مهدی استعدادی شاد

ما و قهقرا

رمان به مثابهٔ آینهٔ جامعه

باشگاه ادبیات

مهدی استعدادی شاد

ما و قهقرا

رُمان، به مثابه آینهٔ جامعه

ما و قهقرا

رُمان، به مثابه آینهٔ جامعه

نویسنده: مهدی استعدادی شاد

چاپِ اوّل، تابستانِ ۱۳۹۴ [۲۰۱۵]

ناشر: باشگاهِ ادبیات

کلیهٔ حقوق انتشار الکترونیکی این اثر محفوظ و مخصوص باشگاهِ ادبیات است

نشانی اینترنتی:

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/

http://bashgaheketab.blogspot.com

پست الکترونیک:

amir.ezati@gmail.com

فهرست

۱- پیشگفتار

۲- پیش بینی آینده؛ نگاهی به «شب هول» رُمانِ هرمز شهدادی

۳- ادبیات رسمی؛ رُمانِ اسلامی از زاویهٔ دیدگاه انتقادی

۴- بحران سوژه در سورهٔالغراب، رُمانِ محمود مسعودی

۵ ـ مسئلهٔ قشر متوسط و شهرنشین در «زمستان ۶۲» اسماعیل فصیح

۶ ـ تئوری‌زدگی؛ نگاهی به رُمان‌های شهرنوش پارسی پور

۷- فرهنگ داخل و خارج از کشور ؛ «آینه‌های دردار» هوشنگ گلشیری

۸ – رُمانِ تبعیدی؛ نگاهی به «بیگانه‌ای در من» شکوه میرزادگی

پیشگفتار :

مقاله‌هایی که در این کتاب مجموع شده‌اند، فراوردهٔ رُمان خوانی سال‌های پیش نگارنده و جلب شدن به پاره‌ای از آنها است.

نخستین چاپ کتاب حاضر، در سال ۱۹۹۴ میلادی، توسط نشر باران در سوئد و به همت مسعود مافان ارجمند صورت یافته است. اینجا در باز چاپ یا دقیق‌تر با انتشار دیجیتالی آن، که مدیون تلاش و ایده امیر عزتی عزیز و مبتکر "باشگاه ادبیات" در اینترنت است، امکانی فراهم شده که تصحیح‌هایی در متن متعلق به دو دههٔ پیش انجام شود و به شکل بازبینی شده در دسترس مخاطب قرار گیرد.

باری. مطالب کتاب حاضر، بیش از هر چیز، مدیون جاذبه خود آثارند. اگر چه مجذوبیت اولیه، سپس با تأمل و درنگ همراه شده و به سبک و سنگین کردن آثار و سنجش نظری، ادبی و اجتماعی آن‌ها انجامیده است؛ البته تا آنجا که در دو دههٔ پیش توش و توان عقلی صاحب این قلم قد داده است.

***

رُمان به مثابه عمومی‌ترین فضای ممکن و شکل ادبی معاصر در بازگوییِ حدیثِ نفسِ فردی یا حکایتِ جمعی است. وقتی از پس ضابطه‌ها و معیارهای لازم و ضرروی ادبیات زمانهٔ خویش برمی‌آید، آنگاه همچون یک «متن تاریخی» که در برگیرندهٔ جنبه‌های زندگی جاری است مد نظر قرار می‌گیرد. از این دیدگاه، رُمان بسان آینه‌ای است که در برابر گذر زندگی واقع می‌شود و بازتاب‌های فردی ـ جمعی و نمودارهای رفتار فرهنگی عموم را نشان می‌دهد. نمودارهای رفتار فرهنگی از کلیه عرصه‌های نظری، اجتماعی و سیاسی بدست می‌آیند و امکان بازشناسیِ کلیتی به نام جامعهٔ پیچیده بشری را فراهم می‌کنند. بدین ترتیب رُمان، به مفهومی که قوم شناس فرانسوی "لوی استراوس" آن را عنوان می‌داشته، آن فضای مطالعهٔ همزمان حادثه‌ها و تنش‌های متفاوت است. از همین رو همچون شاخه تازه‌ای از جامعه شناسی، بی‌آنکه مبتنی بر آمار و ارقام تجربی باشد، مطرح می‌شود. بدین ترتیب در نقد رمان، یکی از وظیفه‌ها سنجش دستاوردهای آن «مطالعهِ همزمانِ حادثه‌ها و تنش‌های متفاوت» است.

در مطالب مجموعهٔ حاضر، همان‌طور که در عنوانِ فرعی کتاب آمده، غور و بررسی با الهام از تلقی ذیل دست به کار شده است که رُمان فارسی را همچون آینه‌ای برابر جامعهٔ ایرانی بگذارد.

ایدهٔ به دانایی رسیدن از طریق آینه، که با خوانش رُمان در اینجا آینه شدنِ متن را تجربه می‌کند، البته در رفتار قدما و فرهنگ قدیمی ما بی بدیل نیست.

بنابراین آینه در نزد ما به درازای گذر روزگار کارکردهای ویژه و مختلفی داشته است. چنان که آینه نه تنها در چارچوب نگاه عرفانی ما جایگاه ویژه‌ای داشته، بلکه همچنین در زمانه استیلای فرهنگ سِحر و جادو، به حرفهٔ «آینه‌بینی» رونق خاصی بخشیده است. بسیاری از پیشینیان ما به گمان یافتن اسرار و رازهای مبهم، همه امید خود را به کشف و افشای آینه‌بینی می‌بستند. چه بسا که در این میانه، آینه نقش آن کارآگاه پلیسی را می‌یافته که در صدد یافتن ردپای مجرم یا مجرمان بوده است. چنین است که نگاه کنونی به رمان، به مثابه آینه، این دلالت ضمنی را نیز با خود دارد؛ و در پی کشف هرچه بیشتر رازهای هستیِ جمعی و فردی ما و گره گشایی از بغرنج‌های عمومی است.

بدیهی است که در ادبیات فارسی تکیه بر این نوع برداشت از کارکرد رمان دارای سابقه تاریخی است. چنانچه بیش از هفت دههٔ پیش، یعنی در سال ۱۹۲۰، محمد علی جمال‌زاده در دیباچه «یکی بود و یکی نبود»، که به مثابه بیانیه حضور ادبیات مدرن قلمداد شده است، نوشته: «می‌توان گفت که رمان بهترین آینه‌است برای نمایاندن احوالات اخلاقی و سجایای مخصوصهٔ ملل و اقوام...» (۱).

در این بین البته رُمانِ با ویژگی‌های معاصر خود، هم از آینه افسانه‌ای افسون زدایی و از اعتقاد گذشتگان ما به آینه بینی ساختارزدایی می‌کند و هم سپری گشتن و بی اعتباری جهان‌بینیِ سنتی را افشا می‌نماید که بر رَمل و اُسطرلاب بنا گشته بود.

***

پس از اوج‌گیری تحولات سیاسی و پیامدهای انقلاب ۵۷، جامعهٔ ایرانی در دهه شصت بیش از پیش نیاز به خود اندیشیدن را فهمید و در پی آن شد که آن را چون احساسی فراگیر باز تولید کند. به واقع انتشار گسترده رُمان در زمانهٔ ما نیز واکنشی به احساس یاد شده است. رُمان نویسان در درگیری خود با «روح زمانه»، که بازتاب غیرانتقادی وضع

موجود است، سعی کرده‌اند چرایی و چگونگی موقعیت جاری را بسنجند. رُمان‌های نویسندگان ایرانی به‌خاطر همین قصد و انجام سنجش اجتماعی است که یکباره اهمیتی بی‌سابقه می‌یابند. این اهمیت بی‌سابقه رمان که از دههٔ شصت خورشیدی تا به امروز رسیده است هم رُمان‌نویسان را همچون فاعلان شناسایی توانا بر کشیده و هم رمان را همچون مشخص‌ترین متن و فضا برای اندیشه و تأمل پیرامون «خود» جمعی ما ساخته است. این تحول البته امری خودجوش و تصادفی نیست. خودجوش نیست؛ زیرا فکر و فهم رمان نویس به زبان فارسی بر یک سنت گسترده جهانی از «فلسفهٔ رُمان» تکیه دارد. تصادفی هم نیست؛ زیرا رُمان در زبان فارسی چشمگیرترین فرزند وصلت جامعه بومی ما با «جهان غیرخودی» و نیز مهم‌ترین دستاورد تجددخواهی ما است.

برای آنکه مدعاهای بالا بی استدلال و اثبات نشده بماند، یادآوری و توضیح زیر لازم است. بنابراین، به‌طور اجمالی هم که شده، توضیحی پیرامون روند اهمیت یافتن امروزی رمان در میان ما را بدست می‌دهیم.

در میان منتقدان اروپایی بر سر این مورد توافق جمعی حاصل است که با رشد جامعه شهروندی(یعنی دوران بورژوازی)، رُمان به مثابه شکل ویژه و ژانر ادبی این دوران نیز متولد شده است. به طور نمونه از میان متفکران، هانا آرنت رُمان را در اثر "فلسفه اگزیستانسالیسم" شکل ادبی عصر بورژوازی خوانده است. سوای وفاق متفکران و منتقدان ادبی بر سر خاستگاه تاریخی– اجتماعی رُمان، بر سر اولین رُمان جهان نیز توافقی عمومی میان آلمانی زبانانی که از همقطاران هانا آرنت هستند وجود دارد. «دون کیشوت»، اثر میگوئل سروانتس اسپانیایی، را بسیاری و از جمله تئودور آدورنو، متفکر آلمانی، سرآغاز رُمان می‌خوانند. او این گزینش را در مقاله‌ای با نام «موقعیت حکایت‌گر در رمان معاصر» اعلام داشته است. گزینشی مشابه را بعدها کارلوس فوئنتس، رمان‌نویس مشهور مکزیکی، نیز اعلام کرده است. میلان کوندرا، رمان‌نویس اهل جمهوری چک، هم با تأکید گفته همکار خود (فوئنتس) و اعلام توافق بر سر نام سروانتس و اثرش «دون کیشوت»، اما نام فرانسوا رابله را نیز به میان کشیده و او را نیزدر زمره پیشکسوتان رمان جهانی شمرده است.

کوندرا سپس از طریق بررسی آثار رابله، به نکته‌های زیر می‌رسد که ستون‌های اصلی «فلسفهٔ رمان» را تشکیل می‌دهند. این نکته‌ها به قرار زیرند: یک، کشف ذوق طنز

(Humor)؛ دو، زمینه برگذشتن از حکم اخلاق؛ سه، عرفی‌سازی متون مقدس؛ چهار، سرچشمه‌های زمان و سرانجام پنج، همزیستی زمان‌های تاریخی مختلف در ساختار یک رُمان واحد. (۲)

مسئلهٔ اساسی نکتهٔ نخست، کشف ذوق طنز است. هنگامی که نویسندهٔ هنرمندِ سبکبال در حکایت‌گری، بذله‌گو می‌شود و دیگر خود را ملزم به بازتاب نعل به نعل واقعیت‌ها(چه عینی و چه ذهنی یا علمی و اسطوره‌ای) نمی‌داند. کوندرا برای تعریف این نکته به گفته‌ای از اوکتاویو پاز، شاعر مکزیکی، استناد می‌جوید. به نظر پاز: «ذوق طنز را نه ویرژیل و نه هومر (ادبای مشهور یونان باستان) می‌شناختند. این نکته برای نخستین بار نزد سروانتس شکل می‌گیرد و بدین ترتیب مهم‌ترین کشف ذهنیت مدرن است».

کوندرا سپس تلقی خود را این گونه شرح می‌دهد که ذوقِ طنز همزاد تولد رُمان است؛ و آن را نبایستی با خنده، استهزا و هزل یکسان گرفت. ذوقِ طنز یک شکل ویژه از کمدی است که در بازگویی هر واقعه، آن را چند معنایی می‌سازد.

نکته بعدی که در «فلسفهٔ رمان» نقش دارد، مسئله زمینه‌سازی برگذشتن از فضایی است که در آن حکم‌های سنتی اخلاق معتبر هستند. کوندرا در این باره خاطر نشان می‌سازد که برگذشتن از حکم اخلاق نه فقط به معنای بی‌اخلاق شدن رُمان نیست، بلکه اخلاق ویژه رمان را تعریف می‌کند و می‌سازد. این اخلاق ویژه، بر عکس آن عادت نامیرای بشر است که فوراً و بی هیچ ملاحظه‌ای درباره هر چیز و هر واقعه حکم صادر می‌کند. البته بیش از آنکه آن را فهمیده و درک کرده باشد. ساختن آن فضای مجازی و ذهنی که در آن دیگر حکم اخلاق معتبر نیست، یکی از دستاوردهای پیامددار رمان است. چنین است که در این فضا قهرمان رمان، یعنی انسانی هستی دار در حکایت، بر حسب واقعیت واقعاً موجود و یا زیر تأثیر نظام ارزشی رفتار نمی‌کند که در آن خیر و شَر به صورت قطب‌های قانونی‌اش هستند. در آن جا رفتار فرد، به مثابه عنصر خودمختار و خودبنیاد، بر اساس اخلاق و تجربهٔ شخصی و قانونمندی‌های مربوطه صورت می‌گیرد.

تعریف نکتهٔ سوم را کوندرا از این مسئله آغاز می‌کند که بی‌خدایی(یا خدازدایی) در جهان یک پدیده و نشانه عصر جدید است. بی خدایی معنایی فراتر از ناباوری به وجود خدا دارد. بی خدایی در اصل معرف یک موقعیّت است که در آن فرد، یعنی «منِ» اندیشگر، اساس

آن چیزی می‌شود که روزی خدا بوده است. گرچه انسان می‌تواند هنوز ایمان داشته باشد و مراسم مذهبی را به جا آورد و در پیشگاه مقدسات خود عبادت کند، ولی نیکوکاریش دیگر تنها نتیجه جهان بینی خود اوست و ربطی به حکم الاهی ندارد. کوندرا سپس به گفته‌ای از هَیدگر در این باره تکیه می‌کند که این موقعیّت را توصیف کرده و به این نتیجه رسیده است که «دیگر به آن مرحله‌ای رسیده‌ایم که در آن خدایان محو شده‌اند. این خلاء به وجود آمده را با پژوهش تاریخ و بررسی روان‌شناسانهٔ افسانه‌ها و اسطوره‌ها جبران می‌کنیم». کوندرا آنگاه معنای حرف هَیدگر را این گونه تفسیر می‌کند که پژوهش تاریخی و بررسی روان‌شناسانه افسانه و اسطوره، یعنی متون مقدس، بدین معناست که آنها را عرفی سازیم. عرفی ساختن نیز یعنی دنیوی سازی و به معنای بیرون آوردن متون مقدس از معابد و صومعه‌ها است. چنین است که عرفی سازی در پیامد خود به بیرون کشیدن مقدسات از پوسته قبلی و انتقال آن به حوزه‌ای بیرون از فضای دین می‌رسد. کوندرا در این باره رمان «یوسف و برادران» توماس مان را برای یک چنین پژوهش متون مقدس(تورات و انجیل) شاهد می‌گیرد. وی می‌افزاید که استقبال همگانی پس از انتشار اثر توماس مان نشانه آنست که چنین پژوهش و بازگویی عرفی داستان کتاب مقدس دیگر به مثابه اهانت به مقدسات نیست بلکه به عنوان تلقی ممکن و قابل تقلیدی از متن‌های کهن پذیرفته شده است.

نکته چهارمی برای کوندرا همردیف آن پاسخی است که می‌توان به پرسش ذیل داد: «فرد چیست؟ هویت فردی بر چه زمینه‌ای استوار است؟».

از دیدگاه او تمامی رمان‌ها در پی پاسخ به پرسش‌های یاد شده‌اند. او با اشاره به پاسخ‌های ادیبان به این پرسش‌ها و قیاس بین پاسخ‌ها، به امر نسبی بودن درستی پاسخ‌ها می‌رسد. کوندرا در این پاسخ‌ها، از درک و دریافت داستایفسکی می‌گوید که قهرمانان داستان‌هایش اسیر جهان بینی قدیمی خویش هستند و از همین رو هم بر طبق منطقی خشک و نامنعطف عمل می‌کنند. در حالی که نزد تولستوی، به زعم کوندرا، جهان بینی شخصی نمی‌تواند تکیه‌گاه محکمی برای رفتار فرد باشد و هویت او را جان بخشد. کوندرا سپس دوباره سراغ توماس مان می‌رود که در این دور بی‌انتهای پرسش و پاسخ، برداشت ویژه‌ای ارائه می‌دهد. از دیدگاه توماس مان قضیه بدین ترتیب است که انسان گمان می‌کند که خودمختار عمل می‌کند و باور دارد که قائم به ذات فکر می‌کند. در حالی که این دیگری و

یا دیگرانند که در تک تک ما عمل و فکر می‌کنند. این دیگری یا دیگران، همان عادت‌های کهن، شکل‌واره‌های ازلی هستند که روزی به سان اسطوره درآمده و از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته‌اند و با قدرت هدایت عظیمی از همان اوایل «جوشش چشمه‌های زمان» ما را زیر کنترل دارند.

در نکته آخری کوندرا، واکنش رُمان را نسبت به این «جوشش چشمه‌های زمان» نشان می‌دهد و با میان کشیدن نمونه‌هایی از رُمان‌های خود، کارلوس فوئنتس و سلمان رشدی و...، مسئله همزیستی زمان‌های تاریخی مختلف را در رُمان، به مثابه دستاورد کثرت‌پذیری و مدارا، مشخص می‌سازد.

او پس از توضیح این ستون‌های اصلی «فلسفهٔ رُمان»، که شرح اجمالیش تا اینجا آمد، به معرفی شیوه نگرش «فلسفهٔ رُمان» می‌پردازد. وی فلسفهٔ رُمان را بیش از هر چیز دیگر عصیانی علیه روند تاریخ، به مثابه امری دور از اختیار و کنترل انسان، می‌داند. رُمان در دوران تناوردگی خود همواره در پی هماوردی با آن روال معمول رخدادها بوده است. از این رو هر رُمان‌نویس، به مثابه فرد، در یک روند تاریخی مبارزه و به مصاف طلبیدن گذشت زمان است. در نگاه کوندرا فلسفهٔ شکل گرفته در روند تاریخی رُمان نه با آن «عقل فراانسانی» هِگل برابر و نه همسان «ایدهٔ پیشرفت» است که در این دو سدهٔ اخیر بر روح زمانه غالب بوده است. این تاریخ رُمان بیش از هر چیز دیگری تاریخی انسانی است. زیرا انسان‌ها آن را ساخته‌اند. برای همین نیز از بیرون قدرت بیگانه‌ای بر آن حکم نمی‌راند. چنین است که تاریخ رُمان از بطن آزادی انسانی و ابتکارِ فردی و تصمیم شخصی بیرون آمده است. این امر خاصیت فلسفهٔ رُمان است که در تاریخش به‌خاطر وجود ابتکار شخصی، همچون انتقام انسان از تاریخ غیرانسانی جلوه‌گر شده است. سرانجام کوندرا در پایان بحث خود با اشاره به نقش رُمان‌نویسان در سرزمین‌های مختلف به این نتیجه می‌رسد که فلسفهٔ رُمان به‌خاطر نقش محوری انسان در شکل‌دهی به آن، محدود به جغرافیای خاصی نیست. چنین است که با هر چه فراگیرتر شدن دوران نو، کاربرد رُمان به مثابه شکل ادبی، عمومیت جهانی می‌یابد.

در عمومیت یابی رُمان به مثابه شکل ادبی، سوای اهمیت «فلسفهٔ رُمان»، پیشینه تاریخی آنچه می‌توان «رُمان ایرانی»اش خواند نیز نقش بسزایی دارد. در پیش گفتیم که رُمان یکی از ارزنده‌ترین دستاوردهای تاریخ آشنایی ما با جهان غیرخودی بوده است. آشنایی که

ما را، خواسته و ناخواسته، وارد کارزار عصر تجدد نموده است. برای همین هست که در جدل ذهنی جاری میان روشنفکران ما مدام مسئلهٔ موجودیت رُمان ایرانی یا عدم وجود آن موضوع بحث بوده است. دسته‌ای با باور به لزوم متجدد شدن هر چه بیشتر و اشاره به وجود تبار رُمان ایرانی، به درگیری با رویکرد محافظه‌کارانه در ارزیابی عصر تجدد می‌رسد. دسته‌ای دیگر که تمایلی محافظه‌کارانه دارد، دو واکنش مختلف دارد. در بحث اجتماعی یا موجودیت رُمان ایرانی را با توطئه سکوت خویش مسکوت می‌گذارد و یا به کتمان وجود چیزی به عنوان رُمان ایرانی برمی‌آید. از این میان به طور نمونه می‌توان به داریوش شایگان اشاره داد که در تمایل سنتی خود نه با توطئه سکوت که با کتمان وجود رُمان ایرانی در بحث اجتماعی سنت یا تجدد وارد می‌شود. چنان که او، در پسگفتاری بر کتاب خود پیرامون اندیشه هانری کربن، می‌نویسد: «به عبارت دیگر، فردیت معنوی را نمی‌توان در بافت «رُمان» گنجاند، زیرا شخصیت‌های معلق داستانیِ «رُمان»، مانند منِ اندیشندهٔ دکارت، در برابر یک حقیقت مطلق قرار ندارند، با شبکه‌ای از حقایق باید روبرو شوند که هر کدام متناقض دیگری است، شبکه‌ای که در آن یگانه یقین ممکن، به گفتهٔ میلان کوندرا، «حکمت بی‌یقینی» است. پس به هیچ‌وجه شگفت‌انگیز نیست که در ادبیات فارسی هرگز «رُمان» نداشته‌ایم». (۳)

چنین است که با کتمان واقعیت رُمان در ادبیات فارسی، هدف رضایت عمومی برای لمیدن بر «میراث سنتی و روزمره‌گی» دنبال می‌شود. میراثی که با متونی چون «بوف کور»، «چشم‌هایش»، «سنگ صبور»، «اسرار گنج درهٔ جنی»، «سو و شون»، «ملکوت»، «شازده احتجاب»، «جای خالی سلوچ»، و «شب هول» و «سورهٔ الغراب» به چالش کشیده شده و در کفه ترازوی سنجش و نقد قرار گرفته است. این عملکرد سنجشی که به صورت یک واقعیّت تاریخی درآمده، با گسترش اطلاع ما از کم و کیف رُمان‌های فارسی بیش از پیش آشکار می‌شود.

***

پیش از آنکه پیشگفتار حاضر پایان گیرد، لازم است از کلیه دوستانی که متن‌های این کتاب را خوانده و راهنمایی‌های کرده‌اند تشکر کنم. به ویژه از زنده یادان جمشید کیکاووسی و داریوش کارگر که با دقتی چشمگیر نکته‌هایی را گوشزد کردند. لطف و

محبت‌شان را همواره سپاس گویم.

نخستین نگارش، بهار خورشیدی۱۳۷۳

بازبینی، تابستان ۲۰۱۵ میلادی

پانوشته‌ها:

۱- رجوع کنید به: سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی»، کریستف بالایی و میشل کویی‌پرس، انتشارات پاپیروس چاپ اول ۱۳۶۶، ص ۱۶۷.

2-Milan Kundera: “Der Tag, an dem Panurge die Welt….”, in zeitschrift AKZEnte 1993.

۳- داریوش شایگان: «هانری کربن، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی»، ۱۳۷۰، تهران، ص ۴۲۶.

پیش‌بینیِ آینده

نگاهی به «شب هول»، رُمانِ هرمز شهدادی

رُمانِ «شب هول» هرمز شهدادی، که در گنجایش ۲۸۲ صفحه‌یی نگاشته شده، به واقع تبلیغی است بر لَه ادبیات. این رُمان به جز با ارزش بودن، به مفهوم ویژه‌ای، سرگرم‌کننده نیز هست. وقتی رُمان در آغاز با مصراع «مرغ سحر ناله سر کن...» می‌خواهد از طریق ترانه‌ای دری بر تفنن بگشاید و با تفننی بودن شروع اثر خود، خواننده را با نغمه‌ای آشنا سرگرم کند. اما روایت داستان ـ بی‌آنکه نویسنده اغراقی کرده باشد ـ با پرده برداشتن از آن همه بدبختی و مرده‌ریگ واقعاً موجود در بطن جامعه و زندگی جمعی ما مخاطب خود را به فکر وا می‌دارد. پس خواننده هم به تفکر واداشته و هم سرگرم می‌شود.

این رُمان خواننده را به ادای لفظ افسوس و هیهات نیز می‌کشاند. افسوس و هیهات نه به حال نویسنده‌اش، بلکه به حال گیرندگان پیام‌های رُمان. «شب هول» که تحریرش در فروردین سال ۱۳۵۷ به پایان رسیده است، به واقع پیش‌بینی ژرف و دقیقی در مورد «دنیای قشنگ نو» و جامعه سر درآورده بعد از انقلاب اسلامی است؛ و افسوس که این پیش‌بینی در مورد آینده به گوش مردم نرسید تا به گشایش چشم‌انداز فراخ‌تری در برابر فعالان اجتماعی دست‌اندکار سیاست‌گزاری منجر شود. اگر چه این پرسش همچنان به قوت خود باقی است که آیا اصلاً آن جماعت خودمانی گوش شنوایی برای پیام‌ها و دعوت به دگراندیشی در آن زمان داشت؟

ترسیم «شب هول» هرمز شهدادی در فاصله کوتاه بین دو پاره ترانه «مرغ سحر» اتفاق می‌افتد. داستان گِرد سر پسری می‌گردد که پدر بیمار خود را به قصد معالجه با ماشین کرایه‌ای از اصفهان به تهران می‌آورد. روایت داستان این سفر از اصفهان به تهران مدام به وسیله نجوای درونی اسماعیل ـ قهرمان داستان ـ قطع می‌شود: با ماجرای سفرهای ذهن او به این‌طرف و آن‌طرف، و با حوادثی که اینجا و آنجا دیده و با حکایت‌هایی که از این و آن شنیده. این داستان‌های تودرتو در رُمانِ «شب هول» سبب متن پیچیده‌ای می‌شود که بافت شکیلی در کل و چهره‌ای پُر راز و رمز در جزء دارد.

خواننده که در نگاه اول جلب همان چند مصرع اولی تصنیف «مرغ سحر» می‌شود، در دام گسترده نویسنده‌ای می‌افتد که با تأمّلات خود از همان ترانه ـ که در اولین نگاه باعث تفنن است ـ موجبی برای تفکر می‌سازد. با خواندن آن چند مصرع ترانه، وارد فضایی می‌شویم که دیگر راه گریز از آن نخواهیم داشت. مگر آنکه مصرع‌های پایانی ترانه را در پایان رُمان بخوانیم.

نویسنده برای آنکه با متن خود ما را از دام عادت‌های روزمره و میراثی‌مان برهاند و نسبت به خاطره و حافظه عمومی بیگانه‌مان نماید و از این گذر ـ که ایجاد فاصله میان ذهن شخصی و عینیت عمومی است ـ امکان نگرش جدیدی را مهیا می‌سازد، از همان شروع رُمان به صیقل ادراک حسی ـ شهودی می‌پردازد. اولین گام، صیقل حس شنوایی است که هنگام شنیدن «مرغ سحر ناله سر کن» مکث می‌کند و در این مکث به جستجوی رمز قفل گنجینه می‌پردازد: «صدایی که از اعماق گلو برمی‌خیزد. کلمه‌هایی را ادا می‌کند که بوی ماندگی دارد، ترانه‌ای که حال و هوای تاریخ را دارد، که حال و هوای کهنگی و اندوه است، غمی جاودانه است در هر مکث میان کلمه‌ها، در های‌های تیز و مقطع زن، و در لرزش تارهایی که در تاریکی تاریخ، در تاریکی روح نواخته می‌شود. اسم خواننده؟ قمرالملوک یا کسی دیگر؟ قمر. مثل قمری چهچهه زنان». (هرمز شهدادی: شب هول. چاپ اول. ۱۳۵۷. کتاب زمان. تهران. ص۵).

در همین نقل قول اولی از چیره‌دستی نویسنده با خبر می‌شویم که در زمان کوتاهی از چند مرحله می‌گذرد. اولین مرحله تیز کردن گوش است تا صدایی را حس کند که اعماق گلو برمی‌آید، و سپس هجا کردن کلمه‌ها در ذهن است که ادا می‌شوند. آنگاه آمادگی حس بویایی است که می‌باید بوی ماندگی کلمه‌ها را حس کند و از فرای این حس، می‌باید حافظهٔ درازمدت به تحرک افتد و سابقه زمانی واژه‌ها را در غار تاریخ بیابد. پس از دستیابی به پسزمینهٔ تاریخی واژه‌ها، روایت داستان دوباره با در نظر گرفتن خواننده‌شان ـ که زنده‌یاد قمرالملوک وزیری است ـ به زمان حال می‌رسد و معاصر ما می‌شود. آنگاه در بازی با نام قمرالملوک و قمر، راوی به پرشی ذهنی دست می‌زند و به قمری چهچهه‌زنان می‌رسد. این پرش خیالی ذهن که از سرعت نور هم تندتر است و تعویض فضای فکری را در کمتر از یک پلک زدن به هم زدن به انجام می‌رساند، یکی از نکته‌های قوت ادبیات معاصر است. در غیر این صورت متن نمی‌توانست با زمانه معاصر که سرعت و شتاب یکی از ویژگی‌های

بارزش است، به هم‌پهلویی برای رقابت برسد. هرمز شهدادی این ویژگی ادب معاصر، یعنی سرعت خیالی در پریدن از این شاخه ذهن به شاخه دیگر را با تسلط به انجام می‌رساند.

شهدادی به‌خاطر درک و دریافت درست جایگاه برجسته طبیعت در زندگی و نیز در پیوند با آن، تولد رُمان را مشابه زایش طبیعی می‌سازد. نوزاد اولین ارتباط خود با جهان اطراف را از طریق شنیدن می‌گیرد. البته این بانگ شنیده شده نه از جهان اطراف بلکه از خود کودک است که با آوایی شبیه جیغ و شیون به تنفس درمی‌آید. این اولویت صدا را در آغاز رُمان «شب هول» نیز مشاهده می‌کنیم. رُمان مثل نوزادی که با صدا شروع می‌کند، با ترانه شروع می‌شود. روایت «شب هول» با مکث بر سر جزئیات و تأمل پیرامون آنها، جزئیات را برای دیدن مخاطبان خود برجسته می‌سازد: «...مثل قمری چهچهه زنان، زلالی را به یاد می‌آورد و اندوه را. و سمتی را که وقتی نمی‌توان به زبان آورد، نمی‌توان با موسیقی باز گفت. همه موسیقی ما همین است. زمزمه‌ای مویه وار. حتا شادمانی هم رنگ مویه به خود می‌گیرد.» (همان‌جا. ص۶). رُمانِ شهدادی ـ همان‌طور که مشاهده خواهیم کرد ـ پاسخی جهت رفع گرفتاری نمی‌دهد، بلکه پرسش طرح می‌کند. پرسش‌هایی اساسی در رابطه با چرایی و چگونگی زندگی جمعی ما.

***

رُمانِ «شب هول» به لحاظ نوع ادبی، بیش از هر شکل دیگر، رُمانِ جُستاری (Essaisroman) است. انگیزه اصلی نویسنده در بهره‌گیری از رُمان جُستاری همانا گفتگوی تئوریکی است که در فضای روایتی رُمان انجام می‌گیرد. رُمان، در چارچوب خود، جُستار را به مثابهٔ شیوه خاصی از نوشتن بکار می‌برد. جُستار که کشفش به میشل دومونتینی فرانسوی در پایان سده شانزدهم برمی‌گردد، آن امکان نوشتاری است که انسان مدرن جهت ابراز عقاید خود پیرامون متون کهنه و جدید و نیز تجربه‌های روزمره به خدمت می‌گیرد. این شیوه نوشتاری به منزله اثری آزمایشی و متنی باز و ناتمام است. جُستار از علم، روش و شکل را به عاریه گرفته و از هنر، توان تصویرگری و آفرینش فضا را. استفاده از رُمان جُستاری در ادبیات غربی سابقهٔ طولانی دارد. حتا در میان شاهکارهای ادبی این سده می‌توان از رُمان جُستاری سراغ گرفت. «مرد بدون ویژگی» رابرت موزیل اتریشی که در زمرهٔ شاهکارهای ادبی اروپا محسوب می‌شود، رُمان جُستاری است. موزیل در اثر عظیم خود، که به رغم هزار و هفتصد صفحه ناتمام مانده، در تلاش رسیدن به این هدف بود تا

خواننده را در فرایند نگارش و برداشت سهیم سازد. «مرد بدون ویژگی» از طریق پرداختن به تاریخ معاصر اتریش، در پی آن است که طرحی از چگونگی وضع انسان مدرن نیز به دست دهد.

استفاده از جُستار در بطن رُمان بستگی مستقیم به برداشت نویسنده از جهان دارد. این برداشت دلایل متفاوتی دارد. یکی، این که در زمینه‌های مختلف عقلی و احساسی جهان و پدیده‌هایش را می‌توان بازسازی کرد. این تقسیم‌بندی نمودارهای زندگی به عرصه عقلانی و احساسی، دست رد زدن به سینه مدعای جهانشمولی علمی است که به پوزیتیویسم و نگرش مکانیکی آغشته باشد. نکته دیگر، رشد شناخت شناسانه نویسنده است و گروئیدن او به نسبیت گرایی نظری. با فروپاشی ستون‌های کاخ دانای کل، نویسنده دیگر از فراز «قله المپ» یا برج کاخ خود به جهان نمی‌نگرد. شناخت در نزول از قله المپ به گونه سقراطی عمل نمی‌کند تا خود را به نفهمی بزند و باعث گفتگو و آموزش شود. نویسنده مُدرن از آغاز بدین امر آگاه است که قادر به درک کلی تمامیت نیست. اگر زمانی «نادانی» نزد سقراط نقاب بود، دیگر در عصر تجدد دانای کُل نبودن به فروتنی عاقلانه بدل شده است.

سوای اینها، رُمان جُستاری نوعی استراتژی نوشتن را در بر دارد تا فقدان وحدت یکپارچه نظم جهانی را بازتاب بخشد. گسستن از باور به حقیقت مطلق در گذشته و بررسی احتمالات در آینده. چنان که پافشاری بر ترسیم احتمالات آینده، به خواننده این امکان را می‌دهد که او نیز احتمال دیگری را در نظر گیرد. با این کار هدف فعال شدن خواننده جامعه عمل می‌پوشد. رُمان جُستاری رسانه این نوع فعالیت ذهنی می‌شود.

این هدف و آن ویژگی‌های رُمان جُستاری را در «شب هول» نیز شاهدیم. رُمان در طول روایت خود چند مختصهٔ جُستار را در خود ادغام می‌کند. هم به سابقه تاریخی، جغرافیایی اصفهان و مردمش می‌پردازد و هم به علل گروئیدن به نهضت بابیه و مذهب بهائیگری در ایران.

اصفهان که مبدأ سفر اصلی رُمان است، چه از نظر شکل‌گیری تاریخی، و چه از نظر معماری شهری ـ یعنی هم موقعیت جغرافیایی زیست‌بومی و هم روحیه و عقاید اهالیش ـ باز ترسیم می‌شود: «اصفهان...شهری بزرگ. زنی باستانی که جایی در پهنه دشت و بر کنارهٔ زاینده‌رود...بر زمین ایستاده است. طبیعت در اصفهان ستمگر است....بانوی مذهبی

ایران. که دو فرزند یهودی و ارمنی‌اش را هنوز در خانه نگه می‌دارد. جوباره و جلفا». (همان‌جا. ص ۸).

پس از تشریح مبدأ ـ اصفهان ـ قهرمان داستان سوار ماشین توی بیابان به نجوای درونی امکان رشد می‌دهد. اسماعیل فرزند ابراهیم بیمار و سرنشین ماشین کرایه‌ای به درد دل راننده گوش می‌دهد؛ که با درد دل خود از راز و رمز درونی رُمان و روایت نیز پرده می‌گیرد و فضای داستانی را تصویر می‌کند: «از لحظه‌ای که از حومه شهر خارج می‌شوم و جاده بی‌انتها را مقابلم می‌بینم،...توی کله‌ام، مثل آدمی که خواب باشد، وقایع زندگی را می‌بینم...خیلی وقت‌ها خیال و واقعیت یکی می‌شوند...این جور گذشته را مرور کردن، و خاطره و خیال را قاطی کردن و دیدن، شده است تفریح من. نه، غلط می‌گویم، چیزی بیش از تفریح است. مثل دوباره زندگی کردن است». اسماعیلی ـ راوی داستان ـ پس از این دردِ دل نکته ظریفی را طرح می‌کند: «مثل دوباره زندگی کردن! یا زندگی آدم دیگری را زیستن. چندان مشکل نیست».

راوی خود اعتراف می‌کند که با شنیدن جمله‌های چندی از کسی می‌تواند به جای آن شخص زندگی کند و در خیال فرض نماید که روند زندگی آن دیگری آنگونه است که او تخیل کرده است. در طول روایت رُمان، ما عناصری را خواهیم دید که چگونگی رفتار و زندگی‌شان ناشی از همین تخیل راوی است، حتا اگر از وجود خارجی داشتن این عناصر مطمئن نباشیم، اما شیوه پرداخت شخصیت آنان چنان مجاب‌کننده است که آنان را حقیقی فرض می‌کنیم.

در روایت می‌آید که هدایت اسماعیلی ـ قهرمان داستان ـ در دانشگاه تدریس می‌کند و از زاویه این نگرش شغلی، نقبی به اختناق عمومی سیاسی زده می‌شود که بر جامعه سلطه دارد. نمونه‌ایی از این سلطه را در دانشگاه می‌بینیم که هم جنبه بیرونی دارد یعنی ترس استاد از گفتگو با شاگردان در مورد مسائل مختلف است، و هم جنبه درونی دارد یعنی سر و کله زدن با خود برای گفتن و یا نگفتن. بدین ترتیب جنبه‌های مختلف سانسور ـ یعنی دیگر سانسوری و خود سانسوری ـ هویدا می‌شوند.

اما آنچه به مثابه واکنش غریزی و بی تأمل به این سانسور پا می‌گیرد، صدای هیاهوست و همهمهٔ هول. وقتی هیاهو حاکم شد و جامعه را در بر گرفت، دیگر امکان گفتگو و استدلال از بین می‌رود. از اولین گام بررسی پیامدهای هیاهو، قربانی شدن اسماعیلی را می‌بینیم که

پیشاپیش با خودسانسوری در خویشتن دست به گریبان است و سرانجام این نبرد را می‌بازد: «اسماعیلی نشسته بر صندلی پشت میز. نیمکت‌ها انباشته از پسر و دختر. صدای هیاهو. همهمهٔ هول. شروع کرده‌اند. کف دستشان را بر زمین می‌کوبند. چه کنم؟ پس صابری کجاست؟ من که آمده‌ام. حالا اگر اینها می‌خواهند کلاس را تعطیل کنند، بکنند. به من چه؟ (همان‌جا. ص ۱۷).

