پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقدی بر زندگی روزمره ...

محمد مهدی خرمی

نقدی بر زندگی روزمره و نمونه‌هایی از لحظه گرایی در ادبیات داستانی معاصر[1]

در دهه‌های اخیر بسیاری از نویسندگان ایرانی از شیوه‌ی نگارش من-روایت استفاده کرده‌اند. تلاش برای یافتن پاسخی ساده و کوتاه برای توضیح این امر بیهوده است. نگاهی به مواد داستانی این آثار نشان می‌دهد که برخی‌شان می‌توانند تلاش‌هایی برای ایجاد فضایی برای تاریخ و صدایی فردی در کنار تلاش برای بازسازی تاریخ جمعی قلمداد شوند؛ گروهی به دنبال توصیف مستقیم هویت سیاسی و اجتماعی‌اند و برخی دیگر در مقوله‌ی خودزندگینامه‌نویسی قرار می‌گیرند و . . . اما در این میان آثاری هم وجود دارند که با وجود قرابتشان با گونه‌های اشاره شده، به دلیل تمرکزشان بر آنچه که من با نظر به اندیشه‌ی هانری لوفور و پس از او "وضعیت‌گرایان"[2]، تاکید بر "زندگی روزمره" نامیده‌ام، در دسته‌ی خاصی قرار می‌گیرند. این آثار تحت این عنوان دسته بندی شده‌اند، صرفا به این دلیل که تاکیدشان بر مقوله‌ی "زندگی روزمره" شکل نوین و متفاوتی را در رابطه با مقوله‌ی گفتمان‌های متنازع ادبی شکل می‌دهد.

هانری لوفور (۱۹۰۱-۱۹۹۱)، فیلسوف فرانسوی متاثر از مارکسیسم و اگزیستانسیالیسم، از مهم‌ترین نظریه پردازانی است که درک مارکسیستی از نظریه‌ی از خود بیگانگی را، که مهم‌ترین حیطه‌ی بررسی‌اش را روابط تولید تعریف کرده بود، توسعه داد و زندگی روزمره را تجلی‌گاه تبلور از خودبیگانگی جامعه‌ی سرمایه‌داری نوین نامید. بنا بر دیدگاه لوفور، "زندگی روزمره" آن چیزی است که "پس از حذف فعالیت‌های تخصصی شده باقی می‌ماند"[3]. در این تعریف، تاکید بر نقش‌های به غایت

محدودی است که گفتمان مسلط (و لوفور در تعریفش گفتمان جامعه‌ی سرمایه‌داری را در شکل نوینش در نظر داشته است) برای افراد تعیین کرده است. افراد برای انجام این نقش‌ها زمان مشخصی را در فضاهایی مشخص سپری می‌کنند. زمان باقی‌مانده و فضاهایی که افراد این زمان باقی‌مانده را در آن‌ها سپری می‌کنند، بنا به این تعریف، زندگی روزمره نام دارد. گفتمان مسلط اما تلاش کرده است تا با استعمار زمان و فضای زندگی روزمره، افراد را، حتی مواقعی که ظاهرا به ایفای نقش اجتماعی‌شان نمی پردازند، با نیازهای گفتمان مسلط تطبیق دهد. البته لوفور این بحث را مشخصا در رابطه با نیازهای جامعه‌ی سرمایه‌داری/" نمایشی" مطرح می‌کند و نکته‌ی اصلی‌اش این است که گفتمان در قدرت این وجهِ زندگی را نیز از معنا تهی کرده است و این خود پیش نیازی است برای سوق دادن افراد به سوی استفاده از کالاهای نمایشی.

و منظور از کالاهای نمایشی، هم کالاهای مادی‌اند و هم کالاهای روایتی که به تحکیم وجوه مختلف جامعهٔ نمایشی اعم از اقتصادی و ایدئولوژیک می‌پردازند. راب شیلدز، یکی از متخصصین آثار لوفور، جایگاه فرد و رابطه‌اش با فرایند مصرف در این‌گونه جوامع را به این ترتیب توضیح می‌دهد: "فرایند مصرف در واقع نشان دهنده‌ی درک نادرست مصرف کننده‌ی مدرن از واقعیت از خودبیگانه‌اش است" و برخلاف آنچه که مصرف کننده می‌اندیشد، این فرایند نه تنها به حل مسأله‌ی [از خودبیگانگی] کمک نمی‌کند، بلکه به قول لوفور و گوترمن خودآگاهی‌اش را در 'پرده‌ای از ابهام' فرو می‌برد[۴].

زمینه‌ای که این بحث در آن مطرح می‌شود، شباهت زیادی به مفهوم جامعه‌ی نمایشی دارد که در واقع هسته‌ی اصلی نقد "وضعیت گرایان" بر جامعه‌ی مدرن است.

در سال ۱۹۶۷، در کتاب اینک کلاسیک *جامعه‌ی نمایشی*، گی دوبورد مفهوم نمایش را در مرکز تئوری‌اش برای نقد جوامع مدرن قرار داد[۵]. او این مفهوم را به صورتی پراکنده و در رابطه با شرایط متفاوت به کار برده است و به این دلیل ارائه‌ی تعریفی موجز از آن چندان ساده نیست. داگلاس کلنر و استیون بست در تحلیلی که از تئوری‌های وضعیت گرایان و به ویژه گی دوبورد انجام داده‌اند، تعریف زیر را پیشنهاد کرده‌اند:

مفهوم "نمایش" مجموعه‌ای از مقولات متفاوت را توصیف می‌کند و در کنار یکدیگر قرار می‌دهد. از یک سو این مفهوم به جامعه‌ی مصرفی و آن دسته از رسانه‌های جمعی اشاره دارد که بر حول محور مصرف تصاویر، کالاها و نمایش‌ها سازمان یافته‌اند. در عین حال اما این مفهوم به نهادها و تجهیزات

تکنیکی سرمایه‌داری معاصر و به تمام شیوه‌ها و ابزاری- به غیر از استفاده‌ی مستقیم از زور- اطلاق می‌شود که قدرت مسلط برای منفعل ساختن مردم در مقابل شیوه‌هایی که به منظور کنترل اجتماعی در پیش گرفته است؛ شیوه‌هایی که عموما با هدف پوشاندن چهره و ماهیت واقعی قدرت در جوامع سرمایه‌داری و محرومیت‌های ناشی از آن شکل گرفته‌اند[۶].

با توجه به این زمینه، توصیف لوفور از مصرف کننده‌ی مدرن (و کلمه‌ی مصرف کننده باید بیش تر به عنوان مصرف کننده‌ی "نمایش" در نظر گرفته شود) مبین یکی از مهم‌ترین پروژه‌های جوامع نمایشی است که برای تحقق آن در جوامع توتالیتر، و یا به اصطلاح گی دوبورد جوامع "متمرکز"[۷]، معمولا از شیوه‌های خشونت‌بار نیز استفاده می‌شود. به عنوان مثال برخورد گفتمان رسمی ایران- به ویژه به دلیل تاکیدش بر مذهب—در خصوص فضاها و محتوای زندگی روزمره، ترکیبی از دو شیوه‌ی تحمیل آشکار و تحمیل مسالمت آمیز بوده است. در نظر داشتن این امر ضروری است چرا که در بسیاری موارد تشخیص این که فضاهای زندگی روزمره تا چه حد تحت تاثیر گفتمان رسمی قرار می‌گیرد و تا چه حد تابع هویت فردی افراد است، صرفا از طریق آشنایی با شیوه‌های عمل گفتمان رسمی میسر است و در چارچوب این گفتار، بحث فضاهای زندگی روزمره بی‌گمان مرکزی است.

کوچک‌ترین و اصلی‌ترین مولفه‌ی سازنده‌ی فضاهای زندگی روزمره، لحظه است و بی‌تردید برای مقابله با کودتای خزنده‌ی گفتمان رسمی، که تلاش دارد تا تمام فضاهای ممکن را زیر سلطه‌ی تعاریفش بگیرد، باید از لحظه‌ها آغاز کرد. اما کدام لحظه‌ها؟ با کدام خصوصیات؟ راب شیلدز در بررسی‌اش از آثار لوفور در خصوص نقدش بر زندگی روزمره و سپس رهنمودش برای ایجاد تحول در این زندگی به همین ترتیب به اهمیت لحظه اشاره می‌کند و می‌نویسد:

لوفور به منظور مقابله با 'ابهام' [در زمینه‌ی خودآگاهی فردی] و نیز ابتذال تکرار روزمرگی زندگی طبقه‌ی متوسط پیشنهادش این است که 'لحظه‌های' شهود و دریافت‌های حسی و نیز حضور فردی را دریابیم و بر اساس‌شان عمل کنیم و به این ترتیب به عنوان یک فرد هر چه بیش تر خود را متحقق کنیم[۸]. *مفهوم "لحظه" در سرتاسر آثار لوفور به عنوان شالوده‌ی نظریه‌ی حضور [تحقق هستی فردی] و نیز مبنای فعالیت به منظور رهایی [از سلطه‌ی گفتمان رسمی بر زندگی روزمره] به شمار می‌رود*[۹].

و در توضیح چگونگی یافتن و یا بازشناختن این لحظه‌ها نیز به آوردن نمونه‌هایی چون لحظه‌های شهود، یا لحظه‌هایی که انگار قبلا اتفاق افتاده‌اند، و یا لحظه‌های سرشار از تجربه‌ای عاشقانه و یا تلاش‌هایی آرمانخواهانه[۱۰] اشاره می‌کند. تاکید لوفور در این جا بر آوردن

نمونه‌هایی است که به گمان او نمی‌توانند به سادگی از سوی گفتمان رسمیِ مسلط مصادره به مطلوب بشوند و یکی از دلایل مهم این امر هم بلاواسطگی و آنیَ و گذرا بودن این لحظات است. اما این پاسخ به گمان من کامل نیست. چرا که مسأله فقط بازشناختن لحظه‌ها نیست، بلکه شیوه‌هایی نیز باید یافت تا بتوان چنین لحظاتی را به طور کامل تجربه کرد. در این بخش ما این بررسی را صرفا در چارچوب ادبیات دنبال می‌کنیم و در این رابطه به دشواری‌ها و نمونه‌هایی ادبی اشاره می‌کنیم که به مقوله‌ی یافتن و تجربه کردن چنین لحظه‌هایی می‌پردازند.

