

بررسی عناصر گروتسک در رمان خوف اثر شیوا ارسطویی (براساس نظریات میخائیل باختین، فیلیپ تامسون و ولفگانگ کایزر)*

سعیده جاور**

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

ناصر علیزاده***

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان (نویسنده مسئول)

چکیده

مفهوم گروتسک که در ابتدای سده شانزدهم به نقاشی‌های عتیقه‌موردپسند عامه در ایتالیا محدود می‌شد، با ورود به موضوع بحث زیبایی‌شناسان قرن هیجده و تداعی آن با کاریکاتور، گسترش معنایی یافت و در کنار جنبه‌های ترسناک و منزجرکننده به عنصرهای مضحکه و خارق‌العاده گرایش پیدا کرد. ساختارگرایانی همچون میخائیل باختین، فیلیپ تامسون و ولفگانگ کایزر با پژوهش در حیطه گروتسک هر یک از منظرهای متفاوت، ویژگی‌های آن را برشمردند و در نهایت این سبک هنری را درصدد تشریح جهانی بیگانه از خود دانستند که در آن قدرت جهت‌گیری نیست. با توجه به مؤلفه‌های موجود در رمان خوف که در این تحقیق با روش کتابخانه‌ای موردبررسی قرار گرفته، مشخص شد این اثر روایی که در حیطه فرم و محتوا پیشروست، با درآمیختن اجزای گروتسکی، روایت‌گر فضای هراسناکی است که برای نخستین بار در یک داستان زنانه به خدمت گرفته شده است و به اهداف عملکردی نوشته‌های گروتسک‌گونه دست یافته است.

واژگان کلیدی: عناصر گروتسک، رمان، خوف، ارسطویی.

تأیید نهایی: ۹۶/۱۰/۲۰

*تاریخ وصول: ۹۶/۷/۷

** E-mail: saiedehjavar@yahoo.com

*** E-mail: nasser.alizadeh@gmail.com

۱- مقدمه

«در حدود سال ۱۵۰۰ میلادی، در اثنای حفّاری‌هایی که در رم صورت گرفت، دیواره‌های نقّاشی شده‌ای کشف شد که آن‌ها را در ابتدا «گروت» می‌گفتند. این واژه به معنای حفره است که با بسط معنا می‌توان آن را معادل حفّاری‌ها در نظر گرفت. بعدها از این کلمه، صفت «گروتسکو» و اسم «گروتسکا» مشتق شدند که همگی اشاره به نوع نقّاشی یادشده دارند» (تامسون، ۱۳۸۴: ۸).

کاربردهای اولیه آن در زبان انگلیسی به نقّاشی‌های عتیقه که به‌ویژه در ایتالیا موردپسند عامّه بود، محدود می‌شد. «گسترش کاربرد کلمه گروتسک به ادبیات و موضوع‌های غیر هنری در سده شانزده در فرانسه صورت گرفت» (همان: ۹). با این کاربرد جدید، این کلمه نیز وسعت یافت و تداعی آن با کاریکاتور؛ یعنی موضوع بحث زیبایی‌شناسان سده هیجده باعث شد که جوهر کلمه ضایع شود؛ یعنی کیفیت ترسناک و منزجرکننده گروتسک تخفیف یابد و در مقابل، عنصرهای مضحکه و خارق‌العاده تشدید شود.

کتاب *گروتسک در ادبیات اثر فیلیپ تامسون* از مهم‌ترین پژوهش‌ها درباره گروتسک، مفاهیم و تاریخچه آن است. پرداختن به گروتسک بدون اشاره به نظریات میخائیل باختین و ولفگانگ کایزر ممکن نیست؛ چرا که این دو، نظریه‌پردازانی بودند که گروتسک را موضوع پژوهش خود قرار دادند و هر یک از منظری متفاوت ویژگی‌های آن را برشمردند. بعدها اندیشه‌های آنان الهام‌بخش ساختارگرایان، پساساختارگرایان و نشانه‌شناس‌ها قرار گرفت.

کایزر بنای پژوهشش را نقّاشی تزئینی دوران رنسانس قرار داده است و از این زاویه به ادبیات دوره رمانتیک و مدرن پرداخته است. او بین گروتسک خیال‌گونه و طنز رادیکال تفاوت قائل شده و در مجموع زمینه گروتسک را دلهره و وحشتی دانسته که در نتیجه به نمایش گذاشتن جهانی بیگانه از خود به وجود می‌آید. به نظر او گروتسک تلاشی است برای احضار هیولا و سپس تبعید به جهان. او گروتسک را چنین تعریف کرده است: «جهانی بیگانه از خود که در آن قادر به جهت‌گیری نیستیم» (همان، ۲۳).

باختین در کتاب *رابله و جهانش از سوی، رابله، شاعر عصر رنسانس و از سوی دیگر خنده و تأثیر رهایی‌بخش آن را محور مطالعاتش قرار می‌دهد*. از نظر او «تن انسان، محیطی است در امتزاجی از حرکات انسان و حیوان که در آن گروتسک، خود را نشان می‌دهد» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۳). او گروتسک را از دل کارناوال‌های عامّه و پُرشروشور مردم بیرون می‌کشد. همان «جایی که مردم نقاب‌ها و صورتک‌های عجیب بر چهره می‌گذارند و در عریان‌ترین و بدوی‌ترین شکل ممکن ظاهر

می‌شوند» (شربتدار و انصاری، ۱۳۹۱: ۱۱۲).

گروتسک بنا به ماهیتی که دارد، از گنجیدن در هر تعریفی سر باز می‌زند. چون مفهومی چندوجهی است و تأکید بر یک وجه آن، ابعاد دیگر را کم‌رنگ و یا بی‌رنگ می‌کند. از طرف دیگر مقوله‌ای کم‌ویش موهوم است؛ زیرا مقوله‌های بسیار در آن درهم می‌آمیزند. در گروتسک می‌توان ناهنجاری، عجیب و عیب بودن، خنده‌دار بودن، وحشت و بیش از همه عنصر خیال را یافت. «دو مکتب سوررئالیسم و دادائیسم بهره‌ فراوانی از گروتسک برده‌اند تا چیزهای بی‌ربط را در کنار هم بنشانند» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۸۹) و آثاری از خود ارائه دهند که با ساختار منظم زمان، فضا، منطق و علت معلول برخورد متفاوتی داشته باشند که از این طریق گروتسک با طنز نیز می‌آمیزد که به عقیده «فرای» سومین مرحله طنز، استهزا در هنجاری والاست که با بزرگ‌نمایی، واقعیت‌ها را وحشت‌آور نشان می‌دهد؛ طنزی که الزاماً به خنده منجر نمی‌شود چرا که «خنده موجود در گروتسک نوعی نیشخند همراه با بیزاری است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۲۳۸).

در مجموع، عناصر سازنده یک اثر ادبی یا هنری با ساختار گروتسکی را می‌توان چنین برشمرد: مسخ‌شدگی، ناهمسازی و ناهماهنگی، تقابل وجه کمیک و تراژیک، خطرناکی و خشونت، خلق شخصیت‌های داستانی با ویژگی‌های شیطانی یا عفريت‌گونه، نمادین بودن، رازآلودگی، افراط و اغراق داشتن، نابهنجاری‌های رفتاری، رواج عجایب، پوچی، چندصدایی، تمایز و تناقض زبانی و فضای گروتسکی. این سبک هنری عملکردها و هدف‌های متنوعی دارد. تأثیر ویژه گروتسک همچنان که از مطالب کتاب «تامسون» برمی‌آید، از طریق یک ضربه ناگهانی اعمال می‌شود. همچنین بر اساس تعریف او می‌توان از گروتسک به عنوان سلاحی برای حمله و پرخاش استفاده کرد و متعاقب آن از این تأثیر برای گیج کردن خواننده سود برد. همچنین مسیر تبدیل به عادت شده جهان بینی او را تغییر داد و بدین طریق فرد را با محیطی کاملاً متفاوت و نامأنوس روبرو کرد. چنین خاصیتی در تمام نمونه‌های گروتسک وجود دارد. عملکرد کاربردهای فراوان گروتسک در ادبیات معاصر نیز چنین است. این تأثیر گروتسکی را می‌توان تحت عنوان از خودبیگانگی بررسی کرد؛ یعنی آنچه قبلاً آشنا و مورد اعتماد بود، ناگهان غریب و نامأنوس می‌شود که بخش عمده‌ای از این کیفیت، به علت ماهیت جنگ طلبانه این شیوه و آمیزش تضادها در آن است. هدف کلی گروتسک این است که ترس و انزوا را از عمق به سطح بکشاند و سپس آن را با لعابی از خنده بی‌ضرر سازد که درصد موفقیت آن در نیل به اهداف خود، بستگی به ذوق و بیش مخاطبان دارد.

