اشباح واقعی:
بازنمایی حالات ذهنی در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس»

از جمله کارکردهای مهم ادبیات این است که ادراکِ امرِ تجربه‌نشده را برای خواننده امکان‌پذیر می‌کند. زندگی فرایندی است که هر مرحله‌ی آن با انبوهی از تجربه‌ها همراه است و همه‌ی ما نمی‌توانیم تک‌تکِ تجربه‌هایی را که دیگران داشته‌اند، خود انفراداً از سر بگذرانیم. از این حیث، درک بسیاری از رفتارها یا نگرش‌ها برای ما که انگیزه‌ی آن رفتارها و نگرش‌ها را نمی‌شناسیم، می‌تواند کاری دشوار و گاه توأم با سوءتفاهم باشد. داستان مدرن غنایی با تمرکز بر عنصر شخصیت و بازآفرینی فضای ذهنی شخصیتی خاص، زمینه‌ی مناسبی فراهم می‌کند تا خواننده به پیچیدگی‌ها و جنبه‌های ناپیدای وضعیتی که چه‌بسا خود هرگز آن را تجربه نکرده باشد، بیندیشد.

www.hamdastani.com

داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» به گونه‌ای نوشته شده است که ذهنِ توهّم‌زده‌ی ملیحه (شخصیت اصلی داستان) کانون توجه خواننده قرار می‌گیرد. همچنین نویسنده با محور قرار دادن یک واقعه (آزادی پدر ملیحه از زندان)، طرح‌واره‌ای کمینه به وجود آورده است و با استفاده از صناعت موسوم به «همپیوندیِ عینی»، فضایی وهمناک و رؤیامانند را توصیف می‌کند که تفاوت واقعیت و توهّم در آن دائماً کمرنگ و نامشخص می‌شود. بدین ترتیب، توهّم به موضوعی تبدیل می‌شود که اجزاء مختلف داستان تلویحاً به آن اشاره می‌کنند و خواننده را به تأمل در آن فرامی‌خوانند.

در آغاز داستان، شخصیت اصلی بلافاصله در کانون توجه قرار داده می‌شود: ملیحه با اندامی نحیف از کوچه‌ای عبور می‌کند که همچون رؤیاهای دهشت‌آورِ او پُرپیچ‌وخم است. اشاره به «لاغر» بودن ملیحه و «خواب‌ها و کابوسِ» او، با توصیف راوی از زمانِ داستان در پاراگراف آغازین کاملاً همخوانی دارد. این داستان در یک روز بارانی در پاییز رخ می‌دهد، روزی که صدای بارش باران بر روی «ناودان و چتر و اسفالت» را می‌توان شنید، «پرده‌ای از گرمای بخاری‌ها» پشت پنجره‌ها آویزان است و «بوی هیزم و نفت سوخته» در هوا موج می‌زند. پاییز فصلی است که در چرخه‌ی فصل‌های چهارگانه، درست پیش از زمستان (کهن‌الگوی مرگ) قرار دارد و حالت یا روحیه‌ای محزون و مأیوس را به ذهن متبادر می‌سازد. در بسیاری از داستان‌ها، ایماژهای پاییز (مثلاً فروافتادن برگ‌های زردشده‌ی درختان، یا ابری بودن هوا و بارش باران) دلالت بر رخدادی غم‌انگیز دارند. این نحوه‌ی شروع داستان، فضایی غمزده را بر آن حاکم می‌کند که در پاراگراف‌های بعدی، با نکات دیگری که راوی می‌افزاید، هرچه بیشتر تشدید می‌شود. زندانی و سپس تیرباران شدن سیاوش ریحانی (پدر ملیحه)، توهّم رقّت‌انگیز

ملیحه درباره‌ی اعدام نشدن پدرش و حتی آزادی او، و سرانجام گفت‌وگوی هشیارکننده اما یأس‌آورِ پدربزرگ با ملیحه، همگی با حال‌وهوای حزن‌زده‌ی داستان همخوانی دارند و آن را شدت می‌دهند. بر این اساس می‌توان گفت همان‌گونه که چارلز بی نیز در بحث راجع به ویژگی‌های داستان کوتاه غنایی استدلال می‌کند، در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» حال‌وهوا (فضاسازی) عنصری وحدت‌بخش است که عناصر مختلف این داستان (بویژه شخصیت، زمان، مکان و کشمکش) را به یکدیگر پیوند می‌دهد و از این طریق عایه‌ی انسجام روایی در داستان می‌شود.

