در سال گذشته، همزمان با اهداء جایزه مهرگان به آقای حسین سناپور نویسنده رمان نیمه غایب، به خاطر رمان هیس جایزه‌ی انجمن روزنامه‌نگاران به آقای محمدرضا کاتب تعلق گرفت. فرهنگ توسعه پس از نقد کتاب آقای سناپور در شماره ۴۸، با توسل به صاحبنظرانی که معاوره بی‌هیچ چشمداشتی یاری رسان پرونده‌اند به نقد کتاب هیس می‌پردازد. باشد که در آینده‌ئی نزدیک آثاری که در سال جاری جوایز مذکور را به خود اختصاص داده‌اند مورد بررسی نقد بگذاریم.
فرهنگ توسعه

نقد رمان «هیس»

نقد ادبی

نقش نشانه‌های مقدر

عنایت سمیعی

چگونه نوشتن، عنصر ساختاری متن است که در فرایند آن عناصر به هم بافته‌ی داستان شکل می‌گیرد؛ بنابراین پیکربندی متن از موضوع آن قابل تفکیک نیست مگر این‌که متن موضوع ساده و سر راستی را در شکل و شگردی ناهمخوان بنابانند که قابل واسازی است. ساختار پیچیده از منظری مه‌آلود سرچشمه می‌گیرد که تعین اشیاء واعیان آن نامتمایز نیست بل‌که ناتمام است.

از این منظر، عناصر داستان در طرح پیشینی و چارچوب مقدر نمی‌گنجد و یا اگر طرحی فراهم آمده باشد مدام بر حسب ذات ناپایدار امور واشخاص دگرگون می‌شود. این وضعیت شناور به خواننده رخصت می‌دهد که در امور داستان مشارکت کند و به سواد و بیاض متن از منظر خود بنگرد. مشارکت یا فعالیت ذهنی خواننده در امور داستان به مثابه‌ی وجه تمایز آن با قصه است. قصه شنیدنی است و شنونده‌ی آن منفعل؛ اما داستان خواندنی است و خواننده‌ی آن فعال. داستان هیس از ساختار پیچیده و منتظر مه آلود نشأت می‌گیرد. عمده دلایل پیچیدگی و ابهام داستان از این قرار است:

۱ـ ساختار روایی

شیوه‌ی بیان داستان هیس غیرخطی است. داستان از پایان آغاز می‌شود در تقابل با اشخاص، منشعب می‌گردد. انشعابها باریک‌تر می‌شوند و سرانجام داستان به آغاز خود برمی‌گردد و یا ظاهراً پایان می‌گیرد. این شیوه‌ی تو در تو که داستانی پایان یافته را به مثابه ماجراهایی در حال وقوع زنده می‌کند و باز به سر جای خود برمی‌گرداند، تعقیب خط سیر واپیچ داستان را به خواننده وا می‌گذارد.

۲ـ ترکیب قصه و داستان

بن‌مایه‌های رمان هیس، قصه است. قصه‌ی بازرگان و آتش‌وش، قصه‌ی جهان‌شاه، قصه‌ی مجید، قصه‌ی نمرود. این قصه‌ها، هم‌چون هر قصه‌ی دیگر شنیدنی‌اند و همزمان دو کار می‌کنند.

الف: ابهام آفرینی

جهان‌شاه متهم است که هفده زن را به قتل رسانده ولی خود او مدعی است:

«خودت هم خوب می‌دانی این چیزها تو واقعیت نبوده. این حرفها را این‌ها برایم درآورده‌اند. فرض کن من هم مجبوری لباس مثال تنشان کردم تا حرفهایم را بزنم. هیچ‌کس هم نداند تو می‌دانی من کسی را نکشته‌ام. می‌دانی من یک آدم سیاسی هستم ـ [ص ۵۶]

اما او قصه‌های خود را به چد تعریف می‌کند و در بافت قصه‌ها نیز رگه‌هایی از واقعیت وجود دارد که هر چند تلفیقه‌سازی محسوب می‌شود ولی شناخت شخصیت شاه جهان را دچار ابهام می‌کند. این ابهام البته ضعف تألیفی نیز دارد که ریشه‌ای است و به آن باز خواهیم گشت.

از طرف دیگر شنونده‌ی قصه‌های جهان شاه یا مأمور روایتگر داستان، قصه‌های او را باور می‌کند و گاهی در صورت ناباوری شک و شبهه می‌افکند:

«کم‌کم داشت باورم می‌شد سیاسی است. نه به خاطر حرفهایی که می‌زد دستگیری‌اش هم مشکوک بود.
[ص ۵۹]

این شبهه افکنی که لاجرم به خواننده نیز سرایت می‌کند از جانب جهان‌شاه نیز متقابلاً روایت مأمور روایتگر را شامل می‌شود:

جهان شاه گفت:
همی‌دانم می‌خواهی چه کار کنی؛ می‌خواهی من را آنقدر زیر وصل کنی به چنگی خودت که اسمش را گذاشتی پسر صمد و تو فصل بعد ما را آرام ربط بدهی به مجید و بعد مجید را ربط بدهی باز به خودت و نعمان و اکرم و عاقبت بگویی حکایت این آدم دو پا چی است.» [ص ۲۸]

اما ابهام داستان صرفاً منبعث از ترکیب قصه و داستان نیست بل‌که در پاره‌ای از واقعیت‌های آن نیز مشهود است. محض نمونه، آیا واقعاً پر اثر آزمایش معلوم شده که دو قلوها دختر‌های کشت نیستند؟ یا چنانکه او می‌گوید: این حرفها را زنش از خودش درآورده. [ص ۸۱]

اگرچه خودکشی او که محکوم به اعدام است به شایعه مزوبر لعاب حقیقت می‌زند فرایند آن مبهم است.

ب. تعلیق معنا

رمان به یک تعبیر چیزی نیست جز پیدا و ژرفا بخشیدن به زندگی که در ذات خود بی‌معنی یا متضمن دوری باطل است. از این منظر تعلیق معنا تقابلی با مرگ ندارد یا اگر به هم رساند، فاصله‌اش بعید است. نوعی دیگر از تعلیق معنا از تقابل مرگ و زندگی نشأت می‌گیرد. رمان هیس از این دست است.

