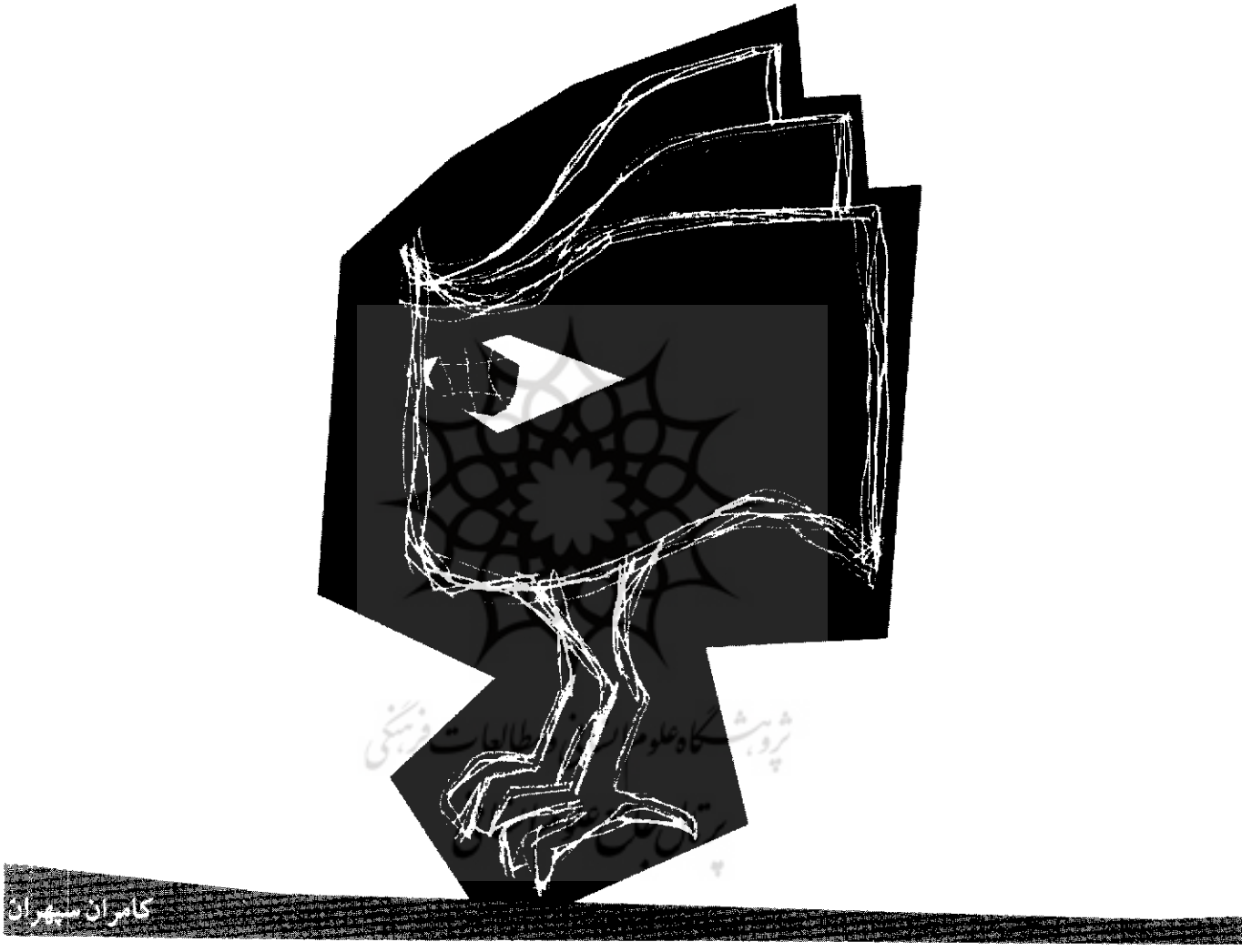
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله

رمان ایرانی و جهانی شدن

چرا رمان ایرانی جهانی نشده است؟، تبدیل به رایج‌ترین پرسش در بحث پیرامون وضعیت رمان در ایران شده است. اینکه چنین توقعی از کجا سرچشمه می‌گیرد خود پدیده‌ای است در خور مطالعه، چون جهانی شدن برای مظاهر فرهنگی ایران مدرن بیشتر آرزویی دست نیافتنی بوده است تا رسم زمانه. شاید به نحوی حضور پر رنگ این پرسش را بتوان در پیشینهٔ غنی ادبی در ایران جست که این انتظار را به وجود آورده است که ماترکی برای میراث‌بران ادبی خود گذاشته باشد. اگر حافظ شیرازی دل گوته را می‌برد چرا کامبیز شیرازی با گراس چنین نکند؟ در ادامه خواهیم گفت که به گمان ما این فرض باطلی است ولی در ابتدا ببینیم به این پرسش فراگیر به چه طرقی پاسخ داده شده است.

