www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

هویت و بازتاب آن در ادبیات معاصر ایران

پژوهش و نگارش:
دکتر بهزاد برکت

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

www.ricac.ac.ir

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

هویت و بازتاب آن در ادبیات معاصر ایران

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
پژوهش و نگارش: دکتر بهزاد برکت
ویراستار علمی: دکتر فرهاد امام‌جمعه
ویراستار ادبی: بهناز بهادری‌فر
تعداد: ۲۰۰ نسخه ویژه مخاطبان خاص ـ تیر ۱۳۸۶

همهٔ حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.
در غیر این صورت پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولیعصر(عج)، خیابان دمشق، شماره ۱۱، صندوق پستی ۶۴۷۴ ـ ۱۴۱۵۵
پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات تلفن ۸۸۹۰۲۲۱۳ ، دورنگار ۸۸۸۹۳۰۷۶ **Email: info@ric.ir**

www.ricac.ac.ir

فهرست مطالب

سخن ناشر ۷

پیش‌گفتار ۹

فصل اول: کلیات

۱. بیان مسئله وشرح موضوع ۱۵

۲. اهمیت وضرورت پژوهش ۱۷

۳. فرضیه‌های پژوهش ۱۷

۴. روش پژوهش ۱۸

۵. شیوه‌های گردآوری اطلاعات ۱۸

۶. پیکرهٔ پژوهش ۱۹

۷. شیوهٔ تجزیه وتحلیل ۱۹

فصل دوم: هویت و شیوهٔ تبیین آن در رمان

۱. مقدمه ۲۳

۲. نظریه «نظام چندگانه» ۲۸

۳. فهرست کاربردی شاخصهای ادبی نظام چندگانه ۳۱

فصل سوم: هویت در رمان فارسی

۱. گاوخونی (جعفر مدرس صادقی/ ۱۳۶۲) ۴۲

۲. سمفونی مردگان (عباس معروفی/ ۱۳۶۸) ۵۰

www.ricac.ac.ir

۳. اهل غرق (منیرو روانی پور/ ۱۳۶۸) ۵۷
۴. آزاده خانم و نویسنده‌اش (رضا براهنی/ ۱۳۷۶) ۶۵
۵. دل دلدادگی (شهریار مندنی پور/ ۱۳۷۷) ۷۶
۶. بامداد خمار (فتانه حاج سید جوادی/ ۱۳۷۷) ۸۵
۷. نیمهٔ غایب (حسین سناپور/ ۱۳۷۸) ۹۴
۸. شهری که زیر درختان سدر مرد (خسرو حمزوی/ ۱۳۷۹) ۱۰۴
۹. اسفار کاتبان (ابوتراب خسروی/ ۱۳۷۹) ۱۲۱
۱۰. چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم (زویا پیرزاد/ ۱۳۸۰) ۱۳۵

فصل چهارم: نتیجه‌گیری

۱. دستاوردها ۱۴۷
۲. شبکهٔ ارتباطی نشانه‌های هویت ۱۵۳
۳. نتایج ۱۵۸
۴. افق آینده (پیشنهادها) ۱۵۸

کتاب‌نامه ۱۶۱

www.ricac.ac.ir

سخن ناشر

«بی‌شک بالاترین و والاترین عنصری که در موجودیت هر جامعه دخالت اساسی دارد، فرهنگ آن جامعه است. اساساً فرهنگ هر جامعه، هویت و موجودیت آن جامعه را تشکیل می‌دهد و با انحراف فرهنگ، هرچند جامعه از بعدهای اقتصادی، سیاسی، صنعتی و نظامی قدرتمند و قوی باشد ولی پوچ و میان تهی است. اگر فرهنگ جامعه‌ای وابسته و مرتزق از فرهنگ غرب باشد، ناچار دیگر ابعاد آن جامعه به جانب مخالف گرایش پیدا می‌کند و بالاخره در آن مستهلک می‌شود و موجودیت خود را در تمام ابعاد از دست می‌دهد» (امام خمینی(ره)، صحیفه نور، ج ۱۵: ص۱٦).

رشد و توسعه اقتصادی و یا سیاسی بدون توجه به ارزش‌های والای فرهنگی می‌تواند موجبات سستی و اعوجاج در اصول اعتقادی و ملی جامعه را فراهم آورد. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات با انجام تحقیقات و پروژه‌های پژوهشی و نیز برگزاری نشست‌های علمی با اصحاب علم و فرهنگ و ارائه نتایج حاصل در قالب «گزارش پژوهش» و یا «کتاب»، تلاش خود را مصروف گسترش ارزش‌های اصیل فرهنگی می‌کند.

امید است با بهره‌گیری از توان علمی پژوهشگران بتوان گام مؤثری در برنامه‌ریزی جامع توسعه کشور برداشت.

اثر حاضر، نتیجهٔ پژوهشی است در موضوع «هویت و بازتاب آن در ادبیات معاصر ایران» به کوشش آقای دکتر بهزاد برکت که در قالب گزارش پژوهش در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گیرد.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

پیش‌گفتار

طرح حاضر براساس دو پیش فرض شکل گرفته است:

۱. جامعهٔ امروز ایران به مثابهٔ جامعه‌ای درحال توسعه، در همهٔ عرصه‌های حیات اجتماعی دچار دگرگونی شده است. این تغییر، نگاه آحاد جامعه ـ از کوچکترین واحد یعنی فرد، تا همه گروه‌ها، اقشار و طبقات ـ به باورها، ارزشها و آرمانهای موجود را متحول کرده است. روند تغییر، با افت و خیزهای ناگزیر، همچنان ادامه دارد و ما را درگیر پرسشهایی می‌کند، که به‌طور مستقیم و غیرمستقیم با موضوع هویت در ساحتهای گوناگون آن مرتبط می‌شود. اگر مخرج مشترک این پرسشها را دو پرسش «ما ایرانی‌ها که هستیم؟ و در کجای جهان ایستاده‌ایم؟» در نظر بگیریم، تلاش برای پاسخ به پرسشهایی که به نوعی به این دو پرسش بنیادی مربوط می‌شوند و نیز فهم بنیادی بودن یا نبودن و حتی درست یا نادرست بودن چنین پرسشهایی، ما را وادار به تعریف از هویت فردی، اجتماعی، فرهنگی و تاریخی خود می‌کند.

۲. ادبیات، به مثابهٔ شکلی از هنر، همواره درگیر انسان، به عنوان مسئله اصلی و همچنین اصل مسئله بوده است. کلامی بودن ادبیات، در مقایسه با سایر هنرها،

www.ricac.ac.ir

امکان تحلیل‌گری بیشتری به آن بخشیده است. ادبیات در بروز خود به سه گونهٔ اصلی شعر، نمایش و ادبیات داستانی، هربار بـه شـیوه‌ای خـاص بـه «انـسان» و «حـضور او در جهـان» نگـاه کـرده اسـت، امّـا عمیـق‌تـرین، انتقـادی‌تـرین، واقع‌بینانه‌ترین و فراگیرترین نگاه را به‌گونه‌ای از ادبیات داستانی به نـام «رمـان» واگذار کرده است. به زبان دقیق‌تر، نیاز تاریخی تأمل در انسان با چنـین ابعـاد و ویژگیهایی بود که نطفهٔ رمان را شکل داد و در عمـل، علّـت وجـودی رمـان در حضور و تداوم چنین نگاهی بوده و هست. این نه فقط وظیفهٔ رمـان، کـه خُلـق رمان و اخلاق رمان است، پس باید با ***میلان کونـدرا***، نویـسندهٔ معاصـر همـصدا شویم که: «شناخت، یگانه رسالت اخلاقی رمان اسـت». بـه نظـر مـی‌رسـد کـه شناخت حاصل از نگاه رمان، دست‌کم دو ویژگی دارد که تحلیـل علمـی دارای آن نیست: ۱. رمان آمیزه‌ای از واقعیت و تخیـل را بـرای کـاوش انـسان بـه‌کـار می‌گیرد؛ ۲. برای رمان، فقط انسان موضوع مطالعه نیست، بلکه بـیش و پـیش از هر چیز حضور در هستی است. انسان، علّت وجودی رمـان و امکـان تـداوم آن است. رمان با توجه کردن به انسان، خـود را شـکل مـی‌دهـد. از اینجاسـت کـه می‌شود با رمان انسانی را شناخت که پیشتر نمی‌شناختیم. ادبیـات همـواره چنـد سویه‌ترین و ژرف‌ترین تصویر را از انسان ارائه کرده است. مگر با شـعر حـافظ فال نمی‌گرفتیم و نمی‌گیریم و مگر تفأل امروزی ما بـا هـدایت نیـست کـه ایـن چنین زیروبم هستی ما را روی دایره ریخته است.

برای درک انسانی که رمان تصویر می‌کند، باید رمان را شناخت، باید بـه نگـاهی از جنس خود رمان مجهز شد، نگاهی که رمان را فقـط سـوژه (موضـوع) بررسـی ندانـد، همان‌طور که رمان، انسان را سوژهٔ بررسی نمی‌داند. امروز از پس مرارت‌های بسیار، کم یا بیش، پنجره‌ای یافته‌ایم که به چنین نگاهی مجال دهـد. نـام عمـومی ایـن پنجـره در غرب، cultural studies است که در فارسی به‌صورت لفظ به لفـظ، امـا پـذیرفتنی، بـه «مطالعات فرهنگی» ترجمه شده و ما در حد نیاز، توضیحات مربوط بـه آن را در فـصل

www.ricac.ac.ir

دوم آورده‌ایم. این دیدگاه که براساس آن همهٔ عرصه‌های مرتبط با فرهنگ در شبکه‌ای ارتباطی و تعاملی قرار می‌گیرند، مبنای کلّی کار ما بوده است. به این اعتبار، ادبیات هویت نهایی خود را در ارتباط با حوزه‌های مطالعاتی، مثل زبان‌شناسی، متن‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، اسطوره‌شناسی و... می‌بیند. در عین حال برای عملیاتی کردن این دیدگاه به‌منظور بررسی رمان، از یک چارچوب نظری به نام «نظریهٔ نظام چندگانه» بهره گرفته‌ایم، که در فصل دوم توضیحات کافی ارائه شده است.

بهزاد برکت

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

فصل اول

کلـیــات

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

۱. بیان مسئله و شرح موضوع

موضوع هویت در ادبیات، شاید در نگاه نخست، یادآور هویت ملّی، فرهنگی یا تاریخی باشد، با این حال مطالعه‌ای که بخواهد به دریافتی فراگیر از موضوع دست یابد، راهی ندارد جزآنکه این وجوه از هویت را در منظومه‌ای بیابد که در آن همهٔ جلوه‌های هویت در تعامل باشند.

نظر به اینکه در پژوهش حاضر، رمان، محمل ردیابی، تشخیص و تبیین هویت است، لازم است که اصلی‌ترین کارکردهای رمان در مقام نوعی روایت از هویت انسان، بستر تحقیق را شکل دهد، ضمن آنکه نباید فراموش کرد که رمان به عنوان شکلی از بیان ادبی، هویت تاریخی ـ اجتماعی خاص خود را دارد و گونه‌ای از تعیّن هنری است که بر زمینهٔ مقتضیات معین شکل گرفته، پس به‌ناچار استعدادها و محدودیتهای خاصّی برای بیان هویت دارد. از سوی دیگر نقش رمان در تبیین هویت، نه فقط به منزلهٔ گونه‌ای تلاش فکری، بلکه به منزلهٔ نوعی کنش اجتماعی است و از این منظر است که می‌توان به ژرف‌ترین دریافت از کارکرد رمان دست یافت. از این رو، رمان در پژوهش حاضر، همزمان در مقام محصول و نیز ابزار کشف موجودیت انسان درجلوه‌های گوناگون آن درنظر گرفته می‌شود.

www.ricac.ac.ir

ذهنیت پویایی که حاصل تعامل روایت ادبی و روایت فلسفی ـ جامعه شناختی ـ روان‌شناختی از انسان است، خود را در امکانات فردی و اجتماعی، باورهای اساطیری وآیینی و هویت‌های سیاسی، فرهنگی و جنسی متبلور می‌سازد. این امکانات در گفتمان رمان، بر بستری از استعاره ـ واقعیت به تعریفی می‌رسند که صِرف بیانِ واقعیتِ هویت نیست، بلکه درعین حال تبیین حقیقت هویت است. به بیان دیگر، ماهیت فرا زمانی و استعاری رمان، جدا از تبیین وضعیت موجود هویت (زمان حال صریح)، لایهٔ پنهان هویت موجود (زمان حال پنهان)، تداعی ازلی هویت (زمان اساطیری)، خاطرهٔ سیّال هویت (زمان تاریخی)، خاطرهٔ زمان‌مند هویت (زمان گذشته)، و آرزوی هویت آرمانی (زمان آینده) را نیز تصویر می‌کند. از اینجاست که در نظام چندگانهٔ (پلی سیستم) ادبیات، نه تنها حضور تک تک جلوه‌های دور و نزدیک، آشنا و نا آشنا و واقعی و خیالی هویت، بلکه گفتگوی بی‌وقفهٔ آنها را در منظومه‌ای متغیر می‌یابیم. با چنین امکانی، هویت، به متنی باز تبدیل می‌شود که در گفتگویی انتقادی با خواننده، بخشی از ظرفیتهای خود را آشکار می‌کند و در عین حال بخشی از امکانات خود را پنهان می‌سازد، تا خواننده را به باز کنش وا دارد و او را در فرایند خلق هویت درگیر کند.

هرچند حضور خواننده، ضامن گفتگو با متن است، نگاه منتقد است که باعث می‌شود این گفتگو وجه انتقادی بیابد. نگاه منتقد، از خواننده موجودی می‌سازد که نه فقط از متن لذت ببرد، بلکه به لذت متن دست یابد؛ به این اعتبار، کنشگری خواننده درحصار متن محدود نمی‌ماند و به فرامتن می‌رسد. این‌گونه است که ادبیات، تبدیل به کنش اجتماعی می‌شود و خواننده ـ منتقد «خوانندهٔ مطلوب» در فرایند «بازگویی» متن از هویت، جامعه و تاریخ او، به فرایند «بازخوانی» متن به عنوان امکانی برای ایجاد هویت وارد می‌شود. پژوهش حاضر بنا دارد به‌عنوان خواننده ـ منتقد با متن ادبی (رمان)، به عنوان نمودی از هویت اجتماعی وارد گفتگوی انتقادی شود. از این منظر است که نیاز به چنین پژوهشی احساس می‌شود.

www.ricac.ac.ir

جلوه‌های هویت هرچند در جایگاه خود ساخت‌مند هستند، به طور عمیق قابل درک می‌شوند و امکان زایایی می‌یابند که واشکن شوند، یا به عبارت دیگر، انتظام آنها در سودای روایت تازه‌ای از نظم، درهم شکسته شود. از این‌رو، جستجوی هویت «خود»، در یک روایت و تأویل واشکنانه حضور «دیگری» را آشکار می‌کند. «مرد» به فهم هویت خود نمی‌رسد مگر از منظر تأویلی که درهویت مردانه تردید کند؛ «فرد»، خود را نمی‌شناسد، مگر بر بستر شناختی که از ظرفیتهای فردی فراتر برود و سنّت، خود را درک نمی‌کند، مگر با کوشش برای رهایی ازخود، درجهانی که درآن، سنّت اعتبارش را از دست داده است. تأویل واشکنانه، وجه «دیگرخواه»، «آزادمنش» و «زمان‌گذر» رمان را آشکار می‌سازد واز آن بستری می‌سازد که جلوه ظهور توأمان هویت «من» و «دیگری» است.

۲. اهمیت و ضرورت پژوهش

هویت هر ملّت، جدا از تعیّنی که در رفتار فردی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و دینی دارد، جلوه‌هایی از تعیّن خود را در بیان هنری می‌یابد. ادبیات به‌عنوان هنر کلامی، درمقایسه با سایر هنرها، بیشترین قدرت بیان و تحلیل هویت را دارد و رمان، در مقام جستجوگرترین عرصهٔ ادبیات در جهان مدرن، بیشترین ظرفیت را برای کندوکاو لایه‌های آشکار و پنهان هستی یک جامعه دارد. رمان، به واسطهٔ نوع بهره‌گیری‌اش از زبان و به واسطهٔ کارکردهای اجتماعی ـ روان‌شناختی ـ فلسفی‌اش و همچنین به واسطهٔ نگاه هنری‌اش، روایت وتبیینی از هویت ارائه می‌کند که در نوع خود منحصر به فرد است. تلاش برای شناخت هویت یک ملّت، به ناچار نیازمند بازخوانی چنین روایتی است.

۳. فرضیه‌های پژوهش

الف) هویت هر ملّت، لایه‌های پنهان و پیچیده‌ای دارد و تجلی این امر در ادبیات معاصر ایران دیده می‌شود.

www.ricac.ac.ir

ب) رمان ادبیات معاصر، به اعتبار ابزار، ماهیت و اهداف خود همواره در جزئی‌ترین و پنهان‌ترین لایه‌های حیات تاریخی، اجتماعی و فردی یک ملّت کندوکاو کرده است و در تعامل متقابل با هویت فرهنگی مردم ایران به سر می‌برد.

پ) رمان در عرصه‌ی ادبیات معاصر، پرسشهایی را طرح کرده است که تلاش برای درک آنها جلوه‌هایی از هویت فرهنگ مردم ایران را آشکار می‌سازد.

ت) افقی که رمان از فرد، جامعه و جهان، ترسیم می‌کند، روایتی ژرف و یگانه از معنای جهان و هویت جامعه و فرد در فضای فرهنگی و اجتماعی است.

۴. روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، کتابخانه‌ای و شیوه‌ی بررسی، توصیفی ـ تحلیلی ـ انتقادی برمبنای یک چارچوب نظری است. روش کتابخانه‌ای به سبب ماهیت موضوع انتخاب شده که قرار است مفهوم هویت را در چندین رمان فارسی ردیابی کند.

با توجه به اینکه این تحقیق یک پژوهش بنیادی است، از یکسو باید مستند به یک چارچوب نظری باشد و از سوی دیگر نمی‌تواند و نباید در چارچوب نظری محدود بماند، بلکه لازم است مصداقهایی را در پیکرهٔ پژوهش بیابد و به توصیف، تحلیل و نقد آنها بپردازد.

۵. شیوه‌های گردآوری اطلاعات

الف) مروری بر داده‌های موجود بر بستر منابع انگلیسی، فرانسه و فارسی در زمینهٔ: ۱. جامعه‌شناسی رمان، روانشناسی رمان و سایر عرصه‌های مرتبط با رمان؛ ۲. زبان‌شناسی وادبیات؛ ۳. تحلیل متن، برای دست‌یابی به یک چارچوب نظری دربارهٔ با «ادبیات و مسئلهٔ هویت»

ب) ردیابی عناصر مربوط به هویت رمانهای بررسی شده

www.ricac.ac.ir

۶. پیکرهٔ پژوهش

با توجه به کتابخانه‌ای بودن بررسی، جانشین جامعهٔ آماری، محدوده‌ی ۱۰ رمان فارسی دهه‌های شصت و هفتاد را شامل می‌شود. افزون بر این سایر رمانهای مرتبط با این زمینه به عنوان ابعاد فرعی یا انضمامی‌تحقیق، اضافه می‌شود.

۷. شیوهٔ تجزیه و تحلیل

الف) ردیابی شاخصهای هویت در رمان فارسی براساس چارچوب تعیین شده.

ب) تحلیل شاخصهای به دست آمده براساس شکل کاربردی چارچوب نظری که در اولین گام پژوهش به دست آمده است.

پ) گسترش یافته‌های حاصل از بند ب، در بخش ساختار متن که طی آن مختصات متن با توجه به تأثیر شاخصهای به دست آمده در تحلیل شاخصها مشخص می‌شود.

ت) تعمیق مسیر درک شاخصهای هویت هر یک از رمانها در بخش «کلان ساختار: تحلیل رمان».

ث) ارائه «نشانه شناسی هویت» برای هریک از رمانها.

ج) بررسی مقایسه‌ای نشانه‌های هویت در رمانهای منتخب برای دست‌یابی به فهرستی از شاخصهای کلان و مشترک.

چ) نتیجه گیری و پیشنهادهایی برای پژوهشهای آینده.

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

فصل دوم

هویت و شیوهٔ تبیین آن
در رمان

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

مقدمه

در «فرهنگ علوم اجتماعی ***لاروس***» (۲۰۰۲ :۲۵۱)، «هویت» این‌گونه تعریف شده است: «مجموعه خصوصیات فرهنگی ـ مشتمل بر خصوصیات مربوط به زبان، دین، هنر، سنت، سیاست، آداب،... ـ که یک جامعه و افراد آن را، به لحاظ اندیشه، رفتار و خلق وخو، از سایر جوامع و افراد آن متمایز می‌کند». این تعریف، در کنار تعاریف مشابه دیگر، این الزام را ـ برای هر بستر یا گستره که قرار است، عناصر هویت در آن ردیابی شوند ـ ، پدید می‌آورد که به لحاظ ماهیت و کارکرد، بازتاب خصوصیات یاد شده باشد.

ادبیات داستانی، به ویژه رمان، به طور تاریخی در پاسخ به نیاز چیستی یک جامعه و کیستی افراد آن شکل گرفت و درپی این پاسخ، به کندوکاو در همهٔ عرصه‌های حیات اجتماعی یک ملت پرداخت. از این منظر، دغدغهٔ اصلی رمان، توجه به مسئلهٔ «هویت» بود. تاریخ رمان، گواه این مدعاست.

درایران نیز، پیدایی ادبیات داستانی ـ به منزلهٔ سرآغاز شکل گیری رمان ـ به موازات گونهٔ ادبی غالب، یعنی شعر، در جستجوی پاسخ به این پرسش تاریخی شکل گرفت که «ما ایرانی‌ها که هستیم؟ و در کجای جهان ایستاده‌ایم؟» ***عبدالرحیم طالبوف تبریزی***،

www.ricac.ac.ir

نخستین جلد کتاب خود، «احمد» را در سال ۱۲۷۱ هجری شمسی در استانبول منتشر کرد، اما اهل فن این کار را نوعی روایت، مبتنی بر یادداشت‌نویسی می‌دانند که به تقلید از «امیل» ***ژان ژاک روسو***، برای تربیت فرزندان ایرانی بر اساس دستاوردهای ملل متجدد نوشته شده است؛ بنابراین ساختار ادبیات داستانی و ارزش ادبی ندارد. درنتیجه، اگر به شیوهٔ معهود، مجموعه داستانهای کوتاه کتاب «یکی بود، یکی نبود)، (۱۳۰۰ هـ.ش.)» ***محمدعلی جمالزاده*** را زمینه‌ساز رمان فارسی بدانیم، از آغاز شکل‌گیری این جریان در ایران بیش از هشتاد سال می‌گذرد. طی این دوره، داستان‌نویسان ایرانی، افتان و خیزان، کوشیده‌اند که ادبیات داستانی، آیینه زندگی ایرانیان باشد و داستانهای سیاسی و اجتماعی تا داستانهای سیاست گریز و غیراجتماعی در روایات شهری و روستایی و در قالب انواع مکتبهای ادبی و با استفاده از شگردهای متفاوت داستان‌نویسی شکل بگیرند. ادبیات داستانی ایران را می‌توان از نظرگاه‌های گوناگون طبقه‌بندی کرد که البته در پژوهش حاضر این کار انجام نشده است.

با توجه به گستردگی موضوع «بازتاب هویت در ادبیات داستانی فارسی»، به منظور محدود و مشخص کردن بحث که لازمهٔ هر پژوهشی است، از یکسو، زمان بررسی را به دورهٔ پس از انقلاب محدود کردیم. انقلاب ایران که تجسم نیاز به تحوّل در جامعهٔ ایران بود، چنان براندیشه و کردار ما موثّر افتاد، که در همهٔ عرصه‌های حیات فرهنگی ـ اجتماعی و از جمله در رمان‌نویسی، ناگزیر از کسب تجربه‌هایی متفاوت، از تجربیات پیش از انقلاب شدیم. در دهه‌های شصت وهفتاد، جریان رمان نویسی، به لحاظ کمی و کیفی رشد چشمگیری داشت. نویسندگان این دوره به دلایلی از جمله، تأمل در کارنامهٔ نویسندگان پیش از خود، رشد درک عمومی‌و ادبی خوانندگان رمان، ترجمهٔ تعداد زیادی از آثار داستانی غرب و استقبال گسترده‌تر جامعه از رمان و داستان کوتاه، در برابر آزمون‌های جدی‌تری قرار گرفتند و نوشته‌هایشان به‌تدریج، نمایش دقیق‌تری از «رمان» و کارکردهای آن شد. در همین حال، این نویسندگان، همسو با نیاز عمومی

www.ricac.ac.ir

جامعه برای فهم عمیق‌تر خود، زندگی خود و جهانی که در آن به سر می‌برند، آثارشان را به‌گونه‌ای نوشتند که بتوانند تاملّی متفاوت و ژرف به سویه‌های مختلف حیات فردی و اجتماعی داشته باشند. از اینجاست که رمان که به طور عام دغدغهٔ شناخت هویت را دارد، در دورهٔ پس از انقلاب به طور خاص به این دغدغه پرداخت. همهٔ موارد یاد شده می‌تواند علّت انتخاب ساختار پژوهش حاضر از میان رمانهای پس از انقلاب را توجیه کند. از سوی دیگر در یک طرح تحقیقی محدود، امکان بررسی همهٔ رمانهای نوشته شده در دورهٔ پس از انقلاب نبود و از این رو ۱۰ رمان را گزینش کردیم، اما کوشیدیم که این ده رمان جزء شاخص‌ترین رمانهای این دوره باشند. معیارهای عمومی ما برای انتخاب ساختار پژوهش (جامعه آماری)، از این قرار بوده‌اند:

۱. گستردگی و تنوّع مضمون آنها به‌گونه‌ای باشد که مجموعه‌ای از بیشترین شاخصها و نشانه‌های هویت در آنها یافت شود.

۲. ظرفیتهای فرم و شیوهٔ بیان آنها امکان بررسی مسئله هویت در ابعاد مختلف آن را فراهم کند.

۳. از سوی منتقدان ادبی، نویسندگان و اهل ادبیات استقبال شده باشند.

۴. مورد توجه خوانندگان سطوح متفاوت فرهنگی قرار گرفته باشند.

اکنون به اختصار، دلایل کلّی انتخاب هریک از رمانها را بیان می‌کنیم. با این توضیح که بحث گسترده و تحلیل این رمانها در فصل سوم، دلایل این انتخابها را کاملاً روشن خواهد کرد.

۱. ***گاوخونی*** (جعفر مدرس صادقی، ۱۳۶۲): شرح خوابهای یک راوی جوان، رؤیاپرداز و گوشه گیر است که آرزوی مرگ پدر را دارد. درهمهٔ این خوابها، زاینده رود جریان دارد و سرانجام پدر و راوی را در خود غرق می‌کند. مضمون داستان، نوعی روایت مدرن از مفهوم پدرسالاری است و نوع نگاه راوی و زبانی که برای روایت به‌کار می‌گیرد، گسست او را از سایر راویان ایرانی که به

www.ricac.ac.ir

پدرسالاری پرداخته‌اند، نشان می‌دهد. بنابراین زمینه‌ای برای ما فراهم می‌کند که از منظری جدید، به دور از برخوردهای رمانتیک و نگاه بـه طـور مطلـق تلـخ نگـر، منطق تازه‌ای از برخورد با مضمون کهنهٔ پدرسالاری را تجربه کنیم.

۲. ***سمفونی مردگان*** (عباس معروفی، ۱۳۶۸): رمانی تلـخ و گزنـده کـه بـه صـورت نمادین، زندگی مرگبار خانواده‌های ایرانی، از هم پاشـیدگی زنـدگی اجتمـاعی و فروپاشی هویت ملّی را بازگو می‌کند. در این رمان مضامین گسترده ومتنّوعی مثل عشق، جنون، مرگ، بیماری و مـرض، هـراس، هـرج و مـرج، اختنـاق، اسـتبداد، سیاست، ایدئولوژی، برادرکشی و زن ستیزی در زمینه‌ای مرتبط و منسجم، چـون یک سمفونی،ترکیب شده‌اند و بستری مناسب و مؤثر برای پژوهش حاضر فراهم می‌کنند.

۳. ***اهل غرق*** (منیرو روانی‌پور، ۱۳۶۸): رمانی با پس‌زمینـهٔ سیاسـی و اجتمـاعی کـه تأثیر مخرب آثار صنعت جدید را بر انسان و طبیعت تصویر می‌کند. راوی با زنان بی پناه همدرد می‌شود و از سـنگدلی مـردان مـی‌گویـد و بـه طبیعـت و دریـا و جانوران عشق می‌ورزد و این همـه را در شـبکه‌ای از رؤیـا و افـسانه وخـاطرات کودکی قرار می‌دهد. وجه شاخص ایـن رمـان، نقـش صـنعت جدیـد در جوامـع امروزی و استفاده از افسانه‌های بومی در ساختار رمان است.

۴. ***آزاده خانم و نویسنده‌اش*** (رضا براهنی، ۱۳۷۶): ایـن رمـان نـوعی از «داسـتان در داستان» است که در آن، نویسنده درمقام راوی دانای کّل، رمانی دربارهٔ دکتر رضـا می‌نویسد و دکتر رضا خود داستان دکتـر شـریفی را مـی‌نویـسد و دکتـر شـریفی دربارهٔ دیگرانی چون آزاده خانم می‌نویسد. این سه، در واقع یکی هـستند و یـک موجودیت سیّال در جلوه‌های مختلف، در این آدمهـا حلـول مـی‌کنـد و داسـتانی غریب و تودرتو پدید می‌آورد. این شیوه به ما امکان می‌دهد که هویت «من» را از نگاه «دیگری» و «من»، هویت دیگری را از نگاه «مـن»، «دیگـری» وآن «دیگـری» دیگر ببینیم و به تعریفی چند لایه از هویت دست یابیم.

www.ricac.ac.ir

۵. ***دل دلدادگی*** (شهریار مندنی‌پور، ۱۳۷۷): رمان بلندی است که ساختاری اساطیری ـ آیینی دارد و بر این بستر، مضامین واقعی و اجتماعی همچون انقلاب، جنگ، زلزله، دغدغه‌های جوانان، دربدری‌های ایرانیان خارج از کشور، فقر، مرگ و جنایت، طرح و تصویر می‌شوند. آنچه در این رمان به ویژه برای ما شایان اهمیت است، نگاه به واقعیت‌های اجتماعی در ساختار تفکرایرانی است که زمینه نگرشی تاریخی را به مسئله هویت فراهم می‌آورد.

۶. ***بامداد خمار*** (فتانه حاج سید جوادی، ۱۳۷۸): این رمان، ماجرای عشق زنی از طبقهٔ اشراف به مردی از طبقهٔ تهیدست است که پس از مرارت‌های بسیار به شکست می‌انجامد تا خوانندگان، هزار باره عبرت بگیرند که «دو خط موازی اگر بخواهند به هم برسند می‌شکنند». این کتاب، در واقع نوعی پاورقی عاشقانه است که مخاطب عام و آسان پسند را راضی می‌کند. توصیف زندگی پرزرق و برق اشرافی، همراه با نگاه رمانتیک راوی به پدیده‌ها و نیز درس‌های اخلاقی معهود، این داستان را به پرفروش‌ترین رمان بعد از انقلاب تبدیل کرده است. علّت انتخاب این رمان، همهٔ ویژگیهایی است که برشمردیم.

۷. ***نیمهٔ غایب*** (حسن سناپور، ۱۳۷۸): این رمان زندگی دانشجویی را در دهه شصت تصویر می‌کند و می‌تواند جای خالی این قشر را، که در شکل‌دهی حیات نوین اجتماعی ایران بسیار مؤثر بوده‌اند، در ساختار پژوهش، پر کند. مضمون داستان، دغدغه‌های نسل جوان و تحصیلکردهٔ امروز است و از این رو به درون‌مایه‌هایی مانند عشق، سیاست، دانش آموزی و تردیدهای فکری می‌پردازد.

۸ . ***شهری که زیر درختان سدر مرد*** (خسرو حمزوی، ۱۳۷۹): رمانی که به سبب طرح داستانی روشن و نسبتاً ساده‌اش و نیز پرداختن به عرصه‌هایی چون سنت و مذهب و مفاهیمی چون پدرسالاری، پدرکشی و همچنین شخصیت پردازی دقیق، زمینه ردیابی مشخص عناصر و نشانه‌های هویت را در محدوده موضوع داستان فراهم می‌آورد. مکان روستایی داستان نیز، فرصتی برای جدا شدن از فضای شهری است.

www.ricac.ac.ir

۹. ***اسفار کاتبان*** (ابوتراب خسروی، ۱۳۷۹): این رمان از آن رو مورد توجه ماست که نقش زبان را در بیان افکار آدمها و دیدگاه‌ها و نیز در ارائه نوعی فلسفه زیستن به آزمون می‌گذارد و آشکار می‌سازد که زبان تا چه حد، جهت و کیفیت روایت ما از انسان و جهان را تغییر می‌دهد؛ بنابراین واقعیت بیرونی نیز، با توجه به روایتی که از آن ارائه می‌کنیم، هویت نهایی خود را می‌یابد، پس فهم واقعیت هویت به امکان و ابزار روایت بستگی دارد. از این منظر است که برای نمونه می‌توان تفاوت روایت مورخ و رمان‌نویس از «هویت» را شاهد بود.

۱۰. ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*** (زویا پیرزاد، ۱۳۸۰): در این رمان، زنی به نام کلاریس زندگی خود وخانواده‌اش را روایت می‌کند. داستان، در آبادان دهۀ چهل می‌گذرد و حکایتگر وقایع روزمره و ماجراهای معمولی یک خانوادۀ متوسّط است که درآن هیچ اتفاق خاص و تکان‌دهنده‌ای نمی‌افتد. گرچه داستان فاقد گره افکنی‌هایی است که به آن اوج و حضیض تعیین‌کننده بدهد، جذاب و پرکشش است. شخصیتها دوست‌داشتنی‌اند و زبان رمان مؤثر است. استقبال بیش از حدّ خوانندگان از قشرهای گوناگون و قرار گرفتن رمان ـ به لحاظ قابلیت‌های ادبی ـ در حدّ فاصل رمان نخبه گرا و عامه پسند، از دلایل اصلی انتخاب این کتاب بوده‌اند.

نظریۀ «نظام چندگانه»[1]

برای این که مقولۀ هوّیت در گستره و گوناگونی‌اش، در ساختار تحقیق، یعنی رمانهایی که انتخاب شده‌اند، ردیابی، مشخص و تبیین شود ارائۀ چارچوب نظری برای تعیین هویت در عرصۀ ادبیات داستانی و به طور مشخّص، درعرصۀ رمان، الزامی است. این چارچوب باید از یکسو به ویژگیها و ساختار رمان توجه کند و از سوی دیگر کارکرد رمان را دربارۀ جلوه‌های متعدّد هویت، مد نظر قرار دهد. تلاش رمان برای کشف زوایای پنهان موجودیّت فرد و هویت اجتماعی او در بستر شرایط تاریخی

1. Polysystem theory

www.ricac.ac.ir

خاص و مقتضیات فکری، اجتماعی و روانشناسی معیّن شکل می‌گیرد: بنابراین در ارائه چارچوب نظری، باید از این یکسونگری پرهیز کرد که رمان بدون تأثیرگیری از حیات اجتماعی یک ملّت، صرفاً آیینهٔ هویت آن است. در حقیقت، روایت رمان از هویت، متاثّر از مجموعه عواملی است که بربستر آن فعالیت می‌کند. پس در پژوهش حاضر، تلاش برای ارائه چارچوب نظری، باید همزمان، رمان را به عنوان محصول و نیز ابزار کشف موجودیت انسان در جلوه‌های گوناگون آن در نظر گیرد و در حقیقت رمان را موجود زنده‌ای بداند که در پراتیک اجتماعی وارد می‌شود، اثر می‌گذارد و تأثیر می‌پذیرد.

این چارچوب نباید در حد امکان توصیف یا تحلیل صرف باقی بماند؛ بلکه باید قدرت نقد فراگیر داشته باشد، به‌گونه‌ای که نه تنها موضوع، بلکه خود را نیز نقد کند. تنها این گونه است که زمینهٔ لازم را برای نگاهی ژرف و همه‌سونگر فراهم می‌آورد.

در عین حال، این مبنای نظری باید چنان ظرفیتی داشته باشد که همهٔ ابعاد هویت را درخود بپذیرد و آنها را نه فقط از دیدگاهی جزءنگر، بلکه از منظری کل نگر و در نظر گرفتن ارتباط آنها با یکدیگر بررسی کند.

با توجه به موارد یاد شده، چنین چارچوبی در حوزه‌ای تحقیقاتی قرار می‌گیرد که «مطالعات فرهنگی» نامیده می‌شود. برای فهم انسانی که رمان تصویر می‌کند، باید رمان را شناخت، باید به نگاهی مجهّز شد از جنس خود رمان، نگاهی که رمان را فقط سوژه (موضوع) بررسی نداند، همانطور که رمان، انسان را صرفاً موضوع بررسی نمی‌داند. امروز، از پس مرارت‌های بسیار، کم یا بیش، پنجره‌ای یافته‌ایم که به چنین نگاهی مجال دهد. همچنان‌که پیشتر گفته‌ایم، نام عمومی این پنجره در غرب، «Cultural Studies» یا «مطالعات فرهنگی»[1] است. «مطالعات فرهنگی» که از دههٔ شصت میلادی در حوزه‌های

---

۱. برای آگاهی بیشتر از مبحث «مطالعات فرهنگی» ر.ک.:

مایکل پین، *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی*، (ترجمهٔ پیام یزدانجو)، نشرمرکز، ۱۳۸۲.

و نیز برای درک جایگاه نقد ادبی در مطالعات فرهنگی، ر.ک:

Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Contemporary Literary Criticism, Longman London, 1994.

www.ricac.ac.ir

فرهنگی مطرح است، موضوعی بسیار گسترده و در عین حال پیچیده است و به طورکلی به آمیزهٔ ناهمگون و سلسله مراتب حوزه‌هایی اشاره دارد که در زیرمجموعهٔ فرهنگ تعریف می‌شوند. از جمله معتبرترین نظریات در حوزهٔ ادبیات، که می‌کوشد ارتباط نظام ادبی را با سایر نظامهای مرتبط با آن تبیین کند؛ نظریهٔ پلی سیستم یا نظام چندگانه است، که هدف آن فهم پویش رابطهٔ متقابل و پیچیدهٔ میان نظام ادبیات و سایر نظامهای گوناگون فرهنگی است. از منظر نظام چندگانه، نظام ادبی یک جامعهٔ مشخص، از جمله عناصری به‌شمار می‌آید که نظام گسترده‌تر اجتماعی ـ فرهنگی آن جامعه را شکل می‌دهد و خود به غیر از نظام ادبی، شامل نظام‌های دیگر از جمله نظام‌های هنری، مذهبی و سیاسی می‌شود (***اون زَهَر***،[1] **۱۹۷۸: ۲۹**). افزون بر این، وقتی ادبیات در بافت وسیع اجتماعی ـ فرهنگی قرار می‌گیرد؛ دیگر فقط محدود به مجموعه‌ای از متون نمی‌شود، بلکه معنایی وسیع‌تر می‌یابد و مجموعه عوامل حاکم بر تولید، اشاعه و دریافت این متون را در بر می‌گیرد (اون زَهَر، ۱۹۹۰: ۱۵). در عین حال هریک از نظامهای یادشده، از جمله نظام ادبی چنان شبکهٔ گسترده‌ای را پدید می‌آورند که خود نظامهای کوچکتری ـ برای نمونه در ادبیات، نظامهای سبکی و نوشتاری ـ را در بر می‌گیرند. از اینجاست که متفکران این نظریه (***توری***،[2] ۱۹۸۴؛ ***گنتزلر***،[3] ۱۹۹۸) اصطلاح «نظامهای چندگانه» را جانشین «نظام چندگانه» کرده‌اند. در این‌باره توری (۱۹۹۶) معتقد است که هریک از نظامهای خرد و کلان یک مجموعه به عنوان عناصر این مجموعه، از طریق سه جلوهٔ درون ـ نظامی[4]؛ تعامل دوسویهٔ آن عنصر با عناصر دیگر درون اثر، بینا؛ نظامی[5] تعامل یک اثر و سایر آثار در کل نظام ادبی، و فرانظامی[6]؛ تعامل نظام ادبی با سایر نظامهای موجود درعرصهٔ حیات اجتماعی ظاهر می‌شوند. توری تأکید دارد که نه

---

1. Itamar Even. Zahar
2. Gideon Toury
3. Edwin Gentzler
4. intra - systemic
5. intra - systemic
6. Over-systemic

www.ricac.ac.ir

ماهیت نظامها ثابت می‌ماند و نه کارکرد آنها، در نتیجه موجودیت «متن ادبی» تابع منطق متغیری است که همزمان درون‌نظامی، بینانظامی و فرانظامی است و به ناچار هویت نهایی خود را درمحوری جانشینی تعریف می‌کند؛ چرا که در این شبکهٔ پیچ در پیچ، عناصر نظام چندگانه چنان تغییر جایگاه می‌دهند که همهٔ عنوانهای مربوط به یک نظام، بیش از آنکه خبر از ماهیتی ثابت بدهند، تبدیل به نشانه‌هایی می‌شوند که به طور مستمر به بیرون از خود ارجاع می‌دهند، بیش از آنکه «خود» باشند، «دیگری»اند، و در این «دیگری» بودن «هویت» خود را باز می‌شناسند. آنچه گفتیم یک نظریه است که برای ورود به پراتیک ادبیات باید تبدیل به یک شیوه برخورد و یک الگوی بررسی شود. ***دانیل برگز***[1] فرانسوی، از جمله افرادی است که این شیوه و الگو را در ۴ مدخل، ۲۳ عنوان اصلی و ۳۲ عنوان فرعی تنظیم کرده که ما از آن استفاده کرده‌ایم. پس از ارائهٔ فهرست کاربردی مداخل، عنوانهای اصلی و عنوانهای فرعی، ساختار کلان و ساختار خرد هریک از مواد پیکره را بر اساس آن تحلیل کرده و زمینه را برای بخش نهایی مربوط به هر پیکره که «نشانه‌شناسی هویت» نام داده‌ایم، آماده ساخته‌ایم. اکنون در زیر مجموعه بحث «فهرست کاربردی شاخصهای ادبی نظام چند گانه»، از یک‌سو به مقولات و مفاهیم پیشنهادی دانیل برگز اشاره می‌کنیم و از سوی دیگر، کاربرد آنها را در ادبیات نشان می‌دهیم. لازم به یادآوری است که تعدیلهای لازم را برای عملیاتی کردن این شاخصها برای تحلیل رمان انجام داده‌ایم.

فهرست کاربردی شاخصهای ادبی نظام چندگانه

همچنانکه گفتیم الگوی دانیل برگز مشتمل بر۴ مدخل، ۲۳ عنوان اصلی و ۳۲ عنوان فرعی است که ما براساس آنها فهرستی کاربردی به قرار زیر تهیه کرده‌ایم:

---

2. Daniel Bergez

www.ricac.ac.ir

۱. از منظر نویسنده

۱ـ۱ رمان یعنی خود نویسنده: ذهنیت نویسنده برمتن حاکم است← رمان تک صدایی← رابطهٔ رمان با زندگی نویسنده

۱ـ۲ رمان به عنوان آشکارگر نویسنده: رابطهٔ برابر نویسنده بامتن (نویسنده همان قدر متن را می‌نویسد که متن نویسنده را).← متن به عنوان فرایند کشف نویسنده

۱ـ۳ رمان به عنوان پنهانگر نویسنده: رمان به‌عنوان فرایند کشف «من دیگر». رمان به عنوان من پنهان یا ناخودآگاه نویسنده: رمان یعنی حجاب نویسنده

۱ـ۴ رمان به‌عنوان غیبت نویسنده

ـ نویسنده در مقام من ساختگی/ من نمایشی

ـ نویسنده به‌عنوان «من‌های متعدد»← رمان به‌عنوان فر ایند کشف دیگری← رمان چندصدایی

۱ـ۵ نقش راوی: مسئلهٔ کانونی شدن (مرکز شدن)

ـ مرکزیت صفر درجه: مشخصهٔ دیدگاه راوی دانای کل که همهٔ اطلاعات لازم را برای خواننده‌اش فراهم می‌کند.

ـ مرکزیت درونی: دانسته‌های راوی محدود به دیدگاه و معلومات «شخصیت» است. دانسته‌های راوی و شخصیت برابر است.

ـ مرکزیت بیرونی: دانسته‌های راوی محدودتر از دانسته‌های «شخصیت» است.