کوچک‌ترین و اصلی‌ترین مولفه‌ی سازنده‌ی فضاهای زندگی روزمره، لحظه است.

در وهله‌ی اول ممکن است به نظر برسد که پیدا کردن آثاری که به ثبت چنین لحظه‌هایی پرداخته‌اند نباید چندان دشوار باشد چرا که بی‌گمان بسیار شنیده و خوانده‌ایم که، به ویژه در توصیف داستان‌های کوتاه، از مهارت نویسنده در خصوص ضبط لحظه‌ها سخن رفته است. اما یافتن لحظه‌هایی که مبین فاصله گیری از خصوصیات گفتمان رسمی در بستر زندگی روزمره‌اند چندان ساده نیست چرا که پروسه‌ی ثبت ادبی لحظه‌ها- به روی کاغذ آوردن این لحظه‌ها و ادبیت بخشیدن به آن‌ها - عملا مولفه‌های نوینی را وارد این فرایند می‌کند که نه فقط آنی و گذرا بودن و بلاواسطگی لحظه را به سوال می‌کشند بلکه شرایط را برای ورود و عملکرد روایاتی از گفتمان‌های مسلط (که هم گفتمان در قدرت و هم گفتمان‌ها و روایت‌های متقابلِ تثبیت شده را در بر می‌گیرد) فراهم می‌کنند. و به این ترتیب مهم‌ترین ویژگی این لحظه‌ها یعنی تقابل‌شان با گفتمان‌های رسمی و مسلط را به تدریج محو می‌کنند. بحث را با بررسی یکی از داستان‌های بسیار کوتاه و بسیار معروف ادبیات معاصر فارسی ادامه دهیم.

صادق چوبک داستان "دزد قالپاق" را در مجموعه‌ی *چراغ آخر* در سال ۱۳٤٤ منتشر کرد.

در مرکز این داستانِ کمتر از هزار کلمه‌ای، یک تصویر چشمگیر وجود دارد و در ابتدای کار به نظر می‌رسد سعی راوی ثبت دقیق این تصویر و عکس‌العمل حسی‌اش نسبت به آن بوده است. این تصویر پسر سیزده ساله‌ای را نشان می‌دهد که موقع دزدیدن قالپاق ماشینی گرفتار شده است و اینک، بر اثر ضربات مشت و لگد، در کنار ماشین به زمین افتاده و پیچ و تاب می‌خورد. بر گرد پسر دایره‌ای از "پاهای مفلوک" کشیده شده است، دایره‌ای پر از "حرف‌های سیاه سنگین تلخی . . . که نمی‌گذاشت دردش تمام بشود."[۱۱] چوبک این تصویر را در اولین بخش داستان، از طریق تاکید بی‌واسطه بر اتفاقاتی که رخ می‌دهند، آغاز می‌کند. گزارش دقیق ضربه‌هایی که از طرف اهالی محل و رهگذران بر سر و تن پسرک فرود می‌آید، بدون این که حرفی در دهان آن ها گذاشته شود، در کنار ورود گاه گاه راوی از طریق توصیف‌های کوتاهش،

امکان برقراری رابطه‌ای بلاواسطه با متن را به وجود می‌آورد و این بلاواسطگی این ایده را القا می‌کند که گویا راوی فیلترهای مرسوم رابطه گیری با لحظه را به حالت تعلیق درآورده و سعی کرده است تا تجربه‌ی اصیلش را ثبت کند. داستان این گونه آغاز می‌شود:

مردم دزد را، وقتی که داشت قالپاق دومی را از چرخ باز می‌کرد، گرفتند. قالپاق اولی را زیر بغلش قایم کرده بود و داشت با پیچ گوشتی کند و کو می‌کرد که قالپاق دومی را هم بکند که توسری شکننده‌ی تلخی رو زمین پرتابش کرد و بعد یک لگد خورد تو پهلویش که فوری تو دلش پیچ افتاد و پیش چشمانش سیاه شد. و چند تا اوق خشکه زد و تو خودش شاشید.

مردم دورش جمع شدند. قالپاق از زیر بغلش افتاد رو زمین و دور برداشت و رفت آن طرف رو زمین خوابید. یکی زیر بغلش را گرفت و بلندش کرد. هنوز دست‌هایش تو دلش بود. نتوانست راست بایستد. یک توسری سنگین و چند تا کشیده دوباره او را رو زمین پرت کرد. چهره‌اش با درد گریه‌آلودی باز و بسته می‌شد. چهره‌اش زور می‌زد. سیزده سال داشت و پاهاش پتی بود.[۱۲]

این توصیف فوق‌العاده، که دقت و ایجازش در استفاده از عناصر زبانی نشانگر یکی از ویژگی‌های سبکی چوبک است، در حقیقت به تنهایی داستانی کامل است که فیلترهای تئوریک-ایدئولوژیک را به حالت تعلیق درآورده است و به خواننده اجازه می‌دهد تا این متن "نوشتاری"[۱۳] را به انواع مختلف بنویسد.

اما این تعلیق فیلترها در پاراگراف بعد، کم کم از طریق حضور توصیف‌هایی اضافی، به چالش کشیده می‌شود. در ابتدای پاراگراف، ماشین مورد نظر، که یک "کادیلاک لپر سیاه براق" است، "خرچسونه‌ای" توصیف می‌شود که "میان جمعیت خوابش برده بود و ککش هم نگزیده بود که قالپاقش را کنده بودند."[۱۴] تشبیه ماشین به خرچسونه (مزاحم و ناسازگار با محیط پیرامون)، بی‌تردید گام اول در جهت شکل دادن به فیلتری قضاوتی در خصوص چگونگی وضعیت موجود است. در ادامه، توصیفات دیگرِ راوی خواننده را مطمئن می‌کند که اتفاق در محله‌ای فقیرانه افتاده است و بنابراین غیرطبیعی بودن وجود ماشینی گران قیمت در چنین محیطی مورد تاکید قرار می‌گیرد. اما این ابتدای پروسه‌ی ایجاد فیلترهای متعدد در مقابل تجربه‌ی مستقیم است. ماشین متعلق به رئیس صنف قصابان محله است و رفتار وحشیانه‌ی قصاب، با پسرکی که روی زمین در خون و ادرارش می‌غلتد[۱۵]، هم‌هویتی سطحی پیشه‌ی قصابی را با بی‌رحمی و بی‌عاطفگی در ذهن تداعی می‌کند. همین بی‌رحمی و بی‌عاطفگی را در ضرباتی که اهل محل، به همراه زشت‌ترین و رکیک‌ترین دشنامها بر پسرک فرو می‌ریزند، می‌بینیم و پس از خواندن کمتر از پانصد کلمه، فیلتر قضاوت در مورد جناح‌های خوب و بد، مسیر رابطه‌ی مستقیم و بلاواسطه با تصویر را خدشه‌دار می‌کند. علاوه بر این اما لایه/فیلتر دیگری نیز در حال شکل گرفتن است. احتمالا در

ابتدای داستان وقتی می‌خوانیم که ماشین مورد نظر کادیلاک بوده است چندان اهمیتی برای این نکته‌ی جزئی -نوع ماشین- قائل نیستیم. اما چند پاراگراف بعد، این نکته اهمیت پیدا می‌کند. وقتی اهالی محل به قصاب خبر می‌دهند که دزدی را در حال باز کردن قالپاق ماشینش گرفته‌اند:

حاجی تو زیرپیراهن و زیرشلوار چرک گل و گشادی آمد دم در. شکل دهاتیها بود. سرش طاس بود. زیر چشمهایش خورجین‌های باد کرده چین و چروک دهن واز کرده بود. شکمش گنده بود. پسربچه‌اش هم با رخت گاوبازان آمریکایی، ده تیر بدست آمد جلو پدرش تو درگاهی سبز شد . . . [۱۶]

برای آن‌ها که با گفتمان‌ها و روایت‌های انقلابی زمان شاه آشنا هستند، جای کمترین شکی نباید وجود داشته باشد که اشاره به امریکایی بودن ماشین و نیز 'امریکازدگی' پسر حاجی، مشخصا تلاش‌هایی است به منظور ایجاد یک لایه‌ی هویتی دقیق‌تر برای جناح 'بی‌شفقت'. من در جای دیگر به حضور قدرتمند این گفتمان سیاسی/ ایدئولوژیک در صحنه‌ی ادبی ایران در صد سال گذشته اشاره کرده‌ام[۱۷] و این داستان استعاره‌ای است از نفوذ این گفتمان که امکان رابطه‌ی مستقیم با لحظه را از راوی و خواننده می‌گیرد و ناگزیرشان می‌کند از منشور فیلترهای ایدئولوژیک با این لحظات رابطه برقرار کنند. در این مرحله از داستان، توجه عملا به وجود و اهمیت این فیلترها سوق داده می‌شود. دیگر نمی‌توان کادیلاک را فقط یک کادیلاک دانست. این کنایه‌ای است که احتمالا مظهر امپریالیسم امریکا است و حاجی قصاب هم ناچار سمبل آمریکای تازه به دوران رسیده‌ی بی‌فرهنگی (فراموش نکنیم که حاجی "شکل دهاتیها" است و پسرش هم لباس گاوبازان را به تن دارد) است که کیسه‌اش را از طریق بدبخت کردن دیگران پر کرده است. و این هم امری نیست که فقط یک بار اتفاق بیفتد؛ نسل‌های آینده‌ی بدبختان و بی‌رحمان و مظلومان و ظالمان، در حال شکل گرفتن است. راوی، برای تاکید بر این امر، از پسر حاجی می گوید که "هم سن و سال پسرکی بود که دست‌هاش تو شکمش بود و رو زمین دور خودش پیچ و تاب می‌خورد و اشک و خونش تو هم قاتی شده بود."[۱۸] و البته در این میان بیچارگانی هم هستند که در عین فلاکت، هم‌نوا با قصابان و ظالمان‌اند و پسر بیچاره را به باد ناسزا و کتک گرفته‌اند و . . . اینان در واقع موجوداتی مفلوک‌اند و آن چنان فریب خورده که به دفاع از استثمارگرانشان پرداخته‌اند.

