

فستل

نقد

و

استقلال ادبی

محمد مهدی خرمی

آیا آثار ادبیات فارسی را می توان از طریق مفاهیمی چون حماسه، رمانس، داستان کوتاه، داستان کوتاه بلند، رمان، و ... تعاریف مشخص این مفاهیم که بر مبنای تجربه های خاص سنین ادبی متفاوت شکل گرفته اند توضیح داد؟
در این صورت با شاهنامه ای که با معیارهای حماسه (در چهار چوب تعریف فی المثل بختینی اش) سازگار نیست و یا هفت پیکری که در محدوده ی مفهوم رمانس نمی گنجد چه باید؟
نقد استقلال



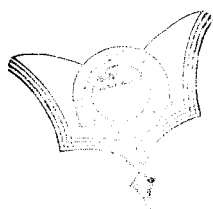
نقد استقلال ادبی

محمد مهدی خرمی

۱/۲ ف

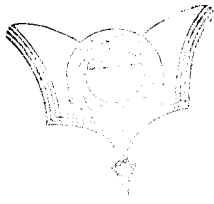
۳۴/۴

۱,۶۰۰



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

ویستار
انتشارات ویستار



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

نقد و استقلال ادبی

خرمی، محمد مهدی

نقد و استقلال ادبی / محمد مهدی خرمی. - تهران: ویستار، ۱۳۸۱.

۲۱۶ ص.

ISBN 964-5507-49-9: ۱۷۵۰۰ ریال

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیبا

کتابنامه: ص ۲۰۵-۲۱۶

۱. نقد ادبی - - ایران. ۲. نقد ادبی. الف. عنوان.

۸فا۰/۹

PIR۳۳۴۲/خ۴۷

۸۱-۴۹۶۵۹م

کتابخانه ملی ایران

نقد و استقلال ادبی

محمد مهدی خرمی

ایران، تهران

یک هزار و سیصد و هشتاد و دو

وِستار

انتشارات وِستار

تهران، خیابان دانشگاه، شماره ۱۴۶، واحد ۴، صندوق پستی ۷۴۹-۱۳۱۴۵

تلفن / ۶۴۹۱۸۸۵ / تلفکس / ۶۴۹۷۵۸۲

Email/vistar_pub@hotmail.Com



نقد و استقلال ادبی	محمد مهدی خرمی
چاپ اول	۱۳۸۲
آمادسازی،	▽
حروف نگاری و صفحه آرایی	دفتر نشر وِستار
حروف نگار	مریم خسروی
طراح جلد	پیمان سلطانی
چاپ جلد	دیگر
چاپ متن	هاتف
لیتوگرافی	الوان

نسخه ۵۵۰۰

۱۷۵۰ تومان



همه حقوق چاپ و نشر این کتاب (طبق قرارداد) متعلق به نشر وِستار است.

ISBN 964-5507-49-9

VISTAR PUBLISHING, Inc.
#4,146 Daneshgah Street, Enghelab Street,
Tehran 13156, IRAN P.O.Box 13145 - 749
Tel/+98 - 21 - 6491885 Fax/+98 - 21 - 6497582

فهرست

۹	پیش‌گفتار
۱۱	در جستجوی مؤلفه‌های بنیانی
۱۱	به جای مقدمه
۱۶	ادبیات داستانی مدرن ایران و داستان تقلید از غرب
	نقد محتواگرایانه و معیارهای دوگانه در برخورد
۲۲	به ادبیات ایران و غرب
۲۸	گذار به دیسپلین مستقل نقد: بررسی یک تجربه
۳۲	بررسی برخی مفاهیم بنیانی ادبیات داستانی
۴۰	ادبیات چه می‌کند: واقعیت ادبی
۴۷	سنت ادبی و تعدیل "جهانشمولیت" های مفاهیم
۶۱	منابع و پانویست
	هم‌نوایی با خدا، آشتی با شیطان:
۶۷	قرائتی از طوبی و معنای شب
۷۳	وجه دوآلیستی ساختار طوبی و معنای شب
۸۶	کشاکش ساختاری طوبی و معنای شب

۹۳	هم‌نوایی ساختاری با خدا
۹۷	منابع و پانوش
۹۹	گذار از خدا و شیطان: بازیافت روایت‌های متنازع
۱۰۹	شخصیت‌پردازی و «دادرسی»
۱۱۹	تعدد روایات و پی‌آمدهای تکنیکی
۱۳۳	منابع و پانوش
	شیطان، پشاهنگ، انقلاب یا شاهزاده‌ی تبعید: بازتاب تحول
۱۳۵	هویت در آینه‌های در دار
۱۳۸	باری در فولی برژر: تعدد واقعیات، تعدد روایات
	هویت در چهارچوب دوآلیسم خدا / شیطان: مفهوم‌شکنی،
۱۴۵	ساختار شکنی
۱۵۲	روان‌شناسی تبعید
۱۵۳	مراحل تکامل روانی در تبعید
۱۶۱	منابع و پانوش
	در راستای یک آزمایش ادبی: سیاست ساختاری در
۱۶۵	داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور
۱۶۵	سیستم‌های دوگانه و ابهام
۱۶۹	واقعیت متنی، واقعیت زمینه‌ای
۱۷۳	آزمایشگاهی ادبی
۱۷۹	زمان سیال است
۱۸۳	مکان سیال است، و هویت نیز
۱۹۱	منابع و پانوش
۱۹۵	به‌جای مؤخره
۲۰۳	منابع و پانوش
۲۰۵	کتاب‌نامه

پیش‌گفتار

ادبیات داستانی ایران در چند دهه‌ی اخیر تحولات چشمگیری را از سر گذرانده است و شاید در آینده حضور این تحولات سر آغاز دوران نوینی در ادبیات داستانی فارسی تلقی شود. بسیاری از طریق عبارت‌هایی چون "ادبیات انقلابی"، "ادبیات بعد از انقلاب" و "ادبیات جنگ" تلاش کرده‌اند تا با استفاده از گفتمان‌هایی تاریخی - جامعه‌شناسانه مؤلفه‌های این دوران را توضیح دهند. این تلاش‌ها بی‌تردید گوشه‌ای از واقعیت را باز می‌تابانند اما نشان دادن ابعاد این دگرگونی‌ها مستلزم دریافت چهارچوب مستقل ادبیات مدرن ایران است که در درون آن چنین وقایعی می‌توانند نقش ایفا کنند. گام نخست نوشته‌ی حاضر فرموله کردن پرسش‌هایی بنیانی است که توضیح این دگرگونی‌ها را از طریق توجه به ویژگی‌ها و مؤلفه‌های سنت ادبی ایران در نظر دارد. این شیوه ناگزیر به بازنگری نقد محتواگرایانه و گفتمان‌های متعددش می‌پردازد و سپس از

طریق بررسی برخی آثار مدرن تلاش دارد تا فضایی برای بحث پیرامون گرایش‌های ساختاری نوین و پی آمده‌های تکنیکی‌شان فراهم آورد. این کتاب بدون کمک دوستان و همکارانم میسر نمی‌شد. از همه‌شان سپاسگزارم، به ویژه از پیتر چلکووسکی، ژاله حاجی‌باشی، مایکل بیرد، پیشیا مریم یاسین، شعله وطن‌آبادی و زری عسگری که در مراحل مختلف این تحقیق نقطه نظراتشان را بی‌دریغ در اختیارم قرار داده‌اند.

در جستجوی مؤلفه‌های بنیانی

به جای مقدمه

تقریباً تمام کسانی که درباره‌ی کارکرد پست مدرنیسم در زمینه‌های متفاوت و در چهارچوب حوزه‌های پژوهشی مختلف نوشته‌اند با تعریف خاص خود از این مفهوم شروع کرده‌اند. این امر نشان دهنده‌ی یک نکته‌ی مهم درباره‌ی این مفهوم است و آن اینکه تعریفی که کم و بیش از سوی همگان پذیرفته شده باشد وجود ندارد. با این وجود، اگر کارکرد پست مدرنیسم را در نظر بیاوریم و سپس به چهارچوب مشخص این کارکرد در حوزه‌ی ادبیات پردازیم می‌توانیم با کلیات پذیرفته شده‌ای به عنوان پیش فرض آغاز کنیم. بررسی تاریخچه‌ی نه چندان طولانی پست مدرنیسم نشان می‌دهد که اولین تئوری‌ها و گفتمان‌هایی که تحت این نام دسته‌بندی شده‌اند هیچکدام مستقیماً به ادبیات به عنوان موضوع بررسی نپرداختند.^۱ اما این امر در دهه‌های اخیر تغییر یافته است. کافی است

نگاهی به عناوین کتاب‌های منتشر شده درباره‌ی نقد ادبی بیاندازیم و یا دروسی را که در دانشکده‌های ادبیات دانشگاه‌های مختلف غرب (به ویژه آمریکا) تدریس می‌شوند در نظر بیاوریم تا متوجه شویم تأثیر پست مدرنیسم بر ادبیات تا به چه حد عمیق و سیستماتیک بوده است. بحث درباره‌ی مکانیسم‌ها و دینامیسم‌های این تأثیر بی‌تردید از مرزهای این رشته فراتر می‌رود اما اشاره‌ای به ابعاد این تأثیر ضروری می‌نماید. پست مدرنیسم که تأثیرش را در حیطه‌ی ادبیات از چهارچوب‌های کلی (فلسفی) نقد ادبی آغاز کرد اینک مدت‌هاست از این مرحله گذشته است و به چهارچوب‌های جزئی‌تر و دقیق‌تر خلق اثر، پاسخ خواننده، چگونگی قرائت خواننده، و معیارهای زیبایی‌شناسی نیز گسترش یافته است. در واقع پست مدرنیسم ادبی با کنار هم قرار دادن عناصری خاص، مجموعه‌ها و مفاهیم و پارادایم‌های زیان‌شناسانه‌ای به وجود آورده است که از طریق مجموعه‌ای از گفتمان‌های فراگیر، به طور مستقیم یا غیر مستقیم، بسیاری از حیطه‌های فعالیت ادبی را تحت تأثیر خود قرار داده‌اند. آیریس زاوالا در مقاله‌ای "درباره‌ی استفاده‌های نادرست از پست مدرنیسم: بررسی مجدد مدرنیسم اسپانیایی زبان"^۲ تلاش می‌کند تا با برشماری کاته‌گوری‌هایی، نظمی در گسترگی توام با پراکندگی این تأثیرات تعریف کند و خلاصه‌ای از آن را به دست دهد.

در جامع‌ترین بیان، ... مجموعه خصوصیات منسوب به پست مدرنیسم نکات زیر را در بر می‌گیرد: گفتمان قائم به ذات، عدم پذیرش اصول سنتی، اکلکتیسیسم، مرگ اوتوپیی (بخوانید: کمونیسم)، مرگ نویسنده، شکل شکنی، فقدان کارکرد، ساختار شکنی، پیوند شکنی، جدایی از محیط

طبیعی، عدم تداوم، نگرش غیر خطی به تاریخ، بهم ریختگی، مقطع نویسی، شکستگی، "دیگر" بودن، تغییر جایگاه مرکزی سوژه، بی نظمی، در سطح ریشه دواندن، طغیان، سوژه به عنوان قدرت، جنیست / تفاوت / قدرت، ...، خودگردانی پروسه‌ی افزایش دال‌ها، نامحدود بود سیستم‌های نشانه‌ای، سبیرنتیک، پلورالیسم (بخوانید: آزادی در مقابل توتالیتاریانیسم)، نقد خرد، اشاعه‌ی فرآیندهای جایگزینی، از میان رفتن روایت‌های مشروعیت بخش (هرمنوتیک، رهایی پرولتاریا، حماسه‌ی پیشرفت، دیالکتیک روح)، ایجاد سیستم نشانه‌ای نوین...^۳

در ارتباط با این مفاهیم توضیح دو نکته ضروری به نظر می‌رسد. اول اینکه این مفاهیم تا چه حد مبین تأثیر گفتمان‌های پست مدرنیستی بر روایت ادبی هستند. نکته‌ی دوم و مهم‌تر در چهارچوب این نوشته بحث در خصوص گستره‌ای است که این مفاهیم در صورت درست بودن در درون آن عملکرد دارند. منظور از این گستره اشاره به تفاوت نسخه‌های آمریکایی و اروپایی پست مدرنیسم و اینکه پست مدرنیسم در امریکا به مراتب بیشتر از اروپا به عرصه‌ها و رشته‌های مختلف وارد شده نیست بلکه مرحله‌ای بنیانی‌تر در نظر است. پایه‌ای‌ترین نکته‌ای که در این خصوص باید مطرح شود این است که پست مدرنیسم بر اساس مشخصاً مجموعه‌ای از تجربیات عینی و ذهنی که صرفاً در جوامعی خاص صورت گرفته‌اند شکل گرفته است. این مسئله‌ی ساده که به نظر می‌رسد در بسیاری موارد نادیده گرفته شده است و می‌شود، در عین حال بارها و بارها توسط بسیاری از متفکرین مطرح پست مدرنیسم مورد اشاره قرار گرفته است. لیوتار که به گمان بسیاری مهم‌ترین تئورسین پست مدرنیسم محسوب می‌شود در مانیفست معروفش، وضعیت پست مدرن، آورده است:

موضوع این تحقیق وضعیت "دانش" در پیشرفته‌ترین جوامع است. ما تصمیم گرفته‌ایم این وضعیت را "پست مدرن" بنامیم. در حال حاضر این عبارت در قاره‌ی آمریکا توسط منقدان و جامعه‌شناسان مورد استفاده قرار دارد. این عبارت به وضعیت فرهنگ پس از تحولاتی که از اواخر قرن نوزدهم قوانین حاکم در زمینه‌های علوم، ادبیات و هنر را تحت تأثیر قرار داده‌اند اشاره دارد.^۴

تأکید لیوتار بر "جوامع بسیار پیشرفته" کاملاً واضح است و باز واضح است که جوامع "توسعه نیافته"، "در حال توسعه"، "ماقبل مرحله‌ی نهایی سرمایه‌داری"^۵ و ... در این تعریف نمی‌گنجند و تقلیدی کورکورانه و بلکه مضحک خواهد بود اگر این مفاهیم صرفاً به عاریت گرفته شوند و سپس بر متون خلق شده در چهارچوب سنت‌های ادبی جوامع مختلف تحمیل شوند. جالب‌تر اینکه یکی از معدود مفاهیمی که مورد پذیرش نسبتاً همگانی متفکران پست مدرن قرار دارد کنار گذاشتن هرگونه روایت جهانشمول است. در واقع این امر یکی از پایه‌های اساسی گفتمان تئوریک پست مدرنیستی در چهارچوب نقد مدرنیسم است.

تئوری مدرن که از پروژه‌ی فلسفی دکارت در چهارچوب روشنگری تا تئوری‌های اجتماعی کنت، مارکس، وبر و دیگران را در بر می‌گیرد به خاطر تلاشش برای یافتن بنیانی برای علم، برای ادعاهای کلیت‌گرا و جهانشمولش و برای آنچه که خردگرایی کاذب خوانده می‌شود مورد انتقاد قرار می‌گیرد.^۶

گرایش به استفاده‌ی بدون قید و شرط از مفاهیم پست مدرنیستی،

بدون توجه به حیطه‌ای که پست مدرنیسم برای کارکردشان قائل شده است و بدون توجه به نقد اساسی پست مدرنیسم بر ادعای جهانشمولیت مدرنیستی، دلایلی دارد که در صفحات آینده به طور گذرا مورد اشاره قرار خواهند گرفت. نکته‌ی اصلی اما تأکید بر این امر است که اشکال و ساختارهای پست مدرنیستی پیشتر اشاره شده صرفاً در چهارچوب بستری خاص مفهوم دارند و عمل می‌کنند بنابراین و متقابلاً هرگونه تلاشی در باب وجوه مختلف ادبیات مدرن داستانی ایران که بخشی از آن هدف این نوشته است می‌بایست با بحث پیرامون این بستر خاص آغاز شود و به همین دلیل نگارنده قصد دارد تا در صفحات آینده بدون پرداختن به مفاهیمی که بی هیچ دلیلی جهانشمول تلقی می‌شوند صرفاً با توضیح و تأکید بر ویژگی‌هایی از سنت ادبی ایران، پیشنهادها و سپس نمونه‌هایی در خصوص چگونگی نقد و بررسی آثار داستانی مدرن ایران ارائه دهد.

برای ساختن بستر چنین ویژگی‌هایی دو پیش نیاز بنیانی را می‌بایستی در نظر گرفت. یکم، گردآوری و ساختن مفاهیمی که توضیح دهنده‌ی تکامل‌تئوریک ساختارهای ادبی در رابطه‌شان با تجربیات سایر حوزه‌های اجتماعی (اعم از تئوریک و یا جز آن) می‌باشند. این زمینه از کار مسئولیت‌اش به ویژه بر دوش دست‌اندرکاران فلسفه و جامعه‌شناسی ادبیات است. پیش نیاز دوم مهیا کردن بستری برای این مفاهیم از طریق قرار دادنشان در چهارچوب تاریخ ادبیات است. واضح است که این تقسیم‌بندی به معنای ارائه‌ی ترتیب مراحل کار نیست و در واقع، در عمل، بسیاری از دست‌اندرکاران ادبیات از طریق پرداختن به تاریخ ادبیات

درکی ارائه می‌دهند که میبین مجموعه‌ای از دیدگاه‌های خاص‌شان در خصوص هر یک از دو اصل پیش گفته است. بنابراین آنچه که در ادامه خواهد آمد نیز طبیعتاً در تداوم چنین روالی است، با در نظر داشت این نکته که تلاش بر آن بوده است تا بر دو نکته‌ی مشخص تأکید به عمل آید: (۱) تأکید بر وجوهی که تکامل ادبی ادبیات داستانی مدرن ایران را از نگرشی که چندان مورد اقبال مورخان نبوده است توضیح می‌دهد. (۲) به وجود آوردن بستر و پس زمینه‌ای برای مفاهیمی که در قسمت‌های بعدی این تحقیق در خصوص با برخی از آثار دو دهه‌ی اخیر مورد استفاده قرار خواهند گرفت.

ادبیات داستانی مدرن ایران و داستان تقلید از غرب

اکثر تحقیقاتی که در زمینه‌ی تاریخ رمان و داستان کوتاه مدرن ایرانی صورت گرفته است با شبه افسانه‌ای ظاهراً پذیرفته شده آغاز کرده‌اند که بر اساس آن پیدایش ادبیات داستانی مدرن ایران تقریباً به طور کامل به تأثیر غرب نسبت داده شده است. از میان این تحقیقات می‌توان به عنوان مثال به اثری چون از صبا تا نیما نوشته‌ی یحیی آریان‌پور اشاره کرد که در آن نویسنده تا آنجا پیش می‌رود که در این خصوص می‌نویسد: "... رمان نویسان ایرانی تنها از طریق خواندن و لذت بردن از رمان‌های خارجی به هوس رمان نویسی افتاده بودند ..."^۷ در کتاب صد سال داستان نویسی ایران نیز حسن میرعابدینی به گونه‌ای مشابه در توضیح آغاز و شکل‌گیری ادبیات داستانی مدرن ایران به بازگویی همین ایده قناعت می‌کند. برای

بررسی و توضیح کاستی‌های این طرز تلقی و سپس معلول‌های اجتناب‌ناپذیر آن، کتاب صد سال داستان نویسی ایران را معیار قرار می‌دهیم که به اعتقاد من از نقطه نظر اطلاعات مربوط به آثار داستانی مدرن ایران یکی از کامل‌ترین مراجع و منابع موجود است.^۸

میرعابدینی کار را با اشاره به جنبش مشروطیت آغاز می‌کند و سپس نیاز به انقلابی ادبی را نتیجه‌ی منطقی این جنبش می‌داند. بنا به نگرش کلی صد سال داستان نویسی ایران، این نیاز به این گونه برطرف می‌شود که روشنفکران ایرانی مدل‌های مناسب کار را در ادبیات اروپایی می‌یابند و به این ترتیب ادبیات مدرن فارسی آغاز می‌شود. در خصوص اثبات این تفکر که بر اقتباسی بودن ادبیات داستانی ایران اشاره دارد دلایل ارائه شده در صد سال داستان نویسی ایران را می‌توان به مجموعه‌ای از نقل قول‌هایی خلاصه کرد که از تعدادی از دست اندرکاران ادبیات سیاست اتخاذ شده است. نمونه‌هایی از این دلایل به شرح زیر است.

مقایسه‌ی ادبیات جدید فرنگستان با آثار نفیس ادبای ایران نسبت تلگراف است به برج دودی و نور الکتریک است به چراغ موشی...^۹
این ایام نه آن زمان است که ارباب قلم و افکار، اوقات خود را صرف ماخلولیا و افسانه‌های واهی و اراجیف بی‌معنی، مثل گذشتگان، نمایند که جز موهوم چیزی حاصلشان نخواهد بود. بلکه مانند فضلالی افرنج و ژاپون وظیفه‌ی نوع‌پرستی و آداب انسانیت را به عموم بفهمانند و...^{۱۰}
رمان‌های تاریخی را باید نتیجه‌ی مستقیم کوشش‌های فرهنگی دارالفنون و کسان وابسته به آن دانست.

ترجمه‌ی بعضی از این رمان‌ها رشته‌ی تازه‌ای از ادبیات تاریخی اروپا را شناساند و اتفاقاً با مذاق مردم ما خوب جور در می‌آید.^{۱۱}

و از این دست نقل قول‌ها در کتاب به وفور یافت می‌شود. پذیرش بدون قید و شرط این گزاره‌ها به معنای نادیده گرفتن نکاتی است که اهمشان به قرار زیر است. در دورانی که این گزاره‌ها بیان می‌شوند جامعه‌ی ایران انقلابی سیاسی - اجتماعی (انقلاب مشروطیت، ۱۹۰۵-۱۹۱۱) را از سر می‌گذرانند و تداوم کشاکش‌های اجتماعی که بیشترین انرژی روشنفکران را در رابطه با مسایل مربوط به این تحول به خود جذب کرده، موجب تسلط گفتمانی سیاسی بر جامعه‌ی روشنفکران شده است. این تسلط طبیعتاً بسیاری از عناصرش را بر سایر حوزه‌های اجتماعی (از جمله هنری و ادبی) تحمیل می‌کند و بنابراین گفتارهای فوق می‌بایستی با در نظر گرفتن این امر مورد ارزش‌گذاری قرار گیرند. به علاوه باید در نظر داشت که این گفتمان سیاسی به دلیل قرار داشتن در فضایی انقلابی که در آن نیروهای اجتماعی به شدت پولاریزه شده بودند ناگزیر از تقویت قطب‌های سیاه و سفید (به بهای تقلیل سایه روشن‌های میان این دو قطب) بود تا بتواند این پولاریزاسیون را بازتابانند.

برآمد و تقویت چنین سیستم‌های دوآلیستی‌ای در شرایط بحران‌های سیاسی - اجتماعی امری همیشگی است.^{۱۲} دوآلیسم‌هایی چون خیر - شر، نظم - انقلاب و البته خدا - شیطان، همواره ابزار لازم برای به دست دادن تعریفی فوری از "خود" را، که معمولاً در دوره‌های تغییر و تحولات سریع اجتماعی مورد نیاز است، فراهم می‌کنند. در عین حال اما اگر چنین سیستم‌های دوآلیستی‌ای به عنوان هسته‌ی اصلی نقد ادبی به کار گرفته شوند بدون شک به نقدهایی تقلیل‌گرایانه می‌انجامد که وجوه بیشماری از اثر مورد بررسی را نادیده خواهند گرفت، وجوهی که اتفاقاً مسئولیت

تعریف ادبیت اثر را به عهده دارند.

دیگر نکته‌ای که در ارتباط با شبه افسانه‌ی پیش گفته می‌بایستی در نظر آورده شود و در عین حال شیوه‌ی دیگری از تقلیل‌گرایی را نشان می‌دهد مستقیماً از گفتمان اورینتالیستی سرچشمه می‌گیرد. بنا به نسخه‌ی جنبش مشروطه‌ای این گفتمان، مقولات "شرق" و "غرب" کلیت‌هایی هستند که در تقابل کامل با یکدیگر تعریف می‌شوند. این تقابل به توصیف غرب به عنوان "پیشرفته و خردمند" و شرق به مثابه‌ی "عقب مانده و دلپذیر" می‌پردازد و از این زاویه نوعی اتوریته برای غرب در مورد تقریباً تمام مسایل و امور قایل می‌شود. نکته‌ی مهم اینکه این تقسیم‌بندی و این تعاریف نه فقط در اذهان دست اندرکاران فکر و اندیشه در غرب، بلکه در میان متفکران و روشنفکران شرق نیز درونی می‌شود و بر این اساس دیگر برای اثبات درستی امری لازم نیست به بحث و فحص و بررسی بنشینیم؛ کافی است از "یورویان" و آنچه در "یوروپ" می‌گذرد گفته شود تا درستی و نادرستی آشکار شود!^{۱۳}

در چهارچوب تحقیق حاضر مهم‌ترین نکته‌ی این بحث آن است که چنین شیوه‌ای به عدم تحلیل می‌انجامد و این فاجعه‌بارترین نتیجه برای تحقیقی است که در نظر دارد تکامل ادبی داستان و رمان را نشان دهد. در این مورد باید بیشتر توضیح دهیم.

وقتی صحبت از شکل‌گیری ادبیات داستانی مدرن ایران به عنوان تقلید و یا برداشتی از آنچه که در غرب وجود داشت می‌کنیم منظورمان دقیقاً چیست؟ وقتی می‌گوییم فرم داستان کوتاه و یا رمان را از غرب گرفته‌ایم دقیقاً منظورمان چیست؟ آیا منطقی نیست که پس از چنین

گزاره‌هایی، تعریفی، هر چند کلی، از ویژگی‌های این فرم و یا فرم‌ها به دست دهیم و سپس اولاً وجودشان را در آثار غربی نشان دهیم و ثانیاً عدمشان را در ادبیات فارسی اثبات کنیم و در نهایت شباهت‌های میان آثار مدرن ایران و آثار مدرن غرب را ارائه دهیم؟ باید اشاره کنم که البته از آنجا که در بسیاری از آثار منتشر شده در زمینه‌ی تاریخ ادبیات فارسی - از جمله صد سال داستان نویسی ایران - این شباهت و بلکه اقتباس امری "واضح" تلقی شده است اساساً نیازی به اثبات پیش نیامده است و بنابراین نبود استدلال می‌تواند "طبیعی" تلقی شود. ایراد اما این است که در هیچ جای دیگری هم - من جمله آثار کسانی که از آن‌ها نقل قول شده است - چنین بررسی مستدلی صورت نگرفته است و صرفاً حکم صادر شده است.

جالب اینجاست که اگر به شیوه‌ای که پیشتر اشاره کردیم بخواهیم به بررسی این چنین احکامی پردازیم با مجموعه‌ای از اطلاعات نادرست و در بهترین حالت ناقص مواجه می‌شویم که به هیچ گونه تأیید کننده‌ی چنین احکامی نیستند. مثلاً آنچه که بسیاری از ادبای این دوران - دوران مشروطیت - در خصوص شرایط ادبی اروپا و به ویژه فرانسه، تحت عنوان نزدیکی ادبیات به واقعیات روزمره و نفس سیاسی - اجتماعی ادبیات مطرح می‌کنند (و سپس ادبای وطنی را تشویق به پیروی از این نمونه‌ها می‌کنند) قرابت چندانی با واقعیت ادبی این دوران آن جوامع ندارد. سوال برانگیزترین وجه این نگرش آن است که چنین برخورد مطلقاً سیاسی و کاملاً محتواگرایانه‌ای به ادبیات اساساً جای چندانی در چهارچوب ادبیات و نقد ادبی ندارد. علاوه بر این، چنین ارزیابی‌های

سیاسی - اجتماعی که فی المثل ادبیات قرن نوزدهم فرانسه را انعکاس متعهدانه‌ی مسایل اجتماعی تلقی می‌کنند (و بنابراین تقلید از آن را تجویز و تبلیغ می‌کنند) اساساً با مستندات ادبی خوانایی ندارد. اکثر آثار ادبی فرانسه‌ی قرن نوزدهم کمترین گرایشی به این قبیل دغدغه‌ها ندارند و به علاوه از میان آثاری که به گونه‌ای نادقیق تحت عنوان "رئالیسم" معرفی شده‌اند (و این واژه ممکن است برای برخی به اشتباه توجیه کننده‌ی گزاره‌های فوق باشد)، آن‌ها که مانده‌اند دقیقاً به خاطر ویژگی‌های مشخصاً ادبی‌شان بوده است و نه توانایی‌شان در ارائه‌ی راه حل برای مسائل جامعه.^{۱۴} واقعیت این است که بسیاری از نویسندگان و روشنفکران ایران پایان قرن نوزده و ابتدای قرن بیست، پس از درونی کردن گفتمانی که بر مبنای تعاریف غرب و شرق، از طرف غرب^{۱۵} ارائه شده بود، و نتیجتاً پذیرش "غیر" به عنوان منبع آخرین کلام‌ها، عملاً تلاش کرده‌اند تا آنچه را که می‌خواهند ببینند بر واقعیات منعکس کنند و سپس آن را به صورت صدایی در ظاهر اصیل که از طریق این منبع اتوریته قدرت یافته به گوش برسانند.

این همه البته نبایستی به معنای نفی تأثیر ادبیات غرب بر ادبیات فارسی تلقی شود. واضح است که ترجمه‌ی آثار ادبی غرب به فارسی بر چگونگی نگارش ما، چگونگی انتخاب مضمون و موضوع، ... تأثیر گذاشت و حتی می‌توان آثاری را نشان داد که حاصل تلاش نویسندگانی‌اند که خواسته‌اند به طور دقیق و مو به مواز آثار نویسندگان غربی تقلید کنند. اما این همه کافی نیست تا ادبیات داستانی مدرن ایران را ناشی از غرب بدانیم. مگر آثار سعدی و فردوسی و حافظ و ... مدتها پیش به زبان‌های اروپایی ترجمه نشده و یا پیدا کرد رد پای این آثار، چه به لحاظ موضوع و

چه به لحاظ تکنیک کار، در نوشته‌های به ویژه نویسندگان فرانسوی به غایت ساده نیست.^{۱۶} اما هیچ کس به صرف تأثیر سعدی و فردوسی در ادبیات فرانسه، حکایت نویسی قرن هفده فرانسه و حماسه نویسی قرن نوزده فرانسه را الگو برداری از ادبیات فارسی تلقی نمی‌کند. غرض اینکه ارائه‌ی لیست کتاب‌های ترجمه شده و نیز نقل قول‌هایی از چهره‌های سرشناس سیاسی و گهگاه ادبی ایران هیچ یک نمی‌تواند توجیه کننده‌ی ادعاهایی از قبیل رابطه‌ی استاد - شاگردی ادبیات اروپایی و ادبیات فارسی باشد. تنها راه حل برای درک تأثیر متقابل آثار جوامع مختلف بر یکدیگر - و در این مورد مشخص تأثیر ادبیات اروپایی بر داستان‌نویسی مدرن در ایران - آغاز کردن از درکی کلی از مقوله‌ی ادبیت و اشکال ادبیات داستانی و سپس توضیح دقیق و مشخص مفهوم "تأثیر" در این چهارچوب است.

نقد محتوا گرایانه و معیارهای دوگانه در برخورد به ادبیات ایران و غرب

چنان‌که اشاره شد مورخان ادبی ما مستقیماً به این مسئله - آغاز کردن از مقوله‌ی ادبیت و توضیح مفهوم "تأثیر" در این چهارچوب - پرداخته‌اند اما البته این به آن معنا نیست که نگرشی کلی نسبت به ادبیات داستانی و "وظایفش" در پایه‌ی کارشان قرار ندارد. در واقع نطفه‌های چنین درکی را می‌توان در نقل قول‌هایی که پیشتر از آن‌ها یاد شد دید. بدون استثنا در تمامی این نقل قول‌ها تأکید بر مفید بودن ادبیات - و مشخصاً ادبیات داستانی - در حوزه‌ی امور سیاسی - اجتماعی است. در صد سال

داستان نویسی ایران نیز این طرز تلقی به وضوح به چشم می‌خورد با وجودی که میرعابدینی اساساً نقد آثار را هدف کار قرار نداده است. این شیوه نه فقط از طریق توجه به زیربنای کار کتاب تقسیم‌بندی دوره‌های مختلف از طریق نسبت دادن آثار هر دوره به ویژگی‌های سیاسی - اجتماعی آن دوره بلکه از خلال برخی قضاوت‌های نگارنده در مورد آثار مختلف نیز قابل مشاهده است. به عنوان نمونه گزاره‌های زیر را در نظر بیاوریم:

اتهام کوششی ناموفق در زمینه‌ی آفریدن رمان اجتماعی است و نمی‌تواند چشم‌اندازی جامع از انحطاط و تباهی یک دوران ارائه کند.
(صد سال داستان نویسی، ص. ۴۹۳، تأکید از من)

فصل هشتم نشان‌دهنده‌ی دیدگاه واپس‌گرایانه‌ی مدرسی نسبت به مسئله‌ی ارضی است. درک او از روابط ارباب‌ورعیت، مبتنی بر ذهنیات ارباب‌هاست ...
(ص. ۵۱۹، تأکید از من)

این قبیل داستان‌ها، از نوعی تجرید روشنفکرانه آسیب دیده‌اند و نتوانسته‌اند واقعیت‌ها و مشکلات مشخص روستا را بررسی و تشریح کنند.
(ص. ۵۴۳، تأکید از من)

حرکات آدم‌ها کاریکاتوری است و رویدادها به صورتی اتفاقی و بی‌بهره از منطق زندگی به هم پیوسته‌اند. به همین دلیل، داستان از عهده‌ی بیان مفاهیم اجتماعی مورد نظر نویسنده (تأثیر مخرب فرهنگ مصرفی بر آدم‌هایی که از شدت درماندگی درنده‌خو شده‌اند) بر نمی‌آید.
(ص. ۵۶۵، تأکید از من)

و صد سال داستان‌نویسی آنجا که به نقد می‌پردازد اساساً بر چنین برخوردهای محتواگرایانه‌ای اتکا دارد. جای مطلقاً هیچ‌گونه تردیدی

وجود ندارد که چنین معیارهایی اگر در خصوص بسیاری از آثار کلاسیک غیر ایرانی به کار برده شوند ناگزیر به انتقادات مشابهی خواهد انجامید اما درست برعکس، بسیاری از این آثار در مقایسه با نمونه‌های ایرانی به عنوان سرمشق‌هایی دست نیافتنی مورد اشاره قرار می‌گیرند. مثلاً می‌خوانیم:

اما ابراهیمی که نمی‌تواند خبر روزنامه را با تخیلی هنری به حد واقع‌گرایی روان شناختی ارتقاء دهد آن را می‌گسترده و با پیش کشیدن احتمالات، آن را شاخ و برگ می‌دهد، ولی به روان آدم‌های داستان رخنه نمی‌کند. داستایوسکی نیز بعضی از رمان‌های خود را با استفاده از خبرهای صفحه‌ی حوادث روزنامه نوشته است، اما گزارش روزنامه را دگرگون کرده و با تصویر کردن ژرفنای روح آدمی، از آن هنر آفریده است.

(صد سال داستان نویسی، صص. ۶۱۷-۶۱۶)

البته تلاش خاصی در خصوص مشخص کردن این‌که کدام رمان‌های داستایوسکی مورد نظر است و کدام خصوصیات آن‌ها را به مرحله‌ی "هنر" ارتقا می‌دهد صورت نگرفته است. و به واقع این گونه برخوردها و شباهت‌شان به گزاره‌هایی از قبیل "... ما هنوز راه درازی تا جهانی شدن داستان‌های معاصرمان در پیش داریم و ممکن است هیچ وقت به آن دسترسی پیدا نکنیم..."^{۱۷} و "... طبیعی است که با چنین بی‌بصری نمی‌توانستیم در سطح جهانی شاهکاری عرضه کنیم"^{۱۸} خواننده را به سوی این نتیجه‌گیری سوق می‌دهد که به کار بردن این گونه استانداردهای دوگانه در پایه‌ای‌ترین سطح صرفاً مبین گرایش‌هایی است که تلاش برای مستند کردن هر چه بیشتر این طرز تلقی دارد که در قیاس با ادبیات غرب، ادبیات ایران در مراحل ابتدایی به سر می‌برد و بنابراین در مقایسه با آثار

"دیگران"، آثار داستانی مدرن ایران باید هم دارای اشکالات بیشتری باشند! منظور از آوردن این نمونه‌ها ایجاد تقابلی تصنعی میان آثار "خودی" و "غیر خودی" نیست بلکه هدف برجسته کردن نکته‌ای است که چنان‌که در ادامه خواهد آمد یکی دیگر از عواملی است که به انحراف از مسیر تحلیل ادبیت آثار ادبی ایران و لاجرم درک ناقص از چند و چون تکامل ادبی ایران به طور کلی و ادبیات مدرن داستانی به طور مشخص می‌انجامد. خلاصه کنیم. اساس قرار دادن تلقی ای سطحی از آنچه که در ادبیات غرب می‌گذرد - که باز تکرار می‌کنم حداقل بخشی از باور به خاطر درونی شدن گفتمان رابطه‌ی نابرابر "شرق و غرب" است - و سپس اشاره به آن به منظور استفاده از جایگاه قدرتمندی که درونی شدن این گفتمان در عرصه‌ی وسیع‌تر اجتماعی به آن بخشیده است و نهایتاً "استفاده از این جایگاه قدرت به عنوان توجیه‌کننده‌ی هرگونه گفتاری، عملاً نیاز به تجزیه و تحلیل ادبی (و از آن جمله نشان دادن تأثیرات واقعی و متقابل ادبیات غرب بر ایران و بالعکس) را از میان می‌برد. نتیجه‌ی دوم آنست که چنین شیوه‌ای اساساً مرجوعات را چه در چهارچوب تاریخ ادبیات و چه به لحاظ معیارهای زیباشناسی در محیطی خارج از محدوده‌ی ادبیات فارسی قرار می‌دهد و به گزاره‌هایی از این دست می‌انجامد:

اما یکی از علل توجه نویسندگان رمان‌های اجتماعی به فواحش را باید در تأثیرپذیری آنان از نویسندگان رمانتیک فرانسوی دانست.
(صد سال داستان نویسی، ص. ۵۴)

البته نویسنده توسعه‌ی بی‌رویه‌ی داستان را دلیلی بر ارائه‌ی سطح وسیعی از واقعیت می‌داند و بدش نمی‌آید خود را با بالزاک، خالق کم‌دی

انسانی قیاس کند. (ص. ۱۶۰)

البته این آدم‌ها (که از روی داستان‌های ترجمه شده الگوبرداری شده‌اند) ...
(ص. ۱۷۶)

پیگیرترین دنباله‌رو داستان‌نویسان امریکایی در ایران ابراهیم گلستان... است.
(ص. ۲۶۲)

کریمی پور آنجا که متأثر از همینگوی است توفیقی نمی‌یابد ...
(ص. ۸۴۷)

طاهری در بخشی از داستان‌هایش، متأثر از همینگوی، جدایی‌ها و
حسرت‌های به جا مانده از رفاقت‌های مردانه را تصویر می‌کند ...
(ص. ۸۴۹)

ربیع‌احوی در داستان‌های مجموعه‌ی خاطرات یک سرباز (۱۳۶۰)
می‌کوشد جنگ را به شیوه‌ی گزارش‌های عینی همینگوی، به خونسردی
توصیف کند. (ص. ۹۱۵)

نویسنده نیز به تبع کافکا، دنیایی را توصیف می‌کند ...
(ص. ۱۰۶۲)

حال و هوای کافکایی - بورخسی به نوشته‌های ابوتراب خسروی نیز
خصلتی و همناک می‌بخشد. (ص. ۱۰۶۷)

فرخفال کوشیده است هول و هراس را به شیوه‌ی گراهام گرین در
فضایی متافیزیکی - حادثه‌ای بیان کند. (ص. ۱۰۷۲)

او با حس شاعرانه‌ی تنیده شده در تار و پود جملات و با شفقتی که نثار
آدم‌های بی‌پناهِش می‌کند بارقه‌ای چخوفی به داستان‌ها می‌بخشد.
(ص. ۱۰۷۷)

و بالاخره

اگر قبلاً ادبیات رمانتیک اروپا - به ویژه فرانسه - نقش رهبری فرهنگی ادبیات ایران را بر عهده داشت، اینک با وجود تسلط فراوان آثار فرانسوی و سپس آثار آمریکایی بر ادبیات ایران، نقش مسلط را ادبیات روسی دارد. (ص. ۲۰۱)

نتیجه‌ی بلاواسطه‌ای چنین شیوه‌ای - که هیچ‌گاه به بررسی مشخص این تأثیرات و بنابراین مستدل کردن این گزاره‌ها نمی‌پردازد - از میان بردن امکان ارتباط منطقی میان گفتمان‌های ادبی فارسی و غیر فارسی است و بی‌تردید مبین وجه دیگری از گفتمان اوریتالیستی رابطه‌ی میان "پیشرفته" و "عقب مانده" است.

در خصوص چنین نادیده انگاشتن‌هایی در حیطه‌ی مقولات تئوریک البته باید پذیرفت که این زمینه در ایران در قیاس با حیطه‌ی خلاقیت ادبی، چندان تحرکی نداشته است. بررسی دلایل تاریخی و تئوریک این امر طبیعتاً مجال دیگری می‌طلبد. اما در خصوص برخی کم‌کاری‌های قابل حل شرایط کنونی نبود یک دیسپلین تعریف شده و حمایت شده‌ی دانشگاهی باید از اصلی‌ترین عوامل این کمبود تلقی گردد. کافی است اشاره شود که مثلاً در زمینه‌ی ادبیات داستانی معاصر در دو دهه‌ی اخیر - که در مقایسه با دوره‌های پیش توجه به مراتب بیشتری به آثار معاصر نشان داده شده است - در حدود تنها بیست رساله‌ی دکترا در این زمینه نوشته شده است.^{۱۹} با توجه به این ضعف واضح است که مسئله بر سر تحمیل "مرجوعات خودی" نیست بلکه صحبت بر سر نارسایی متدولوژی‌ای است که اساساً در اندیشه‌ی یافتن مرجوعات در درون چهارچوب موضوع مورد بررسی نیست.

این مجموعه - اشکال مختلف نقد محتواگرایانه و به ویژه حضورش در چهارچوب گفتمانی اوریتالیستی - عملاً امکان نقد و برخورد به بسیاری از عناصر ادبیت یک اثر را سد می‌کند و به خاطر خصلت‌ها و ویژگی‌هایی که اشاره شد نمی‌تواند سابقه‌ی تکامل عناصر ادبیت را در آثار پیشین در نظر بگیرد و از این زاویه - که به گمان من مهم‌ترین بخش کار است و در قسمت آینده به آن خواهم پرداخت - تکامل ادبی را توضیح دهد.

گذار به دیسیپلین مستقل نقد: بررسی یک تجربه

پیشتر گفتیم که در بررسی چگونگی عوامل و قوای محرکه‌ی ادبیات داستانی مدرن فارسی تحلیل‌های ساختاری و زبانی صورت نگرفته است و تأکید به ویژه بر تحلیل محتواگرایانه بوده است. البته زیر مجموعه‌هایی مثل نقد سمبلیک، نمادگرایانه، جامعه‌شناسانه، و ... در ایران، به خصوص در صد سال گذشته وجود داشته‌اند و به جای خود بسیار مفید هم بوده‌اند اما فراتر رفتن از این مرحله نیاز به دریافت کاستی‌های این شیوه دارد. کم‌اقبالی بررسی‌های ساختاری - زبانی خود مبین نقص پایه‌ای‌تری است و آن تقسیم وجوه رمان به ساختار، زبان، و محتوا و در واقع جدا کردن و یا جدا پنداشتن این وجوه از یکدیگر است. این نقص پایه‌ای می‌تواند معلول یکی از مهم‌ترین نقاط ضعف نقد ادبیات داستانی در ایران تلقی شود. سنت نقد ادبی مدرن در ایران هیچ‌گاه به مفهوم سازی در خصوص پرسش‌های رمان چیست و ادبیت کدامست، در چهارچوب سنت ادبی

ایران نپرداخته است. نبود تعاریف و مفاهیم پایه‌ای باعث شده است تا تلاش‌هایی که در زمینه‌های مختلف ادبیت یک اثر صورت گرفته‌اند - و چنانکه در صفحات آینده خواهیم گفت این امر در ادبیات فارسی سابقه داشته است - نتوانند فضای مساعدی برای در کنار هم قرار گرفتن پیدا کنند و بنابراین نتوانند آن‌گونه گفتمانی در حیطه‌ی نقد ادبی تعریف کنند که قابلیت انتقال به دوره‌های مختلف را داشته باشد. البته اگر به ویژه به مصاحبه‌هایی که با بسیاری از نویسندگان انجام شده رجوع شود با تک تک جمله‌های بیشمار در مورد اینکه رمان چیست و چگونه باید باشد مواجه می‌شویم اما واقعیت آن است که نویسندگان در چنین شرایطی به بدترین منتقدان تبدیل می‌شوند چرا که به ویژه "آنان که با نوع مشخصی از رمان سر و کار دارند ... آن را تنها فرم صحیح ... اعلام می‌کنند."^{۲۰}

مقولات رمان و داستان از یک سو و ادبیت از سوی دیگر - که طبیعتاً حیطه‌اش گسترده‌تر از چهارچوب رمان است - به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر در یکدیگر ادغام هستند و بنابراین هرگونه تعریفی از رمان و کلاً ادبیات داستانی می‌بایستی در رابطه با مقوله‌ی ادبیت صورت بگیرد. در این خصوص بررسی وجهی از شجره‌نامه‌ی این مفهوم از طریق اشاره به گوشه‌هایی از تجربه‌ی نقد ادبی در روسیه قرن بیستم بسیار آموزنده است. مفهوم "ادبیت" یک اثر برای اولین بار توسط رومن یاکوبسون به طور جدی مورد بررسی قرار گرفت. بعد از نفی برخوردهایی که به خاطر تأکید بر فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی، زندگینامه‌ی نویسنده، ...، در حیطه‌ای ورای ادبیات قرار می‌گیرند، یاکوبسون مفهوم ادبیت را به صورت زیر تعریف کرد: «"ادبیت" گذار از حرف کلامی بر اثر ادبی و سیستم

ابزارهایی که این گذار را متحقق می‌کنند می‌باشد.^{۲۱} بنابه دیدگاه یا کوبسون، این گذار از طریق توضیح این "ابزار" های ادبی مشخص می‌شود و به همین ترتیب است که نقد ادبی از فعالیتی که صرفاً با ذهنیت و ذوق و سلیقه‌ی منتقد متکی است به دیسیپلینی تبدیل می‌شود که اصول و موازین خاص خود را دارد و حدود آن می‌تواند مشخصاً تعریف شود. "اگر حیطه‌ی تحقیقات ادبی بخواهد تحت عنوان علم دقیق قرار گیرد، ناگزیر باید مقوله‌ی ابزارها را به عنوان تنها تم مسلط این حیطه بپذیرد."^{۲۲} البته به گمان من استفاده از عبارت "علم دقیق" در گزاره‌ی نقل شده قدری اغراق‌آمیز است به ویژه از آن رو که اهمیت انکارناپذیر فردیت در پروسه‌ی خلق ادبی امکان هرگونه جهانشمولیتی را که لازمه‌ی "علوم دقیق" است از میان می‌برد و به این خاطر به اعتقاد من مفهوم گفتمان و بنابراین گفتمان ادبی چگونگی حیطه‌ی نقد ادبی را به مراتب بهتر توضیح می‌دهد. اما این بحث جداگانه‌ای است که در فصول آینده بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

نکته‌ی مهم بحث یا کوبسون تأکیدش بر اهمیت ابزارهای ادبی مشخص (که به ویژه فرمالیست‌های روس بخشی از آن‌ها را تحت عناوینی چون بیگانه گردانی، دشوارسازی و ساختار پلکانی تعریف کرده‌اند) به عنوان موضوع دیسیپلین نقد ادبی است. در همین دوران فوتوریسم نیز با تکیه بر خصوصیات صرفاً زبان شناسانه‌ی یک اثر تلاش دارد تا گذار میان این خصوصیات به "اثر هنری" را توضیح دهد. آنچه که در این میان مهم است برآیند این دو جنبش است که به اهمیت مقوله‌ی "ادبی بودن" و یا "هنری بودن" یک اثر به شیوه‌ای که تحقیق ادبی را به

حوزه‌ای مستقل بدل می‌کند می‌انجامد و فرمالیست‌های روس بر این بستر آغاز کردند. لازم به تذکر است که این واژه، "فرمالیست"، واژه‌ی برگزیده‌ی متفکران و تئوریسین‌های این جنبش ادبی نبود؛ مخالفین این جنبش آن را به "فرمالیست" بودن، در واقع "متهم" کردند. این امر به اعتقاد من، به یکی از مهم‌ترین کج فهمی‌های ثبت شده در تاریخچه‌ی نقد ادبی قرن بیستم انجامیده است. مخالفان فرمالیست‌ها، با به کار بردن این واژه عملاً تلاش در نمایشی تقلیل‌گرایانه از ایده‌های آنان داشتند و تا حدی نیز موفق شدند، به گونه‌ای که حتی امروز نیز بسیاری از واژه‌ی "فرمالیسم" معنایی وابسته به مفهوم سنتی فرم - در تقابله با محتوا - را در ذهن دارند. تودوروف در توضیح این امر، پس از اشاره به این نکته که این کج فهمی باز در میان معاصرین رایج شده است از لوی استروس به عنوان نمونه‌ای از این معاصرین نام می‌برد که فرمالیسم را این گونه معرفی می‌کند:

در ارتباط با [فرمالیسم] حوزه‌های دوگانه‌ی فرم و محتوا کاملاً جدا نگه داشته می‌شود چرا که [به گمان فرمالیست‌ها] صرفاً فرم قابل درک است و آنچه که در محتوا رسوب می‌کند ارزش چندانی ندارد.^{۲۳}

و این در حالی است که تئوریسین‌های فرمالیسم با وقوف کامل به این مسئله مشخصاً و بارها دیدگاهشان را در این خصوص توضیح داده‌اند. "برای ما مفهوم فرم به گونه‌ی افزایش‌یابنده‌ای با مفهوم ادبیات به عنوان یک کلیت و نیز مقوله‌ی واقعی ادبی ادغام شده بود."^{۲۴} و به طور کلی و اساساً یکی از عوامل تعریف‌کننده‌ی فرمالیست‌های روس تلاش‌شان در اندیشیدن به یک اثر به عنوان مجموعه‌ای از عناصر زبانی و ساختاری و

فعل و انفعال‌های میانشان است که می‌تواند به زایش آنچه که در سنت "محتوا" خوانده می‌شود بیانجامد.

بررسی برخی مفاهیم بنیانی ادبیات داستانی

فرمالیست‌ها در تحلیل‌ها و نقدهاشان به جایگاه زبان مشخص و سنت ادبی مشخص در شکل بخشیدن به ویژگی‌های اثری خاص توجه داشته‌اند، اما به نظر می‌رسد این مسئله در چهارچوب مفاهیم تثوریک فرمالیسم آنچنان مورد توجه واقع نشده است که جایگاهی هم سنگ سایر اصول تثوریک فرمالیسم بیاید. شاید این امر به این خاطر است که فرمالیست‌ها با هدف هر چه علمی‌تر کردن پروسه‌ی نقد ادبی و توضیح "تحلیل ادبی به مثابه‌ی یک علم دقیق" تلاش‌شان بر این بوده است تا صرفاً به مقولات جهانشمول بپردازند. اما این عدم توجه از یک سو و دقت بیش از حد و "علمی" مفاهیم از سوی دیگر عملاً نوعی انعطاف ناپذیری در چهارچوب کلی تثوریک فرمالیسم به وجود می‌آورد که توان تحلیل و نقد همه‌جانبه‌ی آثاری را که به لحاظ مختلف - زبان، سنت ادبی، ... - در محدوده‌های متفاوتی قرار دارند تحت مخاطره قرار می‌دهد. همین مسئله را رولان بارت در مقاله‌ی "مقدم‌های بر تحلیل ساختاری داستان" به عنوان یکی از اساسی‌ترین مشکلاتی که تحلیل ساختارگرایانه‌ی داستان با آن مواجه است مطرح می‌کند و تأکید می‌کند که فرضیه‌ای که به منظور توضیح ساختار داستان ارائه می‌شود باید مشخصاً به سازگاری نمونه‌های منتخب از آثار خلق شده در چهارچوب‌های

تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی پردازد.^{۲۵} رولان بارت با تأکید بر این امر عملاً تلاش دارد تا از طریق ایجاد فضایی تئوریک - که احتمالاً نمی‌تواند به شیوه‌ای جهانشمول تئوریزه شود - راهی برای گریز از انعطاف ناپذیری تئوریکی که به آن اشاره کردیم بیابد.