سه شخص اصلی این داستان نویسنده‌اند و این هر سه به نوعی با مرگ دوستیز. روایتگر اصلی ستوان یا مأمور، به بیماری لاعلاجی دچار است و پزشک نیز جوابش کرده است؛ جهان شاه محکوم به اعدام است و مجید سیاسی مستحق حکم تیر. پس رویکرد به داستان‌نویسی برای آنان امری حیاتی و در حکم واداشتن مرگ به عقب‌نشینی است. به عبارت دیگر تعلیق معنا در داستان هیس بیش از آن‌که وامدار زندگی باشد بدهکار مرگ است.

۳. فقدان پیشینه

هویت آدمها بر حسب تجربه‌های زیسته و اندوخته‌های ذخیره شده شکل می‌گیرد و در رمان تنش تجربه‌های اشخاص داستان و خواننده است که به آن شکل می‌دهد. اگر در داستان چنین تنش و چالشی به وقوع نپیوندد، داستان به شکل نمی‌رسد یا شکل نهایی خود را به دست نمی‌آورد. تجربه‌ی زیسته‌ی اشخاص داستان گرانبار است که خواننده را فرو می‌بلعد و او عمداً یا چیزی از خود را در آن تجربه

می‌یابد یا با نادیده‌های خود دیدار می‌کند و در همه حال از داس که متن گسترده فارغ نیست. تجربه‌ی زیسته‌ی جهان شاه و مجید در داستان هیس تاقص است.

زبان، بیان و شیوه‌ی تحلیل جهان شاه می‌رساند که او جنایتکار نیست؛ ولی این که او اگر سیاسی است چه مشی و مرامی دارد، از چه آرمانی دفاع می‌کند یا به چه معترض است چیزی از داستان افاده نمی‌شود. شخصیت مجید نیز به از او نیست. و این همه ناشی از فقدان پیشینه‌ی آنان در داستان است.

این که بگوئیم شاه جهان یا ستوان در پی حقیقت‌اند و چیزی ورای امور را پی می‌گیرند، فلسفه‌بافی است. ادبیات بسترساز فلسفه است و فلاسفه از افلاطون تا هایدگر پدیدکار ادبیات‌اند ولی ادبیات خود فلسفه نیست.

[جهان شاه] گفت:

«من هم دوست مثل تو از همین جا شروع کردم؛ فقط می‌خواستم از بعضی چیزها سر در بیاورم و وقتی سر در آوردم هوسش آمد سراغم. جای هوس توی دل آدم است. وقتی می‌توانی حالم را بفهمی که خودت هم یک جوری همان گیرها را داشته باشی، یک جوری همان چیزها را چشیده باشی. یک عمر لنگ این جوابم که دلیل کارهایم چی بوده تو سرش ماندم. [ص ۱۰۱]

بسیار خوب! اما کدام هوس؟ کدام گیر؟ کدام کار؟ چگونه می‌توان با این کلیات از جهان ذهنی جهان‌شاه سر در آورد؟

قصه‌هایی که جهان‌شاه تعریف می‌کند، چنان‌که خود معترف است استعاری و تمثیلی‌اند:

وقتی من صحبت از سر تیزک و ژن رگ و دویدن سینه‌ای می‌کنم معنی آن واقعاً آن نیست که من کسی را با سر تیزک کشته‌ام و نشسته‌ام به تماشای جان دادنش، نه، بل‌که منظورم از آن کار و جسم چیز دیگری است. هم‌چنین وقتی اشاره می‌کنم به جوی، آینه، باغ، سفره، قلمکار، خوش، پیاله، پنج دری، خون، ایوان، مرگ، چشم‌های خمار و ... قصد دیگری از آن دارم و معنای ظاهر مد نظرم نیست.

و آن افعال، اجسام و ادم‌ها فقط مثال‌ها ـ و نشانه‌هایی‌اند تا من راحت افکار و احساساتم را به شما نشان دهم. [ص ۴۲]

عناصر و اشیایی که در قصه‌ی جهان شاه رقم خورده نه ما بازای داستانی دارد و نه زیر خاکی متضمن به داستان است که بر اثر آن اشیایی برجسته شوند تا پژوهش یا تأویلی تازه به دست آید. این عناصر در وجه نقیضه‌گویی ممکن است عوالم مثالی را دست بیاندازد ولی عناصر مثالی سادام که به لایه‌های داستانی تبدیل نشوند نفی و تأییدشان تقاوتی با یکدیگر ندارد.

این قصه‌ها یا دیگر ابهام افرینی نمی‌نمایند ولی خود در جهت معناسازی داستان عمل نمی‌کنند؛ چنان‌که اعتراف جهان‌شاه به این که او آدمی سیاسی است به اندازه‌ی همان قصه‌هایی که سر هم می‌کند فاقد مابازای داستانی است.

آیا اعمال این شگرد به ذات مبهم اشخاص و امور بر نمی‌گردد؟

دست کم درباره‌ی شاه‌جهان، نه. ابهام ناشی از انتباشت مناسبات عناصر داستانی است که در فرایندی دیالکتیکی به وضعیتی مه‌آلود منجر می‌شود در حالی که مورد شاه‌جهان گره کور غیرقابل تأویل است.

این که اشخاص اصلی داستان متأثر و بل‌که شیفته‌ی متن‌اند و حقیقت زندگی را در متن می‌جویند، این که متن‌ها محرک زندگی عملی اشخاص داستان‌اند.