در این مرحله، خواننده دیگر صرفا با توصیفی گفتمانی- بر مبنای ایدئولوژی‌ای خاص- مواجه است. در واقع، به جز بخش ابتدایی روایت که در آن تصویر مرکزی داستان توصیف می‌شود، دنباله‌ی داستان در خدمت توصیف کشاکشی ایدئولوژیک است. دوگانگی‌ها و تضادهای متعددی توصیف شده‌اند که هر سویشان متعلق به یکی

از جناح‌های این برخورد ایدئولوژیک است. از سمبل‌ها و تشبیه‌های آشنا برای به یاد آوردن روایت‌های بارها تکرار شده و کاملا آشنای متعلق به این دو جناح استفاده شده است و مهم‌تر از همه، به منطقی سطحی و خطی در مورد علل و معلول‌ها اشاره شده است. به این ترتیب فضایی که این تجربه‌ی لحظه‌ای در درون آن شکل می‌گیرد فضایی می شود که به دلیل توصیف بیش از حد و بی‌جهت- در رابطه با تجربه‌ی لحظه- توسط گفتمان‌های مرسوم آلوده شده است. چنین شیوه‌ای در همان گام اول جایگاه و وجه بلاواسطه و آنی بودن تجربه را متزلزل می‌کند و اهمیت آن را کاهش می‌دهد و در پایان کار، این تصویر به تنهایی کامل، تبدیل می‌شود به بخشی از کشاکش گفتمان‌های آشنای صد سال گذشته‌ی ادبیات ایران و به این ترتیب تمامی قرابتش را با لحظه‌های یگانه‌ای که ورای این گفتمان‌ها عمل می‌کنند، از دست می‌دهد.

سال‌ها پیش، شاملو در مجموعه‌ی هوای تازه شعری سرود با عنوان "نگاه کن" که این طور آغاز می‌شد:

سال بد
سال باد
سال اشک
سال شک.
سال روزهای دراز و استقامت‌های کم
سالی که غرور گدایی کرد.
سال پست
سال درد
سال عزا. . .[۱۹]

اخوان ثالث در مورد اولین باری که این شعر را خواند، نوشته است: "موی براندامم به پای خاسته، نخستین بار که شنیدم گریه کردم. از این حساس‌تر و دردمندتر و گیراتر سخنی درخصوص این سال گفته نشده است. عالی است. آفرین می طلبد. . . ."[۲۰]

اخوان به قسمت بعدی شعر می‌پردازد:

زندگی دام نیست
عشق دام نیست
حتا مرگ دام نیست
چرا که یاران گمشده آزادند
آزاد و پاک . . .[۲۱]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در این قسمت واضح است که گفتمان‌های آشنا به تدریج در شعر رخنه می‌کنند و آن اصالت و فردیت لحظه و حسیت تلفیق شده در آن را به چالش می‌کشند. عکس‌العمل اخوان این گونه است:

خوب، بد نیست، بدک نیست. از آن اوج رقت و حساسیت نزول کرده است، اما باز حرفی است . . . خوب. به هر حال می‌شنوم. دنباله‌ی تاثیر فصل گذشته در من باقی است، و او زیرکانه با حربه‌ی شعر به منبر خطابه رفته است. در کار القای فکر است.[۲۲]

آنچه که اخوان "خطابه" و "القای فکر" می‌نامد، بازگویی روایات گفتمان‌های مرسوم است که در این شعر هر چه بیش‌تر و بیش‌تر حضورشان را تحمیل می‌کنند، تا آن جا که به قول اخوان (پس از خواندن بخش‌های دیگر شعر)، "شعری که به آن خوبی آغاز شده بود حیف، ببین کارش به کجا رسید. خیانت شد به آن شعر، به آن احساس. . ."[۲۳]

البته اخوان بیش از هر چیز دیگر، "من نامه" بودن یا شدن این شعر را مورد انتقاد قرار می‌دهد که به گمان من عبارت چندان دقیقی نیست و "خیانت شاعرانه" را در این مورد باید از دیدگاه گذار از لحظه‌ای سرشار از فردیت به گزاره‌هایی کلیشه‌ای و آلوده به گفتمان‌های مرسوم دانست که با تجویز مسیری خاص برای تجربه‌ی لحظه، عملا اصالت، فردیت و سرشاری آن را از میان می‌برند. و این دقیقا همان ماجرایی است که در داستان چوبک اتفاق می‌افتد.

◆ ◆ ◆

یکی از نمونه‌هایی که چگونگی استفاده از ابزارهای ادبی را به منظور ساختن لحظاتی قائم به ذات نشان می‌دهد، داستان بسیار کوتاه "به دنبال یک بوسه" اثر مرجان ریاحی است. داستان توصیف دختر جوانی است در فضای گذار فرودگاه، که به بهانه‌ی بازگویی لحظه‌ی خداحافظی با افراد خانواده و دوستانش، سعی می‌کند تا تصویری از این لحظه- با بُعدی زمانی- ترسیم کند. این بعد زمانی از طریق توضیح معنای بوسه‌های مختلف و نپذیرفتن‌شان به عنوان موتیفی نمادین به وجود می‌آید و راوی از طریق تقابل با روایت‌های مرسوم تلاش می‌کند تا اصالت و استقلال لحظه را متحقق کند.

توقع این همه بدرقه کننده را نداشتم. بوسه‌هایی که من می‌دادم، فقط ادای تکلیف بود و بوسه‌هایی که می‌گرفتم، خروار خروار با من حرف می‌زدند. بوسه‌ی خاله‌ام می‌گفت که همه‌ی حرف‌های خویش از ته دل است و بوسه‌ی دختر خاله‌ام می‌گفت چه قدر امیدوار است که دیگر ریخت مرا نبیند. بوسه‌ی خواهر بزرگم پر از امیدواری به ازدواج بود . انگار که تا چند ساعت دیگر یک شوهر

آنچنانی برایم پیدا می‌شود. بوسه‌ی زن برادرم پر از بزرگواری چندش‌آوری بود که به زور می‌خواست اختلافات عمیق خانوادگی را کوچک نشان دهد.[۲۴]

هر یک از این موارد، زمانی که راوی ذهنیتش را رها می‌کند و به آن‌ها اجازه می‌دهد تا در چارچوب روایات شناخته شده حرکت کنند، خطری بالقوه برای تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی لحظه محسوب می‌شود اما این خطر هیچ‌گاه بالفعل نمی‌شود چون هر بار، مسیر داستان، پس از چند عبارت کوتاه وابسته به روایتی شناخته شده، با بوسه‌ای دیگر به سرعت به فضای فرودگاه باز می‌گردد و روایات شناخته شده امکان آن را نمی‌یابند که بر بی‌واسطگی تجربه‌ی لحظه غلبه کنند. در این داستان دو صفحه‌ای از این نمونه‌ها کم نیست.

بوسه‌ی بهترین دوستم خاطره‌ی یک سال حبس سیاسی را زنده کرد. سالی که ده سال از آن گذشته است. آن لحظه که می‌خواستم از هم‌بندم خداحافظی کنم و او را ببوسم، فقط شانه‌هایش را بالا انداخت. بوسه؟ که چه بشود؟ نبوسیدن قدرت بود.

یا

بوسه‌ی دختر خواهرم پر از آرزوهای هفده سالگی بود که گویی می‌خواست با من تحقق پیدا کند. بوسه‌ای که از پوشیدن هر روز روپوش و روسری دلتنگ بود و دلش می‌خواست بدون هیچ قید و بندی، زیر آفتابی که موهایش را نوازش می‌دهد، دوچرخه سواری کند.[۲۵]

در هر دوی این مثال‌ها، به محض نزدیک شدن به تفسیرهای آشنا، موتیف بوسه روایت را قطع می‌کند و به لحظه‌ی مرکزی داستان بر می‌گرداند.

گذرا بودن لحظه‌ی آخر پیش از پرواز، تمهید فوق‌العاده‌ای است که به صورت قوه‌ی مایل به مرکز عمل می‌کند و راوی به دلیل نیازهای روایتی داستان مجبور است هرگونه فعل و انفعال ذهنی را به سوی آن بازگرداند و بر آن متمرکز کند. و به این ترتیب امکان زیاده گویی‌های جریان سیال ذهن و زیاده‌گویی‌هایی، که بهترین منافذ برای رسوخ گفتمان‌های مرسوم هستند، تا حد زیادی از میان برداشته می‌شود. علاوه بر این، مکان داستان، فرودگاه، و سپس هواپیما، کاملا ناپایدار و نامتعین است و این امکان را برای راوی فراهم می‌کند تا از توصیف‌های پیش ساخته و تثبیت شده (که عموما از طریق گفتمان‌های مسلط صورت می‌گیرد) فاصله بگیرد و به این ترتیب یکی دیگر از مولفه‌هایی، که پتانسیل متزلزل کردن روایت *لحظه* مرکز را دارد، خنثی می‌شود.

