**با شگرد ادبی "جفت های متقابل" در رمان**

**"سپیدتر از استخوان" حسین سناپور**

**(تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، 1394)**

 "جفت های متقابل" (Contrasting Pairs) یک شگرد ادبی است. واژه ی contrast از ریشه ی لاتینی contra stare به معنی "نقطه ی مقابل " (stand against) گرفته شده که خود دو گونه است: نخست "تقابل نقطه به نقطه" (point - by- point contrast) که مطابق آن نویسنده ابتدا به ویژگی های یک موضوع می پردازد و سپس به ویژگی های موضوع یا شخصیت دیگری اشاره می کند که درست در نقطه ی مقابل آن قرار دارد. در نوع دوم که "تقابل یک موضوع با موضوع دیگر" (subject-by- subject contrast) نام دارد، نویسنده ابتدا به توصیف کامل یک موضوع یا امری می پردازد و سپس به موضوع کاملاً متفاوت دیگری اشاره می کند که نقطه ی مقابل آن است.

 برای نمونه ی نخست از مقاله ی "برتراند راسل" (Bertrand Russell) با عنوان "مردان برجسته ای که من شناخته ام" (*Eminent Men I Have Known*) مثال می آوریم. مقاله با شرح تفاوت های میان دو رجل سیاسی برجسته ی معاصر آغاز می شود. "لنین" ((Lenin آدم خشن و سنگدلی بود؛ در حالی که "گلاداستون" (Gladstone) نخست وزیر انگلستان چنین نبود. لنین به سنت، احترام نمی گذاشت؛ در حالی که گلاداستون، طرفدار سنت بود. لنین از همه ی ابزاری که می توانست به پیروزی حزب انقلابی اش کمک کند و به آن مشروعیت ببخشد، استفاده می کرد؛ در حالی که گلاداستون، سیاست را نوعی بازی می دانست که قواعدی خاص خود دارد. این گونه ویژگی ها به نظر من از جمله امتیازات و محاسن گلاداستون به شمار می رفت، زیرا تأثیرات بسیار مثبتی در پی داشت؛ در حالی که تأثیرات لنین، فاجعه آمیز بود. "

 در پهنه ی ادبیات داستانی، بهترین نمونه برای جفت های متقابل نقطه به نقطه، آغاز *داستان دو شهر* (*A Tale of Two Cities*) نوشته ی "دیکنس" (Dickens) است: " روزگار، بهترین روزگار بود. عصر، بدترین اعصار بود. عصر، عصر خرد بود. عصر، عصر جاهلیت بود. عصر، عصر اعتقاد و زمان، زمانِ بی اعتقادی بود. فصل، فصل روشنی و فصل، فصل تاریکی. روزگار، بهار امید و زمان، زمستان ناامیدی بود. "

 "دیکنس" در این رمان، به توصیف پسزمینه ی رخدادها و نیروهایی می پردازد که در شکل گیری منش شخصیت های رمان تأثیر تعیین کننده ای دارد و به ترسیم بهترین و بدترین زمان ها، نور و ظلمت و امید و ناامیدی می پردازد. او برای مقایسه، دو کشور انگلستان و فرانسه را در برابر هم قرار می دهد و مشترکات و مفترقات آن دو را برمی شمارد و مفاهیمی چون "عدالت" و "روحانیت" را در هریک از دو کشور مقایسه می کند تا علایق و حساسیت های فکری خود را به خواننده انتقال دهد (*شگردهای ادبی*، 2018).

 رمان رمانتیک "بلندی های بادگیر" (*Wuthering Heights*) نوشته ی "امیلی برونته" (Emily J. Brontè) مصداق کاملی از "تقابل موضوع به موضوع" است؛ به این معنی که نویسنده قصری کهن و متعلق به آقای "هیثکلیف" (Heathcliff) را ـ که دارای طاق نماها و گچبری های بسیار قدیمی است ـ وصف می کند و بادهایی که این قصر قدیمی ساز را در تسخیر خود گرفته، از وقوع رخدادهای هراس آور خبر می دهد. "هیثکلیف" هرچند مالک بزرگی است، اما حرکات و سکنات و شیوه ی لباس پوشیدنش به خدمتکارها بیشتر شباهت دارد. جوانی به نام "لاکوود" (Lockwood) ـ که یکی از خانه های کوچک همین مالک را به نام "تراشکراس" (Thrushcross) واقع در "یورکشایر" (Yorkshire) اجاره کرده است ـ کابوسی می بیند که در طی آن روح خانم "کاترین" ((Catherine مستأجر قبلی این خانه از پنجره به اتاق آمده، او را از خواب بیدار می کند. مالک خانه ـ که از فریاد مستأجر سراسیمه به خانه ی کوچکش می آید ـ پنجره را باز می کند تا روح سرگردان "کاترین" از اتاق بیرون برود. "زمینه" (setting) سازی داستان در خانه و شهر، در مرحله ی اول و منش شخصیت ها در مرحله ی دوم، مصداق "جفت های متقابل" هستند و " حتی شهرهایی چون "لامشایر" ((Loamshire و "استونی شایر" (Stoneyshire) در نقطه ی مقابل هم قرار دارند که در فصل شانزدهم رمان به گونه ای مشروح در باره ی آن سخن رفته است. شخصیت های رمان مانند "کیت" (Kate) و "بیانکا" (Bianca) و "مگی هابسن" (Maggie Hobson) و خواهرش در نقطه ی مقابل هم قرار دارند " (گراور، 1988، 180-179).

 باری، "تقابل" به معنی تفاوت و اختلاف است به ویژه وقتی این تفاوت خیلی قابل توجه و چشمگیر و ناظر به جفت هایی باشد که در برابر هم قرار می گیرد؛ مثلاً قهرمان در برابر شخصیت شریر. تقابل به این معنی به معنی "مخالف" و "متضاد" به کار می رود؛ مانند سفید در برابر سیاه یا مرکب سیاه در برابر کاغذ سفید. با این همه گاه تقابل نیز در مواردی به کار می رود که بینشان اختلاف زیادی هست مثل سگ و گربه که ضرورتاً متضاد هم نیستند. انواع تقابل ها:

* تقابل دیداری: که چه بسا ساده ترین شکل آن دیداری خالص یا به تمامی دیداری است و مشتمل می شود بر رنگ هایی مانند سیاه و سفید یا سبز و بنفش، اما این تقابل گاه شامل شکل و اندازه هم می شود.
* تقابل اجتماعی ـ فرهنگی: تقابل میان فقیر و غنی، مرد و زن، مؤمن و کافر، آفریقایی و آسیایی و اروپایی.
* تقابل شخصی: دو نفری که مهارت ها یا عادات و منش های متفاوتی دارند، یا یکی خیلی بی بند و بار و دیگری مقید و منضبط است و دو کسی که یکی قدی بلند و پوستی بر استخوان دارد و دیگری قدی کوتاه و خپل، از مصداق های این گونه تقابل هستند. نکته ی مهم این است که تقابل شخصی تنها به دو شخصیت مغایر و متضاد با هم محدود نمی شود؛ بلکه این تقابل گاه در خود یک شخصیت واحد هم نمود می یابد؛ یعنی شخصیتی با ابعاد و سویه های متضاد روانی مثلاً بیشتر مردم وقتی از "توماس جفرسون" (Thomas Jefferson) حرف می زنند شخصیتی را در نظر دارند که در باره ی آزادی و برابری خیلی با شور و حرارت حرف می زند. اما وقتی بیشتر تحقیق و دقت می کنیم، درمی یابیم خودش مالک بردگان زیادی بوده و ظاهراً تنهایی را دوست می داشته؛ در حالی که خودش تمام عمرش را در شهرهای بزرگ سپری می کرده و به امور سیاسی می پرداخته است.
* تقابل احساسی و عاطفی: در یک داستان واحد شما می توانید شاهد تقابل عاطفی شدیدی باشید؛ مثلاً در یک صحنه ترس بر شما غالب شود و در صحنه ای عشق و عاشقی.
* اهمیت جفت های متقابل در این است که به خواننده کمک می کند به اوصافی و نعوتی دقت کند که در هر چیز و کس به صورت متقابل و متضاد یافت می شود؛ مثلاً همان کسی را شما خیلی مهربان می پنداشته اید، یک آدم شریر و خشن از آب درمی آید. جفت های متقابل در یک اثر، خواننده را بیشتر برمی انگیزد. وقتی شما شخصیتی را شجاع تصور می کنید و شخصیت دیگر را ترسو، می توانید بر پایه ی تقابل، حوادث بعدی داستان را هم پیشگویی کنید و حدس بزنید و این ویژگی در داستان، خواندن و درک آن را ساده تر می کند و در همان حال، از یاد نمی بریم که هرکس می تواند حامل همه ی این جفت های متقابل باشد، چنان که از خصلت های متضاد "جفرسون" یاد کردیم.