و این که شهرزاد همان اینه‌ای قصه‌نویس‌های داستان است که از آن هوس می‌زاید و پیامدی خونین دارد مخرج مشترک قصه‌هاست که صیغه‌ی اسطوره‌ای دارد. اسطوره‌ای است از این حیث که فرایند داستان بر اساس پیشینه‌ی اشخاص یا به طور مشخص بر اساس پیشینه‌ی جهان‌شاه و مجید شکل نمی‌گیرد بل‌که مکاشفه‌هایی کلی یا کلیاتی مکاشفه‌گونه بر فرایند داستان تحمیل می‌شود. به عبارت دیگر این شیوه‌های زندگی جهان‌شاه و مجید نیست که به پایان خونین ختم می‌شود بل‌که آن پایان ناشی از مکاشفه‌ای درونی یا بهتر بگویم کلی است که هوس نام می‌گیرد.

داستان تا آن زمان که جزئیات امور، عناصر و اشخاص آن به نمایش در نیاید قصه است. روایت حبس و اعدام جهان شاه که این، یکی از بهترین صحنه‌های داستان نیز هست، نیز کشف جسد مجید داستانی است؛ چراکه به نمایش درمی‌آیند.

زندگی ستوان نیز چنین است. از قضا ابهام افرینی و تعلیق معنا در روایت ستوان برخاسته از خاستگاهی طبیعی است. ستوان در بچگی مورد تعدی و تجاوز نعمان قرار گرفته بوده و نمی‌تواند ساده و سر راست از آن ایام یاد کند:

دیگر داشتم کفری می‌شدم. این همه قصه ساخته بودم برای گفتن حرفی که جرئت گفتنش را نداشتم. دلم می‌خواست بی‌ترس همه چیز را بگویم: نعمان کاری در حقم کرده بود که جرئت نمی‌کردم حتا توی قصه‌هایی که با او می‌سازم از آن حرف بزنم ـ [ص ۲۴۳]

روایت ستوان در داستان روایتی مستقل است و با روایت جهان‌شاه و مجید جز در همان مخرج‌های مشترک کلی، هوس و خون، پیوندی به هم نمی‌رساند مگر در این حد که بگوئیم او با جهان‌شاه احساس همدردی می‌کند و نسبت به مجید توهمی همذات‌پندارانه دارد. این توهم باعث نقشایی در داستان می‌شود که بر طول و تفصیل است و اساس آن مرگ اندیشی لاعلاج کسی است که تحقق مرگ را در آینده‌ای نزدیک حتمی الوقوع می‌بیند. اما روایت ستوان با روایت جهان‌شاه و مجید در هم تنیده نمی‌شود به عبارت دیگر آن روایت‌ها چیز چندانی جز در حدی که گفته آمد از خفایای شخصیت ستوان بروز نمی‌دهند و رموز روایت ستوان در آن روایت‌ها باز نمی‌شود. انتخاب متن از متن یا برقراری روابط بین متنی مستلزم در هم تنیدگی امور و کنش‌های عینی و ذهنی اشخاص است که با مفروضات کلی و اسطوره‌های تحقق نمی‌یابد. عناصر تکرار شونده در روایت‌ها نیز، هم چون، هوس، خون، اعداد رمزی و اشیاء تمثیلی کلی‌تر از آنند که چفت و بست آن‌ها را محکم و درونی کنند. به این ترتیب مؤلف از طرفی با اتخاذ شیوه‌های روز آمد، هم چون اعمال شیوه‌ی متن در متن، بیان روایت‌های مختلف از رویدادی واحد و ابهام افرینی می‌کوشد که متنی سیال و قابل تأویل بیافریند و از طرف دیگر با عطف این شیوه‌ها به مبانی اسطوره‌ای مانع گشودگی متن می‌شود.

شاید بشود گفت همه شخصیت‌ها (در عین منفرد بودن) یک شخصیت اصلی (یک من واحد) بیش‌تر نیستند. یعنی هر کدام از ما تکه‌ای از این آدم بزرگ هستیم: جهان (قسمت مرئی و) قسمت ارتباط دیوانه‌وار و بی‌حد و حصر انسان با طبیعت (زن یا مرد؟) است. [ص ۲۸۲]

این اندیشه ورزی‌های کلی‌گرایانه ریشه در بینشی اسطوره‌ای دارد که به موجب آن انسان و جهان کلی یکپارچه‌اند که تفکیک و تمایزشان از یکدیگر صوری است ولی در جهان مدرن استخراج و تمایز اجزاء و فردیت بیانگر ذات ناپایدار امور و اشخاص‌اند. جهان اسطوره خود بسنده است و با خود محک می‌خورد و جهان مدرن با دیگری. داستان هیس بین این دو جهان در نوسان است.

و همین شکاف و شقاق ذهنی منجر به پاره‌پارگی متن شده است.

روایت ستوان از زندگی خود روایتی مستقل است که ربطی به روایت شاه‌جهان و مجید ندارد در این روایت‌ها ستوان صرفاً ناظر و ناقل امور و حوادث است و نسبت حوادث با وی بیرونی است. مخض نمونه، او به جای همدردی با جسد مجید ممکن است با هر جسدی شبیه به او احساس همدردی کند و خواندن دفتر یا قصه او نیز بی‌رابطه با روایت ستوان است.

پایه‌ی تأسیس داستان هیس متضمن نشانه‌هایی دوگانه است: داستانی و اسطوره‌ای. این که نشانه‌های مزبور از روایتی به روایت دیگر متفاوت عمل می‌کنند به جنبه‌ی داستانی‌شان برمی‌گردد و اما اتصال این روایت‌ها به یکدیگر بر حسب مخرج‌های مشترک به کلی غیرداستانی است.

