بوطیقای داستان و شخصیت پردازی در بوطیقای نو

کاموس: جلسه گذشته، آقای حجوانی، به موضوع شخصیت‌پردازی پرداختند و پس از تعریف شخصیت، راه‌هایی برای شخصیت‌پردازی و انواع شخصیت ارایه کردند که به هر حال بحث‌هایی هم در گرفت و از آن‌جا که نظریات نو تری مطرح شد، ادامه بحث، باز به موضوع شخصیت‌پردازی اختصاص پیدا کرد. آقای شیخ الاسلامی، با توجه به این که در آن جلسه هم بسیار فعال بودند، به پیشنهاد دوستان، تقبل کردند که ادامهٔ بحث شخصیت‌پردازی را به عنوان یک کنفرانس داشته باشند.

شیخ الاسلامی: قولی که به دوستان داده بودم، این بود که موضوع شخصیت را در داستان بررسی و در ادبیات کودک پیاده کنم. وقتی که شروع به بررسی و تنظیم متن کردم، دیدم که اگر بخواهم هر دو این مباحث را بیاورم، بیش از دو ساعت طول می‌کشد. این است که تصمیم گرفتم فعلاً به شخصیت و پایه‌اش بوطیقا بپردازم و بعد اگر فرصت شد، بحث را در ادبیات کودک پیاده کنم. عنوانی که من برای بحث امروزم انتخاب کرده‌ام. "بوطیقای داستان و شخصیت‌پردازی در بوطیقای نو" است. لازم می‌دانم که اول توضیح بدهم که اصلاً بوطیقا چیست. بعد به این بپردازیم که بوطیقای داستان چیست و در مرحله سوم و انتهایی، ببینیم شخصیت در بوطیقای نو داستان چه جایگاهی دارد.

نویسنده هر متنی، از متون تبلیغاتی گرفته تا نامه‌های اداری، تا داستان و شعر، پیش از نوشتن، تصویری از نوعی که در آن می‌نویسد، دارد. وقتی شما می‌خواهید یک نامه اداری بنویسید، تصوری از یک نامه اداری دارید. در واقع ، نوعی چارچوب از مفهوم اجتماعی وجود دارد که حالا نویسنده در آن بستر، یک مصداق مشخص را اجرا می‌کند؛ یک نامه می‌نویسد. آن تصور اصلی و ابتدایی و آن زمینه را بوطیقا می‌گویند. این طرف، بوطیقاست و آن طرف، اخلاق خوانش که وقتی خواننده یک متن را می‌خواند، اگر بداند متن روبه‌رویش شعر است، آن را یک جور می‌خواند، اگر بداند داستان است، آن را یک جور می‌خواند و اگر بداند یک نامهٔ اداری بی‌اهمیت است، جور دیگر می‌خواند. پس نحوهٔ برخورد خواننده به متن را "اخلاق خوانش" و تصور نگارنده را از متنی که می‌نویسد، بوطیقا می‌گویند. این دو مفهوم، مفاهیم کلیدی در نظریهٔ ادبی معاصر ما هستند. یعنی هر متنی، پیش از نوشته شدن و خوانده شدن، از دو چیز تشکیل می‌شود؛ یکی بوطیقا و دیگر اخلاق خوانش. بوطیقا یک مفهوم اجتماعی - فردی است. برای مثال، رمان یک مفهوم اجتماعی دارد که بر همهٔ رمان‌ها صدق می‌کند. هر رمان‌نویسی، اگر بخواهد نوشته‌اش به عنوان رمان تلقی شود، باید از آن قواعد و اصولی که برای همه رمان‌ها صادق است، پیروی کند. نگارنده یا نویسنده، بر اساس بوطیقا می‌نویسد و خواننده هم با اخلاق نگارش می‌خواند. البته، بعضی متون هستند که خودشان بوطیقای خودشان را تشکیل می‌دهند. یعنی متن‌های خودشکن. اگر بخواهیم مثال بارزش را بزنم که از نظر تاریخی هم نزدیک باشد، کتابی مثل "خطاب به پروانه‌ها"ی رضا براهنی. این کتاب، متنی است که خودش بوطیقای خودش را تعریف می‌کند. یا مثلاً نوشته‌های "کوندرا"، زمانی مثل "جاودانگی" یا "بار هستی". "بار هستی"، متنی است که خواننده را مجبور می‌کند که به نحوهٔ خاصی بخواند. پس خودش بوطیقای متن و اخلاق خوانش خودش را تعیین می‌کند.

کرمانی: آیا مفهوم بوطیقا با چار چوب، انگاره، پارادایم و الگو نسبتی دارد؟

شیخ الاسلامی: پارادایم، یک سرمشق و یک سر نمون است. این سرنمون خاصیت توتالیتر دارد، خاصیت طرد و انکار دارد. بوطیقا نه. بوطیقا، حاصل نوعی توافق ضمنی اجتماعی است. شکستن بوطیقا، شکستن مفهوم یک رمان، خیلی ساده‌تر از شکستن پارادایم‌های علمی یا پارادایم‌های نقد است. حالا ببینیم بوطیقای داستان چیست؟ من بوطیقای داستان را از نظر انواع، به چهار قسمت تقسیم کرده‌ام (از نظر تاریخی) که یکی بوطیقای کلاسیک است، به معنای بوطیقای داستان‌های کلاسیک. این بوطیقا پایه‌ای است برای نظریهٔ ادبی ما. به عبارتی، بقیهٔ انواع ادبی و انواع رمان‌هایی که بعد از داستان‌های کلاسیک به وجود آمدند، تغییر شکل یافتهٔ بوطیقای کلاسیک بودند که مبانی‌اش را خدمت‌تان می‌گویم. دوم، بوطیقای رمان نو است. سوم، رمان مدرن است و چهارم، رمان پست مدرن. در هر یک از این چهار نوع داستان، به اعتقاد من، یک نوع بوطیقا برای داستان داریم، که شخصیت و بقیه عناصر در آن، جایگاه خاصی پیدا می‌کند. نکته‌ای را که آقای حجوانی، جلسه پیش، توضیح دادند، من با یک زبان دیگر این جا توضیح می‌دهم. البته، بحث ایشان بر پایهٔ بوطیقای کلاسیک بود. شخصیت‌پردازی و قواعدی که گفتند، قواعدی بود که در بوطیقای کلاسیک داستان مورد تاکید بود اصل و اساس بوطیقای داستان کلاسیک، بر سه لایهٔ بنا شده است. بوطیقای کلاسیک، معتقد به سه لایهٔ دلالت است؛ لایهٔ اول زبان ، لایه دوم اتفاق و لایهٔ سوم نیت مؤلف یا نویسنده که این نویسنده، تأکید کنم، نویسندهٔ مستتر است. از "دون کیشوت" "سروانتس" تا رمان‌های "بالزاک" را بگیرید و همین طور بیایید جلو تا رمان مدرن و بعدش هم رمان نو، این بوطیقا بر داستان حکم می‌کند. اولین چیزی که نویسنده در داستان کلاسیک با آن برخورد می‌کند و در هر متنی، زبان است؛ تک تک واژه‌ها و همنشینی‌شان که یک سری معنا می‌سازد. در بوطیقای کلاسیک این معناها لزوماً باید سازنده اتفاق باشد. یعنی در داستان باید اتفاقی روایت شود. توضیح می‌دهم که اتفاق یعنی چه. اتفاق را ما اگر بخواهیم در بوطیقای کلاسیک بگیریم، یک برههٔ زمانی است؛ از زمان یک تا زمان دو که در آن، موقعیت عادی است، بعد گره‌ای به جود می‌آید و سپس گره‌گشایی می‌شود و بعد هم دوباره همان موقعیت عادی پدید می‌آید.

هر داستانی لزوماً در بوطیقای کلاسیک داستان، از این الگو پیروی می‌کند. حالا می‌تواند به صورت یک خط باشد؛ یعنی می‌توانید یک پی رفت داشته باشید. این را می‌گویند یک پی رفت؛ یعنی یک واحد داستانی که در آن، این چهار مرحله کاملاً تکرار می‌شود: موقعیت عادی، گره، گره گشایی و بعد هم دوباره موقعیت عادی. در بوطیقای کلاسیک، هر داستانی از یک یا تعداد بیشتری پی رفت تشکیل می‌شود. حالا بقیهٔ عناصر داستان که عبارت بودند از محیط، جو، شخصیت‌پردازی، نمادپردازی و اینها همگی بر محور این پی رفت بود. یعنی شما یک اتفاق داشتید به عنوان هستهٔ مرکزی داستان‌تان و بعد به عنوان عامل اتفاق، شخصیت به وجود می‌آمد و باقی چیزها. نظام داستانی این گونه بود که در مرکزش پی رفت قرار داشت؛ به عنوان روایت، به عنوان هستهٔ اصلی روایت و بقیهٔ عناصر داستان، مثل یک دایره دور این پی رفت شکل می‌گرفت. حالا این چه تبعاتی داشت؟

اولین نتیجه‌اش این است که داستان، مفهوم داستان، دلالت داستان در دو عنصر اصلی خلاصه می‌شود؛ یک، پی رفت به عنوان عنصر دال و دو، شخصیت. این دو می‌شدند دو عامل مهم داستان که شما می‌توانید در داستان‌های کلاسیک ببینید. الان هم داستان کلاسیک زیاد نوشته می‌شود. نمونه‌اش داستان موفق "کوری"، نوشته "خوزه ساراماگو". این داستان، داستانی کاملاً کلاسیک، بر اساس این بوطیقا است، شما ببینید نمادپردازی، حرفی، پندی، پیامی که نویسنده می‌خواهد بدهد، بر اساس این دو است؛ یعنی یا از طریق دیالکتیک ـ تضاد میان شخصیت‌ها ـ و یا از طریق پی رفت است. این دو بار کلی دلالت را بر دوش می‌کشند. اما این نوع، با وجود این که به نظر کاملاً پرداخته می‌آید یک مشکل اساسی دارد که باختین هم وقتی بحث چند صدایی را می‌نوشت، به آن اشاره کرد. باختین می‌گفت، در قالب رمان، همیشه چند پی رفت و چند شخصیت وجود دارد. آن چیزی که باختین می‌گفت، این بود که ما بیاییم در داستان چند صدایی به وجود بیاوریم. به عبارتی، در دنیایی که بر اساس پی رفت خودمان تنظیم می‌کنیم، نباید فقط یک صدا وجود داشته باشد. نظر نباید نظر نویسنده باشد. ما باید خواننده را با نظرهای مختلف آشنا کنیم. ما باید از صداهای مختلف موجود در جامعه بهره بگیریم و همه را منعکس کنیم در داستان‌مان. و گفت که رمان تا حدودی، صد در صد، همین گونه است. یعنی می‌گفت که هر رمان، حداقل یک قهرمان دارد و یک ضد قهرمان. می‌گفت، رمان ذاتاً سیستم چند صدایی دارد، ذاتاً در ماهیت خودش باید چند صدایی باشد. البته، هم باختین و هم دیگر کسانی که به چند صدایی معتقد بودند و این بوطیقا را اساساً، مورد نظر داشتند،نکته‌ای را از نظر دور داشته بودند و آن، پدیده‌ای بود به نام مؤلف مستتر. مولف مستتر در داستان کلاسیک، در بوطیقای داستان کلاسیک، یک چیز فراموش شده بود. نمی‌دانم دوستان چقدر با مؤلف مستتر آشنایی دارند. من خودم چون یک مدتی کار می‌کردم روی آن، به نتایج جالبی رسیدم. مؤلف مستتر چیست؟ شما دارید یک نامه اداری می‌خوانید، از رئیس‌تان. وقتی این نامه را می‌خوانید، تصوری از رئیس‌تان که می‌دانید نویسندهٔ این نامه است، پیدا می‌کنید. این می‌شود مؤلف مستتر متن. این مؤلف مستتر، خود رئیس‌تان نیست. یعنی آن رئیسی نیست که در اداره نشسته است. او مؤلف حقیقی متن است. مؤلف مستتر متن، کسی است که شما تصور می‌کنید که دارد با شما حرف می‌زند. حالا در یک داستان، از آن جایی که ما هیچ شناختی از نویسنده نداریم یا شناخت کمی داریم، این مؤلف مستتر، بینهایت تصویر می‌شود. اگر شما به تمام کارمندهای یک اداره، نامهٔ اداری بدهید، مؤلف مستتری که آنها تصور می‌کنند، خیلی نزدیک به

شیخ الاسلامی: پس نحوهٔ برخورد خواننده به متن را "اخلاق خوانش" و تصور نگارنده را از متنی که می‌نویسد، بوطیقا می‌گویند. این دو مفهوم، مفاهیم کلیدی در نظریهٔ ادبی معاصر ما هستند. یعنی هر متنی، پیش از نوشته شدن، و خوانده شدن، از دو چیز تشکیل می‌شود؛ یکی بوطیقا و دیگر اخلاق خوانش

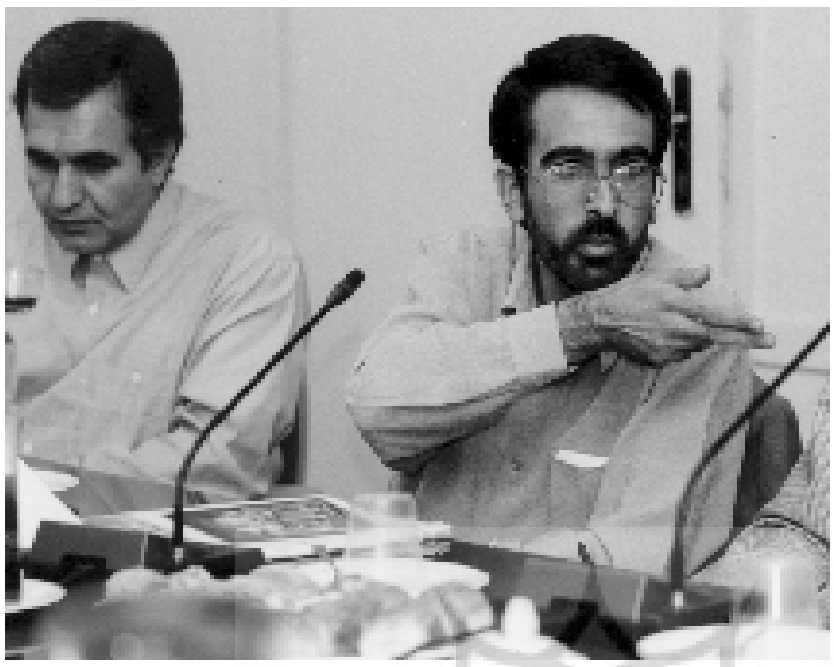
هم است. چرا؟ چون همه یک تصور واحد از رئیس‌شان دارند. ولی چون خواننده‌های یک رمان، اکثراً نویسنده را از نزدیک نمی‌شناسد، مؤلف مستتر برای هر خواننده، تصویر جداگانه‌ای دارد و به اصطلاح، هر مؤلف مستتر، به نوعی نمونه فرافکنی شدهٔ خود خواننده است. علت اصلی ارتباط مؤثری که در متون ادبی هست، به نظر من این است که ما آزادیم مؤلف مستتر را به هر گونه که بخواهیم، تصور کنیم. حالا ببینیم مؤلف مستتر در متن چه نقشی دارد. مولف مستتر در رمان، چه در بوطیقای کلاسیک، چه رمان نو و چه باقی انواع، خداوندگار متن است. این چیزی است که در بوطیقای کلاسیک مورد توجه قرار نگرفته است. در بوطیقای کلاسیک، مؤلف مستتر، چیزی نیست به جز یک گزارشگر. اصلاً در بوطیقای کلاسیک تصور چند صدایی وجود ندارد. مؤلف مستتر، آفرینندهٔ تک تک شخصیت‌هاست. مثلاً در نظر ما مسلمان‌ها خداوند آفریدگار جهان است و ما نمی‌توانیم کسی را مخالف با خدا فرض کنیم. ما حتی شیطان را هم به عنوان مخلوق، خداوند می‌دانیم و هیچ وقت نمی‌گوییم که شیطان، قدرت مخالفت با خدا را دارد. ما می‌گوییم شیطان مظهری است مکمل خوبی‌ها و نشان دهندهٔ خوبی‌ها. این جا هم همین طوری است. چیزی است که در بوطیقای کلاسیک توجه نکرده‌اند. چرا؟ چون در بوطیقای کلاسیک، مؤلف مستتر، اتفاقاتی را که می‌افتد، صرفاً گزارش می‌کند. این انتظاری است که ما از مؤلف مستتر داریم. همان طور که شما در داستان‌های کلاسیک هم می‌بینید. در داستان‌های کلاسیک، برخلاف داستان‌های نو، هیچ موقع نویسنده وارد داستان نمی‌شود. هیچ موقع شما نمی‌بینید که "بالزاک" از قول خودش صحبت کند. هیچ موقع نمی‌گوید: "من بالزاک این را می‌گویم". در حالی که مثلاً در نوشته‌های "کالوینو"، یا "کوندرا"، " کوندرا" می‌آید یک مقاله می‌نویسد و می‌گوید منِ "کوندرا" این مقاله را نوشتم و خودش شخصیت و عنصری در این داستان می‌شود. در بوطیقای کلاسیک، به هیچ عنوان مؤلف مستتر، به عنوان یک آفریننده مورد توجه نبود. حالا من نمی‌دانم و نمی‌خواهم ریشه‌یابی فلسفی بکنم. می‌تواند علت‌های زیادی داشته باشد، بر می‌گردد به دیدگاه مسلط آن دوران. هیچ موقع ما اعمال نفوذ مؤلف مستتر را به صراحت نمی‌بینیم و این باعث می‌شود کسی مثل باختین بگوید که رمان باید چند صدایی باشد. اما بعد از بوطیقای کلاسیک دو تلاش نسبتاً موازی، نه از نظر تاریخی موازی، بلکه از نظر ادبی موازی، داشتیم، یکی رمان نو بود و یکی رمان مدرن. این توضیح را بدهم که خود نویسنده‌های رمان نو، ادعا می‌کردند که ما از مثلاً کسی مثل کافکا یا پروست، خیلی تأثیر گرفتیم و خودشان را ادامه دهندهٔ راه آنها می‌دانستند. ولی اگر توضیح بدهم، خودتان متوجه می‌شوید که به هیچ وجه، کار اینها در ادامهٔ هم نیست. یعنی رمان‌نویس‌های مدرن، ادامهٔ کارشان، رمان پست مدرن است و نه رمان نو. رمان نو، یک مکتب بود. البته شاید نشود به آن "گفت مکتب؛ چون خودشان هم کاملاً مخالف این هستند. کاملاً با این عنوان معروف شده. "ناتالی ساروت" در فرانسه، از جمله نویسندگان معروف به رمان نو است.

کاموس: ضد رمان هم به آن می‌گویند.

شیخ الاسلامی: "رب گریه " و "دوراس " معروف‌ترین آنها هستند. این رمان نو است. رمان مدرن هم "پروست" و "کافکا" و به اعتقاد من "کوندرا". حالا می‌شود درباره‌اش بحث کرد. "بورخس"، را هم رمان‌نویس مدرن می‌دانیم. خیلی‌ها او را پست مدرن می‌دانند. رما ن نو، یک نهضت کاملاً محدود است در فرانسه که سه یا چهار نویسنده داشته که کاملاً پیوسته بوده‌اند. یک جو ادبی است در دوران مدرن پسین که بیانگر دورنمایه‌های مشترک یک جور سرخوردگی از سیستم مدرن است و هنوز به دوران پست مدرن نرسیده همزمان آنها در فلسفه "هایدگر" را داریم، "مکتب فرانکفورت" را داریم. یک نهضت خیلی محدود بود با ده، دوازده نویسنده که خیلی هم مهم است. تازه هم آثارشان ترجمه می‌شود؛ یعنی اخیراً سه، چهار کتاب از "رب گریه" ترجمه شده است. کتابی که ترجمه شده و من می‌توانم معرفی کنم، مجموعه‌ای مقاله است از "رب گریه" که خیلی کامل، نهضت‌شان را توضیح داده و به اتهاماتی هم که به این نوع رمان زده می‌شود، جواب داده و بحث کاملی است راجع به این.

حالا آن سه لایه را شما در ذهن داشته باشید. یک لایه، لایهٔ زبانی بود، کاری که این دو نوع رمان کردند، یعنی رمان مدرن و رمان نو، روی این دو بود. من حالا رمان نو را توضیح می‌دهم؛ چون ساده‌تر است. اگر چه از نظر زمانی، مؤخر است بر رمان مدرن. در رمان نو، این نظام بسته‌ای را که در بوطیقای کلاسیک تصویر کردم که پی رفت یا روایت یا طرح اساسش را تشکیل می‌داد و بقیهٔ عناصر در هماهنگی با پی رفت بودند، کوشیدند این را بشکنند. نمی‌گویم کاملاً موفق شدند. سعی کردند این دو عنصر مهم را حذف کنند. یکی خود روایت بود؛ روایت به معنای طرح و توطئه و به معنای اتفاقات جهت‌دار. هم چنین، سعی کردند شخصیت را، به معنای ذهنی، شخصیت سوبژکتیو را حذف کنند. این تلاش، یک پیشینهٔ فلسفی هم داشت که بد نمی‌دانم توضیح بدهم. قبل از ظهور فیلسوفان جدید، از "دکارت" تا "کانت"، دو گانه «ابژه» و «سوبژه» همیشه مطرح بود. این من (سوژه) بودم که پدیدهٔ بیرونی (ابژه) را می‌شناختم. یک من وجود داشت و یک پدیدهٔ بیرونی. مرز نشکستنی بین‌شان بود. این شکسته شد و یکی از نتایجش در ادبیات، این بود که رمان نو به وجود آمد. رمان نو سعی کرد که سوژه را حذف کند. ادعای خودشان این است که سعی کردند با حذف شخصیت، با حذف ذهنیت از داستان، با اتفاق آن گونه که هست، رو به رو شوند. برای همین هم مثلاً در داستان‌های دوراس یا در داستانی که جدیداً ترجمه شده از "رب گریه"، "پاک کن‌ها" می‌بینیم که اتفاقات می‌افتند بدون این که دلالت و یا نقش خاصی داشته باشند. بنابراین، در رمان، دایرهٔ گزینش نویسنده خیلی بازتر شد. دیگر گزینش اتفاق‌هایی که روایت می‌شد، به طرح و یا پی‌رفت مربوط نمی‌شد؛ به آن چیزی مربوط می‌شد که واقعاً اتفاق افتاده بود. دوستان اگر "پاک کن‌ها" را خوانده باشند، در آن سه، بار یا چهار بار از شخصیتی یاد می‌شود، یک زن رخت شور که اگر درست بگویم، سه، چهار بار قهرمان داستان با او رو به رو می‌شود و مثلاً هر بار، در دو یا سه صفحه، این شخصیت توصیف می‌شود. در انتها هم رها می‌شود و هیچ اتفاقی برایش نمی‌افتد. توجیهی که برای این کار دارند، این است که خیلی طبیعی است که وقتی یک قهرمان، وقتی یک نفر راه می‌رود، توجهش به یک زن رخت شور که دارد رختش را می‌شوید، جلب شود. چون دیگر برای روایت اتفاق‌ها، از پی‌رفت دلیل نمی‌آورند. طرح و توطئه شکسته شد در رمان نو. "دوراس" و "رب گریه"، آمدند و در رمان نو، لایهٔ سوم دلالت را حذف کردند. کوشیدند آن را حذف کنند، ولی این کار نشدنی است. شما هر متنی را که می‌خوانید، خصوصاً هر داستانی را که می‌خوانید، با این پیش فرض می‌خوانید که این داستان‌ها خیالی‌اند. وقتی با این پیش فرض، داستانی را بخوانید، آن وقت هر اتفاقی که در داستان می‌افتد، خودش در حکم یک نشانه می‌شود برای آن چیزی که می‌خواهید بدانید. یعنی آن چیزی که نویسنده می‌خواهد شما بدانید. مثلاً فرض کنید یک آدم فقیر، تبدیل به یک جانی می‌شود. این اتفاق در دنیای بیرونی خیلی می‌افتد. وقتی ما این را می‌بینیم، این

اتفاق یک نشانه نیست. شاید یک علامت و یک نشانهٔ طبیعی باشد، ولی یک نشانهٔ وضعی نیست. نشانهٔ طبیعی مثل عرق کردن من که نشان از گرم بودن هواست، ولی نشانهٔ وضعی، چراغ قرمزی است که مانع عبور وسایل نقلیه می‌شود. چراغ قرمز یک نشانهٔ وضعی است و عرق کردن یک نشانهٔ طبیعی. حال، وقتی همین اتفاق را ما به جای این که در یک گزارش بخوانیم یا خودمان ببینیم، در یک داستان بخوانیم، آن وقت، این اتفاق می‌شود یک نشانهٔ وضعی. به این ترتیب، چنین استنباط می‌کنیم که نویسنده می‌خواهد بگوید: "فقر، جنایت می‌آورد، و یا عشق والاست،... نویسندگان رمان نو، سعی کردند لایهٔ سوم داستان و معناهای انباشته در ذهن نویسنده را حذف کنند. حالا این اتفاق افتاده یا نه، مهم نیست. مهم این است که استبداد بوطیقای کلاسیک می‌شکند. با این نهضت، با این نوع رمان، دیگر لازم نیست نویسنده از آن قواعد خشک و چارچوبی رمان کلاسیک آفریده بود، پیروی و تبعیت کند. در ضمن، ما یک نهضت دیگر و یک نوع رمان دیگر داریم به نام رمان مدرن که یک جنبهٔ دیگر از این شکستن را به عهده می‌گیرد. در رمان مدرن، توتم شخصیت و روایت شکست و ما هم فهمیدیم که می‌توانیم داستان‌هایی داشته باشیم که در آنها حرفی از پیوست زده نشود و شخصیت، به معنای کلاسیکش وجود نداشته باشد و در عین حال، باز هم داستانی باشد. ما فهمیدیم که یک متن می‌تواند خنده دار یا احمقانه باشد، ولی در عین حال، یک داستان باشد و داستان خیلی مهمی هم باشد. داستان‌های مدرن چند ویژگی داشتند. نکته اول، حذف پی رنگ بود که ما در رمان نو هم داشتیم. در رمان مدرن و در داستانی مثل "در جست‌وجوی زمان از دست رفته" هم حذف پی‌رنگ را داریم. یکی از ساختارگرایان آمده بود پی‌رنگ این رمان را در بیاورد و این عبارت را در آورده بود: "چگونه مارسل نویسنده می‌شود." یعنی ما اگر بخواهیم پی رفت این داستان را در بیاوریم، این می‌شود. ولی این چند درصد از رمان است؟ من به جرأت می‌توانم بگویم این هیچ ربطی به رمان ندارد. یعنی آخرین موضوعی که در رمان "در جست‌وجوی زمان از دست رفته" بررسی می‌شود و بی اهمیت‌ترین موضوع این است که چگونه "مارسل پروست"، نویسنده شده یا نویسنده می‌شود. این فرق می‌کند با رمان نو. در رمان نو، روایت از بین می‌رود و اتفاقات بی در و پیکر وارد داستان می‌شود، اما در رمان مدرن، بار دلالتی بر عهدهٔ بقیهٔ عناصر داستان می‌افتد. یعنی در داستان کلاسیک، ما پی رنگ را به عنوان محور اصلی داشتیم و حالا این پی‌رنگ، از حالت محوریت خارج می‌شود و مثلاً محور می‌شود شخصیت. مثل داستان "پروست". در داستان "پروست" شخصیت‌های داستان محور داستان هستند. یعنی پی‌رفت‌ها یا پی‌رنگ‌ها بر اساس شخصیت‌ها شکل می‌گیرد و نه شخصیت‌ها بر اساس پی‌رنگ‌ها. یا مثلاً در داستان‌های "کافکا" ما با محوریت محیط رو به رو هستیم. در داستان



"قصر"، همهٔ شخصیت‌ها بر اساس یک قصر، موجودیت می‌یابند و تمام داستان مبنای یک قصر نوشته شده که خود این قصر هم جزئی از محیط رعب آور آن جاست. حتی قصر را خیلی‌ها گفته‌اند که خودش یک شخصیت است. اما "قصر"، شخصیت نیست. قصر نمادی از محیط است و این محیط داستان است که "کافکا" بر آن تأکید کرده و نه شخصیت قصر. اتفاقی که می‌افتد، این است که داستان به عنوان یک شبکه و نه به عنوان یک نظام در نظر گرفته می‌شود. در نظام یا سیستم محور وجود دارد، ولی در شبکه لزوماً "محور" وجود ندارد. در شبکه روابط به هم پیچیده عناصر است که اهمیت دارد. ما در داستان پروست، با یک شبکه مواجهیم که همهٔ اینها با همدیگر مرتبطند؛ محیط، شخصیت و بقیهٔ عناصر. ما داستان‌هایی داریم در دوران مدرن، مثل داستان‌های کوتاه "بورخس". در این داستان‌ها، محور وجود ندارد و یا محورها چرخش پیدا می‌کنند. یعنی نه شخصیت محورش است و نه چیز دیگر. این داستان عناصرش با هم، یکدیگر را منظم می‌کنند و تصور داستان را به خواننده می‌دهند. سپس، لایهٔ دوم در داستان مدرن از بین می‌رود. به عبارتی، در خیلی از داستان‌های مدرن، برای‌تان مهم نیست که چه اتفاقی می‌افتد. یا در واقع هیچ اتفاقی نمی‌افتد. نمونه‌اش "باغ گذرِ" "دوراس". این داستان اگر دوستان خوانده باشند، یک داستان ۶۰ یا ۷۰ صفحه‌ای است که یک دختر آشپز و یک مرد دوره گرد، می‌آیند می‌نشینند در پارک یا یک باغ و با هم ۷۰ صفحه دیالوگ می‌کنند. در این ۷۰ صفحه، هیچ اتفاقی نمی‌افتد، ولی محیط و شخصیت‌ها تصویر می‌شوند.

بنابراین، آن چیزی که روایت می‌شود، لزوماً یک اتفاق یا یک پی‌رفت نیست. وقتی این از بین می‌رود، آن وقت مؤلف مستتر، خودش را نشان می‌دهد. وقتی دیگر از اتفاق حرفی نزنیم در داستان، آن وقت یک بازیگر نقشش پشت این شبکه، جای پی رفت را می‌گیرد. یک بازیگر که ما می‌بینیمش و تمام شخصیت‌های داستان و عناصر داستان را با هم پیوند می‌دهد. این مؤلف مستتر است. ما در داستان‌های "کافکا" با یک "کافکا" رو به روییم. بدون "پدیدار کافکا" نمی‌شود این داستان‌ها را خواند: یعنی مؤلف مستتر. ولی شما می‌توانید کار "بالزاک" را به عنوان یک گزارش بخوانید. از آن عیان‌تر، کارهای "امیل زولا". می‌توانید این کارها را بدون مؤلف مستتر و به عنوان یک گزارش عینی بخوانید. چرا؟ چون اساسش پی رفت بود و مؤلف مستتر در حد گزارش، جهانی را برای شما تصویر می‌کرد، جهان مطلوب خودش را. بعد خودش را در پسِ پی‌رفت مخفی می‌کرد و ما به جای این که مؤلف مستتر را ببینیم، یک اتفاق را می‌بینیم و تمام توجه خواننده به آن اتفاق معطوف شود. از نکات دیگر، یکی این است که داستان از حقیقت نمایی آزاد شد، داستان‌های "کافکا"، دیگر پایبند خواننده نبود. این دو را توضیح بدهم تا برسیم به دوران پست مدرن. ببینید، در داستان‌های "کافکا" ما با حقیقت نمایی رو به رو نیستیم. در داستان "مسخ" چه اتفاقی می‌افتد؟ در یک خانواده کاملاً معمولی، یک نفر به سوسک تبدیل می‌شود، بعد دوباره زندگی معمولی. نویسنده هیچ کوششی برای توجیه این دگرگونی و مسخ نمی‌کند. عکس‌العمل آن فرستادهٔ اداره که به عیادت "گرگور

شیخ الاسلامی: من بوطیقای داستان را از نظر انواع، به چهار قسمت تقسیم کرده‌ام (از نظر تاریخی) که یکی بوطیقای کلاسیک است، به معنای بوطیقای داستان‌های کلاسیک. این بوطیقا پایه‌ای است برای نظریهٔ ادبی ما. به عبارتی، بقیهٔ انواع ادبی و انواع رمان‌هایی که بعد از داستان‌های کلاسیک به وجود آمدند، تغییر شکل یافتهٔ بوطیقای کلاسیک بودند که مبانی‌اش را خدمت‌تان می‌گویم. دوم، بوطیقای رمان نو است. سوم، رمان مدرن است و چهارم، رمان پست مدرن

سامسا" می‌آید، بسیار جالب است. هیچ کار خاصی نمی‌کند و فقط فرار می‌کند. غیر از آن، بقیه افراد خانواده هم هیچ رفتار منطقی از خود نشان نمی‌دهند. در این داستان، منطق حکم نمی‌کند. منطق داستانی حکم نمی‌کند، حالا منطق عینی که هیچ.

در "محاکمه"، دو نفر آدم معمولی وارد یک خانه می‌شوند و به صاحب‌خانه می‌گویند که شما باز داشتید. می‌گوید خیلی خوب. آنها می‌گویند باشد و می‌روند. نقل است که وقتی "کافکا" برای اولین بار، این داستان را برای دوستانش خواند، از فرط خنده، غش و ضعف رفتند. بنابراین، داستان حقیقت نما نیست و این نکتهٔ خیلی مهمی است. حقیقت‌نمایی یعنی چه؟ یعنی پایبندی نویسنده به قواعد صوری؛ حتی قواعدی که ممکن است خودش وضع کند. حقیقت نمایی یعنی پایبندی فرد به منطق داستان. وقتی ما به منطق داستان، یعنی منطق داستانی معتقد باشیم، آن وقت دیگر نمی‌توانیم از شخصیت، محیط و... به عنوان یک نشانه استفاده کنیم. اگر ما به حقیقت نمایی معتقد باشیم، ناچاریم شخصیت را در این قواعد تصویر کنیم. ناچاریم شخصیت را یک فرد تصور کنیم؛ فردی که در جهان داستان وجود دارد. ولی وقتی این قواعد داستانی نباشد- اتفاقی که در داستان‌های "کافکا" می‌افتد- آن وقت هر شخصیت می‌تواند یک نشانه باشد، می‌تواند یک سایه باشد، می‌تواند یک عنصر دال باشد. یعنی ما دیگر این شخصیت را مثلاً آقای "کاف" را به عنوان یک فرد تصور نمی‌کنیم که یک سری اعمال انجام می‌دهد. به عنوان یک عروسک تصور می‌کنیم که یک نفر دارد آن را می‌چرخاند و از این چرخاندنش می‌خواهد چیزی را به ما بفهماند.

این خیلی مهم است. دیگر نویسنده درگیر آن نیست که حالا خواننده این اثر را می‌خواند یا نه. او تمام عناصر داستان را به عنصر دال و به یک نشانه تبدیل می‌کند. این اتفاق به طور بارز در رمان پست مدرن می‌افتد. رمان پست مدرن، رمانی است که تمام عناصر آن به نوعی دال هستند، نشانه‌اند. چرا؟ گفتیم که دوران مدرن پسین، دوران سرخوردگی بود، ولی وقتی وارد دنیای پست مدرن می‌شویم، انسان یاد گرفته است که با این شکست، شوخی کند. نمونه آن را در فلسفه با "بودریار" و "دریدا" و در داستان هم با "مارکز" داریم و "کوندرا" خصوصاً "بودریار" مقاله‌ای نوشته است به نام "جنگ خلیج فارس وجود داشت". می‌گوید که "اصلاً جنگی اتفاق نیفتاده و این کار را آمریکایی‌ها کردند و گزارش دروغ دادند که نفت قیمتش بالا برود. این دیگر، شوخی صرف است و خود "بودریار" هم به آن اعتقاد ندارد، در دنیای پست مدرن ما با پوچی بازی می‌کنیم و در داستان، نمودی که دارد، بازی صرف با عناصر داستان است. کاری که "مارکز" می‌کند. در داستان‌های "مارکز"، خصوصاً داستانی که متأسفانه نمی‌دانم چرا کم‌تر به آن توجه شده، یعنی در "پاییز پدر سالار" بازی محض نشانه‌ها اتفاق می‌افتد. در "پاییز پدر سالار"، هیچ اتفاق قطعی نداریم و هیچ اتفاقی روایت نمی‌شود. مثلاً نمونه‌اش تولد خود پدر سالار. در مورد تولد پدر سالار، حداقل چهار روایت وجود دارد در داستان که یکدیگر را نقص می‌کنند و در انتهای داستان هم به هیچ کدام حق داده نمی‌شود. جالب این است که در این روایت‌ها، روایت دانای کل هم وجود دارد. همین طور جمله پشت سر هم از راوی‌های مختلف می‌آید و هرازگاهی، دانای کل هم وارد میدان می‌شود. بعد از آن، حرف دانای کل هم نقص می‌شود. گفتم که سه نویسنده مهم داریم در رمان پست مدرن؛ "مارکز"، "کوندرا" و "کالوینو". این سه نفر، بوطیقای رمان پست مدرن را تشکیل می‌دهند. با خواندن داستان‌های این سه نفر، من می‌توانم خوب توضیح بدهم که چرا می‌گویند شخصیت در داستان، یک نشانه است. اولین اتفاقی که در داستان‌های اینها می‌افتد، این است که مؤلف مستتر پررنگ می‌شود. نمونه‌اش داستان " شبی از شب‌های زمستان مسافری" در این داستان، ما با یک نفر به نام ایتالو کالوینو. نه به عنوان ایتالو کالوینویی که بیرون است، بلکه مؤلف مستتر این متن رو به رو هستیم. در کارهای "کوندرا" باز هم ما با نویسنده رو به روییم. از چه طریق؟ می‌دانید که داستان‌های "کوندرا" چند صدایی است؛ نه به معنای کلاسیکش، به معنای جدید آن. "کوندرا" در رمان‌هایش، علاوه بر روایت داستان، مقاله هم می‌نویسد. در رمان «شوخی»، یک مقالهٔ علمی، موسیقایی و کامل می‌نویسد و بعد بقیهٔ روایت را دنبال می‌کند. « در شبی از شب‌های زمستان مسافری"، دو خواننده وجود دارد که بارها کتاب‌های مختلف را اشتباهی می‌خوانند. داستان این طور است که نویسنده‌ای به نام کالوینو داستانی می‌نویسد که نویسنده دیگری به نام "هرمس مارانا" همین داستان را می‌نویسد که در آن داستان، آقای خواننده، باز هم همان داستان را می‌خواند. بنابراین، داستان سه خواننده پیدا می‌کند یا چهار خواننده. هر کدام از اینها واقعاً نویسندهٔ متن است و به عنوان نویسندهٔ متن شناخته می‌شود. مؤلف مستتر، خودش را این جا پیدا می‌کند. ما می‌فهمیم که مؤلف مستتری هست، که رسماً با ما شوخی می‌کند. دارد ما را به سخره می‌گیرد.

لایهٔ دوم در داستان‌های پست مدرن کاملاً حذف می‌شود. این لایه اصلاً وجود ندارد. نمونه‌اش "پاییز پدر سالار" که قبلاً گفتیم. در "پاییز پدر سالار" چیزی روایت نمی‌شود و هیچ اتفاقی نمی‌افتد. هیچ اتفاقی به صورت قطعی نمی‌افتد. آن چیزی که اتفاق می‌افتد، بازی با عناصر است. حالا این می‌تواند پی‌رنگی هم داشته باشد، پی رنگ، شخصیت‌ها محیط‌ها، دیالوگ‌ها. با همه‌اش دارد بازی می‌شود و ما فقط با توهمی از اتفاق رو به روییم. این چهار عنصری که گفتم، یعنی طنز، بازی آزاد با عناصر داستان، پدیدار شدن مؤلف مستتر و حذف لایهٔ دوم، یعنی حذف آن چیزی که روایت می‌شود، از داستان یک سیستم می‌سازد و این سیستم تبدیل می‌شود به زبان داستان. در داستان‌های پست مدرن، به اعتقاد من، با زبان داستان رو به روییم. یعنی اگر در داستان کلاسیک، لایه اول زبان بود و لایهٔ دوم اتفاق ، این جا لایهٔ اول، زبان واژگانی و یا زبان معمول خودمان و لایهٔ دوم زبان داستانی است. حال می‌شود راجع به این بحث کرد. شما همان طور که یک نوع کلمه دارید به نام اسم یا فعل، یک نوع دارید به نام شخصیت، همان طور که یک نوع دارید به نام حرف، یک نوع دارید به نام دیالوگ. اینها دیگر چیزی را روایت نمی‌کنند. اینها دیگر خودشان دال هستند. این نظر من است. این حرف را "کوندرا" هم می‌زند. ما دیگر نمی‌توانیم شخصیت جدید بیافرینیم. ما دیگر نمی‌توانیم اتفاق جدید درست کنیم. هر اتفاقی که در داستان می‌افتد، مثل هر کلمه‌ای که بار خاصی دارد، بر می‌گردد به پیشینهٔ داستانی‌اش. مثلاً قتل یا کشتن نزدیکان یا کشتن بی فایده از روی مثلاً جنون آنی. همهٔ اینها در جهان داستان، پیشینه‌ای دارند. برای همین، به کلمه و نشانه تبدیل شده‌اند در زبان. همین طور شخصیت‌ها. شخصیت پولدار، شخصیت آدم فقیر، شخصیت آدم فیلسوف، شخصیت آدم روشنفکر. شخصیت‌های ترکیبی داریم مثلاً پولدار روشنفکر، پولدار فیلسوف. ولی باز هم پولدار فیلسوف، یک بارِ داستانی دارد که باعث می‌شود تبدیل شود به کلمه. در داستان پست مدرن، بالاخره بعد از چند قرن داستان‌نویسی، به این جا می‌رسیم که همهٔ عناصر داستان، نوعی، واژگان زبانی محسوب می‌شوند.این که در زمان ما باز هم داستان کلاسیک نوشته می‌شود، این یک بحث دیگر است تاکید من بر این است که بوطیقای داستان پست مدرن، دو

ویژگی دارد. ویژگی اول، این است که تنها بوطیقایی است که هر چهار نوع بوطیقای داستان را می‌توان یکجا با آن خواند. یعنی شما وقتی به هر شخصیت به عنوان یک نشانه توجه کنید، آن وقت می‌توانید داستان کلاسیک را هم بخوانید. داستان کوری را که به نظر من یک داستان کلاسیک است، می‌توانید با بوطیقای پست مدرن بخوانید. هیچ مشکلی هم ندارید. هر کدام از این شخصیت‌ها، می‌تواند نشانه باشد. و دلالت‌های خاص خودش را داشته باشد؛ غیر از دلالتی که در داستان اتفاق می‌افتد. ویژگی دوم، این است که با بوطیقای پست مدرن، می‌توان داستان را زبان شناسانه تحلیل کرد. نوع جدیدی از نقد که در آن، به همنشینی و جانشینی عناصر داستان توجه می‌شود و این که هر داستان با توجه به بوطیقای پست مدرن، چه آرایشی پیدا می‌کند. این کار در هدف کارهای ساختار گرایانه نیست. من نمی‌خواهم داستان را به فرم‌های کلی تقلیل بدهم، ولی کاری که می‌شود کرد، این است که اسکلت داستان در می‌آید. یعنی شما می‌توانید مناسبات متنی و بینا متنی داستان‌ها را با توجه به این سیستم، تجزیه و یا به اصطلاح کشف کنید. نکته آخر، راجع به نوعی رمان است که بعد از رمان پست مدرن قرار می‌گیرد که البته داستان موفقی نیست و احتمالاً سرمشق‌های خارجی داشته ولی چون من زبانم خیلی قوی نیست و مطالعات زبان خارجی زیاد ندارم، نمی‌توانم بگویم که حتماً نمونهٔ خارجی دارد. آن هم داستان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» کار آقای براهنی است چاپ سال ۷۴ یا ۷۵. براهنی در این رمان، یک قدم از داستان پست مدرن هم جلوتر می‌رود. من نمی‌گویم این داستان موفق است. می‌گویم سعی دارد قدم جدیدی بردارد و آن هم این است که اگر ما در شعر، با زبان به عنوان زبان رو به روییم، شخصیت‌های "آزاده خانم" نیز در یک سیستم زبانی جای می‌گیرند که دیگر مدلول ندارند، مدلول‌شان خودشانند. "آزاده خانم" خود آزاده خانم است، به عنوان یک شخصیت که در طول تاریخ‌های مختلف، به جلو می‌آید. دوستانی که داستان را خوانده‌اند، می‌دانند جریان چیست، ولی محیط و شخصیت و اینها دیگر دال نیستند، بلکه دلالت می‌کنند و خودشان را نشان می‌دهند. این یعنی تجلی زبان داستانی. این کاری است که براهنی در شعر و در «خطاب به پروانه‌ها» کرده و در دو یا سه شعرش، توانسته زبان را به عنوان زبان تجلی دهد و در داستان، قدمی است که برداشته و به علت این که آن طور که باید، داستان پخته نیست، این کار موفق نشده است. با وجود این، می‌شود آن را ادامه داد و داستان‌هایی نوشت که به زبان داستان بپردازند.

کاموس: دوستان سوالات‌شان را طرح کنند.

شیخ رضایی: تشکر می‌کنم از آقای شیخ الاسلامی. بحث خوبی بود. من چند نکته جزئی دارم و یک نکتهٔ کلی‌تر.اول آن جزئی را بگویم. تعریف خود از کلمهٔ بوطیقا را نمی‌دانم به کجا مستند کردید. در آن تعاریفی که من از بوطیقا دیدم، خیلی شبیه به دیدگاهی است که شما در نقد ادبی اتخاذ می‌کنید و نه دیدگاهی که نویسنده، موقع نوشتن اثر انتخاب می‌کند. برای این که شما اگر بگویید این چارچوبی است که نویسنده انتخاب می‌کند، ما که اصلاً دسترسی نداریم به ذهنیت نویسنده. ما نمی‌دانیم که مثلاً ذهنیت تولستوی، چگونه بوده و در چه قالبی فکرمی کرده که حالا بگوییم بوطیقایش کلاسیک بوده یا مدرن. اصولاً اصطلاحاتی که به کار بردید، خیلی با معانی رایج آنها همخوانی ندارد. مثلاً اخلاق خوانش. این احتمالاً یک اصطلاح ترجمه‌ای است، ولی معادل انگلیسی‌اش را نمی‌دانم، اخلاق اصلاً این‌جا ، جا نمی‌افتد. اخلاق خوانش یعنی چه؟ چون که هیچ ربطی به مفهوم اخلاق ندارد و یا مفهوم دلالت که شما به کار می‌برید و گفتید سه لایهٔ دلالتی دارید. ببینید، دلالت تعریف دارد. شما مجموعه‌ای از دال‌ها دارید. این دال‌ها را وقتی می‌آیید منطبق می‌کنید به یک عالم دیگر، به این کار می‌گوییم دلالت یا ارجاع. مثلاً نمادهای ریاضی هیچ معنای خاصی ندارند. حالا هر کدام را می‌گوییم در عالم خارج، ما به ازایش این است. به این می‌گویند دلالت یا ارجاع. بنابراین، کمی باید دقت کرد در استفاده از این کلمات که مثلاً لایهٔ دلالتی نیات نویسنده چیست. این نکاتی جزئی بود. من با کلیت بحث شما موافقم تا آن قسمت سوم؛ یعنی تا اول رمان پست مدرن. ولی فکر می‌کنم تلقی شما از پست مدرن درست نیست. این باعث می‌شود که یک سری از نکاتی که در مورد رمان پست مدرن مطرح کردید، جای تأمل داشته باشد. ملاک پست مدرن‌تان آن قدر تنگ شده که مجبور شده‌اید "آزاده خانم" را چیزی فراتر از رمان پست مدرن بدانید. این نشان می‌دهد که پست مدرن را خوب تعریف نکردید. می‌گویید رمان مدرن و به تبع آن، رمان پست مدرن، شخصیت به یک دال تبدیل می‌شود. اما من فکر می‌کنم تعریف شما از دال یک چیز متفاوت از آن تعریف استاندارد است. برای همین به مشکل برمی‌خوریم. می‌گویید که در رمان کلاسیک شخصیت‌ها دال نیستند بلکه نویسنده صرفاً یک گزارشگر است. در صورتی که من فکر می‌کنم دقیقاً بر عکس است. می‌گویید دال، یعنی این که نویسنده دارد آنها را از بالا مثل عروسک‌هایی بازی می‌دهد. اصلاً معنای دال این نیست که کسی دارد از آن بالا بازی می‌دهد. شما با هر متنی که سر و کار داشته باشید، می‌توانید واحدهای دلالتی‌اش را مشخص کنید؛ چه در آن متن قصد نویسنده این باشد که پیامی را به شما القا کند و چه نکند. واحدهای دلالتی، چیزی است که متن اصلاً نمی‌تواند نداشته باشد. با این تصوری که از دال دارید تعجب می‌کنم که می‌گویید مثلاً در رمان کلاسیک، شخصیت‌ها چیزی هستند که نویسنده آن را گزارش می‌دهد. اتفاقاً در رمان کلاسیک هم نویسنده حادثه‌هایی را هم می‌آفریند که پیام خود را در آن حادثه‌ها بگوید. یعنی آن جاست که شخصیت‌ها بازیگرند و نویسنده دارد از بالا آنها را بازی می‌دهد. دقیقاً برعکس آن، رمان مدرن و پست مدرن دارد به این سمت حرکت می‌کند که نویسنده خالق شخصیت‌ها نباشد. شخصیت‌ها خودشان استقلال و خودمختاری دارند و شروع می‌کنند به حرکت کردن؛ خصوصاً در رمان مدرن.

شیخ رضایی: می‌گویید دال، یعنی این که نویسنده دارد آنها را از بالا مثل عروسک‌هایی بازی می‌دهد. اصلاً معنای دال این نیست که کسی دارد از آن بالا بازی می‌دهد. شما با هر متنی که سر و کار داشته باشید، می‌توانید واحدهای دلالتی‌اش را مشخص کنید؛ چه در آن متن قصد نویسنده این باشد که پیامی را به شما القا کند و چه نکند. واحدهای دلالتی، چیزی است که متن اصلاً نمی‌تواند نداشته باشد

بعد همین طور ادامه می‌دهید و می‌گویید در رمان پست مدرن، شخصیت‌ها جنبه دلالتی شان بیشتر می‌شود و حالا نویسنده حرف هایی را می‌تواند بگوید در قصه. فکر می‌کنم همان تلقی اشتباه شما از پست مدرن، باعث می‌شود فکر کنید نویسنده در قصه پست مدرن، می‌خواهد حرف هایی بزند. اصلاً سنگ بنای قصه پست مدرن، این است که حرفی زده نشود. این عناصر که شما در مورد رمان پست مدرن یا تفکر پست مدرن گفتید، ممکن است درست باشد تا حدودی، اما عنصر اصلی همان عنصر تنوع و تکثر غیر قابل قیاس با حوزه‌های مختلف است. برای مثال، روایت‌های مختلف دارید که اصل است.

در رمان پست مدرن، عامل وحدت بخش نداریم؛ یک چیز کلی که بتواند همه را وحدت ببخشد. روایت‌های خُردی داریم که همه در کنار هم و در عرض هم هستند. شخصیت هایی داریم که همه در کنار هم و در عرض هم هستند. نویسنده هم در عرض اینهاست. یعنی نویسنده خودش شخصیتی است واصلاً هم نمی‌خواهد حرفی بزند. منطق این که ما در قصه حرف بزنیم، در همان دوره کلاسیک تمام شده. من جایی ندیده‌ام که رمان‌های "مارکز" را رمان‌های پست مدرن بدانند. همین رمان "آزاده خانم" که شما می‌گویید، با این ملاک، دقیقاً یک رمان پست مدرن حساب می‌شود. برای این که دقیقاً شما آن جا همین خرده روایت‌ها را می‌بینید و این که نویسنده خودش دراثر یک شخصیت است. به نظر من، اگر ویژگی‌های مهم پست مدرن را درست تعریف کنیم، "آزاده خانم" رمان پست مدرنی است که از قضا می‌خواسته خیلی بر اساس تئوری پست مدرن پیش برود. یعنی خلاقیت ادبی در آن، کم‌تر از این تعهد به تئوری‌های پست مدرن است. من کارهای "مارکز" را ندیده‌ام که کسی پست مدرن بداند. صرفاً با استناد به «پاییز پدر سالار» نمی‌شود گفت. اگر مثلاً کار اصلی مارکز، «صد سال تنهایی» را ببینید، خصوصیاتی را که شما می‌گویید، ندارد. سراسر ماجراست، سراسر حادثه است و شخصیت به معنای حتی شاید بتوانیم بگوییم نزدیک به کلاسیکش در آن داریم.

شیخ الاسلامی: من اول در مورد نکته‌های جزیی می‌گویم. یکی بحث بوطیقا بود که من شما را به پیوست سوم یا چهارم چاپ جدید کتاب «ساختار و تأویل متن» ارجاع می‌دهم. آن جا راجع به بوطیقا توضیح داده است. این نکته را بگویم که بوطیقا با متن سنجیده می‌شود نه با نویسنده (همان طور که شما گفتید). وقتی یک نفر می‌خواهد بوطیقای یک متن را در بیاورد، نمی‌نشیند فکر کند که "داستایوفسکی" چه تصوری داشته، بله می‌ببیند متن از خواننده چه توقعی دارد.

شیخ رضایی: من احساس می‌کردم که حرف شما به نویسنده مربوط می‌شود.

شیخ الاسلامی: بله، به نویسنده مربوط می‌شود، ولی ما که به نویسنده دسترسی نداریم. گفتم که در هر اثر دو مؤلف وجود دارد؛ یکی مؤلف مستتر و یکی نویسنده اصلی. ما به "داستایوفسکی" دسترسی نداریم، ولی به مؤلف مستتر متن دسترسی داریم. برای همین، هر متنی بوطیقای خاصی را برای خواندنش می‌طلبد.

حاجی نصرالله: ببخشید، در این قسمت بوطیقا، شما جواب ایشان را در ندادید. من متوجه نشدم.

شیخ الاسلامی: ایشان گفتند که چون به نویسنده دسترسی نیست، نمی‌توان فهمید که چگونه متن را نوشته یا خواسته در چه چار چوبی باشد. من این را قبول می‌کنم، نمی‌شود فهمید، ولی هر متنی، شیوه خاصی برای خواندن می‌طلبد. این شیوه خاص برای خواندن که همان اخلاق خوانش می‌شود، ریشه در تصوری از متن ادبی دارد. در واقع، می‌شود تصور کرد که نویسنده با آن تصور، این متن را نوشته. این می‌شود بوطیقا.

شیخ رضایی: من فکر می‌کنم الان خودتان هم قدری از آن موضع اولیه را اصلاح می‌کنید. اصولاً بوطیقا را از نیت مولف، از چار چوبی که مؤلف کارش را در آن نوشته، کاملاً جدا می‌کنند.

شیخ الاسلامی: از نیت مؤلف عینی، بله، ولی مؤلف مستتر، نه.

شیخ رضایی:مؤلف مستتر اصلاً قبل از نوشتن اثر وجود ندارد.

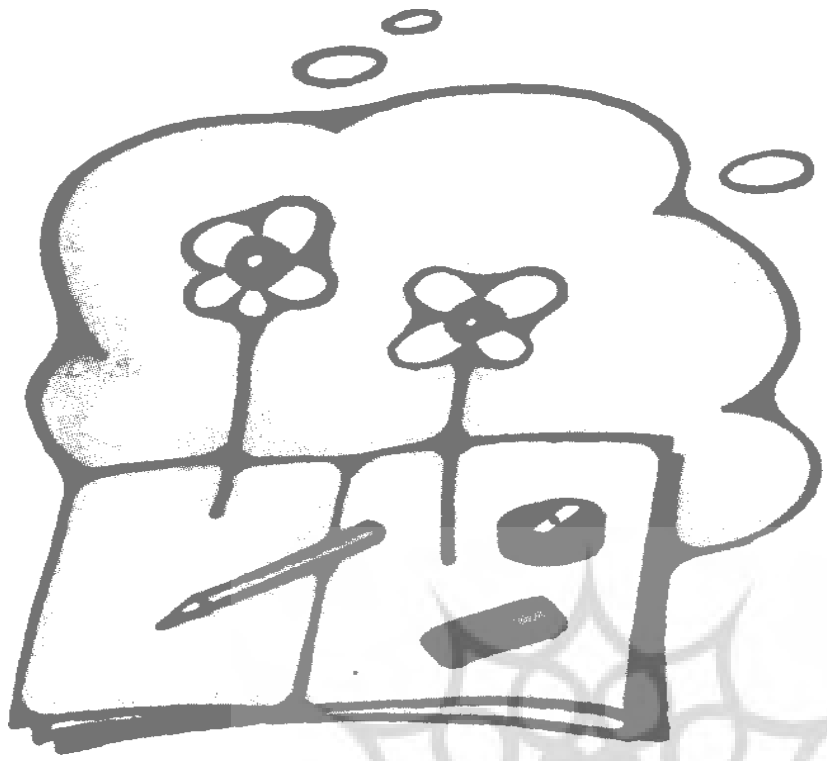
شیخ الاسلامی: ما با متن رو به روییم و با مؤلف مستتری که تصور می‌کنیم متن را نوشته است.

اقبال زاده: ببینید، بوطیقا نه به نویسنده مربوط است و نه به خواننده. بوطیقا یعنی قوانینی که بر شعر حاکم است. ارسطو هم اولین کسی بوده که این را قانونمند کرده و ضوابطش را گفته است. بوطیقا در یک جمله، قوانین زیبایی شناختی ادبیات است. نظریه‌های ادبی، خودش بوطیقاست. نقد هم بوطیقای خاص خودش را دارد؛ همان طور که داستان و رمان نو هم بوطیقای خاص خودش‌را دارد. بوطیقا چیزی نیست که مثلاً بگوییم برای خواننده است. آن چه به عنوان «اخلاق خوانش» می‌گویید، در نقد جدید مخاطب محور یا خواننده محور، «اصول خوانش» است. خودِ اخلاق، قانونمندی‌های جداگانه‌ای دارد که چندان به متن و ادبیات مربوط نیست.

شیخ الاسلامی: چون حرف‌هایی که راجع به بوطیقا دارم، از خودم نیست، به دو کتاب ارجاع می‌دهم. یکی که به نسبت معتبرتر است و گفتم ضمیمه ۳ و ۴ «ساختار و تأویل متن» است و دیگری هم که راجع به بوطیقا به صورت مستند بحث کرده و حرف‌های من از همان است، مقدمه کتاب «شعر و حرکت» "ابوالفضل پاشا"ست. آقای شیخ رضایی، بحث دلالت را مطرح کردند. خودتان هم گفتید؛ مجموعه دال‌ها به مدلول‌هایی دلالت می‌کند که به این رابطه دلالت می‌گویند. من می‌گویم کل داستان و اتفاق‌هایی که در داستان روایت می‌شود، دال می‌شود برای رسیدن به لایه سوم دلالت؛ یعنی به مدلول‌هایی که در ذهن مؤلف مستتر است که خواننده به مؤلف مستتر مستند می‌کند، این می‌شود لایه سوم دلالت.

بحثی هم که راجع به رمان پست مدرن داشتید، شما راجع به مؤلف بحث کردید. شما کمی قالبی نگاه می‌کنید. من وقتی خواستم این طبقه بندی را بکنم، هیچ موقع به قالب‌های موجود فکر نکردم. بله، در قالب‌های موجود، به دلیل این که اصلاً نوع کارهای "مارکز" جدا از داستان اروپایی است، اصلاً طبقه بندی نشده است. جایی ندیده‌ام که رمان‌های "مارکز" را طبقه بندی کنند. منتقدان اروپایی، در طبقه‌بندی‌های‌شان بیشتر داستان‌های اروپایی را در نظر می‌گیرند. نکته دوم، راجع به حضور مؤلف بود. در داستان کلاسیک، مؤلف مستتر، به عنوان یک گزارشگر عمل می‌کند. یک جهان تصویر می‌شود و یک سری اتفاق می‌افتد. این اتفاقات آفریده مؤلف است. البته در مرحله اجرا، مؤلف مستتری وجود ندارد و داستان‌ها فقط توسط مؤلف مستتر روایت می‌شود.

مثلاً در داستان‌های "بالزاک" در جهانی که خودش تصویر کرده، اتفاقاتی می‌افتد که خودش آفریده است. در این جهان و این اتفاقات، وقتی داستان اجرا می‌شود، مؤلف مستتر فراموش می‌شود. برای همین شما دو مرحله کار دارید؛ یکی آفریدن یک جهان بر اساس پی رفت و اتفاق، بعد روایت این نظام، روایت این جهان و روایت این پی رفت. در روایت، مؤلف مستتر گم می‌شود، ولی در داستان پست مدرن، نه. در داستان پست مدرن، مؤلف مستتر به رخ کشیده می‌شود. مؤلف مستتر، به عنوان یک پدیده (حالا در بعضی



جاها به عنوان یک مخلوق و بعضی جاها به عنوان یک خالق نمایان می‌شود)، در داستان عمل می‌کند و این فرق اساسی است. بله، در رمان‌های پست مدرن یک تم وجود دارد؛ طغیان شخصیت بر علیه نویسنده. این یک تم است، یک موضوع است. در لایه فنی نیست، در لایه ماهوی داستان نیست. یک موضوع داستانی است که اتفاقاً برای اجرا کردن چنین تمی همان پیش فرض هایی که من گفتم لازم است. یعنی فقط وقتی ما معتقد باشیم که شخصیت، نه شخصیتی حقیقی، بلکه یک نشانه است و می‌شود با آن بازی کرد، آن وقت است که تازه می‌توانیم شخصیت و داستان را طوری اجرا کنیم که شخصیت بر علیه نویسنده‌اش طغیان کند. چنین چیزی در داستان کلاسیک اصلاً منطقی نبود. یعنی اصلاً غیر قابل باور بود. یا مثلاً همین چیزهایی که شما می‌گویید، یعنی استقلال داستان از نویسنده که تم خیلی بارزی در داستان‌های امروز ماست (الان کهنه شده و زمانی خیلی روی بورس بود) همه، نشانه‌ای از به هم ریختن جایگاه سنتی، گزارش گونه و جهان منسجم داستان است که الان شکسته شده.

شیخ رضایی: ببینید، در داستان‌های کلاسیک، وقتی نویسنده فضایی می‌آفریند، آیا روی دادن حوادثی که در داستان روایت می‌شود، یک امر ضروری است یا یک امر ممکن در دنیایی که "داستایوفسکی" می‌آفریند، آیا ضرورتاً باید این رویدادهایی که ما در داستان «برادران کارامازوف» می‌خوانیم، رخ بدهد یا این، یکی از رویدادهای ممکنی است که می‌تواند در آن دنیا رخ بدهد؟ این یکی از رویدادهای ممکن است. حالا که این رویداد ممکن است، چه کسی این ممکن‌ها را محقق کرده؟ یعنی چه کسی این داستان را نوشته است؟ چه کسی این رویدادها را پشت سر هم گذاشته؟ دقیقاً همان مؤلف مستتر است. فرقی نمی‌کند که شما بگویید این جا حادثه‌ای داریم که مطابق با امر واقع است. آن که قضیه را حل نمی‌کند. این که شما پی‌رفتی از حوادث را پشت سر هم چیده‌اید و خواستید حرفی بزنید، این همان کار نویسنده مستتر است. آن حوادث که ضروری نبوده که نویسنده کاری به آن نداشته باشد.

فکر می‌کنم تعریف‌تان از نشانه به تیپ نزدیک است. می‌گویید که شخصیت‌ها در رمان پست مدرن یک نشانه هستند؛ یعنی به شخصیت نزدیک نمی‌شوند. اصلاً این دو مفهوم مقابل هم نیست. هر چیزی در متن، یک نشانه است. اصلاً نشانه بودن ربطی به شخصی بودن یا جزیی بودن ندارد. اتفاقاً در رمان کلاسیک، شخصیت‌ها تیپ هستند و از رمان مدرن به بعد است که شخصیت‌ها تفرد پیدا می‌کنند. به سبب فلسفه فردگرایی و رویدادهایی که در غرب اتفاق می‌افتد، شخصیت‌ها هی خاص‌تر و خاص‌تر می‌شوند. شما در افسانه‌ها اصلاً نمی‌دانید که شخصیت‌تان کیست. می‌گوید «یک مرد کشاورز بود»، همین شخصیت شماست. ولی در رمان مدرن، شخصیت همین طور به تفرد نزدیک می‌شود و این هیچ ربطی به دال بودن یا نبودنش ندارد. شخصیت می‌تواند دال و هم چنان متفرد هم باشد.

شیخ الاسلامی: ببینید، یک جهان وجود دارد که نویسنده آفریده است و در آن، پی رفت و آرایش اتفاق‌ها وجود دارد. مؤلف مستتر در رمان کلاسیک ودرداستان کلاسیک، کسی است که اتفاق‌های مخیل نویسنده را گزارش می‌کند. یعنی شما با یک جهان بسته رو به رو هستید؛ جهان آفریده نویسنده که همه چیزش با هم همخوان و کاملاً هماهنگ است. بر اساس یک پی رفت شکل گرفته است و وقتی که اجرا می‌شود، صرفاً به عنوان گزارشی از آن جهان، اجرا می‌شود.

شیخ رضایی: آیا می‌توانیم گزارش محض داشته باشیم؟ یعنی کسی می‌تواند گزارشگر محض باشد؟ شما وقتی در مقابل جهان قرار می‌گیرید، بی شمار حادثه و رویداد هست که گزارش کنید.

شیخ الاسلامی: جهان واقعی که نیست. من جهانی را فرض می‌کنم .مثلاً می‌خواهم یک داستان برای شما تعریف کنم، می‌گویم «رفیقی داشتم به اسم فلانی. رفت و یکی را کشت.» این یک گزارش است. این یک داستان کلاسیک می‌شود. حالا فرض کنید که من دیگر آن جهان را ندارم، من دیگر نمی‌خواهم چیزی را گزارش کنم، کارم دو مرحله‌ای نیست. نمی‌آیم پی رفت را بیافرینم و بعد آن را اجرا کنم. می‌آیم و در اجرا از شخصیت‌ها استفاده می‌کنم. فرض کنید می‌گویم: «آقای کاموس، در سال ۴۰۰ می‌زیست و من او را در قرن چهاردهم دیدم.» کاری که "بورخس" در یکی از داستان هایش کرده است. مثلاً می‌گویم: «آقای کاموس، در جنگ سال ۹۴۰ شرکت کرد،اما جلوی گلوله نرفت، ترسید و فرار کرد و عذاب وجدان گرفت. او در لحظه مرگ، به آن جنگ سال ۹۴۰ برگشت و در آن جا کشته شد.» درک می‌کنید؟ این دیگر یک اتفاق نیست که گزارش می‌شود. این نظامی از نشانه‌هاست که در آن، آقای کاموس، به عنوان یک نشانه عمل می‌کند و در آن، مؤلف مستتر حضور دارد و اصلاً قصد آن، گزارش یک اتفاق نیست.

کاموس: در ادامه بحث، اگر دوستان دیگری هم مطالب یا نظریاتی دارند، خوب است که وارد شوند.

حجوانی: به نظر شما تمام داستان‌های کلاسیک، بر اساس گزارش نوشته شده است؟ یعنی لزوماً ما به ازای بیرونی داشته؟

شیخ الاسلامی: نه، نه. ببینید، من گفتم که این جهان، جهان مخیل است. هر نویسنده‌ای در دوران کلاسیک در ذهنش یک جهان می‌آفرید بر اساس یک سری اتفاق. یک جهان، یک شبکه کامل از محیط، شخصیت‌ها، قوانین و غیره می‌آفرید که پی رفت را در آن مشخص می‌کرد و بعد هنگام اجرا، از آن جهان مخیل، گزارش تهیه می‌کرد. در داستان کلاسیک ما با یک گزارش خیالی رو به رو هستیم. این خیلی فرق دارد با کاری که "بورخس" در بعضی از داستان‌هایش کرده و مثلاً کارهای نویسنده‌ای را نقد کرده که اصلاً وجود نداشته است. مثلاً می‌گوید که مثلاً آقای "جرج رابرت"، این کتاب را در فلان سال نوشته و یک نقد کاملاً تحقیقی می‌نویسد؛ در حالی که ما به ازای خارجی ندارد.

حجوانی: درست است. یعنی داستان‌های

شیخ رضایی:
فکر می‌کنم تعریف آقای شیخ الاسلامی از نشانه به تیپ نزدیک است. می‌گویید که شخصیت‌ها در رمان پست مدرن یک نشانه هستند؛ یعنی به شخصیت نزدیک نمی‌شوند. اصلاً این دو مفهوم مقابل هم نیست. هر چیزی در متن، یک نشانه است. اصلاً نشانه بودن ربطی به شخصی بودن یا جزیی بودن ندارد. اتفاقاً در رمان کلاسیک، شخصیت‌ها تیپ هستند و از رمان مدرن به بعد است که شخصیت‌ها تفرد پیدا می‌کنند

مدرن، این جهان مخیل را ندارند؟

شیخ الاسلامی: در داستان کلاسیک، این جهان بر اساس پی رفت تشکیل می‌شد؛ یعنی پی رفتی وجود داشت که کل عناصر داستانی، براساس این پی رفت شکل می‌گرفت و نویسنده، پایبند حقیقت نمایی بود. این جهان لزوماً می‌باید همخوان می‌بود، باید یک نظام بسته می‌بود واز آن گزارش داده می‌شد. در داستان های مدرن، این خط قرمز گزارش کردن شکسته است. یعنی ممکن است چیزی گزارش شود ولی جهانی که تصویر می‌کند، یک جهان منطقی نیست و اجزای آن با هم نمی‌خواند؛ مثل کارهای «کافکا».

حجوانی: منطقش درونی است. منطقش خاص خوداست. منطقش مابه ازای بیرونی ندارد.

شیخ الاسلامی: کارهای "کافکا" هیچ منطقی ندارد. در داستان "مسخ"، اعمال افراد پیرامون «گرگورسامسا» به هیچ وجه با هم همخوان نیست. از آن بدتر، در داستان «محاکمه»، ما اصولاً هیچ نوع عمل منطقی، نداریم. حتی یک یا دو عمل منطقی از «کاف» نمی‌بینیم. من روی آثار "کافکا" مطلبی نوشته‌ام که بحث حقیقت نمایی در کارهای اوست. شما به هیچ عنوان نمی‌توانید منطق درونی این آثار را کشف کنید. بدتر از آن «بورخس». بدتر از آن «مارکز» و در انتها «کالوینو». اینها، هیچ کدام، به هیچ عنوان منطق درونی ندارند. شما این داستان‌ها را چگونه می‌خوانید؟ شما دیگر معتقد به گزارش نیستید و از نویسنده نمی‌خواهید که یک جهان کامل و همگون بیافریند. شما هر شخصیت و هر محیط را به عنوان یک ابزار می‌بینید برای القای معنا. این، بحث آقای شیخ رضایی نیز هست. نمی‌دانم تفاوت را گرفتید یا نه؟ این دو چیز با هم فرق می‌کنند؛ آن جا یک جهان همگون است و داستان، گزارشی از آن جهان و این جا اصلاً جهانی گزارش نمی‌شود. این جا هر عنصر داستانی، یک ابزار است.

شیخ رضایی: ابزار در دست کیست؟

شیخ الاسلامی: در دست نویسنده.

شیخ رضایی: من می‌گویم در رمان پست مدرن، نویسنده دیگر آن اتوریته را ندارد که...

شیخ الاسلامی: این یک تم است. آقای شیخ رضایی! شما در داستان ما هم می‌بینید. کهنه‌ترین و لوس‌ترینش داستانی است که در کتاب «بیژن نجدی»، به نام «دوباره از همان خیابان‌ها» که پیر زنی از خانه‌اش بیرون می‌آید و می‌رود سراغ "بیژن نجدی" که خانه من کجاست؟ تو که نویسنده داستانی، باید بدانی. این یک تم است، نه یک بحث تئوریک.

حجوانی: اگر می‌گویید که خودِ منطق درونی هم در آن آثار نیست، فکر نمی‌کنید معنای این، یک نوع آنارشیزم ادبی می‌شود که بر آن اساس، هر کسی می‌تواند قصه‌ای بنویسد و هر جا که دلش خواست، تمام کند و هر چه دلش خواست، ادامه بدهد؟ می‌گوید که« تا به حال رمان من یک جلد بود، حالا می‌خواهم سه جلدش کنم. قرار نیست که به کسی پاسخگو باشم.» فقط ممکن است در کار من تکه‌های با مزه‌ای هم باشد، زبانم هم قوی باشد، آدم هایی هم که می‌آفرینم، شخصیت هایی باشند که شکل می‌گیرند و هر جا هم که خواستم، منهدم می‌شوند. واقعیتی را روایت می‌کنم، در وسط راه رهایش می‌کنم (و به قول شما) وسطش یک مقاله می‌آورم. آیا به این ترتیب، همه نمی‌توانند «کوندرا» شوند؟

شیخ الاسلامی: ما در شعر دهه هفتاد، با بحرانی از همین نمونه رو به رو بودیم. این استراتژی‌های درونی متن است که باعث می‌شود خواننده، متن خوب را از متن مهمل تشخیص دهد. در «پاییز پدر سالار» ما با هیچ اتفاقی رو به رو نیستیم و درعین حال، داستان را هیچ وقت، یک چیز مهمل نمی‌بینیم. در آثار «کوندرا» ما با در هم آمیختگی ژانرها رو به روییم، ولی هیچ وقت داستان را رها نمی‌کنیم.

حجوانی: من دو نمونه از نوشته‌هایم را برای شما می‌آورم، شما می‌خوانید و مرا تحویل نمی‌گیرید. فرق من با آن آدم در چیست؟ شما می‌گویید او می‌ماند. در این صورت، ما باید فراتر از مد، فراتر از توصیه‌ها و جوسازی‌هایی که مطبوعات دارند و یکدفعه، یکی را چهره می‌کنند، عمل کند. به نظر شما چنین می‌آید که در آثار «کوندرا» مایه‌ای هست؟ من معتقدم یک جور نظم خاص دارد و برای بار اول هم ایجاد شده است. بندهایی این تکه‌های پراکنده را به هم پیوند می‌زند؛ ولو نامربی و حتی دور از چشم منتقدان. یعنی گاهی ممکن است زبر دست‌ترین منتقدها نتوانند روابط را کشف کنند. در غیر این صورت که سنگ روی سنگ بند نمی‌شود. اصلاً نقد ادبی دیگر...

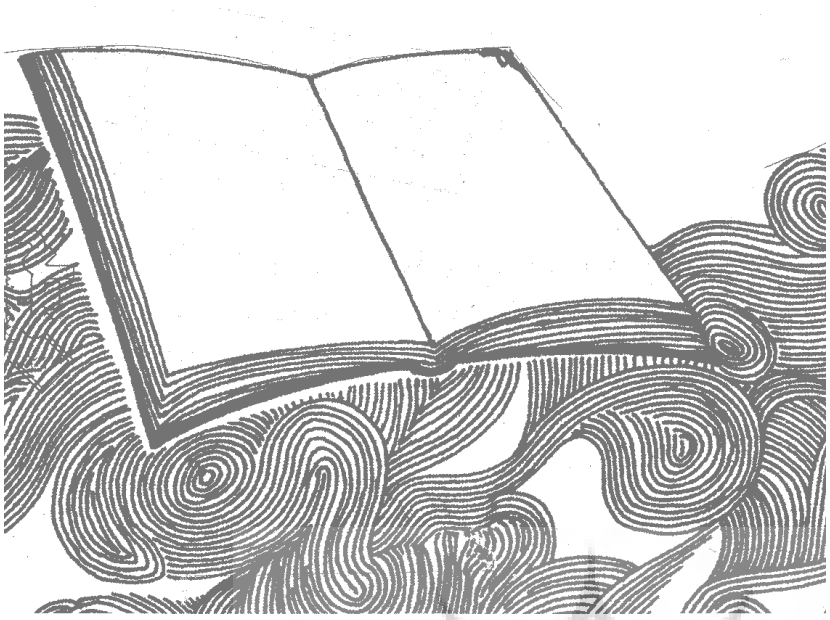
شیخ اسلامی: اجازه بدهید. دو تا استراتژی وجود دارد: یکی استراتژی‌های بیرونی متن و یکی استراتژی‌های درونی متن. استراتژی‌های بیرونی متن، همان چیزی است که شما گفتید. مثلاً بعضی از داستان‌های "بورخس"، اگر شما ندانید از "بورخس" است، به عنوان چرت و پرت، پاره می‌کنید و دور می‌ریزید، ولی تبلیغات روی این متن باعث می‌شود که متن شما را نگه دارد. ولی استراتژی‌های درونی متن چیست؟ استراتژی‌های درونی متن، منطق درونی متن در یک داستان نیست.

حجوانی: شما دارید واژه را عوض می‌کنید. حالا ما تا به «منطق» فشار آوردیم، شما استراتژی را مطرح کردید. این که نمی‌شود!

شیخ الاسلامی: ما سه عامل برای نگه داشتن مخاطب توسط داستان داریم...

حجوانی: این شد چیزی! شما از ابتدا یک جور اصرار دارید. این هم یک نوعی دگماتیسم است. مثل دگماتیسمی که از این طرف، توسط کسانی که طرفدار قصه‌های کلاسیک هستند و به نظر من دیدشان خیلی بسته است، از خود نشان می‌دهند. کسانی که زیبایی را فقط در کارهای کلاسیک می‌بینند. از این طرف، مطلق دیدن این که داستان را چیزی بدانیم که در آن مرزی نیست، و بگوییم به خواننده که امضا نداده‌ایم و خواننده می‌خواهد بخواند، می‌خواهد نخواند، این هم جالب نیست. شما باید دلیلی بیاورید که چرا این نویسنده‌ها کارشان گرفته و پنج تای دیگر، کارشان نگرفته است. چه اتفاقی افتاده است؟ و این که من می‌گویم «منطق درونی»، شما می‌گویید که «منطق درونی» نه، استراتژی. آیا در این جا مشکل ما، سرِ این واژه‌هاست؟

شیخ الاسلامی: آن چیزی که من از منطق درونی داستان می‌فهمم که مصطلح است، این است که پی رفت داستان، یعنی اتفاقی که در داستان می‌افتد، با بقیه داستان هماهنگ باشد. یعنی اگر شخصیتی تغییر می‌کند، تغییر شخصیت در داستان، موجه باشد. اگر اتفاقی در داستان می‌افتد، یکدفعه در یک داستان رئال، یک دایناسور از بالا، پایین نیاید، اگر چنین شد، باید در جهان داستان توجیه شود. ما این را نداریم. آن چه در داستان امروزمان داریم، به نظر من چند چیز است؛ یکی ساختار است. شما در داستان‌های "کوندرا" و خیلی درخشان‌تر از او در «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری» با ساختاری رو به رو هستید که شما را نگه می‌دارد. مورد دیگر، زبان است؛ مثل «پاییز پدر سالار». اگر چه ترجمه است، ولی واقعاً زبانش می‌گیرد. در "پاییز پدر سالار" آن چه شما را نگه می‌دارد و آن چه که شما را به متن معتقد می‌کند (به عنوان یک متن داستانی)، زبان داستانی آن است. عنصر سوم، همان است که آقای شیخ رضایی هم به آن اشاره‌ای داشتند. در بعضی



داستان‌های جدید، ما با تقلیل داستان به عناصر روایی خرد و روایت‌های خرد رو به روییم و این باعث می‌شود داستان حفظ شود. در «پاییز پدر سالار» شما با مجموعه روایت‌ها رو به رو هستید و شما نمی‌توانید از این روایت‌های کوچک و خرد، یک روایت بزرگ بسازید. در عین حال، زبان داستان و ترفندهای داستانی که «مارکز» از ارجاعات درست کرده و می‌شود راجع به آن بحث کرد و هرازگاهی این روایت‌های خرد را با هم مربوط می‌کند، باعث می‌شود که شما این داستان را نه مجموعه داستان کوتاه که یک روایت بزرگ نامفهوم بگیرید. پس سه عامل را من می‌گویم: ساختار، زبان و روایت‌های خرد.

حجوانی:ساختاری که شما می‌فرمایید، نظم در آن هست. چون ما تا به حال از ساختار این را فهمیده‌ایم.

شیخ الاسلامی: نظم نه به معنای منطق داستانی. ساختار یعنی منسجم بودن داستان.

حجوانی: شما وقتی بخواهید انسجام را تعریف کنید، آن وقت نقض گفته‌های قبلی‌تان می‌شود. من یاد گرفته‌ام ساختار را چیزی شبیه به ساختمان بدانم که هر جای آن با جاهای دیگرش می‌خواند. حتی این ساختمان‌های ظاهراً بی نظمی که بعضی آرشیتکت‌ها درست می‌کنند، باز هم منظم است؛ چون نظمش در بی نظمی است. اساس را بر این گذاشته که هیچ چیزی با هم نخواند. این خودش یک ساختار است. وقتی می‌گویید انسجام، با آن حرف اول شما نمی‌خواند.

شیخ الاسلامی: ببینید، هیچ کدام از این‌ها در سطح روایت مطرح نمی‌شود. روایت نظم ندارد. مثلاً کاری که مارکز کرده، این است که زمان‌های مختلف را به نحوی خیلی غیر منطقی با هم مربوط می‌کند و داستان را منسجم سازد. یعنی از طریق ارجاعات، داستان ساختاری و منسجم می‌شود. هیچ کدام از اینها با منطق داستانی یا با روایت منظم یا با پی رفت منظم نمی‌خواند. یعنی اینها سطحی فراتر از داستان دارند. ساختار، بالاتر از داستانی است که روایت می‌شود.

حجوانی: آقای شیخ الاسلامی! سوال من این است که چرا وقتی شما می‌خواهید سراغ کلاسیک‌ها بروید، ضعیف هایش را مثال می‌زنید. ما بسیاری از نویسندگان کلاسیک را داریم که خودشان می‌گویند و از آنها بر می‌آید که آن طرح داستانی که در ذهن خودشان بوده، موقع نوشتن به هم می‌ریزد. یعنی شخصیت‌ها چنان زنده می‌شوند که از آن طرح فراتر می‌روند. من جلسه پیش، مثالی از تولستوی زدم. اصلاً طرح مثل یک قانون است؛ حتی برای کلاسیک‌ها. قانونی است که وضع شده برای این که شکسته شود. البته، ما باید همیشه به نویسنده‌های طراز اول رجوع کنیم. اگر شما بخواهید نویسنده بد مثال بزنید، از مدرن‌ها هم می‌شود کارهایی را مثال زد که خیلی بی سر و ته است؛ آدم‌های ضعیفی که ادای مدرن نوشتن را در می‌آورند. من از نویسنده‌های خوب کلاسیک، موردی نشنیده‌ام که یک نفر بگوید من طرحی ریختم و مو به مو آن را نوشتم. این طرح موقع آفرینش، موقع برون فکنی‌های آزاد نویسنده، اصلاً چیز دیگری می‌شود.

کاموس: من فکر می‌کنم که بحث آقای شیخ الاسلامی، دفاع از مدرن نیست. فکر می‌کنم بحث آقای حجوانی هم دفاع از کلاسیک نباشد. قطعاً هر کدام جایگاه خودشان را دارند. حالا برای این که بحث باز شود، اگر صحبت‌های آقای طهوری در این ارتباط است، صحبت کنند.

طهوری: در اینجا مسئله‌ای به وجود آمده است، مسئله حقیقت نمایی کارهای کافکا. مثلاً می‌گوید: صبح که «گرگور سامسا» بلند شد، دید که به یک سوسک تبدیل شده بود. این جا نوعی حقیقت‌نمایی که مخصوص داستان است، وقتی که ما در نقد می‌خواهیم به داستان بپردازیم، به وجود می‌آید. اصل آن چیست؟ اصلش راست‌نمایی است. داستان قبل از این که حقیقت نما باشد، باید اصل منطقی در آن رعایت شده و بر اصول داستانی سوار باشد. شما «مسخ» کافکا را می‌خوانید و هیچ وقت شک نمی‌کنید که شخصیت داستان، به سوسک تبدیل نشده است؛ چون راست نمایی دارد. اگر این جا بخواهیم تفکیک قایل شویم بین آثاری که آسمان و ریسمان را کنار هم می‌چینند و آثار مدرن یا مثلاً آثار پست مدرن یا رمان نو، باید بگوییم که اینها راست‌نمایی دارند. اینها برای خودشان قانون دارند. منطق داستانی واقعاً در آنها رعایت می‌شود. چگونه رعایت می‌شود؟ این گونه رعایت می‌شود که شما به طور ضمنی همه چیز را باور می‌کنید و احتیاجی هم به دلیل و مدرک ندارید. احتیاج به این ندارید که قبلش مقدمه‌ای چیده شود و بعد به این جا برسد که یک نفر صبح از خواب بیدار شود و ببیند که تبدیل به سوسک شده است. من فکر می‌کنم که داستان‌های قدیمی هم مشتمل بر همین راست نمایی می‌شوند. شما یک اسطوره را در نظر بگیرید؛ در یک لحظه، مثلاً موجودی هزار سر پیدا می‌کند. البته درست است که وقتی ما اسطوره می‌شنویم، با پیش زمینه اسطوره پیش می‌رویم، وقتی می‌خواهیم رمان نو بخوانیم، با پیش زمینه رمان نو می‌رویم. حتی اگر داستان کلاسیک هم بخوانیم و در آنها هم چنین اتفاق‌هایی بیفتد و راست نمایی در آن باشد، ما باور می‌کنیم. متن را می‌گیریم و به دنبال بیرون از متن هم نمی‌رویم.

کرمانی: کاش که آقای شیخ الاسلامی، به مبانی اجتماعی و معرفت‌شناسی هم اشاره می‌کردند. به نظر من اگر چنین اشاره‌ای می‌داشتند، بسیاری از این مشکلات اصلاً بروز پیدا نمی‌کرد. از جمله مشکلی که آقای حجوانی مطرح کردند.

شیخ رضایی: من احساس می‌کنم معنایی که در این جا از پست مدرن می‌شود، اصلاً معنای درستی نیست. اگر بخواهیم پست مدرن را به صورت یک شعار در بیاوریم، این است که نیچه گفت: «خدا مرده است.» پست مدرن، یعنی خداگونگی مرده است. هر جور اندیشه خداگونه‌ای که بخواهد از بالا نگاه کند، خدایی باشد و از روی کوه المپی و از بالا خودش را خارج از یک نظام و ساختار بداند و بخواهد از بالا نگاه کند، در دوره پست مدرن از بین رفته است. اصلاً مدعای پست مدرن این نیست که دموکراسی اقلیت باشد یا نباشد. در دوره پست مدرن،

حجوانی:
سوال من این است که چرا وقتی شما می‌خواهید سراغ کلاسیک‌ها بروید، ضعیف هایش را مثال می‌زنید. ما بسیاری از نویسندگان کلاسیک را داریم که خودشان می‌گویند و از آنها بر می‌آید که آن طرح داستانی که در ذهن خودشان بوده، موقع نوشتن به هم می‌ریزد. یعنی شخصیت‌ها چنان زنده می‌شوند که از آن طرح فراتر می‌روند. اصلاً طرح مثل یک قانون است؛ حتی برای کلاسیک‌ها.

حقیقت وجود ندارد؛ نه این که حقیقت را از اکثریت بگیریم و بدهیم به دست اقلیت. حقیقت، رژیمی است که انسان می‌سازد. این که می‌گویند یک تم است در قصه‌ها که شخصیت توی داستان می‌آید، اصلاً این طور نیست. مهم‌ترین آموزه پست مدرن، این است که هیچ جایگاه خداگونه‌ای وجود ندارد. بنابراین، نویسنده هم جایگاه خداگونه در قصه‌اش ندارد. برای همین وارد قصه‌اش می‌شود. اصلاً تم نیست. این روح داستان پست مدرن است. خصوصاً وقتی شما می‌گویید اینها ابزاری هستند در دست نویسنده و همین کافی است که هر کتاب پست مدرن را توضیح دهیم، درست نیست. اصلاً ابزار بودن شخصیت در دست نویسنده، در دوره مدرن کنار گذاشته شده است و در دوره پست مدرن هم کسی به آن باز نگشته که حالا شما دفاع می‌کنید. به جرأت می‌توانم بگویم که پست مدرنیسم با دیدگاه ابزاری، به سختی مبارزه می‌کند.

شیخ الاسلامی: دیدگاه ابزاری داشتن به چه چیزی؟

شیخ رضایی: نسبت به این که شخصیت‌های یک داستان (به تعبیر خود شما) ابزار و دال‌هایی هستند که نویسنده می‌خواهد با آن حرف بزند. اصلاً یکی از مهم‌ترین آموزه‌های پست مدرن، مخالفت با این دیدگاه به عالم است.

شیخ الاسلامی: شما یک نویسنده پست مدرن به من معرفی کنید.

شیخ رضایی: همان «کالوینو» که شما می‌گویید.

شیخ الاسلامی: «کالوینو» مجموعه مقالاتی دارد که بد نیست آن را بخوانید. ببینید، شما بحث ایدئولوژی را کنار بگذارید. دو بحث داریم؛ بحث فلسفه پست مدرن و بحث نظریه ادبی پست مدرن. این دو را با هم خلط نکنید. شما بحث‌های تئوریک «کالوینو»، «بورخس» و «کوندرا» را بخوانید.

شیخ رضایی: من «کوندرا» را نویسنده پست مدرن نمی‌دانم. شما که "مارکز" را مثال می‌زنید، از نظر من اصلاً پست مدرن نیست. در «پاییز پدر سالار» زوال اندیشه دیکتاتوری را می‌گوید و کاملاً نشان می‌دهد و ارجاعات زیادی به وقایع تاریخی بومی دارد. زوال یک دیکتاتوری را نشان می‌دهد و حرف می‌زند. اصلاً ادبیات پست مدرن نیست. اگر بخواهم به صورت خلاصه بگویم، این دیدگاه که در دوره پست مدرن، طرح داستان یا زبان داستان، ابزاری است در دست نویسنده، به نظر من غلط بسیار فاحشی است. غلطی است که با ارجاع به هر کتابی، به راحتی می‌شود دید که این طور نیست.

شرف الدین نوری : راجع به بحث آنارشیسمی که در هنر پدید می‌آید، همان طور که آقای حجوانی هم گفتند...

حجوانی: من کی گفتم؟ گفتم اگر ایشان خوب توضیح ندهند، مجبوریم این گونه قضاوت کنیم.

کاموس: آقای حجوانی! شما مخالفت کردید. شما گفتید اگر بخواهیم با تعبیری که آقای شیخ الاسلامی دارند، برای کار فی نفسه هیچ منطق درونی قایل نباشیم، به یک آنارشیسم ادبی می‌رسیم.

شرف الدین نوری: بحث آنارشیسم، بحثی است که من خیلی روی آن فکر کرده‌ام. چیزی فراتر از آنارشیسم است و این آنارشیسم، سرانجام به نیهیلیسم منجر می‌شود که همان نیهیلسمِ مدرنیسم است. این وسط، ما رمان مدرن و رمان پست مدرن را قاطی می‌کنیم. آنارشیسمی که مطرح می‌شود، در رمان مدرن مطرح می‌شود و تمام شده است. به نظر من، وقتی هایدگر آمد، خطر بروز آنارشیسمی که به آن اشاره کردیم، برطرف شد. حالا آنارشیسم چه بود؟ در مقاله‌ای (فکر می‌کنم از «فوکو») بررسی کرده بود که یک آوانگارد مدرن، چه خصوصیت‌هایی دارد. یک آوانگارد مدرن، عصیان‌گر و ویران کننده است. در رمان مدرن، هیچ چیز باقی نمی‌ماند و همه چیز ویران می‌شود. بعد مثال هایی می‌زند. مثلاً در نقاشی پس از آبستره، به بوم سفید می‌رسیم. در معماری، به دیوارهای پرده‌ای می‌رسیم و می‌گویند چه لزومی دارد که دیوار از آجر باشد. در رمان هم با صفحات پشتِ سرِ هم سفید مواجهیم.

رمانی هست به نام «چیزهایی که مردها راجع به زن‌ها می‌دانند». این کتاب را اگر ببینید، همه‌اش سفید است. این را نمی‌توانیم وارد رمان پست مدرن کنیم. این رمان پست مدرن نیست. این رمان مدرن است. پست مدرن‌ها گفتند این طوری نهایتاً ما به سکوت می‌رسیم. همان فضای یأسی که دوره انتهایی مدرنیسم به آن دچار شده بود و سر فرو آوردن در برابر این شکست، به سکوت منجر می‌شود. من از این جهت به آقای شیخ الاسلامی اعتراض دارم که از موضع خودشان در برابر آنارشیسم عقب نشینی کردند و دو بحث زبان و ساختار را مطرح کردند. من این را یک عقب نشینی تلقی می‌کنم. ایشان این دو را مطرح کردند که نشان دهند چون در پست مدرنیسم، زبان و ساختار وجود دارد، هیچ وقت به نیهیلیسم و آنارشیسم و آن سکوت نمی‌رسیم. مثالی زدند و گفتند رمان «پاییز پدر سالار» چون نثر خیلی قوی دارد، تا آخر مطالعه‌اش کنیم، ولی رمانی که نثر قوی ندارد، این طور نخواهد بود. این جاست که می‌خواهند جواب آقای حجوانی را بدهند. می‌گویند رمان‌های پسامدرن، ساختار و زبان قوی دارند. ولی به نظر من، این یک عقب نشینی است و من خصوصیات رمان‌های پسامدرن را ساختار قوی و زبان نمی‌دانم. رمان پسامدرن می‌دانید چیست؟ این بحثی است که مدت‌ها به آن فکر کرده‌ام و آن را در ساختار قدرت می‌دانم. جواب من به آقای حجوانی، این است که هر کسی نمی‌تواند رمان پست مدرن بنویسد. یعنی کار آسانی نیست. چرا؟ چون تعریف رمان پست، مدرن این است که هیچ چیز در این داستان نباید به قدرت برسد. هیچ شخصیتی نباید به قدرت برسد، تم داستانی نباید به قدرت برسد، منطق، منطق فراوانی و تکثر است. همان بحثی که ما در «پاییز پدر سالار» می‌بینیم؛ یعنی راوی‌های گوناگون، صحبت‌های‌شان را می‌کنند و فلسفه هیچ کدام از این راوی‌ها به هیچ کس دیگر برتری داده نمی‌شود. اگر چهار روایت از تولد پدر سالار وجود دارد، مارکز این قدرت را دارد که آن چهار تا را در جایی قرار دهد که هیچ کدام‌شان بر دیگری برتری نداشته باشد. این طوری است که مسئولیت سنگین نویسنده پست مدرن مطرح می‌شود. هر کسی نمی‌تواند نویسنده پست مدرن شود یا حداقل تا وقتی که قدرت این را داشته باشد که نگذارد در رمانش، هیچ چیز به قدرت و سلطه برسد.

حجوانی: این خودش نظم است.

شرف الدین نوری: شما مثال خوبی زدید و گفتید که تأکید بر بی‌نظمی، خودش نوعی نظم است.

حال اگر همه خانه‌ای بر دیوارهای پرده‌ای استوار باشد، فرو می‌ریزد و رمان مدرن انتهایی داشت که به سکوت رسید. چرا؟ چون ساختار خودش را هم نفی کرد. ولی رمان پست مدرن، طبق تعریفی که من به آن رسیده‌ام، از آن جا که یک ساختار ضد قدرت و حتی ضد ساختار است، اگر نویسنده قدرت این را داشته باشد که همه عناصر را در جای خودش نگه دارد و از حاکمیت‌شان جلوگیری کند، یک رمان برتر است و هر نویسنده‌ای این توانایی را ندارد. در این جا چند بار مطرح شد که در رمان پست مدرن، خرده روایت حاکم است. جواب من این است که در رمان پست مدرن، حتی خرده روایت‌ها هم حاکم نیستند. اما ببینیم چرا به رمان «پاییز پدر سالار» توجه چندانی نشد

و شاید اصلاً خیلی‌ها اسمش را نشنیده باشند؛ چون کاری بود که بعد از « صد سال تنهایی» نوشته شد. وقتی که نویسنده همه حاکمیت‌ها را انکار می‌کند، معنایش این است که نویسنده هم در این رمان قدرتی ندارد. یعنی حتی نویسنده هم در رمان مرده است. همان بحثی است که « دریدا» می‌گوید که رمان نباید نویسنده داشته باشد و اسم نویسنده، داستان را خراب می‌کند. ساختار ضد قدرت رمان «پاییز پدر سالار» است که مانع شد حتی «مارکز» به عنوان نویسنده این رمان مطرح شود.

کاموس: قبل از این که آقای شیخ الاسلامی صحبت کنند، از ایشان تشکر می‌کنم. به هر حال، بحثی را باز کردند و باعث شد که همه دوستان در بحث شرکت داشته باشند و حداقل، دیدگاه‌های مختلف را درباره پست مدرن و تعریف‌هایی را که هست، مطرح کنند. من مثل آقای شیخ رضایی اعتقاد ندارم که «مارکز» نویسنده‌ای پسامدرن است و پست مدرن می‌نویسد. هر چند نمونه‌های پست مدرن را در آثارش پیدا کنیم. قبل از بحث درباره پست مدرن، این را بگویم که اگر «وصایای تحریف شده»ی کوندرا و «هنر رمان» خوانده شود، در ادامه همین بحث‌ها بسیار مؤثر است. در «وصایای تحریف شده»، صحبت‌هایی در این باره شده است. در رمان پسامدرن، مسئله این است که خود رمان، به یک مسئله تبدیل می‌شود. در «شبی از شب‌های زمستان مسافری» یا در کارهای دیگر پست مدرن، خود رمان و حتی قدرترین عنصر یک رمان که خود نویسنده باشد، کمرش شکسته می‌شود. در آن‌جا خودِ نویسنده هم به میدان می‌آید و مورد سؤال قرار می‌گیرد. مثلاً شما اگر نمایشنامه «شش شخصیت در جست و جوی نویسنده» را از « پیراندلو» ببینید، همین بحث را مطرح می‌کند. در پست مدرن، خود رمان و خود چگونگی خلق رمان، به مسئله تبدیل می‌شود.

نکته آخر من، این است که اگر برای هر بی نظمی، نظمی قایل شویم، در کار وجود دارد و به بحثِ خرد داستانی که« میلان کوندرا» مطرح می‌کند، برمی‌گردد. او می‌گوید، اگر در داستانی از « مارکز»، بارانی می‌آید و بال فرشته‌ای خیس می‌شود و در مرداب می‌افتد و پیر مرد و پیر زنی، آن فرشته را در قفس می‌اندازند و نمایشگاهی درست می‌کنند و از این راه پول به دست می‌آورند، این منطق خودش را دارد. می‌گوید پی‌رنگ داستان، سلسله روایت‌های داستانی است که بر اساس روابط عِلّی و معلولی، منطبق بر منطق داستانی است. او برای داستان، یک خِرَد داستانی در نظر می‌گیرد که مفصل‌تر آن را می‌شود در «هنر رمان» مطالعه کرد. آن جا می‌گوید هر نوع بی‌منطقی که در داستان می‌بینیم، بر اساس خرد داستانی پیاده می‌شود.

شیخ الاسلامی: چند بحث مطرح شد؛ از جمله بحث حقیقت نمایی و منطق داستانی. یکی از دوستان گفتند کارهای « کافکا» راست نمایی دارد و ما داستان‌ها را می‌خوانیم و این چیزی است که من هم به آن اعتقاد دارم. البته، ما این داستان‌ها را می‌خوانیم، ولی نه به مثابه داستان کلاسیک، بلکه هم چون داستانی که در آن، نویسنده نشانه‌هایی را در کنار هم می‌چیند. شما هیچ وقت معتقد نمی‌شوید که کافکا این داستان را گزارش می‌کند. شما معتقدید که عناصر مختلف داستان را کنار هم چیده است. بحث دومی که می‌خواهم به آن بپردازم، بحث آقای شیخ رضایی است ؛ فرم و بوطیقا. ببینید، آقای شیخ رضایی! دید شما نسبت به داستان پست‌مدرن، دیدی فوق العاده احساسی است. یعنی این که ما بگوییم در داستان پست‌مدرن، شخصیت‌پردازی نیست و این جور چیزها. نویسنده‌های پست‌مدرن، خیلی «جانورتر» از این حرف‌ها هستند. نمونه‌اش «کالوینو». شما « شش یادداشت برای هزاره بعدی» را بخوانید تا ببینید چه ترفندهایی به کار برده است. می‌بینید که « شبی از شب‌های زمستان مسافری» برای کاری که می‌خواسته انجام بدهد، چگونه از شخصیت‌های مختلف استفاده کرده تا چنین کار درخشانی ارایه دهد.

آقای شرف الدین نوری، بحث قدرت را در داستان پست مدرن مطرح کرد و بحث سکوت را در داستان‌های مدرن پیش کشید و مبنای داستان پست مدرن را بی‌قدرتی دانست. من به جرأت، به آقای شرف الدین نوری می‌گویم که این دید شما، یک دید شدیداً استعاری و بر پایه استعاره است، نه بر پایه تئوری. شما یک استعاره را می‌گیرید و در این جا استعارهٔ وجود قدرت را.این موضوع در کار « کافکا» هم به چشم می‌خورد. او بعد از نیچه، به طور جدی و فلسفی، بحث قدرت را وارد دیدگاه ما کرد و این پرسش را پیش کشید که قدرت چیست. ببینید، در کار کافکا، قدرت یک پدیدهٔ موهوم است. قدرتی که وجود خارجی ندارد. من می‌توانم درباره این بحث کنم و نکته دوم، این است که در تئوری، این قدرت به هیچ کاری نمی‌آید، چون یک قدرت ناخودآگاه است. من متأسفانه، نتوانستم آثار «دریدا» را به زبان اصلی بخوانم. آن چه را از او ترجمه شده، خوانده‌ام. این اشتباهی است که خود «دریدا» هم در مورد آثار ادبی انجام می‌دهد. شما در بخشی از فلسفه فرانسوی، یک اشتباه فوق‌العاده وحشتناک می‌بینید که از این جریان ضربه خورده‌اند. آن هم تفکیک نکردن پدیده‌های خودآگاه و ناخودآگاه و عدم تدوین یک تئوری خوانش صریح است. شما اگر این دو را مطرح کنید، آن وقت نمی‌توانید چنین چیزی در مورد داستان بگویید. قدرت در داستان، مطابق گفته صریح خود «فوکو»، یک پدیده ناخودآگاه است و چون یک پدیده ناخودآگاه است، شما نمی‌توانید تئوری خوانش و نگارشی بر اساس قدرت ناخودآگاه تنظیم کنید. تحلیل‌ساز و کار قدرت، بر روی سازمان‌های اجتماعی، یک تحلیل ناخودآگاه است. قدرت به عنوان یک پدیده علمی، در کار هیچ کدام از متفکرین، از فوکو به بعد، مطرح نشده است، قدرت در کار فوکو و پیروانش، یک پدیده انتزاعی و کلی است. آن وقت منحرفین از تفکر فوکو، خواستند این قدرت را در آثار ادبی پیاده کنند، این غیر منطقی است. یعنی شما نمی‌توانید تئوری نگارش پست مدرن را بر اساس قدرتی تبیین کنید که این قدر انتزاعی و این قدر ناخودآگاه باشد. علاوه بر آن، اصلاً اشاره‌ای به شوخی و طنز نکردید. در حالی که حجم عظیمی از مباحث مربوط به پست مدرن، صرفاً به شوخی می‌پردازد. ما در بسیاری از رمان‌های پست مدرن، با شوخی رو به رو هستیم.

سوم، بحث «پاییز پدر سالار» است. این را می‌گویم و شاید به نظر شما خیلی مهم نرسد، ولی این ظلمی است که در حق این رمان شده و خیلی جاها خوانده‌ام؛ خصوصاً در مقدمه خود کتاب آقای مهری، می‌گوید، داستان راجع به دیکتاتوری است که به پاییز رسیده و زوال اندیشه دیکتاتوری است. من خودم یک سطر از این داستان را راجع به این قضیه نمی‌دانم. داستان «پاییز پدر سالار» داستانی است دربارهٔ جهل و فهم. داستانی است که درونمایه‌اش وهم است و در تمام لایه‌های داستانی، این وهم جریان دارد و در سرانجام، خواننده را به عدم تعادل می‌رساند.

کاموس: با تشکر از همه عزیزان. خسته نباشید.