فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال پانزدهم (۱۳۹۳)، شماره ۲۹

عناصر ادبیّات شگرف در رمان درخت انجیر معابد*

محدثه هاشمی[۱]
دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه قم
دکترزینب نوروزی
استادیار دانشگاه بیرجند

چکیده:

ادبیّات شگرف در حیطهٔ نقد و انواع ادبی مطرح شده است. در این نوع ادبی با رخدادهایی رو به رو هستیم، که خواننده در نگاه اوّل نمی‌تواند، تصمیم بگیرد، که این حوادث واقعی است یا غیرواقعی. خواننده در طول رمان درمی‌یابد، اتّفاقاتی که رخ می‌دهد، واقعی است و در ادامه با توجیهات عقلانی و منطقی و در نظر گرفتن برخی شروط، ماجراها را طبیعی در نظر می گیرد. ادبیّات شگرف در دو حوزهٔ ساختاری و محتوایی قرار می‌گیرد و افرادی چون تودورف در ساختار و کسانی چون فروید در بحث روانشناسی و محتوایی به تعریف و توضیح آن پرداخته‌اند. هر دو نظریه‌پرداز تردید و ترس را اصلی‌ترین ویژگی‌های ادبیّات شگرف می‌دانند. ترس و تردید در خواننده، راوی و شخصیّت‌ها وجود دارد. تردید مقوله‌ای است که تودورف بر آن تأکید دارد، در حالی که فروید ترس را بیشتر مدّنظر قرار می‌دهد. نگارندگان در این مقاله به تحلیل ساختاری و محتوایی رمان «درخت انجیر معابد» نوشتهٔ احمد محمود از منظر ادبیّات شگرف، می‌پردازند. برای تحلیل و بررسی رمان، ابتدا کلیّتی از اثر در انطباق با ادبیّات شگرف بیان شد، همچنین شروط و توجیهاتی که تودورف برای ادبیّات شگرف قائل شده است، در این مقاله ذکر و بررسی شد، سپس عناصر و شگردهای داستان‌نویسی رمان که منطبق با ادبیّات شگرف است، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. از میان این عناصر و تکنیک‌ها، نوع توصیف شخصیّت‌ها، زاویهٔ دید، کانونی‌شدگی بیانگر تردید شخصیّت است و جریان سیّال ذهن، مضمون، تداعی معانی و تقابل به خواننده این امکان را می‌دهد تا در برداشت-هایش به تردیدی که در شخصیّت و متن به وجود آمده است، پی ببرد. نتیجهٔ این پژوهش حاکی از آن است،

* تاریخ دریافت مقاله:۹۲/۲/۴ تاریخ پذیرش نهایی:۹۲/۸/۶
۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: hmohaddese74@yahoo.com

که در این اثر با انواع تردید رو به رو هستیم: تردید خواننده، راوی و شخصیّت. در نتیجه رمان درخت انجیر معابد به خاطر برجسته بودن ویژگی تردید در آن و نیز وجود اتّفاقات عجیب و غریب و نیز نحوهٔ خاصّ روایت در پیوند با عناصر داستان در آن در زمرهٔ ادبیّات شگرف قرار می گیرد.

واژگان کلیدی: ادبیّات شگرف، عناصر و شگردهای داستان‌نویسی، درخت انجیر معابد، احمد محمود.

مقدّمه

در گسترهٔ ادبیّات جهانی، انواع مختلفی چون فانتاستیک و شگرف با ویژگی‌های مشترک مطرح است، ادبیّات شگرف، اوّلین بار، در سال ۱۹۱۹م مطرح شد. نظریه-پردازان بسیاری سعی در تعریف آن داشتند، امّا اوّلین بار منتقد مشهور بلغاری، تزوتان تودورف(Tzvetan Todorov) سعی نمود با رویکردی ساختارگرایانه به آن شکلی تئوریک و نظام‌مند بخشد. زیگموند فروید (Sigmund Freud) نیز بحث مفصّلی از ادبیّات شگرف مطرح کرده است و به جنبه‌های محتوایی آن پرداخته است. بر این اساس می‌توان گفت ادبیّات شگرف تحلیلی، محتوایی و ساختاری است. در این مقاله، نگارندگان سعی کردند با پرداختن به عناصر داستان و شگردهای داستان‌نویسی از قبیل: زاویهٔ دید، روایت، تقابل و کشمکش، کانونی‌شدگی، تحلیل ساختاری ارائه دهند و با بررسی عناصر و تکنیک‌هایی چون مضمون، شخصیّت، چندصدایی تحلیل محتوایی بیان کنند. اچ.پی.لاوکرافت (Howard Phillips Lovecraft)ـ نویسندهٔ قصّه‌های فانتاستیک و شگرف و صاحب کتابی در زمینهٔ امور فراطبیعی در ادبیّات ـ معتقد است که: «معیار اثر فانتاستیک نه در بطن اثر، بلکه در تجربهٔ شخصی خواننده جای دارد و این تجربه می‌بایست همراه ترس و رعب باشد، در این خصوص، حال و هوا بیش‌ترین اهمّیّت را دارد، زیرا معیار نهایی اصالت [فانتاستیک] نه ساختار پیرنگ، بلکه ایجاد تأثیری خاصّ است... از اینرو نه از دیدگاه قصد و نیّت مؤلّف و سازوکارهای پیرنگ، بلکه برحسب تأثیر احساس شدیدی که قصّهٔ فانتاستیک برمی‌انگیزد، می‌بایست دربارهٔ آن به قضاوت نشست... قصّه، وقتی فانتاستیک است که خواننده احساس ترس و رعب همه جانبه

کند، و حضور دنیاها و نیروهای ناشناخته را با تمام وجود احساس کند»(حری،۱۳۹۰، ص ۵۲).

برای شناخت و تعریف شگرف، به هیچ وجه نمی‌توان از کنار واژۀ فانتاستیک (وهمناک) به سادگی عبور کرد. بنابراین، ابتدا تعریفی از آن ارائه می‌دهیم و پس از آن به شگرف می‌پردازیم.

فانتاستیک (fantastic): تعاریف متعددی در فرهنگ‌های لغت از فانتاستیک ارائه شده است که به تعدادی از آنها اشاره می‌شود. «فانتاستیک از واژۀ لاتین phantasticus به معنای مرئی‌سازی یا تجلّی می‌آید» (جکسون،۱۹۸۱، ص۱۳، نقل از حری، ۱۳۸۸، ص ۱۰). در فرهنگ معاصر هزاره، نویسنده، معادل‌های «غیر طبیعی، غیرعادی، غریب، عجیب، مرموز و ناشناخته» (۱۳۸۲، ص۱۸٤۲) را برای آن به کار برده است، که همگی وجوه مختلف و گاه متجانس واژۀ فانتاستیک را نشان می‌دهد. سبزیان و کزازی معادل «خیال پروری، خیال‌آفرینی، رؤیاگری و پندارآفرینی» (سبزیان، ۱۳۸۸، ص۲۱٤) را ارایه داده‌اند. در زبان فارسی، معرفی معادلی که این معناها را دربرداشته باشد، اندکی دشوار است. برای uncanny در فرهنگ نظریه و نقد ادبی این توضیح آمده است: «[این واژه] به اعتقاد فروید دارای نوعی ناشناختگی آشوبنده است. امروز واژۀ آشوبنده کاربرد وسیع-تری یافته است و آن را در وصف آثار آزارنده به کار می‌برند. آثار آشوبنده معیارها و مرزهای میان آشنا و ناآشنا، تخیّل و واقعیّت، درون و بیرون را مخدوش می‌کنند و به پرسش می‌کشند» (سبزیان، ۱۳۸۸، ص۵۰۷). توضیح دیگری که برای این واژه بیان شده، به این ترتیب است: «در این نوع داستان‌ها، برای رویدادها و رفتارهای نامتعارف شخصیّت‌ها توجیه روان‌شناختی ارایه می‌شود. زمانی که خواننده، این نوع آثار را می-خواند توجیه‌های شخصیّت یا فضاسازی‌ها ممکن است قانعش کند و از خود بپرسد: ″مگر ممکن است چنین اتّفاقی بیفتد؟″ امّا در گوشه‌ای از ذهنش این فکر هم وجود دارد: ″انگار زیاد هم پرت و پلا نیست″» (بی‌نیاز،۱۳۸۸، ص۲۵٦).

معادلی که خوزان پیشنهاد می‌کند و به نظر می رسد بهترین معادل باشد، واژهٔ «شگرف» است (خوزان، ۱۳۷۰، ص۳٤).

در اثری که آن را شگرف و وهمناک می‌دانیم ماجراها و اتّفاقاتی رخ می‌دهد که در نگاه و برخورد اوّل، فراطبیعی و غیرواقعی به نظر می‌رسند. در یک اثر وهمناک، شخصیّت‌ها، راوی و خواننده، در مورد احتمال وقوع رویدادها دچار تردید می‌شوند. تردیدی که با گونه‌ای ترس همراه است. در بحث شگرف، تردید و ترس هر دو مورد تأکید است. گفتنی است که هر تردیدی با ترس همراه نیست امّا در بحث شگرف این دو ویژگی اهمّیّت دارند امّا نه به موازات هم. زیرا تردید امری عقلانی است و اثر شگرف منطقاً با تردید همراه است و حسّ ترس نیز بر این آثار سایه افکنده است؛ پس اثر شگرف با تردیدهای پی‌درپی، گونه‌ای ترس را به خواننده القا می‌کند. شگرف از نگاه فروید با وهمناک و شگرف مورد نظر تودورف مرتبط است، امّا در خصوص بروز ترس مشکلی رخ می‌دهد، شگرف در نگاه تودورف، تجربه‌ای است که نه الزاماً مبیّن تأمّل مرگ، بلکه قطعاً مبیّن نوعی پریشانی است، و وهمناک در نظر تودورف مبتنی بر شک است و لزوماً مبیّن ترس نیست.

به این ترتیب، شک و تردید در شخصیّت و راوی و سپس در خواننده ایجاد می‌شود، خواننده و البتّه گاهی راوی و شخصیّت به دنبال توجیه برمی‌آیند. شخصیّت در شک و دودلی به سر می‌برد که آیا آنچه دیده و شنیده و یا با آن روبه رو شده است واقعی است یا غیرواقعی؟ خواننده نیز بعد از خواندن اثر، مردّد است که آیا اتّفاقاتی که رخ می‌دهد و می‌خواند واقعی است یا تخیّلی؟ تردید خواننده به یکی از دو طریق برطرف می‌شود: یا در پایان روایت، وقایع به ظاهر عجیب، توجیه عقلانی می‌یابند و یا معلوم می‌شود که حوادث در عالمی غیر از عالم واقع رخ داده‌است. بنابراین، وهمناک نوع ادبی مستقلی نیست، زیرا هر قدر هم که تردید به طول انجامد، سرانجام مشخّص می‌شود که رویدادهای به اصطلاح فوق طبیعی، غیرواقعی است یا واقعی. «چنانچه رویدادها واقعی باشد، روایت در حوزهٔ نوع ادبی فرعی «شگرف» واقع می‌شود و در

صورت غیرواقعی بودن، در حوزهٔ ادبی «شگفت (marvelous)» قرار می‌گیرد. وهمناک، شگرف و شگفت، سه نوع ادبی همجوارند که بسیاری از ویژگی‌های آنها مشترک است. تفاوت، زمانی به وجود می‌آید، که خوانندهٔ اثر به دنبال توجیه باشد. همین که خواننده تصمیم بگیرد، حوادث داستان را با پاسخ‌های طبیعی یا فراطبیعی توجیه کند، آن اثر در حوزهٔ شگرف و شگفت قرار می‌گیرد؛ امّا عمر حوزهٔ شگرف/ شگفت دیری نمی‌پاید، زیرا خواننده با بازگشت به واقعیّت، در صدد یافتن معنای داستان برمی‌آید» (حری، ۱۳۸۵، ص٦٧).

خوانندهٔ متن ادبیّات شگرف، دائماً با رویدادهایی مواجه است که در طول داستان، فوق‌طبیعی به نظر می‌رسند، امّا به مرور، در پایان داستان توجیه عقلانی می‌یابند. در طول این مدّت، خواننده دائماً با تردید نسبت به ماجراها و شخصیّت‌ها، می نگرد، تردید میان امر فوق‌طبیعی و توجیه عقلانی. به دنبال این تردیدها ذهن خواننده در پی توجیهاتی برمی‌آید، تا به وسیلهٔ آنها امور فوق‌طبیعی را توجیه عقلانی کند، و شگرف و عجیب بودن ماجراها را تخفیف دهد. با بیان این توجیهات، متن ادبی وهمناک وارد حیطهٔ ادبی شگرف می‌شود. یکی از تفاوت‌هایی که تودورف برای وهمناک و شگرف برمی‌شمارد، این است که: شگرف مانند وهمناک ژانری نیست که یکسره نامعیّن و بی-حدّ و مرز باشد؛ یعنی از یک سو با برخورد به فانتاستیک محدود شده است و از سوی دیگر جایی که در حوزهٔ عامّ ادبیّات مستحیل شده است، نامحدود است. علاوه بر این، در آثاری که به ژانر شگرف تعلّق دارند، رویدادهایی شرح داده می‌شود که می‌توانند کاملاً بر اساس قوانین توجیه شوند، امّا اینرویدادها، هرکدام به لحاظی باورنکردنی، تکان‌دهنده، بی‌سابقه وعجیب‌اند، به همین دلیل گاهی در شخصیّت و خواننده ابتدا، ایجاد شک و پس از آن ترس و دلهره می‌کند. نکتهٔ قابل توجّه این است که این اتّفاقات عجیب، باورنکردنی و بی سابقه، از دل واقعیّت ایجاد شده‌اند.

اکنون بعد از این توضیحات، به مسئلهٔ اصلی مقاله می‌پردازیم. در این پژوهش، نگارندگان سعی داشتند، تا به بررسی رمان درخت انجیر معابد، از منظر ادبیّات شگرف

بپردازند. رمان درخت انجیر معابد، اثری رئال با جنبه‌های اجتماعی است، نویسندهٔ رمان با خلق و بیان برخی اتّفاقات و ماجراهای شگفت، در پی پرداختن به امور اجتماعی است که به عنوان معضل و مشکل در جامعه مطرح است. در این پژوهش سعی کردیم به سؤالات زیر پاسخ بگوییم.

