ثوهم روایت

نقد رمان «رود راوی»

بخش پایانی

شهریار زرشناس: برای شناخت رمان رود راوی باید مقداری به رمان نمادین یا رمان تمثیلی توجه کنیم. در قرن بیستم، در ادبیات غرب سه رویکرد در حوزه ادبیات داستانی که بعضاً، هم به ساختار توجه داشت و هم به محتوی، ظهور کرد.

یکی از این رویکردها، رویکرد داستانهای نمادین بود که غالباً برای بیان خود از فضاهای سورئالیستی استفاده می‌کرد. البته داستان نمادین، لزوماً در همه موارد از این فضاها استفاده نمی‌کند. اما فضاهای سورئال به دلیل شکستن مرزهای واقعیت عینی و به دلیل عدم تبعیتشان از منطق واقعیت، امکان بیشتری را برای نویسنده پدید می‌آورند تا بتواند نمادهای مورد نظر خودش را مطرح کند.

رویکرد دیگری که در قرن بیستم ظهور کرد و با ادبیات نمادین پیوند خورد فرمالیسم بود. ریشه‌های فرمالیسم به اوایل قرن بیستم بازمی‌گردد و پیدایش این جریان در روسیه و میخائیل باختین و شکلوفسکی و بعضی از عناصر دیگری ادامه پیدا می‌کند و در نیمه دوم قرن بیستم در قالب آثار خانم ناتالی ساروت و بعدها مارگریت دوراس ادامه پیدا می‌کند.

برای نوشتن یک داستان نمادین، وجود این دو عنصر، یعنی فضاهای سورئالیستی و بازی فرمالیستی با عناصر داستان بسیار می‌تواند کمک‌کننده باشد تا دست نویسنده باز باشد.

اگر به آثار معروف رمزی در قرن بیستم در ادبیات غرب نگاه کنیم مانند کتاب «دنیای جدید نو» از آلدوس هاکسلی که داستانی کاملاً نمادین است، یا به داستان «قصر» کافکا، که داستانی نمادین با استفاده از فضاهای سورئالیستی است، یا به کتاب «مرشد و مارگریتا» که به شکل کمتر و با تفاوتهایی که فضاهای سورئالیستی در آن نیز وجود دارد، یا در ۱۹۸۴ که فضای سورئال و رمزی دارد،می‌بینیم که فضاهای سورئال با عناصر داستانهای رمزی با هم پیوند خورده است.

در شرایط خاص تاریخی و اجتماعی، مخصوصاً با عقب‌نشینی جریان رئالیسم در مقابل جریانهای دادائیستی و سورئالیستی و فرمالیستی در ادبیات، توجه به داستانهای نمادین و فضاهای خیالی که بازتابنده واقعیت هستند تقویت می‌شود. ما این مسأله را در سینمای غرب هم می‌بینیم. حتی در هنر نقاشی قرن بیستم هم دیده می‌شود. در کارهای سالوادور دالی یا نقاشیهای کوبیستها مانند پیکاسو، توجه به عناصر سورئال و به هم‌ریختگی عناصر عینی و واقعیت‌گریزی دیده می‌شود. این جریان در ادبیات داستانی هم به‌عنوان جریانی غالب و نیرومند ظاهر شده است.

در شرایط کنونی کشور ما و قبل از آن، از سالهای دهه چهل، با ظهور «جُنگ اصفهان» که هوشنگ گلشیری یکی از چهره‌های اصلی آن بود و میرعلایی، حقوقی و غیره در آن بودند، میل به ادبیات سورئال، فضاهای سورئال و استفاده از ظرفیتهای تکنیکی برای ارائه داستانهای فرمالیستی در ادبیات نیرومند می‌شود. ما نمونه این جریان را بعضاً در بهرام صادقی هم می‌بینیم. جنگ اصفهان شاخصه‌اش این بود که به بازیهای فرمالیستی روی آورد. اگر ما برجسته‌ترین اثر در این زمینه در قبل از انقلاب را شازده احتجاب بدانیم، بعد از انقلاب این جریان گسترش بیشتری پیدا می‌کند.

