پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۵) پاییز ۱۳۹۵، صص ۷۰ – ۴۷

وجه تراژیک رمان سمفونی مردگان

سارا حسینی،[۱] عطیه مشاهری فرد[۲]

چکیده

تراژدی به عنوان یکی از دیرینه‌ترین ژانرهای ادبی، اکنون در آستانهٔ سدهٔ بیست و یکم، قرن اصالت تصاویر، از سوی برخی از منتقدان رد و انکار می‌گردد؛ اما در مقابل، عده‌ای نیز بر این باورند که گرچه جهان مدرن بسیاری از قابلیت‌های خلق و پرورش تراژدی اصیل و کلاسیک را از دست داده است، اکنون این نوع ادبی در لباسی تازه به حیات خویش ادامه می‌دهد. رمان سمفونی مردگان یکی از آثار برجستهٔ داستانی فارسی از ابتدا تاکنون بوده است که بسیاری از مؤلفه‌های داستان‌های تراژیک را همچون پیش گویی، تقابل دو نیرو، پایان فاجعه‌آمیز، اقدام به جنایت برای تسلط بر دیگران، برادرکشی برای حفظ موقعیت خود، افتادن قهرمان در ورطهٔ شقاوت و قرار گرفتن بر سر دوراهی انتخاب در خود جای داده است. این مقاله در پی آن است که به دو پرسش اساسی پاسخ دهد؛ نخست آن‌که آیا تراژدی در شکل مدرن آن وجود دارد یا خیر؟ و دیگر آن‌که آیا رمان سمفونی مردگان در زیرمجموعهٔ داستان‌های تراژیک مدرن قرار می‌گیرد یا خیر؟

کلیدواژه‌ها: ژانر، تراژدی کلاسیک، تراژدی مدرن، سمفونی مردگان

---

۱ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام. (نویسنده مسئول)
۲ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.
تاریخ وصول:۹۵/۳/۱۷ تاریخ پذیرش:۹۵/۰۷/۰۲

مقدمه

تراژدی (Tragoidia) واژه‌ای است مرکب از تروگوس (بز) و اویدیا (سرود). اتیمولوژی این واژه نشان می‌دهد که «در یونان قدیم هر ساله مراسمی مذهبی برای دیونوسوس، خدای شراب و باروری و حیات اجرا می‌شد. در این مراسم که بدان دیونوسیا می‌گفتند بزی را به عنوان سمبل دیونوسوس پاره‌پاره می‌کردند» *(شمیسا، ۱۳۸٦:۵۹)* و آوازهایی می‌خواندند که منشأ آواز کُر در تراژدی‌های بعدی گردید. ازآن‌رو که «خوانندهٔ این آوازها، ساتیرها یا موجودات نیمه انسان- نیمه بز بودند، این آواز، آواز بز یا تراژدی نام گرفت؛ البته در روایات مختلف، ساتیرها را از حالت افسانه‌ای‌شان خارج می‌کنند و معتقدند که خوانندگان این مراسم انسان‌هایی بوده‌اند که خود را به هیئت بز درمی‌آورده‌اند» *(ذاکرزاده و ناصر، ۱۳۸۲:۱۲٤)*. با وجود این، صحبت دربارهٔ تراژدی و تاریخ آن، یکی از غامض‌ترین مسائل پژوهشی از گذشته تاکنون بوده است؛ از این روست که هیچ یک از پژوهش‌ها در این زمینه قرین ایقان نبوده‌اند و تنها به عنوان یک امکان پرسشگری، طرح پرسش‌های بنیادی‌تری از تاریخ تراژدی در یونان را فراهم آورده‌اند. *(رک. صباحی، ۱۳۸۷:۳۸)*

ارسطو نخستین متفکری است که در بوطیقای خود، طرحی تئوریک دربارهٔ تراژدی، علل پیدایی و اجزای کیفی آن ارائه داده است. او در این اثر، ادب دراماتیک یا نمایشی را به دو نوع تراژدی و کمدی تقسیم کرده است. پس از ارسطو نیز، کسانی چون شوپنهاور، هگل و نیچه در باب تراژدی نظریه‌پردازی کرده‌اند. این نظریه‌پردازان همگی بر این باورند که تراژدی پروردهٔ دامان دیونوسوس، خدای شراب و باروری و یگانگی آن با آپولون، خدای آفتاب، نظم و سامان و رویاست. نیچه بر اساس تفکرات بنیادین ارسطو، هگل و شوپنهاور، نه تنها تراژدی بلکه به‌طورکلی «هنر را محصول پیوند این دو ایزد بزرگ یونان می‌داند» *(ذاکرزاده و ناصر، ۱۳۸۲:۱۲٦)*، نیچه از این رو تراژدی را با شکل کلی هنر نسبت می‌دهد که معتقد است «تاب و تحمل آوردن ترس و وحشت ناشی از نظارهٔ مغاک مخوف زندگانی و عریان شدن حقیقت و کنار رفتن حجاب آن و دیدن پایان کار که جز مرگ و نابودی نیست، تنها با توسل جستن به هنر و توجیه زیبایی‌شناختی جهان و زندگی انسان، ممکن می‌شود» *(شاهنده، ۱۳۸۵:۵۹)*.

تفاوت بنیادین تراژدی در معنای کلاسیک و مدرن، از آنجا ناشی می‌شود که تراژدی یونان از همان آغاز تا حدود دو هزار سال به‌صورت منظوم و نمایشی بود، اما تراژدی منثور، امری مدرن است که البته بسیاری نیز وجود آن را انکار می‌کنند و تراژدی اصیل را تنها به شکل منظوم و نمایشی آن می‌پذیرند. عده‌ای بر این باورند که «این خلأ را با خلاقیت نویسنده در تجسم عناصر حذف‌شدهٔ نمایش می‌توان پر کرد. اگر نویسنده، این خلاقیت ویژه را نیرومندانه در نوشتارش تقویت کرده باشد شاید بتواند به مراتب تأثیرگذارتر از عینیت دادن به آن عناصر در پیش چشمان تماشاچی باشد؛ چرا که بدین ترتیب دست به تجسمی خلاق زده است، به جای آن که صرفاً کاشف آن باشد» *(رک. همان: ٦٠)*.

باورمندان به وجود تراژدی مدرن معتقدند که انسان معاصر در گردابی از بدبینی و سردرگمی گرفتار آمده و زندگی در چنین جهانی که از ارزش‌ها تهی می‌شود، برای او، خود نوعی ناکامی ابدی به بار خواهد آورد که نه دلیل آن را می‌فهمد و نه خود را مستحق آن می‌داند، بنابراین مدرن‌ترین شکل تراژدی، خلق تصویری از قهرمانی است که در دور بی‌پایانی از تنهایی‌ها و سرخوردگی‌ها اسیر گشته است، برخلاف قهرمان تراژدی کلاسیک که با مرگ به نقطهٔ پایان می‌رسد، بی‌اعتباری ارزش‌های مذهبی در نزد انسان معاصر ازجمله عواملی است که «انسان را علیه خویش شورانده است و این شاید مفهوم نوینی از تراژدی باشد؛ تراژدی انسان بر ضد خودش، وقتی که جهان برای او به کابوسی بدل می‌شود. به‌این‌ترتیب، تراژدی شخصی یونان باستان به یک حس آزاردهندهٔ عمومی در درام‌نویس معاصر بدل می‌شود» *(سونتاک، ۷۸: ۱۳۷٦)*.

الدوس هالسکی ازجمله کسانی است که وجود تراژدی در عصر مدرن را تأیید می‌کند و معتقد است که: «گرچه تراژدی یک دورهٔ کسوف را می‌گذراند؛ اما هیچ دلیل موجهی وجود ندارد که باور کنیم این وضع تا ابد دوام خواهد داشت» *(هالسکی، ۷۰: ۱۳۸۰)*. سوزان سونتاک نیز گرچه دوران تراژدی کلاسیک را، پایان‌یافته می‌داند، اما می‌گوید: «اگر تراژدی را امکان وقوع مصیبت‌هایی بدانیم که سزاوار آن‌ها نیستیم، شاید جامعهٔ تهی از مذهب و معنای غرب پس از جنگ دوم جهانی، به مفهوم جدیدی از تراژدی رسیده باشد» *(سونتاک، ۱۳۷٦: ۷۸)*. نیچه نیز از برجسته‌ترین فیلسوفانی است که «وجود و حضور تراژدی و کمدی

را برای انسان ممکن و حتی ضروری می‌داند تا پس از گذر از «بینش تراژیک» بتواند به «خرد کمیک» دست یابد و این چنین به نهیلیسم و هیچ‌انگاری زندگی و بدبینی ویرانگر آن غلبه کند» *(شاهنده، ۱۳۸۵: ٦۰)*.

