نشر قطره

رؤیای بیدار

مجموعه مقاله

رضا براهنی

سلسله انتشارات

نشر قطره ـ ۹۸

هنر و ادبیات ایران ـ ۱۸

نشر قطره

برگهٔ فهرست‌نویسی پیش از انتشار

براهنی، رضا، ۱۳۱۴ -
رؤیای بیدار «مجموعهٔ مقاله» / رضا براهنی. ـ تهران: نشرقطره، ۱۳۷۳.
[۶]، ۴۳۸ ص. ـ (سلسله انتشارات نشرقطره؛ ۹۸: هنر و ادبیات ایران؛ ۱۸)
۱. نقد شعر. ۲. شعر فارسی ـ تاریخ و نقد. ۳. قصه و قصه‌نویسی ـ تاریخ و نقد. ۴. فلسفه و نظریهٔ ادبی الف. عنوان.
۴۲ ب / PIR ۳۵۴۸ ۸ فا ۱/۰۰۹

نشرقطره

رؤیای بیدار
رضا براهنی
حروفچین: ژیلا پی‌سخن
چاپ اول: ۱۳۷۳
چاپ: دیبا
تیراژ: ۲۲۰۰
حق چاپ برای نشر قطره محفوظ است.

نشر قطره
تلفن دفتر مرکزی: ۸۰۱۰۸۶۷-۸۰۰۴۶۷۲ صندوق پستی ۳۴۴-۱۴۴۷۵
تلفن دفتر فروش: ۶۴۶۰۵۹۷-۶۴۶۶۳۹۴ صندوق پستی ۳۸۳-۱۳۱۴۵
Printed in The Islamic Republic of Iran

رؤیای بیدار

مجموعهٔ مقاله

[پیرامون نظریهٔ نگارش و خواندن متن ادبی]

رضا براهنی

تهران، ۱۳۷۳

فهرست

رؤیای بیدار (به جای دیباچه)..... ۱
نقد تئوری و تئوری نقد ۲۵
هزارهٔ اخوان..... ۱۲۹
سیاست تأویل یا تأویل سیاست..... ۱۵۳
گلشیری و مشکل رمان ۱۹۱
گلشیری و شگرد نو در روایت..... ۲۲۷
از قصه تا فیلمنامه تا فیلم..... ۲۶۵
وقتی روح ساعدی از مرگ مرخصی می‌گیرد..... ۲۹۱
کلیدر: یک نامه در دو بخش
بخش یکم: کلیدر و رازهای سرزمین من ۳۰۹
بخش دوم: کلیدر دولت‌آبادی و زبان رمان ۳۵۵
فهرست اعلام ۴۰۷
فهرست موضوعی..... ۴۱۷

رؤیای بیدار

غرض از حکایت، معاملهٔ حکایت است نه ظاهر
حکایت که دفع ملالت کنی به صورت حکایت،
بلکه دفع جهل کنی.
شمس تبریزی[1]

اینکه یک نفر از خارج از ایران از من خواسته باشد از چند تابلوی «مزین نقاشباشی» عکس تهیه کنم، یا خودم داوطلب گرفتن این عکسها شده باشم، در اصل قضیه توفیری نمی‌کند: من عکاس نیستم. به تصادف همه عکاس‌اند. من هم یکی از آن همه. ولی عکاس درست و حسابی و حرفه‌ای مقولهٔ دیگری است. کار او صید ماهی نیست. شکار است. و نمی‌دانم چرا همیشه بین دو کلمهٔ به ظاهر مترادف صید و شکار فرق فراوان دیده‌ام. صید تصادفی است. شکار عمدی. و من از شکارچی بیشتر خوشم می‌آید، البته نه از هر شکار او. بلکه قابلیت طرف جایی است که به‌سادگی نمی‌توان ازش گذشت. شکارچی به عمد می‌زند. همیشه انگار تیر خلاص می‌زند. بگذریم.

اخیراً چیز بسیار غریبی دیدم، در اردوگاه «ماتهائوزن». از آن ساختلوهای شوم نازیهاست که اخیراً بعضی از نازیهای اروپا منکرش* شده‌اند، و بعضیهاشان گفته‌اند حقشان بود و کف دستشان گذاشتیم. با اتومبیل سه ساعت از وین راه است. جاده بسیار زیبا و باطراوت است و

من و ساناز و ارسلان (پسر کوچکم) در یکی از روزهای نیمهٔ اول فروردین، در معیت بهروز حشمت، مجسمه‌ساز تبریزی و خانم دکتر ژالهٔ گوهری، میزبان مهربان ما در وین و طبیب سازمان ملل، راندیم و رسیدیم به ماتهائوزن. اول نگاهی به مجسمه‌ها و بناهای یادبود ملل مختلف که اسرای جنگی‌شان در «ماتهائوزن» کشته شده‌اند، کردیم، که همگی با شکوه و عالی و انسانی بودند و پس از دیدن داخل ماتهائوزن، حتی زیباتر و انسانی‌تر هم به نظر آمدند. چهرهٔ وقیح و واقعی و واقعیت‌ساز نازیسم را از ابزارها و آلاتی که در بناهای مختلف «ماتهائوزن» به جا مانده است، بهتر می‌توان تشخیص داد. علمی دقیق در خدمت کشتار دسته‌جمعی دقیق. یک میلیون، و شاید بیش از این تعداد آدم را، از زن و مرد و کودک، اغلب از اقلیتهای نژادی به اصطلاح غیرآریایی، و تعداد کثیری از سربازان و زندانیان ارتش شوروی، در اینجا به روش علمی کشته‌اند. قبح آدمکشی موقعی از بین می‌رود که علم به خدمت قتل در آید. گرچه نازیسم ممکن است نخستین مکتبی نباشد که به آدمکشی مرتب و سیستماتیک، نگرشی علمی داشته است، ولی در این تردیدی نیست که به این نگرش علمی ابعادی داده که در تاریخ سابقه نداشته است. نازیسم، قتل را نوعی جراحی دقیق به شمار آورده، و آن‌قدر خونسردانه آدم کشته است که انگار پوست و استخوان و قلب و مغز آدمها فقط برای بالا بردن سطح دانش قتل به‌وجود آمده‌اند.

گرچه مغز آدم سوت می‌کشد و دود از کله‌اش بلند می‌شود و مدام به فکر فرو می‌رود که چرا با انسان این رفتار کرده‌اند، ولی گاهی آدم در برابر قدرت ابتکار قاتلهای نازی سر تعظیم فرو می‌آورد. یکی از شیوه‌های آدمکشی، دقیق‌تر از همه بود و بسیار هم حیرت‌انگیز، و البته شدیداً حیرت‌انگیز، زندانی را از سقف اتاق کوچکی آویزان می‌کردند. از یکی از

دیوارها سوراخی کنده بودند که زندانی هرگز ملتفت آن نمی‌شد. طپانچه‌ای از آن سوراخ مخ زندانی را نشانه می‌گرفت. همه چیز آن‌قدر دقیق بود که دیگر نیازی به دیدن هدف نبود. فقط دستی از پشت سوراخ ماشه را می‌چکاند و این ور سوراخ مخ داغان می‌شد. بسیار تر و تمیز. و تمام. و من عکاس نیستم. و بعد نوبت نفر بعدی بود. و طپانچه آماده می‌شد، و بعد ماشه، و بعد خداحافظ. و صربها، حالا، چند صد کیلومتر آن‌ورتر از ماتهاثوزن، در بچهٔ شش ساله از راه مقعد سیخی فرو کرده، از دهانش در آورده‌اند و بعد، بچه را مثل برّه تقلی روی آتش سرخ کرده‌اند، جلوی چشم مادر، و به مادر تعارف کرده‌اند که بخورد، و مادر که نخورده، بهش تجاوز کرده‌اند و بعد، تیرخلاص. و اکبر بهکلام، نقاش ایرانی بسیار مهم ما در برلین، پوستر بزرگی کشیده از سه مرد. نیمی از چهرهٔ اینان، ترک، نیم دیگر یهودی، و متعلق به پوستری از پنجاه سال پیش. در نتیجه سه مرد کنار هم ایستاده‌اند، نیمی یهودی، نیمی ترک و جملهٔ عبرت‌انگیزی بالای پوستر دیده می‌شود: «ما یهودیان آینده هستیم.» و بحران اخلاقی، اقتصادی و نژادی آلمان و به طور کلی اروپا به زودی کاسه کوزه‌اش را سر کسانی خواهد شکست که غیر آریایی هستند. نه اینکه اروپا جای بدی باشد، نه، ولی نیم میلیون پدر در آلمان به دخترهاشان تجاوز کرده‌اند. این نکته زبانزد خاص و عام بود، وقتی که در هامبورگ شعرخوانی داشتم. و من عکاس نیستم. برگردیم به وین، و از طریق وین به شمال تهران. و یکی از دهات اطراف وین، جایی است که کافکا مدتی در آنجا زندگی کرده، و تیمارستانی هست ــ از بالای یکی از تپه‌های بلند مشرف به برلین و پیرامونش، دکتر ژالهٔ گوهری، نشانمان داد ــ که شاهد روزهای آخر زندگی کافکا بوده، و همیشه یک «کاف» در اروپا هست که در همه جا پرسه می‌زند و از اروپا عکسهای دقیقی می‌گیرد.

و وین، با شکوه شبانهٔ اپراهای فریادزن از دخمه‌ها و بشکه‌ها و پیمانه‌های لبریز و بلند ماءالشعیرش، در ذهن شاعر موج می‌زند. و خانهٔ «فروید» و زادگاه روانکاوی و کارهای «بروگل» نقاش هم اینجاست. و موزه‌ها را «حشمت» توضیح می‌دهد. و شهر؟ تا حال حتی یک نفر نگفته و ننوشته که وین زیبا نیست. همه‌اش که «ماتهائوزن» نیست. اگر تقسیم کنند برای هر یک از اهالی شهر، یک دوجین مجسمه می‌رسد. همه جا مجسمه است، و موقع نگاه کردن به عظمت یکی دو تا از کلیساها باید بپایی که کلاه از سرت نیفتد. و حشمت عکس می‌گیرد. موتسارت، بتهوون، و مجسمه‌ها، که آدم می‌ترسد از ارتفاع چهارصد پانصدپایی بعضی از بناها بیفتند پایین. و از ارواح پاک و جدید دیار من، رحل اقامت افکنده در وین یکی همین بهروز حشمت است که نصف شب از مجسمهٔ بزرگی از آهنش در یکی از پارکها دیدار می‌کنیم [و معلوم نیست چرا مجسمهٔ او از هیکل «عاشق» را در پشت موزه در تبریز، مثل گُلی که روی زباله انداخته باشند، از چشم آدمیان مخفی کرده‌اند؟] ؛ و یکی دیگر از این ارواح، ژالهٔ گوهری است، گوهری که وین مخفی‌اش کرده بود ــ مثل نت کنسرتو پیانویی نشناخته از موتسارت یا بتهوون که لای کتابی خفته بوده، و بعد ارکستر مهیج آشنایی آن را از لای کتاب بلند کرده، به صدایش در آورده باشد: «من از آنها نیستم که چیزی را پیشباز روم، اگر خشم گیرد و بگریزد من نیز ده چندان بگریزم. خدا بر من ده بار سلام می‌کند، جواب نمی‌گویم؛ بعد ده بار بگویم علیک، و خود را کر سازم. اکنون هله بایست تا بایستیم، خشم‌گیر تا خشم‌گیرم.»[۲] و من عکاس نیستم. و در گرفتن عکس واقعاً خوب، حالتی از آن شلیک از تاریکی سوراخی پنهان به سویِ، و درونِ مخ را می‌بینم. انگار در جایی جنایت دقیق، سیاسی‌کُشی و انسان کُشی دقیق با هنر خیلی دقیق تطابق پیدا می‌کند. مغزِ انسان، وقتی

خیلی دقیق و متمرکز کار می‌کند، جراحی می‌کند، اشعهٔ لیزر می‌سازد، «مورچه سواری» شعر زیبای «ییتس» می‌شود که در آن دست «میکل آنژ»، ذهن «ژول سزار» و قلب عاشق به یک اندازه دقیق کار می‌کنند، و یا چشمی می‌شود منظم و دقیق تا از دست و چشم و رنگ و شکلهای منطبق بر هم صد سال پیش مزین نقاشباشی، از میوهٔ داخل پیاله‌های شیشه‌ای، عکسی برای سفارش دهنده‌ای از آمریکا بگیرد. من عکاس نیستم.

عکاس من دکتر فرامرز سلیمانی است که بعد از آنکه عکسها را گرفت دو تا از آنها را به من داد و من آنها را برای آن سفارش دهنده فرستادم، و خودم نسخه‌ای از عکسها را ندارم، و دکتر سلیمانی، موقع دادن عکسها گفت: «بنویسند که عکاس که بود.» من که نمی‌دانم که باید بنویسد. فعلاً خودم می‌نویسم. حتماً عکسها از جایی سردرآورده‌اند. همیشه دنیا بر این پاشنه چرخیده است: یک مکعب کوبیسم ذهن، جنایی است؛ دیگری مجاز مرسلی است هنری، موازی اولی؛ سومی چشمی است در خواب، که تشعشع ویرانی است. و صدای تلفن از آمریکا می‌گوید: «می‌گویند تابلوها در اختیار شخصی است به نام دکتر ثقفی، که هم به خاطرات و تابلو و عکس علاقه دارد و هم به ارواح، اسپریتیسم، و احضار روح و صور نوعی برخاسته از روان مکاشفات دینی»؛ و منِ علاقه‌مند به همهٔ چیزهای متناقض و متباین، آدورنو، بنیامین، برتون، فالکنر، جویس، یونگ، کوروساوا، هنر آزتک، فرودگاههای کهکشانی قله‌های کهن پیش ـ کلمبی آمریکای مرکزی [مگر اینکه «فون دنیکن» دروغ نوشته باشد] ، رصدخانه‌های کودکی انسان، حزقیال نبی و مکاشفات یوحنا و معراجهای جسمانی و روحانی و کلامی، فرزانگی توقف‌ناپذیر نیما، و نونهالی معصوم فروغ فرخزاد، ندیده، شیفتهٔ این جناب دکتر ثقفی می‌شوم. و این قضایا، ناموزونی روانی مرا به درون جهانی از بسترهای دگرگون شده

پرتاب می‌کنند که من، هنرمند را به صورت جاسوس مالیخولیایی «ماخ اولا»ی مخوف نیمایی ـ غیر نیمایی می‌بینم، با چاشنی‌ای از فروید و مصدق، با سرطانهای فک و دهان هر دو، و علی الخصوص عکسی از مصدقِ عصا به دست که رو به کویر و برهوت دارد و پشت به آن دوربین مخفی تاریخ. و خدایا، این حافظهٔ من است که باید سنگسار شود! به دلیل اینکه لامصب مثل دستی است که انگشت کلفت شستش در سوراخی گیر می‌کند، به همین سادگی، و بعد انگشتهای دیگر با فرفره‌های تخیل به دور آن می‌چرخند، با حس رجعت به مرکزی ویرانگر، مثل سرهای چرخان به دور «کُردِ روح» حاجی صادق درویش جیلانی، مثل دفتر تلفن حجیم و قطور علی دهباشی، که همهٔ اسامی انس و جن ادبی ــ «فبای آلاءِ ربکما تکذبان» ــ در آن مدام می‌چرخند و کامپیوتروار آدم را راهنمایی می‌کنند؛ مثل حافظهٔ دردمندی که من از حسین منصور حلاج دارم؛ مثل تهران جنوبی با گودهای قدیمی رو به اضمحلال، محلهٔ عربها، یافت‌آباد، یاخچی‌آباد و بقیه، که اکنون پارکهای نیمه ساخته شدهٔ کرباسچی جوان، با کوچه‌های و جاده‌ها و فواره‌های مشرف به خانه‌های ویران و فقیر، آن گودها را ویران‌تر وفقیرتر هم نشان می‌دهد، و از اعماق آنها در روز، چشمهای دخترکان و پسرکان معصوم، و در شب، چشمهای گربه‌های چشمکزن، جهان را تقطیع می‌کنند، و انسان چیزی جز حافظه‌ای مخدوش، انباشته از جاها، زمانها، مکانها، فرارها و بازگشتها و قرارها و بی‌قراریها نیست او من حاضرم جانم را از دست بدهم ولی بی‌قراری جانم را از دست ندهم] ؛ و من با ارواح بزرگ جهان در تماس دائم بوده‌ام، تلفن هرمس ودئونیزوس و شمس تبریزی و پیرمغان را بارها گرفته‌ام و شاهنامه‌ای از ارواح «ام الصبیان» خیلج فارس نوشته‌ام به زبان رمز روان دردمند شمنهای منقرض و ژنده‌پوش آسیای مرکزی، بر بستر جغرافیاییِ

درونی شمالی که به اعماق فلاتهای آریایی مکیده شده، و این بار آن شست مرکزی نام دکتر ثقفی بود، و به دور او، انگشتهای دیگرم، قلمهایم، مثل فرفره می‌چرخیدند که تاریخ همیشه بیش ـ تاریخ من است؛ و این منم، در آن لحظهٔ شدن آفاق که تاریخم، یعنی زمان حالی مرکب از میلیونها حال، قال، مقال، بنال و منال، مثل موسیقیهای متداخل دوایر درختان بلند، چنارهای پانصد سالهٔ «انیس الدوله»ی خانهٔ دکتر ثقفی، با شعر عینی تصاویر هم‌عصر شدهٔ ثابت ولی رقصان، درجا رقصان؛ و شعر، سراسر شعر گذشتهٔ ایران و جهان، پیش‌ـ شعرِ شعر من است، شعر همهٔ مَنهای من است، و ای شاعرهای شعرهای ایرانی، بر روی دوایر مرکزی ماهیهای پنج متن ابریشم قالیهای تبریز و خوی، و ترنجهای پیش‌ـ یونگی، پیش‌ـ غربی، معراج کنید تا با هم با آهنگ موسیقیهای پیش‌ـ رنسانس ــ که انگار موسیقی خودماست، بدیهه‌سرایی «جان کیج» و «ضرب» نابینای بینایی اعماق «تهرانی» برقصیم، با حضور برقصیم، با پاهایی فاصله یافته از زمین، بر روی زمین خیالی، یعنی فضایی از معماری تجرد روح و روان برقصیم؛ دکتر ثقفی، رِی رِی، رِی رِی، رِی رِی /گرید شب و روزم، هِی هِی، هِی هِی ــ تب من از تب تهرانیِ تهرانی ست / توبمان، ای نی، ای نی، ای نی ــ دکتر ثقفی، اِی اِی، اِی اِی، اِی اِی / هننا، هوهو، هننا، هِی هِی ــ بده از آن می، آن می، آن می / می‌می، می‌می، می‌می، می‌می، می‌می...

و بالاخره فهمیدم که آن دو تابلو در کجاست، دکتر ثقفی کیست، وپرس وجوو پرس وجو، و حتی کتابی پیدا کردم که چهل یا پنجاه سال پیش، پیش از ذبیح‌الله منصوری، دکتر ثقفی، از «دوما» ترجمه کرده بود، و کتاب را از دخمه‌های جلوی دانشگاه تهران پیدا کردم. و نخواندم. فرستادمش برای همان کسی که از من خواسته بود عکسهای تابلوهای مزین نقاشباشی را بفرستم. و من عکاس نیستم. و در آن زمان هنوز دکتر

سلیمانی به سرش نزده بود که رهبر موج سوم بشود، و ضمن پرس و جو فهمیدم که دکتر سلیمانی عکاس بسیار قابلی است؛ و تلفن دکتر ثقفی که گیرم آمد، شماره را گرفتم، و چه مهربان و چه مؤدب و چه خوش بیان، از پشت تلفن حرف می‌زد، و چه با فرهنگ. گفت: «می‌آیید جلوی در بزرگ کاخ نیاوران، همان کاخ صاحبقرانیهٔ سابق، از همان رو به روی کاخ از پله‌ها می‌آیید بالا. دو تا چنار می‌بینید. خانهٔ ما رو به روی این چنارهاست، یعنی می‌دانید چنارها مال ماست. » گفتم: «آخر چنار آن‌قدرها هم کم نیست. همه جا پر از چنار است!» گفت: «نه، این چنارها، چنار معمولی نیست. اشتباه نمی‌کنید. بیایید. من در خدمتم. تابلوها در اختیار من است و شما می‌توانید هر چند تا عکس که خواستید بگیرید. سایه‌تان مستدام.» و رفتیم.

اول می‌خواستم کتابی، گلی یا دفتر شعری برای این آقای دکتر ثقفی ناشناخته ببرم. بعد، نمی‌دانم چرا، همین‌طور دست خالی رفتم. دکتر سلیمانی هم، مجهز و قبراق، و خونسرد و مؤدب، آماده بود. آن‌قدر از این‌ور و آن‌ورش وسایل عکس‌برداری آویزان بود که انگار ما داریم می‌رویم از جزایر مجنون عکس و گزارش تهیه کنیم. اگر کاریکاتوری از صورت دکتر سلیمانی را روی مینیاتوری از سر و صورت دکتر ساعدی مونتاژ کنی، حاصل کار قیافهٔ رئالیسم جادویی گابریل گارسیا مارکز خواهد بود که تازه از نوشتن قصهٔ زیبای «ارندیرای ساده دل» فارغ شده است. حقیقت این است که ما مدام غرق در جادو می‌شویم و خود خبر نداریم، و در آن دو سه ساعت حول و حوش غروب نیاوران همه چیز جادویی بود. از پله‌ها که بالا رفتیم، در واقع، در ابتدا بنایی در کار نبود. یا دستکم ما بنایی نمی‌دیدیم. دکتر سلیمانی را نمی‌دانم، ولی من نفسم بند آمده بود، به دلیل اینکه ناگهان حالیم شده بود که چرا دکتر ثقفی حرف

چنارها را از آن‌ور سیم تلفن پیش کشیده است: «چنارها مال ماست.» البته بعد من فهمیدم که چنارها مال کسی نیست. دو تا غول عظیم و قطور هزارویک شبی، مثل دو کورهٔ وحشتناک آجرپزی، که با برگها و شاخه‌ها و پرنده‌های بالا سرشان سر به فلک می‌ساییدند. نمی‌دانم چرا یاد رستم افتادم. همین‌طوری. و این «چنارها مال ماست» بود در یک فضای باغچه ـ مانند مسطح دو سه هزار متری. و من فکر کردم که اگر یکی «تایم» می‌گرفت، من که نه نفسم بد است و نه ناحق، نه اعتیادی دارم و نه کلسترول، می‌توانستم ــ البته با زحمت فراوان ــ در عرض سی ثانیه، دور یکی از این چنارها را به سرعت دویده باشم. و حیرت‌زده جلو رفتیم و آن بالا، غوغای پرنده‌ها بود، پرنده‌های مخفی. حتماً صدای این پرنده‌ها، شاه را در کاخ نیاوران ــ و پیش از او ناصرالدین شاه و محمد علیشاه و مظفرالدین شاه و احمد شاه ــ ولی نه رضا شاه ــ را در کاخ صاحبقرانیه، از خواب هراسان می‌کرده، یا شاید به خوابشان می‌برده (آخر اگر آدم شاه نباشد از کجا بفهمد که رابطهٔ خواب و بیداری شاهان با پرنده‌های چنارهای چهارصد پانصدساله چیست. شاه که شدم، می‌فهمم و حتماً به شما هم می‌گویم). و طبیعی بود که ما بخواهیم از قضیه سر در آوریم. و جلو رفتیم. کسی دیده نمی‌شد. انگار باغچه و چنارها را به ارواح اجاره داده بودند. در ده‌قدمی یکی از شلوغ‌ترین خیابان‌های آن ساعت شمال تهران، یعنی پیچ روبه‌روی کاخ نیاوران به طرف خیابان نیاوران، من و دکتر سلیمانی، «دو تنها و دو سرگردان، دو بیکس»، در برهوت سکوت‌زده راه می‌رفتیم، و انگار در اینجا، زمانی، هابیل و قابیل راه رفته بودند، و آن فاجعهٔ نخستین، یعنی قتل برادر به دست برادر، اولین انسان، قاتل، دومین انسان، مقتول، پیش آمده بود. و انسان کمر که راست کرده بود، برادر بغل دستی‌اش را کشته بود، و بعد اعتراض کرده بود: «مگر من نگهدارندهٔ

برادرم هستم؟» علت اینکه ما احساس بیابانی شدن می‌کردیم، چنارها بود. چنارها آن‌قدر بلند بود که خانهٔ آن سو، کاملاً پست (در معنای فیزیکی و عینی) به نظر می‌آمد. انگار اصلاً نبود. مثل قد روانشاد مهدی اخوان ثالث در برابر آن صخرهٔ لعنتی، و یا در برابر فخامت کلمات آن «کج آیین قرن دیوانه» و یا در برابر غار بهرام «قصهٔ شهر سنگستان». خانه در برابر چنارها، خانهٔ «پینوکیو» بود. در حالی که بی‌شباهت به خانهٔ وقفی دوران بچگی خودم در گود «مرده شویخانه» ی تبریز نبود، منتها یک هوا بزرگتر، پهن‌تر، تر و تمیزتر، و کمتر به قول نیما، «شکسته‌تر». ولی نفرین «مرغ آمین» نیما، این یکی خانه را، دستکم، گرفته بود:

خلق می‌گویند:
ــ «بادا باغشان را، در شکسته‌تر.
هر تنی زانان جدا از خانمانش، بر سکوی در، نشسته‌تر.
وز سرود مرگ آنان باد
بیشتر بر طاق ایوانهایشان قندیلها خاموش.»
ــ «بادا!» یک صدا از دور می‌گوید.
و صدایی از ره نزدیک
اندر انبوه صداهای به سوی ره دویده
ــ «این، سزای سازگاراشان
باد در پایان دورانهای شادی
از پس دوران عشرت بار ایشان.»[۳]

نمی‌دانم چرا دکتر سلیمانی جلوتر از من نمی‌رفت. من این حالت را به حساب حجب و حیای او می‌گذاشتم. خانه یک وسط داشت و یک جناحین. این هم از معماری من! می‌نمی‌توانم معماری را توصیف کنم.

لذت می‌برم، بی‌آنکه بتوانم توصیف کنم. در نتیجه توصیف هم بلد نیستم. روایت بلدم، ولی توصیف بلد نیستم. جا به اضافهٔ آدم که در آن‌جا حضور دارد به اضافهٔ منی که جا و آدم را در آن جا ادراک می‌کنم، می‌شود روایت. در نتیجه من با همه حرف می‌زنم. ولی وقتی که آدمی درکار نباشد، یا باید من جا را در خیالم پر از آدم کنم، و یا نمی‌توانم حرفش را بزنم. نزدیک جناح چپ، یعنی جناح غربی بودیم. دری باز بود. من تو را نگاه کردم. زنی شصت هفتاد ساله نشسته بود، تقریباً در تاریکی. چشمم به تاریکی عادت نکرده بود. انگار همهٔ پرنده‌های بالای چنارها روی دماغم نشسته بودند. مثل آن پرنده روی صورت تابلوی «رنه ماگریت» که من زمانی عاشقش بودم و حالا عاشق‌ترش هستم. چراغی در اتاق نبود. پس نور از کجا می‌آمد؟ یاد مادام «سوسوستریس»[۴] «سرزمین ویران» الیوت افتادم با «بستهٔ ورقهای شومش» و بعد یاد «تصویر یک زن» از ازرا پائوند و «تصویر یک زن» از الیوت. ولی یاد «تصویر یک زن» خودم نیفتاده بودم. دور و بر شعر «تصویر یک زن» هر دو شاعر، مقداری اشیای عتیقهٔ بورژوایی ـ اشرافی جمع‌آوری شده. بو برده بودم که دور و بر این خانم هم، همان اشیا باشد. البته زن نامحرم بود، و باورکنید چشمم به تصادف افتاد به صورت او. جلوی نگاه ناگهانی را نمی‌توان گرفت. و من زنهای افسرده فراوان دیده‌ام. دستهایش روی میز بود. صورتش عصبی بود. نفهمیدم کیه. لباس کهنهٔ نسبتاً آبرومندی تنش بود. صورتش لاغر ولی تقریباً پهن بود. ورق روی میز بود و دستهایش را هم که گفتم روی میز بود. و داشت فاصلهٔ دستها و ورقها را نگاه می‌کرد. زمینهٔ خانه در پشت سر زن کاملاً تاریک بود، ولی اشباح غریبی در زمینه دیده

می‌شدند. انگار تعدادی فیل غول‌پیکر را بـه آخـور بسـته بـودند، و پشتشان به پشت زن، و به روی من بود؛ انگار من در موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک بودم، و چراغهای اطراف تـابلوهای بـزرگ خـاموش شده بود، و تماشاگرها، همه چشمهاشان را بسته بودند، و سکوت کرده بودند، و بعضیها به عصاهای بازنشستگی تکیه داده بـودند و توی پلکهای افتاده‌شان را تماشا می‌کردند، و در تاریکی پشت پلکها جهان از این رو به آن رو می‌شد. من از زن پرسیدم: «ببخشید، منزل آقای دکتر ثقفی‌ا» حتی سرش را بلند نکرد. دکتر سلیمانی مؤدب از پشت سر رسیده بود. «تایتان» دوربینها[۵]. من مؤدب‌تر، نرم‌تر، جسته جسته‌تر شدم، مثل بعضی از شعرهای یکی از نویسندگان محبوبم، گرترود استاین، شدم.

از چشمهای بعضی سگها در شب نور سرخی بیرون می‌آید.
و چشمهای بعضی سگها در شب سبزند.[۶]

باز هم از او پرسیدم: «منزل آقای دکتر ثقفی‌ا» هرگز در عمرم این همه تغزلی نشده بـودم. دسـتش را بـلند کـرد، دست چـپش را. بـا عصبیت تمام گفت: «تو آن اتاق!» یاد حرف غلام کاووس وشـمگیر قابوسنامه افتادم که خطاب به ارباب فـاعلش گـفته بـود: ایـن را بـهتر از ایـن نـیز تـوان گـفت... بگـو رو زان سـون کـن.» و وقتی کـه برگشتم پشیمان شدم. داشت ما را می‌پایید. داشت مثل اشـرافیت شـعر سـرزمین ویـران الیـوت زوال مـی‌یافت؟ او هـم بـا سـلطنت سقوط کرده بـود؟ پـای اسـبش شکسـته بـود؟ حـالا مـی‌توانسـتیم

خیالِ در حال حرکت او باشیم. و نمی‌دانستم او ما را می‌پاید یا نمی‌پاید. راستش جرأت نکردم، برگردم تماشایش کنم، و پیشاپیش فهمیده بودم که دکتر سلیمانی هم به اندازهٔ من ترسیده است. حالا دیگر انگار، ما دو نفر، در جنگلهای آمازون پیش‌ـکلمبی می‌رفتیم. و همه چیز تازه، غریب، وهم‌انگیز و وحشت‌آور بود. رسیدیم دم در جناح راست بنا. من با پشت انگشتم زدم به در. سکوت. من و دکتر سلیمانی تنها نگاه معنی‌داری را که در عمرمان رد و بدل کرده‌ایم، رد و بدل می‌کنیم. دکتر سلیمانی جرأت می‌کند و سمت راستش را نگاه می‌کند. انگار سکوت بعد از دق‌الباب به پرنده‌های بالای درختها هم سرایت کرده. و بعد سرش را برمی‌گرداند به همان جای سابق گردن. و من به یک نکته در این لحظه پی می‌برم: پرنده‌ها همیشه ما را در این مدت می‌پاییدند. هندسهٔ روابط آنها با یکدیگر، با حرکات ما بر روی زمین متحول می‌شد. آنها منحنی غرایز ما را با صداهایشان در آسمان ترسیم می‌کردند. و بین در، سکوت در، و سکوت صاحبخانه، و حرکات آنها، رابطه‌ای معنی‌دار، و شاید چندین ـ معنی‌دار، بر قرار بود. فرمانده پرنده‌ها پشت در بود. نفس که می‌کشید، منحنی اصوات راه می‌افتاد. و حالا او، موقتاً روحش را از بدنش خارج کرده بود، آن را به سوی بدنهای دیگر فرستاده بود. و به همین دلیل همه جا ساکت بود. و موقعی صداها راه می‌افتاد که او روح خود را از بدنها، زمانها و مکانهای دیگر، با مغناطیس بدنش احضار می‌کرد. ولی قبل از آنکه این اتفاق بیفتد، از خودم بگویم:

در لحظاتی از این دست، وقتی که منتظرم، و می‌خواهم اتفاقی بیفتد و از برزخی که در آن گیر کرده‌ام، نجاتم دهد، یاد چیزهایی می‌افتم که اغلب شوم، وحشتناک و زیبا هستند. تیمور لنگ، وقتی که خسته و شکسته و شکست‌خورده به دیواری تکیه داده بود، از مورچه‌ای که هفتاد بار از

دیواری بالا رفته بود و به زمین افتاده بود، یاد گرفت که خودش را جمع و جور کند، بلند شود و دوباره روز از نو، روزی از نو، از کشته پشته بسازد. این قصهٔ «ارادهٔ معطوف به قدرت» دوران بچگی ما در مدارس بود. البته در آنجا من به یاد این آقای لنگ نیفتادم. مسئله این است: در این لحظات انتظار، من اولاً سخت تنها می‌شوم، حتی اگر دو هزار نفر در اطرافم باشند، ثانیاً، می‌توانم همین‌طور بگویم و تا تاسعاً پیش بروم که... ولی نمی‌گویم و نمی‌روم. در عوض یاد چیز غریبی می‌افتم که در واقع هیچ ربطی به محیطم ندارد: آخرین شعر «روبر دسنوس»، پیش از مرگش در کشتارگاه نازیها، عاشقانه‌ترین شعر عالم خطاب به معشوقه‌اش که گویا همان زنش بود، و چه سعادتمندند، حتی در حال مرگ، کسانی که زن و معشوقه‌شان یکی است.

چندان شدید خوابت را دیده‌ام
و چندان دور رفته‌ام و چندان از تو حرف زده‌ام
و سایه‌ای از تو را چندان سخت دوست داشته‌ام
که حالا دیگر چیزی از تو به جا نگذاشته‌ام
سایه‌ای در میان سایه‌ها به جا مانده ام
صد بار سایه‌تر از سایه
تا که بارها و بارها در زندگی از آفتاب تبدل یافتهٔ تو پرتاب شوم.[۷]

می‌خواهم فریاد بزنم که بابا ما خرمان از کرّگی دم نداشت، ما مزین نقاشباشی و عکس و تابلو نمی‌خواهیم. ولی در باز می‌شود و یک آقای بسیار محترم هفتاد و پنج یا هشتاد ساله، با لباس دست، کراوات و پیراهن متناسب با لباس و کفشهای جور با لباس، با قد بلند، در آستانهٔ در می‌ایستد و می‌گوید: «آقای دکتر، سلام، بفرمایید.» من به دکتر سلیمانی

می‌گویم: «آقای دکتر، بفرمایید.» و بعد، آقای دکتر ثقفی به آقای دکتر سلیمانی می‌گوید: «آقای دکتر، سلام، بفرمایید.» با این «بفرمایید»ها، ارواحی که در نتیجهٔ ترس ما، از اعماق جهان مرگ و رؤیا و خیال، احضار شده بودند به کنامهای مجردشان عقب‌نشینی می‌کنند. جهان معمولی می‌شود. گرچه دکتر ثقفی، چنان تر و تمیز و مرتب و بی‌نقص و راحت است که من احساس می‌کنم که پیش از آنکه به عنوان سفیر کبیر هر کدام از کشورهای متمدن به سوی ما گسیل شده باشد، حتماً ساعتها موهای سرش، شانه‌های لباسش و کفشهایش بروس خورده، و او پس از پیدا کردن آمادگی لازم در برابر ما ظاهر شده است. و وقتی که می‌رویم تو، یک لحظه به ذهنم می‌رسد که از او بپرسم آیا واقعاً روحش از بدنش لحظه‌ای پیش خارج شده بوده، و حالا به خاطر گل روی ما برگشته و در جسم او حلول کرده است، یا اینکه نه، ما در تمام مدت خواب می‌دیدیم و خیال می‌بافتیم؟ ولی از سؤال منصرف می‌شوم، چرا که درست در آن لحظه او توضیح می‌دهد که تابلوهای مزین نقاشباشی را از وراث او خریده است، و یکی از آنها تیمساری بوده که در قتل افشارطوس دست داشته، و دیگری هم تیمسار بوده، در قتل افشار طوس دست نداشته، ولی از آدمهای شاه بوده که حالا نیست. و دقیقاً هم یادش نیست و احساس می‌کند که یکی از آقایان تابلوها را به او، یا پدر آنها به پدر او هدیه داده است. و مزین نقاشباشی، واقعاً نقاشباشی بوده، استاد کمال‌الملک هم بوده، مثل او هم به خارج رفته، و کارهای کپی برداری کرده، که شاید این دو اثر هم کپی برداری بوده. نمی‌دانم، یعنی نمی‌داند، و دکتر سلیمانی دنبال پریز می‌گردد تا به دوربینش و به فضا نور برساند. فضا همیشه به نور احتیاج دارد. و دکتر ثقفی موقع نشان دادن پریز اشاره می‌کند به دیوار صدر اتاق، و عکس بزرگی را نشان می‌دهد که در آن مظفرالدین شاه در

باغی استراحت می‌کند، با همان چشمهای خمار علی نصیریان و علی حاتمی با هم، و مرد نسبتاً چاقی، با ترس و لرز، یعنی همان پدر دکتر ثقفی، که همان اعلم‌الدوله باشد، کاغذی را که همان فرمان معروف مشروطیت است به طرف شاه مریض دراز کرده، و او هم مثل اینکه ــ حاضر شده امضا کند، و درست در لحظه‌ای که قرار است او استخاره کند، دقیقاً در همان لحظهٔ تاریخی توضیح و یا توضیح تاریخی، برق می‌رود، و اتاق در ظلمات خضر غرق می‌شود. حالا ما چه کار کنیم؟ همه چیز تنها و تاریک می‌ماند. دکتر ثقفی، دکتر سلیمانی، دکتر براهنی، کمال‌الملک، نقاشباشی، نقاشیها، امضای فرمان مشروطیت. همه چیز و هر آدمی تنها و تاریک می‌ماند، و تنها پچپچهٔ بی‌زبان ارواح جهان به گوش می‌رسد که از کنار چنارها و دیوارها پایین می‌آیند، وارونه در سقف راه می‌روند و نقاشیها را می‌لیسند، و چرب زبانشان نقاشیها را تیره و تار می‌کند. کورمال کورمال، دکتر ثقفی جلوتر، و پشت سرش ما دو دکتر، یکی دکتر زنان و زایمان، و دیگری دکتر ادبیات و زبان بی زبان، از اتاق می‌آییم بیرون. بیرون روشن است، زیباست، ساعتی مانده به غروب است. پرنده‌ها می‌خوانند. دکتر سلیمانی عکس می‌گیرد، دکتر ثقفی توضیح می‌دهد که چنارها هر کدام چهارصد پانصد سالی از عمرشان گذشته، و محمدرضا [منظورش شاه سابق است] وقتی که از کاخ نیاوران با ماشین بیرون می‌آمد و از ماشین پیاده می‌شد، نگاهی به چنارها می‌کرد و به آنها ادای احترام می‌کرد، برایش خوش‌یمن بود، بعد سوار ماشین می‌شد و می‌رفت، و لابد آن بار آخر از ماشین بیرون نیامده بود و چنارها را تماشا نکرده بود که رفته بود و به آن حال و روز افتاده بود. از ذهنم می‌گذرد که اگر من جای محمدرضای دکتر ثقفی بودم، به جای آنکه در آن روز آخر با هواپیما دربروم، از یکی از چنارها می‌رفتم بالا، همان جا

می‌نشستم. باتهران در زیر پایم، کنار یا وسط آشیانه‌های پرجنب و جوش پرنده‌ها، و یک انقلاب سهل است، اگر صد انقلاب هم می‌شد، از چنار پایین نمی‌آمدم. ولی حرفی نزدم. و رفتیم کنار چنارها ایستادیم، و دکتر سلیمانی از ما عکس گرفت، بعد من از او، و دکتر ثقفی عکس گرفتم، و بعد دکتر ثقفی از من و دکتر سلیمانی عکس گرفت، و بعد دیگر عکس نگرفتیم. حرف زدیم، ولی نه از ارواح، از نقاشی، از مزین نقاشباشی، از زنی که هنوز لابد پشت آن میز نشسته بود و ارواح فیلها در پشت سرش عطسه می‌کردند. حرف زدیم از غروب که داشت می‌آمد و آفتاب، مثل درشت‌ترین پرتقال سماوات بود که بر ما طالع می‌شد، در غروب، انگار طالع می‌شد، و بعد رفت، و ناگهان هوا جور دیگری روشن شد، یعنی احساس روشنی کردیم. برق آمد. رفتیم به یکی از اتاقهای بخش میانی ساختمان. صندوقهای مقوایی روی کف اتاق، کنار دیوار بود. «اینها همه کتابهای خطی است. نفیس است. و این اتاق، می‌دانید؟ اتاق انیس‌الدوله، زن سوگلی ناصرالدین شاه بود. اینجا کاخ مخصوص انیس الدوله بوده که حالا مال ماست، و این کاشیها، کاشیهای کاخ انیس‌الدوله است.»

روز
بر نوک پنجه می‌گذشت
از نیزه‌های سوزان نقره
به کج‌ترین سایه،
تا سالها بعد
تکرر آبی را
عاشقانه
مفهومی از وطن دهد

طاق طاقیهای قیلوله
و نجوای خوابالودهٔ فواره‌ئی مردد
بر سکوت اطلسیهای تشنه،
و تکرار ناباور هزاران بادام تلخ
در هزار آینهٔ شش گوش کاشی
سالها بعد
سالها بعد
به نیمروزی گرم
ناگاه
خاطرهٔ دوردست حوضخانه

آه امیرزادهٔ کاشیها
با اشکهای آبیت![۸]

و چگونه قضیهٔ زمان را در شعر برای خودمان، برای شعر، برای شاعر، برای شاعر این شعر که دیگر شاملو نیست، بلکه شمایید، منم، دکتر سلیمانی است، دکتر ثقفی است، حل کنیم. نمی‌توانیم آن را به اجزای متشکله‌اش قسمت کنیم. حضور دارد. حضورش را درک کنیم. ما را اشیای زمانهای دیگر غافلگیر کرده‌اند. اشیای زمان ما آن اشیا را غافلگیر کرده‌اند. ما حنجره‌های گمشده داریم. با قاره‌های گمشدهٔ زمان رابطه برقرار می‌کنیم. کلمات مثل رابطه هستند، به آن جهانهای پنهان اشاره می‌کنند. برق رفته از جهان برمی‌گردد، بخشی را روشن می‌کند، دوباره می‌رود. تنها ایرانی می‌تواند بفهمد که «تکرّر آبی» ممکن است «مفهومی از وطن دهد.» شاه در وجود ما مخفی می‌شود. می‌رود. ما

می‌رویم، و «امیرزاده کاشیها» از اعماق تاریخ، «در هزار آینهٔ شش گوش کاشی» بیدار می‌شود. ما در فاصله‌های بی‌زمان، به وسیلهٔ چفت و بستهای به ظاهر بسیار ناچیز زبان حرکت می‌کنیم. مسئله این است که من روی این کاشیها ایستاده‌ام. چنارها از تهران کهن‌ترند، و کاشیها، مفهوم کاشیها، از چنارها هم کهن‌ترند، و مفهومی از وطن را به ذهن من تداعی می‌کنند، و انیس‌الدوله می‌شود زنی که در اتاق فیلی‌رنگ نشسته است و فال می‌گیرد. هیچ شعر عاشقانه‌ای تنها به سوی زن یا مردی که شعر عاشقانه راجع به او گفته شده بر نمی‌گردد، چرا که در این صورت، آن شعر، منثور خواهد شد؛ بلکه آن شعر با مجموع آدمها و تصویرهایش می‌رود به آن سوی همهٔ مفرداتِ از مفرد افتاده‌اش تا کمالی را در جایی بیان کند که جز خود کمال آن شعر چیز دیگری نیست. در این معنا، همهٔ شعرهای خوب دنیا، شعرهای عاشقانه هستند.

«آقای دکتر ثقفی، اجازه بفرمایید از این اتاق بریم به آن یکی اتاق، و عکس بگیریم.»

و می‌رویم و عکس می‌گیریم. یعنی دکتر سلیمانی عکس می‌گیرد. خیلی حرفه‌ای؛ و من صورت متین و موقر این جوان هفتاد و پنج شش ساله را تماشا می‌کنم و هی دلم می‌خواهد از او بخواهم که ارواح منتسب به جهان را برای من ظاهر کند. او ساکت نشسته است. دیگر حرفی نمی‌زند. بلند می‌شوم. بلند می‌شود. نشانمان می‌دهد که از کجا برویم که راهمان را گم نکنیم. ثقفی، زن، کاشیها، انیس‌الدوله، مزین نقاشباشی و آن دو چنار پیش ـ تاریخی بر شانهٔ تهران را پشت سر می‌گذاریم. وارد خیابان می‌شویم. و دکتر سلیمانی می‌پرسد: «ماجرا را می‌نویسی؟» ـ «نمی‌دانم. شاید.» و آیا من ماجرای دیدار با دکتر ثقفی را نوشته‌ام؟ یا ماجرای دیدار حالاتی از اعماق خودم در آینه‌های تو در تو را؟

و سالها بعد، انگار سؤالی که از دکتر ثقفی می‌خواستم بکنم، در ارتباط با ارواح منتسب به جهان، در خواب، به صورتی که در شعر می‌آید، نه به صورت مفصل و تفسیری، بلکه به صورت گزیده و موجز، در برابرم ظاهر می‌شود. خواب را بلافاصله پس از آنکه بیدار شدم نوشتم. پرسش، جواب پاسخ است، و پاسخ وجود ندارد. من فقط می‌پرسم. پیش از خواندن شعر این حرفهای ژان ژاک روسو را بخوانید:

«رؤیاهای شبی بد به ما همچون فلسفه داده می‌شود. تو خواهی گفت من نیز رؤیابینم. می‌پذیرم. اما من کاری را می‌کنم که دیگران از انجام آن عاجزند. من رؤیاهایم را همچون رؤیا تحویل می‌دهم و می‌گذارم خواننده کشف کند که چیزی آیا در این رؤیاها هست که احتمالاً به درد بیداران خواهد خورد، یا خیر.»[۹]

تحریر اول ۷۰/۴/۶ ـ تهران

تحریر دوم ۷۱/۶/۲ ـ تهران

انگار خواب نیز همان خواب نیست

وقتی که من از آفتاب توی سایه پریدم، دیدم که سایه، سایهٔ من نیست.

در بازگشت
دیدم که آفتاب همان آفتاب نیست.
در مرز آفتاب و سایه
دیدم که: جفت چنارهای پانصد و پنجاه سالهٔ «انیس‌الدوله»،
با سرعتی گردابی اطراف زن می‌چرخند
و زن هوار می‌کشد از پشت برگها و، کسی نیست که اشباح خانهٔ «ثقفی»را از پشت تابلوهای «مزین نقاشباشی» براند
از زیر کاشیهای صد ساله، موریانه‌های آبی بیرون خزیده‌اند
و از کتابهای رؤیا و روح و خیالات می‌روند بالا
و از پرنده‌ها خبری نیست
و زن هوار می‌کشد از پشت برگها
دیدم که شاه، بیرون کاخ «صاحبقرانیه» دستش را گذاشته در دست عجوزهٔ لرزانی،
جفت چنارهای پانصد و پنجاه‌سالهٔ «ثقفی» را مبهوت می‌نگرد
ساعت تمامیِ ساعات است ساعت تمامیِ ساعات است
ساعت تمامیِ ساعات است:
مردان پیر و مردهٔ چندین هزاره پیش، دست به سینه،
مضطر و لاعلاج، به صف ایستاده‌اند
در مرز قالی ابریشمین پانصد و پنجاه ساله‌ای
و این مربع ابریشمین فواره می‌زند همهٔ رنگهاش را
سوی هوای دایره‌ای شکل

از رنگها فضایی بینا می‌بارد

وقتی که خواب را تعریف می‌کنم می‌بینم انگار خواب نیز
همان‌خواب نیست

وقتی که من از آفتاب توی سایه پریدم، دیدم که سایه، سایهٔ من
نیست

دربازگشت
دیدم که آفتاب همان آفتاب نیست
بیننده رفته است، ساعت تمامیِ ساعات است، تنها فضایی از
بیتایی مانده است.
۷۰/۴/۲ ـ تهران

***

۱ـ محمد شمس تبریزی، مقالات شمس تبریزی، تصحیح و تعلیق محمد علی موحد، انتشارات خوارزمی، سال ۱۳۶۹، ص ۲۷۳.
۲ـ مقالات شمس تبریزی، همان صفحه.
۳ـ گزینهٔ اشعار نیما یوشیج، با مقدمه و انتخاب یدالله جلالی پندری، انتشارات مروارید، سال ۱۳۷۰، صص ۸–۱۶۷.

4- Madame Sosostris

5- The Titan of Cameras

این ترکیب بدیع انگلیسی راکه خود ساخته‌ام به جبران زحمات دکتر سلیمانی به

او تقدیم می‌کنم.

۶ـ چهل شعر از مجموعه‌های منتخبات گرترود استاین را ترجمه کرده‌ام که همراه سیصد شعر ترجمهٔ دیگر به زودی درخواهد آمد. این دو تکه را از دستنویس ترجمه‌هایم نقل کردم.

۷ـ همراه چند شعر دیگر از دسنوس در مجموعهٔ فوق گنجانده شده است.

۸ ـ شعر زمان ما (۱)، احمد شاملو، تفسیر و تحلیل از محمد حقوقی، کتاب زمان، بهمن ۱۳۶۱، از شعر «ترانهٔ آبی»، صص ۲۹۳-۲۹۲.

9- Jacques Derrida, *Of. Grammatology,* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976), P. 316.

نقد تئوری و تئوری نقد

۱ـ غرض از نگارش و چاپ مقالهٔ حاضر نشان دادن این نکتهٔ بسیار با اهمیت است که: ادبیات نیز مثل هر دانش جدی دیگری، چیزی است صاحب دستگاه فکری، فلسفه و تئوری، و ساختار یا ساختارها، که بدون درک آنها قادر به درک ادبیات نخواهیم بود. عنوان این دستگاه فکری، خواه آن چیزی باشد که «گئورگ لوکاچ»، منتقد بزرگ ادبیات اروپا، آن را «علم هنرها» خوانده است، و خواه آن چیزی باشد که «رومن یاکوبسون»، متفکر بزرگ دیگری آن را «بوطیقا» خوانده است، و خواه آن چیزی باشد که شکل‌گرایان روس، آن را «علم اشکال» نامیده‌اند، و یا آن چیزی باشد که «ژاک دریدا»، فیلسوف و ادب‌شناس بزرگ فرانسه آن را گراماتولوژی[1] [دستورشناسی]، و «تودوروف» قصه‌شناس بزرگ بلغار آن را «ادبیت» نامیده است، و دیگران به نامهای دیگر. اصل قضیهٔ «دستگاه‌داری» ادبیات موضوعی نیست که دستکم در طول هشتاد سال گذشته ــ یعنی از زمان چاپ مقالات کتاب «روح و شکل»، اثر لوکاچ، در سال ۱۹۱۱ ــ تا به امروز یعنی ۱۹۹۱، محل نزاع قرار گرفته باشد. هر کسی که ادبیات را جدی می‌گیرد، به آن، دستگاهی سازمان یافته نسبت می‌دهد. اصولاً هر کسی که هر مقوله‌ای را جدی می‌گیرد، در اجزای متشکلهٔ آن به دنبال روابطی می‌گردد که اجزا را به هم مرتبط کند، و کلی متشکل و متناسب از آن اجزا بسازد. کافی است مثال ساده‌ای از یکی از

اجزای متشکلهٔ شعر خودمان ارائه دهیم. عروض فارسی، یک دستگاه فکری است، چراکه در آن هجاهای کوتاه و بلند ــ اسباب و اوتاد و فواصل ــ به عنوان اجزای متشکلهٔ وزن شعر فارسی، با حرکت به سوی یکدیگر و ارتباط و علقه پیداکردن با یکدیگر، نظامهای افاعیلی خاصی را پیشنهاد می‌کنند که از یک سو اصوات زبان و روابط آنها را به سنجش می‌سپارند و از سوی دیگر در چارچوب ادبیات [در اینجا فقط شعر] به سوی نظامهای خاصی حرکت می‌کنند. این دستگاه چیزی است قانونمند و سازمان یافته. اگر در اینجا همه چیز این همه بدیهی به نظر می‌آید، می‌توان از حوزهٔ ادبیات خارج شد، و ساختار را در جاهایی که نوعاً ادبیات نیستند ولی به ادبیات عمیقاً مربوط هستند، نشان داد. به عنوان مثال از چند مقولهٔ مختلف حرف می‌زنیم:

در تولد تراژدی، یکی از بزرگترین متون انتقادی راجع به فرهنگ یونان، که «نیچه» آن را در آغاز کار فلسفی خود نوشته است، فرهنگ یونان مرکب از دو ساختار عمده شناخته شده است، یکی ساختار «آپولویی»، که بنیاد آن بر تصویر، تجسم، رؤیا و فردیت گذاشته شده؛ و دیگری ساختار «دئونیزوسی»، که اساس آن بر وجد، سماع، رقص و جمعیت گذاشته شده است. فرهنگ یونان با ورود «دئونیزوس»، خدای بَربَر دف به دست، مغلوب او شده، و بعد از ترکیب روح موسیقایی او با روح تصویرگرا و رؤیاگرای «آپولویی»، ماهیت فرهنگ یونان، به دور مرگ در ساختار تراژدی شکل گرفته است. نیچه اوج‌گیری و حضیض یافتن این فرهنگ را بیان می‌کند و معتقد می‌شود که به سبب وجود «واگنر» در عصر او ــ که سرشتی «دئونیزوسی» دارد ــ می‌توان فرهنگ آلمان را از حالت «اسکندر»زدگی و «سقراط»زدگی (و «نیچه» دلایل موجهی برای کنار هم قرار دادن «اسکندر» و «سقراط» دارد) نجات داد و آن را به سوی

سرنوشت واقعی هنر، که در آن انسان در حال سماع و وجد با مرگ هویت مشابه پیدا می‌کند، حرکت داد. نیچه در ارائهٔ نظر خود، ارائهٔ تئوری، فلسفه و ساختار کرده است[۲]

«مارکس» نیز در ارائهٔ نظر خود به اندازهٔ هگل، پیش از او، و به اندازهٔ «نیچه»، «فروید»، «یونگ»، «فردینان د سوسور»، «یاکوبسون» و «لوی ـ اشتروس»، بعد از او، به دنبال تئوری، فلسفه و ساختار بوده است، و به همین دلیل، اصحاب ساختار، او را نیز، از نظر تئوریک، در شمار ساختارگرایان ذکر کرده‌اند: «در تولید اجتماعی که انسانها در پیش می‌گیرند، گام در مناسبات خاصی می‌گذارند که هم محتوم و هم مستقل از ارادهٔ آنهاست. این مناسبات تولید با مرحلهٔ خاص رشد نیروهای مادی تولید آنها مطابقت دارد. جمع کل این مناسبات تولید، تشکیل ساختار اقتصادی جامعه را می‌دهد ـ بنیادی واقعی که روبناهای قانونی و سیاسی بر روی آنها قد بر می‌افرازند، و اشکال خاص شعور اجتماعی با آن بنیان [یا زیربنا] تطبیق می‌کنند. شیوهٔ تولید در زندگی مادی، شخصیت کلی روندهای اجتماعی، سیاسی و معنوی زندگی را تعیین می‌کند. شعور انسانها نیست که موجودیت آنها را معین می‌کند، بلکه، برعکس، موجودیت اجتماعی آنهاست که شعور آنها را تعیین می‌کند...»[۳] این طرز فکر، که موافقت و یا مخالفت با آن، ربطی به مقولهٔ مورد بحث ما ندارد، یک دستگاه فکری است با اجزای حرکت کننده به سوی کلیات تئوریک که بعدها در سرمایه و در جاهای دیگر تعقیب می‌شود. و گرچه مارکس نسبت به شیوهٔ کار دیالکتیکی هگل و تفکر منسجم و سازمان یافتهٔ او منتهای احترام را می‌گذارد، ولی در مقدمهٔ چاپ دوم سرمایه می‌گوید: «هگل، دیالکتیک را روی سرش نگهداشته است، اگر بخواهید هستهٔ منطقی را از پوستهٔ عارفانه بیرون بکشید، باید دیالکتیک را برگردانید سر

جایش و روی پاهایش قرار دهید.»[۴]

اگر این بررسی و تئوری مربوط به آن، موضوع را در سطح ساختارهای بزرگ اجتماعی و تاریخی به بحث می‌گذارد، «فروید» و «یونگ» موضوع را در ساختارهای کوچک، یعنی ذهن فرد بررسی می‌کنند. همه از تقسیم‌بندی روان آدمی در روانکاوی فروید اطلاع داریم. این تقسیم‌بندی بارها و بارها محل منازعهٔ روان‌شناسان بوده است، ولی همه به یک نکته معترف بوده‌اند که «فروید» در مورد روان آدمی قائل به نوعی ساختار است. ولی ذهن، وقتی که ساختاری شد، طبیعی است که در هر مسئلهٔ دیگر مربوط به روان آدمی نیز ساختاری عمل کند، خواه این مسئله دین باشد، خواه جادو، خواه حافظه، و خواه پروسهٔ یادآوری و نسیان. از تعبیر رؤیا تا آسیب‌شناسی زندگی روزمره تا زندگی «لئوناردو داوینچی» تا مسئلهٔ «پدرکشی» در داستایوسکی تا آیندهٔ یک توهم، ما مدام به داخل سیستم رانده می‌شویم. این سیستم که در طول دهه‌ها تکمیل شده، جزئیات و کلیات روانکاوی «فروید»ی را معنی‌دار می‌کند. ممکن است با خود سیستم موافق یا مخالف باشیم، ولی هرگز نمی‌توانیم منکر این واقعیت بشویم که گفته‌های «فروید» در چارچوب آن سیستم معنی پیدا می‌کنند. خانوادهٔ «فروید»ی، خانواده‌ای است با سیستم خاصی که در آن، هم وقتی که اسم خاصی فراموش می‌شود و اسم خاصی عوضی جای آن را در حافظه می‌گیرد، مسئلهٔ جنسیت و کشش به مرگ مطرح می‌شود، و هم وقتی که یکی از افراد آن خانواده به سائقهٔ عقده‌های خود، دچار جنون و روان نژندی می‌شود، و هم موقعی که افراد خانواده برای سالم‌سازی محیط ارتباطی خود به روانکاو «فروید»ی مراجعه می‌کنند.[۵]

گرچه «یونگ» به عنوان شاگرد «فروید» شروع کرد، و گرچه پس از

مدتی در پاره‌ای مسائل از او فاصله گرفت و با او به مخالفت برخاست، ولی یونگ، در طول سالها، ساختار جدیدی، جدا از ساختار روانکاوی فروید، پیشنهاد کرد، و کسی که پس از بررسی این دو، نهایتاً تصمیم بگیرد که فرضاً روان‌شناسی «یونگ» را به جای روانکاوی «فروید» بگذارد، ناگزیر خواهد بود در چارچوب سیستمی کاملاً متفاوت با سیستم «فروید» کار کند. «یونگ» نیز تئوری، ساختار، فلسفه و سیستم دارد، خواه در بررسی طبایع چهارگانهٔ آدمی، خواه در تقسیم‌بندی روان آدمی به‌هشیار، ناهشیار فردی، و «ناهشیار جمعی»، خواه در بررسی نقاب بیرونی و سایه و ایماژهای ناهشیار جمعی و صور مثالی از نوع «پیر خردمند»، «زمین مادر»، و «خویشتن»، خواه در بررسی سمبولیسم رؤیا و کیمیای درون، خواه در بررسی وجوه اشتراک و اختلاف بینشهای شرق و غرب، خواه در بررسی «بشقابهای پرنده» و خواه در بررسی آثار هنری و ادبی ــ «گوته»، «جویس»، «پیکاسو» ــ و غیره. مناسبات درونی اجزای متشکلهٔ روان آدمی، کلی به نام روان آدمی را می‌سازند که در آن هم تخیل شاعرانهٔ او، هم حافظهٔ معمولی او، هم «جان زنانه» و «جان مردانه»ی او، هم جنون او، و هم رفتارهای گونه‌گون او می‌گنجند. «روند تفرید»ی که یونگ از آن صحبت می‌کند و طبق آن ناهشیار جمعی، که عام و انسانی است، خود را به جزئیات ساختار روان فرد ترجمه می‌کند و یا به آن تقلیل می‌دهد، طوری که انگار ساختار کبیر، از تجرید بیرون خزیده و در ساختار صغیر، عینیت و جزئیت و واقعیت یافته است، روندی است که جزءِ لاینفک سیستم «یونگی» را تشکیل می‌دهد. سیستم جزئاً و کلاً، معنی‌دار است، حتی اگر ما با پاره‌ای از معانی، حتی با همهٔ معانی آن مخالف باشیم. به همین دلیل در پاره‌ای موارد طوری شیوه و ساختار و معنای آنها در یکدیگر ادغام شده‌اند که بی‌معنی دانستن یکی به

معنای بی‌معنی دانستن آن دو تای دیگر هم خواهد بود. اساس جهان‌بینی یک متفکر بر سیستمی است که او بنا می‌کند. این سیستم باید یکپارچگی داشته باشد. اگر یکپارچگی وجود نداشته باشد، ما نمی‌توانیم در حضور سیستم قرار بگیریم.[۷]

۲ـ به جای خود به مقولات دیگری که بی‌درنگ به اصل موضوع ما یعنی تئوریهای ادبی مربوط می‌شوند، اشاره خواهیم کرد. ولی برای آنکه مسئله حتی‌الامکان روشن‌تر شود و در دسترس تعداد بیشتری از علاقه‌مندان این قبیل امور قرارگیرد، به یک نکتهٔ مهم اشاره می‌کنیم، و آن اینکه وقوف به یک سیستم، و یا حتی داشتن سیستم، تنها مربوط به متفکران نمی‌شود، بلکه نویسندگان و هنرمندان نیز ــ در صورتی که کار خود را جدی بگیرند، در چارچوبی ساختاری و سیستمی آثار خود را به‌وجود می‌آورند. وقتی که ناقدان ما سیستم و ساختار اثر ادبی و یا اثر هنری را نمی‌توانند درک کنند، به این علت نیست که فاقد سیستم هستند؛ برعکس. آنها در چارچوب ساختاری به مسئله و مسائل نگاه می‌کنند که با ساختار اثری که به بررسی آن پرداخته‌اند، متفاوت است. مثالی از نقاشی بدهیم: اگر ما به تابلوهای «کمال‌الملک» عادت کرده باشیم، درک «بهمن محصص» و «منصور قندریز» بسیار دشوار خواهد بود. گرچه به ظاهر «کمال‌الملک» آدمها و اشیای سراسر ایرانی کشیده است، «بهمن محصص» و «منصور قندریز»، اگر ایرانی‌تر از «کمال‌الملک» نباشند، کمتر از او ایرانی نیستند. ولی خوب به یاد داریم که چند سال پیش استاد «پتگر»، در روز افتتاح آثار پسرش، که دیگر به شیوهٔ او پشت کرده بود، وسط گالری «شهابی» ایستاد و به صدای بلند به «پیکاسو» بد و بیراه گفت. «پتگر» پیر کاملاً حق دارد، به دلیل اینکه در چارچوب سیستم او، که اساس آن آناتومی دقیق و طبیعی هیکلها، چهره‌ها و اشیای طبیعی است،

«پیکاسو» نمی‌گنجد. ولی در جایی «پتگر» پیر اشتباه خواهد کرد که کار «پیکاسو» را فاقد سیستم بداند. مشکل بزرگتر موقعی پیش خواهد آمد که «پتگر» پیر، هم آثار خود را جزو آثار هنری بشمارد، و هم آثار «پیکاسو» را. چنین آدمی یا صاحب نیروی قضاوت مخدوشی شناخته خواهد شد، و یا فاقد صمیمیت هنری. آقای محترمی که «بوف‌کور»، «شازده احتجاب» و اثر بی‌ارزش خود را از یک نوع ادبی، حتی از یک نسل ادبی به حساب می‌آورد، همان اشتباه را مرتکب می‌شود که پتگر پیر، در صورت تعریف از «پیکاسو»، مرتکب خواهد شد. آن دو اثر اول آناتومی قراردادی «کمال الملکی» را به هم زده‌اند، و اثر سوم، که نامش را نمی‌بریم سراسر کمال‌الملکی است. وقتی که آن ناقد محترم شیرازی، فلان کتاب را «توهین به ملت ایران» تلقی می‌کند، به دلیل تنفس در کرهٔ متروک «کمال‌الملکی» کاملاً حق دارد. او در ذهن خود یک ملت متشکل از آثار «کمال‌الملک» آفریده است، و به محض اینکه یک نفر از میان مردم واقعی ایران بلند شد، و چیزی در جهت مخالف ملت «کمال‌الملک» نوشت، او آن را به توهین ملت ایران تلقی می‌کند، در حالی که آن آقای محترم نمی‌داند که آن «ملت ایرانِ» ایشان دیگر وجود ندارد، و ملتی دیگر، با چهره‌های دیگر، جانشین «رئالیسم چپق» کمال‌الملکی ایشان شده است. پس مسئلهٔ سیستم، مسئلهٔ بینش است. برای آنکه نویسنده و هنرمند، به معنای واقعی، اهل زمانهٔ خود شناخته شوند، باید به بینش سیستمی اهل این زمانه مجهز شوند. زمانی بود که یک نفر قلمفرسایی می‌کرد و همه می‌گفتند نویسنده است. قلمفرسایی گذشته یک سیستم است، و رمان‌نویسی امروز سیستمی دیگر. در بوف کور، حتی یک کلمه از رهگذر قلمفرسایی نوشته نشده است؛ همهٔ کلمات با در نظر گرفتن ساختار رمان در رمان گذاشته شده‌اند. فرق بوف کور و رمان قلمفرسایی

فرق بین اشعهٔ «لیزر»، و تیرآهن است. فرق این دو، فرق سیستمهاست. و با مردمداری نمی‌توان اهل زمانه شد.

وقتی که ما بینشها و ساختارها را نمی‌فهمیم، تصور می‌کنیم به ما ظلم شده است. رمان و شعر آمریکای لاتین، دنیای اروپا و آمریکا و سایر قاره‌ها را به خود تخصیص داده است. ساختار «استالینیستی» بعضی از فضلای ما شبیه بکارت بسیار مقدسی شده است، و حضرات گمان می‌کنند اگر بحث این شد که ادبیات ما لیاقت ظهور و بروز در جایی از دنیا دارد، دیگر آبرو و حیثیت چپ بودن ما به خطر افتاده است. در زمانی که ما خود می‌توانیم داوطلبانه به بی‌حیثیت شدن جهانی ساختارهای «استالینیستی» اعتراف کنیم، تصور می‌کنیم هرکسی، با هر ساختاری به ما پیشنهادی بکند، ما باید مدام اعمال خود را توجیه کنیم. روشنفکر و نویسنده‌ای که حتی پس از اضمحلال یک سیستم خیانت‌پیشه، به خیانت آن سیستم، به دیدهٔ بصیرت نگاه نکند، در هر فرصت دیگر، پس از توجیه خود، آمادهٔ خیانت بعدی، به همان منوال و روال سابق خواهد بود. درک سیستمها، و حرکت از یک سیستم به سوی سیستم دیگر، و دیدن حس پیشرفت، تعالی، ترقی و بهروزی، وظیفهٔ اصلی همهٔ کسانی است که با بینش درست به مسائل نگاه می‌کنند. وظیفهٔ ادبیات، نه تنها بیان سیستمی خود و زمان خود در هر موقعیت مفروض است، بلکه بخشی از این وظیفه، مربوط به پیش‌بینی آینده است. بخشی از تجددی که به «جویس»، «پروست»، «ویرجینیا وولف»، «کافکا» و «فالکنر» نسبت داده می‌شود، مربوط به همین احساس وظیفه است. دنیایی که اکنون ما در آن زندگی می‌کنیم به هیچ وجه ــ با در نظر گرفتن ناموزونی و تصور ناموزونی حاکم بر جهان ما ــ عقب‌مانده‌تر از فرانسهٔ «پروست»، جنوب آمریکای «فالکنر»، و ایرلند «جویس» نیست. جهان دنیای سوم، در یکی از مراحل

رشد خود، تثبیت و منعقد نشده است، بلکه عقب‌ماندگی و پیشرفتگی، رکود شدید و حرکت قوی، نفوذ عمیق جهان جدید با تمام ابزارهایش به یک جهان عهد عتیقی با میراثهای شومش، مشخصهٔ اصلی این ناموزونی را تشکیل می‌دهد. در قرن نوزدهم «والت ویتمن» و «مارک توین»، اولی در شعر و دومی در رمان، به سبب ناموزونی حاکم بر آن عصر، در آمریکا، سخنگویان تجدد در شعر و رمان شدند. ناموزونی حاکم بر ژاپن حول و حوش جنگ بود که «کوروساوا»، «میشیما»، «کاواباتا» را در ژاپن به راه انداخت. خود «فالکنر» زاییدهٔ ناموزونی جنوب و شمال و آرمانها و ایدآلهای این دو بود. در وجود «پیکاسو»، عقب‌ماندگی اسپانیای مدیترانه‌ای، با تأثیرات عمیق از فرهنگ سواحل جنوبی مدیترانه، با مدنیت پیشرفتهٔ فرانسه، اصطکاک شدید پیدا کرد. بدون «هزار و یک شب»، پروست وجود ندارد. کشف ناهشیار توسط فروید و یونگ، به ویژه ناهشیار جمعی توسط این دومی، به یک معنا، کشف قاره‌های مخفی و پنهان اقالیم جغرافیایی بود. هنر نقاشی، هنر موسیقی، و ادبیات آمریکا و اروپا، زاییدهٔ رشد ناموزون تاریخ در حساس‌ترین مقاطع آن تاریخ بود. ولی سیستمهای تحمیلی به ما از دیدگاه ایدئولوژیکی، به نسبت این ناموزونی، بسیار عقب مانده بود. چون در مارکسیسم استالینی قرار بود سیستمها از «بردگی» به «فئودالیسم»، از «فئودالیسم» به «بورژوازی» و از «بورژوازی» به «سوسیالیسم»، سیر کنند، ما که جامعه و رشد اقتصادیمان نه «بردگی» کلاسیک، نه «فئودالیسم» کلاسیک، و نه در زمان خود «بورژوازی» کلاسیک به خود دیده بود، مدام تعلیم داده می‌شدیم که بگذارید در کشورتان بورژوازی رشد کند، به دلیل اینکه پرولتاریای فقیرتری به دنبال آن رشد خواهد کرد، و شما به موقع با یک انقلاب دو مرحله‌ای، اولی «بورژوایی» و دومی «سوسیالیستی»، شبیه شوروی

خواهید شد ــ گرچه در خود شوروی هم نه قضیه به این صورت اتفاق افتاده بود، و نه، پس از فروپاشی آن سیستم، معلوم شد که در عمق جامعه چیزی سوسیالیستی اتفاق افتاده است. چشم بسته بودن چپ سنتی، ندیدن ناموزونی حاکم بر ما ــ که در آن عقب‌ماندگی در خیلی حوزه‌ها و پیشرفتگی در پاره‌ای از حوزه‌ها، بیان کنندهٔ سیمای واقعی ما هستند ــ تثبیت مغز آن چپ در چارچوبهای گذشته، و مدام انگشت حسرت به دندان گزیدن که چه وقتی شوروی سرانجام همان شوروی سابق می‌شود، همه نشان می‌دهد که به رغم ادعای درک مردم، هنوز نمی‌فهمند در اعماق مردم ما، حتی در سطوح ظاهری زندگی مردم ما، چه می‌گذرد. مسئله این است: اعتیاد به آن سیستم به حضرات اجازه نمی‌دهد که از آن سیستم بیرون بیایند. در نتیجه در حضور این آقایان، با «کمال‌الملک»هایی سر و کار داریم ــ از نظر هنری ــ که قبلهٔ آمالشان ــ از نظر سیاسی ــ استالینیسم بوده، و حالا که کوس رسوایی غوغا و بلوا نواخته شده، حضرات، تنها به ظاهر، می‌پذیرند که گویا اتفاقی افتاده است، ولی در باطن کمر همت به قتل هنری بسته‌اند که هنر واقعی این ملت است، به دلیل اینکه زاییدهٔ ناموزونی گریزناپذیر تاریخی است که بر روی گردونهٔ چرخان کل تاریخ جهان پریده و دیگر نمی‌تواند در تحولات و تغییرات آن مشارکت نکند و یا آن را از خود براند. به همین دلیل، گفتن اینکه ادبیاتی که ما می‌نویسیم ادبیات مردم ماست، و ادبیاتی که غربیها و نویسندگان آمریکای لاتین می‌نویسند، مربوط به خودشان است، از نوع همان حرفهایی است که «پتگر» پیر در گالری «شهابی» زد و مستمسکی است برای دور نگه‌داشتن نسل جوان از تحول جهان. بزرگترین خصیصهٔ چپ سنتی این مملکت عقب‌ماندگی آن از شیوهٔ درک چپ واقعی از ناموزونی تاریخی خودی است که بخشی از ناموزونی تاریخ معاصر جهان است.

«استالینیسم» با سر بریدن سوسیالیسم، در مقطع کسب قدرت در شوروی، با امحای نیروی دموکراتیک شوراها، و اصرار و پافشاری بر حقانیتی که در طول دهه‌ها نامشروع بودن آن به ثبوت رسیده بود، نهایتاً به‌زانو درآمد و جمهوریهای شوروی را مثل پارسنگی در کفهٔ فقیران جهان سوم انداخت و اگر به ظاهر به‌درک واصل شده است، هنوز در قلم بی‌مزد و بی‌مواجب کسانی که عمری را پای دیوار استالینیسم ندبه کرده بودند، آه مردمی می‌کشد؛ و حقیقت این است که کسی که سقوط «اتحاد جماهیر سوسیالیست ضد شورایی» را گامی در جهت بنیانگذاری سوسیالیسم واقعی در آینده نداند ــ یعنی همین‌قدر نداند که مشکلات استالینیسم و امپریالیسم را با هم، نظامهای جدیدی حل خواهند کرد که تعدیل ثروت جهانی را هدف خود قرار دهند، و اسم این نظامها، هر چه می‌خواهد باشد ــ حق دارد هم مخالفت با تجدد واقعی را لغلغهٔ زبان کند تا حیثیت برباد رفته را به ظاهر حفظ کند، و هم مردمی معتاد به آه و ناله را به طریق خود راضی نگهدارد. در حالی که تعهد و تجدد، دو صورت نوعی سیستم تفکر مربوط به آن ناموزونی تاریخ خودی و تاریخ جهانی است، و استالینیسم، همیشه در همه جا، و در کشور ما، حتی در همان «کشور شوراها» مخالف این دو صورت نوعی بوده است. و اتفاقاً، اصطکاکی که گاهی در فرهنگ ما، در میان تعهد و تجدد پیدا شده، نیز ناشی از همان ناموزونی تاریخی ماست، و ما با ترکیب دیالکتیکی آن دو در دوران معاصر اهلیت داریم.

باری. بیرون آمدن از یک سیستم، و رفتن درون سیستمی دیگر، جرأت می‌خواهد. مثل رفتن «پیکاسو» از «دوران آبی» به «کوبیسم»، مثل رفتن «بتهوون» از سنفونی قراردادی به «سنفونی کورال»؛ مثل رفتن «ویرجینیا وولف» از رمان قراردادی به سوی رمان «جریان سیال ذهن»؛

مثل عزیمت نیما از حوزهٔ شعر قراردادی به سوی «افسانه»، و از آن به حوزهٔ «ققنوس» و «مرغ آمین»؛ مثل عزیمت «اخوان» از «ارغنون»، به «کتیبه»؛ مثل عزیمت «شاملو» از شعر نیمایی به سوی شعر بی‌وزن؛ مثل عزیمت «فروغ فرخزاد» از چهار پاره به سوی «تولدی دیگر»، و «ایمان...». عوض کردن سیستم، عوض کردن بینش است. آنهایی که سالهای سال به گوش دو نسل از جوانان ما فروخواندند که مخاطب ادبیات شما در شوروی نشسته است و تحسین و ستایش و بارک‌الله و آفرین آن مخاطب، مدام بدرقهٔ راه شماست، اکنون در برابر آوارمدهشی که بر سراسر آن خطه فرو می‌ریزد، چه دارند که تحویل آن دو نسل فریب خورده و رها شده بدهند؟ آیا ادبیاتی که بر اساس کلیشه‌های وارداتی آن سیستم ورشکسته نوشته شد، می‌تواند دم از مردم و ملت ما بزند، ملتی که یکی از بلاهایش همان کلیشه‌های وارداتی بود؟ یکی از دشواریهای اصلی ما ناشی از این بود که گرته‌برداران نمونه‌های ادب ورشکستهٔ استالینی اجازه نمی‌دادند ما با آنچه در شوروی سانسور شده بود، تماس حاصل کنیم، و از آن بدتر، تحت تأثیر همان تفکر ورشکسته، اجازه نمی‌دادند تا بدانیم در فرهنگ چپ مستقل جهان چه می‌گذرد، و حتی دستاوردهای فرهنگی غرب در طول این چهار صد سال گذشته چه بوده است که ما به ارادهٔ خود، به انتخاب خود، با صلاحدید فرزانگان کشور خود از آن مجموعه توشه بگیریم. ولی تجربهٔ جدی ما در فرهنگ خودمان، زاییدهٔ اصطکاک شدید ذهنیت خودی، با ذهنیت «آندیگری» بوده، و «آندیگری»، سراسر تمدن و فرهنگ غرب بوده است. وقتی که ما از ناموزونی صحبت می‌کنیم، حرف را درست با دید علمی می‌زنیم. وقتی که از بحران رهبری فرهنگی و ادبی سخن می‌گوییم، دقیقاً انگشت بر روی بزرگترین دشواری کشورمان ــ یعنی انتخاب بین تفکر و تعبد ــ

می‌گذاریم. این بحران ریشه‌های متعدد دارد. ولی یکی از آن ریشه‌ها هم این است: زمانی که ما با «گورکی»، «شولوخوف» و «فادیف» مخالفت می‌کردیم، آنهایی که اکنون، به مقتضای حرکت تاریخ ــ چیزی که ما آن را پیش‌بینی کرده بودیم ــ با این نویسندگان مخالفت می‌کنند، چرا به حرف خودی در زمان خود، گوش نمی‌کردند، و چرا اکنون، ناگهان می‌پرند روی پلهٔ قطاری که در آن چهره‌های افتخارآمیزی چون هدایت، نیما، فروغ، اخوان و شاملو نشسته‌اند؟ آیا این فرصت‌طلبی همان سکهٔ دستمالی شدهٔ استالینیسم نیست که اکنون می‌خواهد به هر قیمتی در رکاب حرکت جدی ادبیات یک ملت بتازد؟ و در چنین شرایطی وظیفهٔ اصلی نویسندگان جامعهٔ ما چیست؟

وظیفهٔ ماست، به ویژه نسل جوان، که با باز کردن همهٔ پنجره‌های ذهن، استالینیسم خودی را به بیرون از جهان‌بینی خود پرت کنیم. این نسل باید نشان دهد که تعبد را رها کرده، متفکرانه گام بر می‌دارد. همین حرکت که به ظاهر ساده به نظر می‌رسد، اما کار و همت جدی همهٔ ما را می‌طلبد، بخشی از آن بحران رهبری ادبیات و فرهنگ را حل خواهد کرد. کسانی که در قالبهای جدید کار می‌کنند، در شعر، در رمان، در قصهٔ کوتاه، در نمایش، در فیلم، در نقد ادبی، بدانند که همهٔ آن قالبها خوبند؛ و کسانی که در قالبهای کهنه کار می‌کنند ــ خواه قالبهای کهن سنتی و خواه قالبهایی از نوع رئالیسم سوسیالیستی، رمانتیسم سوسیالیستی، رئالیسم قرن نوزدهم، بدانند که همهٔ آن قالبها بدند. بزرگترین شاخصهٔ آدمهایی مثل هدایت، نیما، آل‌احمد، فروغ و شاملو این بود، که بلافاصله پس از آنکه از نظر ادبی، دست چپ و راستشان را تشخیص دادند، از درون فرهنگ یک ملت، پاسخگوی نیاز فرهنگی همهٔ ملتها شدند. این چند تن عقدهٔ حقارت دنیای سومی بودن ندارند. از اصطکاک شدید حقانیت فرهنگ

ملی با فرهنگهای مهاجم استالینی و غربی، جرقهٔ درخشانی به نام فرهنگ معاصر به وجود آمد که نخستین سکه‌هایش را به نام این چند تن و بعد به نام چند تن دیگر زد. کسانی که پروردهٔ دست استالینیسم پشت پردهٔ این کشور هستند خود را به آن چند تن اول و چند تن دوم، و از طریق آنان، به نسل جوان پیوند نزنند. با گفتن اینکه فرهنگ غرب زاییدهٔ شرایط اجتماعی و تاریخی خود آنهاست و ما در کشور خود شرایط خاصی داریم، نه می‌توان بی‌اعتنایی به دست‌آوردهای فرهنگی کشورهای پیشرفتهٔ دنیا را در میان نویسندگان رواج داد، و نه می‌توان استالینیسم مخفی را به عنوان سخنگوی فرهنگ این کشور به دیگران حقنه کرد. مسئله این است: تکنیکها، شیوه‌ها و قالبهای ادبی در جهان، به دلیل نزدیک شدن فرهنگهای ملل مختلف به یکدیگر، به هم نزدیکتر شده‌اند، و بررسی ادبی، با علمیت و جامعیت جدیدی که پیدا کرده است، نمی‌تواند خود را به بررسیهای قالبی و تعبدی تسلیم کند. اکنون سراسر آن چیزی که لوکاچ در سال ۱۹۱۰، آن را «علم هنرها» خواند، و از آن زمان تاکنون مدام در حال پیشرفت بوده است و حتی خود لوکاچ را هم از خلال مکاتب مختلف گذراند، در برابر ماست. آنچه امروز در جهان وجود دارد از آن من است، و آنچه از آن من است، از آن سراسر جهانیان است. و بررسی مجدد تئوری ادبی را آغاز می‌کنیم.

۳ـ در آغاز این بحث، مسئلهٔ ساختار را پیش کشیدم، و حالا در ادامهٔ آن بحث، با استفاده از یک کلمهٔ یونانی، موضوعی را پیش می‌کشم که قریب دوازده سال قبل، پیش کشیده بودم: «بوطیقای قصه‌نویسی». «بوطیقا» معرب کلمهٔ پوئتیکای یونانی است، و همه می‌دانیم که ارسطو کتابی به این نام دارد، و من بخشهایی از آن کتاب را در بیست و پنج سال پیش، موقع ورود در بحث اصطلاحات و زمینه‌های قصه‌نویسی[۸] بررسی

کرده بودم، و حالا در ارتباط با کلمهٔ «بوطیقا»، موضوعی را عنوان می‌کنم که اهمیت دارد. ارسطو در «بوطیقا»یش به شعر تغزلی نپرداخته، بلکه پس از مقدمه‌چینی راجع به تقلید و تصویر و هنرها و غیره، به نمایش، به ویژه ساختار تراژدی، پرداخته است. یونانیها در زمان ارسطو، به ویژه پنجاه شصت سال پیش از او، نمایش، به ویژه تراژدی را، بزرگترین نوع شعر می‌دانستند و شاید به همین دلیل باشد که تغزل و شاعر تغزلی در آثار افلاطون سرکوب شده‌اند و در «بوطیقا»ی ارسطو نادیده گرفته شده‌اند. «بوطیقا» هنگام ورود خود به حوزهٔ فرهنگ خاورمیانه، و ادبیات ایران و اعراب تغییر ماهیت داده، به دلیل اینکه نمایش و تراژدی در این حوزه‌ها مطرح نبوده است؛ از این رو، تنها بخشی از «بوطیقا»، به ویژه آن قسمت که مربوط به کلیات می‌شود، درونی فرهنگ شعری ما شده است. به همین دلیل، در واقع «بوطیقا»، به صورت «صناعت شاعری» معرفی شده است. این نکته را تقریباً در همهٔ کتابهای بدیع شعر فارسی می‌بینیم. ولی باید به قضیه از دیدگاه خود غربیان نیز بنگریم. به طور کلی پیش از دن کیشوت «سروانتس» اسپانیایی و رمانهای اواخر قرن هفدهٔ انگلستان، در غرب صناعت نوشتن به معنای صناعات شاعری بود، ولی پس از پیدایش رمان و تاریخ سیصد سالهٔ آن، در میان فرمالیستهای روس، در بعد از انقلاب بلشویک، به ویژه در آثار یکی از برجستگان آن مکتب، مسئله‌ای مطرح شد، به صورت «پوئتیکس»، و یا همان بوطیقا، که نه تنها به صناعت شاعری، بلکه به صناعت هر نوع نوشتهٔ ادبی، از قصه و رمان و حکایت و افسانه کار داشت. بعدها، کلمه از آنجا به جاهای دیگر راه پیدا کرد، و طوری تغییر ماهیت داد که دارای دو معنای مختلف شد: یکی خود صناعت شاعری و دیگری صناعت همهٔ شکلها و انواع ادبی.[۹] به همین دلیل، هم اکنون در سراسر ادبیات انتقادی جهان، تعداد کتابهایی که اسم

آنها «بوطیقای نثر»، «بوطیقای رمان»، و «بوطیقای قصه» باشد، فراوان است، و معتبرترین آنها کتابهایی است که «تودوروف»، نویسندهٔ بلغاری‌تبار فرانسوی زبان، در باب رمان، رمانس، تمثیل، و نثر به طور کلی، به رشتهٔ تحریر درآورده است. این «بوطیقا» بر خلاف نظر دو مترجم ارجمندی که اخیراً کتابی در ارتباط با زبان و نقد ادبی ترجمه کرده‌اند، به معنای «شعرشناسی» نیست، بلکه به معنای علم آن چیزی است که نوشته را به صورت ادبیات در می‌آورد.[۱۰] شعر و نثرش از این بابت فرقی نمی‌کند. اگر کلمه را به معنای «شعرشناسی» بگیریم، باید کتاب «بوطیقای نثر» را ترجمه کنیم به «شعرشناسی نثر»، و چنین چیزی نادیده گرفتن تاریخی است که در طول قرون بر واژهٔ «بوطیقا» گذشته است. آیا می‌توانیم کتاب مهم مسائل بوطیقای داستایوسکی اثر «میخائیل باختین»، ادبیات‌شناس بزرگ روس، را به «مسائل شعرشناسی داستایوسکی» ترجمه کنیم؟ در کتاب مقدمه‌ای بر ساختارگرایی در ادبیات اثر «رابرت سکولز»، منتقد آمریکایی، فصل بسیار ارزنده‌ای هست تحت عنوان «به سوی بوطیقای ساختارگرایانهٔ رمان»؛ و «جوناتان کالر» از سه کتاب بسیار مهمش راجع به نقد تئوریک ادبیات، نه تنها فصلهایی را به «بوطیقای نثر» تخصیص داده، بلکه یکی از آنها را عملاً بوطیقای ساختارگرا خوانده است. و «ژرار ژنت» [نه «ژرارد ژنه»]، منتقد بزرگ فرانسه، کلمهٔ «بوطیقا» را، هم در مورد نثر به کار می‌برد و هم در مورد شعر، و «تودوروف» که ما از او بارها در نوشته‌هایمان صحبت کرده‌ایم، یکی از کلاسیک‌ترین و کوتاهترین کتابهایش را مقدمه بر بوطیقا خوانده است. قسمت اعظم این کتاب نیز مربوط است به «صناعات رمان» و در همین کتاب است که برای روشن کردن مفهوم بوطیقا، قولی از «پل والری»، شاعر بزرگ فرانسه را، نقل می‌کند که:

«به نظر می‌رسد اگر کلمهٔ «بوطیقا» را در مفهوم ریشه‌شناسی واژه بگیریم، با چنین مطالعه‌ای مناسبت داشته باشد؛ یعنی «بوطیقا» نام همهٔ چیزهایی باشد که مربوط می‌شوند به آفرینش و ترکیب آثاری که زبان را هم ماده و هم ابزار خود می‌شمارند ــ و نه در مفهوم محدود مجموعه‌ای از اصول زیباشناختی و یا احکام مربوط به شعر.»[11]

پس ما باید در معانی اصطلاحات ادبی و معرفی آنها به خوانندهٔ بحث ادبی، دقت فراوان بکنیم، و از آنجا که کلماتی چون ساختار، بوطیقا، متن، کلام، شکل، در بحثهای هفتاد هشتاد سال گذشته، مفاهیم و تعاریف متعدد، و روی‌هم دقیق‌تری پیدا کرده‌اند، باید خوانندهٔ علاقه‌مند را از خلال این بحثها عبور دهیم و او را در جریان شکل‌گیری این اصطلاحات با مفاهیم و تعاریف جدید قرار دهیم. این اصطلاحات و مفاهیم و تعاریف آنها، گرچه زاییدهٔ تحولات فرهنگ غرب هستند، ولی، از آنجا که بخشی از اصطلاحات، در نتیجهٔ مطالعهٔ فرهنگ همهٔ قاره‌ها پدید آمده است، دیگر ما نمی‌توانیم همهٔ آن اصطلاحات را مختص غرب بدانیم. مثلاً «لوی ـ اشتروس» در فرهنگ آمریکای لاتین و آسیا، و فرهنگ یونان کهن، تحقیقات جدی دارد؛ تحقیقات «یاکوبسون» در اسطوره‌شناسی و خداشناسی تطبیقی ــ که بخشی از آن مربوط به اساطیر و خدایان ایران کهن می‌شود، تحقیقات بسیار معتبری است. همین «تودوروف»، یکی از برجسته‌ترین مقالات مربوط به «هزارو یک شب» را نوشته است. بررسی تصویر، گرچه به ایماژیستهای «انگلو ـ امریکن» نسبت داده می‌شود، ولی تحقیقات مربوط به آن تنها پس از مطالعهٔ تأثیرات فرهنگ شعر چین بر «فنولسا» و «ازرا پائوند» می‌تواند عینیت پیدا کند. شعر «سرزمین ویران»

«الیوت» را تنها با درک اساطیر باستان مصر و هند می‌توان فهمید. و «یونگ» را در سایهٔ فلسفهٔ هند باستان، کیمیاگری کهن اسلامی، و متون کتب مقدس کلیمیان، مسیحیان و مسلمانان، می‌توان درک کرد. غرب، در ارکان فکری‌اش، آن قدرها انحصاراً غربی نیست که من با خواندن آرای متفکرانش غربزده شوم. «الیوت»، «فارستر»، «هسه»، «یونگ»، «ازرا پائوند» ــ اگر من غربزده باشم ــ به طریق اولی شرقزده‌اند. حتی در مباحث مورد تحقیق امروزین ما، تئوریسینهایی چون «ادوارد سعید» که مقامی قابل مقایسه با «تودوروف»، «میشل فوکو» و «پل دمان» پیدا کرده‌اند، بخشی از ریشه‌های تحقیق غربیان را به تحقیقاتی نسبت می‌دهند که محققان اسلامی در هشتصد نهصد سال پیش انجام داده‌اند. به همین دلیل، من به راحتی از بعضی اصطلاحات استفاده می‌کنم، و آنها را به همان اندازه از آن خود می‌دانم که غربیان از آن خود می‌دانند. مثلاً درست است که تحقیقات مربوط به «زبان‌پریشی» «یاکوبسون» تحقیقات جدیدی است، ولی یکی از مباحث مورد بحث او موضوع جادوست که قبلاً توسط «فریزر» راجع به آن تحقیق شده، و در آن جادوی مبتنی بر استعاره و جادوی مبتنی بر مجاز از یکدیگر تفکیک شده است. «فریزر» فقط جادوهای غربی را جمع‌آوری نکرده است، گنجینهٔ عظیم کتاب او دربارهٔ آیینهای ابتدایی و جادوگری، مشتمل بر انواع آیینهایی است که در کشورهای مختلف دنیا، من‌جمله خاورمیانه، رواج داشته است. پس من، چه بخواهم و چه نخواهم، بخشی از مسئلهٔ «زبان‌پریشی» هستم، و از این بابت، هرگز کسی نتوانسته است علم را به غربی و شرقی قسمت کند.

به همین دلیل، وقتی از بوطیقا صحبت می‌کنیم، باید مفهوم دقیق و علمی آن را از مجموع چیزهای نوشته شده استخراج کنیم. یکی از تعاریف نسبتاً دقیق را در اینجا نقل می‌کنیم، و بعد می‌کوشیم در سایهٔ آن

پاره‌ای مفاهیم دیگر را روشن کنیم:

«... بوطیقا در تعارض با تفسیر آثار خاص، به دنبال آن نیست که معنا را نامگذاری کند، بلکه هدف آن عبارت است از به دست آوردن آگاهی بر آن قوانین کلی که بر تولد هر اثر ادبی ناظر است. ولی بر خلاف علومی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و غیره، بوطیقا به دنبال یافتن این قوانین در داخل خود ادبیات است. از این رو، بوطیقا، در بررسی ادبیات، شیوه‌ای است هم «مجرد» و هم «درونی».

خود اثر ادبی نیست که هدف بوطیقاست: آنچه بوطیقا پرس و جو می‌کند مشخصات آن کلام خاصی است که کلام ادبی است. به همین دلیل، هر اثر ادبی، فقط به صورت تجلی ساختاری مجرد و کلی شناخته می‌شود، که آن اثر، یکی از تحققهای احتمالی آن ساختار به شمار می‌آید. از این رو، این علم، دیگر با ادبیات عملی سر و کار ندارد، بلکه با ادبیاتی احتمالی در کلمات دیگر، سر و کار دارد، با آن خصیصهٔ مجردی سر و کار دارد که یکتایی پدیدهٔ ادبی، ادبیت، را تشکیل می‌دهد. هدف این تحقیق، دیگر بیان یک تأویل، و تلخیص توصیفی از کار عینی نیست، بلکه پیشنهاد کردن تئوری ساختار و عملکرد کلام ادبی است، تئوری‌ای که فهرستی از امکانات ادبی تعبیه می‌کند، طوری که آثار ادبی موجود، به صورت موارد خاص تحقق‌یافته جلوه کنند. پس اثر فراافکنی می‌شود بر روی چیزی غیر از خودش، به همان گونه که در نقد روان‌شناختی و جامعه‌شناختی؛ ولی آن چیز دیگر، ساختار ناهمگنی نخواهد بود، بلکه ساختار خود کلام ادبی خواهد بود. آن متن خاص، فقط به صورت نمونه‌ای خواهد بود که به ما اجازه

می‌دهد مشخصات ادبیات را توصیف کنیم.»[۱۲]

در این کوشش جدی برای علمی کردن بحث ادبی، چند نکته مطرح می‌شود، که مهمترین آنها این است: فرق بین تفسیر ادبی و بوطیقا چیست؟ در تفسیر ادبی، محقق و منتقد ادبی، محتوا و معنا و فرم اثر ادبی را، یا به عنوان یک مورد خاص بررسی می‌کند، و می‌خواهد زیبایی، و قابل قبول یا غیرقابل قبول بودن اثر را، از دیدگاه خود نشان دهد؛ یا آن را با در نظرگرفتن چارچوب فکری خاصی بررسی می‌کند، یعنی ادبیات را مورد خاصی برای بیان تفکر خاصی می‌شمارد. ابتدایی‌ترین نوع بررسی اول، عبارت است از این: ادبیات، مسئلهٔ ذوق است، من از بوف کور بیشتر خوشم می‌آید تا چشمهایش. عالیترین سطح این نوع بررسی، عبارت است از اینکه نویسنده بگوید من از شکل‌پذیری مفردات بوف‌کور بیشتر لذت می‌برم تا شکل‌پذیری مفردات چشمهایش. ابتدایی‌ترین نوع بررسی دوم عبارت است از این: از دیدگاه ملت ایران، از دیدگاه اخلاق حاکم بر جامعه، از دیدگاه مارکسیستی، از دیدگاه فرویدی، یونگی، زبان‌شناختی، جامعه‌شناختی، من از بوف کور بیشتر خوشم می‌آید تا چشمهایش. عالیترین سطح این نوع برزسی عبارت است از اینکه بوف کور برای نشان دادن هویت ملت ایران، اخلاق حاکم بر جامعه، مارکسیسم، فرویدیسم، فلسفه و روان‌شناسی یونگ، زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی، اثر بسیار ارزنده‌ای است. نوع اول تکیه بر ذوق خصوصی دارد و نوع دوم تکیه بر تفکری غیر از تفکر علم ادبیات. ولی غرض علم چیز دیگری است. غرض علم استخراج قوانین و اصول از موارد و مصادیق جزئی به سوی کلیات جامع و مانع آن قوانین است، طوری که موارد و مصادیق بعدی نیز در آن کلیات جامع و مانع بگنجد.

قصد تفسیر و تأویل، دادنِ نام معناست، و یا در واقع معنی کردن است. یکی این است که ما معنای آیه‌ای از قرآن را بدانیم و آن را تفسیر هم بکنیم؛ یکی این است که ما تفسیر یک نفر از آن آیه را در کنار تفسیرهای دیگران بگذاریم، و به مجموعهٔ این تفاسیر دسترسی پیدا کنیم. گرچه در مورد دوم، دایرهٔ تفسیر وسیعتر است، ولی شکی نداریم که باز هم در حوزهٔ معانی سیر می‌کنیم. ولی ممکن است بررسی ما مبتنی بر چیز دیگری باشد. برویم و قوانین ناظر بر یک تفسیر را طوری پیدا کنیم که با آن، قوانین ناظر بر تفسیر دیگری را هم پیدا کرده باشیم. مسئله این است: چگونه قوانین را پیدا می‌کنیم؟ یکی این است که باید درون اثر قرار بگیریم ــ و این درون به هیچ وجه به معنای ذهنی بودن نیست ــ و روابط درونی اثر را از طریق نوع‌شناسی، طبقه‌بندی، جمع‌آوری و جمع‌بندی، درک کنیم، و دیگر اینکه طوری این روابط را درک کنیم که ساختاری که در ذهنمان پیدا می‌شود ناظر بر تفسیرهای احتمالی دیگر هم باشد. اگر قوانین ناظر بر اثری مثل بوف کور، غیر از قوانین ناظر بر اثری مثل چشمهایش باشد، دیگر ما با علم ادبیات سر و کار نداریم، اصلاً با علم سر و کار نداریم. از دیدگاه علم پزشکی فرقی بین قلب هدایت و قلب علوی نیست. قوانین قلب هدایت را که پیدا کنیم، قوانین قلب علوی را هم پیدا کرده‌ایم، و در عین حال قوانین عمومی قلب را هم یافته‌ایم. از این بابت قلب آمریکایی و قلب ایرانی نداریم. هر قلبی «تجلی ساختاری مجرد و کلی» به نام قلب است، و آنچه یک قلب را به صورت قلب درمی‌آورد، این است که دقیقاً مثل بقیهٔ قلبهاست و وجودش از آن ساختار مجرد و عام قلب پیروی می‌کند. در غیر این صورت، قلب، قلب نیست. قانون جاذبه قانونی عام است، خواه یک نفر در نیویورک زندگی کند، خواه در پاریس، خواه در «ژوهانسبورگ». همان‌طور که یک فیزیکدان

وظیفهٔ خود دانسته که قانون جاذبه را کشف کند، وظیفهٔ عالم بوطیقا هم این است که تئوری ساختار و عملکرد کلام ادبی را پیشنهاد کند. این مسئله که یک نفر با سر سقوط کرده و مغزش داغان شده، آن دیگری روی دو پایش سقوط کرده، و در نتیجه پایش شکسته است، در اصل، قانون جاذبه را دگرگون نمی‌کند. سقوط با سر و سقوط با پا، موارد خاصی هستند که قانونی عمومی را ثابت می‌کنند. تک تک موارد سقوط فقط یک چیز را ثابت می‌کند، و آن اینکه قانون عمومی وجود دارد و به دلیل وجود این قانون، اشیا سقوط می‌کنند. پس قانون، هم درون یک مورد خاص قرار دارد، در نتیجه، «درونی» است، و هم در مورد کلیهٔ سقوطهای احتمالی، جزئاً و کلاً صادق است، پس قانون «مجرد» هم هست؛ و به همین دلیل فرمول‌پذیر است. هر سقوطی، مشخصات عام و درونی قانون جاذبه را توصیف می‌کند. البته مسئله‌ای که بسیار مهم است، این است که هر سقوطی هم واقعاً باید سقوط باشد، در غیر این صورت قانون جاذبه راجع به آن مصداق پیدا نخواهد کرد. به همین دلیل رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد بین آن چیزی که مورد خاص است و آن قانونی که عام است. مثلاً اگر کسی به پرواز در آید، باید قانونی پیدا کرد که شامل حال او و همهٔ انواع آدمهای در حال پرواز باشد، و طبیعی است که آن قانون، دیگر مربوط به قانون جاذبهٔ زمین نخواهد بود، بلکه قانونی خواهد بود در خلاف جهت آن. مثلاً اگر ناقد کم ذوقی بنویسد که در فلان رمان، آدم اول احساس می‌کند که نویسنده زیادی مترادف به کار می‌برد، ولی بعد معلوم می‌شود این شیوهٔ کار اوست و به همین دلیل پذیرفتنی است، باید پرسید طبق کدام علم رمان خوانی چنین چیزی پذیرفتنی است؟ اگر طرف جواب قانع‌کننده‌ای جز مسئلهٔ شیوهٔ فردی نویسنده را پیش کشید و مثلاً گفت که حوادث در رمان ایجاب می‌کند ــ به صورت «مجرد» و «درونی» ــ که او

این همه مترادف را به کار ببرد، می‌توان حرف او را پذیرفت؛ در غیر این صورت باید رفت سراغ سیستمی که در آن این همه مترادف و این همه اطناب قابل قبول است، و اگر آنها در هیچ سیستمی نگنجید، باید این طور نتیجه گرفت که اثر وجود ندارد و یا ناقص به دنیا آمده است. به همان صورت که همهٔ سقوطها تقریباً شبیه همند، همهٔ آثار بزرگ هم، به یک معنا شبیه همند، پس قوانین عام و جامع و مانع می‌طلبند که هم آثاری را که به وجود آمده‌اند توصیف کند و هم آثاری را که احتمالاً در آینده به‌وجود می‌آیند. پس مسئله این است: چگونه به تئوری برسیم و چگونه تئوری را شامل حال موارد خاص دیگر بکنیم، و چگونه تئوریهای دیگر پیدا کنیم؟ «تودوروف» می‌نویسد:

«... بین بوطیقا و سایر علومی که ممکن است اثر ادبی را به عنوان موضوع خود انتخاب کنند، رابطه (دستکم در نگاه نخست)، رابطه‌ای است از سر ناسازگاری ــ تا حد زیادی، با کمال تأسف این نکته در مورد التقاطیون که تعدادشان در میان ادبا بسیار بالاست، صدق می‌کند: آنها مایلند، با اشتیاقی مساوی، تحلیلی از ادبیات را، یک‌بار بر اساس زبان‌شناسی، یک‌بار دیگر بر اساس روانکاوی، بار سوم بر اساس جامعه‌شناسی، و بار چهارم بر اساس تاریخ عقاید... بپذیرند. به ما می‌گویند وحدت همهٔ این شیوه‌ها در موضوع واحد آنها، یعنی ادبیات، نهفته است. ولی ادعایی از این دست با اصول اولیهٔ تحقیق علمی مباینت دارد. وحدت دانش در وحدت موضوع آن نیست: چیزی به نام «دانش اندامها» وجود ندارد ــ گرچه اندامها هم تشکیل موضوع واحدی را می‌دهند ــ ولی دانشهای فیزیک، شیمی و هندسه وجود دارند. و کسی حاضر نمی‌شود در «دانش اندامها» به «تحلیل شیمیایی»،

«تحلیل فیزیکی» و تحلیل هندسی، حقوق مساوی اعطا کند. چندان نیازی به تکرار این نکته نیست که شیوه موضوع را می‌آفریند، که موضوع دانش با طبیعت آن به دست داده نمی‌شود، بلکه موضوع دانش بیان کنندهٔ حاصل دقت است. فروید چندین اثر ادبی را تجزیه و تحلیل کرد، ولی تحلیلهای او به حوزهٔ «دانش ادبیات» تعلق ندارند، بلکه به حوزهٔ روانکاوی تعلق دارند. ممکن است سایر علوم انسان از ادبیات برای این تحلیلها استفاده کنند، ولی اگر این تحلیلها خوب باشند، متعلق به دانش مورد نظر هستند، و نه متعلق به حوزهٔ اظهارنظر پراکندهٔ ادبی. و اگر چنین داوری شود که تحلیل روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی یک متن ارزش آن را ندارد که به حوزهٔ روان‌شناسی یا حوزهٔ جامعه‌شناسی تعلق یابد، دشوار است بفهمیم که چرا ما باید از آن، خود به خود، به عنوان جزئی از اجزای متشکلهٔ «دانش ادبیات» استقبال کنیم.»[۱۳]

این نوع محدود کردن بحث ادبی به خود ادبیات و جدا کردن آن از مباحث غیرادبی، این کوشش برای پیدا کردن قوانین جامع و مانع برای ادبیات، هرگز به معنای محدود بودن تفکر خود این متفکران نیست. مسئله این است: اگر این قوانین پیدا نشوند یا ادبیات مدام مثل پارسنگی بر کفهٔ مقولات غیرادبی انداخته خواهد شد ــ و در نتیجه چیزهایی خواهیم داشت از نوع نقد ادبی فرویدی، نقد ادبی مارکسیستی، نقد ادبی یونگی، نقد ادبی جامعه‌شناختی، نقد ادبی دینی، نقد ادبی زبان‌شناختی، نقد ادبی اخلاقی و غیره ــ در حالی که ادبیات در ذات خود جدا از محتویات این مسائل نیست، به دلیل اینکه محتویات این مقولات جدا از محتویات زندگی نیست، و ادبیات، مدام در حال معنی دادن به زندگی

است، همان‌طور که بسیاری از این مقولات نیز مدام در حال معنی بخشیدن به زندگی هستند. ــ و یا اینکه نقد ادبی تصادفی خواهیم داشت، مقداری اظهار نظر مبتنی بر محتویات و یا شکلهای اثر ادبی. و سراسر نقد مجله‌ای و روزنامه‌ای غربیان، انباشته از این قبیل نقد و انتقادهاست. ــ وگرچه این قبیل نوشته‌ها فضایی برای بحث و بررسی ایجاد می‌کند، ولی حتی در خود غرب هم پیدا کردن ادبیات‌شناس حرفه‌ای را با اشکال مواجه می‌کند. در این هیچ تردیدی نیست که آنهایی که با در دست داشتن تصویری از بوطیقای ادبیات به سراغ آثار ادبی می‌روند، روی هم مجهز به تفکر عمیقتر و قویتری هستند تا کسانی که به تصادف نقد می‌نویسند و کسانی که نقد ادبی را در اختیار مقوله‌ای جز بوطیقای ادبیات می‌گذارند.

در ضمن باید توجه داشت که به طور کلی مقوله‌ای چون بوطیقا و یا تفکرهایی که با آن مشابهت دارند، و یا در عمل بوطیقایی هستند و به ظاهر اسم متفاوتی دارند، هرگز با مسائلی مثل فرم به خاطر فرم، هنر به خاطر هنر، ساختار به خاطر ساختار، اشتباه نمی‌شوند، گرچه بررسی ساختارهای این قبیل حرکتها و نهضتها نیز، بخشی از حوزهٔ کار بوطیقا را تشکیل می‌دهد. علاوه بر این هرگز به آثار سطحی که به ظاهر جنبهٔ ساختاری دارند، نمی‌پردازند. از نظر آنان ادبیات هرچه عمیق‌تر، گسترده‌تر، متنوع‌تر، همان‌قدر امکان رسیدن به رموز ساختاری آن قویتر و شورانگیزتر. موضوع اصلی این است که نویسنده و یا نویسندگان چه می‌کنند و چگونه این کار را می‌کنند، و فرمولهایی که در پشت سر این چه و چگونه وجود دارند چیستند،؟ و چگونه این فرمولها می‌توانند آثار بیشتری را در بر بگیرند.

علاوه بر این، درست است که شیوه‌های بررسی این متفکران، تنها به استخراج آن موازین عام و درونی بسنده می‌کنند، ولی این شیوه‌ها تنها با

استعانت از خود ساختارها، شیوه‌ها و شکلها و هنجارهای ادبی خلق نشده‌اند. مثلاً یکی از علوم مورد استفادهٔ این متفکران، علم «نشانه‌شناسی»[۱۲] است، طوری که برای تربیت ادبیات‌شناس جدی باید به او علم نشانه‌شناسی را آموخت. موضوع دیگر، فلسفه است. بسیاری از کسانی که در علم بوطیقا تبحر یافته‌اند، روسو، هگل، مارکس، کی‌یرکه‌گور، نیچه، هوسرل و هایدگر را خوب می‌شناسند، و گاهی در ارائهٔ مقولات خود پرتو جدیدی بر آثار این فلاسفه می‌اندازند. بسیاری از آنها عملاً در شمار فلاسفهٔ مهم هستند ــ مثل «لوی ـ اشتروس»، «میشل فوکو» و «ژاک دریدا». دانش دو نفر از استادان اصلی این شیوه در مقولات مختلف حیرت‌آور است. برای درک ساختار «روان‌پریشی»، «یاکوبسون» سراسر روان‌شناسی عصر خود را به اندازهٔ یک روان‌شناس حرفه‌ای یاد گرفت. سخنرانیهای یاکوبسون در اغلب کشورهای اروپایی و آمریکا همیشه به زبان میزبانان بوده است. او نه تنها یکی از سه چهار زبان‌شناس برجسته، بلکه یکی از زبان‌دانان قهار نیز بود. زمینهٔ حرفه‌ای «لوی ـ اشتروس» چیز دیگری است: انسان‌شناسی. ولی تحقیقات او در ساختار انسان‌شناسی، پس از یاکوبسون، بزرگترین تأثیر را بر روی بررسی بوطیقایی ادبیات گذاشته است. انسان‌شناسی غربی بدون تحقیقات لوی ـ اشتروس، در مسائل جوامع کهن و جوامع آمریکای لاتین و آسیا، فاقد معنی خواهدبود. بسیاری از این نویسندگان و متفکران در آثار خود از چند زبان به راحتی استفاده می‌کنند، و پیچیدگی تفکرشان عملاً در پیچیده شدن ساختار نحوی و فرهنگ عظیم لغاتشان منعکس شده است. نه همهٔ عقاید آنها برخاسته از تحقیق صرف ادبی است. هم لوی ـ اشتروس و هم یاکوبسون در برداشت خود از «فرا زبان»، علاوه بر مطالعهٔ انسان معاصر، به تحقیق در ذهن انسان ابتدایی و جادو و مذهب توجه داشته‌اند. کسی که

می‌خواهد آثار این متفکران را مطالعه کند باید در مقولات مختلف، انسان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، دین‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و فلسفه تبحر پیدا کند. همیشه تعیین حوزهٔ یک علم مستلزم محدود کردن آن به تخصص در آن علم بوده است، و اگر تحقیق ادبی مدام به سوی بررسی ساختارهای خود ادبیات و استنتاج تئوری از این ساختارها رانده می‌شود، به این علت است که تحقیق ادبی هم به اندازهٔ فیزیک یا شیمی باید به حوزهٔ خود محدود شود تا به عنوان علم ادبیات قد راست کند.

۴ـ درک بوطیقایی ادبیات و ظهور آن به عنوان علم به سادگی میسر نشد. دلایل آن را در سطور بالا آوردیم. مقولات مختلف یکجا گرد آمدند، کانونی ساختاری پیدا کردند، و شکل‌شناسی، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، فلسفه، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی دست به دست هم دادند تا نخست آن کانون، مرکز گرد آمدن مقولات مختلف شود، و بعد علم ادبیات خود را از سایر مقولات جدا کند و کوس استقلال خود را بزند. طبیعی است که ما نمی‌توانیم راجع به همهٔ این مقولات حرف بزنیم تا سر برآوردن این دانش را توضیح دهیم. در عین حال این اعتقاد را نیز داریم که به سادگی نمی‌توانیم تفکر بوطیقایی را ــ در معنای امروزین آن به زمانی بسیار دور در گذشته برگردانیم، ولی اگر بخواهیم مسئلهٔ تئوری را به صورت جدی مطرح کنیم، به‌ویژه در جایی که مربوط به پیدایش تئوری رمان می‌شود ــ و در این مقولات، ما بیشتر رمان را مطرح خواهیم کرد و به شکلهای دیگر ادبی تنها در ارتباط و مقایسه و تعارض با رمان اشاره خواهیم کرد ــ نمی‌توانیم از ذکر یک مبدأ واقعی برای کار خود اجتناب کنیم. گرچه در این مقاله، زمان افقی و تک خطی را به هم ریخته‌ایم، حتی مقولات مختلف را از زمانها و مکانهای مختلف درهم آمیخته‌ایم تا عقاید خود و دیگران را بیان کنیم، لکن این نیاز را

احساس می‌کنیم که مبدایی برای کار خود برگزینیم و از آنجا به بررسی بپردازیم. این مبدأ تصادفی نمی‌تواند باشد. باید این مبدأ، هم با تاریخ حرکت بخواند و هم با حرکت تاریخ. می‌توانستیم از هگل شروع کنیم ــ چراکه در کار او نیز نوعی ساختار می‌بینیم؛ می‌توانستیم از مارکس شروع کنیم ــ چرا که بسیاری از ساختارگرایان در کار او ساختارگرایی دیده‌اند؛ می‌توانستیم از نیچه شروع کنیم، چرا که گرچه دیگران در تقسیم‌بندیهای او از ادبیات ساختارگرایی ندیده‌اند، ما آن را می‌بینیم، و به جای خود توضیح مفصلی نیز راجع به آن داده‌ایم[۱۵]؛ می‌توانستیم از فروید شروع کنیم، چراکه در او مسئلهٔ ساختار مطرح بوده است. ولی بنا به ملاحظاتی که بخشی از آنها را در سطور فوق آوردیم و بخشی دیگر را هم در آینده ضمن صحبت دقیق از تئوری بیان خواهیم کرد، از «فروید» نیز شروع نکردیم. البته خواننده به این زودی متوجه شده است که این متفکران، با تفکری که ما دنبالش هستیم سنخیت جانبی دارند و نه سنخیت هستی ـ شناختی؛ گرچه درکارهای خود همگی سنخیتی هستی‌شناختی دارند، به این معنا که محتوایی که از آن حرف می‌زنند، شکلهایی که برای بیان این محتوا به کار می‌برند، و ساختارهایی که برای بیان نهایی محتوا و شکل و ادغام آنها در یکدیگر، از طریق شیوه‌ای مناسب بیان آنها برگزیده‌اند، از یگانگی درونی برخوردار است، ولی این یگانگی درونی، ناشی از مطالعهٔ ادبیات به خاطر درک هستی‌شناسی خود ادبیات نیست، بلکه ادبیات در تحقیقات این متفکران جزئی از مقوله‌ای است که به رغم استفاده از زبان، روی‌هم غیر ادبی است. هم از این روست که ما هیچ کدام از آنها را به عنوان مبدأ انتخاب نمی‌کنیم.

این را هم بگوییم که ما می‌توانستیم حرکت و یا نویسنده‌ای را انتخاب کنیم که با تفکر بوطیقایی سازگاری بیشتری دارد، و حتی بخشی از رشد و

انکشـاف آن را تشکـیل مـی‌دهد. ایـن کـار را دیگـران کـرده‌انـد، مـثل «اسکولز»، و «جوناتان کالر». اینان دو اسـاس بـرای بـررسی داشـته‌انـد، فـرمالیسم روس و زبـان‌شناسی «فـردینان د سـوسور». حـتی در کـتاب پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، اثـر «تـری ایگـلتـون»[۱۶] نـیز هـمیـن شـیـوهٔ مرضیه در تحقیقات مربوط به نظریهٔ ادبی مراعات شده است. به نظر ما این کار به چندین دلیل برای ما درست نیست: نخست اینکه ما احتیاج به تعمق بیشتری در مسئله داریم، چراکه خوانندهٔ ما با ایـن مسـائل جـز از طریق چند مقاله و یکی دو کتاب آشنایی ندارد و باید مـدام تـوضیحات بیشتری راجع به مسائل بدهیم. ثانیاً لازم است متون اصلی ارائه شود، و طبیعی است که چنین تعهدی با نوشتن پیش‌درآمد و دیباچه و غیره ممکن نیست. ثالثاً نویسنده خود سابقهٔ انتقادی سی و سه چهار ساله‌ای دارد که دستکم نیمی از آن با متون مهم و دست اول تئوری انتقادی دویست سال اخیر، به ویژه نود سال اخیر، سپری شده، و در مدت ایـن بـیست سـال گذشته، یا به دلیل دوری از کشور و یا به دلیل نبودن مکانیسمهای ارائـه نتوانسته است کتابها و یادداشتهایش را در این قبیل مـقولات بـه راحـتی ارائه دهد. گرچه قریب دویست نوار تئوریک و تحلیلی از کلاسهای خود تهیه کـرده است، ولی تـا آنـها در اخـتیار نسـل جـوان قـرار گـیرد، عـمر می‌گذرد، و لازم است آنچه را که از جهان آمـوخته است بـه جـهان پس بدهد. رابعاً، نسل جوان می‌خواهد به ریشه‌ها برسد، شیوهٔ کار را بیاموزد، با دیدی روشن به خود و نسلهای گذشته و فرهنگ خـودی و خـارجـی بنگرد، و همهٔ اینها تجهیز، غور، آموزش و تربیت می‌خواهد. خامساً ما به کسی در غرب و شرق درس پس نمی‌دهیم، به رغم اینکه در برابـر هـر کسی که چیزی برای یاددادن به ما داشته باشد، سر تعظیم فرود می‌آوریم و با روی گشاده و در کمال تواضع از او یاد می‌گیریم، ولی عقدهٔ حقارتی

در برابر هیچ کدام از کسانی که نامشان را برشمردیم، نداریم، و خواننده خواهد دید که ما پس از بررسی هر کدام از متون بزرگ تئوریک، ایرادهای آنها را هم به دقت بر خواهیم شمرد. سابقهٔ فرهنگ عظیم بومی ما به ما این اجازه را می‌دهد که پس از تسلطی که بر فرهنگ خود غرب پیدا کرده‌ایم، حتی به آن متون بزرگ تئوریک نیز با دید انتقادی بنگریم، و به جای اینکه با عقدهٔ ناقدان دریوزه، متعبدانه به مقولات آنها بپردازیم، و چشم بسته بیاریم و بکاریم، متفکرانه گام بر داریم و بر آن حجم عظیم تئوریک، چیزی از خود بیفزاییم.

۵ـ ما کارمان را با اولین اثر «لوکاچ» روح و شکل، آغاز می‌کنیم. مقالات این کتاب که از سال ۱۹۰۷ تا سال ۱۹۱۰ نوشته شده، در سال ۱۹۱۱، نخستین بار به صورت کتاب به زبان آلمانی چاپ شده، ولی روی هم دیرتر از سایر آثار لوکاچ به دست خوانندگان سایر زبانها رسیده است. کتاب بعدی «لوکاچ»، که درست در آغاز جنگ جهانی اول نوشته شده ــ یعنی نظریهٔ رمان که ما آن را در آینده به تفصیل بررسی خواهیم کرد ــ در واقع از نظر طرز تفکر ادامهٔ همان روح و شکل است. ضرورت دارد به این نکته اشاره کنیم که پس از نوشتن این کتابها، و به خصوص پس از جنگ، و گذشت اولین سالهای انقلاب بلشویک بود که «لوکاچ» به سوی مارکسیسم کشیده شد و کتاب آگاهی طبقاتی در تاریخ را نوشت. این کتاب آخر، مهمترین کتاب مارکسیستی «لوکاچ» بود، ولی کسانی که «لوکاچ» را به عنوان تئوریسین ادبی می‌شناسند، روی‌هم به دو کتاب اول او اشاره می‌کنند ــ در صورتی که نخواسته باشند تنها از دیدگاه مارکسیستی به لوکاچ بنگرند ــ و در صورتی که از دیدگاه مارکسیسم، به ویژه، مارکسیسم روسی، به او بنگرند رمان تاریخی او را در نظر می‌گیرند و سایر کتابهای نوشته شده از دیدگاه همان تفکر را در سالهای مختلف حیات پرفراز و

نشیب «لوکاچ». گرچه دورهٔ بعد از آگاهی طبقاتی در تاریخ از بعضی لحاظهای اساسی مغایر با دورهٔ اول اوست، ولی هستند کسانی که بین دو «لوکاچ» ارتباط منسجم فکری دیده‌اند. «لوسین گلدمن» یکی و «پل دمان» دومی؛ و ما به آرای این دو به جای خود اشاره خواهیم کرد. ولی خود «لوکاچ» نیز در مقدمه‌ای که پس از گذشت تقریباً نیم قرن، در سال ۱۹۶۲، بر چاپ مجدد رسالهٔ معتبرش، یعنی همان نظریهٔ رمان نوشت، ضمن رد نظریهٔ اصلی آن، به پاره‌ای مسائل دیگر که به نظر می‌رسید با آنها هنوز سر موافقت دارد، اشاره کرد. ولی هیچ کس بهتر از خود لوکاچ، فضایی را که در آن نگارش روح و شکل و نظریهٔ رمان صورت گرفت، تشریح نکرده است. مقدمهٔ سال ۱۹۶۲، به ترسیم آن فضا اختصاص دارد، ولی ضمن تشریح آن فضا، از دیدگاه مارکسیستی سال ۱۹۶۲، ایرادهای جدی نیز بر نظریهٔ رمان وارد می‌کند. ولی به نظر ما روح و شکل نیز، که به شش یا هفت سال جلوتر تعلق دارد، از بعضی لحاظها مقدمه‌ای است بر فضا، و حتی محتویات نظریهٔ رمان. در واقع بررسی نثر، به ویژه رمان را، «لوکاچ»، ابتدا در روح و شکل شروع می‌کند. به همین دلیل نخست به روح و شکل می‌پردازیم، در فرصتی دیگر به مقدمهٔ ۱۹۶۲ی نظریهٔ رمان، و بعد خود نظریه خواهیم پرداخت.[۱۷]

کسانی که امروز آثار دو بنیانگذار معتبر «ساختارزدایی»[۱۸] ــ «ژاک دریدا» و «پل دمان» ــ را می‌خوانند، می‌بینند که در آثار اینان، به ویژه در آثار «دریدا»، مقاله تا سطح یک اثر هنرمندانه تعالی یافته است. نثر «دریدا» پیچیدگی نثر پروست را دارد، و انگار او نیز از جهانی خیالی حرف می‌زند ــ در حوزهٔ عقاید ــ که مارسل پروست حرف زده است در حوزهٔ اشیا و آدمها. خواه موضوع «ژان ژاک روسو» باشد، خواه «هایدگر»، و خواه «د سوسور»، یک چیز روشن است ما با مقالهٔ عادی که صغری

کبرای آن دقیقاً در برابر ما، با جملات تفسیری و قابل فهم چیده شده باشد، کاری نداریم؛ سر و کار ما با اثری است که به اندازهٔ اثری که مورد بحث قرار گرفته است، تفکر، و در نتیجه ساختاری پیچیده و متفکرانه دارد. «دریدا» مدام کلمه و عبارت جدید می‌سازد و حتی گاهی نقطه‌گذاری کاملاً غیرقراردادی به کار می‌برد، و انگار روی اثر مورد بحث، مثلاً اعترافات «ژان ژاک روسو»، اثر دیگری می‌نویسد. برداشت او این است که نگارش مقاله راجع به اثر نویسندهٔ دیگری مثل «افلاطون» یا «هایدگر»، در واقع توضیح آن عقاید، و موافقت و مخالفت ساده با آن عقاید نیست. «دریدا»به فرم اثری که قبلاً نوشته شده، به صورت واقعیت می‌نگرد، به همان صورت که نویسندهٔ اول به خود واقعیت نگریسته، به آن شکل داده بود. گرچه نثر «دریدا» به کلی متفاوت با نثر «لوکاچ» است، در واقع نثر او پیچیده‌تر، زیباتر و هنرمندانه‌تر است، ولی این اندیشه را که مقاله باید فرم هنری داشته باشد، «دریدا» یا از «لوکاچ» گرفته است، و یا تحت تأثیر فضایی قرار گرفته است منبعث از آرایی که «لوکاچ» راجع به نگارش مقاله ارائه داده است. اولین مقالهٔ مندرج در روح و شکل، «پیرامون طبیعت و شکل مقاله» نام دارد، و چون مقاله همیشه به زبان نثر است، بهتر است به ساختار آن از دیدگاه «لوکاچ» نظری بیفکنیم. به طور کلی مهمترین مسئله‌ای که لوکاچ در دو کتاب اولش به آن می‌پردازد، مسئلهٔ فرم (شکل یا قالب) است، خواه این فرم، مربوط به مقاله باشد، خواه مربوط به افلاطون، خواه مربوط به دفتر خاطرات یک اغواگر اثر «کی‌یرکه‌گور»؛ خواه مربوط به «لارنس استرن» و شیوهٔ رمان‌نویسی او باشد، و خواه مربوط به زندگی و مرگ فرمها، به ویژه افول حماسه، و پیدایش رمان. البته مقالهٔ مربوط به «مقاله» اولین نوشتهٔ «لوکاچ» نیست، بلکه اولین نوشتهٔ او مربوط به سال ۱۹۰۷ است، تحت عنوان «پیرامون

فلسفهٔ رمانتیک زندگی». منتها لوکاچ به مقالات خود ترتیب خاصی داده است که غیر از ترتیب زمان انتشار آنهاست، ولی علت اینکه مقالهٔ «پیرامون طبیعت و شکل مقاله» راپیش از بقیهٔ مقالات درج کرده است، همان وسواس لوکاچ در این دوره نسبت به فرم است. اول فرم مقاله را توضیح می‌دهد، و بعد مقالات دیگر را درج می‌کند. از این بابت، تا حدودی به همان حرف اصلی «تودوروف» که پیش از این ذکر کردیم، برمی‌گردیم: «شیوه موضوع را انتخاب می‌کند.»