فرمالیسم دقیقا مربوط به دوره‌ای از تاریخ تفکر غرب است که معنی فراموش می‌شود و قالب اصالت پیدا می‌کند.

ابوتراب خسروی از دست‌پروردگان گلشیری است. خود او بیان می‌کند که من با قلم، از طریق گلشیری آشنا شدم. بازیهائی که ابوتراب خسروی، با عناصر داستانی می‌کند و حتی نثرش، و کهن‌گرایی‌ای که دارد، همه از آثار متأخر گلشیری نشأت می‌گیرد. اگر به نثر «معصوم پنجم» دقت کنیم، یا «جن‌نامه» را بخوانیم، می‌بینیم داستان تو در تو است و بر اساس به هم ریختگی ساختار داستانی بنا شده و فضایی وهمی خلق می‌کند که در پایان شما می‌توانید از میان تمامی این عناصر متشتت و به ظاهر پراکنده و به هم ریخته، که نه منطق زمانی مشخصی دارند و نه فضاهای مکانی‌شان وحدتی دارد، در آخر می‌توانید عناصری را به‌عنوان مؤلفه‌های کلی داستان نتیجه‌گیری کنید و داستان می‌تواند پیام خود را منتقل کند.

کاری که ابوتراب خسروی به گونه‌ای دیگر در این اثر کرده است. البته رود راوی رمزآمیزتر و نمادین‌تر از «جن‌نامه» گلشیری است.

داستان نمادین، داستانی است که عناصری از واقعیت را با مؤلفه‌های ذهنی نویسنده پیوند می‌زند. در داستان نمادین، دو

در شرایط کنونی کشور ما و قبل از آن، از سالهای دهه چهل، با ظهور «جنگ اصفهان» که هوشنگ گلشیری یکی از چهره‌های اصلی آن بود و میرعلایی، حقوقی و غیره در آن بودند، میل به ادبیات سورئال، فضاهای سورئال و استفاده از ظرفیتهای تکنیکی برای ارائه داستانهای فرمالیستی در ادبیات نیرومند می‌شود.

ویژگی همواره رعایت می‌شود. اولاً هیچ‌گاه مطلقاً به بیان واقعیت عینی نمی‌پردازد. بنابراین نباید در این‌گونه به سـراغ مطابقت جز بـه جزء آن یا واقعیت عینی رفـت. در عین حال ارتباط با واقعیت به‌طور تام و تمام گسسته نمی‌شود. همیشه ردپاها، رمزها، اشاره‌ها و نشانه‌هایی هست که ما را به آن واقعیت عینی هدایت می‌کند.

شما ۱۹۸۴ جرج اورول را در نظر بگیرید. از ابتدا تا انتها کاملاً فضای بودن در جامعه‌ای استالینی را القا می‌کند. آلدوس هاکسلی، فضای داستانش نمادین است. حضور عنصر تکنولوژی که چگونه بشـر را مسـخ می‌کند را حس می‌کنید. اثر رئالیستی منطقی دارد که منطقش، منطق واقعیت است. یعنی نیروهای محرکه داستان و ساختار و فضای کل داستان رئالیستی فرض می‌شود. ریتم داستان و روند داستان تبعیت از منطق عینی می‌کند.

مسئله در داستانهای نمادین این است که فضای سورئالیستی با گریز از منطق واقعیت پیوند می‌خورد. در عین حال، مؤلفه‌هایی از واقعیت وجود دارد تا ما را به چیزی دلالت بکند که پیام نویسنده است. این کار با گلشیری در ایران آغاز شد.

دولت‌آبادی به رئالیسـم توأم با ادبیات روستایی یا مایه‌های رئالیسم سوسیالیستی پرداخت. در ساعدی، عناصری از پرداختهای وهم‌آلود و سورئالیستی وجود دارد. اما با این حال، ساعدی هم در بسـیاری جاها به رئالیسم داستانی پای‌بند است. بازی فرمالیستی شـاخصه‌ای است که از گلشـیری آغاز شده اسـت. متأسفانه در فضـای بعد از انقلاب این ویژگی فراگیر شـده اسـت و به یک اپیدمی تبدیل شده است.

