Research Journal in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Criticism and Analysis of *the Novel of Milky Way* from the Point of View of Modernism

Sima Poormoradi [1*] | Reza Sadeghi Shahpar [2]

1. Corresponding Author, Ph.D. student of Persian language and literature, Hamedan branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. Email: spm9531@gmail.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamadan, Iran. Email: r.s.shahpar@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 2021/06/16
Received in revised form: 2021/08/27
Accepted: 2021/08/29

Keywords:
Novel,
Mohammad Ayoubi,
Milky Way,
Criticism,
Modernism.

ABSTRACT

By questioning the traditional view of the world and man, the modernist writers started inventing the new methods and they brought about fundamental changes in the form and content of the novel. They were able to show the mental world of modern man through the novel. In this article, the novel of *Milky Way* is analyzed in a descriptive-analytical way from the point of view of modernism, and the results show that Ayoubi uses intelligent and purposeful techniques of modernist arts, such as stream of consciousness, the inner and dramatic monologue, soliloquy, the association of the mind, the characterization of the anti-hero and the ghost. The incoherence of the plot, the violation of the linear course of time, the uncertainty of the contradiction, the intermingling of the world of dreams and reality, the confrontation with modernity, the symbolism and use of archetypes, the poetry of the prose, the change of point of view, the multiplicity of narrator and polyphony, have created a modern novel. In *the novel of Milky Way*, the technique of "story within story" and "narrative within narrative" and the artistic twist of "intertextuality" is the reason for the loss of time and departure of the narrative time from the natural and linear process.

Cite this article: Poormoradi, S. & Sadeghi Shahpar, R. (2021). Criticism and Analysis of *the Novel of Milky Way* from the Point of View of Modernism. *Research Journal in Narrative Literature*, 11(2), 99-130.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/RP.2021.6198.1310

پژوهشنامۀ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/

شاپای چاپی: ۲۶۷۶-۶۵۳۱
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶x-۶۵۴

نقد و تحلیل رمان *راه شیری* از دیدگاه مدرنیسم

سیما پورمرادی[۱*] | رضا صادقی شهپر[۲]

۱. نویسنده مسئول، دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران.
رایانامه: spm9531@gmail.com

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران. رایانامه: r.s.shahpar@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۶/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۰۷

واژه‌های کلیدی:
رمان،
محمد ایوبی،
راه شیری،
نقد،
مدرنیسم.

چکیده

نویسندگان مدرنیست با زیر سؤال بردن نگاه سنّتی به جهان و انسان، به ابداع شیوه‌های جدیدی دست زدند و تغییرات اساسی در فرم و محتوای رمان به‌وجود آوردند. آن‌ها توانستند از طریق رمان، دنیای ذهنی انسان مدرن را نشان دهند. در این مقاله، رمان *راه شیری* به روش توصیفی- تحلیلی از منظر مدرنیسم نقد و بررسی شده و نتایج، گویای آن است که ایوبی با بهره‌گیری هوشمندانه و هدفمند از تکنیک‌ها و فنون مدرنیستی چون جریان سیّال ذهن، تک‌گویی درونی و نمایشی و حدیث‌نفس، تداعی ذهن، شخصیّت‌پردازی ضدّ قهرمان و روان‌پریش، عدم انسجام پیرنگ، نقض سیر خطّی زمان، عدم قطعیّت تناقض، درهم‌آمیختگی عالم رؤیا و واقعیّت، رویارویی با مدرنیته، نمادپردازی و کاربرد کهن‌الگو، شعرگونگی نثر، تغییر زاویۀ دید، تعدّد راوی و چندصدایی، رمانی مدرن خلق کرده است. در رمان *راه شیری* تکنیک «داستان در داستان» و «روایت در روایت» و شگرد هنری «بینامتنیت» سبب زمان‌پریشی و خروج زمان روایت از روند طبیعی و خطّی است.

استناد: پورمرادی، سیما و صادقی شهپر، رضا (۱۴۰۰). نقد و تحلیل رمان *راه شیری* از دیدگاه مدرنیسم. *پژوهشنامۀ ادبیات داستانی*، ۱۱(۲)، ۹۹-۱۳۰.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/RP.2021.6198.1310

۱. پیشگفتار

به دنبال گشایش فضای سیاسی و فرهنگی در ایران پس از سال (۱۳۲۰ ه.ش) و ترجمهٔ آثاری از نویسندگان ایرانی با مکتب‌های مختلف ادبی، به‌تدریج گرایش‌های مدرن در داستان‌نویسی رواج یافتند. این جریان در سال‌های آغازین پس از پیروزی انقلاب اسلامی، تحت تأثیر عواملی چون وقوع جنگ، بحران‌های اقتصادی، تعطیل‌شدن دانشگاه‌ها و موانع اجتماعی دچار رکود شد؛ اما در سال‌های پایانی دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد، انتشار متون ادبی رو به فزونی نهاد و فضایی در ایران شکل گرفت که بسیاری از صاحب‌نظران آن را آغاز عصر رمان در جامعهٔ ادبی ایران نام نهادند. محمّد ایوبی ازجمله نویسندگان فرمالیست این دوره است که با تأثیرپذیری از تکنیک‌ها و تمهیدات مدرنیسم کوشیده است داستانی با ساختار و روایتی متفاوت با دورهٔ پیشامدرن خلق کند.

محمّد ایوبی در سال (۱۳۲۰ ه.ش) در شهر اهواز متولد شد. وی از معدود نویسندگان دههٔ چهل بود که بعد از انقلاب اسلامی هم در ایران ماند. او از اعضای قدیمی کانون نویسندگان بود. محمد ایوبی، دی‌ماه ۱۳۸۸ در سن ۶۷ سالگی بر اثر بیماری از دنیا رفت. از آثار او می‌توان از رمان‌های *راه شیری*، *صورتک‌های تسلیم*، *زیر چتر شیطان* و *روز گراز* و مجموعه داستان‌های *مراثی بی‌پایان*، *پایی برای دویدن* و *شکفتن سنگ* نام برد.

۱-۱. بیان مسئله و پرسش‌های پژوهش

محمّد ایوبی یکی از نویسندگان تکنیک‌گرا در حوزهٔ داستان‌نویسی است که توانسته مهم‌ترین شگردهای مدرنیسم را در آثار خود بازتاب دهد. ما در این مقاله برآنیم تا به روش توصیفی- تحلیلی و شیوهٔ نقد علمی، ابتدا با توجّه به مشخّصه‌های مربوط به مدرنیسم، همهٔ مصداق‌های موجود در متن رمان *راه شیری* را شناسایی و استخراج کنیم و به همراه دلالت‌های منطبق با مدرنیسم به‌صورت کیفی نقد و بررسی کرده، درنهایت به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم که:

۱- بهره‌گیری از چه تمهیداتی رمان ایوبی را به داستانی مدرن تبدیل کرده است؟

۲- بازتاب ویژگی‌ها و شگردهای مدرنیستی در فرم و محتوای این رمان چگونه و به چه میزان است؟

از آنجایی که پژوهش حاضر، به نقد و تحلیل مدرنیستی رمان *راه شیری* می‌پردازد، معرّفی پژوهش‌هایی دربارهٔ این رمان اهمّیّت دارد. نخست لازم به ذکر است که تاکنون هیچ پژوهشگری به نقد وتحلیل رمان *راه شیری* از منظر مدرنیسم نپرداخته؛ اما برخی آثار دیگر ایوبی نقد و بررسی شده است که می‌توان به‌عنوان پیشینهٔ این پژوهش به آنها اشاره کرد:

علیزاده (۱۳۸۹) در پژوهش «فراداستانی با هویت ایرانی» داستان *صورتک‌های تسلیم* ایوبی را نقد و تحلیل کرده است.

دستغیب (۱۳۹۱) در کتاب *از دریچهٔ نقد*، داستان *پایی برای دویدن* از محمد ایوبی را بررسی کرده است.

رجبی (۱۳۹۱) در تحقیق «بررسی داستان روز گراز با نظریه‌های رمان مدرن» این رمان را از منظر مدرنیسم بررسی کرده است.

صادق‌بیان و صادقی‌شهپر و شیری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل مدرنیستی رمان زیر چتر شیطان» نشان می‌دهند که آشفتگی در روایت، پیرنگ نامتعارف، انزوای شخصیت، دگرگونی مفهوم زمان، سیلان ذهن و شاعرانگی ازجمله شگردهایی است که رمان نام‌برده را به رمانی مدرن تبدیل کرده است.

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، تاکنون تحقیقی در مورد نقد و بررسی مدرنیستی داستان بلند *راه شیری* انجام نشده است.

۲-۱. مبانی نظری

از آغاز دوران مدرن در قرن شانزدهم میلادی و تکامل آن طی قرن نوزدهم، تحوّلات سیاسی، اجتماعی، فکری و فرهنگی عظیمی به وقوع پیوست که موجب تغییر در نگرش انسان به هستی شد (باربیه، ۱۳۸۳: ۹۱) و در قرن بیستم سبب پدید آمدن نظریه‌های گوناگونی در عرصه‌های مختلف گردید و این‌گونه جهان وارد عصر مدرنیسم شد (فکوهی، ۱۳۸۱: ۳۰۷). اصطلاح «مدرن» که از ریشه لاتینی (modo) مشتق شده است به معنای «امروزی» در تمایز از ادوار قبل معنا می‌دهد (کهون، ۱۳۸۷: ۱۱). مدرنیسم عنوان دوره‌ای است در تاریخ ادبیات؛ هنر و تفکّر غربی که به لحاظ ظهور ویژگی‌های نوینی در عرصهٔ موضوع، شکل، مفاهیم و سبک از دوره‌های قبل متمایز است. نخستین طلیعه‌های ظهور مدرنیسم در فرانسه، از دههٔ پایانی قرن نوزدهم آشکار شد و تا دههٔ (۱۹۴۰ میلادی) ادامه یافت. بیشتر منتقدان ادبی بر این عقیده‌اند که مدرنیسم عبارت است از گسستن اساسی و عمدی از تمام مبانی هنری و فرهنگی گذشتهٔ غرب؛ آغازگران عمدهٔ مدرنیسم، متفکّرانی هستند که بنیاد و شالودهٔ باورهای قدیمی و سنّتی غرب مانند دین، اخلاق و شناخت انسان از خود را به چالش کشیدند. مشهورترین این متفکّران، نیچه، کارل مارکس، زیگموند فروید و جیمز فریزر بوده‌اند. در عرصهٔ ادبیات، پیدایش آثاری چون اولیس /جیمز جویس، سرزمین سترون / تی. اس. الیوت و اطاق یعقوب / ویرجینیا ولف، نقطهٔ آغاز

حقیقی مدرنیسم محسوب می‌شوند. آنچه موجب این شکستگی یکباره شد تأثیری بود که جنگ جهانی اوّل بر اندیشهٔ انسان غربی نهاد. تجربه‌هایی که این نویسندگان در آثار خود از بی‌نظمی، آشفتگی، قانون‌گریزی و تکه‌تکه‌گویی عرضه می‌کنند درواقع بازتاب بی‌نظمی و اغتشاشی بود که در عرصهٔ اجتماعی و فرهنگی غرب پس از جنگ جهانی اوّل به‌وجود آمد (داد، ۱۳۷۸: ۴۳۰ و ۴۳۱).

