فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و نهم، تابستان ۱۳۹۲: ۱۷۲-۱۴۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۳/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۶/۱۳

تحلیل رمان چندآوایی «شطرنج با ماشین قیامت»

بهجت‌السادات حجازی*

چکیده

رمان شطرنج با ماشین قیامت، رمانی رئالیستی فلسفی است که ضمن اشاره به واقعیت‌های نبرد ایران و عراق، دیالوگ‌های فلسفی و خردمندانه بین شخصیت‌ها، کنجکاوی مخاطب را نسبت به دریافت و درک جواب پرسش‌هایی که درگیری ذهنی خود اوست برمی‌انگیزد.

کارکردهای متفاوت زبان رمان، زمینهٔ تأویل‌پذیری متن را - خصوصاً وقتی به سمت دلالت‌های ضمنی و غیر صریح پیش می‌رود - فراهم کرده است. از سوی دیگر بحث و جدل‌های لفظی دربارهٔ بازی شطرنج و تطبیق آن با صحنهٔ زندگی آدمیان، تک‌گویی‌های درونی راوی، چرخش‌های زمانی و پاسخ و پرسش‌های فلسفی و کلامی دربارهٔ آغاز آفرینش، جبر و اختیار و پدیده‌های محیطی، رمانی «چندآوایی» را آفریده است. در این پژوهش، نویسنده نداهای متفاوت اندیشه، زمان، رؤیا و بازی را در رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، بر اساس نظر «میلان کوندرا» به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی تبیین می‌کند و به لحاظ اهمیت ماهیت زبان رمان، به کارکردهای زبان رمان و دلالت‌های نشانه‌شناختی که زمینهٔ چندآوایی را فراهم کرده است؛ خواهد پرداخت.

واژه‌های کلیدی: شطرنج با ماشین قیامت، حبیب احمدزاده و رمان چندآوایی.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر Hejazi@uk.ac.ir

مقدمه

رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، از جمله رمان‌هایی است که ظاهراً نگرشی خوش‌بینانه نسبت به موضوع جنگ ندارد؛ ولی به لحاظ اینکه مجموعه‌ای از پرسش‌های فلسفی، تاریخی، ایدئولوژیکی، اخلاقی و... را در بستر چرخش زمانی، همراه با زبانی تأویل‌پذیر بیان می‌کند، در شمار رمان‌های «چندآوایی» قرارمی گیرد. «حبیب احمدزاده» (نویسندهٔ این رمان) از مردم جنوب ایران است که جنگ را از نزدیک با تمام وجود لمس کرده است. وی با ذهن خلّاق و نقّاد خود یکی از زیباترین و عمیق‌ترین رمان‌های دفاع مقدس را به رشته تحریر درآورده است، تا آنجا که نه تنها در ایران، بلکه در خارج از مرزهای ایران نیز مورد توجه و عنایت قرار گرفته است. از جمله «پرفسور پل اسپراکمن»، این کتاب را همراه با بیان مقدمه‌ای به انگلیسی ترجمه کرده است.

عنوان رمان از دو واژهٔ ساده و مرکب، «شطرنج» و «ماشین قیامت» تشکیل شده است که مبتنی بر زبان ایهام‌گونهٔ غالب بر رمان، معانی متعددی را به ذهن متبادر می‌کند:

۱. **شطرنج:** صحنهٔ نبرد حق و باطل، دوست و دشمن، صحنهٔ مناظرهٔ تیپ‌های متفاوت با اندیشه‌های متضاد

۲. **ماشین قیامت:** رادار جنگی (سامبلین)، ماشین غذارسانی و حمل شهدا

راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان (شخصیت اصلی)، جوانی بسیجی حدوداً بیست ساله است که در ابتدا نقش دیده‌بانی برای جست‌وجوی رادار جنگی دشمن دارد؛ ولی به دلیل مجروح شدن پرویز، دوست او، به ناچار سِمَت غذارسانی به رزمندگان و برخی افراد محاصره شده در شهر را بر عهده می‌گیرد. دو ویژگی بارز و برجستهٔ رمان، دیالوگ‌های راوی با شخصیت‌های دیگر و تک‌گویی درونی اوست. این رمان از یک دیدگاه، رمانی روان‌شناختی است که تیپ‌های متفاوت شخصیتی را به تصویر می‌کشد.

«کنستان بنجامین[1]»، نویسنده و سیاست‌مدار فرانسوی (۱۷۶۷-۱۸۳۰) - «مؤلف رمان «ادولف[2]» که به عنوان شاهکار تحلیل روان‌شناختی مشهور است» (کوندرا، ۱۳۸۰: ۷۲)

1. Benjamin constant
2. Adolphe

- می‌گوید: «هنر رمان جدید این است که بتواند فلسفه، حکایت و رؤیا را به صورت یک قطعهٔ موسیقی واحد با هم جوش دهد» (کوندرا، ۱۳۸۰: ۱۴۱). البته پرداختن به این رمان با نگاهی روان‌شناسانه، خود پژوهشی دیگر را می‌طلبد.

احمدزاده این موفقیت را در رمان «شطرنج با ماشین قیامت» به خوبی کسب کرده است. حکایت بیان واقعیت‌ها و حوادث، پرسش‌های فلسفی و تک‌گویی‌های درونی و رؤیاگونهٔ راوی، تلفیق زیبایی را می‌آفرینند[1]. وی نه در پی آن است که زبان به تحسین قهرمانان جنگ بگشاید و نه نویسنده‌ای غیر متعهد و بی‌تفاوت به شمار می‌آید. دغدغهٔ اصلی او کشف حقیقت پنهان است.

«بروخ» معتقد است «رمانی که جزء ناشناخته‌ای از هستی را کشف نکند، غیر اخلاقی است. شناخت یگانه اخلاق رمان است، ولی برخلاف او، میلان کوندرا رمان را مطلقاً غیر متعهد و اساساً مستقل می‌داند که در خدمت هیچ‌گونه ایدئولوژی یا نظام سیاسی نباید درآید. رمان مالک حقیقت نیست، بلکه در جست‌وجوی حقیقت است، جست‌وجو و تلاشی که هرگز پایان نمی‌یابد؛ زیرا متحول شدن حقیقت همواره ادامه دارد» (همان: ۱۶).

دیالوگ‌ها حتی راوی را که خود حضوری فعّال در آنها دارد، تحت تأثیر قرار می‌دهد و سبب می‌شود تا با همهٔ تلاشی که برای پیشبرد جنگ به نفع مردم سرزمین خود داشته باشد، گاهی نسبت به حقانیت و درستی عمل خود دچار شک و تردید گردد. افزون بر اینکه بخشی‌های مختلف داستان، پرسش‌هایی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. مثلاً چرا این جوان (راوی داستان) نه تنها در قبال تلاشگران جبهه و غذارسانی به ایشان، بلکه نسبت به افرادِ بی‌تفاوت و یا نه چندان موافق این دفاع در مقابل دشمن نیز احساس مسئولیت می‌کند و آنها را از لطف و همت خود بی‌نصیب نمی‌گذارد؟

رمان، بر پنج شخصیت استوار است که به ترتیب اهمیت نقش عبارتند از: راوی (جدی، کنجکاو)، مهندس (شکاک فلسفی)، کشیش (بی‌تفاوت)، گیتی (زنی با گذشته‌ای سیاه و پلید)، قاسم (پیرخردمند). البته پدر و مادر جواد (دوست شهید راوی) و مهتاب (دختر گیتی) هم شخصیت‌های فرعی داستان هستند.

لحن داستان، تلفیقی از جدیت و طنز انتقادی است. نویسنده، عناوین و القاب فریبنده را که عده‌ای به افراد ناشایست یا نه چندان درخور تحسین نسبت می‌دهند، به استهزا می‌گیرد:

> «راستی گفت جناب عالی یا حضرت عالی؟ نه، گفت: حضرت عالی! ول کن این فکرهای احمقانه را! خوشحال شدی که یک دیوانه، حضرت عالی یا جناب عالی خطابت کرده؟...» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۱۲).

بیشتر رویدادها و دیالوگ‌ها و تک‌گویی‌ها در فضای پشت جبهه و یا در ساختمان هفت طبقه‌ای اتفاق می‌کند که نماد عالم محسوسات است. داستان دربارهٔ فضای درگیری و نبرد سپاه ایران و عراق است؛ ولی گویا نویسنده به عمد از جنگ فاصله می‌گیرد و بیشتر تمایل به واکاوی شخصیت‌های داستانی خود و بحث و جدل‌های فلسفی دارد. رمان به لحاظ دیالوگ‌هایی که عمدتاً بین راوی و مهندس یا روای و کشیشان تحقق می‌یابد و نیز به جهت تک‌گویی‌های درونی راوی دربارهٔ موضوعات مختلف در سیر دورانی و چرخشی زمان، به یک جستار فلسفی ایدئولوژیکی شباهت پیدا می‌کند؛ ولی در عین حال نویسنده هنرمندانه ویژگی‌های رمان «چندآوایی» را با حفظ وحدت درونی عناصر آن آشکار کرده است.