پسابوف‌گوری یوف‌گوری

علیرضا سیف‌الدینی

پیش از هر چیز باید بر این نکته تأکید کرد که هیس گامی است قابل اعتنا؛ به دلیل این‌که نگاه آن به «جزء» معطوف است. گویی حرکتی است به قصد بازنمایی «جزء»ء رمان. درصدد آن است تا در خصوص «جزء» حقایقی را، اگرچه در جامه‌ای سیاه با ما در میان بگذارد و تبعات حضور و ظهور آن را تا آن‌جا که برایش مقدور است، نمایش دهد. اما این «جزء چیست؟ تصرف را تضرع زیادت گشت ـ جه حقیر که در سر او ما را کرده بود آها در می‌داد و جنبش انداز می‌کرد آن سان که تصرف را به جنون راه می‌رسید ـ [ص ۲۰]. اما ماجرای این «جه حقیر» پس از ماجرای ستوان و سرگذشت جهان‌شاه بازگو می‌شود. بر اساس آن‌چه رمان به ما می‌گوید، ما با چهار نفر سر و کار داریم:

ستوان، جهان‌شاه، مجید و «فاعل گفت کرده»[1] این چهار نفر اشخاص اصلی این رمان به شمار می‌روند. در بخش نخست یا شماره یکم، ماجرای ستوان را می‌خوانیم و بیماری او را در این بخش «فاعل گفت کرده» عناصری را تصبیه کرده است که در واقع جنس و نوع نوشته را مشخص و عرضه می‌کنند: ۱ـ آگاه بودن از مرگ خویش ۲ـ پیراهنِ راه راه ۳ـ خاطره سر نه شده‌ی مجید ۴ـ رقم نُه ۵ـ بو ۶ـ هفت پله ۷ـ بیماری راوی. ذهن خواننده برای دست‌یابی به معنای مکنون، تا گزیر از آن است تا به تلفیق و ترکیب عناصر فوق بکوشد. او به چنین کاری اقدام می‌کند. اما تنها یک عنصر در این میان از بین عناصر دیگر به نتیجه‌ای روشن دست نمی‌یابد. به عبارت دیگر، این عنصر به خودی خود حکم کلیدی را دارد که قفل دریچه‌ی خاطرات ستوان را می‌گشاید. از همین روست که ادامه‌ی این بخش، آن هم پس از بازگویی سرگذشت جهان‌شاه و مجید، به فرم خاطره می‌ماند؛ فرمی که به بریده‌های از صحنه‌ای طولانی در گذشته اطلاق می‌شود. از طرفی همین خاطره به واسطه‌ی حضور «پسر صمد» هنوزمان پاداور تکنیک بازگشت به گذشته است که تصویر صحنه‌ای است کامل، راوی ـ ستوان ـ پسر صمد را با خود به دفتر نعمان می‌برد تا او با کشیدن‌های که قرار است به نعمان بزند، چهره‌ی رقت‌انگیز و مظلوم گذشته‌اش را بازسازی و از این طریق جبران کند. فاگفتار زمان تکان نخورده بود و من پسر بچه آن سال‌ها بودم و زنگ مدتها پیش خورده بود و من پشت در کلاس پا به پا می‌کردم و می‌ترسیدم بروم توی کلاس [ـ] شاید این همه راه آمده بودم، این همه سال زندگی کرده بودم که آن هفت تا پله را بتوانم آن‌جا ببینم ـ [ص ۱۵]. و این به جبران مافات شباهت دارد با این تفاوت که سراسر این بخش از رمان از ص ۱۸۷ تا ص ۲۶۶ ـ نوعی سفر ذهنی به سوی آینده است. بازسازی گذشته. به همین خاطر استمرار این بخش در این نقطه از رمان، به قصد فاعل گفت کرد بر می‌گردد. این اوست که چنین تصویری را تدبیری اندیشیده است؛ محصول ذهن «فاعل گفته»[2] نیست. از این حیث، ساختار شکلی رمان «معنوی مردگان» ساختاری است پذیرفتنی. گذشته از این، سراسر رمان معنوی مردگان حاصل ذهن راوی در «گفتار آزاد نامستقیم» است. یعنی روایت میان سوم شخص و اول شخص در حرکت است. حال آن‌که در «هیس» ما با روایت و روایت‌هایی سر و کار داریم که راوی در بخش‌هایی از آن در آن واحد هم فاعل گفته و هم فاعل گفت کرده به شمار می‌رود. «خودم را دیدم ایستاده بودم روی جدول جوی [ـ]» [ص ۱۸۷].

«مثلاً آن ستوان از من دستور گرفته بود یا نه، اصلاً آن ستوان خودم بودم و ـ [ص ۲۵۲].

«هیس» در پایان حرکتِ خود به فاعل گفت کرد (نویسنده) مرده می‌رسد در حالی که «معنوی مردگان» با خود نویسنده فاصله دارد از این حیث می‌توان «هیس» را رجیع دانست. این قاعده‌ای است نادیده گرفتن آن امکان‌پذیر نیست. نویسنده‌ای که به عنصری از عناصرِ متن تبدیل می‌شود مقصود نویسنده از انجام چنین عملی، در اصل ورود به جهانی است که در آن نویسنده ـ قصه‌نویس ـ شأن و منزلت پیشین خود را از دست داده است. پس‌اندرنیم.

با وجود این، چنین به نظر می‌رسد که در رمان «هیس» تنها قابل شخص» ستوان بر قابل شخص»های دیگر برتری دارد. «من» ستوان، «من» محوری است و در عین حال تا حدودی شفاهی. به این معنی که میان «من» ستوان و «من»های دیگر فاصله گذاری شده است.

با این حال به جرئت می‌توان گفت که «من» محوری «هیس» به اندازه‌ی سایر رمان‌های به نگارش درآمده در زاویه دید اول شخص، شفافی نیست. اگرچه اکثریت قریب به اتفاق منتقدان بر این باورند که در زاویه دید اول شخص، خواننده با متن احساس صمیمیت و با شخصیت آن قرابتی می‌کند. اما این احساس مطلق به خواننده است، نه نویسنده. به دلیل این‌که نویسنده برای نگارش قصه در زاویه دید اول شخص باید همان کوششی را که در زاویه دید سوم شخص به نمایش می‌گذارد از خود نشان دهد: فاصله گذاری. شاید از همین روست که جهان‌شاه و مجید با وجود روایت‌های مستقل از سرگذشتشان، آن هم از زاویه دید اول شخص، همواره در نقطه‌ای دورتر از ستوان به نظر می‌آیند؛ یعنی در روایتی با زاویه دید سوم شخص. همین فاصله گذاری «من» راوی را به نوعی از مبدل می‌سازد.