پاسخ‌ها را می‌شود به دو دسته کلی تقسیم کرد: گروهی قامت ناساز رمان ایرانی را مسبب عدم جلوه‌گری آن در انظار جهانی می‌دانند. اگر این رمان از همتایان خود عقب است این را به حساب توانمندی ادبی و زیباشناختی رقیبان بگذارید. گروهی دیگر ما را متوجه عوامل بیرونی می‌سازند. مثل زبان فارسی و مشکل ترجمه: این همه‌گستری زبان اسپانیایی است که مددکار مارکز و رفقا می‌شود. زبان فارسی با گسترهٔ محدود خود زمینه‌های شکست رمان‌نویسان ایرانی را، که هیچ کم از رئالیست‌کاران جادویی ندارند فراهم می‌آورد. هر دو دسته البته از وضعیت نقد ادبی در ایران شکوه دارند. اولی در تحلیل خود، یکی از عوامل ضعف رمان فارسی را پا نگرفتن نهاد نقد به معنای واقعی آن در



کامران ملیهران

ایران می‌داند و دومی نقد ادبی را به کوری و عجز در شناخت و تبیین ویژگی‌های منحصر به فرد رمان ایرانی متهم می‌کند. نمونه‌ای تازه از چنین نگرشی را محمدمهدی خرمی در **نقد و استقلال ادبی** [1] (۱۳۸۲) ارائه می‌دهد. به باور او از یحیی آرین‌پور تا حسن میرعابدینی منتقدان ایرانی با نقدی محتواگرایانه که رمان غربی را الگوی خود قرار داده است راه بر شناخت سرشت مستقل رمان ایرانی بسته‌اند.

البته خرمی منکر تأثیر ادبیات غرب نیست ولی به زعم او این بده‌بستانی است که در طول تاریخ وجود داشته است، مگر آثار سعدی، فردوسی، حافظ بر نویسندگان غربی تأثیر نگذاشته است، «اما هیچ کس به صرف تأثیر سعدی و فردوسی در ادبیات فرانسه، حکایت‌نویسی قرن هفدهم و حماسه‌نویسی قرن نوزده فرانسه را الگوبرداری از ادبیات فارسی تلقی نمی‌کند» [2]. بدین‌ترتیب از این دیدگاه، رمان ایرانی محصول سنت ادبیات فارسی است که صرفاً تأثیراتی را از رمان غربی پذیرفته است. در اینجا تمایزی اساسی نادیده گرفته شده است. رمان خلاف سایر گونه‌های ادبی نظیر شعر یا حکایت و حماسه که زمان و مکان مشخصی برای تولد آنها نمی‌توان یافت و در اکثر تمدن‌های بشری از آنها می‌توان سراغ گرفت، محصول دوران مدرن است با تاریخ تولدی مشخص. حتی هویت والد آن که سروانتس باشد نیز احراز شده است. رمان در اروپا متولد می‌شود و از آنجا به سایر کشورها صادر می‌شود. حتی در خود اروپا هم در ابتدای کار اکثریت کشورها نظیر

ایتالیا ، رومانی ، مجارستان ، دانمارک از این محصول صادراتی فرانسه و انگلیس استفاده می کنند تا تولیدات بومی خود. تحقیقات نشان می دهد که تمامی کشورهای اطلس جهانی که رفته‌رفته از ترجمه روی به تولید بومی رمان می‌آورند از الگوی شکل و ساختار رمان اروپایی + زمان و مکان بومی استفاده می کنند . [۳] چرا راه دور برویم در ایران نیز تاریخ پیدایش رمان همین سیر ترجمهٔ رمان اروپایی و سپس اقتباس و الگوبرداری از آن را نشان می دهد .یعنی ابتدا ترجمهٔ الکساندر دوما و بعد تقلید از او .

در اینجا مغالطه‌ای غالباً اتفاق می‌افتد. اثری ادبی ، فرضاً اثری چینی متعلق به قرن نهم میلادی ، که واجد جنبه‌های رمان گونه است ، رمان پنداشته می‌شود و در نتیجه تاریخ پیش گفتهٔ رمان به زیر سؤال می‌رود . مثلاً جعفر مدرس صادقی دربارهٔ **تاریخ بیهقی** می‌نویسد: «این بیهقی دبیر با همت و پشتکار و حوصله فراوانی که به خرج داد و با استعداد فوق‌العاده‌ای که در مشاهده و ثبت جزئیات و صحنه‌آرایی و به تصویر کشیدن وقایع و شخصیت‌پردازی و گفت‌وگونویسی و ایجاد حس تعلیق در مخاطبانش داشت ، اولین رمان تاریخ ادبیات فارسی را نوشت» [۴] . و بعد از صادق هدایت و قاسم هاشمی‌نژاد یاد می کند که **کارنامهٔ اردشیر بابکان** را رمان به حساب آورده‌اند . آنچه در این میان مغفول می‌افتد ، تمایز رمان به‌عنوان گونهٔ ادبی با رمان‌گونگی است . سلسله‌ای از آثار ادبی با ویژگی‌های مشترک با یکدیگر و متمایز با گونه‌های ادبی دیگر ، گونهٔ ادبی خاصی را رقم می‌زنند که در عین حال این گونهٔ ادبی دارای مستلزمات تاریخی – اجتماعی مخصوص به خود است . همان‌طور که فردریک جیمسون می‌گوید: «گونهٔ ادبی ذاتاً نهادی ادبی یا قراردادی اجتماعی است میان نویسنده و جامعه‌ای خاص که کارکردش مشخص ساختن بهره‌گیری مناسب از صناعتی فرهنگی است» [۵] .