در جست‌وجوی پیشینهٔ این موضوع، دو مقاله با دو محور فکری متفاوت مشاهده شد که ناهمانندی‌های اساسی با آن داشت:

- مقالهٔ «تحلیل عناصر داستان در رمان شطرنج با ماشین قیامت» که نویسندگان صرفاً به تجزیه و تحلیل عناصر داستانی، نحوهٔ شکل‌گیری پیرنگ، کانون روایت، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو و... در این رمان به شیوهٔ تحلیلی - توصیفی می‌پردازند (رضی و عبداللهیان، ۱۳۸۹).
- مقالهٔ «کارناوال‌گرایی در شطرنج با ماشین قیامت» که نویسندگان بر مبنای دیدگاه *باختین* (گفتمان رمان‌گرا) به شرح و تفصیل «کارناوال» (جشنواره‌های مردمی رایج در قرون وسطی که طنز و تمسخر از خصایص لاینفک آنها بوده

است.) و تطبیق عناصر آن با بخش‌هایی از این رمان، به شیوهٔ نقد مبادرت می‌ورزند (غفاری و سعیدی، ۱۳۹۳).

در این جستار نویسنده پس از تعریف رمان چندآوایی و ویژگی‌های آن، نداهای متفاوت اندیشه، زمان، رؤیا و بازی را بر اساس نظر *میلان کوندرا* در رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، به شیوهٔ تحلیلی - توصیفی تبیین می‌کند. وجه تمایز دیگر این پژوهش با دو مقالهٔ یادشده، نگاه فلسفی و کلامی به رمان است؛ زیرا حبیب *احمدزاده* نیز با نگرشی فلسفی و کلامی به آفرینش این رمان پرداخته است.

در آغاز این پژوهش به دلیل اهمیت ماهیت زبان رمان، به کارکردهای زبان رمان و دلالت‌های نشانه‌شناختی که زمینهٔ چندآوایی را فراهم کرده است، خواهیم پرداخت.

زبان رمان

زبان نویسنده در سراسر رمان، یکنواخت و یکدست نیست؛ بلکه ترکیبی از حالات ارجاعی، عاطفی، کوشش، همدلی، فرازبانی و ادبی است. کارکردهای متفاوت زبان بر اساس نظریهٔ یاکوبسن در جدول زیر ارائه می‌شود:

جدول۱: کارکردهای متفاوت زبان بر اساس نظریهٔ یاکوبسن

نوع	جهت‌گیری به سمت	کارکرد	مثال
ارجاعی	بافت	انتقال اطلاعات	دارد باران می‌آید.
عاطفی	فرستنده	بیان احساسات با حالات درونی	آه چه باران زیبایی!
کوششی	گیرنده	تأثیر گذاشتن بر رفتار	اینجا بمان تا باران بند بیاید.
همدلی	تماس	ایجاد یا حفظ ارتباطات اجتماعی	هوای بدی است، نه؟
فرازبانی	رمز	ارجاع به ماهیت برهم کنش	این پیش‌بینی آب و هواست.
ادبی	پیام	برجسته کردن ویژگی‌های متنی	این رحمت است که از بهشت نازل می‌شود.

(ر.ک: چندلر، ۱۳۸۷: ۲۶۰)

طبیعتاً وقتی کارکرد زبان، ارجاعی، عاطفی، کوششی و همدلی است، تأویل‌پذیری آن ضعیف‌تر و زمانی که کارکرد آن، فرازبانی و ادبی است، قوی‌تر می‌شود. بر تمام این رمان، زبانی ایهام‌گونه و کنایی حکم‌فرماست که از یکسو معلول فضای نبرد و زبان کنایی آن است و از سوی دیگر برخاسته از ذهن خلّاق نویسنده است که با آفرینش اینگونه متنی، زمینهٔ پرواز اندیشهٔ مخاطب را فراهم می‌کند.

نمونه‌هایی از عبارات رمزی متداول در فضای جبهه که در متن این داستان است:

- موسی جان دسته گل آماده است! (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۲۷۵)
- موسی! احسان، به گوشم! کجایی؟ گوش کن! دقیقاً نیم پای دیگه! مفهوم شد؟....نیم پا یعنی نیم ساعت دیگر کار شروع می‌شد (همان: ۲۴۸).
- جای این حرفا، یک پرتقال بفرست بیاد! (همان: ۲۸۹)
- موسی، موسی، احسان! دو تا پرتقال پوس کندیم (همان: ۲۹۱).

زمانی که کارکرد زبان رمان، فرازبانی و ادبی می‌شود، تأویل‌پذیری متن به سمت دلالت‌های ضمنی و غیر صریح اوج می‌گیرد. «در دیدگاه *یلمسو*، مراتب دلالتی متفاوتی وجود دارد. مرتبه اول، دلالت مستقیم است: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. دلالت ضمنی، دومین مرتبه دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلول‌های) مستقیم را به عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. در نتیجه می‌توان به این مطلب رسید که دلالت مستقیم، یک معنای متضمن و ابتدایی است. *رولان بارت* در تبعیت از الگوی یلمسو استدلال می‌کند که ترکیب‌بندی‌های دلالتی، یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب می‌شوند تا ایدئولوژی را به وجود آورند[۲] که به عنوان عضو سوم سلسله‌مراتب معرفی شده است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲-۲۱۶).

دلالت‌های نشانه‌شناختی در این رمان به دو صورت مرکب و مفرد به کار رفته است:

دلالت‌های نشانه‌شناختی مرکب

شامل توصیفات متعددی است که زمینه تأویل و تفسیر متن را برای خواننده فراهم می‌کند. در اینجا به برخی از این نمونه‌ها اشاره می‌شود.

«قورباغه تا مگس حرکت کند آن را نمی‌بیند، ولی با اولین حرکت، زبان دراز و چسبندهٔ قورباغه از لای دهان سبز رنگش بیرون می‌آید و تمام» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۶۵ و ۸۱) (کارکرد زبان ارجاعی).

«تا قبضه شلیک نکنه، رادار نمی‌تونه جاش رو پیدا کنه. درسته؟ عجیبه! درست مثل قورباغه می‌مونه» (همان: ۶۴) (کارکرد زبان کوششی).

«ماشین قیامت، درست مثل قورباغه عمل کرده بود و ما هم مثل مگس. او حرکت ما را دیده بود و بعد زبان درازش را پرت کرده بود تا ما بهش بچسبیم و تمام ترس من از این بود که دوستانم به آن زبانِ دراز چسبیده باشند» (همان: ۳۱۴).

در عبارات اول، انتقال صرف اطلاعات و کارکرد زبان ارجاعی است. در عبارات دوم، تشبیه رادار به قورباغه و تلاش بر تفهیم و پذیرفتن این موضوع به گیرنده است و در عبارات سوم، نتیجه و حاصل آن دو کارکرد بر مبنای کارکرد فرازبانی است.

نمونهٔ دیگر در توصیف تابلوی شام آخر حضرت مسیح(ع) است. نویسنده مهارت بسیاری در تطبیق صحنه‌های عینی با مفاهیم انتزاعی و باورهای اعتقادی دارد. در شب انجام عملیات، صدای نواختن پیانو توسط کشیشان، او را به درون کلیسا هدایت می‌کند و با نور آذرخشی تابلوی شام آخر حواریون را بر دیوار می‌بیند:

«این بار هم، نور آذرخش و به فاصلهٔ کمی از آن، صدای تند باران در انتظارمان بود و زمان کاملاً بر علیه من! چشمم به تابلوی شام آخر افتاد. در نور شمع هیچ‌کس نه یهودا و نه مسیح دیگر دیده نمی‌شدند. ولی چرا در این مدت، تابلو را حداقل به خاطر احترام مذهبی‌اش میزان نکرده بودند؟» (همان: ۲۲۶).

البته از این تابلو در صفحهٔ ۱۲۱ هم به گونه‌ای دیگر -که یهودا و حضرت مسیح هر دو آشکارند و یهودا نگاه خیانت‌باری به ایشان دارد- یاد می‌کند.

