بی‌شک سیمین دانشور از برجسته‌ترین و مشهورترین بانوان قصه‌نویس ایران است که با خلق «سووشون» اثری ماندگار را در تاریخ داستان‌نویسی معاصر ایران ثبت کرد. از دانشور در دههٔ اخیر آثاری چون «از پرنده‌های مهاجر بپرس» و «جزیرهٔ سرگردانی» منتشر شد که رمان اخیر بازتابهای متفاوتی داشته است. در زمستان سال گذشته، جلد دوم «جزیرهٔ سرگردانی» با عنوان «ساربان سرگردان» منتشر شد. کتاب ماه ادبیات و فلسفه نشست نقد و بررسی این اثر را در هفتم اسفندماه ۱۳۸۰ با حضور منصوره شریف‌زاده، بلقیس سلیمانی، حسین پاینده و حسن میرعابدینی برگزار کرد که متن ویراستهٔ این نشست از نظر خوانندگان می‌گذرد. ابتدا خلاصه‌ای از این رمان برای مخاطبانی که موفق به خواندن این کتاب نشده‌اند ارائه می‌شود.

***

■ **محمدرضا گودرزی:** دوستانی که جلد اول این کتاب را خوانده‌اند به نوعی با شخصیتهای اصلی این کتاب آشنا هستند، چون به نظر من ارتباط این دو کتاب با یکدیگر زیاد است و آن طوری که قرار بود مستقل باشند، نیست و وابستگی بسیاری با هم دارند. در کتاب اول که **جزیرهٔ سرگردانی** است شخصیتی به اسم «هستی» وجود دارد که پدرش از طرفداران مصدق بوده و شهید شده و اینک با مادربزرگ و برادرش زندگی می‌کند. مادر هستی با کسی که رابط آمریکاییهاست ازدواج کرده است. او از این شوهرش هم بچه‌دار شده و درواقع هستی برادرناتنی هم دارد. موضوع جلد اول کشاکش ذهنی هستی در رابطه با تعیین سرنوشتش است. او برای ازدواج و مسائل عشقی و عاطفی‌اش دو امکان در پیش رو دارد که بین این دو امکان تردید دارد؛ یکی از این امکانات کسی به اسم «مراد» است که از نظر فکری به هستی نزدیک‌تر است و امکان دوم شخصیت دیگری است به اسم «سلیم» که از نظر عاطفی به هستی نزدیک‌تر است. مراد که از نظر فکری نزدیکی بیشتری با هستی دارد، ظاهراً چندان میلی به ازدواج ندارد و بیشتر به فعالیتهای سیاسی مشغول است. درنتیجه هستی هرچند که اولویت را برای مراد قائل است، اما به دلیل اینکه مراد پا پیش نمی‌گذارد و از نظر روابط عاطفی نیز به سلیم علاقهٔ بیشتری دارد، در نتیجه به سلیم نزدیک می‌شود. البته آشنایی این دو به شکل کاملاً سنتی صورت می‌گیرد؛ به این شکل که مادر سلیم بعد از دیدن هستی از او خواستگاری می‌کند و سپس این دو با هم آشنا می‌شوند و به شکلی شرعی نه عرفی ازدواج می‌کنند، یعنی بدون اینکه ازدواجشان ثبت قانونی شود با مراسم شرعی آن را انجام می‌دهند. این خلاصهٔ جلد اول است. اما در جلد دوم با یک چرخش، هستی از سلیم جدا می‌شود و با مراد ازدواج می‌کند. از طرفی وقتی

هستی فعالیت سیاسی داشت و با مراد در ارتباط بود، مراد با دوستانش در یک ساختمان به سر می‌بردند. طی حوادثی دوستان مراد دستگیر می‌شوند و هستی در یک بازجویی ـ دربارهٔ آن شخصیتها ـ ناخودآگاه یکی از آنها را لو می‌دهد و بعد هم از نظر وجدانی معذب می‌شود. در نتیجه برای رفع و رجوع کردن ماجرا می‌گوید که من همسر یکی از این شخصیتهای سیاسی هستم. این خبر را دختری که از دوستان مراد بوده و دستگیر شده به سلیم اطلاع می‌دهد. البته قرار بوده هستی را از زندان فراری دهند، اما او به جای خود، این دختر را می‌فرستد و دختر هم خبر را به سلیم می‌دهد و سلیم فکر می‌کند که هستی واقعاً ازدواج کرده، چرا که او ادعا کرده من از این آقایی که در زندان است باردار شده‌ام. سلیم بعد از شنیدن این خبر، ماجرایش را با هستی تمام شده تلقی می‌کند و با دختر دیگری که نسبت دوری با آنها دارد و اسمش «نیکو» است ازدواج می‌کند. وقتی که هستی در بازداشتگاه است مراد را هم دستگیر می‌کنند و هر دو را به جزیرهٔ سرگردانی تبعید می‌کنند، ولی از آنجا به کمک شخصیتی به اسم «سر ادوارد» که اختلافاتی از نظر اقتصادی با گروه آمریکاییها دارد فرار می‌کنند و به تهران می‌آیند. رسیدن آنها به تهران همزمان می‌شود با وقایع دورهٔ انقلاب. درواقع کتاب اول دورهٔ پیش از انقلاب است و بخشی از کتاب دوم نیز دورهٔ پیش از انقلاب است و ازدواج هستی و مراد همزمان می‌شود با وقایع انقلاب و بعد از آن هم درواقع انتهای رمان با شرایط جنگ، یعنی وارد شدن ایران به جنگ ادامه پیدا می‌کند و مراد به جبهه اعزام می‌شود و داستان تمام می‌شود.

■ **منصوره شریف‌زاده:** قبل از هرچیز باید احترامم را به خانم دانشور ابراز کنم و بگویم که اگر خانم دانشور این دو کتاب اخیرشان را هم نمی‌نوشتند، به خاطر آن جایگاه ویژه‌ای که در ادبیات ما دارند، همچنان قدر و منزلتشان محفوظ بود. در زمانی که تمام داستان‌نویسان آن دوره بسیار مأیوس بودند و به خاطر جوّ خفقانی که بر آن دوره حاکم بود، ادبیات داستانی ما به جای اینکه به مخاطب خود امیدواری بدهد آنها را بسیار مأیوس می‌کرد. اما می‌شود گفت در آن دوره خانم دانشور با کتاب **سووشون** انقلابی به وجود آورد و با آن بیداری‌ای که داد و آن شخصیت مبارزی که ارائه داشت، نقش بسیار

حساسی را در ادبیات ما ایفا کرد. اما آنچه که امروز من درباره‌اش می‌خواهم صحبت بکنم، نقش راوی است در رمان **ساربان سرگردان** و مقایسهٔ آن با ادبیات کهن و ادبیات امروز. اگر من اینجا دربارهٔ ادبیات امروز صحبت می‌کنم صرفاً منظورم رمان به صورت مدرن آن است و بحث پست‌مدرن و رمان نو را اصلاً مطرح نمی‌کنم.

برای درک و تفسیر یک داستان توجه ما بلافاصله روی راوی و نظرگاه متمرکز می‌شود. حالا اگر این راوی اول شخص باشد، به خاطر نقشش در داستان خیلی محدود می‌شود و اگر دانای کل باشد به خاطر دانش خداوندی و اشرافی که دارد می‌تواند وقایع را طوری شرح دهد که گویی بر همهٔ آنها نظارت دارد و می‌تواند خیلی راحت از درون و برون شخصیتهایش بگوید. معمولاً امروزه در داستان از شخص دیگر یا صورتک به عنوان راوی استفاده می‌شود. اما در داستانهای کهن، یعنی داستانهای حماسه‌ای ـ چون ادبیات داستانی بیشتر اقوام با داستانهای حماسه‌ای شروع می‌شوند ـ وقتی به آنها توجه می‌کنیم، اگرچه منظوم هستند، ولی در آنجا هم همه از راوی استفاده می‌کنند. من در اینجا بخشی از **ایلیاد** هومر را می‌خوانم: «ای الههٔ شعر، خشم آخیلوس فرزند پله را بسرای، خشمی دل‌آزار که دردهای بی‌شمار مردم آخائی را فراهم کرد.»

در **اُدیسه** هم به همین صورت عمل می‌کند، یعنی آنجا هم از یک راوی کمک می‌گیرد که همان الههٔ شعر بوده است. در **شاهنامهٔ** فردوسی هم که بزرگ‌ترین اثر حماسی ما است، باز راویان بسیاری را می‌بینیم مثل: بلبل، آزادسرو و بهرام، می‌گوید:

ز بلبل شنیدم یکی داستان
که برخواند از گفتهٔ باستان

اینکه چرا فردوسی می‌آید بین خودش و داستانی که می‌خواهد نقل کند، راوی می‌گذارد، دلایل متعددی دارد. یکی اینکه می‌خواهد فاصله هنرمندانه ایجاد کند که دلیل خیلی مهمی است. دیگر اینکه به هر حال اینها داستانهایی بوده‌اند که سینه به سینه نقل می‌شدند و در اثر فاصله‌ای که بین آنها و زمان سرودن به وجود آمده بود، تغییرات بسیاری در آنها ایجاد شده بود. بنابراین، شاعر می‌خواهد این بار مسئولیت را از دوشش بردارد و بگوید این ماجرا را راوی گفته است. یک مسئله دیگر هم این بود که چیزهایی را بیان می‌کرد که آن موقع اصلاً مغایر عقاید عمومی بود. برای مثال، در آن زمان که اغلب مردم ایران مسلمان بودند می‌خواهد از ظهور زرتشت و خوبی دین او سخن بگوید. خوب، بهترین کار این است که از راوی استفاده کند تا آن شبهه را از خودش دور کند.

چو یک چند گاهی برآمد بر این
درختی پدید آمد اندر زمین
از ایوان گشتاسب تا پیش کاخ
درختی گشن بیخ و بسیار شاخ
همه برگ او پند و بارش خرد
کسی کز چنو برخورد کی مرد
خجسته پی و نام او زردهشت
که اهرمن بدکنش را بکشت
(فردوسی: ج ۴، ص ۱۸۲، ابیات ۳۹-۴۳)

در منظومه‌های تغزلی هم همه از راوی استفاده کرده‌اند. در اینجا به دو نمونه اشاره می‌کنم: یکی در **ویس و رامین** اثر فخرالدین اسعد گرگانی که می‌گوید:

نوشته یافتم اندر سمرها
ز گفت راویان اندر خبرها
و یکی هم خسرو و شیرین نظامی، آنجا که می‌گوید:
چنین گفت آن سخنگوی کهن‌زاد
که بودش داستانهای کهن یاد
که چون شد ماه کسری در سیاهی
به هرمز داد تخت پادشاهی

قراردادهای انتقادی نقد جدید خواستار آن است که راوی به عنوان صورتک یا شخص دیگری که همان Persona است، در نظر گرفته شود، که در اصل شخصیتی غیر از نویسنده است. تقریباً در تمام داستانهای مدرن غربی این «شخص دیگر» را می‌بینیم. مثلاً در رمان **مادام بواری** اثر گوستاو فلوبر می‌بینیم که «مادام بواری» شخصیت اصلی داستان است. «مادام بواری وقتی به آشپزخانه رفت، به بخاری نزدیک شد. با نوک انگشتانش پیراهن خود را از سر زانو گرفت و تا قوزک پا بالا زد.» (گوستاو فلوبر ۱۳۵۷: ص ۱۴)

مادام بواری در این داستان، همان «شخص دیگر» است. حتی خود خانم دانشور در کتاب **سووشون** که از نظر زبان و تکنیک یک اثر نسبتاً موفقی است، از راوی دانای کل استفاده می‌کند، ولی آن را معمولاً محدود می‌کند و از ذهن «زری» روایت می‌کند. ابتدای داستان را که باز می‌کنیم، می‌بینیم آن سفرهٔ عقدکنان کاملاً از دید زری وصف می‌شود: «آن روز، روز عقدکنان دختر حاکم بود. نانواها با هم شور کرده بودند و نان سنگکی پخته بودند که نظیرش را تا آن وقت هیچ‌کس ندیده بود.» (سیمین دانشور ۱۳۵۳: ص ۵)

در تمام طول این رمان جز دو مورد، (یکی آنجا که دربارهٔ زندگی عمه خانم است و مورد دیگر دربارهٔ عزت‌الدوله) در بقیهٔ رمان، می‌بینیم که همچنان خانم دانشور این دیدگاه را حفظ می‌کند و سعی می‌کند تمام روایت را با توجه به این محور ادامه دهد.