به عنوان پیش‌درآمدی مناسب برای «پیرامون طبیعت و شکل مقاله»، اشاره‌ای به فرهنگ خودمان بکنیم. به چه دلیل ما اثری مثل فیه مافیه مولوی را به‌رغم گذشت قرنها هنوز هم می‌خوانیم و از آن لذت می‌بریم. در حالی که می‌دانیم فیه مافیه، شعر مولوی نیست که از قرن خود مولوی به دلیل استفاده‌ای خاص از داده‌های عاطفی و حسی و احساسی و تخیلی به سوی قرن ما فرارَوی کرده، به ما رسیده باشد؟ به چه دلیل ما اثری مثل «پیرمرد چشم ما بود»، نوشتهٔ آل‌احمد را به‌رغم گذشت این همه سال، به عنوان اثری نو، نه اثری تخیلی، بلکه نوعی اثر ادبی، می‌خوانیم و هنوز از آن لذت می‌بریم؟ با وجود اینکه اطلاعاتی که امروز از نیما داریم، به مراتب بیشتر از اطلاعاتی است که سی یا چهل سال پیش، آل‌احمد داشت. و یا می‌توان خود لوکاچ را هم در موضوع مورد بحث دخالت داد و پرسید: با وجود اینکه نوشتهٔ «پیرامون طبیعت و شکل مقاله» در سال ۱۹۱۰ نوشته شده، به چه دلیل ما هنوز هم آن را می‌خوانیم و از آن لذت می‌بریم، و این لذت بردن را حتی به عمل مشابهی تبدیل می‌کنیم، یعنی راجع به آن مقاله می‌نویسیم؟ هنوز هم بوطیقای ارسطو را می‌خوانیم، با وجود اینکه بیست و پنج قرن از زمان نگارش آن گذشته است؟ در واقع بوطیقای ارسطو هم مقاله‌ای بیش نیست. از زمان نگارش خانهٔ قصه، اثر

انتقادی هنری جیمز، تقریباً یک قرن می‌گذرد. بررسی قصه در طول صد سال گذشته بیش از همهٔ قرون پیشرفت کرده است. ولی ما هنوز اثر انتقادی «هنری جیمز» را با لذت می‌خوانیم. ریشهٔ این لذت، مفهوم و معنا، و حتی نوع این لذت در کجاست و چه ماهیتی دارد؟ آیا غیر از این است که نویسندگان این آثار نیز، مثل نویسندگان آثار تخیلی دیگر، به این آثار نوعی شکل داده‌اند و با دادن آن شکل، این آثار انتقادی را به سوی زمانهای دیگر رانده‌اند؟ به طور کلی، آنچه لوکاچ می‌پرسد، سؤالی است بسیار اصیل و معنی‌دار، و آن، اینکه نقد ادبی چیست، چه مقوله‌ای است و در کجای ادبیات قرار گرفته است؟

به قصد روشن شدن مطلب مثالهایی بدهیم از فرهنگ ایران و فرهنگ غرب. در بررسی خود از مسائل ادبی، ما به سه نوع مؤلف بر می‌خوریم: ۱ـنوع مؤلفی که فقط اثر تخیلی آفریده است: فردوسی، نظامی، و حافظ، از گذشتگان؛ صادق چوبک، سیمین دانشور، ابراهیم گلستان و فروغ فرخزاد، از معاصران؛ هومر و شکسپیر از گذشتگان غربی؛ جویس، فالکنر و همینگوی و کافکا، از نویسندگان قرن بیستم. ۲ـنوع مؤلفی که هم اثر تخیلی آفریده و هم اثر انتقادی و یا در مقولهٔ مقاله: ناصرخسرو و مولوی، از گذشتگان؛ نیما، هدایت، آل‌احمد و اخوان، از معاصران؛ دانته، بوکاچیو، کالریج، هنری جیمز، از گذشتگان؛ مارسل پروست، ویرجینیا وولف، الیوت، پائوند، بکت و سارتر از قرن بیستم. ۳ـنوع مؤلفی که فقط اثر انتقادی به وجود آورده است: هجویری، شیخ روزبهان بقلی شیرازی، شمس قیس رازی، از گذشتگان؛ ارانی، آریان‌پور، مینوی، زرین‌کوب از معاصران؛ ارسطو، لانگینوس، سنت بو، بلینسکی از گذشتگان غربی؛ لوکاچ، اشکلوفسکی، یاکوبسون، لوسین گلدمن، رولن بارت و تودوروف از قرن بیستم. از بررسی آثار این شاعران و نویسندگان، به طور کلی دو

مقوله از یکدیگر تفکیک می‌شوند: آثار تخیلی ادبی و آثار غیرتخیلی ادبی. لوکاچ در «طبیعت و شکل مقاله»، نخست ماهیت این مقولهٔ دوم را بررسی می‌کند، یعنی او، از همان آغاز کار خود، وسیلهٔ بیان خود، یا شکل کار خود را تعریف می‌کند و شکل آن را در میان سایر اشکال ادبی تعیین می‌کند؛ در واقع لوکاچ به تعریف و تبیین شکل کار متفکر ادبی می‌پردازد، و راهی را ترسیم می‌کند که در آینده، هم بخشی از راه خود او را تشکیل خواهد داد، و هم بخش اعظم کارهای دیگران را. ما موقع بررسی «تودوروف» نشان خواهیم داد که فرقی که او بین دو مقال و یا مقوله ــ یعنی بین ادبیات و بحث ادبی ــ قائل می‌شود، فرقی است که قریب شصت سال پیش از او لوکاچ در همین نوشتهٔ «پیرامون طبیعت و شکل مقاله» بین آن دو قائل شده است.

در آغاز مقالهٔ خود، لوکاچ می‌نویسد:

«دانش با محتویاتش بر ما اثر می‌گذارد، هنر با شکلهایش. دانش، واقعیتها و ارتباطات واقعیتها را در اختیار ما می‌گذارد، ولی هنر، ارواح و سرنوشتها را به ما تقدیم می‌کند. در اینجا راهها از یکدیگر جدا می‌شود؛ در اینجا، جانشین و انتقال وجود ندارد. در اعصار ابتدایی هنوز نامتمایز، دانش و هنر (و دین و اخلاق و سیاست) در یکدیگر ادغام شده‌اند، و کلیت واحدی را تشکیل می‌دهند؛ ولی به محض اینکه دانش از مسائل دیگر جدا و مستقل شد، هر چیزی که بدان منتهی شده است، ارزش خود را از دست می‌دهد. تنها موقعی که چیزی تمامی محتویاتش را در شکل حل کرده، و بدین‌سان، هنر ناب شده باشد، دیگر چیز زائدی نخواهد بود، ولی آنگاه طبیعت علمیِ قبلی آن به کلی فراموش شده و از معنا تهی خواهد شد.»

در تعریف ادبیات حماسی، در نظریهٔ رمان به این قضیه دوباره برخواهیم خورد. در آنجا خواهد گفت که چگونه در عصر حماسه، «سوژه» و «ابژه»، درک‌کننده و درک‌شونده، انسان و شیء، از هم تفکیک نشده بودند. ولی حالا نمی‌خواهیم جلوتر برویم و ریشه‌های واقعی این طرز تفکر را روشن کنیم، فقط می‌گوییم که لوکاچ در این مرحله از رشد اندیشه‌اش هنر را از طریق شکلهای آن دارای هویت می‌شناسد و نه از طریق محتویات آن. و در این قضیه تأکید را از روی ریشه‌های محتوا بر می‌دارد و بر روی مخاطب می‌گذارد. «هنر با شکلهایش» بر ما اثر می‌گذارد، و در ادامهٔ همین نکته، مسئله‌ای را مسلم می‌داند و آن اینکه، برای به وجود آمدن «هنرناب» باید محتوا کاملاً در شکل حل شده باشد، و اگر علمی آن محتویات را به وجود آورده باشد، باید محتویات به کلی فراموش شده و پشت سر نهاده شده باشد. هنر در ارتباط با تأثیری که بر مخاطب خود می‌گذارد، هویت پیدا می‌کند، و این تأثیر از طریق شکل هنر بر مخاطب گذاشته می‌شود. چند سال بعد، در روسیهٔ شوروی آن زمان، اشکلوفسکی و توماشفسکی، تأکید را از روی محتوا برداشته، آن را بر روی شکل خواهند گذاشت، و بر روی مخاطب. در آن زمان، آنها لوکاچ را نخوانده‌اند. از این دیدگاه، چنین به نظر می‌رسد که اندیشهٔ بررسی جدید شکل، در فضاهای کشورهای مختلف سیر می‌کند، و با فرهنگهای مختلف آغشته می‌شود.

لوکاچ برای رسیدن به تعریفهای دقیق مسائل راههای مختلفی را انتخاب می‌کند، و حتی در مثالهایی که می‌آورد، بنیانگذار مثال آوردنهای بعدی توسط دیگران است. برای آنکه روشن کند که بین تفکر تخیلی و تفکر انتقادی فرقی هست، قبلاً به نمایش یونان کهن و به فلسفه متوسل

می‌شود. می‌گوید: «پس چیزی به نام دانش هنرها وجود دارد؛ ولی بیانی کاملاً متفاوت از روحیهٔ انسانی نیز وجود دارد که عموماً شکل نگارش راجع به هنرها را به خود می‌گیرد.» از اینجا به بعد، گرچه لوکاچ، مقالهٔ خود را به بحث پیرامون مسائل فرعی نیز مربوط می‌کند، ولی بیشتر برایش خاستگاه شکل مقاله مطرح است. ادبیاتی وجود دارد که راجع به ادبیات نوشته می‌شود، و ادبیاتی هست که راجع به زندگی نوشته می‌شود. در اثر ادبی تخیلی، جهان مبتنی بر تصویر است، در ادبیاتی که راجع به ادبیات نوشته می‌شود. جهان مبتنی بر «دلالت» و یا «معنی» است. به کار بردن کلمهٔ «دلالت» در این مرحله از تاریخ فرهنگ اروپا، در معنایی که بعداً این کلمه در زبان‌شناسی، انسان‌شناسی و ساختارشناسی پیدا خواهد کرد، جرأت فکری فراوانی لازم دارد که فقط در حضور پیشتازان اندیشه می‌توان آن را سراغ کرد. لوکاچ در این بخش از مقالهٔ خود، در واقع به یک طرز نگارش سومی هم اشاره می‌کند و می‌گوید: نوعی از نوشته هست که شبیه نقد و انتقاد است، ولی به جای آنکه راجع به یک نوشتهٔ قبلی باشد و یا موضوع کتابی را موزد بحث قرار دهد، به خود زندگی می‌پردازد: «گفت و گوها»ی افلاطون، متون عرفا، مقالات مونتنی، یادداشتهای روزانهٔ خیالی و قصه‌های کوتاه «کی‌یرکه‌گور.» در انتخاب پاره‌ای از متون، برای بررسی از دیدگاه شکل، لوکاچ باز هم پیشتاز است. به طور کلی «کی‌یرکه‌گور»، حتی در اروپا، تقریباً بعد از جنگ دوم جهانی کشف شد. لوکاچ در همان دههٔ اول قرن بیستم، مقاله‌ای فوق‌العاده عمیق به بررسی «کی‌یرکه‌گور» تخصیص داده است. در این مرحله از زندگی، خود لوکاچ، جزو اولین مفسران فلسفهٔ هستی‌شناسی است.[۱۹] البته بعداً، لوکاچ هم با فرمالیسم این دورهٔ خود مخالفت خواهد کرد و هم با هستی‌شناسی «کی‌یرکه‌گور»ی و «هایدگر»ی. البته باید

بی‌درنگ دربارهٔ این مرحله از اندیشهٔ لوکاچ گفت که او با ابزارهایی به بررسی شکل و نوعی زیست‌شناسی شکلی می‌پردازد که «هوسرل» به مسئلهٔ پدیدارشناسی می‌پرداخت و در سالهای بعد، هایدگر به مسئلهٔ هستی‌شناسی پرداخت. بعدها خود او، این مرحله را، مرحلهٔ تأثیرگذاری کانت و هگل خواهد خواند، و حتی به علل اجتماعی کشش به سوی این گونه افکار نیز، اشاره خواهد کرد و در جهت رد آنها خواهد کوشید.

لوکاچ با اشاره به یکی از آثار «اورپیدیس» می‌کوشد به ترسیم دو نوع زندگی بپردازد. در واقع اسم یکی را زندگی می‌گذارد و دیگری را زیستن. در پایان نمایشنامهٔ «هراکلس»، وقتی که تراژدی و اعمال فردی مربوط به آن پایان یافته است «تزئوس» وارد می‌شود و پرسشهایی راجع به خدایان می‌شود: «ماهیت واقعی خدایان چیست؟ به کدام یک از خدایان باید ایمان داشت و به کدام یک نباید ایمان آورد؟» دیگر از تجربهٔ عینی و فردی خبری نیست. اینها پشت سر می‌ماند. پرسشهایی که می‌شود همگی از نوعی دیگر غیر از وقایع تراژدی است، یا فقط آن وقایع را در برنمی‌گیرد، وقایع دیگری را هم دربرمی‌گیرد. سؤالها غرق در تجرد هستند. معنا دارد جای تصویر را می‌گیرد، به جای آنکه ذهن و تخیل با تصاویر گلاویز شوند، با اندیشه‌ها دست به گریبان می‌شوند. حوزه از شعر، به انتقاد از زندگی، منتقل می‌شود. ما گام بر عرصهٔ دیگری گذاشته‌ایم. دردهای «هراکلس» و کینه‌توزی «هرا»، زن «زئوس»، پادشاه خدایان اولمپ، پشت سر می‌ماند. بحث اندیشه‌ها، جای شکل تصاویر را می‌گیرد. از حوزهٔ شکل نمایش، گام در حوزهٔ شکل مقاله گذاشته‌ایم. به این مسئله نیز لوکاچ با دید هستی‌شناختی نگاه می‌کند. درگیری با اندیشه، نیز نوعی هستی است و این نیز برای خود شکلی دارد. کافی است صحنه را عوض کنیم و اتفاقی را که می‌افتد به فرانسه ببریم، به پارکی که در آن

«روکنتین»، قهرمان هستی‌شناسی‌زدهٔ سارتر روی نیمکتی نشسته است و ناگهان احساس می‌کند که جهان اشکالش را از دست داده است، همه چیز شکل خمیری پیدا کرده و در رودخانه‌ای ناشناخته ویلان است. در اینجا چیزی که اتفاق می‌افتد، هنری به معنایی که ما از هنر می‌شناسیم نیست. هستی، زبان فلسفی خاص خود را می‌طلبد. فلسفه در رمان متولد می‌شود. این نوع نوشته فرق دارد با رمان عقاید. این رمان، رمانی است که در آن عقاید زیسته می‌شوند. در اینجا ما با شکل‌گیری درونی اندیشه‌ها در اعماق ذهن سر و کار داریم. دقیقاً در حوزهٔ رمان هستیم و در حوزهٔ ادبیات. انسان به سوی اندیشه‌ها پرتاب می‌شود. این با ساختار رمان جریان سیال ذهن، رمان گفت و گوی درونی، رمان ساختاریافتهٔ دقیق، رمانی که دقت ساختاری اهرام مصر در آن به کار گرفته شده باشد، ندارد. ما در حوزهٔ دلالت و معنی‌یابی و معنی‌پذیری هستیم. به همین دلیل قرار است «روکنتین»، پس از عبور از این مراحل، در پایان رمان، بشود نویسنده، بشود آفریننده، یعنی این محتواها را دگرگون کند تا شکلی نو پدید آید، شکلی که در آن قرار است تصاویر در برابر هم صف ببندند. لوکاچ می‌نویسد:

«نمایشنامه‌نویس واقعی (تا موقعی که شاعری واقعی و نمایندهٔ اصیل اصل شاعری است)، **زندگانی‌ای** خواهد دید چنان غنی و چنان فشرده که تقریباً به طرزی نامحسوس تبدیل خواهد شد به **زندگی**. ولی در اینجا [یعنی پایان نمایش «اورپیدیس» موقعی که «تزئوس» وارد می‌شود و آن سؤالها مطرح می‌شود]، همه چیز غیرنمایشی می‌شود، به دلیل اینکه اصل دیگری وارد کارزار می‌شود: به دلیل اینکه زندگانی‌ای که سؤالها را مطرح می‌کند تمامی جسمانیت خود را در لحظه‌ای که نخستین کلمهٔ سؤال بیان

می‌شود، از دست می‌دهد.»

توضیح بدهیم: ما یک زندگی داریم که زندگی واقعی ماست. وقایع این زندگی به سوی فضایی خیالی رانده می‌شوند که گرچه تخیلی است، ولی در دست جادوگر هنر، چنان اهمیت، ارزش، فشردگی و غنا پیدا می‌کند که به نوبهٔ خود می‌شود یک نوع زندگی، زندگانی‌ای از نوعی دیگر. این هنر است. و در این هنر، آدمها تصویر دارند، جسمانیت دارند، مرگ و عشق و زندگی و حسد و آز و کینه دارند، و از برخورد مجموع اینها با یکدیگر، سرنوشتها و ارواح این سو و آن سو می‌شوند. این، یک نوع زندگی است، با زندگی قبلی کاملاً فرق می‌کند. در ادامهٔ این سخنان، به محض اینکه ما مسائل را از حوزهٔ برخوردهای عاطفی، خیالی و تصویری آدمها دور می‌کنیم، و از حوزهٔ جسمانیت بیرون می‌آییم و به سوی سؤالهای مجرد از نوعی که راجع به خدایان می‌شود رو می‌آوریم، در فضای دیگری هستیم. لوکاچ می‌نویسد: «پس دو نوع واقعیت روح وجود دارد. یکی زندگی است و دیگری زیستن. هر دو متساویاً مؤثرند، ولی هرگز نمی‌توانند همزمان مؤثر باشند... از زمانی که زندگی بوده است و انسانها کوشیده‌اند زندگی را بفهمند و به آن سر و سامان بدهند، در تجربهٔ زیسته شدهٔ آنها این دوگانگی وجود داشته است.» در سطرهای بعدی، لوکاچ حوزهٔ بحث خود را وسعت بیشتری می‌دهد و می‌گوید این قبیل مباحث، چون بیشتر در فلسفه مطرح شده است، دیگران، یعنی آنهایی که به فلسفه کاری نداشتند، بدانها نپرداخته‌اند، ولی می‌گوید که انگار در قرون وسطی عملاً متفکران به دو دسته تقسیم شده بودند، عده‌ای که «اعتقاد داشتند که حقایق جهانی و یا مثل افلاطونی تنها حقایق واقعی هستند، و آنهایی که تصور می‌کردند این حقایق جهانی کلماتی بیش

نیستند و تنها نامهایی هستند که اشیای فقط واقعی و بارز را تلخیص می‌کنند.»

این حرف لوکاچ را متفکران انتقادی بعد از او تأکید کرده‌اند، ولی ریشه‌های این تقسیم‌بندی را برخی از آنها، مثل «تودوروف»، به زمانهایی به مراتب دورتر از قرون وسطی رسانده‌اند. تودوروف می‌نویسد:

«بحث پیرامون ادبیات با خود ادبیات به وجود می‌آید؛ ما نخستین نمونه‌های این بحثها را در بخشهای خاصی از «وداها» و یا در آثار هومر می‌یابیم. این نکته تصادفی نیست: گرچه دشوار است که راجع به هویت واقعی «ادبیات» توافق داشته باشیم، لکن اطمینان داریم که این عنوان و یا یکی از معادلهای آن، همیشه برای تعیین ماهیت بیانی به کار گرفته شده است که باید در شنونده و یا خواننده ایجاد لذت و یا علاقه کند. هدف آن ماندگار بودن است، و به همین دلیل، به مراتب شسته‌رفته‌تر از زبان روزمرّه است. از همین رو، آگاهی از زبان برای عمل ادبی اساسی است، و اگر حتی نویسنده توسط تأمل انتزاعی وسوسه نشود، باز هم باید گفت که ادبیات همیشه یک بعد فراادبی [۲۱] داشته است.»[۲۲]

تودوروف نیز مثل لوکاچ معتقد می‌شود که بحث ادبی، که او آن را به دو قسمت می‌کند، یکی را تفسیر و دیگری را تئوری می‌خواند، در طول قرون پیوسته وجود داشته است. از این بابت می‌توان دو مثال بسیار روشن زد. در عصر حافظ، نقد ادبی به معنای امروزین نداریم، ولی در شعر خود حافظ گاهی آگاهی کامل انتقادی نسبت به ماهیت شعر وجود داشته است. وقتی که حافظ می‌گوید: «غزل گفتیّ و درّ سفتی، بیا و خوش بخوان حافظ /که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را» و یا وقتی که در غزلی دیگر

می‌گوید: «در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ / سرود زهره به رقص آورد مسیحا را» و یا وقتی که می‌گوید: «صبحدم از عرش می‌آمد خروشی، عقل گفت / قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند»، ما خوانندگان و یا شنوندگان فقط با مفاخرهٔ شاعرانه سر و کار نداریم، بلکه می‌بینیم که حافظ راجع به شعری که گفته، به نوعی، داوری نیز می‌کند. این موضوع در رمان در جست و جوی زمان از دست رفته اثر پروست نیز دیده می‌شود. پروست در جلد آخر رمان بزرگ خود، یعنی در بخش «زمان باز یافته» به مسائل هنر، و رمان و ادبیات، و حافظه و تخیل می‌پردازد. فرق بین دانش و شهود را روشن می‌کند، و به صراحت تمام به داوری دربارهٔ کاری که خود کرده است می‌نشیند. این قبیل برخوردها در آثار تخیلی و آفرینشی ادبیات تا زمان ما ادامه یافته است. «میلان کُندرا»، رمان‌نویس معاصر چک، در سبکی تحمل‌ناپذیر هستی (و نه «بار هستی»)، آغاز رمان را به تصور نیچه از مسئلهٔ تکرار در تاریخ تخصیص می‌دهد. مسئله نه از طریق تصویر، نماد و استعاره و مجاز و توریه و غیره، بلکه از طریق انتزاع تئوریک بیان می‌شود. این انتزاع تئوریک، هم در جاهایی که مسئلهٔ «توازیهای رازآمیز» ارقام و اعداد مطرح است دیده می‌شود، هم در جایی که هنر بازاری در تقابل با هنر واقعی توضیح خاص خود را پیدا می‌کند، و هم موقعی که حضور سربازان شوروی در خیابانهای پراگ، معنا و هدف این حضور بیان می‌شود. در رمانی از این نوع، نویسنده تنها ترکیب تصاویر و شخصیتهای رمان را ترسیم نمی‌کند، بلکه راجع به تاریخ، هستی، فلسفهٔ زندگی، خفقان و آزادی، به عنوان عناصر «فراادبی» در اثر خود، داد سخن می‌دهد. به همین دلیل کسی که به بررسی این رمان می‌پردازد، باید نه تنها «رموز ادبیت» ناب اثر، بلکه اسرار «فراادبیت» موجود در آن، و ترکیب هماهنگ این دو را با ما درمیان

بگذارد.

حالا برگردیم به توضیحات لوکاچ در «پیرامون طبیعت و شکل مقاله».لوکاچ می‌نویسد:

«همان دوگانگی، ابزارهای بیان را نیز از هم جدا می‌کند: در اینجا تقابل بین «تصویر» و «دلالت» [معنی] است. یک اصل، اصل تصویرسازی است و دیگری اصل معنی‌انگاری است. برای یکی، تنها اشیا وجود دارند، برای دیگری، تنها روابط بین آنها، تنها مفاهیم و ارزشها. به خودی خود، شعر، چیزی ورای اشیا نمی‌شناسد؛ برای شعر، همه چیز، جدی، یگانه و قیاس‌ناپذیراست. به همین دلیل نیز شعر سؤال بردار نیست: آدم خطاب به اشیای ناب سؤالی مطرح نمی‌کند، بلکه فقط خطاب به روابط آنها، سؤال مطرح می‌کند... ولی در نقد و انتقاد واقعاً عمیق، زندگی اشیا، تصویر، وجود ندارد، فقط شفافیت وجود دارد: چیزی که هیچ تصویری قادر به بیان کامل آن نیست. یک «بی‌تصویری تمامی تصاویر» هدف همهٔ عرفاست، و سقراط با تمسخر و تحقیر از شاعران به «فایدروس» سخن می‌گوید، کسانی که نه زندگی واقعی روح را چنانکه شایستهٔ آن است بزرگ داشته‌اند و نه می‌توانستند بزرگ داشته باشند. چرا که وجود بزرگی که بخش جاودانی روح، زمانی آن را می‌زیست، بی‌رنگ و بی‌شکل و غیرقابل لمس است، و تنها اندیشه، آن راهنمای روح، می‌تواند به تماشای آن برخیزد.»

بدین ترتیب، لوکاچ، بنیان علم‌شناسایی انواع ادبی را می‌گذارد. منتها برای انجام چنین عمل مهمی، از ریشه‌های هستی مایه می‌گیرد. همان‌طور

که بین زندگی و زیستن فرق قائل شده بود، و بنیان این مسئله را بر هستی‌شناسی گذاشته بود، بین شعر و نقد ادبی، همان فرق را قائل می‌شود. منتها در چارچوب اثر ادبی و یا در ادبیات. آنچه بر شیء و تصویر بنا شود، شعر است، و آنچه بر مفاهیم و روابط بنا شود، نقد ادبی است. در شیء شاعر غرق اشیاست و در آن سوی اشیا، زندگی آفریده می‌شود. نثر به رابطه‌های مجرد، به پرسشها و پاسخها می‌اندیشد. شکل شعر، هر چه را که قبل از تشکل آن وجود داشته، از میان برداشته، خود، به عنوان یک موجود زنده، از نوعی دیگر، در آن سو، حق حیات پیدا کرده است. مقولهٔ بحث راجع به شعر، شکلی از نوعی دیگر دارد، مفاهیم درهم می‌آمیزند. اندیشه به راه می‌افتد. مقاله چنین شکلی دارد. مقاله خود، یک نوع ادبی است. بدین ترتیب، لوکاچ، اساس هستی‌شناسی ادبی را در این مرحله از حیات ادبی و فکری خود بر روی خود هستی‌شناسی می‌گذارد.

لوکاچ در ادامهٔ بحث به این نکته اشاره می‌کند که حتی رد هر گونه فکر پرسش کردن، نیز به جای خود یک پرسش است. به همین دلیل آن سوی حضور تصاویر، معانی شروع می‌کنند به چشمک زدن؛ پس شعر فاقد معنی نداریم. ولی در جایی که دست رد به سینهٔ تأکید تصویری می‌زنیم، و به نحوی اغراق‌آمیز، تصویر را از متن اخراج می‌کنیم، سر و کارمان با نقد ادبی است. ولی اگر این شرط لازم هم باشد، کافی نیست. شرایط دیگری هم وجود دارد. آن چیست که به آثاری که آفرینش شاعرانه پیدا کرده‌اند، جهان‌بینی می‌دهد، آنها را احاطه می‌کند؟ لوکاچ می‌گوید: «خلاصه می‌کنم: اگر قرار باشد شکلهای ادبی را با نور آفتاب که در منشور منعکس شده باشد، مقایسه کنیم، مقاله‌نویسها اشعهٔ ماورای بنفش این طیف خواهند بود.»

وقتی که یک اثر شکل شعری پیدا می‌کند ــ و بعدها در میان ساختارگرایان و ساختارزدایان خواهیم دید که این شکلیت از جزءِ شعر تجاوز کرده، شامل حال انواع مختلف شکلهای ادبی، به ویژه رمان نیز می‌شود و در نتیجه چیزی به نام «بوطیقای قصه‌نویسی» به وجود می‌آید ــ سر و کار ما با اشیا و تصاویر است که با شکل پیدا کردن، خود را از بقیهٔ مقولات ادبی جدا کرده‌اند. در این دگردیسی شکلها، مسئلهٔ تأکیدات مطرح است. و البته این تأکیدات از نوع برخوردی سرچشمه می‌گیرد که پدیدآورندگان آثار با موضوع و مضمون و محتوا و تصویر و اندیشه داشته‌اند. «همهٔ نوشته‌ها، جهان را در معنای نمادین یک رابطهٔ سرنوشتی نشان می‌دهند؛ در همه جا مسئلهٔ سرنوشت، برای مسئلهٔ شکل، تعیین تکلیف می‌کند... شعر سیما و شکل خود را از سرنوشت دریافت می‌کند، و شکل در شعر پیوسته به صورت سرنوشت ظهور می‌کند؛ ولی در آثار مقاله‌نویسها، شکل به سرنوشت تبدیل می‌شود؛ شکل در اینجا اصل سرنوشت ساز است.»

در ادامهٔ این بحث پیچیده که نیاز به توضیح و مثال دارد، لوکاچ می‌گوید نقش سرنوشت این است که اشیا را به خارج از اشیا هدایت می‌کند، آنها را از جهان اشیا «بلند می‌کند» و هر چه را که «غیراساسی است از آنچه اساسی است» جدا می‌کند و دور می‌ریزد. پس شکل در اینجا اصل سرنوشت ساز است، در حالی که وظیفهٔ شکل در اثر شاعرانه چیز دیگری است. شکل بر آن چیزی که «غیرمادی» است حدود و ثغوری تعیین می‌کند و بدین ترتیب، شکلیّت را به رخ می‌کشد، به همین دلیل شکل شاعرانه از شکل شاعرانه سخن نمی‌گوید. چیزی که راجع به شکل شاعرانه سخن می‌گوید، آن چیزی است که شکل و یا شکلیّت هدف اساسی آن نیست، بلکه سرنوشتی که شکلها در آثار ادبی پیدا

می‌کنند، موضوع اصلی آن است. منتقدان از شکلها سخن می‌گویند، آنها سرنوشت را در وجود شکلها به تماشا می‌نشینند. یعنی در واقع کاری که خود لوکاچ در «پیرامون طبیعت و شکل مقاله» و نظریهٔ رمان کرده، و هم اکنون ما در این مقاله می‌کنیم، عبارت است از اینکه ببینیم شکلهای ادبی چه چیزهایی را درون خود مخفی داشته‌اند: «شکل تجربهٔ بزرگ او [منتقد] است، شکل ــ به عنوان واقعیتی بی‌واسطه ــ آن عنصر تصویری، محتوای واقعاً زندهٔ آثار اوست.»

در واقع ما اساس کار خود را به عنوان منتقد متفکر در این مقالهٔ لوکاچ می‌بینیم. بدین‌ترتیب منتقد یک موجود درجه دو یا درجه سه نیست که راجع به آثار ادبی به اصطلاح نقد می‌نویسد. و یا آن آدمی نیست که بگویند مثلاً چون شعر بلد نبود بگوید، چون نمی‌توانست رمان بنویسد، منتقد شد. هرگز! منتقد به همان اندازه در عالم هستی از ارزش برخوردار است که شاعر و رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس. گرچه، همان‌طور که نشان دادیم، بعضیها، هم منتقد، و هم شاعر و رمان‌نویس هستند. ولی ماهیت کارشان موقعی که نقد می‌نویسند، جدا از ماهیت کاری است که هنگام شعر سرودن و یا رمان نوشتن می‌کنند. علاوه بر این، لوکاچ، آینده و سرنوشت نقد ادبی قرن بیستم را با بررسی هستی‌شناسانهٔ «شکل مقاله»، روشن می‌کند. بین هستی منتقد و هستی ادبیات، رابطه‌ای هستی‌شناختی برقرار می‌شود. لوسین گلدمن، متفکر فرانسوی، لوکاچ را از یک سو بنیانگذار هستی‌شناسی در قرن بیستم می‌داند، و از سوی دیگر او را به سبب نوشتن تئوری رمان در سه چهار سال بعد از نگارش مقالهٔ مورد بحث کنونی ما، بنیانگذار بررسی نظریه‌سازی رمان می‌داند، و از دیدگاهی دیگر، او را به سبب نگارش کتاب «شعور طبقاتی در تاریخ»، نقطهٔ عطفی در بررسی تاریخ می‌شناسد.[۲۳] اینها همه نشانهٔ آن است که

لوکاچ، هم سرآغاز بسیاری از جریانهای جدی ادبی و فلسفی است، و هم در طول این هشتاد سال گذشته، یکی از محورهای اصلی برای شناخت خود غربیان به شمار می‌رود. و چون بیش از هر نویسندهٔ دیگر غربی، تنها، کار انتقادی کرده است ـ چم و خم و فراز و نشیبهای تفکر انتقادی را در آثار خود، بیش از سایر نویسندگان در برابر ما می‌گذارد. به یک معنا مشاهدهٔ لوکاچ، مشاهدهٔ درون «شرق» و «غربِ» غربی است:

لوکاچ می‌نویسد:

«از همین رو، لحظهٔ سرنوشت منتقد، لحظه‌ای است که در آن اشیاء شکل می‌شوند ـ لحظه‌ای است که در آن همهٔ احساسها و تجربه‌ها در جهت دور و یا نزدیک شکل، شکل می‌گیرند، در شکل ذوب و فشرده می‌شوند. این لحظه، لحظهٔ عارفانهٔ وحدت بیرونی با درونی، وحدت روح با شکل است. این لحظه همان اندازه عارفانه است که لحظهٔ سرنوشت در تراژدی، وقتی که قهرمان با سرنوشت خود دیدار می‌کند، و یا وقتی که در قصهٔ کوتاه، حادثه و جبر کیهانی با هم تصادم می‌کنند و یکی می‌شوند، و یا در شعر، وقتی که روح و جهان آن با هم دیدار می‌کنند و در وحدتی نو، که دیگر نمی‌توان آن را، در گذشته و یا در آینده، از هم جدا کرد. در آثار منتقدان، شکل است که واقعیت است؛ شکل، صدایی است که از طریق آن منتقدان، پرسشهای خود را به زندگی خطاب می‌کنند. علت واقعی، و عمیق‌ترین دلیل اینکه ادبیات و هنر، موضوع تیپیک و طبیعی نقد و انتقاد هستند، در این نکته نهفته است. چرا که در اینجا نقطهٔ پایانی شعر، می‌تواند نوعی نقطهٔ آغاز باشد؛ در اینجا، شکل، حتی در مفهومیت تجریدی خود، به مثابه چیزی حتماً و عیناً واقعی، ظهور می‌کند.»[۲۴]

به چند نکته باید توجه دقیق بکنیم. هدف نقد ادبی، تفسیر محتویات آثار نیست. به دلیل اینکه نقد ادبی، دقیقاً مثل بقیهٔ پدیده‌های ادبی، مثل شعر، نمایش، قصهٔ کوتاه و رمان ــ که با هستی سر و کار دارند ــ سر و کارش اولاً با هستی است؛ ثانیاً اگر آثار ادبی، هرکدام در نوع خود، هستی را صاحب شکل می‌کنند و در واقع به آن فرم می‌دهند، نقد ادبی، آن فرمها را به منزلهٔ نوعی هستی در نظر می‌گیرد، و شکل به شکل شدن را هدف اصلی خود قرار می‌دهد. پس، گرچه درست است که شعر، نمایش، قصهٔ کوتاه و رمان، به هستی شکل می‌دهند، و اگر با این روند شکل دادن خود را مطابقت ندهند در واقع اثر ادبی وجود نخواهد داشت، ولی آنها به این عمل به عنوان نوعی زندگی نگاه می‌کنند. به یک معنا، آفریدن، عالی‌ترین نوع زندگی است. هر کسی که از مادهٔ خام هستی، مادهٔ واقعی هنر را که عبارت است از شکل دادن به آن مادهٔ خام، به دست نیاورد، در پوچی و بطالت غرق خواهد شد. از این نظر لوکاچ، از بنیانگذاران جدی هستی‌شناسی است. چیزی که «روکنتین»، قهرمان رمان «تهوع» سارتر، را از میان پوچی و بطالت عبور می‌دهد و نهایتاً او را به سوی خلاقیت رهنمون می‌شود، و در واقع به زندگی او هدف می‌دهد، تصنیف ساده‌ای است که زمانی یکی ساخته ــ در جایی دیگر ــ و اکنون او، آفرینش، و صدای آفرینش آن را می‌شنود، و با پی بردن به رمز آفرینش آن، از بی‌هدفی و بطالت جدا می‌شود و به سوی خلاقیت می‌آید. و این در واقع همان چیزی است که به صورتی دیگر، در پایان رمان «نام‌ناپذیر» اثر «ساموئل بکت» نیز شنیده می‌شود: «نمی‌توانم ادامه بدهم، ادامه می‌دهم.» هنرمند ناراضی از بطالت مادهٔ خام و پوچ هستی، به سوی بیان دگرگون شده و دگرگون شوندهٔ آن در شکل هنر می‌آید، و فرم به مثابه

نوعی فرارَوی از پوچی هستی در برابر ما قد علم می‌کند. به همین دلیل، در واقع، پدیدآورندهٔ اثر تخیلی ادبی نیست که فرمالیست است، به دلیل اینکه او فرمها را موضوع خود قرار نمی‌دهد، بلکه او بین فرم و هستی رابطه‌ای جدایی‌ناپذیر می‌آفریند، طوری که اثر دیگر نمی‌تواند به سوی محتوای خود برگردد؛ ولی منتقد، به یک معنا، همیشه فرمالیست است، به دلیل اینکه موضوع اصلی کار او بررسی شکلهایی است که در ادبیات به وجود آمده‌اند. از این نظر، وقتی که لوکاچ می‌گوید: «در آثار منتقدان، شکل، است که واقعیت است»، حرفی را می‌زند که صدای آن در سرسرای تاریخ در طول هشتاد سال بعد، با انعکاسهای مختلف شنیده خواهد شد. ما با این انعکاسات، هم مستقیم و هم غیرمستقیم، در آثار اصحاب نحله‌های فکری مختلف سر و کار خواهیم داشت ــ از هایدگر تا مرلوپونتی، تا فرمالیستها تا ساختارگرایان تا منتقدان مکاتب مختلف دانشگاهی و غیردانشگاهی. حقیقت این است که دقیقاً بر اساس همین تفکر انتقادی است که لوکاچ، شکل مقاله را در سراسر زندگی‌اش جدی می‌گیرد، گرچه بعدها، بعضی از نویسندگان بزرگ جهان را به عنوان فرمالیست، به عنوان نیهیلیست، به عنوان مرتجع و پوچی‌گرا، می‌کوبد، و البته از سوی بسیاری از این قبیل اشخاص ــ مثل تئودور آدورنو، ژان پل سارتر، مارکوزه ــ جوابهای مناسب ــ و گاهی سخت محکوم کننده و دندان شکن می‌شنود. جدی‌ترین بخش انتقاد ادبی و فلسفی لوکاچ، بخشی است که او در آن به طرحی که از سیمای منتقد در «پیرامون طبیعت و شکل مقاله» ریخته، وفادار مانده است، و آن اینکه موضوع اصلی منتقد،بررسی تبدل و تبدیل هستی به شکل، در صورت نهایی آن، یعنی شکل و یا شکلهای ادبی است. اگر دگرگونی هستی در آثار تخیلی ادبی، و صورت‌پذیری آنها، نهایتاً در شکل به عنوان واحد یا واحدهای

هنری، مطرح هست، هدف نقد و انتقاد ادبی، بررسی هستی شکلهاست. شکل به عنوان هستی، انگیزهٔ اصلی منتقد برای نگارش نوشته است. این مسئله هر قدر هم جنبهٔ مفهومی، تجریدی و غیرمادی داشته باشد، باز هم در این نکته نمی‌توان تردید کرد که منتقد به این مجردات به عنوان عینیات نگاه می‌کند. لوکاچ که در این مرحله از زندگی خود، تحت تأثیر کانت و هگل جوان است، با نگریستن به شکلهای آثار به عنوان عینیات، با نگاه کردن به مفاهیم به عنوان واقعیات، مرحلهٔ بعدی زندگی خود را ــ بی‌آنکه خود عامداً و عالماً در این مرحله به دنبال آن باشد، در جهان مادی پیش‌بینی می‌کند. فرم تبدیل به مادهٔ اندیشهٔ بعدی می‌شود که خود بعداً در صور ساختاری مختلف بروز خواهد کرد.

۶ـ هنگام بررسی «طبیعت و شکل مقاله»، لوکاچ دو نوع چارچوب ارجاعی را مدام پیش می‌کشد: یکی خود هستی و دیگری ادبیات. یعنی ما رجوع می‌کنیم به هستی و رجوع می‌کنیم به شکلی که هستی در ادبیات پیدا می‌کند تا ارتباط حیاتی و هستی‌شناختی خود با جهان را هم تعیین کنیم، هم بفهمیم و هم شکل بدهیم. وظیفهٔ متفکر چیزی جز درک ماهیت این ارتباط نیست. ولی شیوهٔ بررسی لوکاچ، شیوه‌ای است که باید بدان شیوهٔ «ترکیب و تجزیه» نام نهاد. درک شیوهٔ او، برای ارائهٔ جهان‌بینیهای حاکم بر غربیان، برای درک آن جهان‌بینیها، حیاتی است. شیوهٔ ترکیب و تجزیه را از این دیدگاه اطلاق نمی‌کنیم که گاهی ترکیب وجود دارد و گاهی تجزیه، و زندگی و ادبیات موضوع ترکیب و تجزیه هستند. بلکه به این دلیل، که اگر زندگی و ادبیات، این‌طور هم باشند، تردیدی نیست که تنها با شکافتن تار و پود اشیا، شکلها و امور، تنها با شقه‌شقه کردن آنها، تشریح عملی آنها و ترکیب مجدد آنها، می‌توانیم بفهمیم که در اعماق ارتباطات هستی با هنر چه می‌گذرد، و به همین دلیل با بررسی این موضوع، وارد

مقولهٔ شیوه‌شناسی می‌شویم:

«... از آنجا که ادبیات، هنر و فلسفه، شکلها را آشکارا و مستقیماً تعقیب می‌کنند ــ در حالی که در زندگی طلب کردن شکل، طلب آرمانی نوع خاصی از انسانها و تجربه‌هاست ــ برای تجربهٔ چیزی شکل یافته، به ظرفیت انتقادی کمتر فشرده‌ای نیاز داریم تا تجربهٔ چیزی زیسته شده، و به همین دلیل واقعیت جهان‌بینی شکلی، در نگاه نخستین و سطحی‌ترین نگاهها، در عرصهٔ هنر، از عرصهٔ زندگی کمتر بحران زده می‌نماید. ولی فقط در نگاه نخستین و سطحی‌ترین نگاهها؛ چرا که شکل زندگی از شکل شعر مجردتر نیست. در شعر نیز مثل زندگی، شکل فقط از طریق تجرد قابل ادراک می‌شود، و در زندگی نیز، مثل شعر، واقعیت شکل، قویتر از آن نیرویی که توسط آن تجربه می‌شود، نیست.»

در هنر، شکل تصریح شده‌تر جلوه می‌کند. در زندگی، انگار شکل وجود ندارد. لوکاچ معتقد است در هر دو، هم در هنر، و هم در زندگی، شکل وجود دارد. ولی چون، در هنر، این شکل‌گیری، صراحت بیشتری یافته است، درک آن آسانتر از درک شکل زندگی است. درک شکل زندگی، مشکلتر است و تنها وقتی که تجربه شدت و حدت بیشتری پیدا می‌کند و یا ذهن فشرده‌تر کار می‌کند و یا در حضور پاره‌ای آدمها، رسوخ در کُنه هستی، به صورت مرگ و زندگی درمی‌آید، شکل پیدا می‌شود. از این دیدگاه، شکل، هم در هنر، و هم در زندگی، نوعی جهان‌بینی است و شاید مهمترین جهان‌بینی‌ای است که انسان از ابتدای پیدایش تفکر انسانی تا به امروز داشته است.این جهان‌بینی، اگر در هنر، ذهنی باشد، در

زندگی هم ذهنی است، چرا که جهان‌بینی حاصل جمع مجرد ارتباطات انسان با هستی است. هنر و غیرهنر در این عرصه با هم فرقی ندارند.

«شیخ روزبهان» از زندگی «حلاج» صحبت می‌کند، در کوتاهترین جملات، و در بدیع خاصی که مبتنی بر مجاز و مجاز مرسل است. مدام از کل به سوی جزء و از جزء به سوی کل می‌رود. این بدیع، با بدیع «عطار» فرق می‌کند. عطار در ابتدا، از بدیع مبتنی بر اغراق و معانی و بیان مبتنی بر قلمفرسایی استفاده می‌کند، و بعد وارد حوزهٔ قصه‌نویسی می‌شود و با هر توانی که در اختیار دارد به ترسیم تراژیک زندگی حلاج می‌پردازد. خود روایت، تراژیک و زیباست. شکل، شکل تراژدی نیست، اما ترکیب‌بندی ساختاری و «ژنریک» اثر تراژیک است. ولی پس از خواندن زندگی حلاج در نوشتهٔ هر دو نویسنده، یعنی روزبهان و عطار، به یک جهان‌بینی که همان جهان‌بینی شکل ساختاری وقایع هست، دست پیدا کنیم. در عین حال می‌دانیم که هیچ کدام از این دو نویسنده، مدعی نوشتن اثر تخیلی نیستند، بلکه اگر مدعی هم نباشند که واقعیت را آن‌طور که خود درک کرده‌اند، می‌نویسند، دستکم چنین وانمود می‌کنند که زندگی منصور به صورتی که آنها گزارش می‌کنند اتفاق افتاده است، و اگر در آن، عنصر تخیل بر عنصر واقعیت می‌چربد، به این علت است که اولاً جهان‌بینی عارفانه مبتنی بر چربیدن تخیل بر واقعیت است؛ و ثانیاً زندگی منصور بیشتر خیال می‌نماید تا واقعیت. ولی تردیدی نیست که عطار و روزبهان چنین وانمود می‌کنند که نه خیال، بلکه واقعیت را ترسیم می‌کنند. با وجود این، پس از پایان یافتن گزارش زندگی و مرگ منصور حلاج، ما می‌دانیم که در حضور جهان‌بینی شکلی بوده‌ایم، و همه چیز را پیش خود در مجردات تلخیص می‌کنیم.[۲۵]

مثالهایی که ما دادیم از فرهنگ ایران است. لوکاچ مثالهایش را از

فرهنگ یونان کهن و اروپای بعد از رنسانس انتخاب می‌کند: «سقراط»، «افلاطون»، «مونتنی» و دیگران. می‌گوید با وجود اینکه سقراط به ظاهر از مناسباتی صحبت می‌کند که مناسبات روزمرهٔ آدمهاست، ولی نتایج مهمی که از این مناسبات روزمره می‌گیرد، در چنان سطح بالایی است که شیوهٔ او را به طنز نزدیک می‌کند. اتفاقاً «کی‌یرکه‌گور» کتابی به نام مفهوم طنز[۲۶] دارد که اساس آن را بر بررسی آرای سقراط گذاشته است. ولی لوکاچ، آثار عرفای قرون وسطای غرب را فاقد این طنز می‌داند. به نظر ما اگر گفتهٔ او راجع به عرفای قرون وسطای اروپا صادق باشد، دشوار می‌تواند راجع به عارفان شرق صادق باشد. در نگاه «بودا»، و در نگاه خردمندانهٔ «کنفوسیوس»، طنزی بسیار عمیق و زیبا وجود دارد. این نوع طنز در آثار بسیاری از عرفای ایران نیز دیده می‌شود؛ در مقالات ژنده پیل، طنز جنبهٔ صوری دارد، و تا حدی از نوعی مزاح سر درمی‌آورد. در نگاه حافظ این طنز، اساس تفکری را تشکیل می‌دهد که عالی‌ترین تعبیر آن، همان مقام رندی است. ولی ما هیچ سندی نداریم که نشان دهد لوکاچ از ادبیات شرق، به ویژه ادبیات خاورمیانه، اطلاعی داشته باشد، به همین دلیل نمی‌توان بر او ایراد گرفت که چرا به رندی بنیادی آثار نویسندگان و شاعران عارف ایران توجه نکرده است. به‌علاوه لوکاچ، ناخودآگاهانه طرح زندگی آیندهٔ خود را می‌ریزد: منتقد کسی است که به رغم بررسی کتاب، نقاشی و یا هر هنر دیگری که به ظاهر فقط تزیین زندگی هستند و نه خود زندگی، راجع به «مشکلات نهایی» زندگی هم حرف می‌زند. پس او نمی‌تواند فاقد جهان‌بینی باشد. گرچه منتقد به ظاهر به بررسی آثار ادبی می‌پردازد، ولی هدف نهایی او چیزی است به مراتب بالاتر. او نیز به دنبال یافتن معنای زندگی است.

هـدف لوکـاچ در ایـن مـقاله، روایت سـرنوشت و مـعنای زنـدگی مقاله‌نویس است. و در پاره‌ای از مسائل، او بین شاعران و مقاله‌نویسان، فرقی قائل نمی‌شود:

«ما شاعران و ناقدانی می‌خواهیم کـه نـمادهای زنـدگی را در اختیار ما بگذارند و اسطوره‌ها و افسانه‌های هنوز زنده را در شکل پرسشهای ما قالب‌ریزی کنند... واقعیتها همیشه وجود دارند و همه چیز همیشه درون واقعیتها قرار گرفته است، ولی هر عصری بـه «یونان» خود، به «قرون وسطا»ی خود و به «رنسانس» خود نیازمند است. هر عصری، عصری را که بدان احـتیاج دارد مـی‌آفریند، و تنها نسل بعدی معتقد می‌شود که رؤیـاهای پـدرانش دروغـهایی بوده‌اند که باید آن نسل از طریق «حقایق» جدید خود با آنها مبارزه کند.»

به دنبال این سخنان، تناقض اصلی و دیالکتیکی امروز با دیروز و آینده را به درستی بیان می‌کند: «متنوع‌ترین تصویرها از رنسانس می‌توانند در کنار یکدیگر زندگی مسالمت‌آمیزی داشته باشند.» به دنبال این آخـرین حرفها، لوکاچ دانش هنرها را پیش می‌کشد:

«البـته دانش هنرها وجـود دارد؛ بـاید وجـود داشـته بـاشد. بـزرگترین مقاله‌نویسها دقـیقاً آنـهایی هستند کـه از هـمه کـمتر می‌توانند از داشتن دانش هنرها اجتناب کنند: آنچه آنها می‌آفرینند باید دانش باشد، حتی موقعی که جـهان‌بینی آنـها از زنـدگی و از فضای دانش فرارَوی کرده باشد.»

ولی لوکاچ اعتقاد پیدا می‌کند که شکل مقاله هنوز راه مستقلی را کـه

«خواهر آن»، یعنی شعر در پیش گرفت، در پیش نگرفته است. هنوز رشد آن در سطح ابتدایی سیر می‌کند، چراکه شکل مقاله، هنوز از علم، اخلاقیات و هنر، خود را منفک نکرده است.

لوکاچ آغاز درخشانی برای مقاله تعیین می‌کند. بزرگترین مقاله‌نویس جهان، افلاطون بوده است: «کسی که قدرت آن را داشت که سؤالهایش را، عمیق‌ترین سؤالهایی را که به ذهن انسان خطور کرده بود، با زندگی به آن صورت که زیسته می‌شد، پیوند بدهد.» آنگاه لوکاچ، افلاطون را «خوشبخت‌ترین آفرینندهٔ جهان می‌داند، چراکه انسان در «قرب بلافصل» او زندگی می‌کرد. «انسانی که گوهر و سرنوشت او نمونه‌ای برای گوهر و سرنوشت شکل او بود.» لوکاچ، توفیق افلاطون را به «تطابق زندگی و شکل» نسبت می‌دهد. لوکاچ، خوشبختی افلاطون و تطابق زندگی و شکل مقاله را مدیون سقراط می‌داند:

«ولی افلاطون با سقراط ملاقات کرد و توانست به اسطورهٔ سقراط شکل بدهد و از سرنوشت او برای بیان پرسشهایی استفاده کند که افلاطون می‌خواست خطاب به زندگی راجع به سرنوشت بکند. زندگی سقراط برای شکل مقاله زندگی نمونه است... مفاهیمی که سقراط سراسر زندگی خود را در آنها فرومی‌ریخت، مفاهیمی بودند که سقراط با مستقیم‌ترین و فوری‌ترین نیروهای زندگی آنها را می‌زیست؛ هر مقولهٔ دیگری، چیزی جز تمثیلی برای آن واقعیت حقیقی تنها نبود، که فقط در مقام وسیلهٔ بیان آن تجربه‌ها مفید واقع می‌شد.»

لوکاچ این مقوله را به «اشتیاق» به «شدیدترین کشمکشها» نسبت می‌دهد. زندگی سقراط آکنده از «اشتیاق» است. ولی در عین حال، آن

کشمکشها عبارتند از «نزاعهای لفظی» که توسط آنها آن چند مفهوم حد و حدود محدود خود را پیدا می‌کنند. یعنی: درست است که مفاهیم اصلی و اساسی در زندگی وجود دارند، ولی این مفاهیم، تنها توسط امور عادی قابل بیان هستند. این بیان عالی‌ترین مفاهیم در قالب، و از طریق حوادث عادی، مثل حسادت یک دوست جوان سقراط به دوست دیگرش، صورت می‌گیرد. ولی چیزی به نام مرگ می‌آید و «گفت و گوی بزرگ» را قطع می‌کند. لوکاچ، بیان عالی‌ترین مفاهیم از طریق حوادث عادی را، طنزآمیز می‌داند. ولی همین طنز را شامل حال مسئلهٔ مرگ هم می‌کند:

> «این نوع قطع [گفت و گوی بزرگ] را نیز فقط با دیدگاه طنز می‌توان بررسی کرد، چرا که ارتباط این قطع با چیزی که قطع می‌شود بسیار کم است. ولی این نماد عمیق زندگی نیز هست، و به همین دلیل، عمیق‌تر نیز طنزآمیز است، چرا که آنچه اصلی است، توسط این قبیل چیزها به این صورت قطع می‌شود.»

خلاصه کنیم: لوکاچ معتقد می‌شود که سقراط، و افلاطون از طریق سرمشق قراردادن زندگی سقراط برای ارائهٔ تفکر خود، برای ادامهٔ تفکر در قالب «گفت و گوی بزرگ» خود، دو مقوله در اختیار دارند، یکی مفاهیم عالی و دیگری زندگی عادی. آن مفاهیم عالی تنها توسط حوادث آن زندگی عادی بیان می‌شوند. طنز زیستن انسان بر روی زمین در این نکته نهفته است. وقتی که مرگ، زندگی سقراط را در وسط یک «گفت و گو» قطع می‌کند، یک‌بار دیگر بیان حقیقت به وسیلهٔ یک مسئلهٔ عمومی و عادی، قطع می‌شود. و طنز قضیه، طنز نمادین قضیه، در این نکته نهفته است که همیشه عالی‌ترین امور را، امور عادی قطع می‌کنند. مرگ، که به سراغ همه می‌آید، زندگی عادی، که در اختیار همگان است، وقتی در

وجود سقراط متفکر متمرکز می‌شوند، به دلیل حضور آن تفکر، رنگ می‌بازند. و طنز قضیه از آنجا ناشی می‌شود که بیان حقایق بزرگ در چارچوب زندگی عادی، و قطع زندگی بزرگ، توسط مرگ عادی و عمومی، کانون خود را در حضور و وجود سقراط پیدا می‌کنند. مرگ، گفت و گو را قطع می‌کند. لوکاچ با نسبت دادن این ساختار به زندگی و تفکر سقراط و افلاطون، و به زندگی و مرگ سقراط از طریق بیان افلاطون، حوزهٔ نقد و انتقاد ادبی، حوزهٔ نثر را تعیین می‌کند. ولی شاید به این نکته توجه ندارد که با بیان همین نکات و نسبت دادن آنها به زندگی سقراط و نوشتهٔ افلاطون، هستهٔ اولیهٔ یک رمان طولانی را در «گفت و گوی بزرگ» یافته است. سقراط می‌شود شخصیت اصلی رمانی که به دور و بر محور او، شخصیتها و امور عادی مربوط به آنها، می‌چرخند. لوکاچ با بیان ماهیت مقاله‌نویسی، و پیدا کردن نمونهٔ اعلای آن در حضور رابطهٔ سقراط و افلاطون، بی‌آنکه خود خواسته باشد به بیان کنه روابطی از نوعی دیگر پرداخته است، که قرنها بعد، بخشی از عناصر اصلی خود، شخصیت، گفت و گو، حوادث روزمره و جزء به جزء را، به شکل دیگری اهدا خواهد کرد: شکل رمان. درست است که به یک معنی، حماسه، و به معنای دیگر، نمایش، از نظر اجزای متشکلهٔ درونی خود، و داستانی که در هر دوی آنها وجود دارد، و منازعاتی که بین شخصیتهای مختلف وقوع می‌یابد، اسلاف شکل رمان به حساب می‌آیند، ولی رمان، دو سلف جدی دیگر هم داشته است که هر دوی آنها متعلق به مقولاتی جدا از حوزهٔ ادبیات صرف هستند: یکی تاریخ، و دیگری تکنیک فلسفهٔ سقراط و افلاطون. تفکیک دقیق فنون این قبیل امور بعدها در ارسطو صورت می‌گیرد، ولی لوکاچ در کتاب اولش، دستکم، کاری به ارسطو ندارد.[۲۷]

می‌توانیم آنچه را که لوکاچ راجع به مقاله و سقراط و افلاطون می‌گوید

با استنتاجاتی که ما از آرای او و آرای دیگران کرده‌ایم در کنار هم بگذاریم و قضاوت خود از این مسائل را گسترش دهیم و حوزه‌های معرفت ادبی در ساحات دیگر را بررسی کنیم. می‌دانیم که سقراط و افلاطون هر دو با شعر مخالف بوده‌اند، به ویژه شعر تغزلی. و نیز می‌دانیم که فلسفهٔ افلاطون، فلسفه‌ای است شدیداً شاعرانه. به طور کلی می‌توان تاریخ و فرهنگ کهن یونان را به «عصر خدایان»، «عصر شعر»، «عصر ضدیت با شعر» و «عصر فلسفه» تقسیم کرد. عصر خدایان، درونیِ عصر هومر تا سوفوکل می‌شود. به طور کلی هر قدر از پایان عصر خدایان به سوی پایان عصر تراژدی‌نویسان بزرگ حرکت می‌کنیم، تفکیک «سوژه» [فاعل اندیشه] و «اوبژه» [مفعول اندیشه] هنوز صورت نگرفته است. ولی یونان در حال حرکت به سوی این تفکیک است. لوکاچ در آغاز نظریهٔ رمان این عصر را عصری سعادتمند خواهد خواند. با سقراط، «سوژه» از «اوبژه» تفکیک شده است. غرقه شدن «سوژه» در «اوبژه» به معنای داشتن جهانی است مبتنی بر «اسطوره ـ شاعری»[۲۸]، عصری که به قول «نیچه»، بر آن، «دئونیزوس» خدای سکر و مرگ و تراژدی، حکومت می‌کند. لوکاچ در مقالهٔ خود اظهار خرسندی می‌کند از اینکه افلاطون، تراژدی‌ای را که راجع به مرگ و زندگی سقراط نوشته بود، پاره کرده، دور ریخته ، و بعد به سوی نگارش «گفت و گوی بزرگ» خود آمده است. عصر پیش از سقراط، عصر حس مرگ در میان زندگان است، و عصر وَجدی که در آن انسان تا پای جان می‌رقصد. طبیعت در یک سو و انسان در یک سو، زندگی در یک سو و مرگ در یک سو، وجود ندارد. تفکر ثنویت هنوز ظهور نکرده است. با پایان یافتن عصر تراژدیهای بزرگ، عصر بیان افکار متعالی در قالب امور روزمره شروع می‌شود. نثری که بعدها ماهیت رمان را تشکیل خواهد داد بر اساس جزء به جزء نگری امور عادی است،

حتی اگر بزرگترین افکار در پشت این اجزا و ترکیبات آنها در برابر ما ظهور کنند. انگار لوکاچ در «گفت وگوی بزرگ» فلسفی، ریشه‌های رمان رئالیستی را دیده است. ولی او از این مسئله حرفی به میان نمی‌آورد. ما از مجموع حرفهای او این نتیجه‌گیری را می‌کنیم. ولی بلافاصله پس از «گفت وگوی بزرگ»، جهان به جای آنکه در جهتی برود که ابزارهای هنری در آنها برای بیان فلسفه به‌کار گرفته می‌شود به سوی فلسفهٔ محض می‌رود. ارسطو از طریق شخصیت، جدال، برخورد، گفت وگو، طنز و رندی، حرف خود را با ما در میان نمی‌گذارد. او گرچه نقد ابزارهای بیان و ادبیات را در پیش می‌گیرد، ولی از بیرون به آنها می‌نگرد. این ابزارها در فلسفهٔ افلاطون، درونی است، در فلسفهٔ ارسطو، این قبیل امور در بی‌تفاوتی محض علم و فلسفه به بحث گذاشته می‌شود. در واقع فلسفهٔ محض، یعنی فلسفهٔ جدا از مقولات ادبی و شاعرانه، با ارسطو شروع شده است. واضع منطق این فلسفه، نه سقراط، نه افلاطون، بلکه ارسطو است. ارسطو نقد شعر می‌نویسد. ولی شاعر نیست. افلاطون به رغم مخالفتش با شعر، نثری شاعرانه می‌نویسد. با ارسطو، فلسفه، به نحوی گریزناپذیر پا به میدان گذاشته است. این فیلسوف، جهان را شاعرانه نمی‌بیند، ولی آثار آنهایی را که جهان را شاعرانه می‌دیدند و یا شعر می‌گفتند، بررسی می‌کند. این فلسفه، فلسفه‌ای است بدون اسطوره ـ شاعری. در واقع منطق ارسطویی جای شعر را می‌گیرد.

لوکاچ، افلاطون را سعادتمند می‌شمارد، به دلیل اینکه او به سقراط، فیلسوف شفاهی جهان، می‌اندیشد. افلاطون باداشتن بهترین تصور از زندگی انسان، «گفت وگوی بزرگ» خود را می‌نویسد. بعداً در تاریخ تفکر انتقادی وضع خاصی پیش می‌آید. دیگر الهام‌بخش، زندگی نیست، بلکه شکلهای آثار ادبی است. کتاب، درکار منتقد، جای زندگی را گرفته است.

وقتی که ما از لوکاچ به سوی کار فرمالیستهای روس و بعداً به ساختارگرایان «پراگ»، فرانسه و آمریکا بیاییم، خواهیم دید که بین منتقد و تئوریسین ادبی فرق بزرگی به وجود آمده است. کتاب مطرح نیست، بلکه متن پیش رو مطرح است. محتوای پیش از پیدایش اثر هنری در متن مطرح نیست، بلکه محتوایی مطرح است که از طریق فرم، و بعدها از طریق ساختار، به خواننده منتقل می‌شود. وظیفهٔ اصلی تئوریسین ادبی یافتن متن اصول مدون شکلی، و بعدها اصول مدون ساختاری متن است. فرمالیستها و ساختارگرایان و ساختارزدایان کاری به اینکه نویسنده پیش از نوشتن اثر خود بر اساس چه الهاماتی، با چه سوابقی ــ خانوادگی، اجتماعی، تاریخی، هستی‌شناختی ــ اثر خود را نوشته است، ندارند، چرا که همه، حتی آنهایی که نویسنده نیستند، در زندگی خود تحت تأثیر این قبیل سوابق قرار می‌گیرند، بلکه سر و کار آنها با اثری است که نویسنده‌نوشته‌است، یعنی اثر، جزئیات ترکیبی، و ترکیب ساختاری آن، با چه مکانیسمهایی نوشته شده است و نویسنده چگونه اثر را نوشته است که بر مخاطب تأثیر می‌کند. اینان مکانیسم «تأثیرگذاری» را در بررسی آثار به مکانیسم «تأثیرپذیری» ترجیح می‌دهند ــ چرا که مکانیسم تأثیرپذیری از محیط و جهان، عمومیت دارد و تنها شامل حال ادبیات و نویسنده نیست. در حالی که مکانیسم تأثیرگذاری در ادبیات، سر و کار دارد با تأثیر اثر بر خواننده، و دایرهٔ عمل و حیطهٔ شمول آن مربوط می‌شود به کار خاصی که نویسنده می‌کند. یعنی فرمی که نویسنده با مکانیسمهای تأثیرگذاری فرم به وجود آورده، در ذهن خواننده تبدیل می‌شود به لذت هنری ، لذت کشف یافتهٔ هنری، لذتی ناشی از درک کند و بطئی اثر هنری؛ و همین لذت بردن از اثر، رابطهٔ نویسنده با خواننده را تعیین می‌کند. محتوای اثر از این رهگذر حاصل می‌شود. خواننده با

تکنیک نویسنده رابطه برقرار می‌کند، رابطه‌ای ناشی از لذت، رابطه‌ای ناشی از آگاهی از مکانیسم لذت بردن ادبی و هنری. خواننده شعور هنری و ادبی پیدا می‌کند؛ و این همه را مربوط به فرم و تکنیک و مکانیسمهای خاصی می‌داند که نویسنده برای آفریدن اثر خود از آنها استفاده کرده است. در واقع این لذت هنری، این شعوریابی کند و بطئی به اثر و ماجراهای اثر ادبی و هنری، این پروسهٔ غرق شدن در مکانیسمهای درونی اثر، چیزی را که محتواست، و مربوط می‌شود به پروسهٔ لذت بردن، خلق می‌کند.

محتوای اثر ادبی، پیش از خوانده شدن اثر ادبی، و وقوف یافتن به فرم اثر، وقوف یافتن به پروسهٔ لذت بردن از اثر وجود ندارد. این محتوا هنگام قرائت اثر، از خلال رابطهٔ اثر با خواننده به وجود می‌آید. مهم این نیست که خواننده بداند که آیا نویسنده دقیقاً محتوای اجتماعی و تاریخی را بیان کرده است یا نه. در هنر و ادبیات، مهم این است که نویسنده، از چه نوع تکنیکهای نویسندگی استفاده کرده است تا بر خواننده تأثیری لذت بخش از نوعی بگذارد که خواننده آن تأثیر را به عنوان یک واقعیت هنری ــ یعنی محتوای آن اثر، بپذیرد. به همین دلیل در اثر ادبی، بازآفرینی واقعیت فاقد ارزش است، چیزی که ارزش دارد این است: آفریدن واقعیتی دیگر، و آن واقعیت، واقعیت هنری است که در ذهن خواننده هنگام لذت بردن او از اثر هنری پیدا می‌شود.

اگر قرار بر این بود که خواننده بفهمد که اجتماع و تاریخ به او چه می‌گویند، او دهها شیوهٔ مختلف غیر از شیوهٔ ادبی و هنری در اختیار داشت تا این همه را بفهمد. اگر قرار بر این بود که پس از درک واقعیت اجتماع و تاریخ و یا فرد، آن را بازآفرینی کند، دهها مکانیسم دیگر در اختیار داشت. خواننده تربیت می‌شود تا به اثر ادبی، به عنوان اثر هنری

نگاه کند. یعنی اثری که توسط مکانیسمهایی که نویسنده به کار برده، به عنوان مایهٔ لذت، به عنوان درک مایه‌های این لذت، در ذهن خواننده پدیدار می‌شود. خواننده هنگام دگرگون شدن توسط این مکانیسمها می‌فهمد که واقعیت دیگری در ذهن او جان گرفته است، آن واقعیت دیگر، ممکن است محتوا خوانده شود. نویسنده شکل و ساختار و مکانیسمهای آن را خلق می‌کند. تا خواننده محتوای آن واقعیت دیگر را خلق کند. تئوریسین ادبی، وظیفه دارد ببیند که خواننده اثر را چگونه درک می‌کند و از آن لذت می‌برد.

وظیفهٔ تئوریسین ادبی، ایستادن در خارج اثر، در مقطع تأثیرپذیری نویسنده از تاریخ و اجتماع نیست ــ چرا که این اصل مسلم تأثیرپذیری متعلق به همهٔ امور است و نه تنها هنر ــ بلکه وظیفهٔ او ایستادن در داخل اثر، در زمانی است که خواننده اثر را می‌خواند و از آن به دلیل مکانیسمها و تکنیکهایی که نویسنده به کار برده، لذت می‌برد و در نتیجه دستخوش دگرگونی می‌شود. این رابطه، حوزهٔ مستقل متن موقع خواندن متن است.

این حوزهٔ عمل که سراسر نوشتهٔ ما را تشکیل می‌دهد، در پاره‌ای جاها، همان‌طور که تاکنون دیده‌ایم، با لوکاچ و آثار او همسایگیهایی پیدا می‌کند ولی در پاره‌ای مسائل ریشه‌دار از کار و زندگی لوکاچ جدایی می‌گیرد. به ویژه در جایی که لوکاچ از بحران مقاله و بحران نقد ادبی در طریق پرداختن به شکل مقاله، سخن می‌گوید. ممکن است خواننده گمان کند که لوکاچ عکس حرف فرمالیستها و ساختارگرایان را می‌زند، یعنی بر محتوای اجتماعی و تاریخی رجحان خاصی قائل است که اصحاب ساختار بر آن قائل نیستند. چنین نیست: از دیدگاه تئوریسین ادبی از نوع شکل‌گرایان و ساختارگرایان، متن ادبی یک پدیدهٔ سراسر مادی است با مصالح مادهٔ خاص ادبیات، یعنی زبان، وزن، تصویر، سبک، شکل،

ساختار، استعاره، مجاز، توازی، تباین، تداعیهای مشابهت، مجاورت، مغایرت، و غیره. ما در عرصهٔ مصالح بدیعی جدید اثر هستیم. مصالح بدیعی چگونه شکلی پیدا کرده‌اند که نهایتاً اثر، یک اثر ادبی است و بر خواننده تأثیر می‌گذارد؟ مکانیسم تأثیرگذاری سراسر مادی است، و لذت هنری، چیزی است که قلب و مغز را به لرزه در می‌آورد. از همین رهگذر است که در آینده ما اشاره خواهیم کرد که تقسیم‌بندی علوم ادبی به علم عروض، علم بدیع و علم قافیه، اشتباهی بیش نبوده است، چراکه ساختار چیزی که بر وزن اتفاق می‌افتد، جدا از ساختار چیزی که بر استعاره و مجاز اتفاق می‌افتد، نیست. و اگر عمری باقی باشد ما اصول بدیع جدید را خواهیم نوشت.[۲۹]

گرچه لوکاچ در دوران مارکسیسم خود مدام از تأثیر محتوای اجتماعی و تاریخی بر اثر ادبی حرف خواهد زد، و بدین ترتیب بر رئالیته، یعنی واقعیت تاریخی رجحان قائل خواهد شد و هر نویسنده‌ای را که منتقل کنندهٔ بحران حاکم بر واقعیت تاریخی و اجتماعی نباشد، محکوم خواهد شناخت، و حتی در مرحله‌ای از زندگی خود به همان اندازه استالینیست خواهد شد که دو آتشه‌ترین استالینیستها بودند، لکن لوکاچ پیش از رسیدن به این مرحله، در نوع خاصی از ایدآلیسم غرق خواهد شد که باید آن را ایدآلیسمی مرکب از تأثیر «نووالیس»، «کانت»، «هگل جوان»، «شوپنها ور» و «نیچه» خواند. در ادامهٔ بررسی «طبیعت و شکل مقاله»، به ویژه هنگام نتیجه‌گیری راجع به سرنوشت مقاله، لوکاچ این ایدآلیسم را به تماشا خواهد گذاشت.

لوکاچ می‌نویسد: «لازم نیست مقالهٔ جدید پیوسته از کتابها و شعرا سخن بگوید، ولی این آزادی، مقاله را حتی بحران‌زده‌تر هم می‌کند». مقاله مقامی بالاتر از توضیح یک اثر پیدا کرده است. شکلها و مقولات

مختلف را در وجود خود فراهم آورده است. و چنین چیزی را دیگر نمی‌توان به سرنوشت کتاب و نوشته و متن مربوط کرد». برای «اشکلوفسکی»، «یاکوبسون»، «بارت» و «تودوروف»، متن ادبی، تختهٔ پرش متن تئوری ادبی است. مقاله‌ای که ادبیت یک متن را بررسی می‌کند، به ابعاد ایدآلیسمهای مختلف کاری ندارد. تئوریسینی که اثر ادبی را با در نظر گرفتن ادبیت آن مطالعه می‌کند، پس از بررسی مکانیسمهای چند اثر، مکانیسمهای همهٔ آثار را در برابر ما قرار می‌دهد. ولی لوکاچ قضیه را به صورت دیگری می‌بیند: «مقاله غنی‌تر و مستقل‌تر از آن شده است که به درد خدمت وفادارانه بخورد، ولی مقاله ذهنی‌تر و چند شکلی‌تر از آن است که از درون خویشتن خود، شکلی را کسب کند.» لوکاچ می‌کوشد ریشهٔ این قضیه را در یابد. و از کلمه‌ای استفاده می‌کند که در اصل صفت است، ولی ضمن استفاده از آن لوکاچ بدان حالت اسمی می‌دهد: کلمهٔ Problematic . در تئوری رمان نیز به این قضیه برخواهیم خورد. ولی پس از پیش کشیدن این کلمه، فوراً بگوییم که همه با کلمهٔ «پرویلم» یعنی مسئله، معضل، مشکل، موضوع، آشنایی داریم. صفت این کلمه می‌شود: پرویلمتیک. یعنی چیزی که دارای مشکل است و یا حتی همان مشکل به معنای صفت آن است. ولی لوکاچ، کلمه را نه در معنای صفت آن، بلکه به معنای اسمی آن به کار می‌گیرد تا بدان توجهی را جلب کند که می‌خواهد بدان بشود. این کلمه از آن کلمات کلیدی است. در نتیجه یک‌بار کلمهٔ «پرویلمتیک» را به «بحران زده» ترجمه می‌کنیم و بار دیگر به «بحران».

«وقتی که چیزی یک‌بار بحران‌زده [پرویلمتیک] شده ــ و شیوهٔ اندیشیدن به آن، و نوع بیان آن بحران‌زده [پرویلمتیک] نشده، و همیشه به همان صورت باقی مانده است، راه نجات تنها از تأکید بر مسائل تا درجهٔ نهایی، از رفتن ریشه‌ای به ریشه‌ها، حاصل

می‌شود. مقالهٔ جدید، آن زمینهٔ زندگی را که به افلاطون و عارفان نیرو می‌بخشید، از دست داده است، و نیز دیگر اعتقادی ناشیانه به ارزش کتابها و به آنچه راجع به کتابها می‌توان گفت، ندارد. بحران [پرویلمتیک] وضع چنان شدت پیدا کرده است که نوعی ابتذال خاص فکر و بیان ضرورت پیدا می‌کند، و همین مسئله، برای بسیاری از منتقدان، خصیصهٔ زندگی شده است. ولی این اوضاع نشان داده است که راه نجات ضرورت دارد و به همین دلیل امکان‌پذیر و واقعی است. مقاله‌نویس حالا باید به خود وقوف پیدا کند، باید خود را بیابد، و چیزی از آن خود، از خود بسازد... منتقد به این جهان پا گذاشته است تا رجحان این تفکر پیشین [*apriori*] بر بزرگ و کوچک را روشن کند، آن را اعلام کند و هر پدیده‌ای را با معیار ارزشهای نگریسته شده و درک شده از رهگذر این تشخیص به قضاوت بسپارد. اندیشه، پیش از هر کدام از بیانها و جلوه‌های آن وجود دارد؛ ارزشی است روحی و به نوبهٔ خود نیرویی است که جهان را حرکت می‌دهد و زندگی را شکل می‌بخشد. و به همین دلیل چنین نقدی، همیشه از زندگی در جایی که آن از هر زمان دیگری زنده‌تر است، سخن خواهد گفت. اندیشه مقیاس همهٔ چیزهای موجود است، و به همین دلیل، منتقدی که «الهام‌بخش» اندیشه‌اش چیزی است که قبلاً آفریده شده، و منتقد اندیشهٔ آن را بروز می‌دهد، کسی است که حقیقی‌ترین و عمیق‌ترین نقدها را خواهد نوشت. تنها چیزی که بزرگ و حقیقی است در قرب اندیشه می‌تواند زندگی کند. موقعی که این کلمهٔ جادویی بیان شد، هر چیزی که شکننده، خرد، و ناتمام است، متلاشی می‌شود، عقل غصب شدهٔ خود را از دست می‌دهد و گوهر نامتناسب خود

را وا می‌نهد. لازم نیست این، «نقد» شمرده شود: جو اندیشه کافی است که بر این «نقد» داوری کند و آن را محکوم بداند.»

بدین ترتیب لوکاچ به دنبال یافتن اندیشه‌ای پیشین است، اندیشه‌ای پیش از پیدایش بقیهٔ اندیشه‌های بعدی. از این نظر، منتقد را به سوی اعماق خود منتقد می‌راند. چنین منتقدی، دیگر منتقد فلان روزنامه یا مجلهٔ ادبی و یا توضیح دهندهٔ آثار ادبی دیگران نمی‌تواند باشد. به دلیل اینکه اگر منتقد خود را به چنین وضعی تقلیل دهد به چیزهای «نسبی» و «غیراساسی» در وجود خود و دیگران روی‌آورده است. ولی او مایهٔ اصلی این اندیشه را از کجا کسب می‌کند؟ و چه کسی به او حق قضاوت می‌دهد؟ «تقریباً می‌توان گفت که او [مقاله‌نویس] این حق را غصب می‌کند، ارزشهای داوری خود را از درون خود خلق می‌کند.» بدین ترتیب، لوکاچ، برای مقاله‌نویس، موقعیتی را به وجود می‌آورد، که فقط در اختیار فلاسفه است. البته هنوز او دقیقاً نتوانسته است آن موضوع «اندیشهٔ پیشین» را برای ما حل کند. در مقولات بعدی، به ویژه هنگام بررسی آثار اشکلوفسکی و یاکوبسون و سایر شکل‌شناسان و ساختارشناسان و ساختارزدایان و شکل‌زدایان، خواهیم دید که استخراج ساختار متن از متن، و استخراج ساختارهای متون مختلف، نهایتاً منجر به این می‌شود که نوعی «ساختار ساختارها» به ذهن متبادر شود، و حتی در اصول هشتگانهٔ «یاکوبسون» و «تینیانوف» بدان اشاره‌ای جدی هم می‌شود، ولی کوشش برای تعمیم دادن آن «ساختار ساختارها» و صورت تجریدی به آن دادن، و حتی تبدیل کردن آن به نوعی اندیشهٔ پیشین به مراحل بعدی ساختارگرایی محول می‌شود و شاید بیش از هر محقق دیگری، «لوی ـ اشتروس»، در مرحلهٔ بعدی، توانسته است از صور مادی

آثار و ساختار آنها، به نوعی «ساختار ساختارها» در قالب تجریدی دست پیدا کند. ولی این «ساختار ساختارها» به محض اینکه بیان می‌شود، ازتجرید می‌گریزد و ترجمان واقعی خود را در مادیت و عینیت ساختار آثار منفرد و جداگانه، و یا ساختارهای مشابه به رخ می‌کشد.[۳۰] شاید لوی ـ اشتروس از اصول هشتگانهٔ یاکوبسون و تینیانوف متأثر شده باشد. ولی وضع لوکاچ فرق می‌کند.

لوکاچ آن اندیشهٔ پیشین را به صورت خاصی بیان می‌کند. همه می‌دانیم که «نیچه» با انتقاد شدیدی که از اندیشهٔ سقراطی ـ اسکندری و اندیشهٔ مسیحیت تثبیت یافته در سازمانهای مسیحی می‌کند، خدای فلسفهٔ اروپایی را مرده اعلام می‌کند و انسان غربی را در آستانهٔ ظهور انسان نو قرار می‌دهد. انسان باید از خود، از اعماق خود، به بیرون پرتاب شود، از انسان امروزین خود، به سوی انسان آیندهٔ خود، پرواز کند. نیچه زوال کامل همهٔ موروثات غربی را اعلام می‌کند، و در واقع، به انسان می‌گوید که یا خود را بیافرین و یا مرده‌ای بیش نیستی. به همین دلیل، اساس فلسفهٔ نیچه، به رغم خاستگاه درونی آن که نیهیلیستی است، در جمع‌بندی کامل، سراسر هنری است و به دنبال آفریدن آن انسانی است که از یک پرتاب به سوی پرتاب دیگر حرکت کند، و اگر گام نخستین ویرانگراست، گام بعدی، شدیداً سازنده است. نیچه مرگ موروثات و سنن موجود غرب را بیان می‌کند تا به انسان عزت خلاقیت را برگرداند، و به همین دلیل به جای سقراط، افلاطون و ارسطو، دئونیزوس، خدای سماع و شعر و موسیقی را پیشنهاد می‌کند. در واقع نیچه به دنبال وصلت مجدد سوژه و اوبژه در آن سوی پرتگاههای زوال فرهنگ غرب است. این وصلت در شعر، در موسیقی، در فلسفهٔ آغشته به اسطوره ـ شاعری، امکان‌پذیر می‌نماید. به همین دلیل ابرمرد نیچه، یک ابرمرد هنری است.

و نیز می‌دانیم که در دورهٔ بعدی، به ویژه در دههٔ بیست و سی قرن بیستم، تفکر نیچه، در هایدگر، ترجمان جدید و دقیقی پیدا می‌کند، و او معتقد می‌شود که عصر ما عصر عسرت است، عصر فقر و نیاز درونی انسانهاست، و او به دقت آن را تعریف می‌کند: عصری که در آن خدایان گذشته رفته‌اند و خدایان آینده هنوز نیامده‌اند. تبیین هایدگر از اضطراب، از زمان، از وجود و یا هستی، و به طور کلی هستی‌شناسی هایدگری، بر این نکته استوار است که انسان کلیهٔ ساختارها و منظومه‌های اساطیری خود را در عصر ما از دست داده است و اعتقاد به آن خدایان مرده، تنها به معنای جمود فکری و مرده‌پرستی محض خواهد بود. ولی بیان این نکته هرگز به معنای این نیست که خدایان جدید، منظومه‌های اساطیری نو در عصر ما حی و حاضرند و با اعتقاد درونی به آنها و داشتن خلوص قلب نسبت به آنها می‌توانیم خود را از قید گذشته آزاد بدانیم. گذشته مرده است، آینده با منظومه‌های جوان و جدیدش نیامده است و عسرت و نیاز واضطراب سرنوشت امروزین ماست. «اصالت» هایدگری مبتنی بر آگاهی بر این اضطراب در مرحلهٔ «پرتاب شدگی» است. انسانی که نفهمد در چه موقعیتی قرار دارد، و از اعماق این وقوف را پیدا نکند، در واقع متعلق به اعصار مرده است، و در واقع در موقعیت «شیء شدگی» قرار دارد. «پرتاب شدگی» در برابر «شیء شدگی» قرار دارد. این «پرتاب شدگی» نجات‌بخش انسان به شمار می‌رود. راه رسیدن به خانه، به منزل، به هستی واقعی، به «بودن در آنجا» را «پرتاب شدگی» هموار می‌کند. اکنون انسان بین دو منزل زندگی می‌کند. این حرف اصلی هایدگر، تقریباً در کلیهٔ کتابها، مقالات، سخنرانیها و گفت و گوهایش، پراکنده است.

ولی هایدگر به تنهایی به این ادراک دست نیافته است. در مقاله‌ای که از لوکاچ بررسی می‌کنیم، به این نکته اشارات دقیق شده است. زمینهٔ

اصلی کار، هستی‌شناسی نیچه‌ای است، ولی بیان اولیهٔ آن در قرن بیستم، توسط لوکاچ صورت گرفته است. ایدآلیسم درونی این دوره از کار لوکاچ، ملهم از نیچه و شوپنهاور نیز هست. ولی در عین حال، این ایدآلیسم، خط اصلی ایدآلیسم دورهٔ بعدی فلسفهٔ آلمان، یعنی فلسفهٔ هایدگر را، ترسیم می‌کند، گرچه بعدها خود لوکاچ، تبدیل به ناقد اصلی آن خط می‌شود. در همان مقالهٔ «پیرامون...»، لوکاچ، داوری اساسی را از داوریهای کاذب جدا می‌کند. و در واقع آنچه را که راجع به مقاله‌نویس می‌گوید، می‌خواهد دربارهٔ خود صادق بداند، و به یک معنا دربارهٔ خود او نیز صادق است. یعنی او و مقاله‌اش تبدیل به پیش‌طلایهٔ آن چیز و چیزهایی می‌شوند که قرار است بیایند. داوری اصیل مبتنی بر این موقعیت اصیل مقاله‌نویس است.

«به‌راستی که معیارهای داوری مقاله‌نویس درون او خلق می‌شوند، ولی او نیست که این معیارها را به سوی زندگی و عمل بیدار می‌کند: کسی که این معیارها را در گوش او نجوا می‌کند ارزش‌یاب بزرگ زیباشناسی است، کسی که پیوسته نزدیک است که بیاید، کسی که هرگز به حد کافی نیامده است، تنها کسی که احضار شده است تا داوری کند. مقاله‌نویس کسی است که «پاررگا»ا[۳۲]ی خود را می‌نویسد در حالی که منتظر رسیدن «جهان به مثابه اراده و اندیشه»[۳۳]ی خود [و یا دیگری] است، او یوحنای تعمیدگری است که به بیابان می‌رود تا راجع به کسی وعظ کند که هنوز نیامده است و قرار است بیاید و یوحنا حتی لیاقت آن را ندارد که بندهای کفش او را ببندد. و اگر آن دیگری نیاید، آیا وجود مقاله‌نویس بی‌توجیه نمی‌ماند؟ و اگر او بیاید، آیا مقاله‌نویس با آمدن او، زائد نمی‌شود؟»

تا اینجا ما عملاً سر و کار داریم با ساختاری که در حضور هر سه مرد بزرگ فلسفهٔ اروپا، نیچه، لوکاچ و هایدگر، مشترکاً وجود دارد. تنها با این فرق که لوکاچ به جای انسان نیچه، مقاله‌نویس را گذاشته است، و هایدگر به جای مقاله‌نویس لوکاچ، انسان خود را گذاشته است. مقاله‌نویس در وضع بینابین قرار گرفته است. او خود پیامبر نیست، بلکه پیشگوی آن رسولی است که فرستاده خواهد شد. فریاد می‌زند که او خواهد آمد. برای اینکه اوبیاید باید ناامید بودن از گذشته، بیان شود. مقاله‌نویس این نکته را بیان می‌کند. از آنچه او خود آفریده است، راضی نیست. سراسر نوشتهٔ او هموار کنندهٔ راه آن کسی است که باید بیاید، مثل یوحنای تعمیدگر که فریاد می‌زند مسیح موعود خواهد آمد. وقتی که او آمد، دیگر نقش یوحنا در تاریخ روان بشر، پایان یافته است. او که بیاید اول زائد بودن آن کسی را بیان می‌کند که صلا بر داشته بود او خواهد آمد. لوکاچ، هستی‌شناسی نیچه‌ای را در وجود مقاله‌نویس درونی می‌کند و هایدگر مقاله‌نویس لوکاچ را می‌برد در درون وجود انسان عسرت‌زده و مضطرب هستی‌شناسی خود که برای عرض اندام باید غرق در پروسهٔ «پرتاب شدگی» شود. مسئله این است: علت آنکه لوکاچ مقاله‌نویس را هم، آفریننده و شکل‌دهنده می‌داند این است که او مقاله‌نویس را متعهد ارزشهای آن درونی می‌داند که در گوش او توسط آن ارزشیاب بزرگ، که نیامده است و خواهد آمد، نجوا شده است. موقعیت مقاله‌نویس از حالت طفیلی و انگل ادبی، از حالت درجه دو و سه در حوزهٔ فلسفه و ادبیات در آمده، و در هستی‌شناسی عمومی انسان، و هستی‌شناسی فردی او، تبدیل به موقعیت یک پیشتاز شده است که مدام می‌گوید یکی بهتر از من خواهد آمد، مثل فروغ فرخزاد، که شعرش را به پیشواز آن کسی

می‌فرستد که نیامده است و قرار است بیاید. لوکاچ موقعیت مقاله‌نویس را تا سطح فیلسوف و شاعر بالا می‌برد، تا سطح پیشگوی آینده او را اعتلا می‌دهد، و از همین رو، اضطرابهای درونی او، در ارتباط با آمدن یا نیامدن آن کسی که نیامده است و خواهد آمد، تا سطح اضطرابهای نیچه، کی‌یرکه‌گور و هایدگر، و از شاعران، «هولدرلین» و «ریلکه»، به صورت تجلیهای هستی انسان در می‌آیند. این مسئله که لوکاچ اولین مفسر جدی روان دردمند «کی‌یرکه‌گور» بود به هیچ وجه تصادفی نیست. و نیز این مسئله که لوکاچ نخستین مفسر آثار «استرن»، نویسندهٔ انگلیسی، بود، از سر دمدمی بودن نیست. «کی‌یرکه‌گور» پیش‌بینی کنندهٔ اضطرابهای انسان در قرن بیستم است. در واقع او در عصر خود ناشناخته، ناکام و گمنام بود. قرن بیستم، به یک معنا، عصر اضطراب «کی‌یرکه‌گور»ی است. «استرن»، نویسندهٔ جدیدی بود که دو قرن پیش از قرن واقعی خود زندگی می‌کرد. اخلاف او «ویرجینیا وولف»، و «جیمز جویس» هستند. لوکاچ در این دوره از آثار خود، پیشگوی اوضاعی است که در مرحلهٔ بعدی پیش خواهد آمد. در سال ۱۹۱۰، کسی نمی‌گوید که جنگ جهانی اول و دوم وقوع خواهد یافت، کسی نمی‌گوید که بلشویسم بر شوروی حاکم خواهد شد، کسی نمی‌گوید که نازیسم و فاشیسم ظهور خواهند کرد، کسی نمی‌گوید که استالینیسم بر شوروی حاکم خواهد شد، کسی نمی‌گوید که نازیسم، فاشیسم و استالینیسم نابود خواهند شد. تنها کسانی که به اعماق خود می‌نگرند و دقیقتر به احوال درون خود می‌اندیشند، می‌دانند که جهان در حال حرکت از عسرت خود به سوی این منجیهای کاذب است. البته همه چیز به این پلیدی و کراهت نبوده است، و جهان هنوز در حال آزمودن راهها و «آلترناتیو»های مختلف است، ولی بازداشت «کاف» در «محاکمه»، که اثری خیالی از کافکاست، شباهتی عجیب به بازداشت

«اوسیپ ماندلشتام»، شاعر بزرگ روس، در بیست سال بعد از نگارش «محاکمه» دارد، و «مفتش بزرگ» داستایوسکی که مربوط به قرون تفتیش عقاید اروپاست، شبیه «مفتش بزرگتر»ی به نام استالین است که تنها جزءِ ناچیزی از وجود تاریکش در اثری چون ظلمت در نیمروز، «آرتور کویستلر» و آثار مشابه از نویسندگان دیگر دیده می‌شود. آن جانهای عزیزی که در عسرت درون خود نقب می‌زنند و در شب ظلمانی اعماق خود فرو می‌روند، آنهایی که در طول دو دهه زندگی پربار، هزاره‌هایی را زندگی می‌کنند، آن قدرت، آن ادراک را به دست می‌آورند، و یا به قول «هایدگر» آن قدرت «پرتاب شدگی» را پیدا می‌کنند که منادی اوضاعی باشند که دارد می‌آید. لوکاچ مقاله‌نویس آرمانی خود را در این موقعیت قرار می‌دهد، و از او، در این موقعیت شامخ سخن می‌گوید. از این نظر مقاله‌نویس، انگار راه را هموار می‌کند، یک جاده صاف کن است، تا آن کسی که باید بیاید، بیاید. او مظهر مفاهیم مختلف برزخ است. از یک سو، یک مقاله‌اش جاده صاف کن مقالهٔ دیگرش است، از سوی دیگر، مجموع آثار او و وجود او، جاده صاف کن آن کسی است که باید بیاید. حالا ممکن است آن کسی که می‌آید: به قول نیچه، دجّالی بیش نباشد، ولی اصالت در این است که در عصر تنگدستی روحی و معنوی خلایق، موقعی که بی‌ارزشی به جای ارزش می‌نشیند، به آن داور بزرگ زیباشناس، آن داور درون، گوش دهیم، چرا که او ما را به سوی آینده پرتاب می‌کند. ولی مقاله‌نویس، در وضعی گیر کرده است که او را به سوی بحران می‌راند، چرا که او گرچه از طفیلی‌گری سادهٔ کتابها و نویسندگان و شاعران دیگر به سوی اعماق خود و آن داور نهایی ارزشهای زیباشناختی برگشته است، ولی بالاخره ارزش هستی خود او در رابطه با کسی سنجیده می‌شود که خود او نیست.

«... آیا او با این کوشش در جهت توجیه خود کاملاً غرق در بحران نشده است؟ او نمونهٔ ناب پیشتاز است، و اگر او به حال خود گذاشته شود ــ یعنی از سرنوشت کسی که برای او منادی قرار گرفته است کسب استقلال کند ــ ارزش و اعتبار یافتن او بسیار محل تردید خواهد بود... مقاله با آرامش و غرور می‌تواند جزئیت و نقص خود را در برابر کمال کم بهای دقت علمی و یا طراوت امپرسیونیستی قرار دهد؛ ولی نابترین دستاورد آن، و نیرومندترین پیروزی آن، به محض ظهور زیباشناسی بزرگ رنگ می‌بازند... آنگاه مقاله واقعاً و کاملاً یک پیشتاز به نظر می‌رسد و دیگر هیچ ارزش مستقلی نمی‌توان به آن نسبت داد. ولی این اشتیاق برای ارزش و شکل، این اشتیاق برای معیار و نظم و نیّت، به سادگی به پایان نمی‌رسد، پایانی که مقاله باید بدان برسد تا پس از رسیدن به آن حذف شود و به صورت یک حشو قبیح متهورانه در آید. هر پایان حقیقی، پایانی واقعی است، پایان راهی است، و گرچه راه و پایان، چیز واحدی را تشکیل نمی‌دهند و دوشادوش هم به عنوان عناصر مساوی نمی‌ایستند، ولی با هم، همزیستی دارند: پایان راه بدون طی طریق مکرر و مکرر تصورناپذیر و تحقق‌ناپذیر است؛ پایان، ایستادن در سکون نیست، بلکه رسیدن است، استراحت نیست، بلکه تسخیر قله است. بدین‌ترتیب مقاله به عنوان وسیله‌ای جهت رسیدن به پایان نهایی، به عنوان قدم ماقبل‌آخر در این نسب‌نامه، توجیه‌پذیر است. البته، این فقط ارزش آن کاری است که مقاله می‌کند، این واقعیت که مقاله چیست، ارزشی دیگر و مستقلتر دارد. چرا که در دستگاه ارزشهایی که در آینده قرار است پیدا شود، اشتیاقی که ما از آن سخن گفتیم ارضا

شده، و به دلیل ارضا شدن حذف می‌شود؛ ولی این اشتیاق چیزی است بالاتر از فقط انتظار برای کامیابی و پیروزی؛ این اشتیاق، واقعیت روحی است با ارزش و وجود خاص خود: رفتاری اصیل و ریشه‌دار نسبت به سراسر زندگی، مقوله‌ای نهایی و تقلیل‌ناپذیر از امکانات تجربه. به همین دلیل نه تنها نیازمند ارضا شدن (و از این طریق حذف شدن) است، بلکه نیازمند آن است که شکلی پیدا کند که اساسی‌ترین و تجزیه‌ناپذیرترین گوهر آن را رها و آزاد کند و آن را به صورت ارزشی ابدی در آورد.»[۳۴]

خوانندهٔ ایرانی نباید مرعوب بیان پیچیدهٔ فلسفی متن لوکاچ شود. ولی باید متن را دقیق خواند تا آن را ساختارزدایی و یا شکل‌زدایی[۳۵] کرد. خلاصهٔ مطلب این است. مقاله در راه پیداکردن آن سیستم بعدی است، و وسیله است نه هدف؛ و چون هدف بالاتر از وسیله است، نمی‌توان به آنها ارزشی مساوی نسبت داد. ولی هدف، هدف ساکنی نیست. هدف موقعی واقعاً هدف است که حاصل تقلاهای ما در جهت رسیدن باشد. قله‌ای که توسط هواپیما و هلی‌کوپتر کشف شود، قله نیست؛ قله موقعی واقعاً قله محسوب می‌شود که حاصل کوششهای طاقت‌فرسای آدمها برای رسیدن (به قله) باشد. هواپیما و هلی‌کوپتر هر قله‌ای را با زمین مسطح یکسان می‌کنند. از آن بالا ارتفاع قله‌ها و عمق دره‌ها و سطح عمومی زمین یکسان دیده می‌شوند. نه دره کشف می‌شود، نه قله و نه سطح عادی زمین. ولی کافی است کوهنورد را در راهی که پیموده، و در جایی که گیر کرده است و می‌اندیشد که چگونه خود را از سنگلاخی مشکل نجات دهد، در نظر آوریم. قله ارزش پیروزی او را پیدا می‌کند. به همین دلیل قله، هدف ساکن نیست. با رسیدن به آن، راهی که پیموده‌ایم حذف می‌شود، ولی رسیدن

به قله، و قله، با هم نسبت قدم ما قبل آخر و قدم آخر را دارند. وقتی که قدم آخر برداشته شد، قدم ما قبل آخر حذف شده است. ولی وقتی که به بالای قله رسیدیم از خود می‌پرسیم: چیست که ما را به این همه تقلا واداشته است؟ آن اشتیاق درونی برای سپردن راهی که به قله‌ای غیر از خود ما منتهی می‌شود، چگونه اشتیاقی است؟ لوکاچ در سراسر نوشته‌اش به دنبال پیدا کردن انگیزهٔ درونی مقاله‌نویس برای نوشتن مقاله است. اشتیاق درونی یک مقولهٔ نهایی و تقلیل‌ناپذیر است. این بخش از حیات مقاله و مقاله‌نویس قابل‌حذف و قابل‌تبدیل به چیزهای دیگر نیست. بلکه این اشتیاق به دنبال شکلی شایستهٔ ذات خود است، شکلی که هدف آن رها کردن نیروهای اصلی و اصیل آن گوهر اشتیاق باشد، هر چه را که درون آن اشتیاق هست، با شکل دادن به آن بیرون بریزد. یوحنای تعمیدگر می‌داند که عیسی مسیح نیست، نمی‌تواند باشد، ولی به بیابان می‌رود. می‌داند که عیسی مسیح بیاید، وظیفهٔ او پایان یافته است و کار او ساخته است و از نظر تاریخی دیگر نیازی برای خدمات او نیست. ولی به رغم این وقوف به کار خود ادامه می‌دهد، در آن قدم ما قبل آخر، یک قدم مانده به قله، در شکلی که زمان از آن حذف شده است، و ساختار حرکت مقاله‌نویس برای یافتن خویش در حرکت خود و یافتن قله به عنوان نیت خود، به عنوان سیستمی بزرگتر و برتر، و سیستم بزرگتر و برتر به عنوان قله، ساختاری بی‌زمان پیدا کرده‌اند. یکی حرکت می‌کند تا به قله برسد، قله ساکن است و حرکت‌کننده موقعی که به آن می‌رسد حذف می‌شود، با وجود حذف شدن اشتیاق درونی او، به او می‌گوید که تو راهی جز پیمودن راهی که پیموده‌ای، نداشتی. وقتی که از این ساختار زمان حذف شود، در آن حالت بی‌زمان، ساختار کوشنده، کوشش و نیت و هدف، بر روی پرده‌ای ساکن ولی با همهٔ نشانه‌های حرکت، ظاهر می‌شود. مثل آن بیت

بسیار معروف حافظ: «اگر چه در طلبت هم عنان باد شمالم / به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم.» یکی سریع می‌رود، دیگری فقط مثل سرو خرامان، تظاهر به رفتن می‌کند. این آن ساختار ساکن و متحرک توأمان است. کوشش برای رسیدن به چیزی که به خود حتی زحمت دور شدن سریع را نمی‌دهد. در چنین ساختاری پروسهٔ حرکت اهمیت دارد همان‌طور که، به قول لوکاچ، در کار مقاله‌نویس، «پروسهٔ داوری» است که اهمیت دارد، و نه آن «حکم» نهایی. لوکاچ در پایان مقاله‌اش، حرفهای آغازین مقالهٔ خود را تکرار می‌کند:

«... مقاله یک شکل هنری است، شکل دادنی است خودمختار و کامل به یک زندگی خودمختار و کامل. تنها اکنون تناقض‌آمیز، مبهم و کاذب نخواهد بود که مقاله را اثر هنری بخوانیم و در عین حال بر چیزی که مقاله را از هنر جدا می‌کند، اصرار بورزیم: مقاله با زندگی با همان حالت و قیافه رو به رو می‌شود که اثر هنری، ولی تنها حالت و حرکت، تنها استقلال برخورد آن با اثر هنری، یکی است؛ وگرنه ارتباطی بین آن دو وجود ندارد.»[۳۶]

۷ـ خوانندهٔ ما ممکن است تعجب کند که چرا بر روی این مقالهٔ لوکاچ این همه تأکید شده است، و چرا توضیح یک متن مفصلتر از خود متن است. جواب ما روشن است: ما در انتظار ظهور آگاهی هستیم. آگاهی دادن و آگاهی یافتن، روندی بطئی و طاقت‌فرساست. بین این روند و روند تفکر، رابطهٔ تنگاتنگی وجود دارد. ما با همهٔ کسانی که به شعر، هنر، رمان، تفکر، فلسفه و آگاهی،سرسری نگاه می‌کنند و پشت سر هم حکم صادر می‌کنند، مخالف هستیم. ما در حین فکر کردن می‌نویسیم، و این گونه نوشتن روندی است طاقت‌فرسا. قصد ما این است که خواننده را به

این روند، به این تفکر آغشته کنیم. نسل جوانی که در آستانهٔ ظهور آگاهی ایستاده است باید به وظیفهٔ اساسی خود آگاه شود، و آن وظیفه عبارت است از تفکر یافتن، و با استقلال رأی خود، پیش خود، به تفکر دست یافتن. تنها از طریق تفکر، می‌توانیم از تولید ارزشها و فروریختن ارزشها وحشت نکنیم. وقایعی که در جهان ما اتفاق می‌افتد بخش اعظم ارزشهای گذشتهٔ تمدن امروز را زیر سؤال برده است، ولی ما اگر تفکر داشته باشیم، می‌توانیم در متانت و آرامش تمام جریان حوادث را درک کنیم، بی‌آنکه از مهابت حوادث به وحشت بیفتیم.

هیچ چیز بدتر از تعبد نیست. به یاد آوریم بخشی از نمایشنامهٔ چشم به‌راه گودو، اثر «سموئل بکت» را، وقتی که «پوتزو»، مظهر گردن کلفت کور و علیل تاریخ، به «لاکی»، مظهر زنجیریان عالم، دستور می‌دهد: «فکر کن!» و او شروع به «فکر کردن» می‌کند، و عملاً ثابت می‌کند که فکر کردنی که تعبدی باشد، فکر کردن نیست، بلکه سرسام سخیفانه و نامفهومی است که در آن، هم حیثیت انسان به ننگ و رسوایی آلوده می‌شود، و هم زبان، این شاخص‌ترین مظهر انسانیت انسان. کسی که دقت تمام در روابط «پوتزو» و «لاکی» نکند، گمان می‌کند که نویسندهٔ چشم به‌راه گودو دیوانه شده است و سرسام می‌بافد. مسئله، چیز دیگری است. نمی‌توان به مخاطب گفت: «فکر کن، ولی نه در مخالفت با من.» صلایی که من از این بابت سر می‌دهم این است: «نسل جوان! فکر کن در مخالفت با من!» این، آن روند آغشته کردن مخاطب به تفکر است، و این کار، کاری است کُند و طاقت‌فرسا، و توضیح پشت توضیح راجع به مسائل باید داده شود، تا مسائل در حین تفکر عمیق راجع به آنها روشن شود. هدف این است که ما مخاطب را ببریم درون مطالب، تا او با حرفی که ما می‌زنیم زندگی درونی پیدا کند، درون فکر قرار گیرد و راجع به آن، نه از

بیرون، بلکه از درون قضاوت کند. قرارگرفتن درون یک پدیده، درک آن از درون، رابطهٔ شهودی خاصی است که تنها در عالم فلسفه و تفکر، و هنر و ادبیات عملی است. این روند، روندی است دشوار و حتی فرمول‌ناپذیر. چراکه ممکن است لحظهٔ بعدی، لحظهٔ قبلی مرا به کلی به هم بریزد. اگر ما این روند بسیار پرتحرک را درک کنیم دغدغهٔ فکر و تفکر خواهیم داشت، ولی دغدغهٔ مهایت حوادث و امور را نخواهیم داشت. خلجان تفکری که به بزرگان جهان، من‌جمله بزرگان فرهنگ خود ما دست داده است، مهمترین حرف در فرهنگ جهان است. خلجان فردوسی، خلجان سهروردی، خلجان شمس تبریزی، خلجان مولوی، خلجان حافظ، و خلجان نیما و هدایت. این خلجان را به شدیدترین شکلش در داستایوسکی، کی‌یرکه‌گور، نیچه، لوکاچ، هایدگر، کافکا و کامو می‌بینیم. این خلجان، آن دغدغهٔ تفکر از درون پدیده‌هاست. وقتی که لوکاچ صحبت از انسان بحران‌زده می‌کند، اشاره‌اش به همان دغدغه است. داستایوسکی در یادداشتهای زیرزمینی نشان داده است که روح و روان زنده، روح و روانی است که در تناقض زندگی می‌کند. به همین دلیل آنچه او در این صفحه تجربه می‌کند، در صفحهٔ دیگر، با هوش و هوشیاری و رندی و طنز، رد می‌شود. تجربه چیزی است در رد تجربهٔ قبلی، و شکل، در واقع آن چیزی است که ضمن رد همهٔ این تجربه‌ها، خود را به صورت تجربه‌ای بدیع به سوی مخاطب پرتاب می‌کند. به همین دلیل است که خواندن داستایوسکی، خواندنی است سریع که تفکر بطئی انسان را شدیداً تحریک می‌کند. کسی که داستایوسکی را خوب بخواند، دیگر شباهت به آدمی که داستایوسکی را نخوانده است، نخواهد داشت. دگرگونی حتمی است. چراکه او خلجان تفکر در خواننده ایجاد می‌کند. خواننده را هدایت می‌کند به درون پدیده‌ها. به دلیل اینکه نوشته، ترجمان

تحت‌اللفظی عوالم درون آدم است. همان‌طور که گاهی باید بگوییم که ترجمهٔ تحت‌اللفظی به مراتب رساتر از ترجمهٔ روان است. مثلاً من شخصاً ترجمهٔ تحت‌اللفظی هایدگر را به ترجمهٔ روان ترجیح خواهم داد، چرا که او می‌خواهد ما به روان پرخلجان کلمات زبان هنگام شکل گرفتن آنها در طول قرون و دگرگون شدن آنها توجه کنیم و درون رشد بطئی و طاقت فرسای کلمات زبان قرار بگیریم. ترجمهٔ روان جویس، ترجمهٔ بسیار بدی خواهد بود، به دلیل اینکه، به یک معنی، «روان»، یعنی فاقد اصالت دغدغه‌ای که به زبان اصلی موقع پدید آمدن دست داده است. و داستایوسکی و جویس و هایدگر، اصلاً روان نیستند. و «روان» از آن قلمفرسایان است.

به همین دلیل می‌گوییم که اگر تفکر کاری بطئی و پیچیده است، زبان این تفکر هم نمی‌تواند ساده و به اصطلاح روان باشد. ولی این زبان هرچه باشد، زبان «ادبی» نیست. حتی زبان رمان، قصهٔ کوتاه و شعر جدید هم زبان «ادبی» نیست. به دلیل اینکه زبان «ادبی» در زبان فارسی، زبانی است که مدام تکیه می‌کند بر گذشتهٔ ادبیات، و بلافاصله زبان سنت ادبی را به رخ می‌کشد. در حالی که زبان ادبیات در موقعیت آفرینشی، زبانی است که توسط آفرینندهٔ اثر ادبی آفریده می‌شود. زبان «بوف کور» زبان «ادبی» نیست، ولی زبان واقعی رمان است، و زبان شعر نیما، زبان «ادبی» نیست، ولی زبان واقعی شعر است. به ظاهر این دو زبان اصلاً پیچیده نیستند، ولی تفکر درونی اثر، هر دو زبان را پیچیده کرده است. و زبان هر دو پدیده فاقد حس قلمفرسایی است. زبان رمان چشمهایش، زبان رمانهای صادق چوبک و آل‌احمد، زبان رمانهای احمد محمود و سیمین دانشور، زبان گلشیری در شازده احتجاب و پاره‌ای از قصه‌های کوتاهش، زبان اسماعیل فصیح و زبان قصه‌نویسهای جوانتر، شهرنوش پارسی‌پور، منیرو

روانی‌پور و معروفی، زبان رمان است. اگر بعضی اوقات پیچیدگی در زبان وجود داشته باشد ــ مثلاً در پاره‌ای از قسمتهای سنگ صبور، شازده احتجاب و سنفونی مردگان ــ این پیچیدگی ناشی از «فونکسیونل» شدن و عملکردی شدن خود زبان است، به این معنی که خاستگاه پیچیدگی در زبان، ابزارها و موتیفهای پیچیده‌ای است که زبان آن را بیان می‌کند، و ما این روند را «واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی» می‌دانیم و این، تنها واقعیت‌گرایی‌ای است که در حوزهٔ رمان به رسمیت می‌شناسیم. یعنی زبان رمان مدام این واقعیت را باید در نظر داشته باشد که پیچیدگی را با پیچیدگی و سادگی را با سادگی بیان کند، مثل رفتار معمولی «زری» در رمان سووشون در اغلب جاها، ولی رفتار پیچیدهٔ او، وقتی که پیچیدگی ذهن او تا حد جریان سیال ذهن مربوط به اسطورهٔ «سووشون»، اعتلا می‌یابد. یا زبان چوبک در بیان حالت «کاکل زری» که ساده است، و همان زبان در بیان تک گفتار «احمد آقا»، که پیچیده است. ما این زبان را «واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی» رمان می‌دانیم. واقعیت‌گرایی محض وجود ندارد، ولی واقعیت‌گرایی زبان وجود دارد، که نسبی است و نه مطلق، و در جایی که بخواهد مطلق شود سر از «ناتورالیسم» زبان در می‌آورد، چیزی که ما در کلیدر می‌بینیم، یعنی زبان رمان، جدا از آنکه بر شخصیتها چه اتفاقی می‌افتد، یکدست مبتنی بر زبان «ادبی» است، یعنی زبان قلمفرسایی، یعنی نویسنده، هر مقدار زبان را که از جاهای مختلف، متون کهن، امثال و حکم، اسامی اشیا و حالات آنها و زبان شعر شاملو یادگرفته به شخصیتها، به حق و یا به ناحق، نسبت می‌دهد، بی‌آنکه به این نکته بیندیشد که زبان در رمان بر اساس فونکسیون ساختاری که در آن شرکت کرده است، باید عمل کند و نه جدا از آن ساختار و از آن فونکسیون. این زبان، وقتی که در خارج از وقایع رمان خوانده شود، خواننده می‌گوید زبان

در کلیدر قوی است، ولی موقعی که به عنوان زبان رمان خوانده شود زبانی است بسیار ضعیف، به دلیل اینکه قدرت زبان در رمان، قدرتی است فونکسیونل. در پیچیدگی، پیچیده، در سادگی، ساده؛ مثل زبان پروست در رمان در جست و جوی زمان از دست رفته که در آن پیچیدگی زبان ناشی از پیچیدگی تفکر است. زبان کلیدر منتسب است به رمان، ولی زبان رمان نیست. در حالی که زبان جای خالی سلوچ، منتسب نیست، متناسب درون رمان جای خالی سلوچ است. زبان منتسب زبانی است که قسمت‌اعظم مفردات آن در خارج از حوادث اصلی و ذهنیات اصلی شخصیتهای رمان باقی بماند، و زبان متناسب و درونی زبانی است که تناسب کامل با حوادث، واقعیتها و شخصیتها، و زمینهٔ ذهنی و عینی رمان داشته باشد. زبان رمان کلیدر زبان تحقیق شده است، زبان جای خالی سلوچ، زبان حقیقی است. بر زبان جای خالی سلوچ، آدمهای خود رمان حکومت می‌کنند. بر کلیدر محفوظات زبان ذهن نویسنده. این زبان حصولی است، آن زبان حضوری است. به این معنا که نویسنده، حتی در جاهایی که به ظاهر درون شخصیتها را می‌نویسد، از بیرون، و با زبان ادبی، زبان استعاره، تشبیه، بدیع نامتناسب با آن درون، و زبان شعرگونه‌ای صرفاً شعرگونه و جدا از ساختار رمان و ذهنیت شخصیتها، کار خود را عرضه می‌کند. به همین دلیل زبان کلیدر پوششی است، اختفایی است تا افشایی. شخصیتها در زیربار کلمات اضافی، تشبیهات و استعارات اضافی خرد می‌شوند. این زبان منتسب به رمان است، و به رغم نظر بزرگ علوی، نمی‌توان با تلخیص آن، و ویرایش آن، از حجم آن کاست و بر قدرت آن افزود. چیزی را که متکی بر واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی نیست، نمی‌توان متکی بر واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی کرد. ولی زبان رمانهای کوتاه دولت‌آبادی و جای خالی سلوچ این‌طور نیست. به

رغم اینکه در جای خالی سلوچ نیز بخشهای اضافی وجود دارد ــ مثلاً در جایی که نویسنده در دهان شخصیتهایش، ایدئولوژی می‌کارد ــ زبان، حتی در جایی که مسئلهٔ غیرواقعی ــ مثل آن حادثهٔ مار و سفید شدن موها ــ پیش می‌آید مبتنی بر واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی است، چرا که بیان خیالی‌ترین خیالها و واقعی‌ترین واقعیتها، چیزهایی که در بیرون قابل وقوع است و چیزهایی که غیرقابل وقوع است، عینی‌ترین و ذهنی‌ترین چیزها، تنها با واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی عملی است. رمانهای کوتاه دولت‌آبادی، صاحب این واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی است، و کلیدر فاقد آن. لذت زبان کلیدر جدا از لذت رمان واقع می‌شود، هر جا که این دو لذت تا این حد به صورت، تفکیک شده، حضور داشته باشند ما با حالات مکانیستی سر و کار داریم و نه حالات اورگانیک. سه چهارم زبان را حذف می‌کنیم تا یک چهارم نفس راحتی بکشد، و خود به خود رمان به حجم جای خالی سلوچ تقلیل می‌یابد.

گفتیم که زبان تفکر جدی، زبان فلسفهٔ جدی، زبان شعر و رمان و نقد و انتقاد و تئوری‌پردازی جدی ادبی، زبان واقعی است. زبان واقعی، مبتنی بر واقعیت‌گرایی زیباشناختی است، به این معنی که در آن هیچ عنصر بدیعی، صرفاً به خاطر خود آن عنصر بدیعی، در اثر ظهور نمی‌کند. دقتی از این دست، که هم در شعر حافظ دیده می‌شود، هم در نثر مقالات شمس، هم در رمان جویس و پروست دیده می‌شود، هم در رمان تولستوی و داستایوسکی، هم در شعر نیما دیده می‌شود و هم در شعر «ریلکه»، حاصل تفکر است، و حاصل تحمل رنج تفکر. زبان رمان، که ما بیشتر در اینجا با آن سر و کار داریم تا مقولات دیگر، زبانی است دقیق. اساس آن زبان رایج عصری است که نویسنده در آن زندگی می‌کند. بین سطح جمله‌بندی، ترکیب‌بندی واژگان، و اتصالات و روابط کلمات بوف

کور، و روزنامه‌های عصر نگارش بوف کور و زبان رایج آدمهای آن عصر، فرقی وجود ندارد. یک بدیع علمی واقعی می‌تواند ساختارهای این زبانها را یکجا جمع آورد و همزمان بودن آنها را بیان کند. این حرف مهمل که رمان‌نویس حق ندارد از زبان رایج مردم در سراسر اثرش استفاده کند، و یا زبان روزنامه‌نویس جدا از زبان رمان‌نویس و زبان رمان‌نویس جدا از ژورنالیسم عصر اوست، زبان ترجمهٔ آثار ادبی و زبان رمانهای ما را به بیراههٔ ادبیات بازی مسخره کشانده است. مسئله این است: همه چیز زبان یک عصر در اختیار رمان‌نویس است. زبان رایج، مهمترین بخش زبان آن عصر است. آن جملهٔ آغازین بوف کور: «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را در انزوا می‌خورد و می‌تراشد»، که سرآغاز جمله‌های رمانهای بعدی است، از نظر سطح زبان، کوچکترین فرقی با میلیونها جمله‌ای که ایرانیها در حول و حوش نگارش این جمله بر زبان رانده یا نوشته‌اند ندارد. فرق موقعی ظاهر می‌شود که این جمله به درون ساختار رمان هدایت می‌شود. و درست از همان لحظه، فونکسیونل شدن آن، عملکردی شدن آن، شروع می‌شود. بررسی بدیعی همین جملهٔ اول بوف‌کور، تنها پس از فونکسیونل شدن آن شروع می‌شود. وزن و آهنگ زبان آن با وزن و آهنگ زبان معمولی فرقی ندارد. وقتی که در قصهٔ «سه قطره خون» می‌خوانیم:

«دیروز بود که اطاقم را جدا کردند، آیا همان‌طوریکه ناظم وعده داد من حالا بکلی معالجه شده‌ام و هفتهٔ دیگر آزاد خواهم شد؟ آیا ناخوش بوده‌ام؟ یکسال است، در تمام این مدت هرچه التماس میکردم کاغذ و قلم می‌خواستم به من نمی‌دادند. همیشه پیش خودم گمان می‌کردم هر ساعتی که قلم و کاغذ بدستم بیفتد چقدر چیزها که خواهم نوشت... ولی دیروز بدون اینکه خواسته

باشم کاغذ و قلم را برایم آوردند. چیزیکه آنقدر آروز میکردم، چیزی که آنقدر انتظارش را داشتم...! اما چه فایده ــ از دیروز تا حالا هر چه فکر میکنم چیزی ندارم که بنویسم. مثل اینست که کسی دست مرا میگیرد یا بازویم بی‌حس میشود. حالا که دقت میکنم ما بین خطهای درهم و برهمی که روی کاغذ کشیده‌ام تنها چیزی که خوانده میشود اینست: «سه قطره خون.»[۳۷]

هیچ چیز در این زبان، فوق‌العاده به حساب نمی‌آید. کسانی که به زبان «ادبی» اهمیت می‌دهند بدانند که این زبان، حتی پایین‌تر از سطح زبان ژورنالیسم عصر هدایت است؛ در صورتی که تک تک جملات را تنها تنها ببینیم و یا آنها را در گزارشی عادی جدا جدا پیدا کنیم. ما درون یک راوی هستیم. این راوی، انگار بدیل نویسنده در قصه است. بزرگترین خصیصهٔ این زبان، دقیق بودن آن است. ما این دقت را واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی می‌خوانیم. ساختار «سه قطره خون»، حتی از ساختار بوف کور، خیالی‌تر است، ولی مثل زبان بوف کور، زبان «سه قطره خون» مبتنی بر زبان عصر نویسنده است. این زبان، زبان تحقیق شده نیست. زبان حقیقی است. نویسنده به عنوان مظهر آگاهی بی‌نظیر زبان عمل می‌کند، ولی ادبی عمل نمی‌کند. قصه می‌نویسد و زبان قصه، زبان زندگی است، نه زبان ادبیات. در بوف کور و «سه قطره خون»، با آدمهایی سر و کار داریم که به خاطر ادبیات زنده نیستند، بلکه به این خاطر زنده هستند که بر خلاف بقیهٔ آدمها، دچار بحران شده‌اند، و به رغم عدم وقوف آن آدمها به بحران خودشان، بحران آنها را هم بیان می‌کنند. بیان این همه بحران درون، در زبانی صورت می‌گیرد که اساس آن واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی است؛ ولی به این واقعیت‌گرایی زبان شناختی، مسئلهٔ عملکرد آن زبان،

فونکسیونی که آن زبان، و مفردات آن، در اثر پیدا می‌کنند افزوده می‌شود تا ادبیت جدید اثر وقوع پیدا کند. و این ادبیت با «ادبی» به معنای قراردادی، و آکادمیک، زمین تا آسمان فرق دارد. اگر زبان در اثر ادبی عامل فوق‌العاده مهمی است، به این دلیل است که اولین قدم به سوی ادبیت توسط آن برداشته می‌شود.