در مقابل، کسانی همچون جورج اشتاینر معتقدند که بشر معاصر به دلیل گرفتار شدن در گسترهٔ زندگی مدرن، به ناگزیر از تراژدی روی‌گردان شده است. او در کتاب مرگ تراژدی می‌نویسد: «اگر امروز تراژدی کم‌رنگ شده است، این سرنوشت، سرنوشتی فراگیر برای همهٔ انواع ادبی دیگر نیز خواهد بود چرا که توان ذهنی و فراگیری ذهنی به مسیرهای دیگر و بهتری رو آورده‌اند» *(اشتاینر، ۱۵۵: ۱۳۸٦)*. اشتاینر معتقد است که تراژدی‌نویسان عصر ما «نبش قبرکنان و احضارگران ارواح شکوه باستان‌اند» و براثر بی‌شهامتی، توان خلق تراژدی‌هایی بدان قدرت و قوت را ندارند. *(رک. همان: ۳۷٤)*.

رولان بارت نیز ازجمله کسانی است که وجود تراژدی مدرن را به‌کلی انکار نمی‌کند، اما معتقد است که خلق و پرورش و همچنین پذیرش آثار تراژیک در بستر فرهنگی عمیق مسیر است؛ فرهنگی که سبک و شیوه‌ای مشترک میان زندگی و هنر داشته باشد. بارت می‌گوید: «همهٔ ملت‌ها و همهٔ اعصار شایستگی سر کردن با تراژدی را ندارند، درام به فراوانی در سراسر دنیا پراکنده است، اما تراژدی بسیار کمیاب است زیرا به خودی خود وجود ندارد و با رنج و هنر آفریده می‌شود» *(بارت، ۲۳: ۱۳٦۸)*.

به نظر می‌رسد گرچه روزگار مدرن ظرفیت آفرینش اثری تراژیک، منطبق بر تعریف ارسطو و ویژگی‌های این دسته از آثار در ادبیات کلاسیک را از دست داده است، اما چارچوب بنیادین تراژدی که روایت رنج زندگی قهرمانی مظلوم و محبوب است در جهان معاصر و آثار مدرن نیز حفظ گردیده است؛ چرا که گرچه سرشت ناکامی‌های بشر معاصر و کلاسیک با هم تفاوت یافته است، اما ذات تراژدی که هبوط قهرمان در رنج‌ها و بیان جبر حاکم بر عالم است در هر دو دسته از تراژدی‌های کلاسیک و مدرن به‌گونه‌ای مشترک نمود می‌یابد.

رمان از آن رو که جهان تازه و البته آزادتری را برای نگارندگانش فراهم می‌کند، گزینهٔ موردعلاقهٔ تراژدی نویسان این عصر است. در ایران نیز ژانر داستان و رمان همراه با دگرگونی‌های عمیق خود پس از عصر مشروطه، اکنون روزهای اوج و تعالی خود را تجربه

می‌کند. هر چند تراژدی در بعد منظوم و نمایشی آن در ایران معاصر چندان جایگاهی ندارد، اما برگزیدن ژانر رمان و جایگزینی « کلمه» و بار معنایی آن به جای «صدا و تصویر» هنوز هم می‌تواند داستانی خلق کند که معجونی از ترس، ترحم و شفقت را در کام خواننده بریزد و همان بازتابی را که تئاتر در نهاد او بر جای می‌نهد، با پیغامبری واژگان به سرانجام برساند. رمان سمفونی مردگان یکی از آثار برجسته در حوزهٔ داستان‌نویسی فارسی است که با وجود گذر سالیان بسیار هنوز هم برای خوانندگانش همچون گذشته جاذبه‌ای نو دارد. پایان فاجعه‌آمیز، ازهم‌گسیختگی عاطفی شخصیت‌های داستان، اقدام به جنایت برای چیرگی بر دیگران، برادرکشی برای حفظ جایگاه خود، افتادن قهرمان به ورطهٔ شقاوت و قرار گرفتن بر سر دوراهی انتخاب را می‌توان از مؤلفه‌های بارز و تراژیک این داستان به شمار آورد. در این مقاله کوشش شده است این رمان از این زاویه مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

تراژدی کلاسیک و مدرن

شباهت‌های تراژدی کلاسیک و مدرن	
۱	براعت استهلال غم‌انگیز (شهبازی، ۴۶:۱۳۸۰)
۲	تقابل دو نیرو (کامو، ۱۵۲: ۱۳۸۸)
۳	مظلومیت و محبوبیت قهرمان (شیری، ۵۴: ۱۳۸۸)
۴	همدستی ضدقهرمان با تقدیر و طبیعت بی‌رحم (احمدزاده، ۲۷: ۱۳۸۶)
۵	قرارگرفتن قهرمان بر سر دوراهی انتخاب (سمیعی، ۱۳: ۱۳۷۸) و (مهرکی و بهرامی‌رهنما، ۴۰:۱۳۹۰)
۶	پیش‌گویی (لیچ؛ ۷۰:۱۳۸۹)
۷	نادیده گرفتن هشدارها (مهرکی و بهرامی رهنما، ۳۹:۱۳۹۰)
۸	افتادن قهرمان از صحنهٔ سعادت به ورطهٔ شقاوت
۹	نقص تراژیک (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۶) و (میلر، ۴۹: ۱۳۸۰) و (ارسطو، ۵۹: ۱۳۴۳)
۱۰	پایان فاجعه‌آمیز یا تلخ (شیری، ۱۳۸۸: ۵۱) و (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۵) و (لیچ، ۱۳۸۹: ۱۱۲)

تفاوت‌های تراژدی کلاسیک و مدرن	
۱	والا مقام بودن قهرمان تراژدی کلاسیک و معمولی بودن قهرمان در تراژدی مدرن (میلر، ۱۳۸۰: ۵۰) و (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۸)
۲	منظوم بودن تراژدی کلاسیک و منثور بودن تراژدی مدرن (اشتاینر، ۱۳۸۶: ۳۷۸)
۳	نمایشی بودن تراژدی کلاسیک و خلأ تصویر در تراژدی مدرن (شاهنده، ۱۳۸۵: ۵۹)
۴	فخامت کلام در تراژدی کلاسیک و ساده و بی‌آلایش بودن آن در تراژدی مدرن (اشتاینر، ۱۳۸۶: ۳۸۳)
۵	حضور پررنگ مشیت ماورای زمینی در تراژدی کلاسیک و رنگ باختن آن در آثار مدرن
۶	نیروی خردکنندهٔ ماشینیسم در تراژدی مدرن و عدم حضور آن در آثار کلاسیک
۷	تنهایی، سرگشتگی و تحمل فشارهای روانی از سوی قهرمان آثار مدرن و نبود آن‌ها در آثار کلاسیک
۸	پیش‌آگاهی نسبت به تقدیر شوم و فاجعه‌آمیز در تراژدی کلاسیک و غیرمنتظره بودن آن در تراژدی مدرن
۹	خاستگاه مذهبی تراژدی کلاسیک و رنگ باختن آن در آثار مدرن (احمدزاده، ۱۳۸۶:۲۱) و (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۹)

بحث و بررسی

الف) سمفونی مردگان

رمان سمفونی مردگان اثر عباس معروفی در فاصلهٔ سال‌های ۶۸-۱۳۶۳ به نگارش درآمده است. این رمان، روایت زندگی خانوادهٔ کوچک جابر اورخانی و در نگاهی وسیع‌تر، نمادی از یک جامعهٔ بیمار و منحط است و در محدودهٔ سال‌های بیست شمسی اتفاق می‌افتد. جابر اورخانی، تاجر موفق و سرشناسی است که چهار فرزند به نام‌های یوسف، آیدا، آیدین و اورهان دارد. یوسف از کودکی خنگ به نظر می‌رسد و در اثر یک اتفاق از زندگی انسانی ساقط می‌شود و تبدیل به موجودی می‌گردد که خوردن و پس دادن تنها عملی است که از او سر می‌زند. آیدا همچون مادر، نمونهٔ تسلیم و عبودیت محض است و هیچ نقشی ندارد جز این‌که با تیره‌بختی خود کنار بیاید *(بهبهانی، ۱۴۱: ۱۳۷۰)* و پس از ازدواج با آبادانی – مردی که ادعا می‌کند عاشق او شده – به طرز مجهولی، خودسوزی

می‌کند. پس از مرگ آیدا، آیدین برادر دوقلوی او بسیار تحت تأثیر این واقعه قرار می‌گیرد، از سوی دیگر در اثر سنگینی فشارهایی که از سوی پدر، خانواده و جامعه بر روح او فرود می‌آید، «مچاله و در هم کوفته، به صورتی رقت‌انگیز، مرگ پیش از مرگ را درمی‌یابد» *(همان)*. این فشارهای خردکننده پس از خودسوزی آیدا و مرگ همسرش، سورمه، او را به مرز جنون و دیوانگی می‌کشاند. اورهان برادر کوچک‌تر نیز، ازآن‌رو که همواره محبوب پدر و مطرود مادر بوده است در کشاکش این جاذبه و دافعهٔ عاطفی، تبدیل به شخصیتی خودخواه، متجاوز و جانی می‌شود. اورهان موقعیت پیش‌آمده را مغتنم می‌شمارد و با خوراندن مغز چلچله به آیدین، او را از صحنه خارج می‌کند تا همهٔ ثروت پدر را از آن خود کند. او حتی از نظر ظاهری نیز، به برادرش آیدین رشک می‌ورزد و شوربختی و تنهایی‌اش را نتیجهٔ محبوبیت آیدین می‌داند.