در دو جملهٔ آخر که ظاهراً یکی خبری و دیگری پرسشی است، کارکرد زبان، کوششی و فرازبانی است؛ زیرا راوی تلاش می‌کند با تأثیرگذاری بر افکار مخاطب،

دریچه‌هایی از تأویل متن را به روی او بگشاید. حضرت مسیح و یهودا مظهر حق و باطل‌اند که گاه در فضای ظلمت‌خیز روزگار چنان آمیخته می‌شوند که قابل تفکیک و شناسایی نیستند و از سوی دیگر میزان نکردن تابلو، بی‌توجّهی پیروان مسیحیت را به تحریفات دینی‌شان نشان می‌دهد. از این‌رو دو مفهوم انتزاعی در حوزهٔ باورهای دینی در ذهن مخاطب برجسته می‌شود.

دلالت‌های نشانه‌شناختی مفرد

واژه‌هایی که به صورت نمادین معناهایی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند؛ مثل گل کاکتوس، ساختمان هفت طبقه، تندیسی شبیه به مریم و مسیح، ماشین قیامت.

گل کاکتوس: گل مورد علاقه و ملازم مهندس که با شخصیت او کاملاً سازگاری دارد:

> «کاکتوس! کاکتوس توی گل دادن! خاک گلدان پر از آب شده حتی سررفته بود. برای کاکتوس و دوستش که در کنار هم کاشته شده بودند، این باران سیل‌آسا حتماً برای چندین و چند روز، آنان را سیراب می‌کرد. ای کاش من هم یک کاکتوس بودم، راحت و بی‌مسئولیت» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۲۴۲).

کاکتوس نماد انزوا از مردم و بی‌مسئولیتی است؛ همان‌گونه که مهندس می‌پسندید.

ساختمان هفت طبقه: ساختمان هفت طبقه‌ای که در حال ساخت بوده و به علت جنگ متوقف شده است، از یکسو نماد ایران است که با شروع جنگ، سیر پیشرفت‌های سازنده در آن متوقف می‌شود و از سوی دیگر نماد دنیای محدود و فانی است که باید فراتر از آن تا آسمان هفتم اوج گرفت:

> «پایه‌های آهنی بزرگ از جای‌جای سقف بیرون زده بود و نشان از آن داشت که قرار بوده ساختمان در بیش از هفت طبقه ساخته شود، ولی چرا کار ادامه پیدا نکرده؟ با آن آتش‌سوزی طبقه همکف اصلاً ادامهٔ ساختِ طبقات دیگر حتی بعد از رفع محاصره و یا پایان جنگ ممکن بود؟» (همان: ۹۱)

تندیس شبیه به حضرت مریم و مسیح: راوی در کلیسا چند بار چشمش به تندیس برجسته فلزی حضرت مریم و کودکی مسیح را بر دو دست او می‌بیند که تاریخ ۱۹۱۵ پایین آن ثبت شده است؛ ولی تناسب این تاریخ را با تندیس نمی‌فهمد. از کشیش سؤال می‌کند و در جواب می‌شنود که این تندیس‌ها بناهای یادبودی هستند که در تمام کلیساهای ارامنه ساخته‌اند برای یادآوری قتل عام ارامنه به دست ترکان عثمانی (همان: ۱۲۳). یعنی این تندیس برخلاف انتظار راوی، حضرت مریم و مسیح که نماد صلح و دوستی هستند نبود؛ بلکه نماد تداعی‌کنندهٔ جنگ ترکان عثمانی با ارامنه بود.

ماشین قیامت: مهندس از راوی می‌پرسد که در جست‌وجوی چه چیزی است؟ او می‌گوید: دستگاه یا ماشینی که اگر پیدا نشه، عراقی‌ها می‌تونن قیامت به پا کنن و شهر رو به آتش بکشن... جالبه! خیلی جالبه! آقا آسایش مردم رو نابود می‌کنه. به چه بهانه‌ای؟ یک ماشین قیامت اون سمت آب خوابیده و قراره آقا پیدا کنه...» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۳۴- ۱۳۵).

ماشین قیامت هم به رادار جنگی سامبلین دلالت دارد، هم تلویحاً به بساط روز قیامت اشاره می‌کند. راوی برای متقاعد کردن مهندس نسبت به این موضوع که بچه‌ها قصد تخریب پل صراط را دارند تا بساط قیامت به هم بریزد، به او می‌گوید:

«مرد حسابی! برای رد گم کردن! عقل آدما، طوری برنامه‌ریزی شده که از مرگ بترسن و این، آخرین حربه است تا نتونن کاری بکنن. اما حالا این بچه‌ها از مرگ نمی‌ترسن و این طوری، نقطه ضعف دستگاه قیامت رو پیدا کردن. فقط کافیه با شهادت پاشون برسه اون دنیا و کار تمومه! (همان: ۲۷۳- ۲۷۴).

دلالت ضمنی دیگر ماشین قیامت، ماشین غذارسانی است: «کم‌کم داره باورت می‌شه که این ماشین تا ابد تا روز قیامت، وبال گردنت خواهد ماند...» (همان: ۱۲۰).

افزون بر اینها درصد کمی از متن رمان، صراحت بیان و رقابت در کلام دارد که برای پرهیز از تطویل در کلام از آوردن اینگونه نمونه‌ها صرف نظر می‌شود.

رمان چندآوایی

میلان کوندرا تاریخ تحول رمان را با چهار ندا مشخص می‌کند: «ندای بازی، ندای رؤیا، ندای اندیشه و ندای زمان. رمان در قرن هجدهم سرگرم می‌کند، شگفتی می‌آفریند و خواننده را با رؤیاهای نامتحمل و تصادف‌های پیش‌بینی‌ناپذیر مسحور می‌سازد. «دون کیشوت» اثر *سروانتس* و «ژاک قضا و قدری» اثر *دیدرو* را می‌توان به عنوان برجسته‌ترین رمان‌های این دوره نام برد. اما در قرن نوزدهم تغییری بزرگ روی می‌دهد و آن ضرورت واقع‌گرایی است. آثار بالزاک، فلوبر و... با واقع‌گرایی تام و تمام خود، آثار پیشین را مسخره جلوه می‌دهد. قرن بیستم، عصیان بر میراث قرن نوزدهم است. اما تأثیر واقع‌گرایی قرن نوزدهم ژرف‌تر و گسترده‌تر از آن است که خلق رمان‌هایی در مایهٔ «تویسترام شاندی» اثر *لانس اشترن* یا «ژاک قضا و قدری» را امکان‌پذیر گرداند. رمان‌هایی که همچون یک بازی شکوهمند مطرح می‌شوند، قلّهٔ سبک‌بالی و آزاداندیشی‌اند. با *کافکا*، تخیّل رمان‌نویسان که در قیدوبند الزام حقیقت‌نمایی، صحنه‌پردازی واقع‌گرایانه و رعایت دقیق توالی زمانی گرفتار است، فوران می‌کند و پای به قلمرو دورنماهایی می‌گذارد که برای تفکر عقلی دست نایافتنی است. با موزیل و بروخ، فلسفه، حکایت و رؤیا با یکدیگر ترکیب می‌شوند و «رمان چندآوایی» را برای روشن ساختن هستی انسان می‌آفرینند و سرانجام در دوران معاصر رمان‌نویسان می‌کوشند تا معمای زمان بشری را جایگزین خاطرات شخصی کنند و چند دورهٔ تاریخی را در فضای رمان واحد وارد سازند» (۱۳۸۰: ۱۵).

حبیب احمدزاده نیز با بیان هر چهار ندای بازی، رؤیا، اندیشه و زمان، در واقع نوعی رمان «چندآوایی» را به زیبایی آفریده است. بحث و جدل‌های راوی داستان با مهندس دربارهٔ شطرنج و مهره‌های آن و پیش‌فرض‌ها (ندای بازی)، تک‌گویی‌های درونی و رؤیاگونهٔ راوی در بخش پایانی داستان (ندای رؤیا)، بحث و جدل‌های فلسفی دربارهٔ آفرینش و هبوط آدم... (ندای اندیشه) و حرکت‌های دورانی به گذشته و آینده زمان (ندای زمان) است. او سعی کرده تا برای مخاطب، اجزای ناشناختهٔ انسان و هستی را کشف کند، همان‌گونه که کوندرا بر این باور است: «رمان می‌کوشد تا در هر مرحله از

تاریخ تحوّل خود، جزیی ناشناخته از هستی را کشف کند و انسان را در برابر «فراموشی هستی» مصون دارد» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۵).

