

کارناوال گرایی در شطرنج با ماشین قیامت

سحر غفاری*

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران

سهیلا سعیدی

دانشجوی دکتری زبان فرانسه، دانشگاه تهران

چکیده

قسمت اعظم رمان‌های جنگی فارسی که با موضوع جنگ ایران و عراق نگاشته شده‌اند، به مضامین عقیدتی و سیاسی همسان پرداخته و بنابر مصالح اجتماعی، در جهت ترویج گفتمانی واحد عمل کرده‌اند؛ اما در این میان شاهد ظهور آثاری متفاوت، مانند رمان *شطرنج با ماشین قیامت* نوشته حبیب احمدزاده نیز هستیم که تا حدودی از آثار تک‌گویه فاصله گرفته و از عناصر موجد چندآوایی بهره برده‌اند. در واقع، رمان مذکور از جهاتی چند، با تعریف‌هایی که باختین در بحث کارناوال‌گرایی درباره رمان‌های چندآواییه بیان کرده است، مطابقت دارد. *شطرنج با ماشین قیامت* با وارد کردن جسمانیات به زندگی قهرمان و همچنین کاربرد گفتار کوچه‌بازاری و دشنام‌آلود یکی از شخصیت‌های داستان، موجب تکثر نگرش‌ها و سبک‌های زبانی داستان می‌شود. جهان‌بینی راوی تنها دیدگاه ابراز شده در داستان نیست؛ این جهان‌بینی به واسطه پرسش‌های وجودشناسانه و ضدگفتمان یکی دیگر از شخصیت‌ها، اقتدار معهود خود را از دست می‌دهد. پدیده فرینه‌سازی و خلق جفت‌های تقلیدی برای اشخاص و وقایع داستان نیز برخاسته از خصلت دوسویه کارناوال است؛ ضمن اینکه به تعویق افتادن کنش قهرمان/راوی در انجام وظایف نظامی و مشغول شدن به امور غیرمعارف، پیروزی را به‌عنوان امری مسلم به تأخیر می‌اندازد و به این ترتیب، موجب خدشه‌دار شدن عامل کلیدی زمان خطی در رمان‌های تک‌گویه می‌شود.

فصلنامه تخصصی *نقد ادبی*، س. ۷، ش. ۲۵، بهار ۱۳۹۳ (صص ۱۱۹-۹۹)

* نویسنده مسئول: sahar.ghaffarib@gmail.com

واژه‌های کلیدی: شطرنج با ماشین قیامت، رمان دفاع مقدس، باختین، کارناوال، چندصدایی.

۱. مقدمه

قسمت اعظم ادبیات هر دوره، تابع مقتضیات و مناسبات همان دوران و بازتابنده ضروریات سیاسی و شرایط خاص جامعه در آن برهه است. ادبیات داستانی ایران با موضوع جنگ نیز به موجب مصالح جامعه، مانند همه نهادهای اجتماعی در تقویت روحیه مذهبی و ایجاد همبستگی ملی شرکت کرده و به منظور تمرکزبخشی و ترویج عقیده‌ای واحد، به ابزاری گفتمانی بدل شده است. به همین دلیل، محتوای اغلب رمان‌های دفاع مقدس حول مضامینی، مانند ایشارگری، شهادت‌طلبی، دینداری و پرهیزگاری می‌گردد و این رمان‌ها مشتاقانه در اشاعه جهان‌بینی الهی، به‌عنوان یگانه گفتمان رسمی و مقبول دوران خود، عمل می‌کنند. اما با گذشت زمان و تغییر مقتضیات، شاهد ظهور آثاری هستیم که با وفادار ماندن به هنجارهای ادبی گونه رمان، تنوع موجود در دیدگاه‌های انسان را آشکارا به‌تصویر می‌کشند و موضوع جنگ را به‌عنوان محملی برای نمایش واقعیت‌ها و دغدغه‌های اجتماعی و فلسفی نوع بشر به‌کار می‌گیرند. با توجه به این تمایز، میخاییل باختین^۱ آثار فوج نخست را که با غلبه ضروریات یک باور یا یک نهاد بر فرم، به آثاری یکسره عقیدتی بدل می‌شوند، آثار «تک‌صدایی» یا «تک‌گویی»^۲ خوانده است؛ یعنی متونی که با ایدئال‌پنداری و حال‌وهوای رسمی که ترجمان قدرت و حقیقت مطلق است، فقط یک جهان‌بینی را معتبر و ارزشمند می‌شمرند و نظرگاه‌های دیگر را نازل می‌دانند و از صحنه رمان اخراج می‌کنند. اما در متون دسته دوم، یعنی آثار چندصدایی هیچ گفتمان، نظرگاه یا عقیده‌ای - هرچند با عقاید نویسنده مخالف باشد - از صحنه رمان حذف نمی‌شود و اشخاص داستان دور از اقتدار مؤلفانه نویسنده، به اظهارنظر می‌پردازند؛ علاوه‌بر این در این رمان‌ها که به‌گفته باختین بیشترین شباهت را به جشنواره‌های مردمی (کارناوال) دارند، با دیدی رئالیستی، حیات طبیعی و جسمانی افراد بازنمایی می‌شود. در میان رمان‌های جنگی ایرانی، آثاری که با چنین توصیفی همخوانی داشته باشند، چندان زیاد نیستند.

شاید بیشترین تلاش‌ها در این زمینه در رمان *شطرنج با ماشین قیامت* نوشته حبیب احمدزاده انجام شده باشد.

در اغلب رمان‌های جنگی فارسی، آلوده‌انگاری دیدگاه‌های «غیر» موجب می‌شود مقولات مربوط به زندگی جسمانی، تزلزل خانواده، ضدیت با اصل جنگ، نسبی‌گرایی در مقوله دین و... انگاره‌هایی به شدت مضر و بی‌اعتبار شمرده شده، از صحنه زندگی اشخاص داستان که بیشتر رزمنده هستند، طرد شوند. اما رمان *شطرنج با ماشین قیامت* هرچند با موضوع جنگ نگاه‌اشته شده، متضمن عناصری است که پیش‌تر به ندرت در آثار متعلق به گونه ادبی دفاع مقدس به چشم می‌خوردند. در این داستان، راوی به دلایلی ناگزیر از برعهده گرفتن ماشین حمل غذا، توزیع جیره افراد و رساندن غذا به دو غیرنظامی، یعنی مهندس و گیتی (زنی بدکاره) می‌شود که نظرگاه‌ها و شخصیتشان کاملاً منفک از مقولات جنگی است. راوی که دراصل دیده‌بان و مسئول یافتن رادار پیشرفته دشمن است، در شب عملیات مجبور می‌شود گیتی و مهندس به‌اضافه دو کشیش را به خانه مهندس ببرد و خود از فراز ساختمان مهندس وظیفه دیده‌بانی‌اش را انجام دهد. تفاوت آشکار این رمان با بسیاری از رمان‌های دیگر دفاع مقدس نه فقط در شخصیت‌ها، بلکه در زبان، دیدگاه‌ها و حتی در قالب‌بندی داستان نیز نمود یافته است. این تمایز را به خوبی می‌توان براساس مبحث «کارناوال‌گرایی» باختین که حاصل بحث مکالمه‌گرایی اوست، شرح داد.