چه ماجراها و اتّفاقاتی در رمان وجود دارند که می توان آن را در زمرهٔ ادبیّات شگرف جای داد؟ کدام یک از عناصر داستانی رمان درخت انجیر معابد، گویای ادبیّات شگرف در رمان هست؟ و کدام یک از تکنیک‌ها و شگردهای داستان‌نویسی به نویسنده کمک کرده‌اند تا بتوان مصادیق ادبیّات شگرف و ویژگی‌های آن را در این اثر جست؟

پیشینهٔ تحقیق

در غرب منتقدان و نویسندگان بزرگی سعی کردند تا جنبه‌های نظری و تئوریک این نوع ادبی را مورد تحلیل و بررسی قرار دهند. افرادی چون : رزماری جکسون (Rosemary Jackson) ، کریستین بروک رُز (Christine Srook-Rose)، برایان مک‌هیل (Brian Mchale)، زیگموند فروید و بویژه تزوتان تودورف که همان‌طور که گفته شد، کتاب مهمّ «پیش درآمدی بر ادبیات شگرف» را نوشت. در ایران دربارهٔ ادبیّات شگرف و وهمناک، پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است. در سال‌های اخیر چند مقاله و کتاب در این مورد نگاشته شده است. مقالاتی از قبیل: «عجایب‌نامه‌ها به منزلهٔ ادب وهمناک (۱۳۹۰)»، «وهمناک در ادبیّات کهن ایران (۱۳۸۵)»، «دربارهٔ فانتاستیک (۱۳۸۲)»، «ژانر وهمناک، شگرف، شگفت در داستان‌های فرج بعد الشدة (۱۳۸۸)» از ابوالفضل حری، «داستان وهمناک (۱۳۷۰)» نوشتهٔ مریم خوزان و «ادبیّات شگرف و عبید زاکانی (۱۳۸۷)» نوشتهٔ فرشته رستمی، از جمله پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ ادبیّات شگرف است. تنها کتابی که در این زمینه می‌توان به آن اشاره کرد، «کتاب عجایب ایرانی» نوشتهٔ پرویز براتی است. علاوه بر موارد یاد شده، مجموعه مقالاتی دربارهٔ شگرف و وهمناک، در فصلنامهٔ سینمایی فارابی (۱۳۸۳) ترجمه و منتشر شده

است. دربارهٔ درخت انجیر معابد در کشور ما نقد و تحلیل‌های زیادی از سوی منتقدان صورت گرفته است. به طور مختصر به برخی از آنها اشاره می‌کنیم: «میزگردی با عنوان درخت انجیر معابد (۱۳۸۰)»، «خوانش درخت انجیر معابد (۱۳۸۰)» نوشتهٔ تعدادی از منتقدان، «نقد درخت انجیر معابد نوشتهٔ احمد محمود (۱۳۸٦)» نوشتهٔ عبدالعلی دستغیب، «این یک درخت نیست (۱۳۸۰)» نوشتهٔ بلقیس سلیمانی و... . رمان درخت انجیر معابد تاکنون از نگاه ادبیّات شگرف مورد تحلیل و بررسی قرار نگرفته است. در این مقاله سعی شده است تا با نگاهی تازه به ادبیّات شگرف بنگریم. ابتدا شروط تحقّق شگرف و توجیهات آن بیان شد، سپس به عناصر، تکنیک‌ها و شگردهای داستان‌نویسی پرداختیم که در ایجاد شک و تردید در متن تأثیر داشتند و در نهایت به انواع تردیدهای موجود در متن اشاره کردیم.

خلاصهٔ رمان درخت انجیر معابد

داستان مربوط به ماجرای پسری است به نام فرامرز، که در خانواده‌ای متموّل در جنوب بزرگ شده‌است، پدرش اسفندیارخان آذرپاد از افراد سرشناس شهر است. اسفندیارخان، درختی در منزل مسکونی‌اش دارد به نام"درخت انجیر معابد" که به اعتقاد مردم و متولّی درخت، معجزاتی از آن مشاهده شده است.

ماجراهای رمان، چند سالی بعد از مرگ اسفندیارخان بازگو می‌شود. بعد از فوت او، خانواده‌اش از هم می‌پاشد. افسانه، همسر جوان وی، با مردی به نام مهران ازدواج می‌کند، او بعد از ازدواجش نسبت به فرامرز و کیوان و مهشید بی‌توجّه می‌شود. کیوان با گرفتن سهم‌الارث خویش، برای ادامهٔ تحصیل به خارج از کشور می‌رود و دیگر بازنمی‌گردد. افسانه پس از مدّتی، بر اثر مرگ مغزی به صورت مشکوکی از دنیا می‌رود. مهشید نیز بعد از ماجراهای عشقی که از سر گذرانده است و بیماری ارثی «پیسی» که دچار آن شده‌است، بعد از مرگ پدر و مادرش، در نهایت دست به خودکشی می‌زند. قسمت اعظم رمان به درخت انجیر معابد و توصیف ویژگی‌ها و نقش آن منحصر می-

شود. زیرا بنا به نقل علمدار اوّل (اوّلین متولی درخت)، معجزات زیادی از این درخت دیده شده است، تا جایی که اکنون از آن به عنوان درختی مقدّس یاد می‌شود. گفته شده یک بار که اقدام به بریدن شاخه‌های زاید آن کرده‌اند از شاخه‌های آن خون جاری شده‌است.

بعد از مرگ افسانه، مهران اموال موروثی خاندان آذرپاد را تصاحب می‌کند و منزل مسکونی آنان را خراب و به جای آن شهرک درخت انجیر معابد را بنا می‌کند. مهران با وجود مخالفت مردم، اقدام به بریدن درخت می‌کند، امّا به طور غیرطبیعی ابزار و ماشین‌آلات قطع درخت خراب می‌شود، این ماجرا، بر تقدّس درخت می‌افزاید. در این میان فرامرز از معدود افرادی است، که به شدّت با مقدّس انگاشتن درخت و اقداماتی که مردم برای آن انجام می‌دهند، مخالفت می‌کند، همیشه در فکر انتقام از مهران است و نقشه‌های زیادی برای این کار می‌کشد، امّا به دلیل مشکلاتی چون اعتیاد و بی‌پولی قادر به اجرای آنها نیست. در نهایت، به بهانهٔ تحصیل از اهواز می‌رود و تا چندین سال از او خبری نیست و تقریباً از یادها می‌رود، تا اینکه خبر مرگش به گوش عمّه‌اش تاج الملوک می‌رسد.

روزی در شهرک درخت انجیر معابد، این خبر می‌پیچد که شخصی وارد شهر شده است که از غیب و از آینده سخن می‌گوید. این شخص با ویژگی‌های منحصر به فرد خویش، افراد زیادی را اطراف خود جمع می‌کند، تا جایی که اطمینان و اعتماد علمدار و دیگر خدّام درخت را نیز به خود جلب کرده است. از این پس علمدار که از کبکبه و شوکتی برخوردار شده است، از حامیان مرد چشم سبز یعنی؛ همان مرد غیبگو می‌شود. مرد چشم سبز با اقدامات خاصّی که انجام می‌دهد، مردم را علیه مهران شهرکی می‌شوراند و در نهایت باعث آتش سوزی بزرگی در شهرک می‌شود و بدین ترتیب، تمام سرمایه‌ای که مهران بر روی شهرک گذاشته بود از بین می‌رود. در پایان رمان، در حالی که شهرک و درخت انجیر معابد در میان شعله‌های آتش می‌سوزد، مأمور انتظامی، فرامرز آذرپاد را به عنوان مجرمی که دست به اقدامات زیادی، از جمله کلاه‌برداری،

قتل و کلّاشی، در این شهر و شهرهای دیگر کرده است، و در نهایت موجب آتش سوزی شهرک شده‌است، دستگیر می‌کند.

بررسی درخت انجیر معابد از منظر ادبیّات شگرف

درخت لور، که به درخت انجیر معابد معروف است، درختی است با عمری بیش از صد و پنجاه سال، که به وسیلهٔ مرد غریبه‌ای، از بنگال آورده شده و در میان باغچهٔ سرسبزی در میان شهر کاشته شده است. درخت انجیر معابد، درختی معمولی مانند همهٔ درختان دیگر است. در حقیقت، لور درخت درجهٔ دوم نامرغوبی با میوه‌ای غیر قابل خوردن است، امّا چون ویژگی‌های آن مانند سایر درختانی نیست که در اطرافمان دیده شده‌اند، امری غیرطبیعی جلوه می‌کند. از جمله این ویژگی‌ها که شگفتی و حتّی گاه ترس شخصیّت‌ها و خواننده را به دنبال دارد، می‌توان به رشد سریع و نابجای درخت اشاره کرد که به محض تماس با خاک مرطوب و مناسب باغچه، ریشه می‌گسترانند و ساقه و شاخه می‌دوانند. زندگی پنج نسل از مردم شهر با حیات اسرارآمیز این درخت مقدّس‌نما در هم آمیخته، تنگاتنگ به هم تنیده و به سختی به هم گره خورده است، به طوری که جدا ساختن آنها و تشخیصشان از هم، پس از گذشتن بیش از صد و پنجاه سال در هم‌آمیزی، محال شده است.

ذهن افسانه‌پرداز و خرافه‌ساز مردم خیال‌باف و زودباور آن مرز و بوم، دربارهٔ این درخت لور معمولی قصّه‌ها ساخته و افسانه‌ها پرداخته است و به تدریج در طول سال‌ها و دهه‌ها، درخت لور به درختی مقدّس و صاحب کرامات و معجزات ارتقا یافته است. تأکید بر روی تقدّس درخت، زمانی بیشتر شد که اسفندیارخان، برای درخت حصار درست کرد، و مهران شهرکی برای این‌که از مقبولیّت عام برخوردار شود، دستور داد تا بارگاه ویژه‌ای برای آن بسازند. این اقدامات باعث شد، تا مردم به مرور زمان، آداب و رسوم خاصّی برای آن قائل شوند. این درخت اسرارآمیز در درازنای سال‌ها و دهه‌ها، به تدریج با هاله‌ای از تقدّس و تبرّک مزیّن شد و افسانه‌هایی که حکایت از کرامات و

معجزات آن داشت، در اذهان مردم کوچه و خیابان جای گرفت و به تدریج، دارای متولّی و بارگاه و آداب و رسوم خاصّ گشت و به وجودی مقدّس و آیینی بدل شد. درخت در این رمان، نماد و نشانهٔ اعتقاد و باور عمومی و قدرت معنوی و اجتماعی عوام‌النّاس گردیده است. مردم درمان بیماری‌های خویش را از او می طلبند، گشایش گره بستهٔ کارهای خویش را از او استدعا می‌کنند، به او متوسّل می‌شوند و برآورده شدن حاجات خود را ملتمسانه از او می‌خواهند، در درگاهش شمع روشن می‌کنند، نذر و نیاز و مناجات می‌کنند، دردمندان خود را با زنجیر به آن می‌بندند، و هیچ کس جرأت ندارد چیزی در مخالفت یا انکار تقدّس و کرامات این درخت مقدّس بگوید. متعصّبان شهر با تعصّبی غیورانه و کورکورانه، به درخت انجیر معابد ایمان دارند، هر صدایی را که در انکار معجزات و کرامات درخت بلند شود، یا در تقدّس آن تردید کند، در گلو خفه می‌کنند، هر دستی را که قصد بریدن شاخه‌های به‌شتاب پیش روندهٔ درخت یا ریشه‌کن کردن آن را داشته باشد، قلم می‌کنند و می‌شکنند.

این اتّفاقات را می‌توان از جمله امور و رخدادهایی دانست، که باعث شده است، اتّفاقات در نگاه اوّل فوق‌طبیعی به نظر برسند و خواننده را میان واقعیّت و تخیّل درگیر کند. خوانندهٔ آگاه به قوانین طبیعی، به دنبال توجیه رخدادهای عجیبی می‌گردد، که شاهد آن است. این توجیه با گونه‌ای خوانش همراه است.

اتّفاقات و رخدادهای رمان را، گاهی توجیه نوع اوّل و گاهی توجیه نوع دوم تودورف می‌توان به شمار آورد. اوّلین کرامات و معجزاتی که به درخت نسبت داده شد، در دستهٔ نخست توجیهات، یعنی؛ تخیّل، رؤیا و جنون جای می‌گیرد، کرامات و معجزات با گفته‌های علمدار اوّل آغاز شد. *«[علمدار اوّل] داس را به دم تبر می‌کشد تا تیز کند- تیز که شد برمی‌خیزد و یکی از شاخه‌های جوان را می‌گیرد. تردید پیدا می-کند... از علمدار اوّل نقل کرده‌اند که گفته است: "من باغبانم، هرس کردن درختان کارم است، امّا- امّا درخت لور، درخت انجیر معابد؟"... نفس را حبس می‌کند و در لحظه ای که تردید و تصمیم با هم کلنجار می‌روند با یک ضربه، شاخهٔ جوان را قطع می‌کند.*

"تعجّب کردم! بهار که نبود در زمستان سرد و ریشهٔ خواب، این شیرهٔ گیاهی ـ" توبه می‌کند. ... داس را می‌زند پرقد و خم می‌شود تا تبر را بردارد. می‌بیند که خاک سرخ است. سر برمی‌دارد. مقطع شاخه را نگاه می‌کند: "یاللعجب، خون بود. شیرهٔ گیاهی نبود- خون می‌جوشید. وحشت کردم!" ... خون بر زمین جاری می‌شود». علمداری که مردم او را فردی مالیخولیایی می‌دانستند: «*گفته‌اند که به حرف علمدار اوّل هیچ اعتباری نیست، چون نخوشی بوده است و مرض خواب دیدن داشته است، آن هم خواب‌هایی که به عقل هیچ آدمی‌زاده‌ای جور در نمی‌آید*» (محمود، ۱۳۸۹ ، ص۳۹). از جمله گفته-های او در مورد درخت می‌توان به ماجرای جاری شدن خون از شاخه‌های درخت اشاره کرد. علمدار سوم این گفته‌ها را به صورت مکتوب درآورد و ذهن باورپذیر مردم را بیش از پیش به سمت اعتقاد به درخت کشانید. «*علمدار سوم بی اعتنا به مردّدین و منکرین و خُرده‌گیرانی که به هر جهت بی اعتقاد بوده‌اند ویا- مثلاً- استدلال عقلی می-کرده‌اند، حکایت آن شب و روز بعد را طبق استنباط خودش از شنیده‌ها ثبت کرده است*» (همانجا). نسل‌های بعدی علمدار یعنی؛ علمدار چهارم و علمدار پنجم از موقعیّت درخت به نفع خویش سوءاستفاده کردند، درخت را، در نظر مردم دارای کرامات و معجزه جلوه دادند. معجزه درخت نسبت به "مرد دیگر" و "سرمست بختیاری" از اتّفاقاتی است که در زمان علمدار پنجم اتّفاق می‌افتد. این بخش از ماجراهای رمان و ورود مردچشم‌سبز را با توجیه نوع دوم یعنی؛ اتّفاق، شامورتی‌بازی و حقّه می‌توان عادی و معمولی دانست. نکته قابل توجّه این است، که راوی نیز به خواننده در احتساب اقسام توجیهات کمک می‌کند. به عنوان مثال؛ راوی چند مورد در رمان می‌گوید: علمدار اوّل، دچار بیماری مالیخولیا بوده است و با این سخن، شخصیّت خیال‌پرداز و توّهم‌زدهٔ علمدار اوّل را معرفی می‌کند، و به خواننده در توجیه دستهٔ نخست، یعنی تخیّل و جنون، یاری می‌رساند. در مورد علمدار پنجم نیز، قبل از هر چیز، راوی شناسه‌ای از علمدار به خواننده می‌دهد و شخصیّت حقّه‌باز و نیرنگ باز او را به خواننده می‌شناساند. «*علمدار چهارم دو روز پیش از مرگ، زنش را صدا کرده بود*

و گفته بودش:" بیا ببینم مرزوقه. حامد [علمدار پنجم] چرا اینقدر عقل نداره که بفهمه زیارتگاهِ نباید از دست بده؟ چرا لگد بِ بخت خودش و زحمت و خدمت و حرمتِ پدر اندر پدرش میزنه؟ کاش اینقدر شعور داشت و می فهمید که نباید بذاره این قدرت بِ دست غریبه بیفته؟"» (محمود،۱۳۸۸، ص ۲۰۹). علمدار چهارم دم مرگ به پسرش گفته بود: *«توحالا علمدار پنجمی. این قدرت را بشناس ! نگذار از دست برود- زیارتگاه را بِ تو می سپارم ـ همین طور که مرحوم پدرم،- علمدار سوّم ـ سپردش بِ من اگر حرمتش داشته باشی قدرت عظیم بی انتهائیست که سلاطین را هم بِ خضوع وا می – دارد-»* (همان، ص ۲۰۹).