۲. از منظر خواننده

۲ـ۱ خوانندهٔ عادی: خواننده در تسخیر متن

۲ـ۲ خوانندهٔ آگاه: گفتگو با متن برای همذات‌پنداری با آن

۲ـ۳ خوانندهٔ مطلوب: گفتگو با متن برای پرکردن خلاءمتن: ارائه روایت یا روایاتهای دیگری از متن

www.ricac.ac.ir

۳. از منظر متن

۳ـ۱ زبان‌شناسی متن

ـ فراگویی دوگانه

ـ نقش زیباشناختی

ـ موسیقی برساخته

ـ موسیقی طبیعی

ـ نقش گونه شناختی

ـ گونه اجتماعی

ـ گونه فردی

ـ محورهای همنشینی و جانشینی

ـ محور همنشینی

ـ نحو فشرده← معنای پربار

ـ نحو گسیخته← معنای کم مایه

ـ محور جانشینی← انواع استعاره

ـ دال و مدلول

ـ رابطهٔ تلویحی (معنای کنایی)

ـ کنایهٔ حاصل از بافتار

ـ کنایهٔ حاصل از فضای عمومی‌متن

ـ رابطهٔ فرازبانی (مربوط به مکان قصه و فضا سازی)

ـ رابطهٔ حاصل از تأویل خواننده

ـ رابطهٔ حاصل از اهداف متن

۳ـ۲ سبک متن

ـ سبک واحدهای روساختی

ـ آوایی

www.ricac.ac.ir

ـ تکواژی (ساختواژی)
ـ واژی
ـ سبک جملات
ـ جملهٔ ساده، مرکب، مختلط (تعیین نقش هریک با توجه به اهـداف متن)
ـ موجز/ مطوّل
ـ نوشتاری/ گفتاری
ـ رسمی/ غیررسمی(در سطوح مختلف)
ـ تخیل محور/ واقعیت محور (رابطهٔ سبک و نوع ادبی)
ـ نوشتار یا سبک متمایز نویسنده

۳ـ۳ بلاغت متن
ـ صنایع گفتمانی یا ساخت‌کار گفتگوگری
ـ چندصدایی پنهان: گفتگوی پنهان میان نویسنده و خواننده
ـ فرمانبری: گفتگوی خیالی نویسنده با خود، برای تأیید یک ایده
ـ پرسش بلاغی یا سبکی: پرسش نه برای دریافت پاسخ، بلکه شفاف‌سازی متن
ـ استعاره: جابه جایی معنایی درمحور جانشینی
ـ جابه‌جایی درساختار خرد
ـ جابه جایی در ساختار کلان

هدف: گسترش جهان متن، از طریق تأویل پذیر کردن آن
ـ مجاز: جابه‌جایی معنایی در محور همنشینی

هدف: گسترش جهان متن، از طریق تأویل‌پذیرکردن ظرفیتهای زبانی موجود در متن

۳ـ۴ شاعرانگی
ـ گونهٔ ادبی و ارتباط آن با سبک
ـ ارتباط کلاسیک
ـ سبک نازل (کمدی)

www.ricac.ac.ir

ـ سبک میان‌مایه (خطابه)

ـ سبک متعالی (تراژدی)

ـ ارتباط مدرن

ـ معیار تناسب: تناسب میان ذهنیت و بیان سوژه

ـ معیار افتراق: تشخّص سبک ادبی در تقابل با سبک روزمره

ـ گونهٔ ادبی و رابطهٔ آن با شیوهٔ بیان

ـ بینامتنی

ـ انواع بینامتن (اساطیری، ادبی، دینی، اجتماعی،...)

ـ شیوه‌های بینامتنی

ـ از منظر نویسنده (خودآگاه، ناخودآگاه)

ـ از منظر خواننده: تأویل خواننده بی‌اعتنا به نیت بینامتنی نویسنده

۴. از منظر واقعیت

۴ـ۱ نیت‌ها

ـ اهداف ادعا شده متن

ـ واقع نمایی

ـ نمایش واقعیت

ـ کارکرد زبان

ـ زبان واقع گرا

ـ زبان واقع گریز

ـ دریافت خواننده

ـ متن به عنوان بیان واقعیت

ـ متن به عنوان نمایش واقعیت

www.ricac.ac.ir

۴ـ۲ واقعیت تاریخی: متن به عنوان بیان یک واقعهٔ تاریخی

ـ گزارش تاریخ

ـ بیان حقیقت تاریخی

۴ـ۳ واقعیت ارجاعی: بیان تاریخ به عنوان یک واقعیت داستانی (نمایشی)

www.ricac.ac.ir

فصل سوم

هویت در رمان فارسی

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

این فصل، درحقیقت، بدنهٔ اصلی پژوهش حاضر را شکل می‌دهد، که در آن می‌کوشیم بر بستر چارچوب نظری ارائه شده در فصل دوم، رمانهای منتخب را از زوایای متفاوت مطالعه و بررسی می‌کنیم. در این ارتباط چند نکته را یادآور می‌شویم:

۱. رابطهٔ ادبیات با جامعه، سیاست، تاریخ،... و در یک کلام با همهٔ حوزه‌هایی که هویت درآنها بروز می‌کند، رابطه‌ای مستقیم ویک به یک نیست؛ بنابراین بعید است که با یک قرائت ساده بتوان به درک این روابط رسید، بلکه فهم آنها به زبان ***اومبرتو اکو***[1] (۱۹۹۲)، نیاز به «خواننده مطلوب[2]» دارد؛ مراد، خواننده‌ای است که از دریچه‌های مختلف در متن تأمل کند تا «منطق» آن را دریابد. پیش از ادامهٔ بحث لازم است اندکی دربارهٔ «خواننده»ای که مورد نظر پژوهش حاضر است، توضیح دهیم. دربارهٔ اهمیت نقش «خواننده» در نقد جدید به همین نکته بسنده می‌کنیم که «نقد ادبیات»، نوعی «قرائت» «خوانش» و «خواننده» (در زبان انگلیسی، Reader، یعنی با R و نه r در آغاز)، به معنای «منتقد» است. در تبیین ویژگیهای این «خواننده»، تعاریف متعدد و به تبع نام‌گذاریهای متعدد صورت گرفته است: «خوانندهٔ بالفعل» (***وان دیک، یائوس***)؛ «ابرخواننده» (خوانندهٔ عالی/ برتر) (***ریفاتر***)؛ «خوانندهٔ آگاه» (***فیش***)؛ «خوانندهٔ مطلوب»

---

1. Umberto ECo
2. Ideal Reader

www.ricac.ac.ir

(*اکو، کالر*)؛ «خوانندهٔ الگو» (*اکو*)؛ «خوانندهٔ پنهان» (*بوث، ایزر، چتمن، پری*)؛ «خوانندهٔ رمزآشنا» (*بروک ـ رز*).

تحلیل شباهتها و تفاوتهای این اسامی و مفاهیم متضمن در آنها، کار پژوهش حاضر نیست، امّا برای پاسخ به نیاز این پژوهش می‌توان گفت که این فهرست، در مجموع، از دو دیدگاه متقابل خبر می‌دهد که در دو سوی یک طیف قرار دارند. در یکسو، سخن از «خوانندهٔ واقعی[1]» است، خواه این خواننده، یک نفر باشد و یا کل جامعهٔ خوانندگان یک دوره. در سوی دیگر، سخن از «خوانندهٔ ساختگی[2]» است که در متن، پنهان یا مستتر است و نشان‌دهندهٔ یکپارچگی داده‌ها و فرایند تأویلی است که متن پیشنهاد می‌کند.

برای ما، «خواننده»، «تشخص مجازی متن» (پِری[3]، ۱۹۷۹: ۴۳) است و بیش از آنکه «او» یی باشد که تعیّن یافته است، یک «آن» است. چنین خواننده‌ای به شکل همان بلاغتی که به واسطهٔ آن باید «متن را دریابد» و آن را به صورت «جهان»، بازسازی کند، (بروک ـ رُز[4]، ۱۹۹۰: ۱۶۰) در متن «پنهان»، یا «مستتر» است. با چنین دریافتی، اعتبار روانشناسی نویسنده بسیار محدود می‌شود. مزیت استناد به یک «خوانندهٔ پنهان «به جای «راهبردهای متنی» محض و ساده (مانند: مورد **دُلژل**[5]، ۱۹۸۰)، این است که دیدگاه ما به جای آنکه متن را یک «ابژهٔ مستقل» فرض کند، آن را «نظامی از ساختهای مستعدّ بازسازی» در نظر می‌گیرد. به این‌ترتیب این خواننده است که «داستان» را به شیوهٔ خود تلخیص می‌کند و شخصیتها را، با توجه به نشانه‌های گوناگونی که در پیوستار متن پخش شده است، بازسازی می‌کند.

فرض ما این بوده است که چنین خواننده‌ای، برای فهم سویه‌های متفاوت متن، از سه منظر:

---

1. Real Reader
2. Artificial Reader (= Implied Reader)
3. Perri
4. Brook Rose
5. Dolzhel

www.ricac.ac.ir

۱۴۴۴۴۰۱. خلاصه داستان، ریز ساختار (تعیین مختصات متن)، کلان ساختار (تحلیل متن)، به آن می‌نگرد. پس چنین الگویی را دنبال کرده‌ایم و البته آن را در مسیر هدف غایی پژوهش حاضر که شناسایی شاخصهای هویت در رمان است، پیش برده‌ایم.

۲. صاحب نظرانی که از الگوهای مشابه با الگوی یاد شده برای «قرائت»، بهره می‌گیرند (اکو، ۱۹۷۹، ۱۹۹۲؛ ژنت[1]، ۱۹۷۲، ۱۹۸۲؛ بارت[2]، ۱۹۷۰، ۱۹۷۴) در تحلیل خود نیازی به ارائه نقل قول از داستان نمی‌بینند، زیرا به درستی معتقدند که گفته‌های متن را باید از یکسو در فضای کلّی آن و از سوی دیگر با توجه به نگاه خواننده ارزیابی کرد تا به «معنا» رسید. ما نیز به‌طورکلی شیوهٔ نقل قول نویسی را رها کرده‌ایم و تنها در یک مورد (شهری که زیر درختان سدر مرد) از این شیوه بهره گرفته‌ایم. دلیل این امر نیز فقط تجربی است، یعنی خواسته‌ایم در رمانی که به خاطر ویژگیها و ضرورتهایش امکان این کار را می‌دهد، این شیوه را تجربه کرده باشیم، زیرا همین تجربه‌گری‌ها به «قرائت» متون ادبی امکان داده تا چنین دستاوردهای قاعده‌مند، گسترده و متنوّعی داشته باشد.

۳. در کلان ساختار، نوع نگاه ما و مسیر تحلیل، با توجه به ظرفیتهای متن تعیین شده است. از اینجاست که هیچ تحلیلی، الگویی برای تحلیل دیگر نیست و خواننده با طیفهای مختلفی از تحلیل روبه‌روست. این کار به‌طور کلی یکی از اصول «قرائت جدید» است و به این نکته استناد می‌کند که «قرائت متن، پیشبرد متن در یکی از مسیرهای ممکن آن است» (دریدا، ۱۹۷۸: ۴۳).

۴. تردیدی نیست که تواناییهای ادبی و غیرادبی ما، دیدگاه‌های ما درباره رمان، نوع زبان به‌کار گرفته شده و عوامل دیگری از این دست، در نتیجهٔ کار تعیین‌کننده بوده‌اند. این پژوهش، یک بررسی آماری نیست و روشن است که نظرگاه‌ها و قابلیتهای تحلیلگر، درشکل و محتوای آن نقش مهمی‌دارد.

---

1. G. Genette
2. R. Barthes

www.ricac.ac.ir

اکنون، با یادآوری نکات فوق، به بررسی رمانهای منتخب می‌پردازیم.

گاوخونی

خلاصهٔ داستان[1]

«گاوخونی» شرح خوابهای راوی جوان، رؤیاپرداز و گوشه‌گیری است که پیشتر پسرکی پر شروشور بوده است. در همهٔ این خوابها زاینده رود جریان دارد و راوی، خود و پدر را در حال آب‌تنی یا قایقرانی بر آن می‌بیند. وحشت از غرق شدن در آب، هربار سبب بیداری او می‌شود. یکی از دوستانش مشغول سرودن منظومه‌ای است که به گفتهٔ خود او راز ماندگاری ایران را بیان می‌کند. راوی نیز شبانه ـ وقتی همه خوابند ـ به آشپزخانه می‌رود تا شرح خوابهایش از پدر و رودخانه را بنویسد. او می‌نویسد تا از یادها رها شود. سالهای گذشته را به یاد می‌آورد و زمانی را که با پدر به کنار رودخانه می‌رفتند. پدر، خیاطی است که حتی در ایام پیری که به زحمت راه می‌رود، عاشق زاینده رود و آب‌تنی است. پدر چند سالی پس از مادر، آنگونه که در یکی از خواب ـ خاطره‌هایش برای راوی می‌گوید پشت میز مغازه کهنه‌اش به خواری مرده است و حالا راوی برای شرکت در مراسم تدفین او به اصفهان رفته است. در آنجا با دختر عمه‌اش ازدواج می‌کند، اما هیچگاه حاضر به پذیرفتن بار مسئولیت زندگی مشترک نمی‌شود. زنش مغازه را راه می‌اندازد، امّا او کمتر به مغازه می‌رود، زیرا حضور پدر را در آنجا حس می‌کند. به ولگردی در محله‌های کودکی می‌پردازد و خاطره‌هایی را زنده می‌کند که همگی به افتادن در آب ربط پیدا می‌کنند. یک شب با پدر و معلم دوران دبستان بر روی زاینده رود قایق‌سواری می‌کنند و به سوی باتلاق گاوخونی می‌روند. پدر می‌گوید:

---

۱. در تهیهٔ خلاصه‌های داستان از دو منبع زیر نیز بهره گرفته‌ایم:

ـ علی تسلیمی، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، نشر اختران، تهران، ۱۳۸۳.

ـ حسن میرعابدینی، صدسال داستان‌نویسی ایران، نشر چشمه، تهران (جلد سوم، ۱۳۷۷؛ جلد چهارم، ۱۳۸۳).

از هر دو پژوهشگر بزرگوار سپاسگزاریم.

www.ricac.ac.ir

«همهٔ زندگی ما تو این باتلاقه». پسر که نمی‌خواهد زندگی‌اش به باتلاق منتهی شود، به اشارهٔ معلّم پدر را هل می‌دهد تا به رودخانه بیفتد و چون پدر از جا تکان نمی‌خورد، خود را به رود می‌اندازد. در خوابهای بعدی اما، قایق به باتلاق می‌رسد و آنان در آبهای راکد آن غوطه می‌خورند.

راوی برای گریز از زاینده رود که در خواب و بیداری اوحضور دارد، به تهران می‌آید، امّا رود هم همراه شبح پدر با او می‌آید. شبانه وقتی در حال نوشتن است، بادی می‌وزد و پنجره‌ای را می‌گشاید که از آن درعین بیداری به جهان خوابها می‌رویم. پدر در کنار راوی حاضر می‌شود و حضورش، او را آشفته می‌کند. با این همه پدر او را به گشت وگذاری بیرون از زمان و مکان می‌برد. در تهران سالها پیش، به کنار زاینده رود می‌رسند و پدر خاطره‌ای می‌گوید که چون تمثیلی عمل می‌کند که رمان را به سرانجام می‌رساند. می‌گوید که در سالهای جنگ جهانی دوم با زنی لهستانی آشنا شده که آوازهایی دربارهٔ رودخانه‌ای در ورشو می‌خوانده، رودی که به دریا می‌ریخته است. زن به لهستان باز می‌گردد و راوی افسوس می‌خورد که چرا پدر با او نرفت و به اصفهان و زاینده رود بازگشت، که به درون باتلاق برسد. برای راوی این رؤیا بهترین واقعهٔ زندگی پدر است، امّا حالا هر چه می‌کند از خواب بیدار نمی‌شود، دم به دم بیشتر در آب فرو می‌رود و در آن اعماق، صدای آواز غریب زنی از دوردست همچنان در گوشش است.

ریز ساختار: تعیین مختصات متن

۱. رمان، به‌عنوان کشف من پنهان

۲. مرکزیت روایت به طورکلی مرکزیت درونی است.

۳. در سطح فراگویی دوگانه، کاربرد جای جای زبان ذهن، نوعی نواخت نامتعارف به رمان داده است. صدای دیگران هم، از دل خوابهای راوی شنیده می‌شود؛ تشخّص ندارد، طنین دارد. در این رمان ما با آدمها روبه‌رو نیستیم، با طنین صداها روبه‌روئیم.

www.ricac.ac.ir

۴. در محور همنشینی، نحو، نوعاً مؤثر و حجم کلمات به اندازه است. جملات نه گسیخته‌اند، نه در محور جانشینی فشرده‌اند. این رمان در ساختار کلان خود یک استعاره است و نیز نوعی کنایه.

۵. در سطح دال ومدلول، دایره‌هایی از روابط تلویحی، خواننده را به اعماق می‌برند و تأویل خواننده حد ومرزی ندارد، با اینهمه مسیر داستان شفاف است.

۶. سبک، به‌طورکلی بر ساخت‌کارهای ذهن‌پردازی متکی است و به اقتضا، آمیزه‌ای از انواع جمله‌ها که به لحاظ کمی‌و کیفی متفاوتند، به‌کار گرفته می‌شوند. در روساخت جملات، همنشینی واحدهای زبانی درخدمت نوعی صدای درونی است، صدایی که از دل خواب بر می‌آید. نویسنده به «نوشتار» خاص خود دست یافته است.

۷. ساخت‌کارهای گفتگوگری پرتنوع‌اند و هرسه شگرد «چندصدایی پنهان»، «فرمانبری»، و «پرسش بلاغی» را به‌کار می‌گیرند.

۸. مجاز و استعاره به‌طورکلی برخاسته از فضای کلّی متن هستند. درعین حال واژه‌ها و عبارتهای خواب‌زده، شبکه‌ای تودرتو از خواب ـ بیداری را تداعی می‌کنند.

۹. شاعرانگی متن به‌طورکلی بارز است. ذهنیت محوری داستان، به تناسب متن، زبان خاص خود را به‌کار می‌گیرد. گونهٔ رمان را شاید بتوان «ذهن کاوی» و «رؤیاکاوی» نامید.

۱۰. بینامتن اصلی داستان، «بوف کور» است و به تبع، همهٔ روایتهایی که بر محور مفهوم پدرسالاری شکل گرفته‌اند. تاریخ ایران، نیز دیگر بینامتن داستان است. شیوهٔ بینامتنی آمیزه‌ای از خود آگاه ـ ناخودآگاه است.

۱۱. نیّت نویسنده نمایش واقعیت ناآگاه است. استناد آن به واقعیتهای تاریخی نیز از این جهت است. برای نویسنده، خواب جلوهٔ پنهان و معتبرتر بیداری است، ژرفایی که حقیقت زندگی ما در آن خفته است.

www.ricac.ac.ir

کلان ساختار: تحلیل رمان

«گاوخونی» نوشتهٔ جعفر مدرس صادقی، یکی از خردمندانه‌ترین رمانهایی است که می‌توان در تاریخ رمان نویسی‌ایران یافت. در ادامه می‌کوشم دلایلی بر این مدعا بیاورم و ضمن آن اصلی‌ترین وجوه و کارکردهای این رمان را مشخص کنم.

داستان این رمان دو محور دارد: ۱. پدر راوی ۲. زاینده رود.

دست‌مایهٔ زنده بودن و زیستن راوی حتی در بیداری، یادداشت کردن و تأمل دربارهٔ خوابهایی است که دیده است و می‌بیند و در همهٔ این خوابها پدر را با خود روی زاینده رود می‌بیند و در پایان خواب، پدر به‌گونه‌ای نیست می‌شود و درآب گم می‌شود و این از جهتی به این معناست که راوی همواره آرزوی مرگ پدر را داشته است: [...] راستی هر کسی آرزویی داشت، پس من هم آرزویی داشتم و از خودم پرسیدم، آرزوی من چی بود؟ و به خودم گفتم آرزوی من این بود که پدرم ـ آرزوی من این بود که پدرم ـ آرزوی من این بود که پدرم می‌مرد. و حالا که مرده بود هیچ آرزویی نداشتم».

این میل به نیست شدن پدر و شکل فعّال آن «پدرکشی»، ریشه‌اش به اساطیر می‌رسد و در ادبیات بارها تکرار شده و دست‌مایهٔ نمایشها و داستانهای بزرگ شده است. در دورهٔ جدید، فروید و پس از او از منظر روانکاوانه وجامعه شناسانه و...، بسیار به آن پرداخته‌اند، ضمن آنکه درون‌مایهٔ اصلی و گاه موضوع اصلی بسیاری از بزرگ‌ترین رمان نویسان دورهٔ مدرن، از ***داستایوفسکی*** تا ***کافکا***، ***جویس*** و دیگران بوده است؛ چرا که «پدر» می‌تواند ابعادی سیاسی، تاریخی، دینی و نیز در وجهی تلفیقی برآیندی استعاری از همهٔ این ابعاد باشد، کما اینکه ***بوف کور*** اثر گرانقدر صادق هدایت، از جمله، در پی شکل دادن به چنین تلاشی پدید آمده است.

در «گاوخونی» پدر می‌میرد؛ امّا دقیقاً پس از مرگ به تمام معنا وارد زندگی راوی می‌شود و زندگی او را تسخیر می‌کند. این امر بی شک نوعی استعارهٔ چند مصداقی است. ازسویی به یادمان می‌آورد که پدر مردنی نیست؛ که خاطرهٔ پدر زخم زننده‌تر و

www.ricac.ac.ir

فراگیرتر از واقعیت اوست، همچون کابوس که همواره از واقعیتی که دست‌مایهٔ آن است، وحشتناک‌تر است. از وجهی دیگر شاید ما خود، تحمّل نبود پدر را نداریم، که بی پدر همواره یتیم می‌مانیم، چون همواره کودکیم. در عین حال استعارهٔ آرزوی مرگ پدر یعنی جستجویی ناتمام برای یافتن پدر دلخواه و این استعاره‌ای تلفیقی است که توأمان میل به نبود پدر و نیاز به حضور او را توجیه می‌کند.

محور دوم، زاینده رود است که همواره با خاطرهٔ پدر و با آن بیگانه است. در خوابهای راوی، پدر مسیر این رود را تا باتلاق گاوخونی طی می‌کند. رودخانه هم مثل پدر، همه جا هست و حتی بیش از او ضروری و نیز آزار دهنده است. پدر همیشه روی زاینده رود است و همیشه می‌خواهد به باتلاق برسد و پسر درست از این باتلاق وحشت دارد، ازآن منزجر است: «گفتم باتلاق که دیدن نداره. گفت چطور دیدن نداره، پسرم؟ همه‌ی زندگی ما تو این باتلاقه. هست و نیست ما، دار وندار ما، ریخته این تو، همهٔ آب‌هایی که به تن ما مالیده رفته این تو. اون وقت تو می‌گی برگردیم؟»

برای ***کارل یونگ*** رودخانه «متداول‌ترین نماد ناخودآگاه» (عابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۴۶) است و در این داستان می‌تواند، نماد زندگی و در معنایی، تاریخ ایران باشد که تا بوده، بوده است و ما را در خود غرق کرده است. این تمثیل وقتی پذیرفتنی‌تر می‌شود که راوی از طریق زاینده رود، تاریخ ایران را به یادمان می‌آورد و حملهٔ افغانها را. جوانکی بی اصل و نسب و بی فرهنگ به لطف کوته نگری و بی کفایتی سلطان حسین، اصفهان را تصرّف کرد و هزاران زن و مرد در زمان محاصره از قحطی مردند و به زاینده رود ریخته شدند. پس باید گریخت، از این شهر، از این رود: «از خیابانهایی می‌رفتم که می‌دانستم از رودخانه دور می‌شد، اما باز می‌رسیدم به رودخانه. گاهی خیال می‌کردم یک رودخانهٔ دیگر بود. امّا رودخانهٔ دیگری توی این شهر نبود. یا خیال می‌کردم ماری بود. امّا می‌رفتم پیشش و می‌دیدم نه، خود خودش بود. زاینده رود خودمان. [...] کم کم داشت کفرم را در می‌آورد. هم توی خوابم بود، هم توی بیداری‌ام و دیدم چاره‌ای جز این ندارم که از دستش فرارکنم».

www.ricac.ac.ir

این همه فرار بی‌معناست، از هر سو که بروی به زاینده رود می‌رسی. از اینجاست که راوی اسم مغازهٔ بازسازی شدهٔ پدر را می‌گذارد «زاینده رود»، و این آیا دوام بیداد است یا دوام دادخواهی؟

مضمون، عناصر، شگرد خواب در خواب و خواب ـ بیداری و استعارهٔ پدر، همگی «گاوخونی» را به «بوف کور» هدایت پیوند می‌زنند. بوف کور آشکارترین بینامتن رمان صادقی است. آیا نویسنده خواسته است ادای دین کرده باشد به این داستان ماندگار زبان فارسی؟ آیا بر این امر تأکید کرده که راز ماندگاری بوف کور «آینه‌دار تاریخ ایران» بودن است؟ و یا خواسته است به ما بگوید که تاریخ را هرقدر که مقدّر بدانیم، می‌توان به روایتی دیگر نوشت، اگر نگاهمان را نو کنیم. از اینجاست که من رمان صادقی را بسیار خردمندانه می‌بینم. او از یکسو با تمهیدات لازم، داستانی نوشته که با بیانی روشن‌تر از بوف کور، برخی از مهم‌ترین عناصر فرهنگ ایرانی را به زبان ادبیات تصویر کرده است و از سوی دیگر، نشان داده است که چگونه می‌توان روایتی به دور از عصبیت، گلایه‌مندی و حیرت از پوچی و اندوه حاکم بر این زندگی ارائه داد. شاید این نگاه زمینه ساز برون شد از این تاریخ پرهول و کابوس باشد، هرچند که این آغاز راه است و راوی «گاوخونی» نیز سرانجام در زاینده رود غرق می‌شود، با این همه بیان واقعه بیشتر شاعرانه است تا وحشت‌زا، به‌گونه‌ای که همواره گرفتار این تردید می‌مانیم که شاید راوی نمرده باشد؛ بلکه مرگ خود را در خواب دیده باشد: «رفتم زیر آب و آب از سرم گذشت و رفتم پایین‌تر، پاهام نمی‌رسید به زمین و هی می‌رفتم پایین و هی می‌رفتم پایین و هر چه می‌رفتم پایین‌تر آب گرم‌تر می‌شد و آن پایین، آب درست به اندازه گرم بود ـ به اندازهٔ بدنم ـ و به آن پایین که رسیدم فقط آواز زنی توی گوشم بود ـ صدای آواز غریبی از دوردست».

و صادقی با همین شگرد خواب درخواب می‌خواهد به جنگ «کابوس تاریخی» ما برود، تا شاید برای آن باطل السّحری بیابد؛ چرا که دیگر هرگز مطمئن نیستیم آنچه می‌گوییم واقعیت است، یا توهم: «چشمهام را بستم و مدتی بسته نگه داشتم و بسته نگه

www.ricac.ac.ir

داشتم و آن قدربسته نگه داشتم که پلکهام سنگین شد و داشت خوابم می‌برد و دیدم اگر این خواب باشد و توی این خواب خوابم ببرد، تازه وقتی که از آن خواب دومی بیدار شوم، توی همین خواب اولی‌ام و باز باید از این یکی هم بیدار شوم و دیدم نباید بگذارم خوابم ببرد و چشمهام را باز کردم و دیدم پدرم بود. سر و مر و گنده. و هنوز هم داشت می‌خندید».

و با این شگرد است که خندهٔ پدر، هر چند ترسناک است، با آن خندهٔ هول آور و چندش‌آور پیرمرد خنزرپنزری بوف‌کور تفاوت دارد. صادقی در بازخوانی بوف کور به راه بوف کور نمی‌رود، دریافت و درک خودش را بیان می‌کند و این دقیقاً کاری است که در برخوردش با زبان داستان می‌بینیم. **دیک دیویس**،[1] نویسندهٔ انگلیسی و استاد ادبیات فارسی در دانشگاه اوهایو، دربارهٔ سبک و زبان این رمان می‌نویسد: «[...] اما سبک موّاج و روان نویسنده همان قدر که به تأثیرپذیری او از ادبیات غرب مربوط می‌شود، مدیون آثار کلاسیک نثر کهن فارسی هم هست. نویسنده با جذب یک سنت بومی و یک سنت بیگانه و تلفیق آن دو با همدیگر به الگویی دست یافته است که خاص خود اوست. در این شاهکار موجز و از نظر ساختاری، بی‌نقص و به شدت خوددارانه و کوبندهٔ ادبیات مدرن‌ایران، تأثیر پذیری او را از منابع سنتی زبان فارسی شاید بتوان بهتر از هرچیزی با این جملهٔ معروف **باشو**، شاعر ژاپنی توضیح داد که می‌گوید: پا جای پای شعرای قدیم نگذار. در پی آن چیزی باش که آنها در پی‌اش بودند» (گاوخونی، چاپ سوم، پشت جلد).

و می‌ماند بیان این نکته که شاید مهم‌ترین درسی که صادقی از تاریخ روایت فراگرفته است، فهم جایگاه سکوت در داستان‌نویسی است. مرادم تنها ایجاز در بیان نیست، که این رمان به نحو درخشانی واجد آن است، بلکه در عین حال درک این اصل است که چه بسا واقعیتها که در زندگی باید از آنها گذشت، یا فراگذشت تا مجالی برای بقای آرزوهایمان بماند.

---

1. Dick Davis

www.ricac.ac.ir

نشانه‌شناسی هویت

«گاوخونی»، مانند «بوف کور» هدایت، «پدرسالاری» را محور رمان خود قرارداده است، اما نگاه رمان به این پدیده، نوع برخورد با آن و دستاوردهای رمان، تفاوتهای اساسی با کار هدایت دارد. با توجه به اهمیت هدایت در داستان‌نویسی ایران ـ که اقتدار او خود به نوعی یادآور تاریخ پدرسالار است ـ ، و نیز اهمیت پدیدهٔ پدرسالاری، تبیین تفاوتهای این دو رمان بر این اساس، می‌تواند از منظر هویت بسیار راهگشا باشد:

۱. پدرسالاری به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین پدیده‌های مصیبت‌بار در ایران.
۲. بنیامتنی «بوف کور»، برای، تأکید بر تداوم پدیدهٔ پدرسالاری در عرصهٔ فرهنگ
۳. بینامتنی «بوف کور»، برای نمایش دو رویکرد به یک پدیده
۴. رمان در مقام تجربه: فرارفتن از تجربه‌های پیشین
۵. قرار دادن پدیدهٔ پدرسالاری در گفتمان غیرمقدر
۶. بهره‌گیری مناسب از تجربه و نگاه غربی
۷. تلاش برای برون‌شد از پدیدهٔ پدرسالاری
۸ . مادام که کودکیم نیاز به پدر داریم: پس باید بزرگ شویم
۹. بزرگ شدن طبیعت زندگی است؛ اما ما بزرگ می‌شویم، بی‌آنکه بالغ شده باشیم.
۱۰. روحیهٔ پرخاشگری، گلایه‌مندی و فلسفهٔ پوچی به‌عنوان موانع بلوغ فکری
۱۱. روحیه‌ای دیگر بایست، فلسفه‌ای دیگر بایست
۱۲. بلوغ، نیازمند اتحاد شکل و محتواست: شگرد خواب در خواب برای برون‌شد از تاریخ مقدر
۱۳. ارتباط میان ذهنیت تقدیراندیش و زبان تقدیرپرداز: نگاه نو به زبان کهنه
۱۴. نفی تاریخ به‌عنوان امر مقدر

www.ricac.ac.ir

سمفونی مردگان

خلاصهٔ داستان

«سمفونی مردگان» رمانی است که زندگی تلخ و مرگ محتوم افراد یک خانواده در زمان جنگ جهانی دوم، در اردبیل و اطراف آن را روایت می‌کند. رمان در چهار موومان و هربار از یک دیدگاه روایت می‌شود، تا همهٔ ابعاد وضعیت آدمهای اصلی داستان به نمایش گذاشته شود. رمان با بهره گیری از سازوکار سیلان ذهن ساخته شده است.

درموومان اوّل، زمان تقویمی بیست وچهارساعت است، اما طی آن، وقایع چهل و سه سال از زندگی اعضای خانوادهٔ اورهانی به صورت تصاویر گسسته‌ای از دریچهٔ ذهن پریشان اورهان، پسرکوچک خانواده بیان می‌شود. گشایش داستان در فضایی سرد و دودآلود، در شهری مدفون شده در زیرآوار برف و آوای کلاغ‌هاست، تا یخ زدگی روابط و مناسبات شخصیتهای داستان به نمایش درآید. اورهان به تشویق ایاز پاسبان به راه افتاده تا برادر دیوانهٔ خود، آیدین را بیابد و بکشد. سفر او به تدریج معنایی فراتر از معنای واقع می‌گیرد و به تمثیلی از سیروسفر در یک زندگی تیره و سترون تبدیل می‌شود. در این موومان فضای کلّی داستان ساخته می‌شود و انگیزه‌های مالی و عاطفی اورهان برای اقدام به قتل روشن می‌شود.

کنش رمان بر محور رابطهٔ اورهان و آیدین شکل می‌گیرد و وجه تمثیلی داستان نیز بر اساس همین رابطه معنا پیدا می‌کند. اورهان آدمی است شکست خورده در زیر اقتدار پدر که هرگز نتوانسته محبت دیگران را جلب کند؛ چرا که قادر نیست کسی را دوست داشته باشد.

پدرخانواده، جابراورهانی، تاجری خشک و متعصّب است که همهٔ فرزندانش را فدای اقتداری می‌کند که علّت وجودی اوست. آیدین، پسر دیگر خانواده که سیر جنون و از دست رفتن او دست‌مایهٔ اصلی رمان است، آدمی‌کتابخوان وهنرمند است که به خواسته‌های پدر بی‌اعتناست و این بی‌اعتنایی پدر را به ستوه می‌آورد، کتابهای آیدین را

www.ricac.ac.ir

به آتش می‌کشد و او را به عزلت زیر زمین نمور یک کلیسا تبعید می‌کند. مادر تا دم مرگ نگران آیدین است و آیدا، همزاد آیدین نیز دختری بسیار حساس و غمخوار برادر است، که سرانجام جنون می‌گیرد و خودسوزی می‌کند.

در موومان دوم، راوی دانای کل، خواننده را با زمینه‌های تاریخی و اجتماعی شکل گیری و نابودی شخصیت آیدین آشنا می‌کند وما طی آن در می‌یابیم که چگونه احساس بیگانگی آیدین از پدر، او را به انزوا کشانده است. او به شعر و شاعری روی می‌آورد تا دنیای تازه‌ای برای خود بسازد، اما در چنبرهٔ روابطی ویرانگر هرگز به مقصود نمی‌رسد.

موومان سوم، به‌طورکلی حدیث عشق است، عشق سورمه به آیدین. سورمه ازذهن آیدین بهترین خاطراتش با او را به تصویر می‌کشد. اگر موومان اول با نفرت اورهان مشخص می‌شود، موومان سوم را عشق سورمه رنگ می‌زند. مرگ آیدا سبب می‌شود که آیدین با پدر آشتی کند، روزها به حجره برود و عصرها را با سورمه بگذراند و به شعر بی‌توجه شود، درعین حال اورهان برای اینکه تنها وارث ثروت پدر باشد، بزرگ‌ترین برادر، یعنی یوسف را که از بلندی با چتر سیاه پدرش به پایین پریده، فلج و زمین‌گیر شده، با سنگی که برسرش می‌کوبد، می‌کشد و به گودال می‌اندازد. در عین حال می‌کوشد آیدین را ـ که پیشتر با خوراندن مغز چلچله دیوانه‌اش کرده است ـ از میان بردارد. آگاهی آیدین مجنون به این واقعیت با تلمیحی اسطوره‌ای بیان می‌شود: «در آن شب آیدین خواب دید که مسیح شده است، با تاج خاری برسر و صلیبی بر دوش و او را به بیابانی می‌برند که مصلوب کنند».

در موومان چهارم، از طریق تصویرهای پراکنده و مبهمی که در ذهن آیدین جریان می‌یابد، از مرگ سورمه بر اثر جذام آگاه می‌شویم. آیدین که به پایان کارخود رسیده، دیوانه‌ای است زنجیری که از گذر زمان آگاه نیست و گذشته و حال و شاید مرگ و زندگی را از هم تشخیص نمی‌دهد.

www.ricac.ac.ir

ریزساختار: تعیین مختصات متن

۱. رمان، به عنوان غیبت نویسنده. نویسنده در «من‌های متعدد» حلول می‌کند تا چند صدایی باشد، هر چند تقدیر مشترکی، این صداهای متناوب را به هم پیوند می‌زند.

۲. روایت‌پردازی از هر سه نوع مرکزیت صفر درجه، درونی و بیرونی بهره گرفته است، تا درخدمت اهداف رمان باشد.

۳. خوانندهٔ عادی از خواندن این متن خسته می‌شود و رمان را رها می‌کند. خوانندهٔ میانمایه در چنبرهٔ متن گرفتار می‌شود و فضای نیستی و مرگ، جان او را تسخیر می‌کند. ولی خوانندهٔ هوشمند با تلاش بسیار می‌تواند متن را به «جهانی» دیگر ببرد و روایتی موازی با روایت متن بسازد.

۴. در سطح فراگویی دوگانه، نوعی موسیقی متوازن با نگاه حاکم برمتن، زیباشناسی خاص خود را می‌آفریند. زبان گفتارها همگی در سطح گفتار متعارف است و همهٔ لایه‌های آن را شامل می‌شود.

۵. در محور همنشینی، به جز در گفتگوها، نحو، فشرده و پرمایه است ودر محور جانشینی، خواه در ساختار خرد وخواه در ساختار کلان، فضای استعاری، محسوس است.

۶. درسطح دال و مدلول کنایات فراوان در بافتار و فضای عمومی متن، امکان حداکثری تأویل متن را فراهم می‌آورد.

۷. سبک متن در ساحت واحدهای روساختی، هنرمندانه از ترکیب واژه‌ها بهره برده است، ضمن آنکه ایده‌ها درگره خوردگی واقعیت و تخیل و در نوشتاری به‌طور عمده موجز، بسیار تأثیرگذار از کار درآمده‌اند.

۸ . ساخت‌کارهای گفتگویی در همهٔ سطوح فعّال‌اند و از انواع شیوه‌های «چندصدایی پنهان»، «فرمانبری»، و «پرسش بلاغی» بهره می‌گیرند.

www.ricac.ac.ir

۹. رمان در شبکه‌ای از استعاره و مجاز، جهان و زبانی تأویل‌پذیر می‌آفریند.
۱۰. زبان، بسیار شاعرانه است. به نوعی تناسب میان ذهنیت سوژه و شیوهٔ بیان او رعایت شده است. بهره‌گیری از شیوهٔ سیلان ذهن، چنان دیروز و امروز و فردا و نیز واقعیت وخیال را درهم می‌تند که ما به راحتی از یک زمان و مکان مشخص، به دل تاریخ پرتاب می‌شویم.
۱۱. بینامتن رمان، سنت ادبیات داستانی تلخ‌نگار در ایران و جهان، با استناد به نشانه‌های تاریخی جامعهٔ ایرانی است و بینامتن‌ها از بستر همزمان خودآگاهی و ناخودآگاهی ظاهر می‌شوند.
۱۲. نیت نویسنده، بیان حقیقت تاریخی جامعهٔ ایرانی، با بهره‌گیری از زبانی است که همزمان واقع‌گرا و واقع‌گریز است. از واقعیتهای تاریخی که اثری نیست، اما دقایق زندگی برای آن بیان می‌شوند که دست‌مایهٔ رسیدن به آن حقیقت مقدر باشند.

کلان ساختار: تحلیل رمان

«سمفونی مردگان» حدیث هویتی است که مرده است، که می‌میرد، و هر دم درحال مرگ است. این هویت، به‌طورکلی یک هویت فرهنگی است، که کتاب با صحنهٔ کتاب سوزان آغاز می‌شود. معروفی می‌کوشد با بهره‌گیری از شیوهٔ سیلان ذهن، حیات پدر سالار جامعهٔ ایران، مصایب این زندگی و پایان تلخ آدمهایی را که دچار این وضعیت هستند، نشان دهد.

فرم داستان، تمام و کمال در خدمت محتواست و از متن ،کلّیتی یکپارچه می‌سازد. رفت وآمد مداوم داستان درگذشته وحال و آینده و تأمل در یک لحظه، برای شکل دادن به دیگر لحظاتی که در سرنوشت آن دخالت دارند، شاکله‌ای دایره‌وار برای رمان فراهم می‌کند که هماهنگ با دایره‌های متداخل فرزندکشی و برادرکشی است؛ چرا که سمفونی مردگان، در بنیاد، روایت تاریخ فرزندکش و تاریخ فرزندکشی است.

www.ricac.ac.ir

رمان معروفی قهرمان ندارد، ضد قهرمان هم ندارد. ستمگر و ستم‌کش هر دو قربانی‌اند، قربانی سنتی مخوف که چون نفرین، زندگی ملّتی را در چرخه‌ای مقدّر گرفتار ساخته است. از پدر چیز زیادی نمی‌دانیم؛ رمان تنها به ما می‌گوید که او بازاری مسلک و سخت‌گیر و متعصّب است و همین برای ما کافی است. چون این شخصیت برایمان آشناست، او یک پدر است، با همهٔ ویژگیها و نشانه‌های یک پدر که در خواب و بیداری با ماست. فهم گذشتهٔ او دشوار نیست، می‌توانیم آن را در ذهن خود بازسازی کنیم: او باید نسخهٔ پیشین و شاید پیراسته‌تر اورهان باشد، پسر مطیع، پول پرست و سنگدل یک خانواده، که از تندباد بلایای طبیعی و خانوادگی به سلامت گذشته و به راه پدر پول پرست، سنگدل و اقتدار طلب خود می‌رود و حالا قرار است ادامهٔ خود را، البته اندکی کژوکوژتر، در اورهان بیابد. پس پدر و اورهان، هریک تجسم دیگری هستند. امّا پدر، مانند اورهان، یک نیمهٔ گم‌شده هم دارد، نیمه‌ای که در چنبرهٔ زندگی خشک معمول، به جهان رؤیاهای او رفته و به آرزویی سرکوفته بدل شده است. تجسّم این نیمه، آیدینی است که از اقتدار پدر می‌گریزد، به ذهنیت او و ثروت او پشت می‌کند، به جای تجارت به شعرو هنر رو می‌آورد و به جای زیستن در خانهٔ بزرگ و وهم زدهٔ پدری، به سرداب یک کلیسا پناه می‌برد، پس مجازات می‌شود. پدر کتابهایش را می‌سوزاند تا او را شکست دهد و از این راه او را به‌دست آورد، مالکش شود تا حسرت دست یافتن به آن نیمهٔ پنهان پایان گیرد. امّا هرچه بیشتر تلاش می‌کند کمتر به دست می‌آورد؛ چرا که دو حربه، آیدین را تسخیرناپذیر کرده است، یکی شعر (شعور، دانایی) و دیگری عشق؛ که پدر با هر دو بیگانه است و رمز ورود به حریم آنها را نمی‌داند. گویی نویسنده با این نشانه‌شناسی می‌خواهد گزینهٔ برون شد خود را از حصار پدرسالاری یادآور شود. امّا وقتی داستان ادامه می‌یابد درمی‌یابیم که وضع پیچیده‌تر از اینهاست، زیرا آیدین هم نیمهٔ پنهانی دارد که آن را در پدر می‌جوید. گویی تاریخ ظلم، ظالم و مظلوم را به هم دچار کرده است، آنگونه که هر یک در غیاب دیگری، خود را نا تمام احساس می‌کند و حتی علت وجودی خود را از دست می‌دهد. معلوم نیست اگر

www.ricac.ac.ir

استبداد پدر نبود، آیدین چگونه صاحب آن نگاه شاعرانه و رؤیاپرداز می‌شد، چگونه می‌توانست چنان ژرف و لطیف عاشق شود و آنقدر کاونده و غریب، به هستی خیره شود؟ چنین است که آیدین به بهانهٔ از دست رفتن آیدا، خواهرش، به خانهٔ پدری باز می‌گردد؛ دلش برای تنهایی ستمگر می‌سوزد، و نیز برای تنهایی خودش، و باز می‌گردد تا گردونهٔ ظلم از چرخش باز نایستد. در عین حال حتی وقتی پدر شکست بخورد، برادر برمی‌خیزد و راهش را ادامه می‌دهد و این‌گونه سنت فرزندکشی به سنت برادر کشی پیوند می‌خورد که قدمتی به تاریخ انسان دارد و به یاد بیاوریم ماجرای قابیل وهابیل را. آنچه وضع را از این هم پیچیده‌تر می‌کند آن است که نیاز دو سویهٔ ظالم و مظلوم به هم، این بار خود را در رابطهٔ هابیل و قابیل می‌بینند. اورهان نیز مانند پدر نیازمند آیدین است؛ زیرا هرگز فرصت دوست داشتن و دوست داشته شدن نداشته است و در پاسخ به این نیاز، چون ناتوان و تهی‌دست است، به خشونت رو می‌آورد و این حرص فروخورده را با پرستش پول تسکین می‌دهد و چقدر پیچیده می‌شود انسان، وقتی فرصت ارضای ساده‌ترین نیازهایش، بی دریغ از دست می‌رود و آیدین همچنان به برادر نیازمند است، که به دلخواه مانند صیدی در کمین صیاد می‌نشیند، به این امید که با این شکار، با این مرگ، با برادر یکی شود و یک بار هم که شده، حضور او را درخود احساس کند. و به راستی انگار این قتل نیست، یکی شدن است و از اینجاست که ماجرای کشته شدن آیدین به دست اورهان، به تمثیل و در ابهام بیان می‌شود. شاید این نیاز دوسویه، چندان دو برادر را درهم تنیده باشد که دیگر چه فرق می‌کند که یکی بماند و یکی برود.