از دیدگاه باختین، ویژگی مکالمه‌ای و رابطه‌بنیاد بودن زبان موجب می‌شود زبان طی برقراری ارتباط با دیگری، به الگوهای معنایی و ارزش‌گذاری‌های ازپیش‌موجود مجهز شود و بتواند تعارض‌های موجود در طبقات و عقاید را برجسته کند. از همین رو، جوامعی که در آن‌ها مرام یا آرمانی خاص به‌شکلی قدرتمندانه متجلی می‌شود، برآن‌اند تا با سرپوش گذاشتن بر خصلت مکالمه‌ای زبان، زبانی یکپارچه پدید آورند که همواره در کار تمرکز بخشیدن و ایجاد انسجام عقیدتی و فرهنگی جامعه است. «زبان یکپارچه، ضامن بیشترین میزان فهم متقابل و متبلور شدن در قالب وحدتی واقعی است: وحدت زبان گفت‌وگو، و زبان ادبی حاکم، زبان صحیح.» (باختین، ۱۳۹۱: ۳۵۹). چنین زبانی که

مولد آثار تک‌گویه است، در حماسه و شعر غنایی تجلی می‌یابد؛ اما در این میان رمان همواره خصلتی چندصدایی و مکالمه‌گرا دارد.

۱-۱. کارناوال‌گرایی^۳

در ادامه همین رویکرد، باختین اصطلاح «گفتمان رمان‌گرا»^۴ را برای خوانش انواع گوناگون متون به‌کار می‌گیرد. گفتمان رمان‌گرا به معنای «هر گفتمانی است که حاوی بیش از یک صدا، نقطه‌نظر، یا مرکز بصیرت باشد و در آن به صداها، نقطه‌نظرها یا بصیرت‌های موجود، اقتدار کافی و استقلال از مهار نویسنده و راوی اعطا شود.» (نولز، ۱۳۹۱: ۴). به‌نظر باختین، کارناوال‌ها (جشنواره‌های مردمی رایج در قرون وسطی که طنز و تمسخر از خصایص لاینفک آن‌ها بوده است) پدیده‌های اجتماعی رمان‌گرا هستند؛ به این معنا که در کارناوال نیز مانند رمان «اسلوب جدید ارتباط انسان با انسان بسط می‌یابد و حقیقت عریان، به دور از دسته‌بندی‌های قراردادی و سلسله‌مراتب رسمی، افشا می‌شود.» (Bakhtin, 1984 a: 75). در کارناوال نیز مانند رمان، شاهد تکرر سبک‌ها و افشای حقایق بی‌پیرایه انسانی هستیم که در عناصر جسمانی و عاری از سلسله‌مراتب قراردادی اجتماع نمود می‌یابد. انواع لغوگویی‌ها و کاربرد زبان دشنام‌آلود از دیگر نمودهای فرهنگ مردمی در کارناوال‌هاست؛ ضمن اینکه واژگون کردن ساختار طبقاتی و تعیین یافته متعارف که در نمایش‌های خنده‌دار این جشنواره‌ها امکان‌پذیر است، موجب ورود مردم به فضای آزاد و برابر کارناوال می‌شود.

«تشابه میان رمان و جشنواره، بازتاب خصلت اجتماعی و فرهنگی این دو پدیده، به‌عنوان نظامی متشکل از نشانه‌های پیچیده و متعارض اجتماعی است.» (Abrahams, 1974: 911). از نظر باختین، ورود عناصر کارناوالی به رمان موجب خروج اثر از تک‌صدایی و نزدیک‌تر شدن آن به چندصدایی موجود در گفتمان رمان‌گرا می‌شود که با نگرش‌های مرکز‌گرایی، مانند دیدگاه‌های مذهبی - که قائل به وجود سلسله‌مراتب دنیوی‌اند و رو به جهان دیگر دارند- در تضاد است.

در این مقاله برآنیم تا با به‌کارگیری الگوی باختین و به‌منظور کشف عناصر کارناوالی در رمان *شطرنج با ماشین قیامت*، تحولات شگرف و نوظهوری را که در

این اثر رخ داده است، بررسی کنیم. میراث کارناوال در این رمان در چهار مقوله گروتسک، ورود آواهای غیر، قرینه‌سازی و پایان‌بندی داستان نمود یافته است. استفاده از اصطلاح «دفاع مقدس» (در ترکیباتی مانند رمان دفاع مقدس، ژانر دفاع مقدس و...) از آن رو ارجح است که این واژه آشکارا به خصیصه‌ای اشاره دارد که باختین در تعریف آثار تک‌گویه برشمرده است.

۲. رئالیسم گروتسک^۵

به‌نظر باختین، یکی از عوامل مهمی که موجب کارناوال‌گونه‌گی و چندآوایی در اثر ادبی می‌شود، ورود عناصر مربوط به حیات طبیعی انسان به آن است. او برای اشاره به این مفهوم، از واژه موضوعه خویش، یعنی «رئالیسم گروتسک» بهره می‌گیرد. گروتسک در لغت به زیورآلات رومی‌ای اطلاق می‌شد که در حفاری‌های قرن پانزده میلادی به‌دست آمده بودند. ویژگی برجسته این زیورآلات، ارائه آزادانه و شیطنت‌آمیز اشکال نباتی، جانوری و انسانی در آن‌هاست.

بدن انسان در انگاره‌پردازی‌های گروتسک، بازنمایی کاملاً شاخصی دارد. در انگاره‌های گروتسک، بخش‌هایی از بدن که به روی جهان باز هستند یا به‌عبارتی، ورود و خروج جهان به بدن از راه آن‌ها ممکن است، یعنی دهان‌های باز، اندام‌های تناسلی و شیردهی، شکم‌ها و بینی‌ها، مورد تأکید قرار می‌گیرند و برجسته می‌شوند (Bakhtin, 1984 b: 26).

گروتسک، این واژه وام‌گرفته‌شده از هنرهای تصویری، به‌معنای بازنمایی شاخص بدن انسان و متعلقات آن است که در پیوند با الگوهای طبیعی تولد، رشد، بلوغ، زایمان و مرگ قرار دارد. در رئالیسم گروتسک، تمام مقولات آرمانی و مجرد به سطح مادی و قلمرو جسمانی فروکاسته می‌شوند. «یکی از معانی فروکاستن، پرداختن به اسافل اعضای بدن، زندگی شکمی و اندام‌های تناسلی است. بنابراین، فرایندهای دفع، جفت‌گیری، لقاح، حاملگی، و زایمان نیز زیر چتر پدیده فروکاستن قرار می‌گیرند.» (همان، ۲۱).

از نگاه باختین، فرهنگ رسمی، جدی و تعالی یافته‌ای که در ادبیات‌های تک‌صدایی نمود می‌یابد، تمام انگاره‌های مربوط به بدن جسمانی را طرد می‌کند یا آن‌ها را به رده‌های پایینی ادبیات، مانند ادبیات عامیانه نسبت می‌دهد. گروتسک و عناصر مربوط به دهان (مانند خوردن) و اسافل اعضا با فروکاستن عناصر حماسی، تراژیک یا مذهبی به جسمانیات موجب ورود صدای دیگری، صدای متعلق به طبیعت و مردم، در اثر ادبی و تبدیل مفاهیم مجرد و انتزاعی به مقولات زمینی و جسمی می‌شود (همان، ۲۳). در بیشتر رمان‌های ژانر دفاع مقدس، کمتر نشانی از فرایند صیورورت بدن که در لجاج، بارداری، زایمان و مرگ متجلی می‌شود، به چشم می‌خورد و پرهیزگاری و پارسامنشی رزمندگان مانع از مشغول شدن آن‌ها به امور بدنی می‌شود. این تقدس‌گونگی - که بخشی از ارزش‌های مورد نظر این ژانر است - برخاسته از خصلت اقتدارگرا و مسلط انواع ادبی متعلق به گفتمان‌های قدرتمند و برتری‌جوست که فقط الگوی خود را پذیرفتنی و معتبر می‌پندارد و آنچه را که مرتبط به رده‌های فرهنگی دیگر باشد، با برجسب منحرف یا غیراخلاقی طرد می‌کند. به گفته باختین، «گفتمان‌های آرمان‌پردازانه خلوص و پاکی، انواع فرایندها و ویژگی‌های بدن پست‌تر را به نشانه‌های آسیب‌شناختی فساد و دیگربودن بیگانه رعب‌آور مبدل می‌کنند.» (نولز، ۱۳۹۱: ۲۶۷). در رمان *شطرنج با ماشین قیامت*، نشانه‌هایی آشکار از بازگشت به عناصر گروتسک و حیات بدنی به چشم می‌خورد.