بدین ترتیب به صرف سراغ گرفتن اثری «فوق‌العاده [. . .] در مشاهده و ثبت جزئیات و صحنه‌آرایی و به تصویرکشیدن وقایع و شخصیت‌پردازی و گفت‌وگونویسی و ایجاد حس تعلیق در مخاطبانش» در سده‌ای پیشامدرن و در اطراف و اکناف عالم ، نمی‌توان حکم به پا گرفتن نهاد رمان داد . رمان برای ظهورش محتاج عصر مدرن و از مبانی فلسفی گرفته تا نهادهای اجتماعی آن نظیر دولت – ملت و طبقهٔ متوسط بود . و این اتفاق در اروپا افتاد . محمدمهدی خرمی مغالطه خود را با استناد به باختین انجام می‌دهد تا رمان را نیز در ردیف حکایت و شعر در نظامی از مبادلات پایاپای جهانی قرار دهد . بحث باختین از رمان گونگی (novelness) که آن را در حکایت‌های یونانی هم سراغ می گیرد ، مبنای آن می‌شود تا خرمی تاریخ نه چندان سرفرازانهٔ رمان برای ما را باطل اعلام کند . او که از مایکل هولکیست نقل قول می کند ، از این تذکر خطیر هولکیست بی‌اعتنا می گذرد: «این ادعاها شدیداً گزافه‌گویانه جلوه می‌کنند اگر از همان آغاز تمایز مهم باختین میان «رمان» و «رمان‌گونگی» را در نظر نداشته باشیم ، این تمایزی است میان نمونه‌های واقعی گونهٔ ادبی که رمان می‌خوانیم و ویژگی شاخصی که در همهٔ رمان‌ها مشترک است ولی به رمان هم محدود نمی‌شود: ویژگی رمان‌گونگی» [۶] . چنین خلطی به مانند آن است که فرضاً به استناد اینکه علی‌محمد حق‌شناس در تحلیل خود از زبان شعر محور رمان فارسی صحبت می کند ، محققی نروژی رمان‌های فارسی را در ردهٔ شعر قرار دهد . و همهٔ این تقلاها برای آن است که در چیزی که در آن سهمی نداشته‌ایم و وام گیرنده بوده‌ایم ، به طریقی سهمی برای خود دست و پا کنیم . اما تکرار کنیم که ما در این وام‌گیری تنها نیستیم بلکه در اکثریت قرار داریم و به همراه این اکثریت از مرکزی کوچک تغذیه می کنیم . همراه با اکثریت با فرمی جدید روبه رو شده‌ایم که واژه‌ای برای نامیدن آن نداریم ، پس همان نام فرنگی را برای آن برمی گزینیم . داشتن پیشینهٔ غنی ادبی هم باعث نمی‌شود که در آن سرآمد شویم چون با پدیده‌ای فرهنگی برآمده از سنت ادبی خودمان روبه رو نیستیم و بدین‌ترتیب با کشوری مجهول که فقر ادبی دارد در یک خط ایستاده‌ایم .

باید پذیرفت که وضع چنین مبادی‌ای ، چشم‌اندازی تیره و تار برجای می‌گذارد . نسخهٔ پیچیده شدهٔ شکل و ساختار رمان اروپایی + زمان و مکان بومی ، نهایتاً این را باقی می‌گذارد که چیزی در حد و اندازهٔ رمان اروپایی پدید آوریم و آیا این باعث جهانی شدن می‌شود؟ این نگرش تیره و تار ، توجیهات درونی و بیرونی را که در عدم جهانی‌شدن رمان ایرانی ارائه می‌شوند نیز پوشش می‌دهد: رمان ایرانی ضعیف است چون «دیرآمدگان همان مسیر اسلاف خود را نمی‌پیمایند ، بلکه تأخیر: آنها مسیری متفاوت و تنگ‌تر را می‌پیمایند . آنها به وسیلهٔ تولیدات مرکز در تنگنا قرار گرفته‌اند» [۷] . رمان ایرانی نمی‌تواند مطرح شود چون ایران در نظام جهانی نابرابر رمان در حاشیه قرار گرفته است .