توصیف راوی از زمان و مکان و نیز رفتارها و گفته‌های شخصیت اصلی، همچنین منجر به ایجاد لحنی غنایی در داستان شده است. نمونه‌هایی از این توصیف‌های غنایی را می‌توان به شرح زیر برشمرد:

- راوی بین کوچه‌ای که ملیحه از آن عبور می‌کند و کابوس‌های او تناظری برقرار می‌کند: هر دوی آن‌ها «پیچ‌وخم» دارند. کوچه‌ای که پُرپیچ‌وخم باشد، انتهایش معلوم نیست و عبور از آن موجد احساسی اسرارآمیز است؛ این موضوع تلویحاً حکایت از آن دارد که به طریق اولی کابوس‌های ملیحه درباره‌ی سرنوشت پدرش، رؤیاهایی پیچیده و پُررمز و راز هستند.
- راوی در سرتاسر داستان دائماً از صنایع بدیع برای توصیف پدیده‌های آشنا استفاده می‌کند و از این طریق دست به نوعی آشنایی‌زدایی می‌زند. برخی از این صناعات ادبی، که بیشتر در شعر کاربرد دارند تا در نثر، بدین قرارند:

استعاره‌ی مصرّحه (استعاره‌ای که مشبه در آن ذکر نشده، اما مشبه‌به مشخص شده است): «پشت پنجره‌های دو طرفِ کوچه، پرده‌ای از گرمای بخاری‌ها آویزان بود» (بخار آب را که بر اثر گرمای بخاری‌های داخل

خانه‌ها پشت شیشه‌ها جمع شده است، به «پرده‌ی» پنجره‌های این خانه‌ها مانند کرده است).

مَجاز مرسل (از نوع جزءبه‌کل): «تکه‌ای از آبیِ خیس [چتر] جر خورد» (رنگ پارچه‌ی چتر را که آبی است، برای اشاره به خود چتر به کار برده است).

انسان‌انگاری: «صدای ... شکستن استخوان‌های چتر، پنجره به پنجره دور شد» (چتر به انسانی مانند شده که میله‌ها و فنرهایش حکم استخوان‌های بدنش را دارند). چند نمونه‌ی دیگر از انسان‌انگاری: «چتر صدای مچاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید. داشت می‌مرد و دیگر نمی‌توانست هیچ بارانی را به یاد آورد. فقط خاطره‌ای دور و کمی گرم از کف دست ملیحه، هنوز در چتر بود»؛ «ملیحه و پدربزرگ نتوانستند نعش چتر را زیر هیچ‌کدام از درختان کوچه پیدا کنند»؛ «از دور صدای نفس کشیدنِ تهران به گوش می‌رسید».

تشبیه مرسل یا صریح به‌علاوه‌ی انسان‌انگاری: «باران مثل خون از زخم‌های چتر می‌ریخت» («باران» مشبهی است که به واسطه‌ی اداتِ «مثل» به «خون» که حکم مشبه‌به را دارد مانند شده، ضمن این‌که خودِ چتر پیکر زنده‌ای محسوب گردیده که سوراخ‌های ایجادشده در پارچه‌ی آن مانند زخم‌هایی بر بدن انسان است). نمونه‌ای دیگر از همین شگرد ادبی: «درِ بزرگِ اوین ... مثل زخمی کهنه، زخمی خشک، زخمی که خونریزی‌اش بند آمده باشد، باز بود».

- داستان با سه نوع صور خیال آغاز می‌شود: شنیداری (صدای برخورد باران با ناودان و چتر و اسفالت)، دیداری (بخارگرفتگی شیشه‌ی پنجره‌ها) و بویایی (آکنده بودن هوا از بوی هیزم و نفت سوخته). این توصیف و

جزئیات ظاهراً رئالیستی‌ای که در آن ذکر شده‌اند، تصور کردنِ زمان و مکان داستان را برای خواننده امکان‌پذیر می‌سازد: اما راوی در ادامه دست به نوعی فضاسازی وهمناک و سوررئالیستی می‌زند و با این تمهید داستان را به آمیزه‌ای از امر عینی و امر ذهنی تبدیل می‌کند. نمونه‌ای از این فضاسازی وهم‌آلود را در نقل‌قول زیر می‌توان دید:

> [چتر] از تیر چراغ به طرف یکی از درختانِ تهِ کوچه رفت. صدای پاره شدن پارچه و شکستن استخوان‌های چتر، پنجره به پنجره دور شد. از لنگه‌های بازِ درِ یکی از خانه‌ها سگی پاکوتاه بیرون آمد. دنبال چتر دوید و پارس کرد. باران مثل خون از زخم‌های چتر می‌ریخت. چتر به تنه‌ی درخت کوبیده شد و همان‌جا زیر دست‌وپای پاییز بی‌رمق و دور از شباهتش به یک چترِ بازشده و آبی، افتاد. سگ چتر را دور زد. باز هم چند بار پارس کرد و ساکت شد. برگشت. هر سه‌چهار قدم یک بار، سرش را برمی‌گرداند و چتر را نگاه می‌کرد. حتی یکی از پنجره‌ها باز نشد. هیچ‌کس بخار پنجره‌ای را پاک نکرد. چتر صدای مچاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید. داشت می‌مرد ... .

