



شماره هجدهم
زمستان ۱۳۹۰
صفحات ۱۲۳-۱۰۱

مؤلفه‌های رمان نو در داستان «خواب خون» از بهرام صادقی

دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

سیدرزاق رضویان*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

چکیده

پیدایش «رمان نو» در فرانسه، بسیاری از اصول داستان‌نویسی سنتی را تحت‌الشعاع قرار داد و نوعی شالوده‌شکنی در عرصه نوشتار و سنت‌های ادبی به وجود آورد. در دهه‌های چهل و پنجاه شمسی، در ایران نیز گروهی از نویسندگان به‌جای بازنمایی و انعکاس رئالیستی و ناتورالیستی واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی، به الگوهای نوین داستان‌پردازی به شیوه رمان نو روی آوردند. این رویکرد در برخی نوشته‌ها به پیدایش آثار تقلیدی منجر شد، اما در آثار برخی نویسندگان، به نوشته‌هایی بدیع و هنری تبدیل گردید. داستان کوتاه «خواب خون»، نوشته بهرام صادقی، به سبب برخورداری از ویژگی‌هایی چون ابهام و پیچیدگی، اهمیت نوشتار، تحول در شخصیت‌پردازی، عدم تعهد به مسائل سیاسی و اجتماعی، پیرنگ گسسته و رؤیاگونه و حضور خواننده در متن، با لحاظ برخی تفاوت‌ها، قابل انطباق با رمان نو است. در این مقاله پس از تشریح و تبیین رمان نو، مؤلفه‌های داستان «خواب خون» را با ذکر شاخصه‌ها و شواهدی از متن داستان بررسی خواهیم کرد.

واژگان کلیدی: رمان نو، خواب خون، بهرام صادقی، داستان معاصر فارسی

*Hafez_5217@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤول:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۲/۱۹

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۸/۲۸

۱- مقدمه

رمان روایتگر انسان و هستی اوست و با توجه به اینکه انسان و زندگی او پیوسته در حال تغییر و تحول است، رمان نیز متناسب با تغییرات هر عصر متحول می‌شود. هرچند در محافل ادبی قرن بیستم، نوای مرگ رمان طنین‌انداز شد و برخی از منتقدان از رکود و رخوت آن خبر دادند، این ژانر ادبی با ابداع قالب‌ها و مضامین نوین، توانست زنده بماند و نشانه‌های احتضار را از خود دور سازد.

پیشرفت‌های همه‌جانبه غرب در قرن بیستم و تحولاتی که در تمامی عرصه‌های هنری، به‌ویژه بعد از جنگ جهانی دوم به وجود آمد، ادبیات و محافل ادبی را بیش از همه تحت‌الشعاع قرار داد. شالوده‌شکنی و سنت‌زدایی نه تنها در مسائل صنعتی، اجتماعی، فرهنگی، هنری و... روزبه‌روز مورد تشویق و حمایت قرار می‌گرفت، بلکه نوعی «دگردیسی مدرن» و در بحث ادبی آن «دگرنویسی»، سایه خود را بر ادبیات گسترانید. در این راستا عده‌ای از نویسندگان فرانسوی، از جمله آلن رب‌گری، ناتالی ساروت، مارگاریت دوراس، کلود سیمون، میشل بوتور، کلود اولیه، دست به خلاقیت‌هایی زدند که جنجال عظیمی به وجود آورد و به شکل‌گیری رمان نو^۱ انجامید (اسداللهی، ۱۳۷۹ الف: ۴). این نوع از رمان، عناصر سنتی داستان مانند شخصیت‌پردازی، حادثه، زاویه دید، زمان، طرح و... را به چالش می‌کشد و با تأکید بر تحول دائمی در ادبیات، به معرفی نوع جدیدی از روایت داستانی می‌پردازد که با اوضاع اجتماعی و زندگی جدید انسان معاصر مطابقت بیشتری دارد. همچنین ویژگی‌ها و مفاهیمی همچون تعهد و آرمان‌گرایی، انسان‌محوری، تحلیل‌های روان‌شناختی و نوع نوشتار، دچار تغییرات عمده‌ای می‌شود.

باید اذعان کرد که رمان نو همواره جنبش ناهماهنگی بوده‌است. نویسندگان رمان نو، به‌رغم وجه تشابهی که در رد قالب‌های سنتی داستان‌های قرن نوزدهم داشتند، هرکدام شیوه نوشتار خاصی را دنبال می‌کردند. این جنبش نقطه تلاقی افرادی بود از گروه‌های مختلف با تحصیلات متفاوت، اما وجه مشترک آنها این اندیشه بود که رمان، مانند هر شکل دیگری از هنر، باید پیوسته نو باشد.

در ایران نیز در دهه چهل شمسی عده‌ای از نویسندگان با رها کردن بن‌مایه‌ها و مضامین اخلاقی و اجتماعی، به دنبال صنعت‌پردازی و رسیدن به ساختارها و سبک‌های

تازه‌ای در داستان‌نویسی بودند. یکی از این نویسندگان بهرام صادقی است که در بسیاری از داستان‌هایش با اتکا بر تجربه‌های نوین ادبی و نبوغ و خلاقیت ذاتی، در فرم و محتوای داستان گامی فراتر از شیوه‌های معمول برداشته است. داستان کوتاه خواب خون (۱۳۴۴) با برخورداری از غرابت و نوآوری در ساختار و محتوا، قابلیت انطباق با مؤلفه‌های رمان نو و فراداستان^۱ را دارد. باید یادآور شد که به سبب نبوغ و خلاقیت نویسنده و تفاوت‌هایی که در ساختار فرهنگی و اجتماعی ایران با دنیای غرب وجود دارد و همچنین تمایزی که در درون‌مایه‌ها و مصالح داستانی آنها موجود است، نباید این نوشته را یک نمونه تقلیدی صرف دانست.

۲- پیشینه تحقیق

یکی از وجوه مشترک جنبش رمان نو و بهرام صادقی در جامعه ادبی ایران، ناشناخته ماندن آنهاست. با وجود گذشت نیم قرن از نویسندگی صادقی و پیدایش رمان نو، تحقیقات اندکی در هر دو زمینه ارائه شده است. البته درباره رمان نو، آثار ارائه شده در دو دهه اخیر بسیار راه‌گشا بوده‌اند. در زمینه کتاب و ترجمه، این آثار عبارت‌اند از: جلد دوم مکاتب ادبی، نوشته رضا سیدحسینی (۱۳۸۷)، قصه نو، انسان طراز نو، ترجمه محمدتقی غیائی (رب‌گری‌یه، ۱۳۷۰)، عصر بدگمانی، ترجمه اسماعیل سعادت (ساروت، ۱۳۶۴)، برای رمانی نو، ترجمه پرویز شهدی (رب‌گریه، ۱۳۸۸)، راهی به هنر/رتوی رمان نو، نوشته جواد اسحاقیان (۱۳۸۷) و رمان نو در سینما، نوشته مهرآور جعفرناردی (۱۳۸۰). پژوهش‌هایی که در زمینه مقاله پدید آمده‌اند، عبارت‌اند از: «رمان نو، دیالوگ نو» (اسداللهی، ۱۳۷۹)، مجموعه مقالات همایش بررسی نهضت رمان جدید (۱۳۸۱)، «رمان نو غیرمتعهد است»، ترجمه کاوه میرعباسی (لالاند، ۱۳۷۴)، «آینده‌ای برای رمان»، ترجمه حسین پاینده (رب‌گری‌یه، ۱۳۸۹) و «رمان نو چه می‌گوید»، نوشته سوسن بیضاوی (۱۳۸۰).

بهرام صادقی در ادبیات ایران، سهمی چشمگیر و تأثیرگذار داشته است. شکستن الگوهای قالبی، خلق نمادها و سمبل‌های نو و نوآوری در روایت داستان‌های کوتاه، نمونه‌هایی از حضور او در عرصه نویسندگی است، اما به آثار او از جنبه‌های نو کمتر

توجه شده‌است. از جنبه انطباق این آثار با رویکردهایی چون رمان نو، مدرنیسم و فراداستان می‌توان به مقالات ارزشمندی اشاره کرد؛ از جمله مقاله‌هایی که در کتاب *خون‌آبی بر زمین نمناک* (محمودی، ۱۳۷۷) آمده‌است و نیز مقاله «نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران»، نوشته فریده علوی (۱۳۷۹). در تحقیق حاضر نگارندگان به صورت کاربردی، به شیوه‌ای دقیق و جزئی، با ذکر شواهد و مثال‌هایی از متن داستان، مؤلفه‌های رمان نو را در داستان *خواب خون*، تشریح و تبیین کرده‌اند. ضمناً در بخشی جداگانه و پیش از تحلیل داستان، دلایل تفاوت‌ها و تشابهات جریان رمان نو در داستان‌نویسی فرانسه و ایران توضیح داده شده‌است تا بحث تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی در نظر گرفته شود و درعین حال ضرورت پرداختن به رویکردهای نوین داستان‌نویسی، نقد و نظریه نیز لحاظ گردد.

