پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال پانزدهم
شماره ۱ (پی‌درپی ۵۵) بهار ۱۴۰۳، صص ٤٤ - ۲۹

بررسی شگردهای شکلی و روایی در ساخت پی‌رنگ رمان «کتابِ خم» از علیرضا سیف‌الدینی، بر اساس تعریف فرمالیست‌ها از پی‌رنگ

زاهده ترکاشوند[۱]

چکیده

هدف این مقاله بررسی شگردهای شکلی و روایی، در ساخت پی‌رنگ رمان کتابِ خم، بر اساس تعریف فرمالیست‌های روسی است. از مهم‌ترین دستاوردهای فرمالیست‌ها در گستره نظریه ادبی، تبیین مفهوم پی‌رنگ است که با تعریف سنتی و پیشافرمالیستیِ پی‌رنگ متفاوت است، فرمالیست‌ها پی‌رنگ را به مفهوم آشنایی‌زدایی پیوند زده‌اند و آن را حاصل چگونگی به‌کارگیری شگردهای روایی از مادهٔ اولیه داستان و رمان می‌دانند. کتابِ خم نوشته علیرضا سیف‌الدینی است که در سال‌های ۱۳۹۷ و ۱۳۹۸ به‌عنوان بهترین رمان در جایزهٔ ادبی مهرگان انتخاب شده است. نویسنده کتاب خم، کوشیده است تا به یاری شگردهای روایی و تمهیدات فرمی، پی‌رنگ رمان را از مادهٔ اولیهٔ اعتراف که درون‌مایه اصلی رمان نیز هست برسازد. مادهٔ اولیه نه به‌مانند یک ظرف که رمان را در برگرفته است، بلکه برعکس رمان مانند ظرفی است که پذیرنده این مادهٔ اولیه شده و به‌واسطه شیوه‌های روایتگریش آن را در شکلی متفاوت نمایان ساخته است. این شگردهای فرمی در پی‌رنگ فرمالیستی کتابِ خَم برخلاف پی‌رنگ سنتی با خارج ساختن مُدام روایت از دایرهٔ علی و معلولی درون‌مایه رمان را مورد تأکید قرار می‌دهند. در این مقاله، پس از بررسی شگردهای به‌کار رفته در رمان، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، این نتایج حاصل شد: ایجاد درون‌مایه کمتراستفاده‌شده اعتراف، طراحی زاویه دیدِ راوی مخفی، شگردهای زبانی در به‌کارگیری انواع نثرِ متناسب و هماهنگ با ژانرهای مختلف به کاررفته در رمان، پیوند نظام‌مند خرده روایت‌ها با روایت اصلی و ساختار غیرخطی رمان مهم‌ترین شگردهای روایی و فرمی هستند که پی‌رنگ رمان را شکل داده‌اند و موجب برجستگی کتابِ خم شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: پی‌رنگ، فرمالیسم، شگردهای روایی، رمان فارسی، کتابِ خَم

۱ دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی. torkashvandzahedeh@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۲/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۵/۳۱

مقدمه

یکی از دستاوردهای مهم فرمالیست‌های روسی در مطالعه ادبیات داستانی تمایزگذاری بین داستان با پی‌رنگ ا ست. فرمالیستها ماده خام و اولیه را قبل از اینکه در قالب ادبی ریخته شود، فبیولا می‌نامند و همه شگردهای روایی و روش‌های به کار گرفته شده برای ارائه این ماده خام را سیوژه می‌نامند؛ که این دو واژه یعنی فیبولا و سیوژه را در فارسی به ترتیب داستان و طرح یا پی‌رنگ معنی کرده‌اند و مفهوم طرح یا پی‌رنگ را به آشنایی‌زدایی پیوند زده‌اند (مارتین، ۱۳۹۱: ۷۶-۷۷)

شگردهای خلاقانه روایی و تمهیدات فرمی و ادبی در سطح داستان و رمان نه‌فقط از زبان که از کل روایت و هر آنچه روایت حاوی آن است عادت زُدایی می‌کنند؛ از درون‌مایه داستان و هرآنچه که شخصیت‌ها به مدد آن می‌اندیشند، از دریچه دیدی که راویان به دنیای درون و بیرون می‌نگرند، از مکان و زمان یعنی از جغرافیایی که شخصیت‌ها در آن به سر می‌برند تا تاریخی که از سر گذرانده‌اند و با این چگونه گفتن‌هاست که در مضامین و زاویه دیدها، در زندگی‌های تکراری به یک‌باره جان تازه‌ای دمیده می‌شود و به چالش کشیده می‌شوند و برجسته می‌شوند و حیات تازه‌ای را در فرم تازه‌ای از سر می‌گیرند. این تمهیدات ادبی و روایی است که یک داستان را تا حد اعلایی برجسته و یا تا حد نازلی مصنوعی و کلیشه‌ای جلوه می‌دهد. این مقاله بر اساس تعریف فرمالیست‌های روسی به بررسی پی‌رنگ یکی از رمان‌های مهم دهه نود در ادبیات فارسی یعنی رمان کتاب خَم می‌پردازد و به این پرسش پاسخ می‌دهد که پی‌رنگ رمان کتابِ خَم چگونه با تمهیدات شکلی و روایی از ماده خام اعتراف ساخته و پرداخته شده است؟ رمان کتابِ خم از علیرضا سیف‌الدینی نویسنده، منتقد ادبی و مترجم معاصر است که برنده بهترین رمان سال‌های ۱۳۹۷ و ۱۳۹۸ در جایزه ادبی مهرگان شده است. سیف‌الدینی در سال ۱۳۸۲ برای بهترین نقد ادبی نیز موفق به دریافت جایزه ادبی صادق هدایت شد. بعضی از مهم‌ترین آثار داستانی او عبارتند از: مجموعه داستان دکتر بهار و خواستگار مرده یا عاشقی در دهان مور، ۱۳۸۷، نشر ثالث، رمان خروج ۱۳۹۰، انتشارات افراز، رمان پلنگ خانم تنهاست، ۱۳۹۱، انتشارات افراز، رمان کتابِ خَم، ۱۳۹۷، نشر نیماژ، رمان خیرگی، ۱۴۰۰، نشر نیماژ

پیشینه پژوهش

درباره رمان کتابِ خَم که برنده بهترین رمان سال‌های ۱۳۹۷ و ۱۳۹۸ در جایزه ادبی مهرگان شده است تاکنون مقاله‌ای که به تحلیل فرمی و روایی این اثر پرداخته باشد نوشته نشده است و فقط یک مقاله علمی پژوهشی در حوزه روانکاوی نوشته شده است: بررسی خاستگاه‌ها و راه‌های غلبه بر اضطرابِ منزلت در رمان کتابِ خَم، نوشته ایوب مرادی و علی جمشیدی. چاپ شده در فصل‌نامه علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی. (۱۴۰۱) در این مقاله از شگردهای روایی و تحلیل فرمی سخنی به میان نیامده است و تاکنون مقاله‌ای که پی‌رنگ رمان کتابِ خَم و یا شگردهای روایی این رمان را بررسی کرده باشد نوشته نشده است. دهه‌هاست که داستان پژوهان در همه جای دنیا برای بررسی آثار داستانی از مراجعه

به آراء فرمالیست‌ها، ساختارگرایان، پساساختارگرایان، روایت شناسان و دیگر نظریه‌پردازانی که با رویکردهای نوین، ادبیات داستانی را می‌کاوند بی‌نیاز نیستند. در ایران نیز مطالعات ادبیات داستانی همیشه از آرا این نظریه‌پردازان بهره‌مند شده است؛ اما اگر بخواهیم به طور اختصاصی از مقاله‌ای نام ببریم که به بررسی طرح یا پی‌رنگ فرمالیستی در ادبیات داستانی پرداخته باشد از دو مقاله باید نام برد؛ نقد فرمالیستی و پیشافرمالیستی عنصر پی‌رنگ در مجموعه داستان‌های کوتاه دیوان سومنات ابوتراب خسروی، نوشته رضا نکویی (۱۳۹۴) تحلیل فرمالیستی پی‌رنگ در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی، نوشته قدرت قاسمی پور و محمود رضایی (۱۳۸۹) هر دو مقاله به مطالعه فرمالیستی پی‌رنگ در داستان‌های کوتاه پرداخته‌اند ولی در مقاله پیش رو به بررسی پی‌رنگ فرمالیستی در رمان پرداخته می‌شود.