گفتیم که اساس این زبان، لحن رایج مردم است. پس از خواندن «سه قطره خون»، ما در این نکته تردید نمی‌کنیم که راوی، مرد تحصیلکرده‌ای است ولی آدم تحصیلکرده قرار نیست تحصیلات خود را در رمان به رخ بکشد، ادبیات و سنن ادبی را به رخ بکشد. او قرار است نفس بکشد، زنده باشد، عاشق باشد، بمیرد، شاهد مرگ دیگری باشد، با گربه، طپانچه، تیمارستان، حتی مسئلهٔ نوشتن، درگیری پیدا کند. او بدیل خود نویسنده‌است.به دنبال کاغذ و قلم بوده، و حالا که کاغذ و قلم آورده‌اند، او دچار بحران شده، دقیقاً به همان معنایی که هر کسی که قلم به دست می‌گیرد دچار بحران می‌شود، همان «پروبلمتیک» لوکاچ، که در نظریهٔ رمان او می‌بینیم،وبرای‌قصه‌نویس،حتی از مقاله‌نویس هم مشکل و بحران بزرگتری است، یقهٔ راوی راگرفته است. این راوی بحران زده است، و آدم بحران‌زده، موظف است آن بحران را در زبانی که خود با آدمها توسط آن حرف می‌زند، با خود و دیگران، کاغذ، قلم و حتی در معنای وسیعترش، ادبیات و تاریخ و روزگار، در میان بگذارد. این راوی گرچه مثل یک نویسنده قلم به دست می‌گیرد، اسیر جاه‌طلبیهای قلمفرسایانه نیست. بیان درون زندگی، مهمتر از سراسر ادبیات و تاریخ جهان، و مهمتر از حتی خود زبان بشریت است. ولی او چیزی جز زبان درون برای آن بیان درون ندارد. زبان رمان چنین زبانی است. این زبان را از طریق تحقیق نمی‌توان یاد گرفت، از طریق تفکر و حقیقت‌یابی، می‌توان آن را یاد گرفت. زبان

هدایت نه تنها زبان عمومی است، بلکه حتی به یک معنی، در دوردست سواد داشتن در زبان فارسی اتفاق می‌افتد. انگار زبانش احتیاج به یک ویراستار عالم به علوم زبان دارد. می‌گوید: «همیشه پیش خودم گمان میکردم هر ساعتی که قلم و کاغذ به دستم بیفتد چقدر چیزها که خواهم نوشت.» این زبان را اگر نویسندهٔ دیگری می‌نوشت، ویراستار فوراً اصلاح می‌کرد: «همیشه پیش خود گمان می‌کردم هر ساعتی که قلم و کاغذ به دستم بیفتد چه چیزها که خواهم نوشت.» انگار هدایت عمداً از زبان پیراسته و ویرایش شده و آراسته دوری گزیده، و در واقع عمداً به سوی «واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی» قصه حرکت کرده است تا درون مثله [پروبلمتیک]، درون «سه قطره خون شدهٔ» راوی را بیان کند. هیچ چیز «ادبی»، به معنای مألوف و مأنوس کلمه، در این نوشته نیست، و حتی سطح زبان آدم باسواد پایین‌تر گرفته شده است تا درون یک آدم بیان شود، همان آدم باسواد تحصیلکرده. چرا که وقتی که یک نفر می‌خواهد درون یک نفر را بیان کند، کاری به تاریخ ادبیات، زبان خراسانی و عراقی و هندی و نیمایی و شاملویی و غیره ندارد، بلکه او می‌گوید درون این آدم بیان می‌خواهد، و ادبیات و زبان فارسی، عربی و عجمی‌دانی در برابر این درون مثله، همگی بی‌ربط هستند. پس یک درون مثله، زبان و بیانی مثله می‌طلبد. و این، آن چیزی است که لوکاچ به حق آن را «بحران» می‌نامد. شخصیت شقه می‌شود تا زبانش از درون بشکفد و زبان در اینجا عین واقعیت است و پیچیدگی زبان هدایت دقیقاً در این نکته نهفته است.

البته گمان نکنید که برای بررسی زبان هدایت ما از بدیع خاص رمان استفاده نمی‌کنیم. هرگز! هم از استعاره استفاده می‌کنیم، هم از مجاز، هم از ساختار، هم از تمثیل؛ هم از اسطوره، و هم از همهٔ آن چیزهایی که برای استخراج ادبیت اثر از متن آن اثر، مجبور به استفاده از آنها هستیم. این،

واقعیت بررسی ادبی و تحقیق ادبی است. ولی چنین چیزی در مرحلهٔ بعدی، یعنی در حضور اهل نخبهٔ تئوری ادبی، اتفاق می‌افتد. قرار نیست نویسنده قدرتهای نویسندگی خود را از بیرون به رخ ما بکشد. یعنی ناگهان بایستد و بگوید: ببینید! شهد آورده‌ام، به شرط چاقو ببرید، سرخ سرخ است، جانمی شخصیت من، بتاز، بدو، بپر بالا، بیا پایین، یعنی همهٔ آن کارهای بسیار عجیب و غریب که دولت‌آبادی در کلیدر می‌کند.

در برابر آن زبان هدایت، ما زبان کلیدر را داریم. اول یک قطعهٔ شش سطری از صفحهٔ ۱۴۴ می‌آوریم و بعد قطعه‌ای مفصلتر تا مسئله را حتی‌الامکان روشن کرده باشیم. «شیرو» می‌خواهد برود دیدن «ماه درویش». می‌خواهد مادرش هر چه زودتر بگیرد بخوابد. مادر نگران گل‌محمد است.

«ــ پروردگارا به تو می‌سپارمش!

آخرین تسلا و آخرین کلامی که می‌توان به کسی گفت.

بلقیس، از آن پس قرار گرفت، آرنج آرام بر بالین گذاشت، دست را ستون سرکرد و ماند.

شیرو نفس به آسودگی کشید و دعا کرد:

ــ بخوابانش خدای!»

فقط دو جمله از این چند سطر از زبان شخصیتهای رمان بیان شده است: جملهٔ اول و جملهٔ آخر. اولی را «بلقیس»، مادر کاملاً بیسواد گل‌محمد در حال نگرانی بر زبان آورده است، دومی را «شیرو» که عاشق «ماه درویش» است و همان شب در می‌رود تا به او بپیوندد. و سراسر پانزده صفحهٔ حول و حوش صفحهٔ ۱۴۴ کتاب، مربوط به نگرانی اوست. او هم بیسواد، ایلاتی و دهاتی است. در این دو موقعیت بسیار نگران دو

شخصیت بیسواد، آنها با چه زبانی باید صحبت کنند؟ این دو جمله را فقط «بدیع‌الزمان فروزانفر» و «جلال همایی» می‌توانستند بر زبان بیاورند، آن هم نه در موقعیتهای نگران کننده‌شان، بلکه در صورتی که می‌خواستند در یک مراسم رسمی، دعایی را بدرقهٔ راه کسی بکنند. ما به این می‌گوییم زبان تحقیق شده. این زبان، زبان این دو زن، در زندگی عادی، و زبان این دو زن نگران، در زندگی عادی نیست. نتیجه: بخش اعظم گفتارهای کلیدر مبتنی بر واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی نیست. زن روستایی نگران یا عاشق، حوصلهٔ فروزانفر شدن ندارد، حوصلهٔ ابوالفضل بیهقی شدن ندارد. حوصلهٔ عطار شدن ندارد. آقای دولت‌آبادی این زبان را به آنها نسبت می‌دهد. این زبان منتسب است، نه متناسب. اینکه یکی بگوید من از هدایت یاد گرفتم، ولی زبان کسانی را در رمانش به کار بگیرد که می‌خواستند سر به تن هدایت و زبان و نوشتهٔ او نباشد، کمال تناقض‌گویی است. این زبان «گفتار» چه ربطی به گفتار دارد؟ این زبان «ادبی» است، زبان مردگان ادبی است. به همین دلیل، با بزرگ علوی موافق نیستم که باید دولت‌آبادی رمان را خلاصه کند. فقط مسئلهٔ حوادث نیست که با کوتاه کردن و حذف و تلخیص آنها بشود از حجم رمان کاست. ایراد اساسی در زبان مکانیستی، و مکانیسم ناتورالیستی کلیدر است: وقتی که نویسنده از ادبیات کهن چیزهایی را یاد می‌گیرد و می‌خواهد آنها را به هر قیمتی در داخل رمان بکارد، نه به صورت اورگانیک، بلکه به صورت مکانیستی. و مکانیستی بودن، به قول لوکاچ در مقالهٔ «روایت یا توصیف؟» اساس ناتورالیسم بود.

می‌آییم به چهار سطری که بعد از جملهٔ «بلقیس» و قبل از جملهٔ «شیرو» آمده است. اول به ظاهر جملهٔ «آخرین تسلا و آخرین کلامی که توان به کسی گفت»، نگاه بکنیم. «که توان به کسی گفت» عبارتی است

شبه ادبی. قرار است مثل گذشتگان بنویسیم. ریتم زبان گذشتگان را بفهمی نفهمی یاد گرفته‌ایم، ولی در آن هم تبحر نداریم. در نتیجه وسط راه آویزان می‌مانیم. اگر قرار بود این جمله را به زبان امروز بگوییم، باید می‌گفتیم: «که می‌توان به کسی گفت.» اگر می‌خواستیم به صورت ادب کهن بگوییم و می‌خواستیم «می» را از سر «توان» برداریم باید به بقیهٔ عبارت هم توجه می‌کردیم و گفتیم: «که کسی را توان گفت.» تا کاملاً عبارت به صورت یک عبارت جا افتادهٔ کلاسیک در آید. به این ترتیب، عبارت آقای دولت‌آبادی، نه ادبی به صورت کهن است، نه زبان رایج امروزی؛ و چیزی است بینابین، و نشان دهندهٔ آنکه بهره‌گیری آقای دولت‌آبادی از ادبیات کلاسیک فارسی هم بسیار ناقص است. نگاه کنیم به سراسر جمله. از دو «آخرین» حداقل یکی اضافی است و از دو کلمهٔ «تسلا» و «کلام» باید یکی به کار گرفته می‌شد. اگر قرار بر این بود که این جمله در این جای رمان به کار برده شود، باید این جمله تلخیص می‌شد، یا به صورت کهن: «آخرین کلام که کسی را توان گفت»، و یا به صورت زبان رایج امروز: «آخرین حرفی که می‌توان به کسی زد.» ولی گفتیم، «اگر قرار بود» جمله به کار برده شود! به صراحت بگوییم که هیچ نیازی از نظر هنر رمان‌نویسی به گفتن این جمله و جملهٔ بعدی نیست. نویسنده آدمی نیست که وسط دیالوگها و تک‌گفتارهای شخصیتها را پوشال بچپاند. جمله نه تنها باید اصلاح و ویرایش می‌شد، بلکه حتی به درد اصلاح و ویرایش هم نمی‌خورد، چرا که «فونکسیونی» در پیشرفت کارهای قصه نداشت. یعنی بخش اعظم توجیهات و توصیفات دولت‌آبادی در کلیدر، حالت فونکسیونل ندارد، و کلیدر را تبدیل به ادارهٔ گنده‌ای می‌کند که به دلیل قرطاس بازی، به دلیل تعداد آدمها در مشاغل مختلف، به دلیل گنده بودن میزها و صندلیها، از یک سو، و به دلیل نداشتن اتصالات و ارتباطات

داخل ساختمان از سوی دیگر ــ ضرورتهایی مثل برق و دستشویی و آب و غیره ــ باید درش بسته شود. می‌آییم به جملهٔ بعدی: «بلقیس، از آن پس قرار گرفت، آرنج آرام بر بالین گذاشت، دست را ستون سر کرد و ماند.» اول ظاهر خود جمله: بعد از «بلقیس»، یک ویرگول و بعد از «گرفت»، یک ویرگول دیگر گذاشته شده. چرا؟ بین فاعل، و فعل. یعنی بین «بلقیس» و «قرار گرفت»، از آن پس، به عنوان قید یا هر چیز دیگری فاصله انداخته است، پس باید بعد از «پس» هم یک ویرگول دیگر گذاشته می‌شد و در این صورت، دو ویرگول دیگر هم باید این‌ور و آن‌ور «آرام» گذاشته می‌شد. و تازه این همه تمهیدات برای چه؟ برای اینکه «بلقیس» طوری بخوابد که انگار یک دهاتی در تابلوهای «کمال‌الملک» خوابیده است: آرنج، آرام بر بالین و دست، ستون سر. و به چه زبانی؛ به همان زبان شبه ادبی، مایه گرفته از «ستون کرد چپ را و خم کرد راست / خروش... بخاست.» انگار قرار است روستایی بدبخت خفته پس از این همه نگرانی، مثل رستم تهمتن تیر به سوی چشم دشمنانش بیندازد. آقای دولت‌آبادی می‌توانست بنویسد: «بلقیس خوابید.» آیا خواننده تا حال یک دهاتی خفته ندیده است که آقای دولت‌آبادی بلقیس را به زبان از ما بهتران، از این دنده به آن دنده می‌غلتاند. در جملهٔ بعدی هم دقت کنید: «شیرو نفس به آسودگی کشید و دعا کرد:» و بعد آقای دولت‌آبادی می‌رود سر سطر. انگار «شیرو» نمی‌تواند در همان سطر دعا کند. و بعد، این «به آسودگی» واقعاً کفر آدم را در می‌آورد. آدمی که این همه از زبان محرومان حرف می‌زند، به چه دلیل به زبان آسودگان عالم درد آنها را بیان می‌کند؟ هر دهاتی می‌فهمد که موقعی که یک دهاتی نفس راحتی کشید، نفس راحتی کشیده است و نه «نفس به آسودگی». نگرانی دولت‌آبادی برای اختراع زبان ادبی، کار دستش داده است. یعنی به جای اینکه به

سادگی بگوید: «بلقیس گرفت خوابید. شیرو نفس راحتی کشید و آهسته بلند شد.» چند صفحه را سیاه کرده است. به صراحت بگوییم که زبان هدایت در سراسر زندگی‌اش نشان می‌دهد که اگر شخصیتهای او در شرایط «شیرو» و «بلقیس» قرار می‌گرفتند، او تقریباً از همین لحن زبان استفاده می‌کرد که ما الان به کار بردیم. هدایت از زبان «دروس» به سوی زبان جنوب تهران رفته است. دولت‌آبادی از «سبزوار» به «دروس» آمده است.

قطعهٔ دیگر را با کمی تلخیص می‌آوریم:

«نفیر خواب، نفیری دیگر است. چهار تن اگر زیر سقفی خفته باشند، نفیر منظمشان چنان آهنگی بر پا می‌کند که خود خواب‌آور است. اما هرگاه در این میان تنی از ایشان بی‌خواب شده باشد، از نفس کشیدنش، ناهماهنگی نفیرش می‌توانی او را بازشناسی. دم او، خواب رمیده، آهنگی دیگر دارد و خفتنش حالی دیگر، آن آرامی پر اطمینان در دراز کشیدنش نیست، و این غلت و واغلتهای بی‌اختیار در اندامش دیده نمی‌شود. انسان خفته خود را در آزادی تمام یله می‌دهد. یله داده است. شده. دست و پای و گردن و موی، هر یک به اختیار و در آزادی یله‌اند. از پوشاک تن خویش بی‌خبر است و نگاه از برهنگی تن فرا برده است.

«خواب زده، اما چنین نیست. او به خود می‌پیچد و از هم می‌پاشد. تنش رها نیست. بسته هم نیست. دست و بال خود وامی‌اندازد. دست و بال بی‌قرار خود را، عصبی است. پاها را بسته و باز می‌کند، فزایندهٔ خستگی. سر و گردن به این سوی و آن سوی می‌راند، دردمند. خواب رمیده، کوفته و بدخوی، پرتوقع و ناآرام، بی‌تعادل و خشمخوار است. تاب سکون ندارد. از پس کلنجار

بسیار با خود، جمع می‌شود و از جای بر می‌خیزد، تن‌پوشی به دوش می‌اندازد و از در بیرون می‌زند و در هوای پاک ــ اگر هوای پاکی باشد ــ پوست تن به سیل نسیم می‌سپارد و هوای پاک به ولع می‌بلعد. مشتی آب بر روی. پس در میدانه‌ای، بیخ دیواری، گرد آبگیری، لب جویی، کنار کشتزاری، به راه می‌افتد، پندار می‌بافد، می‌اندیشد مگر تازه‌ای برای اندیشیدن بیابد. امید اینکه پنداره‌هایش روشن، او را از قلاب اوهام پیچیده وارهانند و خستگی سالم به او روی کند. میل به بستر. چنین گاهی است که خواب رمیده، دودل، اما به امید اینکه خواب خواهدش برد، کف برهنهٔ پا بر بستر می‌گذارد و تن کوفته رها می‌کند و پلکها بر هم می‌هلد...

«اما سبب در شب نیست. در شیروست. شب همان شب هر شبه است. شیرو همان شیروی هر شبه نیست. در دل او رمزی نهفته است، و شب همان هنگام رویهٔ هر شبه می‌توانست گرفت که این رمز از دل شیرو به در رود. پس امشب را تاب بیاورد. شب تب‌زده را. شب بی‌قرار. امشب شب بند است و شب رهایی. شب ترس و شب شوق. شب هراس و شب عشق. امشب شب خلوت است. گسیختن زنجیر. در مرز همهٔ شبهای پیش و پس، امشب ایستاده است. هم در این شب این مرز پیموده می‌شود. ضدیت و خصومت در هر سویش قامت کشیده است. اینسوی بندگی و بستن، آن سوی رهایی و رستن. شب، امشب در این میانه درنگی مشکوک دارد. در تب شب، امشب این دو دشمن به هم می‌رسند. هم شانه می‌شوند. با هم. همدوش. گرده به گرده. به هم در می‌آمیزند. در هم فرو می‌روند. از هم می‌شوند. یکی. هر دو

درهم، با هم، محض هم؛ و در یک راه به راه می‌افتند. بدسگالی این و خوشایندی آن درهم و برهم می‌شوند. زندگانی، آغشته به هم...»[۳۸]

و می‌شد این نقل و قول را از ده صفحه جلوتر از متن شروع کرد و برد به جایی که می‌گوید: «این هم ماه، برآمد.» که بیشتر شعر شاملوست تا زبان رمان. کسی که از بیرون به ساختار زبان نگاه می‌کند، می‌گوید: «به به چقدر زیباست!» ولی مسئله چیز دیگری است. این بیان باید در رمان، از طریق فونکسیون پیدا کردن، ساختاری شود. این شیرو نیست که حرف می‌زند. آقای دولت‌آبادی کلیاتی دربارهٔ نفیرخواب و بی‌خوابی می‌گوید، مقداری کلمه دربارهٔ شب به کار می‌برد، و انتظار دارد ما حس کنیم که اینها همه مربوط به شیروست، و از طریق او مربوط به رمان، در حالی که چنین نیست. آقای دولت‌آبادی این جرأت را پیدا نمی‌کند که در ذهن این دختر روستایی وارد شود. ورود به ذهن او، این زبان ساخته و پرداختهٔ «ادبی» و «ادبیاتی» را به کلی به هم خواهد ریخت. چراکه شخصیت او و درون او، دیگر ادبیات نخواهد نوشت. انشاهایی که به ذهن او نسبت داده می‌شود، در خارج از ذهن او می‌ماند. به جای آنکه بحران ذهن شخصیت را نشان دهد، بحران فن رمان را در حضور نویسنده نشان می‌دهد. یعنی نویسنده به جای اینکه او را نشان بدهد، پیوسته قدرت قلم خود را به رخ می‌کشد. آن نفیر خواب می‌تواند مال من و شما هم باشد، آن شب، می‌تواند هر چیز کلی دیگری هم باشد، آن دو دشمن همه چیز می‌توانند باشند. این کلیات کلیدر را تا حد انشاهای به هم پیوسته پایین می‌آورد. متأسفانه کسی هنوز به صراحت به آقای دولت‌آبادی و به خوانندهٔ او نگفته است که عیب این قبیل نوشته‌ها در کجاست. ما نمی‌توانیم برای بالا بردن توان اسبمان،

چند موتور جت را با توان هزار اسب به یالها و گردن و کمر اسبمان اضافه کنیم، و انتظار داشته باشیم که او کار یک جت «بوئینگ» را بکند. آنچه به خورد یک ساختار داده می‌شود باید با اجزا و کل آن ساختار تناسب داشته باشد. سراسر تاریخ رمان جهان، این نوع نوشتن را رد می‌کند. هر چیزی را به هر کسی نمی‌توان نسبت داد. نسبت دادن این زبان به ذهن روستایی، نادیده گرفتن وضع زبانی او، و از آن طریق، وضع زبانی سراسر روستاییان منطقه و کشور است. اگر یک نفر بتواند بگوید «پروردگارا به تو می‌سپارمش» و یا «بخوابانش خدای» او حتماً، دستکم یک فوق‌لیسانس زبان و ادبیات فارسی از دست خانلری گرفته است. وقتی که این زبان از او شنیده می‌شود، دیگر لازم نیست برای رساندن آن روستایی به درک انقلابی از مسائل کوششی بشود. چراکه زبان یک فرد، زبان وضع طبقاتی او هم هست. اگر روستاییان انبانی از کلمات در حد و حدود ده هزار لغت داشته باشند، دیگر نیازی به هیچ انقلابی نیست تا آنها را ضمن برخوردار کردن از نعمتهای مادی، از نعمتهای معنوی نیز ــ که داشتن فرهنگ لغاتی در حدود ده هزار یکی از آنها خواهد بود ــ برخوردار کند. آقای دولت‌آبادی برای روستایی ایران انقلاب را با نوع زبانی که به روستایی نسبت داده شده، خاتمه یافته اعلام کرده است، چراکه انگار این روستاییان از نعمت عالی‌ترین تحصیلات دانشگاهی برخوردار بوده‌اند، و زبان فارسی‌شان، مثلاً تا حد و حدود بهترین بازیگرهای شکسپیری و یا دستکم زبان دوبله شدهٔ آن بازیگرها، بالا رفته است، و آنها می‌توانند تمام نازک‌آراییهای لفظی را به کار ببرند. برای به دست آورن چنین زبانی برای چنین روستاییانی به انقلابی همه جانبه نیاز است، و اگر طبقات مرفه به کلیدر رو کرده، آن را خریده و خوانده‌اند، علتش آن است که آنها، و نه روستاییان، بخشی از محفوظات و تصورات خود از زبان فارسی را در

کلیدر منتسب به جمعی از مردم ایران می‌دانند که به طور کلی از این محفوظات و این تصورات بی‌بهره بوده‌اند. قراردادن زبان مسلط در اختیار مردمی تحت سلطه قرار گرفته در چهل یا پنجاه سال پیش، به معنای کشاندن آنها به عرصهٔ اجتماع و تاریخ نیست، بلکه به معنای پوشش کشیدن بر، و مخفی کردن واقعیتی است که آنها با آن دست به گریبان بوده‌اند و به همین دلیل این سبک را سبک‌پوششی، سبک اختفایی و سبک مکانیستی و ناتورالیستی می‌دانیم.

لوکاچ در مقالهٔ «روایت یا توصیف؟» که ما فقط با بخشهایی از آن موافق هستیم و بخشهای دیگر آن را سر فرصت رد خواهیم کرد، حرف بسیار معنی‌داری دارد: تولستوی و استاندال روایت می‌کنند؛ بالزاک و اسکات روایت می‌کنند؛ ولی امیل زولا توصیف می‌کند. دادن جزء به جزء واقعیت، مشاهدهٔ واقعیت از بیرون، تلنبار کردن همهٔ اشیا به روی هم، در فاصلهٔ گفتارها و روایتها و زیر و رو و دور و بر حوادث و شخصیتها، توصیف است، نه روایت. در جایی که روایت وجود دارد، توصیف هم اورگانیک و هم دراماتیک است، در جایی که فقط توصیف وجود دارد، «تجربه» تبدیل به «مشاهده» می‌شود و طرح و توطئه و درام درونی حوادث و آدمها متوقف می‌شوند، و رمان تعطیل می‌شود تا توصیف با خصیصهٔ انشاگونهٔ خود افسار گسیخته پیش بتازد. «کاتالوگ» کردن وقایع، احساسها، اشیا، بدون اورگانیک کردن آنها در درام روابط درونی انسانها، یک تکنیک ناتورالیسی است. طرح و توطئه، با پس و پیش کردن حوادث، با به هم زدن زمان وقوع حوادث، هنگام روایت آنها، روایت را جانشین گزارش عواطف و احساسهای «کاتالوگ» شده می‌کند. پرداختن کاتالوگی از اشیا، آدمها، احساسها و اندیشه‌ها، اثر را تا حد یک کار مبتذل ناتورالیستی پایین می‌آورد. این نکته که در نقد و انتقاد ادبی روس

استالینیستی، و استالینیسم ایرانی، مرسوم شده است که ناتورالیسم را مربوط به ارتباطات غریزی و جنسی آدمها بدانند، بی‌آنکه اورگانیک بودن حوادث را در همان ارتباطات ملحوظ نظر داشته باشند، سبب شده است که حدیث واقعی ناتورالیسم، که اغلب در ایران به نام رئالیسم تحویل خواننده داده می‌شود، در پشت پرده بماند. هر جزء و کل ادبی را باید به صورت فنی دید. هیچ موضوعی، جنسی، غریزی و غیرجنسی و غیرغریزی، خود به خود نه ناتورالیستی است، نه رئالیستی. اگر مسائلی مثل نفیر خواب، شب، امشب و دهها چیز دیگر که در قطعهٔ دوم دولت‌آبادی دیدیم و بیرون از کلیدر می‌مانند، به صورت اورگانیک ظاهر می‌شدند، خود به خود به صورت بخشی از واقعیت رمان در می‌آمدند. حال که آنها «کاتالوگ»وار داده می‌شوند، بی‌آنکه در درام درونی رمان نقشی بازی بکنند، و ما آنها را مکانیستی و ناتورالیستی می‌خوانیم. و از این نظر کلیدر به راستی یک رمان ناتورالیستی است.

حجمیت عظیم حاکم بر زبان کلیدر طوری که نویسنده تصف یک صفحه را فقط صرف گفتن کلمهٔ «شب» در شکلهای مختلف آن می‌کند، و یا نسبتهای کاملاً غیرواقعی و حتی غیرتخیلی به ذهن آدمهایش می‌دهد و یا دخالتهایی در روند رمان می‌کند که مناسبتی با راوی در موقعیت دانای کل ندارد ــ موجب بدآموزیهایی در زبان تئاتر و سینما هم شده است. گرچه در این بدآموزیها، تنها این رمان سهم ندارد و عوامل و عناصر دیگری هم وجود دارد. کسانی که تئاتر و یا سریال به اصطلاح تاریخی برای تلویزیون می‌نویسند، به شاهان و شاهزادگان قاجار ــ که خوشبختانه نمونهٔ ساده نثرشان باقی است ــ و به شخصیتهای نمایشهای مذهبی ــ که نمونه‌های مربوط به گفتارشان هم در احادیث مختلف و هم در تاریخ مدون وجود دارد ــ نوعی زبان پیچیده و دکلمه‌ای نسبت می‌دهند که واقعاً

فاجعه است. زبان عصا غورت داده و مجرد و انتزاعی، و دیالوگ سنگین ادبی این نویسندگان بی‌شباهت به زبان دیالوگ و وصف کلیدر نیست. لابد نویسندگان این نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌ها می‌گویند اگر دهاتیها و عشایر خراسان با ده هزار کلمه حرف می‌زنند، چرا شخصیتهای مذهبی و تاریخی با دو برابر تعداد لغات آن زبان حرف نزنند؟ این زبان توخالی، از نمایشنامه‌ها و فیلمها، قدرت حرکت را سلب می‌کند، و چیزی شدیداً خسته کننده، و «ادبی» به همان معنای ادبیات تصوری این نویسنده‌ها، به وجود می‌آورد که سبب می‌شود به جای آنکه شنونده و بیننده غرق در لذت هنری بشوند، بیشتر به مخالف فوری اثر تبدیل شوند. و متأسفانه تبلیغی که روی کلیدر شده است و هنوز هم می‌شود ــ و این برخی از روشنفکران هستند که به این تبلیغ دامن زده‌اند ــ از دکتر یارشاطر در آمریکا بگیر و بیا تا همین مجلات خودی ــ سبب شده است که مردم بگویند بزرگ است، بی‌آنکه واقعاً بفهمند که بزرگیش در کجاست، و یا انتقاد کنند، بی‌آنکه بدانند عیبش چیست. بر این تبلیغ، مثل هر تبلیغ دیگری در حوزهٔ ادبیات و هنرها، روابط بیش از ضوابط حاکم بوده است. و اکنون معلوم می‌شود که ما برای روشن کردن عیوب یک اثر باید انواع مختلف تئوریها را در اینجا درج کنیم، تا نقد ادبی را دوباره به مسیر راست آن برگردانیم. و آن مسیر، مسیر تفکر جدی در مقولهٔ تئوری ادبی است.

با این نوشته‌ها دربارهٔ کلیدر، که بیشتر با در نظر گرفتن تئوری «واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی» در رمان نوشته شده است، باید بگوییم که به هیچ وجه منکر اهمیت کار دولت‌آبادی به عنوان رمان‌نویس نیستیم. ولی ما این اهمیت را در جای دیگری می‌بینیم، در جای خالی سلوچ، در با شبیرو و اوسنهٔ باباسبحان، و بعضی از قصه‌های کوتاه، و در تکه‌هایی از رمان کلیدر ــ در جاهایی که دولت‌آبادی، حادثه و شخصیتها و درام

درونی روابط انسانی را با صبر و حوصله بیان می‌کند. گرد آوردن شخصیتهای فراوان در یک رمان، کار بسیار دشواری است. و دولت‌آبادی مدام شخصیتهای فراوان را دور هم جمع می‌کند. ولی در هر اثری که او می‌نویسد، باید به کلی از انشا نویسی دست بکشد، و یکسر به خود آن حادثه و شخصیت روبه‌رو بپردازد. دولت‌آبادی رمان‌نویس جدید، به معنایی که از رمان‌نویسهای امروز انتظار می‌رود، باشند، نیست. سابقهٔ شوم رئالیسم سوسیالیستی، رمانتیسم سوسیالیستی، مارکسیسم مبتذل استالینی، که در دوران رشد شخصیت او به عنوان نویسنده بر او اثر گذاشته‌اند، شاید برای همیشه راه حرکت او به سوی تجدد واقعی را که در آن اتفاقاً مارکسیسم مستقل جهانی نیز نقش جدی داشته است، بسته‌اند. محدودیتهای او مربوط به محدودیتهای چپی است که زمانی این کشور را چشم‌بسته دیده و به تجدد، به دلیل نفوذ مارکسیسم روسی در ایران، پشت کرده است. دولت‌آبادی جوان و حتی دولت‌آبادی سلوچ و کلیدر، و همگنان او، از این پشت کردن به پیشرفت ادبیات در سایر نقاط جهان، شدیداً لطمه خورده‌اند، طوری که در حل بحران رهبری ادبی ما، دیگر نمی‌توانند نقشی ایفا کنند، و شاید در ایفای نقش، نسل جوانتر سهم بیشتری داشته باشد تا نسلی که ۵۰ سال یا بیشتر از عمرش می‌گذرد. ولی بدآموزیهای نسل قبل و اثر آنها بر روی نسل جوان، هنوز ادامه دارد. از این بابت، ما نوشته‌ها و گفته‌های جمال میرصادقی را در نقد ادبی دنبال می‌کنیم و متأسفیم از گفتن اینکه: سطحی بودن ادراک او از ادبیات و قصه و رمان به طور کلی، اولاً، و ثانیاً حاکمیت جزمیت همان رئالیسم سوسیالیستی بر ذهن او، او را از حوزهٔ ادبا و منتقدان فعالی که در ادبیات کشور ما می‌توانند نقش بازی کنند و آن بحران رهبری ادبی را به سود بهترین و نیرومندترین فرزندان ما و نسلهای آینده حل کنند، خارج می‌کند.

زانـو زدن و یـادگرفتن، تیز و هـوشمند و مـقاوم در بـرابـر تـیره‌دلان و تنگ‌نظران بودن و از قالبهای قـراردادی بـیرون آمـدن و رفـتن بـه سـوی قالبهایی که بهترین آدمها را در بهترین ساختارها بیان مـی‌کنند، جـهان را شـناختن و بـه قـصد خـدمت بـه فـرهنگ ایـن مـلت، شـناخته‌ها را بـا گشاده‌دستی در اختیار همگان گذاشتن، نترسیدن از توهماتی که حول و حوش نامها و افراد ایجاد می‌شود، وتسلیم اندیشهٔ توهم‌زدایی از حقیقت شدن به هر قیمتی و بیان حقیقت به هر بهایی، اجتناب از بت تراشیدن و کوبیدن بتها و اصنامی که نادانیها و بزدلیها، مدام می‌سازند، و تـمرد بـه حقیقت و نافرمانی از انسانیت به پاگرفتن آنها دامن می‌زنند، بیان متهورانهٔ مظلومیتها و معصومیتها، به ویژه بیان درون آدمهای بحران زده، مثله شده و منکوب و سرکوب شده، و سر تعظیم فرود آوردن در برابر کلیهٔ کسانی که با فروتنی درونیهای خود و مردم و شخصیتهاشان را به ملت ما عرضه می‌دارند، ترس و ترس‌زدگی را فروخوردن، و دست به دست هم دادن و عیبها و نقصها را به صراحت و با تفاهم و بدون توطئه و ثقتین گفتن، و نسل جوان را یاری کردن تا او مصممانه به آفرینش وجدان عصر خود قیام کند، و از او یاری جستن و نیرو گرفتن بـرای اسـتمرار بـخشیدن بـه خـلاقیت فرهنگی و هنری و وجدانی و شعوری در همه حال. باری این است وظیفه و مسئولیت کلیهٔ کسانی که نام خطیر نویسنده و شاعر و نمایشنامه‌نویس را در عصر ما، در این دوران از دورانهای بسیار پرتحرک و پرتناقض ملت ما بر خود گذاشته‌اند.

خواننده باید بداند که اگر هنگام نگارش تئوری، نمونه‌هایی از انتقاد ادبی نیز، به عنوان مثالهای آن تئوری داده شد، هرگز به قصد تخطئهٔ کسی نیست، بلکه قصد آن است که تئوری ادبی درکشور ما با ذکر نمونه و مثال پا بگیرد تا اشتباهاتی که نسل خود ما در پاره‌ای از حوزه‌های هنری و ادبی

کرده، توسط نسل بعدی تکرار نشود. گرچه هر نسلی متعهد است که همه چیز را از نو شروع کند، و هر کار نویی، اشتباهات تازهٔ خود را نیز به همراه خواهد آورد.

سال ۷۰ - تهران

***

1-Of *Grammatology*

2- F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner,* (A Vintage Original, 1967, N. Y.).

برای اطلاع بیشتر راجع به این مقوله مراجعه کنید به طلا در مس، چاپ ۱۳۷۱، تهران، جلد سوم، «یک مصاحبه»، صص ۱۸۹۶-۱۸۸۸.

3- K. Marx, *A Contribution to the Critique of Political Economy*, (International Library Publishing Company, 1904, N. Y.), quoted *in The Structuralists from Marx To Levi-Strauss,* (Anchor Books, 1972, N. Y.), PP. 3-4.

4- K. Marx, *A Critique of Political Economy,* (The Modern Library, 1906, N. Y.) P. 25.

۵ـ نه تنها بخش اعظم آثار فروید به فارسی ترجمه شده، بلکه فوران ترجمهٔ روان‌شناسی در سالهای اخیر، خوانندهٔ ایرانی را در مورد درک ساختار روانکاوی فرویدی از مراجعه به متون زبانهای دیگر بی‌نیاز می‌کند.

6-individuation process

۷ـ خوشبختانه به‌تدریج آثار «یونگ» به فارسی ترجمه می‌شود. انسان و سمبولهایش، دین و روان‌شناسی، پاسخ به ایوب قبل از انقلاب به فارسی ترجمه شده بودند. بعد از انقلاب، هم کتاب از «یونگ» ترجمه شده است و هم بحث راجع به او و بررسی یونگی از آثار نویسندگان ایرانی رواج پیدا کرده است. چهار صورت مثالی و خاطرات واندیشه‌ها از کتابهای یونگ در طول این چند سال گذشته به چاپ رسیده است.

بایونگ‌وهسه نیز معرفی خوبی به کار این دو نویسندهٔ غربی است. در مورد ارتباط یونگ و آثار کهن شرقی، خواننده می‌تواند به جلد سوم طلا در مس،از این قلم، بخش «یک مصاحبه» مراجعه کند.

۸ـ از خواننده این مطالب دعوت می‌کنم که حتی‌الامکان نسخه‌ای از کتاب قصه‌نویسی‌نویسندهٔ حاضر را، موقع خواندن این مطالب دم دست داشته باشد، چرا که این مطالب، گاهی مکمل آن کتاب است، و گاهی ناقض آن. چاپ اول آن کتاب به صورت پاورقی یکی از مجلات نیمه‌ادبی سالهای دههٔ چهل، از سال ۴۵ تا ۴۷ چاپ شده و بعد کل کتاب در سال ۴۸ به چاپ رسید. در سال ۶۲، کتاب با مقدمهٔ جدیدی توسط نشر نو چاپ شد و چاپ بعدی آن مربوط به سال ۶۹ بود.

۹ـ ما هم در طول این پانزده سال گذشته «بوطیقا» را در این معنا به کار گرفته‌ایم.

۱۰ـ راجر فائولر، رومن یاکوبسون و دیوید لاج، زبان‌شناسی و نقد ادبی، به ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، نشرنی، ۶۹. این کتاب اثری است بسیار ارزنده، و ترجمهٔ آن نیز بسیار خوب است. مهمترین ایراد ترجمه، همان برگرداندن کلمهٔ «بوطیقا» به «شعرشناسی» است.

11- T. Todorov, *Introduction to Poetics* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1981) P. 7

12- *Ibid*, PP. 6-7

13- *Ibid*, P. 8

14- Semiotics

۱۵ـ این توضیح مفصل در جلد سوم طلا در مس آمده است.

۱۶ـ تری ایگلتون، پیش در آمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۶۸، تهران. با وجود اینکه کتاب ایگلتون، کتابی است جالب و خواندنی، ولی یک مشکل اساسی دارد. همه چیز به صورت تلخیص شده ارائه می‌شود و چون دیدگاه او در گذشته دیدگاهی متفاوت از دیدگاه مطالب این کتاب بود، خواننده احساس می‌کند که دیدگاه قبلی او مخل ارائهٔ کامل مطلب است.

۱۷ـ از آنجا که به نقد آثار لوکاچ مارکسیست، به ویژه اشتباهات جدی او در تبیین رئالیسم و مدرنیسم، در جلد اول بوطیقای قصه‌نویسی پرداخته‌ام، دیگر در اینجا لزومی به پرداختن به آن آثار نمی‌بینم.

18- Deconstructionism

۱۹ـ بخشی از حرکتهای فکری مربوط به هستی‌شناسی ادبی در میان ملل مختلف، بیشتر جنبهٔ توارد دارد. لوکاچ و اشکلوفسکی، بی‌آنکه در ابتدای کار از آثار یکدیگر اطلاع داشته باشند به مسائل مشابه پرداخته‌اند. پرداختن به «استرن»، نویسندهٔ انگلیسی قرن هیجدهم، یکی از آن موارد است. جویس و ویرجینیا وولف، همزمان با این دو نفر، از استرن و تکنیک او متأثر شده‌اند، در حالی که اطلاعی از وجود لوکاچ و اشکلوفسکی در اروپای شرقی و روسیه و شوروی نداشتند.

20- Georg Lukaćs, *Soul and Form,* (Merlin Press, London, 1974), PP. 1-5.

21- metaliterary

22- Todorov, *Ibid,* P.xxi

23- Lucien Goldmann, *Lukaćs and Heidegger,* (Routledge & Kegan Paul, London, 1977), PP. 1-24.

24- G. Lukaćs, *Ibid,* PP. 6-8.

۲۵ـ به طور کلی، اگر با زبان ادبیات ایران حرف بزنیم، زبان عطار درتذکرة‌الاولیا، به ویژه در داستان منصور حلاج، بیشتر زبان روایت است تا زبان اشارت. زبان روزبهان، زبان اشارت است.

26- *The Concept* of *Irony*

۲۷ـ بسیار طبیعی است که فلسفهٔ سقراطی ـ افلاطونی با تکنیک دیالوگ بیان شود. دیالوگ در زمان این دو، مؤثرترین شکل ادبی شمرده می‌شد. درواقع افلاطون، دیالوگ نمایشهای نمایشنامه‌نویسان بزرگ یونان را برای فلسفه مصادره می‌کند. پس از این آغشتگی فلسفه به دیالوگ، و در واقع فلسفی شدن دیالوگ، تئاتر در یونان دیگر کمر راست نکرد و کتاب شعر بزرگ یونان کهن بسته شد. علت مخالفت شدید نیچه با سقراط، و علت اشتیاق هایدگر به بازگشت به فلسفهٔ پیش ـ سقراطی، در نوستالژی شدید این دو و سلف آنها، «هولدرلین»، درجهت احیای یونان شاعران کهن پیش ـ سقراطی بوده است. با وجود این، خود هایدگر نیز، گاهی از دیالوگ برای بیان آرای فلسفی خود استفاده کرده است.

28- Mythopoesis

۲۹ـ تدریس عروض و بدیع و قافیه به عنوان سه علم ادبی جداگانه، ذهن استادان و

دانشجویان این علوم را شدیداً مکانیستی بارآورده است. در حضور اینان ما با عادات کهنه شده سر و کار داریم. و هر چیزی که این قدر اتوماتیک شده است، باید از آن عادت‌زدایی شود. عروض دارای ساختاری است منبعث از ارتباط متقابل هجاها. این ارتباط و تکرار، در ساختار بدیع، به ویژه اساسی‌ترین اجزای بدیعی، یعنی استعاره، مجاز، مجاز مرسل (جزء به کل و کل به جزء) دیده می‌شود. «یاکوبسون»، «تینیانوف» و «موکاروفسکی»، بررسیهای خود از همهٔ علوم ادبی را ــ اعم از وزن، استعاره و مجاز و قافیه ــ بر اساس ساختارهایی گذاشته‌اند که بین این عناصر، به طور مشترک پیدا می‌شوند. اگر قوانین اصلی پشت سر این صور ظاهری امور پیدا شوند، خود به خود ما یک علم خواهیم داشت به نام بدیع، که شعبه‌های مختلفی از نوع بدیع استعاره، بدیع مجاز، بدیع وزن، بدیع قافیه خواهد داشت. یعنی قوانین جامع و مانع بدیع ــ نه بدیع سنتی، بلکه بدیع جدید ــ قوانین وزن و قافیه را هم به همان صورت در بر خواهد گرفت که قوانین استعاره و مجاز و غیره را. به همین دلیل، علم بدیع، یعنی علم ادبیت همهٔ پدیده‌های ادبی، وزن، قافیه، استعاره، تراژدی، رمان، شعربلند، شعر کوتاه، قصهٔ کوتاه، عنصر داستان، مسئلهٔ زمان و غیره. اگر ما تدریس ادبی دانشگاهی امروز را دستخوش این دگرگونی نکنیم، نخواهیم توانست از آثار ادبی لذت ببریم. بدیع گذشته مکانیستی است. بدیع گذشته باید دگرگون شود و ساختارهای اصلی آن باید استخراج و تعریف شود.

۳۰ـ می‌دانیم که تعدادی از فلاسفهٔ بعد از لوی‌ـ اشتروس، به این سخن او ایراد گرفته‌اند، و به طور کلی در بازگشت او به سوی ساختارهای اولیه و مربوط کردن آنها به ساختارهای امروزین، نوعی رمانتیسم «روسو»یی دیده‌اند. «دریدا» در یکی از مقالاتش به این نکته اشاره دارد. او کشش «نیچه»ای به سوی آینده را در برابر کشش «روسو»یی لوی ـ اشتروس به سوی گذشته می‌گذارد و برای فلسفه «ساختارزدایی» خود جایی در آیندهٔ مسائل تعیین می‌کند، در واقع ساختارها را بشکافیم و به سوی آینده‌ای که این ساختارزدایی تعیین می‌کند، حرکت کنیم. کشش پرتابی [thrownness] و یا «پرتاب‌شدگی» که منبعث از تأثیرات نیچه و هایدگر در کار اوست، او را به عنوان فیلسوف آینده مطرح می‌کند تا فیلسوف و عالم اجتماعی مسائل مربوط به گذشته.

۳۱ـ تنها پس از بررسی کامل «فرمالیسم» روس می‌توان بحثی کامل راجع به اصول هشتگانهٔ این دو فرم‌شناس معتبر کرد. نویسندهٔ حاضر این کار را دو سال پیش برای شاگردان ادبی هوشنگ گلشیری انجام داده، ولی پیش از آن در کلاسهای خود آن را

توضیح داده است. بررسی این مسائل در «هستی‌شناسی ادبی» به چاپ خواهد رسید.

32- Parerga

33- The World as Will and Idea

34- G. Lukaćs, *Ibid*, PP. 14-17.

35- to deconstruct and to deform.

اصطلاح دوم deform با «دفورمه» شدن و «دفورمه» کردن که در فارسی رواج یافته و در واقع به معنای «بی‌ریخت کردن» در معنای مبتذل آن به کار رفته کمی فرق می‌کند. گرچه هم در معنای اصطلاح ادبی و فلسفی و هم در معنای مبتذل، «بی‌ریخت کردن» نیز نهفته است. در مواقع deform به معنای شکل‌زادیی است. در استروکتورالیسم موکاروفسکی، کلمه به معنای سلب شکل از اشکال سنتی ادبیات و ایجاد deformation است که در واقع، حاصل آن، شکل جدیدی است که در یک عصر به نسبت شکلهای کهنهٔ گذشته، به وجود می‌آید. در واقع نوگرایی شاعر و نویسندهٔ جدید در عمل شکل‌زدایی او از گذشته نهفته است.

36- G. Lukaćs, *Ibid*, P. 18.

۳۷ـ صادق هدایت، سه قطره خون، امیرکبیر، چاپ پنجم، ص ۱۰.

۳۸ـ محمود دولت‌آبادی، کلیدر، جلد اول و دوم در یک مجلد، جلد اول، نشر پارسی، چاپ سوم، صص ۴۶-۱۴۴.

هزارهٔ اخوان

سردبیر محترم دنیای سخن:

در میان آثاری که شما اخیراً در مجلهٔ دنیای سخن چاپ کرده‌اید، یک نوشته بیش از نوشته‌های دیگر توجه مرا به خود جلب کرد: «م. امید، شاعر شکست». به نکاتی از آن مقالهٔ ارزشمند در این یادداشت خواهم پرداخت، ولی پیش از رسیدن به آن نکات، باید بگویم که هیچ چیز دست‌اندرکاران جدی ادبیات و هنر داخل کشور را تا این درجه خرسند نمی‌کند که آنها ببینند دست‌اندرکاران جدی ادبیات و هنر ایران در خارج از کشور، آثار خود را به داخل ایران بفرستند، و برخی از آنها، به صورتی که شایستهٔ نام آنهاست، در داخل کشور چاپ شود. به رغم اختلاف سلیقه و سلوکی که آدمهای مختلف با یکدیگر در اصول و فروع بینشهایشان، احتمالاً، دارند، من شخصاً در طول سالها، پیوسته احساس غبن فرهنگی کرده‌ام که عده‌ای از فرزانگان و آفرینندگان فرهنگ ایران در خارج مانده باشند و در داد و ستد فرهنگی داخل کشور، چنانکه باید و شاید، شرکت نکنند. باید در اینجا بنویسم که این احساس غبن را در مورد تنی چند، بیش از دیگران حس کرده‌ام. گرچه گاهی صبح زود تلفن زنگ زده، و من از آن سوی قاره‌ها، صدای بغض‌آلود دوست دیرینه و بزرگم صادق چوبک را شنیده‌ام که نگران و دردمند و رودکی‌وار از وضع و حال

خود سخن می‌گفت، و من از حس تنهایی عمیق و گدازندهٔ فرزانگان جهان به خود لرزیده‌ام، ولی احساس غبن فرهنگی من، شامل حال او و همگنان و هم نسلان او نمی‌شود، چرا که او و نسل او، حتی در زمان اقامت در ایران هم دین خود را از خلوت خلاق خود ادا می‌کردند. ولی دیگرانی بوده‌اند از نسل من، و یا قدری جلوتر و قدری عقب‌تر از نسل من، که احساس غبن را تا مغز استخوان من رسوخ داده‌اند. نخستین اینان، روانشاد غلامحسین ساعدی، که به آن صورت غم‌انگیز، دور از کشوری که آن همه دوستش می‌داشت، پرپر شد. دومین اینان، شاعری است، که شعر فارسی افسوس عدم حضورش را می‌خورد، چرا که اگر در ایران می‌بود، بی‌شک مباحثات، شعرها و شور و حال و فرزانگیش می‌توانست در ایجاد فضایی وسیعتر برای آفرینش ادبی کشور مؤثر واقع شود. سومین اینان یدالله رؤیائی، که ذهن تیز و پیشتازش در فنون شاعری در یکی از مراحل درخشان رشد فارسی بحثهای داغی را برانگیخت و اکنون سالهاست که شعر فارسی از اندیشه و نظر او بی‌بهره مانده است. چهارمین اینان، همین نویسندهٔ «م. امید، شاعر شکست» است، که انگیزه‌هایش برای بحث و نظرآزمایی پیوسته از روی صدق و صفا بوده، و گهگاه، در شعر، بسیار هم صائب، به همان‌گونه که مقالهٔ «دنیای سخن»اش برأی‌العین نشان می‌دهد.

نویسندگان و شاعران دیگری نیز هستند که در سراسر جهان پراکنده‌اند و هر یک آثار خود را در این سو و آن سو منتشر می‌کنند، و بدون شک، در حضور خود، و یا در میان جمع خود، به درجاتی از کمال نیز دست پیدا کرده‌اند و جای تأسف است که از حوزه و حریم اصلی ادبیات ایران، یعنی خود ایران دورند و آفریده‌های خود را در بستر رود جاری، و یا شاخهٔ اصلی و مادری آن رود نمی‌ریزند.

بزرگداشتهای اخوان، خودگنجینه‌ای از مطالعهٔ ادبی در طول یک سال گـذشته را تشکـیل داده است. درست است کـه پـاره‌ای از نـوشته‌ها و سروده‌های مربوط به این آیینهای بزرگداشت ـ به سائقهٔ ذات و خصلت درونی این آیینهاــ جنبهٔ احساسی و عاطفی فراوان و عمیق داشته است ــ و این خود مایهٔ تسلی و وسیلهٔ تخلیهٔ روان جمعی و ملی است ــولی باید ابراز خرسندی کرد از اینکه پاره‌ای از نوشته‌ها از ارائهٔ عاطفه و احساس فراتر رفته است، و امروز تحقیق و بررسی شعر اخوان، نسبت به چند سال پیش، که او زنده و در میان ما بود، به مراتب پیشرفته‌تر است. تنها بخشی از این پیشرفت در تحقیق، مدیون شعر والای اخـوان است؛ یک بـخش دیگر آن مربوط می‌شود به گامهایی که مطالعهٔ ادبی ایران، جدا از مسئلهٔ خلاقیت ادبی، از نظر شیوه‌های شناسایی برداشته است. این شیوه‌های شناسایی در ابتدا تنها مربوط به کار آن روانشاد نبود، ولی با مرگ او، انگار در آثار او، کانون و مرکز تقاطع نسبتاً جـالب، فشـرده و ارزنـده‌ای یـافته است؛ طوری که انگار خطوط مختلف وگاهی متضاد، در جست و جوی معنا و مفهوم برای خود، راهشان را از جاهای دیگر کج می‌کنند و بـرای آنکه به خود و خاستگاه خود مبنای عمیق‌تری بدهند، معانی قبلی خود را ــ هم از نظر ادبی و هنری و فرهنگی، و هم از نظر اجتماعی و تاریخی ـ از آن کانون رد می‌کنند. شخصیت جذاب اخوان، تناقضهای روحی ـ روانی و ایدئولوژیکی او، تناقضهای حاکم بر شکلهای ادبی ادوار مختلف شاعری او، تبدیل شدن او به نوعی صورت مثالی شاعری در عصر ما ــ آن هم از پیش از چهل سالگی تا زمان مرگ و بعد از آن ــ حس قربت به خـلق و غربت از خلایق او در حضور داغ شخصیتی هاله یافته ــکه در آن دوستان و رفقای اخوان، منجمله نویسندهٔ مقالهٔ شما به همان اندازه سهیم بوده‌اند که خود آن شخصیت جاذب ــ همگی دست به دست هم داده‌اند تا هر

کسی که حرف و سخنی جدی دربارهٔ شعر، سیاست، اجتماع، ترقی، ارتجاع و دهها مضمون دیگر از این رهگذرها دارد، آن را به سوی آن کانون راهنمایی کند. اکنون اخوان، که در زمان حیات خود، تنها بخشی از بحران رهبری ادبی ایران را تشکیل می‌داد، انگار تبدیل به مرکز آن بحران شده است، و بحث و مطالعهٔ ادبی، که پیش از مرگ اخوان، به او نیز، به اندازهٔ دیگران می‌پرداخت، در سایهٔ پدیدهٔ تأسف‌بار مرگ اخوان، مرکزیتی را برای کار او تعیین کرده است که تنها با مرکزیتی قابل مقایسه است که پس از مرگ هدایت به کار او، و پس از مرگ نیما به کار او تخصیص یافته بود. و چنین تمرکزی شایسته است. تمرکز ذهنی این همه آدم بر روی زندگی و شعر اخوان، و یا پدیده‌ای به نام اخوان، نشانهٔ آن است که اصالتهای این رجل فرهنگی، اگر در ابتدا فقط برای دست‌اندرکاران، همکاران، دوستان، شعرشناسان، موافقان و مخالفان او ارزش داشت، اینک از حد و حدود یک «ارزش» فراتر رفته و کیفیت جدیدی پیش آورده است، و آن اینکه: تاریخ ما و شعر و فرهنگ ما، در وجود و حضور او، چه دستاوردی را از آن خود کرده است، و با او تاریخ ما چه پدیده‌ای را در آغوش کشیده است و معنا و مفهوم پدیده‌ای ادبی، اجتماعی و تاریخی به نام اخوان چیست، و امروز بینش ما نسبت به تاریخ اخوان از چه کیفیتی برخوردار است، و یا باید باشد. انگار ما گام در حوزهٔ یک نسبیت تاریخی دیگری گذاشته‌ایم. زندگیهای مهم و مرگهای بزرگ، درسهای بزرگی در تاریخ، سیاست، هنر و فرهنگ هستند. از این لحاظها، بسیار طبیعی است که این پدیده‌ها بر یکی از نزدیکان و دوستان اخوان، اثری این همه شگرف داشته باشد، و او را هم واداشته باشد که نسبت به علائق و عواطف پیشین خود فراروی کند، و آنها را در حضور نسبت و نسبیت دیگری، از یک جهان‌بینی نوتر نسبت به دیدگاه قبلی، خرد کند، تا

وقتی که اجزای خرد شدهٔ جهان‌بینی سابق در کنار اجزای متشکلهٔ جدیدی از نسبتها و نسبیتهای دیگر قرار گرفتند، صبغهٔ انسانی‌تر، رنگین‌تر، جذاب‌تر، غیرفردی‌تر و اجتماعی‌تر و تاریخی‌تر به خود بگیرند. مقاله از این بابتهاست که در نظر من جالب می‌نماید، و مرا برمی‌انگیزد که علاوه بر مسائلی که در طول این سه دههٔ گذشته راجع به روانشاد اخوان نوشته‌ام، چند نکته را هم در ارتباط با آن مقاله بنویسم.

۱ـ نویسنده، اخوان را در سال ۱۳۳۱، یعنی زمان سرودن شعر «سترون» مخالف دکتر مصدق و موافق و حتی عضو حزب توده می‌داند، و به همین دلیل، او را از این رو «شاعر شکست» نمی‌داند که او از شکست نهضت ملی می‌توانست متأثر شده باشد، چراکه اخوان خود به عنوان یک توده‌ای، به آن نهضت خیانت می‌کرده است، پس دلیلی نداشت که پس از شکست آن نهضت، شاعر آن شکست خوانده شود؛ بلکه: «آنچه اخوان جوان را از هر چه سیاسی و سیاست است، به یک باره و برای همیشه، نومید و بیزار کرد شکست نهضت ملی‌ی ایران نبود: ریشه‌یابی این شکست بود: آگاهی یافتن بر حقانیت تاریخی‌ی این نهضت و آگاه بودن از نقش حزب توده، چون نیرویی توطئه‌گر و کارشکن، در به شکست کشاندن آن: به درد و دریغ دریافتن خودفروختگی گوهرین و خیانت ـ پیشگی‌ی درمان‌ناپذیر حزب برگزیدهٔ خویش: حزبی که «بیشتر روشنفکران آن زمان گرایش» به آن داشتند.» نویسنده در ادامهٔ این حرفها می‌نویسد: «این نگره با برخی از شناخته‌ترین داده‌های تاریخی در زندگانی شعری ـ سیاسی اخوان، چون شاعر، اندیشمندی جوان، بی‌گمان همخوان است، ولی می‌توان گفت پاره‌هایی از حقیقت را در خود دارد. این نگره نیز، با این همه، به گمان من، «همهٔ حقیقت» نیست.» نویسنده این تک بعدی بودن را به حق رد می‌کند، و پس از اشاره به چندین بعد دیگر،

در پایان مقالهٔ خود، پس از نقل سطرهایی از شعر «آب و آتش» از دفتر «زمستان» [«ما مقدس آتشی بودیم، بر ما آب پاشیدند»]، راجع به آن «ما» سؤالی را مطرح می‌کند و به این سؤال خود پاسخ می‌دهد:

«می‌توان پرسید که «ما»ی این شعر چه کسانی را در بر می‌گیرد: «ما»ی بسیاری از روشنفکران «آن زمانی گراینده» به چپ را؟ یا «ما»ی نهضت ملی‌ی ایران» را؟ یا «ما» که مردمان کنونی ایران امروزیم؟ یا «ما» که مردمان ایران تاریخ و همیشه‌ایم؟ بر من آشکار است که این پرسش دایره‌واری از دربرگیرندگی (یا شمول) را در خود دارد با پیرامونی که در گریز از مرکز خود پیوسته گشاده‌تر و گشاده‌تر می‌گردد تا، سرانجام، در بی‌نهایت ناپدید شود. هم اکنون نیز چنین پرسشی تنها در لحظه‌هایی برای ما به جد پرسیدنی می‌شود که به انگیزه‌های دانشجویی و حقیقت دوستی ــ و نگران در گذشتهٔ نزدیک ــ از گسترهٔ شعر بیرون ایستاده باشیم.»

باید پذیرفت که نویسندهٔ مقاله هم در ریشه‌یابی آن حس شکست و هم در ملحوظ نظر کردن چند عامل به جای عامل واحد، و در واقع رفتن به دنبال کثرت ریشه‌ها به جای ریشهٔ واحد، انگشت بر یک مسئلهٔ حساس تاریخی و اجتماعی گذاشته است: یک شاعر، تنها به یک دلیل خاص، شاعر اجتماعی و یا شاعر شکست نمی‌شود، دلایل چنین کاری متعدد است. خوشبختانه نویسنده خود را محصور در آن شعر و آن اجتماع نمی‌کند. جملهٔ آخر او را دوباره بخوانید: «هم اکنون نیز، چنین پرسشی تنها در لحظه‌هایی برای ما به جد پرسیدنی می‌شود که... از گسترهٔ شعر بیرون ایستاده باشیم.» پاسخی که او به سؤال خود می‌دهد، موجی از

سؤالهای بعدی را در ذهن ما به حرکت در می‌آورد: آن «بی‌نهایت» کجاست؟ بیرون ایستادن از «گسترهٔ شعر» چه معنایی دارد؟ و، و، و،... پرسشی که بلافاصله برای ما مطرح می‌شود این است که آیا بیرون از گسترهٔ شعر ایستادن، ممکن است؟ آیا منظور از آن بیرون، تاریخ است؟ منظور از «بی‌نهایت»، زندگی انسان از ازل تا ابد است؟ و یا یک موضوع خاص، مثل ارتباط انسان‌با خود و جهان مطرح است که به هستی‌شناسی انسان مربوط می‌شود، از نوعی که مثلاً در دیدگاه «هایدگر» نسبت به «هولدرلین» مشاهده می‌شود و یا در دیدگاه «یاسپرس» در ارتباط با مسئلهٔ «فراروی»؟

نویسندهٔ مقاله نخست اخوان را از دیدگاه آقای ماشاءالله آجودانی و آقای داریوش آشوری بررسی کرده، و بعد به رغم قبول پاره‌ای از حرف و سخن آنان، مقالهٔ خود را در تعریض به آرای آنها نگاشته است. تعریض او به نفر اول، تعریضی شیوه‌شناختی، و تعریض او به نفر دوم، تعریضی هم در شیوه شناسی و هم در تحلیل مضمونی زندگی و شعر اخوان بوده است. ولی به نظر من، نخستین کسی که به جد اخوان را «شاعر شکست» خواند، آقای نجف دریابندری بود، در مصاحبه‌ای راجع به ادبیات معاصر ایران در مجلهٔ «آدینه». اخیراً همین مضمون، موضوع اصلی مقالهٔ آقای دریابندری را در کتاب باغ بی‌برگی که به مناسبت سالگرد درگذشت اخوان منتشر شده، تشکیل داده است. در این مقاله آقای دریابندری مخالفت شدید خود با شعر نیما را تا حدودی تعدیل می‌کند ــ و ضرورت داشت که چنین تعدیلی صورت گیرد ــ ولی در مورد «شکست» و ریشهٔ اجتماعی آن، اطلاعات بیشتری در میان می‌گذارد. به رغم اینکه صاحب این قلم نیز سالها به شاعر شکست بودن اخوان اعتقاد داشته و در جاهای مختلف آن را بیان داشته است، ولی بخشی از اطلاعاتی که آقای

دریابندری از زبان خود اخوان در اختیار ما می‌گذارد، برای همه، منجمله صاحب این قلم، تازگی دارد. هنوز نمی‌دانیم نویسندهٔ مقاله، از این مقولات خبر داشته است یا نه، ولی به گمانم، اطلاعات آقای دریابندری، در بخشی از داده‌های نویسنده مؤثر واقع خواهد شد، گرچه باز هم، در مورد شاعر شکست خوانده شدن اخوان تردیدی به دلها راه نخواهد یافت.

از قرار معلوم، اخوان، «پس از برچیده شدن بساط فرقهٔ دموکرات آذربایجان در آذر ۱۳۲۵ و شکست جبههٔ چپ در سایر نقاط ایران» شعری از سر نومیدی و شکایت از شکست می‌سازد و برای چاپ به روزنامهٔ «مردم» می‌دهد. احسان طبری با اخوان به گفت وگو می‌نشیند و بعد شعر اخوان را پاره می‌کند و دور می‌ریزد، و به او پیشنهاد می‌کند که شعر «امیدوارانه» بسازد. حدس آقای دریابندری این است که تخلص «امید» را هم، احتمالاً احسان طبری به اخوان پیشنهاد کرده است. به دنبال این حرفها، آقای دریابندری چنین می‌نویسد:

«ما نمی‌دانیم عمق رنجش اخوان هجده ساله از شکست ۲۵ آذر تا چه اندازه بوده است، ولی می‌بینیم که شکست مرداد ۳۲ اخوان بیست و پنج ساله را از پا در می‌آورد.

کودتای ۲۸ مرداد و پی‌آمدهای آن برای نسل اخوان بیش از یک شکست سیاسی بود. این شکست سرآغاز دورهٔ طولانی وهن و خفّت اخلاقی بود که بسیاری از افراد نسل جوان در معرض آن قرار گرفتند. شخص اخوان هم از این اهانت برکنار نماند.

پس از کودتا اخوان هم مانند بسیاری از همگنانش به زندان افتاد، و از او هم، مانند دیگران خواستند که از فعالیت سیاسی خود اظهار ندامت و نسبت به دولت کودتا و شخص «اعلیحضرت

شاهنشاه» اظهار وفاداری کند. اخوان پس از چند ماه مقاومت پذیرفت که به جای «تنفرنامه»ی متداول شعری به همین مضمون بسازد. شعر او قصیده‌ای بود با این مطلع:

تا چند عمر خویش به زندان هدر کنم
هنگام آن رسیده که فکر دگر کنم.

این قصیده را در روزنامه‌ای چاپ کردند و با وساطت مدیر آن روزنامه شاعر از زندان آزاد شد. ولی اخوان در یکی از ابیات آن قصیده نکته‌ای درج کرده بود که آن روز کسی متوجه آن نشد. آن بیت این بود

مجنون نیم که خاک وطن را که پر زر است
بگذارم و زراعت در کنگوَر کنم،

که تلمیحی است از این شعر مشهور:

یا بیا با یزید بیعت کن
یا برو کنگوَر زراعت کن.

به این ترتیب در آن روزهای پر از وحشت و مخالفَت اخوان در «تنفرنامه»اش اعلام کرد که با یزید بیعت می‌کند.

بیعت با یزید کاری بود که بسیاری از افراد نسل اخوان در واقع کردند، ولی از خود او این کار ابداً ساخته نبود. اخوان آن اهانت تاریخی را هرگز نپذیرفت و در نوعی لاکِ قهر و بغض [illegible] هرگز از آن لاک بیرون نیامد. بهترین اشعار او نشخوار [illegible] تلخی است که در تنهایی و تاریکی آن لاک از خاطر او می‌گذ[illegible] یک اشاره در پایان شعر «قاصدک» مانند دریچه‌ای است که به دنیای درون او باز می‌شود:

ابرهای همه عالم شب و روز

در دلم می‌گریند.

«اخوان در این دنیای دلگیر تنها بود، ولی نه به این معنی که او تنها کسی بود که در چنین دنیایی به سر می‌برد. در مقابل گروه بیعت‌کنندگان با یزید ــ و حتی در میان آنها ــ گروه بی‌شمار دیگری هم بودند که مانند اخوان مدام از خود می‌پرسیدند آیا «راست بود آن رستم دستان، یا که سایه‌ی دوک‌زالی بود»؛ ولی آنها زبان و بیان اخوان را نداشتند. به این ترتیب در سالهای پس از کودتای مرداد ۳۲ اخوان سخن‌گوی آن عده از افراد نسل خود شد که شکست و وهن وحشتناکی را تحمل کرده بودند و نمی‌توانستند مانند برخی دیگر چنان رفتار کنند که گویی هیچ اتفاقی نیفتاده است.»

(«باغ برگی»، «اخوان، شاعر شکست»، از دریابندری، صص ۹-۲۴۸)

در این مقالهٔ آقای دریابندری، دو «پارامتر» بر بقیهٔ «پارامتر»ها افزوده شده است، یکی اینکه اخوان به شکست نهضت چپ در سال ۲۵ توجه کرده است ــ و حقیقت این که صاحب این قلم نیز بارها در گذشته ریشهٔ شکست نهضت ملی و ریشه‌های خیانت چپ سنتی را در همان شکست سال ۲۵ نهفته دیده است و در این مورد از نظر اخوان که پیش از نظر او داده شده به کلی بی‌خبر بوده ــ ثانیاً اخوان، علاوه بر اینکه شکست نهضت ملی و یا خیانت حزب توده را به دلایل اجتماعی حس کرده، به دلایل فردی نیز، در دالان تیره و تار (آنگه دو دست مردهٔ پی کرده از آرنج / از رو به رو می‌آید و رگباری از سیلی) آن وهن و خفت اخلاقی و یا اهانت تاریخی حرکت داده شده تا نه تنها نفرت کند که اظهار نفرت کرده است، بلکه نفرت کند از اینکه مجبورش کرده‌اند از چیزی نفرت کند که قرار بود، بعداً، شخصاً، به انتخاب خود از آن نفرت داشته باشد. این کانال

پیچاپیچ، آدمی حسی مثل اخوان را، که سراسر زندگی‌اش نشان می‌دهد از مسائل سیاسی به معنای واقعاً سیاسی، چندان چیزی هم سرش نمی‌شده، غرق در شبهای طولانی بیخوابی کرده (اما نمی‌دانی چه شبهایی سحر کردم. / بی‌آنکه یکدم مهربان باشند با هم پلکهای من / در خلوت خواب گوارایی) و او را به سوی ملاحظهٔ نام و ننگ به صورتی رانده که نفس کشیدن راحت را تقریباً برای همیشه از او سلب کرده است. اخوان دوبار خیانت آن چپ سنتی استالینی ایران را تجربه کرده و از خود واکنش نشان داده است. جالب این است که این رقم «۲» در بعضی از شعرهای او نقش اساسی داشته است. درست است که «کتیبه» یکی از بزرگترین تمثیلهای تاریخی ماست، و حتی یکی از تمثیلهای درخشان هستی‌شناسی فرد بر روی زمین هم می‌تواند باشد، ولی انگار دیدن آن: «کسی راز مرا داند / که از این رو به آن رویم بگرداند»، باید دو بار اتفاق می‌افتاد تا نماد و متن به صورت خیانت به مفهوم متن، یعنی به صورت پوچی فلسفی، عیان می‌شد؛ یعنی باید خیانت آن حزب مدعی کارگری، دوبار دیده می‌شد و راز آن دوبار بر ملا می‌شد تا پوچی چشم بستن به «از این رو به آن رو کردن آن»، برای‌العین دیده می‌شد. چه زجری اخوان بیچاره کشیده است! باراتی که نیامده بود تبدیل می‌شود به: «ابرهای همه عالم شب و روز / در دلم می‌گریند.» یعنی نماد قبلی اجتماعی، صد و هشتاد درجه به دور خود می‌چرخد، و نماد اندوهی خصوصی می‌شود. در پاره‌ای جاها، اخوان، عملاً به غرور زخم‌خوردهٔ خود اشاره می‌کند: «خوابگرد قصه‌های شوم و وحشتناک را مانم... / با غرور تشنهٔ مجروح، / با تواضعهای نادلخواه / نیمی آتش را و نیمی خاک را مانم.» مسئله این است که اخوان از این ور به آن ور اسباب‌کشی نکرد تا بعد که دری به تخته خورد دوباره از آن ور به این ور اسباب‌کشی کند. درون خود زجر کشید و

شعر گفت: این یعنی وجدان.

گرچه، آقای دریابندری سرگذشت اخوان را در مقطع سالهای چپ، به صورت «مونیستی» دیده ـ شکست چپ منتهی می‌شود به حس شکست اخوان، و «تنفرنامه»ی شیطنت بار منتهی می‌شود به حس بیزاری و اندوه عمیق شخصی ــ و این خود به خود مخالف شیوه‌شناسی نویسندهٔ مقالهٔ در دنیای سخن خواهد بود، ولی این پارامترها باید به آن پارامترهای قبلی افزوده شود تا زندگی اخوان، از دیدگاه اجتماعی مفهوم پیدا کند، اما زندگی اخوان شاعر از دیدگاه هستی‌شناسی شعر و ادب، و هستی‌شناسی خود او، هنوز مفهوم واقعی خود را نیافته است. اخوان گفته است: «حق را ز شکست است درخشش، به درستی / پیروزی منصور همان بر سر دار است.» چگونه؟ گرچه این بیت، نظم است و نه شعر، و گرچه حتی بسیاری از شعرهایی که نویسندهٔ مقاله از اخوان در مقالهٔ خود نقل می‌کند ــ از جمله دو شعر راجع به مصدق، یکی در قدح او و دیگری در مدح او ــ ولی مفهوم همین یک بیت نظم بیان کنندهٔ حقیقتی عمیق دربارهٔ آن دسته از شعرهای اخوان است که نویسندهٔ مقاله به مناسبت محتوای اصلی مقاله‌اش در مقالهٔ خود به آنها نپرداخته است: شعرهایی که هم ذات او را بهتر نشان می‌دهند، هم آن مسائل اجتماعی مربوط به علل شکست و غیره را، هم خصائص بدیع اخوانی را، و هم مجموع اینها را در ترکیب‌بندیهای خاص اخوانی، به عنوان نسب نامهٔ معنوی عصر ما، و نسب‌نامه معنوی شعر در همه اعصار.

۲ـ در این تردیدی نیست که هم آقای آجودانی، هم آقای آشوری، هم نویسندهٔ مقالهٔ دنیای سخن، و هم آقای دریابندری، تنها صورت مسئله را مطرح کرده‌اند. فرض کنید تاریخ را به آن صورت که اتفاق افتاده نادیده بگیریم و بگوییم: فرض کنید حزب توده در خدمت مصدق بود به جای

استالین، و مصدق شکست نمی‌خورد و حزب توده خیانت نمی‌کرد، و نیز فرض کنید که حکومت آرمانی آن زمان اخوان، که اخوان به علت به دست نیاوردن آن با شکست مواجه شده، در ایران مستقر می‌شد و یکی از افراد شاخهٔ نظامی آن حزب ــ از افراد محبوب آن در آن دوره، مثلاً سرهنگ سیامک ــ حکومت را پس از دو سه بار دست به دست شدن آن تشکیل می‌داد. البته اینها همه فرضیات است، وگرنه حالا ملت ایران مجبور می‌شد مجسمه‌های سرهنگ سیامک را پایین بکشد و جانشین او را بر کنار کند. ولی فرض کنید همهٔ اینها اتفاق می‌افتاد. آیا اخوان دیگر شاعر شکست نمی‌شد؟ و اگر اخوان شاعر شکست نمی‌شد، اصلاً می‌توانست شاعر باشد؟ و آیا شاعر شکست بودن به معنای واقعی همان شاعر بودن نیست؟ مگر خود افلاطون با شاعر تغزلی به نام متأثر از روح سرکش و مجنون‌وار مخالفت نکرده است؟ مسئله این است: فرض کنید زرتشت و مزدک، از لحظه‌ای که فکر ترکیب خیالی آنان به ذهن اخوان رسوخ کرد، یعنی همان اوایل سالهای چهل، ناگهان همهٔ هزاره‌ها را پشت سر می‌گذاشتند و می‌آمدند به دوران معاصر اخوان و حکومت آرمانی بعدی اخوان را بر همه جا حاکم می‌کردند و زبان خراسانی، و حتی زبان شعر خود اخوان را، زبان ملی اعلام می‌کردند، آیا اخوان دست از شاعر شکست بودن بر می‌داشت؟ آیا اخوان در صورت دست برداشتن از حس شکست می‌توانست شاعر بماند؟ آیا شکست به معنای شاعر بودن او نیست؟ و در این صورت ــ به ویژه با در نظر گرفتن اینکه خود نویسندهٔ مقاله هم معترف است که اخوان پیش از سال ۳۲ هم، شعرهایی از سر نومیدی سروده است ــ آیا نباید به کلمهٔ شکست معنای دیگری بدهیم، و اگر چنین کاری را بکنیم، آن معنا چیست؟ گرچه نویسنده صورت مسئله را خوب مطرح کرده است، وگرچه در جایی از مقاله‌اش اشاراتی درست

به «آپولو» و «دئونیزوس» دارد، و گرچه موضوع بیرون از گسترهٔ شعر ایستادن را هم پیش کشیده و قدمهایی به سوی حل مسئله برداشته است، ولی با کمال تأسف، مسئله را حل نکرده، رها کرده است. حل مسئله در کجاست؟ آیا شاعر شکست بودن بد است؟ آیا اصلاً ما شاعران پیروزی داریم؟ آیا فرخزاد، نیما، شاملو، و پیش از اینان، فردوسی و حافظ، به ویژه حافظ، شاعران شکست نیستند؟ و اگر «چراغهای رابطه تاریکند»، پاسخ این مسائل اگر در خود هستی شعر و هستی شاعر نباشد، در کجاست؟ در چیزهای فوق شعری، مثل تاریخ و اجتماع و طبیعت و غیره؟ در چیزهای فرا شعری. مثل روان‌شناسی، زبان‌شناسی، و غیره؟ آیا شعر معنای آن هستی نیست؟ و همه چیز یک شاعر، هستی او، در شعرش خلاصه نمی‌شود؟ و هستی او همان هستی شعرش نیست که ما خارج از گسترهٔ شعر بایستیم، تا بتوانیم به معنای آن دسترسی پیدا کنیم؟

۳ـ اخوان در زیباترین شعرهایش از «نعش این شهید عزیز» صحبت می‌کند. از «پاییز» به عنوان «پادشاه فصلها» صحبت می‌کند. در شعر دیگرش، از دو دریچه‌ای که زمانی رو به روی هم بوده، یکی را بسته می‌بیند و به همین دلیل، دلش را شکسته و خسته می‌یابد. وقتی که «ره‌توشه» بر می‌دارد، «قدم در راه بی‌فرجام» می‌گذارد. وقتی که «دیگر نادری پیدا نخواهد شد»، می‌گوید «کاشکی اسکندری پیدا شود.» وقتی که فریاد «این بادا آن مبادا!» می‌کشد، می‌بیند! «ناگهان توفان بی‌رحمی سیه برخاست.» فاتحانی را که «برای فتح سوی پایتخت قرن» می‌آمدند، به صورت «فاتحان گوژپشت و پیر» می‌بیند. و در یکی از بازآفرینیهای مشهور اساطیری‌اش، وقتی که می‌پرسد: «بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟» انعکاس صدا را به صورت «آری نیست؟» می‌شنود، به جای آنکه صدایی واقعی از آن سو پاسخش را بدهد. می‌گوید: «و

بغضم در گلو چتری که دارد می‌گشاید چنگ.» می‌گوید: «همچو ابر حسرت خاموشبار من.» می‌گوید: «ایکاش می‌شد بدانیم / ناگه کدامین ستاره فرو مرد؟» می‌گوید: «پدرت آن بالا خوابیده است!» و خود را به صورت یک مصلوب می‌بیند. ارزش این شعرها در کجاست؟ بالاخره این قبیل شعرها و لحظات خاص آنها هستند که اخوان شاعر را در برابر ما نگه می‌دارند. نظر من این است که جدی‌ترین شعرهای اخوان، ضمن بیان زمان خاص آن شعرها، اخوان شاعر را از آن زمان خاص که ما دوست داریم به آن تنها به صورت علّی نگاه کنیم، جدا می‌کنند و ما را به سوی ارزشهای دیگر می‌رانند. آن ارزش، ارزش ماندگاری شعر، جدا از حصار زمان خاص آنهاست. ولی خود این ارزش چگونه حاصل می‌شود، و شکست چگونه عین پیروزی می‌شود؟ مرگ منصور به معنای بقای شعر نعش اوست. برای روشن شدن این ارزش که با استناد به همان بیت اخوان استخراج شده، نگاهی بکنیم به بخش اول «آی مار قهقهه»، شعری که اخوان، تقریباً آن را از زمانهٔ سرودنش آزاد کرده (به رغم اشاره به دو سال مختلف در حاشیهٔ شعر، که به نظر می‌رسد جنبهٔ مصلحتی داشته است) و به آن حالتی از بی‌زمانی داده است:

میهنم آئینه‌ای سرخ است
با شکافی چند، بشکسته
که نخواهند التیامی داشت
زانکه قابی گردشان را با بسی قلابها بسته
مثل دریاچه‌ی بزرگی، راههای رودها مسدود بر آن مانده،
پیوسته.
می‌خورد از مایه تا گردد کویری خشک
نم‌نمک، آهسته آهسته

معبر دلخستهٔ بس قتل‌عام آخرینش این
خوب گویم بدترینش این.

این بخش از آن شعر را مقایسه کنید با بیت اول و بیت آخر «ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم»:

ز پوچ جهان هیچ اگر دوست دارم
ترا، ای کهن بوم و بر دوست دارم
...
...
جهان تا جهان‌ست، پیروز باشی
برومند و بیدار و بهروز باشی

آیا اخوان در شعر اول است که درون شعر خود را عرضه می‌کند، یادر شعر دوم؟ به نظر من، گرچه در شعر دوم، اخوان خود را به عنوان شاعر ملی معرفی می‌کند، و حتی برای میهن خود، نوعی پیروزی، برومندی، بیداری و بهروزی طلب و آرزو می‌کند، ولی از دیدگاه هستی‌شناسی شعر، و شعرشناسی اخوانی، ما، «آی مار قهقهه» را بیشتر شعر اخوانی می‌دانیم تا قصیدهٔ «ترا...». وقتی که اخوان روایت شکست را، غزل شکست را، قصیدهٔ شکست را، تأمل و تغزل شکست را می‌سراید، شاعر می‌شود. اخوان، عنصر فولکلوریک، یعنی «مار قهقهه» را معرفی می‌کند که پس از دیدن هیکل خود در آیینه، آن‌قدر می‌خندد که می‌میرد. قهقههٔ مار را در شکستگی آیینه می‌بیند. وقوف کشنده است. اخوان این مجموعه را پرتاب می‌کند به سوی میهن خود که آیینه‌ای سرخ است و مثل دریاچه‌ای است رو به خشکیدن، و معبر قتلهای فراوان، و بدترین

قتل‌عام هم آخرین قتل‌عام است. مار ملت را تهدید کرده تا اینکه، به قول اخوان، پیر خردمندی عملاً زشتی و پلیدی آن را به رخش کشیده است. اخوان وقوف تاریخی ما را در آیینهٔ ملت یافته است. او توالیهای زمانی و مکانی و علّی و سببی و غیره را از حوادث می‌گیرد. شاعر شکست، میهن شکست، آیینه و دریاچهٔ شکست، و شعر شکست. اولین بار، سه سال پیش از مرگش در منزل دکتر خبره‌زاده، این شعر را برای ابراهیم مکلاً و خبره‌زاده و من خواند. نظرم آن زمان هم همین بود: میهن = اخوان = شکست = شعر؛ و همهٔ اینها با تمام خصلت و ترکیب اساطیریشان، پرتاب شده در صحنه‌ای بی‌مکان و بی‌زمان. میهنی در ناخودآگاه مشترک یک قوم که صورت بیرونی آن، شعری است که اخوان از جان خود کنده، به بیرون پرتاب کرده است. مثل آدمی زنده که قلبش را از سینه‌اش در آورده، بیرون سینه‌اش گذاشته باشد و در خیابانها راه بیفتد. چگونه؟

۴ـ هر ملتی در حرکت خود در طول تاریخ، مقاطع بحرانی خاصی پیدا می‌کند که حرکتش در طول، تبدیل به حرکتی در عمق می‌شود («تو هیچگاه پیش نرفتی / تو فرو رفتی»، فروغ فرخزاد). وقتی که ملت به این مقطع بحرانی می‌رسد ناموزونی ارزشها را در برابر خود می‌یابد: ارزشهای قبلی با ارزشهای آرمانی، در این مقاطع به ستیز بر می‌خیزند. مهدی اخوان ثالث در یکی از آن مقاطع بحرانی تاریخ ما به دنیا آمد، زیست و مرد. بحرانی‌ترین بخش این مقطع، خود را از سال ۱۳۲۰ به بعد بروز داد: سالهای رشد فکری، ذهنی، روانی، هنری و ادبی اخوان. زندگی خصوصی اخوان، تولد در خانواده‌ای فقیر، زندگی ساده و فقیرانه، و حس مرگ تقریباً در همان موقعیت تولد، بحران جمعی بیرون را در قالب زندگی خصوصی اخوان تفرید کرد. حرف و سخن مقاله درست است: اخوان با حرمان و عسرت، سر و کار دائمی داشت. ولی زندگی خصوصی

اخوان، برای بررسی زندگی خصوصی خود اخوان کافی نیست. هیچ زندگی خصوصی‌ای، برای بررسی آن زندگی خصوصی کافی نیست [لوسین گلدمن]. برای بررسی زندگی خصوصی نویسنده، زندگی عمومی او، و زندگی خصوصی و عمومی نویسندگان، شاعران و فلاسفهٔ معاصر او باید بررسی شود. از نظر بررسی جهان‌بینی فرهنگی، فلسفی و اجتماعی یک عصر، هیچ زندگی‌ای در ساختار منفرد خود باقی نمی‌ماند. تناقضهای یک عصر موقعی شدیداً به رخ کشیده می‌شوند که بی‌ارزشیهای گذشته، شدیداً با ارزشهای آرمانی اصطکاک پیدا کنند. اخوان در سراسر زندگی خود مدام با این بحرانها دست و پنجه نرم می‌کرد: هم از نظر مادی و هم از نظر معنوی. ولی همهٔ دست‌اندرکاران جدی فرهنگ معاصر، هم با همین بحرانها دست و پنجه نرم می‌کردند. معنای زندگی خلاقهٔ اخوان را در این دست و پنجه نرم کردن جمعی همهٔ دست‌اندرکاران باید جست، مثل جمعی که در کتیبه به یکدیگر زنجیر شده‌اند و کتیبه را هل می‌دهند. احساسهای شکست و پیروزی تنها به اخوان دست نداده است. این احساسها در او درونی شده، از خلال نسوج و بافت ذهنی و روانی و روحی او گذشته، بیرون پریده است. نباید ذهنیت، جهان‌بینی و شعر جدی اخوان را در یکی از مراحل حرکت جامعهٔ معاصر ثابت مانده بدانیم. ساختار ذهن او، مهمتر از یکی از مراحلی است که از آن ساختار عبور کرده است. انعکاس جهان در شکلهای او، کهنه شدن آن جهان در آن شکلها، تبدیل شدن شکلها به محتواهای بعدی و کهنه و سر در آوردن آنها از شکلهای دیگر، و از اصطکاک دیالکتیکی بیرحمانهٔ این شکلها = محتواها، محتواها = شکلها، سرانجام ساختاری به وجود آورده که مبین خط سیر همهٔ آن شکلها و محتواهاست. یعنی ثابت نگه‌داشتن اخوان در یکی از مراحل زندگانی‌اش، و علت و معلولی دیدن اخوان در آن ایستگاه،

و حتی علت و معلولی دیدن چندین مرحله و حتی پیدا کردن صدها دلیل برای هر عمل ما را به جایی نمی‌رساند:

برای رسیدن به کلیت یک جهان‌بینی باید عملکردهای مشابه، متضاد و مجاور عناصر ساختاری آن جهان‌بینی را از هم تفکیک کنیم و نوع برخورد این اجزا را در حضور ساختار آن جهان‌بینی بررسی کنیم. یعنی میهن، آیینهٔ سرخ، دریاچه، مار قهقهه، شکافها، رودها، پیر و غیره باید از طریق صنایع مربوط به مشابهت، مغایرت و مجاورت، درکنار عناصر بقیهٔ شعرها دسته‌بندی شوند. وقتی که خود اخوان (در همان مقالهٔ نویسنده) می‌گوید که پیوسته دربارهٔ آدمهای مدعی حل مشکلات جامعه اشتباه می‌کرده و همهٔ داوریهای سیاسی‌اش غلط از آب در آمده، با داوری سیاسی نهایی اخوان سر و کار نداریم. ساختار این داوری درکنار ساختار «رستگاری نیست؟ آری نیست؟» و ساختار «از این رویم به آن رویم بگرداند» «کتیبه» و بقیهٔ شعرها قرار می‌گیرد. یعنی کل در جزء و جزء در کل، مشارکت ساختاری دارند. ما عملاً با ساختار غیرممکن بودن داوری سیاسی در عصر اخوان سر و کار داریم. از این طریق ساختار ذهن، جای شکل و موتیفهای مختلف شکلهای مختلف را، به صورت یک ترکیب‌بند می‌گیرد. به این معنی که شکل و محتوای «دیاکرونیک» (در زمانی) یک دوره، در وجود ساختار، حالتی «سنکرونیک» پیدا می‌کند. دو تکرار «کتیبه» می‌شود بینش ساختاری عصر ما. در «آی مار قهقهه» اخوان اول ساختار همزمان را بیان می‌کند: همه چیز انگار در همهٔ زمانها به آن صورت که او نشان می‌دهد، وجود دارد. و بعد اخوان بر می‌گردد و رشد مار قهقهه را در عناصر دیاکرونیک بیان می‌کند. از ترکیب این دو، شعر اخوان ساخته می‌شود. یعنی اصطکاک ارزش قبلی با ارزش بعدی در عصر حاضر، شکست ارزش بعدی در وجود ارزش بعدی دیگر، بیش از

آنکه (بر خلاف علم ظاهری تاریخ) به بررسی محتوایی و شکلی این ارزشها وقوف دهد، در هنر، به شیوهٔ حرکت این ارزشها، به ساختار در حال حرکت، و نزاع ارزش و بی‌ارزش وقوف می‌دهد. به همین دلیل، بیان ساختار شکست نیز در همان حوزه قرار می‌گیرد. یعنی اخوان برده می‌شود درون سناریویی که او خود آن را نوشته است. شعر او به عنوان شعر شکست، هم داوری راجع به ساختار شکستهای دیگر می‌کند، که این خود یک پیروزی است، و هم به سبب یأس و شکست حاکم بر آن، در سلسله مراتب شکستهای قبلی جایگاه خود را پیدا می‌کند. در چنین سناریویی، نویسنده و کارگردان و صحنه و سالن و تماشاگر نیز ــ منجمله نویسندهٔ آن مقاله و من ــ در شمار بازیگرها در می‌آییم، و در یک کل عظیم نقش بازی می‌کنیم.

۵ـ ولی این مقطع بحرانی، این ساختار شکست، پیروزی شاعر بر آن از طریق بیان شاعرانهٔ آن، و قرار گرفتن او و کارش در سلسله مراتب جزئی و کلی شکستهای قبلی، جانشین شدن سیستم ساختاری بر سیستمهای شکل و محتوایی متفاوت در طول زمان شکل‌گیری آن ساختار، تنها مربوط به عصر بحرانی ما نیست. از آنجا که هستی یک انسان، یک عصر، یک جامعه، یک ملت، جدا از هستی کل انسان نیست، مشابهتها، مجاورتها و مغایرتها، وقتی در مقاطع بحرانی قرار می‌گیرند، آن ساختار شکست و پیروزی را دارای اعتبار بیشتری می‌کنند. اخوان بیش از هر شاعر عصر ما، حسیت تاریخی داشته است. اسطوره‌های کهن، مزدک و زرتشت و مانی، زبانی مکتب خراسانی، حسی فوق‌العاده قدرتمند از سنت، پایبندی به شعائر آیینی از نوع تفکر سوشیانسی، مخالفت دائم با اقوام مهاجم به خاک ایران، و ابراز غیرتی غیرعادی در پاره‌ای موارد، حتی به صورت نوعی ناسیونالیسم افراطی، در یک سو، و حس آزادیخواهی،

انسان‌دوستی جدید، کشش به سوی تجدد، نیما، هدایت، فرخزاد و بیانهای امروزین مسائل در شعر و نثر و مقاله از سوی دیگر، و ایجاد سقفی که بر زیر آن، این مجموع متضاد و متناقض با یکدیگر، ترکیب‌بندیهای سازگار پیدا کنند، باری، این است آن اخوان بحران‌زده. اخوانی که با این مسائل و مسائل دیگر مربوط به دیگران در حال حرکت و جنب و جوش بود، خود نهایتاً به یکی از عوامل اساسی بحران رهبری ارزشها در عصر ما تبدیل شد. همه می‌گویند با مرگ اخوان، کلاسیک‌ترین شاعر ما در عصر حاضر از جهان رفته است. ولی باید این نکته را در نظر گرفت که عناصری که شخصیتی مثل اخوان را به وجود آوردند، نمرده‌اند. یعنی اخوان نیز به صورت یک ساختار تکرار خواهد شد. از کجا می‌توان به چنین یقینی دست یافت؟

بحران حاکم بر اخوان، خود تکرار بحرانی است که در عصر حافظ بر حافظ حاکم شد و در عصر فردوسی بر فردوسی. بحرانی از این دست برخاسته از دیدگاهی است کیفی، و نه کمی. به این معنی که در این اعصار، دهه‌های به ظاهر کوتاه، هزاره‌های طولانی را در ساختارهای خود خلاصه می‌کنند. فرهنگ ایران، سه اوج بلند خود را در عصر فردوسی، عصر حافظ و عصر نیما پیدا می‌کند. در چند دههٔ شاعری فردوسی، سراسر فرهنگ ایران تا عصر فردوسی، و راه و رسم آیندهٔ آن فرهنگ، به صورت چکیده‌های ساختاری بیان می‌شود. آن رنج سی ساله، چکیدهٔ رنجی است سه هزار ساله. در عصر حافظ نیز، همین چکیدگی به صورتی دیگر تبیین پیدا می‌کند. ایران کهن، اسلام، عرفان، سراسر رشد و تاریخ رشد شعر فارسی از معروفی و رودکی تا خواجو، چکیده و تلخیص ساختاری خود را در جهان‌بینی شعر حافظ پیدا می‌کند. عصر حافظ را به صورت عصری مرکب از چند دهه نمی‌توان دید. عصر

هدایت و نیما و اخوان و فرخزاد را هم نمی‌توان در دهه‌های حاضر، و به صورت کمّی دید. در این عصر، همهٔ ارزشهای گذشتهٔ ما با ارزشهای معاصر، به نبرد بر می‌خیزند. ایراد اصلی مقاله در این است که نویسندهٔ آن، این عصر را به صورت کیفی در چارچوب یک یا چند دهه دیده است: یعنی در این چند دهه چه بر سر اخوان آمد که او شد همین که هست. در مقابل پرسشهایی که نویسندهٔ مقاله به سوی زمانی دیگر در پایان مقالهٔ خود پرتاب می‌کند، پاسخ او سکوت است. به نظر من، به دلیل تقرب و تجمع زمانها و مکانهای مختلف در دو سه دهه، و به دلیل اجتماع حوادث و فشردگی عناصر روحی و معنوی و تاریخی و اجتماعی از اعصار دیگر در عصر ما، باید به اخوان نیز به صورت کیفی هزاره‌ای نگاه کرد. اخوان چند هزاره را در دو سه دههٔ شعری زیست و شعرش نیز بیانی هزاره‌ای دارد. از این دیدگاه باید دید هزاره‌های کیفی چه نوع هزاره‌هایی هستند. وقتی که نور تعدد حوادث ما را کور می‌کند، ما جایی جز درون خود نداریم. اگر در آن درون، در آن تیرگی، در آن جهان زجر و بی‌پناهی، شاعر باشیم، ساختار هزاره را بیان می‌کنیم. درست است که بخشی از بینش هزاره‌ای در جهان‌بینی حوادثی نهفته است که بر یک عصر حاکم است، ولی جهان‌بینیهای وسیع‌تر از بحرانی عمیق‌تر و گسترده‌تر بر می‌خیزند. وقتی که خطوط فرهنگی یک قوم از گذشته می‌آیند، و عناصر حوادث معاصر آنها را به مبارزه می‌طلبند، بحران حاکم بر زورآزمایی ایرانیان و ترکها در عصر فردوسی، شاهنامه را به عرصهٔ زورآزمایی اساطیری، افسانه‌ای و تاریخی ایران و توران تبدیل می‌کند، و بعد ساختار این نزاع، صورت ظاهری خود را در تسلط اعراب بر ایران تجلی می‌دهد. شرق و غربی که اخوان با آن به نزاع بر می‌خیزد از فردوسی به او به میراث آمده است، شرق افسانه و تاریخ یعنی توران و ترکان، و غرب تاریخ، یعنی

اعراب. اخوان فردوسی را درونی خود کرده است. در عصر حافظ «زاغ» بر «طرب آشیان بلبل» سیطره یافته است. ناموس بینشهای درونی در اعماق شعر در خطر است. شعر در اعماق خود نقب می‌زند. جانشین سراسر آن چیزی می‌شود که به خطر افتاده است و چون آن چیز به خطر افتاده است حافظ به دنبال آن چیزی می‌گردد که باید بماند، یعنی شعر («ولی آنچه می‌ماند، توسط شاعر ماندگار می‌شود.» «هولدرلین») و اخوان با بیان اینکه «میهنم آیینه‌ای سرخ است / با شکافی چند بشکسته»، ساختار شکستگی را بیان می‌کند. ایران، انگار موجود زندهٔ دردکشیده‌ای است که همیشه شعر برخاسته از درد و زورگویی و استبداد و تجاوز و قتل‌عام را جانشین پیروزی‌ای می‌کند که باید در عرصهٔ دیگری به دست می‌آورد. («شاعران چون موبدان مقدس خدای باده‌اند که در شب قدسی از زمینی به زمینی دیگر می‌روند.» «هولدرلین») و اخوان، این موبد مقدس خدای باده، در ادامهٔ آن موبدان مقدس دیگر است که از زمینی به زمینی دیگر می‌روند. سقوط رستم فردوسی در آن چاه پر از نیزه و دشنه و انعکاس آن عزای عظما از کابل تا زابل و از زابل تا توس و از توس تا مغز استخوان فرهنگ معاصر؛ سقوط آن مَلَک از فردوس در این دیر خراب‌آباد و انعکاس تراژیک آن از عهد عتیق، عهد جدید و قرآن تا جنازهٔ مثلهٔ حسین حلاج و تا حسرت ابن عربی تا حافظ و از آنجا تا مغز استخوان فرهنگ معاصر؛ سقوط آرمانهای ملتی عرق‌ریزان و تب کرده و آرمانخواه از اوج مبارزات درخشانش، از آن آرمانهای زیبایش در پلیدیها و زشتیهای مار قهقهه‌ای که تا مغز استخوان، جهان آن چند دههٔ اخوان را به تب و تاب انداخت، تا اینکه آن پیر، یعنی اخوان، آیینه‌ای در برابر آن مار قهقهه گرفت تا او از خنده جان به سر شود؛ آری در این سه دوره، ساختارهای مشابه هزاره‌ای پیدا می‌شوند، و این شاعران مدام جهان را سرزنش

می‌کنند و پرسش همان است که اخوان عنوان می‌کند، نه برای عصر خویش، تنها، بلکه برای همهٔ اعصار: «... رستگاری نیست؟... آری نیست؟» و در همین جاست که پرسش خود جای پاسخ را می‌گیرد. شعری که بر این پرسش بنا شده، جهانی که به دنبال رستگاری است، آن را تنها با ارائه پرسش در زیباترین شکل آن پاسخ می‌دهد. شعر پاداش شکست می‌شود. ما همه به دلیل اضطرابهای فردی در برابر مرگ می‌ایستیم؛ به دلیل اضطرابهای جمعی، اجتماعی و تاریخی در برابر قتل‌عامها، به صورت معبر خسته‌ای در می‌آییم. در این جهان عظیم تنازع بقا، بیان شکست ما، آیینهٔ سرخ میهن ما، و آیینهٔ شکست میهن ما، از طریق شاعر آیینه‌دار تبدیل می‌شود به تنها چیزی که ملک طلق ماست: شعری شکست‌ناپذیر از زبان و بیان شاعرانی که مظهر اعلای صورت نوعی انسان هستند، چرا که درد و رنج فردی، قومی و ملی را تبدیل به بادهٔ لذت‌بخش هنری می‌کنند، و یکبار دیگر، با این یا هر هزارهٔ کیفی دیگر، ثابت می‌کنند که نردبان آسمان است این کلام؛ و شاعران در این شب قدسی از زمینی به زمینی دیگر می‌روند. من این هزاره را در جایی دیگر هزاره‌های خضری نامیده‌ام. شاید پیر اخوان، پیر سهروردی، و یا همان خضراست. آن پیر، همان شاعر آیینه‌دار است.

۷۰/۹/۲ ـ تهران

سیاست تأویل یا تأویل سیاست

هر که درگذرد و در نگذرد، هرگز
در نمی‌گذرد، گرچه در می‌گذرد.

دوستان:

در سرآغاز این سومین سال درگذشت جسمانی آن شوخ چشمِ آتش‌نوشِ شادجان، مهدی اخوان ثالث، بلافاصله باید به عرض عزیزانم برسانم که این درگذشت، نخستین درگذشت او نبوده است، چرا که او به کرّات و مرّات درگذشته نیز درگذشته بوده است، و مسئله این است که کسی که چند بار درگذشته باشد، موجود غریبی است، چرا که هرگز به‌طور کامل درنمی‌گذرد؛ بلکه با هر درگذشتی، دستخوش رستاخیز دیگری می‌شود که لاجرم، به جای خود، مقدمات درگذشت دیگر و رستاخیز بعدی را فراهم می‌آورد؛ و باز، حقیقت اینکه هر که درگذرد و درنگذرد، هرگز درنمی‌گذرد، گرچه درمی‌گذرد و پروانهٔ جانِ خود را به سوی شعلهٔ جاودانه‌ای پرتاب می‌کند که ساختارهای گونه‌گون آیین رستاخیز، مثل جرقه‌های خیره‌کننده، از آن به هر سوساطع می‌شود، ادوار مختلف تاریخی، به ویژه دورهٔ انفرادی تاریخی خود آن شاعر را به خاکستر می‌نشاند، و ضمن گذشتن و درگذشتن و درنگذشتن، ساختار

اصلی درنگذشتن شعر در برابر درگذشت تاریخ را بر کُرسیِ حق می‌نشاند؛ و اخوان ثالث در این معناست که به رغم درگذشتهای متعددش هنوز درنگذاشته است؛ و به رغم پیر شدن عظیم تاریخ، اخوان، هنوز، به رغم مرگش، جوان است، درست در سرآغاز سی و چهارسالگی است، و در تضمین شعر «چگور»ش، اندوه آوازش را سر می‌دهد:

«شو تا بشوگیر، ایخدا، بر کوهسارون»
«می‌باره بارون، ایخدا، می‌باره بارون»
«از خان خانان، ایخدا، سردار بجنورد»
«من شکوه دارم، ایخدا، دل‌زار و زارون»
«آتش گرفتم، ایخدا، آتش گرفتم»
«شش تا جوؤُنم، ایخدا، شد تیربارون»
«ابر بهارون، ایخدا، بر کو نباره»
«بر من بباره، ایخدا، دل لاله‌زارون»[1]

ولی در این مقطع از تاریخ، و تاریخ فرهنگمان، به ویژه تاریخ ادبیاتمان، من هرگز قصد ابراز احساسات در برابر مرگ اخوان ندارم، و به‌طور کلی دوست ندارم از او یا هر شاعر یا نویسنده‌ای که مرده است و یا فردا خواهد مرد، دیوار ندبه‌ای بسازم. به این حس رستاخیز که گفتم، به شیوه‌ای عینی نگاه می‌کنم، یعنی به شیوه‌ای که باید ساختار موضوع را با بیان کردن مجدد آن، به شیوه‌ای که خود می‌دانم، باگشودن ساختار آن، درک کنم. چنین شیوه‌ای، شیوهٔ تفکر است، و اجلاس ما هم ــ [اجلاسی از شاعران و نویسندگان و هنرمندان کشور ــ به قول «رومن یاکوبسون» در اجلاسی در سی و دو سه سال پیش از این که منجر به نگارش آن مقالهٔ معروف «بوطیقا و زبان‌شناسی» شد ــ اجلاس تفکر است نه اجلاس

سیاست؛ و فرق اساسی، از دیدگاه همو ــ بین اجلاس تفکر و اجلاس سیاست، در این است که در اجلاس تفکر همه اختلافها را منصفانه و متفکرانه در میان می‌گذارند بی‌آنکه قصد رسیدن به قطعنامه را داشته باشند و در اجلاس سیاسی همه می‌کوشند به قطعنامهٔ سیاسی دسترسی پیدا کنند.[۲] وقتی که به من پیشنهاد شد که در این جلسه صحبت کنم من بی‌درنگ به این فکر افتادم که در این مجلس فکر کنم، و از دوستان نیز تقاضا کنم که فکر کنند؛ گرچه نیازی به خواستن من هم نیست. دوستان عزیز، خود، بیش از من، قوی‌تر و مسلط‌تر و تیزتر از من فکر می‌کنند.

پیش از آنکه به مقولات اصلی ادبی بپردازم، که از رهگذر بزرگداشت «اخوان» به آنها خواهم پرداخت، می‌خواهم به مقوله‌ای اشاره کنم که برای ما اهمیت بسیار دارد. با وجود اینکه ما بخشی از ستون اصلی ادبیات معاصر کشورمان را تشکیل می‌دهیم، و حرفه‌مان، شاعری، رمان‌نویسی، نقد و انتقاد، تئوری و فلسفهٔ ادبیات و هنرهاست، ما، خواه بخواهیم و خواه نخواهیم، «روشنفکر» نیز خوانده می‌شویم. گرچه من خود در اوایل انقلاب، رسماً اعلام کرده بودم که من خود را نویسنده می‌دانم نه «روشنفکر»، ولی این لقب، همین‌طور دنبالم افتاده، از چپ و راست به من بسته شده است، و من نیز، ناگزیر، همین عنوان را با خود به این سو و آن سو برده‌ام، و گاهی نیز چوب آن را خورده‌ام. طبیعی است که گاهی اتهامات مربوط به این عنوان، به سوی ما، از سوی نیروهایی پرتاب می‌شود که پاسخ دادن به آنها خارج از حوزهٔ امکانات و اقتدارات ماست؛ و گاهی اگر پاسخی از سوی ما رؤیت شده، بدنهٔ اصلی آن را مکیده، تفالهٔ آن را به خورد خلایق داده‌اند، و این، چیزی جز نقض غرض نبوده است. البته گاهی حرفه‌های اصلی ادبی ما هم در چارچوب همین شک و تردیدها و اتهامات به داوری کشیده شده است، و هم از این رهگذر باید

یک نکته را به صراحت بگوییم که: بوده‌اند غربیانی که به ما به عنوان عوامل تهاجم فرهنگی حمله کرده‌اند، یعنی گفته‌اند این نویسنده‌ها به فرهنگ ما ـ یعنی فرهنگ غرب ـ هجوم آورده، هر چه را که در آن یاد گرفتنی بوده یاد گرفته‌اند و تازه دو قورت و نیمشان هم باقی است و به ما حمله هم می‌کنند؛ و یا بوده‌اند نویسندگان غربی که گفته‌اند در آثار فلان یا بهمان نویسندهٔ ایرانی چیز دندانگیری برای فرهنگ ما ـ فرهنگ غرب ـ پیدا می‌شود، چرا که او شرقی و ایرانی است؛ ولی خود شرقی یا به اصطلاح شرقی، با او به عنوان عامل تهاجم فرهنگ به فرهنگی شرق و ایران نگاه کرده است. سرنوشت نویسندگانی از نوع ما، که غرب، آثارشان را به دلیل ایرانی بودن، تازه می‌یابد، و روزنامهٔ رسمی کشور خود آنان، آنان را به عنوان عوامل تهاجم فرهنگ غرب و بیگانه می‌کوبد، چیست؟ و آیا خود استقلال تفکر، یعنی بخش اصلی شیوهٔ کار ما نیست که در این حیص و بیص، در معرض تهدید قرار گرفته است؟

اخیراً این ماجرا بیخ پیدا کرده است، آتش بیاران معرکهٔ این سی سال گذشته، نقش عوض کرده، در جامهٔ محلل «آشتی فرهنگی» ظهور کرده‌اند. مثلاً مردی که مشاور روزهای آخر سلطنت بود، و یکی دو سال پیش از مرگ جلال آل احمد، به عنوان محلل فرهنگی ـ سیاسی هویدا به آل احمد پیشنهاد وزارت آموزش و پرورش داده بود و بعد، قضیه، در زبان خود پرویز ثابتی، به «وابستهٔ فرهنگی» در هند، تقلیل یافته بود، پس از گذراندن زندانش در بعد از انقلاب، پس از گرفتن حقوقهای عقب ماندهٔ دانشگاهی‌اش، پس از گرفتن شغل در یونسکو و پس از رفت و آمدهای مختلف به ایران با «گالیندوپل»، بار دیگر در همان نقش تاریخی محلل ظهور می‌کند و پس از بررسی سه عنصر اصلی هویت ما، می‌نویسد:

«زبان فارسی در آسیای میانه می‌تواند چون امری بسیار قوی

در گسترش رابطهٔ ما با آسیای میانه عمل کند. باید به آن مناطق کتاب فرستاد. امکان مسافرتهای متعدد اهل قلم را به این جمهوریها فراهم آورد. این فرصتها می‌تواند گامی باشد در آشتی فرهنگی. ما باید در این زمینه به نیروهای ملی تکیه کنیم. به نظر من چنین رویه‌ای میدان تازه‌ای برای اهل فکر ما به وجود می‌آورد و برای مملکت هم مفید است. در این میدان روشنفکران که از نیروهای تندرو حکومتی آزار دیده‌اند می‌توانند به میدان بیایند. تصور این که روشنفکر صد در صد باید موافق باشد یا صد در صد مخالف تصور باطلی است. متخصص مسائلی را مطرح می‌کند. دولت، یعنی دستگاه اجرایی هم مسائل و مشکلات و امکانات خاص خود را دارد. هر دو طرف باید بدانند چگونه رابطهٔ خود را تنظیم کنند. این، نقش دشوار و سختی است. بنده به همان صورت که در رژیم گذشته کار می‌کردم حالا هم ادامه می‌دهم. شادروان شهید بهشتی در جریان دادگاه بررسی جنایات شاه از من خواست که اطلاعاتی را در اختیار آقای رضایی معاون بازرسی کل کشور آن زمان قرار دهم. من در زندان بودم و سعی کردم برداشتهای آنها را موزون‌تر کنم. من دربارهٔ معاملات خارجی شاه اطلاعاتی داشتم البته مدتی نیز برای نوشتن کتابم تحقیقاتی کرده بودم حتی اوایل انقلاب با برخی از افسرانی که مخفی بودند ملاقات می‌کردم و دربارهٔ ارتش و خریدهای کلان تسلیحاتی اطلاعاتی جمع‌آوری کرده بودم...»[۳]

و در اوایل انقلاب، وقتی که شاعر ارجمندی علیه من مطلبی نوشته بود، محلل فرهنگی به من تلفن کرد که من حاضرم اسنادی را علیه آن

شاعر در اختیار تو بگذارم. من در آن زمان این محلل را «دکان دو نبشه» لقب داده بودم. به او گفتم: «از تو آدمی علیه آن مرد بزرگ سند گرفتن، همدست شدن با دشمن است.» و حالا ما با اظهار فضل و خدمات پیشنهادی این آقا رو به روییم. انگار این آقا آماده است، هر دولتی را به هر دولتی، هر رژیمی را به هر رژیمی، هر فردی را به هر فردی، هر دستگاهی را به هر دستگاهی لو دهد. و کسی نیست از میان دولت و ملت، که بلند شود و از این مرد بپرسد اصلاً تو کی هستی؟ چکاره‌ای؟ سر پیازی یا ته پیاز؟ وضع روشنفکران ایران به تو چه ربطی دارد؟ آفرینش فرهنگی چه ربطی به جمع‌آوری اطلاعات دربارهٔ ارتش و خریدهای کلان تسلیحاتی دارد؟ تو که در همان یونسکو در پاریس نشسته‌ای چه گُلی بر سر فرهنگ معاصر ملت خود زده‌ای که ما تو را به پشیزی بخریم؟

اما آدمهای دیگری هم هستند که شاید حسن نیت داشته باشند، و شاید در حرفهٔ خود تخصص جدی هم داشته باشند، ولی نداشتن شیوه برای درک ساختارهای اصلی تفکر نویسندگان و شاعران واقعی ایران را ــ که کنار نامشان ضرب «روشنفکر» هم خورده است، با ابزارهایی پنهان می‌کنند ناشی از چیزهایی که ما زمانی همهٔ آنها را در چارچوب «از خود بیگانگی مضاعف»[۴] بسته‌بندی کرده‌ایم. آقای دکتر شایگان، با کتاب هانری کُربن، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، که آقای دکتر باقر پرهام، ترجمه‌ای بسیار شیوا و شایسته از آن به دست داده است، در صدد حلول در کالبد فکری و روشنفکری جامعه‌ای است که زمانی او و دکتر سید حسین نصر را، به دلایل سیاسی ـ فرهنگی، و نه به دلیل ارتباط با مرحومان علامهٔ طباطبایی و هانری کُربن، طرد کرده بودند. و حالا دکتر شایگان، علاوه بر نداشتن شیوه، که جداگانه بدان خواهیم پرداخت، با

حسی از انتقام‌گیری به موقعیت روشنفکری دو دههٔ قبل از انقلاب می‌پردازد، غافل از اینکه بر سر تفکری می‌کوبد که ممکن است تنها امید متفکر ایرانی باشد؛ منتها آقای دکتر شایگان، این سرکوب را به زبان بی‌زبانی دیگری انجام می‌دهد، که دشمنان واقعی نویسندگان و روشنفکران، به زبانی بسیار هم زیاندار انجام می‌دهند. می‌نویسد:

«از سالهای دههٔ شصت میلادی به بعد، پیرامون کُربن، حلقه‌ای از روشنفکران جوان شکل گرفت که من یکی از آنان بودم. اگر در اینجا از خودم صحبت می‌کنم برای آن است که من در دوره‌ای بیش از هفده سال شاهد فعالیتهای او تا لحظهٔ مرگش بوده‌ام. او نه تنها بر پژوهشهای من تأثیر گذاشت و جهت مطالعات مرا تعیین کرد ــ چرا که مدیر راهنمای رسالهٔ دکترای من بود ــ بلکه وجود وی سرآغاز جنبشی معنوی بود که می‌خواست میان ایران سنتی و کهن، و تجدد دوران جدید پلی بر قرار کند... دیدار با کُربن مرا برانگیخت تا به ذات معنا، به نمودهای دنیای درون توجه کنم، خواه بیان این نمودها به زبان اساطیری اندیشهٔ هندی باشد یا در قالبهای مثالیِ عرفان ایرانی و اسلامی، زیرا مگر نه این است که فیلسوف در همه جا داوطلب انفاس روح است؟

«در ایران، البته، در میان دو جهان: جهان تفکر شیعی در قم و مدارس مذهبی‌اش از یک سو، و ایران نوینی که با شتاب در حال صنعتی شدن بود از سوی دیگر، نوعی جدایی فرهنگی و جامعه‌شناختی وجود داشت که آنها را از یکدیگر بر کنار می‌داشت. در بین این دو جهان، گروههایی از روشنفکران وجود داشتند که گزینشهای ایدئولوژیکی آنان نقطهٔ مقابل هم بود، و در بین این گروههای متفاوت، محفلی از ایرانیان جوان که تحصیلات

خویش را در خارج از کشور (آمریکا، فرانسه، سوئیس) انجام داده بودند قرار گرفته بودند که آثار «گنون» را می‌شناختند، به سنت پی برده بودند و با این امید به کشور برگشته بودند که در آن سنت، که به نظرشان تخته‌پارهٔ نجاتی در اقیانوس توفانیِ دگرگونیهای نوین بود بکاوند و تحقیق کنند. از سوی دیگر، متألهان قم، به ویژه مجتهدان شریعت بودند، و در بین آنان کسانی که به اسلام معنوی توجه داشتند یا به زبان عربی می‌نوشتند و یا به نوعی فارسی بسیار مهجور و غیرقابل فهم برای نسل جوان. بنابراین، غنای حیرت‌انگیز سنت فلسفی ایران از دسترس جوانان دورمانده بود. بخش بزرگی از عالم روشنفکری ایران، تحت تأثیر نوعی مارکسیسم مبتذل و یا پسمانده‌های فرهنگ غربی، نه به گنجینهٔ سنت فکری خویش دسترسی داشت و نه به آفریده‌های عظیم فرهنگ غربی، این بخش عظیم از روشنفکران در خلأ دست و پا می‌زدند و قادر نبودند از مرحلهٔ اجتماعی بحثهای ایدئولژیکی درگذرند و گامی فراتر نهند. کار کُربن، اما برای حلقهٔ پژوهشگران جوانی که بدان اشاره کردم نوعی سرچشمهٔ الهام بود که نه تنها دقایق ممتاز اندیشهٔ ایرانی را به زبانی روشن و به بیانی مفهوم برمی‌گرداند، بلکه با این کار، فکرهای کهنه را در جامه‌ای نوین و درخشان پدیدار می‌کرد. در برگردان منظم کُربن از اندیشه‌های کهن، مقاطع به هم پیوند داشتند، از دلِ آمیختگیهای دنیای پوسیده و کرم‌خورده، گوهرهای درخشانی بیرون می‌زد و عالم اندیشهٔ ایرانی گویی در زبان و بیان تحلیلی کُربن که در روشنی و غنای اندیشهٔ دکارتی ریشه داشت، حیاتی دوباره می‌یافت.»

آقای دکتر شایگان، پس از آنکه دیدار نخستین مرحومان علامهٔ طباطبایی و هانری کربن را شرح می‌دهد، و بر این نکته تأکید می‌ورزد که هر دو فیلسوف بر سر موضوع «تأویل» اشتراک نظر داشتند، می‌افزاید:

«... من به امکانات بیکران این «مفهوم» [تأویل] با همهٔ نتایج مترتب بر آن بعدها پی بردم، و دریافتم که سراسر زندگی کربن در حکم نوعی کوشش در راه شکوفا کردن هنر تأویل در وجود وی بوده، یعنی رسیدن به نمونهٔ اعلایی از اندیشهٔ درون‌نگر که وی پیش از آن جنبه‌هایی از آن را در نمودشناسی کشف کرده بود. اما، همان چیزی که در فرآیند اندیشهٔ غربی در حکم روندی بود که کسانی چون هوسرل و هایدگر پس از گذشت روزگاران دراز بدان رسیده بودند، در ایران و برای متفکران ایرانی در حکم کلیدی شمرده می‌شد که کاربرد آن برای هر گونه درون نگری ناگزیر می‌نمود. کربن به من می‌گفت: «منظور از کشف المحجوب همین است، یعنی پرده از باطن حقایق برگرفتن.»»[۵]

این قول نسبتاً طولانی را از کتاب آقای دکتر شایگان آوردم تا نشان داده باشم که اولاً نوشتهٔ او با نوشتهٔ نفر اول، از نظر برداشت، یکسر متفاوت است؛ و ثانیاً غرضم نشان دادن پیچیدگی بحثی است که دکتر شایگان می‌کوشد به بررسی آن بپردازد. گرچه آن نفر اول هم، گهگاه حرفهایی بی‌شباهت به حرفهای کربن نزده است و حتی گاهی خود را عملاً به او چسبانده است، و از پاره‌ای دیدگاهها می‌توان او و دکتر شایگان را با هم مقایسه کرد، ولی نیت او سراسر سوداگرانه و سودجویانه است، در حالی‌که در حسن نیت دکتر شایگان در جهت نشان دادن روند فکری هانری کربن، هرگز نمی‌توان تردید کرد. یعنی آن دید سوداگرانه و سودجویانه یکسر مطرود، و این دید نسبتاً پیچیده سراسر قابل بحث و

بررسی است، و مثل هر چیز قابل بحث و بررسی، نکات قابل اثبات و قابل انکار فراوان می‌توان در آن پیدا کرد. علاوه بر این، نفر اول، خود سمت و سوها و هدفهای سوداگرانهٔ خود را از پیش تعیین و بیان کرده است؛ در حالی که نفر دوم، یعنی دکتر شایگان، نه تنها چنین سمت وسوها و هدفهایی را تعیین و تبیین نکرده است، بلکه با شیوه‌ای که در پیش گرفته، پیشاپیش از آن هدفها تبری جسته است؛ گرچه این تبری جستن او از این هدفها، به معنای تبرئه شدن او در پاره‌ای مسائل بسیار مهمتر نخواهد بود.

صاحب این قلم، به رغم احترام عمیقی که نسبت به هانری کربن قائل است و زمانی شدیداً تحت تأثیر کتاب ذیقیمت او راجع به ابن‌عربی و موضوع خلاقیت قرار داشت، و با وجود آنکه کتاب داریوش شایگان را هم در معرفی کربن، اثر بسیار با ارزشی می‌داند، باید اعتراف کند که با بخشی از محتوای فکری قولی که از این کتاب نقل کرده است، مخالف است، به چند دلیل مهم، که پاره‌ای از آنها به موضوع بحث اجلاس ما، یعنی مهدی اخوان ثالث، مربوط می‌شود.

یکی اینکه می‌گوید: «وجود وی [کربن] سرآغاز جنبشی معنوی بود که می‌خواست میان ایران سنتی و کهن، و تجدد دوران جدید پلی برقرار کند.» به نظر من این بیان آن قدر وسیع است که صدها وجود نازنین دیگر هم می‌توانند در چارچوب اعتباری آن قرار گیرند. آن «جنبش معنوی... که می‌خواست میان ایران سنتی و کهن، و تجدد دوران جدید پلی برقرار کند» صورتهای گونه‌گون داشته است که از پیش از مشروطیت شروع شد و حتی قریب چهل یا پنجاه سال پیش از ورود کربن به صحنه، محصولهای جدی و اولیه خود را به معرض تماشا گذاشت و در آنها، اتفاقاً «نمودهای دنیای درون» به همان اندازه با اهمیت تلقی شده بودند که بعداً در کربن،

آثار گذشتهٔ ایران با همان دید، مهم تلقی شدند. مسئله این است که شیوهٔ تفکر چگونه باید در پشت سر و درون یک نمود و یا ترکیبی از چند نمود قرار گیرد تا آن را، و درون آن را، استخراج و تعریف و تبیین کند. از یک سو، شما خود زندگی را دارید، که برای دریافت آن به قول «هوسرل» باید مدام دست به شهود بزنید وافق شهودی آن را دریابید و در واقع پرده از روی حقیقت به زبان فلاسفه و عرفای خود ما بردارید، و از سوی دیگر قرار گرفتن در درون و پشت سر آثاری است که هدف غایی آنها پرده‌برداری از روی حقیقت با شیوهٔ شهودی بوده است. کافی است بگوییم که از این بابت، شهادت آثار، زندگی و منش زندگی و تفکر دو تن از قرزانه‌ترین فرزندان نیمهٔ اول قرن چهاردهم هجری شمسی، یعنی صادق هدایت و نیما یوشیج، در برابر ماست و وجود اینان «سرآغاز جنبشی معنوی بود که می‌خواست میان ایران سنتی و کهن، و تجدد دوران جدید پلی برقرار کند.» ممکن است دکتر شایگان اعتراض کند که کار اینان فلسفه نبود. ولی ما بلافاصله خواهیم گفت اولاً جنبش معنوی، فقط فلسفه نیست، ثانیاً کربن خود، فقط بر زمینهٔ فلسفه کار نکرده است، و ثالثاً به راحتی می‌توان بین آنچه کربن راجع به سایر نمودهای درون گفته، از یک سو، و نمودهای ادبی از سوی دیگر، رابطه برقرار کرد، و با حرکت متانیمیک از جزء به کل از کل به جزء، به ویژه با در نظر گرفتن آنچه در زبان‌شناسی و ادبیات‌شناسی و پدیدارشناسی از نیچه تا فروید و یونگ، سوسور و فرمالیستهای روس تا لوی ـ اشتروس و ساختارگرایان و ساختارزدایان و پس از آنها اتفاق افتاده ــ که متأسفانه کربن در بررسی آثار ایرانیان بخش اعظم و اتفاقاً جدید آن را نادیده گرفته ــ پلی بر قرار کرد و حتی محدودیتهای روش کربن ـ شایگان را به آسانی نشان داد. به هر طریق، اگر کربن، نقشی در این میان بازی کرده باشد، که حتماً بازی کرده

است، نه در سرآغاز جنبش بوده، و نه در سراسر آن، بلکه بخشی از آن بوده، و چنانچه خواهیم دید، در دنبالهٔ آن، منتها دنبالهٔ مدون‌تر، متدیک‌تر و غربی‌تر آن.