اما در دو رمان **جزیرهٔ سرگردانی** و **ساربان سرگردان**، این مسئله تا حدودی فرق می‌کند. به این صورت که در **جزیرهٔ سرگردانی** اگرچه ایشان از دانای کل استفاده می‌کند و می‌توان گفت بخش اعظم رمان از دید هستی روایت می‌شود ـ جز در چند مورد خاص ـ ولی با حضور شخصیتی به نام سیمین دانشور که عقاید نویسنده را منتقل می‌کند، می‌بینیم که راوی کمتر سر زده وارد داستان می‌شود و اجازه می‌دهد تا حدودی خود شخصیتها را حین کار و عمل ببینیم و از این طریق آنها را بشناسیم. اما در رمان **جزیرهٔ سرگردانی** سایهٔ «آل احمد» دیده می‌شود. همچنین عقاید و افکار او که از طریق سیمین دانشور به هستی منتقل می‌گردد و همین باعث می‌شود که هستی نتواند اعمالش را و آن کنش و واکنش اصلی خودش را داشته باشد. به خاطر همین است که ما در آن جلد می‌بینیم با اینکه هستی با مراد خیلی نزدیک است، حتی نامزد است و خیلی با هم سنخیت دارند، ولی به خاطر تأثیری که خانم دانشور در ذهن و فکر هستی می‌گذارد، در نهایت به ازدواج با سلیم تن می‌دهد. یعنی بین این دو شخصیت که قرار می‌گیرد سلیم را انتخاب می‌کند، چون به نظرش می‌آید که سلیم با افکاری که تقریباً در تمام طول داستان به او تلقین شده نزدیک‌تر است.

در **ساربان سرگردان** به طریق دیگری عمل می‌شود. به نظر می‌رسد خانم دانشور در این رمان خواسته‌اند نوآوریهایی بکنند. در اینجا ما حضور سیمین دانشور را در پایان رمان می‌بینیم. یعنی تقریباً دوسوم یا بیشتر داستان که می‌گذرد اصلاً حضور ایشان را نمی‌بینیم، اما راوی همچنان سرزده می‌آید و عقاید نویسنده را بیان می‌کند. به طوری که گاه خواننده یا مخاطب درمی‌ماند که این صحبتی که الان شد آیا از زبان شخصیت اصلی ـ هستی ـ بیان شده یا راوی... خیلی سریع می‌آید و نصیحت می‌کند و سخنرانی می‌کند و می‌رود. یادم

عکس از: سیاوش حبیب‌اللهی

می‌آید در یکی از قسمتها که هستی با تیمسار دربارهٔ بچه‌اش صحبت می‌کند، تیمسار می‌گوید که کمر روز شکست، اما شما نگذاشتید کمر من بشکند و بعد یک صدا می‌آید و می‌گوید: «به خدای احد و واحد، مردم این مملکت شاعر خلق شده‌اند.» نمی‌دانیم این را چه کسی می‌گوید، هستی یا راوی؟

وقتی راوی سرزده می‌آید، به ساخت داستان لطمه می‌زند، به ویژه به زبان داستان که بسیار مهم است. یعنی ما می‌بینیم زبان هستی که یک دختر ۲۵ یا ۲۶ ساله است ناگهان عوض می‌شود و کلمات قصاری می‌گوید که با شخصیت او همخوانی ندارد. در اصل این سخنان را همان راوی آمده و سرزده گفته است.

گفته شد که راوی رمان **ساربان سرگردان** دانای کل است، اما بیشترین قسمتهای داستان از دید هستی گفته می‌شود، ولی قسمتهایی هست که کاملاً از پرداختن به ماجراهای مربوط به هستی دور می‌شود، مثل وقتی که به زندگی مراد می‌پردازد و یا آنجا که به زندگی «ساربان سرگردان» می‌پردازد و در داستان ایجاد شکاف می‌کند، درحالی که خیلی هم ضرورت ندارد ما دقیقاً با کل زندگی آنها آشنا شویم. می‌توانست خیلی کوتاه بیان شود و آوردن این قسمتهای فرعی، آن هم به صورت دقیق سبب می‌شود که داستان اصلی کشش خود را از دست بدهد. در صورتی که در **سووشون** و تا حدودی در **جزیرهٔ سرگردانی** چنین صحنه‌هایی بسیار کم اتفاق می‌افتد و راوی تقریباً در تمام مدت حوادث و رویدادهای اصلی را روایت می‌کند و این باعث نمی‌شود همان‌طور که گفتم کشش داستان کم شود.

اتفاق دیگری که در داستان **ساربان سرگردان** می‌افتد، حضور «طوطک» است. حضور طوطک بدون هیچ زمینه‌چینی... چون داستان رئالیستی (واقع‌گرا) است، ولی ناگهان پرنده‌ای به نام طوطک وارد می‌شود که هم پیشگویی می‌کند و هم پند و اندرز می‌دهد. هستی در اتاق لعل بانو و سر ادوارد است که او را می‌بیند. می‌دانیم لعل بانو یک طوطی دارد و بعد ناگهان می‌بینیم که یک طوطی به طور فیزیکی حضورش را اعلام می‌کند و به نصیحت کردن هستی می‌پردازد. بعد دربارهٔ آینده پیشگویی می‌کند و کلمات خیلی سنگینی را می‌آورد که ما به خوبی می‌فهمیم که این کلمات را نویسنده گفته و نه راوی. یعنی درحقیقت این طوطک که از داستانهای کهن وام گرفته شده، به جای نویسنده صحبت می‌کند و همین‌طور مرتب حضورش را در داستان اعلام می‌کند، به طوری که به نظر می‌رسد دست و پای هستی را حتی آن مواقعی هم که می‌خواهد خودش شخصاً تصمیم بگیرد، می‌بندد. یعنی عمل، کنش و واکنش را از شخصیتها می‌گیرد. به طوری که هستی که اول داستان به خاطر یک لغت «تمکین» از سلیم بریده و دیگر واقعاً نمی‌خواهد با او باشد و با مراد عروسی می‌کند، در پایان می‌بینیم که وقتی می‌خواهد در مقابل مراد بایستد، باز این طوطک می‌آید و او را نصیحت می‌کند و از انجام عمل بازمی‌دارد. به طوری که هستی با کمال میل آن تمکین را می‌پذیرد و در پایان می‌بینیم که داستان به خوبی و خوشی تمام می‌شود و هستی قبول می‌کند که مراد به جبهه برود و او در خانه بماند و به بچه‌داری‌اش ادامه دهد. این حضور نویسنده در طول داستان اجازه نمی‌دهد شخصیتها خودشان عمل کنند، خودشان حرف بزنند، خودشان در تقابل با یکدیگر قرار گیرند و مخاطب را وادارند با آنها همذات‌پنداری کند.

نویسنده خوب می‌داند که نباید در عمل داستان دخالت کند و باید میان او و عمل داستان «فاصله» باشد. پس چرا در اثرش به جای اینکه حضوری نامرئی داشته باشد، مرتب حضور پیدا می‌کند؟ به نظر من خانم دانشور عمداً حضورش را در داستان اعلام می‌کند و تجربیاتش را گاه به صورت پند و اندرز از زبان طوطک و گاه به صورت گزارش وقایع جنگ از زبان سیمین بیان می‌کند.

بنابراین، می‌توان گفت، **ساربان سرگردان** از انواع داستانهای تعلیمی است که در ادبیات کهن بسیار داشته‌ایم. کتابهایی نظیر **قابوسنامه** و امثال آن و کمی جلوتر **کتاب احمد** طالبوف که نویسنده تجربیات و نظراتش را به طور مستقیم به مخاطب منتقل می‌کند. منتها محملی که ایشان برای رساندن پیامش برگزیده‌اند، داستان است.

***

■ **دکترحسین پاینده: مایلم بحث دربارهٔ ساربان سرگردان** (که جلد دوم یک «تریلوژی» یا رمان سه قسمتی است) را با نقل جمله‌ای از ابتدای جلد اول این رمان (**جزیرهٔ سرگردانی**) شروع کنم، چون فکر می‌کنم این جمله بسیار گویاست و به رغم اینکه از جلد اول است، درواقع شاید مضمون اساسی کل این رمان را جمع‌بندی می‌کند. در صفحهٔ ۶ **جزیرهٔ سرگردانی** آمده است: «آنها که ریسمان دستشان بود، آنها که کلید داشتند همه‌شان گم و گور شدند.» در صحبتهایم راجع به **ساربان سرگردان**، می‌خواهم نتیجه بگیرم که درواقع تمام بحث این رمان ـ چه در قسمت اول و چه در قسمت دوم ـ حکایت از سرگردانی یک نسل دارد، نسلی که الان آن عده از ما که در حدود ۴۰ یا ۴۵ سالگی هستند، شاید خوب با آن آشنا باشند. قصد من این است که نشان بدهم دانشور این مضمونِ اصلی را با به کارگیری کدام صناعات و شیوه‌های روایی القا می‌کند.