این قضیّه، دربارهٔ با مردچشم‌سبز نیز صدق می‌کند. در انتهای رمان، راوی صریحاً اعلام می‌کند که مردسبز چشم، کسی جز فرامرز نیست: *«میدان مثل روز روشن است. عرق در چشم سبزچشم می‌شکند، گردنش خم می‌شود، دستش تکان می‌خورد، پلک می‌زند، پلک می‌زند- و لنزهای سبز می‌افتد کف دستش ـ از پشت سر می‌شنود: «فرامرزخان؟» سر برمی‌گرداند- حسن جان پشت سرش است. چشمانش بازمی‌شود- میشی است» (همان، ص ۱۰۳۸).*

تودورف، خود برای این بخش از ویژگی ادبیّات شگرف، رمان «فروریزی خانهٔ آشر» را مثال می‌زند. آن را نمونه‌ای از رمان شگرف می‌داند و اظهار می‌دارد که نویسنده و راوی در دست‌یابی به توجیهات به خواننده کمک می‌کنند. (تودورف،۱۳۸۸، صص ٦٤-٦٦) زمانی که راوی و نویسنده قصد دارد، به خواننده آگاهی دهد: «نگاه و زاویهٔ دید نویسنده، در نقش راوی سوم شخص، چنان خونسردانه عمل کرده است که انگار دوربین فیلم‌برداری را بر پیشانی مجسمه‌ای سنگی و تهی از احساس آویخته‌اند تا همه‌چیز را بدون دخالت احساس و عواطف و قضاوت، تصویر کند و نشان بدهد» (اصغری،۱۳۹۱، ص٩٤).

درخت و ماجراهای مربوط به آن، افرادی که دور آن جمع شدند و همچنین حضور مردچشم‌سبز در رمان، به خواننده این امکان را می‌دهد، تا نسبت به وقایع و رخدادها، شخصیّت‌ها، رفتارها و اندیشه‌هایشان تردید کند.

ویژگی‌های درخت انجیر معابد و ماجراها و رخدادهایی که در نگاه اوّل فوق-طبیعی به نظر می‌رسند خواننده را به سمت تردید و نوعی ترس می‌کشاند. تودورف با توجّه به تردید موجود در رمان، برای اثر ادبی شگرف، شروطی را لازم می‌داند، ضمن اینکه نخستین و سومین شرط سرچشمهٔ واقعی شگرف به شمار می‌آیند؛ ولی دومین شرط در برخی متون مانند رمان درخت انجیر معابد بازنمود ندارد. در شرط اوّل بیان شده است، که، متن باید خواننده را وادار کند، تا جهان اشخاص داستان را همانند جهان افراد زنده و واقعی در نظر گیرد. رمان درخت انجیر معابد، اثری رئال و برگرفته از واقعیّت جامعه است. نویسندهٔ رمان به اموری پرداخته است که بسیاری از اوقات به عنوان معضل، مقابل عملکردهای مثبت جامعه می‌ایستد. از طرف دیگر، شخصیّت‌های رمان با رفتارها و واکنش‌هایشان، باعث می‌شوند، تا این نکته به ذهن خواننده خطور کند، که با افرادی مانند آنها، در زندگی روزمرهٔ خویش سروکار دارد. این دو ویژگی در رمان، این امکان را به خواننده می‌دهد تا اشخاص رمان و دنیایشان را، با وجود اتّفاقات عجیب، زنده و واقعی در نظر گیرد. اموری که نویسنده در این رمان به آن پرداخته است، از جمله مواردی است که فروید از آن به بازدارنده‌های بیرونی یاد می‌کند. اموری که شخصیّت را در تنگنا قرار می‌دهد و باعث می‌شود که به کارهایی دست بزند، که مقابل قوانین جامعه می‌ایستد. این مورد را تودورف، سرپیچی از قوانین اجتماعی می-داند. در این رمان، اتّفاقاتی برای فرامرز افتاده است، که او را فردی سرخورده و رانده-شده از جامعه نشان می‌دهد. حسّ کینه و انتقامی که دارد او را وادار کرده است، تا دست به اقدامی بزند که منجر به اتّفاقات شگرف و حیرت‌آور شود (فرامرز به مرد سبزچشم تغییر هویّت می‌دهد).

دومین شرط (چون شخصیّت داستان ممکن است دچار شک و تردید شود، نقش خواننده، اعتماد کردن به شخصیّت در عین شک و تردید در متن است) در این رمان نمود نداشته است. شخصیّت اصلی رمان (فرامرز) نسبت به معجزات و کراماتی که مردم برای درخت قائل هستند، هیچ جایگاهی در نظر نمی‌گیرد؛ امّا نکتهٔ قابل توجّه این است که، اطمینان فرامرز در باطل شمردن درخت، به خواننده در شک و تردید به آن کمک می‌کند: *«[فرامرز می‌گوید:] این علمدار از باباش حقّه‌بازتره عمّه تاجی. تاج الملوک نگاه فرامرز می‌کند. دهانش از جنبش می‌ماند... ـ نیّتِ صاف کن فرامرزخان! علمدار کسی نیست، یا اگر هم هست از برکتِ درختِ! فرامرزخان پوزخند می‌زند: ـ چشم عمّه جان ـ مثل همیشه چشم، امّا خبری نیست! تاج الملوک می‌گوید: چیزی که نمی‌دونی نگو نیست، بگو نمی‌دونم! ـ چشم عمّه تاجی نمی‌دونم، ولی اینِ می دونم که علمدار خیلی حقّه بازه! لور هم یِ درختِ!» (محمود، ۱۳۸۸، ص ٦٥).*

در شرط سوم، تودورف، معتقد است، خواننده از اثر شگرف، نباید تفسیری تمثیلی یا شاعرانه ارائه دهد. رمان درخت انجیر معابد، هیچ‌گونه تعبیر یا تفسیری را برنمی‌تابد، هر آنچه که در متن موجود است، هویّت اصلی رمان است و از آنجایی که رمان درخت انجیر معابد از دل واقعیّت خلق شده است و وجود ادبیّات شگرف نیز به واقعیّت وابسته است، خوانش درخت انجیر معابد نیز خوانشی توأم با واقعیّت و متفکّرانه است نه تمثیلی و شاعرانه؛ زیرا متن تمثیلی و شاعرانه ویژگی‌های متفاوتی دارد که در حوزهٔ شگرف نمی‌گنجد، زیرا در متن مربوط به ادبیّات شگرف، قصد نویسنده ادبی کردن متن و پردازش هنری آن نیست. امّا در متن شاعرانه و تمثیلی، حوادث متن باید تفسیر شود. در متن تمثیلی برای یک کلمه دو معنای مختلف وجود دارد، علاوه بر این، «در تمثیل، اشیاء و موجودات، معادل مفاهیمی هستند که خارج از حوزهٔ آن روایت قرار دارند، به این خاطر در روایات تمثیلی اشخاص اغلب چهره‌های تشخّص یافته و معانی انتزاعی دارند» (داد،۱۳۷۱، ص ۸۷) و خوانش شاعرانه دریافتی متفاوت ایجاد می‌کند؛ شلگل در این باره می‌گوید: «نگاه شاعرانه به چیزها، آنها را

بیرون ادراک حسّی و تعیّن‌های بخردانه قرار می‌دهد. نگاه شاعرانه، تأویلی مداوم است و بخشیدن منش ناممکن به هر چیز» (احمدی،۱۳۸۰، ص ۲۹۳). در حالی که در متن ادبیّات شگرف، برداشت‌ها همان است که در درون متن وجود دارد، ضمن اینکه شخصیّت‌های داستان شگرف، مانند افراد معمولی، خوب و بد در رفتارشان دیده می‌شود. فرامرزی که شخصیّت اصلی رمان درخت انجیر معابد است، بیش از آنکه قهرمان داستان باشد، ضدّقهرمان است، که در بخشی از رمان، موجب شگفتی و البتّه تردید خواننده می‌شود و خوب و بد هر دو در رفتارها و اخلاقش دیده می‌شود. در حالی که همان‌طور که گفته شد در متن ادبیّات شگرف امور و رخدادها ناممکن نیست، اتّفاقاتی در جریان است که در نگاه اوّل غیر طبیعی به نظر می‌رسند امّا از دل واقعیّت برآمده‌اند و توجیهات عقلانی و منطقی را برمی‌تابند. تا زمانی که خواننده مانند شخصیّت داستان در شک و تردید است، شگرف هم‌چنان باقی است، امّا همین که خواننده از دنیای اشخاصّ داستان جدا می‌شود و به جهان واقعی خود باز می‌گردد، این امکان وجود دارد که شگرف از میان برود زیرا ممکن است خواننده در پی تفسیر/ تعبیر متن باشد، بنابراین اگر تفسیر یا تعبیر خواننده شاعرانه یا تمثیلی باشد، دیگر شگرفی در میان نخواهد بود. پس وهمناک فقط دالّ بر وجود حادثه‌ای شگرف نیست (حادثه‌ای که بذر تردید و دودلی را در دل و جان خواننده و قهرمان می‌کارد)؛ بلکه نوعی خوانش هم هست که نه شاعرانه است و نه تمثیلی. نویسنده در متن با توجّه به نشانه‌ها و نمادهای خاصّی که در اثر به جا می‌گذارد، به خواننده در نحوهٔ خوانش کمک می‌کند. رمان درخت انجیر معابد، از این نشانه‌ها و ویژگی‌ها برخوردار است؛ به عنوان مثال می‌توان به ویژگی‌های شخصیّت‌های رمان، اتّفاقات و رویدادها، کنش‌ها و واکنش‌ها در شخصیّت‌ها اشاره کرد. این خوانش خاصّ ادبیّات شگرف در نهایت شروط و توجیهات شگرف را در پی دارد.

قبل از پرداختن به عناصر و شگردهای موجود در این رمان، ویژگی‌های ادبیّات شگرف را، از دیدگاه فروید بیان می‌کنیم:

الف) توجّه به یک شخصیّت مرکزی؛ در جهان داستان، رخدادها و آدم‌ها فقط در رابطه با شخصیّت اصلی حائز اهمّیّت‌اند. این شخصیّت، محور تمام ماجراهاست.

ب) رویدادها، از دیدگاه این شخصیّت مرکزی دیده می‌شوند و رنگ و لعاب روان او را دارند؛ این رخدادها، بازتاب‌های روان شخصیّت مرکزی‌اند. (این ویژگی، با بحث کانونی‌شدگی، در نظرات تودورف همخوانی دارد).

ج) بر اساس ویژگی قبلی، متن، کیفیّت یک متن روایی را دارد، که شامل آشکارگی و محتوای نهفتهٔ رؤیاست. در ناخودآگاه شخصیّت اصلی، واقعیّت و وهمناک در مقام یک کلیّت به هم می‌آمیزند. این امر، به برخی رویدادها صبغه‌ای نمادین می-بخشد، زیرا نمی‌شود گفت کدام یک واقعی و کدام یک خیالی‌اند. (در نتیجه تردید و تا اندازه‌ای ترس در خواننده ایجاد می‌شود. ضمن اینکه نوع خوانش، با قوانین خاصّ خود به کمک خواننده می‌آید).

د) از نظرسبک‌شناسی، ادبیّات شگرف، مستلزم ترکیب سبک‌های روایی عینی و ذهنی است. بسیار پیش آمده است که خواننده در میانهٔ انجام امر واقعی، برای مثال خواندن روزنامه به رویدادهای خیالی برخورد می‌کند. این برخورد بادقّت و جزئیّات روایت عینی در ارتباط است. (در این بخش نیز بار دیگر بر تخیّل خواننده در خوانش صحّه گذاشته می‌شود).

ه) دیدگاه خواننده می‌بایست با دیدگاه شخصیّت اصلی یکی باشد؛ رخدادها نیز می‌بایست از میان نگاه این شخصیّت دیده شوند و در واقع این شخصیّت می‌بایست کانونی‌گر باشد. در این مورد، بحث همذات‌پنداری مطرح است، که قبلاً به آن اشاره کردیم. این ویژگی نیز همگام شرط دوم تودورف است (حری،۱۳۸۵، صص۷۵-۷٦)

اکنون به توضیح برخی عناصر، شگردها و ویژگی‌های داستانی می‌پردازیم، که باعث بازتاب ادبیّات شگرف در این رمان شده است.