مبانی نظری

از مهم‌ترین دستاوردهای فرمالیست‌ها در گستره نظریه ادبی، تمایز داستان با طرح یا پی‌رنگ است که دو واژه لاتین و روسی "fabula" و "sjuzet" را برایشان به کار می‌بردند. (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۳) فرمالیست‌های روسی ماده خام داستان را فبیولا و روش‌های ارائه داستان را سیوژه می‌نامیدند. در یک بیان دیگر فبیولا را حکایت یا داستان و سیوژه را مایه یا پی‌رنگ ترجمه کرده‌اند. هنگامی‌که شخصی خط اصلی داستانی را که خوانده برایمان تعریف می‌کند، با فبیولا یعنی ماده خام داستان پیش از آنکه در قالب ادبی ریخته شود سروکار داریم؛ و سیوژه -روایت آن‌گونه که به نقل یا نوشته درمی‌آید- روش‌ها و تمهیدها و تأکیدهای درون‌مایه‌ای متن است. (مارتین، ۱۳۹۱: ۷۶-۷۷) در نگاه منتقدان سنتی و پیشافرمالیستی تعریف پی‌رنگ در اصل از فن شعری ارسطو مایه می‌گیرد. ارسطو پی‌رنگ را متشکل از سه بخش می‌داند: آغاز که حتماً نباید در پی حادثه دیگری آمده باشد، میان که هم در پی حوادثی آمده و هم با حوادث دیگر دنبال می‌شود و پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است. ازنظر ارسطو، پی‌رنگ ایدئال از چنان همبستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابجا شود، وحدت آن به‌کلی در هم می‌ریزد. (داد، ۱۳۹۰: ۱۰۱)

در دیدگاه سنتی و پیشافرمالیستی پی‌رنگ در کنار دیگر عناصر داستان مثل زاویه دید، شخصیت، فضا، زمان و مکان یکی از عناصر داستان است؛ اما فرمالیست‌ها پی‌رنگ [طرح یا سیوژه] را با مفهوم آشنایی‌زدایی پیوند زده‌اند، ازنظر فرمالیست‌ها پی‌رنگ کلیه تمهیدات به کار گرفته شده در روایت را شامل می‌شود. ازنظر شکلوفسکی طرح [پی‌رنگ] نه‌تنها ترتیب حوادث، بلکه کلیه تمهیدات برای قطع و تأخیر روایت، گریزهای متعدد از موضوع، شوخی‌های چاپی، جابجایی قسمت‌هایی از روایت، توصیف کش‌دار و همه شگردهایی را که ما را وادار می‌کند تا به فرم رمان توجه کنیم شامل می شود (سالدن، ۱۳۸۷: ۴۱) طرح [پی‌رنگ] ازنظر فرمالیست‌ها، قطعات برگزیده داستان [ماده خام] است که روایت می شود آن‌گونه که راوی/مؤلف، نظم و ترتیب آن را انتخاب کرده است. گسست‌های زمانی دارد، حرکت آن لزوماً به‌سوی آینده نیست، ضرباهنگش لزوماً با زمان گاهنامه‌ای همخوان نیست، بسیاری از نکته‌ها ناگفته می‌ماند و

به حدس یا گمانِ خواننده /مخاطب وابسته است، زیرا لذت خواندن داستان در آزادی خواننده نهفته است که از قطعات برگزیده نویسنده یعنی از طرح [پی‌رنگ] به دا ستان [ماده خام] پی ببرد و ساختن دا ستان یعنی استراتژی خواندن مفهومی که در مباحث مدرن زیبایی‌شناسی دریافت اهمیت زیادی یافته است. (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۳) شکلوفسکی مفهوم سنتی طرح یا پی‌رنگ در معنای پیشافرمالیستی را کنار گذاشت و فرم داستان را همچون یک نظام جامع از مناسبات که میان عناصر طرح یا پی‌رنگ وجود دارند مطرح می‌کند. خواننده داستان، این مناسبات درونی عناصر داستان را می‌آفریند و ساختار روایی داستان را حدس می‌زند. خواننده در کشف فرم همواره حدس‌هایی می‌زند، او طرح روایی رمان، مناسبات میان افراد، مناسبات میان عناصر دیگر را طرح می‌ریزد. حدس‌هایش هم از زندگی راستین خودش برخاسته‌اند و هم وابسته شناخت او با ژانر اثر، رمزهای آن و...هستند. آثار نامتعارف هنری قوانین خاص خود را دارند آن‌ها حدس و انتظارهای تازه می‌آفرینند. (همان: ۵۴)

خلاصه رمان

کتابِ خم داستان زندگی پرفراز و نشیب مردی است که هرگز نام و هویت واقعی‌اش در رمان آشکار نمی‌شود. مردی که زندگی درونی شگفت و بزرگی دارد اما به‌رغم میل درونی‌اش، به آنچه او را از مسیر دلخواهش در زندگی دور می‌کند تن می‌دهد. او ساز شگر و ناتوان نیست اما با اندیشیدن مدام به درون و بیرون، به خانه به جامعه و به هر آنچه حضور و نقش او را در خانه و جامعه کم‌رنگ می‌سازد و نادیده می‌گیرد می‌اندیشید؛ و بی‌آنکه خواسته‌ها و آرزوهای اصلی خودش را فعلیت ببخشد و یا در مسیر به فعلیت رساندن خود واقعی‌اش باشد، خواسته و ناخواسته همان راهی را می‌رود که بیرون پیش پایش می‌گذارد. رمان کتابِ خم قصه یک کتاب‌فروش است که با دوستانش کتاب‌های قدیمی و دست‌دوم خریدوفروش می‌کند. او در تلاش برای رونق دادن به کتاب‌فروشی کم‌درآمدشان به کتابخانه‌ای در نزدیکی مراغه هدایت می‌شود. کتابخانه‌ای شخصی که در اختیارِ یک خانواده است. این کتابخانه مجموعه‌ای بسیار نفیس و قدیمی از کتاب‌های خطی است، کتاب‌هایی که نمی‌توان بر روی آن‌ها قیمت گذاشت. کتاب‌هایی که میراث و سرمایه ملی مردمان است و حتی صاحب کتابخانه نیز قصد فروش آن‌ها را ندارد و از راوی رمان برای جابجایی آن‌ها به یک مکان دیگر کمک می‌خواهد و از اینجاست که داستان آغاز می‌شود و مرد کتاب‌فروش دچار یک خطای بزرگ می‌شود و کتاب‌ها را به سرقت می‌برد و می‌فروشد. خطایی که چگونگی اعتراف به آن محور اصلی رمان را شکل می‌دهد. داستان با مسیرِ منتهی به روزهای انقلاب در تبریز و بعد از انقلاب و آغاز جنگ با عراق همگام است.