راوی در ابتدای یکی از بخش‌های رمان می‌گوید: «سروصدای آشپزخانه، جنگ را از یاد می‌برد [...]» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۳۴). او که به دلایلی مسئول توزیع جیره غذایی افراد شده و همواره از این وظیفه گریزان است، سرانجام به آن گردن می‌نهد؛ ولی تا پایان داستان، وسیله حمل «غذا» را به دوستش، پرویز، نسبت می‌دهد. صحنه‌های مکرر وصف غذا، گرسنگی یا ولع راوی برای خوردن، به‌طور تلویحی این حقیقت را بیان می‌کند که او اهل شکم است:

[...] نوبت به دیگ خورش رسید که پر بود از سیب‌زمینی و بادنجان [...] لبه خوش‌رنگ یک تکه ته‌دیگ نانی از زیر برنج‌ها بیرون زده بود. اشتها آور بود. طاقت نیاوادم [...] (همان‌جا).

حتی یک لقمه هم برای خودم نگرفتم. چه لقمه خوشمزه‌ای! حتماً الان در دهانم آب می‌شد (همان، ۱۷۹).

مرغ سرخ‌شده در رب گوجه‌فرنگی با کلی سیب‌زمینی برشته. تازه فهمیدم چرا سروقت دیگ‌ها رفتم (همان، ۱۶۰).

این توصیف‌ها و واگویه‌ها وی را در مقام رزمنده، اندکی از آن تقدس معهود در این‌گونه متون دور می‌کند. انگاره خوردن با بسط تصویرهای مربوط به بازی گربه با استخوان و هضم غذا در معده او، غذا رساندن به زن روسپی و سرانجام تسلیم در برابر شغلی که به او محول شده است (یعنی توزیع غذا)، تکمیل می‌شود.

باختین معتقد است گفتمان‌های ادبی تک‌گویه و تمرکزبخش به‌منظور برتر و بالاتر نشان دادن خود از چندزبانی مردمی، به آرمان‌پردازی و طرد گروتسک روی می‌آورند (نولز، ۱۳۹۱: ۲۲۷). در *رمان شطرنج با ماشین قیامت* نمونه‌هایی از این موارد دیده می‌شود. کسی که به‌زعم راوی، مسئول توزیع غذاست (پرویز) و بازهم در تأکیدهای مکرر راوی، ملاقه و دیگ و ماشین چرب و چیلی غذا از آن اوست (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۱۹)، همان کسی است که به‌گفته یکی از رزمنده‌ها، «ضعف بدنی مفرط او به‌خاطر چهل‌وهشت ساعت بی‌غذایی» (همان، ۷۵) رخ داده است. راوی هنگام ورود به اتاق پرویز در بیمارستان، متوجه تابلویی بالای سر او می‌شود که روی آن نوشته شده است: «غذا و مایعات ممنوع!» (همان، ۶۳)؛ به عبارت دیگر اشتیاق راوی به غذا و مسائل شکمی، او را در تباین با پرویز روزه‌دار و همچنین اسلاف ادبی پرهیزگارش قرار می‌دهد. «سر دیگ، چرب و روغنی بود. سعی کردم با کمترین انگشت، در دیگ را بردارم، اما چربی، کار خودش را کرد و با تمام تقلا، سه انگشتم سُریدند [...]» (همان، ۱۶۰). درواقع صحنه مزبور، نمونه مجسمی است از تلاش نافرجام راوی برای پرهیز از جسمانیات که در داستان، با دو استعاره ماشین غذا و دیگ، عینیت یافته است و ناکامی نهایی او در انکار بدن و مقولات زمینی، و مقاومت در برابر آن.

دومین مقوله مهم گروتسک تولیدمثل است. جنسیت بخشی از زندگی و به‌تبع، بخشی از زبان است و نمی‌توان آن را از زبان و ادبیات حذف کرد. غرایز جنسی و مسائل مربوط به زن در اغلب رمان‌های دفاع مقدس به‌صورت شخصیت کلیشه‌ای مادر

معصوم و پیری که معمولاً او را در حال دعاخواندن می‌یابیم، اصلاح و پالوده شده است. به عبارت دیگر، حصارهای جنسیتی ایفای زن شایسته، زنان دفاع مقدس را محدود کرده و به شکل شخصیت اثیری و ملکوتی مادر درآورده است؛ بنابراین ورود گیتی روسپی به داستان *شطرنج با ماشین قیامت* حکایت از سرپیچی اثر از هنجارهای مورد قبول این ژانر دارد. «گیتی خوشگله» - زنی که در گذشته روسپی بوده و به گفتهٔ راوی چشم‌هایش سبز است و وجود او به تمایلات جنسی پیوند خورده - نقطهٔ متباین مادر جواد، پیرزن معصوم و مؤمن داستان، است. مادر جواد پایش آسیب دیده است و می‌لنگد: «در اولین حرکت، متوجه لنگ زدن پای راستش شدم.» (همان، ۱۶۳). کنار هم گذاشتن زیبایی گیتی و پیری و ازکارافتادگی مادر جواد و همچنین بی‌ذریه ماندن او درمقابل دختر گیتی - که یادآور زهدان و باروری است - و به عبارتی، قرار دادن حیات و رشد و بلوغ در کنار کهولت و فروپاشی، به معنای ارائهٔ الگوی طبیعی رشد انسان و رجوع به عناصر گروتسک است.

نکتهٔ دیگر این است که در ادبیات گروتسک، زن همواره به صورت شخصیتی غیرآرمانی نموده می‌شود که گاه در کار تخریب اعمال جنس مخالف است (Davidson, 2008: 7). این خصیصهٔ گروتسک را نیز می‌توان در تندخویی گیتی و ستیز دائم او با مردان مشاهده کرد که در سراسر داستان، برخلاف زن مهربان و موقرِ رمان‌های دفاع مقدس، در حال جدال با مردان داستان (مهندس و راوی) است و آن‌ها را در برابر کارهای خود عاجز می‌کند: «از دست شما نامردا کجا فرار کنم؟ میرم یک جایی که [...] به اسم مرد نباشه» (همان، ۲۶۵)؛ «شما مردا همتون سروته یه کرباسین» (همان، ۱۹۸).