 پوسترهای سینمایی معمولاً از جفت های متقابل زیاد بهره می جویی می کنند مثلاً از تقابل رنگ های آبی و نارنجی که روشن و تاریک هستند. درواقع این پوسترها از فنونی استفاده می کنند که بعدها به انبوهی از کلیشه تبدیل می شود. در یک بازی انیمیشن بزرگسالان و پرطرفدار آمریکایی به کارگردانی "مایکل پولکینو" (Michael Polcino) در سال 2008 ـ که جنبه ی پیشگویانه دارد و سیر آفاق و انفس هم هست ـ شخصیت های اصلی، جفت های متقابل هستند و این ویژگی به سریال اهمیت خاصی می بخشد؛ مثلاً شخصیتی به نام "هومر" Homer ابله، چاق، مرد، میان سال و تنبل است و لباس آبی به تن می کند و در نقطه ی مقابلش خواهرش "لیزا" (Lisa) قرار دارد که زبر و زرنگ، کوتاه قد، زن، جوان و بلند پرواز است و لباس قرمز می پوشد. اپیزودهای این سریال طولانی با همین مکانیسم جفت های متقابل پیش می رود و گسترش می یابد.

 در شاهکارهای ادبیات داستانی آمریکا نیز مانند "موشها و آدمها" (*Of Mice and Men*) نوشته ی "اشتینبک" (Steinbeck) شخصیت های رمان جفت های متقابلند و در آن دو شخصیت برجسته "جورج" (George) و "لنی" (Lenny) در نقطه ی مقابل هم قرار می گیرند: در حالی که "جورج" بسیار هوشیار، شکّاک و از نظر جسمی کوچک اندام است، "لنی" برعکس ناتوان ذهنی، معصوم و کودکمان و از نظر بدنی، تنومند و قدرتمند است. داستان بر محور دوستی میان همین دو تن و نقطه ی مقابل هم می گردد و این تقابل به گونه ای مطرح می شود که گویی جمع این دو با هم، می تواند کمبودها و نقصهای دیگری را جبران کند و به یک تن یگانه و کامل تبدیل کند.

 در رمان و داستان های پرفروش، تخیلی و مقبولی مانند *هری پاتر* (*Harry Potter*) نوشته ی نویسنده ی انگلیسی "جی. کی. رولینگ" ((J. K. Rowling ـ که تا سال 2011 چهل و پنج میلیون نسخه اش فروش رفته و به 67 زبان ترجمه شده ـ باز شخصیت ها در تقابل با هم قرار دارند. این رمان بر محور شخصیتی به همین نام می گردد که جادوگری سیاه به نام "لرد ولدمورت" (Lord Voldemort) پدر و مادر او را کشته و این جوان در یازده سالگی از این استعداد در خود آگاه می شود که نیرویی جادویی دارد و به یاری آن می تواند با دشمن خود بستیزد و انتقامجویی کند. در این رمان "هری" در برابر یکی از دشمنان به نام "دراکو مالفوی"(Draco Malfoy) قرار دارد که با هم تفاوت هایی اساسی دارند: در حالی که "هری" از خانواده ای فقیر برخاسته، از مردم عادی است و قدرت جادوگری ندارد و شیر دل و مهربان است، "دراکو" به خانواده ای توانگر و دولتمند تعلق دارد؛ جادوگری توانا، موذی و حقه باز و پست فطرت است (*ویکی پدیا*، 2018). اینک با این شناخت از "جفت های متقابل" به سراغ "سپیدتر از استخوان" می رویم تا به یاری هنجارهای ناظر به این شگرد روایی ـ که از دل متن و رمان برمی آید ـ به خوانش آن بپردازم.

1. *تقابل های دیداری و فضاسازی:* چنان که پیشتر اشاره شد، این گونه تقابل ها شامل تقابل هایی در زمینه ی رنگ و نور،

اندازه و شکل و فضا می شود. رمان با گزینش آگاهانه و دلالتگرانه ی نور و رنگ و فضا آغاز می شود:

 **" دودم ول می شود توی تاریکی. کم رنگش می کند؛ شکل کج و معوجی توش درست می کند: آبستره، بی نظمی محض. درازی کاج ها، شب را درازتر می کند. تن های تاریک و لُخت، با کله هایی رگه، پخش توی تاریکی. شیارهای تاریک مغز، توی سفیدی. سفیدی اش پخش می شود روی سیمان تاریک. می توانم بپرم توی شب و خیال کنم هیچ وقت تمام نمی شود. می دانم همان جا است، همان زیر. می خواهد من هم باشم. پام را آن ور آویزان کنم. بعد خودم را ول کنم و پایین بروم . . . اگر خودم را درست بیندازم. . . این قاب نگهم داشته. چی فاصله من است با شب، با آن پایین؟ با سیمان قطعه قطعه و علفی که می دانم از لابه لاش زده بیرون؛ بس که تماشاش کرده ام. . . سوفیا همان زیر درخت ها. می گوید: بیا. بیا. انگار پشت این شب ایستاده باشد " (سناپور، 1394، 8-7).**

راوی در تمام طول رمان، دکتر "سام ادیب" پزشک عمومی و کشیک شب در یک بیمارستان دولتی است. او در "پاویون" (اتاق استراحت پزشکان) کنار پنجره ایستاده و در حال نگاه کردن به کاج های تاریک و سیمان قطعه قطعه شده ی حیاط بیمارستان است. سال ها پیش خواهرش "سوفیا" خودکشی کرده و "شور زندگی" را هم در برادر تباه کرده است. دکتر در هر لحظه به خواهر خود می اندیشد و در ذهنش، خواهر او را نیز به خودکشی برمی انگیزد. دود خاکستری سیگار راوی می تواند تاریکی شب را کم رنگ تر کند. کجی و اعوجاع دود سیگار با درازی و راستی کاج ها در تقابل قرار می گیرد. راوی خود را در حالی به یاد می آورد که از بالاترین طبقه ی بیمارستان به پایین ترین سطح حیاط بیمارستان پرت کرده و مغز سفیدش روی سیمان های تاریک و سیاه پخش شده است. قاب پنجره ی "پاویون" در بالاترین طبقه ی بیمارستان، در نقطه ی مقابل کف حیاط قرار می گیرد و او را از آسیب سقوط باز می دارد اما خیال خواهرِ از دست رفته از پایین او را از بالا فرامی خواند تا به وی بپیوندد؛ از مرز زندگی بگذرد و به آستان مرگ قدم گذارد.

 راوی دکتر ضمن ویزیت بیماری به نام "ماهرخ" ـ که مانند خواهرش خیال خودکشی داشته اما بر خلاف او نتوانسته و زنده مانده است ـ متوجه می شود که "ماهرخ" به دنبال مداوا و مراقبت خاص "دکتر ادیب" بهبود یافته و می خواهد مرخص شود. ظاهراً بیمار برای خداحافظی و تشکر به طبقه ی بالا و پشت بام آمده است. اما آمدنش به پشت بام بیمارستان مشکوک است و این پندار را به ذهن خواننده و دکتر می آورد که برای بار سوم قصد انتحار قطعی و موفق دارد، زیرا دکتر پشت بام نمی رود. "دکتر ادیب" در کوشش خود برای زنده ماندن بیمار اصرار دارد. پس بی درنگ به پشت بام می رود و کنارش می نشیند تا مانع از اجرای نقشه ی او شود:

 **" به ماه نگاه می کنم. . . صورت خودش کم از ماه ندارد: سرد، آرام. نبضم تند می شود؛ آن قدر که دلم می خواهد روی زمین نباشم. خم می شوم و به آن پایین نگاه می کنم: فقط تاریکی. کاج ها اما آن طور تاریک نیستند. نفس می کشند؛ عطرشان روی پوست آدم می دود:**

 **" نشد. این شب ها مدام آن زیر کاج ها می بینمش. همان جا. "**

 **حالا دلم نمی خواهد فکر کنم سوفیا آن پایین است. . . می گوید: " امشب هیچ شب خوبی نیست برای مردن. . . پس می توانیم تا خورشید بیاید بالا، همین جا بایستیم. دیگر چیزی نمانده " (116-113).**

 "جفت های متقابل" در صحنه ی پایانی رمان، درست در نقطه ی متقابل صفحات نخستین رمان قرار دارد. "ماهرخ" ضمن این که برای خودکشی به پشت بام برآمده، به یک تعبیر دیگر، به مرحله ی بالاتری از ذهنیت رسیده است. او ارتقا یافته است و به همین دلیل آشکارا آن شب را برای خودکشی دوباره، مناسب نمی بیند. راوی هم ـ که پیوسته به خیال خودکشی است ـ دیگر "سوفیا" را در آن پایین ها نمی یابد و اصلاً نمی خواهد به او بیندیشد. شب، تاریک است اما قرار است تا برآمدن آفتاب ـ که مقدمه ی امیدواری به زندگی دوباره و حیات مجدد است ـ به خودکشی نیندیشند. دکتر به جای این که طبق معمول پیوسته به "پایین" نگاه می کند، به "ماه" در آسمان می نگرد و "ماهرخ" شباهتی به ماه دارد. هر دو منتظر طلوع خورشیدند که روشنایی و امید و روز، از آن زاده می شود. آغاز و پایان رمان، در نقطه مقابل هم قرار می گیرند. طبقه ی بالای بیمارستان ـ که پیشتر، سکوی پرتابی برای سقوط و خودکشی بود ـ اکنون به سکوی پرتابی برای فرارفتن به آسمان، دیدن ماه و برآمدن خورشید تبدیل شده است. کاج ها هم دیگر تاریک نیست؛ بلکه بوی دلپذیرشان، آدمی را به زندگی فرا می خواند.