۳- نگاهی اجمالی به سیر پیدایش رمان نو

سال‌های آغازین دهه پنجاه میلادی را دوره پیدایش رمان نو در فرانسه می‌دانند. پرسش‌هایی درخصوص این تبیین زمانی به ذهن متبادر می‌شود: چرا رمان نو در دهه پنجاه شکل گرفت؟ چه زمانی را و با کدام ویژگی‌ها، می‌توان مصداق رمان نو دانست؟ چه شرایط اجتماعی، فرهنگی و تاریخی‌ای در غرب سبب شکل‌گیری تحولاتی چشمگیر در عناصر رمان شدند؟ پاسخ به این پرسش‌ها مستلزم آشنایی اجمالی با نحوه پیدایش رمان از آغاز تا شکل‌گیری رمان‌های سنتی و فهم مبانی مدرنیسم و سیر پیدایش این رویکرد به هستی و انسان است.

هویت مستقل رمان را باید متعلق به سده‌های هفدهم و هجدهم، یعنی بعد از نویسندگانی نظیر سروانتس و رابله در اروپا دانست. با شکست فئودالیسم و شکسته شدن مطلق‌گرایی و فضای خشک و سلحشوری رمانس، جامعه بورژوازی گسترش یافت و تحولات اقتصادی و اجتماعی عظیمی رخ داد. در قرن نوزدهم رمان جنبه جهانی پیدا کرد و بسیاری از رمان‌های بزرگ در این دوره به وجود آمدند. در این قرن، نویسندگان بزرگی چون بالزاک، فلوربر، داستایفسکی، زولا و تولستوی، رمان‌های رئالیستی، ناتورالیستی و روان‌شناسانه را در ادبیات داستانی غرب رواج دادند و رمان در قالب سنتی آن شکل گرفت، اما در دهه‌های آغازین قرن بیستم که آن را عصر طلایی رمان مدرن

می‌نامند (دیجز، ۱۳۸۹: ۱۰۷)، تحت تأثیر عوامل مختلف، فنون و نگرش‌های ادبیات داستانی در غرب به کلی دگرگون گردید. در این فضای فکری و فرهنگی متأثر از پیشرفت‌های علم روان‌شناسی، پیدایش سینما و حرکت جهان به سوی ماشینی‌شدن، و با دگرگونی جهان‌بینی رمان‌نویسان جوامع صنعتی در آستانه جنگ جهانی اول، شیوه داستان‌نویسی دچار تغییر و تحولاتی شد (بیات، ۱۳۸۷: ۵). از همین دوران، نگرشی نو به انسان و هستی او آغاز شد و ززمه‌های شکل‌گیری مدرنیسم گسترش یافت. مدرنیسم نوین اصطلاحی کلی است که به رشته وسیعی از جریان‌های تجربی و آوانگارد در ادبیات و سایر هنرهای اوایل قرن بیستم، از جمله سمبولیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، ایماژیسم، دادائیسم و سورئالیسم اطلاق می‌شود. مشخصه عمده این ادبیات طرد سنت‌های قرن نوزدهم و توافق بین مؤلف و خواننده است (کادن، ۱۳۸۶: ۲۴۶).

در این رویکرد و نگرش، نویسندگان و شاعران مدرنیست با برهم زدن قراردادهای رئالیستی، کنارگذاشتن وزن در شعرهای آزاد، حذف ارزش‌های بورژوازی و اتخاذ سبک‌ها و قالب‌های نوین و پیچیده، ابداع و نوآوری‌هایی در عرصه داستان‌نویسی و شعر پدید آوردند. این ابداعات و نوآوری‌ها در نیمه اول قرن بیستم، پیش‌درآمدی برای رمان نو شد و در حقیقت رمان نو محصول تمدن جدید و مبانی فلسفی زندگی در این قرن است. در این گرایش فکری، آفرینش ادبی در تضاد و تعارض با شیوه‌های معمول داستان‌نویسی و دوری جستن از هنجارهای رایج، شکل گرفت. نویسندگان رمان نو خود را پایه‌گذار مطلق این شیوه نوین رمان‌نویسی نمی‌دانند، بلکه این شیوه نو را مدیون پیشگامانی چون پروست، جویس، کافکا، کامو و سارتر هستند.

به‌طور کلی در سال‌های دهه پنجاه میلادی، ادبیات و رمان‌نویسی فرانسه شاهد تحولات اساسی گردید. در حالی که پیروان مکتب‌هایی چون رئالیسم اجتماعی و یا اگزیستانسیالیسم همچنان سخن از گفتمان متعهد می‌راندند، در سال ۱۹۴۸، ژروم لندنون^۱ که مسؤولیت انتشارات مینوئی^۲ را بر عهده داشت، اقدام به انتشار کتاب‌هایی کرد که ناشران دیگر از چاپشان ابا داشتند. به این ترتیب، نویسندگانی که گاه حتی از نظر ملیت و فرهنگ و سبک نوشتار یا موضوع با یکدیگر سختی نداشتند، تحت نام «مکتب

1. Jerome Lindon

2. Minuit

مینوئی» جمع شدند و هسته اصلی جنبش رمان نو را پدید آوردند (علوی، ۱۳۷۹: ۹۳). این جنبش ادبی بزرگ و تأثیرگذار، بعدها از دید برخی مفسران ادبی در حد فاصل مدرنیسم و جریان پست‌مدرن قرار گرفت. بنابراین باید پذیرفت که مواضع یا زمینه‌های تاریخی تغییرات سیاسی و اجتماعی در ایجاد ژانرها یا انواع ادبی، شکل‌های هنری، سبک‌ها، مکاتب و جنبش‌های هنری مؤثرند.

۴- رمان نو؛ موج نو و تئاتر نو

با توجه به مدرنیسم تثبیت‌شده و حاکم بر جامعه هنری فرانسه، هنرمندان مدرنیست در بیشتر شاخه‌های هنری در پی آن بودند که واقعیت‌های موجود را از دریچه‌های تازه‌ای نشان دهند. هم‌زمان با رمان نو، در عرصه تئاتر و سینما نیز دگرگونی‌های قابل توجهی به وقوع پیوست. این دو جریان پیشرو نیز از لحاظ چگونگی پیدایش و شکل‌گیری، جنبش‌هایی یکپارچه و متحدالشکل نبودند. تئاتر نو^۱ که به آن تئاتر آوانگارد و پوچ‌گرا^۲ هم اطلاق می‌شد، در نوشته‌های نمایش‌نویسانی چون ساموئل بکت، ژان ژنه و اوژن یونسکو نمود پیدا کرد (محسنی، ۱۳۸۸: ۱۹). وجه مشترک ایشان این بود که علیه تئاتر جاافتاده موجود آن روز قیام کرده بودند (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۰۰۱). جنبش سینمایی این دوره نیز با نام موج نو^۳ جریان مدرنی بود که در اواخر دهه پنجاه میلادی با فیلم‌های تعدادی از سینماگران روشنفکر فرانسوی، چون کلود شابرول، فرانسوا تروفو، ژاک ریوت، اریک رومر و ژان لوک گدار آغاز شد، به طوری که پیدایش رمان نو را می‌توان متأثر از سینمای موج نوی فرانسه دانست. در این سینما هویت شخصیت‌های فیلم همواره در هاله‌ای از ابهام قرار داشت و حوادث به شکلی غریب و تصادفی به یکدیگر پیوند می‌خوردند. به کارگیری چنین شیوه‌ای در برخی رمان‌های رب‌گری‌یه و مارگریت دوراس نیز عینیت یافت (محسنی، ۱۳۸۸: ۲۵). در مجموع همگی این هنرهای پیشرو در دهه پنجاه و شصت به مخالفت با روش‌های قراردادی و سنتی هنر و ادبیات برخاستند و نوآوری‌هایی در شیوه روایت به کار بستند. همه این نویسندگان و هنرمندان، با وجود تفاوت‌های فردی و وجوه اختلافی که در زندگی و آثارشان وجود داشت، در نفی ساختارهای سنتی

1. Nouveau Theatre
2. Theatre of the Absurd
3. Nouveau Vague

از ویژگی مشترک برخوردار بودند. این جریان‌ها، به‌رغم تأثیرگذاری بسیار، بیش از یک یا دو دهه دوام نیاوردند. همچنین در دههٔ چهل شمسی در ایران، هم‌زمان با رمان نو، اشعاری منتشر شد که با وام از سینمای موج نوی فرانسه - که در آن سال‌ها هواداران فراوانی در ایران داشت - «موج نو» نام گرفت (لنگرودی، ۱۳۸۸: ۳۶/۳). شعر موج نو نیز همچون رمان نو، جریانی افراطی بود که قصد تغییر و تخریب همهٔ ساختارهای صوری و محتوایی شعر سنتی و نیمایی را داشت.