راوی در بدو ورود به محلهٔ روسپی‌ها - که با یادآوری خاطره‌ای از کودکی‌اش همراه می‌شود - آن محله را پر از «پستی و نامردی» (همان، ۴۳) می‌داند و نه پر از گناه! در صحنهٔ گذشتن گیتی از جلوی خانهٔ مشتریان سابق خود و حواله کردن ناسزا به آن‌ها، راوی از خود می‌پرسد: «اگه از کوچۀ خودمان رد می‌شدیم و گیتی یکی از همین لگدها را به در خانهٔ پدرم می‌زد [...]!» (همان، ۲۰۷). راوی با هم‌تراز کردن پدر خود و مردان فاسق شهر، بار دیگر انگارهٔ مقبول و حراست‌شدهٔ رزمندهٔ معصوم و مطهر را

به پرسش می‌کشد و موجب فروکاستن این شخصیت تعالی‌یافته در ژانر دفاع مقدس می‌شود. حریم حفاظت‌شده خانواده و مادر قدسی بار دیگر و در رؤیای راوی واژگون می‌شود؛ جایی که او گیتی را به صورت مریم مقدس می‌بیند و از او طلب کمک می‌کند: «خودشون بودن، قدیسینی که می‌تونستن به کمک من بیان [...] گیتی بود آره گیتی بود [...] گیتی تو رو خدا کمک کن. تو رو خدا [...]» (همان، ۲۹۱). البته، این وارونگی تا پایان داستان دوام نمی‌آورد و با وجود واژگون‌سازی الگوی تثبیت‌شده مادر قدسی، راوی در پایان داستان گیتی را «مادر» خطاب می‌کند و گیتی نیز دعوت مادر جواد مبنی بر نقل مکان به خانه او را می‌پذیرد؛ به این ترتیب گیتی در پایان داستان از جایگاه خود فاصله می‌گیرد و اندکی به شخصیت «مادر» معهود در رمان دفاع مقدس نزدیک می‌شود.

۲-۱. هرزه‌گویی

تعلیق موقت تمایزات سلسله‌مراتبی و تخطی از ممنوعیت‌های زندگی معمولی در کارناوال، امکان ایجاد ارتباط میان امر آرمانی و واقعی را فراهم می‌آورد. با ایجاد ارتباطات جدید، آشکال جدید گفتار نیز خلق می‌شوند. به نظر باختین، کلمه‌ها یا تعبیرهای دشنام‌آلود و نفرین‌ها عناصری متعلق به فرهنگ مردمی و کارناوالی هستند که به سبب رعایت نکردن هنجارهای گفتار رسمی و نزاکت اجتماعی، به قلمرو زبان کوچه‌وبازار رانده شده‌اند (نولز، ۱۳۹۱: ۱۵). «گروتسک موجود در کارناوال به بخش‌هایی از حیات انسانی که سرکوب شده‌اند و به اشکالی از زبان که تابو شناخته می‌شوند، مجال بروز می‌دهد.» (Bakhtin, 1984 a: 122). در رمان که وارث مدرن سنت کارناوال است، ممنوعیت‌های گفتاری برچیده می‌شوند و اشخاص با توجه به طبقه اجتماعی‌شان، با زبان خاص خود تکلم می‌کنند. زبان دشنام‌آلود موجود در رمان حال‌وهوای کارناوالی را پدید می‌آورد و به عناصر طردشده از زبان امکان بروز می‌دهد؛ به سخن دیگر دشنام‌ها، نفرین‌ها و سخن گفتن درباره اندام‌های تناسلی از عواملی است که همه مقولات مجرد و روحانی را به سطح مادی و خاکی تنزل می‌دهد.

در رمان *شطرنج با ماشین قیامت* نیز، کلام ناسزاآلود و نازل حال و هوایی کارناوالی ایجاد کرده است. گفتار هرزه گیتی که کاملاً متناسب با مرتبه اجتماعی اش ساخته شده، عنصر گروتسکی است که با گفتار پیراسته شخصیت‌های متعالی دفاع مقدس در تقابل شدید قرار می‌گیرد. گیتی که با ورودش موجب امحا یا دست‌کم کم‌رنگ شدن شخصیت زن قدسی شده، با گفتار کوچه‌بازاری و لغوگرایی خود و با اشاره به اعضای جنسی باعث ورود عناصر فرهنگ مردمی و تعلیق ممنوعیت‌های ژانر آرمانی و روحانی دفاع مقدس می‌شود: «کی مهندس؟ این قرمساق؟ [...]» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۲۰۵).

نفرین‌ها و سوگندها- که از جهات بسیار مانند دشنام‌ها آداب گفتار رسمی را رعایت نمی‌کنند- نیز ماهیت کارناوالی این رمان را بازمی‌نمایاند. کلام گیتی مشحون از عبارات لعن‌کننده کوچه‌بازاری است: «به مرتضی علی فقط دروغ گفته باشی [...]» (همان، ۱۹۸). سخنان ناسوتی گیتی و دشنام‌ها و نفرین‌های او تضاد شدیدی با کلام زن قدسی داستان، یعنی مادر جواد دارد که گفتارش یادآور مقولات ملکوتی است. او در اولین صحنه ورودش به داستان، مشغول نماز خواندن است و سپس در حال گفتن ذکر؛ البته آخرین جمله گیتی نیز ماهیتی دینی می‌یابد و به کلام پیراسته مادر جواد تبدیل می‌شود: «خدا از پسری کمت نکنه.» (همان، ۳۰۹). به این ترتیب، زبان گیتی که نمودگار فرهنگ رده‌های پایین است و در ابتدا هنجارهای گفتار رسمی را نقض می‌کند، با تبدیل شدن به کلام پذیرفته‌شده در گفتمان مذهبی، یعنی دعا، خصلت کارناوالی خود را از دست می‌دهد و به گفتار رسمی می‌پیوندد.

۳. آوای غیر

توجه باختین به کارناوال‌ها که حاصل تمرکز او بر فرهنگ عامه و بدگمانی عمیقش به ایدئالیسم متافیزیکی و انتزاعی بوده است، به این بحث می‌انجامد که گفت‌وگو در رمان دقیقاً نقش کارناوال را ایفا می‌کند؛ یعنی همچنان‌که فعالیت‌های کارناوال با تداخل و مشارکت در فرهنگ‌ها و مقولات پردازش شده، در تقابل با اقتدار گفتمان‌های رسمی و اعتباریافته‌اند، رمان چندصدایی نیز به واسطه گفت‌وگو و کلام شخصیت‌ها، در تضاد با آثار ادبی تک‌گویه قرار می‌گیرد. اما چندآوایی فقط به معنای طرح مکالمه لفظی

شخصیت‌ها در رمان نیست؛ از همین رو باختین اصطلاح «گفتمان رمان‌گرا» را برای اشاره به گونه‌های متشکل از دیدگاه‌های متنوع وضع کرده است. در رمان‌های چندصدایی، هر شخصیت از ویژگی‌های فردی خاص خود برخوردار است و این ویژگی «شخصی» فقط از راه اسلوب گفتار او به بیان درمی‌آید. هر شخصیت بیانگر یک ایده یا جهان‌بینی است و هیچ آوای مؤلف‌محور و عینی‌ای که دیدگاه شخصیت‌ها را تأویل کند، وجود ندارد؛ اما «آنچه یک رمان را چندصدایی می‌کند، تنوع صداها و سبک‌های گفتاری شخصیت‌ها نیست، بلکه زاویه‌ای است که از راه آن، این صداها کنار هم چیده می‌شوند.» (Lodge, 1990: 61). بنابراین، صرف تکرار سبک‌های زبانی در رمان، موجب چندصدایی نمی‌شود؛ بلکه میزان اقتدار این گفتارها در ابراز دیدگاه‌هایشان درباره جهان، معیار ورود به گفتمان رمان‌گرا و چندصدایی موجود در کارناوال است.