بحث و بررسی

فبیولا (ماده خام و اولیه رمان)

هنگامی‌که شخصی خط اصلی داستانی را که خوانده برایمان تعریف می‌کند، با فبیولا یا ماده خام داستان پیش از آنکه در قالب ادبی ریخته شود سر و کار داریم. (مارتین، ۱۳۹۳: ۷۶) ماده اولیه در این رمان رنجِ

درونی مردی است که در تلاش است تا به خطایی که مرتکب شده اعتراف کند اما ترس از قضاوت و شرم از خطا به دلیل زیستن در فرهنگی که اعتراف به تقصیر و خطا در آن کمتر اتفاق میافتد مانع از بیانِ آن می شود و مدام این اعتراف را به تأخیر می‌اندازد تا در صفحه‌های آخر رمان نزد دوستی دیر یافته در شهر رم ایتالیا به افشاگری از خطایی که مرتکب شده می‌پردازد. نویسنده به مدد شگردهای شکلی و روایی از این ماده خام، یعنی اقرار به خطا، یک رمان بلند در چهارصد و شصت و چهار صفحه ساخته و پرداخته است. ماده اولیه اعتراف نه به‌مانند یک ظرف که رمان را در بر گرفته است بلکه این کتابِ خَم است که مضمون اعتراف را به‌واسطه شیوه‌های فرمی و ادبی نمایان ساخته است و این رمان یکی از نمودهای مضمون اعتراف است، آن‌گونه که سقوط از آلبر کامو یکی دیگر از نمودهای اعتراف است و یا جنایت و مکافات از داستایوفسکی چهره دیگری از اعتراف را نمایان ساخته است، کتاب خم نیز در شیوه روایت گری که در پیش گرفته شکل دیگری از مضمون اعتراف را ساخته است.

شگردهای شکلی و روایی

درون‌مایه کمتر استفاده‌شده اعتراف

بعضی از منتقدان، شاعران، نویسندگان بر این باورند که بسیاری از مضامین و اندیشه‌ها در همه دوران وجود داشته است؛ یعنی مضامینی چون تنهایی، هراس، مرگ، عشق، انتقام و مبارزه در همه اعصار و نزد همه انسان‌ها وجود داشته است و شاهکارهای ادبی و هنری در همه جای دنیا این مضامین را در درجاتی گاه پررنگ و گاه کم رنگ در درون خود داشته و دارند؛ و به قول رضا براهنی، درست است که بسیاری از مضامین به طور یکسان در اختیار نویسندگان و شاعران قرار دارد ولی آنچه مهم است اختلاف موضع است و همین اختلاف موضع است که جوامع را صاحب دیدهای مختلف می‌کند. مضمون یکی است موضع متفاوت است. (نک. براهنی، ١٣٧١: ١٨٤٧) بسیاری از مضامین همیشگیِ تاریخ هستند و نوع نگاه به این مضامین مهم است و بیان نگاه‌های نو و متفاوت از مضامین مشترک به چگونگی ارائه آن‌ها بستگی دارد؛ اما گاه مضامینی وجود دارند که در طول تاریخ کمترین توجه را به خود دیده‌اند. یکی از این مضامین در فرهنگ و ادبیات فارسی مضمون «اعتراف و تقصیر» است. در باورهای مذهبی، متون اهل تصوف و عرفان، از تقصیر و خطاکاری انسان به‌مثابه بنده در برابر خداوند بارها سخن به میان آمده است، اما از اعتراف به‌مثابه بیانگری و اقرار به خطای یک انسان در برابر انسان دیگر به‌ندرت سخن گفته شده است. در تاریخ ادبیات فارسی کمتر انسانی به انسان دیگری معترف شده که گاه آنکه رگ و ریشه و پی انسان دیگری را زده من بوده‌ام.

برخلاف جامعه ما که چندان انس و الفتی با ادبیات اعترافی ندارد و این هم بی‌ارتباط با بینش بنیادین و خودشیفتگی‌مان نیست، ادبیات غرب به دلیل موجه بودن موضوع اعتراف و پیوند کلیسا، با این امر، جایگاه خاصی دارد. در ادبیات اعترافی اعم از داستان اعترافی یا شعر اعترافی، نویسنده جهان درون و بیرونِ خود را، واقعیت خویشتن را که بسی فراتر از عینیت اوست، به خواننده انتقال می‌دهد. کتاب اعترافات نوشته سنت آگوستین یکی از اولین آثار اعتراف‌نامه‌ای جهان غرب است که اوایل قرن پنجم

میلادی نوشته شده است. (بی‌نیاز، ۱۳۹۰: ۴۰) رمان کتاب خم از این حیث که درون‌مایه آن تقصیر و اعتراف است حائز اهمیت ویژه‌ای برای بررسی و خوانش‌های متفاوت است. درون‌مایه یکی از عناصر اصلی هر داستانی است.

«درون‌مایه، مضمون یا تِم، فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی است. خط یا رشته‌ای است که در خلال اثر ادبی کشیده می شود و وضعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به‌عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۷۴) فکر حاکم بر کتاب خم و آنچه پیوستاری درونی رمان را در برگرفته، اعتراف است این مضمون نقطه عطف رمان و ژرف‌ساخت رمان است و همان ماده خام اولیه است که نویسنده سعی می‌کند به مدد شگردهای فرمی و ایجاد خرده روایت‌ها و نیز از زبان دیگر شخصیت‌ها آن را برجسته کند تا درنهایت راوی را در آخرین صفحات رمان با نوشتن قصه زندگی‌اش وادار به اعتراف کند. خطا و تقصیر به‌مانند یک مصیبت و اتفاق بر زندگی راوی آوار شده و او را از زندگی پیشینی که داشت جدا کرده است، خطا در این روایت گاه به خَم تعبیر می‌شود همان‌طور که خَم خط راست را تغییر می‌دهد خم و خمیدگی چیست؟ اتفاق و بلایی است که بر سر خط راست می‌آید. (سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۷۶) مصیبتی است که زندگی راوی را تغییر داده است. بیان اعترافی در این رمان از مقدمه‌چینی ها نیرو می‌گیرد تجربه های تلخ شخصیت‌ها در حکم مقدمه‌ای است برای دلیل‌تراشی‌ها و حتی توجیه خطا و سپس اقرار به آن؛ تجربه‌های تلخ صداهای خاموش و مانده در گلو هستند، صداهایی در لفافه بار عاطفی پیچیده که به‌یک‌باره در دل حوادث و اتفاقات در دیالوگ با دیگری به زبان می‌آیند. برای نمونه یکی از شخصیت‌های فرعی داستان فتوحی نام دارد که راوی در همکاری با او اقدام به سرقت و فروش کتاب‌ها می‌کند، فتوحی زمانی عاشق دختری بوده و دختر را به جرم عاشقی بر فتوحی سر به نیست می‌کنند و حالا کتاب‌ها را از خانواده دختر به سرقت می‌برند. فتوحی مدتی پیش از سرقت کتاب‌ها به راوی چنین می‌گوید:

«من دوستش داشتم. من یک‌لاقبا دوستش داشتم. پدرش گفت: تو یک‌لاقبایی. برادرش، برادرش گفت: همه را برق می‌گیرد، ما را هم چراغ نفتی. نه، پدرش این را گفت. نه، نه، مادرش این را گفت.» (همان: ۱۰۴)

این تجربه‌های تلخ، این تکانه‌های عصبی صرفاً یک‌لحظه فراموش شده و به‌یک‌باره به یاد آمده نیست، گویی فتوحی تلاش می‌کند آن‌ها را علتِ معلول‌های پیش آمده نشان دهد و همچون یک تأثیر مستدام و حضوری فعال در سرشت و سرنوشتش آن‌ها را به کار گیرد و بعداً در سرقت کتاب‌ها به راوی چنین می‌گوید:

«می‌دانی ما چند بار گوشتِ همدیگر را خورده‌ایم؟ حتماً میدانی. ولی اگر نمی‌دانی، من دلیلش را برایت می‌گویم. چون می‌خواستیم زنده بمانیم. به همین راحتی. ما می‌خواستیم زنده باشیم. شاید بگویی فقط حیوان می‌تواند گوشت همنوع خود را بخورد تا زنده بماند. من می‌گویم نه. حیوان گوشت همنوع خودش را نمی‌خورد. فقط ما هستیم که همنوع و غیر همنوع برایمان توفیر ندارد. میدانی چرا؟ چون مغز داریم.

