Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ پنجم
تابستان و پاییز ۱۳۸۷
صفحات ۶۱ – ۹۰

واژگان کلیدی

☑ هویت
☑ رمان
☑ شبکهٔ فرهنگی
☑ نظام چندگانهٔ ادبیات

هویّت و بازتاب آن در رُمان

دکتر بهزاد برکت*
استادیار دانشگاه گیلان

چکیده

ادبیات در جلوه‌های سه‌گانه‌اش یعنی شعر، نمایش و ادبیات داستانی، در هر دوره، به شیوه‌های خاص به «انسان» و «حضور او در جهان» نگریسته است، اما عمیق‌ترین، فراگیرترین و انتقادی‌ترین نگاه به انسان را به گونه‌ای از ادبیات داستانی به نام «رمان» واگذار کرده است. درواقع، این ویژگیها، در پاسخ به یک نیاز تاریخی، زمینه‌های شکل‌گیری رمان را فراهم کرد و به آن امکان داد تا مناسب‌ترین عرصهٔ ادبی برای درک موجودیت و هویت انسان باشد.

مقالهٔ حاضر به استناد چنین دریافتی، این پیشنهاد را مطرح می‌کند که رمان می‌تواند بستری برای درک ابعاد هویت یک جامعه در دوره‌ای مشخص باشد. از این جهت می‌کوشد با در نظر گرفتن ظرفیتهای رمان، نه فقط به عنوان گونه‌ای ادبی، بلکه به عنوان پدیده‌ای فرهنگی که در گفتگوی مدام با عناصر متغیر یک منظومهٔ فرهنگی، واقعیت رمان را شکل می‌دهد و اسباب پویایی آن می‌شود، نوعی روش‌شناسی را برای شناخت جلوه‌های هویت از منظر رمان معرفی کند. در گام آخر، این روش پیشنهادی به صورت یک الگوی کاربردی در مورد یک رمان مشخص به کار گرفته می‌شود تا دستاوردهای آن در حوزهٔ شناخت ابعاد هویت آشکار گردد.

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: * barekat@guilan.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱/۱۵ **تاریخ پذیرش مقاله:** ۸۷/۷/۱۷

www.SID.ir

Archive of SID

مقدّمه

ادبیات، به عنوان نوعی از هنر، همواره درگیر انسان، به عنوان مسئلهٔ اصلی و نیز اصل مسئله بوده است. کلامی بودن ادبیات، در مقایسه با سایر هنرها، امکان تحلیل‌گری بیشتری به آن بخشیده است. ادبیات در بروز خود به سه گونهٔ اصلی شعر، نمایش و ادبیات داستانی، هربار به شیوه‌ای خاص به «انسان» و «حضور او در جهان» نگاه کرده است، امّا عمیق‌ترین، انتقادی‌ترین، واقع بینانه‌ترین، و فراگیرترین نوع نگاه را به گونه‌ای از ادبیات داستانی به نام «رمان» محوّل کرده است. به زبان دقیق‌تر نیاز تاریخی تامّل در انسان با چنین ابعاد و ویژگیهایی بود که نطفهٔ رمان را شکل داد و عملاً، علّت وجودی رمان در حضور و تداوم چنین نگاهی بوده و هست. این نه فقط وظیفهٔ رمان، که اخلاق رمان است، پس دور نیست که با میلان کوندرا، نویسندهٔ معاصر، هم‌صدا شویم که: «شناخت، یگانه رسالت اخلاقی رمان است». به نظر می‌رسد که شناخت حاصل از نگاه رمان دست کم دو ویژگی بنیادی دارد: ۱ – رمان آمیزه‌ای از واقعیت و تخیل را برای کاوش در ابعاد وجودی انسان به کار می‌گیرد؛ ۲ – برای رمان، انسان، صرفاً موضوع مطالعه نیست، بلکه بیش و پیش از هر چیز امکان زیستن است. انسان، علّت وجودی رمان و امکان تداوم آن است. رمان با پرداختن به انسان، خود را شکل می‌دهد. از اینجاست که می‌شود با رمان انسانی را شناخت که پیش‌تر نمی‌شناختیم.

بیان مسئله و شرح موضوع

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

نظر به اینکه در جستار حاضر، رمان، محمل ردیابی، تشخیص و تبیین هویت است، لازم است که اصلی‌ترین کارکردهای رمان در مقام نوعی روایت از هویت انسان، بستر تحقیق را شکل دهد، ضمن آنکه نباید از نظر دور داشت که رمان به عنوان شکلی از بیان

www.SID.ir

Archive of SID

ادبی، هویت تاریخی- اجتماعی خاص خود را دارد و گونه‌ای از تعیّن هنری است که بر زمینهٔ مقتضیات معیّن شکل گرفته، پس لاجرم استعدادها و محدودیتهای خاصّی برای بیان هویت دارد. از سوی دیگر نقش رمان در تبیین هویت، نه صرفاً به منزلهٔ گونه‌ای تلاش فکری بلکه به منزلهٔ نوعی پراتیک است و از این منظر است که می‌توان به ژرف‌ترین دریافت از کارکرد رمان دست یافت. از این رو در این پژوهش، پراتیک رمان، توأمان در مقام محصول و نیز ابزار کشف موجودیت انسان در جلوه‌های گوناگون آن در نظر گرفته می‌شود.

ذهنیت پویایی که حاصل تعامل روایت ادبی، و روایت فلسفی- جامعه‌شناختی- روانشناختی از انسان است، خود را در امکانات فردی و اجتماعی، باورهای اساطیری و آیینی، و هویت‌های سیاسی، فرهنگی و جنسی متبلور می‌سازد. این امکانات در گفتمان رمان، بر بستری از استعاره- واقعیت به تعریفی می‌رسند که صرف بیان واقعیت هویت نیست، بلکه در عین حال تبیین حقیقت هویت است. به بیان دیگر، ماهیت فرازمانی و استعاری رمان، صرف نظر از تبیین وضعیت موجود هویت (زمان حال صریح)، لایهٔ پنهان هویت موجود (زمان حال پنهان)، تداعی ازلی هویت (زمان اساطیری)، خاطرهٔ سیّال هویت (زمان تاریخی)، خاطرهٔ زمانمند هویت (زمان گذشته)، و آرزوی هویت آرمانی (زمان آینده) را نیز تصویر می‌کند. از اینجاست که ما در پلی‌سیستم یا نظام چندگانهٔ ادبیات، نه تنها حضور تک تک جلوه‌های دور و نزدیک، آشنا و ناآشنا، واقعی و خیالی هویت، بلکه گفتگوی بی وقفهٔ آنها را در منظومه‌ای نامتعیّن و متغیر می‌یابیم. با چنین امکانی، هویت، به متنی باز بدل می‌شود که در گفتگویی انتقادی با خواننده، بخشی از ظرفیتهای خود را آشکار می‌کند ودر عین حال بخشی از امکانات خود را پنهان می‌سازد تا خواننده را به بازکنش وادارد و او را در فرایند خلق هویت درگیر سازد.

هرچند حضور خواننده، خود ضامن گفتگو با متن است، امّا نگاه انتقادی اوست که باعث می‌شود این گفتگو امکان فاش‌گویی پیدا کند. نگاه انتقادی به خواننده فرصت می‌دهد که نه فقط از متن لذت ببرد بلکه لذت متن را خلق کند. به این اعتبار کنشگری

www.SID.ir

Archive of SID

خواننده در حصار متن محدود نمی‌ماند و به فرامتن می‌رسد. این‌گونه است که ادبیات تبدیل به رفتار اجتماعی می‌شود و خواننده- منتقد در جایگاه «خوانندهٔ مطلوب»، به فرایند «بازخوانی» متن به عنوان امکانی برای ایجاد هویت وارد می‌شود. پژوهش حاضر بنادارد به عنوان خواننده- منتقد با رمان، به عنوان تجسمی از هویت اجتماعی وارد گفتگوی انتقادی شود.

هر یک از جلوه‌های هویت، در حدود خود ساختمند است، با این حال مجموعهٔ این جلوه‌ها وقتی عمیقاً درک می‌شوند و امکان زایایی می‌یابند که واشکن شوند، یا به عبارت دیگر، انتظام آنها در سودای روایت تازه‌ای ازنظم درهم شکسته شود. از این رو، جستجوی هویت «خود»، در یک روایت و تأویل واشکنانه، حضور «دیگری» را آشکار می‌کند. «مرد» به فهم هویت خود نمی‌رسد مگر از منظر تأویلی که در هویت مردانه تردید کند؛ «فرد»، خود را نمی‌شناسد مگر بر بستر شناختی که از ظرفیتهای فردی فرا بگذرد، و سنّت، خود را درک نمی‌کند مگر در تقلّا برای رهایی از خود در جهانی که در آن، سنّت اعتبارش را از دست داده است. تأویل واشکنانه، وجه «دیگرخواه»، «آزادمنش» و «زمانگذر» رمان را آشکار می‌سازد واز آن بستری می‌سازد که تعیّن توامان هویت «من» و «دیگری» است.

