چرخش زاویه دید، افول دانای کل

حسین رسول‌زاده

داستان‌نویسیِ نوین با گسست از بیان‌گری، واقعیت را، همچون کلیتی یک‌پارچه و تمامیت یافته و منتظم، به مخاطره انداخته است. پیش‌تر در نظام زیبایی‌شناسی کلاسیک، واقعیت کلیتِ تمام‌شده‌ای بود که داستان را به تقلید از خود فرا می‌خواند. جهان با قطعیتی استوار، بیرون از داستان به پایان رسیده بود و متن وظیفهٔ تکرار و بازنمایی آن را بر عهده داشت. زبان ماضی، داستان را به مثابه جهانی تمام شده و قطعی باز می‌ساخت و راوی دانای کل، اقتدار خود را بر متن ازطریق زبانِ ماضی ـ زبانی که «گذشته» را بر قطعیت دلالت‌هایش گواه می‌گیرد ـ تحقق می‌بخشید.

زیبایی‌شناسی کلاسیک به سودای بازنمایش جهانی قطعی و پیش بوده، داستان را بر بنیاد زبان ماضی که از حلقوم دانای کل خارج می‌شود، روایت می‌کند. این زبان ـ به قول رولان بارت ـ «فرض را بر وجود دنیایی ساخته و پرداخته و خودکفا می‌گذارد که به خطوطی دلالت‌گر کاهش یافته‌اند و نه دنیایی پیشاروی ما که بتوانیم آن را به چنگ آوریم یا ترک کنیم».[1] از این منظر جهان در زبان به وجود نمی‌آید؛ بلکه به مثابه کلیتی پیش موجود، همچون رخدادی سوزناک/خنده‌دار/تراژیک/عبرت آموز/... یادآوری می‌شود و داستان بر فراز مجموعهٔ منظم و کنشمندی از روابط علت و معلولی ـ که زنجیره رخدادها را عقلانی و باورپذیر می‌سازد ـ و ملاطی از کلیشه‌های زبانی که بسته به موضوع رخدادها، لحنی غمگین یا با نشاط به خود می‌گیرد، ساخته می‌شود.

اما داستان نویسی نوین با تردید در کلیت‌های هارمونیک و تمامیت یافته، داستان را از قلمرو واقعیت‌های پایان‌یافته و کلان روایت‌ها بیرون کشیده، آن را در ساحت چندگانگی و عدم قطعیت رها ساخته است. زبان بر تردیدناپذیری رخدادها و بستارهای قطعی دلالت نمی‌کند و دانای کل اقتدار سابق خود را از دست داده است:

آلن روب‌گریه پاره‌ای از داستان‌هایش را از منظر دانای کل روایت کرده است؛ اما دانای کلی که راه به درون شخصیت‌ها و آدم‌ها ندارد و برخلاف دانای کل کلاسیک از احساس و اندیشه‌های درونی آن‌ها چیزی نمی‌داند. او همه چیز را از نمای بیرونی، همچون اشیائی خودارجاع، چنان دقیق توصیف می‌کند که احاطهٔ راوی را بر جهان عینیت یافته، به رخ می‌کشد. اما در پایان، این توصیف ظاهراً تردیدناپذیر با پارادوکسی پنهان، هیچ تصویری از آنچه که به دقت شرح کرده بود، آن گونه که دانای کل بالزاکی بدان مباهات می‌ورزید، به دست نمی‌دهد. هیچ کلیتی ساخته نمی‌شود و قطعیت توصیف قوام نیافته فرو می‌پاشد.

ساموئل بکت در داستان "مرفی"، شخصیتی به نام مرفی را از نظرگاه دانای کل توصیف می‌کند که با هفت شال خود را به صندلی بسته است:

«هفت شال او را در آن حالت نگه داشته بودند» اما هنگامی که شروع به شمردن شال‌ها می‌کند، تنها از شش شال که به ترتیب به ساق پاها، ران‌ها، سینه، شکم و مچ دست‌ها بسته شده‌اند، اسم می‌برد. شال هفتم کجاست؟ دانای کل چیزی نمی‌گوید، چیزی نمی‌داند که بگوید. داستان همچنین در ادامهٔ خود، با تقلیل ابزارهای توصیف ادبی به «فهرستی از ارقام» و اطلاعات غلوشده و «دقیق نما» اقتدار و دانایی دانای کل را به سخره می‌گیرد.

همین اواخر داستانی از ویلیام فاکنر با نام "هنرمند در خانه" توجهم را جلب کرد. داستان هر چند که ازمنظر دانای کل روایت می‌شود؛ اما راوی جابه‌جا، با صمیمیتی زمینی، خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و باخطاب‌هایش مثل «حالا این جا را باش»... ضمن قطعیت‌زدایی از روایت، در پس نویسنده‌ای حی و حاضر رنگ می‌بازد و در طول داستان با تاکیدها و حک و اصلاحات مستمر مکرراً روایت خود را اصلاح می‌کند و بدینسان از ساحت

افول دانای کل

حتمی روایت دانای کل ـ در مفهوم کلاسیک ـ عدول می‌کند:

زن گل و قیچی به دست نگاهش می کند و بعد بهش می گوید بیاید به خانه و تا ابد همانجا بماند. البته دقیقا این را نگفت. گفت: «بیاده؟ مگر تو راه می‌روی؟ حرف بی خود نزن. به نظرم ناخوشی. زود بیا به خانه، بنشین و استراحت کن.» بعد رفت سراغ راجر تا به او بگوید کالسکهٔ بچه را از اشکوب بیاورد؛ البته این را هم دقیقاً نگفت.

این داستان‌ها حتا اگر روایت را بر دوش افعال ماضی استوار سازند ـ که در بسیاری موارد چنین نیز می‌کنند ـ مقهور سنگینی زمانی آن نمی‌شوند و به عبارت دیگر زمان را بر زبان آوار نمی‌کنند تا از چیزی قطعی و پایان یافته خبر دهند؛ به تعبیری شاید دقیق‌تر، زمان ماضی در زبانی بسته به خط نمی‌شود؛ بلکه در زبانی گشوده و فراخطی که از «گذشتهٔ فاش شده» تبعیت نمی‌کند اتفاق می‌افتد. از این رو هیچ امر قطعی از پیش موجودی را بر متن تحمیل نمی‌کند.

زبان ماضی نظامی از مناسبات و عناصر روایی‌ست که نه صرفاً به اعتبار زمان وقوع رخدادها، بلکه حتا به بهانه آن روایت را به ساختارهای خطی و حتمی تجهیز می‌کند. فعل ماضی را چنان به کار می‌برد که قطعیت رخداد را بنمایاند و باور خواننده را مصادره کند. جهان (اتفاق در زمان) به وسیله زبان (ادبیات) بازسازی و یادآوری می‌شود؛ اما در زیبایی‌شناسی داستان‌نویسی جدید این رابطه باژگون می‌شود و فرو می‌پاشد. داستان بدین اعتبار که بر بستر اتفاقی در زمان (گذشته) شکل می‌گیرد، مقهور و مغلوب زبان ماضی، زبانی که به سودای حمل قطعیت‌ها و یقین‌های پیش موجود گذشته را بر دلالت‌هایش گواه می‌گیرد، نمی‌شود. از این نظر آنچه که رولان بارت در «درجهٔ صفر نوشتار»[۲] به زمان گذشته نسبت می‌دهد (پشت زمان گذشتهٔ ساده همواره خالقی هست، آفریدگار یا قصه‌پرداز... این زمان حتا در تیره‌ترین ژرفناهای واقع‌گرایی، اطمینان خاطر می‌دهد...) دامن زبان ماضی را می‌گیرد نه زمان ماضی. این زبان ماضی‌ست که زمان را، همچون خطی یک سویه، کلیشهٔ روایت قرار می‌دهد و زمان را در خود می‌خشکاند. زمان ماضی اگر در زبان ماضی قاب و خشک نشود، به تنهایی و به صرف خود هیچ اطمینان و قطعیتی را نشان نمی‌دهد. در نظام نحوی زبان و زمان در گونه‌ای همزیستی معنایی و همسویی بافتاری هم‌دیگر را توضیح می‌دهند. «آن مرد به خانه رفت» فعلِ (رفت) نه فقط گذشته‌ای قطعی و تمام شده بلکه عملی انجام یافته و قطعی را تجسد می‌بخشد و حتا دامنهٔ قطعیت خود را به وجود مرد و خانه نیز سرایت می‌دهد. چنین معادله‌ای در ساحت ادبیات ـ خاصه ادبیات جدید ـ مناسبت و بایستگی خود را از دست داده است. داستان «بازار کهنه‌فروش‌های کلیولند» اثر ریچارد براتیگن، بی‌آنکه در زبان ماضی اتفاق افتد، در زمان ماضی روی می‌دهد. به عبارت دیگر گذشتگی زمانی داستان به چیرگی زبانیِ ماضی نمی‌انجامد. حوادث در گذشته ـ در زمان ماضی ـ رخ می‌دهد و زبان هر چند که ماضویتی (گذشته‌ای) ظاهری را به رخ می‌کشد؛ اما با ابداع شگردهایی همچون تصنع‌نمایی و غلوگویی فرا علی، از قطعیت و حتمیت‌بخشی‌های ماضوی خالی می‌شود؛ آنچنان که خواننده در موجودیت رخ‌دادهای روایت شده تردید می‌کند. پیش‌تر در «جستجوی زمان از دست رفته» راوی رمان نویس زمان گم شده را بدون آن که به چیرگی زبان ماضی تن در دهد، گویی از فراز زبان ماضی در زبانی سیال و لغزان باز یافته بود.

زبان ماضی با خطی کردن روایت، جهان را همچون کلیتی پایان شده بازگویی می‌کند. همانطور که با مقتدر ساختن دانای کل، جهان بازگفته را قطعیت می‌بخشد؛ از این رو میان زبان ماضی و روایت خطی و اقتدار دانای کل مناسبتی ضروری و بایسته برقرار است. با گسستن داستان از بیان‌گری، همروند با واپاشی واقعیت به مثابه جهانی تمامیت یافته و قطعی، اقتدار مبتنی بر ماضویت خطی دانای کل نیز راه افول پیمود. هر چند که برخی برآنند داستان از همان آغاز کوشیده است از نظام خطی روایت رهایی یابد؛[۳] لیکن با تحکیم مدرنیسم است که داستان حقیقتاً توانست خود را از تنگنای روایت خطی و یک سویگی قطعی زبان ماضی و اقتدار دانای کل برهاند. بعدها با طلوع عصر جدیدی، که از آن با عنوان پست مدرنیسم یاد می‌شود، گسست و رهایش داستان از نظام زبانی ـ روایِ پیش بوده عمیق‌تر و کامل‌تر شد.

پی‌جُست درزمانی و یا حتا تحلیل هم‌زمانی شکل‌ها و شیوه‌های مختلفی، که به داستان امکان داده است با گسست از نظام‌های نیاکانی خود را از حیطهٔ اقتدار دانای کل و ریختارهای خطی روایت رهایی دهد، در حوزه و حوصله این نقد. نوشته نمی‌گنجد و با این حال آنچه در پی می‌آید، حاصل درنگ و تاملی‌ست بر یکی از رایج‌ترین شگردهایی که از دانای کل قدرت زدایی می‌کند: شگرد چرخش و تغییر زاویهٔ دید در خلال روایت. تغییر زاویهٔ دید از منظری به منظر دیگر، شگردی‌ست که نظام کلان روایت را می‌شکند و با خلع دانای کل از منزلت متافیزیکی، قدرت مرکزی/ سراسری را خرد کرده، بین اطراف روایت توزیع می‌کند و بدین نحو مجالی فراهم می‌آورد تا به جای آنکه چیزها و آدم‌ها موضوع کلان روایتی برتر واقع شوند، خود سکان روایت را به دست گیرند و به عبارت دیگر در متن روایت نقشی کنش‌گر عهده‌دار شوند. پیش‌تر که واقعیت همچون قطعیتی یک‌پارچه و پایان‌یافته تحویل می‌شد، دانای کل نیز جهانی تمام شده را روایت می‌کرد. در جهانی چنین تمام شده، که فرجام همه چیز و همه کس پایان یافته بود، آدم‌ها و چیزها نقشی در روایت نداشتند، نمی‌توانستند هم داشته باشند؛ زیرا جهان تمام شده بود و در این تمام شدگی ابدی تنها کسی می‌توانست روایت را بر عهده گیرد که بیرون از جهان ایستاده باشد و او دانای کل بود، که تنها صدا بود و روایت او روایتی برتر بود و او بود، در ماضی، با ماضی و "بود".

اما همین که واقعیت اوصاف موروثی خود را به مثابه قطعیتی یک‌پارچه و پایان شده از دست داد، پایه‌های قدرت دانای کل نیز به لرزه افتاد. اکنون جهان علیه تمام‌شدگی‌اش به پا خواسته است و در جهانی چنین ناتمام و نامتعین، آدم‌ها و چیزها روایت خود را بازیافته‌اند و از طریق کنش‌ها و آواهای مستقل، خود، جهان داستان را می‌سازند. روایت نه در مسیری خطی و

چرخش زاویه دید

عمودی، بلکه در چندگانگی متناقض و پیچیده‌ای، که حاصل مکالمه روایت‌ها و آواهای خاص اشیاء و آدم‌هاست، اتفاق می‌افتد. هیچ روایتی برتر نیست و کلان روایت‌ها در جهانی چنین گشوده قادر به احیای سنت جهان‌های تمام شده نیستند.

این همه، متن را به مثابه حاصل کنش‌های متقابل و متعامل، عرصهٔ آشوب و دچار آشوب می‌کند. متن بحرانی می‌شود و از این طریق معنای یکه و نهایی را انکار می‌کند. به واقع کارکرد عمدهٔ شگرد چرخش زاویهٔ دید در خلال متن، که طی آن روایت سیمای متناقض و حاشاگر به خود می‌گیرد، آن است که هم‌راه با شالوده شکنی و نقض قدرت مرکزی، دانای کل متن، را در گونه‌ای بحران درونی فرو می‌برد کلان روایت مرکزی سراسری دانای کل، که اشیاء و آدم‌ها را موضوع گفتار قرار می‌دهد، در روایت‌های خود بسنده‌ای که اشیاء و آدم‌ها را از موضوع گفتار به فاعل گفتار برمی‌کشند، در هم شکسته می‌شود و این روایت‌ها که هر کدام رویکرد و ساختار و گفت کرد خاصی را بیان می‌کنند، در تقابل و تفاوت با هم متن را دچار بحران می‌سازند. متن هیچ امنیتی را ضمانت نمی‌کند و روایت نهایی حذف می‌شود. به قول نیچه انواع زیادی چشم وجود دارد ـ حتا ابوالهول هم چشم دارد ـ از این رو انواع بسیار زیادی حقیقت وجود دارد؛ از این رو حقیقتی جود ندارد. در داستانی از اکوتاگاوا با نام «در جنگل» کنش متقابل روایت‌های متناقض، مجالی برای حضور روایت نهایی یا کلان روایت باقی نمی‌گذارد و بحران ناشی از تعارض روایت‌ها متن را از معنای قطعی و یا حقیقت یکّه (به مثابه آرمان نیاکانی) تهی می‌کند. داستان بی‌هیچ زمینه‌چینی خاصی (به ویژه از نوعی که راوی دانای کل عادت به چیدن آن دارد: صبح سرد و گرفته‌ای بود. باد بر شاخساران زوزه می‌کشید...)ناگهان خواننده را میان ماجرا قرار می‌دهد. شهادت هیزم‌شکن، سالک بودایی، پاسبان و پیرزن حاکی‌ست مردی به قتل رسیده، جسدش در جنگل پیدا شده، همراه وی زنی بوده که دختر پیرزن بوده و راهزنی به نام تاژومارو متهم به قتل است. روایت تاژومارو اعترافی‌ست به قتل مرد که با ذکر انگیزه‌ها و برشمردن جزییات دقیق همراه است. روایت همسر مقتول روایت تاژومارو را نقض می‌کند؛ زیرا با ذکر انگیزه‌ها و جزئیاتی باورپذیر، اعتراف صریحی‌ست به این که او، خود، همسرش را به قتل رسانده است. روایت مرد مقتول از طریق مدیوم، در تناقض با روایت‌های پیشین و با ذکر جزئیات توجیه‌دار، اعترافی‌ست به خودکشی. هیچ یک از روایت‌ها برتر از دیگری نیست. روایت نهایی وجود ندارد. متن وجود حقیقی یکه و قطعی را انکار می‌کند و داستان رها از کلان روایتی، که موجبات حکمرانی دانای کل را فراهم می‌آورد، خواننده را ناگهان در میان ماجرا رها می‌کند.

در واقع شگرد تغییر زاویهٔ دید در خلال روایت، هر چند که خود حاصل کارکردهای درونی متن به شمار می‌رود، حامل کارکردهایی‌ست که متن را چند صدایی، فراخطی و غیریقینی می‌سازد؛ به گونه‌ای که در یک کنش هم‌زمانی از روایت خطی و انسجام ساختاری ناشی از آن تخطی می‌کند، اقتدار دانای کل را به پرسش می‌کشد و موجبات قطعیت‌زدایی از متن واقعیت را فراهم می‌آورد. تغییر زاویهٔ دید با تغییر واقعیت، متن را به بحران می‌کشد. در اثری از لوئیجی‌پیراندلو با نام «حق باشماست اگر چنین می‌انگارید» تغییر زاویهٔ دید که با تغییر فاعل «گفت ـ کرد» ملازم است، واقعیت را چنان تغییر می‌دهد که موجودیت یکّه و قطعی و اساساً کلیت و یک‌پارچگی‌اش را از دست می‌دهد. مالکوم برادبُری تصویر کاملی از این اثر را، که در اصل به صورت نمایش‌نامه است، بازگو کرده:

نمایش "حق با شماست" داستان ازدواجی است که از دو منظر (زاویهٔ دید) دیده و برای همسایگان فضولی بازگو می‌شود که در پی دانستنِ «حقیقت»اند. شوهر می گوید که مادرزن او دیوانه است. زیرا نمی‌خواهد بپذیرد که دخترش مرده و او برای بار دوم ازدواج کرده است. مادر زن می گوید شوهر دیوانه است، چرا که می‌پندارد همسر اولش مرده و همسر فعلی، دومین همسر اوست، در حالی که او همان همسر اول است. زمانی که زن به صحنه می آید؛ می‌پنداریم که معما حل شده است، اما چهرهٔ او پوشیده است و به همسایگان می گوید: «من همانی هستم که شما تصور می کنید.»[۴]

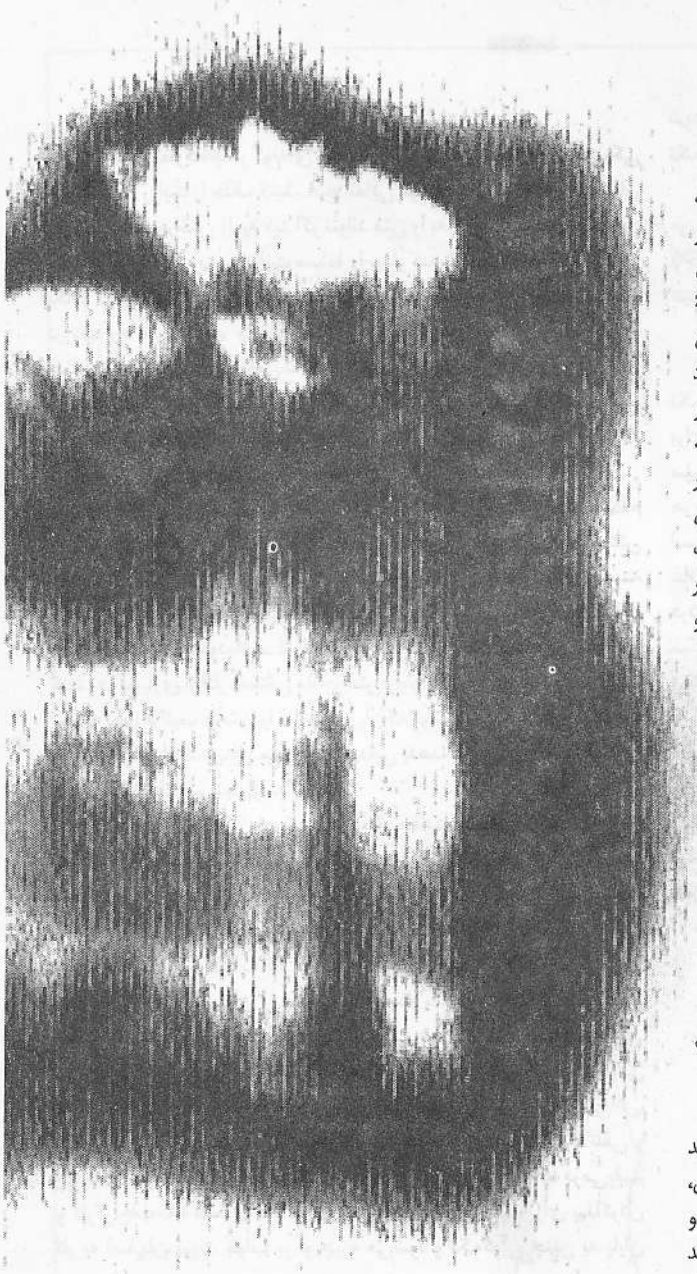
واقعیت کجاست؟ حقیقت کدام است؟ متن خاموش است و با چهره‌ای پوشیده و غیریقینی در برابر هرگونه تفسیری که به دنبال استخراج حقیقت ناب و تمام شده است، مقاومت می‌کند.

در داستانی از قاسم کشکولی با عنوان «تقدیر آن‌ها را آورده بود اینجا تا بمیرند» که از دو منظر دانای کل و ضمیر اول شخص مفرد روایت می‌شود، تغییر زاویهٔ دید، بی‌آنکه تعویض راوی را در پی داشته و یا با تعویض راوی همبسته شود، متن را در بافتی متناقض، دچار بحران می‌کند، راوی، مرد روان پریشی‌ست که از دو منظر دانای کل و منِبلافاصل ـ گویی از بیرون و درون ـ به خود می‌نگرد (خود را روایت می‌کند) و داستان از طریق تقابل کُنش‌مند این دو روایت شکل می‌گیرد:

ازجایش بلند می شود، بی سبب. نه کوکو خواند و من بلند شدم. به آن سوی ایوان، به تالار فرو ریختهٔ قدیمی می‌رودو در نقطه‌ای خاص می‌ایستد. می‌ایستم. گریه می کند. نه گریه نمی کنم.

مناسبت متناقض جملات همچون وانمودی از روایت‌های متداخل و متعارض، داستان را از ساختِ بیانگری و محور خطی می‌گسلد و بدین‌سان با نفی کلان روایت چرخش زاویهٔ دید را کنش‌مند می‌سازد. پیش‌تر خولیو کورتاسار در داستان «تف شیطان» با تغییر مداوم زاویهٔ دید متن را بر آمیزه‌ای از روایت‌های هم‌پیوند (راوی/ قصه‌نویسی که در پی تمهیدی برای حکایت داستان است و راوی/ اول شخصی که در کانون ماجرای داستان جای دارد و راویِ دانای کل) که از سیما و جایگاه راوی قطعیت‌زدایی می‌کرد، استوار ساخته بود.

با این حال در شماری از آثار داستانیِ ایرانی تغییر زاویهٔ دید و تعویض



راوی ـ علی‌رغم آنکه فراوان به کار گرفته می‌شود ـ فاقد کارکرد بوده، بی‌هیچ کنش خاصی نهایتاً همچون تحفه‌ای عقیم و یا عنصری خنثی بر داستان آویزان می‌شود. در این جا بی‌آنکه بخواهم با آوردن نمونه‌های مکرر و به لحاظ تاریخی اقناع کننده، بحثی آماری را پیش بکشم، دامنهٔ گفتار را با رویکردی تجربی و کارکردی به داستانی از بیژن نجدی با عنوان «روز اسب‌ریزی» (در مجموعه «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند») محدود می‌کنم. انتخاب داستان "روز اسب ریزی" از آن روست که این داستان در زمینهٔ بحثی که واردش شده‌ایم، موردی کامل و نمونه‌وار است وگرنه «چرخش زاویهٔ دید» به صورت‌های پراکنده و نامنظم که هیچ گسستی در محورهای اصلی روایت پدید نمی‌آورد و به واسطهٔ فقدان کُنش، از شگردی کارکردی به عنصری خنثا تقلیل یافته در رمان‌هایی همچون تماشای یک "رویای تباه شده" و "باغ سرخ" بیژن بیجاری و «نیمهٔ غایب» حسین سناپور و حتا "شازده احتجاب" هوشنگ گلشیری و غیره نیز قابل رویت و شناسایی‌ست.

روز "اسب‌ریزی" داستانی‌ست که شالودهٔ روایی آن بر تغییر مداوم زاویهٔ دید، میان راوی اول شخص (اسب) و راوی دانای کل بنا شده است. با این حال تغییر زاویهٔ دید محور خطی داستان را به‌هم نمی‌ریزد، هیچ‌نوع گسستی در آن ایجاد نمی‌کند و ماجرای داستان، همچون واقعیتی یکه و و قطعی به واسطهٔ تغییر دیدگاه، دچار تنش و تردید و ابهام نمی‌شود. حتا قالب‌های زبان تغییر نمی‌کند و هم‌پیوند با محور خطی داستان، ماجرایی بیرون از زبان و مستقل و مصون از چرخش زاویهٔ دید را بازگو می‌کند. میان آنچه که دانای کل روایت می‌کند با آنچه که اسب (به مثابه راوی اول شخص) باز می‌گوید هیچ گونه تضاد و تناقضی وجود ندارد:

حالا دست‌های ناشدهٔ اسب به زمین چسبیده بود و تمام گردنم و نیمرخ اسب روی برف بود.

روایت آن‌ها همدیگر را نقض نمی‌کنند؛ بلکه یکدیگر را تکمیل می‌کنند و به جای آن‌که از تاریکی‌های کتمان شده و یا نادیده در روایت دیگری، پرده بردارند، در یک هم‌نشینی مسالمت‌آمیز، به تاءیید هم می‌پردازند و بدینسان متن دچار بحران نمی‌شود، صداهای خودبسنده را منعکس نمی‌کند و نهایتاً تغییر دیدگاه‌های تهی از نقش‌های کُنش‌مند همچون ایستگاه‌ها و نمایندگان مجاز همان کلان روایت مقتدر عمل می‌کنند.

۱) زین و تسمه، خیس شده به تنم چسبیده بود، خراشم می‌داد، مثل برادهٔ شیشه... پاکار زین را باز کرد. تا او برود و یک تکه نمد برای خشک کردن پوستم بیاورد، صدایی نرم، مثل علف گفت: "سلام، قالان خان، گفت: سلام آسیه... سطل کنار دیرک بود. آسیه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاد و مثل یک مشت ابر سوار اسب شد. گرمایش را به تن اسب مالید.

۲) تا اسب با قدم‌های آرام، آسیه را به حیاط بر گرداند، قالان‌خان با زیرشلواری و پوستین پر از منجوق در حیاط راه رفت و چاه را دور زد. فردای آن روز، وقتی که خواست باز هم زین را روی پشتم بگذارد، دست‌هایم را بالا بردم و هر دو تا نعلم را روی آن منجوق‌ها پایین آوردم.

۳) اسب بعد از پل پرید. بعد از درخت‌ها یورتمه رفت. بعد از آلاچیق‌ها ایستادم. گردنم را بالا کشیدم. سرم را بر گرداندم که به عقب نگاه کنم.

در این قطعات که در پی‌جستِ انطباقیِ بحث، برگزین شده‌اند، تغییر زاویهٔ دید از منظری به منظر دیگر ـ علی‌رغم مداومت ـ فاقد کارکرد زیبایی‌شناسیک بوده، همان‌طور که پیش‌تر نیز گفتم، نه فقط متن را از سلطهٔ محور خطی رها نساخته، بلکه حتا قطعیت و حتمیت کلان روایت دانای کل را گواهی کرده‌اند. ماجرا همچون واقعیت، معنایی یکه و قطعی، بری از زاویهٔ دید آن بیرون به پایان رسیده و فردِ داستانی از زاویهٔ دید خود آن را همان‌گونه می‌بیند و روایت می‌کند که دانای کل باز می‌گوید. به همین سبب است که روایت آن‌ها بی‌هیچ اختلافی با هم در ریخت و منش زبانیِ یک سانی جاری می‌شود:

زاویه دید اول شخص: صدایی نرم مثل علف
دانای کل: صدایی مثل باران
زاویهٔ دید اول شخص: تا او برود و یک تکه نمد برای خشک‌کردن پوستم بیاورد، صدایی نرم مثل علف، گفت: سلام
دانای کل: تا اسب با قدم‌های آرام، آسیه را به حیاط برگرداند، قالان

خان... چاه را دور زد.

همسانی نظرگاه‌ها در گونه‌ای همسانی متجلی می‌شود. کافی‌ست یکی از زاویه‌های روایت را حذف کنید. هیچ اتفاقی در ساختار زبانی و روایی داستان رخ نمی‌دهد. چرخش زاویهٔ دید اگر نتواند متن را به آشوب بکشد و صداهای خفته در لایه‌های زیرین روایتِ مسلط را بیدار کند، اگر نتواند به انکار معنای یکه و نهایی برخیزد و متن واقعیت را از اقتدار مؤلف راویِ دانای کل برهاند، در تنها راهِ باقی مانده، چاره‌ای جز گواهی بستارهای حتمی و همراهی و همسوئی با روایت‌های قطعی نخواهد داشت:

من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود.

چرخش زاویهٔ دید شگردی‌ست کُنش‌مند که متن را علیه استبداد نظام یک صدایی تجهیز می‌کند و به تمام صداها مجال ظهور می‌دهد. منش چندصداییِ متن اما بدان معنا نیست که صداهای مختل به اصواتی فرو کاسته شوند که بدون داشتن جهانی خودبسنده ـ مانند همراهی سازهای مختلف در راستای یک خط ملودیک ـ از گوشه‌های مختلف نظام مسلط را همراهی کنند. در بسیاری از آثار داستانی ما، چرخش زاویهٔ دید به دلیل آنکه فاقد کُنش بوده و توان ترکیب با متن را نداشته، بی‌آن‌که توانسته باشد متن را از سلطهٔ کلان روایت برهاند و بدان منش چند صدایی بدهد، در بهترین حالت گونه‌ای «هم‌صدایی» در آن پدید آورده است.

در تیرماه سال ۱۳۲۵ خورشیدی، صادق هدایت داستانی نوشت با عنوان «فردا». این داستان شاید اولین داستان مهم ایرانی باشد که در آن نویسنده کوشیده است چرخش زاویهٔ دید را همچون شگردی برای گریز از کلان روایت و تقطیع یک روایت سراسری و آزاد ساختن صداها از طریق سپردن سکان روایت به فاعلان روایت به کار گیرد.

ساختار روایی داستان را ترکیب دو روایت جدا از هم تشکیل می‌دهد. روایت اول تک‌گویی درونی مهدی زاغی‌ست در بستر خواب در نیمه شبی سرد. او که سرشب در کبابیِ «حق دوست» میِ گساری کرده، دچار بی‌خوابی شده؛ خود را در افکار دور و درازی غرق می‌کند: فرازهایی از کودکی‌اش، قطعاتی از زندگی کنونی‌اش، تصویرهایی از دوستان و همکارانش، تلقی و رفتارهای غیر سیاسی‌اش در محیط کار... هم از این طریق است که درمی‌یابیم او کارگر چاپ‌خانه است و حالا بیکار شده و «فردا» قرار است برای پیداکردن کار به اصفهان برود. خواب بر او چیره می‌شود و تک‌گویی چنین به پایان می‌رسد:

صدای زنگ ساعت از دور می‌آد. باید دیر وقت باشه... فردا صبح زود... گاراژ... من که ساعت ندارم... چه گاراژی گفت؟... فردا باید... فردا...

روایت دوم تک‌گویی درونی غلام است در بستر خواب در نیمه شبی گرم. او که سرشب در کبابیِ «حق دوست» میِ گساری کرده دچار بی‌خوابی شده، خود را در افکار دور و درازی غرق می‌کند و دائم با آه و افسوس از مهدی زاغی یاد می‌کند که کشته شده. آن روز صبح در حین چیدن حروف در چاپ‌خانهٔ روزنامه، از مضمون خبری مطلع شده که حاکی‌ست مهدی زاغی به همراه دو نفر دیگر از کارگران چاپ‌خانهٔ زاینده‌رود در جریان یک اعتصاب عمومی به دست دولتی‌ها کشته شده است؛ اما غلام این احتمال را نیز نادیده نمی‌گیرد که شاید «غلط مطبعه بوده» و یا «شاید تلگرافچی اشتباه کرده»؛ چون مهدی زاغی اصلاً اهل سیاست نبود «به حزب و این‌جور چیزها گوشش بدهکار نبود، چطور تو اعتصاب کارگرها کشته شده» فردا قرار است خبر در روزنامه چاپ شود. در این صورت غلام قرار گذاشته سیاه بپوشد. خواب بر او چیره می‌شود. تک‌گویی چنین به‌پایان می‌رسد:

نه حتماً غلط مطبعه بوده. یعنی فردا تو روزنامه تکذیب می کنند؟ خوب... من پیرهن سیاهم را می‌پوشم. چرا عباس که چشمش لوچه، بهش عباس لوچه نمی گند؟ کوادرات.... کو-واد-رات... کو-واد-رات... فردا روزنامه... پیرهن سیاهم... فردا...

در اینجا قصد تحلیل همه‌جانبهٔ داستان را ندارم. داستان ضعف‌هایی دارد. تک‌گویی‌ها هر چند که گاهی بسیار استادانه نگاشته شده‌اند؛ ولی گویی که برای دیگری گفته/نوشته شده باشد، عموماً ساختی بیان‌گرانه دارند و همین سپیدی‌های میان دو روایت را کم‌رنگ و دست‌یافتنی کرده است. با این حال هر دو روایت با گونه‌ای عدم قطعیت به پایان می‌رسند. نه مهدی زاغی مطمئن است فردا صددرصد و یقیناً به اصفهان خواهد رفت (و نه به جای دیگری) و نه غلام مطمئن است، آن‌که در اعتصاب کشته شده و قرار است خبرش در روزنامهٔ فردا چاپ شود، یقیناً همان مهدی زاغی‌ست و این یقین‌زدایی ـ هر چند در شکلی ظریف ـ مناسبست و جایگاه «فردا» را در ساختار داستان تعیین می‌کند. فردا همه چیز روشن خواهد شد؛ اما در داستانِ فردا، فردا حذف شده است.

و «فردا» داستانی، که صادق هدایت در آن کوشیده است چرخش زاویهٔ دید را همچون شگردی کُنش‌مند به کار گیرد تا امکان گسست از کلان روایت را تجربه کند، در سال ۱۳۲۵ نگاشته شده است.

و ما وارثان صادق هدایت هستیم. میان ما و هدایتِ "یک هزار و سیصد و بیست و پنج" فاصله‌ای است عظیم. اما وارثان حقیقی هدایت، کسانی هستند که بتوانند بر او پیشی بگیرند.

توانسته‌ایم؟

پانوشت:

۱. درجهٔ صفر نوشتار، رولان بارت، شیرین‌دخت دقیقیان، هرمس، ۱۳۷۹، تهران.
۲. درجهٔ صفر نوشتار، رولان بارت، شیرین‌دخت دقیقیان، هرمس، ۱۳۷۹، تهران.
۳. میلان کوندرا، هنر رمان، چاپ دوم، ص ۱۴۶.
۴. جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ، مالکوم برادبری، فرزانه قوجّلو، نشر چشمه، ۱۳۷۷، تهران.

برخی از منابع:
. آخرین خنده / ترجمه سعید سعیدپور / مجموعهٔ داستان / نشر مرکز / ۱۳۷۸
. زن در پیاده‌رو راه می‌رود / قاسم کشکولی / انتشارات قصیده / ۱۳۷۷
. یوپلنگانی که با من دویده‌اند / بیژن نجدی / نشر مرکز / ۱۳۷۳
. ده داستان، ده فیلم / ترجمه حمیدرضا منتظری و اسماعیل اسلامی / دنیای تصویر / ۱۳۷۳
. نوشته‌های پراکنده / صادق هدایت / نشر ثالث / ۱۳۷۹
. ماه عسل آفتابی / ترجمه سیمین دانشور / مجموعهٔ داستان / تهران
. گلستانه / شمارهٔ ۱۵ ـ ۱۴ / سال دوم / ۱۳۷۹ / تهران