در رمان «هیس» به این دلیل که از یک طرف بخش‌هایی از آن با فاصله‌ای نظیر می‌نویسم، می‌نویسد و ـ شروع می‌شود و از طرف دیگر بخشی از آن از زبان ستوان بازگو می‌گردد احساسی به وجود می‌آید که خواننده در نتیجه‌ی آن، این بخش از رمان را به عنوان نوشته یا اثر مکتوب می‌پذیرد.

با وجود این، ما گاه‌گاه در جست‌وجوی معنای مکنون پیش می‌رویم. برای مثال، هر چند در بخش نخست آن هفت عنصر را با هم ترکیب کردیم تا به مفهومی از آن تصویر دست یابیم، اما واژه‌ها و کلمات دیگری نیز در کنار این عناصر وجود دارد که باید در فهم آن‌ها نیز بکوشیم: مکاتبه، سلو، تجلی، قفسه‌ی سینه و خانه آرامش. گویی این خود فاعل گفت کرده است که از خواننده درخواست می‌کند تا خواندن را ادامه دهد. تنها این کنش به مثابه‌ی مرموز ساختن متن به قصد خواهنده شدن متن است. آیا چنین کنشی به معنای تحمیل معنی به متن نیست؟ آیا این کلمات و واژه‌ها معنای اصلی خود را از متن می‌گیرند یا نه، به خودی خود متضمن شکلی فراغ‌تر از شکلی است که در حال شکل‌گیری است؟ به نظر می‌رسد کوششی در جریان است تا آن «جزء» دراماتیزه شود اما آیا با دراماتیزه کردنِ آن «جزء»، «جزء» به عنصری از عناصر رمان بدل می‌گردد؟ پاسخ امیدوارکننده نیست. ما در جست‌وجوی معنای مکنون به معنای دیگری می‌رسیم که قادر است با حضور خود معنای مورد نظر فاعل گفت کرد را به راحتی بی‌رنگ سازد. گویی معنایی است مطلق و در عین حال مسلط بین کلمات (عناوین و عناصر) شکل گرفته در خارج از حوزه‌ی رمان و تصاویر داخل آن. در اصل وجود آن کلمات «تصویرگونه» بخش‌ها را تو چندان می‌سازد. اما این حُسن کار نیست؛ به دلیل این‌که تصویر، آن «جزء» را به درون خود راه نمی‌دهد. «جزء» در کنار تصویر می‌نشیند تا نشستن تصویر را معنادار سازد. تصویر چه‌طور می‌تواند بدون معنی به راه خود ادامه دهد. در این جا، همان‌طور که گفته شد، واژه‌هایی وجود دارند که به واسطه‌ی آن‌ها تصاویر حرکت می‌کنند. برای مثال در بخش نخست ما با دو نوع «تجلی» سر و کار پیدا می‌کنیم: الف ـ آگاه شدن از مرگ خویش ب ـ پیراهنِ راه راه. ما از عنوان «تجلی» به این دو نکته می‌رسیم. حال اگر میان این دو دست به یک مقایسه بزنیم، خواهیم دید که «به پذیرفتنی است. یا اگر چنان‌چه قائله را نه در حوزه‌های معنایی دیگر که در حوزه‌ای نظیر حوزه‌ی معنایی «به» تصور کنیم، به این نتیجه خواهیم رسید که شخص یا قصد خودکشی دارد و یا به دلیل او تکاب جرمی سنگین به مرگ محکوم شده است. در عین حال ما با عنصر

دیگری نیز مواجه می‌شویم که به اندازه‌ی دو مورد قبلی، پذیرفتنی است: بیماری، برای همین است که به نظر می‌رسد قصد و نیت فاعل گفت کرد را آمیز کردن فضا است؛ رازی که علت وجودی آن شباهت قریبی به علت وجودی خود متون «تجلی» طرد و باید برای آن جاه‌طلبی دوخت: «با گفتن مستقیم یک راز نمی‌شود آن را فهماند. شاید با جابه‌جایی، تناقض، انفصال و ـ بشود یک کاری کرد [ـ] بدی اسرار در این است که خیلی از آن‌ها را اگر همین‌طور صاف بگویی مطلب از دست می‌رود. فقط باید به آن اشاره کرد و رفت ـ» (ص ۲۸۶). شاید برای همین است که ارقام نیز شکل حروفی ندارند. این نیز جزو چند شگرد به کار رفته، جهت ومزاوید ساختن متن است. اما آیا آن مفهومی که دنبال می‌شود شکل خود را مدیون شکل رمان است؟ تا چه اندازه ساختار رمان توانسته عناصری از این دست را از آن خود سازد؟ این‌ها را تکرار کردیم تا بگوییم جهان شاه نیز به لحاظ نقشی که به عهده طرد برای دست یابی به مفهوم اعمال و افعال خویش به ابزاری از حوزه‌ی دیگر متوسل می‌شود:

می خواستم این نکته را در انتهای داستان بگویم. توسیدم داستان را تا آشتها نخوانید و بروید و با این فکر بمانید که من واقعاً با سر تیزک (که چیزی است میان خنجر و دشنه و بسیار کمیاب است) سینه ۱۷ دختر را شکافته‌ام [ـ] منظورم از آن کار و جسم چیز دیگری است. هم‌چنین وقتی اشاره می‌کنم به جوی، آینه، باغ، سفره قلمکار، حوض، پیاله، پنج دری، خون، ایوان، رگ، چشم‌های خمار و ـ [ـ] در صورت فهم این مثال‌ها و ـ است: اران است که می‌توانید مرا ربط دهید به مجید، پسر صمد و آن کسی که خودش را همه کاره می‌داند [ـ]

هم‌چنان که مانند شعر شاعران بزرگ با مثال‌ها ـ و توصیف‌های زیادی چون: لبریز، پیاله، تیغ، باغ، جوی، چشم و ـ روبه رو هستیم و هیچ‌گاه به سطح آن چیزها بسنده نمی‌کنیم و در پی معنای دیگر هستیم [ـ]

(صص ۴۲ و ۴۳)