به عقیدهٔ من برای توصیف جلد دوم این رمان، می‌شود گفت که رمانی است متعلق به زمانهٔ ما. اما چرا متعلق به زمانهٔ ما؟ به این سبب که دانشور داستانش را آن‌گونه نوشته است که رمان‌نویسان زمانهٔ ما

می‌نویسند. اشارات سخنران قبلی به موضوع زاویهٔ دید، نقطهٔ آغاز مناسبی برای بحث دربارهٔ صناعتهای این رمان است و آنچه من خواهم گفت درواقع ادامهٔ همین بحثهایی است که بیان شد، اما شاید از منظری دیگر. عطف توجه به زاویهٔ دید در رمان مدرن از زمانی آغاز شد که بشر در این موضوع شک کرد که یک نفر می‌تواند همهٔ حقیقت را بداند؛ یعنی کمابیش از ابتدای قرن بیستم، همان زمانی که در هنر هم امپرسیونیسم خیلی پاگرفت. به عبارتی رویدادهای زندگی آنقدر تحیرآور بودند که انسان متقاعد شد هیچ‌کس نمی‌تواند حرف نهایی را بزند. اگر دو جنگ جهانی پی در پی با فاصلهٔ زمانی نه فوق‌العاده زیاد چندین میلیون انسان را به کشتن می‌دهد، اگر علم ـ یعنی آن چیزی که بشر مایهٔ پیشرفت خود تلقی می‌کرد ـ تبدیل شده به نیرویی که ویرانگر است و درواقع خود انسان را نابود می‌کند، بنابراین صحبت کردن از قطعیت، از یقین، از کسی که می‌تواند همه چیز را بداند، امری نه چندان جدی به نظر می‌آید. اینجا بود که رمان‌نویسان به مسئله زاویهٔ دید توجه کردند. اگر تاریخ رمان را بررسی کنیم، از زمانی که رمان به مفهوم امروزی‌اش متولد شد، یعنی قرن ۱۸ تا اواخر قرن ۱۹، می‌بینیم که یک راویِ همه دان یا دانای کل قرار است که همه چیز را بداند و بگوید. او می‌تواند به ذهن شخصیتها نفوذ کند و نه فقط از گذشته آنها به ما بگوید بلکه آینده را تا حدی پیش‌بینی کند و به عبارتی «فضول» (یا به قول غربیها، intrusive) باشد: برای ابراز نظرهای خودش، روایت را قطع کند و سپس مجدداً از سر بگیرد. اما تشکیک در اینکه انسان می‌تواند به تمام حقیقت پی ببرد، باتوجه به رویدادهایی که در اوایل قرن بیستم روی داد، باعث شد که رمان‌نویسان هم از راوی همه دان یا دانای کل دست بردارند. در تقسیم‌بندیهای سنتی می‌گفتند راوی یا اول شخص است یا سوم شخص، اما در نظریه‌های جدید، همان‌طور که همه می‌دانیم، در درستیِ این اصطلاحات دیگر تردید شده است و به خصوص در پرتو نظریهٔ روایت‌شناسی الان اصطلاحات دقیق‌تری داریم که به ما کمک می‌کند اتفاقاً همین ابهاماتی را که سخنران قبلی اشاره کرد رفع بکنیم، یعنی این ابهام را که کجا صدای راوی با ما سخن می‌گوید و کجا خود شخصیتها. من می‌خواهم استناد بکنم به همین نظریه یعنی روایت‌شناسی و باتوجه به آن زاویهٔ دید، این رمان را تبیین کنم و بگویم اتفاقاً چرا بنیان این رمان بر نوع زاویهٔ دیدی که دانشور انتخاب کرده مبتنی است و تمام موفقیت آن هم در گرو همین زاویهٔ دید است.

ژرار ژنه، مایک بل و دیگر نظریه‌پردازان روایت‌شناسی بین «صدا» و «دیدگاه» تمایز قائل شدند و از این طریق ابزاری فراهم کردند تا بتوان در هر داستان معلوم کرد چه کسی دارد با ما صحبت می‌کند و چه چیزی را توصیف می‌کند. تمایز یاد شده ما را از این مخمصه می‌رهاند که بگوییم راوی اینجا سوم شخص است، ولی در عین حال به نظر می‌آید که دارد نظریات یک شخصیت را بیان می‌کند. بنابراین، «صدا» و «دیدگاه» اصطلاحات دقیق‌تری برای توصیف زاویهٔ دید هستند. همین‌طور اصطلاح «عامل کانونی‌کننده» (یا focaliser). راوی امکان دارد سوم شخص باشد، ولی ما می‌دانیم که در جاهایی توصیفهای راوی مبیّن نظر خود او نیست، بلکه از دید یک شخصیت دارد به موضوع نگاه می‌کند، هرچند که با صدای خودش موضوع را بیان می‌کند. یک نمونه خیلی واضح را از **جزیرهٔ سرگردانی** می‌خواهم مثال بزنم، چون تمام این بحث را در یک پاراگراف به زیبایی نشان می‌دهد. این پاراگرافی که من در نظر دارم در صفحهٔ ۱۰ **جزیرهٔ سرگردانی** است و با عبارت «هستی جلوی ماهیخانه» شروع می‌شود:

«هستی جلو ماهیخانهٔ پرویز که به دیوار سرسرا نصب بود، ایستاد و تکمهٔ برق ماهیخانه را زد. خودش را سرگرم تماشای ماهیهای غریب کرد که لای خزه‌ها و صخره‌ها و گیاهان عروسکی می‌خرامیدند و می‌لولیدند و حبابهای آب که اکسیژن می‌پراکند؛ نه مدلی نبود که به درد نقاشی بخورد. یک دلخوشکنک زیبا برای پسر دردانهٔ کسانی بود که پول نزول می‌دادند و در دستگاه امریکاییها نقش کارچاق‌کن را داشتند، هرچند خودشان می‌گفتند کارشناس آموزشی هستند. هیکل و قیافهٔ غلط‌اندازی هم داشتند که زنهای امریکایی دور و برشان می‌گفتند: آه چه جذاب! صدای آقای گنجور را شنید که به مامان عشی می‌گفت: خانم خوشگل، یادت نرود، از بولینگ که آمدی پرویز و تقی خان را از باغ وحش سوار کنی، و مامان عشی گفت: مگر ممکن است یادم برود؟»

این پاراگراف، با توصیف محض آغاز می‌شود: هستی پس از روشن کردن چراغ ماهیخانه، مشغول تماشای حرکت ماهیهای داخل آن است. لیکن از کلمهٔ «نه» به بعد، خواننده فقط توصیف راوی از این صحنه را نمی‌خواند. از اینجا به بعد، نوعی اظهار نظر هم ارائه می‌شود. کیست که می‌گوید: «نه، مدلی نبود که به درد نقاشی بخورد»؟ قطعاً راوی نیست، چون ما می‌دانیم که اصلاً این خودِ هستی است که نقاشی می‌کند. اوست که به هرچه نگاه می‌کند، مثل هر نقاش دیگری دائماً به این می‌اندیشد که آیا آنچه دیده، مدل مناسبی برای نقاشی او خواهد بود یا نه. پس در واقع از این قسمت، «صدا»ی هستی را می‌شنویم و هم او «عامل کانونی‌کننده»‌ای است که پس از نگریستن به ماهیخانه، شروع می‌کند به تأمل دربارهٔ ناپدری‌اش و رابطهٔ او با امریکاییها. صدای هستی در اواخر پاراگراف قطع می‌شود و از جملهٔ «صدای آقای گنجور را شنید» به بعد، مجدداً صدای راوی را می‌شنویم که روایت رمان را از سر می‌گیرد. به عبارت دیگر، وقفه‌ای در خط روایت رخ می‌دهد. در آن وقفه، راوی کنار می‌رود و به شما اجازه می‌دهد آن چیزی را که در ذهن هستی می‌گذرد بشنوید، اما نه به نقل از راوی، بلکه به طور مستقیم با صدای خود هستی.

این تکنیک در سرتاسر **جزیرهٔ سرگردانی** تکرار شده و مصادیقش بسیار زیاد است. من فقط برای اینکه وقت گرفته نشود و نیز به دلیل اینکه بیش از **جزیرهٔ سرگردانی** قرار است دربارهٔ **ساربان سرگردان** صحبت بکنیم، از بحث بیشتر دربارهٔ مصادیقش اجتناب می‌کنم. با این نمونه فقط خواستم نشان دهم که روایت‌شناسی به ما امکان می‌دهد، تشخیص دهیم کجا راوی صحبت می‌کند، کجا راوی دارد به ما اجازه می‌دهد آن صحبتی را که درون ذهن شخصیت می‌گذرد بشنویم. بنابراین باید تمایز گذاشت بین مواردی که «عامل کانونی‌کننده» خودِ راوی است و مواردی که هستی چنین نقشی دارد. در جلد دوم این رمان، خیلی جالب است که در پاره‌ای موارد این «عامل کانونی‌کننده» دیگر هستی هم نیست: از صفحهٔ ۱۹۴ تا ابتدای صفحه ۲۰۸ زاویهٔ دید کاملاً تغییر می‌کند. در این صفحات، مراد است که صدایش شنیده می‌شود؛ مراد است که به پدرش اعتراض می‌کند که چرا از عروس آینده‌ات به اصطلاح سین جیم می‌کنی، چرا عقایدش را مسخره می‌کنی، و ما مستقیماً صدای مراد را می‌شنویم.

یکی از بنیانی‌ترین تکنیکهایی که دانشور استفاده می‌کند، همین بازی کردن با زاویهٔ دید است. نویسنده از این طریق امکان همدلی ما را با شخصیت اصلی فراهم می‌کند. به عبارت دیگر، ما در سرگردانی هستی سهیم می‌شویم. ما هم درک می‌کنیم نسلی که می‌خواهد دائماً به چیزی دست پیدا بکند و مردد است و نمی‌داند چه بکند چقدر سرگردان است. گهگاه به برداشتی رادیکال از دین متوسل می‌شود،

برداشتی که نمادش در این رمان شریعتی است. گهگاه خودش را به آن طرف یعنی به طرف مارکسیسم متمایل می‌بیند و لذا نمی‌داند کمال مطلوبش چیست و آینده‌اش چه خواهد بود و سرگردانی‌اش در این خلاصه می‌شود که هویت خودش را نمی‌شناسد.

باز گردیم به آن پرسشی که اول مطرح کردم. پرسش این بود که چرا **ساربان سرگردان** رمانی است متعلق به زمانهٔ ما؟ رمانی است متعلق به زمانهٔ ما چون تمام رمان‌نویسان مدرن همگی تأکید می‌کنند که زمانهٔ ما زمانه‌ای است که ارزشهای عام دیگر در آن وجود ندارد. تا پیش از قرن بیستم می‌توان برای مثال از مکتبهایی همچون کلاسیسیسم یا رمانتیسم صحبت کرد و مشخصه‌های آنها را برشمرد. وقتی وارد قرن بیستم می‌شوید، جمع‌بندی کردن مؤلفه‌هایی که دلالت بر یک نوع عقیده عمومی، یک نوع طرز فکر جمعی داشته باشد، فوق‌العاده دشوار می‌شود. به نظر می‌رسد ما با دوره‌ای روبه‌رو هستیم که همه چیز در آن متشتت است.

بنابراین، رمان‌نویس هم قرار نیست از یک دیدگاه اخلاقی همه پسند دفاع کند. رمان‌نویس هم در رمان خودش سعی می‌کند همان تشتت را نشان بدهد، از جمله با زاویهٔ دید. به عبارت دیگر، این بازی کردن با زاویهٔ دید فقط برای بازی کردن با تکنیک نیست. اینجا روی سخن من با آن کسانی است که در حال حاضر رمان و داستان کوتاه می‌نویسند. مایلم توجه نسل جدید داستان‌نویسان را به این نکته جلب کنم که تکنیک یا صناعت فی‌النفسه برای نویسنده، یک غایت محسوب نمی‌شود. تکنیک از دل ضرورتهای اجتماعی برمی‌آید و در خدمت پرداختن یک مضمون است. برای مثال استفادهٔ دانشور در **ساربان سرگردان** از حدیث نَفْس (یا به ترجمهٔ اشتباه، «تک‌گویی درونی») و سیلان ذهن و درهم آمیختن آن با «صدا» را در نظر بگیرید. در پاره‌ای موارد، سیلان ذهن هستی به خواننده ارائه می‌شود. برای مثال، صفحات ۱۱۳ الی ۱۱۵ و صفحهٔ ۱۳۶، کاربرد صناعت سیلان ذهن در **ساربان سرگردان** نشان می‌دهد دانشور به پیروی از رمان‌نویسان مدرن معتقد است که زمان یک امر خطی نیست. چرا؟ چون روانکاوی در قرن بیستم ثابت کرد که در ذهن انسان همیشه گذشته با حال و آینده آمیخته می‌شود. یعنی در همین حال که شما اینجا نشسته‌اید ممکن است به فردا فکر بکنید، یا به اتفاقی که دیروز برایتان افتاده است. بنابراین در رمان هم امکان دارد شخصیتها به طور کاملاً ناگهانی و بدون اینکه نشانه‌ای از این تغییر زمان وجود داشته باشد به وقایع گذشته فکر بکنند. این بازی کردن با زمان نشان‌دهندهٔ درک جدیدی از زمان است که قطعاً در رمانهای قرن ۱۸ و ۱۹ افوق نداشته است، گرچه نمونه‌هایش حتی در قرن ۱۸ هم وجود دارد.