1. *تقابل های فلسفی:* شاخص ترین گونه ی تقابل در رمان، تقابل های فلسفی است و دیگر تقابل ها، گاه نمودهایی از همین

نگاه فلسفی است که برای مطالعه و آگاهی شفاف تر به اجزا و عناصر متقابل دیگر بخش شده است. "فلسفه" به باور "کاترین اوانز" (Catherine Evans) در کتابش با عنوان "فلسفه، راهنمای مبتدیان" (*Philosophy: A Beginner's Guide*) ـ که به فارسی "فلسفه به زبان ساده" ترجمه شده است ـ "عبارت است از مطالعه ی مسائلی که نهایی، انتزاعی و بسیار فراگیرند. این مسائل، به ماهیت وجود، معرفت، اخلاق، دلیل و هدف انسان مربوط می شوند " (تیچمن؛ اِوانز، 1380، 19). می کوشیم با آوردن نمونه هایی مشخص، این گونه موارد انتزاعی، مجرّد و ذهنی را محسوس و مشخص سازیم.

 نخستین صفحات رمان با ذهنیت و وسوسه ی خودکشی راوی (دکتر ادیب) و تداعی های ذهنی او از خودکشی خواهرش "سوفیا" آغاز می شود. پس چه بهتر که تقابل فلسفی را از همین مضمون فلسفی آغاز کنیم. ذهنیت خودکشی و خود انهدامی البته به وضعیت خانوادگی این خواهر و برادر مربوط می شود که ما در "تقابل های خانوادگی" به آن خواهیم پرداخت اما لازم به یادآوری است که بخشی از جهان بینی ما در رخدادهای سالهای کودکی و نوجوانی ما ریشه دارد که به ذهنیت ما شکل می دهد یا دست کم بر آن، تأثیری تعیین کننده یا مهم می نهد. هر دو فرزند از مهر و محبت پدر و مادر بی بهره افتاده اند. این رخداد روانی، به گونه ای انزواجویی و ذهنیت گرایی در هر دو عضو خانواده انجامیده است. خواهر کوشیده جوانی را که تصور می کرده می تواند جانشین پدر خود سازد، مورد مهر و محبت خود قرار دهد اما زود دریافته که این جوان خام و کوته فکر و ظاهربین، بیش از آنچه به "روح" فرابین "سوفیا" نظر کند، به "تن" او می اندیشیده است:

 **" او هم مثل بقیه است؛ تن آدم براش همه چیز بود. همان روح بود براش. مثل بقیه بود. نمیفهمید که من کنارش می زنم به خاطر روح، چون روحم را میخواهم " (27).**

 "سوفیا" در این گونه ارتباط نامتناسب، به تدریج از تن خود بیزار می شود:

 **" سوفیا از تنش بیزار شده بود. گفت: " این تن، آدم را به لجن می کشد. می فهمی؟ " (همان)**

 و به همین دلیل به اعتبار روانی به گونه ای "واکنش سازی" ((Reaction mechanism می پردازد؛ یعنی درست واکنشی را از خود بروز می دهد که ضد پندار و باور او است؛ یعنی به جای آن که بکوشد تن خود را از انظار دیگران پنهان دارد، می کوشد برعکس آن را در معرض دید عموم قرار دهد. سوراخ یا نخ نما سازی زانوی شلوار ـ که این روزها مُد شده است ـ یکی از نمودهای این "واکنش سازی" است که البته مورد اعتراض برادر هم قرار دارد:

 **" چرا پنهانش کنیم؟ بس نیست این همه دیگران می کنند؟ برای من هم یک وقتی همین طور [ پنهان کردن بدن از غریبه ها ] بود. حالا مهم نیست کی می آید و می رود. اینجا، چهار راه بیزاری است اصلاً " (همان).**

 "سوفیا" می گوید من می خواهم با همین سبک پوشاک نزد میهمانان بیایم تا آنان را دست بیندازم:

 **" برویم، برویم دستشان بیندازیم. سرمان را باهاشان گرم کنیم " (28).**

 می بینیم که یک ذهنیت و تجربه ی مقطعی گاه می تواند روند فکری و رفتاری یک شخصیت را دگرگون کند. تقابل میان طرز تفکر پدر و مادر با "سوفیا" از یک سو، مخالفت برادر با خواهر در این زمینه از سوی دیگر و نیز تقابل و ستیز اجتماعی "سوفیا" با اغیار به نوعی "جامعه ستیزی" فرامی رود. تلفیق میان بیزاری از تن و تقابل دختر با اعضای خانواده و جامعه و بی اعتبار شمردن هنجارهای اخلاقی و اجتماعی مقبول یا نامقبول، زمینه را برای خلاصی از شر وجودهای مزاحم (خانواده، دوست پسر، بیگانگان) فراهم می آورد.

 نمود دیگری از تقابل فلسفی، تقابل ذهنی "دکتر فرزاد" با "دکتر ادیب" است. "فرزاد" جراح عمومی است و "ادیب" را به خاطر کوتاهی در گرفتن تخصص جراحی می نکوهد. او اعتقاد دارد گرفتن تخصص جراحی و شناخت اعضا و اعصاب بدن، جهانبینی تو را عوض می کند و مرزهای ناشناخته ای از "شناخت" را به تو معرفی می کند؛ بینشی که "ادیب" به یک دلیل فلسفی با آن موافق نیست:

 **" آدم بایست جراح باشد تا بداند آدمیزاد یعنی چی. تا حتی بداند خوابیدن با از ما بهتران یعنی چی. نمی دانی تو که. اگر می دانستی، می فهمیدی زندگی یعنی چی؛ زن یعنی چی؛ خوابیدن یعنی چی. همه اش یعنی عصب، پیام. ویژ می رود و برمیگردد. آن وقت خیال می کنی از کجاها به تو نازل شده و کشفش کرده ای. نه جانم. کشف، بی کشف. پشت و روی زندگی فقط اینجا است " (104).**

 نگاه "دکتر فرزاد" به فعالیت ذهنی و روانی، صرفاً زیست شناختی است و به "شهود" و "دریافت درونی" باور ندارد، زیرا از "روان شناسی" آگاهی ندارد و نمی داند که روان آدمی به تمامی گوشت و پوست و عضله و استخوان نیست. "شهود" (Intitution) دریافتی درونی و بی نیاز از اندیشیدن و درک ناگهانی و تند و رسیدن از دانسته ها به نادانسته و طی مراحل شناخت درونی به گونه ای سریع و ناگهانی است. این، همان توانایی درونی ای است که "دکتر ادیب" پزشک عمومی آن را دارد و متخصص جراحی عمومی و اعصاب ندارد و آدمی را در قالب تنگ "جسم" محدود می کند. "دکتر فرزاد" در جایی دیگر آشکارا می گوید:

 **" واقعاً فکر می کنی این احساسات به درد مریض هات هم می خوره؟ یاد نگرفته ای مثل شیئ رفتار کنی باهاشان؟ " (60)**

 رفتار "دکتر ادیب" با دختر جوانی به نام "ماهرخ" ـ که خودکشی کرده ـ البته رفتاری پزشکی و حرفه ای اما افزون بر آن، عاطفی و همدلانه است. همین همدلی اتفاقاً مانع از خودکشی مجدد او در لبه ی پشت بام بیمارستان می شود و او را به ادامه ی زندگی برمی انگیزد. "دکتر ادیب" اصرار دارد برای "دکتر فرزاد" توضیح دهد که خودش "شیئ" نشده و به همین دلیل برای فرار از کشور به خارج رغبتی ندارد و نسبت به بیماران جامعه ی خود، احساس مسؤولیت می کند و می افزاید بیماران "برایت شیئ شده اند " (61). او در یک صحنه ی دلالتگر برای "ماهرخ" توضیح می دهد که تو با خودکشی ات، تنها مشکل خود را حل می کنی، اما به پیامدها و تأثیرات ناگوار آن بر دیگران فکر نمیکنی. او داستانی ساختگی برای دختر جوان نقل می کند تا او را متوجه عواقب خودکشی نسنجیده اش کند:

 **" به نظرم به جزئیات توجه نکرده بود. به بعدش فکر نکرده بود که ممکن است جاش برای یکی بدجور خالی بماند. آخر دو روز بعدش خواهرش آمد و با اصرار خواست که همان جا را ببیند؛ همان جا را که مغزش پاشیده بود روی زمین "**

 **نمی دانم این دروغ مسخره را از کجا آورده ام. اما باید مؤثر باشد. حالتش همین را می گوید. به آن روی قضیه دارد فکر می کند؛ کاری که معمولاً نکرده "(71).**

 این تقابل فلسفی میان پزشک معالج با بیمار خودکشی کرده از یک سو و تقابل جهان بینی فلسفی او با "دکتر فرزاد" و "دکتر مفخّم" از جمله فرازهای فلسفی رمان "سناپور" است، زیرا به قول "کوندرا" (Kundera) " رمانی که جزء ناشناخته ای از هستی را کشف نکند، غیر اخلاقی است. شناخت، یگانه رسالت اخلاقی رمان است " (کوندرا، 1380، 43).