شاید تو و آن بقیه پیش خودتان بگویید: مغز به آدم این اجازه را نمی‌دهد گو شت همنوعش را بخورد. ولی اگر یک نگاه به پشت سرت بیندازی، می‌بینی پدران ما خلاف این را ثابت کردند.» (همان: ١١٩-١٢٠)
و در هنگام تشویق راوی به سرقت چنین می‌گوید:
«اول با ید خورد، بعد فکر کرد. تو اول می‌خواهی فکر کنی، بعد هم اگر نخوردی، نخوردی. نه؟ این نمی شود. این مردم آدم را جدی نمی‌گیرند. این‌ها همیشه دو ست دارند کنار یک آدم قوی بایستند. چون راه رفتن را بلد نیستند. باید به او تکیه کنند. حتی آویزانش بشوند. چه مردش، چه زنش. گفتم: خوشم می‌آید که شعار نمی‌دهی.» (همان: ١٢١)
روایت فتوحی همین‌جا تمام می‌شود و فتوحی به طور کامل آنچه را که از سر گذرانده بیان نمی‌کند و با نقبی کوتاه و هیجانی از گذشته‌اش در تلاش است تا برای خطایی که مرتکب شده دلیل و توجیهی پیدا کند و در بیانی کوتاه اعترافش را نیمه‌تمام رها می‌کند. در بحث‌های پیش‌رو همچنان از درون‌مایه اعتراف که ماده خام اولیه داستان است به فراخور شگردهای به کار رفته در رمان سخن به میان می‌آید.

طراحی زاویه دیدِ راویِ مخفی

زاویه دیدی که نویسنده انتخاب می‌کند بر عنا صر دیگر، همچون: شخ صیت‌پردازی، گ سترش و تکوین پی‌رنگ، سبک و صحنه‌پردازی تأثیر بسزایی دارد؛ چرا که سازمان‌بندی دا ستان، در گرو زاویه دید ا ست. (میرصادقی، ١٣٩١: ١٢) انتخاب زاویه دید اول شخص برای رمان اعترافی از آنجایی که روایت در برگیرنده جزئیات زندگی، تقصیرات و خطاها است، زاویه دیدی مناسب و منطبق با درون‌مایه اعتراف است. در این رمان نیز همین تمهید به کار گرفته شده ا ست اما نویسنده با یک شگرد خلاقانه در طراحی زاویه دید اول شخص، از آن عادت زدایی کرده است؛ نویسنده راوی اول شخص رمان را که روایت تماماً از نگاه او نقل می شود و ا صلی‌ترین شخ صیت رمان نیز هم او ا ست در بین سه شخ صیت رمان یعنی «جواد، شامیل، اسماعیل» پنهان و مخفی کرده است:
«من ازنظر شما یا ا سماعیل ه ستم یا شامیل یا جواد؛ اما ازنظر خودم خودم ه ستم و دلم برای دو ستانم تنگ شده ا ست. حتی دلم برای خودم بین آن‌ها تنگ شده ا ست. نه من دیگر او هم نیستم. چون دیگر بین آن‌ها نیستم.» (سیف‌الدینی، ١٣٩٩: ٢٢٦)
انتخاب این راوی با ویژگی مخفی ماندن، ژرف‌ساخت رمان را باورپذیر کرده است زیرا که با سرک ک شیدن‌های دائم به گو شه و کنار زندگی بیرونی و احوالات خ صو صی و درونی‌اش از تق صیرات و اِعمالِ تصمیماتش در زندگی به‌تدریج پرده برمی‌دارد. این راوی تا آخر مخفی می‌ماند و این پنهان ماندنش را می‌توان بر ترس و شرم از اقرار به خطایش تعبیر کرد. به‌هرحال اعتراف به خطا به هیچ رو آسان نیست و از زبان دوست راوی نیز چنین می‌خوانیم:
«فرمان گفت: آره. چون اعتراف به‌اندازه همان کارِ نادرست سنگین و مهم است. کار هرکسی نیست. شرق را ببین. تا حالا این‌همه کتاب نو شته شده. به راوی‌ها دقت کن. همه شان انگار آدم‌های کاملی‌اند. همه را نصیحت می‌کنند. مدام از عیب و نقص دیگران می‌گویند. اصلاً ما انگار تخصصمان همین است

که عیب و ایراد دیگران را بگوییم. پس خودمان چی؟ خودمان عیب و ایرادی نداریم؟ همه‌اش حرف‌های حق‌به‌جانب. رفتارهای حق‌به‌جانب. باید اعتراف کنیم که ما هم ایراد داریم. باید یاد بگیریم چه جوری پایمان را بگذاریم روی زمین.» (همان: ۴۵۵)

علاوه بر ناشـــناس ماندن چهره و هویت راوی، تمایلات و اعمالش را نیز در تمایلات و اعمال دیگران پنهان می‌کند و به آن‌ها نسبت می‌دهد گویی که می‌خواهد خود را توجیه می‌کند؛ از اختلافش با همسرش چنین می‌گوید:

« ما در باره آن منبعی با هم اختلاف داریم که اســم‌ورســم را تعیین می‌کند. وگرنه، تقریباً همه آن اســم‌ورســم‌دارهای موردنظر شـادی، بخش بزرگی از اســم‌ورســمشـان را از ارتباطشـان با همین کتاب‌ها می‌گرفتند؛ اما هر وقت به اینجای فکرم می‌رسیدم، احساس می‌کردم دارم به‌نوعی خودم را گول می‌زنم. چون همه آن به (قول شـادی) اسـم‌ورسـم‌دارها کتاب را به‌عنوان بخشـی از زرق‌وبرق زندگی‌شـان به کار می‌بردند. هیچ‌یک از آن‌ها پناهگاهی را که من داشتم نداشت. انگار من پشت زندگی زندگی (زندگی‌ای که به آن‌ها تعلق داشـــت) می‌کردم و آن‌ها جلوی زندگی؛ اما نه من توی زندگی زندگی می‌کردم نه آن‌ها.» (همان: ۶۱)

و یا در جای دیگر که اولین تصویر نمادین از اعتراف در رمان نیز هست، چنین می‌گوید:

«تکه‌ای از یخ را شکستم و رفتم توی خانه سوت‌وکور، روی صندلی نشستم. اول خودم را مقابلم روی یک صـندلی دیگر نشـاندم و به خودم نگاه کردم؛ هم از چشـم شـادی هم از چشـم خودم. بعد به شـادی فکر کردم. به دخترم فکر کردم. به زندگی فکر کردم. به مجدالدین فکر کردم. به دوســتانم فکر کردم. به کتاب‌های به سـرقت رفته فکر کردم. بعد از همه این فکرها، به خودم نگاه کردم و دیدم که مقابلم درست مثل «مسکینان» با شرمی و خَمی مادرزادی لب صندلی نشسته‌ام و از گردش زمین به دور شرّ و شکم و شرمگاه هاج و واج مانده‌ام.» (همان: ۸۲)

راوی قدرت زبانی وبیان تحلیلی تخیلی خود را چنان به رخ می‌کشد که تقصیر و خطا پیش از آنکه به زبان آید پا در تبرئه می‌گذارد؛ اما رخدادهای ناگهانی که روی می‌دهند و چگونگی مواجهه راوی با این رویدادها، تمایلات فردی او را تا سرحد ناخودآگاه پدیدار می‌کند و منجر به این می شوند که سرشت حقیقی خود را برملا سازد، زیرا در مسیری قرار می‌گیرد که باید تصمیم سختی بگیرد اما با مقدماتی که درباره زندگی‌اش می‌چیند او نیز همچون فتوحی پیشـاپیش سـعی می‌کند خطای بزرگی را که مرتکب شـده توجیه کند؛ اما سـرقت و فروش مجموعه‌ای گران‌بها و بسـیار قدیمی از کتاب‌های خطی که گنجینه و ثروت و پشـتوانه فرهنگی و ملی مردمان است هیچ توجیهی ندارد.

پیوند درونی خرده روایت‌ها با ژرف‌ساخت رمان

یکی از شـگردهای فرمی که در این رمان بسـیار برجسـته اسـت درهم‌آمیختگی ژانرها و خرده روایت‌ها با درون‌مایه اعتراف است. به‌ویژه آمیختگی ژانر تاریخی با ژانر نمایشنامه‌ای و حتی با داستان پسامدرن که در پیوند درونی با ژرف‌سـاخت اعتراف در قالب یک رمان ارائه شـده‌اند و به مدد همین تمهید رمانِ کتاب

خَم صرفاً یک وقایع‌نگاری ساده که راوی در آن به سهو و قصد و غرض از تقصیرات و زندگی خصوصی و عاطفی‌اش سخن بگوید نیست. نویسنده از طریق پیوند نظام‌مند بین این روایت‌های تاریخی و داستانی با جهانِ محیط راوی، هم به تاریخ رجعت می‌کند و از وضـعیتِ دائم در بیم و هراس و کمتر ثباتِ مردمان گذشـته بیانگری می‌کند، آن‌گونه که بیان این وضـعیت‌ها فقط از عهده ادبیات و به‌ویژه رمان برمی‌آید و همزبان و سـاخت نحوی متون تاریخی را به شـکل یک ظرفیت زبانی در متن رمان می‌گنجاند؛ و هم در کنار این دو مهّم، تاریخ را چون آینه‌ای تمام‌نما برای زمانِ حال راوی به کار گیرد تا در این آینه رنج درون و مصـائب بیرون برای روای قابل‌دیدن و تحمل باشـد و باز این روایت‌ها در میان و در کنار با طنین صـدای راویان دیروز و امروز در ذهن راوی از هر طرف او را احاطه می‌کنند و محیطی گرداگرد او از انسـان‌ها و مناسبات و کشمکش‌های درونی و بیرونی‌شان می‌سازند و قصه او در میانه چنین محیطی با دیگر قصه‌ها در یک پیوند درونی، دراماتیزه می‌شـود و در کل رمان گسـترده می‌شـود و مثلاً در پیوند با قصـه زنی به نام آشان قرار می‌گیرد و قصه آشان در پیوند با قصه‌های شبانه پیرزنی که از زمانه مغول حکایت می‌کند قرار می‌گیرد و قصه پیرزن پیوند می‌خورد با آثار مکتوب تاریخی که مجدالدین برای راوی می‌گوید و می‌خواند و همه این قصه‌ها با اینکه خود روایتی تمام هستند در بن‌مایه و ژرف‌ساخت روایت اصلی که اعتراف است در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند. یکی از این قصـه‌ها به تاریخ ۳۰ شـوال ۶۵۱ قمری نوشـته شـده اسـت. مغولان برای بار سوم به رهبری هلاکوخان به ایران حمله کرده‌اند، خواجه‌نصیرالدین طوسی در سن ۵۴ سالگی، مضطرب از حوادث نامعلوم روزهای آتی، در دالان قلعه الموت قدم می‌زند و به زندگی گذشته‌اش به پدرش به مردمان پیشـین که از آنان علم آموخته و با آنان روزگاری را سـپری کرده می‌اندیشـد؛ و با خود می‌گوید آیا تقصیر و خطایی از او سر زده است؟

«آیا من در راهی که رفته‌ام لغزشی و خطایی کرده‌ام؟ این سخن را چشم دوخته در چشمان خویش در آینه می‌گوید؛ و می‌گوید: من نیز چون دیگران به صعوبت و مصائب اُنس گرفتم و با اُنسم گذشتم. سخنی از عین القضـات همدانی را به یاد می‌آوَرَد و آهسـته می‌گوید: «زبده الحقائق». باز به حمله نخسـت مغولان می‌اندیشـد؛ به چنگیز خان، به محمد خوارزمشـاه به آن شـخصـی که به فرمان خلیفه عباسـی زلف سـر تراشیده، پیغامی بر سرش نوشته و به مغولستان، نزد چنگیز گسیل شده بود تا به ممالک خوارزمشاه حمله کند و تاج و تخت خوارزمشاهیان را در هم کوبد. به آن نوشته روی سر می‌اندیشید. به زلفی که در طولِ آن راه طولانی بر سر آن شخص رُسته و پیغام را پنهان کرده بود. با خود می‌گوید آیا من نیز سخن را در دهانم پنهان کرده بودم؟ آیا وقتی در دهلیزهای میان حجره و کتابخانه می‌رفتم و باز می‌گشـتم، در دهلیزهای دیگری در درونم قدم می‌زدم؟ آیا کتاب‌هایم آینه آن دهلیزهای درونی من نیسـت؟ آیا فردی که در آینه مقابل من اسـت، به جز من اسـت؟ پس حکایت مردی را به یاد می‌آوَرَد که. . . .» (سـیف‌الدینی، ۱۳۹۰: ۲۰۱) و این حکایت که خواجه به یاد می‌آورد در برگیرنده سرگذشت مردی دیگر در میانه حمله مغول است و در سطرهای آخر این حکایت نیز اعتراف گونه‌ای دیگر خوانده می‌شود:

«مغولان چون طوفانی در رسیدند و پایتخت را درنوردیدند. پس سلطان گریخت و پس از یک سال مُرد پس از او ما یا کُشته شدیم یا گریختیم یا گوشه‌نشینی اختیار کردیم یا به مغولان پیوستیم...من نیز چون هر تنابنده‌ای با قدرت تمام از مرگی که مانند سایه‌ای در پی‌ام بود گریختم. لیکن این گریز در بیرون از تن من رخ نداد. من نشسته بر اسب نگریختم. خود را در خویش مخفی کردم. در درونم به دالان‌هایی پناه بردم تاریک. . ؛ و دیدم که چیزهای بس دهشت‌بارتر از خوف از مرگ هست که تن و جان آدمی را به اضمحلال می‌کشاند...من خود را در پارچه‌ای پیچیدم و در کنجی از درونم در آن دالان‌هایی جای دادم تاریک، به امید روزی که آن را از محبس درونم خارج سازم و به‌مانند مرغی در آسمان آبی به پرواز درآوَرَمش؛ اما از یاد نباید برد که گوشت در حرارت است که می‌گندد. این را نگاشتم و بار دیگر به اعمالِ خود اندیشیدم؛ به اعمالم به‌وقت ظلمت. اگر آفتاب نیاید چه؟» (همان: ۲۰۵-۲۰۶) راوی این حکایت‌های تاریخی نیز یک اول شخص مخفی است؛ «شاید از خود بپرسید من که هستم. این را به شما نمی‌گویم. امّا آن‌که مرا بشناسد باید به پشت بام همین حکایت‌ها برود و اعمال آدم‌های آن را نظاره کند». (همان: ۲۱۵)

