منِ این راوی

بی‌تردید این خودشناسی و رویکرد منبعث از آن به ادبیات امری خلق‌الساعه نبوده و نیست؛ اگر نه پیش از **فرخنده حاجی‌زاده** که به گمان من اولین متن زن نوشت و به روز ما را آفریده، امثال **فریباوفی** به تدریج و با افت و خیز و البته به کندی مثلاً در «پرندهٔ من» و «رؤیای تبت» به سایقهٔ شعوری شورمند و شهودی شاعرانه قدمی به نوشتار زنانه نزدیک نمی‌شدند و فارغ از آموزه‌ها و باید و نبایدهای ارزشی و زیبایی‌شناختی مسلط و مردانه به یاری جزیی‌نگری‌ها، عواطف، احساسات و شور و شعور و تخیل و تصوری خالص که فردیت زنانه و مختص به آنان را شکل می‌دهند، از محدودهٔ مؤنث‌های مذکراندیشِ مذکرنویس گامی به بیرون نمی‌گذاشتند. امید دارم فرصتی فراهم شود تا به رنگارنگیِ جذاب و ظرایف هنری و فنی «من، منصور و...» بپردازم و نشان دهم که علاوه بر فضاها و تصاویر زیبا و تأثیرگذاری که به حکم شیوهٔ رویکرد به مضمون و محمول اشکالی از نحله‌های گوناگون هنر مدرن را به خود گرفته‌اند، چرا و چگونه این متن از ساختارشکنی‌ها و آشنایی‌زدایی‌های پست مدرنیستی نیز بهرهٔ فراوان دارد و چه‌طور منِ زنانه و طبعاً متساهل راوی با پراکنده‌گویی‌های خود، متنی ۲۸۵ صفحه‌یی را در ۷۰ فصل که پاره‌یی از آن‌ها از دو سه سطر برنمی‌گذرند تدوین نموده تا نه تنها اقتدار متن بل که قاطعیت راوی را درهم بشکند و چه‌طور خودبه‌خود سوادی از نامه‌های اداری، احکام، آگهی‌ها، خوشنویسی‌ها، نامه‌های خصوصی، سوگسروده‌ها و... به جای‌جای متن آمده‌اند تا خوانشی بدون وقفه را دچار انقطاع نمایند که مخاطب امکان تنفس و تأمل داشته باشد و خواهی نخواهی استیلای متن خنثا شود.

مؤنث‌های مذکراندیشِ مذکرنویس

مری ایندرا هاچینسون معتقد است «انبوه رمان‌ها و داستان‌های زنانه‌یی که امروزه منتشر می‌شوند، نه تنها حادثه‌یی در زبان به حساب نمی‌آیند، بلکه اغلب نگارش‌هایی رمانتیک توأم با مالیخولیای حضور مرد در زندگی زنان می‌باشند و کم‌تر اتفاق می‌افتد که از بین آن‌ها شاهکارهایی چون [آثار] دوراس ظهور کنند. در اغلب این آثار تنها شاهد جابه‌جایی جنسیت (زن به جای) مرد هستیم، بدون آن که لحظه‌های ناب ادبی را شاهد باشیم[۱].»

الهام شمس نیز بر این باور است «اغلب متن‌های مؤنث نوشتهٔ ادبیات ما فاقد زبان زنانه‌اند و حتی برعکس زبانی به مراتب مردانه‌تر از نوشته‌های مذکر نوشته دارند و این شاید به دلیل پیروی زنان نویسنده از سبک نوشتاری مردان باشد و یا به علت کسب اعتبار موقعیتی برابر با مردان نویسنده. **منیرو روانی‌پور**، **فرخنده آقایی**، **شیوا ارسطویی**، **زویا پیرزاد** و... از زبان ویژه‌یی برخوردار نیستند. یک زبان معنامحور مردانه را می‌توان در «سووشون» و «جزیره سرگردانی» دید و یک زبان کلیشه‌یی که حتی زبان مردانهٔ ادبیات ما هم نیست بلکه به زبان ترجمه‌های ناقص ادبیات روس می‌ماند در «خانهٔ ادریسی‌ها»ی **غزاله علیزاده** به چشم می‌خورد[۲].»