زاویهٔ دید، روایت و راوی(Point of view, the narrative, the narrator)

منظور از دیدگاه یا زاویهٔ دید در داستان، فرم و شیوهٔ روایت است. هر شیوهٔ روایت به مانند دریچه‌ای برای دادن اطلاعات تازهٔ داستان به خواننده است. انتخاب زاویهٔ دید که با آن روایت داستان شکل می‌گیرد، از اهمّیّتی فوق‌العاده برخوردار است؛ زیرا تنها از این منظر است که داستان‌نویس می‌تواند موادّ داستانی خود را برای خواننده مطرح کند. نوع روایت باید وجهه‌ای اصیل، ماندگار و واقعی از داستان، برای خواننده ارایه کند. راوی داستان می‌تواند شخصیّت اصلی یا فرعی باشد و به نقل داستان بپردازد. رمان درخت انجیر معابد با زاویهٔ دید دانای کل نگاشته شده که در اغلب بخش‌های آن زاویه دید غالب، دانای کل محدود است و راوی مجازی داستان نیز از دید فرامرز به حوادث نگاه می‌کند و ماجراهای داستان را روایت می‌کند. بر همین اساس، روایت در رمان درخت انجیر معابد متفاوت می‌شود. نویسنده گاهی از شگردهای نو از جمله تداعی معانی نیز بهره می‌جوید.

برخی از منتقدان از جمله گودرزی این نوع روایت (بهره‌جویی از سه شیوهٔ روایتگری) را درست نمی‌دانند. گودرزی معتقد است: زمانی که نویسنده از راوی دانای کل استفاده کرده است دیگر لزومی به شگرد تداعی معانی نیست، زیرا راوی دانای کل، خودش همه چیز را می‌گوید. ایراد گودرزی بر نویسندهٔ رمان، این است، که استفادهٔ همزمان از این دو گونه روایتگری باعث تناقض می‌شود (گودرزی،۱۳۸۰، ص٦٠). هرچند این دو گونه روایت، تناقض به همراه دارد، امّا این نه تنها منفی نیست، بلکه با نگاه دیگری می‌توان گفت، که گویای تردید موجود در رمان نیز هست. نکتهٔ دیگری که دربارهٔ روایت رمان می‌بایست به آن اشاره کرد این است که: «شیوهٔ داستان‌پردازی سینمایی با نگاه راویِ پنهان در صحنه‌های نمایش‌گونه رمان، شیوه‌ای ممتاز است. در این رمان، ریزنگاری و جزیی‌پردازی صحنه‌ها، به هیچ‌وجه برای تزیین و آرایش عمل نمی‌کنند و عموماً کارکردی دارند و همچنینِ ارتباط راوی با عمل شخصیّت‌ها را برقرار می‌کنند» (اصغری، ۱۳۸۰، ص ۹٤).

این شیوه‌ها در روایت باعث می‌شود که، راوی در ایجاد حسّ کنجکاوی و البتّه اندکی وحشت در خواننده بسیار موفق عمل کند. در فصل ششم که سیر رمان اندکی متفاوت می‌شود، حسّ کنجکاوی، ترس و تردید بیشتر نمودار می‌شود. تردیدی که راوی از ابتدای داستان در خواننده ایجاد کرده است، در این بخش به اوج خود می‌رسد: رشد نابه‌جا و بیش‌ازحدّ ریشه‌های هوایی درخت که باعث مسدود شدن مدرسه، کتابخانه، خانهٔ روحانی، ادارهٔ فرهنگ و... شده است، از یک سو و از کار افتادن ناگهانی ابزار و وسیله‌های قطع درخت، شفای "مرد دیگر" و تنبیه "سرمست بختیاری" توسط درخت از سوی دیگر، از جمله اموری است، که وحشت و ترس و تردید را به خواننده القا می‌کند. در بخش‌هایی از رمان، که روایت، دانای کل محدود نیست، داستان را دو شخصیّت اصلی، تاج الملوک و فرامرز روایت می‌کنند. زمانی که هر کدام از آنها به روایت رمان می‌پردازد، با دو تکنیک تداعی معانی و کانونی‌شدگی مواجه می‌شویم.

روایت داستانی شگرف، برساخته و روایتی به هم‌تافته از تار و پود خیال و واقعیّت است که در آن، نویسنده و خواننده عیناً در آنچه روایت می‌شود، دچار شک و تردید می‌شوند. به تعبیر دیگر، ادبیّات وهمناک روایی نوعی روایتگری است که در آن مؤلّفه‌های دو سطح داستان (شامل موجودات و صحنه‌پردازی) و متن (شامل روایت، روایت‌نیوش، زاویهٔ دید/ کانونی‌شدگی و بازنمایی گفتار و اندیشه) به گونه‌ای روایت می‌شوند که خواننده را در مرز میان اعتقاد به خیال و واقعیّت، در حالت تعلیق نگه می‌دارند، تعلیقی که تا انتهای داستان همراه خواننده است.

تداعی معانی(Association of ideas)

تداعی در اصطلاح «فرایندی روانی است که در آن شخص، اندیشه، کلمه، احساس یا مفاهیمی را که قابلیّت فراخواندن یکدیگر را دارند، به هم ارتباط می‌دهد. قابلیّت فراخوانی می‌تواند حاصل شباهت‌ها یا همزمانی یا پیوندهای یکدیگر باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۷، ص۷۱). در تعریف دیگری آمده است، تداعی معانی زمانی است

که: «بسیاری از حوادث فرعی بر اساس اصل "تداعی معانی" به ذهن نویسندگان هجوم بیاورند و آنها در ضمن بیان یک حادثه، حادثه‌ای دیگر به خاطر بیاورند، و یا یک واژه، تعبیر، تصویر و یا اندیشه ـ خواه مهم یا کم اهمّیّت ـ خاطره‌ای را در ذهن آنها زنده کند، و به بیان آن بپردازند» (معین الدّینی،۱۳۸۸، ص ۱۵۹).

نمونه‌ای از این تداعی اشاره به جوانی تاج الملوک دارد: «*[فرامرز] در برگشتن به اتاق خودش می‌گوید – شما که هنوز جوان هستین عمّه تاجی! تاجی جوان است- دو گیس بافته....*»(محمود، ۱۳۸۹، ج۱،ص۱۱۱) نویسنده در این بخش، جوانی تاج‌الملوک را توصیف می‌کند، و تاج‌الملوک آن روز را به خاطر می‌آورد. تداعی معانی به خواننده این امکان را می‌دهد تا سیر خطّی حوادث زمان حال را ـ از نقل مکان عمّه تاجی تا ایجاد فتنه و بلوا در شهرک انجیر معابد ـ دنبال کند. علاوه‌براین، حلقه‌های هاله مانندِ زیبایی از تداعی‌های ذهنی ـ به صورت خاطره در ذهن فرامرز یا عمّه تاجی ـ وجود دارد، که ما را با حوادث گذشته و ماجراهای سال‌های قبل آشنا می‌کند و ما از طریق این تداعی‌ها که در ذهن فرامرز و عمّه تاجی می‌گذرد، و چیزهایی که در ارتباط با رویدادهای زمان حال از گذشته به یاد آنها می‌آید با گذشتهٔ خانوادهٔ آذرپاد و سرگذشت درخت انجیر معابد آشنا می‌شویم، از این نظر رمان درخت انجیر معابد، تکنیکی زیبا و هنرمندانه دارد. همان‌طور که قبلاً گفته شد، تداعی معنی در روایت درخت انجیر معابد، در کنار اقسام دیگر روایت، نشان از تردید موجود در رمان است. دو شخصیّت مرکزی رمان، یعنی فرامرز و عمّه تاجی، دائماً با تداعی معانی، به روزهای خوش و شیرین گذشته بازمی‌گردند. آرزوی ایّام از دست رفته، نشان از نارضایتی روزهای پیش‌رو دارد، بنابراین، تداعی معانی حسّ تناقض و در پی آن تردید و ترس را بیشتر نشان می‌دهد: «*مردسبزچشم می‌ایستد و 'پانچا،پامارا' می‌خواند. چشم حسن جان به جای شکستگی کهنهٔ پیشانی مرد سبزچشم است. ذهن حسن جان، گرفتار استخر و دوچرخه و اسفندیارخان است ـ فرامرزخان سرخورده است، پرت شده است، پیشانی‌اش به لب استخر گرفته است و خون جوشیده است*» (محمود، ۱۳۸۹، ص۹۰۰). به این ترتیب

نویسنده با استفاده از شگرد تداعی معانی و آنچه که در ذهن شخصیّت‌ها می‌گذرد تناقض و تردید را در خواننده تقویت می‌کند.

کانونی‌شدگی (Focalization)

تودورف می‌گوید: «در متن ادبی شگرف، اشخاص، فضاسازی داستان و از همه مهمّتر چگونگی بازنمایی اطّلاعات (زاویهٔ دید)، عناصری کارسازند. به عبارت دیگر، نویسنده به گونه‌ای از زاویهٔ دید استفاده می‌کند که حوادث به چشم خواننده مبهم و مرموز جلوه می‌کند. دید مبهم به شرط اوّل از سه شرط تحقق وهمناک و شگرف بستگی دارد» (۱۹۷۳،ص۳۳، به نقل از حری،۱۳۸۸، ص۲۱). منظور تودورف از دید مبهم کانونی‌شدگی است.

هر کانونی‌شدگی یک کانونی‌گر و یک کانونی‌کننده دارد. کانونی‌گر، کارگزاری است که دیدگاهش به متن روایی سویه و جهت می‌دهد و کانونی‌شده نیز هدف کانونی‌گر است. اکثر روایت‌شناسان در بحث کانونی‌شدگی، از پیشنهاد میکی بل (Mickey Bell) و ریمون‌کنان (Rimmon kenan) تبعیت می‌کنند؛ مبنی بر این‌که کانونی-گر، هم می‌تواند بیرونی (راوی) و هم درونی (شخصیّت) باشد. کانونی‌گران بیرونی را، راوی کانونی‌گران نیز می‌نامند و کانونی‌گران درونی نیز القاب مختلفی دارند. از آن جمله: اشخاص کانونی، شخصیّت کانونی‌گران، آینه‌برگردانان یا اشخاص پالاینده (ریمون کنان، ۱۹۸۳، ص ۷۵، به نقل از حری، ۱۳۸۵ ، ص٦٩الف). اگر کانونی‌شدگی در چشمان شخصیّت- که در مقام کنش‌گر در روایت نقش دارد- جای بگیرد درونی است و اگر در در دیدگان کارگزاری ناشناس جای گیرد، از نوع بیرونی است. کانونی-شدگی بیرونی وقتی اتّفاق می‌افتد که کانونی‌گر از بیرون به داستان سمت و سو می‌دهد؛ این بدان معناست که این نوع جهت‌گیری، ارتباطی به جهت‌گیری شخصیّت متن ندارد. کانونی‌شدگی درونی در بطن رخدادهای بازنمایی شده، یا بهتر است بگوییم در بطن صحنه‌پردازی رخدادها قرار دارد و تقریباً همیشه یک شخصیّت کانونی‌گر در مرکز

توجّه قرار دارد. این شیوه روایتگری بر سه نوع است: ثابت، متغیر و چندگانه. در نوع ثابت ارائه حقایق و رخدادهای روایی از نقطهٔ دید ثابت یک کانونی‌گر صورت می‌گیرد. در نوع متغیّر، ارائهٔ اپیزودهای مختلف داستان از میان دیدگاه کانونی‌گران متعدد صورت می‌گیرد. در کانونی‌شدگی چندگانه یک اپیزود هر بار از میان دیدگان یک کانونی‌گر (درونی) متفاوت دیده می‌شود. کانونی‌شده نیز همچون کانونی‌گر به دو گونه است. در هر کانونی‌شده تمایز میان دیدن از برون و درون است. در نوع اوّل یعنی دیدن از برون، فقط به پدیده‌های خارجی و به لحاظ فیزیکی مرئی پرداخته می‌شود. در نوع دوم حقایقی درباره احساسات، افکار و واکنش‌های یک یا چند شخص بیان می‌شود، به طوری که تصویری نافذ و مفسّر حاصل می‌آید. کانون مشاهده سه جنبهٔ پنداری، روانشناختی و ایدئولوژیک دارد. جنبه پنداری کانون مشاهده دربرگیرندهٔ مکانی است که مشاهده‌گر از آن رویدادها را می‌بیند و زمانی که او در آن واقع شده است. جنبهٔ روان‌شناختی به موقعیّت شناختی و احساسی مشاهده‌گر مربوط می‌شود. در موقعیّت شناختی، وضعیّت مشاهده‌گر از نظر دانش و آگاهی او نسبت به اطراف و رویدادها مورد بررسی قرار می‌گیرد. مهمّترین جنبهٔ کانونی مشاهده، جنبهٔ ایدئولوژیک آن است که به ایدئولوژی و جهان‌بینی مشاهده‌گر مربوط است و از جهاتی قابل بررسی است. این جنبه، روایت را به ترکیبی از اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌ها تبدیل می‌کند و حالتی جامعه-شناختی به متن روایی می‌دهد؛ به زبان دیگر، متن روایی به جامعه‌ای می‌ماند که در آن می‌توان افکار و عقاید مختلف را دید (سلطان بیاد،۱۳۸۷، صص ۳۳-۳۶ و حری،۱۳۸۵، صص۳۲۸-۳۳۱). به لحاظ کارکردی، کانونی‌شدگی ابزار انتخاب و محدودسازی اطّلاعات روایی رخدادها و موقعیّت‌ها از نقطهٔ دید یک شخص، برجسته کردن کارگزار کانونی کننده و خلق دیدگاه همدلانه و کنایی دربارهٔ کانونی‌گر است. همان‌طور که گفتیم تودورف از کانونی‌شدگی به دید مبهم تعبیر می‌کند، که به نوعی ابهام دامن می-زند. ابهامی که به طور حتم، مقدّمه یا مکمّل تردید داستان خواهد بود.