معروفی، در سمفونی مردگان دایره‌هایی تودرتو وتکرار شونده تا بی‌نهایت را تصویر کرده است، که مرکز همهٔ آنها «مرگ» است؛ نیستی یک خانواده، یک جامعه، یک ملّت. آیا در این کار به افراط رفته است؟ آیا این نوعی نگاه روشنفکرانه یا نگاه نوعی روشنفکر است که همه چیز را چنین ویران و ویرانگر و هستی ما را خراب و برآب می‌بیند و یا واقعیت زندگی ما این است؟ پاسخ هر کدام باشد، این قدر هست که رمان

www.ricac.ac.ir

چندان ظریف و با هوشیاری پرداخت شده که ایـن ویرانـی را در مـا رسـوخ مـی‌دهـد آنگونه که ما نیز هستی خود را دایره‌ای در تداوم این چرخهٔ پایان‌ناپذیرمی ببینیم و باور می‌کنیم که در هوای مرگ به دنیا می‌آییم، در هوای مرگ نفس می‌کشیم، رنج می‌بـریم، عشق می‌ورزیم و می‌میریم.

نشانه‌شناسی هویت

۱. درک دایره‌وار از گذرزمان: نفی تاریخ به‌عنوان بستر تغییر و تحول
۲. جنایت به عنوان مرکز دایرهٔ حیات‌ایرانی: فرزندکشی/ برادرکشی
۳. استحالهٔ فرزندکشی به برادرکشی: استمرار اصل جنایت
۴. استحالهٔ فرزندکشی به فرهنگ کشی (استعارهٔ کتاب‌سوزان)
۵. سنت پدرسالار به مثابه تجسّم نفرت و وحشت از فرهنگ (استعارهٔ کتاب‌سوزان)
۶. پسر، نیمه گمشدهٔ پدر؛ پدر، نیمهٔ گمشدهٔ پسر: نیاز قاتل ومقتول به یکدیگر، مثـل راز چرخهٔ مقدر
۷. میل پنهان پدر و پسر به مکتوم داشتن راز: دوام چرخهٔ مقدّر
۸ . فرزندکشی، همچون میل پنهان مالکیت برفرزند: دست یافتن پدر به نیمـهٔ پنهـان خود و کامل شدن
۹. تنهایی نفرین زدهٔ پدر و پسر: قربانی بودن قاتل و مقتول: فاتح بودن چرخهٔ مقدّر
۱۰. هویت فرهنگی به عنوان بنیادی‌ترین وجه موجودیت انسان
۱۱. انهدام محتوم جامعه در نتیجهٔ نابودی فرهنگ
۱۲. شعر(هنر) به‌عنوان فرزند استبداد (و این گفته که «هنر واقعـی حاصـل اسـتبداد است»، از فرط تکرار بدل به یک «اصل» شده است)
۱۳. شاعرانه دیدن مرگ برای تحمّل پذیر کردن آن
۱۴. درک اهمیت شکل برای هویت دادن مطلوب به محتوا

www.ricac.ac.ir

اهل غرق

خلاصهٔ داستان

جفره، مکان وقوع ماجراهای رمان، جهان آغازینی است با مردمی همـواره نگـران و وحشت‌زده، که مردگان، باورهای آیینی و نیروهای نامرئی و مهاجم طبیعـت، حـضوری سنگین برذهن آنان دارند. آنان برای خوشایند بوسلمه، غول زشت رو و بدکردار، راهـی دریا می‌شوند تا به مناسبت عروسی او با پری دریایی، شادمانی کنند. زایر احمـدحکیم، دانای ده که نسبش به دلیران تنگستان می‌رسد، مه جمال را برای نی زدن برمی‌گزیند. مه جمال که «حضوری عاشقانه و غریب برزمین دارد»، سمبل و نشانه عشق اسـت و همـهٔ آدمهای رمان به واسطهٔ مهر یا کینه‌ای که به او می‌ورزند، تـشخّص مـی‌یابنـد. او کـه در دنیای زیر آب، اهل غرق را دیده که درآرزوی بازگشت به زندگی تلاش می‌کنند، او که اعماق سردابها را برای یافتن خاطرات قوم‌گمشده‌اش جستجو کرده است، نمی‌تواند بزم آرای هیچ جبّاری باشد. بوسلمه نیز، از سرخشم، مردان را گرفتار توفان می‌کنـد و آنـان درصدد برمی‌آیند، تا با قربانی کردن مه جمال، خود را برهانند. از آن پـس هـر بـار کـه گرفتار بلایای طبیعی می‌شوند، قصد جان مه جمال را می‌کنند، امّا او هر بـار بـه تـدبیر زایراحمد و یا به یاری نیروهای فراطبیعی از خطر می‌رهد. مه جمال چون از ماجراهای گوناگون جان به در می‌برد، مردم می‌پذیرند که او جادوی بوسلمه را شکسته است.

رمان با حادثه‌هایی که برشخصیت مه جمال اثر می‌گذارند و باعث تحوّل روحـی او می‌شوند، پیش می‌رود. مه جمال در کانون وقایع داستان قرار می‌گیـرد و سـودازدگی او را، عقل گرایی زایر احمد تکمیل می‌کند. نویسنده، ماجراهای متعـددی را حـول محـور شخصیت مه جمال تشکیل می‌دهد و از خلال آنها اعتقادات بومیان را به رشـتهٔ داسـتان می‌کشد. الگوی داستان، همان الگوی افسانه‌های پریوار است.

مه جمال، قهرمان داستان که نتیجهٔ آمیزش مردی با پـری دریـایی اسـت، درمبـارزه بابوسلمه شایستگی خود را نشان می‌دهد و چون از امتحان‌های متعـدّد سـربلند بیـرون

www.ricac.ac.ir

می‌آید، پاداش می‌گیرد و با خیجو، دختر زایر احمدحکیم ازدواج می‌کند و از سوی مردم آبادی محترم شمرده می‌شود.

ورود مظاهر تمدن جدید، زندگی جفره را آشفته می‌سازد. وقتی مبلّغان حزبی، مردم را به شهر می‌برند و در می‌تینگ خود شرکت می‌دهند، مه‌جمال دستگیر می‌شود و در عین حال رفت و آمد زایرحکیم به شهر او را وادار می‌کند تا بیشتر به رونق جفره بیاندیشد.

حکومت در جفره، پاسگاه نظامی برپا می‌کند و جاده‌ای می‌کشد که منطقهٔ پرت افتاده را به دنیای جدید متصّل سازد. مه جمال پس از آزادی، یاغی می‌شود و با حکومت می‌جنگد. اما او که آنگونه پیگیر، با جبّار افسانه‌ای ستیز می‌کرد، در مبارزه با جبّاران واقعی نومید می‌شود و آرزوی بازگشت به گذشتهٔ هماهنگ را در سر می‌پروراند. احساس غربت به علّت جدایی از طبیعت و اشتیاق گریز از تنگنای دنیای واقعی، به جهان وهمی آغازین، باعث جان باختن مه جمال از اندوه هویت باختگی می‌شود. او برای شناخت وتغییر جهان، درگیر مبارزه می‌شود، اما به حیرت و سرگشتگی می‌رسد.

سرانجام زایراحمد هم می‌میرد و ده صاحب مدرسه‌ای می‌شود که ذهن تنها معلمش را رؤیای مهاجرت به آمریکا آشفته کرده است. باکشف نفت، خارجیها به جفره می‌آیند و جفره‌ای‌ها را از زادبومشان می‌رانند.

ریز ساختار: تعیین مختصات متن

۱. رمان، به عنوان پنهان‌گر نویسنده: نگاه حاکم بر این رمان، رفتار شخصیتها و جریان داستان، من پنهان نویسنده را آشکار می‌کند و تعلقات گذشته، دوستی و سنت‌پرستی و ترس از مواجهه با دنیای جدید را آشکار می‌کند.

۲. مرکزیت روایت: صفر درجه است و آدمهای داستان به ارادهٔ راوی دانای کلّ سخن می‌گویند و رفتار می‌کنند.

www.ricac.ac.ir

۳. در سطح فراگـویی دوگانـه، نـوعی موسـیقی کـلام انـدوهبار درخـدمت فـضای رمانتیک داستان است. همهٔ آدمهای داستان به یـک زبـان و بـا یـک لحـن سـخن مـی‌گوینـد، پـس سـخن از گونـهٔ اجتمـاعی و فـردی، جـایی نـدارد. نویـسنده، خوشبختانه، برخلاف بسیاری از نویسندگانی که روایتهـای بـومی مـی‌نویـسند، از گویشی بومی استفاده نکرده است.

۴. در محور همنشینی، نحو جملات فشرده و پربار اسـت و بـه‌طـورکلی نویـسنده، زبان را سالم و روشن به‌کار می‌گیرد. درمحور جانشینی، کل داستان یـک اسـتعاره است؛ بنابراین نگاه استعاری در فضای عمومی متن منتشر است.

۵. درسطح دالّ و مدلول، روابط تلویحی در ساختار خرد متن، از جملات گرفته تـا یک بند، دیده می‌شود. فضای قصه، زیر تأثیرنوعی نگاه اساطیری، جادو زده و گاه موهوم است، مگر در بخـش دوم مـتن کـه ورود مظـاهر زنـدگی جدیـد روایـت می‌شود و به طورکلی سطح داستان افت پیدا می‌کند وهمراه با آن فـضای داسـتان محدود و فقیر می‌شود.

۶ . سبک متن در سطح واحدهای تکواژی و واژی، منسجم و مؤثر اسـت. جمـلات ساده، سطح زبان آنها گفتاری، خیال محور و موجز است. نویـسنده درپـی ایجـاد «نوشتار» خاص خود نیست.

۷. اصلی‌ترین ساخت‌کار گفتگوگری، در این رمان، صنعت «فرمانبری» است کـه بـا زاویهٔ دید رمان همخوانی دارد.

۸ . در بخش اوّل داستان که شرح زندگی سنتی اهالی جفره است، فضای جـادو زده و خرافی داستان، روابط استعاری و مجازی را می‌طلبد، اما این روابط چندان بدیع نیستند و تمثیل‌ها و کنایات، ذهن آشنایند.

۹. متن می‌کوشد زبانی شاعرانه و فضایی خیال‌انگیز بیافریند و به نوعی در این کار موفق است. بحث تناسب میان ذهنیت سوژه و شیوهٔ بیان، به سبب حاکمیت صـدای واحـد در متن، درمیان نیست. گونهٔ ادبی رمان را می‌توان رئالیسم جادویی دانست.

www.ricac.ac.ir

۱۰. بینامتن رمان، اساطیر، فرهنگ عامه و باورهـای خرافـی بومیـان جنـوب اسـت. بینامتن‌ها در تنیده‌ای از خودآگاهی و ناخود آگاهی ظاهر می‌شوند.
۱۱. نیت نویسنده بیان حقیقت زندگی با بهره گیری از زبانی واقع گریـز اسـت، امـا شاید خواننده، رمان را بیشتر نوعی بیان شاعرانهٔ یک فرهنگ و زنـدگی بـومی بـه شمار آورد. وقایع تاریخی به‌طور مستند گزارش شده، امّا کارکرد تمثیلی دارند.

کلان ساختار: تحلیل رمان

حسن میرعابدینی در جلد سـوم کتـاب «صـد سـال داسـتان‌نویـسی ایـران» (۱۳۷۷: ۱۱۳۵ـ۱۱۳۴) می‌نویسد: «داستانهای ***روانی‌پور*** در دو شاخهٔ مشخصّ تحوّل یافته‌انـد. در نخستین شاخه، آثاری قرار می‌گیرند کـه براسـاس یادهـای دوران کـودکی و سـفرهای نویسنده به زادگاهش جفره، از توابع بوشهر، شکل گرفته‌اند. این داستانها غرابت زندگی و باورهای مردم دورافتاده‌ترین نقاط جنـوب را تـصویر مـی‌کننـد. ایـن داسـتان‌هـا کـه روانـی‌پـور را بـه عنـوان نویـسنده‌ای پیـرو رئالیـسم جـادویی ***مـارکز*** بـه کتابخوانـان شناسانده‌اند، سبب تشخّص کار او در میـان آثـار پدیـد آمـده در دهـهٔ ۱۳۶۰ شـده‌انـد. داستانهایی مانند «کنیزو»، «شب بلند»، «آبی‌ها»، «طاوس زرد» و «سنگهای شیطان» آدمهـا و فضای عاطفی و اجتماعی و سبک ادبی همانندی دارند که شکل گسترش یافتـه شـان را در رمان «اهل غرق» (۱۳۶۸) می‌بینیم».

به این اعتبار، بن‌مایه یا موتیف رمان اهل غرق، نوعی نـستالژی یـا از دسـت رفـتن زمان کودکی و خاطرات مربوط به آن است که در گسترش معنایی‌اش به نوعی حسرت از دست رفتن گذشته و ارزشهای آن تأویل پذیر است. مـا مـی‌کوشـیم ایـن بـن‌مایـه و تمهیداتی را که نویسنده برای تبدیل آن به یک اثر داستانی به خرج داده، بـه اختـصار از سه منظر روان‌شناختی، جامعه شناختی و رمان‌شناختی بررسی کنیم و پیامدهای حاصـل از آن را برشماریم.

www.ricac.ac.ir

برای ***فروید***، میل بازگشت به دوران کودکی در بزرگسالی، نشانهٔ آن است که او لااقل در یکی از مراحل تحوّل کودکی به بلوغ دچار «توقف» شده و یا این مراحل را به تمام و کمال سپری نکرده است، به‌گونه‌ای که هنوز آمادهٔ پذیرش جهان بزرگسالی نیست. این وضع می‌تواند در دوران بزرگسالی انواعی از دوگانگی و «گسست» را در او پدید آورد و او را با خود و جامعهٔ پیرامونش دچار تناقض کند. بزرگسال در این شرایط، ناخودآگاه نیاز بلوغ عقلی را در خود پس می‌زند، مواضع غیر عقلانی و گاه عقل ستیز اتخاذ می‌کند و نوعی بی‌منطقی رؤیاگونه را جانشین منطق واقع گرایانه می‌سازد. با تکیه به فرایند یادآوری، عادتهایی را که در کودکی داشته همچنان ادامه می‌دهد و باحاکمیت آنها بر زندگی بزرگسالی‌اش، به نوعی آرامش می‌رسد. در عین حال می‌کوشد ردّی از خاطرات دوران کودکی را به شکل ابزار و وسایلی که کارکردشان خنثی شده، همچنان حفظ کند. برای مثل اگر زن باشد همچنان به عروسک علاقه‌مند است و شاید انواع عروسک را در اتاق خود گرد آورد و یا شاید همچنان به خواندن داستان‌ها و دیدن فیلمهایی علاقه‌مند باشد که به‌طورعینی در کودکی تجربه کرده و یا در آنها ارتباط آشکار و پنهانی با تجربیات گذشته‌اش می‌یابد. با این همه، مسئله همواره در این حد روشن و یا ساده نیست؛ چرا که روشهای مستقیم بازگشت به کودکی در تعارض با فرا خود بزرگسال قرار می‌گیرد و فراخود، آنها را طرد می‌کند. در نتیجه بزرگسال به انواع روش‌های «پنهان‌گر» متوسّل می‌شود و مثلاً با بهره گیری از ساخت‌کار «فرافکنی»، نوعی رویکرد رمانتیک به پدیده‌ها راجانشین رویکرد واقع‌گرایانه می‌کند ویا در حالتی پیچیده‌تر و ظریف‌تر به نوعی باور منسوخ، با استفاده از ابزار و امکانات امروزی اعتبار می‌بخشد تا حضور آن باور را موجه کند. کندوکاو در اساطیر، تلاش برای دادن نقشی مدرن به آنها و یا اصرار بر این که فهم مختصات جامعه مدرن بدون فهم ریشه‌های اساطیری آن ممکن نیست، می‌تواند شکلی بسیار پیچیده از توسّل به سازوکارهای پنهانگر تعلقات رشد نیافتهٔ دوران کودکی باشد.

www.ricac.ac.ir

روانی‌پور در رمان «اهل غرق» به این سازوکار پیچیده و ظریف متوسّل می‌شود تا نیازهای آشکار و پنهان خود را به رفتارهای دوران کودکی موجّه سازد. البته او برسرسفرهٔ آماده نشسته است، چرا که تمهیدات لازم برای پذیرفتن این وضع، پیشتر صورت گرفته است. مردم‌شناسان، محققان اساطیر و متخصصان فرهنگ عامه، زمینه‌های اعتبار اساطیر را فراهم کرده‌اند و یک جریان ادبی وسیع در چهار گوشهٔ عالم به آن توجیه هنری بخشیده است و این همه البته بربستر یک زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی تعیّن یافت که محصول اضطرارهای زیستن در جهان مدرن، حاکمیت بلامنازع سرمایه‌داری و در نهایت هراسها و ناکامیهای عمیق حاصل از فرو ریزی مبانی تمدّن غربی در اثر دو جنگ جهانگیر بود.

با گسترش نظریات روان‌کاوانه، بازگشت به اساطیر را می‌توان حتی نوعی به میل «بازگشت به زهدان» به عنوان امن‌ترین حریم زندگی تفسیر کرد.

روانی‌پور در «اهل غرق» دل نگران ازدست رفتن این هویت اساطیری است که به زعم او «هویت راستین ما» و «ریشه‌های» ماست. او تلاش می‌کند با اشاعهٔ نوعی نگاه آیینی بدوی، موتیفهای بنیادی را ابقا کند و کارکرد جادویی‌شان را به‌عنوان سرچشمهٔ ارتباط با طبیعت و حیات طبیعی انسان نمودار کند. موتیفهای آیینه، پیرزن، خواهران چندگانه، دریا، پری، و رنگهای زرد، نارنجی و زیتونی در شکل‌دهی نظام آیینی او نقش اساسی دارند.

از نگاه جامعه‌شناختی، پناه بردن به حریم امن گذشته، تجسّم خود را در مخالفت با هر دستاورد اجتماعی در عرصهٔ صنعت، فناوری و تمدّن می‌بیند. نفس این دستاوردها از امکانات رفاهی جدید گرفته تا مؤسسات آموزشی امروزی، تا نهادهای حکومتی و اجتماعی، می‌توانند اسباب تهاجم و بیگانه‌سازی ما باشند، می‌توانند ما را از سرچشمهٔ فیاض دور سازند و بی‌هویت و ابتر و ویران، رها کنند. توجیه این وضع در جوامع ستم‌زده و ضعیف که در طول تاریخ دچار تهاجمات نظامی و سیاسی و فرهنگی متعدّد بوده‌اند، چندان دشوار نیست. در اینجا نیز نویسنده بر سفرهٔ آماده نشسته و کافی است با

www.ricac.ac.ir

گرفتن موضع سیاسی ضد استعماری، رفتار ادبی خـود را توجیـه کنـد: «یـک نویـسنده می‌تواند سیاستمدار و سخنران شکست خورده‌ای هم باشد، گاهی می‌دانی، مجالی برای حرف زدن نیست، این است که آدم حرفهایش را توی قصه‌هایش می‌نویـسد. در کنیـزو [برخلاف اهل غرق] اصول قصه‌نویسی بیشتر رعایت شده، شاید اثـری از زیـاده‌گـویی نویسنده در آن نباشد، اما گفتم که من گاهی بـرای دل خـودم حـرف مـی‌زنـم» (ژانـت لازاریان: ۱۳۶۹). روشن است که ورود مظـاهر تمـدن جدیـد، زنـدگی مـردم جفـره را آشفته ساخته، اما آیا این به آن معناست که باید جلوی ورود این مظاهر را گرفت؟ و آیا این جهان بدوی آیینی، که مطلوب طبع نویسنده است، همراه با خرافـه، فقـر، بـدبختی، مرض و فساد نیست؟ و اگر هست ـ که هست و مـا جـای‌جـای ایـن مظـاهر منفـی و تبعاتشان را در داستان می‌بینیم ـ چرا وجود و حضور آنها این میل را در نویسنده بیـدار نمی‌کند که حرکت داستان را به سمتی سوق دهد که نیاز به جامعهٔ بـدیل و پیـشرفته‌ای برای این مکان مصیبت زدهٔ داستان در خواننده پدید آید.

روانی‌پور در حقیقت ذهنیت خواننده را در جهت مخالف پیش می‌برد: جامعهٔ سنتی و جدید را در برابر هم قرار می‌دهد و بر بستر جامعهٔ سنتی، مه جمال، شخصیت اصـلی رمان را، نماد عشق و ایثار و زایراحمد را نماد عقل می‌گیرد و نشان می‌دهد که چگونـه اتحاد این دو ـ عشق و عقل ـ همواره از آزمونهای سخت پیروز بیرون می‌آید، اما همین دوتن در جامعهٔ جدید، امید و نیروی خود را از دست می‌دهند، سرگـشته مـی‌شـوند و سرانجام از پا در می‌آیند و خواننده البته اگر خواب زده نباشد؛ خوب می‌فهمد که سنت باید یاد بگیرد که تجدد و اسباب آن را درک کنـد و گرنـه فرجـامی‌جـز سرگـشتگی و شکست ندارد و هیچ ضجّه مویه‌ای انسان سنتی را از این سرنوشت نمی‌رهاند و تا چـه حدّ دریغ باید خورد که نویسنده‌ای که قدرت قلم دارد و راز تأثیرگذاری برمخاطـب را می‌داند، نزدیک به سی سال پس از «غربزدگی» ***آل احمـد***، مـسئله مواجهـه بـا غـرب و دستاوردهای آن را به شکلی بارها سطحی‌تر و ابتدایی‌تر از آن کتاب طرح کنـد، آن هـم

www.ricac.ac.ir

وقتی جامعهٔ ایرانی، تجربهٔ یک تحوّل اجتماعی بـزرگ را از سـرگذرانده اسـت و ابعـاد مسئلهٔ مواجهه با فرهنگ غرب، از جهت‌های متفاوت بررسی و تحلیل شده است.

رؤیای بازگشت به دنیای پـاک و معـصوم گذشـته و پنـاه بـردن بـه سـرزمین‌هـای دوردست افسانه‌ای و هراس رها شدن از جهـان کـودکی و ورود بـه دنیـای بـی رحـم بزرگسالی در داستان‌های مجموعهٔ کنیزو (۱۳۶۷) نیز دیده می‌شود.

این رویکرد روانی‌پور به جامعه، تاریخ و فرهنگ، از منظر تاریخ رمـان نیـز توجیـه پذیر نیست. رمان به طورکلی محـصول زنـدگی در جامعـهٔ شـهری بـود و بـرای بیـان مقتضیات آن پدید آمد. رمان، نوشتار دوران مدرن است که موتور محرکش تلاش فرد و جامعه برای نو کردن خود، برای تعریف دوبارهٔ خود و برای مواجهه با امکانات جدیـد زندگی است. رمان با هر نوع ایستایی و هرنوع بازگـشت بـه گذشـته، ماهیتـاً در تقابـل است.

سیر تاریخی رمان، در جهت تحوّل، از نگاه رمانتیک به جهان، به سمت نگاه عقلایی بوده است. رمان بـه نحـوی فزاینـده، همـهٔ دسـتاوردهای عرصـه‌هـای جامعـه‌شناسـی، روانشناسی، زبان‌شناسی و فلسفه را برای تعمیق جهـان خـود بـه خـدمت گرفتـه و بـا شهامت از تعلقات پیشین خود چشم پوشیده است. ***میلان کوندرا*** در کتاب «هنـر رمـان» (۱۹۸۸) «شناخت را تنها رسالت اخلاقی رمان» می‌داند و چنین است که رمان ماهیتاً رو به آینده دارد و با هر آنچه ما را به نوعی زندگی غریزی پیوند زند، هیچ نسبتی ندارد.

نشانه‌شناسی هویت

۱. پناه بردن به کودکی:ترس از بلوغ
۲. پناه بردن به کودکی: ناخرسندی از سختی‌های بزرگسالی
۳. پناه گرفتن در گذشته:ترس از بی پناهی در آینده ناشناخته
۴. پناه گرفتن در گذشته: ناخرسندی از وضع موجود

www.ricac.ac.ir

۵. گریز از منطق واقعیت ودل بستن به منطق اسطوره‌ای
۶ . «ارزش» شدن اسباب و ابزار دوران کودکی و زندگی گذشته
۷. آرامش، یعنی استمرار منطق کودکی در بزرگسالی
۸ . بحران هویت به‌سبب جداشدن از طبیعت
۹. ارزش دادن به هرنوع پیوند با طبیعت، حتی پیوند با تکیه بر خرافات
۱۰. تاریخ‌گریزی با اصالت دادن به موتیف‌ها (بن‌مایه‌ها)ی تکرار شونده
۱۱. فرافکنی نمودهای آشکار گذشته. دوستی برای گریز از انتقادهای «فراخود و استناد به شیوه‌های پنهان‌گر»
۱۲. پناه بردن به اساطیر به‌عنوان شکل پنهان‌گر تعلقات رشد نیافتهٔ کودکی
۱۳. ساختن نوعی فلسفهٔ زندگی از هویت اساطیری ـ برای مثل با تکیه بر کلیشه‌هایی چون «هویت راستین ما» و «ریشه‌های ما» ـ برای موجه‌سازی آن
۱۴. تبلیغ اصل «وحشت از تمدن بیگانه»، با بهره‌گیری از هراسهای جامعه‌ای وحشت‌زده از تهاجم بیگانگان

آزاده خانم و نویسنده‌اش

خلاصهٔ داستان

دکتر رضا، شاعر و نویسنده‌ای است که می‌خواهد برای مجموعهٔ مشهدی که گرد آورنده‌اش دکتر اکبر است، رمانی بنویسد. دکتر رضا می‌داند که دکتر اکبر و رمان‌خوان‌های کنونی شگرد «داستان در داستان» او را خوش ندارند، ولی او باید به این شیوه بنویسد؛ چرا که به نظر او داستان باید بدیع باشد. او داستان دکتر شریفی را می‌نویسد که مثل او شاعر و نویسنده است و مانند او (و نیز مثل نویسندهٔ داستان، ***رضا براهنی***) در استانبول درجهٔ دکتری ادبیات انگلیسی گرفته است. پس در حال، سه نفر در داستان حاضرند: نویسندهٔ اصلی و راوی دانای کل (به زبان ***هنری جیمز*** «ذهنیت مرکزی») که

www.ricac.ac.ir

رمانی در بارهٔ دکتر رضا می‌نویسد؛ دکتر رضا که دربارهٔ دکتر شریفی می‌نویسد؛ دکتر شریفی که دربارهٔ دیگر آدمهای داستان، از جمله آزاده خانم می‌نویسد. در واقع این هر سه یکی هستند و این سه گرایی در تمام رمان حفظ می‌شود. نویسنده مانند آزاده خانم مدام در این و آن حلول می‌کند و به‌صورتهای مختلف در داستان حاضر می‌شود و خود را معرفی می‌کند و روالی نامعهود پدید می‌آورد.

رمان نه «کتاب» دارد: کتاب یکم «سه» «یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیشکی نبود» دارد. در بخش اول نویسنده از دکتر رضا و دکتر اکبر(پزشک مادر رضا) یاد می‌کند و دکتر اکبر از دکتر رضا رمانی می‌خواهد. در بخش دوم دکتر رضا در بارهٔ «بیل کاف» بوقلمون صفت و زن نامشروع سه چشم او، در کشور «الف» سخن می‌گوید که فقط یک چشمش باز می‌شود. در بخش سوم دکتر شریفی از آزاده خانم و همسرش بیب اوغلی روایت می‌کند. بیب اوغلی و پسردایی‌اش یک تن هستند که کثرت می‌یابند و نیز آزاده خانم زنی مرموز است که در همگان حلول می‌کند و آشوبگرانه و گاه مظلوم نمایانه در همهٔ زن‌های واقعی و نیز زنهای رمانهای مختلف فارسی و غیر فارسی حلول می‌کند.

نویسنده، در جهان جز خود و آزاده خانم که خلاصهٔ جنس زن است، کسی را نمی‌شناسد. این زن با تکیه بر نوعی شک باوری فلسفی، گذشتگان را زنده می‌کند و کتاب هستی را ورق می‌زند. او حتی سبیل هم می‌گذارد و به صورت مردان از جمله بیب اوغلی، مجید شریفی، شمس تبریزی و هیتلر ظاهر می‌شود. آزاده خانم فقط جمع زن و مرد نیست، بلکه جمع اضداد است: لکاتگی و فرشتگی، خیروشر، پتیارگی و معصومیت، خشونت و ملایمت.

در کتاب دوم، سخن از دکتر شریفی و رمانش به میان می‌آید که ماجراهای بیب اوغلی و پسردایی و آزاده خانم در آن پی گرفته می‌شود. داستان، رنگ سیاسی دارد و آزاده خانم (درمقام زن بیب اوغلی) می‌میرد. در پاره‌ای دیگر از این کتاب، برای دکتر شریفی و زن جوانش نامه‌هایی از جبهه می‌رسد و از شخصیتی که خود را مجید شریفی معرفی می‌کند، یاد می‌شود که خود را فرزند دکتر شریفی می‌داند و شریفی و زنش را

www.ricac.ac.ir

به تعجب وامی‌دارد. او بعدها شهید می‌شود، در حالی که پدر و مادر حتی عکسی از او ندارند و همسر دکتر شریفی در نقاشی‌اش او را به صورت خود و همسرش ترسیم می‌کند و نقاشی را به کسانی می‌دهد که برای شهید مراسم گرفته‌اند. دکتر شریفی و زنش به دنبال جنازهٔ مجید شریفی می‌گردند. در بهشت زهرا سگ‌ها به دکتر شریفی حمله می‌کنند ولی زنی او را نجات می‌دهد و دکتر شریفی به او پیشنهاد معاشقه و ازدواج می‌دهد. زن می‌گوید من قهرمان رمان تو هستم و حالا مرده‌ام. دکتر شریفی هم می‌گوید من هم قهرمان رمان دیگری هستم و حالا مرده‌ام و هر دو وارد سرزمینهای مختلف می‌شوند. شریفی از هوا عکس می‌گیرد و هربار عضوی از اعضای یک مرد در عکس ظاهر می‌شود و در عکس نهایی تصویرکامل مردی ظاهر می‌شود که مجید شریفی است. آنگاه زن شریفی نگران و بیمار می‌شود، چرا که فکر می‌کند، شریفی زن دیگری داشته که شاید همان آزاده خانم بوده که در عین حال شخصیت اصلی رمان دکتر شریفی است.

در کتابهای سوم تا هفتم، ماجراهای مربوط به شریفی در خواب ـ بیداری دنبال می‌شود. آزاده خانم‌ها مدام زنده می‌شوند و می‌میرند. «دیسه» زنی دیگر است که در استانبول مرده است و مانند آزاده خانم همسر یک نجّار است. رمان به تدریج آشفته می‌شود و به‌ویژه در کتاب هفتم با صحنه‌هایی از زایمان زن شریفی، هزلی از مردی خوش اندام و رفتنش به دستشویی درخانهٔ شریفی و صحنه‌های پراکنده از رمّال بازی‌ها، احضار روح و هیپنوتیزم این آشفتگی شدّت می‌گیرد.

در کتاب هشتم، نویسنده آرام آرام نظریه‌هایش را دربارهٔ رمان مطرح می‌کند. پیشتر، آزاده خانم (شخصیت رمان شریفی) به شریفی گفته بود، شخصیتی است که از رمان نویس اطاعت نمی‌کند: «تو قصهٔ مرا می‌نویسی و فراموش می‌کنی که موقع نوشتن قصهٔ من، من خودم دارم قصه‌ای را می‌نویسم که در آن تو داری قصه‌ای می‌نویسی که در آن من دارم قصه‌ای را که تو در آن قصهٔ مرا می‌نویسی می‌نویسم».

www.ricac.ac.ir

در کتاب نهم، قرار است رمان پایان یابد، اما این آشفتگی و درهم گسیختگی پیرنگ چگونه می‌تواند پایان مشخصی داشته باشد و چنین است که نویسنده چند پایان را پیشنهاد می‌کند تا خواننده به انتخاب خود، یکی از آنها را برگزیند.

ریز ساختار: تعیین مختصات متن

۱. آزاده خانم رمانی است که همزمان، هر چهار امکانی را که در توضیح نظام چندگانه از منظر نویسنده مطرح کرده بودیم، شامل می‌شود: از سویی نویسنده خود را به اسم معرفی می‌کند و می‌خواهد ما باور کنیم که «رضا براهنی» این قصه را می‌گوید؛ از سوی دیگر به ما در مقام خواننده، امکان می‌دهد که نه شخصیت حقیقی او بلکه شخصیت ادبی او را مدنظر قرار دهیم؛ همچنین نویسنده، جای خود را پنهان می‌کند تا راوی یا شخصیتها آشکار شوند و در نهایت نویسنده در مقام من ساختگی یا نمایشی «غایب» می‌شود تا «من‌های متعدد» ظاهر شوند.

۲. رمان در میل گسترده‌اش به چند صدایی شدن از همهٔ اشکال روایت، از مرکزیت صفردرجه تا مرکزیت درونی و بیرونی بهره می‌گیرد.

۳. در سطح فراگویی دوگانه، زیبایی‌شناسی متن، حاصل استفاده از زبان به شکل طبیعی آن است. موسیقی کلام، جز در مواقعی که تناسب داشته باشد، مدنظر نیست. صداهای گوناگون البته تشخّص دارند، اما آدمهای اصلی معدودند. ضمن آنکه عدم الزام داستان بر گزارشگری، پافشاری بر بازسازی گونه‌های اجتماعی یا لهجه‌های فردی را منتفی می‌کند، اما این قدر هست که مرزهای زبانی صداهای مختلف مشخص است.

۴. در ارتباط با محورهای همنشینی، کلمات گاه به شکل گفتار عادی و گاه با فشردگی نثر ادبی مجاور شده‌اند و در محور جانشینی، تمایل حداکثری به واحدهای جایگزینی را شاهد هستیم.

۵. در سطح دال و مدلول، ساختار کلان متن براساس تلویح وکنایه بنا شده که این وضعیت خود را در ساختار خرد نیز نشان می‌دهد. فضاسازی داستان به‌گونه‌ای است که بیشترین امکان تأویل را به خواننده می‌دهد.

www.ricac.ac.ir

۶ . ساختار گفتگوگری متن، درجهت تثبیت چندصدایی از ساخت‌کارهای چندصدایی پنهان و فرمانبری، بسیار بهره برده است.

۷. نگاه جاری درمتن، یک نگاه قطعیت گریز، شکاک و تجربه‌گراست؛ بنابراین نوع نگاه به پدیده‌ها بسیار آزادانه و حتی دچار هرج‌ومرج است. نویسنده حتی لحظه‌ای به قابلیتهای متعارف خواندن توجهی ندارد، گرچه الزاماً در زبان، بندبازی نمی‌کند؛ نتیجه آنکه شیوهٔ بیان به نحوی غیرارادی در شبکه‌ای از امکانات استعاره و مجاز درگیر شده و این کار نه تنها جهان متن را بسیار گسترش داده، اشارهٔ جانانه‌ای است به امکاناتی از زبان که از طریق نگاه جسورانه آشکار می‌شود.

۸ . متن البته به موقع، شاعرانه است، امّا درمجموع بیانی میان‌مایه را برگزیده است. از آنجا که هویت سوژه‌ها چندان روشن نیست و هرلحظه درتحوّل‌اند، سخن از تناسب میان ذهنیت و بیان سوژه مصداقی ندارد. کلیت متن درهیچ گونهٔ معهود ادبی نمی‌گنجد.

۹. رمان، از نظر تنوع بینامتن، شاخص است. نه تنها بینامتن‌های ادبی ـ از ادبیات‌ایران گرفته تا ادبیات جهان ـ بلکه بینامتن‌های اجتماعی، تاریخی و باز تاریخ ایران وجهان، و نیز بینامتن‌هایی در گستره عکاسی یا هنرهای تجسمی‌در شکل‌گیری رمان دخیل بوده‌اند.

۱۰. نیت نویسنده، توأمان بیان واقعیت و زندگی به مثابه نمایش است، ضمن آنکه هنوز آن قدر دچار نگاه سنتی هست که جاه طلبانه به دنبال تصویری کل نگر از زندگی ایرانی باشد. وقایع تاریخی، در نهایت نقش ارجاعی دارند.

کلان ساختار: تحلیل رمان

رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» در ارضای نوعی نیاز به فرهنگ چند صدایی، بر بستر تاریخی پراز هول و کابوس و بر زمینه طنز، «ضدداستانی» می‌آفریند که می‌خواهد

www.ricac.ac.ir

نوعی روایت از واقعیت و رؤیای جامعهٔ ایرانی باشد. نیاز به این فرهنگ چند صدایی، از آغاز با تغییرات و در هم تنیدگی‌های «زاویهٔ دید» مشخص می‌شود و آشکار می‌کند که چرا رمان امروز دیگر نمی‌تواند به اصطلاحات سنتی برای زاویهٔ دید («دانای کل»، «راوی سوم شخص»، «راوی اوّل شخص») دل خوش کند، چرا که به قول ***ژرارژنت***، اصطلاح زاویهٔ دید مرز میان کسی را که روایت می‌کند و آنکه را می‌بیند از میان می‌برد، حال آنکه منظر بیننده، نه منظر راوی، عامل «کانونی شدن» پاره‌ها و ماجراهای قصه است.

در رمان «آزاده خانم...» چه بسیار که دکتر رضا «روایت می‌کند» و «دکترشریفی» می‌بیند، یعنی دکتر رضا از نگاه دکتر شریفی روایت می‌کند و یا دکتر شریفی از نگاه قهرمان قصه‌اش آزاده خانم سخن می‌گوید. این امر همزمان، بیان نیاز به اتحاد و احساس چندپاره بودن است. در فردیت خود ناقصیم، ناتمامیم، پس دیگری را طلب می‌کنیم و این یعنی میل به دیگری بودن یا شدن که بنیاد نیاز به داستان نویسی است و در عین حال یعنی آنچه هستیم را نمی‌خواهیم و می‌خواهیم از آنچه هستیم، بگریزیم. شاید هم در این سازوکار، جا به جایی تمام عیار، نوعی میل کمال طلبی، میل رسیدن به من آرمانی، یا «انسان کامل» است که یک تاریخ در پی آن سرگردان بوده‌ایم. شاید همین میل است که نگاه و روایت آدمهای داستان را به‌گونه‌ای در هم می‌آمیزد که ما با نوعی «کانونی شدن متکثّر» مواجه می‌شویم. در صفحهٔ ۲۱۰ رمان آزاده خانم، که حالا شخصیت رمان دکتر شریفی است، به او می‌گوید که از او اطاعت نمی‌کند: «تو قصهٔ مرا می‌نویسی و فراموش می‌کنی که موقع نوشتن قصهٔ من، من خودم دارم قصه‌ای را می‌نویسم که در آن، تو داری قصه‌ای می‌نویسی که درآن من دارم قصه‌ای را که تو در آن قصهٔ مرا می‌نویسی می‌نویسم». در این جابه‌جایی مدام شخصیتها، دیگر شخصیتی باقی نمی‌ماند، ما هریک سایهٔ دیگری می‌شویم من سایهٔ تو و تو سایهٔ من و در این بازی سایه‌ها، هر سایه خود موجودی واقعی است و هر موجود واقعی یک سایه، یک خیال: «شخصیت است که قصه‌نویس را می‌نویسد نه برعکس اوست که با قصه‌نویس

www.ricac.ac.ir

سرجنگ دارد. بحران یعنی همین. چون شخصیت واقعیت ندارد، می‌تواند تا ابد بنویسد. چون قصه‌نویس واقعی است، محدود است».

در جلوه‌ای اجتماعی، این صدای متکثّر، به زبان ***باختین***، ما را وارد متنی «گفتگـوگر» می‌کند که از تحمیل ایدئولوژی واحد ابا دارد و یا حتی به‌طورکلی ایدئولوژیک نیـست. «دکتر رضا می‌خواست به دکتر اکبر بگوید که او مجبور است نوشتن را از شخصیتهایش یاد بگیرد. نوشتن قصه راحت است، ولی نوشتن قصه نوشتن اصلاً آسان نیست. قصه را یک نفر می‌نویسد و به همین دلیل زور می‌گوید. امّا کسی که قصه نوشتن را می‌نویـسد با زورگویی مخالف است».

و نیز از اینجاست که هر بخش با عبارت «یکی بود یکی نبود» شروع می‌شود، یعنـی این که یادمان باشد این قصه است و هر چند قصه‌ای است که راویان متکثّـر دارد، بـاز اعتبار خود را از آنجا می‌گیرد که روایتهای دیگری می‌توانند به موازات آن وجود داشته باشند و می‌توانند جانشین آن شوند.

اهمیت «محور جانشینی» که ***یاکوبسن*** از آن نام می‌برد، در ایـن گریـز از قطعیـت و غلبهٔ معنای واحد است. چنین است که شاید پنهان‌ترین انگیـزهٔ ایـن چندصـدایی، میـل بی‌وقفه به دموکراسی باشد.

وجه دیگر غیرایدئولوژیک خواستنِ زندگی، شکسته شدن مـرز زمانهاسـت: «زمـان حاضر از بین رفته بود، آدمها همان بودند، ولی در آن زمان نبـود کـه بودنـد، در زمـانی دیگر بودند». و از میان رفتن مرز میان گذشته، حال، آینده، مرز میان واقعیت و خیـال را هم درهم می‌شکند: «آزاده خانم در مکان به سوی شـمال رفـت تـا در زمـان بـه عقـب رجعت کرده باشد و درنتیجه حوزهٔ جغرافیایی خیالی در فضا برای خود آفرید که تا آن روز کسی چیزی به آن عمق نیافریده بود». حتی بخشی از زنـدگی آزاده خـانم در قـرن دیگری و البته در مکان دیگری اتفاق افتاده (نک. بخش ۲۱، سفر به پطرزبورگ در قرن نوزدهم)، تا این شخصیت قصه خـود شـاهد گـذر بخـشی از زنـدگی‌اش باشـد. حتـی

www.ricac.ac.ir

دانستگی‌های نویسنده فقط حاصل تأمل‌های او در بیداری نیست، که نوعاً محصول خواب ـ بیداری است که ما را به ورطه‌ای از بینامتن‌های بی‌شمار می‌کشاند که از هزار و یک شب تا ***داستایوفسکی***، تا ***جویس***، تا ***هدایت*** ادامه دارد و حتّی در متنهای روایی محصور نمی‌ماند، بلکه بینامتن‌های بصری، مانند عکاسّی را هم درگیر می‌کند و آنگاه در پرشی وسیع عکس را با حجم و خطوط هندسی می‌آمیزد تا شاید فضایی سه بعدی بیافریند و دیگر یکسره اسیر زمان و مکان نباشد و این اوج میل به رها شدن نیست که آن قدر دور از دست به نظر می‌آید که تنها در رؤیاهایمان ـ که گاه کابوس زده‌اند ـ تحقق می‌یابد. پس آیا همین نیاز نیست که باید به ناچار فاصله میان رؤیا و واقعیت را از میان بردارد؟ آنگونه که آدمهای داستان چون ارواحی پرسه گرد بر ما ظاهر شوند و واقعی‌ترین خبرها را به ما برسانند؟ مثل این خبر که فرزندمان شهید شده است یا همسرمان بر بستر مرگ است.