انسان‌انگاریِ چتر در ابتدای نقل‌قول فوق، این بخش از داستان را به تابلوهای سوررئالیستی‌ای شبیه کرده است که در آن‌ها اشیاء معمولی (از قبیل کارد و چنگال و بشقاب) مثل بدن انسان دارای چشم و گوش و دهان هستند. پرت شدن چتر توسط باد از این‌سو به آن‌سو و سپس ورود سگ پاکوتاه و دویدنش به سمت چتر، آن‌هم در کوچه‌ای که هیچ‌کس جز ملیحه در حال عبور از آن نیست، و نهایتاً اشاره‌ی راوی به این‌که چتر «داشت می‌مرد»، کیفیتی شبیه به فیلم‌های ترسناک به این صحنه از داستان می‌دهد. در سرتاسر داستان، به جمله‌هایی برمی‌خوریم که مانند

نقل‌قول فوق حاکی از تلفیق وهم و واقعیت‌اند، مانند این جمله: «آن‌طرف میز، پارچ آب، بدون یک قطره آب، پُر از آب بود». راوی از یک سو به امری واقعی اشاره می‌کند (پارچی که پُر از آب است) و از سوی دیگر بلافاصله امکانِ همان امر در واقعیت را محل تردید جلوه می‌دهد (این پارچ بدون داشتن یک قطره آب، پُر از آب است). حاصل این آمیزه، حالتی وهمناک و لحنی متناظر با آن است.

ایجاد این حالت وهمناک مؤیدِ بخش دیگری از نظریه‌ی چارلز می درباره‌ی داستان کوتاه غنایی است که در داستان بیژن نجدی نیز کاملاً مصداق دارد. چنان‌که پیشتر در تبیین نظریه‌ی می توضیح دادیم، وی از جمله ویژگی‌های مهم داستان‌های غنایی را این می‌داند که در آن‌ها واقعیت و کابوس (رئالیسم و سوررئالیسم) چنان با هم ترکیب می‌شوند که خواننده به دشواری می‌تواند تشخیص دهد که آیا شرحی از یک رویداد در زندگی واقعی را می‌خواند یا هذیان‌ها و خیالاتِ شخصیتی روان‌رنجور را. احساس گیج‌کننده‌ای که خواندن داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» ایجاد می‌کند، عمدتاً از همین ویژگی نشئت می‌گیرد. به دلیل سیطره‌ی حال‌وهوایی وهمناک بر روایت و نیز به سبب لحن غنایی راوی، خواننده احساس می‌کند از سویی با پدیده‌های آشنا مواجه شده است (کوچه، چتر، سگ، زندان اوین، خیابان‌های تهران در روزهای پاییز ۱۳۵۷) و از سوی دیگر با کابوسی ترسناک. تعیین دقیقِ این‌که کدام بخش از این روایت در عالَمِ خیالاتِ روان‌رنجورانه‌ی ملیحه رخ می‌دهد و کدام قسمت در دنیای واقعیت، در حین قرائتِ داستان کاری سهل نیست. در واقع، وقتی نخستین بار «سه‌شنبه‌ی خیس» را می‌خوانیم، تقریباً تا سه‌چهارم داستان هنوز نمی‌دانیم که رویدادِ توصیف‌شده در آن (آزادی پدر ملیحه از زندان) هرگز رخ نمی‌دهد

بلکه آرزویی است که شخصیت اصلی به دلیل تن در ندادن به واقعیت و پافشاری بر استمرار خیالاتِ خودش آن را تصور می‌کند. سیاوش ریحانی هفت سال پیش از انقلاب پشت انبار سیب‌زمینیِ زندان اوین به تیرکی چوبی بسته و تیرباران شده است، اما دختر او نمی‌تواند این واقعیت تلخ را بپذیرد. وقتی پدربزرگ به ملیحه یادآور می‌شود که «همه مُرده‌ن ... مادرت، سیاوش ...»، ملیحه همچنان اصرار می‌ورزد که هیچ شاهد و مدرکی دال بر مرگ پدرش در دست نیست: «فرق می‌کنه، مادر رو ما خودمون دفن کردیم، مگه نه؟ دیدیم که شستنش، مگه نه؟ اما اون سال کسی سیاوش رو به شما نشون داد؟ زنده‌ش رو ...؟ مُرده‌ش رو ...؟ توی این سال‌ها کسی قبری، چیزی، سنگ‌قبری، هیچ‌چی به ما نشون نداد». ملیحه همچنان با خیالِ زنده بودن پدر زندگی می‌کند و به همین سبب قدرت تشخیص واقعیت از ناواقعیت را از دست داده است. بیژن نجدی همین موضوع (سیال‌بودگیِ عرصه‌ی خیال و واقعیت در ذهن بیماران روان‌رنجور) را ساختمایه‌ی داستان خود قرار داده است.