جهان‌شاه در این بخش از رمان، فرم اعتراف را کنار می‌گذارد و به قصه‌ی قصه ـ قصه‌ی فرم اعتراف ـ می‌پردازد؛ قصه‌ای که همزمان فرم خاطره را نیز حمل می‌کند. او می‌گوید: «به سطح چیزها بسنده نمی‌کنیم و در پی معنای دیگر هستیم». اما آن «چیزها» که قرار است معنی یا معناهایی از آن‌ها استخراج گردد، خود ابزار حوزه‌هایی است که به تنهایی واجد شکل خاص و مستقلی است. حتا خود جهان‌شاه، هستی خود را در این فرم و در این نقش مدیون فرم دیگری است: تکنوکرات لو چنان اشکار و مبرهن است که جهان‌شاه برای آن‌که به جهان‌شاه بدل گردد، بایستی در درون رمان به استدلال بپردازد. این به معنای دست‌یابی به شکلی منحصر به فرد است. اما جهان‌شاه «هیس» به واسطه‌ی نه یک فرد و نه یک خیال و تصور که توسط جریانی تاریخی بی‌رنگ می‌شود؛ با عامل مسلط بر ترکیب عناصر ذهنی و عینی جهانی که در آن به سر می‌بریم. از همین‌روست که کار برای دیگران، جهت آفرینشی از جنس دیگر دشوارتر می‌گردد. بیگانه گردانی: افزودن بر طول مدت ادراک «فاعل گفت کرده» می‌بایست جهان‌شاهی می‌آفرید که نگاه خواننده بر آن متوقف شود و از آن عبور نکند. این یعنی درک جهان شاه پیشین اولاً، شناختن و گذشتن از او ثانیاً و خلق جهان شاه خود ثالثاً. حال آن‌که همین جهان‌شاه ما را به یاد حکایات هزار و یکشب از یک طرف و پیرمرد خنزر پنزری بوف کور و سیف‌القلم سنگ صبور می‌اندازد از طرف دیگر. شدت و غلظت حضور و ظهور ایشان تصویر جهان‌شاه را مخدوش می‌سازد در این جا این پرسش مطرح می‌شود که با وجود همین ساختار آشنا، جهان‌شاه چه نقشی در ترکیب این رمان ایفاء می‌کند؟ جهان‌شاه مجسمه‌ی هوس است: «قصه یک نوع هوس نمی‌گیرند هر کسی با توجه به زمینه فکری، ذهنی، عاطفی و ـ به نوعی هوس میکلا می‌شوند» (ص ۳۲۹). «هوس (گناه، لذت، استقلال، عشق، تنهایی، ماندگاری، جهنم و ـ)» (ص ۲۸۱) پس جهان‌شاه نیز جامه سیاهی برای «جه جلیر» دیگری است: «هوس». این وضعیت بی‌شباهت به جایگاه و طراز استقرار مدرنیسم و پسامدرنیسم نیست. به یک تعبیر «پسامدرنیسم از یک طرف نوعی ویروس دیونیزوسی و از طرف دیگر رازی در دل مدرنیسم است»[۳] اما به هر طریق باز فاعل گفت کرد که این جا به جای یک نفر، دو نفر است (ص ۴۲). بخشی را در قالب توضیح در رمان تعبیه کرده است. اما اگر قرار است همه چیز را پیش روی خواننده قرار دهیم و در واقع همه چیز را لو دهیم، چرا چیزهای دیگر را لو نمی‌دهیم. رمان «هیس» که به دلیل آشفتگی‌اش سخت قابل احترام است، صرفاً به لو دادن بخشی از خود می‌پردازد و به همین حد اکتفاء می‌کند. بی‌آن‌که جریان آن روایت کلان یا لوا روایت را مخدوش کند و آن را به روایت‌های خرد بدل سازد نه صرفاً تصویر ظاهری خود را. اساساً همین بخش‌های توضیحی است که زاویه‌ای با خارج از رمان ایجاد می‌کند تا تصاویر را به معنای اصلی رهنمون گردد. اما معنای مکنون که ارتباط تنگاتنگی با صورت یا صورت‌های مشابه آن «جه جلیر» دارد، همزمان با رسیدن به معنی، به جای بازگشت به تصاویر رمان، به سوی صورت‌ها و ساختارهای دیگر و بازتاب آن‌ها به راه می‌افتد. و این «جه جلیر» فقط یکی از صورت‌های متحقق ساختارهای خارج از حوزه‌ای رمان است:

برای این‌که نمی‌توانی قصه‌ای سر هم کنی که هزار شب زنده باشی.

.....

.....

گفت:

اگر زن تو هم پهت خیانت کرده که می‌خوای هزار شب قصه بشنوی؟» (ص ۵۰)

بخشایندگی که تار عنکبوت را سدّ عصمت دوستان کرد جباری که نیش پیشه را تیغ قهر دشمنان گردانید. (ص ۱۳۸)

بنابراین، تا زمانی که فعل جدیدی نیافریده‌ایم، «جه جلیر» را از آن خود نساخته‌ایم، یا صورت و معنای آن را به نفع ساختار شکنی و محتوای قصه خود به کار نبسته‌ایم. هر حرکتی جز صورتی از صنعت‌سازی نخواهد بود و این به معنای استقرار در حوزه‌ی پدیده‌ها و مصالح فراادبی است. از همین رو می‌توان گفت که تصاویر ستوان و جهان‌شاه موجودیت خود را مدیون «جه جلیر» مألوف و عناصر مشابه دیگر است. یعنی مشاهده‌ی جهان با چشم معتقد به فرا روایت؛ با چشمی که خود چشم‌انداز روایت است: «زان آشپری» بسوی کور، «زنان» سیف‌القلم سنگ صبور. راوی می‌خواست «توصیف‌ها ممکن است قصه‌ها را به هم شبیه کنند ـ» (ص ۶۴)