«رمان سمفونی مردگان محوری گردشی و دایره‌ای دارد؛ به این معنا که بر اساس توالی منظم یک‌زمان نوشته نشده است. داستان از زبان نویسنده و نیز از زبان شخصیت‌ها (اورهان، آیدین و سورمه) بیان می‌شود. حضور برجستهٔ جریان سیال ذهن و تک‌گویی ذهنی به ترتیب رخداد وقایع، روایت نمی‌شود» *(اظهری و صلاحی مقدم، ۲: ۱۳۹۱)*. این راویان متکثر، روایت متکثری نیز از یک زندگی واحد ارائه کرده‌اند. از این روست که گاهی مخاطب حتی بر ضدقهرمان و شخصیت منفور داستان (اورهان) نیز دل می‌سوزاند، چرا که محیط زندگی و گاه تقدیر شوم این آدم‌ها، آن‌ها را به سمت و سویی سوق می‌دهد که منجر به جنایت می‌گردد. شاید به همین دلیل باشد که «خواننده نه تنها برکنش‌پذیر و مقتول (آیدین و یوسف) که بر عامل و کنش‌گر(اورهان) نیز دل می‌سوزاند و احساس شفقت و هم‌سرنوشتی می‌کند» *(گرجی، ۲۱٤: ۱۳۹۰)*. در واقع بُعد تراژیک و غمبار داستان آنجاست که قهرمان و حتی ضدقهرمان را مجبور و محکوم به انجام اعمالی می‌بینیم که درنهایت، حس ترحم، ترس و اندوه مخاطب را برمی‌انگیزند.

ب) موتیف‌های سمفونی مردگان

مرگ و کلمات مرتبط با آن مثل: کشتن، درگذشتن، قبرستان، قبر، مرده، مردن، برادرکش، کشته، مرده‌شور، مرده‌شورخانه، گورستان، مردار، اموات، مرگبار، جنازه،

خودسوزی، خودکشی و نفله شدن، صد و هجده بار در این رمان تکرار شده‌اند. بسامد بالای این واژگان نشان از آن دارد که فضایی از مرگ و نیستی بر داستان حاکم است و ارتباط عمیقی با نام این رمان یعنی؛ سمفونی مردگان دارد.

واژه	تعداد
مرگ، مردن، نفله شدن و درگذشتن	۶۲ بار
قبرستان و گورستان و قبر	۱۸ بار
مردار، جنازه، مرده و اموات	۱۵ بار
کشتن و کشته	۱۰ بار
برادرکش	۵ بار
مرده‌شور و مرده‌شورخانه	۵ بار
خودکشی و خودسوزی	۲ بار
مرگبار	۱ بار

پ) جایگاه مرگ در تراژدی

مرگ ازآن‌رو که نقطهٔ پایان زندگی این جهان آدمی است، نقطهٔ پایان آدمی برای دگردیسی و تغییر زندگی و نشان دادن قدرت او برای تسلط بر امور دنیوی نیز هست. «در نگاه تراژیک، تولد و مرگ، آغاز و پایان، طلوع و غروب و شب و روز با هم درمی‌آمیزند و واحدی به نام هستی را تشکیل می‌دهند. بی‌اندیشهٔ مرگ نمی‌توان به مفهوم تولد رسید زیرا تا پایانی وجود نداشته باشد، شروع و آغاز بی‌معناست» *(ذاکر زاده و ناصر، ۱۳۸۲: ۱۲۵)*. مرگ در شکل‌های گوناگون آن، یکی از عناصر اساسی در تراژدی و خلق اندوه تأمل‌برانگیز این نوع داستان‌هاست. مرگ‌های دردآور تراژدی‌ها به دو شکل خودکشی یا دیگرکشی رخ می‌نمایند و دیگرکشی بیشتر به شکل‌هایی چون پدرکشی، فرزندکشی، و برادرکشی اتفاق می‌افتد، البته این بدان معنا نیست که به غیر از این‌ها شکل دیگری از مرگ در این داستان‌ها رخ نمی‌دهد. چنان‌که در داستان رستم و اسفندیار، اسفندیار جوان به

دست رستم «قربانی» می‌شود، گذشته از آن که توطئهٔ این جنگ و این پایان فاجعه‌آمیز توسط گشتاسب، پدر اسفندیار، طرح‌ریزی می‌شود و این خود، نوعی فرزندکشی است. همچنان که داستان رستم و سهراب نیز روایت تلخی از یک فرزندکشی است. اما «مهم‌ترین تراژدی برادرکشی در روایات تاریخی و دینی، داستان‌های هابیل و قابیل و داستان یوسف و برادران است که در اساطیر دیگر ملل در قالب داستان‌های منطبق با فرهنگ و باورهای همان سرزمین نمود یافته است که نمونهٔ آن داستان «بوری تومو و یوشیستونه» در اساطیر ژاپنی است. در شاهنامه نیز این موضوع در داستان ایرج و سلم و تور منعکس شده است» (گرجی، ۱۳۹۰ :۲۱۰). تراژدی برادرکشی قابیل بارها به انحاء مختلف دست‌مایهٔ داستان نویسان برای خلق تراژدی گردیده است. کافکا نیز در نمایشنامهٔ قابیل به بازآفرینی این حادثه پرداخته است، او نیز در این اثر«برداشت متناقضی نسبت به قرارداد اولیه و از پیش تعیین‌شدهٔ قبلی ندارد. اینجا هم قابیل، هابیل را می‌کشد، اما بسیاری از بنیان‌ها و داده‌های اولیه را تغییر می‌دهد. او زیاد به اینکه چه کسی، چه کسی را می‌کشد اهمیت نمی‌دهد بلکه برای او مهم این است که چرا باید این تراژدی اتفاق بیفتد» *(پارسایی، ٤٨: ١٣٨٤)*.

به‌هرحال، مرگ در هر شکل و به هر دلیلی که در داستان‌های تراژیک اتفاق افتد، ازآن‌رو که نابودی قهرمان داستان را در پی خواهد داشت «از سویی حس شفقت و ترحم خواننده را برمی‌انگیزد و از دیگر سو، هراس و رعب بر جان او چنگ می‌اندازد. در تراژدی، بیم و امید و بشارت و انذار، حضوری توأمان دارند. تراژدی بدین ترتیب مخاطب خود را به پالایشی روحی سوق می‌دهد» *(عباسی داکانی، ۹: ۱۳۷۲)*.

«یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوهایی که موضوع رمان [سمفونی مردگان] بر مبنای آن شکل‌گرفته‌است، کهن‌الگوی برادرکشی است» *(اظهری و صلاحی مقدم، ۱۳۹۱: ٦١)* و همان‌طور که از نام این اثر پیداست، مرگ حضوری پررنگ و قدرتمند در تار و پود داستان دارد. این رمان در واقع «حکایت شوربختی مردمانی است که مرگی مدام را بر دوش می‌کشند» *(گرجی، ۱۳۹۰: ۲۱۷)*. روایت زندگی جابر اورخانی و خانوادهٔ او. یوسف پسر بزرگ خانواده به تقلید از چتربازهای روس که به شهر حمله کرده‌اند، خود را از پشت‌بام به حیاط پرت می‌کند و پس از آن فلج می‌شود. پس از مرگ مادر خانواده، اورهان که دیگر تحمل نگهداری از یوسف را ندارد او را به بیابانی می‌برد و با کوبیدن تخته

سنگی بر سرش به زندگی نباتی او پایان می‌دهد. آیدا و آیدین نیز هر کدام فرجام تلخی دارند. آیدا پس از ازدواج، خودسوزی می‌کند و آیدین درگیر و دار یک زندگی پرتلاطم، مجنون و آوارهٔ کوچه و خیابان می‌شود. اورهان نیز که از نظر پدر، بر همهٔ بچه‌ها رجحان داشت برای پیدا کردن آیدین یا سوجی دیوانه، پس از گذراندن یک شب سخت در شورابی غرق می‌شود و این‌گونه سمفونی مردگان داستان به پایان می‌رسد.