از سـالهای ۶۴ به بعد، بـازار ترجمه گابریل گارسـیا مارکز پررونق بود. آن موقع، مارکز با صد سال تنهایی معروف شده بود و به تبع آن، موج توجه به فضاسازیهای سورئالیستی شروع می‌شود. گلشـیری هم در آن سالها موفق می‌شـود نسلی از نویسندگان را بپروراند که علائقشـان، بازی با قابلیتهای تکنیکی داستان است و پنهان کردن پیام در پشت لایه‌های پیچ در پیچ فرمهای به هم ریخته در آنها مشهود اسـت. در غرب هم نویسندگان فرمالیست این کار را انجام می‌دهند.

امـا چند ویژگـی را به‌طور خاص دربـاره رود راوی می‌توان نام برد.

من معتقدم پیام محتوایی داستان خیلی روشن است. البته در لایه‌هائی پیچیده شده است، اما قابل دریافت است. البته این بحث ربطی به فلسفه ندارد. گلشیری سواد فلسفی‌ای در این حد نداشت. اعتقادی هم به این مسـائل نداشـت. بنابراین به سمت باورهای فیثاغورثی یا باورهای حروفیه یا تأویلات اسماعیلی نباید برویم.

گلشـیری داعیه‌اش این بود که کلام زاینده اسـت و اشـیاء از کلمه متولد می‌شـوند. این عبارت را صالح حسـینی در یکی از نقدهایی که به کار گلشـیری آورده از او نقل کرده اسـت. ـ چون صالح حسـینی هم از منتقدینی است که به سبک گلشیری عمل می‌کند. ـ گلشیری برای کلمهٔ مکتوب، نوعی تجسّد و ارزش قائل اسـت. ارزشـی که او برای کلام قائل می‌شـود ربطی به حروفیه و رویکردهای تأویلی اسـماعیلی ندارد. او معتقد است که می‌شود با کلمات، فضایی را بر کاغذ درسـت کرد و جهانی را با کلمات بر روی کاغذ بنا کرد. این جهانی است که فرمالیستها همگی به آن تمایل دارند و می‌خواهند این کار را بکنند.

فرمالیسـتها چـون برای فـرم اصالت قائل هسـتند و یک واقعـه ادبی را چیزی جز عینیت یافتن فـرم نمی‌دانند و جهان را مجموعه تودرتویی از دنیاهای متفاوت و در کنار هم و به موازات هم می‌بینند. معتقدند که ما می‌توانیم با استفاده از عناصر زبانی و داستانی جهانی را خلق کنیم که جهان فرمالی است، جهان صوری است، اما به موازات جهان عینی واقعیت دارد.

این رویکرد را گلشیری مطرح می‌کند او می‌گوید در داستان، مـا باید دنیا خلق کنیم، یک دنیای بـا کلمات. و چون به بازی با فـرم و کلمـات اعتقاد دارند، عناصر و مواد ایـن خلق را کاملا با خودشان دارند. برای یک نویسنده رئالیست عناصر این خلق وجود ندارد. نویسـنده رئالیست ارتباطش را با واقعیت عینی نمی‌خواهد قطع کند. همیشه در امتداد واقعیت عینی حرکت می‌کند. اما زمانی اسـت که شما حقیقت یک شـعر را مثل آقای شفیعی کدکنی در رستاخیز واژگان می‌دانید ـ کدکنی یکی از تئوری‌پردازان رویکرد فرمالیسـتی به شعر اسـت. یعنی واژگان را اگر در جایی خارج از محل طبیعی خودشـان قرار دهید شعر پدید می‌اید. ـ کسی که به کلمه اینقدر اصالت و اهمیت می‌دهد. این اصالت دادن به کلمه با بحث لوگوس در نگاه افلاطون و با بحث قداست کلمه در اندیشه آغازین مسیحیت و با بحثی که سنت آگوستین درباره کلمه دارد و با بحث تجسد یافتن کلمه در قالب حضرت عیسی علیه‌السلام که جزو کلام مسیحی است تفاوت دارد. این اصالت دادن کلمه‌ای که اینها می‌گویند صورت نازل آن است. یعنی صورت ناسوتی شده و زمینی آن اسـت. آنها با اصالت دادن به کلمه می‌خواهند کلمه را حد فاصل پیوند عالم ملکوت و ناسوت قرار دهند. اما در اینجا کلمه کاملاً در افق ناسـوت و ذهنیات نویسنده تعریف می‌شود و جهانی که با کلمه بنا می‌کنند جهانی قائم به نفس نویسنده است و اساساً شـاکله فرمالیسم همین اسـت. فرم از کلمات ساخته می‌شود. در داستان همه چیز به کلمه بازمی‌گردد.