حرکت رمان ـ پیش‌تر گفتیم توجه به جزء است ـ به سوی «جزء» است و در عین حال بازنمایی جزء و نه ساختن و پروراندن آن. تصویری پیش کشیده می‌شود؛ این تصویر به تصویر بعدی می‌رسد؛ تصویر بعدی به لحاظ وجود عنصر مرگ با تصویر نخست پیوند می‌خورد (شبانه دوم، مانده زرد، خنجر و شمایل) اما هنوز از تصاویر عرضه شده و هم‌چنین عنصر مرگ به عنوان شکلی نو خبری نیست. پیرامون راه راه (صص ۶ و ۱۹۰) چنان‌که باید و شاید قادر به عمل بخشیدن به تصاویر نیست. در همین بخش، ستوان با پسر صمد به سمت دفتر نعمان راه می‌افتد و همان‌جا به حال خود رها می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که شبانه یکم (ص ۱۸۷) نمی‌توانند ادامه عینی بخش نخست به حساب بیایند؛ زیرا که در همان صفحه ۶ می‌خوانیم: «ـ خود خودش بود. اشتباه نکرده بودم ـ» و در صفحه‌ی ۲۸ از زبان جهان‌شاه چنین می‌خوانیم: «می‌دانم می‌خواهی چه کار کنی؛ می‌خواهی من را از زیر وصل کنی به بچگی خودت که اسمش را گذاشتی پسر صمد و تو فصل بعد ما را آرام ربط بدهی به مجید و بعد مجید را ربط بدهی باز به خودت و نعمان و اکرم و غالبت بگویی حکایت این آدم دو پا چی است.»

این‌ها به تمامی از یک طرف و پیش کشیدن افعال گزارشی صفحه ۱۹۷ از طرف دیگر، این تصور را پدید می‌آورد که آن بخش از کتاب که مربوط به ستوان و ماجرای رفتن او به دفتر نعمان است، ادامه‌ی ذهنی بخش نخست کتاب است یعنی ادامه‌ای که به واسطه‌ی آن بیماری و افعال گزارشی ص ۱۹۷ و

پیرامونِ راه راه در ذهن راوی (فاعلِ گفته و فاعلِ گفت کرد) تکمیل می‌گردد. در این جا به این نتیجه می‌رسیم که به جزء فصل نخست تمامی قطعه‌ها بر روی خطی راست پیش می‌روند خطی که با نمی‌شکل‌گیری آن نه ستوان و جهان‌شاه و مجید، که خودِ فاعل گفت کرد است؛ یعنی همان «کسی که خودش را همه کاره می‌داند» (ص ۲۲) از این نظر ما آن را با مسمنوی مردگان مقایسه می‌کنیم و می‌گوئیم ساختار مسمنوی مردگان منطقی‌تر است.

آن‌چه این حرکتِ فی‌نفسه زیبا را مخدوش می‌سازد شیوه ابداعِ آن است؛ یعنی ترکیب و «به هم پیوستن عناصری که به طور عادی پیوندی با هم ندارند». این مفهوم دیگری از تخیل است ـ تخیلی که هر چند فاعل گفت کرد در پایان می‌میرد اما همین ترتیب را خود او است که به وجود می‌آورد نه راوی‌های دیگر.

گذشته از این، به طور کلی «هیس» تصویر را نمی‌سازد تا حس را بسازد همان‌طور که پیش‌تر گفتیم این دو در هم ادغام نمی‌شوند؛ ادغامی از این دست می‌تواند مفهوم دیگر و با اهمیت‌تر تخیل باشد: «جه حقیر» دیگر و جدیدتر. و این در حکم ساختن مجدداست. نویسنده ناگزیر از آن است که تا آن مرحله‌ای پیش رود که «جه حقیر» شکل کهنه و قدیمی خود را از دست می‌دهد و از آنِ اثری در حال آفرینش می‌شود در چنین وضعیتی وارد جهانی می‌شود که در اصل جهانی است متفاوت با جهان‌های دیگر. فاعل گفت کرد جهانِ خاص خود را می‌آفریند، با شکل و زبان خاص خود حال آن‌که عناصری که در «هیس» می‌یابیم، عناصری نیست که آن دیوار را فرو ریزد و یا قصد فرو ریختن آن را داشته باشد.

نکته‌ی مهم دیگر وجود افعالی نظیر (می‌نویسم، می‌نویسد، می‌نویسید و خواهد نوشت) که با به کار گرفتن این افعال سه کار کرد مطرح می‌شود: الف ـ ماندن متن در زمان حال ب ـ تأکید بر مکتوب بودن قطعات ج ـ تفکیک راوی‌ها.

الف ـ ماندنِ متن در زمانِ حال:

متنی که در آن جهان‌شاه هم فاعل گفته و هم فاعل گفت کرد به شمار می‌آید، برخوردار از زمانی است که به لحاظ نوشته یا متن بودن، پس از بخش مربوط به ستوان ظاهر می‌شود به عبارت دیگر متن از این زاویه دارای زمان حال است. حال آن‌که ماجرای ستوان نقطه‌ی آغاز و مدخل رمان را تشکیل می‌دهد. مکتوب بودن این قطعات از یک طرف رمان را برای دست یافتن به بخشی از مقاصد و اهدافش یاری می‌دهد و از طرف دیگر حرکت آن را ـ به بخشی از مقاصد و اهدافش یاری می‌دهد و از طرف دیگر حرکت آن را ـ شاید ناخواسته ـ مخدوش می‌سازد به این معنی که مقصود نویسنده از «تکه تکه نوشتن‌ها» سوق دادنِ رمان به سمت تلاشی و آشفتگی و در همان حال دور ساختن آن از عادت‌ها و در نهایت استقرار در تجدّد است. با وجود این قطعاتِ متضمنِ افعالِ مشتق به زمان حال در مکانی استقرار می‌یابند که مکانی است استمراری به این معنی که ما به عنوان مثال فعل را در جمله در جای اصلی‌اش قرار دهیم. حال آن‌که در جهان قصوی چنین نیست: اتوماتیزه شدن.