ت) ویژگی‌های تراژدی در سمفونی مردگان

ت-۱) براعت استهلال غم‌انگیز

یکی از بنیادی‌ترین عوامل ساخت تراژدی از دو نوع کلاسیک و مدرن آن براعت استهلالی است که ذهن و روان بیننده یا خوانندهٔ اثر را برای رویارویی با داستانی تراژیک فراهم می‌کند. براعت استهلال در این نوع داستان، در واقع مقدمه‌ای است که از آغاز داستانی تلخ و تراژیک خبر می‌دهد. کتاب سمفونی مردگان با بخشی از سورهٔ مائده که گفت‌وگوی قابیل و هابیل و داستان برادرکشی قابیل است، آغاز می‌گردد *(قرآن مجید، ۵/۲۶)* پس از آن نیز، داستان با انعکاس فضایی سرد و مه‌آلود از کاروان‌سرای آجیل‌فروش‌ها و شهر مدفون‌شده‌ای در زیر برف شروع می‌شود که سردی رابطه‌های انسانی و مرگ‌های پی‌درپی آدم‌های داستان را به‌خوبی به تصویر می‌کشد. همچنین صدای تکرارشوندهٔ کلاغ‌ها در فضای داستان، رابطه‌ای بینامتنی با کلاغی دارد که در داستان قابیل و هابیل، پنهان کردن جسد برادر در خاک را به قابیل می‌آموزد. چنان‌که اورهان، برادرش یوسف را در بیابان مدفون می‌کند.

«قابیل گفت من تو را البته خواهم کشت [هابیل] گفت مرا گناهی نیست که خدا قربانی پرهیزکاران را خواهد پذیرفت.» (معروفی،۱۳۸۸:۳)

«دود ملایمی زیر طاق‌های ضربی و گنبدی کاروانسرای آجیل‌فروش‌ها لمبر می‌خورد و از دهانهٔ جلو خان بیرون می‌زد. ته کاروانسرا چند باربر در یک پیت حلبی چوب می‌سوزاندند و گاه اگر جرئت می‌کردند که دستشان را از زیر پتو بیرون بیاورند تخمه هم می‌شکستند ... همهٔ چراغ‌ها و حتی زنبوری‌ها روشن بود و کاروانسرا از دور به دهکده‌ای در مه شبیه بود.» (*همان: ۹*).

«آسمان برفی بر زمین گذاشته بود که سال‌ها بعد مردم بگویند همان سال سیاه» *(همان: ۱۱)*.

«در کوچه‌های باریک برف از سر در خانه‌ها می‌زد بالا و مردم از زیر تونل کنده بودند و با امنیت خاطر در کانال‌های به‌هم‌پیوسته رفت‌وآمد می‌کردند. بلا نازل شده بود؟ شاید. بسیار زمستان‌ها آمده و رفته بود، بسیار برف‌ها باریده بود، اما هیچ‌کس به یاد نداشت چنین برفی را. و کلاغ‌ها شهر را فتح کرده بودند، بر هر درختی چند کلاغ» *(همان: ۱۲)*.

ت-۲) پیش‌گویی

در تعریف تراژدی آمده است که: «تراژدی نمایش اعمال جدی و مهمی است که در مجموع به ضرر قهرمان اصلی تمام می‌شوند؛ یعنی هستهٔ داستانی (plot) جدی به یک فاجعه (catastrophe) منتهی می‌شود» (*شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۵*). یکی دیگر از وجوه تراژیک رمان سمفونی مردگان، وجود پیش‌گویی در خلال داستان است که هر کدام به‌نوعی «مهر تأییدی بر گریزناپذیر بودن واقعه می‌زنند» (رک. مهرکی و بهرامی رهنما، ۳۹: ۱۳۹۰). نویسنده در صفحات ابتدایی رمان، جایی در توصیف کتاب خواندن آیدین می‌گوید: «آیدین آن قدر این پهلو آن پهلو می‌شد تا همه بخوابند و او در اتاقش کتابش را باز کند و هی بخواند و بخواند. بعضی وقت‌ها خیال می‌کردم دارد ورق‌های کتاب را می‌خورد و آخر کتاب سرش را خورد» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۶).

این‌که در وصف پایان اندوه‌بار زندگی آیدین می‌گوید: «آخر کتاب سرش را خورد» از این رو پیش‌گویی واقعه به شمار می‌آید که پدر آیدین همواره او را از تفکرات نو، کتاب‌خوانی، شعر نوشتن و کارهایی از این دست برحذر می‌دارد و سرنوشت تلخ او را محصول همین افکار و اعمال می‌داند. در جای دیگری از کتاب، در روزهای شاد کودکی، پدر با دیدن شیطنت‌های آیدین و آیدا به مادرشان می‌گوید: «این پسره با مرگ طبیعی نمی‌میرد. بلایی سر خودش می‌آورد» (همان: ۸۸). حتی آیدین نیز، تحت تأثیر فشارهای پدر، خانواده و جامعهٔ منحطی که همچون پوسته‌ای سخت به دور باورهای او تنیده‌اند، پایان خوبی برای زندگی‌اش پیش‌بینی نمی‌کند، گویی خود نیز پایان فاجعه‌آمیز ماجرا را می‌داند: «سال‌ها بعد که آیدین به دوران کودکی خود واپس می‌گشت، درمی‌یافت همهٔ

مسیرها از همان‌جا تغییر کرده بود. او به خوبی می‌دانست که همیشه بچهٔ اول مکافات دیگران را پس می‌دهد و این را نیز می‌دانست که وارثان تنها، طمع بیش‌تری برای تصاحب به کار می‌برند. این چیزها خوابی بود که بعدها تعبیرش را به وضوح دید» (همان: ۱۱۳).در جای دیگری از داستان، مادر جمشید دیلاق که در شورابی غرق شده، به اورهان می‌گوید: «تو که زنده ماندی اما خیر نمی‌بینی» *(همان: ۷۰)*، به نوعی پیش‌گویی زندگی و فرجام تلخی است که در انتظار اوست. چنان که مادر، بارها در طول داستان به اورهان می‌گوید به تاوان بلایی که بر سر آیدین آورده، در زندگی خیر نمی‌بیند.

ت-۳) تقدیر محوری

گرچه پیش‌آگاهی نسبت به تقدیر شوم و فاجعه‌آمیز قهرمان، یکی از بنیان‌های اساسی تراژدی کلاسیک بوده است و به زعم برخی از منتقدان، «تراژدی معاصر ازآن‌رو که روایت فلسفی سرگشتگی و ازخودبیگانگی بشر است و موقعیت تراژیک بشر معاصر را در جهانی پر شور و شر که ماشینیسم صورت حاکم بر آن است، به تصویر می‌کشد، این امکان و این ویژگی بنیادی را از دست داده است» *(عباسی داکانی، ۱۶: ۱۳۷۲)*، اما با نگاهی به زندگی انسان‌هایی که در برزخ سنت و مدرنیته گرفتار آمده‌اند می‌توان تنش‌ها و البته تلاش‌هایی را برای رها شدن از این موقعیت در آدم‌های این عصر به خوبی مشاهده کرد. به خصوص در جوامعی که در حال عبور از مرز سنت و ورود به حوزهٔ مدرنیسم هستند می‌توان جدال دو نسل را بر سر عقایدی دید که برای نسل اول (سنتی)، ارزش و برای نسل بعدی (متجدد)، غالباً کهنه و منسوخ به شمار می‌آید. یکی از این عناصر، باور به قدرت تقدیر در زندگی انسان سنتی و بی باوری به آن در انسان مدرن است. کلیفورد لیچ در کتاب «تراژدی» می‌نویسد: «هنگامی که زندگی گذشتهٔ خود را مرور می‌کنیم به‌روشنی درمی‌یابیم که با توجه به همهٔ جوانب، جایگزین دیگری پیش روی ما نبوده است که به آن بی‌اعتنایی کنیم. با این حال، همهٔ ما با این تجربه بیگانه نیستیم که بسیاری از حوادث زندگی‌مان را «انتخاب» خودمان تلقی کنیم. بیشترین قدرت و توان تراژدی در همین تناقض نهفته است» *(لیچ، ۱۳۸۹: ۷۰)*. در واقع «انتخاب‌های جبری» تناقضی است که در همهٔ تراژدی‌ها وجود دارد؛ اما مخاطب اغلب در تراژدی‌های کلاسیک آن را نمود قهر و غلبهٔ خدایان و قدرت

تقدیر می‌داند و در تراژدی‌های مدرن آن را متأثر از فشارهای اجتماعی و روانی خود قهرمان می‌بیند.