در سطرهای بعدی نویسنده امر درهم ریختگی سامانه و زندگی عمومی ما را در شکل گفتارهای متفاوت و تودرتو نشان می‌دهد. او فضایی را ترسیم می‌کند همه با هم حرف می‌زنند و هیچ‌کس گوش نمی‌دهد. این مشخصه رفتاری جامعهٔ ما است در آستانهٔ پیروزی انقلاب اسلامی.

اما اسماعیل ـ راوی و یا نجواگر داستان ـ به ظاهر این عمل اجتماعی بسنده نمی‌کند. به خاطرات خود بازمی‌گردد. و به خاطرات بازگشتن معادل بازگشتن به گذشته است، و گذشته نیز زمان طولانی و درازی است. در خاطرات خود به این نکته برمی‌خورد که: «وحشت همیشه با ماست. مثل خدا که همیشه با ماست». (همان‌جا. ص۱۹).

در آن زمان حکومت هیاهو و همهمهٔ هول، نویسنده این پریشان‌حالی عمومی را ـ که گریبان او را هم می‌گیرد ـ با تکرار معمایی «چه کنم؟ چه بنویسم؟ مطرح می‌کند: «برای چه کسی می‌خواهم بنویسم؟ آن هم توی این بلبشو». (همان‌جا. ص ۲۰).

منتها در اوج این پریشان‌حالی عمومی، ذهن از هم گسیخته جمعی به این هماورد تصور ناپذیر لبیک می‌گوید. این که جلوی جهان معاصر بایستد. با شعار «نه شرقی نه غربی» می‌خواهد حد نصابی را بشکند که جهانیان زیرش مانده‌اند. این کار فی نفسه کارستانی عظیم است و هر جماعتی را یارای چالش با آن نیست. تا چه برسد به خیال و پندار ملتی که محدودیت مطرح شده‌اش در رُمان گسترده است و در ادامه به آنها اشاره خواهیم داشت.

بدین ترتیب شعار «نه شرقی و نه غربی» کار و کاسبی مردمی می‌شود که در هیاهوی حاکم و سرگردانی و ویلانی در خیابان‌ها می‌خواهند جهان را دگرگون کنند. ثمرهٔ این خواسته در واقعیت چیزی نخواهد بود؛ و چیزی نخواهد شد جز سر درآوردن بنیادگرایی متعصبانه مذهبی؛ که البته همقطاران خود در مذاهب دیگر را نیز به صرافت تحریک و قدرت‌گیری می‌اندازد. (۱)

امروزه با پشت سر گذاشتن یک دهه می‌توان از حرکت‌های مشابه بنیادگرایی در یهودیت و مسیحیت با خبر شد که همزمان با بنیادگرایی اسلامی آن انترناسیونالیسم بازگشت به مذهب را بپا کردند.

اما یکی دیگر از پیامدهای آن هیاهوی حاکم و همهمهٔ هول، برای نویسنده به طور مشخص در نبود مخاطب اثر است. این پدیده که در دوران بحرانی شکل می‌گیرد. باعث پیداش نوع ادبیاتی است که به نام «ادبیات بی‌مخاطب» مشهور گشته است. آن گُم شدن مخاطب این گونه در نوشتهٔ شهدادی تعریف می‌شود: «نه این روزها نوشتن سخت است، زیرا خواننده‌ای نیست. یا هست و من نمی‌توانم آنها را در نظر بیاورم. نمی‌توانم تصور کنم برای چه کسی می‌نویسم».

البته شهدادی پدیدهٔ گُم شدن مخاطب را با امر تئوریکی پیوند می‌زند و آن را در چند سطر پائین‌تر به موضوع تفکر ادیب بدل می‌سازد: پرسشوارهٔ چگونه نوشتن.

او از داستان خود لحظه‌هایی را به این امر تخصیص می‌دهد که دربارهٔ عدم توان نویسندهٔ حساس در نوشتن تأمل نماید: نوشتنِ داستانی دربارهٔ ناتوانی برای نوشتن نویسندهٔ حساس. خودش روایت می‌کند: «...وقتی رویا کابوس است و خاطره دردآور و اندیشه اصرار به فراموش کردن، چطور می‌توان نوشت؟ یا خواند؟» (همان‌جا. ص۲۲).

پس از چند سطر که پیرامون موضوع یاد شده سخن می‌رود، نویسنده نتیجه‌گیری خود را از بحث اعلام می‌کند: «اگر خود باخته شده پس من دیگر چیست؟ نه. درست است. دربارهٔ همین است که می‌خواهم بنویسم: منی که خودش را باخته است».

بدین ترتیب نوشتن برای نویسنده در آن شرایط خاص زمانهٔ حاکمیت هیاهو، به نوعی خود درمانی بدل می‌شود. در این خود درمانی ـ که می‌توانست برای بسیاری تجویز شود ـ فردیتی از لابه‌لای مرور خاطرات ساخته و پرداخته می‌شود که با جامعه بیرونی فاصله دارد و قضایا را با دیدی انتقادی سبُک و سنگین می‌کند.

هرمز شهدادی در همان اوایل پی‌ریزی بنای رُمان و بحث دربارهٔ صغرا و کبرای نوشتن، لحظه‌ای خودی نشان می‌دهد. این شگرد آلفرد هیچکاک کارگردان شهیر سینما نیز بوده است که در همان سِکانس‌های اول فیلم بر روی اکران خودی نشان می‌داد و لحظه‌ای بعد از انظار کنار می‌رفت. شاید او می‌خواسته که تمام افت و خیزهای اثر هنری خود را به

گردن بگیرد و تعهد خویش را نسبت به اثر به گونه‌ای عریان نمایان سازد. هرمز شهدادی نیز در همان اوایل رُمان (ص ۱۶) با قهرمان داستان روبرو می‌شود. البته گریم کرده و خود را، به همین خاطر گریم، هرمز مکدادی معرفی می‌کند و لحظه‌ای بعد از صحنه رُمان دور می‌شود.

رُمان «شب هول» از آنجا که جامعه‌شناسانه می‌نگرد، نمی‌تواند به امر کُل و جزء در جامعه بی‌تفاوت بماند. هنگام نگاه به نمودار کلی جامعه به نقد روحیه و رفتار عمومی می‌پردازد: «وحشت همیشه با ماست. مثل خدا که همیشه با ماست....و ترس ما لاک ماست. پوسته‌ای سخت است که از فضای بیرون، از هوای بیرون و از نفس آدم‌های بیرون جدایمان می‌کند». (ص ۲۴).

رُمان با گذر از بررسی روحیه عمومی به مسئله سکونت، شهرنشینی و آرایش شهروندان می‌پردازد؛ و به این نکته اشاره می‌کند که اکثریت شهرنشینان، روستائیان به شهر کوچیده‌اند. در پی بررسی وضعیت شهر و چگونگی روحیه شهرنشینان به مهم‌ترین ملاط پیوند ذهنی اینان می‌رسد که مذهب است. شهر نائین نمونه‌ای است از میان آن همه شهر؛ مشتی است نمونهٔ خروار: «لاجرم آگاهی اجتماعی و فرهنگ عمومی مردم نائین محدود به بینش مذهبی بود. و مذهب اساس روابط اجتماعی‌شان شمرده می‌شد. مُلایان و علمای دین امور دنیوی را نیز اداره می‌کردند و به همین سبب هر گونه اعتراض بر وضع موجود را خلاف شریعت اعلام کرده با چماق تکفیر بر سر طغیانگر یا طغیانگران می‌کوبیدند. شک در چند و چونی وضع موجود هم اغلب با شک در مبادی مذهب قشری آغاز شد» (ص ۴۱).

شهدادی پیش از آنکه به پاگیری جنبش بابیه بپردازد و آن را به مثابه واکنشی علیه قشریت صفوی قلمداد کند، نگاهی به اوضاع پشت پرده حوزه‌های علمیه طلاب می‌اندازد. از این منظر مسئله و حقوق اقلیت‌های مذهبی را در برابر مذهب اکثریت یادآور می‌شود.

البته رُمان با تشریح پاگیری فرقه جدید مذهبی و نیز چگونگی رفتار مُرید و مرادی در آن، این امکان را نیز به خواننده خود می‌دهد که مسائل را از هم تفکیک کند. تفکیکی میان این امر که اقلیتی مذهبی و یا هر اقلیت دیگر اجتماعی باید از طریق به رسمیت شناسی حقوق عمومی، زندگی و حیاتیش تأمین باشد. ولی از سوی دیگر این پرسش هم به قوت خود باقی است که چقدر این اقلیت‌های مذهبی در اساس و مبادی دینی خود با مذهب اکثریت مردم شباهت دارند. البته این تفکیک در میان دو سطح مختلف حقوقی و نظری

انجام می‌گیرد و یکی از این‌ها دلیل پایمالی دیگری نمی‌باشد. به هیچ وجه توجیه کننده تبعیض نیست.

«شب هول» هم در فضای این جُستارها و هم در بیان جُستاری خود، امر پژوهش اجتماعی را ادامه می‌دهد. تدوام این پژوهش به امر دولتمداری می‌رسد. شهدادی با تکیه و اشاره به سلسلهٔ صفویه، مبدأ درستی را در تقسیم‌بندی تاریخی اِشکال دولت‌مداری ایرانی در نظر می‌گیرد. برتری بخشیدن به مذهب شیعه در دوران صفویه، به مثابه مذهب رسمی، دلیل اثباتی این تقسیم بندی تاریخی در میان دولت‌ها است. شقه کردن تاریخ دولت‌ها به دولت‌های بدون مذهب رسمی با دولت‌های دارای مذهب رسمی، از چارچوب این پرداختن به سابقه دولت در تاریخ جدید ایران به دست می‌آید که در ضمن مسئله نگرش انتقادی به «فرّ شاهنشاهی» را نیز شکل می‌دهد. شهدادی می‌نویسد: «داعی به یاد می‌آورد که شاه عباس همیشه پانصد تن آدم‌خوار حاضر و آماده داشته است. آدم‌خوارهایی که به اشاره او مردی را تکه‌تکه در پیش چشمان سلطان می‌خوردند...مگر آنها که به فرمان محمد علی شاه مجلس را به توپ بستند، یا آنان که به فرمان ناصرالدین شاه رگ امیر کبیر را در حمام زدند، و یا آنها که با آجر بر فرق سر صور اسرافیل کوبیدند و جمجمه‌اش را داغان کردند،»....(همان‌جا. ص ۵۳). و یا «نشنیده‌اید که مثلا آقا محمد خان قاجار دستور داد از چشم‌های مردم کرمان برج درست کنند؟» (ص ۱۸۴).

رُمان با نگاهی بدین درنده‌خویی و عدم شکیبایی حکومت‌کنندگان، سپس، به رفتار حکومت‌شوندگان می‌رسد: «اطلاق کلمهٔ بهایی، یا جهود، یا نصاری، فرد را از هویت انسانی‌اش تهی می‌کند. در چشم مرد با ایمان، بهایی، یا جهود، یا انصاری، یا کسی که مذهب مخالف دارد، دیگر آدم نیست. شیئی هم نیست. حشره‌ای موذی است که باید نابودش کرد.» (ص۵۳).

با این وضعیت تاریخی و برای روشن ساختن اهمیت رعایت حقوق اقلیت‌های اجتماعی، روایت داستان چاره‌ای جز جدل با مذهب حاکم بر سر معیارهای جهان‌شمول ندارد: «اگر بازگشت به اسلام اولیه عملی بود مصری‌ها باید حالا خیلی وضعشان درست شده می‌بود. یا اعراب عربستان سعودی.» (ص ۵۸). راوی با این که در ادامه این جدل می‌گوید: «بحث کردن فایده ندارد.»، اما به واقع بحث می‌کند و از این راه پاسخی به طرفداران بازگشت به خویشتن سنتی ـ مذهبی می‌دهد.

در همان توصیف‌های عمومی راوی ـ که در میان راه اصفهان تا تهران به ذهنش خطور می‌کند ـ از شرایط اقلیمی و انگیزه‌های اقتصادی باخبر می‌شویم. می‌بینیم که آب برای آن سرزمین‌های خشک و کویری چه ارزش حیاتی دارد. باخبر می‌شویم که امامزاده سازی‌های بی‌شمار در اقصا نقاط کشور به منظور تجمع مردم و از این طریق گردش کالا، پول، رسیدن به منفعت و تأمین زندگی دنیوی برای متولیان دینی بوده است.

رُمان با بررسی این علت‌های اصلی در سطح جامعه به حال و هوای معلول‌ها ـ که گاه فقط نقش قربانی دارد ـ می‌رسد. به رفتار عمومی می‌پردازد و با پرده برگرفتن از اسرار مگوی اخلاق اجتماعی، دورویی اخلاق حاکم را برملا می‌سازد: «بیماری بچه‌بازی عمومی است» (ص ۱۱۸). «هر بچه‌ای در اصفهان خیلی زود هم از حضور دایمی نماینده‌های مذهب و خدا و هم از وجود بچه‌بازها آگاه می‌شود.» (ص ۱۱۹).

در این جا هم ترس وجود دارد و هم وحشت. ترس بیرونی است و به‌خاطر ول بودن آن همه بیمار جنسی و مرسوم بودن تجاوز. و وحشت درونی‌ست و به‌خاطر حضور مذهب: «مذهبی که در اصفهان به ما بچه‌ها می‌آموختند جهان را سراسر تاریکی و ظلم و گناه تصویر می‌کرد. ترس بنیاد آن بود: ترس از همه چیز و همه جا و همه کس.» (ص ۱۱۹). «گاهی پس از هفته‌ها تعقیب بچه‌ای چند مرد او را می‌ربایند و آن قدر بچه را می‌گایند که به لاشه خون‌آلودی تبدیل می‌شود.» (ص ۱۱۸).

نتیجه این حالت روحی را که به بیماری روانی خودآزاری منجر می‌شود، رُمان در یک جمله ابراز می‌دارد: «از جسم خود بیزار بودم.».

دیگر قربانی آن حالاتِ روحی و روحیهٔ حاکم، زنان هستند. روایت رُمان پس از بازگو کردن عمومیت کتک خوردن زنان از دست شوهران و روانکاوی زوج‌ها به امر خودآزاری زنان می‌رسد. و در ادامه به زندگی تحت ستم زنان در ایران اشاره می‌دهد: «ستم تاریخی بر زن ایرانی بیش از ستم تاریخ بر اهل ایران است.» (ص ۱۳۰).

از ورای تأمل پیرامون ستم و تبارشناسی آن به دلیل و علت عملی شدن ستم می‌رسیم. در روان‌شناسی گرایشی وجود داشته که ستم کردن را به مثابه نتیجه ترس ستمکار قلمداد کرده است. پس ببینیم که چه مختصانی این علت ستم، یعنی ترس، بر زمینهٔ تاریخی زندگی‌ها دارد. تأکید مداوم هرمز شهدادی در «شب هول» بر وجود ترس در میان ماست

که آن را مدام در رابطه با خدا و مذهب مطرح می‌سازد؛ و نیز تکیه بر ماهیت این ترس و برجسته ساختن تفاوت این پدیده نزد ما با همتاهای آن در جوامع دیگر.

اشارهٔ هرمز شهدادی واقعیت زیر را آشکار می‌سازد که بنیاد ترس عموم ما، ترسی متافیزیکی است؛ و این امر به‌خاطر سلطه جهان‌شمول معیارهای دینی و مذهب دنیوی نشده است. از همین رو ترس ما مانند ترس در قرون وسطای اروپاست که منبع الهام و تحرک خود را از حضور «قاسم الجبارین» می‌گرفت و می‌گیرد.

***

ترس در دوران تجدد اروپایی و نیز به‌خاطر جنبش روشنگری، دیگر آن چیزی نیست که زمانی بود. برداشت از ترس دچار تغیّر ماهوی شده است. این تغیّر ماهویت را، که در نتیجه تلقی‌ها و تأملات متفکران سده‌های اخیر آشکار شده، با کنار رفتن عنصر خدایی به عنوان عامل ترس می‌توان تعریف کرد. عصر روشنگری نه تنها باعث شد که خدا و ترس از عاقبت دینی به مثابه منبع ترس بشر منتفی شود، بلکه این بار ترس از منظر انسان‌گرایی مورد توجه قرار گرفت. دلیلش در خود انسان جستجو شد و نه در توهماتش.

چنان که، به طور مثال، روان‌کاوی و فلسفه در این سمت فعال می‌شوند. این فعالیت به قصد تعریف آن چیزی است که به مثابه ترس در آدمی پدید می‌آید. تا آسیب‌شناسی روحی– روانی را چونان زمینه تفحص و تأمل تأسیس کند.

در همین جا باید یادآور شد که این آسیب‌شناسی روح و روان از ابتدا میان مفهوم ترس با مفهوم وحشت تفاوت قائل است. این تفاوت بدین خاطر است که وحشت همواره مابه‌ازای بیرونی دارد و دلیلش وجود پدیده‌ای عینی است که جان را به وحشت می‌اندازد. در حالی که ترس مابه‌ازای بیرونی ندارد و امری است ذهنی.

زیگموند فروید در آغاز روش روان‌کاوی خود دلیل بروز ترس را در تراکم و ارضا نشدن لیبیدو می‌جوید. و سپس در تجزیه و تحلیل‌های عنصر ناخودآگاه به دنبال ریشه‌های ترس است.

البته ترس، به مثابه موضوع فلسفی، در هستی‌شناسی نیز مدّ نظر قرار می‌گیرد. که‌یرکه گور، عارف دانمارکی، در تداوم سنجش تحولات فلسفه ـ که آن را به‌خاطر ایده‌آلیسم حاکم

درونش مورد سرزنش قرار می‌دهد ـ ایراد اصلی را در عدم توجه به حیات انسانی می‌یابد. از این رهگذر است که او به سبُک و سنگین کردن دلهره و وحشت آدمی در عصر تجدد می‌رسد. اگر چه راه نجات از این مخمصه تاریخی به نظر او رابطه مجدد فرد با خدا است. هستی‌شناسی، با نمایندگانی چون کی‌یرکه گور و یا مارتین هَیدگر، سرانجام به این موضع می‌رسد که دلیل ترس در وجود احساس پوچی و نیستی انسان است.

اظهار نظرهای کی‌یرکه گور پیرامون ترس، که از تجربه کاملاً شخصی او برمی‌آیند، در اساس دوپهلویند. یعنی هم بازتاب جانبداری مذهبی او هستند و هم بازتاب تأمل‌های روان‌شناسانه او. در حالی که هیَدگر مدعی است، در تفاوت با نگرش کی‌یرکه گور، که تجزیه و تحلیل‌های او از موضعی بیطرف هستی انسانی را مد نظر می‌گیرند. با مفهوم هستیِ برجا Dasein، که پس از نیچه دوباره بوسیله هَیدگر مورد استفاده قرار می‌گیرد، هستی‌شناسی بر آنست که نه فرد مورد توجه است و نه تجربه مختص انسان، بلکه هدفش نشان دادن حیات انسانی به مثابه آن فضایی است که درونش هستی واقع و حادث می‌شود. هَیدگر در اثر«هستی و زمان» در این باره به روشنی خاطر نشان می‌سازد که هستی بر جا آن باشندگی را در نظر دارد که در «هستی‌اش مسئله واقعی همان هستی خود است». به زعم هَیدگر هستی برجا، آنجایی به صورت ازلی‌ترین شکل خود آشکار می‌شود که «حضور» خود را نمایان سازد. این «حضور» هستی برجا (دازاین) را غافلگیر و با واقعیت‌اش دست و پنجه نرم می‌کند. اما در این میان نیز هستی برجا حضور خود را به مثابه رهاشدگی تجربه می‌کند. انسان درمی‌یابد که هستی‌اش نه به فرمان و نه به تصمیم اوست. او بیش از هر چیزی در امر مردن، این واقعیت را درمی‌یابد که نه تنها پیوندی با جهان ندارد، بلکه همین چیزی است که هست؛ یعنی میرنده. در کنار اصل عدم پیوستگی با جهان، هستی انسانی خود را به صورت آن شیوه از هستی که ممکن شده، می‌فهمد. از آنجا که این شیوه خاص هستی هیچ تعیین‌گر خارج از خود ندارد، وجود حد و مرز نمی‌شناسد. هر دوی این جنبه‌ها، یعنی اصل عدم پیوستگی با جهان و نیز نبود تعیین‌گر خارجی، ویژگی محوری حضور او را تشکیل می‌دهند. این ویژگی‌ها را انسان به صورت ترسیدن و ترس در طول حیات خود درمی‌یابد.

این تعریف ویژه از ترس به وسیله هَیدگر باعث تمایزی می‌شود که آن را به صورت پیکره‌ای در فضای احساسات محض و حال و احوال تجسم نکنیم. این ترس به مثابه

پدیده‌ای هستی‌شناسیک است و به همین خاطر، دلیل و علتی هستی‌مندانه و حیاتی دارد. بدین خاطر است که هَیدگر ترس را بدان شکل یاد شده تعریف کرد: ترس حالت ویژه هستی برجا است؛ وقتی در رابطه با اصلی‌ترین شکل هستی خویش روبرو می‌شود. البته سوای این تفاوت در تلقی از ریشه ترس، هیَدگر با که‌یرکه گور و با فروید بر سر نقش جنسیت و در پا گرفتن ترس هم متفاوت است. به زعم هیَدگر، چون ترس انسان را به مرحله پیشینی و ازلی خود می‌کشاند و او را با هستی برجای محض‌اش به مثابه «خودیت» تنها می‌گذارد، پس دیگر این خودیت به لحاظ جنسی خنثا است.

لیکن که‌یرکه گور ترس را به مثابه پاسخی می‌بیند که از جانب روح و ذهن به عمل احساسات داده می‌شود. همچنین نزد فروید نیز ترس از انسداد لیبیدو برمی‌خیزد که ناشی از کارکرد نابهنجار نیروی جنسی آدمی است. تلقی فروید و که‌یرکه گور از ریشه ترس آدمی به نوعی شبیه یکدیگرند. تلقی که‌یرکه گور از احساس گناه و گناه نخستین، که به افسانه هبوط آدم از بهشت برمی‌گردد، و تلقی فروید پیرامون گرایش پدرکشی در قوم‌های اولیه و به ارث بردن عقدهٔ اودیپ، بدین خاطر شبیه یکدیگرند که از تفسیر حکایت‌های اسطوره‌ای به مثابه نمونه بررسی حرکت می‌کنند. با در نظر گرفتن این تفاوت که زمینهٔ استدلالی فروید براساس بیولوژیک است و مبتنی بر قانون وراثت، و زمینه استدلالی که‌یرکه گور براساس متافیزیک اوست و مبتنی بر باور به ارث بردن گناه نخستین.

در نگاه که‌یرکه گور انسان موجودی دوپاره است و ترس بیان این شکاف درونی اوست. دلیل ترس در این دیدگاه همانا فاصله‌ای است که میان عقل هوشیار آدمی و احساساتش وجود دارد. همچنین بر حسب نگاه فرویدی ترس در پی برتری غریزه بر منیّت آدمی پدید می‌آید. خودآگاهی پیرامون منیّت آن حصار حفاظتی است که در مقابل برتری غریزه‌های درونی برپا می‌شود. شباهت نگرش میان فروید و که‌یرکه گور در همین برداشت مشترک از نفش تدافعی است که انسان در برابر گناه، از یکسو و در برابر برتری غریزه درونی، از سوی دیگر به عهده می‌گیرد. مرکز هدایت این تدافع نزد فروید آگاهی‌ست و نزد که‌یرکه گور همان عقل هوشیار. مغز انسان نزد فروید و جان انسان نزد که‌یرکه گور، قهرمان این نبرد با «اهریمن» هستند. اما تفاوت میان قهرمانانِ نبرد با «اهریمن» فروید و که‌یرکه گور، بدون پیامد نیست. چنان که تکیه فروید بر اهمیت و نقش آگاهی، روان‌شناسی را به سوی علمی شدن و قابل تجربه بودن معیارهایش می‌کشاند، و تکیه که‌یرکه گور بر جان انسانی،

به‌خاطر ابهامی که این مفهوم با خود دارد، هستی‌شناسی او را به آشتی با مذهب می‌رساند. کی‌یرکه گور ـ ترس را ناشی از تناقض ذات احساسی با ذات عقلانی می‌داند. به زعم او این ترس انسان را به زندگی در فضایی سرشار از تضاد دهشتناک وادار می‌سازد. اما او برای تعریف نظر خود به واژگان مذهبی متوسل می‌شود و این فضای ترس را برزخ می‌نامد که سرزمین خیالی درماندگی انسان است. بدین ترتیب کی‌یرکه گور، که با سرزنش ایده‌آلیسم در فلسفه شروع به تأمل و بررسی حیات انسانی کرده بود، سرانجام در تعریف ترس آدمی به دام ایده‌آلیسمی می‌افتد که خود پیشاپیش سرزنشش کرده بود.

در مقابل، هَیدگر، که با مدعای پشت سر گذاری متافیزیک تفکر خود را پایه‌گذاری کرده، دچار سرنوشت کی‌یرکه گور نمی‌شود و به دام واژگان مذهبی نمی‌افتد. هستی‌شناسی او که با درک امر خودیت از پرسش جنسیت ترس بر می‌گذرد، به‌خاطر واژگان متمایز خود مجبور به عقب‌نشینی و بیان درک و دریافت خود به زبان متافیزیکی نیست. در این جا هستی انسان از منظر متافیزیکی تعریف نمی‌شود.

با این حال هَیدگر وقتی در تفکر خود با هستی به مثابه موضوع روبرو می‌شود ـ به زعم آدورنو ـ تلاش فکری‌اش در آن چارچوب جدلی خود گرفتار می‌آید. چارچوبی را که او برای هستی تعریف کرده است. وی در این رابطه کتف بسته جلوه می‌کند. حق نگرش انتقادی و سنجش‌گر را برای خود منظور نمی‌کند و درمانده به نظر می‌آید. به زعم آدورنو در آن شنیدن و گوش دادن منفعل به ندای هستی که می‌خواهد از "دل هستی" مفاهیم زبان را به کار گیرد، نوعی تسلیم‌طلبی فکری هَیدگر نهفته است.

این عاقبت هستی‌شناسی در برآورد از جایگاه و چگونگی ترس آدمی، جایگاه فروید و روان‌شناسی او را در فهم ترس برجسته می‌سازد.

***

حال پس از این صحبت کوتاه پیرامون ترس و تحول نگرش مابعد متافیزیکی پیرامون آن، به نکته دیگری از رُمان «شب هول» هرمز شهدادی بپردازیم.

در همان رابطهٔ کُل و جزء در جامعه، برای نمونه جزء، راوی رُمان سراغ قشر روشنفکر را می‌گیرد. به زندگی این قشر می‌نگرد و بحث روشنفکری را دربارهٔ وضعیت حال و هوای آنان دامن می‌زند. بحث پیرامون هنر و نیز بحث در مورد گرایشی که اصطلاحا هنر

بورژوازی گفته می شود. در این جا، نویسنده برای داوری در مورد هنر و نقش آن در جامعه، یک روشنفکر افراطی و پوپولیست را برمی‌گزیند. تا از طریق نگاه و داوری‌اش تمایل متعصبانه او را افشا سازد. همین «داور فرضی» در داستان در دیداری با اسماعیلی ـ قهرمان داستان ـ کتاب‌های جویس، الیوت و فاکنر را می‌بخشد تا به زعم خود از «این کوره راه که جز به بن بست بیماری روشنفکری ختم نمی‌شود»، رهایی یابد. این انزجار روشنفکر از روشنفکری و ضد روشنفکران دیگر بودن، همیشه قبل از پاگیری رژیمی توتالیتر و خودکامه شیوع داشته است. راوی با مشاهده این وضع به عرضهٔ درک خود پیرامون نسل خود و نسل‌های قبلی و نیز این سرنوشت لعنتی همگانی می‌پردازد: «من هم یکی از افراد نسل خودم خواهم شد که نسل بی‌ریشه‌ای است. ما نه با گذشته ارتباط داریم و نه با آینده. خوانده‌هایمان پراکنده و ناقص است. هیچ کدام آن آگاهی اجتماعی لازم را ایجاد نمی‌کند.».

با این کارنامه از وضعیت روشنفکری، طبیعی جلوه می‌کند که آن گرایش‌های انحرافی آکسیونیستی و عمل‌زدگی میداندار شوند. راوی، به رغم فاصله انتقادی از روشنفکر پوپولیست، اما در بررسی گذشته هنر جامعه با او اشتراک دارد. به گلایه برمی‌آید که: «شرایط بحرانی جامعه در کدام اثر هنری متداول بازگو شده است؟»

اما همین نفی مطلق که با گذشته برخورد کُلی و چشم بسته می‌کند، بهانه‌ای مشخص است برای توجیه تمایل کنونی جامعه روشنفکری. و این تمایل در آن روزگار ستایش عمل است. «ایمان به عمل. ایمان به آینده روشن. ایمان به زندگی آزاد و برابری همگانی.».

می‌بینیم که برخورد کور با گذشته در کنار ارائه شعار، به تقدیس عمل کور برمی‌آید. با این حال هر عمل کوری نیز به یک توجیه نظری نیازمند است. از همین رو تمایل به التقاط نظری رونق می‌یابد. همان‌طور که در رُمان بدان اشاره می‌شود، یکباره روشنفکر مُدرنیست عاشق عرفان چینی می‌شود. و یا بدتر از این، به گمان اینکه آثار کلاسیکرهای مدرنیسم توخالی‌اند، شیفته «آفرینش» تودهٔ مردم می‌شوند و به اصالت عمل ـ بدون آگاهی اجتماعی ـ دل می‌بندد.

این زیگزاگ‌های فکری بیش از هر چیز ناشی از سطح نازل فرهنگی جامعه است. در نتیجه روشنفکری بیش از آنکه به روشنگری برسد، همواره با عارضه درماندگی دست به گریبان است. درماندگی نیز او را به التقاط نظری می‌کشاند و بدین ترتیب به دام دور باطل می‌افتد.

به رغم این گفته‌ها و فاصله از نگرش اصالت عمل، اما عمل‌گرایی بی‌نتیجه و بی پیامد نمی‌ماند. دگرگونی ساختارهای اجتماعی چه در زمینه سیاسی و چه در زمینه رفتاری پیش می‌آید. بی آنکه دگرگونی خود امری مثبت و یا جهشی کیفی و برتر باشد. جامعه بعد از دگرگونی و انقلاب آدم خودش را می‌طلبد. «شب هول» در پیش‌بینی خود پیرامون چگونگی این آدم خاص، او را پراگماتیست می‌خواند. آنچه ملکهٔ ذهن این آدم خاص است، مثل بقیه بودن است. سرزنش درست دیگران و نسبت‌های جماعت خودی را پذیرفتن و مثل همه شدن و به رنگ جماعت درآمدن، مترادف مسخ شدن انسان است: «مسخ شدن. کسی شدن که هیچ کسی نیست و همه هست.» (ص ۱۱۲).

رُمان یکی از علت‌ها را این گونه شرح می‌دهد: «اگر محیط و رویدادهای سیاسی، بیهودگی تلاش‌ها و از خود گذشتگی‌های فرد را نشان بدهد شخص به تدریج اعتقادش را به آرمان و ارزش‌های اخلاقی از دست می‌دهد.».

این آدم نمونه مشخص عموم افراد پس از انقلاب است. کسی که در چارچوب درماندگی‌های عمومی و خودی تلاش می‌کند. کسی که به طور کجدار و مریز به دنبال حوادث می‌رود و به رغم این دنباله‌روی، خود را سوار بر موج حرکت زمانه می‌بیند. البته این توهم خود یکی از ویژگی‌های پراگماتیست‌هاست و از خوش بینی آنها به وضع موجود ـ که به هر وضعی شبیه است مگر به وضع مطلوب ـ برمی‌آید. به‌خاطر استحاله فکری که در پیش پدید آمده و ذهن جمعی را مسحور خود کرده، پراگماتیست بودن سمبل رهایی و امید می‌شود و بازارش رونق می‌یابد. بدین ترتیب پراگماتیست بودن به صورت وجه تسمیهٔ عده‌ای درمی‌آید که برخلاف همقطاران دیروز خود به نامطلوبی اوضاع کنونی رسیده‌اند و با سیاست «آفتابه و لگن خرج لحیم کردن» می‌خواهند به صورت مُنجی ظهور کنند.

«شب هول» هنگام پرداختن به قشر خاص روشنفکران ـ به مثابه جزئی از کُل جامعه ـ تنها به رفتار سیاسی و پیامدهای آن نزد ایشان توجه نداشته، بلکه به مسائل دیگری از قبیل نقش ادبیات، رقابت‌های آن نشریه‌ها و محفل‌های ادبی و مشغله‌های واقعی ذهن آنها نیز می‌پردازد.

داستان در روایت خود از ص ۱۴۷ تا ۱۵۶ به «جنگ اصفهان» و عناصر اصلی آن می‌پردازد و در این میان مباحث آنان را بازگو می‌سازد: «مسئله اساسی فرهنگ معاصر ما و

زبان ما مسئله ترجمه است....فی‌الواقع روزگار ما، به هر دلیل که باشد، روزگار آشفتگی زبانی است...در نتیجه شناخت ناقص شاعر جوان از شعر و جهل او به ساختمان زبانی که شعرش را با آن می‌گوید منجر می‌شود به چاپ روزمره جمله‌هایی بی سر و ته و نامفهومی که به گمانم خود شاعر هم از آنها سر در نیاورده.» (همان‌جا. ص ۱۵۵).

هرمز شهدادی در «شب هول» چارچوبی از مسائل فرهنگی و اجتماعی جامعه را ارائه می‌کند. مسائلی که شاید به زعم زیبایی‌شناسان خشکه مقدس جایش در رُمان نباشد. او در ادامه این بحث ابراز می‌دارد: «ممکن است بگویند این چیزها داستان نیست.» (همان‌جا. ص ۱۲۷». بعد جواب می‌دهد: «....نه، اینها که نوشته‌ام داستان سرگرم کننده نیست. به یک معنی ضد داستان است.» (همان‌جا. ص ۱۲۷).

البته این قدرت در صراحت نویسنده را با این جمله باید تکمیل کرد که رُمان شهدادی از برکت نثر زیبا و تصویرهای شاعرانه و گویشی آهنگین نیز بهره دارد. این دستاورد رُمان را در جاهای متفاوت و به مناسبت‌های مختلف می‌توان مشاهده کرد. از جمله در این جا: «از زیر درختان بادام دامنه کوه می‌گذرد. سراشیب رو به روی آسیاب ده را طی می‌کنم. از دامنه تپه بالا می‌روم و به کوره راه سراب می‌رسم. راه از میان دامنه کوه و درختزار می‌گذرد. بر دامنهٔ کوه درختان بادام کاشته‌اند. پشت درخت‌ها شیب کوه پوشیده از بوته‌های هیزم، گون، اسفند و خار است....سر شاخه‌های سیب، گردو و بادام از لابه‌لای خارهای خشک که لبهٔ دیوار را از فرسایش حفظ می‌کند، بیرون زده است. بر فراز این همه، چتر درختان سپیدار سر بر کشیده از انبوه درختان سماق سایه می‌اندازد. وقتی آخرین درختان بادام و سیب را پشت سر می‌گذارم، قلمرو خاموش طبیعت، اضطراب انگیز، و مرموز، آشکار می‌شود.» (همان‌جا. ص ۷۶).

سوای این نکته‌های قوت رُمانِ «شب هول»، آنچه به عنوان ویژگی اصلی این رمان، به نظر نگارنده می‌رسد پیکره بخشیدن به یکی از عناصر داستان ـ هادی ابراهیمی ـ است. هادی ابراهیمی، نقشی چون قهرمان رُمان «زیردست» هاینریش مان را دارد، و در رابطه فرادستی/فرودستی جامعه نقش مهمی ایفا می‌کند. یعنی هم فرودست است و هم فرادست. هادی ابراهیمی فرودست است؛ وقتی که به عنوان هوادار جریان فاشیستی «سومکا» عمل می‌کند، و در هیتلر سمبل جذبه و جلال خود را می‌یابد و با خواندن کتاب «نبرد من» او می‌خواهد «آگاه» شود. این نمونه مشخص مرد محافظه‌کار، سنتی و بومی جامعه ما است؛

فرادست هم می‌شود؛ وقتی که می‌خواهد با پول خود ـ اگر چه تمام ثروتش شندرغازی بیش نیست ـ همنوعان خود را بخرد. شهدادی چهره دقیق و منطبقی از این «عملهٔ ظلم» استبداد دیرپای میهن ما را ترسیم کرده است. بی‌رحمی او را وقتی به آشکاری می‌بینیم که پس از چهل سال با تنفر وحشیانه‌ای از حسین فاطمی یاد می‌کند. فاطمی که قربانی ترور رژیم سلسله پهلوی است و هادی ابراهیمی در قاموس رضاخان خشن، سمبل جذاب خود را باز می‌یابد. اما آنچه به مثابه مهمترین ویژگی این نمونه سنتی، بومی و محافظه‌کاری مرد جامعه بیان شده، همان شیوه نگاهش به زن است. این سرلوحه زندگی او این گونه در رُمان بازتاب می‌یابد: «مرد باید دستور دهد. باید سروری کند...میدانی که زن باید مِلک طلق مرد باشد، بیش و بس» (همان‌جا. ص۲۱۲).

هادی ابراهیمی در گفتگویی با راننده تاکسی به سخن درمی‌آید و از «فانتزی» مردانه خود می‌گوید: «تا به حال، به عزتت قسم، پنجاه دختر و زن از زیر رکابم رد شده.» (همان‌جا. ص ۲۰۷)

البته این کار او بدون کلاه شرعی و توجیه نمی‌توانسته عملی شود. در ادامه ذکر می‌کند که «می‌فرماید زنتان مثل مزرعه‌تان است. هر جا می‌خواهید تویش بکارید.».

بدین ترتیب رُمان در ساختن این شخصیت خود، به مثابه تبلور رابطه فرادستی/ فرودستی با نشان دادن دقیق فکر و ذکرش توفیق می‌یابد. این فکر و ذکر چیزی نیست جز آنکه به زن، نه به مثابه همنوع و انسان، که به مثابه موضوع و وسیله گائیدن بنگرد.

اما هادی ابراهیمی ـ این نمونه لات منشی ـ از آسمان هشتم سر و کله‌اش پیدا نشده، او عموی راوی داستان، هدایت اسماعیلی، است. او در آن توصیف‌های مبتذل خود از زن ـ که البته نشانه کیفیت تلقی نویسنده از این تیپ اجتماعی است ـ تصور می‌کند: «بگذار من از لای یقه‌ات پستان‌های گنده‌ات را ببینم که آویزان می‌شود. مثل دو شقه گوشت خوندار و آبدار و جاندار آویزان می‌شود. بچرخ. بچرخ دخترم. بگذار من کفل‌های سفت و سختت را ببینم که....» (همان‌جا. ص ۲۱۳).