از این منظر، می‌توانیم داستان را به دو بخش تقسیم کنیم: بخش اول از ابتدای داستان تا بازگشت ملیحه و پدرش به خانه را شامل می‌شود، و بخش دوم از رفتن ملیحه نزد پدربزرگش تا پایان داستان را. یکی از دلایل محو شدنِ مرز وهَم و واقعیت در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» این است که نویسنده این دو بخش را با جمله‌ها و عبارت‌هایی شبیه به هم آغاز کرده است. در پاراگراف اول داستان چنین می‌خوانیم:

> سه‌شنبه، خیس بود. ملیحه زیر چتر آبی و در چادری که روی سرتاسر لاغری‌اش ریخته شده بود، از کوچه‌ای می‌گذشت ... باران با صدای ناودان و چتر و اسفالت، می‌بارید ... پاییز،

خودش را به آبیِ چتر می‌زد، چادر را از تن ملیحه دور می‌کرد و چتر را از دست‌های او می‌کشید. پیراهن نفتالین‌زده و اطونشده‌ی ملیحه از چادر بیرون زده، پُر از برگ نارنج بود ... ملیحه دسته‌ی چتر را ول کرد و با هر دو دست، چادرِ دورشده از تنش را قاپید و خودش را در آن فرو برد.

و بخش دوم داستان این‌گونه آغاز می‌شود:

و در سه‌شنبه‌ای خیس، زیر چتر آبی و در چادری که روی سرتاسر لاغری‌اش ریخته شده بود [ملیحه] از خانه بیرون رفت. باران با صدای پارچه روی چتر می‌بارید. پاییز، خودش را به آبی می‌زد. باد، چادر را از تن ملیحه دور می‌کرد و چتر را از دستش می‌کشید و او که نمی‌توانست هم چتر و هم چادر را نگه دارد و نمی‌خواست هیچ‌کس مگر پدربزرگ، او را در پیرهنی پُر از برگ نارنج ببیند، دسته‌ی چتر را ول کرد.

جزئیاتی که در ابتدای دو بخشِ داستان ذکر شده‌اند (مثلاً درباره‌ی وقوع این رویداد در روز سه‌شنبه، باد، باران، چتر آبی‌رنگ، لاغری ملیحه، چادرش، طرح برگ نارنج در پیراهن ملیحه و رها شدن چتر از دستان او)، بسیار شبیه به هم هستند. لیکن حسی که خواننده از خواندن بخش دوم داستان (اپیزودِ دیدار و گفت‌وگوی ملیحه با پدربزرگ) پیدا می‌کند، اساساً با احساس او از خواندن بخش اول داستان (اپیزودِ آزادی سیاوش از زندان) همجنس یا همسنگ نیست. در بخش نخست همه‌چیز پُرابهام و خواب‌گونه به نظر می‌آید، اما در بخش دوم همه‌چیز ملموس و باورپذیر می‌نماید. شباهت زبانی بین نحوه‌ی آغاز این دو بخش، اشارتی است بر مرز باریکی که عالَمِ رؤیا را از تجربه‌های روزمره جدا می‌کند. داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» کاوشی است درون ذهن مشوّشِ زنی که، بی آن‌که خود بداند، همچون آونگ بین

این دو ساحت در نوسان است.