در رمان‌های دفاع مقدس، دوسویگی سفت و سختی، مانع از برهم زدن نظم ایدئولوژیک حاکم بر اثر می‌شود و صدای مخالف فقط صدای دشمن است که در نهایت، منهزم و خاموش می‌شود. اما در **شطرنج با ماشین قیامت**، علاوه بر صدای راوی و دوستان شهادت‌طلبش مثل اسدالله و محمد که علی‌القاعده، نماینده صدای غالب گونه دفاع مقدس‌اند، آواهای دیگری نیز به گوش می‌رسد که با کلام خود اقتدار ایدئولوژیک راوی را تضعیف می‌کنند. اولین و مهم‌ترین صدای مخالف با راوی، گفتار مهندس است. او با پیش کشیدن مسائل وجودشناسانه، فلسفه جنگ را مورد تردید قرار می‌دهد و به این ترتیب، نسخه وارونه‌ای از نظرگاه راوی بسیجی درباره جنگ مقدس ارائه می‌دهد. وی از راوی می‌پرسد: «اگر ایشان [خدا] نخوان، این جنگ‌ها و بدبختی‌ها پیش می‌آد؟ نه پیش می‌آد؟ مگه نمی‌گه قدر قدرته؟ آقای عزیز، شما دارید با خدا می‌جنگید نه اون عراقی‌های بدبخت [...]» (همان، ۱۸۳)؛ یا در جای دیگری می‌گوید: «اولین کسی که سیاست‌بازی را در جهان مرسوم کرده، خود خداست» (همان، ۲۵۵). به این ترتیب، پرسش‌های فلسفی و ضدگفتمان^۱ مهندس درباره جنگ و علل درگرفتن آن، بارها موجب تخریب صدای راوی می‌شود.

البته در نظر باختین، تفاوت در میزان قدرت و مقاصد دو سخن‌گو نیز در تک‌گویی یا چندآوایه کردن رمان مؤثر است (نولز، ۱۳۹۱: ۲۳۲). راوی اظهارات مهندس را که در

تغایر کامل با دیدگاه‌های خودبرترین خودش قرار می‌گیرد، یاوه‌گویی‌های یک دیوانه تلقی می‌کند. البته، «دیوانگی» از مقولاتی است که به‌نظر باختین، متن را به چندصدایی نزدیک می‌کند: «دیوانگی موجب می‌شود که انسان از دریچه‌ای متفاوت به جهان بنگرد. در واقع دیوانگی شخصیت‌ها در کارناوال، نقیضه‌ای است بر منطق و عقلانیت رسمی.» (Davidson, 2008: 6). با این حال، در اختیار داشتن زاویه دید، به راوی - که به‌ظاهر نماینده گفتمان تمرکزبخش داستان است - این قدرت را می‌دهد که با بازنمایی مکرر مهندس به‌صورت فردی مجنون - که گفته‌هایش پذیرفتنی و معتبر نیست - پیشاپیش صداهای «غیر» را منکوب کند و اثر را به‌سوی تک‌گویی سوق دهد: «شب تا صبح دیده‌بانی و صبح هم ملاقه به دست و پیش‌بند به کمر، نوکر گیتی خانم و مهندس دیوانه.» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۷۱).

دومین صدای مهم داستان از آن گیتی است. او زنی رنج‌دیده و در گذشته بدکاره است که همین رنج‌دیدگی‌اش موجب ترحم راوی بر او و کمک به او می‌شود؛ البته نباید نقش دختر این زن را در تصمیم راوی برای انتقال آن‌ها به ساختمان مهندس نادیده گرفت. زنان داستان‌های دفاع مقدس معمولاً همسران وفادار یا مادران مهربانی‌اند که در انجام وظیفه خویش که همانا تشجیع همسر و فرزند در جنگ با دشمن است، قصور نمی‌ورزند. انگاره زن وفادار پاک‌دامن در این گونه، در رمان مورد بحث به شخصیت گیتی که به بدن و تمایلات جسمانی پیوند خورده، مبدل شده است. نام او (گیتی به‌معنای جهان سفلی) نیز تأکیدی است بر ارتباط او با مقولات زمینی که در بخش «رئالیسم گروتسک» به‌تفصیل به آن پرداختیم.

سومین آوای مخالف داستان از آن خود راوی است. چنان‌که گفتیم، رمان چندآواییه، مانند سنت کارناوالی با هر نگرشی به جهان که یک نظرگاه رسمی، موضع ایدئولوژیک و ازاین‌رو، یک گفتمان را بر همه نظرگاه‌ها و گفتمان‌های دیگر ارجحیت بخشد، مبارزه می‌کند؛ اما این چندصدایی صرفاً به‌معنای مواجهه کلام دو شخصیت نیست و همچنان‌که باختین می‌گوید: «مکالمه‌گرایی وجه محوری گفتمان فردی و خاص هر شخصیت نیز هست و مناسبات مکالمه‌ای، مادام‌که دو آوا به‌صورت مکالمه‌ای با هم مصادف می‌شوند، می‌توانند به درون گفتار نفوذ کنند.» (Allen, 2000: 23). بنابراین،

جدال درونی راوی با خود «دیگرش» را نیز باید از مقوله مکالمه باختمین شمرد. یکی از ویژگی‌های بسیار مهمی که باختمین در توصیف شخصیت‌های رمان چندصدایی برمی‌شمرد، خودآگاهی شخصیت از خود و جهان پیرامونش است. شخصیت به‌واسطه این خودآگاهی منفک از اراده نویسنده، به حقایق مربوط به خود و افراد دیگر داستان پی می‌برد و این ویژگی کاملاً در تضاد با قهرمانان یکدست داستان‌های ایدئولوژیک و حماسی است که با داشتن جهان‌بینی مشترک و واحد، «قادر به تحدید و تعیین انگاره‌های انسانی و ویژگی‌های فردی خود نیستند» (باختمین، ۱۳۹۱: ۷۱). *راوی شطرنج با ماشین قیامت* برخلاف اشخاص متعلق به گونه دفاع مقدس - که شخصیتی تکوین‌یافته، قهرمانی و بی‌نیاز از اصلاح و تغییر دارند - در سراسر داستان، هنگام مقابله با گفتمان مهندس، گفتار هرزه‌گیتی و ناتوانی در رسیدن به مراسم سینه‌زنی، بارها عاجزانه از خود انتقاد می‌کند و به این وسیله، اقتدار معهود رزمنده در گونه حماسی دفاع مقدس را متزلزل می‌کند. در واقع، اعتراف‌های راوی، یعنی آگاهی او از «من» غیرآرمانی‌اش، موجب پیچیدگی او و گذشتن از مرحله یکپارچگی و قهرمانی شخصیت در رمان دفاع مقدس می‌شود و به این ترتیب، به‌واسطه گفتار درونی‌اش، از رزمنده‌های رمان‌های دفاع مقدس که به‌گونه‌ای اغراق‌شده، پاک و پرهیزگارند و جهان‌بینی و شخصیتی منسجم و مشترک دارند، متمایز می‌شود.

در اینجا گونه‌ای خلع ید به‌وقوع می‌پیوندد؛ یعنی انگاره قهرمان بی‌بدیل دفاع مقدس فاصله حماسی خود را ازدست می‌دهد و به شخصیتی زمینی و جایز الخطا هیوط می‌کند؛ ضمن اینکه انتقادهای مخفیانه او از خود مجوزی برای دیدگاه‌های مخالف نیز به‌دست می‌دهد. به سخن دیگر، هرچند گفتمان مهندس به‌ظاهر در تعارض با جهان‌بینی راوی است، به‌نظر می‌رسد عصیانگری او همانی است که داستان نیز قصد القای آن را داشته و نام‌گذاری داستان برپایه یکی از گفته‌های مهندس نیز تأکید دیگری است بر اینکه پیام اصلی داستان را باید در گفتار مهندس جست، نه در حدیث‌نفس‌های آشفته و پراضطراب راوی. مهندس می‌گوید: «می‌کشنت یا کشته میشی. اون‌ها مهره کشتن. جناب عالی هم مهره کشتنی. یک شطرنج مسخره. دو دسته بدبخت مجبور.» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۱۲۳).