همین عدم انعطاف است که موجب می‌شود تا فرمالیست‌ها صرفاً به چگونگی خلق اثر توجه کنند (و مفاهیم اصلی فرمالیسم عموماً در این رابطه شکل گرفته‌اند) و به اندازه‌ی کافی به وجوه دیگری که اتفاقاً تأثیر به سزایی در چگونگی واقعیت ادبی خلق شده دارند نپردازند و کلیت اثر را که در پایان و پس از طی مراحل چون دشوارسازی و بیگانه‌گردانی و ... به وجود می‌آید مورد بررسی دقیق قرار ندهند.^{۲۶} از میان منتقدان آشنا به فرمالیسم، تودوروف با دقت این نکته را در نظر گرفته است (بدون اشاره به آنچه که عدم انعطاف تئوریک فرمالیسم نامیده‌ایم) و پس از اشاره به سه کانه گوری وجه نحوی، وجه کلامی و وجه معنایی که به ترتیب امکانات سه گانه‌ی تحلیل روایی، تحلیل بلاغی و تحلیل تماتیک را میسر می‌کنند، بر عدم توجه فرمالیست‌ها به وجه معنایی و بنابراین تحلیل تماتیک تأکید می‌کند.^{۲۷}

برخورد به این مقوله - انعطاف ناپذیری - اما به شیوه‌ای کم و بیش مستقیم - و البته در ارتباط با فرمالیست‌ها - در آثار میخائیل باختین به ویژه آنجا که به امر تئوری رمان می‌پردازد دیده می‌شود. در واقع از این طریق است که مقاله‌ها و کتاب‌های باختین در خصوص تئوری رمان از مهم‌ترین نمونه‌هایی است که سعی در ادغام مفاهیم ادبیت و ساختار رمان دارند. به عبارت دیگر باختین با در نظر داشت اهمیت مقوله‌ی ادبیت^{۲۸}

یک اثر و در عین حال اشکالات مفاهیم انعطاف‌ناپذیر و تقلیل‌گرایانه‌ای که در پی توصیف این ادبیت‌اند تلاش می‌کند تا با به دست دادن تعریفی از رمان هم به آن ادبیت وفادار بماند و هم به آنچنان گسترده‌گی‌ای دست یابد که تئوریش بتواند در برگیرنده‌ی حتی آثار کلاسیک یونان و قرون وسطی باشد.^{۲۹} بختین در ابتدای کار کاستی تلاش‌هایی را که در پی تعریف مشخص و دقیق رمان هستند یادآور می‌شود.

... محققین نتوانسته‌اند یک ویژگی ثابت و پایدار - بدون افزودن تبصره‌هایی که به سرعت عامیت این ویژگی را از درجه‌ی اعتبار ساقط می‌کنند - برای رمان پیدا کنند. نمونه‌هایی از این چنین "ویژگی‌های تبصره‌دار" به قرار زیراند: رمان ژانری با لایه‌های متعدد است (با وجودی که رمان‌های تک لایه‌ای فوق العاده‌ای نیز وجود دارند)؛ رمان ژانری دینامیک و دارای طرحی بسیار دقیق است (با وجودی که رمان‌هایی که از هنر توصیف صرف حداکثر استفاده را می‌کنند نیز وجود دارد)؛ رمان ژانری پیچیده است (در این ژانر تولید انبوه رمان‌های سبک صرفاً سرگرم‌کننده بیشتر از هر ژانر دیگری صورت می‌گیرد)؛ رمانی داستانی عاشقانه است (با وجودی که در برجسته‌ترین نمونه‌های رمان اروپایی عنصر عشق اساساً جایی ندارد)؛ رمان ژانری است که از نثر استفاده می‌کند (با وجودی که رمان‌هایی فوق العاده به نظم هم وجود دارد).^{۳۰}

بختین با در نظر داشتن این نقصانی که از نادرستی متدولوژیک سرچشمه می‌گیرد، به جای تعریف رمان از تعریف «رمانی شدن» شروع می‌کند و بنابراین امکان آن را می‌یابد که این کیفیت را در آثار متعلق به ژانرهای مختلف پیدا کند و در نتیجه، و مهم‌تر از آن، از پذیرش محدودیت تاریخی سرباز زند. این حرکت در واقع تفاوت برخورد بختین

را با مورخ ادبی‌ای که عموماً در پی یافتن مقطعی مشخص برای آغاز و پایان ژانرها است نشان می‌دهد. این یکی از بارزترین دستاوردهای بختین است. برای روشن‌تر شدن اهمیت این مفهوم کافی است نگاهی به تواریخ ادبی بیندازیم تا با گزاره‌هایی مانند: اولین رمان کاملاً پرداخته پاملا یا فضیلت پاداش یافته (۱۷۴۰) اثر ساموئل ریچاردسون. مواجه شویم و بدتر از آن با گفتارهایی که چرایی این پیدایش را توضیح می‌دهند.

می‌توان گفت این کتاب نتیجه‌ی یک اتفاق بود. ریچاردسون به عنوان یک چاپخانه‌دار تصمیم گرفته بود به‌منظور ارائه‌ی مدل‌هایی برای نامه‌نگاری مجموعه‌ای از نامه‌های مختلف را گردآوری کند و به چاپ برساند و در اثنای این کار بود که تصمیم گرفت نامه‌ها را از طریق داستانی به هم متصل کند.^{۳۱}

البته نافی این قبیل ادعاها هم به وفور یافت می‌شود.

رمان به عنوان یک داستان تخیلی طولانی که به نثر نوشته شده باشد، در اوایل قرن ۱۷ از طریق میگل دوسروانتس، و اثرش دن‌کیشوت، برجسته‌ترین اثر دوران طلایی ادبیات اسپانیا، تثبیت شد.^{۳۲}

و در عین حال در همین نوشته نیز آورده می‌شود که:

در عین حال قدیمی‌ترین رمان کامل و یکی از بهترین نمونه‌های [این ژانر]، در شرق دور نوشته شد. این رمان، حکایت گنجی، نوشته‌ی خانم مورااساکی شیکیو است که در قرن ۱۱ نوشته شده است.^{۳۳}

در میان ویژگی‌هایی که بختین برای "رمانی شدن" برمی‌شمرد به گمان من مفاهیم "دیالوژیسم" و "پولیفونی" از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. بختین هیچگاه به طور دقیق این مفاهیم را تعریف نکرد این عدم دقت را، چنانکه بسیاری از منقدان اشاره کرده‌اند، در چگونگی استفاده‌ی بختین از این مفاهیم در دوران‌ها و نوشته‌های مختلف می‌توان دید که گهگاه حتی به بروز تناقض‌هایی منجر می‌شود.^{۳۴} با این وجود تعاریف کلی و ناچار نه چندان دقیق این مفاهیم کماکان قابلیت روشن کردن مفهوم کلی‌تر "رمانی شدن" را دارند. بنا به نظر بختین پولیفونی پدیده‌ای است که تحقق آن از طریق مشروعیت بخشیدن به صداها و صداهای مختلف درون اثر میسر می‌شود. بختین در توضیح موفقیت داستایوسکی در این زمینه می‌نویسد:

داستایوسکی، مانند پرومته‌ی گوته، بردگانی خاموش نمی‌آفریند (مانند زئوس). او انسان‌هایی آزاد، قادر به ایستادن در کنار آفریدگارشان، قادر به مخالفت با او و حتی شورش بر علیه او خلق می‌کند. مجموعه‌ای از صداها و وجدان‌های مستقل و ادغام نشده، یک پولیفانی اصیل که بر اساس صداها و معتبر شکل گرفته است. این در واقع مهم‌ترین خصوصیت رمان‌های داستایوسکی است.^{۳۵}

دیالوژیسم، از سوی دیگر به تعاطی گفتمان‌هایی اشاره دارد که در درون زبانی واحد و یا بر بستر پذیرش زبان‌های مختلف شکل گرفته‌اند. مهم‌ترین ویژگی این گفتمان‌ها آن است که قابلیت ارائه‌ی ویژگی‌های گفتمان اقشار مختلف، نسل‌های مختلف، شرایط اجتماعی و اقتصادی مختلف، و ... را دارند. با توجه به این دو مفهوم بختین یکی از تعاریفش

درباره‌ی رمان را به صورت زیر بیان می‌کند:

رمان می‌تواند به عنوان مجموعه‌ای متنوع از انواع گفتارهای اجتماعی (و گاهی حتی زبان‌های متفاوت) و مجموعه‌ای از صداهای فردی که به گونه‌ای هنرمندانه سازمان یافته‌اند تعریف شود. طبقه‌بندی درونی یک زبان ملی در چهارچوب لحن‌های اجتماعی، ویژگی رفتار گروهی، زبان خاص حرفه‌های مختلف، زبان‌های عمومی، زبان نسل و گروه‌های سنی مختلف، زبان مراکز قدرت، زبان محافل و مدهای گذرا، زبان‌هایی که در خدمت اهداف خاص سیاسی - اجتماعی روز قرار دارند (هر روزی شعار خاص خود، کلمات خاص خود و تأییدهای خاص خود را دارد) - این طبقه‌بندی درونی که در هر زبانی و در هر مقطع تاریخی خاص آن زبان وجود دارد، پیش نیاز بلاشروط وجود رمان به مثابه‌ی یک ژانر است. رمان از طریق تنوع اجتماعی انواع گفتار و با تفاوت قائل شدن میان صداهای منفرد که تحت چنین شرایطی شکوفا می‌شوند، تمامی تم‌های موجود، کلیت جهان ابژه‌ها و افکاری را که در آن نشان داده می‌شوند و بیان می‌شوند، رابه گونه‌ای موزون در کنار هم قرار می‌دهد. گفتار نویسنده، گفتار راوی‌ها، استفاده از ژانرهای دیگر و گفتار کاراکترها، صرفاً ترکیبات بنیادین متحدکننده‌ای هستند که از طریقشان چند - آوایی و چند - زبانی وارد رمان می‌شود؛ هر یک از این ترکیبات امکان بروز صداهای متنوع اجتماعی و نیز گستره‌ی وسیع پیوندها و روابط این صداها را (همواره به گونه‌ای مکالمه‌ای شده) فراهم می‌سازد. این پیوندها و روابط مشخص بین گفتارها و زبان‌ها، این حرکت تم از خلال زبان‌ها و انواع گفتارها، اشاعه‌اش در چهارچوب‌های چند - آوایی و چند - زبانی اجتماعی، مکالمه‌ای شدنش این ویژگی پایه‌ای و مشخص کننده‌ی چگونگی زبانی رمان است.^{۳۶}

این تعریف که با در نظر داشت "چگونگی زبانی" رمان آورده شده

است در عین حال به نکته‌ای فوق العاده مهم در خصوص رمان به عنوان یک ژانر اشاره می‌کند^{۳۷} و آن عدم قطعیت و نامتعیین بودن زبانی این ژانر است که به وضوح و از طریق برخورد و تعاطی گفتمان‌های مختلف دورن اثر قابل مشاهده است. بختین خود در مقاله‌ی دیگری به روشنی به این امر اشاره می‌کند و بر همین اساس رمان را در قیاس با ژانرهای دیگر فرمی ناتمام تلقی می‌کند و باز بر همین اساس است که بختین به درستی از ارائه‌ی تعریفی کامل و جامع از رمان سرباز می‌زند و صرفاً به توضیح ویژگی همواره در حال تغییر "رمانی شدن" می‌پردازد.

"رمانی شدن" ای که این گونه تعریف می‌شود طبیعتاً این امکان را برای منتقد فراهم می‌کند تا این ویژگی را در آثاری بیابد که برخورد با استفاده از این متد به بررسی آثار متعلق به دوران‌های متفاوت از جمله یونان باستان و قرون وسطی می‌نشیند و به عبارت دیگر چنین شیوه‌ی برخوردی این امکان را برای او فراهم می‌کند تا بتواند بدون احساس نیاز به انتخاب مقطعی خاص و یا زمانی خاص به جستجوی ویژگی "رمانی بودن" در مقاطع مختلف و در چهارچوب سنت‌های ادبی متفاوت بپردازد و در راستای همین مسیر است که این ویژگی را در آثاری چون ساتیریکون و مکالمه‌های سقراط نیز می‌یابد.^{۳۸} به همین ترتیب می‌توان نمونه‌های بسیاری در آثار ادبی ایران یافت - از فردوسی و فخرالدین اسعد گرگانی گرفته تا نظامی و بیهقی و عوفی و سعدی و مولوی و تا بسیاری نویسندگان آثار داستانی مدرن - که این ویژگی به وضوح در کارشان نمایان است و پذیرش این امر چندان دشوار نیست به این دلیل ساده که داستان‌گویی در ایران پیشینه‌ای بس طولانی داشته است و ناگزیر تکنیک‌های ادبی

بیشماری مورد آزمایش قرار گرفته‌اند.

بحث بختین درباره‌ی "رمانی شدن" یک اثر و سپس تأکیدش بر مقوله‌ی چند صدایی بودن در عین حال نشانگر آن است که او همچنان تلاش دارد تا با تکیه بر مقوله‌ی "ادبیت" - گیرم که ادبیت بختینی با ادبیت یاکوبسونی و فرمالیستی متفاوت باشد - که درونی ادبیات است به تعریف رمان و رمانی شدن پردازد و از این طریق مفاهیمی به دست دهد که به کار منتقد ادبی می‌آیند. از این نقطه نظر، این مفاهیم را می‌توان حاصل تقاطع اندیشه‌های فرمالیستی - مشخصاً اهمیت دادن به مقوله‌ی ادبیت - و بختینی دانست.^{۳۹}

خلاصه کنیم. بررسی تلاش‌های فرمالیست‌های روس و بختین - و شاید بهتر باشد بگوییم "گروه بختین" چرا که همچنان این بحث وجود دارد که چه کسی این و یا آن اثر منسوب به بختین را نوشته است - نتایجی به دست می‌دهد که می‌توانند در چهارچوب ادبیات و نقد ادبی به کار آیند. خلاصه‌ی این مجموعه عناصر را می‌توان از طریق بحث زیر بیان کرد. با توجه به سوال بسیار مهم "دیسپلین نقد ادبی چیست؟" باید گفت که در کلی‌ترین بیان، مهم‌ترین عنصر این حوزه‌ی تحقیقی توضیح اثر از طریق خودش است. بنابراین هرگونه تلاشی برای توضیح تاریخی، روان شناسانه، جامعه شناسانه، ... هر اثری در خارج از چهارچوب این تعریف مشخص قرار می‌گیرد و این بحث مشهور جان کرو رنسون، از بنیانگزاران نقد نو در آمریکا، را به خاطر می‌آورد که می‌گوید: نقد ادبی چیست؟ آیا نقد ادبی دیسپلین خاص خود را دارد یا صرفاً، با بهانه قرار دادن آثار ادبی، مجموعه‌ای از نوشتارهای تاریخی، فلسفی، اخلاقی، و ... است؟^{۴۰}

البته این امر نباید مبین قضاوتی منفی در مورد نقدهایی که با استفاده از گفتمان‌های تاریخی و روان‌شناسانه و ... قرائت‌هایی گونه‌گون از اثری خاص را عرضه می‌کنند تلقی شود چرا که بی‌تردید این گونه قرائت‌ها نیز جایگاه خاص خود را دارا هستند. تأکید من بر امر تعریف دقیق و در عین حال محدود حیطه‌ی نقد ادبی مشخصاً نتیجه‌ی ناگزیر بحث یا کوبسونی - فرمالیستی ادبیت است و در عین حال تأکید بر آن می‌تواند چاره‌گر عدم توجه کم و بیش کامل به این وجه از نقد آثار ادبی ایران قرن بیستم باشد. به عبارت دیگر همان گونه که در صفحات پیشین آمد چیرگی کامل گفتمان‌های غیر ادبی - به ویژه گفتمان سیاسی - بر حیطه‌ی نقد ادبی صد سال گذشته در ایران عملاً به بی‌مهری نسبت به این اساسی‌ترین مقوله‌ی نقد ادبی منجر شده است و این خود به توضیح ادبیت این آثار از طریق صرفاً گزاره‌هایی اورینتالیستی انجامیده است.

ادبیات چه می‌کند: واقعیت ادبی

ادامه‌ی منطقی تفکر فوق به تأکید هر چه بیشتر بر تفاوت میان حوزه‌ی فعالیت ادبی و سایر حوزه‌ها منجر خواهد شد و این امر چنانکه خواهیم گفت به برآمد راستاهایی خواهد انجامید که می‌توانند امکانات نقد ادبی را مورد اشاره قرار دهند.

رابطه‌ی میان این حوزه‌ها را از طریق سوال دیگری پی بگیریم. ادبیات چه می‌کند؟ با توجه به هدف نوشته‌ی حاضر این سوال بسیار حیاتی‌تر از سوال‌هایی از قبیل "رمان چیست؟" و یا "حماسه کدامست؟" می‌باشد.

شناخته شده‌ترین تلاش‌ها برای یافتن پاسخ به این سوال از زاویه‌ی توصیف "فایده‌ی" ادبیات آغاز کرده‌اند و ناگزیر در بسیاری موارد به دلیل قرار گرفتن در حیطه‌ای غیر ادبی به تقلیل ادبیات به ابزاری در جهت خدمت به نقطه نظارت سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ... انجامیده‌اند. متقابلاً اگر با پیش فرض استقلال ادبیات آغاز کنیم این سوال را باید همان گونه در نظر آوریم که سوال "جامعه‌شناسی چه می‌کند؟" و یا "روان‌شناسی چه می‌کند؟" و ... در این صورت ساده‌ترین و در عین حال کلی‌ترین و مشمول‌ترین پاسخ این است که ادبیات واقعیتی ادبی می‌آفریند و می‌تواند در چهارچوب آن به بررسی مسائل مختلف (که می‌توانند از دنیای خارج از ادبیات سرچشمه گرفته باشند و یا صرفاً متعلق به درون این واقعیت ادبی - و به تعبیری نه چندان درست "دنیای غیر واقعی ادبیات" - باشند) پردازد. این تعریف کلی سوالی منطقی به دنبال می‌آورد که به واقع مهم‌ترین چهارچوب برای نقد ادبی است. واقعیت ادبی چیست؟ در نگاه اول به نظر می‌رسد که در برخورد به این سوال دو شیوه‌ی کلی می‌توان اتخاذ کرد: (۱) واقعیت ادبی همان واقعیت مرسوم است که از نظر ادبی توضیح داده و توصیف می‌شود. (۲) واقعیت ادبی واقعیتی است که از طریق ادبیات خلق می‌شود. در عمل اما این سوال‌ها و سوال‌های فلسفی‌ای که به دنبال می‌آیند - از جمله اینکه آیا می‌توان واقعیتی را در نظر آورد که جدا از ویژگی‌های جامعه‌شناسانه، روان‌شناسانه، اقتصادی، سیاسی، ... وجود داشته باشد و به عبارت دیگر آیا چیزی به اسم جوهر واقعیت و یا واقعیت مستقل وجود دارد که قابل تعریف از زوایای مختلف باشد - چندان نقشی در چگونگی نقد ادبی ایفا

نمی‌کنند و به طور مستقل می‌بایستی در حوزه‌ی فلسفه مورد بررسی قرار گیرند. در چهارچوب نقد ادبی، پرداختن به وجوه خاصی از این سوال‌ها تنها می‌بایستی با تکیه بر موارد خاص موضوع بررسی - اثر ادبی یا نقد ادبی - صورت بگیرد. در واقع تأکید بر مقوله‌ی واقعیت ادبی بیشتر به منظور توجه دادن منقد به این مسئله است که نقد ادبی با پذیرش این امر که متن مبین واقعیتی است متفاوت آغاز شود. این واقعیت ادبی درست به اندازه‌ی واقعیت جامعه‌شناسانه، روان‌شناسانه، سیاسی، ... مستقل است، حقانیت دارد و می‌تواند بیانگر نگرش و حقیقتی - با نگرش‌ها و حقایقی - متفاوت با نگرش‌ها و حقایق مورد اشاره قرار گرفته از سوی سایر واقعیت‌ها باشد. مهم‌ترین تفاوتی که میان این واقعیت با سایر واقعیت‌ها می‌توان یافت این است که با وجودی که این حوزه‌های مختلف هر کدام از اصول و موازین خاصی در توصیف واقعیتشان پیروی می‌کنند، اصول و موازین به کار رفته در ادبیات به شدت تابع ذهنیات فردی‌اند و بنابراین این اصول و موازین به گونه‌ای استثنایی سیال‌اند.

این بحث را از زاویه‌ی دیگری نیز می‌توان مورد نظر قرار داد و با سوال "واقعیت ادبی را چگونه تعریف کنیم؟" آغاز کرد. در پایه‌ای‌ترین سطح می‌توان از دو مقوله‌ی زمان و مکان آغاز کرد. کافی است تعداد انگشت شماری اثر ادبی را در ذهن بیاوریم تا متوجه شویم که امکان یافتن معیارهای واحدی که قابل تعمیم به تک تک این آثار باشند و بتوانند چگونگی زمان و مکان در هر یک از آن‌ها را توضیح دهند وجود ندارد. با وجودی که بسیاری تلاش کرده‌اند تا از طرق مختلف - در نظر آوردن دوره‌های تاریخی مختلف، تأثیر وقایع تاریخی، تأثیر ویژگی‌های اجتماعی

محیط‌های متفاوت، ژانرها - خصوصیت‌های مشترک زمانی و مکانی آثار متعلق به یک ژانر و یا یک دوره‌ی زمانی مشخص را توضیح دهند (و در بسیاری موارد هم دستاوردهای با ارزشی ارائه داده‌اند)، مقایسه‌ی خصوصیات واقعیت ادبی آثار مختلف بر یک نکته تأکید دارد و آن این‌که در حالی که می‌توان کم و بیش از مقوله‌ای به نام واقعیت جامعه‌شناسانه، یا واقعیتی سیاسی و یا ... صحبت کرد و بازتاب‌ها و وجوه مختلفش را در آثار جامعه‌شناسانه و یا سیاسی و ... یافت، در مورد واقعیت ادبی نمی‌توان چنین کیفیت فراگیرنده‌ای پیدا کرد. به عبارت دیگر واقعیت ادبی هر اثری متعلق به خود آن اثر است و بس. با توجه به این‌که هر اثری واقعیت ادبی خودش را می‌آفریند عملاً امکان ارائه‌ی تعریف‌هایی کلی در مورد خصوصیات دو مقوله‌ی مکان و زمان که در تحلیل تمام آثار ادبی کاربرد داشته باشند متغی می‌شود. واضح است که با در نظر داشت عوامل مختلفی چون دوران خلق اثر، ژانر، ... می‌توان شباهت‌ها و وجوه مشترکی میان آثار ادبی مختلف پیدا کرد اما این همه صرفاً در حد "شباهت" باقی می‌مانند و نه فراتر. تعریف و توضیح اصولی که قابلیت توصیف و توضیح تمامی واقعیات ادبی را داشته باشد امکان ندارد و آنان که در این مسیر تلاش کرده‌اند عملاً ناگزیر شده‌اند تا از نقد فاصله بگیرند و به حوزه‌ی آفرینش ادبی روی آورند و به جای بحث در مورد چگونگی واقعیت ادبی و فعل و انفعالات درون این واقعیت به بحث در خصوص چگونگی نگارش خلاق بپردازند.

از این نظر هنر و ادبیات تفاوت آشکاری را با سایر حوزه‌های علمی و غیر علمی فعالیت انسانی به نمایش می‌گذارد. در راستای همین تفاوت

خصوصیت دیگری نیز مشاهده می‌شود و آن اینکه برخلاف سایر حوزه‌ها، آثار خلق شده در چهارچوب هنر و ادبیات به نوعی ناقض یکدیگرند چرا که هر یک واقعیتی ویژه‌ی خود می‌سازند. البته در حیطه‌ی هنر و ادبیات این امری مثبت است. در واقع این خصلت مدرنیستی - به معنای محدود آن، کنار گذاشتن کهنه و آفرینش نو - ادبیات است که کثرت واقعیت ادبی را تضمین می‌کند و در حقیقت به "وظیفه" اش جامه‌ی عمل می‌پوشاند. این همه در عین حال بازتاب‌های خصلت کنکرت بودن آثار هنری و ادبی اند که در مقابل هرگونه تعمیمی - در خصوص واقعیت ادبی خلق شده - مقاومت می‌ورزند. به گمان من در همین رابطه است که شکوفسکی می‌نویسد:

برای تمام کسانی که می‌دانند چگونه [به اثری هنری] بنگرند واضح است که هنر تا چه حد از کل‌گرایی فاصله دارد و متقابلاً تا چه حد به جزئیات نزدیک است. هنر شباهتی با گام زدن رژه گونه ندارد، بیشتر به رقصیدن - راه رفتن، که احساس می‌شود، می‌ماند. دقیق‌تر بگوییم، هنر حرکتی است که صرفاً برای آن که حس شود ساخته شده است. تفکر عملی به سوی کل‌گرایی حرکت می‌کند، به سوی ایجاد فرمول‌های هر چه وسیع‌تر و در برگیرنده‌تر. هنر بر عکس، به خاطر گرایش فوق‌العاده‌اش به مشخص بودن، (کارلایل) بر اساس ساختار نردبانی و قطعه قطعه کردن و تشریح حتی آنچه که فراگیر و کلی و غیرقابل تقسیم تلقی می‌شود شکل می‌گیرد.^{۳۱}

چنین توصیفی به وضوح تأثیری بنیادی بر مقوله‌ی روابط بینامتنی می‌گذارد و البته در اینجا منظور، "متن" در گسترده‌ترین مفهوم آن است که نه فقط متون ادبی مختلف بلکه و مشخصاً واقعیت فرامتنی را نیز در بر

می‌گیرد و بنابراین واضح است که نقدهایی که بر پایه‌ی درکی ایستا از رابطه‌ی ادبیات و واقعیت (و این عبارت رابطه‌ی "ادبیات و واقعیت" به خودی خود مشکل ساز است) صورت می‌گیرند - چه این درک از طریق به کار گرفتن واژه‌هایی چون رئالیسم و سوررئالیسم و ... مشخصاً مطرح شده باشد و چه تلویحاً مورد اشاره قرار گرفته باشد - تا چه حد امکانات متن ادبی را نادیده می‌گیرند.

از نقطه نظری عملی‌تر اما روشن است که هر دیسپلینی برای کار آمد بودن - و از جمله وجوه این کارآمد بودن می‌توان به قابل تدریس بودن اشاره کرد - احتیاج به طبقه‌بندی دارد، احتیاج به مفاهیم خاص خود دارد و اولین مسئله‌ای که در این خصوص باید مورد توجه قرار گیرد مسیر تفکری است که بر بستر آن این مفاهیم و کاته‌گوری‌ها می‌توانند شکل بگیرند. اگر با پیش فرض پذیرش تعاریف ادبیت و واقعیت ادبی و اهمیت مفهوم استقلال این واقعیت ادبی و نیز نیاز به توضیح اثر از طریق صرفاً خودش، آن گونه که در صفحات پیش آمد آغاز کنیم این مسیر تفکر می‌تواند تا حدی روشن‌تر در ذهن جلوه کند. در چهارچوب شکل گرفته بر پایه‌ی این تعاریف می‌بایست با تکیه‌ی خاص بر مشخصاً تکنیک‌ها و ابزارهای ادبی به کار گرفته شده در یک اثر ساختار کلی آن و بنابراین ویژگی‌های واقعیت ادبی حاصل را مورد بررسی قرار داد. بگذارید برای روشن‌تر شدن بحث و به عنوان مثال اولین بیت یکی از غزل‌های مشهور حافظ را در نظر بگیریم.

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
این بیت در واقع زیربنای خانه‌ی غزل است. در این بیت کاربرد واژه‌ی

"ازل" در ظاهر صرفاً آغاز مطلق زمان را در نظر دارد اما این معنای ثابت از طریق واژه‌ی "حسنت" که به معشوقی نامتعیین (خدا، معشوق آسمانی، معشوق زمینی) و بنابراین زمانی نامتعیین اشاره دارد، انعطاف ناپذیری معنای کلمه‌ی "ازل" را برنمی‌تابد و این ترکیب، زمان سیال واقعیت غزل را می‌سازد. آشنایی با مفهوم فلسفی واژه‌ی "تجلی" که یادآور نگرش خاصی در خصوص آفرینش است^{۴۲} نیز به دلیل اشاره‌ی هم زمانیش به عشق حقیقی و عشق مجازی و سپس تقویت این دوگانگی به ویژه از طریق نیمه‌ی دوم بیت اول، "عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد" و نیز آخرین بیت غزل، "حافظ آن روز طرب نامه‌ی عشق تو نوشت / که قلم بر سر اسباب دل خرم زد"، صرفاً به تأکید بیشتر بر سیالیت زمان غزل می‌انجامد. بلافاصله پس از این توصیف کاملاً خاص و یگانه‌ی زمان که در عین حال و غیر مستقیم به مکان نخستین نیز اشاره دارد (نظاره‌گاه راوی، مکانی که همچون زمان نخستین قابل تجسم نیست و صرفاً قابل اندیشیدن است) در نیمه‌ی دوم بیت اول با واژه‌ی عالم مواجهیم که به وضوح سلی‌ترین بیان از مفهوم مکان را در بر دارد. تعیین این مکان از طریق عنصر آتشی که نتیجه‌ی عشق است و یا خود عشق است از ابعاد این مکان نمی‌کاهد و به علاوه بار فرهنگی - ادبی - زبانی این واژه‌ها چنان زیاد است که این تعیین را در مرحله‌ای کلی نگاه می‌دارد. زمان و مکان و بنابراین واقعیتی که این گونه ساخته شده است از یک سو پایه در مفهومی غیر قابل تجسم و صرفاً قابل اندیشیدن دارد و از سوی دیگر زمان و مکان را در وسیع‌ترین ابعاد ممکن‌شان در بر می‌گیرد. در عین حال این واقعیت ادبی به غایت یگانه است و این یگانگی از طریق توصیف و تأکید بر حالاتی خاص -

جهانی را همواره در آتش تلقی کردن، از ابتدا تا آینده، و یا حضور شاعر - راوی در لحظه‌ی آغاز مطلق - که ما به ازایی در واقعیت بیرون از متن ندارند و اساساً با تفکرات برخاسته از دل این واقعیات قابل فهم و توضیح نیستند ساخته شده است.^{۴۳}

این شیوه از یک سو به فاصله و نیز چگونگی رابطه‌ی واقعیت ادبی شکل گرفته در اثر با واقعیت مرسوم اشاره دارد و از طرف دیگر بر سیالیت فوق العاده‌ی این واقعیت ادبی تأکید می‌کند. مفهوم سیالیت واقعیت ادبی به ویژه در اشعار حافظ جایگاهی اساسی دارد از آن رو که چنین واقعیت سیالی قابلیت فوق العاده‌ای برای پذیرش امکانات ظاهراً متناقض دارد. کافی است به بسیاری از مباحثی که در خصوص مثلاً کاربرد واژه‌ی شراب در اشعار حافظ انجام گرفته است و اصرارهای بیهوده‌ی آنانی که همواره این شراب را "می وحدت" تلقی کرده‌اند و متقابلاً آنانی که آن را صرفاً مایع رایج مستی آور دانسته‌اند نگاهی بیندازیم تا متوجه شویم که این انعطاف ناپذیری برخورد، ناشی از عدم درک سیالیت واقعیت ادبی بسیاری از غزل‌های حافظ است که این هر دو امکان را بی هیچ گونه دشواری‌ای در خود می‌پذیرد.

سنت ادبی و تعدیل "جهانشمولیت" های مفاهیم

نمونه‌های مشابه عدم تلاش در ساختن مفاهیمی که قابلیت توضیح واقعیت ادبی اثر را دارند به ویژه در آثار منقدانی یافت می‌شود که به جای رفع این نقصان رو سوی مفاهیمی کرده‌اند که ریشه در سنت ادبی خاصی

دارند و بنابراین لزوماً قادر به توضیح واقعیت ادبی آثار متعلق به سنت‌های ادبی متفاوت نیستند. از بهترین نمونه‌های چنین برخوردهایی مقاله‌ی جالبی است که یکی از منتقدین فرانسوی در اوایل قرن بیستم در بررسی قسمتی از حماسه‌ی سرانجام شیطان،^{۴۴} اثر ویکتور هوگو و داستان کاووس از شاهنامه‌ی فردوسی نوشته است. در این مقاله، پیر ژوردا، بعد از اشاره به شباهت انکارناپذیر میان داستان فردوسی و داستان هوگو (و نیز نوشته‌ی یکی از نویسندگان گمنام فرانسه، ژ. آمپر)، هنگام مقایسه‌ی اثر فردوسی و دو نویسنده‌ی فرانسوی، اولی را "حکایتی افسانه‌ای" تلقی می‌کند که برای "تهییج تخیل انسان‌هایی ابتدایی و برای عبرت آموزی"^{۴۵} نوشته شده است در حالی که اثر ویکتور هوگو نوشته‌ای است فوق‌العاده که به دقت به واقعیت‌های روان‌شناسانه پرداخته است. در توضیح و توجیه این قضاوت هم دلایل ژوردا به این قراراند: "... شیوه‌ی شاعر ایرانی بیش از حد ابتدایی و پر از عدم تشابه با واقعیت است. شاه چطور می‌تواند حرف مرد جوان خوش صحبتی را که تا به حال ندیده است باور کند؟" (ص. ۲۳۴. ژوردا به دیوی اشاره می‌کند که در شکل مرد جوانی بر کاووس ظاهر می‌شود و او را به پرواز به آسمان وسوسه می‌کند.) و یا "فردوسی بخشی را به توصیف گفتگوی [کاووس] و منجمان اختصاص می‌دهد؛ آمپر و هوگو این قسمت را حذف می‌کنند" و ژوردا در خصوص عدم ضرورت این توصیف می‌نویسد:

پادشاهی چون نمرود [هوگو و آمپر در داستان‌هایشان شخصیت کاووس را با نمرود جایگزین کرده‌اند] همه چیز را می‌داند؛ یا حداقل فکر می‌کند که می‌داند؛ او احتیاجی به دانایان ندارد. (ص. ۲۳۴)

و بالاخره و مهم‌تر از همه این گزاره‌ی انتقادآمیز که

در شاهنامه توصیف طولانی غذایی که به عقابان داده می‌شود آمده است؛ این جزئیات ربطی به موضوع ندارند. امپر و هوگو این بخش‌ها را حذف و یا کوتاه می‌کنند. (ص. ۲۳۴)

چنین قضاوت‌هایی مشخصاً بر عدم اطلاع کامل از وجود و عملکرد تم‌ها و موتیف‌های تکرار شونده در ادبیات کلاسیک فارسی اتکا دارد و علاوه بر آن با درک خاصی از مفهوم ساختار آغاز می‌کند که بر مبنای آن وجود طرحی استوار بر مرکزی مشخص مهم‌ترین بخش کار است و روایت‌هایی که در خدمت این طرح قرار ندارند و به عبارت دیگر این طرح را پیش نمی‌برند "گریز" و یا "جمله‌ی معترضه" محسوب می‌شوند. این شیوه کاملاً نادرست است چرا که صرفاً تلقی خاصی از اهمیت طرح اصلی و مرکزی و به تبع آن از نتایج محتومش - مانند اهمیت وحدت اثر - را در نظر می‌گیرد.^{۴۶} در بسیاری آثار خلق شده در سنت ادبی فارسی این به اصطلاح "گریز"ها یا "جمله‌های معترضه" همان قدر اهمیت داشته‌اند که طرح اصلی و در برخی موارد حتی بیشتر از آن. و البته این امر مختص ادبیات فارسی نبوده و نیست. ولادیمیر کرایزنسکی در مخالفت با این نکته که "جملات معترضه" و یا "گریزها"ی سیستماتیک را باید یکی از ویژگی‌های نگارش پست مدرنیستی تلقی کرد می‌نویسد:

گفتن اینکه ماورا داستان یکی از ویژگی‌های خاص پست مدرنیسم است گزاره‌ای ایدئولوژیک و اغراق‌آمیز است. آنچه که به نظر من مهم‌تر است، بر شمردن عملکردهای مشخص و ارزش‌گذاری‌هایی است که در پی ساختار

ماورا داستان ایجاد شده‌اند. از این نقطه نظر ادبیات اسلاو مبین حیطه‌ای مهم از ساختارهای گفتمانی و روایت‌های آزمایشی و مبتکرانه است که سیستم‌های ارزشی خاصی را تداوم می‌بخشند.^{۴۷}

بر بستر چنین سنت‌هایی این روایت‌های ماورا طرح را نمی‌توان به صرفاً بروز صدای نویسنده در متن اصلی تقلیل داد چرا که این ماورا طرح‌ها در بسیاری موارد عملاً قسمت‌هایی از طرح "اصلی" را به خدمت می‌گیرند تا بتوانند چهارچوب روایتی‌شان را کامل کنند. علاوه بر این، از آنجا که این روایت‌ها از حد جملات معترضه‌ی ساده فراتر می‌روند و عملاً در قیاس با طرح اصلی به روایت‌های رقابت‌کننده بدل می‌شوند تأثیرشان بر تعاریف گسترده‌تر نیز به خوبی نمایان می‌شود. به عنوان مثال تعریف بختین از حماسه و تأکیدش را بر زمان مطلق حماسه - در مقایسه با زمان واقعی - به عنوان یکی از شاخص‌های این فرم در نظر بیاوریم.

حماسه به عنوان یک ژانر، و با توجه به اهداف خاص ما [در این نوشته] از طریق سه خصوصیت پایه‌ای قابل تشخیص است: ... (۳) فاصله‌ی حماسی مطلق که جهان حماسه را از واقعیت حاضر به معنای زمانی که گوینده (نویسنده و مخاطبانش) در آن زندگی می‌کند جدا می‌سازد.^{۴۸}

این تعریف عملاً با دشواری مواجه می‌شود وقتی روایت‌های متنازع شاهنامه - روایت‌هایی که در کنار روایت حماسی وجود دارند و با آن رقابت می‌کنند - را که مشخصاً به زمان واقعی اشاره می‌کنند در نظر بیاوریم. روایت‌هایی که دلالت بر این امر دارند که حتی اگر این تعریف در

بسیاری موارد جهانشمول باشد برای بررسی حماسه‌های آفریده شده در فی‌المثل سنت ادبی ایران این تعریف می‌باید اصلاح و مشخص بشود. در غیر این صورت تحمیل این تعریف از یک سو به نادیده گرفتن این روایت‌ها و حتی نامربوط خواندنشان منجر خواهد شد و از طرف دیگر و بدتر از آن به عدم درک مسیر تکاملی این فرم می‌انجامد چرا که قادر به توضیح حماسه‌های مقاطع بعدی ادبیات فارسی که با توجه به مدل شاهنامه اما بدون استفاده از زمان مطلق آفریده شده‌اند^{۴۹} نیست. و بالاخره این برخورد تقلیل‌گرایانه عملاً نمی‌تواند امکانات این ساختار ویژه را که توانسته در ادبیات داستانی مدرن ایران نقش مهمی ایفا کند به درستی بازشناسد و بنابراین در توضیح وجوه ادبی مختلف این مسیر تکامل با دشواری مواجه می‌گردد.

طبقه‌بندی‌ها و مفهوم سازی‌ها باید به گونه‌ای صورت گیرد که از یک سو به اهمیت ابزارها و بنابراین خصوصیت‌های یک سنت ادبی خاص توجه نشان دهد و از سوی دیگر گونه‌ای از تقسیم‌بندی ادبی را پیشنهاد کند که ملزم به رعایت تقسیم‌بندی‌های گفتمان تاریخی، و ژانرها و سبک‌هایی که بر این اساس تعریف شده‌اند نباشد.

اینجا لازم است یک بار دیگر تکرار شود که منظور تخطئه‌ی آثاری که به این گونه تقسیم‌بندی‌ها می‌پردازند نیست و آثاری که از مفاهیم و تقسیم‌بندی‌های موجود در رشته‌هایی چون روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و ... استفاده می‌کنند بی‌تردید جایگاه خاص خود را در مجموعه قرائت‌های متنی دارا هستند. نکته اما این است که با توجه به اهداف مشخص مسیر نقدی که در صفحات پیشین مورد اشاره قرار گرفته

است توضیح و توصیف سنخیت میان آثار دوران‌های مختلف می‌بایستی بر اساس گسترش و پیشرفت ویژگی‌های صرفاً ادبی صورت گیرد و تنها از این طریق است که تداوم مسیر تکامل ادبی و نهایتاً مفهوم استقلال ادبیات قابل توضیح می‌گردد.

نکته‌ی دیگری که در همین رابطه باید توضیح داده شود این است که اصرار بر امر مفهوم سازی در این چهارچوب مشخص نمی‌بایستی این نکته را به ذهن متبادر کند که گویا در تاریخچه‌ی نقد ادبی در ایران هیچگاه مفهوم سازی صورت نگرفته است. اتفاقاً نقد سنتی در این زمینه کاملاً فعال بوده است^{۵۰} اما این مفاهیم عموماً بر بستر فکری نقد بلاغی شکل گرفته‌اند و گذار به نقد ما بعد بلاغی که در بسیاری سنت‌های ادبی صورت گرفته است در سنت نقد ادبی در ایران به صورت سیستماتیک تحقق نیافته است و بدون تردید توضیح و درک واقعیت ادبی مستقل شکل گرفته بر آثار داستانی مدرن ایران بدون این گذار میسر نیست.

در توضیح بیشتر این گذار باید با تأکید مجدد بر این نکته شروع کنیم که کاستی‌ها در زمینه‌ی مفاهیم نقد ادبی مدرن - که مبین و نیز دلایل عدم تحقق این گذارند - نمی‌بایستی به تاریخچه‌ی نقد ادبی در ایران به طور کلی تعمیم داده شوند. مطالعات انگشت شماری که در زمینه‌ی بررسی تاریخچه‌ی نقد در ایران انجام گرفته است و یا از عناصر این تاریخچه سود گرفته است^{۵۱} نه فقط به وجود گفتمان‌های نقد در سنت ادبی فارسی اشاره دارند بلکه و مهم‌تر از آن بر استقلال نسبی مسیر این تکامل‌ها دلالت دارد و این نکته‌ای است که در پروسه‌ی تحقق گذار به دوران ما بعد نقد بلاغی - چه از طریق مباحث تثوریک صرف و چه از طریق بررسی آثار مشخص -

باید مورد توجه قرار گیرد.

از یک نقطه نظر، عدم تحقق سیستماتیک گذار از نقد بلاغی، نبود تعریفی نوین از استقلال حوزه‌ی پژوهشی نقد ادبی را به همراه آورده است. به عبارت دیگر، نقد ادبی مانند دیگر رشته‌های مستقل می‌بایستی استقلالش را در دوره‌های مختلف تجدید تولید و تعریف کند. معمولاً این تجدید تولید از طریق کشاکش‌هایی که در تواریخ ادبیات جوامع مختلف به مبارزه‌ی میان سنت‌گرایان و تجددطلبان و یا قدیمی‌ها و مدرن‌ها معروف شده است شکل می‌گیرد و در واقع سنتزی که از این برخورد حاصل می‌شود در پروسه‌ی این درگیری‌ها صیقل می‌یابد. این برخورد در ایران از جمله در دوران انقلاب مشروطیت شکل گرفت اما چنانکه پیشتر اشاره شد به دلیل تسلط گفتمان سیاسی، این مبارزه به کشاکش میان سنت‌گرایان ادبی و تجددگرایان سیاسی بدل شد. وجود استثنائاتی چون نشریه خروم‌س جنگی که دفاع از نوگرایی هنری - ادبی را شعار خود قرار داده بودند چندان تأثیری در عاقبت این کشاکش نداشت.^{۵۲} نتیجه‌ی کار به جای دستیابی به سنتزی که به توصیف دیسپلین نقد ادبی بیانجامد صرفاً به ایجاد دو مسیر کاملاً جدا از هم منجر شد که توانایی برقراری ارتباط ثوریک با یکدیگر را نداشتند و به نظر می‌رسد از آن زمان هریک از این دو مسیر حیطه‌ای خاص و مجزا برای فعالیت انتخاب کرده است. توضیح فوق‌العاده ساده شده‌ی این دو حیطه به این صورت است که در محافل آکادمیک هنوز تدریس به شیوه‌های کاملاً سنتی و در خصوص آثار مستنی صورت می‌گیرد در حالی که در محافل روشنفکرانه‌ی غیردانشگاهی تأکید بر آثار مدرن و در عین حال و حداقل تا یک دو دهه

پیش، تسلط گفتمان سیاسی بر این حیطه کاملاً واضح بوده است. روشن است که روی سخن این نوشته بیشتر با این گفتمان سیاسی و مسیری است که در طی قرن گذشته طی کرده است، به خصوص از آن جهت که این گفتمان بدون تردید بیشترین مقدار انرژی روشنفکرانه‌ی جامعه ایران را به خود اختصاص داده است. علاوه بر این به نظر می‌رسد تسلط این گفتمان بر بخش وسیعی از نقد ادبی و در دورانی نسبتاً طولانی به گونه‌ای غیرمنتظره - و بلکه و نیز ناخواسته - موجب پیدایش پلی میان ساختارهای مورد اقبال ادبیات داستانی مدرن و کلاسیک شده است. در این خصوص توضیح بیشتری ضروری به نظر می‌رسد.

چنانکه پیشتر گفتیم گفتمان سیاسی دوران انقلاب مشروطیت معیارها و موازن خاصی برای تعریف دیسپلین نقد ادبی پیشنهاد کرد و این معیارها و موازن بیش از هر چیز دیگری به چگونگی قرائت و قضاوت یک اثر - بدون توجه به این نکته که قضاوت یک اثر چندان جایگاهی در حیطه نقد ادبی ندارد - پرداختند. اندیشمندان و ادیبانی چون کسروی و آخوندزاده و زین‌العابدین مراغه‌ای و حتی جمالزاده، با تأکید بر محتوای بلاواسطه‌ی آثار ادبی - که این خود حاصل قرائتی جامعه‌شناسانه - سیاسی از این آثار بود - شیوه‌ای را در پیش گرفتند که با این پیش فرض آغاز می‌کرد که ادبیات می‌باید به مسائل اساسی جامعه بپردازد و این «مسائل اساسی» نیز می‌بایستی از دیدگاه گفتمان سیاسی مورد بررسی قرار گیرند. یکی از پی‌آمدهای چنین شیوه‌ی برخوردی طبیعتاً خلق آثار به سرعت فراموش شده‌ای بود که صرفاً به بازگویی «داستان‌وار» و کم‌ویش دراماتیک شده‌ی مسایل اجتماعی می‌پرداختند البته بنیه‌ی قوی ادبیات

فارسی توان آن را داشت که چنین اتلاف انرژی‌ای را تحمل کند. تأثیر مهم‌تر و ماندگارتر این شیوه‌ی «نقد نوین» آن بود که نوعی کلیت‌گرایی فرمی به ادبیات مدرن ایران و به ویژه ادبیات داستانی تحمیل کرد که تا به امروز هم همچنان یکی از ویژگی‌های مهم ادبیات داستانی ایران به شمار می‌رود. البته پیشینه‌ی ادبیات فارسی و اهمیت کلیت‌گرایی فرمی در آن نیز باید به عنوان یکی دیگر از نیروهای تسهیل‌کننده‌ی این امر در نظر گرفته شود. جالب است که آن‌ها که در پی کنار گذاشتن شیوه‌ی ادب سنتی فارسی بودند در حالی که با محتوای قدیم مبارزه می‌کردند به تسلط فرم‌های به کار گرفته شده در این شیوه کمک می‌رسانند.