قصه دیگر یک روایت پسامدرن است و بیانگر سرگذشت دو یا یک شخصیت به نام «او» است و مجدالدین دوست و مُراد راوی آن را نوشته است. راوی با خواندن این داستان در متن رمان، گویی ادامه روایت را به شخصیت دیگری سپرده و از دریچه ذهنی یک شخصیت دیگر، دست به برون‌ریزی بعضی از خصوصیات خود می‌زند و مثلاً از زبان یک شخصیت فرعی در این داستان می‌گوید که زندگی او خالی از معناست و اصلاً چرا بچه‌دار شده است؟

«او سفره دلش را باز کرده بود و برای اوی دوم که همچنان نگران پسرش بود اولین بار از خودش گفته بود و رسیده بود به این نکته که از جایی نامعلوم آمده است؛ یعنی درواقع، خودش وطنِ خودش است. بعد نگاهش را از روی نقش پرنده ظریف عجیب برداشته بود. اوی دوم با حسرت به او نگاه می‌کرد. اندکی بعد، یعنی زمانی که او ساکت شد، گفت: «سرنوشت عجیبی است!» او گفت «اکنون تو تعریف کن» اوی دوم سرگذشتش را برای او تعریف کرد؛ سرنوشتی مشابه که در آن همه چیز به خانه ختم شده بود؛ به یک زندگی خالی از معنا. به گونه‌ای که حتی نمی‌دانست پسرش را به چه دلیل به دنیا آورده است و زنش به چه دلیل گمشده است.» (همان: ۳۴۱)

از دیگر روایت‌های برجسته در رمان، متن نمایشنامه‌ای است به نام کتاب‌های گم شده که نام نمایش از همان ابتدا خطای راوی را به او یادآوری می‌کند، راوی اجرای این نمایش را در سالن تئاتر دانشگاه تبریز می‌بیند. شخصیت‌های این نمایش را کتاب‌هایی بازمانده و نجات یافته از حوادث روزگار (جنگ‌ها، کتاب‌سوزی‌ها و. . .) تشکیل می‌دهند، گفتگوها در این نمایش حاوی محتویات کتاب‌هاست، در اینجا نیز این خرده روایت و شخصیت‌های فرعی، رمان را از مسیر علّی و معلولی خارج می‌کنند و در توالی رخدادها خط و شکاف می‌اندازند، این کتاب‌ها حاوی هنر و اندیشه و تاریخ روزگاران گذشته هستند و حال از آن مردمان و روزگاران فقط همین کلمه‌ها و کتاب‌ها باقی مانده است.

«من کتابی هستم از کتاب‌های دارالعلم بغداد و کتابخانه رصدخانه مراغه که یادم است کف آنجا گویا ۵۰ سانتی‌متر از کف بقیه بنا بلندتر بود؛ من بوی خاکستر و آتش سوزان را بهتر از هر کتابی میدانم. نویسنده من، من را در عرض پنج سال، از ۲۰ تا ۲۵ هجری در نهاوند نوشته بود؛ یعنی حدود شش قرن قبل از ایامی که هلاکوخانِ مغول به بغداد حمله کرد، حال همان‌گونه که می‌دانید، بغداد در ۲۲ محرم ۶۵۶ هجری محاصره شد. چند روز بعد مغول مثل سیلی آتشین سراسر بغداد را درنوردید. آن‌ها نگذاشتند سنگ روی سنگ باقی بماند. از کشته پشته ساختند. بوی عفونت سراسر بغداد را گرفته بود. بناها می‌سوختند و من به چشم خودم دیدم که چگونه تکه های اوراق کتاب ها مثل باران آتش بر فراز محلاتِ شهر می‌بارید. . . .» (همان: ۳۹۰) «سیاهی پنجم من المنصور هستم، من را در سال ۱۹۳۳ نازی‌ها در برلین در آتش انداختند. هاینریش هاینه، نویسنده من، نوشته بود: هر جا کتاب‌ها را می سوزانند، آنجا انسان‌ها را نیز خواهند سوزاند.» (همان: ۱۹۳)

قصه‌هایی را که کتاب‌ها در اجرای تئاتر بیان می‌کنند آن‌چنان بر راوی ترس و شرم و رنج درون را غالب می‌کنند که توان دیدن ادامه نمایش را از او می‌گیرند و مجبور می‌شود که سالن تئاتر را ترک می‌کند. آخرین قصه را راوی می‌نویسد در شهر رُم در ایتالیا. در دیدار با دوستی ایرانی به نام فرمان و با تشویق و حمایت او:

«فرمان گفت ولی به نظرم تو با این درونی که داری حتماً باید اشتباهت را جبران کنی...فرمان گفت: به خاطر بی‌آبرویی و گناهت این را نگفتم، بلکه به خاطر رنج عظیمی که می‌بری. در اینکه تو گناهکار بزرگی هستی شکی نیستی و این امر به‌خصوص از آن جهت است که تو بیهوده به نابودی خود پرداختی و به خود خیانت کردی. البته این حال وحشتناک است، چطور ممکن است وحشتناک نباشد که تو در چنین پلیدی که خود از آن متنفری، زندگی کنی.» (همان: ۴۵۹_۴۵۸)

و در دیدارهای راوی با فرمان، راوی قصه‌ای را که درباره زندگی‌اش نوشته برای او می‌خواند و آخرین صفحه‌های رمان با داستانی که نوشته به پایان می‌رسد، شخصیت‌های این داستان را راوی اول شخص، مجدالدین و هلاکوخان تشکیل می‌دهند. در اینجا نیز سخن از اعتراف است هلاکوخانِ قصه راوی به جنایت‌هایی که مرتکب شده اعتراف می‌کند.

«هلاکوخان گفت: من قصد ندارم اعمال خود را توجیه کنم؛ اما حقیقتی وجود دارد که کمتر کسی می‌تواند آن را ببیند. آن حقیقت چیست؟ آن حقیقت این است که من با چه قدرتی توانستم چند بار به بغداد بروم و برگردم؟ اصلاً من با چه قدرتی از مغولستان به ایران آمدم؟ این چه قدرتی بود که مثل گلوله آتش من را به نقاط مختلف دنیا پرتاب می‌کرد؟ به این نکته فکر کرده‌اید؟... شما از گذشته من خبر دارید؟ می‌دانید دوره کودکی‌ام چگونه گذشته است؟ این را از هلاکو بشنوید؛ از هلاکویی که حالا مرگش را بیشتر از زندگیِ مرگبارش دوست دارد بشنوید. بشر دو نیرو دارد: عشق و نفرت. این‌ها دو روی یک سکه‌اند. به هم نزدیک‌اند؛ اما من از عشق به نفرت رسیده بودم، به انتقام رسیده بودم، فراموش نکنیم که انتقام شکل‌های مختلفی دارد.» (همان: ۴۶۳)

نویســنده می‌کوشــد از طریق افزایش لحن‌های متکثر به مدد این خرده روایت‌ها، آن‌ها را همچون یک میانجی و واسـطه برای بیان تجربه متفاوت و زیسـته راوی و خطایی که مرتکب شـده به کارگیرد زیرا این روایت‌ها در هم‌نشینی با یکدیگر در تکمیل و تأکید بن‌مایه ثابت رمان یعنی اقرار به خطا مشارکت می‌کنند؛ و از ســوی دیگر این روایت‌ها که یا از زبان راوی و یا برای او خوانده و نوشــته می‌شــوند و یا او همچون تماشاگری در سالن تئاتر به تماشای آن‌ها می‌نشیند، با ایجاد فاصله و وقفه در قصه اصلی، خواننده را در تعلیق و ابهام هنری به دنبال خود می‌کشاند.