ندای اندیشه

استفهام و پرسش از ویژگی‌های جدایی‌ناپذیر رمان چندآوایی است؛ زیرا «تفکر با ورود به کالبد رمان، ماهیت خود را تغییر می‌دهد. در خارج از رمان، ما در قلمرو تأکید و تصدیق به سر می‌بریم: هرکس اعم از سیاستمدار، فیلسوف، دربان، درستی سخن خود را باور دارد. در قلمرو رمان، کسی تأکید و تصدیق نمی‌کند. این قلمرو بازی و فرضیات است. بنابراین تفکر در قالب رمان، ذاتاً استفهامی، فرضی و قیاسی است» (همان: ۱۵۲- ۱۵۳).

احمدزاده با پرداختن به پرسش‌های فلسفی و ایدئولوژیکی از یکسو دنیای ذهنی شخصیت‌های خود را وسعت می‌بخشد و از سوی دیگر مجال اندیشیدن و تردّد میان نفی و اثبات واقعیت‌های موجود را برای مخاطب خود فراهم می‌کند.

پرسش‌های فلسفی در این رمان به دو گروه تقسیم می‌شود: درونی (در ذهن راوی) و بیرونی (با افراد بیرون از وجود خود)

۱- دیدن افراد، حوادث، شرایط محیطی، مدام پرسش‌های تازه‌ای را در ذهن راوی داستان می‌آفریند. یکی از سؤالات او این است که چرا مهندس در تنگنای زمان این‌قدر سؤالات بی‌ربط فیلسوف‌مآبانه مطرح می‌کند؟ چرا گیتی با گذشتهٔ سیاه و تاریک هنوز در آن مکان پلید به سر می‌برد؟ چرا مهندس گل و کاکتوس را از بین این همه گیاه برگزیده است؟ چرا ساختنِ ساختمان هفت طبقه ادامه پیدا نکرده؟ آیا بعد از رفع محاصره یا پایان جنگ، ادامهٔ ساخت ممکن است؟

گاهی راوی برای پرسش‌های معترضانهٔ خود جوابی نمی‌یابد و ذهن مخاطب را متوجه موضوع دیگری می‌کند تا از صحنه فاصله گیرد:

> «ماشین از جا کنده شد. کاملاً دور زدم و پشت به سردخانه و رو به دروازهٔ بزرگ خروجی قرار گرفتم. تازه متوجه صدها تابوت درهمی شدم که پشت دیوار ورودی بدون هیچ نظمی خاص، روی هم تل‌انبار شده بودند...

سؤال تازه‌ای ذهنم را مشغول کرد، در طرح خطرناکی که قاسم برای مبارزه با رادار ریخته بود، چند تا از این تابوت‌ها سهم ما می‌شد؟ از در خارج شده بودم. هنوز حس می‌کردم که باید سریع‌تر از اینجا دور شوم. بستنی‌های لعنتی!.....» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

۲-پرسش و پاسخ‌های بیرونی راوی عمدتاً با مهندس و گاه نیز با افراد دیگر رد و بدل می‌شود. این پرسش از سوی مهندس با رویکردی انتقادی نسبت به انسان، هستی و جنگ است:

«چیزی گم کردید؟ شمرده و با آرامش جواب دادم: نه، چیزی گم نکرده‌ام، ولی می‌خواهم یه چیزی را پیدا کنم!» (همان: ۹۶).

مهندس در ادامه می‌گوید: «کارتون همینه؟ با دوربین یک چیزهایی را پیدا کردن؟ هوش و حواسم به آن سمت رودخانه نبود و این، بدترین قسمت ادامهٔ بحث با مهندس به شمار می‌رفت. بله، همینه! بعد که پیدا کردید...؟ و منتظر جواب ماند. هیچ، نابودش می‌کنم. احساس قدرت عجیبی کردم. حتماً سؤال بعدیش این بود: چه جوری! با چه وسیله‌ای؟ و من ادامه می‌دادم، توپخانه‌ها، خمپاره‌انداز خوب، بعدش که نابودش کردید، چی می‌شه؟ (همان: ۹۶)

البته مهندس، اول سؤالات بی‌ربط و بی‌معنی از راوی می‌کند تا باب سخن گفتن با او را بگشاید. مثلاً اولین سؤال او این است که «what» یعنی چه؟ (همان: ۴۰). دفعهٔ دوم که برای مهندس غذا می‌برد، باز همین سؤال را تکرار می‌کند؟ (همان: ۸۹) راوی با خود می‌گوید: «معلوم است که شکمش کاملاً سیر شده و الآن مثل بچه گربه به دنبال یک موش می‌گردد تا با او بازی کند، ولی من موش خطرناکی بودم...» (همان: ۸۹).

راوی اینگونه سؤالات مهندس را نوعی اتلاف وقت و کاری بیهوده می‌داند، ولی کم‌کم سؤالات مهندس، نگرش خود او را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و شک و تردیدها به ذهن او راه پیدا می‌کند تا اینکه در پایان، قاسم در مقام پیری فرزانه به پرسش‌های او پاسخ صحیح می‌دهد.

مناظرهٔ مهندس و جوان راوی، تقابل دو اندیشهٔ متفاوت در مورد جنگ است. مهندس، نمایندهٔ تفکر سازش‌کارانه با دشمن برای حفظ واقعیت‌های موجود و جوان، نمایندهٔ تفکر مبارزه با دشمن و بازداشتن او از پیشروی در خاک وطن:

«... من حداقل چهل سال تو همین دم و دستگاهی که الآن داره ذوب می‌شه، کار کردم... اما حالا چی! چهل سال و اندی زحمت، جلوی فورمن انگلیسی خم و راست شدن، با صدای فیدوس سر کار رفتن و برگشتن، حالا همه چی در حال سوختنه. تو رو خدا دوربینتان را برگردانید، جای آن عرب‌های پاپتی این عظمت را ببینید که داره می‌سوزه. همه چیز همینه...» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۹۷).

او گرفتار یک دور باطل فلسفی شده است:

«... دنیا تا ابدالدهر بر همین منوال می‌چرخه. ما ساختیم، اون‌ها نابود کردن. اون‌ها توپ‌خانه می‌آرن، حضرت عالی نابودش می‌کنی. رها کن آقا این مسخره‌بازی را!... (همان: ۹۸).

این جملهٔ مهندس «ما ساختیم، اون‌ها نابود کردن. اون‌ها توپخانه می‌آرن، جناب عالی نابودش می‌کنی»، بارها در ذهن راوی تکرار می‌شود که دقیقاً یک تسلسل یا دور باطل فلسفی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند.

بعضی بحث و جدل‌های راوی با مهندس، تلویحاً به مسئلهٔ جبر و اختیار اشاره می‌کند. از نظر مهندس، ما آدم‌ها مهره‌های سیاه شطرنجیم که همیشه با حرکت‌هایی مرموز از سوی مهره‌های سفید، کیش و مات می‌شویم (همان: ۱۹۰).

ولی راوی سعی می‌کند عملاً اندیشهٔ جبرگرایانه او را نفی کند. وقتی که مهندس را به ضرورت مجبور به حرکت برای بردن غذا می‌کند، خطاب به او می‌گوید: «آقا مهندس! باز هم بفرمایید! از شطرنجت بگو! یادته گفتی ماها مهره‌ایم؟ دارن باهامون بازی می‌کنن؟ هر طور که دلشون می‌خواد تکونمون می‌دن؟ هان؟ - جوابی ندارم. - فعلاً که من دارم تکونت می‌دم. مثلاً اگه خواستم، می‌گم تو این کوچه بپیچی، یا نه، تو کوچهٔ بعدی...» (همان: ۱۹۰).

هر چند راوی در بحث با مهندس، تسلط و اشراف خوبی دارد، ولی کم‌کم در اواخر داستان متأثر از سخنان او، شبهاتی در ذهنش شکل می‌گیرد که با حضور قاسم همهٔ آنها محو می‌شود. قاسم در تفاوت آدم‌ها با مهره‌های شطرنج می‌گوید:

«خیلی چیزا تو این دنیا جواب دو دوتا چهارتا نداره؛ ولی من نظر خودم رو می‌گم. اول اینکه ما آدم‌ها مهرهٔ شطرنج بی‌اراده‌ای هستیم یا نه؟ دقیق گوش کن، وقتی یک مهره چه سفید، چه سیاه از صحنه خارج می‌شه و بعد برای بازی بعدی دوباره چیده می‌شه، هیچ تجربه‌ای از بازی قبلی را با خودش حمل نمی‌کنه، یک حرکت به راست یا چپ یا فوقش دو حرکت به جلو، تکرار و تکرار. ولی هر آدمی که به این دنیا پا می‌گذاره، همه تجربه آدم‌های قبلی به کمکش میان، اختراعات، داروها، همین لباس و هزار هزار چیز دیگه‌ای که اگر نسل قبلی نمی‌گذاشتن، اصلاً زندگی و ادامه‌اش هیچ معنایی نداشت. پس ما در اصل بازیگر پشت این مهره‌ها هستیم که تجربهٔ به دست آمده هر بازی را در بازی بعدی اگر عاقل باشیم که متأسفانه بیشتر موقع‌ها نیستیم، استفاده می‌کنیم... حتی اگر مهره باشیم که نیستیم. دیده‌بان شاخ شمشاد، فقط این رو بدون که مهم‌ترین مهرهٔ تأثیرگذار روی صحنه شطرنج وزیره. ما وزیر رو حاکم مطلق در بازی شطرنج می‌دونیم. حالا اگر همون هشت مهرهٔ سرباز به قول مهندس سیاه جبرزده و بدبخت، در یک حرکت دسته‌جمعی سنجیده به هم کمک کنن و یکی‌شون به انتهای صفحه برسه، وزیر می‌شه» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۳۲۱).