روی آوردن به ساختارهای کلی و غیرمتمرکز به دلایل مختلف جالب و حائز اهمیت است. ۱) در ادبیات کلاسیک فارسی پذیرش این‌گونه ساختارها حضور روایت‌های رقابت‌کننده در آثار داستانی کلاسیک فارسی - نظم و نثر - را میسر می‌کند. ۲) با توجه به معیارها و موازین تحمیل شده از سوی گفتمان سیاسی، استفاده از چنین فرم‌هایی در ادبیات مدرن امکان تحقق پیش نیاز پرداختن به مسائل سیاسی - اجتماعی را برای اثر و نویسنده فراهم می‌آورد. (در بخش‌های آینده به اهمیت ایجاد این امکان بیشتر خواهیم پرداخت) این‌که توجه نویسندگان مدرن به این‌گونه فرم‌ها تا چه حد نتیجه‌ی تسلط گفتمان سیاسی بوده است و به عبارت دیگر آیا تسلط این گفتمان می‌تواند مسئول این «بازگشت ادبی» تلقی شود یا نه سؤالی است در حد فرضیه که بی‌گمان نیاز به تحقیق بیشتر دارد. ۳) روی آوردن به این فرم‌ها درست در زمانی صورت می‌گیرد که ادعا می‌شود داستان‌نویسی مدرن ایران در حال گریز برداری از داستان‌نویسی

غرب است و گذراترین نگاه به آثار داستانی مدرن فارسی و قیاس‌شان با مثلاً آثار نویسندگان قرن نوزده فرانسه تفاوت‌های کلی فرم‌های به کار گرفته شده را نشان می‌دهد. به عنوان مثال قیاس کنیم نویسنده‌ای چون گی دو موپاسان را که بنابر معیارهای فرانسوی استاد مسلم داستان کوتاه به شمار می‌رود با نویسنده‌ای چون جمالزاده که بنیانگذار داستان کوتاه مدرن ایران محسوب می‌شود. اگر از دوره‌ی آخر فعالیت ادبی موپاسان، که در اثنای آن به، کم و بیش ژانر متفاوتی - ادبیات فانتاستیک - روی آورد بگذریم اکثر قریب به اتفاق داستان‌های کوتاه او دارای شکلی بسته هستند و معمولاً در مرکز این شکل عنصری اصلی - شیئی، حادثه‌ای، فردی، ... - قرار دارد و سایر عناصر داستان با دقت فوق‌العاده‌ای در رابطه‌ی نزدیک با این عنصر مرکزی قرار دارند و اساساً وجودشان صرفاً به منظور تسهیل حرکت این عنصر است. در واقع تعریف کلاسیک داستان کوتاه - شروع از وضعیتی ثابت، برهم زدن این ثبات از طریق معرفی عناصری جدید، و سپس رسیدن به وضعیت ثابت پایانی - عملاً توصیف ثبات یا عدم ثبات شکل کلی است که در مرکز آن عنصر اصلی قرار گرفته است. در همین خصوص جالب است اشاره شود که گی دو موپاسان در اکثر موارد حتی اسامی داستان‌هایش را در ارتباط مستقیم با عنصر اصلی داستان انتخاب می‌کند به گونه‌ای که می‌توان گفت از همان برخورد اول با متن خواننده به مرکز داستان کشیده می‌شود. متقابلاً آثار نویسنده‌ای چون جمالزاده را اگر در نظر بگیریم با اشکال کاملاً بازی مواجهیم که در آن‌ها عنصر مرکزی یا وجود ندارد و یا مطلقاً از اهمیت مشابه برخوردار نیست. در بیشتر این آثار - و به عنوان نمونه داستان‌های شش‌گانه‌ی مجموعه‌ی یکی بود یکی

نبود را می‌توان در نظر گرفت - عنصر مرکزی صرفاً بهانه‌ای است برای ایجاد محیطی که در آن لایه‌های مختلف زبانی بتوانند از طریق کاراکترهای مختلف - که شامل نویسنده / راوی نیز می‌شود - خود را ارائه دهند و در واقع این امر کم و بیش هدفی بوده است که جمالزاده در دیباچه‌ی معروف همین مجموعه به آن پرداخته است. میشل کویی پرس و کریستف بالائی در کتاب سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی به همین نکته اشاره کرده و می‌نویسند:

... دست‌کم دوسوم دیباچه... مصروف ابراز زبانی می‌شود که باید در این نوشته‌ها به کار گرفته شود. تفصیلی که به این مطلب داده شده خود نشانه‌ی اهمیتی است که جمالزاده برای این مسأله قائل است.^{۵۳}

دقیقاً به‌خاطر اختصاص داده شدن فضای زیاد به روایت‌های نه‌چندان مربوط به عنصر اصلی - روایت‌های ماورا طرح - است که شکل این داستان‌ها عملاً نمی‌تواند محدودیت بسته را بپذیرد. به عبارت دیگر و اگر بخواهیم از اصطلاحات فیزیک وام بگیریم، در داستان‌های گوی دو مویاسان و کلاً داستان‌های نوشته شده بر اساس چنین الگویی، نیرویی مایل به مرکز فوق‌العاده قوی است در حالی که در داستان‌های جمالزاده حتی اگر مرکزی وجود داشته باشد نیروی گریز از مرکز آنچنان قدرتمند است که به سرعت در تضاد با فرم دایره‌ی بسته قرار می‌گیرد.^{۵۴}

جالب است اشاره شود که در دهه‌های اخیر داستان کوتاه‌نویسی در غرب از تعریف انعطاف‌ناپذیر قرن نوزدهمی‌اش فاصله گرفته است و اتفاقاً از نقطه نظر کاهش اهمیت طرح اصلی و متقابلاً پرداختن بیشتر به

روایت‌هایی که در ماورای این طرح (در داستان‌هایی که چیزی به اسم طرح اصلی وجود دارد) قرار می‌گیرند، نزدیکی ظاهری بیشتری با ادبیات داستانی مدرن فارسی پیدا کرده است. اشاره به این نکته از این رو مهم است که وجه دیگری از بحث چگونگی و معیارهای بررسی آثار خلق شده در سنت‌های ادبی مختلف را ارائه می‌دهد و بر نادرستی روش‌هایی که معیارهایی جهانشمول (که در این مورد مشخص عموماً متعلق به سنت‌های ادبی غرب هستند) را برای این بررسی‌ها برمی‌گزینند تأکید دارد. نگارنده پیشتر در مقاله‌ای از نگاهی دیگر به این مسأله پرداخته است؛^{۵۵} تنها نکته‌ای که بایستی در اینجا مورد اشاره قرار گیرد این است که طرز تفکری که مرکزی جهانی برای ادبیات قائل است و به آثار متعلق به سنت‌های ادبی متفاوت از منظر این مرکز می‌نگرد طبیعتاً نمی‌تواند به نتایج درستی در خصوص مسیر حرکت فی‌المثل سنت ادبی ایران دست یابد و به واقع برخورد با این طرز تفکر از همان ابتدای شکل‌گیری این طرز تفکر تا به امروز وجود داشته است. نمونه‌ای مشهور از این گونه برخوردها را می‌توان در گوشه‌ای از یکی از سخنرانی‌های سال ۱۹۰۹ ناتسمه سوسیکی، فیلسوف و منتقد ادبی ژاپنی یافت:

در خصوص آداب و عادت‌ها و احساسات و غیره هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید که صرفاً آنچه که در غرب وجود دارد معتبر است... و چنین چیزهایی در جای دیگری وجود ندارد. به همین ترتیب نمی‌توان گفت که جایگاه امروزی غربی‌ها - در خصوص این مسائل - بایستی لزوماً استاندارد تلقی شود، با وجودی که برای آن‌ها احتمالاً چنین است. این امر به خصوص در مورد ادبیات صحت دارد. بسیاری ادبیات امروزی ژاپن را ابتدایی توصیف می‌کنند. متأسفانه من نیز چنین درکی دارم، اما این به آن معنا نیست که

ادبیات امروزی غرب استاندارد است. به اعتقاد من نمی‌توان گفت که اگر ادبیات ابتدایی امروزی ژاپن پیشرفت کند بایستی لزوماً شبیه ادبیات امروز روسیه شود. به همین ترتیب هیچ دلیلی وجود ندارد که این ادبیات پس از طی مراحل مانند هوگو تا بالزاک و بالزاک تا زولا، باید مشابه ادبیات فرانسه‌ی امروز شود. اگر نتوان به گونه‌ای منطقی اثبات کرد که ادبیات همواره و صرفاً یک مسیر دارد دیگر نمی‌توان گفت که گرایش‌های کنونی ادبیات غرب مبین آینده‌ی ادبیات ژاپنی هستند.^{۵۶}

باز گردیم به بحث ویژگی‌های ساختاری داستان‌های جمالزاده به گمان من خصوصیت «شکل نابسته» را می‌توان یکی از خصوصیات ساختاری مهم ادبیات داستانی مدرن فارسی تلقی کرد و به واقع این ویژگی را در بسیاری از آثار ماندگار مدرن فارسی - چه رمان، چه داستان کوتاه و چه داستان کوتاه بلند می‌توان دید. این شکل نابسته، به‌خاطر «نابسته» بودنش، قابلیت جذب روایت‌های ماورا طرح اصلی - و کلاً لایه‌های روایتی بیشمار - را به سادگی فراهم می‌کند^{۵۷} و این امر طبیعتاً امکانات تاویلی متن را به گونه‌ای تصاعدی افزایش می‌دهد. در عین حال این شکل نابسته، به‌خاطر «شکل» بودنش، قابلیت تعریف و تعین دارد. باتوجه به این نکات یکی از مهم‌ترین خصوصیات ساختاری ادبیات داستانی مدرن فارسی قابل توضیح می‌شود. یکی از اصلی‌ترین نیروهای محرکه‌ی ساختاری این آثار از برخورد میان این دو وجهِ فرم به‌وجود می‌آید؛ یک وجه گرایش به تعریف دقیق و تعیین دارد و وجه دیگر در تلاش است تا از این تدقیق و تعیین که عملاً مانع ورود روایت‌های ماورا طرح اصلی می‌شود جلوگیری به عمل آورد. بستری که از کشاکش و نیز سازش میان

این دو وجه بوجود می‌آید یکی از مناسب‌ترین چهارچوب‌ها برای بررسی نتایج تئوریک نگرش این‌گونه به مقوله‌ی نیروی محرکه‌ی ساختاری، در زمینه‌های مختلفی همچون تکنیک‌های روایتی، روابط بینامتنی - متن به معنای کاملاً گسترده‌ی آن - رابطه‌ی سنت‌های ادبی مختلف، مفاهیم جهانی بودن و ملی بودن در چهارچوب ادبیات، پاسخ خواننده، رابطه‌ی مدرن با کلاسیک، رابطه‌ی واقعیت (یا واقعیات) ادبی و سایر واقعیات، ... مستلزم تحقیق جداگانه در هریک از این زمینه‌ها است و بنابراین نوشته‌ی حاضر می‌بایستی صرفاً مقدمه‌ای تلقی شود. چهار مقاله‌ای که در فصول آینده آمده‌اند با توجه به نکته بنیادینی که در خصوص نیروی محرکه‌ی ساختاری به آن اشاره شد عموماً مقوله‌ی واقعیت ادبی و سپس مفهوم استقلال ادبی را در نظر داشته‌اند و در واقع مسیر تکاملی ادبیات داستانی معاصر را از این زاویه مورد بررسی قرار داده‌اند. در مرکز مقاله‌ی اول رمان طولی و معنای شب نوشته‌ی شهرنوش پارسی‌پور قرار دارد. مقاله دوم با اشاره به مفهوم «روایت‌های متنازع» این مسیر تکاملی را با توجه به چند اثر پی می‌گیرد. مقاله‌ی سوم با توجه به آینه‌های درد دار هوشنگ گلشیری و آخرین مقاله با نگاهی به دو داستان کوتاه «رنگ آتش نیمروزی» و «آهوی کور» شهریار مندنی‌پور نوشته شده است. با وجودی که متون مورد بررسی همگی در دو دهه‌ی گذشته منتشر شده‌اند به گمان من ویژگی‌های ساختاری‌شان چنان است که می‌توانند مبین چگونگی مسیر حرکت وجه مهمی از ادبیات داستانی معاصر ایران باشند و در واقع این مهم‌ترین دلیل برای انتخاب این متون بوده است.

منابع و پانویست

- ۱- در خصوص تاریخچه‌ی پست مدرنیسم طبیعتاً آثار بسیار نوشته شده است. یکی از بهترین تحقیقاتی که در این زمینه انجام گرفته کتاب: *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, New York: The Guilford Press, ۱۹۹۱ اثر داگلاس کلنر (Douglas Kellner) و استیون بست (Steven Best) است.
- ۲- مقاله‌ی "On the (Mis-) uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited" اثر Iris M. Zavala در کتاب *Postmodern Fiction in Europe and the Americas* به چاپ رسیده است.
- ۳- *Postmodern Fiction Europe and the Americas* ص. ۸۵.
- ۴- Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmodern*, Paris: Minuit, ۱۹۹۷. ص. ۷.
- ۵- فردریک جیمسون پست مدرنیسم را ویژگی فرهنگی آخرین مرحله‌ی سرمایه‌داری می‌داند. در این خصوص رجوع کنید به کتاب: *Postmodernism or, the Cultural Logic of Capitalism*, Durham: Duke University Press, ۱۹۹۱.
- ۶- *Postmodern Theory: Critical Interrogations* ص. ۴.
- ۷- یحیی آریان‌پور، از همپا تا نیما تهران: ۱۳۵۱/۱۹۷۲، جلد دوم، ص ۲۳۸.
- ۸- این کتاب به‌خصوص برای محققان خارج از کشور که دسترسی منظم به آثار منتشر شده در ایران را ندارند نه فقط مفید بلکه ضروری است. در ضمن حسن میرعابدینی در سال‌های پس از انتشار این کتاب همچنان بررسی تازه‌های ادبیات را ادامه داده و هر از گاهی یک بار نتایج کارش را در نشریه‌ی بخارا منتشر کرده است.

۹- حسن میرعبدینی، صد سال داستان‌نویسی ایران، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۷/۱۹۹۸، به نقل از میرزا آقاخان، ص. ۱۸.

۱۰- همان‌جا، به نقل از حاجی زین‌العابدین مراغه‌ای، ص. ۲۶.

۱۱- همان‌جا، به نقل از بحیی آریان‌پور، ص. ۳۰.

۱۲- این مسأله به خصوص در مورد انقلاب فرانسه به خوبی مستند شده است. فصل اول کتاب حاضر به جزئیات بیشتری پیرامون این موضوع می‌پردازد.

۱۳- از دیگر پی‌آمدهای این مسأله پیدایش قشری است که از طریق بازگویی این «عقب‌ماندگی» در واقع تلاش می‌کند تا در هیرارشی قدرت (به معنای فوکویی آن) جایگاه ویژه‌ای برای خود قائل شوند. به عبارت دیگر جمله‌هایی از قبیل «ما عقبیم» تقریباً در تمام مواقع معنایی جز «شما عقبید» ندارند!

۱۴- به واقع جای تأسف است که چنین نگرشی باعث شده است تا جامعه‌ی ادبی ایران از اقبال ارتباط‌گیری با بسیاری آثار ماندنی قرن نوزده فرانسه که متعلق به رمانتیک‌های غیرواقع‌گرا است و با خالقین ژانر فانتاستیک که آن نیز در اساس باگذر از واقعیت مرسوم آغاز می‌کند و بالاخره آثار برجسته ادبیات دکدانت (decadent) برخوردار نگردد.

۱۵- من این واژه - قرن - را به همان مفهومی که ادوارد سعید در اوریتالیسم مورد استفاده قرار داده است به کار گرفته‌م. شکی نیست که بیست سال پس از انتشار اوریتالیسم این دو واژه - شرق و غرب - امروزه آنچنان سرشار از مفاهیم و بارهای مختلف شده‌اند و استفاده از آن‌ها در زمینه‌های متفاوت بدون افزودن تبصره‌هایی ممکن نیست.

از آثار که بگذریم، خود نویسندگان هم - اگر احياناً منظور شخص نویسندگان بوده و نه آثارشان! - افراد چندان پیشروی در زمینه امور سیاسی و اجتماعی نبوده‌اند، از شاتوبریان مخالف انقلاب کبیر و سپس طرفدار ناپلئون بنابارت گرفته تا لامارتینی که بیشتر زندگی سیاسی‌اش در مجلس فرمایشی لوئی ناپلئون می‌گذرد تا ویکتور هوگویی که نسخه شخصی‌اش از مذهب کاتولیک را درمان دردهای جامعه می‌داند و بالاخره بالزاک که در میانه قرن نوزدهم همچنان طرفدار راستین موناشری به شمار می‌رود.

۱۶- این تأثیر به اندازه کافی توسط محققین مختلف مستند شده است. آخرین نوشته‌ای که در این زمینه به زبان فارسی نوشته شده است و منابع متعددی را در این زمینه معرفی می‌کند کتاب از سعدی تا آراگون: تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه نوشته جواد حدیدی است.

۱۷- جمال میرصادقی «ادبیات داستانی نخست باید ولایتی باشد تا ایالتی شود» دنیای سخن، شماره ۵۳، ۱۳۷۱، ص. ۳۹.

۱۸- مهدی پرهام، «نویسنده یک اثر باید سواد جهانی داشته باشد»، دنیای سخن، شماره ۵۳، ۱۳۷۳، ص. ۳۰.

۱۹- برای مطالعه لیست کامل این رساله‌ها رجوع کنید به سیدمحسن حسینی مؤخر، «داستان ادبیات و دانشگاه در بیست سال انقلاب»، فصل‌نامه ادبیات داستانی، ۵۱، ۱۳۷۸، صص. ۱۷۹-۱۶۲.

۲۰. میخائیل بختین (Mikhail Bakhtin). *The Dialogic Imagination*. ص. ۹.
۲۱. Roman Jakobson, *Selected Writings* (Mouton Publishers ۱۹۸۱). جلد ۳، ص ۷۶۶.
۲۲. Roman Jakobson, *Novejšaja poezija*, prague, ۱۹۲۱. نقل از مقاله‌ی "Some Approaches to Russian Formalism" اثر نودوروف (Todorov)، در *Russian Formalism: A collection of articles and text in translation* ص. ۸.
۲۳. به نقل از *Russian Formalism* ص. ۱۱.
۲۴. همان‌جا، ص. ۱۲.
۲۵. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, Paris: Editions Du Seuil، ص. ۱۰.
۲۶. در بخش‌های آینده به این موضوع - تحت عنوان (واقعیت ادبی) - بیشتر پرداخته خواهد شد.
۲۷. مقاله پیشین، صص. ۱۸-۱۹. به گمان من انتخاب عبارت‌های (وجه معنایی) و (تحلیل نماتیک) چندان منطقی به نظر نمی‌رسد چرا که ممکن است تقابل سنتی محتوی و فرم را در ذهن زنده کند.
۲۸. بختین از واژه ادبیت به معنایی متفاوت با آنچه مورد نظر فرمالیست‌هاست استفاده می‌کند. او این واژه را با در نظر گرفتن مفهوم سنتی (زبان ادبی) مورد استفاده قرار می‌دهد. (*Dialogic Imagination* صص. ۴۱۲-۳۸۱) در عین حال مفهوم فرمالیستی (ادبیت) - که مشخصاً در ارتباط با فرم تعریف می‌شود - در آثار او به وضوح دیده می‌شود و این مفهوم است که مورد نظر من است.
۲۹. همان‌گونه که مایکل هولکویست (Michael Holquist) در مقدمه کتاب *Dialogic Imagination* اشاره می‌کند، گسترده‌ی تعریف بختین از رمان و عملی بودنش زمان قابلیتش را آشکار می‌کند که آن را با تلاش سایر تئوریسین‌های رمان همچون لوکاج (Lukacs)، لوسین گلدمن (Lucien goldman) یا وات (Ian Watt) رنه ژیرار (René Girerd) که برای به دست دادن تعریفی از رمان متدهای محدودکننده‌ای استفاده کردند مقایسه کنیم (xxvi-xxvii).
۳۰. *Dialogic Imagination* صص. ۸-۹.
۳۱. <http://www.britishliterature.com/literature/novel-history.html>.
۳۲. Compton's Encyclopedia Online v۳۰، © ۱۹۹۸ The Learning Company, Inc.
۳۳. همان‌جا.
۳۴. برای مطالعه بیشتر در این زمینه از جمله می‌توان به مقاله‌ی زیر رجوع کرد:
Vadim Linetski, "Bakhtin Laid Bare", Sarah Zupko's Cultural Studies Center
(December ۱۹۶۶). این مقاله در اینترنت به چاپ رسیده است.
<http://www.popcultures.com/bakhtin/blb.htm>
۳۵. *Problems of Dostoev's Poetics* ص. ۶.

۳۶- "Discourse in Novel", *Dialogic Imagination*، صص. ۲۶۳-۲۶۲.

۳۷- "Epic and Novel", *Dialogic Imagination*، صص. ۳۰ و ۳۱.

۳۸- برای مطالعه بیشتر در این زمینه رجوع کنید به *Dialogic Imagination*، صص. ۲۸-۲۲.

۳۹- این مفاهیم در حوزه‌های سه‌گانه‌ی «تاریخ ادبیات»، «تاریخ ادبی» و «تاریخ تفکر» (این تقسیم‌بندی از Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Editions Du Seuil, ۱۹۷۲، صص ۱۵-۱۳ گرفته شده است) نیز می‌توانند به کار گرفته شوند و بختین نیز که گهگاه از «منقد بودن فاصله می‌گیرد از طریق این مفاهیم است که به مورخ بودن نزدیک می‌شود. البته عدم توجه به تفاوت این حوزه‌ها باهم و مهم‌تر از آن تفاوت‌شان با حوزه‌ی نقد ادبی باعث بروز تناقض‌هایی در بحث بختین می‌شود. مایکل هولکیت در مقدمه *Dialogic Imagination* پس از انتقاد از پیشینیانی که تلاش کرده‌اند تا پیدایش و از میان رفتن ژانرهای ادبی را با دوره‌های تاریخی تطبیق دهند، نوآوری شیوه بختین را در استفاده از مفاهیمی می‌داند که تابع چنین دوره‌بندی‌هایی نیستند، با این وجود بختین به‌ویژه با اغراق در استفاده از مفاهیمی چون کروئوتوب of of Time and of the Chronotope in the Novel (Form Dialogic Imagination) و چند زبانی (Polyglossia) به رابطه‌ای خطی میان واقعیت ادبی و غیرادبی و گهگاه میان انواع رمان و خصوصیات دوره‌های مشخص تاریخی اشاره دارد که عملاً در تناقض با مفهوم بی‌زمان رمان بودن / شدن قرار دارد. علاوه بر تناقض فوق مهم‌ترین اشکال اشاره به چنین رابطه‌ای - اگر به عنوان گزاره‌ای در چهارچوب نقد ادبی در نظر گرفته شود - این است که بدون دخالت دادن نیروهای محرکه‌ی فعال در چهارچوب ادبیات - و بنابراین بدون استفاده از گفتمان ادبی - سعی در توضیح تحولات ادبی دارد.

۴۰- نقل به معنی از ۱۹۳۸، John Crowe Ransom, *The World's Body*, The Scribner Press، صص.

۳۵۰-۳۲۷.

۴۱- Victor Shklovsky, "On the Connection between Devices of Syuzhet Russian Construction and General Stylistic Devices" (۱۹۱۹) *Fromalism: A Collection of Articles and Text in Syuzhet Translation*، ص. ۵۲.

۴۲- برای آشنایی بیشتر با مفهوم فلسفی واژه‌ی «تجلی» رجوع کنید به حافظ‌نامه نوشته‌ی بهالدین خرمشاهی، تهران: سروش، ۱۳۶۷، بخش اول، صص. ۶۰۲-۵۹۶.

۴۳- جالب است که حافظ در همین غزل می‌گوید:

عقل می‌خواست کز آن شعله چراغ افروزد

برق غیرت بدرخشید و جهان برهم زد

که آشکارا بر ناتوانی عقل مرسوم دلالت دارد. به گمان من این محدودیت در پروسه‌ی خواندن غزل نیز باید مورد توجه قرار گیرد.

۴۴- *La Fine desatari*

۴۵. Pierre Jourda, "La Nembrod de J-J. Ampère et *La Fine de Satan*." R.H.L.F. (۱۹۲۵). ص. ۲۳۵.
۴۶. از دیگر نمونه‌هایی که با تلفی خاصی از مفهوم «طرح» آغاز می‌کند و سپس آثار متعلق به سنت‌های ادبی مختلف را بر مبنای آن مورد بحث قرار می‌دهند می‌توان به مقاله‌ی "Formal Elements in the Persian Popular Romances" نوشته ویلیام هنری (William Hanaway, JR.) اشاره کرد. این مقاله در شماره‌ی ویژه‌ی Review of National Literature, v.2, n.1, 1971 منتشر شد.
۴۷. Wladimir Krysinski, "Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction" *Post Modern Fiction in Europe and Americas*. از کتاب
۴۸. "Epic and Novel" در *Dialogic Imagination* ص. ۱۳.
۴۹. برای مطالعه در خصوص نمونه‌هایی از این دست رجوع کنید به حماسه‌سرایی در ایران اثر ذبیح‌الله صفا، تهران انتشارات فردوسی، چاپ ششم، ۱۳۷۳/۱۹۹۵، صص. ۳۸۵-۱۵۷.
۵۰. برای مطالعه بیشتر در این زمینه، به عنوان نمونه، رجوع کنید به شاعری در هجوم منتقدان: نقد ادبی در سبک هندی، نوشته محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۵/۱۹۹۶.
۵۱. از بهترین نمونه‌های چنین تحقیقاتی باید به کتاب‌های شاعری در هجوم منتقدان و موسیقی شعر اثر محمدرضا شفیعی کدکنی، *قصه‌نویسی و کییا و خاک* اثر رضا براهنی، *باغ در باغ* اثر هوشنگ گلشیری و *Recasting Persian Poetry: Scenarios of portic modernity in Iran* نوشته احمد کریمی حکاک، که در بررسی‌هاشان به عنوان عناصر این تاریخچه توجه دارند اشاره کرد.
۵۲. برای مطالعه بیشتر در این زمینه رجوع کنید به صد سال داستان‌نویسی ایران، صص. ۱۹۳-۱۹۲ و از صبا تا نیما، جلد دوم، صص. ۴۶۶-۴۳۶.
۵۳. کریستف بالائی و میشل کویی پرس، *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک، تهران: انتشارات معین، ۱۳۷۸، ص ۱۷۱. این کتاب به گمان من یکی از بهترین کتاب‌هایی است که در خصوص ادبیات فارسی مدرن ایران نوشته شده است به ویژه از آن‌رو که نویسندگان کوشیده‌اند تا نقطه نظراتشان را در مورد تأثیر ادبیات داستانی غرب بر ادبیات مدرن ایران به دقت تعریف کنند و به کلی‌گویی‌های سنت شده اکتفا نکنند. با وجودی که بررسی‌های ارائه شده در این کتاب کماکان از نوعی اروپا محوری آغاز می‌کند، تحلیل ساختاری مشخص داستان‌های مورد بحث گهگاه امکان اشاره به بازتاب ویژگی‌های سنت ادبی فارسی را در این آثار فراهم می‌کند و ثانیاً و مهم‌تر از این، وجود چنین تحلیل‌های مشخصی امکان گفتگو میان این متن و سایر متون را که به بررسی ادبیات داستانی مدرن پرداخته‌اند - از جمله متن حاضر - فراهم می‌کند.
۵۴. عبارت‌های «نیروی گریز از مرکز» و «نیروی مایل به مرکز» توسط بخنین و در معنایی کاملاً متفاوت به کار گرفته شده است. او در بحث پیرامون گفتمان رمان با استفاده از این عبارت‌ها نیروهای متضادی را تعریف

- می‌کند که یکی به جذب صداها و متفاوت (و بنابراین تحقق‌گفتمانی چندآوایی) و دیگری به دور کردن صداها و متفاوت (و بنابراین تحقق‌گفتمانی تک‌آوایی) می‌پردازد. *Dialogic Imagination*، صص. ۲۶۹-۲۷۲.
۵۵. مهدی خرمی، «نواورینتالیسم: مختصری درباره‌ی چهره‌ی هنر و ادبیات ایران در امریکا»، عصر پنجشنبه، شماره‌ی ۵-۶، ۱۳۷۷، صص. ۳۸-۴۳.
۵۶. Natsume Soseki, *Zenshu, Collected Works*, vol. 10, Tokio; Chikuma Bunko, ۱۹۹۸. صص. ۳۹۳-۳۹۴.
۵۷. وی‌گمان حضور همیشگی سانسور یکی از پشتیبانان مهم تداوم این خصوصیت است.

هم‌نوایی با خدا، آشتی با شیطان: قرائتی از طوبی و معنای شب

تقریباً ده سال بعد از انقلاب کبیر فرانسه، ژوزف دو متر، متفکر فرانسوی این واقعه را چنین توصیف کرد: «ویژگی شیطانی انقلاب فرانسه چنان است که آن را با تمامی وقایعی که تا به حال دیده‌ایم و احتمالاً در آینده خواهیم دید متفاوت می‌کند.»^۱ ترجمان ادبی - مذهبی این طرز تلقی از انقلاب و بالطبع انقلابیون، در کتاب نبوغ مسیحیت^۲ اثر شاتوبریان خود را به صورت رودرویی خدا و شیطان نشان داد. از مهم‌ترین نکاتی که در سرتاسر این کتاب دیده می‌شود تلاش مداوم نویسنده / راوی برای هم‌سو نشان دادن خود با اردوگاه خدایی است و از این نظر، چنین اثری را می‌توان تلاشی برای تعریف هویت تلقی کرد. این تلاش و نمونه‌های مشابه و بی‌شمارش در جوامع و دوران‌های مختلف، نتیجه‌ی مستقیم نیازی است که انقلاب به معنای نوعی دگرگونی بنیادین، بر فرد تحمیل

می‌کند. دگرگونی بیش از هر چیز به مفهوم از میان رفتن بسیاری از عناصر آشنای محیطی است که افراد در کنش و واکنش نسبت به آن هویت خود را تعریف می‌کنند. بر چنین تحولی در عین حال شکل‌گیری عناصر جدیدی مترتب است که کنش و واکنش‌های هویت‌آفرین نوین و در نتیجه محمل‌های بیانی نوینی را طلب می‌کند. صرفاً از این نقطه‌نظر مشخص آثار بسیاری از نویسندگان دوران‌های «بعد از انقلاب» (در جوامع مختلف و مقاطع تاریخی متفاوت) را می‌توان تلاش‌هایی دانست برای شکل بخشیدن به ساختارهایی که در درونشان بتوان به این مسایل پرداخت. در نگاهی بسیار کلی به‌نظر می‌رسد که ساختارهای دوآلیستی‌ای که بر اساس سمبل‌هایی شکل گرفته‌اند که قابلیت پذیرش مفاهیم و تصاویر بیشمار را دارند بیشتر مورد اقبال واقع شده‌اند و از این میان ساختار دوآلیستی خدا-شیطان، به‌ویژه به‌خاطر قابلیت فوق‌العاده‌ی تأویل‌پذیری هریک از این دو قطب، چه به صورت مشخص خودش و چه به صورت اشکال تغییر یافته و پیچیده‌ترش بسیار مورد استفاده‌ی نویسندگان و نیز ناقدان قرار گرفته است. به گمان من استفاده از این ساختار در برخورد به ادبیات داستانی ایران بعد از انقلاب، هم به دلیل وجود اشکال و انعکاس‌هایی از آن در آثار مهم دهه‌ی اول بعد از انقلاب و هم به دلیل دیرینگی وجود چنین دوآلیسم‌هایی در ادبیات داستانی ایران به‌طور کلی می‌تواند روشنگر و جوهی اساسی از چگونگی مسیر ادبیات داستانی ایران بعد از انقلاب باشد. در این بخش فقط یکی از این نمونه‌ها، طوبی و معنای شب اثر شهرنوش پارسی‌پور را در نظر خواهیم گرفت.

به‌ویژه در دنیای ادبیات، خدا در مقایسه با شیطان موجود ساده‌ای

است؛ شاید به‌خاطر آنکه عطش انسان برای فهم و درک ریشه‌های شر از دیرباز مفاهیم و تعاریف بیشماری را در شیطان گنجانیده است و این غنای مفهومی و تمثیلی، زمانی که اعتقاد به شیطان به عنوان موجودی واقعی تعدیل می‌شود در دنیای ادبیات به غایت بارآورتر می‌شود. در عین حال به دلیل آنکه شیطان در دوران‌های مختلف، تعریف‌ها و توصیف‌ها و تأویل‌های متفاوت را تحمل کرده است، دشوار است با شنیدن کلمه‌ی «شیطان» معنایی مشخص در ذهن آورد. آیا این شیطان تجسم ارواح خبیثه‌ی انسان‌های اولیه است؟ آیا این همان «ورتا»ی میتولوژی هندوان است که بر ضد «ایندرا» طغیان می‌کند؟ «اهریمن» اسطوره‌ای ایرانیان است یا «ست» مصریان؟ چه شباهتی این شیطان با پرومته یا با لوسیفر آسمانی دارد؟ و بالاخره هویتش تا چه حد مشابه شیطان یهودیان و مسیحیان و ابلیس مسلمانان است؟ توصیف این موجود دشوارتر می‌شود زمانی که بیشمار چهره‌های ادبی‌اش - همچون شیطان ارداویرافنامه و سپس کمدی الهی، مفیستوفلیس گوته، قابیل بایرون، کارل مورشیلر و... - را در نظر بیاوریم.

در این مجموعه‌ی به‌ظاهر آشفته و درهم‌تصویرها و مفاهیم و تأویل‌های نسبت داده شده به شیطان نوعی مسیر تکاملی به چشم می‌خورد که از شیطان به عنوان موجودی واقعی می‌آغازد و سپس با فاصله‌گیری تدریجی از این «واقعیت» به شیطان به عنوان موجودی سمبلیک می‌انجامد. ویژگی دیگر این مسیر آن است که شیطان از تجسم شر محض فاصله می‌گیرد و حداقل در جهان ادبیات، به تدریج تبدیل به قهرمانی گهگاه حتی دوست‌داشتنی می‌شود که هم‌سویی و هم‌نوایی با او

چه بسا دلپذیر و افتخارآور است. این امر به ویژه در آثار رمانتیک‌های بعد از شاتوبریان چشمگیر است و بهترین نمونه‌های آثاری را که همزمان بر «غیرواقعی بودن» شیطان و در عین حال هویت نوینش به عنوان یک قهرمان تأکید می‌کنند می‌توان در میان آثار نویسندگانی چون آلفرد دووینی و ویکتور هوگو یافت. البته زمینه‌ی کار این رمانتیک‌ها قبلاً از طریق فعالیت فیلسوفانی چون ولتر فراهم شده بود که با قرار دادن شیطان در رده‌ی شخصیت‌های افسانه‌ای - داستانی ایده‌ی شیطان به عنوان موجودی واقعی را به مضحکه گرفتند.^۳ این همه لزوماً به دگرگونی کامل جایگاه شیطان در چهارچوب ساختارهای تئولوژیک نیانجامید؛ وجود چنین مباحثی بیش از هر چیز موجودیت شیطان به عنوان تابویی نزدیک ناشدنی را از میان برد و امکان استفاده سمبولیک از این موحد را فوق‌العاده گسترده‌تر کرد.

انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه فرصتی استثنایی برای استفاده‌ی سمبلیک از کاراکترهای خدا و شیطان فراهم کرد. ژوزف دو متر اعلام کرد که بر اساس تحقیقاتش در مورد مبارزه‌ی دائمی «خیر» و «شر»، پیروزی انقلاب فرانسه می‌باید پیروزی شر بر خیر تلقی شود.^۴ به این ترتیب برای اولین بار شیطان و انقلاب به‌طور مشخص و به معنای دقیق کلمه در یک صف واحد قرار داده شدند. شاتوبریان این ایده را به‌ویژه در مورد دو اثر مذهبی - ادبی اش (نبوغ مسیحیت و شهیدان)^۵ مورد استفاده قرار داد و در عین حال با به میان کشیدن برخی ویژگی‌های «خدا» از نظر ادبی شروع به تعریف قطب مقابل، شیطان کرد. در این آثار انقلاب فرانسه به عنوان نتیجه‌ی تسلیم آدم به وسوسه‌های شیطان در خصوص زیر پا نهادن نظم

خدایی معرفی شده است. چنین توصیفی انقلابیون و موافقین انقلاب را در نقطه‌ای عطفی قرار می‌داد. بنابه تعریف شاتوبریان، خدا برنامه‌های دقیق و مشخصی برای تکامل و رشد «زمینیان» دارد و هرگونه تلاشی - از جمله انقلاب ۱۷۸۹ - برای دگرگون کردن این برنامه‌ها نمایانگر پذیرش ایده‌های شیطانی است که همواره کوشید تا این نظم خدایی را به هم بریزد.^۶ در برخورد با چنین ادعایی یا می‌بایستی با انکار مستقیم آن، متقابلاً مخالفین انقلاب را به هم‌سویی با شیطان متهم کرد و یا اینکه این «اتهام» را پذیرفت اما از طریق تأکید بر ویژگی‌های «انسان دوستانه» (پرومته‌وار) و «انقلابی» شیطان، هویتی نوین برایش آفرید و اساساً هم‌سویی با او را امری مثبت تلقی کرد. راه دوم انتخاب شد. در واقع موفقیت شاتوبریان و هم‌فکرانش در توصیف انقلاب به مثابه‌ی رودروی پولاریزه‌ی نظم و طغیان عملاً راه دیگری برای رماتیک‌هایی که طغیان را فضیلتی تلقی می‌کردند باقی نمی‌گذاشت و بنابراین نماینده‌ی این طغیان می‌بایستی تجسم این فضیلت باشد. شیطان رماتیک‌های این‌گونه تبدیل به موجودی شد - حداقل در دنیای ادبیات - که به کمک انسان‌های روی زمین آمده است تا طغیان و عصیان در مقابل ظلم و نظم کهنه را به آن‌ها بیاموزد. چنین موجودی پس باید به گونه‌ای توصیف شود که شایسته‌ی چنین عروج هویتی‌ای باشد؛ باید که همچون شیطان جان میلتون^۷ باشکوه باشد، چون شیطان آلفرد دووینی^۸ بتواند درد و رنج انسان‌ها را حس کند و حتی عشقی بورزد و نیز مانند شیطان هوگو^۹ اندیشه‌ی جهانی سراسر صلح و آشتی را در سر پیروراند. این مسیر دو نتیجه‌ی منطقی به دنبال داشت: یکم آنکه به همان اندازه که شیطان از بد مطلق فاصله

می‌گرفت خدا از جایگاه رفیع و دست‌نیافتنی خوب مطلق پایین آورده می‌شود تا به جایی که این دو، چون دو برابر - کماکان چون دو مطلق - هریک حاوی مجموعه‌ای از ارزش‌های مثبت و منفی در مقابل یکدیگر قرار گرفتند. دوم آن‌که شکل‌گیری این دو چهره‌ی نوین به گونه‌ای که بتوان کنکاش‌هایی هویتی از طریقشان انجام داد مستلزم آن بود که این دو چهره مفاهیم و سمبل‌های بیشماری را در خود بگیرند. به این ترتیب، و به ویژه در خصوص کشاکش نظم و طغیان، خدا مبین نظم موجود، ثبات، قدمت، محافظه‌کاری، پیری، سنت‌ها، رسم‌ها، گذشته و در کل تغییرناپذیری شد. علاوه بر این، اردوگاه خدایی نمادها و صور مبین اتوریته چه در چهارچوب‌های محدود همچون پدر در خانواده و چه در چهارچوب‌های وسیع‌تر همچون قدرت دولتی را نیز در خود گرفت. از سوی دیگر شیطان مبین جوان و جوانی، بی‌نظمی، تازگی، نپذیرفتن، زیر پا نهادن سنت‌ها، به دنبال لذایذ غیر مجاز رفتن، جستجوگری و «طرح نو در افکندن» شد.

حرکت در چهارچوب ساختاری که این‌چنین به لحاظ مفهومی و سمبلیک غنی شده است دیگر عملاً نیازی به رجوع مشخص به خدا و یا شیطان ندارد؛ تصاویر، سمبل‌ها و مفاهیم مختلف آن‌چنان با هریک از این دو قطب هم نام و هم شجره شده‌اند که اشاره به هریک از عناصر و یا جزئیات، کلیت را در ذهن تداعی می‌کند.

وجود چنین ساختاری در ادبیات ایران نیز سابقه‌ای طولانی دارد،^{۱۰} با وجودی که آثاری که به شفافیت آثار رماتیک‌های فرانسه این دوگانگی را بیان کنند کم یافت می‌شوند.^{۱۱} کافی است نگاهی به شاهنامه فردوسی بیاندازیم تا رودرویی نظم و طغیان را به صورت رودرویی اندیشه‌های

خدایی و شیطانی دریابیم. علاوه بر آن تقریباً بدون استثناء، تمام سردمداران قدرت و حکومت خود را به نوعی نماینده‌ی خدا به روی زمین دانسته‌اند و بنابراین مخالفین نظم موجود چاره‌ی دیگری جز پیوستن به نماینده‌ی طغیان بر روی زمین نداشته‌اند. انقلاب ۱۳۵۷ و استفاده‌های مکرر از واژه‌های شیطان و شیطانی و شیطننت... برای توصیف هرآنچه که از نظر قدرت‌مداران نادرست، غیرمنظم، غیرمشروع، غیرمجاز، نفس‌پرستانه، برخلاف عرف و عادت و سنت تلقی می‌شود نیز به تثبیت مقطعی این ساختار بیشتر دامن زد.

وجه دوآلیستی ساختار طوبی و معنای شب

رمان طوبی و معنای شب که تقریباً نه سال بعد از انقلاب ایران نوشته شده است^{۱۲} آکنده از تصویرها و سمبل‌هایی است که چنین ساختار دوگانه‌ای را تداعی می‌کنند و به این جهت، یکی از مهم‌ترین قرائت‌های این رمان به گمان من، دنبال کردن مسیر کنکاش راوی در جستجوی هویت جدیدش از خلال هزار توی چنین ساختاری است.

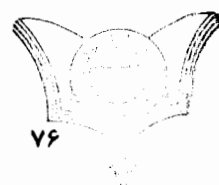
طوبی و معنای شب داستان زندگی زنی است که در چهارده سالگی، پس از مرگ پدر، به دلایلی خاص، خودخواسته، تن به ازدواج با مردی مسن‌تر از خویش داده است و بعد از شکست ازدواجشان اینک، در سن هجده سالگی به خانه پدری بازگشته و در پی یافتن خود و مسیر آینده‌ی زندگی‌اش است. سراسر رمان مسیر طوبی را در دو سطح واقعیات بیرونی و درونی دنبال می‌کند و گریزهای گاه و بیگاه رمان و راوی به گذشته نیز که

عموماً با اهدافی مشخص صورت گرفته‌اند ابعاد زمانی این دو لایه‌ی واقعیت را می‌سازند و فرم کلی رمان مجموعه‌ای از صحنه‌ها و داستان گونه‌های مختلف و گاهی مستقل است که همزیستی‌شان از طریق خط روایتی «جستجوی خود» تحقق می‌یابد. هیچ‌گونه حادثه و یا گروه خاصی در مرکز رمان قرار ندارد تا با به دست دادن خلاصه‌ای از آن بتوان مسیر کلی رمان را توضیح داد. هرکدام از بخش‌های رمان کم‌و بیش داستان کاملی است که از طریق برخی سمبل‌های مشترک با سایر بخش‌ها هم رابطه‌ی میان اجزای مختلف رمان را میسر می‌کند و هم حرکت پیشرونده آن را موجب می‌شود و در نهایت ساختار کلی آن را شکل می‌بخشد. از این نظر رمان طوبی و معنای شب مجموعه‌ای است بدون مرکز، تشکیل یافته از مراحل‌ی که همه اصلی‌اند. بنابراین گفتن درباره‌ی این رمان بایستی با اشاره به تک‌تک این مراحل و تأکید بر عوامل مشترک ساختار کلی صورت بگیرد.

راوی از همان ابتدای کار با به یاد آوردن خاطره‌ای از دوران کودکی‌ش، پدرش - حاجی ادیب - را وارد داستان می‌کند و همزمان نگرش‌هایی کلی به جهان پیرامون را معرفی می‌کند. از میان این نگرش‌ها، واضح‌ترین‌شان مجموعه توصیف‌هایی است که بر مبنای درکی کلی - و گهگاه عامیانه - از نسخه‌ی یونگی فلسفه‌ی شرق، و آمیخته با گریزهایی به افسانه - فلسفه‌های باستانی قرار دارد. در صفحات نوزده تا بیست و هشت کتاب، در توصیف دنیا، به تفکر باستانی زن بودن زمین و مرد بودن آسمان اشاره می‌شود و نیز این پندار کهن که آنچه که در جهان است از انسان و حیوان تا گیاه و حتی سنگ توان اندیشیدن دارند و...^{۱۳} در درون این کلیات سپس

اندیشه‌های پدر مورد تأکید قرار گرفته‌اند: طرز تلقی حاجی ادیب در مورد دیگر / غیر (و به‌طور مشخص اروپاییان) و ارزش‌هایی که نمایندگی می‌کنند و نیز ارزش‌های اخلاقی - اجتماعی حاجی ادیب به عنوان مردی سستی.^{۱۴}

تلقی حاجی ادیب از «دیگر» از طریق ماجرای توضیح داده می‌شود که به شش هفت سالگی طوبی مربوط می‌شود. یک انگلیسی با اسب چهار نعل در خیابان خاکی می‌تازد و پدرش (حاجی ادیب) می‌خواهد از کناره‌ای به کناره‌ی دیگر برود و اسب انگلیسی در مقابل او رم می‌کند و ادیب محکم به زمین می‌خورد، انگلیسی شلاقش را بلند می‌کند و با خشونت به صورت او می‌کوبد و «به فارسی شکسته‌ای [می‌گوید]، احمق ابله، و دور می‌شود.» (صص. ۱۱ و ۱۲) به دنبال این واقعه حاجی ادیب که از بزرگان شهر محسوب می‌شود پیش صدراعظم وقت مشیرالدوله، می‌رود و او نیز موجداتی فراهم می‌آورد تا انگلیسی به خانه‌ی حاجی ادیب برود و چند کلمه‌ای به زبان بیگانه بگوید و حاجی آن‌ها را به حساب معذرت‌خواهی بگذارد و کار به همین جا فیصله پیدا می‌کند. اما این ماجرا محملی برای آشنا شدن حاجی ادیب با «مستفرنگها» (ص. ۱۹) می‌شود. حاجی در خانه‌ی مشیرالدوله متوجه می‌شود موقع آمدن انگلیسی به خانه‌اش برای او صندلی بگذارد و در عین حال حرکت گستاخانه‌ی او را که با چکمه‌هایش روی فرش آمده بود تحمل کند. بدتر از همه اینکه به‌نظر می‌رسید این ارزش‌ها و آداب کم‌کم رسوخ و نفوذ بیشتری پیدا می‌کند. «در خانه مشیرالدوله مستفرنگ‌ها را دیده بود. از آن‌ها بدش می‌آمد، اما بودند و روزه‌روز زیاده‌تر می‌شدند.» (ص. ۱۹) و مشیرالدوله هم آینده را برایش چنین تصور می‌کند که «-وضع خیلی خراب است، یا



تأسیس ۷۶ پایلید فرنگی شد و یا نوکر فرنگی». (ص. ۱۹) این‌ها همه البته صرفاً
کتابخانه تخصصی ادبیات نشانه‌هایی از مشکلی بنیادی‌تراند و آن به مبارزه خوانده شدن ارزش‌ها و
عادات و در نتیجه نظم تثبیت شده‌ی خودی به وسیله‌ی «دیگری» است.
به باور راوی رمان رودرو شدن با این ایده‌ها که باورهای دیرین را به هیچ
می‌گیرند همان قدر تکان‌دهنده است که شنیدن داستان کروی بودن زمین
برای آنان که قرن‌ها است به مسطح بودنش خو کرده‌اند. در طوبی و معنای
شب این دل مشغولی حاجی ادیب از طریق تقابل ایده‌های گرد بودن زمین
و مسطح بودن آن مورد اشاره قرار می‌گیرد. «[حاجی ادیب] می‌دانست
زمین گرد است، اما وقتی کره جغرافیایی بزرگ منزل مشیرالدوله را برای
نخستین بار دید تکان خورد.» (ص. ۱۸) دیدن این کره انگار برای اولین
بار دانش حاجی ادیب را در مورد کروی بودن زمین درونی می‌کند و
سپس دغدغه‌های فکری حاصل از این کره‌ای که می‌چرخد و می‌چرخد و
برخلاف چهار گوشه‌ای مسطح و ثابت قابل کنترل نیست به سراغش می‌آیند.

عصرها عبا به دوش در طول حیاط قدم می‌زد و به گرد بودن زمین
می‌اندیشید. آنچه او را به هیجان می‌آورد سفر کلمبوس نبود، بیشتر این بود
که به دلیل گرد بودن زمین ناگهان انگلیسی در خانه‌اش بود و او می‌باید مبل
برایش بگذارد و قاب عکس فرنگی آویزان کند. همه‌ی این‌ها بخاطر اینکه
زمین گرد بود. (ص. ۱۹)

این زمین گرد غیر قابل کنترل در ذهن حاجی می‌تواند فقط مسبب
بی‌نظمی و درهم ریختگی باشد.

به این ترتیب چاه‌های مبال که در زمین فرو رفته بود می‌توانست از سر دیگر

زمین روی آسمان دهان باز کند و اجساد مردگان نه در زمین که در میانه‌ی زمین و آسمان و در میان مشتی خاک و سنگ معلق بودند و این جرثومه می‌چرخید.... (ص. ۱۹)

باور قدیمی زن بودن زمین که در این قسمت رمان به آن اشاره می‌شود عملاً به مثابه‌ی گذاری میان اندیشه‌های حاجی در مورد «دیگر» و تفکراتش به عنوان یک مرد سنتی عمل می‌کند. روای از جوانی حاجی ادیب می‌گوید که:

در غوغای جنگ هرات،... می‌اندیشید اگر بشود فقط یک آن بدنش را چنان بگستراند که تمامیت این چهارگوش [زمین] را دربر بگیرد، اگر فقط بتواند یک آن عاشقانه و با خشونت بکلی بر او مسلط شود جنگ‌ها تمام می‌شود. مردم آرام می‌شوند، هرکس پی کار خود را می‌گیرد و هیچ‌گاه قحطی نخواهد شد. از پی آن عاشقانه کافی بود تا او امر بدهد و بانو اطاعت بکند، بزاید؛ نزاید، بار بدهد، ندهد، آسمان بیارد، نیارد، همیشه به دستور او. (ص. ۲۱)

واضح است که این اندیشه‌ها صرفاً خیال‌پردازی‌های جوانی درباره‌ی افسانه زن بودن زمین و مرد بودن آسمان و یگانه دانستن خود با آسمان نیست؛ این همه مبین ساختاری است که صلح و آرامش و درستی را در نظامی می‌داند که بر پایه‌ی رابطه‌ی ارباب و برده استوار است. و شاهد این مدعا نه فقط در این پندارها که در چگونگی کردار و گفتار حاجی ادیب در زندگی روزمره است. حاجی از پدرش «گروهی از زنان خانواده را به ارث» (ص. ۲۱) برده است که در زیرزمین خانه‌اش به قالی‌بافی مشغول‌اند و هرگاه که او وارد خانه می‌شود دوان دوان از مقابلش می‌گریزند و «حاجی

از سکوت آن‌ها در برابر خود» لذت می‌برد. (ص. ۲۱) در پنجاه سالگی با زن بی‌سوادى ازدواج می‌کند و «از بی‌شعورى و بلاهتش لذت [مى‌برد] تنها یک نگاه تند کافی است تا زن ساکت بر سر جایش بنشیند و وقفه‌ای در کار چرخش چرخ زندگی حاصل نیاید.» (ص. ۲۲)

از نگاه روای - طوبی قطب خدایی نظم به این ترتیب از طریق مجموعه عناصر و سمبل‌هایی چون خدا، آسمان، پدر، زمین چهارگوشه‌ی محصور، کنترل، تسلط، اعمال قدرت مطلق و... توصیف می‌شود. به این مجموعه می‌بایستی تقابل با تمایلات جنسی زن را که حاجی ادیب تحقیقشان را دور شدن از خدا می‌داند افزود.^{۱۵} طوبی به یاد می‌آورد که حاجی برایش گفته بود که مریم عذرا مقدس‌ترین زنان است چرا که «حتی بارداریش در بکارت محض رخ [داده است] - عین زمین همسر آسمان.» (ص. ۲۸) البته حتی همین زمین، صرفاً به دلیل زن بودنش، که به بچه‌دار شدنش می‌انجامد، نیز در فاصله‌ای از خدا قرار دارد چون محبتش به کودک از عشقش به خداوند کاسته است. (ص. ۲۹)

با چنین توصیف دقیقی دیگر نیازی به توصیف قطب شیطانی نداریم: هرآنچه مستقیماً در مقابل عناصر قطب خدایی نظم قرار بگیرد، خواه «گرد بودن» زمین و غیرقابل کنترل شدنش باشد، خواه تمایلات جنسی، و خواه صرفاً زن بودن - که در بهترین حالت (مریم مقدس) نیز فاصله‌ای با خدا دارد - مبین آن قطب شیطانی‌اند که سرپذیرفتن نظم خدایی را ندارد. این دوگانگی خدا و شیطان، که در طوبی و معنای شب، به ویژه یکی از ابعادش - تقابل جامعه‌ی پدر - پیر سالارانه با جامعه‌ی جوان، تجدد، زن - مورد تأکید قرار گرفته است از طریق استفاده از تصویرها و سمبل‌ها و

عقاید و مفاهیم و باورهای کاملاً رودررو و نیز تقابل‌های زبانی بستری می‌آفریند سرشار از آشنی ناپذیری این دو قطب و بر این بستر است که پروسه‌ی تعریف راوی - طوبی از خود به مثابه‌ی انسان - زن شکل می‌گیرد. این پروسه چنانکه خواهیم گفت، لزوماً به هم‌سویی مطلق با یکی از این دو قطب نمی‌انجامد. طوبی در برخورد با بسیاری از این سمبل‌های «خدایی» با جدیت و پیگیری و حتی خشونت رفتار می‌کند اما در مقابل بعضی از آن‌ها عقب می‌نشیند و تلاش می‌کند از برخورد مستقیم اجتناب کند. نشانه‌های این شیوه ناهمگون از همان ابتدا در متن دیده می‌شود. در اولین پاراگراف می‌خوانیم که «... طوبی با جارو به جان حوض افتاده بود تا لجن چسبناک و خشکیده‌ی هفت‌ساله را از دیوارش بتراشد...» (ص. ۹) طوبی هیچ درنگی در تراشیدن و معدوم کردن «لجن هفت‌ساله» ندارد. در این جمله عبارت «هفت‌ساله» را می‌توان به سادگی با دوهراز و پانصد ساله، چندین هزارساله و یا به پیروی از هدایت «دو سال و چهارماهه» و یا هرآنچه که به نوعی به کلیت پیشین اشاره داشته باشد عوض کرد. از میان بردن این لجن خشکیده در واقع به منظور پالایش خود از آن دنیای پیشین است. اتفاقی نیست که تم پاکیزگی نیز از همان ابتدای کار از طریق واژه‌ها و سمبل‌های مختلف و متفاوت معرفی می‌شود. با خواندن پاراگراف‌های اولیه خواننده دچار این وسوسه می‌شود که حوض را مبین محیطی - بزرگ به وسعت دنیا یا کوچک‌تر به اندازه جامعه و یا حتی دنیای کوچک‌تر خانه - تصور کند که راوی می‌کوشد پالایشش دهد، زشتی‌های متعلق به گذشته را از آن بزدايد و دگرگونش کند. اما متن این قیاس را در حد صرفاً تشبیهی گذرا که در عین حال بیانگر واقعه‌ای

است که در آینده رخ خواهد داد می‌پذیرد. و اتفاقاً باقی نماندن در دنیای تشبیهات مبهم است که نشان می‌دهد بازیابی خود از طریق رودررو شدن با هر آنچه بیانگر دنیای «خدایی» پیشین است تا چه حد در ذهن راوی اهمیت دارد. پس راوی از حوض و صحنه‌ی ابتدایی داستان بیرون می‌آید و این چالش را می‌پذیرد.