در عین حال تأکید بر بینامتن، از جهتی تأیید هم‌سرنوشتی ماست و خبر از نوعی سرنوشت مشترک تاریخی یا حتی هویت مشترک تاریخی می‌دهد. نمونه‌ای درخشان از تلفیق رؤیا و بیداری، بر بستر این سرنوشت مشترک تاریخی و در قالب هویتی فردی که تجسّم جمیع آدمهایی است که در او استحاله شده‌اند را می‌توان در بخش بازنگری زندگی ***داستایوفسکی***، در داستان «نامه به برادر» یافت: «برادرم! من از پا در نیامده ام و جرأت خود را از دست نداده‌ام: زندگی همه جا زندگی است، زندگی در ماست، نه در جهان خارج، در کنار ما انسانهایی وجود دارند که با همه جور ناکامی روبه‌رو هستند، بی‌آنکه لب به شکوه بگشایند یا خود را تسلیم ناامیدی سازند... آنچه برای من باقی مانده، خاطرات است و تصاویر، خاطرات و تصاویری که من خود آنها را آفریده‌ام و یا نتوانستم آنها را چنان که باید، مجسّم سازم. اینها خوره وار از من می‌کاهند. با این حال من موفق شده‌ام قلبم را با خودم نگاه دارم و همچنین گوشت و خونم را که هنوز قادرند دوست بدارند، رنج بکشند، رقت بیاورند و از خاطر نبرند».

www.ricac.ac.ir

در رمان «آزاده خانم...» نگاه زنانه، حضور فراگیری دارد و یادآور وجه «فمینیستی» داستان است. نخست آنکه این شهرزاد قصه گوست که هر بخش از کتاب را آغاز می‌کند، پس راوی این داستان (زندگی) زن است و در واقع، بدون او داستانی وجود نخواهد داشت. دوم آنکه انگار این قصه‌های متوالی تودرتو، همچون قصه‌های شهرزاد گفته می‌شوند تا مرگ راوی به تأخیر بیافتد و شاید داستان گفتن و داستان شنیدن، تنها راه مقاومت در برابر مرگ باشد. در عین حال از آنجا که شهرزاد قصه‌هایی را گفته که در همهٔ زبانها وفرهنگها بازسازی شده‌اند، قصه‌گوی قصه‌گویان به‌شمار می‌آید و سرچشمهٔ قصه‌گویی است. پس حضور فراگیر شهرزاد در داستان، میل بازگشت به سرچشمه نیز هست. از اینجاست که «آزاده خانم...» سفری ادیسه‌وار است در گسترهٔ زمان، برای یافتن اصل قصه که خود جان‌مایه زندگی و تداوم آن، تداوم زندگی است و چون تا زندگی هست، قصه نیز هست، قصه گو نیز نمی‌میرد، بلکه در دیگران تداوم می‌یابد. چنین است که شهرزاد ـ آزاده خانم: «همیشه به همین صورت ماند و مانده است و خواهد ماند. دختری بسیار ظریف و ریزنقش، با پوستی سفید، چشم‌های خرمایی و ابروهای کشیدهٔ متناسب و موهای بلوطی بلند و پرپشت...».

و حال که دیگری من است و من دیگری، حال که شهرزاد آزاده خانم است و آزاده خانم دکتر شریفی است، یعنی زن، مرد است، مرد، زن، این رمان می‌تواند نوعی بیوگرافی یا شرح حال باشد که به موازات داستانهای دیگری که نقل می‌کند، داستان نویسنده را هم باز می‌گوید، نویسنده‌ای که به گسترده‌ترین دریافت از تناسخ پناه آورده تا رویین‌تن شود، تا بی‌مرگ شود. میل به جاودانگی، توامان شکل پنهان‌گر گریز از هراس مرگ و تعیّن متعالی خود شیفتگی است، خاصه آنگاه که تمهیدات فکری لازم را باخود همراه کرده باشد.

نویسنده از آغاز می‌خواهد «قصه نوشتن را بنویسد»، پس هیچ ابایی ندارد که گره‌ها، ابهامها و رازهای داستانش را فاش گوید و حتی بر این کار اصرار دارد. او توضیح‌های نظری می‌دهد و شگردهایش را آشکار می‌سازد و به این اعتبار معنای قصه را از میان

www.ricac.ac.ir

می‌برد و یا قصه را ویران می‌کند. این شیوه، کماکان یادآور همان وضعیت دوگانه‌ای است که گفتیم: ۱) شکل پنهان‌گر گریز از هراس مرگ اینجا، گریز از هراس مرگ، نویسنده است. راستی چه می‌شود اگر پنهان‌ترین شگردها را در کار کنیم به‌گونه‌ای که هویت رمان ما درگرو این شگردها باشد و وقتی خوانندگان، آنها را یافتند بگویند «شگردهای بی‌اثر و بی‌ارزشی بوده‌اند»، یعنی رمان ما «بی‌ارزش» بوده است؟ پس بهتر است، از آغاز این راز سر به مهر را برگشاییم که با هراس نیست شدن مواجه نشویم. پس این فاش‌گویی در پی دغدغهٔ فهم حقیقت پدید نیامده، بلکه نوعی صیانت نفس است. ۲) افشاگری، شگردی است که پیشاپیش هر نقدی را بیهوده و اثر را «واکسینه» می‌کند. نویسنده، پیشاپیش همهٔ ضعفها و قوتهای خود را روی دایره ریخته، پس به‌ظاهر چیزی برای نقد باقی نمانده است. اما اگرمنتقدی این افشاگری را «پنهانگر» نیاز به خود شیفتگی نویسنده بداند و درصدد نقد آن برآید چه؟ در نتیجه وقتی نویسنده می‌گوید: «اگر نویسنده قصه را طوری بنویسد که انگار نوشتن قصه را می‌نویسد، حتی اگر بمیرد باز قصه ادامه خواهدیافت، پس مرگ بر مؤلف! زنده باد نوشتن! منتقد می‌تواند با درون‌کاوی نویسنده بخش آخر را اینگونه بخواند: «پس مرگ بر نوشتن! زنده باد مؤلف!» و چنین است که ادبیات، هرگز به شگرد تقلیل‌پذیر نیست وهیچ شگردی آن را جاودانه نمی‌کند، چرا که هر شگردی، هر قدر ساحرانه، باطل‌السحری دارد.

ادبیات، نوعی شیوهٔ زیستن است و تنها در این جایگاه، هویت خود را می‌یابد و چه باک اگر نقد پذیر باشد؛ چرا که هیچ نقدی قادر نیست «هویت» را از میان بردارد. با این همه، این آزمونی است که ادبیات جدّی عصر ما در حوزه‌های جغرافیایی گوناگون به آن تن داده است؛ این تجربه‌ای است که یک بار باید صورت می‌گرفت تا با فهم ضعف‌ها و قوتهایش آماده برداشتن گامی دیگر شویم. و براهنی این تجربه را کرده و خود را و ما را در برابر آزمون «عریانگری» در ادبیات قرارداده است. از آغاز می‌شود فهمید، برای جامعه‌ای «پنهانگر» و «پرده‌پوش» این آزمون دشواری است، آزمونی که در آن دیگر هیچ کس آسوده

www.ricac.ac.ir

نیست و خواننده به همان اندازه دچار دغدغه است که نویسنده. اکنون بهتر می‌فهمیم که در این رمان چرا خواننده و نویسنده، قصه‌گو وآدم قصه یکی شده‌اند. در عین حال، این گام شاید یکی از گامهای بزرگی باشد که باید برداریم، تا به زندگی و جهان مدرن نزدیک‌تر شویم. شاید از تقدیر دوگانهٔ «سیاه ـ سفید»، «مرگ ـ زندگی»، «قصه ـ قصه‌گو»، «نویسنده ـ خواننده» فراتر رویم و وارد یک فضای سه بعدی شویم که این رمان، این همه به آن علاقه‌مند است و البته راز آن را نیز فاش می‌گوید:

«در زندگی [نویسنده] سه زن نقش اساسی داشته‌اند. قصهٔ اول او سه زن دارد... از میان پوشه‌های قصه‌هایش، پوشهٔ سوم را چشم بسته انتخاب می‌کند...» سه «آشویتس وجود دارد...» سه «می‌تواند سه مرگ زندگی او باشد...« سه «می‌تواند سه زن یا سه مرد قایق رؤیای بین اروپا و آسیا باشد... ولی آیا هدف این بوده؟ آیا دنبال تفسیر این کلمات هستیم؟ آیا دنبال معنی این‌ها می‌گردیم و یا معنای روابط اینها با کلمات دیگر...».

نشانه‌شناسی هویت

بررسی رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» ازمنظر هویت، ما را به یک اصل می‌رساند: این رمان تلاشی است برای رهایی. رهایی از مرگ، هراس، پنهانگری استبداد، تاریخ، واقعیت، حقیقت، قطعیت، ایدئولوژی، جنسیت، فردیت. این اصل کلّی را می‌توان از نشانه‌های زیر استنباط کرد:

۱.نوشتن قصه نوشتن به جای قصه نوشتن: رمان به مثابهٔ افشاگر علّت وجودی خود: میل پنهان عریانگری

۲.میل عریانگری به مثابه گریز ناخودآگاه از ساخت‌کارهای پنهانگری

۳.میل عریانگری به مثابهٔ کشش ناخودآگاه به ابراز هویت

۴.نوشتن قصه نوشتن: میل پنهان رهایی از استبداد نویسنده، راوی، شخصیت، خواننده

۵. تثلیث به عنوان اصل هم هویت‌شدن نویسنده، راوی (متن)، خواننده

۶. تثلیث به عنوان میل جابه‌جا شدن نویسنده، راوی، خواننده: رمان به مثابه شکل هنری دیگری شدن.

www.ricac.ac.ir

۷. بینامتنی تثلیث دینی و تثلیث ادبی: پیوند روایت سنتی و روایت مدرن: میل به رهایی از روایت مدرن و روایت سنتی
۸ . دیگری شدن به عنوان میل به گریز ازخود؛ هراس از خود بودن
۹. دیگری شدن به عنوان میل اتحاد و رها شدن از فردیت
۱۰. دیگری شدن به عنوان ابزاری برای ارضای آرزوهای ناکام
۱۱. تبدیل شخصیتهای داستان به شخصیتهای تاریخی: تمایل به گم‌شدگی و پنهان‌شدگی، هراس از حضور «من پنهان»
۱۲. جابه‌جایی نویسنده، راوی، خواننده: دغدغهٔ زندگی چندصدایی
۱۳. یکی شدن زن و مرد داستان: بیان بنیاد دو جنسی انسان [فروید]؛ آرزوی وحدت آنیما و آنیموس (مادینگی و نرینگی) [یونگ].
۱۴. حضور شهرزاد قصه‌گو در هر بخش از رمان: میل بازگشت به اصل؛ میل بازگشت به زایندگی
۱۵. تأکید بر حضور نگاه زنانه: میل پرهیز از استبداد جنسی
۱۶. داستان‌گویی شهرزاد: داستان‌گویی به‌عنوان اصل مقاومت در برابر استبداد مرگ
۱۷. جابه‌جایی شخصیتها با هم + جابه‌جایی گذشته، حال، آینده: میل رویین‌تن‌شدن؛ میل جاودانگی
۱۸. مثلث نویسنده، راوی، خواننده جانشین تقابل خواننده/ نویسنده: میل فرارفتن از دوگانگی و رسیدن به فضای حجمی

دل دلدادگی

خلاصهٔ داستان

«دل دلدادگی» رمانی است که محور آن عشق سه مرد به «روجا»، زنی روستایی، زیبا و زیرک است و در عین حال ماجراها و زندگی این چهار تن را طی یک دهه بازگو می‌کند. مردان اصلی داستان:

www.ricac.ac.ir

۱. داود، معلم زمین‌شناسی، کم درآمد، کتابخوان و روشنفکر. پدرش سرهنگ پاک‌سازی شده است و خانواده‌اش به خارج رفته‌اند. داود که از انقلابیهای پیش از انقلاب است، مخالف افکار پدر است و در ایران می‌ماند، هرچند که پس از انقلاب نگاهش به مسائل تغییر می‌کند.

۲. کاکایی، آدمی بی‌سواد، ساده لوح و بدقیافه که به قول روجا شبیه کاکایی (پرنده) است. عاشق روجاست، اما روجا او را بازی می‌دهد. کاکایی را در طول داستان بیشتر در جبهه می‌بینیم که حوادث ناگواری را تجربه می‌کند.

۳. یحیی (زال مرداک) که چون «زال» دور از مردم زندگی می‌کند و در لباس دوستی با داود از روی خدعه و خیانت، می‌خواهد روجا را به چنگ آورد.

از میان این سه تن، داود روجا را به چنگ می‌آورد. پدر روجا به همین خاطر او را از خانه می‌راند و از ارث محروم می‌کند. داود دچار سختیها و رنجهای بسیار می‌شود: در حادثهٔ زلزله، دخترش را از دست می‌دهد و خودش هم به طرز نامعلومی می‌میرد. زمان تاریخی، سالهای جنگ و زلزلهٔ رودبار است. رمان با گزارشی از انتهای داستان آغاز می‌شود و هفت کتاب را در بر می‌گیرد. در کتاب اوّل باد نابودی می‌وزد و زلزله‌ای سخت، رودبار را می‌لرزاند. روجا، زیتون (یکی از دخترانش) را نجات می‌دهد اما دختر دیگرش گلنار ازدست می‌رود، در اواخر کتاب داود نیز ناپدید می‌شود. در کتاب دوم، رمان به بهار سال ۶۰ باز می‌گردد. کاکایی گاه در «آوشیان»، زادگاه روجاست وگاه در جبههٔ «سرپل ذهاب»، چون آدم که در «سراندیپ» (محل هبوط آدم یا قدمگاه بودا) از حوّایش جدا شده است. در همین کتاب است که داود با شیرین‌زبانی‌هایش، دل روجا و مادرش را نرم می‌کند.

در کتاب سوم، عشق داود به روجا به اوج می‌رسد و سرانجام با هم ازدواج می‌کنند، اما به سبب مخالفت پدر جشنی برپا نمی‌شود و دختر از خانه پدر رانده می‌شود.

درکتاب چهارم، زندگی سخت دو دلداده با به دنیا آمدن گلنار سختتر می‌شود. یحیی به نیت دست یافتن به روجا باب دوستی با داود را باز می‌کند، اما روجا از او متنفّر

www.ricac.ac.ir

است. کاکایی می‌خواهد نارنجکی را که با خود از جبهه آورده در خانهٔ روجای بی‌وفا منفجر کند، اما چنین اتفاقی نمی‌افتد.

در کتاب پنجم، داود به خاطر امتیاز بیشتر نسبت به آقای زارع، صاحب زمینی می‌شود. با جیره‌بندی روجا، ساختن خانه‌ای را شروع می‌کند و در همین حال به نوعی دانایی می‌رسد که با اندوه پوچی همراه است. از بی‌توجهیهای روجا ناراضی است واحساس می‌کند «مرتاض» شده است. مادر داود در خارج از کشور درغصهٔ دوری از او می‌میرد و داود دچار سرخوردگی می‌شود.

در کتاب ششم، چرخش تقویم ما را به زمان زلزله می‌برد. خانهٔ داود خراب می‌شود و دخترش زیر آوار گم و نابود می‌شود. داود با یحیی به خاطر قصد خیانتش درگیر می‌شود ولی او را نمی‌کشد، هرچندکه یحیی درصدد قتل اوست.

در کتاب هفتم، پای گلنار را از زیر آوار پیدا می‌کنند و گلنار و داود را کنار هم دفن می‌کنند. روجا و آقای زارع به پاسگاه خوانده می‌شوند، تا درباره مرگ داود بازجویی شوند. هر دو تبرئه می‌شوند و فرجام داود در ابهام باقی می‌ماند.

در انتهای داستان، روجا با زیتون و پدر پیرش در میان آوارهاست. پدر اکنون با مرگ داود دختر را در پناه می‌گیرد. روجا دختری بی‌پناه را به جای گلنار به خانهٔ خود می‌آورد و زندگی دیگری را آغاز می‌کند.

ریز ساختار: تعیین مختصات متن

۱. رمان، یعنی دیگری. یعنی صدای دیگری و حضور دیگری در یک معماری اندیشیده؛ نوعی معماری که راوی اعظم انجام می‌دهد.
۲. مرکزیت روایت، همزمان، صفر درجه، درونی و گاه بیرونی، به‌طورکلی برای ذهن‌خوانی.
۳. درسطح فراگویی دوگانه به‌طورکلی موسیقی برساخته در مقام رشته‌ای که صدای درونی یا ذهنیت‌ها را به هم مرتبط می‌کند. در سطح گونه‌شناختی، تلاش برای پیوند گونهٔ اجتماعی و گونهٔ فردی.

www.ricac.ac.ir

۴. در محور همنشینی، نحو موجز و ریزبینی در به کارگیری زبان. در محور جانشینی کلان ساختار استعاری با تکیه بر واحدهای تمثیلی مانند اساطیر.
۵. در سطح دال ومدلول، شبکهٔ تودرتوی روابط تلویحی، در نوعی فضاسازی خیالی در مکانهای واقعی که تأویل خوانندهٔ دقیق را در ابعاد مرتبط پیش می‌برد.
۶. چینش واحدهای روساختی زبان، درخدمت تأثیر کلام و بهره‌گیری آمیخته و مختلط از انواع نحو. تلاش برای رسیدن به نوعی نوشتار ذهن کاوانه.
۷. فعّال بودن ساخت‌کارهای گفتگوگری در همهٔ سطوح، به‌ویژه گفتگوی شخصیتها با خود و با من خیالی و راوی.
۸ . درهم‌آمیختگی استعاره و مجاز، به‌منظور گسترش جهان متن و هرچه تأویل‌پذیر کردن زبان.
۹. به خدمت گرفتن زبانی شاعرانه، به قصد تجسّم لایهٔ درونی زبان شخصیتها و دستیابی به آن ساحت مشترک زبان که درپی اتحاد اذهان است. نوع این رمان را می‌توان جلوه‌ای از امکان رئالیسم مبتنی برسیلان ذهن دانست.
۱۰. بینامتن رمان، از یکسو حکمت و فلسفه و اساطیر، نوعاً اساطیر ایران و گاه اساطیر جهانشمول و از سوی دیگر سنت داستان‌نویسی رئالیستهای بزرگ غرب است. شیوهٔ بینامتنی در مسیری از خودآگاهی و ناخودآگاهی شکل می‌گیرد و رمان را به طورعمیق تأویل‌پذیر می‌سازد.
۱۱. نیت نویسنده تصویر حقیقت یک زندگی بربستر واقعیتهای آن است. واقعیت تاریخی نیز درخدمت ادراک ادبی است.

کلان ساختار: تحلیل رمان

شهریار مندنی پور در «دل دلدادگی» تلاش کرده است که یک رمان عظیم بنویسد، یعنی رمانی که می‌خواهد کل جامعه را به زبان ادبیات بازسازی کند. بیشتر رمانهای فارسی که تا به امروز کوشیده‌اند برشی از زندگی و جامعه ایران را تصویر کنند؛ یا آن

www.ricac.ac.ir

قدر توانمند یا جاه‌طلب نبوده‌اند که بخواهند به همهٔ لایه‌ها و همهٔ سطوح زندگی و فرهنگ ایرانی تعیّن ادبی ببخشند، ویا باور داشته‌اند که مناسبتر آن است که لایه‌ای از این زندگی، با ژرف نگری تصویر شود. برخی دیگر از رمانها هم گرچه به بریده‌ای از زندگی در این مرزوبوم پرداخته‌اند، با استفاده از زبان نمادین یا استعاری کوشیده‌اند به آن امکان بازتاب وجوه متفاوت را بدهند و از این راه آیینه‌دار بنیادی‌ترین عناصر جامعه ایرانی باشند. «دل دلدادگی» اما، به طورکلی یک رمان رئالیستی است وخواسته است که به استناد واقعیت‌های موجود جامعهٔ ما به تصویری تمام عیار از تمامیت این جامعه دست یابد. از این جهت «دل دلدادگی» ادامهٔ سنت داستان‌نویسی رئالیستهای بزرگ و به‌ویژه رئالیستهای روس و به طور مشخص ***تولستوی*** و رمان عظیم او «جنگ وصلح» است. به این اعتبار شاید اولین رمان ایرانی باشد که چنین پروژهٔ عظیمی را مدنظر قرار داده است. پیش از مندنی‌پور، ***محمود دولت‌آبادی***، باز هم به پیروی از ***شولوخف*** رمان نویس عصر انقلاب روسیه، چنین طرح عظیمی را درباره زندگی روستایی ایران محقق ساخته است، اما ***مندنی‌پور*** تلاش کرده، همزمان زندگی روستایی و شهری را تصویر کند، ضمن آنکه به جنگ به عنوان یک جریان تعیین کننده که در همهٔ لایه‌های هردو زندگی شهری و روستایی نفوذ می‌کند بپردازد؛ بنابراین او سه زمینهٔ اصلی برای رمان خود برگزیده، هرچند که بخش شهری رمان، تمام وکمال پرداخت نشده و شاید اگر چنین می‌شد، ما آن رمان عظیم را می‌داشتیم. خوب، تا اینجای کار می‌توان گفت که این نوعی نگاه به رمان است که باور دارد، رمان می‌تواند جای تاریخ را بگیرد و حتی از آن فراتررود و پاره‌هایی از موجودیت مردم یک جامعه را که تاریخ قادر به بیان آن نیست، آشکار سازد.

این نوع نگاه، در خود این ظرفیت را می‌بیند که عناصر موجودیت و هویت یک ملّت را در همهٔ ابعاد فردی و جمعی، اجتماعی و تاریخی، و سیاسی و فرهنگی در قالب رمان ارائه کند. و وقتی به تاریخ رمان برمی‌گردیم، می‌بینیم که رمان به‌طورکلی

www.ricac.ac.ir

برپایهٔ چنین نیازی شکل گرفت و با این دغدغه، کار خود را ادامه داد. درعین‌حال این کار در ادبیات فارسی هم بی‌سابقه نیست. گرچه ما سنت رمان نویسی نداشته‌ایم، شعر فارسی گاه آنقدر جاه طلب بوده که بخواهد حدیث تمامیت فرهنگ این مرز و بوم باشد. اگر با اشعار حافظ فال می‌گیریم، آیا به این سبب نیست که باور داریم غزلهای حافظ ظرفیت پاسخ‌گویی به پرسشهای ما را در هر عصر و دوره‌ای دارند؟ البته رمان به‌سبب شاکله‌اش، خود محصول یک دوره از تحّول تاریخی است و نمی‌تواند به سادگی خود را زبان اسرار همهٔ ادوار تاریخی بداند. هرچند که، برای نمونه، هدایت می‌کوشد با بهره گیری از زبان نمادین، اسباب تفّال جامعهٔ ایران باشد. از آنجا که تمثیل در رمان، به طورکلی یک امکان است، نمی‌تواند آرزوی آیینه‌داری همهٔ اعصار را به اندازهٔ شعر داشته باشد؛ چرا که نگاه تمثیلی، در معنای عام کلمه که استعاره و مجاز را دربرمی‌گیرد، ذاتی شعر است.

به هر تقدیر مندنی پور با تکیه بر قابلیتهای رمان و نیز به استناد تاریخ ادبیات ایران دست به چنین کار تهّور آوری زده است. روشن است که چنین پروژه‌ای از آغاز و به ناچار، خود را فراتر از این می‌بیند که با یک صنعت در کنار واژهٔ «رمان» محدود شود و برای مثال، رمان اجتماعی، تاریخی، سیاسی، وحتی شاعرانه قلمداد شود. او می‌خواهد بیش و پیش از هرچیز یک «رمان» باشد، با همهٔ آرزوها و اهدافی که رمان در سر دارد و گفتیم. در نتیجه قصد دارد که شاخصهایی از هویت را که زمینه کنشگری اوست، آشکار کند، زیرا خود را هویت تمام و کمال یک جامعه در یک دورهٔ خاص می‌داند.

از جهتی دیگر چنین رویکردی نمی‌تواند خود را به بیان صِرفِ واقعیتهای اجتماعی دلخوش کند، بلکه باید مجهّز به یک فلسفه باشد، تا امکان بیابد از حدود وقایعی که بازگو می‌کند فراتر رود، چنان که ما در «جنگ وصلح» تولستوی و «دن آرام» شولوخوف هم نوعی فلسفهٔ زندگی را می‌بینیم. رمان، به استناد چنین فلسفه‌ای روایت خود از هویت یک ملّت را باز می‌گوید و درعین حال امکان می‌یابد، در سه ساحت اجتماعی ـ تاریخی، معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی، به نقد این هویت بپردازد.

www.ricac.ac.ir

«دل دلدادگی»، به روایت گلشیری در شمارهٔ چهارده کارنامه (ص۲۳)، ساختار اصلی خود را بر اساس مرگ و زندگی می‌گذارد و در آغاز، خلقت را به روایت «اسرارالتوحید» توصیف می‌کند و این که چگونه «هست» آدمی به دست عزرائیل به خاک سپرده می‌شود. همین نگاه است که انتظار مرگ را در این رمان بسیار موجّه وطبیعی می‌سازد. این نگاه هستی شناختی، به ناچار یک فلسفهٔ اخلاق هم دارد، که براساس حضور و مقابله دائم خیر و شر، نه به معنای مطلق، بلکه به معنای نسبی آن شکل گرفته است. چنین است که آدمهای داستان نیز تجسّم این تقابل‌اند، هر چند که سرانجام یکی از این دو وجه بر آنها غالب می‌شود. برای مثال شاید بتوان گفت که شر نسبی سرانجام تجسدّش را در «یحیی» وخیر، تبلورش را در «روجا» می‌بینند.

پس تا اینجا، رمان به یک فلسفهٔ اخلاقی مجّهز است که چون می‌خواهد به شکلی معنادار و به زبان فرمالیستها «نظام مند»، «ادبیت» خود را به زبان **یاکوبسن** محقق سازد، مثلّث‌وار شخصیتهای اصلی‌اش ـ داود، کاکایی، یحیی ـ را به هم مرتبط می‌سازد. ارتباط اضلاع این مثلّث بیانگر ابعاد ارتباط ـ عقلی وحسی ـ هریک از شخصیتها با دیگری است و چنین است که محور این مثلث یا دقیق‌تر بگوییم، نیمساز آن «روجا» است، چرا که سه شخصیت مرد در عین رابطه با هم ـ و نیز به واسطهٔ ماهیت این رابطه ـ با روجا مرتبط می‌شوند. نویسنده، همچنین برای عمق دادن به نظام فلسفهٔ اخلاقی‌اش از عناصر چهارگانهٔ آب، باد، آتش و خاک مدد گرفته تا داستانش را ازلی کند و ما باور کنیم که گرچه رمان، زندگی یک دورهٔ جامعه‌ای معین را بازسازی می‌کند، نگاه آن به کل هستی بشری است. شگرد سیلان ذهن، یعنی روش بازخوانی ذهن شخصیتها در ورای منطق واقع‌گرای زمان ـ منطق جداسری گذشته، حال، آینده، به این اعتبار توجیه می‌شود.

در «دل دلدادگی»، زبان، در عین آن که درخدمت شرح وقایع است، دچار نوعی شاعرانگی است. گویی نویسنده می‌خواهد به اعجاز این شاعرانگی، از لایه‌های روزمرهٔ

www.ricac.ac.ir

زبان عبور کند و بیان درونیاتی باشد که ویژهٔ یک زمان و مکان خاص نیستند، بلکه بیان حسرتها، آرزوها، امیدها و نا امیدی‌ها، رنجها و شادیها، عشقها و نفرتهای بنیادی همهٔ آدمها درطول تاریخ حیات خود هستند.چنین است که گرچه زاویهٔ دید، هر بار کانون خود را تغییر می‌دهد و در هر بخش محدود به ذهن یکی از شخصیتها می‌شود، جنس کلام میان همهٔ شخصیتها مشترک است و حامل نوعی نگاه است که از فلسفهٔ حاکم برداستان نتیجه می‌شود. این شگرد با قدرت تمام می‌تواند این کارکرد همزمان زمانی/ در زمانی مورد نیاز رمان را تأمین کند، زیرا ضمن آنکه زبان هر شخصیتی، اسباب حدیث نفس اوست، انگار جان‌مایهٔ حدیث، روایتی است که از ازل گفته‌اند. از اینجاست که در پشت همهٔ این صداها، درعین حال، صدای یک راوی اعظم را می‌شنویم.

پس «دل دلدادگی» نیز، همچون هر رمان قدرتمند رئالیستی، نگاهی هستی شناختی به انسان دارد، انسانی که به ناچار در یک زمان خاص و در یک مکان مشخص سیر می‌کند و دغدغه‌های دوران خودش را دارد و این یعنی اینکه آدمهای رمان مندنی‌پور گوشت و پوست دارند و متحوّل می‌شوند. برای نمونه نگاه کنیم به تحوّل کاکایی از یک موجود خودمحور خشن و عاشق شکار، که به جنگ می‌رود، در کنار هزاران سرباز دیگر، از یک ارزش و خواست جمعی دفاع می‌کند. رمان البته به واسطهٔ ویژگیهایی که گفتیم، خطّی نیست و به خواننده امکان تأویلهای گوناگون را می‌دهد. پس می‌توان تغییر رفتار کاکایی را نه یک «تحوّل شخصیتی»، بلکه صرفاً نوعی «جابه‌جایی» خصلت شکارگری او دانست. او که تا دیروز حیوان شکار می‌کرده، امروز به شکار انسان رفته است و درهر صورت یک نیاز واحد را ارضا می‌کند. با این حال، رمان خود را به‌گونه‌ای موضع‌گیری روانشناختی تقلیل نمی‌دهد، بلکه امکان نگاه روانشناسانه را نیز به عنوان یک دیدگاه به موازات سایر دیدگاه‌ها، فراهم می‌آورد. چنین است که با خواندن این رمان، خواننده بیش از هر چیز چندسو نگری را می‌آموزد و یاد می‌گیرد به هر پدیده از مناظر متفاوت نگاه کند و این برای ما که این چنین دچار بیماری تفکّر قضا و قدری هستیم، همانند داروی شفابخش است.

www.ricac.ac.ir

در این باره می‌توان به تحوّل شخصیت داود نیز توجه کرد: مردی کتاب خوانده که به دنبال یافتن پاسخ به مسئله هستی است و شعر می‌گوید و جهان را شاعرانه می‌بیند، اما درست زمانی که باور کرده به این پاسخ رسیده است، زلزله‌ای رخ می‌دهد و او چون به این فکر نیفتاده که در هنگام گریز، کودکش را از مهلکه نجات دهد، به واسطهٔ مردن کودک در زیر آوار گرفتار احساس گناه می‌شود و یافته‌های روشنش اسیر تاریکی می‌شود. احساس می‌کند باید تقاص پس بدهد و به آب می‌زند و تن به مرگ می‌دهد. این واقعه را چگونه باید تفسیر کرد. آیا مندنی‌پور رفتار و دیدگاه روشنفکری را نقد می‌کند که تمام زندگی‌اش درخواندن و فکر کردن خلاصه می‌شود، چندان که حتی نمی‌فهمد بعد از ویران شدن خانه‌اش در زلزله باید سرپناهی برای خانواده بسازد؟ یا تلخ‌نگرانه به سرنوشت آدمیزاد اشاره دارد که سرانجام همهٔ تلاشهایش حرمان و شکست است، که یک بار یحیی گفته بود؛ عاقبت شر می‌ماند و شر ماندگار است وسلطهٔ شیطان و نیز در پرداخت شخصیت روجا، با آن اعتدال، عشق وعقل، آیا نویسنده تنها می‌خواهد قابلیتهای یک زن روستایی را در یک زمان و مکان خاص باز گوید، یا باید روجا را نماد زن در طول تاریخ این سرزمین فرض کرد. این رمان ـ نوعاً و نه همیشه ـ چندان به این تفسیرهای موازی مجال می‌دهد که هر بار خوش داریم از پنجره‌ای متفاوت به آن نگاه کنیم. مندنی پور با «دل دلدادگی» رمان نویسی ما را وارد مرحلهٔ تازه‌ای از حیات خود کرده است و چه می‌شود کرد که تلخی مرگ و خون وجراحت منتشر در آن، هیچگاه رهایمان نمی‌کند.

نشانه‌شناسی هویت

«دل دلدادگی»، چنانکه در بخش کلان ساختار گفتیم، رمانی است که می‌خواهد آیینهٔ تمام نمای یک جامعه در دوره‌ای خاص باشد. تمام تمهیدات رمان را، پیش از هرچیز، باید از این منظر ارزیابی کرد. این اثر می‌خواهد یک باردیگر قابلیتهای رمان را به یادمان

www.ricac.ac.ir

بیاورد و بگوید رمان یعنی چه. به این اعتبار «دل دلدادگی»، رمانی دربارهٔ رمان نوشتن ویک درس‌نامهٔ رمان است. ما در ارزیابی شاخصهای هویت در این رمان، اساساً به این وجه توجه می‌کنیم:

۱. رمان درمقام کلان ـ گفتمانی برآمده از برآیند خُردگفتمان‌های هستی شناختی، معرفت شناختی، اجتماعی ـ تاریخی
۲. نیاز رمان به یک فلسفه، یک اعتقاد و یک اخلاق برای پاسخ به نیازهای سه گانهٔ رمان
۳. جمع نگاه رئالیستی و شیوهٔ روایت سیلان ذهن به عنوان امکان تصویرگری واقعیت‌های آشکار و پنهان
۴. رمان در مقام واقعیت تاریخ یا تاریخ واقعی
۵. موجودیت متکثررمان: امکان خوانش‌های موازی: چند سویه نگری رمان
۶. شکل‌گیری رمان ایرانی بربستر رمان غربی
۷. رمان ایرانی همچون برآیند اساطیر، حکمت و فلسفهٔ ایرانی
۸ . شکل رمان به عنوان ساحت معناساز

بامداد خمار

خلاصهٔ داستان

سودابه می‌خواهد همسر مردی شود که در شأن خانوادهٔ ثروتمندش نیست. مادر مخالفت می‌کند، زیرا اعتقاد دارد که اعتقادات، روش زندگی، تربیت خانوادگی، سلیقه‌ها و اصول دو خانواده با هم تفاوت دارد و تأکید می‌کند که «ما دو خانواده مثل دو خط موازی هستیم که اگر بخواهیم به هم برسیم، می‌شکنیم». آنگاه مادر از عمه جان محبوبه می‌خواهد تا برای متنبّه شدن سودابه داستان زندگی خود را بگوید و آنچه او تعریف می‌کند، نیز یادآور همین توازی طبقاتی است.

www.ricac.ac.ir

ماجرای محبوبه در دورهٔ حکومت رضاشاه رخ می‌دهد. محبوبه دختری از خانوادهٔ اشراف وعاشق پیشه است که دربند مسائل اجتماعی روزگار خود نیست. منصور، مردی هم طبقهٔ محبوبه و عاشق اوست، امّا محبوبه به شاگرد نجّاری به نام رحیم دل می‌بندد و به ناگاه از دنیای امنی که شور و شیدایی برآن چیره است، به دنیای خشن و سخیف عوام پا می‌گذارد، همچون کودکی که به مرحلهٔ بزرگسالی رسیده و به ناگزیر با همهٔ زشتیها، بی‌عدالتیها و ناملایمات زندگی بزرگ‌ترها آشنا شده باشد. اوایل با بزرگ منشی اشرافی همه چیز را تحمّل می‌کند، اما رحیم که به لطف ازدواج با او، فرصت برکشیدن خود را از منجلاب فلاکت و فقر یافته، به سبب «پستی ذاتی‌اش» روز به روز وقیح‌تر می‌شود و دست به‌کارهایی می‌زند که سبب می‌شود، نفرت جای عشق را بگیرد. محبوبه که احساس می‌کند مغبون شده و جوانی خود را مفت باخته است، از رحیم جدا می‌شود و با منصور که زنش سر زا رفته است ازدواج می‌کند، درحالی که باور کرده است او و رحیم «دوخط موازی‌اند که اگر بخواهند به هم برسند، می‌شکنند».

ریز ساختار: تعیین مختصات متن

«بامداد خمار»، به‌عنوان نمونه بارز ادبیات عامه پسند فارسی، گرچه اصطلاحاً «رمان» نامیده می‌شود، چنانچه ویژگیهای آن را با ویژگیهای رمان مقایسه کنیم (نک. به بخش کلان ساختار همین داستان)، باید آن را شکلی از ادبیات داستانی موسوم به «پاورقی» درنظر بگیریم. از این جهت در این بخش و بخش «نشانه‌های هویت» لفظ «داستان» را جانشین «رمان» می‌کنیم.

۱. داستان، یعنی خود نویسنده. راوی بامداد خمار، ذهنیت نویسنده را بازگو می‌کند.
۲. مرکزیت روایت به طورکلی صفردرجه است، هرچند که اینجا و آنجا، شخصیتها به صدا درمی‌آیند، ولی درنهایت درونیات نویسنده را بازگو می‌کنند.
۳. در سطح فراگویی دوگانه، آنجا که راوی دانای کل سخن می‌گوید، زبان درخدمت یک ذهنیت ملودرام آهنگین قرار می‌گیرد، که البته تأثیر معهود را بر

www.ricac.ac.ir

خوانندهٔ عام می‌گذارد. در عین حال، نویسنده، دغدغهٔ خلق زبان سنخ‌ها و شخصیتها را ندارد؛ چرا که رفتار و دیدگاه‌های همهٔ طبقات و اقشار، به نوعی رفتار و روحیهٔ طبقه‌بندی شده، تقلیل یافته است.

۴. در محور همنشینی، ساخت جملات نوعاً گسیخته، اما پرکشش است. ستون محور جانشینی، به‌طور کلّی پراز خانه‌های خالی است.

۵ . در سطح دال ومدلول، گاه روابط تلویحی مشاهده می‌شود. مکانهای قصه واقعی‌اند و فضا سازی به معنای تصویر کردن محیط اطراف است و نسبتی با بارور کردن قدرت تمثیل خواننده ندارد.

۶ . سبک متن در روساخت جملات، از موسیقی کلام بی‌بهره نیست و آهنگ بیان جملات در خدمت تحریک احساسات رمانتیک خواننده است تا او را درگیر ماجرا کند. سخن از «نوشتار» خاص نویسنده، در این داستان، ازاساس، بی‌پایه است.

۷. اصلی‌ترین صنعت گفتمانی در این داستان، صنعت «فرمانبری» است وگاه پرسش بلاغی به‌کار نویسنده می‌آید.

۸ . راوی درحدیث نفس‌هایش، گاه کلام کنایی را به‌کار می‌گیرد، که البته در محور همنشینی عمل می‌کند و نوعی از مجاز به حساب می‌آید.

۹. شاعرانگی متن، به‌کاربرد زبان عاطفی تقلیل یافته است. پیوند جملات، سوزناک عبرت آموز با زبانی احساساتی است و عموماً دل خوانندهٔ علاقه‌مند را به درد می‌آورد.

۱۰. نویسنده با مقولهٔ بینامتن به کلّی بیگانه است، مگر آنکه ارجاع به توصیف خانه‌ها و آدمهای اشرافی قجری را نوعی بینامتن به حساب آوریم.

۱۱. نیت نویسنده نوشتن کتابی پرفروش، از طریق ارائه داستانی خواننده پسند است. از اینجاست که راوی با پند و اندرز درصدد است خواننده را از سقوط به درهٔ فلاکت نجات دهد.

www.ricac.ac.ir

کلان ساختار: تحلیل رمان

«بامداد خمار» یک پاورقی است که به طرز قابل قبولی اصول وقواعد این «گونه» را رعایت کرده است. پاورقی‌نویسی شاخه‌ای از ادبیات داستانی است که اصلیترین ویژگیهای آن «سرگرم‌کننده بودن» و «کشش داستانی» است، از این‌رو پاورقی‌نویس الزامی نمی‌بیند که نوشته‌اش را بر مبنای یک «پیرنگ» ـ طرح داستانی که براساس روابط علت و معلول شکل می‌گیرد ـ بنا کند، زیرا خواننده‌ای را مخاطب قرار می‌دهد که بیش از آنکه درصدد فهم علل رویدادها و تحول شخصیتها باشد، به دنبال دانستن ادامهٔ ماجراست. از این جاست که حوادث می‌توانند به‌صورت دلخواه و یا تصادفی از پس یکدیگر رخ دهند و تنها این دغدغه را داشته باشند که خوانندهٔ میان‌مایه و گاه کم‌مایه و آسان‌گیر را درگیر داستان سازند.

پاورقی‌نویس، ازآغاز یک اصل بنیادی را مبنا قرار می‌دهد: خوانندهٔ عام را مخاطب قراردهد و این اصل بنیادی، شالودهٔ اصول بعدی می‌شود:

۱. دست‌مایه‌های داستان از میان دل‌مشغولی‌های روزمرّه و کاملاً مبتلا به خوانندگان انتخاب شود؛

۲. موضوع داستان به دغدغه‌های معمول بپردازد، پرسش‌هایی را مطرح کند که مدام در کوچه و بازار می‌شنویم و پاسخ‌هایی ارائه کند که خوشایند مردم هستند؛

۳. شخصیتها، یا بهتر بگوییم آدمهای داستان از میان نمونه‌های شایع انتخاب شوند، به‌گونه‌ای که با منطق خاص پاورقی‌نویس، نمونهٔ اجتماعی به حساب آیند و ویژگیهای قهرمانی وحتی حماسی داشته باشند، زیرا خواننده به دنبال نمونهٔ مثالی خود است و تجسّم آرزوهای ناکام و شکست خوردهٔ خود را در داستان می‌جوید؛

۴. داستان، عادتهای ذهنی خوانندگان را برهم نزند، و علائق و باورهای آنها را مورد تردید قرار ندهد؛

۵. نویسنده از خواننده انتظار تفکر و تامل جدّی نداشته باشد؛

www.ricac.ac.ir

۶. نویسنده ـ راوی به طرح هیچ‌گونه پرسش نامعهود و مسئله عمیق نپردازد؛
۷. داستان، به خیال‌بافی خواننده میدان دهد؛
۸ . پایان خوش داشته باشد.

می‌بینیم که همهٔ این ویژگیها، آن پاورقی نویسی را درتقابل با «رمان» به‌عنوان گونهٔ متعالی ادبیات داستانی قرار می‌دهد، با این حال، پاورقی‌ها به پیروی از تلقی عام، رمان نامیده می‌شوند. اما پرسش اساسی ما در این نوشته، رمان بودن یا نبودن این نوشته‌ها نیست. نکته این است که پاورقی، گونه‌ای از ادبیات داستانی است که مخاطب بسیار دارد و اگر از قول ***لوسین گلدمن*** (۱۳۷۱: ۳۲) استناد کنیم که بخشی از وظایف منتقد ادبی «درک رابطهٔ میان ساختهای ذهنی پاره‌ای از گروه‌های اجتماعی و ساختهای اثر هنری»، است باید بررسی آنها را جدی بگیریم، به‌ویژه که در دههٔ هفتاد، رشد پاورقی‌نویسی در ایران و استقبال بیش از انتظار خوانندگان از آنها، ضرورت این بررسی را بیشتر می‌کند.

می‌توان با ***حسن میرعابدینی*** (۱۳۸۳: ۴ــ۱۲۶۳) همصدا شد و رشد نامتعارف پاورقی‌نویسی در دههٔ هفتاد را، یکی از شاخصهای «بحران فرهنگی» در عرصهٔ ادبیات به حساب آورد و علل آن را از جمله در خستگی نویسنده/ خواننده، تنگناهای اقتصادی ـ سیاسی، رقابت فیلم‌های ویدئویی و ماهواره‌ها با کتاب، کم شدن اوقات فراغت، گرانی کتاب، ممیزی و امثال آن دانست و می‌توان با عطف توجه به عللی که برشمردیم، سرانجام کار، استقبال امروزی از «رمانهای عامه پسند» را نوعی «سلیقهٔ ادبی» در نظر گرفت که عمیقاً حیات ادبیات نخبه گرا یا روشنفکر پسند را دچار وقفه کرده است، به‌گونه‌ای که نه تنها ناشران، برای چاپ این داستانها سر و دست می‌شکنند، بلکه گروهی از اهل فکر هم کم کم زمزمه می‌کنند که «کتابهای روشنفکر پسند در بازار امروز دیگر خریدار ندارد» و «ناشران ما بلد نیستند کتاب مردم پسند تهیه‌کننده» (امامی، ۱۳۷۲: ۱۱۱).

www.ricac.ac.ir

البته رمانهای عامه پسند، در طول حیات ادبیات داستانی ایران، شمارگان بـه مراتـب بالاتری نسبت به ادبیات جدّی داشته‌اند، اما هرگز اعتبار اجتماعی نداشته‌اند. نکتـه ایـن است که در زمان ما، اقبال عام این نوشته‌ها، نوعی «ارزش» به حساب می‌آیـد؛ بنـابراین هرگونه بررسی جدّی دربارهٔ ادبیات عامه پسند ـ و از جمله پـاورقی‌نویـسی ـ بایـد بـه علل شکل‌گیری آن، استقبال عامهٔ مردم و قبول آن بـه‌عنـوان یـک «ارزش» ــ ادبـی یـا اجتماعی ـ توجه کند.