با سرعت گرفتن روند مدرنیزاسیون در قرن نوزده، حسّ ازخودبیگانگی و تناقض در جوامع مدرن، فراگیر شد و گروتسک ابزار مناسبی برای درک این مسئله بود؛ برای مثال آثار چارلز دیکنز در انگلستان، اشعار رابرت براونینگ و مسخ کافکا، آثار رابله و یا سفرهای گالیور، کرگدن یوجین یونسکو، در انتظار گودو اثر ساموئل بکت نمونه‌های برجسته گروتسک به شمار می‌روند» (سید صدر، ۱۳۸۸: ۷۳). در ایران نیز حضور تصاویر و موقعیت‌های گروتسکی در آثاری همچون بوف کور و سه قطره خون صادق هدایت، داستان‌های صادق چوبک نظیر سنگ صبور و داستان‌های بهرام صادقی همچون ملکوت و سنگر و قمقمه‌های خالی به خوبی نمایان است.

۱-۱- پیشینه تحقیق

در خصوص بررسی عناصر و اجزای گروتسک در متون ادبی شاهد مقاله‌هایی نظیر «گروتسک و کاریکلماتور» از طالبیان و جهرمی، ۱۳۹۰: ۱-۲۰، «ملکوت صادقی با عنوان داستان گروتسک» از جواد اسحاقیان، «گروتسک و ادبیات داستانی» در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور و انصاری و «عناصر گروتسک در داستان‌های محمد شیرزاد در اسکندرنامه» از محسن محمدی فشارکی و رؤیا هاشمی‌زاده هستیم.

با وقوف به اینکه این سبک هنری برای اولین بار در رمان خوف شیوا ارسطویی از نویسندگان زن ایرانی مشهود بود، ضرورت تحقیق را افزون‌تر می‌نمود. علاوه بر آن طبق بررسی‌های انجام شده تاکنون تحقیق مستقلی در این خصوص صورت نگرفته است و این پژوهش نخستین گام در این زمینه به شمار می‌رود. بر این اساس در پی نشان دادن عناصر گروتسک در این اثر داستانی خواهیم بود تا مشخص شود که یک نویسنده زن چگونه از این عنصر خشونت‌بار و هراسناک که در تقابل با ماهیت زنانگی است در داستان خود بهره می‌جوید. از زاویه دیگر، این اثر روایی در حیطه فرم و محتوا، کار تازه‌ای در عرصه داستانی ایرانی ارائه می‌دهد که به تعبیر «یوسا» از آن با ترفند عروسک چینی یاد می‌شود که وقتی عروسکی را باز می‌کنی، عروسک کوچک‌تری درون آن می‌یابی و الی آخر که با درآمیختن با اجزای گروتسکی، فضای وهم‌آلود روایت را بسیار پیچیده ساخته و از روایت‌های سنتی متمایز می‌سازد. این رمان را باید اثری کاملاً تأویل‌پذیر، پیشرو و پیشنهادی به ادبیات ایران خواند.

۲- خلاصه داستان

زنی روانی به نام «شیدا» که پیشتر نویسنده بوده است، در سوئیت طبقه پائین ساختمانی متعلق به یک

سرهنگ، احتمالاً جایی در شمال تهران، زندگی می‌کند؛ این زن، اجاره‌بهای کمی برای این سوئیت می‌پردازد و همین موضوع باعث شده که هرگز به فکر تغییر خانه نیفتد. پسر سرهنگ، دیوانه‌ای زنجیری است و از شخصی موهوم که او را رئیس می‌خواند، دستوراتی می‌شنود و اجرا می‌کند. او از آسایشگاه روانی فرار کرده و به خانه برگشته است؛ و این در حالی است که خانواده او ایران نیستند و قبل‌تر به مسئولین آسایشگاه تأکید کرده‌اند که هرگز به فرزندشان مرخصی ندهند. مرد دیوانه هر روز قفلی بزرگ به در سوئیت نویسنده می‌زند و سعی می‌کند با از جا کندن کولر ساختمان، وارد خانه شود؛ علاوه بر این، با انواع و اقسام آزار و شکنجه روزانه، مستأجر تنها و میان‌سال ساختمان را تهدید می‌کند و آب و برق و تلفن را به کرات قطع می‌نماید؛ یک گونی پر از موش را در سوئیت شیدا خالی کرده و سر سگ‌هایش را هم بر لبه حوض باغ گذاشته و گوش تا گوش می‌برد.

غیر از موقعیت بالا ماجراهایی هم از سفر چند سال قبل راوی به استانبول نقل می‌شود؛ سفری که توسط شهردار آن‌جا ترتیب داده شده و زنان هنرمند چندین کشور برای همایشی فرهنگی - فمینیستی دعوت شده‌اند. دو زن دیگر هم در هتل محل اقامت، وجود دارند که از دو تیپ مختلف و ضد هم حکایت دارند، یکی، زنی عامی است که به همسرش خیانت می‌کند و با «نمایشنامه‌نویسی دوزاری» ارتباط دارد و دیگری زنی مدرن است که اشیای تزئینی می‌سازد و در بازارهای اروپایی می‌فروشد؛ اولی مورد تنفر نویسنده است و می‌خواهد ماجرای کلیشه‌ای عشقش را بنویسد و برای همین از نویسنده تقاضا دارد که به او قصه‌نویسی بیاموزد و دیگری در همان سفر، دوست نویسنده می‌شود و دورادور نگران اوست و قصد دارد او را از خانه جهنمی‌اش نجات دهد. دیپلماتی ایرانی و زن‌باره که در همان سفر حضور دارد، به نویسنده علاقه‌مند می‌شود و می‌خواهد برایش پنت‌هاوس بخرد اما راوی، تن به خواسته او نمی‌دهد و این کار را روسپی‌گری می‌داند؛ در نهایت مردی تریاکی و مخنث به نام «کاوه» نیز که به‌عنوان دوست نویسنده در دو فصل کتاب حضور دارد و در زیرزمین خانه‌اش اسناد و مدارک و دفترچه خاطرات نویسنده را آرشو می‌کند، در پایان در قالب راوی اصلی ماجرا ظاهر شده و وجود شیدا و تمامی کنش‌های داستانی را زائیده بخش نرینه تخیلات خود معرفی می‌کند.

۳- بحث و بررسی

در این رمان، عناصر ساختاری یک متن داستانی با قابلیت گروتسک را بر اساس عناوینی که در

مقدمه ذکر شده، مورد بررسی قرار می‌دهیم. با این توضیح که بنا به اعتقادی که تامسون دارد، «حدّ فاصل بین گروتسک و دیگر نحوه‌های بیان، کاملاً روشن نیست و به طرز تلقّی و سلیقه خواننده بستگی دارد» (تامسون، ۱۳۸۴: ۶۷).