با در نظر گرفتن ابعاد زمانی داستان، بازسازی گذشته - که در درون رمان صورت می‌گیرد - در واقع توصیف زمان میان دوران کودکی طوبی و صحنه‌ی اولیه پاک کردن حوض است. مهم‌ترین ویژگی این توصیف آن است که «ناقص» است و فقط صحنه‌ها و وضعیت‌های خاصی را مورد اشاره قرار می‌دهد. این وضعیت‌ها به وضوح نقاط عطف هویت‌بخش تاریخ فردی طوبی را تشکیل می‌دهند و طوبی از طریق برانگیختن آگاهانه‌شان - برخلاف راوی پروست - خود را یک بار دیگر در آن نقاط عطف قرار می‌دهد و این بار توصیف و یا توضیح متفاوتی ارائه می‌کند.

طوبی ازدواجش در سن چهارده سالگی را به این ترتیب توضیح می‌دهد که بعد از مرگ پدر خواستگاری برای مادر پیدا می‌شود اما درست موقعی که ازدواج قرار است عملی شود حاجی محمود برادرزاده‌ی پدر طوبی که بعد از مرگ او رتق و فتق امور خانه را به عهده گرفته است از مادر طوبی می‌خواهد تا به منظور محرم شدن و بنابراین عملی تر شدن رابطه‌شان با او ازدواج کند. طوبای چهارده ساله برای نجات مادرش از این مخمصه پیشنهاد می‌کند که خودش به جای مادرش به عقد ازدواج حاجی پنجاه و دو ساله درآید. هنگامی که حاجی محمود به او یادآوری می‌کند که این ازدواج به خاطر اختلاف سنی زیادشان شاید

مناسب نباشد طوبای چهارده‌ساله جواب می‌دهد که «ایرادی در این معنی نمی‌بیند، به‌ویژه آنکه مسأله محرمیت مهم‌تر از هر چیز دیگر است.» (ص. ۳۲) واضح است که این گفتگو نسخه‌ی بازسازی شده‌ی آن واقعه است. اما ارزش این بازگشت به گذشته دقیقاً در همین است؛ بازسازی گذشته، برای اولین بار، به‌منظور به دست دادن تعریفی جدید از خود.

این شیوه، اهمیت تاریخ‌نگاری فردی را در ذهن طوبی نشان می‌دهد. بازسازی گذشته‌ی فردی و ارائه‌ی تعریفی نوین صرفاً به وضعیت‌هایی که بر رابطه میان زن و مرد تأکید می‌کنند محدود نمی‌شود هویت جدید وجوه مختلف می‌طلبد و طوبی بدون اینکه در بازگویی -بازسازی گذشته‌اش در بند مسیر مشخص روایتی‌ای باشد صحنه‌های مختلف را -با اهداف مشخص -یکی پس از دیگری به ذهن و رمان می‌کشاند. یکی دیگر از این وضعیت‌ها که در عین حال بر گستردگی طیف وجوه در حال بازسازی هویت طوبی دلالت دارد، به‌خاطر آوردن دوران «غوغای مشروطیت» و قحطی است. طوبی برای اولین بار با دشواری‌های مردم درمانده که بر خلاف او و شوهرش در زیر فشار اقتصادی کمر خم کرده‌اند آشنا می‌شود. روزی، به دلیل نبودن یکی از خدمتکاران، حاجی محمود از او می‌خواهد تا آرد خمیر شده را به همراه یکی از خدمتکاران به نانوائی ببرد و بعد از پخته شدن نان‌ها آن‌ها را به خانه برگرداند. در مسیر نانوائی طوبی پسر بچه گرسنه‌ای را می‌بیند و در راه بازگشت سعی می‌کند یکی از نان‌ها را به او بدهد. پسر بچه مرده است و آن‌ها مورد تهاجم گرسنگان قرار می‌گیرند. طوبی منتظر گاری متوفیان می‌ماند. گاری، به همراه جسد‌های دیگری که از گرسنگی و بیماری مرده‌اند می‌رسد و جسد بچه

هم اضافه می شود و طوبی هم به دنبالشان به گورستان می رود. اجساد در گوری دست جمعی دفن می شوند و طوبی همچون خواب زندگان انگار خود در کار مردن و دفن شدن و سپس به دنیا آمدن است. و این تنها یکی از بی شمار تصویرهایی است که زاده شدن، و سر بر کردن هویتی تازه را نوید می دهند. این صحنه‌ی بازسازی شده هم مثل صحنه‌ی پیش چندان پایبند جزئیات مرسوم روایتی نیست. نه صحبت دقیقی از این بیش می آید که خدمتکار خانه چگونه خانمش را رها می کند که به دنبال گاری متوفیات به گورستان برود و نه راوی زحمت آن به خود می دهد تا رفتنش را موجه جلوه دهد. و چه بهتر که تابعیت از جزئیات مرسوم روایتی در کار نیست. طوبی دریافته که واقعیت آن چنان سیال و تابع ذهن است که می توان هر لحظه تغییرش داد و به این ترتیب از وابستگی به زمان رهايش کرد.

طوبی در بازگویی این وضعیت وجه عمده‌ای از هویت فردیش را در اجتماع بازگو می کند. او که پیشتر بخاطر توصیفش از مرفه بودن زندگیش در خانه پدری و شوهری - تلویحاً نوعی هم سویی با قدرت و در نتیجه مخالفت با مشروطه و مردم عادی کوچه و بازار را در ذهن القا کرده است، از طریق بازسازی جایگاه خود در این واقعه، در واقع خود را از تفکر مسلط خانواده جدا می کند. البته اهمیت این بازگویی صرفاً به اعلام موضع سیاسی طوبی محدود نمی شود. او در این موضع گیری بر مقولاتی چون برابری و عدالت اجتماعی و... تکیه نمی کند. حسی درونی، چون نوری از درون مسیر او را روشن می کند. طوبی از طریق نوعی شهود و اشراق، به این نتیجه می رسد. طوبایی که در این وضعیت توصیف می شود طوبایی است در خلسه فرو رفته و خود را با کمال اطمینان به دست

درونی‌ترین احساسات سپرده و همین‌طور طوبی است که در پایان این صحنه با شیخ محمد خیابانی مواجه می‌شود. این شخصیت تاریخی در قسمت‌هایی از طوبی و معنای شب شباهت غریبی به آرکتیپ پیر خردمند یونگ پیدا می‌کند اما اهمیتش بیش‌تر از آن‌که در برانگیختن وسوسه‌ی تحلیلی یونگ از رمان باشد در آن است که با تأکید بر روحانیتی خاص به وجه خدایی هویت طوبی اشاره کند.

توصیف وجه خدایش را طوبی از مدت‌ها پیش شروع کرده است. زمانی که از میان بی‌شماری روزها و شب‌ها و گفتگوهایی که با پدر داشته به این جمله‌ی حاجی ادیب اشاره می‌کند که گفته است «طوبی درختی در بهشت است» (ص. ۲۷) و یا موقعی که بعد از به یاد آوردن داستان مریم باکره و عیسی مسیح و اشاره‌ی فرشته‌ای مبنی بر اینکه محبت مریم به فرزندش از عشق او به خدا کاسته است، به پدرش می‌گوید که «هرگز اجازه نخواهد داد محبت هیچ‌کس، حتی فرزندش جانشین عشق خداوند برای او بشود.» (ص. ۲۹) و یا زمانی که انتظار می‌کشد تا فرشته‌ی خداوند بر او ظاهر شود و مانند مریم، نطفه‌ی الهی را در درونش بنشانند. (ص. ۲۹) ملموس‌تر از همه نگاه احترام‌آمیز و توأم با بخشش طوبی به پدرش، این تصویر مهم پدرسالارانه - خدایی است که وجه خدایی این هویت در حال ساخته شدن را تثبیت می‌کند. شیطان نیز اما از طرق مختلف می‌خواهد جای خود را در این هویت جدید پیدا کند؛ از طریق پیوستگی طوبی به ایده‌های انقلابی خیابانی و در نتیجه تحت سؤال قرار دادن نظم موجود، نظم شاهانه‌ی شاهی که سایه‌ی خداست، از طریق قد علم کردن در مقابل همسرش (صص. ۵۴ و ۵۵) و بعد از طلاق از همسرش، از طریق

خود را به «هواهای دل» سپردن، چه به صورت تنها به خیابان و مغازه‌ها رفتن، بی دغدغه از احتمال دیده شدنش توسط مرد غریبه، در حوض با پاهای برهنه ماندن و در نتیجه بی‌احترامی به موازینی که یک زن «محترم» باید رعایت کند و چه از طریق دیدن اندام زیبای برهنه‌اش در آینه و لذت بردن از آن و سپس دلپذیری‌های جنسی را در ذهن آوردن. وجه شیطانی این گونه خود را در وجود طوبی رخنه می‌دهد و طوبی که به گمانش «آگاهانه» و برای توضیح هویتش به گذشته و بازسازی آن رجوع کرده است هنوز نمی‌داند این دوگانگی تا چه حد در اعماق وجودش رخنه کرده است و چگونه مبارزه‌ی میان این دو مهم‌ترین چالش او را در دستیابی به هویت جدیدش شکل خواهد داد.

این تلاش یادآور اگزستانسیالیسم هایدگری است که می‌کوشد هستی «خود» را در جهان «خود» نه فقط تعریف کند بلکه بسازد. اما آنچه که از نظر روای طوبی و معنای شب دور نمانده است این است که در این مسیر پیش از هرچیز محدودیت‌های چهارچوبی که در درون آن کنکاش اگزستانسیالیستی صورت می‌گیرد باید شناخته شوند اگر این چهارچوب به تاریخی مملو از تضادهای خدایی - شیطانی وابسته باشد و به علاوه عناصری آشتی‌ناپذیر در هریک از این دو قطب جایی دائمی برای خود یافته باشند جستجوی اگزستانسیالیستی هویت چندان ساده‌ای نخواهد بود. به واقع همین عناصر ناسازگارند که با ناممکن ساختن هرگونه آشتی تلاش برای دستیابی به هویتی همگن را بی‌ثمر می‌کنند. هرمان هسه نیز در کتاب نارسیس و گلدموند، به نوعی با چنین ناسازگاری‌ای آغاز می‌کند اما در پایان موفق می‌شود این دو بخش یک انسان واحد را پس از طی

مسیرهای خدایی و شیطانی به نقطه مشترکی برساند. راوی نارسیس و گلدموند به این ترتیب «به موفقیت» دست می‌یابد.

چرا که از همان ابتدای کار از نفوذ عناصری که راه را بر هرگونه آشتی می‌بندند جلوگیری می‌کند. در مورد طوبی اما کار از کار گذشته است. طوبی پس از طلاق از همسرش، با میرزا کاظم، یکی از بستگان جوانش آشنا می‌شود. میرزا کاظم برایش از انقلاب می‌گوید، از طریق آوردن روزنامه او را وارد زندگی روزانه جامعه (ص. ۸۹) می‌کند. از خیابانی برایش می‌گوید و اینکه در عین تندرو بودن نجیب و شریف است. (ص. ۸۹) اما زمانی که یکی از شاهزادگان قاجار که بیشتر از دو برابر سن طوبی را دارد از او تقاضای ازدواج می‌کند بی‌اراده به طرف او کشیده می‌شود. طوبی که به کرات - و حتی در مراسم خواستگاری که توسط خواهر شاهزاده فریدون میرزا صورت می‌گیرد - در فکر دلبستگی درونیش به خیابانی بعنوان مظهر نیرویی روحانی است، طوبایی که مستقیماً از آرزویش برای رفتن به جستجوی خدا می‌گوید، در مقابل این خواستگاری بی‌اختیار می‌شود و در فاصله‌ی کوتاهی به ازدواج فریدون میرزا درمی‌آید و از این طریق با خانواده‌ای رابطه پیدا می‌کند که سرسخت‌ترین دشمنان انقلاب و عدالت و پسر بچه‌ی گرسنه و شیخ محمد خیابانی‌اند.

در این رابطه‌ی زناشویی جدید اما وجه دیگری از وجود طوبی در حال نمو است. برای اولین بار با لذت‌های راستین تن و آمیزش آشنا می‌شود و طعم عشق ورزیدن را می‌چشد. درگیری‌های زندگی اشرافی از یک سو و آشنایی با «ندیم عرفان زده‌ی» شاهزاده از سوی دیگر شرایط مساعدی فراهم می‌کنند تا طوبی خودش را به این موج بسپارد و مدتی را

بدون اندیشه و تحلیل خود سپری کند. اما اوضاع کشور آشفته می‌شود و مباشر شاهزاده که او نیز از شیفتگان خیابانی است از درگیری احتمالی نیروهای دولتی و مشروطه‌خواهان برای طوبی می‌گوید. نه طوبی و نه مباشر راهی در مقابلشان نمی‌بیند. از طرف دیگر «هر دو مشروطه‌خواه بودند چون آقا [خیابانی] مشروطه خواه بود» و از طرف دیگر «هر دو به حضرت والا [شاهزاده فریدون میرزا] بستگی داشتند چون شوهر و اربابشان بود.» (ص. ۱۲۱) تنها راهی که برایشان می‌ماند این است که دعا [کنند] تا خدا بین این دسته و آن دسته را آشتی بدهد و جلوی برادرکشی گرفته شود.» (ص. ۱۲۱)

راوی - طوبی اما زود می‌فهمد که این دعا اجابت نخواهد شد صرفاً بخاطر آنکه عناصری که آرزوی نزدیکی‌شان را دارد آشتی ناپذیراند و در واقع بخاطر همین ناسازگاری‌شان است که توانسته‌اند وجوه متفاوتی از هویتش را بنمایانند. شاهزاده وقتی بعد از سفر کوتاهی به خانه بازمی‌گردد به طوبی می‌گوید: «دخل همه مشروطه خواهان آمده و دسته دسته در باغشاه اعدام شده‌اند.» (ص. ۱۲۱) و حتی فراتر از این نیز می‌رود و مستقیماً به «خیابانی» اهانت می‌کند. طوبی در میان دو عشقش - عشق به شوهر و عشق عرفانی و درونی‌اش به خیابانی - درمانده است و راهی جز پذیرش آشتی ناپذیری این دو ندارد.

کشاکش ساختاری طوبی و معنای شب

قطب‌های آشتی ناپذیری که در مسیر هویت‌یابی در درون طوبی شکل

گرفته‌اند آنچنان ریشه در واقعیات ملموس روزمره دارند که هرگونه دخل و تصرفی در اجزای یکی به پی آمدهایی واقعی و بلاواسطه منجر می‌شود که پذیرششان ساده نیست. در مورد طوبی مسأله از این نیز فراتر رفته است. عشق عرفانی و عشق جنسی، شاهان و خیابانی‌ها، نظم و بی‌نظمی‌ها، شرایط موجود و انقلاب، و بالاخره خدا و شیطان تا آنجا که در توان طوبی بوده به هم نزدیک شده‌اند. از این فراتر رفتن دیگر ممکن نیست مگر آنکه یکی به سود دیگری قربانی شود.

طوبی نمی‌تواند قربانی شدن هیچ‌کدام را بپذیرد چون نمی‌خواهد به نتایج واقعی، عینی و ملموس این عمل‌گردن بگذارد. تنها راه ادامه‌ی این پروسه‌ی هویت‌یابی دور کردنش از واقعیات است. بنابراین باید واقعیتهای دیگر، غیرملموس، و «غیرواقعی» آفرید که پروسه‌ی هویت‌یابی بتواند بدون هیچ خطری به حرکتش ادامه بدهد. و راوی طوبی و معنای شب، درست در این لحظه دست به کار خلق «واقعیت متنی» می‌زند که با آنچه که در صفحات و فصول پیشین کتاب آمده‌اند تفاوت‌هایی قطعی دارد. عناصر اصلی این واقعیت نوین بازتاب‌های طوبی و همسرش، شاهزاده فریدون میرزا هستند. درست بعد از آنکه شاهزاده نظرش را درباره‌ی خیابانی به طوبی می‌گوید و به بلاهت او در خصوص علاقه‌مندی‌اش به انقلابیون اشاره می‌کند و طوبی درمی‌یابد که وابستگی‌هایش به دو دنیای کاملاً متضاد او را بر سر دوراهی‌یی قرار داده‌اند که گذر از آن جز با نثار کردن قربانیانی ممکن نیست ناگهان چهره‌ی متن تغییر می‌کند. درمی‌زنند. خبر می‌آورند که «شاهزاده گیل» نامی که تازه از سفر برگشته آن‌ها را به مهمانی دعوت کرده است. فریدون میرزا توضیحی در مورد شاهزاده گیل

که کیست و از کجاست ندارد. خواننده در ادامه درمی‌یابد که شاهزاده گیل موجودی است «غیرواقعی» - در قیاس با معیارهای آشنا - که به هیچ سلسله و خاندان خاصی بستگی ندارد. هزاران سال زندگی کرده است. سمبل وجهی از تاریخ است. با شاهزادگان پیوند دارد اما دقیقاً به دلیل عدم وابستگی‌اش به واقعیات بیرون از متن، توان آموزش از تاریخ و بنابراین قضاوت را دارد. هم اوست که وقتی اشاره‌ی فریدون میرزا مبنی بر کشته شدن مشروطه‌خواهان را می‌شنود می‌گوید: «بد خواهید دید امروز می‌گویم فردا خواهید دید، بد کردید» (ص. ۱۲۸) چنین موجودی که هم شاهزاده است و هم با چنین عقایدی راه سازش میان خیابانی‌ها و شاهان، میان شیطان و خدا را باز می‌گذارد به دل طوبی می‌نشیند، هرچند که این راه کمترین اقبالی برای حیات در دنیای فرامتنی ندارد.

در این مهمانی بازتاب دیگرگون شده‌ی طوبی هم وجود دارد شاهزاده گیل هم مانند فریدون میرزا با زنی به نام لیلا ازدواج کرده است که از خودش جوان‌تر است. البته در ادامه متوجه می‌شویم که او هم هزاران سال زندگی کرده است و او هم بخاطر نامیرایی‌اش و نیز فاصله‌اش با واقعیات فرامتنی توان آموزش و قضاوت و به کارگیری آموخته‌ها را داشته است. احساس راحتی‌اش در نشان دادن اندام بی‌حجابش، مناسباتش با شاهزاده گیل، چگونگی صحبت کردنش، آزادانه رقصیدن و شراب خوردنش همه و همه ویژگی‌هایی‌اند «شیطانی» که طوبی می‌خواست داشته باشد. مجموعه‌ی مهمانی سمبل غریبی از خواست‌های ذهنی و ترس‌های واقعی طوبی است. این سمبلیسم زمانی به اوج می‌رسد که لیلا تصمیم می‌گیرد نمایشی برای مهمانان اجرا کند که

در آن شاهان یکی بعد از دیگری یا به مسخره گرفته می‌شوند و یا کشته می‌شوند. تم انقلاب مشروطیت هم به‌وضوح در این نمایش از طرف لیلا مورد اشاره قرار می‌گیرد. در قسمتی از این نمایش بعد از کشته شدن ناصرالدین شاه، لیلا طوماری در مقابل شاه جدید - که باید مظفرالدین شاه باشد - قرار می‌دهد و می‌گوید «قربانت گردم. این قانون اساسی مشروطیت است. اگر امضاء نفرمایید دوباره رعیت به اندیشه پادشاه‌کشی می‌افتد» (ص. ۱۳۲) به راستی لیلا تمام ویژگی‌های شیطانی را چه در چهارچوب شخصی و چه به‌لحاظ اجتماعی داراست و این ویژگی‌ها دقیقاً پاسخ‌گوی نیازهایی‌اند که طوبی در پروسه‌ی هویت‌یابی‌اش آن‌ها را شناخته است اما به‌خاطر قدرت وجه خدایی وجودش در برخورد به دنیای فرامتنی - «واقعی» نتوانسته به سوشان برود. لیلا در واقع تجسم وجه شیطانی هویت طوبی است، وجه کامل‌کننده‌ی آن است بیهوده نیست که نام کتاب طوبی و معنای شب است. معنای کلمه‌ی لیلا شب است و عنوان کتاب، چنان‌که دیگران نیز اشاره کرده‌اند، یادآور پیوستگی این دو شخصیت است.

چنین تحلیلی از بخش مهمانی دلالت دارد بر اینکه طوبی مبارزه‌ای را که نتوانسته در دنیای واقعیات ملموس ادامه دهد به دنیای خیالی و بدون پیامد کشانده است. گذار به این دنیای خیالی - درونی در عین حال غیرمستقیم به تصمیم طوبی مبنی بر پذیرفتن وجه خدایی وجودش در دنیای بیرون اشاره دارد. در واقع لیلا زن، «اثیری» این دنیای وهم‌آلود طوبایی است که طوبی می‌خواهد باشد و هیچ‌گاه نخواهد بود، طوبایی که می‌پندارد می‌تواند در دنیای وهم و خلسه به شیطان‌ش بپردازد و در دنیای

واقعی به وجه خدایی هویتش. ادامه‌ی داستان کوچک‌ترین شکی در این مورد به جا نمی‌گذارد. طوبی به زندگی روزمره برمی‌گردد، به گونه‌ای که انگار واقعیت موجود را پذیرفته است. آداب و تشریفات مذهبی زندگی‌اش برجسته‌تر می‌شوند. از سوی دیگر اقبال خاندان قاجار رو به افول است و مشکلات اقتصادی گریبان خانه را گرفته‌اند و طوبی بسیار از این دشواری‌ها می‌گوید. دیگر چندان به یاد مسایل و تحولات اجتماعی نمی‌افتد. به یاد آوردن چنین مسایلی صرفاً یادآور «ممکن»‌هایی هستند که فقط می‌توانند بر ویرانه‌های نظم موجود شکل بگیرند و این دیگر پذیرفتنی نیست. گهگاهی هم که اندیشه‌های سیاسی در کتاب مورد اشاره قرار می‌گیرند عموماً برای تبیین و تأکید مجدد بر همین نکته است. خاطره‌گویی مبهم و طولانی شاهزاده گیل از مکالمه‌ای که با بلشویکی داشته و طی آن «بلاغت» فلسفی برابری خواهی توصیف می‌شود به همین منظور است (صص. ۱۷۸-۱۷۲) و کراهِت طوبی در مقابل اسماعیل و کمال - نمادهای انقلابی دو نسل که در خانه‌ی طوبی بزرگ شده‌اند - نیز در همین راستا است.

ایوان تورگنیف در کتاب پدران و فرزندان رودرویی خدا و شیطان را از طریق رودرویی دو نسل به نمایش می‌گذارد. پدران به روسیه‌ای که به آن خورکرده‌اند دل بسته‌اند و فرزندان، دل‌بسته‌ی آنارشیمی‌اند که بیش از هر چیز این نظم را و کلاً آن روسیه‌ی منظم را دگرگون خواهد کرد. راوی داستان به وضوح تلاش می‌کند تا با پدران همسویی کند. او تا آنجا پیش می‌رود که در پایان کار بازاروف، این برجسته‌ترین نمونه‌ی فرزندان را در جهان رمانش از میان برمی‌دارد. در طوبی و معنای شب این ایده به

شیوه‌ای عمیق‌تر و قطعی‌تر خود را نشان می‌دهد. از آن لحظه‌ای که طوبی ناتوانی‌اش را در جدا شدن از دنیای منظم و خدایی پدران - پیران - در جهان واقعی می‌پذیرد دیگر موجود جدیدی، بچه‌ای، پا به دنیای رمان نمی‌گذارد. مهم‌تر از آن، طوبی در بسیاری مواقع یا به‌طور مستقیم در جلوگیری از ورود بچه‌ها - این جوانان آینده که بنابه تعریف دنیای پیران را آشفته خواهند کرد - نقش دارد و یا بر این امر صحنه می‌گذارد. این یکی از تم‌های اصلی رمان است که اولین بار از طریق داستان ستاره مطرح می‌شود. زمان داستان به دوران خیزش بهار ۱۲۹۹ آذربایجان و سرکوبی آن به توسط قشون دولتی اشاره دارد. چند روزی پس از این ماجرا میرزا ابوذر مباشر املاک شاهزاده در آذربایجان به همراه خواهرزادگانش، ستاره و اسماعیل به تهران می‌آید و همگی، کم‌وبیش به عنوان خدمتکار، در خانه‌ی طوبی منزل می‌کنند. چند ماهی بعد طوبی، شبی با شنیدن صدایی به سوی «پاشیر» می‌رود و ستاره را با شکم پاره شده بر زمین می‌بیند. ابوذر برایش می‌گوید که برای حفظ آبرو ناگزیر از کشتن ستاره بود چرا که او مورد تجاوز سربازان قشون قرار گرفته و آبستن بوده است. طوبی با خود فکر می‌کند: «اگر میرزا این مسأله را با او در میان می‌گذاشت آیا کاری برایش می‌کرد؟» و به سرعت به خودش پاسخ می‌دهد: «یک دختر زنده که بچه حرامی در شکمش داشته باشد نفرت‌انگیز و نجس است.» (ص: ۲۳۸) بیش از این سؤال و جواب درونی، طوبی عکس‌العمل دیگری از خود نشان نمی‌دهد. نه تنها میرزا را سرزنش نمی‌کند بلکه دل هم برایش می‌سوزاند (ص: ۲۳۸)؛ حتی کمکش می‌کند تا بر جنایتش سرپوش بگذارد. بی‌شک این شراکت در جرم آورده‌اش می‌کند و برای اولین بار به

وضوح آگاهی می‌کند که این فقط هم‌سو شدن با شیطان نیست که به مکافات آن بهایی اجتماعی باید پرداخت؛ به دنبال خدا رفتن نیز سرسپردگی‌هایی از این دست می‌طلبد و سرسپردگی و وفاداری نشانه‌های همچون شراکت در جنایت را می‌طلبد. دست طوبی به خون آلوده شده است و دیگر نمی‌تواند به این سادگی از وجه خدایی وجودش فاصله بگیرد و به شیطان‌ش نزدیک شود.

دشمنی طوبی با بچه‌ها در قسمت دیگری از داستان نیز خود را به نمایش می‌گذارد. دختر کوچک طوبی، مونس که مخفیانه با اسماعیل ازدواج کرده است آبستن می‌شود و در نبود اسماعیل تصمیم به از میان بردن بچه می‌گیرد چون می‌داند خانواده‌اش و بیش از همه مادرش این ازدواج را نخواهند پذیرفت. مونس با استفاده از آلتی فلزی تلاش می‌کند بچه را از میان بردارد و طوبی سر می‌رسد. یک بار دیگر طوبی خود را در صحنه‌ی خون‌آلودی می‌یابد که در آن کودکی به قتل رسیده است. یک بار دیگر طوبی از این عمل استقبال می‌کند و حتی خوشحال می‌شود چرا که این سقط به تعبیت از قوانین اجتماعی صورت گرفته است. «این یک قانون اجتماعی بود که نطفه حرام می‌بایستی در همان نطفگی خفه شود.» (ص. ۳۳۱) خداوند نظم و ارزش‌ها یک‌بار دیگر از طوبی نشان وفاداری دریافت می‌کند.

بچه‌های این دو بخش، علاوه بر ارزش سمبولیک‌شان - به عنوان موجوداتی که دنیای پیران را آشفته خواهند کرد - به‌طور مشخص به عنوان موجوداتی که صرف وجودشان به معنای جایگزینی گذشته با آینده است مورد تنفر قرار گرفته‌اند. بچه‌ی ستاره و بچه‌ی مونس اگر فقط به دنیا

بیایند عملی برخلاف وجه خدایی وجود طوبی انجام گرفته است و طوبی این را نمی‌پذیرد. این نکته یکی از عناصر تم مبارزه‌ی ارزش‌های خدایی، شیطانی در شکل اجتماعی‌شان است که بخش بزرگ‌تری از قسمت دوم رمان را به خود اختصاص می‌دهد.

هم‌نوایی ساختاری با خدا

تلاش راوی - طوبی برای پایان بخشیدن به تم مبارزه‌ی درونی قطب‌های خدایی - شیطانی و پذیرش تدریجی نظم خدایی، به نظر می‌رسد موفقیت‌آمیز بوده است. طوبی از به جریان افتادن خون تازه و جوان در رگ‌های خانه جلوگیری کرده است. در نبود اسماعیل - که به دلیل عقاید و فعالیت‌های انقلابی‌اش به زندان افتاده است - آنچنان مداوم به تحقیر مونس ادامه می‌دهد که بالاخره او را هم به کرنش در مقابل خدا وامی‌دارد. بعد از به خانه آمدن اسماعیل نیز، راز قتل خواهرش، ستاره، و نوزادی را که در شکم داشته، و نیز ماجرای دفن جسد را در پای درخت انار باغچه با او درمیان می‌گذارد و اسماعیل آنچنان دچار سرخوردگی می‌شود که بسیاری از تمایلات و عقاید پرخاش جویانه و تجددطلبانه‌اش را به پستوی ذهنش می‌راند و محیط ذهنی و عینی زندگیش به رفت و بازگشت میان خانه، اداره و مشروب‌فروشی تقلیل می‌یابد. به نظر می‌رسد آرامش مرگ‌آوری که بر خانه چیره شده نقطه پایان است اما ناگهان خانه به استعاره‌ای از جامعه مبدل می‌شود و نویسنده به سرعت اشخاص و ماجراهای نوینی را وارد داستان می‌کند تا نمادهایی از وجوه مختلف

کشاکش‌های اجتماعی به دست داده باشد.

طوبی، اینک پیر و تکیده، بالاخره می‌پذیرد که خانه نیاز به تعمیر دارد و ورود محمود بناکه همسرش را از دست داده است با ورود سه فرزندش کریم و مریم و کمال به خانه دنبال می‌شود. طوبی نمی‌خواهد اما ناگزیر از پذیرفتن این همه است. اسماعیل و مونس - که به خاطر جراحت ناشی از سقط جنین دیگر توان فرزنددار شدن را از دست داده است - مریم و کمال را به سوی خود می‌کشانند؛ طوبی مذبوحانه به کریم رو می‌آورد تا در این «یارکشی» نوین میان خدا و شیطان عقب نمانده باشد. ادامه‌ی کار زیاده از حد واضح است. هریک می‌کوشد تا ادامه‌ی خود را در یکی از این جوانان آینده تضمین کند و چه بیهوده، چرا که فرم استعاره‌ای این بخش داستان به صورتی بیش از اندازه شفاف، وظیفه‌ی دیگری به‌ویژه برای کمال و مریم در نظر دارد. کمال به اندیشه‌های آنارشستی روی می‌آورد و تنها راه بهبود را سوزاندن و ویران کردن خانه - جامعه - می‌داند. مریم به انقلابیون می‌پیوندد و خانه را ترک می‌کند و بعد از مدت‌ها شبی، باردار از پیوندی مبهم با یکی از هم‌زمانش، با گلوله‌ای در تن، و اسلحه‌ای در دست، خون‌آلود به خانه می‌آید و همانجا می‌میرد و در کنار ستاره دفن می‌شود. این سومین جنینی است که در این خانه کشته می‌شود؛ دو مورد اول تحت نظارت غیرمستقیم طوبی و مورد سوم به دست پاسداران نظم موجود. این هم‌سویی حتی از چشم خود طوبی نیز نمی‌تواند دور بماند. ممکن است برای راوی و نیز خواننده، این خانه استعاره‌ی جامعه باشد و این جنگ و گریزها یادآور حوادث واقعی تاریخ اخیر ایران؛ اما برای طوبی این چهار دیواری همچنان خانه‌اش است و این کشاکش‌ها و درگیری‌ها تداوم تلخ

مبارزه‌ی درونی‌اش. طوبی بی‌هوده تلاش می‌کند تا ریشه‌ی ماجرا را «ناموسی» بپندارد و این قتل را نیز از طریق تئوری‌هایی سازگار با اندیشه‌های «آلوده به نظم‌ش» توضیح دهد.

... و به راستی، حتی اگر خانه - برای طوبی - فقط خانه باشد و نه استعاره‌ای از جامعه، نبرد میان کهنه و نو، پیر و جوان، نمی‌تواند طوبی را به یاد کشاکش همیشگی قطب‌های متضاد درونی‌اش نیندازد. فرم دایره شکل و صد سال تنهایی‌وار رمان طوبی و معنای شب دوران وضعی‌اش را کامل می‌کند و بدون آن‌که از جانب طوبی اختیاری در میان بوده باشد، درست مانند کره‌ی گرد اول دبستان بی‌آن‌که توان کنترل درمیان باشد می‌چرخد و به قول حاجی ادیب (و حالا طوبی نیز) بدبختی و بی‌نظمی بوجود می‌آورد. طی کردن این مسیری که گویی برگرد کره‌ای می‌گردد هم نوعی دگردیسی در جایگاه هویتی به وجود آورده است و هم به تکرار معضلی آشنا انجامیده است. از یک سو طوبای آغاز داستان با دیدن پسر بچه‌ای که از گرسنگی مرده است یک‌باره به سوی قطب شیطانی هویتش کشیده می‌شود به طوبای پایان کار بدل می‌شود که نه فقط خود را در اردوگاه مسبین مرگ پسر بچه‌ها می‌یابد بلکه به یکی از عوامل فعال آن اردوگاه تبدیل می‌شود، و از سوی دیگر کامل شدن این مسیر یک بار دیگر وجوهی از دو قطب را در مقابل طوبی قرار می‌دهد که رودرویی‌شان در دنیای واقعیات جز از میان بردن یکی به نفع دیگری راهی ندارد. باز همان معضل پیشین، باز دریافتن این‌که ویژگی‌های متناقض این دو قطب چنان در وجود طوبی ریشه دوانده‌اند و آنچنان ناسازگارند که گام زدن به سوی هریک معنایی جز نابودی دیگری ندارد. نزدیکی مقطعی و

تردیدآمیز به یکی از این دو قطب (و در مورد طوبی قطب خدایی) تا زمانی که به سرسپردگی کامل نیانجامیده است نمی تواند پایان ماجرا تلقی شود... و به راستی که قطب خدایی انگار هر زمان قربانی نوینی طلب می کند. طوبی ناگزیر در مقابل تکرار معضل به راه حل پیشینش روی می آورد و به فضای موهوم و خلسه آور واقعیت متنی ساخته شده بر شخصیت های شاهزاده گیل و لیلا پناه می برد و جستجوی خویش را در میانه ی کشاکش این دو مطلق نیمه کاره رها می کند.

بسیاری رها شدن این گونه ی پایان رمان طوبی و معنای شب را به حساب عجولانه نوشته شدن این قسمت گذاشته اند. به گمان من اما این قضاوت ها بیشتر از پرداختن بیش از حد به کلمات و جمله ها به صورت مجزا و تک تکشان و نه در صورت کلی شان - که سازنده فرم رمانند - سرچشمه گرفته اند. هم سویی فرم دورانی و تکرار شونده ی رمان با تمثیل کره ی گرد و در واقع زمینی که بی وقفه می گردد، بر اجتناب ناپذیری تکراری دلالت دارد که از قاب رمان فراتر می رود و در پایان ناتمام و تکرار شونده ی این رمان مناسب ترین تمثیل بر بیهودگی جستجوی هویت در دنیای مطلق ها است.

منابع و پانویست

- ۱- Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, ص. ۱۰۹.
- ۲- *Génie du Christianisme*.
- ۳- برای اطلاعات دقیق‌تر در خصوص نقش فلسفی - ادبی شیطان در فرانسه‌ی قرون هجدهم و نوزدهم به کتاب *Le Diable dans la littérature Française* اثر ماکس میلنر (Max Milner) رجوع کنید.
- ۴- به نقل از *Le Diable dans la littérature Française*، جلد اول، ص. ۱۵۸.
- ۵- *Les Martyres*
- ۶- مجموعه آثار، قسمت اول کتاب ۳، فصل ۲، ص. ۱۰۰.
- در توصیف رابطه‌ی شیطان و انقلاب شاتوبریان از این نیز فراتر می‌رود و از آنجا که انقلاب ۱۷۸۹ را نتیجه‌ی توسعه خرد باوری قرن هجده تلقی می‌کند انقلابیون را فریب‌خوردگانی تصویر می‌کند که به مکافات خوردن «میوه‌ای ممنوعه دانش» همچون آدم از بهشت خدایی سقوط کرده‌اند. به گمان او این قرابت دیگری میان وجوه این دو واقعه‌ی «شیطانی» است.
- ۷- بهشت گمشده.
- ۸- مجموعه اشعار، "Eloa"
- ۹- سرانجام شیطان (*La fin de Satan*)
- ۱۰- بخشی از این سابقه را بی‌گمان می‌توان به برخی از اشکال اندیشه‌های زرتشتی گری، زروانیسم و سپس مانویت نسبت داد.

۱۱- نظری گذرا به آثار داستانی مدرن ایران نشان می‌دهد که نویسندگان از شخصیت ادبی شیطان به‌ویژه به منظور دل‌مشغولی‌های فلسفی‌شان استفاده کرده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان به آثاری چون افسانه‌ی آفرینش صادق هدایت (نگارش ۱۳۰۹، چاپ ۱۳۳۵)، یکلیا و تنهایی او (۱۳۳۴) اثر نفی مدرسی و ملکوت (۱۳۴۰) اثر بهرام صادقی اشاره کرد.

۱۲- پناهی یادداشت نویسنده، کتاب در سال ۱۳۶۶ به پایان رسیده است.

۱۳- آرتور اونکن لاجوی (Arthur Oncken Lovejoy) در اثر مشهورش *The Great Chain of Being* تاریخچه‌ی کاملی از این تفکر، از زمان شکل‌گیری‌اش توسط افلاطون تا اواخر قرن نوزدهم به دست می‌دهد و تأثیر این تفکر را بر فلسفه‌ی دوران‌های مختلف برشمرد.

۱۴- حسن میرعابدینی نیز در بحث از طوبی و معنای شب به وجهی از این تضاد اشاره دارد. «تضادی که داستان بر آن بنا شده، تضاد ادیب با مرد انگلیسی و شازده کمال‌الدوله با میرزا کاظم تجددخواه نخستین خواستگار طوبی، در وجود اسماعیل و حبیب - پسر طوبی و حافظ نظمی اشرفی - تداوم می‌یابد.» (صد سال داستان‌نویسی ایران، ص. ۱۱۲۲)

۱۵- در این خصوص تحقیقات بسیار صورت گرفته است. از جمله‌ی این تحقیقات می‌توان به‌ویژه آثاری که به‌طور مشخص به بررسی افسانه‌های شیطان و لیلیت و با اهریمن و جهی پرداخته‌اند اشاره کرد.

گذار از خدا و شیطان: بازیافت روایت‌های متنازع

فضاهای متنی و غیرمتنی در هر جامعه‌ای تعریف می‌شوند اما برآورد جایگاه و نقششان و سپس چگونگی روایی شدنشان در جوامع مختلف تحت تأثیر دو عامل اصلی قرار دارد: یکم / رابطه‌ی تعاریف این فضاها با تفکرات و ایدئولوژی‌های مسلط جامعه و به عبارت دیگر جایگاه تفکرات و ایدئولوژی‌های مسلط جامعه در فرآیند تعریف، و دوم / چگونگی رابطه‌ی میان این فضاها. به عنوان مثال فضاهای مختلف در جامعه‌ای مثل آمریکا - در قیاس با جامعه‌ای چون ایران - در عین اینکه تعریف شده‌اند در نگاه اول در فاصله‌ای از یکدیگر قرار دارند به این معنا که نمی‌شود آن‌ها را به سرعت و بدون واسطه به یکی از قطب‌های فکری ایدئولوژیک جامعه مربوط کرد. این امر می‌تواند هم به دلیل آن باشد که قطب‌سازی فکری؛ ایدئولوژیک در این جامعه یا انجام نشده و یا به

شیوه‌ای متفاوت با ایران شکل گرفته است و هم می‌تواند به این دلیل باشد که (در صورت وجود چنین قطب‌هایی) رابطه‌ی میان این مراکز و فضاهاى موجود از طرق ظریف‌تر و پیچیده‌تری انجام می‌گیرد که دریافتشان به سادگی میسر نیست.

در ایران معاصر فضاها به‌طور مشخص تعریف شده‌اند و تعاریف‌شان نیز به وضوح تحت تأثیر مراکز فکری؛ ایدئولوژیک جامعه که در عین حال قطب‌های اصلی قدرت را نمایندگی می‌کنند قرار دارد. بی‌گمان فقدان دموکراسی یکی از دلایل اصلی این امر است. حکومت‌های دیکتاتوری با وسواس خاصی که در عین حال مبین نوعی عدم اعتماد به نفس است به دلیل عدم توان پذیرش کوچک‌ترین تفاوتی با خود تلاش می‌کنند تا خوب (خود) و بد (غیر خود) را به دقت معرفی کنند^۱ و سپس فضاهاى موجود را در یکی از این دو اردوگاه قرار بدهند. این حکومت‌ها یکی از نشانه‌های افزایش تسلط خود را در این می‌بینند که از فضاهاى عمومی به فضاهاى خصوصی گذار کنند و آن‌ها را نیز در این دو اردوگاه بگنجانند. ادامه‌ی افراطی این شیوه به آن‌جا منجر می‌شود که جزئی‌ترین و کمیاب‌ترین فضاها نیز به تعریفی در ارتباط با دو کمپ خوب و بد کشیده می‌شوند و در واقع در هر لحظه‌ای، هر فردی می‌داند که از دیدگاه آن دو قطب کذایی در کجا قرار گرفته است.

مسئولیت تعریف و توصیف دو قطب خوب و بد فقط به عهده‌ی دولت دیکتاتوری نیست، سیستم فکری مخالف با وضع موجود نیز به همان اندازه در این فضا سازی نقش بر عهده دارد. به عبارت دیگر، دولت دیکتاتوری و مخالفانش در مورد مشخص تعریف فضاهاى موجود باهم

اشتراک مساعی و هم فکری کامل دارند. تنها مخالفت‌شان در این پروسه زمانی رخ می‌دهد که به فضای تعریف نشده‌ای - یا بازمانده از دوران پیشین و یا تعریف نشده به دلیل جدید بودن و نوپایی زمان شکل‌گیری‌اش - می‌رسند و سعی می‌کنند از طریق تعریف این فضا به عنوان فضایی همخوان با اردوگاه‌شان، در عین حال بر ماهیت آن تأثیر بگذارند و در شکل‌گیری آینده مؤثر باشند. پس از مدتی که این پروسه‌ی یافتن حتی کوچک‌ترین فضاها قابل تعریف به کارش ادامه می‌دهد، دو قطب کاملاً کریستالیزه شده‌ی خوب و بد در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و جامعه و فضاهايش را در جزیی‌ترین شکل ممکن تعریف می‌کنند. دو سیستم فکری متفاوتی که مسؤول شکل بخشیدن به این تعاریف هستند در پذیرش این دو قطب به عنوان حقیقت جامعه و نیز آفرینندگان مکانیزم‌های تحرک جامعه اختلاف نظر ندارند. تنها تفاوتشان در این است که قطب‌های خوب و بد دیدگاه‌شان متفاوت است.

این یکی دیگر از دلایلی است که به کاربرد آنالوژی خدا و شیطان دوران انقلاب فرانسه - آن‌گونه که در قسمت پیش به آن پرداختیم - حقانیت می‌بخشد. برخلاف شیطان سنتی که در عین گناهکار دانستن خود توان بازگشت به اندیشه‌های بهشتی و پذیرش نظم خدایی را ندارد و بنابراین تجسم شر مطلق می‌شود، شیطان زمان انقلاب برای اولین بار نظم خدایی را مورد مؤاخذه قرار می‌دهد و در واقع تلاش می‌کند تا دو آلیسم سنتی خدا - خوب در مقابل شیطان - بد را تغییر دهد. نمونه‌ی مشخص این امر را در دوران‌های قبل و بعد از انقلاب ایران می‌شود دید. محمدرضا شاهی که در کنار خدا و میهن، خود را یکی از اجزای مثلثی

«مقدس» می‌پندارد در عین حال خود را سایه‌ی خدا تلقی می‌کند و چه به راستی باور داشته باشد و چه نه، خود را مسؤول برپا کردن نظم خدایی به روی زمین و حفظ آن می‌داند و در این مسیر آنان را که در مقابلش قرار گرفته‌اند به شیطانی مانند می‌کند که جز شریرانه برانداختن این نظم خدایی اندیشه‌ی دیگری در سر ندارند. این درست است که در مورد مشخص ایران قبل از انقلاب بسیاری از انقلابیون مذهبی مشخصاً به خاطر وابستگی‌شان به اندیشه‌های مذهبی، تقسیم‌بندی خدا - شاه در مقابل شیطان - انقلابی را نفی می‌کردند اما مهم‌تر از آن، امری که در مورد تمام انقلابیون چه مذهبی و چه غیرمذهبی، صدق می‌کرد این بود که نسبت دادن «خوبی» به «خدا - شاه» و «شر» به «شیطان - انقلابی» مورد تمسخر و نفی قرار می‌گرفت.

نگاهی هرچند گذرا به تاریخ ایران معاصر نشان می‌دهد که آغاز پروسه‌ی هویت جنسی خدایی یا شیطانی را معمولاً باید در دنیای سیاست؛ قدرت جست. بخشی از این پروسه مشخصاً در چهارچوب کلام شکل می‌گیرد و معرفی می‌شود و این یکی از دلایلی است که گذار از این مرحله و ورود به دنیای روایت ادبی را فوق‌العاده سریع می‌کند تا آنجا که می‌شود گفت که - در مورد مشخص ایران - حداقل در بسیاری این دو به واقعیات هم زمان تبدیل می‌شوند. به عبارت دیگر فضای ادبی در ایران از حول و حوش انقلاب مشروطیت تا به امروز از اولین فضاهایی بوده که از طرف خدا و شیطان مورد تعریف و تأثیر قرار گرفته است. و باز هم نگاهی گذرا به تاریخ ادبیات قرن بیستم ایران نشان می‌دهد که در مبارزه برای جذب فضای ادبی و نتیجتاً روایت ادبی، شیطان همواره پیروز بوده است.^۲

در اینجا لازم است عناصری را که در چنین اتمسفری، در شکل‌گیری روایت ادبی نقش دارند به‌طور خلاصه برشماریم. برای این کار ابتدا دوران سال‌های ۱۹۴۰-۱۹۶۰ را به عنوان دورانی که نمونه‌ای تیییک از اتمسفر مورد نظر را به دست می‌دهد در نظر بیاوریم. در چنین شرایطی از یک طرف با دو قطب‌گذاری مواجهیم که چنان‌که گفتیم در صداداند تا فضاهای موجود و نتیجتاً فضای ادبی را تا آنجا که ممکن است جلب «اردوگاه» خود کنند. از طرف دیگر افراد جامعه به‌طور کلی و روشنفکران درگیر در مسایل ادبی و هنری، به دلیل تسلط دیالکتیک روایتی خدا - شیطان خود را ناگزیر می‌یابند تا حداقل بخشی از هویت‌شان را از طریق «موضع‌گیری» در رابطه با این دیالکتیک تعریف کنند. همین نکته را از زاویه‌ی دیگری نیز می‌توان توضیح داد و آن این‌که روایتی شدن این دیالکتیک پروسه‌ای خودگردان است که در هم آهنگی با خواست افراد مبنی بر تعریف خود در رابطه با دیالکتیک‌گذاری عمل می‌کند. بنابراین جای تعجبی نیست اگر هویت ادبی این دوران به‌طور کلی، مهم‌ترین عنصرش را از طریق درگیری و کلن‌جار با آن قطب‌ها اخذ می‌کند.

پیروزی شیطان در این مبارزه به‌طور مشخص چه معنایی در حوزه‌ی روایت ادبی دارد؟ پاسخ کامل به این سؤال بدون تردید کتاب جداگانه‌ای می‌طلبد؛ در اینجا به‌طور خلاصه و مشخص به نکاتی می‌پردازم که در تحلیل «دادرسی» یکی از آثار غزاله علیزاده که برای قسمت اول این بخش انتخاب شده است به کار می‌آیند.

تسلط دوآلیسم خدا - شیطان در دنیای متنی ادبیات، روایتی شدن این دیالکتیک و سپس پیروزی شیطان در این مبارزه دو نتیجه‌ی مهم به دنبال

دارد: ۱/ بیشتر نویسندگان سعی می‌کنند از طرق مختلف خود را با شیطان هم هویت کنند. این امر وقتی در کنار مسأله‌ی سانسور به‌طور کلی و خودسانسوری به‌طور مشخص قرار می‌گیرد نتایج زیبایی‌شناسانه‌ی فوق‌العاده جالبی به بار می‌آورد. نویسنده در چنین شرایطی مجبور است آن‌چنان اهرم‌های ادبی‌ای به کار گیرد که از طریق‌شان بتواند در چهارچوب «حفظ خود»، در عین حال هویت ادبی شیطانی؛ ضد خدایی‌اش را آشکار کند. از این زاویه شاید چندان دور از منطق نباشد اگر یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبی ادبیات این دوران را ترکیبی از زیبایی‌شناسی ادبی - که در چهارچوب ادبیات به عنوان حوزه‌ای مستقل مطرح می‌شود - و نیز زیبایی‌شناسی مختص ادبیات ایران این دوران که به شدت تحت تأثیر گفتمان‌های سیاسی؛ قدرتی قرار دارد دانست. اهمیت این تأثیر چنان است که حتی شاعری چون شاملو در برخورد با شاعر هم زمانش سهراب سپهری، با تکیه بر اهمیت این هویت، او را چنین مورد نقد قرار می‌دهد.

زورم می‌آید آن عرفان نابهنگام را باور کنم. سر آدم‌های بی‌گناه را لب جوب می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که «آب را گل نکنید!»^۳
تصور می‌کنم یکی‌مان از مرحله پرت بودیم، یا من یا او.

۲/ نتیجه‌ی دوم که در واقع مؤید و مؤکد نتیجه‌ی اول است قرائتی است که از سوی مصرف‌کنندگان این ادبیات شکل می‌گیرد و در بسیاری اوقات تحمیل می‌شود. به عبارت دیگر، همان قدر - و بلکه بیشتر از آن - که نویسندگان خود را ملزم می‌دانند با یکی از این دو قطب خود را هم

هویت کنند، خوانندگان نیز پایه‌ای‌ترین عنصر قرائت‌شان و نیز قضاوت‌شان را در امکان هم‌هویت کردن متن - و در بسیاری اوقات نویسنده - با یکی از دو اردوگاه خدا و شیطان می‌دانند. بهرام بیضایی در یکی از مصاحبه‌های اخیرش از این خصوصیت به گونه‌ای تمسخرآمیز یاد می‌کند.

