جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۴، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱

زایش روایت؛ زدایش پادآرمان‌شهر/ زیستن با (پاد)آرمان‌شهر آخرین انار دنیا (۲۰۰۲) و وقت تقصیر (۱۳۸۳)

محمد راغب[۱]

چکیده

هردو رمان پسامدرن *آخرین انار دنیا* (۲۰۰۲) نوشتهٔ بختیار علی، نویسندهٔ کرد عراقی، و *وقت تقصیر* (۱۳۸۳) اثر محمدرضا کاتب فضایی جلوهٔ پادآرمان‌شهری دارند. ایران آن سال‌ها در گیرودار گذار از دورهٔ خاتمی به احمدی‌نژاد است و عراق آخرین سال‌های حاکمیت صدام را از سر می‌گذراند. برای بررسی وضعیت فراگیر پادآرمان‌شهری به سراغ روزنه‌های آرمان‌شهری شخصیت‌های اصلی رفتیم و از دریچهٔ امکان رهایی از پادآرمان‌شهر به مطالعهٔ رمان‌ها پرداختیم. شخصیت‌های تکثیرشده یا ادغام‌شده در این میانه به‌خاطر شرایط پیچیدهٔ خاورمیانه آرمان‌شهرهایی دست‌نیافتنی دارند که به‌دلیل شیءوارگی، خصوصی‌سازی و... امکان وجودی ندارند. افیون‌ها و پیمان‌ها بسته به موقعیت، مسیرهای ایدئولوژیک/ اتوپیایی‌ای هستند که شخصیت‌ها در قالب آن‌ها پیرنگ‌سازی می‌شوند. پیمان‌های ستودهٔ بختیار، امیدبخش زدایش پادآرمان‌شهر است و افیون‌های نکوهیدهٔ کاتب، فراهم‌آورندهٔ امکان هم‌زیستی با آن. بدین‌سان اتوپیا ایدئولوژی را آشکار می‌سازد و ادبیات رهایی‌بخش با درج ساختار واقعیت در ساختار رمانی، آینده را پیش‌بینی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: آرمان‌شهر، ایدئولوژی، پادآرمان‌شهر، روایت، شخصیت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۰۷

[۱]. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، m_ragheb@sbu.ac.ir

مقدمه

دو رمان *وقت تقصیر* (۲۰۰۴/۱۳۸۳) محمدرضا کاتب و *آخرین انار دنیا* (۲۰۰۲) بختیار علی در سال‌هایی بسیار نزدیک نوشته شده‌اند و بی‌آنکه نویسندگان از کار یکدیگر آگاهی داشته باشند، به ترسیم فضایی پادآرمان‌شهری از جامعهٔ ایران و اقلیم کردستان عراق پرداخته‌اند که با وجود شباهت‌های بسیار، تفاوت‌های نگاه نویسندگان و روشنفکران خاورمیانه‌ای را نشان می‌دهد؛ تفاوت‌هایی که وابسته به مقتضیات وضعیت اجتماعی روزگار آنان است. کردستان ازبندصدام‌رسته و شکلی از خودمختاری یافته همچنان گرفتار مشکلات عام سیاست‌های بیگانه و بومی در عراقی آمریکایی[۱] زیر سایهٔ هرچند تضعیف‌شدهٔ صدام است. ایران در گذار از سال‌های پایانی دولت خاتمی است که سیاست‌های به نسبت باز فرهنگی او در سایهٔ پیروزی‌های انتخاباتی جناح راست روبه‌زوال است. بدیهی است که آینده برای هیچ‌یک جز به مدد برخی پیش‌بینی‌ها و گمان‌های تردیدآلود شخصی آشکار نیست: نه سقوط نهایی صدام (۲۰۰۳) و نه پیروزی احمدی‌نژاد در انتخابات (۱۳۸۴).

اکنون پرسش اصلی اینجا است که چرا در دو کشور ایران و عراق (کردستان) هم‌زمان دو اثر پسامدرن با موقعیت‌های پادآرمان‌شهری نوشته می‌شود. چرا این دو اثر پادآرمان‌شهری شکل‌های متفاوتی دارند؟ این آثار چه نسبتی با واقعیت اجتماعی دارند و چه آینده‌ای را پیش‌بینی می‌کنند؟ در تقابل با این پادآرمان‌شهر چه کاری از اتوپیا برمی‌آید؟

به‌طورکلی، پادآرمان‌شهر بنیاد واقعیت عینی جهان سوم و به‌ویژه خاورمیانه است و نمی‌توان آن را صرفاً صورتی خیالی یا ادبی دانست؛ زیرا که واقعیتی روزمره است؛ بنابراین به‌جای گزارهٔ «واقعیت امروز ما اتوپیای دیروز است» (گودن، ۱۳۹۲: ۵۳)، می‌توان گفت واقعیت امروز در خاورمیانه، اتوپیای شکست‌خوردهٔ دیروز و نوعی پادآرمان‌شهر فراگیر است. پس باید از «آرمان‌شهر و ناخشنودی‌هایش»[۲] سخن گفت. به گمان ما پادآرمان‌شهر همیشه پیش یا پس از خود نشانی از آرمان‌شهر[۳] دارد؛ در جست‌وجوی آرمان‌شهر است یا از پی آن پدیدار می‌شود. درنتیجه برای هر

---

[۱]. مقصود دورانی است که از ۱۹۹۰ تا بعد از سقوط صدام، آمریکا نقش تعیین‌کننده‌ای در عراق داشت (Polk, 2006: 143).

[۲]. ارجاعی دارد به مقالهٔ ادوارد راث‌استاین (۱۳۹۸) که او نیز به تمدن و ملالت‌هایش فروید اشاره دارد.

[۳]. از آنجا که ترجمهٔ اتوپیا در فارسی به یک معنای واحد، افادهٔ تامی بر جنبه‌های متنوع این اصطلاح ندارد و کاربرد لفظ لاتینی هم صلبیت معنی را در متن به همراه دارد، از معادل‌های متنوع آن و حتی گاه اصل لاتینی در موقعیت‌های مختلف سود برده‌ایم.

سخنی دربارهٔ پادآرمان‌شهر باید به سراغ اتوپیا رفت. «هر رویداد تاریخی همانا رهایی دمادم تازهٔ توپیا[1] (نظام موجود) به‌وسیلهٔ اتوپیا است؛ اتوپیایی که خود به‌نوبت از توپیا ناشی می‌شود. فقط در اتوپیا و انقلاب، زندگی حقیقی خفته است؛ نظام مستقر جز پس‌مانده‌ای پلشت چیزی نیست که بر اثر فرونشینی اتوپیاها و انقلاب‌ها بر جای می‌ماند. از این‌رو، راه تاریخ به‌صورت جریان متناوبی است از سیر توپیا به اتوپیا و از آنجا به توپیای بعدی و بر همین قیاس» (مانهایم، ۱۳۸۰: ۲۶۴).

چشم‌اندازهای نظری

اگر آرمان‌شهر جامعهٔ آرمانی خیالی‌ای است که جهانی را به تصویر می‌کشد که مسائل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی واقعی در آن حل شده‌اند، پس پادآرمان‌شهر جهانی خیالی است که در آن، رؤیا به کابوس مبدل شده است. پادآرمان‌شهر با نقد دلالت‌های منفی بالقوهٔ شکل‌های معینی از تفکر اتوپیایی شناخته می‌شود. ادبیات پادآرمان‌شهری جنبه‌ای ساتیریک دارد که در برابر پیامدهای ممکن گرایش‌های معینی در جهان واقعی کنونی هشدار می‌دهد (Booker, 2005a: 127-128).

دربارهٔ اتوپیا سخن بسیار گفته شده است، اما فارغ از آثار ادبی، کارل مانهایم در *ایدئولوژی و اتوپیا* (۱۹۲۹) به شباهت و تفاوت این دو می‌پردازد. ذهنیت اتوپیایی با وضعیتی که در آن بروز می‌یابد، ناسازگار است و به سراغ چیزهایی می‌رود که اکنون موجود نیست. جهت‌گیری اتوپیایی گرایش دارد که در عمل فراتر از نظم موجود رود و چارچوب‌های نظام مستقر را جابه‌جا کند، اما ذهنیت ایدئولوژیک با وجود فراتررفتن از واقعیت موجود به‌دنبال حفظ این نظام است؛ بنابراین حاکمان این نظام‌ها با هرگونه فراروی از سطح واقعیت مخالف نیستند، بلکه صرفاً آن‌هایی را که درصدد شکستن نظام موجودند، دشمن می‌دارند. نظام موجود توپیایی است که اتوپیا خواهان انقلاب در آن است (مانهایم، ۱۳۸۰: ۲۵۷–۲۵۸). ایدئولوژی نمی‌تواند فراتر از موقعیت در شکلی که ادعایش را دارد، فعلیت یابد. اگرچه به‌ظاهر هدفی نیک دارد، در عمل موفق نیست. مانهایم مانند بسیاری از مارکسیست‌ها نگاهی منفی به ایدئولوژی دارد و آن را در سه گونهٔ ناآگاهانه، ریاکارانه و فریب آگاهانه مختصراً سنخ‌شناسی می‌کند. اتوپیا هم از سطح واقعیت اجتماعی فراتر می‌رود، اما با ایدئولوژی تفاوت دارد؛ زیرا می‌کوشد واقعیت موجود را به چیزی دیگر، موافق با فهم خود، تبدیل کند (همان: ۲۶۰–۲۶۱).

[1]. topia

معیار تعیین ذهنیت اتوپیایی و ایدئولوژیک، تحقق آن‌ها است: «عقایدی که بعداً معلوم شدند که چیزی جز جلوه‌های تحریف‌شدهٔ یک نظام اجتماعی بالقوه یا نظام اجتماعی گذشته نبوده‌اند، ایدئولوژیک به‌شمار می‌رفتند، لیکن عقایدی که به نحوی مناسب در نظام اجتماعی آینده تحقق یافتند اتوپیاهای نسبی محسوب شدند» (همان: ۲۷۱).

فارغ از تصور اتوپیا و ایدئولوژی از چشم‌انداز مانهایم که از نگاه ما سازندهٔ سازوکارهای رمانی است، در اینجا می‌توان نابودی آرمان‌شهر و حتی جایگزینی پادآرمان‌شهر را در نظر آورد. اگرچه مانهایم سخنی از پادآرمان‌شهر به زبان نمی‌آورد، فقدان اتوپیا از نظر ما شکلی از آن تواند بود. از دید مانهایم، با ازمیان‌رفتن اتوپیا دیگر تاریخ فرایندی منتهی به هدفی غایی نخواهد بود. بدون اتوپیا، مبنای داوری حقایق از دست می‌رود و تنها رویدادهایی باقی می‌مانند که ذاتاً با یکدیگر تفاوت چندانی ندارند. بدین‌ترتیب چارچوب‌های ذهنی فلسفهٔ اجتماعی که سرمایهٔ انسانی قرن‌ها اندیشه بوده است به همراه اتوپیاها به‌مثابهٔ اهداف جمعی بشر در دسترس نخواهند بود (همان: ۳۲۸–۳۲۹). «این روحیهٔ شک‌گرا که از بسیاری جهات ثمربخش است، اصولاً با موضع اجتماعی بورژوازی به‌قدرت‌رسیده‌ای همنوایی دارد که آینده‌اش به‌تدریج اکنون او شده است» (همان: ۳۲۹). زمانی که اتوپیا نابود می‌شود، موقعیت ایستایی شکل می‌گیرد که انسان به شیء تبدیل می‌شود. در این حالت با این تناقض عظیم مواجهیم که انسان در اوج شکوفایی فکری‌اش هیچ آرمانی ندارد و تنها انگیزش‌های آنی، سازندهٔ زندگی او است. درنتیجه انسان فاقد اتوپیا توانی برای فهم تاریخ و کوششی برای پیش‌بردن آن ندارد (همان: ۳۳۹)، اما از سوی دیگر «اسطوره‌ها افسانه‌های پریان، وعده‌های آن‌جهانی ادیان... بیش از آنچه اتوپیاهایی باشند که به مقابله با «وضع موجود» برخیزند و آن را متلاشی سازند، تصویر واقعیت موجود در زمان را به رنگ مطلوب درمی‌آورند» (همان: ۲۷۲).