بخشی از دیالوگ‌ها به راوی و دو کشیش کلیسا مربوط می‌شود که برای بردن وسایل داخل کلیسا، اجباراً شبی را باید در همان ساختمان هفت طبقه با راوی به سر ببرند. راوی پایبند دین اسلام است که پیامبرش حضرت محمد(ص)، پیامبر رحمت برای کل عالمیان است و او نیز به تأسی از پیامبر خود برای تعمیم حقوق انسانی تلاش می‌کند، زیرا بنا به توصیهٔ دوست خود، پرویز باید روزی‌رسان کشیشان مسیحی، گیتی، مهندس و... - که نقشی در دفاع ندارند - باشد.

وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت، یکی از مباحث مهم فلسفی این رمان است که به زیبایی در مقایسهٔ تصاویری از اسلام و مسیحیت نمود می‌یابد. از یکسو مسیحیت با اسلام متحد و یکپارچه‌اند. کلیسا دیوار به دیوار مسجد است: «هر روز ظهر، از این مسجد بغل کلیسا غذا می‌بردند...» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

شباهت زیادی بین تصویر حضرت مریم و امام حسین(ع) و فرزندش علی‌اصغر می‌بینند: «درست در قلب حضرت مریم، جای یک ترکش دیده می‌شد. تصویر آشنا بود. آره خودش بود. تصویر، درست شبیه پارچه‌هایی بود که تو حسینیه محله‌مان، موقع محرم نصب می‌کردند و همان حالتی که امام حسین(ع)، علی‌اصغر شیرخواره به دو دست گرفته بود و نشان لشکر یزید می‌داد...» (همان: ۳۱) و یا فرود آمدن ترکشی در قلب مسیح روی تابلو، متضرر شدن پیروان مسیحیت را همانند پیروان اسلام در اثر جنگ تحمیلی نشان می‌دهد.

از سوی دیگر، تندیس زن مجهول‌الهویه با فرزندش ظاهراً شبیه حضرت مریم و مسیح، نماد تداعی حملهٔ ترکان عثمانی به ارامنه در سال ۱۹۱۵ است. گویی راوی نباید کثرت و تفاوت بین دو آیین مسیحیت و اسلام و تجاوز مسلمانان به مسیحیان را فراموش کند و اینکه شاید جنگ تحمیلی، تلافی آن تجاوز و خسارت باشد. راوی، جوان بسیجی بیست ساله‌ای است که چندان فرصت مطالعه و تحصیل علم را هم پیدا نکرده است؛ ولی رشد اندیشهٔ او در ارزیابی مسیحیتِ گرفتار رخوت و رکود و اسلامِ پویا، در حد یک فیلسوف متفکر استعلا گرفته است. وقتی درست در شب انجام عملیات جنگی گرفتار بیماری تب می‌شود، تنها کسی که در آن ساختمان به زعم او می‌تواند با او همکاری کند تا با یافتن رادار دشمن و منهدم کردن آن، عملیات آنها را خنثی نماید، یکی از کشیشان جوان (هاوانس) است. ولی وقتی تقاضای خود را بیان می‌کند، وی از یاری کردن راوی سر باز می‌زند:

> «کشیش شاید از همه لحاظ از مهندس به من نزدیک‌تر بود، مذهبی بودن هر دویمان و اعتقاد به رستگاری انسانی. اما حالا در مقام عمل خودش را کنار می‌کشید... من به این صلیب مقدس قسم خورده‌ام که فقط

طالب صلح باشم. - حرف دیگه‌ای باهات ندارم. می‌تونی بری. هاوانس از جا بلند شد و به طرف راه پله حرکت کرد، اما چند قدم جلوتر برگشت... ولی کاری می‌توانم براتون بکنم. تا صبح برای سلامتی شما و دوستاتون دعا کنم. - دعا کن، ولی می‌دونی اعتقاد من دربارهٔ این جور دعا خوندن چیه؟ درست مثل مرد سالمی‌یه که می‌تونه کار کنه؛ ولی گدایی می‌کنه...» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۲۵۲)

اندیشهٔ فلسفی وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت، به صورت پنهان و ابهام‌آمیز گاهی در ذهن راوی با دیدن صحنه‌هایی در عالم خارج نمود می‌یابد. مثلاً آنجا که انواع بستنی در سردخانه را در کنار اجساد شهدا در سردخانه کناری می‌بینید، به یکی بودن دستگاه خنک‌کنندهٔ هر دو سردخانه اشاره می‌کند:

«دو محیط پست به هم چسبیده، بستنی‌های لیوانی، قیفی، چوبی، رنگی و آن طرف دیوارهٔ اجساد و سربازها، بسیجی‌ها، پاسدارها و مردم عادی! و هر دو از یک دستگاه خنک‌کننده تغذیه می‌شدند...» (همان: ۱۰۹).

و شاید تأویل ذهنی راوی این باشد که زندگی بستر زمینه‌ساز جنگ و جنگ زمینه‌ساز زندگی است و در هر دو عرصه، پارادوکس‌های تلخ و شیرین، سود و زیان، مرگ و حیات، حق و باطل، غم و شادی و... را می‌توان دید.

برخی از مکالمات میان راوی و دیگران، طنزآمیز و اخلاقی است. راوی خطاب به سربازی که با ماشین نظامی مشغول انجام خدمت است می‌گوید:

«خود تو با سیگار مفتی خفه نکنی! سرباز خندید و در همان حال دستش را برای زدن پکی دیگر به دهان نزدیک کرد. دکمه‌های پیراهنش تا نیمه باز بود - بی‌خیال!- آره بی‌خیال! طناب مفتی هم اگه گیرت بیاد، خودت رو دار می‌زنی! نه؟...» (همان: ۱۲۳- ۱۲۴).

ندای زمان

همان‌گونه که پیش از این بیان شد، رمان‌نویسان معاصر می‌کوشند تا معماری زمان بشری را جایگزین خاطرات شخصی کنند و چند دورهٔ تاریخی را در فضای رمان واحد

وارد سازند. «والاس مارتین» در زمانمندی روایت و ترتیب زمانی به اصطلاحات پس‌نگاه، پیش‌نگاه و توقف زمانی اشاره می‌کند: «راوی/ شخصیت می‌تواند رویدادهای گذشته (پس‌نگاه، فلاش بک) یا آینده را شرح دهد (در مورد رویدادهای آینده، شخصیت‌ها می‌توانند درباره آنها حدس بزنند که آن را پیش‌بینی یا آینده‌نگری می‌نامند، یا از آنها آگاهی داشته باشند که به آن پیش‌نگاه یا فلاش فوروارد می‌گویند). رویدادهای پس‌نگاه یا پیش‌نگاه شاید چند لحظه یا چند سال از «اکنون» روایت فاصله داشته باشد» (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱).