نظریهٔ «نظام چندگانه»

نظر به اینکه لازم است مفهوم هویت در گستره و گوناگونی‌اش، در پیکرهٔ تحقیق، یعنی رمانی که انتخاب شده است، ردیابی، مشخص و تبیین شود، ارائهٔ یک چارچوب نظری برای تعیین هویت در عرصهٔ ادبیات داستانی و به‌طور مشخّص در عرصهٔ رمان، الزامی است. این چارچوب باید از یکسو ویژگیها و ساختار رمان را مورد توجّه قرار دهد و از سوی دیگر کارکرد رمان را در ارتباط با جلوه‌های متعدّد هویت در نظر بگیرد. تلاش رمان برای کشف زوایای پنهان موجودیت فرد و هویت اجتماعی او، بر بستر شرایط تاریخی خاص و مقتضیات فکری، اجتماعی، و روانشناسی معیّن شکل می‌گیرد، بنابراین در ارائهٔ چارچوب نظری باید از این یکسونگری پرهیز کرد که رمان بدون تأثیرگیری از

www.SID.ir

Archive of SID

حیات اجتماعی یک ملّت، صرفاً آینهٔ هویت آن است. درحقیقت، روایت رمان از هویت، متأثّر از مجموعه عواملی است که بر بستر آن فعالیت می‌کند. پس در پژوهش حاضر، تلاش برای ارائهٔ یک چارچوب نظری، باید توأمان، رمان را به عنوان محصول و نیز ابزار کشف موجودیت انسان در جلوه‌های گوناگون آن در نظر گیرد و در حقیقت رمان را موجود زنده‌ای بداند که در پراتیک اجتماعی وارد می‌شود، تأثیر می‌گذارد و تأثیر می‌پذیرد.

این چارچوب نباید درحد توصیف یا تحلیل صرف باقی بماند بلکه باید قدرت نقد فراگیر داشته باشد به گونه‌ای که نه تنها موضوع مورد بررسی بلکه خود را نیز نقد کند، زیرا صرفاً با بهره‌گیری از این شیوه می‌تواند زمینهٔ لازم را برای نگاهی ژرف و همه‌سونگر فراهم آورد.

درعین حال این مبنای نظری باید چنان ظرفیتی داشته باشد که همهٔ ابعاد هویت را در خود بپذیرد و آنها را نه فقط از دیدگاهی جزءنگر بلکه از منظری کل‌نگر و در ارتباط با یکدیگر بررسی کند[1].

با توجه به موارد یادشده چنین چارچوبی در حوزهٔ تحقیقاتی چندسویه‌ای قرار می‌گیرد که مجهز به نگاهی از جنس خود رمان است، نگاهی که رمان را صرفاً موضوع بررسی نمی‌داند بلکه آن را به عنوان نوعی امکان زیستن باور می‌کند، به عنوان یک موجود زنده که ساحتهای وجودی گوناگون دارد و این ساحتها در تعاملی مدام و ناگزیر موجودیت رمان را شکل می‌دهند. در روزگار ما حوزه‌ای که توانایی پرداختن به چنین دریافتی از رمان را داشته باشد «مطالعات فرهنگی[2]» (cultural studies) نام دارد. «مطالعات فرهنگی» که از دههٔ شصت میلادی بحث مطرح حوزه‌های فرهنگی است، اساساً به آمیزهٔ ناهمگون و سلسله مراتبی حوزه‌هایی می‌پردازد که ذیل مدخل فرهنگ تعریف می‌شوند. مطالعات فرهنگی عرصه‌ای بسیار گسترده و درعین حال پیچیده است و همین دو ویژگی مانع از آن شده که این عرصه به استناد ابزار و روش یا روشهای ثابت به فعالیت بپردازد. نیازهای مطالعات فرهنگی به‌ناچار وضعیتی پویا به آن می‌دهد و این

www.SID.ir

Archive of SID

مجال را فراهم می‌آورد که دیدگاههای متعدد در آن امکان فعالیت داشته باشند. ازجمله معتبرترین این دیدگاهها درحوزهٔ ادبیات که می‌کوشد ارتباط نظام ادبی را با سایر نظامهای مرتبط با آن تبیین کند نظریهٔ «پلی سیستم[۳]» یا «نظام چندگانه» است که هدف آن فهم پویش حاصل از رابطهٔ متقابل و پیچیده میان نظام ادبیات و سایر نظامهای فرهنگی است. از منظر نظام چندگانه، نظام ادبی یک جامعهٔ مشخص از جمله عناصری به شمار می‌آید که نظام گسترده‌تر اجتماعی- فرهنگی آن جامعه را شکل می‌دهد، نظام گسترده‌ای که به غیر از نظام ادبی، شامل نظامهای دیگر از جمله نظامهای هنری، مذهبی و سیاسی می‌شود (Even-zohar, 1978:29). علاوه بر این وقتی ادبیات در بافت وسیع اجتماعی- فرهنگی قرار می‌گیرد دیگر فقط محدود به مجموعه‌ای از متون نمی‌شود، بلکه معنایی وسیع‌تر می‌یابد و مجموعه عوامل حاکم بر تولید، اشاعه و دریافت این متون را در بر می‌گیرد(Even-zohar, 1990:15). درعین حال هریک از نظامهای یادشده، ازجمله نظام ادبی چنان شبکهٔ گسترده‌ای را پدید می‌آورند که نظامهای کوچک‌تر- برای نمونه در ادبیات، نظامهای سبکی و نوشتاری- را دربرمی‌گیرند. از اینجاست که برخی شارحان و معتقدان به این نظریه (Toury, 1996; Gentzler, 1998) اصطلاح «نظامهای چندگانه» را جانشین «نظام چندگانه» کرده‌اند. در این ارتباط توری (۱۹۹۶) معتقد است که هریک از نظامهای خرد و کلان منظومه‌ای به نام ادبیات، در مقام مؤلفه‌های این مجموعه، از طریق سه جلوهٔ درون- نظامی(intra-systemic)-- تعامل دوسویهٔ یک عنصر ادبی با سایر عناصر درون اثر-- ، بینا- نظامی(inter-systmic)- تعامل یک اثر و سایر آثار در کل نظام ادبی-- ، و فرا- نظامی(over-systemic)-- تعامل نظام ادبی با سایر نظامهای موجود در عرصهٔ حیات اجتماعی-- ظاهر می‌شوند. توری تأکید دارد که نه ماهیت نظامها ثابت می‌ماند و نه کارکرد آنها. در نتیجه موجودیت «متن ادبی» تابع منطق متغیری است که همزمان درون- نظامی، بینا- نظامی و فرا- نظامی است و به‌ناچار هویت نهایی خود را در محوری جانشینی تعریف می‌کند، چرا که در این شبکهٔ پیچ در پیچ، عناصر نظام چندگانه چندان تغییر جایگاه می‌دهند که همهٔ عناوین مربوط به یک

www.SID.ir

Archive of SID

نظام بیش از آنکه خبر از ماهیتی ثابت بدهند، به نشانه‌هایی تبدیل می‌شوند که به‌طور مستمر به بیرون از خود ارجاع می‌دهند، بیش از آنکه «خود» باشند، «دیگری»اند، و در این «دیگری» بودن، «هویت» خود را باز می‌شناسند.

روشن است که نظریهٔ نظام چندگانه صرفاً می‌تواند شاکلهٔ برخورد به متن ادبی را در حوزهٔ مطالعات فرهنگی فراهم آورد و برای ورود به پراتیک ادبیات باید از یک چارچوب بررسی بهره گیرد[۴]. ما ترجیح داده‌ایم که چارچوبی را که دانیل برگز[۵] فرانسوی ارائه کرده مبنا قرار دهیم و با جرح و تعدیلهای لازم الگویی را معرفی کنیم که متناسب با بررسی هویت از منظر رمان باشد. این الگو ذیل چهار مدخل، ۲۳ عنوان اصلی و ۳۲ عنوان فرعی تنظیم شده است که بر اساس آن به تحلیل رمان مورد نظر یعنی «شهری که زیر درختان سدر مرد» نوشتهٔ خسرو حمزوی (۱۳۷۹) می‌پردازیم[۶]. علت انتخاب این رمان از یکسو ظرفیت گستردهٔ آن برای بررسی حاضر است و از سوی دیگر اهمیت این رمان در عین ناشناخته ماندن نسبی آن است. پیش از این بررسی ذکر نکات زیر ضروری است:

۱- رابطهٔ ادبیات با جامعه، سیاست، تاریخ،... و در یک کلام با همهٔ حوزه‌هایی که هویت در آنها بروز می‌کند، رابطه‌ای مستقیم و یک به یک نیست. بنابراین بعید است که با یک قرائت ساده بتوان به درک این روابط رسید، بلکه فهم آنها به زبان اومبرتو اکو (۱۹۹۲)، نیاز به «خوانندهٔ مطلوب» (Ideal reader) دارد؛ مراد، خواننده‌ای است که از دریچه‌های مختلف در متن تأمل می‌کند تا «منطق» آن را دریابد. پیش از ادامهٔ بحث لازم است اندکی دربارهٔ «خواننده»ای که مورد نظر پژوهش حاضر است توضیح دهیم. در باب اهمیت نقش «خواننده» به همین نکته بسنده می‌کنیم که در زمان ما «نقد ادبیات»، نوعی «قرائت» («خوانش») است، و«خواننده» (در زبان انگلیسی، Reader، یعنی با R و نه r در آغاز)، به معنای خواننده‌ای است که نگاهی تأویل گرانه، کاوشگرانه و انتقادی به متن دارد. این تأویل و کاوشگری، هرچند از منطقی تبعیت می‌کند اما در مسیری چنان خلاق پیش می‌رود که می‌تواند با رمزگشایی و واشکنی، متن را به آفاق کاملاً تازه‌ای ببرد و حتی جهان (universe) متن را تغییر دهد. در تبیین ویژگیهای این «خواننده»، تعاریف متعدّد

www.SID.ir

Archive of SID

و به تبع نامگذاریهای متعدّد صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به «خوانندهٔ بالفعل» (وان دیک، یائوس)؛ «ابرخواننده» یا «خوانندهٔ برتر» (ریفاتر)؛ «خوانندهٔ آگاه» (فیش)؛ «خوانندهٔ مطلوب» (اکو، کالر)؛ «خوانندهٔ الگو» (اکو)؛ «خوانندهٔ پنهان» (بوث، آیزر، چتمن)؛ «خوانندهٔ رمز آشنا» (بروک- رز) اشاره کرد.

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

برای ما، «خواننده»، در نمای نهایی، «تشخص مجازی متن» (کوربلن، ۱۹۷۹: ۴۳) است، و بیش از آنکه «او»یی باشد که تعیّن یافته است، یک «آن» است که به صورت امکان تعین بروز می‌کند. چنین خواننده‌ای به شکل همان بلاغتی که به واسطهٔ آن باید «متن را دریابد» و آن را به صورت «جهان»، بازسازی کند، (Brook-Rose,1990:160) در متن «پنهان»، یا «مستتر» است. با چنین دریافتی، اعتبار روانشناسی نویسنده بسیار محدود می‌شود. مزیت استناد به یک «خوانندهٔ پنهان» به جای «راهبردهای متنی» محض و ساده این است که به جای آنکه متن را یک «ابژهٔ مستقل» فرض کند، آن را «نظامی از ساختهای مستعد بازسازی» در نظر می‌گیرد. به این ترتیب این خواننده است که «داستان» را به شیوهٔ خود تلخیص می‌کند و شخصیت‌ها را، با توجه به نشانه‌های گوناگونی که در پیوستار متن پخش شده است، بازسازی می‌کند.

فرض ما این بوده است که چنین خواننده‌ای متن را در تناقضی ساختمند و ساخت‌شکن، یعنی در پویشی واشکنانه می‌خواند که مقتضای آن گفتگوی مدام میان جلوه‌های درون‌متنی، بینامتنی و فرامتنی است. این حرکتی تودرتو، دیالکتیکی و شبکه‌ای است که گرچه درک شاکلهٔ آن ممکن است، ردیابی دقایق آن چندان دشوار است که همهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

دستاوردهای تحلیل متن، تحلیل گفتمان و گفتمان انتقادی تا به امروز نهایتاً نشانه‌هایی‌اند که با توجه به آنها فقط نخستین گامها را می‌توان برداشت. بنابر این خوانش ما از متن مورد نظر که با هدف مشخص، و البته بسیار عمیق و گستردهٔ درک ابعاد هویت مردم یک جامعه صورت می‌گیرد پیشنهادی است که می‌کوشد از این نشانه‌ها بهرهٔ لازم را بگیرد ضمن آنکه به سبب پویایی شیوه‌های برخوردی که حوزهٔ عملکردشان مطالعات فرهنگی است تحلیل صورت گرفته از متن مورد نظر می‌تواند از نظر کمیت، کیفیت و جهت تغییر کند و کماکان تحلیلی در حوزهٔ شناخت هویت باشد.

۲- در کلان ساختار، نوع نگاه ما و مسیر تحلیل، با توجه به ظرفیتهای متن تعیین شده است. از اینجاست که هیچ تحلیلی، الگویی برای تحلیل دیگر نیست و خواننده با طیفی از انواع تحلیل روبه‌روست. این کار اساساً یکی از اصول «قرائت جدید» است و به این نکته استناد می‌کند که «قرائت متن، پیشبرد متن در یکی از مسیرهای ممکن آن است» (Derrida, 1978: 43).

۳ – تردیدی نیست که تواناییهای ادبی و غیر ادبی ما، دیدگاههای ما دربارهٔ رمان، نوع زبان به کار گرفته شده و عوامل دیگری از این دست، در نتیجهٔ کار تعیین کننده بوده‌اند. این پژوهش، یک بررسی آماری نیست و روشن است که نظرگاهها و قابلیتهای تحلیل‌گر در شکل و محتوای آن نقش مهمی دارد. اکنون، با توجه به نکات فوق، به بررسی رمان «شهری که در زیر درختان سدر مرد» می‌پردازیم.

شهری که زیر درختان سدر مرد

خلاصهٔ داستان

کیان، آموزگار جوانی است که ادارهٔ استان او را برای تدریس به روستای سالیان سفلا فرستاده است. این روستا، به غیر از یک قلعهٔ کهن ویرانه که اهالی در آن زندگی می‌کنند دارای یک کارخانه- با تولید معلوم- و یک مدرسه- که تاکنون کسی از آن فارغ التحصیل نشده- است که آنها را جریر ساخته تا باقی‌ماندهٔ اهالی از آن برهوت نکوچند. جریر که

www.SID.ir

Archive of SID

محور رمان است پیرمردی است که گرچه اکنون در بستر احتضاری طولانی است سایهٔ خشونت و استبداد او بر تمام روستا حاکم است و نحوست و نیستی و فلاکت به بار آورده است. همهٔ آدمهایی که در داستان دیده می‌شوند، زنده و مرده، به نوعی داغ مصائبی را که جریر باعث و بانی‌اش بوده بر سینه دارند و گویا همگی با حلقه‌هایی تودرتو و معیوب به مرکز دایره که جریر است مربوط می‌شوند، حتی کیان که یک تازه وارد است به واسطهٔ خاطرات دوران کودکی‌اش و اینکه گویا جریر او را از مرگ نجات داده به او وصل می‌شود. طول زمان خطی رمان، پنجاه روز است که حیات نزدیک به یک ربع قرن مردم سالیان سفلا را بازخوانی می‌کند و کیان را از همه سو در تار این عنکبوت گرفتار می‌سازد: یوسف، پسرخواندهٔ جریر که از او نفرت دارد، بشیر فرزند جریر که پدر را موجودی فرابشری می‌داند، نرگس، دختر خواندهٔ جریر که زندگی‌اش را وقف پرستاری از او کرده است، نشیر پسر بزرگتر جریر و میناب دخترخواندهٔ او که هردو به تیر غضب پدر زمین‌گیر شده‌اند– نشیر جنون گرفته و میناب کور شده است. در حلقه‌ای دیگر به واسطهٔ عوامل جریر است که کیان به این نوع زندگی عفونت‌بار تلخ و مرموز گره می‌خورد، آدمهایی چون فتّاح، پیشکار جریر، کبل آقا، عموی نرگس و کدخدای سالیان سفلا، نادعلی، پادوی ربع جریر و فتّاح. حلقهٔ سوم عمه خزیمه، خواهر جریر، پیرزنی هوشیار و تاحدّی اسرارآمیز که مگوهای بسیاری را برای کیان فاش می‌کند، غفّار، شبان‌زاده‌ای که روزگاری قاب شوی آشپزخانه جریر بوده و حالا سرایدار مدرسهٔ سالیان سفلاست؛ مونس، خواهرزن غفّار که نشیر عاشقش بود و نام «گلشار» بر او نهاد و وقتی جریر دست روی مونس گذاشت و او را برای زنی گرفت، نشیر دیوانه شد امّا بعد او را طلاق داد و به فتّاح بخشید و فتّاح هم که عاشق نرگس دخترخواندهٔ جریر است، برای جلب نظر نرگس، مونس را رها کرد. حلقهٔ چهارم، خانوادهٔ کیان است که صرفاً از طریق خاطرات او با آنها آشنا می‌شویم امّا همین خاطرات و پرسشی که از این راه دربارهٔ جریر و بی‌بی خاور، زن اوّل جریر که مریدان بسیار دارد و با مردی به نام میکای از خانهٔ جریر گریخته، شاید انگیزهٔ پنهان آمدن کیان به سالیان سفلا باشد. سرانجام کیان نیز در خیل

www.SID.ir

Archive of SID

قربانیان این شهر هستی‌کش موهوم قرار می‌گیرد و پس از اینکه با اتهامهای عشقی و شرابخواری و سگ‌دوستی به محل همجوار سالیان، مازیار چاچی تبعید می‌شود، در مستی و بیخبری، غفار، خواهر زنش مونس را که پیش‌تر زن جریر و فتّاح بوده به عقد او در می‌آورد. فتّاح زخم‌خورده از این وضع مردم را می‌شوراند که مونس را سنگسار کنند و از کیان انتقام بگیرند. در این بین جریر هم با قطع سرم به دست نرگس، تیماردار روز و شب او، می‌میرد و کیان رانده و بی پناه در اوج پریشانی خاطر به دست اوباش هلاک می‌شود.