در تراژدی‌های کلاسیک همواره صحبت از قدرت برتر خدایانی است که بشر برای تغییر سرنوشت از آن‌ها امداد می‌طلبد؛ اما «در تراژدی‌های امروزی گاهی به جای سرنوشت[تقدیر]، سخن از فشارهای روانی است که باعث بدبختی فردی یا خانواده‌ای می‌شود و گاهی نیز عامل تغییر سرنوشت، درگیری فرد با قوانین اجتماعی است» *(شمیسا، ۵۹: ۱۳۸٦)*. آیدین در این رمان، نمونهٔ بارز قهرمانانی است که تحت تأثیر فشارهای روانی حاصل از نامهربانی خانواده و اجتماع، دچار تیره‌بختی و اندوهی بی‌پایان می‌گردد. اورهان نیز از آن دسته آدم‌هایی است که اعمال نفوذ تقدیر را خارج از اراده و توان خود می‌بیند و خود را در مقابل آن دست بسته احساس می‌کند. جایی از داستان، اورهان تقدیر خود را چنین می‌بیند که از همان بچگی، جور برادر بزرگ‌تر (آیدین) را بکشد.

«بعد از مرگ آیدا زندگی ما مثل بهمن بزرگی از برف در سراشیبی درهٔ مرگ فرو می‌غلتید و هیچ‌کس نمی‌توانست یا نمی‌خواست جلوش را بگیرد. انگار تقدیر این بود که از همان بچگی این برادر تخس زبان‌نفهم را روی کولم بگیرم و بخواهم از گردنه‌ای ببرم بالا...» *(معروفی، ۱۳۸۸: ۲۳)*.

در پایان داستان نیز، آنجا که مرگ را بسیار به خود نزدیک می‌بیند، پیدا نکردن آیدین را کار سرنوشت می‌داند؛ «غم‌انگیزتر از این نمی‌شود پیش از این‌که آیدین را پیدا کنم کلکم کنده شد. این هم سرنوشت من . . . » *(همان: ۳۵۰)*.

به طور کلی «موضوع همهٔ تراژدی‌ها فاجعه‌ای است که روی دادن آن قهری است و از آن گزیر و گریز نیست، اما برای این‌که این خصلت تحقق پیدا کند و جبری بودن آن توجیه شود، سلسلهٔ رویدادها باید چنان آراسته گردد که خواننده نتواند مفرّی را محتمل بداند که بدان توجه نشده باشد» *(سمیعی، ۱۳۷۸: ۱۲)*. در واقع تراژدی برای آن خلق نشده است که راه رهایی از رنج و اندوه را به روی بشر بگشاید بلکه می‌خواهد نشان دهد که جبری بر عالم حاکم است که گاه قوی‌ترین‌ها و قهرمانان نیز در مقابل آن توان ایستایی ندارند.

ت-۴) تقابل دو نیرو

آلبرکامو معتقد است که «در تراژدی نیروهایی که به مقابلهٔ هم می‌آیند، به یک نسبت مشروع و برحق‌اند. به عکس در درام و ملودی تنها یکی از نیروها مشروع است. به عبارت دیگر تراژدی دو پهلو است و درام ساده‌گیر. در تراژدی هر نیرو در عین حال هم خوب است هم بد. در دومی، خوبی و بدی در برابر هم قرار می‌گیرند» *(کامو، ۱۵۲: ۱۳۸۸)*. در این رمان نیز دو شخصیت اصلی، اورهان و آیدین هستند. آیدین شخصیتی پویا، مقاوم و جنگجو است که فرجام اندوه‌بارش تأسف خواننده را برمی‌انگیزد و از دیگر سو، اورهان شخصیتی است که از کودکی با احساس کهتری و حقارت بزرگ می‌شود. حقارتی که از تفاوت ظاهری‌اش با آیدین احساس می‌کند یا امنیتی که در محبوب مادر بودن هست و او از آن بی‌بهره است، در روان او حاصلی جز پرخاشگری و برتری‌جویی برای جبران خلأهای عاطفی‌اش ندارد. به عبارت دیگر، گرچه اورهان شخصیتی است که کمتر نقطهٔ مثبتی می‌توان در وجود او یافت، این که گاه او را در تنگناهای عاطفی، مجبور به انجام چنین اعمالی می‌بینیم، وجهی غمبار و تراژیک به شخصیت او می‌دهد. حتی در مورد برادرکشی او، خواننده، نه تنها بر یوسف مقتول که بر اورهان برادرکش نیز دل می‌سوزاند. آنجا که تصمیم به کشتن آیدین می‌گیرد و به دنبال او آوارهٔ بیابان می‌شود، مخاطب، تقابلی میان دو نیرو می‌بیند که یکی سراسر حق است(آیدین) و آن دیگری(اورهان) نیز گاهی می‌تواند ترحم او را برانگیزد از این رو است که تأثر و تأسف او عمیق‌تر می‌گردد چرا که گاهی هر دو را محق می‌داند.

«داد زده بود، جیغ کشیده بود و نمی‌دانست که عربده کشیده است، و نمی‌دانست گریه کرده است و هرچه فکر می‌کرد نمی‌فهمید چرا آن وقت روز راه افتاده بود. اما می‌دانست که از درد تنهایی شب‌هایی بدتر از این‌ها را نیز گذرانده بود و می‌خواست وقتی او را دید، با زبان خوش دست و پایش را ببندد یک گره خفتی به گردنش بیندازد و همان جا رهایش کند به امان خدا . . . » *(معروفی، ۱۳۸۸: ۳۱۶)*.

و در جایی دیگر، اورهان دربارهٔ آیدین می‌گوید:

«حضورش برایم اهمیتی نداشت اما غیبتش خیلی آزاردهنده بود. شب‌هایی که توی آن زیرزمین می‌خوابید، من بالا بودم، تنها، اما، می‌دانستم که هست. یکی هست. یکی آن پایین

دارد نفس می‌کشد...» *(همان: ۵۰)*. همین جاست که تنهایی عمیق اورهان، حس ترحم خواننده را برمی‌انگیزد تا آن جا که با وجود تمام نامهربانی‌های این شخصیت، مرگ او در پایان داستان غم‌انگیز به نظر می‌رسد. تقابل نیروها فقط بین دو شخصیت نیست. بین هر کدام از شخصیت‌ها و زمانه هم هست؛ زمانه‌ای که خودش سدی است در برابر شخصیت‌ها.

در این رمان مدام به جملاتی از این دست برمی‌خوریم: «روزگار بدی شده (ص۴۲)/ می‌بینی که روزگار روزگار نیست (ص ۵۶ و ۱۰۲)/ زندگی تلخ بود. زهر و تلخ (ص ۷۳)/ مادر گفت: حتماً آخرالزمان شده (ص ۹۶ و ۱۰۵)/ عجب روزگاریست (ص ۱۸۹ و ۱۹۳)/ چقدر زندگی سخت شده (ص ۳۴۷)» این جملات نشان‌دهندهٔ تنازع خواست قهرمان و روزگار است.

قهرمانان تراژدی مدرن، در مقابل نیروی طبیعت و زمان، تنها و ناتوان‌اند و هر قدمی که در راه نیل به خواستهٔ خود برمی‌دارند به آنچه از آن می‌گریزند نزدیک‌ترشان می‌کند.

ت-۵) نادیده گرفتن هشدارها

اسف آن هنگام بر خواننده یا بینندهٔ تراژدی غالب می‌شود که قهرمان تراژدی را در اثر استیلای تقدیر یا اشتباهات شخصی‌اش محکوم به سرنوشتی ببیند که سزاوار آن نبوده است. در اغلب تراژدی‌ها، پیش از وقوع فاجعه، هشدارهایی از سوی اطرافیان به قهرمان داستان داده می‌شود که به شکل غیر مستقیم خبر از وقوع حادثه می‌دهند. به عبارت دیگر، «استیلای سرنوشت بر قهرمان تراژدی باعث می‌شود که او هشدارهای مشفقانهٔ دیگران را خوار بشمارد و در ورطهٔ هلاکت بیفتد» *(مهرکی و بهرامی رهنما، ۱۳۹۰: ۳۹)*. در این رمان نیز اغلب، هشدارهایی به آیدین داده می‌شود اما او به آن‌ها بی‌اعتناست تا آنچه باید، اتفاق بیفتد.