هرمز شهدادی با «شب هول» خود در خیابانِ رمانش کارناوالی با شرکت افراد جامعه ما راه می‌اندازد. کارناوالی که گاه باعث خنده و ریسه رفتن می‌شود و گاه ـ که البته این یکی زمانش طولانی‌تر است ـ باعث افسردگی و افسوس. سرانجام کاروان سفر از اصفهان به

تهران می‌رسد. در پشت سر، اصفهان است، آن شهر قدیمی و سنتی و در روبرو تهران است؛ غول‌شهری بی در و پیکر با همه روستایی‌های ساکن‌اش. در این سفر تمثیلی، تاریخ مدرن ایران نیز خوابیده است. تاریخ سفری از سنت دوگانه به مدرنیزاسیون تولیدی و صنعتی است عاری از فرهنگ تجدد.

هدایت اسماعیلی، راوی داستان، در پایان رمان به نجوای درونی خود گوش می‌دهد: «وحدت وجودی و زیستی خودم را باختم. دوگانه شدم.» (همان‌جا. ص ۲۶۸).

برلن ـ نوامبر ۱۹۹۱

پانوشته‌ها:

۱ـ این پرسش رایج را که چرا جامعهٔ ما در دوران انقلاب مشروطیت به دنبال دمکراسی بود ولی در انقلاب اسلامی به دنبال وحدت کلمهٔ رهبر و خودکامگی رفت، شاید این گونه بتوان پاسخ داد: هر جنبش اجتماعی خود حاصل روحیات جمعی و تمایل روانی خاصی است که این روحیات و تمایل‌ها خود نتیجه جمع‌بندی‌های دوره‌ای هستند. جامعه ما در دوران انقلاب مشروطیت نسبت به اروپا (و یا همان غرب مصطلح) خوش بین است و از همین رو معیارهای اروپایی مثل دمکراسی و لیبرالیسم و ... مقبول جمعند. اما در مقطع انقلاب اسلامی، جامعهٔ ما به اروپا (و غرب که این بار ایالات متحده را نیز در بر می‌گیرد) بدبین است. آن هم به‌خاطر کودتای ۲۸ مرداد که کمر جنبش ملی و دمکراتیک را شکست. دست‌درازی ایالات متحده در امور داخلی ما، جامعه ما را چنان از خود بری کرد که کلیّت غرب زیر سوال رفت. لیکن اغراق ما در غرب ستیزی، سویه‌های هیستریک یافت. از همین رو بود که در «غرب‌زدگی» مرگ خود را می‌دیدیم و ترس از مرگ ما را به خودکشی با طناب ارتجاع (اُمّلیّت مذهبی ـ بومی) کشاند.

ادبیات رسمی

رُمانِ اسلامی از دیدگاه انتقادی

مقدمه :

داستان نویسی در ایران با انقلاب اسلامی وارد مرحله تازه‌ای می‌شود. یکی از مشخصه‌های این مرحله اِعمال نفوذ ایدئولوژیکی همه جانبهٔ حاکمیت در مکالمه اجتماعی و فرهنگ نوشتاری است. داستان‌نویسی مانند سایر فراورده‌های فرهنگی از این اِعمال نفوذ در امان نیست. از همین رو می‌توان ابراز کرد که اِعمال نفوذ ایدئولوژی رسمی و حفظ خود در برابر آن اعمال نفوذ مهم‌ترین درگیری اهل قلم با اهل قدرت است.

روحانیت شیعه، پس از قدرت گیری، درصدد اسلامی کردن کلیه زمینه‌های ارتباطی و رفتاری جامعه شد. اکنون، پس از یک دهه تلاش، به تدریج وقت برداشت محصول کشت و کار می‌رسد. در میان محصول آنان، سراغ بخش ادبی را می‌گیریم. صاحبنظران برآنند که در دهه شخصت پُر رونق‌ترین داد و ستد ادبی در بازار داستان و رمان نویسی جریان داشته است. در این بازار، مستوره‌ای از تولید اسلامی را می‌جوییم. در میان مستوره‌ها دو رمان را سردستی برمی‌گزینیم. اولی «درّه جذامیان» نوشتهٔ میثاق امیرفجر است و دومی «باغ بلور» نوشتهٔ محسن مخملباف. اما برای درک بهتر و دقیق‌تر انگیزه و منظور مؤلفان لازم است غوری در پیش‌زمینه‌های ذهنی و اجتماعی‌شان کنیم.

***

پیشگفتار :

متفکر فرانسوی، میشل فوکو، در تأملاتش پیرامون چگونگی عملکرد قدرت در جامعه میان دو شیوه حکومتی تفاوت قائل شده است. یکی از این دو، شیوه حاکمیت فقاهتی است. اینکه روحانی‌ئی در صدر بنشیند و ملت را اداره کند. در این نوع حکومت ـ که فوکو یکی از نمونه‌های آن را دوران سیطره کلیسا می‌داند ـ رابطه رهبر با مردم تعیین‌گر قانومندی اقتصادی سیاسی است. این یعنی رابطه‌ای که میان چوپان و گلّه برقرار است. با این تفاوت که در رابطه رهبر و رهبری‌شوندگان، عامل زمان نقش دارد. از همین رو، به‌خاطر عامل زمان رابطه یاد شده می‌تواند دستخوش تنوع طلبی شده و دگرگونه شود. این دگرگونی، در تحلیل نهایی، به مثابه از بین رفتن نقش و نماد رهبر نیز است.

با این حال فوکو، به رغم دستاوردهای نظری خود دربارهٔ قدرت، در آغاز انقلاب اسلامی با نظام و قدرت‌مداران جدید ایران ابراز همدلی کرد و نتوانسته بود عینیتِ عملکردِ انسان

ستیز قدرت را در کشور دریابد. سوای این تلقی نادرست، گفته‌های فوکو پیرامون چگونگی و عملکرد حاکمیت فقاهتی حاوی نکته‌های آموزنده و چشمگیری است.

به هر حال این حاکمیت فقاهتی که امروزه در جامعه ایرانی تثبیت شده، طرح ایده‌ال خود را در خلافت خلفای اسلامی می‌جوید. ژرژ باتای، اندیشگر فرانسوی، در بررسی معتبر خود پیرامون روانشناسی فاشیسم ـ که آن را دهشتناک‌ترین نمودار نظام خودکامه در این سده می‌داند ـ می‌گوید که تاکنون فقط یک نمونه تاریخی برای چنین شکل‌بندی ساختار فراگیر قدرت نظامی و مذهبی وجود داشته است. این ساختار فراگیر قدرت در اساس خود سلطنتی است. او این نمونه را در خلافت خلفای اسلامی می‌یابد و فاشیسم را به‌خاطر بی‌ارج خواندن انسان با اسلام فقاهتی شبیه می‌خواند. گرچه تفاوت میان این دو، به زعم او، در ارزش‌گذاری بر سر سرزمین‌پرستی و دولت است. (۱). حال پرسیدنی است که حاکمیت فقاهتی بر طبق چه فرایندی به قدرت می‌رسد.

فرایند یاد شده این گونه است که پیش از پاگیری حاکمیت فقاهتی بر له آن تبلیغ می‌شود. این زمینه‌چینی را وابستگان فقیه انجام می‌دهند. اینان سعی می‌کنند که گرفتاری و دربندی را همچو آزادی جا بزنند. هنرشان ـ دقیق‌تر گفته باشیم ترفندشان ـ فروش کلاغ دهان بسته در تاریکی، به جای طوطی است. بدا به حال خریدار که پس از خرید، با شنیدن صدای کلاغ غافلگیر می‌شود.

دستاویز این ترفند وابستگان فقیه در قلب مفهوم و معنای واژه‌هاست؛ و نیز واژگونی مضمون زبان. چرا که کارکرد زبان، به مثابه ابزار و تفاهم، به ابزار تحمیق و معرکه‌گیری بدل می‌شود. مریدان این شیوه حکومت که شاگرد مغلطه و سفسطه آموزی مکتب مذهبی‌اند رفتار خود را به جامعه سرایت می‌دهند. با مداخله در مکالمه اجتماعی اثری دلبخواه می‌گذارند و آن را در مجرای خود کنده‌یی جاری می‌سازند.

لیکن توفیق آن ترفند و زمینه چینی و این واژگونی مضمون زبان وابسته به عامل روانی است. این عامل روانی چیزی جز روحیه آماده عموم نیست. روحیه‌ای که از پریشانی و اغتشاش ذهنی ناشی می‌شود. تجلی این روحیه در بحران هویت اجتماعی گسترده است.

یکی از نتایج مدرنیزاسیون سلطنتی بحران هویت اجتماعی بود که از پایانه‌های دهۀ چهل شروع به رشد کرد. ورود صنعت مونتاژ و رشد درآمد سرانه به‌خاطر فزونی قیمت نفت، که

محورهای پروژه مدرنیزاسیون دولتی بود، حتی در آخرین حد اغراق نیز چیزی بیش از دگرگونی کمّی نبودند. این دگرگونی، هم به‌خاطر ماهیتش و هم به‌خاطر عملکردش، نه تنها با رشد سطح آگاهی و گسترش گفتار متجددان در مکالمه عمومی همراه نبود، بلکه باعث سرازیری روستائیان به شهرها نیز شد. رشد تعداد اهالی شهر با رشد فرهنگ شهر نشینی هماهنگ نبود. افزایش روز افزون روستائیان شرایط سیطره اخلاق و ذهنیت غیر متجدد را فراهم کرد.

آدورنو، متفکر برجسته آلمانی، با تیزهوشی گفته که مدرنیزاسیون یک کشور بدون همراهی مدرنیت و تجدد فرهنگی ممکن نیست. آخر و عاقبت دولت‌مداری سلطنتی اثبات این گفته یاد شده است. تلاش در زمینه عینی بود و کمیت و واردات صنعتی تعیین کننده. از این گذشته همهٔ اینها تابعی از نیازهای نظامی‌گری بود. اگر نزد ایشان تحول ذهنیت در جامعه مهم نبود، دیگر تعجبی ندارد. سلطنت و تجدد آب‌شان به یک جوی نمی‌رفت. بدآنگونه که موقع دگرگونی و پدیداری رفتار فرهنگی متجددانه، اولیای امور جز سرکوب کاری نکردند. هر گونه شرکت واقعی مردم در اداره امور و هر گونه خود بنیادی افراد و ابتکار شخصی در زندگی، خواه ناخواه، قربانی نماد سلطنت و نظام وابسته به آن می‌شد.

بر خلاف جوامع پیشرفته اروپایی که طبقه و قشر با نفوذ بر رشد تجدد تأکید داشت، متنفذان و سلطه داران بومی ما دلخوشی از تجدد نداشتند. تمام سعی‌شان این بود که مشروعیت سلطه جاری خود را بر پایه سنت گذشته بنا دارند.

از این گذشته، بحران هویت ما یکی از ریشه‌های خود را در دوگانگی اخلاقی و دورویی مرسوم و همه جانبه بومی دارد. چنان که مدام میان آنچه هستیم و می‌خواهیم باشیم، بندبازی می‌کنیم. تبلور این روحیه را اولیای امور به شدیدترین وجه ممکن نشان می‌دادند: «اینکه در حال سبقت از غالب کشورهای در آستانه رشد هستیم». به مردم قول می‌دادند و به خود تلقین می‌کردند که به زودی در زمره پنج کشور پیشرفته جهان خواهیم بود. حاکمان میلیاردها دلار ثروت مملکت را هدر دادند. از طریق توسعه ارتش و ارتش سالاری می‌خواستند سری میان کشورهای پیشرفته درآورند. سرانجام سرشکسته کشور را به انبار مستعملات تسلیحاتی «ناتو» مبدل ساختند. صدراعظم وقت در آگهی‌های تبلیغاتی دولت آرزوی «پیکان» داشتن هر ایرانی را می‌کرد. حرص خرید «پیکان» در صورت همگانی

شدن می‌توانست باعث نجات شرکت «تالبوت» انگلیسی از ورشکستگی شود و نه چیز دیگری. بی‌دلیل نبود که آن ادعاهای توسعه و پیشرفت به ضد خود تبدیل شدند.

در جهت رشد ذهنی و تحول آگاهی اجتماعی اتفاقی نمی‌افتاد. پویایی فرهنگی و تفاهم، که منوط به پذیرش چندگرایی دیدگاه‌ها و برنامه‌های جمعیت‌های سیاسی است، با وجود استبداد سلطنتی و تک «حزب رستاخیز» امکانی برای عرض اندام نمی‌یافت. مانع کار ترکیب مُبهمی از ایرانیت و اسلامیت بود. آنچه از میراث تاریخی در ذهن عمومی جا خوش کرده و مثل دیواری مانع دیدن واضح می‌شود. البته مریدان و رهروان امروزی دیدگاه مرکب از ایرانیت و اسلامیت مثل قبل نیستند. نه صداقتی در میان است و نه همنوا زدایی هدف است. فرصت طلبان بُزدلی که همنوا می‌شوند با هر چه زشتکاری است و واقعیت را آن گونه ترسیم می‌کنند که مصلحت شخصی‌شان اجازه می‌دهد. بدین ترتیب مصلت جویی است که در کنار حاکمیت می‌پلکد و می‌خواهد ادای پرخاشجویی آل‌احمد در اپوزیسیون را درآورد. با آنچه از شهرت و اعتبار در گذشته داشته‌اند می‌روند تا بر سر همنوایی خود با حاکمیت سرمایه‌گذاری کنند. نام افراد دسته سوم آشکارتر از آنست که نیازی به اشاره داشته باشد. اینان، به مثابه ادیبان همنوای قدرت، وظیفه‌شان در حفظ آن بازار ادبی است که انتظار گشایش دکان‌های زنجیره‌ای وابسته به حکومت را می‌کشد. اما بعد از اینان، نسل تربیت شده‌ای برای ارائه محصول ادبی به بازار می‌آید و حاکمیت نیروهای عاریتی خود را کنار خواهد گذاشت. در ادامه نگاهی به فراورده این نسل تازه تربیت شده می‌کنیم.

***

پایه‌های نظری ادبیات اسلامی

«ادبیات نوین ایران» نام مجموعه مقالاتی است که سال ۱۳۶۳ توسط انتشارات امیر کبیر منتشر شده است. مجموعه‌ای که ادبیات ایرانی را از مشروطیت تا انقلاب اسلامی مورد توجه و بررسی قرار داده است. یعقوب آژند، مترجم این مجموعه ـ که بعد از انقلاب اسلامی با نوشتن داستان‌هایی مبتنی بر روایت‌های مذهبی اقبال خود را در همنوایی با دستگاه آزمود ـ در پیشگفتار کتاب هم خبر از شروع دوران جدید ادبی می‌دهد و هم در نوشته خود به‌خاطر ذکر نام ادبیان تکفیر شده از سوی رژیم اسلامی پوزش می‌طلبد. به

زعم او مرحله جدید، همانا مرحله ادبیات اسلامی است و این مرحله بندی با «جمع‌بندی» دوره قبلی همراه است. او در این جمع‌بندیِ ادعایی ویژگی‌های ادبیات ایرانی را به چهار نکته خلاصه می‌کند.

این چهار نکته ـ که در واقع یک نکته است و آن هم غرب‌زدگی معرف حضور ـ به ترتیب: «غرب‌گرایی، دنیاگرایی از خود بیگانگی و سرانجام ملی‌گرایی به سبک و سیاق غرب» است. البته همراه این نکته‌ها تشریحاتی نیز هست. از جمله این که ایدئولوژی انقلاب مشروطیت ریشه در غرب داشت. و غرب‌گرایی از همان زمان در رأس تمام خصایصی قرار گرفت که جریان ادبی کشور داشته است. دنیاگرایی، که نکته دوم باشد، نیز پیامد نکته اول یعنی غرب‌گرایی است. به قول او این دنیاگرایی چیزی نیست جز تمایل به انسان‌گرایی و همه چیز را در وجود انسان خلاصه کردن. و ادبیات بعد از مشروطیت سرشار از این نوع اندیشه است. البته به زعم آژند، این دنیاگرایی بدون پیامد نیست. می‌نویسد: «از این پیامدها ماده‌گرایی (ماتریالیسم) و ماده‌گرایی (بدون تشدید) بود. شاید ماده‌گرایی (بدون تشدید) لفظ مستهجنی باشد. ولی اگر به آثار نویسندگان دهه‌های اخیر نظری افکنده شود چیزی فراتر از این به دیده نمی‌آید.»

گفته‌های آژند فقط یکی و دو اِشکال ندارد. همه‌اش اِشکال است. از یک‌سو برای سنجش ارزش زن از معیار تقسیم بندی حیوانی سود می‌برد. می‌نویسد: «ماده‌گرایی بدون تشدید.». شاید این اقرار و اعتراف به سطح درک نازل است. چرا که هر اظهار نظر آدم در وهله نهایی اظهار نظری پیرامون خود است. این چنین است که خود شیفتگی متحجر مردانه لب به سخن می‌گشاید. از سوی دیگر او با اینکه به مستهجن بود لفظ خود اعتراف کرده با سفیدرویی تمام این افترا را به دیگران می‌چسباند. مفتری می‌شود که اکثر آثار ادبی ما فضایل و خصایل و اخلاقیات انسانی را به عشق مرد و زن خلاصه کرده و با ترفندها و تردستی‌های مختلف گاه‌گُداری به پستی و ابتذال مهوعی می‌انجامد. باز هم مشاهده می‌کنیم که جمع‌بندی آژند یکی و دو اشکال ندارد. همه‌اش اشکال است. از یک‌سو سفسطه می‌کند. در قبل از سرزش انسان‌گرایی گفت؛ و حال از فضایل و خصایل و اخلاقیات انسانی می‌گوید. مثل اینکه انسان‌گرایی باعث و بانی توجه هر چه بیشتر به این ویژگی‌های انسان نبوده است. از سوی دیگر، با دیدگاهی انحرافی فضل و اخلاق را در

برابر عشق و کامجویی انسانی عَلَم می‌کند. این قیاس مع‌الفارق بنیاد نگرش اوست و از این طریق می‌تواند سفسطه و بلاهت را در خود ترکیب کند.

همین معجون منحصر به فرد آژند را به هنگام توضیح دلیل از خود بیگانگی او نیز می‌توان مشاهده کرد. چرا که این گونه صغرا و کبرا می‌چیند: از خود بیگانگی نیز از تأثیرات غرب‌گرایی است. به زعم او هم‌پهلویی فرهنگ بیگانه در یک مملکت با فرهنگ اسلامی به از خود بیگانگی مردم می‌انجامد و شکاف روشنفکران با توده مردم نیز در همین مقوله نهفته است. آژند به در هم کردن کلاف سر در گم سفسطه و بلاهت بسنده نمی‌کند. ادامه می‌دهد: «در اصل خود مبحث روشنفکری هم تحت تأثیر غرب پا گرفته است و لذا روشنفکران ما هم تحت تأثیر فرهنگ غربی از مسائلی حرف زده‌اند که برای توده مردم بیگانه بوده است. می‌شود گفت که از خود بیگانگی به صورت یک جریان در ادبیات نوین ایران نقش بازی کرده است.».

نوشته آژند اگر با معیارهای واقعی روبرو نشود به تبادل جهل خود ادامه می‌دهد. این تبادل جهل بنیاد فلسفه اولیای امور و تحمیق رسمی است. از طریق آن، یورش به بساط روشنگری و روشنفکری سازمان داده شد. این تقلای آژند در بی ارزش ساختن ادب معاصر و مدرن نیز در همین راستا انجام می‌گیرد. این تبادل جهل یکی یا دو اِشکال ندارد. همه‌اش اِشکال است. از یک‌سو، عدم توان فرهنگ بومی در همزیستی با فرهنگ دیگر دگرگونه شده، و چون ایراد به غیر خودی‌ها حوالت داده می‌شود و از سوی دیگر، در رابطه داد و ستد روشنفکر و عوام، این روشنفکر است که به صورت تابع متغیر عوام درمی‌آید. تازه این متغیر عوام نیز متغیر ثابت است و شرایط زیستن معادل شرایط ایده‌ال گرفته می‌شود. در این شامورتی بازی تودهٔ مردم که درصد قابل ملاحظه‌ای از آن اسیر خرافه و جهل است، ملاک و معیار کار روشنفکری می‌شود.

با بازگفت و نگاهی به آخرین جملهٔ متن آژند، جمع‌بندی اثر وی را به حال خودش وامی‌گذاریم و سخنش را رها می‌کنیم: «از این روست می‌بینیم که بسیاری از آثار قبل از انقلاب اسلامی دیگر کششی ندارد». این حکم آژند دو جنبه دارد: یکی اینکه برای وجود کشش در ادبیات اسلامی، که قرار است آغاز مرحله جدیدی باشد، تبلیغ می‌کند. دوم اینکه، او همچو آن قشر بحران هویت دار ـ که قربانی پیامدهای منفی مدرنیزاسیون تولیدی تهی از تجدد است ـ راه نجات را در گذشته ماقبل عصر تجدد می‌جوید. برای اینان، ادبیاتی

کشش دارد که شرایط و عناصر ماقبل تجدد را بازنمایی کند. از همین رو ادبیات بعد از مشروطه که با آثار هدایت و نیما، شاملو، اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، بهرام صادقی و گلشیری و....همراه است، برای این قشر اجتماعی بی کشش و بی جذبه جلوه می‌کند. حالا به آن دسته از «ادبیات کشش دار»ی بپردازیم که باب دل «آژندها» است. این ادبیات باب دل چیزی نیست جز آنچه آژند خبر آمدنش را داد: یعنی ادبیات اسلامی. در جمع‌بندی او از دوره قبل ـ که کژبینیِ ناشی از طلب حاکمیت ناهمزمان است ـ می‌توان اساس نظری ادبیات اسلامی را دید.

***

«رمان»های اسلامی :

۱- یکی از نویسندگان «رمان» اسلامی، میثاق امیرفجر است. او در همین چند سال اخیر بیش از دوازده کتاب انتشار داده و سیزدهمین کارش «ترجمه و تحشیه تفسیر کشف الاسرار در ده جلد» آماده چاپ است. پیش از آنکه سراغ اثرش برویم به مصاحبه‌ای با وی ـ که بیانگر دکترین ادبی اوست ـ نگاهی می‌کنیم (کیهان هوایی شماره ۸۳۸ تاریخ ۱۳۶۸/۵/۳ ص ۱۰).

همان مسأله نبود جاذبه و کشش که آژند آن را به ادبیات دوره پیش از انقلاب اسلامی می‌چسباند و در آن خلاصه می‌دید، اتفاقا در اولین نگاه به کار امیرفجر به طور بلاواسطه‌ای مطرح است. چنان که اولین سوال مصاحبه کننده اینست که «چرا نوشته‌هایتان کشش و جاذبه لازم را ندارند؟»

در مقابل اما اسلامی‌نویس همنوا با حاکمیت جاری به پاسخ بر می‌آید و از قول مردم موهومی شاهد می‌آورد که نه، این طور نیست! داستان‌های من با جاذبه و پُر کشش هستند. ولی بعد به اعتراف کردن می‌افتد که هنوز در اول کار است؛ آن هم پس از انتشار بیش از ده اثر ادبی!؟ آرزو می‌کند که بخشایشگر الهی رحمت‌اش را بر او ارزانی دارد نا نوآموزی او در نوشتن را مبدل به نویسنده مجرب و کارآزموده کند.

در پرسش بعدی از سبک نگارش او سوال می‌شود. او که در سوال پیش خود را نویسنده مجرب ندانسته بود، در پاسخ این سوال دومی می‌گوید که خود را صاحب سبک می‌داند و سبک خود را «ادبیات متعالیه» می‌خواند. از او خواسته می‌شود که در این باره توضیح دهد.

اول طبق معمول به شکسته نفسی رو می‌کند. طبق آدابِ مرسوم، می‌گوید اگر بخواهم بدان پاسخی بدهم درخور نوشتن کتابی است. با این وجود در ادامه در چند پاراگراف کوتاه تکلیف ادبیات جهان را تعیین می‌کند. از منظر دانای کل، کلیّت ادبیات را معرفی کرده و توضیح می‌دهد و سپس آن را نقد می‌کند و کنار می‌گذارد. این کارها همه بدین خاطر است که سرانجام جایی برای ابراز وجود سبک او باز شود. اما از آنجا که فروتنی قبلی‌اش منطقی نبود، این بلند پروازی کنونی و وضع کل ادبیات را در چند جمله معین ساختن نیز منطقی نخواهد بود.

به تعریف من درآوردی خود از ادبیات جهان می‌نشیند که: «...امروزه ادبیات در دنیا جز یک معنا ندارد: مبارزه با مورالیسم، تعهد و قیود نهادینه اخلاقی و اجتماعی و به جای آن اشاعه نهیلیسم، الحاد و....».

میثاق امیرفجر بعد از این تعریف مُشعشع سراغ نویسندگان مطرح این سده می‌رود. ادعا می‌کند که کامو، جویس، ایبسن، سارتر، کازانتزاکیس و سرانجام هنری میلر در آثار خود به فطرت انسان، اخلاق و اصالت هستی آدمی خیانت کرده‌اند. چرا که عشق و کامجویی را به عنوان عنصری داستانی وارد ادبیات کرده‌اند.

او سرانجام جمع‌بندی خود را از ادبیات جهان را با استناد به گفته «دست غیب» ـ که او را منتقد بزرگ معاصر می‌خواند ـ تکمیل می‌کند که: آدمی همچون هنری میلر که خود را منادی عصر جدید و سخنگوی اشخاص بی‌ایمان معرفی می‌کند و خود را موظف به دفاع از «جنسیت» می‌داند. پس چون سکس ـ که امیرفجر آن را از سر خجالت جنسیت خوانده ـ وارد ادبیات شده و چون مضمونی پرداخته شده، دیگر ادبیات سیاه است.

امیرفجر سعی دارد این تلقی را حُقنه کند که این ادبیات چیزی جز توهین و هجونامه نیست. بعد هم این نظر نادرست را می‌خواهد با تصحیحی در گفته‌های «دست غیب» مستدل سازد که این ادبیات فاسد است. می‌گوید: «این فسادها نیز بر محور غریزه جنسی می‌چرخد. و عشق این لطیفه انسانی جز نیروی عنان گسیخته شهوت حیوانی نیست و همه فعالیت‌های بشری به همین شهوت برمی‌گردد. این جا نظرات استاد «دست غیب» به پایان می‌رسد. و کاش استاد به جای آن که گفتند انسان در نظر این نویسندگان فاسد شده است، می‌گفتند انسان را این نویسندگان فاسد کرده‌اند» (همان‌جا). می‌بینیم که تفسیر نادقیق آن

استاد و تاویل منحرف این شاگرد به کجاها که نمی‌رسد. در ادامه گفتگو امیرفجر دست بردار نیست. می‌خواهد سدی جلوی این فساد خیالی خود بنا دارد. می‌گوید: «....و اینک ما در برابر این سیل مخرب، سد «ادبیات متعالیه» را بنیان می‌گذاریم و من که از ادبیات متعالیه حرف می‌زنم، منظورم ساختمان یک ادبیات کمال گرا، غنی، موثر و بر محور توحید و عرفان و بر اساس مطلق ارزش‌های متعالی اخلاقی است و....» (همان‌جا).

نویسندهٔ نظریه پرداز به همین اندازه «شکسته نفسی» قانع نیست و ادامه می‌دهد: «ما آمده‌ایم با طرح ادبیات متعالیه بگوییم تمامی دستاوردهای غرب در تعریف انسان، منهای فضایل و آرمان‌های الهی، جعل و کذب مطلق است و...می‌خواهیم بگوییم که انسان نه مصنوع اتفاق و رها شده در «اگزیستانس» پوچ و کور موجود، بلکه مصنوع بی واسطه دست الهی و مخلوق عشق و رحمت اوست و علی رغم نظر غلطی که ارسطو و اسپینوزا دارند که می‌گویند در خدا نیست که آدمی را دوست داشته باشند، ما می‌گوییم که اصلاً تمامی حد قدرت خدا در دوست داشتن بشر است و....» (همان‌جا).

پس از این دُرّافشانی‌های هستی شناسانه و انسان شناسانه، البته او نمی‌تواند حساب تمام سبک‌های ادبی مطرح این سده و سده‌های پیشین را کف دستانشان نگذارد «....برای ما محتوای انسان مطرح است نه فرمالیسم و ناتورالیسم و قالب گرایی و سورالیسم که این‌ها نه تنها مخرب هویت آرمانی بشری‌اند، بلکه یک خدعه غیر هنرمندانه‌اند و از بی سوادی نویسندگان آنها ناشی می‌شود» (همان‌جا).

پس از آن یورش به «فساد و استکبار جهانی» و این تسویه حساب با سبک‌های ادبی، امیرفجر سر جای زمینی خود فرو می‌آید و با بیان توابی دست بدخوانی و کژفهمی خود را رو می‌کند: «من در نوجوانی از بس تحت تأثیر ادبیات غرب بودم از این پوچ‌گرایی‌ها بزرگ‌ترین ضربه‌ها را خوردم و مدت‌ها بر بالای پرتگاه بی ایمانی و بر فراز ورطه پوچی در نوسان بودم» (همان‌جا).

اما به لطف برکات انقلاب اسلامی، ادیبِ نظرکرده سقوط نمی‌کند و عاقبت بخیر می‌شود. بعد نیز تسلیم نامه خود را برای همنوایی این گونه تقدیم می‌دارد: «پاسخ اصلی‌ام این است که چگونه می‌شود با این انقلاب عظیم ادب متعالیه نداشت. زیرا به زعم من حقانیت انقلاب ما در بُعد فرهنگی و معنوی آن متجلی است و وقتی این امر تحقق نیافت، پیروزی در تمامی گستره‌های اقتصادی، صنعتی و اجتماعی هم مُیسر است» (همان‌جا). خلاصه این

جمله پردازی‌ها اینست که ادبیات باید به خدمت اهداف دولت وقت درآید؛ و اساس دولت وقت نیز چیزی جز اخلاق قشری و مذهبی نیست. حال آنکه ادبیات مُدرن، و رُمان به مثابه یکی از اجزای اصلی آن، در روشنگری پیرامون اخلاق قشری و مذهبی یکی از مهم‌ترین مضمون‌های خود را داشته است. دکترین ادبی امیرفجر نیاز به تشریح بیش‌تر ندارد. کتابخوانی او به فهم و برداشت منتقدانه و خود بنیاد از دریای ادب جهانی منجر نمی‌شود. دستاورد او در ادب که با چاشنی فرصت طلبی همراه است، چیزی جز دمیدن در شیپور تعصب قشری و تنفر ضد تجدد نیست.

حال پس از آشنایی با دکترین او، نگاهی به اثرش «دره جذامیان» بیندازیم. (۲) پیش از آنکه داستان شروع شود، نویسنده ترجیح داده در مقدمهٔ یک صفحه‌ای خواننده را شیرفهم کند که «ادبیات چیست». از اضافات این «به‌جای مقدمه» که بگذریم، دو شاه بیت دیدنی و خواندنی دارد. اولی این جمله است: «...در یک رمان متعهدانه که می‌توان و باید آئینه تمام نمای مسائل اجتماعی باشد، تحلیل امور اجتماعی یک وظیفه گران و مقدس است». به راستی وقتی در مکالمه دست پروردهٔ رژیم، هر نادرستی و زشتکاری همچون جنگ و خون‌ریزی و سلب آزادی دیگران لقب مقدس می‌گیرد، چرا تحلیل امور، خود به خود امر مقدس نشود؟

دومین شاه بیت اینست: «از این رو در قلمرو وسیع ادبیات، همیشه عشق راستین به مخاطب، انگیزه هر سخن و تنقیدی است....» (همان‌جا). وقتی از عشق راستین چنین سخن به میان می‌آید، باید پرسید که کجا عشق دروغین نویسنده پنهان است؟ سوای این مسئله، امر به حساب آوردن مخاطب در رابطه ارتباط ادبی می‌تواند چه ربط معقولی با مفهوم عشق راستین داشته باشد؟ می‌بینیم برای خواندن رمان امیرفجر و سرگرم شدن از چه هفت خوانی که نباید گذشت. همین نابه‌جایی «به‌جای مقدمه» نویسنده ـ که رمان را ابزار حاشیه نویسی کش می‌دهد ـ خود یکی از اِشکال‌های دیگر او می‌شود.

سرانجام پس از این کش و قوس، داستان رُمان شروع می‌شود. نویسنده با شروع داستان، خود شروع به کرشمه می‌کند: «قصه‌ای که مشغول نوشتن آنم داستان غریبی است». چون نتوانسته شروع جذابی بیابد، خواسته خواننده را با کرشمه و وسوسه جلب کند. بعد هم لب به درد دل می‌گشاید که: «از اولین لحظه‌ای که قلم بر کاغذ گذاشتم دانستم به این آسانی‌ها آن را به پایان نخواهم بُرد». چیزهایی می‌گوید که لازم نیست بدانیم. آیا به دنبال

جلب ترحم است؟ هیچ داستانی را از سر دلسوزی تا پایان نمی‌توان خواند. دست و پا کردن کشش مصنوعی برای داستان همان‌قدر زشت است که داستان بی کشش.

نویسنده این «درد دل» را در چند پاراگراف ادامه می‌دهد. می‌گوید می‌خواهد در مورد مسائل عاطفی و آرمانی بنویسد و هر گونه مصلحت اندیشی را کنار گذارد. آیا اینها بدیهیات شغلی او نیست؟ مگر نوشتن ـ آن هم نوشتن رُمان ـ بدون در نظر داشتن مسائل عاطفی و آرمانی ممکن است؟ تکرار و گفتن بدیهیات داستان را فقط بی‌مزه می‌کند. راستی به خواننده چه مربوط است که مشغله پیش از نوشتن نویسنده را بداند؟ آنچه خواندنی است تنها داستان نوشته شده است. اما او از این ایراد فروگذار نیست. صلاح و مصلحت می‌کند که بدانید: «از این‌رو ساده می‌نویسم. به گونه‌ای می‌نویسم که خود فهمیده‌ام و تنها سطوحی را که خود به ظواهر آن دست یافته‌ام....» (درّه جذامیان. ص ۹).

طبق همین اعتراف، نویسنده رُمان کاری نمی‌کند جز آنکه ظواهر زندگی را تعریف کرده باشد. حتا اگر بر سر این واقعیت جدل نکنیم که گاه تعریف ظواهر به وسیله نویسنده به تحریف آنها مبدل شده، لیکن هدف رُمان چیز دیگری است. با این‌حال امیرفجر برای تبرئه و توجیه خود این جمله را می‌بافد: «اما افزون بر این می‌توان گفت هستی واقعی را هر کسی در قلمرو درک خود بهتر می‌فهمد و نقد می‌کند». پرسیدنی‌ست که: پس چه وظیفه‌ای نویسنده دارد؟ با این تلقی که هر کس بهتر دربارهٔ خود می‌داند و امکان نقد خود را دارد، آیا امیرفجر خود را به منزله نویسنده بیکار نمی‌کند؟ آیا در اوراق سرشماری باید به دنبال شناخت افراد باشیم؟

عدم توفیق در پرداختن آغاز اثر، هنگام معرفی شخصیت‌های داستان نیز موجود است. نویسنده در همان گام‌های اولیه ترسیم چهره قهرمان، چنان اسیر کُلی گویی و در سطح ماندن است که هیچ‌گونه ارتباطی میان خواننده و داستان نمی‌تواند برقرار کند. با هر گام به جلو، دست و پای خود را با این سطور سطحی می‌بندد و رشته سخن چون کلاف سردرگمی می‌شود. بعد نویسنده در این اوضاع پریشان و سردرگمی خود ساخته، به فکر این می‌افتد که پرسش‌های مهم طرح کند. پرسش‌های مهمی که به‌خاطر عمق و پیچیدگی‌شان نمی‌توانند به وسیله کسی که خود به میزان درک سطحی اقرار کرده، پاسخی یابند.

نویسنده از شاخه‌ای به شاخه دیگر می‌پرد و هنوز ترسیم چهره (مرد قهرمان) داستان را تمام نکرده، به سراغ تعریف زن او می‌رود. پس از گفتن پیرامون صورت و گیسوی زن ـ که خواننده را یاد برداشت‌های دوره قجری از زن می‌اندازد ـ می‌پرسد: «زن چیست؟» بعد می‌نویسد: «مرد اغلب می‌گوید در آغاز زیبایی و سپس موجودی انسانی یعنی نوع ثروت....با این حساب یک زن باید برتر از آدمی را در خود داشته باشد و» این «هویت او باشد. آیا این چنین است؟ من نمی‌دانم. اما قهرمان ما....». این جمله‌ها نیازی به شرح ندارند. و این بدون شرح بودن آن‌ها گویای درجه و میزان تحجر نگرش و تمایل مؤلف شان است. اما سوای نگرش شخصی مؤلف، بازتاب نظام حقوقی و قضایی دولت وقت نیز در میان است. از این‌رو ضعف امیرفجر فقط داشتن نگرش واپسگرا نیست، شیپور تبلیغ دولت وقت شدن نیز در ادبیات به مثابه جرم است.

با دقت در همان جمله داستان که سعی در ترسیم هستی زن می‌کند، می‌توان به شناخت معیار ارزش زن در این نظام حقوقی و قضایی نیز دست یافت. و این چیزی نیست جز معیار انسان بودن در ایدئولوژی رسمی: «زن باید چیزی برتر از آدمی را در خود داشته باشد و این چیز هویت او باشد.». در اینجا آدم معادل مرد است. اگر شخص دیگری بخواهد آدم باشد باید بازده و کیفیت بهتری عرضه کند. تبعیض جنسی را این آشکارتر نمی‌توان بر زبان آورد.

پس از آلودن فضای ادبیات با این قوانین متحجر و با گمان نابرابری زن و مرد، نویسنده دوباره از مرد قهرمان داستان می‌گوید. در ترسیم ذهنیت شخص اول داستان می‌نویسد: «اما فرخ...نوعی ایمان از نوعی غریب داشت. اعتقاد خام مذهبی». و سپس ادامه می‌دهد که فرخ، مثل سایر جوانان همسن و سال گاه بر آن می‌آید که اعتقاد خود را وارانداز و در این وراندازی آن را سبُک و سنگین کند. نویسنده این اتفاق متعارف میان جوانان را، بی آنکه نکته تازه و نامتعارفی پیرامونش بگوید، این‌گونه شرح می‌دهد: «فرخ نه همیشه، بلکه گه‌گاه همه این عوالم (اعتقادی) را به مسخره می‌گرفت و با شکی فلسفی به آنها پوزخند می‌زد. اما شگفتا که چه ایمان صادقانه‌ای به آن همه داشت. زیرا که کار درون به همین آسانی‌ها نیست» (همان‌جا. ص ۱۰).