اعتقاد به تجسـد کلمه، از عناصری است که در این داستان به‌صورت کاملا چشمگیر دیده می‌شود. حتی گیا در حالتی که روی تخت بسـته شده و دارد شـلاق می‌خورد با آوردن اسم گایتری یا جملـهٔ: «از من بار بگیر» می‌خواهد بگوید کلمه به یک عینیتی تبدیل می‌شـود. این ارتباط از ویژگیهایی است که پیروان مکتب گلشیری در ایران دارند. این قائم به مباحثی است که در فرمالیسم غرب هم مطرح است.

در زبان‌شناسـی، بـازی با زبـان و اصالت دادن بـه زبان ـ به‌عنوان زبان نه به‌عنوان زبانی که نماد امر دیگری است، دلالت به امری بیرون از خودش می‌کند. ـ این از خصایص زبانشناسـی معاصر غربی است. اتفاقا از مظاهر تنزل تفکر غربی هم هست. به این دلیل که اینها با نشانه پنداشتن زبان و قطع کردن ارتباط میان زبان و عالم معنی و حذف اصالت قدسی برای زبان، آن را قائم به ذهن مؤلف کردند. تجسد کلمه در این اثر دیده می‌شود.

دوم، توجه به متون کهن است که با گلشیری ظهور کرد. علت باب شدن آن هم در شرایط کنونی آن است که فضای فرهنگی‌ای که جامعه ما بعد از انقلاب دارد فضای فرهنگی سنتی است و ما بازگشت به ودایع پیشین حکمی و عرفانی خودمان داریم. اینها با ساختن چنین فضاهای سنتی‌ای بهتر می‌توانند پیامهایشان را القا کنند. داستان رمزین باید مجراهای ورودی‌اش، عناصرش، ذهن مخاطب را دلالت دهد به پیام نویسنده، بنابراین از زبان کهن استفاده کردن بیشتر آن فضا را القا می‌کند. اینها همچنین از این زبان کهن می‌خواهند تداعی نحوی پوسیدگی و انحطاط و نامأنوس بودن را هم بیان کنند.

در مکتب گلشیری بازی با زبان اصالت فی‌نفسه دارد و توانایی‌های زبانی را به منصه ظهور می‌رسانند. زمانی که تفکر از بین می‌رود توجه به قالبهای زبانی و ظواهر زبانی اهمیت پیدا می‌کند و فرمالیسم دقیقاً مربوط به دوره‌ای از تاریخ تفکر غرب است که معنی فراموش می‌شود و قالب اصالت پیدا می‌کند. ما نظیر این را در ادبیات خودمان هم داریم. ما به مکتب ادبی بعد از دوران بازگشت اگر توجه کنیم. از دوران اقشاریه به بعد، تا مقطع قبل از مشروطه در ادبیات قاجاریه، اگر نگاه کنید نثر متصنّع، نثر ظاهرگرا وجود دارد. این چیزی هم که در امثال گلشیری دیده می‌شود به این معنی نیست که آنها ابداعی از خودشان کرده‌اند نه، این کاملا انتقالی است از رمان نو فرانسه و کاملا همان بازیهای رمان‌نویسی را تکرار می‌کنند.