تکنیک دیگری که در سطح جمله و عبارت، در تقابل غیرمستقیم با نفوذ گفتمان‌های مسلط عمل می‌کند، عدم استفاده از مرسوم‌ترین صنایع بدیعی مانند انواع تشبیه‌ها و استعاره‌ها و حتی سمبل‌ها در زبان تقریبا بی‌پیرایه‌ی داستان است. این ابزارها بدون استثنا بینامتنیت به وجود می‌آورند و بینامتنیت (که می‌تواند به صورت رابطه‌ی میان

روایت داستان و روایات شناخته شده‌ی گفتمان‌های مسلط باشد) یک بار دیگر امکان حضور عناصری از گفتمان‌های مسلط را فراهم می‌کند. راوی داستان "به دنبال یک بوسه" آگاهانه از این شیوه فاصله گرفته است. استفاده از این شیوه را در بسیاری دیگر از داستان‌های کوتاه مرجان ریاحی می‌توان دید و بسیاری‌شان به همین دلیل در ثبت لحظات و یا مقاطعی خاص، بدون مربوط کردنشان به فضاهایی دیگر، موفق بوده‌اند.[۲۶] استفاده از این شیوه در داستان "به دنبال یک بوسه"، نثری خود ارجاع به وجود آورده است که یادآور خود مرجعیِ رمان نویس مدرن است در مواقعی که حساسیت مدرنش[۲۷] در ارتباط با توصیف یک لحظه، بدون در نظر گرفتن پیوندش با ابعاد تاریخی، اجتماعی، سیاسی، ... به کار گرفته شود. البته بحث مطلقا این نیست که این داستان و سایر نمونه‌های مشابه ادبیات فارسی، مبین نگارش مدرن (به معنایی که این واژه در رابطه با آثار نویسندگانی چون پروست و جویس به کار رفته است) هستند. در واقع به گمان من، اساسا نمی‌توان این مفهوم (نگارش و نویسنده‌ی مدرن) را، که در رابطه با مرحله‌ای خاص از حرکت برخی سنت‌های ادبی غرب تعریف شده است، بدون تغییراتی اساسی، درباره‌ی سنت ادبی متفاوتی چون ادبیات فارسی به کار برد. نکته‌ی پیشنهادی در این جا و در خصوص داستان "به دنبال یک بوسه" و داستان‌های مشابه این است که مفهوم "حساسیت نویسندگان مدرن" را (که در مورد "خودْ مرجعیت"، از طریق گزاره‌ی "واقعیتی خارج [از منِ نویسنده] وجود ندارد" اعلام شد)، متحول کنیم و در رابطه با لحظه به کارش بگیریم و به عبارت دیگر، 'اصالت خود' را با 'اصالت لحظه' جایگزین کنیم. در این صورت، درک زبان مسطح و تک لایه‌ی داستان "به دنبال یک بوسه"، که به گمان من امری کاملا مثبت باید تلقی شود، در چارچوب حرکت در جهت ثبت تجربه‌ی اصیلِ فردیِ لحظه بسیار ساده‌تر خواهد بود. در کتاب Decline of the New، ایروینگ هاو در توضیح اهمیت ذهنیت فردی در رابطه با نگرش مدرنیست به گفته‌ی شاعر آلمانی، گوتفرید بن، اشاره می‌کند:

در ادبیات داستانی مدرن فارسی نمونه‌هایی داریم که از دیدگاهی 'خود مرکز' به ساختن وضعیت‌هایی خاص می‌پردازند و از این نظر با این ذهنیت فردی قرابت دارند

هیچ گونه دنیای خارجی (خارج از ذهنیت فرد) وجود ندارد. تنها چیزی که وجود دارد، ذهنیت فردی است که پیوسته در پی ساختن و تغییر و دوباره ساختن دنیاهایی نوین بر اساس تخیل خلاقش است.[۲۸]

در ادبیات داستانی مدرن فارسی نمونه‌هایی داریم که از دیدگاهی 'خود مرکز' به ساختن وضعیت‌هایی خاص می‌پردازند و از این نظر با این ذهنیت فردی قرابت دارند اما در داستان‌های لحظه-مرکز، چنین تاکیدی بر "ساختن دنیایی نوین" دیده نمی‌شود و دقیقا به همین دلیل، مثلا در داستان "به دنبال یک بوسه" اساس

بر ثبت لحظه قرار دارد، بدون این که از آن به عنوان نقطه‌ی شروع دنیایی فردی استفاده شود و یا حتی در زمینه‌ی گسترده‌تری گنجانده شود. و کوتاهی فوق‌العاده‌ی داستان به این جهت کاملا قابل توجیه است.

بخش پایانی داستان هم کاملا مناسب است از این نظر که مجددا بر گذرا بودن لحظه‌ی مرکزی تاکید می‌کند و با به زمین نشستن هواپیما آن را خاتمه یافته می‌داند.

آسمان پشت پنجره‌ی هواپیما انحنا پیدا می‌کند تا به زمین برسد. هنوز شروع نکرده‌ام، در حالی که خیلی چیزها به پایان رسیده است.[۲۹]

و این پایان به معنای از یاد بردن خاطره‌ی لحظه نیست، چرا که یادآوری اتفاقات رخ داده شده در این لحظه، عملا آن را به مکانی سرشار از خاطره‌های فردی تبدیل خواهد کرد؛ اما تجربه‌ی اصیل و بی‌واسطه‌ی لحظه بی‌گمان پایان یافته است.

چنان که اشاره شد، ساختار کلی این داستان را می‌توان ساختاری " مرکز گرا" نامید. در مقایسه با این داستان، ساختار داستان "دزد قالپاق" چوبک را باید از طریق نیروی "گریز از مرکز"[۳۰] توضیح بدهیم که در آن، لحظه‌ی مرکزی داستان، تحت تاثیر نیروهای گفتمان‌های مسلط، رنگ می‌بازد[۳۱]. در داستان "دزد قالپاق" استراتژی راوی از همان ابتدای کار مشخص است و به همین دلیل نیز لحظه‌ای و واقعه‌ای و فضایی انتخاب شده است که به سادگی می‌تواند مورد (سوء) استفاده‌ی کلان روایت‌های گفتمانی قرار بگیرد. متقابلا داستان "به دنبال یک بوسه" از فضاهای آشنا فاصله می‌گیرد، از فضاهایی که به سادگی می‌توانند در اختیار تعاریف پیش ساخته‌ی گفتمان‌های مسلط و رسمی قرار بگیرند. همان طور که اشاره شد، راوی، شیوه‌ی ساده و در عین حال مؤثر استفاده از فضای تثبیت نشده‌ی گذار را در پیش گرفته است و استفاده از چنین فضاهایی در بسیاری از آثار داستانی دهه‌های اخیر دیده می‌شود. به عنوان نمونه، طاهره علوی در داستان "حالت اول" از فضایی دقیقا مشابه با فضای گذار "به دنبال یک بوسه" استفاده می‌کند. داستان در مورد دختر جوانی است که پس از مدتی زندگی در پاریس به ایران برمی‌گردد و اولین پاراگراف داستان، لحظه‌ی طولانی پرواز را، مشخصا از دیدگاه گذار میان دو دنیای متفاوت، به ویژه از دیدگاه ارزش‌ها و قضاوت‌ها، توصیف می‌کند.

اما اشکال اساسی در آن چند ساعت پرواز است که باعث می‌شود چیزی که تا همین شب قبل خوب بوده، حالا بد بشود و البته همان که بد بوده، حالا خوب و پسندیده بشود و مخصوصا تلاش غالب دختران حاضر در پرواز ۷۲۳ در حفظ موقعیت رفیع‌شان، یکباره، در ساعت یک بعد از ظهر به وقت پاریس، دود شود و به هوا برود.[۳۲]

این پاراگراف به تنهایی، از طریق اشاره به نسبیت و بلکه بلاهت ارزش‌های مطلق

انگاشته شده، کلان روایت‌های اخلاقی را متزلزل می‌کند. دنباله‌ی داستان نیز، که به روایت زندگی کوتاه راوی در پاریس و به کشاکش‌های درونی‌اش در خصوص روابط زن و مرد و اخلاقیات دنیاهای متفاوت می‌پردازد، بیش از هر چیز در خدمت برجسته‌تر کردن تجربه‌ی لحظه‌ی تعلیقی است که در فضای گذار پرواز اتفاق می‌افتد[۳۳]. استفاده از چنین فضاهای گذاری کاملا قابل فهم است، چرا که در چنین شرایطی، توصیف محیط مورد نظر لزوما باید از طریق رجوع به عناصر ماورای این محیط صورت بگیرد و بنابراین چنین توصیفاتی، قابلیت آن را دارند که خارج از روایت‌های گفتمانی قرار بگیرند و استقلال خود را حفظ کنند.

این البته تنها یکی از شیوه‌های فاصله‌گیری از گفتمان‌های آشنا است؛ شیوه‌ی دیگر، طرد عمدی فضاهای گفتمانیِ آشنا است و در پی آن ایجاد فضاهایی که در درونشان امکان حضور و تجربه‌ی ناب چنین لحظه‌هایی افزایش می‌یابد. احتمالا هر خواننده‌ی حرفه‌ای ادبیات می‌تواند نمونه‌های مورد علاقه‌اش از این گونه فضاها را به دست بدهد و من در این جا به یکی از خلاقانه‌ترینِ این نمونه‌ها در ادبیات فارسی می‌پردازم.