می توان کانونی‌گر رمان را، در قسمت‌هایی از آن، درونی و در بخش‌هایی بیرونی دانست. یعنی راوی یکی از شخصیّت‌هاست. راوی در بخش اوّل، فرامرز و در بخش چهارم و پنجم تاج‌الملوک است. در برخی از بخش‌ها نیز به صورت خیلی کوتاه، دیگر شخصیّت‌های رمان به روایت داستان می‌پردازند و حتّی کانونی‌گر رمان نیز هستند. زمانی که هر کدام از شخصیّت‌های داستان کانونی‌گر هستند، کانونی‌گر درونی است. امّا در بخش‌هایی که رمان از طریق دانای کلِّ محدود بیان می‌شود، کانونی‌گر بیرونی است. جابجایی راوی از یک سو و انتخاب دو نوع کانونی‌گری (بیرونی و درونی) از سوی دیگر، نوعی تناقض و البتّه ابهام در داستان ایجاد کرده است، که در ایجاد شک و تردید و ترس خواننده، مؤثّر واقع شده است. نوع کانونی‌شدگی در رمان از دو گونهٔ بیرونی و درونی است؛ یعنی شخصیّت‌ها و راوی در رمان علاوه بر اینکه به بیان ماجراها و رخدادهای بیرونی می‌پردازند گاه احساسات و اندیشه‌ها را در رمان بیان می کند، همین ویژگی باعث شده است که در رمان شاهد چندصدایی نیز باشیم؛ زیرا اندیشه‌ها و تفکّرات اقشار مختلف جامعه بیان شده است. در میان سه جنبهٔ کانونی‌شدگی، جنبهٔ روان‌شناختی و ایدئولوژیک نقش پررنگی دارد. در رابطه با جنبهٔ روان‌شناختی می‌توان به فرامرز که در بخش‌هایی از رمان کانونی‌گر نیز هست، اشاره کرد. در خلال گفتگوهای فرامرز و گاه با شناختی که راوی از او می‌دهد می‌توان به عقده‌ها، اندوه و کینهٔ درونی او پی برد. در مورد جنبهٔ ایدئولوژیک باید دو شخصیّت فرامرز وتاج‌الملوک را مدّ نظر قرار داد. این دو شخصیّت هر کدام در بخش‌هایی از رمان کانونی‌گر هستند. خواننده از خلال گفتگوها و رفتارهایشان می‌تواند به نوع اندیشه و تفکّر آنها پی برد. فرامرز با اصلی‌ترین اندیشهٔ جاری در رمان مخالف است. او بر خلاف بسیاری از شخصیّت‌ها تقدّس درخت را درست نمی‌داند و افرادی را که در اطراف آن تجمّع می-کنند به سخره می‌گیرد و در نهایت نیز در کسوت مردسبزچشم، از درخت به عنوان حربه‌ای برای نابودی مهران شهرکی استفاده می‌کند و خود درخت را نیز به ورطهٔ نابودی می‌کشاند. در مقابل، تاج‌الملوک که شخصیّتی تحصیل کرده است، شدیداً به

درخت و معجزات آن معتقد است و خود نیز در موارد بسیاری به آن متوسّل می‌شود. به این ترتیب کانونی‌شدگی نیز محک دیگری است که به خواننده در احتساب رمان درخت انجیر معابد، به ادبیّات شگرف کمک می‌کند. ابهام و تردید از یک سو و پرداختن به جنبه‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناختی مرتبط با کانونی‌شدگی از سوی دیگر، افزایش یافت. این موارد در ادبیّات شگرف نیز دارای اهمّیّت است و نباید از کنار آن به سادگی گذشت. در ادامه بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

شخصیّت (Character)

در ادبیّات شگرف، وجود موجودات و شخصیّت‌های عجیب و گاه ترسناک در دنیای شگرف، کاملاً پذیرفته شده است. با توضیحات داده شده، متوجّه شدیم که، در این رمان، با موجودات یا شخصیّت‌های عجیبی که دور از ذهن باشند، رو به رو نیستیم، امّا با امور و اتّفاقاتی مواجه می‌شویم، که تعجّب خواننده را برمی‌انگیزند. این تعجّب و شگفتی با نوعی ترس و تردید همراه است. ترس در اثر ادبی شگرف مانند تردید در شخصیّت‌های داستان است و در خواننده نیز به وجود می‌آید. این ترس در دل خواننده، از مشکلات و معضلاتی ایجاد می‌شود، که شخصیّت‌های داستان با آن مواجه می‌شوند و سعی دارند تا آنها را از میان بردارند. ترسی که در اثر ادبی شگرف وجود دارد و فروید و تودورف از آن سخن می‌گویند، ترسی دوسویه است؛ از یک سو خواننده به خاطر اتّفاقات و موقعیّت‌هایی که برای شخصیّت‌ها ایجاد می‌شود، دچار ترس و دلهره می‌شود، از سوی دیگر شخصیّت نیز، به دلیل شرایط روحی و روانی وهم‌چنین موقعیت‌های اجتماعی دچار ترس و نگرانی می‌شود.

در اجتماعی که احمد محمود خلق می‌کند، شخصیّت‌ها حضور و موجودیّت اجتماعی و طبقاتی خود را حفظ کرده‌اند، هرچند نقش نویسنده، به‌عنوان دانای کل، درلحظاتی، این حضور یا موجودیّت را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد. از طرفی «تصویر

شخصیّت‌های او که از مردم عادّی برآمده‌اند، اسنادی ماندگار از روزگار تلخ مردم عصر ما به دست می‌دهد که تازگی خود را در نسل ما دارد» (مجابی،۱۳۸۰، ص ۹۳).

رمان درخت انجیر معابد، صحنهٔ حضور و میدان عمل انواع و اقسام آدم‌های زنده، اثرگذار و یکتا است که هر یک، شخصیّت منحصر به فرد خود را دارد و متمایز از دیگران است. اغلب این افراد به نوعی در ارتباط با فرامرز هستند. افراد خانوادهٔ آذرپاد که بستگان نسبی فرامرز هستند، همچون اسفندیارخان، افسانه، خواهرش فرزانه، عمّه تاجی، برادرش کیوان و عمو داریوش گروه نخست این آدم‌ها را تشکیل می‌دهند، که با زندگی و شخصیّت آنها از طریق خاطرات عمّه تاجی یا فرامرز آشنا می‌شویم. دوستان فعلی و هم‌کلاسی‌های سابق فرامرز دستهٔ دیگری از بازیگران فرعی این رمان هستند، که هر کدام شخصیّت و رفتار و کردار خاصّ خود را دارند و طیف وسیعی را از نظر شخصیّتی تشکیل می‌دهند: یک سر این طیف، روشنفکرانی چون کامران قرار دارند و در سر دیگر، محمّد سلمانی قرار دارد که آدمی بی‌سواد و عامی است. دستهٔ سوم کسانی هستند که شریک خلاف‌کاری‌های او هستند. آدم های دیگر: علمدار پنجم که فرامرز چشم دیدنش را ندارد و او را آدمی شارلاتان و حقّه باز می‌داند، فریدون که از بچگی مرید فرامرز است و در فصل پایان رمان نیز از مریدان سفت و سخت درویش سبز چشم و از فداییان او می‌شود.

«یکی از مهمّترین و درخشان‌ترین شخصیّت‌های رمان درخت انجیر معابد، تاج الملوک است. عمّه تاجی زنی است روشنفکر و تحصیل کرده که همراه با خانوادهٔ برادرش زندگی می‌کند و بسیار نسبت به برادرش اسفندیارخان و برادرزاده‌هایش دلسوز و متعصّب است و تمام زندگی‌اش را وقف آنان می کند» (بی نا،۱۳۹۰، سایت اینترنتی).

از شخصیّتی مانند تاج‌الملوک انتظار نمی‌رود که درخت و معجزات و کرامات آن را قبول داشته باشد، امّا از ابتدای رمان تا زمان حیات، بر اعتقاد و ایمان به درخت استوار است. شخصیّت‌هایی چون تاج‌الملوک بر تردید خواننده نسبت به درخت می-افزاید. خواننده شاهد است که افرادی چون علمدار چگونه درخت را وسیله‌ای برای

سرکیسه کردن مردم قرار داده‌اند و از طرفی افراد روشنفکری چون تاج‌الملوک چگونه محکم و استوار به آن معتقدند.

امّا فرامرز در نقش مرد سبزچشم که در بخش آخر رمان یکی از شخصیّت‌هایی می‌شود که خواننده را در رسیدن به ادبیّات شگرف رهنمون می‌شود. بلقیس سلیمانی او را توصیف می‌کند؛ توصیفی که، گویای همان حقّه‌بازیها و شامورتی‌بازیهاست: «مرد سبزچشم رمان درخت انجیر معابد، رهبری فرزانه نیست، امّا نقش یک رهبر فرزانه را بازی می‌کند، او جامعهٔ جدید و ذهنیّت سنّتی را به بازی می‌گیرد. او کیست؟ آیا او یک احیاگر است یا یک مرد اهل تزویر. برای ما او مردی متظاهر است، امّا برای جماعت شهرک مهران شهرکی او رهبری فرزانه است. به عبارتی مرد سبز چشم برای آنان که با او همراهند و در تجربهٔ او سهیم، یک احیاگر و ناجی است و برای ما که شاهدانی از روزگار دیگر هستیم، یک مرد متظاهر و بیمار است» (سلیمانی، ۱۳۸۰، ص٦٦). «[فرامرز] ضعیف‌تر از آن است که در صدد احیای مجدّد جامعهٔ فرو ریختهٔ اشرافیّت دیروز باشد، امّا این هوشیاری و زیرکی را دارد که بداند، تنها با استفاده از ارزش‌ها و باورهای «دیروز» که هنوز در جان و روح مردم «امروز» با وجود سیطرهٔ ساختارهای مدنی جدید، حضوری مستحکم و استوار دارد، می‌تواند به جنگ نظام جدید برود. به عبارتی او می‌داند، آنچه برخاکستر و خرابهٔ نظام دیروز بنا شده است، چون برخاسته از ضرورت‌های درونی نیست و مشکلی عاریتی دارد، به شدّت آسیب‌پذیر است. او می‌داند چگونه شمشیر کُندشدهٔ سنّت و باورهای اعتقادی را تیز کند، تا با آن به قلع و قمع ساختارهای نوین بپردازد» (همان، ص٦٩).

نکتهٔ جالب توجّه این که، فرامرز با حافظهٔ فوق‌العاده قوی و شگفت‌انگیزی که دارد، همهٔ آشنایان دور و نزدیک را با جزئیات زندگیشان و فراموش شده‌ترین خاطرات گذشته‌های دورشان، به روشنی به خاطر سپرده و در آن هنگام که به کسوت درویش سبز چشم در می‌آید، با اشاره‌ها و کنایه‌های رمزآمیز به همین خاطرات است که به سرعت اهالی شهرک انجیر معابد را تحت تأثیر قرار می‌دهد و میان آنها به عنوان

درویشی غیب‌دان با نیروی روحی خارق‌العاده شناخته می‌شود و شهرت و محبوبیّت استثنایی و غیرعادی پیدا می‌کند و به مقام مرشد معنوی مردم ساده لوح آن ناحیه می‌رسد (احمد محمود، http://vista).

با ورود مرد سبزچشم تناقض و تردید بار دیگر به سراغ خواننده می‌آید. تناقضی که گونه‌ای ترس در خواننده ایجاد می‌کند. رفتارهای مردسبزچشم ظاهراً فوق‌طبیعی به نظر می‌رسند، خواننده از ماهیّت اصلی مرد سبزچشم خبر دارد در حالی که دیگر شخصیّت‌های رمان چیزی نمی‌دانند، این قضیّه باعث می‌شود که خواننده در ترس به سر ببرد، نگران باشد و نسبت به چگونگی ختم رمان تردید کند. مرد سبزچشم از گذشته و آیندهٔ افراد خبر می‌دهد، با نوشتن اذکار و اورادی مشکلات آنان را حل می‌کند، طیّ‌الارض می‌کند و در فاصلهٔ چشم برهم زدنی به هندوستان سفر می‌کند، امّا در نهایت، خواننده متوجّه حقّه‌بازی‌ها و نیرنگ‌هایش می‌شود. به این ترتیب ادبیّات شگرف در رمان، تقویت می‌شود (توجیه نوع دوم).

درون‌مایه و مضمون(Themes and content)

«درون‌مایه، جهت فکری نویسنده را نشان می‌دهد و موضوع را با شخصیّت و صحنهٔ داستان هماهنگ می‌کند. در داستان شگرف، موضوع، مجموعهٔ رویدادها و پدیده‌هایی است، که داستان را می‌آفریند و درونمایهٔ آن را نشان می‌دهد. درونمایه و شکل داستان، بر محور موضوع گسترش می‌یابد. در داستان‌های شگرف غیر از آن موضوع اصلی، موضوع‌های فرعی دیگری هم وجود دارد، که تابعی از موضوع اصلی داستان است، همراه آن گسترش می‌یابد و در جهت تقویّت موضوع اصلی به کار می‌رود» (بهروزکیا، ۱۳۸۵، ص۱۱۵).

نویسنده‌ای که در حوزهٔ ادبیّات شگرف قلم می‌زند، از مضامینی بهره می‌گیرد، که به‌طور حتم در زندگی عادی در جریان است امّا، این مضامین از استثنایی‌ترین واقعیّت‌ها گرفته شده است. احمد محمود، در رمان درخت انجیر معابد، درخت و اعتقاد راسخ

مردم به آن را به چالش کشیده است. همچنین سخن از مردی است که از گذشته و آینده خبر می‌دهد و در نهایت شهرکی را به خاک و خون می‌کشاند.

«رمان درخت انجیر معابد را می‌توان، از زوایای گوناگون مورد تفسیر و تأویل قرار داد. این تأویل‌ها لزوماً منعکس‌کننده «خواست» و «نیّت» نویسنده نیستند، امّا بی‌شک در دیالوگ بین خواننده و متن شکل گرفته‌اند، بر این اساس می‌توان گفت؛ متن درخت انجیر معابد، متنی فعّال و چند لایه است و تأویل‌های گوناگونی را برمی‌تابد. مضمون غالب این اثر را می‌توان "نقش باورهای اعتقادی مردم در تحوّلات اجتماعی" دانست» (سلیمانی،۱۳۸۰، ص ٦٦).

دو بُعد فردی و اجتماعی رمان یعنی، عصیان و خرافه درون‌مایه‌های اصلی این رمان است. علاوه‌براین، از مضامین فرعی دیگری مانند مشکلات و معضلات اجتماعی، درگیری‌ها و دغدغه‌های جوانان، گریزی کوتاه و نامحسوس به مسائل سیاسی، نوآوری و تجدّد و...می توان سخن گفت.

فروید معتقد است که تأثیر شگرف (ایجاد شک، تردید، ابهام، کنجکاوی و پیگیری داستان) در یک متن خاص، در وهلهٔ نخست به نوع جهان خلق شدهٔ داستان، بستگی دارد. از آنجا که بازگشت مفاهیم سرکوب شده (با توجّه به بازدارنده‌های شخصی و بیرونی)، فقط زمانی امکان دارد، که ناخودآگاه به نحوی فریب بخورد، رخدادهای داستان می‌بایست در بطن واقعیّت روزمره‌ای جای بگیرند، که ناخودآگاه در تسخیر عنصری بیگانه (بازدارنده‌ها و مسائل اجتماعی و طبیعی آزاردهنده برای شخصیّت) در آمده باشد. مرحلهٔ بعدی از نظر فروید، برای ایجاد شگرف، «ریطوریقای شک» (Rhetoric of doubt) نام دارد. نویسنده می‌تواند دربارهٔ ماهیّت دقیق پیش‌فرض-هایی که جهان خیالی خود را بر آن استوار کرده، خواننده را ساعت‌ها در شک و تردید نگه دارد، یا این‌که می‌تواند با زیرکی تا پایان، اطّلاعات دقیق و مشخّص را از او دریغ کند. خواننده یا این شک و تردید را مستقیم از متن می‌گیرد، یا با توجّه به رفتارها و کنش‌های شخصیّت درمی‌یابد. سومین عامل وجود شگرف، به مضامینی مربوط می‌شود

که دست‌مایهٔ آثار ادبی قرار می‌گیرند. اگر چه فروید به مضامین انگشت‌شماری اشاره می‌کند، امّا فهرست این مضامین بی‌پایان است. دوستی، رقابت، خسّت، سیر و سفر به سرزمین های ناشناخته، رابطه با جانوران، ارتباط با موجودات فضایی، مسئلهٔ جنگ، صلح جهانی، معنی و مفهوم آزادی، کسب هویّت، رشد و بلوغ، بزهکاری و آسیب‌های اجتماعی، حقوق کودک، شناخت هستی، نیکی و بدی و ده ها بن مایهٔ دیگر از مواردی هستند، که نویسنده به کار می‌گیرد تا خواننده را متأثّر و او را با نوعی ترس و تردید رو به رو کند.