شگردهای زبانی

از مهم‌ترین شـگردهای زبانی در رمان کتابِ خم به‌کارگیری چند نثر متفاوت در متن رمان اسـت، به این طریق که نویسنده به‌واسطه نوشتنِ خرده روایت‌های متفاوت در رمان، نثری مناسب و هماهنگ با همان روایت را نیز به کار می‌گیرد. برای نمونه زبانِ خرده روایت‌های تاریخی در ســاخت نحوی و بلاغی از نثر متون کهن فارسی تبعیت می‌کنند. از تک‌گویی‌های درونی خواجه نصیر با خود چنین می‌خوانیم:

«اما زندگانی را گویی دانشی دگر است. آن را کس به آدمی نتوان آموخت. راهی که می‌روی راه تو ست، نه راه کسِ دیگر و یک بار می‌روی در آن راه، یک بار که بر پایه هوش و عقل و ملغمه‌ای از آن آموخته‌ها و جبر زندگانی است.» (همان: ۲۰۱) و یا در روایتی دیگر از زبان شخصیتی دیگر چنین می‌خوانیم:

«یک سال گذشته بود و من رسوم جنگاوری و صف‌آرایی را نیکو آموخته بودم و سپاهی شده بودم. روزی هنگام مشق دستم زخم برداشت. مرا گفتند که به خانه رَوَم و چند روزی بیاسایم. پس راه خانه را در پیش گرفتم، با این گمان که کسی در خانه در انتظار من نیست. کسی نبود. پدرم نیز به دنیای باقی کوچ کرده بود. بر سبیل گذشته به بام رفتم. به حال آبادی نگریستم و به گذشته آبادی اندیشیدم. هوا چنان بود که دل کندن از بام نخواستم. بانگ اذان آمد به غروب آفتاب نگریستم و به گذشته زندگی‌ام اندیشیدم. از آن گذشـته صـعب و دشـوار مرا خواب برد. در خواب کبوتری دیدم که از هره بام پَر کشـید و رفت. از خواب که برخاستم، دستم سالم بود شنیدم که زنی بانگ برداشت که مرو، خواهی افتاد.» (همان: ۲۰۴)

و یا قطعاتی به نام بنفش نویسانی از زبان مجدالدین در روزهای آغاز جنگ عراق خوانده و نوشته می‌شود:

«این واژه‌ها را تا سـر حد وارونگی که آیین عالم سـت که از صـورتی که مثل شـلاله می‌ریزد مثل شـعله می‌ریزد از ماه می‌ریزد می‌نوشـم این بنفش را که می‌نویسـاندم می‌افتم مثل چیزی که در سـینه‌ام میافتد می‌زند داغ می‌زند مثل مذاب می‌زند زخم می‌زند با زخم نگاه می‌ریزد زخم و نگاه می‌ریزد در جامی که می‌ریزد همراه صـورتی که می‌ریزد با عالمی که می‌ریزد می‌دوم با باغ که مدام می‌ریزد با من به نام شـاعران که مثل مذاب از گوشـه گوشـه این آسـمان می‌ریزد داغ می‌ریزد بارانِ داغ با آسـمان می‌ریزد در صراحی که از سایه پُرست و سایه از صورت‌های ریخته از برگ برگِ عشقه‌های سوخته در باغ شهامت که همیشه عالم در ژرف‌ترین چاه پایتخت تنهایی است نیست یا هست هست و نیست چیست جز شهامت که شـرحه شـرحه می‌شـود بنفش می‌نویسـدت بنفش می‌نویسـاندت چون شـلاله‌ای با لب‌های چاک‌چاک از عطش در ملک عشق و شعر و شعله که می‌ریزد جهان را به روی جهان خاکستر می‌کند عالم را این عزیز

من ست که آنجاست و با من ست بیداری پا و دست و سرست در اعماق دیواره‌های سنگی چاه آه.» (همان: ۴۱۴)

این سطرها که شاعرانگی در زبان آن نقش برجسته دارد، خطها و گسست‌هایی است که نه به‌قصد تزیین و آرایه‌بندی کلام بلکه جهت ماندگاری و نمایان ساختن تجربه خاص از مجدالدین به‌سوی راوی است؛ آن‌گونه که می‌نویسد از آسمان داغ می‌ریزد، نام شاعران می‌ریزد، صراحی از صورت‌های ریخته پُر است، شهامت در ژرف‌ترین چاه تنهاست. در روایت اصلی نیز که قصه زندگی راوی را در برگرفته نثر دوگانه‌ای می‌بینم؛ آنگاه که چون همه از زبان روزمره برای ارتباط و گفت وگو با دیگری استفاده می‌کند و آنگاه که با خود در خلوتش سخن می‌گوید؛ در خلوت و تک‌گویی‌های درونی با خودش، بیانی تخیلی و تحلیلی و انتزاعی را در پیش می‌گیرد:

« سمت‌و سو معنی ندا شت. می‌افتادی روی موجی که زورش به زورت می‌چربید و سمت‌و سو را او تعیین می‌کرد. می‌رفتی، یا نه، می‌بردت. روی موج آدم‌ها حتی مجال نگاه کردن به آدم‌ها را نداشتی. موج آدم‌ها موج بودنشان را حتی به خود آدم تحمیل می‌کرد. تو را پاهای آن‌ها می‌برد و پاهای آن‌ها را پاهای دیگر. مجال آن نبود که صورت‌ها را نگاه کنی. . . .» (همان: ۱۱۳)

و در نمونه دیگر از واگویه‌های راوی می‌خوانیم:

«خطر برای من احضار شده بود. آرزویم آن را احضار کرده بود. چون روی آرزویم پافشاری می‌کردم؛ اما همان‌طور که دلم نمی‌خواست با آرزویم آرزوی کسی را نابود کنم، دلم نمی‌خواست کسی با آرزویش آرزویم را نابود کند؛ اما خود این هم که نمی‌خوا ستم آرزویم را کسی نابود کند آرزو بود. آرزویی که باید برای تحقق آن قدرت داشتم. قدرتی برابر یا حتی فراتر از قدرتی که آرزویم را (خواسته یا ناخواسته) تهدید به نابودی می‌کرد. کار وقتی خراب می‌شد که آرزوها (خواسته یا ناخواسته) به مرزهای هم تجاوز می‌کردند. زیاده‌خواه می‌شدند؛ اما واقعاً زیاده‌خواه می‌شدند؟ مگر حدومرز کجا بود؟ اینکه شادی دلش می‌خواست زندگی بهتری داشته باشد، به معنای زیاده‌خواهی بود؟» (همان: ۱۳۲)

این هماهنگی و تناسبِ زبان با محتوای ژانرها و خرده روایت‌ها، از نثر و زبان خودکار و معیار رمان آشنایی‌زدایی کرده است و همچون یک شگرد زیبایی‌شناسی موجب برجستگی و تاثیرگذاری بیشتر ژرف‌ساخت رمان گردیده است.