۳-۱- مسخ‌شدگی و وجه نمادین و اسطوره‌ای یافتن

یکی از مشهورترین نمونه‌های گروتسک در ادبیات جهان، مسخ کافکاست. در این داستان، تلفیقی از هر دو حالت؛ یعنی تبدیل شدن محور جانشینی به هم‌نشینی و یا به عبارتی دیگر تبدیل استعاره به واقعیت قابل مشاهده است. شخصیت اصلی داستان، صبح از خواب برمی‌خیزد؛ درحالی که تبدیل به حشره‌ای شده که تنش زرهی شکل است و پاهای بندبندی همچون یک سوسک دارد؛ بر این اساس اتفاقی که در نگاه اول غیرواقعی است، تبدیل به واقعیت می‌شود.

در رمان خوف، این وجه تناسخی را در قالب شخصیت شیدا شاهدیم که زمانی نویسنده برجسته‌ای بوده که حتی در جشنواره‌های بین‌المللی امکان حضور یافته ولی اکنون تا سطح کارتن‌خوابی تنزل نموده که روزه‌روز به زندگی حیوانی تن می‌دهد. روزها و شب‌های متمادی در عالم وهم و خیال غوطه‌ور می‌شود و لحظات چندشناکی از زندگی را تجربه می‌کند.

«کم مانده بود ژینوس، در باغ را از پاشنه دریاورد. صدای پیربچه (پسر سرهنگ) را می‌شنیدم که از روی پشت‌بام به ژینوس می‌گوید: خانوم شیدا تشریف ندارن، رفتن سفر. رمق نداشتم از تخت‌خواب بیایم بیرون، هشت روز می‌شد که دوباره دیوانه، آب و برق و گاز و تلفن را قطع کرده بود... سه تا سطل پر از ادراری که گذاشته بودم توی حمام، بو گرفته بود...» (ارسطویی، ۱۳۹۲: ۱۵۳).

راوی دیگری که در این اثر داستانی حضور دارد، شخصیت در حاشیه و تا حدّ ممکن به اعجاز درآمده کاوه است که به‌نوعی مشتق ذهنی شیدا است که به شکل شخصیت شیدا درآمده ولی موجودی است که دست‌برقضا درست عکس کاوه است. کاوه در مواجهه با ترس‌هایش شیدا را به‌عنوان صدای غالب، آغازگر رمان خود می‌سازد و خود در حاشیه، این روند را نظاره می‌کند.

رمان خوف اثری است که می‌توان در لایه‌های پنهان آن نشانه‌های کهن‌الگویی و اسطوره‌ای را یافت و با تحلیل آن‌ها به خوانش تازه‌ای از متن رسید که علاوه بر آشکار کردن جهان نمادین آن و یافتن رمزگان‌های اساطیری، نشان می‌دهد که یکی از بن‌مایه‌های اصلی در این رمان مسخ ایزد بانوان است. ایزد بانوان اساطیری در دنیای مدرن در مقابله با سایرین و وجه مردانه خود قرار گرفته، دگرگونی یافته و ویژگی‌های الهگی را از دست داده‌اند. شخصیت اصلی رمان خوف بر اثر ترس

زیاد و در مواجهه با وجه مردانه ذهن خود که از سویی نماد قدرت نیز هست، تضعیف شده، به تدریج قدرت خود را از دست داده و در قالب زنانگی به نقل روایت می‌پردازد. سپس با سرخوردگی‌های پیش‌آمده در نهایت، مسخ شده و به شکل موشی درمی‌آید. اسطوره‌ها به دوره‌های آغازین زندگی بشر باز می‌گردند. «اسطوره نقل‌کننده سرگذشتی مینوی و قدسی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اوّلین، زمان شگرف بدایت همه چیز رخ داده است» (الیاده، ۱۳۹۱: ۴).

بر این اساس در این اثر نشانه‌هایی می‌توان یافت که به خواننده امکان می‌دهد تا وارد تحلیل اسطوره‌ای شود و متن را از این زاویه نگاه کند. شاید در جایی از داستان می‌گوید: «مشغول تحقیق هستم درباره یکی از مادرخدایان، برای فصل‌نامه‌ای که قرار است در هر شماره‌اش، یک مطلب دندان‌گیر از من چاپ کنند. اینجا معبد من است. مال خودم است. باید به آن عادت کنم» (ارسطویی، پیشین: ۱۷۴).

او به دنبال تحقیق درباره مادر خدایان به برخی از نمادها، رمزها و پیشینه این الهه‌ها نیز اشاره می‌کند: «مشغول تماشای عکس‌های تندیس‌ها می‌شوم. مخصوصاً این یکی که از امواج کف‌آلود به دنیا آمده وسط یک صدف. باید فکر کنم به اینکه پیش از ورود اقوام آریایی به ایران، نژاد ما چه بوده» (همان).

یکی از روش‌های خوانش متن و دستیابی به لایه‌های زیرین آن نقد اسطوره‌ای و نمادین است. نقد اسطوره‌ای «نقدی است که به کشف ماهیت اسطوره‌ها و کهن‌الگوها و ویژگی‌ها و کاربردها در ادبیات می‌پردازد» (علوی مقدم، ۱۳۸۷: ۲۲۷).

شیوا در طول روایت به نمادهایی چون صدف، مار و نخل، اسامی برخی ایزدبانوان و مکان آن‌ها اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد که مار و نخل در بین‌النهرین، نشانه‌های باروری، «رخج»، محلی در وسط ایران و هند و «ببرس وتی» نام هندی آنهاست؛ و یا از میان ایزدبانوان باستان، نامی که راوی چندین بار به آن اشاره می‌کند، «ونوس» است که بارها و بارها در متن تکرار می‌شود.

شیدا در این اثر داستانی، برخی از ویژگی‌های ونوس را دارد. او زیبا و وسوسه‌انگیز است. پیش از آنکه به خوف دچار شود و در سوئیت، اسیر پسر سرهنگ گردد، روابط بسیار داشته و نویسنده‌ای خلاق بوده است که به تدریج در روند داستان ویژگی‌های ونوس یا آفرودیت در او کم‌رنگ می‌شود و او این کم‌رنگ شدن و محو شدن را تا مرحله نسخ می‌پیماید. طوری که کاوه درباره او می‌گوید: «شیوا توهم‌زده همان خدایی است که نشسته در نوک قله المپ، پشت ابرها، از آن بالاها به

موجودات حقیر، ناقص و پر مسئله‌ای که ماها باشیم نگاه می‌کند» (ارسطویی، پیشین: ۱۶).
از نظر روان‌شناسان بالینی، در هر زنی ممکن است، ویژگی‌های برخی از ایزد بانوان باشد و حتی آن‌ها «شناخت خدایانوان را در مقام ابزار درک عمیق‌تر الگوهای رفتاری و شخصیتی و نیز علائم روان‌پریشی، مهم تلقی می‌کنند» (بولن، ۱۳۸۶: ۱۹).

۳-۲- ناهمسازی و ناهماهنگی (تقابل وجه کمیک و تراژیک)

صفت بارز این سبک، آمیزش عناصر نامتجانس؛ یعنی درهم‌آمیختگی گیاه، حیوان، انسان و شکل‌های ساختمانی است. کایزر گفته است: «گروتسک تجلی این دنیای پریشان و از خودبیگانه است» (تامسون، ۱۳۸۴: ۱۱۳)؛ یعنی دیدن دنیای آشناست از چشم‌اندازی که آن را بس عجیب می‌نمایاند. این عجیب بودن ممکن است آن را مضحک یا ترسناک جلوه دهد یا هم‌زمان هر دوی این کیفیت را به آن بخشد. تامسون بارزترین خصیصه گروتسک را عنصر اساسی «ناماهنگی» بیان می‌کند و این ناهمسازی را ناشی از کشمکش، برخورد، آمیختگی ناهمگون‌ها یا تلفیق ناجورها می‌داند؛ به عبارتی آمیزه‌ای از مضحکه و هراس (انزجار و نفرت). گروتسک را نوعی از طنز و کمدی می‌توان دانست که وضعیت و لحظه نابهنجاری را به نمایش می‌گذارد.