این رمان به سبب طرح داستانی پرکشش و پرداختن به عرصه‌هایی چون سنّت و مذهب و مفاهیمی مانند پدرسالاری، فرزندکشی، استبداد و خشونت، شخصیت‌پردازی چندلایه و تودرتو و بیان مؤثر ، زمینهٔ ردیابی مشخص عناصر و نشانه‌های هویّت را در محدودهٔ ظرفیتهای داستان فراهم می‌آورد.

ریزساختار

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

۲- به نظر نمی‌رسد که خوانندهٔ عادی علاقه‌ای به خواندن چنین داستانی داشته باشد، زیرا نه محتوای تلخ و آزارنده، مضامین گاه دور از ذهن و حتی فلسفی، و نه فرم پیچیدهٔ آن، با جابه‌جا شدن زاویهٔ دید و بیان نوعاً استعاری، جذابیتی برای چنین خواننده‌ای ندارد.

۳- کانونیت روایت، آمیزه‌ای از «صفردرجه»، «درونی» و «بیرونی» است و این از آن جهت است که رمان می‌خواهد در روایت نوعی از استبداد، خود دچار استبداد نشود.

۴- در سطح فراگویی دوگانه، نوعاً موسیقی متن طبیعی است و گاه موسیقی برساخته‌ای حضور می‌یابد. تفاوت این دو نوع موسیقی،تلاش برای ایجاد فضاسازی‌های متفاوت و

www.SID.ir

Archive of SID

دادن تشخّص به فضاهای مختلف است، به گونه‌ای که خواننده متوجه این پدیده بشود. برای نمونه، هرگاه راوی به خوابهای خود پناه می‌برد، زبان دچار نوعی موسیقی برساختهٔ درونی می‌شود تا عواطف درونی او را تصویر کند. در موارد دیگر چون نویسنده می‌خواهد داستانش باورپذیر باشد، ضرباهنگ زندگی معمول را پی می‌گیرد. در عین حال چون نویسنده کوشیده است گونه‌های اجتماعی بسازد، زبان آدمهای داستان، نیز اساساً بیانگر این گونهٔ اجتماعی است و لهجهٔ فردی افراد را منعکس نمی‌سازد.

۵- در محور همنشینی، نحو جملات الزاماً فشرده نیست و جز در مواقع لازم اصراری بر شاعرانگی ندارد زیرا نویسنده می‌خواهد متن تا حد امکان طبیعی به نظر آید و خواننده باور کند که اتفاقات غریب و نامعمول داستان واقعیتهای این زندگی‌اند نه حاصل نوعی بیان غریب و نامعمول. با این همه جملات همواره پرمعنا و کنایی‌اند، نویسنده زبانی پرداخت‌شده و هدفمند دارد و کلمات را حرام نمی‌کند. زبان متن کمتر از استعاره بهره برده است.

۶- در سطح دال و مدلول، دلالت واحدهای زبانی (خواه کلمه، خواه عبارت) در بسیاری موارد کنایی است و این کنایه توأمان برآمده از بافتار(context) و فضای عمومی متن است. می‌دانیم که تفاوت میان کنایه و استعاره یکی از شاخصهای بنیادی روایت در قرن بیستم است که تعریف ما از نسبت میان واقعیت و خیال را به آفاق تازه‌ای می‌برد. زبان کنایی، در عین واقعی بودن ساحتهای نامعمول و حتی غریب زندگی را موجه می‌سازد به گونه‌ای که خواننده راهی ندارد جز آنکه این غرابت و حتی باورناپذیر بودن وقایع را باور کند. اگر استحالهٔ «گرگوار زامزا» به یک حشرهٔ عظیم‌الجثه را استعاره‌ای از وضعیت انسان در جهان سرمایه‌سالار فرض می‌کردیم، هرگز «مسخ» شدن انسان این‌گونه وحشتزا، فلج‌کننده و سرنوشت‌ساز نمی‌بود چون می‌شد با تأویلی دیگر از این استعاره راه خلاصی پیدا کرد. همین خاصیت استعاره است که باعث می‌شود یاکوبسن آن را در محور جانشینی قرار دهد. محور جانشینی، حوزهٔ امکان است و انتخاب یا عدم انتخاب ما را می‌طلبد، اما کنایه (مجاز) حوزهٔ محتوم است، جانشینی ندارد و حذف آن، متن را حذف

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند. و چنین است که مسخ شدن گرگوار، حالا که اتفاق افتاده است، دیگر بخشی از سرنوشت ماست، دیگر نه از این وضعیت رهایی داریم و نه از هراس و دلهره‌ای که هر دم زندگی‌مان را دچار نفرین می‌کند. بی‌شک حمزوی عمق ادراک فلسفی، قدرت زبان و توان روایت پردازی کافکا را ندارد اما می‌پندارم او هم زندگی مردم سالیان سفلا را طوری ترسیم کرده که باور کنیم این زندگی سرنوشت محتوم ما، و واقعیت موجود در داستان، حقیقت تاریخی ماست.

۷- سبک جملات آمیزه‌ای از همهٔ کاربردهای تقابلی ممکن است. با این‌همه گرایش کلّی به استفاده از جملات ساده و نهایتاً مرکّب، موجز، گفتاری، و گاه شاعرانه است. متن گرچه به لحاظ زبان تشخّص دارد، اما نویسنده به نوشتار متمایزی که خاص او باشد دست نیافته است، البته کارکرد و اهداف رمان نیز چنین اقتضا نمی‌کرده است.

۸ – رمان، ظاهراً ساختکاری گفتگوگرانه دارد و در مقام تکنیک از هر سه شیوهٔ «چندصدایی پنهان»، «فرمانبری» و «پرسش بلاغی» به تناسب بهره گرفته است، اما این تکنیک‌ها وحدتی سازمند و ارگانیک با تمامیت متن نیافته‌اند زیرا به‌رغم این همه آن راوی اعظم و دانای کل که گفتیم بر ذهن رمان نویس غلبه دارد. رمان نمی‌خواهد تصویرگر بی‌ادعا اما جزءنگار یک وضعیت باشد بلکه می‌کوشد آینهٔ تمام‌نمای تاریخ یک ملت باشد. رمان‌نویس فراموش می‌کند که چنین داعیه‌ای، دست کم در روزگار ما، از ظرفیتهای رمان‌نویسی فراتر می‌رود و به آن وجهی ایدئولوژیک و تقدیرگرا می‌دهد.

۹- در سطح استعاره و مجاز، گرچه رمان به دنبال غلبهٔ مجاز است اما همین اصرار، ارادهٔ نویسنده را چنان بر موجودیت رمان حاکم می‌کند که آن را از زندگی طبیعی‌اش دور و باور پذیری خواننده را خدشه‌دار می‌کند مگر آنکه او نیز هم از آغاز با پیش‌فرضهای همسو با پیش‌فرضهای نویسنده رمان را بخواند. این دیدگاه نویسنده، همراه با آن ناتوانیهایی که همچنان رمان را وامدار نگاهی اسطوره‌پرداز می‌کند به آن وجه استعاری می‌دهد و به‌ناچار زمینهٔ قرائتهایی چندان متفاوت از متن را فراهم می‌آورد که یکسره مغایر

www.SID.ir

Archive of SID

با اهداف نهایی نویسنده است[۷]. البته این تعدد تأویل می‌تواند امتیاز یک رمان باشد اما به هر صورت با ارادهٔ تمامیت خواه نویسنده در تناقض می‌افتد.

۱۰- گرچه رمان، در هیچ‌یک از گونه‌های ادبی متداول مانند رئالیسم، سوررئالیسم، ناتورالیسم، و ... به معنای مرسوم کلمه نمی‌گنجد و می‌کوشد گونه‌ای تلفیقی باشد، اما نهایتاً با بهره‌گیری از نوعی دیدگاه ناتورالیستی داستان را پیش می‌برد. در عین حال متن، تشخّص سبکی دارد و نوعاً میان فضای عینی و ذهنی منتشر در داستان، میان آدمها و کنشهایشان، و میان عناصر فرم و محتوا تناسب برقرار می‌کند. بنابراین معیارهای «تناسب» و «افتراق» تا حدود زیادی رعایت شده است.