جذابیت این داستان عمدتاً از این موضوع ناشی می‌شود که نویسنده برای میسّر کردن این کاوش، دنیا را از چشم شخصیت اصلی به خواننده نشان می‌دهد. زاویه‌ی دید داستان اول‌شخص نیست، اما با تبدیل شدن ملیحه به آنچه روایت‌شناسان اصطلاحاً «کانونی‌گر»[1] می‌نامند، خواننده شرح رویدادهای روایت را از زبان راویِ سوم‌شخص می‌شنود و همزمان جهانِ همان روایت را از چشمان ملیحه می‌بیند. روایت‌شناسان تقسیم‌بندی‌های معمول به «اول‌شخص» و «سوم‌شخص» را برای تبیین پیچیدگی‌ها و کارکرد زاویه‌ی دید ناکافی می‌دانند و اعتقاد دارند که می‌بایست بین «آن کسی که رویدادها را بیان می‌کند» و «آن کسی که رویدادها را می‌بیند» تمایز گذاشت. گاه راوی سوم‌شخص است اما همه‌ی وقایع داستان از منظر شخصیت اصلی دیده می‌شوند. مفهوم «کانونی‌گر» کمک می‌کند تا تمایز بین «صدا» و «نگاه» را در بحث مربوط به زاویه‌ی دید رعایت کنیم. بر اساس این تمایزِ مفهوم‌شناختی، ملیحه در داستانِ نجدی نقش کانونی‌گر را ایفا می‌کند و راوی‌ای سوم‌شخص (از نوع موسوم به «دانای کل») روایت داستان را به عهده دارد. از آن‌جا که ما در این داستان همه‌چیز را از دریچه‌ی چشم ملیحه می‌بینیم، خواننده تا اواخر داستان نمی‌داند که آنچه می‌خواند هرگز رخ نداده بلکه توهّمات شخصیت اصلی است.

این جنبه از داستان «سه‌شنبه‌ی خیس»، آن را با فیلم ***ذهن زیبا*** (ساخته‌ی ران هاوارد[2]) قیاس‌پذیر می‌کند. در فیلم یادشده، پرفسور نَش[3] که

---

1. focaliser
2. Ron Howard
3. Nash

استاد برجسته‌ی ریاضی است، برای جلوگیری از دستیابی روس‌ها به بمب اتمی با تشکیلاتی مخفی در وزارت دفاع آمریکا همکاری دارد و پیام‌های رمزگذاری‌شده‌ی کمونیست‌ها را رمزگشایی می‌کند. وقتی حدوداً در اواسط فیلم پروفسور نَش به علت رفتار عجیب‌وغریبش هنگام ایراد سخنرانی علمی در دانشگاه هاروارد به تیمارستان منتقل می‌شود و تحت درمان روانپزشکان قرار می‌گیرد، بیننده تازه درمی‌یابد که هر آنچه تا این قسمت از فیلم دیده، در واقع از دریچه‌ی چشمان شخصیت اصلی فیلم بوده که مبتلا به روان‌گسیختگی حاد است. به بیان دیگر، فیلم ***ذهن زیبا*** نیز مانند داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» از دو بخش تشکیل شده؛ بخش اول از منظری درونی، نشان‌دهنده‌ی توهّمات شخصیت اصلی است و بخش دوم همین شخصیت را از منظری بیرونی نشان می‌دهد. ساخته شدن ***ذهن زیبا*** با این ساختار (یا می‌توان ایضاً گفت نوشته شدن «سه‌شنبه‌ی خیس» با همین ساختار) بیننده/ خواننده را در اوهام شخصیت اصلی شریک می‌کند. در واقع، کارگردان با این شگرد به بیننده امکان می‌دهد تا دنیا را از منظر شخصیتی روان‌گسیخته تجربه کند. پرفسور نَش، به علت ابتلا به پارانویا، دائماً احساس می‌کند تحت تعقیب قرار گرفته است یا عده‌ای توطئه کرده‌اند تا به او آزار برسانند. اما این نکته‌ای نیست که بیننده از ابتدای فیلم به آن وقوف داشته باشد؛ تماشاگر توهّمات شخصیت اصلی را عین واقعیت قلمداد می‌کند و واکنش‌های خود را به رویدادهای فیلم بر همین پایه تنظیم می‌کند. البته در این فیلم نشانه‌هایی از روان‌گسیختگیِ شخصیت اصلی به صورت جسته‌گریخته به بیننده ارائه می‌شود. مثلاً دختربچه‌ای که پرفسور نَش در مقاطع مختلف زندگی‌اش می‌بیند و واقعی می‌پندارد، هرگز بزرگ نمی‌شود بلکه سنی ثابت دارد و این نکته خود نشان می‌دهد که دختربچه‌ی

یادشده اساساً در واقعیت وجود ندارد بلکه ساخته‌وپرداخته‌ی ذهن خود نَش است.