بگذریم که **هاچینسون** بدون توجه به مؤلفه‌های معروف به زنانهٔ جهاننگری رمانتیسم، واژهٔ رمانتیک را با تحقیر به کار می‌برد و به همین واسطه با مذکرترین و دشمنخوترین زن‌ستیزان عصر ابژکتیویته همسو و همزبان می‌شود و فراموش می‌کند که حتی **لوکاچ** مارکسیست و متعصب این طرز تلقی و جهاننگری را مبتنی بر فردیتی بارز می‌داند و عنوان «رمانتیسم ضدسرمایه‌داری [۳]» را بر این شیوهٔ نگرش آرمانی می‌نهد و **رابرت سه یر** و **میشل لووی** عنوان «غیررئالیسم انتقادی» را برای آن پیشنهاد می‌کنند تا «بتوانیم خلق جهان‌هایی را نشان دهیم که خیالی و آرمانی و رؤیایی است و ضدواقعیت غیرانسانی جامعهٔ سرمایه‌داری تیره و تار و بی‌روح است[۴ و ۵].»

باری، نه **الهام شمس** و نه **ایندرا هاچینسون** به نگاهی کاملاً مذکر و چگونگی تثبیت آن به مثابه مجموعه‌یی از ارزش‌های والای انسانی حتی در چشم اغلب زنان درس‌خوانده و مساوات‌طلب اشاره‌یی نمی‌کنند؛ نگاهی کهنسال و پوشیده در رنگ و لعاب تجدد که گروهی از زنان به اصطلاح روشنفکر را به رقابتی با مردان در کسب قدرت، تبه‌کاری و حتی تنبارگی کشانده است و اگرچه با انگیزه‌هایی متفاوت اما در این گوشهٔ جهان نیز آثار مبتذل و رقت‌انگیز امثال **شیوا ارسطویی** و **طاهره علوی** را سامان می‌دهد و با ترویج فمنیسمی عوامانه هرزه‌نگاری را جانشین هنر اروتیک می‌کند و کار را به این‌جا می‌رساند که در جهانی که متفکرین و فلاسفهٔ متأخر و منسوب به پسامدرنیته از جمله **کریستوا** و **دریدا** علیه قطعیت‌ها و قاطعیت‌های فلسفی و پدرسالارانهٔ نظم مذکر مسلط شوریده‌اند، نوآمده‌یی که به تصور خود از پست مدرنیست‌ها و بنیان‌گذاران شعر پسامدرن این جای جهان است، در برابر این جملهٔ یکی از طرفین گفت‌وگویی «من در بیش‌تر شعرهای شما با شخصیتی روبه‌رو می‌شوم که... آن هم با ذهنیتی که چندان هم زنانه نیست...» من مذکر خود را این طور جار بکشد و به آن مباهات کند «چه خوب که دیگر زنانه نیست[۶].»

منِ این راوی

اهداف و ابعاد این مقاله اجازه نمی‌دهند تا از زوایای گوناگون به چرایی و چند و چون حذف نفس زنانه از هستی‌شناسی انسانی بپردازم و حتی به دلایل و شیوهٔ مذکرسازی اندیشه که **سوزان بوردو**[۷] به خوبی آن را توضیح داده است اشاره‌یی بکنم و نشان دهم که این جمله معروف **دکارت** «من می‌اندیشم پس هستم» که محور رسالهٔ «تأملات» اوست، ناظر بر «من»ی مردانه است و از اعماق تاریخی مذکر سربرآورده تا درهای عصر مدرنیته نیز بر همان پاشنه بچرخند که پدران در ما و با ما می‌خواهند. پس بی‌آن که بر تمامی آراء متفکرین زن باور تندرو صحه بگذارم، برخی نظرات و نظریات آنان را منبعث از درکی عالمانه و هوشمندانه از وضعیت‌هایی تاریخی می‌دانم که به واسطهٔ همانندی‌هایی زیرساختی منش و روش پدرسالاری را نه تنها بازتولید بلکه نهادینه کرده‌اند. لذا جای تعجب نیست که نرینگان مقتدر نظم متکی بر تولید انبوه و مصرف بی‌مرز همانند اجداد جبارشان به قصد حفظ قدرت و سروری خود به یاری کارگزاران و ایادی ریز و درشتشان و با توسل به رذیلانه‌ترین ترفندها و پیشرفته‌ترین ابزارها از جمله رسانه‌های صوتی و تصویری همگانی توانسته باشند ایده‌ئولوژی نرینه‌مدار را به مثابه تنها دستگاه نظری متعالی و رهایی‌بخش حتی به ذهن شمار قابل توجهی از زنان دانش‌اندوخته تزریق کرده باشند. و طبیعی‌ست که کثیری از زنان

نویسنده حتی فهمی از این گفتهٔ **لوس ایری گاری** نداشته باشند «زن در خودش همواره دیگری است. بی‌شک از همین روست که او را هوس باز، درک‌ناپذیر، بی‌قرار و دمدمی می‌نامند... به یادآوری تکلم‌اش هم نیازی نیست، تکلمی که زن در آن به همه چیز می‌پردازد بی‌آن که مرد بتواند در آن انسجام هیچ معنایی را بیابد. گفتارهایی متناقض، کم و بیش دیوانه‌وار از دیدگاه منطق عقل، و نامفهوم برای کسی که به آن‌ها با قالب‌هایی شکل‌گرفته، یعنی رمزگانی کاملاً حاضر و آماده گوش می‌دهد...[۸]»

این گفتهٔ **گاری** مبین وضعیّتی سرتاپا مذکر است که زن در آن جایی ندارد و لاجرم به مثابه عنصری غیرخودی و مزاحم به درون رانده می‌شود و خواه ناخواه فقط و فقط در خودش حضور دارد و طبعاً هرگاه بیرون از حوزهٔ مسلط مردانه عمل کند در تکلمی متعین می‌شود که مذکر از درک آن عاجز است. در واقع این هستی منکوب و مطرود در زبانی معلوم و مفهوم می‌شود که از منظر مذکر از هم گسیخته، وهمی، خیالی، رؤیایی، جنون‌آمیز و... است؛ کلامی غیرعقلانی و به عبارتی غیر**ارسطو**یی و غیر**دکارت**ی.

منِ راویِ «من، منصور و البرایت» پیش از شروع قرائت کتاب، به عنوان اولین کلمه از عنوان متن خود را به رخ می‌کشد تا بر روایتی که خود از خود می‌کند تأکید کرده باشد. این «من» دیگر ناگزیر است که پس از ۶۳۸ روز خود را از چمبر کابوس کشتار دهشتناک **حمید** برادر ۴۸ ساله و **کارون** برادرزادهٔ ۹ ساله‌اش و عزیزانی چون **محمد مختاری** و **محمدجعفر پوینده** برهاند و وجود سراپا درد و دریغ یا «بغضی[۹]» را که دیگر خود اوست و مردانی آن را ساخته و پرداخته و مردانی دیگر به راحتی از کنارش گذشته‌اند به هیئت متنی درآورد که ادعانامه‌یی‌ست علیه نظمی نرینه محور و خاری در چشم هر چه مذکر. این راوی نباید فقط مؤنث که باید زنی تمام عیار باشد و طبعاً مادرخو و مهرسرشت تا قربانیان مرگ‌های زنجیره‌یی را خودی و غیرخودی نبیند و علی‌رغم شیوهٔ مرسوم به خاطر اغراضی ایده‌ئولوژیک و سیاسی و یا ناکامی‌اش در یافتن قاتلین، همهٔ کارورزان حکومتی از جمله افسران شریف آگاهی کرمان را به لجن نکشد و نه فقط بر جوانی که در بدترین شرایط قصد اخاذی از وی را دارد حتی بر قاتلین عزیزترین کسانش دل بسوزاند. «من» یا زنی به اسم **فرخنده حاجی‌زاده** باید باشد تا برای بیان من زنانهٔ خود بر هستی و هستی‌شناسی‌یی مذکر و یکه بشورد و به تمام ارزش‌های با آن و برآمده از آن خیانت کند. «خیانتکارم. یک خیانتکار حرفه‌ای. خیانت کرده‌ام بی‌آن که کسی بو برده باشد... به اثرم اما این اولین بار است که خیانت می‌کنم... به من گفته شده است که در این نوشته باید... اما به دلایل کاملاً شخصی، شاید هم غیرمنطقی، دلایلی که فقط برای خودم اهمیت دارند، تصمیم گرفته‌ام به این باید نیز مثل بسیاری از بایدها پشت پا بزنم... آموخته‌ام که وقت نوشتن به ادبیات وفادار باشم نه به واقعیت، اما در این لحظه... اراده کرده‌ام آلزایمر ادبی بگیرم... تمام شخصیت‌های این قصه با نام و چهرهٔ واقعی وارد این نوشته شده‌اند و از حس من در لحظه‌لحظهٔ نگارش نشان دارند.[۱۰]»

حال بر این پارهٔ برگزیده از چند سطر بالا متمرکز شویم «اما به دلایل کاملاً شخصی، شاید هم غیرمنطقی که فقط برای خودم اهمیت دارند... تصمیم گرفته‌ام...»

بی‌تردید ترکیبات «کاملاً شخصی»، «غیرمنطقی»، «تصمیم گرفته‌ام» مبین اعتقاد به نفس مبتنی بر فردیتی مستقل و زنانه‌اند که به زور و به لطایف‌الحیل به درون خود و کالبدش تبعید گردیده؛ فردیتی که فارغ از ارزشگذاری و قضاوت‌های مردانه تنها «به دلایل کاملاً شخصی، شاید هم غیرمنطقی» علیه منطق **دکارت**ی که از **ارسطو** به ارث رسیده و از پیشینیان مذکر به فلاسفهٔ پیش از او، می‌شورد تا «منِ» زنانهٔ خود را روایت کند؛ «من»ی که **الهام شمس** آن را این‌گونه وصف می‌کند «منِ زن همواره در جایی است که پاره‌های نامستمند آن در جایی است که جایی نیست. پس **ادیپ** در شکل زنانه‌اش **الکترا** نیست و نه حتی آنتیگونه. شاید مادینه خدای تیامات (Tiamat) باشد که سعی در برقراری یک بی‌نظمی جنون‌آسا در جهان مردانهٔ مردوک دارد. مؤنث‌زبان خود را با خلاقیتی دیگر پیوند می‌دهد... زبانی که جنون فاعلش را به متن سرایت می‌دهد.[۱۱]» جنونی که گاه این گونه بروز می‌کند «کتابُ از قفسه کشیدم بیرون. به فروز گفتم «به نسرین گوش نکن. تو اینُ چی می‌خونی؟ این الف و لام نیست؟» فروز گفت «هست.» گفتم «دیدی نوشته القاتل.» نسرین دوید سورتُر (رجبندُ) از اتاق آورد، گذاشت روی میز. انگشت گذاشت روی حروف م- ن- ج- د و حرف به حرف م- ن- ج- د- رو بلند ادا کرد و بعد انگشتشُ گذاشت روی حرف بعد از «آل» و ادامه داد «این میم، این نون، این جیم و اینم دال، چی می‌شه فرخنده بانو؟ می‌شه المنجد.[۱۲]» و یا به این نحو ظاهر می‌شود. «جیغم شنیده نمی‌شد. صدای یکی که پشت ظرف حلبی ضرب گرفته بود، کتابخانه رو پر کرد «دیمبول و دیمبول نقاره/ حاکم عرضه نداره.» کتابا با صدای ضرب می‌چرخیدن و می‌خوندن «دیمبول و دیمبول نقاره/...[۱۳]» اگرچه به نظر می‌رسد در وقت بازنگری و بازنویسی، محصول این جنون اندکی دستکاری شده اما به هر تقدیر در خلق متن دخیل بوده؛ جنونی که شعور شورمند، احساسات، عواطف، تخیل و تصور و... که از شاکله‌های فردیت و به عبارتی از عوامل بارز تدوین فردیتی زنانه‌اند، سرشار است. جنونی که **فوکو** علی‌رغم همهٔ اشتباهاتش در شرح و تفسیر و تأویل تاریخ آن، نوعی از آن را به درستی تبیین می‌کند «جنون حالتی است که در آن ارزش‌های عصری دیگر، هنری دیگر و گونه‌یی اخلاقیات به نقد کشیده می‌شود و در عین حال همهٔ اشکال تخیل بشری در آن انعکاس می‌یابد...[۱۴]» لذا از منظری کاملاً مذکر منِ راوی‌یی که «من، منصور و آلبرایت» را خلق می‌کند، مجنونی‌ست که نوشته‌اش در هیچ سبک و سیاق یا خط و ربطی نمی‌گنجد و مصداق بارز این گفتهٔ دیوانه‌تری به نام **هلن سیکسوست** «تعریف نوشتار زنانه غیرممکن است و غیرممکن خواهد ماند. چون هرگز نمی‌توان این نوشتار را نظریه‌مند، جمع‌بندی و کدگذاری کرد. این به معنای عدم وجود آن نیست. نوشتار زنانه هیچ‌گاه در سخنی که نظام نرینه مدار تنظیم می‌کند نمی‌گنجد و در حوزه‌هایی جدا از تحکم نظری- فلسفی اتفاق افتاده و خواهد افتاد.[۱۵]» و صدالبته این جنون از نوع آن جنون تصنعی نیست که مثلاً رمان «افیون» **شیوا ارسطویی** را سامان داده است. پس این من شوریده و شورش‌گر و طبعاً از منظر مذکر افسارگسیخته و غیرمنطقی و مجنون که از تبعیدگاه درون بیرون زده تا تمامی خود را عیان و خواب مردگان مسلط را آشفته کند، انتظار ندارد که به این زودی‌ها اکثریتی از خواهندگان و خوانندگانی که پسندشان در درازنای تاریخی مذکر شکل گرفته از واگویه‌هاش استقبال کنند یا نوشته‌اش مقبول مردانی نخبه واقع شود که اغلب هیئت‌های داوری متشکل از آنان است و طبعاً چشم شماری از پدیدآورندگان به دهان و دست ایشان. با این حال بعید نیست متنی

زن نوشت که جمعی از صاحب‌نظران و صاحب‌قلمان را به تشتت در اندیشه و تناقض در گفتار دچار می‌کند، به دل کسانی بنشیند که بی‌اعتنا به تحکم‌های فلسفی و باید و نبایدهای نظری مردانه و مسلط و طبعاً فارغ از هر پیشداوری آن را قرائت می‌کنند.

راستی این چه متنی‌ست که **یزدان سلحشور** بر مبنای تعاریفی رایج از رمان، آن را نه رمان که داستانی کوتاه اما طویل می‌داند و **منیرو روانی‌پور** و **علی نگهبان** فارغ از تفاوت‌های کنونی دو جنس که دست‌کم قرن‌هاست امکان عرض‌اندام و رشد از یکی از آن دو گرفته شده تا جهانی بی‌رحم و خشن و زمخت و مردانه قوام و دوام یابد، با استناد به فردیتی که در آفرینش متن دخیل بوده آن را رمان می‌شناسند و چرا از جمعی ۶ نفره که به بررسی آن می‌نشینند، ۳ نفر یعنی **زهرا حاج محمدی**، **روانی‌پور** و **سلحشور** آن را در جرگهٔ ادبیات سیاسی قرار می‌دهند و یکی دو نفر آن را زندگی‌نامهٔ خودنوشت به حساب می‌آورند و سرآخر **سلحشور** که بیش از بقیه بر مؤلفه‌های پلیسی اثر تأکید می‌کند، آن را رمانی پساپست‌مدرن به شمار می‌آورد و چرا به جز نویسنده که به درستی بر نقطه قوت‌های اثر انگشت نمی‌گذارد همهٔ حاضرین در جلسه همانند همهٔ دوستان و آشنایان فرهیخته‌یی که این کتاب را خوانده‌اند در مورد جذابیت و کشش کم‌نظیر آن اتفاق نظر دارند و هر یک به نوعی بر این گفتهٔ **رؤیاتفنی** صحه می‌گذارند؟ «توقعی که آدم از یک کار جذاب دارد توی این کار کاملاً برآورده می‌شود.»

راستی در جریان بررسی این اثر چه اتفاقی می‌افتد که **روانی‌پور** به این جا می‌رسد «اصلاً چرا فرخنده حاجی‌زاده نباید یک تعریف شخصی از رمان داشته باشد» و **علی نگهبان** به این جا؟ – «ما نمی‌توانیم بگوئیم رمان است یا اصولاً داستان تخیلی است یا واقعی است... خود زندگی‌نامه یا تاریخ است یا چیز دیگر.[۱۶]» و باری همین صاحب‌نظر صاحب فضل در قرائت عالمانه‌یی که آن را مکتوب نموده فهمی درست از چرایی ناخوانی این متن زن را نوشت با تعاریف موجود به دست می‌دهد «هر اثری که اصیل (original) باشد از گنجیدن در قالب‌های پیش– اندر تن می‌زند... نگنجیدن این اثر در ژانرهای معمول به دو علت است: یکی این که ژانرهای پیش– اندر ظرفیت آن را نداشته‌اند که چنان روایتی را به قالب خود درآورند. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، واقعیت چنان مهابتی داشته که زبان، زبان معمول برای بیان هنری، از بیان آن عاجز بوده است. این ویژگی همهٔ آثار اصیلی است که در پیرامون واقعیت‌های حاد نوشته شده‌اند[۱۷]» و بالاخره همین ناقد در تکمیل گفتهٔ خود می‌افزاید «فرم‌های مسلط پیش اندر همواره پنهان‌کننده و سرکوبگرند. کار هنری اگر در فرم مسلط ارایه شود، هرگز نمی‌تواند بازتابنده واقعیت باشد، جز به شکلی مقلوب که تثبیت‌کنندهٔ وضع موجود باشد.[۱۸]»

به باور من علت سرگردانیِ خوکردگانِ به نگاه مردانه و ارزش‌ها و زیبایی شناختی با آن، منِ زنانهٔ این راوی‌ست که برخلاف همهٔ دستورالعمل‌ها که عمدتاً مردان مصدر آن‌ها بوده‌اند، شعور شورمند، احساسات، عواطف و... و نیروی تخیل و تصور و... خود را آزاد می‌گذارد تا متنی زن نوشت خلق شود؛ لذا این متن فقط خود، خود را تعریف می‌نماید. آخر نوشته‌یی سرشار از زنانگی و طبیعتاً عاشقانه و مادرانه و خواه ناخواه سرریز از حس و عاطفه و نتیجتاً مملو از

داوری‌های دادگرانه چگونه می‌تواند با عقلانیتی کنار بیاید و یا توضیح داده شود که به جد در کار سامان‌دهی بدویتی نوین است تا انسان معاصر تهی از شعور و شور و عاطفه و... و به دور از خیال و رؤیا و آرمان که در واقع مؤلف متافیزیک فردی یا فردیت اویند، به مثابه قطعه‌یی ریز یا درشت از ماشین تولید انبوه و مصرف بی‌مرز فقط و فقط مولد ارزش افزوده‌یی باشد که متضمن اقتدار پدرسالارانه عصر سرمایه‌داری‌ست؟ بنابراین متافیزیک فردی یا فردیت ویژهٔ **فرخنده حاجی‌زاده** نه فقط بر نظم مردانه و مولد خشونت شوریده بلکه علیه حذف فردیتی که مدرنیته در سرآغاز تشکل، مبتنی بر اومانیسم عصر رنسان مبشر و مقوم و مدافع آن بود و حال بنابر ماهیتی آزمندانه و سلطه‌گر به حذف آن کمر بسته است، قیام نموده. پس ناگزیر این «من» که به اعتقاد صاحب این قلم از شخصیت‌های محوری «من، منصور و آلبرایت» است، باید مقدمهٔ حدیث نفس خود را این طور به پایان ببرد «به این باور رسیده‌ام که هیچ وقت آلزایمر عاطفی نمی‌گیرم و مطمئنم همیشه صدای تو، صدای پوینده‌ی نازنین، صدای او و صداهای مختلف از گذشته، حال و جنون آینده توی گوشم زنگ خواهند زد، حتی وقتی با آگاهی به اثرم خیانت می‌کنم [۱۹]» تا برخلاف تصور امثال **زهرا حاج‌محمدی** که معتقد است «این کار با فکر از پیش تعیین‌شده نوشته شده [۲۰]» بر عاطفه‌یی تأکید کند که به زعم امثال من شیوهٔ نامتعارف رویکرد به مضمون و محمول معطوف و مدیون به آن است؛ عاطفه‌یی چنان عمیق، زنانه، عاشقانه و خواه ناخواه مادرانه که در اول قصه یکی از شخصیت‌های محوری واقعه‌یی هولناک را از ذهن راوی بیرون می‌آورد و روبه‌روی او قرار می‌دهد تا زنی ضمن راز و نیازی تغزلی با برادر مقتول خود، در اواخر قصه علی‌رغم میل باطنی و آرمان‌گرایی ملازم با جانی شیفته، شهیداش را به خاطر مرگ دل‌خراش ناخواستهٔ خود و فرزند و خواری و خفتی که با پیگیری پرونده‌یی هنوز مفتوح، بوده است بدین زبان و لحن مورد عتاب و خطاب قرار دهد «مقصری، تو بودی که این همه مصیبت سرمون آوردی. تو، تو پامونُ به کلانتری و دادگاه باز کردی. مادرمون از دست کارهای تو دق کرد و مرد. خوارمون کردی، می‌دونی؟... حالام راست راست راه افتادی و اومدی مثل آینهٔ دق صمّ بکم وایستادی جلوم؛ وایستادی که چی؟ وایستادی... [۲۱]»

راستی نانوشته‌ها و سپیدی‌های این بند کوتاه از متن نمایش‌گر دالان‌های تودرتو و بدون خروجی نهادهای مسئول رسیدگی و دادرسی نیستند؟

از رئالیسم مدرنیستی تا تکانه‌ها و گسست‌های پسامدرنیستی

«ترسیم هنری تام و تمام انسان جامع، مسئلهٔ محوری زیبایی شناختی رئالیسم است.[۲۲]»

«نمایش زندهٔ انسان جامع امکان‌پذیر نیست، مگر در صورتی که نویسنده آفرینش تیپ‌ها را هدف خود قرار دهد. این مسئله مستلزم پیوند ناگسستنی میان انسان خصوصی و انسان زندگی عمومی جامعه است.[۲۳]»

بگذریم که تأکید مصرانه بر «انسان جامع» یا انسان نوعی، برخاسته از جزم‌اندیشی‌یی ایدئولوژیک است و در نهایت نه فقط در تخالف بلکه در تقابل با فردیتی‌ست که از بنیادی‌ترین مؤلفه‌های مدرنیته‌یی‌ست که **لوکاچ** نیز فرآورد

آن است. با این حال این متفکر که نسبت به بسیاری از همگنانِ هم‌اندیش خود فاضل‌تر و متوسع‌تر است نیز متأثر از تعصبات آئینی‌اش ضمن آن که به درستی بر یکی از مؤلفه‌های رئالیسم هنری انگشت می‌گذارد و طبیعی‌ست که به تیپ‌های ساخته و پرداختهٔ امثال **بالزاک**، **استاندال**، **تولستوی** و حتی **دیکنس** نظر داشته باشد، فراموش می‌کند بنابر همان تکامل تاریخی‌یی که او هم سخت به آن پابند است، وضعیتی که مثلاً **بالزاک** از آن سربر می‌کند نیز ناگزیر به فروپاشی‌ست و روزی خواهد رسید که این سخن عالمانه و منسوب به **مارکس** «برای شناخت سرمایه‌داری آثار بالزاک را باید خواند» خواه ناخواه به این‌گونه متکامل و متوسع خواهد شد». «برای شناخت روند تکاملی سرمایه‌داری باید از بالزاک تا آستین و از این یکی **تاولف**، **جویس** و **دوراس** و از این‌ها تا... را خواند.» و گویا تعمداً فراموش می‌کند که گذشته از میزان قابلیت‌های فردی، از جمله مقدار دانش، نوع و عمق تجربه، هوش، استعداد و اندازهٔ داشته‌هایی چون توان تخیل و تصور که بعضاً و کم و بیش موروثی‌اند، هر هنرمندی ضمن آن که از روزگار یا عصر خود متأثر است، از وضعیتی ویژه یا زیست‌محیطی که در آن شکل گرفته و یا در آن به سر می‌برد نیز تأثیر می‌پذیرد. لذا به هیچ روی شکوه آثار رئالیست‌های چون **بالزاک** نافی عظمت کارهای امثال **کافکا** نیست و طبعاً دال بر این که آن بیش از این در بازنمایی جامعهٔ سرمایه‌داری سهم داشته است. بنابراین اگر «خانهٔ قانون‌زده [۲۴]» از دل واقعیتی تاریخی اجتماعی سربرآورده به این معنا نیست که «محاکمه [۲۵]» بیرون از واقعیت شکل گرفته؛ گیریم رئالیسم بی‌پرده و واضح **بالزاک**ی در برهه‌یی نسبتاً متعادل از روند سرمایه‌داری متشکل شده باشد و رئالیسم در پرده ولاجرم نمادین **کافکا**یی در مقطعی بحرانی و متزلزل از روند مذکور.

فرق میان رئالیسم یکدست و آرام **بالزاک**ی و رئالیسم از هم گسیخته و پرتب و تاب **فلوبری** علاوه بر فاصلهٔ مقطعی و زمانی میان پاره‌هایی از روند سرمایه‌داری فرانسه، ناشی از سیر شتابناک این روند در سرزمینی‌ست که فلاسفه و اندیشمندان برجستهٔ سرآغاز روشنگری از آن برخاسته‌اند. گذشته از این اگر نباید مؤلفه‌های بنیادین و جانشمول مدرنیته را از یاد برد، مؤلفه‌های اساسی و بومی و عمدتاً فرهنگی هر مدرنیته را نیز نباید فراموش کرد. پس در نمایش روند سرمایه‌داری نوپای روسیه تزاری که با انقلاب ۱۹۱۷ متوقف ماند، نه تنها سهم **آرتامانوف‌ها** [۲۶]و **ابلوموف** [۲۷]و حتی **سهم نفوس مرده** [۲۸] کم از جنایات و مکافات نیست همان طور که سهم «بوف کور» و «ملکوت»[۲۹] از «شوهر آهوخانم»[۳۰] و «سووشون» و بعضی آثار **زویا پیرزاد** و اغلب کارهای **احمد محمود** در نمایش روند پرافت و خیز و منقطع مدرنیتهٔ این مرز و بوم.

راوی قطعه قطعهٔ «من، منصور و آلبرایت» هم محصول پاره‌یی از روند پرشتاب و پرافت و خیز مدرنیته‌یی این جایی‌ست و هم مبین بحرانی جهانشمول که تولید و عرضهٔ اطلاعات به مثابه کالا بانی آن و باعث جابه‌جایی‌ها و درهم ریختگی‌ها و انکارهایی‌ست که هرگونه وحدت و قطعیتی را متلاشی می‌کنند تا جهان صنعتی و مدرن به جهان فراصنعتی و پسامدرنی نزدیک شود که اندیشمندان و فلاسفهٔ زن‌باور نیز به آن دل بسته‌اند. به همین روی هیچ جای شگفتی نیست که در رمان‌ها نیز شخصیت جای تیپ را بگیرد و من شقه شقهٔ خالق «من، منصور و...» ضمن خلق تیپی

شگفت‌آور چون **منصور** که ملغمه‌یی‌ست از روشنفکر و عوام و لات و... خود تیپی تازه باشد که روایت‌اش هم اجتماعی، سیاسی، پلیسی، عاشقانه، خود زندگی‌نامه و... و رئالیستی، سمبولیستی، سورئالیستی و... باشد و هم هیچ‌یک از این‌ها نباشد و لاجرم تعریف دیگری از آن چه که به رمان مشهور است طلب کند.

تهران- شهرزیبا

۱۳ دی تا ۲۱ بهمن ۱۳۸۵

پانویس‌ها:

۱. زبان زنان، مری ایندرا هاچینسون، ترجمهٔ حسین مکی‌زاده تفتی، گاهنامه کلبه، شماره ۵ و ۶، انتشارات دانشگاه علوم پزشکی اصفهان، ۱۳۷۹، ص ۲۲۶.

۲. مقدمه‌یی در باب شناخت و... الهام شمس، همان جا، ص ۲۲۵.

۳. در باب فلسفهٔ رمانتیک زندگی، گئورک لوکاچ، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون شماره ۲، مرکز مطالعات و تحقیقات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول تابستان ۱۳۷۳.

۴. رمانتیسم و تفکر اجتماعی، رابرت سه‌یر و میشل لووی، ترجمهٔ یوسف اباذری، همان جا، ص ۱۲۶.

۵. در این مورد می‌توان به مقالهٔ نسبتاً مفصل صاحب این قلم با عنوان «جهان مردانه، زنانه‌نویسی و رمانتیسم» روزنامهٔ شرق، شماره‌های ۷۷۲ و ۷۷۳ نیز مراجعه کرد.

۶. پگاه احمدی، در گفت‌وگو با پویا عزیزی، وبلاگ رژی روی لب‌های جهان

۷. مذکرسازی دکارتیِ اندیشه، سوزان بوردو، ترجمهٔ تورج قره‌گزلو (از مدرنیسم تا پسامدرنیسم، لارنس کمون، ویراستار عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ دوم ۱۳۸۱، فصل ۳۹، از صفحهٔ ۶۶۸ تا صفحهٔ ۶۹۷)

۸. آن اندام جنسی که یک اندام نیست، لوس ایری گاری، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، همان جا، فصل ۳۰، ص ۴۸۶.

۹. فریاد در گوش‌های کر، علی نگهبان، سایت جن و پری

۱۰. من، منصور و آلبرایت، انتشارات خاوران، چاپ اول تابستان ۱۳۸۵، مقدمه، صفحات ۹ و ۱۰.

۱۱. مقدمه‌یی در باب شناخت و... همان جا

۱۲ و ۱۳. من، منصور و... به ترتیب صفحات ۱۷۱ و ۱۷۰

۱۴. تاریخ جنون، میشل فوکو، ترجمهٔ فاطمه ولیانی، نشر هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۱، فصل اول، ص ۳۸.

۱۵. خندهٔ مدوزا، هلن سیکسو، ترجمهٔ مهرنوش نیک پسند، گاهنامهٔ کلبه، شمارهٔ ۵ و ۶، انتشارات دانشگاه علوم پزشکی اصفهان، ص ۲۲۹.

۱۶. تمام اشارات و نقل قول‌های این بخش را از صورتجلسهٔ نشستی که خلاصهٔ آن با عنوان «اصالت زندگی و اصالت نوشتن در رمان من، منصور و البرایت» و به تاریخ ۱۳۸۵/۱۰/۴ توسط سایت خبرگزاری میراث فرهنگی (کتاب) منتشر گردیده، اخذ کرده‌ام.

۱۷ و ۱۸. فریاد در گوش‌های کر، علی نگهبان، همان جا.

۱۹. من، منصور و...، مقدمه، ص ۲۱.

۲۰. اصالت زندگی و اصالت نوشتن در رمان...، همان جا

۲۱. من، منصور و...، ص ۲۱۳.

۲۲ و ۲۳. جامعه‌شناسی رمان، جورج لوکاچ، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، نشر تجربه، چاپ اول، بهار ۱۳۷۴، پیشگفتار، به ترتیب صفحات ۱۳ و ۱۶

۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹ و ۳۰. به ترتیب رمان‌هایی به قلم چارلز دیکنس، فرانتس کافکا، ماکسیم گورکی، ایوان گنچارف، نیکلای گوگول، بهرام صادقی، علی‌محمد افغانی.