ارنست بلوخ از موضعی دیگر معتقد است بدون کارکرد اتوپیایی، ایدئولوژی‌های طبقاتی تنها می‌توانستند فریبی گذرا ایجاد کنند نه الگوهایی در هنر، علم و فلسفه و همین افزوده است که بنیاد میراث فرهنگی را شکل می‌دهد و محافظت می‌کند (Bloch, 1986: 1/156). از نظر او در ضدیت با هر نوع پوچ‌گرایی کهنه و ایستا، حتی «هیچ» هم مقوله‌ای اتوپیایی است، اگرچه به‌شدت ضد اتوپیایی باشد (همان: ۱۲/۱). ما در میانهٔ این دو چشم‌انداز می‌ایستیم و دیدگاه

مثبت به بازنمایی پادآرمان‌شهر را در فضایی تهی از آرمان‌شهر مدیون استنباط شخصی خودمان از نظرات بلوخ هستیم. به‌طورکلی تصویر هیچ پادآرمان‌شهری بدون تصوری هرچند گنگ و دور از آرمان‌شهر ممکن نیست و روزنه‌های امید در دل پادآرمان‌شهرها، اگرچه به تاریکی و بستگی گرایش یابند، باز تأثیری هرچند اندک در گشایش جهان‌های داستانی و واقعی دارند.

زیگمونت باومن هم کارکردهای اتوپیا را چنین برمی‌شمارد: ۱. اتوپیاها حال را نسبی می‌کنند؛ بنابراین امکان نگرش انتقادی را زنده نگه می‌دارند؛ ۲. اتوپیاها آن جنبه‌هایی از فرهنگ هستند که در آن‌ها برآوردهای ممکن حال بررسی می‌شود. آن‌ها به شکل شگفت‌آوری واقع‌گرایند و به‌جای توصیف شرایط انسانی خود یک برنامه هستند؛ ۳. اتوپیاها واقعیت مشترک را به مجموعه‌ای از برنامه‌ها و سنجش‌ها تقسیم می‌کنند. واقعیتی که اتوپیا در آن ریشه دارد، نسبت به چشم‌اندازهای شناختی متعارض برآمده از تعارض‌های اجتماعی بی‌طرف نیست. البته دیدگاه اتوپیایی یک گروه ممکن است برای گروهی دیگر پادآرمان‌شهری باشد. بدین‌ترتیب ماهیت طبقاتی آن‌ها هم افشا می‌شود. اگر ایدئولوژی حافظ واقعیت می‌کوشد تا تاریخ را به‌جای طبیعت ظاهرسازی کند، در برابر، اتوپیا پرده از موقعیت تاریخی طبیعت ادعایی برمی‌دارد. تعاریف مسلط واقع‌گرایی می‌کوشند از ملاک منافع مسلط بگریزند. آن‌ها می‌خواهند با دفاع از امر معمول و متعارف از سلطه‌شان دفاع کنند، اما اتوپیاها دیوارهای دفاعی امر معمول را تضعیف می‌کنند؛ ۴. اتوپیاها تأثیر فراوانی بر جریان واقعی رویدادهای تاریخی دارند. البته گاهی ادعا می‌شود که به واقعیت مبدل شده‌اند، اما درواقع به شکل نامحسوسی در ایدئولوژی‌های محافظه‌کار ترکیب شده‌اند (Bauman, 1976: 12-16). به همین دلایل است که شخصیت‌های پادآرمان‌شهری رؤیای آرمان‌شهر را با هر کیفیتی حفظ می‌کنند تا فضایی برای فرار از فضای موجود بسازند.

اما جامعی از تأملات عمیق را می‌توان در بازخوانی پل ریکور از مفاهیم بنیادین ایدئولوژی و اتوپیا در نظرگاه فیلسوفان و جامعه‌شناسان ملاحظه کرد که از آن به‌عنوان دستمایهٔ عامی برای اندیشیدن به شکل رمان بهره برده‌ایم. او از کارل مارکس شروع می‌کند و اتوپیا را ابزاری برای نقد ایدئولوژی می‌داند (ریکور، ۱۳۹۹: ۱۴۳) و با گذر از مانهایم[1] و ماکس وبر[1] به یورگن

[1]. «ستیز میان گروه حاکم و گروه نوظهور، جدل و دیالکتیک اتوپیا و ایدئولوژی را دربردارد» (ریکور، ۱۳۹۹: ۳۰۵).

هابرماس[۲] می‌رسد. او با طرح مفهوم مخیلهٔ اجتماعی که ارتباط و بازی متقابل ایدئولوژی‌ها، اتوپیاها، آرمان‌ها و تصویرهای شکل‌دهندهٔ ناخودآگاه سیاسی آدمی را دربرمی‌گیرد، سراغ شکلی از سیاست‌شناسی تخیل می‌رود که روایت‌های جمعی (داستان‌هایی که ما برای بیان خودمان به زبان می‌آوریم) را در زندگی روزمره می‌سازد (کرنی، ۱۳۹۸: ۱۳). از همین نقطه می‌توان از ایدئولوژه[۳] در نظرگاه فردریک جیمسن یاد کرد: «کوچک‌ترین واحد فهم‌پذیر از گفتمان‌های جمعی ذاتاً هم‌ستیز میان طبقات اجتماعی» (جیسمن، ۱۴۰۰: ۹۷) که او را به «ایدئولوژی فرم» می‌رساند (همان). ما در اینجا گونه‌ای از ایدئولوژی شکل دو رمان پادآرمان‌شهری را بررسی می‌کنیم، اما فارغ از ایراداتی که جیسمون در زمینهٔ هم‌ساختی[۴] به کار لوسین گلدمن می‌گیرد[۵] (همان: ۵۴–۵۵)، می‌خواهیم مانند او به سراغ پیوندهای میان ساختارهای واقعیت اجتماعی و جهان رمانی برویم:

«صورت رمانی بی‌واسطه‌ترین و مستقیم‌ترین پیوندها را با ساختارهای اقتصادی به معنای دقیق کلمه، یعنی با ساختارهای مبادله و تولید برای بازار دارد» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۷۲).

کلیاتی دربارهٔ نویسندگان و نوشتارشان

محمدرضا کاتب

محمدرضا کاتب (متولد تهران، ۱۳۴۵) نویسنده‌ای برجسته اما کمتر مشهور در میان مردم است که برخی از مهم‌ترین آثارش عبارت‌اند از: *هیس* (۱۳۷۸)، *پستی* (۱۳۸۱)، *وقت تقصیر* (۱۳۸۳)، *آفتاب‌پرست نازنین* (۱۳۸۸)، *رام‌کننده* (۱۳۸۹)، *بی‌ترسی* (۱۳۹۲)، *بال‌زن‌ها* (۱۳۹۶) و... . پیچیدگی رویکردهای پسامدرن و تلخی و خشونت بی‌حدی که در عمدهٔ آثارش دیده می‌شود، در کنار گوشه‌نشینی و تن‌زدنش از مصاحبه و پرسه در فضای مجازی سبب می‌شود تا اطلاعات اندکی از او در دسترس باشد. او که فارغ‌التحصیل رشتهٔ کارگردانی از دانشکدهٔ صداوسیما است،

---

[۱]. «آنچه در هر ایدئولوژی مورد بحث است سرانجام مشروعیت نظام مرجع است. آنچه در هر اتوپیایی مورد بحث است تصور یک شیوهٔ جایگزین برای کاربرد قدرت است.» (همان: ۳۲۶).

[۲]. «همواره از عمق یک اتوپیاست که می‌توانیم از یک ایدئولوژی حرف بزنیم» (همان: ۴۰۵).

[3]. ideologeme

[4]. homology

[۵]. البته این ایرادات به‌طور خاص به کتاب خدای پنهان او برمی‌گردد.

کارش را با توجه به مضامین دفاع مقدس آغاز کرد، اما در نگارش پسامدرن به شکوفایی رسید (بنار، ۱۳۹۸: ۴۶).

«شکار معانی در صحرای بی‌معنی»[۱] *وقت تقصیر* -که شباهت‌های فراوانی با *بی‌ترسی* و *رام‌کننده* دارد (نک: همان: ۱۰۵-۱۰۸)- شاید به نظر بیهوده یا بسیار دشوار بیاید، اما دقیقاً همین الگوریتم‌هایی که بنیان بی‌معنایی را می‌سازند، سازه‌های اصلی شکل رمان را برپا می‌دارند و معنا را می‌سازند. معنا همین‌جا است. در همین بازی‌ها، نه در پس پشت سازه‌ها و چارچوب‌های پیچیدهٔ بی‌اعتبارکنندهٔ متن که راوی، آن‌ها را بازیچهٔ دست خویش می‌سازد: «حرف بزن تا بگویم کی هستم. هر طور حرف بزنی همان می‌شوم» (کاتب، ۱۳۸۳: ۴۱۱). کاتب در *وقت تقصیر* از همان کتیبه بازی را شروع می‌کند: «خالی از خشم، شهوت و عشق، با سکوت و نجوا و... .» طرفه اینجا است که نیمهٔ نخست رمان سرشار از خشم و شهوت و عشق است و نیمهٔ دوم انبوهیِ گفتار شخصیت‌ها جایی برای سکوت و نجوا نمی‌گذارد. کتاب را می‌توان به دو بخش اصلی (از خشونت به عرفان) تقسیم کرد؛ اشتقاقی که از نام کتاب برمی‌آید و در اواخر کتاب نیز با تیغ‌زدن سرها (همان: ۳۵۷ و ۳۶۱) عیان می‌شود؛ تقصیری که از کوتاه‌کردن و بریدن می‌آید و می‌تواند با خشونت و شکنجهٔ بخش اول تناسبی داشته باشد و تقصیر در معنای گناه و کوتاهی می‌تواند با عرفان نسبتی بیابد و مراسمی که سالک در راه سلوک در پیش می‌گیرد (مانند آیین تشرف). آیین‌های ساختگی فراوانی که در متن وجود دارند و بیشتر گرداگرد مضمون مرکزی رمان در بخش نخست -که بسیار بزرگ‌تر است- یعنی مثله‌کردن (نمایش تعذیب) شکل می‌گیرند، در ساختار روایت هم دیده می‌شوند. مرزهایی ساختگی در چارچوب روایت ایجاد می‌شود که اضمحلال پیوسته بر عدم قطعیت آن تأکید می‌کند؛ انگار که روایت نیز مقصور و مثله شده است. در ادامهٔ این تناقض و انفجار که در سراسر متن، بنیادهای عظیم هستی‌شناختی را به طرق مختلف درهم‌می‌نوردد،[۲] بنا به رویکرد پسامدرن داستان نقطه‌ای برای اتکا و نظاره باقی نمی‌ماند. پیوسته شخصیت‌های تازه‌ای معرفی می‌شوند که صرفاً پوسته‌ای تازه برای هویت

---

[۱]. تعریضی است به مقالهٔ شفیعی کدکنی دربارهٔ برهان‌العاشقین (شکارنامه/ قصهٔ چهار برادر) گیسودراز (قرن هشتم) که بازیگوشی راوی بر پیچیدگی‌اش افزوده است.

[۲]. «امر غالب داستان مدرنیستی معرفت‌شناختی است» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۳۷) و «امر غالب داستان پسامدرنیستی هستی‌شناختی است» (همان: ۴۰).