آنتونیو گرامشی[1] (۱۳۷۴: ۱۱۱)، پاورقی را به عنوان جلوه‌ای از «صنعت فرهنگی» در نظر می‌گیرد که بررسی آن نشان می‌دهد که «مردم به چه داستان‌هـایی علاقـه منداـد، و چرا؟» همین رویکرد است که می‌کوشد با شناخت ساخت و کارکرد رمان عامـه پـسند، ماهیت نقش سلیقه‌هـا و آرزوهـای مـردم را بـشناسد، زیـرا شـناخت ایـن سـلیقه‌هـا و آرزوهاست که «پایه‌های فرهنگی گرایش‌هـای جـدّی جدیـد ادبـی را پدیـد مـی‌آورد» (همان: ۱۲۳). پس گرامشی، نقش دیگری هم برای این نوع از ادبیات درنظر می‌گیرد که عمیقاً شایان توجه است وآن اینکه غلبهٔ ادبیات عامه پسند و سمت و سوی آن می‌تواند زمینه‌ای برای شکل‌گیری جریان‌های جدید ادبیات متعالی باشد.

اما همین شمارگان بالای ادبیات عامه پسند و روی دیگر آن، یعنـی اسـتقبال وسـیع خوانندگان از این نوشته‌ها که امروز «ارزش» به حساب می‌آید، زمـانی ـ بـرای مـثلاً در ایران دههٔ چهل ـ نوعی «ضدارزش» بود و نویسندگان جدّی را ترغیب می‌کرد؛ هر چـه بیشتر از ویژگیهای چنین ادبیاتی فاصله بگیرند. در همان سالها، چنین دیدگاهی درغرب هم وجود داشت و تقسیم‌بندی ادبیات به دو نوع «نخبه گرا»[2] و «عامه پسند»[3] رایج بـود، اما امروز دیگر این دوگانگی معتبر نیست. محبوبیت ادبیات عامه پسند از منظر ***رابرتسن دیویس*** (ناصرایرانی، ۱۳۶۷: ۱۶) مشخصه‌ای است که «نشان می‌دهـد بیـشتر مـردم چـه چیزی را نمایش انسان در جامعه می‌دانند و بنابر ایـن نـشانه‌ای اسـت از اینکـه مـردم،

---

1. Antonio Gramsci
2. Intellectual
3. Popular

www.ricac.ac.ir

جامعه را چگونه می‌بینند. ادبیات عامه پسند حتی بیش از این که بنمایاند این خوانندگان چه چیزی را حقیقت می‌پندارند، نشان می‌دهد که آنان آرزو دارند که چه چیزی حقیقت می‌داشت».

با این همه این استقبال، «ارزشی» است که باید نقادانه تحلیل شود؛ چرا که به قول ***الیزابت یانگ*** (ایرانی، ۱۳۶۵: ۱۸): «گرچه نمونه‌های متعالی رمان، بخش محدودی از خوانندگان را جذب می‌کنند، به مسائل ژرف‌تر و عمیق‌تری می‌پردازند». چنین رمانهایی به‌طورکلی با طرح پرسشهایی دربارهٔ جامعه، فرد، زندگی و هستی شکل می‌گیرند و به این اعتبار «فرایند کشف هستند». خواننده از آغاز درگیر با پرسشهایی که نویسنده طرح کرده، همراه با او در یک جریان خلاق درگیر می‌شود که نقطهٔ شروع آن، نقد وضعیت موجود و نهایت آن رسیدن به دریافتی تازه از زندگی است و از اینجاست که این پرسشها می‌توانند رسالت هنر را که ایجاد تغییر و تحول در تفکّر، در مسیری هم‌زمان لذت‌بخش و تأمل‌انگیز است به سرانجام برسانند. برای ادبیات عامه پسند، امّا، پرسش هم اگر هست با پاسخهایی پیشینی و ساده‌انگارانه ارضاء می‌شود. ویژگیهای هشت‌گانه‌ای که برای ادبیات داستانی مردم پسند برشمردیم، همگی نافی فرایند کشف، به‌عنوان اصلیترین کارکرد کارهنری هستند. بنابراین به‌طورکلی از مقولهٔ هنر به حساب نمی‌آیند بلکه باید زیر عنوان «فعالیتهای ذوقی اجتماعی» مطالعه شوند. از این منظر نمی‌توانند یک «ارزش» ـ یا «ضدارزش» ـ تلقی شوند، بلکه در نهایت باید به عنوان شکلی از پسند اجتماعی، موضوع بررسی باشند.

از جمله شاخصهای داستانهای عامه پسند دههٔ هفتاد، آن است که زنان، عمدهٔ این داستانها را تولید کرده‌اند. مطابق آمار (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۲۶۹)، زنان در سالهای ۱۳۷۱ و ۱۳۷۳ به‌ترتیب بیش از ۵۰ و ۶۰ داستان منتشر کرده‌اند. به نظر می‌رسد که زنان، پس از حضور فعّال در جریان انقلاب ۵۷ و حیات سیاسی ـ اجتماعی، این جسارت و امکان را یافتند که در عرصهٔ ادبیات هم ابراز وجود کنند و از نیازها، خواسته‌ها و آرزوهای خود سخن بگویند. و این جریانی است که کم‌کم پدیدهٔ «ادبیات

www.ricac.ac.ir

زنانه» را شکل داده است. از جمله پرخواننده‌ترین این زنـان نویـسنده، ***فهیمـهٔ رحیمـی***، ***نسرین ثامنی و فتانهٔ حاج سید جوادی*** هستند. به اعتقاد ***میشل فوکو*** (۱۹۶۶: ۶۴)، در هـر اثر شاخص ادبی، پرسش از متن با پرسش از نویسنده همراه است. مراد «فوکو»[1]، از این جمله، آن است که متن به واسطهٔ نویسنده‌اش شناخته می‌شود، اما تعدّد پاورقی‌نویـسان زن در ایران و اشتیاق ناشران به چاپ نوشته‌های آنان بی‌توجه به نام نویسندگان، نـشان می‌دهد که آنچه بیش از نام نویسنده اهمیت دارد، نوع نگاه و موضوعی است که در این نوشته‌ها دنبال می‌شود. به زبان دیگر این نوشته‌ها «تشخص» ندارند و ارزش آنها نـه در قابلیت‌های هنری نویسنده، بلکه در تولیـد انبـوه کالاهـایی هـم شـکل، بـرای مـصرف عمومی است.

با این همه گاه اتفاق می‌افتد که یکی از این نویسندگان با فاصله‌ای که از همگنـانش می‌گیرد، نوشته‌های خود را در حدفاصل میان داستانهای مطلقـاً عامـه پـسند و ادبیـات هنری قرار می‌دهد. فتانهٔ حاج سید جوادی، در بامداد خمـار، از ایـن‌گونـه نویـسندگان است. او در این کتاب توانسته اسـت، بـا پرداخـت قابـل قبـول، زبـان روان و مـؤثر و توضیحات زنده، روایتی پرکشش را بیان کند. درعـین حـال چنـین نیـست کـه کـار او یکسره فاقد طرح داستانی باشد و یا حرکت شخصیتها صـرفاً در سـطح، جریـان داشـته باشد. حاج‌سیدجوادی توانسته است با نوعی درون‌کاوی آدمهای اصلی داستان، تـصویر نمایشی‌تر و مجاب کننده‌تری از موقعیت آنها ارائه کنـد، ضـمن آنکـه گـره‌افکنـی‌هـا و گره‌گشایی‌های نوعاً به هنگام داستان، کشش داستان را در کلّیت آن موجه می‌سـازد. بـا این همه او به مبانی داستانهای عامه پسند همچنان وفادار است.

کل داستان درخدمت ارائهٔ یک درس اخلاقی معهـود اسـت: «دو خـط مـوازی اگـر بخواهند به هم برسند می‌شکنند». یعنی همان ضرب‌المثل «پایـت را بـه انـدازهٔ گلیمـت دراز کن» با جمله‌بندی رمانتیک و آوردن شاهد مثال از دو نسل برای اثبات مدعّا و بعد به لحاظ مضمون و دیدگاه هرچه هست، شـرح جانگـداز تألمـات روحـی یـک دختـر

---

1. Michel Foucault

www.ricac.ac.ir

اشرافی است که طبع حساسش، تحمل خشونت و دیانت فطری عوام را ندارد. طبقه‌بندی اجتماعی نویسنده به دو طبقه یا بهتر بگوییم به دو نژاد اشراف و عوام، ما را به یاد کاریکاتور نمایش‌های ماقبل کلاسیک اروپا می‌اندازد. اشراف، واجد همهٔ ویژگیهای متعالی‌اند؛ بزرگ‌منش، سخاوتمند، مهربان، حساس و ظریف‌اند. در مقابل، مردم کوچه و بازارند که تنگ نظر، کوردل، فرومایه، حریص و وحشی‌اند و «مثل کرم درهم میلولند». و پر واضح است که آن بهشت و این دوزخ جمع نقیضین‌اند. پس «نخود نخود هر که رود خانهٔ خود». و محبوبه پس از تجربهٔ شوربختانه‌اش با رحیم، دیگر بار به دامان پرمهر اشرافیت باز می‌گردد تا رؤیاهایش را از سربگیرد، لباس‌های گرانقیمت و زیبا بپوشد، هفت قلم آرایش کند ـ و نویسنده چه صفحاتی را صرف توصیف مینیاتوری آرایش زنان خیالباف و شاعرمسلک بازماندهٔ اشرافیت در عصر رضاشاه کرده است ـ حرفهای قشنگ بزند و بر سر سفره‌های چندرنگ بنشیند. معلوم است که این مینیاتور خیال انگیز، نه فقط نستالژی قجرهایی است که دیگر از اسب افتاده‌اند، بلکه پناه همهٔ آدمهایی است که در چنبرهٔ زندگی خشک و خشن روزمرّه، دیگر هیچ محملی برای ارضاء رؤیاهای کوچک معصومانه‌شان نمی‌یابند.

نشانه‌شناسی هویت

۱. داستان، نه به‌عنوان حوزهٔ کشف، بلکه به مثابهٔ حوزهٔ اثبات باورهای قالبی
۲. شکل‌گیری داستان، برمبنای عنصر تصادف و نه براساس روابط علّی
۳. داستان، بستری برای جولان خوانندهٔ آسان‌گیر
۴. تکیه بر عادتهای ذهنی به جای عادت شکنی
۵. نبود تفکر در داستان
۶. ایستا بودن: داستان در خدمت تثبیت وضع موجود
۷. فضای مرد سالار، به رغم آه وفغان راوی زن داستان از مصائب زنان

www.ricac.ac.ir

۸ . ضدیت با نوآوری و نوجویی: داستان، درخدمت سنت واخلاق سنتی
۹ . ساختن شخصیتهای آرمانی: برتری زندگی مثالی برزندگی واقعی
۱۰. تکیه برخیالبافی به جای تخیل‌پروری: پرهیز از نقد زندگی، و رؤیافروشی
۱۱. ادبیات عامه پسند درخدمت کالایی‌شدن ادبیات و شیوع فرهنگ مصرف: ادبیات چون صنعت فرهنگی
۱۲. رواج هم شکلی در ادبیات، به جای تشخص هنری

نیمهٔ غایب

خلاصهٔ داستان

داستان دربارهٔ زندگی دانشجویی اواخر دههٔ شصت است. حوادث داستان به‌طور عمده در دانشگاه و در دانشکدهٔ معماری رخ می‌دهد، که محفلی برای گردآمدن روشنفکران است. درون‌مایهٔ رمان، گرفتار شدن دانشجویان در مسائل دانشگاه، مسائل اجتماعی، روابط عشقی، و نیز اخراج دانشجویان به‌سبب شرکت در تظاهرات، دانشگاه و مهمانیهای دخترانه ـ پسرانه است. مضمون داستان هم، عشق، ناکامی و شکستهای سیاسی و اجتماعی دانشجویان دههٔ شصت است.

رمان پنج بخش دارد. در بخش اول، «مراسم تشییع» ۱۴ اردیبهشت ۶۹. پدر فرهاد بیمار است و مادرش تلاش می‌کند که برای فرهاد همسر انتخاب کند. فرهاد به حکم تعلیقی، دوسال از دانشگاه اخراج شده است وخبری از سیندخت که دلبسته اوست ندارد. فرهاد با پیگیری‌های دشوار و پلیسی‌اش، متوجه می‌شود که سیندخت برای ادامهٔ تحصیل به «سن خوزه» رفته است. در بخش‌های دوم و سوم: «مراسم خواستگاری» ۳۳ آبان ۶۷ ، و «مراسم عید قربان» ۲۳ آبان ۶۷، حوادث داستان به گذشته باز می‌گردد و اشاره‌های ناتمام و مبهم بخش نخست، روشن می‌شود و شخصیتهای دیگری به جای فرهاد، مرکزیت پیدا می‌کنند: فرح از روستایی در لاهیجان، به دانشگاه وارد شده و پس از اخراج به‌کاری مشغول شده است؛ بیژن که روابطی با فرح و دیگران داشته و با هیچ

www.ricac.ac.ir

یک ازدواج نکرده؛ فیضیان، استاد مجرّد، زن نواز، خوش‌چهره و خوش زبان که در خارج درس خوانده و همانجا زنش را طلاق داده؛ همچین شخصیتهای دیگری که آنها نیز سرگشته‌اند و نیمهٔ گمشدهٔ خود را می‌جویند. در این دو بخش، حوادث دانشگاه، اعتصاب غذا، تظاهرات در رستوران و ماجرای خوابگاه دانشجویی به تفصیل نشان داده می‌شود. فرح، در بخش دوم، شخصیت کانونی داستان است وچون نمی‌خواهد به زندگی سادهٔ روستایی تن دهد، ادامهٔ تحصیل را بهانه می‌کند و خواستگارش را از خود می‌راند.

در بخش چهارم، «مراسم وصل»، ۵ دی ۶۷؛ وسوسهٔ زندگی کردن در کشورهای بیگانه مانند آمریکا، برای تحصیلکردگان پیش می‌آید. آقای الهی با ثریا، مادر سیندخت، رابطهٔ عاشقانه دارد و می‌خواهد با او ازدواج کند. آنها به ایران می‌آیند تا سیندخت را با خود به خارج ببرند.

در بخش پنجم، «مراسم معارفه»، ۵ دی ۶۷؛ ادامهٔ ماجرای سیندخت است، که بدون فرهاد، مقدمات رفتن به خارج از کشور را فراهم می‌کند.

رمان، آنگونه که دیده شد، از زمان حال شروع می‌شود و به گذشته باز می‌گردد.

ریزساختار: تعیین مختصات متن

۱. رمان، قرار است پنهانگر نویسنده باشد و خواننده با شنیدن روایتهای مختلف دربارهٔ واقعیتهای واحد، از این واقعیت دیدگاهی چندجانبه به‌دست آورد. این هدف البته حاصل می‌شود، اما نه به سود رمان، بلکه به سود نوعی نگاه اجتماعی. رمان سناپور، گرچه داعیهٔ جامعه‌شناسی جماعتی از ایرانیان را ندارد و نیز از این بیماری شایع که آدمهای داستانش را بدل به موجودات بی‌زمان و لامکان بکند رنج نمی‌برد، کماکان دچار پیش‌داوری‌هایی درباب پرداخت شخصیت است، ضمن آنکه شخصیتها، به حد و اندازه درون‌کاوی نشده‌اند. پس کماکان حضور یک صدا بر این مجموعه صداها غالب است.

www.ricac.ac.ir

۲. مرکزیت روایت به‌طورکلی درونی وبیرونی است.
۳. در سطح فراگویی دوگانه، کاربرد طبیعی کلام ضمن تلاش برای تأثیر بر مخاطب، زیباشناسی نثر را شکل می‌دهد. گونهٔ اجتماعی، گونهٔ اقشار متفاوت طبقهٔ متوسط و نوعاً شهری است که امروزه به سوی یکدست شدن می‌رود.
۴. در محور همنشینی، نحو، گاه فشرده و نوعاً، به نحوی متناسب، گسیخته و در مجموع مؤثر است. در عین حال داستان، قصد استعاره‌پردازی ندارد، بنابراین محور جانشینی فعّال نیست. قصد نویسنده هم چنین نیست، مگر آنکه خواننده خود بخواهد روزنه‌ای شخصی به متن باز کند.
۵. در ارتباط میان دال و مدلول ساختار روابط تلویحی، هم متأثر از بافتار و هم زیر تأثیر فضای عمومی متن فعّال است و این نوعاً ناشی از ذهنیت کنایه‌پرداز اهل فکر (دانشجویان) است. همچنین فضاسازی مناسب، فرصت جولان کافی به تأویل خواننده می‌دهد.
۶ . سبک داستان در واحد جمله، آمی‌ختگی دارد و بیشتر ذهنیت محور است تا تخیل محور. وجه غالب زاویهٔ دید ذهن خوانی شخصیتها از مرکزیتهای متفاوت است. رمان، شیوهٔ بیانی دارد که به یاد می‌ماند، اما هنوز «نوشتاری» خاص نویسنده را شکل نداده است.
۷. ساختکار گفتگوگری در هر سه نوع «چندصدایی پنهان»، «فرمانبری» و «پرسش بلاغی» در متن جریان دارد.
۸ . رمان، همچنان‌که گفتیم استعاره‌پرداز نیست، و مجاز، نوعاً در ساختار خرد دیده می‌شود.
۹. نوعی شاعرانگی، از راه تلاش برای یافتن زبان مناسب برای بیان ذهنیات شخصیتها زیر پوست متن احساس می‌شود و گونهٔ ادبی رمان را می‌توان نوعی رئالیسم مستند به ذهن‌خوانی شخصیتها دانست.
۱۰. به‌طورکلی این رمان، به بینابینی بی‌اعتنا و از آن بی‌نیاز است. با این حال نویسنده پرسه‌ای در ناخودآگاه مشترک دارد که خواننده را در بیشتر موارد مجاب می‌کند.

www.ricac.ac.ir

۱۱. نیت نویسنده «واقع‌نمایی» است، از این‌رو به‌طور هم‌زمان از زبانی واقع‌گرا واقع گریز بهره می‌گیرد. هدف رمان، بیان سویه‌های یک وضعیت مشخص اجتماعی، برای تبیین زندگی مجموعه‌ای از آدمها در یک برههٔ تاریخی است.

کلان ساختار: تحلیل رمان

«نیمهٔ غایب»، رمان شخصیت است. پس اساس تحلیل باید بررسی شخصیتهای رمان باشد که همگی انگار گمشده‌اند، ناتمام‌اند، انگار چیزی در آنها کم است و این کمبود را همانند نقص جسمی، همواره با خود دارند و هر یک به حدّ قابلیتها و نیازهایشان، گاه آگاهانه و گاه به‌طور غریزی به دنبال این نیمهٔ غایب‌اند.

نویسنده، این سرگشتگی و جستجو را به شیوه‌های گوناگون بیان می‌کند.

نخست آنکه، گویی زندگی آدمهای داستان در دنیایی می‌گذرد که عاری از منطق علّی است، حتی گاه پدیده‌هایی که واقعی به نظر می‌رسند، واقعیت ندارند: «گدایی که شیشه را با لتهٔ کهنه‌اش پاک می‌کند گدا نیست و پسربچه‌ای که کاغذهای روی دستش را، وسط چهارراه‌ها می‌گرداند روزنامه‌فروش نیست».

سیندخت، قربانی توهّم عشق به مادر است و به سبب این توهّم، حتّی به عشق خود پشت می‌کند. مادر موجودی بی‌مسئولیت است که به خاطر علایق خود، خانواده را از هم پاشیده و به خارج کشور رفته است تا آرزوهای سرکوفتهٔ خود را ارضاء کند، اما سیندخت در این رفتار او، نه خودخواهی که نوعی شجاعت و عصیان می‌بیند و کماکان به دنبال مادری می‌رود که در برابر آلام دختر از سر بی‌دردی فقط نصیحتش می‌کند که « گذشته را فراموش کن».

دوم آنکه، زاویهٔ دید مدام در تغییر است و این امر، همراه با گم‌شدن خط روایت، نشان از این سرگشتگی دارد. ماجراهای یکسان، هر بار از یک زاویهٔ دید روایت می‌شوند، تا ما را به نتایج و تأثیرهای متفاوت سوق دهند و ما باور کنیم که هیچ کدام اصل نیستند و آنچه اصل است، نفس تغییر است که آن هم هدفی ندارد. وقایعی اتفاق

www.ricac.ac.ir

می‌افتد که آدمها را زیرورو می‌کند و بعد تمام می‌شود، بی‌آنکه جای خود را به چیز بهتر یا بدتری داده باشد: «یک چیزی دارد تمام می‌شود، بی‌آنکه چیز دیگری شروع شود. یعنی من همهٔ این تارها را با خودم می‌بردم و باز با این که می‌دانستم هستند، خود را به ندیدن می‌زدم».

در عین حال ظاهر امور کمتر خبر از باطن آنها می‌دهد. عشق ناکام فرهاد و سیندخت در ظاهر، علّت بیرونی دارد؛ تفاوت خانواده در مسائل اجتماعی و اقتصادی است که آنها را از هم دور می‌کند، حال آنکه در حقیقت علّت جدایی؛ درونی است زیرا، هیچ یک نمی‌تواند از سنتهای خاص خود بگذرد و به عادتهای ذهنی‌اش پشت کند.

سوّم آنکه فرم روایت با ایجاد تقابل‌های موازی به طرز هنرمندانه‌ای هماهنگ با محتوای داستان پیش می‌رود. تقابل میان آدمهایی که با هم گره می‌خورند بی‌آنکه مناسبتی با هم داشته باشند. نمونه‌های آن، جدا از دلبستگی فرهاد و سیندخت، تعلّق خاطر فرح به بیژن و علاقهٔ عباس به فرح است. در توضیح این علائق می‌توان همان تلاش ناخودآگاه برای یافتن نیمهٔ غایب را دلیل آورد، هرچند که این تلاش در همهٔ موارد به شکست می‌انجامد و همهٔ این آدمها همچنان نصفه نیمه باقی می‌مانند و ما از این همه به دومین شاخص رمان می‌رسیم، یعنی حدیث شکست آدمهای داستان که، هریک به تناسب شرایط خود شکست را می‌پذیرند. علّت شکست فرهاد گویا دانایی اوست. درک عمیق او از زندگی، باعث می‌شود که کناره بگیرد و تلاش برای رسیدن به محبوب را رها کند. او می‌داند چه می‌خواهد، اما درعین حال می‌داند که نمی‌تواند آنچه را می‌خواهد به دست آورد. باید به آنچه هست دل خوش کند و تن به سازش دهد: «از بزرگراه می‌روم. آفتاب داغ است اما دیگر فرقی نمی‌کند. مادر می‌گوید، همان که خانه شان رفتیم و سرش را بلند نکرد، خوب است؟ می‌گویم، خوب است، مگر دیگرفرقی می‌کند».

www.ricac.ac.ir

آیا شکست فرهاد، شکست دانایی است یا شکست گروهی از دانایان؟ اگر داستان را در پس‌زمینهٔ اجتماعی‌اش قرائت کنیم؛ شاید جای امیدواری باشد و بتوانیم این شکست را به نوعی نگاه و دریافت روشنفکرانه محدود کنیم. شکست اهل فکر طبقهٔ متوسط که با سودازدگی، بندهای طبقاتی و فرهنگی‌اش را نمی‌بیند و یا شاید این بندها، چنان پنهان و موذیانه عمل می‌کنند، که دیدنی نیستند.

و بیژن که برخلاف فرهاد نمی‌داند چه می‌خواهد، به هر دری می‌زند، پس درظاهر فعّال است یا بهتر بگوییم در تقلاّست. اما این همه تقلاً برای گم‌کردن آشفتگی درون است که سامان نمی‌یابد و او نیز حدیثی جز بی‌پناهی ندارد و آیا این پرسش موجهّی است که فرهاد وضع مناسبتری دارد یا بیژن؟ آن‌که عامدانه و از روی آگاهی شکست را پذیرفته و یا آن‌که در توهم پیروزی به شکست رسیده است؟

در نیمهٔ غایب، فرهاد می‌تواند تجسّم «روشنفکر آرمانگرا» باشد و انگار نویسنده می‌خواهد این نوع از روشنفکران را نقد کند. مثل همهٔ آرمانگراها، سردرپی نوعی «مطلق» است و وقتی آن را نمی‌یابد از همه چیز دست می‌شوید، اما می‌شد روایت دیگری از داستان داشت. مثلاً فرهاد می‌توانست به جای میل به تملکّ تمامیت «سیندخت»، ونیز نیاز به شیفتگی سیندخت نسبت به خود ـ به این بهانه که خود شیفتهٔ سیندخت است ـ در مسیری عقلایی‌تر هدفش را دنبال کند و گام به گام به وصال محبوب برسد، اما وقتی یک بار از «سیندخت» نه می‌شنود همهٔ آرزوهایش به باد می‌رود و همه چیز را رها می‌کند. پرسش این است: چگونه روشنفکری که واقعیت را درک نمی‌کند، امکان تغییر واقعیت را دارد و چنین است که میدان را به یک پراگماتیست مثل آقای الهی می‌سپارد، که هیچگونه آرمان انسانی ندارد. زندگی بدون آرمان فاجعه بار است و به این دلیل شکل می‌گیرد که آرمان‌گرایان نمی‌توانند، میان آرزوهایشان و واقعیت، نسبتی عقلایی (ایجاد کنند) و در نتیجه صدایی و نگاهی حاکم می‌شود که جز منفعت مقطعی و تنگ نظرانهٔ خود، نه چیزی می‌بیند و نه چیزی می‌خواهد: «مثل ماهیگیری است. تا حالا امتحان کرده‌اید؟ نه انگار. چوب و قلاب

www.ricac.ac.ir

مناسب برمی‌داری، یک نقطهٔ مناسب پیدا می‌کنی، قلابت را می‌اندازی و صبر می‌کنی، آن قدر تا خودش پیدا شود. بی‌سروصدا، بدون هیجان‌زده شدن، فقط هشیار و صبور همانجا می‌مانی. اگر جایت را بد انتخاب کرده باشی باید عوضش کنی، بی‌گله‌گذاری و بی‌یأس. بعد دوباره از اول [...] وقتی هم که ماهی به قلاب افتاد ـ اسمش هرچه می‌خواهد باشد، زن، پول، مقام، شهرت ـ تازه اول کار است. عجله نمی‌کنی، عصبانی نمی‌شوی، باهاش نمی‌جنگی، برعکس می‌گذاری او بجنگد و خودش را خسته کند. فقط هرکار لازم است برای نبریدن اتصالت انجام می‌دهی. آن وقت خودش، سماجت و ارادهٔ تورا که دید، کم کم می‌آید».

این صدای آقای الهی است و چقدر برای ما آشناست و چه دردآورتر می‌شود، وقتی برپایهٔ نوعی رندی ـ و یا درست‌تر، خر مرد رندی ـ خود را به نوعی فلسفهٔ بی‌نیازی مجهّز می‌کند، که الهی گفته‌اش را با این جمله تمام می‌کند: «به هر جهت، پیروز یا شکست خورده، نباید گله‌مند بود. آن قدرها هم که اول فکر می‌کنیم باهم فرقی ندارند».

آرمان‌گرایی انگار عقبه ندارد و هرچند بر بستر یک وضعیت اجتماعی شکل می‌گیرد، گویی سرانجام نوعی «روحیه» است. خانوادهٔ فرهاد واقع گرایند، چرا که برای به‌دست آوردن تک تک چیزهایی که دارند جنگیده‌اند، اما از بطن همین خانواده، فرهاد شکل گرفته که نه تنها اهل جنگیدن که اهل پافشاری هم نیست، پس می‌شود نتیجه گرفت که این آدمها بیشتر خیالباف‌اند تا آرمان‌گرا. چون آرمان‌گرا برای خواسته‌هایش باتمام وجود تلاش می‌کند، اما این‌ها حتی انگیزهٔ روشنی برای تلاش ندارند و آیا این ویژگی بخشی از روشنفکران زمانهٔ ما نیست که به سادگی تسلیم می‌شوند و به همان وضعیت راکد و دل آزاری باز می‌گردند که برای رهایی از آن آرمانی را می‌جستند؟ و نتیجه، نوعی بیگانگی است، بیگانگی با خود و با جامعه: «انگار صدای کس دیگری بود که از گلوی او [فرهاد] بیرون می‌آمد و او هم ایستاده بود و به آن صدا گوش می‌داد. باشد، می‌کنم».

www.ricac.ac.ir

در نیمهٔ غایب، اما ایـن شکـست خـاص روشـنفکران نیـست. اگـر ایـن شکـست، روشنفکر را منفعل می‌کند، در آدمهای میان‌مایـه‌تـر موجودیتـشان را بـه تمـامی ویـران می‌کند و چنین است دربارهٔ فرح که به لحاظ وضعیت و نیازهای عاشـقانه‌اش کمـابیش مشابه فرهاد است، با این تفاوت که از یک خـانواده سـنتی‌تـر و شهرسـتانی در هـوای رهایی به تهران آمده است تا خود را بیابد و استعدادهای هنری‌اش راشـکوفا کنـد. امـا جهانی که فرح با چنین شور و اشتیاق خود را در آن رها می‌کند، چنان درنـده خوسـت که سرانجام از یک دختر معصوم و خوش خیال ـ و به خیال خودش هشیار ـ دلال مواد مخدّر می‌سازد، و این یعنی استحالهٔ کامل. از سوی دیگـر او هـم، ماننـد فرهـاد عاشـق است ودل درگرو عشق بیژن دارد، اما اگر شکست فرهاد با یک «نه» از سوی سـیندخت تعریف می‌شود، شکست فرح با طرد خفت بـار او از سـوی بیـژن و خـانواده‌اش یـک ویرانی تمام عیار را رقم می‌زند. فرح حتی دیگر راه بازگشت به خانواده را هـم نـدارد، بازی را تمام و کمال باخته است. پس حالا که چیزی بـاقی نمانـده، از پـا نمـی‌نـشیند، همچنان ادامه می‌دهد. در اینجا انگار نویسنده دراوج ویرانی فرح، کلامی پنهان در مدح زندگی غریزی دارد. فرح شور خود را از تن می‌گیرد، عمیقاً دچـار تـن خـود اسـت و انگار همین آن منبع فیاضی است که در نهایت فلاکت به دادش مـی‌شـتابد، بـه او امیـد می‌دهد و شور مبارزه را در او زنده می‌کند.

توصیف سناپور از فرح، ستایشی از غرایز بشری است که انگار از ایده‌هـایی کـه در سر فرهاد می‌جوشند و هویت مبهمی دارند، قدرتمندتر است. بی‌جهت نیست کـه فـرح دربارهٔ خود می‌گوید: « این منم، چوبم من». اما نه چوب خـشک، چـوبی کـه در وجـد حاصل از امیال غریزی، چنان انعطاف می‌یابد که بـه هرسـو خـم مـی‌شـود و بـاز هـم نمی‌شکند. در عین حال می‌تـوان شخـصیت فـرح را از منظـری اجتمـاعی، سـتایش از جماعتی از زنان این مرز و بوم دید که در وسط معرکه‌اند و چون بیشترین خـسارت را می‌بینند، بیشترین دستاورد را هم دارند.

www.ricac.ac.ir

از منظری دیگر شکست آدمهای داستان، شکست در برابر سنت است و در برابر گذشته. این ذهنیتی است که نویسنده مایل است بر داستان حاکم کند. فرهاد، سرانجام به واسطهٔ فاصله‌ای که سنت مردسالارانهٔ خانواده‌اش میان او وسیندخت ایجاد کرده، از او جدا می‌ماند. اما انگار سنت در هر شکلش برنده است، چون ظاهراً در خانوادهٔ سیندخت این مردسالاری حاکم نبوده و مادرش پدر را به خاک سیاه نشانده است، با این همه، سیندخت هم به واسطهٔ گذشته‌اش و تعلّق به آن امکان پرکردن این فاصله را ندارد. باتمام وجود به خانهٔ قدیمی چسبیده ومراقب تک تک وسایل آن است. هم غمخوار پدر است، هم با توهّم عشق مادر زندگی را ادامه می‌دهد و همین حضور گذشته و تعلّق سیندخت به آن است که در او نوعی سرگشتگی و تناقض پدید می‌آورد. درعین آنکه رفتاری کاملاً امروزی دارد، دل به گذشته بسته است.

الهی راجع به سیندخت می‌گوید: «سیمین دارد سنت و میراث اجدادی را حفظ می‌کند، اما امروزی‌تر از هرآدمی‌است که من در زندگی دیده‌ام». و جالب آنکه سیندخت، خود از این وضعیت باخبر است و دربارهٔ فرهاد می‌گوید: «باور نکرده که هنوز نمی‌تواند از زیر سایهٔ تنومند پدرش بیرون بیاید، من می‌دانم ، من که خودم سایه‌ای راگوشت و خون می‌دهم تا تن بگیرد».

سنایی، در نیمهٔ غایب، داستان را به خوبی تعریف کرده است، برای همین درنهایت شخصیتها پذیرفتنی‌اند، امّا انگار نویسنده در مخمصه قصهٔ خوبی که پرداخته، گرفتار آمده و باور کرده که این قصه عین واقعیت و امر محتوم است. و ما البته آگاهیم که او در مقالهٔ **ضدفارسترو** مغلطهٔ تیپ (کارنامه، شمارهٔ۱۰، ص ۲۶ـ۳۲)، درست باپیش فرضی مخالف، به داستان‌نویسی می‌نگرد: «داستان‌نویس حتی وقتی که براساس یک شخصیت واقعی داستان می‌نویسد نه فقط او را از میان هزارها آدم انتخاب می‌کند، بلکه یک یا چند خصوصیت او را هم از میان بی‌شمار خصوصیاتش جدا می‌کند و داستان خود را براساس آن می‌نویسد. در چنین حالی ماجرای داستان هم یکی از بسیار ماجراهایی است که برآن فرد واقعی رفته، یا

www.ricac.ac.ir

می‌توانسته برود. در واقع نویسنده با انتزاع فـرد، خـصوصیت اخلاقـی‌اش و مـاجرا، داستانی می‌نویسد که فقط شباهت با زندگی واقعی دارد» (همان: ۲۹). پس حالا کـه داستان عین «زندگی واقعی» نیست، و حتی به کاملاً «واقعی» نیـست، چـرا بایـد بـر یک «واقعیت» ـ هرچند مجاب‌کننده ـ اصرار داشـته باشـد. **علیرضـا سـیف‌الـدینی** (سایت سخن، آذر۱۳۷۹)، نویسندهٔ نیمهٔ غایب را مانند مـسافری در داخـل اتوبـوس دانسته که فقط جادهٔ پیش‌رو را می‌بیند و چنـدان دغدغـهٔ توصـیف وضـعیت داخـل اتوبوس را ندارد. به نظر می‌رسد که سناپور، چنان دل در گروی حدیث آدمهـایی بـا نیمهٔ غایب دارد که خود نیز نیمـهٔ غـایبش را مـی‌جویـد. بـه زبـان دیگـر وضـعیت نویسنده همانند وضعیت شخصیتهای داستان اسـت وچنـین اسـت کـه بـه‌طـورکلی حدیث شکست را می‌پذیرد و با این ذهنیت به ناچار مـی‌خواهـد مـا هـم شکـست شخصیتهایش را محتوم بدانیم. حال آنکـه فاصـله‌ای اسـت میـان راوی و نویـسنده، راوی به ناچار درگیر داستان می‌شود و روایت داستان را پیش مـی‌بـرد، حـال آنکـه نویسنده در عین حال باید روایت خود را نیز بگوید و همین فاصله گذاری است که می‌تواند به ما امکان دهد، به روایتی که راوی او می‌گوید نیـز منتقدانـه نگـاه کنـیم، چراکه این نگاه انتقادی با خود اوآغاز شده است.

اما نویسنده «نیمهٔ غایب» انگار چندان سر انتقاد ندارد و بیشتر می‌خواهد آنچه را بـر ما می‌رود توصیف کند، یا دقیق‌تر بگویم نشان دهد. حال بماند که این «تـصویر دقیـق» هم گزینشی است و بیشتر تصویر دقیق ذهنیت اوست از آدمهای داسـتان، تـا آنچـه آن آدمها هستند و می‌توانند باشند. شاید بگوییم روش برخورد سناپور به رمان ـ بـی‌نظمـی زمانی در روایت رویدادها، از هم گسیختگی روایت، تداعی نامنسجم اندیشه‌هـا، و نیـز این پیش فرض که رمان نه خـود واقعیـت بلکـه تقلیـدی از واقعیـت اسـت ـ همگـی، حکایت از برخوردی پسامدرنیستی به رمان دارد، اما واژه پسامدرن و واژه‌های امروزی، دیگر مزیت تازه‌ای برای رمانی نیست که به‌طورکلی به‌کار نوعی آسیب‌شناسی اجتماعی می‌آید.

www.ricac.ac.ir

نشانه‌شناسی هویت

۱. امکان تبیین هویت فردی با تکیه بر پس‌زمینهٔ مشخص و واقعی
۲. پرهیز ازاهداف بلندپروازانه: پرهیز از تحلیل شخصیتها؛ گرایش به گشودن دریچه‌هایی به شخصیتها
۳. اعتقاد به خوب رمان نوشتن به جای رمان خوب نوشتن: اهمیت اجرا در رمان‌نویسی
۴. خط روشن داستانی به‌عنوان زمینه‌ساز فهم روابط، کنش‌ها و کارکردهای رمان
۵. دیدن واقعیت از زاویه‌های مختلف: تلاش برای فاصله گرفتن از استبداد نویسنده
۶. تأکید بر ضرورت دانش نظری نویسنده دربارهٔ ماهیت و کارکردهای رمان
۷. عدم شیفتگی نسبت به تکنیک‌های روزآمد رمان‌نویسی: بهره‌گیری از تکنیک به تناسب ساختمان و اهداف رمان
۸ . رمان در خدمت اهداف اجتماعی
۹. رمان به‌عنوان امکان جستجوی هویت
۱۰. رمان به‌عنوان امکان بیان هویت
۱۱. رمان به مثابهٔ روایت شکست
۱۲. تأکید بر سیطرهٔ سنت به‌عنوان عامل شکست
۱۳. تلاش برای حضور عقلانیت در رمان

شهری که زیر درختان سدر مرد

خلاصهٔ داستان

کیان، آموزگار جوانی است که ادارهٔ استان، او را برای تدریس به روستای سالیان سفلی فرستاده است. این روستا، به غیر از یک قلعهٔ کهن ویرانه که اهالی در آن زندگی می‌کنند، یک کارخانه ـ با تولید معلوم ـ و یک مدرسه دارد که تاکنون کسی از آن

www.ricac.ac.ir

فارغ‌التحصیل نشده است. هر دو را جریر ساخته تا باقی ماندهٔ اهالی از آن برهوت مهاجرت نکند. جریر که محور رمان است، پیرمردی است مقدس که گرچه اکنون در بستر احتضاری طولانی است، سایهٔ خشونت واستبداد او برتمام روستا حاکم است و نحوست و نیستی و فلاکت به بار آورده است. همهٔ آدمهایی که در داستان دیده می‌شوند، زنده و مرده، به نوعی داغ مصائبی را که جریر باعث و بانی‌اش بوده، بر سینه دارند و گویا همگی با حلقه‌هایی تودرتو و معیوب به مرکز دایره که جریر است مربوط می‌شوند، حتی کیان که یک تازه وارد است به واسطهٔ خاطرات دوران کودکی‌اش و اینکه گویا جریر او را از مرگ نجات داده، به او وصل می‌شود. طول زمان خطی رمان، پنجاه روز است که حیات نزدیک به یک ربع قرن مردم سالیان سفلی را بازخوانی می‌کند و کیان را از همه سو در تار این عنکبوت گرفتار می‌سازد: یوسف، پسر خواندهٔ جریر که از او نفرت دارد، بشیر فرزند جریر که پدر را موجودی فرابشری می‌داند، نرگس، دختر خواندهٔ جریر که زندگی‌اش را وقف پرستاری از او کرده است، نشیر پسر بزرگ‌تر جریر و میناب دختر خواندهٔ او که هر دو به تیر غضب پدر، زمین‌گیر شده‌اند ـ نشیر جنون گرفته و میناب کور شده است. در حلقهٔ دیگر، به واسطهٔ عوامل جریر است که کیان به این نوع زندگی عفونت‌بار تلخ مرموز گره می‌خورد، آدمهایی چون فتّاح، پیشکار جریر، کبل‌آقا، عموی نرگس و کدخدای سالیان سفلی، نادعلی، پادوی ربع جریر و فتّاح. حلقهٔ سوم، عمه خزیمه، خواهر جریر، پیرزنی هوشیار و تاحدی اسرارآمیز که مگوهای بسیاری را برای کیان فاش می‌کند، غفّار، شبان‌زاده‌ای که روزگاری قاب شوی آشپزخانهٔ جریر بوده و حالا سرایدار مدرسهٔ سالیان سفلاست؛ مونس، خواهرزن غفّار که نشیر عاشقش بود و به او نام «گلشار» داد و وقتی جریر دست روی مونس گذاشت و او را عقد کرد، نشیر دیوانه شد. جریر، اما بعد او را طلاق داد و به فتّاح بخشید و فتّاح هم که عاشق نرگس، دختر خواندهٔ جریر بود، برای جلب نظر نرگس، مونس را رها کرد. حلقهٔ چهارم، خانوادهٔ کیان که فقط از طریق خاطرات او با آنها آشنا می‌شویم. همین خاطرات دربارهٔ جریر و بی‌بی‌خاور، زن اوّل جریر ـ که

www.ricac.ac.ir

مریدان بسیار دارد و با مردی به نام میکای ازخانهٔ جریر گریخته است ـ شاید انگیزهٔ پنهانی آمدن کیان به سالیان سفلی باشد. سرانجام کیان نیز در خیل قربانیان این شهر هستی‌کش موهوم قرار می‌گیرد و پس از اینکه به اتهام زن‌بارگی و شراب‌خواری و سگ دوستی به محل همجوار سالیان، مازیار چاچی تبعید می‌شود، در مستی و بی‌خبری، غفار، خواهر زنش مونس را که پیشتر زن جریر و فتّاح بوده، به عقد او در می‌آورد. فتّاح زخم خورده از این وضع، مردم را می‌شوراند که مونس را سنگسار کنند و از کیان انتقام بگیرند. در این بین، جریر هم با قطع سرم به دست نرگس ـ تیماردار روز و شب او ـ می‌میرد و کیان رانده و بی‌پناه در اوج پریشانی خاطر، به دست اوباش هلاک می‌شود.

این رمان به سبب طرح داستانی پرکشش و مداقه در گستره‌ای چون سنت و مذهب و مفاهیمی مانند پدرسالاری، پدرکشی و نیز شخصیت‌پردازی دقیق، زمینهٔ ردیابی مشخص عناصر و نشانه‌های هویّت را در محدودهٔ ظرفیتهای داستان فراهم می‌آورد. مکان روستایی داستان نیز فرصتی برای بررسی عناصر غیرشهری است.

ریز ساختار: تعیین مختصات متن

۱. گرچه صداهای مختلف در شکل‌گیری اثر نقش دارند، نمی‌توان گفت که این رمان به‌طورعمیق چندصدایی است. علّت آن است، که یک صدای مقدّر پنهان همچون صدای «راوی اعظم غایب»، سرانجام همهٔ شخصیتها را به رغم تفاوت‌های خرد و کلانشان، دچار یک سرنوشت می‌کند.

۲. مرکزیت روایت، آمیزه‌ای از «صفردرجه»، «درونی» و «بیرونی» است و این از آن جهت است که رمان می‌خواهد چند صدایی باشد.

۳. در سطح فراگویی دوگانه، نوعاً موسیقی متن طبیعی است و گاه موسیقی برساخته‌ای حضور می‌یابد. علت تفاوت این دو نوع موسیقی، تلاش برای ایجاد فضاسازی‌های متفاوت و دادن تشخّص به فضاهای مختلف است. برای نمونه،

www.ricac.ac.ir

هرگاه راوی به خواب‌های خود پناه می‌برد، زبان دچار نـوعی موسـیقی برسـاختهٔ درونی می‌شود تا درونیات راوی را تصویر کند.

۴. درعین حال چون نویسنده کوشیده است گونه‌های اجتماعی بسازد، زبان آدمهای داستان نیز، به‌طورکلی نشان‌دهندهٔ این‌گونهٔ اجتماعی است و لهجهٔ فـردی افـراد را منعکس نمی‌سازد.