ایضاً در «سه‌شنبه‌ی خیس» نشانه‌هایی وجود دارند حاکی از این‌که رویداد بخش اول داستان، آمیزه‌ای از اوهام و خاطرات و امیدهای ناکام‌مانده‌ی شخصیت اصلی برای آزادی پدرش از زندان است. مثلاً کوچه‌ای که ملیحه در ابتدای داستان از آن عبور می‌کند، «همان پیچ‌وخمِ خواب‌ها و کابوس او» را دارد؛ یا زمانی که سیاوش از زندان آزاد می‌شود، ملیحه «برای دست زدن به صورت پدرش باید از فاصله‌ی دور و درازِ بین واقعیت تا رؤیا بگذرد»؛ همچنین بعد از راه افتادنِ مینی‌بوسی که ملیحه و پدرش سوار آن شده‌اند، تیزی‌های ردیفی از سیم خاردار «در قطره‌های بارانی که نمی‌بارید و ملیحه خیال می‌کرد که می‌بارد» فرو می‌روند. به طریق اولی، وقتی ملیحه و سیاوش از مینی‌بوس پیاده می‌شوند، «مردمِ پیاده‌رو نتوانستند بفهمند که مردی بی آن‌که وجود داشته باشد، بازو به بازوی زنی، از کنارشان می‌گذرد». پارچ آبی که به گفته‌ی راوی «بدون یک قطره آب، پُر از آب بود» و پیشتر در بحث راجع به فضاسازی وهمناک و سوررئالیستی به آن اشاره کردیم، نمونه‌ی دیگری از همین نشانه‌های حاکی از موهوم بودنِ مشاهدات ملیحه است. همان‌گونه که چارلز مِی در خصوص داستان‌های مدرن غنایی متذکر می‌شود، ابهام‌آمیز بودن توصیف‌هایی که در این داستان از مکان‌ها و اشیاء می‌شود، به فرافکنی‌های روانی شخصیت اصلی مربوط است، یا به عبارتی از آن فرافکنی‌ها سرچشمه می‌گیرد. ورود خواننده به این ساحت خواب‌گونه و مبتلا شدنش به همان حالت ذهنی‌ای که ملیحه از آن رنج می‌بَرَد، عرصه‌ی جدیدی برای درک مخمصه‌های ناخودآگاه ذهنی برای خواننده باز می‌کند و لذا حکم از سر گذراندن تجربه‌ای بدیع و تأمل‌انگیز را دارد. بدین ترتیب

است که این داستان، تجربه کردنِ امرِ تجربه‌نشده و ادراکِ ذهنیتی غریب را برای خوانندگانش میسّر می‌کند.

گفت‌وگوی پدربزرگ با ملیحه در صحنه‌ی پایانی داستان، تلاشی است برای آگاه ساختن شخصیت اصلی از وهم‌هایی که زندگی او در دنیای واقعی را مختل کرده‌اند. پدربزرگ مستأصلانه خطاب به ملیحه می‌گوید: «به این صندلی دست بزن، دستتو بِکِش روش، یالا، کسی روش نشسته؟ نه ... روی اون تختخواب رو نگاه کن ... کسی روش خوابیده؟ هیچ‌کس نیس ملیحه ... همه مُرده‌ن ... مادرت، سیاوش ...». لمس کردن اشیاء واقعی تأثیری در پایان دادن به تصورات باطلِ ملیحه ندارد، اما چتر آبی‌رنگی که در سرتاسر داستان مکرراً به آن اشاره می‌شود، او را به صرافت فکر کردن درباره‌ی این موضوع می‌اندازد که بخشی از آنچه او واقعیت می‌پندارد، در واقع رؤیاست:

[ملیحه:] ـ ... من دست‌هامو باز کردم، دنبال یه کسی بودم، یه چیزی ... دیدم یه چتر توی دستمه، اونو بغلش کردم، یه رؤیا رو که آبی بود، اون خیلی آبی بود، با خودم بردمش خونه، ما با هم حرف زدیم ...

[پدربزرگ:] ـ پس تو حالا یه چتر داری که هم واقعیتِ توست، هم رؤیاس ...

ـ نه ... یه ساعت پیش که از خونه می‌اومدم، بیرون بد طوری بارون می‌بارید، چتر وارونه شده بود، من هم ولش کردم.

ـ چرا؟

ـ واسه این‌که اون واقعاً یه چتر بود، می‌فهمین پدربزرگ؟ دوباره شده بود یه چتر.