۵- شباهت‌ها و تفاوت‌های رمان نوی فرانسه با رمان نو در ایران

نوآوری و نواندیشی در عرصهٔ ادبیات داستانی بنا به مناسبات علی و قوام‌یافته‌ای چون ظهور اندیشه‌های نوگرا، تجربه‌اندوزی از بطن زندگی و دریافت اصولی از ساحت هستی، نیازمند ژرف‌اندیشی، گذشت زمان و سنجش عقلانی بدون غرض‌ورزی است و برای ایجاد یک جریان ادبی بدیع و تثبیت آن، نمی‌توان تنها به ظهور نوابغ و شخصیت‌های نواندیش اکتفا کرد. در ادبیات و هنر غرب نیز جریان‌ها و سبک‌های ادبی جدید از ضرورت‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه نشأت گرفته‌اند. سیر ادبیات داستانی در غرب، سیری منظم و پیوسته بوده‌است. به‌عنوان مثال، اصول و مبانی مدرنیسم، در معنای کلان آن، یک شبه، توسط یک گروه خاص و با اهداف از پیش تعیین‌شده پدید نیامده، بلکه در گذر زمان و متأثر از رویدادهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شکل گرفته‌است. داستان‌پردازی به شیوهٔ رمان‌نویسان اروپایی در ایران چهارصد سال دیرتر شروع شده‌است. به نظر می‌رسد که به علت این تأخیر، خوانندگان رمان‌های ایرانی هنوز مفهوم ساختارها و بافت‌های کهنهٔ رمان‌نویسی را به‌خوبی درنیافته باشند و رمان نو در ایران اغلب تلفیقی از رمان سنتی و نو و گاه تنها تقلیدی از آثار نویسندگان رمان نو در اروپا شود. همین امر موجب شده‌است که به‌رغم گذشت پنجاه سال از ظهور رمان نو در ایران، تعریف مشخص و معینی از آن داده نشود (علوی، ۱۳۷۹: ۱۰۳).

سخن‌گفتن از مناسبت‌ها و پیوندهای رمان‌های فارسی و عناصر داستانی آنها با نظریه‌ها و مکاتب نقد ادبی غرب، نیازمند نگاهی جامع و دقیق است، اما بی‌اعتنایی به جنبش‌های ادبی و یافته‌های جدید جامعه‌شناختی، زیبایی‌شناختی، روان‌شناختی و... نیز به‌منزلهٔ به انزوا و بن‌بست کشاندن آثار ادبی و هنری است و نوعی گریز و هراس از

مواجهه با اندیشه‌های نو. دریافت یک بحث و یک نظریه - مخصوصاً در معنای عام آن - و تطبیق آن با ادبیاتی دیگر که ریشه‌های مشترک با آن نظریه و جریان ادبی ندارد، کاری دشوار است. رمان معاصر فارسی، رمان غربی نیست و اگرچه اصطلاحات، ساختار و تکنیک را از غرب به وام گرفته‌است، از نظر درون‌مایه و مصالح تا حدود زیادی مستقل است (عسگری حسنگلو، ۱۳۸۸: ۲۵). در مجموع می‌توان به زمینه‌هایی از اشتراک و افتراق این جنبش در فرانسه و ایران اشاره کرد. تفاوت‌های این دو جریان عبارت‌اند از:

۱- این جنبش در فرانسه پس از دگرگونی‌های شگفت در عرصه‌های مختلف زندگی و متناسب با شرایط اجتماعی و فرهنگی شکل گرفته و به تعبیر ویتورینی^۱ ادبیات از وضع تسلی یا هدایت به وضع پویندگی و پژوهندگی رسیده‌است (گوتیسولو، ۱۳۸۹: ۲۴۲)، اما آثار نویسندگان رمان نو در ایران بیشتر جنبه تقلید از داستان‌پردازان غربی داشته‌است.

۲- بی‌توجهی به جنبه‌های روان‌کاوی، مرگ قهرمان، رد پیرنگ سنتی و... در نزد نمایندگان رمان نوی فرانسه، مقارن با اضمحلال فرد و زندگی فردی و برخاسته از ساختار سرمایه‌داری جامعه است، اما پیدایش رمان نو در ایران، ناهمگون و نامتناسب با شرایط جامعه است، به طوری که در همین دوران و پس از آن نیز بسیاری از بهترین رمان‌های رئالیستی فارسی با برخورداری از قهرمان‌های پروبلماتیک^۲ نوشته می‌شود.

۳- رمان نو در آثار بسیاری از نویسندگان غرب نمود دارد و داستان‌های بسیاری با این شیوه به نگارش درمی‌آید. همچنین این نگرش به سینمای آن دوره فرانسه نیز راه می‌یابد و نویسندگانی چون رب‌گری‌یه و مارگریت دوراس فیلم‌های موفقی نیز به سینمای جهان عرضه می‌کنند، اما در ایران تعداد بسیار کمی از نویسندگان (گلشیری، صادقی و مدرسی) به این جنبش می‌پیوندند و در نهایت آثار کمی به این شیوه نوشته می‌شود.

با وجود این تفاوت‌ها، جنبه‌های مشترکی نیز بین این دو جریان یافت می‌شود که عبارت‌اند از:

۱- این آثار به سبب پیچیدگی و نخبه‌گرا بودن در هر دو کشور خوانندگان کمتری داشته‌اند.

1. Vittorini
2. problematic

۲- پیدایش و شکل‌گیری این جنبش در هر دو کشور پس از یک دوره شکست و سرخوردگی است؛ در فرانسه پس از اشغال آن به دست نازی‌ها و در ایران بعد از کودتای ۲۸ مرداد.

۳- این جریان به نوعی در هر دو کشور عقیم می‌ماند. در فرانسه پس از چند سال، نویسندگان رمان نو در شیوه خود تغییراتی را به وجود می‌آورند و می‌توان گفت این نوع از رمان آخرین حلقه ثبت‌شده در مدرنیسم ادبی است و سرانجام جریان پست‌مدرن در اعتراض به عملکرد آن شکل می‌گیرد. در ایران نیز حوزه فعالیت این جنبش از جنگ اصفهان و نویسندگان آن فراتر نمی‌رود و داستان‌نویسی با همان شیوه بینابینی (تلفیق مدرنیسم و سنت) به راه خود ادامه می‌دهد.

۶- خلاصه «خواب خون»

داستان کوتاه «خواب خون»، تلفیقی از داستان‌نویسی معماگونه و پلیسی است. چنین طرحی در داستان یک فضای انتزاعی آفریده‌است و خواننده در اندیشه دریافتن ساختارهای پنهان داستان است. در این داستان کوتاه ده‌صفحه‌ای، کوشش ذهنی خواننده، بیشتر صرف تعیین هویت شخصیت‌های داستان می‌شود. زبان یا گفتگوی شخصیت‌ها و راوی شفاف نیست. تناقض در گفتار و ابهام در رفتار شخصیت‌های داستان بر ویژگی معمایی آن می‌افزاید و دریافت و خوانش داستان را دشوارتر می‌سازد. راوی داستان دانشجویی است که در یک اتاق محقر، در محله‌ای با چندین کوچه بن‌بست زندگی می‌کند. شخصیت‌های دیگر داستان، «ژ» و «مرد درازقد لاغراندام» هستند. «ژ» کسی است که می‌خواهد کوتاه‌ترین داستان دنیا را بنویسد. «مرد درازقد لاغراندام» نیز در یک نانواپی اقامت دارد تا در کنار تنور گرم شود. راوی در صفحات اول مدام اشاره می‌کند که خواهان دیدار با «ژ» است. در هیچ جای داستان حضور این دو شخصیت ملموس و آشکار نیست و همواره در فضایی سیال و رازآلود معرفی می‌شوند. در نیمه‌های داستان، در همان فضای ذهنی و خیالی، «مرد درازقد لاغراندام» به قتل می‌رسد و داستان شکلی پلیسی به خود می‌گیرد. پلیس به «راوی» و «ژ» ظنین است و آن دو را به اتهام قتل «مرد درازقد لاغراندام» به زندان می‌فرستد. در صفحات پایانی «راوی» چندین بار اشاره می‌کند که او نیز می‌خواهد داستانی کوتاه و غم‌انگیز بنویسد. از اینجاست که به تدریج

خواننده درمی‌یابد «راوی»، «ژ» و «مرد درازقد لاغراندام»، یک نفر بیش نیستند و راوی در اندیشه خود علاقه‌مند به نیمهٔ آرمانی‌اش - یعنی «ژ»- است و سرانجام نیز در فضایی رؤیایی با «ژ» یکی می‌شود و نیمهٔ دیگر خود، «مرد درازقد لاغراندام» را که مدام از او گریزان است، به قتل می‌رساند.

