بررسی رمان «وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید» از دیدگاه «رئالیسم وهم‌آلود»

طیبه کریمی * karimitayyebeh68@gmail.com
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
شهرام مرادی فیروز
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی(تهران)

واژگان کلیدی
* رئالیسم وهمی
* داستایفسکی
* رمان وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید
* خسرو حمزوی
* واقعیت و خیال
* معناباختگی

چکیده

رئالیسم وهمی یا رئالیسم فانتاستیک که از آن در مباحث نقدی و تحلیلی گوناگون با عنوان‌های متفاوتی از جمله ژانر، مکتب، سبک یاد کرده‌اند، اصطلاحی استکه وجود مکتب‌هایی چون سورئالیسم زمینه‌ی بروز آن را فراهم کرده است. ویژگی‌های این سبک ادبی و هنری به طور جدی نخستین بار در آثار داستانی نویسنده بزرگ روسی، داستایوفسکی ظهور می‌یابد که بعدها صاحب‌نظرانی چون میخاییل باختین و ملکم وی.جونز این سبک نویسندگی را به عنوان یک نظریه مورد بحث و بررسی قرار می‌دهند.

رئالیسم وهمی واقع‌گرایی وهم‌آلود است؛ بدین معنا که به بیان واقعیات بیرونی بر مبنای درون انسان‌ها می‌پردازد. همین امر سبب ایجاد وهم و گمان در واقعیت می‌شود و خواننده را در فهم واقعیت دچار شک و دودلی می‌کند.

این نظریه همانند بسیاری از مکتب‌ها و ژانرهای دوره‌ی معاصر ازطریق ترجمه در سراسر جهان از جمله ایران اشاعه یافته ونویسندگان ایرانی که شرایط فکری و فرهنگی پذیرش چنین سبک هنری را داشتند، از آن استقبال کرده‌اند. خسرو حمزوی یکی از نویسندگانی است که بسیاری از آثارش با سبک و سیاق این نظریه‌ی ادبی هم‌خوانی و هماهنگی دارد. به‌طوری که می‌توان نام رئالیسم فانتستیک یا وهمی را بر آثار او نهاد. رمان «*وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید*« خسرو حمزوی مولفه‌ها و ویژگی‌های این نظریه و سبک ادبی را در خود جای داده است. در این پژوهش به بررسی ویژگی‌های رئالیسم وهمی در رمان مذکور پرداخته می‌شود.

تاریخ دریافت مقاله: 1396/9/5 تاریخ پذیرش مقاله: 1396/9/11

1. مقدمه

رئالیسم[1] «در درجه‌ی اول به صورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رمانتیسم یا توجهی به آن نداشت یا آن را مسخ می‌کرد» (سیدحسینی، 1391: 277) و نیز به معنای «نحوی تقلید از واقعیت و گزارش آن به همراه آمیزه‌ای از تخیل هنرمند یا نویسنده است. مشروط به این‌که این تخیل موجب دوری و انحراف از ترسیم واقعیت نشود» (زرشناس، 1386: 58).

«هدف رئالیسم جست‌وجو و بیان کیفیات هر چیز و روابط درونی یک پدیده و دیگر پدیده‌ها است. ادبیات رئالیستی موجودات طبیعی و اجتماعی را به عنوان موجودات منفرد و قائم به ذات مورد مطالعه قرار نمی‌دهد؛ بلکه با آن‌ها به مثابه حلقه‌های زنجیر بی‌پایان و عکس‌العمل رفتار می‌کند» (فاطمی، 1343: 55-54).

بااین حال رئالیسم هر واقعیت مستندی را مبنا قرار نمی‌دهد؛ بلکه فقط به واقعیت‌هایی می‌پردازد که ظرفیت هنری داشته باشند. به این ترتیب به دلیل برداشت‌ها و تعاریف گوناگونی که از واقعیت و رئالیسم طی زمان به وجود آمده است، نظریه‌ها و سبک‌های گوناگونی در حوزه‌ی واقع‌گرایی ایجاد شده که رئالیسم وهمی یکی از آن‌ها است.

اصطلاح رئالیسم وهمی به آثاری اطلاق می‌گردد که در آن عناصر وهم، خیال، فانتزی و واقعیت در هم می‌آمیزد؛ به گونه‌ای که تشخیص و تفکیک این عناصر از یک‌دیگر مشکل است و همین امر خواننده را در شناخت واقعیت دچار شک و تردید می‌کند. همان‌گونه که از نام خود ژانر هم پیدا است، از این تلفیق ژانری پدید می‌آید که به هیچ یک از عناصر اولیه شباهت ندارد یا به‌طور مطلق آن را نمی‌توان به هیچ یک از عناصر تشکیل‌دهنده‌اش نسبت داد؛ بنابراین این نوع از رئالیسم، رئالیسمی است که ویژگی وهمی و خیالی آثار فانتاستیک را به دوش می‌کشد و همین ویژگی وهمی است که این آثار را از دیگر آثار رئالیستی متمایز می‌کند. داستایوفسکی درباره‌ی رئالیسم آثار خود می‌گوید: «من نظر خاص خود را درباره‌ی واقعیت در هنر دارم و آن‌چه از دید بسیاری به امور وهمی و خارق‌العاده پهلو می‌زند، از دید من عین واقعیت است. به گمان من امور پیش پا افتاده و روزمره و دیدگاه متعارف و سنتی نسبت به آن‌ها نه رئالیسم؛ بلکه چیزی کاملاً متضاد است» و یا «حقیقت در روسیه همواره خصلتی

[1]. realism

کاملاً وهمی به خود می‌گیرد. درواقع روس‌ها بالاخره موفق شده‌اند همه‌ی آن‌چه را که ذهن بشر در موردش دروغ می‌گوید، به چیزی قابل فهم‌تر از حقیقت تبدیل کنند و این دیدگاه سراسر دنیا را فراگرفته است» (وی.جونز، 1388: 18).

از ویژگی‌های رئالیسم، واقعیت‌های عینی و غیرشخصی با زمینه‌های بیرونی و صحنه‌های باورپذیر است. «نویسنده‌ی رئالیست صحنه‌ها را بدین قصد تشریح می‌کند که خواننده از شناختن آن صحنه‌ها بیش‌تر با قهرمانان و وضع روحی آن‌ها آشنا شود» (سیدحسینی، 1376: 289). وضعیت روحی شخصیت‌ها ممکن است ناخوشایند باشد که دراین‌صورت، به رئالیسم وهمی[1] نزدیک شده‌ایم. از ویژگی‌های رئالیسم وهمی اشاره به آن دسته از واقعیت‌های عینی است که در فضای سرد و بدبینانه با بی‌هویتی، تردید و روان‌پریشی شخصیت‌ها رقم می‌خورد. شخصیت‌های این‌گونه داستان‌ها «تصور می‌کنند جهانی که در آن هستند را درک می‌کنند؛ اما اطمینان و قطعیت در آن‌ها بارها مورد تردید قرار می‌گیرد» (وی.جونز، 1388: 31). بنابراین شخصیت‌های داستان‌های رئالیسم وهمی بدبینانه‌تر از رئالیسم به جهان می‌نگرند؛ اما به بدبینی شخصیت‌ها در پسامدرنیسم نمی‌رسند؛ زیرا در رئالیسم وهمی شخصیت‌های داستانی به شک و تردید می‌رسند، درحالی‌که در پسامدرنیسم دامنه‌ی شک و تردید به کلیت متن و حتی به فرم اثر می‌رسد تا خواننده را نیز مردد و سردرگم کند.

ملکم وی.جونز در سال 1985 در نقد و بررسی‌های خود از آثار داستایفسکی که برمبنا و شالوده‌ی کار میخائیل باختین بود، نام رئالیسم وهمی را به سبک و شیوه‌ی نویسندگی داستایفسکی اطلاق کرد (وی. جونز، 1387: 5). این اصطلاح پیش‌از این در سال 1956 در آثار یوهان موشک، منتقد آثار هنری، برای آثار هنری نقاشان اتریشی- که پیشگامان سبک جدید در هنر نقاشی بودند- به‌کار رفته بود (کاشفی، 1368: 109). جونز از این اصطلاح در نامیدن رئالیسم برتر یا «واقع‌گرایی در معنای والاتر» داستایفسکی بهره برد. آن‌چه در این نوع رئالیسم مطرح می‌شود، سیر در عالم باطن و تفحص در نفسانیات آدمی و کشف عوامل و روابط ضمیر ناخودآگاه در سطح پیش‌آگاه است (همان: 103)، هرچند رئالیسم وهمی دنیای ناخودآگاه را به‌طور مطلق ترک نمی‌کند (همان: 115). از مهم‌ترین ویژگی‌های رئالیسم می‌توان به کاوش در درون و ناخودآگاه، مسئله‌ی بحران هویت و بیگانگی انسان معاصر، معناباختگی، برهم‌زدن قطعیت و ایجاد شک و تردید، چندصدایی، کارناوال یا فضای همگانی، چرخش هنری زمان،

[1]. Fantastic realism

ابتکار در آفرینش مکان، چرخش روایت و توصیفات اگزیستانسیالیستی اشاره کرد. ترکیب همه‌ی این عناصر سبب ایجاد فضایی وهمناک، مه‌آلود، تیره و تار توأم با هراس، هیجان و ابهام در طول رمان می‌شود؛ اما در نهایت باید گفت ذات رئالیسم وهمی هتروگلاسیا[1] یا گفتمان مبتنی بر عواطف است. این مقاله به بررسی رمان یاد شده از دیدگاه رئالیسم وهمی و برخی اندیشه‌های وابسته به آن به ویژه روان‌کاوی می‌پردازد.

پیشینه‌ی پژوهش

با توجه به این‌که رئالیسم وهمی به ویژه در ایران بحث نویی است، پیشینه‌ی پژوهش‌هایی که در رابطه با آن صورت گرفته، انگشت‌شمار هستند. در باب نظریه‌ی رئالیسم وهمی از مقالاتی چون «فانتاستیک به‌مثابه‌ی یک روش» از رزمری جکسن (1383) ترجمه‌ی آریان احمدی، «رئالیسم فانتاستیک» از کن یران اگال (1385) ترجمه‌ی شیوا خویی، «پیش‌درآمدی بر فانتاستیک ادبی» از نیل کورنُول (1381) ترجمه‌ی فتاح محمدی و کتاب *داستایفسکی پس از باختین، قرائت‌هایی از رئالیسم وهمی* از ملکم وی.جونز،(1388) ترجمه‌ی امید نیک‌نام می‌توان نام برد. آثار خسرو حمزوی نیز تاکنون در میان پژوهش‌گران کم‌تر مورد توجه بوده و جز نقد و بررسی‌های کوتاه در چند مقاله و کتاب و روزنامه کار شایان توجهی صورت نگرفته است که از آن جمله می‌توان به نقدی مختصر در کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر* از علی تسلیمی (1388)، مقاله‌ی «هویت و بازتاب آن در رمان» از بهزاد برکت (1387)، مقاله‌ی «شهریار روحانی که زیر درختان سدر فرو پاشید» از محمدرضا سرشار (1381)، مقاله‌ی «حقیقت و دروغ» از علی‌رضا ایران‌مهر (1380) و مقاله‌ی «فرق است بین بینا و نابینا» از سیما کوبان (1380) اشاره کرد که معمولاً از چند صفحه تجاوز نمی‌کنند و به‌صورت کلی به بحث در آثار حمزوی پرداخته‌اند. علاوه بر مواردی که ذکر شد مقاله‌ی «بازتاب رئالیسم وهمی در رمان شهری که زیر درختان سدر مرد» به نگارش علی تسلیمی و طیبه کریمی (1395) از پژوهش‌هایی است که در سال‌های اخیر در رابطه با نقد و تحلیل رئالیسم وهمی و مولفه‌های آن به صورت اختصاصی و جزئی‌نگرانه‌تر در یکی از بهترین رمان‌های خسرو حمزوی صورت گرفته است. نگارنده پژوهش حاضر جهت آشکارسازی بیش‌تر حضور و بروز رئالیسم وهمی در آثار خسرو حمزوی به بررسی این نظریه در یکی‌دیگر

[1]. Hetroglassia

از رمان‌های نویسنده مذکور- که از رمان‌های سه‌گانه این نویسنده در ژانر رئالیسم وهمی است- می‌پردازد.

