**خوانش مدرنیستی رمان "تعبیر یک خواب طولانی" از "لیلا قیاسوَند"**

"مدرنیسم" ((Modernism در تغییر جهتی مدرن نسبت به حساسیتهای زیبایی شناختی و فرهنگی در هنر و ادبیات پس از جنگ جهانی اول ریشه دارد؛ به قول "الیوت" ((Eliot دیگر آن جهان قانونمند، ثابت و واقعاً معناداری که در نگرش قرن نوزدهم به آن باور داشتند، نمی توانست با چشم انداز بیکران پوچی، ناامیدی و نابسامانی ای که در تاریخ معاصر پدید شده بود، سازگار باشد. به این ترتیب، "مدرنیسم" در حکم گسستی از اخلاقیات بورژوایی عصر "ملکه ویکتور (Queen Victoria: 1837-1901) "و در نقطه ی مقابل خوش بینی قرن نوزدهم قرار داشت که تصور میرفت عقلانیت، خردوَرزی، فن آوری و دستاوردهای علمی بتواند جامعه را به جانب پیشرفت اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و انسانی رهنمون سازد. "مدرنیسم" سیمای ناامیدانه ای از فرهنگ در وضعیتی نابسامان ترسیم میکند. همین ناامیدی و بدبینی، به نوعی بی عاطفگی، بی اعتنایی انسانی و نسبی بودن اخلاق می انجامید.

در ادبیات غرب، این جنبش یادآور آثار نویسندگانی مانند "وولف" ((Woolf، "جویس" (Joyce)، "کافکا" (Kafka) و "پاوند" ((Pound و دیگران است. این هنرمندان در کوشش خود برای نفی بار زیبایی شناختی رمان در آثار رآلیستی، به گونه های دیگری از روشها و شگردهای زیبایی شناختی روی آوردند. به قول "جان بارت" ((J. Barth:

" روگردانی از جریان خطی در روایت، بی توجهی به انتظارات قراردادی از نوع ضرورت "وحدت" ((unity، "انسجام معنایی" (coherence)، "طرح" ((pattern، "پیرنگ" (plot)، "شخصیت پردازی" ((characterization، شیوه ی "گسترش" ((development داستان، نحوه ی چیدمان طنز و بافت مبهم زمان به گونه ای است که گویی معنای اخلاقی و فلسفی کنش ادبی، مورد تردید قرار گرفته است. گزینش لحن استهزاآمیز به قصد معرفی تظاهر بورژوازی به عقلانیت، تأکید بر تضاد میان آگاهی درونی با گفتمان عقلانی و عینی، گرایش به تحریف و دگرسانی ذهنی، در حکم تأکیدی بر ناپایداری جهان اجتماعی بورژوازی قرن نوزدهم به شمار میرفت " (بارت، 1984، 68).

رمان "تعبیر یک خواب طولانی" نوشته ی "لیلا قیاسوَند" یک اثر مدرنیستی موفق است و من میکوشم خوانشی "مدرنیستی" از آن ارائه دهم و سازه ها و عناصر ساختاری مدرنیستی آن را کشف و معرفی کنم:

1. *مدرنیسم، بر دشواری و تیرگی زبان استوار است:* پروفسور "جان لای" (J. Lye) در مقاله ی "اوصاف ادبیات

مدرنیست" ((*Some Attributes of Modernist Literature* می نویسد:

" زبان اثر مدرنیستی بر خلاف داستان رآلیستی، پیچیده است؛ شفاف نیست؛ تیره و مبهم است. چند معنایی است و معانی تلویحی و ضمنی دارد. زبان آن، برای اشاره به واقعیات روزمره به کار نمیرود. نخبه گرا و غیر عامیانه است " (لای، 1997).

رمان "تعبیر یک خواب طولانی" ـ همان گونه که از عنوانش برمی آید ـ رمانی دشوار فهم است، زیرا بازتابی از خوابهای طولانی و پیوسته ی روزانه و شبانه ی راوی اول شخص زنی به نام "آلیش" است که از ده سال پیش شوهرش

"امیر" از او جدا شده (12) و تنها زندگی میکند. میان زندگی واقعی و کابوسهایش، تقریباً تفاوتی محسوس وجود ندارد و هر دو مبهم و پرسش انگیز است؛ مثلاً یک جا از جوانی میگوید که برای نخستین بار او را در کوچه ی خودشان دیده و مهرش به دل گرفته است:

**" انگار سالها پیش دیده بودمش. نسیمی خنک داشت از پایین کوچه میوزید و برگ درختان را هُل میداد به طرف خانه ی ما. ایستاده بود کنار دیوار آجریِ کوتاه حیاط ما و داشت با نگاهش مرا می بلعید. وقتی ازش پرسیدم "اینجا چه میخواهید؟" ناگهان دود شد و به هوا رفت. با پلک به هم زدنی محو شد؛ انگار نه انگار زمانی کسی به دیوار حیاط ما تکیه زده است. مامان گفت: تو خیالاتی شده ای. کدام مرد؟ از این کوچه ی بن بست که کسی رد نمی شود. بر فرض هم بوده، به تو چه؟ " چیزی، راه گلویم را بسته بود و نفسم را بند آورده بود. گفتم: " بود؛ هست. خودم چند بار دیدمش. " و از ته دل فریاد زدم: " کاش بیاید! " آپارتمان بوی او را میدهد. راه پله، پارکینگ، هر جا را نگاه میکنم، او را می بینم. شبها کابوس می بینم و وقتی بیدار می شوم، صدای نفسهایش را می شنوم و از خودم خجالت میکشم. کاش یکی پیدا بشود و مرا از خواب چند ساله بیدار کند. . . قبل از این اتفاق خواب دیده بودم. قبل از این که به این خانه بیایم، دلم میخواست خوابم تعبیر داشته باشد و برای امیر تعریفش کنم. . . فقط توانستم منتظر بمانم؛ منتظر معجزه ای شاید " (قیاسوَند، 1398، 8)**

* قید تردید و شک "انگار" در آغاز عبارت، نشان میدهد که خودِ راوی هم در آنچه فکر میکند دیده است، تردید دارد. قید "انگار نه انگار" نیز این گمان و عدم قطعیت را بیشتر تقویت میکند. جمله ی "ناگهان دود شد و به هوا رفت" به گونه ای شفافتر، نشان میدهد راوی دچار خطای بصری شده یا در عالم رؤیا او را دیده است.
* تأکید مادر بر این که "تو خیالاتی شده ای" و "از این کوچه ی بن بست کسی رد نمی شود" نشان میدهد احتمال خیالاتی شدن دخترش کم نیست. این که "آلیش" ادعا میکند خودم چند بار دیدمش" مدّعا قابل اثبات نیست. آگر واقعیت داشت، چرا به گونه ای عینی این عاشق یک یا چند بار در خیابان او را دنبال نکرد و پیامی و آدرسی و نشانی از خود به جا و قول و قراری نگذاشت؟ آخر عاشق مثل غول چراغ جادو که پدید و ناپدید نمی شود.
* این که "آلیش" ادعا میکند آپارتمان و راه پله و پارکینگ بوی او را میدهد، وقتی می تواند واقعیت داشته باشد که دست کم یک بار در عالم واقع، به داخل خانه آمده باشد یا ماشین خود را در حیاط خانه ی آنها پارک کرده باشد و از راه پله با هم بالا رفته باشند. این خیالات ـ که همیشه با ادعا همراه است ـ در نهایت می تواند آرزوی یک دختر جوان و تنها باشد که طبق معمول مانند جوانی را همانند شاهزاده ای زرین کمر و سوار بر اسب سپید به خواب بیند که آرزویش را دارد. "آلیش" میگوید قبل از این که به خانه ی شوهرش "امیر" بیاید، این اتفاق را در خواب دیده است و دلش میخواسته این خواب، عملاً تعبیر شود و به تحقق بپینودد و "کار به دولت حواله شود". دختران جوان و تنها از این خوابهای طلایی زیاد می بینند. جدّی نباید گرفت.

در آپارتمانی که "آلیش" و همسرش زندگی میکنند، دو مرد دیگر هم هستند. نخست "آقای میم" که همسری بیمار و دختر و نوه ای دارد و جز همسر، بقیه در خارج زندگی میکنند. مرد هم مانند "آلیش" به شدت احساس تنهایی میکند، زیرا همسرش بیمار است و "آلزایمر" دارد و حتی "الیش" را با عروسش، عوضی میگیرد (12) و باید تمام روز تا شب از او مراقبت کند. او هم از تنهایی رنج می برد (34) و مرتب از "آلیش" میخواهد به او سر بزند. با آن که "آقای میم" در "آلیش" طمع نکرده و نظری سوء به وی ندارد، "آلیش" در عالم پندار، چنین تصوراتی دارد:

**" آقای "میم" را به خواب میدیدم که آرام آرام نزدیکم می شود. می آید جلو و از فاصله ی خیلی نزدیک ـ طوری که نفس نفسهاش را بشنوم ـ دستش را به طرفم دراز میکند و من بی هیچ ممانعتی میگذارم که تنم را لمس کند. به نظر می آمد راه فراری نداشتم؛ انگار قفل شده بودم توی خواب " (39).**

این گونه کابوسها ناخودآگاهانه، میل طبیعی "آلیش" را برای همکناری و همنفسی با شخصی غایب نشان میدهد و در جایی دیگر وقتی "آقای میم" قبض آپارتمان "امیر" را به او میدهد، نشان میدهد که مِهری پدرانه نسبت به او دارد و "آلیش" دل نگرانیهایش را فراموش میکند:

**" دیدنش مرا از هرچه خیالات بود، جدا میکرد؛ از سردرد و سرگیجه، از فکر رستوران و امیر و هرچه را که دیده بودم، از کلّه ام میریخت بیرون. لمس انگشتهاش، گرمای لذت بخشی در تنم به جا گذاشت. قلبم شروع کرد به کوبیدن. آقای "میم" انگار که متوجه بیحالی ام شده باشد، زودتر از ما رفت و دکمه ی آسانسور را زد. نزدیکم شد و گفت: " ممنون برای کمک دیروزتان. " تازه یادم افتاد که باید سری بهشان میزدم. تمام مدت دلم میخواست یک روز که حال زنش را می پرسیدم، بگوید: "هیچ، دیشب مُرد." حالا که او رفته. نه، آخر او چه تقصیری داشت؟ آیا من وجهه ی انسانی خودم را از دست داده بودم؟ " (77)**

* این که دیدن "آقای میم" او را از دلشوره های پیشین دور میکند یا زودتر میرود و درِ آسانسور را برای این دختر مریض احوال باز میکند، نشان میدهد که رفتاری "پدرانه" دارد و اصلاً "آلیش" سیمای "پدر" را در او می بیند و به همین دلیل هم گهگاه سوپی می پزد و یک کاسه برایش می برد تا در ضمن، حال همسرش را بپرسد و او را ببیند (94). "آقای میم" او را آشکارا "دخترم" خطاب می کند (95) پس نمیتواند در عالم واقع، پندار و رفتاری کامخواهانه در راستای او داشته باشد.
* این که "آلیش" ناخواسته آرزوی مرگ همسر "آقای میم" دارد، برخلاف پندار باطلش، نشانه ی بدخواهی او نیست. "آلیش" در مرگ همسر او، مرگ دلخواه خود را آرزو میکند، زیرا بارها آرزوی مرگ دارد و آشکارا میگوید: "دلم میخواست از روی پله ها سُر بخورم و با سر فروبروم توی برف" (74). این گونه آرزوهای غریب و دشمن کامانه، از روان پریشی "آلیش" نشان دارد و خواننده نباید بر ظاهر متن، دل نهد. معنی واقعی متن، همان نیست که شخصیت داستان یا نویسنده می گوید و می نویسد. داستان مدرنیستی، "خواننده گرا" (reader oriented) است.

چنین پندار باطل دیگری را هم "آلیش" در جهان "رؤیا" در دکتر "ص" می بیند و خواننده را به راه خطا می برد. "آلیش" خودش کم گیج نیست، خواننده را هم گیج میکند:

**" دکتر "ص" آمد و ایستاد رو به روم. . . لیوان آب هم دستش بود. دلم گرفت و سلانه سلانه برگشتم سمت در. با عجله آمد دنبالم. صدای صندلهاش روی سرامیک سفید و براق مثل سیلی میخورد توی گوشم. در را که باز کردم، رسید پهلوم. با دست، در را گرفت و نگذاشت بیشتر باز شود: "می روی؟" گیج بودم و نمیدانستم کجا هستم. به ذهنم فشار آوردم تا ببینم او کیست و من چرا آنجا هستم. یادم نیامد. ساکت و بیحرف رفتم بیرون " (109-108).**

* بدگمانی در راستای "دکتر ص" بی وجه است. دکتر از سر دلسوزی میخواهد به "آلیش" آب بدهد. او احساس میکند "آلیش" مراقب حال خود نیست. هدفش کمک به او است. میخواهد بیشتر بماند تا با او حرف بزند و مشاوره ی پزشکی و روانی بدهد. "دکتر ص" نیز سن و سالی دارد. تنها است اما از همسرش جدا شده و دوست دارد همدمی داشته باشد اما تصور نمیرود خیال داشته باشد زنی بیمار جسمی و روان پریش مانند "آلیش" را به همدمی و دوستی برگزیند. اگر قرار باشد "دکتر ص" زنی را به عنوان دوست برگزیند، بهترین گزینه "زری" است که هم مجرد است، هم شیفته ی زندگی و در زندگی جز عیش مُدام و غنیمت شمردن تمام آنات عمر چیزی نمی طلبد و در همان حال به شدت مهربان است و برای "آلیش" همان نقش مادر را ایفا میکند (79) و قراینی هم هست که نشان میدهد میان او و "دکتر، پیوندی عاطفی و دوجانبه هست (86).
* یک قرینه ی دیگر که نشان میدهد "دکتر ص" در قبال "آلیش" قصدی ندارد، این است که اتفاقاً "آلیش" در سیمای "دکتر ص" همان چهره ی پدر خود را می بیند و "جریان سیال ذهن" این همانندی را ثابت میکند:

**" برگشتم و دکتر "ص" را نگاه کردم. لبخند زد و گفت: "عزیزم!" بابا بود که در یک متری ام نشسته بود. موهاش سفیدِ ابریشمی شده بود. خواستم بلند شوم و دست بیندازم دور گردنش، ولی نشد " (82).**

واژه ی "عزیزم" را در عالم خیال، پدر گفته و از توصیفات "آلیش" چنین برمی آید که میان برخورد محبت آمیز "دکتر ص" و پدر، شباهتی بوده که باعث این "تداعی ذهنی" یا "همخوانی اندیشه ها" ((association of ideas شده است. وقتی "زری" مانند مادری دلسوز، انبوهی از قرصهایی را که "امیر" گرفته تا به خوردِ "آلیش" بدهد، به "دکتر ص" نشان میدهد و می گوید: " روزی یک مشت از این قرصها میخورد " و تأکید میکند که "چند سال است" دکتر فوراً خوردن آنها را منع کرده، نسخه ای می نویسد و به "زری" میگوید فوراً این آمپول و سِرُم را بگیرید و بیاورید، "آلیش" بیشتر متوجه شباهت میان پدر و دکتر می شود و به یاد پدر می افتد: " صدای بابا از جایی نامعلوم می آمد که میگفت: "عزیزم! " (83).

* اصلاً همین که چرا "آقای میم" و همسرش و "دکتر ص" اسم ندارند، خودش نوعی "ابهام" ((ambiguity ایجاد میکند. خواننده سرانجام هم نمیفهمد نام پدر و مادر "آلیش" و جوانی که بر او پدید آمده و ناگهان ناپدید شده، کیست. در این رمان تنها سه نفر اسم دارند: "آلیش"، "امیر" و "زری". من تصور میکنم که نویسنده بر شگردها و قانونمندیهای "رمان مدرن" اِشراف دارد و آگاهانه مبهم و هنجارشکنانه می نویسد.

1. *مدرنیسم، بر ثبت اشارات ذهن شخصیت تأکید دارد:* "وولف" در مقاله ی "داستان مدرن" *Modern Fiction*))

ـ که نخستین بار در 1919 انتشار یافته است ـ به مقایسه میان نگاه نویسندگان رآلیست و مدرنیستها می پردازد و ضمن خرده گیری از نویسندگانی رآلیست چون "بِنِت" ((Bennett و "گالزوُرثی" (Galsworthy) و "وِلز" ((Wells آنان را متهم می کند به این که تنها به واقعیات بیرون نظر داشتند و به احوال درونی و ذهنیات کسان داستانهایشان بی اعتنا بودند. وی اینان را "ماده گرا" یا "ماتریالیست" میخواند:

" این نویسندگان به این دلیل مادّه گرا شمرده می شوند که هیچ گونه علاقه ای به ذهن و روان شخصیتها 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 دید ماتریالیستی آنان جدا خواهد کرد و تا آنجا که ممکن باشد، راه خود را مؤدبانه در پیش خواهد گرفت، حتی اگر به بیابانی منتهی شود که در آن، تنها ذهن و روانی وجود داشته باشد " (وولف، 1984، 158).

ویژگی و ارزش برجسته در این رمان، همین "خودکاوی" و ثبت ریزپردازانه ی ذهنیات "آلیش" است. او بیمار تنی و روانی است. "طب روان ـ تن" (Psychosomatic) یک شاخه ی میان رشته ای از پزشکی است که به مطالعه ی نظری و بالینی روابط دوجانبه میان تن و روان می پردازد و تأثیرات هر یک را بر دیگری مطالعه میکند؛ مثلاً نشان میدهد که چه بسا بیماری "I. B. S." یعنی اختلالات مربوط به زخم معده و دردها و بیماریهای مربوط به روده ی بزرگ، ناشی از برخی از "استرس" ها باشد یا حتی برخی از سرطانها، گاه زیر تأثیر افکار، احساسات و وضعیت عمومی بهداشت روانی پدید شئوند (ویکیپدیا، 2021). "آلیش" به اصرار شوهر، هر روز مشت مشت قرصهایی میخورد تا گویا عقیمی اش درمان شود اما خوردن همین قرصها در طی چند سال، باعث "زخم معده" می شود چنان که در جایی آشکارا میگوید اگر قرصها را نخورده و در آشغالدانی ریخته ام " از لجم این کار را کرده ام؛ به خاطر سوزش معده ام؛ از این که خوردن قرصها برایم شده یک وظیفه " (39). افزون بر این، "استرس" ناشی از عقیمی، هراس از ناباروری و تحقیر و بیمهری شوهر، باعث می شود مرتب کابوس ببیند و به بی میلی او به خوردن صبحانه یا هر نوع غذایی بینجامد. چنین شخصیتهایی در آثار ادبی، بیشتر با خیالات، ذهنیات، افکار و احساساتی درگیر می شوند که حیات روانی آنان را به خطر می اندازد و طبعاً بخش قابل اعتنایی از رمان، بازتاب بیمارگونه ی همین عوارض و نشانه های "طب روان ـ تن" است و تنها "داستان مدرن" به نیکی می تواند آنها را بازتاب دهد.

نخستین نمونه ای را که نقل میکنم، درهم تنیدگی عین و ذهن است؛ یعنی هم نمودهایی از واقعیت عینی از حیات زناشویی او دارد، هم نشانه هایی از کنشها و پرشهای ذهنی. هم خود را میکاود، هم جلوه هایی از رفتار لجوجانه ی شوهر را ترسیم میکند که چگونه میکوشد قرصهای نخورده را به زور به خوردش بدهد:

**" با دست، چانه ام را پایین کشید و گفت: " قورت بده." دستش را پس زدم و قرصها ریخت روی زمین. توی چشمهام نگاه رد و بی حرف رفت سمت اتاق خواب. وقتی میرفت، انگار قدمهاش را روی سرِم میگذاشت. گاهی وقتها دلم میخواست خودم را حلق آویز کنم. گاهی میرفتم روی بالکن و می ایستادم لبه ی دیوار کوتاه و میخواستم قال قضیه را بکنم. میخواستم بساطم را جمع کنم و بروم تنگ مُرده ها و کنار قبر مامان بنشینم. مامان کجا خوابیده؟ یادم نمی آید. چه قدر طول میکشد که بروم بغلش و نمِ اشکی بریزم که انگار ده ساله ام. هیچ چیز بدتر از احساسات گنگ زنی میانسال نیست که هنوز نمیداند عشق چیست. از کجا شروع می شود و به کجا ختم می شود. . . رفتم توی تخت. میخواستم همه چیز را توضیح بدهم. توی دلم خیلی حرفها داشتم برایش. میخواستم بگویم که از لجم این کار را کرده ام . . . میخواستم بهش بگویم من ناخوشم و ازش برای دیدن خوابهام عذرخواهی کنم. بعد ببوسمش و برای هر بوسه، کلّی وقت بگذارم، ولی نگذاشت. رویش را برگرداند و خوابید. اگر نمیخواست حرف بزند، آسمان به زمین هم می آمد، حرف نمیزد. توی گوشم صدای قارقار کلاغهایی بود که زار میزدند: پشت پنجره، روی شاخه ها و پیش چشمم، مردی بود که سنگ اول را در دستهاش رو به من، بالا گرفته بود " (39-38).**

نمونه های بعدی را از عباراتی برمیگزینم که ارزشهای ناظر به "جریان آگاهی" (stream of consciousness) یا به اصطلاح رایجتر "جریان سیّال ذهن" در آن برجسته تر است و میکوشم هنجارهای غالب بر این شگرد روایی را نیز مورد کاوِش قرار دهم. "ویلیام جیمس" (William James) در دومین فصل کتاب "اصول روان شناسی" (*The Principles of Psychology*) خود با عنوان "سخنانی با معلمان در مورد روان شناسی و با دانشجویان در باره ی برخی آرمانهای زندگی" (*Talks to teachers on psychology and to students on some of life's ideals*) می نویسد:

" در بیشتر پهنه های "آگاهی" ما، همیشه هسته ای از "احساس" هست که خیلی برجسته تر است؛ مثلاً شما از طریق چشم خود، احساسات خاصی نسبت به صورت و قیافه و از رهگذر گوشتان، احساساتی در قبال صدای من دارید. "احساسات" مرکز یا کانون و "افکار" جنبه ی حاشیه ای و فرعی دارند " (جیمز، 2005، تأکیدها از من است).

"آقای میم" به "الیش" خبر داده که همسرش در حمام از حال رفته و "آلیش" به حمام میرود. به شتاب گذر زمان، تغییر مکان، تداعیهای ذهنی و رفت و برگشت رخدادها و آنچه بر "آلیش" میرود، دقت کنیم:

**" داخل اتاق خواب، درِ حمام باز بود. خانم "میم" روی کاشیهای صورتی رنگِ ملایم، رنگ پریده به نظر میرسید. با نور ملایمی که به صورتش خورده بود، مامان را می آورد جلو رویم. وحشت کرده بودم و چشمهام سیاهی میرفت. از جنازه می ترسیدم و اصلاً نمیدیدم چی را دارم بلند میکنم. سرش توی بغلم بود وقتی از شیشه ی ماشین، بیرون را نگاه میکردم و ماشین چه قدر با سرعت میرفت و درختها و خانه ها و هر چیزی را که آن بیرون بود، به عقب پرت میکرد. مامان را پیچیده بودیم توی پتو؛ طوری که فقط موها و کمی از پیشانی اش معلوم بود. سعی کردم به زمان فکر نکنم که هر لحظه به گذشته پرتابم میکرد؛ به مامان فکر نکنم که آمده بود و با لبخند ایستاده بود روبه روم. اصلاً چرا مامان آمده بود آنجا؟ چرا هر لحظه مراقبم بود؟ گفته بود: " تا مطمئن نشده م حالت خوب است، از کنارت جُم نمی خورم. " آب شرّه میکرد روی کتفش. دستم را بردم زیر سرش، چند پاره استخوان، و با دست دیگرم آهسته زدم به صورتش. لرزی تمام وجودم را گرفت. نمی توانستم آرام بگیرم. فقط گفتم: "خانم میم! خوبید؟ " (33-32).**

* "خانم میم" از حال رفته و حالت و وضعیتی چون مردگان و جنازه مانند دارد. این "شباهت" او را به یاد جنازه ی مادرش می اندازد که دو سال پیش درگذشته است. از آن بخش از عبارت که "آلیش" از ترسیدن از جنازه و گرفتن سر جنازه در بغل خودش به بعد میگوید، دیگر به "خانم میم" ربطی ندارد و به تمامی، یادآوری مرگ مامان و حمل او به گورستان است. یکی از هنجارهای روانشناختی "تداعی معانی" قانون "شباهت" ((similarity است؛ یعنی همانندی میان دو شخص، شیئ یا پدیده، باعث یادآوری شخص، شیئ و پدیده ی دیگر می شود. دو قانون سنتی دیگر بر پایه ی طبقه بندی "ارسطو" (Aristotle) "تضاد" ((contrast و "مجاورت در زمان یا فضا" ((contiguity in the time or space است. برخی از اندیشمندان مانند "بِین"

(Bain) هنجارهای اصلی را "شباهت" و "مجاورت" میدانستند. "پیری"، "بیحالی" و "جنسیت" زنانه در این فراخوانی اندیشه "وجه شَبَه" است و "آلیش" را به یاد "مامان" انداخته است. اما قانون "مجاورت" نیز در این تداعی ذهنی، نقشی اساسی دارد. میان پیچیدن مادر در "پتو"، حمل جنازه با "ماشین" و همراه بودن مادر با "لبخند" همیشگی و امر "مراقبت" از "آلیش" با اصل "مجاورت" پیوند دارد و به قول "وِرث" ((T. Wirth باعث "تداعی ذهنی" (mental association) شده است (*ویکیپدیا*).

* در این بازیاد، نقش "زمان" و "مکان" یا "فضا" نیز قابل یادآوری است. رخدادی در زمان "حال" (از حال رفتن "خانم میم") "آلیش" را به یاد مرگ مادر در "دو سال پیش" انداخته و هر دو رخداد در "خانه" ای روی داده است. "آلیش" پس از این خواطر ذهنی، دیگر بار از "گذشته" به "اکنون" باز میگردد و متوجه می شود که "خانم میم" نمرده است و از این که او را "مُرده" تصور کرده است، شرمنده و خیالش آسوده می شود و از او سؤال میکند. در مورد پیوستگی "زمان" گذشته و اکنون، فیلسوفی چون "برگسون" ((Bergson به مقوله ای فلسفی به نام "دیمومیت" ((durante: duration یا "پیوستگی زمان" باور داشت که با تلقی "کانت" ((Kant از همین مقوله، فرق داشت. به باور "برگسون" فرانسوی "زمان" پدیده ای درونی و وجدانی است. "زمان درونی" وقفه ای ندارد و مانند سیل، روان است. در این حال، حالات و کیفیات روانی، ذهنی و وجدانی، مرتب قطب عوض میکنند و استمرار دارند و از سوی دیگر، هیچ حایلی میان گذشته، اکنون و آینده وجود ندارد. "گذشته" با تمام ثقل خود در زمان "حال" جاری است. "دیمومیّت" از نظر او، همان بی وقفگی زمان است و قابل بخش کردن به زمانهای سه گانه به گونه ای مکانیکی نیست. او در کتابش با عنوان "ذهن خلاق" *The Creative Mind*: 1946)) نوشت: " در موجود آگاه، هیچ گاه دو لحظه وجود ندارد که مانند هم باشند " (برگسون، 1992، 164).

در تداعی ذهنی دیگری، هنجار "تضاد" در کنار "مجاورت" دیده می شود با این تفاوت که قانون "تضاد" بر کل رؤیا و آنچه در خواب برای "آلیش" پیش آمده، چیره است:

**" شب قبل موقع خواب به امیر گفته بودم: " فردا بعد از اداره برو خانه ی مامان و کتابهام را بیاور." دستم را گرفته بود و از لا به لای ملحفه ها کشیده بودم زیر پتو. یخ کرده بودم و عرق تنم داشت زیر پوستم دفن می شد. فکر کردم مامان و بابا آمده اند و ایستاده اند جایی در اتاق. دقیقاً وقتی امیر داشت یکی یکی لباسهام را در می آورد، چشمهای هر دوشان را میدیدم که در تاریخی برق میزند. امیر خودش را چسبانده بود به من و داشتم از خجالت آب می شدم. مامان دوباره برگشته بود توی ساعت و این بار نشسته بود روی عقربه ی کوچک. کاش اوضاع عوض می شد و می توانستم از این کابوسها رها شوم، از این وضعیت ! " (102-101)**

در حالی که زمان عمر برای پدر و مادر "الیش" به پایان رسیده و عقربه شمار ساعت عمرشان، ثابت باقی مانده است، پدر و مادر در خانه و پیش روی "آلیش" حضوری ثابت دارند. هر کدام روی عقربه ای از ساعت نشسته اند که در حال حرکت است. در کابوس و رؤیا ـ که هنجارهایی به شدت ناهمگون، نمادین، و ترتیب و توالی ای به هم ریخته دارد ـ خواننده از همکناری "آلیش" و "امیر" میگوید که خیال و رؤیایی بیش نیست، زیرا در ادامه ی همین کابوس "آلیش" میگوید: " چند وقت بود حرف نزده بودیم؟ " (103) این کابوس نشان میدهد که "الیش" ناخودآگاه آرزو دارد این روزگار جدایی و نقار به پایان برسد و زن و شوهر، رابطه ای گرم و صمیمانه داشته باشند. میان پدر و مادر و خوشحالی از همکناری "امیر" با دخترشان، هنجار "مجاورت" وجود دارد. زن و شوهر با هم در حالت قهر هستند. میان دو عقربه ی کوچک و بزرگ ساعت هم، حالت قهر وجود دارد، زیرا میگوید انگار با هم لج داشتند و هر کدام روی شماره ای جا خوش کرده بودند. در حالی که میان زن و شوهر جوان، حالت انکار و عداوت وجود دارد و پشت به هم میخوابند، پدر و مادر، پیوسته در کنار هم حضور دارند جز این که گاهی هریک روی یکی از عقربه های ساعت می نشینند و این تضاد، همان قانون و ضلع دیگر "همخوانی اندیشه ها" است. می بینیم که در یک عبارت کوتاه، چه اندازه دلالتهای معنایی و فلسفی و هنری وجود دارد که در نگاه نخست، به چشم نمی آید. تنها "داستان مدرن" چنین ریزپردازانه به ثبت خواطر ذهنی می تواند بپردازد.

1. *رمان مدرن، زبانی تصویری و نمادین دارد:* "مدرنیسم" در ادبیات داستانی غرب، زیر تأثیر مکتب نقاشی

"امپرسیونیسم" ((impressionism بود. این اصطلاح از تابلو نقاشی تأثیرگذار "طلوع آفتاب" (Soliel Levant) ساخته ی "کلود مونه" ((Claude Monet گرفته شده که نخستین بار در 1874 در پاریس در معرض نمایش و داوری بازدیدکنندگان قرار گرفت. امپرسیونیستها، علاقه ی خاصی به تأثیر نور بر اشیا داشتند و همه ی کوشش خود را بر نهادن تأثیر آنی اثر هنری خود بر ذهن بیننده، متمرکز میکردند. آنان باور داشتند که رنگ، ذاتی شیئ نیست؛ مثلاً رنگ آسمان و دریا، واقعاً آبی، فیروزه ای و لاجوردی نیست؛ بلکه زیر تأثیر نور، پیوسته تغییر میکند. اکنون "نور" را می توان همان "ذهنیت" بیننده ی تابلو دانست و اثر هنری را همان، آسمان و دریا یا "اوبژه" تصور کرد. ما هر لحظه زیر تأثیر ذهنیات خود، اشیا، اشخاص و امور را در حال تغییر می بینیم. کار اثر هنری این است که تخیل، عاطفه و اندیشه ی بیننده را برانگیزد و بر او تأثیر بگذارد و وادارد تا به تجربه ای فردی و خاص خود دست یابد. آنان با دلالتهای رایج، باسمه ای و قراردادی اشیا و امور، مخالف بودند و حتی میکوشیدند از نامگذاری و توصیف قطعی آثار هنری خویش، خودداری کنند. اما تأثیر "امپرسیونیسم" بر ادبیات داستانی، به قصد "تصویری کردن امور" (pictorial examples) و از این رهگذر، تأثیرگذاری آنی و فردی بر خواننده ی اثر ادبی صورت میگیرد. نویسنده ی مدرن میکوشد تا آنجا که می تواند اشیا، اشخاص و رخدادها را "تصویری" کند تا بر ذهن خواننده بیشتر تأثیر بگذارد و آن ها را ملموس، مسموع، مرئی و محسوس کند.

"امیر" به فیلمهای مستند علاقه ی خاصی دارد؛ به ویژه فیلمهایی که در باره ی "دنیای وحش" است. این گونه

علاقه از نظر "آلیش" معنادار و دلالتگر است و نویسنده بیخود و بی جهت آن را از دیدِ "آلیش" نقل نکرده است:

**" امیر روی مبل راحتی لم داده بود و شبکه ی مستند را نگاه میکرد. روی صفحه ی تلویزیون، آهویی هراسان و لرزان، با سرعت هرچه تمامتر در حال گریز از دست شیری بود. شیر در یک آن، شکارش کرد و گردنش را بین دندانهاش فشرد. نگاهی به امیر انداختم. چه قدر دقیق و با اشتیاق تماشا کرد! آرام بدون هیچ ناراحتی، شبکه را عوض کرد " (50).**

این صحنه نه تنها دلالتگر است، بلکه از تلقی شوهر و مرد نسبت به همسر و زن، پرده برمیدارد. "امیر" در قبال قربانی شدن "آهو" هیچ گونه احساس همدردی ندارد و نگاهی رضایتمندانه دارد. طبیعی است که در این نمایش نادلپذیر، "شیر" در حکم "شوهر" و "آهو" در حکم "همسر" است و چنین رخدادی از رابطه ی نابرابر و ددمنشانه ی مرد در قبال زن خود خبر میدهد. نویسنده و "آلیش" بی آن که به این رابطه ی غیر انسانی بگویند، آن را با زبان تصویری، ترسیم میکنند. خواننده خود آنچه را از این دلالتها باید بفهمد، درمی یابد.

در جایی دیگر، "امیر" با "آلیش" به رستوران رفته اند تا ناهار را با هم بخورند. روی میز مربع شکل، گلدانی شیشه ای با دو گل رز قرمز پارچه ای گذاشته شده است:

**" کنار گلدان، دو نمکدان سفالی سفید؛ دو آدمک که همدیگر را بغل کرده بودند، اخمو و خسته، شبیه من. . . امیر مِنو را از کنار گلدان برداشت و ورق زد. دو آدمک، همان طور محکم به هم چسبیده بودند " (54-53).**

"آلیش" ناخودآگاهانه خود و همسر را به جای این دو آدمک میگذارد و لابد آرزو دارد کاش رابطه اش با "امیر"

مثل همین دو آدمک، عاشقانه بود. طبیعی است که آدمکها، عاشقانه هم را در آغوش گرفته اند، نه از روی خستگی و اخم و قهر. با این همه، "آلیش" احساسات خود را به آدمکها انتقال داده و "فرافکنی" کرده است. اندکی بعد باز دو آدمک را همچنان گرم و گیرا در آغوش هم می بیند. "آلیش" آدمیان را عاشق و در آغوش هم میخواهد و برای این منظور، آدمکها را به آغوش هم می برد و گرنه، لزومی نداشت به این تصویر دلالتگرانه اشاره کند. وقتی یک بار دیگر "آلیش" و "زری" به همان رستوران میروند، باز همین آدمکها، نظرش را جلب میکند:

**" دو آدمک سفالی روی میز را به شکل امیر و زنی میدیدم که سبُک دستهایشان را به هم داده اند و آرام همدیگر را بغل کرده اند " (76-75).**

اما "نماد" در این رمان، جایگاه و دلالتی خاص دارد و برجسته ترین گونه ی آن "کلاغ" است. "نماد" بر حسب این که در کدام بافت و "انسجام معنایی" ((coherence و فراتر از آن در چه "همبافت" ((contextی قرار گیرد، دلالتهای معنایی متفاوتی دارد. آنچه در این رمان به طور مشخص به کار تحلیل ما می آید، این است که "کلاغ" نمادی از "جدایی" است و این گونه برداشت بیشتر زیر تأثیر فرهنگ و زبان و ادبیات اعراب به زبان و فرهنگ و ادب ایران ما راه یافته است. در "نفثة المصدور" ـ که یک کتاب و منبع تاریخی مهم و نوشته ی "نورالدین زیدری" است ـ از تعبیر "غراب البَین" یاد شده که به معنی "کلاغ جدایی" و تعبیری رایج در فرهنگ عربی است اما در زبان و فرهنگ اسطوره ای و روایی ایران، "کلاغ" نماد خبررسانی (پیک)، هوشیاری و دانایی است.

باری، "کلاغ" با توجه به قراین و شواهد دیگری که پیش و پس در متن داستان بارها حضوری پُررنگ می یابد، نمادی از سه گونه جدایی "آلیش" از پدر و مادر و فاصله ی عاطفی میان او و شوهر و در نهایت جدایی راوی اول شخص و شخصیت اصلی از این جهان از سوی دیگر است. این پرنده وقتی با مظاهر دیگر سردیِ رابطه مانند "برف"، "زمستان"، "سپیدی" و "سنگ سفید قبر" و "سرما" در کنار هم می آیند، "زمینه"ای مناسب برای "نقد حال" راوی و شخصیت داستان فراهم می آورد. داستان در حالی آغاز می شود که "آلیش" از "این دمِ آخری" و "کسی که میخواهد برود" میگوید. رمان با این عبارت آغاز می شود:

**" لباسها را از روی رخت پهن کن جمع میکنم و میگذارمشان توی سبد. میخواهم این دمِ آخری، همه چیز سرِ جای خودش باشد. از صبح برف باریده. دیروز و روز قبل هم همین طور. انگار زمستان نمیخواهد تمام شود. آخرین روز دنیا است و قلبم انگار دارد از یقه ام بیرون می پرد. آیا برای همه این طور است؟ لابد برای آنهایی که میدانند میخواهند بروند. کلاغی توی لباسم نوک نوک میکند؛ بال بال میزند و خودش را به تنم میکوبد. توی شیشه ی پنجره به خودم نگاه میکنم. به نظر، پوستم چروک شده است و شبیه زنی صد ساله که سالها از دوری عزیزی سوخته باشد. از آشپزخانه، بوی حلوا می آید و کسی نیست که آدم را وادار کند به دوام آوردن " (7)**

* جمع کردن لباسها از روی بند، فکر "جمع کردن جل و پلاس" و "انداختن رخت به جهان دیگر" را به ذهن متبادر میکند.
* تعبیراتی چون "این دَمِ آخر" و "آنهایی که میدانند میخواهند بروند" و شنیدن "بوی حلوا" یا "بوی الّرحمان" نشان میدهد که آخرین دقایق عمر راوی است.
* این که کسی نیست تا او را از مُردن نجات دهد و به زندگی بازگرداند و این احساس که زنی سی و پنج ـ شش ساله عمری صد ساله و پوستی چروک چون پیر زنان دارد، به معنی پایان کار راوی است.
* نمادهایی چون "زمستان" و "برفی که تمامی ندارد" و "کلاغ" ی که از درون به "آلیش" نوک میزند و "آخرین

روز دنیا" اوصافی شفاف و رسا برای حالت زنی است که از ده سال پس از جدایی از شوهر، دیگر به جهان

و جهانیان امیدی ندارد.

اگر بر این "زمینه" ((setting نیز "کنش" (action) خودکشی را هم بیفزاییم، در داستان "شروع" (openning)

دلالتگری خواهیم داشت که به شدت هنری است. "هاوثورن" می نویسد:

" زمینه، مبیّن پیوند خیلی ساده میان شخصیتها و کنشها از یک سو و بافتی است که از سوی دیگر این کنشها در آن اتفاق می افتد. . . گاه گزینش یک زمینه ی مناسب، به نویسنده کمک میکند تا از پرداختن به موارد و امور ناخوشایند و اضافی خودداری کند " (هاوثورن، 1989، 60-59).

1. *رمان مدرن، بر خود بازتابی تأکید دارد:* "پیتر بَری" یکی از ویژگیهای برجسته ی آثار مدرنیستی را خصلت

"خود بازتابی" ((self-reflexivity آنها میداند؛ یعنی به " سرشت، جایگاه و نقش خود شعر، نمایشنامه و رمان اشاره میکند " (بَری، 2009، 79). معنی و مفهوم این گفته، این است که رمان به خود به عنوان یک "اثر زیبایی شناختی" نگاه میکند؛ اثری که باید زیباییهای پنهان خود را آشکار کند؛ مانند پری رویی که تاب مستوری ندارد. اگر بخواهم آشکارتر و ژرفتر بگویم، به یاد این اشاره ی درست "بِرِسلر" ((Bressler می افتم که گفته است در یک اثر مدرن، هنرمندان و نویسندگان بر "چگونه دیدن" ((how seeing و "چگونه خواندن" (how reading) بیشتر تأکید میکنند تا پژوهش در مورد این که "چه موضوعی" دیده یا مطالعه می شود " (برسلر، 2007، 102).

اگر بخواهیم میان نقل قول این دو صاحب نظر قدر مشترکی بیابیم، این است که در یک رمان مدرنیستی، سویه های زبانشناختی، فورمالیستی، روایی، جریان سیال ذهن و زبان تصویری و میزان تأثیرگذاری به "پیش زمینه" (foregrounding) و محتوای اثر به "پس زمینه" (backgrounding" میرود. اما این برجسته سازیِ جنبه های زیبایی شناختی، خود گونه هایی دارد:

* "زبان متشخص" ((figurative language وقتی است که زبان نثر به زبان شعر نزدیک می شود یا دست کم

در برخی موارد که به نقد حال و توصیف زمان و مکان و موقعیت شخصیت مربوط است، این گونه زبان، برجسته تر می شود. در آثار پیشاـ مدرن، میان این دو نوع ادبی، فاصله ای بود که قانونمند به شمار میرفت. "نثر" برای توصیف "عین" و "بیرون" و به گونه ای نسبتاً شفاف و مستقیم به کار میرفت و "شعر" برای انتقال تجربیات فردی، ذهنی، درونی و با زبانی رمزی، استعاری و هنجارشکنانه. "بَری" میگوید ویژگی داستان مدرنیستی، از میان رفتن مرزهای مشخص "انواع ادبی" و از جمله "نثر" و "شعر" است تا آنجا که " در رمان گرایشی برای شاعرانه نویسی و مضامین غِنایی مشاهده می شود و در شعر، رغبتی به مستند نویسی و گرایش به نثر " (بری، 79).

زبان برای "قیاسوَند" تنها ابزاری برای بیان مقصود نیست؛ گاه خود، غایت است. ابزار نیست؛ هدف است. خواننده می خواهد در لذت خواندن با نویسنده انباز شود. برای نویسنده، نفس زبان مطرح است نه ضرورتاً آنچه قصد گفتن آن را دارد. من تنها به نقل چند عبارت کوتاه بسنده میکنم و درک ظرایف و دقایق آن را به خواننده وا می نهم. راوی عقیم است و آرزوی داشتن بچه را با خود به گور می برد:

**" حالم دگرگون می شد وقتی زنی با کالسکه ی بچه اش به سمتم می آمد و از کنارم رد می شد. بوی شیر، بوی عرق تن بچه و بوی پستانک میرفت توی دَماغم و هیجانی را در رگهایم میدواند که تا آن وقت تجربه نکرده بودم. هوا سرد بود اما من تب داشتم. تنم از گرما داشت می سوخت؛ انگار زیر پاهام درّه ی عمیقی بود. خیلی وقت بود یک گودال افتاده بود وسط زندگی ام و من مدتها داشتم فکر میکردم چطور رویش را بپوشانم. صدای کَپ افتادن برف از روی شاخه ای در نزدیکی ام می آمد. بعد هم صدای گریه ی کودکی از فاصله ای نه چندان دور؛ انگار داشت به حال زار من میگریید " (28-27).**

**" دلم میخواست اشکهام همین طور از روی صورت سُر بخورند پایین و توی سرما یخ بزنند و کوه یخی درست کنند رو به روم تا کسی بهِم نزدیک نشود " (28).**

**" برف سنگینی می بارید. آسمان با همه ی سفیدی اش، سیاه به نظر می آمد و من دیگر دلم نمیخواست به خانه برگردم؛ به زندگی برگردم. برف همین طور می بارید و**

**من میخواستم تا ته دنیا بروم. ته دنیا کجا بود؟ " (126)**

* *رنگ محلی و مستند نویسی:* اصطلاح "رنگ محلّی" ((local color " به بازنمود مشروح در داستان به هنگام

پرداختن به "زمینه" و گویش، رسوم و پوشاک و شیوه ی اندیشه در یک منطقه ی خاص محلی اطلاق می شود. "آبرامز" (Abrams) از "هاردی" (T. Hardy) یاد میکند که در آثارش نمودهایی از زندگی در شهر "وِسکس" ((Wessex را می شود دید یا از "کیپلینگ" ((Kipling انگلیسی که مدتها در هند میزیسته و نشانه های متعددی از زیستگاه او را می توان در آثارش یافت و در آثار "تواین" ((Twain رنگ محلی را از زندگی نویسنده در "میسی سیپی" می شود ردیابی کرد (آبرامز، 1993، 108-107).

قراینی در رمان نشان میدهد نویسنده اهل "همدان" است. این اَمارات و شواهد، داستان را مستندتر می سازد و به نوشته، هویت اقلیمی خاصی میدهد که اتفاقاً سخت به کار توصیف وضعیت بیرونی و درونی "آلیش" می آید و گونه ای هماهنگی میان هوای پربرف و سرد بیرون و یخزدگی حیات روانی و درونی او به وجود می آورد. آنچه در این رنگ محلی برجستگی خاصی دارد، حضور مداوم "کلاغ"، "برف"، "زمستان" پایان ناپذیر و "سفیدی" برف و سنگ روی گور و "گلایل سفید" ی است که "آلیش" هر هفته دو بار (دوشنبه، پنجشنبه) بر سر گور مادر می نهد. او یک جا آشکارا از "میدان بوعلی" سینا و "تالار قجر" و در جایی دیگر از "آرامگاه ابوعلی" (24) یاد می کند:

**" من همیشه هدف داشتم: آرزو داشتم یک روز با بچه ام دور "میدان بوعلی" را دوتایی بچرخیم؛ آدم برفی درست کنیم؛ بعد هم که خسته شدیم، برویم "تالار قجر" و نمایش عروسکی ببینیم " (27).**

در جایی دیگر از گورستان "باغ بهشت" میگوید که اهالی به آن "آرامستان" نیز میگویند و از جمله "اعلام" و "مدخل"های قابل تحقیق و "سِرچ" در فضاهای مجازی است و "آلیش" هر هفته آنجا است:

**" شاخه های درختهای بلند ورودی "باغ بهشت" آرام تکان میخوردند. روس سنگ قبر مامان، جز تاریخ تولد و فوت، چیز دیگری نوشته نشده بود. . . مامان نگاهم میکند؛ نیمی از نگاهش لبخند است و نیم دیگرش اخم. گلایولهای سفید را پرپر کردم رویش. قارقار کلاغها توی خلوتی گورستان هم دست از سر آدم برنمیداشتند " (44-43).**

* *پیش آگهی و شگرد روایت حلقوی:* "پیش آگهی" ((foreshadowing " شگردی در چیدمان رخدادها و اطلاع رسانی

در داستان است که مطابق آن، آنچه را که بعداً باید رخ دهد، پیشاپیش گفته شود؛ به عنوان نمونه در یک رمان خوش ساخت، آنچه را باید در پایان داستان گفته شود، نویسنده در همان آغاز رمان بگوید. حُسن این شگرد در این است که باعث یگانگی مضمون و محتوای داستان می شود (کادن، 1999، 326). این شگرد امروزه در داستان مدرن، به صناعتی غالب تبدیل شده و گاه از آن به "سبک روایت حلقوی" ((circular narration style هم تعبیر میکنند. این گونه گزینش شگرد روایی، تقریباً کل ساختار و "پلات" رمان را از "روایت خطی" ((linear narration ـ که از زمان "ارسطو" در "فن شعر" تا یک قرن پیش رواج داشته است ـ دور میکند. مطابق نظر "ارسطو" هر "تراژدی" یا اثر روایی، آغاز، میانه و پایانی باید داشته باشد (زرین کوب، 1357، 125) و ترتیب و توالی رخدادها باید بر پایه ی زمان خطی و تقویمی پیش برود. در این رمان، آغاز و پایان رمان با بریدن رگهای مچ "آلیش" برجسته می شود:

**" مچ دستم می سوزد و دلم میخواهد همه چیز زود تمام شود. پرده را می اندازم و میروم سمت اتاق خواب. لکه های خون همین طور دنبالم می آیند و سرما ـ که از درز پنجره ها بدرقه ام میکند " (10).**

**" خون از مچ دستم شرّه میکند روی پام و بعد چک چک روی سرامیک سفید خانه نقش قطره می بندد " (143).**

* *رخدادهای دلالتگر:* اصطلاح "رخدادهای دلالتگر" ((significant events به اتفاقاتی گفته می شود که یک

معنی ضمنی و معنادار دارند و بی درک آن، خواننده از رسیدن به ژرفای اثر و جای یافتن پاسخی به یک پرسش مقدّر

، بازمیماند. خواننده ای که رمان را در مطالعه گرفته است، خوب میداند که "آلیش" از کودکی تا چه اندازه با مادرش انس میداشته است. پدر در حالی برای حضور در جبهه شتاب داشته و مفقودالاثر شده (31) که "آلیش" تنها چهار ساله بوده و اصلاً حضور پدر را چندان درک نکرده و پیوسته با مادر میزیسته است. یک "رخداد دلالتگر" وقتی است که "آلیش" پیراهن مادر را پوشیده است:

**" امیر نبود. پیراهن خواب سفید مامان توی آینه ی پایینِ تخت، به تنم زار میزد. خودم را میدیدم در سیمای صد سالگی ام. . . دامنم را جمع کردم و گرفتم روی صورتم. هنوز بوی مامان را میداد. صورتم را شستم. توی آینه دنبال خودم میگشتم که مامان را پیدا کردم. باز آمده بود و ایستاده آنجا. مرا نگاه میکرد و تا چشم به هم زدم، رفت " (41).**

پوشیدن پیراهن خواب سفید مادر، نه تنها از دلبستگی و انس بیش از اندازه ی "الیش" به مادر خبر میدهد، بلکه نشان میدهد در اوج جوانی، تا چه اندازه خود را مسن، پیر و تنها می بیند. "امیر" ده سال است از خانه رفته و با همکار زن در اداره ی خود ازدواج کرده و بچه دار است. او به راستی به پایان خط و خط پایانی زندگی رسیده و مادر، تنها یار غار خیالی و غایب از نظر او است.

دومین رخداد دلالتگر، وقتی است که "زری" دوست نزدیک و "یار غار" زنده ی او، وی را به آرایشگاه برده تا کمی به موهای بلندش برسد. درست در همان لحظه که نوبت به "آلیش" میرسد، فرار را بر قرار برمیگزیند:

**" گفتم: "بلند شو برویم." خورد توی ذوقش. خانمی نزدیکمان شد. دستی به شانه ام زد: " بفرمایید. کدامتان کوتاهی دارید؟ " زری نگذاشت حرفش تمام شود و فوراً با اشاره ی دست به من فهماند که برویم. احساس سبکبالی داشتم " (115).**

پدر از " کفش پاشنه بلند و هر چیزی که بوی تغییر بدهد " بدش می آمده است (114). موهای "آلیش" تا چهار سالگی ـ که پدر برای همیشه از خانه رفته و بازنگشته است ـ کوتاه بوده است. "آلیش" به خاطر وابستگی به پدر و بیعلاقگی به هر گونه تغییری در هیأت ظاهری اش، نمیخواهد با کوتاه کردن موهایش، تغییری در قیافه ی خود بدهد. وررفتن به ظاهر را خلاف سلیقه ی پدر میداند و با یادآوری این دقیقه، از آرایشگاه میگریزد تا روح پدر را در گور نیازارد. دوست دارد در همان هیأت و قیافه ای باقی بماند که در دوران کودکی اش در خانواده بوده است و این، درست خلاف سلیقه ی "زری" است که از اول زمستان برای سومین بار موهایش را رنگ کرده و به "آلیش" هم میگوید: " باید یک تغییر اساسی به خودت بدهی " (113). این رخداد دلالتگر نشان میدهد با آن که جسم "آلیش" در خانه ی شوهر است، قلباً در خانه ی پدری زندگی میکند. او پیوسته بی هیچ دلیل خاصی و بی آن که پدر و مادر زنده باشند، به خانه ی پدری می آید. چند ساعت میماند و وقتی احساس کرد به اندازه ی کافی با خیالات، تداعیهای ذهنی و خاطرات گذشته اش زندگی کرده است، از آنجا میرود. یک بار ظاهراً با "زری" رفته تا مقداری از کتابهایش را بیاورد که توان و حوصله ی بردن ندارد:

**" رفتم توی اتاقم و درِ کمد را باز کردم نگاهی به طبقه های پر از کتاب انداختم. مامان چه قدر تلاش کرده بود تا آنجا برایم زیباترین و راحت ترین جای دنیا باشد. . . بابا آمده بود پشت پنجره . . . و نشست روی هرّه ی پنجره و با دست اشاره کرد که تو هم بنشین. همان طور بود که دیده بودمش، گاهی توی خواب، گاهی توی رؤیا. خیلی خونسرد ازم پرسید: " با امیر مشکل داری؟ " ساک کتابهام را با زحمت گذاشتم کنار در. کی جمعشان کرده بودم؟ نمی توانیم ببریمش. یکی باید بیاید " (72-72).**

1. *در رمان مدرن، آدمی تنها است:* "تنهایی" و "له شدگی" آدمی و افزون بر آن "ناامیدی" و پسزمینه ی تلخ

زندگی، از جمله ویژگیهای انسان مدرن است. این تلخی و تنهایی، بیگمان از جمله پیامدهای ناگوار حیات اجتماعی در تاریخ همروزگار ما است. تنها "آلیش" نیست که تنها است. همه ی شخصیتهای رمان به نوعی تنهایند. پدر آلیش" برای خودش، آرمانی میداشته و خود را موظف میدیده که با آغاز جنگ میان ایران و عراق، داوطلبانه به جبهه برود. این که این فکر تا چه اندازه عقلانی بوده، چندان اهمیتی ندارد اما آنچه قطعی می نماید، گونه ای "محکومیت" و "جبر اجتماعی" است که در نهایت، بر انسان معاصر تحمیل می شود. مادر ـ که شوهر را در آستانه ی رفتن می بیند ـ به نکته ی جالبی اشاره میکند که بقای زندگی در گرو آن است:

**" قدم فقط تا زانوهای بابا را بغل میکرد. مامان میگفت: " دلت برای این بچه بسوزد. این همه مرد توی این مملکت هست که نه زن دارند و نه بچه. چرا تو؟ "**

آن که در اندیشه ی رفتن به میدان جنگ است، دیگر به بیوه شدن همسر و چگونگی بزرگ شدن تنها دختر چهار ساله اش نمی اندیشد که بی او، بر آنان چه خواهد گذشت. مادر و "آلیش" تا پایان زندگی تنها با خیال شوهر و پدر زندگی میکنند. چیزی از محکومیت، جبر و ناآگاهی اجتماعی هست که خانواده ها و به ویژه زنان ـ که آسیب پذیرترند ـ قربانی آن هستند. وقتی دو نفر غریبه وارد خانه ی پدری می شوند، خبری شوم می آورند:

**" مامان دنبال من آمده بود توی حیاط. من از پشت پنجره دیدم که چه طور مامان رنگش پرید و صورتش را چنگ انداخت. بعد آمد تو و هزار بار از اتاق به هال و از هال به آشپزخانه رفت. دلم شور میزد " (31).**

با "مفقودالاثر" شدن پدر، روزگار بر مادر و دختر تنگ و تلخ می شود. به راستی بهره ی یک خانواده از انقلاب و جنگ، چیزی جز نکبت و تنهایی است؟ اما گونه ی دیگری از "محکومیت" و سویه ی تراژیک زندگی، جبر زیست شناختی است. "آلیش" نمی تواند باردار شود. اما فاجعه و تراژدی، نوع نگاه و برخوردی است که شوهر می تواند با همسر عقیم خود داشته باشد. اگر شوهر نتواند به گونه ای انسانی حیات زناشویی را پاس دارد و سامان دهد، شیرازه ی زندگی از هم می پاشد. اجبار در خوردن قرص به میزان زیاد، موجی از بیماریهای زیستی را به جان "آلیش" روان می سازد. در اینجا هم ناآگاهی، باز به گونه ای دیگر بر حیات زناشویی و روانی زن تأثیر میگذارد. "امیر" ـ که عاشق بچه است ـ به پیوند عاطفی خود با یک همکار زن ادامه میدهد و پس از چند سال جدایی از همسر، "آلیش" شوهرش را در جایی و در حالی می بیند که همسری باردار دارد:

**" من خیلی قبلها از او گذشته بودم، شاید لحظه ای که پشت ویترین مغازه ی لباس فروشی دیده بودمش. دیدن زنی با شکمی برآمده، دست توی دست امیر، حال مرا خیلی عوض نکرد و فهمیدم چرا همیشه اضطراب داشتم. تمام تنم درد میکرد؛ خسته و درهم شکسته بودم. آن قدر ویران بودم که نه توان بد اخلاقی داشتم نه شکایت. فقط خندیدم و اصلاً برایم اهمیتی نداشت چه بلایی سرم آمده. برف، همه چیز را پوشانده بود. روی سیاهی را سفید کرده بود و چیزی ازشان پیدا نبود " (135).**

همسایگان "آلیش" در آپارتمان هم از تنهایی رنج می برند. "آقای میم" همسری پیر، بیمار و آلزایمری دارد که باید از او مراقبت و پرستاری کند. او هم مرتب از "آلیش" تقاضا دارد گاهی سری به او بزند. پسر و عروس و نوه اش در خارج زندگی میکنند و کسی را ندارند که به او و همسرش سر بزند. "آلیش" هم مترصد فرصتی است تا با بردن کاسه ی سوپی یا بهانه ای دیگر، خود را از آسیب تنهایی برهاند:

**" مامان از توی آینه رفته بود. برگشتم توی هال. هیچ کس نبود و من دنبال بهانه ای میگشتم که بروم یکی را ببینم . . . چشمهایش مرطوب به نظرمیرسید و هی میخواست با لبخندی مصنوعی، بپوشدشان. آیا از وضعیت ملال آور زنش خسته بود؟ فکر کردم چه قدر به حرف احتیاج دارد و حرف زدیم. چشمهایم را بستم و گوش دادم و او گفت پسرش حاضر نشده برگردد و اگر خانم حالش بهتر شود، میروند که پسر و عروس و نوه شان را ببینند. . . چند قاشق هم بیشتر نخورد. . . فقط لبخند میزد و دوباره همان غم سنگین، روی چشمهای مرطوبش نشست " (96)**

"دکتر ص" همسایه ی دیگر هم تنها است. او هم به هر بهانه، دنبال کسی میگردد که او را از لطمه ی تنهایی برهاند. یک بار به "زری" ـ که او هم مجردانه زندگی میکند ـ پیشنهاد کرده سری به او بزند:

**" این آقا، تنها است و زن و بچه اش رفته اند یک گوشه ی دنیا. دفعه ی آخر بهِم گفت: " شما هم وقت مریضی سراغ آدم را میگیرید. حالا من باید بخواهم که زود به زود مریض شوید؟ " بعدش هم خندید. تو فکر میکنی منظوری داشت؟ . . . حتماً داشته. آدم که الکی حرف نمیزند " (66-65).**

1. *رمان مدرن، به نقد حال و تجربه ی فردی نویسنده می پردازد:* نویسنده ی مرد، به یقین تجربه ی فردی و

هویت جنسی و مردسالارانه ی خود را می نویسد. نویسنده ی زن نیز متقابلاً تنها کسی است که شایستگی ثبت و انتقال هویت زنانه ی خود را دارد. او به طبیعت، جامعه و هویت خویش، نگاهی زنانه دارد و برای بیان دیدگاه و تلقی خود، زبان و نوشتاری زنانه باید برگزیند. اگر او در مناسبات قدرت اجتماعی هم به عنوان یک زن محکوم است، باز باید در نوشته ی خود از تجربیات فردی و زیسته ی خود بگوید و از آنجا که تأثیر این مناسبات اجتماعی بر حیات درونی و روانی زنان متفاوت است، هر نویسنده ی زن تنها باید به توصیف تجربه ی فردی خود بپردازد و مُهر فردیّت خود را بر اثرش بزند. زنان در جامعه ی ما، دردها و تجربیات متفاوتی دارند. با این همه، هر نویسنده ای، فردیتی خاص خود نیز دارد و اگر بکوشد تنها همین هویت و زبان زنانه، فردی و تجربه ی زیسته ی خود را بازنمایی کند، رسالت عظیم خود را به پایان برده است.

یکی از نمودهای "مدرنیسم" به نوشته ی "پیتر بَری" فاصله گرفتن از عینیت آشکار است که به صورت بهره جویی از "روایت بیرونی دانای کل" ((omniscient external narration ارائه می شود (بری، 79). گزینش این زاویه ی دید، باعث می شود نویسنده از بیرون به شخصیتها و جهان بیرونی و درونی آنان نگاه کند اما از این که خودِ شخصیت داستان دنیای ذهن و عین خود را نقل کند، تن میزند. نویسنده ی مدرنیست ـ به ویژه اگر زن باشد ـ برای ثبت تجربیات عینی، ذهنی و زبانی خود، معمولاً از "زاویه ی دید اول شخص" (first person point of view) استفاده میکند؛ ضمیر شخصی "من" را به کار می برد و عین و ذهن خود را بدون واسطه و بی حضور راوی مزاحم (نویسنده) و مستقیماً در معرض داوری خواننده قرار میدهد. خواننده معمولاً با این شخصیت قهرمان، رابطه ای همدلانه و گرمتر برقرار میکند و با او همهویت می شود. "آلیش" در این رمان، شخصیت اصلی است و همه کس و چیز، تنها از نگاه او مورد توصیف و داوری قرار میگیرد. او "خود" را می نویسد و از "خود" میگوید.

نخستین بار که "آلیش" از تجربه ی عشقی خود میگوید، به دقت دانسته نمی شود آیا معشوق را در خیال و رؤیا دیده یا در عالم واقع. برای اثبات واقعی بودن آن، هیچ قرینه ای در دست نیست. اما هرچه هست، از علاقه ی او به یک تجربه ی عشقی حکایت میکند:

**" ایستاده بود کنار دیوار آجری کوتاه حیاط ما و داشت با نگاهش مرا می بلعید. وقتی ازش پرسیدم: " اینجا چه میخواهید؟ " ناگهان دود شد و به هوا رفت. با پلک به هم زدنی، محو شد. انگار نه انگار زمانی کسی به دیوار حیاط ما تکیه زده است. چیزی راه گلویم را بسته بود و نفسم را بند آورده بود. گفتم: " بود؛ هست. خودم چند بار دیدمش." و از ته دل فریاد زدم: "کاش بیاید! " (8).**

در جای دیگری میگوید:

**" بهش لبخند زدم و گفتم: " خانه ی شما در همین کوچه است؟ " اما توی آن کوچه که به جز خانه ی ما خانه ی دیگری نبود. ساکت بود. اصلاً بود؟ خدا نکند آدم در بیست سالگی از یکی خوشش بیاید که اگر بیاید، سنگ می شود و یک جایی در گلو گیر میکند. گفتم ای وای بر من! چطور می شود آدم مسحور یک پیر مرد هفتاد ساله شود؟ " (133)**

با این همه، احتمال این که چنین کسی به واقع بر "آلیش" پدید آمده باشد، اندک است و به خواب و خیال بیشتر شباهت دارد. با وجود این، آرزوی بازگشت این عاشق، به گونه های مختلف در جهان رؤیا و عالم واقع با دیگر شخصیتهای حقیقی می آمیزد. این پدیده را در روانشناسی "ادغام" ((condensation میگویند؛ یعنی وقتی در ذهنی کسی، واقع و خیال به هم می آمیزد و هویت مشخص کسان و امور از میان میرود. وقتی "آلیش" با "آقای میم" می نشیند و از هر دری سخن میگوید، ترکیبی از پدرـ عاشق پدید می شود. او "پدر" است زیرا مانند او به "آلیش" میگوید "دخترم". زیرا هفتاد ساله است و رفتار و گفتاری پدرانه دارد. در همان حال، او "مرد" نیز هست و به همین دلیل، سیمایی از همان عاشق جوان پیشین و آرمانی برای "آلیش" می یابد. به صحنه ی زیر دقت کنیم که چگونه "عشق" و "تمنای تن" در لباس مبدّل بر "آلیش" پدید می شود:

**" چشمهاش برق میزد. دگمه های پشت لباسم را تا پایین باز کرد. دستهاش را پایین آورد و تنم را در خود فروبرد. با حوصله در هم قفلشان کرد و مثل کودکی مرا در آغوش گرفت. صورتش را بُرد توی موهام. تنش میلرزید و نفسش بوی سیگار میداد. حرکاتش آرام بود و همه چیز آهسته میگذشت. برگشتم سمتش. دستمال گردنش را باز کردم. دلم میخواست بغلش کنم و ببوسمش، ولی شهامتش را نداشتم " (134-133).**

"الیش" تحولات فکری و عاطفی خود را از دوره ی دبیرستان تا سی و پنج سالگی، برای خواننده بازمی گوید. او میگوید در دوره ی دانش آموزی در "دبیرستان پیرو" من دختری بودم که:

**" معلمها رویش حساب دیگری باز کرده بودند و خیال میکردند روزی برای خودش کسی میشود؛ شاعر، نویسنده یا شاید هم سیاستمدار. مدتها است که دیگر کسی ازش خبر ندارد. زنده است، فقط زنده است " (22).**

او به یاد می آورد که روزی جایی روی دیوار حیاط خانه شان نوشته بود:

**" میخواهم برم و از خودم یک آدم نو بسازم. " حالا دیگر دلم میخواهم خط بکشم رویش، چون فکر میکنم خواب نما شده ام " (20).**

او نیز روزی را به یاد می آورد که با "زری" در بوفه ی دانشگاه آشنا شده است و در آن هنگام، طبعی آزاده و دانشجویی موفق و در همان حال، معترض و دادخواه داشته÷ است:

**" امتحانات پایان ترم بود و من طبق معمول، اولین نفری بودم که برگه ام را تحویل دادم و خودم را از آن سکوت وحشتناک سالن رها کردم. مسؤول بوفه یک ساندویچ سرد گذاشت توی سینی پلاستیکی و هلش داد طرفم؛ طوری که سینی به شکمم خورد. سینی را برداشتم و گفتم: " رفتارتان توهین آمیز است ". بعد رفتم نشستم روی یک صندلی فلزی که از زری خیلی فاصله داشت " (22).**

این قراین، نشان میدهد که "آلیش" تا بیست سالگی و پیش از ازدواج، تا چه اندازه سرشار از انرژی و به تعبیر روانشناسان "شور زندگی" ((Eros بر او چیره بوده است و پس از ازدواج با "امیر" و اصرار او برای بارداری و خوردن اجباری مشت مشت قرصهای تقویتی، انرژی حیاتی در او کاهش یافته و "شور مرگ" ((Thanatus بر او غالب شده و درمی یابد که بیهوده به ادامه ی زندگی امیدوار است: " هیچ نیرویی نمی توانست مرا از سرنوشت محتومم جدا کند " (همان). با این همه، بقایای همان "شور زندگی" و انرژی حیاتی، او را برمی انگیزد تا همه ی داروهایی را که سالها خوردنشان را شوهر به او تحمیل کرده، در آشغالدانی بریزد و دیگر خود را به امید بارداری نفریبد:

**" کشو کابینت را باز کردم و قرصها را برداشتم. چند تا از آنها را از جلد زرورقشان بیرون آوردم و انداختم توی سطل زباله؛ یعنی که خوردمشان " (22).**

چون "امیر" قرصها را می یابد و از راز همسر آگاه می شود، خشمگین شده می گوید: " آدم با زندگی اش این طور بازی میکند؟ ". شوهر نمیخواهد قبول کند که "آلیش" نازا است و با این قرصها درمان نمی شود و گرنه، شور و شوق مادری در او اندک نیست؛ یک آرزو است:

**" آیا احساس و عاطفه ی مادری ام را از دست داده بودم؟ پس چرا مدام تصویرش را توی خواب میدیدم؟ شکمم بالا می آمد و سینه ام رگ می افتاد و از بوی شیر، مست می شدم. چه قدر باید منتظر میماندم تا می توانستم توی واقعیت هم ببینمش؟ " (31)**

درست از همان هنگام که "امیر" از بارداری "آلیش" ناامید می شود، با همکار زن در اداره ی خود، پیوند می یابد و با او نشست و خاست دارد و دل به نزد او می بَرَد و از همسر می بُرد:

**" آن زن چند سال داشت؟ چه شکلی بود و چند وقت بود با امیر همکار شده بود؟ فقط میدانستم یک میز فلزی کوچک دارد کنار میز امیر " (21).**

درست از همان وقت که "امیر" با همکار زن خود سرخوش می افتد و آزمایشهای بارداری نشان میدهد که او هیچ گاه بچه دار نخواهد شد (29) برای فریفتن همسر چند گاهی دروغ میگوید. وقتی میخواهد از خانه بیرون برود با رژ لب روی آینه می نویسد: " آلیش! من ناهار نمی آیم. اضافه کار، میمانم " (63). با این همه، اضافه کاری، بهانه ای برای خوردن ناهار با همکارش در یک رستوران مجلل است. وقتی "آلیش" با شوهر برای نخستین بار به رستورانی میرود که کنار گلدان، دو نمکدان سفالی سفید هست و روی آنها دو آدمکی را می بیند که هم را در آغوش گرفته اند، متوجه می شود که "امیر" در باره ی این رستوران، اطلاعات زیادی دارد و از غذا و محیطش تعریف میکند. او درمی یابد که این، نخستین باری نیست که شوهر به این رستوران آمده است: " من فراموش کردم از او بپرسم مگر بار چندمش است که به آنجا می آید؟ " (55) وقتی دیگر "الیش" با "زری" به همان رستوران میرود و باز چشمش به همان آدمکهای روی نمکدان می افتد. این بار دیگر مطمئن است که این دو آدمک، دیگر استعاره ای از او و "امیر" نیستند و غذا نخورده با "زری" از آن میگریزد (76).

دومین ترفند شوهر برای مهربان نشان دادن خود، عمل کردن به خواهشها و تمنیات عاطفی "آلیش" است. کافی است به "امیر" بگوید فردا میخواهم با "زری" به خانه ی پدری بروم تا کتابهایم را بیاورم و جواب بشنود که "چه خوب!" در حالی که پیشتر میگفت: " ما که الآن آنجا بودیم " یا " جای کتاب توی کتابخانه های عمومی است " (60). گاه شوهر در تاریکی شب آهسته در تختخواب، به کنارش میخزد: " دستی پشت گردنم نشست و تمام تنم را داغ کرد " (61). وقتی آلیش" به خانه می آید، "امیر" بیدرنگ به آشپزخانه رفته کتری را از آب پر میکند و روی اجاق میگذارد (59). چای که دم میکشد، یک فنجان هم برایش می آورد و به دستش میدهد و فنجان خالی را برمیدارد و می برد (60-59).

با این همه، این تظاهر زیاد دوام نمی آورد. او دیگر رسماً ظهرها و برای همیشه به خانه نمی آید (93) و شبها، کیسه ی زباله را از خانه بیرون نمی برد و این کار به گردن "آلیش" می افتد (97). وقتی "آلیش" برای دومین بار به همان رستوران معهود میرود، او را با همان همکار زن می بیند:

**" چشمم به زن و مردی بود که تند و تند از پله های رستوران پایین می آمدند. بادی ملایم همراه با برفی آرام شروع کرد به وزیدن و روسری زن را آرام از دور گردنش انداخت. امیر، روسری اش را کشید روی سرش و بدون این که مرا ببیند، خیلی سریع از کنارم رد شد. حتی برنگشتم ببینم کجا میروند " (74).**

دومین بار که "آلیش" پس از جدایی همسرش را می بیند، زن کذایی باردار است:

**" لحظه ای پشت ویترین مغازه ی لباس فروشی دیدمش. دیدم زنی با شکم برآمده، دست توی دست امیر، حال مرا خیلی هم عوض نکرد. آن قدر ویران بودم که نه توان بداخلاقی داشتم نه شکایت. فقط خندیدم " (135).**

"آلیش" دوست دارد مناسباتشان با هم مانند زنان و شوهرانی باشد که اجاقشان کور است و نگران هیچ چیز نیستند:

**" آدمهایی که خیلی هوای هم را دارند و مرد مُدام به زنش میگوید: " عزیزم! اصلاً مهم نیست. گور بابای بچه! مگر ما چه گلی به سر پدر و مادرمان زدیم که بچه های ما به سرمان بزنند؟ اصلاً اگه دلت بچه میخواهد، یکی از پرورشگاه می آوریم " (10).**

ارزش "نوشتار زنانه" ((ècriture fèminine: women's writing در رمان "قیاسوَند" این نیست که در باره ی محکومیت اجتماعی زن در جهان مردسالاری می نویسد. برجستگی خاص این گونه "نوشتار زنانه" دقیقاً به این دلیل است که از سویی به خواننده میگوید که چگونه در جامعه ی مردسالار، زن عقیم، موجودی "دیگر" ((other و اصلاً متفاوت و ناجور به شمار می آید و از سوی دیگر "نوشتار زنانه" باید به زبانی نوشته شود که با احساسات، عواطف و ناخودآگاه آنان، بیشتر تناسب دارد و آن فقط زبان "جریان آگاهی" یا "جریان سیال ذهن" است که مناسب ترین و رساترین زبان برای بازتاب دادن "خویشتن" (self) زنانه است (مورفین، 2015، 461-459).

عقیمی زن یا مرد، البته تقدیری ناخواسته است و متأسفانه دارو و درمان هم چندان چاره ساز نیست. با این همه اگر زن و شوهر بر هم مهری افکنده باشند، زندگی چندان هم بر آنان سخت نمیگیرد. اینک به عنوان نمونه ببینیم نویسنده چگونه این نقص عضوی، غیر اختیاری و زیست شناختی را بیان میکند. سی و یک سال از مرگ پدر میگذرد اما "آلیش" همین نکته را در "عالم خیال" و به شکل "جریان آگاهی" به پدر دلسوز و مهربان خود میگوید:

**" مگر من انتخاب کردم زن باشم؟ حالا به امیر چه جوابی میدادم؟ یکی باید معنی این جمله را بهش میفهماند. یکی به غیر از خودم. آشفته بودم و چه کسی می توانست بفهمد چرا من به آن روز افتاده بودم؟ بابا دست کشید به موهایم: "ابریشم. . ." حرفی نزدم. فقط زدم زیر گریه " (28).**

آنچه در این عبارت برجسته تر می نماید، واژه ی "ابریشم" است که خود داستانی دارد. این واژه از آنجا که در کنار واژه ی موها" قرار گرفته است، این فکر را به ذهن خواننده می آورد که گویا پدر تنها به همانندی میان "مو"های "آلیش" و "ابریشم" نظر دارد؛ در حالی که چنین دلالتی مراد نویسنده نیست. باز دانسته نیست چگونه "آلیش" در جهان پندار و "جریان آگاهی" به یاد و مقایسه میان دو مرد یعنی "رنگرز" و "پدر" در ارزشگذاری "خرسک" و "قالیچه ی ابریشمی" افتاده است. به این خیالبندی و ظرافت بینی دقت کنیم:

**" بابا دست برده بود و یک دسته خامه برداشته بود. عباس آقا رنگرز گفته بود: " خرسک، مثل زن جایش زیرِ پا است. زن، یعنی [کسی که] بچه بیاورد؛ به فاصله ی هر دو سال از هم، شش تا پسر، دو تا دختر. خانه ای که بچه ها تویش ندوند، نخندند، نریزند، نپاشند، خانه نیست که. . . " بابا بی اعتنا به حرفهای او، طوری به من نگاه کرده بود که انگار هزار چلّه ی ابریشم در موهام دیده است و گفته بود: "ابریشم جایش روی دیوار است " (46).**

* از نظر رنگرز، زن جماعت به "خرسک" شباهت دارد که زیر پا می اندازند و قیمتی ندارد.
* از نظر رنگرز، کار و وظیفه ی زن، پس انداختن بچه و زادِ ولد است.
* از نظر رنگرز، خانه ای که بچه ای نداشته باشد، خانه نیست.
* از نظر رنگرز، ارزش پسر، سه برابر دختر است و هر خانواده باید شش پسر و تنها دو دختر داشته باشد.
* از نظر پدر، ابریشم نه تنها در لطافت و زیبایی مانند موهای دخترش "آلیش" است، بلکه قالیچه ای را که از ابریشم بافته می شود، مانند تابلو بر دیوار باید نصب کرد و به عنوان یک شیئ زیبایی شناختی به آن نگریست؛ نه این که مانند خرسک، زیر پا انداخت و پایمالش کرد.

این مناظره در حالی به عنوان نمونه ای از طرز تلقی نسبت به زن مطرح می شود که پدر "آلیش" در چهار سالگی او، مفقودالاثر شده و هیچ گاه نمی توانسته چنین گفته ای را شنیده باشد. همه چیز تنها در ذهن آفرینشگر "آلیش" میگذرد و ما به ازای بیرونی ندارد. به باور "هلن سیکسو" ((Hèlène Cixous رمان تنها با برخورداری از چنین زبانی "نوشتار زنانه" به شمار می آید.

منابع:

زرین کوب، عبدالحسین. *ارسطو و فن شعر.* تهران: امیرکبیر، چاپ دوم، 1357.

قیاسوَند، لیلا. *تعبیر یک خواب طولانی.* تهران: انتشارات سرزمین اهورایی، 1398.

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms.* Sixth Edition, Harcourt Brace College Publishers, 1993.

Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory.* Third Edition, Manchester University Press, 2009.

Barth, John. *The Literature of Replenishment.* The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction. London: John Hopkins University Press, 1984.

Bergson, H. *The Creative Mind.* tr., Mabelle L. Andison, New York: The Citadel Press, 1992 [1946]. Cited in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy.*

Bressler Charles. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice.* Fourth Edition, Pearson, Prentice Hall, 2007.

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

Hawthorn, Jeremy. *Studying the Novel: An Introduction.* New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1989.

James, William. *The Principles of Psychology.* New York: Henry Holt and Company, 1925. Cited in: The Project Gutenberg eBook of Talks to Teachers. By William James, July 13, 2005.

Lye, John. *Some Attributes of Modernist Literature.* Department of English Languages and Literature, 1997.

Murfin, Ross C. *Feminist Criticism and Jane Eyre: A Critical History.* Web. 14 April, 2015.

*Wikipedia*: the free encyclopedia.

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