در کنار آن از مضامین فرعی دیگری مانند مشکلات و معضلات اجتماعی، درگیری‌ها و دغدغه‌های جوانان، گریزی کوتاه و نامحسوس به مسائل سیاسی، نوآوری و تجدّد و... می‌توان سخن گفت.

تقابل و کشمکش(Confrontation and conflict)

در داستان‌های شگرف، مانند دیگر انواع ادبیّات داستانی، مقابلهٔ دو شخصیّت با هم، شخص با طبیعت، شخص با جامعه و یا درگیری درونی شخص با خود، کشمکش داستان را پدید می‌آورد. کشمکش و اتّفاقات عجیب و غریب، هول و ولای(suspense) بیشتری در خواننده ایجاد می‌کند. «هول و ولا ممکن است به دو صورت در داستان به وجود آید. یکی آنکه نویسنده رازی را در داستان مطرح کند تا خواننده مشتاق دریافت و درک آن شود یا شخصیّت و شخصیّت‌های داستان را در وضعیّت و موقعیّت دشواری قرار دهد به طوری که خواننده را نسبت به سرنوشت آنها کنجکاو کند. اغلب نویسند – گان رمان‌های پلیسی و جنایی از هول و ولای نوع اوّل استفاده می‌کنند یعنی راز سربه مهری را پیش می‌کشند و وضعیّت و موقعیّتی غیرعادی در داستان به وجود می‌آورند که خواننده مشتاق توضیح و تشریح آن بشود، در حالی که شاهکارهای ماندگار ادبیّات، اغلب از هول و ولای نوع دوم بهره گرفته است. در این داستان‌ها، شخصیّت‌ها در وضعیّت و موقعیّت دشواری قرار می‌گیرند به طوری که میان دو عمل و دو راه باید

یکی را انتخاب کنند و گاهی این دو عمل یا هر دو نامطلوب هم هست و خواننده کنجکاو می‌شود که آنها کدام یک از این دو راه را انتخاب می‌کنند و همین موجب هول و ولای داستان می‌شود و خواننده را نسبت به سرنوشت شخصیّت‌های داستان علاقه‌مند می‌کند و همین علاقه‌مند شدن او را در حالت تعلیق و انتظار نگاه می‌دارد و اشتیاق و کنجکاوی او را برای خواندن داستان برمی‌انگیزد» (میرصادقی،۱۳۸۸، ص ۳۲۰).

عنصر تقابل در رمان، از مهمّترین عناصر سازندهٔ پیکرهٔ داستانی است. حضور این عنصر در رویارویی آدم‌ها یا شخصیّت‌های داستانی با اندیشه‌ها، بینش‌ها، نگرش‌ها و جهان‌بینی‌های متفاوت که منجر به کنش‌های مختلف می‌شود، به خوبی قابل مشاهده است، تقابل در تاریخ حیات بشری همواره از سطح رویارویی آدمها درمی‌گذرد، و عرصه‌های وسیع فکری، اجتماعی و تاریخی را نیز در برمی‌گیرد. تقابل سنّت و تجدّد، دیروز و امروز، مدرن و ماقبل مدرن، و... از جمله نقاب‌هایی هستند، که همواره در تاریخ زیست فکری بشر، باعث و بانی رخدادهای فکری، اجتماعی و تاریخی مهمّ و تأثیرگذار شده‌اند. تا آنجا که، هستهٔ اوّلیهٔ بسیاری از حرکت‌های فکری بوده است. در رمان درخت انجیر معابد، این تقابل به شکلی کاملاً آشکار، قبل از آن که خود را در کنش شخصیّت‌های رمان نشان دهد، در سقوط یک نظام و نگرش اجتماعی و برکشیده شدن یک نظام و نگرش اجتماعی دیگر نمایان می‌کند (سلیمانی، ۱۳۸۰، صص ٦٨-٦٩).

«به زبان ادبیّات سیاسی و اجتماعی امروز، این تقابل خود را در جدال سنّت و تجدّد، نشان می‌دهد. مهران شهرکی با تصرّف اموال اسفندیارخان آذرپاد- حتّی نام این دو تن نشان دهندهٔ این تقابل است- در حقیقت نوعی زیست سنّتی اشراف‌منشانه را به عقب می‌راند، تا زیستی مدرن، فن‌آورانه، متجدّد و امروزین را پایه‌گذاری کند» (همان، ص ٦٨).

درخت انجیر معابد، مهمّترین عنصری است که در رمان، تقابل ایجاد کرده است. ماجراهایی که در رمان رخ می‌دهد، هر کدام به گونه‌ای به درخت انجیر معابد مربوط

می‌شود. همان‌طور که گفته شد، تقابل سنّت و تجدّد در این رمان، بیش از سایر امور به چشم می‌خورد. مهران شهرکی با ساختن شهرک و آوردن امکانات جدید و امروزی، به مقابله با درخت و در واقع سنّت برمی‌خیزد. هر چند ظاهراً از درخت پشتیبانی می کند، امّا زیرکانه از خود درخت کمک می‌گیرد و اهدافش را در جهت ساختن شهرک و نابودی درخت پیش می‌برد.

ماحصل رمان درخت انجیر معابد، تقابل سنّت و مدرنیته است (منظور از مدرنیته دقیقاً مدرنیتهٔ اجتماعی است که دلالت بر جهانِ بیرون دارد). تقابلی بین جامعهٔ فئودالیته و سرمایه‌داری نوین که در یک سمت آن خاندان آذرپاد در حال فروپاشی و اضمحلال، قرار دارد و در سمت دیگر مهندس مهران که بر زمینهٔ ثروت و شهرت همین خانواده رشد می‌کند. فرامرز، ضدّ قهرمانی است معتاد، که از راه کلاه‌برداری و کلّاشی روزگار می‌گذراند و دایماً در فکر انتقام است، بدون آنکه توان این کار را داشته باشد. امّا مهران تحصیل‌کرده و تازه به دوران رسیده بر هکتارها زمینی که به تصرّف درآورده است شهرک‌های مدرن می‌سازد، و در این میان تنها تاج الملوک، در عزلت و تنهایی شاهد این ویرانی است.

وجه دیگر این تقابل دوگانه، استفاده از درخت انجیر معابد به عنوان یک نماد است. درخت در بحبوحهٔ شورش مردم همه‌جا ریشه می‌دواند و از شاخه‌هایش‌خون فرو می‌چکد، نماد جامعهٔ سنّتی است که در مقابل مدرنیته، قرار می‌گیرد و همهٔ آن ساز وکارهای شکل گرفته توسط مهران را درمی‌نوردد. محمود در این رمان، این بار به داوری دربارهٔ تضادّ میان خیر و شر نمی‌پردازد، یا اصراری در بیان آن ندارد. ناگفته نماند که نویسنده در ثبت لحظاتی از زندگی آدم‌ها بسیار موفّق است، بویژه آن صحنه‌هایی که در آنها رویدادهای زشت و زیبا، کمیک و تراژیک در کنار هم قرار داده شده‌اند.

در رمان، شاهد تقابل‌های دیگری از جمله شخصیّت‌ها با یکدیگر، شخص با جامعه، و تقابل‌های درونی شخصیّت‌ها نیز هستم. فرامرز، شخصیّت اصلی رمان، علاوه

بر درگیری‌ها و مخالفت‌هایی که با درخت انجیر معابد دارد؛ با دیگر شخصیّت‌ها از جمله مهران نیز درگیری و مقابله دارد، به طور دقیق فرامرز در مرز میان سنّت و تجدّد ایستاده است، او نمی‌تواند به طور کامل از سنّت جدا شود و در مقابل، خواستار تجدّد نیز هست. همین سردرگمی فرامرز باعث می‌شود، تا خواننده نسبت به او و رفتارهای متناقضش شک کند. به هر حال فرامرز، شک و تردید متن را تقویت می‌کند. همین تناقض و سردرگمی از او، شخصیّتی با تقابل‌های درونی بسیار درست کرده است. او در پی انتقام از مهران شهرکی است، انتقام و کینه‌ورزی او باعث شده است که هم شخصی با درگیری‌های درونی خویش باشد و خواسته و ناخواسته با جامعه نیز درگیر شود. درگیری فرامرز با جامعه، باعث طرد او از جامعه می‌شود. طرد فرامرز و حس کینه و انتقام در وجود او منجر می‌شود تا فرامرز به گل مولا یا همان مردچشم سبز تغییر ماهیّت دهد (این تغییر ماهیّت نیز واکنشی در برابر فشار جامعه است. در واقع این فشار، زیرمجموعهٔ بازدارنده‌های شخصی محسوب می‌شود). در نهایت اینکه تقابل در این اثر خواننده را وادار می‌کند، تا کنجکاو باشد و این کنجکاوی خواننده را ترغیب می‌کند تا داستان را تا انتها دنبال کند، رمان تا آخرین لحظه غیر قابل پیش‌بینی است، این ویژگی رمان امکان شک و تردید را در متن بالا می‌برد. در این بخش نیز باز سخن از بازدارنده‌های درونی و بیرونی مطرح می‌شود. تقابل‌های درونی فرامرز، نوعی بازدارندهٔ درونی و تقابل با سایر شخصیّت‌ها و البته با جامعه در حکم بازدارنده‌های بیرونی برای فرامرز است که او را به سمت امور و کارهای خارق‌العاده می‌کشاند.

چندصدایی (polyphonic)

بنا به گفتهٔ حری، ادبیّات شگرف، همواره دارای وجهی گفت‌وگویی است. داستان واقع‌گرای محض، منشی تک‌صدایی دارد و داستان شگرف، این تک صدایی را به چالش می‌کشد.

«ویژگی بارز روایت چندآوا آن است که در آن قضاوت‌ها و برداشت‌های فردی متفاوت، هریک آزادانه و به دور از فشار ناشی از تحمیل نظرات راوی، فرصت بروز و تجلّی می‌یابند و صداهایی که در ظاهر در دو جبهه و در دو موضع کاملاً متفاوت قرار دارند، در شرایطی یکسان، به نمایش گذاشته می‌شوند و این امکان برایشان فراهم می-شود، که فارغ از جوّ حاکم بر داستان، از هرگونه محدودیت‌های فکری و عقیدتی نویسنده به مجادله و بحث با یکدیگر بپردازند» (فلامرزی،۱۳۹۰، چکیده).

به عبارت دیگر، در ادبیّات چند صدایی، شخصیّت‌ها هر کدام از دیدگاه خود به جهان می‌نگرند و جهان‌بینی خاصّ خود را دارند. دیدگاه راوی یا نویسنده، فقط به عنوان یک صدا در کنار آواهای شخصیّت‌ها در اثر حضور دارد. در رمان چندآوا، شاهد دنیایی هستیم، که در آن همهٔ شخصیّت‌ها و حتّی خود راوی، از آگاهی گفتمانی خاصّ خویش برخوردارند.

داشتن جنبهٔ اجتماعی یکی از مشخّصه‌های اصلی آثار چندصدایی است. هر کدام از مضامین بیان شده، در زمرهٔ مضامین اجتماعی هستند، که در ایجاد چندصدایی در رمان تأثیرگذار بودند. احمد محمود از نویسندگان ایرانی است که رمان چند صدائی خلق کرده است، رمان‌های وی این قابلیّت را دارد که بگوییم، شخصیّت‌های آثارش نه از یک لایهٔ کم شمار جامعه، که از بستر گسترده و متنوع زندگی برخاسته‌اند، با ذهنیّت متمایز خود می‌اندیشند و عمل می‌کنند، از روان‌شناسی فردی متمایز برخوردارند، و با لحن و زبان خود سخن می‌گویند. همان‌طور که در بخش شخصیّت، اشاره‌هایی شد، در رمان درخت انجیر معابد، از طبقات اجتماعی مختلفی سخن رفته است. طبقهٔ اشراف یعنی خاندان آذرپاد و دوستان خانوادگی‌اش، قشر کارگر و کم‌درآمد جامعه، مانند حسن‌جان و یدالله و اندیشه‌های ابتداییشان که حتّی در تلفّظ درست کلمات دچار مشکل می‌شوند، مردم عادی که دور درخت تجمّع می‌کنند و به جای اینکه نیازهایشان را معقولانه برطرف کنند، آن را از درختی می‌خواهند، که فقط متفاوت از درختان دیگر است. مهران شهرکی، دیگر شخصیّت محوری داستان، در اندیشهٔ جهانی مدرن به سر

می‌برد، دنیایی که دیگر در آن جایی برای دلسوزی هم‌نوع وجود ندارد. همهٔ این شخصیّت‌ها، هرکدام نمایندهٔ طبقهٔ اجتماعیِ خاصّی هستند، که هرکدام، اندیشه‌های منحصر به خودشان را دارند. در سمفونی رنگارنگ چندصدایی داستان‌های احمد محمود تصویرها، توصیف‌ها، حرکت‌ها و آدم‌ها و دیگر عناصر داستان، نوا و صدای متمایز خود را دارند، امّا محمود با ترکیب هماهنگ نواهای منفرد متفاوت، واقعیّت داستانی آثار خود را در آهنگ واحد موزونی می‌نوازد.

در واقع گرایش محمود به انعکاس صداهای متفاوت، به مقدار فراوان، حاکی از آن بود که نویسنده، حرف دیگران را هم حتّی اگر با او موافق نباشند، می‌فهمد و می‌خواهد درباره جنبه‌های کمابیش متناقض و فراموش‌شده آدم‌های زمانهٔ خود با ما سخن بگوید. به عبارت ساده‌تر، محمود دیگر به هیچ وجه اصراری ندارد که بینش خاصّی را برای خوانندگانش الزام‌آور کند، اگرچه کماکان ترجیح می‌داد روی حسّاس‌ترین رشته‌های عصبی مسایل زندهٔ روز انگشت بگذارد (بهارلو،۱۳۸۸، ص ۹۰).