۱۱- نوع بینامتن رمان عمدتاً تاریخی- فرهنگی با تکیهٔ ویژه به باورهای خرافی و فرهنگ عامه است. درعین حال، در ژرف‌ساخت، درگیر با بینامتن ادبیات تلخ‌نگار است. از این جهت این رمان ادامهٔ سنت تلخ‌نگاری در داستان‌نویسی معاصر به حساب می‌آید.

۱۲- نیت نویسنده واقع‌نمایی داستان بوده تا از این راه بر بستر همزمان یک واقعیت تاریخی- ارجاعی، زمینه‌ای برای بیان یک حقیقت تاریخی فراهم آورد. به این اعتبار نوعی «خوانندهٔ آگاه» که میل گفتگو با متن در جهت همذات‌پنداری با آن را داشته باشد اهداف نویسنده را تأمین می‌کند و «خوانندهٔ مطلوب» جهان دلخواه نویسنده را فرو می‌پاشد.

کلان‌ساختار[۸]: تحلیل رمان

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

www.SID.ir

Archive of SID

هدایت نویسنده‌ای عمیقاً متعهد و اجتماعی است، داستانهایی تأثیرگذار پدید می‌آورد و قدرت داستان‌نویسی‌اش این تأثیر را دو چندان می‌کند. در «*بوف کور*» می‌کوشد نشان دهد که این سرنوشت تلخ و مصیبت‌بار نه فقط **واقعیت** امروز زندگی ما که **حقیقت** این زندگی است.

براساس آنچه گفتیم بخش تعیین‌کننده‌ای از جریان داستان‌نویسی پس از هدایت باور کرد که برای متعهّد بودن، برای جدّی بودن، برای آنکه واقعیت‌های جامعهٔ ایرانی را منعکس کند و برای آنکه «داستان» به معنای واقعی کلمه تولید کند، باید تلخیها، شرارتها و زشتیها را ببیند و بازگو کند، و به این ترتیب تلخ‌نگاری در ادبیات ایران تبدیل به یک سنت شد. تردیدی نیست که هیچ نویسنده یا گروه نویسندگانی به صرف ارادهٔ خود قدرت پی‌ریزی یک سنت را ندارند چرا که خود بر بستر یک سنت پیشین زندگی می‌کنند اما مجموعهٔ عوامل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی ظرفیتی است که نویسنده یا نویسندگان خلاق می‌توانند به آن فعلیت بخشند و صد البته گرایش و باورهای خود را در آن سهیم سازند. نتیجه آنکه گرچه این عناصر تلخ در زندگی جامعهٔ ایرانی واقعیت داشته‌اند اما الزاماً حقیقت این زندگی نبوده‌اند زیرا حقیقت گرچه بر بستر واقعیت شکل می‌گیرد اما آن را در شبکهٔ تودرتوی باورها، اعتقادات، آرزوها، و آرمانهای ما درگیر می‌کند و به آن هویتی نهایی و استوار می‌بخشد. بنابراین نوع نگاه نویسندگان در شکل‌دهی به یک سنت ادبی عمیقاً دخالت دارد و از اینجاست که شکل‌گیری ادبیات تلخ‌نگار، دست کم با این هیئت و قدرت که امروز می‌بینیم، امر مقدّر نبود. ادبیات داستانی ایران می‌توانست بر بستر این مصیبتها، مسیری این‌چنین تلخ را طی نکند، و جای‌جای به شادی بیندیشد، آن را تصویر کند و به دنبال تحقّق آن در ادبیات و به تبع در زندگی باشد. این منظری است که به خواننده- منتقد امکان فاصله گرفتن از اثر را می‌دهد و به این ترتیب متن ادبی هرقدر قدرتمند باشد چنین خواننده‌ای را در چنبرهٔ خود اسیر نمی‌کند. برای تبیین قابلیتهای یک اثر تنها زیستن در جهان متن کافی نیست. این شیوه به گمان من نوعی رویکرد ابتر و ناتمام است. منتقد باید زیستن در جهان متن را با برون

www.SID.ir

Archive of SID

رفتن از این جهان تجربه کند. تلاش برای درک ظرفیتهای متن در عین حال جهتی آینده‌نگر دارد که به خواننده امکان نقد وضع موجود از منظر آینده را می‌دهد، واین آینده الزاماً آیندهٔ تقویمی نیست بلکه آیندهٔ آرمانی نیز هست. به عبارت دیگر کافی نیست که با ادبیات آنچه را هستیم ببینیم، بلکه در عین حال باید آنچه را ببینیم که می‌خواهیم باشیم. بنابراین این مطلق کردن تلخ‌نگری، اگرچه با مستندترین و ژرف‌ترین توجیهات، ماهیتاً یک‌سویه است چراکه حضور آینده را از خود دریغ کرده است. و این شالودهٔ انتقادی است که می‌توان به ادبیات تلخ‌نگار داشت. چنین شالوده‌ای به‌ناچار به همان اندازه نویسنده و متن را مورد بازنگری قرار می‌دهد که خواننده را. پس ما نیز، در مقام خواننده، در فرایند شکل‌گیری این ادبیات تلخ‌نگار شریک بوده‌ایم چرا که اساساً آن را پذیرفته‌ایم یا در برابر آن سکوت کرده‌ایم، به جای تحلیل به تجلیل آن پرداخته‌ایم و از این راه به آن حقانیت بخشیده‌ایم. با هدایت و سنت داستان‌نویسی هدایت ما باور کرده‌ایم که رجّالگی و لکّاتگی در جامعهٔ ما مقدر است، با هدایت و سنت داستان‌نویسی هدایت ما پیشاپیش شکست را پذیرفته‌ایم، پذیرفته‌ایم که در جستجوی شادی نباشیم، هیچ آرزویی را طلب نکنیم و هیچ آرمانی نداشته باشیم.

آیا قدرت داستان‌نویسی هدایت و دیگران این را به ما باورانده است و یا نیاز و اعتقاد ما به چنین دریافتی از زندگی به این نویسندگان چنین قدرتی بخشیده و اساساً آنها را به این سمت و سو کشانده است؟ پاسخ می‌تواند این باشد که نویسنده و خواننده دو سوی یک گفتگوی پنهان و آشکارند، گفتگویی که آرام آرام به هر دو شکل می‌دهد و هویّت می‌بخشد. این گفتگو البته بر بستر یک زمینهٔ فرهنگی شکل می‌گیرد و تداوم ارتباط نویسنده/ خواننده بر این بستر مشخص، «گفتمان ادبی» یک دوره را پدید می‌آورد. و گفتمان ادبی پنجاه سال اخیر ایران به استناد واقعیتهای تلخ زندگی ایرانیان، جهانی پر از هول و وحشت را پدید آورد و آن را حقیقت زندگی ایرانی نامید، غافل از آنکه حضور فلاکت در زندگی الزاماً آدمها را به اصالت فلاکت معتقد نمی‌سازد. برای نمونه لازم نیست چندان دور برویم و مثلاً نوع نگرش گروهی از نویسندگان اروپایی را نمونه

www.SID.ir

Archive of SID

بیاوریم تا به استناد عدم تطابق شرایط ایران و اروپا استدلالمان از آغاز بی‌پایه و اساس دانسته شود. کافی است سری به روسیه بزنیم، سرزمینی که در جغرافیایی نزدیک به ماست و در سرگذشت تاریخی قرابتهای ناگزیر با جامعه ما دارد. و نویسنده‌ای چون آنتون چخوف را مورد توجه قرار دهیم، نویسنده‌ای دچار استبداد نظام تزاری، در جامعه‌ای فقرزده و پرمصیبت، که چه ژرف این وضعیت را تصویر می‌کند اما انگیزهٔ این تصویرگری، اصالت دادن به زشتی نیست بلکه امید به آینده‌ای روشن و جهانی قابل زیستن است. و این تفاوت نگاه از کجاست؟ می‌پندارم که جستجوی شادی و آیندهٔ روشن بر بستر تاریکی، نوعی فلسفه می‌خواهد که ما از آن فرسنگها فاصله داریم و با آن غریبه‌ایم. و شادی هم اگر داریم لحظه‌ای است، تداوم ندارد، نوعی خوشباشی خیامی است که به سبب اوج حسرت است. ما شادی را زندگی نمی‌کنیم، به آن پناه می‌بریم؛ آن را نمی‌اندیشیم، در حالتی گول و گنگ تجربه می‌کنیم. می‌گوییم باید ندید و نشنید تا لحظه‌ای شاد بود، باید فراموش کرد تا دمی سرخوش بود، و ببینیم که این نگاه در ایران چقدر سنت دارد و این‌گونه است که هدایت به خیام پیوند می‌خورد، البته به روایتی از خیام که می‌پسندد، یعنی این بار هدایت نویسنده، در مقام خواننده آن ظرفیتهایی از خیام را برجسته می‌کند که با طبع او هماهنگ است، و این همان گفتگوی میان نویسنده وخواننده است که گفتیم و چون زمانمکان هدایت هم فرصت لازم را در اختیار او قرار می‌دهد، آن گفتمان ادبی تلخ‌نگارانه را پدید می‌آورد تا دیگران در ادامهٔ راه آن را به سنت ادبی و پسند ادبی تبدیل کنند.