مادر به آیدین: «تو زندگی را به بازی گرفته‌ای، اگر من سرم را زمین بگذارم با این حال خراب، نمی‌دانم چی به سرت می‌آید!» *(همان: ۲۵۵)*. مادر همواره به آیدین هشدارهایی از این دست می‌دهد که زندگی را بیش از آن جدی بگیرد، برای این کار از او خواهش می‌کند به کار در حجرهٔ آجیل‌فروشی بپردازد و خود را درگیر حساب وکتاب مادی کند و اجازه ندهد اورهان، حق او را صاحب شود. آیدین تنها برای مدت کوتاهی به

این کار می‌پردازد؛ اما ازآن‌رو که دغدغه‌های دیگری در سر دارد، هشدارهای مادر را نادیده می‌گیرد، آنگاه است که اورهان فرصت می‌یابد تا او را از دایرهٔ زندگی عادی خارج کند.

ت-۶) امیال فاجعه‌آفرین

تراژدی را می‌توان کشاکش قهرمانان و ضدقهرمانان در میان امیالی چون وحشت و نارضایتی، خشم و درد، دلهره و رنج و تشویش، جاه‌طلبی و انتقام‌جویی، حسد، عشق و ترس دانست. گرچه «مقام تراژدی ایجاب می‌کند که در آن منافعی برای ملت و یا امیالی عالی‌تر و نیرومندتر از عشق چون جاه‌طلبی یا انتقام وجود داشته باشد و ارزش دارد گفته شود که ترس از بدبختی‌ها، عظیم‌تر از فقدان یک معشوقه است» *(محمدی، ۷: ۱۳۵۰)*، اما ازآن‌رو که در دنیای معاصر، بشر کنونی با وجود گسترش علم و تکنولوژی و وسعت دادن گستره‌های تحت تملک خود، بیش از پیش به دنیای درون خود خزیده و تنهایی را برگزیده است و دیگر امیالی چون تلاش برای تحقق اهداف ملی و منافع جمعی در نگاه او رنگ باخته‌اند و جای آن‌ها را امیال و عواطف فردی گرفته‌اند.

در رمان سمفونی مردگان، قهرمان و ضدقهرمان داستان تحت تأثیر امیال و عواطف خود، راه را برای سرنوشتی شوم باز می‌کنند. اورهان، همواره از حس حسادت به آیدین، تنهایی، جاه‌طلبی، انتقام‌جویی و خشم رنج می‌برد و آیدین نیز روحی سرکش و ناراضی دارد که به تدریج تحت تأثیر فشارهای محیطش، دلهره، رنج، تشویش و عشق نافرجام را تجربه می‌کند.

اورهان از این‌که مادر، آیدین را بیشتر دوست دارد و حمایت می‌کند، رنج می‌برد، حسادتی که زمینه‌ساز بسیاری از حوادث داستان است.

«من پلک زدم، خیره به گل‌های قالی یا شاید به هیچ‌چیز، فقط پلک زدم. من هم اورهان او بودم، نبودم و هیچ کاریش هم نمی‌شد کرد، قبول کرده بودم که نباشم» *(معروفی، همان: ۲۰)*.

«آن مادر مهربان که همهٔ محبتش را شش دانگ به اسم آیدین انگشت زده بود، حتی یک بار هم نگفت: اورهان من» *(همان: ۲٤)*.

اورهان: «عصر دلگیری بود. رفتم گورستان، سر قبر پدر نشستم و گریه کردم. گفتم: «پدر، مرا از چی ساختی، او را از چی؟ چرا زن‌ها نگاهم نمی‌کنند، چرا اخمشان را برای من می‌آورند؟ چرا قشنگ‌ترین دختر دنیا شیدای برادرم شده؟ خمیره‌مان که یکی است، نیست؟» *(همان: ۲۸)*

اورهان: «وقتی می‌دیدم این هیکل گنده با آن غروری که سابق داشت تحت فرمان من درآمده، لذت می‌بردم، تمام عمر می‌خواست بیش‌تر از من بداند که حتماً برتری‌اش را به رخ من بکشد . . .» *(همان: ۲۱۹)*.

از همین جملات می‌توان بر این امر صحه گذاشت که اورهان نتوانسته حس حقارت کودکی را به طور منطقی در خود هضم کند؛ از این رو تن به پرخاشگری می‌دهد و بعد از آن برای تعدیل حس حقارتش، برتری‌جویی را جایگزین پرخاشگری می‌کند، زیرا این تنها راهی است که احساس امنیت را تجربه کند *(رک. صادقی، ۱۱۶: ۱۳۷۰)*.

«تخم کینه سال‌ها پیش پاشیده شده بود و نیازی به کشت تازه نبود و بچه‌ها می‌بایست می‌آموختند» *(معروفی، ۱۳۸۸: ۲۲۵)*.

ت-۷) طبیعت بی‌رحم

در داستان‌های تراژیک، طبیعت بی‌رحم، به نوعی فضا را برای اندوه‌ها، مرگ‌ها و دردهای قهرمانان در طول داستان فراهم می‌آورد. در رمان سمفونی مردگان، روایت داستان در شهر اردبیل که بسیار سرد و همیشه پوشیده از برف است، تداعی‌گر فضای کلی داستان برای مخاطب است. تکرار صدای کلاغ‌ها و غارغارشان که شبیه تکرار هجای «برف، برف، برف، ...» است، استخوان‌هایی که از سرما تیر می‌کشند، دست‌هایی که جرأت بیرون آمدن ندارند، نفس‌هایی که قندیل می‌بندند، تصاویری هستند که در این رمان، بارها با آن‌ها روبرو می‌شویم. از سوی دیگر، همین طبیعت، گاه در هیئت قاتلی بی‌رحم رخ می‌نماید که آدم‌های داستان را در کام خود می‌بلعد، همچون: غرق شدن جمشید دیلاق و بقیهٔ دوستان اورهان در شورابی، یخ زدن زن و مرد جوان و کودکشان در سرما و غرق شدن اورهان در شورابی. در جایی از داستان، راوی از طبیعت به عنوان نمادی از تقدیر آدمی حرف می‌زند

و معتقد است که اگر طبیعت سر ناسازگاری نداشته باشد، آدمی خیلی کارها می‌تواند انجام دهد.

«بعد با به صدا در آوردن زنگ کوکوی خوش‌آهنگ ساعت به همه ثابت می‌کند که آدم‌ها هر کار بخواهند می‌توانند بکنند به شرطی که طبیعت سر جنگ نداشته باشد» *(معروفی، ۱۳۸۸: ۱۹)*.

و آنجا که اورهان در سرما و برف به سوی مرگ پیش می‌رود؛

«و حالا اسیر برف شده بود، برف بی‌پیری که تمامی نداشت. آسمان به خشم آمده بود و می‌خواست دنیا را زیر برف مدفون کند مثل بچه‌ای که با مشتی خاک می‌خواهد مورچه‌ای را زنده‌به‌گور کند» *(همان: ۳۱۶)*.

ت-۸) دگرگونی

یکی دیگر از ویژگی‌های آثار تراژیک که در فن شعر ارسطو نیز بدان اشاره شده است، اصل دگرگونی است که در واقع به معنای بازگشت نتیجهٔ فعل به خود فاعل است. کلیفورد لیچ در کتاب تراژدی در تعریف آن آورده است که: «دگرگونی عبارت است از این‌که حالت اشیا و پدیده‌ها در نمایش به ضدّ آن تبدیل شود» *(لیچ، ۱۳۸۹: ۱۰۰)*.

در این رمان اورهان به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، همواره در پی آن است که یکه‌تاز میدان باشد و به همین دلیل است که برای راحتی خود، یوسف را در بیابان مدفون می‌کند و با خوراندن مغز چلچله به آیدین او را تبدیل به مجنونی بیابان‌گرد می‌کند، اما بر خلاف خواست و تلاش او، با آن که همهٔ مال و اموال پدر برای او باقی می‌ماند، تنهایی، که نتیجهٔ اعمال خود اوست همچون شکنجه‌گری قدرتمند او را می‌آزارد و در نهایت با هر قدمی که برمی‌دارد با سلسله اعمال و تصمیماتی که می‌گیرد بستر و زمینه را برای افتادن در چاهی که خود کنده است، آماده‌تر می‌کند، چنان که برای کشتن آیدین در یک روز برفی از شهر خارج می‌شود اما برخلاف تصورش، خود در شورابی غرق می‌شود.