گسستهٔ شخصیت‌های پیشینی‌اند. ازریخت‌افتادگی و اضمحلال شخصیت (برای بحث دربارهٔ گسستگی مرزهای هستی‌شناختی شخصیت‌ها نک: بنار، ۱۳۹۸: ۹۲-۱۰۰) تنها در روایت و تخریب آن اتفاق نمی‌افتد، بلکه حتی در ظاهر شخصیت هم رسوخ می‌کند: «می‌خواهد تمام بدن و صورتم را صاف کند و مرا از شکل بیندازد. ط.وری که دیگر هیچ‌کس، حتی خودم هم نتوانم خودم را بشناسم چون نقشی برایم نمانده»[۱] (کاتب، ۱۳۸۳: ۳۱۵). تغییر پیوستهٔ جایگاه جلاد و قربانی، بازی با جایگشت‌ها، خرده‌روایت‌های متناقض و بی‌اعتبار، همگی نشان می‌دهند که ثبات بی‌معنا است. حتی مکان‌ها هم در سیالیتی به سر می‌برند که امکان ایستایی بر آن‌ها هم ناممکن می‌شود. فارغ از نابودی مکان و زمان، انهدام وجود، مهم‌ترین شکل تخریب در این رمان است: «بی‌صفتی مثل یک سگ سال‌هاست دنبال ما افتاده و این یعنی خود خود فردا. پس ما بیشتر از هر زمانی در فردای خودمان هستیم» (همان: ۲۵) که می‌توان آن را به نابودی مرز آرمان‌شهر و پادآرمان‌شهر منتهی دانست. «افیون‌ها»[۲] عامل اصلی ناپیدایی مرزهایند؛ افیون‌هایی که به‌مثابهٔ تقدیر شخصیت‌ها عمل می‌کنند: «شاید سال‌ها پیش‌مرگش را افیون‌ها رقم زده بودند... زندگی‌اش را افیون‌ها ساخته بودند» (همان: ۶۳)؛ «سرنوشت چیزی نیست جز یک مشت افیون» (همان: ۶۵)؛ افیون‌های سیالی که با قید «شاید»،[۳] توان کنشگری شخصیت را در پیرنگ از میان می‌برند و تفاوتی میان آرمان‌شهر و پادآرمان‌شهر به‌جا نمی‌گذارند. افیون‌ها کلیشهٔ قصه‌ها یا حماسه‌هایی هستند که قهرمانان مجبورند در مجرایشان حرکت کنند. همچنین می‌توان آن‌ها را شکلی از ایدئولوژی دانست که با ترسیم فضایی اتوپیایی کنش قهرمان را منحصر به بستری خاص می‌کنند. «راز ماندگاری افیون‌ها همین است. نباید بهشان فکر کنی، نباید درباره‌شان حرف بزنی چون همین که بگویی دروغ هستند یا راست هستند کار خودشان را کردند» (همان: ۱۰۱). تأثیر روایت‌های ما و دیگران در ساخت هویت، افیون‌ها را برمی‌سازد: «قدرت هرکسی در این

---

[۱]. نشانه‌های سجاوندی در وقت تقصیر بازیگوشانه به تمسخر گرفته شده‌اند و ما نیز به نقل دقیق آن‌ها- با وجود اشکالات فراوانشان- مقید بوده‌ایم.

[۲]. «سهم» نیز ارتباطی با افیون دارد (نک: کاتب، ۱۳۸۳: ۳۶۲).

[۳]. شکلی از گزاره‌های خلاف واقع (counterfactual) غیرتاریخی در سراسر متن به‌افراط استفاده شده‌اند؛ به این ترتیب که پس از بیان رویدادی عموماً با واژهٔ «شاید» شکل‌های بدیل آن عرضه می‌شوند و دیگر نمی‌توان راستی و ناراستی یکی را بر دیگری برتری داد.

جنگ بستگی به افیون و حکایتی داشت که می‌ساخت و بیشتر آن را سر زبان‌ها می‌انداخت» (همان: ۳۸۶). جنگ افیون‌ها جنگ روایت‌ها است: جنگ آرمان‌شهرها با پادآرمان‌شهرها؛ بنابراین چشم‌انداز اتوپیایی اگرچه در جای‌جای متن به چشم می‌آید، امکان استمرار آن نیست و حتی فرض تحققش هم از حیز انتفاع ساقط می‌شود. «زل زده بود به شهر» (همان: ۶ و ۴۲۶) که آغاز و پایان اثر را در چرخه‌ای گنگ و درهم می‌نماید، تأکیدی بر همین ثبات سوژه‌ای است مضمحل در دل ناکجا که راوی‌ای نامعتبر[1] می‌خواهد با نقل داستانش خواننده را به بازی بگیرد: «کاتب تو خود حجابی از میان برخیز» (همان: ۳۱۳ حاشیه).

بختیار علی

بختیار علی (متولد سلیمانیه، ۱۹۶۰)، نویسندهٔ برجستهٔ کردستان عراق، آثار بسیاری نوشته است که به فارسی هم ترجمه شده‌اند، مانند *آخرین انار دنیا* (۲۰۰۲)، *شهر موسیقیدان‌های سپید* (۲۰۰۵)، *جمشید خان‌عمویم که باد همیشه او را با خود می‌برد* (۲۰۱۰)، *دریاس و جسدها* (۲۰۱۹) و... . رمان‌های او را که گاهی شکلی بومی از واقع‌گرایی جادویی خاورمیانه‌ای را بنیاد کار خود قرار می‌دهند، می‌توان در قالب نوعی ادبیات پسامدرن منطقه‌ای دسته‌بندی کرد که نویسندگان برجسته‌ای نظیر سلمان رشدی و اورهان پاموک را در پیشینهٔ خود دارد. واقعیت‌های سیاسی تلخ منطقه که نمودش را به‌سادگی در مرگ و زندانی‌شدن تصادفی شخصیت‌ها به‌وفور در آثار بختیار علی می‌بینیم، در همین رویکرد واقع‌گرای جادویی معنا می‌یابد. او معمولاً برای تصویرسازی از فضاسازی‌های یکه‌ای استفاده می‌کند که ذیل صفات تفضیلی («...ترین جهان» مثلاً) به‌کار می‌روند یا با تکرارهای متعدد نه‌فقط در بخش توصیف که در لابه‌لای کنش‌های فراوان، فضا را در ذهن خواننده ملموس می‌کنند: مثلاً در *آخرین انار دنیا* بستری از رمل و شن در زندان آغازین رمان که تا پایان در گفت‌وگوها و ذهنیت‌ها حضور دارد، در برابر کاخی در جنگلی انبوه تصویر می‌شود که تضادشان بیشتر به ماندگاری آن‌ها کمک می‌کند. پذیرش اشیای جادویی مانند فلوت یا انارهای شیشه‌ای در حکم بن‌مایه‌ای تکرارشونده هستند و با دست‌به‌دست‌شدنشان به کار گسترش روایت در فضا می‌آیند. وجود دوقلوها (در *دریاس و جسدها* (الیاس و دریاس) و در *آخرین انار دنیا* (دو تا از سریاس‌ها) و چرخه‌های تکرارشونده

[1]. unreliable narrator

(مانند سریاس که به سریاس‌های دیگر منجر می‌شود یا سالار که نزدیک است در صفحات پایانی باد او را مثل عمویش، جمشیدخان، با خود ببرد) به معنای پایان‌نیافتن مصیبت‌ها و هرروزگی آن‌ها در خاورمیانه است.

رمان‌های او کنش‌محور هم هستند و شخصیت در گسترهٔ پیرنگ کنش‌های فراوانی دارد. معمولاً در اولین ظهور شخصیت، اطلاعات زیادی داده می‌شود که برخی هیچ اهمیتی ندارند و برخی صفت غالب آن شخصیت هستند؛ صفتی که گاه خصلتی جادویی دارد (مانند شیشه‌ای‌بودن قلب محمد دل‌شیشه). نطفهٔ جنبه‌های خیال‌انگیز رمان در همین معرفی اولیه بسته می‌شود که تا پایان خواننده را همراهی می‌کند تا بتواند معماهای مطروحه را دنبال کند و پاسخشان را بیابد. با وجود شکل پسامدرن، شخصیت در رمان‌های بختیار علی اهمیتی بیش‌ازحد معمول دارد. اگرچه کنش‌های فراوانی که گاه فاقد انگیزش‌های روانی معمول هستند، در شخصیت‌های او دیده می‌شود، باز هم شخصیت عمقی دارد که در زمانهٔ ما کمتر دیده می‌شود. شخصیت‌ها فاقد روان‌شناختی نیستند، اما از نوعی دیگر به ساحت درونی‌شان پرداخته شده است. انگیزش آن‌ها عمدتاً فراتر از دایرهٔ فردیتشان است. اگرچه که رخدادهای فردی عامل آن است، پاسخی که آن‌ها به رویدادها می‌دهند، در حوزهٔ مسائل ذهنی و روانی شخصی باقی نمی‌ماند. پاسخ‌ها نمایندهٔ بخش‌های وسیعی از جامعه می‌تواند باشد، اما نه بدین معنا که با شخصیت‌های نوعی مواجهیم؛ انگار که شخصیت‌ها در هیبت آواهای بزرگ مضمحل می‌شوند و این صدای جدال آن‌ها است که به گوش خواننده می‌رسد. درواقع می‌توان در پس پشت آن‌ها نویسندهٔ ضمنی[1] فیلسوفی را دید که بی‌هیچ تعارفی سخنان صلح‌طلبانه و ضدملی‌گرایانه و نیز اندیشه‌های مخالف را در دهان شخصیت‌ها می‌گذارد و از ارزش‌های والای انسانی در کنار سیاست و ایدئولوژی سخن می‌راند.

از میان همهٔ آواهای رمان، بیش از همه آوای مظفر صبحدم است که با دیگر آواهای مخالف و موافق به گفت‌وگو می‌نشیند. اگرچه درنهایت در چشم‌اندازی واقع‌گرایانه جز بازنده‌ای اسیر دریاها نیست. حتی در واقعیت رمان هم می‌بینیم که این حامی آوای صلح‌جویانه هیچ نقشی در بهبود جهان واقعی ندارد و صرفاً ناظری است که با آوای ناکامانهٔ صلح، امید آرمان‌شهری می‌دهد

[1]. implied author

که خود نیز در دستیابی بدان ناتوان است. امتناع خروج از پادآرمان‌شهر بنیاد رمان را برمی‌سازد؛ آرمان‌شهری دست‌نایافتنی به مدد ایدئولوژی‌های شخصی مظفر دست‌کم در ذهن مخاطب زنده می‌ماند. شکست در آرمان‌شهر گشایندهٔ جهان‌های داستانی است. روایت بهشت (آرمان‌شهر) کسالت‌بار است و ارزش شنیدن ندارد. تنها جهنم مایه و توان روایتگری دارد، اما تنها ندای نجات از پادآرمان‌شهر موجود، فراخوان پیمانی سازندهٔ آرمان‌شهر با خوانندگان را ایجاب می‌کند. بدین‌ترتیب ادبیات رهایی‌بخش در ویرانهٔ پادآرمان‌شهری واقعیت و شکست قطعی قهرمان، رؤیای جهانی دیگر را بازسازی می‌کند. مرثیه برای آرمان‌شهر نخستین گام برای رهایی از پادآرمان‌شهر است.

در *آخرین انار دنیا* موقعیت سرگردان راوی در دریا که هر فصل شبی را دربرمی‌گیرد، بیان عینی موقعیت ذهنی او است. راوی سرگردان با تعلیق‌های روایی مختص روایت شفاهی در میان نقل رویدادها بر کشش داستان می‌افزاید، اما مظفر به گفتهٔ خودش «نه دنبال حقیقت است و نه در پی حکایت» (همان: ۱۱۱)، بلکه به‌سادگی آشفتگی‌هایش را بیرون می‌ریزد. دوام داستان حتی با مرگ راوی هم ممکن تواند بود: «حتی اگر صبح این کشتی غرق هم شد یکی از سرنشین‌ها با شنا خودش را به خشکی می‌رساند. می‌تواند از آنجا که من تمام کردم خودش ادامه بدهد» (همان: ۱۲۰ و نیز ۳۹۱). زنجیرهٔ داستان را تا بی‌نهایت می‌توان ادامه داد؛ دقیقاً به این علت که این رویدادها چرخه‌ای پایان‌ناپذیر را روایتگرند. در عمدهٔ آثار بختیار علی، شخصیت‌ها در چنین چرخهٔ تکراری‌ای می‌افتند که خلاصی از آن به هیچ وجه ممکن نیست؛ جلادت کفتر در شهر *موسیقیدان‌های سپید* و مظفر صبحدم در *آخرین انار دنیا* قهرمانانی غرق در فضای پادآرمان‌شهری‌اند که امیدوارانه برای فرار از آن تلاش می‌کنند: جلادت با گذار عینی به آرمان‌شهر شهر موسیقیدان‌های سپید و مظفر با ساختن ذهنی آن در مسیر کنش‌هایش و مبتنی بر پیمانش در زیر آخرین انار. اما آخرین انار دنیا فقط شبحی از آرمان‌شهر است؛ گم‌گشتگی مظفر در دریاها نشانی از ناتوانی برای رسیدن به آرزوها و نقض عهدی است که با سریاس‌ها بسته است.