ایراد دیگری که می‌توان بر دکتر شایگان گرفت این است که می‌گوید: «مگر نه این است که فیلسوف در همه جا در طلب انفاس روح است؟» اولاً خیلی آدمهای دیگر هم هستند که در طلب انفاس روح‌اند، مثل پیغمبران، اولیا، شاعران، هنرمندان، مؤمنان به ادیان مختلف ــ از توحیدی تا صنم‌پرستی و شمن طلبی. ثانیاً فیلسوف در همه جا هم در «طلب انفاس روح» نیست. و طبیعی است که در اینجا من به دنبال اقامهٔ دیالکتیک ماتریالیستی مارکسیستی در برابر «انفاس روح» نیستم ــ گرچه هستند بسیاری متفکران که خود را فیلسوف می‌دانند و جهان هم آنها را به عنوان ماتریالیست می‌شناسد، ولی اعتقادی به انفاس روح ندارند ــ سارتر، آدورنو، هورکهایمر، لوکاچ و مارکوزه، مشتی نمونهٔ خروار ــ. ولی آقای شایگان جزءِ طلب کربن را کل کشش درونی فیلسوف می‌داند، و چنین چیزی اشتباه محض است. و نیز آقای دکتر شایگان، بخش اعظم طلبی از نوع دیگر را از نیچه تا دریدا ــ و در این میان شاید ده فیلسوف بسیار مهم متکی بر فلسفهٔ زبان ــ به استثنای هایدگر و تا حدودی «هابرماس» ــ در بررسی خود نادیده می‌گیرد و از حیطهٔ فلسفه انگار بیرون می‌اندازد که کار آنها اگر طلبی از نوع «طلب انفاس روح» هم نباشد، نوعی بررسی تأویلی از متون است، و شاید این نوع بررسی بیشتر به درد بررسی فرهنگ ایران می‌خورد تا شیوه‌ای که کربن به دنبال «هامان» و برخی دیگر برگزید. آقای دکتر شایگان از آنچه که امروز بر فلسفهٔ جهان، به ویژه فلسفهٔ زبان، فلسفهٔ متن، و بوطیقای تأویل متون می‌گذرد بی‌اطلاع است، یا خود را از آن بی‌اطلاع نشان می‌دهد ــ لوی ـ اشتروس، رولن بارت، میشل فوکو، ژاک

لاکان، ژاک دریدا، پل ریکور، ادوارد سعید، ژولیا کریستوا، پل دمان و دیگران. چگونه یک فیلسوف نسبتاً جوان معاصر ــ با در نظر گرفتن سن و سال اغلب فلاسفه حی و حاضر ــ مثل آقای دکتر شایگان، می‌تواند به فلسفهٔ معاصر اطراف خود در فرانسه، این قدر بی‌اعتنا مانده باشد؟ آیا نیت دیگری غیر از نیت بررسی آثار کربن در کار بوده است، و آقای دکتر شایگان با حذف آن نیت و یا نیات، به نیت و یا نیات خود می‌خواهد برسد؟ طبیعی است که خلاف شیوهٔ ما خواهد بود که بخشی از متن کتاب آقای دکتر شایگان را که برای بحث برگزیده‌ایم، کنار بگذاریم و به دنبال روان‌شناسی خود نویسنده برویم. ولی باید این را بگوییم که نویسنده گاهی با حذف بخشی از پیام خود، بخشی را به رخ می‌کشد که مفسر نوشتهٔ او ناچار است آن محذوفات را هم به حساب بیاورد. چند مثال مربوط به موضع دکتر شایگان قضیه را روشن‌تر می‌کند. به نظر من، زمانی هم که آقای دکتر شایگان انتخاب کرده است تا در چارچوب آن حرفهایش را بزند، بسیار مهم است. دو جمله از نوشتهٔ ایشان را دوباره نقل می‌کنیم تا اهمیت مرکزی آنها را خاطر نشان کرده باشیم:

«... بخش بزرگی از عالم روشنفکری ایران، تحت تأثیر نوعی مارکسیسم مبتذل و یا پسمانده‌های فرهنگ غربی، نه به گنجینهٔ سنت فکری خویش دسترسی داشت و نه به آفریده‌های عظیم فرهنگ غربی. این بخش عظیم از روشنفکران در خلأ دست و پا می‌زدند و قادر نبودند تا از مرحلهٔ اجتماعی بحثهای ایدئولوژیکی درگذرند و گامی فراتر نهند.»

سؤال می‌کنیم، فرض کنید که بخش اعظم روشنفکران ایران، همان گرفتاری را که شما بیانش می‌کنید، داشتند، شما خود در آن زمان چرا

کاری نکردید، و چرا از دیگران نخواستید که کاری غیر از آن بخش اعظم روشنفکران ایرانی بکنند؛ رکن رکین فلسفه جایی بود که شما در آن حضور داشتید، یعنی گروه فلسفهٔ دانشگاه تهران. ریاست دانشکدهٔ ادبیات، حتی ریاست یکی از دانشگاهها، و معاونت دانشگاه تهران با یکی از اعضای حلقهٔ کربن بود. شما چرا به آن گروه فلسفه که مدت سی سال یک کتاب «فولکیه» را مدار کار خود قرار داد، چرا به مهدوی، فردید، مجتهدی و مجتبوی آن دوران، یعنی دوران شاه، اعتراض نمی‌کنید که در حق فلسفه، به صورتی که شما اکنون از آن صحبت می‌کنید، کوچکترین کاری نکردند؟ چرا شما دیواری از دیوار روشنفکران کوتاهتر پیدا نمی‌کنید؟ شما باید در آن زمان به این افراد اعتراض می‌کردید؟ حتی به روشنفکران هم در آن زمان اعتراض می‌کردید، وگرنه اعتراض پس از گذشت بیست و پنج سال، آن هم برای توجیه مواضع فعلی چه ارزشی می‌تواند داشته باشد؟ جان فلسفه را در کشورما کسانی گرفتند که چیزی از فلسفه نمی‌دانستند و بر فلسفه حکومت می‌کردند، شما درکنار همان حاکمان بر فلسفه بودید. شما چرا اعتراض نکردید که آقا، استاد فلسفه باید فلسفه بنویسد، فیلسوف در عصر ما نمی‌تواند فقط یک موجود شفاهی باشد، به دلیل اینکه همهٔ فلاسفه، شاید به استثنای یک نفر، یعنی سقراط، همه چیز را می‌نوشتند، و در عصر کتاب، یک نفر نمی‌تواند به گفتار بپردازد تا همیشه بگوید اینها در تفسیر حرف من اشتباه می‌کنند. شما ممکن است حالا به او هم اعتراض داشته باشید، و نیز به شاگردان شفاهی او و حتی به یک معنا شاگردان شفاهی‌تویس او. ولی چرا شما در آن زمان از کل مجموعهٔ فرهنگی ایران، یعنی فلاسفهٔ دانشگاهی و ایدئولوژیهای حاکم بر غیردانشگاهیان و روشنفکران، انتقاد نکردید، و در عوض نوشته‌های

خـود را در نشـریاتی چـاپ کـردید کـه همان بـخش بـزرگی از عـالم روشنفکری ایران در همان زمانی کـه شـما از آن انـتقاد مـی‌کنید، چـاپ می‌کردند؟ شما چرا در نوشتهٔ خودتان، از خودتان که در آن زمان راجع به این مقولات سکوت کرده بودید، انتقاد نمی‌کنید؟ و چرا شما حتی حالا هم به بخش اعظم آن زمان آن رکن رکین فلسفه اعتراض نمی‌کنید؟ و چرا به آدمهای آن زمان در آنجاکه حالا هم حی و حاضر وجود دارند، و پس از انقلاب، فلسفه را از بنی‌صدر تا کـیهان فـرهنگی امـروز بـه نـام هـایدگر تصوری خود چرخانده‌اند، اعتراض نمی‌کنید؟ و چرا اعتراضتان به کسانی نیست که اکنون صفحه پشت صـفحه را در مـجلات و روزنـامه‌ها سـیاه می‌کنند و مدام می‌گویند، هـمان‌طور کـه در آن زمـان مـورد بـحث شـما می‌گفتند: پرسش این است که بعله داشتم می‌گفتم پـرسش چـیست کـه داشتم می‌گفتم که پرسش این است که خواهش می‌کنم بفرمایید پرسش چیست؟ و شما، که به نظر می‌رسد مخالف جدی آن مارکسیسم مبتذل و پســمانده‌های فــرهنگ غــربی هســتید ــ و بی‌گمان شـما تـعدادی از روشنفکران را از این نظر همفکر خود خواهید یافت ــ چرا به نام آنان که درک صحیحی از مارکسیسم مبتذل داشتند و در دو سه دههٔ گذشته علیه مارکسیسم مبتذل و پسمانده‌های فرهنگ غـربی نـیز مـی‌نوشتند ــ و در زمان حاضر خیلیها هستند که به مبارزات بسیار دشوار آنها عـلیه هـمین مسائل اشاره نمی‌کنند ــ اشاره نمی‌کنید، و شبیه کسانی حرف می‌زنید که هم اکنون روشنفکران آن زمان مخالف با مارکسیسم مبتذل و پسمانده‌های فرهنگ غربی را به نام مارکسیست مبتذل، و مـعتقدان بـه پسـمانده‌های فرهنگ غربی می‌کوبند؟ و شما، آقای دکتر شایگان عزیز، که زمانی برای هانری کربن، در تفکر فلسفه و حکمت دربار، به رغم غنای عظیم فلسفی و روحی آن روانشاد، جایی ارگانیک تعیین کرده بودید، و آن هم به کمک

همان دوست و یار و یاور خودتان، چرا اکنون با کوبیدن روشنفکران دائماً کوبیده شده به هر نام، در صدر کتابی بسیار خوب و ارزشمند دربارهٔ کربن و سنت معنوی اسلام در ایران، کربن را یک‌بار دیگر به قدرت نزدیک می‌کنید، و چون کربن درگذشته است، در واقع خود را از طریق جلوه‌های فکری او و جلوه‌های فکری اسلام، به قدرت نزدیک می‌کنید؟ و چرا، در این بخش از کتابتان، عملاً بلانسبت، شبیه روزنامه‌نگاران فاقد مسؤولیت و به اصطلاح بی‌چاک و دهن رفتار می‌کنید، بی‌آنکه این نکته را آگاهی داده باشید که هم مارکسیسم مبتذل را و هم پسمانده‌های فرهنگ غربی را، در زمان خود، در جای خود، هم در آن زمان که شما به حلقهٔ روانشاد کربن می‌پیوستید، در همین جامعهٔ ما، روشنفکران واقعی این کشور کوبیدند، و با تکیه بر دیدگاه ضد سرمایه‌داری خود و با بصیرت علمی جامعه‌شناختی خود حتی پیش‌بینی کردند که روزی کاسه و کوزهٔ آن مارکسیسم مبتذل به هم خواهد ریخت و پیشنهاد کردند که مردم باید برای برانداختن سلطهٔ سرمایه و پسمانده‌های فرهنگ غربی قیام کنند؟ شما چرا به تحریف تاریخ قیام کرده‌اید؟ شما چرا با تلقی «وبت کنگهای کافه‌نشین» از ما نویسندگان و روشنفکران همآواز شده‌اید؟

علاوه بر این ــ و در اینجاست که می‌رسیم به موضوع اصلی بحث امروزمان، یعنی اخوان ــ شما، با پیش کشیدن «کشف المحجوب» از قول کُربن، آن هم شاید دو دهه و یا شاید بیشتر پس از وقوع آن، به موضوعی اشاره می‌کنید که ما خود، در آن زمان، و اخوان، پیش از ما در شعر معروف «کتیبه»، عملاً در قلب آن قرار داشتیم. به این معنی که آن روانشاد، الهام مضمون اصلی «کتیبه» را از کشف المحجوب گرفته بود. گرچه او یکی از امثال عرب را بر ناصیهٔ شعرش چاپ کرده بود، ولی به اصل تمثیل که عبارت بود از گرداندن سنگ و دیدن آن روی

آن، اشاره نکرده بود. در آن زمان صاحب این قلم به ریشهٔ آن شعر اشاره کرد. لحن اشاره تند بود. اخوان گله‌مند شد، همان‌طور که از کل لحن مقالهٔ «سوم برادران سوشیانت» صاحب این قلم گله‌مند شده بود. ولی این مسائل در بعد از انقلاب، بین او و صاحب این قلم فیصله یافت، و او نیز پیش از مرگش در مصاحبه‌ای با نویسندهٔ ارجمند آقای محمدمحمدعلی به این نکته شهادت داد. ولی قضیه در برخورد با آقای دکتر شایگان چیز دیگری است. من می‌گویم، آقای دکتر شایگان، شما درس خود را در ارتباط با شادروان کربن خوب یاد گرفته‌اید، ولی متأسفانه در ارتباط با شیوهٔ کلی تأویل از «شلایرماخر» تا «گادامر» تا «ریکور» تا «دریدا» تا «کریستوا» ــ و همگی درست در قلب بحثهای مربوط به تأویلی از نوعی دیگر در همان اروپا ــ خوب یاد نگرفته‌اید؛ و از آن مهمتر، تاریخ فرهنگ معاصر خود را در ارتباط با همان شیوهٔ تأویل نمی‌شناسید، و نیز اطلاعات تاریخی، معنوی و فرهنگی شما از حوادث سه نسل از نویسندگان و شاعران این هفتاد سال گذشته بسیار ناقص است. نیما، که پاره‌ای از شعرهایش، تنها به شیوهٔ تأویلی قابل بررسی است، نه غربزده بود و نه اسیر مارکسیسم مبتذل. نامه‌های او به ارانی و طبری، و نامه‌های او به برادرش که بعدها در جریان تصفیه‌های استالینی گم و گور شد، پیش روی ما هستند. بوف کور هدایت تاکنون به چندین صورت تأویلی تحلیل شده است؟ تأویلی از نوع جدید برای بررسی آثار صادق چوبک ضرورت دارد. جلال آل احمد در شمار نخستین کسانی بود که دست رد به سینهٔ آن مارکسیسم مبتذل زد، و می‌شد راجع به عصبیت بنیادی نثر او در غربزدگی و مدیر مدرسه، مقالاتی از نوع و با شیوه‌ای نوشت که «پل دمان» راجع به آثار «روسو» و «ژولیا کریستوا» راجع به «سلین»، از مراجع تقلید سبکی جلال آل احمد نوشته‌اند. (با وجود این گمان نرود که

صاحب این قلم قصد مقایسهٔ کیفی و ارزش شناختی آثار روسو و سلین با آثـار آل احـمد را داشـته است.) لال‌بـازیهای ساعدی، «دو بـرادر»، «سعادتنامه» و پاره‌ای دیگر از قصه‌های کوتاه، او، قصهٔ شازده احتجاب و «معصوم»های هوشنگ گلشیری، همه در شمار آثار قابل تأویل، البته نه تأویل از نوع کار شما، بلکه تأویل از نوع جدید هستند. کجای این آثار مهم ادبیات فارسی به مارکسیسم مبتذل و بـه پسـمانده‌های فـرهنگ غـربی ارتباط دارند؟ مشکل اساسی در کجاست؟

آقای دکتر شایگان، شما تنها یک نوع تأویل بلدید و آن تأویل دینی کربن است که به جای خود بسیار هم ارزشمند و جذاب و شیرین است، ولی همان مطالب به شیوه‌های دیگر تأویلی هم قابل بررسی هستند. ما انتظار داشتیم که شما به سلاح آن شیوه‌های تأویل نیز مجهز بوده باشید. و در اینجا نه وقت و نه مـوقعیت آن را داریـم کـه بـه آن شـیوه‌های تأویـل بپردازیم. ولی یک نکته را می‌گوییم: تنهٔ اصلی درخت بلند فرهنگ هفتاد سال گذشتهٔ ایران به رغم فشارهای سختی که بر آن از سوی مارکسیسم مبتذل و ظواهر فرهنگ غربی وارد آمد، نه خود را به اولی فروخت، و نه به دومی. بلکه در دادوستدی سخت طاقت‌فرسا، هم با مارکسیسم علمی و هم با فرهنگ جدی غربی وارد شد، وگرچه این دادوستد واقعاً ظالمانه و به ضرر مظلوم، یعنی فرهنگ ملی ایران بود، ولی به‌طورکلی، در صورت دیداری منصفانه از این هفتاد سال، خواهیم دید که فرهنگ ایران سرافراز بیرون آمده است؛ چـرا کـه تـنهٔ آن درخت، ریشـه در هسـتی یک مـلت داشت، و به همین دلیل تنها یک فرهنگ ملی وجود دارد و آن ادبیات ملی ماست، و متأسفانه ــ می‌گویم متأسفانه، به دلیل اینکه در شما آن لیاقت را می‌بینم که در صـورتی کـه در زمـان خـود درست راهـنمایی مـی‌شدید، می‌توانستید در باروری فرهنگ ملی ما نقشی بازی کنید ــ شما و حـلقهٔ

شما، و حتی خود کُربن، نقشی ــ تا این لحظه البته ــ در شکل‌گیری، جهت‌یابی، رشد و اعتلای آن نداشته‌اید. به دلیل اینکه شما نمی‌توانید بدون داشتن اطلاع از آن، بدون دم دست داشتن ابزارهای اصلی آن و مسلط بودن بر مکانیسمهای آن ــ که بخشی از آنها قابل یادگیری در سطوح مختلف فرهنگ جهانی هم هست ــ آن را بررسی کنید؛ و به همین دلیل، به رغم آنکه شما کتابی بسیار معزز و احترام‌انگیز نوشته‌اید، به جای آنکه هوشیاری خود را در معرفی وضع کنونی این فرهنگ در اختیار حقیقت آن قرار بدهید، آن را در اختیار حس انتقام‌جویی قرار داده‌اید، و حاصل چنین تبدیل و تبدّلِ هوشیاری به انتقام‌جویی، پاپوش ابتذال و پسماندگی است که در دیدگاه فرانسویان و احیاناً سایر خوانندگان غربی اثر خود، برای فرهنگ معاصر ایران دوخته‌اید. ولی شما می‌توانستید بر پدیده‌های فرهنگی ایران به دیدهٔ جامعیتی منصفانه‌تر نگاه کنید، و آنگاه شاید می‌توانستید دریابید که به رغم تسلط بخشی از مارکسیسم مبتذل بر اذهان پاره‌ای از روشنفکران ایران، و به رغم سیطرهٔ آن پسماندگی فرهنگ غربی بر بخشهای دیگر امور فرهنگی مردم ما، سر نخ تمامی مبتذلات و پسماندگیهای غربزدگی فرهنگی، بر می‌گشت به نهادی به نام دربار پهلوی و سلطنت، که در سالهای آخر حیات شوم خود با زینت‌المجالس کردن شما، و سید حسین نصر ــ که اتفاقاً آدم بسیار مستعد و پرتوانی هم بود ــ و از طریق شما کربن، می‌خواست بر ابتذال، خلأ، عقب‌ماندگی و پسماندگی فرهنگی خود، بر تقلب ارتباطات خود با مردم و جهان، بر کودنی، ندانم‌کاری و دستپاچگی همگانی خود و بر بحرانهای حاکم بر رهبری قطعه قطعه شدهٔ خود، سرپوش و کلاه شرعی بگذارد؛ و شما و آن بنیاد فلسفه و حکمت درباری‌تان، وسیله‌ای بودید برای توجیه نابخردی سلطنت از طریق خرد فلسفی، و دیدید که حتی جلسات مشترک فلسفه‌ها

و فلاسفهٔ شرق و غرب در نیویورک هم نتوانست برای آن دربار، در بازار متفکران جهان اعتباری ابتیاع کند.

و اما راجع به آن تأویلی که شما از کربن یادگرفتید، لازم است نکته‌ای در رابطه با اصل یادگیری تأویل گفته شود. ده سالی قبل از آن دیدار تاریخی شما با کربن، و بسط اندیشهٔ تأویل کشف‌المحجوبی از سوی کربن به سوی شما، مهدی اخوان ثالث، رمز و راز آن را از خود هجویری گرفته بود، به همان صورت که شعر گفتن در هالهٔ نبوت را از همان موروثات اندوخته بود. کربن را هم نخوانده بود. از آمریکا و فرانسه و سوئیس هم نیامده بود. «گنون» را هم نمی‌شناخت. و حقیقت اینکه شما باید برای کربن شعر «کتیبه»ی اخوان را می‌خواندید. چرا که هر شعری که اخوان، درست پس از دست رد زدن بر سینهٔ مارکسیسم مبتذل در حول و حوش سال ۳۴ و ۳۵، در طول ده دوازده سال بعد گفت، به نحوی اعجاب‌انگیز، متکی بر فرهنگی ملی بود که بر اعضا و جوارح آن همان چیزها حاکم بود که اکنون بر بسیاری از چیزهایی که شما از کربن می‌آورید، حاکم است. تفکر سوشیانتی، تفکر نمادین و رمزی و مثالی، شعر گفتن در هالهٔ نبوت، بیان مجددِ اسطوره‌ایِ آنچه بر پیش ـ تاریخ و تاریخ این سرزمین رفته و گذشته است، و آفریدن و بازآفریدن چارچوبهای مثالی برای بیان سرگذشت پیش ـ تاریخ و تاریخ یک ملت، و حتی فراروی از آنها به سوی چارچوبهای جهانی، طوری که سخنگوی اعماق روان جمعی یک ملت، با سخنگویان اعماق روان جمعی ملل دیگر، با رمز و اسطورهٔ قابل تأویل، به گفت وگو بنشیند، طوری که انگار این سخنگویان همگی از نحو و دستور زبان مشترکی برای انتقال درونیهای خود استفاده می‌کنند. علاوه بر این، اخوان، لهجهٔ ادبی سراسر خطهٔ خراسان را درونی شعر خود و از آن طریق، درونی شعر فارسی کرده بود، و همین تکیهٔ او بر سنت چارچوب

زبان، زبان‌یابی و زبان‌آفرینی، در صورتی که معلمان و متعلمان علم تأویل، درس خود را خوب یاد گرفته بودند، می‌توانست در صورت ارائهٔ درست به جهان، در شمار آثار مهم جهان معاصر قرار گیرد. ولی ترجمهٔ اخوان بسیار دشوار است و ترجمهٔ شعر سهراب سپهری، به دلیل شهودی نبودن ذات زبان در ترکیبات کلامی، به دلیل عدم پیچش، آویزش و آمیزش متقابل کلمات، ساده است و هم از این رو قابل ترجمه به مترادفهای تصویری‌اش در زبان دوم، مثلاً همان زبان فرانسه؛ ولی عارف کسی است که در زبان عارف باشد، یعنی از درون زبان به زبان بنگرد، و از درون ساختارهای بوطیقایی، به صورت شهودی، آن را بیافریند؛ و ترجمهٔ چنین مطلبی اصلاً و ابداً ساده نیست؛ و به همین دلیل اخوان مظلوم است؛ چرا که درست در چند قدمی آقای کربن و دکتر نصر و شما، اخوان مظلوم ساختارهای قابل تأویل و قابل مقایسه با آثار قابل تأویل به شیوهٔ کربن می‌آفرید، و به همان اندازهٔ کربن و شاید به مراتب بیشتر از او به سوشیانت و ظهور و منجی موعود، به شکل ایرانی شدهٔ آن علاقه‌مند بود، که شما آن را نمی‌دیدید. در مورد حضور آن مبارزه علیه مارکسیسم مبتذل و مبارزه علیه پسمانده‌های فرهنگ غربی هم، دقیقاً مسئله همان بود. چون درست رو به روی شما بود، آن را نمی‌دیدید. به عنوان تکمله بر سرنوشت اخوان و سرنوشت همهٔ آدمهای آن دوره، در این رابطه، بگویم که در سال ۴۸، پس از مرگ روانشاد جلال آل احمد، کانون نویسندگان به صاحب این قلم مأموریت داد که با دکتر نصر، رئیس دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران در آن زمان مذاکره کند تا مراسمی برای بزرگداشت او در دانشگاه بر پا شود. نصر مخالفت کرد. و او، یکی از اعضای همان حلقهٔ کُربن بود. و دیگر چیزی روشن‌تر از این نبود که جلال آل احمد مخالف آن دو چیزی بود که شما اکنون به نویسندگان و

روشنفکران آن دوره نسبت می‌دهید. مسئله این است: آن حلقهٔ کربنی که در حال بپا خاستن بود، در کنار قدرت سلطنت می‌خواست بپا خیزد، و طبیعی بود که در آن جایی برای آل احمد و اخوان ثالث و روشنفکران مخالف سلطنت نباشد. کافی است به عکسهای آن دوره، و صف فلاسفهٔ ایستاده در برابر شاه یا فرح مراجعه کنید تا بدانید چه می‌گویم.

مشکل اصلی کتاب داریوش شایگان، همان مشکل اصلی همهٔ مستشرقهای حرفه‌ای جهان است: ایران، از دید اینان کشوری است در زندان دوران باستان. پیام آن پیوسته از جهان باستان به جهان امروز می‌رسد. در امروز ایران چیز باارزشی وجود ندارد تا عرضه شود. به همین دلیل، آن فرهنگ معاصر که در برابر فلسفه و حکمت سلطنتی تسلیم نشد، از جهان آموخت و دو نسل را تعلیم داد، ولی هرگز در برابر جهانیان خم نشد، باید به عنوان مارکسیسم مبتذل و پسماندهٔ فرهنگ غربی، کوبیده شود. در حالی که کافی است شیوه‌ای را که متفکر جدی غربی دربارهٔ یک متفکر یا شاعر و نویسندهٔ غربی در پیش می‌گیرد، اهل فلسفه و تأویلات و تئوریهای ادبی و غیره، دربارهٔ نویسندگان و شاعران عصر ما در ایران در پیش بگیرند: یعنی از جهان معاصر شروع کنند و بروند به گذشته. کاری که سراسر دانشگاههای معتبر جهان و همهٔ مجلات بزرگ ادبی و فلسفی جهان می‌کنند. درست است که ژاک دریدا از «فارماکون» یا «شفاخانه؟»ی افلاطون شروع می‌کند، ولی بلافاصله غرق در فرهنگ عصر خود، و بحث متن و متون عصر خود می‌شود و از فرهنگ جدید جهان ــ از روسو تا سوسور تا لوی ـ اشتروس ــ ساختارزادیی می‌کند. به چه درد من می‌خورد که گذشته را به خاطر خود آن گذشته بشناسم؟ من دوست دارم «نظامی» را در سایهٔ شعر جدید بشناسم. آن وقت هر تفسیر و تأویلی که از «هفت پیکر» او بدهم معاصر

من می‌شود. همزمان سازی آثار ادبی جهان و یا آثار فکری و ادبی یک ملت، هرگز به معنای بردن حال به گذشته نیست، بلکه دیدن آن چیزی که به‌صورت شهودی حال است، در اثری است که تنها از نظر زمان نگارش، متعلق به گذشته است، و معاصر کردن آن شهودها و شهادتها با زمان حاضر است. کاری که اخوان با بهرام «سر در غار کرده» کرده، کاری که شاملو با «پریا»ی فولکلور کرده، کاری که هدایت با هنرهای گذشته، اعم از مینیاتور، نقاشی قلمدان و ساختار رستم و سهراب، ساختار افراسیاب و سیاوش و فولکلور «جغد» و بینایی و بصیرت نابینایان بینا در بوف‌کور کرده، کاری که ساعدی با «سید»های لال‌بازیهایش کرده، و یا با هابیل و قابیل در «دو برادر» کرده و یا در معکوس کردن ساختار تاریخ مذکر ایران در «سعادت‌نامه» کرده و یا با حس اسطوره‌سازی روستاییان در عزاداران بیل کرده، والخ.

در زمانی که کتاب دکتر شایگان را می‌خواندم، کتاب دیگری هم دستم بود. باید از آن اسم ببرم: نیروهای وحشت از «ژولیا کریستوا»[۶]، مقاله‌ای دویست صفحه‌ای راجع به تحقیر، که در آن شهادت به حقارت از روزگاران نخستین تا فرهنگ امروز جهان، به ویژه آثار «لویی فردینان سلین» فرانسوی، بررسی شده است. گفته بودم که به شیوهٔ دکتر شایگان می‌پردازم، و چون هر پرداختنی از این دست، پرداختنی است تطبیقی و مقایسه‌ای، شیوهٔ شایگان را با شیوهٔ «کریستوا» مقایسه می‌کنم. شایگان، گزارش‌کنان از گذشته حرکت می‌کند و می‌رسد به آخرین فلاسفهٔ ایرانی که «کربن» در آثار خود آنها را بررسی کرده است. ولی نیروهای وحشت مدام گذشته را معاصر ما می‌کند. بنیاد تحقیق بر زمانِ بی‌زمانِ زمانِ حال است؛ هم رانده‌شدن از بهشت، هم مصلوب شدن عیسی مسیح، هم درون محاکات و قصص و حکایات پروست، جویس، بورخس؛ و هم، به

ویژه، رمانهای «سلین». از غذایی که می‌خوریم و درونی که در آن سوژه و اوبژه در هم ادغام می‌شوند، تا مدفوعی که دفع می‌کنیم و تاگرایشی که به این یا آن مکتب فکری پیدا می‌کنیم، آری سراسر همهٔ اینها، بخشهای مختلف یک مجموعهٔ عظیم فرهنگ تحقیری است که انسان غربی در این آخرالزمان و یا یکی از آخرالزمانهایش، حس می‌کند از آن عبور می‌کند. تا سلین را که زمانی فاشیست شد، نفهمیم، تا از او ساختارزدایی نکنیم، تا آن نیروهای حقارت و نفرت و ترسهای درون را دوباره از طریق همهٔ متون معتبر رسیده به دست ما ازگذشته بیرون نریزیم، تا آن سبک سه نقطه‌ایِ بی‌فعلِ شلاقیِ نفس‌بر و هذیانی و کف کرده را نشناسیم، نخواهیم توانست بدانیم که هستیم و با چه کسی و با چه چیزی سروکار داریم. نیروهای وحشت مدام ما را به مبارزه می‌طلبند. زبان به حقارت آلوده می‌شود. زمانی من در یک مقالهٔ سه بخشی آن را «جنون نوشتن» خوانده بودم. نیروهای وحشت ژولیا کریستوا، دقیقاً با همین مضامین سروکار دارد. هر لحظه امکان دارد اعماق ما متلاشی شود. سلین با نشان دادن حقارت، نفرت خود را بیرون می‌ریزد. و ژولیا کریستوا گزارش نمی‌دهد. می‌رود توی وجود نویسندگان و شاعرانی که آنها را خوانده است، و از اعماق آنها به ما می‌گوید که من و او، و آنها با هم چگونه زندگی می‌کنیم، در همین عصر خودمان، در دوران معاصر، در عهدین معاصر، در بازآفرینی اسطوره‌ها از زبان بورخس و جویس و پروست، و در تعبیرهای خوابهای جهان از طریق تعبیرهای فروید و یونگ، و در بازآفرینی شهوت طنزآمیز جنگ از زبان سلین.

مسئله این است: زرتشت، افلاطون، ارسطو، فلوطین، ابن‌سینا، ابن‌عربی، سهروردی، ملاصدرا، اگر امروز به درد من نخورند، دیروز به درد هیچ کس نمی‌خوردند. ردیف کردن خطی و افقی آنها، آنها را معاصر

من نمی‌کند. آنها باید برسند، رسیده باشند تا ما با هم معاصر شویم؛ و آنها کی با ما معاصر خواهند شد؟ وقتی که ما معنای معاصر بودن را بدانیم، نحو و دستور زبان معاصر بودن را بدانیم، و به همین دلیل، معاصر بودن نوعی خواندن متن است. وقتی که شما متن معاصر را نتوانید بخوانید، متن گذشته را چگونه می‌توانید بخوانید؟ متن به من می‌گوید تو مرا نخواهی فهمید مگر اینکه مرا با دید معاصر خود بخوانی. همهٔ خوانندگان آثار فردوسی و حافظ و مولوی و نظامی باید آنها را با دید معاصر بخوانند، به دلیل اینکه به غیر از دید معاصر، دید دیگری وجود ندارد. اگر اثری با دید معاصر قابل خواندن نباشد، انگار اصلاً در گذشته هم وجود نداشته است. به همین دلیل آنچه از گذشته به ما می‌رسد و با ما حضور پیدا می‌کند، تنها چیزی است که وجود دارد، منتها به چه صورت؟ به صورت پیش‌ـ شعری که شعرش را من باید بگویم. فرمهای گذشته که به ما می‌رسند فرم نیستند، بلکه پیش‌ـ شعر فرمهایی هستند که ما قرار است شعر آنها را بگوییم. ما باید دستور و یا نحو این تو یه تو شدن را بفهمیم. لازم نیست تک تک کلمات زبانی را که در قالب آن دستور و یا نحو به کار گرفته می‌شوند بدانیم. ما باید نخست آن دستور و نحو را یاد بگیریم، و بعد حضور لحظات پرتابی، لحظات از این حال به حال شدن را درک کنیم. به دلیل اینکه زمان در گذشته، شده، و تمام شده است. بازگشت به گذشته، حتی به آن صورت دقیق و نوستالژیک که در آثار «لوی ـ اشتروس» دیده می‌شود، و در او، به قول «ژاک دریدا»، حسی از نوستالژی گذشته، نوستالژی «روسو» مانند را تبیین می‌کند، کافی نیست، «بلکه نوعی اثبات نیچه‌ای، یعنی تأیید شادمانهٔ بازی جهان و معصومیتِ شدن، تأیید جهانی از نشانه‌ها بدون خطا، بدون حقیقت، و بدون نشانه‌ای که به عنوان تأویل و تفسیر عملی عرضه می‌شود»[۷]، ضرورت دارد، و این

تنها از طریق معاصر کردن گذشته و فراروی از گذشته به سوی آینده، نه به صورت گذشته، بلکه به صورت آینده، عملی خواهد بود. و این راز گذشت از دیروز به سوی امروز و از امروز به سوی آینده است. و امروز ما به دلیل گذشته، به دلیل ترس از آینده، تیره و تار است. تنها با غرق شدن در تیرگی به نور خواهیم رسید.

نمی‌خواهم در اینجا وارد بحث زبان شعری اخوان بشوم، ولی گرچه بخشی از وجود او را یکسر متعلق به گذشته می‌دانم، اما اضافه می‌کنم که آنچه راجع به معاصر بودن و متن خوانی گفتم راجع به او هم صادق است.

در ادبیات امروز ما دو نوع زبان داریم: زبان تطبیق و زبان تحقیق. من اعتقاد دارم که واقعیت‌گرایی وجود ندارد، و افسانهٔ محالی بیش نیست؛ اعتقاد دارم که چیزی به نام «واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی» وجود دارد. یعنی زبان به عنوان آفرینندهٔ واقعیت خودش. یعنی زبانی که نقش و فونکسیون زبان بودن خود را رها نکرده باشد. من این نکته را در جایی دیگر به تفصیل توضیح داده‌ام؛ ولی در این طرح خلاصه‌ای از آن را می‌گویم: زبان «سه قطره خون» صادق هدایت زبانی است به مراتب پایین‌تر از زبان روزنامه‌های معاصر «سه قطره خون»؛ ولی زبانی است که تناسب کامل با هستی‌ای دارد که آن را بیان می‌کند، به همین دلیل زبان تحقیق نیست، بلکه زبان تطبیق است، چرا که زبان به تناسب ادبیتی که در قصهٔ «سه قطره خون» نهفته است، صاحب نقشی ورای کیفیت ناب زبانی خود در خارج از آن قصه شده است. اگر زبان این قصه، کمی ادبی‌تر، بزرگوارانه‌تر، بدیع‌تر و پرطمطراق می‌شد، و یا برعکس به سوی عامیانه‌نویسی‌ای نازلتر از سطح خود قصه حرکت می‌کرد، قصه لطمه می‌دید. هستی زبان، از درون به صورت شهودی با هستی مطلب تطبیق می‌کند. این یک جهت تطبیق است.

جهت دیگر تطبیق مربوط به این است که یک بخش از قصه روایت می‌شود و آخر آن گفته می‌شود: سه قطره خون؛ بعد، بخش دیگر قصه گفته می‌شود، باز گفته می‌شود: سه قطره خون؛ و بعد بخشهای دیگر می‌آید و آخر هر بخش باز همان: سه قطره خون. با این کار زبان قصه خود را به کلی از زبان بیرون جدا کرده، وارد فضای ساختاری چیزی شده است که آن را ادبیت اثر ادبی می‌نامیم. یکی این است که ما ارتباط این اجزا را با یکدیگر در نظر بگیریم، مثلاً ثابتها در برابر متغیرها، و ببینیم اینها به چه صورتی با یکدیگر ارتباط پیدا کرده‌اند؛ که این روش، روش «بوطیقا»ست، به ویژه اگر از بررسی اجزا و ارتباط اجزای این اثر حرکت کنیم به سوی ارتباط اجزای سایر آثار با یکدیگر. یکی هم این است که بگوییم از آنجا که در بیرون از قصه برای آنچه در قصه اتفاق می‌افتد، ارجاعات عینی پیدا نمی‌کنیم، پس بهتر است قصه را ذهنی، روان‌شناختی، بدبینانه و غیره بدانیم. این روش، روش غیر بوطیقایی و فرامتنی است، به دلیل اینکه اجزای قصه یعنی هم ثابتها و هم متغیرها را به چیزهایی مربوط می‌کنیم که در خارج از متن قصه، یعنی اجتماع، تاریخ، روان‌شناسی، زندگی خصوصی نویسنده و بدبینی و خوش‌بینی او، قرار دارند. اگر بخواهیم از این اثر ساختارزدایی بکنیم باید ببینیم در مجموع داده‌های خود قصه، دال، مدلول و دلالت ادبی و یا مکانیسمهای مختلف قصه‌نویسی در چه ارتباطی با یکدیگر قرار گرفته‌اند. لذت این اثر در این ارتباطات و مکانیسمها نهفته است؛ در اینکه اجزای آن به دور هم می‌چرخند. و با تکرارهای درونی ــ مثل ساختارهای بخشهای مشابه ولی متفاوت ــ و تکرارهای بیرونی ــ مثل تکرار «سه قطره خون»، به سوی دایره و یا دوایر متداخل حرکت می‌کنند. شکل هندسی قصه اوج ادبیت آن را بیان می‌کند. ما این تکرار را به صورت عدد ۶، «در سبکی

تحمل‌ناپذیر هستی» اثر «میلان کُندرا» هم می‌بینیم ــ گرچه مکانیسمهای دیگری هم در آن رمان وجود دارند؛ و باز تکرار دو ماه و چند روز در «بوف کور». پس ما در این آثار وارد دنیای دیگری از تطبیق شده‌ایم که انگار مدام مکعبهایی در برابر ما ساخته می‌شوند. اگر خواندن آثار هدایت را بلد نباشیم، غمگین می‌شویم، ولی اگر خواندن این آثار را بلد باشیم، غرق لذت می‌شویم. این لذت ما ناشی از تکرارها، دایره‌ها و مکعبهای شخصیتی، تصویری یا «عملی» است. یعنی نگاه کردن به اثر و خواندن اثر هنری به عنوان اثر هنری. و این، یعنی تطبیق اثر هم با ادبیت اثر و هم با مخاطب اثر. ساختارزادیی به این معناست که شما پس از خواندن اثر، طوری با آن معاصر می‌شوید که چاره‌ای ندارید جز اینکه از آن به سوی آیندهٔ آن حرکت کنید، یعنی مدام آن را نابود می‌کنید تا با ابزارهای مخاطبی خودتان، مجدداً آن را بسازید و یا تا بی‌نهایت آن را باز می‌کنید و به صورتی جدید می‌بندید. این تأویل که از تأویل «دریدا» در ساختارزدایی فراتر می‌رود، تعریف ما از ساختارزدایی است.

ولی در زبان تحقیق قضیه فرق می‌کند. شما زبان را، نه به خاطر نقشی که آن زبان به تناسب ادبیت اثر پیدا خواهد کرد، بلکه به خاطر خود زبان می‌نویسید. اینجا شما به مطلق زبان می‌اندیشید. یعنی برای بیان زبان سعی می‌کنید آن را مثلاً خیلی خوب بنویسید، با کلمات بهتر بنویسید، به‌اصطلاح «ادبی»تر و «بدیع»تر بنویسید، ولی به این قضیه توجه نمی‌کنید که آیا این زبان با هستی اثر، با اجزای دیگر اثر، مثلاً با شخصیتها، موقعیتها، زمینه‌ها، فضاها، جدالها و طرح و توطئه‌ها و غیره تناسب دارد یا نه. یعنی شما زبان می‌نویسید، نه ادبیات. کسی که می‌گوید: فلان نوشته عجب زبانی دارد، باید ثابت کند که آیا آن زبان متناسب با آدمهای آن نوشته هست یا خیر. مثلاً اگر یک دهاتی با دهاتی دیگری در یک رمان به

زبان تاریخ بیهقی و یا تذکرةالاولیا، و یا زبان احمد شاملو حرف بزند، ما دیگر رمان روستایی نداریم. یک چیز دیگر داریم به همان صورت که گفتیم: فلان نوشته عجب زبانی دارد. این زبان، زبان تحقیق است و به درد هر چیزی هم که بخورد، به درد ادبیات نمی‌خورد.

اخوان ثالث دو زبان دارد: زبان تحقیق و زبان تطبیق. مثالی از زبان تحقیقش بدهم:

بر به کشتیهای خشم بادبان از خون،
ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم
تا که هیچستان نه توی فراخ این غبارآلود بی‌غم را
با چکاچاک مهیب تیغهامان، تیز
غرش زهره‌دران کوسهامان، سهم
پرش خاراشکاف تیرهامان، تند؛
نیک بگشاییم
شیشه‌های عمر دیوان را
از طلسم قلعهٔ پنهان، ز چنگ پاسداران فسونگرشان،
جَلد برباییم
بر زمین کوبیم.[۸]

این زبان، زبان ادبی است، ولی مبتنی بر ادبیت بوطیقایی نیست. این زبان را اخوان از طریق تحقیق در شعر به دست آورده است. اخوان غرهٔ استعداد ادبیاتی خویش است و نه استعداد شاعری خود. بعداً این زبان، که به نسبت زبان تطبیقش، نه آینده‌نگر، بلکه گذشته‌گراست، خود را به صورتی دیگر بروز می‌دهد. اخوان بیست سال اواخر عمرش، جز در مواردی بسیار استثنایی، ناظمی بسیار قوی است. ولی به ندرت شاعری

قوی است. «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم» نمونهٔ عالی این کشش نظم‌گرای اخوان است. ولی در نظر داشته باشیم که وقتی شاعری مرد، ما با محک زمان با او رو به رو می‌شویم، و شعرهای خوب او را بررسی می‌کنیم و نگاه می‌داریم. حالا توجه کنید به قطعه‌ای از شعری دیگر:

لحظه‌ای خاموش ماند، آنگاه
بار دیگر سیب سرخی را که در کف داشت
به هوا انداخت
سیب چندی گشت و باز آمد.
سیب را بویید.

گفت:
ــ «گپ زدن از آبیاریها و از پیوندها کافیست.
خوب،
تو چه می‌گویی؟»
ــ «آه
چه بگویم؟ هیچ[۹]

به استثنای یک کلمه، یعنی «چندی» که حال و هوای قدیمی دارد، ولی الحق خوب سرجایش نشسته و با کلمات دیگر انس گرفته است، زبان از عناصر معاصر ساخته شده است. اول، وصف، بعد، گفت و گو؛ در واقع وصف هم وصف نیست، بلکه روایت است؛ به دلیل اینکه توصیف هم وقتی که نقش پیدا می‌کند، هم در شعر روایی و هم در قصه و رمان، به صورت روایت در می‌آید و از حالت وصف به خاطر وصف مکانیکی بیرون می‌آید. زبان روایت و زبان گفت و گو با آنچه در شعر تصویر

می‌شود و اتفاق می‌افتد تناسب مطلق دارد؛ و این، زبان تطبیق و تناسب است و نه زبان تحقیق: وقتی که تسلط و استادیِ درونیِ او، ترکیبی می‌شود، یعنی گذشته با حال با گوشهٔ چشمی به زبان آینده در شعرش ترکیب می‌شود و او زمان معاصر را به عنوان متن، به عنوان یک زبان، بر ما می‌خواند. و در اینجاست که او حس تأویل ما را بر می‌انگیزد.

در پایان این تصدیع طولانی، یکی دو سه نکته را هم راجع به حاصل عمری نقد و انتقاد بگویم: نقد مثبت یک اثر یا کار شاعر و نویسنده، بسیار ساده است. اگر می‌خواهید محبوب‌القلوب بشوید، نقد مثبت بنویسید. ولی نقد منفی ــ همه می‌دانند ــ دشوار است، چرا که شما حتی اگر به آدمهای دیگر هم کاری نداشته باشید، دستکم باید یک نفر را متقاعد کنید ــ یعنی صاحب اثر را ــ که در فلان مورد راه خطا رفته است. مشکلتر از این دو، تحلیل منفی و مثبت توأمان است، به دلیل آنکه شما اثر را از درون، تا حدی به صورت شهودی ــ این بار در همان معنایی که هانری برگسون از شهود داشت و پروست از او آموخت ــ یعنی درون شیء قرار گرفتن ــ می‌بینید. در اولی، آفرین طرف مقابل را، در دومی نفرین طرف مقابل را، و در سومی، آفرین و نفرین توأمان او و یا طرفداران و مخالفان او را به سوی خود جلب می‌کنید. برای بیرون پریدن از این ادوار باطل، شما یک راه دارید، و آن راه، راه «بوطیقا»ست و آن اینکه موقع خواندن یک متن، هرگز یک متن را نخوانید و یا موقع بررسی یک عنصر بدیعی، عروضی، شکلی و ساختاری، یک عنصر بدیعی، عروضی، شکلی یا ساختاری دیگر را ــ دستکم ــ بر آن منطبق کنید. اگر بتوانید این کار را بکنید، یعنی مثلاً در ساختار عروض، ساختار بدیع را هم ببینید، خواهید توانست در مرحلهٔ بعدی، در ساختار عروض و بدیع با هم، ساختارهای شکلهای دیگر را هم ببینید؛ پس، بخشهای مختلف ادبی در حالِ

دگردیسی، به نوعی همزیستی تئوریک دست پیدا می‌کنند. بدین ترتیب مثلاً در ترکیب اصوات به صورت «سنکرونیک»، یعنی مثلاً یک مصراع در برابر مصراع دیگر، ترکیب دو بخش استعاره را هم خواهید داشت که یک لنگهٔ مصراعی آن، و یا یک بخش مستعار آن، محذوف تلقی شده است، مثل حذف و یا مرگِ مصیبتِ سیاوش در حضورِ زندگیِ مصیبتِ سهراب، و حذف و یا مرگِ مصیبتِ سهراب در زندگیِ مصیبتِ اسفندیار. می‌بینید که ما از جزءِ عنصر وزنی به جزءِ عنصر بدیعی و بعد به جزءِ عنصر ساختاری آمدیم، و در اینجا، شما به آفرین و نفرین جداگانه یا توأمانِ مخاطب و یا سلیقه‌های مختلف کاری ندارید، بلکه وارد علم تقریبی ادب، یا به تلقی من از بوطیقا، فضای بوطیقایی شده‌اید، و در اینجا، شما، زمان‌شناسی تاریخی یا کرونولوژی را به هم زده‌اید ــ همان‌طور که ما دوست داشتیم آقای دکتر شایگان به هم زده باشد ــ و در کل گذشته، به نام نامی بینش معاصر، مفاهیم قابل انطباق با ضروریات ادبی معاصر و آینده ساخته‌اید. بدین ترتیب، شاعر و یا نویسنده، کسی است که خواسته یا ناخواسته، موقع نگارش متن خود، چند متن دیگر را هم، در زیر، حول و حوش، درون و هاله‌های آن اثر می‌نویسد و خوانندهٔ فیلسوفِ اثر، می‌شود کسی که در آن متن، آثار و یا متون دیگری را هم می‌خواند؛ و در نتیجه، بین متون مختلف، گفت و گوی جذابی درمی‌گیرد، از نوعی که ما در گذشته داشتیم ــ مثلاً بین داستان حسنک وزیر تاریخ بیهقی، داستان منصور حلاج عطار، و زندگی و مرگ سهروردی و عین‌القضاة؛ و یا، قصیده‌ای از منوچهری و غزلی از حافظ و شعری از نیما یوشیج، که من زمانی آنها را به صورت ساختاری به هم نزدیک، تبدیل و بعد از یکدیگر جدا کردم؛ و یا شباهتهای گریزناپذیر و توازیهای رازآمیز که بین زندگی انبیا و امامان و اولیا و شاعران و عیاران و قلندران از یک

سو، و شخصیتهای رمانسها، حماسه، منظومه‌های رمانتیک و رمانها از سوی دیگر، در چارچوب ساختاری مشاهده می‌شود؛ و این، بستگی دارد به اینکه شما کدام یک را دال، کدام یک را دلالت، و کدام یک را مدلول بگیرید و زبان را به سوی کدام یک از رجحانها و اولویتهای مورد نظر خود برانید؛ و یا توازیهای رازآمیزی که شما بین «سنگ» «سیزیف»، سنگ «هجویری» و «تخته سنگ» اخوان می‌بینید، و ناگهان دنیای کهن یونان و زیرزمینِ اسطوره‌ای «هیدیس»[۱۰]، که خود نوعی دنیای ظهوری یا «آپوکالیپتیک»[۱۱] است، ظهور «کشف‌المحجوب» هجویری که عملاً به معنای همان پرده برداری یا همان معنای «آپوکالیپس»[۱۲] است، و «آله‌ای‌ثیا»[۱۳]ی یونانی در معنای پرده‌برداری از حقیقت که غایت قصوای سخن هایدگر است، و «تخته سنگ» مهدی اخوان، ارتباطی تأویلی پیدا می‌شود، یعنی همهٔ اینها بر می‌گردند به اینکه انسان کور باید بینا شود. در تفسیر سیاسی از شعر اخوان می‌توان گفت: چاره نیست و آسمان همیشه همان رنگ است. ولی در ادبیات راهِ رسیدن به همان رنگ بودن آسمان است که بینایی است؛ یعنی، به رغم وقوف به اینکه آن ور سنگ هم عین این‌ور سنگ است، باز هم هن و هن‌کنان سنگ را می‌چرخانیم. لذت ادبی اثر، نوعی بینایی است که محصولِ حاصلِ کار نیست، بلکه به قول ویکتور اشکلوفسکی، فرم‌شناس بزرگ روس، درکِش دادن شیوه است تا رسیدن به حاصل کار مدام به تأخیر بیفتد، و، این، یعنی بازگشت به اول، و باز کردنِ چشم، و دیدنِ جهان، پلک را بلند کردن، دیدن و گفتنِ دیدن، و بعد، مدام، این گفتنِ دیدن را تکرار کردن، دوباره گفتنِ دیدن، و این همان گفتنِ دیدن است که از هر زبان که می‌شنوم نامکرر است، به رغم این همه تکرار، مثل آن «یحیی و یمیت» که می‌شود، «نام تمام مردگان یحیی است.»[۱۴]

و داستان آخر، این: دو سه سالی پیش از مرگش، روانشاد اخوان ثالث، روزی، در زیرزمین دوستم دکتر علی‌اصغر خبره‌زاده، در حضور دوستانِ دیگر، آقایان پرویز داریوش، ابراهیم مکلاّ و علی دهباشی، آخرین شعر جدید مهمش را برای ما خواند. آقای مکلاّ که پیشتر شعر را دیده بود، قبل از قرائت شعر، گفت: «از «زمستان» هم بهتر است و آغاز فصلی جدید در شعر گفتن آقای اخوان.» بعدها، شعر، در باغ بی‌برگی چاپ شد، و در آن کتاب، تاریخ سرودن شعر، از زبان خود اخوان، سی یا بیست و پنج سالی به عقب برگردانده شده بود. اخوان، در اواخر عمرش پکر بود از اینکه جوانها قدر شعر او را نمی‌دانند، و مثل همهٔ دورانهای پکری‌اش، پاسخهای ضد و نقیض می‌داد. یکبار می‌گفت: «ما پیاده می‌شویم تا جوانها سوار شوند.» و بار دیگر به طنز می‌گفت خود پیرها هم مالی نیستند. به نظر می‌رسد این شعر آخر، خواه واقعاً متعلق به دوره‌ای باشد که در باغ بی‌برگی آمده، و یا واقعاً دو سه سال پیش از مرگ اخوان، گفته شده باشد، به رغم یادداشتی که اخوان راجع به مضمون آن آورده، مثل همهٔ شعرهای جدید مهم او، سر و کار با مسائل اساسی زندگی، تاریخ، فرهنگ و معنویت تفسیرپذیر او دارد. در پایان این مقال و یا «قال و مقال»، هر دو حاشیه را از باغ بی‌برگی می‌آورم. هر دو حاشیه مهم‌اند: یکی برای آنکه نیات او را می‌پوشانند؛ یعنی نویسنده تبدیل می‌شود به آدمی که با نوشتن یک متن، حقیقت متن دیگری را می‌پوشاند؛ و دیگر اینکه حواشی، نیات او را با این پوشاندن، بر ملا می‌کنند؛ یعنی نویسنده تبدیل می‌شود به کسی که کشف محجوب می‌کند. می‌نویسد، در ذیل عنوان شعر «آی مار قهقهه»:

«از شعرهای منتشر نشدهٔ قدیمها. گویا مال سالهای اول بعد از ۳۲، که باید در آخر شاهنامه یا سالهای اول ۴۰ باشد. خوشحالم در

میان کاغذ پاره‌هایم پیدا کردم و درست یادم نیست گویا خطابم با «توأمان» غرب و شرق باشد. مثل همیشه. من نمی‌دانم سرزمین و مردم ما چه کم خدمتی به دنیا و تاریخ کرده‌اند که جوانان زورمند پیران کهن میوهٔ خود بخشیده را به خاک و خون کشند.» [حاشیهٔ اوّل]

«در افسانه‌ها داریم که مار قهقهه (یا اژدها) ماری آنچنان بوده است که شهری را به ستوه آورده بود از آتشبازیها، قربانی گرفتنها، کشت و کشتارها و حمله و هجومها و چه و چه‌ها، و هیچ دلیری، پهلوانی هم حریف او نمی‌شده. بسیاری پهلوانان مدعی که از نفس زهرناک و آتشین او نابود شده بودند تا سرانجام پهلوان پیری جهاندیده داوطلب و مدّعی می‌شود که شر او را دفع کند، می‌رود و آینهٔ بزرگی قدنما پیش روی آن مار یا اژدها می‌گیرد و آن مار با دیدن حقیقت و چهرهٔ واقعی خود چنان به قهقهه می‌افتد، و پس می‌افتد و باز می‌بیند و قهقهه، تا می‌میرد.» [حاشیهٔ دوم]

ماری در عالم واقع وجود دارد. ماری به صورت کلمه. ماری به صورت نقاشی. مار ابتدایی و اژدهای ابتدایی هم وجود دارند. یک مار خوش خط و خال هم وجود دارد. و ریشهٔ افسانه‌ای را هم که داریم و اخوان به آن اشاره کرده. اینها همه متنهای مختلف از یک متن اصلی هستند. مار در تواریخ ایام هم هست. اژدها هم. آن مارهای ضحاک مار بر دوش هم هستند. تفسیری که در پایان مقاله‌ای بر این مجموع و شعر «آی مار قهقهه» نوشته بودیم، در ماجرای دنیای سخن سوخت و چاپ نشد.[۱۵] پس، فقط شعر اخوان را، به عنوان معاصرترین ساختار آن موتیفها می‌خوانم با تأکید بر این نکته که تأویل یعنی اینکه: هر که درگذرد و

درنگذرد، هرگز درنمی‌گذرد، گرچه درمی‌گذرد.

آی مار قهقهه

میهنم آیینه‌ای سرخ است
با شکافی چند، بشکسته
که نخواهند التیامی داشت
زانکه قابی گردشان را با بسی قلابها بسته
مثل دریاچهٔ بزرگی، راههای رودها مسدود بر آن مانده، پیوسته.
می‌خورد از مایه تا گردد کویری خشک
نم‌نمک، آهسته آهسته
معبر دلخستهٔ بس قتل‌عام آخرینش این
خوب گویم بدترینش این

آی مار قهقهه، آیینهٔ دلخسته را بردار
چند و چون بشکسته را بردار
خویش را لختی در آن بنگر،
دلبر ای دلبر
ای درونت کشته ما را و برونت کشته با آوازه عالم را
خویش را بنگر ببین چونی
چیستی آزار یا آزر
یا مهیبِ خویش‌خور آذر؟

آی مار قهقهه، هم زشت، هم پستی
همچنان بیرحم و سیری‌ناپذیری دون
تا چه دیدی تو در این آیینهٔ سرخم

که چنینش خرد بشکستی؟
از درون‌بینان
نیست درگیتی که اوصاف تو نشناسد،
هیچ کس.
من چرا زین بیشتر گویم
پس بس

میهنم آیینه‌ای سرخ است
با شکافی چند...[۱۶]

سخنرانی در تاریخ ۲ مهر ۷۱
در منزل حمید مصدق به مناسبت
دومین سال درگذشت مهدی اخوان ثالث

۱ـ مهدی اخوان ثالث، گزینهٔ اشعار، انتشارات مروارید، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۹، ص ۱۶۲.

2- Roman Jakobson, *Selected Writings*, (Mouton Publishers, New York, 1981), Vol. III, P. 18.

۳ـ «گفت و گو با دکتر احسان نراقی»، آدینه، شمارهٔ ۷۳-۷۲، مرداد، شهریور ۷۱، ص ۲۹.

۴ـ اصطلاحی است که صاحب این قلم، نخستین بار در تاریخ مذکر (سال ۴۸) و بعد در «سفر مصر» (سال ۵۰) و بعد در متن انگلیسی آدمخواران تاجدار (۱۹۷۷، نیویورک) به کار گرفته است.

۵ـ داریوش شایگان، هانری کربن ــ آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمهٔ باقر پرهام، انتشارات آگاه، تهران، ۷۱، صص ۴۱-۳۹.

6- Julia Kristeva, *The Powers of Horror, An Essay on Abjection,* (Columbia University Press, New York, 1982).

7- Jacques Derrida, «Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences», Reprinted in *Modern Criticism And Theory*, By David Lodge, (Longman, London and New York, 1988), P. 121.

۸ـ همان گزینهٔ اشعار، ص ۱۱۲.

۹ـ همان گزینهٔ اشعار، صص ۸-۱۶۷.

10- Hades

11- Apocalyptic

12- Apocalypse

13- Aleithea

[کلمه یونانی است.]

۱۴ـ نام شعری از محمدعلی سپانلو.

۱۵ـ بعداً فتوکپی آن مقاله بین یادداشتهایم پیدا شد که همان مقالهٔ «هزارهٔ اخوان» بود و در همین کتاب، پیش از مقالهٔ حاضر چاپ شده است. (ر.ب.)

۱۶ـ باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث)، به اهتمام مرتضی کاخی، نشر ناشران، تهران، ۱۳۶۹، صص ۲۹-۶۲۸.

گلشیری و مشکل رمان

«مشکل ما این است که رمان را نمی‌فهمیم.»
هوشنگ گلشیری

۱ـ صحنهٔ اول فیلم «ژوزفین و ناپلئون» با گیوتین شروع می‌شود. دستیار جلاد موهای زنی را می‌زند؛ جلاد گردن زن را زیر گیوتین می‌گذارد و سر او را از تنش جدا می‌کند. دستیار جلاد موهای زن را برای فروش عرضه می‌کند. افسر جوانی که در میان جمعیت این صحنه را تماشا می‌کند، به دستیار جلاد اعتراض می‌کند. در برخوردی که بین دستیار و افسر پیش می‌آید، کلمات و نگاه افسر جوان بر شمشیر دستیار پیروز می‌شود. افسر شجاعانه راهش را می‌کشد و می‌رود. در سکانس بعدی می‌فهمیم افسر جوان، «ناپلئون بناپارت» آینده است.

دو نوع تماشاگر ناظر این صحنه هستند. نوع اول می‌بیند که ناپلئون با نفرت گردن زدن زن را تماشا می‌کند و به دستیار جلاد و جلاد اعتراض می‌کند. این تماشاگر احساس می‌کند که ناپلئون آدم خوبی است و زدن گردن زن کار بدی است، و از ناپلئون خوشش می‌آید. این نوع تماشاگر با محتوای مطلب فیلم سر و کار دارد.

تماشاگر دوم می‌بیند که مجموعهٔ گیوتین، جلاد و دستیارش و زن و موهایش، و ناپلئون را یک نفر به صورت خاصی بر روی پردهٔ سینما چیده

است تا نتیجه‌ای را بگیرد که تماشاگر اول گرفته است. هدف او این است که تماشاگر اول از بناپارت، بناپارتسیم، احیای سلطنت بعد از انقلاب خوشش بیاید. تماشاگر نوع دوم که حتی مخاطب فرم انتخاب شده توسط کارگردان را هم جزو ابزار کار کارگردان به حساب می‌آورد، با فرم سر و کار دارد. در اینجا، به قول «ویکتور اشکلوفسکی»، فرم‌شناس روس، فرم هنری، محتوا را به وجود می‌آورد، نه بر عکس.

خواننده‌ای که مصاحبهٔ آقای گلشیری را در آدینه می‌خواند، می‌تواند یکی از دو موضع فوق را در قبال مطالب او انتخاب کند. در موضع اول، بیهوشی مخاطب در اختیار گلشیری است، در موضع دوم، تکنیک گلشیری لو رفته است. از موقعی که بودلر در آغاز گلهای شر مخاطب خود را «خوانندهٔ من، برادر من، شبیه من، ریاکارا!» خواند، بنیان صداقتی را گذاشت که از آن روز برای نویسندگان جهان سرمشق بوده است. من به متابعت از رأی بودلر به خواننده اعلام می‌کنم که گوش به زنگ باشد، من ریا خواهم کرد، از دید «منیت حقیر» خود به همه چیز نگاه خواهم کرد، و می‌گویم که خواننده را هم از قماش خود می‌دانم: پس مشترکاً مواظب یکدیگر باشیم، و مخصوصاً، مواظب کارگردانی چون من که ابزارها و آدمهای صحنه را به صورت دیگری در برابر خواننده خواهد چید.

خوانندهٔ نوع اول، وقتی گلشیری را در حال بیان نیات کلی مصاحبه‌اش می‌یابد، به احترام او از جایش بلند خواهد شد. چراکه، گلشیری: «در این مملکت سنت مرضیه همان در پسله حرف زدن است، یعنی ریا... پس با اظهار نظر صریح می‌خواهم توهّم خود نویسنده و یا حداقل اطرافیانش را فرو بریزم.» و یا «لازمهٔ رسیدن به جامعه‌ای فراتر از این جامعهٔ قبیله‌ای، گذشتن از این در تنگ و حقیر دارو دسته و خانواده‌ها و حتی منیتهای حقیر است و به حکم تعلق خاطر به فرهنگ این سرزمین باید عواقبش را

به جان خرید.» ولی قرار بر این شد ما دید شکاک خوانندهٔ دوم را داشته باشیم، و همه، حتی مرا، ببریم داخل سناریو.

۲ـ حسن صباح به اندازهٔ پوست گاوی از زمین قلعهٔ الموت را خرید، و بعد همهٔ قلعه را گرفت. این ماجرا، که «اشکلوفسکی» دهها نمونهٔ آن را از سه هزار سال پیش تا اوایل قرن حاضر نقل کرده است، در حق گلشیری صادق است. گلشیری با پوست گاو شازده احتجاب، الموتِ رمان فارسی را از آن خود کرده است. گلشیری: «قبلاً وقتی شازده احتجاب را می‌نوشتم باید تکلیف خودم را با بوف کور... ملکوت... و سنگ صبور... روشن می‌کردم... می‌خواستم بگویم که شازده احتجاب... بوف کور زمان است و یا با اندکی غرور برتر از آن.» و یا: «برای من مهم نیست که از این یا آن داستان‌نویس در این ملک بهتر بنویسم. باید از معصوم پنجم، از شازده احتجاب بهتر بنویسم تا قابل چاپ باشد.» و یا: «در عرصهٔ داستان بلند و رمان معیار ما بوف کور، سووشون، شازده احتجاب است.» و یا: «معصوم پنجم به نظر من در مرحلهٔ بالاتری از شازده احتجاب است.» ما همه بوف‌کور را شاهکار می‌دانیم. آقای گلشیری شازده احتجاب را برتر از بوف‌کور، و معصوم پنجم را برتر از شازده احتجاب می‌داند: پس آقای گلشیری خود را بزرگترین نویسندهٔ ایران می‌داند. ناپلئون و محمدرضاشاه هم شخصاً تاجگذاری فرموده بودند. با فروتنی تمام، بی‌ریا، بی منیت حقیر، و هر دو می‌خواستند از جامعهٔ قبیله‌ای فراتر بروند. هدف امپراطوری بزرگ، تمدن بزرگ بود. فروتنی گلشیری حد و مرزی نمی‌شناسد. می‌گوید که یکی دو «داستان» خوب معاصر از آن اوست، ولی به تبع همان فروتنی، اسم چهار «داستان» را می‌برد. و بعد شیوهٔ خود را با شیوهٔ محمود دولت‌آبادی و من مقایسه می‌کند، و نه تنها چیزی کم نمی‌آورد، بلکه با شکسته نفسی راجع به خود می‌نویسد: «البته به قول

بیهقی فضل جای دیگر نشیند.» ساعدی را «داستان»نویس بزرگی می‌داند، احترامات فائقه را در حق بهرام صادقی به‌جا می‌آورد، ولی معصوم پنجم از همه بالاتر است و: «در این سالها در «داستان» کوتاه کارهایی که کرده‌ام که اندکی فراتر از کارهای قبلی و «معصوم»هاست.» و همین حالا هم در حال نوشتن «داستانی» است فراتر از اینها. اینها را تکه تکه می‌گوید. از «کریمی» نامی که رئیس شرکت مضاربه‌ای «گلشیر» است، در تلویزیون سؤال کردند: «شما چرا این چند میلیون جواهرات را برای یکی از زنهاتان با پول مردم خریدید؟» گفت: «همه را یکجا نخریدم تکه تکه خریدم.» فرق گلشیری با «گلشیر» در این است که دومی از کردهٔ خود پشیمان است، و اولی هیچ‌گونه توهمی نسبت به خود ندارد و می‌خواهد توهم من و دولت‌آبادی و خانم پارسی‌پور را فرو بریزد. این تنها موردی است که آقای گلشیری از کلمهٔ «فرو» استفاده می‌کند. و بعد گلشیری شجاعت اخلاقی عجیبی نشان می‌دهد: «با فقر و نداری آن هم ساخته‌ام.» که یعنی: آنهایی که شاهکار نمی‌آفرینند و رمانهای «کیلویی پرفروش» از نوع رمانهای دولت‌آبادی و من می‌نویسند، پولشان از پارو بالا می‌رود. البته گلشیری توهم خواننده را هم فرو می‌ریزد. تیراژ کتاب او سه هزارتاست، تیراژ کتاب ما سی‌هزارتا. خریدار کتابهای ما فرق بین پیاز و سیب‌زمینی و رمان را نمی‌داند و کارهای ما را کیلویی می‌خرد. حقیقت این است که آن بیست‌هزار نفر اضافی که کتابهای ما را می‌خرند، مغز خر خورده‌اند. و نتیجهٔ توهم‌زدایی گلشیری؟ «با فقر و نداری آن هم ساخته‌ام.»

۳ـ آن پوست کاو حسن صباح، الموتهای دیگری را هم تصاحب می‌کند: «در تجدید چاپ نمازخانهٔ کوچک من... قیمت یک دفترچهٔ چهل برگی را برای کتاب انتخاب کردند. یعنی: ای ناشران از ضرر بترسید. پس

جواب روشن است. هم آن موانع در کار بوده است و هم کمتر ناشری حاضر است با چاپ کتابهای من ضرر کند. و من هم نمی‌خواستم که ناشران ضرر کنند. این طور است که گاهی فکر می‌کنم چاره‌ای ندارم جز آنکه کارهایم در خارج چاپ شود.» در سال ۶۴، قیمت کتاب ۱۳۲ صفحه‌ای گلشیری ۲۰۰ ریال، در سال ۶۲ قیمت کتاب ۴۲۰ صفحه‌ای من ۵۰۰ ریال، در سال ۶۵، قیمت کتاب ۱۸۰ صفحه‌ای من ۲۸۰ ریال. قیمت کتاب آقای گلشیری به نسبت صفحات کتابها، از هر دو کتاب من بالاتر است. صدها کتاب در مراحل مختلف در طول این هشت سال گذشته، سرمایهٔ ناشران را معطل نگه می‌داشتند. مجموعهٔ آثار گلشیری ـ آنهایی که من دیده‌ام و در ایران چاپ شده از ۷۰۰ صفحه تجاوز نمی‌کند. همهٔ اینها را می‌توان با سیصد هزار تومان چاپ کرد. چنین پولی حتی برای یک ناشر خرده‌پا، چندان پولی نیست. مخارج کتابهای معطل ماندهٔ ناشران بالغ بر دهها، بلکه صدها میلیون تومان می‌شود. این چه بزرگواری است که آقای گلشیری در حق ناشران می‌کنند که «نمی‌خواستم که ناشران ضرر کنند»؟ مشکل در جای دیگر است و در اینجای به خصوص نه ناشر مقصر است، نه دولت، نه ملت، نه نویسندگان دیگر. و آن مشکل، مشکل آقای گلشیری است. آقای گلشیری فارسی می‌نویسد، ولی آنچه می‌نویسد، هر نامی داشته باشد، آن نام،رمان نیست. و این مشکل را با تدابیری که آقای گلشیری برای حل آن در پیش گرفته است، نمی‌توان حل کرد. با گفتن اینکه هرمز شهدادی و محسن مخملباف تحت تأثیر برهٔ گمشده راعی هستند، با گفتن اینکه شازده احتجاب و معصوم پنجم و جبّه‌خانه، قله‌های ادب معاصر فارسی هستند، با گفتن اینکه چون من فصل اول و فصل آخر سمفونی مردگان» را خواندم، اینها خوب است و بقیهٔ رمان به درد نمی‌خورد، نمی‌توان مشکل آقای گلشیری را حل کرد.

نویسنده، «ایدی امین دده»ی «اوگاندا» نیست که مدام مدح خود را بگوید. ادبیات مبارزهٔ انتخاباتی نیست که یک نفر مدام یک عده را دور خود جمع کند، و آنها مدتی به‌به و چه‌چه بگویند، و بعد که چشمشان باز شد و از «سلف سرویس» ادبی خسته شدند و راهشان را کشیدند، آدم هزار جور بد و بیراه تحویلشان دهد، از کوتوله تا گدای کاغذ و تا حتی مأمور. داستایوسکی می‌گوید: تولستوی نابغه است. تولستوی این حرف را در حق داستایوسکی نمی‌زند. ولی داستایوسکی بر نمی‌گردد به تولستوی فحش بدهد. گلشیری می‌گوید: «من منتظر تحمل زمانه‌ام.» و نوشته‌های روی تاقچهٔ خانه‌اش را چرتکه می‌زند. آیا فقط او «منتظر تحمل زمانه» است؛ و منتظر بود؟ یک سال پس از چاپ سووشون و شازده احتجاب، روزگار دوزخی آقای ایاز به زیر چاپ رفته، و پس از گذشت بیست سال، که برخیها از خواندن زیر جلکی آن برای خود مرده بردار کرده‌اند، هنوز منتظر تحمل زمانه است. وقتی که رضا داوری کیهان، من و امثال مرا «دشمن خانگی» مردم معرفی می‌کند، وقتی که دو توجوان ادبی برای رسیدن به شهرت، ۴۵۰ صفحه لجن بر سر و روی من می‌پاشند، ناشر متضرر می‌شود چه بازی‌ای است؟ کتاب کیلویی پرفروش چه حقه‌ای است؟ قله‌های مرا براهنی ندیده است، چه پرت و بلایی است؟ تصحیح و ویرایش فصل اول و فصل آخر یک نویسندهٔ مستعد و جوان چه دردی است؟ نمی‌گذارند چاپ کنم، چه کلکی است؟ می‌گوید: «من اما کارم چیز دیگری است. من دیگر وقت ندارم... حرف آخر من این است که من برای حیثیت ادب پارسی، برای حیثیت زبان پارسی می‌نویسم.» آخر مرد حسابی، مگر زمانه، دولت، ملت، چنین چیزی را تحمل نمی‌کنند؟ وقتی که استاد شما، ابوالحسن نجفی، عضو فرهنگستان زبان و ادب پارسی است، دیگر چرا باید غم تحمل زمانه را، آن هم به خاطر

حفظ حیثیت زبان پارسی تو بخوری؟ و مگر داشتن درد زبان پارسی، درد رمان‌نویسی است؟ از «سروانتس» تا «مارکز» ــ سراسر تاریخ رمان جهان ــ از روسیه تا آمریکا، از جبل‌الطارق تا توکیو، رمان‌نویسی را نمی‌شناسم که گفته باشد من برای حفظ حیثیت زبان و ادب کشور خودم، رمان می‌نویسم. درست است که بحث تکنیک همه جا بوده و هست و خواهد بود، ولی ابزارهای زبان چیزی است، و ابزارهای رمان چیزی دیگر؛ و اگر گهگاه این دو بر هم منطبق است، آن انطباق ربطی به حیثیت یک زبان خاص ــ مثلاً پارسی ــ ندارد. دردِ رمان، شگرد رمان چیز دیگری است، و اگر کسی این نکته را درنیافته باشد، گمان می‌کند رمان و سبک رمان، نوعی بندبازی و پشتک وارو زدن در زبان است.

۴ـ اشکلوفسکی می‌گوید: هدف نویسنده برهنه کردن تکنیک است. نویسنده با ابزاری که انتخاب می‌کند، محتوایی را بیان نمی‌کند، بلکه با تکنیک، چیزی را که می‌خواهد بگوید عقب می‌اندازد، و با این عقب‌انداختن، محتوایی را به خواننده می‌رساند که فرم به وجود آورده است. تماشاگر دوم ما، خوانندهٔ نوع دوم مطالب آقای گلشیری، با دقت بیشتری به مسئله توجه کند. این گفته، دستکم نود درصد دربارهٔ مصاحبهٔ گلشیری صادق است. گلشیری می‌نویسد: «داشتن ادبیات با ما و ادبیات بر ما» به تکثیر نویسندگان «کوتوله» خواهد انجامید: من هشدار می‌دهم که‌روش‌کنونی‌مبادا به تربیت نویسندگان کوتوله بینجامد. خیلیها نمی‌توانند با نان و پنیر بسازند. وقتی کتابشان در نمی‌آید وسیلهٔ امرارمعاش ندارند، گاهی به هزار فضاحت تن می‌دهند. فیلمنامه‌نویس صد تا یک غاز می‌شوند یا کتابهای کیلویی پر فروش می‌نویسند.» و بعد، بی‌آنکه کوچکترین نمونه‌ای از این کارها و نویسنده‌ها به دست بدهد، اشاره‌می‌کند به‌حس قناعت‌پیشگی خودش که:یک‌بار،آمریکاییها خواسته

بودند او ویراستار ترجمهٔ آثار آمریکاییها به فارسی بشود، و یک‌بار هم، اشرف، شهناز را واسطه قرار داده تا آقای گلشیری برود دیدن ایشان. من هر قدر فکر کردم که اشرف ــ با آن همه خرگردن خوش بروروی اطرافش ــ چه کاری با گلشیری قلمی ما داشته است، عقلم به جایی قد نداد. «داستان» قابل‌ویرایشی در اختیار داشته؟ شایع بود که از سگ دورگهٔ خرگردن بسیار خرسند می‌شده است [و کذا فی الاصل]، و شهناز، مگر دختر خالهٔ گلشیری بوده که به وساطت آمده بوده است: بیت: قوم دیگر سخت پنهان می‌روند ــ شهرهٔ خلقان ظاهر کی شوند؟ حالا می‌فهمم که چرا چند سال پیش، بعضی از اصحاب گلشیری در مجلهٔ چراغ نوشتند که «شازده احتجاب» باعث سقوط سلطنت شده است: منتشر چون گشت شازده احتجاب ــ گشت شاه و شاهزاده بدحجاب [لادری].

خواننده نوع دوم سؤال می‌کند: آیا غرض آقای گلشیری از فیلمنامه‌نویسهای صد تا یک غاز همان نویسندگان دورویر خود او در چند سال پیش نیستند که پس از مصادرهٔ کارگاه قصهٔ کانون نویسندگان توسط گلشیری و یار غارش ناصر زراعتی، چند صباحی با استاد نشست و برخاست کردند و ناگهان از هرچه پدرسالاری بود خسته شدند و سر به کوه و بیابان استقلال گذاشتند و حالا به عنوان از راه برگشتگان از استاد فحش نوش جان می‌کنند؟ دست مریزاد خوانندهٔ نوع دوم. برداشت او کاملاً درست است، و من در عالم ادب و هنر چیزی شنیع‌تر از کوبیدن شاگردان سابق ندیدم؟ و چیزی حقیرتر از این نوع منیت نیز، نه. شاید ترس گلشیری از این باشد که او فکر می‌کرد قصه‌نویس خوب تربیت می‌کند، و می‌بیند حضرات سناریستهای بدی از آب در آمده‌اند، گرچه در عالم سناریونویسی، کمتر می‌توان سناریستی بدتر از نویسندهٔ «دوازده رخ» پیدا کرد.

از نظر ادبی، برای گلشیری دو دولت وجود دارد: یکی دولت خود او که دولت قصهٔ کوتاه است که او را به غلط «داستان» کوتاه می‌نامد. آقای گلشیری از این نظر حکومت مطلقه اعلام کرده است. مصاحبه اعلام رسمی این حکومت مطلقه است. دولت دوم، دولت رمان‌نویسایی مثل ماست. اگر یکی از قصه‌نویسهای متبوع دولت مطلقهٔ گلشیری، از حوزهٔ او خارج شود، استقلال پیدا کند یا با ما نشست و برخاست کند، بلافاصله لقب «کوتوله» می‌گیرد. در مورد ما هم که «کوتوله» بودن، از نظر گلشیری تحصیل حاصل بوده است. ما می‌نویسیم تا پولدار شویم. ما به این فضاحت تن داده‌ایم. لحظه‌ای می‌شویم «ر. اعتمادی» و لحظه‌ای دیگر می‌شویم «مارکز». آقای گلشیری به همان «بورخس» بودن بسنده کرده است! این اولین بار نیست که آقای گلشیری و اطرافیانش همهٔ نویستدگان پرفروش ایران را می‌کوبند. غافل از اینکه همهٔ نویسندگان جهان، من جمله «جویس» و «پروست»، به نسبت بندبازانی چون گلشیری، بدون استثنا پرفروش بوده‌اند. اکنون در جهان «داستایوسکی»، «تولستوی»، «فالکنر»، «کافکا»، «مارکز»، «کُندرا»، «اکو» و «دکترو» از پرفروش‌ترین نویسندگان دنیا هستند. از میان کتابهای خود گلشیری، شازده احتجابِ مشکل، پرفروش‌ترین اثر او بوده است. پرفروش‌ترین رمانهای فارسی، بوف کور و سووشون بوده‌اند. این نشان می‌دهد که فرزانگان ملت ما اثر خوب را از اثر بد، همیشه شناخته‌اند. قله‌ها را به این فرزانگان نمی‌توان با مصاحبه و خراشیدن چهرهٔ ادبی دیگران حقنه کرد. دو مجله در اختیار آقای گلشیری بوده است: نقد آگاه و مفید. آقای گلشیری و دستیارانش، صادق چوبک، جلال آل احمد، سیمین دانشور، احمد محمود، محمود دولت‌آبادی، اسماعیل فصیح و این بندهٔ کمترین را به هر بهانه‌ای کوبیده‌اند. سالهاست آقای گلشیری بحث مقاله‌ای را دربارهٔ سیمین

دانشور می‌کند. ولی فحشها را چاپ کرده، مقالهٔ مربوط به سووشون را نگه داشته است. آقای گلشیری توده‌ایها را موقعی کوبیده است که دولت هم آنها را می‌کوبید. به همین دلیل ایشان توده‌ایها را نمی‌کوبید، بلکه رقبا را می‌کوبید. این کوبیدن را در مصاحبه‌اش نیز انجام داده است. از هدایت و چوبک، بهتر می‌نویسد. احمد محمود که تکلیفش روشن است. دولت‌آبادی و من هم کیلویی می‌نویسیم. اخیراً پارسی‌پور را هم در کنار رقبا نشانده است. غافل از اینکه، چیزی که ما به عنوان رمان می‌نویسیم، ربطی به آن چیزهایی که آقای گلشیری می‌نویسد، ندارد. ما رمان می‌نویسیم، و ذیلاً با هزار دلیل تئوریک ثابت خواهم کرد که آقای گلشیری، جدا از خرده‌شیشه‌ای که سیمین دانشور به او نسبت می‌دهد، یک مشکل اساسی‌تر دارد و آن را خود بیان کرده است: ما رمان را نمی‌فهمیم.

۵ـ مسائلی که در ادبیات معاصر ایران مطرح می‌شود تا موقعی که به سطح دیدگاه فلسفهٔ ادبی یا تئوری ادبیات ارتقا داده نشده، و یا مصداق فلسفهٔ ادبی معتبری قرار نگرفته، از نظر صاحب این قلم، فاقد ارزش است. پیش کشیدن بخشی از عقاید اشکلوفسکی ـ فرم‌شناس بزرگ روس و یکی از سناریستهای درخشان اوایل قرن در شوروی ـ برای روشن کردن این نکتهٔ اساسی بود که تا موقعی که حتی به یک «پولمیک» ادبی با دید تئوری فلسفی ـ ادبی نگاه نکرده‌ایم، بازنده خواهیم بود. در پشت سر هر سلیقه و سبک ادبی، باید یک فلسفهٔ ادبی به عنوان پشتوانهٔ آن سلیقه حضور داشته باشد، وگرنه آن سبک و سلیقه، چیزی خواهد بود مجرد، فاقد قدرت عملکرد، و جدا از مقولات ادبی. مسئله این است ـ و من باز به حرفهای اشکلوفسکی استناد می‌کنم ـ که ما نمی‌توانیم به «اتوماتیسم» [خود به خودنویسی] اعتقاد داشته باشیم. نویسندهٔ رمان

کسی است که نیتی دارد و آن نیت در عمل خود را به فرم کاری که او ارائه می‌دهد، ترجمه می‌کند. از این نظر هر نویسنده‌ای مسؤول مستقیم آثار خود به شمار می‌رود، ولی عصر او، حتی پیش از خود او، مسؤول جهان‌بینی‌ای است که او، و سایر نویسندگان در آن عصر پیدا کرده‌اند. آن افق یا افقها، یا جهان‌بینی ــ به قول لوسین گلدمن ــ بیانگر کل یک عصر است و نویسندگان اجزای آن کل را تشکیل می‌دهند.

از نظر ادبی، وظیفهٔ یک منتقد متفکر، پرداختن به اصلی‌ترین مسائل آن عصر است. ولی یک نویسنده نمی‌تواند به سادگی و بدون قبول خطر فراوان، انتظار داشته باشد که منتقد متفکر، اصلی‌ترین مسائل یک عصر را فراموش کند و به آثار آن نویسنده بپردازد. تشخیص اینکه چه چیز اصلی و چه چیز فرعی است بر عهدهٔ خود آن منتقد متفکر است. نویسنده‌ای که بر من خرده می‌گیرد که چرا به او و ساعدی و صادقی نپرداخته‌ام، هوشنگ گلشیری است. آقای گلشیری نباید از من چنین انتظاری داشته باشد. اولاً، به این دلیل که انتخاب موضوع بررسی حق من است، نه حق او، همان‌طور که من به او ایراد نمی‌گیرم که چرا راجع به ظل‌السلطان نوشته است، ولی راجع به ستارخان چیزی ننوشته است. ثانیاً ایرادش مبتنی بر کذب محض است، به دلیل اینکه من به هر سه نویسنده در آن زمان پرداخته‌ام. در سال ۴۹ و ۵۰، یعنی تقریباً یک سال پس از انتشار شازده احتجاب در مقالهٔ «نگرشی انتقادی به ادبیات معاصر ایران»، آثار چهار نویسنده ــ ساعدی، صادقی، شعله‌ور و گلشیری ــ با ذکر نام و خصائص آثار و در مورد گلشیری، همان شازده احتجاب ــ از خیل آثار بقیهٔ نویسندگان سی تا چهل ساله، جدا گردیده، نقد شده است. آقای گلشیری تا سال ۴۸، شهرتی نداشت. ولی ساعدی و صادقی، به ویژه ساعدی، از شهرت فراوان برخوردار بود. مجموع نوشته‌های من راجع به

ساعدی در همان دههٔ ۴۰ تا ۵۰ از صد صفحه هم متجاوز است. بخش اعظم مقالهٔ فوق راجع به ساعدی است. کتاب سنگر و قمقمه‌های خالی صادقی پس از چاپ قصه‌نویسی، چاپ شده است. صادقی فقط با سه یا چهار قصهٔ کوتاهش برای من مطرح است. ملکوت او اثر مهمی نیست. قصه‌نویسی راجع به ساختار رمان است، نه قصهٔ کوتاه. بعد از انقلاب، گلشیری، سه اثرش را در حضور جمع نویسندگان خوانده است: فتحنامهٔ مغان، معصوم پنجم، و جبه‌خانه. هر سه اثر را من در حضور دیگران بررسی کرده‌ام. نوار بحثها در اختیار هوشنگ گلشیری است. پس بحثها راجع به او در حول و حوش انتشار قصه‌ها صورت گرفته است. و ایراد گلشیری وارد نیست. در مورد سووشون، خود گلشیری هم تا به امروز حرفی نزده است. ولی اگر این ایراد بر من وارد باشد که چرا راجع به این کتاب حرفی نزده‌ام ــ که حرف زده‌ام و مقاله و کتابش ــ فقط ــ در نیامده است، باید ایراد به سیمین دانشور هم گرفت که در سال ۵۰ یا ۵۱، روزگار دوزخی آقای ایاز را خوانده و حرفی نزده است، و بعداً هم راجع به همه حرف زده است، ولی راجع به من حرفی نزده است. غرضم این است. دوست من سیمین دانشور، و دشمنم گلشیری، در توطئه سکوت علیه من مشترکاً، و بدون تبانی با یکدیگر، شرکت کرده‌اند. رضا سید حسینی، رعب خود از جو ساخته شده توسط گلشیری و امثال او را، در ارتباط با بحث آثار من، در همین آدینه به اطلاع خوانندگان رسانده است. آقای گلشیری در مرعوب کردن آدمها، در ارتباط با آثار من، عملاً سهم داشته است.

ولی مسئلهٔ یک منتقد متفکر چیز دیگری است. استخراج نیازهای جامعهٔ ادبی از متن جامعه و قرار دادن آنها در دستور کار و زندگی خود و پاسخ به آن نیازها، مسؤولیت اساسی اوست. قصه‌نویسی من، به رغم

ایرادهای فراوانی که بر آن وارد است، نخستین بررسی ساختمان = ساختار رمان در زبان فارسی است، با ارائه نمونهٔ نقد و بررسی آثار یک نویسنده، یعنی صادق چوبک. نگاهی کوتاه به عناوین مراجع کتاب نشان می‌دهد که آنچه تا سال ۴۸ به عنوان نقد و بررسی ساختار رمان وجود داشته ــ در زبان انگلیسی ــ توسط من مطالعه و ارائه شده است. گرچه من تعداد عظیمی از تئوریسینهای بزرگ قصه‌نویسی را تا سال ۴۸، خوانده و در کتابم گنجانده‌ام، ولی ساختار تئوریک کتاب من جدا از این تئوریها، یک تئوری است. اخیراً ساختار کتاب من در کنار ساختار کتابهای بزرگترین ساختارشناسان جهان در فرانسه بررسی شده است و ساختار آن در کنار ساختار آثار «ژرار ژنت»، تئوریسین معروف گذاشته شده، و با آن قابل مقایسه تشخیص داده شده است. روسها هم کتاب را با کتابهای لوکاچ مقایسه کرده‌اند. من از کتابم در سال ۴۸ راضی بودم. حالا راضی نیستم. ولی اصطلاحات، زبان بررسی، و نوع برخورد من، کلیهٔ برخوردهای بعد از قصه‌نویسی را در زبان فارسی زیر تأثیر گرفته است. گرته برداری کتابهای جمال میرصادقی از قصه‌نویسی است. زبان عابدینی از قصه‌نویسی است. ولی همین ژدانفیستها دستور دارند که اسم مرا حتی در فهرست اعلامشان نیاورند.

مسئلهٔ اصلی در دههٔ چهل تا پنجاه این بود: چه کسی رمان‌نویس است و چه کسی نیست؟ در آن زمان دو نفر معروفترین چهره‌های زندهٔ ادبیات معاصر ایران در رمان‌نویسی بودند. آل‌احمد و صادق چوبک. در قصه‌نویسی، با ذکر دلایل دقیق نوشته‌ام که آل‌احمد رمان‌نویس نیست، حتی قصهٔ کوتاه‌نویس خوبی هم نیست. آل‌احمد از دوستان بسیار نزدیک من بود. با چوبک دو سه سالی بود که آشنا شده بودم، چیزی که آقای گلشیری پس از گذشت بیست سال از چاپ قصه‌نویسی و مرگ آل‌احمد،

راجع به قصه‌نویس نبودن آل‌احمد نوشته، من بیست و سه چهار سال پیش نوشته‌ام. چیزی که خانم آذر نفیسی، دو سه سال پیش راجع به «بعد از ظهر آخر پاییز»، قصه روانی چوبک، نوشت، و یا قبل از آن راجع به سنگ‌صبور نوشت، من بیست و چهار پنج سال پیش نوشته‌ام. چیزی که خانم نفیسی راجع به «رمان روانی» در «کیهان فرهنگی» نوشت، من بیست و سه سال پیش نوشته‌ام. منابع مقالهٔ خانم نفیسی در ارتباط با بوف‌کور و «رمان تغزلی»، از منابع دو کتابِ من است. فریدمن در مورد رمان تغزلی از قصه‌نویسی، و «یاکوبسون» در مورد زبان پریشی، از کیمیاوخاک. فقط در یک مقالهٔ خانم نفیسی اشاره‌ای گذرا به اسم من هست. ولی قصه‌نویسی در زمان خود، اولین بررسی از آثار بزرگ انتقادی با ذکر همهٔ مآخذ را ارائه داده است. معرفی همهٔ ناقدان و تئوریسینهای بزرگ رمان توسط کتاب ناچیز من صورت گرفته است. اولین مقالات راجع به زبان‌شناسی و رمان، آثار جویس، پروست، فالکنر و ویرجینیا وولف و سموئل بکت، در آن کتاب آمده است. نخستین بررسیها از ساختمان حکایت، مقامات، اساطیر، رمانس، رمان پیکارسک، در ارتباط با ساختار رمان در این کتاب صورت گرفته است. آقای گلشیری در مصاحبه‌اش از رفتن از کل به جزء در رئالیسم صحبت می‌کند. من این کار را در سال ۴۶، با اشاره به آراءلاک، هیوم، هابز، بارکلی و دیگران کرده‌ام. بخش اعظم این حرفها را من در دورهٔ دکتری خوانده بودم (از ۳۷ تا ۳۹)، و بعد در دانشگاه درسش را داده بودم. تدریس آثار جویس، فالکنر، ویرجینیا وولف را، من وارد برنامهٔ درسی دانشگاهها کرده‌ام، و در شعر نیز آثار الیوت، پائوند و شعرای جدید آمریکا و انگلیس و جهان را. اگر آقای گلشیری مدعی است که چیزی پیش از این بررسیها وجود دارد، این گوی و این میدان. ثابت کند. در غیبت پنج شش ساله از ایران، نام من

ممنوع بود. پس آثارم چاپ نمی‌شد. ولی به محض ورود به ایران، خلاصه‌ای از کتاب بوطیقای قصه‌نویسی را به یکی از دبیران کانون سپردم. قرار شد به صورت ضمیمهٔ یکی از نامه‌های کانون چاپ شود. در آن زمان با استفاده از آثار «پروپ» ، «اشکلوفسکی» «تودوروف»، «لوکاچ»، «گلدمن» و «دریدا» کوشیده بودم شیوهٔ نگاهم را نسبت به رمان بیان کنم. ژدانفیستهای کانون، آن را بایکوت کردند، و مانع چاپ آن شدند، گرچه مطالب مربوط به اتونومی اثر، مرگ و زندگی فرمها، بعداً به آثار دیگران راه یافت.

در آن سلسله مراتب اولویتها باید اشاره کنم به نقد شعر. پیش از سال ۵۷، فرم شعر، عالی‌ترین نگاه ادبی ایرانیان به جهان محسوب می‌شد. بررسیهای تئوریک، تحلیلی، تفسیری و توصیفی من از شعر، بخش‌اعظم وقت مرا در سالهای بین ۴۰ تا ۵۲ به خود تخصیص داده بود. لازم بود بررسیهای دقیق و علمی از خود شعر، و از شاعرانی چون نیما، شاملو، فرخزاد، و اخوان، به چاپ برسد. روشن کردن سمت و سوی شعر جدید به مراتب مهمتر از نوشتن مقاله راجع به شازده احتجاب و سووشون و غیره بود. من مسؤول آن انتخابها هستم. بی‌شک درپاره‌ای موارد اشتباه کرده‌ام، ولی در تشخیص اولویتهای دوره‌های مختلف ادبی، گمان نمی‌کنم بیراهه رفته باشم.

۶ـ چون آقای هوشنگ گلشیری، بی‌آنکه شیوهٔ خواندن رمان را بداند، به تحلیل رمانهای من پرداخته است، لازم است راه و چاه تئوری بررسی این نوع رمان را شخصاً پیش پای خواننده بگذارم. مسئله این است: شیوه‌ای که کمک می‌کند تا خواننده بداند اثر ادبی چگونه نوشته شده است، چیست؟ چرا خواننده لذت می‌برد. آقای گلشیری این‌طور وانمود کرده است که چون خواننده بی‌شعور است، از رازهای سرزمین من،

کلیدر، طوبا و معنای شب، و غیره لذت می‌برد، و چون تعداد خوانندگان بی‌شور بالاتر از تعداد خوانندگان باشعور است، اگر تعداد باشعورها بالا برود، آثار گلشیری خوانندهٔ بیشتری پیدا خواهد کرد. به گمان من معیار لذت را باید در ساختار اثر ادبی جست. من تمامی آثار بورخس را خوانده‌ام و از آنها لذت می‌برم. حسن بورخس در این است که قدرت بیان بسیار قوی‌ای دارد. رمان‌نویس نیست. ولی یک مقاله ـ قصه را خوب بیان می‌کند. متاسفانه گلشیری فاقد قدرت بیان قدرتمندی است. خوانندهٔ قصه، رمان، مقاله، یا هر چیز دیگری دنبال قدرت مجاب کردن است. مشکل گلشیری این است که ارتباط بر قرار نمی‌کند. ادبیات، مثل هر چیز دیگری که در حوزهٔ نشانه‌شناسی بگنجد، یک سیستم ارتباطی است. ولی سیستم ارتباطی خاصی است. ما به این سیستم به دو صورت می‌توانیم نگاه کنیم، یکی به صورت درون ـ ادبی ـ و دیگری به صورت برون ـ ادبی. سیستم درون ادبی، به ارتباط ابزارها و مکانیسمهای ادبی در داخل خود اثر ادبی می‌پردازد. در هر لحظهٔ بررسی ادبی از یک متن ممکن است این تمایل را پیدا کنیم از متن به طرف جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، اخلاق، دین و یا چیزهای دیگر حرکت کنیم. به محض اینکه چنین چیزی بر ما غالب شد، باید آن بررسی را متوقف کنیم و دوباره برگردیم به طرف ابزارها و مکانیسمهایی که سیستم را می‌سازند. چون قطع تمایل به خروج از حوزهٔ آن مکانیسمها و ابزارها در این نوع نگاه مطرح می‌شود، آن را «نگاه توقفی» می‌نامند [The Interruptive Approach]. ولی اگر آن تمایل خروج از حوزهٔ ابزارها و مکانیسمهای ادبی، به سوی حوزه‌های دیگر را در ذهن خود تقویت کنیم، و عملاً به این خروج دست بزنیم، ادبیات به عنوان سیستم، فرع بر بقیهٔ مقولات سیستمی شناخته خواهد شد. این نگاه را «نگاه تفسیر»ی می‌نامند [The Interpretive Approach]. در نگاه اول

بر «ادبیت» ادبیات تکیه می‌کنیم، در نگاه دوم بر غیرادبی بودن ادبیات تکیه می‌کنیم. مثلاً ادبیات گرچه از زبان ساخته شده، در بررسی ادبی هم، از مکانیسمهای زبان‌شناسی استفاده می‌کنیم، ولی در ادبیات ما از حوزهٔ زبان می‌گذریم و به همان صورت که زبان‌شناسی حوزهٔ مستقلی دارد، می‌کوشیم حوزهٔ مستقل ادبیات را به عنوان سیستم تعیین کنیم.

برای روشن شدن مطلب، نگاه کنیم به دو نویسندهٔ مختلف در عصر خودمان، هوشنگ گلشیری، و محمود دولت‌آبادی. قصهٔ هوشنگ گلشیری پیش از آنکه به حوزهٔ مکانیسمهای ادبی برسد، در مکانیسمهای زبان متوقف می‌شود. در حالی که ادبیات بر فرا زبان استوار است. آن فرا زبان مکانیسمهای خاصی دارد که در رمان در حوزهٔ تکنیک رمان، و یا ادبیت رمان می‌گنجد. گلشیری پیش از آنکه به آن حوزه پا بگذارد، با همان درد بی‌درمان زبان پارسی‌اش، در زبان متوقف می‌شود. وقتی که او خود را با بورخس مقایسه می‌کند، در واقع نه اثر خود را می‌فهمد، و نه اثر بورخس را. محمود دولت‌آبادی، از آن سوی بام می‌افتد، یعنی از مکانیسمهای ادبی، و یا ادبیت رمان کمترین استفاده را می‌کند، در نتیجه خواننده می‌گوید: جامعه این‌طور است، دهاتیها این‌طورند، این تیپ مادراست، این تیپ شوهر دهاتی است، این تیپ ژاندارم است، این تیپ عاشق است. یعنی دولت‌آبادی از جامعه می‌گیرد، به جامعه تحویل می‌دهد. ادبیات وسیلهٔ شناسایی جامعه برای جامعه است. تأکید دولت‌آبادی در رمانهایش بر محتواست نه بر تکنیک، ساختار و چیزهایی از این دست. زبان جای خالی سلوچ، زبان چنین محتوایی است. در کلیدر، تورم مترادفات، و استفاده از قلمفرسایی به جای استفاده از مکانیسمهای سیستم رمان، گاهی به ما اجازه نمی‌دهد که رمان را ببینیم، ولی حتی در این رمان، محتواگرایی دولت آبادی، او را در برابر رمان من قرار

می‌دهد. من قلمفرسایی نمی‌کنم. به رمان به عنوان یک سیستم ادبی نگاه می‌کنم. من رمان جدید می‌نویسم. گلشیری رمان نمی‌نویسد. فقط زبان می‌نویسد. دولت‌آبادی رمان سنتی محتواگرا می‌نویسد. سابقهٔ «رئالیسم انتقادی» و «رئالیسم سوسیالیستی» و «رمانتیسم سوسیالیستی»، بزرگترین لطمه را از نظر تکنیک به کار دولت‌آبادی می‌زند. به همین دلیل رمان او کمّی از نظر تکنیک رمان و کیفی از نظر محتوای جامعه است. رمان من کیفی از نظر تکنیک رمان نویسی است، و از نظر محتوا، محتوای آفریده شده توسط فرم رمان را به خواننده می‌دهد، نه محتوای پیش از آفرینش رمان را. رمان نه تقلیدی از واقعیت است، و نه بازآفرینی واقعیت. رمان یک سیستم ادبی است که با مکانیسمهای بنیادی خود، واقعیتهای جدید برای خواننده تعبیه می‌کند. این واقعیت منبعث از فرم است. اثر من به فرم و ابزارهای فرم به عنوان دگرگون کنندهٔ فرمها و محتواهای گذشته می‌نگرد. از این نظر هم محتوا و هم فرم گذشته در اثر من خرد می‌شوند، و هرگز قابلیت رجعت به شکل و محتوای گذشته را پیدا نمی‌کنند. و بعد بین اثر و مخاطب آن ارتباطی برقرار می‌شود که مبتنی بر زیباشناسی شکل اثر است. چیزی که من در این مورد یاد گرفته‌ام، درست از بیخ گوش رئالیسم سوسیالیستی رشد کرده، از آن بدترین لطمه‌ها را دیده، بعد مقهور و مغضوب سردمداران آن واقع شده، سالها در خفقان زیسته، و بعد از کشورهای دیگر سر درآورده است. بین فرمالیسم روس، «استروکترالیسم» پراگ، «استروکترالیسم» فرانسه و ساختارزدایان آمریکا و فرانسه، از یک سو، و لوکاچ (در دوره‌های ضد استالینی‌اش) و «لوسین گلدمن» از سوی دیگر، ارتباطاتی وجود دارد که در طول این بیست و سه چهار سال گذشته، به ویژه از زمانی که رمان روزگار دوزخی آقای ایاز را نوشتم، ذهن مرا به خود مشغول کرده است. از آنجا که بر جامعهٔ ادبی ما،

استالینیسم سیطره داشته است ــ و هنوز در وجود امثال آقای گلشیری ــ به رغم مخالفت او با استالینیسم مکتبی ــ این سیطره ادامه دارد، چرا که شیوهٔ حذف فرهنگی گلشیری، شیوهٔ ژدانفی است، باید دید به رمان چگونه نگاه کنیم که خود را کاملاً، هم از دیدگاههای استالینیسم مکتبی و هم استالینیسم غیرمکتبی جدا کنیم. به نظر من چنین کاری جز از طریق احیای آن چیزهایی که در خود شوروی استالینیسم آنها را کوبیده، عملی نیست. به همین دلیل توضیح آثار «یاکوبسون»، «اشکلوفسکی»، «آیشنبام»، «توماشفسکی»، «پروپ» و «باختین»، برای بررسی رمان اساسی است. کسی که می‌خواهد به مقولهٔ ساختار رمان و شعر جدی نگاه کند، باید از تولد تراژدی نیچه ــ تا گراماتولوژی دریدا، و حتی کارهای بعد از آنِ او را خوانده باشد. اشکلوفسکی با بررسی دن کیشوت، و آثار تولستوی و «استرن»، «باختین» با بررسی داستایوسکی، «پروپ» با بررسی شکل حکایت، و دیگران به دنبال اینها، به تحقیق در فرهنگ ادبی جهان کمک ذیقیمتی کرده‌اند. من به رغم اختلافی که در پاره‌ای موارد با این آدمها دارم، از آغاز به کار بستن این شیوه‌ها، با همان دشمنان روبه‌رو بوده‌ام که آنان در شوروی روبه‌رو بودند. استالینیستها آثار مرا به مقداری اطلاعات پیش پا افتاده و مبتذل ترجمه کرده، بعد به داوری نشسته‌اند، و در بسیاری موارد این قضیه برایشان مطرح بوده است که طرف را چگونه وارد دستهٔ خود بکنیم، و یا طوری بزنیم که نتواند تکان بخورد. بعضی استالینیستها می‌دانند چه می‌کنند، ولی بعضیها تحت تأثیر جو ساخته شده توسط استالینیستها قرار می‌گیرند، و مدام دنبال اطلاعات در رمان می‌گیرند، و رمان را فقط از دید همین اطلاعات گرایی بررسی می‌کنند.

وقتی که آقای گلشیری اعلام می‌کند که نیازی به گزارش «بیلتمور» نیست، به دلیل اینکه هم ما از آن اطلاع داریم و هم مستشاری، و یا

وقتی، به تکرارها و به بحثهای راجع به جامعه‌شناسی و غیره اعتراض می‌کند، قضیه را نه از دیدگاه ساختار، بلکه از نظر محتوا می‌بیند. گلشیری: «اثر هنری باید ما را از پوسته جدا کند و به جای دیگر ببرد. تفرجی در جهانی تازه، تا در آن رشد کنیم و وقتی به خودمان بر می‌گردیم بزرگتر شده باشیم، نه اینکه اطلاعاتی به ما بدهد که خودمان بهتر می‌دانیم و از آنها پیش از خواندن اثر آگاه بوده‌ایم.» در واقع از پوسته جدا شدن آقای گلشیری فقط از طریق اطلاعات نوست و این نقض غرض است، حتی در مورد شازده احتجاب. من موقع خواندن شازده احتجاب همه چیز آن را می‌دانم، ولی آن را باز هم می‌خوانم. در شازده احتجاب، ارائهٔ مطالبی که من از کتاب می‌دانم کش داده شده تا تکنیک ظهور کند. مثالی از این هم روشن‌تر. ما همه چیز هملت را پیش از اجرای آن بر روی صحنه می‌دانیم. اطلاعات آن قدر در اختیار ماست که حتی مبتذل شده. ولی به سالن هجوم می‌بریم نه برای جمع‌آوری اطلاعات جدید، بلکه برای آنکه ببینیم، شکسپیر، اطلاعات ما را، چگونه با ابزارهای خود در برابر ما می‌چیند. در پاره‌ای موارد گلشیری می‌خواهد به دید ما نزدیک شود، ولی نگرانی زبان به او اجازهٔ این کار را نمی‌دهد. گلشیری: «ما ــ خوانندگان ــ از طریق زبان رمان، یعنی لایهٔ انتخابی نویسنده از کل یک زبان و از طریق اجرای یک اثر به موضوع می‌رسیم، نه برعکس... نویسنده نیز، البته نویسندهٔ جدی، نه از فکر و یا مضمون، که از طریق زبان، از این صحنه، از این شخصیت، لحظهٔ خاصش، شروع می‌کند و از طریق اجرای آن در عرصهٔ جهان داستان مضمونش را شکل می‌دهد و نه برعکس.» وقتی که آقای گلشیری، زبان رمان را «لایهٔ انتخابی نویسنده از کل زبان» می‌داند، دچار اشتباه می‌شود. این لایهٔ انتخابی عبارت است از زبانی که آقای گلشیری در قصه‌هایش به کار می‌گیرد. و شاید بیشتر این

همان درد زبان پارسی است و به رمان ربطی ندارد. اگر غرض آقای گلشیری این باشد که فرم، محتوا را به وجود می‌آورد، و آن هم با ابراز خاص خود فرم، حرفش درست است، ولی وقتی که او می‌گوید، نویسنده از طریق اجرای آن (صحنه؟ شخصیت؟ لحظهٔ خاص؟) جهان داستان مضمونش را شکل می‌دهد، و نه برعکس، ما دقیقاً نمی‌فهمیم او چه می‌گوید. اگر منظور این است که مضمون قبلاً وجود دارد و نویسنده آن را در جهان «داستان» شکل می‌دهد، ما وارد جهان محتوا و فرم شده‌ایم، و آقای گلشیری اشتباه می‌کند. هم یاکوبسون و هم اشکلوفسکی اعتقاد دارند که نویسنده پس از آنکه شکل داد مضمون به وجود می‌آید. مضمون یا اصلاً، قبلاً نیست، یا قابل تلخیص به وسیلهٔ هر کسی است، و یا در اختیار همگان است. به محض اینکه شکل ظهور پیدا کرد، خواننده ضمن لذت بردن از تکنیک به مضمون دسترسی پیدا می‌کند. عناصری که آن لذت هنری را به وجود می‌آورند، عناصری هستند که ادبیت رمان، یعنی «بوطیقای» رمان را تعیین می‌کنند. داستان موسی و خضر در سورهٔ «کهف» را خوب می‌دانیم. موسی می‌خواهد همراه خضر برود. خضر می‌گوید به این شرط می‌توانی با من بیایی که سؤال نکنی. موسی می‌گوید مانعی ندارد. خضر یک کشتی را سوراخ می‌کند. موسی اعتراض می‌کند. خضر می‌گوید نگفتم نپرس. بعد خضر می‌زند پسر جوانی را می‌کشد. موسی اعتراض می‌کند. خضر می‌گوید نگفتم نپرس. راه می‌افتند. خضر در خرابه‌ای، دیواری می‌سازد. موسی سؤال می‌کند. خضر می‌گوید جوابهایت را می‌دهم، ولی نباید دیگر دنبال من بیایی. در واقع ما به خود خضر از طریق این مکانیسمها پی می‌بریم: اول فرمها می‌آیند، و بعد محتواها. موسی فکر می‌کند همه چیز غیرمنطقی است. در نتیجه ذهنش متوجه تکرار است، ولی تکرار از عوامل فرم است. لذتی که ما می‌بریم در

این نهفته است که خضر با سردواندن موسی، او را به سوی اسرار بیشتر تکنیک خود حرکت می‌دهد. آقای گلشیری هم مثل موسی است. می‌گوید چگونه ممکن است یک نفر هم در حمام بسوزد و هم بنویسد؟ خضر می‌گوید: نپرس، سعی کن خودت بفهمی و چون نمی‌فهمد به موسی گلشیری می‌گوید: رقیه خانم در بیرون انتظار می‌کشد. صدای هوشنگ را می‌شنود. پس از آنکه صدای هوشنگ قطع می‌شود، او درِ سونا را باز می‌کند، اسنادی را که او نوشته، بر می‌دارد، می‌برد، می‌دهد به بابک پوراصلان و به او می‌گوید، نمی‌دانید چه جیغی می‌کشید، و او اسناد را می‌گیرد، مطالعه می‌کند، و همه چیز، من‌جمله جیغها را در اول شخص هوشنگ می‌گنجاند. چیزی از این ساده‌تر نمی‌توان پیدا کرد. نویسنده اینها را نمی‌گوید. خواننده اینها را می‌فهمد، چرا که بخشی از لذت خواننده مربوط می‌شود به مشارکت او در ساختن قصه.

من همیشه کلمهٔ «داستان» را به صورتی به کار برده‌ام و کلمهٔ «قصه» را به صورتی دیگر. و سالها پیش در مصاحبه‌ای با نصیری‌پور، در برج محمدعلی و بعداً در جنون نوشتن، قضیه را توضیح داده‌ام. پنج اصطلاح هست که احتیاج به توضیح دارد. به جای story، «داستان» می‌گذاریم، به جای fiction، «قصه»، به جای narration، «روایت»، به جای plot، «طرح و توطئه» (هیچ اصطلاحی مضحکتر از «پیرنگ» جمال میرصادقی برای plot نیست)؛ و رمان هم که همان novel است.

وقتی که آقای گلشیری کلمهٔ «داستان» را به کار می‌برد، فقط مفهوم عامیانهٔ آن را می‌داند. معنای فنی آن را نمی‌داند. «داستان» عنصری است از عناصر هرگونه روایت. میرصادقی به تعریف آن نزدیک می‌شود. منتها می‌ترسد از ضد استالینیسم سر در آورد. من توالی زمانی حوادث را «داستان» نامیده‌ام، اشکلوفسکی ترتیب سببی و زمانی حوادث را. ولی

توماشفسکی که آرای فرمالیستهای روس را در مقاله‌ای جمع‌آوری و شرح کرده است، می‌گوید: «حاصل جمع حوادث، متقابلاً و از درون پیوند خورده به یکدیگر را، داستان می‌خوانیم.» و بعد اضافه می‌کند: «حوادث باید توزیع شود، باید به نظمی خاص، ساخته و ارائه شود و از مصالح داستان [story] یک ترکیب ادبی ساخته شود. توزیع هنری و ساختاری حوادث اثر را طرح و توطئهٔ [plot]» اثر بنامیم. در ادامهٔ همین منطق می‌افزاید: «داستان مصالح پیش ـ ساختاری است که در اختیار نویسنده است تا او دست به آفریدن کمپوزیسیون طرح و توطئه بزند. این مصالح را ممکن است او شخصاً نیافریده باشد... طرح و توطئه مرتب کردن داستان در قالب آفرینش خوشایند زیباشناختی است، به صورتی که در ساخت همگانی اثر دیده می‌شود». فرق اساسی در این نیست که چه چیز عرضه می‌شود، بلکه در این است که چگونه عرضه می‌شود. اشکلوفسکی مسئله را تلخیص کرده است: «فرم عبارت است از قانون ساختار طرح و توطئه.» در نقد ادبی غرب، چون از این تعریف تا حدود سالهای ۱۹۶۵ و ۱۹۶۶، یعنی پیش از معرفی جدی فرمالیستهای روس اطلاعی نداشتند، رمان‌نویسهای جدید اظهار خستگی از کلمهٔ plot می‌کردند، و به جای آن کلمهٔ «الگو» [pattern] را به کار می‌بردند. ادغام کشفیات روسها در بدنهٔ اصلی تئوری ادبی این نقیصه را از بین برده است.

بر اساس تعاریف فوق، «داستانِ» رمانِ «رازهای سرزمین من» را هر کسی می‌تواند خلاصه کند. ممکن است یکی حسین میرزا را، دیگری، شادان را، سومی هوشنگ را، چهارمی ماهی را، پنجمی تهمینه را، ششمی رقیه خانم را، هفتمی سرهنگ جزایری را، مبدأ بیان «داستان» رمان قرار دهد. به هر طریق باید با نوعی تقدم و تأخر، همهٔ حوادث مهم را تعریف کند. ابراهیم حسن بیگی، رضا رهگذر، محمود سر و قد، مشیت علایی و

پنج شش نفر دیگر داستانِ رازهای سرزمین من را تلخیص کرده‌اند. تلخیص اینها که از مراکز مختلف شروع شده، نهایتاً به چیزهایی شبیه هم تبدیل می‌شود. روایت آنها را می‌توان در صفحات حوادث و صفحات سیاسی روزنامه‌ها هم پیدا کرد. آنها داستان را تعریف می‌کنند. ولی در خود رمان، مسئله فرق می‌کند. ترتیب و توالی فصلها، ترتیب و توالی زمانی نیست، ترتیب و توالی فرمی داستان است: فصل اول در حدود سال ۳۳ و ۳۴، اتفاق می‌افتد، فصل دوم در سال ۳۸، فصل سوم، حدود ۲۰ سال بعد از فصل اول، نامهٔ اول «مترجم سابق» تاریخ سپتامبر ۱۹۷۶ را دارد ولی «گزارش اطلاعاتی»، سپتامبر ۱۹۵۹ را. نامهٔ دوم مترجم سابق در مارس ۱۹۷۷ نوشته شده، ولی تاریخ اول «قول بیلتمور» ۲۸–۲۶ ژوئیهٔ ۱۹۵۹ است. در این شکی نیست که وصیت‌نامهٔ سرهنگ جزایری در سال ۳۸ نوشته شده، ولی در کتاب بعد از آخرین یادداشت قول بیلتمور که در تاریخ ۸ ژانویهٔ ۱۹۷۲ نوشته شده، آمده است. تا اینجای کتاب گفته نشده است که وصیت‌نامه چگونه و به دست چه کسی رسیده. در «قول حسین میرزا» معلوم می‌شود که وصیت‌نامه در سال ۵۷ به دست حسین میرزا افتاده. چگونه؟ اول وصیت‌نامه افتاده دست برادر سرهنگ، او آن را در تبریز سپرده دست مادر حسین میرزا، حسین میرزا آن را داخل اسنادش گذاشته، بعد تهمینه که لحظاتی پس از قتل حسین میرزا، وارد آپارتمان او شده، آنها را به بابک پوراصلان داده، و او، وصیت‌نامه را در جایی گذاشته که طرح و توطئهٔ رمان ایجاب می‌کرد آنجا گذاشته شود. حالا اگر به محتویات وصیت‌نامه توجه کنیم، می‌گوییم اغلب حرفهای سرهنگ را می‌دانیم، ولی اگر می‌خواهیم به فرم توجه کنیم، می‌گوییم چرا وصیت‌نامه از خلال این همه مکانیسم ادبی رد شده تا ما آن را عملاً بفهمیم. یعنی درک مفهوم آن، به صورت فرمی کش داده شده است تا

خواننده گم کند، پیدا کند، گم کند، پیدا کند و نهایتاً به جهان‌بینی فرم نویسنده پی ببرد، به همان صورت که موسی در مورد خضر عمل می‌کند و خضر در مورد موسی. اشکلوفسکی این مکانیسم را مکانیسم «عقب اندازی» می‌خواند که بخشی از همان برهنه کردن تکنیک است. از دن‌کیشوت سروانتس تا عشق سالهای وبای مارکز، از رابنسون کروزو تا پاندول فوکو اثر «اکو» از برادران کارامازوف تا سبکی تحمل‌ناپذیر هستی اثر کُندرا، ما با این پدیده روبه‌رو هستیم. به قول خراسانیها: «ممدونومو، نمی‌گم.» این یکی از بنیادهای زیباشناسی فرم رمان است. در رمان دولت‌آبادی این مکانیسمها به صورت سنتی، و حتی سنت پیش از پیدایش رمان به کار گرفته شده، یعنی رمان از زمانی شروع و به زمانی ختم شده است. وسط کار رمان به جا به جا شدن زمان، آدمها و حوادث سر و کار نداریم. وسط کار رمان به یک سال بعد، چهل سال پیش، هزار سال تاریخ، اسطورهٔ سه هزار سال پیش نمی‌پردازیم. به کار بستن این قبیل چیزها نیازمند وقوف به تئوری رمان است. موضوعی که گفتم دهها بار، به صورتهای مختلف در رمان من تکرار شده است. سرهنگ جزایری نامه‌هایش را یقیناً پیش از سال ۳۲ نوشته است. نامه‌ها درست در روزهای بهمن ۵۷ به دست حسین‌میرزا می‌افتد. این نامه‌ها را «ماهی» به «الی» داده الی آنها را با خود به همه جا برده، و آخر سر به خانه‌ای آورده در خیابان وزرا، که ممکن است بعداً، فرضاً، دایرهٔ منکرات شده باشد. در دستبرد حسین میرزا، مرتضی و رقیه خانم، در روزهای انقلاب به این خانه، نامه‌های سرهنگ جزایری به دست حسین میرزا، از طریق او به دست بابک پوراصلان، و از طریق او به دست خواننده می‌افتد. مثال دیگر: قتل شادان. همسایهٔ شادان اولین اشاره را به نوع قتل شادان می‌کند. بعد، گماشته‌ها، بعد روزنامه، بعد «الی» که جنازه را دیده، بعد هوشنگ،

بعد تهمینه. ولی تا آخر همه فکر می‌کنند تهمینه یا پسرش قاتل هستند. کشف قتل کش داده شده، و این وسط دهها چیز دیگر هم با آن کش داده شده‌اند تا برهنه شدن تکنیک صورت بگیرد. به این دلیل رمان من پرفروش می‌شود. و این نکته بستگی به تکنیک دارد. البته بخشی از این کار باید در ذات نویسنده هم باشد. قتل تیمسار یک موتیف از دهها موتیف رمان است. این موتیف با موتیفهای دیگر، هم رابطهٔ خصوصی دارد، و هم با آنها ــ و در بسیاری موارد از طریق تکرار ــ در می‌آمیزد تا رمان به صورت ستفونی طولانی‌ای در آید که دهها ستفونی در جوف آن قرار گرفته است. آقای گلشیری گمان می‌کند تکرار تنها موقعی که مایهٔ طنز قرار بگیرد، خوب است. ولی تکرار تمامی قصه‌های عامیانه را اشغال کرده است: «تو که ماه بلند آسمونی / منم ستاره میشم دور تو می‌گیرم ــ تو که ستاره میشی دور مو می‌گیری / منم سبزه میشم سر در می‌آرم / تو که سبزه میشی سر در می‌آری / منم گل می‌شم و پهلوت می‌شینم» از همین تکرار چیزی حاصل شده که به آن «آیین روایت» می‌گویند. بین گرگ و بوق ماشین و اعمال گوارشی یک گرگ، رابطه‌ای از تکرار پیدا شده. خواننده می‌خندد. ولی گرگ اول رمان آمده، قبلاً، پیش از نوشته شدن هم آمده، سه چهار بار بحثش در اواسط رمان آمده، آخر سر هم در پایان رمان آمده. این تکرار در مایهٔ طنز نیست، در ابزارهای ساخت رازها...ست.

اگر با ویرایش رمان بخوانیم، رمانهای دیگران را به کسپول، آمپول، مسهل، و شیاف خودمان تبدیل می‌کنیم. اگر اطلاعات می‌خواهیم، هر روز صفحهٔ حوادث کیهان، یک رازهای سرزمین من، یک کلیدر است. ولی اگر رمان می‌خوانیم به ساختار رمان توجه کنیم؛ فرم و ساختار قابل تلخیص نیستند. به دلیل اینکه لذت هنری قابل تلخیص نیست.

سانسورچیهای استالینی می‌گفتند: چی نوشته؟ نمی‌پرسیدند: چگونه نوشته؟ آنها داستان می‌خواستند، نه ساختار، نه فرم. وقتی که می‌گوید از پنج سطر «رازها»، سه سطرش اضافی است و مالرو و کافکا را به رخ من می‌کشد، نمی‌داند که من با همین تئوریها می‌توانم بخشهایی از رمانهای هر دو نویسنده، و صدها صفحه از برادران کارامازوف، ابله و جنایت و مکافات را در آورم و کنار بگذارم. بخش اعظم جنگ و صلح را می‌دانیم، پس بهتر است جنگ و صلح را به شازده احتجاب تبدیل کنیم.

گلشیری مثالی می‌دهد از زندگی بیلتمور، موقعی که او «گزارش اطلاعاتی»اش را می‌نویسد. طبیعی است که نه من جاسوس بوده‌ام، نه گلشیری. پس قاعدتاً چنین چیزی را باید از روی اسناد یاد بگیریم. کافی است آقای گلشیری به اسنادی که از سفارت آمریکا [جاسوسخانه]بیرون کشیده شده، نگاه کند. اغلب اسناد مقدمه دارند، راجع به کسی که مطلب را می‌نویسد و بعد گزارش می‌آید. من اسناد پنتاگون را هم خوانده‌ام، کتابهای جاسوسی هم خوانده‌ام. یک سند به همان صورت تنظیم می‌شود که من تنظیم کرده‌ام. ولی آقای گلشیری اشاره می‌کند که افسر آمریکایی کندذهن است: «با همین کند ذهنی است که این افسر شرح کشافی از تیمسار شادان و البته از نظر اطلاعاتی بی‌ارزش و از نظر «داستان»نویسی به نهایت نازل چنین القا می‌کند که آمریکا مخالف اصلی یکی شدن دو آذربایجان است. فقط هم همین مانده است تا بگوید مرگ بر آمریکا و راحتمان کند.»