به این ترتیب رمان درخت انجیر معابد، از تک بعدی بودن و تک صدایی بودن خارج می‌شود و به واسطهٔ همین چندصدایی به سوی ادبیّات شگرف سوق می‌یابد.

نماد(Symbol)

نویسندهٔ ادبیّات شگرف، با کمک نماد و اسطوره و جریان سیّال ذهن، ابهام ذاتی متن را بیان و به خواننده منتقل می‌کند. بسیاری از منتقدان معتقدند، که رمان درخت انجیر معابد را باید، در زمرهٔ آثار نمادین احمد محمود به حساب آورد:

«بطنی از بطون متعدّد درخت انجیر معابد، پنهان ماند و آن بطنی است که نویسنده در آن بدون آنکه به قالب رئالیستیک اثر صدمه‌ای بزند، نمادهایی را در روح اثر، جاسازی می‌نماید. روشن‌ترین این نمادها، علمدار است و درخت انجیر معابد. این نماد در ساختار اثر، با معنویّت و ایمان و باور و اعتقاد شخصیّت‌های رمان، ارتباطی وثیق دارد. معبد در درخت انجیر معابد، چنان چفت به کار چسبیده است که با حذف آن کلّ

حرکت داستانی اثر متوقف می‌گردد. درخت انجیر معابد در معجزات گونه‌گونش، ابتدا خون می‌گرید و پس آنگاه شاخه‌هایش چندان رشد می‌کنند که درهای مدرسه (نماد علم) و تک ادارهٔ شهرک (نماد قدرت) را می‌بندند» (امیرخانی،۱۳۸٦، ص ۱۱).

به طور کل می‌توان گفت، درخت، نمادی از باورهای اعتقادی مردم است؛ احمد محمود در این اثر می‌خواهد، نقش باورهای اعتقادی را در متلاشی کردن جامعهٔ جدید نشان دهد، رمان درخت انجیر معابد، داستان تحوّلات جامعهٔ ما را در عصر حاضر بیان می‌کند. از طرف دیگر هر کدام از شخصیّت‌های رمان را، که نمایندهٔ یک قشر از جامعه هستند، می‌توان نماد و نشانه‌ای در همان قشر به حساب آورد. برای نمونه می‌توان به مهران شهرکی و فرامرز اشاره کرد. مهران با ساخت‌وسازهای جدید و ایجاد شهرک نوین نماد تجدّد و نوخواهی است که در مقابل اسفندیارخان و البته درخت انجیر معابد قد علم می‌کند و فرامرز با تناقضات درونی که درگیر آنهاست، نماد افراد سردرگم میان تجدّد و سنّت خواهد بود.

دربارهٔ نماد در رمان درخت انجیر معابد، در صحنه‌های زیر از نماد مرگ و خزان استفاده شده است : «*"باد، شدّت گرفت. برگ های خشک را از کف حیاط کند و به سرو صورت افسانه و مهران کوفت. رفتند تو اتاق. چند خرده برگ خشک تو خرمن موی سیاه افسانه گیر کرده بود*" (محمود،۱۳۸۸، ص ۸۷)، "*داداش گفت پاشو فرزانه جان. پاشو برو تو الان توفان می‌شود. یکهو باد برگ‌های خشک را به هوا بُرد و به سرم ریخت*" (همان، ص٦۳۸). به گفتهٔ محسن‌زاده نماد در این دو متن زمانی نمایان‌تر و روشن‌تر می‌شود که خواننده با مطالعهٔ رمان به مرگ «افسانه» وخودکشی «فرزانه» می-رسد.

محسن زاده در ادامه، در مورد نماد در این رمان، می‌گوید:«در این رمان با گروهی از انسان‌ها مواجه می‌شویم که به خرافات روی آورده‌اند و با تکرار الفاظی بی‌معنا، پوچ‌اندیشی خود را بر ذهن خواننده حک می‌کنند. ذکرهایی چون «پانچا – پامارا» و«هـ – گا – گاه و ...» حتّی برای عمّه تاجی که نماز می‌خواند، وسیله‌ای برای توسّل و دعا

برای برآورده شدن حاجات هستند!! در مقابل کسانی از «نسل عملدار» از این عقاید در جهت منافع خود بهره‌برداری می‌کنند. گروهی دیگر از شخصیّت‌های این رمان در دام اعتیاد و فساد گرفتار هستند و شخصیّت‌هایی، چون مهران از این موقعیّت‌ها به نفع خویش سود می‌برند. نمادهایی زیبا و سنجیده دست به دست هم داده تا اثری غنی را خلق کنند» (محسن‌زاده، ۱۳۸۹، سایت متن نو).

کارکرد ادبیّات شگرف در رمان درخت انجیر معابد

تودورف در بحث ادبیّات شگرف دیدگاهی را در حوزهٔ زبان‌شناسی بیان کرده است. وی به سه عامل نشانه‌شناسی یعنی نحو، معناشناسی و کاربردشناسی/ منظور – شناسی پرداخته است. با توجّه به این سه عامل، سه سطح یا کارکرد بیان شده است. سطح نحوی، معنایی و کاربردی. سطح نحوی در دو رمان را از طریق زاویهٔ دید، کانونی‌شدگی و راوی بیان کردیم. در این بخش‌ها به شک و تردید متن و هیجان ایجاد شده در رمان‌ها اشاره کردیم. از لحاظ معنایی نیز نقش شگرف نقش همان‌گویانه دارد که توضیحاتی در مورد آن داده شد.

در سطح سوم یعنی منظورشناسی که تودورف به این بخش بیشتر پرداخته است به دو نقش ادبی و اجتماعی ادبیّات شگرف پرداخته است. نقش ادبی در رمان درخت انجیر معابد با عناصر و تکنیک‌های موجود در متن نمایانده می‌شود. احمد محمود با بهره‌گیری از این شگردها بر زیبایی متن خویش افزوده است. در نقش ادبی، هم‌چنین خواننده با کمک به پیرنگ و دیگر مؤلّفه‌های اثر ادبی، دچار هیجان و ترس و تردید می‌شود. نقش ادبی شگرف در درخت انجیر معابد، با بررسی عناصر و شگردهای داستان‌نویسی مشخّص خواهد شد. این قسم از ادبیّات شگرف مربوط می‌شود به بُعد ساختارگرایانه به متن که از جانب تودورف مطرح شده است. نقش اجتماعی شگرف که از جانب تودورف مطرح شده است امّا چندان به آن پرداخته نشده است. فروید به این بخش ادبیّات شگرف بیشتر توجّه کرده است. از نظر تودورف نقش اجتماعی،

واکنشی است به آنچه در جامعه مذموم شمرده می‌شود و حتّی در برخی موارد مجازاتی نیز برای آن تعیین می‌شود. به دلیل وجود ممنوعیّت‌های اجتماعی و اخلاقی، شخصیّت-های این‌گونه روایت‌ها، درگیر حوادثی می‌شوند که معمولاً از مقولهٔ محرّمات است. واکنش در برابر محرّمات، نقش اجتماعی وهمناک است. همان‌طور که قبلاً نیز بیان داشتیم فروید این بحث را به طور مفصّل بازگو می‌کند. او از بازدارنده‌های بیرونی و درونی یاد می‌کند. احمد محمود از آن دسته نویسندگانی است که هیچ‌گاه نسبت به مسائل اجتماعی و رخدادهای جامعه بی‌تفاوت نبوده است.

احمد محمود در اثر خویش به باورهای اعتقادی مردمی می‌پردازد که در آستانهٔ تجدّد و نوآوری هستند. نویسنده، در این اثر، می‌خواهد نقش باورهای اعتقادی را در متلاشی کردن جامعهٔ جدید نشان دهد و اگر بی‌راه نباشد، شاید بتوان گفت، رمان، داستان تحوّلات جامعهٔ ما را، در عصر حاضر بیان می‌کند. شهرک مهران شهرکی ـ نظام اجتماعی جدید ـ بر خرابه‌های عمارت کلاه فرنگی، اسفندیارخان آذرپاد- نظام سنّتی اشرافی- ساخته می‌شود و آنچه شهرک مهران شهرکی را نابود می‌کند، باورهای اعتقادی گروهی است که جمعی نیز از آن سود می‌بردند. در فصل ششم می‌بینیم، درختی که با باورهای اعتقادی مردم گره خورده است، راه ورود به امکان جدید و مدرن را بسته است. درخت، نماد سنّت و کتابخانه و درمانگاه و... نماد تجدّد است. اینجاست که سنّت برای تجدّد دست‌وپاگیر می‌شود. نمادهایی این‌چنین، در خوانش متن بسیار به خواننده کمک می‌کند. ذکر این نکته ضروری است، که متن نمادین بر خلاف تمثیلی و شاعرانه منافاتی با ادبیّات شگرف ندارد. درست است که در متن نمادین، عبارات، عناصر، و مواردی دارد، که هر کدام نمادی را القا می‌کنند، امّا همهٔ این موارد می‌تواند از واقعیّت گرفته شده باشد و خوانش و برداشت از متن همان باشد، که در متن آمده است. در عین حال ،ترس، وحشت، کنجکاوی و تردید از دل مضامین موجود در رمان به خواننده دست می‌دهد. نویسنده سعی داشته است در این اثر از نمادها، نشانه‌ها و مضامین خاصّی بهره ببرد و به بیان مسائل اجتماعی و معضلات جامعه بپردازد.

درخت انجیر معابد «در واقع، اثری روان‌شناسانه است و دو دید روان‌شناسانهٔ محوری در آن قابل تمییز است: روان‌شناسی فردی و روان‌شناسی اجتماعی، از این زاویهٔ نگرش، رمان درخت انجیر معابد دارای دو محور اصلی است: عصیان ـ خرافه، که در درازنای داستان در هم تنیده و به هم بافته شده‌اند و در پیوند تنگاتنگ با یکدیگر، کلّ منسجم و یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند. از دید روانشناسی فردی، موضوع این رمان، زندگی پر فراز و نشیب و عصیان‌آمیز جوانی ماجراجو، بی‌آینده و ناراضی از شرایط زندگی خود است که به دلایل مختلف روان‌شناسانه، باعث بروز آشوبی بزرگ می‌شود و شهرک را به خاک و خون می‌کشد. از دید روان‌شناسی اجتماعی، موضوع این رمان، درختی است معروف به درخت انجیر معابد؛ که به دلایل جامعه‌شناسانه، به عنوان درختی معجزه‌گر و مقدّس، نماد باورها و اعتقادات آیینی مردم زود باور می‌گردد، روح خرافه‌پرست عوام‌النّاس به آن ایمانی پرشور و تعصّب‌آمیز می‌آورد و در نیایش آن برای خود هویّت، قدرت، تکیه‌گاه و پناه‌گاه می‌جوید و در سایه‌اش به اقتدار می‌رسد. توده‌های فرودست و همواره له شدهٔ زیر فشار قدرت فرادستان، نیاز به معجزه‌ای برای باور کردن خویش و متبلور ساختن قدرت مادی خود، در وجودی اسرارآمیز دارند و درخت انجیر معابد ریسمانی مستحکم و قوی‌ترین عامل عینیّت بخشنده به نیروی ذهن و تخیّل سرشار و مهارناپذیر آنان است» (ویستا، ۱۳۹۰).

همین روان‌شناسی فردی و اجتماعی در رمان، ارتباط مستقیم با بازدارنده‌های درونی و بیرونی دارد که قبلاً به آن اشاره کردیم. به عبارت دیگر این دو بازدارنده، نتیجه و بازتاب این دو نوع روان‌شناسی است.

جنبهٔ رئالیستی اثر و تخیّل نویسنده دست به دست هم دادند تا ادبیّات شگرف را بیافرینند. برخی حوادث در اثر ادبی شگرف، این امکان را به نویسنده می‌دهد تا خواننده‌اش با بازنمودی از واقعیّت در دنیای رمان مواجه شود و در پی آن، خواننده خود را در بطن داستان حس کند. احمد محمود در این شیوه، بسیار موفّق عمل کرده است. او «با قلم توانا و نثر شیوای خویش، با دید جامعه‌شناسی، در اوج هنرمندی نشان

داده است که مزوّران قدرت‌طلب و ریاکاران طمّاع و فرصت‌طلبان مکّاری چون نسل به نسل علمدارها چگونه و با چه ترفندهایی از ذهن ساده و مستعد خرافه‌پرستی مردم فرودستی که هیچ پشتوانه و تکیه‌گاه مادی و معنوی جز ایمانشان ندارند، سوءاستفاده می‌کنند، و به همین دلیل خیلی راحت فریب عوام‌فریبی‌ها و مقدّس‌نمایی‌های گول زننده را می‌خورند و به هر چیز مرموز و غیرعادی ایمان می‌آورند، تا ایمانشان، ابزار قدرت‌مندی و اعتماد به نفس و خود باوریشان شود» (سایت خبری ویستا، ۱۳۹۰)

محمود در اثر خویش سعی کرده، تا تأثیرات خاصّی بر خواننده ایجاد کند، آنها می‌کوشند، رؤیا و واقعیّت را با هم درآمیزند تا در انتقال شک و تردید، که مهمّترین ویژگی ادبیّات شگرف است، موفّق عمل کنند. نویسنده واقعیّت عینی را تغییر می‌دهد، برخی عناصر واقعیّت را حذف و برخی را برمی‌گزیند و گزیده‌ها را در ترکیب با تخیّل سرشار خود و با بهره‌گیری از تکنیک‌ها و تمهیدهای جذاب و پرکشش روایتگری بازآفرینی می‌کند.