در رمان خوف، این ناهمسازی را در قالب شخصیت شیدا می‌بینیم. زنی که نویسنده بسیار برجسته و قدرتمندی است که مردان زیادی را تحت تأثیر قرار می‌دهد، لیکن خودخواسته در مکانی محبوس می‌شود که مرد دیوانه‌ای او را تحت سیطره خود گرفته و امکان هر واکنش را از او سلب کرده و در نگرانی، اضطراب و خستگی شدید دست‌وپا می‌زند و پس از آن در آستانه جنون قرار می‌گیرد. در این شرایط است که ذهن مخاطب به توهمی بودن آدم‌ها و شیخ‌گونه بودنشان نزدیک می‌شود. چرا که پسر سرهنگ هیچ‌گاه وارد سوئیت او نمی‌شود و هیچ مواجهه‌ای با او ندارد. لحظات دردناکی از روند زندگی راوی به تصویر کشیده می‌شود، درحالی‌که با جابجایی مکانی، تغییر تمامی این شرایط نکبت‌بار، امکان‌پذیر است و این امر بخش عظیمی از داستان را استهزاآمیز جلوه می‌دهد.

«پسر سرهنگ یک دسته مرغ و خروس پشت سرش راه می‌انداخت تا بیاورد جلوی پنجره من
معرکه امروزش را به پا کند. مرغ و خروس‌ها را کیش می‌داد جلوی سگ‌ها... بعد می‌آمد جلوی
در و می‌گفت: خیلی معذرت می‌خوام که دیشب مزاحم استراحت تون شدیم» (ارسطویی، پیشین: ۱۱).

۳-۳- نابهنجاری‌های رفتاری، خشونت، احساس خطر

سطرهای آغازین کتاب با فضایی گوتیک و وهم‌آلود آغاز می‌شود؛ به طوری که خواننده در انتظار مشاهده ژانری وحشت‌آلود به خوانش داستان می‌پردازد ولی در ادامه متوجه می‌شود که نویسنده قصد ترساندن مخاطب را ندارد؛ بلکه فقط از ترس، سخن می‌گوید:

«پسر سرهنگ هر سه تا سگش را بُرد ته باغ، سرشان را گذاشت لب استخر و گوش تا گوش برید و برگشت و یک کیسه موش، خالی کرد توی سوئیت و رفت. به شمردن موش پنجم نرسیده بودم که نُهمی پرید نشست روی شانه‌ام... ولی هراس از موش‌ها از زندان انفرادی ساواک شروع شده بود» (همان: ۵).

لازم به ذکر است که این صحنه‌های خوفناک بارها در داستان تکرار می‌شود که به جهت بسامد فراوان آن به ذکر یک مورد بسنده می‌کنیم. در این اثر داستانی شخصیت‌های داستان، ما به ازای بیرونی دارند و بزرگ‌ترین مشکل آن‌ها، رابطه است. همه دچار سوء ارتباط با محیط و آدم‌های اطراف خویش هستند که در روابط خود به نابهنجاری‌های رفتاری نیز متوسل می‌شوند. کاوه نماینده روشنفکرهای بی‌عمل است که مدام با رسانه‌های خارجی در مورد وضعیت سیاست داخل کشور مصاحبه می‌کند، درحالی‌که مرد مخنتی است که از در منزلش بیرون نمی‌رود و از همان‌جا کنار بساط تریاکش شعارهای خلقی سر می‌دهد و جوان‌ها را به تظاهرات خیابانی ترغیب می‌کند. همچنین «ژینوس» به‌عنوان زنی که از سطح آگاهی متوسطی برخوردار است، تنها دغدغه مهم زندگی‌اش حفظ رابطه مبتذل و سطحی‌اش با یک نمایشنامه‌نویس متأهل است به نام «اعلا» که احتمال می‌دهد هر آن به او خیانت کند و به همین خاطر ژینوس درصدد است تا از شیوا، رمان‌نویسی بیاموزد تا روابط شرم‌آورش را ثبت کند و وجهه خود را نزد مرد موردعلاقه‌اش بالا ببرد. «مظهری‌فرد» به‌عنوان دیپلماتی که در واقع نماد قدرت است، به بهانه‌های مختلف اسباب آزار نویسنده را فراهم می‌آورد و تناقض‌های شخصیتی فراوانی دارد. در اوج صلابت ظاهری و جدیت، یک‌دفعه با قرائت شعری از «شهریار» احساساتی شده و گریه می‌کند. حتی این نقیضه‌پردازی و نابهنجاری‌های رفتاری را در شخصیت خود شیدا نیز شاهدیم؛ درحالی‌که ذکر «یا امان‌الخائفین» از دهانش نمی‌افتد و از اذان، بیشتر از صدای موسیقی لذت می‌برد، بدون روسری در محافل خارجی و حتی در خانه خود در مقابل مرد غریبه ظاهر می‌شود و شراب می‌نوشد.

«ژینوس می‌گفت: یک روز قصه نوشتن یاد می‌گیرد و قصه‌اش را با او (مرد نمایشنامه‌نویس) می‌نویسد. گفتم روی من حساب نکند. یک زن تکراری دیگر با یک قصه تکراری دیگر که خیال

می‌کرد، ماجرای منحصر به فردش با مرد تکراری دیگر باید در تاریخ ثبت شود» (همان: ۲۲۴).

۳-۴- خلق شخصیت‌های داستانی با ویژگی‌های شیطانی یا عفریت گونه

«گروتسک ابزاری ادبی برای ترسیم وضعیت بشر در جهانی نامطمئن است» (ثابت‌قدم، ۱۳۸۳: ۲۰۱-۲۱۰). از منظری دیگر باید گفت، این سبک یک شیوه بیانی باستانی است که تاریخی دیرینه و ویژگی‌های خاص خویش را دارد که عفریت یکی از آنهاست. حیوان می‌تواند در هیئت آدمیزاد، نمودی از نیروهای فرا انسانی باشد؛ بنابراین وقتی شخصیت‌های داستانی با سیمایی غیرانسانی یا شیطانی و جنون‌آمیز توصیف یا ترسیم می‌شوند، باید یقین کرد که آنان تبلور نیروهای تباه یا شرّ مجسم انسانی هستند و جایی برای خوش‌بینی و امید نسبت به آنان باقی نمی‌گذارند.

میشل فوکو در کتاب *غیرعادی ۲* نوشته است: «عفریت اساساً آمیزه ناهمسازی هاست؛ ترکیبی از انسان و حیوان، انسانی با سر گاو نر یا سر گوسفند، آمیزه‌ای از دو جنس متضاد زن و مرد یا ترکیبی از مرگ و زندگی یا حتی اختلاطی از اشکال مختلف» (فوکو، ۱۳۷۴: ۵۲).

در *دانشنامه یهود* به نقل از تورات آمده که هارون به دستور «یهوه» باید به نشانه کفاره گناهان قوم خود «یک بز را ذبح کند و دیگری را در بیابان رها سازد؛ ولی برای این کار لازم است اول قرعه بیندازد. آنگاه بز را که به قید قرعه برای خداوند تعیین شده، به عنوان قربانی گناه ذبح کند و بز دیگر را زنده به حضور خداوند آورد تا گناه قوم اسرائیل را با خود ببرد» (کتاب مقدس، لاویان: ۱۳۹۳: ۹-۱۰).

در داستان خوف، گوسفندان و مرغ و خروس‌ها، مدام سرشان توسط عفریت، پسر دیوانه بریده شده و یا طعمه سگ‌ها می‌شوند و عفریتی که باید در تیمارستان بستری گردد، رها شده و در شهر سرگردان است و موجب آزار شیوا در سوئیت زیرزمین خانه می‌شود که به نوعی اشاره به شیطان درونی دارد که تباهی می‌کند؛ لذا نویسنده برای منطق داستانی بخشیدن به این شخصیت به ناچار به جای عفریت به او لقب دیوانه داده است که اعمال هیولآوری از او سر می‌زند.