 "دکتر مفخّم" به آنچه می اندیشد، شمار بیماران جراحی شده و پولی است که از آنان عایدش می شود و همه ی افتخارش به این

است که به هر حال شمار بیمارانی که از زیر تیغ جراحی او جان سالم به در می برند، بیش از تلفات جانی آنان است (12). رئیس بیمارستان با "دکتر ادیب" از دو نفر بیماری سخن می گوید که ماه گذشته زیر دست و چاقوی "دکتر مفخّم" مرده اند و می شده از مرگشان پیشگیری کرد (80). جنون عمل کردن بیمار در شب دارد و هفته ای سی بیمار را به اتاق عمل می برد (همان). وقتی "دکتر ادیب" از او در مورد بیماری می پرسد که بر اثر بی مبالاتی اش در عمل فلج شده است، خیلی ساده می گوید: " کار ما همین است دیگر" :

 **" کشتن یا تحقیر شدن با شکایت؟ یا اصلاً جفت پا پریدن وسط چرک و خون؟ برای او انگار، همه شان. چند تا چاقو اینجا و چند تا قطع آنجا و تمام. هرچه می خواهد بشود. این جوری از پله ها می شود بالا رفت و شریک مرگ شد " (45).**

 "دکتر مفخم" به جراحی های خود به عنوان خدمتی پزشکی نگاه می کند که اعضای زاید بدن را از بیماران دور و بار آن ها را سبک می کند؛ در حالی که "دکتر ادیب" اعتقاد دارد بیمار بعداً احساس کمبود می کند و از عوارض روانی ناشی از عمل، رنج می برد. "دکتر مفخم" می گوید:

 **" چرا که نه؟ اصلاً چرا روح را هم سبک نکنیم؟ این جوکی های هند مگر چه کار می کنند جز سبک کردن خودشان که نمی دانم قطار پطار را با نگاهشان نگه می دارند؟ " (100)**

 یکی از گونه های تقابل فلسفی میان "دکتر ادیب" و "دکتر مفخم" مخالفت راوی رمان (دکتر ادیب) با نظر و عمل "دکتر مفخم" در زمینه ی "لذت طلبی" یا "خوشبختی مبتنی برهدونیسم" (Hedonistic Happiness) است که بنیانگذار چنین مکتبی "آریستیپوس" (Aristippus) شاگرد ناخلف "سقراط" ((Socrates بوده است. "آریستیپوس" سعادت را در ارضای لذایذ جسمانی و دنیوی می دانست و به دخالت عقل در چند و چون و پیامدهای آتی لذت جویی اعتقادی نداشت و پندار و گفتار و کردار "دکتر مفخم" تبلور چنین ذهنیتی است. او همیشه یک شیشه ی بغلی فلزی در جیب دارد و سرخوش است و به قول "دکتر فرزاد" ـ که دستیار او است و به عزرائیل در کشتن بیماران کمک می کند ـ " آقا شنگول است و دهانش بو می دهد و نمی تواند جواب کشتن آدم ها را بدهد " (10). وقتی به "پاویون" می رود، به این مسأله فکر می کند که چرا هیچ خبری و چیزی در آنجا نیست و اعتقاد دارد که:

 **" دخمه که باید همه چیز توش پیدا بشود. زنگ بزنیم [ به رئیس بیمارستان ] بگوییم اینجا دو سفر حالشان خراب است. مخدّرات شیفت را هم بکشانیم اینجا ؟ بگوییم رئیس بیاید اینجا کمی گپ بزنیم ؟ هان ! بیاید ببیند شما را توی چه دخمه ای انداخته؟ آخر این هم شد پاویون؟ بیاید ببینیم برای حیثیت پاویونِ دکترهای کشیک هم کمی عرق می ریزد؟ یا فقط به فکر حفظ چاک های مخدّراتش است؟ " (102)**

 زشت گویی و درازدستی او به "مخدّرات" به اندازه ای در اتاق عمل آشکار است که پرستاران زن بر خود بیمناکند و از اتاق عمل می گریزند. "دکتر ادیب" ـ که نمی تواند او را سرِ عمل تحمل کند ـ به طعن به او می گوید:

 **" شاگرد خوبی نبودم برای شما. اگر بودم، تا حالا خیلی از شما یاد گرفته بودم " (47).**

 پرستاری که از ایستگاه پرستاری و طبق دستور به اتاق عمل آمده، نگاه های آن چنانی "دکتر مفخم" را برنمی تابد و از اتاق می رود:

 **" این را که می گوید، راه می افتد برود بیرون. تنه می زند به ام و می رود، شاید به عمد. عصبانی و شاید هم فقط عصبی " (48).**

 او قصد دارد با پول باد آورده ی جراحی های شبانه اش، بیمارستانی خصوصی دایر کند و از همین حالا دارد برای جلب کادر بیمارستان، یارگیری می کند و متخصصان و پرستاران دلخواهش را از بیمارستان می برد. وقتی "دکتر فرزاد" از او می پرسد آیا واقعیت دارد که دارید در "شهرک غرب" یک بیمارستان جدید می سازید، می گوید:

 **" درست شنیده ای. شیک و درجه ی یک. از کی شنیده ای؟ خودم توی دهان پرستارها انداختم، مثلاً مخفی. زودتر پخش شد این طوری. می آیید با ما کار کنید؟ پول بهتر و جای بهتر و مخدّرات بهتر " (103).**

 نمود دیگری از تقابل فلسفی میان "دکتر ادیب" و "دکتر فرزاد" و در مورد مقوله ای فلسفی است که به آن "اصالت عمل" (Paragmatism) می گویند. "پراگماتیسم" ـ آن چنان که "ویل دورانت" ((Will Durant می نویسد:

 " به جای آنکه مبدأ اصل فکر و عقیده ای را بپرسد، از نتایج و ثمرات آن جویا می شود. پراگماتیسم عبارت است از صرف نظر از اصول و مقولات و مبادی که ضروری محسوب می شد و عطف نظر به عواقب و ثمرات و فواید . . . پس مردود یا مقبول بودن فلسفه ای در نظر عامه، بسته به مطابقت آن با احتیاجات و طبایع آن ها است؛ نه مطابقت آن با حقیقت عینی و خارجی. مردم نمی پرسند آیا این امر، منطقی است؟ بلکه می پرسند نتیجه ی عملی آن در زندگی و احتیاجات ما کدام است " (دورانت، 1376، 447-446).

 "دکتر فرزاد" در آغاز رمان، یکی از مخالفان جدّی و سرسخت "دکتر مفخم" است. به "دکتر ادیب" هشدار می دهد که "دکتر مفخم" دارد به بیماری سر بزند که می خواهد فکّش را عمل کند و بعد هم قرار است مریض تخت سی و چهار را عمل کند (9). وانمود می کند که اصلاً نمی خواهد دستیار او در اتاق عمل بشود و او را "عزرائیل" و خود را "شریک عزرائیل" معرفی می کند (10) و به همین دلیل به خانواده ی بیمار اطلاع داده تومور بیمار به آئورت چسبیده و جراحی او خطرناک است و مریض جان سالم به در نمی برد (11). وانمود می کند که از کار در ایران خشنود نیست و می خواهد با گرفتن "گرین کارت" به خارج برود تا مجبور نشود با "مفخم" همکاری کند (13). در جایی دیگر ادعا می کند که می خواهد از ایران بگریزد تا مانند "دکتر مفخم" به "شیئ" تبدیل نشود (61). با این همه پس از دیداری با او در پاویون بیمارستان، همکاری او را در بیمارستان نوسازش قبول می کند و حتی از خیر رفتن به خارج هم می گذرد. "اصالت عمل" و اعتقاد به این که " آنچه در عمل مفید واقع شود، واقعیت دارد " دشمنی ها و اختلافات را می پوشاند و به دوستی مصلحت آمیز و حسابگرانه تبدیل می کند و آدمی هر دم، نقشی متفاوت بازی می کند. به این رفتار دلالتگرانه دقت کنیم:

 **" لای در است که فرزاد ازش تشکر می کند و دست می دهد و شانه اش را می بوسد. فرزاد از این کارها زیاد بلد است: به شانه و تسبیح و کتاب آدم ها خوب گیر می دهد. به رئیس آموزش گیر داد و تسبیحش را گرفت. به استاد تشریح گیر داد و کتاب آناتومی اش را ـ که پر از یادداشت های شخصی اش بود ـ گرفت. رفیقشان شد و توی مهمانی اش دعوتشان کرد. مهمانی اش توی خانه ی من " (109).**

1. *تقابل های خانوادگی:* تقابل میان فرزندان با پدران و مادران، نمودی از تقابل "سنت" با "مدرنیته" و حاصل تغییر وضعیت

اجتماعی به اعتبار ذهنی و فرهنگی در مقاطع زمانی متفاوت است. در این رمان، دست کم شاهد دو مورد خودکشی دختران جوانی هستیم که با پدر و مادر خود اختلاف فکری دارند. این خانواده ها نه خود می توانند مشکل روانی دخترانشان را حل کنند، نه به مشاوره ی روانی با یک متخصص و کارش باور دارند. پدر "دکتر ادیب" در روزگار پیری، همسری جوان و همسن و سال "سام" گرفته و هر دو همسر در یک خانه با هم زندگی می کنند و "سوفیا" احساس می کند همه ی مهر پدر به همسر جوان معطوف شده و از چشم خانواده افتاده و به عواطف و نیازهای روانی او توجهی نمی شود و به قول خودش " هوش او نسبت به سنش بالاتر است و مسائل و مشکلات را بهتر درک می کند " (78). می کوشد برای "سام" برادرش نقشی مادرانه نیز ایفا کند؛ نقشی که مادر باید انجام دهد و نمی دهد. "سوفیا" به "سام" می گوید: " تو بچه ی منی " اما "سام" خود را بچه ی "مامان" می داند اما آن که به شتاب به بالین برادر می شتابد که نیمه شبان ترسیده، خواهر است نه مادر:

 **" من بی خواب و ترسیده توی تختم. او آمده از گریه ام و نشسته بالا سرم روی تخت. موهاش را می زند پسِ سر. "نترس " (8).**

 "سوفیا" در کنار ساحل دریا می کوشد روزنامه را از دست پدر بگیرد تا با او حرف بزند، اما پدر حاضر به شنیدن حرف های دختر نیست. "سام" با بیلچه ی خود بازی می کند و نمی خواهد همراه و همدم خواهر باشد. او هم همان عقب افتادگی های پدر و مادر خویش را دارد. "سوفیا" دل به دریا می زند و تن به امواج می سپارد تا دریا به او پناه دهد:

 **" همه هجوم برده اند یک جا. بعد یکی را دارند روی دست می آورند. پدر می دود. مادر هم. شکمش را فشار می دهند. می روم بالاسرش و به سوفیا نگاه می کنم که سفید و خیس آب از دهانش می ریزد بیرون و سرفه می کند " (89).**

 پدر و مادر هیچگاه با هم حرف نمی زنند و قهرند. برادر و خواهر احساس می کنند در میان خانواده "اضافی" اند و باید رفع زحمت کنند:

 "**نمی بینی؟ نمی فهمی؟ ما زیادی هستیم. بیست سال است به خاطر ما مثلاً دارند هم را تحمل می کنند و خودِ ما را. کِی می خواهی ببینی پس؟ "**

 **و از در رفت بیرون. دنبال یکی که معلوم نبود کی بود و تا شب نیامد. تا صبح نیامد. تا شبِ آن صبح هم نیامد. بعد آمد رفت توی اتاقش. جواب تهدیدها و توهین های مادر را نداد که ایستاده بود پشت در اتاقش. . . بعد مادر پدر را زد کنار و دستش با صدایی مثل برق نشست روی صورت سوفیا. پدر گرفتش. مادر هنوز تقلا می کرد تا دوباره بزندش. سوفیا همان طور ایستاده بود با صورت سرخش. بعد صورتش را جلو پدر یک بری کرد تا او هم بزند و باز مادر خواست بیاید جلو. پدر گرفتش. گفت: " آشغال هرزه! " سوفیا را هل داد تو و در را روش بست. . . و سوفیا دیگر سکوت شد؛ سنگ شد؛ مثل مِهی شد که می آمد و می رفت و از روی همه چیز می لغزید: پوچی حرف زدن، پوچی بحث کردن " (67-66).**

 هر دو فرزند، از پدر بیزارند، چون سر پیری زنی جوان گرفته است که همه ی مهر و محبت پدری را متوجه زن جوان ساخته است. محیط ناآرام خانواده، عرصه ی رقابت و دلربایی زن جوان از شوهر و رقابت میان زنان شده است:

 **" مادرم همان طور نگاه می کرد به چرخیدن های شوهرش به دور زنِ بابا ـ که خوب توی کرشمه های خودش جا شده بود . . . نمایشی از ازدواج، از سرزندگی تن، که هوا را از خودش پر و خالی می کرد و پس می زد و پیش می کشید و انگار همه ی این کارها را با معده و روده ی من می کرد که داشتند به هم می پیچیدند و باز تمام نمی شد. این دوتا و آن دوتا هر کدام به حال خودشان؛ وسط مبل ها و میز جلو پای من. من هم اضافی توی مبل. هی فروتر، هی پایین تر " (57).**

 مشاهده ی فروریزی پایه های کانون و کیان خانواده، هر دو فرزند را قربانی می کند. "سوفیا" خودکشی می کند و "سام" تا پایان رمان، پیوسته با خاطره ی دردناک خودکشی خواهر زندگی می کند و هر گاه به پنجره ی پاویون نزدیک می شود، فکر خودکشی در مغزش بیدار می شود و در اجرای تصمیم خود، استوار است.

 **" باید بروم. تمامش کنم امشب. همین امشب " (27).**

 حیاط تاریک و سیمانی و کاج های بلند بیمارستان، "دکتر ادیب" را به انداختن خود از فراز به فرود برمی انگیزد؛ گویی در جایی در آن تاریکی ها "سوفیا" او را به خود می خواند:

 **" من هم نیست می شوم. امشب یا یک شب دیگر؟ باید بدانم. باید بهم بگوید سوفیا. سوفیا که زیر تاریکی درخت یا یک تاریکی دیگر، قایم شده، منتظر من است " (9-8).**

 نمودی دیگر از تقابل میان دو نسل گذشته و اکنون، در خودکشی ناموفق "ماهرخ" و بستری شدن او در بیمارستان ترسیم شده است. او در رشته ی مورد علاقه ی خود برای تحصیل در دانشگاه موفق نشده است (21-20). اما علت خودکشی تنها همین شکست تحصیلی نیست. محیط خانواده به شدت متشنج و ناسالم است. مادر معتاد است و از این که دختر در دومین تجربه ی خودکشی اش موفق نشده، خشمگین است. افزون بر این، مادر دلِ پری هم از دست شوهر دارد و دلش می خواهد "ماهرخ" او را بکشد تا از دست و شر شوهر هم خلاص شود:

 **" نشد؟ نه؟ نتوانستی؟ نتوانستی خودت و ما را راحت کنی؟ اقل کم مرا بکش. مرا بکش تا از دست شما [تو و خواهرت] خلاص شوم. خدا! چه قدر بکشم؟ بَسَم نیست؟ " (72)**

 با این همه، نگاه طولانی و عمیق "ماهرخ" به "دکتر ادیب" و یک گفت و گوی کوتاه، او را از اندیشه ی خودکشی مجدد منصرف می کند اما همچنان کینه ی خود را نسبت به پدر و مادر در سینه نگاه می دارد. سرکوفت های پدر و مادر هیچگاه تمامی ندارد. اعتیاد اعضای خانواده، شیرازه ی زندگی دختر جوان و زیبا و باهوش را از هم گسسته است و چون در کنار "دکتر ادیب" بر لبه ی بام بیمارستان می نشیند، از اظهار بیزاری خود در قبال خانواده ی معتاد، سنتی و بی فرهنگش خودداری نمی کند. "دکتر ادیب" پزشک معالج او نیز با وی همداستان است:

 **" من هم یکی را مُدام می بینم. هر جا که می روم، یک پسر، همسن خودم، بدپیله، نفهم اما عاشق بود، مثل بچه ها. حالا مدام می بینمش. توی تاکسی، کنارم. توی تختم، توی خواب هایم. اما مسأله او نیست. مسأله بقیه اند: یک مشت موش، یک عده دهان.**