آن روزها مشکل دیگری هم بود؛ اگر... شما را برای نوشته‌ای می‌گرفتند نویسنده‌ی خوبی بودید و اگر نمی‌گرفتند نویسنده‌ی بدی. و گروهی اصلاً پرسش نگفته‌شان این بود که اگر نویسنده‌ی خوبی هستید پس چرا شما را نمی‌گیرند؟ در واقع ما دو جور نظارت داشتیم؛ نظارت بی‌معنای رسمی، و نظارت بی‌معنای روشنفکری...^۴

این امر چنان‌که گفتیم اهمیت نتیجه‌ی اول را بیشتر می‌کند و به عبارت دیگر فشار بیشتری را متوجه نویسندگان می‌کند تا اهرم‌های ادبی را به شیوه‌ای خاص با دقت و شفافیت بیشتری مورد استفاده قرار بدهند تا جای هیچ‌گونه «سوء تفاهمی» باقی نماند.

در کلی‌ترین بیان این کلان روایت اجتماعی بازتاب خود را در آثار ادبی این دوران به این صورت نشان می‌دهد که بیشترین این آثار در درون خود فضاهایی کاملاً مثبت و کاملاً منفی، کاملاً خوب و کاملاً بد توصیف می‌کنند و سپس یا در این مرحله متوقف می‌شوند و یا در این چهارچوب به ساختن لایه‌هایی می‌پردازند که می‌توانند با فاصله‌گیری از دوآلیسم شفاف و در عین حال پذیرفتن محدودیت‌های آن به سطوح پیچیده‌تری از نگارش خلاق دست یابند. در این رابطه در ذهن آوردن بسیاری از آثار «متعهد» اوایل قرن بیستم (آثار نویسندگانی چون مرتضی مشفق کاظمی و

محمد مسعود) می‌توانند گوشه‌هایی از این بحث را روشن کنند. از ویژگی‌های مشترک این نوشته‌ها یکی پرداختن به فقر است که طبیعتاً با جلب ترحم و همدردی خواننده، نقدی بر نظم موجود تلقی می‌شود. پیوستگی دو قطب دیالکتیک فقر و ثروت که هدف قیاس میان خوب و بد - شیطان فقیری که در مقابل خداوند نظم و ثروت موجود قرار گرفته است - را دنبال می‌کند و در عین حال ویژگی‌های منفی قطب خدایی؛ ثروتمند را در زمینه‌هایی همچون اخلاقیات، انسانیت، عشق و محبت،... در مقابل وابستگی‌های «دلپذیر» و «دوست‌داشتنی» قطب فقیر شیطانی به ارزش‌های سنتی و انسانی و اخلاقی جامعه قرار می‌دهد. در بسیاری از آثار این دوران، این دو قطب دیالکتیک فوق در کنار هم (و یا در مقابل هم) توصیف می‌شوند اما بعد از مدت کوتاهی وجود هر کدام مبین هر دو می‌شود و به عبارت دیگر بیان فقر - به عنوان یکی از رایج‌ترین ابزارهای توصیف این سیستم - سیستمی را مورد اشاره قرار می‌دهد که آنتی تزش را نیز دربر می‌گیرد و این سیستم نیز به نوبه‌ی خود یادآور دوآلیسم فرامنتی می‌شود و از این طریق وجهی از اثر به بخشی از گفتمان سیاسی جامعه تبدیل می‌شود. به این ترتیب دایره‌ای که از کلان روایت اجتماعی آغاز شده و در ادبیات بازتاب یافته است، کامل می‌شود و در پایان این پروسه جایگاه اثر، نویسنده، و نیز کاراکترهایش در فضاهای فرامنتی هم هویت شده با یکی از دو قطب خدایی و یا شیطانی جامعه مشخص می‌شوند. گهگاه پیش آمده است که هم هویت کردن نویسنده‌ای یا اثری با یکی از فضاهای وابسته به دو قطب دوآلیسم اجتماعی دچار اشکال می‌شده است. در توضیح این امر دلایل مختلفی از جمله زبان اثر، غریبگی

بسیاری از عناصر اثر و اهرم‌های ادبی به کار رفته در آن را می‌توان در نظر گرفت. این ابهام‌ها در بسیاری از اوقات با رجوع به آثار دیگر نویسنده و یا اهرم‌های کمکی‌ای همچون مصاحبه موضع‌گیری‌های سیاسی در قبال اتفاقات مشخص، عدم دفاع از کارکرد دولت - و نتیجتاً دوری جستن از خدا - تحریم کنفرانس‌ها و میتینگ‌های ادبی برپا شده توسط هم‌نویان دولت و یا کلاسیسم موجود^۵ و غیره برطرف می‌شد. به عنوان نمونه باید از یکی از معروف‌ترین آثار ادبی قرن بیستم ایران، بوف کور، یاد کنیم که در زمان انتشارش (۱۹۳۷) به دلایل مختلف از جمله ابهام و ابهام‌های زبانی و مفهومی‌اش خود را به سادگی قابل کاته‌گوریزه شدن نشان نداد. اما صادق هدایت گذشته‌ای داشت که او را بدون هیچ‌گونه تردیدی در کمپ شیطان قرار می‌داد و به این خاطر مدتی نگذشت که کتابش از طرف «خدایان» در قدرت ممنوع اعلام شد و از طرف «شیاطین» مخالف دولت به عنوان اثری که در نقد شرایط مشخصی سیاسی موجود نوشته شده است مورد بحث قرار گرفت. و از این نقطه نظر بوف کور استثنا نیست. بسیاری دیگر از آثار داستانی ایران در ابتدای کار امکانات و دلایلی زیادی برای هم‌هویت کردن اثر و نویسنده با یکی از این دو قطب فراهم نمی‌آورند. اما کمتر بوده‌اند آثار و نویسندگانی که از طرف خوانندگان - منتقدان به انواع و احاء مختلف مورد چنین برخورد تقلیل‌گرایانه‌ای قرار نگرفته باشند. این پروسه‌ی نقد البته، به دلیل تجربه کردن چنین آثار مهمی که به سادگی در محدودیت این قطب نمی‌گنجد، ناگزیر پیچیدگی‌های خاص خود را یافته است. به عبارت دیگر مسیر ادبی این دوران که از هم‌هویت کردن واضح و شفاف با یکی از این قطب‌ها آغاز شده

است تکامل یافته و برای خود تاریخی و زبانی سرشار از نشانه‌ها و سمبل‌ها ساخته است که هرکدام یادآور گوشه‌ای از آن دوآلیسم کذایی هستند.

در این مرحله به نظر می‌رسد که قوانینی ناگفته و نانوشته در کارند تا در مورد اثری قضاوت کنند و چگونگی عکس‌العمل در مقابل آن را تعیین کنند. این قوانین هم از سوی مخاطبین وابسته به قطب شیطان مورد استفاده قرار می‌گیرد و هم از سوی مخاطبین وابسته به قطب خدا. بر اساس این قوانین یک سری از سوژه‌ها، تم‌ها، کاراکترپردازی‌ها و... بنابه ماهیت‌شان در یکی از دو کاته‌گوری خدا و شیطان قرار می‌گیرند و این کاته‌گوریزه شدن سپس عکس‌العمل‌هایی واقعی ایجاد می‌کند. کتاب‌های صادق هدایت ممنوع می‌شوند، بسیاری از کتاب‌های آل‌احمد نیز یا به سرنوشتی مشابه دچار می‌شوند و یا با دشواری به بازار راه پیدا می‌کنند، داشتن کتاب‌های صمد بهرنگی جرم محسوب می‌شود و... طبیعی است که این‌گونه برخورد با ادبیات از حیطه‌ی ادبیات ملی فراتر می‌رود و در مورد آثار ترجمه شده به فارسی هم اعمال می‌شود. از جمله مثلاً کتاب خوشه‌های خشم جان استاین بک در بازار سیاه خرید و فروش می‌شود، کتاب‌های شولوخوف به دشواری پیدا می‌شوند و آثار اینیاتسیو سیلونه در لیست سیاه دولت - خدا قرار می‌گیرند. علاوه بر برخورد به آثار، نویسندگان و شعرای هم هویت شده با قطب شیطانی نیز از عکس‌العمل سیستم موجود مصون نیستند. بسیاری همچون هدایت و چوبک و آل‌احمد و... مورد مؤاخذه قرار می‌گیرند و برخی نیز مانند غلامحسین ساعدی و شاملو و اخوان ثالث سر و کارشان با زندان می‌افتد.

شخصیت پردازی و «دادرسی»

اما بعد از این مقدمه‌ی نسبتاً طولانی بازگردیم به آنچه که در صفحات پیش تحت عنوان تلاش نویسندگان در به کارگیری اهرم‌های ادبی برای هم هویت کردن اثر خود به‌ویژه با قطب شیطانی مورد اشاره قرار داده‌ایم. به گمان من یکی از مهم‌ترین این پارامترها - هم به دلیل مشترک بودنش در بسیاری از آثار دوران قدیم‌تر و هم به دلیل آنکه تغییرش در ادبیات دهه‌های اخیر می‌تواند معیار خوبی برای نشان دادن مسیر تکاملی میان این دو دوران باشد - چگونگی شخصیت‌پردازی است. ورای آثار انگشت‌شمار مانند بوف کور، شازده احتجاب و ملکوت و بعد سو و شون دانشور، در بقیه آثار معروف این دوران از حاجی آقای هدایت گرفته تا شوهر آهو خانم علی محمد افغانی، دشمن موجودی کم‌ویش بدون چهره تصویر می‌شود. در واقع به همان‌گونه که در جنگ‌های مدرن، رسانه‌های عمومی خودی عمداً تلاش می‌کنند تا از پرداخت چهره‌ای انسانی از دشمن به‌طور کلی و سربازان دشمن به‌طور خاص اجتناب کنند و بدین ترتیب کینه را ساده‌تر در دل افراد خودی نسبت به این دشمنان بی‌روانند، آثار این دوران نیز بیشتر اوقات کاراکترهای منفی‌شان را به صورت نمونه‌های تیپیک تقلیل داده شده به مجموعه‌ای از خصایل بد (بنابه اینکه کاراکترها در کدام سوی دوآلیسم قرار دارند) عرضه می‌کنند. این امر البته آنتی‌تز خودش را هم به صورت ارائه‌ی کاراکترهای مثبت به مثابه‌ی نمونه‌هایی تیپیک و تقلیل داده شده بوجود می‌آورد اما واقعیت این است که نویسندگان اکثراً از آن‌جا که عموماً خودشان را به وضوح در کنار

کاراکترهای مثبت‌شان قرار می‌دهند در پروسه‌ی توصیف اشخاص مثبت آثارشان، با تکیه بر ویژگی‌های فردی قدری از تیپیک بودن قهرمانان‌شان می‌کاهند. از این زاویه می‌توان برخورد این نویسندگان را برخورد نیمه دانای کل نامید. چنین برخوردی در واقع پیش نیاز توصیف کاراکترهای منفی است چرا که با قرار دادن کاراکترها در فاصله‌ای از خواننده، صرفاً پرهیزی از آنان می‌تواند شخصیتی واقعی و کامل تلقی شود. به عنوان نمونه حاجی آقای صادق هدایت را در نظر بگیریم. او مردی است بی‌پرنسیب، خسیس، هوسباز، دروغگو، شکم‌پرست، فرصت‌طلب و ابله که در عین حال کوچک‌ترین درکی نسبت به هنر و ادبیات ندارد. چنین موجودی طبیعتاً در برخورد به واقعیت رنگ می‌بازد و طبیعتاً نمی‌تواند مبین دشمنی واقعی باشد. پس چه بهتر که از طریق وارد جزئیات نشدن و چهره نبخشیدن به او، فاصله‌ای میان او و خواننده بوجود آورد تا بلکه بی‌چهره بودنش به حساب فاصله‌اش گذاشته شود و خواننده به کمک تخیلش رابطه‌ی میان او و دشمن واقعی را مستحکم کند.

این گونه کاراکترپردازی که می‌باید وجهی از هویت ادبی بسیاری از آثار ادبی قرن بیستم ایران تلقی شود در دهه‌ها اخیر به شدت تغییر می‌کند. یکی از نمونه‌هایی که به وضوح آغاز کار این تغییر را نشان می‌دهد داستان «دادرسی» غزاله علیزاده است. کاراکتر اصلی این داستان یک سرهنگ دادرسی است که مدت کوتاهی از زندگیش در دو فضای محدود خانه و محل کار مورد توصیف قرار می‌گیرد. زمان داستان طبیعتاً دوران محمدرضا شاه است. مهم‌ترین وظیفه‌ی دادگاه‌های ارتش در این دوران بررسی پرونده‌های زندانیان سیاسی بوده و چنین داستانی اگر در زمان

محمدرضا شاه نوشته می‌شد^۶ با توجه به حساسیت فوق‌العاده‌ی موضوع - رودررویی مستقیم انقلابیون و محافظین سیستم موجود^۷ - و با توجه به کلان‌روایت مسلطی که در صفحات پیش به آن اشاره کردیم قطعاً سرهنگ را موجودی کاملاً خبیث جلوه می‌داد که تنها وظیفه‌اش بر روی زمین قربانی کردن جوانان انقلابی پرشوری است که فقط به تغییر و بهتر کردن وضع موجود می‌اندیشند. داستان عزیزاده اما از همان ابتدای کار فاصله‌اش را با این شیوه نشان می‌دهد. در واقع این نکته که عزیزاده یک سرهنگ ارتش را به عنوان شخصیت اصلی داستانش انتخاب می‌کند به اندازه‌ی کافی گویا است اما نویسنده طبیعتاً از این فراتر می‌رود. از همان سطور اول مشخص می‌شود که این سرهنگ موجودی است که چهره‌ی انسانی دارد. مثل بقیه آدم‌ها می‌تواند عاشق بشود، احساس دلزدگی کند، موفقیت‌های فرزندش را بزرگ جلوه دهد، به چیزهای کوچک دل ببندد، به‌خاطر موقعیت شغلی‌اش در رودربایستی قرار بگیرد،...

اگر کسی تحت‌تأثیر روایت مسلط پیش از دهه‌های اخیر - روایت ساخته شده بر اساس دوآلیسم کدایی - بخواند موضوع داستان «دادرسی» را شرح دهد می‌تواند آن را در چند جمله‌ی کوتاه خلاصه کند: سرهنگ معز که دادستان یکی از دادگاه‌های ارتش است اتفاقاً با پرونده متهمی به نام منوچهر برخورد می‌کند که فرزند دکتر خانوادگی‌شان است. دکتر و همسرش به خانه سرهنگ می‌آیند و از او تقاضای کمک می‌کنند. سرهنگ برای اینکه راحتش بگذارند قول می‌دهد تلاشش را بکند اما، فرورفته در دل مشغولی‌هایش، قبل از آن‌که بتواند کاری بکند - و البته معلوم نیست که اساساً می‌خواهد یا نه - متوجه می‌شود که حکم اعدام

منوچهر صادر و تأیید شده است. این توصیف اما چندان چیزی از داستان «دادرسی» را نمی‌رساند. بیشترین فضای داستان به بیان روحيات و حالات سرهنگ در دو فضای خصوصی و عمومی خانه و اداره اختصاص داده شده‌اند. روایت داستان به‌طور واضح حتی به پایان کار منوچهر اشاره نمی‌کند و خواننده باید به دقت صفحات پایانی داستان را بازخوانی کند تا بتواند به سرانجام کار زندانی دست یابد. کاملاً واضح است که رودررویی دو قطب - منوچهر - انقلابی و سرهنگ - ضد انقلابی - عملاً به پشت صحنه رانده شده است. این در واقع رودررویی «خدا و شیطان» به مفهوم ادبی پیشینش است که اهمیتی فرعی یافته است. متقابلاً صفحات بی‌شماری به توصیف دلبستگی سرهنگ به مرغ‌ها و خروسش اختصاص داده شده است.

در اینجا لازم است قدری مکث کنیم و تکامل ساختاری داستان را بررسی کنیم. نویسنده از فضای کلی دوآلستی شروع می‌کند اما با تأکید بر ویژگی‌های فردی سرهنگ قدری از پیش نیازهای سنتی باز تولید آن فضا فاصله می‌گیرد. در مورد جایگاه توصیف‌های فردی و در واقع توصیف دنیای فردی سرهنگ بیشتر باید توضیح بدهیم. یک دنیای فردی می‌تواند به گونه‌ای تصویر و توصیف شود که مرجوعاتش در درونش قرار گیرند و از این زاویه امکان رابطه‌گیری میان این دنیا و چیزی کلی‌تر، این دنیا و دنیاها ی فردی دیگر به حداقل کاهش می‌یابد. در ادبیاتی که برچسب پست مدرنیسم را پذیرفته است نمونه‌های این چینی بی‌شمارند و در واقع این یکی از مهم‌ترین ترجمان‌های ادبی ایده‌ی پست مدرنیستی پایان کلان روایت است. دنیای فردی سرهنگ داستان عزیزاده اما چنین نیست.

در توصیف این دنیا دقیقاً بر عناصری پای فشرده می‌شود که امکان رابطه‌گیری میان دنیاها را فردی متفاوت - کاراکترهای داستان باهم و نیز دنیاها را فردی خوانندگان را افزایش دهد. چنین رابطه‌ای، به‌ویژه در مورد سرهنگ و دکتر و زنش، که بر نوعی شباهت انگشت می‌گذارد، چنانکه گفتیم جایگاه عناصر را در درون چهارچوب کلی ساخته شده بر رودرویی کلی خدا - شیطان معضل‌برانگیز می‌کند. به اعتقاد من این پروسه‌ی معطل‌سازی در پایان تبدیل به محور اصلی داستان می‌شود. در واقع در تطابق با اهمیت بخشیدن به این پروسه است که راوی از قضاوت درباره‌ی سرهنگ - نه به‌خاطر کارش، نه به‌خاطر بی‌توجهی‌اش به التماس‌های دکتر و زنش، و نه به‌خاطر اینکه خروشش را بیشتر از یک انسان دوست می‌دارد - اجتناب می‌کند و برخلاف پیش‌نیاز سستی داستان‌های خیر - شر پایانی برای داستان‌ش فراهم نمی‌کند و آن را ظاهراً ناتمام رها می‌کند.

اینک می‌توانیم اهمیت اصل کلان روایت را در این داستان بازبینی کنیم. به راستی که نمی‌شود «دادرسی» را خواند و به یاد شماری داستان که به تبعیت از یکی از اشکال این اصل به تصویر خوب و بد مطلق پرداخته بودند نیفتاد. در عین حال یکی از ویژگی‌های کلان روایت‌ها در نظر آوردن و تأکید بر روابط میان حوزه‌های مختلف فعالیت‌های اجتماعی را در این مورد رابطه‌ی میان چهارچوب ادبی و سایر حوزه‌ها - تعریف می‌کند. داستان «دادرسی» هم به‌خاطر آغاز کردن از این پرنسپ دلالیت بر قائل شدن به وجود نوعی رابطه میان عناصر متنی و غیرمتنی (دنیای واقعیت) دارد و بسیاری از چهارچوب‌های ارجاعی متن ادبی در خارج از

آن می‌بایستی جستجو شوند و از این نظر دریافت کامل وجوه و عناصر مختلف این داستان - و بسیاری دیگر از داستان‌های این مجموعه مانند «سوچ» - دانشی مشخص از برخی دوره‌ها و وقایع مشخص تاریخی طلب می‌کند. چنین رابطه‌ای بین متن و خارج متن بیانگر اهمیتی است که دوآلیسم کذایی در امر فضا سازی داستان داراست. نویسنده با اتکا بر خاطره‌ی ادبی و تاریخی خواننده و از طریق قرار دادن شخصیت‌هایی متفاوت در این فضای آشنا امکانات متفاوتی را در این فضای آشنا مورد اشاره قرار می‌دهد.

رابطه‌ی میان متن و خارج متن، به‌علاوه، بر نکته‌ی مهم دیگری انگشت می‌گذارد و آن این‌که تغییرات دنیای خارج متن قرائت خواننده را از متن تحت‌تأثیر قرار می‌دهند و روای / نویسنده بدون شک این امر را در نظر داشته است. چنان‌که پیشتر گفتیم دوآلیسم خدا - شیطان تا حد زیادی تحت‌تأثیر گفتمان‌های قدرت / سیاست قرار داشته است که این گفتمان‌ها خود نیز بی‌گمان تحت‌تأثیر شکل‌بندی نیروهای سیاسی جامعه قرار دارند. شکل واضح این تأثیر به ویژه در دوران‌هایی که تحولات و تلاطم‌های اجتماعی پولاریزاسیون نیروهای سیاسی را به همراه می‌آورد دیده می‌شود. به عنوان نمونه بسیاری از اشعار سیاسی - انقلابی اواخر رژیم شاه فقط به استفاده از نیروها و چهره‌های زمانی اکتفا نمی‌کنند و بلکه با استفاده از سمبل‌های تاریخی - اسطوره‌ای تعاریف نوینی از خدا - نظم و شیطان - انقلابی به دست می‌دهند. چند نمونه از این اشعار را در نظر بیاوریم.^۸

گریه کن ای قاتل جان جوانان وطن / گریه کن ای پور ناپاک رضاخان گریه کن
گریه کن ای بدتر از ضحاک در خونخوارگی / ای سراپا کینه و بیداد و عصیان

گریه کن

...

گریه کن بر یاد آن روزی که بر گرد جهان / سیر می‌کردی به نام شاه شاهان
گریه کن

...

گریه کن بر آن خیام و خرگه افسانه‌ای / بر سبیل کورش و بر ریش ساسان
گریه کن

...

گریه کن زیرا کورش هم پیش خود جایث نداد / تا روی در نزد اجدادت به
نیران گریه کن^۹

...

بداد مزده نصیری به هیتلر و ضحاک / که ثبت مظلومه‌ی پهلوی به دوران شد

...

ب خواب کورش بیچاره راحت و آرام / که ظلم و جور سلاطین به دهر اعلان شد

...

بگیر پند ز بیداد خسروان ای دوست / هر آنکه دست ضعیفان گرفت خندان شد
(ادبیات سیاسی، ص. ۴۱۶)

چو غلتان دید در خون چهره‌ی پاک جوان را / چو ابراهیم آن ویرانگر کاخ
بتان آمد

....

به درگاه خدا باشد جلالی ذاکر و شاکر / که موسی از پی تنبیه فرعون زمان آمد
(ادبیات سیاسی، ص. ۴۲۹)

طبیعتاً هیچ‌کدام از این اشعار نمی‌توانند ادعای دقت تاریخی داشته
باشند و صرفاً در تلاش‌اند تا با انضمام چهره‌هایی تاریخی - افسانه‌ای
ابعاد گسترده‌تری به تعریف قطب انقلاب و بنابراین برجسته کردن مبارزه

بر علیه رژیم شاه ببخشند. جالب اینجاست که چهره‌های تاریخی - افسانه‌های به کار گرفته شده در این اشعار و اشعار مشابه همواره در دوران مخالفت‌شان مورد ستایش قرار گرفته‌اند و نه در دوران بعد از پیروزی و تبدیل شدنشان به مدافعین نظم.

انقلاب ۱۳۵۷ طبیعتاً جایگاه این قدرت‌ها را در جامعه به شدت تغییر داد و به عبارت دیگر محتواهای جدیدی برای دو کاته‌گوری خدا و شیطان فراهم کرد. بسیاری از آنان که پیش از بهمن ۱۳۵۷ به‌خاطر رودرروی‌شان با نظم موجود در کمپ انقلاب / شیطان قرار داشتند پس از بهمن ۱۳۵۷ به محافظین نظم تبدیل شدند و بسیاری که پیشتر مدافعین نظم‌گذاری بودند به دلیل شکستشان به اردوگاه رانده‌شدگان پیوستند.

قرائت‌های ادبی‌ای که تحت‌تأثیر گفتمان‌های دوآلیستی قرار دارند طبیعتاً به دلیل وابستگی به خاطره و تجربه‌ی جمعی آشنا با این سیستم دشواری چندانی در توصیف تقلیل‌گرایانه‌ی هویت اثر نویسنده و راوی ندارند. اما راوی «دادرسی» از همان ابتدا از طریق انتخاب دوآلیستی که مابه‌ازای بیرونی‌اش را از دست داده است (تقابل شاه و مخالفانش) این گفتمان را متزلزل می‌کند. کاستن از فشار گفتمانی که پولاریزاسیون را تجویز می‌کند این امکان را برای اثر فراهم می‌کند تا از کاراکترپردازی‌های مطلق و سطحی فاصله بگیرد. در واقع کم شدن این فشار باعث می‌شود تا راوی «دادرسی» با سادگی هرچه بیشتر نه فقط به کاوش کردن شخصیت سرهنگ پیردازد بلکه و به‌طور کلی به مسیر امکانات کاوش نشده‌ی درون همین فضا اشاره کند. مقایسه‌ی میان این داستان و طوبی و معنای شب می‌تواند به روشن‌تر شدن موضوع کمک کند. در طوبی و معنای شب

دوآلیسم کاملاً آشکار است و چنانکه در فصل پیش آمد ساختار کلی متن بر این اساس است. مخالفت با نتایج اجتناب‌ناپذیر متنی پذیرش چنین دوآلیسمی بنابراین به صورتی خشونت‌بار (به لحاظ زبانی و روایی) صورت می‌گیرد.^{۱۰} روایت‌های آلترناتیو از طریق گسست‌های ناگهانی معرفی می‌شوند. روایت زمان حال و روایت فضای واقعی یکباره شکسته می‌شوند و با روایت گذشته و فضای غیرواقعی جایگزین می‌شوند. در دادرسی اما چنین خشونت‌ی به چشم نمی‌خورد. روایت‌های آلترناتیو از صرفاً تغییر مرکزی سنتی ساختار دوآلیستی ساخته می‌شوند. منظور من از تغییر مرکز، قرار دادن سرهنگ در مرکز داستان نیست و به واقع چنین چیزی مطلقاً تازه نیست. بسیاری از آثار مطلق‌گرا و محتواگرا، با قرار دادن «ضدقهرمان» در مرکز داستان سعی کرده‌اند از این موقعیت برای یک کاراکترپردازی کاملاً منفی استفاده کنند. منظور از تغییر مرکز جایگزین کردن روایت مرکزی مطلق‌گرایانه‌ی ناشی از تفکرات و اندیشه‌های خارج از متنی با روایت‌های چندگانه است. (در این مورد در صفحات آینده بیشتر خواهیم گفت) و این هدف مشخصاً از طریق توصیف وجوه مختلف زندگی و فردیت سرهنگ (گذشته‌ی عشقی‌اش، مختصر درگیری ذهنی‌اش در مورد امکان کمک به زندانی سیاسی، مرغ و خروس‌هایش، ...) تأمین می‌شود.

وجود این لایه‌های روایتی مختلف به یکباره روابط نوینی میان عناصر مختلف متن فراهم می‌کند که در قیاس با برخوردهای خطی و تک‌بعدی و تک روایتی ناشی از مطلق‌پنداشتن دوآلیسم، قدرت ساختار شکل‌گرفته از لایه‌های روایتی متعدد را در تولید امکانات تفسیری متعدد نشان

می‌دهد. از بهترین نمونه‌های چنین روابطی، در نظر آوردن شباهت احساسات سرهنگ موقع از دست دادن خروسش و احساسات پدر و مادر در مورد اعدام پسرشان منوچهر است. علاوه بر این شباهت، این رابطه از طریق عملکرد اپیزود مرگ خروس به عنوان پیشگویی مرگ منوچهر مورد تأکید قرار می‌گیرد. در واقع درست بعد از نشان دادن ناتوانی سرهنگ در جلوگیری از «اعدام» خروسش است (ص. ۶۵) که خبر حکم اعدام منوچهر هم می‌رسد و عکس‌العمل سرهنگ چنین است:

سرهنگ صورت اسم‌ها را خواند، ناگهان دلش فرو ریخت. به تقلید هم صحبت خود، تفی بر زمین انداخت و ضربه‌یی به پشت دست زد: «کار منوچهر تمام شد. لعنت به وفای زمانه. (سر را در گریبان فرو برد) گرگ اجل یکایک از این گله می‌برد.»
«او را می‌شناختید؟»

«پدرش رفیق من است، از اطبای حاذق، جان دخترم را نجات داد. (احساساتی شد، اشک در چشم‌هایش حلقه زد) چه جوان پاک و عیفی، دست به ورق نمی‌زد.» (ص. ۷۲)

این شباهت در عین حال که می‌تواند به بی‌رحمی سرهنگ تعبیر شود به نوعی بر حقانیت احساسات سرهنگ نیز صحنه می‌گذارد و به همان اندازه معضل ساز است که هنر و ادب دوست بودن بسیاری از سردمداران و گردانندگان اتاق‌های گاز جنگ جهانی دوم.^{۱۱}

نکته مهم در مورد «دادرسی» - و سایر داستان‌های این مجموعه، «بعد از تابستان»، «جزیره» و «سوچ» - تأکید بر پروسه بی‌مرکز کردن داستان و نتیجتاً افزایش امکان بخشیدن به روایت‌های متعدد است. این پروسه به

اعتقاد من یکی از گرایش‌های مهم آثار ادبی دهه‌های اخیر ایران است و در واقع این خصلت که در معدودی آثار قدیمی‌تر این سده به چشم می‌خورد اینک به یکی از گرایش‌های مرسوم ساختاری تبدیل شده است که طبیعتاً پی‌آمدهای خاص خود را داشته است. در اینجا قصد بررسی تک‌تک این پی‌آمدها که بی‌تردید در هر اثری ویژگی‌های خاص خود را دارند نیست (که این خود دفتر جداگانه‌ای می‌طلبد) بلکه از طریق اشاره‌ای گذرا به چند نمونه صرفاً توضیح مشروح‌تر رابطه‌ی میان تعدد و تنازع روایات و ابتکارهای تکنیکی به کار گرفته شده در این آثار مورد نظر است.

تعدد روایات و پی‌آمدهای تکنیکی

داستان «هسته‌های آلبالو» یکی از سه داستان یک روز مانده به عید پاک، نوشته‌ی زویا پیرزاد، در سال ۱۳۷۷ منتشر شد.^{۱۲} راوی داستان ادموند، پسر ارمنی دوازده ساله‌ای است که با پدر و مادرش در یکی از شهرهای کوچک ساحلی در شمال ایران زندگی می‌کند. خانه‌شان دیوار به دیوار کلیسا و مدرسه است. و پشت کلیسا هم قبرستان قدیمی آرامنه قرار دارد. اشخاص بی‌شماری مانند مادر بزرگ، عمه، خاله، خدمتکار، مدیر مدرسه، سرایدار مسلمان مدرسه و زن و دخترش، طاهره - دوست نزدیک ادموند - و دیگر دوستان و وابستگان خانواده، از این فضای محدود عبور می‌کنند. هیچ‌گونه مرکزیت مفهومی و یا ساختاری خاصی در داستان وجود ندارد. فقط بودن ادموند است که وجود قسمت‌های ظاهراً پراکنده‌ی داستان در کنار یکدیگر را توجیه می‌کند. ویژگی‌های

ادموند نیز آن‌چنان‌اند که هیچ‌گونه مسیر خاصی را - چه به لحاظ مفهومی و چه به لحاظ روایتی - تحمیل نمی‌کنند. ادموند پسر بچه‌ای کم‌ویش کم‌جرات است و هیچ‌گونه هدف خاص و یا مسیر حرکت منظمی برایش در نظر گرفته نشده است. تنها ویژگی خاصی که نویسنده در توصیف کاملاً غیرمستقیم ادموند بر آن تأکید داشته است اتکای ادموند بر حواس پنجگانه‌اش و به‌ویژه دیدن و شنیدن است و به واقع نویسنده با دقت تمام گهگاه به این خصوصیت اشاره می‌کند.

خیلی کوچک که بودم، روزها صندلی می‌کشیدم جلو پنجره، چهار زانو می‌نشستم و به حیاط مدرسه و کلیسا نگاه می‌کردم. (ص. ۲)

سرک کشیدم بینم پنجره‌های خانه‌ی ما پیدااست یا نه. (ص. ۲۲)

از لای چشم‌های نیمه‌باز پدرم را می‌دیدم که سبیلش را جوید و مادرم را تا در اتاق با نگاه دنبال کرد. (ص. ۳۱)

از پشت ستون سرک کشیدم. (ص. ۳۹)

شب‌هایی که مهمان نداشتیم، از اتاق نشیمن یا صدای پرخش‌خش رادیو ارمنستان شنیده می‌شد یا بگومگوهای پدر و مادرم. (ص. ۴)

نزدیک که شدم صدای حرف زدن شنیدم. (ص. ۲۷)

با صدای الگوهای مادرم از اتاق نشیمن خوابم برد. (ص. ۳۱)

به اتاق که نزدیک شدم دیدم در نیمه باز است. یادم بود که باید در بزنم اما صدای گریه که از تو می‌آمد حواسم را پرت کرد. یادم رفت دارم کار زشتی می‌کنم، سرک کشیدم و توی اتاق را نگاه کردم. (صص. ۳۷ و ۳۸)

با تکیه بر این خصوصیت، ادموند به اهرم روایتی قابل انعطافی تبدیل می‌شود که از طریق این خصوصیات ویژه‌اش صداها و روایت‌های مختلف بدون هیچ‌گونه واسطه‌ی قضاوت‌کننده‌ای صرفاً ارائه می‌شوند.

به لحاظ تکنیکی منطق روایتی داستان که این گونه شکل گرفته است هیچ گونه دشواری خاصی در پذیرش فقدان رابطۀ علت و معلولی بین قسمت های مختلف متن ندارد. در واقع در بیشتر موارد پاراگراف های متن منطق خاصی را که تابع مفاهیم فرامتنی (و یا رابطۀ علت و معلولی این مفاهیم) باشد دنبال نمی کنند. حتی در درون پاراگراف و کلاً قطعات کوتاه روایت نیز این توالی از طریق تأکید بر خصوصیات این اهرم روایتی - ادموند - تأمین می شود. بخش نسبتاً طولانی زیر یکی از نمونه های بارز این شیوه است که با استفاده از حس شنیدن ادموند ممکن شده است. این بخش به دنبال توصیف برخورد ادموند با مدیر مدرسه در قبرستان که به ترسیدن و از حال رفتن ادموند می انجامد آورده شده است. ادموند روی تختش دراز کشیده است و وانمود می کند که خواب است.

کاسه آب روی پاتختی بود. مادرم دستمال فرو می کرد توی آب، می چلانند و می گذاشت روی پیشانیم.
پدرم توی اتاق راه می رفت. «نگفت چی شده؟»
النگوهای مادرم صدا کرد. «نه. خیلی ترسیده بود. تب داره.»
«نمی فهمم چرا از همه چیز می ترسه.»
«باز شروع کردی؟ بچه ست خُب.»
«پسر دوازده ساله بچه است؟ من که دوازده سالم بود زمین و زمان را به هم می دوختم!»
النگوهای مادرم خورد به کاسه آب. «تو خیلی چیزها به هم می دوختی، هنوز هم می دوزی! شکر خدا ادموند نه اخلاقش به تو رفته نه ظاهرش.»
پدرم مرد چاق قد کوتاهی بود که هیچ دوست نداشت بگویند چاق است و قد کوتاه. نشست روی صندلی و پاهایش را گذاشت روی میز تحریرم. مادرم از پا روی میز گذاشتن متنفر بود. پدرم چند بار پاهایش را

محکم کوبید روی میز. «حتماً این دخترک ترسندتش. هه! پسر دوازده ساله از پس دختر برنیاید! من که دوازده سالم بود... اصلاً تقصیر توست! چند بار گفتم نباید بره سراغ این دختره؟ خوبه فقط همین بچه نازک نارنجی رو داریم. مدام یا توی کوچه ولوست یا خونه مردم.»

دستمال خیس پیشانیم را قلقلک داد. مادرم گفت: «پناه بر خدا، باز پيله کرد.» پدرم هنوز زخم زبان مادرم را درباره‌ی ظاهرش فراموش نکرده بود. «از شاکه یاد بگیر! عوض یکی، چهار تا بچه بزرگ می‌کنه. هم بچه‌هاش همیشه‌تر و تمیزند هم خونه زندگیش. آرشام دو سال از ادموند کوچکت‌تره با پدرش می‌ره شکار. پسر دردانه تو خرگوش بیینه درمیره.»

النگوها تکان نخوردند. نمی‌شد کسی را بیش از این رنجاند. مادرم بعد از من بچه‌دار نشده بود و حتی خاله‌ام گاهی می‌گفت: «عوض مدام سیگار کشیدن و زل زدن توی فنجان قهوه به خونه زندگیت برس.»

(صص. ۲۹ و ۳۰)

این قسمت بالاخره با جمله «با صدای النگوهای مادرم از اتاق نشیمن خوابم برد» (ص. ۳۱) به پایان می‌رسد. این صداها و روایت‌ها (ادموند، مادر و پدر) که هرکدام مرکز ثقل و استقلال‌نسبی خود را دارند صرفاً نمونه‌ای از بی‌شمار صداها و روایت‌هایی هستند که در داستان «هسته‌های آلبالو» یافت می‌شود و بدون تردید بنیانی‌ترین دلیل امکان حضور این مجموعه ساختار کلی داستان است که با عدم پذیرش مرکزیت، امکان ورود صداها و روایت‌های مختلف را میسر کرده است و سپس با استفاده از ابزارهای روایی خاصی که اشاره شد این پتانسیل‌ها را فعلیت بخشیده است. روایت‌ها و صداهایی که این چنین ساخته شده‌اند مطلقاً نمی‌توانند بازتاب صدای نویسنده - راوی تلقی شوند. این روایت‌ها کاملاً قائم به ذات‌اند و بی‌تردید بر بستر این روایت‌های رقابت‌کننده‌ی

قائم به ذات است که امکانات بی شمار تأویلی مفاهیم و پرسش‌هایی چون هویت، ارمنیان در ایران، سرزمین مادری، سنت، مذهب و تفاوت‌های مذهبی، ... نمایان می‌شود.

نتیجه‌ی دیگری که از این توضیح و نقل قول‌های طولانی باید گرفت این است که اهمیت ارائه‌ی روایت‌های مختلف آنچنان برجسته است که نویسنده / راوی را واداشته تا مهم‌ترین اهرم روایتی - ادموند - را با در نظر داشت این اهمیت خلق کند. البته گرایش به ارائه‌ی این‌گونه روایت‌های متفاوت و متناظر چنانکه در مقدمه کتاب آمد، ریشه در سنت ادبی ایران داشته است اما این گرایش اینک در ادبیات مدرن داستانی شکوفا شده و به یکی از ابزارهای ساختاری رایج تبدیل شده است.

باز به عنوان مثال و نیز به منظور ارائه‌ی نمونه‌هایی که روایت‌های متنازع را از طریق ابزارهای روایتی متفاوتی میسر می‌کنند به آثار دیگری رجوع کنیم.

شیوه‌ای که داستان کوتاه «خلاف دموکراسی» نوشته فرخنده حاجی‌زاده برای ارائه روایت‌های متنازع در پیش می‌گیرد صرفاً در ظاهر با شیوه‌ی (هسته‌های آلبالو) شباهت دارد. در اینجا نیز شخصیت اصلی به مهم‌ترین اهرم ساختاری تبدیل می‌شود اما در «خلاف دموکراسی» این عدم تعیین شخصیت است که امکان ظهور روایت‌های متعدد را فراهم می‌کند. تنها چیزی که از شخصیت اصلی می‌دانیم این است که زن است، زنی که به‌گون‌های باورنکردنی توانایی تجربه‌ی هویت‌های معشوق، مادر، خواهر را داراست. تجربه‌ی این هویت‌ها البته به تنهایی میسر نیست بنابراین در صحنه‌های مختلف داستان هویت‌های مخاطب -

معشوق، فرزندی، برادر - نیز ظاهر می‌شوند چگونگی حضورشان نیز نشانگر توانایی خارق‌العاده‌ی شخصیت اصلی است. به گزاره‌های زیر دقت کنیم.

دیروز توی تاکسی نشسته بودی تو صورت به مرد. خیره شدم تو چشمت. نگام کردی. خندیدم.^{۱۳}
می‌خواهی مادرت باشم؟ آگه مادرت باشم حرف می‌زنی؟ نه، نمی‌تونی، خجالت می‌کشی. می‌خواهی خواهرت باشم؟ خواهر کوچولوت که نامه‌هاتو بدی دستش، ظهر که مادر خوابیده، بره دستشو بگیره جلو دهنش، دختر همسایه رو صدا کنه، یواشی نامه رو بذاره تو دستش بگه داداشم داد... (ص. ۳۱)

در چهارچوب یک گفتمان جامعه‌شناسانه - روان‌شناسانه این گزاره‌ها از طریق اشاره به تئوری‌های مربوط به خودکاوی و خودنگری قابل توضیح و تأویل‌اند. راوی «خلاف دموکراسی» اما از این فراتر می‌رود و با تبدیل شدن به هویت‌های مختلف^{۱۴} از مرحله‌ی امکانات تئوریک به مرحله‌ی قطعیت‌های ادبی می‌رسد.

می‌گه: «کی ت می‌شه؟ می‌گم: «بچه‌مه نمی‌ذارم بمیره، دوباره دنیاش می‌یارم. تو بالاترین نقطه‌ی کوه، تو هوای سالم، خونم دوباره قرمز می‌شه. بعد می‌دم مادرای جوون اولین شیر سینه‌شونو بریزن تو گلو، بزرگ می‌شه، آروم، آروم، مزه‌هاش نمی‌چسبه، دخترای جوون، گیس گلابتون، دخترای شاه پریون می‌یان و عاشقش می‌شن، می‌برنش تو دریا. من نیستم ولی از اون دور، دورا می‌بینم چشماش می‌خنده، مزه‌هاش نجسبیده.» (ص. ۴۰)

این جمله‌ها و تقریباً تمام جمله‌های داستان در فضایی به غایت مبهم آورده می‌شوند که فاصله‌ای کاملاً ملموس با واقعیت مرسوم دارند. سایر اتفاقات داستان هم به شکل‌گیری این فضای غیرمنطقی کمک می‌کنند.

کلیدو توی قفل می‌چرخونم. چشمت می‌خنده. رنگت می‌پره. "تیک" قفل باز می‌شه. قرمز می‌شی، خاکستری، آبی، خاکی، بنفش. (ص. ۲۵)

...

«فهمیدم. قایمت می‌کنم.»

«کجا؟»

«تو سینه‌م.»

«تو سینه‌ت! چطوری؟»

«کوچکت می‌کنم. کوچک کوچک. بعد می‌ذارم تو سینه‌م.»

(ص. ۳۲)

این مجموعه عوامل مبین قراردادی‌اند میان نویسنده -راوی و خواننده که بر اساس آن راوی می‌تواند در هر لحظه به نقش‌های مختلف درآید و به مکان‌های متفاوت برود بدون آنکه از منطق علت و معلولی خاصی پیروی کرده باشد. در این چهارچوب، «قرارداد» در واقع به ساختار داستان و نیز منطق خاص آن که باز بودن کم‌وبیش کامل این ساختار را تولید می‌کند اشاره دارد. تنها عواملی که از فروریزی این ساختار جلوگیری می‌کنند حضور کاملاً پیرنگ راوی در تمام صحنه‌ها و نیز اشاره‌های گهگاهی به مسایل اجتماعی خاص - از جمله متوقف شدن تاکسی‌اش توسط مأمورین و بازخواست مأمورین که چرا موازین شرعی را نادیده گرفته است (صص. ۳۲ و ۳۳) - و با زمان مشخص است. و رای

این اما هیچگونه محدودیتی برای راوی در ارائه‌ی روایت‌های متعدد و بی‌تردید متنازع - خواهر، برادر، معشوق، زن تیپیک (اگر برخورد هایش با مأمورین را در نظر بگیریم) و نیز مخاطبین این روایت‌ها - وجود ندارد و به واقع به نظر می‌رسد این نقش‌های متعدد از سوی راوی مشروعیت این روایت‌های متعدد را به گونه‌ای قطعی تضمین می‌کند.

در آثار داستانی دهه‌های اخیر بسیاری نمونه‌های دیگر که به شیوه‌های مختلف به ارائه‌ی روایت‌های متنازع می‌پردازند می‌توان یافت. آثاری چون «آمده بودم با دخترم چای بخورم» اثر شیوا ارسطویی، «سرباز غایب» اثر فرشته ساری، «هیس» نوشته محمدرضا کاتب، «اسفار کاتبان» ابوتراب خسروی و «نیمه‌ی غایب»^{۱۵} اثر حسین سناپور از بهترین نمونه‌هایی هستند که توانسته‌اند اهرم‌های روایتی خاص خود را برای خلق روایت‌های متعدد و متنازع بوجود آورند. در میان این نمونه‌ها نیمه‌ی غایب مستقیم‌ترین برخورد به مقوله‌ی روایات متنازع را به نمایش می‌گذارد. این رمان از پنج شخصیت اصلی تشکیل شده است که هر کدام گهگاه خود به راوی اول شخص تبدیل می‌شوند. البته صرف جدایی آشکار این راویان فقط مبین حضور مشخص صداها یا مختلف است و لزوماً نشانگر حضور روایت‌های متنازع نیست. آنچه که دستاورد این صداها را به مرحله‌ی روایت می‌رساند این واقعیت است که با وجود تشابهات کلی میان عناصر ساختار بخش‌های مختلف، راویان انگار هر کدام داستان نوینی را حکایت می‌کنند. به عبارت دیگر داستان هر راوی نه گویشی متفاوت از مجموعه ماجراهایی یکسان است و نه روایت بخش‌های مختلف داستانی واحد. این داستان‌ها روایت‌هایی متنازع‌اند که از نظر

عناصر داستانی نزدیکی شان در حد شباهت است و بس.

راویان نیمه‌ی غایب هرکدام یکی از بخش‌های پنج‌گانه‌ی رمان را به خود اختصاص می‌دهند. در هریک از این بخش‌ها واقعیت داستانی - ساخته شده بر فضاهایی خاص دنیای زندگی شهری و مشکلاتش - و شخصیت‌ها به گونه‌ای ویژه توصیف می‌شوند و بر بستر این نگرش و توصیف، هرکدام از روایت‌ها حکایت‌گر تلاش برای یافتن پاسخی نهایی است. هرکدام از این نگرش‌ها عملاً در تنازع با سایرین قرار دارد و دقیقاً به خاطر حضور هم زمان این روایت‌هاست که هرگونه قطعیتی امکان‌ناپذیر می‌شود، و بازتاب رمانی این ساختار به این‌گونه است که هیچ‌یک از روایت‌ها به پاسخ نهایی دست نمی‌یابد.

در سرتاسر رمان عناصر دیگری نیز وجود دارد مانند روابط راویان (روابط خانوادگی، دوستی، عشق،...) و تم‌هایی مانند عشق، خودشناسی، سرشکستگی و غیره که به گمان من فرعی‌اند و صرفاً قرار گرفته شدن این بخش‌ها - داستان - روایت‌ها - در کنار یکدیگر را توجیه می‌کنند. نیمه‌ی غایب به دلیل تأکید کاملاً مشخص بر ساختار تنازع روایات نمونه‌ی مناسبی است که از طریق آن می‌توان برخی از پیامدهای چنین ساختاری را در نظر آورد. از جمله‌ی این پیامدها یکی کاهش تأثیر دراماتیکی که از طریق زمینه‌چینی و نیز تمرکز بر عنصری از داستان (مثلاً شخصیتی، ماجرای یا موضوعی) شکل می‌گیرد و به واقع ادغام روایت‌های بی‌شمار امکان تأکید و نتیجتاً برجسته کردن عنصری خاص را کاهش می‌دهد. این شیوه که در مقدمه‌ی این نوشته به آن اشاره شد مورد انتقاد برخی منتقدان غربی قرار گرفته است خصوصیتی است که در بسیاری از آثار ادبی ایران

یافت می‌شود و استقبال ادبیات داستانی معاصر از این شیوه طبیعتاً جایگاه مقوله‌ی «کاهش تأثیر دراماتیک» را افزایش می‌دهد تا به جایی که در بسیاری از آثار مدرن تحقق این «کاهش تأثیر دراماتیک» نه به عنوان پیامد اجتناب‌ناپذیر وجود روایات متنازع بلکه به عنوان هدف در نظر گرفته می‌شود. در سناریوی فیلم مسافران بهرام بیضایی یکی از واضح‌ترین مثال‌ها تلاش برای تحقق چنین هدفی است. در ابتدای این فیلم یکی از شخصیت‌های اصلی در حالی که به همراه همسر و فرزندانش آماده سفر می‌شوند می‌گویند: «ما می‌ریم تهران برای عروسی خواهر کوچک‌ترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم.» واضح است که این گفتار در ابتدای فیلم به منظور کاهش و بلکه از میان برداشتن تأثیر دراماتیکی است که به وقوع چنین حادثه‌ای در پایان کار می‌توانست داشته باشد مشابه چنین برخوردی را می‌توان در داستان «رستم و سهراب» یافت که در آن فردوسی پیش از آغاز داستان، واقعه‌ی ظاهراً اصلی را - کشته شدن پسر به دست پدر - می‌آورد و عملاً از این طریق واقعه‌ی اصلی را به واقعه‌ی فرعی تبدیل می‌کند. داستان با بیت‌های زیر شروع می‌شود.

اگر تندبادی برآید ز کنج / به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر / هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ دادست بیداد چیست / ز داد این همه بانگ و فریاد چیست

کنون رزم سهراب رانم نخست / از آن کین که او با پدر چون بجست^{۱۶}

در همین خصوص هوشنگ گلشیری در مورد تأثیرات ساختارهای

روایی به کار گرفته شده در ادب کهن ایران بر ادبیات مدرن فارسی به ابعاد دیگری از این خصوصیت اشاره می‌کند. گلشیری در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید:

اگر رئالیسم جادویی شیوه‌ی خاص آمریکای لاتین است، ما هم می‌توانیم شیوه‌ی خاص خودمان را داشته باشیم، برگرفته از قرآن، اوستا، بهارالانوار، تذکرةالاولیاء و... مثلاً شیوه‌ی روایت حدیث، در مورد امام صادق که می‌گوید: فلان کس گفت که شنیدم از فلان کس که شنید از فلان کس... این شیوه یعنی تکه‌تکه گفتن و این تکه‌تکه‌ها را کنار هم گذاشتن این داستان ایرانی که ریشه‌های آن در کتب کهن ماست...^{۱۷}

این نظریه البته احتیاج به تحقیقی گسترده دارد و این تحقیق می‌تواند تاحدی روشنگر جایگاه «تأثیر دراماتیک» در تاریخچه‌ی زیبایی‌شناسی و سنت داستان‌سرایی در ایران باشد.

پی‌آمد دیگر اهمیت حضور روایات متنازع‌افزایش توان ادبی کردن فضاهاى متنوع است. هر روایتی فضای خاص خودش را طلب می‌کند و این فضا می‌تواند عینی، ذهنی و یا آمیخته‌ای از این دو باشد. روایتی که «رستم و سهراب» فردوسی با آن آغاز می‌شود (و بسیار نمونه‌های مشابهی که در آثار عارفانه و صوفیانه می‌توان یافت) در فضایی که بر پایه‌ی اندیشه‌هایی فلسفی شکل گرفته است متحقق می‌شود. روایات هزار و یک شب در فضاهایی طبیعی و ماوراء طبیعی قرار دارند، تفاوتی که این تعدد فضاها در مثلاً رمان‌های پیکارسک دارند این است که در نمونه‌های متعلق به آثار پیکارسک حضور این فضاها تابع منطق خطی

روایات یگانه‌ای است در حالی که در «رستم و سهراب» و هزار و یک شب و «خلاف دموکراسی» و نیمه‌ی غایب با حضور همزمان این فضاها مواجهیم. البته چنانکه پیشتر نیز اشاره کردم وجود این خصوصیات (روایات متنازع و فضاهای متعدد) مختص سنت ادبی ایران نیست و برای یافتن نمونه‌های مشابه کافی است مثلاً به آثار متعلق به ژانر فانتاستیک نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم فرانسه و آثار کافکا و کافکایی رجوع شود. تأکید من بر ارائه‌ی نمونه‌هایی از سنت ادبی ایران صرفاً به منظور اثبات این نکته است که حضور چنین فضاهایی در اثری چون نیمه‌ی غایب و بسیاری دیگر از آثار داستانی قرن بیستم در ایران می‌بایستی از طریق رجوع به پروسه‌ی تکاملی اهرم‌های روایتی به کار گرفته شده در این سنت ادبی توضیح داده شود. به عبارت دیگر توضیح حضور همزمان فضاهای متنوع در بسیاری از آثار داستانی ایران از طریق اشاره به سنخیت میان این آثار و آثار کلاسیک ایران بسیار ساده‌تر و منطقی‌تر است تا از طریق تلاش برای یافتن شجره‌نامه‌ای در سنن ادبی دیگر.