۷- شاخصه‌های رمان نو در «خواب خون»

۷-۱- حضور خواننده در متن

در قرن بیستم و پس از تثبیت مدرنیسم، با گسترش نظریات و دیدگاه‌های ریچاردز، رولان بارت و فلاسفهٔ پدیدارشناختی، خواننده در مرکز و هستهٔ اصلی برداشت معنایی از متن ادبی قرار گرفت. در این نگرش‌ها هرگونه بحث دربارهٔ نیت نویسنده، نوعی سفسطه محسوب می‌شد و امکان نداشت هیچ معنایی جز آنچه خواننده با تجربهٔ خود به دست می‌آورد، بر او تحمیل کرد (جواری و حمیدی کندول، ۱۳۸۶: ۱۴۹). در چنین شرایطی معنا از انحصار مؤلف آزاد می‌شود و امری متغیر قلمداد می‌گردد. رمان نو با تغییر در الگوهای روایتی رمان سنتی و تمایل به کندوکاو در روش‌های نوین روایتگری، رابطهٔ رمان‌نویس و خواننده را عمیقاً دگرگون ساخت. خواننده باید خود به تأویل متن بپردازد و انتظار نداشته باشد که رمان‌نویس او را در کشف مضامین و بازشکافی درون‌مایهٔ اثر راهنمایی کند.

یکی از ویژگی‌های رمان نو خاصیت کشف‌پذیری آن است. در هنر کلاسیک، هدف نویسنده بیان نتیجه‌ای از اثر و انتقال آن به مخاطب بود، اما در آثار مدرن معنا با مشارکت مخاطب ساخته می‌شود. بنا بر نظریهٔ مرگ مؤلف رولان بارت، چون آفرینندهٔ اثر در لحظهٔ خلق آن به شکل مطلق و امدار خودآگاه خود نیست و ناخودآگاه مؤلف نیز- که بر او پوشیده است- در این آفرینش مشارکت می‌جوید، مخاطب می‌تواند میزانی از معنا را کشف کند که مؤلف از آن بی‌خبر است. به گفتهٔ ژان ریکاردو در خوانش رمان نو، خوانندگان را باید به جای قهرمان و شخصیت اصلی در نظر گرفت تا به شرح و تفسیر جنبه‌های ساختاری و محتوایی متن بپردازند (رودبیز، ۱۳۷۴: ۲۴۹).

«خواب خون» با لحنی تازه و غیرعادی آغاز می‌شود. این شیوه، خواننده را وادار می‌سازد وارد عرصه‌ای از ادراک شود که به‌دقت و هنرمندانه ترسیم شده‌است. صادقی

معتقد است: «داستان و خواننده امروز همه یکی شده‌اند، همه در یک حیات و در یک قالب، شب‌های غربت و سرگردانی را می‌گذرانند، همه با هم از کوچه‌های تاریک می‌گذرند» (محمودی، ۱۳۷۷: ۴۴). هر خواننده‌ای می‌تواند به فراخور درک خود، قضاوت جداگانه‌ای از داستان داشته باشد. نباید تقلای ذهنی خواننده را از هم پاشید و جلوی تخیل و کنجکاوی او را گرفت (همان: ۱۲۱).

خواب خون در حقیقت بازسازی عینی یک ذهنیت است. راوی در سراسر قصه حاضر است، اوست که می‌بیند و تصور می‌کند، اما اطلاعات او نیز با توجه به شواهد متن، در حدود دیده‌ها و پندارهای خواننده است. روال داستان به‌گونه‌ای است که ذهن خواننده هم می‌تواند در آن دخالت کند، تعبیر و تفسیرهای شخصی برای آن داشته باشد و حتی جزء شخصیت‌ها درآید و نقشی در آن به عهده بگیرد. قالب معماگونه و ساختار پلیسی خواب خون، موجب ابهام و پیچیدگی‌های فراوانی در توضیح و تبیین داستان شده‌است و مشارکت جدی خواننده را برای دریافت لایه‌های پنهانی داستان می‌طلبد. برای نمونه همه شخصیت‌های داستان (راوی، «ژ» و مرد بلندقد)، به‌رغم برخوردار بودن از کنش و عملکرد متفاوت، یک نفر بیش نیستند. وجود تعلیق در خلال روایت، خواننده را با سردرگمی و پرسش‌های فراوان مواجه می‌کند و تعلیق جایگزین اتفاق شده‌است. با وجود اینکه در رمان مدرن عنصر تعلیق از اهمیت چندانی برخوردار نیست، اما داستان «خواب خون» با ساختار پلیسی نوین، کنجکاوی خواننده را درباره داستان برمی‌انگیزد. در صفحه اول داستان، نویسنده بدون اینکه اطلاعاتی واضح درباره شخصیت «ژ» بدهد، درباره شخصیت مرموز دیگری به نام «مرد بلندقد» و موقعیت او توصیفات نامفهوم و گنگ می‌دهد و این شیوه تا میانه‌های داستان به تناوب تکرار می‌شود.

ویژگی‌های فوق و شاخصه‌هایی که در صفحات بعد بیان خواهد شد، سبب پیچیدگی و ابهام این داستان شده‌اند و خواننده نهایت کوشش خود را برای کشف روابط آن به کار خواهد بست. چنین شرایطی به خواننده اجازه می‌دهد که تفسیرهای متعددی از متن داشته باشد. البته باید پذیرفت که هاله ابهام و پیچیدگی این گونه آثار سبب شده‌است که با استقبال خوانندگان مواجه نشوند، زیرا خواننده سنتی حاضر نیست از نظریات پیش‌ساخته خود در ادبیات و زندگی روزمره دست بکشد.

۷-۲- اهمیت نوشتار و تحول آن

وقتی نویسنده، ضمن تابعیت از قواعد، با تکیه بر قابلیت‌های نحو، ضرباهنگ و ویژگی‌های آوایی، یک ترکیب تازه و یک شیوه بیان بدیع را شکل دهد و سبک تازه‌ای از بیان را که بر بستر شرایط تاریخی و اجتماعی مشخص پدید آمده‌است، به‌نهایت فردی کند، نوشتار شکل می‌گیرد (بارت^۱، ۱۹۸۵: ۲۱۲). نویسنده، با نوشتار و یا شیوه بیان بدیع خود، درحقیقت شکل ادبی را به درجه اعلی ارتقا می‌دهد و اثر ادبی را حامل اندیشه‌ای می‌کند که در آن شکل هویت می‌یابد (برکت، ۱۳۸۵: ۹۱). ظرافت و زیبایی نگارش و اهتمام خاص به قالب نوشتار یکی از ویژگی‌های رمان نو است. در نظر نویسندگان این نوع رمان‌ها، سبک و نحوه بیان مهم است، نه آن چیزی که بیان می‌شود. نویسندگان سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به دنبال زبانی خالص، طبیعی و ساده بودند و با به‌کارگیری تشبیهات و استعاره‌های غیرواقعی و مبالغه‌آمیز مخالفت می‌کردند.