در زمانمندی رویدادهای این رمان، افزون بر چرخش دورانی زمان به گذشته و آینده، توقف زمان هم تلویحاً نشان داده می‌شود:

توقف زمان

در میدان بزرگ شهر محاصره شده، راوی دو بار چشمش به ساعت بزرگ می‌افتد که از کار افتاده است:

> «موقع پیاده شدن، دوباره چشمم به ساعت بزرگ میدان افتاد که با پایهٔ مرمرین و ارتفاعی به قدر چهار تا آدم هنوز خاموش مانده بود. اگر برقی نبود و پاندولی بود، حالا حالاها کار می‌کرد. اما نه، ساعت پاندولی را هم کسی باید کوک می‌کرد. همین آدم‌های معدودی که باقی مانده بودند و هر روز ظهر از این مسجد بغل کلیسا غذا می‌بردند، یک نفر را باید مأمور می‌کردند تا ظهر به ظهر سر راه غذا گرفتن، ساعت را هم کوک کند» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

توقف ساعت تلویحاً توقف زمان را در روزگار ستیز با دشمن به جهت رکود و ایستایی پیشرفت و سازندگی نشان می‌دهد. به زعم راوی، زمان یعنی حرکت و در بحبوحهٔ جنگ و پیکار نباید انتظار حرکت سازنده و رو به جلویی داشت و ساعت خوابیده، نمود سکون این رابطه علّی بین زمان و حرکت است. همچنین در بخش‌هایی از رمان که راوی به توصیف گسترده و دقیق صحنه‌ها می‌پردازد، توقف زمان برجسته می‌گردد، زیرا «دو

دسته رویداد وجود دارد که می‌توان دستهٔ اول را دائمی و همزمان و دستهٔ دوم را گذرا و تناوبی نام نهاد. دستهٔ اول، عناصر لازم برای توصیف را فراهم می‌آورد و دستهٔ دوم، عناصر لازم برای روایت را... هنگامی که توصیف در مرحله‌ای از داستان گسترش می‌یابد، از به پیش رفتن داستان‌ها جلوگیری می‌کند» (آدام و رواز، ۱۳۸۵: ۵۹). در بخش‌های توصیفی یا تفسیری زمان انگار بازمی‌ایستد (مارتین، ۱۳۸۶: ۹۱).

توصیفات بسیار دقیقی از صحنه‌های حوادث در رمان به چشم می‌خورد. وقتی راوی به سراغ اسدالله می‌رود که مشغول کندن گودی برای سنگر است، در توصیف این صحنه می‌نویسد:

> «شکل و اندازهٔ گود حدوداً همان چیزی بود که حدس می‌زدم. زمین را یک و نیم برابر قد آدم متوسط کنده بودند و بعد، خاک بیرون ریخته شده را دورتادور چاله کوبیده بودند و همهٔ چال به اندازهٔ همان دو نفر و یک قبضه گنجایش داشت. و باز دو رج گونی کنفی. اسدالله رو به من ایستاد و بعد با یک حرکت ناگهانی به درون گود قبضه پرید و با جفت پوتین‌هایش، شروع به وجب شماری کرد... حال شمردن وجب‌های پوتین اسدالله را نداشتم. ولی حدوداً تا ربع گود جلو رفته بود. آرام و با حوصله یک پا را برمی‌داشت و در جلوی نوک پای دیگرش قرار می‌داد... (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۵۸)

در توصیف‌های گسترده‌ای، نظیر این نمونه توقف زمان وجود دارد ولی مخّل پیشبرد داستان نیست.

پس‌نگاه (بازگشت زمانی) و پیش‌نگاه (آینده‌نگری)

نویسنده به صورت هنرمندانه‌ای در بخش‌هایی از رمان، زمان را در تسخیر خود قرار می‌دهد و با نگرشی فرازمانی حوادث را روایت می‌کند. گاه این نگرش، پس‌نگاه یا بازگشت زمانی است. مثلاً راوی سخت درگیر شناسایی موقعیت با رادار جنگی است که یادش می‌افتد باید امروز بستنی توزیع کند:

> «رادار، رادار، بستنی، امروز نوبت بستنی بود. راستی پرویز از کجا بستنی می‌گرفت؟ (بازگشت به عقب)... کوفت کن گشنه! چی کار داری از کجا

اومده؟ این جواب همیشگی‌اش بود. بستنی لیوانی مهر که معلوم بود مدت‌ها در سردخانه‌ها مانده ولی پرویز الآن کجاست؟ (بازگشت به حال)»
(احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

در ادامهٔ همین عبارات، راوی در اندیشهٔ ذهنی خود هم مروری در گذشته و هم سیری به آینده دارد. پیش‌نگاه او چنین آغاز می‌شود:

«صبح زود همه مجروحین را با اتوبوس‌های بدون صندلی حمل می‌کردند به آخرین نهر نزدیک دهانه دریا. لنج‌هایی که شب گذشته با استفاده از تاریکی خودشان را به شهر رسانده بودند، همه را بار می‌کردند... و امروز پرویز که جراحت‌های سختی داشت، یعنی زنده می‌ماند؟»
(احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۰۰)

مجدداً به بستنی لیوانی مهر که معلوم بود مدتی در سردخانه‌ها مانده، فکر می‌کند. قطعاً گزینش واژگان بستنی لیوانی مهر و سردخانه تصادفی نیست و در فضای سرد و بی‌روح جنگ، از مهر و محبت فراموش شده و به سردخانه سپرده شده سخن می‌گوید و بلافاصله به یاد پرویز می‌افتد که آیا با آن جراحت‌ها زنده می‌ماند یا راهی سردخانه می‌گردد؟ (پیش‌نگاه).

نمونهٔ دیگر پیش‌نگاه با مشاهدهٔ تابلوی شام آخر عیسی(ع) در ذهن راوی ظهور می‌کند:

«مسیح در وسط و دیگران در کنارش و عجیب آنکه تابلو ترکش نخورده و مسیح که می‌دانست یهودا امشب به او خیانت خواهد کرد و نگاه غیر مستقیم و عجیبش به یهودا وقتی که دست در یک کاسهٔ خورش می‌کرد. اگه الان یکی از ترکش‌های سقف به قلب یهودا برخورد کرده بود، حتماً بقیه حواریون داد می‌زدند: یهودا ترکش خورد! یهودا شهید شد و تا آخر قیامت، همه یهودا را به جای خائن، شهید می‌نامیدند: آه این یهودای عزیز که در تابلوی شام آخر، خود را حائل بین ترکش‌ها و مسیح کرد و به جای آن مصلوب بزرگ شربت شهادت نوشید» (همان: ۱۲۱).

در اینجا راوی این پیش‌بینی و آینده‌نگری خود را به استهزا می‌گیرد: «عجب مزخرفاتی! بس کن! پسر!» (همان).

پس‌نگاه یا بازگشت زمانی ممکن است شامل گستره‌ای بیشتری از زمان شود و به سال‌های قبل از رویدادهای حاضر مربوط گردد. مثلاً مشاهدهٔ تاریخ ۱۹۱۵ روی تندیس برجستهٔ فلزی- که به ظاهر حضرت مریم و کودکی مسیح را نشان می‌داد- کنجکاوی راوی را نسبت به ارتباط و تناسب این تاریخ با حضرت مریم برمی‌انگیزد و کشیش جوانی در جواب به پرسش او به حوادث گذشتهٔ تاریخ مسیحیت اشاره می‌کند:

> «کشیش جوان تقریباً چهره به چهرهٔ تندیس زن مجهول‌الهویهٔ بچه به دست ایستاده بود. اگر این زن حضرت مریم نبود، پس کی بود؟ کشیش جواب می‌دهد: این بناهای یادبودی هستند که در تمام کلیساهای ارامنه ساخته شده‌اند. برای یادآوری قتل عام ارامنه به دست ترکان عثمانی! و منتظر عکس‌العمل من ماند» (همان: ۱۲۳).

و یا زمانی که برای بردن غذا مجبور به رفتن به محلهٔ بدنامی است که گیتی هنوز در آنجا اقامت دارد، یک پس‌نگاه به گذشتهٔ ایران قبل از انقلاب دارد و یادش می‌آید که در آن زمان حتی از رد شدن از خیابان‌های کناری آن محل هم به شدت بیزار بوده است. با آنکه پس از انقلاب، در بزرگ آهنی و قلعه مانندش را کنده و همهٔ زن‌ها را برده بودند، باز هم یک بار نشده بود که از این محله رد شود (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۳۴).

بیشتر این چرخش‌های زمان همراه با تک‌گویی‌های درونی[۳] راوی است.

تک‌گویی درونی همراه با پیش‌نگاه

> «... یک لحظه به نظرم آمد این کشیش هوانس جوان، اگر در این شهر محاصره شده، مورد اصابت ترکش قرار بگیرد، روی تابلوی گورش چه می‌نویسند؟ کشیش شهید هوانس که در راه انتقال اثاثیهٔ کلیسای ارامنه با جانبازی درون محاصره گام نهاد و یک صلیب بزرگ احتمالاً سفید، بر گورش...» (همان: ۱۲۲).

«مسیر کاملاً ناهموار بود. یعنی گیتی و دخترش می‌توانستند از اینجا رد شوند؟ چاره‌ای نبود. باید در وقت صرفه‌جویی می‌کردم. نور فانوس دوم، همچنان مسیر تعیین‌شده از طرف مرا ادامه می‌داد. سینه‌زنی حتماً شروع شده بود و همه دور هم گرد شده بودند و جعفر می‌خواند: ای شیعه بزن بر سرا! با ناله و با افغان، با ناله و با افغان. و شترق دست بچه‌ها به سینه‌هایشان کوبیده می‌شد» (همان: ۲۱۱).

«.. پرویز! اگر پرویز الآن اینجا بود، حتماً می‌گفت: نگفتم اینا ستون پنجم‌ان! لباس کشیشا را پوشیده‌ان» (همان: ۲۲۴). همچنین «مهندس به سختی راه می‌رفت. مشخص بود که چند قدم جلوتر از تحمل بار جدید، خسته خواهد شد. تا آن موقع باید صبر می‌کردم» (همان: ۲۱۰).

تک‌گویی درونی همراه با پس نگاه

«الآن بچه‌ها دور هم حلقهٔ هفت هشت نفری تشکیل می‌دادند و جعفر برایشان می‌خواند. امشب، اول چه کسی پیش‌خوانی کرده؟طبق معمول، خود محمد خلفی با آن لهجهٔ عربی‌اش؟ یا نه، حتماً خود قاسم با آنکه ابداً حنجره‌اش برای نوحه‌خوانی ساخته نشده و من کجایم؟ وسط محاصرهٔ باد و گرد و خاک، به چرت‌وپرت‌های گیتی خانم گوش می‌کنم» (همان: ۲۰۹).

ندای رؤیا

در سراسر رمان دغدغه‌های خاطر راوی سبب شده که با خود، گفت‌وگوی ذهنی و درونی داشته باشد که افزون بر آگاه کردن مخاطب نسبت به شخصیت خود، حالتی سیّال‌گونه به متن ببخشد. رمانِ «در جست‌وجوی زمان از دست رفته» اثر مارسل پروست، شباهت زیادی به رؤیا دارد؛ زیرا زمان مشخص نیست، زمان یک جریان منظم نیست؛ بلکه بازگشت‌ها و هزارتوهای خاطره و رؤیاست (سید حسینی، ۱۳۷۶، ج۲: ۱۰۶۵).

از طرف دیگر «سیّال ذهن»- که رؤیاگونه است- مادهٔ خام تک‌گویی درونی است (همان: ۱۰۷۱). بنابراین تک‌گویی‌های درونی راوی که بسامد بسیار بالایی هم در این داستان دارد، بخشی از ندای رؤیاست. مثلاً راوی نزدیک بازار، جسد زن سبزی‌فروشی را می‌بیند که ترکش به گردن او فرورفته و منظره‌ای دلخراش ایجاد کرده است. این تصویر بارها در ذهن او تداعی شده، زمینهٔ تک‌گویی درونی او را دربارهٔ این حادثه فراهم می‌کند. البته همین روایت، زمان حال بازگشتی به عقب و پیش‌نگاهی به آینده نیز دارد.

«... نزدیک بازار بودیم. دوباره به فکر زن سبزی‌فروش افتادم و سرد شدن و یخ زدن تدریجی بدنش در کنار اجساد دیگر. خانواده‌اش چی؟ با خبر شده بودن یا نه؟ مثلاً اگه دختر کوچکی داشته، پدرش چه جوری به او خبر داده؟ نه. اگر عاقل باشه، امشب بهش خبر نمی‌ده. پس نبودن مادرش رو چه طوری توجیه می‌کنه؟ حتماً می‌گه به خانهٔ اقوام رفته. درست مثل من که هیچ‌وقت عکس جواد رو به مادرش نشون نخواهم داد...» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۸۹).

بخشی دیگر از ندای رؤیا مربوط به اواخر داستان است که راوی در تنگنای زمان در اثر فعالیت‌های زیاد و استرس‌ها گرفتار تب می‌شود و ناچار است از مهندس به جای چشمان خود برای مراقبت از موقعیت دشمن بهره گیرد. پس از مدتی انفجاری رخ می‌دهد و او از طبقهٔ هفتم به همکف می‌رسد و در حالت اغما بین خواب و بیداری قرار می‌گیرد. گاه فکر می‌کند که در حال شهید شدن است و کسی صدای او را نمی‌شنود:

«... می‌خوای جیغ بزنی، ولی نمی‌تونی. ملتمسانه نگاه می‌کنی، تا یکی به کمکت بیاد. ولی همه کج‌ومعوج می‌شن. شاید حتی یکی بگه: «رهایش کنید! بذارید راحت تمام کنه!» من هنوز زنده‌ام. میله رو از تو سرم دربیارید...» (همان: ۳۰۳).

گاه فکر می‌کند زیر آب فرو می‌رود: «فرو رفتم. زیر آب بودم و میله‌ها پشت سر هم، درون آب فرود می‌آمدند...کوسه‌های پرویز دارن میان! قلاب به دهن...» (همان: ۳۰۴).

گاه خود را در سردخانه احساس می‌کند: «... خدایا دارم یخ می‌زنم؛ ولی من که هنوز زنده‌ام! باید تمام توانم را به کار می‌گرفتم، تا کسی بیرون این یخچال بزرگ، صدایم را بشنود...» (همان: ۳۰۵).

ولی پس از مدتی چشمانش را باز می‌کند و خود را پایین همان ساختمان هفت طبقه با شخصیت‌هایی که پیش از این با آنها سپری کرده بود، مثل مهندس، گیتی، کشیشان به همراه قاسم (دوست او) می‌بیند. جالب و شگفت‌انگیز این است که در همین حالت اغما هم جریان سیّال ذهن او تداعی خاطرات و پس‌نگاه و پیش‌نگاه‌های او هنوز ادامه دارد.

ندای بازی

داستان در شمار رمان‌هایی نیست که به زعم مخاطب سرگرمی محض باشد و تنها ندای شنیدنی آنها، ندای بازی باشد. ولی به لحاظ بحث‌وجدل‌های لفظی که مهندس و راوی (دو شخصیت اصلی) بر سر بازی شطرنج دارند، ندای بازی هم به نداهای دیگر افزوده می‌شود تا به طور کامل یک رمان «چندآوایی» خلق گردد.

شطرنج در معنای نمادین، صحنهٔ کارزار با دشمن است با دو تفسیر و تأویل متفاوت. از نظر مهندس که نوعی اندیشه پوچ‌گرایانه بر او حاکم است، آدم‌ها مهره‌های شطرنج هستند که سیاه و سفیدشان فرقی ندارد: «شماها یک مشت مهره بیشتر نیستید؛ درست مثل رفقای اون دست آب تون! فرقی نمی‌کنه چه سیاه چه سفید. بی‌هدف دنبال یک قضیهٔ نامشخص می‌گردید، تا روزی که کشته بشید. واقعاً که مسخره‌اس» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۱۲۶- ۱۲۷).

او برعکس انتظارِ هر کس، مهره‌های سفید را دشمن و مهره‌های سیاه را خودی می‌بیند که هر مهرهٔ سیاه با سه حرکت مهره‌های سفید مات می‌شود و خطاب به راوی می‌گوید: «جناب عالی دقیقاً مهره‌اید، مهره! و بدبختانه مهرهٔ سیاه هم هستید» (همان: ۱۵۰). «سفید در این مسئله می‌تواند با سه حرکت، سیاه را کیش و مات کند. بفرمایید حل کنید» (همان: ۱۴۹).

در جای دیگر وقتی مهندس مجبور است به فرمان راوی به هر سمت که او می‌گوید، حرکت کند، مجدداً گفت‌وگویی بر سر مهره‌های شطرنج بین آنها آغاز می‌شود:

«-آقا مهندس!- بازهم بفرمایید!- از شطرنجت بگو! یادته گفتی ماها مهره‌ایم! دارن باهامون بازی می‌کنن؟ هر طور که دلشون می‌خواد، تکونمون می‌دن؟ هان؟ - جوابی ندارم- فعلاً که من دارم تکونت می‌دم. مثلاً اگر خواستم، می‌گم تو این کوچه بپیچیی، یا نه تو کوچهٔ بعدی. - صحیح فرمایش می‌فرمایید. البته بیشتر از این قدرت ندارید... ما آدما همیشه مهرهٔ سیاهیم» (همان: ۱۹۰).

هر چند راوی عملاً جبرگرایی او را نفی می‌کند ولی تا حدودی تحت تأثیر حرف‌های مهندس قرار می‌گیرد تا جایی که وقتی به علت بیماری برای استراحت مجبور به خوابیدن روی تخت او هست، مهره‌ای زیر بدنش قرار می‌گیرد و با خود شرط می‌کند که اگر سیاه باشه، ماشین قیامت پیروز می‌شه و اگر سفید باشه، ما (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۲۴۵). بعد از مدتی تک‌گویی‌های درونی با خود، سرانجام مشت خود را باز می‌کند تا مهره را ببیند:

«کف دستم را جوری گرفتم که نور بهتر به مهره بتابد. سیاه و کور! یک پیادهٔ بدبخت، که بدون کمترین اختیار در چنگ من قرار داشت. فرق تو با این مهره در چیه؟ واقعاً در چه چیزی؟ هر دوتایی‌تون رو به روی صفحهٔ شطرنج مخصوص به خودتون، پهن کرده‌ان. ماشین قیامت منتظره تا همه‌تون رو ببلعه...» (همان: ۲۴۷).

قاسم، دوست راوی، در مقام پیری فرزانه در اواخر داستان با سخنان حکمت‌آمیز خود به تمام تردیدهای او خاتمه می‌دهد. وقتی راوی گفتهٔ مهندس را- که ما مهرهٔ سیاهیم - به او می‌گوید، قاسم جواب می‌دهد:

«با اینکه تو این دنیا خیلی چیزا جواب دو دوتا چهار تا نداره، ولی من نظر خودم رو می‌گم. اول اینکه ما آدم‌ها مهرهٔ شطرنج بی‌اراده‌ای هستیم یا نه؟ دقیق گوش کن. وقتی یک مهره، چه سفید چه سیاه، از صحنه خارج می‌شه و بعد برای بازی بعدی دوباره چیده می‌شه، هیچ تجربه‌ای از بازی

قبلی را با خودش حمل نمی‌کنه. یک حرکت به راست یا چپ یا فوقش دو حرکت به جلو، تکرار و تکرار. ولی هر آدمی که به این دنیا پا می‌گذاره، همهٔ تجربه‌های آدم‌های قبلی به کمکش میان، اختراعات، داروها، همین لباس و هزار هزار چیز دیگه‌ای که اگر نسل قبلی نمی‌گذاشتن، اصلاً زندگی و ادامه‌اش هیچ معنایی نداشت. پس ما در اصل بازیگر پشت این مهره‌ها هستیم که تجربه به دست آمده هر بازی را در بازی بعدی اگر عاقل باشیم که متأسفانه بیشتر موقع‌ها نیستیم، استفاده می‌کنیم» (همان: ۳۲۱).

قاسم تفکر جبرگرایانه راوی را - که متأثر از سخنان مهندس است - اصلاح می‌کند:

«... ما آدم‌ها برای تنبلی‌هامون فلسفه می‌تراشیم، جبر مطلق، مهرهٔ سیاه؛ در صورتی که جبر مثل دیواری است که در حال ریختنه و اراده ما اینه که می‌توانیم از زیرش کنار بریم. دیوار خراب حتماً فرو می‌ریزه، ولی دلیلی وجود نداره که ما حتماً زیرش بایستیم تا بامب روی سرمان بریزه» (همان: ۳۲۲).

بازی شطرنج بسیار هنرمندانه با اندیشه‌های کلامی و فلسفی آمیخته شدهٔ راوی و بسیاری از شبهاتی که در زمینهٔ آفرینش آدم، جبر و اختیار، فلسفهٔ نبرد و... دغدغهٔ خاطر خوانندگان این داستان است، نقّادانه بر طرف می‌سازد.

نتیجه‌گیری

حبیب احمدزاده با بیان واقعیت‌ها و رویدادها، پرسش‌های فلسفی و تک‌گویی‌های درونی و رؤیاگونهٔ خود، بیش از آنکه درصدد خلق رمانی شگفت‌انگیز باشد، در جست‌وجوی حقیقت و کشف ناشناخته‌هایی از دنیای ذهنی آدم‌هاست. سیر تکاملی رمان را که *میلان کوندرا* با چهار ندای بازی، رؤیا، اندیشه و زمان در طول تاریخ مشخص می‌کند، وی همزمان در رمان «شطرنج با ماشین قیامت» خود جمع کرده است.

با وجود تنوّع کارکردهای زبان در این داستان، بالابودن کارکرد فرازبانی و ادبی، بر جنبهٔ هرمنوتیک زبان افزوده است که دلالت‌های نشانه‌شناختی مفرد و مرکب، بخشی از این کارکردهاست.

پرسش‌های فلسفی بیانگر ندای اندیشه در داستان به دو گروه درونی (در ذهن راوی) و بیرونی (با افراد بیرون از وجود او) تقسیم می‌شود که مفاهیم فلسفی چون جبر و اختیار، وحدت در عین کثرت و دور باطل یا تسلسل را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند.

زمان به صورتی هنرمندانه در توقف، پس‌نگاه (بازگشت زمانی) و پیش‌نگاه (آینده‌بینی) نوسان دارد. گفت‌وگوهای ذهنی و درونی راوی، حالتی سیّال‌گونه به متن می‌بخشد. از این‌رو بسامد بسیار بالای این تک‌گویی‌ها، بخشی از ندای رؤیاست و حالت اغمای راوی که توأم با جریان سیّال ذهن اوست، بخشی دیگر از این نداست. بازی شطرنج، اوّلین ندای یک رمان چندآوایی است که بسیار هنرمندانه با اندیشه‌های کلامی و فلسفی آمیخته شده و در نهایت با حضور داوری چون قاسم، تمام شبهات راوی و مخاطب دربارهٔ آفرینش، جبر و اختیار، فلسفهٔ نبرد و... محو می‌شود.

پی‌نوشت

۱- جنبهٔ رئالیستی رمان را سندی- که از قرارگاه‌های دشمن در طی هشت سال جنگ به دست آمد- تقویت می‌کند. در این سند به اشتباه عمل کردن رادار سامبلین و دستور خودداری خریدِ این دستگاه از شرکت فرانسوی تا اظهار دلایل قانع‌کننده و رفع اشکال اشاره می‌شود (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۳۲۷- ۳۲۸). هرچند که شکلوفسکی، واقع‌گرایی داستان را حاصل فن یا تکنیک نویسنده می‌داند، نه مشاهدهٔ علمی واقعیت. بدین معنا که راویان به گونه‌ای داستان می‌نویسند که مقایسهٔ شخصیت‌های آن با دنیای واقعی، آنها را باورناپذیر نشان می‌دهد. در نتیجه نویسندگان بعدی ناگزیر می‌شوند که داستان‌هایی باورپذیر بیافرینند. نویسنده باید برای هر فنی که به کار می‌بندد، توجیه واقع‌گرایانهٔ قابل پذیرش ارائه دهد (مارتین، ۱۳۸۶: ۳۰).

۲- ایدئولوژی نه در معنای عقیدتی یا سیاسی بلکه به عنوان یک دیدگاه کلّی که نوع اسطوره‌ها و فضای کلّی حاکم بر روایات اقوام را شکل می‌دهد (غلامحسین‌زاده و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۱۲).

۳- تک‌گویی درونی، فرم ادبی است که این عبارت را به صورتی که زمان حال در آن دوام دارد، در اختیار می‌گیرد؛ زبانی در حالت ابتدایی، گنگ و بی‌وقفه، لحظه‌به‌لحظه، از اعماق ذهن که در آن خاطرات، رؤیاها، نقشه‌ها و حساسیت‌ها با هم در آمیخته است. تداوم آنچه «سیلان ذهن» نامیده می‌شود، مادهٔ خام این شکل ادبی است که مرحله‌ای بحرانی را در روایت تشکیل می‌دهد، زیرا صورت اتفاق تداعی‌ها جای نظم روایت را می‌گیرد (سیّد حسینی، ۱۳۷۶، ج۲: ۱۰۷۱).

منابع

آدام، ژان میشل و فرانسوا رواز (۱۳۸۵) تحلیل انواع داستان، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، چاپ دوم، تهران، قطره.

احمدزاده، حبیب (۱۳۸۷) شطرنج با ماشین قیامت، چاپ هشتم، تهران، سوره مهر.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران، سورهٔ مهر.

رضی، احمد و فائقه عبداللهیان (۱۳۸۹) «تحلیل عناصر داستانی در رمان شطرنج با ماشین قیامت»، نشریهٔ پایداری، سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز، صص ۲۰۳-۲۳۱.

سیّد حسینی، رضا (۱۳۷۶) مکتب‌های ادبی، ج ۲، چاپ دهم، تهران، نگاه.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین و دیگران (۱۳۸۹) «روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانهٔ نیما» مجلهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۶)، تابستان، صص ۱۰۹-۱۲۸.

غفاری، سحر و سهیلا سعیدی (۱۳۹۳) «کارناوال‌گرایی در شطرنج با ماشین قیامت»، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۷، ش ۹۵، بهار، صص ۹۹-۱۱۹.

کوندرا، میلان (۱۳۸۰) هنر رمان، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، چاپ پنجم، تهران، گفتار.

مارتین، والاس (۱۳۸۶) نظریه‌های روایت، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ دوم، تهران، هرمس.