اما اساساً مقصود از جهانی شدن چیست؟ ترجمهٔ رمان‌های فارسی به سایر زبان‌ها؟ بردن نوبل ادبیات؟ رمان‌های فارسی به سایر زبان‌ها ترجمه شده‌اند و می‌شوند ولی کسی از جهانی شدن دم نمی‌زند ، بله چون تأثیر چندانی در بازار جهانی رمان ندارد . جایزهٔ نوبل بردن نجیب محفوظ باعث نمی‌شود رمان مصری را جهانی بخوانیم ، همچنان که موفقیت‌های جهانی اورهان پاموک رمان ترکیه را جهانی نمی‌سازد . جهانی شدنی که به پرسش چرا رمان ایرانی جهانی شده است ، خاتمه می‌دهد ، از حاشیه درآمدن و در مرکز قرار گرفتن است . و این هنگامی رخ می‌دهد که در فرم رمان تغییر پارادایم رخ دهد و با این تغییر کشور یا منطقه‌ای که در حاشیهٔ بازار جهانی رمان قرار دارد به مرکز نقل مکان کند . این اتفاق می‌افتد ولی به ندرت چون «تغییر پارادایم رویدادی به غایت نادر است و آن چه می‌بایست تحلیل شود نه غیبت آن در این یا آن کشور (که غالباً باید انتظار آن را داشته باشیم) بلکه رخ دادن آن است» [۸] . تاریخ رمان دوبار شاهد چنین تغییر پارادایمی بوده است . رمان اندیشهٔ روسی (۹۰ – ۱۸۶۰) و یک قرن بعد رئالیسم جادویی آمریکای لاتین . در هر دو مورد شاهد آن هستیم که مناطقی که در حاشیه قرار گرفته‌اند به مرکز مهاجرت می کنند و تولیدات خود را صادر می کنند . چندان که شاهدیم در نخستین حرکت سنجیده برای ترجمهٔ رمان در ایران مدرن که از سوی بنگاه ترجمه و نشر کتاب صورت گرفت ، رمان روسی جایگاه مهمی را اشغال می کند و همچنان رئالیسم جادویی نسبت به همتایان خود در بازار کوچک ایران موفق عمل می کند .

رمان اندیشهٔ روسی ، اندیشه‌های غربی در حوزه‌های علوم طبیعی ، فلسفهٔ تاریخ ، نظریهٔ سیاسی و فایده‌گرایی اقتصادی را جذب دنیای رمان ساخت . اندیشه‌هایی برگرفته از سه کشور فرانسه ، آلمان و انگلیس که با حرکت از این کشورهای «پیشرفتهٔ اروپایی به طرف شرق [روسیه] ، شتابی نمادین کسب می کنند ، افراطی و سازش‌ناپذیر می گردند؛

همچنان که ایوان در برادران کارامازوف می‌گوید: چیزی که صرفاً در اروپا یک فرضیه است در دست پسر روسی به اصلی بدیهی تبدیل می‌شود» [9] . در روسیه ، اندیشه‌های اروپایی صرفاً اندیشه نیستند، آنها نیروهایی شدیداً انگیزاننده هستند که افراد را به عمل و جنایت وامی‌دارند . [10] شگفت آن است که رمان‌های روسی هم زمان دست به طرد و جذب این اندیشه‌ها می‌زنند . هم زمان تباهی و عظمت آنها را به نمایش می‌گذارند . این چنین شخصیت‌های سرگشتهٔ رمان‌های روسی ، شخصیت‌های دوپاره میان سنت روسی و اندیشهٔ غربی که این در کوچک‌ترین گفتار و عملشان بازتاب یافته است ، سربرمی‌آورند و برترین نمونه برای «مکالمه گرایی» باختین می‌شوند: «حتی در یک فرد واحد هر اندیشه‌ای گشوده است برای دیدگاه مخالف با خود» [11] . اینکه چرا این اتفاق در اروپا تنها در روسیه می‌افتد ، شاید بتوان به حساب آن گذاشت که روسیه هم‌زمان در اروپا هست و نیست و همین منجر به فاصله‌گیری انتقادی آن با اندیشه‌های غربی می‌شود ولی به هر حال از یاد نباید ببریم که تغییر پارادایم بسیار به تصادف بستگی دارد .

اگر رمان روسی از حاشیهٔ اروپا در روایت رمان تحول ایجاد می‌کند ، یک قرن بعد دومین تحول در حاشیهٔ جهان صورت می‌پذیرد . رئالیسم جادویی در شرایطی پا به عرصه می‌گذارد که بسیاری در مرگ رمان عزادار بودند . مالکوم کاولی در چهرهٔ بی‌فروغ داستان‌نویسی نوشت: «بی‌شک داستان مقام ممتازی را که زمانی در عالم نشر داشت از دست داده است و دیگر منتقدان ، و حتی خوانندگان آن توجه دیرین را به داستان ندارند . روزبه روز از تعداد داستان‌های مجلات کاسته می‌شود و کمتر منتقدی را می‌توان یافت که خبر از مرگ داستان نداده باشد» [12] .