بدون هیچ گونه تردیدی، بهرام صادقی مهم‌ترین آیرونی[۳۴] نویس ادبیات داستانی قرن بیستم ایران است. او آثارش را در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۷۲ نوشت[۳۵]، اما مدت نسبتا زیادی طول کشید تا قرائت‌هایی از آثارش شکل بگیرند و جایگاه این آثار آن‌چنان که باید و شاید بررسی شود. و با این همه هنوز هم بررسی دقیقی در خصوص تکنیک کار صادقی انجام نگرفته است. این بی‌مهری به گمان من از دو دلیل عمده ناشی می‌شود. یکم این که اهمیت و اصالت کار صادقی در یافتن شیوه‌ای به غایت موثر برای طرد گفتمان‌ها و روایت‌های مرسوم، در جامه‌های گوناگون است و این جامه‌های گوناگون نه فقط به گفتمان در قدرت اشاره دارد، بلکه و به وضوح شامل گفتمان‌هایی که قدرت سیاسی موجود را به چالش می‌کشند نیز می‌شود. در شرایطی که فیلترهای روایتی متعلق به این گفتمان‌ها در تمامی حوزه‌های فعالیت انسانی (از جمله ادبی) خود را تثبیت کرده‌اند، رابطه گیری با چنین آثاری به غایت دشوار است. به بیان دیگر، وابستگان به گفتمان‌های مرسوم یا باید بخش اعظم این آثار را نادیده بگیرند تا آن‌ها را به روایت‌های آشنا کاهش دهند و یا این که آن‌ها را مشتی خزعبلات روشنفکرانه به شمار آورند که اساسا حرف چندانی برای گفتن ندارند. دلیل دوم دشواریِ رابطه گیری، خصوصیت تکنیکی چنین آثاری است که در آن‌ها آیرونی به جای ظاهر شدن در فضایی شاد و سرخوش، در اتمسفر نیمه روشن و فراگیری (که طبیعتا خواننده و نویسنده را نیز در بر می‌گیرد) که سرشار از طعنه است، ارائه

می‌شود. داستان "سراسر حادثه" بهرام صادقی مثالی این گونه است.

تمام ماجراهای این داستان به قول غلامحسین ساعدی "بی‌حادثه"[۳۶]، در خانه‌ای سه طبقه می‌گذرد که در آن بیوه‌ای و سه پسرش در کنار چندین مستاجر زندگی می‌کنند. پسر بزرگ‌تر، که عملا جای پدر را گرفته، کارمند یک شرکت داروسازی است و پسر میانی، بهروز، سوزن‌زن است و پسر کوچک، مسعود، دانش‌آموز سال آخر دبیرستان است. این سه برادر به همراه مادرشان در یکی از اتاق‌های طبقه‌ی سوم زندگی می‌کنند. مستاجران خانه "ترکیب نامتجانسی"[۳۷] دارند. در اتاق دیگر طبقه‌ی سوم جوان رنجوری به نام مازیار زندگی می‌کند که سال‌هاست دانشجوی زبان است و پشت شیشه‌ی اتاقش کاغذ سیاه چسبانده است و همیشه در اتاقش را قفل می‌کند. در طبقه‌ی اول دو برادر زندگی می‌کنند به نام‌های بلبل و درویش. درویش، چنان که از نامش بر می‌آید، صوفی مسلک است و مدام مثنوی می‌خواند. تنها یک مرید دارد و آن بهروز، سوزن‌زن، پسر میانی طبقه‌ی سوم است. در اتاق‌های طبقه‌ی دوم، آقا و خانم مهاجر زندگی می‌کنند؛ زوج میان‌سالی (مرد تقریبا پنجاه سال دارد و زن سی و پنج ساله است) که مهم‌ترین مشکل‌شان بچه‌دار نشدن است.

داستان با این پیشنهاد برادر بزرگ شروع می‌شود:

برادر بزرگتر صبح وقتی می‌خواست سرکارش برود گفت که باید امشب مستاجران را دعوت بکنیم و به رسم قدیم و همیشگی به آن‌ها شام بدهیم، چون علاوه بر این که شب یلدا شبی تاریخی است، این خود بهانه‌ای است برای این که باز هم دور هم جمع بشویم.[۳۸]

از همان لحظه‌ی اول برادر کوچک در عکس‌العمل به گفته‌ی برادر بزرگ در مورد دعوت مستاجرین به مهمانی، استراتژی اصلی نویسنده مبنی بر استفاده از آیرونی را به نمایش می‌گذارد.

– پس تکلیف درس‌های من چه می‌شود؟ هر شب که همین بساط است! فقط دنبال بهانه‌ای می‌گردید که این وضع را جور کنید. اول بحث سیاسی می‌فرمایید، به جهنم، می‌گویم بگذار هر چه می‌خواهند فریاد بکشند و به سر و مغز هم بکوبند؛ بعد کارتان به دعوا می‌کشد، باز هم می‌گویم به جهنم؛ آن وقت آقای مهاجر که دلشان از خدا می‌خواهد از پایین می‌آیند و صلحتان می‌دهند. خیلی خوب! تازه اول معرکه است: آقای بهروز خان با آن صدای نکره‌شان مثنوی می‌خوانند و جناب‌عالی هم ... با دهانتان تار می‌زنید؛ مادر بیچاره‌مان خوابش می‌برد و بنده ... بنده هم سر یک مسأله‌ی، یک مسأله‌ی دو مجهولی ساده، سر یک موضوع جزیی مثل خر در گل می‌مانم.[۳۹]

برای تشخیص آیرونی دراماتیک این صحنه باید اغراق ظریفی را، که در

قسمت پایانی گفتار مسعود وجود دارد، درک کنیم. خواننده‌ی آشنا به شیوه‌ی بیان‌های مرسوم، تاکید بر "مسأله‌ی دو مجهولی" را نامتعارف و بیجا می‌یابد و طبیعتا به جای همدردی با مسعود، او را عجیب و حتی قدری کمیک تلقی می‌کند. از آن جا که شخصیت‌ها در طول داستان، در تلاش برای توصیف شرایط از نظرگاه خود بیش‌تر و بیش‌تر بر بیان آیرونیک‌شان پافشاری می‌کنند، این ظرافت آرام آرام جای خود را به بیان افسار گسیخته‌ای می‌دهد که مغایرتش با روایات و گفتمان‌های مرسوم به غایت آشکار است. در ادامه‌ی بحث میان دو برادر، وقتی برادر بزرگ، مسعود را در مورد درس‌هایش مسخره می‌کند و وقتی مادر از او می‌خواهد تا این‌قدر با برادرش یکی به دو نکند مسعود

مثل این که می‌خواهد برای ناظری بیطرف، که مامور حل اختلافات آن‌ها شده است، درد دل کند، با همان حرکات دست‌ها و نوسان سر جواب داد:

– انصاف، عدل، انسانیت، دموکراسی، سوسیالیسم، هر چیز دیگر که فکر کنید ... یک دقیقه هم به فکر من باشید، شما هیچ‌کدامتان درس ندارید، مسأله ندارید ... بهروز سوزن‌زن است، برایش فرق نمی‌کند اتاق ساکت باشد یا نباشد، جنابعالی هم که صبح تشریف می‌برید شرکت، آن‌جا پشت دستگاه دواسازی، ظهر برمی‌گردید. نه حاضر و غایب دارید نه دبیر صدایتان می‌زند و نه موقع امتحانتان رسیده است. اما خانم والده، شما هم که دستورالعمل صادر می‌فرمایید، بگویید ببینم مگر ششم ریاضی هم شوخی دارد؟ نه خودمانیم، جواب بدهید! بفرمایید این مسأله‌ی فیزیک: مطلوبست تعیین چگالی ... خیال می‌کنید تعیین چگالی آسان است؟ این شیمی: فرمول گسترده‌ی جسمی را که به دست می‌آید بنویسید. من چه طور بنویسم؟[۱۰]

این نمونه‌ای عالی است از استفاده از چیدمان نامرسوم کلمات و اغراق کاریکاتوروار از روایت‌ها و عبارت‌های مرسوم، که به منظور بی‌اعتبار کردن آن‌ها صورت گرفته است. این بحث اگر قرار بود روال مرسوم را طی کند، به عنوان مثال نمی‌بایست مقوله‌ی تعیین چگالی را در کنار سوسیالیسم و دموکراسی و حضور و غیاب معلم بیاورد. هم نشینی این موضوعات به وضوح برای آیرونیک کردن روایت‌هایی، که این واژه‌ها و عبارت‌ها برخی از مفاهیم اساسی‌شان را تشکیل می‌دهند، ساخته شده است. ادامه‌ی این شیوه، افسار گسیختگی زبانی و روایی را هر چه بیش‌تر افزایش می‌دهد. بر همین روال، چند صفحه بعد، در توضیح اسم عجیب یکی از برادرانی که در طبقه‌ی اول زندگی می‌کند می‌خوانیم:

البته "بلبل" برای یک جوان معاصر ایرانی نام نامانوس و مضحک و احمقانه‌ای است، اما تقصیر ما چیست؟ اسمش بلبل بود، شاید به آن جهت که صدای رسایی داشت و مدام تصنیف و

آواز می‌خواند و در امتحانات هنری رادیو شرکت می‌کرد و همیشه وعده می‌داد که جمعه‌ی آینده، ساعت فلان، وقتی که نمایش تاریخی تمام شد، نوار آوازم را پخش خواهند کرد و جمعه‌ی آینده، ساعت فلان، وقتی که نمایش تاریخی تمام شد، بلافاصله نمایش مذهبی شروع می‌شد و در نتیجه بلبل و دیگران به این عهدشکنی و هنرناشناسی نفرین می‌گفتند.[۱۱]

بدون هیچ‌گونه تردیدی، بهرام صادقی مهم‌ترین آیرونی نویس ادبیات داستانی قرن بیستم ایران است.