آقای خسروی در جایی گفته بودند وقتی می‌خواهیم رمان ایرانی بنویسیم باید دستمایه‌مان را میراث ادبی ایرانی قرار دهیم. این نه به این معنی است که به محتوی برگردیم، بلکه به این معنی است که ایشان معتقد است ما باید در ساختار زبانی به جا مانده از میراث ادبی خودمان، فضاهای فرمالیستی را پیدا کنیم. اگر در ساختار زبانی دیگری بنا کنیم قوام پیدا نمی‌کند. در زبان ما ماندنی نمی‌شود.

نکته دیگری که در این رمان وجود دارد این است که شخصیتها درهم مستحیل می‌شوند. شباهتهای عجیبی بین گایتریِ روسپی لاهوری و گایتریِ مادرِ کیا وجود دارد. یا شباهتهایی بین کیا و مفتاح هست. این مستحیل شدن شخصیتها در هم، این هم از تکنیکهای فرمالیستی است که در ادبیات غرب هم کاربرد دارد حتی در برخی آثار فوئنتس هم این کار را می‌بینید.

این نویسنده رمان کوتاهی به نام «آئورا» دارد که عباس توکل آن را ترجمه کرده. این رمان بر اساس استحاله دو شخصیت داستانی مرد و دو شخصیت داستانی زن رقم می‌خورد یعنی استحاله شدن اینها در یکدیگر. این یکی از شاخصه‌های ادبیات پسامدرن است که البته کمک می‌کند به فضای وهم‌آلود داستان، به نمادین بودن داستان و به هدف نویسنده کمک می‌کند.

رود راوی را باید داستان نمادینی با فضاهای سورئالیستی بدانیم. تعبیر گروتسک به نظر من برای این داستان رسا است. طنز تلخی هم در این کار هست. آقای ابوتراب خسروی در جایی می‌گوید دیدم که تراژدی تأثیرگذاری خود را از دست داده است، بنابراین سعی کردم از فضای گروتسک استفاده کنم. همچنین بنده معتقدم این داستان، تصویر جامعه نمادین مذهبی است. یعنی یک ۱۹۸۴ علیه ما است. همانطور که جورج اورول یک جامعه بستهٔ توتالیتر را به سبک سوسیالیستی تصویر کرد. رُمزهای آن اشاره داشت به فضای رژیم استالینی دوران خودش، همین کار را این نویسنده با ما می‌کند. برخی عناصر را که اشاره‌هایی می‌توانند باشند به مؤلفه‌های مذهبی جامعه ما را می‌گیرد و در آن فضای وهم‌آلودی که می‌سازد قرار می‌دهد و یک جامعه نمادین بر روی کاغذ می‌سازد. شبیه این، کاری است که در فیلم زندان زنان شده است. در لایه زیرین این فیلم زندان نماد جامعه ایران بعد از انقلاب بود.

در این شکی نیست که فرقه مفتاحیه فرقه‌ای مذهبی است. نماد یک جامعه مذهبی است. رمان، اختلافات مذهبی را دارد نمایش می‌دهد. نوع رویکردها و برخوردهای دو فرقه کاملا مذهبی است. جامعه‌ای است که رهبر مذهبی‌اش حکم یک ولی را دارد و همان تقدس و اراداتی که مردمان نسبت به ولی دارند در اینجا هم دیده می‌شود. در عین حال این جامعه، جامعه‌ای به شدت استبدادی است. جامعه‌ای است پوسیده، که آدمها در آن مسخ شده‌اند. من نماد «تسلیب» را در رمان نشان مسخ‌شدگی و از خودبیگانگی می‌گیرم. از دست دادن خود با قطعه قطعه شدن بدنشان، جدا از آنکه فضایی هول‌آور ایجاد می‌کند که جزیی از سورئالیسم این داستان است، با آن قطعه قطعه کردن، از خود جدا شدن آدمها را نشان می‌دهد. به من این احساس دست می‌داد که دارالشفا یک زندان است و اینها آدمهایی هستند که زندانی‌اند. شاید زندانی بودن اقدس مجاب در آنجا هم بی‌معنی نباشد.