پیشرفت فناوری و برداشتی تازه از مفهوم واقعیّت در نزد مدرنیست‌ها، منجر به طرد واقع‌نمایی در آثار مدرن شد. آشنایی با نظریهٔ فروید دربارهٔ ذهن و تأکیدی که وی بر ناخودآگاهی داشت، نویسندگان داستان‌های مدرن را به عرضهٔ روایتی از ساحت تاریک ذهن وا داشت که بر همین اساس، پیرنگی را در آثار مدرن شکل داد که با آنچه طبق نظر ارسطو در فنّ شعر شکل گرفت، متمایز است و علاوه‌بر درهم‌ریختگی زمانی و فقدان توالی در بازگویی حوادث، از بخش پایانی پیرنگ سنّتی؛ یعنی گره‌گشایی قطعی نیز نشانی در آن نیست. درواقع، آمیختگی خیال و واقعیّت در آثار متأخّر این دست از داستان‌نویسان، به‌گونه‌ای است که بازگویی پیرنگ داستانی را دشوار می‌سازد (کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۰). پیشینهٔ چنین مؤلّفه‌هایی در آثار نویسندگان ایرانی به آغاز دههٔ چهل «همزمان با خستگی روشنفکران و ترس آنان از سیاست» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۷) باز می‌گردد؛ در پی آشنایی نویسندگان ایرانی با آثار غربی و ترجمهٔ آن‌ها، شیوه‌های مدرن نویسندگی در آثار کسانی چون سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، تقی مدرسی، بهرام صادقی و صادق چوبک نمود می‌یابد. نویسندگانی که با گریز از شیوه‌های سنّتی نگارش و با نگرش تازه‌ای به داستان، توانستند عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیات و موقعیّت‌های انسانی پدید آورند (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۶۶۲).

به‌طور کلّی ویژگی‌های فرمی و محتوایی رمان مدرن عبارت‌اند از:

الف: ویژگی فرمی: ۱- پیچیدگی زبان از طریق روایت به شیوهٔ جریان سیّال ذهن و تک‌گویی درونی و تداعی ذهن؛ ۲-نقض ساختار خطّی زمان؛ ۳- بی‌مکانی؛ ۴- عدم وجود پیرنگ منسجم؛ ۵- گسیختگی در روایت از طریق تغییر زاویهٔ دید و تعدّد راوی؛ ۶- درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیّت؛ ۷- شعرگونگی؛ ۸- پایان گشوده و مبهم.

ب: ویژگی محتوایی: ۱- رویارویی با مدرنیته؛ ۲- نمادپردازی؛ ۳- توجّه به اسطوره‌ها؛ ۴- نگاه معرفت‌شناسی؛ ۵- ضدّ قهرمان؛ ۶- عدم قطعیّت و ابهام؛ ۷- تنهایی، انزوا و روان‌پریشی (پاینده، ۱۳۸۹، ج ۲: ۳۳-۲۲).

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۱-۲. خلاصهٔ رمان *راه شیری*

داستان دربارهٔ پدری ورشکسته است که خود و خانواده‌اش در چنگال گرسنگی و فقر، حقارت، بی‌پناهی و بی‌توجهی دیگران اسیر شده‌اند. تلاش بی‌وقفه و تحسین برانگیز نوجوانِ خانواده در کسب درآمد از راه فروش کتاب‌های خود، منجر به ترک تحصیل چند سالهٔ او می‌گردد. کارهایی از قبیل پادویی، روزنامه‌فروشی، درآوردن ریزه‌های چربی و گوشت از کناره‌های استخوان، فروختن روده به زن‌های عرب فقیرتر از خود برای تهیهٔ سفیداب، کوچ از روی ناچاری خانواده به تهران، کار نیمه‌وقت در سینما برای ادامه تحصیل و مطالعهٔ کتاب تا بر زدن جرقه‌ها و تجربهٔ نویسندگی و... همه و همه از این نوجوان دوران کودتا، انسانی سرد و گرم چشیده و فولاد آب‌دیده می‌سازد.

اکنون طی دو زمان: زمان گذشته‌های دور و حال، گنجینه‌های یادها و خاطره‌ها و به‌خصوص مصیبت و اندوه مرگ همسری عاشق و وفادار، با انبوهی از یادداشت‌های سال‌های چهل‌وپنج تا هفتادوپنج شمسی، به‌علاوهٔ برنامه‌ها و دست‌نوشته‌های همسر آگاه و اهل مطالعهٔ او، همگی درهم می‌آمیزد تا از درون این همه ماجرا، رمانی متولد شود که اولاً نماد و سنجش گرسنگی و فقر در زمان‌های دیرین و امروز باشد و ثانیاً نشان‌دهندهٔ عشق و به تصویر کشیدن صور گوناگون آن در مجنون و لیلی، نویسنده و همسرش باشد. درواقع دو مضمون اصلی این رمان عشق، گرسنگی و فقر است که در کل حیات بشر، همیشه مشهود بوده است و همواره جزء دغدغه‌های بشری به‌شمار می‌رود.

۲-۲. شگردهای مدرنیستی در رمان *راه شیری*

۱-۲-۲. توجّه به ذهن و دنیای درونی انسان

تمرکز بر ذهن و لایه‌های تودرتوی ناخودآگاه انسان، برخی از داستان‌نویسان را به این سمت سوق داده است که تمام ابعاد زندگی یک شخص را می‌توان با کند وکاو و نگریستن به ناخودآگاه او کشف کرد. یکی از ویژگی‌های مدرنیستی این رمان توجّه عمیق به ذهن و دنیای درونی انسان است. داستان پیش از آن‌که به وقایع بیرونی و عینی بپردازد، در وقایع ذهنی و درونی شخصیت‌ها کاوش می‌کند و «آن را به تخیّل خواننده‌ای که مایل است ذکاوت خود را به کار اندازد، وامی‌گذارد و به بازتاب حادثه بر ذهن و حافظه، بیشتر می‌پردازد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۳۱۶).

«آن‌گاه، جستی بی‌باکانه از رؤیایی تا رؤیای حضور تو در آن شب کذایی که دیر آمده بودم.

> *پلک بستم به روستا، برابر محمد نجار، پلک بستم، در برابر تو که نگاه از من برنمی‌داشتی...» (ایوبی، ۱۳۷۸ :۱٤۲).*
>
> *«در شب تنهائیم، از شب‌هایی عبور کردم که بو مرا پر کرده بود. شب‌هایی که در بوی گرسنگی بارور، شنا می‌کردم، بی‌وزن بودم...» (همان: ۱٤۳).*

۲-۲-۲. انواع تک‌گویی و تداعی ذهن

جریان سیال ذهن در کنار تک‌گویی از مشخّصه‌های مدرنیسم داستانی است (هاثورن، ۱۳۷۸: ۲۲). در چنین روشی خواننده با حالات ذهنی پردازش‌نشده‌ای همراه می‌شود که او را به دنیای درونی شخصیت‌ها می‌برد (pop&siner,1978:30). تداعی معانی، اساس تک‌گویی درونی است. البته تک‌گویی درونی با حدیث‌نفس متفاوت است. در حدیث‌نفس شخصیت با صدای بلند و در بخشی از داستان سخن می‌گوید؛ اما در تک‌گویی درونی، گفته‌ها در ذهن شخصیت می‌گذرد (میرصادقی، ۱۳۷۷: 417-۴۱۰). در این رمان، با مجموعه‌ای از انواع روایت‌های مختصّ مدرنیسم مواجه هستیم. از جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی و نمایشی گرفته تا حدیث‌نفس و تداعی، همه را در شیوهٔ روایی این داستان شاهدیم.

در بیان نوع و چگونگی روایت در این داستان باید گفت داستان با تک‌گویی نمایشی آغاز می‌شود:

> *«شب تلخ من و تو، شب پایان که شب آغاز شد، شبی که ناگاه به حوزهٔ کشف و شهود پرتاب شدم، شبی که بعد از دو سال، چونان عروسی شرمگین، چهره بر من گشود تا بدانم با هم بیگانه‌ایم. تا دریافتم تمام نقطه‌های اشتراک بیست‌وشش سالهٔ من و تو فرو ریخته است» (ایوبی، ۱۳۷۸: ۷).*

روایت به شیوهٔ تک‌گویی نمایشی که همسر فوت‌شدهٔ مرد، مخاطب ذهنی اوست، تا صفحهٔ ده ادامه می‌یابد و از صفحهٔ یازده تا بیست که مربوط به داستان نوشته‌شده توسط مرد نویسنده است به شیوهٔ تک‌گویی درونی ادامه می‌یابد:

> *«از این مسافت طولانی، به‌راحتی می‌توانم اندیشه‌ام را پای درخت، تنها درخت کُنار انبوه برسانم. تا دیشب نمی‌توانستم، کوشش بیهوده، سایه‌ها، پیش از جنبیدنم، اندیشه را مثل همیشه دور کردند، گرمای تنم به‌سرعت بالا رفت و دست‌هام در تاریکی سایه‌ها چنان به رعشه افتاد که تمام تنم را لرزاند...» (همان:۱۱).*

به‌طور کلی می‌توان گفت در قسمت‌هایی که همسر فوت‌شدهٔ مرد نویسنده، مخاطب ذهنی اوست

روایت به شیوهٔ تک‌گویی نمایشی است:

> *«تو میدانی؟ چرا این داستان اندوهناک دست از سرم بر نمی‌دارد؟ اولین داستانی که نوشتم، داستان تلخ سیل و مرگ، داستانی که تلخی آن با من می‌ماند؟ نه هیچ مگو، بگذار من بگویم: ...» (همان:۲۱).*

در خلال این تک‌گویی نمایشی مرد نویسنده گفت‌وگوها و مکالمه‌های خود با همسرش را نیز به یاد می‌آورد:

> *گفتم- «فلسفه نیست، می‌دانی یک داستان عجیب در مثنوی است، اگر اشتباه نکنم.»*
>
> *گفتی- «هنوز وقت خوابم نرسیده که قصه بگویی» (همان:۳۹).*

در قسمت‌هایی که مرد نویسنده، داستان مرد صرعی را برای همسرش می‌خواند، داستان به شیوهٔ تک‌گویی درونی روایت می‌شود و در خلال آن گفت‌وگوها و مکالمات مرد صرعی با پیرزن، سایه و درخت کُنار بیان می‌گردد.

اما در عین حال که مرد صرعی خاطرات نوجوانی خود را نیز به یاد می‌آورد و بازگو می‌کند این خاطرات را گاهی به شکل دانای کل (سوم شخص) و در بخش‌هایی به شکل اول شخص به یاد می‌آورد. در مثال زیر، راوی خاطرات را به شکل سوم شخص به یاد می‌آورد، گویی از بیرون خود، به درون خود، نگاه می‌کند:

> *«وقتی خسته به خانهٔ شلوغ رسید، با شرم به انبوه آدم‌های خانه سلام کرد و سمت اتاق راه افتاد، آدم‌های خانه، چنان به کار خودشان مشغول بودند که او را ندیدند. دم در ایستاد تا چشم‌هایش به تاریکی اتاق بی‌نور عادت کند و بتواند ته اتاق، روی تخت چوبی، پدر را ببیند چهرهٔ پدر گود نشسته بود» (همان :۵۱).*

اما در بخش‌های دیگری به جای سوم شخص، اول شخص را به‌کار می‌گیرد و روایت به شیوهٔ تک‌گویی درونی صورت می‌گیرد:

> *«ناصر، خیس عرق، تن مرا می‌کشید. پاهایم روی خاک، خط مارپیچ نازکی می‌گذاشت. چند بار تا رسیدن به خانه‌شان ایستاد و نفس تازه کرد، مرا با دو دست محکم گرفته بود. حس کردم استحاله یافته‌ام، موجودی شده‌ام سبک، به وزن یک ارزن و آن‌گاه در تن ناصر حلول کرده‌ام؛ چون ناصر دیگر مرا نمی‌کشید... خودش را نفس‌زنان طرف خانه می‌غلتاند» (همان:۹۳).*

برای نمونه‌های بیشتر تک‌گویی درونی(ر.ک. همان:۱۳و۱۶و ۲۰ و ۴۹ و۸۲ و۱۷۹و ۲۴۰).

در این اثر، حدیث‌نفس‌های بریده‌بریده‌ای را شاهدیم که به شکل تداعی آزاد در پی هم قرار گرفته‌اند.