۳-۱. هم‌نشینی آیین‌ها

راوی در یکی از صحنه‌های آغازین داستان از خود می‌پرسد: «از بچگی همیشه این سؤال توی ذهنم بود که این مسجد و کلیسای به‌هم‌چسبیده یعنی چی؟ چرا این‌ها را اینقدر نزدیک به هم ساختن؟» (همان، ۲۳). در فرهنگ رسمی، حقانیت دین به‌منزلهٔ مقوله‌ای بحث‌ناپذیر و ابدی مطرح می‌شود که چندان مقدس و معتبر است که هیچ جایی برای نسیت یا تشکیک در آن وجود ندارد؛ اما در خلال فعالیت‌های کارناوال-که ویژگی برجستهٔ آن غیرمذهبی بودنش است- همهٔ جدیت‌ها، اقتدارطلبی‌ها و جزم‌اندیشی‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی به‌سخره گرفته می‌شود و شرکت‌کنندگان در کارناوال از سلسله‌مراتب قراردادی می‌رهند. به‌نظر باختین، تسخیف مراسم کلیسا در جشنواره‌های مردمی واکنشی به ریاضت قرون وسطی بوده است (نولز، ۱۳۹۱: ۲۰). همهٔ کارناوال‌ها با جشن‌های کلیسا مطابقت زمانی داشتند؛ ولی همواره دلک‌ها و کوتوله‌ها، بازیگران کارناوال، به تقلید تمسخرآمیز آیین‌های کلیسا می‌پرداختند و به این وسیله به‌طور موقت، موجب تعلیق ارزش‌های مقدس می‌شدند. به‌گفتهٔ باختین، در گونه‌های کارناوالی «حاکمان، ثروتمندان، سارقان، گدایان، هم‌خوابگان و مانند آن‌ها، در شرایط مساوی و در یک عرصهٔ اساساً گفت‌وگویی واحد، گرد هم می‌آیند.» (Bakhtin, 1984a: 135). در کارناوال، همهٔ مردم فارغ از جایگاه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی‌شان، با یکدیگر برابرند.

صحنهٔ مجاورت مسجد و کلیسا که رمزی از هم‌ردیفی ادیان است- و از صدر رمان، با کنار هم نشستن آیات تورات، انجیل و قرآن آغاز شده- در صحنهٔ مجسمهٔ حضرت مریم تجسد بیشتری می‌یابد؛ تا آنجا که راوی قائل به وجود همانندی میان این مجسمه و شمایل‌نگاری‌های عاشورا می‌شود: «تصویر [حضرت مریم] درست شبیه پارچه‌هایی بود که تو حسینیهٔ محله‌مان موقع محرم نصب می‌کردند. همان حالتی که امام حسین علی‌اصغر شیرخواره به دو دست گرفته بود [...]» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۲۹). در میانهٔ داستان، راوی دو کشیش را با جمع خود، شامل مهندس، گیتی و دخترش همراه می‌کند و بار دیگر مسئلهٔ لغو سلسله‌مراتب ارزشی را که فقط یک آیین را معتبر می‌پندارد، پیش می‌کشد و بر برابری انسان‌ها تأکید می‌کند. او حتی در صحنه‌ای دیگر،

میان خود- که از رساندن شام به هم‌زمانش عاجز مانده- و یهودا مشابهت‌هایی می‌یابد و می‌گوید: «شاید یهودا هم فقط می‌خواسته به عیسی و حواریون شام بدهد، اما از شانس بدش ماجراهای بعد از شام پیش آمده و از فردای اون شب، تا قیام قیامت، به اون بدبخت، کلمه خائن چسبونده شده [...] خائن، خائن، خائن.» (همان، ۲۲۲). کد بی‌سیم راوی، یعنی «موسی» نیز رمز دیگری از ارتباط نمادین او با یکی از ادیان سه‌گانه مذکور است. او در جای دیگر خود را با کشیش همانند می‌کند: «کشیش شاید از همه لحاظ از مهندس به من نزدیک‌تر بود؛ مذهبی بودن هردویمان و اعتقاد به رستگاری [...]» (نولز، ۱۳۹۱: ۸). به این ترتیب، همچنان‌که «جشنواره‌های مردمی چهره غیررسمی، غیرمذهبی و غیرسیاسی جهان، انسان و روابط انسانی را ارائه می‌داند» (همان، ۸)، در این رمان نیز کنارهم‌چیدن^۷ عناصر مربوط به آیین‌های مختلف موجب ازبین رفتن جزم‌گرایی‌های مذهبی موجود در رمان‌های دفاع مقدس می‌شود و بر روابط انسانی، فارغ از هرگونه سوگیری ارزشی و قراردادی، تأکید می‌شود.

۴. قرینه‌سازی کارناوالی

یکی از ویژگی‌های کارناوال، دوجوهی بودن آن، یعنی وجود توأمان دو عنصر شوخی و جدی است. در این جشنواره‌ها، دلک‌ها و کوتوله‌ها جامه اشراف بر تن می‌کنند و اشراف به لباس مسخره‌پیشگان درمی‌آیند و به این ترتیب، سلسله‌مراتب ارزشی اجتماع واژگون می‌شود (Bakhtin, 1984 a: 124). برقراری تناظر میان قهرمان بزرگ و جفت تقلیدی تمسخرآمیز نیز برخاسته از همین دوسویگی کارناوال است که پیش‌تر نمونه‌هایی از آن را در شخصیت‌های رمان *شطرنج با ماشین* قیامت دیدیم: مهندس با جهان‌بینی عصیانگر و ضد جنگش نسخه وارونه‌ای است از ایده خدامحور و دینی راوی و دوستانش. راوی خود از سویی قرینه پرویز پرهیزگار است و از سوی دیگر به سبب دژخویی، در تعارض با نرم‌خویی، ادب و مهربانی مهندس قرار می‌گیرد و از همه آشکارتر، قرینگی گیتی و مادر جواد است که پیش‌تر به آن پرداختیم. نویسنده در استفاده از قرینه‌سازی، به شخصیت‌ها بسنده نکرده و حتی میان رخدادهای تصاویر و دل‌مشغولی‌های راوی نیز تقابل برقرار کرده است. در همان صحنه گذر از محله‌های

شهر به اتفاق گیتی و مهندس و نقل گذشته گناه آلود و رقت انگیز گیتی، راوی هم‌زمان از طریق بی‌سیم به نوحه‌خوانی دوستانش نیز گوش می‌دهد: «- ای شیعیان شد وقت عزا. شور قیامت گشته به پا [...] - بهم می‌گفت برات کفش می‌خرم، لباس می‌خرم، فقط خوشگل خانم بشین کنارم، همه ببینن چه تیکه‌ای تور زدم.» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۲۰۶). در اینجا، گفتار زمینی و نازل گیتی که به شدت با واقعیت‌های انسانی پیوند خورده و بلافاصله پس از گفتار مذهبی آمده است، بدیلی می‌شود از کلام آسمانی و پرشور دوستان راوی، یعنی عزاداری. راوی در جایی دیگر، وظیفه خطیر یافتن رادار را با تحویل گرفتن بستنی، در یک راستا قرار می‌دهد و می‌گوید: «رادار، رادار، بستنی، امروز نوبت بستنی بود [...]» (همان، ۹۳). نگرانی پیش از شروع عملیات و دغدغه یافتن محل اختفای رادار دشمن، به کنجکاوی در گذشته گیتی بدل می‌شود؛ اما چنان‌که گفتیم، پایان داستان موجب امحای مرز میان جفت‌های داستان می‌شود و حال‌وهوای کارناوالی آن‌ها را از بین می‌برد. برای مثال در صحنه پایانی، در آغوش گرفتن مهندس راوی را و ردوبدل شدن کلام دوستانه آخر نشان‌دهنده همبستگی این دو، انقیاد نهایی مهندس از گفتمان راوی و درنهایت، اعلام وفاداری به مفاهیم پذیرفته‌شده ژانر است.