نویسنده برای تهیج حکایت، قهرمان داستان را به شک کردن وا می‌دارد. اما از آنجا که این عمل شک می‌تواند دامن گیر خود او شود و یا در مخاطبان مؤثر واقع گردد، بلافاصله درز

گرفته می‌شود. امیرفجر در اینجا از موضوع ساخته ذهن خود عقب می‌ماند. برای آنکه شک پُر دامنه نشود، دست و پای آن را با «ایمان صادقانه» می‌بندند. سپس پای عوالم درونی را پیش می‌کشد تا واماندگی خود و همدستان را در عالم بیرونی تسکین دهد. در اینجا مؤلف و متن به آینه تمام نمای روحیه محلی و بَدوی ما بدل می‌شوند. در این آینه می‌توان دید که چگونه سال‌های متمادی سعی کرده‌ایم با نازیدن به عرفان و اشراق و باورهای قومی درد پس ماندگی از کاروان پیشرفت و علم و روشنگری جهانی را فراموش کنیم.

بر حسب تلقی «میخاییل باختین»، منتقد مشهور روسی از رمان معاصر و مطلوب، که آن را فضای رودررویی و کشمکش گرایش‌ها و نگرش‌ها و صداها و نیز جهان بینی‌های متفاوت می‌یافت (۳)، ما در اینجا با «درَه جذامیان» به متنی نامطلوب و نامعاصر برمی‌خوریم. نامطلوب از آن رو که زمینه برخورد و رودررویی صداها و جهان بینی‌های متفاوت را کتمان می‌کند و نامعاصر نیز از این‌رو که نمی‌خواهد وجود گرایش‌ها و جهان‌بینی‌های دیگر را به رسمیت بشناسد.

امیرفجر نیز مانند سایر همفکران خود که راه حل اختلاف نظر را در نابودی طرف جدال می‌داند، و سپس بر آن می‌شود که سر شک و تردید قهرمان داستان را به سنگ بکوبد یا زیر آب کند. البته حرص چیرگی او به همین میزان سرکوب قانع نیست. زیرا مصمم می‌شود تا سرچشمه شک مدرن را مغلوب حرص خود سازد. و سرچشمه چیزی نیست جز «من می‌اندیشم، پس هستم» دکارت.

امیرفجر می‌نویسد: «آن فیلسوف که گفته من می‌اندیشم، پس هستم. آیا به نوعی بدیهی بافی فلسفی و لفاظی نکرده است و مرتبه عرفان وجودی بالاتر از این‌ها نمی‌باشد؟ خوشا آن جان که می‌گوید من می‌اندیشم، پس تو «هستی». زیرا این اساس هر گونه تفکری هست» (همان‌جا. ص ۹). امیرفجر همنوا با ایدئولوژی اُملیّت می‌خواهد بلوای ضد تجدد را در صحنهٔ ادبی نیز راه اندازد. او، ناتوان از فهم دلیل تفکر مدرن و متجدد، می‌خواهد سهمی در ویران‌سازی اساس آن را بعهده بگیرد.

در صفحه ده داستان، سفسطه خود را به حال و روز انسان مدرن تعمیم می‌دهد. با عَلَم کردن بند عبد و عبید، که شعور جستجو و کشف خود را به یک خیال غیر زمینی محول کرده، نویسنده بنیادگرا می‌خواهد رهیافتی برای مشغله‌های ذهنی انسان مدرن بسازد.

می‌نویسد: «این چنین آدمی از خود و از هویت معقول خود نوعی رصد ساخته است. می‌توان گفت این نوع اندیشیدن «فرخ» تنها تفکر محض دربارهٔ خدا نبود بلکه نوعی عبادت درونی و گفتگوی عارفانه و لایروبی باطنی بود». (همان‌جا. ص۱۰). در این جا رجوع به عرفان، نه به‌خاطر کارکرد قبلی آن که راه گریز از روبرویی با واقعیت جهان بود، بل به مثابه ابزار روان درمانی و انبساط خاطر از پریشانی زندگی روزمره می‌شود. اما این روایت نویسنده از زندگی واقعی نیز بی تأثیر از تحمیلات ایدئولوژیکی رسمی نیست. در این جا نویسنده فرخ ـ قهرمان داستان ـ را به راه تمایل به سوی عرفان می‌کشاند تا رمان، به مثابه رسانه تربیت‌کننده و ترویجی، جوانان همسن و سال فرخ را به سوی نشئه ذهنی بکشاند.

همین نسخه پیچی و ترغیب جوانان به فراموشی مشکلات روزمره و پناه به عرفان، غیر مستقیم اعتراف به تحمل ناپذیری زندگی در جامعه ما است. نویسنده ادبیات رسمی که خود مُبلغ رسمیت حاکم است، به فکر ترحم و دلسوزی می‌افتد. اشک تمساح مکرر می‌شود. گزارش‌ها از وضع ایران، اما، نشان می‌دهند که اکثریت مخاطبان امیرفجر به‌جای نشئه ذهنی ـ عرفان ـ سراغ نشئه‌جات دیگر ـ مواد مخدر ـ می‌روند. به راستی کی مجروح مَرحم ضارب را برای التیام به کار برده است؟

امیرفجر فقط قهرمان داستان را اسیر دست و ذهن خود نمی‌کند، دیگران نیز باید مطیع تحمیل‌های او باشند. همان‌گونه که پیش از معرفی نقش بازیگران داستان، ذهن آنان را در جهت دلبخواه شستشوی می‌دهد. هنگام معرفی برادر قهرمان داستان این رفتار نویسنده را مشاهده می‌کنیم. برادر فرخ از آن‌رو که می‌باید نقش نابهنجاری به عهده بگیرد، و این امر برای نویسنده مترادف پلیدی و کفر است، در داستان تکفیر می‌شود. امیرفجر افکار او را لجن می‌خواند تا تابلوی سیاه و سفید داستان را تکمیل کند. از این طریق می‌خواهد حقانیت خود و قهرمان دلبخواه خود را در داستان شکل دهد. ترس از آگاه شدن بازیگران دست پرورده و ترس از اینکه این آگاهی مسیر گفتار خود را در مکالمه رمان دنبال کند، مؤلف یکسونگر و خودشیفته را به سطح بازجو و مامور تعقیب دگراندیشان تنزل می‌دهد. سوای این نکته، ایراد دیگر رمان‌نویس بومی ما در این واقعیّت است که نقش زندگی در جهان را مهم نمی‌گیرد. همواره از مرگ بهانه‌ای برای گریز از پاسخ مسائل زندگی می‌سازد.

از این رو برای زندگی انسانی نیز ارزشی قائل نیست. این برخورد سرسری و بی‌اهمیتی به ذهنیت و افکار دیگران پیامد ایراد یاد شده است.

نویسنده «برادر فرخ» را ابله جا می‌زند تا بر بلاهت وی نگرش ایدئولوژیکی خود را نشانده و از این طریق دامنه گسترش ذهن او را کنترل کند. در نادرستی دانای کل بودن نویسنده، نقد ادبی در دهه‌های پیش مطالبی ابراز داشته است. لیکن تکرار آنها دردی از رمان نویس بومی ما درمان نمی‌کند. چرا که میزان از خود شیفتگی او خارج از اندازه متعارف است. نویسنده خود شیفته نه تنها انسان‌های داستان را قربانی خود می‌کند بلکه در برخورد با نظریه های فلسفی و فرهنگی نیز همچون موجودی چشم و گوش بسته عمل می‌کند که ظرف چینی و بلورین را بالا و پائین می اندازد.

از تعریف من درآوردی پیرامون این سبک و نحلهٔ فلسفی خود را خلاص نکرده به سنجش دلبخواهی آن گرایش و مکتب نظری می‌پردازد. در یک سطر داستان از تعریف هستی‌گرایی به نهیلیسم می‌پرد و هر دو را هضم نکرده و نفهمیده پشت سر می‌گذارد. پس از پرداختن سرسری به گرایش‌های فلسفی، به مسئله ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه بازیگران داستان می‌رسد. پای روانشناسی را به میانه می‌کشد. بعد، به‌زعم خود، با یک جمله خشک و خالی باطل بودن آن را "اثبات" می‌کند.

با اینکه وظیفه رُمان پی بردن به جزئیات قضایا است، اما او سرسری در سطح و بی ملاحظه از کلیات می‌گذرد و صفحه‌های کتاب را پشت سر هم سیاه می‌کند. دل و جان به حرف‌های کلی می‌بخشد، پس از نُک زدن به مسائل فلسفی و اشاره‌های دست و پا بریده به دکارت و غول‌های فلسفه سده‌های بعدی، و پس از میان کشیدن بی ربط و دلیل روانشناسی و پدیدارشناسی، بی آنکه لحظه‌ای از شهد شیرین ژرفای این نظرگاه‌ها جرعه‌ای نوشیده باشد، خسته و وامانده به «پروردگار» روی می‌آورد.

چرا که از دیدگاه نویسنده بومی ما او کُلِ کُل‌هاست. و البته این تجلی کلیات غیر قابل توضیح است. برای نویسنده ما که حوصله راهبردن به جزئیات را ندارد، مطلوب‌ترین کار پناه بردن به کلیات است. به‌ویژه آن کلیاتی که آدمی نتواند، و نیازی نبیند، توضیحی درباره‌شان دهد.

رُمان که می‌بایست ابزار کاوش درون پدیده‌ها باشد و جزئیات را برجسته کند، در دست نویسنده امُل پرست به ابزار جمله‌پردازی‌های بی محتوا پیرامون کلیات تنزل می‌کند. می‌نویسد: «گویی قدرتی قاهر، هوشمند و طعنه زن بر سفاهت و بیهودگی این جهان‌های مبتذل پوزخند می‌زند» (همان‌جا. ص ۱۷).

نویسنده به خیال سنجش و پشت سر گذاشتن فلسفه و روانشناسی انسانی، با احساس حقارت در برابر «آن عظمت» مبهم و موهوم آسمانی زانو زده و طلب بخشایش می‌کند. این زانو زدن در اصل خیانت به همنوعانی است که در پی یافتن سرگرمی برای پُر کردن حفرهٔ تنهایی خود هستند. چرا که انسان متجدد، که از زدایش خرافه‌ها و اعتقادات مذهبی گذشته، تنهاست و باید فکری به حال این تنهایی کند. باید مونسی یافته شود. رمان، یکی از این مونس‌هاست که تنهایی را پُر می‌کند.

بدین ترتیب رمان امیرفجر از همان آغاز و ده و بیست صفحهٔ اول ـ یعنی وقتی نویسنده اجازه ابراز وجود و نفس کشیدن به صدای دیگری نمی‌دهد ـ ملال‌آور می‌شود. در واقع کششی در خواننده برای ادامه ایجاد نمی‌کند. از این‌رو عطای ورق زدن و صحبت پیرامون صفحه‌های بعدی رمان ـ که صحنهٔ ترکتازی نویسنده ایدئولوژی زده و روایت تحریف شده از زندگی در جمهوری اسلامی است ـ را به لقایش می‌بخشیم.

آن در افتادن و انکار ادبیات جهانی و عدم فهم اینکه ادبیات تنها در تداوم ادبیات پدید می‌آید، اثر امیرفجر را به جایی می‌کشاند که ملاک‌های معتبر سنجش رمان معاصر برای ارزشیابی آن بی دلیل و بی‌مورد می‌شود. تعجبی هم ندارد. این عاقبت نویسنده‌ای است که مثل موش بازمانده از کشتی نوح مشغله دیگری ندارد جز آنکه مسافرین کشتی را ناله و نفرین کند. ناله و نفرینی که از حسرت و حسادت نسبت به دیگران برمی‌خیزد. «دره جذامیان» نه تنها همراه قطار تاریخ ادب نمی‌شود تا مسیری به جلو بپیماید بلکه روی ریل می‌افتد و از رشد باز می‌ماند.

در واقع همدستی در عصیان و آشوب علیه تجدد، اثر رُمان نویس بومی ما را به آن کوته بینی آغشته می‌کند که از طریقش امکان بازشناسی رفتار، زمان، گفتار و مکالمه معاصر میسر نمی‌شود.

***

۲- محسن مخملباف رُمان خود ـ باغ بلور ـ را به زن، آن هم فقط زن مظلوم دیار تقدیم کرده است. (۴). از همین اول کار، جا برای توجیه سرکوب زنان «غیرمظلوم» را باز گذاشته است. تا یک موقع به عنوان شریک جرم زنان غیرمظلوم ـ که گاه کاکُلی بیرون می‌گذارند و پایه عرش فرمان‌های رژیم را سست می‌کنند ـ به دادگاه احضار نشود. «باغ بلور» شامل ۳۵۲ صفحه است و به ۱۹ بخش تقسیم شده است.

زنان بی‌پناه محور روایت رُمان مخملباف هستند. زنانی که از فرط بی بضاعتی و برای ادامه راز بقا به صیغه درمی‌آیند و با این نوع کلاه شرعی، مجبورند با تن‌فروشی سر کنند. این اجبار می‌تواند هم در ایران اتفاق افتد و هم در کشورهایی که با جمهوری اسلامی ارتباط مسافرتی دارند. یکی از این «بهشت‌های» مسافرتی، البته، سوریه است. دسته‌های مسافرین برای سیاحت و استنشاق هوای تازه به سوریه می‌روند. اما مگر در زندان می‌شود هوای تازه استنشاق کرد؟ در «باغ بلور» مخملباف خواسته و ناخواسته پای حکایت به سوریه باز شده و در این کشور خواننده می‌تواند حدس بزند که چه وضع اسف‌باری در انتظار مسافران است و چه ذلت و خواری زنان صیغه‌ایی دارند.

در بخش اول که ۲۶ صفحهٔ کتاب است، نویسنده دربارهٔ زایمان «لایه» ـ یکی از بازیگران داستان ـ گزارش می‌دهد. گزارشی که هیچ نکته تازه‌ای نه درباره زایمان می‌گوید و نه به پرداخت هنری آن شرایط اضطراری نائل می‌شود. به صورت خیلی پیش پا افتاده‌ای پُرگویی است از این دست: «ای کاش مرض‌ها بی خبر می‌آمدند. مرگ حتا، بی‌خبر خوش‌تر است». و یا از این دست که: «درد ناخوانده باز آمده بود. وحشی‌تر از پیش». و یا این «شاهکار» یکسان گرفتن انسان و حیوان از جانب او، وقتی می‌نویسد: «بچر، تا فربه شوی. فلسفه وجودی کسی که از آن دیگری است: زن!، حیوان و انسان هر دو یک‌جور درد می‌کشند. هر دو یک‌جور می‌زایند». و سپس بر طبق منطق چون انسان و حیوان مثل هم می‌زایند، «لایه خانم» نیز فرزندی چون بره می‌زاید. و اگر این فرزند دختر باشد خواه ناخواه باید مثل بره نیز تربیت شود تا در چشم مردان گرگ صفت جاذبه دریده شدن بیاید، خلاصه نویسنده حیف و میل‌گر این‌طور جامعه انسانی را به جولانگاه خر، خرس، گاو و گوسفند و بره و گرگ تبدیل می‌کند. اما نویسنده خود کدام یک از این حیوانات را می‌پسندد و حاضر است به جلدش درآید؟

این سوال به‌خاطر مقایسه مدام زائر با گوسفند باردار از سوی راوی، مدام با داستان پیش می‌رود. گاه قیاس‌های آدم پیرامون پدیده‌های زندگی، معیار سنجش هوشمندی همان آدم می‌شود. با پیشروی در خواندن داستان مخملباف، حرف‌های پیش پا افتاده و معمولی او نیز روی هم تلنبار می‌شوند. آیا این وظیفه نویسنده است که پرت و پلاهای روزمره را تکرار کند؟ او که در جایگاه با فاصله و برتر از شرایط گذرا نشسته است و نظاره می‌کند. با جمله‌های ذیل به کدام یک از قله‌های نثر و پرداخت حادثه در ادبیات فارسی می‌توان رسید؟: «جانش بیرون آمد و بچه بیرون نیامد. لایه در این دردها کفاره کدام گناه کبیره را می‌پرداخت؟ تاوان کدام جرم را؟ جرم: لذت زن بودن. همسری. مادری. تاوان: درد و زائیدن. هر چه لذت در دنیا بود به چشم لایه خوار آمد».

معمولاً ادیب بایستی به زبان کُلی‌گویی و نامیدن پدیده و موضع‌ها را با اسم‌های نکره کنار گذاشته و اسم‌های معرفه را بکار برد. وقتی پیرامون مفاهیم بسیطی نظیر شادی، غم و درد و رنج سخن می‌رود، تنها با مشخص ساختن آن‌ها است که می‌توان خواننده را به عمق مطلب کشاند. سوای این امر، برای حکایتگری بایستی اسباب دست نخورده و مستعمل نشده بکار گرفت.

اما مخملباف چرا این بدعت‌ها را زیر پا می‌گذارد؟ آیا دلیلی در کار است؟ وقتی درد زایمان را تصویر می‌کند، گفتن خالی درد اکتفا نمی‌کند تا چگونگی درد زایمان به مخاطب منتقل شود. تازه معلوم نیست. مخملباف، که از درون بافتی مردسالارانه به زن می‌نگرد، در صورت تمایل نیز بتواند این پیچیده‌ترین حالت روحی زن را در یکی از بغرنج‌ترین لحظه‌های زندگی‌اش بنمایش بگذارد. همین سراغ پیچیده‌ترین حالت و بغرنج‌ترین لحظه رفتن، نشانه فاصله از تشخیص وضعیت زن است.

به واقع او از درِ خانه وارد نشده دنبال صندوقخانه می‌گردد. این سنگِ بزرگ او علامت نزدن است. اثر مخملباف که از توان ناچیز رنج می‌برد، از پس آشنایی و بازگویی عوالم زن برنمی‌آید. سوای این ایراد، او قهرمانان داستان خود را دهاتی فرض می‌کند که حالا در حاشیه شهر روزگار می‌گذرانند. با این تردستی می‌خواهد جلوی نکته سنجی خواننده شهرنشین را گرفته و با دستاویز دهاتی بودن عناصر داستان، گریبان خود را از دست مسئولیت‌های جا افتاده و بدیهی حکایتگر و رمان نویس معاصر رها کند. نویسنده سراغ دهاتی‌ها می‌رود تا با ابراز و اعتراف به سطح نازل آگاهی آنان، خواننده را به کنجکاوی

دربارهٔ وضع نکشاند. پیرامون دهاتی‌ها نوشتن مگر توجیه باز تولید سطح آگاهی آنان در طول داستان است؟

مخملباف نمی‌تواند واقعیت رقت‌انگیزِ سیطرهِ احلیمداری بر زن را نشان دهد. البته این عدم توفیق بی‌دلیل نیست. چرا که کدام برده‌دار می‌تواند رویاها و آرزوهای برده خود را دریابد. اما وقتی می‌خواهد ترحم نسبت به زن را در خواننده ایجاد کند، به افشای کژرفتاری‌های دیگر موجود می‌رسد. داستان نشان می‌دهد که اولیای امور هم و غم خود را بر سر سیر کردن بی‌بضاعت‌ها گذاشته‌اند. مردم جامعه به جای آنکه نیازهای خود را تولید و بازتولید و نیز ارضا کند، به امید خیرات و مبرات دولت می‌نشیند. و دولت چیزی نیست جز عامل آن ذلت و بی‌بضاعتی همه گیر. دولت با دامن زدن به تهیدستی به گسترش روزافزون گدایان کمک می‌کند، و از سوی دیگر با دادن صدقه به آنان، آنان را وابسته به خود می‌دارد. در این شرایط دولت چیزی نیست جز یک اداره بزرگ جلب گدایان و پخش صدقه، اداره‌ایی به وسعت یک سرزمین پهناور. تیره‌بختی آنگاه کُلِ بُعدِ دهشتناک خود را هویدا می‌سازد که، در آن اداره بزرگ، مرتبه شغلیِ عالی‌تر دلالی و واسطه‌گری است.

رمان مخملباف وقتی چندش‌آور می‌شود، که راوی برای زن غصه می‌خورد. نویسنده خود زن ـ قهرمان داستان ـ را در آن بافت سنتی خلق می‌کند و از دربندی او و وابستگی‌اش به آداب و رسوم سنتی یکه خورده و اشک تمساح می‌ریزد. از طریقِ ترسیمِ درماندگیِ قهرمان داستان در پی جلب ترحم مخاطبین است. مخاطب اگر بخواهد حرف حکایت را جدی بگیرد، باید کاری نداشته باشد جز آنکه در احساس ترحمی برادرانه یا خواهرانه، فرقی نمی‌کند، شریک شود. در این فضا نویسنده ترحم می‌کند و مخاطب در جواب آن ترحم، کار دیگری ندارد جز آن که با ترحم پاسخ دهد. بدین ترتیب ارکستر همخوانی با خواندن سرود ترحم نه تنها به همگان، بل به خود نیز ترحم می‌کند. در این ارکستر، اما، لازم‌ترین کار خارج نواختن ساز است. تا شاید این دور باطلِ ترحم گسسته و به‌جای یافتن معلول، جستجو در پی علت آغاز شود.

در مجموع «باغ بلور» مخملباف رمان سطحی، مبتذل و گاه چندش‌آور است. البته نه به‌خاطر قدرت قلمی که توانسته چندش‌آوری را انتقال دهد، بلکه از آن‌رو که این حکایت خود بخشی از زندگی در واقعیتی چندش‌آور است. او وقتی سر حکایت وضع نکاح و صیغه کوتاه مدت می‌رود تا آن را همچون امکان متعارف پیوند زن و مرد جا بیندازد، ناخواسته

آبروی قوانین ضد زن را می‌برد و ناموزونی آنها را با شرایط زندگی امروزی و متجدد برملا می‌کند.

چندش‌آور همچنین باز گفت خرافه‌هایی از این قبیل در فضای رمان است. وقتی در ص ۸۷ مخملباف می‌نویسد: «در روایت است که هر زنی خودش را برای مردش زینت کند هزار اتاق در بهشت با هزار تخت»...دارد. اما زن ـ قهرمان داستان ـ در باغ بلور زیاد دلیلی برای گلایه از وضع ندارد.

بنیادهای دولتی نقش بنگاه‌های معاملاتی قدیم را به عهده گرفته که به جای خانه، زن کرایه می‌دهند. بدین ترتیب از طریق صیغه شدن، زنان تکه نانی درمی‌آورند و به غفلت می‌خورند. زنان داستان در گفتگوهای خود اعلام می‌دارند که: «مردها همه چیز را به شرط چاقو می‌خرند». البته برای آنکه جلوی این کنایه گرفته شود و خدای ناخواسته به آگاهی جنسیتی برای زنان منجر نشود، نویسنده مجبور است حرف را عوض کند. و بعد دوباره به یکی از زنان داستان این فرصت را برای درد دل دهد که: «بچه‌هایم هر کدام که به دنیا می‌آیند قد یک گوساله‌اند» (ص ۲۰). با توجه به یک چنین مقایسه‌ای هر گونه انتظار خوشایندی از زن ـ در داستان مخملباف ـ باید عبث خوانده شود. لیکن با این مقایسه نویسنده نه تنها زنان داستان خود را تحقیر می‌کند، بلکه بیان می‌دارد که افق فکریش تا کجا است و چه ملاک‌هایی برای قیاس دارد. ادبیات اسلامی و به‌ویژه رمان مخملباف با پرداختن به زن، کاری جز تحقیر او نمی‌کنند. به‌ویژه آنجا که از جانب او سخن می‌گویند: «خدا روز زن را به سادگی پُر می‌کند. چند بار دهان بچه را پُر کردن. چند بار ته او را شستن. دیگر وقتی برای شوهرداری نمی‌ماند» (ص ۱۵۱). و با این درد و دل مردانه در داستان «باغ بلور» برای نشان دادن میزان تحقیر زن زیاد نیازی به تشریح ندارد: «وقتی می‌گم همه جای دنیا زن‌ها خرند برای همینه» (ص ۱۸۱).

همین نکته‌ها کافی است تا نشان دهد که پشت آن ترحم به زن همواره تحقیر او خوابیده است. آیا رمان ابزار تحقیر است؟ و یا ابزار سرگرمی تا آنکه تنهایی آدمی مونسی را باشد؟

***

جمع‌بندی ناتمام :

آدورنو در مسیر برخورد به ایده ادبیات متعهد و طراح آن ژان پُل سارتر، مطلبی دارد با نام: «جایگاه حکایت‌گر در رمان معاصر» (۵). اشاره به آن نه تنها در روشن‌تر سازی ادبیات متعهد راه‌گشا است، بلکه سطح والاتری از نگرش رمان نویس به جهان را مشخص می‌سازد. این نوشته نشان می‌دهد که امروزه تا چه حدودی از رمان انتظار می‌رود.

آدورنو می‌نویسد که: امروزه جایگاه حکایت‌گر از طریق موجودیت یک تناقض مشخص می‌شود. تناقض اینست که از یک سو، دیگر حکایت نمی‌شود کرد و از سوی دیگر، شکل و گونهٔ ادبی با نام رُمان طلب حکایت می‌کند. رُمان به مثابه نوعی جدید در آفرینش ادبی، از دیدگاه آدورنو، شکل ویژه ادبیات عصر بورژوازی است. در اولین تجربه آن (یعنی دُن کیشوت اثر سروانتس) دنیا، دنیایی جادو زدایی شده است. عنصر اصلی آن، گذران هنرمندانه هستی روزمره است. در این رُمان، رئالیسم امری درونی شده بود.

اما شرایط زمانه ما امکانات حکایت را هم مشخص و هم محدود کرده‌اند. آدورنو در این باره اشاره می‌دهد که رُمان همچون نقاشی بسیاری از وظایف سنتی خود را از دست داده است. همان‌طور که نقاشی رقیبی چون عکاسی یافته، همین‌طور نیز رُمان با پدیده گزارش در رسانه‌های فرهنگ صنعتی شده و با فیلم روبروست. رُمان بدین دلیل می‌باید بدان زمینه‌هایی بپردازد که هنوز به مثابه وظیفه‌اش مطرح است. بر خلاف نقاشی، رُمان در رهایی خود از موضوع‌هایش حد و مرزی دارد. این حد و مرز زبانی است که برای تخیل آمیزی گزارش لازم است. جویس به‌طور پیگیری عصیان رُمان علیه آن رئالیسمی را پیش برد که علیه پیوند با زبان گفتاری و معیار بود.

آدورنو ابراز می‌دارد که دفاع از تلاش جویس به مثابه خود بنیادیِ فردیت تک افتاده، امری حقیر است. چرا که آن هویت تجربی، که در آن زندگی زنده و پیوسته و نیز واکنش منوط به حکایتگر ممکن بود، دچار دو شقگی شده است. حکایت، به درستی آنگونه ظاهر می‌شد که انگاری حکایتگر خود صاحب آن تجربه تعریف شده است. این نکته را مخاطب بی صبر و شکاک در می‌یافت. امروزه دیگر این تصور که خواننده آرام در گوشه‌ای می‌نشیند و کتاب خوبی را می‌خواند، تصوری سپری شده است. این واقعیت فقط به کنجکاوی خواننده ربط ندارد، حالت گفته‌ها و گزاره‌ها و شکل آن نیز در این جا موثر است. حکایتگری بدین معناست که نکته ویژه‌ای را بیان کنیم. درست بیان همین نکته ویژه است که از سوی «دنیای اداره شدهٔ» همسان و یکسان ساز جلوگیری می‌شود. مدعای حکایتگر پیش از هر

بیان پُر محتوا و جهان بینانه، خود مدعایی ایدئولوژیک است. از آنجا که ایدئولوژی همچون رونمای مجموعه پوشیده‌ای عمل می‌کند و رُمان می‌باید که به درون پدیده‌ها راه یابد، پس آن سبک هنری که در پی بر کرسی نشاندن اهداف ایدئولوژی خاصی است، همیار رُمان نمی‌تواند باشد.

آدورنو می‌گوید: رُمان اگر مایل است به سنت واقع‌گرایی وفادار بماند، و ای نرا ابراز دارد که چه چیز به واقع در میان است، پس باید از رئالیسم مرسوم صرفِ نظر کند. این رئالیسم نشان داده که فقط رونماها را باز تولید کرده و از فریب‌های پشت پرده نقاب برنمی‌گیرد. مسئله اینست که شیئی شدگی کلیه روابط افراد بر ملا شود. شیئی شدگی که ویژگی‌های انسانی را برای روان‌تر شدن زنجیره ماشینی نظام حاکم به کار می‌برد. همچنین بیگانگی و بی خویشتنی انسان‌ها را باید به نامشان خواند، و برای اینکار هیچ شکل هنری همچون رُمان قابلیت ندارد.

پس رُمان می‌باید به مخاطب خود این رهیافت را هدیه کند. رهیافتی که هم مونس تنهایی او در جهان عرفی شده باشد و هم در مفهومی والا از سرگرمی، انسان را سرگرم کند. همچنین امکانات جدید زندگی را معرفی کرده و ابزار انتقال تجربه و کشف باشد. انتقال تجربه و کشف انسانی بدون جستجو ممکن نیست. از این‌رو رُمان می‌تواند ابزار جستجو شود.

جستجوی فرد رها شده از بند بت‌های ذهنی، که می‌خواهد جهان را بی واسطه و بدون میانجی‌گری ذهنیت خرافه زده تجربه و لمس کند، باعث و اساس عصر تجدد است.

نیچه، ژان ژاک روسو را اولین انسان متجدد خوانده است. نام‌گذاری که در نگاه به روند زندگی روسو حقانیت خود را می‌یابد. آغاز پُر فراز و نشیب آن اولین انسان متجدد و مدرن با وداع از «کانون گرم خانواده»، دل کندن از «زادگاه و شهر خاطره‌ها» و رفتن و در بیرون از این فضاهای پیش پا افتاده دنبال خوشبختی گشتن است. جدایی از نهادهای گسترده و همه گیر اجتماعی، که کُل مسیر زندگی از تولد تا مرگ را معین و برنامه ریزی می‌کند، منوط به وداع، دل کندن و رفتن انسان متجدد بود.

روسو در اولین کتاب «کنفوسیوس» این جدایی را ترسیم کرده است: می‌توانستم در دامن مذهب‌ام، وطنم، خانواده‌ام و دوستانم زندگی آرام و ساکتی را سپری کنم....اما در آن شرایط و وضع به زودی فراموش می‌شدم و مثل حال کسی نامی از من نمی‌برد.

اما آن جدایی از نهادهای ثابت و موجود و نیز رویارویی زنده با گذشت عمر است که می‌تواند چشم‌اندازهای جدیدی را برابر دیده بگشاید. این امر، آن ویژگی است که از روسو، اولین انسان متجدد را می‌سازد. در عزم روسو، نه ویژگی رفتاری یک دورهٔ کوتاه تاریخی، بل آغاز یک عصر جدید در زندگی بشری نهفته است. عصری که نام دوران تجدد را بر پیشانی دارد؛ و معیار تفکیک کننده آن از گذشته، همانا در رویگردانی از نهادهای ثابت و فراگیر، یعنی خانواده سنتی، مذهب و کشور است. تجدد با خود طلیعه کسادی نهادهای سنتی و پیدایش جستجوی بی نهایت را دارد.

در یکی از این جستجوها که «روشنگری» نام دارد، کانت از انسان دعوت می‌کند تا از تن‌پروری و پذیرش غیر انتقادی ارزش‌ها به در آید و فهم و خرد خود را برای یافتن و تمییز ارزش‌های درست از نادرستی به کار بندد.

تصویر زیبایی از این جستجو را در سپهر ادبیات، کارلوس فوئنتس در مصاحبه‌ای به دست می‌دهد (۶). فوئنتس می‌گوید: عصر تجدد آن لحظه‌یی شروع می‌شود که دُن کیشوت ـ قهرمان اثر سروانتس ـ اتاق خود را ترک می‌کند و مصمم می‌شود که جهان را از نو کشف کند. او که از مطالعه شوکه شده، بر آن می‌شود که محتوای متون مطالعه کرده خود را تحقق ببخشد. به‌رغم اینکه این متون ـ که دُن کیشوت آنها را سکوی پرش خود قرار می‌دهد ـ تأثیر گرفته از نگرش مونیستی به جهان هستند و به قرون وسطا تعلق دارند.

در این متون هنوز خبری از اغتشاش و شکاف میان پدیده و معنای آن پیش نیامده، و همه چیز معنی خود را دارد. کلمات برای نشان دادن این چیزها بکار می‌روند. از زمان سروانتس رُمان نویسی مسائل جدیدی دارد. یکی از آن‌ها از بین رفتن توهم است؛ یعنی اینکه ما موضوع تفاوت میان حقیقت و تلقین را در برابر داریم.

پس از تصویر و توضیح پیدایش رُمان مُدرن، فوئنتس بر آن می‌شود که بر نظر خود پیرامون تقدُم و برجستگی دُن کیشوت، به مثابه اولین رُمان عصر تجدد، تأکید نماید. او با پرداختن به نظریه‌های دیگر، می‌خواهد اساس نظری خود را اثبات و متمایز کند. می‌گوید:

با وجودی که منتقدی چون یان وات (Ian Watt) در اثر خود رُمان‌های بورژوای، پیدایش رُمان‌های عصر تجدد را با نوشته‌های نویسندگان انگلیسی سدهٔ هژده می‌داند و ابراز می‌دارد که رُمان عصر تجدد به جامعه‌ای متعلق است که در آن کتاب امکان فروش می‌یابد و سیاست با آزادی بیشتری همراه می‌شود و پارلمانی وجود دارد که آزادی مطبوعات را تضمین کند؛ و خلاصه این نوع رُمان در جامعه‌ای پدید می‌آید که طبقه متوسط در حال گسترش است. و نیز با وجودی که آندره مالرو «شاهزاده کله وس» مادام لافایت را اولین رُمان عصر تجدد می‌داند و این نظر را این‌گونه توجیه می‌کند که این رُمان اولین اثری است که این‌چنین بر مسئلهٔ مشکلات شخصی و روانی متمرکز است؛ لیکن برای فوئنتس، سروانتس آغازگر عصر تجدد در زمینه رُمان نویسی است. چرا که «دُن کیشوت» آغاز ظهور رُمانی است که اساس بررسی تخیل چند آوایانه می‌شود.

به‌زعم فوئنتس، سروانتس در بطن گرایش ضد رفورماسیون اسپانیائی می‌نویسد، و بی آنکه حملهٔ آشکار به آن نماید، پای ارزش‌های جدیدی را به میان می‌کشد. «دُن کیشوت»، رُمانی از آن دست رُمان‌های ضد زمانه خود است و برخلاف مسیر روح حاکم بر دوران حرکت می‌کند. از همین‌رو نیز رُمان عصر تجدد است. «دُن کیشوت» رُمانی نقادانه و ضد حماسی است. در حالی که آثار کسانی چون فیلدینگ، ریچاردسون و مادام لافایت، به‌رغم داشتن عناصر انتقادی، با روند توسعه جریان اجتماعی موافق هستند. این نکته که سروانتس این گونه برابر نیروی تلقین حقیقت رایج می‌ایستد و از نیروی تلقین به نفع انتقاد از جامعه سود می‌برد، کاری غیر متعارف انجام داده است. این مُدرن‌ترین و دگرگون کننده‌ترین نکته در تاریخ رُمان است. به‌زعم فوئنتس، سروانتس در کنار این دستاورد، همچنین گفتارهای متفاوت و موجود را داخل حکایت داستانی خود کرده و جلوی سیطره گفتار حاکم بر حکایت را می‌گیرد. این امکان ابراز گفتار متفاوت در فضاهای مختلف زندگی در زمینه ادبی به معنای شکفتن کلام، و در زمینه سیاسی به معنای دمکراتیزه شدن رفتار، و در زمینه فرهنگی به معنای پا گرفتن تفاهم و شکیبایی است.

اما رُمان‌های اسلامی از آنجا که دست به انکار این دستاوردهای یاد شده می‌زنند، مسیری خلاف جهت رُمان مُدرن می‌پیمایند؛ و این مسیر به جای دیگری جز قهقرا راه نمی‌برد. این قهقرا چگونه است؟

سیطره روحانیت که با اتکا بر بی‌چیزان و تهیدستان حاشیه شهری تحکیم شد، در هنر و ادبیات نیز به دنبال نمایندگی بوده است. تلقی هنر نزد روحانیت مبتنی بر نفع معطوف به قدرت آنان است. در این بین هنر و ادبیات نه تنها می‌باید از دل حاشیه نشینان گوید، بلکه موضوع و فاعلش نیز باید از حاشیه نشینان باشد. اما این محوری شدن حاشیه نشینی در دل تناقضی دارد: به‌خاطر تبلیغ تنفر از شهر و شهرنشینی با دستاوردهای زندگی شهرنشینی دشمنی می‌کند. لیکن از آنجا که پایهٔ قدرت معاصر در شهر استوار می‌شود، روحانیت ناگزیر از بهره‌گیری و استفادهٔ شالوده زندگی شهری است. در این تنفر از شهر از یکسو، و کنار آمدن با آن از سوی دیگر، تناقض رفتاری روحانیت به قدرت رسیده هویداست.

پیامد گرایش یاد شده در ادبیات این گونه می‌شود که ادبیات اسلامی برخلاف ادبیات مُدرن ـ که در پی انسان یابی، انسان سازی و خطاب به انسان بود ـ در پی خلق و انبوه مردم است و خطابش به سوی اُمت و جماعت ارسال می‌شود. این ادبیات کاری ندارد جز اینکه آن حافظه تاریخی‌ئی را که مملو از رگه‌های خرافه و دانستنی‌های غیر تجربی است، بازتولید کند. در حالی که ادبیات مدرن خود را موظف به روشنگری دانسته و انسان‌ها را در تجربه زندگی یاری می‌دهد تا دانش پدید آمده باعث خرافه زدایی شود.