آقای گلشیری به جای آنکه نقد بنویسد، پاپوش می‌دوزد، چون مرگ بر آمریکا شعار حکومت است، آقای گلشیری این‌طور وانمود می‌کند که این همه آدم را کوتوله می‌کند. به نظر من هیچ کس کوتوله‌تر از یک پاپوش‌دوزنیست.ازقول‌بیلتمور«مرگ‌برتبریزا»هم‌گفته می‌شود. چطور یک

نفر آن شخصیت را با من عوضی نمی‌گیرد. مسئلهٔ آقای گلشیری این است. حالا که یاشگی رو کرده است، چگونه از تولد نوزادان مادران دیگر جلوگیری کند. ولی مشکل در کجاست؟ بین «هوور» و سناتور «مکارتی»، و رؤسای کاگ ب، ارتباط سرشتی بنیادی وجود داشته است. اگر با شوروی مخالف بودی، می‌گویند عضو سیاست؛ اگر با آمریکا مخالف بودی، می‌گویند عضو کاگ ب است؛ و در این مورد توجیه حکومت کرده است؛ و یا دنبال اتحاد دو آذربایجان بوده است. یعنی دولتی به نام گلشیری به من می‌گوید ادبیات با ما بنویس نه بر ما. و حالا که نمی‌نویسی، اگر از رمانت بوی ضدیت با آمریکا بلند شود، حتماً همآواز حکومتی. آقای گلشیری رسماً به مبارزهٔ دو دهه و دو نسل از روشنفکران با امپریالیسم آمریکا خیانت می‌کند. و این چه ربطی به شعار حکومت فعلی دارد؟

ولی مشکل آقای گلشیری را باید به صورت فنی دید. اگر آقای گلشیری این مطلب را به عنوان بخشی از «داستان» تلقی کند، حق دارد؛ اگر به آن به عنوان بخشی از مکانیسمهای طرح و توطئه نگاه کند، که من نگاه می‌کنم، حق ندارد. تاریخ گزارش سپتامبر ۱۹۵۹ است. گزارشی که بیلتمور از تیمسار شادان می‌دهد، مثبت است. ولی به «قول بیلتمور» که نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که او در یادداشتهای روزانه‌ای که دو ماه قبل از سپتامبر نوشته، نظر دیگری راجع به تیمسار دارد. در یادداشتها می‌نویسد تیمسار به او گفته است که چهارده نظامی ارتش به این دلیل کشته شده‌اند که ارتش بترسد، و دیگر کسی دست از پا خطا نکند. ولی گزارش بیلتمور نشان می‌دهد که تیمسار اعتقادی غیر از این دارد. چرا؟ به دلیل شکل رمان و طرح و توطئه‌ای که رمان بر آن استوار است. بیلتمور در این فاصله غرق در فساد زندگی تیمسار شده، ولی هنوز به ماهیت تیمسار پی نبرده

است. او را افسری وفادار به آمریکاییها معرفی می‌کند، ولی او را در حین ارتکاب جرم دیده است. وقتی که گزارشش را می‌نویسد، با زن تیمسار و حتی با خود او رابطهٔ جنسی دارد. به اشاره این مسئله را در گزارش می‌گوید، ولی در یادداشتها مفصلتر می‌نویسد. به نظر می‌رسد تیمسار کاملاً در اختیار آمریکاییهاست. ولی کافی است در صفحهٔ ۲۷۹، یادداشت مربوط به تاریخ ۱۹ دسامبر ۱۹۵۹ را بخوانیم، موقعی که بیلتمور از تبریز به تهران آمده و می‌خواهد از تهران به آمریکا پرواز کند. به زمین و زمان در ایران فحش می‌دهد. ایران را کشوری لعنتی می‌خواند. ایران مسخش کرده است. موقع حرکت از تبریز، تیمسار، زنش و هوشنگ (نه هوشنگ گلشیری) را نفرت‌انگیز می‌خواند، و می‌گوید هرگز حاضر نخواهد شد با کسی که اهل تبریز باشد، یک‌بار دیگر روبه‌رو شود. نفرت بیلمتور فقط از تبریز و فقط از تبریزیها نیست، از خود آمریکا هم هست: «دولتها که زجر روحی نمی‌کشند. قانون، اعتبار، آمریکا، پنتاگون، وزارت خارجه ــ اینها که زجر روحی سرشان نمی‌شود... زهر حادثه را من تو روحم جذب می‌کنم.» من نیستم که از آمریکا نفرت دارم، بیلتمور، یک آمریکایی، از آمریکا نفرت دارد. نفرت من از دولت آمریکا، ممکن است طبیعی باشد. موقعی نفرت واقعیت پیدا می‌کند که توسط کسی بیان شود که قرار نیست بیان شود. این مکانیسم را اشکلوفسکی در زبان روسی Ostranenie، غریب‌سازی، یا بیگانه گردانی نامیده است. قرار است ما از دولت آمریکا بدمان بیاید، این نفرت را با قرار دادن بیلتمور در موقعیتی خاص نسبت به خود غریب می‌کنیم و آن را در اختیار کسی می‌گذاریم که قرار بود آمریکا را دوست داشته باشد. در ذهن خواننده آنچه برای من کهنه بود، وقتی از منظر بیلتمور دیده شود، تازه می‌شود. این آمریکایی که یک آمریکایی از آن نفرت کند، سراسر نو و بدیع است، و به همین دلیل

غریب است، بیگانه است، و مایهٔ کنجکاوی. نفرت بیلتمور از تبریز موقعی بر می‌گردد که او یادداشت ۲۶ دسامبر ۱۹۷۱ را می‌نویسد. محل یادداشت سایگون است. او که تحت تأثیر مواد مخدر است از بیمارستان سایگون در ویتنام در رفته، با دیدن افسری ویتنامی با معشوقش به یاد تبریز و تیمسار و زنش می‌افتد. بدین ترتیب سایگون آشنا از پایگاه تبریز و تبریز آشنا از پایگاه سایگون نمایش داده می‌شوند. به جای اینکه کهنه جلوه کنند، هر دو شهر تازه، غریب و بدیع می‌نمایند: مکانیسم بیگانه گردانی. با چشم تازه، چیزهای کهنه را می‌بینیم. مثل کسی که نخستین بار موجود زیبایی را دیده است. در سال ۳۳ با ملتی تحقیر شده سر و کار داریم: «کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن دیدار یاران را.»، «نادری پیدا نخواهد شد، امید / کاشکی اسکندری پیدا شود». خوب، به جای اسکندر، گرگ پیدا می‌شود. گرگ قدر این خاک را از آدمها بهتر می‌شناسد. گرگ، که قرار است آدم بکشد، به کشتن آدمی از نوع خاصی بیگانه می‌شود، او فقط اجنبی می‌شود. اسطوره بیان چیزهای بیان‌ناپذیر است. تیمساری بی‌غیرت می‌خواهد حتی بچه‌اش پدر آمریکایی داشته باشد. آمریکایی می‌تواند یک الاغ را با تی اِن تی منفجر کند، ولی گرگ انتقام این ذلت را خواهد گرفت. نمونهٔ روشن Ostranenie. حسین میرزا فقط یک بیضه دارد. تیمسار بی‌غیرت همه‌کاره است، ولی به حسین میرزا اجازه نمی‌دهند وارد ارتش شود. وقتی که ماجرای کشف وضع او را تماشا می‌کنید، می‌خندید، کافی است موقعیت تیمسار و حسین‌میرزا را با همین یک تقابل ببینید. موقعیت بر اساس همان Ostranenie است.

من می‌توانم انواع تئوریها را در ارتباط با رمانم، به ویژه در شیوهٔ تفسیری بنویسم. ولی می‌خواهم گلشیری و خواننده را از طریق «شیوهٔ توقفی» متوجه چیزی بکنم که در خود متن می‌گذرد. به لوکاچ اشاره

می‌کنم. او گفته است: رمان‌نویس با شخصیت متشتت سر و کار دارد، شخصیتی که بحران بر او حاکم شده، یا در واقع، شخصیتی که شقه شده است. سرهنگ سیامک احمد محمود، شخصیتی یکدست دارد. ولی اگر می‌ماند و حکومت به دست او می‌افتاد، به جای حکومت شاه، حکومتی استالینی داشتیم، و در پروستزیکا، باید او را از توی کامیونی یا تانکی بیرون می‌کشیدیم، اعدامش می‌کردیم. این خشونت تاریخ است. محمود هرگز احتمال چنین چیزی را به خود راه نمی‌دهد. یعنی سرهنگ سیامک با دید فنی خلق نشده است، یعنی با جهان‌بینی رمان خلق نشده است. سرهنگ «بوئندیا»ی مارکز موقعی می‌میرد که اگر می‌ماند امکان داشت به عکس خود تبدیل شود. تشتت در وجود او راه یافته است. ولی سرهنگ جزایری رازها... سراپا تشتت است و بحران زده. چنین شخصیتی مناسب‌ترین آدم برای قرار گرفتن در جوف ادبیت رمان است. لوسین‌گلدمن، فیلسوف و تئوریسین ادبی معروف، پیدا شدن شخصیتی از این دست و تکوین آن را در کنار شخصیتهای متشتت مهم دیگر، ناشی از آن جهان‌بینی‌ای می‌داند که هم بر زندگی نویسنده و نوشته‌های او، و هم بر بیوگرافی عصر او حاکم است. آن بیوگرافی = جهان‌بینی است. در رازها با شخصیتهای شقه شده سر و کار داریم. آنچه در جهان‌بینی تاریخی - اجتماعی، بحران‌زدگی و تشتت خوانده می‌شود، از نظر من، پس از درون‌شدگی حس توازی تاریخی در وجود یک شخص و یا شخصیت، حالت شقه شدن پیدا می‌کند. یعنی، انگار در وجود منصور حلاج در بغداد، یک جهان‌بینی، یا چند جهان‌بینی مثله شده است. بین لوکاچ، باختین و لوسین گلدمن، از دیدگاه من در این مقوله شقه شدن ارتباطی ساختاری برقرار است که هم منصور روزگار دوزخی آقای ایاز، هم «ایاز» آن رمان، هم محمود شریفی آوازکشتگان و هم جزایری و حسین میرزا و

هوشنگ و ماهی و شادان رازها با آن شیوهٔ ساختاری قابل بررسی هستند. ولی چون هم لوکاچ و هم گلدمن، به آثار ادبی به عنوان تحلیلهای جهان‌بینی یک عصر و یا اعصار انسانی نگاه می‌کنند، ما از طریق باختین که اثر را هم به صورت «در زمانی» و هم به صورت «همزمانی» بررسی می‌کند، به ساختار رازها، به ویژه ساختار شخصیتهای آن بر می‌گردیم.

یک نکته را به عنوان سابقه بگوییم که روزگار دوزخی آقای ایاز سه قول [Discourse] دارد: قول ایاز، قول منصور، قول محمود. «قابلهٔ سرزمین من» یک قول است، قول قابله. در «چرا»، «پدر و پسران» و چاه به چاه «من»ها حرف می‌زنند. دو برادر آخر خط در یک خط دو قول دارد: قول رضی، قول هاشم. مردگان خانهٔ وقفی یک قول است آواز کشتگان و بعد از عروسی چه گذشت، سوم شخصهایی هستند که از دید آنها حوادث دیده می‌شود، و اگر آنها نباشند رمان وجود ندارد. مثل دیدگاه «استیون دیدالیس» در تصویر هنرمند در جوانی جویس. در رازها، بر دو حادثهٔ اول، این دید اول شخص در سوم شخص، حاکم است، و بعد سراسر رمان، از اقوال مختلف ساخته شده است. مجموع اینها بالغ بر چهار هزار صفحه رمان می‌شود. در رازها تکنیکهای مختلف، آن را به تجلی تاریخ رمان‌نویسی از سویی و تاریخ تئوری رمان از سویی دیگر تبدیل می‌کنند. نظر من این است؛ هر چیز جدی، تعریفی جدید از هستی خود آن چیز و نوع آن چیز هم هست. رازها نه تنها رمان در رمان، بلکه رمان دربارهٔ رمان و تئوری رمان راجع به رمان است. آنچه «باختین» ــ که من او را بسیار دیر خوانده‌ام ــ راجع به شخصیتهای داستایوسکی می‌گوید ــ بی‌آنکه من خود را انگشت کوچک آن مرد بزرگ روس بدانم ــ راجع به شخصیتهای رمانهای من ــ از نظر فنی، نه از نظر محتوا و بالا و پایین بودن سطح زیباشناختی کار ــ صادق است.

باختین شخصیتهای رمان را به «مونولوژیک» [Monological] و «دیالوژیک» [Dialogical] قسمت می‌کند. مونولوژیک شخصیتی است که یک گفتار دارد، مثل شخصیتهای «او» قرار گرفتهٔ تولستوی: گفت، آمد، دید، و غیره. «دیالوژیک» حالتی است که در آن شخصیتها در وجود یک «من» ادغام شده‌اند، حتی اگر این من سوم شخص باشد. مثل شخصیتهای داستایوسکی. این شخصیت «پولی فونیک» [polyphonic] (چند صدایی) است، و نیز «پولی مورفیستیک» [Polymorphistic] (چند شکلی).[1] وقتی که حسین میرزا در اول شخص حرف می‌زند، در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد فقط از منظر خود حرف می‌زند. ولی ساختار رمان به ما غیر از این را می‌گوید. کسی به نام «بابک پوراصلان» هست که درون منظر حسین میرزا قرار دارد، و کسی هم به نام رضا براهنی هست درون منظر «بابک». در وجود حسین میرزا، او، بابک و براهنی با هم دیالوگ درونی و ناگفتنی دارند. ولی حسین میرزا در گفتار به ظاهر تک گویانه‌اش با دهها آدم دیگر، مادرش، ابراهیم آقا، رقیه خانم، حاجی فاطمه و دیگران حرف می‌زند. این دیالوگ بیرونی و گفتنی اوست با آدمهای دیگر. شخصیت، دیالوژیکی است. همین حالت در مورد منظر سایر شخصیتها هم تکرار می‌شود. از بدیهیات بگذریم و بیاییم سر یک حادثه: ورود «ماهی» به سلول سرهنگ جزایری. این حادثه را یک‌بار بیلتمور ـ بابک ـ براهنی، یک‌بار دیگر حسین ـ بابک ـ براهنی، و بار دیگر ماهی ـ بابک ـ براهنی تعریف می‌کنند. یعنی در هر نوبت داده شده، سه صدا در یکدیگر ادغام می‌شود و مجموعاً در رمان راجع به این حادثه نه صدا در هم ادغام می‌شوند. به این حالت، حالت «پولی‌فونیک» می‌گویند، و چون یک شکل از منظر چند چشم دیده شده و انعکاسهای مختلف پیدا کرده، آن را چند شکلی هم می‌بینیم. این دیدگاه کوبیک بر رازها حاکمیت دارد. به همین دلیل، تعریفی

که آقای گلشیری راجع به زبان رمان می‌گوید، لایهٔ انتخابی از کل یک زبان ــ در برخورد با رمان، به‌ویژه رازها، خرافه‌ای بیش نیست. باختین می‌گوید: «زبان رمان جایی است که این قطعه قطعه شدن «من» ــ چند شکلی بودن آن، شنیده می‌شود.» و یا: «شخصیت دیالوژیک در هر کلمه‌ای، کلمه‌ای راجع به کلمه می‌بیند که کلمه را مخاطب قرار داده است.» نام این را می‌گویند چند صدایی بودن [Plurivocity] یک کلمه. چرا که در این کلمه، و یا «قول»، معنای واحد جا نمی‌گیرد ــ چرا که ساختار یعنی اینکه در یک کلمه، یک معنا، یا دستهٔ معانی جا نگیرند، بلکه معانی مترادف، متوازی، حتی متضاد هم در آن جا بگیرند ــ مثل گرگ اجنبی‌کش که برای آنکه اجنبی را بکشد باید اول به گرگ بودن خود اجنبی بشود (همان مکانیسم غریب‌سازی، یعنی Ostranenie). وحدت معنایی هر قول توسط صدای دیگری که در آن ادغام می‌شود، می‌شکند. در نتیجه سر و کار ما با شکستن در شکستن در شکستن معانی است، و نه وحدت معانی. از چند راوی شنیده‌ام که دولت‌آبادی و احمد محمود گفته‌اند که رازها فاقد راوی است. درست نیست. من راویان مختلف دارم که اسامی دو نفر از آنها را می‌شناسم: احمد محمود و محمود دولت‌آبادی. هدف کلمه، مغز خواننده است. در مقدمهٔ روزگار دوزخی آقای ایاز، یعنی «قول کاتب»، نویسنده «کاتب» خوانده شده است، و رمان «قول». قول همان چیزی است که فلاسفهٔ جدید و زبان‌شناسان آن را Discourse خوانده‌اند. در پایان قول اول، گوینده می‌گوید: «رسواشوی کاتب که مرا رسوا کردی.» و کاتب، بیست و دو سال پیش از این می‌نویسد: «نویسنده نمی‌نویسد که روح خود را نجات دهد، می‌نویسد تا سنگسار شود.» پس رابطه‌ای بین کاتب و قائل و راوی وجود دارد که رابطه‌ای دیالوژیکی است، منتها به صورت درونی. در روزگار، هم ایاز آنجاست، هم محمود، هم منصور،

هم امیر ارسلان، هم ملک جمشید، هم ملک محمد، هم کورش، و هم بچه‌ای که به جای کورش دفن شد، و ایاز آن بچهٔ دفن شده است که پس از ۲۵۰۰ سال زبان باز کرده است و بیرون می‌ریزد، به قول یدالله رؤیایی «لبریختگی»و به قول من جنون نوشتن. من باختین را جسته گریخته خوانده‌ام، و دیر، داستایوسکی را از هجده سالگی خوانده‌ام. روابط ناپیدایی بین تئوریسینهای ادبی و رمان‌نویسها وجود دارد. اشکلوفسکی راجع به «تریسترام شندی» می‌نویسد. جویس، بی‌آنکه بداند اشکلوفسکی کیست، تحت تأثیر چیزهای دیگر ـ من‌جمله سینما ـ رمان می‌نویسد. یک نکتهٔ جالب: اشکلوفسکی یکی از بزرگترین سناریستهای اوایل سینمای روسیه بود. پس بر جویس تأثیر می‌گذارد.

گلشیری پیش از آنکه دولت آبادی و خانم پارسی‌پور و مرا به چیزی محکوم کند، باید دقت می‌کرد. ولی تکیه کلامی دارد: «وقت مرا نگیرید.» تفرعن شاهانهٔ این کلام، وقتی در سرسرای رمان می‌پیچد که شنونده احساس می‌کند بیش از هر موقع و شاید هر آدم دیگری، گلشیری نیازمند یک جو فروتنی است تا لایق محبتی بشود که پیر و جوان در این عصر عسرت عاطفی نویسندگان، از او دریغ می‌کنند. که فضل اگر جای دیگر نشیند، فروش آن هیچ جای ننشیند.[۲]

۶۹/۸/۸ ــ تهران

۱ـ مراجعه کنید به دو کتاب زیر از «باختین» و مربوط به «باختین»:

1- Michael Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, (University of Texas Press,Austin, 1981).

2- Katerina Clark, Michael Holoquist, *Michael Bakhtin*, (Harvard University Press, 1984).

۲ـ در مورد حرفهای مربوط به فرمالیست‌های روس و مراجع و مدارک آن حرفها نگاه کنید به مقالهٔ بعدی راجع به گلشیری، و حواشی آن، به‌ویژه، حاشیهٔ ۱۷.

گلشیری و شگرد نو در روایت

بعضی‌ها این کار را کرده‌اند.
مثل «استرن» در «تریسترام شندی.»[1]
هوشنگ گلشیری

۱ـ آینه‌های دردار اثر هوشنگ گلشیری، بهترین اثری است که او بعد از شازده احتجاب نوشته است. ولی اوج کار گلشیری هنوز شازده احتجاب است. نشان خواهیم داد که چرا آینه‌های دردار در سلسله مراتب آثار گلشیری اهمیت دارد و تکنیک آن را از درون با تمامی سوابق آن تکنیک بررسی خواهیم کرد. ولی حالا به این نکته می‌پردازیم که چرا هوشنگ گلشیری در این اثر به آن اوج سابق خود دست پیدا نکرده است. و این نشان دادن خود به دلیل همان تکنیک قصه‌نویسی است، که اگر آینه‌های دردار رجحانی بر سایر آثار گلشیری دارد، به استثنای شازده احتجاب، به همان دلیل تکنیکی است. و تکنیک، در هر چیزی که گلشیری می‌نویسد، اهمیت دارد، نه تنها برای کارهای خود گلشیری، که برای قصهٔ کوتاه و رمان معاصر.

هوشنگ گلشیری در شازده احتجاب از تکنیک «فاصله‌گذاری»[2] استفاده کرده بود. ولی در آینه‌های دردار، آن قدرت لازم، آن توان روان‌شناختی، آن ظرفیت از خود گذشتگی را نداشته است که از خود فاصله گیرد. این نکته ممکن است از دیدگاه بعضیها بی‌اهمیت تلقی شود.

برای ما اهمیت دارد. ما مدام درون محفظهٔ ذهنی راوی ـ نویسنده، حبس شده‌ایم. ابراهیم، نویسنده‌ای است که گلشیری است. شخصیت شازده احتجاب خود گلشیری نیست. و به همین دلیل، کوشش تکنیکی او در شازده احتجاب مأجورتر است تا در آینه‌های دردار.

رفتن به سراغ ذهنی جدا از ذهنیت روشنفکری، و ورود به دنیایی غیر از دنیای روشنفکران ــ وقتی که قرار است یک نویسندهٔ روشنفکر این کار را بکند ــ دشوارتر است تا ورود به جهان درونی و بیرونی خود روشنفکران، خواه آنهایی که در ایران زندگی می‌کنند، خوان آنهایی که در نقاط مختلف دنیا پراکنده‌اند. یعنی: ورود به دنیای خارج از عوالم روشنفکری، برای نویسنده، همیشه مشکلتر است؛ و وقتی که او از دنیای غیر روشنفکری با توفیق بنویسد، توفیقش بیشتر به حساب می‌آید تا وقتی که او بخواهد ذهن خود را از طریق تکنیک قصه نویسی برهنه کند و یا به قول «اشکلوفسکی» دست به افشای تکنیک بزند؛ که البته به این قضیه هنگام بررسی مکانیسمهای درون آینه‌های دردار خواهم پرداخت. گرچه ممکن است راوی دانای کل محدود کمی به فاصله‌گذاری کمک کرده باشد، ولی گلشیری با غرق کردن این راوی در مشخصات بی‌شماری از خود، و شیوهٔ بیان و زبان و تکنیک خود، چنان در حداقل فاصله از او قرار گرفته است که انگار دارد نوشتهٔ خود را در اول شخص مفرد می‌نویسد، و هر آن ممکن است نوشته به سفرنامه‌ای تبدیل شود که در آن مسافر ذهنی از مسافر عینی سریعتر تاخته است. طبیعی است که در چنین نوشته‌ای، بخش اعظم واقعیت، و مکانیسمهای فرافکنی هنری واقعیت، به ویژه واقعیت فرم هنری، در ارتباط با روشنفکران حذف شده است؛ به دلیل اینکه قرار است آن بخش اعظم واقعیت فرم هنری را، و حتی خود واقعیت را پیشاپیش دانسته باشیم. و همین جاست که باید گفت «طاهر»

ساخته نشده است: پدر و مادر او ساخته نشده‌اند. پدر و مادر زنها هم کاریکاتورروار معرفی شده‌اند. در نتیجه ریشه‌های آدمهایی که به طور کلی روشنفکر خوانده می‌شوند ــ دست کم به اندازه‌ای که بخشی از «مینا»، بخشی از «صنم‌بانو»، بخشی از خود «ابراهیم» بیان شده‌اند، بیان نشده‌اند؛ از طریق ارائهٔ تکنیک بیان این ریشه‌ها و آدمهای ریشه‌ای بود که می‌توانستیم تنوع تکنیک را در فضایی وسیعتر مشاهده کنیم؛ یعنی اگر قرار بر این می‌شد که ما با همان تکنیک خود گلشیری در این نوشته ــ که مفصلاً توضیحش خواهیم داد ــ این قبیل آدمها را هم بنویسیم، آن وقت می‌رسیدیم به اوج آن تکنیک، و تکنیک رمان‌نویسی بلند ــ چیزی که از آن، هوشنگ گلشیری تکنیک نوشتهٔ خود را یاد گرفته است، ولی به دلیل عسرت و فقر تجربی خود، در حوزهٔ زندگی معمولی، زندگی عمومی مردم ایران و جهان، نتوانسته است به آن دسترسی پیدا کند. شازده‌احتجاب، دو زنی که دور و بر او هستند، و آدمهای دیگری که در حول و حوش این آدمها زندگی می‌کنند، و به طور کلی زندگی مربوط به اواخر دوران قاجار تا اواسط دوران پهلوی، در شازده احتجاب، روشنفکر نیستند. نوشتن آنها، غیرت تجربی و تکنیکی خاصی را می‌طلبید تا نوشتن آینه‌های دردار. از شازده احتجاب به بعد، در قصه‌های گلشیری، تجربهٔ واقعی زندگی به روی او بسته مانده است. انگار تکنیک رمان‌نویسی و یا قصه‌نویسی چیزی است در خدمت آدمهایی که هر کدام به طریقی در عوالم روشنفکری می‌زیسته‌اند. حتی در «قصیدهٔ جمیله» هم دیدگاه روشنفکری است. تجربه فقط در حوزهٔ فکری، گلشیری را به خود مشغول کرده است، و چون این تجربهٔ فکری بسیار محدود است، و رمان باید از این فکر به سوی آدمهایی رفته باشد که مکانیسمهای دیگری را به ذهن‌نویسنده‌متبادرمی‌کنند،ودر مورد گلشیری چنین چیزی متحقق نشده

است، او هنوز در فاصلهٔ قصهٔ کوتاه و رمان کوتاه، معلق است؛ و اگر وانمود می‌کند که قصه‌های کوتاهی نوشته است که همگی بالاخره در وجود «صنم بانو» تکه تکه یا مجموع شده‌اند، به این دلیل است که برای گلشیری فرارَوی از قصهٔ کوتاه بسیار دشوار بوده است، و تازه خود این ۱۵۸ صفحه نوشته هم، در واقع ترکیبی از قصه‌های کوتاهی است که نویسنده با توضیح دادن آنها، می‌کوشد آنها را لااقل برای یک نفر، یعنی صنم بانو مجموع کند، چراکه به نظر می‌رسد صنم بانو، همان بانوی ازلی اوست که سرنوشت محتوم همهٔ آدمیان بازگشت به سوی خوابگاه اوست. حتی اگر در این خوابگاه از ترس مینا و سانسور امن عیشی هم فراهم نیامده باشد. و مشکل اصلی این گونه نوشتهٔ روشنفکری این است که رمان را به سوی حقیقتی فراتر از ارتباط دولت و ملت نمی‌تواند براند، و اگر می‌خواهد براند، هنوز هم به دنبال مجموع کردن تکه‌هایی است که از «ایلغار غزان و مغولان» مصون نمانده است، و به همین دلیل به ترکیب و تداخل ملل در درون هم، و زبانهای ملل در درون هم، و ساختاری شدهٔ این ترکیبها در حضور همهٔ ملل کاری ندارد. و هنوز هم روشنفکری است که از قِبَلِ چپ شهید داده و یا «فرج» رسوا شده، تکنیک خود را تعبیه می‌کند، یا تکنیک عالمگیر رمان را فقط هنوز در خدمت رابطهٔ روشنفکران [با حکومتها یا بر حکومتها] می‌بیند، و اگر از «خانهٔ زبان» حرف می‌زند، که تقریباً همان «زبان به عنوان خانهٔ هستی» هایدگری است، نه از درون زبان، نه از آن زبان عمقی همهٔ ملل و بوطیقای درونی انسان قصه‌گو و شاعر در همهٔ ملل، که از «خانهٔ زبان» فارسی صحبت می‌کند، و این در واقع همان درجازدن در عوالم روشنفکری است، و با این عوالم، با تکنیک خوب می‌توان قصهٔ کوتاه خوب نوشت، زبان فارسی خوب هم نوشت، ولی برای نوشتن رمان ـ آیا بگوییم؟ ـ می‌گوییم ـ انگار

آدم باید ــ همان‌طور که راجع به شاعر می‌گویند ــ رمان‌نویس از مادر زاده باشد؛ وگرنه یک صورت ازلی پیدا کردن و صورت او را در تکه تکه‌ها ریختن و بعد در حضور خود او، در آپارتمان پاریسی او که یک ساواکی مقاطعه کار و دلال ارز در اختیار او گذاشته، مجموع کردن، نه تنها کار ساده‌ای است، بلکه حتی چندان کار شریفی هم نیست، چرا که زنی که به خاطر پول، یک مهندس مقاطعه کارِ لو دهندهٔ چپیهای رژیم خائن شاه را به توی نویسندهٔ چپی جمع‌آوری کنندهٔ تکه‌تکه‌های فرهنگ ذلیل‌مردهٔ گذشته ترجیح داده است، چگونه می‌تواند آن آدمی باشد که تو به او صورتی ازلی و ابدی داده باشی و بخواهی زبان را در خدمت او به کار گماری؟ و چرا شکست تو را یک فرد چپی دیگر با آن کلمات چاپلوسانه، باید به نام پیروزی جشن گرفته باشد: پیروزی رمان در دههٔ شصت؟

و برگردیم و بگوییم که هنگام نوشتن نقد تئوریک راجع به رمان یک نویسنده، ما مجبوریم نخست درون خود اثر غور کنیم، و بعد برویم به سراغ زندگی اجتماعی، تاریخی، روان‌شناسی جمعی و سایر امور غیرادبی؛ وکسانی که بدون توضیح یک رمان از درون، جشن بزرگداشت اجتماعی آن را از دیدگاه تاریخی و اجتماعی می‌گیرند و احساسات خود را به معرض تماشا می‌گذارند، بویی از مسائل ادبی نبرده‌اند، و تحت پوشش اصطلاحات اجتماعی دستمالی شده، قصد دارند فقط خود را مطرح کنند؛ وگلشیری اگر فریب این قبیل نقدهای کودکانه را بخورد، فقط خود را کوچک کرده است. و حقیقت این است که باید نویسنده خود را از دام این ارتباط بسیار گندیدهٔ آلوده که: من می‌گویم تو منتقد مهمی هستی، حالا تو هم برو بگو من بزرگترین نویسندهٔ ایران هستم ــ امری که به خود گلشیری هم مشتبه شده است ــ برهاند. و این دادوستدها چقدر تحقیرآمیز است! و چقدر خائنانه نسبت به رمانی که به دست دو نسل از

نویسندگان کشور در بعد از انقلاب، یکی نسل سر برآورده از دههٔ چهل و دیگری نسل سر برآورده از آغاز انقلاب تاکنون، راههای پیشرفت جدی رمان در کشور را پیموده است.

۲ـ مسئلهٔ ایجاز را در هر نوشته‌ای، به ویژه در نوشتهٔ روایی، باید در ارتباط با ترکیب ساختاری رمان بررسی کنیم. گلشیری در قصهٔ کوتاه، به ایجاز وقوف کامل دارد. در آینه‌های دردار، تا آنجا که قضیه مربوط به ترکیب قصهٔ ابراهیم و مینا و سوابق مینا و طاهر می‌شود روایت سر راست از آب در آمده است، ولی به محض اینکه گلشیری از ترکیب روایی نوشته پا فراتر می‌گذارد، نوشته انرژی خود را از دست می‌دهد. حقیقت این است که این کتاب کوتاه صد و پنجاه صفحه‌ای، صفحاتی دارد که با حفظ تکنیک خودِ نوشته، می‌شد آنها را یکسر حذف کرد و در نتیجه به ایجازی به مراتب فشرده‌تر دست یافت. به جای خود به این بخشهای زائد اشاره خواهیم کرد. بخش اعظم این اضافات مربوط به افاضات راوی، و مخاطب پاریسی او صنم بانو، راجع به مسائل نویسندگی و جهان‌بینی معنوی و معرفت‌شناسی و شناخت‌شناسی نویسنده است. برای راوی نویسنده، هیچ چیز ساده‌تر از سخن گفتن راجع به شیوهٔ رمان نویسی و قصه‌نویسی نیست. بخشی از چیزهایی که او در این کتاب راجع به رمان می‌نویسد، پیش از انتشار کتاب، گلشیری در مقالات و مصاحبه‌هایش گفته است. خاصیت خود زندگینامه‌نگاریِ موجود در آینه‌های دردار، به ویژه وقتی که راوی و نگارنده درهم ادغام شده‌اند، نباید رَطْب و یابِس بافتن راجع به مقولات ادبی، تاریخی و سیاسی را توجیه کند. اتفاقاً، ایکاش گلشیری، همان‌طور که از «تروکاژِ» «انحراف از مسیر» و یا «خود را به کوچهٔ علی چپ زدن»[۳] استفاده کرده است، در مورد مسائل مربوط به ادبیات و فرهنگ و زبان نیز از عامل انحراف از مسیر استفاده می‌کرد،

به‌جای آنکه عقاید خود را لخت و برهنه در اختیار خواننده بگذارد. تروکاژ منحرف کردن خواننده از مسیر عادی حرکت رمان، از طریق آوردن مقولات ملاط‌مانند، یکی از وسایل اصلی طرح و توطئه‌سازی در روایت است، و گلشیری که در پاره‌ای جاها، به ویژه در بخشهای آغازین نوشتهٔ خود، از این کلک طرح و توطئه سود فراوان جسته، و در واقع با افشای تکنیک تعمدی و فرم‌سازی آگاهانه، نوشته را جذاب کرده است تا خواننده با کش‌دادن ظرفیتهای ادراکی خود از اثر لذت هنری ببرد، نباید در نوشتن عقاید و آرای فلسفی و ادبی، تا این حد لخت و بی‌پروا عمل می‌کرد و خود را لو می‌داد. ساختار خود نوشته،این قبیل عقاید و آرا را به بیرون از نوشته پرت می‌کند. و به صراحت بگوییم، هر قدر که گلشیری و نوشته‌اش نیازمند ایجاد تروکاژ و فرم هنری بیشتر در مورد شخصیتهای هنوز ناقص ماندهٔ کتاب بود، به همان اندازه بی‌نیاز از این توضیح واضحات فلسفی، هنری و ادبی نیز بود. به صراحت بگوییم که کتاب ۱۵۸ صفحه‌ای گلشیری شدیداً احتیاج به ویرایش دارد، و علاوه بر دهها پاراگراف و گاهی صفحهٔ کامل که می‌توان به راحتی از آن حذف کرد، به آسانی می‌توان سطرهایی را هم، از بخشهای مختلف نوشته بیرون کشید، و چیزی در حدود ۸۰ الی ۹۰ صفحه را نگهداشت. این نکته را به دلیل ایجاب ایجاز گلشیری‌وار می‌گوییم، و به چند مورد اطناب مخلّ در حین بررسی تکنیک نوشته اشاره خواهیم کرد.

۳ـ نکته‌ای که راجع به فاصله‌گذاری گفتیم برای ما اهمیت اساسی دارد. این فاصله‌گذاری برای «مجموع کردن» تکه‌ها ضرورت داشت. بعد از شازده احتجاب تا به امروز ــ در همهٔ قصه‌های گلشیری ــ به استثنای معصوم پنجم که زبان در آن تعمداً «آرکاییک» و یا شبه آرکاییک انتخاب شده است، زبان، زبان خود گلشیری است. حتی در برهٔ گمشدهٔ راعی که

در آن زبان آرکاییک به صورت تلگرافی و «تله‌پاتیک» از درون متن رد می‌شود. عسرت عظیم نویسندگی گلشیری در این است ک نثرش به سوی شخصیتهای جدا از روشنفکران، حالت «فونکسیونل» یا کارکردی پیدا نمی‌کند. ممکن است اعتراض کنند که گلشیری قصهٔ معنوی، روشنفکری، یا معرفتی و یا مدرن می‌نویسد، و نه قصهٔ رئالیستی، که در آن آدمها بر اساس انطباق با واقعیت زبانی خود حرف بزنند. چنین نیست. در آثار فالکنر ــ نمونه‌اش خشم و هیاهو، رمانهای دیگر، و همهٔ قصه‌های زیبای کوتاه او ــ وقتی سیاه حرف می‌زند، سیاه حرف می‌زند، وقتی که مرد سی به بالای منعقد در دوران کودکی حرف می‌زند، زبان به صورت ترکیبی از خصائص درونی، یعنی واقعیت زبان‌شناختی او، در می‌آید؛ ولی وقتی که فرج را لخت در خانهٔ طاهر و مینا می‌گیرند، این باز هم گلشیری است که حرف می‌زند، گرچه حرفها را مینا از زبان او می‌گوید. فرج و مینا و صنم بانو و بهمن و سعید ایمانی و دیگران یک زبان دارند: زبان خود نویسندهٔ محترم؛ و این، یعنی نوشتن ادبیات و یا زبان خوب، بی‌توجه به «ادبیت» خود روایت پیش رو. یعنی زبان، وقتی که وارد فرم شود به اقتضای فرم، از محتوای زبان نویسنده به سوی فرم شخصیت و فرم روایت حرکت می‌کند. یعنی اگر گلشیری را از اتاق خواب مینا بکشند بیرون و ببرندش، آن‌طور حرف می‌زند که فرج حرف زده است، در حالی که گلشیری باید به صورتی این زبان را می‌نوشت که اگر فرج می‌خواست بدون نویسنده شدن آن را بنویسد می‌نوشت. و چرا چنین است؟ جایی که هدایت، چوبک و ساعدی از عهدهٔ چنین کاری بر می‌آمدند، گلشیری از عهدهٔ کار بر نمی‌آید. گلشیری در سراسر یک اثر، و تقریباً در سراسر آثارش، یک زبان دارد: زبان گلشیری. و گرچه در پاره‌ای موارد این کافی است، ولی در موارد بسیار مهم که مربوط به اثری کمی طولانی‌تر از قصهٔ

کوتاه می‌شود، این زبان کافی نیست، به دلیل اینکه به جای یک زبان، زبانها لازم است، به قول «ژاک دریدا» حرکت از «مونولوگ» به سوی «پولی‌لوگ»[۴]. حرکت از توتالیتاریسم نویسندهٔ تک‌زبانه به سوی دموکراسی شخصیتهای چندزبانه، و حرکت از موقعیتهای مونولوژیک[۵] به سوی مواضع دیالوژیک[۶] و یا به قول دریدا «پولی‌لوژیک»:

«اندیشهٔ یک چند گویی درونی...، که بعداً مرا به سوی روسو هدایت کرد (که به او از همان بچگی شدیداً علاقه داشتم) و یا به سوی جویس، بیش از هر چیز آن رؤیای دوران بلوغ بود که من رد همهٔ صداهایی را که عبور می‌کردند ــ و یا **تقریباً عبور می‌کردند**، حفظ کنم ــ و نیز آن چیزی را که قرار بود آن همه با ارزش، منحصر به فرد، هم آینه‌گون و هم اندیشه‌گون و تأملی باشد. حالا گفتم: **آنچه اتفاق نمی‌افتد و یا تقریباً عبور می‌کردند**، و برای تعیین این بود که آنچه اتفاق می‌افتد ــ به عبارت دیگر، آن حادثهٔ بی‌نظیری که آدم دوست دارد آن را زنده نگاه دارد ــ نیز خود آن آرزویی است که آنچه اتفاق نمی‌افتد، باید اتفاق بیفتد، و به این ترتیب «قصه»ای است که در آن حادثه پیشاپیش در درون خود از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» می‌گذرد.»[۷]

یعنی آنچه به سوی ما می‌آید، درست است که در زمان کنونی، آن چیزی نیست که ما در گذشته آن را تجربه کرده، یا صدای آن را شنیده‌ایم، ولی آن صدا باز هم مثل حالتی که در رؤیای بلوغ داشته‌ایم، می‌آید، ولی یک صدا نیست، چندین صدا از ما عبور می‌کنند؛ ولی همین چندین صدا که ما می‌خواهیم زنده نگه داریم، خود به صورت آرزوهایی در می‌آیند که ما نسبت به چیزهایی که اتفاق نمی‌افتند و باید اتفاق می‌افتادند، پیدا

می‌کنیم و راجع به آنها حرف می‌زنیم. در چنین شرایطی آنچه برای متفکر واقعی اتفاق می‌افتد، شبیه قصه است و «قصه در درون خود از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» می‌گذرد.»

آنچه در قصهٔ گلشیری اتفاق افتاده، به دلیل عدم تحرک زبان، به دلیل فقدان آن رد صدا، فقط به صورت تصاویر اتفاق افتاده، و چون همهٔ تصاویر، خواه آنهایی که از بایگانی واقع و خیال می‌گذرند، و خواه آنهایی که به صورت مجرد می‌مانند ــ مثل همهٔ حرفهای مربوط به شبه‌تئوری زبان و شبه‌تئوری رمان ــ با یک صدا بیان می‌شوند، در واقع قصهٔ گلشیری شبیه سفرنامهٔ نویسنده‌ای می‌شود که از خلال آثار خود می‌گذرد تا ردپای زنی راکه گم کرده، پیدا کند، به دلیل اینکه صدای رؤیای بلوغ و یا صداها، خواه از آن صنم‌بانو باشد، خواه از آن ابراهیم، خواه از آن مینا و طاهر و خود ابراهیم، به صورت صدا به گوش ما نمی‌رسند، فقط صدای گلشیری می‌رسد، با تصاویر جدا جدا و یا مرکب آنها. و چرا چنین است؟

اول اینکه گلشیری در تمام مدت وسواس زبان دارد. ولی وسواس زبان در رمان و قصه از نوعی دیگر است. اگر ما در رمان چند نفر آدم داشته باشیم، این آدمها با هم فرق می‌کنند، به دلیل اینکه ادبیت نشانه‌شناختی آنها بر اساس نوع بیان آن اشخاص، نوع خوشحالی و بدحالی آنها در زبان، و در نوع فرارَوی آنها از نحو سادهٔ زبان به سوی ادبیت نشانه‌شناختی و زبان‌شناختی قصه یا رمان است. وقتی که دیالوگها عین نوع بیان راوی از آب در می‌آید، وقتی که زبان فقط با یک صدا، که صدای قصه‌نویسی خود راوی است، بیان می‌شود، ما فقط وسواس زبان فارسی را داریم و نه وسواس نگارش رمان را. در واقع اگر دولت‌آبادی در کلیدر قلمفرسایی سنتی می‌کرد، گلشیری در آینه‌های دردار قلمفرسایی مدرن می‌کند. مشکل ما با آن اصل قلمفرسایی در رمان است، که به طور

کلی باید از حوزهٔ ادبیات بیرون انداخته شود، به ویژهٔ ادبیات مربوط به قصهٔ کوتاه و رمان. زبان به محض اینکه وارد قصهٔ کوتاه یا بلند شد، باید در جهات مختلف بی‌نظم بشود تا نهایتاً فرم آن به وجود بیاید. این سخن اشکلوفسکی که ریتمی شاعرانه است که نظم آن غیرمنظوم و بی‌قاعده باشد، در مورد قصهٔ کوتاه و رمان نیز صادق است. در حالی که ریتم زبان گلشیری در همهٔ روایتها و همهٔ دیالوگها یکی است. یعنی زبان گلشیری از خلال پروسهٔ بیگانه‌گردانی رد نشده است. در همه جا همان است که بود: آشنا، لورفته و رویاروی. و چرا چنین است؟ زبان جامعه به مراتب عظیم‌تر، پیچیده‌تر و دینامیک‌تر است، و خانهٔ زبان هم، دقیقاً همین زبان جامعه و فرهنگ و تاریخ است و با یک زبان بسیار محدود نمی‌توان به سوی جامعهٔ بزرگتر رفت. این، اولاً؛

و ثانیاً ــ و این به نظر من تابعی از آن نکتهٔ اولی است ــ گلشیری، تجربه‌ای جز تجربهٔ روشنفکری ندارد، حتی وقتی که از چریک می‌نویسد، وقتی که از زن می‌نویسد ــ که قاعدتاً باید در صورت روشنفکر بودن، زن بودنش هم، علاوه بر، حتی پیش از، روشنفکر بودنش ــ معلوم شود، چرا که اول هویت او زن است، و بعد روشنفکر و غیرروشنفکر. و گلشیری از اینها، نه فرد، نه صورت نوعی، بلکه فقط تیپ می‌سازد، منتها بدون زبانهای خاص آن تیپها. چریک، تیپ چریک است؛ زن چریک، تیپ زن چریک است، در حالی که همان حرف بی‌نظم کردن نظم و یا ایجاد نظم بی‌قاعده، در اینجا هم صادق است. چه زن تیپیک نازنین پاریسی است این زن، که آثار نویسندگان ایران، به ویژه آثار راوی نویسندهٔ محترم را جمع کرده، در سراسر اروپا تعقیبش کرده، و بعد با قوی مخفی در پشت بوته‌ای در آب، از او در یک نیمه شب پاریسی پذیرایی می‌کند. این رمانتیسم شدیداً شاعرانه، اصلا و ابدا، هیچ منافاتی با افشای این راز

ندارد که این زن با این خصائص، راوی را به پول یک ساواکی فروخته است. گلشیری اصلاً متوجه نیست که این زن، همان تیپی است که شوهرش امثال طاهر را لو داده است، و با او زیر یک سقف رفتن در شب پاریسی، برای رطب و یابس دربارهٔ جزء و کل بافتن، بیشتر آدم را به یاد فیلمهایی می‌اندازد که در دههٔ شصت و هفتاد میلادی از پاریس ساخته می‌شد: تیپیک و قراردادی. این همه زن از ایران رفته‌اند. چرا این زن معنی‌بخش زندگی ابراهیم ماست؟ به دلیل اینکه گلشیری زندگی را نمی‌شناسد، جامعه را نمی‌شناسد، تبعیدیها را نمی‌شناسد؛ و عالم بسیار بستهٔ روشنفکری خاص گلشیری اجازه نمی‌دهد که او دنیای بزرگتری را هم ببیند.

ما در هیچ جا واقعاً از زندگی خصوصی مینا و صنم بانو خبر نداریم. انگار قرار است ما این آدمها را از پیش شناخته باشیم تا قصه‌نویس ما، یا راوی قصه‌نویس ما، کلیات زندگی آنها را داخل جزئیات قصه‌هایی که قصه‌نویس نوشته است و برای حضار خارجی می‌خواند، بگنجاند. انگار بخشهایی از زندگی این آدمها تا آنجا اهمیت دارد که به درد روشنفکر دردمند معرفتهای مجرد بخورد. راوی مینا را دوست دارد و صنم بانو را دوست می‌داشت، یکی را شاید به دلیل اینکه دندان شکسته‌ای دارد و دیگری را به دلیل اینکه زمانی در پشه‌بندی، راوی، او را به صورتی، تماشا کرده است. یعنی هر دو زن فاقد درون واقعی هستند، تکنیسین از آزمایشگاه حرف می‌زند، از طاهر حرف می‌زند. ولی ما راوی را هنگام مشاهده و تجربهٔ اینها نمی‌بینیم. دنیای زندان و اعدام، همگی به صورت کلیات مجردی که تعریف می‌شوند به خواننده داده می‌شوند. از آن بدتر شخصیت زبان‌شناختی این دو زن است. هر دو شبیه هم حرف می‌زنند و به راحتی می‌توانستند جای یکدیگر را بگیرند. و یا طاهر. انگار راوی فقط

به مردهٔ او احتیاج دارد تا قصه ــ باری به هر طریق ــ پیش برود. و یا فرج. ماکوچکترین سابقه‌ای از فرج که نقشی این همه با اهمیت در روایت بازی می‌کند، نداریم. انگار فقط به یک چیز او احتیاج بوده تا قصه پیش برود: رسوایی او. ولی آن سابقه‌ای که طاهر و فرج و دیگران را به سوی مبارزه‌ای کشاند که در آن از طاهر نعشی بر سر دست ماند و از فرج، بی‌آبرویی، برای هیچ کس روشن نیست. انگار باید برویم این پرونده‌ها را از وزارت اطلاعات بگیریم، و یا از اسناد ملی، تا از سوابق طاهر و فرج با خبر شویم. گلشیری از این مسائل تجربهٔ حسی ندارد. هدفها هم روشن نیست. معلوم نیست این آدمها فی سبیل‌الله جنگیده‌اند و یا در سبیلی دیگر. آقای گلشیری مکانیسمهای بیان این قبیل چیزها را نمی‌داند، و به همین دلیل به اشارات و مکانیسم اشارات اشاره می‌کند و ساخته شدن بقیه را بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد. بالاخره از خواننده انتظار می‌رود که بفهمد نویسنده از چه نوع چریکی حرف می‌زند. این بازی با ذهن خواننده نیست تا تخیل او تحریک شود. تخیل خواننده را مکانیسمهای فنی خاصی تحریک می‌کند که یکی از اینها اتفاقاً مکانیسم نوسازی کهنه‌ها و غریب‌گردانی چیزهایی است که مردم هزاران بار راجع به آن شنیده‌اند. یعنی نوشتن راجع به چیزی کهنه با شگردی نو تا خواننده فرم اهدایی نویسنده را محتوای اثری که خود در ذهنش می‌سازد، بشناسد. و این در صورتی است که قصه پیشاپیش در درون خود از بایگانی «واقع» و بایگانی «خیال» گذشته باشد. بیان هدفی به این بزرگی نیاز به زبانی دارد که پشت سر آن، تجربهٔ حسی، یعنی «بایگانی واقع» نویسنده، نهفته باشد. نتیجه: تنها در چارچوب روشنفکری گلشیری، این زنها، این اجساد، این رسواییها ضرورت دارند. دربارهٔ طاهر، از زبان مینا می‌شنویم که او حاضر نشد در دادگاه کوتاه بیاید. من دوست داشتم ببینم آقای گلشیری زبان آن

دادگاه شاه را چگونه می‌نویسد، چون من نسخهٔ مدرن آن را باید از زبان گلشیری بشنوم. و اگر نشنوم، پس از کی باید بشنوم؟ آخر شاه که در نیاوران ننشسته که این‌قدر به زبان اشاره حرف می‌زنی! پس از هفده هجده سال یا بیست سال، اگر قرار نیست حرف بزنی، پس کی قرار است حرف بزنی؟ هان؟ اگر زن یک چریک اعدامی پیش از انقلاب به تو تلفن می‌کند که تو زندگی و مرگ شوهرش را بنویسی، و اگر تو قرار بر این می‌گذاری که بنویسی، چرا نمی‌نویسی؟ چه چیز مانع این کار است؟ علت روشن است: با این مکانیسمهای تلفنی نمی‌توان آن صداهای نهفته در گور را از بایگانی واقع و بایگانی خیال گذراند و به گوش مردم رساند. تجربهٔ حسی و تخیلی و ادبی از ماجرا ضرورت دارد. وگرنه سیستم فرمالیسم روس را هر کسی می‌تواند، به ویژه پس از یک پولمیک راجع به رمان، برود، یاد بگیرد. مسئله این است: یادگیری مکانیستی کافی نیست. باید روح وسیعی داشت تا یادگیری، هم درونی شود، و هم ضمن درونی شدن، دگرگون شود.

از نظر سبک و زبان در آینه‌های دردار بیش از هر نویسندهٔ دیگر، گلشیری متأثر از زبان جلال‌آل‌احمد است. به دو صورت: یکی اینکه گاهی عیناً مثل آل‌احمد می‌نویسد. نگاه کنید:

«او هم همین‌طورها بود، خرج سفری گرفته بود، به مارک، و ابتدا در برلن غربی داستانی خوانده بود بر سر جمع ایرانیهای آنجا و معدودی آلمانی، به سال نود میلادی و بعد هم شهر به شهر گشته بود و هر جا چیزی خوانده بود، در کلن و هانور و فرانکفورت و هامبورگ، برای ایرانیهایی که در این شهر و آن شهر بودند، گریخته از مرز یا ماندگار این بوم، بعد هم با ویزایی پنج روزه به کپنهاگ رفته بود و داستانی خوانده بود و اول ماه مه را

دیده بود. آن همه زن و مرد را بادکنک به دست و کوله‌پشتی به دوش، حتماً پر از اطعمه و اشربه، یا آویخته از کالسکهٔ بچه. گاهی هم سوار بر دوچرخه می‌گشتند، بادکنکها بسته به فرمان، همه هم نیمه عریان، آماده تا بعد دراز بکشند بر چمن سبز روشن و به صدای موسیقی که از اینجا و آنجا پخش می‌شد، گوش بدهند و نه تلخ خوشخوار سبک که زهرماریهای کف کرده‌شان را مزه‌مزه کنند و آفتاب بگیرند.»

به آسانی می‌توان این نثر را برگرداند به یکی از سفرنامه‌های جلال آل‌احمد. ریشهٔ این نثر آنجاست. گرچه ریشهٔ قصه‌نویسی گلشیری آنجا نیست. سابقهٔ قصه‌نویسی گلشیری از جایی دیگر می‌آید که بخش اعظم قصه‌نویسی خوب ایران هم از آنجا می‌آید. ولی به صورتی دیگر نیز، گلشیری در نگارش قصه از آل‌احمد متأثر است، و آن اینکه مثل آل‌احمد، که در همهٔ نوشته‌هایش ــ به استثنای نون و القلم ــ با نثر همیشگی خود حی و حاضر است، با نثر خود در همه جا حضور می‌یابد، هم در حرفهای فرج، هم در حرفهای مینا، هم در حرفهای صنم بانو. و ادبیت فونکسیونل رمان، این نوع حضور یافتن را خلاف سبک‌شناسی رمان و قصهٔ کوتاه می‌داند.

به سرعت بگوییم که مینا زنی است بسیار شریف. زن یک چریک دوران شاه بوده که اعدام شده. همدست او، فرج، به دستگاه دروغ گفته تا جان مینا و خودش را نجات دهد، و رسوایی بالا آورده. مینا داستان زندگی‌اش را، اول زندگی فعلی‌اش را که تکنیسین آزمایشگاه است، و بعد وقتی ابراهیم را می‌بیند، زندگی گذشته‌اش را با طاهر و اعدام او، تعریف می‌کند. ابراهیم طوری که قصه را نوشته برای جمعی که در پاریس

نشسته‌اند، می‌خواند و در آن جمع صنم بانو هم نشسته، که در هر سخنرانی او در اروپا حضور یافته، و برای او پیغام گذاشته که به او تلفن کند، و نهایتاً ابراهیم در پاریس به او تلفن می‌کند، و دو دیدار با او دارد که گلشیری این دو دیدار را تقریباً مو به مو می‌نویسد با فلش‌بکهایی به گذشته، و تعریف نهایی عرق‌خوری با شوهر سابق صنم‌بانو که ساواکی بوده، و حول و حوش ازدواج با صنم‌بانو، به ابراهیم پول می‌دهد که زنها با هم فرقی ندارند، و او می‌تواند خود را در «دوب» تخلیه کند. صنم بانو، معشوق خیالی دوران جوانی ابراهیم، او را قال می‌گذارد و زن سعید ایمانی، یعنی همان کسی می‌شود که به رغم زندان رفتنهای مکرر، ساواکی از آب در می‌آید. سالها بعد که بچه‌ها بزرگ شده‌اند و صنم‌بانو از امنیت مادی در اروپا برخوردار است از شوهرش جدا می‌شود. ابراهیم موقع خواندن قصه‌هایش در آلمان، کپنهاگ و پاریس، نه تنها قصه‌های واقعی گلشیری را می‌خواند، بلکه قصه‌هایی را هم می‌خواند که او را به مینا و صنم‌بانو مربوط می‌کند. همیشه تکه‌هایی از قصه‌ها مربوط می‌شوند به زنهایی که شباهت به صنم‌بانو دارند. کشش از دو سوست، هم‌ازسوی‌راوی‌وهم‌ازسوی‌صنم‌بانو.پیشنهادنهایی‌صنم‌بانو این‌است‌که او در پاریس بماند. راوی این پیشنهاد را رد می‌کند و می‌گوید به خاطر «خانهٔ زبان»، به خاطر «مینا»، به خاطر اینکه در جایی در خارج از ایران نمی‌تواند بنویسد، باید برگردد. خودداری از هر دو سوست. و آخرهای قصه، بیشتر یک بحث فلسفی است، یعنی به طور کلی از زمانی که صنم‌بانو را می‌بیند جز در یک فلش‌بک که مربوط به ارامنه و عرق خوریشان است و بیشتر «فتحنامهٔ مغان» را به یاد می‌آورد، و فلش‌بک مربوط به عرق‌خوری خودش با ایمانی است، بقیه بخیر و سلامت، بحث فلسفی، ادبی، هنری و تبادل خاطره است از دوران قدیم، و خالی که دیگر به صورت نوعی

«فتیش» در آمده، و راوی از زمان بچگی این «فتیش» را به همهٔ زنها نسبت داده، حتی به مینا. و حتی در «دوب» از زنی هیکلدار خوشش آمده که خال داشته، و بعد خیلی پکر شده که خالش مصنوعی بوده. اصولاً عشق قصه بر محور خال و دندان شکسته می‌چرخد. و البته راوی، مثل شازده احتجاب، دوزنه است، در حالی که شازده پس از مرگ زنش، کلفتش را به صورت او در می‌آورد، و در اینجا مینا و صنم بانو، هر دو خوبند و دو نیمهٔ یک سیب، و به نظر می‌رسد عشق راوی به مینا هم به خاطر همان فتیش خال است و یا دندان شکسته، که اولی گویا اهمیتش در قصه بر دومی می‌چربد. ولی غرض خلاصه کردن داستانِ قصه، و یا روایت نوشته نیست. و مشکل؟ این همه، جز موارد بسیار نادر، فقط به یک زبان، زبان گلشیری است. فرقی بین ابراهیم در چهارده سالگی با ابراهیم چهل و شش سالگی نیست. طرف یا جوان مانده، کاملاً؛ یا از اولش پیر بوده.

و رمان؟ قصه بلند و کوتاه؟ بگذارید یک مثال بزنم: «استیون دیدالوس» در تصویر هنرمند در جوانی، در یک صفحه و نیم اول، زبان یک بچهٔ سه چهار ساله را دارد، در پنجاه و دو صفحهٔ بعدی زبان بچه مدرسه‌ها را. در فصل دوم کتاب زبان رو به پیچیدگی می‌گذارد، چرا که ذهن رو به پیچیدگی می‌گذارد، تا اینکه فصل سوم می‌شود زبان پیچیدهٔ کشیش یسوعی، و زبان جوانی که بین حرفهٔ آینده کشیشی و حرفهٔ نویسندگی در نوسان است. بعد، مرحلهٔ «اپی‌فنی» و یا تجلی و یا شهود می‌آید و او ناگهان از خلال صداهای واقعی و خیالی، صدای واقعی و نام واقعی هنری خود را می‌شنود که صدای هنرمند و حرفهٔ هنرمند است. بعد زبان، سادگی هنری پیدا می‌کند، و هنرمند، زاده می‌شود. با زایش هنرمند، تبعید استیون نیز آغاز می‌شود. و راوی؟ راوی دانای کل محدود است. هر کدام از بچه‌ها، معلمها، کشیشها و شاگردان کالج، زبان

مخصوص خود را دارند. پدر و مادر و قوم و خویشها هم همان‌طور. دو مثال می‌دهیم از گلشیری. تکهٔ اول فوق‌العاده قشنگ نوشته شده. یادآور میلان کُندرا در بار هستی [سبکی تحمل‌ناپذیر هستی] است، موقعی که زن اصلی، خواب آن استخر و تیراندازی و کشتار زنها را می‌بیند.

«توی راه وقتی به سرازیری تند پله‌دار رسیدند، گفت: فرض‌کن مرا دارند می‌برند. به کجا؟ نمی‌دانم. فرض کن دستهایم را گرفته‌اند، از پشت نبسته‌اند، اما طوری است که انگار دو دست قوی هر دو آرنج مرا گرفته‌اند و به جلو هلم می‌دهند. جمعیت آن‌قدر زیاد است که نمی‌شود تند رفت، اما هیچ کس مرا نمی‌بیند. شاید آنها هم دارند به همان طرف می‌روند که ما، یا بعضیها را بعضیهای دیگر دارند می‌کِشند و می‌برند. بعد می‌رسیم به یک میدان، یک جایی شبیه میدان خراسان یا مولوی، به همان شلوغی. حالا هم فرض کن آن رو به رو خلوت است و پشت دود یا گرد و خاکی که هست دارند یک عده‌ای را اعدام می‌کنند. چهار پنج نفر بیشتر نیستند. سربازها هم فقط سه نفرند که جلو اتاقکهایی با درهای یک لته‌ای بی‌پنجره و بی‌سقف، تفنگها بر سر دست، نشسته‌اند، یک زانو بر زمین‌زده. اعدامیها، گفتم، چند نفرند، پشت سرشان هم درختی است بی‌برگ، یک تنه است که پوستش جا به جا کنده شده و دو شاخهٔ سوخته، طرف چپ هم جمعیتی نشسته‌اند با چشمهای بسته، دستهای بسته، منتظر تا نوبتشان برسد. من هم منتظرم، بی‌آنکه حالا کسی آرنجهایم را گرفته باشد، ایستاده‌ام. بعد تا ببینم حالا نوبت کیست از جایی بالا می‌روم. نه اشتباه نکن، دنبال طاهر نیستم، یا فکر نمی‌کنم بتوانم فرج را اینجا ببینم. فقط از جایی خودم را بالا می‌کشم، یا به فرض از روی شانهٔ

کسی سرک می‌کشم تا ببینم اینها کی هستند که یکدفعه مچهایم را می‌گیرند و می‌برندم تا نوبتم را جلو بیندازند. نوبتم را هم جلو می‌اندازند و بعد برای آنکه لخت نباشم یک پتوی سربازی روی دوشم می‌اندازند، اما وقتی به خودم نگاه می‌کنم می‌بینم بالاپوشی است بی‌آستین و سنگین، نه که پارچه‌اش از متقال باشد یا گونی؛ نه پارچه‌اش نخی است و نازک و راه راه، راه راههای قهوه‌ای که از عرق تن صدها آدم که آن را پوشیده‌اند، از بوی تنهاشان سنگین است، از خاطراتی که شنیده‌اند اما فراموششان شده است. بعد باز دارم می‌روم و این چوخا یا بگیریم حولهٔ حمام بی‌آستین روی دوشم است که می‌رسیم به لبوفروشی با آن لبوهای سرخ و داغ که توی آن سرما بخار ازشان بلند می‌شود. من هم دلم می‌خواهد، بیشتر هم دلم می‌خواهد یکیشان را دو مشته بگیرم تا از داغی و نرمیشان بفهمم که دستهایم هنوز هستند. دو دستم را می‌کشم و می‌کنم توی جیبم، توی جیب همهٔ آنهایی که این بالاپوش روی دوششان بوده است که یکدفعه دستم می‌خورد به چیزهایی، چیزهایی که اول نمی‌فهمم چیست، بعد که در می‌آورم می‌بینم از همان قاشق و چنگالهایی است که توی زندانها از بادیهٔ مسی یا به فرض از حلبی قوطیهای روغن نباتی می‌سازند.»[۱۰]

گلشیری نثری زیباتر از این در عمرش ننوشته است. و به نظر من اجرای نثر در حد کمال است. و مجموعه کردن تکه‌های حس‌انگیز روایت، مو لای‌درزش نمی‌رود. خوب، این اجرای گلشیری است. ولی، این را از زبان چه کسی می‌شنویم؟

«پله‌ها چوبی بود و چرخان. پاگردی نداشت. دست بر دو نرده

بالا می‌رفت. مستطیل نیمه روشن به کجا می‌رسید؟ اگر خودش می‌خواست بنویسد به جسدی می‌رساند این ابراهیم یا هر کس دیگر را. ایستاد و گوش داد. از آن پایین صدای موسیقی می‌آمد. نرم نرم انگار کسی نغمه‌ای را می‌زد و باز می‌زد با تغییرهای کوچک. فکر کرد اگر مهندس سعید ایمانی باشد نشسته بر کاناپه‌ای چرمی، مثل همان روز که بردش و لیوان پر را گرفت جلو او، چه باید بکند؟ گاهی حتی تن سرد طناب پیچ شده را در انتهای این‌جور پله‌ها بر تختی می‌خوابانند تا داستان برسد به آن پایان محتوم، انگار که آدم باشد یا نه، بالاخره همان می‌شود که رقم زده‌اند. پا بر لبهٔ پله می‌مالید، دست بر نرده بودند. با این همه چرا او را به این اصرار و با این همه تمهید کشانده بودند به اینجا صنمش؟ بالا رفت و سر در هوای دم کرده برآورد. آن رو به رو میزی بود و چراغ مطالعه‌ای روشن رو به سطح میز. یک صندلی هم پشت میز بود. کتابهایی هم بر میز بر هم نهاده بود. میانهٔ اتاق سر برآورده بود. سقف شیب داشت و از راست به چپ. چوبی بود انگار. چراغی کوچک هم این طرف به سقف بود که نه دیوار روبه‌رو که کتابها را روشن می‌کرد. تختی هم جلو قفسه بود. قفسه سرتاسری بود. بالا آمد. پا بر پارکت کف گذاشت. باز هم قفسه بود...»[۱۱]

گرچه اجرای این نثر به زیبایی نثر قبلی نیست، ولی دقت متمرکز بر جزئیات، آن را هم در نثرنویسی ممتاز می‌کند. توی خانهٔ صنم‌بانو هستیم، در پاریس. اجراکنندهٔ این روایت خود راوی است، در واقع خود گلشیری. در حقیقت، اجراکنندهٔ هر دو نثر گلشیری است. ولی اولی قول «مینا»

است، دومی منظر راوی. دو نکته پیش می‌آید. یا باید قبول کنیم که مینا فارسی‌اش بهتر از راوی است، و یا باید قبول کنیم که مینا حرف نمی‌زند، باز هم راوی گلشیری حرف می‌زند. ولی مشکل اصلی در کجاست؟ در اینکه: گلشیری نثر را به صورت فونکسیونل و عملکردی نمی‌نویسد. به رغم آنکه مینا قصه‌نویس نیست، چون اقتضای فرم نثر اول این است که عمیقاً حسی، پرتصویر و پرمعنا و حتی شعرگون نوشته شود، نوشته می‌شود؛ و اقتضای نثر دوم روایت نسبتاً عادی است. درست است که اجرای نثر نهایتاً بر عهدهٔ گلشیری بوده است، نه راوی و نه مینا، ولی چون ما هم قول از راوی می‌شنویم که جای نویسنده را گرفته و هم قول از کسانی که نویسنده نیستند، قاعدتاً باید نتیجه بگیریم که انگار مینا نویسنده‌ای است بهتر از راوی، و چنین چیزی غیرممکن است، به دلیل اینکه نقش نویسنده را، نه مینا، بلکه راوی بر عهده گرفته است. مشکل در جهان‌بینی زبان‌شناختی گلشیری در ارتباط با فرم قصه است. گلشیری می‌خواهد نثر خوب بنویسد. هر جای قصه که می‌خواهد باشد. این زیبایی محرز ولی بی‌اقتضا، عدم آشنایی گلشیری با استفاده از زبان در چارچوب قصه را نشان می‌دهد. به همان صورت که خواننده موقع شنیدن جملهٔ «بخوابانش خدای» از زبان درونی شیرو در کلیدر شاخ در می‌آورد که این دختر دهاتی عاشق از کجا ریتم این زبان را یاد گرفته است ــ زبانی که ادبی و حتی ادبی کلاسیک است ــ در اینجا نیز خواننده شاخ درمی‌آورد که مینا چگونه می‌تواند نثری بهتر از خود راوی ــ نویسنده داشته باشد. البته ریتم و روال هر دو نثر، مارک خود گلشیری را دارند. یعنی گلشیری برای صداها و لحنهای خود آدمها ارزشی قائل نیست؛ آنها را نمی‌شنود تا به آن صورت که ضرورت فرم ایجاب می‌کند بیاورد. اگر بچهٔ چهارده ساله مثل نویسندهٔ چهل و شش ساله حرف بزند، دیگر تاریخ

وجود ندارد، فرهنگ وجود ندارد، رشد مجموعهٔ آدمها وجود ندارد.

۴ـ در طول این چند سال گذشته، گلشیری راجع به قصه و رمان (به‌زعم او، داستان) حرفهایی زده است که در بررسی تکنیک آینه‌های دردار بسیار مفید واقع خواهد شد. در خود کتاب هم بیش از بیست جا حرفهایی دربارهٔ سبک و شیوه و ساختار کار خود زده است. در بعضی جاها، این حرفها شدیداً متناقض‌اند؛ و در بعضی جاها، یک حرف را یک‌بار در یک مقاله گفته، یک‌بار هم عین آن را در قصه. طوری که یا مقاله را باید بخشی از آن قصه دانست و یا قصه را به صورت مقاله خواند. ما معتقدیم همهٔ اینها ناشی از سردرگمیهای تئوریک گلشیری است. گلشیری اقتضاهای انواع مختلف نوشته را گهگاه با یکدیگر اشتباه می‌کند.

در جایی گفته است: «حذف نویسنده دستاورد همهٔ مدرنیستهاست.»[۱۲] کافی است آثار «میلان کُندرا» را به یاد بیاوریم. نویسنده نه تنها حذف نکرده، بلکه خود را عملاً در هر حادثه‌ای دخالت داده است. ولی چون گلشیری این حرفها را زده است، و نه «میلان کُندرا»، بهتر است به همین نوشتهٔ آخر گلشیری نگاه کنیم. می‌دانیم که راوی دانای کل محدود آقای گلشیری، نویسنده است. البته انتخاب دیدگاه حق هر نویسنده‌ای است، و هیچ مانعی ندارد که نویسنده بخشی از زندگی خود و زندگی اطرافیان خود را زیر پوشش راوی دانای کل محدود برده باشد. ما خود با این تجربه در آواز کشتگان سر و کار داشته‌ایم. نویسنده دارد قصه‌ای دربارهٔ ورود گرگها به تبریز می‌نویسد. در زمانی که ساواک او را می‌گیرد گرگها نیز به خانهٔ او راه یافته‌اند. ولی راوی دانای کل آن کتاب فقط گله‌منداست که قصه‌اش خوب پیش نمی‌رود ولی راجع به فن نوشتن حرفی نمی‌زند. گرچه راوی دانای کل محدود در آنجا نویسنده است.

آنچه ما می‌خواهیم بگوییم این است که نویسنده نمی‌تواند هم اثر را طوری بنویسد که چگونه نوشتن آن خود قصه را تشکیل دهد، و هم مدام در وسط روایت، فن نوشتن خود را توضیح بدهد. این دو کار در روایتی که گلشیری از کار خود تحویل داده، شدیداً ناقض یکدیگرند. مگر آنکه نویسنده و راوی نسبت به آن زاویهٔ طنزآمیزی داشته باشند، مثل «تریسترام شندی» استرن. دو فرض پیش می‌آید: یا نویسنده می‌ترسد حرف او را و یا چگونگی شکل‌گیری روایتش را نفهمند و به توضیح متوسل می‌شود که در این صورت بهتر است نترسد و به روایت خود، به‌هر طریقی که چارچوب آن اقتضا می‌کند، ادامه دهد؛ و یا نویسنده به توضیح متوسل می‌شود به دلیل اینکه قادر نیست از طریق تکنیک کار خود اثر را ارائه دهد، که در این صورت به جای توضیح منطقی آن، بهتر است سطح تکنیک خود را بالا ببرد. در هر دو صورت موضع راوی گلشیری در آینه‌های دردار توجیه‌پذیر نیست. به ویژه که گلشیری در حدود یک سال پیش از پایان نگارش کتاب در مصاحبه‌ای گفته است:

«... در ماندنی‌ترین آثار من کار داستان‌نویس را در لحظهٔ خلق یک اثر «جستجوی تکنیک» می‌دانم. شکل دادن و فرم دادن. پیام مسئلهٔ بعدی است. تکنیک افشاکنندهٔ نگاه نویسنده به جهان است. در ارزیابی یک اثر برای من این پرسش مطرح است که نویسنده چه تکنیکی را به کار برده است. آیا نویسنده در خلق اثر جستجوی تکنیک کرده است؟ آیا تکنیک او با جهان‌بینی او می‌خواند؟ اگر شیوهٔ کار تقلیدی بود و اگر شیوهٔ تقلید شده در اصل به انتها رسیده بود من دیگر آن را داستان‌نویسی نمی‌دانم. اثر هنری باید ما را از پوستهٔ خود جدا کند و به جای دیگر ببرد، تفرجی در جهانی تازه تا در آن رشد کنیم و وقتی به خودمان

برگردیم، بزرگتر شده باشیم، نه اینکه اطلاعاتی به ما بدهد که خودمان بهتر می‌دانیم و از آنها پیش از خواندن اثر آگاه بوده‌ایم.»[۱۳]

اگر حرف گلشیری درست باشد که مدرنیستها نویسنده را حذف کرده‌اند، و اگر کار داستان‌نویس در لحظهٔ خلق اثر جستجوی تکنیک باشد ــ که باید بدانیم نه حرف گلشیری، بلکه حرف «اشکلوفسکی» است ــ و اگر پیام مسئلهٔ بعدی باشد ــ که حرف درستی است، و اگر قبول کنیم که آقای گلشیری در آینه‌های دردار در جستجوی تکنیک بوده است، پس این همه حرف زائد و اضافی نقد و انتقادگونه در اثر گلشیری چه کار می‌کند؟

«گاهی آدم نمی‌داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد، می‌نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پارهٔ به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می‌تراشیم» (ص ۹) «... بله هستیم، واقعیت اغلب تخته پرش ماست، اما گاهی نوشتن یک داستان شکل‌دادن به کابوس فردی است [جویس از کابوس تاریخ حرف زده است]، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتی تثبیت خوابی که یادمان رفته است و گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوسهای جمعیمان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل‌السحر آن ته‌ماندهٔ بدویتمان باشد. مگر نه اینکه چیزی را بعینه نبینیم نمی‌توانیم بر آن غلبه کنیم؟ خوب، داستان‌نویس هم گاهی ارواح خبیثه‌مان را احضار می‌کند، تجسم می‌بخشد و می‌گوید: «حالا دیگر خود دانید، این شما و این اجنه‌تان.» (ص ۱۴).

در مرداد ۶۹، گلشیری به مصاحبه‌کنندهٔ مجله‌ای می‌گوید: «نمی‌فهمند

که گاهی آدم به کابوس جمعی شکل می‌دهد تا بگوید بفرمایید احضارش کردم. دیگر خود دانید.» معلوم نیست راوی کتاب بعدی مصاحبه می‌کند یا گلشیری. در کتاب جا به جا توضیح می‌دهد. بعضی از این توضیحات به ریش قصه می‌چسبد، ولی بعضیها اصلاً نمی‌چسبد. در صفحات ۱۵ و ۱۶ و تکه تکه تا ۵۴، گلشیری از خود حرف می‌زند و جریان سخنرانی گوته، و باز تکه تکه تا صفحهٔ ۸۰، و تکه تکه تا صفحهٔ ۱۱۱: «اگر می‌ماند [در پاریس] نمی‌توانست بنویسد. خانهٔ او زبان او بود.[۱۴]» و بعد صنم بانو می‌شود منتقد آثار هدایت از دیدگاه زن، و در واقع گلشیری عقاید خود را از طریق او بیان می‌کند (ص ۱۱۲)، و بعد دیگر همه‌اش راجع به نوشتن است و زبان: «به خیابان که رسیدند او از زبان، نه، خانهٔ زبان گفته بود که تنها ریشه‌ای است که دارد. گفت من فقط همین را دارم. از پس آن همه تاخت و تازها فقط همین برایم مانده است. هر بار که کسی آمده است و آن خاک را به خیش کشیده است با همین چسب و بست زبان بوده که باز جمع شده‌ایم، مجموعمان کرده‌اند، گفته‌ایم که چه کردند مثلاً غزان یا مغولان [انگار خود ایرانیان آریایی‌تبار و یا سایر آریایی نژادها کم آدم کشته‌اند] و مانده‌ایم ولی راستش ننوشته‌ایم، فقط گفته‌ایم که آمدند و کشتند و سوختند و رفتند. از شکل و شمایلشان حرفی نیست و یا اینکه دور آتش که می‌نشستند پشت به آن منارهٔ سر آدمها، پوزارشان به پا بود یا نه.» (ص ۱۲۸) آقای گلشیری این حرفها را، که خلاصهٔ آنها این است که خارجیها فرهنگ فارسی را خراب کردند و ما باید حالا آن را احیا کنیم، به عنوان عالی‌ترین پیام تاریخی ایران در پاریس، خطاب به معشوق افلاطونی سابق ابراز می‌کند. و سخنان مجرد از این دست، و از دست دیگر ادامه دارد تا ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷ و بعد در صفحات ۱۴۲ و ۱۴۳، کل تکنیک خود را شرح می‌دهد.

«ـ... ولی کار من، حالا می‌فهمم، بیشتر تذکر است، اشاره است به کسی یا چیزی، آن هم با کنار هم چیدن آنات یا اجزای آن کس یا آن چیز.

ـ این که همان مثل افلاطونی است که راه شناختنش تذکر بود. یعنی مثلاً در «بانو» نمونهٔ ازلی همان منم، در آن اختر، نه «اختر ستارهٔ ما». اختر زنی است دست نیافتنی و این جنازه‌ای که آنها ازش حرف می‌زنند هیچ وقت حضور حی و حاضر نداشته است.

ـ نه، نشد. حکیم این حرفها را ده سیزده سال پیش زده است، به خودم هم گفت. گنبد سیاه را برایم تأویل کرد. آن عروس یغمایی، بر سریر نشسته همان الگوی ازلی بوده است که وصل او در این جهان دست نمی‌دهد. با بدلهای او به خلوت می‌شود رفت، اما با او فقط می‌شود بوسه‌بازی کرد.

ـ خوب کاشی‌کاری است، معرق کاری.

ـ در معرق هر جزء فقط قسمتی است از کل؛ برای من هر بخش، روایت دیگری است از همهٔ آنچه باید باشد.»

حدس می‌توان زد حکیم کیست و صنم بانو چه کسی است. ولی دو مشکل بسیار اساسی وجود دارد: یکی اینکه اگر در ارتباط، با یک زن، او خودش بگوید من در فلان قصهٔ تو «نمونهٔ ازلی» هستم، بدا به حال عشق و معشوق و تکنیک اشارت. دیگر همهٔ راهها به روی تأویل بسته است. و دیگر اینکه، «هر بخش، روایت دیگری است از همهٔ آنچه باید باشد»، یونگ را از نظر ساختار محتوایی تخیل و اسطوره، و لوی ـ اشتروس را از نظر تعریف ساختاری اسطوره و یاگرامر اسطوره به یاد می‌آورد. و بعد در صفحهٔ ۱۵۱، مینا با میهن یکی می‌شود، و در واقع «مادر خاک» یونگی

یخهٔ گلشیری را می‌گیرد: «مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد، حتی اگر من نروم.» و بعد ناگهان گلشیری، زن اثیری خود را در برابر می‌بیند. منتها این کجا و آن کجا؟ تأثیر هدایت بر گلشیری با تمام قدرت خود سنگینی می‌کند:

«ـ... حالا دیگر هیچ کس به خاطر معشوق غرق شده کنار رودخانه نمی‌ایستد تا بید شود، می‌روند و فراموش می‌کنند، معالجه می‌شوند.

ـ نه، برای من تو همیشه، گفتم، همان سمنو هستی که پشت آن تور پشه‌بند خوابیده بود با آن دوگیس بافته و سینه‌اش هم بالا و پایین می‌رفت، پیراهنت سفید بود با گلهای ریز آبی. یخه‌ات را بسته بودی و من تکیه داده بودم به تنهٔ درخت و با هر دم و بازدم سینه‌ات سرم را بالا و پایین می‌بردم.»

و اگر همه چیز تا این حد آگاهانه باشد، به جای آنکه از سوراخ پستوی بوف کور ناگهان یک تصویر عظیم و درخشان چشم درون را پاره کند، باید اقرار کنیم که در وجود گلشیری، راوی پریده است تا به هدایت برسد، ولی همین تصویر سمنو نشان می‌دهد که تا چه حد او به شکست توفیق، دستکم تا آنجا که مربوط به وجود زن اثیری باشد، دست یافته است.

اگر این قبیل بگومگوهای نامربوط به ساختار روایت را حذف کنیم، و چند تکه از قصه‌های نامربوط به شخصیتهای اصلی، یعنی ابراهیم، مینا و صنم بانو را، قصهٔ شسته رفته‌ای خواهیم یافت در حدود هفتاد یا هشتاد صفحه که به رغم داشتن چند قصهٔ پیوسته برای دست یافتن به ساختاری که رمان باشد تا قصهٔ کوتاه بلند، کفهٔ سنگین تعریفی آن به سود قصهٔ کوتاه پایین می‌رود تا به سود رمان. به دلایل زیر:

ابراهیم و مینا و طاهر مثلثی را تشکیل می‌دهند که با حذف طاهر، ابراهیم و مینا به هم می‌پیوندند.

ابراهیم و صنم بانو و سعید ایمانی مثلثی را تشکیل می‌دهند که با حذف سعید ایمانی، فقط صنم بانو تنها می‌ماند، چراکه ابراهیم نه تنها به مینا پیوسته است، بلکه به رغم کشش درونی به سوی این صنم ازلی، به سوی زادگاه مینای مادر بر می‌گردد. ابراهیم طاهر را ندیده است. مینا،صنم بانو را ندیده است. از افراد مثلث اول، مینا و طاهر، مستقیماً با سعید ایمانی و صنم بانو سر و کاری نداشته‌اند. خروج طاهر از صحنه، بی‌برخوردی با ابراهیم، صنم بانو و سعید ایمانی، و کمبود حوادث مربوط به او، او را در وضعی قرار می‌دهد حتی فرعی‌تر از سعید ایمانی که در روایت جز از طریق یکی دو حادثهٔ مستقیم، منتها روایت شده از دیدگاه ابراهیم یا صنم بانو، چندان مشارکتی ندارد. در پایان صنم بانو از صحنه خارج می‌شود، و ابراهیم به سوی مینا بر می‌گردد، یعنی به مرکز کانون مثلث اولی که طاهر خیلی زود و پیش از ورود ابراهیم از آن حذف شده بود. از آنجاکه تلاقیهای مستقیم بین افراد دو مثلث بسیار ناقص بوده است، سخن گفتن از دو کانون بسیار متشکل که به یکدیگر با دهها بافت تصویری، شخصیتی و زبان‌شناختی، ارتباط عمیق پیداکرده باشند، بسیار دشوار است، علی‌الخصوص که مینا و صنم بانو از نظر زبان‌شناسی در واقع یک موجودند، گرچه ابراهیم سخت کوشیده است بین آن دو فاصله ایجاد کند. صنم بانو، آن سوی کامل مینا نیست تا با حضور خود در پیش ابراهیم، بتواند موقعیت او را متزلزل کند. در واقع شباهتهای فراوان این دو زن، به رغم شریف بودن فوق‌العادهٔ مینا، و به عقد سرمایه درآمدن صنم بانو، از آنها دو قطب متضاد نمی‌سازد، و این، همچنانکه گفتیم به دلیل عدم ادراک راوی از موقعیت خود در ارتباط با صنم بانوست. کمتر آدمی

در وضع و موقعیت ابراهیم تن به این حقارت می‌دهد که در وجود صنم بانو، صورت ازلی ببیند و یا در هر قصه‌اش از او و «فتیش»هایش، مدام نام ببرد. شاید به همین دلیل است که پیشنهاد او به ابراهیم برای ماندن در پاریس، این‌قدر مکانیستی و ناخالص به نظر می‌آید. به رغم اینکه سفر در خارج اتفاق می‌افتد، اصل قصه مربوط به ایران است. راوی به مخاطب خود می‌خواهد بفهماند که می‌توان خارج را حذف کرد، به دلیل آن «چوخا» و به دلیل مینا. به این ترتیب در معماری اصلی قصهٔ مینا و طاهر و موقعیت ابراهیم، سراسر قصه‌های دیگر، حتی نگارش قصه‌هایی که در آن فتیشهای صنم بانو ظاهر می‌شوند، فرعی جلوه می‌کنند. قصه به صورت تک کانونی باقی می‌ماند و وقتی که تعدد کانونها نباشد، ما در حوزهٔ رمان سیر نمی‌کنیم، هنوز در حوزهٔ قصهٔ کوتاه هستیم، منتها قصهٔ کوتاه بلندی که در صورتی که نویسنده‌اش هوشیاری و وسواس بیشتر به‌خرج می‌داد، به راحتی می‌توانست به رمان تبدیل شود. گلشیری به جای آنکه جملات پا در هوایی از این نوع بنویسد: «سرخ از چراغ قرمزی که بر تنها می‌تابید، تاب گرم شانه یا سطح سایه‌دار و لغزان به تکرارش چشم و دل زده بودند که نمی‌بایست صنمیش، گرچه به خالی بر لبهٔ چال زیر گونه، مثل سیاه‌دانه‌ای به دام، چنان راه او بزند که دست را خواست یا ناخواست، از بند کیف جدا کند و بر شانهٔ او بگذارد» (ص ۱۲۳)، می‌بایست به مکانیسمهایی بیندیشد در نیمهٔ دوم روایت، که در نیمهٔ اول از آنها استفاده کرده است.

۵ـ و آن مکانیسمها چیستند و از کجا آمده‌اند؟ مجموع کردن تکه تکه‌ها، تکنیکی نیست که گلشیری آن را از خود در آورده باشد. بلکه تکنیکی است که فرمالیسم روس پس از مطالعهٔ فرم رمان به دست آورده است و دیگران نیز از خود چیزهایی بر آن افزوده‌اند. ما بخشی از این

قضیه را در گذشته توضیح داده‌ایم، در ارتباط با کلیات، و یک‌بار نیز در ارتباط با یک رمان بلند فارسی[۱۵] و در برخورد با حرفهای گلشیری راجع به رمان معاصر فارسی. نخست این را بگوییم که وقتی آقای گلشیری در نوشته‌هایش بوف کور را به جریان سیال ذهنی منتسب می‌کند، اشتباه می‌کند، حرف بعدی او راجع به ساختار بوف کور درست‌تر است. ثانیاً این را بگوییم که ساختن فرم به صورت بسیار طبیعی، طوری که طبیعت زبان شبیه جریان سیال ذهن باشد، به معنای آن نیست که ما زبان را به جریان سیال ذهن نسبت دهیم. ثالثاً ذهنی و جریان سیال ذهن همیشه هم منطبق بر یکدیگر نیستند تا ما مدام این دو را به عنوان مترادف به کار بگیریم. رابعاً به این نکته توجه کنیم که هر کسی که فرم می‌سازد، عملاً زبان، شخصیت، حوادث و ترکیبات اجزا و کلها را از حالت اتوماتیک، که گاهی در جریان سیال ذهن وجود دارد، در می‌آورد و در آن سوی داستانی که بیان می‌شود، یعنی آن سوی روایت زمانی و علّی حوادث، به فرمی که درست کرده است، دست می‌یابد. یعنی داستان، چکیدهٔ محتوایی فرمی است که نویسنده اجزای آن را با مکانیسمهای فرم در اثر خود بیان کرده است. در فاصلهٔ آن چکیدهٔ محتوایی پیش خواننده، و لذت هنری بردن آن خواننده از اثر، آن مکانیسمها قرار دارد که موقع ساختن آنها نویسنده از داستان اتوماتیک، دور شده، و به آن حالت ضد اتوماتیک داده. آن حالت ضد اتوماتیک فرم است. خامساً نوشته چون باید طبیعی جلوه کند، حتی جایی که جریان سیال ذهن ظهور می‌کند، نویسنده با گذاشتن کیلومترشمارهای درونی در سفر درون، که بیشتر شبیه نوعی «فتیش»، نوعی صدا، نوعی جمله، نوعی چهره و حادثه است، اثر را دچار نوعی وسواس، نوعی «تیک»، نوعی لغوه، می‌کند، که رجعت به آن روان را از حالت اتوماتیک در می‌آورد و آن را به سوی حرکت نامنظم فرم می‌برد.

یعنی حتی اگر در جریان سیال ذهن، نویسنده فرم نسازد، یعنی در جریان عادی ذهن دخالت فرمی نکند، هنری نیافریده است. گاهی چیزی که در ذهن خواننده به صورت داستان، یعنی سلسله مراتب زمانی و علّی حوادث درمی‌آید، این‌طور جلوه می‌کند که انگار قبلاً دقیقاً به همان ترتیب در ذهن نویسنده بوده است. چنین چیزی درست نیست، بلکه مقادیری حوادث پیش‌ادبی وجود دارد که تنها پس از عبور از خلال مکانیسمهای فرم، در ذهن خواننده به صورت داستان تلخیص می‌شود. ولی هدف فرم بالاتر از دادن این خلاصه است.

به طور کلی داستان، پیش‌متن، حوادث پیش‌ادبی وجود دارند. بیان آنها مطرح نیست، بلکه نوع بیان آنها مطرح است. خواننده فقط بداند که من از کلمهٔ «داستان» به صورتی که گلشیری از آن صحبت می‌کند، استفاده نمی‌کنم، به صورتی از آن استفاده می‌کنم که در قصه‌نویسی استفاده کرده‌ام و به صورتی استفاده می‌کنم که توماشفسکی، اشکلوفسکی، پطروفسکی، تینیاتوف، و بعداً بسیاری از تئوریسینهای جدید قصه، به ویژه «تودوروف» بلغاری از آن استفاده کرده‌اند. به صورتی استفاده می‌کنم که در رمانهایم، به ویژه آواز کشتگان و رازهای سرزمین من از آن استفاده کرده‌ام. یعنی داستان تا موقعی که توسط طرح و توطئه دگرگونی شکلی پیدا نکند، فرم پیدا نمی‌کند. با گلشیری سر اصطلاح دعوا ندارم. پس می‌گویم که گلشیری در بخش موفق آینه‌های دردار از تکنیک منبعث از بحثهای، فرمی به صورتی استفاده کرده است که در طول این ده سال گذشته، هم در مباحث تئوریک بدان پرداخته شده، و هم در خود قصه و رمان‌نویسی معاصر. ولی چون ممکن است بحث راجع به این مقولات حمل بر خودمحوری شود، من حرفی را که زمانی او در ارتباط با رازهای سرزمین من راجع به تریسترام شندی زده بود، بر می‌گردانم به خود

او، و می‌گویم که بخش اول آینه‌های دردار، یعنی پیش از بار یافتن ابراهیم به حضور صنم بانو، مو به مو، بر اساس تعالیم ویکتور اشکلوفسکی، و براساس نتایجی که او از مطالعهٔ دقیق طرح و توطئهٔ «تریسترام شندی» اثر استرن در حدود هفتاد و پنج سال پیش گرفته، نوشته شده است. این سخن گلشیری در یکی از مقالات اخیرش که بعد از فرضیهٔ نسبیت «اینشتین»، موقعیت رمان‌نویس هم عوض شده است، اگر در مورد دیگران درست باشد، لااقل در مورد این قصهٔ به خصوص گلشیری که شدیداً متأثر از ساختار «تریسترام شندی» دویست سال پیش است، درست نیست. مسئله این است که «استرن» موقع نوشتن تریسترام شندی، آن قدر جا به جایی زمانی و مکانی ایجاد کرده است که در واقع باید گفت رمانش، رمانی است راجع به رمان‌نویسی. وقتی که داستان به حداقل تقلیل پیدا کند و طرح و توطئه به حداکثر قدرت خود برسد، ما با رمان دربارهٔ رمان و قصه دربارهٔ قصه سر و کار داریم. در اینجا فراموش نشود که داستان، یعنی سلسله مراتب زمانی و علّی حوادث. اشکلوفسکی، چنین چیزی را در «تریسترام شندی» دیده و آن را شرح داده است: یعنی ساختار طرح و توطئه چیست. یعنی وقتی ما کتاب آقای گلشیری را هم می‌خوانیم، یکی این است که آن را به صورت سلسله مراتب زمانی و علی بخوانیم، یعنی به عنوان داستان،که در این صورت باید آن را در سلسله مراتب زمانی و علّی، و جدا از سلسله مراتب نوشتاری و شکلی، بازسازی کنیم. در این صورت می‌گوییم: آدمی به نام ابراهیم از بچگی در کنار دختری به نام صنم‌بانو زندگی می‌کرد و عاشق او بود. صنم‌بانو، بعداً زن مردی شد به نام سعید ایمانی که به تدریج در نتیجهٔ گرفتاریهایی که برایش پیش آمد، ساواکی شد، و ابراهیم به تدریج که بزرگ شد، به کار نوشتن پرداخت و قصهٔ کوتاه می‌نوشت. در جریان انقلاب، برخی از

جلسات کانون در منزل او تشکیل می‌شد، و او که از زنش جدا شده بود، شبانه با زنی صحبت می‌کرد که بعداً با او قرار ملاقات می‌گذارد. این زن تکنیسین آزمایشگاه است و بعد معلوم می‌شود که شوهرش طاهر را رژیم شاه به عنوان چریک اعدام کرده است. در دیداری که بین این دو پیش می‌آید، کل داستان مربوط به اعدام طاهر و جریانهای مربوط به فرج در اختیار نویسنده گذاشته می‌شود، و در تلفنهای بعدی از او می‌پرسد، نوشته است یا نه، و او می‌نویسد. در سفری که برای ابراهیم پیش می‌آید، او در اروپا به قصه‌خوانی می‌پردازد، و همیشه در قصه‌هایش از زنی صحبت می‌کند که خالی در گوشه‌ای از صورتش داشته است. به او از طریق یادداشت اطلاع داده می‌شود که با شماره تلفنی تماس بگیرد. نهایتاً در پاریس معلوم می‌شود که کسی که از او می‌خواسته تماس بگیرد صنم‌بانو بوده، همان دختر کوچولوی دیوار به دیوار. راوی پس از خواندن قصهٔ طاهر و مینا، با صنم‌بانو قرارهایی می‌گذارد. او را می‌بیند و در آخرین دیدار، شب در منزل او می‌خوابد.

این داستان است به صورت استخراج شده از متنی که نوشته شده است. ولی این فرم ندارد. گلشیری کلیهٔ این پیش متن را درهم می‌ریزد. جابه‌جا می‌کند، هر کدام از حوادث کوچک و بزرگ را درون سلسله مراتب شکلی می‌برد، و روایتی خواندنی، منطبق با اصول فرم قصه‌نویسی، به ویژه در هفتاد، هشتاد صفحهٔ اول به دست می‌دهد. از آنجا که گلشیری، با به هم‌ریختن روایت زمانی و علّی، و درست کردن زمانها و علتهای شکلی وطرح و توطئه‌ای دست به این کار می‌زند، کاری که دقیقاً هر قصه‌نویس خوب باید بکند، و از آنجا که این مجموع به ما لذتی می‌دهد که اگر روایت به صورت سلسله مراتب زمانی و مکانی ارائه می‌شد، آن لذت رانمی‌داد، ما این قصهٔ او را از نظر تکنیک کار بر کلیهٔ

کارهای او از شازده احتجاب به بعد ترجیح می‌دهیم. و می‌گوییم که اگر همین مکانیسمها در بخش دوم نیز ادامه می‌یافت، ما با رمان سر و کار پیدا می‌کردیم. این مکانیسمها موقعی تقریباً پایان می‌یابد که لذت ناشی از کش‌دادن مسئله برای یافتن نویسندهٔ یادداشتها در هر مورد قصه‌خوانی در اروپا، از بین می‌رود و خواننده می‌فهمد که نویسندهٔ آن یادداشتها صنم‌بانو است. هیجان هنری متوقف می‌شود، چراکه ساختار خطی، یعنی روایت زمانی و علی، جای روایت طرح و توطئه‌ای و شکلی را می‌گیرد. و جز در یکی دو مورد، دیگر تکنیک خود را برهنه نمی‌کند، آن مورد، مثلاً مورد پیدا شدن کتابهای توقیف شده توسط ساواک در منزل صنم بانو، و فلش‌بک مربوط به عرق خوری ابراهیم با سعید ایمانی در دوران نوجوانی است. پس از فروکش کردن مکانیسمهای عقب‌اندازی، من فقط تأسف خوردم. این را به صراحت بگویم که در بخش اول، گلشیری عملاً از مکانیسمهایی استفاده کرده است که «استرن» در تریسترام شندی، «داستایوسکی» در برادران کارامازوف و ابله از آنها استفاده کرده‌اند، و باز به صراحت بگویم علت استقبال مردم در همین حوزهٔ کوچک رمان دههٔ شصت، از رازهای سرزمین من دقیقاً همان مکانیسمهای عقب‌اندازی مربوط به فرم‌سازی در رمان بوده است. در هر جایی که رمان‌نویس حرفهٔ دقیق خود را به عنوان فرم دهنده و تکنیک آفرین بلد باشد، لذت هنری وجود دارد، و در هر جا که این فرم سازی و تکنیک آفرینی وجود نداشته باشد، لذت هنری وجود ندارد.

طرح و توطئه با تدابیر خاص خود روایت را از پروسهٔ «بیگانه‌گردانی»[۱۶] می‌گذراند. پس طرح و توطئه در واقع، شکل بیگانه شدهٔ روایت است. در آن ترتیب طبیعی، مقولات به‌هم خورده و ترتیب هنری در برابر خواننده نشانده شده است. تدبیر ادبی برای آن است که

خواننده متوجه آن شود، یعنی خواننده بفهمد که طرف او، نویسنده، فرم به‌کار می‌برد تا او هیجان هنری پیدا کند و به همین دلیل ادراک هنری کند پیش می‌رود تا خواننده ادراک هنری خود را تیزتر کند. وسط جلد چهارم تریسترام شندی ما در روز اول زندگی شخصیت هستیم ولی دهها مقوله از زندگی او و آدمهای دیگر بیان شده است. مثلاً فصول ۱۸ و ۱۹ یکی از جلدها بعد از فصل ۲۵ گذاشته شده، این جا به جایی زمانی و مکانی، دقیقاً آن چیزی است که گلشیری در بخش اول روایت هنری خود انجام داده است. این جابه‌جایی زمانها به دلایل هنری اتفاق افتاده است. گلشیری تعدادی از معلولها را قبل از علتها داده، دو زمان را چنان به‌هم نزدیک کرده، که در ابتدا ما به هر دو بیگانه‌ایم، زمان فرودگاه لندن، و زمان نگارش کتاب، موقعی که قاعدتاً، بعدها معلوم می‌شود، مینا هم نگران کتاب بوده است. یعنی گلشیری فرم را بی‌قاعده کرده تا بی‌قاعدگی فرم را به عنوان فرم هنری موتیفهای به هم چسبیده ارائه دهد. در واقع آنچه استرن دربارهٔ تریسترام شندی می‌گوید، دقیقاً دربارهٔ بخش اول کتاب گلشیری صادق است: «از همان آغاز، اصل کار و بخشهای ماجرایی آن را با چنان قطعات متوقف کننده‌ای ساخته‌ام، و چنان حرکات انحرافی و حرکات پیشرونده (digressive and progressive) را، چرخی لای چرخی دیگر، ترکیب کرده‌ام که سراسر دستگاه به طور کلی به حرکت خود ادامه داده است و می‌تواند تا چهل سال دیگر ادامه یابد.» در تریسترام شندی تا آدمهای قصه برسند به پاگرد دوم فصلهایی نوشته شده، به همین دلیل استرن می‌گوید که ممکن است تعداد فصلها به تعداد پله‌ها باشد. به همین دلیل موتیفها به صورت متقاطع ظاهر می‌شوند. چند بار به صورت حرکت‌به‌جلو‌وقطع‌شدن،وچندبار به صورت حرکت به عقب و قطع شدن.

۶ـ اشکلوفسکی می‌گوید غرض نشان دادن «عدم استمرار» است.

غیرعادی بودن نقشه و نظام اثر، آن را به سوی هنر می‌برد. طرحی که در بالا برای رمان تریسترام شندی، با استفاده از آرای اشکلوفسکی کشیدم، دربارهٔ بخش اول کتاب گلشیری هم صادق است. به همین دلیل گلشیری هم تکنیک و هم جهان‌بینی خود را مدیون دیگران است. گلشیری نیز از موتیفهای متقاطع استفاده کرده است.[۱۷] قصه می‌خواند و پروسهٔ نوشتن آن را هم به عنوان یک قصه می‌نویسد، و مدام حوادث را با حوادث به ظاهر فرعی، که بعداً معلوم می‌شود جزو حوادث اصلی هستند، قطع می‌کند. قصه‌ای نوشته شده است که نوشته شدن آن نوشته می‌شود. به همین دلیل پارانتزهای باز شده، خواه به دلیل فلش‌بکها و فلش‌فورواردها، و خواه به دلیل برخورد با آدمهایی که در روبه‌رو هستند و یا تلفن به ایران، و یا در ایران، تلفنهای مینا، همه تکنیک را، تکنیک آفریدن قصه را، بیان می‌کنند تا آن چیزی که محتوای اثر ممکن است خوانده شود. آن کسی که دست در زیر چانه زده، در سالن نشسته، معرفی نمی‌شود، پله به پله هویت او به پشت پردهٔ ابهام برده می‌شود. تا بعد ناگهان او را با فلش‌بک قصه‌ها و فلش‌بک کتاب برساند به مبدأ زندگی راوی. و از اینجاست که مسئلهٔ ارائهٔ جهان‌بینی از طریق فرم مطرح می‌شود. کوشش برای پیدا کردن معنی فرم در قصه با کوشش برای پیدا کردن معنی آن معنی یکسان می‌شود. ایکاش این کوشش در پنجاه شصت صفحهٔ آخر هم پیش می‌آمد. و امیدوارم در کتابهای بعدی گلشیری پیش بیاید. مسئلهٔ رمان نامیدن یا رمان ننامیدن این کتاب چندان اهمیتی ندارد. مسئلهٔ خواندن آن از درون و قراردادن آن درون تئوریهای شکلی و قراردادن آن در چارچوب تحولات رمان این ده دوازده سال گذشته اهمیت بیشتری دارد.[۱۸]

گلشیری در چند قدمی رمان ایستاده است.

۷۲/۲/۱۵، تهران

۱ـ مصاحبه با هوشنگ گلشیری، آدینه، شمارهٔ ۵۱-۵۰، مهر ۶۹.

2- distantiation

۳ـ digression ،این کلمه به معنای انحراف از مسیر است، نگاه کنید به: کیمیا و خاک، از رضا براهنی، و نیز نگاه کنید به: «آقای گلشیری تئوری رمان نمی‌داند»، مقالهٔ براهنی در آدینه، شمارهٔ ۵۲، آذر ۶۹؛ یعنی مقالهٔ مندرج در همین کتاب.

4- polilogue

تک گویانه

5- monological

۶ـ Dialogic Imagination «تخیل دوگویانه» که اصطلاحی است از «میخائیل باختین» و در این مورد نگاه کنید به مقالهٔ براهنی در آدینه، شمارهٔ ۵۲؛ یعنی مقالهٔ مندرج در همین کتاب.

7- Jacques Derrida, *Acts of Literature* (Routledge, London, 1992), PP. 34-35.

۹ـ Epiphany در جویس بیشتر به معنای «مکاشفه» است.

۱۰ـ آینه‌های دردار، صص ۸۳-۸۲.

۱۱ـ همان، ص ۱۳۲.

۱۲ـ نگاه کنید به «داستانهای معاصر و ایرانیان»، آدینه، شمارهٔ ۷۱، خرداد ۷۱.

۱۳ـ مصاحبه با هوشنگ گلشیری، آدینه، شمارهٔ ۵۱-۵۰، مهر ۶۹.

۱۴ـ نگاه کنید به آواز کشتگان از رضا براهنی، ص ۲۱۲، که در آن به جملهٔ «زبان، خانهٔ هستی» است با دیدگاهی زاویه‌ای نگریسته شده، یعنی چون آن حرف کهنه شده، کلیشه را نوشتهٔ نویسنده حرکت داده به سوی دیگری که همان جهت خود رمان می‌طلبید، برده است. گلشیری، «خانهٔ زبان» را تقریباً دست نخورده، به نام خود بـه ثـبت داده است. و می‌گوید: «تنها ریشه‌ای که دارد.» و آیا این منافاتی با این ادعای گلشیری ندارد که نویسنده باید جهان‌بینی داشته باشد و تکنیک و جـهان‌بینی‌اش مـال خـود او بـاشد، و نـه مـال دیگری؟

۱۵ـ نگاه کنید به کیمیا و خاک، و نیز توضیح رضا براهنی دربارهٔ رازهای‌سرزمین‌من در همان مقالهٔ آدینه، شمارهٔ ۵۲ . گلشیری در مهر ۶۹ در ارتباط با رازهای سرزمین من از

«استرن» و ساختار «تریسترام شندی» حرف زده است.

۱۶ـ estrangement اصطلاحی است که تودوروف در مقابل Ostranenie، که کلمه‌ای روسی به معنای «بیگانه گردانی» است گذاشته است. دیگران در زبان انگلیسی، برای کلمهٔ روسی فوق، که اشکلوفسکی از آن استفاده کرده است، defamiliarization را گذاشته و بعضیهاآن را در فارسی به آشنایی‌زدایی ترجمه کرده‌اند. من اصطلاح اشکلوفسکی ـ تودوروف را می‌پسندم، و ترجمهٔ آن را آورده‌ام. نگاه کنید به کیمیا و خاک.

۱۷ـ نگاه کنید به:

1- *Russian Formalism*, edited by Stephen Bann and John E. Bowlt (Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973).

2- *Russian Formalist Criticism*, Four Essays, Translated and with an Introduction by Lee T. Lemon and Marion J. Reis (University of Nebraska Press, 1965).

۱۸ـ علاوه بر تکنیکهایی که بر شمردم، گلشیری از تکنیک «توازی‌سازی» parallelism ، به صورت دو شادوش هم بودن یک یا دو جریان روایتی، از تکنیک قصه در قصه، از تکنیک «کلک زدن» که خود او در آغاز روایت از آن اسم می‌برد، از تکنیک تکرار، مثل تکرار «چوخا» در وجود چریکها در روایت مینا، تکرار آینه‌های دردار در مورد مینا و دادن آینهٔ دردار به صنم بانو، و تکرار بید، که بیشتر یادآور تکنیکهای تکرار در رمان دههٔ شصت و تکنیکهای تکرار در بخش «مالی» اولیس جویس [«آری گفتم آری»] و تکرار شعر شکسپیر در خانم دلووی، اثر ویرجینیا وولف، و تکرارهای بوف کور؛ و تکنیک استحاله و ادغام، بردن آدمهای یک قصه درون شخصیتهای قصهٔ دیگر و نهایتاً درون کل قصه، استفاده کرده است. و از تکنیک پلکانی و یا نردبانی نیز استفاده کرده است. بعضی از این تکنیها را اشکلوفسکی توضیح داده است در ارتباط باتریسترام شندی. بعضیها را ما اضافه کردیم تا نحوه‌های تأثیرگذاری در رمان فارسی و رمان جهان بر رمان فارسی روشن شود. این را هم اضافه کنیم که نوشتهٔ اگر شبی از شبهای زمستان مسافری، اثر ایتالو کالوینو، به ترجمهٔ خانم لیلی گلستان، که در آن مسئلهٔ قصه در قصه به جدیدترین صورتش آورده شده، بر روایت گلشیری شدیداً تأثیر داشته است. این رمان در بهار ۶۹ درآمده است. [از دکتر اصغر الهی که مرا به یاد این رمان انداخت، متشکرم. ر. ب.] در پشت سر متن گلشیری، متن ثریا در اغما، رمان اسماعیل فصیح نیز، به وضوح دیده می‌شود.

از قصه تا فیلمنامه تا فیلم

کارل گوستاو یونگ در مقاله‌ای که راجع به اولیس، اثر بزرگ جیمز جویس، نوشته است، اعتراف می‌کند که چندین بار در فاصله صفحهٔ ۱۳۴ و صفحهٔ ۱۳۵ کتاب، خوابش گرفته، پس از آنکه بیدار شده، خواب چنان طاقتش را بریده که دیگر نتوانسته کتاب را از نو شروع کند، و در نتیجه کتاب را ول کرده، دل به خواب سپرده است. یونگ، به رغم خستگی شدید ناشی از خواندن اثر (و او، عین جملات خواب‌آور کتاب جویس را در مقاله‌اش نقل کرده است)، کتاب را تمام کرده، ولی مسئلهٔ جالب دیگری را هم پیش کشیده است که به موضوع بحث ما مربوط می‌شود: می‌توان کتاب را از آخر یا از وسط، شروع کرد و برگشت به اول کتاب، می‌توان به تصادف هر صفحه‌ای از کتاب را انتخاب کرد و خواند و یقین داشت که هیچ صفحه‌ای، تکرار صفحهٔ قبلی و بعدی نخواهد بود: «سراسر کتاب حکم کرمی دو نیم شده را دارد که بر حسب نیاز سر یا دم جدیدی در می‌آورد.» اگر این قبیل تأملات راجع به اولیس جویس طبیعی به نظر می‌آید، می‌توان با کمی تخفیف رنگ اغراق را از آن سترد و با توجه به این اصل، موازین خاستگاه این تأملات را به سایر آثار هنری و ادبی تعمیم داد:

۱ـ اثر جدی هنری، به ویژه اثری که با زمان سر و کار دارد ــ موسیقی،

رمان، فیلم ــ حتی اگر به سرعت نور هم به پایان خود بشتابد، باز هم کند پیش می‌رود. این کندی حرکت ما را به قلب اثر نزدیک می‌کند و ما می‌ایستیم و به اجزایی از اثر که در برابر ماست، فکر می‌کنیم. تفکر، به‌ویژه تفکر هنری، عملی است که بر آن بطوء حاکم است.

۲ـ کندی اثر هنری برخاسته از ساختار آن است. درک هنری و احساس لذت هنری نیز، مثل واداشته شدن به تفکر، عملی است کند.

۳ـ تفکر ما ناشی از دقتی است که در اجزای اثر هنری می‌کنیم. تا موقعی که اثر هنری را جزء به جزء درک نکرده‌ایم، نمی‌توانیم آن را در کل درک کرده باشیم. اجزا را به یکدیگر ربط می‌دهیم تا بفهمیم در اثر چه می‌گذرد. ولی این «چه» کافی نیست. باید درک کنیم که این «چه» چگونه می‌گذرد، و در چه سطحی، «چگونه» این «چه» می‌گذرد.

۴ـ اثر هنری از ترکیب اجزا به دست می‌آید. و گرچه کل از اجزا ساخته شده، و اجزا ممکن است از چیزی در خارج اثر سرچشمه گرفته باشد، ولی اثر هنری، اثری است مستقل از چیزهای خارج از اثر، و به طور کلی محتوا در فرم چنان ادغام و توسط آن چنان دگرگون می‌شود که دیگر نمی‌توان اثر را به سوی محتویات سابق آن اثر حرکت داد. اثر هنری قابل تبدیل و قابل ترجمه به سوابق محتوایی خود نیست. در واقع فرم انتقادی است از محتوا، به صورتی که محتوای منتسب به آن ساکت می‌شود، و فرم به صدا در می‌آید، همان‌طور که در موسیقی، صدا ساکت می‌شود، تا فرم صداها طنین بیندازد.

نوشتهٔ یونگ دربارهٔ اثر بزرگی چون اولیس جویس، نوشتهٔ دیگران دربارهٔ اثر بزرگ دیگری چون در جست و جوی زمان ازدست رفته از مارسل پروست ــ یعنی پیشرفت کند اثر، خسته‌کننده بودن، و حتی خواب‌آور بودن ظاهری آن ــ چیزی نیست که فقط مربوط به رمان بزرگ

باشد. سمفونی پنجم بتهوون به شدت خسته کننده است. «پول» اثر روبر برسون سخت خسته کننده است. آثار تارکوفسکی خسته کننده‌اند. «فنی و الکساندر» برگمان سخت خسته کننده است. «قطعهٔ گفت و گو» (خشونت و شهوت) اثر ویسکونتی، و همچنین «هملت»های جورواجور خسته کننده‌اند؛ به رغم این خستگی‌آور بودن، ما از این آثار هنری لذت می‌بریم. ولی آثاری هستند که ما را به صندلی میخکوب می‌کنند، ما در تمام مدت می‌خندیم، و یا حتی گریه می‌کنیم، ولی احساس لذت هنری چیز دیگری است؛ گرچه ممکن است گاهی با خنده و گریه هم توأم باشد. اعجاب ناشی از هنر مقولهٔ دیگری است. و در بسیاری موارد، سر و کار با دقت در جزئیات و احساس کندی حرکت زمان دارد. بزرگترین خصیصهٔ همهٔ آثار پازولینی این است که ما قصهٔ همهٔ فیلمهای او را از پیش می‌دانیم: دکامرون، مده‌آ، شاه اودیپ، «انجیل به روایت متی». ولی به‌رغم این وقوف، چنان به جزئیات مسائل توجه می‌کنیم که انگار اولین بار است که ماجرا در برابر ما تعریف می‌شود. موسیقی «شاه اودیپ» خسته کننده است. مسیح «انجیل به روایت متی»، اصلاً مرد زیبایی نیست. ما با سطوح ساده، سطوح به ظاهر زیبا، سر و کار نداریم. اثر هنری به ما می‌گوید زمان جسمانی، زمان اعتیادی، زمان قسمت‌بندی شده به ثانیه‌ها و دقایق و ساعات، و روزها و هفته‌ها و ماهها، می‌گذرد، ولی زمان هنری من نمی‌گذرد و به همین دلیل برگرد و مرا دوباره ببین، چرا که هر دوباره دیدنی، به منزلهٔ تازه دیدن است. اثر هنری، منابع پایان‌ناپذیر خود را، هر بار که ما با آن رو به رو می‌شویم، بیشتر در برابر ما می‌گشاید. همه می‌دانیم که راسکلنیکف قاتل است، ولی همه می‌خواهیم جزئیات قتل، جزئیات بوسیدن پاهای دخترک بیچارهٔ به فحشا کشانده شده را باز هم بخوانیم،نه برای آنکه می‌خواهیم تمرین قتل کرده باشیم، و یا به دست و

پای زنان به فحشا کشانده شده، بوسه زده باشیم، بلکه انگار برای آنکه هنوز نمی‌دانیم چیست که باید بدانیم تا واقعاً معنای اثر هنری را بدانیم. درک قوانین ساختار آثار هنری و ادبی بسیار دشوار است، و این قضیه با تکنیک تنها سر و کاری ندارد، بلکه مسئله این است که ورود در جهان‌بینی هنر بزرگ، تعادل جهان و زمان ما را به هم می‌زند. به قول پروست، سبک همان جهان‌بینی است، و یا باید تا سطح والای جهان‌بینی اعتلا یابد تا قابل اعتنا باشد.

مثال کوچکی قضیه را روشن می‌کند. فرق اساسی بین اجاره‌نشینهای ویسکونتی در «قطعهٔ گفت و گو» و «اجاره‌نشینها»ی مهرجویی این نیست که مهرجویی تکنیک را نمی‌شناسد. اتفاقاً خوب هم می‌شناسد، بلکه فرق اساسی در چیز دیگری است. فرق در ماهیت جهان‌بینی نیست. فرق در بود و نبود جهان‌بینی است. ویسکونتی به ما می‌گوید برگرد، و فکر کن به چیزی که اتفاق افتاد. مهرجویی به ما می‌گوید برو جلو، خوش باش، مشغول شو! ویسکونتی درون آدمهاست، درون ساعتهاست، درون حرکت موسیقی موتسارت است، و درون همهٔ دعوت به بازگشتهایی است که از بیننده می‌کند. خلاصه می‌توان گفت که مهرجویی، نه قصه‌ای دارد و نه سناریویی، مقداری حادثه دارد که آنها را در طول زمان، با نوعی تسلسل زمانی، با خصلت انسان غارنشین، به دنبال هم می‌چیند. یعنی مهرجویی «داستان» دارد، نه قصه، نه فیلمنامه. بگذارید این نکته را روشن‌تر بنویسم: داستان، یعنی توالی زمانی حوادث به صورت طبیعی آن، یکی از عناصر قصه است و نه کل قصه. قصه فرمی است که در آن، ترتیب و توالی زمانی، به علت دخالت تعمد هنری، و یا دست ساختاری هنر، به هم خورده است، و صورت تعبیهٔ حوادث، دیگر صورت زمانی آنها نیست، بلکه صورت هنری آنهاست که در آن زمان و فضا، و یا

قطعات آنها،جا به جا شده‌اند تا فرم هنری آفریده شده باشد و ما به این اصل، تنها با دقت در روند کند حرکات اثر، پی می‌بریم. با گذاشتن هر قطعهٔ جدید، و هر ترکیب قطعات جدید در زیر ذره‌بین، ما به حرکاتی پی‌می‌بریم که با چشم ساده به آنها پی نمی‌بریم. از اشکلوفسکی، فرمالیست‌سناریست روس، تا تودوروف، قصه‌شناس بزرگ بلغار، در به همین پاشنه چرخیده است. یعنی فرق هست بین کسی که یک عقیده، یک خلاصه داستان و یا یک «تریتمنت» را فیلم می‌کند، و کسی که اجزای یک قصه را زندگی می‌کند، آن را فیلمنامه می‌کند، و فیلمنامه را تبدیل به فیلم می‌کند. و نه هر فیلمنامه‌ای، فیلمنامه است. فیلمنامه‌ای که طرحواره (شماتیک)، فرق بین داستان و قصه را حل کرده باشد، می‌شود فیلمنامهٔ همهٔ فیلمنامه‌های ایرانی قبل و بعد از انقلاب به استثنای فیلمنامهٔ حداکثر ده فیلم. فیلمنامه‌ای که عنصر داستانی روایت را، متفکرانه به هم ریخته باشد تا قصهٔ فیلم را بیافریند، در سراسر تاریخ سینمای ایران بسیار نادر است و همان‌طور که گفتم از تعداد انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کند.

برای روشن کردن این نکته که چگونه همین بخش از جهان‌بینی و تفکر هنرمند، نقشی اساسی در ایجاد فیلمی ماندگار بازی می‌کند، به همان دو فیلم، یکی از ویسکونتی، و دیگری از مهرجویی، که شباهتهایی ناگزیر با یکدیگر دارند، چند اشارهٔ دیگر بکنیم. در «قطعهٔ گفت و گو»، مردی با مرد دیگری راجع به خرید و فروش یک تابلو، سرگرم گفت و گوست. زنی در آپارتمان این‌ور و آن‌ور می‌رود. و بعد معلوم می‌شود که زن، همزمان با یکی از مردها وارد آپارتمان «استاد» شده، و قصد دارد آپارتمان طبقهٔ فوقانی را اجاره کند. پس از آنکه مرد دیگر می‌رود، استاد تازه متوجه حضور زن می‌شود، و بلافاصله پس از فهمیدن نیت زن به او می‌گوید حاضر به اجاره دادن آپارتمان نیست. ولی زن اصرار می‌کند،

آپارتمان را می‌بیند، حتی معشوق جوان او، که معشوق دختر زن هم هست، با خود همین دختر، و پسر خواندهٔ زن، که پسر یک کارخانه‌دار فاشیست است، آپارتمان را می‌بینند. در پایان قرار می‌شود این خانواده، خانوادهٔ استاد شود و استاد، شوهرزن و پدر بچه‌ها. ولی معشوق زن کشته می‌شود و استاد هم می‌میرد. این داستانِ قصه است. ولی حوادث به صورتی که داستان تعریف می‌شود اتفاق نیفتاده است. قسمت اعظم حوادث، قبلاً اتفاق افتاده، یعنی قبل از شروع فیلم، ولی از دیدگاه زمان فیلم، روزها بعد معلوم می‌شود که این حوادث روزها قبل اتفاق افتاده است. ویسکونتی با جابه‌جا کردن زمان حوادث، با معرفی عمقی زمان هنری حوادث، با قطع و وصل کردن زمانهای متعدد، با پدیدار کردن بطئی نیتهای آدمها، به ویژه نیتهای درونی و ناخودآگاه آنها ــ طوری که انگار آنها خود نیز این نیتها را نداشتند و همان جا در فیلم این نیتها از اعماق آنها قیام می‌کنند ــ ما را به تفکر وامی‌دارد تا بفهمیم غرب چگونه، در برخورد نسلها بایکدیگر، در دست کشیدن از کیفیت و روی آوردن به کمیت، در پشت سر گذاشتن عمق تفکر، و روی آوردن به سطح حادثه، در برخورد فاشیستی با کمونیسم، در برخورد مکانیستی با سوسیالیسم، در جناح‌بندیهای توطئه‌آمیز اعضا و فِرَق نسلِ جوان در برابر هم، به جایی رسیده است که در آن هم پسر می‌میرد، هم پدر؛ هم مستأجر نابود می‌شود، هم موجر؛ هم اسطوره‌ها به خواب می‌روند، هم نمادها؛ هم داستانها زوال می‌یابند، و هم قصه‌ها؛ هم جوانان توخالی جلوه می‌کنند، و هم پیران؛ و آنچه می‌ماند دستاوردی است حاصل ترکیب عصاره‌ها و جوهرهای هنری، و این دستاورد، دستاورد یک نفر که فعال مایشا باشد، نیست. ویسکونتی، داستان ــ قصه ــ فیلمنامه، داستان‌نویس، قصه‌نویس و فیلمنامه‌نویسها، فضاها، و زمانها، موسیقی موتسارت و بیان تلخیص شدهٔ

بازیگرها، که هرچه می‌گویند از درون خود می‌گویند، باری، اینها همه دست به دست می‌دهند تا ماهیت این زوال بیان شود. و بیان ماهیت این زوال از یک اصل اساسی هنری سرچشمه می‌گیرد: برگرد و دوباره ببین. موسیقی با ورود زن به آپارتمان وارد آپارتمان می‌شود، نه به صورت قلابی، بلکه به صورت ساختاری، و برای آنکه بدانی چرا چنین اتفاقی می‌افتد، باید بدانی که هنوز نمی‌دانی. پس برگرد و دوباره ببین! آهسته ببین! زن آن محل را برای معشوق جوانش می‌خواهد. معشوق جوان، از جوانان سال ۶۸ اروپاست. استاد سالها پیش از هیجان جهان دست برداشته است. موسیقی به عنوان یکی از بازیگرها عمل می‌کند. موسیقی را هم باید آهسته شنید. یواش یواش شنید.

ولی در کار آقای مهرجویی همه چیز پیش می‌تازد. آقای مهرجویی می‌توانست بد و خوب تاریخ، فرهنگ، هنر، انقلاب و جامعه را، یک جا در کمان بگذارد و در «اجاره‌نشینها» تیر خلاص را در کند. داستان، فقط داستان، همهٔ امکانات را دارد، ولی فیلمنامه‌ای که قصه شده باشد ــ یعنی قصهٔ فیلمی ــ یعنی جهان‌بینی هنری پیدا کرده باشد، نیست. حتی داستان هم هرز می‌رود. در هر دو فیلم، هم فیلم ویسکونتی و هم فیلم مهرجویی، همهٔ حوادث در یک جا، در یک ساختمان، اتفاق می‌افتد، یعنی در جایی که مستأجرها رفت و آمد می‌کنند. آقای مهرجویی کل یک ساختمان چند طبقه را آب می‌بندد، ولی نشان نمی‌دهد که چه چیز است که ویران می‌شود، ویسکونتی یکی دو سقف را شکاف می‌دهد و دو تا دیوار را به ظاهر جا به جا می‌کند، ولی تاریخ غرب را در برابر ما، در حین ویرانی، بیان می‌کند. ولی برای بیان آن ویرانی، یک جو حس دموکراتیک از مسائل ضرورت دارد، یک جو قدرشناسی از استعداد، کار و همت دیگران ضرورت دارد. کارگردان ایرانی دست از استبداد شرقی خود بر نمی‌دارد

تا کار تیمی را یاد بگیرد. چرا که تسلط بر کار کارگردانی یک چیز است، و تسلط بر کار قصه و آن جهان‌بینی، چیز دیگری؛ وقتی که تسلط از این دست وجود نداشته باشد، تکنیک هدر می‌رود. به استثنای دو نفر ــ بهرام بیضایی و محسن مخملباف ــ که نویسنده هم هستند، بقیه، هم از نظر فن تنظیم قصه، و هم از نظر مسائل انسانی، مشکلات دست و پاگیری پیدا می‌کنند. بسیاری از این مشکلات، ناشی از فقدان نویسنده در کنار این کارگردانهاست. جاذبهٔ خانمان‌براندازی است این نویسنده و کارگردان بودن در یک جا، طوری که اغلب بخش نویسنده ــ که وجود ندارد ــ دمار از روزگار کارگردان درآورده است. توصیه‌ای که می‌توان به هنر فیلم در ایران کرد، این است که کارگردان در کنار خود، یک آدم دیگر هم داشته باشد. این آدم ممکن است فیلم و تکنیک آن را خوب نشناسد، ولی انسان را، زندگی را، و قصه و رمان این زندگی را، بهتر از او بشناسد. یک نویسنده‌می‌توانست‌کارناوال«هامون»رابه‌فیلم ـ شعری‌شاهکار تبدیل کند.

در «مشق شب» که من آن را فیلم نمی‌دانم، ولی با برخی از محتویات آن موافق هستم، دو حادثهٔ بسیار نابهنجار اتفاق می‌افتد که یکی کلی و دیگری جزئی است، ولی هر دو بسیار مهم است. کارگردان در دو نقش ظاهر می‌شود، یکی به عنوان کسی که پشت پرده است و همه چیز، من‌جمله حرکات سؤال کننده از بچه‌ها را تنظیم کرده است؛ و دیگری در نقش سؤال کنندهٔ عینک به چشمی که دوربینهایی را روی چهره‌های بچه‌های معصوم می‌اندازد و سؤال می‌کند. هر دو نقش فاشیستی، مافیایی و کاگ ب‌ای است، هم تنظیم کنندهٔ عمل کسی که سؤال می‌کند و هم همان شخص موقعی که سؤال می‌کند. این از آن بخش کلی. بخش دوم که جزئی‌است،اینکه‌از یکی از بچه‌ها را دوبار بازجویی می‌کنند. در بازجویی اول‌بچه‌را به گریه می‌اندازند. بچه به شدت مضطرب می‌شود. قاعدتاً باید

آن آقای محترم عینکی، با آن نور کورکنندهٔ اطرافش، بیدار شود، از بچه عذر بخواهد و دل او را به دست آورد. ولی کارگردان دست بردار نیست. همان بچه را دوباره به گریه می‌اندازد. انگار بچه موش آزمایشگاهی است، و قرار است حد و حدود اضطراب او را در برابر جلاد اندازه بگیرند. به گریه انداختن یک بازیگر، و یا گریستن دوباره، سه باره، چهاربارهٔ بازیگر بلامانع است، چرا که ممکن است وسیلهٔ صفای درونی او بشود، ولی به گریه انداختن و مضطرب کردن یک بچهٔ واقعی که دفعهٔ اول اضطرابش را در برابر بازجو نشان داده، جنایتی است هولناک، و شبیه اجرای حکم اعدام نمایشی است که قرار است نمایشی بودن آن، بعداً معلوم شود. در واقع کارگردان، هولناک بودن نسبی «مشق شب» را با تدابیری به مراتب هولناکتر از مشق شب، و توسط بچه‌های واقعی، نشان می‌دهد. من اگر پدر آن بچه بودم، آقای کیارستمی را به عنوان شکنجه‌گر تحت تعقیب قرار می‌دادم. در فیلم «خانهٔ دوست کجاست»، که من آن را تا حدودی فیلم می‌دانم، بخشی هست که در آن، یک نفر با لهجهٔ ترکی، سوار بر یک قاطر یا اسب گنده، در و پنجره‌های هنرمندانه ساخته شدهٔ ده را می‌خرد تا آنها را در تهران آب کند. این موجود منفی، زمخت، هنرنشناس، و مادی، هم با لهجهٔ ترکی حرف می‌زند، و هم گاهی ترکی. مثل اینکه ما عتیقه‌فروش فارس نداریم، و باید حتی به جایی که همه در آن گویا زبان مادری آقای کیارستمی را حرف می‌زنند، یک ترک وارد کنیم تا قبح خربد و فروش پنجره‌های هنری بهتر بیان شود. در اینجا آقای کیارستمی، بی‌آنکه متوجه شود، «راسیست» است. در فیلم «نمای نزدیک» یک نفر وانمود کرده است که محسن مخملباف است. در متهم بودنش شکی نیست و جلبش می‌کنند و به دادگاهش می‌آورند. در واقع آقای متهم، نه تنها خلوت بیرون، بلکه هویت درونی آقای مخملباف را

هـم از آن خـود کـرده است. قـانون هـم او را مـجرم مـی‌شناسد. آقـای کیارستمی از فرصت استفاده می‌کند و در سر راه، در خلوت و جلوت این متهم بدبخت، دوربین می‌کارد. انگار ما حق داریم هر بلایی را که دلمان بخواهد سر یک متهم بیاوریم. کافی است او را به عنوان متهم در جایی گیر بیندازیم. آقای مخملباف نمی‌داند که آقـای مـتهم نـقش او را بـازی می‌کند، و آقای متهم نمی‌داند که دارد برای آقای کیارستمی فـیلم بـازی می‌کند. یعنی اگر قانون را آن متهم زیر پا بگذارد، مـا مـی‌توانـیم او را از طریق قانون و بی‌قانونی تحت تعقیب هنری و غیرهنری قرار دهیم. ورود در خلوت دیگران، نه تنها غیرقانونی است، بلکه حتی اگر قانونی هم شده باشد، غیرانسانی، و در نتیجه محکوم است. فرض کنید، فرض محال، که یکی هم دوربین به دست می‌گرفت، گروهی را جمع می‌کرد و در طول آن دو سه ماهی که آقای کیارستمی، زندگی آن آقای «سبزیان» را زیـر و رو مـی‌کرد، زنـدگی خـود آقـای کـیارستمی را فـیلم مـی‌کرد و مـی‌آورد بـه فستیوال. آقای کیارستمی به همهٔ آدمها به عنوان موش آزمایشگاهی نگاه می‌کند، و پشت سرش قربانی بـه جـا مـی‌گذارد. و نـمی‌دانـد چـرا. اگـر نویسنده‌ای در کنارش باشد، این قبیل امور هولناک بـه حـداقـل مـمکن تخفیف می‌یابد.

از «قیصر» تا «سرب» تا «گروهبان»، حس انتقام شخصی، یـقهٔ آقـای کیمیایی را گرفته است. جامعه هیچ؛ تاریخ هیچ؛ روابط آدمها هیچ. فقط یک مسئله مطرح است: در جامعه ظلم هست. ظلم را باید از بین برد. از دیدگاه آقای کیمیایی این ظلم را نه قانون از بین می‌برد، و نه انقلاب. ظلم را فقط انتقام شخصی از بین می‌برد. از آنجا که قرار است یک مظلوم، به هر قیمتی، ظلم را شخصاً از بین ببرد، پس می‌توان جنایت کرد و یا همه را بـه هـر جـنایتی واداشت. هـدف هـرگونه وسـیله‌ای را تـوجیه مـی‌کند.

«گروهبان»، گنده‌ترین گروهبان تاریخ سینمای جهان است، و شاید حتی گنده‌ترین گروهبان تاریخ عالم. انگار این گروهبان از کابوس انتقامی کارگردان بیرون پریده است. من فکر می‌کنم علت گریهٔ معصومانهٔ خانم گلچهرهٔ سجادیه در بخشهای مختلف فیلم این است که از غول می‌ترسد و می‌گرید. نه اینکه بازیها بد باشد. بازی خانم سجادیه بسیار خوب است، بازی گروهبان هم او اصلاً ایرانیها بهترین بازیگران عالم هستند. مشایخی و کشاورز را از «هزاردستان» حذف کنید تا بفهمید چه می‌گویم.] ولی این گروهبان را هر قدر می‌زنند نمی‌میرد، انگار چوب را بر عدل پنبه فرومی‌کوبند. این هیکل خونین و مالین صد کیلویی و صد و نود سانتی را یک بچهٔ ۱۳ یا ۱۴ ساله، با کمی زحمت سینمایی بلند می‌کند، می‌اندازد توی وانت، و با رانندگی از جنگل و گردنه می‌آورد به اورژانس. ولی این تل خونین و مالین، چند ساعت بعد، همراه یک افسر سابق، دمار از روزگار مالک لاحق زمینش در می‌آورد. همه می‌میرند، جز او. آخر اسم فیلم «گروهبان» است، و بعد او، با یک رانندگی طولانی، که در طول آن حتی یک‌بار، پلکش هم نمی‌پرد، خود را به مرز ایران و شوروی در آستارا می‌رساند، و زنش را به عنوان پاداش این همه کتک خوردن و نمردن، کتک زدن و نمردن، دریافت می‌کند و به خانه برمی‌گرداند. و این، یعنی قهرمان! حقیقت این است که من دلقک را به این قهرمان ترجیح می‌دهم. انگار ظلمهای طبقاتی، ارضی، و متفرعنانه، قرار است توسط همین «گروهبان»ها از بین برود. برای جبران اشتباه سیاسی «سرب»، آدم «گروهبان» ارتش بزرگ ارتشتاران را مظلوم جلوه دهد و او را به خانه‌اش راه دهد.

مشکل آقای کیمیایی این نیست که تکنیک ندارد. دارد ولی او می‌خواهد جامعه‌شناس، روان‌شناس، سیاستمدار، انسان‌شناس، و از

همه بدتر، نویسنده هم باشد، و سراسر زندگی هنری‌اش نشان می‌دهد که نیست. مشکل اصلی این است: کارگردان ما انسان را نمی‌فهمد؛ انسانی را که در ایران زندگی می‌کند، نمی‌فهمد؛ جهان‌بینی راجع به زندگی و روابط خصوصی و اجتماعی آدمها ندارد. و ممکن است یک نفر دیگر اینها را بفهمد و در اختیار او بگذارد. ولی او می‌خواهد نویسنده و کارگردان باشد، حتی به قیمت شکست مفتضحانهٔ «سرب» و «گروهبان». و جالب این است که شما به هر کدام از آقایان محترم که برمی‌خورید، می‌گویند: هنوز سناریوی خوب پیدا نکرده‌ام، پس باید خودش بنویسد. و نوشته می‌شود: گروهبان، سرب، مادر، کمال‌الملک، حاجی واشنگتن، هزاردستان. و این فیلمهای آخری، که مقداری تصاویر متحرک به هم پیوسته است، با زبانی شبه ادبی. بازیگران ما، مشایخی، نصیریان، انتظامی، کشاورز، همه بزرگ و سرور صاحب این قلم، و قابل مقایسه با بهترین آدمها بر روی پرده‌های همهٔ جشنواره‌های فیلمهای جهان. ولی طرف، زبان آدم را با زبان یأجوج و مأجوج عوضی گرفته است، و در نتیجه صحنه‌رارنگ‌می‌زندتاجهان‌رارنگ‌کند.مشکل‌چیست؟طرف‌محدودیتهای خود را نمی‌شناسد. به جای آنکه یاد بگیرد، مدام یاد می‌دهد. انگار اگر یک نفر فقط کارگردان باشد، کافی نیست، و باید حتماً نویسنده هم باشد. در حالی که اگر بگذارید یکی دیگر قصه‌تان را بنویسد، نه نیازی به کش رفتن دارید که بعد عطف به ماسبق بکنید که از همان بچگی می‌خواستم بسازم، و نه بر تریج قباتان برمی‌خورد که دیگری به شما بگوید پا توی کفش ما نکنید. بگذارید قصه را یکی دیگر بدهد، و شما با هم این کار را بکنید. آن وقت روابط عاطفی جور در می‌آید، روابط اجتماعی معنی پیدا می‌کند، تمثیل و اسطوره معنای انسانی و تاریخی پیدا می‌کند، و شما از قالب کارگردانهای تروریست و مستبد اعتلا پیدا می‌کنید به مقام

گردآورندهٔ خلاقیتهای یک جمع، مقام شامخ و غبطه‌انگیز هماهنگ کنندهٔ این خلاقیتها، و این خود بسیار با ارزش است، و در آن موقع، ما چاکر شما هم هستیم.

در فیلم «هامون»، که من از بخشهای ناچیز آن هم خوشم می‌آید، اگر کی‌یرکه‌گور و یونگ و ابراهیم و اسماعیل و اسحاق و سربریدهٔ فصل «کهانت» مقدمهٔ ابن‌خلدون، و سایر چیزهای کش‌رفته را کنار بگذاریم که آقای مهرجویی بسیار کم از آنها سر در می‌آورد و جویده جویده آنها را تحویل خلایق می‌دهد ــ و نیز این نکته را هم برای ایشان حسن بشماریم که تکنیک گیشه و جیب تماشاچی و فیلم تجاری به ظاهر مدرن را خوب می‌شناسد، می‌رسیم به یک مسئلهٔ بسیار سادهٔ امروزی که ارجاع خانوادگی، مدنی، اجتماعی و تاریخی هم دارد: زن و شوهری با هم اختلاف دارند و زن می‌خواهد طلاق بگیرد و شوهر حاضر نیست طلاق بدهد و ضمن اینکه وکیل گرفته است، دعوت حضرت ابراهیم را هم لبیک گفته است. نقش وکیل قالتاق را عزت‌الله انتظامی خوب ایفا می‌کند. نقش زن و شوهر هم خوب ایفا می‌شود. ولی مسئله مهمتر از اینهاست: از همان آغاز، فیلم وجود ندارد؛ سناریو وجود ندارد، چون قصه‌ای وجود ندارد، و هر کسی که چشمکی می‌زند، آقای شوهر، همهٔ مشکلات زندگی را رها می‌کند و هی فلش‌بک ــ فلش فوروارد می‌شود؛ و وقتی که کارناوال ایتالیایی پایان می‌یابد، تماشاگر احساس می‌کند آقای کارگردان، اسپرم جهان‌بینی را با قاشق از این‌ور و آن‌ور، جمع کرده، در زهدان فیلم نگون‌بخت سرازیر کرده است، و این، هرچه باشد، تفکر نیست، تا یکی بگوید من هنوز حرف آخر را نزده‌ام، انگار حرف اول را زده بوده است.

اول دو مثال ساده می‌زنیم: کسی که وکیلی در ارتباط با طلاق می‌گیرد، انتظار دارد حداقل آن وکیل بداند که دادگاه مدنی خاص در کجا قرار دارد.

انتظامی با وجود اینکه نقش یک وکیل قالتاق را بازی می‌کند، نمی‌داند که دادگاه بدوی و تجدیدنظر مدنی خاص، در آن دوره که «هامون» ساخته می‌شود، در جایی است غیر از کاخ وزارت دادگستری، و فقط پس از یکی دو دادگاه، ممکن است قضیه به دادگاه مدنی خاص دیوان عالی بکشد، که آن هم حضوری نیست و تقریباً مکاتبه‌ای است. پس داشتن آن صحنهٔ عجیب و غریب در کاخ دادگستری منتفی است. این، یک ارجاع سادهٔ ساختمانی است. ولی وکیل می‌تواند نکتهٔ دیگری را هم بداند، دستکم فیلمی از این دست، باید وکیل دم دستی هم داشته باشد تا به کارگردان بگوید که دادگاه مدنی خاص، جای فیلمبرداری، تماشاگر و شومن بازی نیست، و بدبخت هامون، کارلوپونتی نیست که به هر دادگاهی رفت، فیلمبردار و خبرنگار هم بشتابند تا همهٔ ماجرا را شرح دهند. تازه اگر کارلوپونتی بود، هم، یک وکیل دم دست وارد به مسائل ایران بعد از انقلاب می‌توانست به او بگوید که این دادگاه مدنی خاص، در رم، میلان و یا ناپل تشکیل نمی‌شود، در جمهوری اسلامی ایران تشکیل می‌شود، و بهتر است آقای فیلمساز از خیر فیلمبردار و خبرنگار در دادگاه مدنی خاص بگذرد. از این قبیل ارجاعات اجتماعی، دهها نمونه می‌توان به دست داد. می‌گذریم و نگاه می‌کنیم به سیستم خود فیلم، یعنی به نظام درونی حاکم بر آن. در یک فلش‌بک نشان داده می‌شود زن و مرد با عشق ازدواج کرده‌اند، نه خانوادهٔ مرد مطرح بوده، نه خانوادهٔ زن؛ فاصلهٔ سنی زن و مرد و قیافه‌هاشان هم چندان توفیری با هم ندارد. نه زن خیلی وجیه است و نه مرد خیلی کریه. هر دو مطلوبند. عمر ازدواج هم چندان طولانی نیست. بچه هم دارند، و همان فلش‌بک نشان نمی‌دهد که مرد در آینده بتواند کی‌یرکه‌گور و ابراهیم و اسماعیل را بفهمد، و زن نتواند. عشق هم که بوده است. پس چرا حالا زن طلاق می‌خواهد؟

آقای مهرجویی نشان نمی‌دهد که چرا زن از مرد متنفر است. آقای مهرجویی نشان نمی‌دهد که به چه مناسبت، به رغم نفرت زن از مرد، در پایان فیلم، همدردی، با مرد است نه با زن، آن هم در جامعهٔ ما. تمامی «گیمیک»های نظری از نوع درویش‌بازی و یونگ بازی و کی‌یرکه‌گور بازی، که آقای مهرجویی به کار می‌گیرد، و تمامی فلش‌بکها و فلش فورواردها، این نکته را کتمان نمی‌کند که به رغم نفرت زن از مرد، و امتناع مرد از دادن طلاق، حتی از دیدگاه بسیاری از روشنفکران زن و مرد، حق به مرد داده می‌شود نه به زن، و نهایتاً این مرد است که مهم است و نه زن. پس آقای مهرجویی چه نسبتی با موقعیت زن و چه نسبتی با موقعیت مرد دارد، جز نسبت نفرت از زن، و طرفداری بی‌چون و چرا از مرد؟ ممکن است سؤال شود چرا آقای مهرجویی که کتاب مارکوزه را ترجمه می‌کند، از لوکاچ و لوسین گلدمن هم حرف می‌زند، وقتی کار هنری می‌کند، تمام دلدادگی و سرسپردگی تماشاگر را به سراغ مرد می‌فرستد، و زن را لایق این نمی‌داند که کی‌یرکه‌گور بخواند، ابراهیم و اسماعیل را بفهمد، و چرا او را این‌قدر سطحی و بی‌شعور جلوه می‌دهد که نهایتاً هیچ گونه حقی به او داده نمی‌شود، جز اینکه به او گفته شود، اصلاً این زن سطحی هرهری مذهب چه حق دارد که از مردی با این همه کمالات طلاق بخواهد؟ مسئله این است: آقای مهرجویی با نویسنده و کارگردان شدن، ولی فقط کارگردان بودن، خود را از وجود آدمی محروم کرده است که با احاطهٔ خود بر محیط اجتماعی خانوادهای مشابه خانوادهٔ هامون و زنش، می‌توانست فیلم او را نجات دهد، ولی قصه و سناریو را او باید می‌نوشت، و آقای مهرجویی باید آن را فیلم می‌کرد به جای آنکه آقای مهرجویی از ذهن این و آن چیزهایی را می‌قاپید و شکست قطعی خود را به منصهٔ نمایش می‌گذاشت. آقای مهرجویی می‌توانست به این

آلترناتیوها بیندیشد:

۱ـ مرد را مسن‌تر از زن بگیرد.

۲ـ تمهیداتی درست کند که زن فاصلهٔ طبقاتی با مرد پیدا کند و در نتیجه تقاضای او بیش از عرضهٔ مرد باشد.

۳ـ مرد را خائن به زن نشان دهد.

۴ـ زن را خائن به مرد نشان دهد.

۵ـ مسئلهٔ طلاق را به یک موضوع طبقاتی ـ روانی تبدیل کند.

۶ـ محیط اطراف زن را جدا از محیط اطراف مرد در نظر بگیرد.

۷ـ زن را هنگام ازدواج کم فرهنگ‌تر از مرد جلوه دهد تا بعداً مشکل عمیق‌تر شود.

۸ـ نطفه‌های اختلاف را از آغاز در زندگی آنها بکارد.

۹ـ شکستی را در جامعه نشان دهد که بر عشق و علاقه و تمامیت ازدواج آنها و دیگران اثر بگذارد.

۱۰ـ مرد را در آغاز دارای حیثیت اجتماعی و فرهنگی نشان دهد، و بعد از طریق سیاست، زندان، انفصال از خدمت او را از چشم زن بیندازد.

۱۱ـ زن دیوانه شده باشد.

۱۲ـ مرد دیوانه شده باشد.

۱۳ـ تورم دمار از روزگار زندگی آنها درآورده باشد.

هامون آقای مهرجویی، بی‌آنکه این قبیل مشکلات را پیدا کرده باشد، از چشم می‌افتد. آقای هامون کار خود را دارد. ما ناگهان می‌بینیم یک نفر می‌خواهد چک بکشد و به هامون بدهد تا او زنش را طلاق دهد. ناگهان می‌بینیم دو نفر راجع به زنش نجوا می‌کنند. و بعد هر چه بخواهی کارناوال است، کمی سقاخانه است. کارد و تفنگ هم به رخ کشیده می‌شود. نه فلینی، نه ویسکونتی، نه سال بلو در هرتزوک و قریحهٔ

هامبولت، نه جریان سیال ذهنی نویسندگانی که آقای مهرجویی به ستایش از کار آنها برخاست و حالا آقای مهرجویی تکنیک آنها را ندانسته و ناآگاهانه به کار می‌گیرد، نمی‌توانند هامون را نجات بدهند. اول باید قصه نوشته می‌شد و به دست او سپرده می‌شد، و بعد فیلم ساخته می‌شد. درنتیجه مضمون، در واقع مظلوم واقع شده است، مضمون به هدر رفته است.

وقتی که هامون را می‌بینیم، قضاوتی می‌کنیم کاملاً در خلاف جهت قضاوت یونگ راجع به «اولیس» جویس. یونگ اگر هامون را می‌دید، تا آخر می‌دید، و وسطهای کار هم خوابش نمی‌گرفت. چرا که هدف، سرگرمی است، هدف، سرگرمی تکنیکی است. این فیلم، جزء به جزء ساخته نشده است؛ این بنا، به رغم تازگی ظاهری‌اش، کلنگی است، چرا که قصه‌نویس حضور نداشته است.

و حالا مثالهایی از پیروزیهامان بدهم:

«باشو، غریبهٔ کوچک»، دورادور مرا به یاد رمانی به نام «پرندهٔ رنگ شده» از یرزی کازینسکی می‌اندازد که به نام «پرواز را به خاطر بسپار»، به فارسی ترجمه و چاپ شده است. پسرکی هم سن و سال باشو، که سیاه‌چرده، کولی‌وار و یهودی نماست، در جنگ دوم جهانی در لهستان از پدر و مادرش دور می‌افتد، اغلب از همه بی‌مهری می‌بیند، به استثنای یک زن جادوگر مانند ــ آن هم به مدتی بسیار کوتاه ــ ولی گاهی تصاویری از مادر واقعی‌اش نیز در ذهنش جرقه می‌زند. رابطه‌ای که باشو، با مادر دومش، در یکی از دهات شمال پیدا می‌کند، حس خصومت اولیهٔ بچه‌ها و سایر روستاییها نسبت به او، یادآور سرنوشت آن بچهٔ رمان کازینسکی است. ولی شباهت در همین جا پایان می‌یابد. به نظر من شباهت کاملاً تصادفی است، و جزو نوادر تواردهاست که ممکن است بین دو اثر اتفاق

افتاده باشد. و به‌علاوه در جامعهٔ خود ما، تعداد کسانی که گم شده‌اند و مادر دومی پیدا کرده‌اند، به ویژه در ده دوازده سال گذشته، کم نبوده است.

ولی مسئله این است: یک متن دورافتادگی از مادر و جست و جوی مادر واقعی یا مادر جانشین وجود دارد که متن عمقی روان آدمی است، و ممکن است این متن عمقی، بروز صوری خود را به دهها صورت، و تحت عناوین مختلف، پیدا کند. ما از بطنی زاده‌ایم و به بطنی دیگر چشم دوخته‌ایم. همیشه حداقل بین دو مادر دست به دست شده‌ایم. یکی از بروزات صوری آن متن عمقی در «باشو» اتفاق افتاده است. جان زنانه‌ای که به سبب جنگ در نهاد بچه مرده، و در نتیجه تبدیل به شبحی در اعماق ناخودآگاه او شده است، و هم اکنون روح حمایتگری است که باید بچه را از پرتگاهها و سنگلاخها عبور دهد، بعداً ظهور جسمانی و مادی خود را در سرسبزی زیبای شمال، در وجود مادر حمایتگری پیدا می‌کند که باید حس مادری را، نه به صورت غریزی، بلکه به صورت معنوی، نسبت به کودک یک مادر دیگر پیدا کند. بیگانگی عظیم اقوام کشور ما به یکدیگر، در سرزمین پهناوری که ما در آن زندگی می‌کنیم، و حتی بیگانگی طبیعتهای مختلف و متباینی که داریم، باید توسط روح و روان عطوفت و محبتی از میان برداشته شود که مادر دوم را به سوی پسر جدیدش، و پسر را به سوی مادر جدیدش جذب می‌کند. در نتیجه مادر واقعی پسر، روح راهنمای بچه و مادر دوم می‌شود تا هم رابطه جوش بخورد، و هم این دو تن با هم زندگی را در غیاب شوهرزن، یعنی مادر دوم، از امن و آسایش برخوردار کنند. بازگشت پدر به مزرعه و راندن گراز از سر محصول، فیلم را به پایان می‌رساند.

ما در زمان جنگ، بیش از هر موقع دیگر و هر چیز دیگر، نیازمند مهر

و محبت بودیم، و قصه‌ای که «باشو» را در بر می‌گیرد، قصهٔ آن محبت بازیافته است، منتها برای بازیافتن آن محبت، همه، هم مرده و هم زنده، هم خاک و هم آسمان، دست به دست هم می‌دهند، و مادر عمقی، مادر آن متن عمقی، مادر صوری، مادر متن خود فیلم را، به سوی حمایت از پسر راهنمایی می‌کند، به همین دلیل، شبح زن عرب، در لحظاتی که باشو به خطر می‌افتد، ظاهر می‌شود و تبدیل به حس غریزی و عاطفی مادر دوم می‌شود تا او پسر را از مهلکه‌های گوناگون نجات دهد. به رغم آنکه چنین ساختاری جهانی است، ارجاعات اجتماعی، تاریخی و ملی آن سراسر بومی است. با «مرگ یزدگرد»، «چریکهٔ تارا»، و... «باشو» ما صاحب آن چیزی شده‌ایم که بومیت ما را با عالمیت متن عمقی به‌هم می‌تند. با بیضایی سینمای ما زبان باز کرده است. ارجاعات جنوبی و شمالی سر جای خود هستند. آدمها، حسادتها، کوته‌بینیها و پول‌پرستیها و آزمندیهای خود را دارند. طبیعت بی‌مهریهایش را بر سر و روی آنان فرومی‌ریزد، ولی بیضایی برای جدید شدن له له عوضی نزده است. طرح متن عمقی خود را به عنوان نویسنده، و طرح متن صوری آن متن را به عنوان کارگردان ریخته است. و طرح آن متن عمقی، ممکن است صورتهای دیگری هم پیدا کند. مثلاً اگر در این متن، پسری میان دو مادر مانده است و نهایتاً مادر مادی و زمینی خود را پیدا می‌کند، در متن دیگر ــ «شاید وقتی دیگر» ــ جان زنانه دونیم شده است، بین زنی که نقاشی می‌کند و زنی که زن فیلمبردار تلویزیون است، و به دنبال هویت خود، هم تمامیت مخفی خود در اعماق زمان گذشته را می‌کاود، و هم نیمهٔ چال شده‌ای در خانهٔ مرد دیگری دارد که باید پیدایش کند. در جهان سوءظنهای حاکم بر اذهان، باید یک عمق آرامش‌بخش پیدا شود، یک قلمرو خلاق و غلطان، چراکه وقتی جان زنانه شقه می‌شود، بلای شقاقی

اسکیتزوفرنیک جهان را در بر می‌گیرد. باید روشن شود که برای یافتن هویت واقعی همه، باید هویت واقعی زن یافته شود، باید هویت واقعی مادر یافته شود. آن قلمرو خلاق و غلطان، رحم مادر است. بررسیهای «فرویدی» از ماجرا دردی را دوا نمی‌کند. وجوه متقارن «ماندالا»یی، تا تکمیل نشده‌اند، ما ناقص هستیم. و هر فیلم خوبی از جزئیات بریده بریده، از تکه‌های شکسته شروع می‌شود و آخر سر، معنا پیدا کردن به معنای مرتبط کردن کلی و جمعی آن قطعات است، و این یعنی خودشناسی و انسان‌شناسی هنری. در هر دو فیلم بیضایی، ما باید قطعات را چندین بار ببینیم تا باورمان شود که نه قطعات زندگی روزمره، بلکه چکیده‌ها و عصاره‌های هنری، در کنار هم، زیر و روی هم، و رو به روی هم، با قطعه قطعه کردن زمان داستانی و پیوستن آنها در ترکیب زمان قصه‌ای، قرار می‌گیرند تا «واقعیت ناب» اثر هنری، به معنایی که پروست در پایان رمان بزرگ خود، در جلد «زمان بازیافته» از آن سخن می‌گوید، حاصل شود.

هانری برگسون در بررسی حافظه حرفی دارد که بسیار مهم است. حافظه فقط مکانیسم یادآوری نیست، بلکه مکانیسم فراموشی هم هست؛ یعنی، هر جزءِ یادآوری شده به معنای دهها جزءِ فراموش شده است. در اثر هنری ــ چیزی که بر مبنای بینش اشراقی آفریده می‌شود ــ دستیابی به جزءِ یادآوری شده، به معنای رسیدن به چکیده و یا عصارهٔ هنری است.

ولی باید بر این نکته، نکات دیگری را هم بیفزاییم تا توضیح مطالب آسانتر شود: وقتی یک فرم را به فرم دیگری تبدیل می‌کنیم، مقتضیات فرم جدید، فرم قبلی را به صورت محتوای فرم بعدی در می‌آورد. از این بابت، قصه‌ای که بر اساس آن فیلمی ساخته می‌شود، صورت محتوایی را

دارد که فیلم، فرم آن خواهد شد، ولی پس از آنکه آن محتوا با فرم یکی شد، دیگر بازگشت به محتوای قبلی عملی نخواهد شد. خاصیت استقلال یک فرم از فرم دیگر به رغم اشتراک متنی بین آن دو در این نکته نهفته است. فیلم «ابله» مستقل از رمان *ابله* است. به دلیل اینکه با مقتضیات فیلم به عنوان یک هنر مستقل آفریده شده است. به همین دلیل فرم بعدی فرم قبلی را کهنه می‌کند، و خود را به عنوان عامل دگرگونی فرم قبلی معرفی می‌کند. نکته‌ای که راجع به داستان و قصه گفتیم در اینجا به صورت دیگری صادق است. یعنی اگر داستان، توالی زمانی حوادث یک روایت است، قصه فرمی است که در اثر ادبی حوادث آن داستان پیدا می‌کند، یعنی قصه، از طریق طرح و توطئه و یا الگو در هنر روایی جدید، زمان را دگرگون می‌کند، مکان را دگرگون می‌کند، و رابطهٔ جدیدی بین فضاها و زمانها ایجاد می‌کند. این ترتیب جدید برای آن زمانها و فضاهای قبلی، فرم ادبی است. پس فرم بُعد جدید است. به همین دلیل کسی که روایتی را بدون بریدن زمان به آحاد و مفردات جدید و ترکیب بدیع‌تر و جدیدتر آنها بنویسد، در واقع فقط داستان گزارشی نوشته است [چیزی که گاهی رئالیسم هم خوانده می‌شود]، به دلیل اینکه گرچه فرم از وسایل و تدابیر فراوانی تشکیل شده است، ولی بدون دخالت در زمان و مکان، و بدون به هم زدن سیر طبیعی حوادث، هنوز فرم به وجود نیامده است. وقتی که ما از فرم قصه وارد فرم فیلم می‌شویم ــ و همه می‌دانیم که باید از گذر فیلمنامه این عبور صورت بگیرد ــ باید بدانیم که حتی فرم قصه برای فیلم، حالت «پیش فرم» یا محتوا را دارد. از این نظر کارگردان، هنرمند است، به دلیل اینکه او به قصهٔ فرم یافتهٔ قصه‌نویس، و فیلمنامهٔ مبتنی بر آن قصه، فرم دیگری می‌دهد که نه با طبیعت ادبیات، بلکه با طبیعت فیلم سازگاری دارد. یک حرف دیگر برگسون دربارهٔ هنرمند در اینجا به درد ما

می‌خورد. او می‌گوید هنرمند کسی است که شیء را از درون می‌بیند، نه از بیرون. و او این بینش را شهود می‌خواند. حرف دیگر برگسون را به یادآوریم: حافظه تنها برای به یاد آوردن نیست، بلکه برای فراموش کردن هم هست. وقتی که ما چیزی را از اثر نویسنده، به صورت شهودی به یادمی‌آوریم، یعنی بعضی از چیزهای آن اثر را فراموش می‌کنیم تا یکی دو بخش دیگر آن اثر را به صورت شهودی، از درون، دریافت کنیم. به نظر من محسن مخملباف در «دستفروش» در چنین وضعی قرار گرفته است. او موضوع را چنان درونی خود کرده است که انگار آن را، تمام و کمال، خود آفریده است. آفریدن فیلم به معنای ساختار دادن به محتوای اثر یک نویسندهٔ دیگر، یا اثر خود نویسنده، و یا عصاره‌های تاریخ و اجتماع در قالب هنر فیلم است.

در این لحظهٔ تاریخ هنر و فرهنگمان، موضع ما باید روشن باشد. به نظر من آقای محسن مخملباف هنرمند شریفی است. من هنرمند شریف کسی را می‌دانم که مدام در حال تجربه کردن با خویش و محیط زندگی خویش باشد و پیه هزاران تهمت را به تن بمالد، ولی از مشکلات نهراسد، به خود دروغ نگوید، شهامت نگریستن در اعماق وجدان خود را داشته باشد، و ادراک خود را بی‌ترس، و بدون شیله پیله در اختیار دیگران بگذارد. من اعتقاد دارم بزرگترین مشکل یک نویسنده، روبه‌رو شدن صادقانهٔ او با آن خویش، آن خود درونی، است. از این بابت آقای مخملباف، هنرمند شریفی است.

من فیلمهای قبل از «دستفروش» آقای مخملباف را ندیده‌ام. ولی «دستفروش»، «بایسیکل‌ران» و «عروسی خوبان» را آثار مهمی می‌دانم. «نوبت عاشقی» را ندیده‌ام. و یک تماشا از «شبهای زاینده رود» را کافی برای قضاوت نمی‌دانم. ولی به هر طریق، قصد من در اینجا، ارزشیابی

آثار نیست ــ گرچه در پاره‌ای موارد ارزشیابی هم صورت گرفته است ــ بلکه غرض بیان تئوریک فرم به فرم شدن در ادبیات و فیلم است.

به گمان من، ذهن خلاق آقای مخملباف، به حق، خیلی چیزها را ناخودآگاهانه فراموش کرده است تا بیان آن چیزی را بکند که درونی شدن با آن و یا درونی کردن آن، برایش عملی بوده است، و آن عبارت است از بیان سرنوشت کودکی، سرنوشت نوجوانی و جوانی اولاد ذکور و فقیر این ملک، در «دستفروش». پدر و مادر جنوب شهری حلبی‌آبادی، پس از گرداندن بچهٔ آخر در این سو و آن سو، او را در آستانهٔ خانهٔ پولداری رها می‌کنند، خوشحال از اینکه بالاخره این یکی سعادتمند شده است. ثروتمندان محترم او را به خانهٔ بچه‌های علیل می‌سپارند. این بچه، که علیل نیست، در این جامعهٔ علیل، علیل بار می‌آید. به نظر من، یا این بچه اِواخواهر هنرمندوار و گهگاه «دئونیزوسی» غریبی‌نمای غربزدهٔ مادر ـ مردهٔ بخش دوم می‌شود، و یا دستفروش نوچه قرار گرفتهٔ یک سیستم مافیایی فاعل خر گردن. در هر دو حالت، شکست شکست است، و بچه‌ای که قرار بود سلامت جسمانی و روحی پیدا کند یا مأبون انتزاعی می‌شود و یا مفعول بازاری. خطی بسیار ظریف، سه بخش را، که به ظاهر به یکدیگر ربطی ندارند، به هم مربوط می‌کند. میوه‌های جوانک مادرآمرزیدهٔ بخش دوم را پدر و مادر بخش اول از روی زمین جمع می‌کنند، و پولهای همان مادرآمرزیده را دستفروش جوان بخش سوم، در همان بخش دوم به تاراج می‌برد. این سه بخش، دنبال هم قرار داده شده‌اند، در حالی که در جامعهٔ ما همزمان اتفاق می‌افتند. توالی زمانی سه بخش بدان صورت ارائه شده، به این علت است که در هنر حتی همزمانها را هم در طول زمان نشان می‌دهند، یعنی ترکیبی از همزمانی [سنکرونیسم] و در زمانی [دیاکرونیسم] را طوری می‌آفرینند که وقتی

می‌خواهید به عناصر همزمان اشاره کنید، عناصر «در زمانی»، و وقتی می‌خواهید به عناصر در زمانی اشاره کنید، عناصر «همزمانی»، احضار می‌شوند. شیپور قیامت شکلها دمیده شده است. و فرم عبارت است از احضار فضاهای همزمان و در زمان. به همین دلیل، پس از دیدن آن سه بخش من می‌توانم آقای مخملباف را به صورت همزمان در عناصر اصلی هر سه بخش دریافت کنم. مسئله این است: مخاطب، که خود فرم درونی خود را به اثر می‌دهد، نه در محتوا، بلکه در فرم اثر شرکت می‌کند و یا فرم اثر را به عنوان محتوایی می‌گیرد که درون او فرم پیدا خواهد کرد. [همهٔ ما شاعر شعرهای حافظ هستیم و حافظ، به تنهایی آن شعرها را نگفته است. من هر روز شعرهای حافظ را می‌گویم.] برخی از روشنفکران بخش دوم را بهتر پسندیدند. من این سه بخش را، یک‌بار به صورت حرکت در طول زمان و یک‌بار به صورت بروز همزمان هر سه بخش، و انطباق زمانی آنها بر روی یکدیگر، و یا بخش دوم را به عنوان مجاز مرسل [متانیمی] بخش سوم، و بخش دوم و بخش سوم را، به عنوان فرزند خلف بخش اول می‌پذیرم. و معتقدم: هیچ فیلمی، فقر، افلاس، بیچارگی و زبونی جوانان این مملکت را، به این صورت، در قالب هنر بیان نکرده است. و چنین چیزی فقط قابل مقایسه با فیلم بعدی آقای مخملباف، یعنی «بایسیکل‌ران» است. منتها بایسیکل‌ران، منابع غافلگیر کنندهٔ دیگری را از اعماق ناخودآگاه جمعی انسان به روی پرده پرتاب کرده است.

این دوچرخه‌ران افغانی، که می‌گویند زندگی‌اش واقعیت هم داشته، کارش توارد پیدا می‌کند با «آنها به اسبها شلیک می‌کنند». [که در خود فیلم هم به این اشاره شده است.] زن مردی مریض است و در بیمارستان خوابیده، و بیمارستان خرج دارد. او طولانی‌ترین دوچرخه‌سواری عالم را

می‌کند تا جایزه را ببرد. و نهایتاً برنده هم می‌شود. سیستمهای مافیایی، تبلیغاتی، مافیای پزشکی و غیره، همه در کارند تا او شکست بخورد و یا پیروز شود. ولی او سرگرم کار خویش است. وقتی که او آن دایره‌ها را در برابر چشمان خلایق می‌زند، وقتی که گاهی پسرش، و گاهی دیگران کمکش می‌کنند، من در وجود او، علاوه بر حس انسانی عمیق، و حس از خودگذشتگی هولناک برای نجات جان زنش، به یک چیز دیگر نیز می‌اندیشم: بستر زن بیمار او، و زن بیمار او بر روی آن بستر، نه در بیمارستان، بلکه در میان دایره‌ای قرار گرفته است که دوچرخهٔ «بایسیکل‌ران» محیط آن را دور می‌زند. او با آن چشمهای رؤیایی خواب گرفته‌اش، به دور زنش می‌چرخد. به همان‌گونه که پیرزن بخش دوم دستفروش، جوانک همان بخش را ــ بی‌آنکه حرفی بزند ــ از درون راهنمایی کرده است، زن بایسیکل ران، به مردی که مدام می‌چرخد، فرمان حرکت داده است. خلقت نهادی و درونی زن، الهام بخش اوست، و آن دایرهٔ دینامیک، تمام دوایر شرقی و دینامیک بپا خاسته است تا «ماندالا»ی کهن، در فرمی جدید زبان بازکند. به همین دلیل غوغای جهان بیرون از دیدگاه «بایسیکل‌ران» کوچکترین اهمیتی ندارد. دایره، مهمترین، ساده‌ترین و عمیق‌ترین فرم روی زمین، جایی است که از آن انسان، بایسیکل‌ران، دوباره متولد خواهد شد. آن چرخش مدام، اخلاق غریزی و عزیز جهان خلقت را به ما گوشزد می‌کند. آقای مخملباف که حافظه‌ای برگسونی دارد، زوائد غیرشهودی را به فراموشی سپرده تا ساختاری شهودی را از اعماق آسیایی خود به بیرون پرتاب کند. خالق هنر، زنی است که در وجود کارگردان بایسیکل‌ران، و دوایر بایسیکل‌ران نهفته است. با اخلاق روزمرگی راجع به هنر نمی‌توان قضاوت کرد. ساختاری از این دست، همان «واقعیت ناب» پروستی است، و به یاد آوریم سخن

یونگ را دربارهٔ اولیس جویس که: وای! چقدر این رمان خسته کننده است. ولی هر جمله را چندین بار باید خواند، همان‌طور که هر دایره را چندین بار باید دید. گردونهٔ مدور زمان، در صورتی که به چرخش درآورده شود، اساس ساختار هنر ابدی است.

۷۰/۳/۲۵ ـ تهران

وقتی روح ساعدی از مرگ مرخصی می‌گیرد

در جنگ دوم جهانی، اولین تجربهٔ جدی نسل ما در تبریز با تصویر متحرک شروع شد. ما در آن زمان تصوری از عکاسی نداشتیم تا چه رسد به عکس متحرک. این تجربه، تجربه‌ای بود ناخودآگاه، لطیف، کور، زیبا و شبانه. البته ما کوچکتر از آن بودیم که بدانیم در اطرافمان چه می‌گذرد. دور و برمان در خانهٔ وقفی گود، عکسی از کسی ندیده بودیم. نه عکسی از پدر و مادر، مادربزرگ و پدربزرگ، و نه عکسی از خود و برادر و خواهر و بچه‌های همسایه. عکس آدمهای غیرواقعی را دیده بودیم: رضا شاه، ولیعهد جوانبخت، استالین، لنین، و یا هیتلر. ولی این همه را به تصادف دیده بودیم. روزنامه، کتاب، مجله، کاغذ، نامه، این قبیل چیزها، برای ما مفهوم نداشت. فرهنگ با گامهای آهسته، تدریجی، از اعماق خانه و کاشانه، بر بال پرنده‌های کتابهای کودکان به سوی ما پرنکشید. یک روز چشم باز کردیم، گفتند شب توی میدان «ویجویه»، همان «ویجویه»ی تاریخ مشروطیت کسروی، چیز عجیب و غریبی را به تماشا می‌گذارند. آن‌ور مسجد بود، در برابرش درخت توتی بزرگ و سایه‌گستر با دهها نشانهٔ منقار دارکوب بر بدنه‌اش؛ آن سوتر میدان با قهوه‌خانه‌اش، که هرگز پا بدان نمی‌گذاشتیم؛ و بعد، شب، با بچه‌ها از سربالایی گود رفتیم بالا، و اولین بار، تصویر متحرک شبانهٔ آدمها و اشیا را بر روی دیوار روبه‌رو

دیدیم. لوله‌ای نور از اعماق ماشین گنده‌ای در آن سوی دیوار، ماشین را به دیوار مربوط می‌کرد. چه خبر بود آن بالا؟ زیبا، متحرک، نامفهوم، تأثیرگذار، گذرا، متغیر، بی‌زبان و یا به زبانی نامأنوس، کرخت کننده، مستحکم، مصرّ، و سخت احترام‌انگیز. از دور و بر ماشین، زبان نامأنوسی به گوش می‌رسید، و یا لهجه‌ای از ترکی، که انگار با ترکی پدر و مادرمان، یک زاویه درست می‌کرد و نسبت به آن یا محدب می‌شد و یا مقعر. و گاهی هم عین آن می‌شد.

این آدمهای روی دیوار از کجا آمده بودند؟ این نوع راه رفتنها چه مفهومی داشت؟ آسمان پر ستارهٔ شب تبریز چرا در بالا سر این تصاویر متحرک این همه بیگانه می‌نمود؟ و صداها؟ این صداها چه نوع صداهایی بودند؟ این همه چیزهای عجیب چگونه زیر سقف شب تبریز گرد آمده بودند؟ چطور ممکن بود آدمی به این کوچکی این همه پرلطف باشد؟ در کنار تجربهٔ بچگی، تجربهٔ اوایل کار مدرسه، در کنار تجربهٔ مسجد و تکیه‌ها، از این سوی شهر به آن سوی شهر به نوحه‌خوانی رفتن، در کنار تجربهٔ کار مداوم، در خانه و کارخانه، جادوی حرکت و حرف زدن این آدمهای غریب، بچه‌ها را به سوی خود می‌کشید. با دهان باز، چشمها و گوشهای باز تماشا می‌کردیم، و بعد پدر می‌گفت: «لامصبها! خجالت نمی‌کشند!» ولی خودش هم گاهی از مسجد که می‌آمد بیرون، به تماشا می‌ایستاد. سالها بعد، به شوخی به پدرم گفتم، که او فیلمهای «آیزنشتاین» و «چارلی چاپلین» را تماشا کرده است. پدرم گفت: «من در عمرم فیلم ندیده‌ام. این آدمها کی‌اند؟» واقعاً شوخی بود. «آیزنشتاین» و پدر بی‌سواد من! ولی در هیأت کارگری‌اش، با لباسهای چروکیده و ریش چند ـ روزه‌اش، با آدمهای دور و بر «چاپلین» مو نمی‌زد. بیخود نبود که روسها در زمان اشغال تبریز، فیلمهای چاپلین را نشان می‌دادند. برای جذب

کارگرانی مثل پدر من به سوی «سوسیالیسم» «چاپلین» از هزار «استالین» مؤثرتر بود. فیلمها را به نوبت نشان می‌دادند و در میدانهای مختلف. میدان، میدان تجربهٔ مذهب در مسجد، و سینما در خارج مسجد بود. و آن راه‌رفتن تکه تکه و بریده بریدهٔ یک مرد کوچولوی غم‌انگیز و مضحک، با آن خنده‌های شرمگینش در حضور زنهای فقیر و دردمند ولی زیبا، با ذهن ما در طول سالها چها که نکرد. و از سال چهل به بعد بود که آدمهای ساعدی در لال‌بازیهایش، به ویژه سیدهایش، مرا ناگهان با یک تداعی آزاد به سوی آن میدان برگرداندند. ناخودآگاه فردی، در گوشه‌ای از آن میدان چال شده است. هنر استخراج زیبایی چیزهای بکر است، باران آن لولهٔ نور را هاشور می‌زد. صدای چرخیدن فیلم در «آپارات» شنیده می‌شد. بچه‌ای به نام «غلامحسین» در زیر باران، تمرکز نور بر دیوار، و فواره زدن تصاویر باران زده بر دیوار سفید را تماشا می‌کرد. بعدها جهان عوض شده بود. بیست سالی از عمر جهان سپری شده بود. «جعفر والی»، کنار چاهی، در کنار پروفسوری به نام «کوئین بی» که آمریکایی بود ایستاده بود و اجرای نمایشی از ساعدی را برای تلویزیون پیش می‌برد. و ساعدی دست به سبیل بالای لبش می‌کشید. و حرکت، یادآور حرکت چاپلین بر دیوار میدان ویجویهٔ تبریز بود. فرم کار چاپلین، محتوای زندگی ساعدی شده بود.

سالها بعد، وقتی که ساعدی تازه از زندان شاه، با روحیه‌ای خرد و تن رنجور، بیرون آمده بود، و من و دوستانم در خارج از کشور توانسته بودیم اجازهٔ خروج او از ایران را کسب کنیم، ساعدی پیغام داد که آدمهای ثابتی مواظب‌اند و حتماً آنجا هم مواظب خواهند بود. روز ورودش به نیویورک، من در «روف» فرودگاه کندی ماندم و دوستانم به پیشواز او رفتند. و بعد که ساعدی از پله‌ها بالا آمد، در دو طرفش، دو آدم

عجیب‌الخلقه هم بودند که هر دو مست بودند و تلو تلو می‌خوردند. و من که به ساعدی گفتم آدم به یاد فیلمهای چارلی چاپلین می‌افتد، گفت ثابتی این دو نفر را مأمور کرده بود که در هواپیما به من مشروب بدهند تا از من حرف بکشند، و می‌بینی که هر دو مست کرده‌اند و اعتراف هم کرده‌اند که ساواکی هستند، و ساعدی، که موهای انبوهی، با فرقی از وسط پیدا کرده بود، و شکمش بر آمده شده بود، حتی به رغم چاقی چیزی از چاپلین در حال و هوایش داشت. و من در آن زمان به یاد چند سال پیشتر افتادم که نصف شب مأموری کتکش زده بود، و دهانش را جرداده بود و ساعدی را به بیمارستان «جاوید» که مدیرش دکتر «جواد هیئت» بود برده بودند، و در آنجا که دیدمش می‌خواست از کنار بخیه‌ای که به لبش زده بودند، لبخند بزند که نمی‌توانست، و حتی در آن حالت ناراحت که ضاربش هم کنارش کشیک می‌داد و می‌گفت نزدم، به خدا نزدم، باز حالت دست و پاچلفتی همان آدمهای روی دیوار میدان «ویجویه»ی تاریخ مشروطیت کسروی را داشت، و بعد پس از ورودش به نیویورک، وقتی که به اصرار مرا در خیابانها از این دکهٔ تلخوش به آن دکهٔ ام‌الخبائث می‌کشاند، همان حالت مکرر را داشت، و من یاد آن توت کهنسال می‌افتادم، و پدرم را می‌دیدم که دارد مردی عصا به دست را که این سو و آن سو روی دیوار نورانی راه می‌رود، تماشا می‌کند، و لبخند می‌زند و نمی‌داند که بیست و چهار پنج سال بعد یادش نخواهد بود که در عمرش فیلم دیده است. بخشی از زیبایی در همزمان کردن ناهمزمانهاست، و در موزون کردن ناموزونها. و حقیقت این است که هنرمند واقعی، عمر غیرهنری ندارد. تمام عمرش، هنری است، حتی اگر شخصیتی دوگانه و «اسکیتزوفرنیک» و «پارانوید» یافته باشد، که ساعدی یافته بود، و مگر «هولدرلین»، «نیچه»، و «آرتو» نیافته بودند، که در عصرهای مجنون و

بحرانی،تنها آدمهای خرفت هستند که سرومرو گنده و سالم و سرسلامت می‌مانند. و ساعدی، بزرگترین شخصیت یک رمان روان‌شناختی جدّی است، از شش سالگی برابر آن دیوار تا پنجاه سالگی آن بیمارستان پاریس. و بعد «پرلاشز». کبد ساعدی مرکز ناخودآگاه او بود. و باید آن ناخودآگاه از پس نیم‌قرن زندگی در کنار هدایت منتشر می‌شد. آخر ساعدی تا پایان عمر، عاشق یک زن اثیری بود. استخوانهای این دو مرد در غربت، قصهٔ آن زن اثیری را برای یکدیگر تعریف می‌کنند: «در میان استخوانهایم زنی آواز می‌خواند.» و این مصرع را که وقتی در ساعات دیروقت شب تهران خراب شدهٔ اوایل دههٔ چهل، دوتایی تنها می‌ماندیم، فریاد می‌زدیم، لابد حالا، در ساعات دیروقت شبهای پرلاشز، پس از آنکه روحش از مرگ مرخصی کوتاهی می‌گیرد و از گور سر برمی‌کند، به صدای بلند به سوی همهٔ اهل قبور می‌خواند. و از یک هنرمند، اگر واقعیت هنری داشته باشد، آنچه می‌ماند چیز عزیزی است جدا از «این مباد آن باد»ها و «زنده باد و مرده‌باد»ها. و به همین دلیل است که ساعدی به اصطلاح سیاسی، این همه راحت در کنار هدایت به اصطلاح غیرسیاسی خفته است، چرا که مرگ رخت سیاسی را از تن او کنده و بر روانش کفنی هنری پوشانده که دیگر دیاری را یارای کندن آن نیست.

بین ما، «لال‌بازیها»ی ساعدی از بقیهٔ کارهایش مطرح‌تر بودند. شخصیتهای «لال‌بازیها» با آن صبغه و جنم، حرف نمی‌زدند. بخشی از این اتفاق به سبب ایجاز فرم «لال‌بازی» بود. ولی یک علت جدی دیگر زبان ـ بریدگی خود ساعدی بود. «لال‌بازیها» بیش از هر اثر مکتوب ساعدی نشان می‌دادند که او مشکل زبان دارد. زبان مادری او را بریده‌اند و او لال‌بازی تحویل داده است. ولی جالب، ریتم حرکات این شخصیتها بود.

گمان نمی‌کنم ساعدی در سال چهل و چهل و یک، آثار سموئل بکت و لال‌بازیهای او را خوانده بود. ولی در این تردیدی نیست که شیوهٔ حرکت چاپلین و وقفه‌های او در عالم سینما بر بکت عمیقاً اثر گذاشته بود. دقت و ایجازی که هر اثر دلقکی بزرگ باید داشته باشد، جزو نهاد کار چاپلین و بعدها بکت بود. ساعدی از طریق بکت، چاپلین را به اثر راه نداده بود. با او به سبب سرگذشت زبانی خود، و به سبب سابقهٔ زندگی خود، پیوند «ارگانیک» پیدا کرده بود. ساعدی از مکانیسم ناخودآگاهانه‌ای که در میدانهای تبریز در بچگی از چاپلین آموخته بود، برای راندن باورهای عام به ریشه‌های آغازین و نمادین آن استفاده می‌کرد و لال‌بازی را به صورت اسطوره‌ای موزون از مجموع ناموزونیها ــ که بر آن یأس و امید ابتدایی در کنار یأس و امید اجتماعی ـ تاریخی حاکم بود، ارائه می‌داد و بدین ترتیب، ایران ما، ظهور یک صحنهٔ واقعی، بومی، درونی و ملی را تجربه می‌کرد. یعنی ترکیبی از آن چیزهایی که سرنوشت و سرگذشت یک ملت را تشکیل می‌دهد، بر روی صحنه‌ای که خفقان تاریخی حاکم بر جامعه، لال شدن را بر آن تحمیل کرده است. ضرباهنگ این تحمیل حتی بر دکورسازی صحنهٔ ساعدی اثر داشت: سوراخهایی که از این سوی و آن سوی صحنه باز و بسته می‌شدند و یا طویله‌مانندهایی که در دو طرف صحنه در نمایشهای دیگرش دیده می‌شدند، و دهاتیهایش که بی‌شباهت به دهاتیهای گرفتار سامورواییهای «کوروساوا» نبودند؛ و ساعدی ــ این یکی را می‌توان با قسم گفت که در آن سالها کوچکترین اطلاعی از آدمی به نام «کوروساوا» نداشت. ولی دهقانهای ساعدی، دهقانهای اطراف تبریز، آدمهای روی دیوار آپارات روسی، و دهقانهای کوروساوا، و به‌ویژه راه‌رفتنهای این مجموعه را در آثار مختلف، به ویژه در «لال‌بازیها» تکرار می‌کردند. ساعدی بر این چیز موزون شده، که در دهقانهای

«عـزاداران‌بـیل»، درخشـان‌ترین نـمونه‌های آن را ارائـه داده، رنگـی از اسطوره می‌زد. تئاتر سـاعدی، تـفسیر یک اسـطورهٔ گـذشته بـرای ارائـهٔ موقعیتهای جدید نبود. بازگشت به سوی ارائهٔ فولکلوریک مفاهیم متعلق به یک عصر از اعصار تاریخ و اجتماع نبود. ترکیبی از آحـاد و مـفردات ناخودآگاه دوران بچگی ــ مسجد ــ میدان ــ چارلی چاپلین ــ قمه‌زنی ــ اشغال ــ انقلاب اکتبر ــ محرم و آیزنشتاین، برای فرارَوی از مجموع آنها با هدف ارائهٔ چیزی است که در کلیت خود، کیفیتی هماهنگ، سنفونیک و هنری دارد، ولی به سبب همین هماهنگی‌اش، همین ارکستراسیون دقیق سازهای در ابتدا ناهماهنگ و کوک نشده‌اش، دیگر بازگشت‌پذیر بـه آن مـفردات اولیـهٔ مـحتواهـای مـختلط و مـختلف نـیست، و خـود چـیز یکپارچه‌ای با ماهیتی آلی است. در واقع ساعدی عناصر «آناکرونیستی» (ناهمزمان) و عناصر دیاکرونیک (در زمان) را درون ساعتی قرار می‌دهد که به شدت با هنر معاصر ما و جهان حالت سنکرونیک (همزمان) پیدا می‌کند. یک زمان که صدها زمان را صلا می‌دهد. آثار اولیهٔ ساعدی، به عنوان آثاری که بنیان نمایشنامه‌نویسی جدی عصر ما را گذاشتند، لبریز از این فراست و ذکاوت هنری است.

«گارتوئیک»، سفیر روسیهٔ تزاری در ایران، در تاریخ ۲۱ اکـتبر سـال ۱۹۰۸، به دولت متبوع خود گزارش می‌دهد: «فرمانده توپخانهٔ ستارخان، ملوان کشتی جنگی «پوتمکین» است که از راه «رمانی» و «طرابوزان» بـه ایران آمده است.»[1] اینکه می‌خوانید سورئالیسم نیست، همبستگی کامل انقلابی است که از عناصر ناموزون، یک وزن هماهنگ انقلابی می‌سازد. ولی کاری به مسئلهٔ انقلاب نداریم. «آیزنشتاین»، «پوتمکین» را در سـال ۱۹۲۵ می‌سازد. آیا احتمال می‌رود که ساعدی در سالهای ۴۴-۱۹۴۳،

این فیلم را در یکی از میدانهای شهرزادگاهش دیده باشد؟ الفت بعدی با چاپلین هم مسبوق به سابقهٔ اوایل بچگی بود. و برای اینکه بدانیم ساعدی چگونه از مجموع آن همه ناموزونی، چیزی موزون ساخت، بهتر است به این نکته توجه کنیم که «ویکتور اشکلوفسکی»، فرم‌شناس بزرگ روس، در همان زمان که راجع به فرمهای ادبی می‌نوشت، با فیلمسازهای روس همکاری نزدیک داشت، به ویژه در نگارش فیملنامه‌ها. یکی از این همکاریها مربوط می‌شد به «دورالکس» یا «به نام قانون» نوشتهٔ جک لندن و ساختهٔ «لف کولشوف»، کارگردان روس. پیشنهادهای خود «کولشوف» راجع به کارگردانی بی‌شباهت به آن چیزی نیست که ساعدی در همان «لال‌بازیها» و حتی در «چوب بدستهای ورزیل» به کار می‌برد:

۱ـ مردی از سمت چپ به طرف سمت راست حرکت می‌کند.

۲ـ زنی از سمت راست به طرف سمت چپ حرکت می‌کند.

۳ـ آن دو به یکدیگر می‌رسند و دست می‌دهند. مرد جوان به جایی اشاره می‌کند.

۴ـ ساختمان بزرگ سفیدی دیده می‌شود ــ در جلوی ساختمان پلکان وسیعی وجود دارد.

۵ـ آن دو از پله‌ها بالا می‌روند.

...تماشاگر هنگام دیدن آن نماهای سرهم شده با یک عمل مداوم و روشن رو به رو می‌شود ــ دیدار یک زوج جوان، دعوت به خانه‌ای در آن نزدیکی و ورود به آن. لیکن هر یک از این پنج تصویر جداگانه، در جای متفاوتی گرفته شده است. مثلاً از مرد جوان نزدیک ساختمان(G. U. M.) فیلمبرداری شده،اززن‌جوان‌نزدیک موزهٔ «گوگول»، از دست دادن نزدیک «بالشوی تئاتر»، خانهٔ سفید از یک فیلم آمریکایی گرفته شده (در حقیقت کاخ سفید است) و از بالا رفتن از پله‌ها، در «کلیسای بزرگ سن ساوار».

نتیجه چه بود؟ هر چند که فیلمبرداری در مکانهای گوناگون انجام شده بود، اما بیننده، مجموعهٔ آنها را به عنوان یک محل در نظر می‌گرفت. تکه‌های فضاهای واقعی که به وسیلهٔ دوربین انتخاب شده بودند، روی پرده به هم ارتباط داشتند و نتیجه چیزی بود که کولشوف آن را «جغرافیای خلاقه» نامگذاری کرد.[۲]

آیا ما نتیجهٔ همکاری اشکلوفسکی و کولشوف را در سالهای ۲۵-۱۳۲۰ در تبریز دیده بودیم؟ پاسخ به این سؤال بسیار دشوار است. باید تحقیق کرد و دید کدام فیلمهای صامت و ناطق را در آن سالها، در تبریز در میدانها نشان دادند. ولی تردیدی ندارم که ساعدی در جاذبهٔ هیجان فیلم، پیش از آنکه فیلم را به صورت صنعت و هنر بشناسد، قرار گرفته بود. در این نیز تردیدی نیست که در ابتدای کار، یعنی موقع تماشای یک فیلم در هشت یا نه سالگی، یک نفر، به ویژه در آن سالها، نمی‌توانست از معماری پشت سر آن سردرآورد. ولی بعدها در کار ساعدی هم، نمادها از جاهای مختلف به سوی یکدیگر جذب می‌شوند، و نیز از زمانهای مختلف. حالت رؤیاواری که اغلب آثار ساعدی دارد، شاید نتیجهٔ جذب حالات مختلف به سوی یکدیگر، در زمان واحد باشد. شاید تأثیر فیلم بر روی تئاتر ساعدی این بود که ساعدی فیلمنامه را به صورت تئاتر می‌نوشت. لال‌بازیها همان فیلمهای کلامی هستند. آدمها حرف نمی‌زنند. عمل می‌کنند. اگر تصویر عمل در برابر دوربین قرار گیرد، ما فیلم داریم.

ساعدی ترس‌زده از زبان فارسی در اوایل کارش، فیلم جهانی را جانشین دو زبان کرد، زبان مادری که نمی‌توانست و یا حق نداشت به آن بنویسد، و زبان فارسی، که هنوز مهارت کافی در آن پیدا نکرده بود. شاید راز بیان فیلمیک همهٔ آثار ساعدی در این قضیه نهفته باشد: ۱ـ زبان را از

ما گرفته‌اند. ۲ـتصویر را از ما نگرفته‌اند. ۳ـتصویر جهانی را جانشین زبان بومی بکنیم. ساعدی راز جهانی بودن هنر فیلم را پیش از رفتن فیلمهای ایران به جشنواره‌ها یاد گرفته بود. حالت فیلمی «عزاداران بیل»، قویتر از فیلم گاو است. از همان آغاز، «عزاداران بیل» را به صورت نه واقع‌گرایانه، بلکه فیلمی نمادین ساخت. عناصر عزاداران بیل عناصر ده آذربایجانی نیست، عناصر دهی است که ساعدی با دوربین ذهن خود از جاهای مختلف گرفته و مونتاژ کرده است. چگونه یک دینام برق به صورت اسطورهٔ روستایی در می‌آید؟ به همان‌گونه که «یخ» در «ماکوندو»، در ذهن «سرهنگ بوئندیا»ی مارکز، آغاز یک سلسله اسطوره قرار گرفت. در واقع این همان «جغرافیای خلاقه» است که کولشوف در ارائهٔ فلسفهٔ کارگردانی‌اش از آن صحبت می‌کند و اشکلوفسکی در ارائهٔ فلسفهٔ رمان، بر آن تأکید دارد. ساعدی، بی‌آنکه به صورت علمی به این مسائل دست یافته باشد، به آنها نظر داشت. بردن کلینیکهای «فروید» و «یونگ» به «بیل»، احضار روح «کافکا» و شبح «یونسکو» به حضور «مشدی حسن»، به اهتزاز درآوردن آن علمها، در رؤیاهای اساطیری، و ترکاندن واقعیتی از اعماق به سوی جهان اجتماع و تاریخ امروز و انگشت اتهام بر روی سینهٔ نظامهای استبداد شرقی نهادن، تنها با درک حضور حسی آن «جغرافیای خلاقه» عملی بود.

ولی پدیدهٔ چاپلین فقط بر لال‌بازیها اثر نداشت، بر حالات خود نویسنده هم اثر گذاشته بود. در راه رفتن، در حرکات، در دست کشیدن مکرر به سبیلش، که از همان جوانی به عنوان یک عادت با خود داشت، و دستکم تا اوایل سال ۶۰ که یکدیگر را می‌دیدیم با خود داشت، در حالت دستپاچه‌ای که در حضور به اصطلاح بزرگان و زنها داشت، و دهها چیز دیگر، من اثر عمیق چاپلین را می‌دیدم. در سال ۱۹۷۸ میلادی، ساعدی

در دفتر انتشارات «رندوم هائوس» اصرار داشت که با آرتور میلر عکس بگیرد. ولی این را فقط به من می‌گفت. از منشی «کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران» در خواست کردیم که عکسی از میلر و ساعدی بگیرد.

و در همان سال، در یک مهمانی که از سوی منشی اتحادیهٔ ناشران آمریکا داده شده بود، ساعدی به همان صورت دستپاچه اصرار داشت که عکسی از او، همراه «ادوارد آلبی» گرفته شود، و وقتی که از آمریکا به لندن رفت و همکار احمد شاملو در «ایرانشهر» شد، از لندن به من در مریلند تلفن می‌کرد و در وسط گریه از جهان گله می‌کرد و بعد که من به ایران برگشتم، بیست روزی قبل از انقلاب، او که سه چهار روز قبل از من برگشته بود، ناگهان از میان جمعیت به سویم پرید، و ماچ و بوسه، و بعد سکوت بود. و روز بیست و دوی بهمن، دور و بر حسن‌آباد، وقتی که جمعیت ناگهان به سوی میدان ارک هجوم می‌آورد و تیراندازی می‌شد، او، سیگار به دست، نفس‌زنان عقب می‌ماند؛ و بعد که من برگشتم و پیدایش کردم روی سکوی مغازه‌ای نشسته بود، و بعد که سوار یکی از این کمپرسیهای پر از آدم شدیم و آمدیم جلوی دانشگاه، و بعد ثمین باغچه‌بان و اسماعیل رها ما را سوار کردند و بردند خانهٔ ساعدی، و بعد از یکی دو ساعت که من ساعدی را تنها گذاشتم و بیرون آمدم، احساسم درست همین بود که الان می‌گویم: چارلی چاپلین و انقلاب.

پس از هدایت «بوف کور» و «سه قطره خون» و «فردا» و پس از «بعد از ظهر آخر پاییز» ــ آثاری که در آنها هدایت و چوبک با حذف دویست سال واقعیت‌گرایی غربی، ما را معاصر همهٔ ماجراهای مدرنیسم کرده بودند ــ ساعدی و تنی چند، به این نتیجه رسیده بودند که ترتیب و توالی زمانی یک اثر، برای بیان واقعیت کافی نیست. لازم است این قضیه را قدری بشکافیم: واقعیت‌گرایی وجود ندارد، و اگر وجود داشته باشد، برای بیان

واقعیت نارساست. بیان هنری باید با واقعیت زاویه‌ای شکلی پیدا کند. زاویه می‌تواند زاویهٔ شعری باشد، می‌تواند زاویهٔ تمثیل و اسطوره باشد. ولی واقعیت‌گرایی صرف در عصر ما وجود ندارد. علتش ترکیب ناموزونیها با عصری است که ما در آن زندگی می‌کنیم. تجزیهٔ یک زمان مستمر و اشیا و مکانهای آن زمان به ظاهر مستمر به اجزای متشکله آن، و ترکیب آن اجزا با اجزای پراکنده شده از کلیتی دیگر، در یک زمان دیگر، در یک فضای دیگر، در «جغرافیای خلاقهٔ» زمان و مکان و فضایی دیگر، استحالهٔ اشیا و آدمها، و ادغام زمانها و مکانها در یکدیگر، بنیاد اصلی نمایشنامه‌نویسی و قصه‌نویسی جدی جهان را تشکیل می‌دهند. در جایی که ما جدی می‌شویم، آن زاویه را می‌بینیم، و وقتی که جدیتر می‌شویم، مسئلهٔ تجزیهٔ زمان و ترکیب مجدد آن در یک محل خیالی برای ما مطرح می‌شود.

اگر بر روی یک خط زمانی، با هدف بیان به اصطلاح واقعیت، یا واقعیت‌گرایی حرکت کنیم، حرکت تاریخ امروز، مطالبات ما از آن تاریخ و مطالبات تاریخ آینده از ما را فراموش کرده‌ایم. در هر لحظهٔ داده شده، هنرمند موظف است به همهٔ نیازها و مطالبات بشری پاسخ گوید. این انتظار از هیچ کس جز هنرمند نمی‌رود. به همین دلیل هنرمند، به سائقهٔ حرفه و ندای اعماقش، شدیداً مکلف است، ولی نه یک مکلف قلابی حرفه‌ای. این تکلیف را به هنرمند نمی‌توان دیکته کرد، به دلیل اینکه او این تکلیف را فقط می‌تواند با آزادی خود، داوطلبانه، و به عنوان پاسخ به نیاز درونی خود به دوش بگیرد. از این دیدگاه نه دولت، نه ملت، و نه حتی هیچ تجمعی از نویسندگان جهان و بزرگان عالم، نمی‌توانند برای او تکلیف تعیین کنند. تکلیف هنرمند، عهد درونی اوست. قراری که او با جهان گذاشته، از هر قرار دیگری محکمتر است. این احساس نیاز به قبول

تعهد در برابر سراسر زمان است که به هنرمند می‌گوید عصر تو فقط نوک کوه یخ شناوری است که دیگران می‌بینند، تو باید آن بقیه را هم با چشم درون ببینی. «جغرافیای خلاقه» از این بابت وسعت یک جهان‌بینی را پیدا می‌کند، وسعت یک بصیرت عظیم و عمیق درونی را پیدا می‌کند. این «جغرافیای خلاقه»، جغرافیای واقعیت‌گرایی نیست. این اشیا و ابزار ناموزون ما، این حالات و کیفیات ناموزون ما، این کشیده شدنهای ما به سوی کانون جاذبه‌های دیگر و دگرگون کننده، این طبقات ناموزن ــ که در صورت حرکت عادی تاریخ ما هر کدام از گوشهٔ عصری سر بلند می‌کرد و بعداً دیگر به ندرت تکرار می‌شد ــ همه در برابر چشم درون ما صف کشیده‌اند. برای منهدم کردن این تودهٔ درهم جوش ناموزون، سه چاره وجود دارد. اولی شیوه‌ای است که امیدواریم هرگز پیش نیاید: یک بمب اتمی بگذارید و همه را با خاک یکسان کنید. دو راه دیگر، راههای انسانی جهان است: انقلاب و هنر. از این نظر «روبنا ـ زیربنا»، دستکم به آن صورت طرحواره و «شماتیک» دیگر مطرح نمی‌تواند باشد، چرا که جان انقلاب، هنری است و جان هنر، انقلابی. نسلی که می‌خواهد بپا خیزد و ناموس هویت خود را، قانون اصالت خود را بر جهان بگسترد، باید به انقلاب و هنر، به عنوان یک چیز، یک ساختار با دو نام، نگاه کند: دو چیز به دنبال موزون کردن ناموزونهاست: انقلاب و هنر. انقلاب یعنی موزون کردن عناصر ناموزون در مقطع خلاقیت یک قوم، مردم، طبقات، ملت، ملتها و جهان. هنر نیز یعنی موزون کردن ناموزونها، سنفونیک کردن صداهای درهم و برهم در ضرباهنگهای به هم پیوسته و ادغام شده و هماهنگ. از آنجا که سرنوشت انقلاب و سرنوشت هنر، سنخیت ساختاری دارند، حاکمیت استوار شده بر اختناق و جلوگیری کننده از آزادی بیان هنری، بی‌آنکه آگاهانه بداند چه می‌کند، ناآگاهانه به سرکوب

هنرمند جدی بر می‌خیزد و چون در هر موقعیت داده شده ناموزونیهای تاریخی قویتر از حاکمیت خفقان است، هنرمند به رغم تهدید دائمی از سوی حکومت، به کار خلاقهٔ خود، برای دستیابی به آن «جغرافیای خلاقه» ادامه می‌دهد. ساعدی شش هفت ماه پس از آزادی از زندان شاه، در شبهای شعر خوانی، خطاب به حکومت شاه فریاد می‌زند: «ما را ز سر بریده می‌ترسانی؟» حقیقت این است که در کشاکش دائمی عناصر ناموزون، و وزن آهنگین حرکت انقلاب و حرکت هنر، گاهی هنرمند غرق در بحران می‌شود. در جامعه‌ای که وانمود می‌شود همه در آن سالم‌اند، هنرمند واقعی، نمایندهٔ جنون تلقی می‌شود. هنرمندی که در عصر خفقان، این بحران را درونی کار خود نکرده باشد، هنرمند واقعی نیست. وقتی که ما می‌گوییم هنرمند، یعنی آدمی مثل ساعدی، از سالها پیش دچار بحران درونی بوده است، ما عملاً با یک بحران عام در برخورد با هنرمند سر و کار داریم. در حدود بیست و شش سال پیش، ساعدی، در «سعادتنامه» تصویر پیرمردی را کشید که زنی بسیار زیبا و جوان داشت، در خانه‌ای جنگلی. مرد جوانی وارد آن خانه شد. در فاصلهٔ چند هفته پیرمرد را سوار دوچرخه می‌کنند و به سرعت تمام، از راه و کوره‌راه و جنگل و بیابان می‌رانند، دقیقاً مثل «هارولد لوید»، و نهایتاً پیرمرد را می‌برند در یک مرداب می‌اندازند. عناصری مثل جنگل، پیرمرد، جوان، دوچرخه، آن سرعت وحشتناک، از جاهای مختلف، از فضاهای ناموزون، در یک مرکز، در یک کانون، در یک «جغرافیای خلاقه» گرد هم آورده می‌شوند. ساعدی، هنرش را به موازات تفکر انقلاب خلق می‌کند. ولی بحران، هر روز عمیقتر می‌شود. اعماق ساعدی، آستری از بحران برای لباس تنش می‌دوزد. ساعدی را ترس تعقیب می‌کند. در سراسر کارهایی که ساعدی می‌کند، این حس تعقیب وجود دارد. هیچ چیز شومتر از پلیس

درون بـرای هـنرمند نـیست. در سـال ۷۸، در نـیویورک، تـرس تـعقیب وادارش کرد که از من بخواهد یک ماه، در یک اتاق، با هم زندگی کنیم. نظام سلطنتی درون ساعدی را تزلزل‌پذیر کرده بود، ولی درون رژیم، از درون ساعدی تزلزل‌پذیرتر بود. رژیم به انتظار آنکه ساعدی و امـثال او می‌میرند، متلاشی می‌شود، و صدای ساعدی، درست در لحظات انهدام رژیم به گوش می‌رسد: «ما را ز سر بریده می‌ترسانی؟» حس تعقیب چند نفر را هم تعقیب می‌کرد که هنرمند نبودند. شاه نمونهٔ بسیار بدیهی بود. ولی کسی که ترس تعقیب را در اعماق جان ساعدی کاشت، مردی تقریباً هم سن و سال ساعدی بود: به نام پرویز ثابتی. می‌گویند او صـورتش را عمل کرده است تا نشناسندش. ببینید ترس تعقیب چه پدری از یک جانی درآورده است. دستکم روح ساعدی، گاهی از مرگ مرخـصی مـی‌گیرد، سربلند می‌کند، و صدای آوازش را از گورستان «پرلاشز» به گوش هم ـ شهری‌اش می‌رساند: «در میان استخوانهایم زنی آواز می‌خواند.»

۷۰/۱/۱۹

۱ـ پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی، ۱۹۳۱-۱۹۱۷، از احمد ضابطی جهرمی، تهران، نشرگستره، ص ۱۳۶.

۲ـ همان کتاب، ص ۱۹.

کلیدر

یک نامه در دو بخش

بخش یکم

کلیدر و رازهای سرزمین من
(ماجرای «سترگ» و «پرحجم»)

دوست بسیار عجیبم، آقای رضا فرخفال:

شما را دوست بسیار «عجیب» خواندم. علتش را در آخر این نامهٔ بسیار طولانی خواهید خواند. آنچه می‌نویسم راجع به مقاله‌ای از شما دربارهٔ ویرایش متون ادبی است. ولی آیا ویرایش متون ادبی، بدون درک متون ادبی عملی است؟ پس از بحث ویرایش به سوی درک متن خواهیم رفت. اگر شما موقع بحث راجع به ویرایش متون روایی، کلیدر و رازهای‌سرزمین‌من را کنار هم نمی‌گذاشتید، حتماً این نامه نوشته نمی‌شد. ولی اشخاص دیگری هم در جامعهٔ ما هستند که این دو کتاب را کنار هم می‌گذارند، و بدیهی است، آنچه من خطاب به شما می‌نویسم، خطاب به آنها هم هست. پس این نامه در واقع خطاب به کسانی است که یا مشکل دارند و یا مشکل می‌تراشند. روشن است که یک نفر باید در رفع مشکل پیشقدم شود.

۱ـ کلیاتی که شما در باب ویراش کتاب نوشته‌اید، درست است. حرفهایی که از «اشتاین‌بک» در پایان مقاله‌تان (تقریباً به اندازهٔ یک پنجم

حجم مقاله) آورده‌اید، نیز درست است. گرچه حرفهایی که «اشتاین‌بک» زده، کاملاً در جهت مخالف حرفهایی است که شما زده‌اید. نتیجه: تکلیف روشن نیست. و خوب، من باید کدام حقیقت را از این دو واقعیت کاملاً متناقض با یکدیگر استنباط کنم؟ مسئله این است: به رغم مخالفت «اشتاین‌بک» با ویرایش کتاب و ویراستار، آثارش از زیر دست ویراستار عبور کرده و به دست مردم رسیده است، و نتیجهٔ این کار، حتی جایزه‌ای به بزرگی «نوبل» هم بوده است. پس آقای «اشتاین‌بک»، ضمن اینکه حقیقت را راجع به ویراستار و ویرایش بیان می‌کند، تن به حقیقت دیگری نیز به ناگزیر می‌دهد، و آن خود اثر است که نهایتاً ویراستار در آن دست برده است. از املای نوشته تا ساختار رمان، جولانگاه هر دو دست به قلم بوده است؛ و نتیجه؟ بُرد با «اشتاین‌بک» بوده است. هیچ کس تاکنون در این نکته تردید نکرده است که «اشتاین‌بک» نویسندهٔ آن آثار است، و من که یک نیمچه محقق ادبیات قرن بیستم آمریکا هستم تا حال حتی نام ویراستار آثار «اشتاین‌بک» را هم نشنیده‌ام. ولی اسم شخصی به نام «سموئل پرکینز»[1] را شنیده‌ام و کتابی هم راجع به او خوانده‌ام، و جمهور ویراستاران آمریکایی و حتی بسیاری از نویسندگان این پنجاه سال اخیر به این نکته معترف بوده‌اند که آن بخش از آثار «همینگوی» که توسط این بنده‌خدا «پرکینز» ویرایش نشده، فاقد ارزش است. و حتی «لیلین هلمن»[2]، نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس معروف آمریکایی، در کتاب زن ناتمام[3] که در واقع جلد اول زندگینامهٔ اوست، می‌نویسد که یکی از شبها در پاریس، آقای «همینگوی» با یک بطری ویسکی می‌رود سراغ خانم «هلمن»، و از او خواهش می‌کند که درست در حضور خود او، رمان چاپ نشده‌اش را بخواند، و این گویا همان «به راه خرابات...» بوده است. «هلمن» وسط خواندن نوشتهٔ همینگوی سرش را بلند می‌کند و می‌گوید

مثل اینکه بخشی از رمان گم شده است. همینگوی می‌گوید نه گم نشده، همان است که او نوشته. و بالاخره «هلمن» به صراحت به «همینگوی» می‌گوید که رمان ناقص به نظر می‌آید. و آقای همینگوی با همان غدّی خاص «مردانه»ی خود، می‌گوید شما زنها همیشه می‌خواهید اول با آدم بخوابید و بعد ازش تعریف کنید. و اتاق هلمن را ترک می‌کند. و خانم «هلمن» بعداً ضمن صحبت با دوست نویسنده‌اش «دوروتی پارکر»[۴]، می‌فهمد که علت مخدوش بودن اثر این بوده است که «پرکنیز» معروف حاضر به ویرایش اثر نشده است؛ و جامعهٔ ادبی آمریکا از داشتن یک شاهکار دیگر به قلم «همینگوی» محروم شده است.

۲ـ می‌بخشید که من اینها را همین‌طور از حافظه می‌نویسم، و با بی‌دقتی تمام. و به همین دلیل، از شما خواهش می‌کنم اول ویرایش بکنید، بعد بفهمید چه می‌گویم.

۳ـ من با ویرایش تجربه‌های مختلفی را از سرگذرانده‌ام، یعنی هم ویرایش کرده‌ام و هم ویرایشم کرده‌اند. یک‌بار، ویرایش یک رمان بسیار بزرگ، حدود سه ماه طول کشید. ویرایش مجانی بود، چون طرف، یعنی مترجم، دوستم بود. ولی روزانه فقط می‌توانستم پنج صفحه از ترجمهٔ این دوست را مقابله و ویرایش کنم. در عمل دیدم تبدیل شده‌ام به مترجم متن ترجمه، هم از زبان مبدأ و هم از زبان مقصدِ آن دوست. فهمیدم که این دوست جز خیانت به متن ترجمه کاری نکرده است: من متن تصحیح شده را می‌فرستادم به چاپخانه، مترجم محترم، هفته‌ای سه بار می‌رفت حروفچینی، نمونه‌های مطبعی را تصحیح می‌کرد، و از همان جا متن «ویرایش» شده را هم با خود می‌برد تا سند جرم در اختیار کسی نباشد. بالاخره کار ترجمه تمام شد و کتاب در آمد و خیلیها گفتند ترجمهٔ بدی نیست، ولی اخیراً دیدم این دوست بسیار محترم ضبط سی سال پیش من

از نام یک شاعر آمریکایی را در حاشیهٔ یکی از مقالاتش غلط خوانده است. و شاید غلط هم بوده است. ولی یک جو فروتنی هم گاهی چیز بدی نیست. در نتیجه ما اثر یک بنده‌خدایی را فی‌سبیل‌الله ویرایش کردیم، و ایشان؟

در سال ۳۹ یا ۴۰، چند شعر از اشعار «ازرا پائوند» را که ترجمه کرده بودم به «کتاب هفته» سپردم. وقتی که شعرها در آمد، فقط به یک نفر مربوط بود: احمد شاملو. کوچکترین ارتباطی بین آن شعرها و شعر «ازرا پائوند» وجود نداشت. شعر «پائوند» بیش از شعر شاملو به زبان نثر نزدیکتر است، و اگر کسی آنها را به زبان شاعرانه‌تری ترجمه کند، در واقع از روح شعر پائوند فاصله گرفته است. شاملو، همهٔ چیزهایی را که از زیر دستش می‌گذرد به اثری از آن خود تبدیل می‌کند. رمان، قصهٔ کوتاه، شعر ترجمه شده، و هر چیز دیگر. آیا ویراستار غربی دست به چنین کاری می‌زند؟ چند تجربه را با شما در میان بگذارم: ۱) بخش اعظم ظل‌الله (شعرهای زندان) را در «آیوا سیتی»، وقتی که مهمان دانشگاه «آیوا» بودم، گفتم، و در همان شهر، شعرها را به انگلیسی ترجمه کردم. موقع ترجمه با سه نفر از شاعران جوان همکاری داشتم. نهایتاً مجموعه را پیش دوستم «دنیز لورتاف»[۵]، شاعرهٔ معروف آمریکایی انگلیسی‌الاصل فرستادم. تغییرات بسیار جزئی بود. ۲) کتاب آدمخواران تاجدار[۶] را که به زبان انگلیسی نوشته بودم، «رندوم هائوس»[۷] در سلسله انتشارات «وینتج»[۸] چاپ کرده است. مقدمهٔ این کتاب را «داکترو»[۹]، نویسندهٔ رگتایم [همان «دکتروف» آقای دریابندری] نوشته است. ویراستار کتاب در شعرها، در «خاطرات زندان»، در «تصاویر من از شاه»، جز در یکی دو جا دست نبرد، ولی صفحاتی از بخش مربوط به «تاریخ مذکر» را به من برگرداند و مجبورم کرد آنها را دوباره بنویسم. گفت: «اگر من به عنوان نمایندهٔ

خواننده در این بنگاه انتشاراتی، حرف شما را نفهمم، خواننده چطور بفهمد؟» حق با ویراستار بود. من آن صفحات را از نو نوشتم، و مطلب چاپ شد. ۳) تجربهٔ سوم مربوط به چاپ بخشی از ترجمهٔ روزگار دوزخی آقای ایاز بود. کتاب را شخص دیگری ترجمه کرده بود و «نیوآمریکن لایبرری»[۱۰] بخشی از آن را در یک جنگ درمی‌آورد. آن بخش باید ویرایش می‌شد تا استقلال پیدا می‌کرد. یعنی از آن بخش، همهٔ ارجاعات مربوط به بخشهای دیگر باید حذف می‌شد. این کار صورت گرفت. با اطلاع من و تأیید مترجم. و من کاملاً از این قضیه راضی بودم. ۴) هر تغییر کوچکی که در مقالاتم در «نیویورک ریویو آو بوکز»[۱۱]، «نیویورک تایمز»[۱۲]، «نیشین»[۱۳] و هر مجله و روزنامهٔ دیگری در آمریکا داده می‌شد، و معمولاً بسیار ناچیز هم بود، با اطلاع من صورت می‌گرفت. حتی وقتی که کنگرهٔ آمریکا متن نهایی شهادت مرا در یکی از کمیته‌های آن چاپ می‌کرد، متن را اول به تأیید من رساندند. یعنی یک اصل اساسی در دموکراسی نوشتن وجود دارد که باید رعایت می‌شد و با کمال تأسف این کار در ایران هرگز رعایت نشده است. ویرایش باید با تأیید نویسندهٔ اصلی باشد، و ویراستار در خدمت نویسنده باید باشد، ولی باید درآمدش از جیب ناشر باشد، نه نویسنده. من در غرب، برای ویرایش هیچ کدام از کارهایم به ویراستار پولی نداده‌ام. او در استخدام ناشر بوده است. تا آنجا که به یاد دارم «جیسون اپستاین»[۱۴]، سرویراستار بنگاه انتشاراتی «رندوم هائوس» که بزرگترین ناشر آمریکاست، هر سال جلساتی برای ویراستاران جوان می‌گذارد، ولی شکل نهایی کار از زیر چشم او و دستیارانش می‌گذرد.

۴ـ تا اینجا اشاره‌ای به آنچه شما در ارتباط با نویسندگان ایرانی، علی‌الخصوص کار خود من نوشته‌اید، نکرده‌ام. و حالا به این مسئله

می‌پردازم: شما رمان آقای فصیح را «پرفروش»، رمان مرا «پرفروش و پرحجم»، و رمان کلیدر آقای دولت‌آبادی را «سترگ» می‌خوانید. غلطهای دستوری زمستان ۶۲ آقای فصیح را خود برمی‌شمارید، اشتباه کار مرا جزو «اغلاط فاحش تکنیکی داستان‌پردازی» می‌نامید، و بعد از قول «یکی از ویراستاران با تجربه» می‌نویسید که: «به نظر من، کلیدر را بی‌آنکه لطمه‌ای بدان وارد شود، می‌توان تا یک چهارم حجم فعلی آن تلخیص و ویراسته کرد. این عمل همانا زدودن چربیها و آشکار کردن گوشت زندهٔ شخصیتهای اصلی رمان است و بی‌شک کیفیت کلّی اثر را بهبود می‌بخشد و نیز پاره‌ای لقی‌ها را که اینجا و آنجا به چشم می‌خورد از میان بر می‌دارد و به رمان چفت و بست محکمی می‌دهد...» و بعد شما می‌گویید: «این مورد بی‌شک با موارد یادشده متفاوت است. هر نوع حک و اصلاح و اسقاط اضافات در رمان کلیدر دستکاری در ساختار آن را ایجاب می‌کرده است» ولی پس از ارائهٔ دلایل غیرمنطقی می‌گویید: «بی‌سبب نیست که نویسندهٔ کلیدر عطای ویراستاران را به لقایشان بخشیده و رمانش را تا پیش از چاپ به احدی نشان نداده است.»

دوست عجیب من، هر سه کتاب (زمستان ۶۲، رازهای سرزمین من و کلیدر) پرفروش بوده‌اند. زمستان ۶۲ حجم کتابهای ما دو نفر را نداشته است. رمان من به قول شما «پرحجم و پرفروش» و رمان آقای دولت‌آبادی «سترگ» بوده [و فرض شما از «سترگ» حتماً معنایی غیر از «بزرگ جثه» و «قوی هیکل» و «تنومند» و «ستیزه کار» و «لجوج» و «خشتناک» و «عصبانی»، یعنی معانی دوم و سوم و چهارم کلمه است، بلکه غرض شما معناهای اول آن کلمه یعنی «بزرگ و عظیم» است.] «پرحجم» بار منفی دارد و «سترگ» بار مثبت. ولی شما از قول آن ویراستار باتجربه می‌گویید: «می‌توان کلیدر را تا یک چهارم حجم فعلی آن تلخیص و ویراسته کرد.» آیا

منظور ویراستار با تجربهٔ شما این است که ۲۸۰۰ صفحهٔ کلیدر را می‌توان به هفتصد صفحه رساند، یعنی یک چهارم آن را نگهداشت، و یا اینکه می‌توان از قصه یک چهارم آن را برداشت و سه چهارمش را نگهداشت؟ به نظر می‌رسد خود ویراستار باتجربه احتیاج به یک ویراستار باتجربه‌تر دارد تا حرفش را روشن‌تر بزند. من استنباط اول را انتخاب می‌کنم و می‌گویم می‌شد کلیدر را در هفتصد صفحه نوشت. این را من از ویراستار باتجربهٔ شما نیاموخته‌ام. در تاریخ ۵۹/۱۰/۲۱، در مجلهٔ دوست مشترکمان «محمد محمدعلی» من نوشتم: «اگر جای دولت‌آبادی بودم حداقل چهارصد صفحه از کلیدر را دور می‌ریختم ـ آقای دولت‌آبادی بداند که اجرای ادبی یک قصه، تنها زبان زیبا، و در همه حال زیبایی یک اثر ادبی نیست. دخالتهای بی‌حد و حصر خود قصه‌نویس در حوادث، به توازی تاریخی قصه شدیداً لطمه می‌زند، و بهتر است آقای دولت آبادی از قصه‌اش خارج شود تا قصه نفس مستقل بکشد. گاهی تعهد در معنای عدم حضور نویسنده است...» در آن زمان دو جلد از کلیدر چاپ شده بود در پانصد و شصت و پنج صفحه. چهار صد صفحه از آن را بزنند می‌ماند ۱۶۵ صفحه، یعنی تقریباً باید رمان به یک چهارم حجم فعلی‌اش تقلیل داده شود. تنها «عیب» حرف من این است که این حرف را پس از چاپ دو جلد و پیش از چاپ ۸ جلد دیگر زده‌ام. گلشیری به من می‌گفت همان دو جلد کافی است که آدم راجع به کل قضیه حرف بزند. من فکر می‌کنم گوش نکردن آقای دولت‌آبادی به حرف من در سال ۵۹، به حرف گلشیری، یکی دو سال بعد، به آقای دولت‌آبادی و به رمان فارسی لطمه زده است. شما حالا می‌گویید: «سترگ»؛ ما آن زمان نشان داده‌ایم، شما هم در واقع نشان می‌دهید که کتاب آقای دولت‌آبادی پرحجم بوده است. ولی شما با «سترگ» خواندن آن کتاب، و با بحث احترام‌آمیز راجع به آن

که پرحجم‌ترین کتاب ایران از آغاز کتابت در ایران تاکنون بوده است، به رمان و به دولت‌آبادی، و به همه لطمه می‌زنید، و به خود هم لطمه می‌زنید. و به همین دلیل، شما که آدم نجیبی هستید، آدم عجیبی هم هستید. استدلال «پرحجم» شما راجع به کلیدر با همهٔ استدلالات متنی که می‌آورید درست‌تر است تا رمان من.

باید من از اقبال خود شاکر باشم که شما از همان «ویراستار باتجربه» راجع به کتاب من قولی نقل نکردید. حتماً اطلاع دارید که آن ویراستار باتجربه در همان ماه اول چاپ کتاب، و حتی پیش از پخش آن، در ورق‌پارهٔ کتابفروشی خود چه پاپوشهایی برای رازهای سرزمین من دوخت و حرفهایی زد که هم بورژواهای شمال شهر را خوش بیاید و هم گزک به دست این‌وریها بدهد، طوری که من همیشه فکر کرده‌ام آن «ویراستار باتجربهٔ» شما باید از نوع همان ابراهیم حسن بیگی باشد که صد و سی صفحه پاپوش برای بنده از دیدگاه به ظاهر «اسلامی» دوخت. بگذریم. گویا شما تصمیم گرفته‌اید که منتقد زن روز در مورد من صالح‌تر از «ویراستار باتجربه» است. زیاد هم بیراهه نرفته‌اید. یک سؤال دیگر، پیش از رسیدن به اصل مطلب راجع به رازهای سرزمین من: شما چرا فقط سه رمان پرفروش این مملکت را به عنوان تنها مثالهای ایرانی آورده‌اید؟ آیا در رمانهای کم‌فروش، مثل رمانهای گلشیری و تقی مدرسی از یک سو، و جمال میر صادقی و فضلای شبیه او از سوی دیگر، چیز دندانگیری برای ویرایش یافت نمی‌شد؟ انگار هر کتاب پرفروشی قابل ویرایش است، نه؟

و اما بخش مربوط به رازهای سرزمین من، که در آن شما غلط فاحش تکنیکی داستان‌پردازی یافته‌اید. بخشی را که منتقد خارج از قرائن و زمینه، نقل کرده است، کلاً نقل می‌کنم:

«دشت وسیع سراسر از برفی یکدست پوشیده بود. هر دو مرد

احساس کردند که باید شب را در جاده بمانند، هوا صاف بود، غروب نزدیک، و دست چپ، قلهٔ درخشان سبلان کتیبه‌ای بود برفی که بر پیشانی آسمان نقش بسته بود. روبه‌رو، در شمال جاده، هوا تاریک بود. هوای تاریک فرسخها از کامیون فاصله داشت. ولی کامیون سرسختی نشان می‌داد و به سوی این هوای تاریک شمالی حرکت می‌کرد. تاریکی نشانهٔ آن بود که قدری دورتر، دیگر از جاده، از افق، از آسمان، و حتی از پیشانی عظیم سبلان خبری نخواهد بود. به زودی زمین، مثل مشت گره کرده‌ای که در جیبی نگه داشته شده باشد، در پشت مه غلیظ شب پنهان می‌شد.»

وقتی که شما از تبریز به طرف اردبیل حرکت می‌کنید، در وسط راه، سبلان دست چپ شما قرار دارد. در خود متن صحبتی از خورشید نیست. علتش روشن است. اولاً غروب نزدیک است، و معمولاً خورشید در غروب، یا در حال رفتن به پشت سبلان است و یا رفته است. ولی زمستان این منطقه، تا حدودی یک زمستان سیبریایی است. یعنی برف اواخر بعدازظهر، نزدیک غروب، به ویژه وقتی که هوا صاف است و قلهٔ درخشان سبلان هم دیده می‌شود، هوا را روشن‌تر می‌نمایاند. پس آفتابی درکار نیست که وضعیت تابش آن نسبت به جنوب و شمال یکسان باشد. علاوه بر این اگر آفتابی هم بود، چرا شمال جاده نباید حق تاریک بودن و جنوب‌جاده حق روشن بودن نداشته باشد؟اگر اختیار آسمان دست منتقد است، به طریق اولی باید دست نویسنده باشد که اهل منطقه هم هست و بارها در زمستان در آن سالها از آن جاده، و از کنار همان سبلان، رفت و آمد کرده است. چون دور و بر کامیون و نگاه شخصیتها روشن است

و یک هیولای برفپوش مثل سبلان هم در سمت چپ قرار دارد، می‌توان بخشی از بالا سر، یعنی کمی جلوتر از بالا سر، طرفین، و رو به رو را هم دید. جنوب جاده دیده نمی‌شود، به دلیل اینکه کامیون رو به شمال حرکت می‌کند و اصلاً راوی جنوب جاده را در این بند توصیف نمی‌کند. چیزی را توصیف می‌کند که دو مرد توی کامیون در حال حرکت به طرف شمال می‌توانند ببینند. پس این سؤال که چرا جنوب جاده روشن و شمال جاده تاریک است، اصلاً مطرح نیست. چیزی که مطرح است بالا سر، و اطراف در روبه‌روست. و دور و بر بالا سر، «هوا صاف» است و «غروب نزدیک». سؤال بعدی که مطرح می‌شود این است که آیا در چنین اوضاعی می‌توان، «روبه‌رو، در شمال جاده» هوای تاریکی را که «فرسخها از کامیون فاصله داشت»، دید یا خیر؟ برای اثبات این موضوع، لازم نیست برگردیم به سال ۱۳۳۵، جادهٔ تبریز، اردبیل، کنار سبلان، و زمهریر برفی جاده. برف روشن، دشت مسطح سراسر پوشیده به برف، و سبلان در کنار شما، هوا صاف است. اگر قرار باشد شما در چند فرسخی یک کامیون ببینید، ممکن است با چشم غیرمسلح نتوانید، ولی شما، در روبه‌رو، در شمال جاده، تاریکی هوا را، حتی از چند فرسخی، اگر نتوانید تشخیص بدهید، حتماً چشم ندارید. مگر هجوم ابرهای تیره و تاری که از شهریار به طرف بالا سر تهران می‌آیند، در فاصلهٔ پنجاه شصت متری ما هستند که ما آنها را تشخیص می‌دهیم؟ فاصلهٔ آنها با ما چند فرسخ است؟ در غروب، در دشت مسطح، حتی اگر آفتاب نباشد، ولی اگر برف روی زمین باشد و هوا صاف باشد، به راحتی می‌توان تاریکی هوای رو به رو را از چند فرسخی تشخیص داد. مثل اینکه آلودگی هوای تهران امروز، چنان چشم شما را بسته است که فکر می‌کنید در دشت مشرق سبلان در غروب هم نمی‌توان هوای تاریک شمال جاده را از چند فرسخی تشخیص

داد. پس شما چطور آلودگی هوای تهران را، و دود و مه حاکم بر هوا، را از چند فرسخی می‌بینید. هوای تاریک که پشه نیست. گنده‌ترین چیزی است که به چشم می‌آید. علاوه بر این دو صفحه بعد از این توصیف اولیه، نویسنده از گردنه‌ای صحبت می‌کند که سر راه قرار دارد و در چند فرسخی آن برف، نرم نرمک شروع می‌شود و بعد برف عملاً به «برف و بوران و توفان سهمگین» تبدیل می‌شود. و این همان روبه‌روست که چند فرسخ پایین‌تر قابل مشاهده بوده است.

و بعد می‌رسیم به اینکه شما از قول منتقد زن روز می‌نویسید که: «نویسنده در بیان دشتی که در زمستان پوشیده از برف است می‌نویسد که در تابستان چنین است و چنان است...» و بعد نتیجه می‌گیرید که: «حق با منتقد است. صرف نظر از اشتباه حس جهت‌یابی نویسنده در توصیف یک منظره، می‌توان دهها پاراگراف دیگر نیز در توصیف دشت در فصول مختلف سال و ساعات مختلف روز یا شب بر رمان اضافه کرد. اما برای حذف این سطور اضافی، ویراستار نیازی ندارد که به معیارها و تئوریهای پیچیده و بسیار پیشرفتهٔ نقد ادبی متوسل شود. همان احتراز از «اطناب ممل» قدمای خودمان کافی است.»

برعکس، نه تنها ویراستار، بلکه نیز منتقد، نیاز به معیارها و تئوریهای پیچیده و بسیار پیشرفتهٔ نقد ادبی دارند تا بدانند که چرا تابستان آن دشت هم وصف شده است.

«گئورگ لوکاچ» مقاله‌ای دارد به نام «روایت یا توصیف». او دو رمان معروف قرن نوزدهم را با هم مقایسه می‌کند: رمانی از «امیل زولا» را با آناکارنینای «تولستوی». در هر دوی این رمانها، یک مسابقهٔ اسب سواری وجود دارد. توصیف «زولا» از اسب سواری بسیار دقیق است، ولی به‌رغم این دقت و همه‌جانبگی این صحنه فقط برای پرکردن رمان به کار رفته

است. ولی در رمان تولستوی چنین نیست. مسابقهٔ اسب سواری بخش بنیادی و سرنوشت ساز شخصیت «آنا» است. اندیشهٔ «ورونسکی» از **اسب، «آنا» را مجبور می‌کند** که با شوهرش بحث سرنوشت‌سازی داشته باشد. «لوکاچ» می‌گوید: «در نانا، «زولا» مسابقه را از دیدگاه یک تماشاگر وصف می‌کند، و در آنا کارنینا تولستوی مسابقه را از دیدگاه یک شرکت‌کننده روایت می‌کند...» مسئله این است همه مسابقه را تماشا می‌کنند، «آنا» فقط «ورونسکی» را و «کارنین»، یعنی شوهرش، فقط «آنا» را. موقع بازگشت به منزل، «آنا» به ارتباط خود با «ورونسکی» اعتراف می‌کند.[۱۵]

روایت تولستوی از حادثه درونی شده و اورگانیک است. توصیف زولا از خارج جریان و مکانیکی است. به همین دلیل توصیهٔ لوکاچ به منتقدان این است: فرق توصیف و روایت را بدانید. نویسندهٔ درست و حسابی روایت می‌کند. نویسندهٔ پرگو، توصیف می‌کند. اساس این نوع توصیف بر درست کردن کاتالوگی از حوادث، آدمها و مناظر است. چنین تکنیکی، تکنیک ناتورالیسم است. اساس روایت بر درونی کردن منظره در ذهن شخصیت است، طوری که به قول «هنری جیمز» منظره ادامهٔ ذهن شخصیت باشد، و هیچ کس این مسئله را بهتر از «فلوبر» در مادام بواری، در بخشهایی از سالومه و در بخشهایی از آموزش احساساتی به کار نگرفته است. روایت، از این دست، ریشهٔ اساسی رئالیسم است، و این نوع رئالیسم باید حتی در چیزی ذهنی مثل جریان سیال ذهن، تک گفتار درونی، حتی «مونتاژ» و «کولاژ» سینمایی در رمان در نظر گرفته شود. نمونه‌های اصلی این کارها را در «هنری جیمز»، «جیمز جویس»، «ویرجینیا وولف»، «فالکنر»، و بعد از جنگ دوم در آثار «جوزف هلر»، «توماس پنچون»[۱۶] و در تعدادی از نویسندگان آمریکای لاتین می‌بینید.

آقای دولت آبادی در جایی موفق است که روایت می‌کند، یعنی در حد خود یک رئالیست است، ولی در اغلب جاها ناموفق است، به دلیل اینکه توصیف می‌کند به خاطر خود توصیف، حتی اگر به اصطلاح توصیف درون شخصیت را کرده باشد. در این توصیفات، او رئالیست نیست. بلکه ناتورالیست است. اشاره نمی‌کنم به اینکه برداشت او از زمان، ارتجاعی و آناکرونیستی است به جای آنکه ترکیبی متوازن از «دیاکرونیسم»[۱۷] و «سینکرونیسم»[۱۸]، و یا به قول یاکوبسون «سینکرونیسم دینامیک»[۱۹] باشد. به همین دلیل، از دیدگاه من، آقای دولت‌آبادی احتیاج به ویراستار ندارد، در کلیدر احتیاج به معلم قصه‌نویسی دارد، تا از این ادبی‌نویسی، پرنویسی، لفاظی، زبان‌بازی، و حرکت ناشیانه در طول یک خط افقی زمانی دست بردارد.

ولی مشکل اصلی اتفاقاً این قبیل کلمات نیست. همان مسئلهٔ تکنیک است. و تکنیک مشکل شماست، نه مشکل رازهای سرزمین من. و این عدم آشنایی شما با تکنیک، ذهن شما را به توهم آلوده کرده است. به همین دلیل، رمانی را که می‌توان تا یک چهارم حجمش تلخیص و ویرایش کرد، «سترگ» می‌خوانید، به دلیل اینکه وحشتهایی که فریادهای ما نیز مردمی هستیم دولت‌آبادی ایجاد کرده، اجازه نمی‌دهد حتی شما به آن حسیت تکنیکی که امکان دارد پیدا کنید سر سپردگی نشان دهید. به همین دلیل من شما را «عجیب» می‌خوانم. برای اینکه معلوم شود شما به تکنیک سرسپردگی نشان نمی‌دهید، به دو رمان از آثار رمان‌نویسهایی که شما با حرمت از آنها یاد می‌کنید، اشاره می‌کنم تا شما بدانید که یا «فلوبر» و «اومبرتو اکو»هم اشتباه کرده‌اند، یا من هم اشتباه نکرده‌ام، و یا اینکه نه فلوبر اشتباه کرده است، نه اومبرتو اکو، و نه من. فقط ممکن است شما و منتقد زن روز اشتباه کرده باشید.

در «سالامبو»، «ماتو»ی لیبیایی زخمی می‌شود. «اسپندیوس» زخم او را می‌بندد، و پس از یک دیالوگ سه چهار جمله‌ای، راوی رمان می‌گوید:

«آن دو روی ایوان بودند. دریایی از تیرگی در پیش روی آنان گسترده بود و چنین می‌نمود که تلهایی مرموز، شبیه امواج غول‌پیکر اقیانوسی قیرگون و متحجر، در پر دارد.

لیکن خطی نورانی از جانب شرق بر دمید. در سمت چپ، در دامن چشم‌انداز، ترعه‌های کوی مگارا تازه در کار آن بود که با پیچ و خمهای کافوری خویش باغهای سرسبز را راه‌راه سازد. بامهای مخروطی هیکلهای هفت گوش، پلکانها، مهتابیها، باروها، اندک اندک بر زمینهٔ رنگ پریدهٔ فلق نقش می‌بستند؛ و گرداگرد شبه جزیرهٔ کارتاژ کمربندی از کف سفید موج می‌زد، در حالی که دریای زمردین گویی در خنکی بامدادان فسرده است. سپس هر چه آسمان گلگون فراختر می‌شد، عمارات بلند که به روی دامنهٔ تپه‌ها خمیده بودند، بیشتر قد بر می‌افراشتند و به سان رمهٔ بزان سیاه که از کوهساران فرود آید، به روی هم توده می‌شدند. کوچه‌های خلوت به درازا گسترده می‌شد؛ **خرمابنان که در اینجا و آنجا از دیوارها سر برون کشیده بودند، تکان نمی‌خوردند؛ آب انبارهای لبریز به سان سپرهای سیمینی بودند که در بستانسراها گم شده باشند، فانوس دریایی دماغهٔ هرماثوم رنگ باختن آغازیده بود. بر فراز تپهٔ آکرویل در جنگل درختان سرو، اسبان هیکل اشمون که فرا رسیدن روز را احساس می‌کردند، سمهای خویش را روی دستک مرمرین نهاده بودند و رو به جانب خورشید شیهه می‌کشیدند.**

خورشید نمایان گشت؛ اسپندیوس دستها را بلند کرد و فریادی

بر کشید.»[۲۰]

در بادی امر، چنین به نظر می‌رسد که فلوبر دوربین دیدگاه راوی را فقط بر روی ایوان گذاشته است به دلیل اینکه «ماتو» و «اسپندیوس» «روی ایوان بودند.» پس باید از آن بالا تنها چیزهایی توسط راوی بیان شوند که آن دو از روی ایوان می‌توانند ببینند. در این صورت چطور می‌توان «خرمابنان» را «که در اینجا و آنجا از دیوارها سر برون کشیده بودند» و «تکان نمی‌خوردند» از آن بالا مشاهده کرد و یا «آب انبارهای لبریز»ی را در نظر آورد که «به سان سپرهای سیمینی بودند که در بستانسراها گم شده باشند»؟ و یا چگونه می‌توان «در جنگل درختان سرو، اسبان هیکل اشمون» را دید «که فرا رسیدن روز را احساس می‌کردند»؟ و چگونه می‌توان «سمهای» این اسبها را که «روی دستک مرمرین نهاده» شده بودند، مشاهده کرد و شیهه کشیدن آنها را «به جانب خورشید» در نظر آورد؟ از آن ایوان، چگونه فلوبر، این قبیل چیزها را می‌بیند؟ او سم اسب را، شاید از فاصله‌ای بعید می‌بیند، و مجاز هم هست که ببیند، ولی شما راوی مرا مجاز به دیدن هوای تاریک شمال جاده، آن هم موقعی که هوای بالا سر مسافرهای من صاف است، نمی‌دانید؟ چرا اوسم به آن کوچکی را ببیند و من هوای به آن گندگی را نبینم؟ مگر اینکه شما بگویید چون او «فلوبر» است، حق دارد، و چون شما «براهنی» هستید، حق ندارید. من می‌گویم شما اشتباه می‌کنید: حق را به «فلوبر» و «براهنی» باید به طور مساوی بخشید. ولی باز هم به رغم حق دادن به هر دو نویسنده، مسئله از نظر تکنیکی برای شما روشن نخواهد بود. چرا از روی ایوان و از آن فاصله سمهای اسبها را می‌توان دید و بیان کرد؟ چرا از چند فرسخی می‌توان هوای تاریک شمال جاده را دید

و بیان کرد؟

راوی در موقعیت دانای کل قرار دارد. به همین دلیل هم از روی ایوان اشیا را به ما نشان می‌دهد، و هم رسوخ می‌کند در کنه اشیای مربوط شده به دوربین بالای ایوان. یعنی یک‌بار سوژه است از ایوان برای مشاهدهٔ اوبژه‌های مشهود و یک‌بار هم سوژه است در میان اشیای مشهود از بالا، نامشهود از بالا ولی مشهود از پایین. تنها پس از درک این دوگانگی کیفیت راوی در موقعیت دانای کل است که شما می‌توانید این اشیا را از آنِ چشمها و سایر حواس آدمهای روایت بدانید. و هیچ ویراستاری نمی‌تواند این نکته را درک کند مگر آنکه بخش اعظم تئوری مربوط به دیدگاه را از زمان هنری جیمز تا «وین بوث»[۲۱] و «تودوروف»[۲۲] درونیِ ذهن خود کرده باشد.

فلسفه بافی بچگانهٔ «اشتاین بک» در اواسط رمان نسبتاً خوب شرق بهشت باید کاملاً حذف می‌شد. از این بابت کافی است شما نگاه کنید به آغاز بخش چهارم. فصل سی و چهارم یک غلط فاحش تکنیکی است. به دلیل اینکه در این فصل بحث اسیر بودن انسان در «دام خوب و بد» روایت «هرودوت» از داستان «کروسوس» و «سولون»، به یاد آوردن مرگ سه نفر توسط نویسنده، و فلسفه بافی راجع به «جنگ پایان ناپذیر خوب و بد در درون» انسانها، همگی از یک آبشخور آب می‌خورند. نویسنده گاهی یادش می‌رود که دوربینش را در کجا قرار بدهد، و به همین دلیل خودش می‌شود دوربین. اگر این فلسفه‌بافی را تبدیل به فلسفهٔ واقعی بکنید، اگر این فلسفه را در اختیار یک نویسندهٔ جدی چک که سابقهٔ نقد ادبی فرمالیسم و استروکترالیسم مکتب روس و پراگ را داشته است و هم هایدگر را می‌فهمد و هم کافکا را، بگذارید، اثری خواهید داشت از نوع سبکی تحمل‌ناپذیر هستی از میلان کُندرا. ولی باید در آنجا به مسئلهٔ

توازیهای رازآمیز در میعادگاه تصادفها، موضوع ترکیب متوازن درزمانی و همزمانی و سکوتهای معنی‌دار بین بخشهای مختلف قصه، و شکستن زمان و پس و پیش کردن حال و گذشته و آینده، وقوف کامل داشته باشید. دوربین راوی به دور دایره‌ای می‌چرخد که محیط بر اروپای شرقی و مرکزی است. بدین ترتیب، رمان می‌شود تجمع ناهمزمانها بر بسیط همزمانی. ولی اگر با معیار ویرایش شما نگاه کنیم، بیش از نیمی از آن رمان،خالی‌بندی خواهد بود.

اومبرتو اکو در نام گل سرخ، در «روز یکم»، توصیف کاملی از «ادیفیسیوم»[۲۳]، یاارگ می‌دهد. توصیفی است جزء به جزء که در ابتدا معلوم نیست به درد روایت خود رمان خواهد خورد یا نه. ولی چون غرض ما بحث راجع به نام گل سرخ نیست از ارتباط اورگانیک این بخش از روایت به بخشهای دیگر چشم می‌پوشیم. ولی «اومبرتو اکو»، نخست صحبت از سه انگشت برفی می‌کند که در یک صبح زیبای اواخر نوامبر باریده بوده است:

«... در میان تاریکی پس از ساعت پنج بامداد ما در آیین عشای ربانی در داخل دره شرکت کردیم. پس از آن به سوی کوه به راه افتادیم. در هنگام حرکت ما تازه آفتاب برای اولین بار خود را نشان می‌داد.

در حالی که با زحمت از راه باریکی که در اطراف کوه پیچ می‌خورد بالا می‌رفتیم، من چشمم به دیر افتاد.»

از اینجا به بعد او «ادیفیسیوم» را جزء به جزء وصف می‌کند. ولی پس از پایان این توصیف روایتی، چیزهایی را می‌نویسد که از دید ظاهربین و ویرایشگرانهٔ شما «اطناب ممل» خواهد بود.

«ازلحاظ‌حجم و شکل بنا ادیفیسیوم شباهت به قلعه‌ی اورسینو یا قلعه‌ی دل‌مونت داشت. من این دو بنا را بعداً در جنوب شبه جزیره‌ی ایتان مشاهده کردم. اما عدم دسترسی، آن را نسبت به آن دو محل مهیب‌تر جلوه‌گر ساخته بود. مسافری که به تدریج نزدیک می‌شد بیش از همه از دیدن آن دچار ترس می‌شد. چون این بامداد زمستانی روشن بود خوشبختانه ما به بلای دیدن آن در روزهای طوفانی گرفتار نشدیم، زیرا دیدن آن برای اولین بار در هوای طوفانی آن را هولناک جلوه‌گر می‌سازد.»[۲۴]

شما در اشارهٔ موهن خود به رازهای سرزمین من، با اصل قراردادن حرفهای منتقد زن روز، چنین نوشته‌اید:

«همان منتقد با توجه به پاراگرافهای بعدی رمان که توصیف دشت مذکور در تابستان است و با جمله‌هایی از این دست، «سنبلهای جوان و بلند گندمها تا چشم کار می‌کرد در زیر آسمان صاف و ناب مُغان با حرکات هرگونه نسیم خرد و دمدمی سر تکان می‌دادند...» خرده می‌گیرد که... «ما در پاراگراف اول با دشت وسیع پوشیده از برفی روبه‌رو می‌شویم... و طبیعتاً داستان نیز باید با حفظ همین فضای زمستانی تداوم یابد... نویسنده در بیان دشتی که در زمستان پوشیده از برف است می‌نویسد که در تابستان چنین است و چنان است...» حق با منتقد است. صرف نظر از اشتباه حس جهت‌یابی نویسنده در توصیف یک منظره، می‌توان دهها پاراگراف دیگر نیز در توصیف دشت در فصول مختلف سال و ساعات مختلف روز یا شب بر رمان اضافه کرد. اما برای حذف این سطور اضافی، ویراستار نیازی ندارد که به معیارها و تئوریهای

پیچیده و بسیار پیشرفتهٔ نقد ادبی متوسل شود. همان احتراز از «اطنابِ ممل» قدمای خودمان کافی است.»[۲۵]

راجع به اشتباه حس جهت‌یابی توضیحات مفصلی دادم. و حالا می‌پردازم به مسئلهٔ توصیف تابستان بلافاصله بعد از توصیف زمستان. خوب. از رمان من فاصله بگیرید و به رمان اومبرتو اکو نزدیک شوید:

آقای «اکو» به محض اینکه چشمش به دیر می‌افتد، یک صفحهٔ تمام از کتابش را به توصیف «ادیفیسیوم» تخصیص می‌دهد. حق دارد. برای پیشرفت حوادث رمانش به این توصیف نیاز دارد، و به همین دلیل این توصیف از آن توصیفهایی است که لوکاچ آنها را روایت می‌خواند. ولی بعد روایت را قطع می‌کند و می‌گوید: «از لحاظ حجم و بنا ادیفیسیوم شباهت به قلعه‌ی اورسینو یا قلعه‌ی دل‌مونت داشت.» آیا لزومی به اشاره به این شباهت بوده است یا خیر؟ آیا این از مقولهٔ «اطناب ممل» است یا نه؟ به نظر من نیست. نویسنده، «ادیفیسیوم» را «تز» قرار می‌دهد. «تز» به تنهایی نه تنها قابل درک نیست، بلکه خسته‌کننده است. تنها با نشان دادن تضاد بین «ادیفیسیوم» و دو بنای دیگر، ماهیت واقعی «ادیفیسیوم» معلوم می‌شود. نویسنده پس از اشاره به شباهت سه بنا، اشاره می‌کند به آن دو بنایی که بعداً در جنوب شبه جزیرهٔ ایتالیا خواهد دید. قرار است «ادیفیسیوم»، پس از دیده شدن «قلعه‌ی اورسینو یا قلعه‌ی دل مونت»، بهتر فهمیده شود. «تز» در جستجوی «آنتی تز» خود رفته است، یا قرار است برود. به همین دلیل نویسنده در جملهٔ بعدی، آن برخورد دیالکتیکی را به رخ می‌کشد: «اما عدم دسترسی، آن را [ادیفیسیوم] را نسبت به آن دو محل مهیب‌تر جلوه‌گر ساخته بود.» می‌فهمیم که آن دو محل در دسترس قرار دارند ولی «ادیفیسیوم» در دسترس قرار ندارد. نویسنده از سه نوع

تداعی (مشابهت، مغایرت، مجاورت) دو تای آنها را به کار می‌گیرد: ۱) این سه محل شبیه هم هستند؛ ۲) این سه محل با هم اختلاف دارند، نتیجه: ماهیت «ادیفیسیوم» را تنها در سایهٔ اصطکاک شدید مشابهت با مغایرت می‌توان درک کرد. نتیجه: آقای «اکو» حق دارد برای درک یک ساختمان دو ساختمان را وسیله قرار دهد. لابد منتقد زن روز باید بگوید چون فضا، فضای «ادیفیسیوم» است، نویسنده حق ندارد فضای اصلی را عوض کند و از دو بنای دیگر صحبت کند. چنین چیزی نه با هستی‌شناسی انسان، و هستی‌شناسی تداعیهای انسانی که مدام امواجی از مشابهت، مغایرت و مجاورت در ارتباط انسان با جهان می‌پراکنند، مناسبت دارد و نه با هستی‌شناسی رمان.

برای درک بهتر قضیه لازم است به بقیهٔ سطور آن پاراگراف «اکو» توجه کنیم: «مسافری که به تدریج نزدیک می‌شد بیش از همه از دیدن آن دچار ترس می‌شد.» پس فکر مهیب بودن بنا هنوز ذهن راوی را به خود مشغول کرده است. ولی راوی از کجا می‌فهمد که بنا مهیب است؟ با مهیب نبودن آن در یک «بامداد زمستانی روشن»: «چون این بامداد زمستانی روشن بود خوشبختانه ما به بلای دیدن آن در روزهای طوفانی گرفتار نشدیم، زیرا دیدن آن برای اولین بار در هوای طوفانی آن را هولناک جلوه‌گر می‌سازد.» یعنی نویسنده راجع به مهیب بودن بنا تخیل می‌کند. دیدن بنا را در روزهای طوفانی یک بلا می‌شمارد. دیدن آن برای اولین بار در هوای طوفانی هولناک است. منتقد زن روز شما، و شما به تأسی از او، و با استفاده از ایراد «اطناب ممل»، خواهید گفت: حالا هوا صاف است. تازه آفتاب خود را برای اولین بار نشان داده است. در این بامداد زمستانی روشن، چه جای بلا و طوفان هولناک و مهیب بودن بنا؟ حالا من ایرادی را که شما بر من وارد کرده‌اید، با کمی تغییر تحویل مطلب آقای «اکو»

می‌دهم:

«ما در پاراگراف اول با زمین وسیع پوشیده از برفی روبه‌رو می‌شویم... و طبیعتاً داستان نیز باید با حفظ همین فضای زمستانی تداوم یابد. نویسنده در بیان زمینی که در زمستان پوشیده از برف است می‌نویسد که در روزهای طوفانی چنین و چنان است. در توصیف یک منظره می‌توان چند پاراگراف دیگر نیز... در توصیف زمینی در فصول مختلف سال و ساعات مختلف روز یا شب بر رمان اضافه کرد.»

می‌بینید که تغییراتی که در جملات شما داده‌ام از سه چهار کلمهٔ ناچیز تجاوز نمی‌کند. ایرادی که شما به حضور تابستان من پس از توصیف روایت می‌گیرید به طریق اولی برتوصیف روزهای طوفانی پس از توصیف بامداد زمستانی و برفی روشن وارد است.

باز هم یا «اومبرتو اکو» و براهنی با هم حق دارند، یا شما حق دارید. من می‌گویم حق با «اکو» و براهنی است. به دلیل اینکه اساس بر تداعیهای تصویری است. تداعیهای تصویری دیالکتیک خاص خود را دارد. اتفاقاً اگر من به جای قرار دادن تابستان در برابر زمستان، همهٔ فصول و همهٔ حالات فصول مختلف را در برابر زمستان قرار می‌دادم، از حوزهٔ دیالکتیک اورگانیک رمان خارج می‌شدم و قدم در مکانیستی شدن غیردیالکتیکی می‌گذاشتم. و اگر «اکو» به جای دو ساختمان از چهارده ساختمان و به جای قراردادن روزهای طوفانی در برابر بامداد زمستانی روشن، دهها حالات دیگر هوا را در برابر آن قرار می‌داد، از حوزهٔ واقعیت مربوط به تخیل روایی خارج می‌شد و رمانهای خود را تبدیل به بازار مکارهٔ ناتورالیسم می‌کرد.

برای آنکه شما بدانید غرض من از «بازار مکارهٔ ناتورالیسم» چیست، چند مثال می‌دهم. گاهی دادن فهرست‌واره‌ای از اشیا، به صورت

مکانیستی، آن چنان درونیِ نویسنده می‌شود که نویسنده مکانیستی بودن را طبیعت خود می‌داند، و گمان می‌کند رئالیسم، همان حالت مکانیستی همه چیز است. به همین دلیل این حالت مکانیستی را به زبان منتقل می‌کند، آن وقت زبان می‌شود فهرست‌واره‌ای از کلمات، که فقط باید بر آن عنوان «ناتورالیسم زبان‌شناختی» داد. نمونهٔ عالی این نوع ناتورالیسم زبان شناختی، کلیدر آقای دولت‌آبادی است، و به نظر من تاکنون هرچه راجع به زبان کلیدر گفته شده، اصل مسئله را به صورت فنی روشن نکرده است، و چون صورت مسئله غلط عنوان شده است، راه حلها همگی غلط از آب در آمده است.

راجع به این «بازار مکارهٔ ناتورالیسم» توضیح خواهم داد، ولی حالا می‌خواهم به مسئلهٔ ارتباط تابستان اطراف سبلان با این بخش از رمان رازهای سرزمین من و بخشهای دیگر آن توضیح بدهم.

از دید من همهٔ اجزای رمان در یک مجموع ساختاری باید معنای ساختاری داشته باشد، علاوه بر معانی دیگری که ممکن است در داخل رمان داشته باشد و یا کل ساختار رمان ممکن است داشته باشد. از نظر من، رمانی خوب است که چندین‌معنایی بودنِ ساختارهای خود را واقعیت اصلی بیان خود بداند؛ یعنی جدا از واقعیتهایی که رمان از آنها ساخته شده، باید رمان واقعیت مستقلی داشته باشد. اگر شما از بیرون به زمستان نگاه کنید، تابستان معنی ندارد. اگر باز از بیرون به یک ساختمان نگاه کنید، ارائهٔ ساختمانهای دیگر معنی ندارد. قطعه‌ای که از سالامبو نقل کردم فقط در رمان ممکن است وجود داشته باشد. در خارج از رمان، چنان طبیعتی یا وصف از طبیعتی وجود ندارد. این وصفها هنگام ظهور در رمان حالت عملکردی پیدا کرده‌اند؛ یعنی رمان‌نویس با در نظر گرفتن معناهای ساختاری رمان، آنها را فونکسیونل کرده است. بین عملکرد یک

جزء و هدفمند بودن آن رابطهٔ مستقیمی وجود دارد. نه توصیف از فصول معنی دارد، نه توصیف از یک بنا و نه توصیف از سه بنا. فقط با در نظر گرفتن هدف غایی ساختاری است که اینها معنی پیدا می‌کنند. یعنی رمان از دیدگاه ساختاری دارای هدف غایی[۲۶] است.