از سوی دیگر به یاد آوریم شعف ناتالیا گینزبورگ پس از مطالعهٔ **صد سال تنهایی** که همگی در مقدمهٔ ترجمهٔ ایتالیایی کتاب به فارسی خوانده‌ایم . رمان نو فرانسوی آخرین تلاش سنت اروپایی رمان بود که رویارویی با قصه و روایت را به اوج خود رساند . بی اعتنا به این سنت که در نیمهٔ اول قرن بیستم همه چیز را در فضای یخ‌زده و معماگونه باقی می‌گذاشت ، در امریکای لاتین رمانی متولد شد که برای همه چیز توضیحی در آستین داشت ، تبیینی نه خرد پسند که افسانه‌ای . اما به قول مورتی: «اما به هر حال توضیح است . پس از نیم قرن معما و ابهام ، نیازی شدید به توضیح وجود داشت» [13] . رئالیسم جادویی قصه و روایت را به رمان تزریق کرد و به آن جانی دوباره بخشید .

مهم آن است که بدانیم برخورد امریکای لاتین با رمان ، حکایتی متفاوت با سایر مناطق جهان بود . سه قرن پیش ، تفتیش عقاید تصمیم گرفت رمان اروپایی را در امریکای لاتین ممنوع کند و این نتیجه‌ای عجیب داشت . رمان در سایر کشورها ، فرم‌های ادبی دیگر را به کنار زد ، در امریکای لاتین فرم‌های روایی غیرواقع‌گرا ، یعنی اسطوره ، افسانه ، رمانس به حیات خود ادامه دادند [14] . ماریو بارگاس یوسا می‌نویسد: «دنیای بدون رمان ، بله ، ولی دنیایی که داستان و تخیل در همهٔ عناصرش گسترش یافته بود: تاریخ ، دین ، علم ، هنر ، گفتار ، روزنامه‌نگاری و رفتار روزمرهٔ مردم» [15].

می‌توان چنین نتیجه گرفت که تحول در فرم هنری چندان از راه‌های مسالمت‌آمیز صورت نمی‌گیرد . در این سودای مدرن جهانی‌شدن که دامنگیر شاخه‌های مختلف هنر در ایران شده است [16] ، تنها یک هنر به این مقام نائل آمده است ، آن هم به مدد محدودیت و کنترل: سینمای ایران . اگر رمان روسی به سلطهٔ بی‌منازع رمان‌های فرانسوی و انگلیسی خاتمه داد و رئالیسم جادویی برخاسته از منهیات به جسم رنجور رمان جانی تازه بخشید . سینمای ایران پس از انقلاب درهای خود را بر روی قطب اصلی سینمای جهان یعنی هالیوود بست ، دوگانهٔ موقعیت یعنی سکس و خشونت را طرد کرد و با نظارت شدید دولتی ، فرمی را خلق کرد که موفق به تسخیر جشنواره‌های جهانی شد . سینمای هالیوود با ساختار کلاسیکش ، تنها سینمای مدرن و آوانگارد اروپا را رویاروی خود می‌دید ، آن هم در سطح نخبگان عالم سینما وگرنه بازار جهانی را یکپارچه [17] در زمام خود داشت و دارد . اما سینمای ایران با طرد هالیوود ، منطقی‌ترین راه را برگزید و از بدیل آن یعنی سینمای آوانگارد اروپا بهره برد و مهم آنکه: آن را دگرگون ساخت . دربارهٔ **صد سال تنهایی** می‌گفتند ، اثری آوانگارد با داستانی پر کشش . تناقضی که همگان در دههٔ هفتاد قرن بیستم با آغوش باز پذیرفتند . و سینمای ایران ، سینمای آوانگارد بود [18] : با داستانی که قبل از شروع آغاز می‌شد و پس از پایان ادامه داشت ، با زبانی که نه وسیله‌ای برای پیش بردن داستان بلکه همچون زبان تئاتر آوانگارد با تکرار مکرر جمله‌ها و حاشیه‌روی بیشتر درصدد عریان ساختن ناکارآمدی زبان بود و نابازیگرانی که از پنجرهٔ پشتی به حیطهٔ دو قرن نظریه‌پردازی و پرورش تکنیک‌های بازیگری واقع‌گرا وارد شده بودند ، ولی از همتایان خود سر بودند . با این همه آوانگاردیسم چیزی نبود که این سینما را متمایز سازد . همچون نمونهٔ رئالیسم جادویی که قصه را به رمان آوانگارد تزریق کرد ، سینمای ایران

«انسانیت» را به سینمای مدرن معرفی کرد. این «انسانی بودن» که بارها و بارها در وصف سینمای ایران به کار رفته است، نیاز به توضیح دارد، آخر مگر سینمای آوانگارد اروپا «غیرانسانی» بود؟

این «انسانیت» چنانچه به سیر تاریخ اندیشهٔ سیاسی روی کنیم به مفهوم «مرحلهٔ طبیعی» روسو نزدیک است. مرحله‌ای که بشر هنوز از معصومیت خود به در نیامده است و از یاد نبریم که «معصومیت»، «سادگی» و «صداقت» صفت‌هایی است که به سینمای ایران نسبت داده می‌شود. مرحلهٔ طبیعی، مرحلهٔ فرضی است که همچون بدیلی در برابر سیر تمدن غرب عمل می‌کند. این باور را منعکس می‌کند که عقلانیت آدمی را به بیراهه سوق داده، بیراهه‌ای که همین تمدن مدرن است. استعارهٔ نومادیسم (nomadism) ژیل دلوز هم می‌تواند روشنگر باشد. نومادیسم که شیوه‌ای از زندگی را در نظر دارد به باور دلوز در همه جا می‌تواند یافت شود اما جایگاه اصلی آن را در میان مردمان آسیایی و افریقایی می‌توان یافت که: «که به دیدهٔ ما غربیان، کیفیت اصلی آنها سیالی و سلاست است و همچون میانجیانی عمل می‌کنند که سنت فلسفه غرب را از قید و بند قرن‌ها سلطهٔ مفاهیم رهایی می‌بخشد.» [19]