بنابراین پس از کودتایِ رویکردِ ضدِ مدرن در ادبیات است که یک سری معیارهای جدید در آفرینش ادبی به میان آمده‌اند: چنان که عقل گریزی جای ملاک‌های عقلانی را می‌گیرد. به جای فهم، خرد و روح انسانی، به یکباره، غریزه، حس و باور متافیزیکی میدانداری می‌کنند. انسان ـ به مثابه سوژه و محور آفرینش ادبی ـ دیگر نه با انسانیت و نیکی که با نجسی و پاکی، ایمان و کفر سنجیده می‌شود. پرهیز از همدستی با قدرتمندان، و دگراندیشی و گردن نگذاشتن به ارزش‌های ارائه شده توسط حاکمیت با چوب مفسد، ملحد و محکوم رانده می‌شوند. زمانِ تجربه شدهٔ تاریخی فراموش می‌شود و احساس آدمی برای فهم زمان کتمان شده و جاودانگیِ بخششِ الاهی معیار تقسیم مراحل زندگی بشر می‌شود. اسطوره‌گرایی جای دانشِ مُحق می‌نشیند. آنچه به مثابه پیامد تحمیق دولتی انسان‌ها را قربانی می‌کرد و ادبیات مُدرن آن را مورد حمله قرار می‌داد، در ادبیات وابسته به دستگاه روحانیت به صورت شهیدپروری مورد تجلیل قرار می‌گیرد. زدایش تَوهُم و افسون زدایی توسط ادبیات مُدرن باطل اعلام شده و شیفتگی، حسرت و افسونگری از دل تولید ادبی رسمی بیرون می‌آید. منِ ادیب تبدیل به مایِ واعظ می‌شود. کامجویی و عشق جسمانی

تکفیر شده و دوست داشتن به دیار موهوم عشق آسمانی حواله داده می‌شود. لذت می‌باید رخت سفر بندد و زجر و عذاب در میان مردم اطراق کند. واقعیت تنهایی و بی‌خویشتنی هنگام بحران همپایی‌گری کتمان شده و همه با هم گله‌وار ترویج و تبلیغ می‌شود. نیاز به تنوع و توفیق در زندگی باید جای خود را به یکنواختی حکم الاهی و انتحار دهد. آزادیخواهی رویایی باید سر برابر فرمانبرداری و تمکین فرود آورد. سرانجام اضمحلال و ابتذال بر خود نام معراج می‌نهند و همسفر می‌جوید.

ارمغان ادبیات وابسته به روحانیت حاکم در یک کلام اینست که: جاده خوشبختی دنیوی بسته است؛ به روزنه‌یی مشرف به بهشت آسمانی قناعت کنید! عریانی و خرامیدن احساس همنوع‌دوستی مکافات است. با پوشش و حجاب اجباری دامنه ارتباط انسان‌ها را قطع و کنترل کنیم! و این قهقرا است!

ژوئیه ۱۹۹۰

پانوشته‌ها:

1- Georgas Bataille: Die Psychologische Struktur des Faschismus.ed.Matthes & Seitz.

گفته باتای از این رو نیز میان می‌آید تا به تفاوت حاکمیت فقاهتی با حاکمیت استالینیستی اشاره رود. سقوط رژیم‌های نئواستالینیستی در چند ساله اخیر چنان افکار جهانیان را مجذوب خود کرده که گفتگو بر سر مسائل دیگر یکباره فراموش شده است. دست‌کم نتیجه این فراموشی برای ایرانیان، غفلت از طرح پرسش‌های درست پیرامون چگونگی پیدایش و تداوم رژیم حاکم است. نیروهای اپوزیسیون رژیم خودکامه چنان مسرور از سرنگونی جباران در بلوک شرق هستند که از مسئله تسویه حساب با حاکمان بومی غافل شده‌اند. انگاری هر گردی گردوست؟ آیا باید بازنشستگی خودکامگانی در قاره‌ایی دیگر، خودبه‌خود، شامل حال خودکامگان کشور ما شود؟ آیا پخش کننده این خوشبینی ساده دلانه همانا روحیه تن پرورانه ما نیست که در ازای اهمال کاری بهترین پاداش‌ها را می‌طلبد؟ این بدیهیت را باید روشن ساخت که هر گردی گردو نیست. خاستگاه رژیم‌های نئواستالینیستی، اگر بخواهیم تنها در یک جمله گفته باشیم، بر بستر گرایش این جهانی و عقلانیست. گرچه صورتی جزمی دارد. اما خاستگاه رژیم حاکم ما گرایش عقل سیتز، و نه فقط غیر عقلانی، عرفانی و نا ـ این جهانی است. از همین روز نیز بیشتر از انواع ناسیونال سوسیالیسم آلمانی است.

۲- میثاق امیرفجر: دره جذامیان، انتشارات روزبهان، ۱۳۶۸

۳- نظرگاه باختین نسبت به رمان را در جایی دیگر به تفصیل معرفی کرده‌ام. نگاه کنید نیمرخی از یک منقد، نشریه آدینه شماره ۷۸ ـ ۷۹، فروردین ۱۳۷۲.

۴- محسن مخملباف: باغ بلور. نشر نی. چاپ دوم. ۱۳۶۸ تهران.

5- TH.W Adorno: “Standort der Erzahler Im zeitgenossischen Roman” im, “ Boten uber literature” Ed. Sahrkamp.

6- Carlos Fuentes “ Die Literatur und das Leben”, die Tageszeitung. 18.6.88. S.17-19.

بحران سوژه

نگاهی به رُمان «سورةالغراب» محمود مسعودی

مقدمه :

رُمان سورهٔالغراب سومین اثری است که محمود مسعودی در دهه شصت به دست انتشار سپرده است. دو اثر قبلی وی، داستان‌های «خونِ کسان» و «در همسایگی حوضِ کاشیّ پادشاهان» است. این سه اثر ادبی، همراه ترجمه دو داستان میشل تورنیه و نیز جُستاری دربارهٔ ادبیات ـ «دویی، تنهایی و دیگری» ـ مجموعه کارهای چاپ شده او در دههٔ گذشته است.

دست اندرکاران دههٔ شصت را دههٔ تحول نثر و داستان در ایران دانسته‌اند. آثار محمود مسعودی، که در نشریه «زمان نو» شماره‌های ۱۰ تا ۱۳(پاریس) چاپ شده، خود نمونه‌یی از آن تحول ادبی است. این نویسنده ایرانی که در فضای تبعید به سر می‌برد، سال‌ها است که در پاریس اقامت گزیده.

***

نقد ادبی همچون سکه

نقد ادبی، مثل سکه، دورویه دارد: یکی روی سرزنش، عیب جویی و نیز برملا کردن ضعف اثر هنری است. دومی روی تحسین و برجسته سازی دستاورد و نیز نمایاندن اثر هنری است. منتقد اگر دو روی این سکه را در نظر نگیرد، آن تمثیل اَمبروز بیرس شامل حالش می‌شود که دربارهٔ منتقد در کتاب خود با نام «واژه‌نامه شیطان» می‌گوید: «منتقد کسی است که ادعا می‌کند به دشواری راضی می‌شود. زیرا هیچ کس نمی‌کوشد او را راضی کند.».

در مورد نقش نقد ادبی، اشاره‌ای دیگر نیز بی مورد نیست. آدورنو ـ به‌رغم تفاوت بنیادی در نگاه با مارتین هَیدگر و به‌رغم رد کردن تلقی هَیدگر از شعر هولدرلین ـ در مقالهٔ خود پیرامون هولدرلین بر این گفته هَیدگر صحه می‌گذارد که: هنگام تعریف از اثر ادبی، سنجش بایستی خود را تجزیه کرده و بی مورد سازد. در این کناره‌گیری و گشایش جا برای اثر است که نقد ادبی می‌تواند تعهد خود نسبت به دستاورد اثر را انجام دهد. نقد رویهٔ عیب‌جویانهٔ خود را کنار می‌گذارد تا اثر و موضوعِ نقد از درون آن پژواک گسترده‌تری یابد.

***

پژواک «سورهٔالغراب»

انتشار اثر مسعودی در شمارهٔ سیزدهم نشریه «زمان نو»، در کنار تحسین‌های شفاهی، دو تن را به کتبی ساختن نظریه‌ها و خوشامدشان واداشته است. نوشته پیش رو سومین نمونه از این خوشامدهای کتبی شده است. (۱). اولین نمونه را انوشه م. با نام «مرغ جماعت» در نشریه «اندیشه و انقلاب» شماره شانزده سال ۱۳۶۷ به چاپ سپرده است. دومین نمونه را حورا یاوری با نام «از قاف تا ق، از شانه تا شمشیر» در نشریه «ایران نامه» شماره، زمستان ۱۳۶۹ منتشر ساخته است. سراغ اولین مطلب را بگیریم.

انوشه می‌نویسد: " «سوره کلاغ» اندیشه‌ای است دربارهٔ حقیقت....داستان شدن‌های روح جمعی است که همواره به دنبال هست و نیست حقیقت بوده‌اند و هم در این شدن‌هاست که همواره فردیت را سرکوب کرده و دست به کشتار زده‌اند." سپس دربارهٔ شخصیت‌های رُمان این پرسش را طرح می‌کند که آیا آنان با یکدیگر تفاوت و تمایزی دارند؟ نویسنده معتقد است در فضای تو در تو و با زبان روایت تمثیلی و رمزی شخصیت‌ها خواننده داستان را در ناامنی و شک و تردید نگاه می‌دارند. خواننده «با فکر و دلی مضطرب....احساس تنهایی می‌کند و با خود می‌گوید که نکند من هم از ساکنان شهر حلزونی سوره کلاغ باشم».

انوشه م. از فرای این پرسش و با گفتاوردی از رُمان پیرامون تصویر شهر حلزونی، به این سوال می‌رسد که: آیا شدن فرد در این فضا ممکن است؟

انوشه م. پس از این فورموله کردن انگیزه رُمان به‌زعم خود، به این مقایسه تطبیقی می‌رسد: «ممکن نیست «سورهٔالغراب« را خواند و منطق الطیر (زبان مرغان) عطار را به یاد نیاورد....محمود مسعودی منطق الطیر را به گونه کم نظیری بازسازی می‌کند، اما با شک کردن در حقیقت آن.».

انوشه پس از این نکته، به طرح دو سوال می‌پردازد، که به نظر نگارنده کلید اصلی قفل گنجینهٔ سورهٔالغراب است. این دو سوال به ترتیب زیر هستند: «آیا با چنین برداشتی ـ یعنی شک کردن در حقیقت منطق الطیر ـ می‌توان از بازسازی آن نوشته در رُمان سورهٔالغراب صحبت کرد؟». و دومین سوال اینست که «آیا نویسنده داستان می‌خواهد من و تو را به فکر کردن تحریک کند که خود شویم؟»

حالا به دومین نمونه نقد سورهٔالغراب برسیم.

از دیدگاه حورا یاوری، که عنوان فرعی مقاله‌اش نویسندگان دنیای سوم، پیامبران «پس ـ مدرنیسم» است، «سورۀالغراب پیش از هر چیز دیگر «نو» و تازه است. شناختی نو از یک مفهوم کهن: «حقیقت». رهیافتی تازه به یک داستان پُر آوازه...گونه‌ای درنگیدن است در سازگار ساختن حسَ و دید، شناخت و اندیشه با قالب و تن، با ساختار و زبان.».

سپس با ذکر چند جمله کُلی که در مورد اثرهای دیگر نیز می‌تواند صادق باشد، حورا یاوری می‌نویسد که: «سورۀالغراب....چند آوایی است و از چند رشته داستان که در کنار یکدیگر به پیش می‌روند ساخته شده است.».

یاوری از چند آوایی بودن سورۀالغراب سخن می‌گوید و برای آنکه مفهوم چند آوایی بودن رمان مسعودی را توضیح دهد اصطلاحات موسیقی را بکار می‌گیرد: «در موسیقی چند آوایی که از دو یا چند خط ملودیک مستقل از هم ترکیب می‌شود، رابطه بین ملودی‌های همزمان اهمیت فراوان دارد. توجه شنونده به یک خط ملودیک با ارزش و ضرب آن از یک لحظه خاص متناسب است.» آنگاه بی آنکه تفاوت موسیقی چند آوایی را با رُمان چند صدایی و نیز شنونده غرق موسیقی را با خواننده کتاب در نظر گیرد، و همچنین بدون اینکه به تفاوت زمانی میان امکان پخش چند آوا در یک لحظۀ خاص موسیقی و نبود چنین امکانی در اثر ادبی توجه کند و بر پایه این تفاوت‌ها به نتایج مطلوب برسد، ادامه می‌دهد: «لغزیدن شخصیت‌ها و جابجا شدن تراب و غراب و یونس در سورۀالغراب همان است که در سبکی اثیری رویا می‌گذرد.».

میخائیل باختین ـ تئوریسین روسی و کاشف امر چند صدایی بودن رُمان ـ ویژگی رُمان چند صدایی را در استقلال ذهنی شخصیت‌های متفاوت روایت می‌دانست. رُمان بایست زمینه‌یی می‌بود که بر آن گرایش‌های متفاوت فکری و نگرشی با زبان و با صدای ویژۀ خود به میدان آیند و معرف آگاهی خویش باشند؛ و نه تحمیق شده از سوی مؤلف و راوی دانای کل. پس مسئله و ویژگی رُمان چند صدایی صرفاً لغزاندن شخصیت‌ها و جابجا کردن آنها نیست، بلکه برجسته ساختن ویژگی تک تک آنهاست تا با هم به لحاظ آگاهی و نگرش اشتباه گرفته نشوند و خواننده نتواند آنها را جابجا کند.

به نظر می‌رسد بر این منوال، یاوری در برآورد خود از سورۀالغراب دچار خطا شده است و نمونه بی ربطی را برگزیده تا تلقی نادرست خود از رُمان را مستدل سازد.

در کنار این برداشت نادرست، یاوری به شباهت آغاز سورۀالغراب با شروع بوف کور هدایت می‌رسد. چنین شباهتی ـ که البته وجود ندارد و به فرض موجودیت نیز حتا- وجودش گویای چیز خاصی نیست. به نظر می‌رسد این تشابه سازی بیشتر به «هدایت زدگی» این روزها بر می‌گردد و به نقد ادبی هم راه یافته است. زیرا برای مهم جلوه دادن هر اثری شباهتی ـ هر چند هم بی ربط ـ با «بوف کور» هدایت باید در کار باشد یا یافته شود.

حورا یاوری که یک چنین شباهت بی ربطی را عمده کرده، درست در سطر پائین‌تر از یکی از انگیزه‌های عمده رُمان مسعودی با اشاره کوتاهی می‌گذرد و آن را در حاشیه ذکر می‌نماید. «.....در خط سوم داستانی، یعنی سیاهپوشی یک شهر در تدارک عزایی بزرگ، رنگ سیاه خود را بر همه چیز حتی برگ درختان و نیلی آسمان می‌گستراند.».

یاوری چون مفهوم چند آوایی را از موسیقی وام می‌گیرد ـ در قبل به تفاوت‌های نوشته با آهنگ اشاره کردیم ـ ناچار به معیارهای سنجشی آن نیز وابسته می‌شود. بی هیچ شک و تردیدی پنج خط ملودی را برای بررسی سورۀالغراب کارا می‌بیند و بدون ملاحظه سعی می‌کند صداهای رمان را پنج بخش کند و از آن میان پنج خط داستانی را که مظهر عمل یکی از شخصیت‌های اثر است بیرون بکشد. اما این پنج خط داستانی به‌زعم یاوری، آشکارا، به بخشبندی ناهماهنگی در روح و جان اثر مسعودی منجر می‌شود.

به نظر یاوری «در خط چهارم داستانی کتاب راننده یا راننده‌گانی بی نام و نشان برای ماموریتی اسرارآمیز آموزش می‌گیرند و به سوی هدفی ناآشکار به راه می‌افتند.» وی خط پنجم داستانیِ کتاب را این گونه مطرح می‌کند: «باز هم همچنین کلاغ است که در پنجمین خط داستانیِ سورۀالغراب ـ خط تصویری یا نقش نگاری ـ پر و استخوان خودش را، از هم گسسته و یا بر هم سوار شده، بر صفحاتی از کتاب می‌گستراند و آن چه را که باید این بار به زبن پر و درخت باز می‌گوید.».

حورا یاوری در این جا بحث خود پیرامون رُمان مسعودی را قطع می‌کند و به بحث مدرنیسم و پسا مدرنیسم گریز می‌زند. در این بحث اجمالی که بایست پیرامون ویژگی‌های مدرنیسم و پسا مدرنیسم و نیز تفاوت‌های نگرشی و هنری رُمان این دوره‌های مختلف می‌بود، نام‌های سروانتس، بالزاک، پروست، جویس، دکارت، هَیدگر، نیچه و فروید به میان می‌آید. از این بگذریم که *ربط قانع کننده‌ای* میان رویکرد نظری و ادبی آنان نشان داده

نمی‌شود. بر این منوال یاوری با نوشتن چند سطر می‌خواهد عمر چند صد ساله رُمان را بازگو کرده باشد.

به‌زعم او راه طولانی رمان در دوران تجدد از گذرگاه «حادثه» و «ماجرا»ی سروانتس گذشته است. «دُن کیشوت» می‌باید «حادثه» و آسیاب‌های بادی «موضوع» ماجرا قلمداد شوند. رُمان از طریق بالزاک به ریشه‌های تاریخی انسان اندیشیده و به‌خاطر گذشتهٔ از دست رفته با مارسل پروست افسوس خورده و روزمره‌گی سرشار از فریب این سده را با نگاه جستجوگر جویس نگریسته است. از آن پس رمان با هیَدگر ـ کجا و با چه گفته نمی‌شود ـ با درک دکارتی از فرمآن‌روایی جهان انسان «پلمیک» کرده است. سرانجام تحول چشمگیر رُمان را یاوری از بهره گیری رُمان نویسان از نیچه و فروید می‌داند. که به یاری اولی به نقد بازتاب سنت در چارچوب اندیشه مُدرن می‌نشیند و با کمک دومی واپس زدگی جنبه‌های نامطلوب روان را هنگام زندگی و آفرینش هنری نقد می‌کند.

اما یاوری در اینجا نیز نمونه‌ای منطبق به دست نمی‌دهد. شگفتا یاوری پس از نقل این قصهٔ مختصر عمر رُمان مُدرن ـ که گذرگاه‌ها و عناصر مهم دیگری را از نظر دور می‌گذارد ـ و پیش از رسیدن به مسئله پسامدرنیسم، به یکباره، گفته‌ای از ژاک دریدا را به نقل از ریچارد رورتی پیش می‌کشد. تا تشت رسوایی «دستاورد نظری» ـ با در نظر گرفتن اعتبار نسبی هر دستاوردی ـ دستاورد «حقیقت علمی»، «تقدیر تاریخی»، «خود» و «نیروهای سرکوب شده و واپس زده» را از سر بام فرو اندازد. غافل از اینکه نه تنها دریدا حرف آخر را نزده، بلکه او و حرفش به یکی از جبهه بندی‌های موجود در جدل و برآورد از روح زمانه تعلق دارند.

حورا یاوری آنگاه به تعریف «پس ـ مدرنیسم» می‌رسد که این: «نه یک ارزشگذاری و داوری که یک نمود افشاکنندهٔ تاریخی است. بازتاب دگرگونی‌های گسترده‌ای است که عمق و پیچیدگی آن از آغاز دوران دیگری از هستی و اندیشه خبر می‌دهد. سیر و سلوک تخیل ناآرام هنرمند روزگار ماست در دستیابی به شیوهٔ سازگاری از نگارش با جهان امروز که غنای مفهوم و نشانه بر پیچیدگی آن بس می‌افزاید.».

معلوم نیست چطور هنرمند ناآرام و بی‌تاب دوران‌های متفاوت پیشین، ناگهان، در دوران «پسا ـ مدرنیسم»، به فکر سازگاری با راه و روش جهان امروز می‌افتد؟ اگر از بی معنا

بودن لفظ مرکب «نمود افشا کننده تاریخی» بگذریم، تقلیل بحث و بازگویی تلقی خاصی از یکی دو اندیشگر که خود در میان بحث انبوه دیگری گرفتارند و نیز بیان صرف سرانجام و پایان یک دوره طولانی و ماراتونی بحث بر سر پسا مدرنیسم، تنها چیزی‌ست که نصیب خواننده می‌شود.

یاوری سپس هنگام طرح شیوهٔ «تر و تازه» نوشتن ـ که با گیومه‌ای ناقابل قرار است استثنایی بودن خود را دست کم، اگر نه برای خواننده، که برای خود نویسنده از تر و تازه‌های دیگر متمایز سازد، و اصلاً این سوال را پیش می‌آورد که این دلبخواهی گزینش لفظ «تر و تازه» در مورد نوشتن به چه کار می‌آید؟ ـ ناگهان نام توماس پینشن Thomas Pynchon را به میان می‌آورد. آنگاه حرفی از مسعودی را در پیوند با منظور خاصی، وثیقه آشنایی با امر آوارگی ـ چونان موفقیت عام بشری ـ می‌کند تا از این رهگذرها به شیوهٔ «مدرن» پینشن و سرمشق شدن آن برای نویسندگان جهان سوم نقب زند. بگذریم که تقسیم بندی جغرافیایی ـ سیاسی را نمی‌توان برای ارزش‌گذاری دشوار جایگاه نویسنده و ارزش ادبی او رهیافتی دانست.

یاوری پس از این گریز به بحث دوران تجدد و دوران بعد از آن، دوباره سر وقت «سورهٔالغراب» می‌آید و با آوردن چندین و چند گفتاورد و نوشتن چهار صفحه دیگر، بررسی خود را به پایان می‌رساند؛ بررسی‌یی که به نظر نگارنده، با وجود جذابیتش در نگاه اول و به رغم اطلاعات متفاوتی که ارائه می‌دهد، پیام اصلی رمان را منعکس نمی‌سازد.

اما «پیام اصلی» رمان چیست؟ چگونه می‌توان هزارتوی «سورهٔالغراب» را ترسیم کرد و درونش رفت و سپس بیرون آمد؟

***

بحران سوژه

بیش از یک سده است که نیچه با اعلام «مرگ سوژه» و نیز با خبر «مرگ خدایان»، آگهی شروع دورانی را بیرون داده است که یکی از مشخصه‌هایش بحران فاعل شناسایی بشر ـ یعنی ذهن ـ است. نیچه در پیشگفتار «فراسوی نیک و بد» که سال ۱۸۸۵ نوشته شده، منظور خود را این‌گونه بیان می‌کند: «تمامی جزم پردازی‌ها...که برای پی افکندن چنین بناهای بلند و بی چون و چرای فلسفی ـ از آن دست که اهل جزمیت تاکنون بنا

کرده‌اند ـ به راستی چه اندک چیزی باقی است: یعنی یکی از آن خرافه‌های خلق که از عهد بوق بازمانده است (مانند خرافهٔ روح که امروزه نیز در قالب خرافهٔ «سوژه» و «من» دست از آزار برنداشته است)».

سپس برای تکمیل و روشن کردن منظور خود، در بخش «جهان آزاده» همان کتاب می‌افزاید: «هر که اندیشه و یا «ذهن» (سوژه) را مسئول نادرستی جهان بداند....دست کم برای آنکه، سرانجام، به هر آنچه از مقولهٔ اندیشه است بدگمان شود، دلیل کافی در دست دارد.» (نیچه: «فراسوی نیک و بد»، ترجمه داریوش آشوری، ص ۷۴)

مراد نیچه از اعلام «مرگ سوژه» ـ با در نظر گرفتن رابطه‌های مکانی و زمانی او ـ همانا اعلام بروز بحران دوره‌ای است که سوژه چونان تخیل مجرد و محض نمودار می‌یافت و یا چونان پیشداوری‌های ذهنی عوام تلقی می‌شد. مسئله درگیری من با خود، چونان دو قطب متمایز در وجود آدمی (۲)، که در چشم انداز آگاهبود اجتماعی آن زمان رهیافتی نمی‌یافت، تعیین کنندهٔ آن نوع ذهن و سوژه‌ای بود که بیش از توهم نسبت به خود و جهان چیز دیگری را نمی‌شناخت. به دلیل سترونی همین زمینه بود که ذهن، دستاوردی از خود بروز نمی‌داد و نیز به همین سبب چونان تخیل مجرد و محض مورد سرزنش واقع می‌شد. تخیل مجرد و محض همانا کمبود ذهن در رابطه داشتن با واقعیت بیرونی بود.

رهیافت در کشف آن واقعیت بیرونیِ گمشده، فراموش شده و یا حتی انکار شده بود. سرانجام، راه چاره این گونه حاصل شد که ذهن هم در رابطه با ضمیر ناخودآگاه خویش و هم در پیوند با آن دیگری فعال شود؛ البته این دیگری هم می‌توانست بیرونی باشد و در قاموس افراد و پدیده‌های دیگر جلوه‌گر شود و هم امکان داشت درونی باشد و در قاموس همزاد و در ''خود''ی از ''من'' جدا، به نمایش درآید.

اینکه ذهنیت در بیان، خود را با ضمیر اول شخص (من) مشخص می‌کند تا بتواند همزمان ضمیر دوم شخص (تو) را در بیان پیشفرض گفتار بگیرد، و نیز اینکه این ضمیر دوم شخص (تو) از جنس من دیگری است، امری است بدیهی و یا دست کم از زمان پا گرفتن «تفکر ما بعد متافیزیکی»، بدیهی شده است.

این امر، شرط اساسی ارتباط در مکان و زمان مشخص است و پیش شرط‌های موقعیت لازم را برای بیان به وجود می‌آورد. با توجه به این شرط است که در هر ضمیر اول شخص

(من) همواره یک دیگری، چه در روبرو و چه در بطن، حاضر است. انسان در دیگری ـ خواه دیگری بیرونی مثل دوم شخص مفرد یا دوم شخص جمع و خواه دیگری درونی مثل خود در رابطه با من ـ خویش را بروز می‌دهد و درک می‌کند. زیرا او آن دیگری نیز هست.

در نگرش نویسندهٔ «سورهٔالغراب» آشنایی با این نکته را نیز می‌توان سراغ گرفت. او در همان پیش‌درآمدی که بر ترجمه دو داستان میشل تورنیه نگاشته «دویی: تنهایی، و دیگری» ـ به شکل موجز و پیچیده‌ای نه تنها به نکته دسته بندی زمینه‌های فعالیت سوژه اشاره کرده، بلکه به برداشت خود از متن، نوشتن و ادبیات نیز پرداخته است. این تقسیم بندی با متمایز سازی من، خود و دیگری را آنجا می‌یابیم که او سخن بورخس را نقل می‌کند: «...مرا اعتقادی به این دو انتزاع (یعنی زبدگان و توده) که عزیز عوام فریبانند نیست. من برای خودم، برای دوستانم، و برای شیرین کردن جریان زمان می‌نویسم.» (زمان نو، شماره ۱۲، ص ۷۱).

در چارچوب این تلقی ویژه از نوشتن، انگیزهٔ اصلی یافتن دیگری است، چه شکل درونی و چه صورت بیرونی آن؛ اینکه ذهن با یافتن دیگری دو چهره، هم از شرَ خودپسندی پیش پا افتادهٔ خویش رهایی یابد و هم با درک دیگری به سوی تکامل برگذرد.

رشتهٔ نامرئی در ادبیات مدرن و به‌ویژه در چندین رُمان دهه‌های اخیر، تداوم انگیزهٔ یافتن دیگری را در بر دارد. غیر از بورخس ـ که با گفتارهایی از او این انگیزه روشن شد ـ می‌توان از ایتالو کالونیو و رمانش «شبی از شب‌های زمستان مسافری» در میان اروپائیان، و نیز از محمود مسعودی و رمانش «سورهٔالغراب» در میان ایرانیان نام برد. اینان نوشته و متن را در خدمت یافتن دیگری به کار می‌گیرند. (۳).

این تلاش ادبی البته با آن تلاش فلسفی بی ارتباط نیست که حول و حوش پرسمان «مرگ سوژه» نیچه از سال‌های دههٔ شصت این سده به بعد، بار دیگر میان اندیشگران غربی و به‌ویژه فرانسویان فعلیّت یافته است.

بحث پیرامون برنهاد «مرگ سوژه» نیچه با کشف او توسط اندیشگران فرانسوی در بعد از جنگ جهانی دوم در ارتباط است. حال آنکه در آلمان ـ زادگاه زبانی و فکری نیچه ـ جامعهٔ روشنفکری سال‌ها مسئله نیچه را واپس می‌زد و به بهانهٔ شایعهٔ ارتباط‌های نامرئی او با ناسیونال سوسیالیستم ـ که این خود زاییدهٔ سوءاستفاده‌های تبلیغاتی نازیسم و نیز جزم

اندیشی مارکسیسم عامیانه و ظاهر بینی پاره‌ای از اندیشگران متمایل به چپ بود ـ پروندهٔ او را بسته شده می‌پنداشت. در مقابل، نیچه و اندیشه‌اش در فرانسه رونق خاصی می‌یافت. دو عامل مهم این رونق از یکسو، تلاش ژرژ باتای و استفاده از اندیشهٔ نیچه در آثار نظری خود و از جمله در اثر مُهمش «بخش از شکل افتاده» است و از سوی دیگر، ترجمهٔ «دانش شاد» نیچه به قلم دوست باتای، یعنی پیر کلوسوسکی.

این رویکرد مثبت به آثار نیچه در فرانسه تا بدانجایی پیشرفت کرده است که فیلسوف مارکسیست ـ لنینیست فرانسوی، لویی آلتوسر، نیز در مقاله‌ای پیرامون «فروید و لاکان»، از نیچه، مارکس و فروید با عنوان «اعجوبه‌های قرن نوزدهم» نام برده است.

این رونق از دهه‌های پنجاه و شصت به دههٔ هفتاد می‌رسد و نظر نسل بعدی روشنفکران فرانسه را نیز به خود جلب می‌کند. نیچه و گفته‌هایش پیرامون بحران سوژه در آگاهی جمعی روشنفکران حضور دارد. چنان که میشل فوکو، این روشنفکر نسل بعد از باتای و آلتوسر، در کتاب «براندازی دانش» خود همین مسئلهٔ بحران سوژه را دوباره مد نظر قرار می‌دهد؛ آنجا که در بررسی و ارائه بیلان خود از ادبیات دههٔ پنجاه و شصت فرانسه اشاره می‌کند: «سوژهٔ ادبیات (یعنی آنچه در ادبیات به سخن درمی‌آید و آنچه در ادبیات از آن صحبت می‌شود) فقط زبان در شکل مثبتش به تنهایی نیست، بلکه بیشتر از آن خلاء و آن فضایی است که «من» سخنگو و راوی بی پیرایه دربارهٔ خود به سخن درمی‌آید.».

رُمان نو که بیشتر از قلم فرانسویان تراوش کرده، سرآمدترین نوع ادبی است که دهه‌های بعد از جنگ دوم را زیر تأثیر خود گرفته است. در این جریان ادبی، انگیزهٔ یافتن دیگری نقش محوری دارد. ژان پُل سارتر در پیش‌درآمدی که بر رمان «نیمرخ یک آشنا»ی ناتالی ساروت ـ یکی از چهره‌های اصلی رُمان نو ـ نگاشته به موضوع نقش شخصیت اصلی داستان و ذهنیت حاکم بر آن اشاره می‌کند و می‌گوید: «این آثار ـ جریان رُمان نو ـ آثار تخیل و قهرمانان آنها فرزندان ذهن و پنداشته‌های شاعرانهٔ نویسنده‌اند؛ نویسنده‌ای که حکایتگری می‌کند.»

اشاره به این فضای فکری و ادبی در فرانسه و یادآوری آن گفته‌های مشخص پیرامون انگیزهٔ یافتن آن دیگری در رُمان نو، برای آشنایی با پسزمینه‌های فکری محمود مسعودی است و نیز به‌خاطر ارتباط گرفتن پیوسته‌تر با «سورةالغراب».

نویسندهٔ «سورهٔالغراب» هم با مطالعهٔ مستقیم و هم از طریق غیر مستقیم ـ یعنی در کوران جریان «اینترسوبژکتیوتیهٔ» زمانه بودن ـ از حال و هوای ادب و اندیشهٔ سال‌های شصت و هفتاد فرانسه با خبر است و به همین دلیل از پس‌زمینه فکری غیر ایرانی نیز برخوردار است. او همچنین دارای پس‌زمینهٔ فکری ـ ادبی ایرانی است. شناخت مسعودی از شکل رُمان مدرن که در ایران ریشه‌اش به هدایت می‌رسد، روشن‌تر از آن است که لزومی برای بحث وجود داشته باشد. آگاهی مسعودی از روح روشنفکرانهٔ فرانسوی، او را نویسنده‌ای چند فرهنگی می‌سازد و در کنار اندیشمندان و ادیبان چند فرهنگی ایران از جمله هدایت و نیما قرار می‌دهد. وانگهی وقتی مسعودی می‌خواهد در مورد ادبیات چیزی بگوید و یا با رُمان خود متنی جدید ارائه کند، در پی برگذشتن از معیارهای معاصر خود است.

این نکته را مثلا در سنجش او از امر تعهد ادبیات مشاهده می‌کنیم. مسعودی در همان پیش‌درآمد بر ترجمهٔ داستان‌های میشل تورنیه، در چند جملهٔ کوتاه از تلقی «ادبیات چیست» ژان پُل سارتر فراتر می‌رود و خاطر نشان می‌سازد: «ادبیات از آن مقوله‌ها نیست که به ضرب یکی دو «چیست» تن به پاسخ‌های دوره‌ای دهد، و علی رغم کتاب چهارصد صفحه‌ای ژان پُل سارتر؛ راز است؛ رازِ رازها؛ الاهی‌ترین راز ممکن؛ رازِ واژه‌های فهم ناشدنی»...

البته تعبیرات پایانی این گفتاورد از مسعودی ـ یعنی از «رازِ رازها» به بعد ـ مورد تأئید نگارنده نیست. زیرا سوای امر اغراق در مفاهیم ـ برای سنجش یک پدیدهٔ متجدد، پای مفاهیم متافیزیکی به میان کشیده می‌شود، و متأسفانه، گویا انسان دیگر بار می‌خواهد پروردهٔ دست خویش را فرادست فهم و درک خویش قرار دهد.

برای آنکه در مورد برداشت از «سورهٔالغراب» مبادا سوءتفاهمی پیش نیاید توضیحی لازم است. بنابراین چون مسعودی نویسندهٔ به ترجمهٔ داستان‌هایی از میشل تورنیه پرداخته، و نیز چون تورنیه یکی از مطرح‌ترین رُمان نویسان جنبش پسا مدرنیسم است، نباید بدین نتیجه رسید که «سورهٔالغراب» نیز اولین رُمان پسامدرنیستی ایرانی است. برای پیشگیری چنین برداشت نادرستی به بیان نکاتی دربارهٔ میشل تورنیه بپردازیم و از تقاوت تلقی‌های ادبی در مدرنیسم و پسا مدرنیسم بگوئیم که ضروری است.

در ایالات متحده ایهب حسن Ihab hassan یکی از نظریه پردازان ادبی در سال ۱۹۷۱، در مطلبی با عنوان «پسا ـ مدرن ـ یسم» Post – modern – ISM به شکل دلبخواهانه‌ای نویسندگانی چون کافکا، بکت و ژان ژنه و نیز نویسندگان رُمان نو را نویسندگان پسا مدرنیست خواند. او در بستر آن گزینش دلبخواهی تا بدانجا پیش می‌رود که از خوانندگان نشریهٔ ادبی نیز بخواهد تا آنان نیز هر کدام از دیدگاه خود، سیاهه‌ای از نام نویسندگان پسا مدرنیست را تهیه کنند. (۴)

اما در مقابل این روند الابختکی و دلبخواهی بودن افراطی آن منتقد آمریکایی، باید گفت که مفهوم پسامدرنیسم در روشن‌ترین شکل خود، نخست در مورد سبک جدیدی در معماری مورد استفاده قرار گرفته است. این سبک جدید به معنای وداع و گسست از شیوه طراحی فونکسیونالیستی بوده و مخلوط کردن قدیم و جدید است. اما در زمینه‌های نظری دیگر، کاربرد اصطلاح پسا مدرنیسم تا به امروز دچار نوعی تشویش بوده و نشان دهندهٔ برداشت‌های متناقض و آشفته است.

با این حال به‌رغم برداشت‌های متناقض از مفهوم یادشده، نکتهٔ مورد توافق همگان این است که مشخصهٔ اصلی دوران پسا مدرنیستی، مسئله بحران نشانه است. در جوامع امروزی، نشانه‌ها دیگر نه تنها نمی‌توانند معنای نشاندادهٔ خود را بازتاب دهند، بلکه خود به نشانه‌های دیگری وابسته‌اند. تنها ارتباط موجود، ارتباطی است میان نشانه‌ها در بین خود. در نتیجه، با نوعی سترونی نشانه‌ها روبروئیم که نمی‌توانند کُنهِ مطلب ما را در گفتار روزمره و اجتماعی بیان دارند.

بازتاب این بحران را گروهی در ادبیات، این‌گونه تفسیر می‌کنند که پسامدرنیسم از ویژگی‌های تلقی مدرنیسم در داستان‌سرایی چشم می‌پوشد. تلقی مدرنیستی سوای تأکید بر لزوم تمایز فرم و تشخیص اثر به گونهٔ شخصی، هنرمند را به جایی راهبر می‌شد که اثرش از پدیدهٔ روزمره‌گی و نیز پدیدهٔ سرگرمی و تفنن فاصله بگیرد. پیامد این تلقی در داستان‌سرایی، رُمان نو را پدید آورد که ویژگی‌اش در گسست از شیوهٔ سنتی حکایتگری و در تفاوت با شخصیت داستان و روایت بود. حال آنکه پسامدرنیسم در مقابل با تلقی مدرنیستی، نه اثر هنری را چونان مفهوم ایده‌آل در نظر می‌گیرد و نه در پی حراست از تمایز میان هنر جدی با هنر سرگرم‌کننده و متفنن است.

البته در کنار این دو «معیار تازه»، می‌باید از پیدا شدن دوبارهٔ تمثیل در اثری هنری پسامدرنیستی سخن گفت که در دوران مدرنیسم چندان مطرح نبود.

اصل محوری در درک و دریافت مدرنیستی در زمینهٔ زیبایی شناسی، مسئله ابتکار در فرم اثر هنری بود. امر ابتکار در فرم، میان نویسندگان متفاوتی پیوند ایجاد می‌کرد؛ به‌طوری که فلوبر و کافکا و نیز نویسندگان رمان نو، به دلیل نوآوری‌های خود در فرم حکایت و روایت، با یکدیگر شباهت می‌یافتند. اما این موج جدید رواج یافته در دههٔ هشتاد از اصل محوری درک مدرنیستی رویگردان می‌شود. چنان که میشل تورنیه اعلام می‌دارد که می‌خواهد مانند نویسندگان گذشته به شکل سنتی رُمان روی بیاورد و مثل آنان بنویسد. او از نویسندگانی چون بورژه (Bourget) نام می‌برد که در فرانسه، در زمرهٔ نویسندگان رُمان شکل سنتی محسوب می‌شوند. (۵)

فرم در مدرنیسم، همواره مقوله‌ای ویژه بوده است. فرم می‌باید بازتاب خصلت فردی اثر باشد و به دلیل همین ویژگی، نمی‌تواند از محتوای اثر جدا شود. حال آنکه همین مقولهٔ ویژه توسط نویسندگانی چون تورنیه و یا آلن رب گریه ـ یکی از پیشگامان رُمان نو دیروز و پسامدرنیست‌های امروز که شکل سنتی اتوبیوگرافیک را برای نوشتن رُمانی در سال ۱۹۷۷ مطلوب می‌یابد ـ زیر سوال می‌رود. پیامد عملکردی که در پس این رویگردانی از اصل محور مدرنیسم پدید می‌آید، پرسش پیچیده‌ای را باعث می‌شود: آیا رویگردانی از ابتکار در فرم، به تضعیف خصلت فردی اثر هنری منجر می‌شود و یا رویگردانی خود هدف نوآوری جدیدی را ـ یعنی آنچه اساس مدرنیسم را تشکیل داده ـ دنبال می‌کند؟

به نظر نگارنده «سورهٔالغراب» در تداوم درک و تلقی مدرنیستی نگاشته شده است. به همین دلیل رُمانی است در بطن سنت تجدد. با اینکه در نگاه اول و به دلیل بازسازی «منطق الطیر» عطار به صورت «بازسازی» داستانی کهن جلوه می‌کند. (۶) اما ابتکار نویسنده در فرم ـ که نه فقط در بخش بندی نامتعارف عدد بالا به طرف عدد پایین است و بخش سوم و دوم آن مجموعه هشت بخشی بی عدد هستند، بلکه در همان بازی چیره دستانهٔ مسعودی در گویش گویندگان گفتار اصلی که همان پرس و جو در پی یافتن دیگری است ـ «سورهٔالغراب» را از آثاری نظیر اثر میشل تورنیه، چونان اثری با معیارهای تلقی پسامدرنیستی، متمایز می‌سازد. سبب این تمایز آن است که میشل تورنیه از ابتکار شخصی در فرم رُمان خود چشم می‌پوشد و مسعودی در فرم بازگویی و بازسازی منطق

الطیر ـ اگر فرض را بر این بگذاریم که «سورۀالغراب» فقط بازسازی منطق‌الطیر باشد که البته فقط این نیست ـ ابتکار فردی خود را به رُخ می‌کشد. همین ابتکار یکی از دلایل جذابیت رُمان وی است.