نوشتار در رمان‌های سنتی همواره برای وصف و توضیح ماجراها و داستان اصلی به‌کار می‌رفت و در خدمت ماجرا بود، درحالی‌که در رمان نو آنچه به چشم می‌خورد، ماجرای نوشتار است. اکثر رمان‌هایی که صرفاً بر ماجراها و داستان‌های شیرین استوارند، از اصالت و قابلیت زبان و نوشتار دورند؛ یعنی نویسنده بدون توجه به جنبه‌های مؤلف^۲ و خلاق زبان، تنها از آن به‌عنوان وسیله بیان داستان استفاده می‌کند (اسداللهی، ۱۳۷۹: ۸). ادبیات قرن نوزدهم غرب، نه‌تنها اذهان خوانندگان را تسخیر کرده بود، قابلیت زبان را نیز تا حد یک ابزار تقلیل داده بود. از همان ایام رمان‌های واقع‌گرا، ناتورالیستی، متعهد و... همه اصالت زبان را نادیده گرفته بودند و آن را در خدمت پیام‌ها و افکار خود قرار می‌دادند (همان: ۲۵). نویسندگان رمان نو (رب‌گری‌یه، ساروت، بوتور، ریکاردو و...)، به‌رغم تفاوت‌های فراوان در سبک نوشتار، جملگی به ادبیت^۳ اثر و جنبه‌های فرامتنی آن در مقایسه با ادبیات^۴ اهمیت بیشتری قائل بودند.

داستان «خواب خون»، همچون بسیاری از داستان‌های کوتاه صادقی، فرم و ساختار نو و مستقلاً دارد. او در این داستان توانسته‌است از قالب‌های دوره خود فراتر رود و با

1. Barthes
2. productivite
3. literariness
4. literature

شگردها و تمهیداتی چون ورود نویسنده به متن و توضیح درباره شخصیت‌ها، هنجارشکنی روند منطقی سلسله‌حوادث داستان و استفاده از شخصیت‌هایی با ویژگی‌های ضد قهرمان، روایت و نوشتاری متفاوت ارائه کند و خواننده را مجبور سازد داستان را چندین مرتبه بخواند. از خواندن این اثر درمی‌یابیم که اهمیت آن در روایت^۱ داستان آن نیست، بلکه روایتی که از روند روایتگری صورت گرفته است، اساس داستان قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، صادقی در این اثر نشان می‌دهد که نویسنده عهده‌دار رسالتی نیست و هنگامی که در حال آفرینش است، مسؤول آنچه در داستان اتفاق می‌افتد، نخواهد بود. او نقش نویسنده خالق را از داستان خود حذف می‌کند و خود بازیچه نگارش می‌گردد. درواقع صادقی سعی کرده است تا به این گفته رب‌گری‌یه که «هنر خود به آفرینش تعادل خود و معنای خود برای خود اقدام می‌کند»، صورت عمل بخشد، زیرا به اعتقاد رب‌گری‌یه، در رمان‌های نو، دیگر نویسنده حاکم مطلق و خالق داستان نیست، بلکه نوشتار و نگارش است که بر او مقدم است (علوی، ۱۳۷۹: ۹۸).

«خواب خون»، داستانی است که به‌جای تأکید بر محتوا و القای اندیشه‌های اجتماعی، سیاسی و اخلاقی، در درجه اول بر داستانی بودن متن تمرکز می‌کند و می‌کوشد اثر هنری را به‌عنوان یک نوع ادبی خاص ارتقا بخشد. پس نگارش داستان، موضوع اصلی این نوشته است و بازگویی وقایع در درجه اول اهمیت قرار ندارد. صادقی در همان آغاز داستان با معرفی شخصیت «ژ» که در تدارک نوشتن داستان است و همچنین در قسمت‌های پایانی داستان از زبان راوی، به صورت غیرمستقیم، اهمیت روند روایتگری و نگارش را بیان می‌کند:

و این را ناگفته نگذارم که ژ عقیده داشت که عاقبت کوتاه‌ترین داستان دنیا را او خواهد نوشت

(صادقی، ۱۳۸۸: ۳۷۶).

معهدا کوتاه‌ترین حکایت دنیا را من خواهم نوشت و اشتباه نکنید، کوتاه‌ترین حکایت دنیای

خودم را (همان: ۳۸۴).

صادقی با استفاده از تجربیات نوین ادبی، نشان می‌دهد که نوشتار بر داستان‌نویس و شخصیت راوی غلبه می‌کند و حتی در پایان خود طراح و مجری قتل می‌شود (علوی،

۱۳۷۹: ۹۹). او نیز همچون ساروت و رب‌گری به هوادار ادبیات سیاسی نیست و ادبیات را هنری می‌داند مثل سایر هنرها. شاید تعهد او نوشتن است و نمایش قدرت نگارش و نوشتار. به عقیده صادقی داستان‌های پلیسی، خالص‌ترین داستان‌ها هستند؛ یعنی نه می‌خواهند جنبه اجتماعی به کارشان بدهند و نه می‌خواهند استفاده سیاسی کنند و نه درصدد خوب کردن اخلاق مردم‌اند. هیچ نوع استفاده غیرداستانی از آنها نمی‌شود. پس صرفاً داستان‌اند (محمودی، ۱۳۷۷: ۱۰۸).

۷-۳- تحول در شخصیت‌پردازی

خلق شخصیت‌های داستانی با شرایط جامعه و موانع فرهنگی موجود در آن ارتباط تنگاتنگی دارد و پیرو تحولات اجتماعی که نوع بشر دچار آن می‌شود، شکل می‌گیرد. هر زمانه‌ای، به فراخور حال خود و باورهای ذهنی موجود، یک نوع قهرمان خاص را می‌طلبد (علوی، ۱۳۸۶: ۲۱). هیچ مفهومی بهتر از بیگانگی و بی‌هویتی، مبین سرشت و خاستگاه بحران‌های فرهنگی زمانه نیست. پس از جنگ جهانی دوم، با گسترش سرمایه‌داری انحصاری و ایجاد اقتصاد مبتنی بر بازار آزاد، شاهد حذف و محو قهرمان رمان‌های بالزاک‌گونه هستیم که در آنها مفهوم انسان و فردیت او به شدت مورد بازنگری قرار می‌گیرد. حذف نام شخصیت‌های داستان و در همان حال پُرشدن فضای رمان از اشیاء، نشانه بی‌هویتی انسان در نیمه دوم قرن بیستم و چیرگی شی‌ءوارگی بر حیات روانی آدمی است. شخصیت اصلی این داستان‌های مدرن نوعی «ضد قهرمان» است که نمی‌خواهد ویژگی‌های قهرمانان داستان‌های رئالیستی را داشته باشد. البته این تحول (افول قهرمان‌گرایی رئالیستی) علاوه بر مسائل اقتصادی، از مکاتب فلسفی مدرن، مانند پدیدارشناسی، نیز ناشی می‌شود. ناتالی ساروت، شخصیت‌پردازی به‌گونه آثار قرن نوزدهم را محکوم می‌کند و در واکنش به چنین شرایطی درباره انسان عصر حاضر می‌نویسد:

او از همه‌گونه لوازم زندگی، انواع دارایی‌ها و مراقبت‌ها برخوردار بود. چیزی نبود که نداشته باشد. از سگ نقره‌ای نیم‌شلوار گرفته تا زگیل نوک بینی. اندک‌اندک همه را از دست داد: نیاکانش را، خانه به‌دقت پرداخته‌اش را که از بالا تا پایین پر از اشیاء گوناگون بود. حتی کوچک‌ترین اشیاء زینتی‌اش را، املاک و عواید سالانه‌اش را و جامه و اندام و چهره و مهم‌تر از همه این‌گران‌بهارترین چیز یعنی کاراکترش را که تنها چیز خاص خودش بود و بارها اسمش را.

امروز موج فزاینده‌ای از آثار ادبی ما را در خود فراگرفته است که داعیه رمان بودن دارد و در آنها موجودی بی‌حدومرز، تعریف ناکردنی، درنیافتنی و نادیدنی، یک «من» بی‌نام و نشان که همه‌چیز است و هیچ‌چیز نیست و غالباً تنها انعکاسی از خود نویسنده است، نقش قهرمان اصلی را غصب کرده و بر صدر نشسته‌است. شخصیت‌هایی که او را در میان گرفته‌اند از خود موجودیتی ندارند و تنها خیال‌ها، رویاها، کابوس‌ها، آرزوها، بازتاب‌ها، حالت‌ها، یا تابع‌هایی از این «من» همه‌کاره‌اند (ساروت، ۱۳۶۴: ۵۷ و ۵۸).