رویارویی شخصیت‌های *وقت تقصیر* و *آخرین انار دنیا* با آرمان‌شهرهایشان

افزون بر خط سیر کلی که در لابه‌لای مباحث مرتبط می‌آید، اکنون به سراغ آرمان‌شهرهای برخی از شخصیت‌های مهم می‌رویم. برای آرمان‌شهر معنایی موسع در نظر گرفته‌ایم که شامل هر

رخنه‌ای در دل پادآرمان‌شهر فراگیر رمان‌ها می‌شود. آرمان‌شهر در این معنا هر روزن رهایی‌بخشی است که شخصیت‌ها می‌خواهند در آن به آرامش برسند، فارغ از اینکه مخاطبان در کیفیت آرمان‌شهر با آن‌ها هم‌نظر باشند. برای بحث دربارهٔ پادآرمان‌شهر نیاز است تا از چشم‌انداز آرمان‌شهر بدان نگریسته شود و اتوپیا خود آشکارگی ارزش‌افزوده‌ای است که ایدئولوژی بر واقعیت بار می‌کند (ریکور، ۱۳۹۸: ۱۹۷).

وقت تقصیر

به‌طورکلی، در بخش بزرگی از نیمهٔ اول کتاب، اثری از آرمان‌شهر دیده نمی‌شود و فضای سیاه پادآرمان‌شهری چیرگی تام دارد، اما در همان‌جا هم روزنه‌هایی دیده می‌شود. در اواخر کتاب اما با بازی‌های راوی نامعتبر، امکان وجود شکلی از آرمان‌شهر رخ می‌نماید:

آرمان‌شهر حیات

از همان ابتدا که راوی، حیات را با دوربینی در حال نظارهٔ شهر و گوشی شنوای گفت‌وگوی ابرو و گیسو به تصویر می‌کشد، به‌واسطهٔ کانونی‌ساز حیات[۱] از واژهٔ «حکمتانه» (به‌جای «هگمتانه»)[۲] برای مکان اصلی رویدادها استفاده می‌کند (کاتب، ۱۳۸۳: ۷). بدین‌ترتیب، پادآرمان‌شهر غریب پرخشونت رمان با لفظی یادآور آرمان‌شهر نامیده می‌شود. حیات خود را از ارکان این (پاد)آرمان‌شهر می‌پندارد: «حیف باید یکی اینجا باشد تا آن‌ها [مورچه‌ها][۳] راحت زندگی‌شان را بکنند. اگر کسی بود شبانه می‌رفتم و یک زندگی دیگر برای خودم دست‌وپا می‌کردم» (همان: ۹). در نگاه او هگمتانه هم آرمان‌شهر است، اما نگاه انواع مخاطبان (جز مخاطب آرمانی

---

[۱]. واژهٔ «آمدن» در عبارت «آمدن گیسو به حکمتانه بیخود نبود» (کاتب، ۱۳۸۳: ۷) خود نشان از منظر کانونی‌ساز دارد.

[۲]. کاربرد این دو واژه برای مکانی واحد در سراسر رمان به‌ظاهر از نظمی منطقی برخوردار نیست و نشان می‌دهد که میان این دو آرمان‌شهر و پادآرمان‌شهر فاصله‌ای نیست (برای نمونهٔ حکمتانه نک: همان، ۱۵، ۲۰۳، ۲۸۸-۲۹۴، ۳۰۰، ۳۴۱-۳۴۲، ۳۷۸، ۳۸۲، ۲۸۹، ۳۵۴، ۳۵۷، ۴۰۸ و ۴۱۰ و هگمتانه نک: همان: ۲۱، ۳۱-۳۲، ۴۴، ۵۰-۵۲، ۵۵، ۸۵، ۹۴، ۱۴۶، ۱۵۰، ۱۸۰، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۱، ۱۹۳، ۳۵۴، ۳۵۷ و...).

[۳]. دسته‌بندی‌های اجتماعی خاص مانند عاصی‌ها، مورچه‌ها، ضدها، یارها، یقه‌چرک‌ها، حاضرها، نسناس‌ها و... که در سرتاسر رمان بی‌هیچ توضیح کاملی دیده می‌شود، شکلی از قشربندی در آثار (پاد)آرمان‌شهری را به‌خاطر می‌آورد.

روایت)[1] تازه در اواخر رمان ممکن است تغییر کند: «آنچه در پس هگمتانه پرزجر بود حکمتانه‌ای پرآوازه بود. حکمتانه خانقاه عرفا و دراویشی بود که از همه جای ایران و حتی کشورهای اطراف به آنجا آمده بودند» (همان: ۳۷۷).

بااین‌حال، حتی حیات هم به‌دنبال رهایی ابرو از (پاد) آرمان‌شهر است: «حیات به بام نگاه می‌کرد: بدش نمی‌آمد بام خانه به بام‌های دیگر راه داشته باشد و آن‌ها بخواهند ابرو را یک طوری فراری بدهند... مدت‌ها بود بهش تلقین می‌کرد که باید خودش را بکشد. ابرو زیر بار نمی‌رفت. فهمیده بود با کشتن خودش، شکست را قبول کرده» (همان: ۲۷)، اما ابرو که اعتقادی به رهایی ندارد، با وجود اضمحلال وجودی شخصیت‌ها در این رمان، به مقاومت می‌اندیشد؛ مقاومتی که سودی ندارد. در ادامهٔ روند اضمحلال، فرایند تخریبگر روایت کاتب، مقاومت را هم بی‌معنا می‌کند: «حتی جرئت گریه‌کردن نداشت چه برسد به کشتن خودش» (همان: ۳۲)؛ چرا که با فروپاشی شخصیت، «روایت» برانگیخته می‌شود و برجستگی می‌یابد: «جنگ بین او ابرو و یا عاصی‌ها نبود. جنگ او و افیون‌ها بود» (همان: ۱۳۵). «حیات شک نداشت آوردن ابرو در آن جمعه به خانه‌اش چه بلایی سر آن‌ها و افیون‌هایشان می‌آورد» (همان: ۱۳۶). «حیات می‌خواست حکایتش را آن‌طور که می‌خواهد سر زبان‌ها بیندازد و افیون‌ها را تو چنگش بگیرد» (همان: ۱۵۱). شخصیت در قبال پیرنگ‌سازی راوی نامعتبر توان هیچ گشایشی ندارد. اساساً افیون (روایت پادآرمان‌شهر) نه‌تنها گرهی از کار اسیران پادآرمان‌شهر نمی‌گشاید، بلکه روزن‌های آرمان‌شهری را هم با بی‌اعتباری افراطی‌اش مسدود می‌کند. اسارت حیات ناگزیر است: «گاهی فکر می‌کنم تجسم اعمال یا خواب سنگی، درختی، آبی، چیزی هستم، در لباسی که او می‌خواهد.» «... چون فکر می‌کردم افیون، خاطره و... فر خدا هستم یا تعبیر... و تجسم افیون خدا. چون در ذکر او را درک می‌کردم و می‌فهمیدم که هست» (همان: ۱۷۳). کارکرد چنین شخصیت‌هایی که پیوسته از وجود تهی می‌شوند چیزی جز نظاره نیست: «رضاقلی تن به خیلی چیزها داده بود تا بتواند حیات را از نزدیک آن‌طور تماشا کند که حیات ابرو را تماشا می‌کرد» (همان: ۱۵۰)؛ کارکردی که به خوانندگان نیز تسری می‌یابد.

حیات در یکی از اصلی‌ترین تجسم‌هایش، حکیمی الهی است؛ همانی که باید پیشوای مدینهٔ فاضله باشد: «می‌دانم حیات جزء حکمای عصر است» (همان: ۲۸۷)؛ «حیات تشنهٔ علم و خرد

[1]. ideal narrative audience

بود. و به‌خاطر همین دانستن به دام حکومت افتاده بود. قصد داشت با نفوذی که به حلقهٔ حکومت پیدا می‌کرد مدرسه‌اش را برپا کند» (همان: ۲۹۴)؛ «در لباس هگمتانه، حکمتانه کار خودش را می‌کرد» (همان: ۲۹۲)؛ «باید به هر وسیله‌ای هست خیرالموجودین به داخل حکومت سرازیر شوند تا از مدینهٔ فاضله آن‌قدرها دور نشویم که اسمش در یادمان نماند.» «خود حکومت هم مایل به وجود آن مدرسه بود: می‌خواست این مدرسه باشد و به بدنهٔ حکومت چنین کسانی وارد شوند چون اگر آن حکما و عالمان علاقه‌مند به مورچه‌ها نبودند حکومت هم ماندگار نبود. حکومت پر بود از آدم‌های طماع و دنیازده... هرچه بود حکومت خود را به ندیدن مدرسه می‌زد. قبول کرده بودند، عده‌ای عاصی را که خطر آن‌ها در آینده می‌رود حیات جلو جلو دستگیر کرده و به هگمتانه می‌برد تا پیشگیری کند از شورش‌ها و فسادهایی که آن‌ها در آینده راه خواهند انداخت. «حکومتیان از همه چیز آن مدرسه بااطلاع بودند. هرچند خود را به بی‌خبری می‌زدند. اما همه‌چیز با اطلاع آن‌ها بود. «می‌گذاشتند شاگردان مدرسه به داخل حکومت سرازیر شوند و در جاهای مهم گماشته شوند بی‌آنکه نظر کسی را جلب کنند» (همان: ۲۹۷). اما چیزی او را بیش از هر شخصیت دیگری تباه می‌کند- که رهایی از آن هم ناممکن است: «شاید زخمی که به‌مرور به بدن حیات افتاده بود زخم دانایی بود.... مرض فهم به اول جایی که زده بود آلتش بود. داشت آلتش را فاسد می‌کرد و از بین می‌برد تا محوش کند. این سرنوشت بزرگ‌ترین استاد زمان بود» (همان: ۲۹۸). فارغ از انهدام ظاهری بدن، ادغام شخصیت‌ها در یکدیگر (برای نمونه نک: بنار، ۱۳۹۸: ۹۵-۹۸) هم به محو آن‌ها کمک می‌کند. اما زوالی که شخصیت اصلی (پاد)آرمان‌شهر دچارش می‌شود، در زدایش آن هیچ نقش عینی ندارد؛ قهرمان چاره‌ای جز همزیستی ندارد؛ تنها در یکی از چندین شکلِ متطور روایت خلاف واقعی که راوی نامعتبر ارائه می‌کند، در میان همهٔ امکان‌ها، امکان جایگزینی پادآرمان‌شهر به‌جای آرمان‌شهر دیده می‌شود که بی‌اعتباری تأکیدشدهٔ روایت‌ها مانع از پذیرش آن می‌شود.

آرمان‌شهر ابرو

از آنجا که گاه میان ابرو و حیات هم تفاوتی دیده نمی‌شود و حتی می‌توان آن‌ها را یک شخصیت فرض کرد، بخش زیادی از مطالب بالا به ابرو هم مربوط می‌شود. انگار که این رمان اثری تک‌شخصیتی است که همهٔ شخصیت‌ها پرهیبی از شخصیت اصلی هستند که به‌صورت

متکثر و متناقض تصویر شده‌اند و اگرچه در ساختار پیرنگ کنش‌های متفاوتی دارند اما در پرتو تخریب وجود شخصیت‌ها جلوهٔ واحدی می‌یابند: «او حالا دیگر خود ابرو بود» (کاتب، ۱۳۸۳: ۳۳۹)؛ «شبیه‌ترین کس به او ابرو بود» (همان: ۳۷۳)؛ «حالا اگر من بگویم نام اصلی حیات، ابروست، و وقتی از کوه پایین آمده نامش را حیات کرده تا بتواند زندگی تازه‌ای را شروع کند تو چه داری بگویی؟» (همان: ۳۹۵).