در اینجا دانشور از تداعی استفاده می‌کند. یعنی یک کلمه هستی را به یاد یک ماجرای دیگری می‌اندازد و همین‌طور جلو می‌رود، به نحوی که در پایانِ آن سیلان ذهن، ما به کلی از جریان اصلی دور شده‌ایم. اما آیا این اتفاقی نیست که در ذهن تک‌تک ما روی می‌دهد؟ یعنی آیا ما از یک خاطره به یاد یک خاطرهٔ دیگر نمی‌افتیم و آیا هفت جلد رمان عظیم **در جست‌وجوی زمان از دست رفته** نوشتهٔ مارسل پروست صرفاً همین برجسته کردن خاطره نیست ـ خاطره‌ای که منتقدان در توصیفش می‌گویند «خاطرهٔ غیرارادی»؟ شخصیت پروست هم در ابتدای این رمان هفت جلدی فقط دارد چای خودش را هم می‌زند، ولی با نگاه کردن به حرکت دَوَرانیِ چای در آن فنجان به یاد کودکی خودش می‌افتد و چند صد صفحه رمان در هفت جلد در واقع مروری است بر زندگی این شخصیت از ابتدا تا به آنجا. این نقش پراهمیت خاطره است. زیرا ـ به زبان ساده ـ انسانها با خاطراتشان زندگی می‌کنند. تکرار مکرر در مکرر خاطره در جای جای رمان دانشور دلالت بر مدرن بودنش دارد.

ساربان سرگردان به زمانهٔ ما متعلق است، چون بر تنها بودن انسانها تأکید می‌گذارد. تنهایی انسان یک مضمونِ مکرر (یا «موتیف» motif) در تمام رمانهای با اهمیت قرن بیستم است. انسانها تنها هستند چون دنیای درونی آنها واجد همهٔ آن چیزی است که در واقعیت محقق نمی‌شود و از اینجا رویا مهم می‌شود. اینکه در رمانهای مدرن یا فیلمهای مدرن به کرّات خواب یا رویای شخصیتها توصیف می‌شود، به این سبب است که لااقل در آن دنیای درونی از تمام آن محنتها، آن دردهایی که دنیای بیرونی به آنها تحمیل می‌کند در واقع مصون هستند. هستی، شخصیت اصلی این رمان، پیاپی دارد با خودش فکر می‌کند، حتی وقتی که آدمهای دیگر با او صحبت می‌کنند. دائماً روایت آنها در ذهن هستی قطع می‌شود و هستی به موضوعات دیگر می‌اندیشد. چرا؟ برای اینکه از گفته‌های دیگران راه

حسین پاینده

به جایی نمی‌برد، برای اینکه پیوسته سرگردان است، برای اینکه دنیای بیرون او را ارضاء نمی‌کند. بنابراین تنهایی او در واقع بخشی از مضمون مهمی است که خود رمان می‌خواهد به خواننده‌هایش فرابیفکند.

همچنین در پاسخی دیگر به این پرسش که چرا **ساربان سرگردان** رمانی است متعلق به زمانهٔ ما، می‌توان گفت برای اینکه از عدم قطعیت رنج می‌برد. به نظر می‌آید که در این رمان، هیچ چیز قطعیت ندارد، کما اینکه در جلد اول هم همین طور است. وقتی جناب آقای گودرزی خلاصهٔ داستان را می‌گفتند، اشاره کردند که پدر هستی شهید شده است. می‌خواهم بگویم اتفاقاً به استناد خودِ رمان، این موضوع قطعی نیست. دو روایت از مرگ پدر هستی وجود دارد: یکی روایتی که مادربزرگ هستی ارائه می‌دهد، یعنی همان که آقای گودرزی نیز باز گفتند، و روایت دوم مرگ اتفاقی در یک ماجرای ناخواسته است که در واقع مادر هستی ارائه می‌دهد. ما تا پایان جلد اول رمان و حتی جلد دومش از صحت و قطعیت هیچ یک از این دو روایت مطمئن نیستیم. به عبارتی، عدم قطعیت مثل یک خوره به این رمان سرایت کرده و به نظر می‌آید همه جای آن را در برگرفته باشد.

این همان عدم قطعیتی است که مشکل اصلی و معضل هستی (هستی شخصیت اصلی داستان) است. او هم از عدم قطعیت رنج می‌برد. حتی نمی‌داند مراد قرار است شوهرش باشد یا سلیم. وقتی هم که ازدواج می‌کند، شاهد به هم خوردن ازدواج خودش می‌شود.

تمام این عوامل دست به دست هم می‌دهند تا به اندام‌وار شدن یا (ارگانیک شدن) رمان دانشور کمک بکنند. اندام‌وارگی از جمله مشخصه‌هایی است که هنری جیمز برای رمان مدرن برمی‌شمارد. مایلم جمله‌ای را به نقل از جیمز بخوانم که در واقع توصیف ساختار رمان دانشور است: «رمان موجودی زنده است که همچون هر موجود دیگری پیکری واحد و هم‌پیوسته دارد و هر قدر بیشتر از عمرش بگذرد بیشتر معلوم می‌شود که در هر جزء آن نشانی از بقیه اجزاء وجود دارد.» منظور جیمز چیست؟ به عبارتی این همان بحثی است که رمانتیکها در مورد «وحدت اندام وار» ارائه می‌دادند. منظور رمانتیکها این بود که اجزای مختلف هر قطعه شعر باید با یکدیگر همخوانی و رابطه‌ای متقابل داشته باشند. مثل یک شاخه گل که شما

منصوره شریف‌زاده

نمی‌توانید گلبرگش را از آن جدا کنید. اگر گلبرگش را جدا کنید به تمامیت زیبایی‌شناسانه آن گل صدمه وارد خواهید کرد. به همین ترتیب، هنری جیمز هم معتقد است که نمی‌توان دربارهٔ شخصیت صحبت کرد، بلکه باید آن را در ارتباط با زاویهٔ دید مورد بحث قرارداد و زاویهٔ دید را با سایر عناصر رمان. بنابر بحثی که پیش از این ارائه دادم، معتقدم که این هم‌پیوندی در رمان دانشور وجود دارد. باز نقل قول دیگری از هنری جیمز که پرتو می‌اندازد و روشنگری می‌کند دربارهٔ **ساربان سرگردان**: «او و همسایه‌اش مشغول تماشای نمایش واحدی هستند، اما یکی بیشتر می‌بیند و دیگری کمتر، یکی سیاهی را می‌بیند و دیگری سفیدی را، یکی بزرگی را می‌بیند و دیگری کوچکی را، یکی زبری را می‌بیند و دیگری نرمی را.» منظور جیمز چیست؟ منظور نسبی بودن زاویهٔ دید است. پرهیز کردن از به کارگیری یک زاویهٔ دید واحد، همان کاری است که خانم دانشور از طریق بازی با عنصر زاویهٔ دید انجام می‌دهد. توجه کسانی که **ساربان سرگردان** را خوانده‌اند جلب می‌کنم به صفحات ۸۲ تا ۸۷. در این صفحات، روایت جا به جا با صدای هستی قطع می‌شود: راوی دارد چیزی می‌گوید، اما بلافاصله در پاراگراف بعدی می‌بینیم که اصلاً آن پاراگراف با حرفهای قبل از خودش هیچ ربطی ندارد و در واقع اینجا صدای هستی است. دوباره روایت از سر گرفته می‌شود (خواه یک توصیف باشد و خواه گفت‌وگویی بین چند شخصیت) و باز صدای هستی می‌آید. این یکی از تکنیکهای دانشور است برای القای نسبی بودن زاویهٔ دید.

فقط به یک نکتهٔ دیگر اشاره می‌کنم و بعد جمع‌بندی مطالب. در **ساربان سرگردان**، فصل سوم از لحاظ زمانی مقدم است حتی بر فصل اول، یعنی اگر بخواهیم به ترتیب زمانی بخوانیم، اول باید فصل سوم را بخوانیم، بعد فصل اول را. همچنین فصل هشتم جای خودش نیست و این فصلی است که بازگشت مراد را به خانه‌اش پس از رهایی از جزیرهٔ سرگردانی توصیف می‌کند. به ویژه یک نویسندهٔ معاصر است که به خاطر همین تکنیک معروف است و تمام رمانهایش را به همین شکل می‌نویسد و آن گراهام سویفت (Graham Swift) انگلیسی است، او در رمان **Sweet-shop Owner** یا در **Waterland** (که در واقع شاهکارش محسوب می‌شود) این کار را کرده است، به نحوی که مطلقاً هیچ فصلی به لحاظ زمانی به دنبال فصل قبلی خودش نمی‌آید و فصل بعدی هم روایت را از این فصل ادامه نمی‌دهد. صرفاً زمانی که به پایان رمان می‌رسید درمی‌یابید که این فصلها کلاً جابه‌جا بوده، بخش زیادی از گیجی یا اغتشاشی که در ذهن خواننده ایجاد می‌شود، کاملاً تعمدی است. این در واقع همان گیجی است که ما از دنیای واقعیت داریم. اگر واقعیت برای ما تحیرآور است، چرا رمان‌نویس این تحیر را به ما منتقل نکند. به این ترتیب تکنیکی که دانشور در رمانش به کار برده‌است، مضمون سرگردانی را برای خواننده بازآفرینی می‌کند. به عبارت دیگر، خواننده هم در میان این فصلها سرگردان است.

در مورد این رمان می‌توانم بیشتر سخن بگویم، ولی صرفاً برای اینکه عدالت رعایت شود، فعلاً به همین نکات بسنده می‌کنم تا دیگران نیز مجال کافی برای مطرح کردن نظرهایشان داشته باشند.