در «خواب خون»، با شخصیت «ژ»، «مرد بلندقد» و «راوی» مواجهیم که هیچ‌یک نام مشخص و تعیین‌شده‌ای ندارند. تا این زمان چنین نامگذاری و کاربردی برای شخصیت‌های داستانی - با اندکی تسامح، جز در بوف کور- در ادبیات داستانی ایران سابقه نداشته‌است. صادقی در این داستان توصیف بیرونی و ظاهری شخصیت‌ها را رها کرده و به نمایش تناقض‌های درونی آنان پرداخته‌است، به طوری که «راوی» معرفی خود و «مرد بلندقد» را چنین آغاز می‌کند:

من خودم که هستم؟ من همیشه شام و ناهارم را در اتاق محقر و دانشجویی‌ام می‌خورم و هرچند که رستوران‌های ارزان قیمت روبه‌روی دانشگاه غذاهای گرم و سرد دارد، اما من مدت‌ها ترجیح می‌دهم که دم‌دکان نانوايي کوچک‌مان بایستم و به زن‌ها و بچه‌ها نگاه کنم و به حرکات چست و چالاک شاطر و پادو و ترازودار خیره شوم. اما می‌دانید، بیش از همه حالت آن مرد درازقد و لاغری توجهم را جلب می‌کند که همیشه ساکت و خاموش گوشه‌ای کز کرده‌است یا در کنار تاریکی‌های تنور... می‌خواهد گرم شود (صادق، ۱۳۸۸: ۳۷۶).

بشر عصر جدید به دنبال برداشتن فاصله‌هاست. فاصله میان انسان با دیگری، فاصله انسان و خودش و همچنین میان انسان و جهان. بنابراین داستان مدرن امروز به سبب برخورداری از قابلیت نشان‌دادن و بازنمایی، محلی برای تبیین این دوگانگی‌ها و تضادهاست و در همه‌جا قهرمان داستان را می‌بینیم که وجودی دوگانه دارد و حضور او همراه ماجرای داستان، هرچه دوگانه‌تر باشد انسانی‌تر می‌شود. به عبارت دیگر، هرچه داستان تناقض بیشتری داشته باشد، حقیقت بیشتری را بازگو می‌کند (رب‌گری، به، ۱۳۷۴: ۲۶۱). راوی- نویسنده در همه‌جای «خواب خون» با این تضادها و دوگانگی‌ها مواجه است. او در جستجوی یافتن هویت ناشناخته و نامعلوم خویش است. درحقیقت مضمون اصلی این داستان، خودیابی و بازیابی هویت است و درنهایت، با گرایش به سوی شخصیت آرمانی خویش (ژ)، سیمای دنیاطلب و معاش‌اندیش خود (مرد بلندقد) را در

فضایی خیالی به قتل می‌رساند. صادقی در مصاحبه‌ای با آیندگان ادبی می‌گوید: «اینها چیزهایی‌اند که از تضادهایی که در من و زندگی من بوده، سرچشمه گرفته‌است. من دائم در روحم بین این دو جنبه سرگردانم. اینها مسأله من است و مسأله‌ای است که در اغلب قهرمانان من هم دیده می‌شود» (نک. محمودی، ۱۳۷۷: ۱۱۱). او جهان پیرامونش را بدون قهرمان می‌بیند که شاید ناشی از شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ باشد. دنیای داستان‌های صادقی بدون قهرمان و آکنده از اضطراب است. طرح داستانی نوشته‌هایش نیز معمولاً تیره و رازآلود و همراه با تعقیبی اضطراب‌آمیز یا جستجویی کارآگاهی است.

در مجموع، در برخی از رمان‌های مدرن با اسامی خاص برخورد می‌کنیم که گاه تا حد یک حرف اختصاری تقلیل پیدا کرده‌اند، نظیر آنچه در رمان قصر و داستان‌های کوتاه کافکا و رمان حسادت رب‌گری‌یه شاهد آن هستیم. با انکار شخصیت‌پردازی در رمان نو یکی از حلقه‌های رابط با «موقعیت‌های فرامتن» از میان برداشته می‌شود و این اسامی دیگر بر یک فرد دلالت نمی‌کنند، بلکه صرفاً تکیه‌گاه و حامل یک موقعیت و حالت درونی‌اند که در درون نویسنده نهفته است و هنوز به کشف آن قادر نیست (لالاند، ۱۳۷۴: ۳۹).

۷-۴- عدم تعهد به مسائل سیاسی و اجتماعی

پس از جنگ جهانی دوم، در فرانسه میان نویسندگان و خوانندگان و گروه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی، ارتباطی صمیمانه برقرار شد. همه امید داشتند که با هم جامعه فرانسه را دگرگون کنند. این امیدواری که نتیجه مستقیم جنگ و نهضت مقاومت بود، موجب شد نویسندگانی که تا آن زمان از زندگی عمومی برکنار بودند، به مسائل اجتماعی و سیاسی روکنند؛ در نتیجه نسل ۱۹۴۵ نظریه ادبیات متعهد را پذیرفتند (پنگو، ۱۳۸۹: ۶۸). ادبیات متعهد موظف بود نسبت به تحولات سیاسی، اجتماعی و تاریخی همراهی و همگامی نشان دهد، اما پس از گذشت چند سال، در سال‌های آغازین دهه پنجاه، نویسندگان جوان و نوجو با ادبیات متعهد و رهبرش (سارتر) به مخالفت برخاستند. تعهد سیاسی و اجتماعی که در رمان‌های سنتی مانعی در مقابل خلاقیت‌های فرم و صنعت‌پردازی به شمار می‌آمد، دیگر ذهن نویسنده را به خود مشغول نمی‌ساخت

و دغدغه اصلی نویسنده، رونویسی از سرنوشت بشر نبود، بلکه او می‌توانست تلاش خود را به دنیایی معطوف سازد که از طریق زبان خلق می‌شود. نویسندگان رمان نو معتقد بودند نمی‌توان هنر و رمان را تا حد وسیله‌ای برای هدفی فراتر از حیطة هنر و داستان تقلیل داد. مسأله تعهد در ادبیات از طریق نوشتار مطرح می‌شود و ایدئولوژی آن خود ادبیات است (رب‌گری‌یه، ۱۳۷۴: ب: ۹۷).

صادقی در «خواب خون»، به صناعت داستان نظر دارد و با پیروی از اصول داستان‌نویسی نو، از تعهد نویسنده به پیامی اخلاقی و اجتماعی سر باز می‌زند. او به‌جای شیوه سنتی داستان‌پردازی که همان به روایت درآوردن حوادث و وقایع است، به روایتی از نوشته و نوشتار روی می‌آورد. با توجه به اینکه رمان فارسی در وجه غالب جامعه‌گرا بوده‌است و نویسندگان اغلب با تعهد اخلاقی و اجتماعی به رمان‌نویسی پرداخته‌اند، صادقی در این داستان، همچون دیگر آثارش، هنرمندانه به زیبایی‌شناسی فرم و ساختار و بی‌تعهدی به پیام و مضمون گرایش پیدا می‌کند. میرعابدینی درباره این داستان می‌نویسد: «خواب خون جستجویی بدیع درباره رابطه نویسنده و قهرمان داستانش است. مثل اغلب داستان‌های نو، روایتی از روند روایتگری است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱ و ۲/۶۷۱).

البته می‌توان گفت که نویسندگان رمان نو نیز برای خود رسالت قائل‌اند: آنچه پیش از این، از واژگان رسالت و تعهد و مانند آنها برمی‌آمد، رسالت اجتماعی و سیاسی نویسنده در قبال جامعه، تاریخ و جهان بود، اما رمان نو با تن‌زدن از این وظایف، به رسالتی دیگر باور دارد و آن کشف افق‌های نادیده‌تر زندگی است (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۱۲).

۷-۵- ابهام و پیچیدگی

در دنیای هنر مدرن و آوانگارد، اثر هنری هرچه دشوارتر، رازآمیزتر و دست‌نیافتنی‌تر باشد، اعتبار و ارزش والاتری دارد. در رمان مدرن با زبانی روبه‌رویییم که سازمان‌یافته و برجسته است، زبانی که خود را به رخ می‌کشد تا توجه خواننده را به ساختارهای زبانی جلب کند. این زبان و نثر با پیچیدگی روایت، گاهی باعث ابهام در فهم طرح و پیرنگ می‌گردد و گاهی چنان نویسنده را مجذوب خود می‌کند که برای اشخاص مختلف، لحن و دیالوگ‌های یکسان به‌کار می‌برد. شعر، نقاشی، سینما و رمان مدرن سعی دارند که خود را همواره در پس‌حجابی از ابهام نگاه دارند. در رمان نو ابهام، چندمعنایی،

تعبیرناپذیری و گریز از تحلیل منطقی اساس کار است. در این رمان‌ها برخلاف رمان‌های سنتی که از انسجام و یکپارچگی برخوردارند و هر چیزی از جایی آغاز می‌شود و در جایی معین پایان می‌پذیرد، شاهد وقایع و حوادثی هستیم که یکباره رها می‌شوند و نویسنده از تبیین و توضیح آن امتناع می‌کند. در رمان نو، نویسنده معمایی را در دل کتاب خود پنهان می‌کند، معمایی که پاسخ آن برای خود او نیز چندان روشن نیست (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۲۳).