ت-۹) قرار گرفتن قهرمان بر سر دوراهی

قهرمان تراژدی، در مسیر خود که به حادثهٔ تراژیک نهایی ختم می‌شود، ناگزیر بر سر دوراهی انتخاب قرار می‌گیرد. او ناچار است میان دو مسیری که در برابرش قرار دارد یکی را انتخاب کند و این گزینش باید توجیهی قانع‌کننده داشته باشد (سمیعی، ۱۳۷۸: ۱۳). از آنجا که هر دو مسیر قرار گرفته در برابر قهرمان، سرانجامی شوم را در پی دارد، این دوراهی، قهرمان تراژدی را به تردید و سرگشتگی می‌اندازد و این استیصال، موجب کاتارسیس می‌شود(مهرکی و بهرامی‌رهنما، ۱۳۹۰: ۳۹ و۴۰). انتخاب مهیا شده برای قهرمان تراژیک، هرگز گزینش میان خوب و بد یا مرگ و زندگی نیست؛ بلکه انتخابی است که هر دو شق آن به نابودی منتهی می‌شود.

در سمفونی مردگان، اورهان همواره میان خواستش (تصاحب دارایی‌های پدر به وسیلهٔ کشتن آیدین) و ندای وجدانش در تردید است. آیدین نیز از آنجا که گمان می‌کند با کنار گذاشتن تحصیل خواهد مرد *(معروفی، ۱۳۸۸: ۱۲۶)*، نخست میان دو راهیِ ماندن در حجرهٔ پدر و یا رفتن از آنجا و پرداختن به مشغلهٔ مورد علاقه‌اش، دومی را انتخاب می‌کند. این، شاید گزینشی درست و کنار کشیدن خود از منطقهٔ مورد حسادت اورهان و در نتیجه در امان ماندن از کینه و آسیب او به نظر بیاید؛ اما در پایان، روشن می‌شود که فرجام کار به همان شومی انتخاب راه دیگر است.

ت-۱۰) قهرمان تراژیک

در تراژدی مدرن برخلاف نوع کلاسیک آن، برتری مقام و شرافت بی‌چون و چرای قهرمانان نیست که سبب کشش مخاطب به این دسته از آثار می‌گردد، بلکه در عصر حاضر«انسان معمولی به همان اندازه شایستگی یافته است که موضوع تراژدی در والاترین مفهوم آن قرار گیرد که در آثار کلاسیک، شاهان چنین بودند» *(رک. میلر، ٤٩: ۱۳۸۰)*. گرچه قهرمان داستان‌های مدرن، دیگر انسان‌های والا و شاهان نیستند، اما به هر روی، زندگی این قهرمان باید ویژگی‌هایی در خود داشته باشد که ذهن و روان خواننده را برای پذیرش آن آماده کند. این ویژگی می‌تواند تمایز قهرمان به دلیل بعد انسانی ویژهٔ او یا شدت رنج و محنتی باشد که به ناروا دچار آن می‌گردد، حتی قهرمانان منفی یا ضدقهرمانان

نیز گاهی به سبب رنج‌هایی که آن‌ها را به تدریج درنده‌خو کرده است، می‌توانند احساسات و عواطف مخاطبان خود را برانگیزانند، آن‌چنان که مخاطب به راحتی با فقدان «عظمت قهرمان» کنار بیاید و در معمولی‌ترین زندگی‌ها و فروترین طبقات اجتماع نیز حس تراژیک قدرتمندی را تجربه کند.

رولان بارت در مقاله‌ای تحت عنوان «فرهنگ و تراژدی» مهم‌ترین خصیصهٔ قهرمان تراژیک را عناد والای او با شکست نخوردن می‌داند. بارت بر این باور است که این حس، ولو بی‌حاصل باشد، سهم عمده‌ای در خلق قهرمان تراژیک دارد. *(رک. بارت، ۱۳۶۸: ۲۳)*

در رمان سمفونی مردگان، دو شخصیت اصلی، آیدین و اورهان هستند. آیدین انسانی عمیق، هنرمند، اهل اندیشه، عاشق و حساس به دنیای پیرامون است اما اورهان، سطحی، حریص و طماع است و تمام تلاشش افزودن به دارایی‌های پدر و رسیدن به حکومتی مطلقه است. هیچ کدام از این دو شخصیت، متعالی و والا به معنای کلاسیک آن نیستند، اما در عین حال، مخاطب هر دو را می‌پذیرد و با آن‌ها هم ذات پنداری می‌کند، غم‌هایشان بر جانش چنگ می‌اندازد، از رنج‌هایشان درد می‌کشد و از اشتباهاتشان دچار اضطراب می‌گردد، زیرا می‌داند فرجامی اندوه‌بار در انتظار آن‌هاست. از آغاز داستان، خواننده منتظر رخداد ناگواری است که در انتظار آیدین است چرا که می‌بینیم، پدر، اجتماع و حتی سرنوشت با او سر جنگ دارند. اورهان نیز آن‌گونه تنهاست و آن‌چنان غرق در تنهایی و سرمایی خودخواسته شده است که غرق شدنش در شورابی چندان هم دور از منظر نیست. بستر داستانی از ابتدا به‌گونه‌ای فراهم‌شده است که خواننده با اضطرابی توأمان، خود را برای فرجامی شوم آماده کرده است، پایانی که قهرمانان داستان را در خود فرومی‌کشد تا نت پایانی این سمفونی اندوه‌بار نواخته شود.

ت-۱۱) پایان تلخ

گرچه شماری از ویژگی‌های تراژدی در جهان امروز، کاربرد و معنای پیشین خود را از دست داده‌اند، اما هنوز هم برای این انسان گرفتار آمده در مسلخ نیروهای هر دم فزایندهٔ جهان کنونی، پایان تلخ و غم‌انگیز ماجرا، تصویری تراژیک می‌آفرینند. با این تفاوت که در تراژدی کلاسیک غالباً، داستان با مرگ و نابودی قهرمان اصلی به پایان می‌رسید؛ اما در

تراژدی مدرن هر نوع رنج دنباله‌داری می‌تواند به خودی خود پایانی تلخ برای یک ماجرا تلقی گردد. ازآن‌رو که «تراژدی میان دو قطب نیهیلیسم افراطی و امید بی‌پایان در نوسان است. قهرمان تراژدی نیز به نفی نظامی می‌پردازد که او را می‌کوبد و قدرت نظام به همین سبب بر او فرود می‌آید» *(کامو،۱۵۳: ۱۳۸۸)* و پایانی تلخ می‌آفریند.

در تراژدی کلاسیک، عواملی چون: سرنوشت و تقدیر، نقص تراژیک قهرمان، نادیده گرفتن هشدارها و طبیعت بی‌رحم، غالباً قهرمان را به راهی می‌برند که پایانی جز مرگ و تباهی ندارد؛ اما در تراژدی مدرن، فشارهای روانی، نیروی خردکنندهٔ ماشینیسم، سرگشتگی و تنهایی و بن‌بست‌های ایدئولوژیک سبب می‌گردند تا قهرمان یا در دام مرگ گرفتار آید یا این‌که دچار تشتت روحی و عذابی مدام گردد که کمتر از مرگ نیست، چرا که نابینایی قهرمان در ایجاد تعادل و نفی تنش، توازن خط سیر زندگی را بر هم می‌زند از همین روست که گرفتار عذاب و پایانی تلخ می‌گردد. همین پایان تلخ ازآن‌رو که «میل فناناپذیر بشر را برای دست‌یابی به انسانیت نشان می‌دهد بیش از کمدی بر خوش‌بینی نویسنده دلالت دارد چرا که نتیجهٔ نهایی آن، تقویت تابناک‌ترین نقطه نظرات شخص ناظر نسبت به نوع بشر است» *(شیری، ۱۳۸۸: ٥٦)*. «در نمایش تراژدی، بر خلاف درام، توجه تماشاگران مصروف اقناع کنجکاوی خودش نیست. تماشاگران با هیجان وقایع داستان را دنبال نمی‌کنند تا بدانند که پایان آن چه خواهد شد. در زیباترین تراژدی‌ها، پایان ماجرا از پیش معلوم است» (بارت، ۱۳۶۸: ۲۱)، با وجود این، گرچه چیستی پایان داستان برای مخاطب چندان اهمیتی ندارد، اما آنچه که به تراژدی، اصالت و هویتی یگانه می‌بخشد، تلخی پایان است؛ پایانی که با مرگ و نیستی یا رنجی مدام همراه می‌شود.