***

■ **بلقیس سلیمانی**: من بحث خود را با یک تشبیه آغاز می‌کنم. بی‌شک خورشید منظومهٔ آثار خانم دانشور، رمان درخشان **سووشون** است. جایگاه بقیهٔ آثار این نویسنده را می‌توان با توجه به نسبتی که این آثار با خورشید این منظومه دارند تعیین کرد. **جزیرهٔ سرگردانی** «زمین» است. این سیاره قابل سکونت است، اگرچه سه‌چهارم آن را آب فراگرفته و بیابانهای بی‌حاصل فراوان دارد، اما مناظر چشم‌نواز نیز دارد. هوا، آب و خاک دارد و این سه برای سکونت آدمی بر روی کرهٔ زمین کافی است. **ساربان سرگردان** یکی از اقمار منظومهٔ شمسی است. این اثر «ماه» **جزیرهٔ سرگردانی** است. غیرقابل سکونت، اما روشنی بخش شبهای زمین است. تأثیر فراوانی بر زندگی بر کرهٔ زمین دارد. کنجکاوی آدمی را برانگیخته، آدمی به سراغ آن رفته و می‌رود. به جست‌وجوی حیات، به تجزیه و تحلیل عناصرش نشسته است. اما این قمر زیبا همچنان غیرقابل سکونت است. امیدوارم «کوه سرگردان»، «پولوتون» این منظومه نباشد (پولوتون دورترین سیاره نسبت به خورشید است.)

من بحث را با طرح چند سؤال دنبال می‌کنم:

۱ـ آیا نویسنده مفاهیم رایج امروز را بر دورهٔ تاریخی خاصی مثل دههٔ ۵۰ تحمیل نمی‌کند. برای مثال آنجا که از «مرگ آگاهی» و «ترس آگاهی»

سخن می‌گوید، مفاهیم دهۀ ۷۰ را بر دهۀ ۵۰ تحمیل نمی‌کند؟

۲ـ آیا نویسنده به جای قرار گرفتن در دهۀ ۵۰ و روایت رویدادهای آن دهه براساس برداشتهای دهه ۷۰ خود، آن دهه را بازسازی نمی‌کند؟ و آیا این نقصی برای اثر نیست؟ به عنوان مثال اگر «نیاز به آرامش» در دهۀ ۷۰ روح این دهه است. نویسنده همین روح را بر دهۀ پرآشوب ۵۰ تحمیل می‌کند، به خصوص مقطع تاریخی سال ۵۷. تقریباً همین ایراد را مرحوم گلشیری به **سووشون** هم گرفته‌اند، یعنی گفته‌اند: خانم دانشور مفاهیم و ایده‌های دهۀ ۴۰ را بر دهۀ ۲۰ تحمیل کرده‌اند.

۳ـ اگر درون‌مایۀ اثر سرگردانی و تردید است، چرا این درون مایه در اثر ساری و جاری نیست. به عبارتی در جلد دوم **جزیرۀ سرگردانی** این تردید و سرگردانی به ثبات و یقین و آرامش تبدیل می‌شود. هستی تقریباً در همۀ موارد به یقین می‌رسد، حتی در مورد مرگ پدرش. او در نهایت روایت مادرش را بر روایت مادر بزرگش ترجیح می‌دهد.

به عبارتی آدمهای سرگردان **جزیرۀ سرگردانی** در **ساربان سرگردان** به جزیرۀ ثبات فردی خودشان می‌رسند. در بحران سال ۵۷، آدمهای رمان نه تنها سرگردان نیستند که اصولاً هریک سر در لاک زندگی فردی خود کرده‌اند. طوری که این روشنفکرهای تحصیلکرده و زندان دیده را، (گماشتۀ تیمسار، جوانکی روستایی)، به انقلاب فرامی‌خواند. خانم دانشور تقریباً دوبار به روایت انقلاب می‌پردازد. این دو روایت در واقع دو گزارش بسیار کوتاه از انقلاب هستند، روایت اول را از زبان طوطک بیان می‌کند و آن تصویری است مضحک و طنزآمیز از بهشت زهرا. تصویر دوم از دید هستی از تظاهرات جلو دانشگاه روایت می‌شود و در حد یک تابلو است. حالا شما این روایت را با روایت مثلاً رضا براهنی در رازهای سرزمین من مقایسه کنید.

به عبارتی آن پیچشها و چرخشها در جلد اول **جزیرۀ سرگردانی**، در جلد دوم ادامه نمی‌یابد، اینجا سرزمین آرامش است.

۴ـ آیا نویسنده در پرداخت جریانهای روشنفکری ایران در دهۀ ۴۰ و ۵۰ ، به جریان روشنفکری دینی اجحاف نکرده است. منظورم جریانی است که شریعتی رهبری فکری آن را برعهده داشت. به عبارتی در اثر خانم دانشور نمی‌توان همۀ صداهای روشنفکری ایران را شنید. این اثر اثری تک صدایی است. اگر این اثر آن طور که نویسنده گفته است تلفیقی از استناد و تخیل است، باید گفت بخش استناد آن خدشه‌پذیر است. در این اثر حرکتها و جنبشهای فکری دهۀ پنجاه به تمامی نشان داده نشده‌اند.

اثر خانم دانشور از این جهت اثری یک سویه است. به عبارتی در این اثر تنها صدای نویسنده شنیده می‌شود. نویسنده پیامبری می‌کند. در همه حال حرف می‌زند و تحلیل می‌کند. حرفهایش را در دهان این و آن می‌گذارد و این همه را کافی نمی‌بیند. طوطک را اختراع می‌کند تا به وسیلۀ آن پیامهایش را ابلاغ کند. آیا واقعاً و حقیقتاً این رمان با این همه حرّافی رمانی جدید و مدرن است. این پیامبری کردن آیا زمانه‌اش به پایان نرسیده است و آیا خوانندۀ ما امروزه تاب و تحمل پیامبری نویسنده را دارد.

۵ـ آیا دو شخصیت سلیم و مراد، دو وجه از شخصیت جلال آل احمد نیستند. سلیم وجه دیگر شخصیت آل احمد است و مراد، وجه پیشرو چپ شخصیت جلال است. سلیم شخصیت مذهبی رمان است. این شخصیت نمی‌تواند به هستی بپیوندد. اما مراد این انقلابی چپ گرا که اکنون به زندگی می‌اندیشد می‌تواند همسری مناسب برای هستی باشد. آیا این انتخاب معنای خاصی ندارد؟

مسئلۀ بعدی که قصد طرح آن را دارم، مسئلۀ «خودبنیادی» اثر است، آیا به راستی **ساربان سرگردان** یک اثر خودبنیاد است؟ (اثر خودبنیاد اثری که فارغ از هر نوع سخن تاریخی و غیرتاریخی، موجودیت دارد، به عبارتی درک آن مستلزم درک عوامل و عناصری خارج از خود اثر است.) به نظر می‌رسد رمان **ساربان سرگردان** از این منظر اثری خودبنیاد نیست. برای فهم این اثر باید کل تاریخ روشنفکری ایران معاصر را شناخت. چهره‌های شاخصی از جریان روشنفکری در این اثر وجود دارند، مثل خلیل ملکی، جلال آل احمد، حمید عنایت، احمد فردید، سیمین دانشور و... آیا به راستی این چهره‌ها پرداخت داستانی شده‌اند؟ به نظر می‌رسد هیچ یک از این شخصیتها، شخصیت داستانی نیستند، به این دلیل برای شناخت هرکدام باید به تاریخ معاصر رجوع کرد. به هرحال هر شخصیت داستانی ساختمانی از کلمات است و کنشهای داستانی خاصی دارد. این ساختمان باید به خوبی بنا شود و کارکرد خاصی داشته باشد. برای مثال شخصیت سیمین دانشور در این اثر شخصیتی زاید است. تنها کنش داستانی این شخصیت، کنش «هدایتگری» او است. این کنش را به نحو اولی استاد مانی می‌تواند انجام دهد، زیرا استاد مانی در مرکز مثلث؛ سلیم، هستی و مراد قرار دارد، در حالی که سلیم با سیمین آشنا نیست.

خانم دانشور نویسندۀ ناشکیبایی است که به جای پرداخت داستان، حرفهای قشنگ می‌زند. این حرفها، حرفهای مفیدی هستند، ولی آیا جای طرح آنها در رمان است؟

علاوه بر این خانم دانشور به مسائلی پرداخته است که برای او درونی نشده‌اند. شما فصل دوازدهم **ساربان سرگردان** را بخوانید. در این فصل خانم دانشور گزارشی خام از جنگ ارایه می‌کند. در همین فصل است که شعرهایی از آهنگران می‌آورد که در دهۀ هفتاد سروده و خوانده شده‌اند. در واقع در حسرت ارزشهای از دست رفتۀ جنگ سروده‌شده‌اند و شگفت اینکه خانم دانشور از این شعرها برای نشان دادن شور و التهاب روزهای آغازین جنگ بهره می‌برد.

مسئلۀ دیگر که آقای پاینده اشاره کردند، مسئلۀ سیلان ذهن است. من بر خلاف نظر آقای دکتر معتقدم نویسندۀ **ساربان سرگردان** از این شیوه به خوبی بهره نبرده است. اگر سیلان ذهن را به معنای آگاهی پیشامنطقی و پیشا زبانی بدانیم، چنین شیوه‌ای مورد استفاده خانم دانشور قرار نگرفته است. برای مثال در جایی هستی به این می‌اندیشد که چطور شد که این فرهاد دُرفشان را شوهر خودش جا زده است و آن وقت همه چیز را به یاد می‌آورد. او در واقع به یاد نمی‌آورد، بلکه این نویسنده است که همه چیز را به یاد خواننده می‌آورد. یعنی اطلاعاتی را که یک باره دربارۀ درفشان به خواننده داده است، یک بار دیگر نیز به یاد او می‌آورد. و یا آنجا که در خانۀ لعل بانو با دیدن نواز به یاد آغامحمدخان و ریش فتحعلی شاه می‌افتد، باز هم نویسنده شکیبایی‌اش را از دست می‌دهد و به سراغ یک لطیفه، یک کاریکاتور و یک سخن خنده‌دار می‌رود و از آنجا که آن تصویر برای خودش جالب است، آن را برای روایت هم جالب می‌بیند.

از جهت معماری داستان نیز ساختمان داستان فضاهای به قول امروزیها پرت زیاد دارد. حرفهای غیرداستانی آسیب فراوانی به اثر زده است. همه جا نویسنده تلاش می‌کند مفاهیم را توضیح بدهد. به همین دلیل نیز گاه حرفهایی در دهان شخصیتهایش می‌گذارد که بی‌جا و بی‌مورد است. برای مثال توجه کنید به سؤالی که علی بندرسری، گماشتۀ تیمسار، از هستی می‌پرسد؟

به هر حال من فکر می‌کنم اگر قرار است این جلد از **جزیرۀ سرگردانی**، مستقل باشد، باید با ازدواج مراد و هستی پایان می‌یافت.

آن گزارش خام از جنگ و فصل آخر، واقعاً زائد است و به استقلال اثر آسیب وارد کرده است.

***

■ **حسن میرعابدینی**: با انتشار **ساربان سرگردان**، **جزیرهٔ سرگردانی** رمانی دو جلدی شد که ظاهراً جلد سومی هم ـ در پرداختن به وضعیت اجتماعی در دوران جنگ و پس از آن ـ در پی خواهد داشت.

برای اینکه در مورد این رمان دچار خطا نشویم و مفاهیم تئوریکی را به آن نسبت ندهیم که سنخیتی با آن ندارند، باید آن را به عنوان رمانی خودزندگینامه‌ای بخوانیم؛ از آن نوع رمانهایی که نویسنده، زندگی قهرمانانش را بهانه‌ای می‌کند برای از خود گفتن، و از آنها نقابی می‌سازد برای پنهان کردن خود و جنبه‌ای تخیلی دادن به اثر؛ و در واقع می‌کوشد با تبدیل «من» شخصی خویش به «او» به عنوان شخصیتی داستانی، از خاطره و تاریخ، داستان پدید آورد.

در جلد اول کتاب، سیمین دانشور ـ به عنوان سیمین دانشورِ

حسن میرعابدینی

نویسنده و نه شخصیتی داستانی ـ حضوری مسلط دارد. او را در خانه و درگیر خاطرات و یادها از جلال می‌یابیم، او را در دانشگاه و محله و درگیر ماجراهای سیاسی دههٔ ۱۳۵۰ می‌بینیم... در کنار او شخصیتهای تاریخی دیگری هم هستند، مثل دکتر محمد مصدق، خلیل ملکی، دکتر علی شریعتی و جلال آل احمد، شخصیتهایی که با حضورشان پس زمینهٔ تاریخی ـ فرهنگی رمان را می‌سازند.

مشکل عمدهٔ جلد اول در این است که دو بخش گزارشی و تخیلی رمان جفت و بست محکمی با هم نیافته‌اند. هر آینه نویسنده توانسته بود با وارد شدن به خیال شخصیتهای تاریخی، از آنان شخصیتهایی داستانی بیافریند، کاری کرده بود کارستان. در چنان صورتی هر یک از این شخصیتها به عنوان وجودی فی‌نفسه در عرصهٔ داستان حاضر می‌شد و نیازی نبود تا نویسنده درباره‌اش گزارش دهد.

دانشور در جلد اول از دو موضوع می‌نویسد: یکی از آنها دنیایی است که می‌شناسد و جزو تجربهٔ زیستی اوست ـ منظورم دنیای زنانهٔ شخصیتهای داستانی است. او در پرداختن به زندگی درونی هستی، مامان عشی و خانم فرخی، و روابط شخصی و عاطفی آنها موفق است. در این بخش او داستان را به لحنی طبیعی روایت می‌کند. طوری آن را نقل می‌کند که در درجهٔ اول خودش آن را باور می‌کند و در نتیجه موفق می‌شود خواننده را نیز به حوزهٔ نفوذ آن جذب کند.

موضوع دیگری که دانشور از آن می‌نویسد، موضوعی است که جزو تجربیات دست اول او نیست. هر چند دانشور مثل همهٔ نویسندگان پیشرو درگیر حوادث سیاسی ـ اجتماعی بوده، اما نتوانسته است با درونی کردن این تجربه‌ها، آنها را به شکلی داستانی و تخیلی روایت کند و به نقل گزارشی آنها قناعت کرده است.

در جلد اول، حضور مستمر دانشور سبب حفظ فاصلهٔ او با شخصیت اصلی داستان (هستی) شده است. هر چند هستی چون نقابی از نویسنده، سیر دل بستن و دل کندن او را بازتاب می‌دهد، اما شخصیت داستانی قائم به ذاتی دارد، با فردیت و شک و تردیدهای خاص خود.

*

مشکل جلد دوم از آنجا آغاز می‌شود که شخص سیمین دانشور از صحنهٔ رمان خارج می‌شود، اما صدایش باقی می‌ماند، در نتیجه فاصله‌اش با هستی ـ که همه چیز را از چشم‌انداز او می‌بینیم ـ از بین می‌رود. هر چند سیمین دانشور در رمان حضور ندارد، اما صدایش و چیرگی‌اش بر شخصیتها در تمامی حادثه‌های رمان محسوس است. در نتیجه، جنبهٔ تخیلی رمان در جنبهٔ گزارشی آن تحلیل می‌رود. هستی، هستی داستانی و مستقل خود را از دست می‌دهد تا در جهت خواست نویسنده و همچون بلندگوی نظریات او حرکت کند.

اما نویسندهٔ تیزهوش و حرفه‌ای ما که متوجهٔ ضعف جنبهٔ تخیلی داستان شده ـ و با از بین بردن فاصلهٔ بین خود و شخصیت، از شگرد تبدیل «من» به «او» داستانی هم نمی‌تواند استفاده کند، به افسانه می‌گرود (حضور ساربان سرگردان و طوطک) اما چون رمان در ساختی رئالیستی روایت می‌شود، افسانه به درون آن راه نمی‌یابد و پیوندی هماهنگ با دیگر عناصر آن برقرار نمی‌کند؛ چون عارضه‌ای بر پیکر آن می‌ماند و باورپذیری‌اش را تضعیف می‌کند.

نویسنده در این جلد از چیزهایی می‌نویسد که جزو تجربیات درونی شدهٔ خود او نیستند. از این رو، تصویری هم ـ که به عنوان یک رمان رئالیستی خود زندگینامه‌ای ـ از واقعیتهای مورد نظرش می‌دهد، قانع‌کننده نیست. مثلاً چنان اطلاعاتی نمی‌دهد تا خواننده در بستر سیاسی ـ اجتماعی داستان قرار گیرد و با درون و انگیزه‌های مبارزان چپ و مذهبی (مراد و سلیم و دوستانشان) آشنا شود؛ تا بتواند آنها را به عنوان شخصیتهای داستانی زنده و دارای فردیت بپذیرد.

صحنهٔ دستگیری هستی از چنان جاذبهٔ دراماتیکی برخوردار نیست که خواننده را به مرکز حادثه بکشاند و با عمق فاجعه درگیر کند. صحنهٔ بازجویی به یک جمع خانوادگی با حضور «مقام امنیتی» مبدل شده که در آن هستی و هم پرونده‌اش در کنار هم نشسته‌اند و هر چه می‌خواهند می‌گویند. محیط زندان مجسم نمی‌شود ـ آن گونه که مثلاً در **همسایه‌های** احمد محمود می‌بینیم ـ و ما در حال و هوای آن قرار نمی‌گیریم. جالب اینکه هم پروندهٔ دیگر هستی، فرخنده، از زندان اوین تقاضای انتقال می‌کند تا بیاید پیش هستی و برای او تاریخ مبارزاتی معاصر، از بعد از کودتای ۲۸ مرداد را شرح دهد!

سیر ماجراپردازیهایی که رمان را از عرصهٔ رئالیستی‌اش به حیطهٔ رمانس می‌کشانند ادامه می‌یابد. از جمله با تحول ناگهانی احمد گنجور ـ ناپدری هستی ـ مواجه می‌شویم که طی یک «عملیات آرسن

لوپنی محیرالعقول» در فکر فرار دادن هستی از زندان است و عجب آنکه موفق هم می‌شود، اما هستی ایثار می‌کند و دیگری را به جای خود می‌رهاند.

طبیعی است که شخصیتها در طی ماجراهای رمان، متحول شوند و پوست بیندازند، اما باید زمینه‌های این تغییر و تحول در رمان وجود داشته باشد. انگیزهٔ سلیم برای جا زدن قانع‌کننده نیست، همچنان که تحول گنجور از کارگزاری آمریکاییها به قهرمان فرار دادن زندانیان سیاسی، خلق الساعه می‌نماید.

مرحلهٔ بعد رها کردن هستی و مراد در جزیرهٔ سرگردانی در دل کویر است. آنان بی‌هراس از مرگ، به بحثهای فلسفی می‌پردازند. انگار مطمئن‌اند که به زودی گنجور به کمک ساربان سرگردان آنان را می‌رهاند. و بعد، زندگی عادی آن دو پس از بازگشت به تهران است. انگار نه انگار که به عنوان زندانیان سیاسی خطرناک به مرگی دردناک محکوم شده بودند، و...

*

جزیرهٔ سرگردانی و به ویژه **ساربان سرگردان**، از سر دل آزردگی نوشته شده‌اند. همهٔ زنان رمان تنها و حیف شده‌اند و احساس غبن می‌کنند، از هستی گرفته تا مادران سلیم و مراد، همسران شیخ، لعل بانو همسر سفیر انگلیس یا ربکایی که از روسپی خانه رهانده شده و... مردانْ عشق ستیز، خودخواه و تنوع طلب‌اند و زنانْ پایمال شده. همه گم کرده‌ای دارند، در پی ساربان سرگردانی‌اند که از جزیرهٔ سرگردانی برهاندشان.

تنها رابطهٔ زنده و سالم رمان، رابطهٔ استاد مانی ـ نمایندهٔ روح ایرانیگری ـ و همسرش است و بعد رابطهٔ هستی و مراد. اما زیر این لایهٔ زن محورانه، لایه‌ای عمیق‌تر و شخصی‌تر هست و آن داستان دل کندن سیمین از جلال است.

حورا یاوری در مقاله‌ای که با عنوان «تأملی در «کار» سوگواری در **جزیرهٔ سرگردانی**» (**نگاه نو**، ش ۳۷، تابستان ۷۷، صص ۱۵۹ـ ۱۴۰) نوشت، این رمان را سرآغازی بر پایان سوگواری دانشور «بریک گذشتهٔ دور و رها شدنش» از شیخ آل احمد دانست. او می‌گوید: «هستی درست در همان سنی که دانشور با آل احمد آشنا می‌شود، همزمان دل در گروی عشق سلیم فرخی و مراد پاکدل می‌گذارد که چون دو روی یک سکه به رویه‌های گوناگون شخصیت آل احمد اشاره می‌کنند؛ سلیم رویهٔ دینی‌تر و مراد رویهٔ سیاسی‌تر.»

سرگردانی هستی میان این دو رویه و پرسشهایی که با آنها روبه‌رو می‌شود، «پرسشهای امروز [نویسنده] است از دیروز خودش.» او «سوگواری بر گذشته را با نوشتن دربارهٔ آن به پایان می‌رساند.»

فصل نهم **ساربان سرگردان**، فصل دل کندن است، آنجا که هستی از قول سیمین داستان سفر جلال به هلند و سر و سرّ پیدا کردن او را با زنی هلندی شرح می‌دهد.

هستی می‌گوید: «اما آقای آل‌احمد به گمان من یک قدیس می‌آمدند. [سیمین] گفت: حتی قدیسها را اگر برهنه کنی، بیشترشان تنوع طلب‌اند، اما توقع ندارند زنهایشان دست از پا خطا بکنند.»

در جایی دیگر (ص ۲۵۰) می‌نویسد: «هستی نمی‌دانست زندگی خود را با زندگی کی مقایسه بکند؟ با زندگی جلال و سیمین؟ از نظر تفاهم و بده و بستان فکری و تشابه هنری، تا حدی. اما مراد، نه افزون‌طلب بود، نه قدرت خواه و نه خودپسند. شاید زندگی‌شان بیشتر شبیه زندگی استاد مانی و زنش بود.»

ارزش **ساربان سرگردان** در همین جنبهٔ اعترافی آن است، و در ایجاد پرسش و باز کردن باب نقد اندیشه‌های سیاسی ـ فرهنگی مسلط در چند دههٔ گذشته ـ که اندیشهٔ آل احمد یکی از بن مایه‌های آن است.

رمان خود زندگینامه‌ای اگر صرفاً خاطره‌ای باشد، ارزش چندانی نخواهد داشت، زیرا نقشی که نویسنده به خود می‌دهد، طبعاً می‌تواند در زمانهای دیگر و قرائتهای دیگر، مورد پذیرش قرار نگیرد. آن نوع رمان خود زندگینامه‌ای ارزشمند است که رازی را افشا کند، جنبه‌ای اعترافی بیابد و پرسشی ایجاد کند. نوشتن چنین رمانهایی نشان از جسارتی ستودنی در به پرسش کشیدن گذشتهٔ خود و تأکید بر لزوم نقد دارد. کاری که پیش از سیمین دانشور، جلال آل احمد در **سنگی بر گوری** کرده بود و هوشنگ گلشیری در **جن نامه**.

***

■ **محمدرضا گودرزی**: بحثی که دکتر پاینده مطرح کردند به نظرم بحث جالبی بود و شاید یکی دو اشاره در مورد آنها لازم باشد و آن هم این است که به نظر من این رمان را باید در سنت رمانهای مدرنیسم متأخر بررسی کرد. در صورتی که آقای دکتر پاینده گفتند مدرن، دلیلم این است که قواعدی که در این رمان هست، به مدرنها نمی‌خواند و استناد به گفتهٔ هنری جیمز دربارهٔ آن صادق نیست. اما بحث صدا و روایت‌شناسی که دکتر پاینده مطرح کردند، کاملاً درست است و در این راستا عناصری دقیقاً در این رمان هست. ولی نکته‌ای که لازم است اضافه کنم این است که بازی کردن با زاویهٔ دید و بحث چند صدایی، تنها با عوض کردن منظرها و تفاوت گذاشتن بین راوی و آن صدا ایجاد نمی‌شود. بلکه آن منطق یگانه و مقتدری که متن را وحدت می‌بخشد، آن هم باید شکسته شود، که در کار خانم دانشور شکسته نشده؛ پس بنابراین آن سیری را که باید طی نکند، نکرده است. اما در مورد نکته‌ای که خانم سلیمانی اشاره کردند باید بگویم که خانم دانشور در واقع موقعیت زمانی را انگار در ذهنشان جابه‌جا کرده‌اند، البته من قبول دارم که رمان، رمان است و تاریخ نیست، ولی وقتی نویسنده‌ای روی موقعیت زمانی مشخص تکیه می‌کند، ناچار است نکاتی را در این باره برای ایجاد توهم واقعیت رعایت کند. خانم دانشور در جلد اول جملهٔ جالبی دارد که می‌گوید: «در نوشته‌ها و آموخته‌ها و خوانده‌هایت شک کن، شاید من فسیل شده‌ام، شاید اشتباه کرده‌ام.» یعنی در واقع راه نقد را بازگذاشته که ما بتوانیم خیلی راحت دربارهٔ این گونه قضایا صحبت کنیم. روشهایی هم که خانم دانشور در این رمان به کار گرفته، کاملاً آگاهانه بوده است، چرا که در مصاحبه‌ای می‌گوید من از **رگتایم** الهام گرفته‌ام و **رگتایم** هم یک اثر پست مدرن است. یعنی ایشان به نوعی آگاهی دارد که کارهایی را که می‌کند با شگردهای قبلی خودش و با داستان **سووشون** نمی‌خواند و این نیست که از دستش در رفته باشد.

به نظر من لایهٔ اول رمان روابط انسانهاست، همان بحث دو دل و یک دلبر که اینجا برعکس آن دو دلبر و یک دل شده است. لایهٔ دوم کشمکش شخصیتها در موقعیت اجتماعی و تاریخی آنهاست و لایهٔ سوم در واقع منظر جهان شناختی است که راجر فالر مطرح می‌کند و به کمک آن تحلیلهای روان‌شناختی فلسفی و عشقی و آن پیامهای پیامبرانه را در واقع مطرح می‌کند. در این راستا ساخت کلی رمان را به دو بخش می‌توان تقسیم کرد: یکی برون گرایی متن که آن بخشی است که وجه تاریخی ـ اجتماعی را بیان می‌کند و آن بحث خط سوم و خلیل ملکی و... که اهمیت این وجه از نظر دانشور خیلی زیاد است و خودش در مصاحبه‌ای می‌گوید: «رمان به نوعی تاریخ است و نویسنده یک پا مورخ است و می‌بایست شاهد زمانهٔ خود باشد» که تلاشی در این سمت کرده و این بخش برون گرایی متن است.

درون گرایی متن وجه شهودی و وجه شعری رمان است که در روابط شخصیتها متجلی می‌شود، یعنی ما می‌توانیم رمان را ببینیم که در دو بخش است. بخشی از آن (که واقعاً داستانی و شهودی است)

آنجاهایی است که روابط عاطفی شخصیتها مطرح می‌شود، آنجا نویسنده تا حدودی موفق عمل کرده، اما در آنجاهایی که بیرونی است می‌شود آن را مورد انتقاد قرار داد.

کلید معنایی جلد اول به نظر من عشق و شیدایی است که در رابطهٔ هستی و سلیم متجلی می‌شود. ولی کلید دوم، یعنی کلید جلد دوم، این است که همفکری و همدلی می‌تواند منجر به رسیدن به نفس مطمئنه شود و اینجا دیگر عقلانیت بر روابط شخصیتها بیشتر حاکم است. حال پرسشی که می‌توان مطرح کرد این است: نحوهٔ برخورد با این متن چگونه باید باشد؟ این قضیه همان صحبتی است که به نوعی در لابه‌لای صحبتها گفته شده، به عبارت دیگر سؤال این است که ما رمان را چه می‌دانیم؟ آیا رمان صدقی است، یعنی زبان در رمان کارکردی صدقی دارد و استدلالی است؟ یعنی می‌شود تحقیق کنیم ببینیم آن چیزی که در رمان هست، آیا واقعاً حقیقت دارد و درست بوده، یا نه؟ اگر برداشتی این گونه از رمان داشته باشیم خود به خود یک نوع نگاه دیگری پیش می‌آید که طبق آن رمان در واقع به نوعی تاریخ هم هست، ولی اگر رمان را خود بسنده بدانیم و معتقد باشیم جهانی را که رمان می‌سازد تنها از طریق استعاره به واقعیت ارجاع می‌دهد، آن موقع خود به خود یک سری مسائل دیگر مطرح می‌شود. مثلاً در بخش برون گرایی متن اگر ما بخواهیم صدقیت این رمان را بررسی کنیم، می‌بینیم که چه اشکالاتی به طور نسبی هست و در اینجا نویسنده برای اینکه فضا را کامل کند، چگونه شتابزده به مسئله انقلاب و جنگ پرداخته است که خانم سلیمانی هم به آن اشاره کردند. همچنین آن احکامی را که برای تحلیلهای آموزشی ارائه می‌دهد اتفاقاً من هم همان صفحه‌ای را یادداشت کرده‌ام که خانم سلیمانی اشاره کردند، یعنی در مورد علی بندرسری و پرسش درسی که می‌پرسد، انگار آن پرسش بهانه‌ای است برای مطرح کردن آن بحثهای آموزشی که خانم دانشور در نظر داشته است.

مسئلهٔ دیگری که دربارهٔ هستی و مراد مطرح است این است که اگر ما همان صدقیت را در نظر بگیریم، وقتی که این دو به «جزیرهٔ سرگردانی» می‌روند، اصلاً گریزشان معقول نیست، چرا؟ چون کسی که در واقع اینها را فرستاده خودش در جلد اول صفحهٔ ۲۰۲ دربارهٔ «ساربان سرگردان» صحبت می‌کند و می‌گوید که راه گریز از آنجا از این طریق است. یعنی خودش می‌داند که چگونه می‌شود فرار کرد، پس چطور نمی‌داند که آنها از همین روش استفاده می‌کنند؟ نکتهٔ دوم اینکه موقعی که آنها برمی‌گردند تهران انگار همه چیز تمام شده، یعنی این طور نیست که اگر آنها را ببینند بگویند: اِشما اینجا چه کار می‌کنید!

در صورتی که فقط بحث گریز نیست، بلکه آن مخفی بودنش هم هست و نویسنده اصلاً توجهی به این قضیه نکرده است.

به نظر من جلد اول قوی‌تر است، ولی در جلد دوم برای اینکه که نویسنده به خواننده شوک وارد آورد و بُهت‌زده‌اش کند و سیر کلی داستان را عوض کند، یک دفعه می‌بینیم با اینکه هستی و سلیم ازدواج کرده بودند، همه چیز از هم می‌پاشد و داستان سیر دیگری را طی می‌کند. نویسنده در جلد دوم برای اینکه این دگرگونی را ایجاد کند، به نظر من موفق نبوده، یعنی کار خیلی مصنوعی شده است. چطور سلیم با توجه به آن شخصیت عرفانی که دارد، با توجه به آن شخصیت انقلابی که دارد و از همه نظر مثبت توصیف شده، موقعی که هستی در زندان است تنها یک جمله‌ای که خانم فرخنده به او می‌گوید برایش کفایت می‌کند تا هستی را رها کند و برود ازدواج کند؟ یعنی اصلاً نیاز نیست که این شخص حداقل با خود هستی صحبت کند؟ به عبارت دیگر به عرف خودش نامردی نیست، موقعی که هستی در بند است این شخصیت بیاید ازدواج کند؟ حداقل این بود که یا باید با خودش صحبت می‌کرد یا می‌گذاشت او از اسارت بازمی‌گشت. به نظر من این خیلی مصنوعی است که شخصیتی مثل سلیم به صرف یک شنیده طوری عمل کند که در واقع سیر داستان عوض شود. از طرفی خود عمل هستی هم معقول نیست که آقای میرعابدینی هم به آن اشاره کردند، یعنی خود هستی هم در زندان بعید است که یک باره آن طور دگرگون شود و بگوید با آن آقا رابطه دارم، این صحنه، به طور کامل توصیف نشده است.

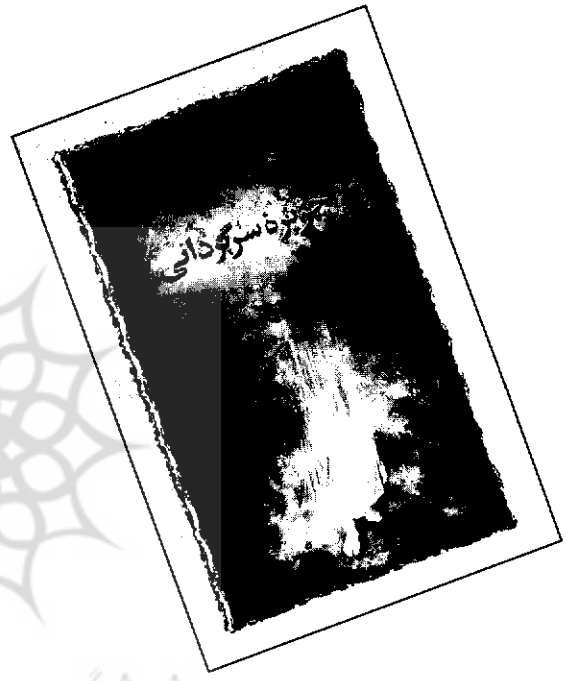
نکته آخر دربارهٔ کارکرد اسم در این رمان است، یعنی من فکر می‌کنم در قرن شانزدهم و هفدهم بود که اسم بار معنایی داشت؛ هستی، سلیم، عشرت، نیکو، مراد همه‌شان بار معنایی دارند، در صورتی که داستان‌نویسهای امروزی می‌آیند و شخصیت را در کنش بیرونی و روان‌شناسی رفتاری می‌سازند، نه با اسم. اینکه هر کدام از این اسمها دقیقاً همان شخصیتی را بیان می‌کنند که باید رفتارش بیان کند، به نظر من بدترین قسمت این رمان است. نویسنده می‌توانست اسمهای دیگری را به کار ببرد و حرف من حرف آن دوستانی است که می‌گویند این رمان یک نوع رمان زندگینامهٔ خود نوشت از منظر سوم شخص است.

***

■ **دکتر حسین پاینده:** من در واقع به همهٔ مصادیق اشاره نکردم، منتها آن برنهاد یا «تز» اصلی را مجدداً تکرار می‌کنم. همان‌طور که از عنوان بسیار معنادار هر دو جزء این رمان سه قسمتی برمی‌آید، بخش عمدهٔ مضمونِ آن سرگردانی است، سرگردانیِ همهٔ این زیگزاگها در رفتار شخصیتها که شما اشاره کردید، فقط نشان‌دهندهٔ آن سرگردانی است و من در واقع کوشیدم این را اثبات کنم که ساختار رمان، این سرگردانی را به طور هنری بازآفرینی می‌کند. یعنی کارهایی که دانشور با زاویهٔ دید انجام می‌دهد، جابه‌جایی فصلها و غیره، فقط آن سرگردانی را که بن مایهٔ این رمان است برای خواننده بازآفرینی می‌کند و خواننده را هم در جایی قرار می‌دهد که او هم به ناچار سرگردان است. در واقع او هم موقع خواندن رمان متوجه نیست که وقتی به فصل سوم می‌رسد، تازه به فصل اول رسیده است و بنابراین خیلی از نکات برایش مبهم می‌ماند (مانند نحوهٔ مرگ پدر هستی یا اینکه هستی در آینده چه کار می‌کند). این نکتهٔ اصلی بود که من می‌خواستم مورد اشاره قرار دهم.

چند نکتهٔ دیگر هم که در واقع به همین موضوع مربوط است و آن را اثبات می‌کند باید اضافه کرد. از جمله اینکه در پایان رمان ـ اتفاقاً برخلاف آنچه که گفته شد ـ قطعیتی وجود ندارد. این رمان حدوداً ۳۰۰ صفحه است و من از صفحهٔ ۲۶۷ برایتان مثال می‌آورم که تقریباً نزدیک اواخر است. این مثال برای این است که معلوم شود آیا آن طور که گفتید، هستی به جامعهٔ مردسالارانه یا به نحوهٔ زندگی مردسالارانه تن درمی‌دهد یا خیر. در صفحهٔ ۲۶۷ آمده است: «تنها شاهین اذن دخول داشت. اذنی که هستی و بی‌بی‌جان و مرتضی نداشتند.» منظور در ورود به اتاقی است که قرار است در آنجا با کسی ملاقات بکنند. به عبارت دیگر، زنها هم‌ردیف بچه‌ها تلقی می‌شوند و به یادآورندهٔ این موضوع است که مکرراً مثلاً در اخبار تلویزیون می‌شنویم که بمبی فلان‌جا منفجر شد و آدمهای بی‌گناه مردند. چه کسانی بی‌گناه بودند؟ زنها و بچه‌ها. یعنی به طور ناخودآگاهانه همیشه زن را یک فرد نادان، فاقد توانایی درک و در حد بچه تلقی می‌کنیم. به هر حال، این جمله نشان می‌دهد که هستی هنوز به این موضوع خودآگاه است که چگونه زنها کمتر محسوب می‌شوند. یا در صفحهٔ ۲۵۹ هستی می‌گوید: «زجر زنها را هیچ کس به حساب نمی‌آورد. حتی فردوسی.» این یعنی دعوت به بازخوانی آثار ادبی کهن در پرتو نظریهٔ فمینیسم. می‌دانید یکی از کارهای اساسی نقد ادبی فمینیستی این است که کلیهٔ

آثاری که تا به حال خوانده‌ایم، دوباره بازخوانی شوند و ببینیم نقش زنان در آن آثار چه بوده است. اشاره به اینکه «زجر زنها را هیچ کس به حساب نمی‌آورد، حتی فردوسی» یک دعوت فمینیستی است به اینکه شاهنامهٔ فردوسی هم این بار نه با توجه به نقش شخصیتهای مرد مثل افراسیاب یا رستم و غیره، بلکه با توجه به رودابه، پروین و دیگران خوانده شود. یا در صفحهٔ ۲۵۸ هستی می‌گوید: «از اینکه مردها یک دنده‌شان کم است، حرفی نیست.» این جمله اشاره‌ای به آفرینش حوا از دندهٔ سمت چپ آدم است و به وجود آمدن زن از مرد. بدین ترتیب هستی تلویحاً می‌گوید که باید نتیجه گرفت که مرد هم به عبارتی ناقص است، چون یک دنده‌اش را برای آفرینش زن از دست داده



است. این قبیل موارد در **ساربان سرگردان** زیاد است و من جایی را می‌توانم برای شما مثال بزنم که نشان می‌دهد نه فقط خودآگاهی زنانه در این رمان برجسته است، بلکه حتی به صراحت بحث هم می‌شود: در صفحهٔ ۸۲، هستی خطاب به سلیم می‌گوید: «می‌دانی سلیم، من به یک معنا فمینیست هستم.» به دنبال این جمله، گفت‌وگویی بین این دو شخصیت دربارهٔ فمینیسم و انواع غربی و شرقی آن صورت می‌گیرد. یکی از ویژگیهای رمانهای دوره و زمانهٔ ما (یا به تعبیری، رمانهای پسامدرنیستی) این است که آن مضمونی که نویسنده می‌خواهد به آن بپردازد، خود مورد بحث قرار می‌گیرد.

بحث دربارهٔ موضوعاتی از قبیل فمینیسم در رمانی که فمینیسم یکی از مضامین آن است، تأکیدگذاری بر این اعتقاد رمان‌نویسان معاصر است که واقعیت از رمان تقلید می‌کند و نه رمان از واقعیت.

مصداق دیگر این تأکیدگذاری، بحث هستی و بیژن دربارهٔ ادبیات معاصر است که در صفحهٔ ۱۶۸ **جزیرهٔ سرگردانی** آمده است. این خودآگاهی ـ که در رمان معاصر کاملاً بارز است ـ به طور تعمدی به نمایش گذاشته می‌شود و نمونهٔ دیگرش استفادهٔ دانشور از شخصیتی به نام سیمین دانشور است که سیمین دانشور واقعی (نویسنده) نیست، زیرا حقایق زندگی این شخصیت داستانی با همهٔ حقایق با زندگی سیمین دانشور همخوانی ندارد. استفاده از این شخصیت فقط برای این است که خواننده تردید کند آیا سیمین دانشوری که در واقعیت می‌شناسد، فقط تقلیدی از سیمین دانشور رمان نیست. در آثار رمان‌نویسانی که به این جنبه‌ها بیشتر علاقه‌مندند، گهگاه اصلاً شخصیتها نویسنده را مسخره می‌کنند. در برخی داستانهای سلینجر همین طور است. برای مثال، راوی داستان **سیمر: یک پیشگفتار** در صحبت دربارهٔ زندگی خود، نکاتی را می‌گوید که می‌دانیم حقایقی در زندگی شخصی سلینجر است، یا همین راوی مدعی نوشتن داستانهایی می‌شود که سلینجر درگذشته منتشر کرده است. بدین ترتیب، شخصیتی که آفریدهٔ یک نویسنده است، آفرینش نویسنده را زیر علامت سؤال می‌برد تا آن حس گیجی، آن حس عدم قطعیت را که پیش‌تر اشاره کردم ایجاد کند یا دامن بزند.

اکنون می‌خواهم با مطرح کردن چند پرسش صحبتم را تمام کنم. متأسفانه بدیهیات نقد ادبی که شاید مربوط به دههٔ ۲۰ در اروپاست، به نظر می‌آید که اینجا باید دوباره مورد تأکید قرار بگیرد. برای مثال: آیا می‌توان به مصاحبهٔ یک نویسنده برای نقد یک رمان اشاره کرد؟ بله، اما آن اظهارنظر هیچ ارزش خاصی ندارد. هر مطلبی که دانشور راجع به رمان خودش گفته باشد، مثل هر نظری است که هر کسی در اینجا ابراز کرده باشد. یعنی قصد نویسنده به هیچ وجه تعیین‌کنندهٔ معنای اثر نیست. چرا؟ دربارهٔ این موضوع به اندازهٔ این اتاق کتاب هست و من مجبورم خیلی خلاصه بگویم: به این سبب که طبق نظریه‌های جدید، اصلاً نویسنده دربارهٔ آنچه می‌نویسد اشراف آگاهانه ندارد. نویسنده در هنگام نگارش، مانند کسی است که دارد رؤیا می‌بیند. اگر شما توانستید مفاد رؤیای خودتان را تعیین بکنید، نویسنده هم می‌تواند معنای اثرش را تعیین کند.

پرسش بعدی: آیا ادبیات باید مطابق وقایع تاریخی باشد؟ یعنی آیا ما در این جلسه می‌توانیم به دانشور ایراد بگیریم که چرا قرائت تو از وقایع دههٔ ۵۰ آن چیزی نیست که ما می‌دانیم یا قرار است بدانیم یا اکثر اسناد تاریخی حکایت می‌کنند؟ آیا ملکی که در این رمان از او نام برده شده است، همان خلیل ملکی است که در واقعیت وجود داشت و بنابراین آیا این شخصیت گرته برداری از یک واقعیت عینی است تا ما بتوانیم با توجه به آن واقعیت عینی او را بسنجیم؟ یا اینکه در واقع دانشور هم مثل هر انسان دیگری قرائت خودش را از واقعیت دارد؟ این قرائتها لزوماً با هم متفاوت هستند، چون ذهن بشر ذهن کاملاً قائم به فرد است نه ذهن جمعی.

به این عبارت آیا ما مجاز هستیم **ساربان سرگردان** را به منزلهٔ یک قرائت از وقایعی که در آن دوره رخ داده بود بپذیریم یا اینکه دائماً باید بگوییم وقایع این رمان عین رخدادهای دههٔ ۵۰ نیست؟ چنانچه چنین دیدی دربارهٔ تطابق یک به یک رویدادهای واقعی با طرح یک رمان داشته باشیم، آنگاه عین همین ایراد را می‌توان دربارهٔ هر رمانی مطرح کرد. رمان سند تاریخی نیست، رمان گزارش نیست، رمان نمایش دوبارهٔ واقعیت نیست، چون اگر بخواهیم واقعیت عیناً برایمان بازگویی شود، خیلی راحت می‌رویم کتابهای تاریخ را می‌خوانیم (تاریخ آن دوران دربارهٔ مصدق و حزب توده و جبههٔ ملی را) و اصلاً نیازی به تخیل نیست. تخیل اتفاقاً آنجا ضروری می‌شود که می‌بینیم واقعیت پاسخگوی نیازهای انسان معاصر که نیست هیچ، بلکه انسان معاصر را آنقدر دلزده می‌کند که به خودش پناه می‌برد. درون آن دنیای شخصی ذهنی برای انسان لذت هست. به مدد خیال‌پردازی می‌توانیم هر آنچه را در واقعیت محقق ناشدنی است تحقق بخشیم. یک علت بنیادین روی آوری ما به ادبیات نیز همین میل ازلی ما به تفوق دادن تخیل به واقعیت است. از شکیبایی شما سپاسگزارم.