در فصل قبلی، ضمن بررسی نظریه‌ی آیلین بالدِشویلر راجع به داستان

مدرن غنایی دیدیم که نماد، ابزار کارآمدی برای بازنمایی حال‌وهوای درونی شخصیت‌هاست. در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس»، چتر که به‌طور معمول وسیله‌ای است برای جلوگیری از خیس شدن توسط باران، کارکرد نمادی را دارد که تلاش ناخودآگاهانه‌ی ملیحه برای مصون ماندن از دنیای واقعیت، یا به عبارت دیگر سر باز زدنِ او از پذیرش این واقعیت که سیاوش مُرده است، را بازنمایی می‌کند. آبی که از آسمان نازل می‌شود، با زدودن غبار، مظهر تطهیر و پالایش است؛ اما شخصیت اصلی داستان که نمی‌خواهد از دنیای توهّمات خارج شود، با این چتر می‌کوشد تا خود را از باران مصون نگه دارد. ملیحه این چتر را از زن میانسالی می‌گیرد که برای استقبال از فرزند زندانی‌اش (امیرحسین) به درب زندان مراجعه کرده است. بدین ترتیب این چتر برای ملیحه تناظری بین وضعیت او و زن میانسال ایجاد می‌کند: از دید او، همان‌طور که امیرحسین به زن ملحق شده است، سیاوش هم نزد او باز خواهد گشت. لیکن ما، در جایگاه خواننده، خوب می‌دانیم که با توهّم نمی‌توان زندگی کرد. دیر یا زود، واقعیتْ خود را به ملیحه تحمیل خواهد کرد و او باید بپذیرد که پدر دیگر زنده نیست. تلاش عبث ملیحه برای تن در ندادن به این واقعیت را در ابتدای هر دو بخش داستان در تقلای او برای نگه داشتنِ چتر به رغم باد و بورانِ شدید می‌بینیم. سرانجام چتر وارونه می‌شود و قسمت‌هایی از پارچه‌ی آن سوراخ می‌شوند، اما وقتی ملیحه به خانه بازمی‌گردد، باز هم «با چتر به اتاق رفت. پرده همان‌قدر آبی شد که آینه. بی آن‌که چتر را ببندد، آن را روی میز گذاشت.» بردن چتر به داخل اتاق (جایی که چتر، دیگر موضوعیت یا کاربردی ندارد) و بویژه باز نگه داشتن آن، حکایت از این دارد که ملیحه همچنان نمی‌خواهد از اوهام خود دست بشوید. او در گفت‌وگو با پدربزرگ تلویحاً به همین موضوع اشاره

می‌گند: «یه رؤیا رو که آبی بود ... با خودم بردمش خونه». رؤیای زنده بودن پدر، هرچند بی‌اساس و پوچ، اما مایه‌ی دلخوشی ملیحه است. پس چتر آبی نماد زندگی در رؤیا و انفصال از واقعیت است. به همین دلیل، وقتی چتر وارونه می‌شود (یعنی وقتی دیگر نمی‌تواند این نقش سمبلیک را ایفا کند)، ملیحه آن را رها می‌کند: «چتر وارونه شده بود. من هم ولش کردم ... واسه این‌که اون واقعاً یه چتر بود، می‌فهمین پدربزرگ؟ دوباره شده بود یه چتر». چتری که کارکرد نمادین خود را نداشته باشد، شیئی در دنیای واقعی و فاقد دلالت‌های سمبلیک است و لذا به کار ملیحه نمی‌آید.

هنر بیژن نجدی را از جمله و بویژه در این باید دید که این جنبه‌های ناپیدا از ذهنیت ملیحه را، بخصوص ناتوانی او از تمایزگذاری بین توهّم و واقعیت، هرگز از زبان راوی بیان نمی‌کند بلکه از راه آنچه چارلز می به تأسی از تی.اس. الیوت «همپیوندی عینی» می‌نامد، به خواننده القا می‌کند. این روایت در دست داستان‌نویسی غیرحرفه‌ای به سهولت می‌توانست به داستانی اشک‌آور و سطحی (برانگیزاننده‌ی احساسات نُپسوز و گداز) با درونمایه‌ای کلیشه‌ای تبدیل شود: دختر داغ‌دیده‌ای که به پدرش عشق می‌ورزیده است، نمی‌تواند جای خالی او را در زندگی خود پُر کند و چندین سال پس از مرگ جانگداز یا قهرمانانه‌ی پدر، همچنان با یاد و خاطره‌ی او روزگار می‌گذراند. اگر نجدی می‌خواست با الگو قرار دادن سازوکار داستان‌های عامّه‌پسند چنین داستان قالبی‌ای بنویسد و به روش بسیاری از فیلم‌های هندی صرفاً احساسات خواننده را تحریک کند، ناگزیر باید پیرنگ را به مهم‌ترین عنصر داستان خود تبدیل می‌کرد و با افزودن رویدادهای بیشتر، تعلیق را نیز در داستانش تشدید می‌کرد. اما بررسی دقیق