در رمان سمفونی مردگان، قهرمان و ضدقهرمان، همچون دو نیرو که همواره در تقابل باهم‌اند، درنهایت به مرز نابودی می‌رسند. اورهان بعد از گذراندن یک شب سخت در سرمای طاقت‌فرسای بیابان‌های اطراف شهر، در شورابی غرق می‌شود و آیدین نیز بعد از جنون و آوارگی، گرفتار سرنوشتی نامعلوم می‌گردد. البته نویسنده به شکلی ضمنی در پی القای این معناست که آیدین نیز مرده است. چرا که بعد از این‌که اورهان همه جا را به دنبال او زیر پا می‌گذارد، او را نمی‌یابد، گویی آیدین نه تنها از داستان، که از صفحات زندگی نیز محو شده است. به عبارتی، آنچه بیش از همه تراژدی را پررنگ می‌سازد «مجازات

ناعادلانهٔ قهرمان است. او انسانی برتر است که بیش از شخصیت‌های دیگر داستان که ضعیف‌تر از او هستند مجازات می‌شود. او فراتر از بقیه است اما به همین میزان که متعالی‌تر است، سقوط او نیز عمیق‌تر است» *(رک. احمدزاده، ۱۳۸٦: ۳۲)*.

یکی از قوی‌ترین ویژگی‌های تراژدی این است که «ما تقریباً در همهٔ مراحل آن از پیش می‌دانیم که سیر ماجرا جز به پایانی فاجعه‌بار ختم نخواهد شد» *(لیچ، ۱۳۸۹:۷۰)*، با وجود این، کششی در روایت داستان هست که مخاطب را تا پایان با خود می‌کشاند گرچه می‌داند هیچ‌یک از وقایع، سامانی مطلوب و پایانی خوش نخواهد یافت.

معروفی در صفحهٔ پایانی رمان سمفونی مردگان در توصیف مرگ اورهان می‌نویسد: «دلش می‌خواست بخوابد و خوابید. آرام خوابید و طناب جوری سیخ و صاف بر بالای آب، نزدیک سرش مانده بود که هر کس می‌دید می‌گفت: «مردی خود را در آب حلق‌آویز کرده است» *(معروفی، همان: ۳۵۰)*.

این پایان، نه تنها نقطهٔ آخر زندگی اورهان، که تکمیل سمفونی مردگانی است که روابط سرد و رفتارهای غیرانسانی آن‌ها را همچون پازلی فروپاشیده کرده است که همگی درنهایت با مرگ به هم می‌پیوندند.

نتیجه

شاید تراژدی آن‌گونه که ارسطو و تراژدی‌نویسان کلاسیک آن را شناسانده و نشان داده‌اند دیگر وجود نداشته باشد، اما این به معنای مرگ تراژدی نیست. عناصر گوناگون تراژدی در دنیای امروز، با فراروی از مبنای فلسفی آغازینش، خود را فراخور شرایط انسان امروزی و مفاهیم نوین برآمده از زندگانی او دگرگون ساخته و آیینه‌ای برای بازتاب موقعیت‌های تراژیک او فراهم آورده‌اند. این، حیاتی دوباره و به‌جا است؛ چرا که جایگاه انسان مدرن به خودی خود یک وضعیت تراژیک است و توصیف دنیای او، گاه نمی‌تواند از حالت تراژیک بیرون باشد. در این نوشتار، با واکاوی مفاهیم گوناگون دخیل در گونهٔ تراژدی، نمود نوین آن‌ها در هیئت تراژدی مدرن تبیین شد و سپس با نشان دادن این عناصر در رمان سمفونی مردگان، روشن شد که این اثر می‌تواند زیرمجموعه‌ای اثرگذار و شاخص در گونهٔ تراژدی شناخته شود.

منابع

۱. ارسطو. (۱۳۴۳). **فن شعر**. مترجم: عبدالحسین زرین کوب. چاپ دوم. تهران. بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲. احمدزاده، شیده.(۱۳۸۶). **بررسی تطبیقی تعزیه و تراژدی**. پژوهشنامهٔ علوم انسانی. شمارهٔ پنجاه و چهارم.

۳. اشتاینر، جورج (۱۳۸۶). **مرگ تراژدی**. مترجم: بهزاد قادری؛ چاپ دوم، تهران. انتشارات نمایش.

۴. اظهری، محبوبه و سهیلا صلاحی مقدم (۱۳۹۱). **تحلیل روانکاوانهٔ شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان بر اساس آموزه‌های زیگموند فروید و شاگردانش**.ادبیات پارسی معاصر. شمارهٔ دوم.

۵. ــــــــــــــــ (۱۳۹۱). **بررسی کهن‌الگوهای به کار رفته در رمان سمفونی مردگان**. بهارستان سخن. شمارهٔ بیستم.

۶. بارت، رولان. (۱۳۶۸). **فرهنگ و تراژدی**. مترجم: رضا سید حسینی. کتاب صبح. شمارهٔ چهارم.

۷. بهبهانی، سیمین. (۱۳۷۰). **سمفونی مردگان**. کلک. شمارهٔ هفدهم.

۸. پارسایی، حسن. (۱۳۸۴). **گزاره‌ای نمایشی و تراژیک از برادرکشی- نقد نمایش « قابیل»**. صحنه. شمارهٔ چهل و چهارم.

۹. ذاکر زاده، ابوالقاسم و ماریا ناصر. (۱۳۸۲). **مرگ تراژدی و تولد عقل‌گرایی**. نامهٔ مفید. شمارهٔ سی و نهم.

۱۰. سمیعی، احمد. (۱۳۷۸). **عناصر تراژدی در داستان سیاوش**. رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی.شمارهٔ پنجاه و یکم.

۱۱. سونتاک، سوزان. (۱۳۷۶). **آیا عصر تراژدی به پایان رسیده است؟**. مترجم: چیستا یثربی. سینما تئاتر. شمارهٔ بیست و دوم.

۱۲. شاهنده، نوشین. (۱۳۸۵). **تراژدی- کمدی وجود و انسان تراژیک- کمیک**. رادیو. شمارهٔ سی و سوم.

۱۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). **انواع ادبی**. چاپ دوم. تهران. نشر میترا.

۱۴. شیری، قهرمان. (۱۳۸۸). **نقد حماسه و تراژدی بر اساس کلیدر دولت‌آبادی**. کاوش نامهٔ زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ هجدهم.

۱۵. صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۷۰). **نقدی بر «تراژدی قدرت در شاهنامه»**. کلک. شمارهٔ شانزدهم.

۱۶. صباحی، محمود. (۱۳۸۷). **دربارهٔ تاریخ و مسئلهٔ پژوهش تراژدی و نیز پژوهش‌های دیگر**. حافظ. شمارهٔ پنجاه و سوم.

۱۷. عباسی داکانی، پرویز. (۱۳۷۲). **مقدمه‌ای بر اندیشهٔ تراژیک (یادداشت‌هایی دربارهٔ مفهوم فلسفی تراژدی)**. ادبیات داستانی. شمارهٔ ششم.

۱۸. کامو، آلبر. (۱۳۸۸). **آیندهٔ تراژدی (به نقل از کتاب تعهد کامو)**. صحنه. شمارهٔ شصت و نهم.

۱۹. گرجی، مصطفی. (۱۳۹۰). **بررسی تطبیقی داستان‌های بن‌بست و سمفونی مردگان با تأکید بر مسئلهٔ اضطراب مرگ (برادرکشی)**. پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ بیست و یکم.

۲۰. لیچ، کلیفورد. (۱۳۸۹). **تراژدی**. مترجم: مسعود جعفری. تهران. نشر مرکز.

۲۱. محمدی، احمد. (۱۳۵۰). **حماسه و رمان**. تراژدی و کمدی. هفت هنر بهار. شمارهٔ ششم.

۲۲. معروفی، عباس. (۱۳۸۸). **سمفونی مردگان**. چاپ پنجم. تهران. انتشارات ققنوس.

۲۳. مهرکی، ایرج و خدیجه بهرامی رهنما.(۱۳۹۰). **ساختار تقدیر محور داستان‌های تراژیک شاهنامه**. پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ بیستم.

۲۴. میلر، آرتور. (۱۳۸۰). **تراژدی و انسان معمولی**. مترجم: علی ملائکه. بیدار. شمارهٔ دوازدهم.

۲۵. هالکسی، الدوس. (۱۳۸۰). **تراژدی و تمامی حقیقت**. مترجم: بارانه عمادیان. کارنامه. شمارهٔ بیستم.