2. رئالیسم وهمی

تاکنون تعریف کوتاه و کاملی از رئالیسم وهمی ارائه نشده است و صرفاً می‌توان به ویژگی‌هایی چون فضای درونی، شخصی و شک‌آلود آن در یک نظر اشاره کرد. رئالیسم وهمی با روش‌ها و مکتب‌های مختلفی که داستایفسکی به آن گرایش داشته، مرتبط است. بنابراین مهم‌ترین ویژگی‌های رئالیسم وهمی را در همین روش‌ها و مکتب‌ها باید جست و بحث درباره‌ی رئالیسم وهمی و ویژگی‌های آن منوط به تعیین ارتباط رئالیسم وهمی با آن‌ها است. در ادامه به تبیین این ارتباط‌ها پرداخته می‌شود.

2. 1 رئالیسم وهمی و اکسپرسیونیسم (بیان‌گری)

اکسپرسیونیسم درنتیجه‌ی روحیه‌ی طغیان‌گری حاکم بر دوران بعد از جنگ دهه‌ی 1920 پا به عرصه‌ی وجود نهاد. «یکی از جنبه‌های این شورش طغیانی بود علیه دید عینی یا برون‌گرا نسبت به دنیا به‌منظور نشان‌دادن دنیای درون به‌خصوص درحالت‌های غیرطبیعی و رنجور» (کرنودل و کردنول، 1374: 407).

> در نظر اکسپرسیونیست‌ها، تجربه‌های احساسات درونی بر زندگی بیرون از دایره‌ی احساسات رجحان می‌یابد. این حقیقت هستی و ماهیت وجود است که باید درک و فهم شود، نه واقعیت‌های موجود که درحقیقت امر چیزی جز سراب واقعیت نیستند. واقعیت می‌بایست از درون به برون و نه این‌که از برون به درون صورت پذیرد (زمانیان، 1385: 38).

اکسپرسیونیست‌ها برای نشان‌دادن دنیای درون آدم‌ها به جریان سیال ذهن روی آوردند. جونز نیز نقل می‌کند که «در مردم‌شناسی بیان‌گرانه‌ی نو، که هِردِر بنیان گذاشت، افراد خود را نه در مناسبت با نظمی آرمانی در فراسوی خود؛ بلکه برحسب چیزی تعریف می‌کنند که در درون خودشان شکوفا می‌شود» (جونز، 1388: 23). با این‌حال داستایفسکی معتقد است که تحت فشارهای بیرونی، انحراف و تحریفِ این شناخت و تعریف نامحتمل نیست. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت سه نظریه‌ی اکسپرسیونیست‌ها در رئالیسم وهمی نمود می‌یابد:

> اول این نظریه که جوهر هر موجود زنده در عمق حیات روحانی و ناخودآگاه آن قرار دارد و نیروهایی این موجود را به‌سوی شفاف ساختن این حیات روحانی و تمایل یافتن به این حیات هدایت می‌کند. دوم این نظریه که احساسات شکلی از آگاهی‌اند، درکنار ضدیت شدید با

دوگانگی و آرزویی پرشور برای رسیدن به وحدت و کلیت. سوم آگاهی داشتن به این امر که بیان فردی اصیل می‌تواند مورد تهدید تحریف‌های ناشی از خاستگاه بیرونی بشر قرار گیرد (همان: 22).

2. 2 رئالیسم وهمی و شور و شدت رمانتیک

ویژگی دیگری که رئالیسم وهمی را شکل می‌دهد، ترکیب و کنش متقابل «رئالیسم» و «کیش شور و شدت رمانتیک» است. در مقوله‌ی اول، تمرکز بر حوزه‌هایی از حیات بشر است که در زمانه‌ی خود به‌طور خاص «واقعی» قلمداد می‌شوند (مانند انبوه شخصیت‌های ذلیل و مظلوم که بر شالوده‌ی جزئیات عینی از زندگی معاصر استوارند) و مقصود از مقوله‌ی دوم همان چیزی است که دانلد فنگر سنت‌های «رئالیسم رمانتیک» (گوگول، دیکنز، بالزاک، سو) خوانده است؛ یعنی به‌تصویرکشیدن همین بافت اجتماعی به‌واسطه‌ی تمهیدات ملودرام و رمان گوتیک، به‌واسطه‌ی عناصر معمایی، رازآمیز، حالات پرشور و شدت، تعلیق، عرفان، امر غیبی و رازگونه، بیماری به‌مثابه‌ی راهی برای رسیدن به معرفتی والاتر، شور و شدت قمار، آگاهی و حساسیت مضاعف، موقعیت‌های شدیداً احساسی و عاطفی، استعاره‌های دور از ذهن، تفاوت-های حاد، رؤیا، ناخودآگاه، تصادف، تداخل یا محو تمایزهای متعارف و سنتی و غیره (جونز، 1388: 24-25). بنابراین در رئالیسم وهمی بر موقعیت‌های غیرعادی و اغراق‌آمیز و افراطی (رمانتیک ـ ملودرام) و انحراف از رشد بهنجار روح بشر تمرکز می‌شود. بدین‌ترتیب واقعیتی که رئالیسم وهمی در اختیار مخاطب می‌گذارد، به‌ویژه در موقعیت‌های حاد فشار عاطفی آشکار می‌شود. «طبق این نظریه، جهان رئالیسم وهمی در عناصر آشنا، غرابت؛ در عناصر عینی، ذهنیت و در امور روزمره ملودرام را می‌یابد و میان یکی و دیگری تمایزی ناپایدار و متزلزل را حفظ می‌کند» (همان: 25).

درواقع کارکرد رئالیسم وهمی این است که آن‌چه را از دید انسان‌ها پنهان است و از آن آگاه نیستند، آشکار می‌کند و همین آشکارشدگی زوایای پنهان زندگی برای بشر شگفتی‌آفرین است و موجب می‌شود دنیایی که تاکنون با آن احساس یگانگی و آشنایی می‌کرده است، به‌یک‌باره به دنیایی ناآشنا و بیگانه برای او بدل شود و با آن احساس غرابت کند.

2. 3 رئالیسم وهمی، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم

یکی از شاخصه‌های حیات مدرن فقدان هویت و گسست از ریشه‌ها در افراد بشر است و «ادبیات دوره‌ی مدرنیسم در راستای هم‌گرایی با واقعیت‌های عصر و تحولات اجتماعی این

دوره و به‌منظور جبران فقدان هویت و گسست از ریشه‌ها پدید می‌آید» (طاووسی و درودگر، 1390: 102). دراین‌زمینه ادبیات داستانی مدرن به بررسی نحوه‌ی تفسیر یا تغییر جهان می‌پردازد و به طرح پرسش‌هایی درخصوص واقعیت و دانش؛ یعنی پرسش‌های معرفت‌شناختی علاقه‌مند است، پرسش‌هایی از این قبیل: «چگونه می‌توانم این جهان را که خود جزئی از آن هستم تفسیر کنم؟ من در این جهان چه هستم؟ در این جهان چه چیزهایی برای شناسایی هست؟ چه کسی آن را می‌شناسد؟ حد شناختن امور قابل شناسایی چیست؟» در آثار رئالیسم وهمی که از قیل‌وقال دوره‌ی مدرن در امان نبوده‌اند، پرسش‌های معرفت‌شناختی و گرایش به مسائل مربوط به بحران هویت به چشم می‌خورد (جونز، 1388: 28).

پست‌مدرنیسم -که بعد از مدرنیسم پا به عرصه‌ی وجود نهاد- «مرحله‌ای از پست‌مدرنیته است که در آن اعتقاد و یقین به مفروضات مدرنیستی عصر روشن‌گری جای خود را به نحوی شکاکیت و نسبی‌انگاری و اضطراب معرفت‌شناختی و اخلاقی می‌دهد» (زرشناس، 1386: 89). به‌این‌ترتیب تردید که جای ایمان را در ذهن و زبان بشر پر کرده است، یکی از عناصر مهم رئالیسم وهمی به‌شمار می‌رود. رمان پست‌مدرنیستی «همچون رمان مدرن بر بیگانگی انسان معاصر، فردگرایی ضداجتماعی و اصالت نفس تأکید می‌ورزد» (طاهری و سپهری عسکر، 1390: 171) که یکی دیگر از وجوه مشترک رئالیسم وهمی و مدرنیسم را شکل می‌دهد.

ازدیگرسو «به‌زعم مک‌هیل، گذر از ادبیات داستانی مدرن به ادبیات داستانی پست‌مدرن با روی‌گردانی از مباحث معرفت‌شناختی و پرداختن به موضوعات هستی‌شناختی همراه است» (مالیاس، 1387: 17). بنابراین ادبیات پست‌مدرن درمقابل ادبیات مدرن به موضوع جایگاه حقیقت و جهان می‌پردازد و پرسش‌هایی از این دست را مطرح می‌کند: این جهان کدام است؟ در آن چه باید کرد؟ کدام‌یک از لایه‌های وجودم باید آن را به انجام رساند؟ شکل هستی متن و شکل هستی جهان (یا جهان‌هایی) که این متن را نشان می‌دهد کدام است؟ رئالیسم وهمی این‌گونه پرسش‌های هستی‌شناسانه را نیز در خود جای داده است.

2. 4. رئالیسم وهمی و ایدئولوژی

یکی دیگر از مفاهیمی که در رئالیسم وهمی مطرح است، مفهوم «ایده ـ حس» است که طبق آن ایدئولوژی فردی و عواطف شخصی از یک‌دیگر جدایی ناپذیرند. به‌عبارت دیگر حاوی آرایی متضاد است که از یک‌دیگر تأثیر نمی‌پذیرند و هریک در وجود فردی مستقل متجلی می‌شوند (وی،جونز، 1388: 29). بدین معنی که احساس آدمی با تعقل و فکر او هم‌سویی ندارد و هر یک به سویی گرایش پیدا می‌کند.