 **" آدم ها فقط یک دهانند، دیگر هیچی. "**

 **" بدتر، کور، مثل موش کور، زیر خاک " (115).**

1. *تقابل های اجتماعی:* تقابل های اجتماعی، وجوهی از تقابل است که شامل برخوردهای گروه های ناراضی در جامعه در

محدوده ی یک بیمارستان دولتی با رئیس این نهاد و نیز بازتاب رئیس بیمارستان در قبال پزشکانی از نوع "دکتر ادیب" و "دکتر مفخم" و پرسنل بخش پرستاری و جز آن می شود. نویسنده با گزینش این شیوه ی نوشتاری، در جامعه ی امروز چیزی جز تقابل و رویارویی نیروهای اجتماعی نمی بیند. نخستین مورد به "پرستار باختری" مربوط می شود که در برخوردی با "دکتر ادیب" کشیک شبانه ی بیمارستان، درد دل می کند و از حقوق تضییع شده ی خود و دیگر پرستاران و کارکنان می گوید:

 **" می گوید: مصوبه ی دولت را، بیمارستان اجرا نمی کند. هیچ بیمارستانی نکرده. ممکن است پرستارها بروند جلو ریاست جمهوری. می گوید دکترها به حقّ پرستارها و به خصوص به انجمنشان، بی اعتنا هستند؟ " (38)**

 در جایی دیگر "دکتر ادیب" از احساس مسؤولیت پرستاری تمجید و با او و دیگر پرستاران پرکار و وظیفه شناس بیمارستان همدلی می کند و از جمله به او می گوید:

 **" شما از بهترین پرستارهای این بیمارستانید. . . کار شما خیلی سخت است. جلو دروازه ی مرگ ایستاده اید و همه، همه جور توقعی ازتان دارند: از دکتر گرفته تا مریض ها و خانواده هاشان. "**

 **برمی گردد و به درِ راهروِ اتاق های عمل نگاه می کند. دوباره به من: "توی جهنم کی این همه چشم، مراقب و دنبال آدم است؟ . . . خودشان توقعات ناجور از آدم دارند. آن وقت یکی دیگرشان می آید و گزارش رد می کند. دیروز به گریه انداختندم تا ولم کردند. همین آقای رئیس می خواهد اخراجم کند، چون یکی باز گزارش برایم رد کرده. حق ما این است؟ یک آتو بگیرند و اخراج؟ یا به میل ما باش؟ شما را نمی گویم. حالا شاید شما گزارش رد نکنید. آن ها که همه شان می کنند. پول عمل های بی خودی را آن ها می گیرند و بیمارستان هم سودش را می برد، آن وقت ما اخراج می شویم که چرا دو دقیقه دیر رفته ایم بالاسرِ مریض و دکتر که آمده توی ایستگاهمان، نبوده ایم. مگر ما چه قدر حقوق می گیریم؟ دو تا بیمارستان هم که تازه کار می کنیم " (51-50).**

 مدیریت ضعیف در بیمارستان، پرستاران را در تنگنا قرار می دهد. از یک سو این پرستار باید پیوسته سرِ پست و ایستگاه پرستاری اش باشد و جوابگوی ارباب رجوع باشد و از سوی دیگر، تلفنی به او می گویند برود "دکتر کریمیان" متخصص جراحی زنان را پیدا کن تا به اتاق عمل برود. طبیعی است وقتی کشیک شب به ایستگاه سر می زند تا از حضور او آگاه شود، او را نمی بیند و غیبتش را گزارش می دهد. همین پرستار از "دکتر ادیب" می خواهد او این کار را انجام دهد تا مجبور نباشد از ایستگاه پرستاری دور شود و پستش را ترک کند و باز گزارش بدهند (همان).

 در یک مورد دیگر وقتی پرستار بخش دو و شخص "دکتر ادیب" شاهد حمله ی یک گروه قمه کشبا شخصی می شوند که خون از اعضای بدنش سرازیر است و باید فوراً عمل شود، پرستار بخش از این که در بیمارستان امنیت جانی ندارد، شکایت می کند. رئیس بیمارستان از "دکتر مفخم"، عمل های شبانه، مستی، درازدستی به پرستاران زن و بددهنی او ناخشنود است. اما خود شهامت لازم را برای برخورد با وی ندارد. پس پرستاران را برمی انگیزد تا از "دکتر مفخم" شکایت کنند و وقتی پرستار از بیم حاضر به نوشتن شکایت نامه نیست، او را مقصر دانسته می خواهد اخراجش کند:

 **" راستش دکتر ادیب! شما که امشب درگیر بودید و نشنیدید، اما رئیس برام مسأله درست کرده. هر اتفاقی می افتد، گردن ما پرستارها است انگار. امشب برای همین آمده بود، اما گزارشی نوشته برای اخراجم. داده یکی دو دکتر دیگر هم امضا کرده اند. فقط دکتر مفخم نکرده. همه اش هم تقصیر خودش است؛ یعنی رئیس می خواهد او را بنشاند سرِ جایش. من بهش گفتم تقصیر من نیست. من چه کاره ام؟ گفت: پس همین ها را بنویس و از دکتر مفخم شکایت کن اگر راست می گویی. من هم انگار چاره ندارم. راستش شاهد می خواهم. شما که دیدید امشب. می شود شما امضا کنید برام؟ طرف من را که می گیرید؟ نه؟ می دانید که حق با من است. نه؟ " (94)**

 "دکتر ادیب" با آن که می داند حق با پرستار بیگناه است، از امضا کردن نامه ی پرستار خودداری می کند، زیرا خوب می داند که امضای این نامه تلویحاً به معنی دشمنی با "دکتر مفخم" و ضعف مدیریت بیمارستان و حمایت او از پرستارانی است که می خواهند به نشانه ی اعتراض به مدیریت بیمارستان، به دفتر ریاست جمهوری بروند. برخورد رئیس بیمارستان با "دکتر ادیب" سخت دلالتگر است. رئیس بیمارستان در این احضار فوری، تهدید را با تطمیع به هم می آمیزد. ابتدا می گوید شمار داوطلبان کشیک شب در این بیمارستان زیاد است و این، یعنی "سرِ زلف تو نباشد، سر زلف دگری هست ". اما سپس رندانه از احساس مسؤولت و وظیفه شناسی "دکتر ادیب" تمجید می کند اما از او می خواهد مرتب به ایستگاه های پرستاری و اتاق عمل و پاویون سرکشی کند و هر گونه تن آسانی، اهمال و تأخیر و غیبت پرسنل را گزارش و به قول "دکتر ادیب" نقش یک "بپّا" و جاسوس را در بیمارستان ایفا کند:

 **" ببین ادیب جان! شماها که کشیک هستید، اگر مدام توی بخش ها باشید و نمانید توی پاویون، دکتر مفخم یا کسی دیگر جرأت نمی کند با کسی توی اتاق ها خلوت کند. پرستارها هم مجبورند مدام توی ایستگاهشان باشند. می فهمی؟ " (81)**

 از نظر رئیس بیمارستان مستی و شوخی های رکیک و درازدستی های "دکتر مفخم" و "مرگ بیماران" او چندان اهمیتی ندارد، زیرا مرگ بیمار در زیر عمل، طبیعی است اما آنچه نباید اتفاق بیفتد، درز پیدا کردن این اخبار به بیرون است که باعث آبروریزی رئیس و خود بیمارستان می شود. "دکتر ادیب" پس از شنیدن دستورها و رهنمودهای رئیس، خداحافظی نکرده از اتاقش بیرون می رود:

 **" در را پشت سرم می بندم. خداحافظی هم نکردم. مزخرفاتش را نمی شنیدم: مسؤولیت، آینده ی شغلی، حثیت شغلی و هر مزخرف دیگری که داشت تا دمِ در همراهم می کرد: بپّا، مراقب، حیثیت بیمارستان . . . مهم، بپّای بیمارستان شدن است " (83-82).**

1. *تقابل های شخصی:* ما در آغاز نوشته از این گونه تقابل، یاد کرده و به برخی از خصوصیات اخلاقی و شخصیتی "دکتر

ادیب" در تقابل با بعضی دیگر از شخصیت ها اشاره کرده ایم. نمودی از این گونه تقابل را در مقایسه میان منش "دکتر ادیب" با "دکتر فرزاد" می توانیم دید که چگونه یکی می خواهد در کشورش بماند و به بیماران خدمت کند و دیگری می کوشد هرچه زودتر مقدمات خارج شدن خود را از این وحشت آباد فراهم کند. "دکتر فرزاد" می خواهد ابتدا به "دوبی" برود و سپس مقدمات خروج خود را از ایران به آمریکا یا کانادا فراهم آورد. با این همه، او در اجرای این تصمیم با مخالفت سرسختانه ی همسرش "شیوا" روبه رو است. او نتوانسته همسرش را مُجاب کند و پیوسته با او مشاجره می کند و برای راضی کردن همسر از "دکتر ادیب" کمک می خواهد که در چشم "شیوا" وجهه ای دارد.