۵. خنده مرگ

به نظر باختین، در کارناوال به سبب ارتباط آن با عناصر طبیعت و زمان چرخه‌ای، همواره مقولات ترسناک به مقولات خنده‌دار قلب می‌شوند. مسئله تقابل زندگی و مرگ - که در کارناوال همواره با خنده مردمی همراه است - متأثر از دوسویگی موجود در این جشنواره‌هاست (Bakhtin, 1984 b: 5). فرهنگ حاکم - که به دنبال مقولات آرمانی و فردیت یافته است و به تأسی از معادشناسی دینی که قائل به وجود یک زمان خطی از لحظه آفرینش تا روز رستاخیز است - مرگ را پایان اندوهبار زندگی می‌شمارد. هرچند در رمان‌های دفاع مقدس شهادت مرگی مقدس، پیروزمندانه و شامخ انگاشته می‌شود، هیچ‌گاه خالی از عناصر تراژیک نیست. راوی *شطرنج با ماشین قیامت* مرگ را ناگوار می‌شمرد و همواره از آن گریزان است؛ از همین رو بستنی‌های سهمیه‌رزمندها را صرف اینکه با مردگان در یک یخچال نگهداری می‌شدند، به شط

می‌سپارد؛ اما همین راوی پس از ترکش خوردن دوستش (پرویز) می‌گوید: «کف سفیدی مانند بستنی خامه‌ای لبش را پوشانده بود.» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۴۷). به عبارت دیگر، او با همانند کردن فاجعهٔ مجروح شدن پرویز به یکی از مقولات مرتبط با خوردن، مرگ را به امری خنده‌دار تبدیل می‌کند.

آمیزهٔ خنده و مرگ با ارجاع به غذا بارها تکرار می‌شود: «شیار خون زن دیده می‌شد. سفیدی ماست و قرمزی خون. درست مثل سفیدی غضروف و قرمزی گوشت» (همان، ۱۳۷)؛ «الان زن کجاست؟ حتماً درون سردخانهٔ بستنی مهر درحال یخ زدن [...]» (همان، ۱۵۵). مرگ در کارناوال همواره با چرخهٔ فصول و زندگی پیوند خورده است؛ از این رو هیچ‌گاه دردناک و مصیبت‌بار نیست. باختین می‌گوید: «خنده، هر نوع فاصلهٔ سلسله‌مراتبی را که انفصال و اعتبار ایجاد کند، از بین می‌برد.» (۱۳۹۱: ۵۷). به بیان دیگر، بازنمایی‌های خنده‌دار و طنزگونهٔ مرگ متعالی در این رمان، وجه حماسی شهادت را تعدیل و آن را به امری زمینی و ملموس تبدیل می‌کند. به نظر باختین، «خندهٔ دوسویهٔ واقعی، منکر جدیت نیست؛ بلکه آن را تطهیر و تکمیل می‌کند.» (نولز، ۱۳۹۱: ۳۱۱). واقعهٔ مجروح شدن پرویز با چنین رویکردی با امر مضحک مطابقت دارد. کلام عاری از اندوه گیتی که از راوی می‌پرسد: «مرده؟ کمک لازم داری؟» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۴۸) و سپس کشف حجاب وی و حیرت مضحک راوی نیز عنصر خنده‌دار دیگری است که موجب تلطیف فاجعهٔ ترکش خوردن پرویز می‌شود. البته، اظهارات راوی و ارجاع مجدد او به یهودا که به‌طور تلویحی حاکی از تشبیه پرویز به اوست، نیز در این تلطیف بی‌تأثیر نیست:

اگه الان یکی از ترکش‌های سقف به قلب یهودا برخورد کرده بود، حتماً بقیهٔ حواریون داد می‌زدند: یهودا ترکش خورد، یهودا شهید شد و تا آخر قیامت، همه یهودا را به‌جای خائن، شهید می‌نامیدند [...] آه این یهودای عزیز [...] شربت شهادت نوشید [...] (همان، ۱۱۵).

همهٔ این آشکال شوخ‌طبعانه در تقابل با مسیر خطی مرگ تراژیک در رمان‌های دفاع مقدس قرار می‌گیرد و حاکی از آن است که فاجعهٔ مرگ با قرار گرفتن در کنار خندهٔ زندگی بخش به رخدادی طبیعی بدل شده است.

نکته درخور توجه دیگر این است که اعتقاد به خطی بودن زمان و رستگاری انسان در این گونه ادبی، پیرنگ خطی در داستان پدید می‌آورد که با بازنمایی ثبات قبل از جنگ شروع می‌شود، با شرح چگونگی تجاوز دشمن و دفاع در برابر او بسط می‌یابد و سرانجام به پیروزی ختم می‌شود. پایان افتخارآمیز این رمان‌ها- که از ابتدای داستان و با اعمال قهرمانی رزمنده‌ها به خواننده القا می‌شود- در رمان مورد بحث، یعنی *شطرنج با ماشین قیامت* فاقد آن قطعیتی است که لازمه این گونه آثار است. راوی داستان با ازدست دادن کنترل اوضاع و درگیری به‌ظاهر ناخواسته در حوادث بی‌ارتباط به عملیات، از انجام وظیفه در مسیر بایسته‌ای که به او سپرده شده، بازمی‌ماند و در پیوستار زمانی- مکانی داستان خلل وارد می‌کند. به عبارت دیگر، وقایع جوف داستان، مانند غذا رساندن به چند غیرنظامی، همراه کردن آن‌ها با خود، اخلال در مراسم کشیش‌ها در راه، مشاجره گیتی و مهندس و... همگی در کنش قهرمانی و مورد انتظار راوی که همانا یافتن رادار دشمن و انجام دادن تکلیف دیده‌بانی است و حتی در شرکت او در مراسم مذهبی وقفه می‌اندازند. گویی آن پایان افتخارآمیزی که راوی به دنبال آن است و به آن نمی‌رسد، یعنی پیروزی در عملیات، به‌واسطه داستان‌های بی‌ارتباط به آن پایان، دائم به تأخیر می‌افتد. این وقفه‌ها و تأخیرها که به معنای دست شستن از خوانش پایان اثر و کنترل آن است، در یقین ما درباره پیامد داستان اخلال ایجاد می‌کند و موجب تقویت بینش کارناوالی نوسازی و بازگشت می‌شود؛ زیرا چنان‌که گفتیم، نگرش کارناوال به زمان چرخه‌ای و برخاسته از الگوی رشد و صیوروت در طبیعت است. «اصولاً انگاره گروتسک پدیده‌ای در حال تغییر شکل یا به عبارتی، مسخی ناتمام از مرگ و زندگی و رشد و صیوروت را منعکس می‌کند.» (Bakhtin, 1984 b: 19). نمایش دو بدن در یک پیکر که یکی در حال مرگ و دیگری در حال زایمان است، از تصاویر رایج گروتسک است که با چرخه فصول و حیات و مرگ در طبیعت هماهنگی دارد. به‌کارگیری زمان بازگشت‌پذیر و غیرخطی در اثر موجب به هم ریختن نظام کنش‌هایی می‌شود که ناگزیر از ایفای نقش در مسیری معین‌اند. به این ترتیب، مسیر خطی پیروزی اجتناب‌ناپذیر به‌واسطه این کنش‌های به تأخیر افتاده به هم می‌ریزد و داستان از پایان قطعی و مورد نظر ژانر که بر مبنای فتح نهایی طرح‌ریزی شده، طفره می‌رود؛ البته سامان‌بخش نهایی