«تلفن و برق و آب و زار و زندگی سوئیت را دوباره قطع کرده بود و داشت کولر را جاکن می‌کرد و نمی‌توانست از پس جوشکاری آن به میله‌های دور و برش بر بیاید. می‌کوبید به پشت و بغل کولر و میله‌ها و درباره من با رئیس خیالی‌اش مذاکره می‌کرد...» (ارسطویی، پیشین، ۱۶۳).

۳-۵- راز آلودگی

«در اثر گروتسک گونه باید رازی نهفته باشد که ناهمسازی پرسوناژهای داستان را دلالت‌مند سازد»

(اسحاقیان، ۱۳۸۵: ۷۹). متن گروتسکی باید خواننده را درگیر کشمکش سازد که راز آن در پایان گشوده شود که در واقع ایجاد نوعی سرگردانی و تردید است، در تعیین این که در نهایت یک اثر، مضحک است یا چندانش آور. در پایان داستان خوف، دو راز سربه‌مهر مکشوف می‌گردد: اول اینکه پسر دیوانه سرهنگ در واقع حکایت از درون ناامن نویسنده‌ای دارد که در فضایی مغشوش، نابهنجار تا حدی ترسناک و درعین حال مضحک در پی آرامشی است که از او گرفته شده است و راز دوم و مهم‌تر اینکه شیدا و کاوه در واقع یک تن بیش نیستند که وجه نرینه به جهت ترسو بودن، قدرت ابراز وجود نداشته و در قالب مادینه ظاهر می‌شود و دست‌آخر به شکل موشی درمی‌آید که نمادی از حیوانی ترسو است که جز خزیدن در کنج دیوار راه نجاتی پیش رو نمی‌بیند. کاوه در بخشی از داستان در مورد شیدا می‌گوید:

«بهای بلیتی که برای تماشای تئاتر ارزان قیمت زندگی شیدا می‌پرداختم، همان یک بسته تریاک ناقابلی بود که هر چند هفته یک‌بار، روز و شب، دوشنبه یا پنج‌شنبه به خان‌ام می‌آمد و دود می‌کرد و ماجراهای شاخ‌دارش را فک می‌زد...» (همان: ۱۴).

که در پایان داستان در فصل بیست‌ودو کاوه به یک‌باره در شکل راوی حقیقی ظاهر شده و دیگر شخصیت‌های داستان از جمله شیدا را ساخته ذهن خود معرفی کرده و گره‌گشایی نهایی را انجام می‌دهد. با این وصف در فصل پایانی کتاب، این متن است که دچار اغتشاش می‌شود، راوی خود و تمام متن را زیر سؤال برده و با این ترفند شیرازه داستان را می‌بندد.

«شیدا آن‌قدر چاخان به هم بافت و انداخت گردن من که آخرش هم نتوانست سر و ته این قصه پسر سرهنگ را هم بیاورد...» (همان: ۲۶۰).

و یا در آخر داستان دوباره می‌خوانیم:

«قبل از آنکه قصه‌های شیدا ردّم را بگیرند، از ترس می‌میرم. این ماده موش که در گوشه‌ای می‌نشیند، نان خشک سق می‌زند، نباید حقیقت داشته باشد» (همان: ۲۶۴).

۳-۶- افراط و اغراق داشتن

نویسنده و محقق گروتسک در ادبیات در جستجویش برای تعریف این اصطلاح و در ادامه تحلیلش بر عناصر یادشده می‌افزاید: «به‌طور کلی بارها این مطلب مورد قبول قرار گرفته که گروتسک دارای طبعی افراطی است و عنصر اغراق و زیاده‌روی در آن بارز است. بدین جهت اغلب به اشتباه با فانتزی و خیال‌پردازی یکجا قرار داده می‌شود» (تامسون، ۱۳۸۴: ۲۱). ویژگی خنده‌دار بودن در کنار

اغراق آمیز بودن، گروتسک را به طنز و کاریکاتور نیز نزدیک می‌سازد؛ چرا که طنز در بطن خود تناقض و عدم امکان را نهفته دارد.

میخائیل باختین در بررسی این سبک به ویژگی براندازی و واژگون‌کنندگی آن نیز اشاره دارد که با برهم زدن نظم و نظام معمول، باعث شده، در طول تاریخ هر وقت جامعه‌ای دچار تحولات بنیادین و افراطی‌گری شده است، این سبک، رواج بیشتری داشته باشد.

در رمان خوف نویسنده‌ای که شرایط موجود را مطلوب خود نمی‌بیند، بنا به جبر اجتماعی به حاشیه رانده شده و در زیرزمینی به نام خانه که در اصل، بی‌شبهت به یک سلول زندان نیست، محبوس می‌شود و هیولای داستان با رفتارهای افراط‌گونه و اغراق‌آمیز دست به آزار و اذیت او می‌زند. این نوع آزارها برای ترسیم فضای گروتسکی اثر به افراط و اغراق کشیده می‌شود که نمونه‌هایی از آن را بدین شکل می‌بینیم. پسر سرهنگ شیر آب را با فشار هر چه تمام باز کرده و از پنجره‌های سوئیت، روانه زیرزمین خانه می‌سازد. روزها خانه و تمام وسایل موجود در آن همراه با خود نویسنده در آب شناور می‌ماند؛ تا اینکه در عالم وهم و خیال، «نغمه» دوست سفر استامبول نویسنده به نجات او می‌شتابد و این در حالی است که از این حادثه هیچ‌گونه آسیبی متوجه شیدا نمی‌شود و تا پایان داستان، خواننده از جنبه واقعی یا خیالی این حوادث آگاه نمی‌شود: «ایزد بانوها دارند غرق می‌شوند. آب رسیده تا بالای سقف... سوئیت دارد توی آب شناور می‌شود...دیگر نمی‌ترسم. شنا هم نمی‌کنم. غرق شدن اصلاً بد نیست» (همان: ۲۵۰).

۳-۷- رواج عجایب

انسان بنا به میل فطری خود طالب آن است که از امور عادی و معمولی به سوی دنیای عجایب وهم و خیال راه بسپارد و یا دست به دامن اساطیر و افسانه شود. این امر در آموزه‌های قرآنی و دینی نیز نمود فراوانی دارد. قصص قرآنی که در بردارنده حوادث عجیبی در مورد جانوران و گیاهان و اقوام و انسان‌هایی خارق‌العاده هستند، مؤید این موضوع است. کتاب‌هایی که با عنوان عجایب‌المخلوقات و... به طبع رسیده، نیز حاکی از باورها و پندارهای انسان‌ها در طول تاریخ نسبت به این مفهوم است. «هرگاه وقایع عجیب، ترسناک و دیرباور یا اصلاً باورناپذیر داستان را بتوان در چارچوب قوانین طبیعت توجیه کرد، وهمناک به سمت شگرف متمایل می‌شود که بر ترس خواننده و نه تردید او تأکید می‌کند. هرگاه هم که وقایع، علل فراطبیعی بیابند و خواننده امر فراطبیعی را به منزله امر فراطبیعی بپذیرد، وهمناک وارد حوزه شگفت می‌شود که بر شگفتی خواننده تأکید می‌کند» (حری،

(۱۳۹۰: ۱۵۷)

فضای گروتسکی موجود در اشعار برخی شاعران این سبک نیز حکایت گر آن است که این حوادث عجیب و شگرف در شعر شاعران نیز مشهود است. برای مثال، شعر عاشقانه «رابرت براونینگ» که از بهترین نمونه‌های گروتسک در ادبیات انگلیس است، پس از وصفی رمانتیک به سرعت توصیف گر قتل معشوق می‌شود؛ به طوری که راوی با موهای طلایی «پورفیریا» او را خفه می‌کند:

«پورفیریا نرم‌نرمک به درون پرواز و بلافاصله / طوفان و سرما را تبعید کرد، / بر زانوان نشست و آتش بی حال / و کلبه بی‌روح را برافروخت / ... / کاری برای انجام دادن یافتم / همه موهای طلایی اش را همچون طنابی زرد / سه بار دور گردن ظریفش پیچیدم» (براونینگ، ۱۳۸۹: ۶۹)

ارسطویی در اثر خود این موضوع را در صحنه مربوط به چمدان‌های مظهری فرد به نمایش می‌گذارد که علیرغم ابراز علاقه به او چند روز بعد چمدان‌های حاوی تریاک را به خانه او می‌فرستد: «یک لوله بزرگ از تریاک را برداشتم برای سر به نیست کردن خودم. فقط باید فکر می‌کردم اول باید چمدان را کجا گم و گور کنم» (همان: ۱۴۲).

