قبیل آشفته کردن روایت، سپردن روایت به چند راوی، ایجاد دور باطل، توجه به فراداستان و پایان نامشخص، با این همه، داستان به طور کامل با ویژگی‌های پسامدرنیسم همخوانی ندارد. به نظر می‌رسد نویسنده نتوانسته میان نظریه و فلسفه پسامدرن با متنی که می‌نویسد

Archive of SID

www.SID.ir

ارتباط لازم را به وجود بیاورد، از این‌رو میان نظریه و متن نوشته شده در عمل فاصله افتاده‌است. این فاصله باعث شده روح وجسم رمان با هم تناسبی نداشته باشند. بنی‌عامری بنیاد رمان خود را بر بازآفرینی شخصیتی آرمانی قرار می‌دهد که با انسان مورد نظر پسامدرنیسم قابل تطبیق نیست. شاید بتوان گفت بزرگ‌ترین تناقض موجود در رمان همین موضوع است. برخلاف آموزه‌های پسامدرنیسم رمان گنجشک‌ها... رمانی چندصدایی نیز نیست و این نکته نیز ریشه در بنیادی دارد که رمان بر پایه آن بنا شده است. شاید طبیعی باشد که در خلق شخصیتی آرمانی ـ که نمادی از رزمندگان دوران دفاع مقدس است ـ صداهای متعددی از رمان شنیده نشود و همه اشخاص دیدگاه واحدی درباره او داشته‌باشند.

در واقع رمان گنجشک‌ها... به سبب مسائلی که پیش از این گفته شد در برزخی قرار دارد که گاه به داستان‌های سنتی، گاه مدرن و گاه پسامدرن متمایل می‌شود.

پی‌نوشت

۱. برای دیدن این تقسیم‌بندی‌ها ر.ک. فلکی، ۱۳۸۲:۵۶-۴۲.

۲. آعلیجان مثل مادرش بیوک‌آغا انگشت کوچک پای راست نداشت.

۳. در تحلیل عنصر زمان از اصطلاحات و تقسیم‌بندی‌های ژرار ژنت استفاده شده است. ر.ک. تولان، ۱۳۸۲:۶۶-۵۴.

۴. به‌دلیل همین تأثیر و تأثرات است که شهریار مندنی پور به ترکیب زمان و مکان معتقد است و به‌جای اصطلاح زمان و مکان، جایگاه را پیشنهاد می‌کند. جای ← مکان و گاه ← زمان (ر.ک. مندنی‌پور، ۱۳۸۳:۱۱۳).

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

الیاده، میرچا (۱۳۷۲) رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری تهران سروش.

بارت، رولان (۱۳۷۹) «ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی»، ترجمه پیام یزدانجو، در: مجموعه ادبیات پسامدرنیستی، تهران، مرکز.

بنی‌عامری، حسن (۱۳۷۶) گنجشک‌ها بهشت را می‌فهمند، تهران، صریر.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۴) جنگی داشتیم و داستانی داشتیم، تهران، صریر.

پاینده، حسین (۱۳۸۲) گفتمان نقد، تهران، روزنگار.

تولان، مایکل.جی (۱۳۸۲) درآمدی نقادانه ـ زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، بنیاد سینمایی فارابی.

سعیدی، مهدی (۱۳۸۷) رویکردهای عمده ادبیات داستانی جنگ، (طرح پژوهشی)، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.

سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۰) تفنگ و ترازو، تهران، روزگار.

صنعتی، محمد (بهار و تابستان۱۳۸۴)«درآمدی به مرگ در اندیشه غرب» ارغنون، شماره ۲۶ و ۲۷.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۴) پست‌مدرنیسم وشعر معاصر ایران، پژوهش‌های ادبی، سال دوم، شماره ۸.

غلامحسین‌زاده و دیگران (تابستان ۱۳۸۶) «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایت اعرابی درویش در مثنوی» پژوهش‌های ادبی، سال چهارم، شماره۱۶.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) روایت داستان، تهران بازتاب نگار.

قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰) تبارشناسی پست مدرنیسم، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

لاج، دیوید (۱۳۸۶) رمان پسامدرنیستی، در: مجموعه نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

مندنی پور، شهریار (۱۳۸۳) ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس.

هانیول، آرتور (۱۳۸۳) «طرح در رمان مدرن»، در: مجموعه مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، ترجمه و گزینش حسین پاینده، تهران، روزنگار.

Archive of SID

www.SID.ir