 گفته ایم که "دکتر فرزاد" به این دلیل می خواهد به "کانادا" برود که نمی خواهد چون "دکتر مفخم" به "شیئ" تبدیل شود و هرز برود و مسخ گردد. با این همه، با توجه به سازش بعدی خود با همین جراح و همکار می توان دریافت که به شوق کسب درآمد بیشتر و فرصت های طلایی دیگر، قصد خروج دارد. او از این که سطح درآمدی پایینی دارد، خشنود نیست و خود را با "دکتر مفخم" و وضع مالی او مقایسه می کند:

 **" هیچی. آقا اصلاً ما دکتر و کوفت نیستیم و ولِش! فقط اگر من زدم یکی را ناکار کردم، بدان چه طوری شد. آقا! اصلاً صاف هم که باشی، اهل دود و کشتن و هیچی هم که نباشی، باز همانی. همان جایی. فقط دکتر مفخم بیمارستان دارد و ما یک آپارتمان اجاره ای. دایم هم می رویم از این سفارت به آن سفارت که آقا! جان مسیح یا هر کِسِتان! یک گرین کارتی، چیزی بدهید به ما و ما بیاییم آنجا و فقط این قیافه ها را نبینیم. همین " (13).**

 اما "دکتر ادیب" نگران جان بیماران بیمارستان است و از ضرورت مراقبت از آنان و احساس وظیفه و مسؤولیت در قبالشان می گوید:

 **" شش ماه است از این بیمارستان به آن بیمارستان می روند. نه کسی جرأت می کند عملش کند نه درست بهشان جواب می دهند. خُب چه کار کنند مریضشان را؟ " (همان)**

 در جایی دیگر در مورد علت نرفتن خود به خارج به "شیوا" می گوید بیماران با زبان بی زبانی از او می خواهند تا معالجه یشان کند:

 **" به چشم های مات مریض ها؛ به دستشان که مُچم را می گیرند و وِل نمی کنند. از این چیزها هم گفته براتان فرزاد؟ از در که می روم توی اتاقشان، همه اش می بینم دو تا چشم بی فروغ خالی، دنبالم می کنند. یا دارم کارم را می کنم، می بینم دستی استخوانی مچم را دارد فشار می دهد و هرچه بگویم، ول نمی کند تا کارم را بکنم. می دانید آن چشم ها و دست های استخوانی چه طور آدم را مستأصل می کنند؟ " (55-54)**

 "دکتر فرزاد" از "دکتر ادیب" می خواهد همین الآن به اتاق 208 برود پیش "دکترمفخم" که می خواهد مریض را عمل کند و به یک نفر دستیار احتیاج دارد تا هم ورّاجی هایش را بشنود، هم دستیار گزارش مرگ مریض را بنویسد و امضا کند تا پای خودش گیر نیفتد و وقتی "دکتر ادیب" می پرسد برای نیامدت تو چه جوابی به او بدهم، "دکتر فرزاد" می گوید:

 **" بگو اسم شما را که شنید، مُرد. چه می دانم؟ اگر شیوا بازی درنیاورد، تا چند ماه دیگر خلاص می شویم و می پریم . . . من باید بروم. راستش پوستم مثل تو کلفت نیست. ناراحت نشوی ها. اما من مثل تو نیستم . . . دلم می خواست تو امشب باهاش حرف می زدی. بالاخره یک کارهایی هم هست که از تو برمی آید. شیوا همیشه آرامش تو براش عجیب است. گمانم به حرفهات گوش بدهد. . . من تهدیدش کردم برنمی گردم خانه. از همین دری وری ها که آدم مجبور می شود وقت دعوا بگوید. گفتم دیگر برنمی گردم خانه و باید جدا شویم اگر قبول نکند که بیاید. نمی شود که راحت حرفم را عوض کنم. نمی شود این طوری هم بروم خانه " 44-43).**

 "دکتر فرزاد" به بیراهه نرفته است. "دکتر ادیب" با فراهم آوردن یک زمینه ی عاطفی مناسب و استدلال نیرومند، می تواند خشم "شیوا" را فرونشاند و زمینه را برای برقراری رابطه ی عادی با "دکتر فرزاد" فراهم آورد؛ به گونه ای که "دکتر فرزاد" هم پس از پایان مکالمه ی آن دو، اظهار رضایت می کند:

 **" نه، شوخی کردم. خوب بود. خوب بود. انگار نتیجه داد. آرام شده بود. تو چه فکرهایی داری توی آن کلّه ی گُنده ات ها! " (60)**

 این دقیقه نشان می دهد که "دکتر ادیب" با آن که کم حرف است و برخی مانند "پرستار باختری" بر او خرده می گیرند که " به زحمت می شود از شما حرف بیرون کشید " (35) از قوه ی استدلال عمیقی برخوردار است اما بیشتر شخصیتی "درونگرا" دارد و کم گوی و گزیده گوی و پیچیده است. با این همه، یکی از نمودهای برجسته تر منش شخصیت ها، تقابل آنان با دیگران نیست؛ بلکه با خودشان است. این تأکید ویژه بر ذهنیات و درون شخصیت های رمان، یکی از مهم ترین شاخصه های ادبیات مدرن است که آن را از رألیسم سنتی متمایز می سازد و در "رمان نو" ابعاد گسترده تری می یابد. "تک گویی درونی مستقیم" گفت و شنود و جدال شخصیت با خویشتن خویش است که در طی آن، سویه های متضاد و آشفته ی او بیرون می ریزد و خواننده بی هیچ واسطه ای، مستقیماً خود را با روح عریان شخصیت روبه رو می بیند. "ویرجینیا وولف" (Virginia Woolf) در مقاله ی "داستان مدرن" (*Modern Fiction*) بر نویسندگانی مانند "اچ. جی. ولز" (H. G. Wells)، "آرنولد بِنِت" (Arnold Bennett) و "گالزوورثی" (Galsworthy) خرده می گیرد که در توصیف شخصیتهای داستانی خود تنها به ظواهر و رفتار بیرونی آنان می پرداخته اند؛ گویی چیزی به نام "روح" نداشته اند. او این نویسندگان را "ماتریالیست" (Materialist) می نامد و می نویسد:

 " این نویسندگان به این دلیل مادّه گرا شمرده می شوند که هیچگونه علاقه ای به روح و ذهن شخصیت ها ندارند اما در مقابل، با پرداختن به جنبه های مادّی زندگی، ما را به شدت ناامید کرده اند و این احساس را در ما به وجود آورده اند که داستان انگلیسی به زودی راه خود را از آنان و از دید ماتریالیستی ایشان جدا خواهد کرد " (وولف، 1984، 159).

 در "سپیدتر از استخوان" نویسنده به تأسّی از استاد داستان شناسش زنده یاد "هوشنگ گلشیری" حائل میان خواننده و شخصیت داستان را از میان برمی دارد و راوی، همان شخصیت اصلی داستان است. این شگرد هرچند گاه باعث می شود "دکتر ادیب" سخنانی بر زبان آورد که با منش حرفه ای و شغلی او فاصله ای ایجاد می کند، باری به هر جهت، رمان را از آسیب راوی مزاحم و انگلی می پردازد. این که چرا نویسنده نام راوی را "دکتر ادیب" گذاشته، به باور من آگاهانه و دلالتگرانه است و اشاره ای ضمنی به همین تلفیق راوی و شخصیت و "نویسنده" دارد. باری، وقتی "دکتر فرزاد" از دکتر ادیب" در مورد آمدنش به بیمارستان نوساز "دکتر مفخم" می پرسد، "دکتر ادیب" می گوید:

 **" من یک گرفتاری ای دارم. یکی ـ دوروزه باید حل شود. می گویم آن وقت بِهِتان " (104).**

 آنچه "دکتر ادیب" از آن به "گرفتاری" تعبیر می کند، همان کشاکش درونی و ذهنی او در خودکشی یا چیرگی اندیشه ی ماندن بر رفتن و انداختن خود از پنجره ی پاویون به کف حیاط بیمارستان است. "دکتر فرزاد" بی درنگ متوجه می شود و می گوید: "همچین گرفتاری ای می تواند آدم را بزند زمین. اما سعی کن تو بزنی اش زمین. " یا وقتی در کنار "ماهرخ" بر لبه ی پشت بام بیمارستان نشسته و از خودکشی خواهرش می گوید، می کوشد نشان دهد که او با خودکشی اش، خلاص نشد:

 **" نشد. می دانم. این شب ها مدام آن زیر کاج ها می بینمش. همان جا. " با دست زیرِ کاج ها را نشان می دهم . حالا نیست."**

 و سپس به عذاب وجدان خویش به خاطر کوتاهی اش در کوشش برای پیشگیری از خودکشی خواهر اشاره می کند و احساس خود را مستقیماً به خواننده می گوید. یک بار خواننده صدای بیرونی راوی را می شنود و یک بار صدای فکر کردن او را و اگر دقیق تر بخواهم بگویم، می گویم خواننده پیوسته در ذهن راوی و شخصیت داستان زندگی می کند؛ به گونه ای که احساس می کند

او را بیش از خود می شناسد:

 **" آره، یک طورهایی [من باعث مرگش شدم] به حرف هایش گوش ندادم. نفهمیدم. نپرسیدم که چه اش بود. " حالا دلم نمی خواهد فکر کنم سوفیا آن پایین است. دلم نمی**

**خواهد بشنود که ازش حرف زده ام؛ انگار که گِله کرده ام؛ که باز همان آدم شده ام: همان خر، خودخواه، کور، قُد " (115-114).**

1. *تقابل های روانی:* در شخصیت هایی مانند "دکتر ادیب"، "سوفیا" و "ماهرخ" دو نیروی روانی تعیین کننده پیوسته در

حال مبارزه اند: یکی "شور زندگی" ـ که "فروید" (Freud) از آن به "اِروس" ( (Eros تعبیر می کرد و دیگری "شور مرگ" که به آن "تاناتوس" ((Thanatos می گفت. او در مقاله ی مفصلی با عنوان "آن سوی اصل لذّت" (*Beyond the Pleasure Principle* ) نوشت: آدمی میان دو نیروی متضاد روانی پیوسته در حال مبارزه و کشمکش است: یکی "شور زندگی" که کارش ایجاد خلاقیت، هماهنگی، ارتباط جنسی، بازتولید و صیانت ذات است و دیگری "شور مرگ" که مایه ی انهدام، منازعه، تجاوز، زورگویی و خودانهدامی و تباهی خویش است. "فروید" در بخش های چهارم و پنجم این مقاله، روند خلق سلول های انرژی بخش و تباه کننده ی حیات روانی را در آدمی به یک باتری مانند می کند که هم می تواند انرژی تولید کند، هم انرژی اش خالی شود. اگر این باتری حیات روانی پیوسته پُر باشد، شوق به زندگی یا "اروس" افزایش می یابد و اگر برعکس، شور زندگی در آدمی کاهش یابد، آرزوی مرگ بر او چیره می شود " (فروید، 1987).

 تا هنگامی که "سوفیا" در محیط خانواده از آرامش روانی برخوردار است و وضعیت خانوادگی و روابطش با پدر و مادر کاملاً آشفته و غیر قابل تحمل نشده، تبلوری از عشق و شور و سرزندگی است. او ـ که از برادرش "سام" بزرگ تر است ـ احساسی مادرانه دارد و می کوشد از برادر مراقبت و کاری کند که زندگی را برایش آرامبخش سازد:

 **" می گوید بیا پیشم. دست هاش نازک، ملایم، صورتش مثل آب " تو بچه ی منی" . من نگهت می دارم. مگه نه؟ مامان نگهت می دارد؟ نه ." من بی خواب و ترسیده توی تختم. او آمده از گریه ام، و نشسته بالا سرم روی تخت. موهاش را می زند پسِ سر: "نترس" (8).**

 **" موهام را شانه می زد تا بفرستدم مدرسه. می گفت: " اگر درهم ریخته و ژولیده باشی، خیال می کنند پدر و مادر نداری. خیال می کنند خواهر هم نداری " (66).**

 حُسن سلیقه ی "سوفیا" در یافتن و خرید بهترین لباس ها برای برادر، نشانه ی "شور زندگی" است:

 **" بهترین ها را پیدا می کرده و تو صد تا ویترین را می گردی و بعد چیزی پیدا می کنی که یک بار هم به زحمت می پوشی اش" (38).**

 این گونه رفتار خواهر نسبت به برادرِ منفعل و بی اعتنا و انتخاب بهترین ها برای او، نمودی از سرزندگی و "شور زندگی" اما خودکشی و "خودانهدامی" اش نمودی از غلبه ی "شور مرگ" است. بی اعتنایی "دکتر ادیب" نسبت به نامزد پزشکش "آلاله" و بی اعتنایی به نیازهای عاطفی و جنسی او، نشانه ی "شور مرگ" است. "دکتر فرزاد" در این مورد افشاگری می کند:

 **" می گفت من چه طور با آدمی ازدواج کنم که وقتی بغلش می کنم، حتی دستهاش را دورم نمی گذارد؟ یا وقتی ملول و خرابم و می خواهم لحظه ای خودم را لوس کنم، او خودش را می کشد کنار و سرش را با یک چیزی گرم می کند. . . گند زدی به زندگی آن دختر که تخصصش را ول کند و برود؛ آن هم بعد از یک سال و نیم اُخت شدن و نامزدی و خبر داشتن تمام عرض و طول این بیمارستان و خانواده " (63).**

 وقتی دختری برای "دکتر ادیب": بلیط سینما خریده و با او به سالن سینما رفته، پیوسته به او نگاه می کند اما جناب آقای دکتر انگار نه انگار کسی او را دعوت کرده تا به او نظر کند و لمس و اشاراتی عاطفی و عاشقانه. دکتر مثل بچه ها به فیلم نگاه می کند و دخترِ سراپا "شور زندگی" به دکتر:

 **" بعد دستش می آید دستم را می گیرد. دستم خشک؛ دستش داغ. گفت: دستهات سرد بوده. راست می گفت. سردِ سرد است. نکند شده ای روبات و به جای غذا پیچ و مُهره می خوری " (15)**

 جالب این که "دکتر ادیب" سردی دست خود را بر گرمای دست دختر جوان ترجیح می دهد و می گوید "سرما از همه چیز بهتره" (16).

 "دکتر ادیب" هرگاه به پنجره ی پاویون نزدیک شود، به فکر انتحار می افتد و از لذت لحظه ای می گوید که از بالا روی سیمان

سرد و سیاه کف حیاط افتاده باشد (68). یا خود را در حالی مجسم می کند که در اتاق خانه اش مرده و مردم از بوی تعفنش، به مرگ او پی برده اند (42). با این همه، او در برخورد با "ماهرخ" درمی یابد که دیگر به انداختن خود روی سنگفرش سیمانی بیمارستان علاقه ای ندارد و می گوید هیچ علاقه ای به نگاه کردن به پایین ندارد و "ماهرخ" نیز ـ که دو بار خودکشی را تجربه کرده است ـ دیگر شور و شوقی برای تکرار آن نمی بیند و می گوید: " امشب، هیچ شب خوبی نیست برای مُردن نیست " (116-115). انتظار برای طلوع خورشید، نشانه ای از چیرگی "شور زندگی" بر "شور مرگ" در هر دو شخصیت رمان است؛ گویی "سام" دیگرباره "سوفیا" ی از دست رفته را بازیافته است و دیگر علاقه ای به خود انهدامی ندارد.

1. *تقابل در آغاز و پایان:* چنان که گفته ایم، رمان با کشیک شب "دکتر ادیب" آغاز می شود (7) و با طلوع خورشید و پایان

شیفت و کشیک شبانه اش خاتمه می یابد. رمان زمانی شروع می شود که "دکتر ادیب" ـ که باید تجسمی از حیات بخشی و مداوای بیماران خود باشد ـ قصد دارد خودکشی کند؛ گویی صدای "سوفیا" را می شنود که از زیر درختهای کاج او را صدا می زند که " بیا. بیا " (7) اما در آخرین صفحه ی رمان (116) به زندگی امیدوار شده و دریافته که چگونه با برخوردی منطقی و عاطفی توانسته شور زندگی را در "ماهرخ" برانگیزد و از این رهگذر خود متحول شود. در آغاز، تنها کاج های سیاه و تاریکی را می دید و اکنون بر نور خورشید دل نهاده است.

منابع:

تیچمن، جنی؛ اوانز، کاترین. *فلسفه به زبان ساده.* ترجمه ی اسماعیل سعادتی. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی، 1380.

دورانت، ویل. *تاریخ فلسفه.* ترجمه ی عباس زریاب. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سیزدهم، 1376.

سناپور، حسین. *سپیدتر از استخوان.* تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، 1394.

کوندرا، میلان. *هنر رمان.* ترجمه ی دکتر پرویز همایون پور. تهران: نشر گفتار، چاپ پنجم، 1380.

*Contrast: Definitions and Examples,* Literary Terms.net

Freud, Sigmond. *Beyond the Pleasure Principle.* in: *On Metapsychology.* (Middlesex, 1987).

Grover, Julie. *GCSE English Literature.* Longman, 1988.

*Literary Devices: Definition and Examples of Literary Terms,* 2018.

*Wikipedia*: the free encyclopedia, *Harry Potter,* 2018.

Woolf, Virginia. *Modern Fiction.* From McNeille, Andrew (Ed.). The Essays of Virginia Woolf. Volume 4: 1925 to 1978. London: The Hogarth Press, 1984.