همچنین مکالمه ناگهانی و بدون زمینه‌چینی شیدا با برادر مرده خود و رفتارهای خشن و عجیب پسر سرهنگ که به هنگام مواجهه با مظهری فرد، ژینوس، نغمه و حتی خود شیدا - که در عالم وهم و خیال صورت می‌گیرد-، به سرعت رنگ می‌بازد و حالت دوگانه می‌پذیرد، باعث بهت خواننده می‌شود.

۳-۸ - پوچی

گروتسک، بازی با پوچی هاست. به این مفهوم که هنرمند گروتسک پرداز، درحالی که اضطراب خاطر را با خنده ظاهر پنهان می‌کند، پوچی‌های عمیق هستی را به بازی می‌گیرد. گروتسک حرکتی است در جهت تسلط بر عنصرهای پلید و شیطانی دنیا و طرد آن‌ها. به نظر تامسون یکی از اصطلاحاتی که اغلب هم‌زمان با طرح گروتسک تکرار می‌شود، واژه پوچی است. با این تفاوت که گروتسک را می‌توان در الگو و طرح مشخصی به قالب درآورد اما شکلی خاص و ویژگی ساختاری معین برای پوچی متصور نیست و تنها می‌توان آن را به صورت محتوا یافت.

پوچی در داستان گروتسک نتیجه تسلیم‌شدگی و حالت انفعالی در برابر سویه شیطانی آدمی است؛ یعنی هنگامی که گرفتار پوچی نمی‌خواهد خود را از حالت حیرت بیرون بیاورد. هگل

می‌گوید: «آزادی درک ضرورت است» (هگل، ۱۳۸۲: ۴۶). مقصود از ضرورت همه‌اموری است که دامنه‌ اختیار و آزادی آدمی را محدود می‌کند. «باین‌ همه، آدمی دارای عقل نقادانه و اراده‌ نیرومند است و می‌تواند بخشی از این محدودیت‌ها را تعدیل و خنثی کند» (اسحاقیان، ۱۳۸۵: ۳۷).

در رمان خوف، شیدا یا در اصل همان کاوه (راوی حقیقی داستان) نویسنده‌ای است که از دریچه ادبیات به زندگی و جهان می‌نگرد و تنها گریز انسان از مرگ و اضمحلال را پناه آوردن به ادبیات می‌داند. اما این هنر، جایگزین فلسفه‌ رهایی بخشی برای او نمی‌گردد. از این پس است که ادبیات و نوشتن، دیگر به‌عنوان یک گریزگاه انسانی به کمک او نمی‌آید و روزبه‌روز در تعارض با زندگی به‌سوی نیستی می‌شتابد. چنین انسانی سرانجام در منجلاب محرک‌های بیرونی فرو می‌رود و به تعبیر «ایبید» نزدیک می‌شود: «آن لحظه‌ای که انسانی حقیقتی را از میان حقیقت برای خود برمی‌گزیند، آن را حقیقت خود می‌نامد و می‌کوشد بر پایه آن زندگی‌اش را بنا کند؛ در این لحظه آن فرد، یک گروتسک است و آن حقیقتی که برای خود برگزیده، یک کذب و باور غلط است» (آدامز و...، ۱۳۸۹: ۷۱)

کاوه همچون شخصیت اصلی نمایش‌نامه هنری پنجم شکسپیر به مرز پوچی رسیده و تبدیل به فردی تریاکی، جامعه‌گریز، وطن‌فروش، خودکامه، بزدل و با شخصیتی متناقض می‌شود که روزبه‌روز در غرقاب جهان ذهنی خود فرو رفته و در نهایت به موشی تبدیل می‌شود که مشاهده این روند در خواننده، موجد احساسی میان‌خنده و بیهودگی می‌گردد.

«حالا باید با این چمدان با این ماده موش که بوی گندش دارد خفهام می‌کند، چه غلطی بکنم؟ یا امان‌الخائفین! من اینجا دارم از ترس می‌میرم» (ارسطویی، پیشین، ۲۲۶).

۳-۹- چندصدایی

در اندیشه باختین، کارناوال، مفهومی است که در آن صداهای متمایز فردی شنیده می‌شوند، نشوونما پیدا می‌کنند و با همدیگر به کنش متقابل می‌پردازند. کارناوال روش باختین، شرح سبک چندآوایی داستان‌های داستایوسکی نیز هست. «هر شخصیت داستانی منفرد، قویاً تعریف شده و هم‌زمان خواننده شاهد تأثیر انتقادی هر شخصیت بر شخصیت دیگر است» (باختین، ۱۳۸۷: ۶۵).

چندآوایی به معنای وجود چندین صداست. هر شخصیت، بازنمای صدایی است که یک خود فردی را جدای از دیگران نمایندگی می‌کند. فضایی که هم‌زمان چندین صدا به گوش می‌رسد. صداهایی که با یکدیگر حرف می‌زنند، پاسخ همدیگر را می‌دهند و هیچ‌یک بر دیگری تقدم یا

تسلط ندارد. زبان و زندگی روزمره در انتزاع و خوانش تک‌سخن، مدام سرکوب می‌شود و رمان، صدای مقاومتی است که هرچند ضعیف، اما لایه‌بندی درونی زبان را آشکار می‌کند. اساس رمان به‌ویژه رمان گروتسک بازی درونی گروه‌های اجتماعی، زبان‌های مربوط به طبقات مختلف اجتماعی، واژگان مصطلح میان مشاغل و زبان نسل‌ها، جنسیت‌ها و... است. به‌عبارتی دیگر این رمان، فضایی است که در آن زبان، خاصیت کشسانی خود را به عالی‌ترین وجه، علنی می‌کند و به همین دلیل صداهای سرکوب‌شده و به‌حاشیه‌رانده را در گفتمان این نوع ادبی می‌توان باز یافت؛ هرچند که «حقیقت رمان نیز بر اصل چندصدایی استوار است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۸۴).

در این اثر شاهد چند نوع روایت از زبان چهار راوی هستیم که نویسنده در آغاز هر فصل با عنوان از قول شیدا، از قول کاوه، از قول ژینوس و از قول نغمه به فصل‌بندی داستان می‌پردازد. وی با هدف چندصدایی کردن رمان، داستان خود را در ظاهر با زوایای دید متفاوت نقل می‌کند. فصل‌بندی این اثر که به دلیل تکرر روایت‌ها و زوایای دید، یادآور سنگ صبور صادق چوبک است، برخلاف آن از قطعیتی در تعیین راوی اصلی برخوردار نیست. بدین مفهوم که «احمد آقا» در سنگ صبور، راوی کلان احتمالی به شمار می‌رود؛ اما کاوه در این اثر به‌عنوان یک شخصیت فرعی داستان، ناگهان به راوی اصلی تبدیل می‌شود. این داستان دارای ساختار رمان در رمان است، بدین معنی که نویسنده‌ای به نام شیوا ارسطویی رمانی می‌نویسد که در آن شخصیتی به نام کاوه در حال نوشتن یک رمان است و نام هر دو کتاب نیز خوف نام‌گذاری شده است. از آنجا که کاوه به راوی کلان رمان خوف در فضایی ممکن تبدیل می‌شود، این عدم تطابق تعداد فصول راوی اصلی (کاوه) با روایتش نوعی ناشمایل‌گونگی است که باعث افزودن یک زاویه معنایی جدید به داستان می‌شود. کاوه فردی دو جنسیتی است که جهان او نیز به دو قسمت تقسیم می‌شود: جهان مردانه‌ای که همان راوی اصلی رمان است، بر کل داستان سیطره دارد و شالوده جهان متن را شکل می‌دهد و جهان مادینه که راویان ذهن کاوه هستند، در ظاهر رمان، بیست فصل را به خود اختصاص می‌دهند؛ اما رمان را در زیر سلطه خود ندارند و ترس‌هایشان به‌واسطه ذهن مالیخولیایی بخش نرینه (کاوه) آن‌ها را به هیولایی تبدیل می‌کند که در برابر موانع زندگی خود هر یک به‌نوعی شکست می‌خورند.