در «خواب خون»، وجود مؤلفه‌های زیر موجب پیچیدگی و ابهام در داستان شده است:

سیال و رازآلود بودن متن: راز مهم و اصلی این داستان، حضور سایه‌وار و سیال «ژ» و «مرد بلندقد» است که وجودشان مانند رشته‌ای نامرئی همه عناصر داستان را به همدیگر پیوند می‌دهد و باید شناخته شوند:

بیش از همه، حالت آن مرد درازقد و لاغراندازی توجهم را جلب می‌کند که همیشه ساکت و خاموش گوشه‌ای کز کرده است (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۷۶).
من صورت ژ را برای یک لحظه از پشت شیشۀ پنجره اتاقت دیدم ... و هیکل او از پشت پنجره مثل رویائی دور و محو شد (همان: ۳۷۶).

هویت چندگانه شخصیت داستان: در این داستان «راوی»، «ژ» و «مرد بلندقد» یک نفر بیش نیستند.

درآمیختگی واقعیت و خیال: راوی - نویسنده در جهان واقعی با «ژ»، یکی از شخصیت‌های داستانی که در ذهنش می‌گذرد، یکی می‌شود و دیگر شخصیت ذهنی داستان، یعنی «مرد بلندقد» را به قتل می‌رساند.

تناقض در گفتار و ابهام در رفتار شخصیت‌های داستان: با آنکه راوی در جاهایی از داستان، چندین بار اشاره می‌کند که «ژ» را دیده است، اما در بخش‌هایی نیز از شناختن و دیدن او اظهار بی‌اطلاعی می‌کند:

«ژ» را در طبقه سوم خانه‌ای نوساز دیدم (همان: ۳۷۶)

پس از آن، بار دیگر هم «ژ» را دیدم، اما چرا نپرسیدم؟ (همان: ۳۷۸)

و در آن لحظه گذرا بود که «ژ» را دیدم و هنوز مطمئن نیستم که حقیقتاً او را دیده باشم، زیرا مه غلیظ بود و در کوچه ما بیش از یک چراغ برق نمی‌سوخت که آن هم کورسو می‌زد (همان: ۳۷۹).

به‌رغم همه این نشانه‌ها، راوی در صفحات بعدی از شناختن و دیدن او اظهار بی‌اطلاعی می‌کند و خواهان ملاقات با اوست:

تازه او که با من آشنا نیست و نمی‌شناسم (همان: ۳۸۰).

برگشتم و از بقال پرسیدم که آیا می‌تواند ترتیب ملاقات من و «ز» را بدهد که گفت نمی‌تواند و پرسش این بار سر بلند کرد و رو در رو به چشم‌های من نگاه کرد: شما که قبلاً با هم روبه‌رو شده‌اید و من درماندم (همان: ۳۸۲).

چنان‌که ملاحظه شد در این داستان با راوی سخت‌گیری مواجهیم که به‌راحتی اطلاعات ضروری و مرسوم در اختیار خواننده نمی‌گذارد. او تا آنجا که توانسته‌است در بیان مقصود از پیچیدگی و ابهام سود جسته و خواننده را در فضایی وهم‌انگیز و مبهم قرار داده‌است. «خواب خون»، با همه پیچیدگی‌هایش، قابل تفسیر و تأویل است و این دشواری به عاملی برای لذت متن بدل می‌شود. درنهایت برای خواننده شرایطی فراهم می‌گردد که در دنیای داستان قرار بگیرد و با توجه به فهم و نگرش خود از هستی، داستان دیگری خلق کند. خواننده، هنگام خواندن داستان‌هایی به سبک رمان نو به تأمل و تفکر واداشته می‌شود، احساس گنگی و ابهام به او دست می‌دهد و چنین به نظر می‌رسد که چیزی جز آنچه می‌خواند پشت قضیه پنهان است. ژان کوکتو گفته‌است ادبیات شکل پیچیده‌ای برای بیان مسائل ساده نیست، بلکه ساده‌ترین شکل برای بیان مسائل بسیار پیچیده است. این گفته نه‌تنها در مورد رمان نو صدق می‌کند، بلکه مشمول هر نوع ادبیات واقعی نیز می‌شود (رب‌گری‌یه، ۱۳۷۴ الف: ۸۲). انسان این عصر، پس از این‌همه گستردگی زمینه‌های فرهنگی و تأثیرپذیری از فلسفه‌های گوناگون، دیگر آن انسان تک‌بعدی و ساده عصر حماسه و رمانس نیست و جوهر وجودش میراث تأثیرهای بی‌شماری است. انسان موجودی ساده نیست، بلکه مخلوقی پیچیده و غامض است و محکوم به این است که خود را دائماً پیچیده‌تر سازد (همان: ۸۷۹).

۷-۶- پیرنگ گسسته و رؤیاگونه

شیوه‌های ابتکاری و جدید در نویسندگی، ظهور اصطلاحات تازه در حوزه نقد ادبی و تحول و دگرگونی مفاهیم فلسفی و ادبی، موجب شده‌است که پیرنگ در نقد ادبی معاصر معانی تازه‌ای به خود بگیرد. مفهوم پیرنگ که در تقسیمات ارسطو یکی از عناصر تراژدی

محسوب می‌شود، در نگارش رمان‌های مدرن و پست‌مدرن دستخوش تغییر و تحولاتی گردیده‌است.

تعبیر و برداشت‌های مختلفی از مفهوم پیرنگ رواج دارد، اما در بیشتر آنها یک نقطه اشتراک دیده می‌شود: پیرنگ با توالی وقایعی ارتباط دارد که تلویحاً یا آشکاراً بر مبنای ترتیب زمانی تنظیم شده‌اند یا علاوه بر پیوستگی زمانی، رابطه علت و معلولی نیز در این توالی نقش دارد (دیپل، ۱۳۸۹: ۱۲۳). این توضیح بی‌تردید شمار عظیمی از رمان‌ها را در بر می‌گیرد، اما از سوی دیگر، هیچ نظریه یا تعریفی از پیرنگ نمی‌تواند کاملاً برخی از آثار نویسندگانی چون جویس، رب‌گری‌یه، ناباکف، کلود سیمون و... را شامل شود (کادن، ۱۳۸۶: ۳۳۳). نویسندگان رمان نو پیرنگ را در مفهوم سنتی، آن‌گونه که در قرن‌های هیجدهم و نوزدهم رایج بود، نمی‌پذیرند. مقصود این نویسندگان نفی کامل پیرنگ نیست، بلکه حمله آنها به روایت‌های بیمارگونه از داستان است، به طوری که رب‌گری‌یه در جایی طاقت از کف می‌نهد و صریحاً می‌گوید که خود او نیز از پیرنگ بهره می‌برد، منتها منتقدان باید چشمی بینا داشته باشند تا بتوانند آن را ببینند (دیپل، ۱۳۸۹: ۱۵). نویسنده رمان نو بر این باور است که باید با شیوه‌های جدید داستان‌پردازی، جایگزینی برای پیرنگ در مفهوم سنتی آن بیابد، بنابراین با تلفیق شگردهایی همچون انتظار، عدم قطعیت، تعلیق، معما، تناقض و دیالوگ‌های شخصیت‌ها، مانع از شکل‌گیری پیرنگی شفاف می‌شود و داستانی با طرحی گسسته و رؤیاگونه از سازوکارهای روانی و ذهنی خود را بازنمایی می‌کند.

با آنکه داستان کوتاه، طرح، گسترش و پیچیدگی کمتری نسبت به رمان یا داستان بلند دارد، اما در «خواب خون»، فقدان توالی زمانی و رابطه علت و معلولی، حضور پیرنگ سایه تردید در ساختار داستان و وجود ابهام‌ها و تناقض‌های فراوان، پیرنگ را نامسجم و رؤیاگونه ساخته‌است، به طوری که خواننده برای نخستین بار در خواندن داستان با سردرگمی روبه‌رو می‌شود و نمی‌تواند به خوانش خود از داستان جهت و سویی هدفمند بپردازد:

اگرچه اکنون درست به یاد نمی‌آورم که واقعاً مقصود خودش را چگونه بیان کرده بود و چه واژه‌هایی کار برده بود، اما به‌صراحت باید بگویم که او در این خیال بود که کوتاه‌ترین داستان

و در آن لحظه گذرا بود که «ژ» را دیدم و هنوز مطمئن نیستم که حقیقتاً او را دیده باشم (همان: ۳۷۹).