طرفه آنکه با چنین گفتمانی به هر امکانی روی بیاوریم آن را ابتر می‌کنیم. هدایت با ادبیات غرب آشنا بود، امکانات و صناعتهای آن را می‌شناخت و می‌شد از آنها دستمایه‌ای برای روشنی و روشنگری کند، اگر بیرون از این گفتمان بود. هدایت فرهنگ گذشتهٔ ایران را نیز می‌شناخت، با پست و فرازهای تاریخی این سرزمین آشنا بود، و می‌شد از این‌همه دستمایه‌ای برای روشنی و روشنگری خلق کند، اگر بیرون از این گفتمان بود. اما درون این گفتمان ماند و اینگونه بود که این تلخی دوام پیدا کرد آن‌گونه که امروز- یعنی هفتاد

www.SID.ir

Archive of SID

سال پس از نگارش *بوف کور*- داستانی را می‌خوانیم که نهایتاً بـه مـا همـان **احـساس** و **ادراک** *بوف کور* را می‌دهد، گیرم که موضوع، شیوهٔ روایت، صـناعات بـه کـار رفتـه و... متفاوت با داستان هدایت باشد. این همان «گفتمان تاریخی مقدر» است، گفتمانی که ما در مقام نویسنده و خواننده بر بستر مجموعـه‌ای از واقعیتهـا یـا بهتـر بگـوییم «نـشانه‌هـای» تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، به آن شکل داده‌ایم. مـی‌پنـدارم کـه اصـطلاح «نـشانه» قابـل استنادتر و واقعی‌تر از اصطلاح «واقعیت» است، چراکه واقعیت، به‌طور پیشینی در تـاریخ، در جامعه و در فرهنگ وجود ندارد. این سوژهٔ اندیشنده است که با موضع‌گیری خود، در طول و عرض و عمق، یعنی با نگاه خود به آن تعـیّن مـی‌بخـشد. از اینجاسـت کـه هـیچ وضعیتی مقدّر نیست مگر آنکه ما تقدیرپذیر باشیم و به ایـن اعتبـار تقـدیری را جـستجو کنیم و به آن اصالت ببخشیم. تقدیرگرایی، در طی سده‌ها بر بستر آن مثلث مولّف، مـتن و خواننده در گفتمان‌هایی متوالی ظاهر شد و به‌تدریج از یک «نشانهٔ فرهنگی» بدل بـه یـک «ویژگی فرهنگی» شد. این ویژگی خود را در همهٔ عرصه‌های حیات فکری ما و از جملـه ادبیات نمایان ساخت. داستان‌نویسی ما نیز در این گفتمان مقـدر خـود را شـناخت و بـه پیش برد. ظرفیت‌های این گفتمان به سبب پیـشینهٔ طـولانی و نـوع عناصـر درگیـر در آن گسترده بوده و هست و از اینجاست که بخش وسیعی از ادبیات ایران دچار ایـن گفتمـان بوده و هست. با اینهمه می‌توان در یک لحظه از هـستی ایـن گفتمـان مقـدر، در «نـشانهٔ» تقدیر، تأمّلی کرد. این تأمّل خود برآمده از ظرفیتهای این گفتمان است کـه **مـی‌توانـد** در لحظه‌ای از «حضور» آن، تعریفی را که از خود داده است مورد تردید قرار دهد و بـه ایـن ترتیب باب گفتمان تازه‌ای را باز کند. باری **می‌تواند** تردید کند، نه اینکه **الزام** به این کـار دارد. پس همچنان‌که وجود گفتمان پیشین مقدر نبود، حضور گفتمـان جدیـد هـم مقـدر نیست و محصول یک خواست و طلب است هر چند محدود به آن نیـست. چنـین اسـت که گفتمان تازه در رابطهٔ دیالکتیکی تقدیر و آزادی نطفه می‌بندد و حیـات خـود را آغـاز می‌کند. می‌پندارم که این گفتمان زاده شده است، هر چنـد از پـس زایمـانی نفـس‌گیـر. و نخستین نشانهٔ آن در عرصهٔ ادبیات داستانی آن اسـت کـه بخـشی از ایـن ادبیـات دیگـر

www.SID.ir

Archive of SID

نمی‌خواهد صرفاً کالبدشکافی وضع موجود باشد بلکه درعین حال می‌خواهد جهان آرمانی خود را براساس وضع موجود بنا کند. این نشانه می‌تواند آرام آرام به یک «ویژگی» بدل شود اگر باور کند که ادبیات داستانی صرف تصویرگری بیرون و درون وضع موجود نیست بلکه در عین حال تلاش برای پاسخ دادن به پرسشهای پیچیده‌ای است که نه فقط گذشته و حال که آیندهٔ ما را خطاب قرار می‌دهد، و نه فقط واقعیت ما، که آرزوهای ما را نیز در بر می‌گیرد. شاید به این ترتیب به‌تدریج «رمان ایرانی» شکل بگیرد، رمانی که ازجمله اصلی‌ترین «ویژگی»هایش این است که رؤیاهایی خلق کند و در جامعهٔ مخاطبانش این میل و انگیزه را پدید آورد که این رؤیاها را بدل به واقعیت کنند.

«شهری که زیر درختان سدر مرد» می‌خواهد مصائب جامعهٔ پدرسالار را بازگو کند. «پدرسالاری»، در نگاه نویسنده، شبکه‌ای چنان فراگیر و برخوردار از لایه‌های متعدّد تودرتوست که همهٔ طول و عرض جغرافیا و تاریخ ایران را در بر می‌گیرد. بنابراین نویسنده از آغاز حرکتی جاه‌طلبانه را آغاز می‌کند. او می‌خواهد سرنوشت قوم ایرانی و سرگذشت تاریخ ایرانیان را بر محور آنچه اصلی‌ترین بن‌مایهٔ حیات ما می‌داند، یعنی بن‌مایهٔ پدرسالاری، تصویر کند. از اینجاست که هم از آغاز داستان را در بی‌زمان و لامکان تصویر می‌کند هر چند با اشارات آشکار و پنهان آن را به جغرافیای ایران و تاریخ ایران ارتباط می‌دهد. پس، از آغاز ما با یک نشانه‌شناسی دووجهی سروکار داریم. داستان در سرزمینی نامعلوم جریان دارد با این همه نام شهرها، روستاها، رودها و کوههای آن همگی فارسی است. گاه در نمونه‌ای مثل «سالیان سفلا»، نام محل واقعی به نظر می‌رسد، اما روشن نیست که به چه منطقه‌ای تعلّق دارد گرچه بر یک زمینهٔ کویری ترسیم می‌شود و این خود وجهی نمادین دارد مانند آدمهای داستان که هرچند چون ریزپردازی شده‌اند و از زاویهٔ دیدهای متفاوت بررسی می‌شوند و تحوّل می‌یابند، «شخصیت» اند اما در عین حال قرار است هر یک نمونه‌های نوعی یا «تیپ» باشند به گونه‌ای که امثال آنها را جای جای در جامعه‌ات بیابی و به گونه‌ای با آنها درگیر و یا لااقل از حضورشان متأثر باشی.

www.SID.ir

Archive of SID

اینها قرار است آدمهایی باشند برای همهٔ فصول، که نویسنده خود در سرلوحهٔ کتاب آورده است: «این داستان سرتاپا افسانه و پندار است؛ خودش و همهٔ زنان و مردانش». و آیا این گفتار بار دیگر یادآور آن منطق دوگانه و آن حضور واقعیت/ رؤیا نیست تا ضمن آنکه هریک از آدمها را با تمام وجود حس می‌کنی وقتی رمان را تمام کردی با خود بگویی همه چیز و همه کس و هم و پندار بود. داستانی خواندم و تمام شد. اما به گمانم این گفتهٔ نویسنده هم سخنی کنایی و گزنده است و تعریضی است بر نوعی زندگی که در آن آدمهایی موهوم می‌آیند و می‌روند اما تمام هستی‌ات را پریشان می‌کنند، به وجودت زخم می‌زنند و فرسوده، پیر و ویرانت می‌کنند.

محور رمان جریر است، تجسّم پدر. پدر واقعی چندی از شخصیت‌ها و پدر معنوی و حاکم مطلق آن سرزمین موهوم، که حتی بر بستر احتضار، اراده‌اش و نیّاتش بر همگان و همه جا مسلّط است. در طول داستان جای جای با عنوان «پیرمرد» از او یاد شده و با تصویر کریهی که از هیئت او داده می‌شود چه آسان ما را به یاد «پیرمرد خنزرپنزری» *بوف کور* هدایت می‌اندازد[۹].