در هر حال مسلم این است که این نمونه‌ها نشانگر حضور روایات متنازع و به طبع آن فضاهای متعدد و متنوع به عنوان یکی از مهم‌ترین گرایش‌های تکنیکی در ادبیات داستانی دهه‌های اخیر ایران است؛ گرایشی که بیشتر از آن‌که تابع عملکرد مداوم اراده‌ی نویسنده / راوی باشد نتیجه‌ی سیستماتیک ساختار داستان است. این مجموعه خصوصیات - تنوع و تعدد روایات و باز بودن ساختار - از یک سو موجب می‌شود تا تعاریف مفاهیم موجود در واقعیت متن هرچه بیشتر و بیشتر از تعین و ایستایی فاصله بگیرند و به سمت سیالیت پیش بروند و از سوی

دیگر عملاً امکان فوق‌العاده‌ای برای اثر ادبی فراهم می‌کند تا با سیستم‌های نشانه‌ای مختلف رابطه برقرار کند و از این نقطه نظر بررسی روابط پیامتی - و در اینجا «متن» به وسیع‌تر مفهوم آن مورد نظر است - جایگاه خاصی در عرصه نقد ادبی پیدا می‌کند.

منابع و پانویست

- ۱- جالب است که در سال‌های اخیر یک بار دیگر این مقوله به گونه‌ای کاملاً واضح در محافل سیاسی - ژورنالیستی ایران طرح شده است و بسیاری از نشریات ایران به دنبال برآمد مباحثی در خصوص جامعه و آزادی‌های مدنی به بحث مشخص درباره‌ی تعاریف «خودی» و «غیرخودی» پرداخته‌اند.
- ۲- این بحث به صورت مفصل‌تر در قسمت‌های پیش آورده شده است.
- ۳- ناصر حریری، هنر و ادبیات امروز: گفت‌وگوشودی با احمد شاملو، دکتر رضا براهنی، بابل، کتابسرای بابل، ۱۳۶۵، ص ۴۸.
- ۴- زاون فوکاسیان، گفتگو با بهرام بیضایی، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۱، ص. ۱۹۳.
- ۵- رابطه‌ی نه‌چندان دلپذیر نویسندگان با دست‌اندرکاران ادب و هنر در دانشگاه‌ها نمونه‌ی بسیار جالبی از این فاصله‌گیری است. امروزه - با به‌دلیل حضور شرایطی مشابه دوره‌های پیش و با به‌دلیل آن‌که این رابطه عملاً تبدیل به سنت شده است - همچنان ادبیات مدرن و نویسندگان برجسته‌ی معاصر با بی‌مهری محافل آکادمیک مواجهند.
- ۶- و این «اگر» بزرگی است چون به‌طور قطع می‌توان گفت که چنین داستانی نه فقط امکان چاپ و انتشار پیدا نمی‌کرد بلکه سر نویسنده‌اش را نیز به باد می‌داد.
- ۷- قرائتی از این داستان به خاطره‌هایی جمعی نیز اشاره دارد. آنان که با وقایع محاکم روزیه‌ها و گلسرخی آشنا هستند به دشواری می‌توانند این داستان را بخوانند و گهگاه آن وقایع را به‌خاطر نیابورند.
- ۸- واضح است که جایگاه عنصر مذهبی در ایدئولوژی بسیاری از نیروهای مخالف نظام عملاً قدرت استفاده از کاراکتر شیطان را در توصیف قطب انقلاب تضعیف می‌کند. اما این استثنای کلامی تغییری در

ماهیت پرده‌ای تعریف قطب‌های دوآلیسم مورد بحث به وجود نمی‌آورد.

۹- عبدالرحیم ذاکر حسین، ادبیات سیاسی ایران در عصر مشروطیت. جلد ۴، صص. ۲۱۴ و ۲۱۵.

۱۰- واژه‌ی خشونت در اینجا باید با توجه به مباحث معروف خوان گویتیسولو (Juan Goytisolo) و بردلی اپس (Bradley S. Epps)، در خصوص «چگونگی نفی ساختار معنایی سیستم‌های فکری ظالمانه» درک شود. بردلی اپس در کتاب *Significant Violence* با اشاره به این نکته که ظلم بایستی در عین حال به عنوان پدیده‌ای گفتمانی تلقی شود، از قول گویتیسولو می‌نویسد:

گفتمان مسلط، با تأکیدش بر خطی بودن، منطقی، ثبات، وضوح و نظم عملاً تفاوت‌ها و ابهام‌ها را نمی‌پذیرد و در جهت ابقای هیرارشی انعطاف‌ناپذیری از ارزش‌ها تلاش می‌کند.

(*Significant Violence*، ص. ۲)

و در تقابل با چنین گفتمان مسلطی است که خشونت زیبایی طوبی و معنای شب مفهوم پیدا می‌کند.

۱۱- و این یادآور گفته‌ی مشهور آدورنو است که: «بعد از آشویتس شعر گفتن وحشی‌گری است.» از (*Cultural Criticism and Society*) و البته آدورنو در این گفتار به اهمیت دریافت پیچیدگی‌های نهاد بشر اشاره دارد؛ پیچیدگی‌هایی که به ویژه تناقضات دست اندرکاران اردوگاه‌های مرگ را به نمایش گذاشت.

۱۲- داستان‌های دیگر این مجموعه عبارتند از: «گوش ماهی‌ها» و «بنفشه‌های سفید» (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷). این سه داستان در ظاهر سه دوره از زندگی ادموند لازاریان را توصیف می‌کنند و از این نظر مجموعه‌شان کلیت واحدی را تشکیل می‌دهد. اما هریک از سه داستان به تنهایی نیز داستان کاملی می‌توانند تلقی شوند.

۱۳- *خلاف دموکراسی*، مجموعه قصه، تهران: ویرستار، ۱۳۷۷، ص. ۲۵.

۱۴- «تبدیل شدن» به معنای دقیق کلمه، مانند گرگور سامسای کافکا که عملاً تبدیل به حشره می‌شود.

۱۵- *نیمه‌ی غایب*، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۸.

۱۶- *شاهنامه‌ی فردوسی*، مجلد اول (از روی چاپ مسکو)، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۴، صص. ۱۶۸ و ۱۷۰. البته با توجه به نسخه‌های مختلف، در انتساب بعضی از این بیت‌ها به شاهنامه تردید وجود دارد اما در اصل بودن بیت اول جای هیچ شک نیست و اتفاقاً در همین بیت است که به مرگ «نارسیده ترنج» (جوان) اشاره می‌شود علاوه بر این فردوسی در بسیاری داستان‌های دیگر *شاهنامه* نیز از این شیوه پیروی می‌کند. از جمله، در مقدمه‌ی داستان «رستم و اسفندیار»، مشخصاً به نبرد این دو و سپس از طریق ادبیات زیر به مرگ اسفندیار اشاره می‌کند.

نگه کن سحرگاه تا بشنوی / ز بلبل سخن گفتن پهلوی

همی نالد از مرگ اسفندیار / ندارد جز از ناله زو یادگار

(*شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، جلد پنجم، ص. ۲۹۲)

۱۷- «هیولای درون: گفتگو با گلشیری» بیدار، شماره‌ی یک، تیر و مرداد ۱۳۷۹، ص. ۵۵. گلشیری در برخی از مقالات منتشر شده در کتاب *باغ دو باغ* به وجوهی از تأثیرات آثار کهن در ادب معاصر اشاره کرده است.

شیطان، پیشاهنگ، انقلاب یا شاهزاده‌ی تبعید: بازتاب تحول هویت در آینه‌های در دار

با آینه‌های در دار به سادگی نمی‌شود خو گرفت، امکاناتش به سادگی خود را عرضه نمی‌کنند و به همین خاطر بار اول خواندنش چندان عکس‌العمل مثبتی در خواننده ایجاد نمی‌کند؛ در واقع قرائت اول بیشتر نکاتی منفی به ذهن می‌آورد. انگشت گذاشتن بر این نکات «منفی» از اهمیت اساسی برخوردار است چرا که بسیاری‌شان، وقتی ساختار تکنیکی و ساختمان رمان مورد نظر قرار گیرد به نکات قوت و مثبت تبدیل می‌شوند. به منظور ارائه‌ی پس زمینه‌ای برای این بررسی، با خلاصه‌ای از طرح کلی رمان شروع می‌کنیم. آینه‌های در دار سفرنامه‌گونه آغاز می‌کند، «سفرنامه‌گونه» از آن‌رو که ابراهیم -راوی که خود نویسنده است، عناصر سفرنامه‌اش را بیشتر از طریق پرداختن به پروسه‌ی نوشتن سفرنامه بیان می‌کند. او همچنین از سفرش به چند کشور اروپایی سخن می‌گوید و

تکه‌هایی از داستان‌هایی را که جای جای در مجامعی از ایرانیان مقیم خارج کشور خوانده است بازگو می‌کند. در خلال همین سفرهاست که دوستی قدیمی - صنم بانو - را باز می‌یابد و گفتگوهای این دو درباره‌ی گذشته‌شان و حالشان بعد جدیدی به متن می‌افزاید. پایان این گفتگوها و متن، در آپارتمان صنم بانو و بعد از آنکه ابراهیم تصمیم قطعی‌اش مبنی بر بازگشت به ایران را اعلام می‌کند فرا می‌رسد و دایره‌ی سفر که با اشاره به رسیدن راوی به فرودگاه لندن شروع شده بود به این ترتیب کامل می‌شود. راوی طبیعتاً هنگامی که از زندگی کوتاهش در خارج می‌گوید به بخش خاصی از «خارج کشوری‌ها» - مشخصاً تبعیدشان پیشتر یا هنوز وابسته به چپ - نظر دارد و گهگاه حتی به تحلیل زندگی و هستی‌شان نیز می‌پردازد. بسیار گفته‌اند که این توضیح و تحلیل‌ها به خودی خود اکثراً نادقیق‌اند و عموماً بی‌ارزش^۱ و باور من هم جز این نیست. به عنوان مثال راوی گهگاه به مباحث متداول میان چپ‌های به خارج آمده می‌پردازد و سعی می‌کند در چند صفحه مقولاتی از قبیل درست بودن یا نبودن حکومت کارگری و پرولتری، امکان انقلاب سوسیالیستی یا لزوم گذار از دوران سرمایه‌داری و... (صص. ۱۹-۲۴) را طرح کند و بعد از نشان دادن «بلاغت» این مباحث - که طبیعتاً چنین مباحث پیچیده‌ای اگر در چند صفحه آورده شوند ابلهانه می‌نمایند - خودش را در ورای این گفتگوها نشان دهد... و واضح است که چنین برخوردی، در ابتدای کار، ممکن است خواننده را وادارد تا نویسنده را به خود شیفتگی تئوریک و سایر صفات مشابه متهم کند و... همین مسأله در مورد مباحث گهگاه راوی و سایر شخصیت‌های داستان - به ویژه صنم بانو - در مورد شرق و غرب به‌طور کلی، و ایران و

اروپا (بخصوص فرانسه و آلمان) به طور مشخص تری نیز به چشم می خورد. اینجا هم به نظر می رسد که راوی تلاش می کند تا با استفاده از جایگاه قدرتمندش - نویسنده / راوی - حرف آخر را به زبان بیاورد و البته اینجا هم تأثیر کاملاً معکوس است و تردیدی نیست که خواننده ای که صرفاً به این وجه کار می پردازد، از این مباحث، بدون هیچ گونه دریافت نوبنی، می گذرد.

اما مهم ترین نکته ی منفی قرائت اول تأکیدی است که نویسنده بر تکنیکش دارد. این تأکید به دو نحو خودش را نشان می دهد: ۱/ از طریق برجسته بودن وجوه مشخصه ی تکنیک (رفت و بازگشت میان لایه های روایتی مختلف بدون آنکه از ابزارها و شیوه های مرسوم و روان برای این گذارها استفاده شود) و ۲/ توضیحات مشخص نویسنده در مورد تکنیک کارش و تکنیک رمان نویسی به طور کلی. نمونه های این چنینی بسیارند.^۲ این امر پیشتر هم مورد اشاره و نیز انتقاد واقع شده است و در این انتقاد انگیزه های احتمالی راوی / نویسنده هم مورد اشاره قرار گرفته اند.^۳ به گمان من خواننده ای که از دیدگاهی سنتی به این داستان می پردازد، برای انتقاد از این وجه اغراق شده ی تکنیکی احتیاجی به بررسی انگیزه ی نویسنده ندارد. به علاوه این امر واضحی است که بر اساس این دیدگاه اگر برجسته ترین تأثیر یک رمان تکنیک آن باشد طبیعتاً نمی توان آن را رمان موفق نامید چرا که معمولاً هرگونه تکنیکی که در نگارش به کار گرفته می شود فقط وقتی موفق است که به چشم نیاید.

تأکید بر تکنیک اما یک عمل مثبت هم انجام می دهد و آن اینکه توجه خواننده را به فرم سوق می دهد. به محض در نظر گرفتن فرم، آیینه های در دار

یکباره چهره‌ی متفاوتی می‌یابد و یکباره امکانات تأویلی بی‌شماری در مقابل خواننده قرار می‌دهد و قرائتی و تأویلی که من در این نوشته پیشنهاد می‌کنم در واقع فقط در نظر گرفتن یکی از این امکانات است. اما برای پرداختن به این قرائت باید با توضیحی در مورد فرم این رمان آغاز کنیم.



باری در فولی برژر: تعدد واقعیات، تعدد روایات

درباره‌ی تابلوی باری در فولی برژر اثر ادوارد مانه بسیار گفته‌اند.^۴ بیشترین این گفته‌ها هم از وجود «اشتباهی» سیستماتیک در این تابلو

سرچشمه گرفته است. کلیات این تابلو چنانکه دیده می‌شود به این صورت است که نقاش دختری را در مقابل پیشخوان باری، با بطری‌ها و اشیای دیگر نشان می‌دهد. پشت سر دختر آینه‌ای وجود دارد و انعکاس این دختر و نیز اشیا در آینه یکی از مهم‌ترین بخش‌های این تابلو است. در ترسیم این انعکاس‌ها پرسپکتیو واقعی رعایت نشده است. آدم‌ها و اشیا آن‌طور و آنجا که باید انعکاس داده نشده‌اند. به نظر می‌رسد آدم‌ها و اشیا یک لایه و یک گونه از واقعیت، و انعکاسشان مبین گونه‌ای دیگر، و یا خود گونه‌ای دیگر، از واقعیت است. در گوشه‌ی تابلو انعکاس چهره‌ی مردی در آینه ترسیم شده که به خاطر ابعاد بزرگش به هیچ‌وجه متناسب با سایر اشیا و افراد نمی‌نماید. نگاهش نافذ و دقیق است و به نظر می‌رسد به چهره‌ی انعکاس دختر در آینه و نیز آنچه که در بار می‌گذرد خیره شده است. در واقع به هم ریختن پرسپکتیوها باعث شده است تا حجمی در آینه ساخته شود که دلالت بر وجود واقعیاتی دیگر و یا حداقل امکان وجود واقعیاتی دیگر دارد. به یک معنا می‌شود گفت که سه لایه‌ی روایتی در این تابلو می‌توان یافت، روایت اول: واقعیت عادی / مرسوم، روایت دوم، واقعیت پیشنهاد شده از سوی آینه که در مقایسه با واقعیت اول پرسپکتیوی به هم ریخته دارد (و واضح است که متقابلاً می‌توان گفت که واقعیت اول پرسپکتیوی بهم ریخته دارد)، و روایت سوم که از نگاه مرد گوشه‌ی تابلو ساخته می‌شود. صرف وجود این سه روایت در کنار هم در چگونگی تعریف و درک ما از واقعیت معضل ایجاد می‌کند و این معضل به غایت عمیق‌تر و حل‌ناشدنی‌تر جلوه می‌کند وقتی در نظر بیاوریم که تعاطی این سه لایه‌ی روایتی می‌تواند به نتایجی کاملاً متفاوت با هریک از

این سه بیانجامد.

آینه‌های در دار گلشیری دقیقاً همین کار را می‌کند، متنها به شیوه‌ای بسیار پیچیده‌تر و لاجرم معضل برانگیز. در ابتدای کار با سه لایه‌ی روایتی مواجهیم. لایه‌های اول و دوم بر اساس زمان مشخص می‌شوند. گذشته‌ی دور از طریق خواندن داستان‌هایی که در گذشته نوشته شده و یادآور دوران کودکی و جوانی راوی است مورد اشاره قرار می‌گیرد. روایت گذشته‌ی نزدیک به سفر راوی و گفتگوهایش با این و آن و به ویژه صنم بانو می‌پردازد. لایه‌ی سوم ذهنیت راوی در زمان نگارش را در نظر دارد که گرچه به‌طور مستقیم مورد اشاره قرار نمی‌گیرند اما با یادآوری‌هایی گاه و بیگاه در مورد لزوم یادداشت برداشتن از وقایع روزمره (صص. ۱۴ و ۱۳۰) و یا مثلاً اشاره به اصرار صنم بانو مبنی بر عدم استفاده‌ی راوی از این گفتگوها در داستان‌های بعدی (صص. ۳۲ و ۴۵) در ذهن القای می‌شود. این سه لایه‌ی روایتی، درست به مانند لایه‌های تابلوهای مانه، تعریف واقعیت را به مثابه‌ی مجموعه‌ای از عناصر و پدیده‌های تغییرناپذیر تحت سؤال قرار می‌دهند. شیوه‌ی اتخاذ شده از سوی فرم به کار رفته در آینه‌های در دار برای القای این «تحت سؤال قرار دادن» کاملاً ساده است. هریک از عناصر و موضوع‌های اصلی داستان حداقل سه روایت کم‌ویش متفاوت دارند که قبل از هرچیز بیانگر «عدم قطعیت» روایی اثر هستند و البته این «عدم قطعیت» خود را در اجزای کوچک‌تر - کلمه، جمله - به صورتی مشخص‌تر نشان می‌دهند. به عنوان مثال سؤال من کیم (ص. ۶) که به وضوح به معضل هویت اشاره دارد اگر در چهارچوب کلی اثر در نظر گرفته شود هم به‌طور مشخص از طریق راوی مورد تحلیل قرار می‌گیرد

(روایت ذهنی نویسنده)^۵ هم از طریق داستان‌هایی که در گذشته نوشته و راوی در آن‌ها حضور دارد (روایت گذشته‌ی دور) و اینک یا می‌خواندشان و یا به یادشان می‌آورد و هم از طریق گفتگوهایش با سایر شخصیت‌های داستان و به‌ویژه صنم بانو (روایت گذشته‌ی نزدیک). صرف وجود این سه لایه طبیعتاً «عدم قطعیتی» ساختاری در خصوص سؤال‌هایی از این قبیل کیم، «کجاییم» (ص. ۶) به وجود می‌آورد. تشدید این عدم قطعیت چنانکه اشاره شد به گونه‌ای مشخص‌تر از طریق اشاره به مفاهیم و عباراتی چون فراموشی، گنجی، سرگردانی، شک و تردید در مورد همه‌چیز حتی اسامی آدم‌ها، و تعلیق میان دو دنیا که تقریباً در سرتاسر کتاب دیده می‌شود متحقق می‌شود.

پروسه‌ی دشوارسازی واقعیت به همین جا خاتمه نمی‌یابد و این سه لایه‌ی روایتی در برخورد و فعل و انفعال با تکنیک‌های نگارشی دیگر امکانات بی‌شماری برای تفسیر واقعیت^۶ فراهم می‌کنند. در مقاطع مختلف رمان، زاویه نگرش، چه از نظر فردی و چه از نقطه نظر تماتیک متفاوت می‌شود. گاهی راوی داستان به قضایا می‌نگرد، گاهی نگاه نسخه‌ی روایت شده‌ی این راوی مورد تأکید قرار می‌گیرد؛ زمانی این مرکزیت به صنم بانو و گاهی به نگاه کودکی این دو - که عموماً از طریق داستان‌های پیشتر نوشته شده و یا با یادآوری دوران کودکی به متن راه می‌یابد - تعلق می‌گیرد. این زاویه نگرش‌های مختلف که مفاهیم ایستایی و مطلقیت و یگانه بودن واقعیت را درهم می‌ریزند به ویژه زمانی که در چهارچوب طرز تلقی عدم لزوم انعکاس واقعیت بودن داستان قرار می‌گیرند^۷ به تفاوت ماهوی از درک واقعیت داستانی و طرز تلقی مرسوم

از واقعیت اشاره دارد.

و بالاخره آینه، و آینه‌ها که نه فقط منعکس می‌کنند بلکه انگار، به‌خاطر درهای کوچکی که دارند، توان آن را دارند تا تصویرهایی در درون خود نگه دارند و لزوماً اشیای «بی تفاوتی» نباشند که «بی دریغ» فقط، آن هم در سطح و نه در حجم، منعکس می‌کنند. در اینجا باید به این نکته‌ی فوق‌العاده مهم اشاره کرد که وجود آینه‌ها، و آینه‌های در دار، لزوماً اهمیت استعاره‌ای ندارد^۸ و بلکه اهمیتشان می‌بایستی از طریق درک جایگاهشان در دکوراسیون خانه‌ی رمان درک شود. در این رمان، آینه‌ها (و داستان - آینه‌ها) در جاهای مختلف ساختمان قرار داده شده‌اند و درست به مانند آینه تابلوی باری در فولی برژر چیزهایی را نشان می‌دهند که ظاهراً با واقعیت بیرون از آینه سازگار نیستند. وجود آینه‌های بی‌شمار، توانایشان در نگه داشتن چهره‌ها و اشیای حجم‌دار و انعکاس‌های بیشمارشان در یکدیگر و بر چهره‌ها و اشیای بیرون یکباره آنچنان آشفتگی‌ای بوجود می‌آورد که گهگاه بی‌اختیار خیال می‌کنیم در سالی پوشیده از آینه و انسان و شیئی حرکت می‌کنیم و فاصله‌ی میان واقعیت و مجاز به حداقل رسیده است و دیگر نه واقعیت مطلق وجود دارد و نه مجاز مطلق.

رلان بارت در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۰ درباره‌ی کافکا نوشت یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار او را دوری از قطعیت سمبلیک و استفاده از نشانه‌های ناپایداری دانست که هر دنیایی که بر اساسشان شکل می‌گیرد به محض ساخته شدن ویران می‌شود. این نگرش به اهمیت آثار کافکا به عنوان دنیاهایی ممکن اشاره دارد.^۹ کافکا این امکان‌ها را از طریق ارائه‌ی

سیستم‌هایی با عناصر سازگار به نمایش گذاشت. آثار قلم مو و کلا دخالت نویسنده / راوی در ساختن و ارائه‌ی این سیستم‌ها کاملاً آشکار است. به گمان من نویسنده / راوی نیمه‌ی اول آینه‌های در دار موفق‌تر از کافکا بوده است آن هم به این دلیل ساده که ساختمان رمانش به گونه‌ای است که بعد از شکل گرفتن بدون دخالت نویسنده به تولید این «ممکن»‌ها می‌پردازد. این فرم را شاید با تشبیهی بشود ساده‌تر بیان کرد. خانه‌ای سه طبقه ساخته شده است و هر کدام از طبقه‌ها در زمانی متفاوت با یکدیگر قرار دارند. اشیای بسیاری وجود دارند و آدم‌های بی‌شماری در رفت و آمد و در حال گذار از طبقه‌ای به طبقه‌ی دیگرند. خانه، جابه‌جا، با آینه‌هایی که حجم دارند و در حجم منعکس می‌کنند و گهگاه در خود نگه می‌دارند آینه‌کاری شده و حجم‌های منعکس شده آن‌چنان بی‌شمارند و آن‌چنان ادغام شده‌اند که دیگر مدت‌هاست که نمی‌توان از واقعیت مطلق و مجاز مطلق و مرز میان‌شان سخن گفت.

موجودیت یافتن این خانه‌ی «آشفته» و «بهم ریخته» که صرفاً از طریق تکیه بر فرم شکل گرفته به موفقیت آینه‌های در دار در خلق واقعیتی خودکفا اشاره دارد. به عبارت دیگر نویسنده موفق شده تا سیستمی بوجود بیاورد که اجزای آن - بعد از کامل شدن - بدون هیچ نیازی به دخالت‌های بعدی نویسنده می‌توانند به تولید و باز تولید «آشفستگی» بپردازند. این آشفستگی گریبان هر آن کسی را نیز که پا به این خانه بگذارد می‌گیرد و اینجاست که یکی دیگر از محمل‌های روایتی رمان شکل می‌گیرد. راوی خود به این خانه پا می‌گذارد و به جستجوی خودش، هویتش، می‌پردازد. این تم از همان صفحات اول رمان معرفی می‌شود.

راستی که بود؟ در فرودگاه تهران، وقت بازرسی، به کتاب‌های خودش اشاره کرده بود؛ گفته بود «من نویسنده‌ام، این چندتا کتاب‌های خودم است.» مأمور با تعجب نگاهش کرده بود: نویسنده؟ ... از دروازه‌ی میان دو برلن که می‌گذشتند، باز گذرنامه‌ی او مایه‌ی معطلی شد. می‌بایست به مرکزی زنگ بزنند.
- کجاییم من؟ (ص. ۶)

در چنین خانه‌ای که به‌خاطر وجود و اهمیت تم و موتیف آینه، دیدن فوق‌العاده اهمیت دارد، به دنبال خود گشتن بی‌نهایت دشوار است. دیگران را می‌شود دید و سپس با انعکاس‌هاشان مقایسه کرد و سپس همین کار را در زمان‌ها و صحنه‌های مختلف انجام داد. اما «خود را هیچ‌وقت نمی‌شود دید» مگر به صورت انعکاس. راوی به حيله‌ای متوسل می‌شود. «خود» را تبدیل به سوم شخص می‌کند^{۱۰} و سعی می‌کند با «خود» سوم شخص شده آنچنان رفتار کند که با دیگران؛ رو در رو ببیندش. «خودی» که از طریق «خود» توصیف شده است! بازتاب‌های روایتی این امر از زوایای مختلف می‌توانند مورد بررسی قرار گیرند. آنچه در این نوشته اما مورد نظر است اهمیت مضاعف مسأله‌ی هویت است که از طریق سوم شخص کردن خود مورد تأکید قرار می‌گیرد. قرائت پیشنهادی این نوشتار نیز به وجهی از هویت راوی که در عین فردی بودن در برخورد با هویت‌های جمعی و ایده‌های اجتماعی تعریف می‌شود می‌پردازد. این وجه، به‌خاطر خصلت جمعی داشتن و جزیی از کل بودنش از طرف راوی ساده‌تر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

هویت در چهارچوب دوآلیسم خدا / شیطان: مفهوم شکنی، ساختارشکنی

معماری داستان و آینه‌هایش مقوله‌ی هویت را معضل‌ساز می‌کند و چگونگی برخورد راوی آینه در دار به عناصر شیوه‌های سنتی معرف هویت نیز این امر را پیچیده‌تر می‌سازد. در نظر گرفتن این عناصر در عین حال امکان بررسی جایگاه این اثر در مسیر تاریخ ادبیات داستانی معاصر را نیز فراهم خواهد کرد. طبیعتاً بررسی شیوه‌ی سنتی تعریف هویت - در چهارچوب ادبیات - از زوایای مختلف و بنابراین در چهارچوب‌های متفاوت می‌تواند صورت بگیرد. انتخاب دوآلیسم خدا / شیطان به منظور نشان دادن مشخصاً تأثیر قرائت‌های جامعه‌شناسانه‌ی آثار ادبی - که بی‌گمان عنصر مسلط نقد ادبی در ادبیات داستانی قرن بیستم ایران بوده است - بر چگونگی تعریف هویت نویسنده / راوی / شخصیت‌ها است. در فصل «هم‌نوایی با خدا، آشتی با شیطان: قرائتی از طوبی و معنای شب از جایگاه دوآلیسم خدا - شیطان سخن گفتیم و به پیشینه‌ی این دوآلیسم ساختاری در ادبیات فارسی نیز اشاره کردیم. وجود این گرایش ساختاری در دنیای متنی ادبیات، روایتی شدن این دیالکتیک - که پروسه‌ای خودگردان است و در هم‌آهنگی با خواست افراد مبنی بر تعریف خود در رابطه با دیالکتیک اشاره شده عمل می‌کند - و سپس پیروزی شیطان در این مبارزه‌ی ادبی، نتایج مهمی به دنبال دارد که در ادبیات داستانی قرن بیست ایران به وضوح قابل مشاهده‌اند. بیشتر نویسندگان سعی می‌کنند از طرق مختلف خود را با شیطان هم‌هویت کنند. این امر وقتی در کنار مسأله‌ی سانسور به‌طور کلی و خودسانسوری

به طور مشخص قرار می‌گیرد نتایج زیبایی‌شناسانه‌ی فوق‌العاده جالبی به بار می‌آورد. نویسنده در چنین شرایطی مجبور است آن‌چنان اهرم‌های ادبی‌ای به کار بگیرد که از طریق‌شان بتواند در چهارچوب «حفظ خود»، در عین حال هویت ادبی شیطانی (ضد خدایی‌اش) را بیان کند. از این زاویه شاید چندان دور از منطق نباشد اگر مهم‌ترین ویژگی ادبی ادبیات این دوران را ترکیبی از زیبایی‌شناسی ادبی - که در چهارچوب ادبیات به عنوان حوزه‌ای مستقل مطرح می‌شود - و نیز زیبایی‌شناسی مختص ادبیات ایران قرن بیستم که به شدت تحت تأثیر گفتمان‌های سیاسی / قدرتی جامعه قرار دارد دانست.

راوی آینه‌های در دار نیز در ابتدا به نظر می‌رسد که مسیر مرسوم نزدیکی با، و بلکه استحاله در، یکی از این دو قطب را دنبال می‌کند. او نیز مانند سایر نویسندگان سستی، این بخش از هویتش را با نزدیک شدن به شیطان تعریف می‌کند. البته شاید اشاره‌ای مجدد به این نکته ضروری باشد که شیاطین بعد از انقلاب ۱۳۵۷ عوض شده‌اند. از نقطه نظر جایگاه گروه‌ها و جریان‌ات سیاسی / اجتماعی در رابطه با قدرت سیاسی، برخی از شیاطین قبل از انقلاب، با به قدرت رسیدن و بنابراین در پی حفظ نظم موجود بودن تبدیل به خدایان شده‌اند و فروافتادگان از قدرت، در کنار به قدرت نرسیده‌ها، موجودیت جدید شیاطین را تشکیل می‌دهند.^{۱۱} این تغییر و تحولات، حداقل در ابتدای کار، چندان تغییری در مسیر راوی / آینه‌های در دار بوجود نمی‌آورد. او به تفکر و ایدئولوژی چپ، شیطان بزرگ تاریخ تقریباً صد سال اخیر ایران - که هیچ‌گاه نه تنها به قدرت دست نیافته بلکه حتی اجازه‌ی هم هویت شدن با بخش‌هایی از قدرت را پیدا

نکرده است - روی می آورد. از همان ابتدای کار و به محض آغاز گزارش گونه‌هایی در مورد روزهای آغازین سفرش در آلمان، به معرفی شخصیت‌هایی و سپس مباحثی می‌پردازد که جای کوچک‌ترین تردیدی در وابستگی فکری و ایدئولوژیکی شان باقی نمی‌گذارد. راوی که به عنوان مهمان به جاهای مختلف برده می‌شود، مراسم اول ماه مه را می‌بیند (ص. ۷) و بعد به همراه دوستانش به ترانه‌ی عاشقانه‌ی خواننده‌ای رومانی‌الاصل که به انگلیسی می‌خواند گوش می‌دهد این خواننده به جز این ترانه فقط درباره‌ی کارگران جهان و موضوع مشابه خوانده است (ص. ۷۰). بعد هم شاهد مباحثی ابتدایی و بریده بریده و سال‌ها پیش مرسوم بین چپ‌های خارج کشور درباره‌ی نادرستی‌ها و درستی‌های تئوری‌ها و تفسیرها و راه‌های مبارزه و... می‌شود. در این مباحث البته راوی مواظب است تا از طریق گریزهایی، بر جدی نگرفتن این مباحث از سوی راوی و حتی خود بحث‌کنندگان تأکید کند.

هادی حالا دیگر کلاهش را سرش گذاشته بود و پشت صندلیش هم ایستاده بود... گفت: ... همه‌اش حرف از دموکراسی است، دموکراسی عزیز تو؛ ... نه جانم، من اصلاً فکر نمی‌کنم مسأله‌ی اصلی دموکراسی است، یا... محمود که کباب باد می‌زد، داد زد: پس مسأله اصلی چیست هادی جان؟ (ص. ۲۱ تأکید از من)

هادی باز بلند شد و کلاهش را بر سر گذاشت، داد می‌زد و دست در هوا می‌چرخاند: دور دور آزادی است، پس پیش به سوی اعتلای جنبش دموکراسی برای همه‌ی اقوام، هر قومی یا هر حکومتی هم که تن در نداد باید به ضرب دگنگ مجبورش کرد.
محمود کباب به دست آمد، گفت: چرا نخوردید؟ سرد شد.

...

با دهان پرگفت و انگشت اشاره تکان می‌داد: بی‌مایه فطیر است، هیچ‌کاری بدون نیرو نمی‌شود. بدون تشکل. خوب، باید دید کدام طبقه تشکل‌پذیرتر است، یا اصلاً پیشروتر؟
 هادی گفت: جوابش هم حتماً و در همه‌جا آن طبقه‌ی عزیز توست.

(ص. ۲۱)

در واقع نه نویسنده، نه روای، نه شرکت‌کنندگان در بحث، و نه خوانندگان، هیچ‌کدام این مباحث را جدی نمی‌گیرند. این همه، تلاش برای شکل بخشیدن به نوعی رونوشت مطابق اصلی است که دیگر (آن اصل) وجود ندارد.^{۱۲} اشاره به عناصر گفتاری این رونوشت - تاریخ «کم‌وبیش خصوصی» مبارزات عناصر چپ ایران - می‌باید توسل به نشانه‌ها و علامت‌هایی تلقی شود که عموماً به کار تعیین بخشی از هویت فردی می‌آیند که در هم‌نوایی با بخشی از هویت جمعی - و در این مورد مشخص هویت شیطانی - تعریف می‌شوند. در واقع اینجاست که متوجه می‌شویم که بخشی از آنچه که در ابتدای کار به نظر بیهوده‌گویی در پراکنده‌نویسی می‌آمد اتفاقاً در چهارچوب فرم مشخص این رمان کارکرد دقیق و حساب شده‌ای دارد.

این هم‌سوایی با چپ، با شیطان، نه تنها از طریق گریزهای پیشتر اشاره شده بلکه به طرق دیگر نیز مورد چالش قرار می‌گیرد. در گیرودار همین گفتگوهاست که گهگاه راوی دیده‌ها و شنیده‌ها و مدروکاتی در مورد از هم‌پاشیدگی «اردوگاه سوسیالیسم»، فقر سوسیالیستی و غیره نیز به زبان می‌آورد (صص. ۸-۶) که بی‌تردید به کار نشان دادن بی - چارگی شرایط موجود می‌آیند. گاه نیز سخن از چند و چون زندگی این پناهندگان به میان

می آورد که ناتوانی نهفته در پشت این مباحث را یادآور است: البته، با در نظر گرفتن از هم پاشیدگی «اردوگاه سوسیالیسم» به مثابه‌ی پایگاه «امید ثوریک» چپ سنتی، طبیعی است که وابستگی و هم هویتی با شیطان انقلابی دچار مخاطره شود. در واقع بخش بزرگی از جذابیت وابستگی به «شیطان انقلابی» دیروز امید به آینده‌ای بود که به‌ویژه از طریق وابستگی به تفکراتی که پیروزی را گریزناپذیر و محتوم می دانستند سرچشمه می گرفت. این محتومیت بدون تردید تحت سؤال قرار گرفته است و بنابراین شکننده و لرزان شدن محمل ارتباطی هویت بخش میان شیطان و «پیروانش» را به دنبال داشته است.

در آینه‌های دردار اما این گونه به پرسش کشیدن «هویت شیطانی» صرفاً جزء کوچکی از کار است. چنانکه گفتیم فرم و ساختمان این رمان به گونه‌ای است که پذیرفته شده‌ها - هویت‌ها، واقعیت‌ها... - را پیچیده و معضل دار می کند. در واقع تم هویت - و در اینجا همسویی سنتی با شیطان سنتی / انقلابی - نیز به مانند تمام چیزهای دیگر ناگزیر است از میان خود و انعکاس سایر وقایع و حقایق، در زمان‌های مختلف بگذرد و بنابراین تعدیل شود، پذیرفته شود، نفی شود و کلاً دیگرگون شود. از نقطه نظر روایتی این همه - تعدیل شدن‌ها، پذیرفته شدن‌ها... - از طریق، به‌ویژه، نشان دادن داستان‌ها و انعکاس‌های متعدد دیگر در جای جای رمان ارائه می شود. راوی که در یک جا با کنار هم قرار دادن کباب و بحث درباره‌ی پرولتاریا کلیشه‌های ثوریک وابستگان اردوگاه شیطان را به مسخره می گیرد در مواردی دیگر به داستان مبارزه‌ها و دلبستگی‌های آرمانی اشاره‌هایی دارد بی آنکه تمسخری در کار باشد، تا نپنداریم که

سرگشتگی‌های کنونی خدشه‌ای بر ارزش آن فداکاری‌ها وارد آورده‌اند. پذیرش این چنینی وجهی از هویت سنتی شیطان سنتی تباین خود را در همین خانه‌ی رمان می‌یابد و نه فقط از طریق تمسخر تئوریک و بیان اوضاع نه چندان دلپذیر تبعیدیان وابسته به چپ بلکه از طریق تمرکز و تأکید بر ایده‌ی عدم قطعیت و عدم مطلقیت. در اینجا قیاسی میان آینه‌های درددار و بسیاری آثار دهه‌های پیشین‌تر یاری دهنده است. از برخی نمونه‌های استثنایی در ارتباط با بحث مشخص این نوشته که بگذریم، آثار داستانی قرن بیستم ایران در تعریف هویت جایگاه هنری / اجتماعی خود کم‌وبیش مطلق‌گرا بوده‌اند. یا خدایی یا شیطانی.^{۱۳} و حتی اگر گاهی آمیزه‌ای از عناصر این دو بوده‌اند کماکان با نوعی مطلقیت از این آمیزش یاد کرده‌اند.^{۱۴} در آینه‌های درددار اما بیشتر با پرسش مواجهیم تا با پاسخ؛ من کی‌ام؟ من کجایی‌ام؟ کدام راه را باید پی بگیرم؟ راه گذشته‌ام آیا درست بوده یا نه؟ آینده‌ام چه خواهد شد؟ و آینده چه خواهد شد؟...

به راستی راوی آینه‌های درددار که در پی یافتن هویتش قدم به خانه‌ی رمان گذاشته با آن چنان مجموعه‌ی آشفته‌ای از واقعیت / انعکاس‌ها و مجاز / انعکاس‌ها مواجه شده است که جز سردرگمی چیزی برایش به ارمغان نیاورده‌اند؛ سردرگمی‌ای که فرجام ناگزیرش ناامیدی است. در واقع یکی از قرائت‌های گفتگوی راوی و صنم بانو هنگامی که هر دو می‌پذیرند که «ما باخته‌ایم» (ص. ۱۵۸) بیان این ناامیدی است و نه لزوماً اراده‌ی پاسخی نهایی.

با در نظر داشت این نکته - ناامیدی در خصوص ساختن و توصیف هویتی نوین - یک بار دیگر متوجه می‌شویم که گزارش‌های گذرای راوی

از ساعت‌ها و روزهایی که با تبعیدیان وابسته به چپ گذرانده است کارکرد دیگری هم دارند و آن تشدید این احساس است. و در واقع چه کسی بهتر از یک تبعیدی می‌تواند مفاهیم شکست و ناامیدی را درهم بیامیزد و از آن‌ها به عنوان مفاهیم هویت‌بخش استفاده کند؟ چندان دشوار نیست که توصیف به غایت نوستالژیک راوی از دوران کودکی‌اش را - که در بسیاری از گوشه‌های رمان چه از طریق داستان‌هایی که می‌خواند و چه از طریق یادآوری و بازگویی و بازتازه‌سازی گذشته‌ای دور به متن می‌کشانند - در همین راستا در نظر آورد.

حال این مجموعه را در نظر بگیریم. نشستن در کنار تبعیدیان، رانده شدن از دنیای دلپذیر مطلق‌ها، اندیشیدن به از دست رفته‌ها، یافتن خود در دنیای نوین، و خود را نشناختن در این دنیا، و پس به جستجوی خود نشستن... این‌ها همه نشانه‌های واضح یک انسان تبعیدی است و راوی آینه‌های درد‌دار در کنار تبعیدیان گام برمی‌دارد. این راوی، ابراهیم - و آن تبعیدیان - با وجودی که از طریق یاد آوردن و انگشت نهادن بر گوشه‌هایی از هویت پیشین - که قابل تغییراند و سپس قابل پذیرش مجدد - در چهارچوب دوآلیسم خدا / شیطان، بر همسویی‌اش با خاطره‌ی شیطان انقلابی تأکید کرده است اما بی‌گمان از هم هویتی سنتی و مطلق‌گرایانه‌ی مرسوم آثار پیش از انقلاب و پس از آن دوری جسته است. اما این مفهوم‌شکنی چهارچوب دوآلیسم سنتی هویت‌بخش آیا او را از شیطان دور کرده است؟ از زاویه‌ی خاصی نه چندان! راوی به شیطان دیگری نزدیک شده است؛ شیطان تبعیدی، شیطان به مثابه‌ی شاهزاده‌ی تبعید.

روان‌شناسی تبعید

منتقدین و محققین بسیاری مفهوم و مقوله‌ی تبعید را از زوایای مختلف سیاسی، اجتماعی و تاریخی مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند. در این چهارچوب سه گرایش عمده را می‌توان بازشناخت: برخورد توصیفی به مقوله‌ی تبعید، تحلیل تبعید و تبعیدی از دیدگاه جامعه‌ی میزبان، و بالاخره بینامتنی به مسأله‌ی تبعید.

برخورد توصیفی را می‌توان مجموعه تلاش‌هایی برای مستند کردن تجربه‌ی تبعید دانست که از تأکید بر گسستگی پیوند میان تبعیدی و سرزمین مادری آغاز می‌شود و بر پی آمدهایی خاص چون «عدم پیوستگی زندگی تبعیدی»، گونه‌ای احساس نافرجامی،... همچون نتایجی گریزناپذیر تأکید دارد.^{۱۵} گرایش دوم برخورد جامعه‌ی میزبان با خارجی‌ان به‌طور کلی و تبعیدیان به عنوان گروهی خاص از این مجموعه را در نظر دارد.^{۱۶} سومین و احتمالاً رایج‌ترین گرایش، جایگاه مقوله‌های تبعید و مهاجرت را در حوزه‌های مختلف تئوریک و عملی مورد بررسی قرار می‌دهد و نیز تلاش می‌کند تا تأثیر این مفاهیم را بر پروسه‌ی ادراک این حوزه‌ها مورد تأکید قرار دهد.^{۱۷}

مهم‌ترین کاستی این هر سه گرایش، چه به تنهایی و چه به صورت مجموعه‌ای درهم آمیخته، فقدان تحلیل روند تکاملی روان‌شناسی تبعید و تبعیدی است. به همین اعتبار این برخوردها عموماً تبعید و تبعیدی را به عنوان پدیده‌هایی ایستا در نظر می‌آورند و نتیجتاً واریاسیون‌های این پدیده‌ها از نظر دور مانده‌اند. حتی محققینی چون بتینا نپ که نیم‌نگاهی به

مقوله‌ی روان‌شناسی در تبعید داشته است با تعریف دو گروه تثبیت شده‌ی «تبعیدیان درون‌گرا» و «تبعیدیان برون‌گرا»^{۱۸} دقیقاً به دلیل انعطاف‌ناپذیری مرزهای این دو گروه عملاً به نوعی ایستایی پیچیده‌تر دست می‌یابد که کماکان در چهارچوب برخوردی تقلیل‌گرایانه باقی می‌ماند. به گمان من از نقطه‌نظر متدولوژیک تحلیل تبعیدی به عنوان پدیده‌ای پویا صرفاً زمانی میسر است که نمودار حرکت تبعیدی از طریق اشاره به برخی نقاط تشکیل دهنده‌ی این مسیر و تأکید بر مختصات نقاط عطف آن ترسیم شود. این شیوه در عین این‌که بر امکان پویایی مسیر تکامل روانی تبعیدی تأکید دارد احتمال ایستایی را نیز در نظر می‌گیرد اما هرگونه ایستایی به مثابه‌ی نقطه‌ای بر مسیر فوق مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مراحل تکامل روانی در تبعید

واژه‌های تبعید و تبعیدی در وهله‌ی اول بیانگر تجربه‌ی رودررویی با ناشناخته‌هاست. تبعیدی که بنابه تعریف زمان حرکتش را «دیگرانی» تعیین کرده‌اند و بنابراین بدون آمادگی و برنامه‌ریزی، از محیط آشنایش رانده می‌شود ناگزیر بسیاری از تعلقات و اندوخته‌ها بی‌گمان هویت اجتماعی‌اش است. هویت اجتماعی تعلقی فردی است که روزمره و از طریق فعل و انفعال با عناصر شرایط سیاسی / اجتماعی / فرهنگی / ... موجود باز تولید می‌شود. قرار گرفتن در جهانی ناشناخته و سرشار از عناصر ناآشنا بی‌تردید توانایی این فعل و انفعال‌ها را به شدت کاهش می‌دهد. ساده‌ترین و شاید تنها راه‌حل در این دوران رو سوی گذشته

کردن است. اما چون باز یافتن گذشته به گونه‌ای عینی ناممکن است ناگزیر این گذشته بایستی به گونه‌ای مصنوعی در ذهن بازسازی گردد و واقعیت‌های موجود بایستی به گونه‌ای تنظیم گردند که کم‌ترین اصطکاک را با این گذشته‌ی مجازی به همراه آورند.^{۱۹}

راوی آینده‌های درد دار این مرحله را به شکل کامل و دقیقش تجربه نمی‌کند چون عملاً زمان آن را ندارد تا در چهارچوب شرایط یک تبعیدی به مفهوم دقیق کلمه قرار گیرد. اما نشانه‌هایی در متن وجود دارد که مبین عکس‌العمل‌های گاه و بیگاه راوی در مقابل عناصر جامعه میزبان‌اند. مهم‌ترین این نشانه‌ها در تقابل قرار دادن توصیف حال از طریق داستان اصلی و توصیف گذشته از طریق داستان در داستان است. این امر به‌ویژه در ابتدای اثر با وضوح بیشتری دیده می‌شود. ابراهیم - راوی - پس از توصیف فضاها و آدم‌های محیط‌های جدیدی که در آن قدم گذاشته است (به شیوه‌ای که تأکید بر نو بودنشان و دیگرگونه بودنشان است) انگار خواسته باشد فضا و محیط گذشته‌ی آشنا را در ذهن زنده کند داستانی از گذشته می‌آورد که پر است از نشانه‌ها و نمادهای سنتی و پیشین.

از خواب بیدار شده و نشده صدای زنگ‌ها را شنیدم، انگار هنوز خواب بودیم. نه همان صدای آشنای زنگوله بود که زنجیروار می‌آمد. آن روزها همیشه از آن سوی شالی‌ها می‌آمدند....
حتی وقتی از پنجره یا مهتابی خم شدیم و نگاه کردیم باورمان نشد. قطار شتر بود. نه، بیست و پنج شتر بود با همان گردن‌ها و لفع و لب‌های کف کرده.
(ص. ۲۶)

گذار از توصیف محیط جامعه‌ی میزبان به این داستان با آن چنان

خسونت متنی ای صورت گرفته است که جایی برای تصور آشتی میان این دو باقی نمی‌گذارد. در سرتاسر داستان وجوه مختلف این دو قطب و این دو فضا باهم مقایسه می‌شوند، گاهی صرفاً در ذهن راوی و گاهی هم از طریق گفتگوهایش با صنم بانو. زمانی انعکاس متنی این تقابل رودررو نشانیدن شرق و غرب است (صص. ۱۳۰، ۱۳۵ و ۱۳۶) و یا تجدد و سنت و یا عقب‌ماندگی و پیشرفتگی. (صص. ۱۰۳ و ۱۳۰) در بسیاری موارد صنم بانو از وابستگی تبعیدیان (آن‌ها که همچنان ویژگی‌هایی از این مرحله را در خود و با خود دارند) به جهان پیشین یاد می‌کند که توضیح دهنده‌ی رفتارشان نه تنها در موارد پیش‌پا افتاده‌ای همچون به رستوران رفتن^{۲۰} بلکه در مورد فعالیت‌های ادبی‌شان هم است.

... هنوز یک پایشان آنجاست، برای کوچه‌های خاکی نائین و گذر مقصودیک و اصفهان غم‌نامه می‌نویسند. من، حتماً شنیده‌ای، دارم پایان‌نامه‌ام را راجع به ادب معاصر می‌نویسم، با ساعدی مصاحبه کردم، اینجا توی دوم می‌نشست و همه‌اش، گفتم انگار، از کافه‌ی سلمان حرف می‌زند. (ص. ۹۴)

و البته زبان، یکی از مهم‌ترین عناصر هویت که از همان ابتدای کار مورد هجوم جامعه‌ی میزبان قرار می‌گیرد از نظر دور نمی‌ماند. ابراهیم در یکی از گفتگوهایش با صنم بانو اشاره می‌کند که نفهمیدن زبان جدید عصبی‌اش می‌کند (ص. ۱۰۲) و صنم بانو در پاسخ می‌گوید: «خوب اولش همه این‌طورند... باید زبانشان را یاد گرفت، حتی به این زبان اندیشید و گرنه همیشه بیرون از دایره می‌مانی، غریبه یا مهاجم.» (ص. ۱۰۲) اما

واقعیت این است که مقصود ابراهیم از اشاره به مسأله‌ی زبان تأکید بر جایگاه آن در چهارچوب مقوله‌ی هویت است و به همین خاطر پس از پایان این گفتگوی کوتاه، با خود درباره‌ی زبانش می‌اندیشد: «تنها چیزی بود که داشت و ریشه‌هایش بود و با هرکس که بدین زبان سخن می‌گفت یا می‌اندیشید پیوندش می‌داد...» (ص. ۱۰۳)

ادغام مفاهیم هویت، کشاکش میان گذشته و حال و زبان را راوی در جایی به این‌گونه بیان می‌کند:

ما هنوز وقتی دلمان می‌گیرد حافظ می‌خوانیم، در جدل‌هامان به مثنوی استناد می‌کنیم، یعنی گذشته هنوز هست، هنوز برد دارد، به نگاهمان به اینجا، به این زن مست یا آن قو، شکل می‌دهد، اصلاً قالب نگاه ما را به همه‌چیز از پیش تعیین می‌کند. خوب، سخت است دل کردن.
(صص. ۱۳۰-۱۳۱)

و واضح است که هم صنم بانو (آنجا که خطر همیشه غریبه و مهاجم ماندن را گوشزد می‌کند) و هم روای به خوبی دریافت‌اند که دو قطب رودررو کدامند و نزدیکی به هرکدام، در ابتدای راه حداقل، مستلزم دوری از دیگری است.