من تاکنون نه در برابر نقد مثبت و نه در برابر نقد منفی رازهای سرزمین من، از خود واکنشی نشان نداده‌ام. ولی ما نمی‌توانیم نوع انتقاد شما را نادیده بگیریم، به ویژه از این نظر که شما با فعالیتهای جدید در امر ویرایش، در کنار انجمنی که در حال شکل گرفتن است و گویا «کانون ویراستاران ایران» خوانده می‌شود، می‌خواهید حوزهٔ کار خود را گسترش دهید و به همهٔ ناشران کشور نیز پوشش بدهید. از سوی دیگر، چون شما خود قصه می‌نویسید، و رمان و قصهٔ کوتاه در ایران، آینده‌ای درخشان‌تر از حال خواهد داشت، لازم است از عقاید دست‌اندرکاران در این قضایا باخبر شوید. به همین دلیل، شما برای من جزئی هستید در کل یک بحث ساختاری، و می‌توانید هم به عنوان یک بخش سهم داشته باشید، و هم به عنوان کل آن بخش. به همین دلیل، برای روشن شدن مطلب، هم برای شما و هم برای همگنان شما در حال و آینده، به مشکلی که شما در قضیهٔ «زمستان» و «تابستان» و «پرحجم» و «سترگ» پیدا کرده‌اید، با در نظر گرفتن موضوع، موقعیت، ساختار و زبان دو رمان بلند معاصر، یعنی رازهای سرزمین من و کلیدر، مسائلی را با شما در میان می‌گذارم، منتها از طریق عمومی، یعنی کتاب، به ویژه از این نظر که شما خواسته یا نخواسته، با قرار دادن این دو رمان در کنار هم، مرا به مطرح کردن این دو رمان سوق داده‌اید، گرچه، همان‌طور که در طول بحث درخواهید یافت، این دو رمان، در واقع دو مبحث جداگانه هستند، و دو پدیدهٔ به کلی متفاوت با یکدیگر، و گرچه به سبب ناموزونی تاریخ ایران هر دو در دههٔ

شصت منتشر شده‌اند، ولی از لحاظ برخورد با ساختار رمان، یکی، کلیدر در حوزهٔ «پیش ـ رمان» قرار می‌گیرد، و دیگری در حوزهٔ رمان مدرن و رمان پُست‌مدرن. و اینها همه باید برای شما و همگنان شما روشن شود. اگر برای شما هم روشن باشد، باز من باید بنویسم، چون شما متاعهایی با کیفیتها و انواع مختلف درکنار هم عرضه کرده‌اید، و یکی از آن متاعها به نوع رمانی مربوط می‌شود که من می‌نویسم، و من در این قضایا با هیچ کس رودرواسی ندارم. مقایسه، از نوعی که شما کرده‌اید، اگر مغرضانه هم نبوده باشد، بی‌شک ناشی از عدم توجه شما بر سوابق امر است.

سؤال شما ممکن است به طور مستقیم مطرح شود؛ مثلاً شما ممکن است بپرسید: شما به چه حقی، پس از وصف زمستان به وصف تابستان هم پرداخته‌اید؟ و ممکن است پیش خود چنین نتیجه گرفته باشید که چون بحث تابستان زائد است، رمان رازهای سرزمین من، «پرحجم» ازآب درآمده است. شما سؤال را به طور غیرمستقیم هم مطرح کرده‌اید، یعنی ایراد گرفته‌اید که چرا نویسنده تابستان را بعد از زمستان آورده است. شما این کار را «اشتباه فاحش تکنیکی» خوانده‌اید و از «اطناب ممل» نام برده‌اید. اگر این ایراد شما بر من وارد باشد، آیا به طریق اولی به کلیدر وارد نیست که هزاران چیز از نوع زمستان و تابستان را مربوط و نامربوط در خود جای داده است؟! مسئله این است: اگر شما به دنبال ایجاز هستید باید اول از اصل ایجاز پیروی کنید، آن را شرح دهید و بر اساس آن، هر رمانی، من‌جمله کلیدر و رازهای سرزمین من را بررسی کنید. اگر شما اصل ایجاز در رمان را توضیح ندهید، و ما هرگز شما را در مقام «اتوریته» در ادبیات ندیده باشیم ــ به دلیل اینکه شما هیچ سند و شاهدی در اختیار مردم ایران نگذاشته‌اید که بر این قبیل مسائل هم اِشراف دارید ــ ما باید این طور نتیجه بگیریم که شما از یک فضای خالی در برخی جاها استفاده

کرُده، خود را در مقام ویراستار ادبی، معرفی کرده‌اید. ولی ویرایش در «نشر دانشگاهی» چه ربطی به رمان دارد؟ و آیا نگارش تصادفی در کیهان فرهنگی می‌تواند شما را به مقام «اتوریته» در ویرایش متون ادبی برساند؟ تنها دیدگاه جامعه از نویسندگان و منتقدان و شاعران می‌تواند آنها را به سطح مقام صالح ارتقا دهد. وضع دانشگاههای ما در حوزهٔ ادبیات معاصر وخیم‌تر از آن است که ما در آنجا «اتوریته» داشته باشیم، و وضع مطبوعات ادبی از نوع کیهان فرهنگی هم در واقع ادامهٔ همان وخامت دانشگاهی است. به رغم اینها، شما، که مقداری سابقه در حوزهٔ مستقل ادبی دارید، می‌خواهید به عنوان ویراستار «نشر دانشگاهی» در کیهان فرهنگی برای من تعیین تکلیف کنید. هرگز به ذهن شما خطور نکرده است که شما این کاره نیستید، و به همین دلیل عملاً از ذهنیت عوامانه‌ای پیروی می‌کنید که تبلیغات شرق و غرب، یعنی احسان طبری و احسان یار شاطر با هم، و برخی از احزاب سیاسی و دلالهای بی‌ادب ادبی، آن را در مطبوعات ما دامن زده‌اند، و شما، متأسفانه، به رغم معصومیت بنیادی خودتان و حرفه‌تان، یعنی قصه‌نویس و قصه‌نویسی، خود را به گناه تبعیت از اوباشان ادبی، آلوده کرده‌اید. چرا دوست عجیب، دست به چنین کار عجیبی زده؟ چرا خود را خراب کرده؟

ولی من به علت یکی دو قصهٔ کوتاه آبرومند که از شما خوانده‌ام، شما را جدی می‌گیرم تا حرفم را با همه، به ویژه با جوانهایی بزنم که هم وضع اجتماعی کنونی و هم وجود استادان تقلبی در حوزهٔ ادبیات، بهترین روزها و سالهای عمر آنها را تلف کرده‌اند، و به جای آنکه آنها را به عنوان نویسنده به جامعه تحویل دهند، آنها را به صورت مشاطه و سلمانی ادبی در آورده‌اند، و گمان می‌کنند: کار ادبی یعنی همین. در حالی که در عالم ادبیات، یک قصهٔ خوب به هزار ویرایش خوب، و یک قصه‌نویس خوب

به دوهزار ویرایشگر خوب می‌ارزد. و غرض از نوشتن این مقولات پیدا کردن نسل جوانی است که پدیدهٔ ویرایش و ویراستار دارد خفه‌اش می‌کند، و بهتر است شما هم خود را از چنبرهٔ آن نجات دهید.

۵ـ در ساختار یک رمان بسیار بلند، امکان ندارد هر کلمهٔ بیان شده ارتباط کامل به سراسر رمان داشته باشد ــ ما همه می‌دانیم که تولستوی، همیشه از دیدگاه نسل بعدی نویسندگان و منتقدان قابل تلخیص بوده است. ولی ساختار جنگ و صلح قابل تلخیص نیست. ساختار یک رمان، خلاصهٔ آن نیست، خود رمان است. «مادام بواری» و «آنا کارنینا» نمونه‌های بهتری هستند. ممکن است تصور کنید که از «برادران کارامازوف» می‌توانید «مفتش بزرگ» را حذف کنید، ولی آن نوشته نیز، بخشی از ساختار و جهان‌بینی مبتنی بر ساختار رمان است، و نمی‌توانید آن را حذف کنید. اجزا دست به دست هم می‌دهند ــ «تمها» به عنوان اجزای ایستای طرح و توطئه، و «موتیفها» به عنوان اجزای پویای طرح و توطئه ــ تا ارکان ساختاری رمان سرراست از آب در آید. ریشه‌های اصلی این اجزای تماتیک[۲۷] و اجزای موتیفی[۲۸] از طریق تداعیهای مبتنی بر مشابهت، مجاورت و مغایرت، ارتباط ساختاری با یکدیگر پیدا می‌کنند و ساختار رمان، به صورتی متشکل می‌شود که قصه یا رمان ضمن پیداکردن هستی‌ای خود مختار، در تجزیه‌ناپذیری شکلی یله می‌شود. واقعیت ساختاری یک چیز مجرد نیست. کل هستی خود مختار رمان را تشکیل می‌دهد. و یک هستی مستقل و خودمختار نباید درز داشته باشد و یا به سوی گذشته نشت کند، و یا در واقعیتی خارج از خود رمان، یعنی در واقعیتی قبل از نوشته شدن رمان، رسوب کند.

با این تعاریف، و نه تعاریف دیگر [چونکه دیگران تا به امروز از ساختار رمان تعریفی به دست نداده‌اند ــ گرچه مدام لاف ساختار

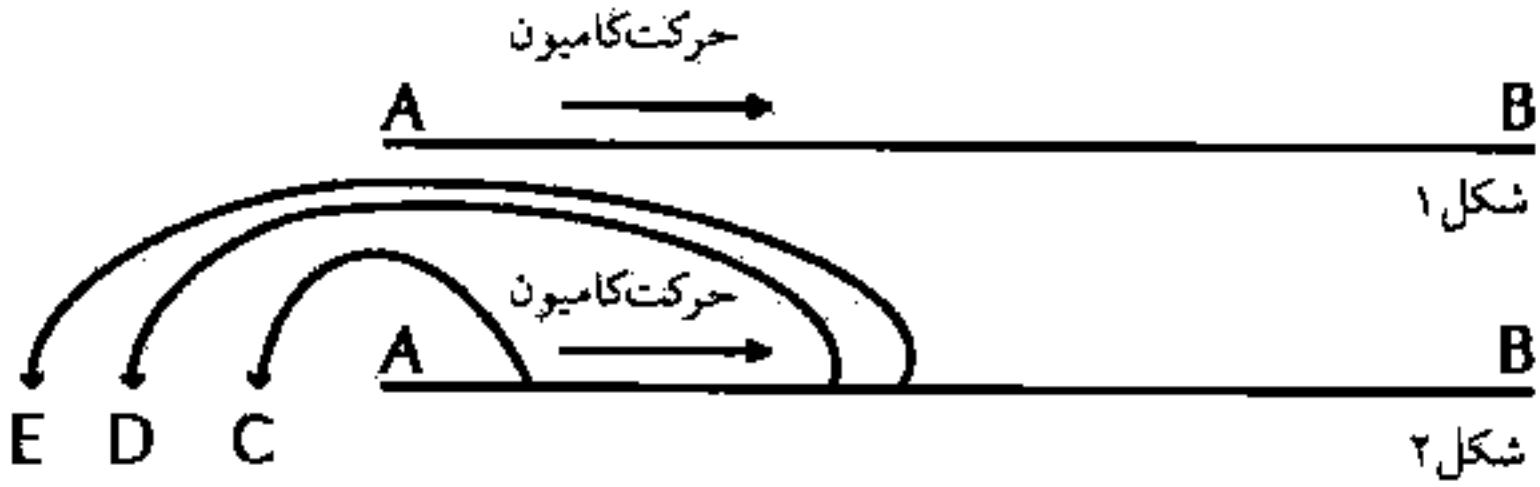
را زده‌اند ــ و آنچه راجع به ساختار رمان داده شده، متأسفانه، از قلم این بندهٔ ناچیز صادر شده است] می‌خواهیم ببینیم آیا گذاشتن تابستان و آوردن سنبلهای جوان و بلندگندمها و غیره، یعنی پاراگراف دوم رمان، اشتباه فاحش تکنیکی است یا جزءِ لاینفک ساختار رازهای سرزمین من. پیش از آنکه به این سؤال پاسخ بدهیم، یک توضیح کوچک را ضروری می‌دانیم:

تابستان و سنبلهای جوان و بلندگندمها و غیره در عالم تکنیک رمان، چه چیز خوانده می‌شوند که زائد باشند یا نباشند؟ ما با گفتن این واژه‌ها، و اشاره به یک فصل و اشیا و ابزار یک فصل، زمان را می‌سازیم؟ مکان را می‌سازیم؟ زمینهٔ رمان را می‌سازیم؟ یا کار دیگری می‌کنیم؟ و اگر کار دیگری می‌کنیم، آن کار چیست؟

در یک کلام: ما نه زمان می‌سازیم، نه مکان، و نه زمینه. ما داریم فضای رمان را می‌سازیم، و یا در اینجا فضای بخشی از رمان را می‌سازیم که جزءِ لاینفک فضای کل رمان رازهای سرزمین من است. ما بدون شناسایی نوع تغییر فصول در اطراف سبلان، اصلاً رمان رازهای سرزمین من را نداریم. رمان رازهای سرزمین من، هم از طریق طبیعی، و هم از طریق اسطوره‌های زیرساختی آن، مبتنی بر فضایی است که از اطراف سبلان در رمان ساخته شده است. این فضا، فضای سبلان در خارج از رمان نیست. این فضا، فضای سبلانی است که در رمان ظهور کرده است.

این فضا از چه چیزهایی ساخته شده؟ از زمستان که در حالاست، و تابستان که در گذشته است، از کامیونی که روی برف حرکت می‌کند و می‌ایستد، و از فلش‌بکهای آگاهانه [سه جور فلش‌بک در رازهای سرزمین من وجود دارد. فلش‌بکهای آگاهانه، فلش‌بکهای ناخودآگاهانهٔ فردی، فلش‌بکهای ناخودآگاهانهٔ جمعی از طریق یک فرد.]، به گرگ که در پشت

سر دارد می‌آید، به راننده‌هایی که گفته‌اند نروید، به قهوه‌خانه‌هایی که آمریکایی می‌ترسد در آنها بخوابد، و از طریق «دیویس»، فلش‌بک به الاغی که با دینامیت منفجر شده، فلش‌بک به دختر ارمنی که دیویس بکارت او را برداشته، و کوری موقت دیویس، و بازگشت همهٔ آنها از طریق راوی به دیویسی که کنار مترجم، توی کامیون نشسته، و کامیونی که توی برف گیر کرده است. یعنی راوی فقط روی خط افقی حرکت نمی‌کند. حرکت روی خط افقی در چنین رمانی مستلزم حرکت به گذشته‌هایی است دورتر از نقطه آغازین آن خط افقی. به این صورت:



اصلاً آن زمستان، و وقایعی که در آن زمستان اتفاق می‌افتد، جدا از تابستان، به صورتی که توصیف می‌شود، نیست. برف در این نقطه از آذربایجان گاهی چنان سنگین است که کلبه‌های کوچک و ناچیز روستایی، در زمستان، حتی کوچکتر و ناچیزتر دیده می‌شوند. و شاید اصلاً به چشم نیایند. ولی لازم است ما بفهمیم که کلبه‌های روستایی وجود دارند و در اعماق برف از چشم مترجم و آمریکایی پنهان شده‌اند. ولی چون دشت را برف سراسری گرفته است، و ما نمی‌خواهیم در ابتدا زمینه‌سازی بکنیم برای حرکت مترجم در آینده به طرف کلبه‌های روستایی، از آن کلبه‌ها در زمستانی که مترجم و آمریکایی در آن

گیرافتاده‌اند، نمی‌توانیم حرف بزنیم. ولی باید بگوییم که آن کلبه‌ها هستند، به همین دلیل اشاره می‌کنیم به تابستان دشت و کومه‌ها و کلبه‌ها، بی‌آنکه اشاره کرده باشیم به اینکه الان این دو نفر، آن کومه‌ها و کلبه‌ها را می‌بینند. پس کلبه‌ها و کومه‌ها که در تابستان دیده می‌شوند، حالا در زمستان دیده نمی‌شوند، ولی هستند. ممکن است سؤال شود اصلاً چرا باید کلبه‌ها و کومه‌ها باشند؟ چه لزومی دارد که باشند. علتش این است که قرار است آمریکایی با سلاحش مترجم را تهدید کند که برود و کمک بیاورد. این کمک قرار است از ده مجاور گرفته شود. بحث این کار از صفحهٔ ۴۱ شروع می‌شود و تقریباً تا پایان بخش «کینهٔ ازلی» ادامه می‌یابد. در صفحهٔ ۴۲ می‌خوانیم:

«... مترجم درِ طرف خودش را آهسته باز کرد، ترسان ترسان پایین آمد، و بعد، دیویس تیر دیگری درکرد و مترجم در را بست، و بی‌آنکه پشت سرش را نگاه کند، با پای لرزان، از روی برف دوید به طرف کلبه‌های برف پوشیده. کمی مانده به برجستگی بلند کنار کلبه‌ها ایستاد و پشت سرش را نگاه کرد...»

درست از همان ده، و از میان مردمان آن کلبه‌هاست که برای نخستین بار اسم «گرگ اجنبی کش» به گوش مترجم گروهبان دیویس خواهد خورد، از طریق او وارد رمان خواهد شد، زندگی خود او را دگرگون خواهد کرد، و او را تبدیل به کسی خواهد کرد که کلیهٔ مدارک مربوط به محتویات رازهای سرزمین من را از میان اسناد، از زبان آدمها و حوادث جمع‌آوری می‌کند. معلم این مترجم «گرگ اجنبی کش» است. وسطهای رمان، تهمینه و پسرش ناصر در کلبه‌ای زندگی می‌کنند که همین مترجم پس از مرگ گروهبان دیویس، در پای سبلان می‌سازد. جنازهٔ پسر تهمینه

پس از اعدام او، به پای سیلان آورده می‌شود و همان‌جا دفن می‌شود. در پایان رمان، رقیه‌خانم، همین مترجم (بابک پوراصلان) و پسر رقیه خانم، حسین، در پای همین کوه و در همان کلبه زندگی می‌کنند، و در آخرین سطرهای رمان، «گرگ اجنبی کش» به سوی آنها می‌آید.

اگر تابستان را حذف می‌کردیم، باید کلبه‌ها را حذف می‌کردیم، چرا که کلبه‌های توسری‌خور زمستانی، در زمستان به چشم نمی‌آیند. اگر کلبه‌ها را حذف می‌کردیم، در واقع باید گرفته شدن فکر «گرگ اجنبی کش» از دهاتیها را حذف می‌کردیم. در این صورت نمی‌فهمیدیم «گرگ اجنبی کش» چگونه، از طریق خاصیت اسطوره‌ای خود، کل فلسفهٔ رمان، و هستی مربوط به آدمهای آن را به مترجم و به کتاب عرضه می‌کند. پس: تابستان و کلبه‌ها از اجزای متشکله و لاینفک رمان رازهای سرزمین من هستند، هم در مضامین ایستای طرح و توطئه و هم در موتیفهای پویای آن.

وقتی که صحبت تابستان می‌شود، و خسته کننده بودن دشت با آن کومه‌ها و کلبه‌های ناچیزش ترسیم می‌شود، آن حرکت دیالکتیکی که قبلاً به آن اشاره کردیم، ادامه پیدا می‌کند. مخالف دشت خسته کننده، در همان سی چهل فرسخی جاده است، وقتی که زمین، نبوغ و بلوغ خود رابه‌رخ می‌کشد و سنبلهای جوان و بلند گندم و آسمان صاف و ناب مغان تصویر می‌شود، و بعد جنگل بالای کوههای اردبیل وارد تصویر می‌شود تا در فضاسازی کل رمان شرکت کند، چرا که بعداً در همان «کینهٔ ازلی»، زمستان این جنگل و جاده‌اش نیز تصویر خواهد شد، و ما در کل رمان، هم به زمستان آن جاده احتیاج داریم و هم به تابستانش. هم از این دیدگاه است که لاینفک بودن تک تک اشیای تصویر شده در زمین و آسمان، روبه‌رو و پشت سر، برای رشد و تکامل و تکمیل رمان، معلوم می‌شود.

هیچ کدام از این اشیا، جملات مربوط به آنها و روحیات ناشی از برخورد با آنها، غیرضروری نیست، و از آنها برای توصیف صرف استفاده نشده، بلکه آنها بخشی از کل روایت را تشکیل می‌دهند، روایتی که بدون فضاسازی تکامل پیدا نمی‌کند.

هشت تمهید اساسی ادبی در رازهای سرزمین من به کار گرفته شده است: ۱) تشبیه؛ ۲) استعاره؛ ۳) مجاز مرسل[۲۹]؛ ۴) نماد[۳۰]؛ ۵) نقیض[۳۱]؛ ۶) طنز[۳۲]؛ ۷) تمثیل[۳۳]؛ ۸) اسطوره[۳۴]. با این تمهیدات ادبی، واقعیت ساختاری رمان به وجود آمده است. اینها عناصر آفرینندهٔ شکلی رمان هستند. گمان نکنید که من با علم بر اینها رمان را ساختم. نه. من رمان را نوشتم، و پس از نوشتن رمان فهمیدم که دیدگاه تئوریک من در رمان به همان اندازه کمکم کرده است که تجربه‌های زندگی من. به طور کلی از این بابت، آدمها دوجورند. آنهایی که رمان می‌نویسند، ولی نمی‌توانند رمان خود را از نظر فنی توضیح بدهند؛ و آنهایی که رمان می‌نویسند، و به دلیل سوابق ادبی، دانشگاهی، تئوریک و غیره، می‌توانند رمان را توضیح بدهند. من از نوع دوم هستم. این عناصر ادبی، اولاً بر اساس تداعیهای سه گانهٔ معانی آفریده شده‌اند: تشبیه و استعاره و نماد بر اساس تداعی مشابهت، مجاز مرسل و تمثیل بر اساس تداعی مجاورت؛ نقیض و طنز بر اساس تداعی مغایرت. البته در پاره‌ای موارد اینها در یکدیگر تداخل می‌کنند. اصلاً اگر این تداخل صورت نگیرد، ساختار اسطوره‌ای رمان، به وجود نمی‌آید. اسطوره بر اساس آفریدن «زیر متن»[۳۵] برای «متن»[۳۶] که از طریق واقعیت، و نیز عناصر «زمینه‌ای»[۳۷] در رویهٔ رمان ظاهر می‌شود، به وجود می‌آید. پس متن هر واقعیت در رمان، زیرمتنی اسطوره‌ای دارد. متن آن چیزی است که در ظاهر نمود می‌کند؛ زیر متن آن چیزی است که در باطن متجلی می‌شود. از ترکیب بازی رو در رو (تداعی مغایرت)، بازی

توازی (مجاورت)، بازی همانندی (تداعی مشابهت)، ترکیبات متنی و زیرمتنی آفریده می‌شوند. به همین دلیل ممکن است شما در جایی فکر کنید که دارید خیال مبتنی بر واقعیت را می‌خوانید (مثلاً رابطهٔ مترجم با «دیویس»، رابطهٔ «حسین میرزا» با «کرازلی» و «سرهنگ جزایری»، یا زندگی کودکی «حسین میرزا» با پدر و مادرش)، ولی به محض اینکه کل ساختار رمان را در نظر بگیرید، می‌بینید که هنگام خواندن متن خیالی مبتنی بر واقعیت، در واقع، واقعیتی سراسر خیالی، یعنی زیرمتنی مبتنی بر خیال را می‌خوانده‌اید. گرگ واقعی نشان داده می‌شود، ولی سراسر خیالی است. برعکس، خواب شادی شدن حسین میرزا، سراسر خیالی و رؤیایی است، در حالی که مبتنی بر ابزارهای واقعیت است: دختر نامزد دارد، پدر و مادر دارد، منتظر نامزدش است و در مهمانی شرکت می‌کند.

از این دیدگاه سراسر پاراگراف مربوط به تابستان، اولاً نقیض زمستان است؛ ثانیاً زیرمتنی است برای ساختار اساطیری رمان. در رمان، زمان، یک‌بار به صورت افقی حرکت می‌کند، و یک‌بار به صورت «دوری».[۳۸] اگر به صورت افقی حرکت کنیم، یعنی اگر بخواهیم یک‌بار از جایی حرکت کنیم و پیش برویم و هرگز نخواهیم به هیچ صورتی به آن نقطه برگردیم، هرگز نیابد در زمستان از تابستان صحبت کنیم، اگر به صورت دوری صحبت کنیم، تابستان نه نقیض زمستان، بلکه مکمل زیرمتنی زمستان می‌شود. دیدگاه اسطوره‌ای، دوری است و سنکرونیک؛ دیدگاه افقی دینامیک است و دیاکرونیک. رازهای سرزمین من در جایی که افقی است ممکن است دوری باشد و در جایی که دوری است ممکن است افقی باشد. کسی که رمان مرا فقط با در نظر گرفتن خط افقی زمان بخواند اشتباه خواهد کرد، و کسی که آن را فقط دوری و سنکرونیک بخواند، باز دچار اشتباه خواهد شد. تنها از ترکیب افقی با دوری، دیاکرونیک با

سنکرونیک، ساختار رازهای سرزمین من حاصل می‌شود.

در ارتباط با این مسائل به چند نکتهٔ دیگر از دیدگاه ساختاری باید توجه کرد: ما در زبان‌شناسی، یک ساختار عمقی داریم و یک ساختار صوری. شیوهٔ اصلی برای شناسایی در علوم انسانی، باید به صورت نشانه‌شناسی باشد. در این شیوهٔ شناسایی، زبان‌شناسی نقش اساسی بازی می‌کند. زبان‌شناسی از یک سو، از طریق قرار گرفتن در حوزهٔ نشانه‌شناسی با سایر علوم انسانی، به ویژه انسان‌شناسی،رابطه برقرار می‌کند، از طرف دیگر، به دلیل استفادهٔ مداوم ادبیات از زبان، زبان‌شناسی، وسیلهٔ اساسی ادبیات و در پاره‌ای موارد، مثلاً در شعر، زبان، موضوع ادبیات است. در شعر، زبان با زبان حرف می‌زند و به همین دلیل فرستندهٔ پیام و گیرندهٔ آن، در پیام ادغام می‌شوند. وارد قصه که می‌شویم، اگر بیان ما دیاکرونیک باشد فرستندهٔ پیام، گیرندهٔ آن، پیام، و واژه‌های آن، جایگاههای ویژهٔ خود را دارند. گفتیم که اگر با شعر سر و کار داشته باشیم، هر چهار عنصر، در یک عنصر، یعنی زبان، تلخیص و ادغام می‌شوند. ولی وقتی که ترکیبی از دیاکرونیک و سینکرونیک داشته باشیم، با ریشه‌های اصلی زبان‌شناسی در حال ادبیات‌شناسی سر و کار داریم. یعنی، گرچه در داخل زبان و زبان‌شناسی و ساختارهای صوری و عمقی آن عمل می‌کنیم، ولی دیدگاههای ساختاری را به یک مرحلهٔ بعدی، مرحلهٔ ادبیات منتقل می‌کنیم. این سخن «رولن بارت» که ادبیات وقتی شروع می‌شود، جمله پایان یافته است، همان مرحلهٔ بعدی ساختار است. ما از طریق نشانه‌شناسی، وارد زبان‌شناسی قصه، و از طریق ادامهٔ همان دستگاه فکری مربوط به زبان‌شناسی، در مرحلهٔ بعدی وارد ادبیات‌شناسی می‌شویم. در چنین مرحله‌ای، دستگاه ارتباطات انسانها با یکدیگر، جانشین دستگاه ارتباطات زبانی انسانها با یکدیگر می‌شود.

بدین ترتیب ادبیات هم خود را از زبان‌شناسی مستقل می‌کند، و به صورت نقیض آن در می‌آید، و هم از نظر ساختاری متکی و مبتنی بر آن می‌شود و منطق پیدا می‌کند.

نکتهٔ دیگر این است که در پشت سر هر رمان جدی یک ساختار جدی وجود دارد که بیان کنندهٔ آن چیزی است که عمیقاً انسانی است. رمانهای صرفاً اجتماعی و تاریخی و یا شخصی به معنای رئالیستی آن، این خاصیت انسانی را فقط در خودآگاهی شخصیتها متجلی می‌کنند. ولی به نظر من، هر رمانی که از این بعد آگاهی فراتر نرود، عمق پیدا نخواهد کرد. این عمق در کجاست؟

نخست در ناخودآگاه فردی شخص. ولی این هم کافی نیست. ناخودآگاه فردی بیان کنندهٔ همهٔ مشکلات فردی و روانی شخص نیست. فرافکنی مشکلات به بیرون، یعنی ارتباط فرد با جمع هم، پیوسته مطرح می‌شود. ولی این هم کافی نیست. حرکت در جهت ناخودآگاه جمعی نیز مطرح است. ولی این ناخودآگاه جمعی از یک سو با آگاهی جمعی ارتباط عمیق دارد و از سوی دیگر، از طریق اعماق خود فرد، با ناخودآگاه دیگران. او باید به اعماق خود مراجعه کند و مدام اعماق خود را غنی‌تر کند، با درد، با هنر، با خواندن روان‌شناسی عمقی، با خواندن اساطیر و عمیق شدن در رؤیا، هنر، هنر رؤیایی و خیال‌انگیز؛ و وجوه اشتراک روان خود را با روان جمعی قومی و روان مشترک انسانها کشف کند. این نوع کشف، کشفی است ناخودآگاهانه، و از اعماق ازل بشری بر می‌خیزد و به سوی ما حرکت می‌کند و از ما می‌گذرد و به دیگران در آینده می‌رسد. و در زمان محدود ما، زمانی بزرگتر را می‌بیند. در چنین وضعی او نمی‌نویسد، بلکه نوشته او را می‌نویسد. چیزی که باید عمیقاً به آن توجه شود. هدایت در بوف کور، این مسئله را به صورتی بسیار جدی بیان

می‌کند:

«زندگی من به نظرم همان‌قدر غیرطبیعی، نامعلوم و باورنکردنی می‌آمد که نقش روی قلمدانی که با آن مشغول نوشتن هستم ــ گویا یک نفر نقاش مجنون و وسواسی روی جلد این قلمدان را کشیده ــ اغلب به این نقش که نگاه می‌کنم مثل این است که به نظرم آشنا می‌آید. شاید برای همین نقش است... شاید همین نقش مرا وادار به نوشتن می‌کند ــ یک درخت سرو کشیده شده که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان چمباتمه زده، عبا به خودش پیچیده و دور سرش شالمه بسته به حالت تعجب انگشت سبابهٔ دست چپش را به دهنش گذاشته. روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند و با حرکت غیرطبیعی، شاید یک بوگام‌داسی است، جلو او می‌رقصد. یک گل نیلوفر هم به دستش گرفته و میان آنها یک جوی آب فاصله است.»[۳۹]

نقشی که نویسنده را وادار به نوشتن می‌کند چیست؟ شاید ترکیب صور مثالی ازلی و ابدی با صور امروزی. و این، یعنی معاصر کردن گذشته با حال، یعنی سنکرونیک کردن زمانهای گذشته و حال و آینده در یک زمان هنری. فردی که در عصر ما زندگی می‌کند، در بنیادی‌ترین ساختارهایش، غرایز، رؤیاها، شکل عواطف زنانگی و مردانگی، با افراد اعصار دیگر چندان فرقی نداشته است، منتها هر کسی این ساختارهای بنیادی را، که در واقع کاتبهای درونی او هستند، با ساختارهای عصر خود بیان می‌کند. به همین دلیل آنچه مربوط به روان‌شناسی جمعی انسان می‌شود دارای ساختار محتوایی است. این قضیه را با تخیل محتوایی بررسی می‌کنیم. مثلاً ساختار «یونگی»، ساختاری محتوایی است. به رغم

آنکه «لوی ـ اشتروس»، با ساختارهای «یونگی» مخالفت کرده است، در جایی که مسئله «همزمانی» مطرح می‌شود، یعنی همزمان شدن ساختارهای گذشته در ساختارهای صور نوعی در جهان،یعنی «یونگی»، و همزمان شدن ساختارهای عمقی در ساختارهای صوری، بین این دو مشابهتهایی می‌بینیم. در آثار من این ترکیبها روی هم غلتیده‌اند. یک اثر، به دلیل ارتباط اجزای آن، از دیدگاه حلقه‌ها و سلسله حلقه‌هایی که آن اجزا را به هم مرتبط می‌کند، تنها با ساختارشناسی محض، قابل بررسی است، ولی وقتی که از این روابط، گام فراتر بگذاریم، مسئله صورت دیگری پیدا می‌کند. جهان گذشته برای من معنایی امروزین پیدا می‌کند، و آنچه امروزین است و در واقع مدرن خوانده می‌شود، از آن سوی «مدرنیسم»، یعنی از «پُست مدرنیسم» سر در می‌آورد. به این معنا که اثر من هنگام بازگشت به گذشته، به سوی آینده بر می‌گردد. صور نوعی که من از آنها صحبت می‌کنم تجدد امروز را پشت سر می‌گذارند، و به سوی ماورای تجدد می‌روند و می‌خواهند به مدرنیسم فقط به صورت بخشی از شکلهایی که صور نوعی در یک زمان محدود به جهان داده‌اند، بنگرند، و رد شوند و از صلابت آینده سر درآورند. آن صلابت چیست؟ هر کسی باید به این سؤال پاسخ بدهد. آن صلابت در معنی بخشیدن به زندگی نهفته است. فرق اساسی بین مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در این نکته نهفته است که مدرنیسم اساس را بر شناخت‌شناسی گذاشته است. یعنی از آغاز مدرنیسم این مسئله مطرح بود که آن چیست که مدرن را مدرن می‌کند. همین موضوع یک مسئلهٔ جدی را پیش کشید. آن چیست که در مدرنیسم حاکمیت بیشتری دارد. این نکته خود منبعث از یک مسئلهٔ اساسی بود که هم «تینیانوف» و هم «موکاروفسکی»، از فرمالیستها و ساختارگرایان نامدار نیمهٔ اول قرن حاضر بر آن تکیه کرده بودند. در هر

عصری، چیزی حاکمتر از بقیهٔ عناصر بر ادبیات آن عصر سایه می‌افکند. در «مدرنیسم»، عنصر حاکم مربوط به شناخت‌شناسی است، یعنی برای نویسنده دانستن مطرح می‌شود و یا مطرحتر می‌شود. در «پست‌مدرنیسم» ضمن اینکه دانستن اهمیت دارد عنصر حاکم نه‌دانستن و یا شناخت‌شناسی، بلکه شیوه‌های بودن و یا هستی‌شناسی است. این مسئله در آثار ناباکوف، در فصل هشتم. آبشالوم، آبشالوم، اثر «ویلیام فالکنر»، در آثار «توماس پنچون». در آثار «فوئنتس» در پاره‌ای از آثار «سموئل بکت» به چشم می‌خورد.

مدرنیسم ولع‌شناسایی فرمها را داشت، در نتیجه بزرگترین خصیصهٔ آن تکیه بر تحول شکلی است. «پست‌مدرنیسم»، ممکن است گاهی هم‌زمان با «مدرنیسم» باشد. در آثار فالکنر و بکت، گاهی ترکیبی از هر دو دیده می‌شود. «پست‌مدرنیسم» تحول شکلی را می‌پذیرد، ولی از آن فراتر می‌رود و به دنبال حاکمیتی هستی‌شناختی می‌گردد. در مدرنیسم، ادبیات، به ویژه رمان، تغییرات تکنیکی را به عنوان تکنیک‌مداری و فن‌مداری، و به عنوان تکنیک‌شناسی می‌پذیرد. چه چیز را چگونه می‌توان شناخت؟ من به عنوان شناسنده چه ابزارهایی برای شناسایی جهان دارم. این دنیای دانستن است؛ به محض اینکه نویسنده از این دنیای دانستن فراتر می‌رود به دنیایی می‌رسد که بر اساس شناسایی هستی بنیان گذاشته شده است. جهان در اینجا، نیروی حسی، درد حسی، مفهوم درد حسی، درد هستی‌شناختی نویسنده را به مبارزه می‌طلبد. نویسنده یک زندگی در آن سوی ابزارهای حاکمهٔ «مدرنیسم» می‌آفریند. در اینجا یک واقعیت را چند شخصیت بیان می‌کنند. در نتیجه شخصیت با کثرت دید، انبارهای هستی خود را به روی خواننده می‌گشاید. ما در فضای «پست‌مدرن» زندگی می‌کنیم.[۲۰] ولی شما، آقای فرخفال، اثری را که پیش ـ

رمان باید شناخته شود، یعنی کلیدر را، یا اثری را که باید پیش ـ رئالیستی، و یا دستکم پیش ـ مدرن خوانده شود، ــ ولو اینکه درست در زمانی نوشته شده باشد که رازهای سرزمین من نوشته شده است ــ منتقل می‌کنید به دوران اثری که هنگام عبور از ابزارهای حاکمهٔ «مدرنیسم»، به سوی «پست‌مدرنیسم» روان می‌شود و دستکم از ترکیب معیارهای «مدرنیست» و «پست‌مدرنیست» آفریده می‌شود. علت؟ متأسفانه، مثل اینکه شما براین مقولات آگاهی ندارید، و فقط ظواهر قضایا، شما را به سوی سترگ و یا پرحجم می‌برد.

روابط سرهنگ جزایری بازنش چندین بار از دید شخصیتهای مختلف بیان می‌شود. گماشته‌های شادان تصورهای مختلفی از او به دست می‌دهند. دوست شادان و همسایهٔ او، راجع به قتل شادان حرفهای ضد و نقیضی می‌زند. سه نفر خود را قاتل شادان می‌دانند. حسین میرزا چند روان دارد، غرق شده در یکدیگر. او حتی جنسیت عوض می‌کند، هم در خواب، که می‌شود شادی و هم در بیداری، که مدام به دنبال تهمینهٔ ناصری می‌گردد. تهمینه هم مادر سهراب است، هم مادر عیسای ناصری و هم مادر دو ناصر که هر دو کشته می‌شوند. حسین میرزا خود را در خواب به صورت شادی که یک دختر شانزده ساله است می‌یابد، و علی که نامزد شادی است، شقه می‌شود. حسین میرزا ماه بعد، عملاً، در بیداری، هم خود را، وقتی که در را باز می‌کند، می‌بیند، و هم شقه می‌شود. در عین حال حسین میرزا، سرهنگ جزایری است که بیست سال پیشتر اعدام شده است. این دگردیسی شخصیتها، عملاً منطق روان مشترک انسانهاست. منتها ما مشروط بر شرایط امروز هستیم، و به همین دلیل، از شخصیتها، از حوادث، از تاریخ و اجتماع معاصر استفاده می‌کنیم. ما دنبال ابزارهای نافذ در هستی آدمها هستیم.

نکتهٔ سوم، ریشهٔ اصلی تأویلی قضیه است. تا در سپیده‌دم حرکات بشر قرار نگرفته‌ایم، نمی‌توانیم بفهمیم بشر کیست. من می‌نویسم تا بفهمم کیستم که می‌نویسم. به همین دلیل نوشتهٔ من راجع به مسئلهٔ نوشتن است. رازهای سرزمین من رمانی است راجع به نوشتن رازهای سرزمین من. غزل حافظ شعری است راجع به غزل حافظ. جمع کنندهٔ همهٔ اسناد رمان من، من نیستم. آن کسی است که با «دیویس» سفر کرده، بعداً تهمینه و پسرش را دیده، بعداً حسین میرزا و ابراهیم آقا را دیده، بعداً، در پایان رمان با رقیه خانم و حسین که بچهٔ اوست، زندگی کرده است و هنوز هم زندگی می‌کند و اسناد مربوط به رمان را جمع‌آوری می‌کند. «قول حسین میرزا»، رمانی است راجع به «قول حسین میرزا»، رازهای سرزمین من رمانی است راجع به چگونگی نوشته شدن رازهای سرزمین من. هستی‌شناسی تأویلی رمان بر چنین مبنایی استوار است. به همین دلیل این من نیستم که می‌نویسم. این نوشته است که خود را می‌نویسد، و من آخر سر اسمم را روی جلد کتاب می‌گذارم. حالا آیا «رضا براهنی» یکی از آن شخصیتهاست یا همهٔ آنها؟ من همه هستم و هیچ کدام نیستم. به دلیل اینکه برداشت هستی‌شناختی من از رمان، رمانی است راجع به برداشت هستی شناختی من. ریشهٔ تأویلی من در اینجاست. من خودم را نشان نمی‌دهم، من هم جزئی از نشان‌داده‌شده‌ها هستم، یعنی نشان دهنده در نشان داده شده مستغرق و ادغام شده، و شاید دهها و صدها نشان دهندهٔ دیگر هم در آن غرق شوند. بهت بسیاری از خوانندگان در این است که چطور فرد شخصی‌شان، هم نشان داده می‌شود و هم کم می‌آورد. رمان من نه پرحجم است، نه کم حجم. همان است که هست و باید باشد. این رمان همیشه پرفروش خواهد بود، مثل بوف کور، به دلیل اینکه بابنیادهای اساسی نوشته شدن انسانها توسط نوشته سر و کار دارد. از

این بابت، اثری مثل شازده احتجاب، فقط از نظر تکنیکی، در حد یک روایت کوتاه، جالب است. بوف کور و رازهای سرزمین من، علاوه بر مسئلهٔ تکنیک، مسئلهٔ هستی‌شناسی را مطرح می‌کنند، تأویل هستی‌شناختی از جهان می‌دهند. من رازهای سرزمین من را با درد نوشته‌ام. آن دردها با من هستند. از من جدا نمی‌شوند. آن نوشته مرا به من شناسانده است. آن نوشته من نویسنده را آفریده است. ما باید از نوشته به سوی نویسنده حرکت کنیم. تکنیک تابع هستی‌شناسی درونی آدمهاست. آن نقش درون است که همه چیز را رقم می‌زند. و این مسئله از کجا شروع شده؟ از روزگار دوزخی آقای ایاز در سال ۱۳۴۵. حادثهٔ اول آن رمان در همان سال در ماهنامهٔ فردوسی چاپ شده است. از آن روز تا به امروز من اعتقاد راسخ داشته‌ام که نویسنده را هم می‌نویسند. نویسنده جزئی از نوشته است، آفریدهٔ نوشته است. رازهای سرزمین من دردنامهٔ جدایی سرهنگ جزایری از ماهی است؛ حسین میرزا از تهمینهٔ ناصری است؛ رقیه خانم از حسین میرزا است. این جدایی در آغاز بشریت اتفاق افتاده است. همهٔ نویسندگان جدی به دنبال ارتباط دادن بین این «دو نفر»ها بوده‌اند. از مولوی قصهٔ کنیزک تا هدایت بوف کور. آن خوره‌ای که روح کنیزک را می‌خورده، آن خوره‌ای که روح راوی هدایت را می‌خورده، روح مرا هم خورده است.

من واقعاً متأسفم بگویم که از زمان نگارش بوف کور، در رمان ما، درک درد، به صورت هستی‌شناختی تعطیل بوده است. نگاه کنید به هدایت بعد از بوف کور. درد تعطیل شده است، نگاه کنید به سراسر آثار علوی. اصلاً علوی چه می‌خواهد بگوید؟ اینهایی که علوی را با هدایت مقایسه می‌کنند و یا می‌خواهند اجتماع را از طریق نوشته‌های او نشان بدهند، نه چیزی از اجتماع می‌فهمند، و نه چیزی از درد. نگاه کنید به چوبک.

جدایی بین «احمد آقا» و «گوهر» هست. چوبک اشاره می‌کند، و ای کاش ادامه می‌داد. نگاه کنید به جلال آل احمد. آل احمد درد را فقط به صورت اجتماعی می‌بیند. در جایی که به درد نزدیک می‌شود در سه چهار صفحه خود را تمام می‌کند، و این موقعی است که بحث عمق را می‌کند. درد «زری» کم است. در «سووشون» «زری» می‌خواهد برسد. در او چیزی شبیه «تهمینهٔ ناصری» هست. ولی کافی نیست. در سالی که سووشون چاپ شد، باید ایاز هم چاپ می‌شد. سووشون اجازهٔ چاپ یافت. یکی دو سال بعد ایاز را پوشال کردند. ایاز رمان درد است و جدایی. برگرفته از روان شمس و مولوی است و برگرفته از سراسر فرهنگ ایران، و درونی شدهٔ آن فرهنگ است. دو نفر درد داشتند. ولی خود را ضایع کردند: ساعدی و بهرام صادقی. ولی ساعدی، انگار آنتی‌تز درون خودش را می‌نوشت. درون دردمند و نگونبخت و نگونساری که انگار باید مدام از دیگران می‌گفت تا خود را فراموش می‌کرد. و بهرام صادقی، که قصه‌های کوتاهش ماندگار است و نه ملکوت‌اش، درد را تکه تکه می‌کرد. به درد تُک می‌زد. و این اصلاً و ابداً کافی نبود. و دیگران، احمد محمود، فصیح. همان فقدان درد. و دولت آبادی، همان فقدان درد. دردهای سطحی را باید عمق بخشید. ولی شاید این هم حرف غلطی است. اول باید طرف بغلتد، غرور نداشته باشد، تا حد یک تفاله در منجلاب تحقیر فروبرود، دقیقاً مثل راوی بوف کور، و بعد سر از منجلاب درآورد، و به اندازهٔ صد برابر دهها شخصیت رمانهای پر از قهرمان‌پردازیهای کاذب، انسان باشد. قوادی که راوی بوف کور است بر همهٔ قهرمانهای طاق و جفت این روایتها شرف دارد. به دلیل اینکه درد جدایی می‌کشد. فراق از همه چیز. معبر فراقهای مختلف. فراق قابیل از هابیل. فراق آدم از حوا، فراق «آنیموس» از «آنیما»؛ یک بدبختی عظیم. حاضر است به هر تحقیری تن

در بدهد تا صورت زن اثیری را یک‌بار دیگر ببیند، ولی تاریخ، تفاله‌ای از یک لکاته را در برابر او می‌نشاند. چه کند اگر نکشد؟ هان؟ و کسی که می‌کشد اول باید پیرمرد خنزرپنزری بشود [یعنی کشته باشد] تا لکاته = زن اثیری را بکشد. وقتی که آقای دولت آبادی در کتاب ما نیز مردمی هستیم [که باید نام آن را می‌گذاشت «من به نام قهرمان ملت ایران با توده‌ها سخن می‌گویم تا خودخواهی را به نام کیش نویسندگی به توده‌ها عرضه کنم»] خود را به هدایت می‌بندد، ما عملاً نه در قلمرو رندی حافظوار و خیام‌وار هدایت، بلکه در قلمرو ریا و تزویر هستیم؛ و حتی از آن هم بدتر، در میدان خودنمایی ساده‌لوحان قدم گذاشته‌ایم.

مسئله این است که بخش اعظم جهان معاصر، آن روح قهرمانی گذشته را برای همیشه دور انداخته است. جهان واقعی زمان ما با هستی‌شناسی شخصیت شروع شود. «قربانعلی» قصهٔ جمالزاده در برابر ماست: هماغوشی با زن مرده. راوی بوف کور از سنخ «قربانعلی» نیست، ولی او نیز با مرده می‌خوابد. ما در فراق یار به سر می‌بریم، و فقط به مردهٔ او دست می‌یابیم. گلشیری در «جبه‌خانه» می‌توانست آن مرده را از آن خود کند، ولی فقط تک می‌زند. چوبک زنهای مسموم شده را در زیرزمین خانهٔ سیف‌القلم روی‌هم تلنبار می‌کند. ورود پیروزمندانهٔ شخصیت اصلی سفر شب بهمن شعله‌ور به شهر نو، همان جستن یار در مرده‌شوخانه است. روشنفکران دستپاچهٔ بهرام صادقی در پاره‌ای موارد سر از جهان «پُست‌مدرنیست» در می‌آورند. بین «بکت» و بهرام صادقی رابطه‌ای هستی‌شناختی وجود دارد. ولی اعتیاد نمی‌گذارد. منقل و هروئین مجبورش می‌کند که تک بزند. ساعدی، در زندگی به‌شدت متأثر از جهان دلقکها بود. ولی در بسیاری موارد می‌کوشید نقش قهرمان را بازی کند. و زندگی ذلیل شده از او چه انتقامی گرفت! بهترین اثرش، عزاداران بیل،

نمادهای به هم پیچیدهٔ جهان دلقکهاست. ساعدی در آن کتاب قهرمان نیافریده است، حتی شخصیت هم نیافریده است. او نیمه‌آدم آفریده است. آدمهایی که از طبیعت خاک، فقط به اندازهٔ سرشان را بلند کرده‌اند و صداهایی می‌شنوند و نابود می‌شوند. این، آن جهان واقعی ساعدی بود، نه نمایشنامه‌های مشروطیت. در اینجا حتی عشق هم فقط استمنای عشق است. وقتی که یک نفر، در جهان نیمه‌اسطوره‌ای و نیمه‌فلاکت رئالیستی، عاشق گاوش می‌شود و یا وقتی که دینام برق آمریکاییها به آیین ضریحی راه می‌یابد. ولی زبان نویسندگی در اختیار ساعدی است. در واقع ما سه زبان ذلت داریم، زبان سه قطره خون، زبان بهرام صادقی و زبان ساعدی. هدایت همیشه زبان قلمفرسایان را ریشخند می‌کرد. حق داشت. زبان دربار، زبان قهرمانی بود. ولی زبان قصه‌های عامیانه، زبان مظلومیت بود. زبان درست از زبان سینه به سینهٔ ملتی مخفی به بیرون راه باز کرد. این زبانها اصلاً «سترگ» نیست. مایهٔ ریشخند هدایت است. هدایت در بوف کور رسماً می‌گوید: «هزوارشن آبی به دهنم مزه نمی‌کند.» و حق دارد.

بعضیها می‌گویند توضیح دادن اثر نویسنده توسط خود او اشتباه است. ما می‌گوییم بستگی دارد به مقطع تاریخی خاصی که نویسنده در آن زندگی می‌کند. «هنری جیمز»، نخستین ناقد بزرگ رمان در غرب، نویسندهٔ رمانهای بزرگی نیز بود. او، هم رمان دیگران را توضیح داده، هم رمانهای خودش را. آن مقطع، مقطع توضیح بوده است. پس از او، «ویرجینیا وولف» نیز همین کار را کرده است. او هم گذشتگان را توضیح داده، هم خود را. در تصویر هنرمند در جوانی، جویس، زیباشناسی تراژدی و تغزل را از زبان شخصیت اصلی رمان توضیح داده است. علاوه بر این، در کتاب «استیون قهرمان»[۴۱] او آرای ادبی خود را بیان کرده است. «بکت»، شاگرد خلف او، کتابی دربارهٔ «پروست» دارد و کتابی دیگر راجع

به «جویس». از کسانی که به عصر ما نزدیکترند (دیگر نمی‌خواهیم از هنر چیست تولستوی و از یادداشتهای ادبی داستایوسکی، حرفی زده باشیم)، سارتر و کامو، آندره مالرو و بورخس، الن روب گریه و مارکز در برابر ما هستند. این نویسنده‌ها دربارهٔ همه حرف زده‌اند و دربارهٔ آثار خود نیز حرف زده‌اند. هدایت نیز دقیقاً همین کار را کرده است. آنچه او راجع به «فولکلور» جهان و ایران نوشته، مربوط به آثار مهم اوست، حتی چیزهایی که او راجع به فرهنگ پیش از اسلام نوشته است. هدایت، نخستین معترض جدی به سیدحسن تقی‌زاده بود، و نخستین معترض جدی به حسینقلی مستعان. کافی است طنز او را راجع به «داستان ناز» بخوانیم.[۴۲] نیما شارح آثار خود و دیگران است. مقاطعی در حیات ادبی هر کشوری پیش می‌آید که نویسنده هم آثار دیگران را توضیح و نقد و بررسی می‌کند و هم آثاری را که خود نوشته است. مقطع ۴۰ تا به امروز نیز یکی از این مقاطع بوده است. و اگر ما به توضیح کلیدر و بحران ناشی از آن در رمان فارسی می‌پردازیم، یکی به این دلیل است که بعضیها هرگردی را گردو می‌پندارند؛ و دیگر اینکه اگر توضیح ندهیم، بحران ادامه خواهد یافت و بعضیها با کشیدن مار بر روی کاغذ دل و دین از خلق‌الله خواهند برد؛ و سوم اینکه به حد کافی راجع به این مسائل سکوت شده است؛ و آن‌وقت امر به اشخاص مشتبه می‌شود و راه می‌افتند و می‌خواهند طاووس علیین بشوند. عصر نقد و انتقاد در کشور ما با انتقاد ادبی، با تفکر ادبی، با تفکر مقایسه‌ای، شروع می‌شود. این خصلت مقایسه‌ای و تطبیقی بر خود خلاقیت ادبی نیز حاکم است. نویسنده‌ای که جهان رانشناسد، ده را هم نمی‌شناسد، به دلیل اینکه جهان به ده هجوم برده، انزوای آن را برای همیشه از بین برده است، و حالا همه چیز در حال ادغام‌شدن‌دریکدیگراهمیت‌پیدامی‌کند.این خاصیت جهان امروز ماست.

در این نامه، من بر سر این کلمهٔ «سترگ» و کلمهٔ «پرحجم» بر شما سخت گرفته‌ام. ولی روابط دوستانه‌ای که ما داریم نباید مانع ابراز صراحت ما در مقولات بسیار مهم‌تر از روابط دوستانهٔ ما باشد. و پدیدهٔ رمان، پدیدهٔ تئوری ادبی، پدیدهٔ بقای فرهنگی و هنری یک ملت، بسیار مهم‌تر از روابط دوستانهٔ ما هستند. بگذارید آنهایی که این مقولات را می‌خوانند، رفتاری مشابه ما در پیش بگیرند و دوستی و احیاناً دشمنی ما با آنها یا آنها با ما در میدان انتقاد ادبی و هنری، به کلی کنار گذاشته‌شود و تنها حاکمیت ضابطه بر سنجش درست و غلط و ارزش و بی‌ارزشی آثار ادبی، داوری کند.

بخش دوم، کلاً مربوط به کلیدر در ارتباط با مسئلهٔ سبک‌شناسی زبان رمان نوشته شده است. ویرایش می‌توانست نقشی اساسی در این رمان داشته باشد. نگرانی‌های شما، در بخش دوم این نامه ــ که در واقع دیگر از حالت نامه هم خارج شده است ــ موضوعیت مستقیم پیدا می‌کند. گرچه در آن بخش اشاره‌ای به نگرش شما نشده است. حرف و سخن شما انگیزهٔ اصلی این بحث طولانی شده است. از این بابت از شما تشکر می‌کنم. به شهادت بحثهای جدی این مقاله، من اگر اولین فردی باشم که از شما تشکر می‌کند، آخرین فرد نیستم. علاقه‌مندان مباحث رمان، مدیون انگیزهٔ اصلی این بحث خواهند بود.

بخش دوم

کلیدر دولت آبادی و زبان رمان

۱ـ در میان آثار فراوان محمود دولت‌آبادی در حوزهٔ رمان، آثار خوب و بد و متوسط فراوان دیده می‌شود. بررسی همهٔ این آثار اختیاج به صرف وقت فراوان دارد که ما آن را در اختیار نداریم؛ آنهایی که وقت داشته‌اند به بررسی این آثار پرداخته‌اند، و در آینده نیز کسانی پیدا خواهند شد که آن وقت فراوان را داشته باشند. ما از وقتِ عمر خود، مدت بسیار کوتاهی را صرف بررسی فقط یک مقوله از مقولات مختلف کار دولت‌آبادی می‌کنیم، و اعتقاد داریم که بررسی این نکته برای ادبیات معاصر ما حیاتی است ــ گرچه ممکن است برای خود دولت آبادی، دیگر حیاتی نباشد. آن نکته، قضیهٔ زبان رمان کلیدر است، هم در ارتباط با زبان به طور کلی؛ هم در ارتباط با زبان رمان به طور کلی؛ و هم در ارتباط با زبان نوشته‌های قبلی و بعدی دولت‌آبادی. بعضیها کلیدر را رمان بزرگ و سترگی دانسته‌اند؛ بعضیها آن را بی‌ارزش تلقی کرده‌اند؛ بعضیها بی‌اعتنا از کنار آن رد شده‌اند. توهّم راجع به آن، جدی، عمیق و گسترده بوده است. به نظر ما بخش اصلی توهّم، موضوع زبان رمان بوده است؛ اگر بحرانی به نام بحران کلیدر وجود داشته باشد، آن بحران در زبان کلیدر خلاصه می‌شود. توهّم نیز از همین جا ناشی می‌شود. صریحتر بگوییم: قصد ما توهم‌زدایی

از مسئلهٔ زبان رمان فارسی است؛ و مخاطب ما هم خود پدیده است، و نه آدمها؛ و ما از خود مسئله است که تأثیر پذیرفته‌ایم و در مقابل، می‌خواهیم بر خود مسئله تأثیر بگذاریم: زبان رمان. یعنی غرض و مرضی نسبت به آدمها نداریم؛ و اگر به آرای خود دولت‌آبادی در این نوشته اشاره خواهیم داشت، اشاره معطوف به همین یک مسئله است؛ و اگر مسائل دیگری هم وارد بحث می‌شود، تنها بر محور همین یک مسئله وارد بحث می‌شود؛ و اگر به مسائل دیگر نمی‌پردازیم به مناسبت خارج بودن آنها از حوزهٔ این مسئله است؛ و چون خوانندهٔ خود را عادت داده‌ایم به اینکه از مهابت هیچ قضیه‌ای واهمه نداشته باشد، اطمینان داریم که خواننده، دستکم موقع خواندن این مطلب، هرگونه واهمه‌ای را کنار خواهد گذاشت تا اصل قضیه را رودررو ببیند، به دلیل اینکه خواننده هم می‌داند که بحث جدی راجع به این قضیه به حد کافی مسکوت و معطل گذاشته شده، و بحث باید باز شود تا تکلیف روشن باشد؛ و اگر کسی خواست وارد بحث بشود، لااقل بداند وارد چه بحثی می‌شود.

حوزهٔ بحث زبان رمان، چه حوزه‌ای است؟ مثلاً ما روانشاد علی‌اکبر دهخدا را در حوزهٔ لغت‌شناسی، شخص فوق‌العاده ارزنده‌ای می‌دانیم، کار بزرگی چون لغت‌نامهٔ دهخدا، که اساس و شکل و بنیادش را او ریخت، کار هر کسی نبود. به لغت‌نامه مراجعه می‌کنیم و لغت مربوط را با دهها معنی و مثال استخراج می‌کنیم. ولی می‌دانیم که در حوزهٔ لغت‌شناسی، هدایت، اگر تبحر نسبی هر نویسنده‌ای را هم داشته باشد، یک هزارم تبحر دهخدا را ندارد. ولی این به معنای بی‌سواد بودن هدایت نیست. گرچه دهخدا و هدایت در یک حوزه به هم نزدیک می‌شوند، مثلاً حوزهٔ زبان آدمها در چرند و پرند، و حوزهٔ زبان آدمها در قصه‌های هدایت؛ ولی می‌دانیم که بحث هدایت، در غالب آثارش، بحثی است جدا از

دهخدا، در غالب آثارش؛ به‌ویژه لغت‌نامه. حوزهٔ هدایت، حوزهٔ قصهٔ کوتاه و رمان فارسی است، و دهخدا، گرچه با نوشتن چرند و پرند، راه پیدایش زبان قصهٔ کوتاه و رمان فارسی را هموار کرده است، ولی قصه‌نویس و رمان‌نویس نیست. به تبع همین نکتهٔ بدیهی، ما به دنبال این قضیهٔ نیستیم که محمود دولت‌آبادی چند تا لغت می‌داند، یعنی در کجا مثل دهخداست. این موضوع یا خارج از بحث ماست ــ همان‌طور که در مورد نقد و بررسی لغت‌نامهٔ دهخدا\ ما خود را فاقد صلاحیت می‌دانیم ــ و یا اگر داخل بحث ماست، با در نظر گرفتن حوزه‌ای است که ما برای بحث انتخاب کرده‌ایم و در آن صلاحیت ناچیزی برای خود قائل هستیم، یعنی زبان در ارتباط با رمان، یا در واقع، مقولهٔ واقعیت‌گرایی زبان‌شناختی در رمان. و در این قبیل موارد، ممکن است دهخدایی عمل کردن، گلوگاه عمل هدایتی را مسدود کند و هدایتِ وجودی نویسنده را خفه کند.

۲ـ پیش از آنکه به بررسی زبان رمان کلیدر بپردازیم، به یک اصل بسیار مهم فن ادبی اشاره می‌کنیم که به آن بسیاری از نویسندگان، منتقدان و تئوریسینهای ادبی اشاره کرده‌اند و گاهی راجع به آن مقالات مفصلی نوشته‌اند. «تام جونز» اثر فیلدینگ، یکی از نخستین رمانهای بزرگ دنیا، پر از صفحاتی است که نویسنده در آن راجع به اثر خود حرف می‌زند. او با در نظر گرفتن زبان آدمهای رمان خود آن را یک «کمدی حماسی» می‌خواند. آدمهای رمان به زبان خود حرف می‌زنند نه به زبان فرهنگ خود نویسنده. مقدمهٔ کراموال ویکتورهوگو در چند دهه بعد ــ که بعدها مورد استفادهٔ جمالزاده در نگارش مقدمهٔ یکی بود، یکی نبود قرار گرفت، نیز بر زبان رایج، زبان غیرادبی، تکیه دارد. بعدها تولستوی، بالزاک، استاندال، داستایوسکی، چخوف، و از نویسندگان انگلیسی، برونته‌ها، جین آستین، ثکری، دیکنز، جورج الیوت، و تقریباً همهٔ

نویسندگان جدید از هنری جیمز و جویس و پروست تا همین نویسندگان عصر ما، بر این نکته تأکید کرده‌اند که حتی نوشتن راجع به گذشته هم، باید به زبان رایج و روز باشد، و نه به زبان آن گذشته. حتی تلفیق زبانها در یک اثر، باید با در نظر گرفتن فضای زبان‌شناختی زبان رایج و امروز صورت بگیرد. اثر والتر اسکات در اوایل قرن نوزدهم، گرچه ممکن است موضوعی مربوط به هزار سال پیشتر را موضوع خود کرده باشد، ولی زبان آن موضوع، زبان رایج و روز اوایل قرن نوزدهم است، و نه یک زبان منتسب به هزار سال پیشتر از زمان نگارش آن اثر. یعنی هر رمان به ظاهر تاریخی، و یا مربوط به تاریخی پیش از دوران خود نویسنده، قضاوتی است راجع به عصر خود نویسنده، بیش و پیش از آنچه قضاوتی راجع به عصری باشد که رمان دربارهٔ آن نوشته شده است. رمان‌نویس، تضادهای عصر خود را به اعصار دیگر منتقل می‌کند، او باستان‌شناس نیست، مورخ نیست؛ او، در حین انتقال تضادهای عصر خود به آن عصر قبلی و حتی بعدی، عصر خود را بیان می‌کند، و ما به چنین رمانی، رمان تاریخی می‌گوییم. بازسازی تاریخ، رمان تاریخی نیست. ولی رمان‌نویس چه وسیله‌ای برای بیان آن تضادهای امروز در قالب دیروز در اختیار دارد؟ زبان امروز.

همه می‌دانیم که اول چیزی باید وجود داشته باشد تا بعد تئوری آن نوشته شود. بوطیقای ارسطو، دستور ادبی مستخرج از دهها نمایشنامهٔ یونان کهن، به ویژه مشخصات اصلی تراژدی کهن یونان، علی‌الخصوص تراژدی شاه اودیپ بود. خانهٔ قصه اثر هنری جیمز، مستخرج از دهها رمان پیش از ظهور هنری جیمز و مدرنیسم بود. «بوطیقا»ی جدید، یعنی علم فنون ادبیت آثار ادبی از زمان اشکلوفسکی و یاکوبسون تا تودوروف و دریدا، بر اساس آثار بزرگ ادبی جهان، به ویژه آثار ادبی دویست سال

گذشته، تدوین شده است. همان‌طور که هر شاخه از علم پدیده‌های مربوط به آن شاخه را قانونمند می‌کند، و یا قانونیت آن را توضیح می‌دهد، «بوطیقا» نیز اصول حاکم بر آثار ادبی را بیان می‌کند. این مقولات آموختنی است و نباید از آنها وحشت داشت، و نباید در برابر یادگیری آنها موضع گرفت؛ چراکه این موضع‌گیریها یا ناشی از جهل ما خواهد بود و یا حاکی از غرض و مرض ما؛ و نتیجهٔ هر دو، یک چیز است: ادامهٔ عقب‌ماندگی ما. این نکته را بارها گفته‌ایم، و اکنون نیز بر آن تأکید می‌ورزیم. و با در نظر گرفتن همین تأکید است که بر یک اصل بسیار مهم فن ادبی اشاره می‌کنیم:

در هر عصری از اعصار تاریخ ادبی، ممکن است یک یا دو جزء از اجزای متشکلهٔ ادبیات، از نظر اهمیت، تأثیر و نفوذ بر سایر اجزا اولویت و برتری پیدا کند و در نتیجه ادبیات آن عصر رو به متفاوت شدن با ادبیات عصر قبلی و اعصار قبلی بگذارد. یعنی تفاوت ادبیات یک عصر با ادبیات اعصار دیگر در ابتدای کار در این نیست که ناگهان در عصر جدید کلاً، چیزی متفاوت با اعصار دیگر پیدا می‌شود، بلکه پیدایش تفاوت در ابتدا بر اساس اصل نفوذ و حاکمیت است، یعنی یک یا دو یا سه جزء از اجزای متشکلهٔ ادبیات، حاکمیت و اولویت بیشتری پیدا می‌کنند و خود به خود بر بقیهٔ اجزا نیز تأثیر می‌گذارند و موجبات پیدایش ادبیات متفاوت آن عصر با اعصار دیگر را فراهم می‌آورند.

به عنوان نمونه می‌توان به پیدایش شعر نیمایی اشاره کرد. شعر فارسی، از نظر قالب، همیشه به تعداد اوزان خود می‌نازید. ولی مردم آن‌قدر به این وزنها عادت کرده بودند که خواندن شعر در این قالبها، جزو اعتیادات معمول شعرخوانهای ایران درآمده بود. یعنی همان‌طور که ما موقع شنیدن جملات دیگران، به نحو آنها توجه نمی‌کنیم و در واقع نشان

می‌دهیم که طوری به آن عادت کرده‌ایم که نیازی نیست بفهمیم از نحو زبان برای منطقی کردن بیان استفاده شده است، موقع خواندن و یا شنیدن شعر کلاسیک فارسی نیز یادمان می‌رود که از قالب و ریتم خاصی در این شعرها استفاده شده است. وزن و قافیه در شعر فارسی جزو اعتیادهای ما درآمده است. به همین دلیل، همان‌طور که وقتی که کنار دریا زندگی می‌کنیم صدای دریا را نمی‌شنویم، ولی اگر بار اول به دریا نزدیک شویم صدای آن را می‌شنویم (مثال از ویکتور اشکلوفسکی است)، در کنار شعر کلاسیک فارسی نیز نمی‌فهمیم که این شعر وزن و قافیه دارد. در واقع می‌فهمیم، ولی گوشمان نسبت به شنیدن آن کر شده است. به همین دلیل، وقتی که نیما می‌گوید شعر گذشته وزن ندارد و باید به آن وزن داد، درواقع می‌خواهد صدا را به سوی دریا برگرداند. نیما با ایجاد نوعی «هارمونی» به شعر فارسی وزن می‌دهد. به همین دلیل، از همان اوایل پیدایش شعر نیمایی، وزن به عنوان یکی از اجزای متشکلهٔ شعر، اهمیت و اولویت بیشتری پیدا می‌کند. و با آن، موضوع هماهنگی و هارمونی مهم تلقی می‌شود، و همین جزء یا اجزا، اجزای دیگر شعر را همراه خود می‌کشاند و بر آنها نیز تأثیر می‌گذارد و به این ترتیب، شعر نیمایی به وجود می‌آید. از دور که نگاه می‌کنیم، انگار همه چیز با هم دگرگون شده است، در حالی که اول موضوع آن اصل حاکم مطرح شده و یا یکی از اجزا، اولویت و نفوذ و حاکمیت بیشتر پیدا کرده، و بعد بقیهٔ عناصر به سوی تحول حرکت کرده‌اند. می‌توان در کنار وزن و هارمونی، موضوع دیگری را نیز مطرح کرد که شاید به اندازهٔ این دو نکته اهمیت داشته است و آن، موضوع زبان شعر است. در شعر نیما، و شعر پس از او، این مسئله به طور جدی مطرح شده است که زبان شعر با زبان «ادبی» فرق دارد. در اینجا «ادبی» به معنای تصوری است که در طول قرون از ادبیات کلاسیک

فارسی به دست آمده است. زبان باید توسط خود شاعر آفریده شود. این تأکید که شعر را نباید با زبان «ادبی» گفت، بلکه باید از زبان طبیعی («دکلاماسیون طبیعی کلمات»[حرف نیما]) استفاده کرد، جزءِ زبان را نیز مثل جزءِ وزن، در شمار اجزای حاکم و اولویت‌دار درآورده است. اجزای دیگر به تبع چیرگی این اجزای دوگانه متحول شده‌اند. ولی اجزای شعر، از آغاز تا به امروز، تقریباً در همهٔ ادوار شعری، وجود داشته‌اند، منتها در هر عصر ادبی، چند تای آنها شاخص‌تر از بقیه شده‌اند، این تعریف و مثالی بود از آن اصل حاکم [The Dominant].

۳ـ در نثر فارسی، این مسئله صورتی خاص خود پیدا کرده است. از همان آغاز، قصهٔ کوتاه به مبنای امروزی کلمه، بر اساس دگرگون کردن نقش زبان پیدا شده است. نثر، از دوران مشروطیت به بعد، به ویژه پس از جمالزاده، نقش خاصی در روایت بازی کرده است. این نقش بر اساس اینکه نثر از قول کدام یک از شخصیتها به کار گرفته می‌شود، وضع قصهٔ امروز را از روایت گذشته متمایز کرده است. در ادبیات ما این مسئله اهمیت خاصی دارد. عصیان اصلی بنیانگذاران اولیه قصهٔ امروز و رمان فارسی، یعنی جمالزاده و هدایت و پس از آنها، چوبک، علوی و دیگران، علیه ادبی بودن نثر مکتوب گذشتهٔ فارسی است. روایت در عصر ما، روایتی است با در نظر گرفتن شخصیت زبان شناختی آدمهای روایت. اولاً همه با یک زبان حرف نمی‌زنند، ثانیاً در جایی که شخصیتها حرف نمی‌زنند و مسئلهٔ خود روایت مطرح می‌شود، زبان نه زبان ادبی، بلکه زبان زندگی معاصر است. یعنی کافی است ما به این قضیه به صورت علمی نگاه کنیم:

زبان اصلی خودکامگی مبتنی بر «تک‌گویی بیرونی»[۴۳] است. در این «تک‌گویی بیرونی»، خودکامه می‌گوید و دیگران حق گفتن ندارند. آنها

گوش به فرمان عمل می‌کنند. ادبیات منبعث از چنین رابطه‌ای، این رابطه را در سیستم خود هضم کرده است. به این معنی که شاعر یا نویسنده هم یک زبان دارد که زبان خود اوست و ربطی به زبان طبیعت و یا به زبان آدمهایی که در اثر ظهور می‌کنند، ندارد. این خودکامگی زبان‌شناختی نویسنده بر ادبیات کلاسیک ما سایه افکنده است. این نوع رابطهٔ متقابل ساختاری بین ساختار تاریخ و ساختار ادبیات را «زنجیره‌های ارتباط متقابل ساختاری»[۴۴] بنامیم. اما وقتی که صدای جمع بلند می‌شود ــ مثلاً «نهضت تنباکو»، «انقلاب مشروطیت»، «انجمنهای ایالتی و ولایتی»، «مجلس مؤسسان»، «مجلس شورای ملی»، و صدای خود مردم ــ بر آن تک‌گویی بیرونی زبان، ضربه‌های شدیدی وارد می‌شود، و به دنبال آن، تک‌گویی بیرونی ادبی نیز، بی‌آنکه به کلی عقب بنشیند، پس زده می‌شود و به جای آن «دیالوگ» (گفتار دو نفره)، و به تبع آن «پولی لوگ» (گفتار چند نفره) پیدا می‌شود. تردیدی نیست که در بسیاری از کتابهای روایی گذشتهٔ فارسی، از مثنویهای روایی تا روایتهای منثور، گفت و گو وجود داشته است، ولی در این گفت و گو، طرفین، روی هم زبان خود نویسنده را به کار می‌گیرند نه زبان شخصی و شخصیتی خودشان را؛ در حالی که بعد از جمالزاده، وضع فرق کرده است، و آن مسئلهٔ اصل حاکمیت زبان مردم در روایت در دستور کار ادبیات منثور فارسی قرار گرفته است. حتی در زمانی که حکومت «پهلوی»ها، با حفظ ظواهر چند گفتارگی در نهادهای حکومتی، به دنبال تک‌گویی خود رفت، ادبیات، به دلیل سرسپردگی‌اش به اصل انقلاب زبان‌شناختی در حوزهٔ ادبیات، به دنبال «دیالوگ» و «پولی لوگ» رفت، یعنی جزءِ زبان گفت و گو و روایت ساده از زبان مردم معاصر در کاریکاتورهایی از قصه و رمان مثل آثار دهخدا، طالبوف و زین‌العابدین مراغه‌ای، و قصه‌ها و رمانهای واقعی بعدی،

نسبت به بقیهٔ اجزای روایت ادبی، از اهمیتی ممتاز برخوردار شد و سایر اجزا را با خود به سوی ساختار رمان حرکت داد.

این مسئله آن قدر روشن است که در واقع هیچ نیازی به دادن مثال نیست. ولی کافی است نثر دهخدا را با نثر پنجاه سال پیش از مشروطیت، و نثر «فارسی شکر است» را با نثر چرند و پرند دهخدا، نثر «علویه خانم» را با نثر «فارسی شکر است»، مقایسه کنید و ببینید چقدر این «دیالوگ» و «پولی‌لوگ»، هم پیشرفت کرده و هم از اهمیت بی‌سابقه‌ای برخوردار شده است، طوری که بعدها در سنگ صبور، خواننده عملاً تبدیل به شنونده چند گفتار جداگانه شده است، به جای آنکه فقط صدای نویسنده را بشنود. این حالت ادامه داشته است. موضع‌گیری در برابر تک‌گویی بیرونی، درونیِ رمان شده، به صورت بخش اصلی ساختار و زبان چندصدایی آن درآمده است. یعنی پدیدهٔ اجتماعی درونی رمان شده و در رمان آنتی‌تز خود را پیدا کرده است. زبان چند گفتارهٔ ساختار رمان، موضع‌گیری اجتماعی رمان در برابر تک‌گویی حاکمیت بیرونی است. این موضع، گرچه ممکن است در موضوع رمان نشت و نشست کرده باشد، ولی از طریق تکنیک رمان به صدا در آمده است. موضع، فنّیِ رمان شده است.

آیا ما زبان رمان را از زمان حاضر یاد می‌گیریم، یا می‌رویم آن را از جای دیگر، از گذشته، از زبان ادبی عرفا و دانشمندان و ادبای جهان تک‌گفتارهٔ کهن می‌آوریم و یا می‌رویم آن را از شاعران معاصری که بیان آن را از گذشتگان یاد گرفته‌اند و آن را از خلال روحیهٔ زبان شعر جهان گذرانده‌اند، یاد می‌گیریم، و به آدمهایی که در رمان، با خون و ریشه و غریزه، حس و عاطفه و اندیشهٔ آنها کار داریم، نسبت می‌دهیم و یا آن را به رگهای دیگران تزریق می‌کنیم؟

ببینیم آقای دولت‌آبادی راجع به زبان رمان کلیدر چه می‌گوید. خوشبختانه سند به حد کافی در اختیار داریم. باید توجه داشته باشیم که حرفهای دولت‌آبادی دربارهٔ منتقدان معاصر، بدترین دشنامهایی است که در ادبیات معاصر شنیده شده است: «مردک دو هفته بعد از نشر کتاب نظرش را در جُنگِ کوفت و زهر مار چاپ کرده»[۴۵]! منتقدها را به دو گروه تقسیم می‌کند و هر گروه را با بدترین زبانها می‌کوبد: «هر دو طرف، چه چپولها چه راستوکها ــ یا کج فهم هستند یا رذل؛ و البته هر دو طرف از خبث طینت یکسانی برخوردارند»[۴۶]! با این حرفها، دولت‌آبادی، به دنبال بستن دهان منتقدهاست، و قصد ایجاد پیشداوری راجع به انتقادهای احتمالی دارد، ولی ما پس از اشاره به چند نمونهٔ زبان روایی در رمان و قصه‌نویسی معاصر، با نقل چند قسمت کوتاه از حرفهای خود دولت‌آبادی دربارهٔ کلیدر، بحث راجع به زبان خود کلیدر را با شما در میان خواهیم گذاشت.

وقتی که هدایت وضع و حال شخصیتی را روایت می‌کند، او را در زمینه‌ای متعادل از درون و بیرون قرار می‌دهد. زبانی که او به کار می‌گیرد زبان معاصری است که آن تعادل را برقرار می‌کند.

«... آژان دوباره رویش را کرد به شوفر و گفت:

ــ آقای شوفر، این زن را دم دروازه دولت پیاده بکنید و راه را نشانش بدهید.

زرین کلاه مثل اینکه از این حمایت آژان جسور شد گفت:

ــ من غریبم، به من راه را نشان بدهید. ثواب دارد.

اتومبیل به راه افتاد، زرین کلاه بدون حرکت دوباره با نگاه بی‌نورش مثل سگ کتک خورده جلوی خودش را خیره شد. چشمهای او درشت، سیاه، ابروها قیطانی باریک، بینی کوچک،

لبهای برجستهٔ گوشتالو و گونه‌های تو رفته داشت پوست صورتش تازه، گندم‌گون و ورزیده بود. تمام راه را در اتومبیل تکان خورد بدون اینکه متوجه کسی یا چیزی بشود. بچهٔ او ساکت و غمگین بغش در هم بود، چرت می‌زد و یک انار آب لنبو در دستش بود. نزدیک دروازه دولت، شوفر اتومبیل را نگه داشت و راهی را که مستقیماً به دروازه شمیران می‌رفت، به او نشان داد. زرین کلاه هم پیاده شد و بی‌درنگ راه دراز و آفتابی را بچه به بغل و کولباره به دست در پیش گرفت.

دم دروازه شمیران، زرین کلاه در یک گاراژ رفت و پس از نیم ساعت چانه‌زدن و معطلی صاحب گاراژ راضی شد با اتومبیل بارکش او را به «آسیاسر» سر راه ساری برساند و شش ریال هم بابت کرایه از او گرفت. زرین کلاه را به اتومبیل بزرگی راهنمایی کردند که دور آن تیپ هم آدم نشسته بود و بار و بندیلشان را آن میان چیده بودند. آنها خودشان را به هم فشار دادند و یکجا برای او باز کردند که به زحمت آن میان قرار گرفت.

اتومبیل را آبگیری کردند، بوق کشید، از خودش بوی بنزین و روغن سوخته و دود در هوا پراکنده کرده و در جادهٔ گرم خاک آلود به راه افتاد. دورنمای اطراف ابتدا یکنواخت بود، سپس تپه‌ها، کوه و درختهای دوردست در پیچ و خمهای راه چشم‌انداز راه را تغییر می‌داد. ولی زرین کلاه با همان حالت پژمرده جلوش را نگاه می‌کرد. در چندین جا اتومبیل نگه داشت و جواز مسافران را تفتیش کردند. نزدیک ظهر در شلنبه چرخ اتومبیل خراب شد و دسته‌ای از مسافران پیاده شدند. ولی زرین کلاه از جایش تکان نخورد، چون می‌ترسید اگر بلند شود جایش را از دست بدهد.

دستمال بسته خودش را باز کرد، نان و پنیر از میان آن درآورد، یک تکه نان لترمه با پنیر به پسرش داد و خودش هم چند لقمه خورد. بچهٔ او مثل گنجشک تریاکی بی سر و صدا بود، پیوسته چرت می‌زد و به نظر می‌آمد که حوصلهٔ حرف زدن و گریه کردن را هم نداشت.»[۴۷]

در این روایت، کوچکترین نشانه‌ای از قلمفرسایی نیست. زبان در بی‌واسطگی مطلق با واقعه و حالت واقعه نوشته شده است. ذهن زبان با ذهن شخصیت کاملاً منطبق است، و ضرباهنگ آن، ضرباهنگ عاریتی از زبان ادبیات نیست. «زرین کلاه»، یعنی «زنی که مردش را گم کرد»، ادبیات سرش نمی‌شود تا محیط او از آن آکنده شود. هدایت به دنبال این نیست که ادبیات ملی یا زبان ملی بنویسد. دیدگاه او دیدگاه آدمی است که زندگی او بیان می‌شود. این دیدگاه، دیدگاه راوی و غیره نیست. این دیدگاه، دیدگاه زبان‌شناختی قصهٔ مربوط به زنی روستایی است که شوهرش را گم کرده است. این زبان در ذات خود معترض به قلمفرسایی ادبی و ادبیاتی است. اگر کلیدر قبل از «زنی که مردش را گم کرد» نوشته می‌شد، هدایت اولین شخصی بود که به آن اعتراض می‌کرد، جمالزادهٔ آن زمان هم همین‌طور، چوبک و آل‌احمد هم همین‌طور. ولی مثال دیگری بدهیم:

«امروز صبح از صدای ترسناکی از خواب جستم. دیدم همهٔ همسفرهای اطاق به حالت وحشت‌زده آقای سنت‌الاقطاب را نگاه می‌کنند که شیشهٔ ترن را پایین کشیده با پیراهن و زیرشلواری دست زیر چانه‌اش زده به جنگل نگاه می‌کند و با آواز خراشیده‌ای ابوعطا می‌خواند. مرا که دید خندید و گفت:

«صدای من به از این بود. سرزنم هوو آوردم او هـم از لجش سورمه خوردم داد صدایم گرفت. خدا بیامرزدش پارسال عمرش را به شما داد.»

من گفتم: «از شما قبیح نیست که با این ریش و سبیل رو به روی کفّار آواز می‌خوانید؟»

او جواب داد: «این موهای سرم را که مـی‌بینید از زور فکـر و خیالات است، باد نزله آنها را سفید کرده.» بالاخره به هزار زبان به او حالی کردم تا لباسهایش را بپوشد چون یک ساعت دیگر وارد شهر برلین می‌شدیم ولی او خواهش کرد که بـه مـحض ورود در برلین او را ببرم بازار تا یک موی خرمایی برای دخترش سکـینه سوغات بفرستد. لباسش را که پوشید رفتیم به سراغ آقای... که در سه اتاق دورتر با یقهٔ باز، سینهٔ پشمالو، سر تراشیده سیگار عبدالله می‌کشید و دودش را با تفنن به صورت پیرزن جهود لهستانی فوت می‌کرد. هر دو آنها می‌خندیدند... با علم و اشاره با آن زن حرف می‌زد. به قدری سرش گرم بود که متوجه ما نشد.»[۴۸]

اینجا، زبان با زبان «زنی که مردش را گم کرد» فرق می‌کند. ابزارهای خاص فرهنگی در آن به کار رفته که با ابزارهای فرهنگی قصهٔ قبلی فرق می‌کند. «سنت‌الاقطاب»، «ابوعطا»، «صدای من به از این بود»، «بـا ایـن ریش و سبیل رو به روی کفار»، «از زور فکر و خیالات»، «سیگار عبدالله»، و «پیرزن جهود لهستانی»، اصطلاحات و کلماتی هستند کـه در سـاختن واقعیت زبان شناختی این قصه نقش اساسی بازی می‌کنند. این حـرکت قطار با آن حرکت ماشین فرق دارد. نویسنده نه در اولی و نه در دومـی، برای بیان درون و برون شخصیتها و زمینهٔ قصه، آسمان ریسمان بـه هـم

نمی‌بافد.

آیا آقای دولت‌آبادی به سیر حرکت تاریخی نثر فارسی، و موقعیت نثر فارسی وقوف داشته است؟ درست است که حوادث نثر دوم، یعنی «نمایشگاه شرقی» در چارچوب تجربهٔ آدمهای کلیدر نمی‌گنجد، ولی آدمهایی از نوع «زرین کلاه» را به آسانی می‌توان در کلیدر پیدا کرد. خواهیم دید که آقای دولت‌آبادی از نثر مربوط به واقعیت زبان‌شناختی کلیدر استفاده نمی‌کند. ولی به دو دلیل از آن نثر بی‌خبر نیست. یکی به دلیل اینکه از تأثیر آن نثر بر خود حرف زده است؛ و ثانیاً در پاره‌ای از نوشته‌هایش نشان داده است که تحت تأثیر آن واقعیت زبان‌شناختی قرار گرفته است، بی‌آنکه نثرش از نوع نثر هدایت باشد. دو نمونه را ببینیم:

«آفتاب روی زمین پهن نشده بود که عسگر مد یوسف به خانهٔ بابا سبحان رفت، موشه را از طویله بیرون کشید، پالان و خورجین رویش گذاشت و به در خانهٔ بیگم برد.

شوکت را با جهیزیه بار موشه کرد، به طرف شاهراه مشهد برد و جلو قهوه‌خانهٔ مدباقر پایین گرفت، جهیزیه را بغل دیوار چید، شوکت را با کمک بیگم پای رختخواب خواباند و موشه را به طرف آخور برگرداند.

بابا سبحان هنوز روی سینهٔ دیوارهٔ آبگیر و پای درخت چنار خواب بود. عسگر شانهٔ بابا سبحان را تکان داد. بابا سبحان چشم باز کرد:

ــ چیه بره‌م؟

ــ ورخیز بابا سبحان. مسیب وقت نماز دم حموم بود.

بابا سبحان برخاست، چشمهایش را مالید و پشت سر عسگر به راه افتاد، آبگیر را دور زد و وارد کوچهٔ حمام شد. حوالی حمام

کسی نبود که مسیب را دیده باشد. در حمام باز بود. بابا سبحان قدم به دالان حمام گذاشت، در «تنبه» را باز کرد و داخل شد. آدمهایی که از آب بیرون آمده بودند رختهایشان را به بر می‌کردند. حمامی لنگ آب کشیده را زیر طاق انداخت و گفت:

ــ بابا سبحان، حموم تعطیل شده. این سه چهار نفرم دارن بیرون میرن.

ــ آب خزینه یخه بابا سبحان.

ــ آدم استخون درد می‌گیره.

ــ من به آب کار ندارم بابا جان. رد مسیب می‌گردم. شماها ندیدینش؟

ــ نه. اینجاها که نه.»[۴۹]

به طور کلی این نثر ساده است. ولی بعضی جاهای آن با کل متن نمی‌خواند: مثلاً «برخاست»، به جای «بلند شد» و «رختهایشان را به بر می‌کردند»، به جای «لباسهایشان را می‌پوشیدند». این کلمات و تعبیرات نشانهٔ کشش نثر را به سوی «ادبی» کردن زبان نشان می‌دهد. گاهی، نه در دیالوگها، بلکه در روایتهای حد فاصل دیالوگها، زبان کششی به سوی ادبی شدن پیدا می‌کند. ولی اینها در این اثر و چند رمان کوتاه دیگر قابل اغماض است، و به طور کلی حرکت جدی به سوی قلمفرسایی هنوز آغاز نشده است.

این زبان را مکرر در مکرر، و قدرتمندتر در جای خالی سلوچ می‌بینیم. ولی دو عیب بر چهرهٔ جای خالی سلوچ چنگ می‌اندازد. نخست اینکه بعضی از دیالوگها بسیار طولانی است، علی‌الخصوص موقعی که مسائل فکری در دیالوگ مطرح می‌شود؛ در جاهایی که بحث اقتصاد و علوم

اجتماعی جای دیالوگ رمان را می‌گیرد. دولت‌آبادی به آسانی می‌توانست از این ارائهٔ معلومات اجتماعی و اقتصادی شخصیتها کاملاً اجتناب کند. این بخشها را انگار شخصیت از روی کتاب می‌خواند، منتها کمی با ضرباهنگ روستایی. ولی به طور کلی مشکل اصلی این است که در پاره‌ای جاها، ملاط روایتی که باید فاصلهٔ دیالوگها را پر کند، به جای روایت جنبهٔ وصفی پیدا می‌کند، و در بسیاری موارد این نوع وصفها ربطی به رمان ندارد. این وصفها را ما «مکانیستی» می‌نامیم. ما دو پاراگراف را نقل می‌کنیم که یک پاراگراف آن مربوط به رمان است و پاراگراف دیگر آن بی‌ربط به رمان.

«به خانه رفت. فانوس، هنوز روشن بود. به نظر می‌رسید که مرگان به میمنتی فانوس را روشن نگاه داشته است. ابراو، آرام به در خزید و به گمان اینکه مادرش خواب است، نرم و خاموش به کنجی رفت و روی جایش دراز کشید. اما مرگان خواب نبود. در سایه روشن نور، پشت به دیوار داده و سر هاجر را به زانو گذاشته بود و آرام و کند، برای دختر گریه می‌کرد و دست بر موهایش می‌کشید. هاجر هم، مثل بره‌ای شیری، سر به زانوی مادر گذاشته بود و پلکهایش دم به دم سنگین و سنگین‌تر می‌شدند. با این وجود، گوش به گویهٔ مادر داشت. مرگان، از سر شب، گفتنیها را گفته بود. همهٔ آنچه را که یک مادر می‌تواند به دخترش که دارد به خانهٔ شوی پا می‌گذارد، بگوید، گفته بود.

انگار که مادرها، در خلوت، خیلی بی‌پیرایه می‌توانند با دخترهاشان گفتگو کنند و ناگفته‌ها را، به زبانی که می‌تواند مار را از سوراخ بیرون بکشد، بگویند. این را می‌شود یقین کرد که یکی از خوشایندترین لحظه‌های زندگی مادر، همان هنگامی است که با

دختر خود از زناشویی حرف می‌زند. چنین لحظه‌هایی، گفتگوهای زمزمه‌وار مادر، ته ماندهٔ آرزوهای او را هم در خود دارد. کام و ناکامیهایش هم در کلامش هست. پندارهایی هم که داشته و هرگز به کار در نیامده ــ پس در ته جانش مانده است ــ با آمیزه‌ای از امید و ناخرسندی در کلامش می‌دود و به سخن او جذبه‌ای رضایت‌بخش می‌دهد. سخنش دلنشین و لحنش شیرین می‌نماید. مادر، در چنین دمی، آزموده و نیازمودهٔ خود ــ آروزهایش را قطره قطره به دختر خود می‌بخشد. و دختر در چنین دمی، جان مادر را قطره قطره می‌نوشد و جزئی از گرامی‌ترین یادها را اندوخته می‌کند. شب، در چنین شبهایی، بادیهٔ عسل است.»[۵۰]

پاراگراف دوم، اینجا چه می‌کند؟ نه تنها این قبیل پاراگرافهای بی‌ربط به آدمها و ساختار رمان در سراسر کتاب دیده می‌شود، بلکه حتی سطرهای متعدد در پاراگرافهای مربوط به آدمها و ساختار رمان نیز دیده می‌شود که به راحتی می‌شد از خیر آنها گذشت، و وزن اضافی رمان را از آن گرفت تا بتواند با وزن طبیعی خود پیش بتازد. ولی چنین نیست. دولت‌آبادی گمان می‌کند نه تنها چنین چیزی عیب شمرده نمی‌شود، بلکه عملاً آن را جزو محاسن نوشتهٔ خود به حساب می‌آورد. ما هیچ شکی نداریم که این پاراگراف را فقط خود نویسنده می‌گوید. و خود نویسنده جزو شخصیتهای رمان نیست تا حضورش در رمان قابل توجیه باشد. دیدگاه رمان راوی دانای کل است، و این دیدگاه به معنای آن نیست که نویسنده هر چه پند و اندرز و فلسفه و حکمت و اقتصاد و سیاست می‌داند، ببرد داخل رمان، و فکر کند دارد شیوهٔ جدیدی می‌آفریند. این

نوع دخالتهای ناموجه و بی‌اقتضا، نه تنها از ارزش جای خالی سلوچ می‌کاهد، بلکه راه را برای انبوه‌نویسی کلیدر باز می‌کند. بدبیاری زبان دولت‌آبادی از این قبیل پاراگرافهای جای خالی سلوچ شروع شده است.

برای آنکه ناموجه بودن این نکته را در رمان دقیق‌تر معرفی کنیم، تکه‌ای از عزاداران بیل ساعدی را نقل می‌کنیم، و قطعه‌ای را به آن اضافه می‌کنیم تا معلوم شود این قبیل متورم کردن اثر چقدر از نظر کیفی به اثر لطمه می‌زند.

«زن مشدی حسن که آمد بیرون، تازه آفتاب زده بود. اسلام گاری‌اش را آورده بود کنار استخر منتظر بود که با کدخدا بروند خاتون آباد، ختم خواهر مشدی عنایت. کدخدا رفته بود خانهٔ مشدی بابا، می‌خواست که او را هم با خودشان ببرند. اما مشدی بابا بهانه می‌آورد. نه که مشدی عنایت با او بد بود، می‌خواست هر جوری شده از چنگ کدخدا خلاص شود که یک دفعه صدای گریهٔ زن مشدی حسن را از کنار استخر شنیدند.

کدخدا پرسید: «کی داره گریه می‌کنه؟»

مشدی بابا گفت: «آره، یکی داره گریه می‌کنه!»

با عجله رفت بالای نردبان و سرش را از سوراخ بالای در آورد بیرون و نگاه کرد. زن مشدی حسن را دید که چادر سیاهش را دور گردنش بسته و کنار استخر پهن شده روی خاکها، مرتب مشت به کله‌اش می‌کوبد وگریه می‌کند. اسلام چند قدمی زن مشدی حسن ایستاده و بهت زده نگاهش می‌کرد.

کدخدا در این قبیل موارد وظیفه‌ای دارد. او باید همه را جمع کند. دنبال آدم دردمند برود. کمک کند. دست محبت بر سر بیماران بکشد. کدخدا بزرگ ده است. از همه پیرتر است. هر کاری

از دستش بر می‌آید باید بکند. رسم است. سنت را که نمی‌توان نادیده گرفت. باری.

کدخدا پرسید: «چه خبره؟»

مشدی بابا گفت: «زن مشدی حسن اومده کنار استخر، خودشو می‌زنه و گریه می‌کنه.»

کدخدا پرسید: «چرا؟»

مشدی بابا گفت: «من چه می‌دونم، شاید بلایی سر مشدی حسن اومده.»[۵۱]

خوانندهٔ هوشیار بلافاصله خواهد فهمید که کدام پاراگراف، به صورت ناموجه وارد متن ساعدی شده است. خود متن ساعدی یک کلمهٔ اضافه ندارد. کلیاتی که ما وارد متن ساعدی کرده‌ایم، دقیقاً از نوعی است که دولت‌آبادی در جای خالی سلوچ، راجع به ارتباط مادر و دختر، وارد رمان کرده است. پاراگراف پنجم، افزودهٔ ماست، و کلاً فاقد ارزش. شاید بتوان کلماتی را در عزادران بیل این‌ور و آن‌ور کرد، ولی تردید نداریم که از جای خالی سلوچ می‌توان صد و پنجاه تا دویست صفحه حذف کرد. نمی‌توان هم اول شخص بود و هم از دیدگاه دانای کل به مسائل نگاه کرد. ساعدی این را می‌دانست. دولت‌آبادی نمی‌داند. ولی ادعا می‌کند که می‌داند. وقتی که مصاحبه‌کننده از او می‌پرسد: «نمی‌توانستید کلیدر را در صفحات کمتری بگویید؟»، دولت‌آبادی چنین جواب می‌دهد:

«نه، چون من صفحه‌ای و کلمه‌ای، چیز نمی‌نویسم، موضوعی می‌نویسم و کلمات ظرفهای طرح و بیان موضوع من هستند به صورتی که نهایتاً برایم قانع‌کننده باشند. به خصوص که هر رمان طرح و جامعیت و در عین حال انسجام متناسب با مضمون و

عناصر خود را دارد. هر رمان از نظر من، مانند هر پدیدهٔ دیگر، ساختمانی است که از ترکیب اجزا و عناصر درون خود تشکیل شده و دارای شکل خاص خودش است و این چیزی نیست جز ارتباط همنواخت هر عنصر هماهنگ با مجموعهٔ منظم در رَوَندِ کلی آن. بنابر این کلیدر ظرف و مظروف خود را دارد و می‌باید بتواند اجزا و عناصر مجموعهٔ خود را در خویش بپروراند و به منزل برساند، نه چیز یا بارکم یا اضافی را.»

یک مصاحبه کنندهٔ دیگر که خود قصه‌نویس خوبی هم هست، با دیپلماسی خاصی، سؤال مصاحبه کنندهٔ اول را به صورتی دیگر بیان می‌کند:

«برای این می‌گویم که دو سه نفر می‌گفتند کلیدر یک مقدار اضافی دارد (حالا اسم نمی‌برم) این را هم موقعی شنیدم ازشان که هنوز کار را نخوانده بودند، فکر می‌کنم آنها هم اشاره‌شان به قسمتهای پیش ازماجرای ستار باشد...»

دولت آبادی عصبانی است و حرف مصاحبه‌کننده را قطع می‌کند:

«این دیگر خیلی شنیدنی است! آخر مگر کسی سرنیزه گذاشته زیر گلوی آدم تا روی کاری قضاوت کند که هنوز آن را نخوانده است؟ حالا به نظر شما من باید به چنین قضاوتهایی وقع بگذارم و از طریق آنها مثلاً به کم و کیف کار پی ببرم!... نه، اصلاً صحبت در این باره را باید کوتاه کنیم. چون طرح مسئله دو مشکل عمده دارد. یکی اینکه به شهادت خود شما افرادی که مستقیماً چنین قضاوتی کرده‌اند، رمان را نخوانده‌اند. دوم اینکه اگر بعضی از این داوران به ندرت پاره‌هایی از کتاب را خوانده باشند،

نمی‌توانند با خواندن پاره‌هایی و تورق اوراقی چند (!) به طور اصولی و منطقی چیزی را روشن کنند. پس اجازه بدهید که من کماکان خوانندگانم را به عنوان داور نهایی بشناسم. فقط لازم است اینجا یک نکته را به طور کلی مورد تأیید قرار بدهم، و آن این است که روشنفکر ایران ما هنوز به مرحلهٔ خودآگاهی ملی [تأکید از دولت‌آبادی است] نرسیده است، چون اگر به این مرحله رسیده بود این قدر تنگ‌چشم و باخودبیگانه و «خودبد» نبود!»[۵۲]

البته پیش از این نیز، در کتابی که این قول را از آن نقل کردیم، دولت‌آبادی، موقع جدا کردن حساب خود از روشنفکران، می‌نویسد:

«پیش از این هم اشاره کردم به آن فرزانگان [منظور نیما و هدایت و فروغ فرخزاد است]، اما مناسب می‌بینم که بگویم خودکشی هدایت و کوه گزینی نیما نکات ساده‌ای نیستند؛ آن واکنشها را من فقط به حساب دیکتاتوری و اختناق نمی‌گذارم، آن واکنشها به معنای قهر بود، قهر از بخل و دورویی محیط روشنفکرانه؛ معذرت می‌خواهم حرفت را قطع کردم.»

مصاحبه کننده می‌پرسد: «این را بررسی نمی‌کنید، این علت را؟...»

دولت‌آبادی جواب می‌دهد: «علت؟...»

مصاحبه‌کننده می‌پرسد: «علت این وضعیتی را که در روشنفکرها هست؟»

دولت‌آبادی می‌گوید: «مشکل روشنفکر «خود» است.»

مصاحبه‌کننده می‌پرسد: «خودگرایی؟»

دولت‌آبادی می‌گوید: «بله.»[۵۳]

وقتی که مصاحبه‌کننده به دولت‌آبادی می‌گوید: «در خود شما هم یک نوع خودگرایی هست»، دولت‌آبادی با فروتنی تمام می‌گوید: «این فردیت هنرمند است و خودگرایی نیست» و بعد شرح کشافی راجع به سیاست ـ پیشگی روشنفکران می‌نویسد، وگرچه یکی از معانی کتاب ما نیز مردمی هستیم همان «ما هم خلقی هستیم» است، و شاید در ابتدا همین معنی مورد نظر او بوده، و بعداً معنای دیگر، یعنی «ما هم بالاخره در این دنیا آدم هستیم و باید ما را هم به حساب بیاورند» [که ظرف این مظروف بسیار ناشیانه و حتی غلط انتخاب شده است و سخت دچار ضعف تألیف است]، دولت‌آبادی می‌نویسد: «منتها دیگران فکر می‌کردند و تأکیدهای حال‌به‌هم‌زن داشتند روی این مفهوم بدیهی که، ادبیات برای خلق است در خدمت خلق است، هنرمند هم در خدمت خلق است و به حدی که آدم حالش از تکرار بدیهیات به‌هم می‌خورد.» چگونه یک نویسنده می‌تواند مترادف یک جمله را عنوان کتابش بکند و تکرار همان مضمون توسط دیگران را حال به‌هم‌زن بداند؟

ولی کتابی متفرعنانه‌تر از ما نیز مردمی هستیم در بحث ادبی نمی‌توان پیدا کرد. این کتاب آقای دولت‌آبادی را فقط می‌توان با کتاب مأموریت برای وطنم شاه مقایسه کرد. در این کتاب یک طرف ملت و ارادهٔ ملی قرار دارد و در طرف دیگر، کسی که مظهر ملت و مظهر ارادهٔ ملی، یعنی دولت‌آبادی است. در واقع، آقای دولت‌آبادی با چنان قاطعیتی راجع به حقانیت خود و عظمت آثار خود و کلیدر حرف زده است که جای هیچ‌گونه تردیدی نیست که کلیدر و آثار دولت‌آبادی انتقادناپذیر، و ورای بحث و جدل و بررسی است، چه رسد به شک و تردید در عظمت کتاب. انتقاد از کتاب کلیدر، در واقع انتقاد از ملت ایران است. و چنین انتقادی

طبیعی است که باید نوعی جنون تلقی شود. از دیدگاه دولت‌آبادیِ رمانتیک، انتقاد از کلیدر «نوعی بیماری» است، بیماری روشنفکری: «آنها هنوز فرق بین «تخیل» و «خیالبافی» را نفهمیده‌اند. به این ترتیب زیبایی و خلاقیت در زبان و بیان، آهنگ کلام و غنای توصیف را هم ــ احتمالاً ــ به حساب رمانتیسم می‌گذارند... چون من انسان را در کلیدر به خصوص، نه به آن صورت خمیده، بلکه به قامت وصف کرده‌ام؛ و معنای مجردش شاید این بشود که من خواسته‌ام انسان ملتم را در حدودی که ظرفیت رمان کلیدر اجازه می‌دهد، انسان بالغ و زیبا و دوست داشتنی خلق بکنم، آن گونه که هست واقعاً (اما در جهت تخریبش از هیچ کوششی فروگذار نمی‌شود.) و این خودش نوعاً مقابل رمانتیسم است. چون وجه شاخص تیپهای رمانتیک رنج‌آلودگی و بیمارگونگی مفرط آنهاست... به نظرم، هم من، و هم آن دیگر دوستان یک‌بار دیگر باید به سبک‌شناسی مراجعه بکنیم و از قضاوت عجولانه بپرهیزیم. اما یک حقیقت وجود دارد، و آن این است که من عمیقاً اراده کرده‌ام انسانهایی خلق کنم که دیگران ناگزیر از عشق به آنها باشند...؛ حتی دشمنان من و دشمنان آن آدمها.» و بعد در جواب سؤالی دیگر، ادامه می‌دهد: «تخیل... یک اصل اساسی است در هنر. چون من یک نام داشتم و یک یاد [همین «گل محمد» و کلیدر] ، و دیگر هیچ. پس چه چیز من را واداشته به این همه مطلب را نوشتن و به باور شما هم نزدیک کردن؟ این فقط اعجاب تخیل است.»[۵۴] ولی آقای دولت‌آبادی می‌کوشد به این پدیده نام دیگری هم بدهد: رئالیسم، ولی رئالیسم ایشان از نوعی دیگر است: «در کجای اصول رئالیسم آمده که انسان با حیوانش دیالوگ داشته باشد؟... من این را در رئالیسم دارم بیان می‌کنم و نه در اسطوره.»[۵۵] نقداً پیشنهاد می‌کنیم که آقای دولت‌آبادی آثار تولستوی را بخواند تا ببیند چگونه اسب تولستوی از «ارزش اضافی»

حرف می‌زند. البته رمانتیسم را بررسی خواهیم کرد.

ما به زبان و جزء و کل ساختاری در ارتباط با زبان، به ویژه، واقعیت زبان‌شناختی خواهیم پرداخت. ولی نقداً بگوییم که همهٔ آدمها را «به قامت وصف» کردن، دم از «انسان ملتم» زدن، و همه را «بالغ و زیبا و دوست داشتنی» خلق کردن، نه تنها رمانتیسم مطلق، بلکه حتی ایدآلیسم مطلق است. همهٔ افراد ملت را «به قامت وصف» کردن، و همه را «بالغ و زیبا و دوست داشتنی» دیدن، دقیقاً به معنای خط بطلان کشیدن بر دیالکتیک و بر مبارزهٔ طبقاتی است. آقای دولت‌آبادی در فاصلهٔ سالهای ۵۲-۴۸ گفته بود: «رئالیسم مؤثرترین امکان در هنر است.»[۵۶] من از سخنان دولت‌آبادی بوی «ملت ایران برتر از همه» می‌شنوم. یعنی آقای دولت‌آبادی، ملتی را که خود خلق کرده است دوست می‌دارد. سراسر کتاب ما نیز مردمی هستیم نشان می‌دهد که آقای دولت‌آبادی فقط یک «یاد» از گل محمد داشته و یک نام از کلیدر. حتی یک‌بار که خواسته شخصاً سوار اسب شود، به توصیهٔ یکی از دوستانش پایین پریده، چونکه گفته‌اند ناراحت می‌شود. آقای دولت‌آبادی یک ملت کُرد خیالی آفریده، زن و مرد و کودک و جوان، و یک زبان خیالی آفریده برای بیان آن ملت خیالی، و همهٔ اینها را به جای ملت واقعی ایران و زبان فارسی واقعی ایران گذاشته است. حقیقت این است که آقای دولت‌آبادی که به ناحق روشنفکرهای ایران را متهم به مدعی قدرت سیاسی بودن می‌کند، خود متهم بهتری است، به دلیل اینکه ملتی خیالی می‌آفریند و نمایندگی مقتدر آن ملت را هم برعهده می‌گیرد. در ما نیز مردمی هستیم، دولت‌آبادی خود را آزمند قدرت معرفی می‌کند، و از آن بدتر، خود را برگزیدهٔ ملت ایران معرفی می‌کند. و آن ملت را که بالاخره، مثل هر ملت دیگری بد و خوب دارد، کلاً به قامت، بالغ، زیبا و دوست داشتنی معرفی می‌کند.

رشوه‌دادن به این ملت، هندوانه زیربغل او دادن، اندیشه‌ای است که اگر از ذهنی مالیخولیایی هم سرچشمه نگرفته باشد، دستکم از ذهنی بسیار تنگدست و فقیر مایه گرفته است. اگر همهٔ ملت ایران خوبند، پس این همه خودفروش و پولدوست و زورگو و غاصب و مضاربه‌ای و کلاه‌بردار از کجا آمده‌اند؟ حتماً اینها همگی ترک و عرب و مغول و فرنگی هستند! از جایی دیگر آمده‌اند و ملت ایران پاک و تر و تمیز و زیبا و به قامت و اصیل است. اگر تولستوی و داستایوسکی راجع به ملت روس، استاندال و فلوبر و بالزاک راجع به ملت فرانسه، «ئکری» و دیکنز و جورج الیوت راجع به ملت انگلیس این نظر را داشتند، آیا جهان می‌توانست بفهمد در درون این ملل چه می‌گذرد؟ آیا خود این نوعی ناتورالیسم نیست که در جهان،ملتی‌وجوددارد‌که‌ازهرعیبی‌مبرّاست‌وهنر نزد ایرانیان است و بس؟

حقیقت این است که وقتی آقای دولت‌آبادی از مسائل ادبی حرف می‌زند، آدم شاخ در می‌آورد. آنچه راجع به لیریسم، ناتورالیسم، رئالیسم، رمانتیسم، حماسه، اسطوره، زبان، و جزء و کل در ساختار و رمان می‌گوید، یا در مراحل بسیار ابتدایی است و یا به‌کلی غلط. در مصاحبه‌ای دیگر [این بخش را به این مقاله بعد از خواندن این مصاحبه افزودیم]می‌گوید اسم «ژدانف» را نخستین بار از گلشیری شنیده است و همین چند سال پیش، و دفعهٔ دوم از محمد محمدعلی و در مصاحبه‌ای با او می‌شنود. و بعد بلافاصله می‌گوید کسی که علیه ژدانف حرف می‌زند، خودش به همان اندازه یک ژدانف است، و بعد می‌گوید فرق هست بین لوکاچ و ژدانف. ولی در کجا؟ آقای دولت‌آبادی این مسئله را مربوط به موضوع «رئالیسم سوسیالیستی» می‌کند، و می‌گوید مال لوکاچ خوب بوده، مال ژدانف بد. غافل از اینکه در دورهٔ خاصی، لوکاچ و ژدانف، هر دو، مدافع بدترین نوع رئالیسم سوسیالیستی بودند، و اگر از لوکاچ به

نیکی نام برده می‌شود، به علت نوشته‌هایی چون روح و شکل، تئوری رمان، شعور طبقاتی در تاریخ و بخشهایی از رمان تاریخی و چند مقالهٔ دیگر بوده، وگرنه مقالات او راجع به رئالیسم سوسیالیستی، به همان اندازهٔ نوشته‌های سایر مدافعان این مکتب از مرحله پرت بوده است.[۵۷]

و حالا برگردیم سر آن مطلب اصلی. اطلاعاتی که دولت‌آبادی از ریشه‌های کلیدر می‌دهد، تقریباً هیچ است. موضوع اصلی، قرار است از زندگی ایلات کرد خراسان سرچشمه گرفته باشد، ولی در کتاب ما نیز مردمی هستیم، آقای دولت‌آبادی اعتراف می‌کند که نه تحقیق کرده، و نه اطلاع داشته است. و تحقیقات دیگران هم بعداً چاپ شده است. نام «کلیدر» ناگهان به ذهنش رسیده، و تصویر «مارال» هم ناگهان در برابر چشمش ظاهر شده است. و بعد جملهٔ اول رمان خود به خود آمده است. مصاحبه‌کنندهٔ ما نیز مردمی هستیم، در ارتباط با شخصیتهای کلیدر انگشت بر روی مسئلهٔ بسیار حساسی می‌گذارد: «یعنی زبانشان هم کردی است؟» دولت‌آبادی پاسخ می‌دهد: «زبانشان کردیی است که قاطی شده. زبانی است که لهجه پیدا کرده.» مصاحبه‌کننده با هوشیاری می‌پرسد: «یعنی این زبانی که شما توی کلیدر دارید، همان زبانی است که اینها الان حرف می‌زنند؟» دولت‌آبادی: «ابداً. آنها با زبانی حرف می‌زنند که من و شما نمی‌فهمیم که کردی است. و کردی هم نیست. مگر در ریشه‌هایش. چون آمیزگیهایی یافته با زبان ترکی که در خراسان هست و اصلاً نوع دیگری از ترکی است، و همچنین واژه‌هایی را ــ احتمالاً ــ از بلوچی گرفته، و آمیخته است با فارسی به آهنگ و لهجهٔ خراسانی، همه درهم آمیخته شده...» مصاحبه‌کننده به همان هوشیاری ادامه می‌دهد: «پس این تعریف یا به نوعی تحریف در زبان آنها، این رئالیسم خاصی است که مختص شماست؟!» دولت‌آبادی عصبانی می‌شود: «این تحریف در رئالیسم

نیست جانم. چون اگر رئالیسم را با تعبیر شما بپذیریم ــ که البته چون نادرست است نمی‌پذیریم ــ آن وقت هر کتابی دو جور باید نوشته شود؛ یک‌جور مثلاً با گویش جوینی که ملغمه‌ای است از ترکی خراسانی تا ترکمنی، فارسی و...، و یک‌جور هم با زبان فارسی! ها؟ اما نه؛ به زبان فارسی که قاعدهٔ کلی و پذیرفته شده در فرهنگ ما و زبان مادر در ایران است می‌نویسیم، و اسمش هم تحریف در رئالیسم نیست! همچه قانونی هم در رئالیسم وجود ندارد که ما قاعده را فدای استثنا بکنیم. بلکه ما ــ با توجه و پذیرش این اصل که زبان فارسی در ایران ما زبان مادر است ــ حق داریم و به گمان من لازم است که از مایه‌های گویشهای بومی مردم خودمان به سود زبان اصلی، یعنی زبان فارسی بهره ببریم، و این همان کاری است که من کرده‌ام.» مصاحبه‌کننده با هوشیاری عذر می‌خواهد تا آقای دولت‌آبادی با گرفتن حالت حق به جانب ادامه دهد: «خواهش می‌کنم، نه. اما من اگر کُردزبان می‌بودم به معنای کرد قوچانی، بجنوردی، شیروانی، یا مثلاً اسفراینی، و یا حتی سنندجی، باز هم آن زبان را به عنوان زبان ادبی یک ملت نمی‌آوردم... من سعی کرده‌ام که با حس و بیان روح و جوهر و مایه‌ای که در بافت و جان کلام جاری و سیّال است، و می‌تواند تا حدود قریبی آن زندگی ویژه را بیان کند به کار نزدیک شوم و در حقیقت ازش بهره‌مند شوم. چون از نظر من، زبان مردم ایران، زبان اول ما مردم، زبان فارسی است... چون این را که کردهای خراسان چه جور صحبت می‌کنند با یک جزوهٔ ۵۰، ۱۰۰ صفحه‌ای هم می‌شود روشن کرد، و این کار رمان‌نویس نیست. در حالی که نزدیک شدن به روح و بافت و آهنگ کلام یک قوم لازمهٔ کار رمان‌نویس هست.» مصاحبه‌کننده فشار می‌آورد، و دولت‌آبادی، همان مسئله را با تأکیدات بیشتری بیان می‌کند: «... این موضوع بغرنجی نیست که من مردمی را به زبان فارسی روایت

کرده باشم که دو زبانه یا حتی سه زبانه (کرد ـ ترک ـ فارس) هستند و اعضای ملت ما، ملت ایران هستند. این که بغرنج نیست در مقابل آثاری که یک انگلیسی زبان می‌نویسد مثلاً در مورد مردم چین. آنچه که شما، باید توجه داشته باشید این است که من یک خراسانی ایرانی هستم، که این مایه از کار در من نشست کرده و بروز یافته؛ چه بسا که اگر یک کرد خراسانی هم می‌بودم بی‌گمان زندگی مردم خود را به زبان اصلی، یعنی به زبان فارسی روایت می‌کردم...» بعد دولت‌آبادی به مسئله‌ای حمله می‌کند که در مرکز ذهن اوست، ولی می‌ترسد آن را بیان کند: «آمیختگی آن قدر زیاد است که مرز تعمدی کشیدن بینشان، دستکم در منطقهٔ ما، از طرف یک نویسندهٔ ایرانی نه تنها کار پسندیده‌ای نیست بلکه رذیلانه هم می‌تواند باشد. چون ما «از برای وصل کردن آمدیم، نی برای فصل کردن!... بار دیگر تأکید می‌کنم که ما مردم ایران از طریق زبان فارسی است که با هم مربوط می‌شویم. زبان فارسی به عنوان زبان مادر در ایران ما... خلاصه اینکه من نخواسته‌ام یک داستان قومی بنویسم؟ بلکه خواسته‌ام از طیفهای زیبای اقوام ایرانی یک اثر ایرانی بسازم.» و بعد می‌خواهد که یک بلوچ و گلیلک و «آذری»! و بوشهری از طریق گل محمد به یاد دوست محمد خان بیفند، چرا که «اگر از طریق گل محمد به یاد دوست محمد خان نیفتند، من ناموفق بوده‌ام.» و بعد، مصاحبه‌کننده باز هوشیاری به خرج می‌دهد تا دولت‌آبادی باز هم حرف بزند: مصاحبه کننده: «در واقع شما عناصر مترقی قومیت ایرانی را به نفع همبستگی بیشتر مردم ما و به‌خصوص زحمتکشان ما، بسط و گسترش داده‌اید، و به این نحو...» دولت‌آبادی می‌پرد وسط صحبت: «امیدوارم،چون جنبه‌های ارتجاعی قوم‌گرایی اصلاً مورد ایراد، و حتی مورد نفرت من است... با نظری که من دارم، سرزمین ایران مال تمام مردم ایران است؛ و هر کسی در هر

گوشه‌اش می‌تواند روابط اجتماعی و حضور اجتماعی داشته باشد، و بایست داشته باشد و این تفکیک و مرزبندی از... [این سه نقطه از خود دولت‌آبادی است] زمینه‌های شوونیستی کهنه‌گرا ناشی می‌شود.» و بعد، دولت‌آبادی، از ترس اینکه عصیان کُرد او با عصیان مربوط به کُرد بودن او خلط شود، آن را به «صحراگردی» او نسبت می‌دهد و رسماً معتقد می‌شود که کرد و لر و گیل و گالش و آذری هم دقیقاً همین‌طورند. و بعد که این حالت صحراگردی را مطلق کَرد، برای همهٔ اقوام، یک مسئلهٔ دیگر را هم برای کل رمان خودش مطلق می‌کند: «همین قدر بگویم که سنت قهرمانی، سنت ایرانی قهرمانی از قدیم تا امروز، در این رمان رعایت شده و همچنین به دلیل واقعیتی که اجتناب ناپذیر است انسانهای زیبا زنده نمی‌مانند.»[۵۸]

این نکته بسیار بدیهی است که در این کشور اقوام مختلف با زبانهای مختلف زندگی می‌کنند. این زبانهای مختلف زبان مادری آنهاست. مثلاً زبان مادری یک کرد، کردی است؛ زبان مادری یک فارس، فارسی است؛ زبان مادری یک ترک، ترکی است. ولی هیچ کدام از این زبانها، زبان مادر یا زبان مادری همه نیست. مگر اینکه ما ندانیم زبان چیست، مادر کیست و مادری چیست. دولت‌آبادی می‌گوید زبان آدمهای رمان او در خارج از رمان ترکیبی از ترکی و کردی و فارسی خراسانی است. چون ما نمی‌دانیم این زبان چگونه زبانی است، و آقای دولت‌آبادی هم فارسی خاصی را که خود به کار برده، زبان مادر آنها قلمداد کرده است، بی‌آنکه نمونه‌ای از زبان مادری خود آنها داده باشد، حق داریم بپرسیم که زبانی که شما در این رمان به کار برده‌اید، از کجا آمده است؟ مطلق کردن فارسی به عنوان زبان مادر، و حتی زبان اصلی کرد و ترک و بلوچ، بزرگترین ظلمی است که امکان دارد به این مردم بشود، و همین نوع حرفهاست که صاحبان این

زبانها را بر می‌انگیزد تا بگویند، نه زبان اصلی و زبان مادر و مادری ما فارسی است، و نه شما حق دارید چنین حرفی را بزنید. این قبول، که زبان رسمی کشور زبان فارسی است، ولی سرکوب زبانهای اقوام مختلف ایرانی، و زبان تراشی برای آنها، تحت هرلوایی، من جمله لوای گسترش دادن «عناصر مترقی قومیت ایرانی به نفع همبستگی بیشتر مردم ما و بخصوص زحمتکشان ما»، نتیجه‌ای جز تقویت جنبه‌های ارتجاعی قوم‌گرایی در ایران نخواهد داشت. و حقیقت این است که آنچه آقای دولت آبادی می‌نویسد عملاً از دهان ارتجاع بیرون می‌آید. هم در مطلق کردن زبان فارسی؛ هم «صحراگرد» انگاشتن همهٔ اقوام ایرانی، هم «عصیانی» را به «صحراگرد»ها نسبت دادن، هم در قوم ایرانی یک «سنت ایرانی قهرمانی از قدیم تا امروز» دیدن. انگار ملت ایران تاریخ نداشته است و این تاریخ از کشمکش دیالکتیکی اقشار، طبقات و گروههای مختلف به وجود نیامده است که ما صحراگردی را مطلق کنیم و «سنت ایرانی قهرمانی» را هم مطلق کنیم، و گمان کنیم نقش گل محمد، نقش ملت ایران است، و بعد «اراده کنیم» که به نمایندگی از سوی ملت ایران، رمان ملی بیافرینیم. در اینجا نیز دقیقاً دولت‌آبادی مثل شاه، یک مأموریت برای وطنم نوشته است. نوشتن به زبانی غیر از زبان یک قوم، مردم، یا ملت، نویسندهٔ آن نوشته را خود به خود تبدیل به «شوونیست» و «متعصب» قومی نمی‌کند، همان‌طور که نوشتن به آن زبان قومی هم، او را نباید از دید فارسی‌زبانها به «شوونیست» تبدیل کند. و کسی هم هنوز نتوانسته است ثابت کند که زبان برتر چه نوع زبانی است که ما به بهای سرکوب زبانهای دیگر به آن مباهات کنیم. کسی تاکنون به نیما اعتراض نکرده است که چرا شعرش را به فارسی نوشته است و نه به طبری. به شهریار هم کسی اعتراض نکرده است. ولی اگر نیما همهٔ شعرش را به

طبری می‌نوشت و ساعدی همهٔ قصه‌هاش را به ترکی، باز هم نباید کسی معترض می‌شد. شاید مردم آذربایجان ترجیح می‌دادند که ساعدی و بهرنگی و مفتون و شهریار و من ناچیز آثارمان را به ترکی نوشته باشیم. ولی ما هرگز به زبان بریدگی خود مباهات نکرده‌ایم، فقط از آن نالیده‌ایم، و ناله‌های ما را شوونیستهای فارس به حساب «جنبه‌های ارتجاعی قوم‌گرایی» گذاشته‌اند. ما حتی اگر بهتر از فارسها هم نوشته باشیم، هرگز کِتمان نکرده‌ایم که زبان مادری‌مان ترکی بوده است. نسبت دادن فارسی، به عنوان زبان اصلی به ترک و کرد، نسبت دادن آن به عنوان زبان مادر به آنها، نه تنها ناشی از کوتاه‌بینی و تنگ‌نظری مبتنی بر «شوونیسم»، بل سوق دهندهٔ آنها به سوی کششهای گریز از مرکزی است که نتیجهٔ آن جز تجزیه‌طلبی نخواهد بود. و تنها یک راه برای اجتناب از این کششهای گریز از مرکز وجود دارد، دادن تربیت دموکراتیک به امثال دولت‌آبادی و شوونیستهای دیگر، تا حقوق انسانی همهٔ مردم ایران را محترم بشمارند و نه حقوق فارسی زبانها را. البته هر کسی حق دارد به زبانی که خود انتخاب کرده است چیز بنویسد و از این بابت اعتراضی به دولت‌آبادی نیست. من که زبان مادری‌ام فارسی نیست، مجبور شده‌ام از همان آغاز به فارسی چیز بنویسم و در نتیجهٔ ممارست در نوشتن آن خُرده مهارتی هم به‌دست آورده‌ام. آقای دولت آبادی که زبان مادری‌اش فارسی است، حق دارد راجع به همه چیز به فارسی کتاب بنویسد، و حتی حق خواهد داشت که فردا به زبان دیگری هم بنویسد. با سرپوش گذاشتن بر مشکلات، آن مشکلات حل نمی‌شود، بلکه مملکت به باد می‌رود. توهین به زبان مادری بقیهٔ اقوام ایران نیز، در شأن هیچ نویسنده‌ای نیست.