نمونه‌ای از حدیث‌نفس نیز در مثال زیر آورده شده است که راوی خودش را خطاب قرار می‌دهد و با خود سخن می‌گوید:

> *«توی جنوبی، گرمای آفتاب را تا مغز استخوان‌هایت راه داده بودی و سرمای گزندهٔ مرکز، در همان یورش اول به لرزه‌ات انداخته بود، با اندیشهٔ محدود، اندیشه‌ای به وسعت مختصر نوجوانی‌ات، دانسته بودی در جهنم می‌توانی دوام بیاوری؛ اما با زمهریر چه می‌کردی؟» (همان:۱۷۹).*

> *«جایی که خود را بازیافتی، در کلاس دودزده‌ای بود که شاگردانش پر از خنده و درد، کنار بخاری جمع می‌شدند، جمع می‌شدند و ابتدا فکر می‌کردی سیگار می‌کشند و لابد چون خرجشان را پدری می‌دهد قناعت می‌کنند و سیگار را به شراکت می‌کشند، یکی پُک می‌زند و می‌دهد به دیگری، دایرهٔ شکسته و خسته» (همان:۲٤۲).*

راه شیری داستان بلندی است که در آن ایوبی، تداعی‌های شکل‌گرفته در ذهن شخصیت رمان را براساس خاطرات پراکنده روایت کرده و صورت داستانی به آن بخشیده است. تداعی معانی به خواننده کمک می‌کند تا پیوند میان ذهنیات پراکندهٔ شخصیت را بیابد و به علائق و حساسیت‌های او پی ببرد. این عملکرد مبتنی بر سه رابطهٔ شباهت، تضاد و مجاورت میان اشیاء یا مفاهیم است (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۴۹) این تکنیک نیز در داستان چندین‌بار آمده است که چند نمونه از آن را در زیر آورده‌ایم:

> *«مرد نویسنده هنگامی که در حال به‌یادآوردن خاطرات خود با همسرش است با به میان آمدن برخی واژه‌ها و مفاهیمی چون عشق، تقدیر، مرگ، گرسنگی و فقر... داستان‌ها و افسانه‌هایی قدیمی با همان مضامین در ذهنش تداعی می‌شود که برای همسرش بازگو می‌کند:*
>
> *- «عزیز، اشکال در آن است که: چشم باز کردم و سرنوشت را باور.»*
>
> *- «لطفاً بیشتر و واضح‌تر توضیح بده.»*
>
> *- «بله اگر آدم بداند چه بر سرش می‌آید، بی‌حرکت می‌ماند؛ یعنی اگر بداند تقدیر برایش چه رقم زده است؟»*
>
> *- «باز واضح‌تر...»*
>
> *(لحظهٔ تداعی)- «دوست داشتم به اینجا نرسم؛ اما چه باک؟ می‌دانی به موسی، کلیم‌الله می-*

> *گفتند، چون بارها با خدا هم کلام شده بود، باری روزی، موسی می‌رفت در خود که مردی به خنده‌ای پرتمسخر به او گفت:- «اگر می‌دانستی برایت چه رقم زده‌اند؟ چنین استوار نمی‌رفتی...» (همان:۲۲۷).*

در این مثال واژهٔ سرنوشت و تقدیر، این داستان را در ذهن مرد نویسنده تداعی می کند و در نتیجه به روایت آن می‌پردازد (ر.ک: ایوبی، ۱۳۷۸ :۲۲۷-۲۳۲).

در جای دیگری از داستان صحبت مرد صرعی دربارهٔ مرگ با پیرزن، لحظات پایانی زندگی مادربزرگش بی‌بی را برای او در ذهن تداعی می کند (ر.ک. همان:۲۵۰-۲۵۳). همچنین موضوع مرگ، خاطرهٔ مرگ دوستش محمود را در کودکی برایش تداعی می کند. دوستی که همانند همزاد او بوده است (ر.ک: همان: ۲۵۳-۲۶۰).

در بخشی از داستان، مجید را به خاطر می‌آورد که چون چشم‌هایش سوخته و از بین رفته بودند، بچّه ها به او می گفتند «خانهٔ وحشت!» راوی پس از عبارت «خانهٔ وحشت»، فیلمی در ذهنش با همین نام، تداعی می‌شود و آن را به شکل مختصر، بازگو و ربطش با مجید را بیان می کند:

> *« بعد از سوختن، بچه‌ها صدایش می‌کردند «خانهٔ وحشت» (لحظهٔ تداعی) آن وقت‌ها فیلمی آورده بودند به نام خانهٔ وحشت، آدم فیلم در یک آتش‌سوزی عظیم سوخت و چهره‌اش عجیب و وحشتناک شد... بچه‌ها همه فیلم را دیده بودند برای همین به مجید می‌گفتند «خانه وحشت»...» (همان:۱۰۱-۱۰۲).*

۳-۲-۲. شعرگونگی رمان

یکی از شگردهای نویسندگان جریان سیال ذهن، نزدیک‌کردن زبان داستان به زبان شعر است که آن را یکی از رهیافت‌های مدرنیست‌ها برای دستیابی به فرم دانسته‌اند (تسلیمی،۱۳۸۳: ۲۲۰). بهره‌گیری فراوان از عناصر شعری در این داستان به حدی است که گاهی جنبه‌های شاعرانهٔ این اثر بر جنبه‌های داستانی آن غلبه می‌کند. استفاده از ایجاز، ابهام، ایهام، جناس‌پردازی، به‌کارگیری تشبیه‌ها و استعاره‌های بدیع و توجه دقیق به معنای ضمنی کلمات در کنار توجّه ویژه به تأثیر موسیقایی اجزای زبان، منجر به شعرگونگی این داستان گردیده است. استعاره و نماد نیز از مهم‌ترین صناعاتی هستند که زبان داستان *راه شیری* را به زبان شعر نزدیک می کنند.

ایوبی اغلب داستان‌هایش را با پیرایه‌های شاعرانه سنگین می کند و از ایجاز و روشنی نثر آن‌ها می‌کاهد. همچنین قهرمان داستان‌های محمد ایوبی، بر لبهٔ جنون ره می‌سپارند (میرعابدینی، ۱۳۸۷، ج ۱و

۲: ۷۲۵ – ۷۲۶).

«انگار سبک و بی‌وزن بر مخمل آب می‌روم. بوی زلال آب و آفتاب این عالم کبیر، بوی رازهای فرخندۀ عوالم صغیر، من و سال‌های گذشته‌ام را لباس ترد و نرم‌تاب می‌پوشاند... وقتی شاخه‌هایش را در رگ‌هایم می‌گستراند...» (ایوبی، ۱۳۷۸: ۱۳-۱٤).

«خنده‌ام بیابان را چون ورق تا نخوردۀ کاغذی، مچاله می‌کرد» (همان: ۱٦).

«صدای زنبورهای نور، از زیر کتری می‌آمد» (همان: ۱٤۰).

«شب‌هایی که هر کدام زیباتر از دیگری بود، به گیس دختران می‌ماندند در باد، بادی انباشته از لبخند و نگاه...» (همان:۵۰).

«به آبنوس خیالت در گم شده‌ترین لحظه، به مهربانی چشمانت در لحظه‌های خواب و بیداری، خسته‌ام...» (همان:۲۲۰).

«آن‌گاه لبخندش لطافت آب و حریر شد و حرف‌هایش خنکای مهربانی، به ظهر داغ جنوبی من» (همان:۱۸۵).

در امثال زیر جابجایی صفت صورت گرفته است:

«صدای سبز درخت ادامه یافت» (همان:۱۸).

گفتنی است، *راه شیری* یک رمان شخصی است که ایوبی، احساسات و عواطف عمیق میان خود و همسرش را در این داستان آورده است.

همان‌طور که در مثال‌های بالا نیز روشن است، شعر در شریان «راه شیری» جریان دارد. وجه شعر، وجه غالب اثر است و در بسیاری از بخش‌های داستان نثر شعرگونه به چشم می‌خورد.

ضرب‌المثل‌های متعدّدی نیز در این داستان نقل شده که بیانگر استفاده از زبان تمثیل در این داستان است:

«دریا به دهن سگ نجس نمی‌شود» (همان:۱۵٤).

«آدم باید مثل میخ باشد، شاعری همین را می‌گوید:« بر سرش هرچه بیشتر کوبند، پایداریش بیشتر گردد»» (همان:۱۵۵).

«مارگزیده از ریسمان سیاه و سفید می‌ترسد!» (همان:۲۲۰).

«بله، از خود شنیده‌ام که عاقل از یک سوراخ دوبار گزیده نمی‌شود» (ایوبی،۱۳۷۸ :۲۲۰).

٤-۲-۲. شخصیت‌پردازی پیچیده و ضد قهرمان، انزوا و تنهایی

داستان‌نویسان مدرنیست، شخصیت اصلی داستان‌های خود را معمولاً به‌صورت فردی منزوی و

مردم‌گریز تصویر می‌کنند. شخصیت اصلی غالباً فرد روان‌رنجوری است که برای فرار از مراوده با دیگران به دنیای درون ذهن خود پناه می‌برد. همچنین ویژگی مهم شخصیت اصلی، ضدّ قهرمان بودن اوست. او منفعل و پذیرنده است و تسلیم‌طلبی را در پیش گرفته است (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۱ - ۳۳).

قهرمان داستان ایوبی، آدم حساسی است که ناتوان از مقابله با جامعه‌ای تباه، به یادهای دوران کودکی پناه می‌برد؛ اما ریشه‌های افسردگی را در همان‌جا می‌یابد: آشنایی با نخستین جلوه‌های فقر و ترس - که شادی‌های بچه‌گانه را زایل می‌کنند و نیروی شادمانه زیستن را برای همهٔ عمر در آن‌ها از بین می‌برند، مربوط به همین دوران است. درواقع، روایت داستان او را، نوجوانی برعهده می‌گیرد که مهاجرت مردم جنوب، برای کار و نان، چشمش را به واقعیت تلخی باز می‌کند که بعدها مایهٔ اصلی کابوس‌هایش می‌شود.

ایوبی، با نوعی درون‌نگری وهم‌آلود، توصیف‌گر روشنفکرانی است که بر لبهٔ جنون گام برمی‌دارند. خیال‌های آشفتهٔ روشنفکرانی که گرفتار وحشتِ تحت تعقیب بودن هستند، فضایی افسرده و مالیخولیایی به داستان او می‌بخشد.

در این رمان، مرد نویسنده‌ای که در حال یادآوری خاطرات گذشته بر بالین همسر فوت‌شده‌اش است، به بازگویی یکی از داستان‌هایی که خود نوشته است، می‌پردازد و در یادها و خاطرات خود این داستان را برای همسرش نقل می‌کند. در این داستان، نویسنده، شخصیّتی بیمار و مبتلا به صرع را خلق کرده است که در عین حال که به خود او شباهت‌های بسیاری دارد، به دلیل بیماری صرع، گاهی غرق در هذیان‌گویی و اندیشه و خیالات و توهّمات است و به دلیل تنهایی و انزوای شدید در دورترین نقطهٔ زمین، در زیرزمینی تاریک، تنها با یک پیرزن و سایهٔ خود و با درخت کُنار صحبت می‌کند. این شخصیت بیمار رو به مرگ و در حال کُما و هذیان‌گو و اسیر توهّمات که با شخصیتی خیالی همچون سایهٔ خود سخن می‌گوید، دقیقاً با شخصیّت‌های داستان‌های مدرنیستی منطبق است. شخصیّتی که قادر به تغییر وضعیّت خود نیست و آنچنان ناامید و ناتوان و تنها است که فقط انتظار مرگ را می‌کشد؛ به‌طوری که شخصیّت ضدّ قهرمان مدرنیستی را در ذهن خواننده تداعی می‌کند:

> *«من پنجاه سالهٔ اسیر صرع که نمی‌توانم به‌راحتی نفس بکشم، روزگاری نه دور، کافی بود عینکم را بردارم تا بوی عشق را بشنوم» (ایوبی، ۱۳۷۸: ۵۰).*
>
> *«با این همه، با این تن نحیف صرعی، نیاز دارم درخت سرنوشت خود را بازیابم، تا بتوانم نفس بکشم...» (همان:۲۰).*

«چطور به پیرزن می‌گفتم؟ چگونه از کُنارم برایش حرف می‌زدم تا مثل خیلی‌ها فکر نکنند دیوانه‌ام؟» (همان:۴۹).