> باختین استدلال می‌کند که در کار داستایفسکی هر نظر یا ایده به‌واقع به موجودی زنده بدل می‌شود که از صدای انسانی که من دیگری را نه به‌عنوان ابژه؛ بلکه به‌عنوان سوژه‌ای دیگر تأیید می‌کند،(چیزی که مارتین بوبر رابطه‌ی من‌ـتو می‌خواند) جدایی‌ناپذیر است. رمان‌های داستایفسکی در بنیاد مبتنی است بر گفت‌وگوگری. (همان: 30).

به‌عبارت دیگر می‌توان گفت شخصیت‌ها به‌تنهایی تعریف‌پذیر و شناختنی نیستند و در تعامل با دیگران مجموعه‌ی واحدی را می‌سازند و یک‌دیگر را کامل می‌کنند و منش درونی هریک در مناسبت با دیگر شخصیت‌ها معنا می‌یابد. بنابراین قهرمان:

> نه به‌عنوان شخصیتی ثابت که می‌توان از بیرون تعریفش کرد و حکمی قطعی در مورد او صادر کرد؛ بلکه به‌عنوان دیدگاهی به جهان اهمیت دارد: جهان چگونه بر قهرمان ظاهر می‌شود و او چگونه بر خود ظاهر می‌شود (همان: 30).

در کتاب *ساختار و تأویل متن* آمده است: سویه‌ی«چندآوایی» رمان‌های داستایفسکی ما را به نتیجه‌ی مهمی می‌رساند: واقعیت را باید در مناسبت میان افراد جست. (احمدی، 1391: 101).همین که قهرمان شخصیتی ثابت ندارد و در مناسبات بیرونی با افراد و جهان تعریف می‌شود، به قهرمان قدرت خودافشاگری می‌دهد. همین گفتارِ شخصیت درباره‌ی خودش که با تصویری خنثی از او (به‌عنوان هدف غایی ساختارش) از پیش تعیین نمی‌شود، گاه به فضای اثر مؤلف فضایی «وهمی» می‌دهد.

درپی واقع‌نمایی و خودافشاگری شخصیت‌ها در آثار داستایفسکی با تغییر در زاویه‌ی دید روبه‌رو هستیم که به‌زعم جونز:

> هدف اصلی از تغییرات مکرر در زاویه‌ی دید روایی نه نشان‌دادن سوژه از زوایای مختلف؛ بلکه بیش‌تر برهم‌زدن انسجام و یکپارچگی دریافت خواننده از این جهان وهمی و به‌ویژه طرد عناصر آشنا است(جونز، 1388: 31).

داستایفسکی معتقد است رئالیسم وهمی با شیوه‌ی روایت و ظرفیت و توانایی آن در تصویرکردن حقیقتِ درونی و ذهنی بشر ارتباط دارد (همان). این امر عنصر شک و تردید را ـ که از عناصر مهم رئالیسم وهمی نام برده شده‌ـ تشدید می‌کند.

2. 5 رئالیسم وهمی و روان‌شناسی

تحلیل باختین از ایده‌ی تجلی‌یافته در جهان آثار داستایفسکی، رئالیسم وهمی داستایفسکی را با روان‌شناسی پیوند می‌دهد. باختین در بحث ایدئولوژی نه‌تنها معتقد است نشانه‌ها یا ایده‌ها از احساسات جدایی‌ناپذیرند؛ بلکه بر این عقیده است که ایده‌ها مدام با احساسات درگیر گفت‌وگویی جاری و بیناذهنی هستند. بنابراین:

> رئالیسم وهمی صرفاً نوعی فانتزی فردی یا انحراف ذهنی عده‌ای در شرایط فشار مادی نیست. رئالیسم وهمی فرآورده‌ی تعامل اجتماعی... و راهبردهایی است که مردم، خودآگاه یا ناخودآگاه هم برای غنی‌ساختن آگاهی در خود به‌کار می‌گیرند و هم برای متزلزل‌ساختن یک‌دیگر. در این میان انگیزه‌های عاطفی قوی (که مثلاً از آن‌چه فروید عقده‌ی ادیپ می‌نامید یا نیاز به بالاکشیدن خود در سلسله‌مراتب قدرت نشئت می‌گیرند) می‌توانند به این فانتزی‌ها به‌شکلی پویا جهت دهند و به تقابل یا تضاد میان افراد درگیر در گفت‌وگو منجر شوند» (جونز، 1388: 46).

به‌زعم جونز ازآنجاکه مباحثی مثل ناخودآگاه، سرکوب و بازگشت امر سرکوب‌شده، ساختارهای رؤیا و امثال این‌ها جزئی از گفت‌وگوی بیناذهنی هستند، برخلاف میل باختین که نظریات فروید را رد می‌کند، بخش اعظم تحلیل فرویدی با بحث ما هم‌خوانی دارد و به پیش‌برد آن کمک می‌کند. حتی برخی دیدگاه‌های روان‌شناختی درباب داستایفسکی با نظریات باختین درباره‌ی او هم‌خوانی دارد. دراین‌باره می‌توان به «فضای همگانی» یا «کارناوال» که باختین مطرح می‌کند، اشاره کرد. باختین تقابل انسان‌شناختی و فرهنگی بین فرهنگ عامیانه و فرهنگ رسمی را طرح می‌کند. کارناوال مفهومی است که از دل گفت‌وگو بیرون می‌آید.

> کارناوال جشنی است که در آن آدم‌ها در مدتی کوتاه روابط قدرت را واژگون می‌سازند، ارزش‌ها و نقش‌های اجتماعی را دگرگون و زیر و زبر می‌کنند و دراین‌میان در مدتی کوتاه عقده‌های فروکوفته‌ی خود را آزاد می‌سازند و می‌خندند... . فرهنگ قدرت و گفتمان نظام حاکم که فرهنگ خشک و رسمی و جدی است به یک‌سو نهاده می‌شود و فرهنگ دیگری (فرهنگ دوم) که همان فرهنگ عوام، غیررسمی و شوخ‌منشانه است بر سر کار می‌آید تا واقعیت‌های پنهان در رفتارهای ناگهانی مردم آشکار گردد و نهادهای اجتماعی با این رفتار به

نقد کشیده شود. در معنای عمومی، هر آن‌چه در نقش خود و جایگاه خود نباشد و نقش مقابل خود و اساساً قدرت را به طنز بگیرد، کارناوال نام دارد (تسلیمی، 1390: 58-59).

بنابراین طنز لحن اساسی کارناوال است. «زبان طنز بدان‌گونه که از منطق گفت‌وگویی و کارناوال باختین برمی‌آید، تک‌صدایی را ازمیان برمی‌دارد و ساختار قدرت را تضعیف می‌کند» (تسلیمی، 1388: 23).

شکل دیگر تجلی روان‌شناسی در رئالیسم وهمی به مضامینی چون رؤیا و ناخودآگاه مربوط می‌شود. جونز دراین‌باره می‌گوید:

تضادهای ناخودآگاه که به‌شکلی نمادین در آثار بزرگ ادبی نشان داده شده‌اند از چنان اهمیت و عمقی برخوردارند که سطحی جهان‌شمول از لایه‌های روان بشر را تشکیل می‌دهند. فانتزی و رؤیا در این سطح، دوجنسی و بیان‌گر «انحراف چندشکلی»اند؛ شامل انحرافات جنسی و خصمانه‌ی هردو جنس نسبت به پدر و مادر، آرزوها و امیال فعال و منفعل و ترس از آسیب دیدن عضو جنسی و احساسات ادیپی به خیالات و ترس‌های پیش‌ادیپی بدوی‌تر تغییرشکل می‌دهند، ازجمله به خیالات مربوط به یکی‌شدن اولیه که آرزوی پیوستن به مادر را نشان می‌دهد (جونز، 1388: 35).

2. 6 رئالیسم وهمی و نیهیلیسم

«نیهیلیسم» حالت و وضعیتی روان‌شناختی و معرفت‌شناختی است که در آن زندگی، هستی، بودن، خود و حیات معنای خود را از دست می‌دهد و در پی آن شرایط اضطراب‌آفرین و سردرگمی روحی در فرد ایجاد می‌شود. این امر سبب می‌گردد که فرد دنیا و زندگی و هر آن چیزی که با آن مواجه می‌شود را جدی نگیرد. نیهیلیست در رویارویی با شرایط بیرونی، هیچ توضیح و تفسیر و توجیهی نمی‌یابد. یک نیهیلیست گویی غریبه‌ای است در این عالم، درمیان واقعیت‌های سخت و زمختی که نه قدرت فهم آن‌ها را دارد و نه می‌تواند آن‌ها را تغییر دهد (زمانیان، 1385: 90) و آدمی را در تعلیق نگه می‌دارد: «نیهیلیسم تمایز میان خدا و شیطان و خیر و شر را از میان برمی‌دارد. مرگ خدا طرحی را که در جهان افکنده، ترد و شکننده می‌کند... . نیهیلیسم تنها انکار ارزش‌ها و ساختارها نیست؛ بلکه گاه تردید بر همه‌ی آن‌ها است: نیهیلیست نه‌تنها به خدا و شیطان ایمان ندارد؛ بلکه در هول و ولای ایمان و بی‌ایمانی و به‌عبارتی کلافگی، معلق است... . این رهیافت به هستی، همه‌ی تلاش‌ها و حرکت‌ها را بی‌معنا

می‌کند و با این معناباختگی دیگر چه رسالتی برای بشر باقی می‌ماند. در جهان بی‌هدف، هر تلاش مذبوحانه و دست‌وپازدنی است بیهوده» (تسلیمی، 1388: 69).

اکسپرسیونیسم، رمانتیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم و نیهیلیسم همچنین جنبه‌های ایدئولوژیک در روان‌شناسی ارتباطی نزدیک با شخصیت‌های هیچ‌انگار (نیهیلیست) رمان دارد؛ زیرا نیهیلیست از جنبه‌های جهان درون و احساسات رمانتیک و عقده‌های روان‌کاوانه سخن می‌گوید و همان طور که جهان مدرن امروزی از تک‌صدایی پرهیز می‌کند، از جنبه‌های تک‌صدایی و ایدئولوژی‌های قاطع پرهیز می‌کند. بنابراین از ویژگی‌های نیهیلیسم احساس سردرگمی همراه با شک و تردید، معناباختگی و ازخودبیگانگی، ناتوانی و بی‌هدفی، احساس طردشدگی و نیز دوگانگی احساسات به خانواده به‌ویژه ارتباطات میان پدر و فرزند است. این ویژگی‌ها که با یک‌دیگر ادبیات وهمی را شکل می‌دهند، در بحث درباره‌ی رمان نشان داده خواهند شد.

3. خلاصه‌ی رمان وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید

مانی پس از سال‌ها دوری از خانواده‌ی مادری، به قصد زنده کردن خاطراتی دور در گذشته‌ای که نتوانسته آن را از یاد ببرد و همیشه برایش معمایی بوده، پا به خانه‌ی شبانکاره‌ها می‌گذارد. ارگِ شبانکاره‌ها خانه‌ی بزرگی متعلق به نیای مادری مانی است که تمام اقوام دور و نزدیک شبانکاره در آن جمع شده‌اند. مانی با ورودش به ارگ با اقوام قدیم و جدید شبانکاره‌ها روبه‌رو می‌شود که همه در انتظار حق و حقوقشان از ارث و میراث و اموال موقوفه که در تملک پیرزن (مادربزرگ جان) است، به سر می‌برند. کسانی که در کودکی مانی حضور داشتند، آن آدم‌های گذشته که بانشاط و سرزنده بودند، نیستند. مانی که بیگانه‌ای تازه وارد بین شبانکاره-ها است، کورسوی امیدی برای همه‌ی آن‌ها می‌شود؛ اما مانی که خود شخصیتی به هم ریخته و پریشان دارد، از کمک به دیگران امتناع می‌وزد. سرانجام مانی با مرگ دو تن از اقوامش؛در حالی که خود را مقصر می‌داند، درمانده و ناامید از همه جا قدم به سوی دشت‌های نیزار که دشتی مرگ‌بار و بی‌بازگشت است، می‌گذارد.

4. عناصر محتوایی رئالیسم وهمی در رمان وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید

رئالیسم وهمی از نظر محتوایی ویژگی‌های متفاوتی را در خود گرد آورده است که جنبه-های روان‌شناختی، نیهیلیستی، اسطوره‌ای از آن جمله‌اند. نکته حائز اهمیت در رئالیسم وهمی

این‌است که عنصر شک و تردید در رئالیسم وهمی همواره در همه‌ی عناصر محتوایی رسوخ می‌کند.

1,4شخصیت نیهیلیستی مانی

جدایی اشخاص از گذشته و زادگاه‌شان می‌تواند سبب بروز بحران هویت در آن‌ها شود. مانی در کودکی مادر خود را از دست داده است و بعد از مرگ مادرش با پدرش و خانواده‌ی پدری به مکانی جدید رفته و از خانه و خانواده‌ی مادری‌اش گسسته می‌شود و دیگر به آن خانه بازنمی-گردد:

... وقتی مادر و مادربزرگش مردند ... دیگر به آن خانه‌ها نرفت ... پدرش دیگر او را به بیدگاه کلات نبرد ... دیگر آن‌ها را ندید ... (حمزوی، 1371: 13).

گسست مانی از مادرش سبب اختلال در هویت و احساس گسست و جدایی از گذشته‌اش می‌شود:

از روزی که مادرش مرد همه چیز برای مانی فرق کرد. حتی چیزهای بی‌معنی هم معنایی پیدا کرد. خیلی چیزها که در نظرش ساده بود، مبهم و مرموز شد. آدم‌ها تودار شدند. برونشان حاکی از درونشان نبود. وقتی که می‌خندیدند یا می‌گریستند معلوم نبود خوشحال و اندوهگین باشند. همه چیز تو رو پیدا کرد. ... پیش‌تر به چند پهلو بودن چیزها و آدم‌ها پی نبرده بود. در آغاز فکر می‌کرد فقط مادرش را از دست داده، اما بعد احساس کرد واسطه‌اش با آن‌چه بوده و هست گسسته. (همان: 35).

مانی برای این‌که بتواند هویت خود را حفظ کند دوستانش را با آدم‌هایی که در فکر و خیال-هایش بودند، پیوند می‌داد.

«نظیر به نظیر آن‌ها را روی هم می‌انداخت.»، ببیند چه چیز این آدم‌ها بر آن آدم‌ها «منطبق» می‌شود، جور است. اگر شباهتی بین آن‌ها نبود، گهگاه از دوستانش می‌برید. نمی‌خواست آدم-های خیالی‌اش را از دست بدهد. (همان: 13).

به این ترتیب مانی از کودکی دچار چندپارگی در شخصیتش می‌شود. او خود را دو گونه و دو جور می‌بیند، به طوری که احساس می‌کند فکر و خیال‌هایش از آن خودش نیست:

گهگاه پیش خودش فکر می‌کرد که گرفتار فکر و خیال شده است. گاه احساس می‌کرد این فکر و خیال‌ها از آن او نیست که این‌جور وهم‌انگیز و گریزپا است. ... گاه فکر می‌کند با موجودی سخت خودرأی، زیرک و مکار سروکار دارد که او را فریب می‌دهد و او ناگهان در لحظه‌ای از این‌رو به آن رو می‌شود (همان: 6-5).

مانی سعی می‌کند گذشته را که منشأ این فکر و خیالات است، رها کند؛ اما از آن‌جا که مادرش متعلق به همین گذشته است، مانی را ناتوان از فراموش کردنِ گذشته می‌کند:

... هیچ نبردی سخت‌تر از نبرد با اشباح نیست ... آدم با موجوداتی سروکار دارد که معلوم نیست چیستند ... کیستند ... اما چطور می‌توان همه‌ی گذشته و گذشتگان را یکهو فراموش کرد ... گذشته و گذشتگانی که مادرش هم چون سایه لابه‌لای آن‌ها است ... (همان: 7).

مانی که نمی‌تواند گذشته را فراموش کند، برای شناخت گذشته‌اش که هویتش از دست رفته‌اش است، به سرزمین مادری‌اش بازمی‌گردد:

... حالا که به شارستان بازمی‌گردد، می‌تواند رد همه چیز را بگیرد ... حالا می‌تواند یکایک آن‌ها را بشناسد... ببیند آدم‌هایی که فقط نامشان را شنیده و سال‌ها چون سایه‌ای پشت سرش بوده چه مخلوقاتی بوده‌اند... (همان: 28).

اما رفتن مانی به سرزمین مادری‌اش هم هویت گم‌شده‌اش را به او بازنمی‌گرداند: «... همه جا ناآشنا است ... یک چیز آشنا هم نیست ... حتی کسی هم که در گذشته‌اش بوده ... و کنارش راه می‌رود، برایش غریبه است...» (همان: 129) و مانی را از رفتنش به شارستان پشیمان می‌کند: «مانی پوزخند زد. گفت از آمدن به کلات پشیمان است.» (همان: 177).

همین امر مانی را به سوی مرگ سوق می‌دهد. او پس از مرگ رامیان به نیزار که جایی است مرگ‌بار: «آدم اگه تو اون دشتای نیزار بیفته دیگه ملوم نیس چه بلایی سرش بیاد - خیلیا تا حالا اونجا سرشون زیر آب رفته» (50) پیش می‌رود:

به پا خاست. با پاهای لرزان، گیج و بی‌حال از اتاق بیرون رفت. تلوتلوخوران کوله و تفنگش را از دم در اتاق برداشت. به اطراف نگاه کرد. کسی را ندید. از خانه بیرون رفت. سوی نیزار راه افتاد (همان: 329).

یکی دیگر از نشانه‌های پوچ گرایی در افراد احساس دهشت و سردرگمی همراه با شک و تردید است.مانی از دنیای اطراف خود دچار ترس و هراسی بیمارگونه است:

مانی با آن آدم‌ها بیگانه بود. از بعض آن‌ها وحشت داشت. بی آن‌که آن‌ها را دیده باشد از آن‌ها می‌ترسید. از این‌که مرده بودند و رفته بودند و او آن‌ها را نمی‌شناخت، بیمناک بود. آن‌ها در نظرش آدمیانی بودند مرموز و پلید. گاه از فکر این‌که یکی از آن‌ها از دنیای مردگان سر درآورد و ناگهان جلویش سبز شود، دچار وحشت می‌شد(همان: 21).

مانی که دچار بحران هویت شده است، یقین قلبی خود را به همه چیز از دست می‌دهد و به هر چیزی با دیده‌ی تردید می‌نگرد:

... عمو صابر واقعاً آن صداهای هولناک را شنیده ... یا آن صداها توی گوشش بوده ... خیال کرده شنیده ... از ترس زهره‌ترک شده ... دچار فکر و خیال شده ... مثل مصباح... (همان: 64).

مانی حتی در انتخاب شیوه‌ی زندگی‌اش هم دچار تردید است. گاهی به گیاه‌خواری روی می-آورد و گاهی آن را ترک می‌کند: «مانی با لحنی خفه و پشیمان گفت: "چرا گاهی - ترک می-کنم - گاهی می‌خورم."» (همان: 77). تردید مانی به اساس افکار خودش هم رخنه می‌کند و مانی را به افکار خودش بی‌اعتماد می‌کند:

ناگهان تصوری در ذهنش جان گرفت و منقلبش کرد. به اساس فکر خود شک کرد؛ به این فکر کرد که بخواهد به اتکاء این‌که کسانی خویشش بوده و سال‌ها پیش رابطه‌ای بینشان بوده، ولی گسسته شده، حالا پس از سال‌ها نزدشان بازگردد و آن‌ها او را بپذیرند... از کجا که آن‌ها همان شور و شوق را به دیدار و تجدید عهد داشته باشند ... از کجا معلوم است که آن‌ها همان باشند که بوده‌اند ... برزو که همان نیست... (همان: 91-90).

معناباختگی جهان در همه‌ی ابعادش از دیگر نشانه‌های نیهیلیستی در انسان است. همه‌ی شئون جهان برای مانی معنای خود را از دست داده و مانی را نسبت به همه چیز بی‌تفاوت کرده است. از جمله حق و حقوقی که همه‌ی شبانکاره‌ها برای رسیدن به آن خود را به آب و آتش می‌زنند، برای مانی هیچ معنایی ندارد. حتی با وجود این‌که دیگران به او اصرار می‌کنند، او از گرفتن حقش امتناع می‌ورزد:

مانی سرش را تکان داد. به برزو خیره شد. با لحنی سرد و سنگین گفت. «من برای خودم هیچ حق و حقوقی قائل نیستم!» لب‌خندی تلخ زد. «برای گرفتن حق و حقوق نیامدم.» (همان: 114).

مانی برای افکار دیگران هیچ اهمیتی قائل نیست؛ حتی راجع به این‌که دیگران مادربزرگ جان یا پدرش را مرده بدانند یا زنده:

مانی شانه‌هایش را بالا انداخت. گفت مهم نیست که شاغلام قبول کند یا نکند. بی‌بی زنده است پای کلات زندگی می‌کند. (همان: 212).

مانی به رسم و رسومات هم تعلق خاطری ندارد: «مانی گفت: "باید بگذارم بروم یک طرفی - از مراسم سوگواری متنفرم."» (همان: 312). معناباختگی در وجود مانی سبب می‌شود که نتواند به چیزی دل ببندد: «مانی بی آن‌که به رامیان نگاه کند، گفت: "دلم می‌خواست می‌تونستیم به یک چیزی دل ببندیم - این‌جا آدم معلوم نیست یک لحظه بعد چی هست. خداست یا شیطان!"» (همان: 317). احساس بی‌قدرتی و ناتوانی و نبود مرهمی برای دردها، بیگانگی مانی

با دنیای پیرامون و احساس تهوع نسبت به آن و عدم تلاش مانی برای بهبود وضعیت از دیگر جلوه های معناباختگی در شخصیت وی است.

توهم در فرد نیز یکی‌دیگر از نشانه‌های پوچی در انسان‌ها است. مانی نیز به نوعی توهم مبتلا است. او از کودکی گاهی دچار توهم می‌شود:

... وقتی به خانه‌ی خودشان برمی‌گشت ... از کنار سقاخانه که گذشت ... احساس کرد دیوارهای کاشی دودگرفته‌ی پر نقش و نگار سقاخانه در آن تاریک روشن غم‌انگیز متحرک شعله‌ی شمع‌ها و ضریح نقره‌ای و پنجره‌ی مشبک پر و پای نگار را گرفته‌اند ... او دیگر قادر نیست قدم از قدم بردارد ... (همان: 33).

بی‌ثمر ماندن تلاش مانی برای شناخت دنیای پیرامون از دیگر مولفه‌های نیهیلیستی در وجود او است. مانی از کودکی روحیه‌ای کنجکاو و پرس‌وجوگر دارد؛ اما از همان زمان به پاسخ هیچ یک از سوال‌هایش نمی‌رسد و حقیقت را از او پنهان می‌کنند. این امر جنبه‌ی نیهیلیستی را در او افزایش می‌دهد:

ناگهان انگار که از خواب پریده باشد، رویش را به مانی کرد. متحیر به او خیره شد. با لحنی خشک تغیر کرد. گفت هرگز نباید چیزی بپرسد. باید صبر کند تا همه چیز به موقعش برایش روشن شود. ... ملامت‌کنان به مانی گفت مگر به او نگفته‌اند که هرگز نباید چیزی از نیایش بپرسد (همان: 152).

همین امر سبب می‌شود مانی همه‌ی شبانکاره‌ها را معمایی لاینحل بداند:

مانی گفت. «برای من همه‌ی شبانکاره‌ها معما هستند - ولی نه معمایی که حل کرده باشم – شبانکاره‌ها - همه‌شان برایم لاینحل مانده‌اند.» پوزخند زد. «نه فقط شبانکاره‌هایی که زنده‌اند - مرده‌های شبانکاره برایم لاینحل‌ترند.» (همان: 298).

2,4 شخصیت نیهیلیستی ارسلان

ارسلان همسر ایران و داماد شبانکاره‌ها است، اتفاقاتی که پس از آشنایی او با خانواده‌ای شبانکاره‌ها برایش روی می‌دهد، او را به سمت و سوی پوچ‌گرایی سوق می‌دهد. نارضایتی از شرایط موجود و سرخوردگی از عوامل پوچ‌گرایی است. ارسلان که از طبقه‌ی محروم و پایین جامعه بوده، سال‌ها پیش در عشقش به نگار که از نوادگان پیرزن بوده است، به خاطر فقرش، شکست می‌خورد و سرخورده می‌شود: «روزی که نگار را در بیمارستان دیده و از او تقاضای ازدواج کرد سخت دچار حیرت شد. چون نگار پایش را به خاطر امثال او از دست داده بود، اما تقاضای ازدواج کارگری را که دوست و عاشقش بود، رد کرده بود..» (همان: 177).

ارسلان بعد از ازدواج با ایران یکی دیگر از نوادگان پیرزن، از محل زندگی‌اش و اطرافیانش احساس رضایت نمی‌کند: «من مریضم - باید برم استراحت کنم - این‌جا مثل زندانه » (همان: 125).

از خود بیگانگی و بحران هویت از عوامل دیگر پوچی در افراد است. ارسلان دچار بحران هویت شده است و نمی‌تواند هویتش را برای خود و دیگران تعریف و تحدید کند: «"ببین با خودت و من چه کردی ارسلان! من که نفهمیدم تو کی هستی! چی هستی! خودت بگو - بگو چی هستی!"

"نمی‌دونم - سَموم! سَموم!"» (همان: 193).

احساس دهشت و سردرگمی همراه با شک و تردید از اسباب دیگر پوچ‌گرایی است.ارسلان نسبت به احساسات و افکار خودش دچار شک و تردید شده است؛ برای همین نمی‌داند اساس رابطه‌اش با رامیان و ایران عشق بوده یا نفرت: «تو حتی درباره‌ی رابطه‌ی خودت با رامیان هم نمی‌دونی که عشق محرکت بوده یا انتقام! بعد ورود من این عشق رو درهم شکسته. عشق ایران تو رو بیدار کرده!» (همان: 187). این احساسات متناقض ارسلان را به سرگردانی دچار می‌کند: «با غیظ گفت: "خلاصم کن ازین سرگردانی و سرکشی!"» (همان: 190).

احساس ناتوانی و بی‌قدرتی از تغییر خود و دنیای پیرامون عاملی برای روی آوردن انسان به پوچی است که در ارسلان به چشم می‌خورد.ارسلان از سوی پیرزن وکیل موقوفه می‌شود تا اوضاع آشفته‌ی موقوفه را سروسامان دهد؛ اما پیرزن در عمل مانع از پیشرفت ارسلان است: «ارسلان از پیرزن خواست کدخدای نی‌بید و سیاه‌کاتان و خورشیو را بخواهد و در حضور او به آن‌ها اخطار کند، اما پیرزن دست روی دست گذاشت و طفره رفت. ارسلان مستأصل شد. پیرزن او را به حال خود گذاشت. ارسلان هم چون ماری زخمی شده بود. احساس می‌کرد پیرزن با او بازی می‌کند.» (همان: 183-182).

ارسلان وقتی می‌بیند پیرزن او را به بازی گرفته‌است، تصمیم می‌گیرد که او هم با پیرزن بازی کند و موقوفه را به نابودی بکشد: «از آن پس همه‌ی زندگیش را زیر پا گذاشت و با پیرزن دست و پنجه نرم کرد. تصمیم گرفت موقوفه و املاک شخصی پیرزن را به نابودی کشد... اما وضع چنان بود که وقتی او مصمم شد موقوفه را به ورشکستگی و ویرانی بکشاند ... نتوانست ... . احساس کرد دست و پایی بیهوده است. اراده‌ی او هیچ تأثیری ندارد، نه ویرانی بیش‌تر می‌شود نه کم‌تر.» (همان: 183).

ارسلان وقتی از همه چیز سرخورده و ناامید می‌شود، عیش و خوش‌گذرانی را پیشه‌ی خود می‌کند و در این راه به افراط می‌گراید: «دست از همه‌ی کارهای موقوفه کشید. به عیش و عشرت پرداخت. به رامیان که سال‌ها شیفته‌ی او بود و ارسلان هرگز به دختر جوان رو نشان نداده بود وسوسه نشده بود، رو آورد و تسلیم شد. اسیر اعتیاد شد. بی‌محابا به تخریب خودش دست زد. کاری می‌کرد که داستان‌های فسق و فجورش به گوش پیرزن برسد.» (همان: 183).
احساس ناتوانی در ارسلان او را به سوی معناباختگی و بی‌اعتقادی سوق می‌دهد: «"من همه‌ی اصول اخلاقی رو زیر پا گذاشتم-" به مانی نگاه کرد. "مگه نه مانی!" ایستاد. در مهتاب به مانی زل زد. بازوی مانی رو گرفت. "ولی کدام اخلاق! اخلاقی که پیرزن مروجشه!"» (همان: 186).
کینه‌ورزی و انتقام‌جویی از دیگر نشانه‌های پوچ‌گرایی است.ارسلان که پیرزن را علت تمام سرخوردگی‌ها و شکست‌هایش می‌داند، درصدد انتقام برمی‌آید. او پس از شکست در عشق نگار، به دلیل فقر خانوادگی‌اش همسری برمی‌گزیند که از خانواده‌ی مرفه باشد: «دنبال یک زن پول-دار می‌گشته‌است که با ایران آشنا شده. با او ازدواج می‌کند.» (همان: 177).بعد از ازدواج برای رسوایی پیرزن با رامیان، خواهر ایران، رابطه‌ی نامشروع برقرار می‌کند: «گفت شاید پناه بردن به رامیان برای انتقام گرفتن از پیرزن و آزار او بوده.» (همان: 186). وقتی ارسلان با به بار آوردن رسوایی نمی‌تواند از پیرزن انتقام بگیرد، با خودکشی انتقامش را می‌گیرد: «اگر من اشتباه کنم و پیرزن بخواهد به من بگوید مات. من دیگه به بازی ادامه نمی‌دم. از لذت کلمه‌ی مات محرومش می‌کنم!» (همان: 263).«... اما ارسلان نگذاشت پیرزن بگوید مات ... انتقامش را از پیرزن گرفت ...» (همان: 292).

2,4 حالات روانی سایر شخصیت‌های رمان

عقده‌ی الکترا در شخصیت رامیان

رامیان یکی از نوادگان پیرزن است که در کودکی پدر و مادر خود را از دست داده است. ایران که ده دوازده سالی از رامیان بزرگ‌تر است، در نبود والدین رامیان حکم مادرش را برای او می‌یابد. پس از ازدواج ایران با ارسلان، ارسلان به نسبت با ایران حکم پدر رامیان را پیدا می‌کند. رامیان به ارسلان علاقه‌مند می‌شود:

... وقتی حالش خوب است با آن دست‌های بلند گشوده مانند دودی به هر سو تنوره می-کشد ... با این ریش و قد و قامت، قادر به هر کاری می‌نماید ... رامیان حتماً شیفته‌ی این جلوه-ی او شده... (همان: 183).

پس از مدتی ارسلان تسلیم عشق رامیان می‌شود و با او نرد عشق می‌بازد:

به رامیان که پس از سال‌ها شیفته‌ی او بود و ارسلان هرگز به دختر جوان رو نشان نداده بود وسوسه نشده بود، رو آورد و تسلیم شد. (همان: 183).

این عشق برای رامیان همیشه با کشمکش درونی همراه است و او را آزار می‌دهد: «گفت این عشق او را خسته و فرسوده کرد. از همان آغاز همراه با کشمکش درونی سختی بود. هیچ جلوه‌ای نداشت. همیشه باید آن عشق را پنهان می‌کرد. احساسش برایش کابوسی شده بود. (همان: 235).

رامیان خواهرش را رقیبی می‌داند که باید از سر راه برش دارد:

دیگر ایران را به چشم خواهر بزرگ‌تر نمی‌دید. او را هوو یا رقیبی می‌دید. بارها فکر کرده بود چگونه ایران را سر به نیست کند. ... اگر فرصتی دست داده بود، ایران را از میان برداشته بود. (همان: 235).

برای همین رامیان نسبت به ایران که حکم مادرش را دارد و طبیعتاً به او عشق می‌ورزد، احساسات دوگانه‌ای پیدا می‌کند:

تمام این مدت دارای احساسی دوگانه بوده است. هر بار که ایران را می‌بوسیده، از خودش شرمنده می‌شده، نفرتش را نسبت به ایران فراموش می‌کرده، از افکار پلید خودش پیش خودش سرشکسته می‌شده است. اما وقتی از ایران دور بوده، آدم دیگری می‌شده است. نفرتی عمیق‌تر از همیشه نسبت به ایران احساس می‌کرده، ... تصمیم می‌گرفت ارسلان را ترک کند. اما اسیر احساس عجیب بود. نمی‌توانست در برابر آن احساس پایدار بماند. وقتی دست ارسلان را روی شانه‌اش احساس می‌کرد، فرومی‌ریخت. (همان: 236).

به این ترتیب رامیان پس از باردار شدن از ارسلان دچار احساس ندامت می‌شود: «احساس می‌کند خیلی به خواهرش ستم کرده است. حالا که از ارسلان سَرخورده، سرشکستگی عمیقی در دلش احساس می‌کند.» (همان: 236) و خود را سرزنش می‌کند: «من یک افعی‌ام - شیطانم!» (همان: 236).

رامیان گاهی از روی سرخوردگی خواهان مرگ ارسلان است: «رامیان گفت: "مرگ ارسلان همه‌ی گذشته رو پاک می‌کنه."» (همان: 303)؛ اما پس از مرگ ارسلان رامیان همچنان احساس گناه می‌کند، به همین خاطر اقدام به نابودی بچه‌اش می‌کند که به مرگ هر دو می‌انجامد و به این ترتیب با مرگ غرامت گناه خود را می‌پردازد: «مانی چشمش را که باز کرد، همه رفته بودند. دستش را به لبه‌ی تخت گرفت. رو به رامیان خزید. پارچه‌ی ژنده را از رویش پس زد. دستش را گرفت. جسمش فسرده بود. نبضش را گرفت. ضربانی نداشت.» (همان: 329).

کهن‌الگوی آنیموس در شخصیت نگار

نگار دختری است که روح مردانه‌ی او به روح زنانه‌اش غلبه دارد، به همین دلیل از کودکی اخلاق و رفتاری پسرانه دارد و به سرگرمی‌های پسرانه علاقه‌ی بیش‌تری نشان می‌دهد. اهل فکر و منطق است و به ابداع و اختراع دست می‌زند:

... دنبال کیمیا بود ... با قر و قاطی کردن چند مایع و جامد که جزء اسرار بود چیزی شبیه تیزاب درست کرده بود که سکه‌های کهنه را با آن برق می‌انداخت... (همان: 13).

نگار به فعالیت‌های پر مخاطره‌ای مثل اسب‌سواری می‌پردازد و غلبه‌ی روح مردانه در او به حدی است که دیگران هم این را به وضوح حس می‌کنند و او را مثل مردها می‌دانند:

... همه می‌گفتند نگار مثل مردهاست ... پیراهنی آستین کوتاه سفید پوشیده ... شلوار پایش کرده بود ... دیرتر از همه به کلات آمد ... با اسب آمد ... از پشت پنجره ... از دور که او را دیدند ... همه خیال کردند یک مرد با اسب به کلات آمده... (همان: 92).

او همانند مردها عجول و تندخو است:

بزرگ‌تر هم که شده بود، وقتی شطرنج می‌زد - همان شطرنج من‌درآوردی خودش را تند بازی می‌کرد، حوصله‌ی فکر کردن نداشت اگر طرف کمی فکر می‌کرد، حوصله‌اش سر می‌رفت. تغیر می‌کرد...(همان: 33).

نگار از کودکی با پسرها هم‌بازی است و به همین دلیل او را سرزنش می‌کنند:

این دختره هوشتی به در هوشتی به بومه! دختر باید جاسنگین پاسنگین باشه. این کارا به دختر نیامده که عروس قلندرا بشه - با یک مشت عزب اوغلی نره‌خر دم بگیره! (همان: 14).

او همچنین اهل کل‌کل کردن با دیگران به ویژه مردها است:

... بیش‌تر با برزو دیگران جروبحث می‌کرد... با پروین خواهر برزو کل‌کل می‌کرد ... نگار و ایران با پروین خوب نبودند... (همان: 17).

از آن‌جایی که نگار به منطق مردانه گرایش دارد، به باورهای دینی بی‌اعتقاد است و آن را خرافات می‌داند:

... وقتی از اتاق بیرون رفت ... توی راهرو شنید که نگار با تحکم و اخم و تخم به ایران گفت: «این کارا چیه! ... چرا بچه رو بردی سقاخونه ... شمع روشن کنه! ... چرا از حالا این خرافاتو تو کله‌ی بچه می‌کنی! ...» ایران گفت ... «هیچم خرافات نیست...» (همان: 33-32).

او پاهایش را بر سر همین روحیه‌ی مردانه از دست می‌دهد:

پای نگار هم همان روز آسیب‌دیده بود. می‌گفتند پای نگار زیر سم‌های اسب آن مرد له و لورده شده است. نگار به آن مرد ایست داده بود (همان: 37).

شدت روح مردانه در نگار پس از آسیب دیدن پاهایش به مرور کم‌رنگ‌تر می‌شود. از میزان جنب و جوشش کاسته می‌شود و کم‌حرف‌تر می‌شود:

گفت که نگار روزها فرشته‌ی زندگان است و شب‌ها فرشته‌ی مردگان. خودی نشان نمی‌دهد. یا پیش پیرزن است یا در آشیانه‌اش. ... درین بیست و چند سال شاید بیست و چند کلمه حرف بیش‌تر با هم نزده‌اند (همان: 161).

با این حال هنوز به طور کامل روحیه‌ی مردانه‌اش مغلوب روحیه‌ی زنانه نشده است و پس از گذشت سالیان هنوز هم لجباز و سرسخت است:

پیرزن سر را تکان داد. گفت نگار آدم سرسختی است و از کودکی هم لجباز بوده، عروسک-هایش را پاره می‌کرده و از تکه‌پاره‌های آن‌ها آدمک‌های عجیب و غریب می‌ساخته. وقتی هم بزرگ‌تر شد کارهایی کرد، حرف‌هایی زد که همه را به جان هم انداخت. چنددستگی به وجود آورد. ... سرانجام خندید. گفت:«نگار از آن آدم‌هایی است که یک چیزی توی سرشان پلوغ پلوغ می‌کند. هنوز هم از شر و شور نیفتاده است.» (همان: 198).

همین روحیه‌ی نگار است که او را از ازدواج کردن بازمی‌دارد. نگار مردان دنیای واقعی را مناسب خود نمی‌داند و به همین دلیل هیچ‌گاه با هیچ مردی ازدواج نمی‌کند:

نگار عاشق مردان خیالی خودش بوده، هرچند خودش معتقد بوده آدمی است در غایت واقع‌بینی. معتقد بوده منکر همه‌ی خواب و خیال‌ها است، به همه‌ی آن‌ها پشت کرده است. هرگز نگفت از یک مرد چه می‌خواهد. اما عاشق آدم‌هایی بود که هرگز آن‌ها را ندیده بود، نمی-شناخت (همان: 221).

فرزند کشی در پیرزن

شخصیت پیرزن یکی از مواردی است که در هیچ یک از ساختارهای اسطوره‌ای نمی‌گنجد و با نگنجیدن در تعریف‌هایی که از سوی ساختارهای اجتماعی و اسطوره‌ای ارائه می‌شود، بر مفهوم تعریف گریزی شخصیت‌های رئالیسم وهمی و تردیدافکنی‌ها بر ساختارهای تعریف شده، صحه می‌گذارد. ویژگی شاخص و بارزی که در پیرزن هست، مقوله‌ی فرزند کشی او است، بدون این‌که به طور مطلق با دختر کشی از سوی مادر و پسر کشی از سوی پدر هماهنگی داشته باشد؛ به گونه‌ای تلفیقی از آن دو است و در عین حال ساختار هر دوی آن‌ها را به هم می‌ریزد. پیرزن با کارهایی که می‌کند موجب نابودی همه‌ی فرزندانش، خواه پسر خواه دختر، می‌شود. او

همانند خدایی دست‌نیافتنی، یکتا و جاویدان؛ تنها و دور از همه با خدم و حشم مخصوص خود که وسیله‌ی ارتباطی پیرزن با دنیای بیرون از قلعه‌ی او است، در ساختمانی قدیمی زندگی می‌کند:

... نیای پیر هم بدون مادرش بیگانه‌ای است ... تنها ... فرتوت ... در هراس مرگ ... در آن ساختمان محقر زندگی می‌کند ... حتی خورد و خوراکش را هم از این جمع جدا کرده است ... (همان: 130).

پیرزن با این ویژگی‌ها شخصیتی نمادین یافته است. همانند خدایی شده که تنها حضور دارد و دیگران در برابر او هیچ‌اند:

رامیان گفت: «حالاش هم غایب مفقودالاثری! هممون مفقود غایب‌الاثریم- حضوری نداریم، مثل اشباح میایم و می‌ریم! ... فقط پیرزن حضور داره!» سکوت کرد (همان: 230). ... اما تار و پودی سحرآمیز آن‌ها را به این پیرزن تنیده ... در میان آن‌ها است ... با آن‌ها نیست... مانند کلات پا بر جا است ... اما فروریخته ... چیزی است دور ... مجهول ... مرگ برای فرزندانش بوده ... نمی‌توانند او را انکار کنند حتی انکارش هم معمایی است... (همان: 145).

پیرزن که نیای همه‌ی شبانکاره‌ها است از همه اتفاقات آشکار و پنهانی که در روستا می‌افتد آگاه است؛ اما هیچ گاه اقدامی برای حل هیچ یک از مسائل نمی‌کند:

... اگر پیرزن همه چیز را می‌داند ... پس چرا کاری نمی‌کند ... چرا به موقع جلوی آن‌ها را نمی‌گیرد ... فقط می‌تواند زاد و رود خودش را از حق و حقوقی که هرگز دستشان را نمی‌گیرد محروم کند... (همان: 241).

پیرزن بی‌قدرتی خود و بی‌اعتقادی مردم نسبت به خودش را دلیل عدم دخالتش در کارها می‌داند.

گفت او پیرزنی فرتوت است، کاری از دستش ساخته نیست. وانگهی در شارستان نام شبانکاره‌ها نامی فراموش شده است. او روزی حلال مشکلات بود که مردم شارستان باور می‌کردند بی‌بی به هر کاری قادر است. اما امروز او را مرده می‌پندارند. باید خودش را به آن‌ها نشان بدهد تا باور کنند که زنده است. اما اگر چشمشان به او بیفتد، دیگر کار زارتر از آن‌چه هست می‌شود. همین اندک نام و نشان شبانکاره‌ها هم از یاد می‌رود (همان: 214). آهسته و خسته ادامه داد. «من چنین قدرتی ندارم! من یک خانه خدای درمانده هستم!» (همان: 245).

پیرزن با همین رفتارها و کارهایش باعث نابودی فرزندانش از جمله مادر مانی شده و همیشه شاهد مرگ اخلافش بوده است.

پیرزن همچنان‌که خیلی آهسته قدم برمی‌داشت، گفت او مرگ اخلاف و اسلافش را دیده، با مرگ و زندگی آن‌ها زیسته است. به همین دلیل گهگاه احساس کرده که عصاره‌ای از مرگ و زندگی است. آن‌قدر که مرگ دیده است، زندگی ندیده. گفت وقتی مرگ گذشتگان خود را می‌بینی زنده‌ای، ولی وقتی مرگ آیندگان خود را می‌بینی زنده‌ای مرده‌ای (همان: 200).

زمانی که مانی به جمع شبانکاره‌ها می‌پیوندد، بعد از گذشت سالیان اوضاع به همان روال است و اکنون پیرزن خواهان مرگ ارسلان داماد شبانکاره‌ها است.

پیرزن بار دیگر با همان لحن عصبی گفت ارسلان هیچ وقت خلاص نمی‌شود. هرگز مگر آن‌که خودش خودش را خلاص کند و باید این کار را بکند و روزی خواهد کرد. از صدایش اطمینانی حاصل می‌شد (همان: 201).

در نهایت هم کارهای پیرزن ارسلان را به سوی خودکشی سوق می‌دهد و در پی مرگ ارسلان رامیان به گودال مرگ فرومی‌افتد و در پی نابودی رامیان مانی هم به سوی مرگ پیش می‌رود؛ اما پیرزن مثل همیشه در برابر نیستی و نابودی فرزندانش ثابت و استوار است.

پیرزن مثل همیشه کنار منقل نشسته بود. برای مانی کنار خودش جا باز کرد. مانی را بوسید. صبحانه‌اش را خورده بود. خبر مرگ ارسلان را هم شنیده بود. اما اندوهگین نمی‌نمود. به مرگ ارسلان هم اشاره‌ای کرد که بگوید از چیزی غافل نیست (همان: 321). وقتی مانی به پیرزن گفت که می‌خواهد امروز و فردا برود، پیرزن همچنان‌که به مانی زل زده بود سکوتش را نشکست. نگاهش مهربان نبود. خشمگین هم نبود. نگاهی بی‌تفاوت بود، رک و تهی از احساس (همان: 321).

5. عناصر ساختاری رئالیسم وهمی در رمان وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید

رئالیسم وهمی به لحاظ ساختاری نیز ویژگی‌های خاص خود را دارا است که این عناصر ساختاری نیز در راستای ایجاد شک و تردید- که مهم‌ترین عنصر رئالیسم وهمی است- هستند.

1,5 زاویه‌ی دید یا زاویه‌ی روایت

شیوه‌ی روایت یا انتخاب زاویه‌ی دید در رمان یا داستان از اهمیت بالایی برخوردار است. چرا که سازمان‌بندی داستان در گرو آن است. بنابراین نوع زاویه‌ی دید یا روایت در شکل‌گیری رئالیسم وهمی تأثیر بسزایی دارد. در رئالیسم وهمی همان‌طور که تودوروف هم بر نقش آن تأکید می‌کند، جهان از دید شخصیت کانونی شده به نمایش گذاشته می‌شود و جهان و

رخدادها و سایر آدم‌ها در پیوستگی با این شخصیت حائز اهمیت‌اند؛ علاوه بر این در رئالیسم وهمی با چرخش زاویه‌ی دید هم روبه‌رو هستیم.

رمان «وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید» با زاویه‌ی دید دانای کل محدود (سوم شخص) با کانون‌شدگی مانی آغاز می‌شود و تقریباً تا پایان رمان همین روال ادامه دارد. همه چیز از زاویه‌ی دید مانی بیان می‌شود و تنها درون و ذهن مانی است که بر کل رمان حکم‌فرما است. به استثنای برخی موارد که نویسنده از زاویه‌ی دید سوم شخص با کانون‌شدگی بیرون آمده و زاویه‌ی دید دانای کل بدون کانون‌شدگی را برگزیده است. از صفحه‌ی 131 تا 132 شاهد این نوع زاویه‌ی دید هستیم. از صفحه‌ی 132 دوباره به روال قبل؛ یعنی زاویه‌ی دید سوم شخص با کانون‌شدگی مانی بازمی‌گردد. در صفحه‌ی 320 با چرخش کانون‌شدگی رامیان مواجه هستیم که بسیار کوتاه و در حد یک پاراگراف است و دوباره کانون به مانی سپرده می‌شود.

به این ترتیب رمان «وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید» چرخش زاویه‌ی دید یا کانون-شدگی چندانی رخ نداده است و همین امر از میزان درونی شدن داستان می‌کاهد؛ چراکه خواننده فقط با درون یک نفر که شخصیت اصلی داستان است سروکار دارد و حوادث را از زوایای دید او می‌بیند؛ البته درون دیگر شخصیت‌های داستان از طریق درد دل با مانی که میان آن‌ها بیگانه است، برای خواننده آشکار می‌شود؛ اما به قوت کانون‌شدگی خود شخص نیست.

یکی از ویژگی‌های روایت وقایع از زاویه‌ی دید دانای کل محدود به کانون‌شدگی یکی از شخصیت‌ها، این است که حقیقت یک واقعه هیچ‌گاه روشن نمی‌شود. روایت‌های گوناگونی از زبان اشخاص گوناگون بیان می‌شود که این از ویژگی‌های مهم رئالیسم وهمی است. در رمان «وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید» یکی از وقایعی که حقیقتش بر خواننده و حتی خود شخصیت آشکار نمی‌شود، ستیز مهریزها و مهراب‌ها بر سر ارث و میراث و اموال موقوفه است. مانی که چون بیگانه‌ای وارد این ماجرا می‌شود و هیچ اطلاعی از جزئیات اتفاقات ندارد، از زبان دیگران ماجرا را می‌شود. روایت متفاوت هر کس از ماجرا او را سردرگم و عاجز از فهم حقایق می‌کند.

روایت موقوفه از زبان شاغلام:

شبانکاره‌های مهراب همه جیره‌خوارن! افسارشون دست بی‌بیه - مارو محروم کردن - وقف‌نامه رو عوض کردن - اما ما مرد بار آمدیم. سیمایش جدی شد و لحنش طنین دار. «ما شبانکاره-های مهریز مثل مار تو این دشت‌های شارستون پوست انداختیم - ولی مونیدیم - نتونستن سر

مارو زیر آب کنن! هر کاری خواستن با موقوفه کردن! حتی تولیت را موروثی کردن!» (همان: 99).

روایت از زبان مادر مانی:

... مادرش هم می‌گفت «مال یتیم و یسیرو بالا کشیده‌اند ... یک قورت آب هم رویش...» ... مادرش نمی‌گفت کی ... نام مادرجان بزرگ را هم نمی‌برد ... اما وقتی صحبت حق و حقوق می‌شد معلوم بود مادرش با مادر و مادربزرگ خودش اختلاف داشت ... همیشه بین‌شان بگومگو بود ... مادرش هم در همین اختلاف‌ها گیر کرده بود ... با آن‌که نوه‌ی خاله مهراب بود ... طرف خاله مهریز را گرفته بود... (همان: 100).

روایت از زبان نگار:

گفت مهریزها و عده‌ای از مهراب‌ها مدعی هستند که خاله مهراب آن اسناد را به نفع خودش جعل کرده است (همان: 309).

روایت از زبان پیرزن (مهراب):

پیرزن ادامه داد گفت که زهرا حرف مادربزرگش مهریز را می‌زند. این تخم لق را مهریز توی دهان زاد و رود خوش شکست. مهریز به خاطر جیفه‌ی دنیا نیای خودش را دیوانه قلمداد کرد. اسنادی جعل کرد که سر تا پا کذب بود. ولی او حاضر نیست استخوان‌های آن مرد بزرگِ خیر را توی گور بلرزاند. آن هم به خاطر مال دنیا. مهریز و زاد و رودش توی شارستان چو انداختند که شاهرخ میرزا از کوچکی مصروع بوده است. گواهی چند حکیم‌باشی اجیر را هم گرفتند. یک مشت کاغذ و بنچاق هم جعل کردند. ولی کاری از پیش نبردند، یخشان نگرفت. مقام شاهرخ میرزا بالاتر از آن بود که این کذاب‌ها بتوانند او را بی‌اعتبار کنند (همان: 283).

روایت غالب رمان «وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید» روایت خطی است؛ اما گاهی با بازگشت مانی یا دیگر شخصیت‌ها به گذشته این روایت خطی شکسته می‌شود و روایت غیرخطی را بر رمان حاکم می‌کند. در آخر رمان با روایت مانی و پیشروی او به کام مرگ پایان می‌یابد.

2,5 زمان

زمان هم در رمان «وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید» به تبعیت از روایت حالت خطی و غیرخطی می‌یابد و در هم می‌آمیزد. زمان رمان در گذشته و حال سیر می‌کند و بین این دو زمان در نوسان است؛ البته زمان حال غالب بر زمان گذشته است.

3,5 مکان

عنصر مکان در این رمان مانند سایر رمان‌های خسرو حمزوی مکانی ساخته و پرداخته‌ی ذهن نویسنده است؛ مکان‌هایی مثل بیدگاه کلات، لقانطه، پرند، شایگان، نیستون، چکاب، رستاق، خورشید و نی‌بید. علاوه براین با آمیختگی دوگونه توصیف در مکان روبه‌رو هستیم. اول توصیفی که عادی و مأنوس است و مکانی آشنا و ملموس پیش چشم خواننده می‌گذارد و دیگری توصیفاتی که مکان را وهمی و ناآشنا می‌کند و به توصیفات اکسپرسیونیستی نزدیک می‌شود:

برخاست. دورادور دژ را پیمود. به پیرامون نگریست؛ به دشت‌ها، به زرخان که در اعماق دره با انگشت‌شماری خانوار چون لکه‌ای کدر بر زمین می‌نمود، به لایه‌های بام‌گونه‌ی سنگیِ فراخ که بر هم پشته پشته از پای دیوارهای واژگون کلات سراشیب به اعماق دره می‌رفتند و آوای بس عظیم بر زرخان حقیر بودند. هوهوی باد فراتر از آن‌ها؛ از اعماق دشت برمی‌خاست ... شیون ارواحی غمگین بود که لابه‌شان را در باد سر داده بودند ... بانگ دهان‌های بسته بود؛ ... در بامدادی آفتابی ... در پرسه‌ای ندبه می‌کردند ... فضای کلات و دشت‌ها را هوهوی اندوهشان پر کرده بود ... آوای رفتگان دم فروبسته‌ی کلات بود؛ همهمه‌ی آدمیانی که کالبد فروهشته و در گردبادها آوار می‌زدند ... (همان: 110).

4,5 زبان

در این رمان چهار ویژگی زبانی که رئالیسم وهمی را شدت می‌بخشد، به چشم می‌خورد: شاعرانگی زبان، توصیفات سوررئالیستی، طنز در کلام و استفاده از لحن و زبان گفتار. در زیر به توضیح هر یک از آن‌ها پرداخته شده است.

1,4,5شاعرانگی زبان

شاعرانگی کلام در رویایی و وهمی کردن رئالیسم رمان‌های خسرو حمزوی نقشی همیشگی را ایفا می‌کند. وی در رمان «وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید» از این عنصر استفاده کرده است:

... آدم از همه چیز خالی می‌شود ... از همه یادهایش ... از حضورش ... از توالی حوادث ... درست مثل آن‌که آدم در لحظه‌ای منعقد شود ... در یک لحظه‌ی گرم نرم جاودانه ... که دیگر لحظه نیست ... سیری است دورو دراز ... خاموش ... تهی از توالی ... لحظه‌ای است که نه خواب است ... نه بیداری ... (همان: 10).

2,4,5 توصیفات اکسپرسیونیستی

در رمان‌های حمزوی توصیفات اکسپرسیونیستی یکی از مهم‌ترین شگردهایی است که رئالیسم او را به رئالیسم وهمی تبدیل می‌کند و در همه‌ی رمان‌هایش به فراوانی به چشم می‌خورد. توصیفاتی که از زاویه‌ی دید شخصیت کانونی‌گر از مکان‌ها و شخصیت‌ها ارائه می‌شود، توصیفاتی عجیب و شگفت است که سبب ایجاد غرابت در خواننده و شکل‌گیری فضایی وهم‌آلود و رازآمیز می‌شود و ترس و هراس همیشگی را بر فضای رمان حاکم می‌کند:

مانی احساس می‌کرد رهسپار مسیری خاموش مهتاب زده‌ی وهم‌انگیز است که پیرامونش در روستاهایی گسسته، در اتاق‌های کاهگلی، میان جرزهای ستبر صامت، آدم‌هایی کورسوز خاموش می‌شوند، بی‌هیچ یاد (همان: 103). همچنان‌که از حول و حوش روستاهای خوفناک وارفته در نوری مشکوک می‌گذشتند. رفته‌رفته مهتاب رنگ باخت. نور سرد اسرارآمیزش در هاله‌های لطیف میغی گریزان برچیده گشت، سبک و آشکار در تیرگی آسمانی که نیلی می‌گشت، تبخیر شد (همان: 104).

3,4,5 طنز در کلام

طنز یکی از عناصر زبانی است در شکل‌گیری فضای همگانی یا کارناوال- یکی از عناصر مهم رئالیسم وهمی- نقش به‌سزایی ایفا می‌کند. طنز سبب درهم شکستن تک‌صدایی و تضعیف قدرت حاکم می‌شود و زمینه را برای ایجاد صداهای مختلف فراهم می‌آورد. در رمان «وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید» از سوی مادرجان بزرگ که نیای همه‌ی شبانکاره‌ها است، جور و استبداد به محیط تحمیل می‌شود. اعضای شبانکاره که یارای ایستادن در برابر پیرزن را در خود نمی‌بینند، برای کاستن از میزان خفقان حاکم بر فضا، در نبود مادر جان بزرگ او را پیرزن خطاب می‌کنند و با طنز و تمسخر و کنایه راجع‌به او حرف می‌زنند. این طنز بیش از همه بر زبان ارسلان که بیش‌ترین ستیز را با پیرزن دارد و پیرزن بیش از همه به او ظلم کرده، جاری است:

ارسلان لبخند زد و گفت: «بی‌بی یک دو سه سالی از حضرت خضر و نوح و الیاس نبی کوچکتره!» شاغلام خنده‌اش را خورد. سرش را تکان داد. دستی به ریشش کشید. «ولی آب خضر خورده!» (همان: 230).

6. نتیجه‌گیری

حمزوی در رمان«وقتی سَموم بر تن یک ساق می‌وزید» با واکاوی دقیق درون شخصیت‌ها مضامین روان‌شناختی، نیهیلیستی و بحران هویت را در کنار یک‌دیگر پیش می‌برد. حمزوی اهمیت خاصی برای شخصیت‌های انسانی داستان قائل می‌شود. او به جای این‌که شخصیت‌های بی‌عیب و نقص و فرشته‌گون را برای نمایش خود برگزیند، به همه‌ی شخصیت‌های انسانی با هر خصوصیت و ویژگی اجازه‌ی ورود به صحنه‌ی نمایش را می‌دهد. در صحنه نمایش از طریق گفت‌وگوی افراد، چه گفت‌وگوی درونی و چه گفت‌وگوی شخص با دیگر اشخاص داستان، زندگی و درون اشخاص آشکار می‌شود. اندیشه و افکار شخصیت ها -که در ارتباط تنگانگ با عاطفه و احساسات خودشان و نیز دیگرانی که با آن‌ها در تعامل هستند، قرار دارد- عملکرد و رفتار آن‌ها را شکل می‌دهد. این افکار و اندیشه همان ایدئولوژی درون شخصیت‌ها است که از عناصر رئالیسم وهمی به شمار می‌آید. شخصیت نیهیلیستی مانی، عقده‌ی الکترا رامیان، آنیموس نگار و فرزندکشی پیرزن همگی تحت تأثیر ایدئولوژی و احساسات آن‌ها شکل می‌گیرد. بر همین اساس است که نویسنده به توصیف درونی شخصیت‌ها بیش‌تر از توصیف ظاهری آن‌ها می‌پردازد و شخصیت‌های داستان بیش‌تر بر اساس ذهنیات و درونیات آن‌ها در برابر خواننده آشکار می‌شوند. نویسنده در برخی شخصیت‌ها مثل بی‌بی سمندر و پیرزن به هنجارشکنی دست می‌زند که با ساختارهای اسطوره‌ای و روان‌شناختی هماهنگ نیستند. این امر ویژگی شک‌گرایی و معناباختگی اثر را شدت می‌بخشد و بر تعریف‌ناپذیری شخصیت‌های رمان همانند شخصیت‌های واقعی، صحه می‌گذارد و از امتیاز اثر محسوب می‌شود.

عناصر ساختاری نیز در رئالیسم وهمی از اهمیت به سزایی برخوردار است. در رمان مذکور عناصر ساختاری در کنار عناصر محتوایی به چشم می‌خورد؛ اما به قوت و شدت عناصر محتوایی جلوه نمی‌کند.در بحث زاویه‌ی دید با یک کانونی‌گر بیش‌تر مواجه نیستیم؛ به همین دلیل چرخش زاویه‌ی دید و کانون‌شدگی رخ نمی‌دهد و همین امر از میزان درون‌شدگی و وهم‌گرایی رمان می‌کاهد؛اما عنصر زمان از ویژگی‌های زمانی رئالیسم وهمی برخوردار است. زمان در این رمان بر اساس سیر خطی پیش نمی‌رود؛بلکه با پرش میان گذشته و حال سیر خطی را بر هم می‌زند و با این کار عوامل سرکوب شده در ذهن افراد را آشکار می‌سازد. مکان نیز طبق ویژگی خاص رئالیسم وهمی، مکانی ساخته و پرداخته‌ی ذهن نویسنده با ویژگی‌های مکان‌های واقعی است که فضایی افسانه‌ای و اسطوره‌ای را در داستان ایجاد می‌کند. در زبان نیز

شاعرانگی، توصیفات سوررئالیستی که بر وهمناکی داستان قوت می‌بخشد و طنز که به ایجاد فضای کارناوالی در داستان یاری می‌رساند، به چشم می‌خورد.

فهرست منابع

ایران‌مهر، ع. (1380). «حقیقت و دروغ». کتاب ماه ادبیات و فلسفه. خرداد. ص 74.

برکت، ب. (1387). «هویت و بازتاب آن در رمان». ادب پژوهی. شماره 5 ISC. ص61-90.

تسلیمی، ع و کریمی، ط. (1395). «بازتاب رئالیسم وهمی در رمان شهری که زیر درختان سدر مرد». زبان و ادبیات فارسی. شماره 80 ISC. صص 65-90.

تسلیمی، ع. (1390).*نقد ادبی و نظریه‌های ادبی و کاربرد آن در ادبیات فارسی*. چاپ دوم. تهران: آمه.

تسلیمی، ع. (1388).*گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان). پیشامدرن، مدرن، پسامدرن*. تهران: آمه.

جکسون، ر. (1383). «فانتاستیک به مثابه یک روش» ترجمه‌ی آریان احمدی و احسان نوروزی. فارابی. دوره‌ی 4. شماره‌ی 1. صص 30-7.

حمزوی، خ. (1371).*وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید*. تهران: روشن‌گران. (چاپ اول).

زرشناس، ش. (1386).*پیش درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی؛ دفتر دوم: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه. ج دوم.

زمانیان، ع. (1385). «نیهیلیسم از انکار تا واقعیت به‌مثابهٔ آسیب فرهنگی در ایران». *راهبرد*. تابستان. شمارهٔ 40: 87-114.

سرشار، ر. (1381). «شهریار روحانی ای که زیر درختان سدر فروپاشید (نقد داستان شهری که زیر درختان سدر مرد)». ادبیات داستانی، شماره 60. صص 22 -31.

سیدحسینی، ر. (1376).*مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.

شریفی، م. (1387). «فرهنگ ادبیات فارسی». تهران: نشر نو: معین. ج اول. (چاپ دوم).

طاووسی، م و آ. درودگر. (1390). «اسطوره و ادبیات مدرن»، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. شمارهٔ 23: 101- 118.

طاهری، م و م. سپهری عسکر. (1390). «بررسی شیوهٔ به‌کارگیری جریان سیال ذهن در رمان سنگ صبور اثر صادق چوبک»، *ادبیات و زبان‌ها*. تابستان. شمارهٔ 8: 169-190.

فاطمی، س. (1343). «رئالیسم». ماهنامه‌ی وحید. شماره‌ی 7. صص 61-50.

کاشفی، ج. (1368). «فانتاستیک رئالیسم: مکتبی برگرفته از واقعیت‌ها، در لباس و فضایی سحرانگیز، دنیای خاطره‌ها و وقایع خفته در ایهام». هنر. شمارهٔ 18: 92-117.

کرنودل، ج و پ. کرنودل. (1374). «اکسپرسیونیسم در تئاتر». هنر. شمارهٔ 29: 405-410.

کوبان، س. (1380). «فرق است بین نابینا به دنیا آمدن و نابینا شدن». جهان کتاب. شماره‌ی 131و 132. ص 12.

کورنول، ن. (1381). «پیش درآمدی بر فانتاستیک ادبی» ترجمه فتاح محمدی. فارابی. شماره 45. صص 63-94.

مالیاس، س. (1387).*پست‌مدرن*. ترجمهٔ حسین صبوری. تبریز: دانشگاه تبریز.

وی. جونز، م. (1388).*داستایفسکی پس از باختین*، قرائت‌هایی از رئالیسم وهمی. ترجمهٔ امید نیک‌نام. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.

یران اگان، ک. (1385). «رئالیسم فانتاستیک» ترجمه‌ی شیوا خویی. کودک و نوجوان. شماره-ی 130-101. اسفند 1384 و فروردین و اردیبهشت 1385. صص 131-121.