سینمای مدرن و مؤلف‌گرای اروپا که پس از جنگ جهانی دوم در برابر سینمای هالیوود سربرآورد، البته انسانی بود ولی این سینما، سینمای برگمان، آنتونیونی، گدار، همچون اندیشهٔ اروپایی درگیرودار مفاهیم صعب گرفتار آمده بود. و پس از شکست آرمان‌های مدرنیسم، از جمله آرمان سیاسی مه ۶۸، در دههٔ ۱۹۷۰، راه برای تغییر پارادایمی دیگر در سینما باز شده بود. این چنین دادلی اندرو در مقاله‌ای با عنوان «ریشه‌های نومادیک، ژیل دلوز و سینمای افریقای غربی» از این بحث می‌کند که با استفاده از نومادیسم دلوز که البته دربارهٔ سینما آن را به کار نبرده بود، می‌توان به شناخت جریان سینمایی فراسوی اروپا و امریکا پی‌برد. [20] از دریچهٔ دیگر نیز می‌توان به توفیق سینمای ایران در دهه ۱۹۸۰ نگریست. این دهه‌ای است که ژانر سینمای کودک برای نخستین‌بار با فیلم‌های اسپیلبرگ در سطح بازار جهانی فوق‌العاده عمل می‌کند [21] و دلیل آن هم این است که بزرگسالان را هم به خود جلب می‌کند. آنچه از دیدهٔ منتقدان پنهان نماند این بود که سینمای اسپیلبرگ بزرگسالان را به جامهٔ نابالغانی درمی‌آورد که گویی بویی از بلوغ فکری نبرده‌اند و از آن سو سینمای ایران سادگی و معصومیت کودکانه را به دنیای فکورانه اما پر از کج راههٔ بزرگسالان به ارمغان می‌آورد. گویی «وحشی اصیل» این سودای اندیشهٔ غربی از عصر روشنگری به بعد بر پردهٔ سینما تحقق یافته بود.

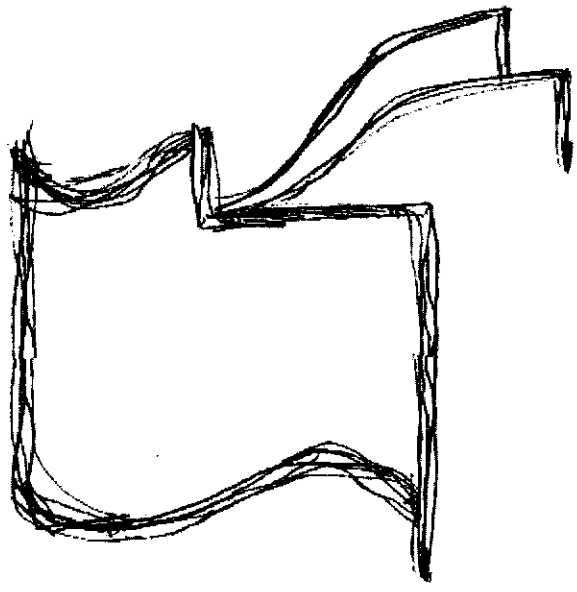
بسیار خوب، باردیگر تکرار کنیم فرمول ادبیات آوانگارد به اضافهٔ قصهٔ پرکشش: رئالیسم جادویی، موفق عمل می‌کند و رمان امریکای لاتین را جهانی می‌کند، فرمول سینمای آوانگارد + انسانیت سینمای ایران نیز موجبات درخشش آن در عرصه جهانی را فراهم می‌آورد. سینمای ایران همچون رمان روسی که به داستایوسکی منحصر نمی‌شد، طیفی از کارگردانان از عباس کیارستمی تا مجید مجیدی را دربرمی‌گیرد. واقعاً می‌توان این دو را دو سر طیف سینمای ایران به حساب آورد، اولی با مایه‌های قوی و حتی افراطی آوانگاردیسم در پاریس موفق عمل می‌کند و دومی که به ساختار کلاسیک نزدیک‌تر است در امریکا و کانادا.