ب ـ تأکید بر مکتوب بودنِ قطعات:

از این حیث، قطعه‌ها پشت سر هم قرار می‌گیرند، و این به مثابه حرکت به مسیری خطی است. به عبارت دیگر، نویسنده از طریق به سکون کشیدن یا کند و بطی کردن حرکت زمان، آن قطعات را به یکدیگر وصل می‌کند. اگرچه زمان درون قطعات، حوزه وسیعی را شامل می‌شود اما افعال (می‌نویسم و ـ) وسعت و گستردگی آن را به واسطه‌ی همین اشاره اندک به زمانِ حال، همانند نوری در خود می‌گیرد و آن را محدود می‌سازد این جا است که به رغم تلاش برای فرار از اعتیادات و نظم زمانی در چنگال آن گرفتار می‌گردد، و این قصد که با «تکه تکه نوشتن‌ها» رمان را با نظمی فضایی شکل دهد، نظم فضایی آن در سطح می‌ماند و در صورت خلاصه می‌شود.

ج ـ تفکیک راوی‌ها:

همین افعال حکم سکوهای کوچکی را دارند که از طریق و به یاری آن‌ها خواننده پا به جهانی دیگر می‌گذارد جهانِ دیگری که در اصل روایتی است از زبان شخص دیگر، و این روایت باید قرائتی نو از آن «جه حقیر» باشد.

از «من»
می‌نویسم ← می‌نویسد ← می‌نویسید
از «دیگری»

از همین‌روست که به نظر چنین می‌رسد که همه اشخاص می‌نویسند. گویی همه نویسنده‌اند اما در اصل همان فاعل گفت کرد است که گاه نقش فاعلِ گفته را بازی می‌کند و گاهی نقش فاعل گفت کرد را. و این موردِ خاص، شباهت دوری با شیوه گفتار آزاد غیرمستقیم دارد با این تفاوت که در «هیس» همه‌ی راوی‌ها در زاویه‌ی اول شخص به بازگویی سرگذشتِ «من» و «دیگری» می‌پردازند و با افعالی نظیر آن‌چه در بالا ذکر شد زمینه را برای ورود به روایت‌های دیگر فراهم می‌سازند. در واقع علتِ اصلی استفاده از دو اصطلاح فاعل گفته و فاعل گفت کرد نیز به همین مسئله برمی‌گردد؛ به دلیل این که لفظِ نویسنده به عنوان شخصی که خود وارد جریانِ نوشتار می‌شود در این جا نارسا به نظر می‌رسد. نویسنده تنها نویسنده نیست؛ او جزو چهار نفر از آدم‌های اصلی رمان است، و بایستی همان‌طور که تکلیف ستوان و جهان‌شاه و مجید را روشن کرد، تکلیف خود را نیز روشن کند. برای این کار لازم است نویسنده یا نویسنده‌های دیگری نیز وجود داشته باشند تا پایان فاعل گفت کرد را اعلام کنند. این بار پایان ماجرا یا ماجراهای فاعل گفت کرد مرگ است. او به سرنوشت مجید دچار می‌شود؛ آن هوس خالص می‌خواهد هر کاری را که با شخص اول کرده حالا با نفر بعدی هم بکند و بعد از مرگ او باز به تن دیگری برود. (ص ۲۷۶) و گویی قرار است همین مرگ توسط یک زن اعلام شود: «فکر می‌کنم آن را یک زن نوشته بوده. (ص ۳۳) و «از من بپرسی می‌گویم [ـ] آن چیزها را یک زن نوشته ـ» (ص ۱۷۳) و «اکرم شریف» (ص ۲۷۶).

اما رمان در نقطه‌ای به پایان می‌رسد ـ حرکت فاعل گفت کرد ـ که می‌توانست آغاز آن حرکتی باشد که گفتیم منجر به فروپاشی دیوارِ مقابلِ آن جهانِ نوین می‌گردد. این نقطه آغازگاه آن مرحله‌ای است که در صفحه ۲۷۸ کتاب آمده است:

«وقتی چیزی را که می‌خواهد پیدا نمی‌کند مجبور می‌شود آن را خودش بسازد» حسی از اختیار در این عبارت موج می‌زند در آن جهان دیگر ـ نوشتار «او مجبور است آن را خودش بسازد» حتا در چنین جهانی فاعل گفت کرد نمی‌تواند در نقطه‌ای بمیرد که روال معمول رمان‌های خطی است. شاید برای همین است که بخش توضیح (ضمیمه‌ها) پس از آن گنجانده می‌شود تا پایانی دیگرگون ایجاد کند.

بنابراین، «هیس» به رغم آن‌که خواندنی است و به رغم آن‌که بر «جزء» متمرکز می‌گردد تماماً خود را از سلطه قصه‌های پیش از خود هم‌چون بوف کور و سنگ صبور، رها نمی‌سازد به همین دلیل آن را به لحاظ صورتِ آشفته‌ای که دارد پسابوف کوری و به لحاظ توسل به روایتِ شکل گرفته و در عین حال عناصر مألوف، بوف کوری می‌نامیم.

تبریز، ۱ تا ۵ مرداد ۱۳۸۰

پانوشت‌ها:

۲ و ۱ـ بر طبق مثالی از تو دوروف در «او می‌دود». یک «او» داریم که فاعلِ گفته است و یک «من» داریم که فاعل گفت کرد است. و در «من می‌دوم». یک فاعل گفت کرد گفته شده [ـ] رخدادها هیچ‌گاه نمی‌توانند «خود به زبان در آینده» و کنش زبانی کردنِ آن‌ها غیر قابل تقلیل است. در غیر این صورت «من» با فاعلِ حقیقیِ گفت کرد که کتاب را روایت می‌کند اشتباه گرفته می‌شود. به محض این‌که فاعلِ گفت کرد به فاعلِ گفته بدل شود دیگر او همان فاعلی نیست که گفت کرد را اجرا کرده است. از خود سخن گفتن به معنای آن است که دیگر خود همان «خود» نیست ـ

(بوطیقای ساختارگرا، تزوتان تودوروف، محمد نبوی، آگاه، چاپ اول ۱۳۷۹).

۳ـ تعبیری از استیون کانور.