لحن به کار گرفته شده در این‌جا، ترکیبی از کاریکاتور کردن و طنز است که روایت‌های کلیشه‌ای را از درجه‌ی اعتبار ساقط می‌کند.[۱۲] نمونه‌ی دیگر استفاده از این شیوه در پس زمینه‌ای آیرونیک را در توصیف مازیار، دانشجوی زبان، می‌خوانیم:

اما مازیار بیچاره ... هر چند جسمش مریض بود، ولی روح پاکی داشت. چون پدرش تعهد کرده بود که مخارج تحصیلش را تامین کند، با خونسردی تمام هر کلاس را دو سال می‌گذراند و در نامه‌هایی که برای پدرش می‌نوشت، پس از سلام و احوال‌پرسی و این که شهرستان محبوب و مردم فعالش چگونه است، شرح می‌داد که برای اصلاح امر تعلیم و تربیت و برآوردن جوانان مجرب، که بتوانند آینده‌ی بزرگ و درخشان کشور را به درستی در دست گیرند، تحول عجیبی در شئون فرهنگی و دانشگاهی روی داده است، از جمله این که منبعد سال‌های تحصیل به میل محصلان تعیین خواهد شد و چون وی مایل است در آتیه در راس این آینده‌ی نوید بخش قرار گیرد، صلاح را در آن دیده است که سال‌های سال به آموختن زبان مشغول باشد ...[۱۳]

در این پاراگراف کوتاه کلیشه‌های متعدد و آشنا مورد اشاره قرار می‌گیرند و بعد به سرعت و به انواع مختلف بی‌اعتبار می‌شوند. جمله‌ی "هر چند جسمش مریض بود، ولی روح پاکی داشت" را قطعا بارها و بارها در داستان‌های رمانس‌واری، که به صورت پاورقی منتشر شده‌اند، دیده‌ایم.[۱۴] و این شیوه‌ی بیان، وقتی این جمله در کنار جمله‌ای قرار می‌گیرد که در آن نویسنده از "خونسردی" مازیار در سوءاستفاده از پدرش از طریق گذراندن هر کلاس در دو سال می‌گوید، بلافاصله به مسخره گرفته می‌شود. به همین ترتیب عبارت‌ها و جمله‌های کلیشه‌ای چون "شهرستان محبوب و مردم فعالش"، "اصلاح امر تعلیم و تربیت و برآوردن جوانان مجرب" و "تحول در شئون فرهنگی و دانشگاهی" که یادآور تبلیغات کلیشه‌ای گفتمان‌های در قدرت بوده و هستند، وقتی در زمینه‌ی نقشه‌ی مازیار در مورد "سال‌های سال به آموختن زبان مشغول" بودن قرار می‌گیرند، و کلا هم‌نشینی ناسازگار این عبارت‌ها، مجموعه‌ای ناپایدار و کمیک به وجود می‌آورد که تک تک این روایت‌ها را بی‌اعتبار می‌کند.

این شیوه‌ی کار صادقی را آیرونی می‌نامیم به این دلیل که اصلی‌ترین کارکرد آیرونی، یعنی ایجاد ناهمخوانی میان کلمات و تعاریف و روایات مرسوم با واقعیات ملموس، را متحقق می‌کند. عبارت آیرونی دراماتیک نیز از این جهت به کار رفته

است که فقط تماشاچیان (راوی/نویسنده و خوانندگان) از این ناهمخوانی باخبرند. هنرپیشگان (شخصیت‌های داستان) آن چنان 'طبیعی' با هم رفتار می‌کنند - و به علاوه این داستان به نظر می‌رسد بارها تکرار شده است- که گویا هیچ چیز غریبی در گفتار و کردارشان و نیز فضای پیرامونشان وجود ندارد.

. . . و هر سطر این داستان نمونه‌ای است از پروسه‌ی آیرونیک کردن روایاتی از گفتمان‌های مرسوم. این پروسه زمانی که مهمانان شب یلدا همه فرا می‌رسند و به گفتگو و بحث و . . . مشغول اند به اوج می‌رسد. در رادیو صحبت از مسابقه‌ی فوتبالی میان "تیم‌های برجسته‌ی امریکا و شوروی" است که به دلایلی وقفه‌ای در آن روی داده است و بحث در خصوص این خبر، به سادگی، به امر مسخره کردن کمونیست‌ها و انقلابی‌ها و "ماتریالیست‌های خداپرستی" چون بهروز و مرادش درویش، و نیز موافقین دولت آمریکا و امپریالیسم و . . . می‌انجامد. صوفی‌گری بهروز هم البته جان سالم به در نمی‌برد، نه فقط به دلیل تفسیر و توضیح‌های نه چندان خردمندانه‌ی بهروز در خصوص مسائل مختلف، بلکه و بیش‌تر به دلیل این که درویش (مرادِ بهروز) پیش‌تر، زمانی که راجع به بهروز حرف می‌زند، در مورد صوفی‌گری‌اش می‌گوید:

بهروز. . . این طور به نظر می‌رسد که با وجود این ظاهر خونسرد و عمیق‌نما احتیاج به بزرگ‌تر دارد والا چرا آنچه را من می‌گویم باور کرده و جدی گرفته است؟ مثل این که نمی‌تواند، نمی‌تواند بی‌قیم زندگی کند. شاید به همین علت از کارهای من تقلید می‌کند، در حالی که خود من هم نمی‌دانم چرا، چرا بنگ می‌کشم، چرا مثنوی را با وجود آن که نمی‌فهمم، می‌خوانم، چرا این طور همه چیز را سرسری می‌گیرم، چرا هر شب، به قول خودم، به خانقاه می‌روم.[۴۵]

و البته در میان تمام سر و صداهای مضحک شب مهمانی و در کنار صدای بلند رادیو، درددل مسعود با آقای مهاجر، شاهکار غم‌انگیز آیرونی است:

آقای مهاجر! شما جای پدر من ... من توی این خانه بدبخت شدم، از همه کار باز شدم. ملاحظه بفرمایید: این نقشه‌ی اختراع ماشین نفتی است (جزوه‌اش را جلو برد، ورق زد و نشان داد) من بدون هیچ وسیله و هیچ تشویقی دائم فکر می‌کنم ... این جای شوفر است، این جلو موتور است، زیرش بشکه‌ای است که آب در آن می‌جوشد. هر وقت خواستیم ماشین تندتر برود فتیله‌اش را بالا می‌کشیم، هر وقت خواستیم نگاهش داریم، فوت می‌کنیم ... با ده لیتر نفت می‌شود رفت خراسان، نمی‌خواهید؟ با نیم لیتر بروید شاه عبدالعظیم، یا هر کجا که دلتان خواست ... ولی چه فایده؟ به من احمق بگویید چه فایده ... با همین وسایل کم یک دوربین آستینی ساختم، اما عکس برنمی‌دارد، چرا؟ برای این که تاریکخانه ندارم، برای این که سه‌پایه‌ام لق است. . .[۴۶]

این مثال فوق‌العاده‌ای از مبالغه‌ای مضحک است

که رابطه‌اش را با تعاریف مرسوم از واقعیت، کاملا از دست داده است و به مرز احمقانه بودن رسیده است. این آیرونیک کردن، اغراق کردن، کاریکاتور کردن صرفا به منظور پر کردن صفحات و نشان دادن توانایی‌های زبانی و نمایشی نیست؛ راوی با تکیه بر این ابزار، استراتژی خاصی را که ساختن فضایی برکنار از تاثیرات گفتمانی است، دنبال می‌کند. از دیدگاه تحقیق حاضر نکته‌ی مهم شکل گیری این فضا است که بر اساس نفی گفتمان‌های مسلط به وجود آمده و لزوما دربرگیرنده‌ی نگرشی اثباتی نیست.[۲۷] در این فضا لحظه‌ها اصالت دارند صرفا به این دلیل که با فضایی یگانه و کاملا برکنار از گفتمان‌های مرسوم در رابطه‌اند و حتی گهگاه، دلیل وجودی‌شان این فضا است.

اساسی‌ترین نکته در مورد این لحظه‌ها این است که این لحظه‌ها لزوما مبین لحظه‌ها و اتفاق‌های واقعی رخ داده در خارج از متن نیستند، اما، و در چارچوب واقعیت ادبی، کاملا ملموس‌اند و واقعیت دارند. درک این نکته ضروری است چون بر این نکته تاکید دارد که زندگی عینی و ملموس می‌تواند از طریق هنر و ادبیات صورت بگیرد و بخصوص در شرایطی که از طریق هنر و ادبیات، وضعیت‌هایی مشخص در تقابل با و یا نادیده گرفتن گفتمان‌های مرسوم، خلق شوند، فعل و انفعال راوی، نویسنده و خوانندگان با این وضعیت‌ها در واقع وجهی از زندگی آنان را شکل می‌دهد که کاملا عینی و واقعی است.

لحظه‌هایی که در فضای یگانه‌ی "سراسر حادثه" خلق شده‌اند، می‌توانند واقعیت فرامتنی داشته باشند و یا صرفا واقعیت متنی، اما بدون شک شرایطی برای خواننده فراهم می‌کنند تا آن‌ها را بدون کمترین تاثیری از سوی گفتمان‌های مسلط و در قدرت تجربه کند. یکی از قدرتمندترین این لحظه‌ها، که از بسیاری جهات در ادبیات داستانی مدرن فارسی یگانه است، در قسمت آخر داستان شکل می‌گیرد.

مهمانی شب یلدا همچنان ادامه دارد و پس از مدتی برادر بزرگ‌تر، دور از چشم مادر و خانم مهاجر، پیشنهاد مشروب خوردن می‌دهد. مخالفتی در میان نیست. مسعود به آشپزخانه می‌رود و دیگران مادر و خانم مهاجر را هم به بهانه‌ای روانه‌ی آشپزخانه می‌کنند و مشروب خوردن شروع می‌شود. آقای مهاجر البته زمانی که می‌خواسته با خانم مهاجر ازدواج کند به پدر زنش، که حجت‌الاسلام بوده، قول داده است که مشروب خوردن را کنار بگذارد و البته ظاهرا از همان ابتدا این قول را فراموش کرده است. علاوه بر این، بنا بر گفته‌ی خانم مهاجر، از موقعی که زن و شوهر متوجه شدند که بچه‌دار نمی‌شوند، آقای مهاجر در سفری که به یکی از اماکن مذهبی می‌کند، از

مشروب خوردن توبه می‌کند و در ازای آن از خداوند می‌خواهد که او را بچه دار کند و طبیعتا حالا خانم مهاجر بچه دار نشدنشان را تقصیر او می‌داند که توبه‌اش را شکسته است. در این کلاف سردرگم هر چه پیش‌تر برویم و در جستجوی پاسخ باشیم، سردرگم‌تر می‌شویم. در همین صفحات می‌خوانیم که پدرِ به شدت مذهبی خانم مهاجر، در عین حال به شدت اهل موسیقی (که، بنا بر داستان، در اسلام حرام محسوب می‌شده است) بوده است و به همین خاطر "فتوی داد که برای خودش موسیقی حلال است" و هر کدام از شش خواهر و سه برادر سازی یاد گرفتند و هر غروب، بعد از این که پدر نمازش تمام می‌شد، "جمع می‌شدند و می‌زدند و می‌خواندند."[۴۸] و هیچ پایانی بر این گزاره‌های متناقض متصور نیست و در واقع این گزاره‌ها بخشی از استراتژی متزلزل کردن روایت‌های پذیرفته شده است.