شیدا از پسر سرهنگ شکست می‌خورد. نغمه از نظام و ژینوس از اعلا. در واقع دریافت انسان پنجره‌ای است که جهان اطراف او را نشان می‌دهد و در این رمان جهان ممکن ساخته می‌شود از ترس‌های انسان.

فی الواقع تکثر شخصیت‌ها و صداهای مختلف در این اثر به یک صدای غالب تبدیل می‌شود که همان صدای کاوه است؛ اما صداهای دیگر زیر نفوذ او خاموش نمی‌شوند؛ چرا که شخصیت مخنث کاوه؛ همچنین استفاده از طرح‌واره کلان «خاطره‌نویسی» ابزاری تلقی می‌شود که این کثرت در عین وحدت صداها را ممکن می‌سازد. کلّ رمان بر اساس دفترچه خاطرات شیدا که از سوی کاوه دزدیده شده، نقل می‌شود- اما با خاطرات او از زبان کاوه- در نتیجه، کاوه در خلال صدای خود، ناگزیر به انعکاس صدای شیدا است. فصل دو و بیست و دو (پایانی) روایت کاوه از ماجرای شیدا است. او در این روایت، به حضور واقعی شیدا، نغمه و همه حوادث شک می‌کند؛ گویی قرار است مخاطب در ابهام میان واقعی بودن این جهان‌ها باقی بماند. در این تعلیق، داستان به روایتی نمادین از انسان‌هایی در اسارت خود و ترس‌هایشان تبدیل می‌شود. نمونه‌هایی از راوی مختلف در داستان:

از قول شیدا: «سال تحویل شد. آدم‌های پشت این پرده ضخیم، سال نو را گرفته‌اند گذاشته‌اند لای اسکناس‌هایشان» (ارسطویی، پیشین: ۱۲۲).

از قول نغمه: «دلم برای شیدا شور می‌زند. دلم برای شیدا و شیدایی‌هایش تنگ شده...» (همان: ۳۶).

از قول ژینوس: «وقت برگشتن توی هواپیما شیدا دو قوطی آبجو سفارش داد. من یک قوطی ماء‌الشعیر. قوطی‌ها را چیدم روی میزی که میانمان روی صندلی هواپیما باز بود... هیچ کلامی بین ما ردّ و بدل نمی‌شد...» (همان: ۵۵)

از قول کاوه: «نمی‌دانم چرا با اینکه این قدر برای رابطه‌ام با تریاک احترام قائلم، اجازه می‌دهم سبک‌مغزهایی مثل شیدا بیاید اینجا و به حریم من و تریاکم بی‌حرمتی کند... با این همه دفتر خاطراتی که از شیدا دزدیده‌ام چه باید می‌کردم جز اینکه یک قصه ترسناک از آن دریاورم؟» (همان: ۲۲۶).

۳-۱۰- تمایز یا تناقض زبانی

در این اثر، زبان به کار گرفته شده با ظاهری خوش‌تراش، باصلاّب و پخته در جهت متناقض با واقعیت موجود در متن مشاهده می‌شود. برای مثال سخنان مهرآمیز، لفظ‌قلم و آرامش‌بخش مظهری فرد، دیپلماتی که خواهان ایجاد رابطه با شیدا است، با اعمالی که برای ضربه‌زدن به او انجام می‌دهد، تناقض آشکار دارد. همچنین زبان خطابی «پیر بیچه» با شیدا با خشونت‌هایی که علیه او انجام می‌دهد، تعارض فاحشی دارد:

«صدای پیربیچه (پسر سرهنگ) را می‌شنیدم که از روی پشت‌بام به ژینوس می‌گوید: خانوم شیدا

تشریف ندارند. رفتن سفر» (همان: ۱۵۳).

«مظهري فرد گفت: از خانم برجسته‌ای مثل شما بعیده از مهمونش این جورى پذیرایی کنه! نفهمیدم چرا از همه صفت‌هایی که می‌شد آدمیزاد به بانوی میزبانش اطلاق کند، باید برجسته را انتخاب می‌کرد. کتابی حرف زدنش بانمک بود» (همان: ۶۶).

برخی از اطلاعات موجود در رمان بنا به پیش‌انگاشت‌های مخاطب با زندگی نویسنده کتاب (شیوا ارسطویی) به‌ویژه در جایی که نام شیدا و شیوا در بخشی از رمان یکی می‌شود، به‌صورت زبان نمادین برآمده از جهان‌های ممکن و زیر شمول داستانی است که هر دوی این جهان‌ها در هم تنیده می‌شود و مخاطب را در موقعیت باور یا عدم باور یک حقیقت تلخ قرار می‌دهد: «درواقع تغییر جهان‌های موجود ممکن و ناممکن به یکدیگر و حرکت از یک جهان به جهان دیگر باعث تودرتویی و لایه‌لایه شدن جهان متن می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۱۲۱). به‌طوری که جهان زندان در دل جهان زندگی روزمره شیدا ساخته می‌شود و جهان خاطره‌نویسی شیدا در دفترچه‌اش در دل جهان نویسندگی کاوه پنهان می‌گردد. جهان ناممکن غرق شدن شیدا در دفترچه‌اش در دل جهان روحيات و شرایط اجتماعی او ترسیم شده و جهان خوف به جهان گفتمان اصلی رمان مبدل می‌گردد و بدین ترتیب میان عنوان کتاب، فصل‌بندی، درون‌مایه و متن پیوند می‌زند؛ به‌گونه‌ای که خوف‌های شیدا و کاوه به دیگر عناصر جهان‌ساز منتقل می‌شود و جهانی رعب‌انگیز و غیرقابل سکونت را به تصویر می‌کشد که در آن انسان‌ها به‌جای حرکتی رو به بالا همچون پرنده‌ای که به سمت آزادی حرکت می‌کند؛ به‌سوی هیولاشدگی، موش‌شدگی، افول و انهدام حرکت می‌کنند. عنوان کتاب علی‌رغم شفاف بودن، نوع ترس واگویه شده در متن داستان را صراحتاً بیان نمی‌کند که می‌توان از امتیازات این اثر برشمرد.

۳-۱۱- فضای گروتسکی

واژه «کرونوتوپ» از نظر ادبی به معنای «زمان و مکان» است و باختین آن را به‌عنوان پیوستگی ذاتی روابط زمانی و فضایی به‌گونه‌ای هنری در ادبیات بیان می‌شوند، تعریف می‌کند. وی اعتقاد دارد که «نویسنده باید تمام جهان‌ها را برای رسیدن به هدف نوشته‌اش خلق کند و برای این کار مجبور است از مقولات سازمان‌دهنده دنیای واقعی که در آن زندگی می‌کند، استفاده کند» (باختین، ۱۳۸۷: ۱۲۵). به همین دلیل کرونوتوپ مفهومی است که واقعیت را به کار می‌گیرد. نویسنده ارزیابی اجتماعی زمان خود را در اثرش به شکلی متراکم و در صورتی هنری و زیباشناختی جلوه‌گر می‌سازد

و به نوعی سخن گلدمن را آشکار می کند که «آثار هنری، تاریخ نگاری ناخودآگاه زمانه خود هستند» (گلدمن و دیگران، ۱۳۷۶: ۶۱).