اما ماندن در این مرحله ابتدایی برای بسیاری از تبعیدیان چندان آسان نیست. نیازهای روزمره‌ی زندگی، داد و ستد با جامعه‌ی میزبان را طلب می‌کند. پاسخ‌گویی به این نیازها آرام آرام حصارهای محافظ هویت مصنوعی را از میان می‌برد و کشاکش میان دیروز و امروز را تشدید می‌کند. خاستگاه این کشاکش درگیری‌های مداوم میان عناصر هویت

دیروز و هویت امروز است و جایگاهش درون فردی که با تمام توان در کنار هویت دیروز ایستاده است و ناامیدانه به فرو ریختن گوشه گوشه های هویت پیشینش می نگرد. این دردناک ترین مرحله ی مسیر تکامل روانی تبعیدی، چاره ای جز یا خو کردن به درد کشیدن از دو سو و یا تلاش برای پذیرش کامل یکی از این دو قطب و یا برگزشتن از این دو دنیای دیروز و امروز را باقی نمی گذارد. اوج متنی این کشاکش در آیینه های درد دار زمانی فرا می رسد که صنم بانو ایده ی ماندن راوی را در خارج مطرح می کند و وسوسه ی ماندن - به ویژه در کنار صنم بانو - است که راوی را وامی دارد تا به گونه ای جدی ویژگی این مرحله از زندگی تبعیدیان، کشیده شدن از دو سو، را تجربه کند. راه حل پیشنهادی صنم بانو، حداقل برای راوی، کنار گذاشته شدن - و صنم بانو این را تصمیمی موقتی قلمداد می کند، بی گمان برای هرچه بیشتر وسوسه کردن ابراهیم و تا او نپندارد که این فراموشی همیشگی است - به نفع حال است. «اگر می خواهی حتی به خاطر همان خاک کاری بکنی باید مدتی بمانی، چند سالی و آن نمی دانی شاه آباد و میدان اعدام را فراموش کنی. بعد البته می توانی برگردی و از آنجا بگویی.» (ص. ۱۰۳) جالب اما اینجاست که خود صنم بانو ترجیح داده تا کشاکشی را که در درون خودش از برخورد این دو جهان بوجود آمده از طریق دیگری حل کند. چاره ی صنم بانو از یک سو پذیرش بسیاری از ویژگی های طلب شده از سوی جامعه ی میزبان است و از سوی دیگر چنگ زدن در هویت گذشته از طریق آغوش گشودنش به روی راوی (به عنوان نماد گذشته) و یا برپایی کتابخانه ای در آپارتمانش و خانه ی زبان تسلقی کردنش (ص. ۱۳۱) و یا پذیرفتن آینده ی درداری که «در پشت

درهایش» گذشته نهفته است.^{۲۱} اینجا هم باز راوی است که از دو سو کشیده شدن هویش را به خوبی درمی‌یابد و می‌گوید: «... می‌دانم این دویارگی، این اینجا بودن و آنجا بودن، یا این تعلیق میان آسمان و زمین همان چیزی است که ما داشته‌ایم، ریشه‌های ماست.» (ص. ۱۵۱)

پیش نیاز فراتر رفتن از این مرحله درک کامل آشتی‌ناپذیری دیروز و امروز و دریافت رابطه‌ی سیستماتیک هویت‌های دیروز و امروز با دنیاهای دیروز و امروز و ناتمام یافتن خود در چهارچوب این هویت‌هاست. دریافت این «بیگانه شدن» و جستجوی راهی برای پایان بخشیدن به آن می‌تواند به درک این نکته بیانجامد که «یک تبعیدی نباید لزوماً در واقعیتی بیگانه زندگی کند. هستی او می‌تواند در جهانی غیرمادی تحقق یابد.»^{۲۲} تبعیدیانی که این مرحله از تکامل روانی زندگی در تبعید را دریابند از یک سو به خاطر قرار گرفتن در جهانی ماورای دو جهان پیشین و امروز با گونه‌ای تعلیق میان واقعیت مرسوم (دیروز و امروز) و واقعیت فانتاستیک / روانی و دنیای نوین «ماوراء» مواجهند و از سوی دیگر امکان آن را می‌یابند تا در عین اجتناب از کشاکش روزمره میان دنیاهای واقعی - ضرورت این کشاکش‌ها طبیعتاً بعد از قرار گرفتن فرد در دنیای نوین به شدت کاهش می‌یابد و یا کلاً از میان می‌رود - رشته‌های تعلق خود را نیز مورد اشاره قرار دهند.

و نه تنها گفتن در خصوص این تعلق‌ها بلکه و کلاً هرگونه تلاش برای برقراری ارتباط کلامی میان این دنیای تبعیدی و واقعیت مرسوم دنیاهای دیروز و امروز، زبانی - نه فقط کلمه‌ها بلکه و مهم‌تر از آن ساختار و سنت‌های کلامی نیز - طلب می‌کند که لزوماً ما به ازای واقعیات مرسوم

نباشد. من پیشتر از این زبان به عنوان زبان اسطوره‌ای یاد کرده‌ام^{۲۳} که در آن نویسنده با اتکا بر، به‌ویژه، اسطوره‌ها و افسانه‌هایی همچون درگیری پرومته و خدایان و یا رانده شدن شیطان از بهشت، و سپس حرکت دادنشان در طول زمان و تاریخ توانسته است رابطه‌ای میان خود در جهان ماوراء ایستاده‌اش با واقعیات مرسوم بوجود آورد بدون اینکه این رابطه تابع زمان و مکان خاصی باشد. آثاری همچون کمدی الهی داتته، بهشت گمشده‌ی میلتن، سرانجام شیطان هوگو، ملکوت بهرام صادقی، یکلیا و تنهایی او اثر تقی مدرسی نمونه‌هایی هستند از به واقع بی‌شمار آثاری که در این راستا خلق شده‌اند و قابل پیش‌بینی است که در بسیاری از این آثار نویسندگان در به کارگیری داستان شیطان رانده شده از بهشت تا به آنجا پیش رفته‌اند که نوعی اشتراک هویت میان خود و این «شاهزاده‌ی تبعیدی»^{۲۴} را تداعی کرده‌اند.^{۲۵}

نه راوی و نه صنم بانو این مرحله را در نمی‌یابند و هرکدام سویی را انتخاب می‌کنند. صنم بانو چاره‌ای جز ماندن ندارد و راوی پس از کلنجارها اعلام می‌کند:

راستش من فکر می‌کنم هرکس فقط متمهد به همان منظر خودش باید باشد، دینش را به همین چیزها که دوروبرش هست باید ادا کند. من باید بروم، اگر بشود همین فردا. (صص. ۱۳۱-۱۳۲)

تردید و دودلی انتخاب میان مینا (همسر راوی) و صنم بانو - در واقع این هم یکی دیگر از نمادهای تقابل دو دنیا است - هم از طریق بیان مشخص رابطه‌ی میان مینا و جهان پیشین حل می‌شود.

مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد، حتی اگر من نروم. من با او روی زمین زندگی می‌کنم، از همان ریشه‌ها، گیرم پوسیده، تغذیه می‌کنم، لحظه به لحظه، نمی‌خواهم این تکه خاک را از دست بدهم... (ص. ۱۵۱)

این تصمیم قطعی به نظر می‌رسد و همزمانی‌اش با پایان کتاب و عبارت «شب‌بخیر» نیز به نهایی بودنش اشاره دارد و به راستی که جستجوی هویت که در نیمه‌ی اول کتاب به وضوح، تحت تأثیر ساختمان رمان از به هم ریختن مفاهیم سنتی آغاز کرده و در آستانه‌ی شکل بخشیدن به مفاهیم نوین و سیال قرار گرفته بود در قسمت‌های پایانی کتاب، به دلیل تجربه‌ی مشخص و محدود راوی، گهگاه به قطعیت و حتمیتی تقلیل‌گرایانه دچار می‌شود. اما چنانکه در ابتدای کار اشاره شد ساختمان رمان و داستان - آینه‌هایش که در به هم ریختن حتمیت هویتی، کم‌وبیش مستقل از راوی و سایر شخصیت‌ها - و حتی خوانندگان - عمل می‌کنند این امکان را برای خواننده فراهم می‌کنند تا به قطعیت رسیدن راوی را تنها تجربه‌ای از تجربه‌های ممکن بدانند و بس.

منابع و پانویست

- ۱- به عنوان نمونه رجوع کنید به مقاله‌ی «آینه‌های دردان: مانیفست سیاسی ادبی آقای گلشیری» نوشته‌ی علی‌اشرف درویشیان و رضا خندان (مهابادی) که در شماره‌ی یک نشریه کارنامه (دی ماه ۱۳۷۷) به چاپ رسیده است. نویسندگان مقاله با این پیش فرض که آینه‌های دردان به مقولات و مسائل سیاسی / اجتماعی پرداخته است بدون توجه به «مسائل رمانی» این اثر، بعد از یکسان تلقی کردن نویسنده و شخصیت اصلی‌اش - راوی - صرفاً به انتقاد سیاسی از گلشیری پرداخته‌اند.
- ۲- کلاً بحث درباره‌ی چگونگی نوشتن و بازتاب‌های فرعی این بحث یکی از موضوع‌های مهم این رمان را تشکیل می‌دهد و بررسی آن تحلیل جداگانه‌ای می‌طلبد.
- ۳- «گلشیری و شگرد نو در روایت»، رضا براهنی: نکاپو، شماره‌ی ۳، تیرماه ۱۳۷۲، صص. ۷۵-۷۴.
- ۴- به عنوان مثال به آثار زیر می‌توان اشاره کرد:
- Bradford R. Collin (ed.), *Twelve Views of Manet's "Bar"*, Princeton, 1996.
- "How Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* Is Reconstructed", Thierry de Duve, *Critical Inquiry*, Volume 25, no. 1, pp. ۱۳۶-۱۶۸.
- ۵- نمونه‌های این‌گونه روایت به‌ویژه آنجا که راوی در مورد نویسنده و نویسندگی می‌گوید (مثلاً صفحات ۶، ۱۲، ۱۵ و ۱۶) دیده می‌شود.
- ۶- به راستی واژه‌ی واقعیت در این جا کارساز نیست چون سرتاسر بحث مربوط به پروپاگاندا شدن

واقعیت است و عدم ایستایی‌اش، و کاربرد این واژه به نوعی تأیید وجود ازلی - ابدی و تغییرناپذیر چیزی به نام واقعیت است.

۷- و به این امر مشخصاً در متن رمان اشاره می‌شود آنجا که راوی در توضیح داستان‌ش می‌گوید:

من حالا پادم نیست در واقعیت هم اناری بوده است یا نه، ولی هنوز فکر می‌کنم این پشنگه‌ها لازم است؛ با همین چند قطره‌ی سرخ رنگ. برای پسر بچه‌ی ما این ماجرا به پایانی محتوم رسیده است. گو اینکه در واقعیت باز او را ببیند یا نه. (ص. ۲۸)

۸- جمله‌ای که صنم‌بانو هنگام دریافت آینه‌دردار از طرف راوی به زبان می‌آورد تا حدی نشانگر گرایش راوی به استعاره‌سازی است. صنم‌بانو که هنگام دریافت آینه عکس‌العمل ویژه‌ای از خود بروز نمی‌دهد در مقابل سؤال راوی که می‌پرسد: «خوشت نیامد؟» - «چرا، ولی آخر این آینه راستش فقط آینه نیست. یادت هست؟» (ص. ۱۲۹)

۹- برای توضیح کامل این بحث رجوع کنید به:

- Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris: Editions du Seuil. 1964. pp. ۱۳۸-۱۴۲.

۱۰- و این در واقع بخشی از تکنیک «نوشتن درباره‌ی پروسه‌ی نوشتن» این رمان است.

۱۱- و البته همین مفهوم (شیطان) همچنان به پویایی خود به‌ویژه در گفت‌وگوهای سیاسی ایران ادامه می‌دهد. در همین راستا باید به مقاله‌ی «رها شدن شیاطین، در بطری کردن غول‌ها» نوشته اکبر گنجی (عصر آزادگان، شماره‌ی ۳۵، آبان ۱۳۷۸، ص. ۱) اشاره کرد که به‌طور مشخص این واژه را در معنای مثبتش به کار می‌گیرد.

۱۲- این مفهوم را اول بار فردریک جیمسون با استفاده از واژه‌ی افلاطونی *simulacrum* مورد اشاره قرار داده است. برای توضیح کامل این مفهوم رجوع کنید به:

- Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

۱۳- در این خصوص بررسی و مطالعه‌ی دو کتاب از صبا تا نینما (یحیی آریان‌پور) و نیز داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، سال‌های ۱۳۱۵-۱۳۱۰ (شاهرخ مسکوب) ایده‌هایی کلی در مورد این بحث به دست می‌دهند.

۱۴- مهم است اشاره کنیم که وقتی از مطلقیت و قطعیت صحبت می‌کنیم منظورمان وابستگی مشخص به ایدئولوژی و یا تفکر نیست بلکه منظور وابستگی مطلق و قطعی به شکل سنتی معیارهای سنتی زیبایی شکل گرفته در درون ساختار دوآلستی‌ای است که به وجوهی از آن در این مقاله اشاره کردیم.

۱۵- به عنوان نمونه رجوع کنید به:

- Edward Said, *After the Last Sky*, New York: Pantheon, 1986.

- Edward Said, "The Mind of Winter: Reflection on Life in Exile", *Harper's* 269, on. 1612 (1948), pp. ۴۹-۵۵.

۱۶- از بهترین نمونه تحقیقاتی که در این زمینه صورت گرفته می‌توان به *Etranger à nous-mêmes* اثر ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) اشاره کرد که در آن قوانین و کلاً استراتژی به کار گرفته شده از طرف جامعه میزبان در برخورد به مهاجران و تبعیدیان مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱۷- از میان متون اینک «کلاسیکی» که به‌ویژه به وجه ادبی این امر پرداخته‌اند می‌توان به آثاری چون *Exiles and the Narrative Imagination* اثر اِگلتن (Terry Eagleton)، *Literature and Exile* (Michael Seidel)، *Literature and Exile* اثر دبوید بوان (David Bevan)، *Nation and Narration* اثر جان گلد (John Glad)، *Exile and the Writer* و Bhabha اثر بتیناپ (Betina Knapp) اشاره کرد.

۱۸- ص. ۱، ۱۹۹۰، University Park: Pennsylvania State University Press. *Exile and the Writer*

۱۹- نمونه‌های افراد و مجامعی که با تعصب خاصی خود را از سایر بخش‌های «غیرخودی» جامعه میزبان برکنار می‌دارد آن‌چنان بی‌شمارند و آشکار که نیازی به اشاره ندارند. گهگاه اما تلاش برای «محافظت» این هویت مصنوعی از مرحله‌ی بیان «امیدهای» واهی به تغییر وضع و فراهم آمدن امکان بازگشت فراتر می‌رود و آن‌چنان شکل اغراق شده‌ای به خود می‌گیرد که در نظر گرفتنش به درک عمیق مسأله یاری می‌کند. به عنوان مثال بسیاری از تبعیدیان - و برخی موارد حتی مهاجران (عملاً به دلیل واهمه‌ی از دست دادن «آرامش» دنیای پیشین مصنوعاً تولید شده حتی از آموختن زبان جامعه میزبان سرباز می‌زنند. یکی از مشهورترین نمونه‌های این امر ویکتور هوگو شاعر فرانسوی است که تمامی بیست سال دوران تبعیدش را در انگلستان گذراند از یادگیری زبان انگلیسی اجتناب کرد.

۲۰- صنم‌بانو در پاسخ راوی که از دست‌بختش تعریف می‌کند می‌گوید: «... دو سال تمام توی رستورانی کارم همین بود. پناهندگان محترم هر وقت یاد وطن می‌کردند می‌آمدند آنجا». (ص. ۱۱۱)

۲۱- چهارده‌ساله‌ای با گردن دراز و موهای کوتاه و جوشی ناسور بر پره‌ی بینی و آن جلوه‌ی دیگرش در طبقه پنجم ساختمانی در محله‌ی اعیان‌نشین «ان‌گه‌له‌بن» خیره به انگشتی که حلقه‌ای نداشت و او اینجا... آینده‌ی درد را که این سه را در پشت درهایش نگه می‌دارد. (ص. ۱۴۴، تأکید از من)

در مورد رابطه میان آینده‌ی درد را و آرزوی تثبیت زمان (دلبستگی به گذشته)، در جای دیگری راوی به گفته‌ی مینا (همسرش) اشاره می‌کند که در مورد آینده‌ی درد را می‌گوید: «آدم وقتی هر دو نگاه‌اش را می‌بندد، دلش خوش است که تصویرش پشت این درها ثابت می‌ماند». (ص. ۷۳)

۲۲- "Exile", ۱۹۹۰، هورست بینک (Horst Bienek) "Exile is Rebellion" در Literature in Durham: Duke University Press. ص. ۴۴

۲۳- Hugo, Alienation, and *La Fin de Satan*, Diss, Austin: University of Texas, ۱۹۹۶.

۲۴- باید به بودلر اشاره کرد که با به کار بردن این عنوان (شاهزاده تبعیدی) در شعر «نمایش شیطان» عملاً

تحول قطعی زیبایی شناختی شیطان را در قرن نوزدهم اعلام کرد.

۲۵- در مورد رابطه‌ی نویسنده و شیطان جالب است به یکی از افسانه‌های ژرمن اشاره کنیم که رانده شدن شیطان از بهشت را به شیوهای کاملاً متفاوت توضیح می‌دهد. بنابه این افسانه هنگامی که از شیطان دلیل رانده شدنش را پرسیدند گفت: «من می‌خواستم نویسنده بشوم!» و البته این پاسخ «شیطانی» اشاره به این نکته دارد که تا قرون وسطی و حتی یکی دو قرن پس از آن درگیر شدن در زمینه‌های ادبی چندان پسندیده تلقی نمی‌شده است تا حدی که نجبا و اشراف عموماً تلاش می‌کردند تا مانع فعالیت حرفه‌ای فرزندان‌شان در این زمینه بشوند. به نقل از: *The Devil in Legend and Literature*, Chicago: The Open Court, 1931، اثر ماکسیمیلیان رودوین (Maximilian Rudwin)، ص. ۸.

در راستای یک آزمایش ادبی: سیاست ساختاری در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور

سیستم‌های دوگانه و ابهام

در صحنه‌ای از فیلم در یاد ماندنی نوستالژی اثر آندره تارکوفسکی، یکی از قهرمانان داستان در استخری ایستاده و آب به زحمت تا بالای کفش‌هایش می‌رسد. باد می‌آید و او شمع روشنی در دست دارد و تلاش می‌کند با گام‌هایی آهسته طول استخر را طی کند بی‌آنکه شمع خاموش شود. این صحنه که یادآور گام زدن مسیح بر دریاست بی‌گمان به توهم دست یافتن به حقیقت نهایی نیز اشاره دارد. در صحنه‌ی دیگری از صحنه‌های نوستالژی یکی دیگر از شخصیت‌های فیلم (مسیحی دیگر) - که بسیاری دیوانه‌اش می‌پندارند - بر بالای مجسمه‌ای قدیمی می‌ایستد، بیانیه‌ای پراکنده و از هم گسیخته می‌خواند و سپس خودش را به آتش می‌کشد. پایین مجسمه، در خیابان جای جای کسانی ایستاده‌اند که حضور و نگاهشان گهگاه یادآور اطرافیان و تماشاچیان است که به تماشای

مصلوب شدن مسیح آمده بودند. با این همه نه مسیح‌ها، نه آن حقیقت، نه آن مرگ و نه آن تماشاگران، هیچ‌کدام استعاره‌های مسیح و حقیقتش و مرگش و دوستان و دشمنان نیستند. در واقع به‌خاطر این استعاره نبودن، بیننده ناگهان با دنیایی مواجه می‌شود که در آن یقین‌های پیشین متروک شده‌اند و دانشی که بر اساس آن یقین‌ها شکل گرفته بود نیز به یکباره کارآیی خود را از دست داده است. همه چیز را باید دوباره آغاز کرد. روابط عناصر مختلف این دنیای به‌ظاهر درهم ریخته را باید دوباره تعریف کرد. دانسته‌های پیشین را باید مورد نقد قرار داد و سپس یا به تمامی دورشان ریخت و یا گوشه‌های قابل استفاده‌شان را مشخص کرد و به حیطه‌ی دانسته‌های نوین منتقل کرد.

اما گفتن و نوشتن درباره‌ی این نوین‌ها نیز ساختارهایی و واژه‌هایی دیگرگونه می‌خواهد چرا که این گفته‌ها و نوشته‌ها نه تنها می‌بایستی مبین این جهان باشند بلکه می‌بایست بار مفاهیم پیشین را بر دوش نداشته باشند و این خود دشواری بزرگی است. علاوه بر این، متفاوت بودن بنیادین این جهان نوین ناگزیر هر گوشه‌ای را و هر تکه‌ای را به موضوعی قابل بحث بدل می‌کند و بنابراین امکان برخوردی جامع را، حداقل در ابتدای کار به‌گونه‌ای قطعی از میان می‌برد.

به اعتقاد من بسیاری از داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور در ادبیات فارسی نوین نمونه‌های گسستگی قطعی با شیوه‌های پیشین‌اند و بنابراین نمایشگر جهانی که در وهله‌ی اول آشفتگی‌اش - از نقطه‌نظر عدم‌پذیرش روابط آشنا میان عناصرش - دست کمی از «آشفتگی» جهان تارکوفسکی ندارد. از داستان «رنگ آتش نیمروزی»^۱ شروع کنیم. راوی خان‌زاده‌ی

نسبتاً مسنی است که بعد از برگشتن از تبعید خارج (ص. ۸) به ده قبلی‌شان برگشته و کم‌وبیش خان‌وار زندگی می‌کند. «رنگ آتش نیمروزی» نقل خاطره‌ای است از ماجرای که میان این خان‌زاده و یکی از دوستان قدیمی‌اش، سروان مینا و پلنگی گذشته است. دوران، پس از جنگ ایران و عراق است. سروان، فرسوده از جنگ (جنگ ایران و عراق)، با زن و تنها دختر کوچکش به ده خان‌زاده می‌آید تا مدتی استراحت کند. وقت‌شان بیشتر به بازگویی خاطره‌هاشان از دوران جوانی و شکار و... می‌گذرد. چهار پنج روزی از اقامت سروان نمی‌گذرد که تصمیم می‌گیرند روزی را در کنار آبشار نزدیک ده بگذرانند. بساطی پهن می‌کنند و سروان از خاطره‌هایش در جنگ می‌گوید و... ناگهان صدای فریاد دخترک را می‌شنوند. می‌دوند اثری از او نیست جز قطره‌هایی خون. دورترها، پلنگی را می‌بینند و «صورتی پیراهن دخترک» (ص. ۱۳) را و همه‌چیز را می‌فهمند. از این به بعد سروان تمام تلاشش یافتن و کشتن توأم با شکنجه پلنگ است. به راه‌های مختلف متوسل می‌شوند. آخرین تمهید استفاده از بزغاله‌ای به عنوان طعمه است. در کمین می‌نشینند و بالاخره پلنگ می‌آید. سروان نشانه می‌رود اما شلیک نمی‌کند و در پاسخ بهت و پرسش راوی فریاد می‌زند: «نمی‌شود... نمی‌شود. گوشت بچه‌ام توی تنش است... نمی‌شود... خون بچه‌ام تو رگ‌هایش است...» (ص. ۲۳)

و مشکل از همین جا شروع می‌شود. دشمن قابلیت تعریف‌پذیری ساده و صریحش را از دست می‌دهد. در واقع انگیزه و یا بهتر بگوییم نیاز راوی به بازگویی این ماجرا، پی‌آمد سرگشتگی ناگزیر ناشی از این‌گونه تعریف‌ناپذیری‌ها و ابهام‌هاست. راوی داستان را با این کلمات شروع

می‌کند: «... تاریکی... های تاریکی... مرموز است تاریکی.» (ص. ۸) و در پایان داستان توضیح می‌دهد:

شاید تاریکی لفظ مناسبی نباشد. نمی‌دانم من چیزهایی را که برابم واضح و سراسر نیستند نمی‌گویم تاریکی. خوشم نمی‌آید از شان. کارهای دنیا باید معین باشد. همه باید بدانند جواب هر چیزی چیست. دم بازدم، تشنگی سیرابی، دوستی دوستی، دشمنی دشمنی...^۲ (ص. ۲۲)

این تعین‌ناپذیری در عین حال نوعی قرائت را پیشنهاد می‌کند که با توجه به عناصر دیگر داستان کاملاً قابل توجیه است. بنابراین قرائت، تعریف‌ناپذیری را نه فقط در مورد پلنگ داستان که در سایر موارد نیز می‌توان دید. سروان و خان‌زاده از یک طرف به خاطر برخوردهای تحقیرآمیزشان به «رعیت» به سادگی می‌توانند مورد تنفر قرار بگیرند (و صد البته که نقد داستان سنتی چنین تلقی و احساسی را دامن خواهد زد) اما نازک دلی‌شان زمانی که مقابل آهوئی قرار می‌گیرند که خود زخمی کرده‌اند امکان تنفر کامل را از میان می‌برد. سروان هنگامی که از خاطره‌هایش در جنگ می‌گوید به سادگی می‌تواند به خاطر شهامتش و بی‌باکی‌اش، وطن‌پرستی شجاع تلقی شود اما هنگامی که می‌گوید که چگونه از راه دور و بی‌خبر هفت سرباز و افسر عراقی را کشته است^۳ شجاعت متنی‌اش تعدیل می‌شود. سربازان عراقی که به دلیل این چنین کشته شدنشان ترحم خواننده را برمی‌انگیزند در فاصله‌ی یک صفحه بدل به کارگزاران تله‌هایی انفجاری می‌شوند که سربازان خودی را به فجیع‌ترین وضع ممکن به خاک و خون می‌کشند. (ص. ۱۱) و باز دوباره

چند صفحه‌ای نمی‌گذرد که بدل به سربازانی «لمه جان» می‌شوند که بی‌خبر و از پشت به دست کماندوهای «خودی» سرهاشان روی سینه‌هاشان می‌افتد. (ص. ۱۵)

این همه بیش از هرچیز بر یک نکته تأکید دارد و آن اینکه دوآلیسم خدا - شیطان دیگر کارساز نیست. البته دشمن وجود دارد، دوست هم هست،^۴ اما هویت سستی‌شان به شدت مخدوش شده است و یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هویت نوینشان نوعی سیالیت^۵ است که در قالب‌های تغییرناپذیر نمی‌گنجد.

واقعیت متنی، واقعیت زمینه‌ای

یکی از مهم‌ترین شیوه‌هایی که منقد مدرن باید در بازشناسی هویت‌هایی (و یا هر مفهوم ادبی دیگری) که در قالب‌های سستی نمی‌گنجد به کارگیرد بررسی تعریفی نوین از رابطه‌ی میان متن و زمینه است.^۶ بررسی تمام وجوه و جزئیات این رابطه‌ی پیچیده طبیعتاً از محدوده‌ی کار این نوشته فراتر می‌رود و در اینجا صرفاً عناصری خاص از این رابطه مورد اشاره قرار می‌گیرند. مطالعه‌ی ادبیات داستانی صد سال اخیر ایران نشان می‌دهد که نقد سستی این رابطه را عموماً از طریق تأویل‌های سمبولیک توضیح داده است و البته سمبولیسم به دلایل بی‌شمار از جمله حضور همیشگی سانسور، همواره جایگاه مهمی در این آثار داشته است. در واقع در بسیاری موارد چنین سمبولیسمی خود را به پروسه‌ی خلق اثر تحمیل کرده است تا به حدی که نویسنده‌ای چون

گلشیری فاصله گرفتن از نگارش و قرائت سمبولیک یک اثر را دشوار و گاهی نیز ناممکن می‌داند.^۷ چنین سمبولیسم مزمنی مبین پیوند خاصی است که در شکل بخشیدن به رابطه‌ی خطی میان متن و زمینه نقش مهمی ایفا می‌کند. این سمبول‌ها عموماً بنابر جایگاهشان در درون یک سیستم دوآلیستی انتخاب می‌شوند و از آنجا که قطب‌های این سیستم باتوجه به رجوع به مسائل و موارد فرهنگی، سیاسی، اجتماعی مختلف انتخاب شده‌اند، سمبل‌ها - و نیز سایر رشته‌های پیوند میان متن و زمینه - نوعی از هویت زبانی را نمایندگی می‌کنند که مشخصاً تحت‌تأثیر مشخصه‌های زبانی حوزه‌های غیرادبی قرار دارند.^۸ اما لطمه زنده‌ترین وجه چنین سمبولیسمی از این واقعیت سرچشمه می‌گیرد که این سمبول‌ها اغلب از قطب‌های مطلق شده‌ای چون خیر - شر، خدا - شیطان، انقلاب - نظم موجود،... مشتق شده‌اند و انعطاف‌ناپذیری این قطب‌ها به چنان تکراری انجامیده است که در عرض مدت کوتاهی این سمبول‌ها به کلیشه‌هایی بی‌اثر و بی‌ثمر تبدیل شده‌اند.

داستان‌های مندنی‌پور سمبل‌ها را نادیده نمی‌گیرند اما با کنار گذاشتن اهرم‌های بارها به کار گرفته شده - مانند سمبل‌های بارها منصرف شده، تقسیم‌بندی‌های مشخص شخصیت‌های داستان به طبقات مختلف، استفاده از تکنیک‌های شیوه‌هایی که رئالیسم و رئالیسم سوسیالیستی خوانده شده‌اند - رابطه‌ی مستقیم و خطی میان متن و زمینه را به رابطه‌ای گفتمانی تبدیل می‌کنند. منظور من از گفتمان در اینجا مجموعه عناصری است که از یک طرف وجود روابطی میان دو هستی را تعریف می‌کند و از طرف دیگر بر عدم سیستماتیک بودن این مجموعه روابط تأکید می‌ورزد.

با توجه به چنین رابطه‌ی گفتمانی‌ای، متن از یک طرف توانایی آن را می‌یابد که حتی مستقیماً به مسایل جامعه‌ی پردازد و از طرف دیگر استقلال خود را آنچنان حفظ کند که به انعکاس ساده و حتی پیچیده‌ی فرامتن بدل نشود. از آثار مندنی‌پور مثالی بیاوریم. «سارای پنجشنبه»^۹ داستان مردی است که پاهایش را در جنگ از دست داده است و زن پرستاری که به نظر می‌آید نامزد او بوده است. مرد با مادرش زندگی می‌کند و زن هر پنجشنبه (و گاهی سه‌شنبه‌ها هم) پیش او می‌آید و چند ساعتی باهم صحبت می‌کنند و بعد می‌رود. زن بیشتر وقت‌ها از محل کارش که بیمارستانی است و کارکنان و نیز بیماران بیمارستان برایش می‌گوید. در میان تمام این حرف‌ها، بیشتر از همه سخن از دختر بچه‌ای به نام سارا به میان می‌آید که به حد بیمارگونه‌ای فراموشکار است. در سراسر داستان خواننده هیچ‌گاه مستقیماً با سارا ملاقات نمی‌کند. او از طریق پرستار توضیح داده می‌شود و این توضیحات نیز از طریق راوی به خواننده منتقل می‌شوند. این لایه‌های متعدد روایت در چنان فضای ناروشنی شکل گرفته‌اند که همان‌طور که خود نویسنده نیز اشاره کرده است، نمی‌شود حتی از وجود سارا مطمئن بود.^{۱۰}

فضای داستان بدون تردید تیره است اما این غم را نمی‌شود به سادگی، به گونه‌ای منطقی و به این نحو توضیح داد که قهرمان داستان پاهایش را در جنگ از دست داده و زندگیش و عشقش را باخته است، پس این هم یکی دیگر از پلیدی‌های جنگ است... و شعارگونه‌هایی از این دست. چنین تحلیلی بدون تردید در توضیح بسیاری از قسمت‌های داستان در می‌ماند. به عنوان مثال وجود سارا که از ابتدا تا انتهای داستان

اصلی‌ترین موضوع گفتگوی مرد و زن است و حتی جزئیات کردار و رفتارش مورد اشاره قرار می‌گیرند، اساساً جایی در این تحلیل ساده‌انگارانه پیدا نمی‌کند. برخورد و سوسه‌گر تشبیه و استعاره پنداشتن داستان نیز به شیوه‌ای مشابه و به سادگی در مقابل واقعیت (یا واقعیات) متن رنگ می‌بازد. منظور از برخورد استعاره‌ای این است که مثلاً اتاق راوی را استعاره‌ای از جامعه بدانیم و راوی را موجودی زمینگیر که پایی برای گریز از محیط خفقان‌آور ندارد و تنها رابطه‌اش با دنیای بیرون زنی نیمه واقعی / نیمه رؤیایی است و نیز پنجره‌ای که در عین نشان دادن دنیای بیرون سدی است گذرناپذیر... در چهارچوب چنین برخوردی نیز بار وجود دختر کوچک، سارا، اشاره‌ی مکرر راوی و زن و سارا به مفاهیمی تجربیدی چون خاطره و حافظه جایی نمی‌یابند. به زبان دیگر داستان‌های مندنی‌پور می‌توانند به سادگی مورد بررسی‌هایی سستی قرار گیرند اما در عین حال همین داستان‌ها به خاطر وجود رابطه‌ی سیال میان متن و زمینه در درونشان، به سادگی خصلت تقلیل‌گرایانه و کلاً ناکافی بودن هرگونه شیوه‌ی برخوردی را که متکی بر پیش فرض وجود رابطه‌ای خطی میان متن و فرامتن باشد نشان می‌دهند. این امر در مورد تقریباً تمام داستان‌های مندنی‌پور صدق می‌کند، از «مومیا و غسل»^{۱۱} و تصاویر تکرار شونده‌ی مارها و صحنه‌های سرشار از دلالت‌های جنسی‌اش و «بشکن دندان سنگی را»^{۱۲} با هزارتوهای پایان‌ناپذیرش که به سادگی می‌توانند مورد برخوردی روان‌شناسانه قرار گیرند تا نظریه پنجشنبه^{۱۳} و «هشتمین روز زمین» که به نظر فوق‌العاده مناسب برای تحلیلی سیاسی - اجتماعی هستند. اما همان‌طور که گفتیم چنین برخوردی آنچنان در سطح باقی

می ماند که منتقد فوراً ناکافی بودن زبانی را که از حیطه‌ای غیرادبی به عاریت گرفته شده است درک می کند.

عدم کاربرد چنین برخوردهایی به دشواری کار ناقد آثار مندنی پور اشاره دارد. در عین حال اما نشانه‌ی مثبتی است مبنی بر آنکه با آثاری سر و کار داریم که از آن چنان وجوه و لایه‌های متعددی برخوردارند که تن به برخوردهای «تک محصولی» نمی دهند. در مورد مشخص آثار مندنی پور به گمان من یکی از بهترین شیوه‌های برخورد این است که در درون فضا و محیط داستان قرار بگیریم و پروسه‌ی نقد را به حد زیادی به پروسه‌ی شناخت عناصر این دنیای به غایت فردی تبدیل کنیم.^{۱۴}

آزمایشگاهی ادبی

برای درک این «درون» و نتیجتاً «بیرون» - از داستان «آهوی کور» آغاز کنیم. همچون بسیاری دیگر از داستان‌های مندنی پور فضای داستان خانه‌ای است قدیمی که پدری و دو پسرش، زیر و اسفندیار در آن زندگی می کنند. با وجودی که این فضا در زمان‌های متفاوتی (بعد از انقلاب و از طریق اشاره به حوادثی همچون جنگ ایران و عراق، قبل از انقلاب و از طریق اشاره به حوادثی همچون کودتای ۱۳۳۲) بازسازی می شود. درست تر آن است که بگوییم این داستان زمان خاص خودش را دارد به این معنا که لزوماً در قیاس با زمان مرسوم نبایستی تعریف شود و بسیاری اوقات نمی تواند تعریف بشود. درست است که اشاره به حوادثی واقعی (انقلاب ۱۳۵۷ و کودتای ۱۳۳۲ و غیره) خواننده را به زمان‌هایی

واقعی رجوع می‌دهند اما عناصر دیگری در داستان وجود دارند که این ارجاعات را از مسیر اصلی‌شان منحرف می‌کنند. مهم‌ترین این عناصر اسامی اسطوره‌ای شخصیت‌های داستان است که یکباره زمانی اسطوره‌ای در ذهن می‌آورد. اما حتی چنین زمانی در طول داستان پایدار نمی‌ماند چون کیفیت و قابلیت اسطوره‌ای این اسامی - و نتیجتاً محیط ذهنی‌ای که القا می‌کنند - گهگاه و به شیوه‌های مختلف مورد پرسش و حتی تمسخر قرار می‌گیرد. به عنوان مثال در جایی از داستان زیر، برادر بزرگ‌تر پدر را به مسخره می‌گیرد و انتقادآمیز فریاد می‌زند: «بس کن بابا، می‌خواهی چکار کنیم؟ مثلاً اسم ما دو تا را از پهلوان‌های افسانه‌ای گذاشته‌ای که چه بشود. هیچ مالی نشدیم. هیچ جا نتوانستیم خودمان را جا کنیم...» (ص. ۸۲ مجموعه ماه نیمروز) و یا در بسیاری جاهای دیگر که از طریق اشاره به مقولات ساده و روزمره‌ای چون «حقوق بازنشستگی» پدر (ص. ۸۲)، خرج و مخارج خانه (ص. ۸۴) «فروش کوپن» (ص. ۹۳) به منظور خرید مایحتاج خانه و... این زمان اسطوره‌ای به چالش خوانده می‌شود. البته بازی با زمان نکته‌ی تازه‌ای نیست و بسیاری از نویسندگان - از ابتدای کار نوشتن تا به امروز - به شیوه‌های مختلف یا به بی‌زمان ساختن داستان‌شان روی آورده‌اند و یا حداقل در واقعیت متن به نارسایی‌های زمان خطی اشاره کرده‌اند. آنچه که به این مقوله در مورد داستان‌های مندنی‌پور اهمیت بیشتری می‌بخشد این است که این شیوه وجهی از مجموعه عناصری است که در کنار هم فضایی واقعی - داستانی بوجود می‌آورند که خواننده می‌تواند در درونش به مسایل مختلف بپردازد. برای روشن‌تر شدن مطلب از قیاسی استفاده کنیم. گفته می‌شود

یکی از مهم‌ترین شوک‌هایی که به انسان تاریخی وارد شد شکل‌گیری و اعلام موجودیت روان‌شناسی به مثابه‌ی یک چهارچوب نوین و قابل اتکا برای تحلیل و بررسی بسیاری مسایل بود. انسانی که آموخته بود و پذیرفته بود که مسایل را در چهارچوب‌های علوم آن دوران و از طریق کارکردهای عقلانی خاص - که در چهارچوب‌های آن علوم مشخص به کار گرفته می‌شدند - مورد بررسی و تحلیل قرار دهد یکباره با عالم جدیدی مواجه شد که هرگونه کارکردی در آن آشنایی تام و تمام با اصول و مبانی آن محیط را می‌طلبید. در واقع وقتی بیماری وارد مطب یک روان‌پزشک می‌شود و دشواری‌هایش را با او در میان می‌گذارد انتظار دارد، به درستی که این معظلات در چهارچوب روان‌شناسانه و از طریق اصول و موازین مشخص روان‌شناسی مورد بررسی قرار گیرند و نه بر مبنای موازین فی‌المثل جامعه‌شناسانه و اقتصادی و سیاسی و... حتی اگر ظاهر این مسایل، اجتماعی، سیاسی و یا اقتصادی و... باشد.

و به گمان من داستان‌های مندنی‌پور به همراه برخی از آثار داستانی معاصر در چهارچوب گرایشی قرار دارند که «شوک» مشابهی در ادبیات داستانی ایران بوجود آورده است. این گرایش در شکل بخشیدن به آزمایشگاهی ادبی برای بررسی و تحلیل و گفتن درباره‌ی مسایل مختلف کاملاً موفق بوده است و بی‌تردید این مهم‌ترین دستاورد این آثار است. گفته شده است که ادبیات محملی است که از طریق آن تجربه‌هایی به خواننده منتقل می‌شود. این بحث که در وسیع‌ترین معنایش نیز ناقص است کماکان گوشه‌ای از واقعیت را دربر دارد. در مورد آثار مندنی‌پور این تجربه‌های انتقالی پیش از هرچیز مبین این نکته‌اند که برخورد به جهان و

مسایلش - چه مسایل روزمره و چه جز آن - می‌تواند در جهانی ادبی صورت بگیرد و در این جهان چیزها واقعیت دیگرگونه‌ای دارند، روابطشان با یکدیگر متفاوت است و نتایجشان لزوماً و مستقیماً قابل ترجمه به زبان حوزه‌ها نیست. از این نگاه، و اگر تاریخ ادبیات داستانی قرن بیستم ایران را مجموعه‌ای از تلاش‌هایی بدانیم که در راه شکل بخشیدن به جهانی ادبی هستند، بدون هیچ‌گونه دشواری‌ای می‌توانیم آثار مدنی‌پور را تداوم آثار نویسندگانی چون صادق هدایت و بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری بدانیم. این تداوم البته نمی‌بایستی به شباهت میان شگردهای زبانی و یا سوژه‌های مورد استفاده قرار گرفته تعبیر شود. هم‌سویی این آثار از نقطه‌نظر تلاشی که برای شکل بخشیدن به آزمایشگاه ادبی و سپس تحلیل ادبی و مقولات دارند مورد نظر است.

برای روشن‌تر شدن این مسیر یکی از نشانه‌های بهرام صادقی را در نظر بیاوریم. «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ» داستان چند روز از زندگی آقای رحمان کریم، حسابدار یکی از ادارات دولتی است. آقای کریم مجرد است. ادای روشنفکرها را می‌خواهد در بیاورد. «یک ماه است می‌خواهد خواندن کتاب کالیگولا را شروع کند.» (ص. ۲۲۹)^{۱۵} سعی می‌کند در مورد امور روزمره‌ی زندگی خودش را آدم مطلعی نشان بدهد.

در اطراف صندلی و روی زانوهایش بالش‌های نرمی جای داده است و دست‌هایش را مطابق آخرین روش دکتر هاووز روی آن‌ها به وضع "all rest" در حال استراحت مطلق گذاشته است. (ص. ۲۲۹)

آقای رحمان کریم به همراه دوستش، پرویز، در انجمن ایران و آمریکا

انگلیسی می‌خواند... مواقع بیکاری‌اش را هم اکثراً به سینما رفتن و مشروب خوردن و دنبال زن و دخترها افتادن می‌گذراند. در اثنای این برنامه، ناگهان یکی از قوم و خویش‌هایش، آقای هادی‌پور، از ده می‌رسد و برایش می‌گوید که به‌منظور معالجه به تهران آمده است. آقای رحمان کریم احساس می‌کند که وجود هادی‌پور زندگی‌اش را به هم می‌ریزد. بعد از یکی دو روز شروع می‌کند آقای هادی‌پور را از شهر و ویژگی‌هایش ترساندن و موفق هم می‌شود و بالاخره آقای هادی‌پور که تصمیم گرفته بود پانزده روز پیش او بماند بعد از چند روز به دهشان برمی‌گردد. به محض این‌که اتوبوسش راه می‌افتد، آقای رحمان کریم از شدت ناراحتی به گریه می‌افتد، انگار که دلش برای او تنگ شده باشد.

داستان به اندازه‌ی کافی ساده است و حتی ممکن است بازتابی از واقعیتی احتمالی باشد اما بهرام صادقی از همان سطور ابتدایی آنچنان طنز و هزل و اغراق را به هم درآمیخته است که "جدی" و "واقعی" گرفتن داستان غیرممکن می‌شود. آقای رحمان کریم - که نامش یادآور بخشش و رحمت است! - به محض دیدن آقای هادی‌پور به یاد برنامه‌هایش می‌افتد و می‌گوید: «سینما چه می‌شود؟ من اگر امروز 'سیلواکوشینا' و ماریزا 'دلا آمادئو آلازیو' را نبینم خودکشی می‌کنم. (ص. ۳۰۱)

و یا هنگامی که عکس‌العمل درونی‌اش در مقابل این مهمان محتاج به کمک خودش را هم تعجب‌زده می‌کند با خودش می‌گوید:

همان خدا شاهد است که مسأله بر سر پذیرایی و پول مخارج نیست، چیزهای دیگری است که درست نمی‌توانم بگویم. مثلاً حالا باید چکار کرد؟ همین حالا که وقت سینما است، شب که وقت عرق خوردن است،

فردا شب هم که باید با پرویزخان به کلاس انگلیسی انجمن ایران و آمریکا
برود و تمرین‌ها را به خانم «کارپولوشکا» نشان بدهد و پس فردا شب هم که
موعد رفتن به انجمن دوستداران... دوستداران... (ص. ۳۰۳)

و خواننده بیشتر که می‌خواند می‌فهمد که انجمنی هم که به آن اشاره
می‌کند انجمن «دوستداران آرامش خیال» (ص. ۳۰۳) است که طبیعتاً
وجود خارجی ندارد... و هنگامی هم که از دشواری‌های زندگی در
پایتخت برای آقای هادی‌پور می‌گوید رد زبان اغراق‌آمیز و مضحک را
به‌وضوح می‌شود دید.

اینجا پایتخت است، شهر بوق و عربده‌ها و خستگی‌ها، و شب‌ها حتی
با قرص خواب‌آور هم نمی‌توان به خواب رفت. «مپروبامات»‌ها و پدر
«مپروبامات»‌ها هم که به اینجا می‌رسند خاصیت فارماکودینامیک خود را از
دست می‌دهند. (ص. ۳۰۵)

بهرام صادقی با به کار بردن چنین زبانی البته اهداف متفاوتی را دنبال
می‌کند. آنچه که مورد نظر من است این است که او از این طریق موفق
می‌شود از گونه‌ای تکنیک «فاصله‌گذاری» استفاده کند که نتیجه‌اش
ارائه‌ی تفاوتی قطعی میان «واقعیت مرسوم» و «واقعیت روایی» است.
گرفتن گوشه‌ای از واقعیت مرسوم و سپس متحول کردنش از طریق
اغراق‌های زبانی، سمبلیک و محتوایی و نتیجتاً دست‌یابی واقعی‌تری ادبی
همواره رایج بوده است. آنچه که مسأله را جالب می‌کند اولاً تکنیک‌های
مشخصی است که هر نویسنده مورد استفاده قرار می‌دهد و در واقع در
چهارچوب واقعیت ادبی کلی، واقعیت ادبی / فردی خودش را شکل

می‌دهد و ثانیاً رابطه‌ای که این واقعیت ادبی / فردی با واقعیت مرسوم دارد. با خواندن آثار بهرام صادقی نمی‌شود این احساس را نداشت که نویسنده با استفاده از تکنیک‌های اشاره شده واقعیتی ادبی بوجود آورده است صرفاً برای آن‌که بتواند در مورد آن و سپس واقعیت فرامتنی، قضاوت به عمل بیاورد. از این نقطه نظر تلاش بهرام صادقی تبدیل واقعیت ادبی به آزمایشگاهی ادبی نیست و باز از این نقطه نظر - اگر ایجاد چنین آزمایشگاهی را هدف تلقی کنیم - این اثر در مقایسه با، به عنوان مثال، آینه‌های درداری و نیز آثار مندنی‌پور، در مرحله‌ی ابتدایی‌تری قرار دارد. چنانکه در بخش پیشین این نوشته آوردم، گلشیری در آینه‌های درداری موفق می‌شود محیطی بوجود بیاورد که هر چیزی در آن تصویر مفهوم خاصی پیدا می‌کند و از این زاویه آینه‌های درداری مبین محیطی واقعی می‌شود که می‌تواند با واقعیت مسلط مرسوم رقابت کند و مطلقیتش را مورد چالش قرار دهد. این صرفاً تمایل گاه و بیگاه راوی به تبدیل داستان به تفسیری از واقعیت مرسوم است که موفقیت کامل این پروسه - دستیابی واقعیت ادبی به استقلال - را در مخاطره قرار می‌دهد. در مورد آثار خاصی از مندنی‌پور که در این نوشته آمده‌اند اما این پروسه با موفقیت کامل انجام گرفته است.

زمان سیال است

فرم کلی داستان کوتاه «آهوی کور» از طریق حرکت‌های مداوم میان سه زمان و یا سه دوران شکل می‌گیرد. زمان / دوران اسطوره‌ای (دوران

اسفندیارها و زیررها)، زمان / دورانِ از کودتای ۱۳۳۲ تا قبل از انقلاب، و زمان / دورانِ بعد از انقلاب ۱۳۵۷. در وهله‌ی اول این سه زمان صرفاً معرفی می‌شوند. سطور اول داستان گفتگوی کوتاهی میان پدر و پسران است:

پدر می‌پرسد:
تانک‌ها هنوز توی خیابانند؟
می‌پرسم:
- کدام تانک‌ها؟
داد می‌زند:
تانک‌های کودتا ... بروید بیرون بیمارستان‌ها...
(ماه نیمروز، ص. ۸۰)

جمله‌ی بعد زمان اسطوره‌ای را از طریق نام یکی از برادران، زیرر، یادآور می‌شود. هرگونه تردیدی در مورد اینکه آیا هم نامی یکی از پسران با یکی از شخصیت‌های شاهنامه اتفاقی است یا نه در صفحه‌ی بعد، که می‌فهمیم اسم پسر دیگر اسفندیار است از بین می‌رود. و بالاخره انتقاد زیرر به پدرش از طریق جمله‌ی «خیالاتی شده‌ای بابا. به جای این حرف‌ها برو شاید بعد از انقلابی حقوق بازنشستگی‌ات را برقرار کنند.» (ص. ۸۲) مبین زمان سوم است. در طول داستان راوی / نویسنده عناصر جدیدی از هرکدام از این زمان / دوران‌ها تعریف می‌کند و از این طریق نه فقط آن‌ها را از حالت نقطه‌ای در تاریخ خارج می‌کند بلکه آن‌ها را به واقعیت‌هایی ممکن بدل می‌کند. به عبارت دیگر داستان این ایده را القا می‌کند که اشاره به واقعه‌ی حرکت تانک‌ها در خیابان در دوران کودتا صرفاً اشاره به واقعه‌ای تاریخی نیست بلکه اشاره به این امر است که

همه چیز آن دوران، تانک‌هایش، خیابان‌هایش، ساختمان‌هایش، آدم‌هایش با ترس و نگرانی‌هایشان، همه و همه وجودی اکنونی دارند. این امر درباره دو زمان / دوران دیگر هم صدق می‌کند و نتیجه‌ی کار این است که واقعیت داستان، فضایی است که از تداخل این سه زمان / دوران شکل گرفته است.

اما تداخل و به عبارت کلی‌تر رابطه‌ی میان این سه زمان / دوران چگونه بوجود می‌آید؟ از میان سه شخصیت اصلی داستان‌ها تنها زیریر است که به گونه‌ای قطعی به زمان / دورانش (واقعیت فرامتنی) وابسته است و هرچه جز آن را با دیده‌ی تمسخر می‌نگرد و یا به حساب «خیالاتی شدن» پدر می‌گذارد. پدر به‌ویژه میان دو زمان / دوران اسطوره‌ای و نیز پیش از انقلاب در نوسان است. اوست که نام فرزندان را اسفندیار و زیریر گذاشته است و هم اوست که گهگاه درباره‌ی وقایع مختلف دوران پیش از انقلاب به گونه‌ای صحبت می‌کند که انگار در اکنون اتفاق می‌افتد و نیز وقایع دوران کنونی را به گونه‌ای به زمان / دورانی دیگر متعلق می‌داند و مثلاً بمباران شهر را که توسط هواپیماهای عراقی صورت می‌گیرد بمباران دوران جنگ دوم تلقی می‌کند.