مردی که حتی با خود نیز بیگانه است و از خویش فرار می‌کند:

«راست می‌گفت، اگر از خود نمی‌گریختم، چرا تمام خاطرات گذشته را سوم شخص به یاد می‌آوردم؟» (همان:۹۲).

گفتم: «این همه نقش برای چه؟ در تنهایی سیال من، جز من که هست که تو را ببیند؟» (همان:۲۲۲).

مرد از سر تنهایی و انزوا به ناچار با سایه‌اش سخن می‌گوید:

{پیرزن} سرش را برگرداند تا چشم‌هایش را نبینم- « اتفاقی که برای تو افتاده می‌تواند آدم را راحت از پا درآورد این تنهایی مدهش که گرفتارش هستی، دمار از آدم‌های قوی درمی‌آورد. برای همین می‌گویم، اصلاً عجیب نیست اگر با سایه‌ات مثل دیوانه‌ها حرف بزنی» (همان:۲۲۴).

شخصیت اصلی رمان مدرن فاقد هرگونه اهمّیّت اجتماعی است، هم‌چنین او هیچ‌یک از خصوصیات قهرمان‌ها را دارا نیست. رمان‌های مدرن مملو از شخصیّت‌هایی هستند که با جامعهٔ خود هم‌سازی ندارند و با آن نمی‌جوشند. شخصیّتی که نویسندهٔ این رمان از دوران نوجوانی خود به تصویر کشیده است نیز گویای فردی گرفتار فقر و تنگدستی و ناامید از دست‌یابی به آرزوها و آینده‌ای گنگ و مبهم در پیش رو است. از خود بیگانگی، خردشدن فرد در لابه‌لای چرخ‌دنده‌های دموکراسی بشری، بی‌عدالتی اقتصادی، همان چیزهایی که مارکس در انتقاد از روح سرمایه‌داری حاکم بر دنیا می‌گفت، سقوط ارزش‌های سنّتی، بی‌معنا شدن همهٔ ابعاد زندگی، آشفتگی و هرج‌ومرج فرهنگی و ابتذال و نکبتی که همه چیز را خراب کرد (فرهادپور، ۱۳۸۷: ۳۷ و ۳۸)، همه از مواردی است که در مورد شخصیّت‌های رمان *راه شیری* صدق می‌کند.

۵-۲-۲. درهم آمیختن خیال و واقعیّت

در این رمان، نویسنده کوشیده است با برخی شگردها سبب مخدوش‌شدن مرز میان خیال و واقعیّت شود.

نمونه اوّل، تودرتو بودن و لایه‌لایه بودن جهان‌های داستانی در این رمان است. همان‌طور که گفتیم، جهان داستانی که نویسندهٔ واقعی خلق کرده و نیز جهان دیگری که راوی به‌عنوان نویسنده در درون

داستان به‌وجود آورده است سبب شده است تا تداخل و درهم‌آمیختگی بین جهان‌های واقعی و خیال به‌وجود آید.

راوی از ابتدای داستان به موضوع نوشتن و نویسندگی خود اشاره می‌کند و همین امر سبب شده است که فرم تصنّعی در برخی از بخش‌های رمان شکل گیرد:

«هنر است جناب نویسنده اگر بتوانی همان‌طور که شنیده‌ای، بی‌کم‌وکاست یادداشت برداری!» (همان:۱۱۰).

در این رمان، مرد نویسنده، داستانی را نوشته است که آن را برای همسرش می‌خواند و در حین خواندن، مرد و همسرش دربارهٔ شخصیّت‌های داستان بحث و مجادله می‌کنند. گفت‌وگوی بین مرد و همسرش در زیر بیانگر این موضوع است. زن راجع‌به شخصیّتی که شوهرش در داستان خلق کرده است می‌گوید:

«آدمی را چنان تنها و دردمند می‌سازی که باید زیرزمین، آن هم با پیرزنی کور، دو کلمه حرف بزند، نگاه کن چه به روزگارش آورده‌ای، تنها در اتاقکی، اسیر سایهٔ خود، پیرزنی برابر، نجاری ابله‌وار، کنارش دیگر چه؟»

- «نگو پیرزن، اگر دلخور بشود به این سادگی مرا نمی‌بخشد»

- «بهتر نیست مرد و مردانه پای نوشته‌ات بمانی!»

گفتم- «خودش نمی‌ماند؟ اگر چنین باشد باید پاره‌اش کنم.»

- «وقت شوخی نیست جانم، چرا یک آدم را این قدر تنها می‌خواهی که فقط با سایه‌اش دم‌خور باشد؟»

«این تازگی ندارد که؟ بزرگ‌ترین نویسندهٔ ما با سایه‌اش درد دل می‌کرد.» (ایوبی، ۱۳۷۸: ۲۲۶).

همسر به شوهر نویسنده‌اش می‌گوید:

«مرا گمراه نکن، آشفتگی من به خاطر او نیست، برای خود توست، او را چنان ساخته‌ای که...این همه تنها بوده‌ای؟ خدا تو را نبخشد، چرا به من نگفتی؟... نه تعارف نکن دیگر! آن آدم، خود تو بوده‌ای، مثل آدم‌های دیگر توی داستان‌های دیگرت.»

- «گفتم از این سمت هم می‌شود مسئله را دید، آدم چیزهایی از وجودش را به قهرمانانش می‌دهد.»

- «با این‌همه، کاش او را این همه تنها رها نمی‌کردی» (همان:۲۳۳).

این دو مثال بالا، علاوه‌بر اینکه بیانگر تنهایی و انزوای راوی و شخصیّت داستان اوست، به اظهارات تصنّعی و فراداستانی نویسنده درمورد نوع شخصیت‌پردازی در داستان مدنظر نیز اشاره دارد که سبب آمیختگی مرز میان خیال و واقعیّت گردیده است.

در مثال زیر، شخصیت داستانی نویسنده با او به جدال می‌نشیند؛ جدال و تحکّم شخصیت‌ها به نویسنده نیز می‌تواند منجر به آمیختگی خیال و واقعیت شود:

> *«گفتم:- «تو حق نداری سفسطه کنی، درست است که نویسنده‌ای و خودم به اختیار آمده‌ام توی نوشته‌ات؛ اما یادت باشد، از هر نظر با هم برابریم، ارواح عمه‌ات، پدرت کیارشی نبوده است که چهل تا خانه داشته باشد و چه و چه...»*
>
> *- «سفسطه‌ای در کار نیست، هرچه بگویی، همه را می‌پذیرم، اگر بتوانی توضیح بدهی، از کنارهٔ کارون، توی شهرت تا روزی که شاگردان کلاس پنجم ادبی دانشکدهٔ شاه عباس کبیر، در مراسم علف‌کشی، من بمیرم به تو زدند تا پکی به سیگار اشنو ویژه‌شان بزنی، کجا بودی؟» (همان:۲٤٤-۲٤٥).*
>
> *{سایه می‌گوید}-«مردا بیماری، هذیان می‌گویی، حرف توی حرف می‌آوری و مرا مقصّر می‌خوانی! مگر قرار نبود از نوجوانی‌ات بگویی؟» (جدال سایه با نویسنده).*
>
> *گفتم: «نمی‌گذاری، در عمرم کسی این چنین به تمسخرم نگرفته است.» سایه وانمود کرد متأسف شده، اما طعنهٔ کلامش بیشتر شد:*
>
> *- «ناسلامتی کتاب‌ها خوانده‌ای، اهل اندیشه بوده‌ای؛ اما شده‌ای خرچنگ داستان‌های تمثیلی، کلیله و دمنه؟ مرزبان‌نامه؟...» (ایوبی، ۱۳۷۸ :۱۱۸-۱۱۹).*

تصاویر دیگری در رمان نیز نشان‌دهندهٔ کوشش نویسنده برای درهم‌آمیختن مرز میان واقعیت و خیال است. مثلاً نویسنده تلاش می‌کند به رؤیا بگریزد و به جای رویارویی با حقیقت، ماجرا را در فضایی بین خواب و بیداری تعریف می‌کند، همچنین در مثال زیر، بیابان، تصویری از تنهایی انسان را نیز آشکار می‌سازد:

> *«نه خواب بودم، نه بیدار، جایی که خود را بازیافتم، بیابانی بود خشک، زمین شیار در شیار، در حسرت قطره‌ای آب، ترک در ترک و خستگی در بیابان به همه چیز مسلّط بود، به‌خصوص گون‌های افسرده که سنگینی خستگی را تاب نمی‌آوردند. من می‌دویدم به سمتی که پاره‌ای نور آبی، از آن‌جا منتشر می‌شد. می‌دویدم و گاه خویشتن را هفت ساله می‌دیدم و گاه پنجاه ساله، گاه جوان و سرمست، با همهٔ تشنگی می‌خندیدم و خنده‌ام بیابان را مثل*

> *ورق تا نخوردهٔ کاغذی، مچاله می‌کرد. صدای مچاله‌شدن کاغذ وسیع بیابان، پردهٔ گوش‌هایم را پاره می‌کرد؛ اما من می‌دویدم...» (ایوبی، ۱۳۷۸ :۱۶).*
>
> *«اگر می‌توانستم با پیرزن حرف بزنم به او می‌گفتم در این چهل شبانه‌روز بر من چه گذشته است؟ می‌گفتم:*
>
> *- هر شب، سوار بر رگه‌ای نور، بر راه شیری تا کُنار تنها، سفر کرده‌ام، بی‌وزن و سبک و رها، در شب‌های وسیع و روشن و قشنگ رفته و بازگشته‌ام...» (همان:۵۰).*
>
> *«اگر صدایم، خانم افخم را آنجا نکشانده بود نمی‌دانم چه بر سر من یا بچه می‌آمد. میان خواب و بیداری، گزش هزار حشرهٔ لزج و موذی را بر گل و گردنم حس کردم» (همان:۱۵۲).*

۶-۲-۲. دیدگاه معرفت‌شناسی

در رمان مدرن هنوز به وجود واقعیّت اطمینان دارند و در پی شناخت آن هستند. در آثار مدرن معمولاً سؤال می‌شود این دنیایی را که من جزئی از آن هستم چگونه می‌توانم تفسیر کنم؟ و خود من در این دنیا چه هستم؟ به بیان دیگر؛

> *«معرفت‌شناسی درستی یا نادرستی جایگاه ما برای درک جهان را می‌کاود و به این منظور پرسش‌هایی را در باب فهم، دانش، شناخت یا دریافت انسان از جهان مطرح می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۰، ج۳: ۳۳۶).*

نویسندهٔ این داستان نیز در پی پاسخ به این سؤالات است که چگونه می‌توان دنیا را تفسیر کرد؟ و چه کسانی می‌توانند به این شناخت برسند؟ با نگاه و خوانشی دقیق از رمان متوجهٔ برخی پرسش‌ها و مفاهیم معرفت‌شناسانهٔ داستان می‌شویم که نمونه‌هایی از آن در زیر آورده شده است:

> *«کُنار در نواحی سردسیر؟...رستنی نیست جوان...» و به تمسخر سر تکان دادم و به خود گفتم: - «تو چه می‌دانی؟ راستی را از رازهای خلقت، از آن «آشکار صنعت پنهان» چه می‌دانی؟ تو و بزرگ‌تر از تو در این شناخت کوچک هستید» (همان:۱۳۵).*
>
> *من اما فکر می‌کردم: «این مسئله برای چیست؟ واقعاً بازگفت این مسائل به چه دردی می‌خورد؟ خواندن دست مصروعی تنها، در دورترین نقطهٔ زمین، به درد چه کسی می‌خورد؟ منی که سجاف جادهٔ مرگ، می‌روم و چیزی نمانده که به جاده برسم؟ گفتم که؟ با کشف سایه، ناگاه دریافته‌ام از پنجاه سال گذشته‌ام و پنجاه سال با این دود و دم کارخانه‌ها و چه می‌دانم؟ حسرت‌ها، سن کمی نیست. گفتم که؟ شاید درنهایت به شناختی دیگر از خود*

> *برسم، اما مگر حلولی هستم؟ که این شناخت در حلول تازه به دردم بخورد؟ شاید هم تنها مصرفش، نفسی باشد در همین لحظهٔ من، به‌واقع همین نفس است که به سایه وصلم می‌کند» (همان:۸۳).*

از این مثال علاوه‌بر دیدگاه معرفت‌شناختی نویسنده می‌توان به نوع شخصیّت‌پردازی مدرن نویسنده و نیز عدم قطعیّت در بیان رویدادها پی برد، علامت سؤال‌های پی‌درپی ناشی از نادانستگی، استیصال و سرگردانی شخصیّت بیمار مصروع و روان‌رنجور است که سبب ایجاد نوعی نسبیّت‌گرایی و عدم قطعیّت در رویدادهای داستان گردیده است.