حضور *بوف کور* به عنوان بینامتن داستان «شهری که زیر درختان سدر مرد» ابعاد گوناگون دارد. اگر "پیرمرد خنزرپنزری" به واسطهٔ نحوهٔ توصیفش در بوف کور و تجسّم و حتی تجسّدش در پدر و عموی راوی یادآور پدر ازلی- ابدی است، جریر به سبب سلطهٔ فراگیرش و ناگزیری سرکردن سه نسل از مردم شارستان در سایهٔ اقتدار او، تعیّن این پدر ازلی- ابدی است، گویی استعارهٔ هدایت در داستان حمزوی واقعیت می‌یابد. حدیث این اقتدار را هر بار، یکی از شخصیت‌ها، به زبان خود باز می‌گوید.

اما این همه اقتدار و وحشت و جنایت که جریر باعث آن است، در عین حال از آنجاست که مردم چنین می‌خواهند. در کنار این نفرت به جریر، علاقه و حتی عشق به او هم هست. و این هستی دوگانهٔ آدمهاست که اسباب تداوم این اقتدار و وحشت است. یوسف، پسرخواندهٔ جریر، در جایی از «آلودگی» و «مسلخ» جریر می‌گوید، در جای دیگر او را «نرینهٔ سترگ» و «حجار اعظم چاچی و مردم چاچی .....» می‌نامد. روستائیان

www.SID.ir

Archive of SID

خوش‌نشین که در مرکز ستم جریر قرار دارند در دل از او ناراضی نیستند و حتی بچه‌های مدرسهٔ روستا که جریر را ندیده‌اند او را دوست دارند.

باری این نفرت و عشق همزمان و این زاویه‌های مقابل در نگاه به یک موجود واحد و یک پدیدهٔ واحد و گیجی و گنگی حاصل از آن که هرگونه معیاری را از دست آدم می‌گیرد و او را در مسیر سرنوشت رها و معلق می‌سازد تا همچنان‌که رنج می‌بریم و اعتراض می‌کنیم کماکان تسلیم باشیم و به بازی ادامه دهیم تا آرام آرام از درون بپوسیم، تقدیری است که همهٔ آدمهای داستان را در چنبرهٔ خود گرفتار می‌کند، حتی کیان را که در سالیان یک غریبه است و از بدخش به سالیان سفلا آمده تا معلم باشد یعنی آگاهی بپراکند. کیان که رمان اساساً از زبان و یا نگاه او روایت می‌شود می‌خواهد صرفاً یک تماشاگر باشد، راوی داستان اما اندک اندک چنان با سرنوشت و زندگی سالیان سفلا گره می‌خورد که خود یکی از محورهای حوادث می‌شود و چنین است که زاویهٔ دید کیان در مقام «ذهنیت مرکزی» داستان از «کانونیت صفر درجه» به «کانونیت درونی» و «کانونیت بیرونی» تغییر می‌کند. یعنی راوی نخست از جایگاه تماشاگر به جایگاه تماشاگر- بازیگر و آنگاه به جایگاه بازیگر صرف تغییر موقعیت می‌دهد. به این ترتیب هیچ کس نمی‌تواند از این گرداب معهود بیرون بایستد و دیر یا زود همگی در آن فرو می‌روند. پیرامون جریر حلقه‌هایی از فساد، رذالت، کینه، حقارت، دشمنی، جهل، خرافه، کوردلی و فلاکت شکل گرفته است که اقتدار ظالمانهٔ جریر را به سرنوشت گریزناپذیر مردم سالیان سفلا بدل می‌کند. باری باید در این تقدیر زاده شد، زندگی کرد و مرد.

نشانه‌شناسی هویت

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

۱- اعتقاد نویسنده به ادبیات متعهد

۲- رمان متعهد به عنوان تصویرگر ژرفای حیات اجتماعی و فردی یک ملّت

www.SID.ir

Archive of SID

۳- پدرسالاری در مقام تقدیر تاریخی

۴- نیاز مردم به ساختکارهای پدرسالارانه

۵- نیاز متقابل ظالم و مظلوم به یکدیگر: تداوم تقدیر پدرسالارانه

۶- تلقی «نشانهٔ اجتماعی» به جای «واقعیت اجتماعی»؛ و تبدیل «واقعیت اجتماعی» به «حقیقت اجتماعی»

۷- استفاده از مجاز برای برجسته‌سازی واقعیت

۸- استناد به واقعیت نمادین جهت تجسّم حقیقت

۹- اصالت دادن به فلاکت به استناد حضور فلاکت

۱۰- تلخ‌نگری مقدّر

۱۱- حضور بینامتن‌های بدبینانه به عنوان زمینه‌ساز تلخ‌نگری مقدّر

۱۲- نبود فلسفه‌ای شادخویانه

۱۳- کمبود خواننده- منتقدانی که توأمان «ریزساختار»، «کلان ساختار» و «فراساختار»(suprastructure) متن را در نظر بگیرند و از این طریق نه تنها «واقعیت متن» که «حقیقت آن»، و نه تنها «امروز متن» که «آیندهٔ» آن را نیز به پرسش بگیرند.

۱۴- پذیرش تجربهٔ گذشته به عنوان حقیقت امروز: حذف نگاه آرمانگرایانه

۱۵- ماهیت دوگانه‌نگر انسان ایرانی

۱۶- نیاز اجتماعی به یک گفتمان تقدیرگریز

۱۷- گفتمان تقدیرگریز به عنوان مبنای فلسفی رمان چندصدایی.

جمع‌بندی

در این بررسی کوشیده‌ایم روش‌شناسی پیشنهادی ما رویکردی تقلیل‌گرا نداشته باشد. به این اعتبار هرچند هدف نهایی، ردیابی جلوه‌های هویت از منظر رمان بوده است که به صورت فهرستی ارائه شده‌اند نخواسته‌ایم که موجودیت متن مورد بررسی را به بیان این فهرست فرو بکاهیم. برخورد هیچ رمان قابل تأملی به هویت خطی نیست، بنابراین بعید

www.SID.ir

Archive of SID

است خوانشهای ساده‌گیرانه از متن ما را به نتایج قابل قبولی برساند، ضمن آنکه «هویت»، خود مضمونی چندلایه و پویاست و با به کارگیری شیوه‌های قالبی و ایستا فراچنگ نمی‌آید.

انگیزهٔ اصلی نگارش این مقاله پیشنهاد نوعی روش‌شناسی برای ردیابی عناصر هویت از منظر رمان بوده است و بی‌تردید اگر این روش‌شناسی در مورد مجموعه‌ای از رمان‌های یک دورهٔ خاص به کار گرفته شود، یافته‌های بررسی ما را به آفاق تازه‌ای خواهد برد.

پی‌نوشت

۱- ادعای نوشتهٔ حاضر این نیست که توانسته همهٔ مختصات یاد شده برای ارائهٔ این الگو را در تحلیل خود به کار بگیرد، هر چند نهایت تلاش خود را در این مسیر کرده است.

۲- برای آگاهی بیشتر از جایگاه نقد ادبی در مطالعات فرهنگی، ر.ک:

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

3- Poly-System Theory

۴- نظر به اینکه در نوشتهٔ حاضر امکان پرداختن به دقایق «نظریهٔ نظام چند گانه وجود ندارد برای آگاهی بیشتر می‌توان به کتاب زیر مراجعه کرد:

Even-Zohar,I., 1990. **Polysystem Studies**, Tel Aviv, The Porter Institute for poetics and semiotics.

۵- مشخصات این کتاب به قرار زیر است:

Daniel Bergez, **L'explication de texte littéraire**, Dunod, Paris, 1996.

۶- به سبب گستردگی این الگو آن را در پیوست متن حاضر می‌آوریم.

۷- برای نمونه ر.ک. به « *شهریار روحانی» ای که زیر درختان سرو فرو پاشید*، ادبستان، شمارهٔ ۶۱، ص ۴۵-۵۴.

۸ - کلان ساختار، برای ایجاد رابطه‌ای منطقی با ریز ساختار باید در ارتباطی سازمند (ارگانیک) با آن، یافته‌های ریز ساختار را به ابعاد کلان فرامتن گسترش دهد.