تنها کسی که واقعیت ادبی حاصل از برخورد سه زمان / دوران را امری کاملاً طبیعی تلقی می‌کند و آزادانه در چهارچوب آن زندگی می‌کند اسفندیار است. تنها اسفندیار است که بدون هیچ‌گونه دشواری‌ای هم خود را در زمان / دوران زیریر می‌بیند و هم در زمان / دوران‌های پدر و هم در نسخه‌های تغییر یافته‌ی این زمان / دوران‌ها به توسط خودش، بدون آن‌که هیچ‌گونه ناسازگاری خاصی میان‌شان باشد. در واقع برای اسفندیار

تنها واقعیت، مجموعه‌ی این زمان / دوران‌هاست و تعریف و موجودیت تمامی چیزها صرفاً در درون این واقعیت ادبی معنا دارد. و دقیقاً به همین خاطر است که - چنانکه پیشتر نیز اشاره کردم - برخورد به این داستان، و بسیاری از داستان‌های مندنی‌پور، به غایت دشوار و طولانی می‌شود چرا که در چنین واقعیت نوینی اولاً هر عنصری می‌تواند پذیرفته شود و ثانیاً جایگاه و تعریف هر عنصری که در آن موجود است در قیاس با این جایگاه و تعریف در چهارچوب واقعیت مرسوم متفاوت است. مهم‌تر و جالب‌تر آنکه درست به همان‌گونه که بسیاری از انسان‌ها در چهارچوب واقعیت مرسوم مدام در کار شناخت دنیای پیرامون و پاسخ‌جویی به سؤال‌های خاص و در کلی‌ترین بیان درگیر فعل و انفعال با پیرامونشان هستند، واقعیت ادبی این داستان نیز به گونه‌ای است که اسفندیار داستان و هم خوانندگان می‌توانند و حتی می‌باید فعل و انفعالات پیش‌گفته را این بار در دنیای واقعیت ادبی متحقق کنند و چه بسا و بلکه بی‌گمان به نتایجی کاملاً متفاوت دست پیدا کنند.

بازگردیم به سخن پیشین، برای بحث در مورد این آثار و مشخصاً داستان «آهوی کور»، باید در درونشان قرار بگیریم و از این جایگاه - محاط در چهارچوب واقعیت ادبی و طبیعتاً پذیرش محدودیت‌های این حالت^{۱۶} - مسایل را مورد تحلیل ادبی (تحلیل ادبی به معنای پذیرش واقعیت متنی به عنوان گاه تنها واقعیت و گاه یکی از واقعیت‌ها و سپس بررسی مسایل در درون آن) قرار دهیم. در فصول پیشین و در بررسی آثار پارسی‌پور و گلشیری، به‌ویژه مسأله‌ی هویت را و چگونگی برخورد این آثار را با آن مورد بحث قرار دادیم. اینجا هم به‌منظور تداوم قیاس میان

لحظات ادبی مشخص شده توسط آثار دوره‌ی اخیر از میان بی‌شمار امکانات نقدی‌ای که آثاز مندنی‌پور - و باز مشخصاً «آهوی کور» - در اختیارمان می‌گذارد به این موضوع می‌پردازیم.

مکان سیال است، و هویت نیز

پل آستر در سناریوی مشهورش دود، از زبان یکی از شخصیت‌ها داستانی به این مضمون تعریف می‌کند. مردی که پسر کوچکی دارد برای گذراندن تعطیلاتش به کوه‌های آلپ می‌رود. برف سنگینی آمده است. بهمن عظیمی از کوه فرو می‌آید و او را مدفون می‌کند. سال‌ها می‌گذرد. پسر بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود و پا به سن می‌گذارد. او هم تصمیم می‌گیرد برای گذراندن تعطیلات به کوه‌های آلپ برود. قطر برفی که دامنه‌ی کوه را پوشانیده چندان زیاد نیست اما سرمای هوا هنوز آنقدرها هست که لایه‌های یخ زیر برف را همچنان منجمد نگاه دارد. در اثنای بالا رفتن از کوه پسر متوجه چیزی می‌شود. می‌نشیند، برف‌ها را کنار می‌زند و چهره‌ی پدرش را، که شبیه خودش است، کاملاً دست‌نخورده و حفظ شده، زیر لایه‌ای از یخ می‌بیند. چهره‌ی پدر جوان‌تر از او می‌نماید. اولین و آخرین فکری که به ذهنش می‌رسد این است که چقدر غیرطبیعی است که پسر از پدر پیرتر باشد!

در دنیای واقعیات فرامتنی این‌گونه اتفاقات بسیار افتاده است اما تحلیل ادبی‌ای که در چهارچوب واقعیت متنی صورت می‌گیرد در واقع قیاسی میان شیوه‌ی برخورد این دو جهان به مسایل است که در بسیاری

اوقات به قیاسی میان ارزش‌های این دو جهان می‌انجامد. این قیاس البته لزوماً همیشه به رودررویی ارزش‌های این دو جهان متفاوت نمی‌انجامد؛ نکته‌ی مهم موجودیت تحلیل ادبی و امکان حقانیت آن است.

جنگ نیز به همین‌گونه می‌تواند مبین غیرطبیعی بودن باشد و این را پیشتر نیز بسیار گفته‌اند. که جنگ برخلاف همیشگی‌ترین قانون طبیعت عمل می‌کند. جنگ باعث می‌شود که پسران پیش از پدران بمیرند و پسر نباید پیش از پدر بمیرد.^{۱۷} راوی «آهوی کور» نیز از نقطه نگرش همین واژگونی جایگاه پدر و پسر است که درباره‌ی هویت می‌نویسد.

انقلاب یعنی دگرگونی روال عادی شده، دگرگونی سنت‌ها، به دور انداختن پیر و هویت پیرانه و سپس به جستجوی هویتی نوین رفتن. این بیان کلی، آنجا که بحث در چهارچوبی جامعه‌شناسانه می‌گذرد و صحبت از هویت پیشین یادآور رکود در عرصه‌های مختلف سیاسی و اقتصادی و... است می‌تواند درست باشد اما هنگامی که صحبت از انسان منفرد است که عناصر هویت بخشش ریشه در تاریخ دارند به غایت از این پیچیده‌تر است و اینجاست که گزاره‌ی به دور انداختن «پیشین» و «قدیم» و «سنت» و «پیر» در بهترین حالت - اگر معنایی داشته باشد - ابلهانه است. راوی «آهوی کور» تحلیل ادبی‌اش را در خصوص مسأله‌ی هویت - و شاید انقلابی که این مشکل را بوجود آورده است - با ضدیت با چنین گزاره‌ای آغاز می‌کند. در ابتدای داستان هنگامی که پدر داد می‌زنند: - تانک‌های کودتا... بروید بیرون بی‌عرضه‌ها. بروید ببینید چه خبر است؟ (ص. ۸۰) پسران بیرون می‌آیند و «زیر می‌خندد» (ص. ۸۰) و اسفندیار پیش خود می‌گوید: نباید خندید، پسر نباید به پدر بخندد... (ص. ۸۰)

فرم اصلی داستان - درهم آمیختگی سه زمان / دوران - به این جمله‌ی ساده یکباره ابعادی وسیع می‌بخشد و پرسپکتیوی در مقابل خواننده قرار می‌دهد. در صفحه‌ی بعد است که می‌خوانیم نام پسر دیگر - راوی اسفندیار است و یکباره پدران و پسران شاهنامه در ذهنمان می‌آیند و از آن میان رستم و سهراب و گشتاسب و اسفندیار. در هر دوی این داستان‌ها نه فقط پسر پیش از پدر می‌میرد بلکه پدر یا مستقیماً پسر را می‌کشد و یا سبب‌ساز مرگش می‌شود.

در داستان اول، رستم مستقیماً سهراب را می‌کشد. در داستان رستم و اسفندیار، گشتاسب، پدر اسفندیار و پادشاه ایران که نمی‌خواهد به قولش مبنی بر واگذاری تاج و تخت به اسفندیار وفا کند او را به جنگ رستم می‌فرستد. اسفندیار روین تن است و تنها چشم‌هایش آسیب‌پذیرند. تیر دو شاخه‌ی رستم به چشم اسفندیار می‌نشیند و دقایقی بعد اسفندیار جان می‌دهد. تا آنجا که به این دو داستان و متن شاهنامه مربوط می‌شود باید گفت که حداقل بنابه متن، این دو واقعه - مرگ پسران - امری «غیرطبیعی» تلقی می‌شود. در واقع غیرطبیعی بودن واقعه‌ی کور شدن اسفندیار است که بعد اسطوره‌ای «غیرطبیعی» بودن را در داستان «آهوی کور» به نمایش می‌گذارد. اما پیش از پرداختن به آن، سایر «غیرطبیعی‌ها» را از زبان راوی داستان «آهوی کور» اسفندیار، در نظر بیاوریم. او در یکی از پاراگراف‌های پایانی داستان، بعد از شنیدن صدای تیری از خیابان، این «غیرطبیعی» بودن را به بهترین وجهی توصیف می‌کند.

از خیابان صدای تیر می‌آید توی خانه. از خیابان نباید صدای تیر بیاید.
باید صدای بوق ماشین بیاید، صدای باقالی‌فروش بیاید، صدای گریه‌ی بچه

(ص. ۹۳)

بیاید که اسباب بازی می خواهد.

در جای دیگری از داستان پدر برای اسفندیارش می گوید که چگونه کسانی قوش تربیت کردند تا بیاموزد و موقع شکار چشم آهو را کور کند.

قوش را تربیت می کنند که غذایش را از چشم آهو بگیرد. وقتی بچه است گوشت می گذارند جای چشم یک آهوی گاه اندود. عادتش می دهند به آن نوک بزند و بخورد. بزرگ که شد می برندش صحرا شکار. تا آهو ببیند شیرجه می رود برای چشم هایش، کورش می کند... آهوی کور... (ص. ۹۲)

"قوش را تربیت می کنند"، "عادتش می دهند"، و به عبارت دیگر طبیعتش را عوض می کنند. داستان پر است از این غیرطبیعی ها و توان حرکت به ویژه در زمان این امکان را برای داستان فراهم می کند تا غیرطبیعی های تاریخی را نیز در خود بگیرد، «غیرطبیعی» هایی همچون جنگ دوم (ص. ۸۹)، همچون حمله ی قزاق ها به شهر (ص. ۸۵)، همچون شکنجه شدن «صدها، بلکه هزارها جوان» در باغشاه (ص. ۸۲)، کشتگان دوران جنگ و بمباران (ص. ۸۹).

از طریق توصیف چنین دنیای ادبی / فردی ای است که راوی بدون آن که مستقیماً درباره ی خود بگوید خود را می شناساند و یا به تحلیل ادبی خود می پردازد. در عین حال باید اشاره کرد که گفتن از این همه «غیرطبیعی» ها به منظور شکل بخشیدن به یک سیستم دوآلستی طبیعی - غیرطبیعی نیست، بلکه صرفاً به منظور پیچیده کردن تم ها و موتیف های مختلف داستان - و از آن جمله هویت - است. در واقع به نظر می رسد

نویسنده / راوی با دگرگون کردن قطب‌های سنتی سیستم‌های دوگانه، نارسایی تحلیل از طریق این سیستم‌ها را به نمایش گذاشته است. به عنوان نمونه در این داستان پدر به صورت یک انقلابی توصیف می‌شود و متقابلاً پسران، یکی شان، زیر به شدت از این قبیل مقولات گریزان است و گهگاه حتی بر علیه هرگونه انقلابی است. بی تفاوتی و بلکه بی‌باوری زیر به ویژه زمانی که از انقلاب سفید می‌گوید کاملاً آشکار است. و دیگری، اسفندیار که با وجودی که از فعالیت‌های پدر با خوشی و افتخار یاد می‌کند (ص. ۸۲)، اما به هیچ عنوان مانند پدر ذهنش درگیر جنگ و گریزها و درگیری‌ها نیست.

در خصوص دگرگون کردن قطب‌های سنتی، مهم‌تر از این توصیف غیر سنتی پدران و پسران، تحولی است که نویسنده در داستان اسفندیار و پدرش بوجود می‌آورد و در واقع به تفاوتش با سیستم‌های دوگانه‌ی سنتی بعدی تاریخی / افسانه‌ای می‌بخشد. در پایان داستان «آهوی کور» این پدر است که کور می‌شود و نه اسفندیار.^{۱۸} پدر به دست خود، با میله‌ای آهنی که در آتش بخاری سرخ شده است چشمانش را کور می‌کند. در دنیای ادبی / واقعی داستان، این نهایی‌ترین ایثار پدر است و از طریق آن هویت پدر و پسر به یکدیگر گره می‌خورد. دیگر واضح است که نمی‌شود پسر را از طریق تناقضش با پدر تعریف کرد و بالعکس. از پسر در پدر هست و از پدر در پسر. دیگر نمی‌شود افسانه را در تقابل با واقعیت تعریف کرد؛ از افسانه در واقعیت هست و از واقعیت در افسانه... و دیگر، در دنیای ادبی / واقعی این داستان حداقل، نمی‌توان به سیستم‌های دوآلیستی که ساده‌ترین شیوه برای تعریف هویت‌های جمعی هستند اعتماد داشت.

در اینجا مقایسه‌ای میان «آهوی کور» و طوبی و معنای شب، از نقطه نظر شیوه‌ای که در برخورد به گذشته (تاریخ و اسطوره) به کار می‌گیرند لازم به نظر می‌رسد. چنانکه در فصل نخستین اشاره شد، راوی رمان پارسی‌پور به گذشته باز می‌گردد، شرایط را بازسازی می‌کند و سپس خود کنونی‌اش را در درون آن شرایط قرار می‌دهد و این بار درگیر فعل و انفعال‌های متفاوتی با عناصر دنیای بازسازی شده‌اش می‌شود. مسأله‌ی اصلی این بازسازی قرار دادن راوی در مرکز آن است و مسأله‌ی اصلی راوی دادن تعریفی نوین از خود اوست. در «آهوی کور» اسطوره‌ی اسفندیار و پدرش بازسازی می‌شود، متحول می‌شود، و سپس از طریق آمیخته شدن با سایر عناصر داستان در واقع، و به زبان - و نه معنای - بختین رمانی می‌شود و واقعیتی ادبی بوجود می‌آورد که در آن همه چیز از جمله هویت راوی و سایر شخصیت‌ها پیچیده می‌شوند. دقیقاً به این دلیل است که به باور من مهم‌ترین دستاورد این داستان و بسیاری دیگر از داستان‌های مندنی‌پور، بوجود آوردن آزمایشگاهی است که در آن تحلیل ادبی - به مفهومی که پیشتر آمد - در مورد هر مقوله‌ای، اعم از هویت و جز آن، می‌تواند صورت بگیرد و راوی با انتقال این امکان به خواننده نه فقط امکانات او را در تأویل داستان به غایت افزایش می‌دهد بلکه به امکان کاربرد چنین شیوه‌ای در خارج از فضای این داستان - در چهارچوب‌های ذهنی / ادبی خوانندگان - اشاره می‌کند.

تأکید داستان بر خلق فضایی کاملاً ادبی خواننده را ناگزیر می‌کند در پروسه‌ی خواندن داستان و اندیشیدن به آن، در چهارچوب واقعیت ادبی خلق شده بماند و از ساختارهای شکل گرفته در درون آن، به منظور ابزار

اندیشیدن و تحلیل ادبی استفاده کند. چنین شرایطی کار ناقد را - به ویژه زمانی که چگونگی تحلیل ادبی را در این آثار در نظر دارد - دشوار می‌کند چرا که زبان گفتگو درباره‌ی این آثار نیز می‌بایستی زبان خاص این محیط ادبی مشخص باشد و چنین زبانی نمی‌تواند به سادگی با حیطه‌های ماورامتنی رابطه برقرار کند. در حقیقت این امر نوعی تداوم در این آثار را به نمایش می‌گذارد چرا که هدف این داستان‌ها ارائه‌ی تفسیر و تأویلی از شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، ... جامعه‌ای خاص نیست. در عین حال این امر به معنای آن نیست که نمی‌توان چنین تفسیرها و تأویل‌هایی از این داستان‌ها استخراج کرد. کاملاً برعکس، کامل بودن واقعیت ادبی خلق شده و سرشاری این واقعیت از سوژه‌ها و مقولات مختلف امکانات بی‌شماری برای برخوردهای دیگرگونه فراهم می‌آورد. به عنوان مثال در بررسی همین داستان «آهوی کور» می‌توان از جایگاه خاطره گفت، می‌توان از رابطه‌ی میان دیدن و دانستن گفت، می‌توان حتی تلاش کرد و تأویل راوی را از واقعه‌ی انقلاب به دست داد، به اسطوره‌ها و اسطوره‌سازی این داستان‌ها پرداخت، ... اما و کماکان به اعتقاد من، بنیانی‌ترین دستاورد این داستان‌ها و موفقیت‌شان در خلق واقعیتی کاملاً ادبی است و گفتن درباره‌ی این دستاورد است که زبانی می‌طلبد که به سادگی قابلیت تعمیم به حیطه‌های دیگر - فرامتنی - را ندارد. این نکته می‌بایستی نقطه‌ی قوتی محسوب شود چون نشان می‌دهد که این متون با وقوف کامل بر این امر عمل می‌کنند که ادبیات قرار نیست ابزار سایر حیطه‌های فرامتنی (و واضح است که متن ادبی در نظر است)، مانند جامعه‌شناسی، علوم سیاسی و غیره باشد و شخصیت‌های داستانی نیز

قرار نیست به نتایجی دست یابند که به طور مستقیم قابل ترجمه به زبان این حیطه‌های دیگر باشد...

... و به همین خاطر است که راوی «آهوی کور» پس از گذار از پروسه‌ی تحلیل ادبی، به تعریف خاصی از هویتش - و یا هر چیز دیگری که مبین حیطه‌ای است جز حیطه‌ی واقعیت داستانی‌ای که در آن زندگی می‌کند - دست نمی‌یابد. او صرفاً لذت و نیز درد درگیری در این پروسه را باز می‌تاباند. او نیز اگر بخواهد نتایج تحلیل ادبی‌اش را با پروسه‌های تحلیلی واقعیات حیطه‌های فرامتنی بسنجد مانند راوی «رنگ آتش نیمروزی» خواهد شد که در مقابل دوستش که از هزار توی تحلیل ادبی گذشته است با درماندگی می‌گوید:

آن تاریکی ناشناخته‌ای که می‌گفتم همین جاست. شاید تاریکی لفظ
 ماسی نباشد. نمی‌دانم. من چیزهایی را که برایم واضح و سر راست نیستند
 می‌گویم تاریکی. خوشم نمی‌آید از شان. (ص. ۲۲)

منابع و پانویست

- ۱- این داستان در مجموعه‌ی ماه نیمروز، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶، به چاپ رسیده است.
- ۲- راوی آشکارا سیستم سنتی دوگانه‌ی مفهوم‌سازی را در نظر دارد که این به وضوح یادآور مباحث سوسور و ساختارگرایان و سپس دریدا است.
- ۳- این قسمت تقریباً به پایان رسیده بود که رمان *دل دلدادگی* منتشر شد. سروان مینای داستان «رنگ آتش نیمروزی» در *دل دلدادگی* هم دیده می‌شود و بعضی از خاطره‌های جنگ نیز در هر دو نوشته آمده‌اند. جالب است که به وجود تشابه عناصر داستانی، به نظر می‌رسد که داستان‌ها هریار از نگاهی متفاوت روایت شده‌اند. این خود سطح دیگری از سیاست «واقعیت» است که بررسی جداگانه‌ای می‌طلبد. آئن روب‌گریه در رمان کوتاه *پاک‌کن‌ها* (Les Gommages) و *آکیراکوروساوا* در فیلم راشومون (Rashomon) نمونه‌های معروفی از این شیوه‌اند. داستان اصلی هر دو ماجرای قتلی است که از زبان شخصیت‌های مختلف گفته می‌شود و هریار که بیان می‌شود صورت جدیدی به خود می‌گیرد.
- ۴- به عبارت دیگر مفاهیم دوست و دشمن، و بسیاری از مفاهیم دیگری که در دو سوی سیستم‌های دوگانه قرار می‌گیرند کماکان معتبرند اما خصوصیت اغراق‌شده‌ی هویت‌بخش‌شان که امکان تطبیق کامل فرد بر این مفاهیم را فراهم می‌آورد مورد پرسش قرار گرفته است.
- ۵- این مفهوم نباید سرادفی از مفهوم دوگانگی (Hybridity) هومی بابا (Homi Bhabha) تلقی شود. دوگانگی در شکل اغراق‌شده‌اش اغلب به زدودن تمایز میان هویت‌های مختلف می‌انجامد در حالی که هویت‌های سیال مشخصاً وجود دارند اما قابل تثبیت نیستند. برای مطالعه‌ی بیشتر در مورد این مفاهیم و

آشنایی با نمونه‌های ادبی آن رجوع کنید به آثاری چون:

The House of Sleeping Beauties (1983) و *M. Butterfly* (1998) نوشته‌ی دیوید هنری هوانگ (David Henry Hwang) و نیز مصاحبه‌اش با بانی لیونز (Bonnie Lyons) در *The Literary Review*، شماره‌ی ۲ زمستان ۱۹۹۹.

۶- در مقاله‌ی «مکان تکاپو، امکان تکامل: تحلیلی از دل فولاد اثر منیر و روانی پور»، (نیمه‌ی دیگر، شماره‌ی ۴، بهار ۱۹۹۸) احمد کریمی حکاک به دو گرایش در آثار ادبی اشاره می‌کند که یکی به ترویج «ایدئولوژی و میانی عقیدتی» حکومت موجود می‌پردازد (ص. ۸۷) و دیگری «ادامه‌ی مقال روشنفکری دو دهه‌ی پیش از انقلاب» (ص. ۸۷) است. در حواشی این دو مرکز، کریمی حکاک در عین حال متونی را که در هیچ‌یک از این دو قطب نمی‌گنجد در نظر می‌آورد و اشاره می‌کند که «تازگی» این متون می‌بایستی از طریق بررسی تکنیک‌ها و ابزارهای ادبی به کار گرفته شده در این متون درک شود. (ص. ۸۸) به اعتقاد من در چنین تحقیقی به‌ویژه شجره‌ی بسیاری از این خصوصیات تکنیکی در دوران‌های مختلف ادبیات فارسی - و نادیده گرفتنشان از سوی بسیاری از منتقدین سنتی - ضروری است.

۷- در همین خصوص است که گلشیری در رمان *آینه‌های دودار* می‌نویسد: «شاید نسل بعد از ما بتوانند از علف هم بگویند، از خود علف که ما به ازای چیزی نباشد...» (ص. ۱۶، تأکید از من).

۸- این امر تا حدی یادآور فرانسه‌ی بعد از جنگ و «روحیه‌ی جهانشمولی» (*L'esprit Universiel*) روشنفکران آن دوران است. چهره‌هایی چون ژان پل سارتر، سیمون دو بوآر، آندره مالرو، ژرژ باتای، و بعدتر رولان بارت، همگی تلاش کردند تا در آثارشان طیف وسیعی از موضوعات و مسائل را مورد اشاره قرار دهند و بسیاری از آثار ادبی این دوران خصوصیت‌های زبانی و مفهومی حوزه‌های غیرادبی را با خود حمل می‌کنند. برای مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه رجوع کنید به *De Barthes à Balzac* (Paris: Albin, 1998) نوشته‌ی کلود برمن (Claude Bremond).

۹- این داستان در مجموعه‌ی هشتمین روز زمین، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۱، به چاپ رسیده است.

۱۰- الهام مهویزانی، آینه‌ها: نقد و بررسی ادبیات امروز ایران، جلد ۲، تهران: روشنگران، ۱۳۷۸.

۱۱- این داستان در مجموعه‌ی مویا و غسل، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۵، به چاپ رسیده است.

۱۲- از مجموعه‌ی ماه نیم‌رُز.

۱۳- از مجموعه‌ی مویا و غسل.

۱۴- «عالم‌گیر» شدن واژه‌ها و ساختارهای زبانی پست مدرنیسم ما را ناگزیر می‌کند تا هرگاه واژه‌ای به کار می‌بریم که با واژه‌های پست‌مدرنیستی شباهت و قرابت دارد به سرعت توضیح دهیم که منظور متفاوتی را دنبال می‌کنیم. در پست مدرنیسم هنگامی که صحبت از دنیای فردی می‌شود خواننده آن را نشانه‌ای از بی‌ربطه بودن آن دنیای فردی با سایر عوالم - تجربه‌های شخصی یا فلسفی - تلقی می‌کند. در اینجا اما منظور اساساً این نیست و در صفحات آینده به ویژگی‌های این دنیا به‌طور مشخص، و این عبارت به‌طور کلی، اشاره

خواهیم کرد.

۱۵- نقل قول‌های مربوط به این داستان از مجموعه داستان سنگر و قمقمه‌های خالی، تهران: کتاب زمان ۱۳۴۹، آورده شده‌اند.

۱۶- پذیرش واقعیت ادبی نباید مترادف اصل تعلیق ناباوری "Suspension of disbelief" تلقی شود چرا که در تعریف این عبارت، واژه‌ی «ناباوری کماکان به مطلقیت قواعد و عملکردهای واقعیت خارج از متن دلالت دارد.

۱۷- آلبر کامو هم در رمان نیمه تمامش، مرد اول، به واقعیتی مشابهی اشاره دارد. وقتی ژاک کورمری فهرمان داستان بعد از سال‌ها گور پدرش را می‌یابد به دو تاریخ روی سنگ خیره می‌شود، «۱۸۸۵ و ۱۹۱۴؛ بی‌اختیار محاسبه می‌کند: بیست‌ونه سال» و یکبارہ نکان می‌خورد؛ مردی که اینجا دفن شده است، پدرش، کوچکتر از او است. (Le Premier homme, Paris: Gallimard, 1994, p. 29)

۱۸- بدون شک شعر معروف احمد شاملو «سرود ابراهیم در آتش» (مجموعه اشعار، جلد ۲، تهران: بامداد، ۱۳۶۸، ص ۱۰۰۱) در شکل‌گیری هویت تراژیک نوین اسفندیار از طریق تأکید بر ناپیناپی‌اش، نقش به‌سزایی داشته است.

به جای مؤخره

هدف این کتاب بررسی عواملی بوده است که می‌توانند مسیر حرکت ادبیات داستانی مدرن ایران را توضیح دهند و تکیه هم صرفاً بر بخشی از این عوامل بوده که کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. تأکید بر تعریفی خاص از نقد ادبی نه به منظور بیهوده قلمداد کردن شیوه‌های دیگر بلکه صرفاً به دلیل کارکرد مشخص این تعریف در ارتباط با هدف مورد نظر صورت گرفته است. این تعریف و نگرش خاص طبعاً تقسیم‌بندی‌های خاصی را نیز ایجاد می‌کند. تقسیم‌بندی مشهور ادوارد سعید در خصوص نقد ادبی را که در ابتدای کتاب جهان، متن، منتقد آمده است همه به خاطر دارند. در این اثر سعید اشکال مختلف نقد ادبی را تحت عناوین نقد عملی، نقد سنتی تاریخی - آکادمیک، نقد با هدف درک اثر و رابطه‌گیری با آن، و نقد در چهارچوب تئوری‌های ادبی مورد بحث قرار می‌دهد.^۱ این

تقسیم‌بندی طبیعتاً به دلیل کلی بودنش در مورد نقد ادبی ایران نیز صدق می‌کند اما لزوماً راهگشای بحث در خصوص گرایش‌های مشخص نقد ادبی در ایران که به باور من بررسی‌شان می‌تواند به تدقیق عناصر توضیح‌دهنده‌ی مسیر حرکت ادبیات داستانی مدرن ایران باشد نیست. به همین منظور در زیربنای نوشته‌ی حاضر نگرشی قرار دارد که متونی را که به بررسی آثار ادبی می‌پردازند بر اساس گفتمان‌شان - ادبی، سیاسی، جامعه‌شناسانه، روان‌شناسانه، ... - دسته‌بندی می‌کند. البته واضح است که در عمل، در اکثر موارد در چنین متونی عناصر متعلق به گفتمان‌های مختلف وجود دارند و بنابراین چنین تقسیم‌بندی‌هایی صرفاً به کار تشخیص گرایش‌های مسلط می‌آیند.

بر اساس این برخورد گفتمانی، نگاه‌گذاری به آثار نقد ادبی ایران در قرن گذشته نشان می‌دهد که گفتمان سیاسی - جامعه‌شناسانه به وضوح گفتمان مسلط بوده است و این در حالی است که برای به دست دادن تعریفی از حوزه‌های پژوهشی نقد ادبی باید گفتمان ادبی را اساساً قرار داد و سپس در درون این چنین حوزه‌ای است که حضور عناصر مختلف گفتمان‌های متفاوت و اصطکاک‌شان با یکدیگر موجب صیقل یافتن تعریف دیسپلین و محدوده‌ی فعالیتش می‌گردد و صرفاً از این طریق انتظارات مختلف و متعدد از این رشته‌ی تحقیقی می‌توانند برآورده شوند.

چنان‌که در بخش اول این نوشته آمده است، تردیدی نیست که گفتمان سیاسی - جامعه‌شناسانه در برخورد به ادبیات آثار ارزشمندی در پاسخ به سؤالات مشخصی از قبیل رابطه‌ی ادبی خلق کرده است. وجود این آثار مشخص تحولات سیاسی در فرآیندهای ادبی خلق کرده است. وجود این

آثار و کلاً جایگاه قدرتمند این گرایش در عین حال نشانگر آن است که جریانات روشنفکرانه‌ای که به دلایل مختلف سعی در اشاعه‌ی گفتمان سیاسی - جامعه‌شناسانه داشته‌اند در هدف خود موفق بوده‌اند و توانسته‌اند بسیاری از فضاها‌ی متنی و فرامتنی را از طریق گفتمان توصیف کنند. متقابلاً اما جریانات روشنفکرانه‌ای که خواستند وظیفه‌ی خود را در قبال توصیف این فضاها با بهره‌گیری از گفتمان ادبی به انجام رسانند از چندان موفقیتی برخوردار نبوده‌اند. این عدم توازن بیش از هر چیز به مخدوش شدن مفاهیم ادبیات و نقد ادبی انجامیده است که این نیز به نوبه‌ی خود به تسلط برخوردهای تقلیل‌گرایانه به آثار ادبی منجر شده است. مهم‌ترین پی‌آمد این تقلیل‌گرایی نادیده گرفتن عناصر ادبیت آثار ادبی و به دنبال آن عدم توان توضیح عملکردهای ادبی این آثار و نیز مسیر تکاملی‌شان است. به عبارت دیگر تأکید کم‌وبیش یک‌جانبه بر عملکرد سیاسی - اجتماعی این آثار به نادیده گرفتن توان تحول ادبی ادبیات فارسی انجامیده است و بی‌گمان یکی از دلایل مهمی است که به موجب آن تحولات ادبی - مانند شکل‌گیری داستان کوتاه و یا رمان مدرن در ایران - از طریق اشاره به تأثیرات یک‌جانبه‌ی سایر ستن ادبی بر ادبیات فارسی توضیح داده شده است.

علاوه بر این، عدم بررسی خصوصیات ادبی داستان‌سرایی مدرن در ایران در ارتباط تعاملی با گفتمان نثروریتالیستی راه را برای این گفتمان در توصیف چهره‌ای بدوی از ادبیات مدرن فارسی و سپس تعمیم این توصیف به سایر حوزه‌های هنری باز گذاشته است. نگارنده پیش از این در مقاله‌ای به این موضوع به ویژه در چهارچوب محافل آکادمیک آمریکا

پرداخته است^۲ و از جمله به چگونگی انتخاب بسیاری از فیلم‌های ایرانی - و تبلیغات پیرامون‌شان و لاجرم مورد اقبال واقع شدن‌شان - و تأثیرشان در پرداخت این چهره اشاره کرده است. در فاصله‌ی زمانی میان آن مقاله و این کتاب این حرکت همچنان تداوم داشته است و تردید نیست که عدم توازن مبتنی بر تسلط گفتمان سیاسی - جامعه‌شناسانه در شکل بخشیدن به مقاله‌ای که اخیراً توسط یکی از منتقدین سینمای آمریکا در نشریه‌ی ویلیج ویس به چاپ رسید می‌تواند روشنگر باشد. گودفری چشایر در مقاله‌ای که به بهانه‌ی اکران شدن فیلم روزی که زن شدم، به کارگردانی مرضیه مشکینی نوشته است سینمای ایران را به‌طور تام و تمام بازتاب شرایط سیاسی - و درست‌تر بگوییم، درک خودش از شرایط سیاسی ایران - می‌داند و توضیح این امر را با اشاره به شش کارگردان ایرانی (بهمن قبادی، حسن یکتا پناه، سمیرا مخلفاف، جعفر پناهی، مرضیه مشکینی و بهمن فرمان‌آرا) که در سال ۲۰۰۰ در عرصه‌ی بین‌المللی موفقیت‌هایی کسب کرده‌اند شروع می‌کند و می‌نویسد:

این شش کارگردان متعلق به پدیده‌ای هستند که می‌توان آن را موج خاتمی نامید. پس از پیروزی محمد خاتمی اصلاح‌گرا، سینمای ایران مرحله نوینی را آغاز کرد.^۳

و توصیف این «موج» و این دوران نیز به این صورت است:

پس از این‌که خوش‌بینی ناشی از انتخاب خاتمی جای خود را به بحث و مناظره‌ی آشکار در خصوص اصلاحات داد، روشنفکران مسئولیت و در واقع

رهبری بیان خواست جامعه‌ای آزاد را بر عهده گرفتند. (همان‌جا)

بر اساس این شیوه‌ی برخورد تحولات سیاسی - اجتماعی تعیین‌کننده‌ی چگونگی تولیدات هنری هستند و بر اساس سینمای اخیر ایران به دوران‌های قبل از انقلاب و بعد از انقلاب تقسیم می‌شود و توصیف این دو دوره هم به این صورت است:

در دوران مخالفت‌ها و نارضایتی‌های افزایش‌یابنده با رژیم شاه، فیلم‌های برتر سینمای ایران تقریباً بدون استثناء مبین تیرگی، افسردگی و در یک کلام ناامیدی بودند. (همان‌جا، تأکید از من)

در حالی که در دوران بعد از انقلاب، «پس از روی کار آمدن خاتمی به عنوان وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی»

از طرف [دولت] تلاشی در جهت تعیین محتوای فیلم‌ها به عمل نمی‌آمد و فیلم‌های این دوران با نگرشی مثبت، کاوشگرانه و به یک کلام آرمان‌گرایانه، به زندگی مردم عادی پرداختند. (همان‌جا، تأکید از من)

این تقلیل‌گرایی در «عالی»‌ترین شکلش است، توصیف دو دوره از سینمای ایران در دو کلمه! در سرتاسر این نوشته کوچک‌ترین اشاره‌ای به تکنیک‌های سینمایی، وجود و یا فقدان مهارت‌های هنری، چگونگی روایت،... نشده است و به واقع برخوردی که عملاً ویژگی‌های تکنیکی آثار هنری - ادبی جوامع جهان سوم - و در این مورد مشخص ایران - را

قابل بحث نمی‌داند و بنابراین بر پایه‌ی درکی به غایت سطحی از کارکردهای سیاسی - اجتماعی سعی در توضیح تحولات هنری به مثابه‌ی بازتاب خطی این کارکردها دارد اساساً نیازی هم به در نظر گرفتن ویژگی‌های هنری و تکنیکی و... ندارد. و به آسانی قابل تجسم است که این چنین برخوردی اگر از سوی منتقدی که نگرش متفاوتی به دوران شاه و خاتمی دارد به کار گرفته شود چه نتایجی به بار خواهد آورد!

اشاره به این مقاله صرفاً به منظور تأکید بر حساسیت دوران کنونی است که به اعتقاد من نقطه‌ی عطفی در مسیر حرکت هنر و ادب و نقد ایران - و چگونگی چهره‌ی هنری و ادبی ایران در سایر جوامع به عنوان تنها وجهی از مسأله - محسوب خواهد شد و در نوشته‌ی حاضر صرفاً بخشی از این امر - ادبیات داستانی و نقد معاصر - در نظر گرفته شده است. با توجه به مباحثی که در محافل ادبی ایران جریان دارد واضح است که این حساسیت از سوی بیشتر دست‌اندرکاران ادبیات اذعان شده است. کافی است نگاهی به مجلات ادبی و یا صفحات ادب و هنر نشریه‌های مختلف بیندازیم تا با مباحث بی‌شماری تحت عنوان «بحران نقد در ایران» و «بحران ادبیات»، «بحران شعر» و عناوین مشابه روبرو شویم که این همه بر نیاز به فرموله کردن و تثویز کردن گرایش‌های نقد در رابطه با این نقطه‌ی عطف تأکید دارند.

گرایشی که مقدمه‌گونه‌ای بر آن در این کتاب آمده است گام نخست در این مسیر را دریافت خصوصاً ویژه سنت ادبی ایران و سپس یافتن و نیز ساختن مفاهیم متناسب برای توضیح این خصوصیات تلقی می‌کند. به عبارت دیگر این مسیر چنین سؤالاتی را در ذهن دارد: آیا آثار ادبیات

فارسی را می‌توان از طریق مفاهیمی چون حماسه، رمانس، داستان کوتاه، داستان کوتاه بلند، رمان و... و تعاریف مشخص - هرچند گهگاه متعدد - این مفاهیم که بر مبنای تجربه‌های خاص سنن ادبی متفاوت شکل گرفته‌اند توضیح داد؟ در این صورت با شاهنامه‌ای که با معیارهای حماسه (در چهارچوب تعریف فی‌المثل بختینی‌اش) سازگار نیست و یا هفت‌پیکری که در محدوده‌ی مفهوم رمانس نمی‌گنجد چه باید کرد؟

همین بحث را به گونه‌ای کلی‌تر در مورد دستاوردهای مفهومی تئوری‌ها و شیوه‌های مختلف نقد می‌توان تکرار کرد. راه حل طبیعتاً کنار گذاشتن این مفاهیم و گفتمان‌ها نیست بلکه ارزیابی‌شان در محدوده‌ی سنت ادبی ایران و سپس، و در صورت قابل استفاده بودن، متناسب کردنشان در این محدوده است. تأثیرات سنت‌های اروپایی بر ادبیات مدرن ایران نیز که این همه مورد بحث منتقدین بوده است در چنین چهارچوبی باید مورد توجه قرار گیرد. به بیان دیگر این تأثیرات انکارناپذیراند اما بنیه‌ی قوی سنت ادبی ایران در حوزه‌ی نگارش خلاق آن چنان بوده است که توانسته است این تأثیرات را در چهارچوب سنت‌های خود صیقل دهد و از آن‌ها بهره بگیرد.

تلاش برای مفهوم‌سازی و نیز تحقق پروسه‌ی ارزیابی و متناسب‌سازی از یک سو و توجه به اصل توضیح و تثبیت واقعیت اثر ادبی به عنوان گام نخست نقد ادبی از سوی دیگر به شکل‌گیری و تدقیق هرچه بیشتر گفتمان نقد ادبی می‌انجامد و سپس گفتمان‌های متعلق به سایر رشته‌ها و متون انتقادی منتج از آن‌ها در واقع تابع گفتمان نقد ادبی می‌گردند. به عبارت دیگر این پروسه شبیه به پروسه‌ی استفاده از

واژه‌های خارجی است. استفاده از این واژه‌ها صرفاً زمانی پذیرفته است که این واژه‌ها تابع اصول و موازین و بستر زبان واردکننده قرار گیرند. در قسمت‌های پیشین این نوشته تلاش شده تا علاوه بر نشان دادن مسیر حرکت ادبیات مدرن ایران به سوی استقلال ادبی بر اهمیت توصیف و تعریف این بستر که می‌تواند خصوصیات کلی و جزئی این مسیر را مورد بررسی قرار دهد تأکید شود و از این نقطه نظر تحقیق حاضر باید مقدمه‌ای بر این پروژه تلقی شود. متدولوژی اکלקتیک به کار گرفته شده در نوشته‌ی حاضر (با استفاده از شیوه‌های مختلفی چون برخوردهای بینامتنی، توضیح و تفسیر اثر، تطبیقی، روایی، ...) نیز با توجه به چنین اهدافی انتخاب شده است. امید این است که پی‌گیری این پروژه به تعریفی دقیق از دیسپلین نقد ادبی بر اساس خصوصیات سنت ادبی ایران دست یابد و سپس و بر اساس آن ویژگی‌های راستین ادبیات داستانی ایران که در حال حاضر یکی از دوران‌های پربارش را از سر می‌گذراند آشکارتر گردد.

منابع و پانویست

۱. Edward Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge: Harvard University Press,

ص. ۱. ۱۹۸۳.

۲. مهدی خرمی، «شواوریتالیسم: مختصری درباره‌ی چهره‌ی هنر و ادبیات ایران در آمریکا»، عصر

پنجشنبه، شماره‌ی ۵-۶، ۱۳۷۷، صص. ۳۸-۴۳.

۳. Godgrey Cheshire, "Iran's High-Water Mark", *Villagae Voice*, ۲۴ آوریل ۲۰۰۱، ص ۱۴۲.

کتاب نامه

آریان پور، یحیی، از صبا تا نیما، تهران، ۱۳۵۱.

اپس، بدلی

Epps, Bradley S., Significant Violence: Opression and Resistance in the Narratives of Juan Goytislo, 1970-1990 New York: Clarendon Press, 1996.

ایگلتون، تری

Eagleton, Terry, Exiles and Emigrés: Studies in Modern

Literature, New York: Schocken Book, 1970.

بابا، هومی

Bhabha, Homi, *Nation and Narration* (ed), New York: Rutledge, 1990.

بارت، رولان

Barthes, Roland, *Essais Crittiques*, Paris: Editions du Seuil, 1964.

Barthes, Roland, *Poétique du récit*, Paris: Editions Du Seuil, 1997.

بالائی، کریستف، و کوئی پرس، میشل، سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمه‌ی احمد کریمی حکاک، تهران: انتشارات معین، ۱۳۷۸.

بان، استفن و بولت، جان

Bann, Stephen, and Bowlit, John, (eds.), *Russian Formalism: A Collection of Articles and Text in Translation*, New York: Harper & Row Publishers, 1973.

بختین، میخائیل

Bakhtin, Mikhail, *Dialogic Imagination*, Texds: University of Texds Press, 1981.

Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

براهنی، رضا، «گلشیری و شگرد نو در روایت»، تکاپو، شماره ۳، تیرماه ۱۳۷۲، صص ۷۹-۷۴.

براهنی، رضا، قصه‌نویسی، تهران: نشر نو، ۱۹۶۲.

براهنی، رضا، کیمیا و خاک، تهران: نشر مرغ آمین، ۱۳۶۴.

برتنس، یوهانس، و هان، تئو

Bertens, Johannes, and Haen, Theo, (eds.), *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam: Rodopi, 1988.

برمون، کلود

Bremond, Claude, *Bremond, Claude, De Barthes à Balzac*, Paris: Albin, 1998.

بست، استیون و کلنر، داگلاس

Best, Steven, and Kellner, Douglas, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, New York: The Guilford Press, 1991.

بوان، دیوید

Bevan, David, (ed.) *Literature and Exile*, Amsterdam: Rodopi, 1990.

بیرد، مایکل

Beard, Michael, Hedayat's Blind Owl as a Western Novel, Princeton: Princeton University Press, 1990.

بییک، هورست

Bienek, Horst, "Exile is Rebellion," in *Literature in Exile*, Durham: Duke University Press, 1990.

پارسی‌پور، شهرنوش، طویی و معنای شب، تهران: انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸.

پرهام، مهدی، «نویسنده یک اثر باید سواد جهانی داشته باشد»، دنیای سخن، شماره ۵۳، ۱۳۷۱، صص. ۴۰-۴۱.

پیرزاد، زویا، یک روز مانده به عید پاک، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷

تودوروف، تزوتان

Todorov, Tzvetan, "Some Approaches to Russian Formalism", in *Russian Formalism: A Collection of Articles and Text in Translation* (Bann, Stephen, and Bowlt, John).

جیمسون، فردریک

Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

حاجی‌زاده، فرخنده، *خلاف دموکراسی، مجموعه قصه، تهران، ویستار، ۱۳۷۷.*

حدیدی، جواد، *از سعدی تا آراگون، تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.*

حریری، ناصر، *هنر و ادبیات امروز: گفت و شنودی با احمد شاملو، دکتر رضا براهنی، بابل، ۱۳۶۵.*

حسینی مؤخر، سیدمحسن، «داستان ادبیات و دانشگاه در بیست سال انقلاب»، *فصلنامه ادبیات داستانی*، ۵۱، ۱۳۷۸، صص. ۱۶۲-۱۷۹.

خرم‌شاهی، بهاء‌الدین، *حافظ‌نامه، تهران: سروش، ۱۳۶۷.*

خرمی، محمد مهدی، «نثا و ریتالیسم: مختصری درباره‌ی چهره‌ی هنر و ادبیات ایران در آمریکا»، *عصر پنجشنبه، شماره‌ی ۶-۵، ۱۳۷۷، صص. ۳۸-۴۳.*

Khorrami, Mohammad Mehdi, *Hugo, Alienation, and La Fin de Satan*, Diss, Austin: University of Texas, 1996.

درویشان، علی اشرف و خندان (مهابادی)، رضا، آینه‌های درددار: مانیفست سیاسی ادبی آقای گلشیری، کارنامه، دی ماه ۱۳۷۷، صص. ۸۸-۸۴.
دوو، تیری دو

Duve, Thierry de, "How Manet's A Bar at the Folies-Bergère Is Reconstructed", Critical Inquiry, Volume 25, no. 1, pp. 136-138.

ذاکر حسین، عبدالرحیم، ادبیات سیاسی ایران در عصر مشروطیت، تهران: نشر علمی، ۱۳۷۷.

رنسوم، جان کرو

Ransom, John Crowe, The World's Body, The scribner Press, 1938.

رودوین، ماکسیمیلیان

Rudwin, Maximilian, Legend and Literature, Chicago: The Open Court, 1931.

زاوالا، آیرس م.

Zavala, Iris M., "on the (Mis-) uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited", in Postmodern Fiction in Europe and the Americas, Amsterdam: Rodopi, 1998.

زرین کوب، عبدالحسین، آشنایی با نقد ادبی، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم، ۱۳۷۲.

ژنت، ژرار

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris: Editions Du Seuil, 1972.

سعید، ادوارد

Said, Edward, *After the Last Sky*, New York: Pantheon, 1986.

Said, Edward, *Orientalism*, New York: Pantheon, 1978.

Said, Edward, *The World, The Text, and The Critic*, Cambridge: Harvard University Press, 1983.

سنایور، حسین، نیمه‌ی غایب، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۸.

سیدل مایکل

Seidel, Michael, *Exiles and the Narrative Imagination*, New York: Yale University Press, 1986.

شاتوبریان، فرانسوا رنه‌دو

Chateaubriand, Francois René de, *Génie du Christianisme, Oeuvres complètes*, t. 2, Paris: Imprimerie J. Claye, 1861.

Chateaubriand, Francois René de, *Les Martyres, Oeuvres romanesques et voyages*, v. 2, Paris: Gallimard, 1969.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعری در هجوم منتقدان: نقد ادبی در سبک هندی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ سوم، ۱۳۷۵/۱۹۹۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، انتشارات آگاه چاپ پنجم،
۱۳۷۶/۱۹۹۷.

شکلوفسکی، ویکتور

Shklovsky, Viktor, "on the Connection between Devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices" in Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation (Bann, Stephen, and Bowl, John).

صادقی، بهرام، سنگر و قمقمه‌های خالی، تهران: کتاب زمان، ۱۳۴۹.

صفا، ذبیح‌الله، حماسه‌سرایی در ایران، تهران: انتشارات فردوسی، چاپ
ششم، ۱۳۷۳/۱۹۹۵.

علیزاده، غزاله، چهارراه، تهران: انتشارات زمستان، ۱۳۷۳.

قوکاسیان، زاون، گفت‌وگو با بهرام بیضایی، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۱.
کرایزینسکی، ولادیمیر

Krysinski, Wladimir, "Metafictional Structures in Slavic Literatures: Towards an Archeology of Metafiction" in Postmodern Fiction in Europe and the Americas, Amsterdam: Rodopi, 1988.

کریمی حکاک، احمد، «مکان تکاپو، امکان تکامل: تحلیلی از دل فولاد اثر منیر و روانی‌پور»، نیمه‌ی دیگر، شماره‌ی ۴، بهار ۱۹۹۸، صص. ۸۷-۱۱۴.
 Karimi-Hakkak, Ahmad, Recasting Persian Poetry: scenarios of poetic modernity in Iran, Salt Lake City: University of Utah Press, 1995.

کلینتون، جروم

Clinton, Jerome, (tr), The Tragedy of Sohrab and Rostam
 Seattle: University of Washington Press, 1996.

Clinton, Jerome, (tr), In the Dragon's Claws: The Story of Rostam & Esfandiyar, Washington, DC: Mage Publishers, 1999.

کولین، بردفورد

Collin, Bradford. (ed), Twelve Views of Manet's "Bar", Princeton:
 Princeton University Press, 1996.

گلد، جان

Glad, John, (ed), Literature in Exile, Durham: Duke University Press, 1990.

گلشیری، هوشنگ، «هیولای درون، گفت‌وگو با گلشیری»، بیدار، شماره‌ی یک، تیر و مرداد ۱۳۷۹، صص. ۴۷-۵۵.



گلشیری، هوشنگ، باغ در باغ، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
تاسیس کتابخانه تخصصی ادبیات

گلشیری، هوشنگ، آینه‌های درداری، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۱.

لاجوی، آرتور اونکن

Lovejoy, Arthur Oncken, The Great Chain of Being, Cambridge:
Harvard University Press, 1936.

لینتسکی، وادیم

Linetski, Vadim, "Bakhtin Laid Bare", Sarah Zupko's Cultural
Studies Center, December 1996.

<http://www.popcultures.com/bakhtin/blb.htm>.

لیوتار، ژان فرانسوا

Liotard, Jean-Francois, La Condition Postmoderne, Paris:
Minuit, 1979.

متر، ژوزف دو

Maistre, Joseph de, Considérations sur la France, Genève:
Slatkine, 1980.

مسکوب، شاهرخ، داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع، سال‌های
۱۳۱۵-۱۳۰۰، تهران: فرزانه، ۱۳۷۳.

مندی پور، شهریار، مجموعه‌ی ماه نیمروز، تهران: مرکز، ۱۳۷۶.

مندنی‌پور، شهریار، مومیا و غسل، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۵.

مندنی‌پور، شهریار، هشتمین روز زمین، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۱.

مehریزانی، الهام، آینه‌ها: نقد و بررسی ادبیات امروز ایران، تهران: روشنگران، ۱۳۷۸.

میرصادقی، جمال، «ادبیات داستانی نخست باید ولایتی باشد تا ایالتی شود»، دنیای سخن، شماره‌ی ۵۳، ۱۳۷۱، صص. ۳۹-۴۰.

میرعابدینی، حسن، صد سال داستان‌نویسی ایران، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۷/۱۹۹۸.

میلنر، ماکس

Milner, Max, *Le Diable dans la littérature Française*, Paris: José Corti, 1960.

نپ، بتینا

Knap, Bettina, *Exile and the Writer*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1990.

هنوی، ویلیام

Hugo, Victor, *La fin de Satan*, Dieu, Ed. Paul Maurice, Gustave



Simon, Cécile Daubray, Paris: l'Imprimerie National, 1911.

تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی گوینا وکتور

Hugo, Victor, La fin de Satan, Dieu, Ed. Paul Maurice, Gustave Simon, Cécile Daubray, Paris: l'Imprimerie.

وینی، آلفرد دو

Vigny, Alfred de, "Eloa", Oeuvres Complètes, v. 1, Paris: Gallimard, 1986.

یاکوبسون، رومن

Jakobson, Roman, Selected Writings, v. 3, Gravenhage: Mouton Publishers, 1981.

یاوری، حورا، روانکاوی و ادبیات؛ دو متن، دو انسان، دو جهان: از بهرام گور تا راوی بوف کور، تهران: نشر تاریخ ایران، ۱۳۷۴.