صحبت‌کردن شخصیّت اصلی داستان با موجودات و شخصیّت‌های خیالی همچون سایه و همزاد و درخت کنار نیز می‌تواند بیانگر نوعی تناقض‌بخشی به امر واقعیّت باشد:

> *«روزی که صدای درخت را شنیدم آه کشیدم فکر می‌کردم دچار خیال شده‌ام؛ اما صدای سبز درخت ادامه یافت.*
>
> *- «نه، درست شنیده‌ای، منم که دارم حرف می‌زنم، همان درخت کُنار تو.»*
>
> *- «حرف می‌زنی؟ قاعده این نیست که درخت حرف بزند.»*
>
> *- «حالا که دارم حرف می‌زنم، آن هم لابد حکمتی دارد.»*
>
> *- «چه حکمتی؟» (ایوبی، ۱۳۷۸ :۱۸-۱۹).*

در مثال زیر سایه با مرد صحبت می‌کند:

> *- «مرد آن باشد که دست افتاده را بگیرد، زدن افتاده از هر نامردی برمی‌آید» این را سایه‌ام گفت که برابرم، بر دیوارتا نزدیکی سقف قد کشیده بود. گفتم:- «درست است». سرش را به گوشم نزدیک کرد، - «پیرمرد! لحظه را دریاب، غرض پیرزن، این بود، فعلاً که صرع گورش را گم کرده، پس با ما باش، همزاد! یک چشم به هم زدن، از شرق و غرب می‌رویم، بالاتر، از ماده به معنا می‌رسیم و از ناسوت به لاهوت» (همان:۵۰-۵۱).*
>
> *{سایه گفت} - «به من نبود،حرف‌هایت داشت آبم می‌کرد، فاعل ماجرا، حرف‌های تو بود، ادامه می‌دادی قتلم پای تو نوشته می‌شد.»*
>
> *پر از دلگیری گفتم:- «پای کسی که هیچ ندارد؟ بنویسند یا نه چه توفیر دارد؟»*
>
> *گفت:- پس خودت را نفله کن که بهانه‌ای برای نبودن من باشه.»*
>
> *گفتم:- «وقتی از رگ گردنم به من نزدیک‌تر است چرا خودم را به زحمت بیندازم»(همان:۹۳).*

۲-۲-۷. عدم انسجام پیرنگ

داستان دارای پیرنگ مشخّص و منسجمی نیست، ایوبی در ساخت و پرداخت این رمان از شیوه‌های قصّه‌گویی شرقی؛ یعنی آوردن داستان در داستان و توازی افسانه و واقعیّت بهره برده است و همین شیوهٔ روایتی داستان در داستان و بینامتنیّت نیز بر عدم انسجام متن دامن می‌زنند و آن را تشدید می‌کنند. نویسنده با تغییرات غیرمنتظره در لحن راوی، در تغییر زاویهٔ دید، صحبت‌های خطاب به خواننده، تناقض‌گویی و جریان سیّال ذهن، انسجام متن را به هم می‌ریزد. داستان با تک‌گویی مرد نویسنده بر بالین همسرش که فوت شده است آغاز می‌شود و تمام خاطرات گذشتهٔ مرد با همسرش و همچنین قصّه‌ها و افسانه‌هایی که او از خودش و دیگران برای او تعریف می‌کرده است در خاطرش زنده و تداعی می‌شوند و در پایان نیز مرد پس از یادآوری این خاطرات و داستان‌ها، کارگرانی را برای خواندن فاتحه و برگزاری مراسم ختم به خانه می‌آورد و بدین شکل داستان به پایان می‌رسد. درواقع راوی با تداعی و یادآوری خاطرات گذشته، صورتی داستانی به آن‌ها بخشیده است.

۲-۲-۸. تغییر زاویه دید، تعدّد راوی و چندصدایی

در این رمان زاویهٔ دید بیشتر از منظر اوّل شخص روایت می‌شود؛ اما در بخش‌هایی از داستان نیز از دیدگاه سوم شخص روایت می‌شود. روایت داستان هم گاهی در دست مرد نویسنده است، گاهی در اختیار مرد صرعی و در بخش‌های کمی نیز همسر نویسنده یادداشت‌هایی نوشته است که از منظر اوّل شخص و محدود به ذهن او روایت می‌شود.

به نمونه‌ای از تغییر زاویهٔ دید در متن داستان توجه کنید:

> *«خندیدم تا خشمم به سایه، در چهره‌ام نمود نداشته باشد و حرفم را ادامه دادم (زاویه دید اول شخص مرد صرعی)*
>
> *- «حالا که می‌بینید زنده‌ام، پس دیگر سرزنشم نکنید!!» (اول شخص مرد صرعی)*
>
> *گفت (سوم شخص)- «می‌بینم، بله خوب می‌بینم، از دیروز حالتان بهتر است...» (اول شخص از منظر پیرزن)*
>
> *و تند بیرون خزید و مرا هاج‌وواج گذاشت (سوم شخص سایه) تا زیر چشم، دشمن سیاه را نگاه کنم (اول شخص مرد صرعی) که لم داده بود و داشت سیبی را گاز می‌زد. (سوم شخص سایه) بوی سیب توی اتاق پیچیده بود عجیب که پیرزن با آن شامهٔ قوی متوجّه بو نشده بود یا شده بود و چیزی نگفته بود (سوم شخص پیرزن). خواستم در را ببندم و*

> *برگردم (اوّل شخص مرد صرعی)، رختخواب پهن و آشفته‌ام مرا می‌خواند؛ اما دستم بـه در نرسیده، پیرزن برگشت. فنجان چینی تمیز و گلداری را به طرفم دراز کـرد. (سـوم شـخص پیرزن)*
>
> *- «برایتان فنجانی شیر آورده‌ام صرع قدرتتان را تحلیل برده...» (اول شخص پیرزن)*
>
> *تازه متوجّه شدم، پیرزن چه چشم‌های زیبا و روشنی دارد و عجیب دیدم، از دلسوزی او نـه تنها ناراحت نشده‌ام که لذّت هم می‌برم (اوّل شخص مرد صرعی)... پیرزن آرام طـوری کـه شیر لب پر نزند، دست و فنجان را عقب کشید» (سوم شخص پیرزن) (ایوبی، ۱۳۷۸: ۱۸۴-۱۸۵).*

همان‌طور که در مثال بالا مشخّص است، زاویۀ دید دائماً در داستان تغییر می‌کند و از اوّل شخص به سوم شخص یا بالعکس عوض می‌شود.

ناگفته نماند، در قسمت‌هایی از داستان، خودِ ذهنی مرد صرعی با خودِ عینی‌اش سخن می‌گوید:

> *«در عمق جوانی و شادابی، حتی حرف خود را به چیزی نگرفتم تا جایی که به حرف خـود در این باره گوش بستم، حرفی که وقتی به روستا رسیدم با خود زمزمه کردم:*
>
> *- «کُنار در نواحی سردسیر؟...رستنی نیست جوان...» و به تمسخر سر تکان دادم و بـه خـود گفتم- «تو چه می‌دانی؟...» با این کلام کوبنده، صدای درونم را عقب راندم و مدت‌ها بـی‌مزاحمت صدا به کُنارم نگاه کردم و با او سخن‌ها گفتم. تا روزی کـه یـک روسـتایی سـاده لب‌گزان گفت که نام درخت نظر کردۀ من، کنار نیست و نام درخت را گفت کـه بی‌درنـگ فراموشش کردم، چون برای من جز کُنار، هیچ نام دیگری نداشت؛ اما صـدای مـزاحم درون دوباره جان گرفت: - «دیدی آقا؟ من از اول گفتم در این نواحی کنار نمی‌رویـد...» مـن بـه صدای مزاحم، از لای دندان‌های بسته گفتم- «خفه» و تـا درختـم دویـدم...» (همـان:۱۳۵-۱۳۶).*

علاوه‌بر تغییر زاویۀ دید و تعدّد راوی، تکنیک چندصدایی نیز در رمان *راه شیری* انعکاس یافته است. در این رمان، کاربست روش‌ها و تکنیک‌هایی چون تغییر زاویۀ دید، تعدّد راوی و نقش‌های ارزیابی که توسط خودهای متفاوت قهرمان صورت می‌گیرد و نیز گفت‌وگوی شخصیّت‌ها با هم، مکالمۀ فرد با خودش (خود عینی با خود ذهنی‌اش)، گفت‌وگو در قالب نامه و گفت‌وگو میان افراد حاضر در متن، همگی به ایجاد چند صدایی در این رمان منجر می‌شوند. در داستان *راه شیری*، علاوه‌بر تغییر زاویۀ دید و تغییر راوی، در برخی از قسمت‌های داستان، صدای درون مرد نیز توسّط خودش

شنیده می‌شود و او با صدای درون خود سخن می‌گوید و دچار کشمکش و جدال با اوست. درواقع خود عینی راوی با خود ذهنی‌اش گفت‌وگو می‌کند و علاوه‌بر آن، در داستان شاهد گفت‌وگو و مکالمهٔ افراد مختلف با یکدیگر نیز هستیم که همهٔ این موارد سبب ایجاد چندصدایی در رمان گردیده است.

۲-۲-۹. نمادپردازی و به‌کارگیری کهن‌الگو

گفته شده رواج مدرنیسم همزمان با گسترش سمبولیسم بوده است (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۸). نویسنده‌ای چون محمد ایوبی که گرایش زیادی به سبک داستان‌نویسی مدرن دارد، در پی بازگویی آنچه ما واقعیّت می‌نامیم نیست. در آثار او نباید به دنبال چیزهایی شبیه به دنیای خودمان بگردیم؛ زیرا هرگز پیدا نخواهیم کرد. دنیای داستانی او، دنیایی است متفاوت با واقعیّت. دنیای داستان مدرن او دنیایی است که خود نویسنده آن را می‌سازد و گرچه از روابط علّت و معلولی دنیای واقعی کپی‌برداری می‌کند؛ اما نتیجه در آن با آنچه ما در واقعیّت می‌بینیم بسیار متفاوت است. بنابراین برای فهم داستان‌های او باید به دنبال نشانه‌هایی باشیم. ایوبی این نشانه‌ها را در قالب نمادها، اسطوره‌ها و کهن‌الگوها به خواننده ارائه کرده است؛ «زیرا برای مدرنیست‌ها منظور از کاربرد اسطوره این است که پراکندگی ناراضی‌کنندهٔ جهان مدرن را جبران کنند» (چایلدز،۱۳۹۳: ۲۱۸). ایوبی با پیوند انسان مدرن با قهرمانان اسطوره‌ای، آنان را به زمان ازلی پیوند می‌دهد.

سایه، همزاد و درخت کُنار از نمادهایی است که نویسنده به کرّات در داستان به‌کار برده است. همچنین توجّه نویسنده به کلمه و کتابت نیز در جای‌جای داستان دیده می‌شود. در ادامه به شرح این نمادها در رمان می‌پردازیم:

۲-۲-۹-۱. کهن الگوی درخت زندگی

درخت به دلیل تغییر دائمی خود نماد زندگی است و با عروجش به سوی آسمان، مظهر قائمیّت است. برگ‌ها نشانهٔ مرگ و نوزائی‌اند که می‌ریزند؛ اما دوباره سبز می‌شوند. به‌علاوه درخت سه سطح جهان را به هم مرتبط می‌کند: زیر زمین را با ریشه‌اش که در عمق است می‌کاود؛ رویهٔ زمین را با ساقه و شاخه‌های پایینی به آسمان متّصل می‌کند و اعماق آسمان را با سرشاخه‌های بلندش لمس می‌کند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: مدخل «درخت»).

از موتیف‌های اسطوره‌ای در آثار محمد ایوبی درخت کُنار است. این درخت در داستان *راه شیری*

بارها تکرار شده است. تا جایی که راوی این درخت را که نمادی از زندگی در جنوب است در سرنوشت و تقدیر خود دخیل می‌داند:

> *«پس درخت کنار به‌نوعی، در سرنوشت من آمده است. از لحظهٔ خلقت که مادربزرگ می‌گوید- می‌گفت- چون دیگر نیست تا بگوید؛ اما خود من چرا با این درخت عجین هستم؟ درختی که اگر بخواهی جایش را نشانت بدهم، نمی‌توانم؟ اما از هر چیز واقعی برای من واقعی‌تر است، آنچنان که خودم را بی‌او نمی‌شناسم، گفتم، تصویرم را در آینه کامل کرده است» (ایوبی، ۱۳۷۸: ۱۶).*
>
> *«و چنین شد که هر زمان و هر کجا، نشانهٔ درخت کنارم را دنبال کرده‌ام و این نشان، مثل صرع، تنم را در چنبرهٔ دوّار هستی درافکنده تا رازی با من در میان بگذارد، رازی که بی‌هیچ حرف و سخنی باید آن را بپذیرم، چون روزی نپذیرفتم و کارم به آن جا کشید که پیرزن به من گفت: «دیگر هیچ‌کس، هیچ کاری برای شما نمی‌تواند انجام دهد.» (همان: ۱۷).*

درخت به‌صورت عام، نماد کیهان، منبع باروری، دانش و حیات جاودانی است (هال، ۱۳۸۰: ۲۸۵). استفاده از عناصر اسطوره‌ای نیز برای القای مفاهیم خاصّی است و جهان داستانی ایوبی را غنی‌تر ساخته است.

۲-۹-۲-۲. کهن‌الگوی سایه

کهن‌الگوی سایه، یکی از مهم‌ترین مقوله‌های مطرح در روانکاوی یونگ است. بنابر دریافت‌های یونگ، «کهن‌الگوی سایه، آن بخش از شخصیت است که فرد ترجیح می‌دهد، آن را آشکار نکند؛ بدین مفهوم که سایه، شامل بخش‌های تاریک، سازمان‌نیافته و سرکوب‌شده یا به تعبیر یونگ هر چیزی است که فرد از تأیید آن در مورد خودش سر باز می‌زند و همیشه از سوی آن تحت فشار است؛ چیزهایی از قبیل: صفات تحقیرآمیز شخصیت و سایر تمایلات نامتجانس» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۲-۱۷۳).

در یک رویکرد تطبیقی می‌توان گفت که «مرحلهٔ دیدار با سایه که یونگ آن را از نخستین و برجسته‌ترین مراحل فردیت می‌داند که فرد طی آن با ویژگی‌های منفی و رذیلت‌های اخلاقی خود مواجه می‌شود و باید آن‌ها را اصلاح و برطرف سازد تا بتواند با لایه‌های دیگر روان ناخودآگاهی خود دیدار کند، منطبق با مرحلهٔ دشواری است که پس از یقظه و انتباه و اراده و طلب، پیش روی سالک طریقهٔ عرفانی قرار می‌گیرد و طی آن، وی باید به تزکیه نفس و مبارزه با رذیلت‌های اخلاقی و تقویت و شکوفایی نیکویی‌ها و فضیلت‌های اخلاقی بپردازد. در این مرحله او به مبارزه با نفس امّارهٔ خود می-

پردازد تا با سرکوب‌کردن آن با نفس مطمئنّهٔ خود دیدار کند» (میرباقری فرد و جعفری، ۱۳۸۹: ۱۷۲). به اختصار می‌توان گفت: سایه، محتویات درونی «ناآگاه شخصی» را آشکار می‌کند. ایوبی نیز از کهن‌الگوی سایه در این اثر استفاده کرده است:

> *«خدا پدر این پیرزن همه چیزدان را بیامرزد، باید با سایه‌ام، رابطه برقرار کنم، تا از غم نترکم» سی سال آخر؛ یعنی از بیست سالگی تا حالا که پنجاه سالم می‌شد، سایه‌ها در زندگیم راه نداشتند؛ اما حالا؟ لازم باشد دست سایهٔ خود را خواهم بوسید» (همان:۵۰).*

۳-۹-۲-۲. کهن‌الگوی پیر دانا

پیر دانا یکی از برجسته‌ترین کهن‌الگوهایی است که در مسیر دستیابی به فردیت روانی، فرد با وی روبه‌رو می‌شود. بنابر تحقیقات یونگ، پیر دانا به‌عنوان رایج‌ترین مظهر عامل روحانی، در رؤیاها در هیأت ساحر، طبیب، روحانی، معلم، استاد، پدربزرگ و یا هرگونه مرجع یاریگر ظاهر می‌شود. او همواره در وضعیّتی حضور می‌یابد که بصیرت، درایت، پند عاقلانه، اتّخاذ تصمیم و برنامه‌ریزی و امثال آن ضروری است؛ بدین ترتیب پیر از طرفی مبیّن معرفت، تفکّر، بصیرت، ذکاوت، درایت و الهام و از طرف دیگر نمایانگر خصائل خوب اخلاقی از قبیل: خوش‌نیّتی و میل به یاوری است (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۱۳-۱۱۲ و ۱۱۸). تجسّم کهن‌الگوی پیر دانا در داستان *راه شیری*، پیرزنی به نام مادونا یا مریم است که همانند طبیب و پرستاری حاذق و همه چیزدان بر بالین مرد صرعی حاضر می‌شود و با سخنان تأثیرگذار و مراقبت‌های دلسوزانه، مرگ مرد صرعی را به تعویق می‌اندازد.

٤-۹-۲-۲. همزاد

انسان‌ها از دوران پیش از تاریخ، اعتقادی قاطع به وجود همزاد داشته‌اند و حتی برای اشیا، جانوران و گیاهان نیز همزادی قائل بوده‌اند (رضایی، ۱۳۸۹: ۴۴). همزاد بن‌مایهٔ تکرارشونده در اغلب فرهنگ‌هاست. به عبارتی «اعتقاد به همزاد، باوری کهن و جهان شمول است» (فره‌وشی، ۱۳۶۴: ۸-۱۱). همزاد به‌راستی نمادی آرکی‌تایپی از تجسّم انسانی معنوی است و از چهره‌های مُمثلی به‌شمار می‌رود. درواقع همزاد، منِ نهانی انسان است (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۰۹). حقیقت همزاد این است که هر آدمی دارای دو جسم است: جسم مرئی و جسم نامرئی. به عبارتی یکی مادی و دیگری روحانی است. جسم روحانی همراه با جسم مادی خلق می‌شود. جسم مادی، میرا و جسم روحانی زنده و باقی است. همزاد همان جسم روحانی یا جسم لطیف و پاک است (رضاییان عطار، ۱۳۷۷:۳۶-۳۸). در فرهنگ نمادها، جن و همزاد با هم در ارتباط‌اند؛ به این معنی که «همزاد جنی است که هم‌زمان با هر انسانی

متولّد می‌شود و همیشه همراه اوست؛ اما اجازهٔ آزار او را ندارد» (شوالیه و آلن گربران، ۱۳۸۵: ۷۰۰). افسانه‌های مربوط به همزاد در کشورهای جهان و کشور ما می‌گوید که در زمان تولّد نوزاد، یک جن نیز با او متولّد می‌شود که از هر لحاظ شبیه به اوست چه از لحاظ روحی و چه ویژگی‌های بدنی. این تشابه به قدری زیاد است که اگر همزاد انسان دچار شادی یا غم شود در انسان هم تأثیر می‌گذارد و برعکس.

پرداختن به همزاد و استفاده از این کاراکتر در آثار ایوبی و به‌ویژه در این اثر به‌خوبی نمایان است:

> *«سرش را به گوشم نزدیک کرد،- « پیرمرد! لحظه را دریاب، غرض پیرزن، این بود، فعلاً که صرع گورش را گم کرده، پس با ما باش، همزاد! یک چشم به هم زدن، از شرق و غرب می‌رویم، بالاتر، از ماده به معنا می‌رسیم و از ناسوت به لاهوت» خندید:- «می‌دانم! می‌دانم به عالم‌المثال بیشتر دل‌بستگی داری، حق داری همراه! شیخ شهید، آدم کمی نیست، نه، کم که نیست هیچ، خیلی هم بزرگ است...» (ایوبی، ۱۳۷۸ :۵۱).*

رازآلودبودن و استفاده از همزاد در این اثر به کرّات دیده می‌شود.

> *«ایوبی، متأثّر از داستایوسکی، از نقش «همزاد» برای آشکارکردن تضاد درونی قهرمانان داستان‌هایش بهره می‌برد» (میرعابدینی، ۱۳۹٦: ۷۲٦).*

۲-۲-۱۰. نقض سیر خطّی زمان

در این داستان، پایان در آغاز داستان آمده است و رمان سیر خطّی و معقول داستان‌های پیشامدرن را به‌صورت (آغاز میانه و فرجام) طی نمی‌کند. در این داستان مانند اکثر رمان‌های مدرنیستی زمان دقیقی برای وقایع و رویدادها وجود ندارد و شرح ماجراها مرتب فاصله‌های زمانی را به هم می‌زند. راوی گاهی از کودکی‌اش می‌گوید، گاهی از جوانی‌اش و... خواننده برای یافتن زمان حوادثی که او روایت می‌کند اغلب دچار سردرگمی می‌شود نویسنده در معلق‌کردن خواننده در زمان‌های مختلف تلاش می‌کند.

به عبارت دیگر، زمان در این داستان خط طولی مشخّصی ندارد. از آن جایی که روایت داستان به شکل سیّال و درونی از ذهن راوی بیان می‌شود، درنتیجه، زمان نیز براساس ذهنیّت او به عقب و جلو می‌رود. داستان در خاطرات راوی از کودکی تا جوانی پس‌وپیش می‌شود. در این رمان نوعی پیچیدگی و گنگی در زمان دیده می‌شود. این رمان، ساختارهای روایتی سنّتی مبتنی بر توالی زمانی و علّت و معلولی منطقی را به دور می‌ریزد.

۱۱-۲-۲. انتخاب اسامی بی‌نام یا نامتعارف

ایوبی مانند دیگر نویسندگان مدرن از به‌کار بردن اسامی مشخّص و متعارف پرهیز می‌کند و معمولاً از اسامی نامتعارف و شخصیّت‌های بی‌نام استفاده می‌کند. به نمونه‌هایی از این شگرد در این رمان توجّه کنید:

> *«خواهر گوشه‌ای نشسته بود و داشت توی ماست، خیار می‌زد. مادر، باز، آوازه می‌گرداند و بی‌صدا اشک می‌ریخت ... برادر کوچک‌تر، برادر بزرگ را دید، شوق کرد. آمد و ایستاد برابر برادر بزرگ، خط نگاه برادر را تا چهرهٔ مندرس پدر دنبال کرد. برادر کوچک، لبخند زد تا برادر بزرگ، از لب‌گزه‌های مدام بیفتد...» (همان: ۵۲).*
>
> *«بفرمایید خانم! چیزی می‌خواستید؟» گفتم- آقای «ج» مرا به جا نمی‌آورید؟ اخمش عمق گرفت- «باید به جا بیاورم؟» «من همسر الف، هستم که قرار است جنوب سو... »(همان: ۱٤۸).*
>
> *«ما خانم؟ سگ کی باشیم، شوهرتان با «آن‌ها» طرف شده، «آن‌ها» هم می‌دانند با یاغی جماعت چه طور تا کنند» (همان: ۱٤۹).*
>
> *«اگر جوانک چشم درشت محزون نیامده بود کنارت و وقت نشستن تنه‌اش به تنه‌ات نخورده بود، آن قدر دلزده بودی که فکر کنی مرده‌ای و در دنیایی دیگر چشم باز کرده‌ای؛ اما جوانک چشم درشت محزون، به تو فهماند زنده‌ای، این را نگفت البته، حرف‌هایش تو را به مسائل دنیایی افکند» (ایوبی،۱۳۷۸ :۲٤۳).*
>
> *مرد نویسنده از همسر خود نام متعارف و مشخصّی نمی‌برد و او را با نام «صاحب چشم‌های درخشان» به خواننده معرفی می‌کند: «سرشار بوی سدر و زندگی، من و صاحب چشم‌های درخشان، سفر زندگی را قد بستیم...» (همان: ۱۸).*

۲-۲-۱۲. عدم قطعیّت و تناقض

عدم قطعیّت که یکی از شاخصه‌های داستان‌های مدرنیستی به‌شمار می‌رود در داستان *راه شیری* به‌روشنی نمایان است:

> *«این جوان، روز سیاه دیگری عهد را تازه کرد. گفته بودم، نگفته بودم؟ دخترخالهٔ مادر، یا دختردایی پدر؟» چه فرق می‌کند؟- به دنیا که آمد، نافش را به نام من بریدند... ما، من که ۱٤ سال داشتم و سیما- همان دخترخالهٔ مادر یا دختردایی پدر، نه سال داشت» (همان: ۲۰۲).*

نویسنده در بیان تعداد سال‌هایی که با همسرش زیسته است، عدم قطعیّت را به‌کار برده است. او عدد دقیق و ثابتی را در این شمارش به‌کار نبرده است:

«برو به تون طبس، دیگر فلسفه نباف» این تمام بد و بیراهی بود که در تمام بیست‌وهشت سال آینده، به من از دهانت بیرون آمد» (همان:۲۳).

«...دلت می‌خواهد با او باشی تا از اشتراک بیست‌وشش ساله با او بگویی؛ اما دیگر گذشته بود زبان‌مان در دهان نمی‌گشت...» (همان:۸).

گفتم: «آقایان، همدم و همسر بیست‌وپنج ساله‌ام بوده، وصیت خود من است، این جور قدری خودم را راضی‌تر می‌بینم» (همان:۲٦٤).

همچنین صحبت‌کردن شخصیّت اصلی داستان با موجودات و شخصیّت‌های خیالی همچون سایه و همزاد و درخت کنار، خود عاملی مبنی بر وجود تناقض در داستان به‌شمار می‌رود. نمونه‌های زیر از متن شاهدی بر این ادّعا هستند:

«روزی که صدای درخت را شنیدم آه کشیدم فکر می‌کردم دچار خیال شده‌ام؛ اما صدای سبز درخت ادامه یافت.

- «نه، درست شنیده‌ای، منم که دارم حرف می‌زنم، همان درخت کُنار تو.»

- «حرف می‌زنی؟ قاعده این نیست که درخت حرف بزند.»

- «حالا که دارم حرف می‌زنم، آن هم لابد حکمتی دارد.»

- «چه حکمتی؟» (ایوبی، ۱۳۷۸ :۱۸-۱۹).

در مثال زیر سایه با مرد صحبت می‌کند:

- «مرد آن باشد که دست افتاده را بگیرد، زدن افتاده از هر نامردی برمی‌آید» این را سایه‌ام گفت که برابرم، بر دیوار تا نزدیکی سقف قد کشیده بود. گفتم- «درست است». سرش را به گوشم نزدیک کرد، - «پیرمرد! لحظه را دریاب، غرض پیرزن، این بود، فعلاً که صرع گورش را گم کرده، پس با ما باش، همزاد! یک چشم به هم زدن، از شرق و غرب می‌رویم، بالاتر، از ماده به معنا می‌رسیم و از ناسوت به لاهوت» (همان:۵۰-۵۱).

{سایه گفت} - «به من نبود،حرف‌هایت داشت آبم می‌کرد، فاعل ماجرا، حرف‌های تو بود، ادامه می‌دادی قتلم پای تو نوشته می‌شد»

پر از دلگیری گفتم- «پای کسی که هیچ ندارد؟ بنویسند یا نه چه توفیر دارد؟»

گفت- پس خودت را نفله کن که بهانه‌ای برای نبودن من باشه.»

گفتم- «وقتی از رگ گردنم به مـن نزدیـک‌تـر اسـت چـرا خـودم را بـه زحمـت بینـدازم» (همان:۹۳)

۱۳-۲-۲. بینامتنیّت

در *راه شیری* نشانی از توصیف صحنه‌ها و رویدادها و اشخاص و مکان‌ها نیست؛ بلکه معمولاً تصاویری است که با کمک شعرگونگی و قرابت به آن با دیدی نیمه‌سوررئال و فضای وهم‌گونه با شیوهٔ جریان سیّال ذهن و عدم قطعیّت در رویدادها ارائه می‌شود. نویسنده با آگاهی لازم از فراز و نشیب و زیر و بم تاریخی داستان و داستان‌نویسی مدرن، تا توانسته است مرزهای زمانی و مکانی و زبانی و علّی و معلولی و شخصیتّی را در رمان خود فرو ریخته یا نادیده گرفته است. او برای سندیّت بخشیدن به صحنه‌ها و تصاویر و فضاهای *راه شیری* به نقل هفت حکایت از سهروردی، عین القضات، سنایی، پدر و خودش می‌پردازد. علاوه‌بر این‌ها، داستانک‌ها و حکایات فرعی و جزئی دیگری نیز در رمان به چشم می‌خورد. درواقع، ایوبی شیوهٔ روایت داستان در داستان را در این اثر به‌کار گرفته است. به‌نظر می‌رسد، نویسنده برای پردازش پدیدهٔ زبان در حدّ توان، نهایت بهره را از برخی عناصر ساختاری «هزار و یکشب» و «قصّه‌های سهروردی» برده باشد.

بینامتنیّت، از دیدگاه کریستوا[1] به این معنی است که معنای هر متن در خود آن تمامیّت نمی‌یابد؛ بلکه به متن و متن‌های دیگر بستگی دارد. ازاین‌رو، معنای هر متن ادبی متّصل و وابسته به تاریخ و سنّت ادبیات و متون ادبی و غیرادبی است که آن متن در بافت آن‌ها شکل گرفته است (سخنور، ۱۳۸۷: ۶۷). بینامتنیّت به نویسندهٔ این داستان این امکان را داده است تا گذشته را در پرتوی نو تکرار کند. این تکرار باعث تازه‌شدن دید ما درباره گذشته و تفسیر مجدد آن در پرتوی متفاوت می‌شود. همچنین وقتی متنی را به‌صورت بینامتنی بازخوانی می‌کنیم عوض‌شدن سیر رویدادها در متن جدید کیفیّتی خلاف انتظار به متن می‌افزاید و معنای آن را تأمّل‌برانگیزتر می‌سازد.

در طول رمان، نویسنده، داستان‌ها و افسانه‌های قدیمی برگرفته از کتاب کشف‌الاسرار میبدی و عین القضات و سهروردی را در دل داستان خود جای داده است. از صفحهٔ ۲۴ تا ۳۷، راوی، داستان دزد گوهر و دختر قاضی را بازگو می‌کند که در داستان دختر قاضی برای یافتن دزد گوهر، داستان دیگری را روایت می‌کند (ر.ک. همان: ۲۴-۳۷).

---

[1] Kristeva

در ادامه، مرد نویسنده، داستانی مربوط به ماجراهای عشق لیلی و مجنون را برای همسرش نقل می‌کند (ر.ک همان: ۶۲-۷۹). که این داستان درون‌مایهٔ عشق را در داستان اصلی پررنگ‌تر جلوه می‌دهد.

سپس به داستان دیگری برمی‌خوریم که برای نمود بیشترِ درون‌مایهٔ فقر و گرسنگی در داستان آورده شده است. در این قصّه سه مرد در برف و کولاک گیر افتاده‌اند و گرفتار سرما و گرسنگی شده‌اند در این بین قرار می‌شود هر یک از سه مرد برای کمترشدن فشار گرسنگی حکایتی برای بقیه تعریف کند... پس از تمام‌شدن حکایت‌ها به آن‌ها خبر دادند برف قطع شده است و آنان نجات یافتند (ر.ک.همان:۱۱۰-۱۱۷).

در اواسط کتاب، پدر مرد نویسنده، برای عروسش داستان «نامحرم» را تعریف می‌کند. در این داستان زنی که شوهرش در جنگ کشته شده و دارای دو فرزند دوقلو است به فکر نجات بچّه‌هایش از قحطی و گرسنگی است. او برای زنده‌ماندن دوقلوهایش تصمیم می‌گیرد به سراغ مرد محتکر و ثروتمندی برود و از او درخواست کمک کند؛ اما مرد به او پیشنهاد می‌دهد که در ازای یک شب بودن با او، بچه‌هایش در رفاه و آسایش قرار گیرند. زن نیز می‌پذیرد؛ اما شرط می‌کند که در آن شب هیچ چشم نامحرم و هیچ‌کس دیگری نظاره‌گر آن‌ها نباشد. مرد می‌پذیرد؛ اما در شب موعود، زن به مرد می‌گوید که چشمان نامحرم خودمان و نیز وجود خداوند، نظاره‌گر ما هستند و تو نتوانستی شرط را ادا کنی. مرد به خطا و اشتباه خود و تدبیر و نجابت زن پی می‌برد و از او عذرخواهی می‌کند و برای جبران خطا و اشتباه خود دوقلوهای زن را در نعمت و رفاه قرار می‌دهد (ر.ک. همان: ۱۵۵-۱۷۵).

در اواخر داستان، نویسنده که در پی القای مضمون مرگ و نیستی به مخاطب است برای القای بهتر این درون‌مایه از داستان افسانه‌ایی دیگری بهره می‌گیرد. قصّه، مربوط به شاهزاده‌ای است که مرگ را نمی‌شناخت. معلّم دانا برای شناساندن مرگ به پسر، تدبیری اندیشید و به او گفت اگر تکّه‌ای نان از خانه‌ای که هیچ‌کس در آن نمرده باشد پیدا کنی و به پدرت بدهی او نخواهد مرد. پسر خانه‌های بی‌شماری را گشت؛ اما نیافت؛ وقتی به قصر بازگشت، به او خبر دادند اوّل استادت و بعد پدرت از دنیا رفته‌اند... و پسر مفهوم مرگ را قبل از آن دریافته بود (ر.ک. ایوبی، ۱۳۷۸ :۱۹۰-۱۹۴). علاوه‌بر این راوی برای آن‌که به خواننده بقبولاند تا چه اندازه با مفهوم مرگ عجین و آشنا است دوران کودکی خود را به یاد می‌آورد زمانی که در شش سالگی شاهد مرگ مادربزرگ و دوست همزادگونه‌اش، محمود بوده است (ر. ک. همان: ۱۹۸).

همچنین نویسنده به داستان ابلیس و سجده‌نکردن او نیز اشاره می‌کند و قصّه‌ای دیگر در این باب

روایت می‌کند (ر.ک. همان:۲۱۲-۲۱۸).

آخرین قصهٔ افسانه‌ای که نویسنده آن را برای القای درون‌مایهٔ تقدیر و سرنوشت به داستان خود افزوده است داستان حضرت موسی(ع) و دخترک است. در این داستان موسی بنا به درخواست خود از خداوند می‌خواهد تا مفهوم تقدیر و سرنوشت را بداند. خداوند او را به بیرون از ده فرا می‌خواند و از او می‌خواهد که در پشت درختی فقط نظاره‌گر باشد و دخالتی در امور نکند. موسی نیز پذیرفت. او رودخانه‌ای را دید که سُفره ماهی بر کنارهٔ آن منتظر شکار بود و دخترکی که برای آب به سمت رودخانه می‌رفت و گرگی نیز از پشت سر قصد حمله به دخترک راداشت... موسی فکر کرد که در لحظهٔ محتوم، دخترک یا طعمهٔ گرگ می‌شود یا شکار سفره ماهی؛ اما به خواست خداوند هیچ‌کدام از این اتّفاق‌ها رخ نداد و بدون آن‌که دخترک متوجّه خطر شود، خطر از سر او گذشت و به جای او، گرگ، صید سفره ماهی شد. بدین صورت که دخترک در لحظه خم شده بود و همین باعث نجات او گشته بود و وقتی موسی از دخترک پرسید که چرا خم شدی؟ دخترک در پاسخ گفت خاری در پایم فرو رفته بود که برای درآوردن آن خم شدم... موسی در آن لحظه فهمید که سرنوشت؛ یعنی چه و بر خدای خویش سجده و سپاس‌گزاری کرد (ر.ک. همان:۲۲۷-۲۳۲).

همچنین مرد نویسنده داستان نقّاشان رومی و چینی را که در مثنوی آمده است برای همسرش بازگو می‌کند (ر.ک. همان: ۳۹-۴۰).

سایه، حکایت خرچنگی که آب را گِل می‌کرد برگرفته از کلیله و دمنه را برای مرد صرعی تعریف می‌کند (ر.ک. همان: ۱۱۹).

ضرب‌المثل‌های متعدّدی از بزرگان نیز در این داستان نقل شده است که در بخش شعرگونگی به آنها اشاره شد.

لازم به ذکر است، تأثیرپذیری نویسنده از *بوف کور* صادق هدایت در رمان آشکارا دیده می‌شود:

> *«جایی که خود را چنان به جا آوردی که در نوشتهٔ نویسنده‌ای برای همیشه ماندی، نویسنده‌ای که به شهرت و نام و این چیزها بها نمی‌داد، فقط نویسنده شده بود که برای خود، چیزهایی را ثبت کند تا دوباره بخواند. نویسنده‌ای که این خط را هم از نویسنده‌ای دیگر گرفته بود؛ یعنی به یازده سالگی هنگام که خوانده بود- «من برای سایه‌ام می‌نویسم» با زبان الکن کودکی که نیش به نوجوانی می‌زد، به خود گفته بود- «دکی، اگر کسی راس راسی برای سایه‌اش بنویسد، تو می‌توانی برای خودت بنویسی!؟» (همان: ۲۴۲).*

> *پیرزن به مرد می‌گوید: «... نویسنده‌ای را می‌شناسم که از همه برید و فقط برای سایهٔ خود، حرف زد و نوشت، تعجّب می‌کنی اگر بگویم رستگار هم شد، البته رستگاری برای او معنای دیگری داشت، به قول خودش، از هر نظر با رجاله‌ها توفیر داشت، برای همین وقتی توانست با سایه‌اش جفت‌وجور شود و با او حرف بزند، خود را خوشبخت دید» (همان: ۴۹).*

۳. نتیجه‌گیری

در رمان *راه شیری*، واقعیت ذهنی و روایت تلاطمات و دغدغه‌ها و پریشانی‌های ذهنی- روحی و نیز تنهایی و انزوای راوی یا به‌کارگیری تکنیک‌های مدرن روایی، نمود برجسته‌ای می‌یابد. ایوبی به ساخت داستان‌هایش توجّه ویژه‌ای دارد. ساختار پیچیدهٔ *راه شیری* به‌گونه‌ای است که نویسنده، کلاف درهم‌پیچیدهٔ این روایت را با فلاشبک‌های بسیار و فلاش فورواردها همراه ساخته و با بهره‌گیری از تکنیک‌های مدرنیستی جریان سیّال ذهن، تک‌گویی درونی و نمایشی، حدیث‌نفس، تداعی ذهن، شخصیّت‌پردازی ضدّ قهرمان و روان‌پریش، نقض سیر خطّی زمان، عدم قطعیّت و تناقض، درهم-آمیختگی عالم رؤیا و واقعیّت، رویارویی با مدرنیته، نمادپردازی و استفاده از کهن‌الگوها، شعرگونگی متن، تغییر زاویهٔ دید، تعدّد راوی و چندصدایی و بینامتنیّت در فرم و محتوا، داستانی مدرنیستی آفریده است. *راه شیری* با تکنیک «داستان در داستان» و «روایت در روایت» و شگرد هنری «بینامتنیّت» سبب زمان‌پریشی و خروج زمان روایت از روند طبیعی و خطّی است. این آشنایی‌زدایی؛ یعنی کنار گذاشتن الگوی خطّی زمان در رمان، مخاطب را به زمان بی‌زمانی متّصل می‌سازد. ایوبی برای آنکه بتواند در این داستان، پیچ‌وتاب‌های اندیشه و احساس خود و جریان سیال ذهن را منعکس کند، از زبان استعاره، نماد و تصویر و برجسته‌کردن بُعد بلاغی و موسیقایی زبان و شاعرانگی نثر، بهرهٔ فراوانی جسته است؛ این بهره‌گیری از زبان شعری به حدی است که وجه غالب اثر است.

کتابنامه

اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۲) *از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان*. تهران: هیلا.

ایوبی، محمد. (۱۳۷۸) *راه شیری*، چاپ اول. تهران: طهوری.

باربیه، موریس. (۱۳۸۳) *مدرنیتهٔ سیاسی*، ترجمهٔ عبدالوهاب احمدی. تهران: آگه.

بیات، حسین. (۱۳۸۷) *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸) *داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: انتشارات افراز.

پاینده، حسین. (۱۳۹۵) *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*، چاپ سوم. تهران: انتشارات نیلوفر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۳) *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. تهران: نشر روزگار.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۳) *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (داستان)*. تهران: انتشارات اختران.

داد، سیما. (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۷) به سوی داستان‌نویسی بومی. تهران: سوره مهر.

رجبی، سمیه. (۱۳۹۱) «بررسی داستان روز گراز با نظریه‌های رمان مدرن». *کتاب ماه ادبیات*، ش ۱۸۴. ص ۵۵-۵۹.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳) پیکرگردانی در اساطیر، چاپ اول. *تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.*

رضایی، عبدالعظیم. (۱۳۸۹) *تاریخ ادیان جهان*، ج ۲، چاپ چهارم. تهران: علمی.

رضاییان عطار، مسعود. (۱۳۷۷) *رجوع به همزاد*، چاپ اول. تهران: ادبستان.

سخنور، جلال. (۱۳۸۷) «بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، شمارهٔ ۵۸، صص۶۵-۷۸

شوالیه، ژان؛ آلن، گربران. (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم و ایما و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد، ۵ جلد، ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

صادق‌بیان، طاهره؛ صادقی شهپر، رضا؛ شیری؛ قهرمان. (۱۳۹۸) «تحلیل مدرنیستی رمان زیر چتر شیطان». *متن پژوهی ادبی*، سال ۲۳، ش ۸۲. ص ۸۹-۱۱۴.

فرهادپور، مراد. (۱۳۷۵) *مدرنیسم و پست مدرنیسم*. هنر، شمارهٔ ۲۵، ص۲۱-۴۸.

فکوهی، ناصر. (۱۳۸۱) *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران: نشر نی.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۵) *نظریۀ ادبی*، ترجمۀ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

کهون، لارنس. (۱۳۸۷) *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ویراستۀ عبدالکریم رشیدیان، چاپ ششم. تهران: نی.

مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۹۵) ارواح شهرزاد. سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو. تهران: ققنوس.

میرباقری فرد، سید علی‌اصغر؛ جعفری، طیبه. (۱۳۸۹) «مقایسۀ تطبیقی سیر کمال جویی در عرفان و روان‌شناسی یونگ». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، سال دوم، ش ۳، ص ۱۹۵

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰) *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران: نشر چشمه.

هاثورن، جرمی. (۱۳۷۸) «نمود رئالیسم و مدرنیسم». ترجمۀ جلیل جعفری یزدی. *ماهنامۀ ادبیات داستانی*، س ۷، ش ۵۰. صص ۲۰-۲۲.

هال، جیمز. (۱۳۸۰) *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمۀ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

References

Ishaghian, Javad. (1382) From Anger and Uproar to the Symphony of the Dead. Tehran: Hila.

Ayoubi, Mohammad. (1378) *The Milky Way*, first edition. Tehran: Tahoori.

Barbier, Mauritius. (1383) *Political Modernity*, translated by Abdoluha Bahmadi. Tehran: Agah.

Bayat, Hossein (2007) *Storytelling of the Stream of Consciousness*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Biniaz, Fathullah. (2008) *Story Writing and Narratology*. Tehran: Afraz Publications.

Payandeh, Hossein (2016) *Short Stories in Iran (Modern Stories*), third edition. Tehran: Niloofar Publications.

Payandeh, Hossein (1383) *Modernism and Postmodernism in the Novel*. Tehran: Rozgar Publishing House.

Taslimi, Ali. (1383) *Propositions in Contemporary Literature (fiction)*. Tehran: Akhtaran Publications.

Dad, Sima (1378) *Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morwarid.

Dastgheyb, Abdol Ali. (1377). *Towards Native Story Writing*. Tehran: Sooreh Mehr.

Rajabi, Somayeh. (2012) "Examining the story of Rooz Graz with the Theories of the Modern Novel". *Book of the Month of Literature*, vol. 184. pp. 55-59.

Rostgar Fasai, Mansoor. (1383). *Figuring in Mythology*, first edition. Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

Rezaei, Abdolazim. (1389) *History of World Religions*, Volume 2, Fourth Edition. Tehran: Scientific.

Rezaian Attar, Masoud. (1377) *Refer to Hamzad*, first edition. Tehran: Adibestan.

Sokhanvar, Jalal. (1387) "Intertextuality in Peter Ackroyd's Novels". *Journal of Human Sciences*, No. 58, pp. 65-78.

Knight, Jean; Allen, Gerberan. (1385). *The Culture of Symbols: Myths, Dreams, Customs and Gestures, Shapes and Forms, Faces, Colors*, numbers, 5 volumes, translated by Soodabeh Fazali. Tehran: Jeyhoon.

Sadegh Bayan, Tahereh; Sadeghi Shahpar, Reza; Shiri; Ghahraman. (2018) "Modernist Analysis of the Novel Under the Devil's Umbrella". *Literary Research Text*, year 23, no. 82, pp. 89-114.

Farhadpoor, Morad. (1375) *Modernism and Postmodernism*. Art, No. 25, pp. 21-48.

Fakoohi, Nasser. (1381) History of Anthropological thought and Theories. Tehran: Nashr Ney.

Caller, Jonathan. (1385) *Literary Theory*, translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Nashr Markaz.

Kahun, Lawrence. (1387) *From Modernism to Post Modernism*, edited by Abdol Karim Rashidian, 6th edition. Tehran: Ney Press.

Mandanipour, Shahriar. (2016) *The Ghosts of Shahrazad*. New Story Structures, Methods and Forms. Tehran: Ghoghnoos.

Mir Bagheri Fard, Seyyed Ali Asghar; Jafari, Tayyebeh. (1389) "Comparative Study of Perfectionism in Jung's Mysticism and Psychology". *Mystical Literature of Al-Zahra University*, second year, vol. 3, p. 195.

Mir Abedini, Hassan. (1380) *One Hundred Years of Iran's Story Writing*. Tehran: Nashcheshme.

Hawthorne, Jeremy. (1378) "Neo-realism and Modernism". Translated by Jalil Jafari Yazdi. *Fiction Literature Magazine*, Q7, No. 50. pp. 20-22.

Hall, James. (1380) *Pictorial Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Translated by Roqayeh Behzadi. Tehran: Contemporary Culture press.