تردید و ترس

«تودورف بر این باور است که وهمناک از عدم قطعیّت میان امر واقع و موهوم ناشی می‌شود. آنگاه که خواننده آشنا با قوانین طبیعت، در رویارویی با حادثه‌ای به ظاهر عجیب و فراطبیعی، ناگهان میان خیال و واقعیّت درنگ می‌کند؛ و بذر شک و دودلی به حوادث داستان را در دل خود می‌کارد، ژانر وهمناک شکل می‌گیرد. به دیگر سخن، وهمناک از شک و تردید خواننده به حوادث پدید می‌آید» (حری،۱۳۸۸، ص ١٦)

اوّلین جایی که تردید در رمان آغاز می‌شود، به این صورت است: «*[تاج الملوک] علمدار پنجم را می‌بیند. نرده آهنی"درخت انجیر معابد" را با لنگ خیس تمیز می‌کند. هفتهٔ پیش رنگش کرده بود ـ سبز تیره و پایه‌ها، سرخ و زرد شفاف*» (محمود،۱۳۸۹، ج۱، ص۱۱) و اوّلین سؤالات در ذهن خواننده شکل می‌گیرد؛ علمدار، که بار معنایی مثبت و البته معنوی‌گونه‌ای در باورهای مردم دارد، کیست؟ درخت انجیر معابد که

دارای صحن و بارگاه است چه کارآرایی دارد؟ تردید زمانی بیشتر می‌شود که ماجرای خرید زمین‌های اطراف درخت توسط اسفندیارخان ـ فردی متموّل و تحصیل‌کرده ـ پیش می‌آید، اسفندیارخان قصد دارد در این زمین، عمارت کلاه فرنگی بسازد. اقدام به قطع کردن درخت می‌کند امّا زمانی که با انبوهی از مردم با لباس سیاه و البتّه سکوتی عجیب و وحشت‌آور مقابل خانه‌اش مواجه می‌شود، عقب‌نشینی می‌کند و نه‌تنها درخت را قطع نمی‌کند، بلکه قسمتی از زمین اطراف آن را به درخت واگذار می‌کند. تردید در رمان را در چند مقوله باید دنبال کرد، تنها مربوط به درخت و ماجراهای آن نیست. فرامرز با رفتارها و ذهنیّت دوگانه‌ای که نسبت به درخت بروز می‌دهد، خواننده را به این سمت می‌کشاند تا نسبت به اعمال و اندیشه‌های فرامرز تردید کند. فرامرز معتقد است، که درخت انجیر معابدی که همه آن را می‌شناسند و به تقدّس آن باور دارند، خرافه‌ای بیش نیست، امّا گاهی با فرامرزی رو به رو می‌شویم، که در رفتارش چیز دیگری را نسبت به درخت بیان می‌کند. شک و تردید به فرامرز، به واکنش‌ها و رفتار-های دوگانه‌اش در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. فرامرز در خانواده‌ای با فرهنگ رشد کرده است، ولی در رفتار چیز دیگری را نشان می‌هد. دزدی، کلاه‌برداری، کلّاشی، عوام‌فریبی و قتل از رفتارهای دوگانهٔ فرامرز است. او بیش از آن که یک قهرمان باشد یک ضدّ قهرمان است، امّا شگفت این که در ساحتی دیگر و برای مخاطبانی دیگر قهرمانی صاحب کرامت و بصیرت است. او صاحب زخم‌ها و ضعف‌هایی است که جامعهٔ مدرن بر پیکرش ایجاد کرده است. او با این که امروزی است، به دیروز چشم دوخته است و هرگز عصر طلایی، اسفندیارخان آذرپاد را از یاد نمی‌برد و همواره با یادآوری نام او چشمهایش خیس می‌شود. این موارد باعث می‌شود، تا خواننده نسبت به رفتارهای فرامرز واکنش نشان دهد، این واکنش چیزی جز تردید و دودلی و اندکی ترس و نگرانی نیست.

در فصل ششم، شاهد نمونهٔ بارز اتّفاقاتی هستیم که با استدلال حقّه‌بازی توجیه می‌شود. در این فصل، سیر اتّفاقات شگرف بیشتر می‌شود؛ مرد سبزچشم (گلِ مولا)

وارد شهر می‌شود، از غیب خبر می‌دهد و بنا به گفته‌های علمدار طیّ‌الارض می‌کند. این قبیل اتّفاقات که در نگاه اوّل فوق‌طبیعی به نظر می‌رسند، چیزی جز نتیجهٔ حقّه-بازی‌های علمدار و اطرافیان او و بویژه فرامرز (گلِ مولا) نیست. از جمله اتّفاقات عجیب دیگری که در این فصل می‌خوانیم؛ رویش بیش از حدّ شاخه‌های درخت است که باعث مسدود شدن ورودی کتابخانه، مدرسه، ادارهٔ فرهنگ، درمانگاه و...شده است، که با ذکرها و اورادی که مرد سبزچشم می‌خواند ناگهان بعد از چند روز همهٔ آنها محو می‌شود.

«باد پیش می‌آید و شاخ و برگ درختان نشسته در مقابل در ورودی کتابخانه را می‌لرزاند. قدرت باد بیشتر می‌شود، جنبش و خشاخش برگ‌ها بیشتر می‌شود. ناگهان سبزچشم تکان می‌خورد و فریاد می‌زند: «هی_پالا.»جماعت فریاد می‌زنند: «هی ـ پالا.» ـ همه دیده‌اند و بعدها گفته‌اند یکهو هوا تیره شد و سیاه شد و صدای مهیب رعد آمد و برق با نوری بنفش و خیره‌کنند بر گرده سیاهی شلاق زد و بعد ـ چند لحظه بعد ـ روشنائی که آمد، اثری از آثار ساقه‌های نابجای"درخت انجیر معابد" که ورودی کتابخانه را بسته بود، نبود ـ » (محمود،۱۳۸۹، ص ۹۷۵).

به این ترتیب در رمان درخت انجیر معابد، با گونه‌های مختلف تردید مواجه هستیم که به شرح زیر است:

۱. تردید خواننده نسبت به درخت انجیر معابد و ماجراهایی که به خاطر آن رخ داد، این تردید از نوع روایت و رفتارهای شخصیّت‌ها، نمادها و تقابل‌ها موجود در رمان حاصل می‌شود.

۲. تردید خواننده به شخصیّت‌های رمان، بیش از همه در رفتارهای فرامرز و پس از آن افرادی چون علمدار پنجم و مهران شهرکی آن را می‌بینیم.

۳. تردید راوی/ نویسنده؛ همان تناقضی که در روایت رمان ایجاد شده است؛ گاهی داستان را تاج‌الملوک، گاهی فرامرز و گاهی دانای کل محدود روایت می‌کند .

نتیجه‌گیری:

گفتیم ترس و تردید مهمّترین ویژگی‌هایی هستند که برای ادبیّات شگرف در نظرگرفته شده است. این ترس و تردید زمانی به وجود می‌آید که خواننده در یک اثر با رخدادها و اتّفاقاتی رو به رو شود، که در نگاه اوّل غیرطبیعی و دور از انتظار به نظر می‌رسند، امّا خواننده در طول رمان یا در انتهای رمان با توجّه به توجیهات خاصّی به طبیعی بودن اثر پی می‌برد. در این رمان شاهد درختی هستیم، که اتّفاقات و ماجراهای فوق‌طبیعی برای آن رخ می‌دهد. درخت انجیر معابد و حضور مردسبزچشم منجر به اتّفاقاتی می‌شود که اکثر شخصیّت‌ها و رخدادهای رمان را تحت الشّعاع خویش قرار می‌دهد و ذهن و اندیشه شخصیّت‌ها و خواننده را درگیر خودش می‌کند؛ به این ترتیب رمان درخت انجیر معابد در زمره آثار شگرف معاصر ما قرار می‌گیرد. نگارندگان در این مقاله سعی کردند، ادبیّات شگرف را به کمک عناصر و شگردهای داستان‌نویسی رمان نشان دهند. انتخاب دوگونه روایت در این رمان یعنی بهره‌جویی از شگرد تداعی معانی و کانونی‌شدگی، شک و تردید موجود در رمان را تقویت کرد. حس کنجکاوی، ترس و تردید در شخصیّت و خواننده، به عنوان مضامین خاصّ ادبیّات شگرف بیان می‌شود که در این رمان با روایت و زاویهٔ دید مناسب، انتخاب درست شخصیّت‌ها با ویژگی‌های خاصّشان، مثلاً سردرگمی شخصیّت‌هایی مثل فرامرز بخوبی به خواننده القا شدند.

اتّفاقات خارق‌العاده‌ای که به خاطر درخت در این رمان پیش می‌آید، حقّه‌بازی‌ها، شامورتی بازی‌ها وتقابل‌ها، امور عجیب و غریبی را به صحنهٔ رمان کشاندند، که دنیای شگرف را آفرید. حقّه‌بازی‌های فرامرز، کشمکش‌ها، تقابل‌هایی که فرامرز با خودش و سایر شخصیّت‌ها مثل مهران و علمدار دارد و تقابل درخت با جامعه آن روز، (بحث سنّت و تجدّد) بار دیگر تردید و ترس را افزایش داد (نقش اجتماعی ادبیّات شگرف در رمان). از نظر بعد اجتماعی باید گفت احمد محمود به اموری پرداخته است که بسیاری از اوقات به عنوان معضل، مقابل عملکردهای مثبت جامعه می‌ایستد. از طرف دیگر،

شخصیّت‌های رمان با رفتارها و واکنش‌هایشان، باعث می‌شوند، تا این نکته به ذهن خواننده خطور کند که با افرادی مانند آنها، در زندگی روزمرهٔ خویش سروکار دارد. این دو ویژگی در رمان، این امکان را به خواننده می‌دهد تا اشخاص رمان و دنیایشان را، با وجود اتّفاقات عجیب، زنده و واقعی در نظر گیرد.

دربارهٔ وجود توجیهات تودورف در متن می‌توان گفت هر دو گونه در آن دیده می‌شود: در رمان درخت انجیر معابد، توجیه تخیّل و رؤیا و جنون و هم چنین توجیه دستهٔ دوم یعنی حقّه‌بازی و نیرنگ وجود دارد. آخرین نکته اینکه، عناصر و شگردهای این اثر، برخی در ایجاد شک و تردید، مؤثّر واقع شدند و برخی خود محصول شک و تردید موجود در رمان هستند. تردید در اندیشه‌ها و رفتارهای راوی و شخصیّت‌ها زمانی بیشتر نمود پیدا کرد، که نویسنده از تکنیک‌هایی چون چندصدایی، تقابل و تداعی معانی بهره گرفته است. مضمون و درون‌مایهٔ رمان نیز در خدمت نویسنده قرار گرفت، تا ترس، تردید و هول و ولای موجود در رمان را به خواننده بشناساند. بیان این نکته در مورد تداعی معانی لازم است که احمد محمود از شگرد تداعی معانی به عنوان شیوه‌ای در روایت از آن بهره گرفته است، به جرأت می‌توان گفت: در هرچند صفحه‌ای از رمان، تداعی معانی در ذهن یکی از شخصیّت‌ها صورت گرفته است.

منابع و مآخذ:

الف)کتاب‌ها

۱-احمدی، بابک(۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، تهران، نشرمرکز.

۲- بی‌نیاز، فتح‌الله(۱۳۸۸)، درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی (با اشاره‌ای موجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه ایران)، تهران، افراز.

۳-حق شناس، علی محمد و دیگران(۱۳۸۲)، فرهنگ معاصر هزاره انگلیسی ـ فارسی، تهران، فرهنگ معاصر.

٤-داد، سیما(۱۳۷۱)، فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی). تهران، انتشارات مروارید.

٥-سبزیان، سعید و جلال الدّین کزازی(۱۳۸۸)، فرهنگ نظریه و نقد ادبی (واژگان ادبیّات و حوزه‌های ادبی)، تهران، مروارید.

٦-محمود، احمد(۱۳۸۹)، درخت انجیر معابد(ج۱و۲)، تهران، نشر معین.

۷-میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی(۱۳۸۸)، واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیّات داستانی)، تهران، کتاب مهناز.

ب) مقالات

۱-امیرخانی، رضا(۱۳۸٦)، «درخت انجیر معابد، احمد محمود» ادبیّات داستانی، ش٥٦، اردیبهشت، صص ۱۰-۱۱.

۲-بهروزکیا، کمال(۱۳۸٤-۱۳۸٥)، «درآمدی بر ساختار داستان‌های فانتاستیک»، مجلهٔ کتاب ماه کودک و نوجوان، اسفند_فروردین و اردیبهشت، صص۱۱٥_۱۲۰.

۳-تودورف، تزوتان(۱۳۸۸)، «از غریب تا شگفت». ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، ارغنون (داستان‌های عامه پسند)، ش۲٥، مجموعه مقاله، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد، صص٦۳-۷۷.

٤-حری، ابوالفضل(۱۳۸۳)، «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید». فارابی، دورهٔ چهاردهم، س۱، ش٥۳، صص٤٥-٦٤.

٥-_____ (۱۳۸۸)، «ژانر وهمناک:شگرف/شگفت در فرج بعد از شدت»، نقد ادبی، س۱،ش٤،صص۷-۳۰.

٦-_____ (۱۳۹۰)، «عجایب نامه‌ها به منزل، ادبیّات وهمناک با نگاهی به برخی حکایت‌های کتاب عجایب‌نامهٔ، هند»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادبی، س٤، ش۱٦، صص۱۳۷-۱٦٤.

۷-_____ (۱۳۸٥)، «وهمناک در ادبیّات کهن ایران»، پژوهش‌های زبان خارجی، زمستان، ش۳٤، صص٦۱-۷٦.

۸-حری، ابوالفضل الف(۱۳۸۵)، «دو دیگاه زاویهٔ دید در مقابل کانونی‌شدگی»، ادبیّات داستانی، ۱۰۵، دی، صص٦٨-٧٢.

۹-ـــــــــــ(۱۳۸۳)،«کانونی‌شدگی»،مجلّهٔ‌زیباشناخت،شماره۱۰،صص۳۲۳-۳٥٤.

۱۰-خوزان، مریم(۱۳۷۰)، «داستان وهمناک»، نشر دانش ش ٦٥، مرداد و شهریور، صص۳۳- ۳۷.

۱۱-سلیمانی، بلقیس(۱۳۸۰)، «این یک درخت نیست»، مجلهٔ کتاب ماه ادبیّات وفلسفه، ش٤٩، آبان، صص٦٧-٦٩.

۱۲-سلطانی بیاد، مریم و دیگران(۱۳۸۷)، «بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی،س٥، ش۹،بهار، صص۲۷-٤٤.

۱۳-معین الدّینی، فاطمه(۱۳۸۸)، «شگردها و زمینه‌های تداعی معانی در داستان دا»، نشریهٔ ادبیّات پایداری،ش اوّل، پاییز،صص۱٥۹-۱۸٤.

۱٤-(میزگرد با حضور احمد محمود و جمعی از نویسندگان ایران از جمله: گودرزی، زنوری، میر عابدینی،امیر نصری، پرویز، شیرزادی، دهقانی، محمد خانی)کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، آبان ۱۳۸۰، صص٥۹-٦٦.

ج) پایان‌نامه

۱-فلامرزی عسگرانی، زهرا(۱۳۹۰)، «تحلیل تطبیقی روایت چند آوا در پنج داستان از مثنوی با برادران کارامازف»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه بیرجند، [چکیده].

د- سایت

۱- (بی‌نا)، (۱۳۹۰)، نقد رمان درخت انجیر معابد- نوشتهٔ احمد محمود، در نشانی: http://vista.ir/article/217721.

۲-*محسن‌زاده، فاطمه (۱۳۸۹)، نماد در آثار احمد محمود، در نشانی:*

www.matneno.com