و انگار این همه سردرگمی کافی نبوده باشد، مستی فرا می‌رسد و به بهانه‌ی مستی شخصیت‌های داستان یکی پس از دیگری گفته‌های پیشین‌شان را انکار و یا نفی می‌کنند تا حدی که حتی داستانی که تا به این جا روایت شده هم دیگر چندان قابل اعتماد نمی‌نماید. آشفتگی ناشی از مستی، که به دقت هر چه تمام‌تر در این داستان توصیف شده، به طرز عجیبی با بی‌نظمی ناشی از غیرگفتمانی بودن وضعیت همخوانی دارد. نقطه‌ی اوج این تحت سؤال قرار دادنِ همه چیز، موقعی فرا می‌رسد که آقای مهاجر با اصرار از مازیار می‌خواهد که در اتاقش را باز کند و برای یک بار هم که شده آن را نشان بدهد. مازیار هم در آن حالت مستی می‌پذیرد و بی‌درنگ آن‌ها را به اتاقش دعوت می‌کند. آقای مهاجر و درویش به دنبالش می‌روند. در اتاق را باز می‌کنند و پس از آن که چراغ روشن می‌شود، چیز غریبی می‌بینند.

به انتهای سیم برق، نزدیک لامپ، نخی بسته بود که آن را به دم موش لاغر و کثیفی گره زده بودند. موش آویزان با تقلا می‌کرد. مازیار با نوک انگشتش موش را قلقلک داد و بعد دستهایش را با شادی به هم کوفت و مثل بچه‌ای جست و خیز کرد. . .[۴۹]

توضیح مازیار در مورد چرایی این عمل کاملا نامفهوم است و هیچ گونه منطق خاصی را دنبال نمی‌کند. او توضیح می‌دهد که این موش سه شب پیش از طبقه‌ی پایین به اتاق او آمده بود تا او را اذیت کند! اما او این مسیر را ادامه نمی‌دهد و نتیجه‌ای از این مقدمه چینی نمی‌گیرد. تمام جملات بعدی نامفهوم‌اند. در میان این جملات می‌گوید:

. . . من به موش اعتقاد دارم. پیش خودم می‌گویم: این موش هم موجود

جان‌داری است، لاغر و زردنبو هم که هست، تا این جا مثل خودم، حتما درس زبان می‌خواند، شاید سال‌هاست، چه طور و کجا؟ البته جایی که ما نمی‌دانیم. بعد می‌گویم: او هم حتما تنهاست.[۵۰]

که به نظر می‌رسد تلاشی برای هم هویت کردن خودش با موش است. مازیار توضیح می‌دهد که موش را شب گذشته گرفته است "برای این که در عرض یک هفته یا یک سال، شاید بتوانم، شاید بفهمم زندگی چیست. . ."[۵۱] و بعد:

با اندوهی، که جای شادی یک لحظه‌ی قبلش را گرفته بود، به حرف خود ادامه داد:

- هر کس جای من بود او را می‌کشت یا به گربه می‌داد که قورتش بدهد. اما من گفتم باید او را زجر داد، شکنجه داد. . . آخر شب بلند شدم و با فندک سبیلش را سوزاندم. بیچاره، یک کمی از لبش در این گیر و دار کباب شد و صبح که بیدار شده بودم، دلم به حالش سوخت. آن را با مرکورکرم معالجه کردم. . . این طور است که من می‌گویم باید به خیلی چیزها اعتقاد داشت. . .[۵۲]

این منتهای بیرحمی و شقاوتی غم‌انگیز است که به گونه‌ای مستقیم و در عین حال عجیب، ناقض توصیف پیشین مازیار و بخصوص "روح پاکش" است. در عین حال نمی‌توان این تناقض مشخص را به عنوان نکته‌ی اصلی این صحنه در نظر آورد. عناصر دیگر این صحنه، برای نمونه، جمله‌ی بی‌ربط آخر "این طور است که من می‌گویم باید به خیلی چیزها اعتقاد داشت"، چنین تفسیر محدودی را نمی‌پذیرند. این بار هم هیچ‌کدام از همراهان مازیار عکس‌العمل خاصی نسبت به این قضیه نشان نمی‌دهند. انگار اتفاق عجیبی نیفتاده است. درویش در گوشه‌ای به گریه کردن مشغول است و دلش می‌خواهد مادرش آن جا می‌بود و می‌توانست سرش را توی دامانش بگذارد تا خوابش ببرد (و این همان درویشی است که بهروز را مسخره می‌کند، چون فکر می‌کند او "احتیاج به بزرگ‌تر دارد"). آقای مهاجر هم مدام درباره‌ی این که اصلا نمی‌داند که آیا دلش می‌خواهد از همسرش -که این جا می‌گوید از او تنفر دارد- بچه‌ای داشته باشد یا خیر، حرف می‌زند.

این صحنه به لحاظ تکنیکی مبین شیوه‌ای است که در سرتاسر داستان دیده می‌شود: خلق فضایی که در آن آیرونی دراماتیک به طور مداوم تجدید تولید می‌شود و هیچ‌گونه کلان روایتی نمی‌تواند در این فضا زندگی کند. در واقع تاثیر انکار ناپذیر این صحنه دقیقا بر بستر تضعیف این کلان روایت‌ها/ گفتمان‌های مسلط شکل می‌گیرد. و این یادآور گفته‌ی گی دوبورد در مورد چگونگی ایجاد "وضعیت" است که: "وضعیت [های فردی و سرشار] بر ویرانه‌های نمایش‌های [جامعه‌ی] مدرن ساخته می‌شوند."[۵۳]

این گفته را می‌توان در رابطه با آثار داستانی مدرن ایران به این ترتیب بیان کرد که در اکثر قریب به اتفاق موارد، اصالت این آثار بر ویرانه‌های گفتمان‌ها و روایات مسلط شکل گرفته است. و صحنه‌ی اشاره شده بی‌تردید نمونه‌ی درخشانی از چنین اصالتی است. در این صحنه حسیات به گونه‌ای ناب منتقل می‌شوند، بی‌رحمی ناب، نوستالژی ناب، دلتنگی ناب، رقت قلب ناب، . . . و منظور از واژه‌ی ناب در این جا آلوده نبودن این حسیات به گفتمان‌ها و روایت‌های مرسوم است. این حاصل استفاده از آیرونی است و صادقی با اتکا بر این ابزار ادبی وضعیت‌هایی مانند صحنه‌ی اتاق مازیار و موش آویزان را به وجود می‌آورد که چیزی متفاوت با آنچه شخصیت‌های داستان در پی ارائه‌اش بوده‌اند را ارائه می‌کنند. این شیوه‌ی درخشان استفاده از آیرونی دراماتیک و وضعیتی، به گمان من هیچ‌گاه این چنین جامع و کامل مورد استفاده‌ی نویسندگان بعد از صادقی قرار نگرفت اما این خاطره‌ی ادبی را برجای گذاشت که پیش نیازِ خلق لحظه‌های اصیلِ فردی و وضعیت‌های یگانه، بی‌تردید رها کردن و رها شدن از واقعیت توصیف شده توسط گفتمان‌ها و روایت‌های مرسوم است.

پانوشت ها:

۱- این مقاله ترجمه‌ی بخشی از تحقیقی طولانی در مورد خصوصیات گفتمان‌های متنازع ادبی در ایران معاصر است. قسمت‌هایی از این تحقیق در سلسله سخنرانی‌هایی به نام Who Writes Iran در کنفرانس‌های مختلف و کلاس‌های ادبیات در دانشگاه نیویورک ارائه شده‌اند.

۲-وضعیت‌گرایان (situationistes) نظریه پردازانِ جنبشی هنری- سیاسی بودند که در ابتدای کار بسیاری از عقاید و آرای‌شان بر مبنای نقدِ نقدِ مارکسیستی از جامعه‌ی سرمایه‌داری و نیز مباحث هنری سوررئالیسم، دادائیسم و لتریسم (lettrism) شکل گرفت. گی دوبورد یکی از مهم‌ترین نظریه پردازان این جنبش محسوب می‌شود و کتاب جامعه‌ی نمایشی‌اش در واقع مانیفست تئوریک وضعیت گرایان به شمار می‌رود.

3-Henri Lefebvre, Critique de la vie quotidienne 1, Paris : L'Arche, p.219

4- Rob Shields, "Henri Lefebvre: Philosopher of Everyday Life"

http://http-server.carleton.ca/~rshields/lefedl.html

5- Guy Debord, La Société du Spectacle, Paris : Editions Buchet-Chastel, 1967.

6- Steven Best & Douglas Kellner, "Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle" http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/illumina%20Folder/kell17.htm. P. 3 of 15.