حوادث داستان و کنش‌های معوق همان غایت‌باوری حاکم بر این ژانر است که با رجوع به پایان مورد نظر خود و پیروزی ناگزیر در عملیات، بر مرام ادبی اسلاف خود صحنه می‌نهد. زاری پایانی راوی در شهادت دوستانش و البته، اطلاع از سلامت آن دو، در حکم انکار الگوی طبیعی‌سازی مرگ و غلبه مفاهیم مقبول دفاع مقدس است. به سخن دیگر، پیروزی نهایی راوی و پیوستن به پایان‌بندی‌های رایج در رمان‌های دفاع مقدس که معمولاً با فتح قهرمانانه همراه است، به معنای طرد مرگ و نفی کارناوال‌گونه‌گی‌ای است که مقوله مرگ را امری زمینی و بخشی از الگوی رشد و زوال در طبیعت می‌شمرد.

۶. نتیجه

رمان مطرح *شطرنج با ماشین قیامت* با ارجاعات مکرر به مقولات جسمی و زمینی و با دگرگون کردن مفاهیم تثبیت‌شده‌ای مانند برتری یک آیین یا پرهیزگاری رزمنده موجب ورود صداهای «غیر» به رمان و تلطیف فضای تک‌گویی مشهود در این آثار شده است؛ اما با وجود عدول از هنجارهای قانونی‌شده این گونه ادبی - که در مفاهیمی مانند خانواده قدسی، ایثارگری رزمنده‌ها، پارسامنشی و دین‌مداری آن‌ها، و یک‌سونگری و ارزش‌گذاری‌های مذهبی نمود یافته - و با وجود ارجاع به مقولات جسمی - که موجب گسست از سنت نگارش رمان دفاع مقدس و همانندی آن به آثار کارناوال‌گونه در نظریه باختین می‌شود - در نهایت، با وفادار ماندن به پایان‌بندی‌های رایج و مورد قبول در این ژانر، صداهای دیگر را که معمولاً از سوی جهان‌بینی مرکز‌گرا نامعتبر و مضر شناخته می‌شوند، خاموش می‌کند یا به انقیاد از گفتمان غالب که ایده خدامحور و برتری جوی دفاع مقدس است، وامی‌دارد. اما در رمان چندصدایی، هیچ آوایی به‌عنوان آوای راوی یا نویسنده با جلوه دادن خود به‌عنوان گفتمان برتر، درست یا محق، نظرگاه‌های «غیر» را داوری و ارزش‌گذاری نمی‌کند. «نویسنده هیچ‌گاه جدال شخصیت‌ها را با یک ارزش‌گذاری و حکم نهایی فیصله نمی‌دهد؛ بلکه راه جدال و بحث همواره باز است و هیچ شخصیتی نیز به‌صورت گفتار دیگری که بر خطاست، ترسیم نمی‌شود.» (Lodge, 1990: 64).

پرسی که اکنون مطرح می‌شود این است که آیا رجوع به نظرگاه پذیرفته‌زائر دفاع مقدس - که به‌شکلی مختصر و صرفاً در پایان داستان رخ داده - حاصل آگاهی نویسنده از گفتمان حاکم بر جامعه و عملکرد ادبیات به‌عنوان ابزار ایدئولوژیک قدرت بوده که نوشتار او را تحت الشعاع قرار داده یا بازتاب غلبه صدای مؤلفانه اوست که صدای مخالف اشخاص داستان را با نگرش راوی همسو کرده است. بی‌تردید، دریافت چگونگی تأثیر و غلبه گفتمان مسلط در یک گونه ادبی، مستلزم بررسی‌های جامعه‌شناختی آن گونه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Mikhail Bakhtin
2. monologic
3. carnivalesque
4. novelized discourse
5. grotesque realism
6. counter-discourse
7. juxtaposition

منابع

- احمدزاده، حبیب (۱۳۸۵). *شطرنج با ماشین قیامت*. چ ۲. تهران: سوره مهر.
- باختین، میخائیل (۱۳۹۱). *تخیل مکالمه‌ای، جستارهایی درباره رمان*. ترجمه رؤیا پورآذر. چ ۳. تهران: نشر نی.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰). *نقد ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی*. چ ۲. تهران: کتاب آمه.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی*. ترجمه داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
- کریستوا، تودوروف و دیگران (۱۳۸۱). *سودای مکالمه، خنده، آزادی*. ترجمه محمدجعفر پوینده. چ ۲. تهران: چشمه.
- گاردینر، مایکل (۱۳۹۰). «تخیل معمولی باختین». ترجمه یوسف اباذری. *فصلنامه ارغنون*. ش ۲۰. صص ۳۳-۶۵.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷). «باختین، گفتگومندی و چندصدایی، مطالعه پیشابینامتیت باختینی». *پژوهشنامه علوم انسانی*. ش ۵۷. صص ۳۹۷-۴۱۴.
- نولز، رونلد (۱۳۹۱). *شکسپیر و کارناوال پس از باختین*. ترجمه رؤیا پورآذر. تهران: هرمس.
- Abrahams, B. (1974). "The Novel and the Carnival World". *MLN. Vol. 89. No. 6. Comparative Literature*. The Johns Hopkins University Press. Pp. 911-937.

- Ahmed Zadeh, H. (2006). *Chess with the Doomsday Machine*. 2^d Ed. Tehran: Soure-ye-Mehr. [In Persian]
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky 's Poetics*. C. Emerson (Trans.). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- _____ (1984). *Rabelais and His World*. H. Iswolsky (Trans.). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- _____ (2012). *The Dialogic Imagination*. R. Pourazar (Trans.). 3th Ed. Tehran: Publication Ney. [In Persian]
- Davidson, E.T.A. (2008). "Discovering Bakhtin's Carnavalesque-Grotesque". *Intricacy, Design, and Cunning*. State University of New York College: Oneonta.
- Gardiner, M.E. (2011). "Bakhtin 's Everyday Life Imagination". Y. Abazari (Trans.). *Arghanoun*. No. 20. Pp. 33- 65. [In Persian]
- Knowles, R. (Ed.) (2012). *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. R. Pourazar (Trans). Tehran: Hermes. [In Persian]
- Krisreva, J. & T. Todorov (2002). *Passion for Dialogue, Laughter, Freedom*. M. Pouyande (Trans.). 2^d Ed. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]
- Lodge, D. (1990). *After Bakhtin*. London and New York: Routledge.
- Namvar Motlagh, B. (2008). "Bakhtin, Dialogism and Polyphony: the Study of Bakhtin 's Intertextuality". *Human Sciences*. No. 57. Pp. 414-397. [In Persian]
- Taslimi, A. (2011). *Literary Criticism and its Functions in Persian Literature*. 2^d Ed. Tehran: Ketab-e-ameh. [In Persian]
- Todorov, T. (1998). *Mikhäil Bakgtine le Principe Dialogique*. D. Karimi (Trans.). Tehran: Publication Markaz. [In Persian]
- Young, R. (1985- 1986). "Back to Bakhtin". *Cultural Critique*. No. 2. University of Minnesota Press. Pp. 71- 92.