«سورۀالغراب» رُمانی است مدرنیستی و در چارچوب زیبایی شناسی سر برآورده در دوران تجدد قابل بررسی؛ اگر چه هدف زیبایی شناسی در دوران تجدد همواره بر این اصل بوده که مدت اعتبار اثر تازه هنری را هر چه بیشتر کوتاه کند. تجدد زمانه‌ای است که در آن به گونه‌ای پیوسته هنر باب روز شده جای خود را به هنر تازه دیگری بدهد. بر گردن این هنر دیگر است که طبع و ذائقه روز را از نو تعیین کند. مدعای نو بودن اثر هنری در دوران تجدد، مدام در معرض نو بودن آثار و مکتب‌های جدید هنری رنگ می‌بازد؛ و اثر هنری نو به جبهۀ کلاسیکرهای تجدد می‌پیوندد. سرعت کلاسیکی شدن آثار جدید هنری و انشعاب در وحدت آگاهی دوران نسبت به آنچه نو و کهنه و یا کلاسیک است، به گسترش ساحت کلاسیک‌های نو در تجدد منجر شده است. البته قضیۀ کلاسیک شدن اثر مدرن روزی شامل حال «سورۀالغراب» مسعودی نیز خواهد شد. شناخت ویژگی‌های این کتاب، و همگانی شدن این شناخت، آن را در زمرۀ کلاسیک‌های داستان‌سرایی مُدرن فارسی قرار خواهد داد.

***

ویژگی‌های «سورۀالغراب»

در نگاه به همان سرآغاز رُمان درمی‌یابیم که گفتار عمومی آن همه گویندۀ متفاوت در روایت می‌خواهد پاسخی به رجزخوانی آن «مکتوب مقدس» باشد؛ که می‌گوید اگر می‌توانید سوره‌های بهتری نازل کنید.

نویسنده با «سورۀالغراب» گویا می‌خواهد گوی سبقت را از همتای متافیزیکی خود برباید. در این هماورد جویی، رُمان مسعودی سورۀ کلاغ را از منظر خود بازسرایی کرده تا به فرا رفتن و تحول نائل شود. روایت ویژگی‌هایی دارد که فرایند یک شدن طبیعی را شکل دهد. البته طبیعی بودن روند شدن او را بایست در قیاس با آن به اصطلاح شدن‌های متافیزیکی سنجید.

رُمان مسعودی از آن دست حکایت‌هایی است که فرایند خوانده شدن خود و یا نوشته شدنش، در پی یافتن آن دیگری است تا از بحران ذهن برگذرد و با دیدن دنیای از نظر دور ماندهٔ درونی و بیرونی خود، شقه شدن ذهن و عامل شناسایی را برطرف سازد.

در این فرایند شدن طبیعی هم «کلاغ» و همتایان پرنده‌اش به صدا درمی‌آیند، و هم «تراب» و همقطاران دست و پا دارش: «من کلاغم، و فقط من مانده‌ام، چنگ و منقارم خونی‌ست، یک بالم شکسته، و از چشمم خون می‌ریزد.»

همچنین می‌توان این معرفی انسانی را که پس از معرفی حیوانات روایت در آغاز رمان می‌آید شاهد گرفت: «(من کلیشه‌ساز شبِ چاپخانهٔ یکی از دو روزنامهٔ صبحم).»

مسعودی به‌خاطر و محض انتزاع داستان، با کلاغ شروع نمی‌کند، بلکه در این نکته دقیق می‌شود، و بدین ترتیب نیز خواننده را به دقت وامی‌دارد که شاید آن دیگری همین کلاغ باشد که می‌خواهد با همتایان دیگر سیمرغ شود و در نتیجه جاودانه شود. و بعد با سنجش داستان سیمرغ و آرمان سیمرغ شدن پرنده‌ها، و سرانجام نرسیدنشان به آرمان، خواننده را به این نکته راهبر شود که مهم مسیر سوی آرمان است، و نه آرمان چونان هدف. به‌ویژه که دهه‌های معاصر زندگی بشر، برای اعلام بحران آرمان و یا اعلام مرگ آرمان دلیل کافی ارائه کرده است.

آرمان «برادری، برابری و آزادی» جنبش شهروندی چنان اسیر مکانیسم سرمایه‌دارانهٔ مبادلهٔ نابرابر و توزیع ناعادلانهٔ ثروت در جهان شد که به طور کلی مورد سؤال قرار گرفته و به ورطه فراموشی سپرده شده است. گویی این آرمان شهروندان اصلاً وجود خارجی نداشته است.

از سوی دیگر، "اردوگاه سوسیالیسم واقعا موجود" چنان رهنمود زندگی اشتراکی و عدالت اجتماعی را در قربانگاه نظام تک حزبی و خودپسندی رهبران خودکامه سر بُرید که گویا آرمان رنگ باخته است؛ به گونه‌ای که باور به امکان زیستن به دور از تزویر و نیرنگ و بهره کشی درحال محو شدن است. البته فقط این دو نوع آرمانگرایی شهروندانه و عدالت طلبانه در سده‌های نوزده و بیست نیستند که دُچار بحران گشته‌اند. تلاش برای رسیدن به هدف‌های جزیی‌تر از قبیل آرمان‌های قومی نیز پیشاپیش به دلیل ناهمزمانی و عدم انطباق با پیش شرط‌های جهان زندگی بشر محکوم به شکستند.

اما بحران آرمان ـ آن‌گونه که در «سورۀالغراب» بازتاب می‌یابد ـ فقط به مسئله بحران کشورداری و بهبود نظام سیاسی و ادارۀ امور محدود نمی‌شود. آنچه به صورت کوتاه از آرمانگرایی طرح ادارۀ امور در سپهر سیاست گفته شد، تنها جنبه‌ای از نوعی بحران با کلیّتی فراگیر است.

آن بحران اساسی را که رُمان «سورۀالغراب» مطرح می‌کند، از طریق توجه به مسئلۀ شناسایی انسان(سوژه) روشن و فهمیده می‌شود. رُمان مسعودی از واقعیت بحران سوژه که در اصل سوژۀ بحران زده است، می‌گوید. بحرانی پس از نقد و سنجش ایدۀ زمین ـ مداری افلاتونی، ایدۀ خود ـ مداری دکارتی و نیز ایدۀ لوگوس ـ مداری عصر روشنگری پدید آمده و هویدا شده است. بحران سوژه را با چنین پسزمینۀ فکری بایست در نظر گرفت. بازیِ بازیگرانش تازه در چنین فضایی قابل فهم می‌شود. و گرنه پیچیدگی داستان سوره الغراب، با آن هزارتوهای گفتاری و ظریف بودن اشاره‌ها، توسط خواننده به آسانی فهمیده نمی‌شود. چه بسا به صورت هذیان تلقی شود.

در هر صورت یکی از ویژگی‌های «سورۀالغراب» ترکیب عنصر سرگرمی و هیجان متن با روایتی پیچیدۀ از نجواهای فلسفی و هستی شناسانه است. همچنین رُمان از تکه‌هایی سرشار است که ذهنیت شاعرانۀ نویسنده و نثر آهنگین او را نشان می‌دهند؛ از آن جمله‌اند تکۀ شماره ۴ بخش اول رمان که با عدد هشت مشخص شده است.

در این قطعه، تابلوی زیبایی از طبیعت (درختزار) ترسیم شده است. با تنوع فضاها و ماجراهایی که در داستان شروع می‌شود و به پایان می‌رسد، رُمان به دام یکنواختی و ملال‌آوری متن سخت و خشک نمی‌افتد. در کنار این ویژگی، هنگام خواندن به نکتۀ مهم دیگری نیز می‌رسیم. چنان که هنگام روایت نجوای درونی در مورد محیط اطراف و خیال ورزی‌های قهرمانان داستان، خواننده می‌تواند مابه‌ازاهای واقعی را در برابر چشم خود مجسم کند. یکی از این مابه‌ازاهای واقعی را می‌توان در آرایش جامعۀ ایرانی پس از انقلاب اسلامی دید.

بدین ترتیب است که ماجرای داستان در هپروت و خلاء جریان نمی‌یابد: «انجمن هماهنگی عزا موجودیتش را با انتشار کتاب سیاه کوچکی رسما اعلام کرد.» (هشتمین تکه در بخش اول رمان).

در ادامه، راوی خاطر نشان می‌کند که هدف از انتشار کتاب «پیش بینی و اجرای برنامه‌های لازم جهت تشییع جنازه» است. این جنازه که صاحبش معلوم نیست، می‌تواند مابه‌ازای بسیاری چیزها گرفته شود؛ از جمله مابه‌ازای آن فرصتی که مردم جامعهٔ ما در زمان حال از دست می‌دهند.

در همان ترسیم شرایط حکمرانی، نویسنده نشان می‌دهد که درک همزمان و روشنی از مسئلهٔ قدرت در جهان امروز دارد. او این تحول و دگرگونی عملکرد قدرت در جامعه را به صورت کنسرن و شرکت اقتصادی باز می‌یابد؛ شرکتی که هر لحظه در پی یافتن روش و شیوهٔ تازه‌ای برای حفظ و بازتولید خود است و از اطلاعات به دست آمده در سپهرهای پژوهشی، علمی بی هیچ ملاحظه‌ای استفاده می‌برد.

در روایت داستان، می‌توانیم از رفتار رژیم حاکم، که زیر عنوان «انجمن هماهنگی عزا» می‌آید، سراغ بگیریم. با دنبال کردن رُمان درمی‌یابیم که رژیم حاکم برای تداوم سیطرهٔ بیرونی ـ اجتماعی خود به ناچار به سپهر خصوصی زندگی حکومت شوندگان دست درازی می‌کند. هیئت حاکمهٔ جدید با برنامه ریزی برای این بخش، که از جانب قدرت در شکل سنتی و پیشاسرمایه‌داری دست نخورده بود، «پیشرفت» خود را در زمینهٔ اعمال نفوذ و توان ادارهٔ امور نشان می‌دهد. در جوامع پیشرفتهٔ صنعتی، این کنترل سپهر خصوصی زندگی افراد از طریق تحمیقی که با تبلیغات از طریق رسانه‌های گروهی سرگرم کننده حاصل شده صورت می‌گیرد. اما در جایی که «انجمن هماهنگی عزا» بر سر کار است، حوزهٔ زندگی خصوصی با دستورات و احکام مذهبی تنظیم و کنترل می‌شود. تودهٔ مردم با مراسم «تشییع جنازه» سرگرم‌اند و به زندگی و به زمان حالی که در شرف از دست رفتن است فکر نمی‌کنند.

در کنار این مسیر درون به بیرون رُمان، مسیری با جهت مخالف نیز وجود دارد. آنچه مسعودی از واقعیت بیرونی در روند داستان ما به ازای درونی می‌سازد، همان انقطاع متداوم روایت با روایتی دیگر است. گسست متداوم فقط نتیجهٔ تهاجم حوادث محیط شلوغ و مغشوش بیرون نیست، بلکه این جامعهٔ مابعد صنعتی دوران معاصر است که با گذرشتاب‌دار حوادث، مجال زیادی به خلوت گزیدگان نمی‌دهد. بدین ترتیب امکان جمع‌بندی از دوران از دست می‌رود. بازتاب این گذر شتاب‌دار زمان زندگی ما در اغتشاش فضای تمرکز قوای

آدمی است. مسعودی مهمترین جنبهٔ منفی آن جامعهٔ مابعد صنعتی را که آلوین تافلر «در موج سوم» از آن سخن گفته به درستی برجسته ساخته است. (۷)

و اما موضوع گُم شدن فاعل جمله‌های داستان نیز موردی ویژه در این رُمان موفق است. یکی از این صورت‌ها گم شدن فاعل جمله، هنگام روایت از حال تراب است. وقتی می‌گوید: «....خوابم به سرعت آمد و مرا با خودش برد و من هم تندی با خوابم رفتم» (بخش اول رمان، تکهٔ نهم)

این صورت‌های گُم شده را باید در همان بخش تلاش یافتن دیگری از طریق رُمان و به وسیلهٔ متن جای داد. صورت دیگر، یعنی گم شدن فاعل نامعلوم، در تکه‌هایی‌ست که «بروشور تعلیمی برای راننده» مجال خودنمایی می‌یابد. اثر مسعودی با به میان کشیدن «بروشور تعلیمی» مجال خودنمایی می‌یابد. مسعودی با استفاده از «بروشور تعلیمی»، به نوع ادبی جدیدی ـ اگر واژهٔ ادبیات را در مفهوم وسیعش به کار بریم ـ کنایه می‌زند که همواره از خصیصهٔ فردی نویسنده‌اش تهی است. این امر در سطح والاتری، کنایه‌ای است به بی چهرگی انسان در فضای جامعهٔ مابعد صنعتی و افشای آن رابطهٔ ارتباطی است که جنبهٔ انسانی رابطه از ارزش لازم برخوردار نیست. نمونه‌ای از نوشتهٔ بی فاعل را می‌توان در بخش دوم رُمان که با عدد هفت مشخص شده و در تکه بیست و یکمین آن آمده سراغ گرفت. پروسپکت طرز کار ماشین نمونه‌ای از بی تشخصی ادبیات غیرشخصی در جامعهٔ معاصر ما است.

ویژگی دیگر رُمان در جستجوی هدفمندِ سوژه است برای یافتن دیگری. این جستجوی هدفمند را در گفتگوی فلسفی میان خودآگاهی جمعی گذشتگان با راوی می‌توان یافت. راوی قصد دارد خود ـ آگاهی فعلیت دار کنونی خویش را بسازد؛ این خویش در برگیرنده دو قطب متمایز من و خود است. خودآگاهی جمعی گذشتگان در رُمان می‌پرسد: «....ولی تکلیف آن همه داستان و تاریخ و افسانه و نقل و مَتَل و قصد و قول و غزل و مثل و سوره موره و آیه مایه چه می‌شود که با هر دانه به حلقمان کردند؟»

راوی، بخوان آن دیگری، پاسخ می‌دهد: «– هیچی. قصه بوده. اسطوره و شعر و مقاله و اخبار و حدیث و حکایت و روایت بوده.» (بخش دوم رمان، تکهٔ بیست و پنجم).

در نگاه شکاک راوی به جهان مکتوب، که در آن همه چیز نقش می‌بندد جز حقیقت، گونه‌ای چشم انداز جدید فرهنگی نیز گشوده می‌شود. بدین ترتیب، محمود مسعودی با «سورهٔالغراب»، به طرح پرسشی برمی‌آید که تجربهٔ روزمرهٔ سال‌های پس از انقلاب اسلامی موجودیت و حقانیت آن را بیش از هر زمان دیگر به اثبات رسانده است: اینکه در فرایند یافتن دیگری خویش، از شک به ذهنیت جمعی و گذشتهٔ همگانی‌مان فرو گذار نباشیم؛ گذشته‌ای که نماد پایداری‌اش تداوم سلطهٔ پدر بر جامعه است و در پسرکُشی نقطهٔ عطف فرهنگی خود را می‌یابد: «این مردم به عقوبت ترسشان از میراث تلخی که برده‌اند، دیگر جرأت نکردند چیز مهمی بسازند، و هر قدمی که در راه تازه‌ای برداشتند، به سنگِ نجیل اجدادی محک خورد و تحقیر شد؛» (بخش هفتم رمان، تکهٔ شصت و نه).

در این نکته تفاوت گذشتهٔ فرهنگی ما با فرهنگ یونانی و ماجرای پدرکُشی اودیپ نیز مستتر است. در میان ما، همواره پسرکُشی جریان داشته است.

برای این یادآوری ضروری و نیز به پاس نوشتن رُمانی چنین پرارزش و تفکر برانگیز، باید به محمود مسعودی و اوجی که گرفته آفرین گفت.

او خود در رُمان به لزوم پرواز اعتراف کرده است: «پس شما را به خدا یک خُرده همین‌جا بنشینیم به پرواز فکر کنیم تراب خان./ ـ آدم را همچین از مشکلاتی که روی زمین دارد دور می‌کند که شمشیر هم توی فرق آدم بکوبند، آدم خوشش می‌آید که کوبیده‌اند.» (بخش پنجم رمان و تکهٔ چهل و سه آن).

اکتبر ۱۹۹۱

پانوشته‌ها:

۱- پس از زمان نوشتن این مطلب، سورهٔالغراب، تاکنون بازتاب‌های گسترده‌تری یافته است. یکی از این بازتاب‌ها گزینش رُمان سورهٔالغراب به عنوان یکی از سه کتاب برگزیده سال است، جایزه‌ای که از سوی انتشارات باران در سوئد داده شده است. با این حال هنوز رُمان سورهٔالغراب دارای چاپ مستقل نیست. امید است این رُمان به همت یکی از ناشران ایرانی در خارج از کشور به چاپ و پخش گسترده‌تری رسد.

۲- میان این دو قطب متمایز من و خود، کشمکش مداومی در جریان است. احمد شاملو در شعری بدین موضوع اشاره دارد: «...سرانجام/ خسته/ بی آنکه جز با خویشتن به جنگ برخاسته باشم، / هر چند جنگی از این فرساینده‌تر نیست...» (در جدال با خاموشی).

همچنین این موضوع در شعر «من نیستم، من» خوان رامون خیمنس شاعر اسپانیایی طنین می‌یابد: «من نیستم، منم/ من، آنی هستم/ که کنارم راه می‌رود/ بی آنکه او را ببینم/ همان که گاه به سراغش می‌روم/ و گاه نیز فراموشش می‌کنم».

نمونه‌ای از این کشکمکش دیرینه در رُمان مسعودی با توصیف و ترسیم زیر به اوج می‌رسد؛ وقتی که در رودرویی من و خود، در گفتگویی، من قابل لمس و پیدا است و نه خود: «من یک غار بیشتر نکشیدم. گفتم بد است. همان یکی را هم، چون نتوانستی جلوی خودت را بگیری کشیدم.» مسعودی در اینجا به گونهٔ زیبایی نجوای درونی و با خود مشغول بودن انسان را موضوعیت بخشیده است.

۳- بحث برطرف کردن شکاف میان واقعیت و خیال در داستان را یورگن هابرماس در مورد هنر ایتالو کالوینو در رمان «شبی از شب‌های زمستان مسافری» مطرح کرده است (نگاه کنید به مقالهٔ «کتاب تمام نویسندگان ممکن»، آدینه، ص ۸۰، شماره ۶۲ و ۶۳). مسعودی نیز در کتابش این «تردستی» را به صورت قابل پذیرش نشان می‌دهد: «...وانمود کردم آب می‌خوری. نوکت را به نوکم گذاشتی، پیش از اینکه بلند بگویم: ـ رسیده‌ایم جایی که آب و آبگینه‌اش مثل هم‌اند؛ با نگاه به م فهماندی: «مبادا دیگر فکر کنی. دیگر حتا نباید فکر کنی...» و بدین ترتیب، گفت و شنود تراب با کلاغ «صورت طبیعی» می‌یابد.

4-Peter Burger: “Das Verschwinden der Bedeutung……”, in: Postmoderne – oder der kampf um die Zukunft,Ed. Fischer, 1988.

۵- رجوع کنید به منبع ۳.

۶- البته «منطق الطیر» (مقامات پرندگان)، نگاشته شیخ فریدالدین محمد بن ابراهیم عطار نیشابوری به سال ۱۲۲۲ میلادی، در فرم روایتی خود نمونه‌ای شاخص در میان متون ادبی کهن ما است. زیرا فرم داستانی خود را بر عنصر معما بنا داشته است. چنانکه در اثر عطار این سروده می‌آید که: «تو مخوان شعرش اگر خواننده‌ای/ ره به معنی بر، اگر داننده‌ای». و بر همین منوال مخاطب خویش را فرا می‌خواند که: «جهان معرفت اسرار نامه است/ بهشت اهل دل مختار نامه است.» بدین ترتیب عطار برای «اهل دل» داستان پرندگان بی کس و تنها را بازگو می‌کند: داستانی از گردهمایی پرندگان برای یافتن سلطانی برای قلمرو خویش و آبادی ملک خویش. کافی است در این داستان معمایی پرندگان، قهرمانان داستان را تعویض نمائیم و به جای آنها انسان را قرار دهیم. آنگاه می‌توان به پیام ضمنی داستان پی برد که چیزی نیست جز فراخوانی بر له بی سالاری. زیرا آنچه دلیل ترک قهرمانان داستان می‌شود همانا عدم وجود پادشاهان مطلوب است. از همین رو نیز آنها عزم سفر می‌کنند تا در ناکجاییِ نرسیدنی، پادشاهی بیابند و در این حرکت، که به هدف اصلی مبدل می‌شود، زندگی شان بدون پادشاه می‌گذرد. آنها ارتباط‌های خود را بدون داشتن فرمآن‌روایی به شکل می‌دهند و اداره امور خویش را به‌طور خودبنیاد به دست می‌گیرند. چنین است که زندگی بی سالار را

تجربه می‌کنند. در این تجربه است که هم فراخوان و هم برنامه عملی زندگی بی سالار اشاعه می‌یابد. بدین ترتیب این نکته بارز که در محتوا و معنای داستان جا یافته، فراتر از این حرف مستقیم و ظاهری عطار می‌رود که: «هست ما را پادشاهی بی خلاف/ در پس کوهی که هست آن کوه قاف/ نام او سیمرغ و سلطان طیور/ او به ما نزدیک و ما ز او دور دور».

۷- نمودارهای مهم این جامعهٔ ما بعد صنعتی، در واقع چیزی نیست جز رشد همان مریض شهرها؛ که در پیرامون به «غول شهر» معروفند. با آن معماری درهم و برهم و ساختمان‌های کج و معوج. مسعودی پیامدهای جهانی «موج سوم» را خاطر نشان می‌سازد؛ وقتی پرده از ناهمزمانی ذهنیت بومی می‌گیرد. پیامدهای بومی آن در «سورهٔالغراب» یادآوری می‌شوند (بخش چهارم و در تکهٔ سی و پنج آن). حسابرسی و کارهای مربوط به ریاضیات، در کنار زبان غیرت و ناموس انجام می‌گیرد. همچنین عزا زدگی غول شهر بومی؛ که در نقشهٔ جغرافیایی‌اش بالاترین مساحت را گورستان دارد و چمن و درختزاری به چشم نمی‌خورد. اهالی نیز به امر دیگری جز عزاداری و خبرچینی فرا خوانده نمی‌شوند. چنان که «یک مقام بلند پایهٔ امنیتی در بیانیهٔ ویژه‌ای که از کلیهٔ فرستنده‌های رادیو تلویزیونی نیز پخش شد، از همه شهروندان خواسته که مراقب کلاغ‌های خود، و متوجه غارغار کلاغ‌های همسایه‌شان باشند. و به محض شنیدن غارغارهای غیرعادی...آنها را در جریان بگذارند.» (بخش پنجم رمان و شماره چهل و چهار آن).

مسئلهٔ قشر متوسط وشهرنشین

«زمستان ۶۲» رُمانِ اسماعیل فصیح

رُمان زمستان ۶۲، نوشته اسماعیل فصیح که از معدود نویسندگان غیر جنجالی جامعه ماست، به‌خاطر محدودیت تیراژ چاپ اول نتوانست پاسخگوی استقبال خوانندگان خود باشد. لزوم صحبت پیرامون این رُمان، که روایتی از وضعیت زندگی قهرمانانش در مقطعی از جنگ ایران و عراق است، پس از گذشت حدود یک دهه از زمان انتشارش خود گویای اهمیت این اثر ادبی است. اهمیتی که بیشتر از دیدگاه جامعه شناسانه و روانشناسی افراد

مطرح است. استفاده از عنوان «زمستان ۶۲» برای شرح وقایع رُمان در راستای کاربرد مفهوم زمستان در سنت ادبیات معاصر فارسی قرار دارد.

***

با اینکه بهره‌وری ایران از چهار فصل سال یکسان است، اما زمستان در قیاس با سایر فصل‌ها مفهومی است با کاربرد فراوان در ادبیات معاصر ما. در کنار تلقی‌ها و کاربردهای زیبایی شناسیک از این مفهوم، که حیطه فراگیری برای اشاره به سپیدی برف و پاکی دشت و فروکش گرد و غبار بیابانی و قندیل‌های آویخته از شاخه‌ها بود، زمستان همچنین در چارچوب استعاره و تمثیل برای وضعیت اجتماعی، شرایط فرهنگی و مناسبات سیاسی به کار رفته است. با تمثیل کنج عزلت گزیدن همانا عدم اعتماد و گسستگی روابط انسانی، با استعاره سرسختی یخ زمستانی همانا گرانجانی استبداد دیرپا و با کنایه یورش سرما همانا سرکوب و ترور و اختناق منظور شده است. در ادبیات معاصر ما از این تمثیل‌ها، استعاره‌ها و کنایه‌ها بسیار به کار رفته است. نیمای فرهیخته، با آن سیطره طبیعت و زندگی روستایی بر آفرینش هنری و سرایش‌اش، مفهوم زمستان را بارها برای بیان حال و هوا و احساس خود برگزیده است. چنان که در «خواب زمستانی» می‌سراید: «سر شکسته‌وار در بالش کشیده،/ نه هوایی یاریش داده،/ آفتابی نه دمی با بوسهٔ گرمش به سوی او دویده،/ تیر پروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی/ خواب می‌بیند جهان زندگانی را،/ در جهان بین مرگ و زندگانی.» (ص ۲۹۵ مجموعه کامل اشعار نیما، انتشارات نگاه، تهران ۱۳۷۰).

در شعر «یاد» سروده: «یادم از روزی سیه می‌آید و جای نموری/ در میان جنگل بسیار دوری./ آخر فصل زمستان بود و یکسر هر کجا در زیر باران بود./ مثل اینکه هر چه کز کرده به جایی،/ برنمی‌آید صدایی.» (همان‌جا. ص ۳۰۳). و یا آنجا که «در شب سرد زمستانی» می‌گوید: «...من چراغم را در آمد رفتن همسایه‌ام افروختم در یک شب تاریک/ و شب سرد زمستان بود، باد می‌پیچید با کاج،./ در میان کومه‌ها خاموش/...../ در شب سرد زمستانی/ کورهٔ خورشید هم، چون کورهٔ گرم چراغ من نمی‌سوزد.» (همان‌جا. ص ۴۸۸).

پس از نیما می‌توان از اخوان ثالث و شعر ماندگارش «زمستان» سراغ گرفت: «....سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت./ درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان؛/ نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین،/ درختان اسکلت‌های بلور آجین، زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه،/ غبار آلوده مهر و ماه،/ زمستان است.» شعر اخوان ثالث نه تنها بیانیه‌ای در مورد یک دوره

زمستانی متدوام است که مصداق‌های چندی در دهه‌های مختلف عمر جمعی ما یافته، بلکه همچنین گویای درونی شدن شکست در بخشی از قشر روشنفکران و ادبای ماست. و سرانجام برای پیشگیری از طولانی شدن کلام، از مثال‌های دیگر در می‌گذریم و فقط با اشاره‌ای به شعری از فروغ فرخزاد به بحث پیرامون رُمان فصیح می‌رسیم. البته اشاره به شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» به دو دلیل از صافی گزینش این مطلب اجمالی گذشته است. یکی از دلیل‌ها خود فروغ است. به‌خاطر اینکه او نقطه عطف محرزی است در برایند ذهنی شعر فارسی پس از نیما؛ و این دو، اگر با زبان تصویری گفته باشیم، قله‌هایی متمایز از هم در سلسله جبال ادب فارسی هستند. و دلیل دیگر همانا نقطه عطف بودن شعر یاده شده در مسیر سرایش فروغ است. به‌ویژه که پس از «تولدی دیگری» این گونه می‌سراید: «و این منم/ زنی تنها/ در آستانهٔ فصلی سرد/ در ابتدای درک هستی آلوده زمین/ و یأس ساده و غمناک آسمان/....امروز روز اول دی ماه است/ من راز فصل‌ها را می‌دانم/..../ در آستانهٔ فصلی سرد/ در محفل عزای آینه‌ها/ و اجتماع سوگوار تجربه‌های رنگ پریده/ و این غروب بارور شده از دانش سکوت/...../ در کوچه باد می‌آید/ کلاغ‌های منفرد انزوا/ در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند/ و نردبام/ چه ارتفاع حقیر دارد.»

***

«زمستان ۶۲» با چنین سرلوحه‌ای آغاز می‌شود: «مرغک عشق، خدایا، کی تواند ساخت آشیان در توفان...» و سفر اول از مجموعه سه سفری که بخش بندی فصل‌های مختلف رمان هم هست، با حدیث دل راوی شروع شده است: «تنهائیم. با هم، ولی تنها» جلال آریان ـ این چهره اصلی و همیشگی رُمان‌های فصیح ـ شروع قصه داستان را این گونه بیان می‌دارد: «تنگ غروبی خنک است، اوایل دی ماه ۶۳، کنار رود کارون در اهواز، و ما دو تا خسته و تنها، گوشه میدان شهدا ایستاده‌ایم ـ در پایان سفر دراز و تمام روزی از تهران به قم، اراک، بروجرد، خرم آباد، اندیمشک و دست آخر اهواز....».

رُمان «زمستان ۶۲» گزارشی است از جامعهٔ دگرگون شده، که در دگرگونی خود جنگی خانمانسوز را چون آوار بر سر دارد. رُمان همچنین بررسی وضعیتی است که در آن اقشار اجتماعی و به‌ویژه قشر میانی بسر می‌برند. رُمان «زمستان ۶۲» در برداشت عمومی خود، جمع‌بندی ذیل از جامعه را به دست می‌دهد.

جامعه‌ای که بی سامانی مشخصه اصلی‌اش است، در بر گیرنده مردمی خواهد بود که در سردرگمی گزینش معیارها و ضوابط گیج می‌خورند و همین گیجی دلیل ناتوانی آنان در تشخیص خوب و بد و داوری درست شده است. در این شرایط هر چیزی به ضد خودش بدل می‌شود. تحقق هر هدفی، خود به نوعی نقض غرض است. در واقع سفر باید موجب گشایش گره خوردگی‌های روح و روان در زندگی روزمره باشد. عملکردی برای تجدید قوا و تمرکز یابی دوباره حواس. اما در رُمان فصیح، سفر کارکردی دیگر می‌یابد. سفر که مشخص‌ترین شکل رفتاری قهرمانان داستان است، نه تنها گره‌گشا نیست بلکه خود گرهی می‌شود و آن پایان غمناک داستان را می‌سازد. در این رُمان که مسافرت ستون فقرات تحرکش را می‌سازد، همه در سفرند: سفر «جلال آریان» به اهواز برای یافتن «ادریس» پسر خدمتکار خود است. «ادریس»ی که به جبهه جنگ در جنوب کشور رفته است. همچنین سفر «منصور فرجام» ـ همسفر جلال آریان در «زمستان ۶۲» ـ از ایالات متحده آمریکا به ایران که دلیل اصلی‌اش سرخوردگی به‌خاطر از دست رفتن معشوقه‌اش در آمریکا بوده، یک همچون خصیصه‌ای دارد. مرگ «منصور فرجام» نیز در پایان سفر اتفاق می‌افتد زیرا به‌جای یکی دیگر از قهرمانان جانبی روایت به جبهه می‌رود تا او را از مرگ زودرس در سربازی نجات دهد و کمکی برای رسیدن دو دلداده به هم باشد. این رخدادها اوج تراژیک داستان هستند. ما به ازای واقعی این اوج تراژیک داستان اشاره به مخمصمه جامعه ایرانی و رویگردانی و بی تأثیری قشر متخصص و کارشناس در راه اندازی چرخ‌های تولید و کار و اقتصاد و شکوفایی است. آن هم به دلیل مانعی مشخص که در نظام سیاسی به صورت وجود ولایت فقیه بازتاب یافته است.

در مقابل این نهاد سیاسی حاکم، نویسنده از کلیه آوارگان جامعه ـ حتا از آنانی که راه پس و پیش رفتن خود را گم کرده‌اند و از سر درماندگی یا اعتراض خود را با سکوت برگزار می‌کنند یا اصلاً برآمد اعتراض را در خود واپس می‌زنند ـ حمایت می‌کنند. جانبدار آنان هست. از این زاویه «زمستان ۶۲» فصیح، نشانگر تغییر موضع و دیدگاه نویسنده‌اش است. چرا که در «ثریا در اغما» ـ رمان پیشینی فصیح ـ روایت داستان هم و غم‌اش در سرزنش آوارگان بود که به خارج پناه برده بودند. این تغییر موضع در اصل، تغییر موضعی فردی نیست: قشر میانی با گذاشت چند سال، به تدریج، دریافت که دگرگونی اجتماعی نه تنها او را به پایدارتر شدن و گسترش فضای زیست و تحول نمی‌رساند، بلکه نتیجهٔ رفتار هیئت

حاکمه جدید به واقعیت شکاف بین دارا و ندار ابعاد گسترده‌تری می‌دهد؛ و به همین دلیل باعث تجزیه و ضعیف شدن هر چه بیشتر قشر میانی جامعه می‌شود.

«زمستان ۶۲» این وضعیت اسفبار قشر میانی را پیش بینی می‌کند. روایت داستانی با گزارشی که از شرایط زندگی قهرمانان خود می‌دهد، شروع فرایند تضعیف قشر میانی را نقش می‌زند. در نمودار بحران ذهنی و رفتاری عناصری چون «جلال آریان» و یا «منصور فرجام»، مهمترین نشانه، عدم احساس تأمین و بی چشم اندازی است. اینان چون نمی‌توانند به ترس خود بی تفاوت بمانند یا به کنج عزلت پناه برده و در چاردیواری بسته و محدود روزگار می‌گذرانند و یا پا در رکاب سفر کرده و می‌گریزند. در شکل اول، از دست رفتن شرایط زیست اجتماعی قشر میانی بارز است و در شکل دوم، خانه خرابی و آوارگی. از همین رو «دستاورد» رمان فصیح را در ترسیم مختصات بن بست اجتماعی بایستی جستجو کرد. زیرا هم سفر درون، یعنی شکل اول واکنش، و هم سفر به برون، یعنی شکل دوم واکنش، هیچ کدام مُنجی قشر میانی از گرفتاری و درگیری‌های این گذشت ایام نیستند.

دومین «دستاورد» زمستان ۶۲ اسماعیل فصیح را بایستی در بی پایان بودن داستان خواند. و همین «بی پایانی» که به‌طور واقعی با روند داستان گره خورده است، خبر از پروژهٔ ناتمامی می‌دهد. تکمیل این پروژه را می‌توان در مداخله دوباره فصیح و یا نویسنده دیگری در به دست دادن روایتی از شرایط کل دههٔ شصت دانست. روایتی که در ضمن خواندنی بودن و حفظ هیجان در روند بازگویی خود، تصویری، به لحاظ زمانی، پرداخته‌تر از اوضاع انسان‌ها و زندگی‌شان به دست دهد.

این یکی از انتظارهای به حق خوانندگان رُمان‌های فارسی است. زیرا به رغم انتشار متنوع و به تقریب زیاد رُمان در نیمه دوم دههٔ شصت، کمتر نشانی از رُمانی که به تاریخ معاصر بپردازد در میان بود. در پایان، این پرسش محل طرح می‌یابد که تا کی بایستی انتظار رُمان‌های دیگر زمستان‌های دهه شصت و دهه هفتاد را کشید؟

ماه می ۱۹۹۲

تئوری زدگی

نگاهی به رُمان‌های شهرنوش پارسی پور

با خواندن «عقل آبی»، سومین رُمان شهرنوش پارسی پور را نیز شناخته‌ایم. (۱) دو رُمان پیشین او، یکی «سگ و زمستان بلند» و دیگری «توبا و معنای شب» بود؛ که به ترتیب در سال ۱۳۵۵ و ۱۳۶۷ انتشار یافتند.

پایان نوشتن «عقل آبی» نیز به پایان سال ۱۳۶۸ برمی‌گردد. پارسی پور، با این سه رمان خود، حدود بیش از یک دهه به منزله یکی از چند نویسندهٔ زن جامعه روشنفکری و ادبی ما مطرح بوده است. او در میان همتایان خود، هم به لحاظ ادبی، تعداد سه رمان و چند

مجموعه داستان کوتاه و گزارش‌وار، و هم به لحاظ اجتماعی، گرفتاری‌هایی با سانسور و حاکمیت داشته، چهره‌ای شاخص بوده است. با این حال شاخص بودنش نبایستی باعث عقب نشینی نگاه انتقادی و چشم بستن بر کمبود احتمالی آثارش باشد.

رُمان‌های این نویسندهٔ زن به‌رغم جاذبه‌های چشمگیر از نوعی کمبود ـ و شاید بیشتر اغراق ـ رنج برده‌اند. این برداشت که همواره در کنار مطالعه رُمان‌های خانم پارسی پور برای نگارنده حاضر بوده، چیزی جز پدیدهٔ تئوری زدگی بانوی رُمان‌نویس نیست.