۵. در محور همنشینی، نحو جملات الزاماً فشرده نیست، امّا همواره پرمعنا و کنـایی است. نویسنده زبانی پرداخت شده و هدفمند دارد و کلمـات را حـرام نمـی‌کنـد. زبان متن، کمتر از استعاره بهره برده است.

۶ . در سطح دال و مدلول، دلالت واحدهای زبانی (خواه کلمـه، خـواه عبـارت) در بسیاری مـوارد کنـایی اسـت و ایـن کنایـه، همزمـان برآمـده از بافتـار[1] وفـضای عمومی‌متن است. هدف نهایی آن است که بیـان واقعیـت، درعـین حـال از وجـه نمادین هم برخوردار باشد تا پیام و تأثیر فرازمانی داشته باشد و بکوشـد واقعیـت موجود در داستان را تبدیل به یک واقعیت تاریخی کند.

۷. سبک جملات، آمیزه‌ای از همهٔ کاربردهـای تقـابلی ممکـن اسـت، بـا ایـن‌همـه، گرایش کلّی به استفاده از جملات ساده و در نهایت مرکّـب، مـوجز، گفتـاری، و شاعرانه است. متن گرچه به لحاظ زبان تشخّص دارد، نویسنده نوشـتار متمـایزی که ویژه او باشد، ارائه نکرده است، چرا که کارکرد و اهداف رمان چنین اقتضا نمی‌کند.

۸ . رمان، ساخت‌کاری گفتگوگرانه دارد و از هـر سـه شـیوهٔ «چندصـدایی پنهـان»، «فرمانبری» و «پرسش بلاغی» به تناسب بهره گرفته است.

۹. در سطح استعاره و مجاز، رمان از دیدگاهی کل نگر، وجه استعاری دارد، چرا که می‌خواهد با روایت جایگزین‌های ممکن در محور جانشینی، وجهـی فـرا زمـانی بیابد، اما از دیدگاهی جزءنگر، به مجاز امکان داده تـا موجودیـت مـتن گـسترش یابد. ترکیب این دو، لایه‌های متعددی به رمان بخشیده و امکـان تأویـل متکثـر را فراهم ساخته است.

---

1. Context

www.ricac.ac.ir

۱۰. رمان، در هیچ یک از گونه‌های ادبی متداول مانند رئالیسم، سورئالیسم، ناتورالیسم، ... نمی‌گنجد، بلکه یک گونهٔ تلفیقی است و کوشیده است با بهره‌گیری از نوعی دیدگاه ناتورالیستی، واقعیتی را در دنیای مثالی تصویر کند. این شیوهٔ تلفیقی در اکثر آثار امروزی دیده می‌شود، چرا که بیان پیچیدگیهای زندگی امروز از یکسو، و وسعت امکانات بیان نویسنده از سوی دیگر، خواه ناخواه تقسیم‌بندیهای کلاسیک رمان را بی‌اعتبار می‌کند. در عین حال متن، تشخّص سبکی دارد و میان ذهنیت و سوژه، تناسب برقرار است، بنابراین معیارهای «تناسب»و «افتراق» رعایت شده است.

۱۱. بینامتن رمان به‌طورعمده تاریخی ـ فرهنگی با تکیهٔ ویژه به باورهای خرافی و فرهنگ عامه است. درعین حال، در ژرف اخت، درگیر با بینامتن ادبیات تلخ نگار است. از این‌رو این رمان، ادامهٔ سنت تلخ‌نگاری در داستان‌نویسی معاصر به حساب می‌آید.

۱۲. نیت نویسنده واقع‌نمایی داستان بوده و کوشیده است بر بستر یک واقعیت داستانی، امکانی برای بیان یک حقیقت تاریخی فراهم آورد. به نظر می‌رسد، چنانچه خوانندهٔ رمان، «خوانندهٔ مطلوب» باشد، اهداف نویسنده تأمین می‌شود.

کلان ساختار: تحلیل رمان

شهری که زیر درختان سدر مرد، رمانی تلخ، آزارنده و مصیبت بار است و به این اعتبار، دنباله‌رو سنتی است که بخش قابل ملاحظه‌ای از داستان‌نویسی جدی ایران را در بر می‌گیرد. این تلخ‌نویسی در ادبیات معاصر فارسی، به‌صورت جدی با ***صادق هدایت*** آغاز شده است و آرام آرام جای پای محکمی پیدا کرده است. آثار هدایت، آکنده از عناصری است که ناامیدی، پلیدی، فلاکت، فاجعه و مرگ را به یادمان می‌آورند. در عین حال هدایت با این آثار ما را مجاب می‌کند که روایتگر اعماق حیات اجتماعی و فردی ایرانیان است؛ بنابراین باید باور کنیم که این همه تصاویر تلخ، نمایش واقعیتهای

www.ricac.ac.ir

زندگی ماست. هدایت نویسنده‌ای عمیقاً متعهدّ و اجتماعی است، داستانهایی تأثیرگـذار پدید می‌آورد و قدرت داستان‌نویسی‌اش این تأثیر را دو چندان می‌کند. در «بوف کـور» می‌کوشد نشان دهد که این سرنوشت تلخ و مصیبت بار نه فقط ***واقعیت*** امـروز زنـدگی ما که ***حقیقت*** این زندگی است.

بر اساس آنچه گفتیم، جریان داستان‌نویسی پس از هدایت باورکرد که بـرای متعهـدّ بودن، برای جدّی بودن، برای آنکه واقعیتهای جامعه ایرانی را منعکس کند و برای آنکه «داستان» به معنای واقعی کلمه تولید کند، باید تلخیها، شرارتها و زشتیها را ببیند و ایـن البته مضاف بر زشتیهایی بود که نویسندگان بعد از هـدایت، خـود تجربـه مـی‌کردنـد و برایشان واقعی بود.

قصد من بیان این نکته است، که چگونه یک سنت ادبی شکل می‌گیرد و تـا حـدی می‌تواند جهت‌دهنده و تأثیرگذار باشـد. تردیـدی نیـست کـه هـیچ نویـسنده یـا گـروه نویسندگانی به صرف ارادهٔ خود، قدرت پی‌ریزی یک سنت را ندارنـد؛ چـرا کـه خـود بربستر سنت پیشین زندگی می‌کنند، اما مجموعهٔ عوامل تـاریخی، اجتمـاعی، فرهنگـی، ظرفیتی هستند که نویسنده یا نویسندگان خلاق می‌توانند بـه آن فعلیـت بدهنـد و صـد البته گرایش و باورهای خود را در آن سهیم سازند. نتیجه آنکه، گرچه این عناصـر تلـخ در زندگی ایرانیان واقعیت داشته‌اند؛ الزاماً حقیقت این زندگی نبوده‌اند. حقیقـت گرچـه بر بستر واقعیت شکل می‌گیرد، آن را در شبکهٔ تودرتوی باورهـا، اعتقادهـا، آرزوهـا، و آرمانهای ما درگیر می‌کند و به آن هویتی نهایی و استوار می‌بخشد.

بنابراین نوع نگاه نویسندگان در شکل‌دهی به یک سنت ادبی، عمیقاً دخالـت دارد و از اینجاست که شکل‌گیری ادبیات تلخ‌نگار، دست‌کم با این هیأت و قـدرت کـه امـروز می‌بینیم امر مقدّر نبود. ادبیات داستانی ایران می‌توانست بر بستر این مـصیبتها، مـسیری این چنین تلخ را طی نکند و به شادی بیاندیشد، آن را تصویر کند و به دنبال تحقّـق آن در ادبیات و بالطبع در زندگی باشد. این منظری است که به منتقد، امکان فاصله گـرفتن از اثر را می‌دهد و به این ترتیب متن ادبی هر قدر قدرتمنـد باشـد، منتقـد را در چنبـرهٔ

www.ricac.ac.ir

خود اسیر نمی‌کند. برای تبیین قابلیتهای یک اثـر، تنهـا، زیـستن در جهـان مـتن کـافی نیست. این کار، حتی به لحاظ روش‌شناسـی ابتـر و ناتمـام اسـت. منتقـد بایـد زیـستن درجهان متن را با برون رفتن از این جهان تجربه کند.

تلاش برای درک ظرفیتهای متن، جهتی آینده نگر نیز دارد که به منتقـد امکـان نقـد وضع موجود از منظر آینده را می‌دهد و این آینده الزاماً آیندهٔ تقویمی نیست، بلکه آیندهٔ آرمانی نیز هست. به عبارت دیگر کافی نیست که با ادبیات آنچه را هستیم، ببینیم، بلکـه در عین حال باید آنچه را ببینیم که می‌خواهیم باشیم، بنابراین، مطلق کردن تلخ نگـری، گیرم با مستندترین و ژرف‌ترین توجیهات، از نظر ماهیت یکسویه است؛ چرا که حضور آینده را از خود دریغ کرده است و این شالودهٔ انتقاد من به ادبیات تلخ‌نگار است. چنین شالوده‌ای به ناچار به همان اندازه نویسنده و متن را مورد بـازنگری قـرار مـی‌دهـد کـه خواننده را. باری، ما نیز در مقام خواننده در فرایند شکل‌گیـری ایـن ادبیـات تلـخ‌نگـار شریک بوده‌ایم، چرا که اساساً آن راپذیرفته‌ایم، یا در برابر آن سکوت کـرده‌ایـم، یـا بـه جای تحلیل، آن را تجلیل آن کرده‌ایم و از این راه به آن حقانیت بخشیده‌ایم.

با هدایت و سنت داستان نویسی هدایت، ما باور کرده‌ایم که رجّالگی و لکـاتگی در جامعهٔ ما مقدر است. با هدایت و سنت داستان‌نویسی هدایت، ما پیـشاپیش شکـست را پذیرفته‌ایم، پذیرفته‌ایم که در جستجوی شادی نباشـیم، هـیچ آرزویـی را طلـب نکنـیم وهیچ آرمانی نداشته باشیم. آیا قدرت داستان‌نویسی هدایت و دیگران در این سنت، این را به ما قبولانده است و یـا نیـاز و اعتقـاد مـا بـه چنـین دریـافتی از زنـدگی، بـه ایـن نویسندگان چنین قدرتی بخشیده و به‌طورکلی آنها را به این سمت و سو کشانده است؟ پاسخ این است که نویسنده و خواننده، دو طرف یک گفتگوی پنهان و آشکارند که آرام آرام به هر دو شکل می‌دهد و هویّت می‌بخشد. این گفتگو البتـه بـر بـستر یـک زمینـهٔ فرهنگی آغاز می‌شود و تداوم ارتباط نویسنده و خواننده بر این بستر مشخص، «گفتمان ادبی» یک دوره را شکل مـی‌دهـد. گفتمـان ادبـی پنجـاه سـال اخیـر ایـران بـه اسـتناد واقعیت‌های تلخ زندگی ایرانیان، جهانی پر هول و وحشت پدید آورد و آن را حقیقـت

www.ricac.ac.ir

زندگی ایرانی نامید. غافل از آنکه حضور فلاکت در زندگی، الزاماً آدمها را به اصالت فلاکت معتقد نمی‌سازد.

برای نمونه لازم نیست چندان دور برویم و برای مثال نوع نگرش گروهی از نویسندگان اروپایی را نمونه بیاوریم، تا به استناد تطابق نداشتن شرایط ایران و اروپا، استدلال‌ما بی‌پایه و اساس دانسته شود. کافی است سری به روسیه بزنیم، سرزمینی که از نظر جغرافیایی در نزدیکی منطقهٔ ماست و در سرگذشت تاریخی، قرابتهای ناگزیر با جامعهٔ ما دارد.

نویسنده‌ای مانند ***آنتون چخوف*** ببینیم؛ نویسنده‌ای دچار استبداد نظام تزاری، در جامعه‌ای فقرزده و پرمصیبت، که چه ژرف اینهمه را تصویر می‌کند، اما در هوای امید، در آرزوی آینده‌ای روشن و جهانی قابل زیستن. و این تفاوت نگاه از کجاست؟ می‌پندارم که جستجوی شادی و آیندهٔ روشن بربستر تاریکی، نوعی فلسفه می‌خواهد که ما از آن فرسنگها فاصله داریم، با آن غریبه‌ایم و شادی هم اگر داریم لحظه‌ای است، تداوم ندارد و نوعی خوش‌باشی خیامی است که به سبب اوج حسرت است.

ما شادی را زندگی نمی‌کنیم، به آن پناه می‌بریم، آن را نمی‌اندیشیم، در حالتی گول وگنگ تجربه می‌کنیم. باید ندید و نشنید، باید فراموش کرد تا لحظه‌ای شاد بود و ببینیم که این نگاه در ایران چقدر سنت دارد و این‌گونه است که هدایت به خیام پیوند می‌خورد، البته به روایتی از خیام که می‌پسندد، یعنی این بار هدایت نویسنده، در مقام خواننده، آن ظرفیتهایی از خیام را برجسته می‌کند که با طبع او هماهنگ است و این همان گفتگوی میان نویسنده وخواننده است که گفتیم و چون زمان و مکان هدایت هم فرصت لازم را در اختیار او قرار می‌دهد، آن گفتمان ادبی تلخ‌نگارانه را پدید می‌آورد، تا دیگران در ادامهٔ راه، آن را به سنت ادبی و پسند ادبی تبدیل کنند.

طرفه آنکه، با چنین گفتمانی به هر امکانی رو بیاوریم، آن را بی‌ریشه می‌کنیم. هدایت با ادبیات غرب به‌خوبی آشنا بود، امکانات و صناعتهای آن را می‌شناخت و می‌شد از آنها دست‌مایه‌ای برای روشنی و روشنگری کند، اگر بیرون از این گفتمان بود.

www.ricac.ac.ir

هدایت فرهنگ گذشتهٔ ایران را نیز می‌شناخت، با فراز و فرودهای تاریخی این سرزمین آشنا بود و می‌شد از این‌همه دست‌مایه‌ای برای روشنی و روشنگری کند، اگر بیرون از این گفتمان بود.

و این‌گونه بود که تلخ‌نگری دوام پیدا کرد، آن‌گونه که امروز ـ یعنی هفتاد سال پس از نگارش بوف کور ـ داستانی را می‌خوانیم که درنهایت به ما همان ***احساس*** و ***ادراک*** بوف کور را می‌دهد، گیرم که موضوع، شیوهٔ روایت و صناعات آن متفاوت از داستان هدایت باشد. به این می‌گویند «گفتمان تاریخی مقدر»، گفتمانی که ما در مقام نویسنده و خواننده بر بستر مجموعه‌ای از واقعیتها یا دقیق‌تر بگوییم «نشانه‌های» تاریخی، اجتماعی و فرهنگی، به آن شکل داده‌ایم. می‌پندارم که اصطلاح «نشانه» قابل استنادتر و واقعی‌تر از اصطلاح «واقعیت» است، چرا که واقعیت، به‌طور پیشینی در تاریخ، در جامعه و در فرهنگ وجود ندارد، این سوژهٔ متفکر است که بر اساس نوع تأمل در طول وعرض و عمق این عرصه‌ها، برخی از این نشانه‌ها، یا جلوه‌ای از آنها را «واقعیت» می‌نامد. از اینجاست که هیچ وضعیتی مقدّر نیست، مگر آنکه ما تقدیر پذیر باشیم و به این اعتبار تقدیری را جستجو کنیم وبه آن اصالت ببخشیم.

تقدیرگرایی، در طی سده‌ها، بر بستر مثلث مولّف، متن و خواننده درگفتمانهایی متوالی ظاهر شد و به تدریج از یک نشانهٔ فرهنگی، تبدیل به یک ویژگی فرهنگی شد. آنگاه این ویژگی خود را در همهٔ گستره‌های حیات فکری ما و از جمله ادبیات نمایان ساخت. داستان نویسی ما نیز در این گفتمان مقدر خود را شناخت و به پیش برد، با این همه در لحظه‌ای از هستی این گفتمان، دیگر بار در «نشانهٔ» تقدیر تأمل کرد.

این تأمل، که به‌طورکلی مرتبط با فرهنگ بعد از انقلاب ایران است، برآمده از ظرفیتهای این گفتمان است و می‌تواند تعریفی را که از «واقعیت» زندگی ایرانیان داده، مورد تردید قرار دهد و به این‌ترتیب باب گفتمان تازه‌ای را باز کند. گفتیم می‌تواند و نه اینکه الزام دارد، پس همچنان‌که وجود گفتمان پیشین مقدر نبود، حضور گفتمان جدید هم مقدر نیست و محصول یک خواست و طلب است، هر چند محدود به آن نیست.

www.ricac.ac.ir

چنین است که گفتمان تازه در رابطهٔ دیالکتیکی تقدیر و آزادی نطفه می‌بندد و حیات خود را آغاز می‌کند.

می‌پندارم که این گفتمان تازه پس از زایمانی نفس‌گیر متولد شده است و نخستین نشانهٔ آن در عرصهٔ ادبیات داستانی، این است که دیگر نمی‌خواهد فقط کالبدشکافی وضع موجود باشد، بلکه درعین حال می‌خواهد جهان آرمانی خود را براساس وضع موجود بنا کند. این نشانه می‌تواند آرام آرام به یک «ویژگی» بدل شود، اگر باور کند که ادبیات داستانی صرف تصویرگری وضع موجود نیست، بلکه همچنین تلاش برای پاسخ به پرسشهای پیچیده‌ای است که نه فقط گذشته و حال که آیندهٔ ما را هم خطاب قرار می‌دهد و نه فقط باورهای ما که آرزوهای ما را نیز دربرمی‌گیرد. شاید به این‌ترتیب به تدریج «رمان ایرانی» شکل بگیرد. رمانی که از جمله اصلی‌ترین کارکردهایش این است، که رؤیاهایی خلق کند و آنگاه در جامعهٔ مخاطبانش این میل و انگیزه را پدید آورد که این رؤیاها را به واقعیت بدل کنند.

«شهری که زیر درختان سدر مرد» می‌خواهد مصائب جامعهٔ پدر سالار را بازگو کند. «پدر سالاری»، در نگاه نویسنده، شبکه‌ای چنان فراگیر و برخوردار از لایه‌های متعدّد تودرتوست که همهٔ طول و عرض جغرافیا و تاریخ ایران را دربرمی‌گیرد؛ بنابراین نویسنده از آغاز حرکتی جاه طلبانه را آغاز می‌کند. او می‌خواهد سرنوشت قوم ایرانی و سرگذشت تاریخ ایرانیان را بر محور آنچه اصلی‌ترین بن‌مایهٔ حیات ما می‌داند، یعنی بن‌مایهٔ پدرسالاری، تصویر کند. از اینجاست که هم از آغاز، داستان را در بی‌زمان و بی‌مکان تصویر می‌کند. هر چند با اشاره‌های آشکار و پنهان، آن را به جغرافیای ایران و تاریخ ایران ارتباط می‌دهد. پس از آغاز ما با یک نشانه‌شناسی دو وجهی سروکار داریم.

داستان در سرزمینی نامعلوم جریان دارد، با این همه نام شهرها و روستاها رودها و کوه‌های آن همگی فارسی است. گاه حتی اسامی واقعی است، مثلاً «سالیان سفلی»، اما روشن نیست که به چه منطقه‌ای تعلّق دارد، گرچه بر یک زمینه کویری ترسیم می‌شود واین خود وجهی نمادین دارد. مانند آدمهای داستان که چون ریزپردازی شده‌اند و از

www.ricac.ac.ir

زاویه دیدهای متفاوت بررسی می‌شوند و تحوّل می‌یابند، «شخصیت»انـد، امـا در عـین حال قرار است هر یک نمونه‌های نوعی یا «تیپ» باشند، به‌گونه‌ای که امثال آنها را جای جای در جامعه می‌بینیم، به نوعی به آنها مربوط هستیم یا لااقل از حضورشان متأثریم و سرانجام آدمهایی متعلق به هر زمان و مکان‌اند، کـه نویـسنده خـود در سـرلوحهٔ کتـاب آورده است: «این داستان سرتا پا افسانه و پندار است؛ خودش و همهٔ زنان و مـردانش». و آیا این گفتار باردیگر یادآور آن منطق دوگانه و آن حضور واقعیت ـ رؤیا نیست؟ کـه ضمن آنکه هریک ازآدمها را با گوشت و پوست حـس مـی‌کنـی، وقتـی رمـان را تمـام کردی با خود بگویی این همه وهم بود وپندار، داستانی خواندم وتمام شد. به گمانم این گفتهٔ نویسنده هم سخنی کنایی و گزنده است و تعریضی است بر نوعی زنـدگی کـه در آن آدمهایی موهوم می‌آیند و می‌روند، اما تمام هستی‌ات را پریشان می‌کنند، به وجودت زخم می‌زنند و پیر و ویرانت می‌کنند.

محور رمان یعنی جریر، تجسم «پدر» است، پدر واقعی چند تن از شخصیتها و پـدر معنوی و حاکم مطلق آن سرزمین موهوم، که حتی در بستر احتـضار، اراده‌اش و نیـاتش بر همگان و همه جا مسلّط است. در طول داستان جای جای با عنوان «پیرمرد» از او یاد شده و با تصویر زشتی که از هیأت او داده می‌شود، چـه آسـان مـا را بـه یـاد «پیرمـرد خنزرپنزری» بوف کور هدایت می‌اندازد: «جریر پایش را که گذاشت توی اتاق پوزخنـد زد... قیافه‌اش با آن پوزخند کـه روی لبهـایش ماسـیده بـود... ریـش دراز و سـرتاس... گردنی فرورفته توی شانه‌ها... شکمی فربه... تن سفید بی‌مو... قدی کوتاه... چـشمهایش دودو می‌زد... پوست بازوها و زیربغلش چروکیده بود».

و حضور بوف کور به‌عنوان بینامتن داستان «شهری که...» ابعاد گونـاگون دارد. اگـر «پیرمرد خنزرپنزری» به خاطر نحوهٔ توصیفش در بوف کور و تجسّم وحتـی تجـسّدش در پدر وعموی راوی، یادآور پدر ازلی ـ ابدی است، جریر به سبب سلطهٔ فراگیـرش و ناگزیری سرکردن سه نسل از مردم شارستان در سایهٔ اقتدار او، تعیّن ایـن پـدر ازلـی ـ ابدی است، گویی استعارهٔ هدایت در داستان حمزوی واقعیـت مـی‌یابـد. حـدیث ایـن

www.ricac.ac.ir

اقتدار را از زبان شخصیتهای مختلف، از نسلهای متفاوت و با نسبتهای متفاوت بشنویم: عمه خزیمه، خواهر جریر، دربارهٔ برادرش می‌گوید: «جریر پدری نامهربان و ستمگر بود. برای فرزندانش کاری نکرد. جریر فرزندش نشیر را نکشت. جریر نشیر را خوار کرد... با زنبارگی‌اش پس از خود فرزندی دیوانه در این محل شارستان به جا گذاشت».

بی‌بی سمندر، دختر جریر، می‌خواهد از پدر انتقام بگیرد: «فقط انتقام مادرم نیست، انتقام خودم است. انتقام نشیر است. انتقام خان دایی، خاله جان، دایی مهر، کاویان، انیس، مونس، همه و همه. انتقام همهٔ آنهایی است که در این محل شارستان جریر روزگارشان را سیاه کرد... فقط ما می‌توانیم از جریر انتقام بگیریم، ما که دست پروردهٔ جریر هستیم، از صلب او هستیم. فقط آنها که از او زخم خورده‌اند، آن پیر سنگدل را می‌شناسند... جریر جز نفرت چیزی نداشت به دیگران بدهد. همهٔ وجودش مکر و ستم بود».

یوسف، پسرخواندهٔ جریر، دربارهٔ همسر اول او می‌گوید: «بی‌بی‌خاور هم در خانهٔ جریر حرام شد. سرانجام نیمه‌شبی به‌دستور جریر خواستند او را بکشند و جنازه‌اش را در باغ شاریاخ در تالابی بیندازند... می‌بینی خانهٔ جریر چنین مسلخی است، در آن هیچ چیز پا نمی‌گیرد... همه چیز پلید و آلوده است، چون از موجود سفاک و کذابی مانند جریر سرچشمه می‌گیرد».

در عین حال، دوام این همه اقتدار و وحشت و جنایت از آنجاست که مردم چنین می‌خواهند. در کنار این نفرت به جریر، علاقه و حتی عشق به او هم هست. و این هستی دوگانهٔ آدمهاست که اسباب تداوم این اقتدار و وحشت است. همین یوسف که این چنین از «آلودگی» و «مسلخ» جریر می‌گوید، در جای دیگر او را «نرینهٔ سترگ» و «حجار اعظم چاچی و مردم چاچی...» می‌نامد و معتقد است «هنوز هم هست. از توی همان رختخواب می‌خواهد با پتک و قلم بتراشد و بیافریند». بشیر در بارهٔ پدرش جریر می‌گوید: «اگر هم روزی جریر نباشد، آن محل شارستان دیگر آن نیست که بود... فقط جریر بود که مبرا بود و می‌توانست داوری کند، چون می‌دانست که حقیقت چیست و حق با کیست».

www.ricac.ac.ir

روستایی خوش نشین ماهونداوی درد دل می‌کند: «باز تا وقتی جریر اینجا بود خیرش به آنها می‌رسید. دختری از آنها می‌بردو نانی به آنها می‌رساند». حتی بچه‌های مدرسهٔ روستا نظری مثبت به او دارند: «همه جریر را دوست داشتند. او را مردی خوب و مهربان می‌دانستند. هیچ کدامشان جریر را ندیده بودند».

باری این نفرت و عشق همزمان و این زاویه‌های مقابل در نگاه به یک موجود واحد و یک پدیدهٔ واحد و گیجی و گنگی حاصل از آن، هرگونه معیاری را از آدمهای داستان می‌گیرد و آنها را در مسیر سرنوشت رها و معلق می‌سازد، تا همچنان‌که رنج می‌برند و اعتراض می‌کنند، همچنان تسلیم باشند و به بازی ادامه دهند تا آرام آرام از درون بپوسند، این تقدیری است که همهٔ آدمهای داستان را در چنبرهٔ خود گرفتار کرده است، حتی کیان را که در سالیان یک غریبه است و از بدخش به سالیان سفلی آمده، تا معلم باشد یعنی آگاهی بپراکند.

کیان که رمان به‌طورکلی از زبان و یا نگاه او روایت می‌شود، می‌خواهد فقط یک تماشاگر باشد، اما اندک اندک چنان با سرنوشت و زندگی سالیان سفلی گره می‌خورد که خود یکی از محورهای حوادث می‌شود و چنین است که زاویهٔ دید کیان در مقام «ذهنیت مرکزی» داستان از «مرکزیت صفردرجه» به «مرکزیت درونی» و «مرکزیت بیرونی» تغییر می‌کند. یعنی راوی نخست از جایگاه تماشاگر به جایگاه تماشاگر ـ بازیگر و آنگاه به جایگاه بازیگر صرف، تغییر موقعیت می‌دهد. به این‌ترتیب هیچ‌کس نمی‌تواند از این گرداب معهود بیرون بایستد و دیر یا زود همگی در آن فرو می‌روند. دربارهٔ جریر حلقه‌هایی از فساد، پستی، کینه، حقارت، دشمنی، جهل، خرافه، کوردلی و فلاکت شکل گرفته است. کانون این حلقه‌ها را بشناسیم.

۱. بشیر، فرزند ارشد جریر

پیر پاره دوز، سربسته به کیان می‌گوید: «بشیر خواهرزاده‌اش مردی گوشه‌گیر و اهل علم و سلوک است، آدمی‌است دست و دلباز، نیتش خیر است، می‌خواهد به همه برسد، اما اگر گاهی گرهی در کارها بیفتد، کاری از دستش ساخته نیست».

www.ricac.ac.ir

عمه خزیمه بشیر را چنین ارزیابی می‌کند: «بشیر هم که گل سرسبد اخلاف جریر است، هنوز یالغوز در ربع جریر دست و پا می‌زند. عاقل مردی ست بته مرده». و در جای دیگر؛ «بشیر برادرزاده‌ام چیزی جز نشخوار و تعبیر در انبان ندارد».

نرگس خواهر ناتنی بشیر درباره‌اش می‌گوید: «معلوم نیست چه کاره هست... هی به سرو وضع خودش ور می‌رود... عطرها و ادوکلنهای گران می‌زند... کلاه و عصای دلبندش را برمی‌دارد و می‌رود ارگ... برمی‌گردد، مثل برج زهرمار می‌رود توی اتاق خودش گوشه‌ای کز می‌کند... یا لای کتابهایش وول می‌زند... می‌رود توی اتاق پرنده‌ها... با پرنده‌ها حرف می‌زند... مثل دیوانه‌ها...».

رئیس اداره دربارهٔ رفع و رجوع قضیه‌ای که اتفاق افتاده می‌گوید: «آقای بشیر هم با آن حجبی که دارد از پس آن جماعت برنمی‌آید».

کاویان که عامل سابق جریر و در حکم پسرخواندهٔ اوست، اعتقاد دارد: « آقا بشیر خیلی آقاس ـ اما دستش زیرساطور اونهاس».

و غفار سرایدار مدرسه هم می‌گوید: «بشیر هم که ماست تو دهنشه ـ از صب تا شوم گرفتار قروفر خودشه ـ گوشه گیر و سربه زیره».

و سمندر خواهر بشیر اعتقاد دارد: «بشیر هم که بود و نبودش یکی است».

پس بشیر که باید عقبهٔ شرارت و وحشت باشد، انگار از کار افتاده است. آیا می‌شود امیدوار بود که چرخهٔ ظلم از حرکت بازایستاده باشد؟ و یا آنکه باید گفت که این چرخه از حلقه‌ای به حلقهٔ دیگر انتقال یافته است. انگار واقعیت، این دومی است. به شخصیت «فتّاح» توجه کنیم، سر حلقهٔ عوامل فشارجریر که پیشکار او هم هست و عرصهٔ اقتدارش را هر روز گسترده‌تر می‌کند.

۲. فتاح، پیشکار جریر

رئیس اداره که گویا فتاح را تاکنون ندیده و نمی‌شناسد به کیان می‌گوید: «مرد خیّر و شریفی باید باشد ـ چون با همهٔ این حرفها رفته از استاندار خواهش کرده شکایت

www.ricac.ac.ir

سالیانی‌ها رو نادیده بگیره ـ شما رو از کار بیکار نکنه ـ منتقل نشی جای دیگر. آن هم به خاطر آنکه دهن سالیانی‌ها بسته شه ـ ببین چه مرد نازنینیه! و ادامه می‌دهد: «استاندارم از زهد و تقواش تعریف می‌کرد. می‌گفت آدم قابلی هم هست».

بشیر معتقد است: «فتاح مردی شایسته و کاردان، مؤمن، توانا و معتمد است و حالا که جریر بیمار شده، فتاح یک تنه همهٔ کارها را سروسامان می‌دهد و جریر خیلی او را دوست می‌داشته». عمه خزیمه هشدار می‌دهد: «فتاح مکّارتر از حوا و محیل‌تر از مار است. آدم را با زبان می‌فریبد و با ریسمان پوسیده ته چاه می‌فرستد. مرد هزار چهرهٔ شارستان است».

نرگس به کیان نهیب می‌زند که فتاح آدمی است «... که میناب او را قاتل پدر و مادر خودش می‌داند».

غفار می‌گوید: «حالا دیگر کسی حریفش نیست ـ باز تا وقتی جریر پا بود دست به عصا کاراشو می‌کرد. اما از وقتی جریر افتاده ـ گذاشته پشتش همه چیز رو قبضه کرده...» و ادامه می‌دهد که چون نرگس عشق او را پس زده و می‌خواسته زن یک مهندس بشود، چطور با نقشهٔ فتاح، نزدیک به سر گرفتن عروسی، یکی از دیگهای کارخانه ترکیده و بیچاره مهندس جزغاله شده است. «فتاح آدمی قسی‌القلب و کینه‌توز است. [کشتن] آدم با سگ برایش فرقی نمی‌کند».

پس روشن است، پدر جدید موجودی درنده خو و به مقتضای زمان، بی‌اصل و نسب است.

۳. یوسف، فرزند خواندهٔ جریر

یوسف مردی باهوش ـ کتاب خوانده و قابل است. از طبابت سررشته دارد. اوضاع را به خوبی بررسی می‌کند، اما در این محل شارستان حرام شده، نیرو و توانایی‌اش به‌کاری گرفته نشده و به ناچار به بیراهه رفته است. فکر و ذکرش یافتن راز اعداد است و رسیدن به نوعی علم مطلق از این طریق.

www.ricac.ac.ir

پس سایهٔ این زندگی پدرسالار، او را هم دچار اقتدار ذهنی کرده؛ چرا کـه در عمـل توانایی اعمال قدرت را ندارد. به پدر، حالت دلـسوزی و نفـرت دارد کـه پیـشتر بیـان کردیم و بشیر را نیز یک «مالیخولیایی می‌داند» کـه بـه «میـراث جریـر پـای بنداسـت.» یوسف، از دست رفته‌ای است که خود را مسلّط به امور می‌بیند، امـا در واقـع بـه قـول نرگس، خواهرش: «در عالم خودش سیر می‌کند» و به قول بشیر: «یا در حال شـفا دادن بیمارانه یا کشف اسرار».

۴. نرگس، دختر خوانده جریر

نرگس خود را وقف جریـر کـرده اسـت. مـدام بربـستر احتـضار او حاضـر اسـت، لباسهایش را عوض می‌کند، به تن و بدنش عطر می‌زند که بوی گند بیماری‌اش اتـاق را نگیرد، بسترش را مرتب می‌کند و داروهایش را به او می‌دهد و سـرمهایش را بـه موقـع وصل می‌کند. از او با ستایش و عشق سخن می‌گوید، گرچه نیک می‌داند تنهایی‌اش، که دارد، بی‌مادر شدنش، جدا شدنش از همسر؛ همه به سبب جریـر اسـت و شـاید بـرای همین است که سرانجام، سرم را از دست جریر می‌کشد، تا مرگ او فرا رسـد. عـشق و نفرت در او یکی شده، برای همین وقتی پدر را می‌کشد: «به سر و روی خودش می‌زد. فریادش مثل شیههٔ اسبی زخم خورده و خشمگین بود. مانند دیوانه‌ها خودش را می‌زد.» می‌گفت «کشتمش ـ کشتمش».

نشانه‌شناسی هویت

از برآیند مطالب آمده در «ریزساختار»و «کلان ساختار» این رمان، نشانه‌های زیـر در ارتباط باهویت به دست می‌آیند:

۱. اعتقاد به تعهد نویسنده

۲. رمان متعهد به‌عنوان تصویرگر ژرفای حیات اجتماعی و فردی یک ملّت

www.ricac.ac.ir

۳. پدرسالاری: واقعیت فراگیر جغرافیا و تاریخ ایران

۴. پدرسالاری در مقام تقدیر تاریخی

۵. نیاز مردم به ساخت‌کارهای پدرسالارانه

۶. نیاز متقابل ظالم ومظلوم به یکدیگر: تداوم تقدیر پدرسالارانه

۷. تلقی «نشانه اجتماعی» به‌عنوان «واقعیت اجتماعی»؛ و تبدیل «واقعیت اجتماعی» به «حقیقت اجتماعی»

۸ . استفاده از واقع گرایی استعاری برای بیان حقیقت: استناد به واقعیت نمادین برای تجسّم حقیقت

۹. اصالت دادن به فلاکت به بهانهٔ حضور فلاکت

۱۰. تلخ‌نگری مقدّر

۱۱. حضور بینامتن‌های بدبینانه به‌عنوان زمینه‌ساز تلخ‌نگری مقدّر

۱۲. نبود فلسفهٔ شادی‌باور و شادی‌اندیش به‌عنوان علّت تلخ‌نگری مقدّر و اسباب تداوم آن

۱۳. کمبود منتقدانی که توأمان «ریزساختار»، «کلان ساختار» و «فراساختار»[1] متن را در نظر بگیرند واز این طریق نه تنها «واقعیت متن» که «حقیقت آن»، و نه تنها «امروز متن» که «آیندهٔ» آن را نیز به پرسش بگیرند.

۱۴. حقیقت به عنوان حاصل تجربهٔ گذشته، نه به عنوان محصول همزمان تجربهٔ گذشته و دریافت آینده: حذف نگاه آرمان‌گرایانه

۱۵. نقش پذیرش یا سکوت خواننده در تداوم تلخ‌نگری مقدّر

۱۶. ماهیت دوگانه‌نگر انسان ایرانی

۱۷. ضرورت باور یک گفتمان تقدیرگریز

۱۸. گفتمان تقدیر گریز به عنوان مبنای فلسفی رمان چند صدایی

---

1. Suprastructure

www.ricac.ac.ir

اسفار کاتبان

خلاصهٔ داستان

شیخ یحیی کندری، صاحب کتابی است به نام «منصور مظفّری»، شخصیت زن‌بارهٔ دورهٔ آل مظفّر و تیموری. او در رؤیای صادقانه بر احمد بشیری، پدر راوی (سعید بشیری) ظاهر می‌شود. راوی دانشجوست و همکلاسی اقلیما، دختر یهودی. این دو به سفارش استاد، تحقیق مشترکی دربارهٔ قدسیان و علّت تقدّس آنان انجام می‌دهند. دختر، ترجمهٔ یک متن عبری را در تقدس «شدرک» برای راوی می‌خواند. این شخصیت در نوشتهٔ شیخ یحیی کندری و پدر راوی، که روح شیخ در او دمیده شده، وجود دارد، همچنانکه شخصیتهای دیگر رمان حاضر، چون خواهر راوی که به دستور منصور مظفّری کشته شده است، در این اثر دیده می‌شوند (منصور مظفّری، با اطرافیانش در دورهٔ پدر راوی دوباره زنده شده‌اند و پدر راوی دنبالهٔ زندگی نامهٔ منصور مظفّری را که شیخ یحیی کندری نوشته بوده، رقم می‌زند). راوی و اقلیما، به دغدغه‌های ایمانی، تقدیرگرایی و شریعت مآبی این متون بی‌توجه‌اند و فقط لذت زبان متن سیرابشان می‌کند.

قدیس دیگر در روایت پدر راوی و شیخ یحیی کندری، کاشف الاسرار است. این قدیسان همگی دارای روح سلیمان نبی‌اند که هرازگاهی به هیأت قدیسی ظاهر می‌شوند. هر یک از این دو دانشجو، وسوسهٔ زبان، فرهنگ و دین خود را دارند و متن با آمیختن این ویژگیها، زمینه‌های لازم را برای حرکت شخصیتها فراهم می‌کند. همهٔ خانوادهٔ راوی مرده‌اند و خانوادهٔ دختر در اورشلیم به سر می‌برند. خود او در ایران، نزد عموی خاخام و سختگیرش زندگی می‌کند. وجوه مشترک هردو، تنهایی و میراث داری فرهنگ مذهبی است که می‌خواهند به آن بی‌اعتنا باشند، اما این میراث گریبان‌گیر هردو است.

اقلیما عاشق راوی شده و نژادپرستی یهودیان، زندگی دختر را تهدید می‌کند. به ظاهر، از همین روست که اقلیما کشته می‌شود، چرا که زندگی او با یک مسلمان مایهٔ

www.ricac.ac.ir

خفّت امت یهود است. مرگ او دنبالهٔ مرگ بلقیس و آذر است و زنـدگی راوی، دنبالـهٔ زندگی پدر و یحیی کندری و سلیمان نبـی اسـت. شخـصیتها در پایـان داسـتان، از راه حلول و تناسخ یکی می‌شوند.

ریز ساختار: تعیین مختصات متن

۱. ذهنیت نویسنده بر متن حاکم است، که البته خود را تجسّم یک ذهنیت بی‌زمان و مکان جلوه می‌دهد و از این طریق مسئولیت استبداد را از خـود سـلب مـی‌کنـد، یعنی خود نیز غایب می‌شود و آدمهای مختلف می‌آیند و چیزی می‌گویند و آنـان نیز غایب می‌شوند، و می‌ماند یک صدا که در ظاهر از آن هیچ کسی نیـست، امـا درعمل ساختهٔ ذهن نویسنده است.

۲. مرکزیت روایت در ژرف ساخت، صفر درجه است؛ چرا که درواقع راوی درمقام دانای کلّ سخن می‌گوید. اما در روساخت، از مرکزیت درونی و بیرونی نیز بهـره گرفته شده است.

۳. در سطح فراگویی دوگانه، زیباشناسی متن به‌طور کلی به واسطهٔ نـوعی موسـیقی برساخته متحقق می‌شود. از سوی دیگر «نقش گونه‌شناختی»، خنثی می‌شود؛ چرا که زبان همهٔ آدمهای داستان، حتی وقتی ساحتهای متفاوت می‌پذیرد، تجسّم یـک زبان ازلی ـ ابدی است.

۴. در سطح محورهای جانشینی و همنشینی، متن در ساختار کلان خود وجه تمثیلی دارد و رابطهٔ میان نیت نویسنده و نیت متن، یک به یک است، چرا که در خدمت اندیشهٔ مقدر و پیشینی است، پس از استعاره بی‌نیاز اسـت. در محـور همنـشینی، نحو، حتی وقتی شاعرانه نیست و گزارش روزمرّه‌گی‌ها را می‌دهد، پرمایه است.

۵. در سطح دال و مدلول، زبان از یکسو همواره به بیرون ازخـود ارجـاع مـی‌دهـد، نوعی اشاره است و در عین حال با این اشاره‌ها، فضای واقعی داستان را به تاریخ پیوند می‌دهد. داستان گرچه امکان تأویل به خواننده می‌دهد، اما همـهٔ تأویـل‌هـا گویی در دایره‌ای معهود، به یک مرکز می‌رسند.

www.ricac.ac.ir

۶. سبک متن، از همهٔ فرصتهای لازم برای صیقل دادن به زبان درهمهٔ سطوح آوایی و واژی و نحوی بهره می‌گیرد و در واقع از جهتی، نوعی «زیبانگاری» است و این خود بخشی از هدف غایی رمان است، در نتیجه نویسنده، آرام، آرام ـ با حرکت در مسیری که از داستانهای قبلی‌اش آغاز شده ـ به «نوشتار» خود نزدیک می‌شود.

۷. در بحث صنایع گفتمانی، رمان، بیش از همه از ساخت‌کارهای «فرمانبری» و «پرسش بلاغی» بهره گرفته است و از این جهت، بیان رمان تلطیف شده و با شفافیت پیش می‌رود.

۸ . ساختار تمثیلی رمان، آن را از کاربرد استعاره بی‌نیاز کرده، ضمن آنکه از «مجاز» هم چندان استفاده نمی‌شود. زبان متن، در ورای کارکرد تمثیلی، واقع‌گراست، چرا که خواننده باید نخست واقعی بودن متن را باور کند، آنگاه در مسیر معهود نویسنده، گام بردارد.

۹. متن، عمیقاً شاعرانه است و تشخص دارد، اما از آنجا که شخصیتها بیانگر یک نگاه پیشینی‌اند، شاعرانگی زبان نیز درخدمت این نگاه است، پس زبان «شخصیت» نداریم، وتناسب میان ذهنیت و بیان، با این دیدگاه، منتفی است.

۱۰. اصلیترین بینامتن رمان، متون دینی است. شیوهٔ بینامتنی کاملاً خودآگاه است و به «خوانندهٔ آگاه» اجازهٔ تأویلی خارج از حوزهٔ هدف نویسنده را نمی‌دهد، هرچند «خواننده مطلوب» می‌تواند، تأویلی خارج از این حوزه داشته باشد.

۱۱. نیت نویسنده، بیان یک حقیقت همیشگی و بهتر بگوییم بیان «حقیقت» است. زبان واقع گرای او در خدمت تبیین این حقیقت است و متن چنانکه گفتیم، خود حقیقت است.

کلان ساختار: تحلیل رمان

ابوتراب خسروی، نویسندهٔ رمان «اسفارکاتبان» در مقاله‌ای (روزنامهٔ جام جم، ۸۲/۱۱/۱۲ :۸) گفته است: «تمام هم و غمّ من این است که از تمام شرایط مکتوب فرهنگی که در ادبیات خودمان داریم، مثل تذکره‌نویسی، سفرنامه‌نویسی، روایت،

www.ricac.ac.ir

حدیث، و حتی متون مذهبی استفاده کنم تا در جهت یک ساختار جدید به یک ارزش جدید، براساس برداشت‌های خودم برسم». این سخن به روشنی نشان می‌دهد که نویسنده همهٔ مواد استفاده شده در رمان را به عنوان اسبابی برای فهم هویت ایرانی و تبیین آن در ساختار و زبانی جدید به‌کار گرفته است.