کوه را می‌توان آرمان‌شهری فرض کرد که جایگاه مبارزان راه آزادی است، اما این تصور هم به‌زودی نقش بر آب می‌شود: «[ابرو] یا باید جلو افیون‌هایی که برایش ساخته بودند می‌ایستاد یا جلو حکومت. می‌دانست حریف افیون‌های آن‌ها نمی‌شود. مجبور شد جلو حکومت بایستد» (همان: ۹۵). حتی رهاکردن کوه نیز از معنای پایداری تهی می‌شود: «[ابرو:] تو کوه گیر افتادم، چون خو کردم این‌طوری کیف کنم. بعضی موقع‌ها آدم خو می‌کند به کیفی که نمی‌تواند دست از سرش بردارند. یک جور افیون می‌شود برای آدم. تو فقط بهانه بودی از کوه پایین بیایم و آمدم. نه اینکه دلم بی‌تقصیر باشد نه، آن هم تقصیر داشت اما وقت تقصیرش شده بود دیگر» (همان: ۳۳۶)؛ بنابراین بی‌اعتباری روایت به هیچ آرمان‌شهری اجازهٔ بقا نمی‌دهد.

آرمان‌شهر گیسو

تردیدها در این شخصیت هم از مرز شک فراتر می‌روند و به انهدام شخصیت می‌رسند: «می‌ترسید روزی به خودش بیاید که او هم عاشق حیات شده باشد: دور می‌دید این را چون نزدیک بود... شاید بی‌علت نبود حیات را به بهانهٔ دیدن خانه کشانده بود آنجا» (همان: ۵۶-۵۷). آشکارا روشن نیست که گیسو زندگی با کدام‌یک را می‌خواهد و کدام‌یک از این دو وضعیت برایش موقعیت آرمان‌شهری پررنگ‌تری دارد؛ به‌خصوص که افیون‌ها اجازهٔ شفافیت به حقایق رمانی نمی‌دهند: «گیسو مدتی بعد از گم‌شدن حیات حامله شده بود. معلوم هم نشد کی شکمش را بالا آورده و او چطور بچه‌اش را سربه‌نیست کرده. تو خرابه‌ها طفلی مرده پیدا کرده بودند که هیچ‌کسی نمی‌دانست مال کیست. شکل بچه آن‌ها را یاد کسی می‌انداخت: دیگر کسی نمی‌خواست یاد او بیفتد: بی‌دلیل نبود می‌گفتند حیات به‌خاطر قولش به گیسو ابرو را فراری داده: دربارهٔ گیسو حرف می‌زدند تا نشان بدهند دست حیات و گیسو و ابرو تو دست هم است» (همان: ۳۸۳). اگرچه در میان این حجم گزاره‌های بی‌اعتبار، نمی‌توان به هیچ سخنی اعتماد کرد،

بدیهی است که هردو وضعیت به‌خاطر شکل روایت، امکان استمرار آرمان‌شهر را از موقعیت سلب می‌کنند.

آخرین انار دنیا

در ادامه و در لابه‌لای نقل گفتارهایی از *آخرین انار دنیا* به برشماری چهار آرمان‌شهر شخصیت‌ها می‌پردازیم که هریک در نقش آوایی یگانه در کار گسترش فضای گفت‌وگویی روایت‌اند.

آرمان‌شهر یعقوب صنوبر

جملات نخست رمان[1] نشان می‌دهد که قهرمان در شرایط ویژه‌ای قرار دارد. به‌ظاهر کشور در موقعیتی پادآرمان‌شهری است که در آرمان‌شهر کاخ از او محافظت می‌شود، اما آشکار است که واژهٔ اسارت، این شهر آرمانی را به بازی می‌گیرد و قهرمان مشتاق گریز از آرمان‌شهر به پادآرمان‌شهر است. او پیش‌تر، بیست‌ویک سال هم زندانی بوده است که خود بر موقعیت پادآرمان‌شهری پیشینی او صحه می‌گذارد. درواقع، این اسارت در کاخ، موقعیتی مرزی میان دو پادآرمان‌شهر است که خود امکان پایش ندارد و نفس اسارت از آن پادآرمان‌شهری ویژه می‌سازد. یعقوب صنوبر، رهبر، که همیشه در هاله‌ای از کیفیات واقع‌گرای جادویی ظاهر می‌شود، رابطهٔ خاصی با قهرمان اصلی، مظفر صبحدم، دارد: «[یعقوب صنوبر گفت:] *...فرشته‌های من برای تو، شیطان‌های من نیز برای تو...* ... از بچگی این‌طور بودیم. او چیزهای خود را برای من می‌گذاشت، من هم چیزهای خودم را برای او» (علی، ۱۴۰۰: ۷). اما یعقوب تنها بلاها را نصیب مظفر می‌کند. یعقوب غرق در پادآرمان‌شهر، به آرمان‌شهر ساختگی خودش پناه می‌برد، اما مظفر که چندان نقشی در ساختن پادآرمان‌شهر نداشته، مصمم به گریز از آن و ساختن دنیایی بهتر است.

«بعد از قیام رهبر و وزیر و سیاستمدارها... هریک خلوتی خصوصی برای خود ساخته بودند... می‌خواست زیبایی و معصومیت و حکمت هم در تملک او باشند. من دیر فهمیدم که او

[1]. «از همان صبح روز اول فهمیدم اسیرم کرده است. درون کاخی، در میان جنگلی پنهان به من گفت در بیرون بیماری کشنده‌ای شایع شده است» (علی، ۱۴۰۰: ۷).

می‌خواهد تمام چیزها را برای خودش حفظ کند» (همان: ۶۱). همه به‌دنبال ساختن آرمان‌شهرند، اما آرمان‌شهرهای شخصی: خصوصی‌سازی آرمان‌شهرها. درواقع، بدین‌ترتیب آرمان‌شهر از معنای اصیل خویش تهی می‌شود و به‌جای سعادت عامه، نفع شخصی را دربرمی‌گیرد. حتی مظفر صبحدم هم می‌گوید: «زبانم را فراموش نکردم، بلکه در آن سال‌های دور و دراز زندان وقت آن را داشتم تا زبان دیگری خلق کنم: زبانی شاعرانه» (همان: ۸–۹) که نشانی از اتوپیای انفرادی دارد؛ همانی که انگیزش اصلی کنش‌های او است. «پس از گذراندن چند سال در زندان... از فکر کردن به سیاست دست برداشتم» (همان: ۱۱). اگرچه مقصود گذار از نگاه سیاسی به نگاه انسانی است، در پس پرده شکلی از همان خصوصی‌سازی دیده می‌شود.

«[یعقوب:] تو اسیر نبوده‌ای، بلکه در حقیقت از آن ناپاکی‌ها و پلشتی‌ها به دورمانده‌ای... می‌توانستم ده سال پیش از این آزادت کنم» (همان: ۵۸). از نگاه یعقوب، زندان هم آرمان‌شهری برای مظفر بوده است و می‌بینیم که به‌طورکلی، یعقوب به‌عنوان یک فرماندهٔ نظامی– سیاسی پیوسته در کار جعل آرمان‌شهرها هم برای مظفر هم برای مردم است: «تو تنها کسی هستی که بیست‌ویک سال گناهی مرتکب نشده‌ای، پرنده‌ای را آزار نداده‌ای، نجنگیده‌ای» (همان: ۵۹). آرمان‌شهر بی‌گناهان زندان است که توان بدکاری را از آدمی سلب می‌کند. «[یعقوب] گفت: «آزادی ما را می‌کشد...» لحظه‌ای فکر کردم می‌خواهد از آزادی من را مصون کند» (همان: ۳۴). این نگاه همان چیزی است که ارزش‌افزودهٔ ایدئولوژی را بر واقعیت آرمان‌شهر ساختگی (ایدئولوژیک) کاخ آشکار می‌کند.

آرمان‌شهر خواهران سپید

پیمان‌ها سازندهٔ آرمان‌شهرند؛ از نوعی ذهنی که امکان پایداری درونی دارند: دو خواهر با پیمانشان با یکدیگر (همان: ۴۰–۴۱) آرمان‌شهری نفوذناپذیر برای خود می‌سازند که تا پایان برجا می‌ماند. پیمان برادری‌شان با سریاس اول (همان: ۱۲۳) نیز از همین سنخ است. از میان همهٔ شخصیت‌های این رمان فقط خواهران سپید توان وفای به عهد و رسیدن به هدفشان (پیوند جاودانی با یکدیگر و سوگواری ابدی برای سریاس و نپذیرفتن سریاس‌های دیگر) را دارند. پیمان‌ها بسته می‌شوند تا اتوپیا را بسازند، اما گاه خود به ایدئولوژی تبدیل می‌شوند و بخشی از ارزش‌افزوده به واقعیت: «خواهران سپید مثل همیشه اصرار داشتند هیچ‌کس دیگری را که اسمش سریاس صبحدم باشد نپذیرند، آن‌ها انسان را با یگانگی‌اش دوست داشتند مثل چیزهای نادر و کمیاب» (همان: ۳۴۸)، اما

آدمیان متنوع‌اند و پذیرش آن‌ها شرط دوام بقا است. بدین‌ترتیب، شاهد تصادم جهان واقعی پادآرمان‌شهری و ایدئولوژی‌ای هستیم که خود را در قلب آرمان‌شهر جای می‌دهد. تفاوت بنیادین نگاه خواهران با مظفر را به‌روشنی می‌توان در اینجا دید: «آن شب خواهش کردم بیایند و سریاس [سوم] را ببویند و هرم آتشی که دلش را می‌سوزاند، حس کنند. اما نیامدند... آن‌ها نمی‌خواستند هیچ‌چیز آن پایان را که دیده بودند تغییر دهند» (همان: ۳۴۹). «[خواهران سپید] گفتند: *پیر زخم‌ها، بعد از عمری اندیشیدن به این پسر [محمد دل شیشه] حالا حس می‌کنیم دوستش داریم. حس می‌کنیم از اولین لحظاتی که با لباس‌های خیسش روی آب ایستاده بود، دوستش داشتیم، به او عشق می‌ورزیدیم، اما با محبت هیچ کاری از پیش نمی‌رفت...* از صمیم دل نمی‌خواستم احساس گناه کنند. می‌خواستم اطمینان به پاکی خود را از دست ندهند. ... به دریا می‌گویم: *تمام این داستانی که من برای تو و این پناه‌جویان سرگردان تعریف می‌کنم، هیچ متهمی در آن وجود ندارد...*» (همان: ۳۸۲–۳۸۳). مظفر با وجود دیدگاهی مخالف چشم‌انداز خواهران سپید اما بی‌هیچ دشمنی و ملامتی پذیرای آن‌ها (دیگری) است: «اگر جنگ نهایت عدالت هم باشد، همیشه زمین را لبریز غم می‌کند. نه اکرام کوهی من از عدالت حرف نمی‌زنم... عدالت خیلی وقت‌ها از ناعدالتی سخت‌تر و خشن‌تر است... من دربارهٔ وقف‌کردن انسان برای انسان حرف می‌زنم... آخرین انار را برایت جا می‌گذارم» (همان: ۳۸۶–۳۸۷). ایدئولوژی و اتوپیا در اندیشهٔ آوای خواهران سپید به گوشه‌گرفتن در جهان درونی و لجاجی مثبت با جهان بیرونی می‌گراید، اما در نگاه مظفر صبحدم به‌سوی فراموشی کینه و پذیرش همگانی می‌رود.

هیچ عشق به فرجام و وصال رسیده‌ای را نمی‌توان در این رمان مشاهده کرد گویی که پادآرمان‌شهر اجازه‌اش را نمی‌دهد. «دوست دارم از ابتدا خاطرجمع باشید که هیچ‌وقت سریاس صبحدم و آن دخترها عاشق هم نشدند. این حکایتی که من می‌گویم از عشق تهی است» (همان: ۹۳)؛ چرا که در پادآرمان‌شهر رؤیای عاشقی بیهوده است و سرانجام آن محمد دل‌شیشه است. شاید از این منظر، پیشاپیش خواهران سپید انتخاب منطقی‌تری داشته‌اند!