در شعر معاصر ایران نیز این موقعیت ها، فضاها و تصاویر، محمل استعاره های گروتسکی هستند. برای مثال در شعر «پنکه» از کورش کرم پور برای القای فضایی خشونت بار و هراسناک چنین می خوانیم:

«یه پنکه ای بود/ که وقتی اعصابش خراب می شد/ سیماش قاطی می کرد/ دس می پروند، کله می پروند/ تیگه می پروند...» (کرم پور، ۱۳۸۰: ۴۱) و یا در شعر «حالا که آمدی» سروده رؤیا زرین می خوانیم: «که به دست هر که نگاه می کنی / بمب ساعتی بسته است؟» (زرین، ۱۳۸۹: ۲۶)

در رمان خوف، روایت های شیدا از فضای زندان، شبیه به روایت های اوست از سوئیتی که در آن زندگی می کند. در واقع زندان و خانه به عنوان دو فضای متفاوت، به یکدیگر شبیه می شوند و این به دلیل حضور موش ها، آزاررسانی هم بندانی همچون پسر سرهنگ و به علت تنهایی شیدا در هر دو فضا رخ می دهد. گویی خانه با زندان فرقی ندارد؛ اما این فضا متعلق به دو زمان داستانی متفاوت هستند. فضای زندان متعلق به زمان ساواک و فضای خانه مربوط به دوران کنونی زندگی شیدا است؛ به عبارت دیگر، زندان ویژگی های خودش را به خانه شیدا منتقل می کند و خانه را به زندان بزرگ تر تبدیل می کند که در سطح جامعه کنونی نویسنده گسترده می شود؛ به همین دلیل ترس شیدا از شرایطش در زمان کنونی بیش از ترس او در دوران زندان است. تعداد فصل های کتاب، این دلالت را تقویت می کند؛ چرا که عدد (بیست و دو) حد فاصل دو برهه مختلف در تاریخ ایران است. تجربه زندان در دوره قبل بوده و تجربه تبدیل خانه و خاک به زندان در دوره بعد اتفاق افتاده است که در هر دو فضا شکنجه روحی او تشدید می شود.

از دیگر عوامل جهان ساز، اشیا یا پدیده های موجود هستند که همگی همچون سگ ها، موش ها، آدم ها، چمدان های حاوی تریاک که مظهری فرد برای تهدید شیدا به خانه او می فرستد تا به پیشنهاد دوستی او پاسخ مثبت دهد، کولر و... از عوامل ایجاد ترس محسوب می شوند. این عناصر جهان ساز در جهان متنی شکل می گیرد که میان واقعی بودن و ممکن و ناممکن بودن در نوسان است.

«ولی حمله هراس و آسیمگی من از صدای خش خش موش ها، از زندان انفرادی شروع شده بود. حمله هراس از تنها ماندن، حمله هراس از فضاهای بسته و کوچک. از نام و نام خانوادگی ام...» (ارسطویی، پیشین: ۵).

نتیجه‌گیری

گروتسک که برای نخستین بار در هنرهای ترسیمی دوره رنسانس مورد استقبال قرار گرفت، پس از راهیابی به مباحث ادبی اروپا در قالب نظم و نثر، رفته‌رفته در آثار شاعران و نویسندگان مرد ایرانی نیز مورد استفاده قرار گرفت. از آنجاکه طبق بررسی‌های انجام‌گرفته، شیوا ارسطویی با خلق رمان خوف، یگانه نویسنده زن پیشتاز در این عرصه تا حال حاضر بوده است، بر آن شدیم تا عناصر سازنده گروتسک را با ذکر نمونه‌های عینی و کاربردی از متن داستان در این اثر روایی بیابیم. طی این پژوهش مشخص شد، مصادیق عناوینی چون مسخ‌شدگی، وجه نمادین و اسطوره‌ای یافتن، ناهمسازی و ناهماهنگی (تقابل وجه کمیک و تراژیک)، نابهنجاری‌های رفتاری، خشونت و احساس خطر، خلق شخصیت‌های داستانی با ویژگی‌های شیطانی و عفریت‌گونه، رازآلودگی، افراط و اغراق، رواج عجایب، پوچی، چندصدایی، تمایز یا تناقض زبانی و فضای گروتسکی در این اثر داستانی مشهود است و رمان این نویسنده با مدد جستن از تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی با توسل به سبک‌های مطرح هنری، اثر پیشرو و پیشنهادی تازه به ادبیات ایران است.

منابع

- آدامز، جیمز لوتر و ویلسون یتس (۱۳۸۹)، *گروتسک در هنر و ادبیات*، چاپ اول، ترجمه آتوسا راستی، تهران، قطره.
- ارسطویی، شیوا (۱۳۹۲)، *خوف*، چاپ اول، تهران، انتشارات روزنه.
- اسحاقیان، جواد (۱۳۸۵)، *نقد داستان*، چاپ اول، تهران، گل آذین.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی در بارهٔ رمان*، چاپ اول، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران، نی.
- براونینگ، رابرت (۱۳۸۹)، *زنگ‌ها و انارها*، چاپ پنجم، تهران، نشر نگاه.
- بولن، جین شینودا (۱۳۸۶)، *خدا بانوان درون زنان*، چاپ اول، ترجمه آذر یوسفی، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، چاپ اول، تهران، افراز.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، *دایره‌المعارف هنر*، چاپ اول، تهران، فرهنگ معاصر.
- تامسون، فیلیپ (۱۳۸۴)، *گروتسک در ادبیات*، چاپ اول، مترجم فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز.
- ثابت‌قدم، خسرو (۱۳۸۳)، «گروتسک در نثر ناباکف»، *نشریهٔ سمرقند*، ش ۳، صص ۲۰۱-۲۱۰.
- حری، ابوالفضل (۱۳۹۰) «عجایب‌نامه‌ها به منزلهٔ ادبیات وهمناک با نگاهی به برخی حکایت‌های کتاب *عجایب هند*»، *نشریهٔ نقد ادبی*، ش ۴، صص ۱۳۷-۱۶۴.
- زرین، رؤیا (۱۳۸۹)، *می‌خواهم بیخه‌هایم را قورت بدهم*، چاپ اول، تهران، نشر روزگار.
- سید صدر، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *دایره‌المعارف هنر، سبک‌ها، شیوه‌ها، هنرمندان و...*، چاپ اول، تهران، سیمای دانش.
- شربتدار، کیوان و انصاری، شهره (۱۳۹۱)، «گروتسک و ادبیات داستانی. بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور»، *نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر*، ش ۴، صص ۱۰۵-۱۲۱.
- طالبیان، یحیی و فاطمه تسلیم جهرمی (۱۳۹۰)، «گروتسک و کاریکلماتور»، *نشریهٔ فنون ادبی*، ش ۱، صص ۱-۲۰.
- علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*، چاپ اول، تهران، سمت.
- فوکو، میشل (۱۳۷۴) *غیرعادی ۲*، چاپ سوم، تهران، نشر نگاه.
- کارل، یونگ (۱۳۸۹)، *انسان و سمبول‌هایش*، چاپ هشتم، ترجمه محمود سلطانی، تهران، جامی.
- کتاب مقدس، *لاویان (انجیل شریف یا عهد جدید)* (۱۳۹۳) چاپ چهارم، تهران، انتشارات انجمن کتاب

مقدّس ایران.

- کرم‌پور، کوروش (۱۳۸۰)، *ولد زن*، چاپ اوّل، تهران، نشر لاجورد.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۶)، *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، چاپ اوّل، تهران، نشر چشمه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۹)، *ادبیات داستانی*، چاپ هفتم، تهران، شفا.
- هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۸۲)، *پدیدارشناسی روح*، چاپ سوم، تهران، روزنه.
- الیاده، میرچا (۱۳۹۱)، *اسطوره و نماد*، چاپ پنجم، تهران، زرّین.