۹- روش‌شناسی ما اقتضا می‌کند که در بخش کلان‌ساختار گفته‌هایمان را با نقل قولهایی همراه کنیم که به سبب محدودیت فضا از آوردن آنها چشم پوشیدیم.

www.SID.ir

Archive of SID

پیوست

فهرست کاربردی شاخص‌های ادبی نظام چندگانه:

الگوی پیشنهادی ما بر اساس چارچوب دانیل برگز به قرار زیر است:

۱- رمان از منظر نویسنده

۱-۱- رمان یعنی خود نویسنده: ذهنیت نویسنده بر متن حاکم است← رمان تک‌صدایی← رابطهٔ تنگاتنگ رمان با زندگی نویسنده

۱-۲- رمان به عنوان آشکارگر نویسنده: رابطهٔ برابر نویسنده با متن (نویسنده همان‌قدر متن را می‌نویسد که متن نویسنده را).← متن به عنوان فرایند کشف نویسنده

۱-۳- رمان به عنوان پنهانگر نویسنده: رمان به عنوان فرایند کشف «من دیگر». رمان به عنوان من پنهان یا ناخودآگاه نویسنده: رمان یعنی حجاب نویسنده

۱-۴- رمان به عنوان غیبت نویسنده

۱-۴-۱- نویسنده در مقام من ساختگی/ من نمایشی

۱-۴-۲- نویسنده به عنوان «من‌های متعدد»← رمان به عنوان فرایند کشف دیگری← رمان چندصدایی

۱-۵- نقش راوی : مسئلهٔ کانونی شدن

۱-۵-۱- کانونیت صفر درجه: مشخصهٔ دیدگاه راوی دانای کل که همهٔ اطلاعات لازم را برای خواننده‌اش فراهم می‌کند.

۱-۵-۲- کانونیت درونی: دانسته‌های راوی محدود به دیدگاه و معلومات «شخصیت» است. دانسته‌های راوی و شخصیت برابر است.

۱-۵-۳- کانونیت بیرونی: دانسته‌های راوی محدودتر از دانسته‌های «شخصیت» است.

۲- رمان از منظر خواننده

۲-۱- خوانندهٔ عادی: خواننده در تسخیر متن

۲-۲- خوانندهٔ آگاه: گفتگو با متن جهت همذات پنداری با آن

۲-۳- خوانندهٔ مطلوب: گفتگو با متن جهت پرکردن خلأ متن: ارائهٔ روایت یا روایات دیگری از متن

www.SID.ir

Archive of SID

۳- رمان از منظر متن

۳-۱- زبانشناسی متن

۳-۱-۱- فراگویی دوگانه

۳-۱-۱-۱- نقش زیباشناختی

۳-۱-۱-۱-۱- موسیقی برساخته

۳-۱-۱-۱-۲- موسیقی طبیعی

۳ -۱-۱-۲- نقش گونه‌شناختی

۳-۱-۱-۲-۱- گونهٔ اجتماعی

۳-۱-۱-۲-۲- لهجهٔ فردی

۳-۱-۲- محورهای همنشینی و جانشینی

۳-۱-۲-۱- محور همنشینی

۳-۱-۲-۱-۱- نحو فشرده← معنای پربار

۳-۱-۲-۱-۲- نحو گسیخته← معنای کم‌مایه

۳-۱-۲-۲- محور جانشینی← انواع استعاره

۳-۱-۳- دال و مدلول

۳-۱-۳-۱- رابطهٔ تلویحی (معنای کنایی)

۳-۱-۳-۱-۱- کنایهٔ حاصل از بافتار

۳-۱-۳-۱-۲- کنایهٔ حاصل از فضای عمومی متن

۳-۱-۳-۲- رابطهٔ فرازبانی (مربوط به مکان قصه و فضاسازی)

۳-۱-۳-۲-۱- رابطهٔ حاصل از تأویل خواننده

۳-۱-۳-۲-۲- رابطهٔ حاصل از اهداف متن

۳-۲- سبک متن

۳-۲-۱- سبک واحدهای روساختی

۳-۲-۱-۱- آوایی

۳-۲-۱-۲- تکواژی (ساختواژی)

۳-۲-۱-۳- واژی

۳-۲-۲- سبک جملات

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۲-۲-۱- جملهٔ ساده، مرکب، مختلط (تعیین نقش هریک با توجه به اهداف متن)

۳-۲-۲-۲- موجز/ مطوّل

۳-۲-۲-۳- نوشتاری/ گفتاری

۳-۲-۲-۴- رسمی/ غیررسمی (در لایه‌های مختلف هریک)

۳-۲-۲-۵- تخیل محور/ واقعیت محور (رابطهٔ سبک و نوع ادبی)

۳-۲-۳- نوشتار یا سبک متمایز نویسنده (برآیند بندهای ۳-۲-۱ ،۳-۲-۲)

۳-۳- بلاغت متن

۳-۳-۱- صنایع گفتمانی یا ساختکار گفتگوگری

۳-۳-۱-۱- چندصدای پنهان: گفتگوی پنهان میان نویسنده و خواننده

۳-۳-۱-۲- فرمانبری: گفتگوی خیالی نویسنده با خود برای تأیید یک ایده

۳-۳-۱-۳- پرسش بلاغی یا سبکی: پرسش نه برای دریافت پاسخ بلکه جهت شفاف‌سازی متن

۳-۳-۲- استعاره: جابه‌جایی معنایی در محور جانشینی

۳-۳-۲-۱- جابه‌جایی درساختار خرد

۳-۳-۲-۲- جابه‌جایی در ساختار کلان

۳-۳-۳- مجاز: جابه‌جایی معنایی در محور همنشینی

۳-۴- شاعرانگی

۳-۴-۱- گونهٔ ادبی و ارتباط آن با سبک

۳-۴-۱-۱- ارتباط کلاسیک

۳-۴-۱-۱-۱- سبک نازل (کمدی)

۳-۴-۱-۱-۲- سبک میان‌مایه (خطابه)

۳-۴-۱-۱-۳- سبک متعالی (تراژدی)

۳-۴-۱-۲- ارتباط مدرن

۳-۴-۱-۲-۱- معیار تناسب: تناسب میان ذهنیت و بیان سوژه

۳-۴-۱-۲-۲- معیار افتراق: تشخّص سبک ادبی در تقابل با سبک روزمره

۳-۴-۲- گونهٔ ادبی و رابطهٔ آن با شیوهٔ بیان

۳-۴-۳- بینامتنیت

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۴-۳-۱- انواع بینامتن (اساطیری، ادبی، ذهنی، اجتماعی، ...)

۳-۴-۳-۲- شیوه‌های بینامتنیت

۳-۴-۳-۲-۱- از منظر نویسنده (خودآگاه، ناخودآگاه)

۳-۴-۳-۲-۲- از منظر خواننده: تأویل خواننده بی‌اعتنا به نیت بینامتنی نویسنده

۴- رمان از منظر واقعیت

۴-۱- نیت‌ها

۴-۱-۱- اهداف مورد ادعای متن

۴-۱-۱-۱- واقع نمایی

۴-۱-۱-۲- نمایش واقعیت

۴-۱-۲- کارکرد زبان

۴-۱-۲-۱- زبان واقع‌گرا

۴-۱-۲-۲- زبان واقع‌گریز

۴-۱-۳- دریافت خواننده

۴-۱-۳-۱- متن به عنوان بیان واقعیت

۴-۱-۳-۲- متن به عنوان نمایش واقعیت

۴-۲- واقعیت تاریخی: متن به عنوان بیان یک واقعهٔ تاریخی

۴-۲-۱- گزارش تاریخ

۴-۲-۲- بیان حقیقت تاریخی

۴-۳- واقعیت ارجاعی: بیان تاریخ به عنوان یک واقعیت داستانی (نمایشی)

www.SID.ir

Archive of SID

منابع فارسی

بالایی، کریستف (۱۳۷۶) پیدایش **رمان نویسی مدرن**، انجمن ایران شناسی فرانسه/ معین.

تسلیمی، علی (۱۳۸۳) **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران** (داستان)، اختران.

تندرو صالح، شاهرخ (۱۳۸۳) **نقاب نقد**، چشمه.

حمزوی، خسرو (۱۳۷۹) **شهری که زیر درختان سدر مرد**، روشنگران.

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

ـــــــــــ (۱۳۸۳) **مشکله هویت ایرانیان امروز**، نی.

فرهادپور، مراد (۱۳۷۲) **یادداشتی برروشنفکری و کارکردهای ایدئولوژیک**، نگاه نو.

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

مصباحی پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸) **واقعیت اجتماعی و جهان داستان**، امیرکبیر.

میر عابدینی، حسن (۱۳۶۹) **صدسال داستان نویسی ایران**، چشمه.

منابع انگلیسی و فرانسه

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

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

www.SID.ir

Archive of SID

BROOK-ROSE Ch**,** (1990) ***Ambiguity and Narrative Levels***, Hamilton, London.

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

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

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

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

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

_____ I, (1990) ***Polysystem Studies****,* Tel Aviv : The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

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

GENETTE G, (1983) ***Nouveau Discours du récit***, Seuil.

GENTZLER E**.** (1993) ***Contemporary Translation Theories****,* Routledge.

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

MITTERAND H**,** (2001) ***Le Discours du roman****,* Paris, PUF.

NORRIS CH. (1991) ***Deconstruction: Theory and Practice****,* London, Routledge.

www.SID.ir

Archive of SID

TODOROV T. (1967) ***Littérature et signification***, Paris, Larousse.

TOURY G, (1996) ***In search of a Theory of Translation***, Tel Aviv : The porter Institute for Poetics and Semiotics.

www.SID.ir