گرایش پارسی پور به انباشتن رُمان‌های خود از اطلاعات متفاوت، پراکنده و گاه بی ربط به روند حکایت یا گاه بی ارتباط با شخصیت‌های داستانی یا ناسازگار با فضای روایت، به نوعی واکنشی غریزی است به گرایش حاکم در رمان نویسی ایرانی. اگر شروع رمان نویسی پارسی پور را در نظر بگیریم، این شروع همزمان است با اوج سلطه آن گرایشی که در ادبیات ما به مثابه ایدئولوژی‌زدگی نویسندگان مطرح بود. جانبداری اینان از طبقه و گرایش قشری و دسته‌بندی‌های سیاسی ـ حزبی در دوره سال‌های ۳۲ ـ ۵۷، که همچون پدیده ایدئولوژی‌زدگی دست اندرکاران ادبیات بارها و بارها مورد سنجش و نقد قرار گرفته است، چشمِ اسفندیارِ آفرینشِ ادبیِ آن دوره بود. بر این منوالِ ایدئولوژی‌زدگی بود که هم روند حکایت (چه داستانی ـ واقعی و چه تاریخی ـ واقعی) و هم پیامد رفتاری شخصیت‌های رُمان‌ها در مسیر دلبخواهی نویسنده پیش می‌رفت. این مسیر دلبخواهی هم چیزی نبود جز آن حکم‌ها و قانونمندهایی که ایدئولوژی حاکم ذهن نویسندگان معین می‌ساخت.

رُمان‌های پارسی پور، به واقع، علیه این گرایش مسلط در رُمان نویسی شکل می‌گیرند و شاخص می‌شوند. او با گونه گون سازی زاویه‌های روایت بر جانبداری یک‌جانبه و مشخص ایدئولوژیک غالب می‌شود. منتها این عصیان او علیه ایدئولوژی‌زدگی نویسندگان پیشکسوت به پایبندی زیبایی شناسانه و شاعرانگی حکایتگر رُمان منجر نمی‌شود. راوی دانای کل او، گرچه به ایدئولوژی خاصی امتیاز نمی‌دهد، اما با انباشتن متن روایت از اطلاعات و دانستنی‌های جورواجور به ساختار ادبی رمان خود لطمه می‌زند. پیکره‌ای شاخ و برگ‌دار برای مخاطب می‌آفریند.

۱- سگ و زمستان بلند (رمان اولی)

دختری بیست و سه ساله، راوی این رمان است؛ که هم از زندگی خویش می‌گوید و هم از حال و روز برادر خود «حسین». برادر بزرگتر راوی به مبارزه کشیده می‌شود و جلب یک سازمان سیاسیِ مبلغِ مبارزهِ قهرآمیز. سپس دستگیر شده و به زندان می‌افتد. در زندان از مبارزه قهرآمیز فاصله می‌گیرد و سپس به انفعالی مفرط می افتد و سر از اعتیاد درمی‌آورد و به صورت «آدم به درد نخوری» هدر می‌رود. شخصیت «حسن» که می‌توانست بازتاب رفتار نسلی باشد و، با فاصله‌ای که نوشتار از واقعه ایجاد می‌کند، خواننده را به فهم بهتر شرایط آن زمانه بکشاند، به‌خاطر کلیشه‌ای بودن شخصیت نه آموزنده از کار درمی‌آید و نه جذاب.

سراسر رُمان با دست‌اندازهای نثری و حکایتی روبرو می‌شویم. شکل نقطه گذاری نامتعارف است. بی آنکه این نامتعارف بودن از سر عمد باشد. زبان روایت بوی نثر ترجمه‌های ناموفق را دارد. عناصر داستان هم مدام چوب طرز بیان مصنوعی و ناسازگار خود را می‌خورند. جذابیت در این میان از دست می‌رود. در به کارگیری زبانِ محاوره‌ای، روایت رمان پایش می‌لنگد. در این ضعف‌ها باید فضل فروشی‌های ناجور راوی را افزود که به بیان «یک سینه سخن» برمی‌آید: «...چون هیچ حادثه‌ای بدون علت نیست، باید علت را جستجو کرد. ما در حقیقت از پیشرفت تکنیکی باز مانده‌ایم....در عصر خیش و گاوآهن مانده‌ایم....آنها ارباب و رعیت نیستند و...» (ص ۵۱). بعد از این فاضل نمایی‌ها که در اصل بازتاب نپرداخته تئوری نویسنده و جهان بینی‌اش هستند، نوبت بحث‌های کلیشه‌ای می‌رسد. این امر هم در جمع‌بندی مبارزات توسط «حسین» و هم در بحث‌های کلی نظری مشهود است. کلی کلیشه‌های چهل من یک غازی آن دوره دربارهٔ دگرگونی فورماسیون (شکل‌بندی) اجتماعی پیش چشم می‌آید. نظریه جهان‌شمول نویسنده، که بر دوش راوی دانای کل همچون بختگی سنگینی می‌کند، هنگام سنجش نقادانه اوضاع بازتاب کم‌دانشی روح زمانه می‌شود. این کم دانشی به مرزهای تحمل‌ناپذیری برای مخاطب می‌رسد. به‌ویژه وقتی راوی سعی در تعریف و پاسخ کلیه مسائل زمین و زمان و کهکشان می‌کند. در دیالوگ‌های رُمان، راوی خود آدمی می‌شود پیشرفت پرست و صنعت زده و با برادر خود، همان جوان مارکسیستی که مبارزه طبقاتی را کلید راهگشای تمام هستی می‌داند، به ارائه رهیافت برای جامعه می‌پردازند. مصنوعی بودن حرف‌ها و عدم انطباق‌شان با سن و سال و شخصیت گویندگان، لطمه فراوانی به ساختار رمان می‌زند. رمان چهار فصلی، در پایان خود یعنی فصل چهار به اوج ملال آوری می‌رسد و روایت بی بهره از عنصر هیجان و سرگرمی

زمینگیر می‌شود. سوای این مسائل، رمان به‌خاطر عمده کردن نکته‌هایی فرعی اثری ناموفق است.

۲- «توبا و معنای شب» (رمان دومی)

رمان دوم پارسی پور تداوم ضعف‌های تکنیکی و محتوایی رمان اول است. نویسنده با اینکه در شیوهٔ روایت خود تغییر می‌دهد و روش دشوار نقل قول غیر مستقیم را با جرات به کار می‌بندد، اما رمان باز به‌خاطر ترجمه‌ای بودن نثرش، نادرستی در کاربرد زبان محاوره و ضرب‌المثل‌ها و تکیه کلام‌ها و نیز همچنین پافشاری عامدانه راوی در گفتن «جمله‌های قصار تئوریک» از گیرایی و مرغوبیت ادبی کمتر بهره دارد. تعمد پارسی پور در رمان اولی که خواننده را مدام با عدد سه ـ به دلیل‌های متفاوت ـ روبرو می‌ساخت، در رمان دومی بیشتر می‌شود. «توبا و معنای شب» پر است از عددهای سه و هفت. تاثیری که این عددها بر ذهن نویسنده دارند و برداشت او از «فلسفه اعداد». با این شیوه بازگویی احوال قهرمانان نه تنها تکیه اغراق آمیز بر عدد لازم نیست، بلکه با تعمد اجباری راوی در ذکر آن‌ها به گفتار مصنوعی هم بدل می‌گردد. تئوری زدگی پارسی پور که مدام از سطرهای رُمان سر بیرون می‌کشد، بدنه روایت زندگی «توبا» را جریحه دار می‌سازد. همچنین داستان ارباب و رعیت، به مثابه شابلن اندازه شکل‌بندی اجتماعی، مرتب تکرار می‌شود. با این شابلن که از همان رُمان اول به میان آمده، پارسی پور هر جا که در روایت گریزی به متن تاریخی زندگی جمعی ما زده، سعی در توضیح کنش و واکنش رفتاری کرده و رابطه ارباب و رعیت را به میان کشیده است. این شیفتگی آزاردهنده نویسنده نسبت به دانسته‌های تاریخی و جامعه شناسیک خود به روند روایت صدمه‌ها زده است. در این بحث بر سر درستی و صحت دانسته‌های نویسنده صحبت نمی‌کنیم. چون در اساس آوردن و ادغام این‌گونه‌اش در ساختار رُمان نادرست است و حکم چوب لای چرخ را پیدا می کند، و به طبع در نقد رُمان نیز نمی‌تواند صحبت درستی دانسته‌های نویسنده در میان باشد. چه با او توافق داشته باشیم یا نه.

اگر در رمان اولی تمام هم و غم دختر بیست و سه ساله (راوی) ارائه طریق پیشرفت اجتماعی بود، در رمان دومی شخصیت «شاهزاده گیل» با حرف‌های قلمبه سلمبه خراب می‌شود: «شما روح زمان را درک نمی‌کنید. زمان قانون دارد» (ص ۱۲۸). تصنعی بودن این طرز بیان شاهزاده گیل، وقتی در آن فضای روایتی و در مقابل مخاطب آنچنانی اتفاق

می‌افتد، فقط آزاردهنده‌تر می‌شود. همین «شاهزاده گیل» که در مقام فیلسوف آن «حرف‌های گنده گنده» را دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ ایراد می‌نماید، هنوز آنقدر در ذهن خود نویسنده جا نیفتاده تا برای برگزاری رقص در خانه و وجود نوازندگان در مجلس مهمانی نیازی به توجیه رفتار خود نداشته باشد. از همین رو مجبور می‌شود در برابر «توبا»، آن زن خانه‌دار معمولی، برای توجیه عمل خود سخنرانی کند که: «...ما چون دیر از راه رسیده‌ایم، مجبوریم به سرعت حرکات و رفتار دیگران را تقلید کنیم» (ص ۱۶۹). رفتار شاهزاده لزوم توجیه خود نزد توبا را برنمی‌تابد. این به دلیل قوام نیافتن شخصیت او در فضای روایت است. تا این چنین «صادقانه» و رک و پوست کنده از لزوم تقلید خود دفاع کند.

تئوری زدگی نویسنده که بدین صورت عناصر رمان را برای گفتن دانستنی‌های خود پیرامون تجدد غربی و سبک زندگی‌اش قربانی می‌کند، با کمبود شناخت لازم از تئوری ادبی از سوی او به مشکل بزرگتری می‌رسد. روایت این چنینی، که می‌خواهد سه دوره تاریخی را بازگو کند و فضا و زبان این سه دوره را با حفظ ویژگی‌های دوره‌ای‌شان از یکدیگر متمایز سازد، بایستی بخشبندی لازم را داشته باشد. در این جا رُمان «تریولوژیک»، که سه مرحله متفاوت را در استقلال زبابی و فضایی‌شان منتقل می‌سازد، به کار می‌آید. به دلیل همین ضعف است که «توبا و معنای شب» دچار کمبود است. چنان که گاهی واژه‌ای از دوران سوم در متن دوران اول ادا می‌شود. انصراف توبا از خوردن خوراک در دوران مشروطه یکباره اعتصاب غذا نام می‌گیرد (ص ۵۷). یا وقتی راوی، زن صورت گرد و فربه را بازاری پسند می‌خواند (ص ۷۶). انگاری شصت و هفتاد سال پیش دارای معیارهای زیبایی شناسیک دیگری هم بوده است.

عدم تطابق گفته‌ها با گویندگانشان در رُمان همین طور تداوم دارد و با ورود هر عنصر جدیدی در فضای روایت به صورت دیگری تکرار می‌شود. این ضعف تکنیکی با ایراد کلی‌تری که عناصر داستان و به‌ویژه خود «توبا» به مثابه محور روایت دارند، جمع می‌شوند. در «توبا و معنای شب» با اینکه مدام از رشد تاریخی و پیشرفت اجتماعی در جمله پردازی‌های آکادمیکی سخن می‌رود و از گذرای زندگی مردم حکایت می‌شود، اما خود عناصر انسانی داستان به لحاظ آگاهی و خودآگاهی همواره در حال درجا زدن هستند. رشد سطح آگاهی فردی ـ اجتماعی عناصر داستان قابل رویت نیست.«توبا» که در مسیر برخورد و آشنایی با عرفان «پدر» و فلسفه «گدا علیشاه»، «شاهزاده گیل» و «لیلا» بوده و نیز

اصلاح طلبی شیخ محمد خیابانی را دریافته، پس از این همه دانستنی‌ها، توان نگاهی شکاک به رفتار سال‌های پیش خود را ندارد. توبا بازتاب آگاهیِ راکد است. زیرا پس از سال‌ها هنوز از همدستی با «ابوذر» در چال کردن نعش دختری که «نامشروع» باردار بود، احساس عذاب و رنج نمی‌کند. در مقابل به خود قوت قلب می‌دهد که: «این یک قانون اجتماعی بود که نطفه حرام می‌بایستی در همان نطفگی خفه شود» (ص ۳۳۱). بر فراز گذشت این همه سال پر از پستی و بلندی، توبا هنوز همان زن دور از دانایی و آگاهی می‌ماند و مدام بیان ذهن حاکم و بسته جامعه می‌شود. این رفتار واپس‌گرایانه را توبا در برابر «اسماعیل» نیز تکرار می‌کند. بماند که خود داستان بر بالیدن اسماعیل و ماجراهای زندگی‌اش بایستی مضمون داستان پایانی آن تریلوژی (سه جلدی بودن رمان) «توبا و معنای شب» می‌بود.

این رمان دومی پارسی پور که خواننده را با تاریخ معاصر ایران روبرو و در این رودررویی او را با تفسیر خاصی از آن مواجه می‌سازد، به دلیل عدم رشد آگاهی اجتماعی «توبا» نمی‌تواند بازتاب واقعی تحولات اجتماعی جامعه ما شود. محبوس ماندن روایت «توبا» در فضای خانه‌اش، علت اصلی عدم توفیق رُمان است تا حکایت به صورت یک رُمان اجتماعی درآید. این محدود بودن فضای رمان به خانهٔ «توبا» که گذر ایام باید از درون آن بگذرد، خود ضعف تکنیکی دیگری است که از چشم نویسنده پنهان مانده است.

۳- «عقل آبی» (رمان سومی)

با سومین رمان، نسبت به پیش، شاهد دگرگونی‌هایی هستیم. اما این دگرگونی‌ها، برطرف کننده ایراد قبلی، یعنی تئوری زدگی، نیستند. چنان که لائوتسه در «توبا و معنای شب» جور دیگری به لحاظ املایی نوشته می‌شود: لائودزه؛ و برخلاف رمان قبلی که جمله‌های قصار این فرهیخته آسیای شرقی از دهان یک آدم معمولی (پدر توبا) بیرون می‌آمد، این بار لائودزه خود به صورت مستقیم نقل قول می‌شود. این یکی از دگرگونی‌های روایتی شهرنوش پارسی پور در رمان «عقل آبی» است که از شرایط و دوران موشک باران تهران در اواخر جنگ عراق و ایران در دهه شصت حکایت می‌کند.

در رمان سومی، که نسبت به پیش زبان شسته و رُفته و نثر روانی دارد، باز هم شاهد لغزش‌های روایتی هستیم. عدم اعتماد به نثر خویش و درونی نکردن صفت و موصوف‌ها،

شاید، دلیل این چنین جمله‌های سست است: «تاریکی چنان زلال مرا احاطه کرده بود...چنان همه جا تاریک بود که عین تاریکی بود....» (ص ۳۲). و از این نوع جمله‌های سست، اگر که معیار خرد و عقل باشد، در روایت زیاد به چشم می‌خورد: «و من به مدد نوری می‌دیدم که ژرفای دلم را روشن کرده بود».

اگر جمله اخیر را به پای عرفان زدگی نویسنده بتوان نوشت و به همین خاطر نیز از سر عدم رابطه معقول بین عناصر جمله گذشت، ولی مسئله عدم ایجاز در کل روایت را چه می‌شود کرد؟ پر حرفی راویان داستان که چنین جمله‌هایی را «چون هم شما گرفتارید و هم من» تکرار می‌کند، فقدان ایجاز را برطرف نمی‌کند. به‌ویژه که این کمبود با آن تئوری زدگی‌های یادشده نزد پارسی پور لطمه چشمگیری به ساختار روایت داستان و رمان زده است. چنان که در رمان آمده: «می‌دانید، شهر در فاصله چند سال به یک روستای غول پیکر تبدیل شده است». (ص ۳۴) و یا این اظهار نظر که: «میان خودمان باشد....آرزو کردم بمباران همین طور ادامه داشته باشد تا بلکه نود درصد آدم‌های بیکار که قصد آزمایش بخت به این شهر آمده‌اند....در جایی شایسته کاری برای خود بیابند» (ص ۳۵). در این جا نه تنها پرحرفی به چشم می‌خورد، بلکه از تنزل زبان روایت به زبان درد دل گویی نیز نمی‌شود چیزی جز این منطق ساده لوحانه انتظار داشت که: شاید بمباران منجی شهرنشینان «اصیل» شود؟! جالبی قضیه روند روایت در اینست که پس از آن پرگویی‌های غیرعقلانی، مثل اینکه خود راوی داستان نیز دچار عذاب وجدان شده باشد. زیرا سپس می‌نویسد: «چقدر حرف زدم. ببخشید. دائم از خط خارج می‌شوم». (ص ۳۵). خلاصه این که راوی در کنار این صحبت‌ها، در حین روایت درس شهرنشینی هم می‌دهد و مخاطب را دربارهٔ فرهنگ کافه و قهوه‌خانه رفتن در پاریس «آگاه» می‌کند.

اشکال این صحبت‌ها در روایت با ناتوانی نویسنده در فضاسازی و شخصیت پردازی دوچندان می‌شود. عدم ارتباط منطقی میان قهرمانان داستان و نیز عدم انطباق رفتارشان در فضای داستانی یک ایراد غیر قابل چشمپوشی در «عقل آبی» است. تمام این نقل قول‌ها و اشاره به گفتگوها، که تازه وجین کوچکی از کل حرف‌ها و پرحرفی‌ها و نیز بحر طویل‌های بی دلیل در رُمان است، در یک کلانتری صورت می‌گیرد. زیرا زنی، قهرمان داستان، شبی به کلانتری پناه می‌برد تا نزد افسر نگهبان سفره دل خود را بگستراند.

پارسی پور با اینکه به وسیله روایت داستان در داستان سعی در هیجان بخشی به رُمان خود می‌کند و عناصر فرعی مختلفی را چاشنی روایت می‌کند، اما موفق به مهیج سازی اثر نمی‌شود. نه کینگ کونگ شدن افسر نگهبان (عنصری عاریتی از داستان‌های علمی ـ تخیلی) که به مثابه مخاطب قهرمان داستان است، کمکی به بی رمقی هیجان داستان می‌کند و نه آن جمله پردازی‌های تئوریک نویسنده. چنین است که نه ماجرای کشف آهن و طلا توسط مهاجران در سرزمین‌های ناشناخته (ص ۵۲)، و نه داستان تناقض شهر و روستا و به میان آمدن پای تاریخ هفت هزار ساله (ص ۵۳) و نه آن حرف‌ها دربارهٔ مسائل شهر و روستا، جهان سوم و ازدیاد جمعیت (ص۸۱) و، سرانجام، نه آن نظریه پردازی‌ها دربارهٔ ترازو (ص ۱۵۲) و روح خیابان (ص ۱۵۳) به جذابیت رُمان منجر نمی‌شوند. پارسی پور با گریز به زمینه‌های بوم شناسی، مردم شناسی و....و بهره گیری از اطلاعات جسته و گریخته این زمینه‌ها به پریشانی ذهن راوی و روایت دامن زده است. لق بودن چفت و بستی که نویسنده برای این ترکیب داستان در داستان بکار برده، به کل کار لطمه رسانده است. این ترکیب ناشکیل رُمان نه تنها ناشی از اتصال ناموفق دانستنی‌های تاریخی و اطلاعات مردم‌شناسی و بوم شناسی و مناسبات اجتماعی شان است، بلکه همچنین پیوند نخوردن دستاوردهای ادبی به ساختار «عقل آبی» است.

آن شعر (در ص ۱۵۷ تا ۱۶۰ رمان) که اشاره‌ای به نام الیوت دارد ـ که البته کدام الیوت؟ ـ وجود خود را توجیه نمی‌کند. بعد هم نگاهی به تصویر نیما در روایت می‌آید، توجیه ناپذیرتر از قبل. البته چه رابطه‌ای میان الیوت و نیما می‌تواند برقرار باشد؟ و سرانجام ناجورتر از این دو نمونه وقتی است که از ص ۱۷۷ سر و کله «پیرمرد بوف کور» پیدایش می‌شود. به رغم بهره گیری از چهره‌ها و دستاوردهای ادبی، رمان قادر نیست بر کیفیت خود بیفزاید. زنده نبودن ارتباط میان افراد و موضوع‌های رمان، گره اصلی روند روایت پارسی پور را تشکیل می‌دهد. بدین خاطر هر «عمل خارق‌العاده‌ای» که روایت بدان دست می‌زند (مثل وقتی که پیرمرد «بوف کور»ی به گوریلی عظیم الجثه بدل می‌شود و به جلد سروان کلانتری درمی‌آید و سپس بازگویی مراحل دگردیسی متفاوت این «جانور ـ آدم») به‌جای آنکه مهیج باشد به لوس بازی تن می‌زند. تصنعی بودن دوستی‌ها و ساختگی بودن ارتباط‌های افراد و مضمون‌ها، آنجایی به اوج می‌رسد که قهرمان داستان گفته‌ای از شعر سهراب سپهری را می‌خواهد به مخاطب خود ـ افسر نگهبان کلانتری ـ تحمیل کند: «سروان می‌دانست «سبز» می‌اندیشد» (ص ۲۰۱).

بدین ترتیب رُمان خدمتی به ادیبان در گذشته نمی‌کند. احضار روح هدایت و سپهری در رمان، یعنی وقتی در ص ۲۱۰ زن می‌گوید «علویه خانم هستم» و یا وقتی گفته می‌شود: «در فرودست انگار کفتری می‌خورد آب»، از «عقل آبی» شاهکار نمی‌سازد.

این سومین رمان پارسی پور، به‌خاطر فقدان نگرش تکنیکی درست به ادبیات و ضعف‌های برشمرده روایتی خود، نویسنده را در زمره رمان نویسان معتبر ما تثبیت نمی‌کند. اگر پارسی پور به مثابه نویسنده زنی پرکار و پرجرات امکان تثبیت کردن خود را دارد. آن هم اگر به جای التفات به تئوری به مثابه امر عام و کلی به تئوری ادبیات و معیارهای آن بیشتر توجه نشان دهد. در همین نگاه اجمالی به روند انتشار آثارش به مهمترین مانع بر سر راه او اشاره داشتیم که به‌خاطر گفتن نکته‌هایی در رابطه با تاریخ و جامعه ما، رمان را ابزار و وسیله قلمداد می‌کند. در حالی که پارسی پور اگر کمی بیشتر به دستاوردهای تئوریک رمان و نگرش ادبی توجه می‌داشت، «عقل آبی» را دچار پریشان گویی، درهم و برهمی اطلاعات و مخدوش بودن زبان روایت نمی‌کرد. نویسنده می‌توانست با گزینش ظرف «رمان جُستاری» این میزان از گفته و از حدیث دل و نیز این مقدار از واکنش‌های شخصی به نظریه‌ها و حکم‌های گذشتگان را به‌طور تفکیک شده تری ارائه نماید. زیرا «رمان جُستاری»، به‌خاطر ظرفیت گسترده‌تر و داشتن امکان تمایز، می‌تواند در برگیرنده لحظه‌های متفاوت روایت باشد و در تمیز فضاهای عقلی، حسی، تحلیلی و زیبایی شناسیک و تمایز زبان‌های فراخور حال این فضاها، داستان رمان را از دست اغتشاش مصون دارد. البته تئوری زدگی پارسی پور فقط پیامد بی اعتنایی به معیارها و دستاوردهای تکنیکی ـ ادبی نیست. پیامد دیگر تئوری زدگی او اینست که در سطح تئوری‌ها نیز نمی‌تواند پیگیر و راهگشا باشد. به همین دلیل نیز وقتی در عرصه جمع‌بندی تاریخی اظهار نظر می‌کند، به دام تاریخ پرستی می‌افتد. چنان که قهرمان داستان در پاسخ همدردی و تسلیت یک جوان به‌خاطر درگذشت خواهرش، جوان را به فکر کردن دربارهٔ نقش تاریخی ترازو در حیات بشر دعوت می‌کند. فضای احساسی ـ عاطفی همدردی جوان را بدون اینکه پلی برقرار کرده باشد، بلاواسطه ترک گفته و به خیال‌های خود پیرامون تاریخ می‌گریزد. چنین است که مدام این تاریخ هفت هزار ساله که در رمان قبلی پارسی پور سن و سال «لیلا» بود، این بار شناسنامه قهرمانان «عقل آبی» می‌شود. بدانسان که «ژان پل»، قهرمان یکی از داستان‌های فرعی در «عقل آبی»، می‌گوید: «من هفت هزار سال اسب رانده‌ام» (ص ۳۰۸). اشکال نگرشی دیگر پارسی پور در سطح تئوری اینست که در روش و ارائه طریق

در حوزه‌های مناسبات تولیدی و اجتماعی دچار پوزیتیویسم و پیشرفت گرایی قرن نوزدهمی است. صحبت و تأکید مدام بر اهمیت یگانه «روح ابزارساز» و تجویزش برای برنامه اجتماعی، در این جمله خود را برملا می‌سازد که نویسنده در روایت این فراخوان وا می‌دهد: «روز کار را کار کنید» (ص ۴۶). راوی همچنین در داستان مدام از لزوم به کارگیری تکنولوژی می‌گوید و دائم از پیشرفت نرم افزار و سخت افزار دچار شور و شعف می‌شود (ص ۲۵۴) و بی وقفه آرزوی گسترش شالوده صنعتی را برای جامعه دارد. او کوچکترین توجهی به پیامدهای آشکار شده و خطرناک این برنامه‌ها و پروژه‌ها ندارد. در حالی که با تردید نگریستن به این پیامدها یکی از ستون‌های نگرش انتقادی و معتبر زمانه ما را تشکیل می‌دهد. با این حال پارسی پور سعی نمی‌کند رُمان خود را در انطباق با همین روح زمانه پیشرفت پرستی دلبخواه خویش بنگارد. این که عنصر زمان نقشی بسزا در امر پیشرفت بازی می‌کند، امری مسلم است. پیامد این امر برای رُمان نیز چیزی نیست جز رعایت ایجاز در روایت و پرهیز از تکرار مکررات و دوری از بازگویی بدیهیات. پارسی پور اگر این اصل مدرن در رمان نویسی را رعایت می‌کرد، مسلماً رُمان‌هایش حجمی به مراتب کوچکتر می‌داشتند و خواندنی‌تر بودند.

در رمان پارسی پور، از یک سو فقدان رعایت ایجاز، که چیزی جز معتبر شناختن زمان جاری نیست، و از سوی دیگر، پافشاری بر امر پیشرفت خواهی و گسترش شالوده اجتماعی صنعت و تکنولوژی که چیزی جز بهره گیری هر چه بیشتر از وقت نیست، خبر از تناقض و ناسازگاری جنبه‌های نگرش نویسنده‌ای می‌دهد که از جایگاه دانای کل حکایت می‌کند.

در پایان مطلب حاضر بیهوده نیست که به یکی دیگر از ایرادهای نگرشی پارسی پور اشاره داشته باشیم. پارسی پور، به مثابه یک زن نویسنده، در نگاه به همجنسان خود نه با دیده سنجش و انتقاد که با دیده تحقیر می‌نگرد. نگاه او بازتاب داوری‌ها و ارزش‌گذاری‌های جهان‌بینی نشأت گرفته از مردسالاری است و این جهان‌بینی را بی هیچ ملاحظه و تردیدی منعکس می‌کند. در همین نکته نیز می‌توان عقب ماندگی او را در سطح تئوریک نشانه گرفت که بازگوی نظریه‌های پیشرفته و معاصر ادبیات زنانه نیست. این ضعف را به‌طور نمونه این‌گونه بیان می‌کند: «من هم زن بودم و همانند خانم رهرو عادت داشتم از زیر اوضاع را شلوغ و پلوغ کنم و از رو آرام و ساکت بمانم» (ص ۱۲۷). با این نمونه که مثل پیش چیزی جز تکرار تلقی‌های حاکم نیست: «ما زنان در عوام گرایی از شما مردان بسیار

پیش افتاده‌تریم. ما اغلب ـ متأسفانه ـ بی دلیل ترس، احساس زبونی، وابستگی شدید مادی به دیگری، و بدتر از همه اینها احساس عجز، گاهی چنان با سر در عوام گرایی سقوط می‌کنیم که جز تخمه شکستن و چرند و پرند گفتن دربارهٔ دیگران کار دیگری نداریم....» (ص ۲۲۳). بر این زمینه است که راوی سمبل‌های خود را فقط از میان مردان برمی‌گزیند. چه آنجا که ماجرای سیاسی شدن پدربزرگ را حکایت می‌کند و چه آنجا که در درماندگی به یاد «پهلوان تختی» می‌افتد و خود را با گفتگویی خیالی با او سرگرم می‌کند. سرانجام با این شکاف میان «حکمت علمی» و «حکمت نظری»، که چیزی نیست جز پریشان گویی و ناسازگاری جنبه‌های ذهنی راوی و نویسنده، رُمان «عقل آبی» به پایان می‌رسد. رُمانی که راوی به هنگام ارائه حکمت نظری با تکیه بر نقل قولی از لائوذره می‌گوید که: «خردمندی بی رحم است و با عوام همچون سگان پوشالی رفتار می‌کند.» (ص ۲۲۱) سرانجام «عقل آبی» با آن همه تکرار مکررات و مضمون‌های فرعی پیوند نخورده در بافتار رُمان به پایان می‌رسد و در پایانش افسر نگهبان کلانتری خیالاتی می‌شود و زن راوی دود شده و به هوا می‌رود. در همین پایان دود شده است که پس از خواندن رمان چیزی قابل اعتنا برای خواننده نمی‌ماند.

تابستان ۱۹۹۳

پانوشته‌ها:

۱ – از آنجا که شاید هنوز «عقل آبی» انتشار نیافته باشد، یک توضیح ضروری است. آنهم اینکه نگارنده نسخه آماده چاپی از این کتاب را پیش آقا بزرگ علوی دید، او هم لطف کرد و کتاب را برای خواندن به نگارنده قرض داد. نگارنده از این بابت از او متشکر است.

فرهنگ داخل و خارج از کشور

نگاهی به «آینه‌های دردار» هوشنگ گلشیری

اثر اخیر هوشنگ گلشیری، آینه‌های دردار، با فاصله زمانی کوتاهی در ایران و ایالات متحده انتشار یافته است. این رمان چند نکتهٔ قابل تأمل دارد: از طرفی حاوی یک تقابل است؛ یعنی آنچه به مثابه «فاصله» میان داخل و خارج از کشور نشینان ظاهر شده است. وجود اقلیت‌های ایرانی در خارج از مرزهای ایران دیگر به یک واقعیت غیر قابل انکار بدل شده است. پدیده نامبرده نتیجه انقلاب اسلامی در ایران است. انقلابی که به گفتهٔ اندیشگران فرانسوی نقطه عطفی در تاریخ تحولات نظری این سده شده و سرآغاز گسترش دیدگاه «پسامدرنیستی» در ذهنیت عمومی بود. این گفتهٔ آن اندیشگران فرانسوی است که خود از پیشقراولان پسامدرنیستم در عرصه فلسفه و نظر بودند. از پیامدهای مهم

انقلاب در ایران پدیده مهاجرت به خارج بود. تفاوت مکانی و زمانی، باعث تنشی میان مهاجران و هموطنان سابق می‌شود. این تنش در رمان گلشیری به‌طور بارزی در شخصیت‌ها و زبان و رفتارشان بازتاب می‌یابد. دو دستگی بین شخصیت‌ها وجود دارد؛ و این شخصیت‌ها از یک سو، نماینده عده‌ای هستند که ماندن با تمام دشواری‌ها و گرفتاری‌های روزمره وطن را پذیرفته‌اند و از سوی دیگر، نماینده عده‌ای که اجبار رفتن را به گردن گرفته و با غم غربت ممتد آشنایی یافته‌اند.

نکته دیگر، مسئله کشاکش مرد و زن در زندگی خصوصی و عمومی است. این کشاکش دیرینه نزد ما در مهاجرت شکل جدیدی بخود گرفته است: اغتشاش در مشروعیت خانواده و چشمگیری آمار جدایی و طلاق و تنهایی آدم‌ها.

سرانجام، نکته آخری، یادآوری دوران سپری شده مردم سالخورده است. دورانی با کنش و واکنش‌های خود و یا به قول زبان رمانِ گلشیری، با برد و باخت‌های ممکن در یک دوره. نه تنها «ابراهیم» و «صنم بانو» و «مینا» که در محور اصلی گفتار و روایت رُمان هستند بلکه همچنین «ایمانی»، «طاهر» و «فرج» با حضوری حاشیه‌ای‌تر، نمونه‌های تیپیک قشری از جامعه ایرانی در یک دوره خاص تاریخی اند. بدین ترتیب مضمون رُمان بر پایه سه نکته یاد شده شکل می‌گیرد و به صورت یادواره سفری به اروپا حکایت می‌شود.

حکایتگری رُمان با توقفی در فرودگاه لندن شروع می‌شود. اما شروع روایت، با در نظر گرفتن ایجازی که حکایت در کل رُمان دارد، موفق نیست. شروع رُمان در شرح و توصیف زیاده روی دارد. روند حکایت پس از شروع و اقامت قهرمان داستان در چند شهر آلمان و دیداری از دانمارک، سرانجام، به گشت او در پاریس می‌رسد که خاتمه سفر است. هستهٔ ذهنی رُمان، برداشت بدون میانجی و سنجش نویسنده‌ای از سفر است؛ و حکایتگر در جلد قهرمان ساختهٔ ذهن خود ماجرا را روایت می‌کند. در صفحهٔ ۶ می‌خوانیم: «راستی که بود؟ در فرودگاه تهران، وقت بازرسی، به کتاب‌های خودش اشاره کرده بود؛ گفته بود: من نویسنده‌ام، این چند تا کتاب‌های خودم است.» وسوسه دیگری شدن، که به مثابه مشغولیت ذهنی هنرمندان در این دهه‌های اخیر بوده، گلشیری را به آفرینش «ابراهیم» واداشته که چندین سال از او جوانتر است. با این حال او کوله بار دانسته‌ها و تجربه‌های راوی را همراه دارد و گلشیری از طریق او پنداشته‌ها و باورهای ادبی خود را عریان می‌سازد.

همین جا گفتن این نکته دربارهٔ آدم‌های رُمان گلشیری لازم است که آنان تنها در واقعیت داستانی وجود دارند و رد پاگیری برای یافتن مابه‌ازاهای واقعی، داستان را لوث می‌کند. حضور آنان تنها در خیال داستان‌نویس است. در «خیال‌بازی» نویسنده هر شخصیت داستانی می‌تواند هم ترکیبی از سرگذشت چند انسان آشنا و غریبه باشد و هم هیچ کسی نباشد.

ماجرای سفر با یاد گفت و شنودی کوتاه در دو فرودگاه لندن و تهران شروع می‌شود. از این دو جا، که قهرمان داستان معرفی می‌شود و شناسنامه دار، راوی سکوی پرشی برای عزیمت به درون شخصیت اصلی داستان می‌سازد. شخصیتی که کسی نیست جز همان وسوسه دیگری شدن نویسنده کتاب. گلشیری، خواننده را مخاطب خودیابی خویش در دیگری می‌کند.

در این سفر و عزیمت، همراه قهرمان داستانی هستیم که در دو ساحت متفاوت درون و بیرون پیش می‌رود: هم به آشنایی با برداشت‌های ذهنی او می‌رسیم و هم از دیدنی‌های عینی‌اش باخبر می‌شویم. در رُمان، فضای ماجرا ساز اروپا است و یاد زندگی در ایران حادثه ساز، از این جنبه «آینه‌های دردار» در قیاس با رُمان‌های دیگر، پدیده‌ای نوظهور است و ، مثلاً، حتا از «ثریا در اغما»ی اسماعیل فصیح متمایز. چنین است که فضای اروپایی زمینه خودیابی و سپس رخ‌نمایی قهرمانان ایرانی داستان می‌شود.

در این رُمان، حرکت بیرونی همواره پیش شرط پیشروی در ژرفای ذهن و درون نویسنده است. داستان، پس از پرواز تهران ـ لندن به برلن می‌رسد. راوی پس از اینکه با زبان «ابراهیم» پرسید: «من کجائیم»، چارچوب فضایی داستان را می‌پردازد: «...صف دراز اهالی آلمان شرقی و لهستان را جلوی فروشگاه‌های برلن غربی دید. اینها هم سرگردان شده‌اند. تا از دیوار گذشتند، به اولین بانک سر زدند و پنجاه مارک دستخوش گرفتند.» البته روایت، در اینجا، به لحاظ اطلاعاتی پایش می‌لنگد. زیرا اولاً «دستخوش» نه ۵۰ مارک که دو برابرش بود و دوماً نه به اهالی بلوک شرق، به‌طور کلی، که تنها به آلمانی‌های تبعه جمهوری دمکراتیک سابق داده می‌شد. لیکن فرای این نکته فرعی، که با برهانِ قابل قبولِ مستند نبودنِ رمان می‌تواند توجیه شود، جمله «اینها هم سرگردان شده‌اند» دارای معنای ضمنی مهمی است. این معنای ضمنی مهم را در آغاز این نوشتار نکته تقابل داخل

و خارج کشور نام نهادیم؛ که اشاره‌ای است به وضعیت مهاجرت و تبعید و آوارگی هموطنان راوی.

لحن ترحم دار جمله «این‌ها هم سرگردان شده‌اند»، که به ذهن «ابراهیم» از ایران آمده می‌رسد، در تقابل سخن «صنم بانو» مقیم پاریس قرار می‌گیرد. او که می‌گوید: «ولی راستش، من فکر می‌کنم وقتی که این چند سال هیچ مجله‌ای نخوانده‌اید، همه‌اش هم فیلمهای مثله شده دیده‌اید یا نمی‌دانم در پسله حرف زده‌اید بعید است کاری کارستان بشود.» (ص ۹۴. رمان آینه‌های دردار، چاپ ایران).

اوج این تقابل خارج و داخل کشور در رمان در رد کردن تعارف‌ها و پیشنهادهای «صنم بانو» از جانب «ابراهیم» است. ابراهیم تنها از «مینا»، همسرش در ایران، هدیه‌ای می‌پذیرد که آن آینه درداری است. البته همین هدیه که با عنوان رُمان یکی است و این امر خود خبر از اهمیت آن می‌دهد، بیان یک نوع بینش است. مینا در پس از آشنایی با ابراهیم، که شرح مفصل فراز و نشیب‌هایش حکایت می‌شود، فلسفه هدیه خود، یعنی آینه دردار، را این‌گونه توضیح می‌دهد: «آدم وقتی هر دو لنگه‌اش را می‌بندد، دلش خوش است که تصویرش در پشت این درها ثابت می‌ماند.» (ص ۷۳۹). در همین پذیرش هدیه مینا از سوی ابراهیم، که مترادف تمایل به حفظ چهره‌ای ثابت از خود در مقابل تنوع نگاه مکرر در آینه‌ای بی در است، مسئله تقابل سیستم باز و بسته نیز به میان می‌آید.

