متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۳، شمارهٔ ۸۲، زمستان ۱۳۹۸

تحلیل مدرنیستی رمان «زیر چتر شیطان»

طاهره صادق‌بیان *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران

رضا صادقی شهپر **

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان، همدان، ایران

قهرمان شیری ***

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۰۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۶)

چکیده

نخستین جلوه‌های مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران به شکل گسترده و منسجم در دههٔ ۴۰ شمسی و در آثار نویسندگانی دیده می‌شود که اغلب آن‌ها جزء حلقهٔ جُنگ اصفهان بودند و این شیوه به تدریج در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ به جریانی غالب در داستان‌نویسی تبدیل شد که تمرکز آن بر امر ذهنی و برجسته شدن فرد و ذهنیت و عواطف درونی اشخاص داستان بود که البته با شگردهای تازهٔ روایی نیز همراه بود. محمد ایوبی یکی از نویسندگان پرکار و نوگرای دههٔ ۵۰ است که در داستان‌هایش از شگردهای مدرن روایی بهره جسته و رمان «زیر چتر شیطان» وی از همین گونه است. این پژوهش می‌خواهد به این پرسش اصلی پاسخ دهد که بهره‌گیری از چه تمهیداتی رمان ایوبی را به داستانی مدرن تبدیل کرده است؟ نتایج نشان می‌دهد که آشفتگی و گسست در روایت، استفاده از پیرنگ نامتعارف، ابهام و پیچیدگی روایی، تلاطم عاطفی و تنهایی و بیگانگی شخصیت، دگرگونی مفهوم زمان، سیلان ذهن و شاعرانگی نثر از جمله شگردهایی است که «زیر چتر شیطان» را به رمانی مدرن تبدیل کرده است.

واژگان کلیدی: مدرنیسم، داستان، شگردهای روایی، زیر چتر شیطان، محمد ایوبی.

* E.mail: ts.adabi@gmail.com

** Email: r.s.shahpar@gmail.com (نویسنده مسئول)

*** Email: ghahreman.shiri@yahoo.com

مقدمه

با ظهور مدرنیته و تحولات ناشی از آن، سنت‌ها و ارزش‌های دیرین به چالش کشیده شد. تحولات مدرنیسم نه تنها مسائل اجتماعی و سیاسی را دچار تغییر و دگرگونی کرد، بلکه ادبیات و هنر را نیز متحول ساخت. بزرگ‌ترین دگرگونی و تغییر در ساحت فکری- فلسفی عصر مدرنیته را باید تسلط اومانیسم دانست. تفکر اومانیستی، انسان را به منزلهٔ موجودی«دانا، شناسا، متمرکز و کامل که در قلب جهان هستی جای دارد به جهانیان می‌شناساند» (احمدی، ۱۳۷۷: ۸۵). در عصر مدرنیسم بر فردیت و تجارب فردی تأکید می‌شود و انسان در داستان مدرن جایگاهی متفاوت می‌یابد. «در رمان جدید صرفا به انسان و جایگاه او در جهان پرداخته می‌شود. غایت رمان جدید «سوپژکتیوهٔ» محض است» (دستغیب، ۱۳۷۷: ۸۵). ویژگی‌هایی چون فردگرایی، آشنازدایی، معناگریزی، ساختارشکنی و اهمیت یافتن واقعیت ذهنی از عمده‌ترین خصیصه‌های داستان‌نویسی مدرن است. نویسندگان رمانتیست نیز به گونه‌ای از ذهن، بهره می‌بردند، اما تفاوت بارزی بین مدرنیست‌ها و رمانتیست‌ها وجود دارد؛ «نویسندگان مدرن از نوعی سمبولیسم ناخودآگاه استفاده می‌کردند و اساس کارشان بر تداعی آزاد معانی، افکار و تصاویر ذهنی، فرورفتن در جنبه‌های ناخودآگاه ذهن و وارد شدن به نوعی حالت خلسه و رؤیا بود» (بهمن، ۱۳۷۳: ۸۷). وجود طرح و تصویرهای پیچیده و ابهام‌برانگیز در داستان مدرن سبب سرگردانی خواننده می‌شود؛ «خواننده، دیگر از یک طرف داستان وارد نمی‌شود و از طرف دیگر آن بیرون نمی‌رود، بلکه وارد دنیایی می‌شود که برای مدتی در آن سرگردان است و نمی‌داند به کجا می‌رود» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۰۶۷).

مدرنیسم در داستان‌نویسی ایران از دهۀ ۴۰ شروع و در دهۀ ۵۰ و ۶۰ به جریان غالب داستان‌نویسی تبدیل می‌شود. البته ریشه‌های آن را در سال‌های پیش از ۴۰ باید جست به‌طوری که فضا و قهرمانان برخی داستان‌های صادق هدایت- مانند زنده به گور، سه قطره خون و بوف کور- بر آثار نویسندگان مدرنیست دهۀ ۴۰ و پس از آن سایه انداخته است. حسن میرعابدینی، بوف کور هدایت را سرچشمۀ همۀ داستان‌های مدرن می‌داند و معتقد است که:

«نخستین جلوه‌های نوگرایی در ادبیات داستانی ایران را به شکلی گسترده و سازمان یافته باید در دهۀ ۴۰ و در آثار نویسندگانی چون صادق چوبک، سیمین دانشور، تقی مدرسی، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری جست‌وجو کرد» (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ۶۶۳).

محمد ایوبی یکی از نویسندگان مدرنیست ایرانی است که به ثبت تلاطمات عاطفی شخصیت‌های داستانی خود پرداخته و احساسات و افکار آنان را از طریق بازگویی روایت رویدادها و خاطراتی پازل‌گونه برجسته کرده است؛ «قهرمانان داستان‌های محمد ایوبی آدم‌های حساسی هستند که ناتوان از مقابله با جامعه‌ای تباه به یادهای دوران کودکی پناه می‌برند» (همان: ۷۱۴).

۱. بیان مسئله و سوالات پژوهش

آثار ادبی، آینۀ محیط اجتماعی است که نویسنده در آن می‌زیسته است. ادبیات یک جامعه نمی‌تواند بی‌تأثیر از عناصر اجتماعی بماند. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مدرنیسم، توجه به دنیای ذهن و واقعیت ذهنی است. رمان «زیر چتر شیطان» از طریق نفوذ به ذهن و کاویدن درون شخصیت‌ها و با تمهیدات مختلف مدرنیستی، پرده از راز آدم‌های داستان برمی‌دارد و در نهایت ابعاد گوناگون زندگی مردم جنوب را نشان می‌دهد.

این پژوهش در پیِ پاسخ دادن به این پرسش است که ایوبی از چه تمهیداتی در روایت داستان بهره گرفته که آن را به رمانی مدرن تبدیل کرده است؟

۲. اهداف و ضرورت پژوهش

این پژوهش از نوع کتابخانه‌ای بوده و پس از گردآوری و دسته‌بندی اطلاعات به صورت توصیفی و به روش تحلیل محتوا انجام شده است. جامعۀ آماری پژوهش، رمان «زیر چتر شیطان» از محمد ایوبی بوده و هدف آن بررسی این داستان از منظر مدرنیسم است. وجود مشابهت‌های گسترده در ساختار روایی و شگردهای مدرنیستی به‌کار رفته در

این رمان با داستان‌های مدرنیستی، ما را بر آن داشت تا به تحلیل این داستان براساس این نظریه بپردازیم.

۳. پیشینه پژوهش

دربارهٔ مدرنیسم در ادبیات داستانی مقالات و کتاب‌های متعددی نوشته شده است. یکی از منابع ارزشمند در این باره کتاب «داستان کوتاه در ایران» از حسین پاینده است که به ذکر نظریه مدرنیسم و تحلیل داستان‌هایی از برخی نویسندگان معاصر ایرانی پرداخته است. با وجود شیوهٔ مدرنیستی و هنجارشکنانهٔ محمد ایوبی، تاکنون هیچ پژوهشگری به بررسی داستان «زیر چتر شیطان» از منظر مدرنیسم نپرداخته، اما برخی آثار دیگر ایوبی مورد نقد قرار گرفته است که می‌تواند پیشینهٔ این تحقیق به شمار آید.

سمیه رجبی (۱۳۹۱) در مقاله «بررسی داستان روز گراز با نظریه‌های رمان مدرن» این رمان را از منظر مدرنیسم بررسی کرده است. عبدالعلی دستغیب (۱۳۹۱) در کتاب از دریچه نقد، داستان «پایی برای دویدن» از محمد ایوبی را بررسی کرده است. فرحناز علیزاده (۱۳۸۹) نیز در مقاله «فراداستانی با هویت ایرانی» داستان «صورتک‌های تسلیم» ایوبی را تحلیل کرده است.

٤. مبانی نظری

٤-۱. مدرنیسم

فوکو عقیده دارد که مدرنیسم «اصطلاحی مبهم و چند بعدی است که نمی‌توان تعریف مشخصی از آن ارائه داد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۰۱). مدرنیسم ناظر بر فلسفه و جهان‌بینی و تفکر انسان مدرن و عصر مدرنیته است و «دوره‌ای در تاریخ ادبیات، هنر و اندیشگی غرب است که به لحاظ ظهور مشخصه‌های جدیدی در عرصهٔ موضوع، شکل، مفاهیم و سبک از دوره‌های قبل متمایز می‌باشد» (داد، ۱۳۹۲: ۴۳۰).

اغلب مضامین آثار نویسندگان مدرن برمبنای یافته‌های زیگموند فروید مبنی بر کندوکاو در لایه‌های پنهان ذهن استوار است. طبق این اندیشه، ذهن انسان دارای ابعاد چندگانه است و گذشته همواره در یکی از سطوح ذهن انسان‌ها حضور دارد و بر واکنش‌های فعلی آن‌ها تأثیر می‌گذارد. این موضوع، به زعم فروید «نشان‌دهندهٔ گرایش داستان‌نویسان مدرن به خویشتن‌نگری و تجزیهٔ خود به اجزایی خردتر است. پس شخصیت‌های مختلف در یک داستان تجسم نیروهای متعارض ذهن نویسنده‌اند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۰۳). میشل فوکو می‌گوید که با آغاز قرن بیستم، واقع‌گرایی صرف و کندوکاو در مسائل اجتماعی از داستان رخت بربسته است؛ «در رمان جدید انسانی مطرح می‌شود که می‌بیند، حس می‌کند و می‌اندیشد، انسانی محدود در فضا، مکان و تأثیر پذیرفته از احساسات و هیجان‌ها» (دستغیب، ۱۳۹۳: ۱۷۱). نویسنده در داستان مدرن تنها به مدرن شدن اجتماع، شرایط و محیط جامعه تأکید نمی‌کند، بلکه ساختار اثر و مباحث روان‌شناختی انسان‌ها است که به این امر دامن می‌زند. «ویژگی اصلی رمان مدرنیستی همان وسواس و دغدغه در مورد معرفت و جست‌وجوی شناخت است» (چایلدز، ۱۳۹۳: ۱۶۴).

مدرنیست‌ها «فرم و صناعت‌های ادبی را اساس کار دانستند» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۲۱۷). باید گفت که «مدرنیست‌ها با نوعی خودآگاهی شاعرانه و شهودی، توجهی جدی به فراواقعیت و آفرینش فضاهای ذهنی و مالیخولیایی دارند» (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ۶۶۴).

۵. بحث و بررسی

۵-۱. مدرنیسم در «زیر چتر شیطان»

خلاصهٔ داستان از این قرار است که: عماد (راوی داستان) معلم مدرسه‌ای است که از گذشتهٔ خود دلخوشی ندارد. او تنها زندگی می‌کند و با اطرافیانش رابطهٔ عاطفی خوبی ندارد. عیصو، دایی عماد بعد از مدت‌ها به نزد او برگشته و عماد از این قضیه

بسیار ناراحت است. خاطرات گذشته مرور می‌شوند؛ عیصو مردی شرور و بدبین و بد ذات است و تنها کار او مصیبت درست کردن است. در شب عروسی، همسر ۱۶ ساله‌اش میمنت را بدنام کرده است. داستان دیگری به موازات این داستان پیش می‌رود؛ سلطان-پدر عیصو- مرد بداخلاقی است که عیصو را مدام کتک می‌زده و نادختری‌اش طوبی را اذیت می‌کرده است. به همین علت طوبی هم تلافی آزار و اذیت‌های سلطان را بر سر عیصو درمی‌آورد و در همان کودکی روح و جان وی را می‌آزارد به طوری که عواقب آن در بزرگ‌سالی به صورت بدذاتی و شرارت عیصو بروز می‌کند و او را تا مرز جنون می‌کشاند.

منتقدی دربارهٔ داستان‌های ایوبی می‌نویسد: «قهرمان داستان‌های وی بر لبه جنون راه می‌سپارند» (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ۷۱۴). در این رمان، روند زوال و افول شخصیت یک انسان به تصویر درآمده و دوران کودکی تا پیری و انحطاط تدریجی او نشان داده می‌شود و تنها راه نجات قهرمان داستان از این ورطه، مرگ است. دوران کودکی اشخاص داستان، غم‌بار است و «ریشه‌های افسردگی را در همان‌جا می‌یابند. 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» (همان: ۷۲۵)

کشمکش‌های ذهنی عماد و عیصو در سراسر داستان نمایان است؛ «نگاهش، گاه به من می‌افتاد، می‌ترسیدم، باور نمی‌کنید، اما نگاهش که می‌افتاد به چهره‌ام، می‌سوزاند، اگر تکان نمی‌خوردم و جابه‌جا نمی‌شدم، کور می‌شدم...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۵).

«زیر چتر شیطان» با لحن متفاوت و غیرعادی شروع می‌شود. خواننده این داستان، وارد عرصه‌ای از ادراک می‌شود. نویسنده اجازه می‌دهد تا خواننده در داستان حضور داشته باشد. داستان، بازسازی عینی حقیقتی است که راوی در اختیار خواننده قرار می‌دهد. به همین دلیل ذهن خواننده هم در داستان سهیم می‌شود و گاهی هم تفسیرهای شخصی دربارهٔ داستان انجام می‌دهد. تعلیق در داستان نیز از عواملی است که خواننده را به حضور

در متن طلب می‌کند. ویژگی‌های خاص داستان سبب شده است تا خواننده نهایت کوشش خود را برای کشف روابط آن به‌کار بندد.

۵-۱-۱. بیان تلاطمات ذهنی و عاطفی

توجه به ابعاد چندگانه و تودرتوی ذهن انسان، این پیامد را برای داستان‌نویسان داشته که تمام زندگی فرد را می‌توان با نگریستن به ناخودآگاه او کشف کرد. نویسنده به آنچه در ذهن شخصیت اصلی می‌گذرد، توجه نشان می‌دهد و داستان، کمتر گزارشی از وجه بیرونی و مشهود واقعیت را ارائه می‌دهد و «آن را به تخیل خواننده‌ای که مایل است ذکاوت خود را به‌کار اندازد، وامی‌گذارد و به بازتاب حادثه بر ذهن و حافظه، بیشتر می‌پردازد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۳۱۶)

راوی داستان، دوران کودکی خوبی نداشته و همین امر باعث شده که عقده‌های روانی در ذهن او شکل بگیرد؛ «زخم شانه، مثل نبضی دویده، می‌زند و درد را گسترش می‌دهد تا زیر بغل و سینه، دستم به هوا می‌رود به طرف زخم، اما می‌لرزد دست. اشک را تند از زیر چشم‌ها می‌گیرم با دست مشت شدهٔ دیگر، خدا خدا می‌کنم کسی ندیده باشد. درد شانه، دهنی باز شده‌است پر از تحقیر، دردی که نتوانسته‌ام، هیچ وقت نتوانسته‌ام از پسش بر بیایم» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۳).

داستان، مجلای ظهور ذهن عماد است که به مرور خاطره‌های تاثیرگذار می‌پردازد؛ «تمام صبح تا ظهر را، آسمان باریده است. بوی نم و علف‌های خیس، با قطره‌های باران، همه جا تن کشیده‌اند. روز خوشی نداشته‌ام. از دبیرستان که می‌زنم بیرون می‌ایستم کنار در، زیر سقف و زمین خیس را نگاه می‌کنم» (همان: ۹). عیصو وقتی با خواهرش حرف می‌زند و می‌خواهد دوباره ازدواج کند، اما خواهر با ناراحتی به یاد گذشته می‌افتد؛ «باز هم؟ واقعا چه خیال کردی عیصو؟ مردم دخترهاشونو از آب گرفتن که بدن به تو تا هر بلایی که دلت خواس سرشون بیاری؟ هنوز جای دندون آن عفریته مادرزنت، پشت کمر

بچه‌ام معلوم ... یعنی از عروسی تو، غیر از یه تپش قلب و نفس تنگی به من و هزار بدبختی به خانواده‌ام چی رسیده؟» می‌گویم: « جوری حرف می‌زنی که انگار من دیوم، خود خود شیطانم!» (همان: ۱۸۸) نگاه کودک به چهرهٔ مرد روشن است و به پاکی آیینه‌ای تشبیه شده است. «مرد سر را کج می‌کند تا بتواند چهرهٔ کودک را ببیند، اما فقط نیمرخ کودک را می‌تواند ببیند. همین نیمرخ هم می‌خندد و شعلهٔ دو چشم گرم، شانهٔ کودک را می‌تواند روشن کند...» (همان: ۸)

۵-۱-۲. فضا و مکان

فضا و مکان‌های داستان «پیش از آن‌که محلی برای روی دادن حوادث یا نموداری از جایگاه اجتماعی شخصیت‌های داستان باشد، حاکی از حالات ذهنی شخصیت‌هایی است که در آن با یکدیگر تعامل می‌کنند» (پاینده،۱۳۹۳: ۲۹۳)؛ «باد نبود، دیوارها هم نم داشتند، بوی شرجی، قاتی غروب بود و غروب طور شرجی را بیش‌تر کرده بود. ریسهٔ چراغ‌ها، محزون و بی‌حرکت، نور کدر و گرفته‌ای داشتند...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۴).

از شگردهای نویسنده، بهره‌جویی از باران و فضای حزن‌آلود است که به مثابهٔ عنصری فضاساز استفاده کرده است؛ «صدای باران است که دلگیرترم می‌کند پیشتر اما از صدای باران احساس سبکی می‌کردم» (همان: ۹)، «باران ریز و یکدست می‌بارد، خسته‌ام زنگ که می‌زنند مثل هر روز نمی‌روم توی دفتر که ناظم بگوید: لطفا دفتر حضور و غیاب را امضا بفرمایید جناب بویایی!... یکراست می‌زنم به خیابان و می‌ایستم و نگاه می‌کنم بر زمین خیابان که خیس است و برق می‌زند، آیند و روندی در خیابان نیست روزهای دیگر هم نبوده است. مگر شهر چند نفر جمعیت دارد؟ باران هم نباشد سوت و کور است» (همان: ۱۱۰). فضای بارانی و مه‌آلود داستان که به صورت براعت استهلال در جمله‌های آغازین خودنمایی می‌کند و به کرات در داستان تکرار می‌شود نیز کارکردی دلالت‌مند دارد و گویای حزن و اندوه است، به‌گونه‌ای که حتی تصویر رودخانه هم غمگین و ناامیدکننده است؛ «ساحل

کوتاه رود، نه نوری هست نه سایه‌ای، صدای آب است که به کناره‌ها می‌خورد و می‌خروشد. می‌روم بی‌هدف. عیصو با من می‌آید... من حالا پر از سکوتم، با این‌که باید صدای رود را بشنوم که می‌توفد و می‌غلتد در شب و حماسه می‌خواند و شب را، می‌درد و پیش می‌رود. من اما هیچ صدایی نمی‌شنوم و پر از سکوتم» (همان: ۱۰۰). فضای خانهٔ عماد هم بوی حزن‌آلود بودن را القا می‌کند؛ آنجایی که از آمدن دایی خوشحال نیست و می‌گوید: «تو، می‌آیی، با همان چشم‌های روشن، چشم‌هایی که همیشه از نور سیاه انباشته‌اند و آتش بر پا می‌کنند، می‌آیی توی حیاط، این خانه، مثل بیش‌تر خانه‌های شهر، درش از صبح تا شب باز است، هر کس اتاق خودش را قفل می‌کند، من کلید را می‌دهم به صاحبخانه، چیزی ندارم که به درد یغما بخورد!» (همان: ۱۱۳) و در جایی دیگر «به خشم نگاه می‌کنی به من و سر می‌چرخانی به گوشهٔ اتاق کوچکم، جایی که آبگوشت بر سه فتیله‌ای کهنهٔ فیروزه‌ای رنگ‌پریده قل‌قل می‌جوشد» (همان: ۱۸) «می‌گویی: «چیزی نداری گلویی تر بکنم؟...» می‌گویم: «آب، آن هم باید زحمت بکشی بروی پای شیر...» (همان: ۱۱۵).

تألمات روحی راوی در توصیف مکان‌ها به خوبی نمایان است؛ «در نور محقر راهروی قطار، کنار پنجره می‌ایستم، از ته سیگارم، سیگار تازه‌ای روشن می‌کنم: «بکش و ریه‌هاتو داغون‌تر کن. به صورتک خود نگاه می‌کنم که بر شیشهٔ کدر پنجره، سیاه می‌زند و صدا را می‌شنوم که قدری به صدای خودم شبیه است، اما نمی‌توانم با آن بیگانه نباشم» (همان: ۲۹).

۵-۱-۳. شخصیت

ویژگی‌های شخصیت‌های داستان، گاهی از طریق اعمال و رفتارشان و گاهی با توصیف کشمکش‌های درونی و ذهنی آنان نمود پیدا می‌کند. وداع با قهرمان سنتی از اصول ساختاری داستان‌های مدرن است؛ «شخصیت ادبی معرف جامعه و نظم‌ها و قشرهای

مختلف آن است، در حالی که قهرمان افسانه‌ای به هیچ وجه معرف چیزی نیست بلکه بدل، مضاعف و جانشین یک نظام جادویی یا مذهبی است» (زرافا، ۱۳۸۶: ۱۵۷).

شخصیت داستان مدرن حتی با خودش هم بیگانه است؛ «داستان‌های مدرن غالبا روایت فروپاشی رابطه‌ها هستند. در اکثر داستان‌های مدرن شخصیت داستان پس از فروپاشی رابطه‌اش با کسی دچار افسردگی مفرط شده و چون مراوده اجتماعی گسترده‌ای ندارد غالبا در حال فکر کردن به روند رویدادهایی است که به وضعیت کنونی او منتهی شده‌اند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۳۲) در داستان زیر چتر شیطان، عماد سعی می‌کند در برخورد با حوادث منفعل نشود، اما او مدام غرق در خاطرات عذاب‌آور خود می‌شود؛ «باید این خشم کور را، از خود دور کنم. باید این خواب هولناک را، اگر خواب می‌بینم، خب بازسازی کنم و اگر لازم باشد، بیدار بشوم. باید این خشم کور را، حتی ساعتی از خود دور کنم، تا دریابم خواب می‌بینم یا در بیداری...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۰۹). شخصیت اصلی این رمان، فاصلهٔ عاطفی زیادی بین خود و دنیای پیرامونش حس می‌کند؛ «آسمان کدر و خیس خورده است. کسی می‌گوید: «آقا چتر بدم خدمتتون؟» توی باران می‌گویم: نه «نیازی نیست، از گل نیستم که وابرم!» (همان: ۹).

شخصیت‌های داستان زیر چتر شیطان به گونه‌ای تک‌بعدی هستند و تحمل مشکلات را ندارند؛ «در محیط‌هایی تهدیدآمیز، نجات یافتن جایگزین پیشرفت و کسب موفقیت می‌شود، شخصیت‌ها تک‌بعدی‌ترند و قدرت انتخاب کمتری دارند. این شرایط منجر به پیدایش قهرمان رو به زوال، تبعیدی و غریب در دنیای مدرن شد» (کورت، ۱۳۹۱: ۴۲)؛ «این‌که می‌بینم کابوس نیست، واقعیتی است که لابد من ضعیف و بی‌چاره توان تحملش را ندارم، حالا که بیست و دو سالم است، یا آن وقت که دوازده سال داشته‌ام» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۴۷).

۵-۱-٤. آشفتگی در روایت

در داستان مدرن، عدم توالی زمانی حوادث و ماجراها به شکلی منطقی و تکه‌تکه شدن واقعیت دیده می‌شود؛ «راوی که معمولا خود شخصیت اصلی است در برهه‌های مختلف زمان عقب و جلو می‌رود، زیرا هجوم خاطرات به او مجال نمی‌دهد روایتش را با نظم و ترتیبی منطقی بیان کند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۲۴).

داستان زیر چتر شیطان به شیوهٔ تک‌گویی درونی و حدیث نفس‌های مکرر بیان می‌شود؛ «در داستان مدرن نگاه به عقب و جلو فراوان رخ می‌دهد تا با روابط پیچیده‌اش به درگیری خواننده بیفزاید» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۷۲). تک‌گویی درونی عماد، حس تنهایی و غربت را بیش‌تر نمایان می‌کند؛ «مادر گفت: « خب بابا می‌خواد آدم بشه، همه زن می‌گیرن و آدم می‌شن» «پدر گفت: «بسه زن! این آدم بشه؟...این...این.. مادر بغض کرد. اشک مادر سر می‌خورد بر صورت خسته‌اش» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۳). عماد به خاطرات دوران سربازی‌اش برمی‌گردد و با خودش حرف می‌زند: «عادت کردی زیر نیمکت‌های درجه سه این قطارها کپه بگذاری، روی آن همه تخته‌های چغر که پشتت را ناسور کنند، تو، هیچ می‌دانی؟ خودآزاری بی‌چاره؟...» (همان: ۳۰).

ثبت ذهنیات و نامنسجم خاطرات شخصیت‌های داستان، نظم منطقی روایت را دچار تزلزل کرده است؛ «وقتی گونه‌ام، گونهٔ راستم، از نگاه عیصو سوخت، چهارده سال بیش‌تر نداشتم و آن وقت‌ها از بوی سیگار هم بدم می‌آمد. تو نمی‌توانی، نه تو می‌توانی، نه هیچ کس دیگر! به تمسخر و طعنه نگاهم نکن و دستت را به بهانه خاراندن سبیل‌هات، جلوی دهنت نگیر...» (همان: ۱۵).

مکان‌ها و شخصیت‌ها در داستان توصیف می‌شوند، اما نه برای این‌که خوانندهٔ داستان را مجاب کند تا صحنه‌ها را به طور واقعی تجسم کند، بلکه از طریق توصیف مکان و زمان، بیشتر محتویات پنهان ذهن و خاطرات شخصیت اصلی داستان نشان داده می‌شود. «آنری برگسون معتقد بود که هیچ چیز فراموش نمی‌شود: همه چیز در ذهن ذخیره می‌شود حتی اگر به پوسته و سطح آورده نشود» (چایلدز، ۱۳۹۳: ۶۲)؛ به

ظاهر ملاقاتی بین عماد و عیصو انجام شده است، اما در حین این دیدار ایماژهای مختلفی از گذشته در ذهن عماد جان می‌گیرد و به قول منتقدی «این‌گونه داستان‌ها اغلب آغاز و انجام‌شان به زمان حال مرتبط است اما استخوان‌بندی ماجراهایشان ریشه در گذشته دارد» (شیری، ۱۳۹۵: ۲۲۲)؛ «گیجم نکن، داشتم می‌گفتم، تو نمی‌توانی کابوس من باشی، حالا که دلت می‌خواهد باشد، بله، تو لیاقتش را نداری، حتی لیاقت نداری کابوس من باشی .... نه تو، نه هیچ‌کس دیگر، نمی‌تواند کابوس مداوم من باشد. آدمی که هیچ وقت نتوانسته مرز خواب و بیداری خود را مشخص کند، کابوس‌های خود را دارد و سر سوزنی جا ندارد برای کابوس دیگری...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۶).

«در داستان‌های مدرن، راوی مطمئن دانای کل، جای خود را به راوی درمانده‌ای می‌دهد که در بحرانی عاطفی گرفتار آمده است و فقط می‌تواند آشفتگی‌ها و دلهره‌های مستأصل‌کننده خود را برملا کند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۵۷). در تمام داستان، خواننده صدای غم‌زده و محزون راوی را می‌شنود که افکار و ذهنیات پنهان خویش را بدون در نظر گرفتن زمان بیان می‌کند: «تنها و خسته نشسته‌ای توی غذاخوری ایستگاه راه‌آهن اهواز، یک ساعت و بیست و چهار دقیقه مانده به حرکت قطار، مادر، این‌قدر که می‌روی و می‌آیی تمام حقوقت را باید بدهی بلیت قطار می‌خواهم بگویم، اگر از شما پول خواستم ندهید و... اما درست می‌گوید، گمشده‌ام را کجا باید پیدا کنم؟ وقتی توی روستا هستم، حتم دارم گمشدهٔ بی نام و بی‌چهره در اهواز است...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۲۱).

۵-۱-۵. پیرنگ گسسته و رؤیاگونه

پیرنگ یا طرح معادل واژه «Plot» بوده و براساس نظر ارسطو در فن شعر شکل گرفته است که طبق آن «ارسطو، پیرنگ را متشکل از سه بخش می‌داند: آغاز که حتما نباید در پی حادثه دیگری آمده باشد، میان که هم در پی حوادث دیگری دنبال می‌شود و پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است» (داد، ۱۳۹۲: ۱۰۱).

«پیرنگ تلفیق زمانی خاص نویسنده است از عناصر واقعه، شخصیت و اندیشه که محتوای داستان برساختهٔ او را تشکیل می‌دهد» (هانیول، ۱۳۹۳: ۱۳). در «زیر چترشیطان» راوی از زندگی خود می‌گوید و طی داستان حقایقی به ظاهر نامتجانس را به هم ربط می‌دهد. نویسنده با ایجاد شیوه‌های نوین داستان‌پردازی، همچون عدم قطعیت، تعلیق، معماگونه بودن داستان، دیالوگ شخصیت‌ها از به وجود آمدن پیرنگ واضح و شفاف خودداری می‌کند و داستانی رویاگونه و نامنسجم به وجود می‌آورد. «آنچه قرائت این داستان‌ها را دشوارتر می‌کند، لحن نامطمئن و پر ابهام راوی است که بیشتر، تردیدها و هراس‌های مبهم خود را آشکار می‌کند تا چند و چون رویدادهای پیرنگ را» (پاینده، ۱۳۹۳: ۱۹).

پیرنگ داستان، ساختار سه قسمتی آغاز و میانه و فرجام را ندارد و زمان هم‌خطی و تقویمی نیست. آنچه در این داستان اهمیت دارد، نه پیرنگ مرسوم و مبتنی بر کنش و کشمکش بیرونی، بلکه حالات ذهنی راوی است و اگر رویدادی بیرونی هم توصیف می‌شود، صرفاً برای نشان دادن دنیای درون و حالات ذهنی و تلاطم‌های عاطفی راوی است (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۳۱). تداعی‌های مکرر، خواننده را به کندوکاو در گذشتهٔ شخصیت داستان وامی‌دارد. خواننده داستان، ذهنش را بر موضوع جدید متمرکز می‌کند، اما ناگهان رها می‌شود و با ایجاد یک گسست جای خود را به مضمون دیگری می‌دهد؛ «آنچه در گذشته برهم‌زنندهٔ زیبایی بود و از آن پرهیز می‌شد، در مدرنیسم به وسیله‌ای برای ارتقا بخشیدن به یک کیفیت والای زیبایی‌شناسی تبدیل شده است» (قنادان، ۱۳۹۵: ۱۱۸). تردیدهای راوی در سراسر داستان نمایان است؛ «تا آمدن پدر وقت دارم این فصل را تمام کنم و دکامرون را بگذارم جایی که پدر گذاشته. برسد، می‌دانم داد می‌زند: «یک بچهٔ دوازده ساله که نباید هر چه دستش می‌رسد بخونه؟ نگفتم تا من نگفتم حق نداری چیزی رو بخونی؟» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۲۴).

نویسنده داستان زیر چتر شیطان، سعی کرده است خواننده را در حالت تعلیق نگه دارد تا او را به دنبال خود بکشد و تا انتهای داستان پیش برود؛ «میمنت که حالا زن عقدی

عیصوست و قرار است پایان ماه صفر عروسی کنند، پایین اتاق با مادر سبزی خوردن‌ها را پاک می‌کند...» (همان: ۲۴).

۵-۱-٦. ابهام و پیچیدگی

رمان مدرن بر آن است تا خود را همواره در پس حجابی از ابهام نگاه دارد؛ «این داستان‌ها به دلیل پیچیدگی و ابهام ناشی از کنار رفتن نویسنده و رویارویی مستقیم خواننده با ذهن شخصیت‌ها برای بسیاری از خوانندگان قابل درک و دریافت نیستند» (بیات، ۱۳۹۰: ۱۵۰). «نویسنده رمان نو، معمایی را در دل کتاب خود پنهان می‌کند، معمایی که پاسخ آن برای خود او نیز روشن نیست؛ سپس سعی می‌کند با بیان حرکات، توصیف‌ها و گفتارها راهی برای حل آن بگشاید» (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۲۳) و در این داستان استفاده برخی از شگردها، باعث ابهام و پیچیدگی شده است.

* استفاده از همزاد و رازآلود بودن: «ایوبی، متأثر از داستایوسکی، از نقش«همزاد» برای آشکار کردن تضاد درونی قهرمانان داستان‌هایش بهره می‌برد» (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ۷۲۶)؛ «یک شب اما همزادش عطا، توی تاریکی، سرش را تکان داد و فضای محو کدری را که می‌دید، موج انداخت» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۲۳)، «یک شب، عطا، تنها رفیق همزادش، در آغاز رسیدن به ولایت هراس‌آور مستی، برای او تعریف کرده و او فکر می‌کند در خواب دیده است کسی با صدای محزون، برایش قصه می‌گوید...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۲۲)، «می‌گن، هر کی تو این عالم ولنگ و واز، یه همزاد داره، یه نیمه، منظور زن و معشوق و این حرفا نیس ها؟ ...» (همان: ۱۱۹)

* استفاده از سایه در داستان: «سایه، محتویات «ناآگاه شخصی» را باز می‌نمایاند. از نظر یونگ، «سایه» همان بخش مستور و فرومایهٔ شخصیت ماست که از قلمرو نیاکان حیوانی ما منشعب شده و مشتمل بر تمامی وجه تاریخی ضمیر ناآگاه است» (مورنو، ۱۳۷۶: ۴۴)؛ «سبک و پرنفس، می‌روم به طرفی که سلطان دام گسترده، سایه‌ام جلوی پایم، چرخه می‌زند، بشکن‌زنان و چالاک...توی چرخه زدنش، سایه می‌گوید: نترس! من زمین

نمی‌خورم، مواظب خودت باش زمین نخوری..» سایه‌ام با اندوه می‌گوید: «حیونای نادون! خب این چه بلاییه سر خودتون آوردین؟...می‌خواهم به سایه‌ام چیزی بگویم، اما هراس گنجشک‌ها، توان از تنم می‌گیرند انگار...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۰۸)، «رو برمی‌گردانم تند، اما کسی نیست، سایهٔ تاریکم بر دیوار قوز کرده و انگار می‌خندد... به سایه نگاه می‌کنم باز...» (همان: ۱۷۸).

* درآمیختن خیال و واقعیت: در این داستان گاهی مرز بین واقعیت و خیال، تشخیص داده نمی‌شود؛ «باید این خشم کور را، از خود جدا کنم. باید این خواب هولناک را، اگر خواب می‌بینم، خب بازسازی کنم و اگر لازم باشد، بیدار بشوم...» (همان: ۱۰۹)، «آدمی که هیچ وقت نتوانسته مرز خواب و بیداری خود را مشخص کند، کابوس‌های خود را دارد و سر سوزنی جا ندارد برای کابوس دیگری، تازه یا کهنه، اتفاقا آدم‌های بسیاری را در این سی و چند سال دیده‌ام که مثل من بیش‌تر وقت‌ها نمی‌دانسته‌اند خوابند و دارند خواب می‌بینند، یا در بیداری است که کابوس می‌بینند» (همان: ۱۶)، «... پرتابم کرده میان خواب و مرگ، میانهٔ بی‌خویشی و سرخوردگی. قطاری که در خواب‌هام می‌رفته به جوانی‌ام رسیده و نمانده، هی می‌رفته بی‌وقفه...» (همان: ۴۲).

ابهام و پیچیدگی، در ظاهر داستان مشخص نیست، بلکه در معنای اثر وجود دارد؛ «خواننده با خواندن این آثار به این تصور می‌افتد که یقینا طرح راستین روایی‌ای در لابه‌لای سطور وجود دارد و خواننده می‌پذیرد که آنچه می‌خواند مهم نیست، بلکه نکتهٔ اصلی و مرکزی در جای دیگری نهفته است» (هاجری، ۱۳۸۴: ۱۵۰).

* اسطوره‌پردازی: یکی دیگر از عوامل دشوار فهمی این داستان، اسطوره‌پردازی است؛ «طبق تعابیر کارل گوستاو یونگ، اسطوره از طریق ناآگاه جمعی به صورتی عمل می‌کند که انسان‌ها بتوانند حقایق پایه‌ای را ادراک کنند. در تحلیل مدرنیسم، این‌گونه اسطوره‌پردازی عمدتاً تلاشی قلمداد می‌شود برای گریختن از تاریخ و اجتناب از مواجهه با واقعیت‌های زندگی مدرن. اما برای خود مدرنیست‌ها، منظور

از کاربرد اسطوره این بود که پراکندگی ناراضی‌کنندهٔ جهان مدرن را جبران کنند» (چایلدز، ۱۳۹۳: ۲۱۸). «در ادبیات می‌توان نوعی گذار تدریجی تشخیص داد. گذار از برانداختن عناصر روایت مذهبی به سوی برساختن مدل‌های اساطیری جدید» (دماوندی و جعفری، ۱۳۹۱: ۱۴۵). ایوبی با اتصال انسان مدرن با قهرمانان اسطوره‌ای، آنان را به زمان ازلی پیوند می‌دهد. داستان برصیصا که در خلال متن آمده است در تعامل با دنیای رویا و واقعیت، ناخودآگاه و خودآگاه، جلوه‌گری می‌کند. نمادهای ظاهری آنیموس در این داستان دیده می‌شود.«یونگ معتقد است که عنصر نرینه «در اسطوره‌ها و قصه‌های پریان با چهرهٔ دزد و جانی نمایان می‌شود» (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۸۷). استس هم می‌گوید: «در میان تمام زنان جهان رویایی مشترک وجود دارد، رویایی عام و جهانشمول و آن رویای مرد تبهکار یا متجاوز است. الگوی عمومی این رویا، این است که زن در خانه خود تنهاست. یک یا چند موجود ناشناس بیرون در تاریکی پرسه می‌زنند. زن هراسان، کمک می‌خواهد. اما موجود ترسناک در خانه... در کنار اوست... حتی شاید نَفَس زن را حس کند» (استس، ۱۳۹۷: ۸۶). در افسانه‌ها و قصّه‌های ایرانی نیز چهرهٔ دزدی که با زور و اجبار به حریم خصوصی زن تجاوز می‌کند به‌وفور دیده می‌شود (اسمعلی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۷۶). در این داستان هم عنصر و موجود ناشناس دیده می‌شود که با زور و اجبار می‌خواهد به حریم خصوصی زن تجاوز کند. زمانی که افراد سپاه دختر داستان برصیصا کشته می‌شوند و دختر تنها می‌ماند؛ «دختر به لرزه می‌افتد که مرد کریه‌المنظر، با حرکتی خشن، پردهٔ کجاوه، می‌درد و می‌خندد و سر پیش می‌آورد. دختر از بوی شراب ارزان‌قیمت و پست گیج می‌شود. دختر گریان دستمال ابریشمی به زیر چشم چپ می‌کشد» (ایوبی، ۱۳۸۷: ۷۲۷).

در داستان ایوبی نمودهای آنیموس به کرات تکرار شده است؛ رفتار مستبد، بی‌منطق و بی‌قید و شرطی که در کنش‌های مردان مختلف دیده می‌شود که این رفتار از سوی عیصو، سلطان، و حتی پدر عماد و... به خوبی نمایان است.

۵-۱-۷. تنهایی و بیگانگی انسان

انسان داستان‌های مدرن اغلب موجودی منزوی و تنها است و با اطرافیانش احساس بیگانگی می‌کند؛ «بی‌تردید مهم‌ترین محور مدرنیته شکل‌گیری فرد است به مثابه چهرهٔ اصلی جهان مدرن. به عبارت دیگر مدرنیته را می‌توان نظامی از اندیشه‌ها و ارزش‌هایی دانست که به پیدایش فردگرایی در جهان مدرن انجامیده است» (جهانبگلو، ۱۳۸۸: ۱۰).

در داستان زیر چتر شیطان، انسان‌های تنها و تک‌افتاده‌ای وجود دارند که از بعد عاطفی رنج می‌برند و حتی با نزدیک‌ترین افراد زندگی (همسر) هم نمی‌توانند احساس یگانگی داشته باشند. راوی وقتی از خاطرات جوانی‌اش می‌گوید به یاد زوج جوانی که در قطار بودند می‌افتد و این بیگانگی را به تصویر می‌کشد؛ «مرده شورت ببرد، نه، به تو نباید بگویند مرد، چه دنیایی شده است، این دست صاحب مرده‌ات چه قدر سرد است؟ مثل دست مرده...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۴۵). این بیگانگی با شهرنشینی عجین می‌شود. «... من اما حالا، مدت‌هاست که توی شهر زندگی می‌کنم، نمی‌شنوی؟ نفسم دیگر بوی تاپاله و شبدر و چشمه و درخت نمی‌دهد، بوی، توجه می‌کنی می‌فهمی، بوی عطر و ادکلن و پارچه و رادیو و ضبط می‌دهد، بوی شهر، بوی...» (همان: ۴۶).

تنهایی و بیگانه بودن راوی، حتی در توصیف مکان‌ها هم انعکاس یافته است و توصیفی که از آن مکان می‌کند، محیطی سرد و خشک و بی‌روح را نشان می‌دهد. دایی وقتی به دیدن عماد می‌آید، عماد می‌خواهد از دست او فرار کند و به تنهایی خویش پناه ببرد؛ «فعلا هیچ نگو! از روی تنها گل میز اتاقم، دفتر یادداشت‌هایم را برمی‌دارم. می‌گویی: «کجا؟» «می‌روم پارک»... پارک خلوت نیست، می‌روم توی رستورانش که خالی است ... و قرمز خورشید پسین رو به غروب، چسبیده است...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۵۲). درون‌مایهٔ تنهایی و بیگانگی تلویحاً با خوشه‌های تصویری دیگری در داستان القا می‌شود. راوی وقتی به پارک می‌رود در تنهایی خویش دفترش را باز می‌کند و غرق داستان «برصیصا» و نمودی از وجود شیطان در درون آدم‌ها می‌شود؛ «شب سیاه‌تر می‌نماید. از جایی که نشسته مرد، جز پرده بر پردهٔ سیاهی نمی‌بیند، صدای غوک‌ها، پوستهٔ سکوت را

می‌درند و آوای جغد ها هم...» (همان: ۵۴). راوی، داستان «برصیصا» را تمام می‌کند و تنفر خودش را نسبت به عیصو نمایان می‌سازد؛ «ناگهان حس می‌کنم، به جایی پرتاب شده‌ام که نمی‌خواسته‌ام، چون پر از بوی رعشه‌آور توست...». راوی در اوهام خودش به سر می‌برد؛ «...خنده‌ات می‌گیرد که مدتی گیج و گولم تا متوجه می‌شوم توی غذاخوری پارک هستم و دفتر را می‌بندم... می‌دانم سر برگردانم تو را می‌بینم، اما تو را توی اتاق گذاشتم و بیرون زدم تا کم‌تر چشمم به تو بیفتد. صدای هیاهوی گم و پچ‌پچهٔ مردم و روشنایی چراغ‌های سقف حالی‌ام می‌کنند، شب شده و مدتی است توی دفترم گم بوده‌ام» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۸۰).

از تصاویر دیگری که در این داستان نمود دارد، تاریکی و سکوت شب است؛ «شهر سوت و کور است، چراغی نیست، تاریکی است که درازا به درازای خیابان اصلی شهر می‌افزاید... ساعتی از غروب گذشته، از اهالی شهر کسی را در کوچه و خیابان نمی‌بینی... ته خیابان به رودخانه می‌رسد... تنها که می‌روم صدای پاهای خودم انعکاس تنهایی وحشی پنجول‌کشی می‌شود به درونم» (همان: ۸۳). حتی وقتی دوباره به خاطرات جوانی‌اش رجوع می‌کند از زمستان سرد و بی روح می‌گوید و رخوت زمستان در ذهن خواننده جای می‌گیرد؛ «پوتین‌ها را آویز گردنم کرده‌ام، پا برهنه بر برف می‌دوم... روستا در مه و سرما خوابیده، من سرازیری را تند زیر پا می‌گذارم، دلم می‌خواهد کسی، هر که باشد، پا به پای من بدود، اما تنها و بال گشوده در مه و برف می‌دوم...» (همان: ۳۰).

بیابان نیز نمودی از تنهایی انسان را نمایان می‌سازد؛ «بیابان مکان مناسبی برای کارکرد قوهٔ تخیل است. این مکان نشان‌دهندهٔ سرگردانی و جست‌وجوی انسان و نه سکوت اوست» (کورت، ۱۳۹۱: ۱۷)؛ «به شب گستردهٔ بیابانی آن سوی پنجره نگاه می‌دوزم، اما جز چهرهٔ تکیده و کبودم چیزی نمی‌بینم. صدای بیگانه در گوشم منفجر می‌شود، صدایی که حالا خیلی به صدای خود من شباهت پیدا کرده است» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۲۹).

۵-۱-۸. دگرگونی مفهوم زمان

داستان زیر چتر شیطان محدود به زمان مشخص و تقویمی نیست و آنچه روایت می‌شود تنها در ذهن راوی جریان دارد و خاطراتی است که در یک لحظه در ذهن عماد جان می‌گیرد که زیر باران ایستاده است. زمان به صورت دایره‌ای قرار دارد که راوی در مرکز آن قرار گرفته و هر لحظه که به سمتی می‌چرخد، وجهی از زمان در ذهنش متصور می‌شود؛ «جناب بویایی! این باران‌های ریز و یکبند گول زنک هستند، خیستان می‌کند، خدا نکرده سرما می‌خورید، ایستاده‌اید توی باران که چه؟ به ناظم لبخند می‌زنم و می‌گویم: «ممنون از باران خوشم می‌آید...» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۱) و بدون هیچ درنگی زمان خیلی دور را به یاد می‌آورد و به یاد حرف پدرش می‌افتد؛ «حتی پدر هم باور نکرد. «ابلیس می‌تواند با نگاهش بسوزاند، چراکه نه؟» بعدها این را گفت، اما باور نکرد این جای سوختگی بر گونهٔ راستم، جای نگاه عیصو است» (همان: ۱۵).

در این داستان مفهوم زمان از حالت عینی به مفهوم ذهنی رسیده است؛ «در نفس کند شب کوپه قطار درجه سه اهواز- ازنا، ببخشید، سخت گیج و آشفته‌ام، قطار درجه سه خرمشهر-تهران، که من در ازنایش پیاده می‌شوم...» و در جایی دیگر «در نفس به شماره افتادهٔ شب، در نور گرفتهٔ چراغ خواب، یا مطالعه...» (همان: ۳۸).

مدت زمانی که در بعد خارجی داستان نمایان می‌شود، گویا ساعت محدودی است، اما بخش مهم و اصلی داستان در محدوهٔ دیرند یا زمان پرکشش ذهن در جریان است. این‌گونه به نظر می‌رسد که کل داستان بین یک تولد و مرگ اتفاق افتاده است. در آغاز داستان که تولد عیصو به تصویر کشیده شده است و در انتهای داستان، راوی همچنان که در خیالاتش سیر می‌کند مرگ عیصو را به تصویر می‌کشد: «می‌گویم: تو مگر هوشیاری داشته‌ای هیچ وقت؟ سر را تکان می‌دهد: حرف را عوض نکن! حالا که گذشته و رفته، منم امروز بمیرم یا فردا! ... چه بگویم می‌خواهی با دایی گفتنت دق مرگم بکنی؟... ناگاه مسئول سردخانه، با تعجب و اخم نگاهم می‌کند. از شرم سرم را می‌اندازم پایین...» (همان: ۲۷۶).

۵-۱-۹. هجوم خاطرات و سیلان ذهن

در داستان زیر چتر شیطان مرور خاطرات ذهنی و گذشتهٔ راوی است که نمود می‌یابد؛ «ما انسان‌ها چیزی جز خاطرات‌مان نیستیم، که زمان حال ما حاصل جمع گذشته‌مان است، که با کاوش در ذهن انسان‌ها می‌توان به همه چیز در بارهٔ آن‌ها پی برد بدون این‌که لازم باشد منتظر توالی تقویمی زمان شویم» (دیچز، ۱۳۹۴: ۱۰۹). عماد در پی آن است تا به اندیشه‌های ذهنی خویش نظمی خاص بخشد، اما تلاطم‌های روحی و روانی، کشمکش‌ها و وقایع اتفاق افتاده در ذهن ناخودآگاه او جرقه می‌زنند و به صورت تک‌گویی درونی و سیلان ذهن خودنمایی می‌کنند. تک‌گویی درونی که شیوهٔ روایت مبتنی بر حذف نویسنده در جریان نقل داستان است و راوی در آن «خصوصی‌ترین اندیشه‌ها را بیان می‌کند؛ اندیشه‌هایی که درست در کنار وجدان ناآگاه جای دارد، هنوز ترکیب منظم نیافته است و اندیشه را به شکل نخستین آن و همان‌گونه که به ذهن راه می‌یابد، بازسازی می‌کند» (ایدل، ۱۳۷۶: ۷۲).

خاطرات گذشتهٔ راوی بر همدیگر آوار می‌شود و مدام جای خود را باهم عوض می‌کنند. نویسنده برای بازتاب دادن چندلایگی ذهن، مدام در حال رفت و برگشت به زمان گذشته و حال شخصیت‌ها است و بیشترین تأکید را بر زمان حال دارد و به قول تی.اس.الیوت «زمان گذشته و زمان آینده، آنچه امکان بودن داشته و آنچه بوده است، رو به یک مقصد دارند که پیوسته حال است» (همان: ۱۳۴).

نویسنده به درون ذهن شخصیت‌های داستان، نفوذ می‌کند و بین زمان گذشته و حال آنان نقب می‌زند. ویرجینیا وولف این تکنیک را «تونل زدن» می‌نامید و منظورش این بود که نویسنده «راه خود را به گذشتهٔ کاراکترها باز می‌کند تا تاریخچهٔ آن‌ها را از زیر خاک بیرون بیاورد. به این ترتیب، کاراکترهای او به صورت موجودات دو پاره‌ای که دارند در گذشته و حال زندگی می‌کنند در معرض نگاه خواننده قرار می‌گیرند. فکرهای کنونی آن‌هاست که به ما می‌گوید کیستند، اما فقط خاطراتشان از گذشته است که آن‌ها را توضیح می‌دهد و آشکار می‌کند که چگونه

آن‌ها همین شده‌اند که هستند» (چایلدز، ۱۳۹۳: ۱۸۳). نویسنده با گریز به گذشته و خاطرات راوی، هم به زمان حال و هم به گذشته دسترسی دارد؛ «این زن چرا این همه آشنا می‌زند؟ مثل نامم، غمگینی نگاهم، در آن همه عیدنوروز، که کفش و لباس نو نداشته‌ام...!» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۳۶). صحنه‌های گریز به گذشته به کرات طی داستان دیده می‌شود: «با التماس می‌پرم توی حرفش: «بس است میمنت، می‌دانم چه گفت و چه کرد! ویران کرد، خیلی چیزها را ویران کرد، زندگی تو را، کودکی مرا و مهم‌تر امید و اطمینان را» (همان: ۱۰۰)

داستان گرچه به ظاهر منسجم و پیوسته است، اما از نظر زمان و مکان آشفته است. سخنان راوی طی داستان بدون هیچ مقدمه‌ای قطع می‌شود و رشته سخن به دست راویان دیگر می‌افتد. بُعد زمانی در این داستان بسیار محدود است، اما بخش اصلی داستان در محدوده دیرند یا زمان پرکشش ذهن در جریان است؛ «دیرند شامل آن زمان‌هایی در زندگی است که برای فرد اهمیت و معنا دارند و ضرورتا برای هر فرد متفاوت‌اند» (چایلدز، ۱۳۹۳: ۶۱). در قسمت‌های آغازین داستان، می‌خوانیم که دایی عماد به دیدن او آمده است، اما گویا همه در ذهن عماد بوده است؛ «... بحث در این است که تو نباید می‌آمدی اینجا، من و تو هیچ تجانسی با هم نداریم!» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۱۰) و در انتهای داستان هم می‌خوانیم «...چه بگویم آمده‌ای توی این شهر کوچک، که ذره آبروی معلمی‌ام را ببری؟ که مست، دست به دیوار، بروی و بیایی و جار بزنی: من دایی عمادم؟ عماد بویایی؟...» (همان: ۲۷۵)

۵-۱-۱۰. شاعرانگی نثر

یکی از شگردهای نویسندگان مدرن، نزدیک کردن داستان به زبان شعر است، چراکه «شعر بیش از داستان ظرفیت فرم‌گرایانه دارد» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۲۱۹). نویسندگان بزرگ در خلق اثرشان به این نتیجه رسیده‌اند که «اگر بخواهند پیچ‌وتاب‌های ذهن و جریان سیال اندیشه را منعکس کنند، باید از زبان استعاره و نماد و تصویر، یعنی از زبان شعر مدد

بگیرند» (بیات، ۱۳۹۰: ۱۰۲). ایوبی با به‌کارگیری صنایع ادبی مانند ایهام، تشبیه، استعاره و بیشتر از طریق توجه به بُعد بلاغی و موسیقایی زبان و ایجاد فضا و حال و هوای خاص شاعرانه به شاعرانگی نثر داستان دامن زده است.

* تشخیص و جان‌بخشی و نسبت دادن اوصاف خیالی به اشیاء: «گوشه اتاق، پشتم را داده‌ام به دیوارها، که محزون به هم رسیده‌اند. یک شانه‌ام به این دیوار و یک شانه‌ام به آن دیوار، سر و گردنم در خلا روییده‌اند» (ایوبی، ۱۳۸۸: ۴۲)، «ریسهٔ چراغ‌ها، محزون و بی‌حرکت، نور کدر و گرفته‌ای داشتند. انگار نفس چراغ‌ها را شرجی گرفته بود...» (همان: ۱۴).

* حس‌آمیزی: «یک ساعت و بیست و چهار دقیقه مانده به حرکت قطار، از پشت شیشه شب را در ایستگاه خلوت بو می‌کشی» (همان: ۲۱)، «من حالا پر از سکوتم، با این‌که باید صدای رود را بشنوم که می‌توفد و می‌غلتد در شب و حماسه می‌خواند و شب را، می‌درد و پیش می‌رود» (همان: ۱۰۲)، «خانه انگار نفس می‌کشد تا خستگی آن همه آدم را بتکاند» (همان: ۸۸).

* استفاده از زبان تمثیل: «چون تشت عیصوی مادر مرده فقط از بام افتاده بود» (همان: ۱۷۷)، «صدای مادر می‌پیچد توی سرم: بچهٔ بدی باشی یک سر دو گوش می‌آد سراغت!» (همان: ۹۰)، «اما همین یک الف دختر، آن‌قدر به گوش پدرش خواند، تا وادارش کرد آتیش بزند به مرده ریگش و برود بروجرد.! نافشان را برای هم بریده‌اند، حیف این جوان است تا بخواهی مؤدب و کاری، اما چه بگویم؟ تف سربالاست... اما کاردم بزنی خونم درنمی‌آید!.. قدر عافیت را متاسفانه وقتی خواهد دانست که گرفتار مصیبت بشود» (همان: ۳۳).

* تشبیه: «درد مثل حلقه‌ای تنگ، دور سرم افتاده بود و گیج‌گیجی می‌خوردم» (همان: ۱۷)، «چادر را چنان به سر زده که کاکل جوانش در نور اندک کوپه، جویباری از طلا شده است و ریخته بر شانه و سینه» (همان: ۲۳)، «... سیگار مثل ستاره‌ای در حال سوختن، انحنایی می‌گیرد در شب و ناگاه سقوط می‌کند» (همان: ۳۵).

* کنایه: «این را می‌گویم و لب می‌گزم و با چاقو ناخنم را صاف می‌کنم تا چشمم به تو نیفتد. می‌خندی، بلند و سررفته: «عیصو! منو نترسون این چاقو را هم غلاف کن!» ...«تا کور شود هر آن‌که نتواند دید، مهری ندارم تا بگویم مهرم حلال جانم آزاد. دلخوری؟ طلاقم بده راحتم کن! دندون فاسدو بکن.. تو گمان کردی که دنیا بی‌حساب و کتاب است؟ یک بار جستی ملخک، دو بار جستی ملخک!» (همان: ۲۰۱).

* نثر شعرگونه: شهابی سواره، می‌گذرد تند، مثل تجلی روحی در نفس خواهانی مومن. مرد سیاهپوش، جبه را از کنارهٔ آتش‌های خاکستر شدهٔ مغموم برمی‌دارد و برگرده می‌افکند: «آتش بی‌آتشدان، دیر نپاید البته» مرد به خود می‌گوید و از دل تاریکی، آسمان را می‌نگرد، صفحه‌ای گسترده و بر صفه دانه‌های نور پاشیده‌اند گویی، انواری از جنس بلور و نقره و آهن گداخته: «کاش همین دم قوس و قزحی می‌رویید به دریای آسمان...» (همان: ۵۳). از این نوع نثر به کرات در داستان دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

«زیر چتر شیطان» توصیف تلاطمات عاطفی و روحی–روانی شخصیت تنها، منزوی و غمزده‌ای است که از طریق هجوم یادها و خاطرات تلخ گذشته به ذهن راوی به شکلی پاره‌پاره و گسسته روایت می‌شود. راوی دائماً میان یادهای گذشته‌اش در نوسان است و بدون رعایت نظم زمانی و منطقی کلام، امیال و آرزوهای سرکوب شده، احساسات و محتویات پنهان ذهن خود را به شیوهٔ تک‌گویی درونی و حدیث‌نفس‌های مکرر و سیلان ذهن بیرون می‌ریزد. خاطرات گذشتهٔ راوی (عماد) در دیدارش با عیصو جان می‌گیرند و بر همدیگر آوار می‌شوند و روایت را به کلاف درهم پیچیده‌ای از احساسات، عواطف و آرزوها و کشمکش‌های درونی اشخاص داستان بدل می‌کنند و مرز واقعیت و خیال درهم می‌آمیزد و روایت شکلی رویاگون به خود می‌گیرد. تک‌افتادگی عاطفی و تنهایی راوی به گونه‌ای است که او از برقرار کردن رابطه‌ای متعادل با اطرافیانش ناتوان است تا آنجا که با همسرش نیز بیگانه است. این بیگانگی راوی با پیرامون خود از طریق ارائه نمادها و

توصیف‌های دلالت‌مند متعدد آشکار می‌شود؛ او در خانه‌ای تنها می‌زید و در تداعی خاطراتش هم مدام از زمستان و بیابان و تاریکی و غروب و شهر سوت و کور سخن می‌گوید که همگی بر تنهایی و بیگانگی دلالت می‌کنند. همچنین تنهایی و بیگانگی راوی در جایی با شهر- مظهر بیگانگی- گره می‌خورد و راوی می‌گوید که دیگر بوی روستا و چشمه و شبدر و... نمی‌دهد، بلکه مدت‌ها است در شهر می‌زید و بوی پارچه و رادیو و ضبط می‌دهد. با این وصف، رمان «زیر چتر شیطان» از طریق برجسته کردن واقعیت ذهنی و روایت آشفتگی‌های ذهنی- روانی راوی و کاربست شگردهای تازه و متفاوتِ روایی برای بیان این نوع از واقعیت (ذهنی) و تنهایی و تکَ‌افتادگی قهرمان داستان، در شمار رمان مدرن قرار می‌گیرد.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۷). ***معمای مدرنیته***. تهران: مرکز.

استس، کلاریسا پینکولا. (۱۳۹۷). ***زنانی که با گرگ‌ها می‌دوند***. افسانه‌ها و قصه هایی در بارهٔ کهن الگوی زن وحشی. ترجمه سیمین موحد. چ ۱۴. تهران: پیکان.

اسمعلی‌پور، مریم. (۱۳۹۷). «تحلیل ابعاد مختلف کهن الگوی آنیموس در افسانه‌های ایرانی». ***متن پژوهی ادبی***. د ۲۲. ش ۷۸. صص۱۹۶-۱۷۳.

ایدل، له اول. (۱۳۶۷). ***قصهٔ روانشناختی نو***. ترجمه ناهید سرمد. تهران: شباویز.

ایوبی، محمد. (۱۳۸۸). ***زیر چتر شیطان***. تهران: هیلا.

بهمن، کاوه. (۱۳۷۳). ***نگاهی به رمان مدرن در رمان نو در غیاب انسان***. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

بیات، حسین. (۱۳۹۰). ***داستان‌نویسی جریان سیال ذهن***. تهران: علمی و فرهنگی.

بیضاوی، سوسن. (۱۳۸۰). «رمان نو چه می‌گوید». ***مجله مدرس علوم انسانی***. ش ۲۳. صص ۳۰-۱۱.

پاینده، حسین. (۱۳۸۸). ***نقد ادبی و دموکراسی***. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــ . (۱۳۹۱). ***داستان کوتاه در ایران: داستان‌های مدرن***. تهران: مروارید.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۳). ***گشودن رمان***. تهران: مروارید.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۰). ***نقد ادبی نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی***. تهران: کتاب آمه.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۳). ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر***. *(داستان)*. تهران: اختران.

جهانبگلو، رامین. (۱۳۸۸). ***مدرن‌ها***. تهران: مرکز.

چایلدز، پیتر. (۱۳۹۳). ***مدرنیسم***. ترجمه رضا رضایی. تهران: ماهی.

دماوندی، مجتبی و فاطمه جعفری کمانگر. (۱۳۹۱). «رمان مدرن، روایتی دیگرگونه و دیریاب». ***متن پژوهی ادبی***. ش ۵۳. صص۱۵۶-۱۳۴.

داد، سیما. (۱۳۹۲). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. تهران: مروارید.

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

ـــــــــــــ . (۱۳۹۱). «کاشکی یک نفر دیده بودش» در: ***از دریچه نقد*** (مجموعه مقالات). د ۱. چ ۱. تهران: خانه کتاب. ص۱۰۹۷-۱۱۰۸.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۳). ***کالبد شکافی رمان***. تهران: سوره مهر.

دیچز، دیوید و جان ستلوردی. (۱۳۹۴). ***نظریه‌های رمان***. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

رجبی، سمیه. (۱۳۹۱). «بررسی داستان روز گراز با نظریه‌های رمان مدرن». ***کتاب ماه ادبیات***. ش ۱۸۴. ص۵۵-۵۹.

زرافا، میشل. (۱۳۸۶). ***جامعه‌شناسی ادبیات داستانی***. مترجم نسرین پروینی. تهران: سخن.

سیّد حسینی، رضا. (۱۳۸۷). ***مکتب‌های ادبی***. ج ۲. تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). ***مکتب‌های ادبی***. تهران: قطره.

شیری، قهرمان. (۱۳۹۵). ***جادوی جن‌کشی***. تهران: بوتیمار.

علیزاده، فرحناز. (۱۳۸۹). «فراداستانی با هویت ایرانی»، ***جهان کتاب***. ش ۲۵۷. ص ۳۸ و ۳۹.

قنادان، رضا. (۱۳۹۵). ***جای خالی معنا: مدرنیسم و پسامدرنیسم***. تهران: مهر ویستا.

کورت، وسلی. (۱۳۹۱). ***زمان و مکان در داستان مدرن***. ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور. تهران: آوند.

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

مورونو، آنتونیو. (۱۳۷۶). ***یونگ، خدایان و انسان مدرن***. ترجمه داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۶). ***صد سال داستان‌نویسی ایران***. تهران: چشمه.

هاجری، حسین. (۱۳۸۴).«نمود مدرنیسم در رمان فارسی». ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز***. ش ۱۸۵. ۱۶۷-۱۴۳.

هانیول، آرتور. (۱۳۹۳). ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۱). ***انسان و سمبول‌هایش***. ترجمهٔ محمد سلطانیه. تهران: جامی.