ویژگی اصلی این رمان، نقش زبان در هویت بخشیدن به افراد است. زبان به دو شیوه این هویت را شکل می‌دهد، نخست از طریق ارائه نوعی نگاه به جهان، زندگی، جامعه و فرد که در نهایت تعیین شیوه‌ای از زیستن است، دوم به عنوان امکانی برای تأویل واقعیت، به‌گونه‌ای که با آرمانهای ما هماهنگ باشد. خسروی در مقالهٔ روزنامهٔ جام جم، می‌گوید: «من از زبان به عنوان ابزاری برای خودنمایی نمی‌خواهم استفاده کنم، بلکه آن را رکن اصلی نوشتار می‌دانم». و نیز: «نویسنده ابزاری جز کلام ندارد. با همین واژه‌هاست که دنیای ذهنی نویسنده تصویر می‌شود و خواننده آن را در می‌یابد».

دومین ویژگی، فضای بی‌زمان و بی‌مکان داستان است، چرا که نویسنده می‌خواهد: «گفتمانی، (شکل بگیرد) از طریق روابط بینامتنی و نیز متونی که آدمهای مختلف با مواضع مختلف می‌نویسند و ناخودآگاه با این کار، دیالوگی رخ دهد و این گفتگو رمان را بازسازی کند» (همان).

این دو ویژگی کاملاً مرتبط باهم عمل می‌کنند. غلبهٔ زبان یعنی اینکه کلمه، امکان بیان واقعه نیست، خود واقعه است، پس صرف ثبت کلمه و مکتوب شدن آن، به معنای عینیت یافتن واقعه است: «از محاسن کلمات یکی هم این است که وقتی به عین واقعه مجموع می‌شوند، همان واقعه را حمل می‌کنند و عین همان واقعه را می‌سازند. مثلاً [...] آن مرد شلاقش را به هیأت فعلی فرود خواهد آورد وخواننده خواهد دید که شانه‌هایش می‌سوزند» (ص۱۳). پس خواننده نباید به دنبال داستان بگردد، که این کلمات و جملات عین داستانند. و وقتی کلمه عین واقعه باشد، خود، موجود و مخلوق است.

خسروی این اعتقاد را از آغاز کار خود دارد. برای مثال آنجا که در «دیوان سومنات» (۱۳۷۷)، کلمه، موجودیت می‌یابد: «طبیب قلم بردوات می‌برد و غزلی به هیأت پروانهٔ

www.ricac.ac.ir

رنگینی می‌نویسد که از سطرهای کاغذ پر می‌کشد و با جفت منتظر به گرد سر طبیب طواف می‌کند و از پنجره خارج می‌شود» (ص ۱۱۱). ***علی تسلیمی*** (۱۳۸۳: ۲۷۵) می‌نویسد: «این کلمه (لوگوس) همان است که در تورات اولین موجود و مخلوق بوده است و در قرآن به روح اطلاق می‌شود و عیسی روح‌اللّه همان کلمهٔ خدا می‌شود و طبیب هندی با دم مسیحایی کلمه، هستی، اشیاء، مفاهیم و مرده را جان می‌بخشد. این کلمه برکاغذ نمی‌نشیند، بلکه بر کاغذ هستی می‌نشیند». پس، کلمه نه فقط عین واقعیت که عین حقیقت می‌شود، که اگر دروغ باشد، بر کاغذ نمی‌نشیند و هستی نمی‌یابد: «کلام کذب به کتابت در نمی‌آید، چون ما به ازای آن نخواهد بود تا هجایش شکل بگیرد و بر کاغذ بنشیند» (اسفارکاتبان: ۱۲).

وقتی کلمه حقیقت شد، دیگر مقید به زمان ومکان نیست، زیرا حقیقت، واقعیت نیست که محدود به زمان و مکان باشد. از اینجاست که میان ویژگیهای یکم و دوم رابطه برقرار می‌شود. نویسنده به این‌ترتیب به هریک از اتفاقهای داستان ونیز به یکایک شخصیتهایش، بُعد تاریخی می‌دهد، هرچند که این تاریخ به معنای گذر زمان نیست، به معنای بی‌زمانی است و صورت مثالی است و «مثل» است.

چنین است که احمد بشیری (پدرراوی) هنگام بازنویسی تذکرهٔ شیخ یحیی کندری، در آن مستحیل می‌شود و از اینجاست که شخصیتهای رمان می‌توانند متعلّق به هرزمانی باشند و اتفاقهایی که در دورهٔ شاه منصور می‌افتد، می‌توانند درزمان حاضر اتفاق افتاده باشند که چنین نیز می‌شود و هنگامی‌که احمدبشیری، در بازنویسی تذکره، به کودکان سلاّخی شده به دست شاه منصور می‌رسد، کلمات عینیت می‌یابند و جسد سلاّخی شدهٔ آذر، دختر بشیری براو ظاهر می‌شود. با این روال «جوان کشی» منصور، به واسطهٔ تکرارمکرّر به امروز می‌رسد، و به نوعی «سنت جوان کشی» بدل می‌شود.آیا لازم است بگوییم که روایت شیخ یحیی کندری از جنایت شاه مظفّر، خود بیان واقعه‌ای است که عقبه‌اش به سهراب و سیاوش و اسماعیل باز می‌گردد؟

www.ricac.ac.ir

و چنین است که میان متن داستان، متن تاریخ و متن زندگی تفاوتی نیست و اینها همگی جلوه‌های گوناگون یک حقیقت‌اند. و اگر رمان به قول ***ژیل دلوز*** در روایتش از «در جستجوی زمان ازدست رفته» نوشتهٔ ***مارسل پروست***، (۱۹۹۱)، جستجوی حقیقت باشد، و بیش و پیش از هر چیز به این خصلت شناخته شود، «اسفارکاتبان» رمان، به معنای دقیق کلمه است، گیرم در شخصیت پردازی، باورپذیری موقعیتها، و پیرنگ، دچار کاستیهایی باشد.

البته باید میان داستان نمادین و داستان حقیقت نما تفاوت قائل شویم، که اسفارکاتبان، نمادین نیست و واقعه‌ها، نه نماد یک حقیقت، که خود آن حقیقت‌اند و این همه به مدد اکسیر همنشینی کلمات و جادوی متن ممکن است، جادویی که احمدبشیری را در بازنویسی تذکرهٔ کندری چنان در خود گرفتار می‌کند که دیوار میان متن و زندگی او درهم می‌شکند و آدمهای زندگی او وارد متن، و آدمهای متن وارد زندگی‌اش می‌شوند، گویی همگی بر یک بساط بی‌زمان نشسته‌اند. وجه دیگر این درهم آمیزی، آمیختگی آدمهاست، که احمدبشیری هم قدیس است و هم شاه منصور، قاتل آذر، دختر احمدبشیری و دختر خودش. به راستی این نفس درنده خوی شاه منصور است، که آذر را سلاّخی می‌کند، یا میل پنهان احمد بشیری به فرزندکشی و از اینجاست که داستان‌گویی، امر اندیشگی نیست، بازنمایی زندگی نیست، عین زندگی است و راوی قتل دیگر، نه فقط شریک قتل، که قاتل است.

آنچه گفتیم یک وجه از روایت خسروی است، وجه دیگر تقدیر جدید انسان است که گویا با نگاه مدرن به جهان و به انسان عینیت می‌یابد. سعید بشیری (راوی) درظاهر آخرین حلقهٔ سلسلهٔ کاتبان است، اما در عمل این سلسله به پدر او ختم شده، زیرا پدر آخرین کاتبی بود که می‌توانست در جهان متن مستحیل شود: راوی اما این قدرت را ندارد، گرچه با همین نیت به سراغ متن می‌رود، همچون همهٔ آدمهای امروز، خود را سوژه (شناسنده) و متن را ابژه (موضوع شناسایی) می‌بیند و از اینجاست که امکان جذب شدن در متن را از دست می‌دهد. برای او، دیگر متن عین زندگی نیست، موضوع

www.ricac.ac.ir

بررسی است و این نگاه دیگر جادو نمی‌کند. آیا این یک فرصت است یا یک حسرت؟ شاید هم این، هم آن: «فرصت» است؛ چرا که دیگر نه همدست که فقط همداستان یک تاریخ جنایت و استبدادیم و حسرت است، چرا که از متن به دور می‌مانیم و به «حاشیه» پرتاب می‌شویم. وقتی درحاشیه باشیم، امکان تأویل دیگرگونهٔ متن را از دست می‌دهیم. انسان مدرن کوشید که خود را از سنگینی متن گذشته و بهتر بگویم گذشته متن آزاد کند، تا آزاد شود و زمینهٔ رهایی را فراهم کند، امّا با بیرون ماندن از متن، نتوانست از حاکمیت از مقدّرات متن جلوگیری کند. تقدیر متن همچنان حاکم است، گیرم ما خود را از متن به بیرون پرتاب کنیم. اقلیما ـ محبوب سعید ـ نیز به قتل می‌رسد، همچون آذر که محبوب پدر، احمد بشیری بود، با این تفاوت که احمد بشیری توانست تقدیرش را پیش بینی کند و سعید نتوانست. پس بیرون ماندن ما از متن، از قدرت متن نمی‌کاهد، بلکه قدرت ما را کاهش می‌دهد، و آیا این شکست انسان مدرن نیست و شکست فردیتی که حاصل جهان مدرن باشد؟ اما اگر چنین است، اگر تقدیر متن، تعیین‌کننده باشد، دیگر چه فرق می‌کند که ما در حاشیه باشیم یادر متن؟ مگر کاتبان پیشین، جز تداوم صفت جنایت و استبداد بوده‌اند؟ پس در لمحه‌ای از وجود، باید این گسست از متن را شکل می‌دادیم. باید از این تقدیر کور بیرون می‌آمدیم و نه از درون، که از بیرون به آن نگاه می‌کردیم. این گسست شاید گام اوّل در شکستن تقدیر متن باشد، که اگر چنین باشد، خرد مدرن، وهم و شکست نیست، چرخیدن در دور باطل نیست. حال که از متن بیرون آمده‌ایم، شاید بتوانیم بار دیگر به‌گونه‌ای به متن وارد شویم که تقدیر آن را دگرگون کنیم. شاید انسان مدرن بتواند متن «استبداد» را چنان دیگرگونه روایت کند، که از آن «نطفهٔ» آزادی پدیدار شود. در دورهٔ ماقبل مدرن، انسان در یک رابطهٔ هستی‌شناختی خودبه‌خودی، درگیر متن بود. ***مک هیل*** (۱۹۹۶) معتقد است که در دوران مدرن، نگاه ادبیات به انسان، معرفت‌شناختی است، پس آیا بی‌سبب است که در دورهٔ پسامدرن، این نگاه، دیگر بار وجهی هستی‌شناختی یافته است؟ آیا این دغدغه از آنجا نیست که این بار می‌خواهیم هردوسوی خسارت را جبران کنیم، از یکسو در متن

www.ricac.ac.ir

بمانیم، و از سوی دیگر آزادی را جستجو کنیم، نه استبداد را، و زندگی را طلب کنیم نه مرگ را؟ به هر تقدیر این دغدغه است که گفتمان سنت را به چالش می‌طلبد و می‌کوشد در عین زیستن در سنت، آن را نقد کند. و به نظر می‌رسد که نویسندهٔ «اسفار کاتبان»، زیر اضطرار همین دغدغه رویکردی دیگر به سازمان متن دارد و شاکله‌ای را پدید می‌آورد که میان رمان، داستان بلند و حکایت‌نویسی است. شاید همسازی این خیزهای گوناگون برای زندگی در متن، امکان تازه‌ای برای شکستن حصار آن باشد.

حال اهمیتی را که خسروی به زبان می‌دهد، از منظر دیگری بررسی می‌کنیم:

اهمیت دادن به زبان، و یا درواقع فهم جایگاه ژرف زبان در ادبیات، در رمان جدید غربی، امکانی است برای گسترش و تعمیق شاخصه‌های رمان، از جمله شخصیت‌پردازی، پیرنگ، پس کاستی این شاخصها در رمان خسروی، به‌سبب اولویت دادن به زبان، نمی‌تواند توجیه‌پذیر باشد، مگر آنکه به‌طورکلی این کتاب را رمان یا داستان ندانیم، متنی بدانیم که از قضا داستانی می‌گوید، اما به آن استقلال نمی‌دهد، بلکه آن را دست‌مایه‌ای می‌کند برای فهم ظرفیتهای زبان در فاش‌گویی یک تاریخ، یک فرهنگ و یک هویت. از این‌رو باید گفت که دغدغهٔ خسروی، قبل از هر چیز شناخت هویت آدمهای ایرانی است و انگار در وهلهٔ اول برای رمان چنین وظیفه‌ای قائل است و از این رو ابا ندارد که برای رسیدن به هدف، از قواعد پذیرفته شدهٔ رمان سرپیچی کند. واقعیت این است که حتی در میان رمان‌نویسان جدّی ایران، به نویسندگان معدودی برمی‌خوریم که شاید رمان برایشان دست‌مایهٔ رسیدن به هدفی غیرادبی نباشد، خواه آنها که به قواعد بازی پای‌بندند و خواه آنها که این قواعد را چندان جدی نمی‌گیرند. اما خسروی از جمله نویسندگانی است که به جدّ، ظرفیتهای زبان را برای شناخت ابعاد این هویت ایرانی بررسی می‌کند و این به آن معناست که برای او کار روی زبان داستان، اصل به حساب می‌آید و هر چیزی این اصل قرار می‌گیرد. در نتیجه داستان ـ یا بهتر بگوییم حکایتهای چندگانه که به نوعی در ارتباط با هم قرار می‌گیرند ـ الزاماً نمی‌توانند جذابیتی برای خواننده داشته باشند. نویسنده، خود در گفتگو با روزنامهٔ شرق

www.ricac.ac.ir

(۸۲/۸/۱۹) می‌گوید که برای مخاطب خاصی می‌نویسد و انتظار استقبال همگانی از آثارش را ندارد. واقعیت این است که ما بیش از چند دهه است با این وضعیت آشنا هستیم. باری خیلی از نویسندگان داستان، وظیفهٔ ارضاء مخاطب عام را از دست داده‌اند و در این فهرست نام بسیاری از بزرگ‌ترین نویسندگان نیز دیده می‌شود، که به‌رغم معروفیت بسیار، آثارشان همچنان در حلقهٔ خاصی خوانده می‌شوند.

اما دیگر آن زمان گذشته، که صرف نخبه‌گرا بودن متن، ارزش به حساب آید. رمان یا خوب است، یا متوسط یا بد؛ بنابراین تقسیم به نخبه گرا و عامه پسند، وجه ارزشی ندارد، فقط برای شناخت بیشتر است. چه بسیار رمانهای نخبه گرا که رمانهای بدی هستند و در مقابل، بخشی از رمانهای عامه پسند رمانهای خوبی هستند؛ پس باید ریشه‌های اصالت زبان در نویسندگان نسل حاضر را بررسی کرد. این بحث بی‌تردید بسیار مهم و پردامنه، و در اینجا مجال بررسی آن نیست، پس صرفاً به ذکر دلایل عمده اکتفا می‌کنیم:

۱. اهمیت روزافزون نقش زبان در رمان‌نویسی غرب، به‌گونه‌ای که نقش زبان در ادبیات در وجوه فلسفی ـ اجتماعی و روانشناختی‌اش موضوع بحثهای دامنه‌دار و عمیق قرار گرفته است.

۲. کم‌توجهی به زبان در اغلب رمانهای معاصر فارسی

۳. تأکید بر زبان از سوی برخی داستان‌نویسان تأثیرگذار، همچون گلشیری، در این مورد مشخص، نقش کلاسهای داستان نویسی گلشیری نیز تعیین کننده است، به‌گونه‌ای که همهٔ شاگردان بلافصل او به نوعی دغدغهٔ زبان دارند.

۴. اهمیت دادن به‌گونه‌های کلاسیک زبان فارسی، برای ایجاد بینامتن‌های تاریخی. در این مقوله نوع اهمیتی که رمان نویسان ما به زبان می‌دهند با نوع رفتار جدید رمان‌نویسان غربی، تفاوت بسیار دارد. گیرم که شاخصه‌هایی از وجه زبانیت غرب را وام گرفته و به‌کار زده باشند، در غرب کارکردهای تازهٔ زبان در رمان برای ارائه پاسخ به پرسشهایی است که تفکر غربی مطرح می‌کند و ما، در موارد

www.ricac.ac.ir

نادری که با یافته‌های غربی در کاربرد زبان برخوردی کلیشه‌ای نکـرده‌ایـم، ایـن یافته‌ها را به ناچار، به منظور سازماندهی تجربه‌های جدید رمان‌نویـسی خودمـان به‌کار گرفته‌ایم که نوعاً معطوف به پرسشهای فرهنگی اسـت. بـه زبـان دقیـق‌تـر زبانیت داستان غربی، به‌طـورکلی، سـیر هـستی‌شـناختی دارد و زبانیـت داسـتان ایرانی، جهتی هویت‌شناختی و در نتیجه در نهایت برآمده از یک دغدغهٔ فرهنگی نه یک دغدغهٔ وجودی است. سرنوشت زبانیت در هر عرصـهٔ فرهنگـی، جـدا از سرنوشت زبان نیست و این امر خود جلـوه‌ای از تعـیّن همـان فرهنـگ و سـنت فرهنگی است.

پس اهمیتی که ما در رمان ایرانی به زبان می‌دهیم، نمی‌تواند همان اهمیتی باشد کـه رمان غربی به زبان می‌دهد. چرا که در این صورت، ما اصل قضیه را یا نفهمیده‌ایـم، یـا بد فهمیده‌ایم، پس دنبال شکل می‌رویم و اثری تولید می‌کنیم کـه دیگـر رمـان نیـست، هویت ندارد و نمی‌تواند در خدمت تصویر، تجسّم و در نهایت تجسّد رمان باشد.

از اینجاست که زبان در خامهٔ راوی اسفارکاتبان که قرار است رمانی را رقـم بزنـد، کم کم درهوای این هویت، با منطق خاص خود، آنقدر بـه درون مـی‌رود کـه کـاملاً از بیرون غافل می‌شود و فقط شاکله‌ای را که از گذشته، پیش‌روی داشته، همواره در خاطر نگه می‌دارد. خسروی، جاه‌طلبانه و مطلق‌انگارانه، زبان را در خدمت آفرینش چهره‌ها و اتفاقات بی‌زمان ومکان و همیشگی به‌کار می‌گیرد، تا با یک داستان، یک تاریخ را گفتـه باشد، اما تردیدی نیست که به این ترتیب قدرت کشف رمـان را فـرو مـی‌گـذارد و بـه کشف پیش انگاشتهٔ خود که همان ایجاد چهره‌ها و اتفاقهای بی‌زمـان و مکـان اسـت و حتی وقتی به این هدف رسیده باشد که کاری سترگ است، باز بـه ناچـار برضـد خـود عمل می‌کند و به هستی کشف زبان پشت می‌کند. کسی چه می‌داند شاید زبان رمان در فرایند کشف، ما را به آنجا می‌برد که هـر سـاختهٔ پیـشینی را، هـر آرزوی محـال و هـر پروژهٔ بزرگ تاریخی را انکار کند و بخواهد بـه متفـاوت‌تـرین شـکل در خـدمت یـک روایت ساده باشد.

www.ricac.ac.ir

از اینجاست که خسروی قدرت زبان ابعاد و امکانات پنهانش را به‌گونه‌ای ایدئولوژیک (انگاره‌سازانه) به‌کار گرفته است، وگرنه هیچ نیازی نبود که زبان برای کشف هویت، رمان را فرو گذارد و تصمیم به انتخاب غم‌انگیزی داشته باشد که در نهایت پایانی جز اندوه ندارد، حتی وقتی باور کنیم که ابعادی از گذشتهٔ خود را یافته‌ایم، زیرا چگونه می‌توان با قاطعیت گفت: «که این گذشتهٔ ماست»، وقتی که این زبان است ـ و زبان بوده است ـ که همواره دربارهٔ تصویر ما و حقیقت ما تصمیم گرفته است.

پس من باور می‌کنم که اسفار کاتبان تلاشی ارزشمند است، اما باور نمی‌کنم که زبان را در جهتی پیش برده باشد که کشف حقیقت باشد، وقتی پیشاپیش، آن را موظف به انجام وظیفه‌ای کرده است. وقتی داستان خوبی نوشته شد، وقتی رمان جانانه‌ای شکل گرفت، یعنی زبان در مسیر طبیعی‌اش حرکت کرده است. ما از اسفارکاتبان لذت می‌بریم و حتی گاه در شگفت می‌شویم، اما همواره با تردید، زیرا از خود می‌پرسیم پس چرا این آدمها گاه نصفه و نیمه و گاه محوند؟ چرا آدمها و اتفاقات در گفتگوی خود به خودی، باهم شکل نمی‌گیرند؟ و همواره از یک اندیشهٔ ظریف، اما پیشاپیش پرداخت شده فرمان می‌گیرند و این‌گونه است که هرگز نمی‌فهمیم دغدغهٔ پدر راوی برای نوشتن، که این چنین سرگشته‌اش می‌کند و دردانه‌اش را به مسلخ می‌کشد، برای چیست؟ نمی‌فهمیم آذر چرا باید فقط به تاوان یک تقدیرتاریخی بمیرد، نمی‌فهمیم چرا همهٔ یهودی‌ها به تبعیت از یک تصویر کلیشه‌ای همواره منفی‌اند: خاخام یهودی به همدستی دوستانش به راوی داستان حمله می‌کند، پیرزن‌های یهودی، عجوزه‌هایی سیاه پوش‌اند، مادر یهودی، خانواده و فرزند را می‌فروشد، پدر یهودی از نان زن وفرزندش می‌زند تا نواله‌ای روانهٔ ارض موعود کند. وقتی کسی از آنان (اقلیما) از این دایرهٔ ظلم بیرون می‌زند، تقدیری جز مرگ ندارد.

این تصویرهای کلیشه‌ای، شاید ناخودآگاه تاریخی ما را ارضاء کند، اما روایت پیچیدگیها و ظرفیتهای غیرمنتظرهٔ آدمها نیست. و اگر قرار است داستان، روایت سرنوشت این آدمها در طول تاریخ‌شان باشد، یعنی بتواند میان گذشته و حال چنان

www.ricac.ac.ir

گفتگویی را شکل دهد که ما این‌همه را مانند یک کل واحد و یک روایت واحد بخوانیم، باید بتواند قطعات بریده بریده گذشته و حال را چنان در جای مناسب قرار دهد، که این «پازل»، تصویر نهایی خود را آشکار کند.

به زبان فنی‌تر، برشهای رمان باید به واسطهٔ یک منطق داستانی درهم گره بخورند و کنش‌مندی رمان، همواره بر این روابط حاکم باشد، به‌گونه‌ای که بازگویی روایت تاریخ منصوری از سوی شیخ یحیی کندری، در ما این انتظار و حتی الزام را پدید آورد که بار دیگر آن را به زبان احمد بشیری بشنویم، تا قرابتی منبسط‌تر، ژرف‌تر و حسّی‌تر از آن به‌دست دهیم و یا اگر نسبت سعید بشیری با این روایت، دیگر نسبتی منسجم و متحّد نیست و یادآور نوعی بریدگی و تقاطع است ـ تا بر نگاهی دلالت کند که بر جهان معاصر حاکم است ـ خواننده پیشاپیش باید با روایت احمد بشیری به نوعی اشباع و دلزدگی رسیده باشد که اکنون این انقطاع از جانب سعید بشیری برایش پذیرفتنی باشد. با همین منطق، ارتباط بینامتنی میان یک روایت اسلامی و یک روایت یهودی، باید به واسطهٔ تمهیدات درونی توجیه شده باشد، اما دریغ که جهان پیش انگاشتهٔ راوی ـ که البته چقدر ظریف و جذاب پرداخت شده ـ چنان بر فضای متن مسلّط است که نویسنده را از منطق گفتمانی بی‌نیاز می‌کند. اسفبارترین پیامد این وضع آن است که متن را «تک صدایی» می‌کند. اکنون شاید به درک عمیق‌تری از پدیدهٔ «چندصدایی» برسیم و باور کنیم که صرف وجود صداهای متفاوت در متن، چندصدایی نمی‌کند، بلکه می‌تواند باعث شود که متن، حدیث امر مقدر و خود، «امر مقدر» شود و اجازه ندهد خواننده این روایت را با محک و معیارهای خود بفهمد.

براین اساس، اگر ژرف بنگریم، رمان در تقابل با کارکرد خود قرار می‌گیرد و به ضدخود بدل می‌شود. تصویر تاریخ استبداد و جنون و آدمکشی در قالب رمان، نهایت حکمتی که می‌تواند داشته باشد، این است که ما را چندان از این جنون و آدم‌کشی بیزار و چنان به آن آگاه کند، که یکسره نابودی این تاریخ استبداد را بخواهیم. این‌گونه است که رمان، وظیفهٔ شناخت‌شناسانه‌اش را انجام می‌دهد. آنچه در اسفارکاتبان اتفاق می‌افتد،

www.ricac.ac.ir

حدیث این استبداد وجنون است، انگار با این هدف کـه مـا آن را در منتهـای دل بـاور کنیم و ایمان بیاوریم به این استبداد و با ترس جنون، هق هقی و گـاه فریـادی در درون سردهیم.

وجه دیگر این تک صدایی آن است، که انگار آدمهـای داسـتان، زبـان خـود را گـم کرده‌اند و همگی به زبان راوی حرف می‌زنند و این محوریت راوی در مقام دانای کـلّ امکان کانونی شدن زاویهٔ دید را از میان برمی‌دارد، حالا چه فرق می‌کند کـه میکروفـون را گاه به دست این و گاه آن شخصیت بدهیم، وقتی پیشاپیش، همه چیز را در ذهن آنها قرقره کرده‌ایم.

سخن آخر اینکه، اسفار کاتبان درعرصهٔ زبانیت تلاش جانانه‌ای است کـه شـاید بـه خواسته‌های نویسنده رسیده باشد، اما آرزوهای رمان را محقق نمی‌سازد. این زبان چنان در منطق درونی خود به کاوش پرداخته که توانسته یک ظرفیت بیان بـی‌زمـان و مکـان ایجاد کند ـ و این دستاورد کمی نیست ـ اما این ظرفیت، در رمان به فعلیّـت نرسـیده و در قالب یک حکایت تکان‌دهنده متوقف مانده است. کتاب را کـه مـی‌بنـدیم بـا خـود می‌گوییم، دریغ که این تاریخ استبداد، نویسنده را نیز با همهٔ آگاهی و دل‌آگاهی‌اش، بـه ورطهٔ خود فرو کشید.

نشانه‌شناسی هویت

همچنان‌که گفتیم، دغدغهٔ اصلی «اسفارکاتبان» ومحور آن، زبان است. خسروی ایـن دغدغه و محوریت را براساس نـوعی نگـاه «نومینالیـستی[1]» بـه زبـان داده کـه متـضمّن برخوردی ایده‌آلیستی به زبان است و در نهایت از کارکرد طبیعی زبان غافل نمـی‌مانـد. چنین است که نشانه‌های زیر به‌طورکلی بر مبنای باور خسروی به این دیدگاه و نقد آن حاصل آمده است:

---

۱. یا «نام گرایانه» متضمن اصالت دادن به اسامی و در توسع معنایی اصالت دادن به واژه‌ها

www.ricac.ac.ir

۱. اعتقاد به اصالت لوگوس به‌عنوان جمع لفظ و معنا، (که در تورات اولین موجـود و مخلوق است، در قرآن کریم، روح هستی ودرمسیحیت تجسّم انسان است).
۲. لوگوس به‌عنوان سرنوشت مقدر انسان
۳. لوگوس به‌عنوان تعیّن وجود در جلوه‌های گوناگون آن
۴. لوگوس به‌عنوان اسباب تناسخ متون (دایرهٔ تحویل انواع متون به یکدیگر)
۵. متن روایی به‌عنوان جلوه‌ای از جلوه‌های ازلی ـ ابدی لوگوس
۶. ادبیات روایی (از جمله رمان) به‌عنوان شکلی از متون روایی (هم سـاختی و هـم کارکردی و هم سرنوشتی ادبیات بامتون دینی و تاریخی)
۷. متون روایی (از جمله رمان) به‌عنوان صورت مثالی و نه پدیدهٔ زمان‌مند: بی‌زمـان و مکانی ادبیات
۸ . بیان به‌عنوان تحقق لوگوس در یک روایت، از مجموعه روایتهـای متحـدالمرکز، هم بنیاد و هم سرنوشت
۹. بیان نه به مثابه ابزار یا امکان نمایش داستان، که به مثابه خود داستان و داستان نه به مثابه نمایش زندگی، که به مثابه خود زندگی
۱۰. لوگوس همچون وحدت میان ظاهر و باطن، واقعیت و حقیقت: وحـدت میـان امکان متن و نمود متن به‌صورت داستان، تاریخ، زندگی
۱۱. وحدت وجود میان نویسنده و راوی؛ میان متن و خواننده: نقض هویت تاریخی رمان
۱۲. کمبود در جهان مدرن به سبب نفی وحدت میـان لفـظ و معنـا؛ وحـدت میـان رمان، تاریخ و هستی
۱۳. رمان نه به مثابه ابزار شناخت انسان وجهان؛ که به مثابه هـستی انـسان وجهـان: نگاه ایدئولوژیک به رمان
۱۴. رمان به عنوان بیان خود، بیان هویت: دیدگاه عارفانه به رمان
۱۵. جستجوی زبان بی‌زمان و مکان به‌عنوان اسباب انهدام رمان:

www.ricac.ac.ir

الف) خنثی کردن رابطهٔ علی: طرح داستانی جانشین پیرنگ

ب) بی‌نیازی از پرداخت شخصیت: شخصیتهای ازلی، جانشین شخصیتهای زمان‌مند

پ) نفی کنش‌مندی حاکم بررمان: نابودی منطق رمان

ت) فقدان منطق گفتمانی : رمان به‌عنوان تجسّم زبان ازلی

ث) نفی منش آزادی‌خواه رمان: حاکمیت تک صدایی، با وجود انعکاس صدای واحد در آدمهای مختلف

ج) حذف عنصر آینده در قرائت رمان: بازماندن رمان از انجام وظیفهٔ شناخت شناسانه‌اش

چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم

خلاصهٔ داستان

رمان با ورود یک خانوادهٔ جدید به محله آغاز می‌شود و با مروری بر واکنش‌های فرزندان راوی و خود راوی و شوهرش نسبت به اعضای این خانوادهٔ تازه وارد ـ مرد جوانی به نام امیل سیمونیان که زنش مرده است و مادر پیر و دختر کوچکش ـ ادامه می‌یابد. محله، در آبادان دههٔ چهل است و این خانوادهٔ تازه وارد، قرار نیست انقلابی در احوال همسایه‌ها ایجاد کند، اما دوستی دخترهای دوقلوی راوی با امیلی و دوستی امیلی با آرمن ـ پسر بزرگ‌تر راوی ـ و انتظاری که حضور امیل در خود راوی و خواهرش ایجاد می‌کند در روال زندگی روزمرهٔ آنها تغییر مختصری می‌دهد.

زندگی روزمره مانند گذشته ادامه دارد و شبها بعد از شام وقبل از خواب گاهی خود راوی چراغ‌ها را خاموش می‌کند و گاهی شوهرش، اما در این میانه ماجراهای دیگری هم افزون بر خوردن و خوابیدن و روشن وخاموش کردن چراغ‌ها اتفاق می‌افتد. آلیس ـ خواهر راوی ـ که در زندگی عشقی‌اش شکست خورده است، حتی قبل از این

www.ricac.ac.ir

که امیل را ببیند، دلش می‌خواهد طرف توجه این مرد بی‌زن تازه وارد باشد، اما از قضا در یکی از مهمانیهای خانوادگی با یک مرد هلندی آشنا می‌شود و کار این آشنایی سرانجام به ازدواج می‌کشد. میل پنهان راوی همچنان ناگفته و در خفا می‌ماند و مجال بروز نمی‌یابد، به‌خصوص روزی که امیل به او می‌گوید که می‌خواهد حرف مهمی به او بزند، انتظار راوی به حدّ کمال می‌رسد، اما بعد معلوم می‌شود که امیل فقط خواسته است در مورد دختر جوانی که به تازگی در یکی از مهمانیهای خانوادگی دیده است، با راوی مشورت کند و به او خبر دهد که تصمیم گرفته است با این دختر ازدواج کند. رمان با رفتن سیمونیان‌ها از شهر تمام می‌شود و دوباره برمی‌گردیم به همان روال سابق، با این تفاوت که حالا پس از ازدواج آلیس بامرد هلندی و رفتن آنها از شهر، مادر راوی تنها شده و نزد راوی و بچه‌های راوی آمده است. در صحنهٔ آخر، دوقلوها توی حیاط بازی می‌کنند و مادر راوی قالیچه‌ای را روی ایوان می‌تکاند و یک نفر پشت تلفن با آرمن کاردارد: یک دوست دختر جدید به جای امیلی.

ریز ساختار: تعیین مختصات متن

۱. رمان، به عنوان آشکارگر نویسنده. هر خواننده‌ای می‌تواند وضعیت خود را در متن سراغ کند و در جریان قرائت به درک راوی از زندگی نزدیک‌تر شود و از نگاه او یکنواختی‌های روزمرّه را دلچسب بیابد.

۲. روایت‌پردازی، با مرکزیت درونی صورت می‌گیرد و این وضع درتمام رمان ثابت می‌ماند، نوعی یکدستی و تنوّع‌گریزی به متن می‌دهد که خواننده را کم‌کم با متن مأنوس می‌کند و چون به این صدای مهربان و متعادل خوکرده است، احساس آرامش می‌کند، بی‌آنکه دغدغهٔ شنیدن صدای نا آشنایی را داشته باشد.

۳. در سطح فراگویی دوگانه، موسیقی طبیعی کلام درنثری بی‌ادّعا، تأثیری نامحسوس برخواننده دارد. این بی‌ادعایی و طبیعی بودن که از ویژگیهای اصلی همهٔ عناصر رمان است، آن را عمیقاً دلنشین می‌کند، به‌گونه‌ای که حتی خوانندهٔ

www.ricac.ac.ir

رمانهای نخبه‌گرا نیز این اثر را با اشتیاق می‌خواند. همهٔ آدمهای اصلی داستان از طبقهٔ متوسط‌اند و این امر زبان گفتگوها را نیز یکدست کرده است.

۴. در محور همنشینی، جملات، تناسب ذهنیتی میان‌مایه را تداعی می‌کند. محورجانشینی تقریباً خالی می‌ماند؛ متن هیچ تلاش نمی‌کند که چیزی فراتر از آنچه می‌گوید، بیان کند.

۵. در سطح دال و مدلول، تلویح و کنایه‌ای هم اگر هست، آسان یاب است. فضای داستان شفاف و به دور از فضاهای خالی است که خواننده باید آنها راپرکند. با این حال نویسنده از عنصرتعلیق بهرهٔ مناسب گرفته است.

۶. سبک متن در رو ساخت وجه شاخصی ندارد. نحو، سازمان گفتاری دارد و به‌طورکلی واقعیت محور است. شیوهٔ پرداخت رمان و هدفهای آن، نیاز به یک «نوشتار» خاص را منتفی می‌سازد.

۷. ساخت‌کارهای گفتگوگری در هر سه سطح «چندصدایی پنهان»، «فرمانبری»، و «پرسش بلاغی»، فعّال است.

۸ . نگاه واقع‌گرا، روزمرّه و روشن، داستان را از کاربرد استعاره و مجاز بی‌نیاز می‌کند. با این حال شکلهایی از مجاز، چون کنایه و گاه طنز درمتن دیده می‌شود.

۹. متن، شاعرانه نیست، اما نگاه خاص راوی به زندگی، از شاعرانگی به دور نیست. تناسب متعارفی میان ذهن و زبان راوی وجود دارد. گونهٔ ادبی رئالیسمی‌است که از هم‌آوایی صداها بهره گرفته است.

۱۰. بینامتنی در داستان نیست، مگر آنکه واژهٔ بینامتن را درگسترهٔ کاربردش در نظر بگیریم، که آنگاه می‌شود گفت استناد داستان به عادتها و اتفاقهای معمول و شناخته شده است.

۱۱. نیت نویسنده نمایش واقعیت‌های روزانه است و ادعای بیان حقایق زندگی را ندارد، گرچه خواننده عادی و میان‌مایه، به راحتی، حقیقتی را که در پس وقایع است، می‌بیند.

www.ricac.ac.ir

کلان ساختار: تحلیل رمان

نظربه اینکه رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» با استقبال کم سابقه‌ای روبه رو شده و در زمان نگارش مکتوب حاضر، چاپ هجدهم آن روانهٔ بازار شده است، شاید بهترین منظر بررسی آن باهدف ردیابی عناصر هویت جامعهٔ ایرانی در این کتاب، تحلیل برمحور اقبال عام یا به زبان فنی، وسعت مصرف ادبی آن باشد.

به گمان ما تلاش برای درک علل جذابیتهای این رمان، توجه ما را به چهار شاخص اصلی رمان معطوف می‌کند:

۱. جذابیت و پذیرفتنی بودن راوی و شخصیت محوری داستان

۲. ملموس بودن وقایع و طبیعی بودن سیر حرکت داستان

۳. پرهیز از پرداخت پیچیده و درون کاویهایی که آگاهی و تأویل ژرف خواننده را می‌طلبد.

۴. لحن مؤثر، زبان روان و فضاسازی دلنشین

تردیدی نیست که این چهار ویژگی درعین استقلال نسبی در کنار هم به حداکثر تأثیرگذاری می‌رسند، ضمن آنکه چنانچه هدف نهایی آنها، یعنی اقبال عمومی‌موضوع بحث باشد، می‌توانند از منظری نقّادانه نیز بررسی شوند. تحلیل حاضر می‌کوشد برآیندی از جمع این موارد باشد.

کلاریس، ذهنیت محوری داستان، زنی دوست‌داشتنی است؛ چرا که شخصیتی همه جانبه، ملموس، و متعادل دارد.

۱. همه جانبه بودن: در دریافت سنتی ما، همه جانبه بودن برای زن یعنی همسر خوب و مادر خوب بودن. زنی که امور خانه را با آرامش و نظم سامان می‌دهد، بوی خوش غذایش همواره خانه را پر کرده است، سنگ صبور شوهر است، مشکلات را با بردباری تحمّل می‌کند، پناه فرزندان است و زبان حال آنان برای پدری که دور از دست است. چنین زنی برای خود وجود ندارد و علّت وجودی‌اش آن است که در خدمت خانواده باشد. انتظار زن امروز امّا، جدا از

www.ricac.ac.ir

این همه، توجّه به «فردیت» خویش است. موجودی که به قابلیتهای خود و پرورش آنها نیز اهمیت می‌دهد و به خوبی آگاه است که مادر خوب وهمسر خوب بودن درگرو اهمیت دادن به این فردیت است. کلاریس چنین زنی است، در حالی که بیشتر وقتش به سامان دادن به امور خانه می‌گذرد، خلوت خود را هم دارد، با گل و گلدان اخت است، اهل کتاب است و حتی دستی به قلم دارد. به این اعتبار شخصیتی آرمانی است و هیچ چیز کسر ندارد.

۲. ملموس بودن: همهٔ کارهایی که کلاریس می‌کند، توجیه‌پذیر است. از لباس پوشاندن به دوقلوها و دقت برای اینکه سر و وضعی مرتب داشته باشند، تا قصه گفتن شبانه برای آنان، از قهوه درست کردن برای شوهرش، وقتی بچه‌ها به خواب رفته‌اند و درد دل با او تا نگرانی برای سلامت مادر پیرش، تا برخورد محبت آمیزش با خدمتکار و باغبان و نیز نوشتن تأثرات روزانه‌اش، وقتی همه چیز را آرام کرده است. حتی خسته و کلافه شدنش و کندن یک برگ اُکالیپتوس و بو کردن آن برای آرامش یافتن، طبیعی و ملموس است. از خود می‌پرسم چرا کلاریس هر چه می‌کند به نظر طبیعی، ملموس و حتی دوست داشتنی می‌آید و پاسخ می‌دهم شاید برای اینکه «شور زیستن» مثل نخی گم همهٔ اینها را به هم زنجیر می‌کند و در یک تداوم منطقی قرارمی‌دهد.

۳. متعادل بودن: شاید دلنشین‌ترین و اثرگذارترین وجه شخصیت کلاریس، تعادل او باشد. اینکه همه چیز را به هنگام و به تناسب انجام می‌دهد، به‌طورکلی بر هیچ چیز پافشاری نمی‌کند، در عین این که دلبستگی و بی‌علاقه‌گی‌اش را پنهان نمی‌کند. تعادل، شاید والاترین خصیصهٔ بشری باشد، کنفوسیوس آن را محور تعالیم اخلاقی‌اش می‌داند و همهٔ ادیان و آموزه‌ها آن را سفارش کرده‌اند. با این همه، دست‌یابی به آن در شرایط نابسامان اجتماعی، محدودیتهای فرهنگی و تنگناهای اقتصادی، نوعاً یک «آرزو» بوده است و به همین جهت ارزشی دو چندان پیدا کرده است. کلاریس، ضمن آنکه مدام با جهان دو رو بر درجدل

www.ricac.ac.ir

است، با آن در جدال نیست؛ به‌رغم این که بدبینیها مدام به سراغش می‌آیند، به‌طورکلی خوشبین است و هر چند به هنگام، حرفهایش را می‌زند، پر حرف و اهل بحث نیست.

به نظر می‌رسد که رسیدن به این نقطهٔ تعادل، پیش از هرچیز معلول نیاز کلاریس به تامّل در امور باشد. در داستان، در پس هر حرکت و اقدامی از سوی کلاریس و یا دیگران، ذهنیت شکل‌گیری آن مرور می‌شود و این نیاز و گرایش به تأمل در علّتها و معلول‌ها به کلاریس امکان رسیدن به نوعی «خود ـ آگاهی» را می‌دهد؛ باری، کلاریس خود را می‌شناسد و وضعیتی را هم که در آن سر می‌کند، می‌شناسد و این شناخت جایگاه خود و جهان پیرامون خود به او امکان «سازگاری» می‌دهد. کلاریس، آرام آرام یاد گرفته است که با مقتضیات زندگی‌اش کنار بیاید. او نه آن قدر خمود است که بی‌هیچ تلاشی همه چیز را بپذیرد و نه آن قدر سرکش و عاصی که به دنبال تحّول اوضاع باشد. خوب می‌داند که این فرهنگ با تحّول میانه‌ای ندارد و دقیقاً به همین خاطر است که کلاریس در طول داستان «متحول» نمی‌شود. اگر با شاخصهای رمان اروپایی به کلاریس نگاه کنیم، او را یک شخصیت «پویا» (دینامیک) نمی‌یابیم، بلکه باید مصداق شخصیت «ایستا» (استاتیک) به حساب آوریم، اما باید دانست که عناصر رمان اروپایی در متن ادبیات ایرانی، هویت تازه‌ای می‌یابند و باید بیابند. می‌بینیم که در اینجا هوشیاری نویسنده در پرهیز از کلیشه‌ها، به او مجال داده که شخصیت کلاریس، در عین ثبات، تنوع‌پذیر باشد، به عبارت دقیق‌تر، نویسنده «دینامیسم شخصیت» را به روایت فرهنگ ایرانی باز تعریف کرده است و همین موجب شده که شخصیت کلاریس درعین پرتحّرک بودن، پذیرفتنی باشد.

بر این اساس، تأویل خانم پیرزاد از مفاهیم مربوط به شخصیت درغرب، همچنان و به ناچار ادامه می‌یابد. کلاریس، ضمن آن که «فردیت» دارد، فردیت او، واقعیت خودرا در جمع می‌بیند، نه در تقابل با آن، از این‌رو «بی‌هویت» نمی‌شود. این هم یکی دیگر از شاخصهای فرهنگ تعادل و فرهنگ ایرانی است: با دیگران زیستن و با خود بودن؛ با دیگران بودن و خود را از یاد نبردن.

www.ricac.ac.ir

وچه نغز گفته است خانم مرضیهٔ ستوده در نقدی که بر «چراغ‌ها...» داشته است: « کلاریس از شخصیتهای ماندگار ادبیات معاصر خواهد شد، مثل زری «سووشون» (رندی نه خانمان‌سوز، مرضیه ستوده، سایت سخن).