این داستان نشان می‌دهد که نویسنده راه دیگری در پیش گرفته است تا به جای بازی با احساسات خواننده، او را به صرافت تأمل بیندازد. این راه، در یک کلام، عبارت است از نوشتن داستان به صورت طرح‌واره‌ای کمینه. «سه‌شنبه‌ی خیس» کلاً از یک اپیزود مرکزی (رفتن ملیحه به دیدن پدر و بازگرداندن خیالپافانه‌ی پدر به خانه) و یک گفت‌وگو (بین ملیحه و پدربزرگش) تشکیل شده است. به بیان دیگر، همچون بسیاری از داستان‌های غنایی چخوف، این داستان پیرنگی نُه‌ماجرا و طرحی پیچیده ندارد. اما آنچه این داستان کوتاه را به انگیزه‌ای برای ژرف‌اندیشی درباره‌ی جایگاه توهم و واقعیت در زندگی انسان (نه گریستن بر حال و روز نُه‌محنت ملیحه) تبدیل می‌کند، همانا برقراری نوعی «همپیوندی عینی» بین توصیف دنیای بیرون از یک سو و حالات ذهنی شخصیت اصلی داستان از سوی دیگر است. نمونه‌هایی از این همپیوندی‌ها را پیشتر در بحث راجع به زمان و مکان داستان و ارتباط آن با حال‌وهوای ذهنی ملیحه دیدیم؛ اما در نحوه‌ی خاتمه یافتن داستان نیز موردی دیگر از همین صناعت شعری می‌توان یافت:

> [ملیحه و پدربزرگ] در تهرانی که سه‌شنبه‌ی فراموش‌شده‌ای داشت، از خیابان‌هایی گذشتند که به خاطر اعتصاب‌ها، گاهی برق داشت، گاهی نه. گاهی تاریک بود، گاهی هم به اندازه‌ی یک تیر چراغ، روشن. این بود که ملیحه و پدربزرگ نتوانستند نعش چتر را زیر هیچ‌کدام از درختان کوچه پیدا کنند. حالا چتر هم یک سیاوش شده بود.

این سطرها از سویی به واقعیت بیرونی مربوط‌اند و از سوی دیگر به واقعیت درونی. داستان در روزهای پُرحادثه‌ی بهمن سال ۱۳۵۷ رخ می‌دهد و لذا به

دلیل اعتصاب کارگران، بخش‌هایی از تهران گاهی در خاموشی فرو می‌رود. اما از سوی دیگر، این خاموشی کاملاً استعاری است و حالت ذهنی خاص ملیحه را بازمی‌تاباند: ملیحه گاه در رؤیا و توهّم زندگی می‌کند و لذا تصور می‌کند که پدرش هنوز زنده است، و گاه هم به مدد یادآوری‌های پدربزرگ واقعیتِ مرگ پدر را می‌پذیرد و به این حقیقت تلخ، ولو موقتاً، تن درمی‌دهد. پس تناظری (یا همپیوندی‌ای) است بین خاموشی و روشناییِ گاه‌گاهیِ خیابان‌های تهران و حالات روحی و روانی متغیر ملیحه: او گاهی در تاریکیِ ضمیر ناخودآگاهش زندگی می‌کند و گاهی هم در روشناییِ ضمیر آگاهش؛ گاهی به آنچه روانکاوان «دلخوشی خیالی»[1] می‌نامند میدان می‌دهد و گاهی هم به سیطره‌ی نومیدکننده‌ی واقعیت گردن می‌گذارد. اکنون که ملیحه یک بار دیگر با سخنان پدربزرگ توهّمی بودن آزادی پدرش را دریافته است، دیگر نمی‌تواند چتر را که حائلی است بین واقعیت و او (نمادی از تلاش ملیحه برای محافظت از توهّمات خودش در برابر جهان واقعیت) بیابد. این چتر از جنس خیال‌پروری‌های ملیحه درباره‌ی زنده بودن پدرش است.

در این‌جا، اشاره‌ی راوی به پیدا نشدن «نعش چتر» درخور توجه است. تعبیر «نعش چتر» کارکردی مَجازی به زبان می‌بخشد، زیرا از راه به‌کارگیری صنعت ادبیِ «انسان‌انگاری» مرتبه‌ی چتر را تا حد یک انسان ارتقا می‌دهد. از سوی دیگر، از این نکته نباید غفلت کرد که یافته نشدن «نعش چتر» متناظر است با فقدان جنازه‌ی سیاوش که پس از اعدام هرگز به خانواده‌ی او تحویل داده نشده. همان‌گونه که ملیحه در گفت‌وگو با پدربزرگ متذکر

---

1. wish-fulfilment

می‌شود، «توی این سال‌ها کسی قبری، چیزی، سنگ‌قبری، هیچ‌چی به ما نشون نداد». بدین ترتیب، نوعی این‌همانی یا همانندسازی بین چتر و سیاوش برقرار می‌شود که کاملاً مبیّن احساساتِ خودِ ملیحه است. از این حیث، جمله‌ی پایانی داستان، دلالتمندترین جمله‌ی آن نیز هست: «حالا چتر هم یک سیاوش شده بود.» در دنیای درونی ملیحه، واقعیت و توهَم به راحتی جا عوض می‌کنند.