البته در داستانهای نمادین نباید به دنبال تطابق جزء به جزء عناصر با واقعیت برویم. آن پیام کلی داستان که دلالت می‌کنند بر امری، آنها اصل هستند.

اما نفرتی که نویسنده از جامعه مذهبی دارد در اینجا جلوه می‌کند که تمام شخصیتهای زنِ داستان روسپی هستند. به جز یک نفر، تمامشان یا با والاتبار در ارتباطند، یا با مفتاح در ارتباطند و یا مادر والاتبارند. یعنی این خصومت کینه‌وار به صورت صریحی بیان می‌شود.

نکته دیگر، تقدیس آزاردهنده درد است. اینجا مفهوم معنوی تهذیب نفس و مفهوم معنوی ریاضت وجود دارد. نه ریاضتهای بودایی و اندیشه‌های شرق دور. ما در همه اندیشه‌های اصیل دینی این را داریم که گونه‌ای از ریاضت موجب رشد می‌شود. منتهی تهذیب، محدود و هدایت شده است و منطبق با احکام شرعی است. اما اینجا تصویری از جامعه مذهبی ارائه می‌دهد که گویی درد را تقدیس می‌کند. ـ در آن ضربات شلاقی که به کیا می‌خورد و آن را عامل تسعیر و عامل رشد فرد می‌داند ـ درواقع، نویسنده می‌خواهد مؤلفه ریاضتهای سالم مذهبی را به‌عنوان تقدیس دردهای رنج‌آور نشان دهد. این نشان از کینه‌ای نسبت به اندیشه‌های دینی است. این رمان پر است از کینه نسبت به اندیشه مذهبی. شبه این را در «شهری که زیر درختان سدر مرد» می‌توان یافت. در آنجا البته نمادها آشکارتر بود. اینجا ساخت داستان فشرده‌تر است و البته رویکرد فرمالیستی‌اش خیلی قوی‌تر است. آثار فرمالیستی معمولا ساختار فشرده‌ای دارند و نمادها از جنس دیگری است.

سطح زیرین داستان کاملاً وحدت دارد. این وحدت همین پیامی است که داستان در صدد بیان آن است. به اعتقاد من، رود راوی داستانی سورئالیستی و نمادین است با مضمونی کاملا غیردینی.

مجتبی شاکری: آقای زرشناس، این نماد سازی‌ای که صورت گرفته می‌خواهد وضعیت امروزی جامعه را تصویر کند. به صورت مشخص، کیا نماد چه گروه، اشخاص یا جریانی است؟ مفتاح یا شخصیتهای دیگری چون گایتری نمودشان کجاست؟

شهریار زرشناس: من بیشتر به کلیت داستان توجه می‌کنم. به نظر من روح داستان در کلیتش وارد می‌شود. اما فکر می‌کنم مفتاح را مترادف با مقام ولایت گرفته است. درواقع توصیفاتی که از مفتاح اعظم شده توصیفاتی است که از ولی

اعتقاد به تجسد کلمه، از عناصری است که در این داستان به‌صورت کاملا چشمگیر دیده می‌شود. حتی کیا در حالتی که روی تخت بسته شده و دارد شلاق می‌خورد با آوردن اسم گایتری یا جملهٔ «از من بار بگیر» می‌خواهد بگوید کلمه به یک عینیت تبدیل می‌شود. این ارتباط از ویژگیهایی است که پیروان مکتب گلشیری در ایران دارند، و قائم به مباحثی است که در فرمالیسم غرب هم مطرح است.

می‌شود. این هدف براندازی را بیان می‌کند. کیا خودش آدم قدرت‌طلبی است تا معتقد این نسلی است که در مفتاحیه داخل شده و قدرت می‌گیرد. با فضایی که این فرد ایجاد می‌کند، امکان ترور برقرار می‌شود. خانم اقدس مجاب می‌تواند ترور کند. در پایان هم نویسنده می‌خواهد فروپاشی این جامعه را بگوید. چیزی شبیه زندان زنان که زندانبان در مقابل «سپیده» عقب می‌نشیند. نوعی استحاله حکومت. در اینجا هم با حضور کیا ساختار جامعه ولایی به نوعی به هم می‌ریزد که امکان آن انفجار یا ترور رخ می‌دهد.

گایتری نماد دنیاست. نماد آن دلبستگیهایی است که فرد را به سمت خودش می‌کشد و رشته ارتباطش را هیچ‌گاه با کیا قطع نمی‌کند. البته رفتن گایتری به سمت لاهور مقداری مبهم است. اما به نظر می‌رسد رد پا و حضور خودش را با آن بچه‌ای که باقی می‌ماند باقی می‌گذارد. یعنی زنجیر پیوند با دنیا باقی می‌ماند. شکافها را هم همین گایتری ایجاد می‌کند.

مجتبی شاکری: اگر بازی با فرم، پیام و محتوای مثبتی را به‌عنوان ابزار حمل کند، به نظر می‌رسد اشکال آقای زرشناس دیگر به مقوله فرمالیسم وارد نیست.

شهریار زرشناس: رابطه‌ای میان محتوی و قالب وجود دارد. من خیلی به کلمه و عناصری که ساخت نامیده می‌شود به‌عنوان ابزار نگاه نمی کنم. اینها ابزار محض نیستند. مثل تلویزیون و روزنامه‌ها که پیدایششان بر غفلت‌زایی بوده است.

مجتبی شاکری: آیا شما دوره گذاری را برای داستان‌نویسی قائلید؟

شهریار زرشناس: بله، من توصیه نمی‌کنم با فرم بازی کنند. چون فرمالیست شفافیت بیان را خارج می‌کند. شفافیت بیان و رسایی پیام روح ادبیات اسلامی واقعگراست نه ادبیاتی که بخواهد ما را در کوچه پس‌کوچه‌های لفاظی بیندازد. پیام اسلامی آمیزش واقعیت‌گرایی و آرمان‌گرایی است.

در ادبیات داستانی گاهی ما بازی نسبی با فرم می‌کنیم، این فرمالیسم نیست. فرمالیسم یعنی اصالت دادن به فرم. یعنی همه‌چیز فدای فرم شود. یعنی فرم آنقدر برجسته شود که اولین چیزی که به ذهن می‌رسد فرم باشد. در یک چنین فضایی فکر نمی‌کنم بتوان ادبیات اسلامی طراحی کرد.

احمد شاکری: بحث آقای زرشناس دو بخش داشت. قسمت اول در مورد قالب فرمالیستی و نگاه به کلمات بود. از لابلای کلمات شما اینطور برداشت کردم که شما رابطه لفظ و معنی را تنها به‌عنوان رابطه‌ای دلالی نمی‌دانید، بلکه چیزی غیر از این قائلید. نگاه خودتان را بفرمائید که اگر غیراعتبار است رابطه لفظ و معنی چیست؟ نکته دوم درباره مفهوم‌گیری بود که این جامعه نشانه‌ای از جامعه ولایی است و نویسنده نسبت به جامعه مذهبی کینه داشته. در ترسیم این آدمها، مفتاحیه ایدئولوژی خاص به خود را دارند. جهان‌بینی خاص خود را دارند و ولایتشان خاص به همان جامعه است. اینطور نیست که ولایت کلی را رد منسوب کنیم و مطابقت دهیم با ولایتی که در جامعه ما مطرح است. ولایت اینها مشربش نگاه خاصی است که به جهان دارند و با آن نگاهی که دارند عمل نمی‌کنند. اتفاقاً با آن نگاه، مؤمنان مفتاحیه به مفتاح اعظم و ولایتش علاقمند هستند. برای درمان دردها هر عضوی را تسلیب می‌کنند تا اعضا دیگر فاسد نشوند. ضمن اینکه در قیاس این رمان با رمان «شهری که زیر درختان سدر مرد» به تناقض برمی‌خوریم. در آن رمان، مشخص بود که کیان نماینده قشر روشنفکر است، در اینجا کیا اینطور نیست. مفتاح اعظم را قبول دارد. نکته بعد اینکه، در پایان کار، مردم به مفتاح علاقمندند و خواننده هم با اقدس مجاب همراه نمی‌شود. ما همه اقدس مجاب را تقبیح می‌کنیم که بدون دلیل و علتی، رئیس مفتاحیه را می‌کشد. ضمن اینکه نحوه اعمال ولایت توسط مفتاحیه با زمان کنونی متفاوت است پس چطور می‌تواند آن ولایت نماد ولایت امروزی باشد؟

شهریار زرشناس: جامعه مذهبی را خود نویسنده هم می‌گوید. می‌گوید جامعه ایدئولوژیک است.

احمد شاکری: نویسنده آیا در داستان تقبیح کرده این جامعه ایدئولوژیک را؟

شهریار زرشناس: جامعه ایدئولوژیک یعنی جامعه‌ای که دارای کادر رهبری است با یک ساختار متمرکز. اینها جامعه حکومت اسلامی را جامعه ایدئولوژیک می‌دانند. منتهی در داستان نمادین نباید همه‌چیز جزء به جزء مطابقت با واقع داشته باشد.

احمد شاکری: تمثیل و داستان تمثیلی وجه شبه می‌خواهد. این جامعه وجه شبهش تنها این است که جامعه‌ای مذهبی است؟

شهریار زرشناس: این رمان می‌خواهد اثر عاطفی‌ای را به مخاطب القا کند. آن اثر عاطفی این است که تو در جامعه‌ای زندگی می‌کنی که آدمها تسلیب شده‌اند. جامعه‌ای با فضای هولناک است.

احمد شاکری: این اعمال، یعنی همان تسلیب برای حیات مردم جامعه اتفاق می‌افتد و نه برای ارعاب، این جامعه در رمان رود راوی تقبیح نشده!

شهریار زرشناس: داستان پیام مستقیم منتقل نمی‌کند. پیام عاطفی می‌دهد. مگر ۱۹۸۴ جایی مستقیماً تقبیح کرده جامعه توتالیتر را. هیچ جایی صراحتاً تقبیح نکرده. فضایی که ارائه می‌کند به مخاطب فضای وحشت و اضطراب است. اینکه چه جامعه خسته‌کننده‌ای است.

احمد شاکری: در مورد کلمات چطور؟ در مورد نشانه بودنش!

شهریار زرشناس: معتقدم کلمات نشانه نیست. الان اعتبارند اما حقیقتش همان تعبیری که کلمه را خداوند به حضرت آدم یاد داد. اصل کلمه حقیقت است. این حقیقت تنزل پیدا می‌کند.

زبانشناسان فعلی هم نوعی زبان محوری و اولیه را قائل هستند ـ مثل چامسکی ـ که زبانهای دیگر از آن زبان متنوع شده‌اند. آن درک زبان و حقیقت ازلیه آن شأن دریافت زبانی امری قدسی است اما این اصوات اعتبار شده است.

آن ابتدای ابتدا اعتبار نبوده است.

احمد شاکری: آیا این الفاظ صوتی بوده که دقیقاً با معنایش واحد بوده؟!

شهریار زرشناس: صوتی بوده که با معنایش وضع شده بوده نه توسط بشر به بشر آموزش داده شده.

احمد شاکری: وضع همان اعتبار است!

شهریار زرشناس: توسط بشر وضع نشده است. این وضع را با مفهوم ارسطویی آن که می‌گوید وضع همان اعتبار عقلی است نمی‌توان درک و تحلیل کرد. این امری عرفانی است.