و دیگر اینکه آیا سنت قهرمانی در ایران از آغاز تا به امروز دست‌نخورده مانده است؟ آیا رمان، به عنوان طبقاتی‌ترین نوع ادبی جهان

بر همهٔ سنتهای قهرمانی ،خط بطلان نکشیده است؟ آیا لوکاچ، به عنوان تئوریسینی که مورد احترام دولت‌آبادی هم هست، با گفتن اینکه شخصیت رمان، شخصیتی است مشکل‌دار، بحران زده، شقه شده و متشتت، و شخصیت حماسه، شخصیتی است کامل و مطلق، در واقع، این دو را در برابر هم قرار نداده است؟ آن چیست که شخصیت رمان را متشتت می‌کند و شخصیت حماسه را مطلق نگه می‌دارد؟ آیا این قبیل قضایای پیچیده را با آوردن مثالهایی از شعر عارفانه، شعر فردوسی و سعدی و دیگران می‌توان حل شده انگاشت؟ چگونه یک نفر می‌تواند مدعی باشد که به وسیلهٔ یک صحراگرد، سراسر تاریخ، اقوام و طبقات و درونها و برونهای ایرانیها را نشان داده است؟ چگونه؟

آقای دولت‌آبادی حق دارد هر نوع زبانی را که دلش می‌خواهد یاد بگیرد، از هجویری و عطار تا نیچه؛ ولی وقتی که می‌خواهد رمان بنویسد باید بداند که در رمان باید به دموکراسی فونکسیون زبان احترام بگذارد. به این معنی که اولاً برای آدمهایی که از آنها حرف می‌زند، زبان منطبق با ذهنیت آنها درست کند، و نه زبانی خارج از ذهنیت آنها؛ و ثانیاً تاریخ زبان‌شناسی رمان را دورنیِ کار خود کرده باشد. یعنی اعتراض به زبان رسمی، زبان ادبی، زبان مطلق، زبان روشنفکری، زبان باسوادها. نویسندهٔ رمان امروز، اگر این قضیه را نفهمد، و این زبانهای مورد اعتراض رمان را، به صورت دیمی و هردمبیل به کار بگیرد، به شخصیتهای خود، به حرفهٔ خود، به واقعیت درون و برون آدمها، خیانت کرده است. بر اساس همین نقش‌پذیری زبان در رمان، یعنی همان فونکسیون خاص زبان است که ما اکنون به کم و کیف زبان کلیدر می‌پردازیم.

خواننده می‌تواند از هر جای کلیدر که دلش می‌خواهد نمونه برداری کند. این نمونه کل عارضهٔ زبان را نشان خواهد داد. این عارضه و عواقب

آن بر همه جای رمان تسلط دارد. زبان غالباً ادبی است. نویسنده دخالت می‌کند و به آدمها زبانهایی را نسبت می‌دهد که ربطی به سطح شعور آنها ندارد. نویسنده چون قدرت رفتن به درون ذهن آدمها و بیان ذهن آنها با زبان خود آنها را ندارد. راجع به آنها از بیرون قلمفرسایی می‌کند.

«پیرخالو» تمامی صفحهٔ ۳۵ و نصف صفحهٔ ۳۶ را حرف می‌زند، قریب ششصد و پنجاه کلمه. و یک نفس. و پشت سر هم اطلاعات می‌دهد و وصف می‌کند و ابراز احساسات. مخاطب «پیرخالو»، «مارال» است. و بعد نویسنده از «مارال» به این صورت حرف می‌زند:

«مارال خاموش مانده بود. آنچه پیرخالو می‌گفت راست می‌نمود. پندار بود. پنداری پراکنده. افسانه‌ای دور. اوهامی دلپسند. از آن گونه که اگر ذهن مددی کند تو هرگز از برهم بافتنشان خسته نمی‌شوی. نه باور کردنی. اما خوشایند. در پی پندار رفتن، در غبارش پیچیدن، به رنگهای نو چشم واگشودن، شوخ چشمی. شوق، در شوق گم‌شدن. افت و خیز مستانهٔ خیال. چرخشی سکرآور در خط میان باور و ناباور. دستی درباد. نگاهی در باد. طیران آدمی را بنگر. بند بند ناشناختهٔ جان و جهان...»

به استثنای دو جملهٔ اول، بقیهٔ این نوشته، جزئی از هیچ کلی در هیچ جای رمان نیست. خواننده خود می‌تواند دو هزار جملهٔ دیگر بر این جمله‌ها از خود بیفزاید. ارائهٔ فهرست‌واره و معلق این کلمات در حوزهٔ ناتورالیسم زبان‌شناختی است. این زبان فاقد عینیت درونی و برونی رمان است. هیچ‌چیز ناشیانه‌تر از این نیست که رمان‌نویس، این قبیل کنار هم چیدن جملات ذهنی و انتزاعی را تنها وسیلهٔ ارائهٔ درون شخصیت خود کرده باشد. چنین چیزی کوچکترین ارتباطی به تاریخ رمان‌نویسی در اروپا

و آمریکا، روسیهٔ سابق، شوروی سابق و روسیهٔ لاحق و تاریخ رمان‌نویسی ایران ندارد. این نوشته به مراتب نازلتر از تفکر ناتورالیستی امثال «امیل زولا»ست، تفکری که در طول صد سال گذشته، به دلیل مکانیستی بودنش، مدام، توسری خورده است. دولت آبادی احتیاج به ویرایش ندارد. احتیاج به جهان‌بینی در زبان رمان دارد، و چنین چیزی احتیاج به درک دینامیسم تاریخ، درک روان‌شناسی دینامیسم تاریخ در حوزهٔ قصه دارد. بیش از سه چهارم کلیدر را این قبیل واژه‌های پرطمطراق و بی‌معنی تشکیل می‌دهد. زبانی شیک، اشرافی، معانی و بیانی و غیرقصه‌ای. نویسنده این کلمات را به سوی درون و برون شخصیتهایش پرتاب می‌کند، ولی درون شخصیتها خالی است. خواننده مجبور است این کلمات را به کلی فراموش کند، یا آنها را مدام حذف کند تا به درون شخصیتها دست بیابد. ولی هجوم تندرآسای این واژه‌های خالی و بی‌معنی اجاره نمی‌دهد درون شخصیتها برملا شود. کافی نیست یک نفر زبان فارسی را بداند. کافی نیست یک نفر کلمات شاعرانهٔ ادبیات فارسی را گلچین کند تا آنها را در جایی به منظور ارائهٔ معلومات تحویل خواننده دهد. قصه‌نویس باید زبان خاص قصه را بداند و او نمی‌تواند با ارائهٔ ادبیات، با گشودن انبان سنگین واژگان ادبی، نشان دهد که در ذهن «مارال» چه می‌گذرد. یک‌بار ۲۵۰۰ سال تاریخ شاهانه این مارال را بی‌سواد نگهداشته، و حالا به جای آنکه ما بدانیم در ذهن او چه می‌گذرد، با این انبان کلمات ادبی روبه‌رو می‌شویم.

در پاراگراف بعدی می‌خوانیم:

«عمه‌زاده‌ها، خویشان ناشناس، مردان کار و بیابان و دلیری. جرثومه‌های کشمکش و خُفت و خیز. سواران بی‌نام. اسبان بی‌نشان. هرای. کاکلت را که می‌شوید بیک محمد؟ شیرو چه نام

خوشایندیست! دیگر بگو، دیگر بگو پیرخالو. باز هم. صدایت، صدای پیرانه‌ات یادآورکنده‌های چناران است. باد و برف بسیار بر آن گذر کرده است. آوای جنگلهای دور فرومنشان. از نشانه‌ها برگوی. میدانی گشاده‌تر بر پندار تیزتک مارال بگشای. بنمیر ای چنار کهن. یادنامهٔ روزگاران دور. دَمَت گرم.»[۵۹]

درست است که حرف «گلشیری» تا حدودی صحت دارد، بویژه دربارهٔ کلیدر که دولت‌آبادی نقال است نه رمان‌نویس. ولی مسئله مهمتر از اینهاست. «مارال»، معشوقهٔ زیبای کلیدر، «ابوالفضل بیهقی» است که متأثر از زبان مقلدهای «احمد شاملو» در مجلات خوشه و فردوسی سابق است. «هرای»، «دیگر بگو، دیگر بگو پیرخالو» و «دمت گرم» نقالی قهوه خانه است. ولی «صدای پیرانه‌ات یادآور کنده‌های چناران است»، دقیقاً مثل شعر شعرای مقلد «احمد شاملو»ست که خطاب به او و در ستایش او سروده شده و در هر کدام از مجلات این مملکت در طول بیست سال گذشته چاپ شده است. اگر از جملهٔ «میدانی گشاده‌تر بر پندار تیزتک مارال بگشای»، کلمهٔ «مارال» را حذف کنیم یکی از جملات شعرهای «شاملو» را خواهیم داشت. «بنمیرای چنار کهن. یادنامهٔ روزگاران دور» هم دقیقاً همان حال و هوا را دارد.» البته کلمهٔ «بنمیر» از آن عتیقه‌هایی است که ممکن است نثر به آذین را هم گاهی تحت تأثیر گرفته باشد.

این نثر از ذهن چه کسی می‌گذرد؟ چون قرار نیست نویسنده خودش به «پیرخالو» بگوید: «بنمیر ای چنار کهن.» این حرف را «مارال» در ذهنش می‌زند. و این حرف با این نثر چگونه به ذهن یک دختر ایلیاتی کرد راه جسته است؟ به همین دلیل آقای دولت‌آبادی رئالیست نیست، و هیچ کدام از آن ایستهای دیگر هم نیست. آقای دولت‌آبادی «ایست» صرف

است. این «بنمیر ای چنار کهن» را کسی می‌تواند بگوید ــ بعد از آن جملات شاملووار دیگر، که هم بیهقی خوانده باشد، هم نیما، هم الوار، هم شاملو. در این گونه خواندن بیهقی، بخش اعظم زبان نیما، کل «الوار» و سراسر تشبه به شاملو در زبان فرهنگی و ادبی و شعری ما بعد از سال بیست و چهار و بیست و پنج و بیست و شش، که کلیدر در آن سالها اتفاق می‌افتد، به وجود آمده‌اند. پس چگونه یک دختر بی‌سواد کرد می‌تواند سلف نیما، شاملو، الوار، و دهها آدم دیگر باشد؟ آقای دولت‌آبادی برای همیشه واقعیت زن کرد ایرانی را با این نثر به اصطلاح شعر گونه، مخدوش کرده است. این خیانت به روستا و ایلات است که یک نفر زبان، یا بی‌زبانی خود را که زاییدهٔ تاخت‌وتاز روشنفکران ایران بر عرصهٔ مطبوعات در دوران گذشته بوده است به یک دختر معصوم کرد تحمیل کند و بعد بگوید مردم زبان مرا می‌فهمند. و روشنفکران نمی‌فهمند. در حالی که در همان کتاب ما نیز مردمی هستیم گفته است که زبان امثال «پیرخالو» و «مارال»، ترکیبی است از ترکی و کردی و فارسی، که خود او هم آن را نمی‌فهمد. یعنی دولت‌آبادی نوشتن به زبان خود آن مردم را خیانت به زبان فارسی می‌داند. خیلی خوب! دستتان درد نکند. و بعد می‌گوید مردم زبان رمان مرا می‌فهمند و روشنفکران نمی‌فهمند. اگر تو زبان آن مردم را نمی‌فهمی، چرا باید مردم زبان تو را بفهمند؟ مثالی که دولت‌آبادی می‌دهد این است که مثل یک انگلیسی که راجع به چینیها رمان بنویسد، ما هم فارسی ملی بنویسیم، ولی آن انگلیسی رمانش را برای چینیها نمی‌نویسد، برای انگلیسی زبانها می‌نویسد. شما این زبان را برای مردم ایران می‌نویسید. و مردم ایران در کجا می‌گویند: «بنمیر ای چنار کهن!» جز موقعی که بخواهند ادای ابوالفضل بیهقی را درآورند؟ و این مخاطب، آیا مهم نیست؟ این مردم چگونه مردمی هستند که این

جمله را که از ذهن یک دختر عشیره‌ای کرد گذرانده می‌شود، می‌فهمند، آن هم در سال ۲۳ یا ۲۴، و زبان معمولی رمان روزگار ما و رمانهای روزگار ما را نمی‌فهمند و با آن ارتباط برقرار نمی‌کنند؟ نخبه‌گرایی دولت‌آبادی دمار از روزگار او درآورده است. آن کسی که این پاراگراف «عمه زاده‌ها...» را به ذهن مارال نسبت می‌دهد، نمی‌فهمد که دارد اولاً: یک زبان شیک اشرافی و غیرواقعی را به ذهن یک دختر کرد نسبت می‌دهد، جدا از آن نسبتهای قهرمانی «به قامتِ» ملت قهرمان پرور ایران؛ طوری که آن دختر باید فرهنگ لغاتی در حد و حدود فرهنگ لغات مولوی داشته باشد تا از این کلمات استفاده کند؛ ثانیاً اگر این دختر، این فرهنگ لغات را در اختیار داشته باشد، باید حتماً در همان روستای خود، به دو سه دانشگاه معتبر رفته باشد و از دانشگاه «کلیدر» دکترای ادبیات فارسی گرفته باشد؛ علاوه بر این باید مقادیر زیادی روان‌شناسی «یونگ» و «فروید»، مقداری جامعه‌شناسی «مارکس» و «انگلس» و «ماکس وبر» بداند، آداب و رسوم تصویرسازی، استعاره‌پردازی، نمادآفرینی و اسطوره‌سازی بداند تا بتواند از ذهنش جمله‌هایی مثل «از نشانه‌ها برگوی. میدانی گشاده‌تر بر پندار تیزتک مارال بگشای.» این زبان را فقط یک گروه می‌فهمند: گروه روشنفکران؛ و متأسفانه روشنفکران هم از ترس اینکه دولت‌آبادی آنها را غیرمردمی بخواند، مجبورند دم نزنند و یا اگر هم زدند، آن را اثری «سترگ» بدانند. شگفت‌آور این است که تاکنون، هیچ یک از آدمهایی که تیپ «مارال»، «پیرخالو»، «بیگ‌محمد» و «بلقیس» هستند راجع به رمان حرفی نزده‌اند. یکی از نقدها را خانم پرتو نوری علا نوشته که روشنفکر است؛ دیگری را محمد بهارلو نوشته که روشنفکر است؛ سومی را احسان یارشاطر نوشته که روشنفکر است؛ چهارمی را شاملو نوشته که روشنفکر است. و قبل از چاپ تمامی کتاب، احسان طبری راجع به آن

حرف زده که روشنفکر بود؛ و گلشیری راجع به آن حرف زده که روشنفکر است؛ کریم امامی حرف زده که روشنفکر است؛ و بنده حرف زده‌ام که روشنفکر خوانده می‌شوم. و هیچ کدام از ما وکیل و وصی و قیم «مارال»، «پیرخالو»، «گل محمد»، «بیگ محمد» و «بلقیس» نیستیم. و اگر یکی از این اشخاص را پیدا کنی و صفحه‌ای از کلیدر را برای او بخوانی، مبهوت‌ترین قیافهٔ جهان را در برابرت می‌بینی.

یک مثال دیگر از این زبان بدهم. «بلقیس» یک چراغ موشی روشن می‌کند، «مارال» را به داخل خانه می‌برد. بعد خودش بیرون می‌رود که آب بیاورد، ولی «سرش به کار تنور گرم» می‌شود. مارال روی فرش می‌نشیند، و بعد آقای دولت‌آبادی دو پاراگراف از آن ناتورالیسم مکانیستی جانانه را به این صورت تقدیم خواننده می‌کند:

«مارال تنها ماند، نفسی کشدار از سینه رها کرد. اینک او بود. تنها و ناشناس. نشسته برفرشی، بر ولایتی، بر زمینی تازه. زمینی که هنوز نشانی گنگ از پشتهٔ او بر خود داشت. جایی تازه. خانه‌ای تازه. خانمانی تازه. منزلگاه میشکالیها. به دیوارهای دود گرفتهٔ اطرافش نگاه کرد و کوشید تا بتواند بین چیزهای تلنبار شده در این سوی و آن سوی بافتی بیابد. پنداری از کسان، صاحبانش بیابد. یعنی که بتواند بفهمد آن چوبدست کدام مرد است؟ کدام گله‌بان است؟ آن چوخا را کی به بر می‌کند؟ آن پاتاوه چارقهایی که بر گلوی میخ آویخته‌اند، پای کدام پیری را در زمستان گرم نگاه می‌دارند؟ یا جوالهای کنج اتاق از چه آذوقه‌ای پُرند؛ و این جفت چوبهای خطّب، جهاز کدام شتر را استوار می‌دارند؟ آن سر بند چرمی، پوزهٔ کدام قاطر یا مادیانی را در خود مهار می‌کند؟ و آن لولهٔ تفنگ، که از زیر کپان شتر سرک کشیده و نگاه می‌کند، با کدام

انگشتی ماشه‌اش چکانده می‌شود؟

فتیله پیه سوز کج رفت و دودش بیش شد. مارال برخاست و فتیله را درست کرد. در دم به چیزی در خود آگاه شد. احساس اینکه با همین خردینه کار به خانواده کوک خورد. دست و کار. گرچه ناچیزترینش باشد. چه رمزی در این بود؟ چه رمزی؟ در خانه‌ای غریبی، میهمانی، گنگ و بهت زده و درمانده‌ای، اما همین که دستت به کاری پیوند خورد احساس می‌کنی که دیگر زاید نیستی. می‌توانی زاید نباشی. پیوسته‌ای. خود را حق‌دار می‌بینی. دارای حق. و دلت می‌خواهد این حق را بیشتر از خود کنی. برای همین ذهنت مثل موشی کور در جستجو و تکاپوست که جایی را بیابد. وجود تو در تلاش روزنه‌ایست که نیاز به تو داشته باشدو تو خود را در آن بتپانی. دنبال کاری می‌گردی که زمین مانده باشد و تو آن را به انجام برسانی. چشم در پی کودکی می‌گردانی که زمین‌خورده باشد و تو آن را از روی خاک و خل بلند کنی و بالهایش را بتکانی. بالاخره پی این هستی که با وجودت بتوانی گودالی، چاله‌ای را پرکنی، و به این احساس دست بیابی که سربار نیستی. که بی‌ثمر نیستی. ستونی رها شده‌ای که می‌خواهی خودت را به چیز یا جایی تکیه بدهی. بند کنی. آرزویش را داری که بتوانی خودت را در لحظهٔ لق و بی‌اعتباری که به این سوی و آن سوی می‌کشانندت، نگاهداری، می‌خواهی که بتوانی خودت را از کوران در ببری. بی‌تابی. رنجی پنهان از درون می‌جَوَدت. درون ـ برونه‌ای. خندان و شیرین، اما تلخی. برای همین، پنهانی و با موذیانه‌ترین جلوه‌اش، در خود خدا می‌کنی که بر سر سفره‌دارت بلایی فرود آید که تو بتوانی به یاریش بشتابی و او را از

شری برهانی تا توانسته باشی بزرگواریهای او را ــ که رفتارهایی ساده بوده‌اند و در پندار تو بزرگ و گرانبار شده‌اند ــ پاسخی گفته باشی.»[۶۰]

در انتهای پاراگراف اول، آقای دولت‌آبادی می‌توانست سی چهل شیءِ دیگر هم پیدا کند که آنها را هم با همان حالت مکانیستی بنویسد:

«آن نعل را چه کسی به پای قاطر می‌کوبد، بی‌آنکه پای قاطر ترک بردارد و میخ کج شود و یا چکش به انگشت نعلبند بخورد و خون از انگشت جاری شود؟ و آن سطل را چه کسی پر می‌کند با آب چشمه یا چاه؟ و چه کسی تشنگی خود را با آن رفع می‌کند؟ و آن آب، آب کیست؟ جرعه‌ای از آن را هم در حلق قره‌آت فروبچکانید، و فروتر در حلق من. و آن تسمه را چه کسی دور سر خود می‌چرخاند، با چشمهای خون بلعیده از خشم، و خون شتک زده بر کمانهٔ ابرو. ستم بر من، ستم! ظلم بر من، ظلم! داد بر من! بیداد بر من! و این قالیچه را چه کسی بافته است؛ این دیه یا آن دیه؟ این دار، یا آن دار؟ انگشتان خونین چه کسان دیگری هم اینک قالیچه‌های دیگری می‌بافند؟ و آن قمه که بر شاه میخ آویزان است، قرار است رگ کدام شحنه را بدرد و خون کدام شاهباز قرار است به آسمان بپرد؟ آسمان، خورشید، ماه، ستاره، کهکشان، منظومهٔ شمسی، مریخ، عطارد، تو بگو، حالا. مارال، نویسنده قربان آن چشمهایت برود، تو بگو. مارال. وه! چه جهان مدهوشی، بیهوشی، بی‌جوشی، بی‌خروشی. آنک پیه‌سوز که کج رفته و دودش بیش شده است. زهازه! آه! وه! ره! مارال تو را چه می‌شود!»

آن دو پاراگراف را مثل بخشی از یک رمان بنویسیم:

«مارال تنها ماند. نفس عمیقی کشید. تنها بود. در جایی تازه و ناشناس.

دور و بر خانه را نگاه کرد. گوشه‌ای چند جوال بود و گوشه‌ای دیگر یک سربند چرمی و یک چوبدست، و آن سوتر کنج دیوار، لولهٔ تفنگی. احساس کرد خانه پر دود شده است. پیه‌سوز را دید که کج می‌رفت، بلند شد، فتیله را درست کرد. با همین کار کوچک احساس کرد که به این محل تازه تعلق پیدا می‌کند. از خانه بیرون آمد، رفت بالا سر تنور. باید خود را به این دنیای تازه نزدیک می‌کرد.»

وقتی که آقای دولت‌آبادی راجع به نفس کشیدن مارال می‌نویسد: «نفسی کشدار از سینه رها کرد»، ما فقط با یک تصور می‌توانیم با مارال برخورد کنیم، و آن، اینکه مارال حتماً یک فیل، نهنگ، یا دستکم اسب یا شتر است. و یا اینکه در یکی از این فیلمهای «رئالیسم سوسیالیستی» مثل «چگونه پولاد آبدیده باشد» بازی می‌کند، وقتی که حرکتی با ظرفیت سادهٔ انسانی، همان حالت نفس کشدار از سینه رها کرده را پیدا می‌کند. و وقتی که گزارش کاتالوگ‌وار از اشیای خانه می‌دهد، انگار صاحب خانه مرده است و قرار است ریز و درشت خانه فهرست شود، و آن هم با خیالاتی عجیب وغریب راجع به آن ریز و درشت.تا بعداً اسناد انحصار وراثت تنظیم شود.

در پاراگراف بعدی، آقای دولت‌آبادی، خود و شخصیتهای کتابش را عالم دهر، و خوانندگانش را خر فرض کرده است. اگر قرار است زنی بلند شود و برود به پیرزنی کمک کند، آه و نالهٔ فلسفی دیگر لازم نیست. انگار در وجود مارال، آقای دولت‌آبادی یک «نیچه» سراغ کرده است که با سری پر از تفکرات گوناگون می‌رود به «واگنر» کمک کند و مدام به این می‌اندیشد که چه بکند و چه نکند. و همین، هر گونه خودجوشی را از کتاب کلیدر دور می‌کند. همه دچار آماس کلامی شده‌اند. و تقریباً نود و نه درصد کلمات توصیفی، از نوع انشاهای ادبی دبیرستانی است.

در برابر توصیفی از این دست، روایتی را نقل می‌کنیم از بوف کور صادق هدایت:

«شلاق در هوا صدا کرد، اسبها نفس زنان به راه افتادند. خیزهای بلند و ملایم برمی‌داشتند، پاهای آنها آهسته و بی‌صدا روی زمین گذاشته می‌شد. صدای زنگولهٔ گردن آنها در هوای مرطوب به آهنگ مخصوصی مترنم بود ــ از پشت ابر ستاره‌ها مثل حدقهٔ چشمهای براقی که از میان خون دلمه شدهٔ سیاه بیرون آمده باشد روی زمین را نگاه می‌کردند ــ آسایش گوارایی سر تا پایم را فرا گرفت، فقط گلدان مثل وزن جسد مرده‌ای روی سینهٔ مرا فشار می‌داد ــ درختهای پیچ در پیچ با شاخه‌های کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس اینکه مبادا بلغزند و زمین بخورند، دست یکدیگر را گرفته بودند. خانه‌های عجیب و غریب به شکلهای بریده بریدهٔ هندسی با پنجره‌های متروک سیاه کنار جاده رج کشیده بودند، ولی بدنهٔ دیوار این خانه مانند کرم شتاب تشعشع کدر و ناخوشی از خود متصاعد می‌کرد، درختها به حالت ترسناکی دسته دسته، ردیف ردیف می‌گذشتند و از پی هم فرار می‌کردند ولی به نظر می‌آمد که ساقهٔ نیلوفرها توی پای آنها می‌پیچند و زمین می‌خورند. بوی مرده، بوی گوشت تجزیه شده همهٔ جان مرا فرا گرفته بود. گویا بوی مرده همیشه به جسم من فرورفته بود و همهٔ عمرم من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده‌ام و یک نفر پیرمرد قوزی که صورتش را نمی‌دیدم مرا میان مه و سایه‌های گذرنده می‌گردانید.»[۶۱]

راوی جمدان محتوی مرده را در قبرچال کرده، گلدان راغه را در

کالسکهٔ نعش‌کش به سینه چسبانده، دارد از سر خاک زن اثیری به خانه بر می‌گردد. تمامی طبیعت توصیف شده بخشی از روایت درونی اوست. طبیعت را به خاطر طبیعت و درون را به خاطر درون توصیف نمی‌کند، بلکه همهٔ اینها را به قصه‌ای که روایت می‌کند، پیوند می‌زند. این پیوند را طوری می‌زند که انگار از ازل به همین صورت بوده، هم شلاق، هم زنگوله، هم چشمها، هم گلدان، هم وزن جسد، هم درختها، هم ستاره‌ها، هم بوی مرده، هم پیرمرد قوزی، اینها فهرست‌وار ردیف نشده‌اند، بلکه هر جزیی از آنها در کل دستگاه رمان، عین سازهای ارکستر، یک سنفونی بزرگ و هماهنگ را می‌نوازند. و این اورگانیسم واقعی زبان رمان‌نویسی است. ولی آقای دولت‌آبادی، برخلاف ادعای خود در ما نیز مردمی هستیم اجزا را به هم مربوط نمی‌کند، اجزا را تکه تکه، جدا از هم، نامربوط به ساختار ذهنی و عینی آدمها، و ساختار عمومی رمان، نامربوط به ساختار رمان، هر رمانی، به روی صفحه ظاهر می‌کند. ما فقط با کلماتی سر و کار داریم که بر روی کاغذ ظاهر می‌شوند. و این «فارسی» نه مال آنهاست، نه مال رمان، و نه مال زمان ما. پس مال کجاست؟ این نثر، در یک کلام، متعلق به فریبی است که آقای دولت آبادی از جهان‌بینی خاص خود خورده است. آن جهان‌بینی، یک جهان‌بینی مطلق‌گرای پیش ـ رنسانسی و «بطلمیوسی» است که در آن یک نفر به جای چندین آدم حرف می‌زند، و گمان می‌کند حرف دل آنها را زده است؛ یعنی نویسنده عملاً جای مستبد آسیایی را پر کرده است، خودکامه‌ای که تک‌گویی بیرونی و قلمفرسایی مبتنی بر فریب را، رأیِ تک تک شخصیتهای بی‌زبان، و بی‌درون، و یا رأی از زبان واقعی و درون واقعی عاری شدهٔ شخصیتها، یکی می‌شمارد، و نمی‌داند که رمان دقیقاً در برابر این قلدری مستبد آسیایی در کشور ما سر برکرد و زبان باز کرد تا بیچارگان یک کشور به زبان خود، و نه به زبان

جانشین آن مستبدآسیایی، یعنی نویسندهٔ اختیار تام گرفته از مردمی بی‌زبان و بی‌درون و بی‌برون نگهداشته شده، حرف بزنند. کافی بود نویسنده به این آدمها با روحیهٔ دینامیک و دموکراتیک نگاه کند، یعنی برود توی جلد تک تک آدمها، و بگذارد آنها رمان خود را روایت کنند. آقای دولت‌آبادی شخصیتهای خود را صغیر و دیوانه و عقب‌مانده به شمار آورده، حق رأی را از آنها سلب کرده، و با خودکامگی مطلق،با کلمات مطنطن، جملات دهان پرکن و فریبنده، از سوی آنها، حکومتی نامشروع و غیرقانونی تشکیل داده است.

برای روشن شدن این مطلب، به ویژه برای نسل جوانی که شیفتهٔ آزادی پیدا کردن از دست این قبیل راویان خودکامه است ولی ممکن است در نتیجهٔ عدم آگاهی با شیوه‌های بیان رئالیستی، شیوهٔ بیان دولت‌آبادی را رئالیستی بداند، ما از خواننده می‌خواهیم که جلد اول کلیدر را باز کند و بیاید و برسد به صفحه ۱۴۴، پاراگراف آخر، و آن را دقیق بخواند. ما حق نداریم شش صفحه از نوشتهٔ نویسنده‌ای را ضمیمهٔ مقالهٔ خود کنیم. از خواننده می‌خواهیم از پاراگراف آخر صفحهٔ ۱۴۴ تا آخر آن بخش، یعنی تا آخر صفحهٔ ۱۵۰ را بخواند و بعد منطق تلخیص ما از آن صفحات را مطالعه کند، به هر صورتی که می‌خواهد به بازنویسی آن صفحات بپردازد. ما نیز بازنویسی خود از آن صفحات را ذیلاً چاپ کرده‌ایم.

وظیفهٔ نویسنده حذف کلیهٔ آن چیزهایی است که می‌تواند در شمار اطلاعات عمومی درآید. تمامی پاراگراف اول این بخش را می‌توان به راحتی خلاص کرد. اگر بیان این مطالب از نظر آقای دولت‌آبادی مهم است، اهمیت آن نه در ارائهٔ مطالب، بلکه در نحوهٔ ارائهٔ مطالب است. به دلیل اینکه هر خواننده‌ای با شعور متوسط می‌تواند همهٔ اینها را، بی‌آنکه

دخالتی از سوی نویسنده مشاهده کند، دریابد. می‌ماند نحوهٔ بیان: قلمفرسایی راجع به اطلاعات عمومی، حتی قلمفرسایی شاعرانه، کار نویسندهٔ جدی نمی‌تواند باشد. آقای دولت آبادی این کلیات را می‌گوید، نه به دلیل اینکه لازم است این کلیات گفته شود، بلکه به آن دلیل که ولع قلمفرسایی دارد. و قلمفرسایی خود نوعی استبداد رأی است، و چنین چیزی در رمان جایی ندارد.

غرض آقای دولت‌آبادی این است: «نفیر خواب دیگران، بلند بود، ولی شیرو خوابش نمی‌برد.» پاراگراف دوم را هم می‌توان تلخیص کرد: «ترس و تردید نمی‌گذاشت بخوابد. اگر می‌رفت، مادرش چه می‌کرد؟ برادرش، پدرش چه می‌گفتند!»

آقای دولت‌آبادی در پایان پاراگراف دوم سؤال می‌کند: «چگونه شبی است امشب؟» و بعد یک پاراگراف طولانی از آن انشاها را در ادامهٔ این سؤال راجع به شب قلمفرسایی می‌کند. می‌توان خلاصه کرد: «شیرو دو راه داشت، یا باید تن به بندگی بی‌عشق می‌داد، و یا باید بلند می‌شد و سراغ معشوقش می‌رفت.» ولی در پاراگراف بعدی آقای دولت‌آبادی واقعاً شیرین می‌کارد. هر چه را که شاملو راجع به آیدا، فرخزاد، زنهای دیگر، عشق، اجتماع، تاریخ، ماه، جنبش و غیره گفته بود، تلخیص می‌کند و از زبان «شیرو»، در خیال او، تحویل بدبخت ماه‌درویش می‌دهد. شاملو خطاب به فروغ می‌گوید: «متبرک باد نام تو». آقای دولت‌آبادی، با شکسته نفسی تمام می‌فرماید: «متبرک باد جمال و وصال یار». آقای دولت‌آبادی به وساطت این زبان، شیرو را برای ماه‌درویش غرمی‌زند. البته فقط این زبان نیست. «لوایح» عین‌القضاة، و «چنین گفت زرتشت» نیچه هم در این وساطت شرکت دارند. و تنها «اخوان ثالث» حضور ندارد، ولی چیزی که آقای دولت‌آبادی نوشته، طوری است که «هلا، یک دو، سه دیگر بار»

«کتیبه» هم، راحت می‌شد بار وساطت را به دوش بگیرد. در حالی که به سادگی می‌شد تمام این پاراگراف طولانی را تلخیص کرد: «سقف را نگاه می‌کرد. مضطرب بود. صورت ماه درویش دعوتش می‌کرد. به خود نهیب زد: بلند شو دختر. منتظرته! ولی تردید نمی‌گذاشت. نفسش را در سینه حبس کرد، نفیرها بلند بود.» از آغاز پاراگرافی که با «آرامش» شروع می‌شود تا پایان پاراگرافی که به «خاموشی» پایان می‌یابد، هشتصد کلمه است. این هشتصد را ضرب در دو کنید می‌شود هزار و شصد. و حالا دو صفر از کنار ۱۶۰۰ بر دارید. همه را در شانزده تا بیست کلمهٔ ساده می‌توان گفت: «دستهایش می‌لرزید. مثل مار از رختخواب بیرون خزید. نمی‌دانست دگمه‌های یَلش را درست جا می‌اندازد یا خیر. خودش را به در رساند. گیوه‌ها را پوشید.» و حالا پاراگراف بعدی. همهٔ تصویرها اضافی است. هم آن چیزی که با «خنجرگان» شروع می‌شود و هم آن «دیده‌بانان شب و دشت». چیزی که باید بماند اینهاست: «شیرو بیرون آمد، از کنار شتر، لحظه‌ای گوش خواباند. صدایی نمی‌آمد. رفت توی آغل، سارق خود را از زیر پوشال وکاه در آورد. آمد بیرون و سرش را پایین انداخت. مصمم. رو به دیوارک خانه رفت. یک‌بار فقط سرش را برگرداند. شتر گل محمد نگاهش می‌کرد. شیرو نگاهش را دزدید، پا روی خاک نرم کوچه گذاشت و سارق رختها را روی سرش جا به جا کرد.» و پاراگراف بعدی: «در تیرگی شب، وهم ورش داشت. خواست برگردد. صورت ماه‌درویش در تیرگی شب می‌درخشید. ولی وهم در بیرون نبود. در جانش بود. با همین ترس و امیدها، از سینهٔ ماهور بالا رفت و از آن سو سرازیر شد. شبح مردی و اسبی به چشمش آمد. نامش را از آن سو شنید. شیرو خواست بدود، ولی ناگهان، خواست برگردد. برنگشت، مرد کنار اسب بود. شیرو به یک چشم‌به‌هم زدن رسید و سینه در سینهٔ او ایستاد.

شیرو صدای قلبش را می‌شنید. ماه‌درویش سارق رخت از سر شیرو برداشت و آن را به ترکبند مادیانش بست. افسار مادیان را به دست گرفت. ماه‌درویش پا در رکاب کرد و بر زین نشست و دستش را به سوی شیرو دراز کرد. شیرو دست در دست مرد گذاشت و پا بر پای او، و به یک جهش پرید و بر ترک مادیان نشست. و دستهایش را دور ماه‌درویش قلاب کرد. ماه درویش به طرف شیرو برگشت. دم گرم مرد بر چهرهٔ شیرو خورد. شیرو دیگر تاب نیاورد. سرش را روی شانهٔ مرد گذاشت و سینه‌های رسیده‌اش را به پشت او فشرد:

«من را ببر. ببرم از اینجا.»

«آروم بگیر، آروم.»

«گفتم با ماه می‌آیی. اما ماه در نیامده، اومدی.»

«ماه هم در می‌آد.»

«این هم ماه. در اومد. از وسط دو شاخ کوه دو براران. پاتیلی از گورماست بر اجاقی سنگی.»

شب شیرو را دو شقه کرد.»[۶۲]

از کل آن متن سه‌هزار کلمه‌ای پیش و کم همین مقدار را می‌توان حفظ کرد. باقی همه لفاظی است، همه تکرار مکررات است، و هیچ‌گونه ارتباط اورگانیک با روایت ندارد. و یا بدیهیاتی از این نوع: «اما شیرو فرزند بیابان بود. زادهٔ کوه، دختر صحرا و دشت. همدم گرگ و سگ و گوسفند و اسب.»

زبان قصه زبان ادبی نیست. زبان زندگی است. از فیلدینگ تا داستایوسکی تا پروست و جویس و تابکت و بلو، و تا شولوخوف. رمان‌نویسی که این را نداند، در واقع سوراخ دعا را گم کرده است. ضرباهنگ زبان قصه متناسب با ضرباهنگ زندگی است، نه ضرباهنگ

ادبیات. آقای دولت‌آبادی تصوری بسیار آشفته و درهم و برهم از ضرباهنگ ادبیات دارد. و این زبان، این ضرباهنگ، فاقد نیروی ورود به درون شخصیتهاست. آقای دولت‌آبادی به دلیل داشتن این تصور غلط از زبان قصه، از زبان زندگی، به سود نوعی شبه‌ادبیات، دوری جسته است. زبان کلیدر، زبانی شبه‌ادبی است و رمان کلیدر، چیزی جز شبه‌رمان نیست. کلیدر، زبان استبداد رأیْ راوی را، به جای رابطهٔ دموکراسی درونی آدمها گذاشته است. بحران درونی کلیدر، بحرانی است پیش از شروع رمان در جهان و ایران. آناکرونیسم درونی آن، نشان دهندهٔ آناکرونیسم درونی نویسنده است.

شهریور ـ مهر ۶۹ ـ تهران

1-Samuel Perkins

2- Lillian Hellman

۳ـ نگاه کنید به زن ناتمام به ترجمهٔ ساناز صحتی، نشر مرغ‌آمین، تهران، ۶۹.

4- Dorothy Parker

5- Denise Levertov

6- *The Crowned Cannibals*

7- Rondom House

8- Vintage

9- E. L. Doctorow

10- New American Library

11- *The New York Review of Books*

12- *The New York Times*

13- *Nation*

14- Jason Epstein

15- George Lukács, *Writer and Critic*, (Merlin Press, London, 1978,) PP. 110-149

16- Thomas Pynchon

17- Diachronism

18- Synchronism

19- Dynamic Synchronism

۲۰ـ فلوبر، سالامبو، ترجمهٔ احمد سمیعی، تهران، ۶۶، صص ۴۴-۴۳.

21- Wayne Booth

22- Todorov

23- Aedificium

۲۴ـ اومبرتو اکو، نام گل سرخ، ترجمهٔ شهرام طاهری، تهران، ۱۳۶۹، جلد اول، صص ۲۹-۲۷.

۲۵ـ رضا فرخفال، «ویرایش متون ادبی»، **کیهان فرهنگی**، سال ششم، شمارهٔ ۱۰، ص ۱۸).

26- Eteological

27- Thematic Components

28- Motif Components

29- Metonymy

30- Symbol

31- Oxymoron

32- Irony

33- Allegory

34_ Myth

35- Subtext

36_ Text

37- Contextual

38- Cyclical

۳۹ـ صادق‌هدایت، بوف کور، سازمان‌انتشارات‌جاویدان، ۲۵۳۶، تهران، ص ۷۲.

40- Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, (Methuen Co. Ltd, Britain, 1987), PP. 5-36.

41- Stephen Hero.

۴۲ـ صادق هدایت، نوشته‌های پراکنده، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۴. و نیز نگاه کنید به مقالهٔ «دربارهٔ ایران و زبان فارسی»، در ماهنامهٔ سخن دورهٔ هژدهم. اعتراض او به تقی‌زاده در این مقاله آمده است.

43- external monologue

44- structurally interrelated series

۴۵ـ محمود دولت‌آبادی، ما نیز مردمی هستیم، نشر پارسی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۵۰.

۴۶ـ همان، ص ۸۴.

۴۷ـ صادق هدایت، سایه روشن، مؤسسهٔ مطبوعاتی امیرکبیر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۱، صص ۸-۴۷.

۴۸ـ نوشته‌هایی از صادق هدایت، «نمایشگاه شرقی»، چاپ؟ سال؟ شهر؟ صص ۱۷-۱۶. نوشته در سالهای ۱۳-۱۳۱۲ نوشته شده است.

۴۹ـ محمود دولت‌آبادی، اوسنهٔ باباسبحان، انتشارات پیوند / انتشارات شبگیر، چاپ ششم، تهران، ۲۵۳۶، صص ۵۳-۱۵۲.

۵۰ ـ محمود دولت‌آبادی، جای خالی سلوچ، نشر نو، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۱، صص ۸۹-۲۸۸.

۵۱ ـ غلامحسین ساعدی، عزاداران بیل، نشر قطره، چاپ سیزدهم، تهران، ۱۳۷۰، صص ۱۲-۱۱۱.

۵۲ ـ محمود دولت‌آبادی، ما نیز مردمی هستیم، صص ۱۲-۳۱۱.

۵۳ ـ همان کتاب، صص ۵۴-۵۲.

۵۴ ـ همان کتاب، صص ۷۷-۲۷۵.

۵۵ ـ همان کتاب، ص ۲۷۹.

۵۶ ـ محمود دولت‌آبادی، ناگزیری و گزینش هنرمند، انتشارات شباهنگ، تهران، ۱۳۵۷، ص ۸۸ .
۵۷ ـ محمد محمدعلی، گفت و گو با احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، مهدی اخوان ثالث، نشرقطره، تهران، ۱۳۷۲، صص ۵-۱۰۴.
۵۸ـ محمود دولت‌آبادی، ما نیز مردمی هستیم، صص ۳۱۰-۲۹۲.
۵۹ ـ محمود دولت‌آبادی، کلیدر، نشر پارسی، جلد اول و دوم، چاپ سوم، تهران، تابستان ۱۳۶۳، ص ۳۶.
۶۰ـ محمود دولت‌آبادی، همان، صص ۵۸-۵۶.
۶۱ـ صادق هدایت، بوف کور، امیرکبیر، تهران، بهمن ۱۳۵۱، صص ۹-۳۸.
۶۲ـ محمود دولت‌آبادی، کلیدر، صص ۱۵۰-۱۴۴.

فهرست اعلام

آ

آپولو ۱۴۲

آجودانی، ماشاءالله ۱۴۰-۱۳۵

آدم ۳۴۹

آدورنو، تئودور ۵، ۷۳، ۱۶۴

آرتو، آنتونن ۲۹۴

آریان پور، امیرحسین ۵۸

آستین، جین ۳۵۷

آشوری، داریوش، ۱۳۵، ۱۴۰

آل‌احمد، جلال ۵۷، ۱۰۳، ۱۵۶، ۱۷۰-۷۴، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۴۰، ۲۴۱، ۳۶۶

آیزنشتاین، سرگیی ۲۹۲، ۲۹۷

الف

ابراهیم ۲۷۷، ۲۷۸

ابن خلدون ۲۷۷

ابن سینا ۱۷۶

ابن عربی ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۷۶

اپستاین، جسیون ۳۱۳، ۴۰۳پ

اخوان ثالث ۱۰، ۳۶، ۳۷، ۵۸، ۱۲۸، پ۱۹۰-۱۲۹، ۲۰۵، ۳۹۹، ۴۰۵پ

ارانی، تقی ۱۶۹

ارسطو ۳۸، ۵۷، ۵۸، ۹۲، ۱۷۶، ۳۵۸

استالین، جوزف ۹۶، ۱۴۱، ۲۹۱، ۲۹۳

استاندال ۱۱۹، ۳۷۹

استاین، گرتردو ۱۲، ۲۳

استرن، لارنس ۵۸، ۹۵، ۱۲۶پ، ۲۰۹، ۲۲۷، ۲۴۹، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱

اسحاق ۲۷۷، ۲۷۹

اسفندیار ۱۸۴

اسکات، والتر ۱۱۹

اسکندر ۲۶، ۱۴۲، ۲۲۰

اسکولز، رابرت ۴۰، ۵۳

اسماعیل ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹

اشتاین‌بک، جان ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۲۴

اشکلوفسکی، ویکتور ۵۸، ۶۰، ۸۸، ۱۲۶پ، ۱۸۵، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۱۵-۲۱۱، ۲۲۵، ۲۵۰، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴پ، ۲۶۹، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۶۰

اعتمادی، ر. ۱۹۹

افراسیاب ۱۷۵

افشار طوس ۱۵

افلاطون ۳۸، ۵۶، ۶۱، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۹، ۹۱، ۱۲۶پ، ۱۴۱،

۱۷۴، ۱۷۶
اکو، اومبرتو ۱۹۹، ۲۱۵، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹
الیوت، تی. اس. ۱۱، ۱۲، ۴۲، ۵۸، ۲۰۴
الیوت، جورج ۳۵۷، ۳۷۹
الوار، پل ۳۹۰
الهی، اصغر ۲۶۴پ
امینی، مفتون ۳۸۵
انتظامی، عزت‌الله ۲۷۶، ۲۷۷
انگلس، فردریک ۳۹۱
انیس الدوله ۷، ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۲۱
اورپیدیس ۶۲، ۶۳
ایدی، امین دده ۱۹۶
ایگلتون، تری ۵۳، ۱۲۵پ

ب

بائولت، جان ۲۶۴پ
باختین، میخائیل ۲۰۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵پ، ۲۶۳پ
بارت، رولن ۵۸، ۸۸، ۱۶۴، ۳۴۱
بارکلی، جورج ۲۰۴
باغچه‌بان، ثمین ۳۰۱
بالزاک، اونوره ۱۱۹، ۳۵۷، ۳۷۹
بتهوون، لودویک ۴، ۳۵، ۲۶۷
براهنی، رضا ۱۶، ۱۹۶، ۲۲۳، ۲۶۳پ، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳۴۷
برتون، آندره ۵
برسون، روبر ۲۶۷
برگسون، هانری ۱۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۹
برگمان، اینگمار ۲۶۷
بروگل، پیتر ۴
«برونته»ها، [«امیلی»، «جین»] ۳۵۷
بقلی شیرازی، روزبهان ۵۸، ۷۶، ۱۲۶پ
بکت، سموئل ۵۸، ۷۲، ۱۰۱، ۲۰۴، ۲۹۶، ۳۴۵، ۳۵۰، ۳۵۱، ۴۰۱
بلو، سال ۲۸۰، ۴۰۱
بلینسکی، ویساریون ۵۸
بن، استیون ۲۶۴پ
بنیامین، والتر ۵
بوث، وین ۳۲۴، ۴۰۳پ
بودا ۷۷
بوکاچیو ۵۸
بودلر، شارل ۱۹۲
بهارلو، محمد ۳۹۱
بهرنگی، صمد ۳۸۵
بهکلام، احمد ۳
بیضایی، بهرام ۲۷۲، ۲۸۳، ۲۸۴
بیهقی، ابوالفضل ۳۸۹، ۳۹۰

پ

پائوند، ازرا ۱۱، ۴۱، ۵۸، ۲۰۴، ۳۱۲
پاررگا ۱۳۸پ
پارسی‌پور، شهرنوش ۱۰۳، ۱۹۴، ۲۰۰، ۲۲۵
پازولینی، پائولو ۲۶۷

پارکر، دوروتی ۳۱۱، ۴۰۲پ
پاینده، حسین ۱۳۵پ
پتگر، استاد ۳۰۳، ۳۱۴
پروپ، ولادیمیر ۲۰۵، ۲۰۹
پروست، مارسل ۳۲، ۳۳، ۵۵، ۵۸، ۶۶، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۸۳، ۱۹۹، ۲۰۴، ۲۶۶، ۲۶۸، ۲۸۹، ۳۵۱، ۳۵۸، ۴۰۱
پطروفسکی ۲۵۷
پنچون، توماس ۳۲۰، ۳۴۵، ۴۰۳پ
پهلوی، اشرف ۱۹۸
پهلوی، شهناز ۱۹۸
پهلوی [سلسله] ۱۷۱، ۳۶۲
پیر مغان ۶
پینوکیو ۱۰
پیکاسو، پابلو ۳۵-۲۹

ت

تایتان ۱۲
تزئوس ۶۲، ۶۳
تقی‌زاده، سیدحسن ۳۵۱، ۴۰۴پ
تودوروف، تسوتان ۲۵، ۴۰، ۴۱، ۴۷، ۵۷، ۵۸، ۶۵، ۸۸، ۱۲۴، ۱۲۵، ۲۰۵، ۲۵۷، ۲۶۴پ، ۲۶۹، ۳۲۴، ۳۵۸، ۴۰۳پ
تولستوی، لئون ۱۰۶، ۱۱۹، ۱۹۶، ۱۹۹، ۲۰۹، ۲۲۳، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۳۴، ۳۵۲، ۳۵۷، ۳۷۷، ۳۷۹
توماشفسکی، بوریس ۶۰، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۵۷
توین، مارک ۳۳
تهرانی، حسین ۷
تیمور لنگ ۱۳

ث

ثابتی، پرویز ۱۵۶، ۲۹۳، ۳۰۵
ثقفی، دکتر ۲۲-۷
ثکری، ویلیام ۳۵۷، ۳۷۹

ج

جلالی پندری، یدالله ۲۲
جمالزاده، سید محمدعلی ۳۵۷، ۳۶۱، ۳۶۶
جویس، جیمز ۵، ۲۹، ۳۲، ۵۸، ۹۵، ۱۰۳، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۹۹، ۲۰۴، ۲۲۲، ۲۲۵، ۲۶۳پ، ۲۶۴پ، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۹۰، ۳۲۰، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۸، ۴۰۱
جیمز، فریرز ۴۲
چیمز، هنری ۵۷، ۵۸، ۳۲۰، ۳۲۴، ۳۵۱، ۳۵۸

چ

چاپلین، چارلی ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۱
چوبک، صادق ۵۸، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۹، ۱۶۹، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۳۴، ۳۰۱، ۳۴۸، ۳۵۰، ۳۶۱، ۳۶۶

ح

حاتمی، علی ۱۶

حـافظ ۵۸، ۶۵، ۶۶، ۷۷، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۷۷، ۱۸۴، ۲۸۸
حزقیال نبی ۵
حشمت، بهروز ۲، ۳، ۴
حسن بیگی، ابراهیم ۲۱۳
حسنک وزیر ۱۸۴
حقوقی، محمد ۲۳

خ

خانلری، پرویز ۱۱۸
خبره‌زاده، علی‌اصغر ۱۴۵، ۱۸۶
خضر ۱۵۲، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۵
خواجو ۱۴۹
خوزان، مریم ۱۲۵پ

د

داریوش، پرویز ۱۸۶
داستایوسکی، فدور ۲۸، ۴۰، ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۹۶، ۱۹۹، ۲۰۹، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۶۰، ۳۵۲، ۳۵۷، ۳۷۹
داکترو، ای. ال. ۱۹۹، ۳۱۲، ۴۰۲پ
دانته ۵۸
دانشور، سیمین ۵۸، ۱۰۳، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲
دجال ۹۶
دریـابندری، نـجف ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۰، ۳۱۲
دریـــدا، ژاک ۲۳، ۲۵، ۵۰، ۵۵، ۵۶، ۱۲۷پ، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۹۰، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۳۵، ۲۶۳پ، ۳۵۸
دسنوس، روبر ۱۴، ۲۳
دمان، پل ۴۲، ۵۵، ۱۶۵، ۱۶۹
دولت‌آبادی، محمود ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۸پ، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۵، ۲۲۵، ۲۳۶، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۱، ۳۳۰، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۴ ـ آخر
دهباشی، علی ۶، ۱۸۶
دهـخدا، عـلی‌اکـبر ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۲، ۳۶۳
دیونیروس ۶، ۲۶، ۹۱، ۱۴۲

ر

رستم ۹، ۱۱۴، ۱۳۸، ۱۵۱، ۱۷۵
رضاشاه ۹، ۲۹۱
رضایی ۱۵۷
رؤیایی، یدالله ۱۳۰، ۲۲۵
روب‌گریه، الن ۳۵۲
رودکی ۱۲۹، ۱۴۹،
روانی‌پور، منیرو ۱۰۴
روسو، ژان‌ژاک ۲۰، ۵۰، ۵۵، ۵۶، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۷۷، ۲۳۵
رها، اسماعیل ۳۰۱
ریس، مریون، جی ۲۶۴پ

ریکور، پل ۱۶۵، ۱۶۹
ریلکه، راینر ماریا ۱۰، ۹۵
ز
زال ۱۳۸
زئوس ۶۲
زراعتی، ناصر ۶۲
زرتشت ۱۴۱، ۱۴۸، ۱۷۶
زولا، امیل ۱۱۹، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۸۸
ژ
ژدانف، آندره‌یی ۳۷۹
ژنت، ژرار ۴۰، ۲۰۳
ژوزفین ۱۹۱
س
ساعدی، غلامحسین ۸، ۱۳۰، ۱۷۵، ۱۹۴، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۳۴، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۸۵، ۴۰۴پ
سپانلو، محمدعلی ۱۹۰پ
ستارخان ۲۰۱، ۲۹۷
سلیمانی، فرامرز ۲۲-۵
سلین، لویی فردنیان ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۵، ۱۷۶
سروانتس ۳۹، ۱۹۷
سروقد، محمود ۲۱۳
سزار، ژول ۵
سعید، ادوارد ۴۲، ۱۶۵
سقراط ۲۶، ۶۷، ۷۷، ۸۳-۷۹، ۹۱، ۱۲۶پ
سنت‌بوو، شارل آگوستن ۵۸
سوسور، فردنیان دُ، ۵۵، ۱۶۳، ۱۷۴، ۲۲۷
سهراب ۱۷۵، ۱۸۴
سهروردی ۱۰۲، ۱۵۲، ۱۷۶
سیاوش ۱۷۵، ۱۸۴
سیامک، سرهنگ ۱۴۱
سید حسینی، رضا ۲۰۱
سیزیف ۱۸۵
ش
شاملو، احمد ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۳۷، ۱۰۴، ۱۱۷، ۱۴۲، ۱۷۵، ۱۸۱، ۲۰۵، ۳۰۱، ۳۱۲، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۵پ
شاه، محمدرضا ۹، ۱۵، ۱۶، ۱۵۷، ۱۹۳، ۲۰۴، ۳۰۴، ۳۱۲، ۳۷۶، ۳۸۴
شایگان، دکتر داریوش ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۸۴، ۱۸۹پ
شعله‌ور، بهمن ۲۰۱، ۳۵۰
شکسپیر، ویلیام ۵۸، ۲۶۴پ
شلایرماخر، ف ۱۶۹
شمس تبریزی، محمد ۱، ۶، ۲۳، ۱۰۲، ۱۰۶، ۳۴۹
شمس قیس رازی ۵۸
شوپنهاور، آرتور ۸۷
شولوخوف، میخائیل ۳۷، ۴۰۱

شهدادی، هرمز ۱۹۵
شهریار، سید محمد حسین ۳۸۴، ۳۸۵
ص
صادقی، بهرام ۱۹۴، ۲۰۱، ۲۰۲، ۳۴۹، ۳۵۱
صباح، حسن ۱۹۳، ۱۹۴
ض
ضابطی جهرمی، احمد ۳۰۵
ط
طالبوف ۳۶۲
طبری، احسان ۱۳۶، ۱۶۹، ۳۳۳، ۳۹۱
ظ
ظل‌السلطان ۲۰۱
ع
عطار، فریدالدین ۷۶، ۱۲۶پ، ۳۸۶
علامهٔ طباطبایی ۱۶۱
علایی، مشیت ۲۱۳
علوی، بزرگ ۴۵، ۱۰۵، ۱۱۲، ۳۴۸، ۳۶۱
عین‌القضاة همدانی ۱۸۴، ۳۹۹
ف
فائولر، راجر ۱۲۵پ
فادیف، ۳۷
فارستر، ای.ام ۴۲
فالکنر، ویلیام ۵، ۳۲، ۳۳، ۵۸، ۱۹۹، ۲۰۴، ۳۲۰، ۳۴۵
فایدروس ۶۷
فرخزاد، فروغ ۵، ۳۶، ۳۷، ۵۸، ۹۴، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۵۰، ۲۰۵، ۳۷۵، ۳۹۹
فرخفال، رضا ۳۰۹، ۳۴۵
فردوسی ۵۸، ۱۰۲، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۷۷
فروزانفر، بدیع‌الزمان ۱۱۲
فروید، زیگموند ۴، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۳، ۴۸، ۵۲، ۱۲۴پ، ۱۶۳، ۱۶۶، ۳۰۰، ۳۹۱
فریدمن، زلف ۲۰۴
فصیح، اسماعیل ۱۰۳، ۱۹۹، ۲۶۴پ، ۳۱۴، ۳۴۹
فلوبر، گوستاو ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۳
فلوطین ۱۷۶
فلینی، فدریکو ۲۸۰
فنولسا، ارنستو ۴۱
فوئنتس، کارلوس ۳۴۵
فوکو، میشل ۴۲، ۵۰، ۱۶۴
فولکیه، پل ۱۶۶
فون دنیکن ۵
فیلدینگ هنری ۳۵۷، ۴۰۱
ق
قابیل ۹، ۳۴۹
قندریز، منصور ۳۰
ک
کاخی، مرتضی ۱۹۰پ
کارلوپونتی ۳۷۸
کازینسکی، یرزی ۲۸۱

کافکا، فرانتس ۳، ۳۲، ۵۸، ۵۹، ۱۰۲، ۱۹۹، ۲۱۷، ۳۰۰، ۳۲۴
کالر، جوناتان ۴۰، ۵۳
کالوینو، ایتالو ۲۶۴پ
کامو، آلبر ۱۰۲، ۳۵۲
کانت، امانوئل ۶۱، ۷۴، ۸۷
کاواباتا ۳۳
کرباسچی، احمد ۶
کُربن، هانری ۱۵۸–۱۶۳، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۹
کریستوا، ژولیا ۱۶۹، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۹۰پ
کورش ۲۲۵
کوروساوا ۵، ۳۳، ۲۹۶
کویستلر، آرتور ۹۶
کوین بی ۲۹۳
کسروی، احمد ۲۹۱، ۲۹۴
کشاورز، محمدعلی ۲۷۵
کلارک، کاترینا ۲۲۶پ
کندرا، میلان ۶۶، ۱۸۰، ۱۹۹، ۲۱۵، ۲۶۴، ۳۲۴، ۳۲۵
کنفوسیوس ۷۷
کولشوف، لف ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰
کیارستمی، عباس ۲۷۳، ۲۷۴
کیج، جان ۷
کیمیایی، مسعود ۲۷۴
کی‌یرکه‌گور ۵۰، ۶۱، ۷۷، ۱۰۲

گ

گادامر، هانس گئورگ ۱۶۹
گارتوییک ۲۹۷
گالیندوپل ۱۵۶
گلدمن، لوسین ۵۵، ۵۸، ۷۰، ۱۲۶پ، ۱۴۶، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۸، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۷۹
گلستان، ابراهیم ۵۸
گلستان، لیلی ۲۶۴پ
گلشیری، هوشنگ ۱۰۳، ۱۲۸پ، ۱۷۰، ۱۹۱–۲۶۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۵۰، ۳۷۹، ۳۸۹، ۳۹۲
گنون ۱۶۰، ۱۷۲
گوته، یوهان ولفگانگ ۲۹
گورکی، ماکسیم ۳۷
گوگول، نیکلاس ۲۹۸
گوهری، دکتر ژاله ۲، ۳، ۴

ل

لاج، دیوید ۱۲۵پ، ۱۹۰پ
لاک، جان ۲۰۴
لاکان، ژاک ۱۶۵
لانگینوس ۵۸
لمون ـ لی، تی ۲۶۴پ
لندن، جک ۲۹۸
لنین، ولادیمیر ایلیچ ۲۹۱
لورتاف، دنیز ۳۱۲، ۴۰۲پ
لوکاچ، گئورگ ۲۵، ۳۸، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۵–۶۳، ۱۰۲–۶۹، ۱۰۹،

۱۱۰، ۱۱۹، ۱۲۵پ، ۱۲۶پ،
۱۶۴، ۲۰، ۲۰۸، ۲۲۲-۲۲۰، ۲۷۹،
۳۱۹، ۳۲۰، ۳۷۹، ۳۸۶، ۴۰۳پ
لوی ـ اشتروس، کلود ۲۷، ۴۱، ۵۰، ۹۰،
۹۱، ۱۲۴پ، ۱۲۷پ، ۱۶۳، ۱۶۴،
۱۷۴، ۱۷۷، ۲۵۲، ۳۴۴
لوید، هارولد ۳۰۴

م

مارکز، گابریل گارسیا ۸، ۱۹۷، ۱۹۹،
۲۱۵، ۲۲۱، ۳۰۰، ۳۵۲
مارکس، کارل ۲۷، ۵۰، ۵۲، ۱۲۴، ۳۹۱
مارکوزه، هربرت ۷۳، ۱۶۴، ۲۷۹
ماکس، وبر ۳۹۱
ماگریت، رنه ۱۱
مالرو، آندره ۲۱۷، ۳۵۲
ماندلشتام، اوسیپ ۹۶
مانی ۱۴۸
محصص، بهمن ۳۰
محمد علیشاه ۹
محمدعلی، محمد ۱۶۹، ۲۱۲، ۳۱۵،
۳۷۹
محمود، احمد ۱۰۳، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۲۱،
۲۲۴، ۳۴۹
مخبر، عباس ۱۲۵پ
مخملباف، محسن ۱۹۵، ۲۷۲، ۲۷۳،
۲۷۴، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹
مدرسی، تقی ۳۱۶
مراغه‌ای، زین‌العابدین ۳۶۲
مرلوپونتی، موریس ۷۳
مزدک ۱۴۱، ۱۴۸
مزین نقاشباشی ۱۴، ۱۵، ۱۷
مستعان، حسینقلی ۳۵۲
مسیح ۹۴، ۹۹، ۲۶۷
مشایخی، جمشید ۲۷۵
مصدق، حمید ۱۸۹
مصدق، محمد ۶، ۱۳۳، ۱۴۰، ۱۴۱
مظفرالدینشاه ۹، ۱۵
معروفی، عباس ۱۰۴
ملاصدرا ۱۷۶
ملک‌جمشید ۲۲۵
ملک محمد ۲۲۵
مکارتی، سناتور ۲۱۸
مکلا، ابراهیم ۱۴۵، ۱۸۶
مک هیل، براین ۴۰۴پ
منصور حلاج ۶، ۷۶، ۱۲۶پ، ۱۴۰،
۱۵۱، ۱۴۳، ۱۸۴
منصوری، ذبیح‌الله ۷
منوچهری دامغانی، ۱۸۴
موتسارت ۴، ۲۶۸، ۲۷۰
موحدی، دکتر محمدعلی ۲۲
موسی ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۵
موکارونفسکی، یان ۱۲۷پ، ۳۴۴،
۱۲۸پ
مولوی ۵۸، ۱۰۲، ۱۷۷، ۳۴۸، ۳۴۹
مهدوی، دکتر ۱۶۶
مهرجویی، داریوش ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۱،

۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۱
میرصادقی، جمال ۱۲۲، ۲۱۲، ۳۱۵
میشیما، یوکیو ۳۳
میکل‌آنژ ۵
میلر، آرتور ۵۸
منیوی، مجتبی ۵۸
ن
ناباکوف، ولادیمیر۳۴۵
ناپلئون بوناپارت ۱۹۱، ۱۹۳
نادرشاه ۱۴۲، ۲۲۰
ناصرالدینشاه ۹، ۱۷
ناصرخسرو ۵۸
نجفی، ابوالحسن ۱۹۶
نراقی، احسان ۱۸۹پ
نصر، سیدحسینی ۱۷۱، ۱۷۳
نصیریان، علی ۱۶، ۲۷۶
نصیری‌پور، غلامحسین ۲۱۲
نظامی گنجوی ۵۸، ۱۷۴، ۱۷۷
نفیسی، آذر ۲۰۴
نوری‌علا، پرتو ۳۹۱
نووالیس ۸۷
نیچه، فردریش ۲۶، ۲۷، ۵۰، ۸۲، ۸۷، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۰۲، ۱۲۴پ، ۱۲۶پ، ۱۲۷پ، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۷۷، ۲۰۹، ۲۹۴، ۳۸۵، ۳۹۵، ۳۹۹
نیما یوشیج ۵، ۱۰، ۲۲، ۳۶، ۳۷، ۵۷، ۵۸، ۱۰۲، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۳، ۱۶۹، ۱۸۴، ۲۰۵، ۳۵۲، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۷۹، ۳۸۴، ۳۹۰
و
واگنر، ریچارد ۲۶، ۱۲۴پ، ۳۹۵
والری، پل ۴۰
والی، جعفر ۲۹۳
وولف، ویرجینیا ۳۲، ۳۵، ۵۸، ۹۵، ۱۲۶پ، ۲۰۴، ۲۶۴پ، ۳۵۱
ویتمن ، والت ۳۳
ویسکونتی ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۸۰
ه
هابرماس، یورگن ۱۶۴
هابز، توماس ۲۰۴
هابیل ۹، ۳۴۹
هامان، یوهان گئورگ ۱۶۴
هایدگر، مارتین ۵۰، ۵۵، ۵۶، ۶۱، ۷۳، ۹۲، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۲۶پ، ۱۲۷پ، ۱۳۵، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۸۵، ۳۲۴
هجویری ۵۸، ۱۷۲، ۱۸۵، ۳۸۶
هدایت، صادق ۳۷، ۴۵، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۵، ۱۲۸پ، ۱۳۲، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۳، ۱۷۵، ۱۷۸، ۲۰۰، ۲۳۴، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۹۵، ۳۰۱، ۳۴۲، ۳۴۸، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۱، ۳۶۴، ۳۶۶،

۳۶۸، ۳۷۵، ۳۹۶، ۴۰۳پ، ۴۰۴پ، ۴۰۵پ
هرا ۶۲
هراکلس ۶۲
هرمس ۶
هرودوت ۳۲۴
هسه، هرمان ۴۲
هگل، گئورگ ویلهلم فردریش ۲۵، ۵۲، ۷۴، ۸۷
هلر، جوزف ۳۲۰
هلمن، لیلین ۳۱۰، ۴۰۲پ
همایی، جلال ۱۱۲
همینگوی، ارنست ۵۸، ۳۱۰، ۳۱۱
هورکهایمر، ماکس ۱۶۴
هوسرل، ادموند ۵۰، ۱۶۳
هوگو، ویکتور ۳۵۷
هولدرلین ۹۵، ۱۲۶پ، ۱۳۵، ۱۵۱
هولوکویست، مایکل ۲۲۶پ
هومر ۵۸، ۶۵، ۸۲
هوور، جی. ادگار ۲۱۸
هویدا، عباس ۱۵۶
هیتلر، آدولف ۲۹۱
هیدیس ۱۸۵
هیوم.تی.ای ۲۰۴

ی

یارشاطر، احسان ۱۲۱، ۳۳۳، ۳۹۱
یاسپرس، کارل ۱۳۵
یاکوبسون، رومن ۲۵، ۲۷، ۴۱، ۴۲، ۵۰، ۹۰، ۹۱، ۱۲۷پ، ۱۵۴، ۱۸۹پ، ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۱، ۳۲۱، ۳۵۸
یزید ۱۳۷
یوحنای تعمیدگر ۵، ۹۳، ۹۴، ۹۹
یونسکو، اوژن ۳۰۰
یونگ، کارل‌گوستاو ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۳، ۴۲، ۴۴، ۱۲۴پ، ۱۶۳، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۷۷، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۹۰، ۳۰۰، ۳۹۱
ییتس، ویلیام، باتلر ۵

فهرست موضوعی

آ

آبشالوم، آبشالوم [ابسلم، ابسلم] ۳۴۵
«آپوکالپتیک» ۱۸۵
«آپوکالیپس» ۱۸۵
آثار «پازولینی» ۲۶۷
آثار «تارکوفسکی» ۲۶۷
آخر شاهنامه‌ی اخوان ۱۸۶
آدمخواران تاجدار ۱۸۹، ۳۱۲
آدینه ۱۹۲، ۲۰۲، ۲۶۳
«آرکاییک» ۲۳۳
آشنایی‌زدایی ۲۶۴
آفریدن، عالی‌ترین نوع زندگی ۷۲
آفرینش واقعیت دیگر ۷۹
«آله‌ای ثیا» ۱۸۵
آنات یا اجزا ۲۵۲
آناکارنینا ۳۱۹، ۳۳۴
«آناکرونیستی» ۲۹۷، ۳۳۴
«آناکرونسیم» درونی ۴۰۲
«آنها به اسبها شلیک می‌کنند» ۲۸۸
آوازکشتگان ۲۴۸، ۲۵۷، ۲۶۳
آینه‌های دردار ۲۶۴-۲۲۷
آیین روایت ۲۱۶

ابزارهای خاص فرهنگی ۳۶۷
ابزارهای ساخت رازهای سرزمین من ۲۱۶
ابله ۲۱۷، ۲۶۰، ۲۸۵
«ایله» ۲۸۵
«اتوریته» در ادبیات ۳۳۲
«اتوماتیسم» = خود به خودنویسی ۲۰۰
«اتوماتیک» ۲۵۶
اثبات نیچه‌ای ۱۷۷
«اجاره‌نشینها» ۲۷۱
اجرای گلشیری ۲۴۵
اجزای «تماتیک» [مضمونی] ۳۳۴
اجزای روایت ادبی ۳۶۳
اجزای قصه ۱۷۹
اجزای «موتیف»ی ۳۳۴
اجلاس تفکر، اجلاس سیاست ۱۵۵
احساس غبن فرهنگی ۱۳۰
احضار فضاهای همزمان درزمان ۲۸۸
«ادبی» ۳۶۱
ادبیات با ما و ادبیات بر ما ۱۹۷
ادبیات به عنوان سیستم ۲۰۶

ادبیات‌شناسی حرفه‌ای ۴۹
ادبیات ملی ۱۷۰
ادبیات و آینده ۳۲
ادبیات و ذوق ۴۴
ادبیات و زندگی ۴۸
ادبیات و ناموزونی ۳۳
ادبیت ۲۵، ۱۷۸، ۱۸۰، ۲۰۷، ۲۳۴
ادبیتِ رمان ۲۱۱
ادبیتِ «فونکسیونل» رمان ۲۴۱
ادبی کردن زبان ۳۶۹
ادبیتِ نشانه شناختی ۲۳۶
ادبیت و فرا ادبیت ۶۶
ارتباط «اورگانیک» ۴۰۱
ارتباط تأویلی ۱۸۵
ارتباط دولوکاچ ۵۵
ارجاعات اجتماعی ۲۷۸، ۲۸۳
ارزش‌شناختی ۱۷۰
ارزش ماندگاری شعر ۱۴۳
ارواح خبیثه ۲۵۰
از خود بیگانگی مضاعف ۱۵۸
اساطیر ۲۰۴، ۲۷۰
استالینیستی ۳۲
«استالینیسم» ۲۰۹
«استالینیسم» غیرمکتبی ۲۰۹
«استالینیسم» مکتبی ۲۰۹
استبداد شرقی ۲۱۷
استحاله و ادغام ۲۶۴
«استروکترالیسم» پراگ ۲۰۸، ۳۲۴
استروکترالیسم فرانسه ۲۰۸
استعاره ۳۳۹
استعداد «ادبیاتی» ۱۸۱
استعداد شاعری ۱۸۱
اسطوره ۱۷۲، ۳۳۷، ۳۳۹
اسطوره شاعری ۲۹۷
اسطوره‌های زیرساختی ۳۳۵
اسکندرزدگی ۲۵
«اسکیتزوفریک» ۲۹۴
اسناد ملی ۲۳۹
اصالت و پرتاب‌شدگی هایدگری ۹۲
اصل تصویرسازی و اصل معنی انگاری ۶۷
اصل حاکم ۳۵۹
اصل نفوذ و حاکمیت ۳۵۹
اضطراب منتقد ۹۵
اطلاعات‌گرایی ۲۰۹
اطناب ۲۳۳
اطناب مُمل ۳۱۹، ۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۳
اعماق آسیایی ۲۸۹
اعدام نمایشی ۲۷۳
افقی و دوری ۳۴۰
افلاطون، بزرگ‌ترین مقاله‌نویس جهان ۷۹
افلاطون، خوشبخت‌ترین آفرینندهٔ جهان ۷۹
افلاطونِ ضد شعر ۸۳

افلاطونی ۲۵۲
الگو ۲۰۳
الگوی ازلی ۲۵۲
الموت زمان فارسی ۱۹۳
امن عیش ۲۳۰
امید، شاعر شکست ۱۲۹
انتقاد فرمالیست روس ۲۶۴
انجمنهای ایالتی و ولایتی ۳۶۲
«انجیل به روایت متیٰ» ۲۶۷
انحراف از مسیر ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۶۳
اندیشهٔ درون‌نگر ۱۶۱
اندیشهٔ دکارتی ۱۶۰
اندیشه، راهنمای روح ۶۷
انسان‌شناسی ۳۴۰
«انسان ملتم» دولت‌آبادی ۳۷۹
انقلاب ۱۶۷
انقلاب اکتبر ۲۹۷
انقلاب مشروطیت ۳۶۲
انقلاب و هنر ۳۰۲
انفاس روح ۱۶۴
انواع مؤلف ۵۸
«اویژه» ۱۶۷
اورگانیسم واقعی زبان رمان‌نویسی ۳۹۷
اورگانیک ۱۶۷، ۲۹۶
«اوسترانه‌نی» ۲۱۹، ۲۲۰
اوسنهٔ باباسبحان ۴۰۴
اولویت جزء بر اجزا ۳۵۹
اولیس ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۸۱، ۲۹۰
اهمیّت نحوهٔ ارائهٔ مطالب ۳۹۸
ایجاز ۲۳۲، ۲۳۳
ایران سنتی و تجدد ۱۵۹
ایرانشهر شاملو ۳۰۱

ب

باختین و بوطیقای داستایوسکی ۴۰
بازآفرینی اسطوره‌ها ۱۷۶
بازآفرینی واقعیت ۸۵
بازار مکارهٔ ناتورالیسم ۳۲۹
«باشو، غریبهٔ کوچک» ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳
باطل السحر ۲۵۰
باغ برگی ۱۹۰-۱۸۶
بافت تصویری ۲۵۴
بانوی ازلی ۲۳۰
«بایسیکل ران» ۲۸۶، ۲۸۸، ۲۸۹
بایگانی «خیال» ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۰
بایگانی «واقع» ۲۳۶
بحران درونی کلیدر ۴۰۲
بحران رهبری فرهنگی ۳۶
برادران کارامازوف ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۶۰
برخورد فاشیستی با کمونیسم ۲۷۰
برخورد مکانیستی باسوسیالیسم ۲۷۰
بررسی تأویلی از متن ۱۶۴
بررسی هستی شکل‌ها ۴۰
برون ـ ادبی ۲۰۶
برهنه کردن تکنیک ۲۱۵
برهٔ گمشدهٔ راعی ۱۹۵، ۳۳۳

بزرگداشتهای اخوان ۱۳۱
«بعدازظهر آخر پاییز» ۲۰۴، ۳۰۱
بعد فرا ادبی ادبیات ۶۵
«بناپارتیسم ۱۹۲
بنیاد فلسفه و حکمت ۱۷۱
بوطیقا ۱۷۹، ۸۳، ۳۵۸، ۳۵۹
بوطیقا و تودوروف ۴۳
بوطیقا و زبان‌شناسی ۱۵۴
بوطیقای تأویل ۴
بوطیقای درونی انسان قصه‌گو ۲۳۰
بوطیقای رمان ۴۰، ۲۱۱
بوطیقای قصه ۴۰
بوطقیای قصه‌نویسی ۲۰۵
بوف کور ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۵۶، ۲۶۴، ۳۰۱، ۳۴۲، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۹۶، ۴۰۳، ۴۰۵
به انتظار ظهور آگاهی ۱۰۰
بی‌تصویری تمامی تصاویر ۶۷
بی‌حیثیت‌شدن‌ساختارهای استالینیستی ۳۲
بیرون از گسترهٔ شعر ایستادن ۱۳۵
«بیعت با یزید» ۱۳۷
بی‌قاعدگی فرم ۲۶۱
بیگانه گردانی ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۳۷، ۲۶۴، ۲۶۰
بینش اشراقی ۲۸۴

پ

«پارانوید» ۲۹۴
پاندول فوکو ۲۱۵
پرحجم ۳۳۲
پرفروش ۳۱۵، ۳۱۶
پرفروش و پرحجم ۳۱۴
پرندهٔ رنگ شده ۲۸۱
پرواز را به خاطر بسپار ۲۸۱
«پرویلم» و «پرویلمتیک» لوکاچ ۸۸
«پروستریکا» ۲۲۱
«پروسه»ی داوری مهم‌تر از حکم نهایی ۱۰۰
پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی ۳۰۵
«پست مدرن» ۳۳۲
«پست مدرنیسم» ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۵۰
«پوتمکین» ۲۹۷
«پول» ۲۶۷
«پولمیک» ۲۰۰، ۲۴۰
«پولیفونیک» ۲۲۳
«پولیلوژیک» ۲۳۴
«پولیلوگ» = پولیگلاسیا ۳۶۲، ۳۶۳
«پولیمورفیستیک ۲۲۳
پیام ۲۵۰
«پویتیکس» ۳۹
پیچیدگی تفکر و پیچیدگی ساختار نحوی ۵۰
«پیرامون طبیعت و شکل مقاله» ۵۶

پیرنگ ۲۱۲
پیروزی رمان ۲۳۱
پیش ادبی ۲۵۷
پیش رمان ۳۴۶
پیش شعر ۱۷۷
پیش فرم ۱۷۷، ۲۸۵
پیش مدرن ۳۴۶
پیکاسو و کمال‌الملک ۳۰
ت
تاریخ تئوری رمان ۲۲۲
تاریخ رمان‌نویسی ۲۲۲
تاریخ زبان‌شناسی رمان ۳۸۰، ۳۸۲
تاریخ مذکر ۱۸۹، ۳۱۲
تاریخ مذکر ایران ۱۷۴
تاریخ مشروطیت ۲۹۱، ۲۹۲
تام جونز ۳۵۷
تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ۸۴
تأویل ۱۶۱، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۷
تأویل دینی ۱۷۰
تأویل سیاست ۱۵۳
تأویلی ۱۶۹
تئوری ۴۷، ۲۰۳
تئوری ادبی ۱۷۴، ۲۲۱
تئوریسن ادبی ۲۲۱
تئوری ادبیات ۲۰۰
تئوری رمان ۲۶۳
تئوری رمان دربارهٔ رمان ۲۲۲
تئوری فلسفی ـ ادبی ۲۰۰
تجربهٔ حسی ۱۳۹
تجربهٔ روشنفکری ۲۳۷
تجزیه طلبی ۳۸۵
تجلی ساختار مجرد و کلی ۴۵
تحریف تاریخ ۱۶۸
تخلیهٔ روان ملی ۱۳۱
تخیل دوگویانه ۲۶۳
تخیل «دیالوژیک» ۲۲۵
تخیل محتوایی ۳۶۳
تخیل و خیالبافی ۳۷۷
تداعی ۳۲۸
تداعی تصویری ۳۲۹
تداعی مجاورت ۳۴۰
تداعی مشابهت ۳۴۰
تداعی مغایرت ۳۳۹
تداعیهای سه‌گانهٔ معانی ۳۳۹
تدبیر [تمهید] ادبی ۲۶۰
ترتیب سببی و زمانی حوادث ۲۱۲
ترس تعقیب ۳۰۵
ترکیب اجزا در هنر ۲۶۶
ترکیب ساختاری رمان ۲۳۲
ترکی، کردی، فارسی ۳۸۰، ۳۸۲
ترکی و کیارستمی ۲۷۳
«تروکاژ» ۲۳۲، ۲۳۳
«تریتمنت» ۲۶۹
تریسترام شندی ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۴
تز و آنتی‌تز ۳۲۷

تسلط بر کار قصه ۲۷۲
تسلط بر کار کارگردانی ۲۷۲
تسلسل زمانی ۲۶۸
تشبیه ۳۳۹
تصویر متحرک ۲۹۱
تصویر هنرمند در جوانی ۲۲۲، ۲۴۳، ۳۵۱
تعدد کانونها ۲۵۵
تعریض شیوه‌شناختی ۱۳۵
تعریف ساختاری اسطوره ۲۵۲
تعهد هنری ۲۶۹
تفسیر و تأویل ۱۷۴
تفسیر و تئوری ۶۵
تفکر ادبی ۳۵۲
تفکر، بطئی و پیچیده ۱۰۳
تفکر سوشیانتی ۱۷۲
تفکر مقایسه‌ای ۳۵۲
تفکر نمادین ۱۷۲
تفکر و تعبد ۳۶، ۱۰۱
تفکیک «سوژه از اوبژه» ۸۲
تقلید ۲۴۹
تقلید سبکی ۱۶۹
تکرار ۲۶۴
تکرار از عوامل فرم ۲۱۱
تکرار مکررات ۴۰۱
تکرارهای بیرونی ۱۷۹
تکرارهای درونی ۱۷۹
تک کانونی ۲۵۵
تک گویانه ۲۶۳
تک گویی بیرونی ۳۶۱، ۳۹۷
تک گویی بیرونی زبان ۳۶۲
تکنیک پلکانی و نردبانی ۲۶۴
تکنیک تعمدی ۲۳۳
تکنیک رمان ۲۰۷
تکنیک رمان‌نویسی بلند ۲۲۹
تکنیک عالمگیر رمان ۲۳۲
تکنیک کش‌دادن ۲۳۳
تکنیک گلشیری ۲۲۹
تلگرافی و تله‌پاتیک ۲۳۴
تماشاگر ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۹۸
تمثیل ۱۶۸، ۳۳۹
تمثیل خضر و موسی ۲۱۱
تمثیل و اسطوره ۲۷۶
تمهیدات ادبی رازهای سرزمین من ۳۳۹
تنها امید متفکر ایرانی ۱۵۹
توارد ۲۸۱
توازی تاریخی ۲۲۱
توازی‌سازی ۲۶۴
توازیهای رازآمیز ۱۸۴، ۱۸۷
توازیهای رازآمیز در کار «کندرا» ۶۴
توالی زمانی ۲۸۷
توالی زمانی حوادث ۲۱۲، ۲۶۸
تودورروف و ادبیات ۶۵
تورم مترادفات ۲۰۷
توزیع هنری و ساختاری اثر ۲۱۳

توصیف ۱۸۲
توصیف زولا ۳۲۰
توضیح ۲۴۹
تولد فلسفه در رمان ۶۳
تولد تراژدی نیچه ۲۰۹
تهاجم فرهنگی ۱۵۶
تیپ ۲۳۷
تیپ در دولت‌آبادی ۲۰۷
ث
ثابتها ۱۷۹
ثریا در اغما ۲۶۴
ج
جادو و استعاره ۴۲
جادو و مجاز مرسل ۴۲
جامعه‌شناسی ۳۹۱
جامعهٔ قبیله‌ای ۱۹۲
جان زنانه ۲۸۳
جای خالی سلوچ ۲۷۲، ۲۷۳، ۳۶۹، ۴۰۴
جبه خانه ۲۰۲، ۳۵۰
جدایی‌ناپذیری اصول عروض ۸۷ از اصول بدیع
جریان سیال ذهن ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۸۱، ۳۲۰
جزء و کل فرویدی ۲۸
جزء به کل، کل به جزء ۱۶۳
جزء وزن ۳۶۱
جستجوی تکنیک ۲۴۹، ۲۵۰
جغرافیای خلاقه ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴
جنایت و مکافات ۲۱۷
جنبش معنوی ۱۶۱
جنبه‌های ارتجاعی قوم‌گرایی ۳۸۲
جنگ و صلح ۲۱۷، ۳۳۴
جنون نوشتن ۲۱۲، ۲۲۵
جهان‌بینی ۲۰۱
جهان‌بینی زبان شناختی گلشیری ۲۴۷
جهان‌بینی معنوی ۲۳۲
جهان‌بینی هنر بزرگ ۲۶۸
جهان تفکر شیعی قم ۱۵۹
جهان مبتنی بر تصویر ۶۱
جهان مبتنی بر دلالت ۶۱
چ
چارلی چاپلین و انقلاب ۳۰۱
چپولها ۳۶۴
چرند و پرند ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۳
«چریکهٔ تاراه» ۲۸۳
چشم بسته بودن چپ سنتی ۳۴
چکیدهٔ محتوایی ۲۵۶
«چگونه پولاد آبدیده شد» ۳۹۵
چندصدایی بودن ۲۲۳، ۲۲۴
چندگفتارگی ۳۶۲
چنین گفت زرتشت ۳۹۹
چه و چگونه ۲۶۶
ح
«حاجی واشنگتن» ۲۷۶

حاصل جمع حوادث ۲۱۳
حالت ضداتوماتیک فرم ۲۵۶
حجمیت عظیم کلیدر ۱۲۰
حذف نویسنده ۲۴۸
حرکات انحرانی ۲۶۱
حرکات پیشرونده ۲۶۱
حرکت در طول ۱۴۵
حرکت در عمق ۱۴۵
حرکت راوی ۳۳۶
حرکت نامنظم فرم ۲۵۶
حزب توده و اخوان ۱۲۳
حس تأویل ۱۸۳
حس دموکراتیک از مسائل ۲۷۱
حکایت ۲۰۴
حلاج روزبهان و جلاج عطار ۷۶
حلقهٔ کُربن ۱۷۳، ۱۷۴
حماسه ۱۸۵
حوزهٔ مستقل ادبیات ۲۰۷
خ
خانم دلووی ۲۶۴
خانهٔ زبان ۲۳۰، ۲۳۷، ۲۵۱، ۲۶۳
خانهٔ قصه ۳۵۸
خداشناسی تطبیقی ۴۱
خشم و هیاهو ۲۳۴
خواننده، آفرینندهٔ محتوای اثر ۸۶
خوانندهٔ فیلسوف اثر ۱۸۴
خودآگاهی ۳۴۲
خود درونی ۲۸۶
خود را به کوچهٔ علی چپ زدن ۲۳۲
خود زندگینامه نگاری ۲۳۲
خودشناسی و انسان‌شناسی ۲۸۴
خودگرایی ۳۷۵، ۳۷۶
خوشه ۳۸۹
خنزر پنزری ۳۵۰
د
دادگاه مدنی خاص ۲۷۸
داستان ۲۷۰
«داستان» ۱۹۳، ۱۹۸، ۲۱۸
«داستان»، «قصه»، «فیلمنامه» ۲۶۸
«داستان» قصه یا روایت ۲۴۱
«داستان» = پیش متن ۲۵۷
«داستان»نویس ۱۹۳
«داستان»نویسی ۲۴۹
«داستان ناز» ۳۵۲
«داستان» و «قصه» ۲۱۲
دال، مدلول، دلالت ۱۷۹
دانش اندامها ۴۷
داوری پروست راجع به رمان ۶۶
داوری حافظ راجع به شعر ۶۶
دانشهای غیرادبی و دانش ادبی ۴۸
دانش هنرها ۶۱
دانش هنرها و جهان‌بینی ۷۸
دایره ۱۷۹
دایرهٔ دینامیک ۲۸۹
دربار پهلوی ۱۷۱
دربارهٔ ایران و زبان فارسی ۴۰۴

در جستجوی زمان از دست رفته ۲۶۶
درد رمان ۱۹۷
درد هستی‌شناختی ۳۴۵
درزمانی ۲۲۲
درون ـ ادبی ۲۰۶
درون مثله، زبان مثله ۱۱۰
درویش بازی ۳۷۹
«دریدا» و «پولی لوگ» ۲۳۵
«دریدا» و «مونولوگ» ۲۳۵
دست ساختاری هنر ۲۶۸
«دستفروش» ۲۸۶، ۲۸۷
دستگاه اداری ادبیات ۲۵
دستورشناسی ۲۵
دشمن خانگی ۱۹۶
دکان دونیشه ۱۵۸
دکلاماسیون طبیعی کلمات ۳۶۱
دگردیسی شخصیت‌ها ۳۴۶
دموکراسی فونکسیون زبان ۳۸۶
دموکراسی نوشتن ۳۱۳
دن کیشوت ۲۱۵
دنیای سخن ۱۸۷
دنیای ظهوری ۱۸۵
دوازده رخ ۱۹۸
دوایر متداخل ۱۷۹
«دورالکس» ۲۹۸
دورهٔ انفرادی تاریخی ۱۵۳
دوری وستکرونیک ۳۴۰
دوسلف رمان ۸۱
دولت ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۹۶
دولت آبادی رمانتیک ۳۷۷
دولت و ملت ۲۳۰
دو واقعیت روح: زندگی و زیستن ۶۴
ده آذربایجانی ۳۰۰
«دیاکرونیسسم» ۳۲۰
دیالکتیک ۳۲۷
دیالکتیک اورگانیک رمان ۳۲۹
دیالکتیک ماتریالیستی ۱۶۴
دیالوژیک [دو گفتاره، دوگویانه Dialgic از میخاییل باختین]، پولیلوگ [چند گفتاره، چند گویانه Polilogue از ژاک دریدا]، پولیگلاسیا [چندگفتارگی، چندگویانگی، چند زبانگی، Polyglossia از میخاییل باختین] پولیگلاسی یک [چندگفتاره، چندگویانه، چندزبانه از باختین] و مونوگلاسی یا [تک‌گفتارگی، تک‌گویانگی، تک‌زبانگی Monoglossia از باختین] و مونوگلاسی یک [تک‌گفتاره، تک‌گویانه و تک‌زبانه Monoglossiac از باختین]. شکی نیست که دریدا اندیشهٔ پولیلوگ را از باختین گرفته است.
دیالوگ ۲۳۶، ۳۶۲، ۳۶۳
دیدگاه ۳۲۴
دیدگاه دریدا و لوی اشتروس ۱۲۷پ

دیدگاه زاویه‌ای ۲۶۳
دیدگاه کوبیک رازهای سرزمین من ۲۲۳
دیدگاه کیفی، دیدگاه کمی ۱۴۹
دینامیک و دیاکرونیک ۳۴۰
دیونیزوسی ۲۸۶
ذ
ذهنی ۲۵۶
ر
رابطهٔ تئوریستی با متن ۸۶
رابطهٔ دموکراسی درونی آدمها ۴۰۲
رابطهٔ معنا و تصویر ۶۲
رابطهٔ هنر و زندگی ۶۳
رابنسون کروزو ۲۱۵
راز بیان فیلمیک، ساعدی ۲۹۹
رازهای سرزمین من ۲۰۵، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۲۴-۳۴، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۶۳، ۳۰۹-۳۵۳،
«راست بود آن رستم دستان؟» ۱۳۸
«راستوکها» ۳۶۴
«راسسیت» ۲۷۳
راوی ۲۳۲، ۲۴۷، ۳۲۳، ۳۲۸
راویان خودکامه ۳۹۸
راوی بحران‌زده ۱۰۹
راوی دانای کل ۳۲۴، ۳۷۷
راوی دانای کل محدود ۲۲۸، ۲۴۳، ۲۴۸
راوی گلشیری ۲۳۷
رئالیستی ۳۹۸
رئالیسم ۲۰۴، ۳۷۷، ۳۷۸
رئالیسم انتقادی ۲۰۸
رئالیسم سوسیالیستی ۳۷، ۲۰۸، ۳۷۹-۸۰، ۳۹۵
رشد ناموزون تاریخ ۳۳
رد طبقه‌بندی استالینی از تاریخ ۳۴
رگتایم ۳۱۲
رمان پیکارسک ۲۰۴
رمان تاریخی ۳۵۸، ۳۸۰
رمان تغزلی ۲۰۴
رمانتیسم سوسیالیستی ۳۷، ۲۰۸
رمان جدید ۲۰۸
رمان دربارهٔ رمان ۲۲۲
رمان درد ۳۴۸
رمان روانشناختی ۲۹۵
رمان روانی ۲۰۳
رمانس ۱۸۵، ۲۰۴
رمان سنتی محتواگرا ۲۰۸
رمان‌نویس ۲۰۳
رمانی راجع به رمان ۲۵۸
روان پریشی ۵۰
روان جمعی ۱۷۲
روانشناسی ۳۹۱
روایت ۱۷۹، ۱۸۲، ۲۱۳
روایت تولستوی ۳۲۰
روایت زمانی و علّی حوادث ۲۵۶، ۲۶۰

روایت طرح و توطئه‌ای و شکلی ۲۶۰
روایتهای منثور ۳۶۲
«روایت یا توصیف؟» ۱۱۲، ۳۱۹
روبنا ـ زیربنا ۳۰۳
روح و شکل لوکاچ ۵۴، ۳۸۰
روزگار دوزخی آقای ایاز ۱۹۶، ۲۰۲، ۲۰۸، ۲۲۱، ۲۲۶، ۳۱۳، ۳۴۸، ۳۴۹
روش کُربن ـ شایگان ۱۶۳
روشنفکر ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۲۹
روشنفکران ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۱۸، ۳۷۵، ۳۹۰
روشنفکر «خود بد» ۳۷۵
روند تفرید ۲۹
ریشهٔ «بوطیقا» ۳۸
ریشه‌های شرقی فرهنگ غرب ۴۲
ز
«زاغ» و «طرب آشیان بلبل» ۱۵۱
زاویهٔ طنزآمیز ۲۴۹
زاویهٔ تمثیل و اسطوره ۳۰۲
زبان استبداد رأی راوی ۴۰۲
زبان بریدگی ساعدی ۲۵۹
زبان پارسی ۱۹۷-۱۹۵
زبان پریشی ۴۲، ۲۰۴
زبان تحقیق ۱۷۸
زبان تطبیق ۱۷۸
زبان جلال‌آل احمد ۲۴۰
زبان، خانهٔ هستی ۲۶۳
زبان خراسانی ۱۴۱
زبان خودکامگی ۳۶۱
زبان رایج، زبان رمان ۱۰۷
زبان رسمی ۳۸۴
زبان رمان ۳۵۴
زبان رمان، غیرادبی است ۱۰۳
زبان رمان فارسی ۳۵۶
زبان روایت ۱۸۲
زبان زندگی ۴۰۱
زبان زندگی معاصر ۳۶۱
زبان شبه ادبی ۴۰۲
زبان شعر و زبان ادبی ۳۶۰
زبان‌شناسی ۵۳، ۳۴۲
زبان‌شناسی و رمان ۲۰۴
زبان قصه ۴۰۱
زبان کلیدر ۱۱۱، ۱۲۴
زبان کلیدر، زبان‌پوششی ۱۰۵
زبان گفت‌وگو ۱۸۲
«زبان مادر» چیست؟ ۳۸۳
زبان منتسب و زبان متناسب ۱۰۵
زبان ملی ۱۴۱
زبان و یوف‌کور ۳۱
زبان هدایت ۱۱۰
زبان‌یابی و زبان‌آفرینی ۱۷۳
زبان اعتیادی ۲۶۷
زمان بازیافته ۲۸۴
زمان داستانی ۲۸۴
زمانِ بی‌زمانِ زمانِ حال ۱۷۵

زمان‌شناسی ۱۸۴
زمان قصه‌ای ۲۸۴
زمان هنری ۲۶۷
زمستان اخوان ۱۸۶
زمستان ۶۲ ۳۱۴
زمینه ۱۸۰
زن اثیری ۲۵۳، ۲۹۵، ۳۵۰، ۳۹۷
زنجیره‌های روابط متقابل ساختاری ۳۶۲
زن روز ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۲۶، ۳۲۸
زن ناتمام ۳۱۰، ۴۰۲
زن و مرد ۲۶۷
زیباشناسی شکل اثر ۲۰۸
زیرزمین اسطوره‌ای ۱۸۵
زیر متن ۳۳۹
ژ
«ژدانف» دولت آبادی ۳۷۹
ژدانفی ۲۰۹
ژدانفیست ۲۰۳، ۲۰۵
س
سابقهٔ قصه‌نویسی گلشیری ۲۴۱
ساختار ۲۴۸
ساختار آپولویی ۲۵
ساختار بدیع ۱۸۳
ساختار خطی ۲۶۰
ساختار دیونیزوسی ۲۵
ساختار رمان ۳۱، ۲۰۲، ۳۱۰
ساختار روایت ۲۵۳
ساختارزدایان ۱۶۳
ساختارزدایان آمریکا و فرانسه ۲۰۸
ساختارزدایی ۵۵، ۱۷۴، ۱۷۶
ساختار ساختارها ۹۰
ساختار صغیر ۲۹
ساختار صوری ۳۴۱
ساختار عروض ۱۸۳
ساختار عمقی ۳۴۱
ساختار غیر ممکن بودن داوری سیاسی ۱۴۷
ساختار کبیر ۲۹
ساختارگرایان ۱۶۳، ۳۴۴
ساختار محتوایی ۳۴۳
ساختار محتوایی تخیل و اسطوره ۲۵۲
ساختارهای بوطیقایی ۱۷۳
ساختارهای رستاخیز ۱۵۳
ساختارهای هزاره‌ای ۱۵۱
ساختار هنر ابدی ۲۹۰
ساختمان = ساختار ۲۰۳
سالامبو ۳۲۲، ۳۳۰
ساموزایی ۲۹۶
سانسورچیهای استالینی ۱۹-۲۱۷
ساواکی ۲۳۱، ۲۴۲، ۲۹۴
سایه روشن ۴۰۴
سبک ۲۴۸
سبک‌شناسی رمان ۲۴۱
سبک‌شناسی زبان رمان ۳۵۰
سبک مکانیستی ـ ناتورالیستی ۱۱۹

سبکی تحمل‌ناپذیر هستی ۲۱۵، ۲۴۴، ۳۲۴
«سبلان» ۳۱۷
«سترگ» ۱۵-۳۱۴
«سترگ و پرحجم» ۳۵۳
«سخنرانی گوته» ۲۵۱
«سرب» ۲۷۶
سرمایه‌داری ۱۶۸
سطح زیباشناختی ۲۲۲
«سعادتنامه» ۳۰۴
سفر شب ۳۵۰
سفرنامه ۲۲۹
سفرنامه‌های جلال‌آل‌احمد ۲۴۰
«سقاخانه» ۲۸۰
سقراط‌زدگی ۲۵
سقراط و اشتیاق ۷۹
سلسله مراتب شکلی ۳۵۹
سلطنت ۱۷۱
سماع و مرگ ۲۷
سمفونی مردگان ۱۹۵
سناریست ۱۹۸
سنت ایرانی قهرمانی ۳۸۴
سنت قهرمانی ۳۸۳
سنت معنوی اسلام ۱۶۸
سنخیت جانبی و سنخیت هستی‌شناختی ۵۲
سنفونی پنجم بتهوون ۲۶۷
سنکرونیسم ۳۲۱
سنکرونیسم دنیامیک ۳۲۱
سنکرونیک ۱۸۴
«سنگ» ۱۸۵
سنگ اخوان ۱۸۵
سنگر و قمقمه‌های خالی ۲۰۲
سنگ سبزیف ۱۸۵
سنگ صبور ۱۹۳، ۳۶۳
سنگ هجویری ۱۸۵
سوژه ۱۷۶
سوژه و اوبژه ۳۲۴
سوژه و اوبژه در لوکاچ ۶۰
سوسیالیسم ۲۹۳
سوسیالیسم و استالینیسم ۳۵
«سوم برادران سوشیانت» ۱۶۹
سووشون ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۵، ۳۴۹
سووشون و سنگ صبور ۱۰۴
سه جور فلش‌بک ۳۳۵
سه زبان ذلت ۳۵۱
«سه قطره خون» ۱۰۸، ۱۷۶، ۱۷۸، ۳۰۱
سیاست تأویل ۱۵۳
سیستم ارتباطی ۲۰۶
سیستم و جهان‌بینی ۳۰
سینما ۱۹۱

ش

شازده احتجاب ۱۹۳، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۱۰، ۲۱۷، ۲۲۷، ۲۴۳، ۲۶۰، ۳۴۸

شاعر آیینه‌دار ۱۵۲
شاعر، موبد خدای باده ۱۵۱
شاگردان شفاهی‌نویس ۱۶۶
«شاه اودیپ» پازولینی ۲۶۷
«شاید وقتی دیگر» ۲۸۳
شباهتهای گریزناپذیر ۱۸۴
«شبهای زاینده رود» ۲۸۶
شبی از شبهای زمستان مسافری ۲۶۴
شخصیت بحران‌زده ۳۸۶
شخصیت شقه شده ۲۲۱
شخصیت متشتت ۲۲۱
شقاق اسکیتزوفرنیک ۲۸۳، ۲۸۴
شعر جدید ۱۷۴، ۲۰۵
شعرچین و شعر انگلیسی ۴۱
شعر، زبان با زبان ۳۴۱
«شعرشناسی» ۴۰
شعور طبقاتی در تاریخ ۳۸۰
شعور فردی و موجودیت اجتماعی ۲۷
شکستن در شکستن در شکستن معانی ۲۲۴
شکل، تجربهٔ بزرگ منتقد ۷۰
شکل‌زدایی ۱۲۸پ
شکل زندگی، شکل هنر ۷۵
شکل شعر و سرنوشت ۶۹
شکل‌گیری ۱۷۱
شکلِ مقاله و سرنوشت ۶۹
شکل هندسی قصه ۱۷۹
شگرد نو در روایت ۲۲۷
شناخت‌شناسی ۲۳۲، ۳۴۴، ۳۴۵
«شناخت‌شناسی و علم ادبیات ۵۱
«شوونیستی» ۳۸۲
شماتیک ۳۰۲
شمن‌طلبی ۱۶۴
شهود ۱۶۳
شهود در برگسون ۱۸۳
شهود در پروست ۱۸۳
شهود و خلجان ۱۰۲
شیوه ۱۵۸، ۲۴۸
شیوهٔ تأویل ۱۶۹
شیوهٔ ترکیب و تجزیه ۷۴
شیوهٔ خواندن رمان ۲۰۵
شیوهٔ تفسیری ۲۲۰
شیوهٔ تفکر ۱۵۴، ۱۶۳
شیوهٔ توقفی ۲۲۰
شیوهٔ هم «مجرد» و هم «درونی» ۴۳

ص

صحنه ۱۹۱
صناعات رمان ۴۰
صنم ازلی ۲۵۴، ۲۵۵
صنم‌پرستی ۱۶۴
صورت ازلی ۲۳۱
صورت کیفی هزاره‌ای ۱۵۰
صورت مثال شاعری ۱۳۱
صور مثالی ۳۴۳
ضحاک مار دوش ۱۸۷

ضرباهنگ روستایی ۳۷۰
ضرباهنگ زبان قصه ۴۰۱
ط
طرح‌واره ۲۶۹
طرح و توطئه ۱۸۰، ۲۱۲، ۲۱۸، ۲۶۰
طرح و توطئه، شکل بیگانه شدهٔ روایت ۲۶۰
طلاق و فیلم ۲۷۹، ۲۸۰
طنز ۳۳۹
طنز افلاطون ۸۱
طنز و سقراط ۷۷
طنز و عرفان ۷۷
طنز و لوکاچ ۷۷
ظل‌الله [شعرهای زندان] ۳۱۲
ظ
ظهور ۱۷۳
ع
عارف ۱۷۳
عدم استمرارواشکلوفسکی ۲۶۱
عزاداران بیل ۲۹۷، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۴۹، ۴۰۴
«عروسی خوبان» ۲۸۶، ۲۸۸
عروض فارسی ۲۶
عروض و بدیع ۱۳۷پ
عصر خفقان ۳۰۴
علم اشکال ۲۵
علم‌شناسایی انواع ادبی ۶۷
علم فنی ادبیت ۳۵۸
علم و جزء و کل ۴۴
علم هنرها ۲۵
علمیت ادبی و نقد ادبی ۳۸۰
«علویه خانم» ۳۶۳
عمل دهخدایی ۳۵۷
عملکردی ۳۳۰
عمل هدایتی ۳۵۷
عناصر زمینه‌ای ۳۳۹
عناصر مترقی قومیت ایرانی ۳۸۲، ۳۸۴
عنصر بدیعی ۱۸۳
عنصر شکل و ساختاری ۱۸۳
عنصر عروضی ۱۸۳
عهد درونی هنرمند ۳۰۱
غ
غریزدگی ۱۶۹
غرب و شرق ۱۸۷
غربی‌نمای غربزده ۲۸۷
غریب‌سازی ۲۱۹، ۲۲۴
غنای حیرت‌انگیز فلسفی ایرانی ۱۶۰
غیربوطیقایی ۱۷۹
ف
«فارسی، زبان مادر» ۳۸۱، ۳۸۲
«فارسی شکر است» ۳۶۳
«فارماکون» افلاطون ۱۷۴
فاشیست ۱۷۶
فاشیستی ۲۷۲
فاصله‌گذاری ۲۲۷، ۲۳۳
«فتحنامهٔ مغان» ۲۰۲

«ختیش» ۲۵۲، ۲۵۶، ۳۴۳
فراروی ۱۷۲، ۲۳۰
فرازبان ۵۰، ۲۰۷
فراق «آنیموس» از «آنیما» ۳۴۹
فرامتنی ۱۷۹
«فردا» ۳۰۱
فردشخصی ۳۴۷
فردوسی ۳۸۹
فرضیهٔ نسبیت ۲۵۸
فردیت هنرمند ۳۷۶
فرق «ادبیت» و «ادبی» ۱۰۹
فرق تفسیر و بوطیقا ۴۴
فرق تفکر تخیلی و تفکر انتقادی ۶۰
فرق چه و چگونه ۲۱۳
فرق «داستان» و «قصه» ۲۶۹
فرق منتقد و ریسین ادبی ۸۴
فرقهٔ دموکرات آذربایجان ۱۳۶
فرمالیستها ۱۶۳، ۲۱۳، ۲۲۶، ۳۴۴
فرمالیستم روس ۳۹، ۵۳، ۲۰۸، ۲۴۰، ۲۵۵، ۲۶۴، ۳۲۴
فرمالیستم منتقد ۷۳
فرم، انتقادی از محتوا ۲۶۶
فرم اهدایی نویسنده ۲۳۹
فرم، بُعد جدید ۲۸۵
فرم به فرم شدن ۳۶، ۳۸۷
فرم به صدا درمی‌آید ۲۶۶
فرم دهنده و تکنیک آفرین ۲۶۰
فرم روایت ۲۳۴
فرم‌سازی آگاهانه ۲۳۳
فرم شخصیت ۲۳۴
فرم شعر ۲۰۵
فرم شناس ۲۰۰
فرم فیلم ۱۹۲
فرم متقاطع موتیفها ۲۶۱
فرم مقالهٔ آیندهٔ لوکاچ ۵۹
فرم و بی‌قاعده کردن با قاعده ۲۳۷
فرم هنری ۱۹۲
فرم‌هنری‌موتیفهای‌به‌هم‌چسبیده ۲۶۱
فروید و ساختار روان ۲۸
فرویدی ۲۸۴
فرهنگ تحقیر ۱۷۶
فرهنگستان زبان ۱۹۶
فرهنگ غربی ۱۶۰
فرهنگ معاصر ۱۵۸
فرهنگ معاصر ایران ۱۷۰
فرهنگ ملی ۱۷۲
فرهنگ ملی ایران ۱۷۱
فضا ۱۸۰
فضا ـ زمان [کرونوتوب Chronotope]
تعبیری از میخاییل باختین ۲۸۵
فضای رمان ۳۳۵
فضای ساختاری ۱۷۹
فلسفه ۱۶۳
فلسفهٔ ادبی ۲۰۰
فلسفهٔ رمان ۳۳۸
فلسفهٔ زبان ۱۶۴

فلسفهٔ متن ۱۶۴
فلسفهٔ معاصر ۱۶۵
فلش‌بک ۲۴۲، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۷۶، ۲۷۸، ۳۲۶
فلش فوروارد ۲۶۲
فونکسیون و فونکسیونل ۱۰۵، ۱۷۸، ۲۳۴، ۲۴۷، ۳۳۰
فیلم ۱۹۱
فیلمنامه‌نویس ۱۹۷، ۱۹۸

ق

قالبهای مثالی عرفان ایرانی و اسلامی ۱۵۹
قال و مقال ۱۸۶
قانون‌جاذبهٔ عمومی و تئوری ادبیات ۴۶
قصص ۱۷۵
قصه ۱۷۹، ۲۷۰، ۲۳۶
قصه در قصه ۲۶۴
قصهٔ رئالیستی ۲۳۴
قصهٔ کوتاهِ بلند ۲۵۵
قصهٔ کوتاه و رمان ۲۳۷
قصهٔ کوتاه و رمان کوتاه ۲۳۰
قصه‌نویسی ۱۷۹، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۵۷
«قصیدهٔ جملیه» ۲۲۹
قطعات متوقف‌کننده ۲۶۰
«قطعهٔ گفت و گو» ۲۶۷، ۲۶۹
قلعهٔ الموت ۱۹۳، ۱۹۴
قلمفرسایی ۲۰۷، ۳۶۴، ۳۶۹، ۳۹۷، ۳۹۹
قلمفرسایی سنتی ۲۳۶
قلمفرسایی مدرن ۲۳۶
قوانین ناظر بر تفاسیر دینی ۴۵
قول ۲۲۴، ۲۴۶
قول کاتب ۲۲۴
«قیصر» ۲۷۴

ک

کاتالوگ کردن وقایع ۱۱۹
کابوس تاریخ ۲۵۰
کابوس جمعی ۲۵۱
کاتب و قاتل و راوی ۲۲۴
کاتبهای درون ۳۴۳
کاخ سفید ۲۹۸
کارگردان ۲۷۳، ۲۷۶
کارگردان ایرانی ۲۷۱
کارگردان روس ۲۹۸
«کا، گ، پ» ای ۲۷۲
کانون نویسندگان ایران ۲۰۵
کانون ویراستاران ایران ۳۳۱
«کتیبه»ی اخوان ۱۳۹، ۱۶۸، ۱۷۲، ۴۰۰
کتاب هفته‌ی شاملو ۳۱۲
کش دادن شیوه ۱۸۵
کش دادن فرم ۲۱۴
کشف‌المحجوب ۱۶۸
کَلَک ۲۳۳
کَلَک زدن ۲۶۴
کَلَکِ طرح و توطئه ۲۳۳

کل متشکل و متناسب ۲۵
کلیت واحد آغازین ۵۹
کلیدر ۲۰۶، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۳۶، ۲۴۷، ۳۰۹، ۳۱۴-۳۱۶، ۳۲۱، ۳۳۲، ۳۵۵-۴۰۵
کمپوزیسیون طرح و توطئه ۲۱۳
کمال‌الملک ۲۷۶
کمدی حماسی ۳۵۷
کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران
[کیفی] ۳۰۱
«کوتوله» ۱۹۹، ۲۱۷
کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۶
کولاژ ۳۲۰
کیمیا و خاک ۲۰۴، ۲۶۳، ۲۶۴
کیهان فرهنگی ۲۰۴، ۳۳۳
گ
«گاو» ۳۹۰
گراماتالوژی از دریدا ۲۰۹
گرامر اسطوره ۲۵۲
گردونهٔ مدور زمان ۲۹۰
«گروهبان» ۷۶-۲۷۴
گروه فلسفهٔ دانشگاه تهران ۱۶۶
گشودن ساختار ـ ساختارزدایی ۱۵۴
گفت و گو با احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی،، مهدی اخوان ثالث ۴۰۵
گفت و گوی بزرگ ۸۰
گلهای شر ۱۹۲
«گیمیک» ۲۷۹
ل
لالبازیها ۲۹۳، ۲۹۵، ۲۹۹
لایهٔ انتخابی نویسنده از کل زبان ۲۱۰
لبریختگی ۲۳۵
لحظات پرتابی ۱۷۷
لذت ادبی = بینایی ۱۸۵
لذت هنری ۲۶، ۲۱۶
لغت‌نامهٔ دهخدا ۵۷-۳۵۶
«لکاته» ۳۵۰
لوایح عین‌القضاة ۳۹۹
لوکاچ، پیشگوی آینده ۹۵
لوکاچ و اشکلوفسکی ۶۰
لوکاچ و افلاطون ۶۱
لوکاچ و «شرق» و «غرب» غربی ۷۱
لوکاچ و کی یرکه گور ۶۱
لوکاچ و هستی‌شناسی ۶۱
لوکاچ و هوسول ۶۲
م
مادام بواری ۳۲۰، ۳۳۴
«مادر» ۲۷۶
«مادر خاک» یونگی ۲۵۴
مادر عمقی ۲۸۳
«مار قهقهه» ۱۴۳، ۱۸۷
مارکس و ساختار ۲۷
مارکس و هگل ۲۷
مارکسیسم علمی ۱۷۰
مارکسیسم مبتذل ۱۶۰، ۶۹-۱۶۷،

۱۷۳-۷۴
مافیایی ۲۷۴
«ماندالا» ۲۸۴، ۲۸۹
ما نیز مردمی هستیم ۳۵۰، ۳۷۶، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۹۰، ۳۹۷، ۴۰۴، ۴۰۵
مأموریت برای وطنم ۳۷۶
«متانیمک» ۱۶۳
متألهان قم و مجتهدان شریعت ۱۶۰
متدیک ۱۶۴
مترادف ۱۷۳، ۱۷۴
متضاد ۲۲۴
متغیرها ۱۷۹
متفکر واقعی ۲۳۳
متفکر و سیستم ۳۰
متن ۱۸۳، ۳۳۹
متن عمقی روان ۲۸۲، ۲۸۳
متوازی ۲۲۴
مثالی ۱۷۲
مثل افلاطونی ۲۵۲
مثلث ۲۵۴
مثنویهای روایی ۳۶۲
مجاز مرسل [متانیمی] ۲۸۸، ۳۳۹
مجلس شورای ملی ۳۶۲
مجلس مؤسسان ۳۶۲
مجموع کردن ۲۳۳
مجموع کردن تکه‌ها ۲۵۵
محاکات ۱۷۵
محتواگرایی دولت‌آبادی ۲۰۷
محتوای فیلم ۱۹۱
محتویات سابق ۲۶۶
محلل آشتی فرهنگی ۱۵۶
مخاطب ۱۸۰
مدرنیستها ۳۴۸
مدرنیسم ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶
«مرگ یزدگرد» ۲۸۳
مرگ و زندگی فرمها ۲۰۵
مسئلهٔ فرم و محتوا در مقاله ۶۰
مستشرق ۱۷۴
مشابهت، مجاورت، مغایرت ۱۴۸، ۲۲۸
مشروطیت ۱۶۲
«مشق شب» ۲۷۲، ۲۷۳
مشکل رمان ۱۹۱
مصراع ۱۸۴
مضامین ایستا ۳۳۸
مضمون مظلوم ۲۸۱
معاصر بودن ۱۷۸
معاملات خارجی شاه ۱۵۷
معرفت‌شناسی ۲۳۲
معرفی عمقی زمان هنری ۲۷۰
معشوق افلاطونی ۲۵۱
معصوم پنجم ۱۹۳، ۱۹۴، ۲۰۲، ۲۰۳
معنای معاصر بودن ۱۷۷
«مفتش بزرگ» ۳۳۴
مفهوم شکل شاعرانه ۶۹
مفید ۱۹۹

مقاله، هستی و شکل ۶۲
مقامات ۲۰۴
مقایسهٔ لوکاچ و دریدا ۵۶
مقولات سیستمی ۲۰۶
مقولهٔ شقه شدن ۲۲۱
مکانیستی ۳۳۰
مکانیستی و اورگانیگ ۱۰۶
مکانیسم فراموشی ۳۸۴
مکانیسمهای بیان ۳۳۹
مکانیسمهای عقب‌اندازی ۲۶۰
مکانیسم یادآوری ۲۸۴
مکعّب‌های شخصیتی ۱۸۰
ملت ۱۵۸، ۱۹۶
«ملت کرده» دولت‌آبادی ۳۷۸
ملت کمال‌الملک ۳۱
ملکوت ۱۹۳، ۲۰۲، ۳۴۹
منتقد ۳۱۹
منتقد متفکر ۲۰۱، ۲۰۲
منتقد، مظهر برزخ ۹۶
منتقد و معنای زندگی ۷۷
منتقد، یوحنای تعمیدگر ۹۳
منجی موعود ۱۷۳
منجیهای کاذب قرن ۹۵
منطق ارسطو، جانشین شعر ۸۳
منظر ۲۲۳
منظومهٔ رمانتیک ۱۸۵
«منیت حقیر» ۱۹۲
موتیف ۲۱۶
موتیفها ۱۸۷
موتیفهای پویا ۳۳۸
موروثات ۱۷۲
موسیقی، بازیگر فیلم ۲۷۱
موسیقی موتسارت ۲۷۰
«موسی گلشیری» ۲۱۲
موسی و خضر ۲۱۵
«موش آزمایشگاهی» ۲۷۴
موضع، فنیِّ رمان ۳۶۳
موقعیت ادبی لوکاچ ۷۰
موقعیت روشنفکر ۱۵۵
«مونولوژیک» [مونوگلاسیا از نظر باختین] ۲۲۲، ۲۳۴
میخاییل باختین ۲۲۶

ن

ناتورالیسم ۳۲۰
ناتورالیسم دولت‌آبادی ۳۷۹
ناتورالیسم زبان ۱۰۴
ناتورالیسم زبانشناختی ۳۳۰، ۳۸۸
ناتورالیسم مکانیستی ۳۹۲
ناخودآگاه جمعی ۲۸۸، ۳۴۲
نازیسم ۲
ناشران ۱۹۵
ناگزیری و گزینش هنرمند ۴۰۵
نام گل سرخ ۳۲۵
«نام تمام مردگان یحیاست» ۱۸۵
ناموزونی تاریخ ایران ۳۳۱
ناموزونی خودی و ناموزونی جهانی

۳۰۴
نانا ۳۲۰
ناهشیار جمعی ۲۹
نخبه‌گرایی دولت‌آبادی ۳۹۱
نسب‌نامهٔ معنوی شعر ۱۴۰
نسبیت تاریخی دیگر ۱۳۲
نشانه شناختی ۵۰
نشانه‌شناسی ۲۰۶، ۳۴۱
نظام سلطنتی ۳۰۵
نقال ۳۸۹
نقد ادبی تصادفی ۴۹
نقد تئوریک ۲۳۱
نقد مثبت ۱۸۳
نقد منفی ۱۸۳
نقیض ۳۳۹
نگاه توقفی ۲۰۶
«نگرشی انتقادی به ادبیات معاصر ایران» ۲۰۱
نمادها ۲۷۰
نمازخانهٔ کوچک من ۱۹۳
«نمای نزدیک» ۲۷۳
نمایشنامه‌های مشروطیت ۳۵۱
نمودهای دنیای درون ۱۵۹، ۱۶۲
نمونهٔ ازلی ۲۵۲
«نوبت عاشقی» ۲۸۶
نوشتهٔ روشنفکری ۲۳۰
نوشته، نویسنده را می‌نویسد ۳۴۲
نوشته‌های پراکنده ۴۰۴
نوشته‌هایی از صادق هدایت ۴۰۴
نوع ادبی مقاله ۶۸
نوع لذت خواننده از مقاله ۵۷
نوعی تیک، نوعی لغوه ۲۵۶
نون و القلم ۲۴۱
نویسندگان «کوتوله» ۱۹۷
نویسنده و روشنفکر ۱۵۵، ۲۲۸
نویسنده و قلمفرسایی ۳۱
نویسنده و مستبد آسیایی ۳۹۷، ۳۹۸
نیچه در لوکاچ و هایدگر ۹۴
نیچه و ساختار ادبی ۲۶
نیچه و عزت خلاقیت ۹۱
نیچه و هایدگر ۹۲
نیشین ۳۱۳
نیویورک تایمز ۳۱۳
نیویورک ریویو آو بوکز ۳۱۳
و
واقعیت‌گرایی ۱۷۸
واقعیت‌گرایی زبانشناختی ۱۰۴، ۱۷۸، ۲۳۴، ۳۵۷، ۳۶۸، ۳۷۸
واقعیت ناب ۲۸۴، ۲۸۹
واگنر و نیچه ۲۵
والری و بوطیقا ۴۱
وجه شاخص تیپهای رمانتیک ۳۷۷
وحدت معانی رازهای سرزمین من ۲۲۴
وحدت معانی ۲۲۴
وزارت اطلاعات ۲۳۹

وسواس زبان گلشیری ۲۳۶
وسواس نگارش رمان ۲۳۶
وصفهای مکانیستی = مکانیکی ۱۸۲، ۳۷۰
وظیفهٔ نویسنده ۳۷
«ویت کنگهای کافه‌نشین» ۱۶۸
ویراستار ۳۲۰
ویرایش و ویراستاران ۳۰۹، ۳۱۴، ۳۳۳، ۳۳۴

ه

هارمولن نیمایی ۳۶۰
هالهٔ نبوت ۱۷۲
«هامون» ۲۷۲، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۱
هانری کُربن ـ آفاق تفکر معنوی در اسلام ۱۸۹-۱۵۸
هایدگر و دیالوگ ۱۲۶پ
هایدگری ۲۳۰
هدف غایی ساختاری ۳۵۹
«هزاردستان» ۲۷۵، ۲۷۶
هزارهٔ اخوان ۱۲۹، ۱۹۰
هزاره‌های خضری ۱۵۲
هستی ۳۴۵
هستی زبان ۱۷۸
هستی‌شناسی تأویلی ۳۴۷
هستی‌شناسی زدگی سارتری ۶۳
هستی‌شناسی شخصیت ۳۵
همزمان‌سازی «پریا»ی شاملو ۱۷۴
همزمانی ۲۲۲، ۲۸۸، ۳۴۴
همزیستی تئوریک ۱۸۳
هملت ۲۱۰، ۲۶۷
هنر تأویل ۱۶۱
هنر چیست ۳۵۲
هنرمند شریف ۲۸۶
«هنرناب» لوکاچ ۶۰
هنر و ناموزونی ۳۳
هنری ۲۸۴
هویت ارزش‌یاب بزرگ هنری ۹۳
هیجان هنری ۲۶۱

ی

یحیی ویمیت ۱۸۵
یکی بود، یکی نبود ۳۵۷
یگانگی درونی ۵۲
«یونان» قرون وسطی و «رنسانس» هر عصر ۷۸
یونگ و ساختار روان ۲۹
یونگی ۳۴۴

نشر قطره منتشر کرده است

۱. هنر و ادبیات ایران (معاصر):

منظومهٔ ایرانی (شعر) محمد مختاری

گندم و گیلاس (شعر)، منوچهر آتشی

از دل به کاغذ، جواد مجابی

نقش پنهان، محمد محمدعلی

پری آفتابی، فرشته مولوی

گفتگو (با شاملو، اخوان و دولت آبادی)، محمد محمدعلی

عزاداران بیل، غلامحسین ساعدی

توپ، غلامحسین ساعدی

۲. هنر و ادبیات جهان:

ون گوگ، لارا وینکا مازینی، محمدرضا پورجعفری

خودم با دیگران، کارلوس فوئنتس، عبدالله کوثری

بیلی بتگیت، ادگار لارنس دکتروف، بهزاد برکت

سرهنگ شابر، اونوره دوبالزاک، عبدالله توکل

ماه و آتش، چه زاره پاوه زه، م. طاهر نوکنده

یگانه، ریچارد باخ، سپیده عندلیب

سرگذشت من، چارلی چاپلین، جمشید نوایی

برف بهاری، یوکیو میشیما، غلامحسین سالمی ـ سیما صیقلی

اسبهای لگام گسیخته، یوکیو میشیما، فریبرز مجیدی

عصر آدمکشها، هنری میلر، عبدالله توکل

هنری پنجم، ویلیام شکسپیر، احمد حزاعی

آمادئوس، پیتر شفر، فریده رازی

برف سیاه، میخائیل بولگاکف، احمد پوری

The Vigilant Vision

A Collection of Essays

(On the Theory of Writing and Reading of the Literary Text)

Reza Braheni

Tehran, 1994