با مثال دیگری از این تنش میان داخل و خارج از کشور که در ذهنیت قهرمانان داستان بازتاب یافته، پرداختن به نکته اول رمان را به پایان بریم. در بحث ارزش‌گذاری مکان‌ها، یعنی داخل و خارج کشور که میان ابراهیم و صنم بانو در می‌گیرد، صنم بانو برداشت خود را این‌گونه بیان می‌دارد: «....بگو نمی‌خواهم با ماندن در اینجا از خواب بیدار شوم.» (ص ۱۳۶) ابراهیم در جواب این هماورد «عشق خیالی» خود که در خارج به او رسیده، به ناسیونالیسم زبانی خود می‌بالد: «به خیابان که رسیدند او از زبان، نه، از خانهٔ زبان گفته بود که تنها ریشه‌ای است که دارد....از پس آن همه تاخت و تازها فقط همین برایمان مانده است.» (ص ۱۲۸)

از تقابل سیستم باز با سیستم بسته گفتیم و ابراهیم در مقابل سوال این تقابل، با تکیه بر وزن زبان در زندگی ادبی خود پاسخ می‌دهد: «نه، اینجا نبود که از زبان گفت، فکرش را از

پیش کرده بود. تنها چیزی بود که داشت و ریشه‌هایش بود و با هر کس که بدین زبان می‌گفت و می‌اندیشید پیوندش می‌داد، حتا با ایمانی.» (ص ۱۰۳). جالب اینکه این «ایمانی» نه تنها شوهر «صنم بانو» است و بایستی حسادت و رقابت ابراهیم با او را در نظر بگیریم، بلکه همچنین او همدست دستگاه دولت سابق و در جبهه مقابل ناراضیان نظام بوده است. در این دیدگاه جانبدار خویشتن یابی، که اسیر محدوده جغرافیایی می‌شود و از پرواز لازم هنری فرای وضع وجود باز می‌ماند، نسبت‌های عقلانی در هم می‌ریزند. در ترجیح ماندگاری، با «ایمانی» همپیوندی پیش می‌آید و در عدم تفاهم با به غربت رفتن دیگران، از دوستان سابق فاصله می‌گیرد. این فاصله که به نوعی نتیجه تحمیلات روح زمانه است و این روح چیزی جز سر برآوردن ناسیونالیسم نیست که در اشکال مختلف قومی، زمینی، عقیدتی و حتا زبانی تجلی و چنین بیانی برای توجیه خود می‌یابد: «تلخ بودند. خواسته بودند دنیا را عوض کنند، اما دنیا همان شده بود که بود و حالا در این شهر و آن شهر در خانه‌های یک اتاقه، یا حداکثر دو، گاهی حتا با زن و بچه، زندگی می‌کردند. با ماهانه‌ای که سرمایه‌داری مقرر کرده بود. بعضی‌ها، دیده بود، کار سیاه هم می‌کردند، بیشتر ظرفشویی و زن‌ها هم پرستار بچه‌ها می‌شدند، اگر کسی صلاحیتشان را تائید می‌کرد.» (ص ۱۴ ـ ۱۵).

نکته قابل تأمل دیگر رُمان، که در آغاز بحث شکل‌های جدید کشاکش زن و مرد نام گرفت، در ضمن بخش هیجان دار رُمان را نیز می‌سازد. هیجان در حکایت، با داستانخوانی در برلن شروع می‌شود. این زمانی است که در آن «صنم بانو» پا به میدان داستان می‌گذارد. ظهوری که آرام آرام از شخص ناشناسی برای «ابراهیم» تا طرف صحبت او شدن بر سر مسئله تقابل داخل و خارج از کشور می‌رسد.

«صنم بانو» در یک جمله اساس دگرگونی شرایط خود را به مثابه یک زبان بیان می‌دارد: «.....می‌فهمم که مجبور نبوده‌ام این همه وقت تحمل کنم.» همین خودیابی زنانه، دلیل اصلی شرایطی است که با اضطراب در روابط زناشویی و اغتشاش در تلقی از خانواده در چارچوب آداب و رسوم معمول در میان ما مهمترین مشخصه‌های خود را دارد. (۲). اوجگیری طلاق مهمترین شاخص زندگی تبعیدی ما شده است. این شاخص زندگی در گفت و گویی در رُمان بر زبان می‌آید: «....زن و شوهر تا پایشان را این طرف می‌گذارند

اول یک بگومگوی ساده است، بعد یکی‌شان شروع می‌کند به تجربه کردن و جبران مافات. بعد دیگر معلوم است: طلاق است و طلاق‌کشی.». (ص ۲۳).

از تداوم این مسئله کشاکش میان زن و مرد در مهاجرت، که به نوعی عدم انطباق ذهن تاریخی ما با شرایط تغییر یافته مکانی است، رُمان خبر می‌دهد: «این بحران برای همه هست، اگر اینجا بمانیم یک یا حتا دو نسل گرفتارش خواهیم بود.» (ص ۲۳). یکی از لحظه‌های جالب توجه «آینه‌های دردار»، وقتی است که «ابراهیم» پس از مشاهده زندگی تبعیدیان و مسائل شان، بی هیچ دلیل در پیش اقامه شده‌ای، پشت تلفون از همسرش، مینا، تشکر می‌کند: ص ۲۵ کتاب. نکته سوم، نگاهی به یک دوران سپری شده است و فرزندانش؛ که دیگر سالخورده شده‌اند. قهرمان داستان با یادآوری‌های خود که از گذشتهٔ دورِ سال‌های دههٔ سی شروع و به گذشتهِ نزدیک سال‌های پایانی دههٔ پنجاه می‌کشد و سرانجام به دوران کنونی می‌رسد، مدام مشغول پرش‌های ذهنی است. «آینه‌های دردار» از این لحظه‌های پرش ذهن سرشته شده و به بندبازی میان انواع گذشته و زمان حال سرگرم است. گذشته در این فضای داستانی مترادف یاد است و زمان حال، ظرفی برای دست یابی به واقعیت ـ داستانیِ یادگار.

«ابراهیم» پس از چند جلسه داستان‌خوانی در شهرهای مختلف آلمان سری به دانمارک می‌زند. سفر به کپنهاگ مصادف است با روز اول ماه مه. این گریزی است به شرایط جاری سیاست روزگار. گلشیری در بیشتر آثار خود واکنش و تأمل پیرامون سیاست جاری دارد. او از این نظر سیاسی‌ترین نویسنده معاصر ما هم هست. هوشیاری و زیرکی روشنفکرانه‌اش او را از گیر افتادن در دام گسترده ایدئولوژی زدگی و چشم بندِ جانبداریِ حزبی مصون داشته است. قهرمان داستانش در کپنهاگ به خیال ورزی پیرامون فروپاشی سوسیالیسم واقعا موجود می‌نشیند. و با بیانی طنز و لحنی تراژیک، ماجرای فروپاشی را از طریق تکه تکه‌های «دیوار بتونی میان دو برلن» (ص ۸) که نماد اصلی کشمکش در عصر جنگ سرد بود، نشان می‌دهد. در این تصویر، به گذشته خود برمی‌گردد و از جوانی گذشته خود می‌گوید: «کجا بود که آخرین بار جشن اول ماه مه را دیده بود؟ کجایی بود او که میان دود و کاغذ سوخته و گاز اشک آور مانده بود؟»

گلشیری در این رُمان از نگرش ابراهیم به گذشته خود نگریسته و به نوعی شرح حال تلقی‌ها و برداشت‌های ادبی و هنری خود را از نگاه او مرور کرده است. اگر چه غیر از این

نوع شرح حال نویسی، گلشیری در مقاله‌ای با نام «نگاهی به حیات خود» (۳) به مرور زندگی پرداخته و اتوبیوگرافی بدست داده است. کاری که معمولاً به وسیله فردی غیر از خود نویسنده انجام می‌گیرد. به نظر می‌رسد انگیزه اساسی گلشیری در به دست دادن زندگینامه‌ای از خود، همانا در تجربه سرگذشت و سرنوشت دردناک بهرام صادقی داستان نویس است که در بی اعتنایی دیگران درگذشت.

در پایان روند داستان، یعنی با رسیدن به پاریس و اولین دیدار دوباره پس از سال‌های جوانی با صنم بانو، مسئله سرنوشت علائق شخصی و تجربه‌های جمعی هم نسلان در نگاه ابراهیم عمده می‌شوند. در نگاه به گذشته علائق شخصی، ابراهیم به قبول فاصله با یار و به همین دلیل نیز درونی کردن امر خیال‌بازی تن می‌دهد. خیال‌بازی با شمایل یار، که هم برداشت زیبایی شناسانه نویسنده از زن ایده‌ال خود را در بر دارد و هم در داستان‌های مختلف او را به صورت تکه ـ تکه پیکره می‌بخشد، نتیجه پذیرش حرمان و درونی شدن عدم امکان دستیابی به مراد و به عشق است. در این رابطه راوی آینه‌های دردار، پای «هدایت» و زن اثیری در بوف کورش را برای منظور خود به میان می‌کشد: «این هم با خیال آن که نبود خیال‌بازی کرده است.» (ص ۴۱). بر پایه یک چنین مهر طلبی متضاد در روان شناسی فرد، که مختصات آن را بیان داشتیم، ابراهیم انتظارات خود را مطرح می‌کند: «ولی راستش من نمی‌توانم آن یکی را، آن را که همیشه دیده‌ام حی و حاضر ببینم. می‌ترسم؟ نمی‌دانم، ولی به احترام همان که گاهی به خواب دیده‌ام، یا بی‌آنکه بدانم هر جزئی از او را به این و آن داده‌ام می‌خواهم بروم، نمی‌خواهم تو بشکنی یا خودم بیش از این پریشان بشوم.» (ص ۱۵۱).

سرانجام ابراهیم، فاصله عشق خود به صنم بانو و دوست داشتن مینا را با پراگماتیسم منطبق بر اوضاع زمانه پُر می‌کند. (۴). او بدین کار این‌گونه معترف است: «مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد، حتا اگر من نروم. من با او روی زمین زندگی می‌کنم. از همان ریشه‌ها، گیرم پوسیده، تغذیه می‌کنم، لحظه به لحظه.» (ص ۱۵۱).

بدین ترتیب ابراهیم مسئله حیاتی عشق را با رضایت به دوست داشتن همسر خود، مینا، حل می‌کند. چنین است که کشاکش زن و مرد، یکی از گره‌های اصلی در رفتار آدم‌های رُمان، در پرتو تقابل خارج و داخل کشوریان این‌گونه به سازش می‌رسد: «من همین چیزها

را می‌خواهم بنویسم، از همین ارزش‌ها، گو که کهنه، می‌خواهم دفاع کنم. چون می‌دانم این دوپارگی، این اینجا بودن و آنجا بودن، یا این تعلیق میان آسمان و زمین همان چیزی است که ما داشته‌ایم، ریشه‌های ماست.» (ص ۱۵۱). با تبعید عشق به چارچوب خیال محض که ساختار روانی شخص ابراهیم را می‌سازد، تلقی و دریافت او از جهان نیز محدود به ذهن می‌شود. در این دریافت و تلقی خاص از جهان، حقیقت یابی تنها در حوزه ذهن ممکن می‌شود. چنین مفهومی از جهان و حقیقت را در دیدگاه فلسفی شوپنهاور می‌توان سراغ گرفت. به‌زعم او جهان فقط در تصور ذهن فرد تجلی می‌یابد و این امر یعنی اینکه پدیداری جهان تنها در تجربه عینی ذهن درک شدنی است. چنانچه حقیقت نیز مترادف تصوری می‌شود که ذهن از آن دارد. (۵)

سوای امر سرنوشت علائق شخصی ابراهیم، در نکته سوم رمان مسئله تجربه‌های نسل دوران پس از شهریور سی و دو نیز مطرح می‌شود. ابراهیم با اینکه می‌گوید: «هر نسل، یا حتا هر آدم چوخای خودش را دارد که لازم نیست به ارث بگذارد.» (ص ۸۳). اما در نگاه خود به گذشته هم نسلان به دام ایده‌آلیزه کردن آدم‌ها و شرایط و واکنش‌هایشان می‌افتد. این لغزش بینشی در روند داستان با رسیدن ابراهیم به پاریس و پرس و جوی او پیرامون «ایمانی» که شوهر صنم بانو است، شروع می‌شود.

ماجرای دوست و دشمن جویی آدم‌های رمان را به دو جبهه متخاصم می‌کشاند. از یک سو نارضایی اهل قلم و فکر با دستگاه اختناق دولتی مطرح است و از سوی دیگر توجیهِ خودِ تکنوکراتی متمایل به دستگاه تفتیش و سرکوب. حال و هوای رمان در این جا، وقتی به توضیح غمی که یک نسل خورده و یا رنجی که دیده می‌رسد، به دلیل لحن ترحم به خود گویندگان اُفت می‌کند. از یک سو، از فقر فرهنگی آدم‌ها فضیلت ساخته می‌شود و از سوی دیگر، به دلیل ایده‌آلیزه شدن مصیبت‌ها امکان نگاه انتقادی به رابطه ظلم و مظلوم منتفی می‌شود. (۶). در این بخش، هنگام شخصیت بخشی به رابطه ظالم و مظلوم، «ایمانی» و «طاهر» نقش متضاد یکدیگر را به عهده می‌گیرد. «ایمانی» که باید نقش نماینده شر را ایفا کند، در گفتگویی به تنفر در وجود خود معترف است. علیه مخالفان دستگاه یک چنین درد دلی را بر زبان می‌آورد: «...من از نفرت می‌لرزم، نفرت از همه آنهایی که قسر در رفتند و حالا اینجا دارند به ریش من و امثال من می‌خندند.» در مقابل آن نماینده شر، «طاهر» به نقش خیرخواه جامعه درمی‌آید. او نمونه مبارز سیاسی است که بی خبر از

اطراف خود، غرق در هدف و فقط با خلق ایده‌آلیزه شده و ذهنی می‌زیید. مینا، که طاهر شوهر اولش بوده است، در چند جمله منش او را به دست می‌دهد: «باور کن هیچ وقت نشد یک شاخهٔ یاس بی قابلیت دستش بگیرد و بیاید خانه.». در مقابل طاهر هم در توجیه رفتار خود همان کلیشه‌های پیش پا افتاده قدیمی را تکرار می‌کند. مینا از زبان طاهر، گرچه با فاصله و با شک، این سخن را می‌گوید که «او می‌گفت: این زیبایی‌ها همیشه هست، من فکر همهٔ آن‌هایی هستم که زیر یک تکه حلبی می‌خوابند» (ص ۷۱). روحیه خشک و تعصب ورزی خلق و خوی یک نسل را تلخ و سخت کرد. «آینه‌های دردار» در لحن عاطفی که بر زبانش سایه افکنده، از درک محدودیت‌ها و ایرادهای قهرمانانش باز می‌ماند و ضعف‌هایشان را به مثابه توانایی ایده‌آلیزه می‌کند.

ماه می ۱۹۹۳

پانوشته‌ها:

۱- پذیرش چهره ثابت در «آینه دردار» و رد نگاه مکرر در آینه بی در، بازتابِ موضع جانبدارِ جهان‌بینی گلشیری است. «آینه‌های دردار» در تداوم آثار قبلی او نه تنها بخشی از شدن وی را به مثابه نویسنده تشکیل می‌دهد، بلکه همچنین جزیی از بیانیه هنری او در زمانه حاضر است. بیانیه هنری او که از تلقی امروزی‌اش نشأت می‌گیرد، هم و غم خود را بر طرح ریزی «شیوه روایت ملی» گذاشته است. از بطن این شیوه روایت است که بایستی «رُمان ایرانی» شکل بگیرد و، پرداخته شده، از انواع رُمان‌های ملت‌های دیگر متمایز شود. کاری به درستی این خواسته و معاصر بودنش نداریم. اما، تا آنجا که بشود میانه سطرهای «آینه دردار» را خواند، گلشیری نقش تکنیک در نوشتن و فرم رمان را عمده می‌داند و نه به‌طور مثال مضمون نوشته را. او در تکرار «من هستم، چون می‌نویسم» خود بارها این عمدگی تکنیک و فرم را بیان داشته است. در اینجا کاری به جنبه سلطه روح زمانه، که امروزه تمایل به قوم گرایی است و بر همه و از جمله گلشیری اثر گذاشته نداریم. مسئله مورد توجه همانا هماورد جویی او در به راه اندازی «رُمان ایرانی» است. یک برداشت کلی، اساس این هماورد را می‌سازد و به همین این نکته نیز بایستی توجه کرد. گلشیری آنجا که اشاره به زیر ساخت «رُمان ایرانی» می‌کند، دچار برداشتی نادرست می‌شود. زیرا او برای تبارشناسی رُمان ایرانی، از میان دو عنصر تاریخی مکان و زمان فقط بر عنصر مکان تکیه می‌کند و برای رسیدن به ریشه‌های روایت و رُمان ایرانی عمدگی مکانی را لازم می‌داند. تاکید او بر نقش معماری مکان‌ها، اندرونی و بیرونی خانه‌ها، فرم و معماری ساختمان‌های تاریخی و اماکن مذهبی، توجه به گنبدسازی و کاشی‌کاری و معرق‌کاری بارها در «آینه دردار» منعکس شده است. نقش زمان چه در تحولات تاریخی مفاهیم و چه در رشد تجربه روزمره به

آگاهی تاریخی، در این تلقی جایگاه فراخور حال خویش را نمی‌یابد. برای همین است که «ابراهیم» در این رمان، از خیر گستردگی نگاه متکی بر عنصر زمان تاریخی می‌گذرد و با رضایت به عنصر محدودتر مکان، چنین می‌گوید: «...چرا حالا قانع است و فکر می‌کند هر کس جای کوچکی دارد که اغلب برایش درست کرده‌اند و او اگر بتواند می‌خواهد از همین جای کوچک بگوید، از منظر محدودی که جلویش گذاشته‌اند.» (ص ۱۲۵).

۲- با اینکه در این رُمان قهرمان اصلی، ابراهیم، دانای کل و برداشت‌های ذهنی او محور حکایت است، با تعجب درمی‌یابیم که زنان، صنم بانو و مینا، شخصیت‌های دانا و مسلط بر زندگی و روزگار خود هستند. دلیل این امر شاید شرکت گسترده زنان در امور اجتماعی در دو دهۀ پیش است که ثمره‌های آگاهی خود را برخ می‌کشد.

۳- هوشنگ گلشیری. «نگاهی به حیات خود»: نشریه «چشم انداز» شماره ۸.

۴- با تأمل در این نکته، به واقع، از فراگیری سلطه اندیشه پراگماتیستی در دوران خود باخبر می‌شویم. عملکرد پراگماتیستی (که روز را به هر قیمت به شب رساندن است، یعنی آن گونه که قدرتمندان سیاسی در این روزگارِ آرمان مرده پیشه کار خویش کرده‌اند) نه تنها در عرصه سیاست و اجتماع میدانداری می‌کند، بلکه در عرصه گرایش‌ها روحی و روانی افراد هم. آیا بدین ترتیب «آینه درددار» سوگندنامه مرد دلمرده‌ای نیست که می‌خواهد با زندگی بدون عشق کنار بیاید؟ آیا ناتوانی ابراهیم در ابراز عشق و نزدیکی با صنم بانو، که در آن «شب بخیر» پایان رمان به اوج خود می‌رسد، خبر دلمردگی و غروب خورشید اروتیسم نیست؟ آیا گلشیری اعتراف می‌کند که از عاشق بودن، بدین ترتیب، دست شسته است؟

۵- آرتور شوپنهاور فیلسوف آلمانی است که مهمترین اثر فلسفی‌اش کتابی است به نام «جهان به مثابه خواست و تصور». در اهمیت این فیلسوف همین نکته کافی است که او تاثیر عمده‌ای در شکل گیری نگرش نیچه داشته است. توجه نیچه به مسئله «رویا» و به اهمیت ذهن ناشی از تاثیر شوپنهاور است. در تداوم این تاثیر بایستی از تاثیرگیری روانشناسی و به‌ویژه تاثیر فروید از نیچه یاد کرد. بدین ترتیب است که شوپنهاور به مثابه یکی از زمینه‌سازان اصلی روان شناسی مدرن شناخته شود.

۶- برخلاف درک نگارنده که «آینه‌های دردار» را به‌خاطر ایده‌آلیزه کردن رفتار و معیارهای نسل قبلی دچار ضعف دانست، حکایت از رفتار و چگونگی نسل قبل برای «فرج سرکوهی» دلیل تمجید بوده است. او در مقاله‌ای با نام «حرمت ریشه‌ها در آینه خلق هنری» (نشریه آدینه ـ شماره ۷۷) با تمجید بی دلیل خود به راه نادرستی رفته است. در مقاله او با جمله‌هایی از این دست مواجه می‌شویم: «بر آینه دردار مینا و ابراهیم می‌نگریم به حرمت ریشه‌هایمان که عزت تاریخ است و....» که عزت تاریخی یعنی چه؟ یا این جمله: «....در هیات یک رمان در برابر ما ایستاده است تا در خود بنگریم. نه به معارضه که به همدلی و رفاقت....» و یا این اغراق در ارزش‌گذاری که: «من آینه دردار را سرآغاز و پایان می‌دانم. سرآغاز از آن روی که امیدواریم این رمان در دگرگونی و سمت و سوی ادبیات داستانی ما، همان تاثیر کارساز و پربرکتی را داشته باشد که بوف

کور و شازده احتجاب در زمانه خود داشتند....و پایان از آن روی که این رمان پایانی درخشان است....اکنون بهترین دستاورد آن همه کوشش و تلاش پیش روی ماست و در این قله که آغاز و پایان است.»

بحث سرکوهی بدین خاطر کمبود دارد که از کنار نکته‌های دیگر رمان گذشته و تنها جمع‌بندی دوران سپری شده مردم سالخورده نسل پیش را عمده کرده است و، سپس در عمده سازی همین یک نکته، با آن برخوردی فاصله دار و نقادانه نداشت. وظیفه نقد ادبی یک اثر، اثری که با زبان عاطفی به ایده‌آلیزه کردن آدم‌ها و مبارزه‌هایشان تن داده، تازه در تعهد نقد به زمینی ماندن و معقول بودن و با فاصله نگریستن است. نقد ادبی با تاثیری که امروزه بر علوم اجتماعی، فلسفه و ذهنیت عمومی یافته به برگذشتن خردمندانه از یک دوران کمک می‌کند و در پی آماده سازی شرایط عینی و ذهنی آن برگذشتن است. اما وقتی نقد خود در ملاحظات غیر ادبی و در بیان احساسی ـ عاطفی غرق شد، به تله موشی برای خفه کردن «موش‌های انتقاد» (مارکس) بدل می‌شود. موش‌هایی که می‌باید تکه‌های قلندری و تعصب ورزی و روحیه خشک سخت آن «چوخا» را به مرور زمانه بجوند.

رُمانِ تبعیدی

نگاهی به «بیگانه‌ای در من»، رُمانِ شکوه میرزادگی

«لوبا» قهرمان داستان «بیگانه‌ای در من»، نوشته شکوه میرزادگی است. (۱). لوبا با همسرش «امین» حول و حوش انقلاب اسلامی از انگلستان به ایران می‌آید. شوهر او یک ایرانی است که در انگلستان پزشکی خوانده و موقع طبابت در بیمارستان بوده که با همسر آینده‌اش آشنا می‌شود. زن آینده دختری است اهل چکسلواکی؛ که پس از ماجرای «بهار پراگ» در سال ۶۸ (۲) و سرکوبش از دست خودکامگی نئواستالینی در کشورش گریخته و

به غرب آمده است. لوبا از ازدواج اول خود با «میلان» یک پسر دارد. امین پس از ازدواج با لوبا این بچه را چون فرزند خود می‌پذیرد. نام بچه بردیا است.

بردیا به این ترتیب در فضای «دو فرهنگی» رشد می‌کند و پس از آمدن به ایران مثل یک نوجوان رشد یافته در پس تحولات اجتماعی انقلاب اسلامی بزرگ می‌شود. امین در کنار تحصیل در خارج به «جبهه ملی» گرایش داشته و از همین مجرا نیز در کنفدراسیون دانشجویان ایرانی فعال بوده است. لوبا پیش از آشنایی با امین، سعید را می‌شناخته است. سعید پسرخاله امین و از او جوانتر است. او به همین خاطر همیشه زیر سایه این به اصطلاح برادر بزرگتر بوده و پس از رسیدن به خارج درصدد فاصله گرفتن از اقتدار امین شده است. شاید همین دلیل پیوستن او به «چپی»ها بوده است. سعید هم پس از انقلاب به ایران بازمی‌گردد و فعالیت سیاسی خود را در یکی از آن بیشمار گروه‌ها و سازمان‌های چپی پس از انقلاب دنبال می‌کند. داستان با گم شدن امین شروع می‌شود. حدود شش ماه پس از بهمن ۵۷، امین به طرز غیرمترقبه‌ای غیبش می زند. و پس از چندی معلوم می‌شود که زندگی سرخوش در «بهار آزادی» برای لوبا کوتاه‌تر از آنی بود که آدم حدس زده است. امین پس از چندی پیدا می‌شود. البته مرده. خانواده‌اش جسد گلوله خورده او را تحویل می‌گیرد. در صفحاتی چند از روند رُمان، مرگ امین در پرده اسرار می‌ماند. تا اینکه پس از شایعه‌های چند، لوبا می‌فهمد که او در رابطه با فعالیت به نفع اپوزیسون سر به نیست شده است. در گیر و دار یافتن امین، لوبا همچنین از رابطه شوهرش با زنان دیگر باخبر می‌شود و به اصطلاح خیانت در زناشویی را تجربه می‌کند. سعید، آشنای اولیه لوبا، در ایران همواره مددکار و یاور او است. روایت هم نقش مُنجی را به سعید می‌سپارد و نسبت به او جانبدار است. (۳). سرانجام، داستان این‌گونه پایان می‌یابد که لوبا به انگلیس برمی‌گردد، سعید پس از بگیر و ببندها در ایران به او ملحق می‌شود و در صحنهٔ آخر شاهد حضور بردیا پسر لوبا در انگلیس هستیم. البته پایان داستان آن طور که باید و شاید پرداختگی و صیقل خوردگی شروع داستان را ندارد. بردیا به انگلیس می‌آید. اما نه به‌خاطر اینکه به مادر بپیوندد. زیرا او در دوران رشد خود تمایلات مذهبی پیدا می‌کند. چون تنها شایعه‌ای دروغین درباره مرگ امین ـ پدر خود ـ را می‌شناسد و گمان می‌کند که پدرش قربانی ضد انقلاب شده است، در جرگه جوانان هوادار رژیم درمی‌آید و جز ابواب جمعی دولت می‌شود. (۴). او در زمره هئیت دولتی به انگلستان سفر می‌کند. با این حال مضمون نقش بردیا، با اینکه مسئله عمده‌ای است و در بر گیرنده پس زمینه‌های متفاوت، در حاشیه سفر لوبا به ایران و زندگی پس از

آن قرار می‌گیرد. سفر لوبا هم چیزی نیست جز تجربه جامعه پرتلاطم آن روزگار؛ که ملاط حکایت شکوه میرزادگی شده است.

شکوه میرزادگی، با بهره گرفتن از تجربه روزنامه نگاری و کار در مطبوعات، در آغاز داستان گزارش پرکششی از ماجرای گم شدن «امین» به دست می‌دهد. همین هیجان در آغاز، مخاطب را ملتزم به دنبال کردن داستان می‌کند. داستانی که از نگاه لوبا تعریف می‌شود. لوبا، به مثابه زنی بیگانه با ما، با فاصله به ماجراهای چشمگیر زندگی جمعی ایرانیان در دهه گذشته می‌نگرد. البته شخصیت داستانی لوبا را نه فقط این فاصله، که آن پیشینه تاریخی خانواده‌اش نیز برجسته می‌سازد. خواننده هنگام رجوع به گذشته لوبا و بازگویی خاطره‌هایش مسائل زندگی قبلی او را درمی‌یابد و این‌ها همه باعث آن نگاه با فاصله به زندگی جمعی ما می‌شود. آفرینش شخصیت لوبا را مدیون ابتکار دیدنی نویسنده هستیم.

با اینکه «بیگانه‌ای در من» دور مسائل فکری و شناخت شناسانه نمی‌گردد و بیشتر کنش و واکنش‌های روانی روزمره مردمان و بازتاب‌های رفتاری آنان را بازگو می‌کند، اما آن تلاطم اجتماعی و عمده شدن سیاست در زندگی روزمره که رمان بر بسترش حرکت می‌کند، چند سرلوحه نظری را هویدا می‌سازد. این نظرگاه‌ها از این جمله‌اند: مسئله برخورد فرهنگ‌ها، لزوم آزادی عمومی، نقش توطئه و تعقیب در رفتار اجتماعی که به‌ویژه برای زندگی «لوبا، امین و سعید» مسئله حاد می‌شود و نیز موضوع الگوهای اجتماعی چون سوسیالیسم، دمکراسی و جنبش اسلامی و سرنوشت هر کدام از این‌ها، که در شخصیت و زندگی جوانی چون «بردیا» تبلور می‌یابند.

لوبا که از نظام خودکامه گریخته، در همراهی تحولات نیمه دوم سدهٔ حاضر نمادی است از آرزوها و آرمان‌های دستمالی شده. او در خانواده‌ای با فرهنگ و سیاسی بزرگ می‌شود. پدرش یکی از یاران الکساندر دوبچک و از حامیان سوسیالیسم با چهره‌ای انسانی است و مادرش خواننده اپرا و دست اندر کار موسیقی. اما حالا همین لوبا، وقتی پس از اقامت در غرب همراه امین به ایران می‌آید، در فعل و انفعال‌های سیاسی جامعه ایران پس از انقلاب بهمن ۵۷ از فاصله خود با قضایا استفاده نمی‌برد و آگاهی تجربی گذشته خود را در شناخت روند قضایا و سرنوشت ماجرا به کار نمی‌اندازد. فاصله داشتن او از قضایا به تاسف به بی توجهی و بی خبری از روند اوضاع می‌رسد. این عملکرد لوبا آیا به‌خاطر تعهد نویسنده است

که به‌خاطر نزدیک کردن قهرمان داستان خود به واقعیت «قراردادی»، از او عنصر نحیف و بی خبر از اوضاع می‌سازد؟ این اشکال در رفتار لوبا به همین جا ختم نمی‌شود. لوبا در طول داستان بارها بازگو کننده احساساتی از خود است که نمی‌تواند با سابقه تربیتی و پرورشی و سطح آگاهی او منطبق باشد. در واکنش‌هایی، از جمله هنگام بازگویی تجربه‌های جنسی خود، بیشتر اسیر شرمگینی و خجلت اخلاقی جامعه‌های عقب‌افتاده‌تری از رفتار مردم چکسلواکی است. گاهی نیز در عکس العمل‌های عاطفی ـ احساسی بیشتر زیر سایه برداشت‌ها و دانایی نویسنده ایرانی قرار می‌گیرد و تفاوت موجود میان رفتار این دو دسته زن از کشورهای مختلف مخدوش می‌شود. این عدم تطابق‌ها و ناسازگاری‌های رفتاری در شخصیت لوبا که به گردن نویسنده است، به توفیق رمان لطمه زده است. (۵۹)

سوای این ضعف در پرداختن شخصیت‌های رُمان، یک مورد دیگر این روایت را با کمبود روبرو ساخته است. موردی که بدان می‌توان مسئله گم شدن مخاطب برای نویسنده نام نهاد. شاید زندگی در تبعید و دور بودن از نبض زبان و گفتار در جامعه علت اصلی این مانع بر سر راه نویسنده باشد که برای ارتباط گیری با خواننده دچار اشکال می‌شود. اشکالی که به‌طور ویژه در ساحت گزاره‌های توصیفی در رمان نمودار می‌یابند و روند روان رمان را دچار اختلال می‌سازند. میرزادگی اگر چه در سطح روایت، ارزش‌ها و توان‌های زبان حکایتی را به کار می‌گیرد و از طریق کوتاه و بلندی جمله‌ها حرکت کند و سریع داستان را معین می‌سازد، (۶) ولی با نوشتن جمله‌های توصیفی اضافی چوب لای چرخ حرکت داستان می‌گذارد. برای نمونه به چندین فقره از این توصیف‌های اضافی اشاره کنیم: «....ماهی که مسلمانان از طلوع آفتاب تا غروب آفتاب در آن روزه می‌گیرند و لب به آن و غذا نمی‌زنند....» (ص ۱۸)؛ «عصمت خانم زادهٔ تبریز، شهرستانی در شمال غربی ایران،.....» (ص۲۵)؛ «عنوان حاجی را، که مسلمانان پس از زیارت مکه در عربستان بدست می‌آورند.....» (ص ۲۵)؛ «....خیانت توده‌ای‌ها ـ نامی که در ایران برای (اعضا و هواداران) حزب کمونیست وابسته به شوروی بکار می‌رفت....» (ص ۳۱)؛ «.....عزاداری ماه محرم، ماهی که اسطورهٔ شهادت فرزندان پیامبر اسلام در آن اتفاق افتاده....» (ص ۴۱)؛ «....کفن پارچه سفیدی است که مسلمانان مرده‌هایشان را.....» (ص ۵۳)؛ «.....تا من زیباترین و بهترین لحظه‌های زندگی‌ام را در کنارش و در کنار خیال‌انگیزترین و بزرگترین دریاچه جهان تجربه کنم» (ص ۱۶۱)؛ «من، که از تصور روبرو شدن با مدیر مدرسهٔ بردیا احساس تنفر می‌کردم و با یاد آوردن چهره گچی و چشم‌های شیشه‌ای سیاه و غبار گرفته‌اش حالم

را....» (ص ۱۶۳)؛ و سرانجام این آخرین نمونه‌ها: «.....و خلخالی ـ آخوند هولناکی که مشهور بود از خونریزی لذت می‌برد با عبای سیاه بلندش....» (ص ۱۷۴)؛ «با دقت پیرمرد مذهبی دولا و راست می‌شد و کلمات مهجور عربی را با صدای بلند ادا می‌کرد.» (ص ۲۲۳). البته این توصیف‌های اضافی گاهی به‌خاطر تحمیلات نگرش دانای کل، نویسنده، است و گاهی ضعف تکنیکی که در فضا سازی داستان رخ‌نمایی می‌کند: «اتاق تاریک و نسبتاً گرمی بود، با اشیایی ساده و محقر، یک قالی ارزان قیمت قرمزرنگ، چند تا مبل قهوه‌ای....» (ص ۳۱)؛ و یا این مورد: «بر بالای اتاق بخاری بزرگ دیواری قرار داشت و....» (ص ۱۴۸)؛ با این توضیح اضافی: «کرکری نوعی رجز خواندن است که برای تضعیف روحیه حریف....» (ص ۱۴۹). در پایان سخن بایستی به نیمه تمام ماندن و عدم پرداخت پایان داستان «بیگانه‌ای در من» اشاره کرد و امیدوار بود که میرزادگی در رُمان‌های بعدی فرجام حکایت خود را بیشتر بپردازد.

نوامبر ۱۹۹۳

پانوشته‌ها:

۱- شکوه میرزادگی: «بیگانه‌ای در من»، داستان بلند، چاپ اول، پائیز ۱۹۹۲. ناشر «وارش»، سوئد. این داستان که به نوعی برداشت و گزارش نویسنده از جامعه اسلامی است و همان‌طور که در پایان کتاب آمده (ص ۲۳۵) سیزده سال پس از انقلاب بهمن ۵۷ نگاشته شده.

۲- سال ۱۹۴۸ در صفحه ۱۲۱ کتاب، به حتم غلط چاپی و درست آن ۱۹۶۹ است.

۳- یکی از نقطه ضعف‌های بینشی رمان را در جانبداری ایدئولوژیک راوی باید دید که چه در اختلافات میان «چپی‌ها» موضع‌گیری می‌کند و خواننده را وادار به مطالعه برداشت‌ها شخصی خود می‌دارد، و چه در بازترسیم نگرش و عملکرد نیروهای سیاسی دیگر با «عینک حزبی» خود عمل می‌کند.

۴- یکی از ایرادهایی که به شخصیت‌های رمان «بیگانه‌ای در من» می‌توان داشت همین رابطه مادر و فرزند میان لوبا و بردیا است. یک نوع بی تفاوتی توجیه نشده لوبا نسبت به بردیا در روند داستان برای خواننده به مثابه مسئله و پرسش مطرح است. برای همین وقتی لوبا پس از مدت‌ها تازه رشد جسمی فرزند خود را کشف می‌کند (ص ۱۶۶)، از مسئله رشد ذهنی بردیا و اهمیتش در شکل‌گیری و بی اعتنایی مادر نسبت به این نکته بگذریم، که باعث شگفتی خواننده می‌شود. آن بازگشت به گذشته خود برای فهمیدن بردیا هم، که توسط لوبا انجام می‌گیرد و در اصل بر تربیت و شخصیت پیشینی او منطبق نیست، باری از گُرده سرانجام رابطه و رفتار

نامتعارف مادر و فرزند برنمی‌دارد. نویسنده لوبا را وادار به اعتراف به گناه می‌کند تا اینکه گرهی از کار و رشد پیچیده بردیا باز کند. این سرزنش به خود لوبا به کاری نمی‌آید: «مگر خود من، وقتی به سن بردیا بودم، به این اردوها نمی‌رفتم؟ مگر هر روز ساعت‌ها به سخنرانی مردان و زنانی که در مدح استالین و رهبران حزب سخن می‌گفتند گوش نکرده بودم؟ مگر در میدان‌های شهر نایستاده و برای شعارهاشان هورا نکشیده بودم؟» (ص ۲۲۰).

۵- یکی از لحظه‌های عدم تطابق کردار لوبا با شخصیتش را، به‌طور مثال، در بازگویی تجربهٔ هماغوشی از جانب او می‌بینیم: «می‌رفتم با او بخوابم چون می‌خواستم من هم انتخاب کردن را تجربه کرده باشم؛ و در این انتخاب به غروری ناشناخته دست یافته باشم» (ص ۱۶۰). سوای این نکته گاهی لوبا در حدیث دل گفتن به استفاده از کلمه‌های محاوره‌ای دست می‌زند که به شخصیت فاصله‌دار او از ما، که یکی از جنبه‌هایش به حتم فاصله زبانی است، نمی‌خورد. مثلاً وقتی می‌گوید: «دلم مالش رفت»، و یا وقتی این ترکیب نادرست را بکار می‌برد: «به شکلی نازآلوده» (ص ۱۱۷).

۶- برای این نکته می‌توان به پرداختگی روایت در انتقال حس سرعت خانه تکانی با عجله اشاره کرد: ص ۱۴۰.

We and the Abyss

The roman as the Mirror of Society

Mehdi Estedadi Shad