نمونه‌های فراوانی از تناقض، تردید، عدم قطعیت و... در بسیاری از پارا‌روایت‌های متن، موجب نابسامانی ساختار پیرنگ و روایت شده‌است. وجود چنین ویژگی‌هایی به خواننده اجازه نمی‌دهد که حدس‌ها و فرضیات خود را در حین خواندن داستان به یقین تبدیل کند. صادقی با چنین تناقض‌گویی‌ها، حذف‌ها و سکوت‌هایی تعمدگونه در روایت داستان به دنبال مشارکت مخاطب در داستان و نگه‌داشتن خواننده در تعلیق برای ایجاد کشش در خواندن است و در لایه‌های زیرین داستان نیز با همین ترفندها پیرنگی رؤیاگونه ایجاد می‌کند. او در این داستان طرح قصه‌نویسی معمول را کنار می‌گذارد و خود را ملزم به رعایت و کاربست ساختار سه‌گانه پیرنگ (آغاز، میانه و پایان) نمی‌کند.

۸- نتیجه‌گیری

اصول و مؤلفه‌های رمان نو در معنای کلان آن، یک‌شبه، توسط یک گروه خاص و با اهداف از پیش تعیین‌شده پدید نیامده، بلکه در گذر زمان و در اثر وقوع بسیاری از رویدادهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، شکل گرفته‌است. از این‌رو، رمان نو جنبشی است که از بطن مدرنیسم تثبیت‌شده جامعه فرانسو، برخاسته‌است. به‌رغم اینکه در ایران این رویکرد سیر منطقی را طی نکرد، صادقی در «خواب خون» با تکیه بر نبوغ و خلاقیت ذاتی، به دنبال آن است که تحولی چشمگیر در شیوه‌های داستان‌نویسی ایجاد کند. او در این داستان از بیان واقعیت‌ها به سبک رئالیستی و ناتورالیستی فاصله می‌گیرد و خود را از قیدوبندهای داستان‌پردازی به شیوه‌های معمول رها می‌سازد.

«خواب خون» در وجه غالبش نمونه‌ای از صنعت‌پردازی و روایتی از روند روایتگری در نگارش است. صادقی در این داستان در سطح نویسنده نوشته‌های تغنی باقی نمی‌ماند، بلکه با مطرح ساختن مؤلفه‌هایی که در تحلیل داستان بیان شد، الگویی از رویکرد رمان نو، با بهره‌مندی از نوآوری در ساختار و محتوای داستان ارائه می‌دهد. همچنین در داستان با جملاتی مواجه می‌شویم که با زبانی نمادین و سمبلیک، اشاره به سرخوردگی و شکست روشنفکران و هنرمندان عصر نویسنده دارد و بیانگر بخش‌هایی از واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی زمانه صادقی است. او با این اشاره‌های نمادین، درحقیقت به رمان نو شکل و

قالبی بومی می‌دهد و آن را به گونه‌ای غیر تقلیدی ارائه می‌کند. این همان تفاوت در درون مایه و مصالح رمان‌های ایرانی با رمان‌های غربی است که تا حدودی به رمان فارسی شکلی مستقل بخشیده‌است.

این مقاله مدعی نیست که همه شاخصه‌های رمان نو را در داستان خواب خون تحلیل کرده‌است. بدون شک پرداختن به مؤلفه‌های دیگر رمان نو، چون اعراض از تحلیل‌های روان‌شناختی و شیء‌محوری، می‌تواند به شناخت بهتر این جریان ادبی کمک کند.

منابع

- اسحاقیان، جواد (۱۳۸۷)، *راهی به هزار توی رمان نو*، تهران: گل‌آذین.
- اسداللهی، الله‌شکر (۱۳۷۹ الف)، «رمان نو، دیالوگ نو»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شماره ۱۷۴، صص ۲۴-۱.
- _____ (۱۳۷۹ ب)، «متن و فرامتن در ادبیات»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شماره ۱۷۷، صص ۳۲-۱.
- برکت، بهزاد (۱۳۸۵)، «ادبیات و نظریه نظام چندگانه: نقش اجتماعی نوشتار»، *مجله نامه علوم اجتماعی*، شماره ۲۸، صص ۹۶-۸۲.
- بیات، حسین (۱۳۸۷)، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: علمی و فرهنگی.
- بیضاوی، سوسن (۱۳۸۰)، «رمان نو چه می‌گوید»، *مجله مدرس علوم انسانی*، شماره ۲۳، صص ۳۰-۱۱.
- پنگو، برنار (۱۳۸۹)، «مسئولیت نویسنده»، *وظیفه ادبیات*، ترجمه ابوالحسن نجفی، تهران: نیلوفر، صص ۷۸-۶۷.
- جعفرنادری، مهرآور (۱۳۸۰)، *رمان نو در سینما*، تهران: الست فردا.
- جواری، محمدحسین و حمیدی کندول، احد (۱۳۸۶)، «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم»، *مجله ادب‌پژوهی*، شماره ۳، صص ۱۷۶-۱۴۳.
- دیپل، الیزابت (۱۳۸۹)، *پیرنگ*، ترجمه مسعود جعفری، تهران: مرکز.
- دیچز، دیوید (۱۳۸۹)، «رمان قرن بیستم»، *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۱۱۳-۱۰۷.
- رودیز، لئون راس (۱۳۷۴)، «ژان ریکاردو و تل‌کل»، ترجمه صفدر تقی‌زاده، *مجله کلک*، شماره ۶۶، صص ۲۵۳-۲۴۵.
- _____ (۱۳۷۰)، *قصه نو، انسان طراز نو*، ترجمه محمدتقی غیاثی، تهران: امیرکبیر.

- _____ (۱۳۷۴ الف)، «رمان نو یک مکتب نبود»، ترجمه مهدی زمانیان، مجله کلک، شماره ۶۶، صص ۸۷-۷۷.
- _____ (۱۳۷۴ ب)، «گفتگو با آلن رب‌گری به»، گفتگوکننده رامین جهانگللو، ترجمه سیاوش سرتیپی، مجله کلک، شماره ۶۶، صص ۱۰۰-۸۸.
- _____ (۱۳۸۸)، برای رمانی نو، ترجمه پرویز شهدی، تهران: بافکر.
- _____ (۱۳۸۹)، «آینده‌ای برای رمان»، نظریه‌های رمان، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر، صص ۱۴۱-۱۳۱.
- ساروت، ناتالی (۱۳۶۴)، عصر بدگمانی، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: نگاه.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷)، مکتب‌های ادبی، تهران: نگاه.
- صادقی، بهرام (۱۳۸۸)، سنگر و قمقمه‌های خالی، تهران: کتاب زمان.
- عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۸)، «نقد و بررسی کتاب نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی»، کتاب ماه ادبیات، سال سوم، شماره ۲۸، صص ۲۷-۱۵.
- علوی، فریده (۱۳۷۹)، «نگاهی به تأثیر ادبیات فرانسه در پیدایش رمان نو در ایران»، مجله پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۸، صص ۱۳۰-۹۰.
- _____ (۱۳۸۶)، «سرگشتگی شخصیت‌های داستانی، گریز از شخصیت‌پردازی: از نویسندگان رمان نو تا هوشنگ گلشیری»، مجله قلم، شماره ۱، صص ۳۲-۲۱.
- کادن، جی. ای (۱۳۸۶)، فرهنگ و ادبیات نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- گویتیسولو، خوان (۱۳۷۴)، «قطره ملی شما اقیانوس جهانی نیست»، ترجمه ابوالحسن نجفی، مجله کلک، شماره ۶۶، صص ۲۷۶-۲۷۱.
- لالاند، برنار (۱۳۷۴)، «رمان نو غیرمتعهد است»، ترجمه کاوه میرعباسی، مجله کلک، شماره ۶۶، صص ۴۴-۳۸.
- لنگرودی، شمس (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۳، تهران: مرکز.
- مجموعه مقالات همایش بررسی نهضت رمان جدید (۱۳۸۲)، به اهتمام الله‌شکر اسداللهی، تبریز: یاس نبی.
- محمودی، حسن (۱۳۷۷)، خون آبی بر زمین نمناک، تهران: آسا.
- محسنی، محمدرضا (۱۳۸۸)، تحلیل آثار و اندیشه‌های نویسندگان بزرگ فرانسه در قرن بیستم، تهران: بازتاب نگار.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۱ و ۲، تهران: چشمه.