**نگاهی به رمان فرا- داستان**

**"اپرای خاموشی صدا در تالار رودکی"**

اصطلاح "فرا-داستان" ((metafiction را نخستین بار رمان نویس و منتقد ادبی آمریکایی "ویلیام اچ. گَس" (William H. Gass) در مجموعه ی مقالاتش "داستان و نقشهای زندگی" (*Fiction and the Figures of Life*) مطرح کرده است. با این همه، منتقدان ردِ پای این نوع ادبی را در آثار نویسندگانی چون "لارنس استرن" (Laurence Sterne)، "هنری فیلدینگ" ((Henry Fielding و "میگوئل دو سِروانتس" (Miguel de Cervantes) [ و حتی تراژدی "هملِت" ((Hamlet "شکسپیر" ( (Shakespeare] پی گرفته اند " (هاوس، 2010).

یکی از ساده ترین تعاریف از "فرا-داستان" تعریف "جان بارت" (John Barth) است: "رمانی که بیشتر از یک رمان و در رمان مورد بررسی ما، بیشتر از چند "اُپرا" ((Opera تقلید میکند تا از جهان واقعی. "پاتریشیا وُو" ((Patricia Waugh با افزودن این نکته که فرا-داستان " گونه ای از داستان نویسی است که خودآگاهانه و نظاموار دقت ما را به خودش معطوف میکند و به عنوان یک فرآورده ی هنری، پرسشهایی در مورد پیوند میان داستان و واقعیتِ درکِ ما را مطرح میکند " بر وسعت برداشت ما از "فرا-داستان" افزوده است. . . مطابق این تعاریف، "فرا-داستان" به خود نه به عنوان خلق گونه ی تازه ای از روایت، بلکه بازآفرینی و ارائه ی نوع دیگری از روایت نگاه میکند که به تعبیر "وُو" هدفش "کشف نظریه ای در نوشتن از رهگذر تجربه ی نوشتن است " (کوری، 1995). با این همه، "فرا-داستان" به عنوان یک "نوع ادبی" ((genre هنگامی معنی شفاف خود را بازمی یابد که در متن رمان "مدرن" و حتی "پسا- مدرن" ((post-modern تجربه و درک شود. "فرا-داستان" هنجارمندیهایی شناخته شده و قانونمند دارد که به ما کمک میکند تا رمان تازه ی "جمشید ملک زاده" را بهتر مورد خوانش قرار دهیم.

فرا- داستان، خود-بازتابی دارد:

چنان که گفتیم، رمان مدرن و پسا-مدرن، گرایشی به "خود-بازتابی" (self-reflexivity) دارد؛ یعنی میکوشد یا وانمود میکند بیش از آنچه به واقعیت بیرونی اهمیت میدهد، بر خود و شگردهای روایی خویش تأکید کند؛ "محتوا" ی رمان را به "پس زمینه" ((background و "فورم" و شگردهای روایی را به "پیش زمینه" ((foreground ببرد. طبیعی است که میان "رمان مدرن" و "پسا-مدرن" از یک سو و شیوه ی برخورد نویسندگان مختلف از سوی دیگر در چگونگی ارائه ی این هنجار، تفاوتی فردی هست. نویسنده ی این رمان، استاد هنرهای زیبا و دراماتیک در "دانشگاه تهران" و دیگر دانشگاههای "استرالیا" و "یونان" بوده و تا کنون – مطابق آنچه در دو صفحه ی پایانی رمان آمده - شش عنوان کتاب در زمینه ی "ادبیات نمایشی" نوشته و انتشار داده و ده عنوان نمایش را طراحی و کارگردانی و چند "فیلم" یا "فیلمنامه" را نوشته یا کارگردانی کرده و در رمان مورد بررسی ما به ویژه بر "اپرا" تأکید زیادی داشته و درک بهتر رمان، در گرو آگاهی نسبی از همین اپراهای مورد اشاره ی نویسنده است. افزون بر این، تجربه ی نگارش و انتشار چهار عنوان رمان، فرصت مطالعه ی همه ی آنها را یافته و بر دو رمان از این مجموعه ("کاشف رؤیا" و "هفت دهلیز") نقدهایی نوشته ام – به من نشان داده است که نویسنده تا چه اندازه در کارِ خود به جِد است و نسبت به زیبایی شناسی رمانهایش، حساسیّت نشان میدهد و این، از شخصیتی که سالها در "دانشکده ی هنرهای زیبا" ی "دانشگاه تهران" تدریس میکرده و به اعتبار فرهنگی، تجربه ای ملّی و جهانی پسِ پشت خود دارد، شگفت نیست. او از معدود نویسندگان برجسته ی کشور ما است که بومی مینویسد اما جهانی می اندیشد. آنچه میخوانید، نمودهایی از "خود-بازتابی" در این رمان است:

1. *پلات رمان، ساختاری حلقوی دارد:*

نخستین صفحه ی رمان، همیشه باید "برجستگی" ((foregrounding خاصی داشته باشد تا خواننده را با داستان، درگیر کند. خواننده با مطالعه ی نخستین صفحات رمان، متوجه می شود هیچ چیز داستان، سرِ جای خودش نیست:

**" صدای ضربات پُتک بر آهن درِ زیرزمین تالار رودکی چنان می پیچید که حتی عابرانی که از جلو آن عبور میکردند، طنین آن را می شنیدند و برمیگشتند و به ساختمان زیبا و پر اُبهت تالار نگاه میکردند؛ ساختمانی که برای ده سال، فقط از آن صدای سوپرانو و باریتون و باس خوانندگان اپرا و طنین سازهای زهی و بادی و کوبه ای شنیده می شد. هنوز چند هفته از پیروزی انقلاب اسلامی در سال 1357 و سرنگونی حکومت پادشاهی نگذشته بود. آیا داشتند تالار رودکی را هم مثل مجسمه های شاه و پدرش خراب میکردند؟ آیا تالار رودکی هم به عنوان نمادی از طاغوت مثل اکثر سینماها و کافه رستورانها به آتش کشیده می شد؟ . . . درِ آهنی ضد آتش آرشیو لباس و آکسسوار تالار، محکمتر از آن بود که با این ضربات باز شود " (ملک پور، 1398، 5).**

* در این عبارت، صدای کوبیدن پتک بر درِ آهنی انبار "تالار رودکی" برای شکستن قفل - که "تخریب" را به ذهن متبادر میکند – در برابرِ کوبیدن سازهای کوبه ای و دوره ی رونق بازار هنر – که از حیات هنر خبر میدهد - در بزرگترین تالار اپرای خاور میانه قرار میگیرد.
* شکستن قفل در و تخریب بخشهایی از "تالار رودکی" با خراب کردن مجسمه های شاه و پدرش و آتش زن سینماها، کافه رستورانها، تقارن و تناسب دارد. روزگار، روزگار تخریب و تباهی است.
* چرا در حالی که ده سال وقت و سرمایه و نیروی کار متخصص صرف ساختن و هزینه ی هنگفت این بزرگترین مرکز هنری ایران شده، در حال خراب شدن است؟ چرا "انقلاب" به جای آن که "بسازد"، دارد "خراب میکند"؟
* "ابطحی" بی نام و نشان – که از برکت "انقلاب" دارد به نان و نوایی میرسد و جا و جایگاهی پیدا میکند – در حالی به خاطر نبودن "بهادر" (مسؤول انبار تدارکات تالار رودکی) بر پدر و مادر او لعنت میفرستد که در چند سطر بعد میخوانیم:

**" بهادر از جلو کیوسک نگهبانی رد می شد و به داخل تالار میرفت و پیر مرد [ "نورالله رستمی" نگهبان تالار ] هم سر را به علامت تأسف تکان میداد. او و بیشتر کارکنان تالار میدانستند آب رفتن بهادر، از نخوردن نبود " (7-6).**

نویسنده پرسشهایی را مطرح میکند که خواننده، پاسخی برای آنها ندارد و متوجه تناقض میان بود و نبود "بهادر" نمی شود و از آنچه یازده سال از اجراهای اپراها در این تالار گذشته است، خبری ندارد. "شگرد روایت حلقوی" ((circular narration style این امکان را به نویسنده میدهد تا جای "آغاز" و "پایان" و ترتیب و توالی زمانی (سکانس) روایت را در رمان جا به جا کند؛ "روایت خطی" ((leaner narration را در داستان سنتی به "روایت غیر خطّی" (nonleaner narration) در رمان مدرن تبدیل کند و از داستان ماری بسازد که به دور خود حلقه زده، با دهان، دم خود را میگزد. نویسنده با این تمهید یا صناعت ((device بر میزان علاقه ی خواننده به آگاهی از پایان رمان می افزاید و بی اختیار به واپسین صفحات رمان مراجعه میکند تا از این معما، پرده بردارد. خواننده تنها پس از مطالعه ی دویست و چهل صفحه ی رمان، درمی یابد ماجرا از چه قرار بوده است و چرا مدتی است که "بهادر" غیبش زده که کلید همه ی درها، در دست او است:

**" اگر [ آن روز ] بابا رستمی به دنبال بهادر رفته بود، می شنید که چطور درِ آهنی آرشیو و انبار لباس و آکسسوار را محکم بست و پشت سرش قفل کرد. زیرزمین تالار رودکی در آن موقع، بهترین پناهگاه برای دردها و غصه های بهادر سوادکوهی بود؛ جایی که هیچ کس جز خودش نمی توانست اشکهایش را ببیند و فریادهایش را بشنود " (241).**

در آغاز رمان با ورود "ابطحی" و "بابا رستمی" به انبار، متوجه بوی بدی می شوند که بر آنها ناشناخته است. وقتی "ابطحی" از نگهبان از این بوی بد می پرسد، "بابا رستمی" می گوید:

**" نمیدونم. شاید باز فاضلاب بالا زده. دو- سه سال پیش هم شد. یادته؟ " (8).**

در پایان رمان، خواننده درمی یابد که "بهادر سوادکوهی" پس از ورود به انبار تالار و بستن در و قفل کردن آن از داخل، خود را در آنجا حبس کرده و از پنج روز گذشته، دیگر بیرون نیامده است:

**" ابطحی با این که داشت از بوی گند خفه می شد، نفس راحتی کشید و پشت قفسه ها رفت " (همان).**

در چند صفحه ی پایانی رمان، خواننده درمی یابد که آن بوی نامطبوع، از بدن تجزیه شده ی "بهادر" ساطع می شده که چند روز از مرگش گذشته است. تازه اکنون خواننده درمی یابد که در پشت آن قفسه ها، چه بوده است:

**" نزدیک که شدند، بدن سیاه و باد کرده ی بهادر را دیدند. دهانی که باز بود و چشمهایی که گویی له شده بودند و خونابه از آنها بیرون زده بود. هر دو از ترس، عقب رفتند " (243).**

این گونه "آغاز" ((opening و "پایان بندی" ((ending در داستان به ویژه وقتی پای بوی نامطبوعی به میان می آید که از مردی مُرده روی تختخواب بلند می شود و شامّه ی کسانی را می آزارد که با شکستن در به درون خانه راه یافته اند، خواننده را به یاد شگرد مشابهی در داستان نویسی می اندازد که "فاکنر" ((Faulkner در داستان "یک گل سرخ برای امِیلی" (*A Rose for Emily*: 1930 ) به کار برده است. در این داستان نیز نویسنده، پایان داستان را به آغازش می آورد که مرگ "امیلی گریرسن" ((Emily Grierson است و خواننده در حالی با شخصیت اصلی رمان آشنا می شود که همسایگان و آشنایان دارند از مراسم تدفین او بازمی گردند و سپس با بازگشتی به گذشته از مرگ او و عاشقش "هومر بارون" ((Homer Barron میگوید که جمعی از همسایگان با شکستن در و دیدن جسد متعفن عاشق و معشوق، داستان پایان می یابد و درواقع از نو آغاز می شود. این داستان کوتاه را با ترجمه ی "نجف دریابندری" نخستین بار "انتشارات پیام" در 1350 با سه داستان دیگر و دومین بار "انتشارات نیلوفر" با شش داستان در 1363 منتشر ساخته است. صحنه ی پایانی این داستان کوتاه به صحنه ی اختتامی در انبار "تالار رودکی" شباهت زیادی دارد؛ به ویژه که خواننده تابلوهای متعددی از "آذردخت" را بر دیوار انبار می بیند که معشوق پنهان "بهادر" بوده است:

" جنازه ظاهراً زمانی به طرز در آغوش کشیدن کسی این طور خوابیده بود. . . بقایای [بدن] او زیر بقایای پیراهن خوابش از هم پاشیده شده بود. روی او و روی بالشی که پهلویش گذاشته شده بود، همان غبار آرام و بیحرکت نشسته بود. آن وقت ما متوجه شدیم که روی بالش دوم، اثر فرورفتگی سری پیدا بود. یکی از ما، چیزی را از روی آن برداشت. به جلو خم شدیم؛ همان گرد تلخ و خشک، بینی ما را سوزاند. آنچه دیدیم، یک نخ [تار] موی خاکستری چدنی بود ."

با این همه، "ساختار حلقوی" در رمان "مَلِک پور" تنها ناظر به شگردی داستانی نیست؛ بلکه جنبه ی اجتماعی هم دارد. آنچه در طی ده سال ساخت و ساز و ده سال فعالیت هنری "تالار رودکی" از آبان ماه 1346 تا آستانه ی انقلاب به ثمر رسیده است، به تمامی تباه می شود. استادان و هنرمندان طراز اول به مصداق " وقتی افتاد فتنه ای در شام " هر یک به گوشه ای در خارج میگریزند؛ جمعی اعدام و برکنار و گروهی خانه نشین و چون "آذر دخت" و شوهرش "دکتر ارسلان صولتی" و "بهادر" تباه می شوند و تالار رودکی "خانه ی اشباح" میگردد. ناهمواران و ناتراشان نوپدید، عزیز، و عزیزان گذشته، ذلیل می شوند. "دکتر داوود پارسا نژاد" استاد هنرهای زیبا با آن همه هیبت استادی و زبان آوری و سر و وضع و تشخّص اجتماعی برکنار می شود تا جوانی بیست و دو ساله ساله به نام "احسان یار محمدی" دانشجوی حقوق، جانشین او شود (9). مسؤول ایتالیایی نور و صدا میرود تا "رضا ابطحی" بی قدر و قیمت، جایش را بگیرد (7). این جا به جایی شخصیتها از شریف به وضیع و حرکت غیر خطی و ضد تاریخی، بر شخصیتها و سمت و سوی هنر و هنرمندان نیز، تأثیر میگذارد و روزگار نو را به ماری گرزه تبدیل میکند که حتی خود را تحمل نمیتواند کرد؛ حلقه میزند و دُمش را به نیش خود میگزد. زمانه به جلو حرکت نمیکند، بلکه چون اسب عصّاری به دور خود میگردد و دیگر باره باید از "هیچ" و از "صِفر" شروع کرد. آنچه برای خوانشگر تیزبین بیشتر اهمیت دارد، همین دلالت معنایی است که با این گونه شگرد داستانی، تناسب دارد؛ یعنی این که چگونه از ساختارهای زبانی می شود به ساختارهای معنایی و تفسیری رسید:

" این گونه برداشت از پیوند میان ساختارهای روایی و معنایی از آن بخش از مباحث "زبان شناسی" برمی آید که فرض را بر این مینهد که "خروجی" ((output یا نتیجه ی اجزای سازنده ی "نحو" ( (syntax"ورودی" (input) و امکانات لازم را برای اجزای سازنده ی نشانه شناختی (تفسیری) فراهم می آورد " (هندریکس، 1977، 257).

1. *پیش آگهی:*

"پیش آگهی" (foreshadowing) " شگردی در ترتیب و توالی رخدادها و دادن اطلاعات در روایت است؛ به گونه ای که آنچه باید بعداً اتفاق بیفتد، پیشاپیش اشاره وار به خواننده گفته شود. یک رمان خوش ساخت، رمانی است که در همان آغاز به مواردی اشاره کند که قرار است در پایان به آن پرداخته شود. این گونه شگرد روایی، باعث می شود چفت و بست داستان و زنجیره ی وقایع و مضامین رمان، استحکام بیشتری پیدا کند و گونه ای "یگانگی ساختاری و محتوایی" ((structural and thematic unity به داستان بدهد " (کادن، 1999، 326).

در "پیش آگهی" نویسنده یک بار به رخدادی اشاره ای گذرا دارد، مانند "خلاصه" یا "سرخط اخبار" و بار دوم به گونه ی "مشروح اخبار". با این همه آنچه در این میان اهمیتی خاص دارد، شیوه ی برخورد با این شگرد روایی است. زبان گاه جنبه ی "کارکردی" (functional) دارد؛ یعنی تنها وظیفه اش، ابلاغ خبر است؛ مانند آنچه گوینده ی اخبار به آگاهی مخاطبان میرساند و دوم کارکرد "توصیفی" ( (descriptiveکه در این حال نویسنده باید با زبان، "امور عادی" را به "تصویر" و "خبر" را به "هنر" تبدیل کند. "پیش آگهی" خود بر دو گونه است: "پیش آگهی آنی" و "پیش آگهی دور". در نوع اول، میان خبر و مشروح، فاصله ای اندک و کوتاه است؛ در آغاز رمان پس از پیدا کردن جسد بو گرفته ی "بهادر" در کنار دیواری که با عکسها و پوسترهای "آذردخت" پوشیده و تزیین شده، از لباسهای "بانو" (بانو و خواننده ی اول اپرای تالار رودکی) نام میرود که نقش "ویولِتّا" را در اپرای "لاتراویتا" ایفا می کرده است:

**" این هم لباس بانو است. آره لباس ویولِتّا است که بانو در اپرای "لاتراویتا" می پوشید. هر دو به خوبی آن اپرا را به یاد داشتند؛ آخرین اپرایی که در تالار قبل از تعطیل شدن، به روی صحنه رفت " (15).**

خواننده ای که کنجکاو شده تا دریابد چه رابطه ای میان "بانو" و "ویولِتّا" در آن اپرا وجود داشته و داستان زندگی و شباهت میان "ویولتا" و "آذردخت" و "آلفِرِدو" و "بهادر" چیست، درست یک صفحه بعد، اندکی به آن پی می برد:

**" در خانه ی مجلل ویولتا در پاریس، غوغایی بر پا بود. در خانه ی معروفترین روسپی شهر پاریس که نجبا و اشراف زادگان به آنجا رفت و آمد داشتند. . . آلفردو گرمان ـ که سالها در خیال با ویولتا عشق ورزی میکرد ـ به یاری دوست پاریسی اش به میهمانی راه یافته بود؛ جوان ساده ی خُرده بورژوایی که شهرستان را به عشق ویولتا ترک کرده بود و به پایتخت آمده بود. . . آلفردو با دیدن تابلو نقاشی از ویولتا در خانه ی دوستی، نرد عشق به او باخته بود و اغلب اوقات، به اتاقک گوشه ی باغ میرفت و با صدای "تِنور" برای او میخواند: " هیچ کس در جهان به جز من، تو را دوست ندارد " (16).**

این عبارت نه تنها خواننده را با زوجی دیگر آشنا میکند، بلکه از شباهت میان "بهادر" و "آلفِرِدو" در عشقی خیالی و یک سویه و تراژیک نیز پرده برمیدارد و به خواننده میگوید که داستان زندگی این زوجها، تا چه اندازه به همدیگر شباهت دارد! دو صفحه ای که عبارتی از آن نقل شد، زبانی "توصیفی" دارد و بهتر از مقاله ی تحقیقی، بر خواننده تأثیر میگذارد و او را بر می انگیزد تا در باره ی این شخصیتها بیشتر بداند و از سرنوشت آنان آگاه شود. "پیش آگهی" عنصر "تعلیق" ((suspense را در داستان تقویت میکند.

گاه "پیش آگهی" از گونه ی دوم است و آن، هنگامی است که میان "پیش آگهی" و "تحقق" یا مشروح آن، فاصله ی زیادی هست. در این حال، حس "تعلیق" و "شک و انتظار" به مراتب بیشتر می شود و تأثیرش بر خواننده، کاری تر. بزرگترین آرزوی "آذردخت آشتیانی" – که از روزگار کودکی به خوش صدایی و اجرای آواز اپرایی در خانواده معروف است – این بوده که روزی پس از طی دوره های آموزشی مختلف در هنرستان موسیقی در تهران و در پاریس، به ایران بازگشته به عنوان خواننده ی "سولیست" با صدای "سوپرانو" (صدای زیر زنانه مانند صدای "حُمیرا" و "پری زنگنه") مشهور ترین اپراهای جهان را در "تالار رودکی" بخواند. او پس از آشنایی با "دکتر ارسلان صولتی" سفیر ایران در "پاریس" در جشنی که به مناسبت نوروز برگزار شده است، میگوید:

**" آرزویم خواندن "لاتراویتا"، "کارمِن"، "توراندخت" و "فیگارو" در تهران است، در همه ی ایران " (56).**

در آغاز رمان و با وقوع انقلاب، مدیر جدید تالار رودکی خبر میدهد که قرار است به جای "سرود شاهنشاهی" سرودی تازه و انقلابی ساخته شود:

**" میخوان سرودی ضبط کنن که به جای سرود شاهنشاهی، در مراسم رسمی پخش بشه. هر روز میان تمرین میکنند. تمام وسایل نور و صدا هم که توی انبار است. میروید در انبار را می شکنید و آن را با هر وسیله ای که بشه، باز میکنید " (13).**

**" از زدن کلنگ ساختمان تالار رودکی در سال 1336 تا افتتاح آن در سال 1346 ده سالی طول کشید و از افتتاح تالار تا سالی که آذردخت توانست به رغم رقابتها، حسادتها و رابطه ها بالاخره اپرای "لاتراویتا" را به روی صحنه ببرد و نقش ویولتا را از چنگ فخرالزمان افشار درآورد و بخواند، آن هم ده سال طول کشید.**

**سال 1356 آخرین سالی بود که کارمن و دون ژوان و مادام باترفلای و دون پاسکواله و خسرو و شیرین و ویولتا فرصت کردند روی صحنه ی تالار رودکی بخوانند و برای همیشه خاموش شوند. در سال 1356 تنها ویولتا نبود که روی صحنه ی تالار رودکی خاموش شد. همراه با او، اپرا هم خاموش شد؛ اپرایی که آذردخت آشتیانی فارغ التحصیل هنرستان موسیقی تهران و کنسرواتور عالی پاریس از کودکی دل به آن باخته بود و برای رسیدن به آن و تحقق آرزوهایش مجبور شده بود در زندگی از چیزهای بسیاری بگذرد. . . . در تمام آن سالها، آذردخت حس غریبی داشت؛ حسی که با همه ی شواهدی که نشان از بخت بلند شاه و رفاه رعیت داشت، به او میگفت اپرای ایران هم مثل ویولتا، مثل خود ایران، سِل دارد؛ سلی که بالاخره ریه های ضعیف را از کار انداخت و نگذاشت هوا، اکسیژن به ریه های مسلول ویولتا برسد و صدای سوپرانوی خود را رها کند و بخواند " (136-135).**

چنان که می بینیم، در این دو بند، نه تنها از همانندیهای میان "آذردخت" و "ویولتا" سخن به میان می آید، بلکه از همانندی میان ایران یا این به اصطلاح "جزیره ی ثبات" و سرنوشت تراژیک "تالار رودکی" و بی رونقی و تباهی آن پس از انقلاب گفته می شود. خواننده در این عبارتها، از احساس و تلقی نویسنده در قبال این کسان و اپراها آگاه می شود و این که آشوبهای اجتماعی تا چه اندازه می تواند تباه کننده ی همه ی دستاوردهایی باشد که طی دهه ها کوششِ بیدریغ هنرمندان، به دست آمده است. از "پیش آگهی" بسیار می توان نوشت اما این بیم نیز میرود که "مثنوی هفتاد من کاغذ شود ".

1. *جفتهای متقابل:*

"جفتهای متقابل" ((contrasting pairs از آن گونه شگردهای روایی است که کسان و رخدادها و صحنه های متضاد را در برابر هم مینهد تا انگاره ای را در آنها، برجسته سازد. نویسنده آگاهانه برخی کسان رمانش را در برابر هم خلق میکند؛ کسانی که خُلق و خویی متقابل دارند. تقابل شخصیتها با هم، به نویسنده کمک میکند تا انگاره های ذهنی و موضعگیری خود را در قبال کسان نشان دهد. انتخاب زبان و "لحن" (tone) از جمله ابزار کار نویسنده است و دلبستگی و بیزاری نویسنده را در قبال منش شخصیتها نشان میدهد. در رمان "شهردار کاستر بریج" (*The Mayor of Casterbridge*:) نوشته ی "توماس هاردی" ((Thomas Hardy شخصیتی چون "هنچارد" ((Henchard بی قید و بند است و در برابر "فارفره" ((Farfrae قرار دارد که مقیّد و جدّی است. "هنچارد" به خاطر منش تباه خود، سقوط میکند اما "فارفره" به خاطر همان منش والای خود، به اوج میرسد. بدبختی "هنچارد" نتیجه ی مستقیم و طبیعی منش او است که به خطا به "قضای آسمان" اِسناد داده می شود " (گراور، 1988، 180).

با آن که "جفتهای متقابل" از پسند و ناپسند نویسنده یا راوی با خواننده میگوید، خود شگردی در نوشتن است که شخصیتها را در برابر هم قرار میدهد تا باعث بروز "کشمکش" ((conflict و پویایی و تحرک در داستان شود و "پلات" ((plot را تقویت کند. نویسنده که خود از آشوبی که در ارکان جامعه و حیات فرهنگی ما پدید آمده، سخت ناخشنود است، با انتخاب این شگرد روایی، از آسیبهایی میگوید که از منش تباه کسان و تلقی آنان از فرهنگ، ناشی می شود و به همین دلیل، لحن او گزنده و طنزآمیز است. به مقایسه ی میان "دکتر پارسا نژاد" مدیر پیشین "تالار رودکی" با مدیر کنونی همین تنها مرکز هنری "اپرا" در کشور "یارمحمدی" دقت کنیم که چگونه بر اثر تحولات شتابزده ی اجتماعی، "معتبر" شده است:

**" یارمحمدی از پشت میز چوب آبنوس مدیریت تالار بلند شد؛ میزی که دکتر داود پارسا نژاد پشت آن می نشست و پیپ خود را با توتون دان هیل پُر میکرد و کاپوچینوی سفارشی خود را جرعه جرعه می نوشید و با هنرمندان ایرانی و ایتالیایی و فرانسوی و اتریشی در باره ی اپرا و موسیقی حرف میزد. اما حالا یارمحمدی از جیب اُوِرکت سبز رنگ خود، پاکت سیگار همای بیضی را درآورد و نخی با کبریت بی خطر تبریز روشن کرد و دود آن را از پنجره بیرون داد " (11).**

در حالی که "دکتر پارسانژاد" می تواند با تسلط و آشنایی با چند زبان بیگانه با کارشناسان اروپایی در زمینه ای تخصصی حرف بزند و رهنمود دهد، زبان "یارمحمدی" سخت ناهموار و عامیانه است. تعبیراتی مانند "چرا خفه خون [خفقان] گرفتید؟" (9)، "به دَرَک" (10) و "شیرفهم شد؟" (13) از جمله ی تکیه کلامهای او است. مسؤول پیشین انبار وسایل اپرا مانند نور و صدا و آکسسوار و لباسها، شخصیتی فرهیخته، کتابخوان، صادق و دست و دل پاک مانند "بهادر سوادکوهی" بوده که خوب انگلیسی میداند و با آثار ادبی ایران و جهان و اپرا آشنا است و از تمامی توش و توان خود برای راه اندازی "تالار رودکی" بهره جُسته است. او با "آذردخت" در باره ی "بوف کور" و اپرای "لاتراویتا" حرف میزند و مراقبت از او را، بخشی از پاسداری هنر میداند. اینک در نبودِ او، "رضا ابطحی" نامی به جای او گماشته شده که از هر فرصتی برای نزدیکتر شدن به مدیر جدید استفاده میکند. زبان مصلحت آمیز و چاپلوسانه ی او، از خبث باطن او میگوید. او مدیر جدید و بیست و دوساله را - که هیچ گونه تشخّص علمی، هنری و اجتماعی ندارد - "حاج آقا" خطاب، و تا می تواند از تعبیرات دینی و اسلامی استفاده میکند تا مدیر را خوش افتد:

**" حاج آقا! به خدا به همه جا سر زدیم " (10). "حاجی آقا! توی انقلاب، چند بار خواستند بریزند اینجا. خدا شاهده بابا هم شاهده یک شب همه ی ما تا صبح اینجا کشیک دادیم. خُب من گفتم بهتره اینها را فعلاً ببرم تو زیرزمین تا اگر اتفاقی افتاد، از بین نرَن. این وسایل حاجی آقا خیلی گران هستن. بیت الماله. گفتم نبرن " (13).**

گاه نویسنده دو شاه ایران و انگلستان را در برابر هم مینهد تا مراتب منش متضاد آن دو را با هم مقایسه و ارزیابی کند. بهتر است این مقایسه را از نگاه و تلقّی "آذردخت" ببینیم:

**" از شاه دلخور بود، نه از فرح. شاهی که آوازه ی عشقش به ثریّا، جهانگیر بود. چطور آن دو چشم ثریا را به خاطر بچه دار نشدن و تاج و تخت گریان کرد؟ آیا نمی توانست مثل ادوارد باشد؟ شاه انگلیس که چند سال قبل از او، عطای تاج و تخت پادشاهی انگلستان را به لقایش بخشیده بود. به خاطر عشق به همسرش که زنی آمریکایی و شوهر کرده بود. از او در عشق کمتر بود یا در جربزه؟ برای همین وقتی در پایان میهمانی با اصرار نخست وزیر قرار شد چیزی بخواند، اپرای "ریگولتو" (*Rigoletto*: 1851) اثر "جوزِپه وِردی" ((G. Verdi را انتخاب کرد که سراسر راجع به بیوفایی است و قطعه را به عمد طوری خواند تا حسابی بیوفایی شاه را فریاد زده باشد:**

**" مرد، وفا ندارد.**

**فکر و صدایش دایم تغییر میکند.**

**چهره اش همیشه زیبا است و دوست داشتنی**

**اما گریان یا خندان**

**دروغی بیش نیست . . . " (97).**

1. *میان – متنی به عنوان گفتمان متون، نویسنده و خواننده:*

اکنون دیگر ادعا می شود که عمل خوانش بیش از آنچه به تفسیر و دریافت متن مربوط باشد، خواننده را به کشف "شبکه ی مناسبات متنی" برمی انگیزد. درواقع، کشف این مناسبات، همان تفسیر و دریافت متن و کشف معنی یا معانی است. در این حال، خوانش به "سیر و سفری میان متون" تبدیل می شود. به باور "آلن" (Allen) در کتابش با عنوان *بینامتنیت* :

" معنی یعنی دریافت پیوند میان یک متن با دیگر متونی که به نحوی با آن ها ارتباط دارد و ما به جای داشتن یک متن مستقل، با شبکه ای از مناسبات متنی دیگر سر و کار داریم " (آلن، 2000، 1).

واژه ی "intertextuality" از ریشه ی لاتینی intertexto به معنی "درهم تنیدن تار و پود" گرفته شده است. این اصطلاح را نخستین بار نشانه شناس بلغاری اصل فرانسوی "ژولیا کریستوا" (Julia Kristeva) در اواخر دهه ی 1960 به کار برد. او از برخی اندیشه های سنتی مانند تأثیرپذیری های نویسنده و منابع متن، فاصله گرفت. او ادعا می کرد که نظام های نشانه ای از هر نوع، تابع شیوه ای هستند که مطابق آن، زیر تأثیر نشانه های پیش از خود قرار دارند. پس یک اثر ادبی، فقط مخلوق یک نویسنده نیست، بلکه محصول دیگر متون ( اعم از نوشتاری و گفتاری ) و نیز ساختار خود زبان است (کریستوا، 1980). او در روابط میان متون به چهار سطح "متون گذشته"، "متن کنونی"، "مولف" و "خواننده" نظر داشت و بر این باور بود که درک راستین متن کنونی، حاصل تعامل این چهار سطح است.

"اپرای خاموشی صدا در تالار رودکی" به شدت زیر تأثیر متون ادبی و به ویژه اپراهای شناخته ی غربی و ایرانی است. "آذردخت" در این تالار موفق شده چند تا از اپراهای مشهور را با صدای "سوپرانو"ی خود بخواند. اما آنچه مهمتر می نماید، شباهت خود شخصیتهای رمان با سرنوشت شخصیتهای اپراها است؛ به گونه ای که بدون درک این آثار نمایشی و آوازی، درک خود رمان، دشوار می شود. این گونه ارجاعات یا "تلمیحات" ((allusion نشانه ی این است که نویسنده اصرار دارد خواننده را با این آثار، درگیرکند و به جای آن که بیشتر به "خط داستانی" خود نظر داشته باشد، خواننده را با شبکه ای از نظامهای نشانه ای مواجه کند و روند درک را دشوار و ناآشنا سازد؛ شگردی که از جمله عناصر سازنده ی "فرا-داستان" است. به چند مورد، اشاره میکنیم.

در نخستین شب آشنایی "آذردخت" با "دکتر ارسلان صولتی" سفیر ایران در "پاریس" به مناسبات برگزاری جشن نوروز و تقاضای برخی از حاضران در این ضیافت شبانه ی باشکوه، بخشی از اپرای "کارمِن" را با صدای زیبای خود میخواند و جناب سفیر کبیر ایران را زیر تأثیر صدا، زیبایی و مراتب فرهیختگی خود قرار میدهد:

**" تو خواستار چیزی ناممکن هستی**

**"کارمن" هرگز دروغ نگفته است**

**بین تو و او، همه چیز تمام شده است . . .**

**میدانم وقتش رسیده است**

**این قلب، دیگر به تو تعلق ندارد . . . " (53).**

"کارمِن" ((Carmen نام اپرایی در چهار پرده است که موسیقی آن را "ژرژ بیزه" ((G. Bizet تصنیف کرده و متن اپرانامه را "میلاک" ((H. Meilhac و "هالِوی" ((L. Halévy مشترکاً بر اساس رمانی به همین نام نوشته ی "پروسپه مریمه" ((Prosper Mérimee نوشته اند. "کارمن" به عنوان یک زن کولی افسونگر و بیوفا می تواند "دون خوزه" ((Don José را - که سرباز است – عاشق خود کند و در همان حال بر گاوباز دیگری به نام "اسکامیلو" ((Escamillo مِهر بیفکند. "دون خوزه" بر اثر این بیوفایی، به آدمی شورشی تبدیل می شود. از سربازخانه میگریزد و به قاچاقچیان می پیوندد و در پایان از سرِ حسادت، رقیب عشقی خود "اسکامیلو" را میکشد ( *ویکی پدیا*، 2020).

طبیعی است که "آذردخت" در انتخاب این اپرا، صرفاً بر حُسن اجرای اپرا نظر دارد، اما تلویحاً و غیرمستقیم "حمید آشتیانی" پسرعموی خود را در نظر دارد که روزگار کودکی خود را با هم و در تبریز گذرانده اند و خانواده ی عموجان انتظار دارند در آینده با هم ازدواج کنند (37-36)؛ در حالی که "آذردخت" دلبستگی عاشقانه ای در راستای "حمید" نداشته و به او به چشم "برادر" و "همبازی" می نگریسته است و تنها عاشق هنر "اپرا" است. البته "حمید" هر سال به مناسبت فرارسیدن نوروز، کارت تبریکی برایش به آدرس تهران می فرستاده (40) اما پاسخی دریافت نمیداشته است. با این همه گوشه ای از خاطر "آذردخت" به خاطر این بیوفایی آزرده می شود که ابیات این سروده، تا اندازه ای آن را بازتاب میدهد. در متن "اپرا" و نیز در این رمان، "حمید" و "دون خوزه" عاشقانی رمانتیک و خیالباف ترسیم می شوند که به واقعیت و هویت سوژه های خود و اهداف و سوداهایشان، بی اعتنایند. با این همه، آن که در این داستان قربانی و عاشق راستین "آذردخت" است، "بهادر سوادکوهی" است که در طی ده سال آشنایی با "آذردخت" و همکاری نزدیک با وی در "تالار رودکی" در عالم خیال به او مهر میورزد و در پایان رمان، قربانی "مالیخولیا" ی عشق یک سویه اما پاک خود می شود. "بابا رستمی" نگهبان و همشهری "بهادر" هم میگفت:

**" دو بار صدای گریه از انبار شنیده است و قسم میخورد. صدا، صدای بهادر بود. بابا رستمی بیش از آن، طاقت نیاورد و خود را بازنشسته کرد و به "سوادکوه" برگشت تا صدای گریه های بهادر را نشنود " (245).**

جز اپراهایی که در جایی دیگر به آنها اشاره خواهد شد، یکی از دیگر نمودهای "بینا-متنی" نقل "آذردخت" از حضور بر گور "صادق هدایت" در گورستان "پِر لاشز" Pére Lachaise)) و اجرای سرودی ماندگاری از "بنان" است:

**" سه روز بعد [بیست و سوم فروردین 1330] که صادق هدایت را در گورستان پرلاشز پاریس به خاک سپردند، آذردخت آنجا بود. اگرچه لباس سیاهی نداشت که به تن کند، با هر زحمتی که بود، دسته ای گل نیلوفر کبود پیدا کرد و برای او آورد؛ گلی که هدایت از آن در "بوف کور" به کرّات یاد کرده بود. وقتی سخنرانیها تمام شد و هدایت را در گور گذاشتند و به رویش خاک ریختند و همه آنجا را ترک کردند، آذردخت همچنان با فاصله زیر درخت بلوطی ایستاده بود و آرام اشک میریخت. بعد جلو آمد و شروع به خواندن کرد؛ سرودی که بارها و بارها در خانه ی عموجان دکتر شنیده بود. عمو، عاشق این سرود بود و آذردخت در اتاقش آن را زمزمه میکرد. عمو برایش تعریف کرده بود هدایت به شهر ساری رفته بود و در میهمانی ای حضور داشته که بنانِ خواننده هم آنجا بوده است. تفضّلی شروع به نواختن سه تار میکند و بنان میخواند و هدایت از خود بیخود می شود و ناله کنان بر سر و روی میزند و فریاد میزند: " سازی که تو میزنی، با جان من، مملکت من، روح من، پیوندهای من ارتباط دارد. " آذردخت از یادآوری آن صحنه لبخند تلخی می زند و شروع به خواندن سرود میکند:**

**" ای ایران، ای مرز پر گهر**

**ای خاکت سرچشمه ی هنر**

**دور از تو اندیشه ی بدان**

**پاینده مانی و جاودان**

**ای . . . دشمن ار تو سنگ خاره ای، من آهنم**

**جان من فدای خاک پاک میهنم**

**مهر تو چون شد پیشه ام**

**دور از تو نیست اندیشه ام**

**در راه تو، کی ارزش دارد این جان ما**

**پاینده باد خاک ایران ما . . . "**

**آذردخت چنان با سوز دل آن را میخواند که کارگرانی که داشتند باقیمانده ی خاک گور او را جمع میکردند، دست از کار کشیدند و با آن که زبان را نمیفهمیدند، نشستند و به آن گوش دادند و صدا را تحسین کردند. این، اولین کنسرت بانوی اپرای ایران در پاریس بود " (48-47).**

* یاد کردن از "بوف کور" و "هدایت" و "نیلوفر کبود" و به ویژه معانی تلویحی و نمادین برخی از آنها، بخشی از جهان بینا-متنی است.
* یاد کردن از استاد "تفضّلی" و استاد "بنان" و سرود "ای ایران" به عنوان سرود ملّی" و خواندن "آذردخت" در کنار گور "هدایت" – که تجسم و تبلور میهن پرستی بوده است – اشاره و تلمیحی میان – متنی است و تلویحاً از مراتب میهن دوستی و فرهنگ پروری نویسنده نیز نشان دارد.
* "نیلوفر کبود" در "بوف کور" رمزی از "عشق" است و "بودا" از این گل برآمده و در این رمان کوتاه، "زن اثیری" آن را به "پیر مرد" خداگونه ای تقدیم میکند که رمزی از "سویه ی مردانه" (آنیموس) "زن اثیری" است.
* "زن اثیری" همان "آذردخت" و مظهری از "زن الهامبخش" ((femme inspiratrice است که توانسته سویه ی زنانه (انیمایی) "بهادر سوادکوهی" را بیدار و فعال کند و از او عاشق پاکبازی بسازد مراقب و فدایی خود. این گونه برداشتهای گذرا، نمودی از همان تلقی خواننده ی "بوف کور" و بخشی از سطح یا ضلع چهارم "بینا-متنی" در این نوشته است که هر خواننده ای، برداشتی خاص خود از آن دارد.

1. *فرا-داستان، تاریخ را به داستان و داستان را به تاریخ، تبدیل میکند:*

تاریخ رسمی به ویژه در کشور پس افتاده ی اجتماعی – اقتصادی به اشاره ی کسانی نوشته می شود که

"قدرت" را در اختیار دارند. به کتاب حجیم و نهصد و هفتاد صفحه ای "از سیّد ضیاء تا بختیار" نوشته ی "مسعود بهنود" (تهران: انتشارات دنیای دانش، چاپ دهم، 1384) نگاه کنید تا دریابید کجا و چه چیز این کتاب، به "تاریخ علمی" شباهت دارد؟ نویسنده بی هیچ گونه منبع و مأخذی یک دوره ی تاریخ شصت ساله ی ایران را به اشاره ی خداوندان "قدرت" و چنان که آنان روا میدارند، بازنویسی کرده است. آثار خسروان گذشته را می نکوهد و پندار و کردار خداوندان تازه را می ستاید. با این همه آنچه هم که "ملک پور" در این رمان نوشته، نگاهی متفاوت با این گونه تاریخ دارد. "فرا-داستان" به تاریخ، نگاهی متفاوت دارد. "لیندا هاچن" (L. Hutcheon) می نویسد:

" این گونه رمانها، خودبازتاب هستند اما گذشته از این، هم بافت تاریخی را به صورت فرا-داستان بازنمایی میکنند، هم این که دانش تاریخ را مورد تردید قرار میدهند. " (رشید، 2001).

از قتل "الکساندر گریبایِدوف" (A. Griboyedov) شاعر، نمایشنامه نویس و دیپلمات روسی در "تهران" در تواریخ رسمی، روایتی یک سویه شنیده ایم که گویا این سفیر روسیه به زور چند زن گرجی را به خانه ی خود برده است. احساسات مردم برانگیخته شده و او را (در یازدهم فوریه 1829) کشته اند. اینک در این رمان، ماجرا را از قول سفیرکبیر ایران در "فرانسه" و دکترای حقوق سیاسی و فارغ التحصیل از دانشگاه "سوربون" می شنویم که ذهنیتی مستقل و عاری از شائبه ی اغراض دارد:

**" هفته ی گذشته داستان "وزیر مختار روسیه در ایران" نوشته ی "تینیانوف" را میخواندم. گریه ام گرفت. مابین تمام دیپلماتهای روس، همین یکی باسواد و با شعور بود که ما زدیم کشتیمش. مردم ریختن توی سفارت روس و سرش را از تنش جدا کردند. میدانی برای چی؟ چون به زنان مظلوم گُرجی - که به زور مسلمان شده و مثل کنیز و برده در حرمسراها زندانی بودند و میخواستند فرار کنند – پناه داده بود. فریاد "وا مسلمانان" سر دادند و ریختن توی سفارت و همه را کشتند. . . نتیجه هم این شد که روسها همین را بهانه کردند و حمله کردند و چند شهر ایران را گرفتند که گرفتند. هیچ کدام از آنهایی هم که با دهانهای کف کرده توی سفارت ریختند، نرفتند با آنها بجنگند " (119-118).**

وقتی "آذردخت" ساده اندیشانه میگوید مسبّین تحریک و اغوای مردم در دوره ی "قاجاریه" بوده اند و حالا دیگر آن روزگار گذشته است، دکتر "ارسلان صولتی" میگوید:

* **تئاتر بازی میکرد – خانواده طردش کردند و رفته بود و در تنهایی در خانواده ای ارمنی پناه گرفته بود. . . یادت باشد که اینجا، فرانسه و انگلیس نیست.**
* **کلیسا هم نداریم که در مراسم آن اُرگ بزنند و کسی با موسیقی مخالف نباشد. ملاها با موسیقی مخالف هستند. مردم هم حرف اینها را گوش میکنند نه حرف اینها، از ترس این پدر و پسر توی سوراخها رفته اند و پنهان شده اند. به موقع بیرون می آیند و پدر همه را در می آورند. . . صولتی برای این که او را نگران و ناامید نکند، به او نگفت که "قرّةالعین" شاعر هم میخواست وضع را عوض کند که با روسری خودش، خفه اش کردند. نگفت عصمت صفوی – که در تئاتر بازی میکرد ـ خانواده طردش کردند و رفته بود در تنهایی در خانواده ای ارمنی پناه گرفته بود. . .**
* **"موسیقی، صدای خدا است. اگر خدا دوست نداشت، پرنده ها نمیخواندند. . . من مطمئن هستم روزی صاحب یکی از بهترین اپراهای جهان می شویم. مطمئن هستم "ویولتّا" را خواهم خواند. "رودابه" را خواهم خواند. آرزویم این است که تمام "شاهنامه" را اپرا کنم. اپرای "شاهنامه" اپرای ایران است؛ اپرای فرهنگ و تمدن ایران است. فقط تصور کن در اپرای "وین"، "برلین" یا "نیویورک" اپراهایی به صحنه برود که بر اساس "شاهنامه" ساخته شده باشند. آن وقت دیگر کسی در غرب فکر نمیکند ایران کشوری عقب افتاده در صحرای برهوت، جایی در خاورمیانه است که مردمانش سوار شتر می شوند. ما با اپرای ایرانی می توانیم شکوه و عظمت ایران را به همه نشان بدهیم . . . " (120-119).**

نویسنده، فضای چیره بر سالهای پرآشوب 57-56 و آنچه را در "تالار رودکی" میگذشت، چنان ترسیم میکند که در هیچ کتاب تاریخی نمی توان خواند. جوّ حاکم بر جامعه ی ملتهب، صداها و اوهام و آرزوهای گروههای سرکوب شده

را بازتاب میدهد؛ مشت، جانشین عقل و خشم و آزمندی و فرصت طلبی، جانشین آرامش و شایسته سالاری می شود:

**" در تالار رودکی اما هنوز کسی جرأت نمیکرد آشکارا ابراز عقیده کند. باور نکردن، از بی اطلاعی نبود؛ از ترس بود. حسی پنهان میگفت اگر تغییری روی دهد، به نفع آنها نیست. البته این پنهان کاری و ترس، فقط در طبقات بالایی تالار وجود داشت. در طبقات پایین، در زیرزمین و انبار و پشت صحنه، داستان از قرار دیگری بود. کارکنان تالار، راهنمایان، نظافتچیها و کارگران صحنه در گروههای کوچک و در زوایای پنهان تالار جمع می شدند و پچ پچ میکردند. هم دوست داشتند اوضاع عوض شود، هم نگران بودند کارشان را از دست بدهند. حس کرده بودند که تالار رودکی، جایی در حکومت آینده ندارد. از به آتش کشیدن سینماها، از شکستن شیشه ی کافه رستورانها، تصویر آینده را می توانستند کم و بیش در ذهن ترسیم کنند**

* **" اگر اوضاع عوض بشه، این آت و آشغالها را بیرون میریزیم. "**

**این را "کرمعلی" بلیت فروش تالار گفت که خودش بیشتر از هرکسی در تالار از کمک همان هنرمندانی بهره برده بود که حالا آنها را "آت و آشغال" خطاب میکرد و میخواست بیرون بیندازد. کارکنان تالار و خصوصاً هنرمندان وقتی فهمیده بودند همسر کرَمعلی سرطان سینه گرفته است، از هیچ کمک مادّی و معنوی به او کوتاهی نکرده بودند.**

* **" این پفیوزها راست راست راه میروند و پول میگیرند اما کار سخت را ما باید انجام بدهیم. "**

**این را هم رضا ابطحی گفت که کمتر از هرکس دیگری در تالار کار میکرد.**

* **" اگر طرف دررفت، من یکی همه ی این اجنبی ها را بیرون میریزم و تالار را غسل میدهم. اینها، نجس هستند؛ شرابخوار هستند. "**

**این حرفِ جبّار، نظافتچی تالار، درست بود. هر شب که تالار را رُفت و روب میکردند، یک – دو بطر شیشه ی خالی و نیمه خالی شراب پیدا میکردند اما به جای این که دور بیندازند، آنها را میخوردند و شیشه های خالی را میفروختند " (151-149).**

1. *فرا-داستان، زبانی تصویری میخواهد:*

"لئونارد بیشاپ" ((Leonard Bishop می نویسد:

" از تصاویر ((images مثل تشبیه و استعاره برای واقعیتر کردن صحنه استفاده میکنند. تصاویر بر جزئیاتی تأکید میکند که احتمالاً در وضعیت عادی در میان دیگر جزئیات گم می شوند. بیان تصویری جزئیات، به جزئیات دیگر به طور ضمنی اشاره میکند: " تیرها همچون کولاکی از برف و باران از دیواره ی دژ باریدن گرفت ." در اینجا دیگر نیازی به توصیف کمان، پرتاب تیر، کماندار و دژ، نیست. تصاویر، جلوه ی نثر عادی را دوچندان میکند. به علاوه، بدون آنکه نیازی به توضیح و دخالت نویسنده باشد، طرز نگرش اشخاص را نیز بیان میکند " (بیشاپ، 1378، 60).

چنان که گفتیم، "فرا-داستان" خود-بازتاب" است؛ یعنی از خواننده میخواهد به جای محتوا، به خود زبان، فورم، قالب و دستور زبان داستان رجوع کند و بر "چگونگی بیان" داستان تمرکز کند نه بر "آنچه" گفته می شود. از آنجا که تخصص نویسنده، هنرهای نمایشی است، برای بیان مقاصد خود از زبان اپراهای معروف ایران و جهان کمک میگیرد. این گونه برخورد با رمان، به خواننده کمک میکند نه تنها با شناخته ترین اپراهای جهان آن هم از نگاه "آذردخت" برجسته ترین خواننده صدای "سوپرانو" در اجراهای "تالار رودکی" آشنا شود، بلکه نویسنده هم کمک میکند تا "سرّ دلبران" را در "حدیث دیگران" بازگوید. این انتقال مفاهیم، معانی و نیّات از رهگذر زبان و رفتار شخصیتهای اپراها، به خواننده هم کمک میکند تا تلویحاً و غیرمستقیم، با مقاصد نویسنده آشنا شود. یک اثر هنری مانند "فرا-داستان" باید "درنگ" ایجاد کند و خواننده را به تأمل برانگیزد، تحقیق کند؛ به این یا آن منبع و مرجع رجوع کند تا در باره ی این اپراها بیشتر بداند و بهتر بتواند وجوه مشترک میان شخصیتهای رمان و کسان اپراها را دریابد و با هم مقایسه و ارزیابی کند. وظیفه ی هنرمند، تقویت و تشدید تن آسانی خواننده نیست؛ بلکه برعکس ایجاد "تکلیف" یا به زحمت انداختن خواننده است. "شکلوفسکی" (Shklovsky) هم باور داشت که "صناعت هنر این است که چیزها را "ناآشنا" (unfamiliar) و شیوه ی بیان مقاصد را دشوار سازد و مدت زمان دریافت را طولانی کند، زیرا روند دریافت، خود یک غایت زیبایی شناختی است و باید طولانی شود " (ریوکین؛ ریان، 2000، 18).

"آذردخت" از همان روزگار کودکی به موسیقی و آواز بیشتر رغبت میورزد تا رشته ی پزشکی که پدر پزشکش دوست میدارد. به همین دلیل در یک میهمانی خانوادگی، بخشی از "اپرای لیلی و مجنون" را با صدای زیبا و حرکات نمایشی خود، اجرا می کند:

**" اشک از چشم او و میهمانها سرازیر شد. اول در نقش "لیلی" خواند:**

**نوش است یار اگر بکند صد جفا به من تا دشمنم نگوید و چون بیوفا به من**

**بی خورد و خواب شده چشم و هم تنم خون دلم شده است عزیز من، غذای من**

**سپس خودش را روی فرش نفیس تبریزی با تار و پود ابریشم انداخت که در وسط آن، ترنجی با نقش و نگار لیلی و مجنون بافته شده بود و وانمود میکرد که مُرده است. بعد آرام از جا بلند شد و در حالی که صدایش را کمی مردانه کرده بود، در نقش مجنون خواند:**

**عاشق، آن است که کند جانش فدا جانان را لایق جانان نیست راحت آنکه خواهد جان را**

**هر که عاشق، بایدش جان دادن اندر راه یار عاشقی که غیر از این است، دارد او نقصان را**

**باز خودش را روی فرش انداخت و وانمود کرد که این بار بر سرِ قبر لیلی افتاده و جان میدهد. دایه ی خانه به دستور قبلی آذردخت، آمد و فرش را از دو سو روی او کشید و اپرای خانگی "لیلی و مجنون" با خوانندگی و کارگردانی آذردخت به پایان رسید و به رغم درست نخواندن ابیات و قاطی کردن آنها، با تشویق پدر و مادر و میهمانهایی رو به رو شد که هم میخندیدند هم اشک میریختند؛ اشک برای مرگ لیلی و مجنون و صدای حزن انگیز آذردخت بود و خنده برای لحظه ای که آذردخت هنگام مرگ، کودکانه پاهایش را تکان میداد " (36-35).**

* اجرای خانگی "اپرای لیلی و مجنون" در حکم "پیش آگهی" برای مهر افکندن بعدی "بهادر" بر "آذردخت" است.
* این گونه اجرا، باز "پیش آگهی" دیگری برای تحقق و اجرای واقعی این اپرا در همان جایگاه واقعی اش "تالار رودکی" تحقق می پذیرد و "آذردخت" به آرزویش میرسد.
* "بهادر" تنها عاشقی است که مانند "مجنون" در این اپرا، جان بر سرِ عشق "لیلی خود" ("آذردخت") مینهد و بی آن که از او انتظاری داشته باشد، از او و شوهرش دورادور مراقبت میکند. او عضو انجمن اسلامی می شود، از "مسجد شیخ هادی" مسلسل یوزی میگیرد و در ماشین "ژیان" خود می گذارد و با اندکی فاصله از خانه ی آن دو، تمام روز و شب، خانه را زیر نظر میگیرد تا یک وقت اوباش قصد آن دو نکنند (191) و سرانجام در گوشه ای از زیرزمین انبار "تالار رودکی" از دوری او میگرید و میمیرد و تعفن جسدش، همگان را می آزارد (243).
* "لیلی و مجنون" استعاره هایی از "آذردخت" و "بهادر" است و نویسنده مقصود خود را به زبان تصویر، بیان کرده است.
* نمایش این اپرای کودکانه، روی فرشی تبریزی با نقشی از لیلی و مجنون اجرا می شود که می تواند استعاره ای از صحنه ی اپرا در "تالار رودکی" تهران باشد.

اپرای دیگری که تلویحاً و به زبانی استعاری و تصویری می تواند بیشتر نقد حال "بهادر" باشد تا "آذردخت"، "اپرای لا تراویاتا" (*La traviata*) به معنی "زن سقوط کرده" ((The Fallen Woman:1853 بر پایه ی رمانی از "الکساندر دوما" (Alexandre Dumas) ی پسر به نام "مادام کاملیا" (*La Dame aux Camélias*: 1852) نوشته شده و "جوزپّه وِردی" ((Giuseppe Verdi آن را به صورت اپرا درآورده است. در رمان، وجوه اشتراک و افتراق میان "آلفردو" (Alfredo) و "بهادر" از یک سو و "ویولتّا" ((Violetta و "آذردخت" آشکارا آمده است. نخست شما را به خانه ی مجلل "ویولتّا" بردیم تا از نزدیک با آن دو آشنا شدید و دریافتید که "آلفردو" در عالم خیال چگونه با صدای "تِنور" (صدای زیر مردانه) برای "ویولتّا" می خواند: " هیچ کس در جهان به جز من، تو را دوست ندارد. " (16). اینک دیگر باره در حالی به همان خانه بازمیگردیم که "آلفردو" در جهان واقع با معشوق بیوفای خود دیدار میکند:

**" آلفرِدو بالاخره به خود جرأت داد و از جای برخاست و زبان باز کرد. جام شراب خود را به سلامتی ویولتّا بالا برد و با قویترین صدایی که از حنجره ی یک تنور در سالنهای پاریس درآمده بود، خواند:**

**" بنوشید از این جام سرخوش**

**زیبا و شکوهمند**

**بنوشید به سلامتی جان . . .**

**بنوشید**

**که شراب**

**بوسه های عشق را گرمی می بخشد . . . " (17).**

اینک دوباره به رمان خود بازمیگردیم تا دریابیم تلقی "بهادر" و "آذردخت" از این اپرانامه ("لیبرِتّو: (libretto و اپراهای مشابه آن چیست و نویسنده در تلمیح به این اپراها چه دیدگاهی دارد؟

**"** **همان قدر که آذردخت به اپرا عشق میورزید، بهادر نیز به آذردخت عشق میورزید. عشق آذردخت به اپرا، تمنای تن نبود. ارضای شهوت نبود. عشق بهادر هم به آذردخت از همین جنس بود. بهادر اگرچه هر روز بیشتر از روز قبل به او فکر میکرد، به او دل می بست و دلش میخواست تمام کارهایی را که آذردخت دوست داشت، برای او انجام دهد، هرگز به خودش و در خلوت خودش اجازه نمیداد تا به چیز دیگری فکر کند: به زنانگی آذردخت، به مردانگی خودش. وقتی هم که بیش از اندازه به او فشار می آمد، میگذاشت تا هوا تاریک شود. به خیال خود لباسی می پوشید که شناخته نشود. یقه ی کت خود را بالا میداد تا صورتش پنهان شود. کلاهی به سر میگذاشت و راهی شهر نو در میدان گمرک می شد. ناخودآگاه در جست و جوی روسپی ای بود که شاید اندک شباهتی به آذردخت داشته باشد. ناامید و سَرخورده وارد اتاقی می شد و وقتی بیرون می آمد، در دستشویی متعفن روسپی خانه، بالا می آورد و تا یکی – دو ماه، هوس زن نمیکرد.**

**. . . تا متوجه می شد زنی [ از همکاران ] در پی او است، خودش را از او پنهان میکرد. . . هرچه بیشتر لیبرتوی اپرای لاتراویتا را میخواند، بیشتر به زوایای روح خودش، آلفردو، آذردخت و ویولتّا آشنا می شد. حسی ناشناخته به او میگفت آذردخت را از دست خواهد داد. . . بارها با آذردخت جرّ و بحث کرده بود چرا پایان تراژیک "لاتراویتا" را تغییر نمیدهد؟ بهادر نمیخواست ویولتا بمیرد، حتی روی صحنه. نمیخواست در بستر بیماری از مرض سل بمیرد. دوست داشت و باور داشت که آلفردو می تواند او را سوار کالسکه کند و به سواحل آفتابی "نیس" ببرد و بگذارد تا آفتاب، سلولهای ریه ی مسلول ویولتا را نابود و او را درمان کند. او دلش نمیخواست آلفردو با صدای "تِنور" برای ویولتا مویه سر دهد:**

**" عشق، شادی زودگذری است با عمری کوتاه**

**عشق، گلی است شکننده که پژمرده می شود . . . "**

**بهادر هر وقت به این قطعه از اپرا میرسید، حرفهای مادر را در باره ی نفرین نشنیده میگرفت و موتسارت را نفرین میکرد؛ موتسارتی که نیاز به نفرین بهادر نداشت و خود به نفرین ازلی گرفتار آمده بود و در فقر با بیماری و دیوانگی جان داده بود. " (124-122).**

جمعه ای درِ اتاق "بهادر" به صدا درمی آید و "آذردخت" با یک جعبه ی شیرینی و دسته ای "گل زنبق سفید" وارد می شود. دیداری که برای او غیر منتظره است. گل "زنبق سفید" همان گلی است که "ویولتّا" دوست میداشت و "آلفردو" هر روز برایش میفرستاد بی آن که "ویولتا" بداند فرستنده اش کیست؛ همان گلی که وقتی "ویولتا" برای آخرین بار چشمهایش را باز کرد، آن را دید و برای آخرین بار بست (128).

اما ارزشهای تصویری زبان رمان، تنها به همین همانندیها و مشترکات، محدود نمی شود. ارزش زبان تصویری این اپرا، همانندی میان "ایران" در آستانه ی انقلاب با بیماری سل برای "ویولتّا" و "آذردخت" هم هست. مرگ "ویولتا" همان مرگ "آذردخت" و "سل" همان است که به جان "تالار رودکی" می افتد و مانند جذام، آن را میخورد و می تراشد. پرده ی مخملین صحنه هنگامی پایین می آید که بینندگان اپرا "ویولتا" یا "آذردخت" را در حالی می بینند که در آغوش "آلفردو" یا "بهادر" میمیرد:

**" خاموشی صدای ویولتا در آن شب و روی صحنه ی تالار رودکی، خاموشی همیشگی ویولتا در اپرا بود. در هیچ صحنه ی دیگری، او برای همیشه خاموش نشده بود. اما آن شب خواند و برای همیشه خاموش شد. برای همین بود که بهادر – که در پشت صحنه ایستاده بود – هق میزد و فریاد میکشید: "نمیر ویولتا! نمیر " (138-137).**

1. *فرا-داستان با شگرد روایی رخدادهای دلالتگر، سرشار می شود:*

"رخدادهای دلالتگر" (( significant events به اتفاقاتی ظاهراً کوچک و کم اهمیت گفته می شود که معنادار است. در رمان "گذری به هند" (*A Passage to India*: 1924) نوشته ی "مورگان" ((E. M. Forster یک "رخداد دلالتگر" وقتی است که سرگرد "کلندِر" ((Callendar کالسکه ی یک نفر هندی را تصاحب میکند بی آن که توضیحی در این مورد بدهد. این گونه رفتار، نشان میدهد که برخورد یک نفر افسر ارشد انگلیسی با هندیان استعمار شده، تا چه اندازه تبعیض نژادانه و غیر انسانی است. یا وقتی خانم "مور" (Moore) با زنبوری که به جای نشستن بر شاخه ی درخت، روی جارختی خانه ی او جا خوش کرده، برخوردی انسانی و عاطفی نشان میدهد، رخدادی دلالتگر است و تلویحاً به سنت همزیستی مسالمت آمیز انسان و حیوان در جامعه ی هند اشاره میکند که خانم "مور" به آن احترام میگذارد و او را مانند دیگر انگلیسیها، نمیراند، نمیکشد و دشنام نمیدهد (گراور، 1988، 128).

با این همه، نویسنده در این رمان، از "رخدادهای دلالتگر" هنرمندانه تر سود میجوید؛ به این معنی که خواننده را هوشیار نگاه میدارد تا بفهمد قرار است چه اتفاقی بیفتد؛ اتفاقی که گاه در داستان آشکارا گفته نمی شود و خواننده باید با کوشش ذهنی خود آن را دریابد. "گریه کردن آذردخت" در اتاق "بهادر" یک "رخداد دلالتگر" است:

**" هنوز مادرجان [= صاحبخانه] از پله ها پایین نرفته بود که اشک از چشمهای آذردخت سرازیر شد و بعد از چند لحظه نتوانست خودش را کنترل کند و بغضش ترکید. این، شوک دوم در آن روز جمعه برای بهادر بود. آذردخت و گریه؟ زنی که همه در هنرستان موسیقی و تالار رودکی از او حساب می بردند و کسی جرأت بگو مگو با او را نداشت؛ کسی که حتی بعضیها در غیاب، او را زن سنگدلی میدانستند که گذشت در کار نداشت " (131).**

* گریه ی "آذردخت" به این دلیل است که ایفای نقش "ویولتا" را - که آن همه تمرین کرده و آرزویش بوده است – به "فخرالزمان" نامی داده اند که همسر "مظفر افشار" است. این زن به کمک شوهر و ارتباط با خواهر "مهرداد پهلبُد" وزیر فرهنگ و هنر و این خواهر با ارتباطی که با "شمس" خواهر شاه داشته، توانسته این نقش را از "آذردخت" بگیرد.
* "پهلبُد" داماد "شاه" است و خواهرش مستقیماً با خواهر "شاه" تماس گرفته و بی آنکه در برابر کسی جوابگو باشد، به آسانی می تواند و اختیار دارد از موضع قدرت، هر نقشی را به هرکه دوست دارد، بدهد.
* در هنر "اپرا" خوانندگی اهمیت دارد، نه کارگردانی. در اروپا وقتی بخواهند رزومه ی کسی را ارزیابی کنند، به "خواننده" اهمیت میدهند و امتیاز به شمار میرود و "آذردخت" فرصت طلایی خوانندگی در اپرای "لاتراویتا" را از دست داده و به این دلیل، بر او گران آمده است. درد "آذردخت" حق کشی و تباه شدن ده سال رنج و پیگیری برای احداث "تالار رودکی" و وساطت و همراهی ملکه با او است.
* این که "آذردخت" سفره ی دل خود را پیش "بهادر" باز کرده، نشان میدهد تا چه اندازه به اعتبار عاطفی به او نزدیک است و به همین دلیل به دیدن او آمده است.
* یک "رخداد دلالتگر" دیگر در همین صحنه "قلیان کشیدن" او است. کشیدن قلیان، تلویحاً به معنی کوشش برای خودتخدیری و فراموش کردن رخدادی تلخ و غیر قابل تحمل است؛ به ویژه که کشیدن قلیان برای صدای "آذردخت" به منزله ی سم است. او از خوردن مشروب، کشیدن سیگار و بسیاری از دیگر چیزهایی که به تارهای صوتی او آسیب میرساند، برحذر شده است، حتی گریستن.

سومین "رخداد دلالتگر" وقتی است که "آذردخت" در اوج تنهایی و درماندگی به حیاط خانه میرود:

**" مشت اول آب را که به سر و صورت زد، تا بن استخوان لرزید. مشت دوم را که پر از آب کرد، صدای رگبار گلوله هایی آمد که در همان نزدیکیها از تفنگها شلیک می شد. ترسید و جیغ زد و کلاغها قارقارکنان از روی درختهای گردو و چنار پریدند " (205).**

* در حالی که "آذردخت" به این نیّت به کنار حوض رفته تا وضو بگیرد و نماز بخواند و پس از آن، برای سلامت شوهر و بهادر دعا کند، صدای شلیک گلوله از نزدیک، از اعدام و قتل نزدیکترین کس به او یعنی شوهرش "صولتی" خبر میدهد. چنان که میدانیم، خبر اعدام "دکتر ارسلان صولتی" را "بهادر" در روزنامه خوانده است (240).
* با آن که "کلاغ" به اعتبار اسطوره ای نمادی از "کنجکاوی"، "هوشیاری" و "خبر رسانی" است، با توجه به "همبافت" (context) یعنی شیوه ی به کار رفتن نمادی در متن و بافت صحنه و پرواز از روی درختان، "شوم بودن" را به ذهن متبادر میکند و تلویحاً به این معنی است که او خود نیز از آسیب و ترکش انقلاب، ایمِن نخواهد ماند و از شوهر، جدا خواهد افتاد. "کلاغ" در ادبیات اسطوره ای و فرهنگ و زبان عرب، نمادی از "جدایی" است و در کتاب تاریخ "نقثة المصدور" نوشته ی "نورالدین زیدری نسائی" از تعبیر "غراب البَین" یعنی "کلاغ جدایی" یاد شده است. خواننده ظاهراً در رمان از سرنوشت تباه او نشانه ای نمی بیند. آیا او هم مانند "ویولتا" مرده است؟ مگر "آذردخت" خود نقش او را در اپرا ایفا نکرد؟ مگر "ویولتا" به بیماری سل نمرد؟ مگر "آذردخت" تارهای صوتی و حنجره ی طلایی خود را از دست نمیداد؟ مگر او خود در اپرای "ارواح وِرسای" (*The Ghosts of* *Versailles*) در نقش "ماری آنتوانت" ((Marie Antoinette شاهزاده خانم اتریشی و همسر "لویی شانزدهم" ((Louis XVI آخرین امپراتور فرانسه ی پس از انقلاب در میدان "کنکورد" ((Concorde "پاریس" گردن زده نشد؟ مگر خود در این اپرا نخوانده بود:

**" پرنده ای طلایی بودم**

**در باغی از درختان نقره**

**مرا به مراسم عروسی ام می برند**

**به حجله ی مرگ**

**مرا با خود نبرید**

**من بیگناهم**

**من بیگناهم " (232).**

بیگمان او از اعدامی سخن میگوید که در رمان به آن اشاره نشده و نمی بایست می شد، اما خواننده درمی یابد.

منابع:

بیشاپ، لئونارد. *درسهایی در باره ی داستان نویسی.* ترجمه ی محسن سلیمانی.تهران: انتشارات سوره، 1378.

ملک پور، جمشید. *اپرای خاموشی صدا در تالار رودکی.* تهران: انتشارات افراز، 1398.

Allen, G. *Intertextuality*. London: Routledge*,* 2000. Cited in *The Matrix and the Alice Books.* By: Voicu Mihnea Simandan, 2010, pp. 14-18.

Cuddon, J. A. (revised by C. E. Preston)*. Literary Terms and Literary Theory.* Penguin Books, 1999.

Currie, Mark (Ed.). *Introduction to Metafiction.* New York: Longman Group. 1995.

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

Hendricks, William O., *A Rose for Emily: Syntagmatic Analysis. PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature,* 2 (1977), 257-295 ©North-Holland Publishing Company.

House, Richard. *Psychopatology, Psychosis and the Kundalini: postmodernism, perspectives on unusual subjective experience.* 2010.

Kristeva, J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Leon S. Roudiez (ed.), T. Gora *et al* (trans.). New York: Columbia University Press, 1980.

Rashid, Noah Marshall; Schnable, Sarah. *Metafiction and JM Goetzee's Foe.* March 22, 2001.

Rivkin, Julie; Ryan, Michael. *Literary Theory: An Anthology.* Oxford, Blackwell Publishers, 2000.

*Wikipedia*: the free encyclopedia, 2020.