نظام غیرخطی رمان

در پی‌رنگ‌های سنتی که بیشتر در رمان‌های رئالیستی کاربرد دارند، وقایع برحسب ترتیب و توالی زمانی پیش می‌روند (پی‌رنگ خطّی)، حال‌آنکه رویدادها در پی‌رنگ رمان مدرن، این ترتیب و توالی را با حرکتی آونگ وار بین زمان گذشته و حال نقض می‌کنند. (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۳۴) در کتاب خَم نیز رمان به شیوه غیرخطی پیش می‌رود، به این طریق که روایت‌های فرعی متعددی که در روایت اصلی نوشته می‌شوند رویدادهای قصه اصلی را مُدام از دایره علی و معلولی خارج می‌سازند و به‌جای آن‌ها می‌نشینند و در ساختار زمانی و مکانی رمان گسست ایجاد می‌کنند؛ و ازآنجاکه خود روایتی مستقل هستند در ریتم رمان

وقفه ایجاد می‌کنند اما چون قصه‌ای را که حامل آن هستند در پیوند با درون‌مایه اصلی رمان قرار می‌دهند و مضمون اعتراف را به شکل‌های متفاوت تکرار می‌کنند، این وقفه و گسست ایجاد شده منجر به یک تعلیق هنری در رمان می‌شود که خواننده را تا آخر به دنبال خود می‌کشاند. شخصیت‌های روایت‌ها فرعی در موقعیتی قرار می‌گیرند که دنیای درونی آن‌ها با واقعیت بیرون دستخوش بحران می‌گردد و چگونگی مواجهه آن‌ها در میانه این دوگانگیِ درون و بیرون بخشی از ابعاد شخصیتی آن‌ها را برملا می‌کند و در این افشاگری شخصیتی به روایتِ اصلی پیوند می‌خورند. مثلاً هلاکوخان در داستانی که راوی نوشته است در میانه دو نیروی عشق و نفرت، از عشق به نفرت و انتقام رسیده بود و مرتکب خطاها و جنایت‌هایی شده بود (نک. سیف‌الدینی، ۱۳۹۹: ۴۶۳) به این طریق این روایت‌ها با گسستی که ایجاد می‌کنند رمان را در مسیر غیرخطی با ایجاد وقفه‌های هنری اما در پیوند با درون‌مایه اصلی رمان پیش می‌برند.

نتیجه‌گیری

ساخت پی‌رنگ رمان کتابِ خَم در پیوندی نظام‌مند و مستقیم با چگونگی گسترش معنای اعتراف در سطح و ژرف‌ساخت رمان قرار گرفته است. اعتراف، مضمون اصلی روایت است و همان ماده اولیه‌ای است که نویسنده پی‌رنگ رمانِ را از آن برکشیده است. این برکشیدنِ پی‌رنگ تماماً در گرو شگردهای شکلی و روایی است که در رمان به کار رفته است و مهم‌ترین این شگردها عبارتند از؛ ایجاد درون‌مایه کمتر مورد توجه اعتراف در رمان؛ پیو ستاری درونی و نظام‌مند رمان حول این م ضمون ا ست و همان‌طور که ا شاره شد این م ضمون، چون ماده خامی ا ست که پی‌رنگ رمان در ورزیدن آن به مدد دیگر شگردها شکل می‌گیرد و مضمون اعتراف هویت خود را از فرم رمان می‌یابد و درون‌مایه اعتراف از آن حیث که در متون ادب فار سی کمتر مورد توجه بوده ا ست رمان را از برج ستگی ویژه‌ای برخوردار کرده ا ست. طراحی زاویه دیدِ راوی مخفی؛ بیانگری در اقرار به خطا از سوی راوی خطاکار نیازمند به آگاهی‌های دقیق و باورپذیر از جزییات زندگی و احوالات خصوصی اوست، از این‌رو انتخاب راوی اول شخص مناسب با درون‌مایه اعتراف است و چون راوی خطاکار در فرهنگی زیسته که اقرار به خطا در این فرهنگ کار آسانی نیست، در تمهیدی دیگر هویت راوی در بین سه شخصیت بر خواننده پنهان و مخفی می‌ماند که این شگرد با آشنایی‌زدایی از راوی اول‌شخص، روایت را در ابهامی هنری پیش می‌برد.

پیوند خرده روایت‌ها با مضمون اعتراف؛ ژانرهای تاریخی و ادبی و نمایشنامه‌ایِ ایجاد شده در رمان، علاوه بر ایجاد ظرفیت‌های زبانی در سطح روایت، با عهده‌دار شدن روایت‌گریِ بخ شی از رمان همچون واسطه‌ای در تکمیل و تأکید اندیشه اعتراف عمل می‌کنند و راویان فرعی این روایت‌ها به نمایندگی از راویِ اصلی و تا رسیدن او به اقرارِ به خطا از بعضی از احوالات و خصوصیات او برون‌ریزی می‌کنند.

به کارگیری انواع نثر متناسب با محتوای خرده روایت‌ها؛ نویسنده به‌واسطه نوشتنِ خرده روایت‌های متفاوت در رمان، نثری مناسب و هماهنگ با محتوای همان روایت فرعی را نیز به کار می‌گیرد، در ژانر تاریخی زبان در ساخت و نحو از نثر گذشتگان پیروی می‌کند، در ژانر نمایشنامه زبان سرشار از دیالوگ

هاست، در تجربه‌های خاص و درونی مجدالدین و راوی، زبان قصه‌هاشان حاوی بیانی تخیلی و شاعرانه ا ست و این نثر و زبان چندگانه صرفاً یک شگرد تصنعی و تزیینی نیست بلکه در جهت ماندگاری کلام و تأثیرگذاری هرچه بیشتر تجربه‌های خاص شخصیت‌های رمان ا ست تجربه‌هایی که همگی به تقصیر و اعتراف پیوند می‌خورند.

ساختار غیرخطی؛ روایت‌های فرعی با ایجاد گسست در بستر زمانی و مکانی رمان، رویدادهای اصلی را از دایره علی و معلولی خارج می‌سازند و یک تعلیق هنری در رمان ایجاد می‌کنند اما از آنجایی که هر بار به شکلی درون‌مایه رمان را تکرار می‌کنند به روایت اصلی رمان پیوند می‌خورند و به‌این‌ترتیب در خدمت روایت اصلی قرار می‌گیرند و فرم رمان را در یک پیوستار درونی شکل می‌دهند.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸)، ساختار و تأویل متن، چ ۱۱، تهران: نشر مرکز.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، طلا در مس (در شعر و شاعری) ج ۳، چ ۱، تهران: نشر زریاب.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۰)، در جهان رمان مدرنیستی، چ ۱، تهران: فراز.
- پاینده، حسین (۱۳۹۲)، گشودن رمان، چ ۱، تهران: مروارید.
- سالدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۷)، راهنمای نظریه ادبی معاصر ترجمه عباس مخبر، چ ٤، تهران: بان.
- سیف‌الدینی، علیرضا (۱۳۹۹)، کتاب خم، چ ۲، تهران: نیماژ.
- مارتین، والاس (۱۳۹۳)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، چ ٦، تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، عناصر داستان، چ ٥، تهران: سخن.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۱)، زاویه دید در داستان، چ ۱، تهران: سخن.