اما این اقبال عام از رمان «چراغ‌ها...» را می‌توان از منظری دیگر هم بررسی کرد. واقعیت این است که «چراغ‌ها...» تقریباً هروجهی از زندگی و همهٔ عناصری را که سرانجام تأثیر ناخوشایندی برخواننده دارد، مکتوم گذاشته است. هیچ وجه تاریکی فضای روشن رمان را مکدّر نمی‌کند و هیچ ناهنجاری، خرابی و حادثهٔ جانگدازی آرامش داستان را برهم نمی‌زند. نمی‌خواهیم بگوییم باید حتماً در رمان فاجعه‌ای رخ دهد، تا شایستهٔ نام رمان باشد، امّا این قدر هست که زندگی عادی و معمول آدمها نیز گاه دچار مصائبی می‌شود. در همین چند دههٔ اخیر، دست‌کم از بلایای طبیعی چه‌ها که نکشیده‌ایم، چندین زلزله و سیل مسیر زندگی بسیاری از ما را کاملاً دگرگون کرده و فلاکت به بار آورده است، حوادث روزمرّه‌ای که به‌سبب فقر اقتصادی و نابسامانی اجتماعی رخ داده، گاه مصیبت‌بار بوده است، حال می‌گذریم از جنگ که با تحوّلات کوچک و بزرگ و زشت و زیبای بسیار همراه بوده است. در «چراغ‌ها...» کسی نمی‌میرد و یا حتی به بیماری سختی مبتلا نمی‌شود. باری، اتفاقات به‌گونه‌ای دستچین شده‌اند که هیچ خزان و زمستانی پدید نیاید. داستان در طول مسیر خود تنها یک بار به آستانهٔ یک گره افکنی بزرگ نزدیک می‌شود وآن زمانی است که کلاریس تاحدّی به امیل سیمونیان، مرد خوش چهره‌ای که زنش را از دست داده، دل می‌بندد. ادامهٔ رابطهٔ آنان می‌توانست آرامش داستان را فرو پاشد و مسیر قصه را متحوّل کند، امّا ماجرا با دل بستن امیل به زنی دیگر به خوبی و خوشی به پایان می‌رسد. راست است که نویسنده حق دارد با گزینش وقایع، داستان را در مسیری دلخواه هدایت کند و راست است که باید سرانجام کار، این مسیر مجاب‌کننده باشد که در «چراغ‌ها...» به‌طورکلی چنین است، امّا این هم هست که گزینش یک امکان برای نوشتن، به ناچار، نه گفتن به امکانات دیگری است که می‌توانستند تحقق یابند. اگر داستان را نه در محور همنشینی (یعنی

www.ricac.ac.ir

پذیرفتنی بودن داستان آن‌گونه که هست)، بلکه در محور جانشینی (یعنی تحقق داستان آن‌گونه که می‌توانست باشد) هم ببینیم ـ و ما از **یاکوبسن** آموخته‌ایم که هرمتن ارجمند ادبی باید نیازهای هر دو محور را تأمین کند ـ ، بی‌شک حق داریم ازخود بپرسیم، چرا جدا از کلاریس، آرتوش همسر اون یز جمع محاسن است؟ آرتوش خانواده دوست و مردم‌دار است، بزرگ‌منش است، خانوادهٔ همسرش را عمیقاً دوست دارد، و هرچند، گاه بداخلاق است و عصبانی می‌شود، اما اوج عصبانیتش این است که شکردان را خالی می‌کند روی میز. این نوع شخصیت‌پردازی، داستان را یکسویه می‌کند و امکانات آن را از میان می‌برد، گیرم که آدمها دلپذیر تصویر شده باشند.

پیرنگ داستان، به این‌ترتیب و در نبود گره افکنی‌های جدّی، از همهٔ ظرفیت‌هایش بهره نمی‌گیرد. «چراغ‌ها...» طرح داستانی قدرتمندی ندارد، هرچندکه در اساس به چنین طرحی نیاز هم ندارد.

در عین حال، رمان، درون کاوی و سعی در شناخت لایه‌های پنهان گذشته را ندارد، که به‌سبب تأثیرشان در زمان حال معنی دار می‌شوند. انگار نویسنده محتاط است که هیچ عمق پرسش برانگیزی به داستان ندهد و فقط نگاهی کنجکاو داشته باشد؛ هیچ مسألهٔ بزرگی را طرح نکند، بلکه درنهایت اشاره‌هایی طنزآمیز و نیش و گوشه‌ای داشته باشد به آنچه می‌تواند زمینه ساز طرح مسائل بزرگ باشد.

از سوی دیگر «چراغ‌ها....» حاصل یک تلقّی کلاسیک از رمان است و هر چند در همه شگردهای لازم برای امروزی کردن داستان بهره گرفته است، آن شگردهای تعیین‌کننده را ندارد که رمان‌نویسی مدرن و ما بعد آن را پدید آوردند.

از اینجاست که به نظر می‌رسد یکی از اصلی‌ترین دلایل پرخواننده بودن رمان «چراغ‌ها...» زمان انتشار آن است. جامعهٔ خستهٔ ما در این سال‌ها، دیگر توان شنیدن و دیدن تلخی‌های بزرگ را ندارد، خسته‌تر از آن است که با تأمل بسیار، شگردهای پیچیدهٔ داستانی نویسنده را دنبال کند و بی‌حوصله‌تر از آن که در پس زبانی تودرتو، حرکت داستان را پی بگیرد. او زبان روشن می‌خواهد، فضای گرم و بیان دلپذیر می‌خواهد و آدمهایی که آنها را بشناسد و بتواند دوستشان داشته باشد.

www.ricac.ac.ir

نشانه‌شناسی هویت

۱. تعادل در مقام یک خصلت بنیادی محبوبیت و پذیرش در جامعه

۲. شخصیت بی‌ادعا و همه‌جانبه به‌عنوان نوعی شخصیت آرمانی

۳. تحوّل الگوی «همسر نمونه» در جامعهٔ امروز ایران

۴. «فردیت»، ساحت تازه‌ای از شخصیت زن ایرانی

۵. درک فردیت به‌عنوان اصل پیوند با جمع ونه گریز ازجمع

۶. جدل، نه جدال با وضعیت موجود به عنوان ساخت‌کار ارتباط با دیگری

۷. بومی‌کردن ارزشهای فرهنگ غرب

۸ . اعتبار دادن به ارزشهایی که «خاطرهٔ جمعی» را می‌سازد.

۹. اعتبار اصل «سادگی و ساده زیستی»

۱۰. اصالت دادن به محتوا به جای اصل دانستن فرم.

۱۱. «آرامش» به‌عنوان معیار اصلی خانوادهٔ موفق

۱۲. فضیلت «فضل‌پوشی»

۱۳. مرهم باش تا محرم شوی

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

فصل چهارم

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

دستاوردها

در آغاز بحث، یادآوری این نکته ضروری است، که ما در ردیابی شاخصهای هویت، همواره مراقب بوده‌ایم که رویکرد تقلیل گرا نداشته باشیم، به‌این معنا که هر چند بررسی ویژگیهای گوناگون هویت جامعهٔ ایرانی هدف تحلیل حاضر بوده است، شیوهٔ کار نباید به‌گونه‌ای باشد که کلیت رمانها را به بیان فهرستی از ویژگیها فرو بکاهد، بلکه بررسی آنها می‌باید در حین بررسی مجموعهٔ منتخب، خود را آشکار کند. با این روال از یکسو شاخصهای پنهان بسیاری آشکار شدند و از سوی دیگر این امکان پدید آمد، که یکایک شاخصهای هر یک از رمانها، حدود کمی و کیفی خود را تعیین کنند.

پژوهش حاضر درنهایت ۱۴۴ نشانه را ردیابی کرد که همهٔ حوزه‌های مربوط به هویت را در بر می‌گیرند وعرصه‌هایی چون تاریخ، جامعه، سیاست، هنر و ادبیات، زبان، سنت، آداب را پوشش می‌دهند. اکنون کلی‌ترین دستاوردهای حاصل از جمع‌بندی نشانه‌های هویت را ارائه می‌کنیم:

۱. برخورد این رمانها به مسئله هویت، برخورد خطی نیست. به این اعتبار، با یک قرائت ساده، امکان کشف نشانه‌های هویت در رمان نیست. شیوه‌ای که ما در این پژوهش پیش گرفتیم، خود شاهدی براین مدعاست. هرچند چارچوب کلی

www.ricac.ac.ir

پیشنهادی برای ردیابی عناصر هویت، خود محصول سالها کار در عرصهٔ ادبیات داستانی بود، این چارچوب به‌هیچ‌وجه برای انجام کار کفایت نکرد، بلکه تنها نقطهٔ آغازی بود که در مسیر پژوهش، شکل دقیق و زیرمجموعه‌های مرتبط با خود را یافت. بخش نشانه‌شناسی هویت، برآیند قرائت نقادانهٔ هر رمان، ارائه خلاصه‌ای گویا از آن، تعیین عناصر مربوط به ریزساختار و در نهایت تحلیل کلان ساختار رمان بود. با این همه، نشانه‌های به دست آمده، هویت نهایی خود را در این جمع‌بندی می‌بینند.

۲. رمانهای منتخب، این نشانه‌ها را به ندرت به‌صورت ساده و مشخص و به‌طورعمده به‌صورت ترکیبی ارائه کرده‌اند. یعنی برای مثال، نشانهٔ مربوط به هویت پدرسالارانه، به‌طور هم‌زمان، وجهی فرهنگی، اعتقادی، اجتماعی و سیاسی دارد؛ بنابراین نوعی هویت پیچیده و تلفیقی است.

۳. برخورد این رمانها با مسئله هویت، برخوردی پویاست، به این اعتبار که در بسیاری موارد، شاخصهای هویت، در مسیر حرکت رمان و یا در جریان تحول شخصیت، خود را آشکار می‌کنند. درعین حال، این شاخصها همواره با قطعیت بیان نشده‌اند، بلکه نوعی احتیاط و نسبی‌گرایی در ارائه آنها مشاهده می‌شود.

۴. رمانهای منتخب، گاه با عناصر هویت برخوردی دوگانه و متناقض داشته‌اند. برای نمونه دربارهٔ موضوع ابراز موجودیت زنان، از یک‌سو فرهنگ کناره‌گیری را به عنوان «متانت» زن موجه دانسته‌اند، و از سوی دیگر داستان را در مسیری پیش برده‌اند که زنان برای احقاق حقوق از دست رفتهٔ خود تلاش کنند. توجیه این برخورد دوگانه، می‌تواند چنین باشد که رمان به‌عنوان یک پراتیک اجتماعی، خود درگیر دوگانگی‌های موجود در جامعهٔایرانی است. از یکسو معتقد به سنت است و از سوی دیگر نیازمند تجدّد. از یکسو دل در گذشته دارد و از سوی دیگر در هوای آینده نفس می‌کشد. ما کوشیده‌ایم در تحلیل‌های خود این موجودیت گسیخته را، خواه در رمان، خواه در عناصر هویت، از ابعاد مختلف نقد کنیم. با

www.ricac.ac.ir

این همه نیک آگاهیم که این نقدها، الزاماً هویتی یکدست و دور از تناقض را به ما هدیه نخواهد کرد. هدف، ژرف‌کاوی هویت موجود جامعهٔ ایرانی است، به این قصد که امکانات مناسب‌تری برای فهم خود و جامعه بیابیم.

۵. جذاب‌ترین دستاورد این تحلیل، آن بود که مسئله هویت، دغدغهٔ اصلی اغلب رمانهای بررسی است؛ گویی‌این رمانها می‌خواسته‌اند به زبان ادبیات کارکردهای آشکار و پنهان فرهنگ، تاریخ، سنت، دین، اجتماع و فردیت ما را نشان دهند و در عین حال نوعی نگاه آسیب‌شناسانه به این کارکردها داشته باشند، به‌گونه‌ای که با خواندن آنها به عرصه‌ای از شناخت خود و جامعه‌مان برسیم که دسترسی به آن با مطالعهٔ چندین کتاب تاریخ و جامعه‌شناسی و روان‌شناسی ممکن نباشد.

۶. نوعی تلخ‌نگری بر فضای کلّی بیشتر این رمانها حاکم است، که جدا از نوع زندگی جامعهٔ ایرانی، به نگاهی که به‌طور تاریخی درآن نهادینه شده و نیز به سنت داستان‌نویسی در ایران مربوط می‌شود. برای‌مثل ردّ نگاه هدایت را می‌توان در بیش از نیمی‌از این رمانها دنبال کرد و در برخی موارد، حتی طعم و بوی داستان‌های هدایت را در آنها حس کرد. این امر خود می‌تواند یک شاخص فرهنگی به‌شمار آید که صرف‌نظر ازاینکه نشانگر قدرت داستان‌نویسی هدایت است، از مناظر مختلف شایستهٔ بررسی است، مثلاً از منظر روانشناسی، شاید نشان‌دهندهٔ نوعی کشش ناآگاهانهٔ شدید به «مرجع قدرت» یا به زبان فنی «میل انجذاب» در «اقتدار» باشد و به همین اعتبار از منظر اجتماعی پذیرش فرهنگ پدرسالار و دلایل بقای آن را یادآور شود.

۷. این رمانها نوعاً بیش از آنکه رمان «شناخت» باشند، رمان «موقعیت»اند، یعنی به‌طوری که خود را وقف این می‌کنند که آنچه را بوده‌ایم و هستیم توصیف و گاه تصویر کنند. وجه «آینده»، اساساً در آنها نادیده واقع شده واین امر پیش از هر چیز رمان را عمیقاً تک صدایی می‌کند و خواننده با همهٔ تقلاهایش راهی ندارد، جز آنکه صدای حاکم بر رمان را «اصل» بشمارد. طُرفه آنکه، چنین

www.ricac.ac.ir

رمانهایی به شدت خود را به حاکمیت صدای واحد بی‌رغبت نشان می‌دهند وحتی در آشکار متن به ضدیت با آن برمی‌خیزند و در حد امکان، همهٔ تمهیدات ممکن را به‌کار می‌گیرند، تا چندصدایی باشند، غافل از آنکه اگر دربنیاد دچار تک صدایی باشیم، هیچ تکنیک، تمهید یا شگردی ما را از آن رها نخواهد کرد، مگر آنکه بیاموزیم بنیادها را به پرسش بگیریم. نکته آن است که هرقدر این رمانها قدرتمندتر باشند ما بیشتر دچار تقدیر این صدای واحد می‌شویم و باور می‌کنیم که آینده هم چیزی جز ادامهٔ این تقدیر نیست. چنین نوشتاری خود می‌تواند بیان یک شاخص عمیق فرهنگی ـ تاریخی باشد، یعنی این شاخص که چگونه رمانی که دل در هوای امحای استبداد دارد، خود شکلی مستبدانه می‌یابد.

۸. دیدگاه حاکم براین رمانها از «آشکارا سیاسی بودن» ابا دارند، با این همه در ژرفا سیاسی‌اند. در حقیقت نگاه سیاسی درآنها درونی شده است، در نتیجه همهٔ آنها، صرف‌نظر از موضوعشان رمانهایی عمیقاً اجتماعی‌اند و این به نظر من لحظهٔ فرخنده‌ای در رمان‌نویسی ایران است، زیرا آموخته است، بدون موضع گیری سیاسی به سیاست بپردازد و به دور از اصرار به تعهد اجتماعی، دغدغه‌های اجتماعی را تصویر کند.

۹. از ویژگیهای بنیادی دیگر این رمانها، میل به «کاملاً امروزی بودن» است که آن را نه در ابعادی ملّی که در ابعادی جهانی تعریف می‌کنند. درنتیجه رمان نویس می‌کوشد همهٔ تکنیک‌های مدرن و فرامدرن داستان نویسی را به‌کار گیرد.این امر البته در بسیاری موارد، شتابزده و ناشیانه صورت می‌گیرد و انعکاسش در رمان ابتر می‌شود و گاه حتی توی ذوق می‌زند. با این همه فراگیر بودنش خبر از ناگزیری آن دارد، ضمن آنکه ناکامی‌های نویسندگان دربهره گیری از آنها، خود گامی به پیش است، زیرا نشان از تلاش آنان برای هموار کردن مسیری پرفراز ونشیب دارد، که خواه ناخواه در زمان ما یک نیاز همگانی و یک ضرورت تاریخی است.

www.ricac.ac.ir

۱۰. نوعی کمال‌گرایی در اغلب این رمانها دیده می‌شود، به‌گونه‌ای که به نمایش واقعیت‌های زندگی رضایت نمی‌دهند، بلکه می‌خواهند بیان حقیقت زندگی ایرانی باشند. بعضی از رمانهای منتخب در پی بیان حقیقت تام وتمام زندگی ما هستند: (شهری که زیر درختان سدر مرد/ دل دلدادگی/ اهل غرق/ سمفونی مردگان، آزاده خانم ونویسنده‌اش) و بعضی دیگر به ارائه بخشی از این حقیقت رضایت می‌دهند: (اسفارکاتبان/ گاوخونی/ بامداد خمار). فقط در موارد نادری، رمان، مدعی بیان واقعیتهای یک دوره است: (نیمهٔ غایب)، و یا صرفاً می‌خواهد تصویری مؤثر از واقعیتهای یک جمع کوچک، مثلاً یک خانواده باشد: (چراغها را من خاموش می‌کنم).

۱۱. بیشتر این رمانها، گرایش به نمادسازی دارند و از این جهت در ساختار کلان مانند استعاره عمل می‌کنند وفضای حاکم بر آنها استعاری است. علّت این گرایش از یک‌سو نیاز به بیان حقیقت و از سوی دیگر، اعتقاد به حضور لایه‌های پنهان در زندگی ما ایرانیان، و نیز اصالت این لایه‌ها در تقابل با لایهٔ آشکار زندگی ماست. این گرایش را می‌توان در ۷ رمان، شهری که زیر درختان سدر مرد/ اسفارکاتبان/ آزاده خانم و نویسنده اش/ دل دلدادگی/ گاوخونی/ اهل غرق/ سمفونی مردگان، یافت.

۱۲. میل به تغییر و نیاز به تغییر، آرزوی همهٔ رمانهای منتخب به جز «بامدادخمار» و «چراغ‌ها رامن خاموش می‌کنم» است.این میل به تغییر، گاه شکلی منفعل دارد وخود را فقط در «توصیف وحشت موجود» نمایان می‌کند. به غیر از «آزاده خانم و نویسنده‌اش» و «چراغ‌ها رامن خاموش می‌کنم»، ۸ رمان دیگر واجد این ویژگی هستند. گاه نیز، تلاش می‌شود که به زبان ادبیات، راه برون‌رفتی نشان داده شود.این راه در «اهل غرق»، با پناه بردن به گذشته، احیای دوران کودکی و زنده کردن اساطیر است؛ در «اسفارکاتبان»، تکیه بر قدرت زبان و تعیّن زندگی آرمانی در زبان است؛ در «دل دلدادگی» و نیز آزاده خانم و نویسنده‌اش»، با گفتن قصهٔ

www.ricac.ac.ir

زندگی محقق می‌شود؛ در «سمفونی مردگان» با برخورد شاعرانه به مرگ پدیدار می‌شود و در «گاوخونی»؛ با باورکردن اصل نسبیت واقعیت و زیستن در تنیده‌ای از واقعیت ـ رؤیا آشکار می‌شود.

۱۳. در اغلب رمانها، نگاه حاکم، نافی تاریخ ـ به مثابه زمینه ساز تحوّل ـ ومعتقد به نوعی حیات دوری است. تلخ آنکه این دور، به‌طورکلی در خدمت تداوم مصیبت و فلاکت است. در سمفونی مردگان، این فلاکت، «فرزندکشی و برادرکشی»، در شهری که زیر درختان سدرمرد، «ویرانی وانهدام»، در اسفار کاتبان، «عاشق‌کشی»، در اهل غرق، «سنت‌کشی» و در گاوخونی «پدرکشی» است.

۱۴. در نیمی از رمانهای منتخب، تقدیرگرایی به‌عنوان یک اصل پذیرفته شده است. شهری که زیر درختان سدرمرد، اسفارکاتبان، سمفونی مردگان، آزاده خانم و نویسنده‌اش و دل دلدادگی، به‌این اصل وفادارند.

۱۵. همهٔ رمانها به جز «چراغ‌ها رامن خاموش می‌کنم»، روایت شکست‌اند. بی‌شک واقعیت‌های تاریخی این مرز و بوم، اینگونه نگاه به زندگی را چیره کرده است.

۱۶. نوعی تمایل به گمشدگی و پنهان شدن در بیشتر رمانهای منتخب دیده می‌شود. در شهری که زیر درختان سدر مرد، «گم‌شدن در غربت»، در اسفار کاتبان، «پنهان‌شدن در کتابهای مقدس»، در بامداد خمار «پنهان شدن در خیالبافی‌ها»، در گاوخونی، «گم‌شدن درخواب‌ها»، در اهل غرق «پنهان‌شدن در خرافه‌ها» و در آزاده خانم و نویسنده‌اش، پنهان‌شدن در «دیگری» دیده می‌شود.

۱۷. نیاز به چندصدایی بودن، در آزاده خانم و نویسنده‌اش، دل دلدادگی، سمفونی مردگان، گاوخونی، شهری که زیر درختان سدر مرد، اسفار کاتبان و نیمهٔ غایب دیده می‌شود، هر چند همچنان‌که در شمارهٔ ۳ گفته شد، یک تاریخ، زندگی در استبداد، آنها را چنان دچار صدای واحد کرده که این نیاز در مواردی به عکس خود بدل می‌شود.

www.ricac.ac.ir

۱۸. اعتقاد آشکار و پنهان به خرافات: در شهری که زیر درختان سدر مرد، اعتقاد «یوسف» به جادوی اعداد، در اسفار کاتبان، اعتقاد به راز کلمات، در اهل غرق، اعتقاد به خرافه‌های بومی مشهود است. درعین حال، دل دلدادگی و آزاده خانم و نویسنده‌اش، با اعتقاد به تثلیث ـ که ریشه عمیق در ادیان دارد ـ می‌کوشند، شکل موجه‌تری به‌این خرافات بدهند.

۱۹. گذشته گرایی در دو شکل عریان و مستقیم و پنهان وغیرمستقیم آن، در بعضی از رمانها دیده می‌شود. در اهل غرق، و بامداد خمار به شکل مستقیم و دراسفار کاتبان، شهری که زیر درختان سدرمرد و سمفونی مردگان به شیوه‌ای نامستقیم این گرایش دیده می‌شود.

۲۰. پرهیز از استبداد جنسی در سه رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، با تأکید بر نگاه زنانه و شهرزاد که در هر بخش از داستان، قصه را شروع می‌کند ، در چراغ‌ها با محوریت شخصیت و ذهنیت زنانه در مقام راوی، و به شکلی ابتر در بامداد خمار با تأکید بر احساساتی‌گری زنانه دیده می‌شود. ضمن آنکه شکل متعالی آن را می‌توان در دل دلدادگی، در شخصیت «روجا» یافت که تجسّم عشق آگاهانه است. شخصیت زن در این رمان و رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، شخصیتهای ماندگار و نامیرایند. سه عاشق روجا همگی به نوعی از میان می‌روند و همهٔ شخصیتهای آزاده خانم و نویسنده‌اش سرانجام دروجود شهرزاد قصه گو مستحیل و نامیرا می‌شوند.

شبکهٔ ارتباطی نشانه‌های هویت

اگر نظر دقیقی به این شاخصهای بیست‌گانه بیفکنیم، روشن می‌شود که ۴ شاخص نخست، رفتار رمان را دربارهٔ شناسایی شاخص ها نشان می‌دهند و در حقیقت «روش شناسی» ناگفتهٔ رمانهای منتخب را در ردیابی هویت، شکل می‌دهند؛ بنابراین ۱۶ شاخص دیگر را در چارچوب این روش‌شناسی بررسی می‌کنیم.

www.ricac.ac.ir

اکنون با روش معکوس، دیگر بار می‌توان ایـن شاخـصهای کـلان و مـشترک را در فهرست زیر، خلاصه و شبکهٔ ارتباطی آنها را مشخص کرد:

۱. پنهان بودن عناصر هویت در رمان: ردّ قرائت خطی/ تأیید قرائت نقادانه	روش‌شناسی ناگفتـهء رمـان جهـت ردیـابی نشانه‌های هویت
۲. ترکیبی بودن عناصر هویـت در رمـان: درهم تنیدگی نشانه‌های مربـوط بـه هویـت، چند وجهی بـودن یـا چنـد نـشانه‌ای بـودن عناصری که تعین هویت‌اند، بـه سـبب قـرار گرفتن‌شان در جهان رمان	رابطهٔ مکمل با همهٔ شماره‌ها: ۱۰، ۹، ۸، ۷، ۶، ۵، ۴، ۳، ۲، ۱، ۴،۱۳، ۱۲، ۱۱، ۲۰، ۱۹، ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵ و نیز ۹، ۸، ۷، ۶
۳. پویا بودن شاخصهای هویت در رمان: الف) متغیر بودن نشانه‌های حاصل از عناصر هویت‌ساز ب) نسبی بودن نشانه‌ها	رابطهٔ مکمّل: ۱۸،۷،۱۲،۱۴،۱۵،۱۹ رابطهٔ متناقض: ۷،۹،۱۲،۱۰
٤. همنشینی هویت‌های متنـاقض: بـه‌سـبب نگـاه‌هـای متفـاوت رمـان بـه یـک عنـصر هویت‌ساز	رابطهٔ مکمّل: ۱۹،۲،۱۶،۱۵،۱۴،۱۳ رابطهٔ متناقض: ۱۷،۱۲،۵ و نیز ۹،۸،۶
۵. دغدغهٔ شناسایی هویت داشتن الف) رمان در مقام یک شکل هنری متعهد ب) رمان به مثابه بستر شناسایی و بیان کارکردهای فرهنگی، اجتماعی پ) رمان به‌عنوان زمینهٔ آسیب‌شناسی فرهنگی ت) رمان به منزلهٔ تاریخ	رابطهٔ مکمّل: ۱۶، ۱۱ رابطهٔ متناقض: ۱۶ ، ۱۳ ، ۱۴ ،۱۵
٦. تلخ‌نگری به‌عنوان یک خصلت فرهنگی	رابطهٔ مکمّل: ۱۱، ۱۳، ۱۹ ، ۷ رابطهٔ متناقض: ۶ ، ۱۷ ، ۱۲، ۹

www.ricac.ac.ir

۷. موقعیت باوری، نه شناخت محوری (اصل گرفتن وضعیت زمان حال یا روایتی از این وضعیت)	رابطهٔ مکمّل: ۴ ، ۱۲ ، ۱۷ و نیز ۸، ۷، ۶ ،۹
۸ . پرهیز از سیاسی به نظر رسیدن الف) جامعهٔ ایران به‌عنوان جامعه سیاسی ب) جامعـهٔ ایـران بـه‌عنـوان جامعـه‌ای کـه سیاست را به ناخودآگاه جمعی می‌راند	رابطهٔ متناقض: ۱۹ ، ۱۸ ، ۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۰
۹. گرایش به امروزی بودن الف) میل به پذیرش پدیده های مدرن ب) کژ و کوژ بودن حرکت دراین مسیر	رابطهٔ مکمّل: ۱۶ ، ۱۱ ،۱۹،۱۳، ۷
۱۰. کمال‌گرایی	رابطهٔ مکمّل: ۹ ، ۱۷ رابطهٔ متناقض: ۱۹ ، ۱۳ ، ۱۶ ، ۷ ، ۸ ، ۱۰
۱۱. گرایش به نمادسازی	رابطهٔ مکمّل: ۱۴ ، ۶، ۷ ، ۱۹ ، ۱۵ رابطهٔ متناقض: ۹ ، ۱۲ ، ۱۷
۱۲. میل به تغییر	رابطهٔ مکمّل: ۱۳ ، ۶ ، ۷ ، ۱۹ ، ۱۵ رابطهٔ متناقض: ۹ ، ۱۲، ۱۰
۱۳. نفی تاریخ و پذیرش حیات دوری	رابطهٔ مکمّل: ۷ ، ۶ ، ۱۴ ، ۱۳ ، ۱۶ ، ۱۹ رابطهٔ متناقض: ۱۰ ، ۹ ، ۱۲ ، ۱۷
۱٤. تقدیرگرایی	رابطهٔ مکمّل: ۱۵ ، ۱۴ ، ۱۳ ، ۱۹ ، ۱۸ رابطهٔ متناقض: ۱۲ ، ۹ ، ۱۷
۱۵. شکست باوری	رابطهٔ مکمّل: ۸، ۹، ۱۰، ۱۲ و نیز ۱، ۳، ۴ رابطهٔ متناقض: ۶ ، ۷ ، ۱۳ ، ۱۴ ، ۱۵
۱۶. تمایل به گمشدگی	رابطهٔ مکمّل: ۱۴ ، ۱۳ ، ۱۱ ، ۱۵ ، ۱۶ رابطهٔ متناقض:۹ ، ۱۲ ، ۱۷
۱۷. نیاز به چند صدایی بودن	رابطهٔ مکمّل: ۱۳ ، ۱۶ ، ۱۴ ، ۱۵ ، ۶ ، ۷ رابطهٔ متناقض: ۹ ، ۱۲ ، ۱۷

www.ricac.ac.ir

۱۸. خرافه باوری	رابطهٔ مکمّل: ۱۷، ۱۲ ، ۹ رابطهٔ متناقض: ۱۸ ، ۱۹ ، ۷
۱۹. گذشته‌گرایی	
۲۰. پرهیز از استبداد جنسی	

در شمارهٔ ۶ (تلخ‌نگری به عنوان یک خصلت فرهنگی)، چرخهٔ ارتباط می‌تواند از («گذشته گرایی» شمارهٔ ۱۹) شروع شود، یعنی‌اینکه به گذشته اصالت می‌دهیم و چون در تاریخ گذشته شکستهایی داشته‌ایم، به این شکست نیز اصالت می‌دهیم (شکست باوری = شمارهٔ ۱۵). اینکه شکستهای متعدد، «شکست‌باوری» را به یک شاخص در زندگی ما تبدیل کرده، خود به نوعی نگاه تقدیرگرا مربوط می‌شود («تقدیرگرایی» شمارهٔ ۱۴) و تقدیرگرایی خود از جهتی، نتیجه یا معلول اعتقاد نداشتن به تاریخ و تغییر تاریخی است و از این منظر با (شمارهٔ ۱۳، «نفی تاریخ و پذیرش حیات دوری») ارتباط می‌یابد که خود به این امر ارتباط دارد که ما به‌طورکلی به دنبال توصیف وضعیت خود هستیم واین را معادل شناخت می‌گیریم، حال آنکه در فرایند شناخت، حداقل باید عنصر آینده نیز دخیل باشد و به این‌ترتیب ارتباط با (شمارهٔ ۷ «موقعیت باوری نه شناخت محوری»)، صورت می‌گیرد. در حقیقت چندان این شبکه را باور کرده‌ایم که در ما تبدیل به یک باور شده است، باوری که در کل، منطق عقلی ندارد و می‌تواند یک خرافه به حساب بیاید (ارتباط با شمارهٔ ۱۸، خرافه باوری).

در عین حال تلخ نگری، رابطهٔ معکوس با تمایل به رشد و کامل شدن دارد و از این طریق در تناقض با شمارهٔ ۱۰، یعنی کمال گرایی قرار می‌گیرد. همچنین تلخ نگری نوعی‌ایستایی را تداعی می‌کند و به‌این اعتبار با شمارهٔ ۱۲، میل به تغییر، در تقابل است و از آنجا که میل به تغییر به ناچار با ویژگی «امروزی بودن» مرتبط است، تلخ‌نگری با شمارهٔ ۹، گرایش به امروزی بودن هم، متناقض است. در عین حال اگر از خصوصیات زندگی امروز، ردّ صدای واحد و پذیرش صداهای متعددّ باشد، این شبکهٔ تناقض تا شمارهٔ ۱۷، یعنی نیاز به چند صدایی بودن گسترش می‌یابد.

www.ricac.ac.ir

این، مثالی از شکل گیری شبکهٔ ارتباطی شاخصهای هویت است. باید توجه داشت که نظر به شبکه‌ای بودن ارتباط، الزامی در انتخاب یک شناسه، به عنوان شناسهٔ آغازین نداریم و نیز می‌توانیم مسیرهای متفاوتی را طی کنیم. پس نمونه‌ای که ارائه شد، تنها یک پیشنهاد است. همچنین قرار نیست که یک شاخص «اصل» گرفته شود و بقیهٔ شاخصها در ارتباط با آن قرار گیرند، تا شبکهٔ ارتباط شکل گیرد. به زبان دیگر، ارتباط الزاماً به صورت ۱ با ۲، ۱با ۳، ۱، ۴، و... نیست، بلکه می‌تواند به‌صورت ۱با ۲، ۲با ۳، ۲با ۴، ۳ با ۴، و غیره باشد، در نتیجه ما با یک ارتباطی پیچیده و تودرتو روبه‌رو هستیم.

در پایان ذکر دو نکته ضروری است:

۱. این نشانه شناسی حاصل نگاه و نوشتار رمان است و رمان حاصل تخیّل نویسنده است. پس‌این نشانه ها الزاماً، عین «واقعیت» نیستند، امّا چون هر رمان جدّی وارد گفتگویی انتقادی با فرهنگ جامعه می‌شود، بروز این نشانه ها اتفاقی نیست، هرچند حوزهٔ عملکرد آن می‌تواند متفاوت از پیشنهاد رمان باشد. برای نمونه، «تلخ نگری» شاید پیش از آنکه یک خصلت عام فرهنگی باشد، خصلت رمان نویسی نخبه گرا و از این طریق دیدگاه نخبگان‌ایرانی، یا گروهی از آنان باشد.

۲. بعید نیست که برخی از این نشانه‌ها به زمان و مکان ما باز گردند و دلیل تکرار آنها در چندین رمان این باشد که همهٔ رمانهای منتخب متعلّق به یک دورهٔ خاص تاریخی‌اند. مثلاً شمارهٔ ۸ (پرهیز از سیاسی به نظر رسیدن)، شاخص عام رمانهای اواخر دههٔ چهل و دههٔ پنجاه شمسی نیست و به‌طورکلی در آن دوره، نگاه سیاسی به هنر، نوعی ارزش به حساب می‌آمد. با چنین مستندی می‌توان، شاخص شمارهٔ ۸ را «شاخص مقطعی» به حساب آورد چه‌بسا، سیاسی بودن بخش عمده‌ای از رمانهای اواخر دههٔ چهل و پنجاه، لایه‌های پنهانی داشته باشد که خود موضوع تحقیقی جداگانه است.

www.ricac.ac.ir

نتایج

شاخصهای بیست گانه وکلان هویت، به روشنی نشان می‌دهند که به رغم حضور موانع و مشکلات فرهنگی و اجتماعی برسرراه داستان‌نویسی، پس از انقلاب و به‌ویژه دهۀ هفتاد (عابدینی، ۱۳۸۳: ۱۲۵۲ـ۱۲۴۹)، برای مطرح‌ترین نویسندگان این دو دهه، رمان‌نویسی فعالیتی بسیار جدّی و تعیین کننده بوده است. نگاه نهایی به شاخصهای بیست‌گانۀ فوق نکات زیر را در این‌باره روشن می‌سازد:

۱. در سال‌های پس از انقلاب، بیشتر رمان نویسان‌ایرانی، به‌طور جدّی درصدد شناخت مختصات حیات اجتماعی و فردی ایرانیان برآمده‌اند.

۲. این رمان‌نویسان، مطالعۀ ژرف و نقادانه تاریخ و فرهنگ ایران را الزام کار هنری دانسته‌اند.

۳. این رمان‌نویسان، برای خود نوعی تعهّد اجتماعی ـ سیاسی قائل بوده‌اند، با این همه کوشیده‌اند این تعهد را، درنوشته‌های خود، درونی کنند و درحقیقت، نسبت منطقی و سالمی‌میان ادبیات و تعهّد اجتماعی بر قرار کنند.

۴. شیوۀ پرداخت این رمانها به‌گونه‌ای است که امکان درک لایه‌های آشکار و پنهان را در همۀ گسترۀ حیات فرهنگی ایرانیان فراهم می‌کند. به این ترتیب می‌توان این رمانها را «نوعی متون آسیب شناسانه» به‌شمار آورد.

۵. برای این رمان‌نویسان، رمان، زمینه‌ساز تحول اجتماعی به‌شمار می‌آید، بنابراین به جدّ تلاش کرده‌اند، که راه‌های برون رفت از بن‌بست‌های فرهنگی، اجتماعی و فردی را نشان دهند.

۶. این رمان‌نویسان، گسترش دانش و تجربۀ هنری از دو مسیر شناخت سنت ادبی ـ هنری ایران وغرب را، یکی از اصول بنیادی رمان‌نویسی به‌شمار آورده‌اند.

افق آینده (پیشنهادها)

تحقیق حاضر پیش‌درآمدی بر موضوع هویت‌شناسی از منظر رمان است. این آغاز راهی طولانی است، پس پیشنهاد می‌شود که:

www.ricac.ac.ir

۱. پژوهشهای دیگری، شاخصهای هویت را از منظر رمان بررسی کنند.
۲. این پژوهشها با ابزار و نگاه دیگری، متفاوت از ابزار ونگاه پـژوهش حاضـر، بـه مسئله هویت از منظر رمان بپردازند.
۳. به‌رغم سودمندی اتخاذ ابزارها ودیدگاه‌های مختلف، شرط اساسی در همـهٔ آنهـا باید این باشد که شیوهٔ برخورد به مسئله، شناخت پیچیدگی‌های رمـان و کـارکرد چندگانه‌نگر آن را درنظر بگیرد.
۴. پژوهش‌ها فقط رمانهای بعد از انقلاب را بررسی نکنند، بلکه با بررسی رمانهـای پیش از انقلاب، امکان مطالعهٔ مقایسه‌ای آنها را فراهم آورده و بر این بستر، زمینـهٔ تحلیل تاریخی درباب هویت را فراهم آورند.
۵. این پژوهش‌ها، فقط مقولهٔ رمان را بررسی نکنند، بلکه گونـه‌هـای دیگـر ادبیـات داستانی یعنی ادبیات نمایشی و به‌ویژه شـعر را ـ بـه واسـطهٔ نقـش غالـب آن در حیات هنری جامعهٔ ایرانی ـ موضوع بررسی قرار دهند.
۶. به اعتقاد صـاحب‌نظـران، در حـوزهٔ ادبیـات داسـتانی، نویـسندگان مـا مجموعـاً درعرصهٔ داستان کوتاه، موفق‌تر از عرصهٔ رمان عمل کرده‌اند، ضمن آنکـه داسـتان کوتاه طیف وسیع‌تری از نویسندگان را درگیر کرده و بسامد به مراتب بـالاتری از رمان دارد. بنابراین عنوان عمومی «هویت و بازتاب آن در داستان کوتاه» می‌توانـد زمینهٔ پژوهش‌های متعدّد باشد.

«هویت»، مسئله‌ای است که همهٔ عرصه‌های فرهنـگ، تـاریخ، اجتمـاع، ایـدئولوژی، سیاست، دین، هنر، ادبیات، و... را در برمی‌گیرد. در پژوهش حاضر این مـسئله را فقـط در حوزهٔ ادبیات، آن هم از منظر رمان بررسی کرده‌ایم، بی‌تردید لازم است «هویـت» در همهٔ عرصه‌های یادشده مطالعه شود، تا به یک دریافت جامع و قابل قبـول در حـوزه‌ای از مطالعات فرهنگی که می‌تواند «هویت‌شناسی» نام بگیرد دست یابیم.

www.ricac.ac.ir

www.ricac.ac.ir

کتاب‌نامه

ادیبی، حسین، ۱۳۵۸. ***طبقه متوسط جدید در ایران***، جامعه.

افتخاری، محمد، ۱۳۶۹. ***در جستجوی هویت گمشده***، کلک.

براهنی، رضا، ۱۳۷۲. ***قصه‌نویسی***، نشر البرز.

بالایی کریستف، ۱۳۷۶. ***پیدایش رمان‌نویسی مدرن***، انجمن ایران‌شناسی فرانسه، انتشارات معین.

تسلیمی، علی، ۱۳۸۳. ***گزاره‌هایی در داستان‌نویسی ایران***، نشر اختران.

تندرو صالح، شاهرخ، ۱۳۸۳. ***نقاب نقد***، نشر چشمه.

ـــــــــــ ، ۱۳۷۹. ***گفتمان سکوت***، شفیعی.

رجایی، فرهنگ، ۱۳۷۲. ***معرکه جهان‌بینیها در فردورزی سیاسی و هویت ما ایرانیان***، قومس.

ـــــــــــ ، ۱۳۸۳. ***مشکله هویت ایرانیان امروز***، نشرنی.

فرهادپور، مراد، ۱۳۷۲. ***یادداشتی بر روشنفکری و کارکردهای ایدئولوژیک***، نگاه نو.

گلشیری، هوشنگ، ۱۳۶۳. ***حاشیه رمانهای معاصر***، آگاه.

ـــــــــــ ، «سی‌سال رمان‌نویسی»، ***جنگ اصفهان***، شماره ۱۳۴۶، ۵ ، ص ۲۱۴.

www.ricac.ac.ir

مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید، ۱۳۵۸. ***واقعیت اجتماعی و جهان داستان***، امیرکبیر.

میرعابدینی، حسن، ۱۳۶۹. ***صدسال داستان‌نویسی ایران***، نشر چشمه.

نفیسی، آذر، ۱۳۶۸. «واقعیت در رمان مدرن»، ***کیهان فرهنگی***.

نواب‌پور، رضا، ۱۳۶۹. ***در جستجوی هویت گمشده***، کلک.

AMOSSY R. et DESEN, 1978. les Discours du cliché, Paris, CDU _ SEDES, 1988.

BARRETTM., Women's Oppression Today: Problemes in Marixist Feminist Analysis, Verso, London.

BARTTHES, R., 1997. L'aventure Sémiologique, Paris, Seuil, (5 éme ed).

BELLEMIN, N. J., 2002. Le Texte et l'avant _ texte, Paris, Larousse.

BERGEZ, D.et GÉRAUD V., 2001. Vocabulaire de l'analyse littéraire, Duond.

CORBLIN, F., 1990. Les désignations dans les romans, Paris, Minuit.

CULLER, J., 1981. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction, Routledge & Kegan PAUL, London and Hanlry.

DERRIDA, J., 1978. writing and Difference (trans. Allan Bass), Routledge, London.

DUCHET, C., 1995. Pour une socio-critique du roman, Paris, Nathan.

EAGLETON, M., 1986. Feminism Literary Theory: A Reader, Oxford.

EAGLETON, M., 1986. Feminist Literary Theory: A Reader, Oxford.

EAGLETON, T., 1976. Criticism and Ideology, London, New Left Books.

ECO, U., 1992. Les limites de l'interprétation, Paris, Grasset.

EVEN-ZOHAR, I., 1978. "Papers in Historical Poetics", in Papers on Poetics and Semiotics, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

EVEN-ZOHAR, I., 1990. Polysystem Studies, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

FOUCAULT, M., 1966. Les Mots et les choses, Gallimard.

FOUCAULT, M., 1971. L'Ordre du discours, Paris, Gallimard.

GENETTE, G., 1983. Nouveau Discours du récit, Seuil.

GENTZLER, E., 1993. Contemporary Translation Theories, Routledge.

HALL, S., 1980. Culture, Media, Language, London, Hutchinson.

HARARI, J., 1979. Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralism Criticism, Ithaca, Cornell University Press.

JAMESON, F., 1981. The Political Unconscious : Narrative as a Socially symbolic Act, Ithaca, Cornell University Press.

JAUSSE, H.R., 1978. Pour une esthétique de la réception, Gallimard.

JAUSSE, H.R., 1998. L'illusion réaliste, Paris, PUF.

LENTRICCHIA, F., 1983. After the New Criticism, Methuen, London.

MACDONNEL, D., 1986. Theories of Discourse: An Introduction, Oxford.

www.ricac.ac.ir

MASSERON, C. et SCHONEDE, C., 1996. "Le mode de désignation des personnage", Pratiques, n 60, décembre.
MITTERAND, H., 2001. Le Discours du roman, Paris, PUF.
MUKAROVSKY, J., 1979. Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts, Michigan University Press.
NEWTON, K.M., 1990. Interpreting the Text: A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation, Hemel Hempstead.
NORRIS, CH., 1991. Deconstruction: Theory and Practice, London, Routledge.
RICARDOU, Jean, 1987. Nouveaux Problèmes du Roman, Paris, Seuil.
SAID, E., 1983. The World, The Text and the Critic, Harvard University press, Mass.
SELDEN, R., 1984. Criticism and Objectivity, Allen & Unwin, London.
SHOWALTER, E., 1985. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory, Pantheon, New York.
TODOROV, T., 1967. Littérature et signification, Paris, Larousse.
TOURY, G., 1996. In search of a Theory of Translation, Tel Aviv : The porter Institute for Poetics and Semiotics.
VERRIER, Jean, 1999. Les débats de Romans, Paris, Bertrand Lacoste.
WAUGH, P., 1984. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction Routledge, London.
WIILLIIAMS, R., 1983. Keywords: A Vocabulary of Culture and Society, Fortunata, Collins, London.
ZERAFFA, M., 1991. Roman et société, PUF.

www.ricac.ac.ir