همچنین دانستیم که موفقیت در عرصه رمان برای کشوری که در حاشیه قرار گرفته است استثناست نه روال رایج. بدین ترتیب منطق حکم می‌کند چندان در انتظار وقوع امری استثنائی نباشیم. اگر هم زمینه‌های تغییر پارادایم فراهم آید، مثال‌ها به ما می‌گوید که زمینه‌های تغییر پارادایم را بیشتر شکست‌ها (رمان اندیشه روسی) و یا محرومیت‌ها(رئالیسم جادوئی و سینمای ایران) و شاید بهتر باشد بگوییم تصادف رقم می‌زند تا استنتاجات معقول و منطقی (مانند درهم‌آمیزی شاهکارهای ادبی پیشامدرن با ساختار رمان).

نتیجه‌گیری

در ابتدای گفتار گفتیم که جهانی شدن رمان ایرانی تبدیل به موضوع محوری مباحثات پیرامون رمان شده است. این بحث بی‌شک از تمایلی سخن می‌گوید برای مطرح شدن در عرصهٔ جهانی، پاسخی به غرور ملی، پیروزی در عرصه‌ای که پیروزی در آن علی‌القاعده نباید چندان دشوار باشد. از سوی دیگر سینمای ایران را دیدیم که به این سودا جامهٔ عمل پوشانده است. حال ناظری بی‌طرف یا آیندگان را در نظر بگیریم که تناقضی عظیم را شاهد هستند. از طرفی توش و توان بی‌وقفه ما برای موفقیت در عرصهٔ ادبی و از طرف دیگر بی‌اعتنایی نسبی و توطئه دانستن درخشش جهانی سینمای ایران. این سینما متهم است که تصویری عقب افتاده و منحط از کشورمان ارائه می‌دهد، یعنی دقیقاً به همان نحو که روشنفکران امریکای لاتین کامیابی رئالیسم جادویی در هم پیچیده با افسانه و خرافه را توطئه‌ای علیه فرهنگ خود می‌دانستند. در برابر این اتهام می‌توان پرسید که سینمای مستقل امریکا چه میزان بازتاب دهندهٔ بهروزی جامعهٔ امریکاست و یا مثلاً برگمان بشارت‌گر سلامت روانی سوئدی‌هاست؟ این سینما همچنین متهم است به تکرار و تقلید آن هم عمدتاً از کیارستمی. اما به واقع اگر شباهت‌ها نبود، از برچسب سینمای ایران هم خبری نبود. این شباهت‌هاست که گونهٔ هنری را می‌سازد. نه نوآوری و تمایز مفرط. بازارمکاره‌ای که در آن ژانرهای گوناگون تاریخ سینما با موفقیت به عمل درآیند. یا خیال‌پردازی است و در صورت وقوع دیگر برچسب سینمای ایران را نمی‌توان زد. این خیال باطلی است که انتظار داشته باشیم سینمای طابق‌النعل به نعل نمونه‌های مرکز، بگوییم هالیوود، و دارای همان توان فنی و هنری بتواند جهانی شود. اگر این گلایه از سینمای ایران وجود دارد که به ورطهٔ تکرار افتاده و از نوآوری در آن خبری نیست، باید این نگاه وسیع‌تر را هم داشت که در عرصهٔ عظیم‌تر جهانی نسخه بدل شاهکارها راه به جهانی شدن نخواهد برد. اما نگاه بومی چون شیفتهٔ محصولات مرکز است، آثاری را می‌طلبد که مشابه آنها باشد و چون می‌بیند خلاف این مسیر است که راه به موفقیت می‌برد، آن را ناشی از توطئه می‌داند.

حال بیایید فرض کنیم که دست تصادف مارا به جرگه استثنائات



تاریخ رمان بپیونداند و رمان ایرانی جهانی شود .قفسه‌ای مخصوص در کتابفروشی شهرهای کیف ، قاهره ، توکیو . . .رمان‌های ایرانی را در خود جای دهد . پنج شش نویسنده ایرانی با ویژگی‌های مشترک گونه ادبی به نام رمان ایرانی را تولید کنند که همچون سینمای ایران که سینمادوستان سراسر جهان به موجودیت آن آگاه هستند ، هر رمان خوانی حداقل نامی از آن به گوشش خورده باشد .دراین صورت آیا به سودای ما جامه عمل پوشیده می‌شود و ما شاهد موفقیت را در آغوش می‌گیریم؟ پاسخ منفی است . ما خرسند نخواهیم شد چون مثل نمونه سینمایمان در انتظار جهانی شدن آثاری هستیم که مشابه قله‌های رمان نویسی باشند که تاکنون شناخته‌ایم .بر این گمانیم که این جویس ، پروست ، یوسا و ساراماگوی وطنی هستند که شایسته جهانی شدن اند ونه این آثار به موفقیت رسیده که چنین متفاوت و به دیده ما پیش پاافتاده هستند . آثاری متفاوت که در عین حال خلأ و کمبود مرکز را پر می کنند . پس حتی واکنش‌های خصمانه‌تری را می‌توان انتظار داشت . سینما هرچه باشد صنعت است و سازوکار بازار تندخویی‌ها را نرم می‌سازد . ولی رمان و شعاع محدودتر آن به نظریه توطئه بهتر پاسخ می‌دهد .

حاصل سخن چیست؟ اگر شور و شوق جهانی شدن پایانی چنین یأس‌آمیز دارد ،آیا مصلحت حکم نمی‌کند که پرسش جهانی شدن را به قول پدیدارشناسان در پرانتز بگذاریم؟ حداقل تا زمانی که این نظام یکپارچه حاشیه و مرکز از تکاپو بیفتد؟ می‌شود پاسخ داد که در واقع بحثی که در حال حاضر تحت عنوان ادبیات جهانی صورت می‌پذیرد در اولین گام این خواست جهانی شدن ادبیات ملی را به سویی می‌افکند و ادبیات جهانی را پروژه‌ای می‌داند که مرزهای ملی را محو می‌سازد . البته چندوچون و تناقضات این مسئله خود بحثی مستقل را می‌طلبد . ولی حداقل با استفاده از آن می‌توان گفت که به بحث ادبیات جهانی می‌شود ادامه داد ودر عین حال از این تب و تاب درخشیدن در عرصه جهانی هم فاصله گرفت .

و سرانجام اینکه اگر این قول را بپذیریم که سالانه چهار پنج رمان قابل ملاحظه از نظر ارزش‌های زیبا شناختی در کشور تولید می‌شود ، این تمنای جهانی شدن و متعاقب آن این جهانی نشدن چهار پنج رمان فوق‌الذکر ما را از توجه بایسته به این آثار باز می‌دارد ، آن هم به صرف اینکه نگاه دیگری – غربی به آنها عنایتی ندارد .از یاد نبریم که رمان ، گونه‌ای ادبی با خصلت‌های شدید اجتماعی است و علی القاعده ما ایرانیان از تولیدات بومی خود می‌بایست لذت بیشتری ببریم وبهتر به درک و دریافت آنها برسیم . حال گو که در عرصه جهانی هم مطرح نشوند .

این درست که شناخت سازوکار صحنه جهانی رمان ، چشم انداز تیره و تار برایمان بر جا می‌گذارد ولی این حسن را هم دارد که ما را از خیالات و آرزوهای واهی به درمی‌آورد ومی‌گذارد غبار از داشته هایمان برگیریم و در محدوده مرزهایمان شاهد چشم اندازی روشن‌تر باشیم .

پانوشت‌ها:

۱ – خرمی ، محمد مهدی ، **نقد و استقلال ادبی** ، انتشارات ویستار ، ۱۳۸۱ .

۲ – همان ۱ ، ص ۲۲ .

۳ – برای توضیح بیشتر: سپهران ، کامران ، **ردپای تزلزل** ، انتشارات شیرازه ، ۱۳۸۱ ، صص ۲۲ – ۱۹ .

۴ – بیهقی ، ابوالفضل ، **تاریخ بیهقی** ، ویرایش متن: جعفر مدرس صادقی ، نشر مرکز ، ۱۳۷۷ ، ص ۲۱ .

5- Jamson , Fredric , **The Political unconscious** , Routledge , 2002 , p . 92 .

6- Holquist , Michael , **Dialogism** , Routledge , 1994 , p . 72 .

۷ – همان ۳ ، ص ۱۵۷ .

8- Moretti , Franco , **Atlas of the European novel** , verso , 1998 , 196 .

9 , 10 , 11 - Ibid . p . 32 .

۱۲ – مالکوم کاولی و دیگران ، **دربارهٔ ادبیات** ، ترجمهٔ احمد میرعلایی ، کتاب زمان ، ۱۳۵۶ ، ص ۵۹ .

13 - Moretti , Franco , **Modern Epic** , versco , 1996 , p . 235 .

۱۶ – به یاد آورید حسرت همیشگی خود را ازتاریخ نقاشی که چرا کمال‌الملک در سفر به اروپا به اساتید رنسانس و هنر آکادمیک بسنده کرد . حداقل حاصل کارش همچون شاکراحمد نقاش ترک نشد که او نیز تقریباً همزمان به فرانسه رفت و امروز تفسیر نقاشی او راهگشای درک اندیشه‌های فلسفی هایدگر شده است . نگاه کنید به مقالهٔ شاکراحمد و جنگل در این کتاب: برجر ، جان ، **دربارهٔ نگریستن** ، ترجمهٔ فیروزه مهاجر ، انتشارات آگاه ، ۱۳۷۷ .

17 - Meretti , France , **Planet of Hollywood** , New left Review 9 , May Jun 2001 , pp . 90 - 93 .

۱۸ – برای شناختی جامع از نگرش بیگانگان نسبت به سینمای ایران نگاه کنید: از چشم بیگانه ، نظرخواهی از ۴۷ صاحب‌نظر سینمای جهان دربارهٔ سینمای ایران ، **ماهنامهٔ سینمایی فیلم ۳۱۲** ، بهمن ۱۳۸۲ ، صص ۱۹۸ – ۱۶۸ .

19 - **The Brain is the Screen** , Edited by Gregory Flaxman , university of Minnesota press , 2000 , p . 217 .

20 - Ibid , pp . 215 - 249 .

21 - Meretti , **Planet of Hollywood** , op . cit , pp . 96 - 98 .