آرمان‌شهر سریاس‌ها و دوستان

سریاس‌ها –که «هریک اناری بلورین با خود داشتند تا خاطرهٔ باغی را که در آن روییده‌اند فراموش نکنند» (همان: ۳۱۵)– و دوستانشان (محمد دل‌شیشه و ندیم شاهزاده) مانند دیگر

شخصیت‌ها پیمان‌هایی زیر درخت انار دارند (همان: ۱۳۷) که اتوپیای آن‌ها را برمی‌سازد. «من نام آن درخت انار را «آخرین برادری دنیا» می‌گذارم» (همان: ۲۶۶). محمد دل‌شیشه اسیر مرگی رمانتیک می‌شود و ندیم شاهزاده که «کودکی بود که همهٔ حکایت‌های راه‌ها را از بر بود» (همان: ۱۳۶)، نابینایی است که علی‌رغم وعده شفا نمی‌یابد، اما خدشه‌ای بر آرمان‌شهرش وارد نمی‌شود؛ او موجود نایافتنی رمان است که پیوسته در سفر است و دستیابی به او تقریباً ناممکن است. سریاس‌ها هم هریک به راهی متفاوت می‌روند که البته همه به‌سوی تباهی و غرق در پادآرمان‌شهر است: «[سریاس اول] در رؤیای روزی بود که قوانینی برای بازار تدوین کند، نقشهٔ شهر دیگر و دنیایی دیگر را در سر داشت» (همان: ۱۱۵). سریاس اول با وجود ذهنیت اتوپیایی در همین برهوت خاکی زندگی می‌کند؛ اهل مصالحه است و با پذیرش شرایط به مقاومت ادامه می‌دهد. برای بهترشدن وضعیت دست‌فروشان تلاش می‌کند و در دوستی با خواهران سپید، جز دوستی به چیزی نمی‌اندیشد: «اما بازار جنگل است و همیشه مثل جنگل باقی خواهد ماند» (همان: ۱۱۹). سریاس که «رؤیای ابرمردشدن» داشت (همان: ۱۵۵)، حتی پس از مرگ هم امکان نزدیکی به آرمان‌شهرش را نمی‌یابد: «می‌دانستیم که هرگز آخرین انار دنیا را پیدا نمی‌کنیم، اما فکر کردیم در مسیر آخرین انار دنیا دفن شود بهتر است تا در گورستان‌هایی که نمی‌خواست آنجا به خاک سپرده شود. آن شب هر چهار نفر تصمیم گرفتیم در آن دشت خاکش کنیم» (همان: ۱۷۰).

سریاس دوم هم سرنوشتی بهتر از اولی ندارد: «بعد از مرگ سریاس تمام زندگی‌ام دگرگون شد، برای آخرین بار در یک غروب زیر آخرین انار دنیا رفتم... انار شیشه‌ای را برداشتم و تا قدرت داشتم از آن بلندی آن را به پایین پرت کردم... بعد از مرگ آن‌ها آزادی شیطان درونی‌ام را حس می‌کردم» (همان: ۲۷۵). به همین دلیل در پادآرمان‌شهر ماندگار می‌شود یا اینکه برعکس، به‌دلیل ماندگاری در پادآرمان‌شهر چنین ناامید می‌شود: «من رویهٔ ناپاک سریاس هستم» (همان: ۲۲۸). «دختران سپید... تا دم مرگ به چشم شیطان نگاهم می‌کردند» (همان: ۲۴۲). انگار سریاس دوم اساساً شخصیتی پادآرمان‌شهری است که حضوری بدین‌سان اندک در جهان آرمانی دارد. او تفاوتی بزرگ با مظفر صبحدم دارد که با وجود همهٔ مشکلات ایمانش را از دست نمی‌دهد.

سریاس سوم هم از پادآرمان‌شهر شیمیایی‌شدگی به آرمان‌شهر آسایشگاه رفته اما آن هم خود پادآرمان‌شهری است و قرار است که برای آزمایش‌های علمی به آرمان‌شهر اروپا برود که

آن نیز برای او پادآرمان‌شهری خواهد بود؛ چرا که پادآرمان‌شهر در اندرون او است و بی‌هیچ گناهی مجبور به همراهی آن تا ابد است و راه فراری ندارد: «محبت درد آن بچه را دوا نمی‌کند» (همان: ۳۱۷).

می‌توان از چشم‌اندازی دیگر، سریاس‌ها را فرشتگانی دانست که در پادآرمان‌شهر هبوط کرده‌اند که به‌عکس این بار آدمی وظیفهٔ نجات آن‌ها را دارد و تمامی نجات‌دهندگان، مظفر و یعقوب، ناتوان در اجرای برنامهٔ نجات‌اند و بیشتر به گم‌گشتگی آن‌ها کمک می‌کنند؛ یعقوب با دادن آن‌ها به خانواده‌های مختلف و مظفر با گم‌شدن خودش در دریا و ازدست‌دادن آن‌ها.

آرمان‌شهر مظفر صبحدم

سوگندها همچنان آرمان‌شهرساز هستند: «سوگندی ابدی خوردم که نپرسم کدام‌یک پسر من بوده‌اند. باید هردو را می‌پذیرفتم» (همان: ۲۰۱)؛ «در آنجا [کنار آخرین انار دنیا] پیمان ابدی خودم را نوشتم و تصمیم گرفتم هرجا که رفت دنبالش بروم، تا هنگام مرگ پیش او بمانم، هرجا که رفتم داستان سریاس‌ها را با خود ببرم» (همان: ۳۴۴ و نیز ۳۲۱–۳۲۲ و ۳۳۳). بدین‌ترتیب مظفر صبحدم آرمان‌شهری ذهنی می‌سازد که زنده‌ترین همهٔ آن‌ها و فراتر از همهٔ زندان‌ها است، اما راوی نمی‌تواند به این آرمان‌شهر پیمانی خود وفادار بماند و آوارهٔ دریاها می‌شود. روایت مظفر گم‌گشته در دل دریاها (قاب بیرونی روایی) خود نشان از گرفتاری او در زمان–مکانی[1] پادآرمان‌شهری است که بیانی از وضعیت آدمی آویخته در میانهٔ آرمان‌شهر و پادآرمان‌شهر است. تنها راه رستگاری راوی، توانش روایت رویدادها است و جالب اینکه حتی با وجود گم‌گشتگی و احتمال مرگ در دریا، باز هم روایتش از دست نمی‌رود و شاید تنها از این منظر به پیمان وفا شده باشد. او در نوعی آرمان‌شهر روایی سکنی گزیده است؛ آرمان‌شهری که صرفاً با گفتن از پادآرمان‌شهر معنا می‌یابد. عمل روایت، زدایش پادآرمان‌شهر برای نسل‌های آینده و سریاس‌های دیگری است که می‌آیند؛ ساختن دنیایی بهتر با تخیل دنیایی آرمان‌شهری که در پی فراموشی پادآرمان‌شهرها است. بدین معنی اتوپیا معنایی بی‌اندازه مثبت و انسانی می‌یابد که می‌توان آن را در چارچوب چشم‌انداز ارنست بلوخ بررسی کرد: «من نمی‌میرم. من هیچ مرگی را نمی‌پذیرم. نه

[1]. زمان–مکان (chronotope): برای مطالعهٔ نمونه‌ای از کار روی پیوستارهای زمانی–مکانی نک: باختین، ۱۳۸۷: ۱۳۷–۳۴۶.

مرگ سریاس‌ها، نه مرگ خودم... کسی که بخواهد اعتنایی به مرگ نکند، باید تا آخر به‌دنبال زنده‌هایی بگردد که آن‌ها را از دست داده... راه آن‌هایی که اعتنایی به مرگ ندارند فرق می‌کند. راه درازتر و پیچیده‌تری است. راهی که به راه من در این بیابان و دریا شبیه است. آن‌ها که به مرگ اعتنایی ندارند، محکوم‌اند با زندگی بازی سنگینی را شروع کنند. محکوم‌اند به‌دنبال تمام رفقا و دوستان و هم‌مسلک‌هایشان بگردند و مطمئن باشند یک بار دیگر آن‌ها را در جای دیگری پیدا می‌کنند» (همان: ۳۷۷ و نیز ۱۷۸ و ۳۸۱).

پیش‌تر دیدیم که تفاوت مظفر و یعقوب در آرمان‌شهرهای شخصی آن‌ها است: «گفتم: ... می‌خواهی با تفکر به جهان، تخیل در جهان و طبیعت زندگی و هستی، انسان را از خاطرهٔ خودت محو کنی... . تو به این خاطر زنده‌ای تا آن‌ها را فراموش کنی، من به‌خاطر آن زنده‌ام که دوباره آن‌ها را به‌خاطر بیاورم. راه من و تو یکی نیست» (همان: ۳۵۶)، اما با همهٔ این تفاوت‌های بنیادی، نویسندهٔ ضمنی از ایدئولوژهٔ بنیادین خود چنین رونمایی می‌کند: «گفتم: «یعقوب صنوبر، من دنبال این نیستم که گناهکار را پیدا کنم. دنبال سریاس صبحدم هستم، نه دنبال گناهکارها» (همان: ۳۶۶). با این نگاه پذیرا، دوگانهٔ من و دیگری فرومی‌ریزد: «بیشتر برایم معلوم شد ما شبیه هستیم. بیشتر فهمیدم من نیمهٔ به‌خواب‌رفتهٔ او هستم و از خواب بیدار شده‌ام و نمی‌خواهم بخوابم. ... او مرا همه‌جا کشته بود جز در خاطراتش» (همان: ۳۵ و نیز ۳۶۸-۳۶۹). گویی عینیت یعقوب در پادآرمان‌شهر می‌کوشد تا دست‌کم ذهنیتش را در آرمان‌شهری اسیر کند: «اسارت من برایش مهم‌تر از آزادی خودش بود» (همان: ۶۵)؛ زیرا که عینیت یعقوب غرق آلودگی است و ذهنیتش در قالب مظفر در جست‌وجوی رهایی است که با سیر رمان و غرقگی مظفر در پادآرمان‌شهر، آن هم نابود می‌شود، اما مظفر، مستقل از او راهی دیگر در پیش دارد: «فهمیدم خلوتی که او صحبتش را می‌کند، چیزی جز پیمان دیگری نیست که می‌بایست من و او مهرش می‌کردیم و نکردیم... آن خلوتی که او از آن صحبت می‌کرد، جز رؤیایی شبیه رؤیاهای زیر آخرین انار دنیا، چیز دیگری نبود. من و او یک نفر بودیم که قسمت شده بودیم، همانجور که سریاس‌ها یک نفر بودند و قسمت شده بودند... . من و او تا ابد از همدیگر جدا شده بودیم و دیگر هم پیوند نمی‌خوردیم... . من دیگر نمی‌توانستم پیمانی با او داشته باشم، برای آنکه می‌دانستم او یک پیمان را می‌خواهد، پیمانی که آسوده به این داستان پایان دهد. من هم به‌دنبال پیمانی می‌گشتم، پیمانی که تا پایان به‌دنبال داستان سریاس‌ها برود و هرگز به آن پایان ندهم و

زیر بار گناهانش شانه خالی نکنم. خلوتی که او از آن می‌گفت، آسودگی من و او بود در انتهای سفرمان به‌دنبال خود، پیمانی هم که من از آن گفتم، مهیاشدن بود برای عدم آسودگی، ... پیمان ساختن پایان دیگر برای این داستان... . می‌خواست به پایان برسیم، اما من بر آن باور بودم هنوز در آغازم» (همان: ۳۷۰-۳۷۱). بدین‌ترتیب، بار دیگر شاهد تأکیدی محکم بر انگارهٔ استفاده از آرمان‌شهر برای محو پادآرمان‌شهریم که جز به یاری روایتگری مکرر آن ممکن نخواهد بود؛ حتی اگر امیدی برای ماندگاری روایت متصور نباشد و قهرمان توان رهایی از پادآرمان‌شهر نداشته باشد.

نتیجه‌گیری

ساختار ذهنیت خودش را در کلیت رمان نشان می‌دهد. در ایران با شعارهای به‌ظاهر چپ‌گرایانهٔ اصولگرایان، صدای پای ویرانی طبقهٔ متوسط می‌آید و در عراق، امید بهبود و ضعف روزافزون صدام کورسویی می‌زند. بورژوازی فعال با درک موقعیت، در تکاپو است و نظاره‌گر؛ در ذهنیت پیش‌بین نویسندهٔ عراقی با امیدی روبه‌زوال، رفتن صدام بستری برای پویایی ناکام فرض می‌شود؛ بنابراین امید آرمان‌شهری پررنگ رو به اضمحلال است و شخصیت‌های ازبندرسته اسیر بندی بزرگ‌تر می‌شوند و تنها روایت آرمان‌شهر به‌عنوان ابزاری برای زدایش جهان پادآرمان‌شهری فرض می‌شود و ذهنیت پیشرو نویسندهٔ ایرانی با ناامیدی چشم‌انداز سیالی را به تصویر می‌کشد که «چپ آوازه افکند و از راست رفت» و تفاوتی میان آرمان‌شهر و پادآرمان‌شهر نمی‌بیند؛ بنابراین با وجود بهره‌گرفتن از توانش روایی، با همسانی آن‌ها (آرمان‌شهر و پادآرمان‌شهر) تمایزشان را بی‌معنی جلوه می‌دهد؛ شاید که روایت به کار پیرایش پادآرمان‌شهر فراگیر بیاید. امیدی که با فهم اینکه مسئله فراتر از بنیادهای معرفت‌شناختی است، زیرساخت‌های هستی‌شناختی را ویران می‌کند. هردو رمان آیینهٔ آیندهٔ جهان خاورمیانه‌ای را در ساختارشان بازتاب می‌دهند و ناکامی، خصلت مشترک رمان و عینیت جهان واقعی است که گذشته، حال و آینده را در پادآرمان‌شهری در آرزوی ناکجاآبادی دست‌نایافتنی ترسیم می‌کند. از ادبیات رهایی‌بخش کاری برنمی‌آید جز بیان واقع آن هم در شکلی به‌ظاهر غیرواقع‌گرا (روایت گسست‌های انسان و جهان و درماندگی آدمی در خلق پیوند).

تأکید بر اهمیت شخصیت در اثر بختیار علی و اضمحلال شخصیت در کار کاتب بدین معنی نیست که شخصیت‌های کاتب عمیق نیستند، بلکه تفاوت در ایجاب وجودی آن‌ها است. شخصیت‌های کاتب پیوسته در زوال و ایجادند و قوامی از نوع شخصیت‌های بختیار ندارند. به همین دلیل هم مسئله‌داری آن‌ها تا حدودی شبهه‌برانگیز است و نمی‌توان آن‌ها را شخصیت‌های مسئله‌داری از نوع رمان‌های مدرن فرض کرد؛ چرا که وجودشان زیر سؤال است. حرکت به‌سوی سیاست‌های بازار آزاد که از دورهٔ هاشمی شروع شده و در عهد خاتمی هم استمرار می‌یابد (میرسپاسی، ۱۳۸۸: ۱۹۶)، نوعی از شیءوارگی را بر جامعه تحمیل می‌کند که شخصیت را مضمحل می‌سازد: «... در مجموعهٔ این ساختار و ساختارهای اساسی جامعهٔ معاصر مناسباتی را نشان می‌دهند که در آن‌ها، اشیا از دوام و استقلالی برخوردارند که اشخاص آن را به‌طور فزاینده از دست می‌دهند... . در عرصهٔ ادبی، دگرگونی اساسی در وهلهٔ نخست... بر وحدت ساختاری شخصیت و اشیا متکی است؛ وحدتی که به‌صورت محو کمابیش جدی شخصیت و تقویت خودفرمانی اشیا درآمده و در این روند خودفرمانی اشیا و محو شخصیت به‌هم‌پیوسته‌اند و از گستردگی یکسان برخوردارند.» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۷۱-۲۷۲).[1] خودفرمانی در کار کاتب را می‌توان در الزام حرکت شخصیت‌ها در قالب‌های افیونی ملاحظه کرد که تلاش برای تخطی از آن، همان تفاوت توپیا[2] (تفاوت میان اینجا/بدجا یا پادآرمان‌شهر و آنجا/ ناکجا یا آرمان‌شهر) را شکل می‌دهد.

برخی سال‌های ۱۳۶۸-۱۳۸۴/۱۹۸۹-۲۰۰۵ را دورهٔ ترمیدور ایران می‌دانند و دورهٔ ریاست جمهوری خاتمی را راهی برای توسعه و پیشرفت ایران فرض می‌کنند (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۳۱۸ و ۳۲۸-۳۳۳). درواقع، از دوران هاشمی رفسنجانی و به‌ویژه پس از جنگ دوم خلیج‌فارس، با قدرت‌گرفتن راست مدرن در برابر راست سنتی، حرکت به‌سوی سیاست‌های جهانی‌شدن، تعدیل اقتصادی، خصوصی‌سازی، تشویق سرمایه‌گذاری خارجی و... شدت گرفت (بشیریه،

---

[1]. البته بدیهی است که میان منظور گلدمن (دربارهٔ آثار ناتالی ساروت و آلن رب‌گریه) و رمان‌های پسامدرن خاورمیانه‌ای تفاوت‌هایی وجود دارد؛ نه سرمایه‌داری آن حالت قوام‌یافته را در اینجا دارد و نه خودفرمانی اشیا به محو کامل شخصیت از آن نوع دست یافته است.

[2]. در اینجا مقصود از توپیا/ مکان/ جا (τόπος) همان بخشی است که در واژه‌های اتوپیا و دیستوپیا دیده می‌شود و ما را با معانی ادبی و غیرادبی دیگر آن کاری نیست.

۱۳۸۱: ۱۶۹) و با ائتلاف راست مدرن و چپ اسلامی، دولت خاتمی با همهٔ موانع موفقیت‌های زیادی به‌دست آورد (نک: کدی، ۱۳۸۸: ۶۲–۸۷). بااین‌همه، «در میان کارشناسان ایرانی یا خارجی در این مورد اتفاق‌نظر وجود ندارد که آیا با توجه به وضع پیچیدهٔ موجود و مسائل عمدهٔ داخلی و خارجی که در اوایل سال ۲۰۰۳/ اواخر ۱۳۸۱ هنوز بلاتکلیف است، باید با خوش‌بینی یا بدبینی به آیندهٔ کوتاه‌مدت ایران نگریست.» (همان: ۸۳).[1] حضور دولت پنهان و موانع توسعهٔ سیاسی اجازهٔ تداوم مسیر را نمی‌داد. البته در کنار سرخوردگی از اصلاحات، نمی‌توان بر دستاوردها و امیدواری‌های حاصل از آن چشم بست (Axworthy, 2013: 367-369). از میان همهٔ راه‌های جایگزین، ایران به‌سمت نظامی‌گری می‌رود و در انتخابات ۱۳۸۴ حضور کاندیداهایی با سابقهٔ نظامی و انتخاب احمدی‌نژاد، چشم‌اندازهای سیاسی را تغییر می‌دهد (Alamdari, 2005: 1296-1297). ناکامی در اصلاحات واقعی اقتصادی، وابستگی بیش‌ازحد به نفت، تأثیر تحریم‌ها، تورم و بیکاری فزاینده اوضاع عصر احمدی‌نژاد را بدتر کرد. البته نرخ رشد به‌دلیل افزونی قیمت نفت بالا بود، اما بااین‌حال او به سراغ کاهش یارانه‌های دولتی به‌ویژه بنزین رفت که در تضاد با شعارهای چپ او، حرکتی آشکار به‌سوی جناح راست و اقتصاد بازار بود (Axworthy, 2013: 396-397).

اما تاریخ عراق پیچیده‌تر است و باید کمی به گذشته برگشت: تمرکز صدام از ۱۹۶۸ –که معاون و همه‌کارهٔ احمد حسن البکر، رئیس‌جمهور عراق، شده بود– بر برنامه‌های توسعه و رفاه اجتماعی، ملی‌سازی صنعت نفت، اصلاحات ارضی و... موجب تسریع در توسعهٔ عراق شد، اما او نیز با رسیدن به ریاست جمهوری (۱۹۷۹/۱۳۵۸) زیر سایهٔ جنگ با ایران، در سال ۱۹۸۷ به سراغ شکلی از سیاست‌های تعدیل ساختاری و خصوصی‌سازی رفت (برای اطلاع بیشتر نک: Alnasrawi, 1994: 96-99)، اما پس از حملهٔ عراق به کویت (۱۹۹۰/۱۳۶۹) و مناقشات بعدی، برنامهٔ نفت در برابر غذا (۱۹۹۵–۲۰۰۳) چیزی از عراق باقی نگذاشت که به چپ یا راست فکر کند. البته اقلیم کردستان با از سرگذراندن سرکوب‌های پیوسته و فجایعی مثل عملیات انفال (۱۹۸۸) و حملهٔ شیمیایی به حلبچه (۱۹۸۸)، از سال ۱۹۹۱ عملاً خودمختاری یافته بود، اما از سال ۱۹۹۴ درگیری‌های نظامی حزب دموکرات کردستان و اتحادیهٔ میهنی کردستان (با

[1]. نویسنده خود به آینده امیدوار است (کدی، ۱۳۸۸: ۱۴۵).

گرایش‌های چپ و با مرکزیت سلیمانیه) شدت گرفت که با پادرمیانی آمریکا در سال ۱۹۹۸ به آتش‌بس انجامید. به‌طورکلی، تحریم‌ها موجب ویرانی‌های فراوان در عراق شد. البته کردها با وجود اختلافات داخلی به‌دلیل کمک‌های مالی و تجارت با همسایگان، پیشرفت اقتصادی قابل‌توجهی داشتند. سال ۱۹۹۴ شرایط زندگی به پایین‌ترین سطح خود رسید، اما دو سال بعد عراق صادرات نفتش را آغاز کرد و در سال ۱۹۹۸ براساس برنامهٔ نفت در برابر غذا صادرات بیشتری انجام شد و در سال ۲۰۰۰ درآمدش خیلی بیشتر شد. حملهٔ آمریکا (۲۰۰۳/۱۳۸۱) بر بدی اوضاع افزود و بی‌نظمی و ناامنی را گسترش داد. قانون اساسی سال ۲۰۰۴ تنها اعتماد اندکی در مردم برانگیخت و هم شیعیان و هم کردها با آن چندان موافق نبودند (نک: Polk, 2006: 155-191). البته کردها روابط خوبی با آمریکایی‌ها داشتند و با وجود بی‌قانونی و غارت در کشور، کردستان به‌استثنای برخی تحرکات اسلام‌گرایان تندرو تا حدودی نظم و امنیت داشت (Abdullah, 2006: 108). بااین‌حال مردم عراق از آمریکایی‌ها به‌عنوان نیروهای آزادی‌بخش استقبال نکردند و با وجود خوشحالی از رفتن صدام، از اشغالگری آن‌ها می‌ترسیدند (Hunt, 2005: 107). گزارش‌های اقتصادی گروه بانک جهانی هم گزارشی از وعده‌های تحقق‌نایافته تا یک دهه بعد را فهرست می‌کند و نمی‌تواند چشم‌اندازی خوش‌بینانه عرضه کند (نک: World Bank, 2014).

به نسبت ثباتی که در ایران آن سال‌ها شاهدیم، کردستان عراق سرشار از فراز و نشیب‌ها است؛ تراژدی‌ها و امیدهایی که پیوسته احیا و امحا می‌شوند. در چنین قالب تاریخی‌ای اتفاقاً شخصیت و ویژگی‌های فردی او است که گمان می‌رود اگر شتاب روزگار اجازهٔ تداوم بدو دهد، ممکن است کاری کارستان کند. در کنار تداوم رنج سریاس‌ها، موقعیت پرافت‌وخیز رهبران (و پیش‌برندگان داستان مانند مظفر صبحدم یا حتی یعقوب صنوبر) به بهانهٔ عدم امکان استمرار در وضعیت ثبات، اهمیت شخصیت را برجسته می‌کند، اگرچه آن هم در پوششی از تردید امید چندانی نمی‌آفریند. درنتیجه برخلاف رمان کاتب، وجود شخصیت نقطهٔ اتکایی است در گذر پرپیچ‌وخم پیرنگ، اما این هردو انکاری بر وضعیت پادآرمان‌شهری جهان داستانی خویش ندارند؛ تنها تفاوت در راهکاری است که برای مواجهه برمی‌گزینند: *آخرین انار دنیا* با نگاهی اندک امیدوارانه به آینده، زایش روایت (آرمان‌شهر) را مایهٔ زدایش پادآرمان‌شهر قرار می‌دهد و *وقت تقصیر* با تجربهٔ گذشته و نگاهی پوچ از زایش روایت برای زیستن در

پادآرمان‌شهر بهره می‌گیرد. بدین‌ترتیب که فاصلهٔ میان آرمان‌شهر و پادآرمان‌شهر را هیچ می‌انگارد و آن دو را بر هم منطبق می‌کند. توپیا در نگاه بختیار با امکانی ضعیف وجود می‌یابد، اما کاتب به شکلی کامل نشانهٔ نفی بر سرش را جدی می‌گیرد. درواقع، به شکلی وارونه آرمان‌شهر کاتب همان پادآرمان‌شهری است که هیچ احتمال وجودی ندارد، جز در سایهٔ طنز و بازیگوشی راوی نامعتبری که از خشونت به عرفانی مشکوک پناه می‌برد و پذیرش را چارهٔ ناچاری می‌نماید، اما راوی بختیار با روایت پادآرمان‌شهر به‌دنبال زدایش آن است و (اگرچه اندک) امیدوار آن که آرمان‌شهری برساخته شود. آیندهٔ سیاسی هردو کشور هم نشان می‌دهد که به‌دلیل هم‌ساختی ساختارهای سیاسی و رمانی، ادبیات پیشرو موقعیتی پیشگویانه یافته است؛ با وجود پیشرفت‌ها و پسرفت‌ها همچنان نارضایتی بلندترین صدای این جوامع است.

در *وقت تقصیر* به‌عنوان رمانی پسامدرن، حیات با وجود اضمحلالی پیوسته، باز قالبی از شخصیت مدرن را که حاوی قهرمان مسئله‌دار است رها نمی‌کند، برخلاف مظفر صبحدم که امیدوارانه گم‌گشتهٔ دریاها است و حرکت او را می‌توان معطوف به هدفی دانست. حتی از نظر قالبی هم شباهت‌های *آخرین انار دنیا* به ساختار حماسه انکارناپذیر است، اما در *وقت تقصیر* حتی آنجا که با نقیضه‌سازی فضای عرفانی روایت را پیش می‌برد، باز مسئله‌داری قهرمان به‌روشنی به چشم می‌آید. حضور چنین قهرمانی در *وقت تقصیر* نشانی از پیوندهای ویژهٔ آن با سنت است با جهانی که هنوز گذشته‌ای فریبنده دارد، اما *آخرین انار دنیا* چشم به آینده می‌دوزد و امیدوارانه پیش می‌رود. شاید گذار از دوران اصلاحات و ناکامی‌های آن در طرح چنین فضایی در رمان فارسی بی‌تأثیر نباشد، ولی در رمان کردی چشم‌انداز آینده با وجود ویرانی حال که تأثیرش بر آینده نیز مشهود است، باز همچنان کورسوی امیدی برای رفع پادآرمان‌شهر در خود دارد. همچنین وجود سریاس‌ها را می‌توان شکلی از شیءوارگی دانست؛ پسرانی که در جهان مصرفی خشونت‌زدهٔ خاورمیانه یکی دو تا نیستند و بی‌هیچ تشخصی تا بی‌نهایت ادامه دارند. با وجود تفاوت‌هایی که با هم دارند و بالعکس با وجود شباهت گوهر اناری که در دست دارند، باز بخشی از جامعهٔ توده‌وارند که هیچ‌کدام نمی‌توانند فرجامی خوش بیابند. به‌طور عام، این تکثیر شخصیت‌ها در بسیاری از آثار بختیار –و نیز کاتب– نشانگر همین محو شخصیت به‌طورکلی است که در جهان سرمایه‌داری متأخر اتفاق افتاده است. ظاهراً کارخانهٔ جهان در کار

تولید پیوستهٔ شخصیت‌های هم‌ریختی است که سرنوشت‌های تا حدودی مشابهی هم دارند. تخت‌بودن شخصیت‌های کاتب و عدم تغییر موقعیت اقتصادی‌شان را هم در همین ظرف می‌توان معنا کرد. تحول کلان به معنای عمیق آن کمتر دیده می‌شود و شخصیت‌ها عمدتاً بر یک منهج از ابتدا تا انتها مسیر پیرنگ را طی می‌کنند. درواقع، شخصیت‌ها به شکل رمان کلاسیک بعد روان‌شناختی ندارند و واقع‌گرایی هم در معنای مرسوم جایی ندارد اما از چشم‌انداز لوکاچی- گلدمنی (نک مقالهٔ «رمان نو و واقعیت» در گلدمن، ۱۳۷۱) ساختار اثر با ساختار جامعه پیوند محکمی دارد و از این منظر ادای دینی پیوسته با واقعیت به چشم می‌آید. در هردو اثر، شخصیت‌ها از پادآرمان‌شهری به (پاد)آرمان‌شهر دیگری می‌غلتند و تباهی در ناگزیری این مجموعه‌ها است، اما آن‌ها دورنمایی از آرمان‌شهر دارند که به شکل‌های عینی و ذهنی گاه جلوه‌ای کم‌فروغ می‌نماید و می‌گذرد. فارغ از این شباهت که زمینه‌ای خاورمیانه‌ای دارد، بسته به موقعیت سیاسی متفاوت واکنش‌های مختلفی هم دیده می‌شود. در *آخرین انار دنیا*، قهرمان با روایت (پاد)آرمان‌شهر به‌نوعی به‌دنبال زدایش جهان پادآرمان‌شهری است، اما در *وقت تقصیر*، قهرمان منفعل‌تر عمل می‌کند و با بازروایت (پاد)آرمان‌شهر همزیستی با آن را طبیعی نشان می‌دهد. در عمل هردو به‌نوعی سیاست‌زدایی می‌کنند.

بروز ایدئولوژی را در تقابل با اتوپیا می‌توان در پیمان‌ها (*آخرین انار دنیا*) و افیون‌ها (*وقت تقصیر*) ملاحظه کرد، اما پیمان‌ها ستودهٔ بختیارند و افیون‌ها نکوهیدهٔ کاتب و از همین نقطه است که ایدئولوژی، ارزش‌افزوده به واقعیت، در اولی امیدوارکنندهٔ زدایش پادآرمان‌شهر و در دومی اسباب همزیستی با آن است؛ و اتوپیایی که دمادم به پادآرمان‌شهر تغییر شکل می‌دهد، افشاگر بی‌وقفهٔ آن. در *وقت تقصیر*، آرمان‌شهرها به مدد افیون‌ها بنا شده‌اند و با تغییر چشم‌انداز به‌سرعت به پادآرمان‌شهر تبدیل می‌شوند. درواقع شخصیت فاقد نقشی بنیادی در ساخت یا ویرانی آن‌ها است. آرمان‌های ازدست‌رفتهٔ سیاسی طبقهٔ متوسط این باور را تقویت می‌کند که تنها روال افیونی تاریخ در تغییر وضعیت کارساز است، اما در *آخرین انار دنیا* همهٔ شخصیت‌ها چه فرادست چه فرودست دست‌کم آوایی برای طرح‌افکنی هرچند دور نوعی آرمان‌شهر شخصی دارند، فارغ از اینکه چه فرجامی داشته باشد. به‌واقع، شکلی از خصوصی‌سازی پادآرمان‌شهرها دیده می‌شود که محصول شرایط سیاسی کردستان است. فردیتی که در اینجا دیده می‌شود در برابر ادغام شخصیتی است که در *وقت تقصیر* وجود دارد. به همین دلیل در اولی علی‌رغم

فراگیری پادآرمان‌شهرها، روایت آن‌ها در زدایششان می‌تواند نقشی داشته باشد، اما در دومی روایت تنها ابزار همزیستی خواهد بود. هم حال هم گذشته و آینده در هردو کشور مصرف شده و تیره است. با وجود این، در عراق هنوز «خردک شرری هست هنوز»؛ برخلاف ایران که در آن کورسوی امید رو به خاموشی است.

منابع

۱. آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). *تاریخ ایران مدرن*. ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی. تهران: نشرنی.

۲. باختین، میخاییل (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نشرنی.

۳. بشیریه، حسین (۱۳۸۱). *دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران (دورهٔ جمهوری اسلامی ایران)*. تهران: نگاه معاصر.

۴. بنار، مهشید (۱۳۹۸). اعتبار راوی در رمان‌های محمدرضا کاتب. *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی*. به راهنمایی محمد راغب. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۵. جیمسن، فردریک (۱۴۰۰). *ناخودآگاه سیاسی*، ترجمهٔ حسین صافی. تهران: نیماژ.

۶. راث‌استاین، ادوارد (۱۳۹۸). آرمان‌شهر و ناخشنودی‌های آن. در *چشم‌اندازهای آرمان‌شهر*. ترجمهٔ امیر یداله‌پور. تهران: آگاه.

۷. ریکور، پل (۱۳۹۹). *ایدئولوژی و اتوپیا*. ترجمهٔ مهدی فیضی. تهران: مرکز.

۸. ریکور، پل (۱۳۹۸). ایدئولوژی و اتوپیا. در *ایدئولوژی، اخلاق، سیاست*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: چشمه.

۹. علی، بختیار (۱۴۰۰). *آخرین انار دنیا*. ترجمهٔ مریوان حلبچه‌ای. تهران: ثالث.

۱۰. کدی، نیکی آر. (۱۳۸۸). *نتایج انقلاب ایران*. ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه. تهران: ققنوس.

۱۱. کرنی، ریچارد (۱۳۹۸). میان ایدئولوژی و اتوپیا. در *ایدئولوژی، اخلاق، سیاست*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: چشمه.

۱۲. گلدمن، لوسین (۱۳۷۱). رمان نو واقعیت. در *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی ادبیات)*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.

۱۳. گودن، کریستیان (۱۳۹۲)، *آیا باید از اتوپیا اعادهٔ حیثیت کرد؟*، ترجمهٔ سوسن شریعتی، تهران: قصیده‌سرا.

۱۴. مانهایم، کارل (۱۳۸۰)، *ایدئولوژی و اتوپیا*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: سمت.

۱۵. مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: ققنوس.

۱۶. میرسپاسی، علی (۱۳۸۸)، *اخلاق در حوزهٔ عمومی (تأملاتی در باب ارزش‌ها و نهادهای دموکراتیک)*، تهران: ثالث.

17. Abdullah, T. A. J. (2006). *Dictatorship, Imperialism and Chaos: Iraq since 1989*. Canada: Fernwood Publishing.
18. Alamdari, K. (2005). The power structure of the Islamic Republic of Iran: Transition from populism to clientelism, and militarization of the government. *Third World Quarterly*, 26(8).
19. Alnasrawi, A. (1994). *The economy of Iraq: oil, wars, destruction of development and prospects, 1950-2010*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
20. Axworthy, M. (2013). *Revolutionary Iran: A History of the Islamic Republic*. Oxford University Press.
21. Bauman, Z. (1976). *Socialism the active utopia*, London: George Allen & Unwin Ltd.
22. Bloch, E. (1986). *The principle of hope*. Cambridge: MIT Press.
23. Booker, M. K. (2005a). Dystopian fiction. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, Routledge, London & New York.
24. Booker, M. K. (2005b). Utopian and Dystopian Fiction. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, Routledge, London & New York.
25. Hunt, C. (2005), *The history of Iraq*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
26. Polk, W. R. (2006). *Understand Iraq*. London: I.B. Tauris.
27. World Bank (2014). *The unfulfilled promise of oil and growth: Poverty, inclusion and welfare in Iraq, 2007-2013*, Washington DC: International Bank for Reconstruction and Development/ The World Bank.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی