**از "هنر رمان" کوندرا تا "چشمان کهربایی درخت مُر"**

نوشته ی "رقیّه کبیری" و ترجمه ی "حمزه فراهتی"

گذشته از "بوطیقای نو" ("("Poetics یا نظریه ی ادبی و رویکردهای نو در نقد ادبی معاصر و "مکتبهای ادبی" ("Literary Schools") گونه ی دیگری از "بوطیقا" هست که جنبه ی فردی دارد و خاص شاعر، نویسنده و هنرمند مشخصی است که به سبک، تلقی هنری و منظومه ی ذهنی شخص او مربوط می شود. ما به این گونه نگاه ادبی و فکری، "بوطیقای فردی" میگوییم؛ مثلاً "شاملو" و "نیما" و "سپهری" در جهان شعر و "میلان کوندرا" (Milan Kundera) در داستان نویسی، بوطیقایی خاص خود دارند که اینان را از دیگران ممتاز می سازد.

 "کوندرا" در "هنر رمان" (*L'Art du Roman*: 1986) یک "بوطیقای فردی" دارد و میکوشد در این کتاب، به مقام و موقعیت و افق انتظارات خویش از "رمان" به عنوان یک "نوع ادبی" ((Genre به گونه ای خاص خویش نگاه کند. طبیعی است که چنین نگاهی به "رمان" با مخالفت برخی از نظریه شناسان و پژوهندگان مواجه شود. یکی از اینان "دانیل جاست" (Daniel Just) نام دارد که در مقاله ای مشروح با عنوان "ادبیات و یادگیری چگونه زیستن: نظریه ی کوندرا در باره ی رمان به عنوان جُستاری برای رسیدن به بلوغ ذهنی" ( *Literature and Learning How to Live: Milan Kundera's Theory of the Novel as a Quest for Maturity*) به نقد یک سویه ی نظریات او پرداخته و جانب انصاف فرونهاده است (جاست، 2016، 250-235).

 "کوندرا" یکی از برجسته ترین نظریه پردازانی است که به چند و چون نتایج دانش ادبی پرداخته و این که این دانش تا چه اندازه می تواند جنبه ی آموزشی هم داشته باشد و بتواند ما را به گونه ای از بلوغ فکری و دانشِ چگونه زیستن برساند. پیش از او "هارولد بلوم" ((Harold Bloom گفته است: " نیرومندترین انگیزه برای مطالعه ی آثار ادبی، به دست آوردن فرزانگی برای چگونه زیستن است " زیرا بدون داشتن دانش، به دشواری می توان به بهبود زندگی و خرد چگونه زیستن دست یافت " (بلوم، 2004، 101). "واین بوث" ((Wayne Booth تأکید میکند که رمان این توانایی و ظرفیت را دارد که باعث پرورش و تقویت حساسیت اخلاقی خواننده شود (بوث، 1988، 288-287). "فرانسوا ریکار" (François Ricard) در اثر ادبی (("Oeuvre" مندرج در "مجموعه ی آثار" خود می نویسد: " نظریه وعمل کوندرا نشان میدهد که " رمان، در درک جایگاه خود در روند یادگیری چگونه زیستن، نقشی برجسته ایفا میکند. رمان حتماً باید به حیات آدمی "بصیرت" ((insight بدهد. وظیفه ی رمان تنها به این محدود نمی تواند بشود که به یادگیری مستقیم بپردازد و آشکارا تعلیم بدهد. رمان باید توانایی انتقادی خواننده را تقویت کند. در این حال، رمان نقشی چون کاتالیزور ایفا میکند و باید به تک تک خوانندگان بصیرتی بدهد که به خودآگاهی آنان بینجامد. (ریکار، 2011، 50).

 "میلان کوندرا" (Milan Kundera)در "هنرِ رمان" (*L’Art du Roman*)می کوشد به جا و جایگاه این "نوع ادبی" (genre)بپردازد .آثار "کوندرا" سرشتی سیاسی دارد و به ویژه به تأثیر "تمامیت گرایی" (totalitarianism) دولتهای خودکامه بر فرد می پردازد که به اعتبار فورم تجربی و تأکیدش بر اندیشه ها و به ویژه ماهیت وجود، اهمیتی خاص دارد. با آن که او خود می گوید: " من کوشیده ام در این اثر، اندیشه های شخص خودم را در آثارم نشان دهم " رمان از مرزهای این فکر فراتر می رود و به طرح پرسشهای فراگیری در باره ی "نوع ادبی" و "یگانگی فورم"، زندگی و آینده ی رمان می پردازد که به کار تحلیل ما می آید. "هنر رمان" در حکم "بوطیقای ادبی کوندرا" است؛ یعنی دیدگاه و گونه ای اندیشه ورزی ادبی، فلسفی و اجتماعی که هرچند خاص او است، سرشتی بشری و جهانی دارد و می تواند به عنوان یک "نظریه ی ادبی" یا "بوطیقای ادبی نو" شناخته شود و به کار خوانش رمان بیاید. هم از این رو است اگر من منشور ادبی او را به عنوان معیاری برای ارزیابی رمان "چشمان کهربایی درخت مُر" برگزیده ام و آنچه برای من در منشور ادبی و فکری "کوندرا" اهمیت دارد "چهار ندای رمان" او است که من بر آن، دل نهاده ام.

1. *ندای بازی ((The appeal of play :* "کوندرا" می نویسد: "تریسترام شندی" ("Tristram Shandy") اثر "لارنس استرن"

(Laurence Sterne) و "ژاکِ قضا و قَدَری" ("Jacque le fataliste et son maitre") اثر "دیدِرو" (Diderot) به نظر من، بزرگترین رمانهای قرن هجدهم اند؛ رمان هایی که همچون یک بازی شکوهمند مطرح می شوند. این دو رمان، دو قله ی سبکبالی و آزاداندیشی اند که تا کنون، هیچ رمانی به [پای] آن نرسیده است و از این پس نیز نخواهد رسید. رمانهای بعدی، خود را سخت به الزام حقیقت نمایی، به دکور واقع بینانه و به رعایت دقیق مراحل زمانی، وابسته کردند. رمان، امکانات نهفته در این دو شاهکار را از دست داد؛ امکاناتی که قادر بود مسیر تحول دیگری و متفاوت با آنچه امروز می شناسیم، برای رمان به وجود آورد " (کوندرا، 1380، 58).

 "کوندرا" به این دلیل برای "تریسترام شندی" ارزش هنری خاصی قایل است که نویسنده اش به هنجارشکنی در داستان نویسی پرداخته و در کمال شهامت، بسیاری از هنجارهای رایج در داستان نویسی غالب بر قرن خود را مورد تردید قرار داده است؛ مثلاً نویسنده بر بخشی از رمان خود ـ که از یک و نیم صفحه هم درنمی گذرد "فصل" میگوید و به این ترتیب، فصل پنجم رمان خود را در حالی به پایان می رساند که از هشت - نُه صفحه ی آغاز رمان درنگذشته است؛ یا مثلاً از این که بر خلاف سنن مرسوم در داستان نویسی می نویسد، اظهار خشنودی می کند:

 " بسیار خوش وقتم که قصه ی سرگذشتم را به شیوه ای آغاز کرده ام که کردم . . . چون در نوشتن مطلبی که در نظر دارم، خودم را به قواعد و اصول او یا هرکس دیگر، مقیّد نمی کنم " (استرن، 1378، 16-15).

 "ویکتور شکلوفسکی" (Victor Shklovsky) در مقاله ی "تریسترام شندی استرن: تفسیری سبک شناختی" (”Sterne’s Tristram Shandy: Stylistic Commentary” ) می نویسد:

 " وقتی شما شروع به بررسی ساختار کتاب می کنید، پیش از هر چیز متوجه می شوید که این هنجارشکنی، آگانه و در این مورد شاعرانه است. سبک کتاب مانند تابلو "پیکاسو" (Picasso) نظم ندارد. هر چیزی در رمان، جا به جا و پس و پیش می شود: تقدیم نامچه در صفحه ی پانزدهم رمان می آید، درست بر خلاف هنجارهایی که در محتوا، فورم و جای آن وجود دارد، مقدمه سرِ جایش نیست. چهار ورق، تا شده و مجموعاً هشت صفحه در آغاز رمان، خالی و سفید است و به جایش در جلد سوم رمان در صفحات 203-193 آمده است " (مک کیلان، 2000، 64).

 به باور "کوندرا" رمان نویس باید پیوسته "دغدغه ی فورم" داشته باشد و از خود، چیزی به سنن و مواریث داستان نویسی گذشته یا سنتی بیفزاید و با هنجارشکنی در شگردهای روایی، آن را سرشارکند. زیبایی شناسی رمان های خودش، بهترین گواه بر این گونه حساسیت هنری است. او مانند بسیاری از فورمالیستهای روسی، برای "ادبیّت" اثر، ارزش قایل است و زیبایی شناسی آثار او به خوبی نشان میدهد تا چه اندازه به این مهم، گرایش دارد. او مانند "فورمالیست"ها البته به محتوای اثر بی اعتنا نیست و چنان که گفتیم، جهتگری اجتماعی \_ سیاسی و فلسفی تندی هم دارد. با این همه، باور دارد که یک اثر ادبی بیش و پیش از هر چیز باید به "ادبیّت" (literariness) خود بیندیشد. نخستین زبان شناسی که فکر "ادبیت" را به عنوان موضوع رسمی دانش ادبی مطرح کرد "رومن یاکوبسون" (R. Jakobson) بود. او ادعا میکند: " موضوع دانش ادبی در کلیّت خود، "ادبیات" نیست؛ بلکه "ادبیّت" است؛ یعنی آنچه یک اثر را به اثری ادبی تبدیل میکند " (خلبنیکوف، 1921، 11). "رابرت اسکولز" (R. Scholes) فکر "ادبیت" زبان شناس روسی را می پذیرد و قبول میکند که " ادبیت، در همه ی گونه های زبان هست اما یک اثر ادبی، اثری است که ادبیت، بر آن چیره است " (اسکولز، 1932، 19).

 *انسجام لفظی ((Cohesion*: این گونه از انسجام، به شگردهایی گفته می شود که نه تنها به کار همپیوندی میان اجزای مختلف متن می آید، بلکه باعث "برجسته سازی" (Foregrounding) و تأکید بر مواردی خاص می شود که ارزش ادبی دارد، اما مستقیماً به کار توضیح و تفسیر متن نمی آید. به یک تعبیر ، می توان گفت که "انسجام لفظی" اصطلاحی است که به آن بخش از ویژگیهای زبان اطلاق می شود که کارش، پیوند دادن اجزا و عناصری است که یک متن معین را به هم پیوند میدهد. اگر متن را به یک "داربست" مانند کنیم، "انسجام لفظی و کلامی" در حکم لولا، زانویی و اتصالاتی است که به کار متصل کردن انبوهی از این اجزا به یکدیگر می آید.

 اینک با این شناخت اندک از "انسجام لفظی" به سراغ متن میرویم تا به دقایق و ظرایفی بپردازیم که به اعتبار روایی، ارزشی ادبی نیز دارد. یکی از این "چفت و بست" ها در "انسجام لفظی" عنصر "تکرار" ((repetition است که نقشی برجسته در زیبایی شناختی و "ادبیت" متن و بخشیدن ارزشهای موسیقایی به آن دارد. در آخرین سطر از واپسین صفحه در فصل پنجم، نخستین بار از "جوانمردی" شخصیت اصلی رمان "سرهنگ" یاد می شود که با بازگشت مجدد به کار و قبول ریاست در "جوخه ی آتش" دارد به "جلاد" تبدیل می شود. با این همه، جمع میان "جلادی" و "جوانمردی" ممکن نیست و به اصطلاح "مانعة الجمع" به نظر میرسد که به آن "تناقض" ((paradox میگویند:

 **" می تونی با قبول پیشنهاد دلال باشی، باز هم جوانمردیت رو حفظ کنی؟ " (کبیری، 1399، 33)**

 و طُرفه این که صفحه ی بعد نیز با همین واژه آغاز می شود:

 **" جلیل آقا ! جوونمردیت رو وقت "آتیم" [مسابقه ی کبوتربازان] دیدیم " (34).**

 چنان که خواننده متوجه شده، پایان فصل پیش و آغاز فصل پس، با همین واژه ی "جوانمردی" به یکدیگر متصل می شود که به آن "انسجام لفظی" به یاری عنصر "تکرار" میگوییم. اینک به این بخش از متن دقت دقت کنیم که چه اندازه واژگانی مانند "آتیم"، " کفتر"، "خالوغلو" و "جلیل" در سطح متن بارها و بارها "تکرار" می شود:

 **" علی رغم تمام شوخیها و تکّه پرانیها، رابطه ی جلیل و خالوغلو، عین کارد و پنیر بود. روزی از روزها جلیل که داشت لاف میزد و به کفترهای آتیم اش فخر میفروخت و کفترهای خالوغلو را ریشخند میکرد، اهالی قهوه خانه از آن دو میخواهند آتیم هایشان با هم مسابقه بدهند. هنگام آتیم، کفترها را صد کیلومتر دورتر از پایتخت به هوا می پرانند تا در پایتخت به لانه هایشان برگردند. جلیل میدانست که خالوغلو کفتر سبز پولکی را به هوا خواهد پراند. برای همین، کفتری را که عین کفتر خالوغلو بود، زیر کاپشنش پنهان میکند و وقت پراندن کفترها میگوید: " خالوغلو! تو کفتر منو می پرونی؛ من هم کفتر تو رو." خالوغلو در جواب میگوید: " اگه سیرغا [= زیر نوک کبوتر]ی کفترمو فشار ندی، قبوله."**

 **جلیل یواشکی کفتری را که زیر کاپشنش پنهان کرده بود، به هوا می پرانَد و کفتر خالوغلو را زیر کاپشن پنهان میکند. روز بعد آتیم جلیل به لانه اش برمیگردد اما خالوغلو چشم به راه میماند. جلیل میگوید:" این قدر چشم به راه بمون تا زیر پات علف سبز بشه. من که گفته بودم کفتر نیست. جون میده باهاش بُزباش [= آبگوشت] بار بذاری . . . جلیل خود را به نشنیدن زد؛ انگار تکه پرانی طیّب را نشنیده باشد. با ریشخند گفت: " این طور که معلومه این پر سیاه ابلقی چلاق تو، یا نصیب غراب می شه یا نصیب مَستان [نام گربه ی "جلیل"] . . . "(35-34).**

 من در این متن، نمونه های متعدد از "انسجام لفظی" سراغ کرده ام که آنها را بر می شمارم و توضیح میدهم:

* "تکرار": در این متن کوتاه، واژه ی "کبوتر" 11 بار، اسم "جلیل" 7 مرتبه، نام "خالوغلو" هم 7 بار، "پراندن" و گونه هایش

 5 دفعه و واژه ی "آتیم" 4 بار، "لانه" 2 و "هوا" 3 و "پایتخت" 2 مرتبه تکرار شده اند. سازه ی "تکرار" در زبان ادبی و به ویژه در "شعر" نه تنها عیب نیست؛ بلکه حُسن آن به شمار میرود و ارزش موسیقایی زیادی دارد. "کوندرا" در "هنر رمان" (*The Art of Novel*) از به کارگیری اصل پایه ای موسیقی یعنی "تکرار مکرّر" ((litanie در رمان معروفش "شوخی" (*The* Joke) یاد میکند که ترکیب اضافی "خانه ی من" پیوسته در آن تکرار می شود و می افزاید:

 " من خواهان آنم که رمان در قسمتهای تفکّرانگیزش، گهگاه به نغمه و ترانه مبدّل شود " (کوندرا، 1380، 239).

* "تناسب": در همین قطعه، میان واژگانی مانند "کبوتر"، "پراندن"، "هوا" (آسمان)، "لانه" و "آتیم" (مسابقه ی کبوتربازان)

و "سیرغا" که - قسمتی در نوک کبوتر است – پیوندی معنایی هست که در "علم بیان" به آن "مراعات نظیر" یا "تناسب" ((taxis میگویند و در مباحث مربوط به "انسجام لفظی" از آن به "با هم آیی" (collocation) تعبیر میکنند.

* "تضاد معنایی": در این قطعه، شماری از واژگان را می توان سراغ کرد که میانشان چیزی از "تضاد" به عنوان یک "آرایه ی

معنوی" می توان یافت مانند "قرقی" و "گربه"ی "جلیل" به نام "مَستان" و "غراب" (کلاغ) با "کبوتر" از یک سو ، و "کارد" و "پنیر" و "جوانمردی" و "ناجوانمردی" کبوتربازانی به نام "جلیل" و "خالوغلو" و افزون بر اینها میان "فخر میفروخت"و "ریشخند میکرد" از سوی دیگر "تضاد"ی هست که در مباحث مربوط به "انسجام لفظی" از آن به "تضاد معنایی" (antonymy) یاد می شود. در جایی دیگر از رمان، با جابه جایی قدرت سیاسی، شیوه های اعدام نیز مختلف، متضاد و متعدد می شود. وقتی "دلالباشی" به شیوه ی اعدام جوخه ی آتش نگاه میکند که هرکس، به سلیقه ی خود، محکومان را با شلیک گلوله سر به نیست میکند، فریادش بلند می شود. او از "سرهنگ" – که کتابی به نام "شیوه های اعدام" هم نوشته است – میخواهد به این وضع آشفته، سامانی بدهد. پس کتابی را که خود سالها پیش تألیف کرده، در برابر او میگذارد تا از میان آنها به انتخاب بپردازد:

 **"شیوه های اعدام در ممالک غربی: تیرباران، چوبه ی دار، صندلی الکتریکی، اتاق گاز، گیوتین.**

 **شیوه های اعدام در ممالک شرقی: تیرباران، چوبه ی دار، سنگسار، شمع آجین، دیگ روغن، سر بریدن، مُثله کردن " (27).**

 نویسنده ضمن آوردن نمونه هایی از "تضاد" میان "شرق" و "غرب" به نوع خشونت و برخورد با مجازات در نظامهای پس افتاده و پیشرفته ی فرهنگی هم اشاره میکند. طبیعی است که شیوه های اعدام در "غرب" به کتاب "سرهنگ" و شیوه های سر به نیست کردن به شیوه های سنتی، از جمله ابداعات و شیوه های پیشنهادی "دلالباشی" سنتی و ارتجاعی است که ظاهراً نشان دهنده ی تضاد "سنت" با "مدرنیته" و "شرق" با "غرب" است اما درجهان امروز، اعدام یک سنت شرقی است نه غربی.

* "ترادف": در همان قطعه، پیوند میان واژگانی چون "لاف میزد" و "فخر میفروخت" از یک سو و نیز میان "شوخیها" و تکّه

پرانیها" از سوی دیگر و به اعتبار معنایی، پیوندی هست که به آنها "مترادف" میگفته اند و امروزه در مبحث "انسجام لفظی" به آن "ترادُف" (synonymy) میگویند.

 اکنون از محدوده ی دو بند یاد شده ی بالا دور شده، به همان بحث خود در مورد "تکرار" باز میگردم. با مطالعه ی متن در تمام پهنه ی رمان، خواننده با بسیاری از این نمونه ها مواجه می شود که واژگان و تعبیراتی معین هست که اجزای پراکنده ی متن را به یکدیگر پیوند میدهد و "یگانگی" و "یکپارچگی" آن را تأمین میکند و افزون بر این، متن را از زبان بی پیرایه ی عادی متمایز میکند که خوانشگر ناگزیر می شود میان این اجزای پراکنده، پیوندی ایجاد کند و در لذت متن با نویسنده، انباز شود؛ مثلاً در جایی از متن رمان از "کبوتر یک پا"ی متعلق به "طیّب" نامی سخن میرود که "قرقی" ای آن را ناکار کرده است:

 **" هر بار که چشم سرهنگ به کفتر یک پا می افتاد، چیزی در درونش میلرزید و دلش میگرفت. . . ناگهان محکومی یک پا از ناخودآگاهش سر برآورد و مقابل چشمش سبز شد " (38).**

 اشاره ی گذرا به "مرد یک پا" خواننده را بر می انگیزد تا او را بشناسد و کنجکاوش میکند تا دریابد میان او و "سرهنگ" چه رابطه ای بوده و چرا "سرهنگ" با به یاد آوردن "مرد یک پا" پریشان حال می شود. درست یک صفحه بعد، خواننده متوجه علت آشفته خاطری "سرهنگ" می شود و در همان حال تا اندازه ای به شغل شریف او هم پی می برد:

 **" جوخه ی آتش صف کشیده و منتظر فرمان بود. . . . محکوم، هر گونه کمکی را رد کرد و اجازه نداد کسی بازویش را بگیرد و با همان "یک پایی" که داشت، لی لی کنان به سوی تیرک اعدام راهی شد. اجازه نداد دستها و چشمانش را ببندند. رفتار غرورآمیز محکوم، سرهنگ و نشانچیها [= جوخه ی آتش] را به حیرت انداخته بود " (39).**

 در واپسین صفحات رمان، نیز وقتی برادر "یک پا"ی "طیّب" صاحبِ کبوتر "یک پا" ناگهان بر "سرهنگ" پدید می شود، دیگر بار خواننده شاهد پریشان حالی "سرهنگ" می شود؛ به گونه ای که از وحشت، کتاب یادداشتهای خود را جا گذاشته از قهوه خانه میگریزد تا خاطره ی اعدام آن زندانی سیاسی "یک پا" را از ذهن خود دور کند:

 **" مرد یک پا مثل تندیسی وسط قهوه خانه ایستاده با صدای بلند سلام میکند . . . مرد یک پا به سوی سرهنگ برمیگردد . . . رنگ از رخ سرهنگ می پرد. . . سرهنگ در چشم به هم زدنی، از جا کنده می شود و به سمت در میرود " (142).**

 می بینیم که تکرار واژه ی "یک پا" در چند صفحه، نه تنها باعث انسجام متن در آغاز، میانه و پایان رمان می شود، بلکه یک رشته تداعیهای ذهنی برای "سرهنگ" ایجاد میکند که او را از خود بیخود می سازد و زنجیره ای از اطلاعات به خواننده میدهد تا "سرهنگ" را هم بهتر بشناسد و دریابد که وی از سیمای جلادمنش و دُژخیمانه ی خود میگریزد، نه از مرد یک پایی که در قهوه خانه با لبخندی دوستانه به طرفش آمده است. مورد دیگری از "تکرار" وقتی است که "سرهنگ" میخواهد از "کلت" خود استفاده کند. نخستین بار که از اسلحه ی کمری "کلت" یاد می شود، وقتی است که "دلال باشی" به سوابق آموزشی و مهارتهای او مراجعه کرده است:

 **" دانشکده ی نظامی [افسری] را با رتبه ی اول به پایان رسانده و در دوران دانشکده با کسب عنوان قهرمانی در تیراندازی، یک سلاح کمری جایزه گرفته است " (26).**

 "چخوف" (Chekhov) یک بار در نامه ای به "الکساندر سمنوویچ لازارِف" (A. S. Lazarev) نوشته است اگر در صحنه ای از نمایش، تفنگی بر دیوار نصب شده، به این معنی است که سرانجام در صحنه ای دیگر، از آن باید استفاده و شلیک شود (گلدبرگ، 1976، 163). این گونه اطلاع رسانی در داستان، گونه ای "پیش آگهی" (foreshadowing) است. خواننده هنگامی این "پیش آگهی" را "تحقق یافته" ((performanced و در همان حال واژه ی "کلت" را "مکرّر " می یابد که در می یابد "سرهنگ" از شیوه ی اعدام دردآور و شکنجه بار "دریادار" و وفادار به رژیم پیشین، خشنود نیست و میخواهد با شلیک یک گلوله به مغز فرمانده نیروی دریایی، مرگ را بر او آسان کند:

 **" سرهنگ با تمام قدرت دستش را بالا برد و به دریادار، سلام نظامی داد. همین که دریادار خواست جواب سلام نظامی را پس دهد، سرهنگ غیرمنتظره سلاح کمری اش را بیرون کشید و مرگ را برای دریادار آسان نمود و فشنگها را در مغز او خالی کرد " (51).**

* *ثبت کلامی (register):* یکی از ارزشهای دیگر زبان شناختی و ادبی این رمان، کوشش نویسنده برای "ثبت کلامی" است و

مقصودم از این تعبیر، همان "ثبت کلامی" در زبان شناشی و نوعی خاص از زبان نیست که کاربر به مقضای حال و موقعیت با مخاطب خود ارتباط برقرار میکند؛ بلکه "ثبت کلام" به عنوان یک "نوع ادبی" (genre) است که در آن، نویسنده از یک حرفه با تمامی تعبیرات و واژگان آن استفاده میکند و از نظر شناخت طبقات و لایه های اجتماعی و زبان صاحبان حِرَف و مشاغل خاصی، داده هایی در اختیار خوانندگان قرار میدهد. در سده های پنجم و ششم "مسعود سعد سلمان" مثلاً در باره ی "صفت یار کبوترباز" می سروده است و از یار ، گلایه میکرده که در حالی که کبوتران پس از به هوا کردن، به نزد "کبوترباز" باز میگردند، چرا "یار کبوترباز " خود از شاعر عاشق کناره میجوید؟ در رمان "حاجی بابا اصفهانی" برای نخستین بار، این نوع ادبی – که به آن "شهرآشوب" میگویند – به معنی دقیق کلمه، از اصطلاحات خاص نقالان، دلاکان، قلندران، سقّایان، معرکه گیران، فراشان و شاعران در گستره ی داستان نویسی یاد می شود. "صادق چوبک" در داستان کوتاه "کفترباز" در مجموعه داستان "چراغ آخر" نیز واژه نامه ای از مصلحات رایج میان کبوتربازان، فراهم آورده است. به این عبارات دقت کنیم که در بر دارنده ی فرهنگ کبوتربازان و زبان غنی مشتریان قهوه خانه های جنوب شهر است:

 **" طیّب گفت: حساب رو هم واسه ی خاطر کفترها یاد گرفتم. عصر که می شه، می شمارمشون تا مطمئن بشم هیچ کدوم از کفترها، جا نمونده. کفتری که راه گم کنه و جا بمونه، مفت نمی ارزه. . . خالوغلو کیسه ای از جیبش درآورد و مشتش را از کَرَشنه [نوعی گیاه دانه دار] پر کرد و به سوی پر سیاه گرفت. کفتر با آن پای لنگش، پرّش کنان آمد و مشت او را نوک زد و دوباره پرش کنان، روی میز به گردش درآمد. . . طیّب ! بس که به این ولگرد بیکاره خاکه قند دادی، حالا نوکش رو واسه ی کرشنه کج میکنه. . . جلیل حبه قندی را با استادی تمام به سوی سقف پرتاب و دهانش را باز کرد. حبه قند – که چرخ زنان آمد و درون دهانش افتاد – استکان را برداشت و چایش را هورت هورت سرکشید. کلب عسگر گفت: پسرجون! اون لونه ی پرنده رو این طوری رو به آسمون نگیر. یه روز دیدی حبه قند یه راست قاب شد تو خرخره ات ". جلیل چایش را سر کشید، دست دراز کرد و روی میز کناری، دُم پر سیاه ابلقی را نوازش کرد. انگشتش را روی کاکلش کشید و در یک آن، سیرغای کفتر را فشار داد.کفتر رَم کرد و به سوی سقف پرکشید. طیّب زمزمه کرد: " این جلیل رو که می بینی، از روزی که افتاده تو بطن مادرش، رو پیشونی اش نوشته شده: مردم آزار " (46-44).**

1. *"ندای رؤیا"(The appeal of dream):* "کوندرا" در باره ی این ویژگی برجسته و ضروری در رمان می نویسد:

 " تخیل به خواب رفته ی قرن نوزدهم ناگهان توسط فرانتس کافکا (Franz Kafka) بیدار شد. کافکا کاری را انجام داد که سوررآلیستهای پس از او می خواستند انجام دهند و نتوانستند؛ یعنی درآمیختن رؤیا و واقعیت. . . این کشف عظیم بیش از آن که سرانجامِ یک تحول باشد، سرآغازی نامنتظر برای پی بردن به این نکته است که رمان، عرصه ای است که تخیل نیز در آن مانند رؤیا، می تواند فوران کند و خود را از الزام ظاهراً چاره ناپذیر حقیقت نمایی رها سازد " (کوندرا، 59-58).

 جوهر برداشت "کوندرا" از "کافکا" و خلاقیت هنری او، در برداشت تازه ی این هنرمند است که " در رمان هایش نشان میدهد که چگونه افراد بشر به موجوداتی انتزاعی مبدل می شوند و با فرمانبرداری کامل، بدون تفکر و مقاومت، دستورها و رهنمودها را اجرا می کنند. کار کافکا، تحلیلی جامعه شناختی نیست؛ بلکه تخیل در باره ی یکی از امکان های بنیادی انسان و جهان او است . . . تاریخ، به تخیل کافکا واقعیت بخشید و "نگرش کافکایی" چگونگی وضع و موقع انسان را در جامعه ی توتالیتر آشکار ساخت " (همان، مقدمه، چهارده).

 "کوندرا" در آثار هموطن خود "کافکا" گونه ای خلاقیت و "قدرت تخیل" نیرومند می بیند که می تواند از آنچه در جهان بیرونی وجود دارد، فرآورده ای نو، بِکر و خیال انگیز بسازد و دیدِ خواننده را از آنچه در پیرامونش می گذرد، دگرگون کند و به ژرفکاوی وادارد تا از ظواهر امر بگذرد و به بواطن امور برسد. این که در داستان "مسخ" (Die Verwandlung :Metamorphosis) کارمندی دون پایه به نام "گره گور سامسا" (Gregor Samsa) در تجارتخانه ای پس از گذراندن شبی سراسر کابوس از هیأت انسانی خود دور و ناگهان به حشره ای منفور تبدیل می شود که حتی مورد بیزاری اعضای خانواده قرار می گیرد و پس از شکسته شدن کاسه ی پشتش بر اثر پرتاب سیبی از جانب پدر، به عفونت مبتلا می شود و خدمتکار خانه او را با جاروب دور می اندازد. این گونه رفتار، هم ریشه ای در واقعیت خشن تبعیض دینی و قومی اقلیت یهود در جامعه ای غریب و بیگانه دارد که او یکی از قربانیان آن است، هم تخیل فرهیخته و سرشار نویسنده را نشان می دهد که خواننده آن را به عنوان واقعیتی فراتر، می پذیرد. ارزش آثار "کافکا" تنها به پرداختن نقض حقوق فردی و اقلیتهای دینی، قومی و زبانی و بنیانگذاری "ادبیات اقلیت" نیست؛ بلکه شیوه ی ترسیم واقعیتهای بیرونی با "تخیل فرهیخته" و ساختن جهانی است که خواننده باید تلاش و رنجی بی اندازه را برای درک آن بر خود هموار کند. اثر هنری باید عظمتی بیش از موضوع کار خود داشته باشد. پس در این بخش، راهی به هزارتوی تخیل نویسنده باید یافت.

* *همخوانی اندیشه ها (association of ideas):* "همخوانی اندیشه ها" یا "تداعی معانی" (mental of ideas) مبحثی در

روان شناسی است که پیشینه ای دیرین از زمان "افلاطون" ((Plato و شاگردش "ارسطو" ((Aristotle تا روزگاران متأخرتر مانند "لاک" (Locke) و "برکلی" ((Berkeley دارد و در باره ی چند و چون آن، سخنها رفته است. آنچه در این زمینه در پیوند با عنصر "تخیل" به پندار من و "رؤیا" به گفته ی "کوندرا" به کار ما می آید، هنجارهای ناظر بر این ساز و کار ذهنی است که چگونه کس، چیز یا رخدادی، ما را به یاد مواردی می اندازد که میانشان، هنجارهایی مشترک هست.

 نخستین و بیشترین هنجار در همخوانی اندیشه ها "قانون شباهت" ((law of similarity است. گفته ایم که کبوتر "طیّب" را کلاغی ناکار و لنگ کرده و اکنون "یک پا" بیشتر ندارد. همین "شباهت" جناب "سرهنگ" را به یاد مرد "یک پا" یی می اندازد که به دستور "دلال باشی" او را به جوخه ی آتش سپرده است:

 **" هر بار که چشم سرهنگ به کفتر یک پا می افتاد، چیزی در درونش میلرزید و دلش میگرفت. با بالا و پایین پریدن کفتر، عقربه های ساعت ذهن او نیز رو به عقب چرخید. ناگهان محکومی یک پا از ناخودآپاهش سر درآورد و مقابل چشمش سبز شد " (38).**

 در واپسین صفحه ی رمان نیز، با ورود برادر "یک پا" ی "طیّب" – که او هم زندانی بوده – باز "سرهنگ" به یاد همان اعدامی "یک پا" میافتد و از خود بیخود می شود؛ به ویژه که نگاه شرربار یکپای زندانی، نشانه ی بیزاری او از فرمانده جوخه ی آتش است (42) و استواری قامت و یک پای سالم او به هنگام رفتن به محل اعدام، تحسین "سرهنگ" را هم بر می انگیزد:

 **" مرد یک پا به سوی سرهنگ برمیگردد و با تبسم سرش را تکان میدهد. رنگ از رخ سرهنگ می پرد. حس میکند در لابه لای ذهنش فشرده و له می شود. سرهنگ در چشم به هم زدنی، از جا کنده می شود و به سمت در میرود " (142).**

 یک نمونه ی دیگر از "قانون شباهت" وقتی است که "سرهنگ" – که از نزدیکی با همسر خود محروم شده است – برای ارضای آنی غریزه ی جنسی به "پیگال" یا "نجیب خانه" ی میرود که به همت کارگزاران دولت خدمتگزار "دلال باشی" احداث شده و در تجهیز آن به پیشرفته ترین امکانات بهداشتی، رفاهی و به اصطلاح "لاکچری" کوتاهی نشده است. او در آنجا به صفحه ی مانیتوری خیره می شود که عکس پنج دخترِ ساعتیِ درجه ی یک، در آن دیده می شوند و او دختر میانی را انتخاب میکند:

 **" دختر وسطی به نظرش آشنا آمد، اما دلهره و اضطرابش مانع از این شد تا به یادش بیاورد که دختر وسطی، شبیه چه کسی است " (94).**

 با اینهمه، این مجهول چندان به طول نمی انجامد و خاستگاه "شباهت" بر او آشکار می شود:

 **" زود باش" گفتن دختر، اضطراب سرهنگ را بیشتر کرد. ضربان نبضش [قلبش] بالا رفت و به خاطر آورد که دختر شبیه چه کسی است. دختر، شبیه روزهای جوانی زنش بود. چه طور می توانست به دختری که شبیه زنش بود، نزدیک شود؟ اگر زنش نازا نبود، چه بسا دختری به سن و سال همین دختر داشت " (96-95).**

هنجار دیگر همخوانی اندیشه "قانون مجاورت" (law of contiguity) است؛ یعنی هنگامی که دو چیز یا کس به دلیل "مجاورت"

و ملازمت با هم، دیگری را به یاد می آورد. هر بار که "طیّب" به قهوه خانه می آید، "زنگوله" را از "مچ پا" ی خود باز کرده ابتدا روی میز و سرانجام در کیف خود میگذارد. رابطه ی میان "زنگوله" و "مچ پا" پیوند "مجاورت" است:

 **" سرهنگ بی آن که سر از کتاب بردارد، حرکات طیّب را در ذهنش مرور کرد: " الآن پاشو گذاشت رو صندلی. از مچ پایش باز کرد. حالا نشست؛ مثل تسبیح دور انگشتش چرخوند. همین حالا است که صحبت کنان باز هم دور انگشتش بچرخونه و بعدش بندازه تو کیفش " 013).**

 افزون بر این، "سرهنگ" در جیب بغل خود "زنگوله" ای دارد که پس از افتادن همسرش از پلکانها و مرگش، "زنگوله" را به یادگار برداشته پیش خود نگاه میدارد و هر بار زنگوله ی "طیب" را می بیند، بی اختیار زنگوله ی داخل جیب خود را هم لمس میکند:

 **" سرهنگ دست در جیب کتش فروبرد و زنگوله ی داخل جیبش را لمس کرد. مثل مردهای تسبیح باز، او نیز خوش داشت زنگوله ی داخل جیبش را لمس کند. آن را از روی میز زیر آلاچیق . .. برداشته بود. از آن روز به بعد، زنگوله همیشه در جیبش بود " (15-14).**

 همه ی آنان که در قهوه خانه گرد می آیند، در کوشش ذهنی خود برای شناخت و پی بردن به هویت "سرهنگ" ناتوانند. او را پیوسته در حال خواندن "کتاب" می یابند. با کسی گفت و شنودی ندارد و هر کس، از ظن خود، او را داوری میکند. برخی چون "دکتر" او را "جاسوس" (12) و "طیب" – که خود بی سواد است و آرزوی کتابخوانی دارد – او را "معلم اخراجی" یا به قولی "تصفیه شده" می پندارد:

 **" طیب گفته بود: گمان میکنم معلمه. به نظر میاد از کار، اخراجش کرده اند . . . بیشتر وقتها که سرهنگ را در حال کتاب خواندن میدید، آرزو میکرد که خودش به جای او می بود. طیب باور داشت کسی که کتاب میخواند، والاتر از دیگران است " (37).**

 مصداق دیگر "قانون مجاورت" پیوند میان تحریک جنسی "سرهنگ" با عطر "گل یاس" است. او هر گاه این بوی تأثیرگذار را می شنود، تحریک می شود:

 **" زنش همیشه از همین عطر استفاده میکرد و حتی قبل از این که زن او شود، از همین عطر یاس به تن و گردنش میمالید. اما در این لحظه، عطر یاس او را تبدیل به آدمی وحشی کر. مثل دیوانه ها از جایش برخاست " (54).**

 یکی از نمادهای برجسته در رمان "خشم و هیاهو" همین گل "یاس" است و وقتی از آن آگاه می شویم که "کونتین" (Quentin) را در کنار خواهرش "کدی" ((Caddy می یابیم که در آغوش هم فرورفته اند:

 " سرم را محکم به سینه ی سفت و نمناکش گرفت . . . و امواج یاس از هوا بالا میرفت " (فاکنر، 13 ، 175).

 و دومین بار وقتی "کونتین" خواهرش را در آغوش "ایمز" (Imes) عاشقش می بیند:

 " بوی یاس در امواج نمناک بالا می آمد. صورت کدی را میدیدم که مثل لکه ای روی شانه ی او بود " (همان، 178).

 اصولاً "یاس" واژه ای فارسی اما با معادلهایش در انگلیسی "Jasmine" و یونانی "Jasminium" همریشه است. در یونان باستان این گل را به "آفرودیت" ((Aphrodite نسبت میداده اند که مظهر عشق و نماد ازدواج و از جمله گلهای مقدس می بوده. در هند، آن را "ملکه و محبوبه ی شب" و نمادی از "عشق و اغواگری" میدانسته اند (بریانت رسنیک، 2015).

 سومین هنجار در "تداعی معانی" را "قانون تضاد" (law of contrast) میدانند و آن، وقتی است که دو چیز، متضاد هم باشد. در این حال، به یاد آوردن یکی از دو طرف تضاد، دیگری را به ذهن می آورد؛ چنان که "خیر" ناگزیر "شر" را به ذهن تداعی میکند. هر گاه "سرهنگ" در محل کارش در زندان، چشمش به "درختان سرو ناز" می افتد – که نمادی از "شور زندگی" ((Eros است – ناخودآگاه به یاد "درخت مُر" در خانه ی خویش می افتد که نمادی از "شور مرگ" ((Thanatos است:

 **" از روزی که درخت مُر را در باغچه ی خانه اش کاشته بود، درختان دیگر از چشمش افتاده بودند. چشم به درختان سرو دوخته بود و حس میکرد وجوه جلادی اش به واسطه ی رشته های معنوی با درخت مُر در ارتباط است. روزگاری، درخت مُر نیز قاصد مرگ شده بود " (50-49).**

 "سرهنگ" هر گاه "طیب" را می بیند، نمیداند چرا فکر میکند او به کسی "شباهت" دارد؟ آنچه او از "شباهت" می بیند، تنها در "زن" و همجنسی "طیب" با "همسر" خویش است اما در واقع، آنچه باعث می شود به یاد همسرش بیفتد، شباهت نیست، "تضاد" میاندو زن است و به همین دلیل، علت تداعی ذهنی خود را نمیداند و برایش "معما" گونه می نماید:

 **" سرهنگ - اولین بار که طیّب را دید – به نظرش رسید از سالها دور او را می شناسد. سؤالی در ذهنش نقش بست: طیّب شبیه کیست و او را کجا دیده؟ هنوز هم سؤالش بی پاسخ مانده است. به نظر سرهنگ، جنسیت طیب نه به مرد میماند نه به زن. او آدمی است که خصوصیت هر دو جنس را در خود دارد. با تمام اینها، چنین به نظر میرسد که خالوغلو، طیب را زنی تمام عیار میداند؛ زنی کاملاً زن زاده " (36).**

 با این همه، "طیّب" هیچ شباهتی به همسرش ندارد. نخستین تفاوت میان همسرش با "طیب" بیزاری همسر از کبوتران شوهر و بر عکس، شیفتگی شوهر بر کبوتران است تا آنجا که عکس "دُم چتری سفید" را بر دیوار اتاق خود زده و حسادت زن را برانگیخته است:

 **" همسر از سگ می ترسید اما از کفترها نفرت داشت. اگر از سرهنگ هراس نمیداشت، درِ کفترخانه را باز و همه شان را در هوا رها میکرد. از همان شب زفافشان، به کفترها حسد برده بود " (108).**

 دومین وجه افتراق میان دو زن، باروری "طیب" و "سرپرستی سه سر عایله "ی او است (35). همین توانایی باروری و احساسات و عواطفی که زن در قبال فرزندان دارد، باعث تقویت سویه ی مثبت "روان زنانه" ((anima و کوشش برای سامان دادن به گذران زندگی او می شود که سویه ی مثبت "روان مردانه" ((animus او است. او چنان مادرانه خاکه قند به کبوتر پر سیاه ابلق و چلاق خود میدهد که گویی دارد به نوزادش شیر میدهد (37). او یک "کامانکار" (وانت بار روسی) دارد و کارش " حمل بز و گوسفند و تره بار و خرده ریزهای روستاییان " (36) است و تمامی کارهای مربوط به ماشین را خود انجام میدهد. اعتماد به نفس و شهامتی که در "طیب" هست، در هیچ یک از قهوه خانه نشینان نیست. در او جاذبه ها، کنجکاویها و جسارتی هست که هیچ گاه همسر "سرهنگ" نداشته است. "طیّب" آرزو میکند کاش مانند "سرهنگ" سواد خواندن و نوشتن میداشت! در این صورت، می توانست در رأس راهپیمایان و سازماندهی تظاهرات خیابانی "سندیکای کفتربازان" را هم راه اندازی کند: " کمترین کاری که میکردم، سندیکای کفتربازها رو راه می انداختم " (72) و بر "جلیل" و "ایبیش" خُرده میگیرد که پیوسته او را از حکومت می ترسانند و میگویند:

 **" این مملکت، جای سندیکا نیست. مگه یادت رفته چه بلایی سرِ سندیکای دانشجویان آوردن؟ " (73)**

 از نظر راوی - که نگرش "سرهنگ" را روایت میکند – جسارت "طیب" در باز کردن زنگوله از مچ پایش، نشانه ی جسارت او و نوعی دهن کجی به رزیم "دلال باشی" است. "سرهنگ" بیش از هر کس در قهوه خانه، او را زیر نظر دارد و حرکات و سکناتش را تحسین میکند:

 **" او زیبا نیست؛ رفتارش خالی از حرکات عشوه آمیز زنانه است، اما زمختی و لحن کلامش، دلنشین است. در حرکات زمخت او، سادگی و صمیمتی غیر عادی به چشم میخورد " (14).**

* *نماد (:(Symbol* در کشوری فرضی و خیالی به نام "نیواک" کودتایی عجیب و غریب آن هم در "صلات ظهر" (8) رخ داده

که بر خلاف کودتاهای رایج – که شبانه رخ میدهد تا همگان در برابر عمل انجام شده قرار گیرند – اراذل و اوباش یک "دلال باشی" قدرت سیاسی را از رهبر پیشین گرفته، کسان و مراکز حساس و جایگاههایی مانند "خوابگاه دانشجویان" را -که ممکن است حرکات اعتراضی و مقاومت در آن صورت بگیرد- دستگیر و تصرف میکنند (8). اما از آنجا که در کشور "نیواک" هیچ چیز بعید نیست و هر اتفاقی می تواند بیفتد، یکی از "ده فرمان" حکومت دلال باشی و وابسته به یک طبقه ی خاص اجتماعی سوداگر، بازاری، سنّتی و پوپولیستی، این است که زنان باید به پای خود "زنگوله" ببندند و مردان، پلاک و نشانه ای مانند "ترازو" به لباس خود نصب کنند:

 **" حکومت جدید – که اصرار داشت سنتهای سرکوب شده را برگرداند – اعلام کرد که پس از این، زنگوله و ترازو، نماد شهروندی به شمار خواهد آمد. زنان باید به ساق پای راستشان، زنگوله ای به بزرگی انگشتانه ببندند و مردان، در سینه راست لباسشان، سمبل ترازو بچسبانند. در اعلانیه نوشته شده بود که . . . سایزهای اعلام شده از سوی حکومت در مکانهای معین فروخته می شود. . . تمام شهروندان موطفند در محل کار و تحصیل و خیابان و تمام مکانهای عمومی، این حکم را اجرا کنند و گرنه، مجازات خواهند شد " (10).**

 "نماد" معنی و مفهومی است که یک معنی "قراردادی" (conventional) یا "عام" ((public دارد مانند "سرخ" و "سیاه" و "سبز" و "آبی" که گاه تنها به گونه هایی از رنگ نظر دارند. اما گاه این واژگان در ارتباط با برخی تداعیهای ذهنی، بار معنایی متفاوتی می یابند که جنبه ی اجتماعی و سیاسی دارند؛ چنان که "سرخ" نمادی از "انقلاب" و "سیاه" نمادی از "ارتجاع" و "آبی" نمادی از "آرامش روانی و معنوی" و "سبز" نمادی از "مبارزه ی صلح آمیز" و "کنش سیاسی نرم و مدنی" است. "زنگوله" و "ترازو" در این متن، به ظاهر معنایی قراردادی دارند. با این همه، خواننده با مطالعه ی رمان، در می یابد که هدف "دلال باشی" از وضع چنین قانونی، تنها "تفکیک جنسیتی" در جامعه نیست؛ بلکه اهدافی پلیدتر نیز در سر دارد. پس "نماد" تنها در "همبافت" ((context یعنی در پیوند با مجموعه ای از معانی تلویحی و "انسجام معنایی" (coherence) مفهوم واقعی خود را نشان میدهد. به این عبارت دقت کنیم:

 **" تئوریسینهای کودتای نیواک، از کودتاهای روی داده در جهان درس گرفته و سمبولهای اقتدارشان را از باورهای فولکلوریک مردم انتخاب کرده بودند. در خیابانها، نه بَنِرهایی از تصاویر سران دیده می شد، نه کتابچه های آفوریزم [= کلمات قصار و شعار] چاپ کرده بودند. تنها سمبلهای نام آشنایی مثل ترازو و زنگوله که از اجداد مردم میراث مانده بود، در جای جای شهر گنجانده بودند. این سمبلها، قارچ گونه و روز به روز در قالب تندیسهایی در گوشه و کنار کشور میروییدند " (17-16).**

 پس از هر کودتا، انقلاب و ناآرامی اجتماعی، معمولاً یک رشته از نمادها و پرچمها و تندیسها رایج می شود که شهروندان باید برای آنها احترام قایل شوند؛ مانند "داس و چکش" که یعنی مثلاً حکومت، حکومت توده های زحمتکش است و از بهره کشی انسان از انسان به پایان رسیده و دیگر اثری از اسثمارگران "بورژوا"ها و "خُرده بورژوها"ی لعنتی نیست و گرگ و میش از یک جوی آب میخورند. با این همه، "سرهنگ" که تاریخچه ی انقلابها و کودتاهای بخشی از کشورها را خوانده و در باره ی آنها تأمل کرده، از "زنگوله" و "ترازو" برداشت دیگری دارد:

 **" او کتابهای بیشماری در باره ی کودتاهای روی داده و دیکتاتورهای مشهور جهان خوانده بود و میدانست که حکومتهای تازه به قدرت رسیده، به ویژه حکومتهای توتالیتری که به واسطه ی کودتا به قدرت رسیده بودند، برای نشان دادن اقتدارشان به شیوه های مختلف متوسل می شوند. پیش بردن این اقتدار، گاهی به شیوه ی اجباری کردن چسباندن آرمهایی بر سینه صورت میگیرد. . . گاهی به صورت تصاویر و بنرهای آویخته در میدان و خیابانها به مردم، یادآری میکنند که هر لحظه زیر نظارت اقتدار، نفس میکشند. . . می شود گفت که کودتاگران، درسهایشان را به خوبی از بر بودند " (همان).**

 با این همه، نخستین "رخداد دلالتگر" (significant event) در این زمینه، رفتار معنادار "طیّب" برداشتن "زنگوله" از ساق پا به محض آمدن به قهوه خانه و گذاشتن آن در کیف خویش است:

 **" طیّب همین که به قهوه خانه میرسید، سمبل زنگوله را از مچ پایش باز میکرد. . .اما این بار، زنگوله را مثل تسبیح دور انگشتش نچرخاند. آن را روی میز گذاشت و گفت: نه مردِ مرد شدیم، نه زنِ زن. مردم اگه یکی داشته باشند، من هر دو تا شو دارم " (14-13).**

 در این حال، رفتار دلالتگر "طیّب" به عنوان تنها زن حاضر در میان مردان کفترباز و دکتر و "سرهنگ" دو معنی می تواند داشته باشد: نخست، این که خود را به عنوان "جنس" (sex) معرفی نمیکند. دوم، این که با درآوردن "زنگوله" – که تلویحاً به معنی نافرمانی از حکم قانون است – آن را نقض میکند و نشان میدهد که او کسی نیست که زیر تأثیر تلقینات و ایده ئولوژی زهرآگین حاکمیت "دلال باشی" قرار گرفته باشد. درست است که در کوچه و خیابان – که همگان زیر نظارت و مراقبت چشم و گوشهای پنهان مأموران قرار دارند – مطیع می نماید، اما این حکم دست کم در محدوده ی جمع کوچک قهوه خانه نشینان، خریداری ندارد و به این اندرز یا هشدار "خالوغلو" هم اعتنایی نمیکند که میگوید " تو هم مجبوری این سمبلها رو هم به مچت ببندی و هم به یقه ات بچسبونی " (14). برای این که تفاوت "طیب" را با همسر "سرهنگ مقایسه کنیم، تنها کافی است نگاه همسر را به "زنگوله" با برخورد "طیب" با همین شیء تحمیلی، مقایسه کنیم تا دریابیم که "طیب" با اصل بستن این نماد تحمیلی به پا مخالف است؛ در حالی که گفته ی همسر "سرهنگ" به "نوع نماد" مربوط می شود و آن را شایسته ی منزلت اجتماعی خود نمیداند و برایش جنبه های زیبایی شناسی نماد هم مهم است:

 **" زنش با شنیدن اطلاعیه ی دولت کودتا گفته بود: از این به بعد، خونه نشین می شم. چطور می شه تصور کرد که من، همسر سرهنگ مملکت، مثل گاو زنگوله دار تو خیابون راه برم؟ باز اگه خلخال بود، می شد یه جورهایی باهاش کنار اومد " (16).**

 اما برجسته ترین "نماد" در این رمان "درخت مُر" است که با "چشمان کهربایی" اش، به "عنوان" رمان هم تبدیل شده است. وقتی یکی از مضامین مهم و اصلی داستان به "عنوان" آن تبدیل می شود، تلویحاً به این معنی است که این "مضمون" (theme) در کانون بحث اثر و علاقه ی نویسنده تبدیل شده و دیگر "بن مایه" ((motifها و مضامین، بر همین فکر محوری میگردد. آنچه نویسنده به نقل از کتاب "هزار نماد" آورده (50) چندان دقیق نیست و متأسفانه همین داده های ناقص و گاه متناقض، پایه ای برای برداشتهای خطای نویسنده در شخصیت پردازی از "سرهنگ" و "درخت مُر" شده که خود به یکی از شخصیتهای رمان تبدیل شده و "سرهنگ" با او راز میگوید و گاه چنین به نظر میرسد که درخت "مُر" چشم دارد و می بیند و کسی را زیر نظر میگیرد و انسان گونه است. نویسنده میکوشد میان "سرهنگ" – که این بوته را کاشته و پرورش داده - و "درخت مُر" همانندیهایی بیابد:

 **" او حس میکرد وجوه جلادی اش به واسطه ی رشته های معنوی با درخت مُر در ارتباط است. روزگاری، درخت مُر نیز قاصد مرگ شده بود. افکارم مثل طعم صمغ درخت مُر، زهرآگینه " (50).**

این درخت، صمغی طبّی اما تلخ دارد و در زبان عربی "مُر" به معنی "تلخ" است و با واژه ی "مُراری" به همین معنی در زبان عبری، همریشه است (هاکس، 1377، 789). از نظر علمی، صمغ آن علیرغم تلخی اش، خواص سودآور بسیاری دارد: ازآن عطر گیرند؛ خاصیت ضد عفونی کنندگی دارد؛ در مومیایی کردم اجساد، کاربرد دارد؛ باعث تقویت قوای جنسی می شود و نقشی مانند انواع "ویاگرا" دارد. مطابق نوشته ی "دانشنامه ی بریتانیکا" خاصیتی چون "تنتور" دارد که بیحس کننده ی موضعی است. از نظر روانشناسی، یکی از خواص صمغ این درختچه، فعال کردن "لیبیدو" (libido) یا "شور جنسی" در مصطلحات "فروید" ((Freud و برابرنهاد فارسی اش "کامخواهی" و "کامرانی" است و نویسنده و "سرهنگ" به خطا آن را تعبیری از "شور مرگ" (Thanatos) دانسته اند و به تعبیری می توان گفت که "سرهنگ" خود را در آیینه ی "درخت مُر" می بیند که شغل شریفش "جلادی" و اعدام مخالفان حکومت کودتایی و فرمانده "جوخه ی اعدام" و منصوب شخص "دلال باشی" است.

 با این همه، در آثار ادبی و اساطیری، این درخت ستوده و مطابق آنچه در کتاب "متی" (فصل دوم، عبارات 12-11) آمده، یکی از سه هدیه ای بوده که "مجوسان" به مناسبت تولد حضرت "عیسی مسیح" برای مادرش در "بیت الحم" آوردند:

 " پس به آن خانه وارد شدند و کودک را با مادرش مریم دیده، به روی در افتاده او را پرستش کردند. آنگاه صندوقهای خود را باز کردند و هدایایی شامل طلا، کُندُر و مُر به او تقدیم نمودند " ( *انجیل شریف*، 1986، 6-5).

 نویسنده به نقل از "هزار نماد" می نویسد: " مجوسها هنگام نوزادی عیسی مسیح، درخت مُر هدیه داده بودند و این تحفه، سمبلی است از به صلیب کشیده شدن عیسی مسیح. در نوشته های انجیل واژه ی مُر در رابطه با مرگ و جنسیت به کار برده شده است " (50). این برداشت، خطا است. مجوسانی که از ایران و شرق به "بیت اللحم" رفته اند، برای بشارت زادن "مسیح" و تبریک به "مریم" و و اشاره به نفش نجات بخشی آینده ی آن حضرت رفته اند، نه این که بخواهند خبر مرگ و به صلیب کشیدن آینده ی نوزاد را به مادر بدهند. از قضا، در صمغ این درخت، خاصیتی از بیهوشی و بیحسی موضعی هست که درد ناشی از فروکوفتن میخها را به دست و پای مصلوب به صلیب، کاهش میدهد. همین داده های خطا، باعث گمراهی نویسنده نیز شده و از "زهرآگین" بودن صمغ این درخت یاد میکند. در یکی از سروده های "اِسکِو" (Scéve) شاعر عصر "رنسانس" وی محبوب خود را چنین مورد خطاب قرار میدهد: " تو برایم مانند "درخت مُر" تباهی ناپذیر ((Incorruptible Myrth هستی. در مورد شرابی هم که هنگام به صلیب کشیدن آن حضرت به او دادند، باید گفت که آن شراب را با صمغ "مُر" آمیخته بودند تا درد را کمتر حس کند اما آن حضرت پس از چشیدن، آن را ننوشیده تا لذت درد را برای نجات بشر، بهتر تجربه کند (فربر، 2007، 82).

 در "سرهنگ" چیزی از "جوانمردی" و "آزادگی" هست. اندیشیدن همیشگی او در باره ی "شر" و "جلادی" و تعیین جایگاه خود در این میانه، دغدغه ی اصلی فرمانده جوخه ی اعدام در حکومت کودتایی "دلال باشی" است. به این مسأله سپس خواهیم پرداخت. با این همه پس از هر اعدام، گونه ای پریشان اندیشی و آشفته گویی و دل آشوبی روانی پدید می شود که برای تسکین آن، به "کامخواهی" آهنگ میکند. چنین به نظر میرسد که میان "کامجویی" و "مرگ اندیشی" پیوندی هست. یکی "آتش" است و دیگری "آب" ی بر آتش. "آندره مالرو" (A. Malraux) در رمان "فاتحان" (*Les Conquérants*) از یک انقلابی حرفه ای به نام "برودین" ((Borodine یاد میکند که رابط میان "کمینترن" با "انقلاب چین" و پیوسته با کشته شدن رفقای خود مواجه است و گاه برای کاهش درد مرگ اندیشی، به کامخواهی روی می آورد. "لوسین گلدمن" ((L. Goldmann در "جامعه شناسی ادبیات: دفاع از جامعه شناسی رمان" (*Pour une sociologie du roman*) به همین نکته پرداخته که میان رنج ناشی از کشتن و کشته شدن با گرایش به کامخواهی پیوندی هست. این کتاب ارزشمند را زنده یاد "محمدجعفر پوینده" به فارسی برگردانده و "نشر چشمه" آن را در 1382 انتشار داده است. میان ایفای نقش جلادی در نظام مخوف "دلال باشی" و تحریک جنسی "سرهنگ" و در آمیزش با همسر در کنار "درخت مُر" پیوندی پویا هست. او پس از اعدام "دریادار" شاید زیر تأثیر "عذاب وجدان" یا بیزاری از خود و از این که آلت دست "دلال باشی" قرار گرفته و اراده ی آزادی از خود ندارد، برای رازگویی شبانه با "درخت مُر" خلوتی دارد. در این حال است که همسر – که از رازگویی شوهر با درخت بدگمان شده – به نزدش می آید که بیداری شبانه، وجه اشتراک هر دوی آنان است:

 **" سرهنگ زنش را که دید، حال عجیبی پیدا کرد؛ گویی یکباره سدّ تمناهای جنسی اش شکست. حس کرد گرگی است گرسنه. حس کرد تمنایی وحشی در درونش بیدار شده. غریزه اش به آتشفشانی در حال فوران میماند. . . نگاه سرهنگ مانند همیشه نبود. چشمانش مثل گربه در تاریکی میدرخشید. به خاطر نمی آورد که در طول زندگی مشترکشان، سرهنگ این گونه نگاهش کرده باشد. . . زن تا به خود بیاید، سرهنگ بسان سرداری فاتح، او را به سمت میزی که زیر آلاچیق قرار داشت، هُل داد. سرهنگ بی توجه به صدای هراسان او، دست در یقه ی زنش کرد و به جای باز کردن دکمه ها، لباس او را یکسره درید. سرهنگ سرش را که بالا گرفت، دید که چشمان درخت مُر مثل دو کاسه ی خون شده و شاهد چپاولگری او است. . . زن آرنجهایش را به میز تکیه داده و به جوشش ناگهانی میل شوهرش فکر میکند. . . رفتار سرهنگ را پیش خود تحلیل میکند تا معنای هجوم ناگهانی او را دریابد. لحظه ای به نظرش رسید یک جفت کاسه ی خون، دارد از تنه ی درخت نگاهش میکند " (56-53).**

* در ساقه ی "درخت مُر" گره هایی هست که شباهتی به چشم دارد و از آن صمغی بیرون می آید که چون اشک میدرخشد. میان چشمان خونبار این درخت و چشمان برافروخته از لهیب تمنای جنسی "سرهنگ" همانندی ای هست.
* "سرهنگ" به پیروی از برداشت نویسنده از "درخت مُر" آن را نمادی از "مرگ" میداند. او در رازگویی خود با درخت گفته است: " تو به طریقه ی خودت دنبال مرگی و من هم به طریقه ی خودم " (52). پس "سرهنگ" خود را همان "پیک مرگ" محکومان به اعدام میداند و میگوید "افکارم مثل طعم صمغ درخت مُر، زهرآگینه " (50).
* با هر اعدام، حالتی بر "سرهنگ" چیره می شود که غریزه ی جنسی اش تحریک می شود و یکی از خواص ذاتی این صمغ درخت هم ، تشدید نیروی جنسی در آدمی است.
* گرهِ روییده بر ساقه ی "درخت مُر" به چشم شباهت دارد و به هنگام چیرگی غریزه ی جنسی در "سرهنگ" چنین به نظر میرسد که "چشم درخت مُر" نیز کاسه ی خون می شود. پس تردیدی نیست که میان "سرهنگ" و "درخت مُر" شباهتهایی هست.

 "درخت مُر" همان "سنگ صبور" جناب "سرهنگ" است. "تخیل فرهیخته"ی نویسنده برای رازگویی شخصیت داستان خود، از همان "تلمیح" (allusion)ی سود میجوید که "سنایی غزنوی" برای توضیح زیانهای رازگویی در مورد "اسکندر مقدونی" و اسطوره های مربوط به "شاخدار" بودن او گفته است. یکی از روایات رایج میان نویسندگان و شاعران در مورد این که "اسکندر" به اصطلاح دارای "دارای دو شاخ" ("ذوالقرنین") بوده، در "حدیقة الحقیقة" سروده ی "سنائی" است. در این مثنوی حکایتی به نام "فضیلت رازپوشی" آمده و در مورد دلاکی است که متوجه درازتر بودن گوش "اسکندر" می شود که درواقع، همان شاخهایی مانند شاخهای قوچ بوده است. "سرهنگ" نخست از گفتن داستان "اسکندر" خودداری میکند اما سرانجام تاب نیاورده راز را بر "درخت مُر" آشکار میکند. همسر "سرهنگ" با خواندن دفتر خاطرات کاملاً پنهان شده ی شوهر، نیز به اسراری پی می برد که تا کنون از او پوشیده بوده و از ایفای نقش "جلادی" او در رژیم کودتایی آگاه می شود و میگوید: " مطمئنّم شاخ اسکندر، خود همین کتابه " (110).

 "سرهنگ" در حالی که رو به روی "درخت مُر" نشسته، خود را در کهنسالی خویش به نظر می آورد که چون پیران طریقت خرقه ای بر تن دارد و پیرانه سر سخن میگوید:

 **" هر چیز که در جُستن آنی، آنی. تو به طریقه ی خودت دنبال مرگی و من هم به طریقه ی خودم. امروز [ روز اعدام دریادار ] چه ها از سرم گذشت! بزرگترین سرِّ زندگی ام. چیزی از آن به تو نخواهم گفت. گره های روی تنه ی درخت مثل یک جفت چشم به او خیره شده بودند: " خیلی دلت میخواد بدونی چی شده؟ نخواهم گفت. میدونی چرا؟ می ترسم برگهات با هر تکان باد، اسرار منو تو دنیا جار بزنه. اما گوش کن برات قصه ای بگم. اگر عارف باشی، از اشاره ها میفهمی که چی به چیه. گفته اند روزی روزگاری، یه جفت شاخ به نازکی مو روی سر اسکندر مقدونی رویید. اسکندر این شاخها رو از مردم پنهان میکرد. هر دلاکی که موی سر اسکندر را اصلاح میکرد، سرش به باد میرفت. روزی دلاکی بعد از اصلاح از اسکندر خواهش و تمنا کرد و بر پاهایش بوسه زد و قسم خورد که ماجرای شاخها رو فاش نکنه و بالاخره جونشو نجات داد. ماهها و زمان درمیگذرد و سرّ اسکندر روزبه روز دارد در ذهن دلاک باد میکنه. . . نیمه شبی برخاست و سر به صحرا گذاشت.رفت و رفت؛ آخر به چاهی رسید که دور و برش خلوت بود. سرش رو توی چاه کرد و یواشکی گفت: *ایسکندرین قیل قدری بوینوزو وار بوینوزو* [= اسکندر رو سرش شاخهایی به نازکی مو داره ]. مدتی که گذشت، کسانی که توی صحرا از کنار چاه عبور میکردند، متوجه شدند صدایی از چاه میاد. نزدیک که شدند، دیدند یک جفت نِی دارند تو چاه با همدیگه میخوانند: ایسکندرین . . . " (53-52).**

 هر گونه اشاره ای به رخدادهای تاریخی، اسطوره ای، اثر ادبی یا نقل گفته ای از این و آن برای توضیح بیشتر و در همان حال تأمل خواننده و درک و کشف پیوندهای موجود میان آنها و جز آن، "تلمیح" گفته می شود. همسر "سرهنگ" پس از ماجرای آن شب کذایی و آنچه بر او رفت، برای ارضای حس کنجکاوی خود به کاری دست میزند و بر او همان میرود که بر دلاکانی که از راز "شاخهای اسکندر" آگاه شده اند:

 **" زن درِ اتاق شخصی سرهنگ را باز کرد . بر خلاف تصورش در، قفل نبود. داخل شد. . . خواست کشور میز را باز کند. قفل بودن کشو بر شک و شبهه اش افزود. سنجاق گیسش را بیرون کشید و درون قفل فروبرد. . . مضطرب بود و قلبش به شدت می تپید. . .کتابی داخل کشو بود. جلد چرمی دفتر به رنگ قهوه بود اما روی کتاب، اسم شوهرش نوشته شده بود. . . صفحه ی اول را که باز کرد، چشمانش از تعجب گرد شد: این دیگه چیه؟ شیوه های اعدام! . . . آب دهانش خشک شده بود. برایش باورپذیر نبود که این مطالب را شوهرش نوشته باشد. چگونه امکان دارد مردی که از رقص کفترهایش به ذوق در می آید، این چنین با خونسردی از سنگسار و شمع آجین کردن و مرگ و کشتن بنویسد؟ " (110-108)**

 او با مطالعه ی شتابزده ی خاطرات شوهر، برای نخستین بار، به رازهایی پی می برد که تا کنون نمیدانسته است ودر حالی از اتاق

شخصی شوهر بیرون میرود که با خود میگوید:

 **" دیگه نمی تونم یک دقیقه هم تو این خونه بمونم. یعنی من با یک جلاد سرمو رو یه بالش میذاشتم؟ با یک جلاد؟ . . . هنوز یک پله پایین نرفته بود که با سر به پایین افتاد و سرش به نرده ی آهنی خورد و پایین پله ها روی زمین ولو شد. یک – دو قطره خون از گوشش روی سنگفرش حیاط چکید " (124).**

 "یونگ" (Jung) به هر گونه کنجکاوی غیر منطقی و بی اندازه به ویژه در مورد زنان که شوهران یا دیگران را پیوسته می پایند تا از اسرار مگوی آنان آگاه شوند، سویه ی منفی "روان مردانه" (animus) اطلاق میکرد و آن را به دُم مارمولکی مانند میکرد که نشان دهنده ی همان دُم میمونهای آدم نمایی است که از نیاکان به ما رسیده است و باید آن را برید تا به سرنوشت این زن کنجکاو گرفتار نشد. او به عنوان نمونه از داستان "ریش آبی" ((Bluebeard از یک "مجموعه قصه های پریان" (*Fairy Tales*) نوشته ی "شارل پرو" (Charles Perrault) یاد می کند که مطابق نوشته ی "دانشنامه ی بریتانیکا" (*Britannica Encyclopedia*) مردی توانگر پس از ازدواج با همسر تازه اش، در حالی به سفر میرود که همه ی کلیدهای اتاقهای قصر را به همسرش داده اما او را از باز کردن درها منع میکند اما حس کنجکاوی زنانه، او را به کاری بر می انگیزد که از آن منع شده است و بر او همان میرود که بر زنان کشته شده ی قبل در اتاقهای ممنوع الورود رفته است. یکی از کهن ترین نمونه های همانند در "هزار و یک شب" خودمان "حکایت مرد غمگین" است که در آن میخوانیم:

 " آن گاه ملکه به دری بسته اشارت کرده گفت: هرچه مرا هست، تصرف کن مگر این در را باز مکن که اگر این در باز کنی، پشیمان شوی و پشیمانی سودی ندهد " (تسوجی تبریزی، 1383، 1395).

 و نظیر آن را در "هفت پیکر" سروده ی "نظامی گنجه ای" و در "حکایت گنبد سیاه" هم می توان خواند که حکایت مردی کامخواه است که از خاتونی بزرگ، آن طلب میکند که نباید و چون "حد" نگاه نمیدارد، از آن سرزمین بهشتی به جایگاه فروپایه ی نخستین باز میگردد. یافتن پیوند میان این قصه ها و حکایات و داشتن گوشه ی چشمی به اساطیر و آثار کهن، انباز شدن خواننده را در درک متن با نویسنده میطلبد که نشانه ی توانایی نویسنده در پهنه ی تخیل هنری است.

1. **ندای اندیشه و کشف خود و هستی:** "کوندرا" وارد کردن "هوشمندیِ والا و درخشان" را به صحنه ی رمان، مدیون شخصیت

هایی اندیشمند مانند "موزیل" (Musil) و "بروخ" (Broch) اتریشی میداند و می نویسد:

 " این کار نه برای تبدیل رمان به فلسفه، بلکه برای آن بود که همه ی وسایل عقلی و غیرعقلی، روایتگرانه و تفکرپردازانه را ـ که قادر به روشن ساختن هستی انسان باشند - بر پایه ی نقل و حکایت بسیج کنند و رمان را به صورت عالی ترین ترکیب ذهنی درآورد " (کوندرا، 59).

 آنچه از این عبارت برمی آید، فراخواندن نویسنده ی اندیشمند "کوندرا" به ضرورت "هستی شناختی" (ontology) در رمان است. "هستی شناسی" در مورد آنچه هست، از چگونگی هستی، حالات و کیفیات و جای و جایگاه هستی ما و جهان سخن می گوید. او به نقل از "بروخ" می گوید: " رمانی که جزء ناشناخته ای از هستی را کشف نکند، غیراخلاقی است. شناخت، یگانه اخلاق رمان است." به باور "کوندرا" رمان، مالک حقیقت نیست، بلکه در جست و جوی حقیقت است؛ جست و جو و تلاشی که هرگز پایان نمی یابد، زیرا متحول شدن حقیقت، همواره ادامه دارد " (کوندرا، مقدمه، شانزده).

 "یونگ" در کتاب "سنخهای روان شناختی" (*Psychological Types*) به چهار سنخ روانشناختی باور دارد: "سنخ فکری" ((thinking، "سنخ حسّی" ((sensation، "سنخ احساسی" ((feeling و سرانجام "سنخ شهودی" (intuition). "اِدنا براون" Edna Brown)) در مقاله ای با عنوان "تحلیلی یونگی از خشم و هیاهو: فاکنر و چهار کارکرد" شخصیتی را به نام "کونتین" به این دلیل "سنخ فکری" معرفی میکند که:

 " در سراسر رمان به خاطر رفتن به مدرسه و دانشگاه، معرف عنصر روشنفکری است. وقتی هنوز کودک است و دارد با خواهرش "کَدی" مجادله می کند که کدامیک بیشتر می دانند، می گوید: "سن من بیشتره. من می روم مدرسه". وقتی روز خودکشی اش ساعتش را می شکند و در آغاز روایت خود از ساعتی می گوید که پدر روز اول دبیرستان به او هدیه داده است، تلویحاً به عنصر روشنفکری و دانایی خود اشاره می کند. گذشته از این، آگاهی عمیق کونتین از زمان و تلاش برای غلبه بر آن، رفتاری مغایر با تصور بِنجی از زمان است که اصلاً برایش قابل درک نیست و نشان می دهد که عنصر دانایی در او اصلاً وجود ندارد، همان گونه که توجه به زمان، مفهومی خاص ذهن آدمی است، وسواس کونتین نسبت به زمان، از او آدمی ساخته که علاقه ی خاصی به نظم و ترتیب و قاعده و قانون دارد " (براون، 1973).

 در این رمان هم اگر در پی شخصیتی "متفکر"باشیم، بیگمان "سرهنگ" است. اگر زمان روز باشد، او را در قهوه خانه در حال کتاب خواندن می بینیم: " سرهنگ در جای همیشگی اش چشم به کتاب دارد اما حواسش به بیرون از پنجره است " (13-12). دکتری که از مشتریان دایمی پاتوق کبوتربازان است، به نشانه ی اعتراض به این کتابخوان همیشه ساکت و اسرارآمیز میگوید: " قهوه خانه که قرائت خانه نیست " (37). "طیّب" – که بیسواد است اما آرزو میکند کاش سواد میداشت – از انس بیش از اندازه ی "سرهنگ" با "کتاب" به این دریافت رسیده که " گمان میکنم معلمه. به نظر میاد از کار اخراجش کرده اند " (37) و در جایی دیگر هم میگوید:

 **" نمیدونی چه قدر شیفته ی کتاب خوندن بی سر و صدای تو شده ام. آدمی که کتاب میخونه، هرز نمیره. اگه دردسری هم براش پیش بیاد، بلده چه طوری سرش رو سالم نگه داره " (71).**

 اگر زمان هم شب باشد "سرهنگ" به اتاق کارش میرود و مشغول نوشتن خاطرات و دریافتها و پاسخ به پرسشهایی می شود که پیوسته ذهنش را به خود مشغول کرده است و خاطره نگاری و ثبت دریافتها و شهودها تا سپیده دم، به طول می انجامد:

 **" سپیده سر زده بود که سرهنگ، قلم را روی دفتر گذاشت. دفترش را که می بست، حس کرد ذهن و جسمش خالی شده و آرامش دارد؛ گویی گناه را از خود دور ریخته بود " (62).**

 آنچه او در باره ی آنها می اندیشد، همان است که هم به آن دلبستگی دارد، هم با اندیشه ورزی و تجربه ی عملی در درستی آنها تردید میکند و سپس از آنها دوری و تبرّی میجوید. دلبستگی به "جلّاد"و "اعدام" از روزگار کودکی در اوپدید آمده است. با توجه به آموزه ها و تجربیات "فروید" در مورد نقش دوران کودکی و تأثیراتی که بر فرد در روزگاتر بلوغ تا پایان عمر میگذارد، خواننده در می یابد که آموزه های رزگار کودکی، تا چه اندازه در قبول نقش جلادی و انتصاب او به عنوان فرمانده "جوخه ی اعدام" نقش میداشته است:

 **" در کودکی به جلادانی که شر را از روی زمین محو میکردند، علاقه ی فوق العاده ای پیدا کرده بود . . . وقتی دایه اش با شوق و ذوق قصه ی جلادها را تعریف میکرد، در خیالش به جای این که عاشق شاهزاده ها و ملکه ها شود، شیفته ی جلاد قصه ها می شد. . . هر جا که نوشته و کتابی در باره ی گیوتین میدید، پنهان از چشم پدر، آن را تهیه و بعد از خواندن، در آرشیو شخصی اش پنهان میکرد. علاقه ی فراوانی به آلت قتاله ای داشت که دکتر گیوتین اختراع کرده بود. روبسپیر [ از رهبران انقلاب و تأثیرگذارترین اعضای کمیته ی نجات ملی انقلاب فرانسه و مسؤول بسیاری از اعدامها ] یکی از شخصیتهای مورد علاقه اش بود. . . این طور که معلومه، چرخ روزگار چرخیده و قرعه به نام من افتاده و [ دلال باشی ] قصد داره از من یک مأمور اعدام مدرن بسازه. . . انگشت گذاشته روی علایق شخصی ام و داره تحریکم میکنه زنده هایی رو که نمی شناسمشون، تحویلم بده و مرده ها شون رو از من پس بگیره " (30-27).**

 با این همه، آنچه "سرهنگ" از دایه اش شنیده یا در کتابها خوانده و خیالهایی که در سر پخته، آموزه هایی نظری بوده اما چون پای

عمل به میان می آید، پیش و پس از هر اعدام، با خود کشاکشی درونی و سخت دارد. پراتیک اجتماعی فرمانده جوخه ی اعدام به گونه ای است که تنها در محدوده ی آموزه های نظری نمی گنجد و از آنها فراتر میرود. او تیپ "متفکر" است و چنین تیپی، پیوسته در حال بازنگری در آموزه ها و تجربیات عملی خویش است. انتقاد از خود و تردید نسبت به آنچه خوانده و بطلان آنچه در عمل ثابت شده، او را دمی آسوده نمیگذارد. نخستین کسی را که باید اعدام کرد، مردی یک پا است که گویا مدتی در زندان بوده و با گامهایی استوار و با اعتماد به نفس به طرف میدان اعدام میرود. "یک پا" بودن مرد از یک سو و صلابتی که هنگام اعدام از خود نشان میدهد، برای سرهنگی که خود تندیسی از صلابت و ابّهت نظامی است و نگاهی فلسفی و اندیشمندانه به زندگی و جهان دارد، او را برمی آشوبد و به فکر می برد:

 **" علاوه بر غرور و جسارت محکوم یک پا، ایستادن او در برابر جوخه ی آتش – بدون این که تعادلش به هم بخورد – توجه سرهنگ را جلب کرده است . . . اگه من جای او بودم، نمی تونستم با همین دو پام هم تعادلمو مقابل مرگ حفظ کنم " (40).**

 "سرهنگ" اهل پرس و جو و مورد تردید قرار دادن همه ی آیین نامه و قراردادها است. چیزی از "جوانمردی" هم در او هست که او را از تبدیل شدن به آلت دست دیگری، باز میدارد. ویژگی برجسته منش او، تأمل در حرکات و سکنات محکومان به مرگ است و هدفش تنها، اجرای دستور نیست. فرمانده در همان حال که به جوخه ی اعدام فرمان میدهد، مطیع مقام بالاتر به ویژه "دلال باشی" است و از او توقع میرود که بی هیچ تردیدی، فرمانهایش اجرا شود. با این همه، او مطیع محض نیست. می اندیشد و بعد تصمیم میگیرد. درست در واپسین لحظه ای که باید به "مرد یک پا" شلیک شود، در می یابد که مطابق یکی از مواد آیین نامه ی جزای اعدام محکومان، اعدام شخص معلول، خلاف آیین نامه است:

 **" از نگاه شماتت بار محکوم بود . . . که سرهنگ، یکی از بندهای قانون جزا را به یکباره به خاطر آورد: اعدام اشخاص معلول، عملی غیرقانونی است. به سرجوخه فرمان داد که دست نگه دارد و خودش را به سوی دفتر زندان رفت. بندهای قانون جزا، هنوز هم اعتبارش را از دست نداده بود " (43).**

 دومین نقطه ی عطف در حیات تفکر انتقادی او هنگامی است که میخواهد دریادار ارتش را در رژیم پیشینِ سرنگون شده، اعدام کند. درجه و مقام نظامی دریادار از او بسیار بالاتر است. شخصیتی موجّه و ملی دارد. مرتکب جرم و جنایتی نشده و تنها جرمش، وابستگی به نظام پیشین است. "سرهنگ" از میان رفتن شر را واجب میداند، اما این دریادار فرهیخته و متخصص خود تبلور "شر" است؟ آیا وفادار بودن به نظام حکومت و در همان حال نداشتن جرمی مشخص، جُرم به شمار میرود و دریادار باید اعدام شود؟ "سرهنگ" در هر حال، مُجری دستور رئیس دولت است اما نمی توان اعدام او را به گونه ای که شایسته ی مقام و منزلت او است، به اجرا درآورد؟ در این جا است که "سرهنگ" درمی یابد دو گونه "شر" وجود دارد: شر اجتماعی و شر سیاسی و باید میان این دو، فرقی قایل شد:

 **" هنگامی که حکم اعدام دریادار را به او داده بودند، به فکر فرو رفته بود. از دید کودتاچیان، دریادار،شری سیاسی و جا مانده از حکومت پیشین بود. میخواستند در خفا و دور از چشم سازمان ملل متحد و سازمانهای مدافع حقوق بشر او را سر به نیست کنند. معیار قیاس سرهنگ با معیار قیاس کودتاچیان، نتفاوت بود. از دید سرهنگ، غارت و چپاول، زورگویی، تعرض به ناموس مردم، "شر" به حساب می آمد اما دریادار از دانشمندان نظامی و یکی از تئوریسنهای حکومت پیشین بود که پس از پایان تحصیلاتش در خارج از کشور، با دستی پُر و تجربیاتی فراوان برای خدمت به کشور بازگشته بود. چگونه می شود "کاظم" [راهزن] و "دریادار" را با یک معیار سنجید؟ شر او کجا و شر این کجا؟ شر "کاظم" ماهیت اجتماعی دارد و شر دریادار، ماهیتی سیاسی. چگونه می شود هر دو شر را در کفه ی برابر ترازوی عدالت سنجید؟ " (49)**

 نتیجه ی این بازاندیشی، بازنگری در نوع برخورد با محکوم به اعدام است:

 **" سه ثانیه ی طویل کشید تا سرهنگ، رو در روی دریادار قرار گرفت. سینه به سینه ی دریادار ایستاد. دل هر دو می تپید. هنگامی که نگاهشان مثل دو قطب مخالف آهنربا**

**به سوی همدیگر کشیده شد، سرهنگ مجال نداد نگاه پر امید او به ناامیدی بدل شود. با تمام قدرت، دستش را بالا برد و به دریادار، سلام نظامی داد. سرهنگ غیرمنتظره سلاح کمری اش را بیرون کشید و مرگ را برای دریادار، آسان نمود و فشنگها را در مغز او خالی کرد " (51).**

 سومین نقطه ی عطف در این "تیپ متفکر" برخورد متفاوت در اعدام زن است - اعم از این که تجسم "شر اجتماعی" باشد یا "شر سیاسی". این بار گروهی از زنانی را برای اعدام آورده اند که به اعتبار پایگاه و منزلت طبقاتی و فرهنگی، متفاوتند. نخستین زن، رئیس یک نجیب خانه یا "پیگال" بوده اما مرتکب قتل نیز شده است؛ یعنی زنی را که طغیانگری کرده و دیگران را هم در پیگال به یاری خواسته تا از ارائه ی خدمات رسانی به مشتریان خودداری ورزند " خفه کرده و در چاه انداخته است تا درس عبرتی باشد برای دیگر زنان نجیب خانه" (81). دومین زن در دولت قبلی، سفیر بوده است. دیگر بار موجی از پرسشهای مختلف به ذهن فرمانده جوخه ی آتش راه میابد تا او را برانگیزد که گوشه هایی تازه از زندگی فکری خود را کشف کند:

 **" او در آغاز هر کاری، خود را به رگبار سؤال می بست. دنبال سنگ محکی نبود که اعمال درست و نادرست را بسنجد؛ تنها اعمال خود را با حوادثی که در اطرافش روی میداد، مقایسه میکرد: حوادث روی داده را در یک کفه ی ترازو و اعمال خود را در کفه ی دیگر میگذاشت و می سنجید: من چه طور؟ من نیز بازوی حکومت کودتا هستم؟ این خانم سفیر چه طور؟ روزگاری نامش با احترام بر زبانها جاری می شد و اکنون با حکم اعدام حکومت کودتا، محکومی بیش نیست. در این میان، دلال باشی بازوی چه کسی است و زبانش در خدمت کیست؟ دلال باشی کیست و من کیستم؟ اگر دلال باشی مغز حکومت باشد، با این حساب من نیز بازوی او هستم که عنصر شر را از میان برمیدارد " (83-82).**

 بازتاب این دو زن به هنگام اعدام متفاوت است. زن مجرم، میداند که مرتکب قتل شده و طبیعی است که تسلیم حکم باشد و اضطراب و مقاومتی از خود نشان نمیدهد اما سفیر زن، دلیلی برای اعدام خود نمی بیند و به همین دلیل هنگام بستن دستها و چشمانش، از خود مقاومت نشان میدهد و افزون بر این باور، هرگز پیش بینی نمیکرده که به دلیل سِمَت خود در رژیم پیشین باید اعدام شود، زیرا جرمی مرتکب نشده که خود را شایسته ی اعدام بداند. تنها کاری که از "سرهنگ" بر می آید، این است که به جوخه ی اعدام دستور دهد گلوله ها را به دقت به پیشانی این دو زن شلیک کنند تا کمتر شکنجه ببینند اما در نهایت او هم به این نتیجه میرسد که " تیرباران محکومان زن، تهوع آورترین کار دنیا است " (83).

 اما چهارمین تجربه ی فکری "سرهنگ" وقتی پیش می آید که قرار است جمعی از دانشجویانی را اعدام کند که جرمشان کتاب خواندن یا برگزاری تجمعات و تظاهرات دانشجویی بوده است. این گونه اعدام، بی پایه ترین و تهوع آورترین دلیل برای اعدام کسانی است که به حکم وظیفه ی اجتماعی و روشنگرانه ی خود، مجرم شناخته می شوند:

 **" این روزها، خودم را چون کتاب ناخوانده ای میخوانم. هر روز بیش از پیش، وجوه ناشناخته ی خود را باز می شناسم. هر روز تکه ای از پازلی را که "من" نام دارد، باز می یابم . . . به باور من، دانشجویان نمی توانند مصداق شر باشند. باور دارم که منشأ شر، اقتصاد است؛ فرقی نمیکند: میخواهد شر سیاسی باشد یا شر اجتماعی. در این میان، فعالیت هیچ یک از تشکیلات دانشجویی، منشأ اقتصادی ندارند. . . هر چند که این کارها را با اراده ی خود پذیرفته ام، نمیدانم چرا این روزها حس میکنم مثل عروسکی هستم در دست دلال باشی. وقتی به این مسأله می اندیشم، به منیّتم بر میخورد. نمیدانم چرا هنگام پذیرفتن این کار، به این مسأله فکر نکرده بودم. . . درمانده ام که چرا دلال باشی برای چنین جوانانی حکم مرگ صادر میکند. برای ترسانده شدنشان؟ یا این که حقیقتاً این جوانان را خطری برای خود و حکومت به شمار می آورد؟ " (81-80)**

1. **"ندای زمان" :** در میان نداهای چهارگانه ی رمان، "ندای زمان" به باور من، اهمیتی بیشتر دارد که متأسفانه در هیاهوی

جهتگیری های غالب بر وضعیت کنونی ادبیات داستانی ما گم شده است و به گوش نمی رسد. "کوندرا" می نویسد:

 " ندای زمان، رمان نویس را برمی انگیزد تا مسأله ی زمان را دیگر به موضوع خاطرات شخصی به سبک "پروست" (Proust) محدود نکند؛ بلکه آن را به معمای زمانِ جمعی، زمان اروپا بگستراند. . . تمایل به فراتر رفتن از حدود ناپایدار زندگی فردی - که رمان [ اروپا ] تا آن وقت در چارچوب آن مانده بود - و وارد کردن چندین دوره ی تاریخی در فضای آن - کاری که "آراگون" (Aragon) و "فوئنتس" (Fuentes) قبلاً برای به واقعیت درآوردن آن کوشیده اند - از اینجا ناشی می شود " (60).

 با رجوعی به تریلوژی "در جست و جوی زمان از دست رفته" ("َA la recherche du temps perdu" : 1954) می توان دریافت که نویسنده ی اشرافی منش فرانسه - که این اندازه در باره ی اثرش قلمفرسایی کرده اند - به زمانی که در آن زندگی می کرده و به مردمی که در روزگارش می زیسته اند - کاری ندارد. به اعتبار تاریخی هنوز در دالان ها و سالن های اشرافیت قدیم کشور خود راه می رود و به تعبیر حوزوی ها "خروج موضوعی دارد" و فرزند زمان خود نیست:

 " جامعه ای که پروست تصویر می کند، طیف محدودی دارد: توجه او عمدتاً به توانگران است: از یک سو خاندان های اشرافی قدیمی که از انقلاب کبیر فرانسه جان به در برده و درآمدها و اموال و املاک خود را حفظ کرده اند و از سوی دیگر، خانواده های طبقه ی متوسطی که از زمان انقلاب آن اندازه ثروت اندوخته اند که از همان سطح زندگی اشراف برخوردار باشند. . . در رمان "در جست و جوی زمان از دست رفته" هیچگاه به طبقه ی کارگر صنعتی یا دهقانانی که در آن زمان هنوز بزرگ ترین بخش فرانسه را تشکیل می دادند، برنمی خوریم. جالب این که در این کتاب از کشیشان نیز خبری نیست . . . و مذهب به عنوان یک نهاد اجتماعی، جایی ندارد و کلیساها. . . تنها به عنوان یادگارهایی مطرح می شوند که ارزش های زیبایی شناختی دارند " (همینگز، 1372، 26-25).

 اگر قرار باشد، چیزی خاطر خطیر این نویسنده را در عرصه ی فردی به خود مشغول کند، جز خاطرات روزگار کودکی اش نیست:

 " حس از دست دادن و بازیافتن مداوم و پیاپی در هستی انسان، ریشه در دوران کودکی اش دارد، اما مسأله فقط تجربه های شخص او با مادر و مادربزرگش نیست. او همین را بیش و کم در همه ی اطرافیانش مشاهده می کند اما به هر حال، در کودکی اش مشاهده ی دیگران - حتی اگر با نگرانی های شخصی اش در می آمیخت - برای او لذتی دائمی فراهم می آورد و این توانایی لذت بردن از جهان را در سراسر زندگی اش از کف نداد " (مِی، 1381، 79).

 چنان که از این داوریها پیدا است، او به زمان خود تعلق ندارد. بهترین خاطراتش، روزگار کودکی و آرمانی ترین عصری را که دوست می دارد، عصر اشرافیت به سرآمده ی فرانسه است. این رمان می تواند ساختاری زیبایی شناختی داشته باشد و بر ارزش های زبان شناختی آن تأکید شود اما به اعتبار ذهنیت، کپک زده و بیزارکننده است. ذهنیت او نشان می دهد که از نظر احساسی و عقلی، به کمال خود نرسیده و بینشی کودکانه و زمان گریز دارد؛ گویی هنوز مراحل جنینی خود را در زهدان مادر میگذراند و به تعبیر "مولوی" تا جنینی، کار خون آشامی است ". "کوندرا" چنین آثاری را ماندگار و ارزشمند نمی داند، زیرا به ترسیم ذهنیت و تجربه ی فردی نویسنده و شخصیت می پردازد. او به دو گونه "روح" در رمان باور دارد: نخست، "روح زمان" که همان ذهنیت و سلیقه های رایج و ایده ئولوژی غالب بر "زمان" و "قدرت" است. "کوندرا" با الهام گرفتن از "روح زمان" در رمان مخالف است:

 " رمان (مانند سراسر فرهنگ) بیش از پیش در دست رسانه های همگانی افتاده است. این رسانه ها - که عوامل وحدت بخش تاریخ کره ی زمینند - به "فراشدِ تقلیل" (process of reduction : تهی سازی رمان از زمان حال) وسعت می دهند و مسیر آن را معین می کنند؛ رسانه های همگانی، همان ساده سازی ها و کلیشه هایی را که به آسانی مقبول اکثر مردم، مقبول همگان، مقبول تمامی بشریت می افتند، در سراسر چهان پخش می کنند. . . این روحیه ی مشترک رسانه های همگانی - که در پسِ گوناگونی سیاسی آن ها نهفته است -روحیه ی زمانه ی ما است. این روحیه به نظر من، مغایر با "روح رمان" است.

 روح رمان، روح پیچیدگی است. هر رمان به خواننده می گوید: " چیزها پیچیده تر از آنند که تو فکر می کنی." این، حقیقتِ ابدی رمان است. . . روح رمان، روح تداوم است. هر اثر، پاسخ به آثار پیشین است. هر اثر، سراسر تجربه ی پیشین رمان را در بر دارد، اما روح زمان ما به اخبار و رویدادهای روز، معطوف است؛ اخباری که آنچنان پراکنده و چندان زیادند که گذشته را از افق [ذهن] ما می رانند و زمان را تنها به لحظه ی حال، تقلیل می دهند. رمان بسان جزئی از این نظام، دیگر "اثری ماندنی" نیست؛ چیزی که باید دوام یابد و گذشته را

به آینده بپیوندد " (64-62).

 نویسنده میکوشد به خواننده ی رمانش توضیح دهد اگر "دلال باشی" – که خود آلت دست یک طبقه ی بازار سنتی، ارتجاعی و مخالف مدرنیته است – با نماد سازی خود نمی خواهد تنها یک نوع تفکیک جنسیتی میان زن و مرد قایل شود. هدف حاکمیت تازه از ضرورت نصب نماد "ترارزو" بر سینه ی مردان، برقراری "عدالت اجتماعی" نیست؛ بلکه کسب درآمدهای هنگفت از قِبَل فروش این نشانها است و اهدافی کاملاً اقتصادی را دنبال میکند:

 **" بهای زنگوله ی هر زن، به قدرت اقتصادی خانواده بستگی داشت. بعضی طلا، بعضی نقره و متمولین، زنگوله های طلایی با نگینهای گران قیمت سفارش میدادند. زنان خانواده های متوسط نیز به زنگوله هایی از جنس تیتانیوم بسنده میکردند. مهندسان کارخانه های دلال باشی با فرستادن پیامکهایی به سرتاسر کشور، از سلیقه ی زنان آگاه می شدند و بدین طریق در صنعت زنگوله سازی، انقلابی به پا کرده بودند. بازار، انباشته شده بود از زنگوله هایی که به خلخال میمانست. به جای یک زنگوله، جند زنگوله از یک حلقه می آویختند و هنگام راه رفتن، صدای زنگوله ی زنان، توجه کسانی را که در پس و پیش شخص بودند، جلب میکرد. . .**

 **سمبلها چونان سرطانی در اقتصاد "نیواک" ریشه دوانده بود. شکلاتهای رنگارنگ، بیسکویت، ماکارونی، پارچه های الوان، انواع لباس. . . به شکل زنگوله و ترازو در کارخانه ها تولید می شد. شهرداری نام میدانها، بلوارها و کوچه ها را تغییر میداد و نامی در ارتباط با سمبلها برمیگزید. هنر و ادبیات نیز از این سرطان، جان سالم به در نبرده بودند. روزی نبود که در روزنامه ها و مقاله ها و سرمقاله ها، مطلبی در باره ی سمبلها نوشته نشود. در مجلات ادبی، اشعاری پست مدرن و پسا-پست مدرن در مورد زنگوله چاپ می شد. تعادل و عدم تعادل ترازو، مفهومی فلسفی به خود گرفته بود. ناشران تنها و تنها برای کتابهایی با مضمون ترازو و زنگوله، حق تألیف می پرداختند. جوایز ادبی، مختص آثاری با مضمون ترازو و زنگوله بود. بسیاری از اهالی ادبیات و هنرمندان برای کسب نان و نوای روزانه شان، آثاری با مضمونهای معین شده از طرف حکومت می آفریدند " (86-84).**

 در پس این گونه نمادها، نشانه هایی از برقراری یک حکومت ایده ئولوژیک ناب می توان یافت. جهت دادن به افکار عمومی و گرفتن حق آزادی اندیشه و کنش اجتماعی و کوشش برای یکدست کردن ذهنیت اجتماعی و تسلیم در برابر آنچه میگذرد، نخستین هدف اعتقادی کودتاچی است. کودتاچی با هر گونه اعتراض اجتماعی - سیاسی مخالف است و میخواهد حاکمیت بلامنازع خود را در تمامی پهنه های فرهنگی، هنری، اجتماعی و سیاسی برقرار کند:

 " همراه با بازار داغ خرید و فروش سمبلها، بازار اعتراض نیز داغ می شد. صنفهای مختلف از جامعه ی زنان به جای بستن زنگوله به مچ پایشان، سمبل ترازو به سینه هایشان می چسباندند و به حرکات اعتراضی می پیوستند. روی بعضی پلاکاردها، سمبلها را با ضربدر قرمز رنگ، خط میزدند. زنان مشتهایشان را به نشانه ی اعتراض بالا برده، زنگوله را به سوی مأموران حکومت پرتاب میکردند و پس از آن، دستگیریها و فرارها از زیر دست مأموران شروع می شد؛ حتی بعضی از مردان نیز به نشانه ی حمایت از جمعیت زنان، زنگوله به مچ پایشان می بستند. در نتیجه ی این اعتراضها، زندانها نیز پُر می شد. اعتراضها، دستاویز مناسبی برای سازمانهای حقوق بشری بود. در سرتاسر دنیا، میتینگها و جلسه هایی پی در پی در باره ی رعایت حقوق بشر در کشور نیواک بر پا می شد " (19).

 "پیگال" یا نجیب خانه ای که "سرهنگ" به آنجا میرود، نهادی قانونی است که زیر نظر مستقیم دولت اداره می شود و به آن "مالیات" می پردازد. چنین به نظر میرسد که چنین نهادهایی، زیر نظر مستقیم حکومت کودتاچی اداره می شود و " یکی از بازوان اقتصادی کشور به حساب می آید " (94). وقتی هم "سرهنگ" در حال بیرون رفتن از این عشرتکده است، اتومبیل مخصوص "دلال باشی" را می بیند که دو تن از خوبروترین و کم سن و سالترین دختران را برای او دارد می برد (97).

منابع:

استرن، لارنس. *زندگانی و عقاید آقای تریسترام شندی.* ترجمه ی ابراهیم یونسی. تهران: نشر تجربه، 1378.

*انجیل شریف*: ترجمه ی جدید فارسی. تهران: از انتشارات انجمن کتاب مقدس ایران، چاپ چهارم، 1986.

تسوجی تبریزی، عبداللطیف. *هزار و یک شب.* تهران: انتشارات هرمس، 1383.

فاکنر، ویلیام. *خشم و هیاهو.* ترجمه ی صالح حسینی. تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم، 1381.

کبیری، رقیه. *چشمان کهربایی درخت مُر.* ترجمه ی حمزه فراهتی. تهران: نشر نشانه، 1398.

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

مِی، دِروِنت. *پروست.* ترجمه ی فرزانه طاهری. تهران: انتشارات طرح نو، چاپ دوم، 1381.

هاکس، جیمز. *قاموس کتاب مقدس.* تهران: افست انتشارات اساطیر، 1377.

همینگز، اف. دابلیو. جی. *مارسل پروست.* ترجمه ی مهدی سحابی. تهران: نشر نشانه با همکاری دفتر ویراسته، 1372.

Booth, Wayne. *Where Shall Wisdom Be Found?* New York: Riverhead Books, 2004.

Bloom, Harold. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction.* Berkley*:* UniversityofCalifornia, 1990.

Bryant Resnick, Patricia. *Meaning of a Jasmine Flower.* Garden, 2015.

Brown, Edna. *A Jungian Analysis of The Sound and the Fury: Faulkner and Four Functions.* Southern Missouri State University, 1973.

Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*, Second Edition, Cambridge University Press, 2007.

Goldberg, Leach. *Russian Literature in the Nineteenth Century Essays,* Magness Press, Hebrew University, 1976.

Just, Daniel. "Literature and Learning How to Live: Milan Kundera's Theory of the Novel as a Quest for Maturity." *Comparative Literature,* 68:2, University of Oregan, 2016.

Niazy, Nozar Gautam, Rama. *How to Study Literature: Stylistic & Pragmatic Approaches*. Rahnama Press,

2007.

McQuillan. Martin. *The Narrative Reader.* Routledge, London and New York, 2000.

Ricard, François. "Oeuvre, plutöt qu'oeuvrés complètes." *Le Magazine Littéraire* no*.* 597 *(*April2011):50*.* Cited in: Just's essay. Press, 1988.

Scholes, Robert. *Semiotics and Interpretation.* New Haven: Yale UP, 1932.

Xlebnikov, Victor. *Novejsaja russkaja poezija.* (Prague, 1921). Cited in: Tung, Alexander, C. H., *The Nature and the Locus of “Literariness”,* 1990.