۷- در ارتباط با کنترل اجتماعی، هدف ساختار قدرت در چنین جوامعی تحمیل گفتمان رسمی

بیشتر از طریق کنترل "عقاید عمومی" است تا از طریق استفاده‌ی مستقیم از زور. البته گفتمان‌های رسمی جوامع مختلف در این امر به یک اندازه موفق نیستند. دوبورد در همین مورد به دو فرم اصلی "قدرت‌های نمایشی" اشاره می‌کند و آن‌ها را "متمرکز" و "پراکنده" می‌نامد. مثال‌هایی که دوبورد از فرم متمرکز به دست می‌دهد، فاشیسم و استالینیسم و کلا حکومت‌های توتالیتر است و به عبارت دیگر می‌توان گفت وجود این نمونه‌ها در کنار نمونه‌هایی که این کنترل را از طریق "آرای عمومی" اعمال می‌کند بر این نکته‌ی بنیانی تأکید دارد که هرگاه ساختار قدرت در تحمیل مسالمت‌آمیز گفتمانش خود را ناتوان بیابد، لاجرم کار را به تحمیل قهرآمیز می‌کشاند.

Guy Ddebord, "Comments on the Society of the Spectacie", trans. Malcom Imrie, http://www.notbored.org/commentaires.html. p. 3 of 30.

۸- در این بخش راب شیلدز به مقوله‌ی "انسان کامل"، که در بسیاری از آثار لوفور مورد بحث قرار گرفته است، اشاره می‌کند. این مفهوم از نظر لوفور به انسانی اشاره دارد که لحظات زندگی‌اش (هستی‌اش و خواسته‌هایش و ...) را از طریق خود تعریف می‌کند و نه از طریق و بر اساس روایت‌های جمعیِ از پیش ساخته شده‌ای که توسط گفتمان‌های رسمی و مسلط هر لحظه وجودشان را تحمیل می‌کنند.

9- Rob Shields, "Henri Lefebvre: Philosopher of Everyday Life"

http://http-server.carleton.ca/~rshields/lefedl.html

۱۰- همانجا.

۱۱- صادق چوبک، چراغ آخر، تهران: جاویدان، ۱۳۵۵، ص. ۷۷.

۱۲- چراغ آخر، ص. ۷۷.

۱۳- واژه‌ی نوشتاری در این‌جا اشاره به بحث رلان بارت (Roland Barthes) در مورد متون "خواندنی" (lisible) و "نوشتاری" (scriptible) است که موضوع اصلی کتاب (S/Z, Paris: Seuil, 1976) است و در آن از طریق این مفاهیم تعامل خواننده و متن مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۱٤- چراغ آخر، ص. ۷۷.

۱۵ - مردم راه دادن و حاجی [رئیس صنف قصابان] آمد تو خیابان بالای سر پسرک که دستش تو دلش بود و اسفالت خیابان از شاش و خونش تر شده بود و به رسیدن به او لگدی خواباند تو تهیگاه پسرک که رنگ پسرک سیاه شد و نفسش پس رفت و به تشنج افتاد. (چراغ آخر، ص. ۸۰)

۱٦- چراغ آخر، ص. ۷۹.

۱۷-محمد مهدی خرمی، نقد و استقلال ادبی، تهران: ویستار، ۱۳۸۱.

۱۸- چراغ آخر، ص. ۷۹. تاکید از من است.

۱۹- احمد شاملو، "نگاه کن"، هوای تازه، مجموعه اشعار، مجلد اول (۱۳٤۳-۱۳۲۹)، آلمان غربی: کانون انتشاراتی و فرهنگی بامداد، ۱۳٦۷، صص. ۲۵۱-۲٤٦. به نقل از از شناختنامه‌ی شاملو،

جواد مجابی، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۷. ص. ۲۴۳.

۲۰- مهدی اخوان ثالث، اندیشه و هنر، ویژه‌ی ا. بامداد. شماره‌ی ۲، فروردین ۱۳۴۳. به نقل از شناختنامه‌ی شاملو، ص. ۲۴۳.

۲۱- همانجا. تاکید از من است.

۲۲- همانجا. تاکید از من است.

۲۳- همانجا.

۲۴- متن انگلیسی این داستان در کتاب زیر منتشر شده است:

Marjan Riahi, "After a Kiss", Another Sea, Another Shore: Persian Stories of Migration. edited and translated by Shouleh Vatanabadi and Mohammad Mehdi Khorrami, Northamptom: Interlink, 2004, p. 2.

25- "After a Kiss", pp. 2-3.

۲۶- به عنوان نمونه نگاه کنید به مجموعه داستان اشاره‌ها، تهران: مشیانه، ۱۳۷۸.

۲۷- این اصطلاح به عنوان یکی از مختصات نگارش و نویسنده‌ی مدرن اول بار توسط ایروینگ هاو (Irving Howe) در کتاب Decline of the New مورد استفاده قرار گرفت.

28- Irving Howe, Decline of the New, New York: Horizon, 1963, p. 5.

29- "After a Kiss", p. 3.

۳۰- میخائیل بختین برای اولین بار از اصطلاحات "گریز از مرکز" و "مایل به مرکز" در مورد ساختارهای ادبی استفاده کرد. البته او از این دو اصطلاح به منظور تعریف نیروهایی که به حضور صداهای متعدد در رمان (گریز از مرکز) و یا تقابل با این تعدد عمل می‌کنند (مایل به مرکز) استفاده کرد. (Mikhail Bakhtin, Dialogic Imagination, pp. 269-272)

۳۱- مرور گذرای آثار سه دهه‌ی گذشته نشان می‌دهد که ساختارهای لحظه-مرکز را (که انگار در پی ربودن لحظه‌ای از روال مرسوم هستند) بیش‌تر در نوشته‌های نویسندگان زن می‌توان دید و شاید بشود گفت که گفتمان‌های رسمی و مسلط جامعه‌ی ایران در صد سال گذشته، حتی در چارچوب ادبیات، نتوانسته‌اند رابطه‌ی چندانی با نویسندگان زن برقرار کنند. البته بررسی جامعه شناسانه‌ی این مسأله بی‌گمان احتیاج به آمار و ارقام دقیق‌تری دارد.

۳۲- طاهره علوی، "حالت اول"، از مجموعه‌ی زندگی من در سه شنبه‌ها اتفاق می‌افتد، تهران: نشر قصیده سرا، ص. ۱۱۵.

۳۳- علاوه بر فضاهایی مانند فرودگاه و هواپیما و . . . که مشخصا و مستقیما مفهوم گذار را در ذهن تداعی می‌کنند به ژانر داستان‌های علمی-تخیلی هم باید توجه داشت که بسیاری‌شان نمونه‌هایی از این گونه فضاهای گذار را به دست می‌دهند.

۳۴- مرسوم‌ترین معنای ادبی آیرونی استفاده از گفته و یا وضعیتی است که معنایی متفاوت (و در بسیاری موارد متضاد) با آنچه گفته شده و یا نشان داده شده را در ذهن شنونده و یا بیننده به وجود

می‌آورد. بابک احمدی در کتاب ساختار و تاویل متن به عنوان مترادف این کلمه "مطایبه‌ی رندانه" را پیشنهاد کرده است و در کتاب واژه نامه‌ی هنر داستان نویسی (جمال میرصادقی، میمنت میرصادقی) از کلمه‌ی "ریشخند" استفاده شده است.

۳۵- خون آبی بر زمین نمناک: در نقد و معرفی بهرام صادقی، تالیف و تدوین حسن محمودی، تهران: آسا، ۱۳۷۷. ص. ۹.

۳۶- غلامحسین ساعدی، "هنر داستان نویسی بهرام صادقی" در خون آبی بر زمین نمناک، ص. ۱۱۹.

۳۷- بهرام صادقی، "سراسر حادثه"، در مجموعه‌ی "سنگر و قمقمه‌های خالی"، تهران: زمان، ۱۳۴۹، ص. ۱۳۱.

۳۸- "سراسر حادثه"، ص. ۱۲۸.

۳۹- "سراسر حادثه"، ص. ۱۲۸.

۴۰- "سراسر حادثه"، صص. ۱۲۹ و ۱۳۰.

۴۱- "سراسر حادثه"، ص. ۱۳۲.

۴۲- به گمان من یکی از دلایل عدم حضور چشمگیر چهره‌ی صادقی در ذهنیت ادبی جوامع دیگر در رابطه با سنت ادبی مدرن فارسی این است که رابطه گیری با آثار صادقی نیاز به سطح فوق‌العاده بالایی از مهارت‌های زبانی دارد و به ویژه برای درک لحن صادقی آشنایی با کلیشه‌های مربوط به گفتمان‌های مسلط و رایج ایران ضروری است.

۴۳- "سراسر حادثه"، ص. ۱۳۵.

۴۴- آذر نفیسی در مقاله‌ی "تقابل رویا و واقعیت" که در آن به بررسی داستان "با کمال تاسف" صادقی پرداخته می‌شود از حضور "لحن پاورقی‌های به اصطلاح رمانتیک و کلیشه‌ای مجلات" صحبت می‌کند. (خون آبی بر زمین نمناک، ص. ۱۳۷). این لحن و یا روایت در بسیاری از داستان‌های کوتاه صادقی به عنوان بخشی از پروسه‌ی آیرونیک کردن دیده می‌شود.

۴۵- "سراسر حادثه"، ص. ۱۳۳.

۴۶- "سراسر حادثه"، ص. ۱۴۴.

۴۷- غلامحسین ساعدی در "هنر داستان نویسی بهرام صادقی" به درستی به اهمیت فضاپردازی در آثار بهرام صادقی اشاره می‌کند. او می‌نویسد: "در آثار بهرام صادقی، حادثه اصلا مهم نیست. کشمکش‌ها پوچ و بی‌معنی است. درگیری‌ها تقریبا به جایی نمی‌رسد. آنچه مهم است، فضا است." خون آبی بر زمین نمناک، ص. ۱۲۰.

۴۸- "سراسر حادثه"، ص. ۱۴۳.

۴۹- "سراسر حادثه"، ص. ۱۵۶.

۵۰- "سراسر حادثه"، ص. ۱۵۶.

۵۱- "سراسر حادثه"، ص. ۱۵۷.

۵۲- "سراسر حادثه"، ص. ۱۵۷.

53-Guy Debord, «Report on the Construction of Situations and on the International Situ-.ationist Tendency's Conditions of Organization and Action,» 1957

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی