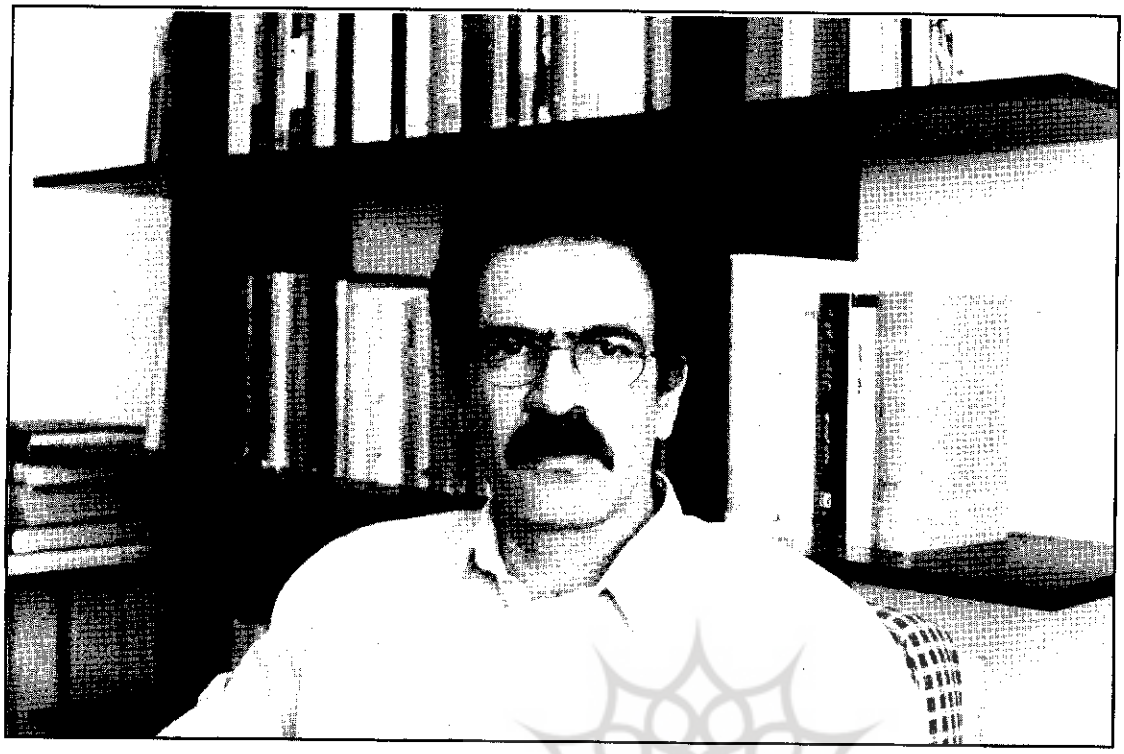
دوره‌ی دوم
شماره یک و دو
هزار و سیصد و هشتاد و
یک



شیطان، پیشاهنگ انقلاب یا شاهزاده‌ی تبعید

بازتاب تحول هویت در آینه‌های دردار

محمدمهدی خرّمی
بخش مطالعات خاورمیانه. دانشگاه نیویورک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

با آینه‌های دردار به سادگی نمی‌شود خو گرفت، امکاناتش به سادگی خود را عرضه نمی‌کنند و به همین خاطر بارِ اول خواندنش چندان عکس‌العمل مثبتی در خواننده ایجاد نمی‌کند: در واقع قرائت اول بیشتر نکاتی منفی به ذهن می‌آورد. انگشت گذاشتن بر این نکات «منفی» از اهمیتی اساسی برخوردار است چراکه بسیاری شان، وقتی ساختار تکنیکی و ساختمان رمان مورد نظر قرار گیرد به نکات قوت و مثبت تبدیل می‌شوند. به منظور ارائه پس زمینه‌ای برای این بررسی، با خلاصه‌ای از طرح کلی رمان شروع می‌کنیم. آینه‌های دردار سفرنامه گونه آغاز می‌کند، «سفرنامه گونه» از آن روی که ابراهیم ـ راوی ـ که خود نویسنده است عناصر سفرنامه‌اش را بیشتر از طریق پرداختن به پروسه‌ی نوشتن سفرنامه بیان می‌کند. او همچنین از سفرش به چند کشور اروپایی سخن می‌گوید و تکه‌هایی از داستان‌هایی را که جای جای در مجامعی از ایرانیان مقیم خارج کشور خوانده است بازگو می‌کند. در خلال همین سفرهاست که دوستی قدیمی ـ صنم بانو ـ را بازمی‌یابد و گفت‌وگوهای این دو دربارهٔ گذشته شان و حال شان بعد جدیدی به متن می‌افزاید. پایان این گفت‌وگوها و متن، در آپارتمان صنم بانو و بعد از آن که ابراهیم تصمیم قطعی‌اش مبنی بر بازگشت به ایران را اعلام می‌کند فرا می‌رسد و دایره‌ی سفر که با اشاره به رسیدن راوی به فرودگاه لندن شروع شده بود به این ترتیب کامل می‌شود.

* * *

راوی طبیعتاً هنگامی که از زندگی کوتاهش در خارج می‌گوید به بخش خاصی از «خارج کشوری‌ها» ـ مشخصاً تبعیدیان پیش‌تر یا هنوز وابسته به چپ ـ نظر دارد و گهگاه حتی به تحلیل زندگی و هستی شان نیز می‌پردازد. بسیار گفته‌اند که این توضیح و تحلیل‌ها به خودی خود اکثراً نادقیق‌اند و عموماً بی‌ارزش[1] و باور من هم نیز جز این نیست. به عنوان مثال راوی گهگاه به مباحث متداول میان چپ‌های به خارج آمده می‌پردازد و سعی می‌کند در چند صفحه مقولاتی از قبیل درست بودن یا نبودن حکومت کارگری و پرولتری، امکان انقلاب سوسیالیستی یا لزوم گذار از دوران سرمایه‌داری و... (صص. ۱۹-۲۳) را طرح کند و بعد از نشان دادن «بلاهت» این مباحث ـ که طبیعتاً چنین مباحث پیچیده‌ای اگر در چند صفحه آورده شوند ابلهانه می‌نمایند ـ خودش را در ورای این گفتگوها نشان دهد و... و واضح است که چنین

برخوردی ، در ابتدای کار ، ممکن است خواننده را وابدارد تا نویسنده را به خودشیفتگی تئوریک و سایر صفات مشابه متهم کند و ... همین مسأله در مورد مباحث گهگاه راوی و سایر شخصیت های داستان ـ به ویژه صنم بانو ـ در مورد شرق و غرب به طور کلی ، و ایران و اروپا (به خصوص فرانسه و آلمان) به طور مشخص تری نیز به چشم می خورد. اینجا هم به نظر می رسد که راوی تلاش می کند تا با استفاده از جایگاه قدرتمندش ـ نویسنده / راوی ـ حرف آخر را به زبان بیاورد و البته این جا هم تأثیر کاملاً معکوس است و تردیدی نیست که خواننده‌ای که صرفاً به این وجه کار می پردازد ، از این مباحث ، بدون هیچ گونه دریافت نوینی ، می گذرد.

اما مهم ترین نکته ی منفی قرائت اول تأکیدی است که نویسنده بر تکنیک اش دارد. این تأکید به دو نحو خودش را نشان می دهد: ۱ـ از طریق برجسته بودن وجوه مشخصه ی تکنیک (رفت و بازگشت میان لایه های روایتی مختلف بدون آن که از ابزارها و شیوه های مرسوم و روان برای این گذارها استفاده شود) و ۲ـ توضیحات مشخص نویسنده در مورد تکنیک کارش و تکنیک رمان نویسی به طور کلی . نمونه های این چنینی بسیارند.۲ این امر پیشتر هم مورد اشاره و نیز انتقاد واقع شده است و در این انتقاد انگیزه های احتمالی راوی / نویسنده هم مورد اشاره قرار گرفته اند.۳ به گمان من خواننده ای که از دیدگاهی سنتی به این داستان می پردازد ، برای انتقاد از این وجه اغراق شده ی تکنیکی احتیاجی به بررسی انگیزه ی نویسنده ندارد. به علاوه این امر واضحی است که بر اساس این دیدگاه اگر برجسته ترین تأثیر یک رمان تکنیک آن باشد طبیعتاً نمی توان آن را رمان موفقی نامید چراکه معمولاً هرگونه تکنیکی که در نگارش به کار گرفته می شود فقط وقتی موفق است که به چشم نیاید.

تأکید بر تکنیک اما یک عمل مثبت هم انجام می دهد و آن این که توجه خواننده را به فرم سوق می دهد. به محض درنظر گرفتن فرم ، آینه های دردار یکباره چهره ی واقعی می یابد و یکباره امکانات تأویلی بی شماری در مقابل خواننده قرار می دهد و قرائتی و تأویلی که من در این نوشته پیشنهاد می کنم در واقع فقط درنظر گرفتن یکی از این امکانات است . اما برای پرداختن به این قرائت باید با توضیحی در مورد فرم این رمان آغاز کنیم .

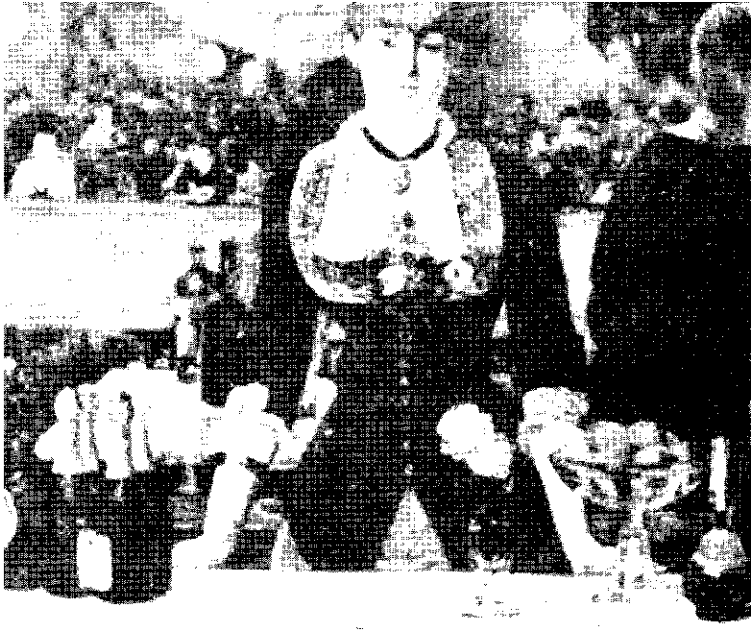
درباره ی تابلوی **باری در فولی برژر** اثر ادوارد مانه بسیار گفته اند.۴ بیش ترین این گفته ها هم از وجود «اشتباهی» سیستماتیک در این تابلو سرچشمه گرفته است . کلیات این تابلو چنان که دیده می شود به این صورت است که نقاش دختری را در مقابل پیشخوان باری ، با بطری ها و اشیایی دیگر نشان می دهد. پشت سر دختر آینه ای وجود دارد و انعکاس این دختر و نیز اشیا در آینه یکی از مهم ترین بخش های این تابلو است . در ترسیم این انعکاس ها پرسپکتیو واقعی رعایت نشده است . آدم ها و اشیا آن طور و آن جا که باید انعکاس داده نشده اند. به نظر می رسد آدم ها و اشیا یک لایه و یک گونه از واقعیت ، و انعکاس شان مبین گونه ای دیگر ، و یا خود گونه ای دیگر ، از واقعیت است . در گوشه ی تابلو انعکاس چهره ی مردی در آینه ترسیم شده که به خاطر ابعاد بزرگش به هیچ وجه متناسب با سایر اشیا و افراد نمی نماید. نگاهش نافذ و دقیق است و به نظر می رسد به چهره ی انعکاس دختر در آینه و نیز آنچه که در بار می گذرد خیره شده است . در واقع به هم ریختن پرسپکتیوها باعث شده است تا حجمی در آینه ساخته شود که دلالت بر وجود واقعیاتی دیگر و یا حداقل امکان وجود واقعیاتی دیگر دارد. به یک معنا می شود گفت که سه لایه ی روایتی در این تابلو می توان یافت ، روایت اول : واقعیت عادی / مرسوم ، روایت دوم : واقعیت پیشنهاد شده از سوی آینه که در مقایسه با واقعیت اول پرسپکتیوی به هم ریخته دارد (و واضح است که متقابلاً می توان گفت که واقعیت اول پرسپکتیوی به هم ریخته دارد.)، و روایت سوم که از نگاه مرد گوشه ی تابلو ساخته می شود. صرف وجود این سه روایت در کنار هم در چگونگی تعریف و درک ما از واقعیت معضل ایجاد می کند و این معضل به غایت عمیق تر و حل ناشدنی تر جلوه می کند وقتی درنظر بیاوریم که تعاطی این سه لایه ی روایتی می تواند به نتایجی کاملاً متفاوت با هریک از این سه بیانجامد.

آینه های دردار گلشیری دقیقاً همین کار را می کند ، منتها به شیوه ای بسیار پیچیده تر و لاجرم معضل برانگیزتر. در ابتدای کار با سه لایه ی روایتی مواجهیم . لایه های اول و دوم بر اساس زمان مشخص می شوند. گذشته ی دور از طریق خواندن داستان هایی که در گذشته نوشته شده و یادآور دوران کودکی و جوانی راوی است مورد اشاره قرار می گیرد. روایت گذشته ی نزدیک به سفر راوی و گفت وگوهایش با این و آن و به ویژه صنم بانو می پردازد. لایه ی سوم ذهنیت راوی در زمان نگارش را درنظر دارد که گرچه به طور مستقیم مورد اشاره قرار نمی گیرد اما با یادآوری هایی گاه وبیگاه در مورد لزوم یادداشت برداشتن از وقایع روزمره (صص . ۱۳ و ۱۳۰) و یا مثلاً اشاره به اصرار صنم بانو مبنی بر عدم استفاده ی راوی از این گفت وگوها در داستان های بعدی (صص . ۳۲ و ۳۵) در ذهن القا می شود. این سه لایه ی روایتی ، درست به مانند لایه های تابلوی مانه ، تعریف واقعیت را به مثابه ی مجموعه ای از عناصر و پدیده های تغییرناپذیر تحت سؤال قرار می دهند. شیوه ی اتخاذ شده از سوی فرم به کار رفته در آینه های دردار برای القای این «تحت سؤال قرار دادن» کاملاً ساده است . هریک از عناصر و موضوع های اصلی داستان حداقل سه روایت کم وبیش متفاوت دارند که قبل از هرچیز بیانگر «عدم قطعیت» روایی اثر هستند و البته این «عدم قطعیت» خود را در اجزای کوچک تر ـ کلمه ، جمله ـ به صورتی مشخص تر نشان می دهد. به عنوان مثال سؤالِ من کیم (ص . ۶) که به وضوح به معضل هویت اشاره دارد اگر در چهارچوب کلی اثر درنظر گرفته شود هم به طور مشخص از طریق راوی مورد تحلیل قرار می گیرد (روایت ذهنی نویسنده)۵ هم از طریق داستان هایی که در گذشته نوشته و راوی در آن ها حضور دارد (روایت گذشته ی دور) و اینک یا می خواندشان و یا به یادشان می آورد و هم از طریق گفت وگوهایش با سایر شخصیت های داستان و به ویژه صنم بانو (روایت گذشته ی نزدیک). صرف وجود این سه لایه طبیعتاً «عدم قطعیتی» ساختاری در خصوص سؤال هایی از قبیل من کیم ، «کجاییم» (ص . ۶) به وجود می آورد. تشدید این عدم قطعیت چنان که اشاره شد به گونه ای مشخص تر از طریق اشاره به مفاهیم و عباراتی چون فراموشی ، گیجی ، سرگردانی ، شک و تردید در مورد همه چیز حتی اسامی آدم ها ، و تعلیق میان دو دنیا که تقریباً در سرتاسر کتاب دیده می شود متحقق می شود.

پروسه ی دشوارسازی واقعیت به همین جا خاتمه نمی یابد و این سه لایه ی روایتی در برخورد و فعل و انفعال با تکنیک های نگارشی دیگر امکانات بی شماری برای تفسیر واقعیت۶ فراهم می کنند. در مقاطع مختلف رمان ، زاویه نگرش ، چه از نظر فردی و چه از نقطه نظر تماتیک متفاوت می شود. گاهی راوی داستان به قضایا می نگرد ، گاهی نگاه نسخه ی روایت شده ی این راوی مورد تأکید قرار می گیرد؛ زمانی این مرکزیت به صنم بانو و گاهی به نگاه کودکی این دو ـ که عموماً از طریق داستان های پیشتر نوشته شده و با یادآوری دوران کودکی به متن راه می یابد ـ تعلق می گیرد. این زاویه نگرش های مختلف که مفاهیم ایستایی و مطلقیت و یگانه بودن واقعیت را درهم می ریزند به ویژه زمانی که در چارچوب طرز تلقیِ عدم لزوم انعکاس واقعیت بودن داستان قرار می گیرند۷ به تفاوت ماهوی درک از واقعیت و طرز تلقی مرسوم از واقعیت اشاره دارد.

و بالاخره آینه ، و آینه ها ، که نه فقط منعکس می کنند بلکه انگار ، به خاطر درهای کوچکی که دارند ، توان آن را دارند تا تصویرهایی در درون

رلان بارت در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۰ درباره‌ی کافکا نوشت یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار او را دوری از قطعیت سمبلیک و استفاده از نشانه‌های ناپایداری دانست که هر دنیایی که بر اساس‌شان شکل می‌گیرد به‌محض ساخته‌شدن ویران می‌شود.



خود نگه دارند و لزوماً اشیای «بی تفاوتی» نباشند که «بی دریغ» فقط، آن هم در سطح و نه در حجم، منعکس می کنند، در این جا باید به این نکته ی فوق العاده مهم اشاره کرد که وجود آینه ها، و آینه های دردار، لزوماً اهمیت استعاره ای ندارند و بلکه اهمیت شان می بایستی از طریق درک جایگاه شان در دکوراسیون خانه ی رمان درک شود. در این رمان، آینه ها (و داستان ـ آینه ها) در جاهای مختلف ساختمان قرار داده شده اند و درست به مانند آینه تابلوی باری در فولی برژر چیزهایی را نشان می دهند که ظاهراً با واقعیت بیرون از آینه سازگار نیستند. وجود آینه های بی شمار، توانایی شان در نگه داشتن چهره ها و اشیای حجم دار و انعکاس های بی شمارشان در یکدیگر و بر چهره ها و اشیای بیرون یکباره آن چنان آشفتگی ای به وجود می آورد که گهگاه بی اختیار خیال می کنیم در سالنی پوشیده از آینه و انسان و شیئی حرکت می کنیم و فاصله ی میان واقعیت و مجاز به حداقل رسیده است و دیگر نه واقعیت مطلق وجود دارد و نه مجاز مطلق.

رلان بارت در مقاله ای که در سال ۱۹۶۰ درباره ی کافکا نوشت یکی از مهم ترین ویژگی های آثار او را دوری از قطعیت سمبلیک و استفاده از نشانه های ناپایداری دانست که هر دنیایی که بر اساس شان شکل می گیرد به محض ساخته شدن ویران می شود. این نگرش به اهمیت آثار کافکا به عنوان دنیاهایی ممکن اشاره دارد.۹ کافکا این امکان ها را از طریق ارائه ی سیستم هایی با عناصر سازگار به نمایش گذاشت. آثار قلم مو و کلاً دخالت نویسنده در ساختن و ارائه ی این سیستم ها کاملاً آشکار است. به گمان من گلشیری در نیمه ی اول آینه های دردار موفق تر از کافکا بوده است آن هم به این دلیل ساده که ساختمان رمانش به گونه ای است که بعد از شکل گرفتن بدون دخالت نویسنده به تولید این «ممکن»ها می پردازد. این فرم را شاید با تشبیهی بشود ساده تر بیان کرد. خانه ای سه طبقه ساخته شده است و هرکدام از طبقه ها در زمانی متفاوت با طبقه های دیگر قرار دارند. اشیای بسیاری وجود دارند و آدم های بی شماری در رفت وآمد و در حال گذار از طبقه ای به طبقه ی دیگرند. خانه، جابه جا، با آینه هایی که حجم دارند و در حجم منعکس می کنند و گهگاه در خود نگه می دارند آینه کاری شده و حجم های منعکس شده آن چنان بی شمارند و آن چنان ادغام شده اند که دیگر مدت هاست که نمی توان از واقعیت مطلق و مجاز مطلق و مرز میان شان گفت.

موجودیت یافتن این خانه ی «آشفته» و «به هم ریخته» که صرفاً از طریق تکیه بر فرم شکل گرفته به موفقیت آینه های دردار در خلق واقعیتی خودکفا اشاره دارد. به عبارت دیگر نویسنده موفق شده تا سیستمی به وجود بیاورد که اجزای آن ـ بعد از کامل شدن شکل ـ بدون هیچ نیازی به دخالت های بعدی نویسنده بتوانند به تولید و بازتولید «آشفتگی» بپردازند. این آشفتگی گریبان هر آن کسی را نیز که پا به این خانه بگذارد می گیرد و اینجاست که یکی دیگر از محمل های روایتی رمان شکل می گیرد. راوی خود به این خانه پا می گذارد و به جست وجوی خودش، هویتش، می پردازد. این تم از همان صفحات اول رمان معرفی می شود.

راستی که بود؟ در فرودگاه تهران، وقت بازرسی، به کتاب های خودش اشاره کرده بود: گفته بود: من نویسنده ام، این چندتا کتاب های خودم است.

مأمور با تعجب نگاهش کرده بود: نویسنده؟

... از دروازه ی میان دو برلن که می گذشتند، باز گذرنامه ی او مایه ی معطلی شد. می بایست به مرکزی زنگ بزنند.

کجاییم من؟(ص. ۶)

در چنین خانه ای که به خاطر وجود اهمیت تم و موتیف آینه، دیدن فوق العاده اهمیت دارد، به دنبال خود گشتن بی نهایت دشوار است. دیگران را می شود دید و سپس با انعکاس هاشان مقایسه کرد و سپس همین کار را در زمان ها و صحنه های مختلف انجام داد. اما «خود را هیچ وقت نمی شود دید» مگر به صورت انعکاس. راوی به حیله ای متوسل می شود. «خود» را تبدیل به سوم شخص می کند،۱۰ و سعی می کند با «خودِ» سوم شخص شده آن چنان رفتار کند که با دیگران؛ رودررو بیندش.

«خودی» که از طریق «خود» توصیف شده است! بازتاب های روایتی این امر از زوایای مختلف می توانند مورد بررسی قرار گیرند. آنچه در این نوشته اما مورد نظر است اهمیت مضاعف مسأله هویت است که از طریق سوم شخص کردن خود مورد تأکید قرار می گیرد. قرائت پیشنهادی این نوشتار نیز به وجهی از هویت راوی که در عین فردی بودن در برخورد با هویت های جمعی و ایده های اجتماعی تعریف می شود می پردازد. این وجه، به خاطر جمعی داشتن اش و جزیی از کل بودنش از طرف راوی ساده تر می تواند مورد بررسی قرار گیرد.

هویت در چارچوب دوآلیسم خدا / شیطان

معماری داستان و آینه هایش مقوله ی هویت را مشکل می سازد و چگونگی برخورد با عناصر شیوه های سنتی معرف هویت نیز این امر را پیچیده تر می کند. اما در نظر گرفتن این عناصر امکان بررسی جایگاه این اثر در مسیر تاریخ ادبیات داستانی معاصر را فراهم خواهد کرد. طبیعتاً بررسی شیوه ی سنتی تعریف هویت ـ در چارچوب ادبیات ـ از زوایای مختلف در چارچوب های متفاوت می تواند صورت بگیرد. انتخاب دوآلیسم خدا / شیطان به منظور نشان دادن مشخصاً تأثیر قرائت های جامعه شناسانه ی آثار ادبی ـ که بی گمان عنصر مسلط نقد ادبی در ادبیات داستانی قرن بیستم ایران بوده است ـ بر چگونگی تعریف هویت نویسنده / راوی / شخصیت ها است.

* * *

به ویژه در دنیای ادبیات، خدا در مقایسه با شیطان موجود ساده ای است؛ شاید به خاطر آن که عطش انسان برای فهم و درک ریشه های شر از دیرباز مفاهیم و تعاریف بی شماری را در شیطان گنجانیده است و این غنای مفهومی و تمثیلی، زمانی که اعتقاد به شیطان به عنوان موجودی واقعی تعدیل می شود در دنیای ادبیات به غایت بارآورتر می شود. در عین حال به دلیل آنکه شیطان در دوران های مختلف، تعریف ها و توصیف ها و تأویل های متفاوت را تحمل کرده است، دشوار است با شنیدن کلمه ی «شیطان» معنایی مشخص در ذهن آورد. آیا این شیطان

تجسم ارواح خبیثه ی انسان های اولیه است ؟ آیا این همان «وریتا»ی میتولوژی هندوان است که برضد «ایندرا» طغیان می کند؟ «اهریمن» اسطوره ای ایرانیان است یا «ست» مصریان ؟ چه شباهتی این شیطان با پرومته یا با لوسیفر آسمانی دارد؟ و بالاخره هویت اش تا به چه حد مشابه شیطان یهودیان و مسیحیان و ابلیس مسلمانان است ؟ توصیف این موجود دشوارتر می شود زمانی که بی شمار چهره های ادبی اش ـ همچون شیطان اردا ویراف نامه و سپس کمدی الهی ، مفیستوفلیس گوته ، قابیل ، بایرون ، کارل مور شیلر و ... ـ را نیز درنظر بیاوریم .

در این مجموعه ی به ظاهر آشفته و درهم ، تصویرها و مفاهیم و تأویل های نسبت داده شده به شیطان نوعی مسیر تکاملی به چشم می خورد که از شیطان به عنوان موجودی «واقعی» آغاز می کند و سپس با فاصله گیری تدریجی از این «واقعیت» به شیطان به عنوان موجودی «سمبلیک» می انجامد. ویژگی دیگر این مسیر آن است که شیطان از تجسم شر محض فاصله می گیرد و حداقل در جهان ادبیات ، به تدریج تبدیل به قهرمانی گهگاه حتی دوست داشتنی می شود که هم سویی و هم نوایی با او چه بسا دلپذیر و افتخارآور است . این امر به ویژه در آثار رمانتیک های بعد از شاتوبریان چشمگیر است و بهترین نمونه های آثاری را که همزمان بر عدم «واقعیت» شیطان و در عین حال هویت نوینش به عنوان یک قهرمان تأکید می کنند می توان در میان آثار نویسندگانی چون آلفرد دووینی و ویکتور هوگو یافت . البته زمینه ی کار رمانتیک ها قبلاً از طریق فعالیت فیلسوفانی چون ولتر فراهم شده بود که با قرار دادن شیطان در رده ی شخصیت های افسانه ای ـ داستانی ایده ی شیطان به عنوان موجودی واقعی را به مضحکه گرفتند.[۱۱] این همه لزوماً به دگرگونی کامل جایگاه شیطان در چارچوب ساختارهای تئولوژیک نیانجامید؛ وجود چنین مباحثی پیش از هرچیز موجودیت شیطان به عنوان تابویی نزدیک ناشدنی را از میان برد و امکان استفاده سمبولیک از او را فوق العاده گسترده تر کرد.

انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه فرصتی استثنایی برای استفاده ی سمبلیک از کاراکترهای خدا و شیطان فراهم کرد. تقریباً ده سال بعد از انقلاب کبیر فرانسه ، ژوزف دومتر ، متفکر فرانسوی این واقعه را چنین توصیف کرد: «ویژگی شیطانی انقلاب فرانسه چنان است که آن را با تمامی وقایعی که تا به حال دیده ایم و احتمالاً در آینده خواهیم دید متفاوت می کند.»[۱۲] او همچنین اعلام کرد که بر اساس تحقیقاتش در مورد مبارزه ی دائمی «خیر» و «شر» ، پیروزی انقلاب فرانسه می باید پیروزی موقتی شر بر خیر تلقی شود.[۱۳] به این ترتیب برای اولین بار شیطان و انقلاب به طور مشخص و به معنای دقیق کلمه در یک صف واحد قرار داده شدند. ترجمان ادبی ـ مذهبی این طرز تلقی از انقلاب و بالتبع انقلابیون ، در کتاب ئشعدشهفسقاز **عید نهنتل** اثر شاتوبریان خود را به صورت رودررویی خدا و شیطان نشان داد. از مهم ترین نکاتی که در سرتاسر این کتاب دیده می شود تلاش مداوم نویسنده ـ راوی برای هم سو نشان دادن خود با اردوگاه خدایی است و از این نظر ، چنین اثری را می توان تلاشی برای تعریف هویت تلقی کرد. علاوه بر این شاتو بریان در دو اثر بزرگ مذهبی ـ ادبی اش [۱۴] با به میان کشیدن برخی ویژگی های «خدا» از نظر ادبی شروع به تعریف قطب مقابل ، شیطان ، کرد. در این آثار انقلاب فرانسه به عنوان نتیجه ی تسلیم آدم به وسوسه های شیطان در خصوص زیر پا نهادن نظم خدایی معرفی شده است . چنین توصیفی انقلابیون و موافقین انقلاب را در نقطه ی عطفی قرار می داد. بنابه نظر شاتوبریان ، خدا برنامه های دقیق و مشخصی برای تکامل و رشد «زمینیان» دارد و هرگونه تلاشی ـ از جمله انقلاب ۱۷۸۹ ـ برای دگرگون کردن این برنامه ها نمایانگر پذیرش ایده های شیطانی است که همواره کوشیده تا این نظم خدایی را به هم بریزد.[۱۵] در برخورد با چنین ادعایی یا می بایستی با انکار مستقیم آن ، متقابلاً مخالفین انقلاب را به همسویی با شیطان متهم کرد و یا این که این «اتهام» را پذیرفت اما از طریق تأکید بر ویژگی های «انسان دوستانه» (پرومته وار) و «انقلابی» شیطان ، هویتی نوین برایش آفرید و اساساً همسویی با او را امری مثبت تلقی کرد. راه دوم انتخاب شد. در واقع موفقیت شاتو بریان و هم فکرانش در توصیف انقلاب به مثابه ی رودررویی پولاریزه ی نظم و طغیان عملاً راه دیگری برای رمانتیک هایی که طغیان را فضیلتی تلقی می کردند باقی نمی گذاشت . بنابراین نماینده ی این طغیان می بایستی تجسم این فضیلت باشد. شیطان رمانتیک ها این گونه تبدیل به موجودی شد ـ حداقل در دنیای ادبیات ـ که به کمک انسان های روی زمین آمده است تا طغیان و عصیان در مقابل ظلم و نظم کهنه را به آن ها بیاموزد. چنین موجودی پس باید به گونه ای توصیف شود که شایسته ی چنین عروج هویتی ای باشد: باید که همچون شیطان جای میلتون[۱۶] باشکوه باشد، چون شیطان آلفرد دووینی[۱۷] بتواند درد و رنج انسان ها را حس کند و حتی عشق بورزد و نیز مانند شیطان هوگو[۱۸] اندیشه ی جهانی سراسر صلح و آشتی را در سر بپروراند. این مسیر دو نتیجه ی منطقی به دنبال داشت : یکم آنکه به همان اندازه که شیطان از بد مطلق فاصله می گرفت خدا از جایگاه رفیع و دست نیافتنی خوب مطلق پایین آورده می شد تا به جایی که این دو ، چون دو برابر ـ کماکان چون دو مطلق ـ هریک حاوی مجموعه ای از ارزش های مثبت و منفی در مقابل یکدیگر قرار گرفتند. دوم آن که شکل گیری این دو چهره ی نوین به گونه ای که بتوان کنکاش هایی هویتی از طریق شان انجام داد مستلزم آن بود که این دو چهره مفاهیم و سمبل های بی شماری را در خود بگیرند. به این ترتیب ، و به ویژه در خصوص کشاکش نظم و طغیان ، خدا مبین نظم موجود ، ثبات ، قدمت ، محافظه کاری ، پیری ، سنت ها ، رسم ها ، گذشته ، و در کل تغییرناپذیری شد. علاوه بر این ، اردوگاه خدایی نمادها و صور مبین اتورینه چه در چارچوب های محدود همچون پدر در خانواده و چه در چارچوب های وسیع تر همچون قدرت دولتی را نیز در خود گرفت . از سوی دیگر شیطان مبین جوان و جوانی ، بی نظمی ، تازگی ، نپذیرفتن ، زیر پا نهادن سنت ها ، به دنبال لذایذ غیرمجاز رفتن ، جستجوگری و «طرح نو در افکندن» شد.

حرکت در چارچوب ساختاری که این چنین به لحاظ مفهومی و سمبلیک غنی شده است دیگر عملاً نیازی به رجوع مشخص به خدا و یا شیطان

ندارد؛ تصاویر، سمبل ها و مفاهیم مختلف آن‌چنان با هریک از این دو قطب هم نام و هم شجره شده‌اند که اشاره به هریک از عناصر و یا جزئیات ، کلیت را در ذهن تداعی می کند.

وجود چنین ساختاری در ادبیات ایران نیز سابقه‌ای طولانی دارد،۱۹ با وجودی که آثاری به شفافیت آثار رمانتیک های فرانسه که این دوگانگی را بیان کنند کم یافت می شوند. کافی است نگاهی به شاهنامه فردوسی بیاندازیم تا رودررویی نظم و طغیان را به صورت رودررویی اندیشه های خدایی و شیطانی دریابیم. علاوه بر آن تقریباً بدون استثناء، تمام سردمداران قدرت و حکومت خود را به نوعی نماینده‌ی خدا بر روی زمین دانسته اند و بنابراین مخالفین نظم موجود چاره‌ی دیگری جز پیوستن به نماینده‌ی طغیان بر روی زمین نداشته اند. تسلط دیالکتیک روایتی خدا ـ شیطان در عین حال روشنفکران جامعه به طور کلی و روشنفکران درگیر در مسایل ادبی و هنری به طور اخص ، را واداشته است تا حداقل بخشی از هویت شان را از طریق «موضع گیری» در رابطه با این دیالکتیک تعریف کنند. همین نکته را از زاویه‌ی دیگری نیز می توان توضیح داد و آن اینکه روایتی شدن این دیالکتیک پروسه ای خودگردان است که در آن هم آهنگی با خواست افراد مبنی بر تعریف خود در رابطه با دیالکتیک کذایی عمل می کند.

تسلط دوآلیسم خدا ـ شیطان در دنیای متنی ادبیات ، روایتی شدن این دیالکتیک و سپس پیروزی شیطان در این مبارزه دو نتیجه‌ی مهم به دنبال دارد: ۱ ـ بیشتر نویسندگان سعی می کنند از طرق مختلف خود را با شیطان هم هویت کنند. این امر وقتی در کنار مسأله سانسور به طور کلی و خودسانسوری به طور مشخص قرار می گیرد نتایج زیبایی شناسانه‌ی فوق العاده جالبی به بار می آورد. نویسنده در چنین شرایطی مجبور است آن‌چنان اهرم های ادبی ای به کار بگیرد که از طریق شان بتواند در چهارچوب «حفظ خود»، در عین حال هویت ادبی شیطانی / ضد خدایی اش را بیان کند. از این زاویه شاید چندان دور از منطق نباشد اگر مهم‌ترین ویژگی ادبی ادبیات این دوران را ترکیبی از زیبایی شناسی ادبی ـ که در چارچوب ادبیات به عنوان حوزه‌ای مستقل مطرح می شود و نیز زیبایی شنایی مختص ادبیات ایران قرن بیستم که به شدت تحت تأثیر گفتمان های سیاسی / قدرتی جامعه قرار دارد دانست.

مفهوم شکنی دوآلیسم خدا / شیطان در آینه های دردار

راوی آینه های دردار نیز در ابتدا به نظر می رسد که مسیر مرسوم نزدیکی با ، و بلکه استحاله در ، یکی از این دو قطب را دنبال می کند. او نیز مانند سایر نویسندگان سنتی ، این بخش از هویتش را با نزدیک شدن به شیطان تعریف می کند. البته شاید اشاره‌ی مجدد به این نکته ضروری باشد که شیاطین بعد از انقلاب ۱۳۵۷ عوض شده اند. از نقطه نظر جایگاه گروه ها و جریانات سیاسی / اجتماعی در رابطه با قدرت سیاسی ، برخی از شیاطین قبل از انقلاب ، با به قدرت رسیدن و بنابراین در پی حفظ نظم موجود بودن تبدیل به خدایان شده‌اند و فروافتادگان از قدرت ، در کنار به قدرت نرسیده ها، موجودیت جدید شیاطین را تشکیل می دهند.۲۰ این تغییر و تحولات ، حداقل در ابتدای کار ، چندان تغییری در مسیر راوی آینه های دردار به وجود نمی آورد. او به تفکر و ایدئولوژی چپ ، شیطان بزرگ تاریخ تقریباً صد سال اخیر ایران ـ که هیچ گاه نه تنها به قدرت دست نیافته بلکه حتی اجازه‌ی هم هویت شدن با بخش هایی از قدرت را پیدا نکرده است ـ روی می آورد، از همان ابتدای کار و به محض آغاز گزارش گونه هایی در مورد روزهای آغازین سفرش در آلمان ، به معرفی شخصیت هایی و سپس مباحثی می پردازد که جای کوچک ترین تردیدی در وابستگی فکری و ایدئولوژیک شان باقی نمی گذارد. راوی که به عنوان مهمان به جاهای مختلف برده می شود ، مراسم اول ماه مه را می بیند (ص . ۷) و بعد به همراه دوستانش به ترانه‌ی عاشقانه‌ی خواننده‌ای رومانی الاصل که به انگلیسی می خواند گوش می دهد. این خواننده به جز این ترانه فقط درباره‌ی کارگران جهان و موضوع های مشابه خوانده است (ص . ۷). بعد هم شاهد مباحثی ابتدایی و بریده بریده و در عین حال همگانی و سال ها پیش مرسوم بین چپ های خارج کشور درباره‌ی اشتباهات و درستی های تئوری ها و تفسیرها و راه های مبارزه و... می شود. در این مباحث البته نویسنده / راوی مواظب است تا از طریق گریزهایی ، بر جدی نگرفتن این مباحث از سوی راوی و حتی خود بحث کنندگان تأکید کند.

یا این شیطان تجسم ارواح خبیثه‌ی انسان‌های اولیه است ؟ آیا این همان «وریتا»ی میتولوژی هندوان است که برضد «ایندرا» طغیان می کند ؟ «اهریمن» اسطوره‌ای ایرانیان است یا «ست» مصریان ؟

هادی حالا دیگر کلاهش را سرش گذاشته بود و پشت صندلیش هم ایستاده بود....

گفت : ... همه‌اش حرف از دموکراسی است ، دموکراسی عزیز تو ! ... نه جانم ، من اصلاً فکر نمی کنم مسأله‌ی اصلی دموکراسی است ، یا...

محمود که کباب باد می زد، داد زد: پس مسأله‌ی اصلی چیست هادی جان ؟

(ص . ۲۱ تأکید از من)

یا

هادی باز بلند شد و کلاهش را بر سر گذاشت ، داد می زد و دست در هوا می چرخاند: دور دور آزادی است ، پس پیش به سوی اعتلای جنبش دموکراسی برای همه‌ی اقوام ، هر قومی یا هر حکومتی هم که تن درنداد باید به ضرب دگنگ مجبورش کرد.

محمود کباب به دست آمد، گفت : چرا نخورده اید ؟ سرد شد.

...

با دهان پر گفت و انگشت اشاره تکان می داد: بی مایه فطیر است . هیچ کاری بدون نیرو نمی شود، بدون تشکل . خوب ، باید دید کدام طبقه تشکل پذیرتر است ، یا اصلاً پیشروتر ؟ هادی گفت : جوابش هم حتماً در همه جا آن طبقه‌ی عزیز توست .(ص . ۲۱)

در واقع نه نویسنده ، نه راوی ، نه شرکت کنندگان در بحث ، و نه خوانندگان هیچ کدام این مباحث را جدی نمی گیرند. این همه ، تلاش برای شکل بخشیدن به نوعی رونوشت مطابق اصلی است که دیگر (آن اصل) وجود ندارد.۲۱ اشاره به عناصر گفتاری این رونوشت ـ تاریخ «کم و بیش خصوصی» مبارزات عناصر چپ ایران ـ می باید توسل به نشانه ها و علامت هایی تلقی شود که عموماً به کار تعیین بخشی از هویت فردی می آیند که در هم نوایی با بخشی از هویت جمعی ـ و در این مورد مشخص هویتی شیطانی ـ تعریف می شوند. در واقع اینجاست که متوجه می شویم که بخشی از آنچه که در ابتدای کار به نظر بیهوده گویی و پراکنده نویسی می آمد اتفاقاً در چارچوب فرم مشخص این رمان کارکرد دقیق و حساب شده‌ای دارد.

این هم سویی با چپ ، با شیطان ، نه تنها از طریق گریزهای پیشتر اشاره شد بلکه به طرق دیگر نیز مورد چالش قرار می گیرد. درگیرودار همین گفتگوهاست که گهگاه راوی دیده و شنیده ها و مدروکاتی در مورد از هم پاشیدگی «اردوگاه سوسیالیسم»، فقر جوامع سوسیالیستی ـ

... نیز به زبان می‌آورد (صص . ۶ ، ۷ ، ۸) که بی تردید به کار نشان دادن بی چارگی شرایط موجود می‌آیند. گاه نیز سخن از چند و چون زندگی این پناهندگان به میان می‌آورد که ناتوانی نهفته در پشت این مباحث را یادآورد است : «خوب ، اغلب همین حرف‌هایش جنجال می کرد. تلخ بودند. خواسته بودند دنیا را عوض کنند ، ... اگر کسی صلاحیت‌شان را تأیید می کرد.» (صص . ۱۳ ، ۱۵)

البته با درنظر گرفتن از هم‌پاشیدگی «اردوگاه سوسیالیسم» به مثابه‌ی پایگاه «امید تئوریک» چپ سنتی ، طبیعی است که وابستگی و هم هویتی با شیطان انقلابی دچار مخاطره شود. در واقع بخش بزرگی از جذابیت وابستگی به «شیطان انقلابی» دیروز امید به آینده‌ای بود که به ویژه از طریق وابستگی به تفکراتی که پیروزی را گریزناپذیر و محتوم می‌دانستند سرچشمه می گرفت . این محتومیت بدون تردید تحت سؤال قرار گرفته است و بنابراین شکننده و لرزان شدن محمل ارتباطی هویت‌بخش میان شیطان و «پیروانش» را به دنبال داشته است .

در آینه های دردار اما اشاره به این گونه به پرسش کشیدن «هویت شیطانی» صرفاً جزء کوچکی از کار است . چنان که گفتیم فرم و ساختمان این رمان به گونه‌ای است که پذیرفته شده‌ها ـ هویت‌ها ، واقعیت‌ها ، ... را پیچیده و مشکل می‌کند. در واقع تم هویت و در این جا هم‌سویی سنتی با شیطان سنتی / انقلابی ـ نیز به مانند تمام چیزهای دیگر ناگزیر است از میان خود و انعکاس سایر وقایع و حقایق ، در زمان‌های مختلف بگذرد و بنابراین تعدیل شود ، پذیرفته شود ، نفی شود و کلاً دیگرگون شود. از نقطه نظر روایتی این همه ـ تعدیل شدن‌ها ، پذیرفته شدن‌ها ، ... از طریق به‌ویژه نشاندن داستان‌ها و انعکاس‌های متعدد دیگر در جای جای رمان ارائه می‌شود. راوی که در یک‌جا با کنار هم قرار دادن کباب و بحث درباره‌ی پرولتاریا کلیشه‌های تئوریک وابستگان اردوگاه شیطان را به مسخره می گیرد در مواردی دیگر به داستان مبارزه‌ها و دلبستگی‌های آرمانی اشاره‌هایی دارد بی آن که تمسخری در کار باشد ، تا بپنداریم که سرگشتگی‌های کنونی خدشه‌ای بر ارزش آن فداکاری‌ها وارد آورده‌اند.

پذیرش این چنینی وجهی از هویت سنتی شیطان سنتی تباین خود را در همین خانه‌ی رمان می‌یابد و نه فقط از طریق تمسخر تئوریک و بیان اوضاع نه چندان دلپذیر تبعیدیان وابسته به چپ بلکه از طریق تمرکز و تأکید بر ایده‌ی عدم قطعیت و عدم مطلقیت . در این جا قیاس میان آینه‌های دردار و بسیاری آثار دهه‌های پیش یاری‌دهنده است . از برخی نمونه‌های استثنایی (استثنایی در ارتباط با ساختار دوآلیستی خدا / شیطان و بنابراین استثنایی در ارتباط با بحث مشخص این مقال) که بگذریم ، آثار داستانی قرن بیستم ایران در تعریف هویت جایگاه هنری / اجتماعی خود کم‌وبیش مطلق‌گرا بوده‌اند ، یا خدایی یا شیطانی .۲۲ و حتی اگر گاهی آمیزه‌ای از عناصر این دو بوده‌اند کماکان با نوعی مطلقیت و قطعیت از این آمیزش یاد کرده‌اند.۲۳ در آینه های دردار اما بیشتر با پرسش مواجهیم تا با پاسخ : من کی‌ام ؟ من کجایی‌ام ؟ کدام راه را باید پی بگیرم ؟ راه گذشته‌ام آیا درست بوده یا نه ؟ آینده‌ام چه خواهد شد؟ و آینده چه خواهد شد؟...

به راستی راوی آینه‌های دردار که در پی یافتن هویت‌اش قدم به خانه‌ی رمان گذاشته با آن چنان مجموعه‌ی آشفته‌ای از واقعیت / انعکاس‌ها و مجاز مواجه شده است که جز سردرگمی چیزی برایش به ارمغان نیاورده‌اند؛ سردرگمی‌ای که فرجام ناگزیرش ناامیدی است . در واقع یکی از قرائت‌های گفت‌وگوی راوی و صنم‌بانو هنگامی که هردو می‌پذیرند که «ما باخته‌ایم» (ص . ۱۵۸) بیان این ناامیدی است و نه لزوماً ارائه‌ی پاسخی نهایی .

با درنظر داشت این نکته ـ ناامیدی در خصوص ساختن و توصیف هویتی نوین ـ یکبار دیگر متوجه می‌شویم که گزارش‌های گذاری راوی از ساعت‌ها و روزهایی که با تبعیدیان وابسته به چپ گذرانده است کارکرد دیگری هم دارند و آن تشدید این احساس است . و در واقع چه کسی بهتر از یک تبعیدی می‌تواند مفاهیم شکست و ناامیدی را درهم بیامیزد و از آن‌ها به عنوان مفاهیم هویت‌بخش استفاده کند؟ چندان دشوار نیست که توصیف به غایت نوستالژیک راوی از دوران کودکیش را ـ که در بسیاری از گوشه‌های رمان چه از طریق داستان‌هایی که می‌خواند و چه از طریق به یادآوری و بازگویی و باز تازه‌سازی گذشته‌ای دور به متن می‌کشاند ـ در همین راستا درنظر آورد.

حال این مجموعه را درنظر بگیریم . نشستن در کنار تبعیدیان ، رانده شدن از دنیای دلپذیر مطلق‌ها ، اندیشیدن به از دست رفته‌ها ، یافتن خود در دنیایی نوین ، و خود را نشناختن در این دنیا ، و پس به جستجوی خود نشستن ... این‌ها همه نشانه‌های یک انسان تبعیدی است و راوی آینه‌های دردار بی‌گمان در کنار تبعیدیان گام برمی‌دارد. این راوی ، ابراهیم ـ و آن تبعیدیان ـ با وجودی که از طریق در یاد آوردن و انگشت نهادن بر گوشه‌هایی از هویت پیشین ـ که قابل تغییراند و سپس قابل پذیرش مجدد ـ در چارچوب دوآلیسم خدا / شیطان ، بر هم‌سویی‌اش با خاطره‌ی شیطان انقلابی تأکید کرده است اما بی‌گمان از هم‌هویتی سنتی و مطلق‌گرایانه‌ی مرسوم آثار پیش از انقلاب و پس از آن دوری جسته است . اما این مفهوم شکنی چارچوب دوآلیسم سنتی هویت بخش آیا او را از شیطان دور کرده است ؟ از زاویه‌ی خاصی نه چندان ! راوی به شیطان دیگری نزدیک شده است ؛ شیطان تبعیدی ، شیطان به مثابه‌ی شاهزاده‌ی تبعید.

روان‌شناسی تبعید

۱) مقدمه

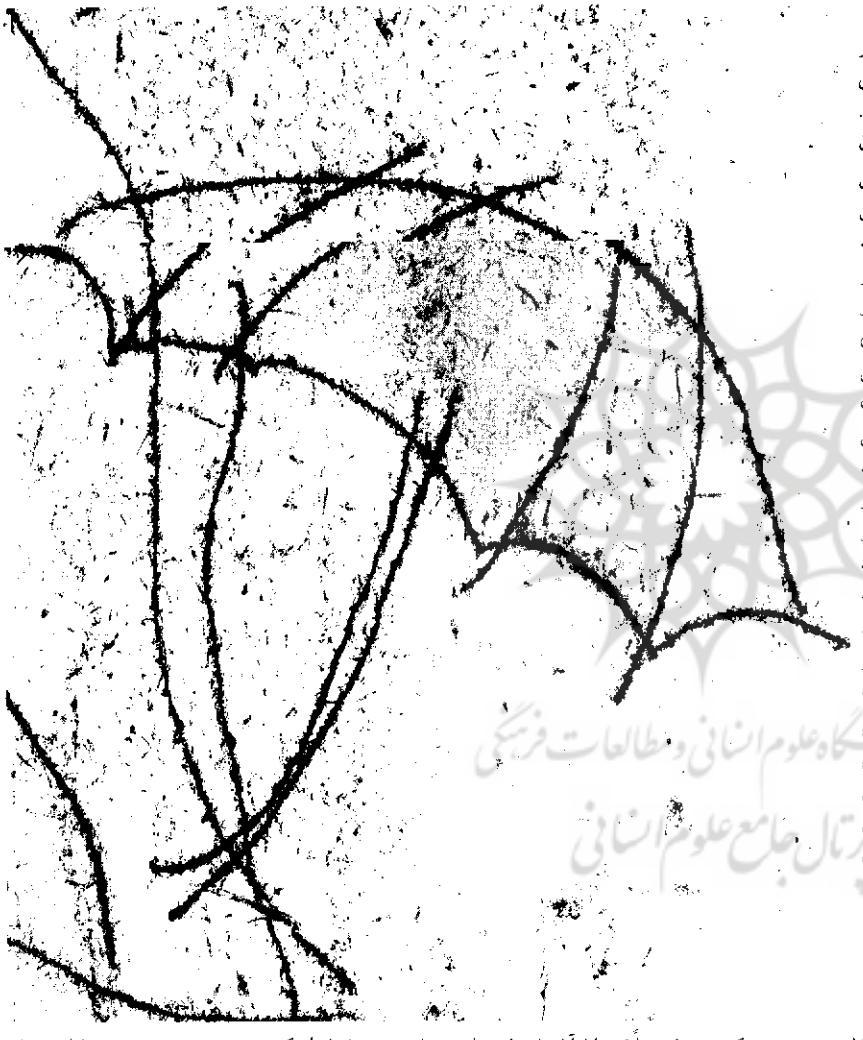
منقدین و محققین بسیاری مفهوم و مقوله‌ی تبعید را از زوایای مختلف سیاسی اجتماعی و تاریخی مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند. در این چارچوب سه گرایش عمده را می‌توان بازشناخت : برخورد توصیفی به مقوله‌ی تبعید ، تحلیل تبعیدی و تبعیدی از دیدگاه جامعه‌ی میزبان ، و بالاخره برخورد بینابینی به مسأله‌ی تبعید.

برخورد توصیفی را می‌توان مجموعه تلاش‌هایی برای مستند کردن تجربه‌ی تبعید دانست که از تأکید بر گسستگی پیوند میان تبعیدی و سرزمین مادری آغاز می‌شود و بر پی‌آمدهایی خاص چون «عدم پیوستگی زندگی تبعیدی» ، گونه‌ای احساس نافرجامی ،... همچون نتایجی گریزناپذیر تأکید دارد.۲۴ گرایش دوم برخورد جامعه‌ی میزبان با خارجیان به‌طور کلی و تبعیدیان به عنوان گروهی خاص از این مجموعه را درنظر دارد.۲۵ سومین و احتمالاً رایج‌ترین گرایش ، جایگاه مقوله‌های تبعید و مهاجرت را در حوزه‌های مختلف تئوریک و عملی مورد بررسی قرار می‌دهد و نیز

تلاش می کند تا تأثیر این مفاهیم را بر پروسه ی ادراک این حوزه ها مورد تأکید قرار دهد.۲۶

مهم ترین کاستی این هر سه گرایش ، چه به تنهایی و چه به صورت مجموعه ای درهم آمیخته ، فقدان تحلیل روند تکاملی روان شناسی تبعید و تبعیدی است . به همین اعتبار این برخوردها عموماً تبعید و تبعیدی را به عنوان پدیده هایی ایستا درنظر می آورند و در نتیجه واریاسیون های این پدیده ها از نظر دور مانده اند. حتی محققینی چون بتینا نَپ که نیم نگاهی به مقوله ی روان شناسی در تبعید داشته است با تعریف دو گروه تثبیت شده ی «تبعیدیان درون گرا» و «تبعیدیان برون گرا» دقیقاً به دلیل انعطاف ناپذیری مرزهای این دو گروه عملاً به نوعی ایستایی پیچیده تر دست می یابد که کماکان در چارچوب برخوردی تقلیل گرایانه باقی می ماند. به گمان من از نقطه نظر متدولوژیک تحلیل تبعیدی به عنوان پدیده ای پویا صرفاً زمانی میسر است که نمودار حرکت تبعیدی از طریق اشاره به برخی نقاط تشکیل دهنده ی این مسیر و تأکید بر مختصات نقاط عطف آن ترسیم شود. این شیوه در عین این که بر امکان پویایی مسیر تکامل روانی تبعیدی تأکید دارد احتمال ایستایی را نیز درنظر می گیرد اما هر گونه ایستایی به مثابه ی نقطه ای بر مسیر فوق مورد بررسی قرار می گیرد.

۲) مراحل تکامل روانی در تبعید



واژه های تبعید و تبعیدی در وهله ی اول بیانگر تجربه ی رودررویی با ناشناخته هاست . تبعیدی که بنابه تعریف زمان حرکتش را «دیگرانی» تعیین کرده اند و بنابراین بدون آمادگی و برنامه ریزی ، از محیط آشنایش رانده می شود ناگزیر بسیاری از تعلقات و اندوخته هایش را برجای می گذارد و مهم ترین این تعلقات و اندوخته ها بی گمان هویت اجتماعی شرایط سیاسی / اجتماعی / فرهنگی /... موجود باز تولید می شود. قرار گرفتن در جهانی ناشناخته و سرشار از عناصر ناآشنا بی تردید توانایی این فعل و انفعال ها را به شدت کاهش می دهد. ساده ترین و شاید تنها راه حل در این دوران رو سوی گذشته کردن است . اما چون بازیافتن گذشته به گونه ای عینی ناممکن است ناگزیر این گذشته بایستی به گونه ای مصنوعی در ذهن بازسازی گردد و واقعیت های موجود بایستی به گونه ای تنظیم گردند که کم ترین اصطکاک را با این گذشته ی مجازی به همراه آورند.۲۷

راوی آینه های دردار این مرحله را به شکل کامل و دقیق اش تجربه نمی کند چون عملاً زمان آن را ندارد تا در چارچوب شرایط یک تبعیدی به مفهوم دقیق کلمه قرار گیرد. اما نشانه هایی در متن وجود دارد که مبین عکس العمل های گاه و بی گاه راوی در مقابل عناصر جامعه میزبان اند. مهم ترین این نشانه ها در تقابل قرار دادن توصیف حال از طریق داستان اصلی و توصیف گذشته از طریق داستان در داستان است . این امر به ویژه در ابتدای اثر با وضوح بیشتری دیده می شود. ابراهیم ـ راوی ـ پس از توصیف فضاها و آدم های محیط های جدیدی که به آن ها قدم گذاشته است (به شیوه ای که تأکید بر نو بودن شان و دیگرگونه بودن شان است) انگار خواسته باشد فضا و محیط گذشته ی آشنا را در ذهن زنده کند داستانی از گذشته می آورد که پر است از نشانه ها و نمادهای سنتی و پیشین .

از خواب بیدار شده و نشده صدای زنگ ها را شنیدیم ، انگار هنوز خواب بودیم . نه ، همان صدای آشنای زنگوله بود که زنجیروار می آمد. آن روزها همیشه از آن سوی شالی ها می آمدند،...

حتی وقتی از پنجره یا مهتابی خم شدیم و نگاه کردیم باورمان نشد. قطار شتر بود. بیست ، نه ، بیست وپنج شتر بود با همان گردن ها و لفج و لب های کف کرده . (ص . ۲۶)

گذار از توصیف محیط جامعه‌ی میزبان به این داستان با آن‌چنان خشونت متنی‌ای صورت گرفته است که جایی برای تصور آشتی میان این دو باقی نمی گذارد. در سرتاسر داستان وجوه مختلف این دو قطب و این دو فضا باهم مقایسه می شوند، گاهی صرفاً در ذهن راوی و گاهی هم از طریق گفت‌وگوهایش با صنم‌بانو. زمانی انعکاس متنی این تقابل رودررو نشاندن شرق و غرب است (صص. ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۳۶) و زمانی تجدد و سنت و یا عقب ماندگی و پیشرفتگی (صص. ۱۰۳، ۱۳۰) در بسیاری موارد صنم‌بانو از وابستگی تبعیدیان (آن‌ها که همچنان ویژگی هایی از این مرحله را در خود و با خود دارند) به جهان پیشین یاد می کند که توضیح دهنده‌ی رفتارشان نه تنها در موارد پیش‌پا افتاده‌ای همچون به رستوران رفتن ۲۸ بلکه در مورد فعالیت‌های ادبی‌شان هم است.

... هنوز یک پایشان آنجاست، برای کوچه‌های خاکی نائین و گذر مقصودبیک و اصفهان غم‌نامه می نویسند. من، حتماً شنیده‌ای، دارم پایان‌نامه‌ام را راجع به ادب معاصر می نویسم، با ساعدی مصاحبه کردم، این جا توی دوم می نشست و همه‌اش، گفتم انگار، از کافه‌ی سلمان حرف می زد.

(ص. ۹۳)

و البته زبان، یکی از مهم‌ترین عناصر هویت که از همان ابتدای کار مورد هجوم جامعه‌ی میزبان قرار می گیرد از نظر دور نمی‌ماند. ابراهیم در یکی از گفت‌وگوهایش با صنم‌بانو اشاره می کند که نفهمیدن زبان جدید عصبی‌اش می کند (ص. ۱۰۲) و صنم‌بانو در پاسخ می گوید: «خوب، اولش همه این طورند... باید زبان‌شان را یاد گرفت، حتی به این زبان اندیشید، وگرنه همیشه بیرون دایره می مانی، غریبه یا مهاجم.» (ص. ۱۰۲) اما واقعیت اینست که مقصود ابراهیم از اشاره به مسأله زبان تأکید بر جایگاه آن در چارچوب مقوله‌ی هویت است و به همین خاطر پس از پایان این گفت‌وگوی کوتاه با خود، درباره‌ی زبانش می اندیشد: «تنها چیزی بود که داشت و ریشه‌هایش بود و با هرکس که بدین زبان سخن می گفت یا می اندیشید پیوندش می‌داد...» (ص. ۱۰۳)

ادغام مفاهیم هویت، کشاکش میان گذشته و حال و زبان را راوی در جایی به این گونه بیان می کند:

ما هنوز وقتی دلمان می گیرد حافظ می خوانیم، در جدل‌هامان به مثنوی استناد می کنیم، یعنی گذشته هنوز هست، هنوز برد دارد، به نگاه‌مان به این جا، به این زن مست یا آن قو، شکل می دهد، اصلاً قالب نگاه ما را همه چیز از پیش تعیین می کند. خوب، سخت است دل کندن.

(صص. ۱۳۰ و ۱۳۱)

و واضح است که هم صنم‌بانو (آن‌جا که خطر همیشه غریبه و مهاجم ماندن را گوشزد می کند، ص. ۱۰۲ و هم راوی به خوبی دریافته‌اند که دو قطب رودررو کدامند و نزدیکی به هرکدام، در ابتدای راه حداقل، مستلزم دوری از دیگری است.

اما ماندن در این مرحله ابتدایی برای بسیاری از تبعیدیان چندان آسان نیست. نیازهای روزمره‌ی زندگی، دادوستد با جامعه‌ی میزبان را طلب می کند. پاسخ‌گویی به این نیازها آرام آرام حصارهای محافظ هویت مصنوعی را از میان می برد و کشاکش میان دیروز و امروز را تشدید می کند. خاستگاه این کشاکش درگیری‌های مداوم میان عناصر هویت دیروز و هویت امروز است و جایگاهش درون فردی که با تمام توان در کنار هویت دیروز ایستاده است و ناامیدانه به فروریختن گوشه گوشه‌های هویت پیشین‌اش می نگرد. این دردناک‌ترین مرحله‌ی مسیر تکامل روانی تبعیدی، چاره‌ای جز یا خو کردن به درد کشیده شدن از دو سو و یا تلاش برای پذیرش کامل یکی از این دو قطب و یا برگذشتن از این دو دنیای دیروز و امروز را باقی نمی گذارد. اوج متنی این کشاکش در آینه‌های دردار زمانی فرا می‌رسد که صنم‌بانو ایده‌ی ماندن راوی را در خارج مطرح می کند و وسوسه‌ی ماندن ـ به ویژه در کنار صنم‌بانو ـ است که راوی را وامی دارد تا به گونه‌ای جدی ویژگی این مرحله از زندگی تبعیدیان، کشیده شدن از دو سو، را تجربه کند. راه‌حل پیشنهادی صنم‌بانو، حداقل برای راوی، کنار گذاشتن گذشته ـ و صنم‌بانو این را تصمیمی موقتی قلمداد می کند، بی گمان برای هرچه بیشتر وسوسه کردن ابراهیم و تا او نپندارد که این فراموشی همیشگی است ـ به نفع حال است. «اگر می خواهی، حتی به‌خاطر همان خاک کاری بکنی باید مدتی بمانی، چند سالی و آن نمی‌دانم شاه‌آباد و میدان اعدام را فراموشی کنی. بعد البته می توانی برگردی و از آن‌جا بگویی» (ص. ۱۰۳) جالب اما اینجاست که خود صنم‌بانو ترجیح داده تا کشاکشی را که در درون خودش از برخورد این دو جهان به‌وجود آمده از طریق دیگری حل کند. چاره‌ی صنم‌بانو از یک‌سو پذیرش بسیاری از ویژگی‌های طلب شده از سوی جامعه‌ی میزبان است و از سوی دیگر چنگ زدن در هویت گذشته از طریق آغوش گشودنش به روی راوی (به عنوان نماد گذشته) و یا برپایی کتابخانه‌ای در آپارتمانش و خانه‌ی زبان تلقی کردنش (ص. ۱۳۱) و یا پذیرفتن آینه‌ی درداری که «در پشت درهایش» گذشته نهفته است.[۲۹] اینجا هم باز راوی است که از دو سو کشیده شدن هویتش را به‌خوبی درمی‌یابد و می گوید: «... می دانم این دوپارگی، این اینجا بودن و آنجا بودن، یا این تعلیق میان آسمان و زمین همان چیزی است که ما داشته‌ایم، ریشه‌های ماست.» (ص. ۱۵۱)

پیش نیاز فراتر رفتن این مرحله درک کامل آشتی‌ناپذیری دیروز و امروز و دریافت رابطه‌ی سیستماتیک هویت‌های دیروز و امروز با دنیاهای دیروز و امروز و ناتمام یافتن خود در چارچوب این هویت‌هاست. دریافت این «بیگانه شدن» و جستجوی راهی برای پایان بخشیدن به آن می تواند به درک این نکته بیانجامد که «یک تبعیدی نباید لزوماً

در واقعیتی بیگانه زندگی کند. هستی او می تواند در جهانی غیرمادی تحقق یابد.»[۳۰]

تبعیدیانی که در این مرحله از تکامل روانی زندگی در تبعید را دریابند از یک سو به خاطر قرار گرفتن در جهانی ماورای دو جهان پیشین و امروز با گونه‌ای تعلیق میان واقعیت مرسوم (دیروز و امروز) و واقعیت فانتاستیک / روانی و دنیای نوین «ماورا» مواجهند و از سوی دیگر امکان آن را می یابند تا در عین اجتناب از کشاکش روزمره میان دنیاهای واقعی ـ ضرورت این کشاکش ها طبیعتاً بعد از قرار گرفتن فرد در دنیای نوین به شدت کاهش می یابد و یا کلاً از میان می رود ـ رشته های تعلق خود را نیز مورد اشاره قرار دهند.

و نه تنها گفتن در خصوص این تعلق ها بلکه و کلاً هرگونه تلاش برای برقراری ارتباط کلامی میان دنیای تبعیدی رانده شده از واقعیت مرسوم دنیاهای دیروز و امروز، زبانی ـ نه فقط کلمه ها بلکه و مهم تر از آن ساختارها و سنت های کلامی نیز ـ طلب می کند که لزوماً ما به ازای واقعیات مرسوم نباشد. من پیشتر از این زبان به عنوان زبان اسطوره‌ای یاد کرده‌ام[۳۱] که در آن نویسنده با اتکا بر، اسطوره‌ها و افسانه هایی همچون درگیری پرومته و خدایان و یا رانده شدن شیطان از بهشت، و سپس حرکت دادن شان در طول زمان و تاریخ توانسته است رابطه‌ای میان خود در جهان ماورا ایستاده‌اش با واقعیات مرسوم به وجود آورد بدون اینکه این رابطه تابع زمان و مکان خاصی باشد. آثاری همچون **کمدی الهی دانته، بهشت گمشده‌ی میلتون، سرانجام شیطان هوگو، ملکوت بهرام صادقی، یکلیا و تنهایی** او اثر تقی مدرسی نمونه هایی هستند از به واقع بی شمار آثاری که در این راستا خلق شده اند و قابل پیش بینی است که در بسیاری از این آثار نویسندگان در به کارگیری داستان شیطان رانده شده از بهشت تا به آن جا پیش رفته اند که نوعی اشتراک هویت میان خود و این «شاهزاده‌ی تبعیدی»[۳۲] [۳۳] را تداعی کرده‌اند.

نه راوی و نه صنم بانو این مرحله را درنمی یابند و هرکدام سویی را انتخاب می کنند. صنم بانو چاره‌ای جز ماندن ندارد و راوی پس از کلنجارها اعلام می کند:

«راستش، من فکر می کنم هرکس فقط متعهد به همان منظر خودش باید باشد، دینش را به همین چیزها که دوروبرش هست باید ادا کند. من باید بروم، اگر بشود همین فردا.» (صص. ۱۳۱ و ۱۳۲)

تردید و دودلی انتخاب میان مینا (همسر راوی) و صنم بانو ـ و در واقع این هم یکی دیگر از نمادهای تقابل دو دنیاست ـ هم از طریق بیان مشخص رابطه‌ی میان مینا و جهان پیشین حل می شود.

مینا برای من راستش حضور حی و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می دهد، حتی اگر من نروم. من با او روی زمین زندگی می کنم، از همان ریشه ها، گیرم پوسیده، تغذیه می کنم، لحظه به لحظه. نمی خواهم این تکه خاک را از دست بدهم ...(ص. ۱۵۱)

این تصمیم قطعی و نهایی به نظر می رسد و پایان گرفتن کتاب با تکرار عبارت «شب بخیر» به نهایی بودنش نیز اشاره دارد. و به راستی که جستجوی هویت که در نیمه‌ی اول کتاب به وضوح، تحت تأثیر ساختمان رمان، از به هم ریختن مفاهیم سنتی آغاز کرده و در آستانه‌ی شکل بخشیدن به مفاهیم نوین و سیال قرار گرفته بود در قسمت های پایانی کتاب، به دلیل تجربه‌ی مشخص راوی، گهگاه به قطعیت و حتمیتی تقلیل گرایانه دچار می شود. اما چنان که در ابتدای کار اشاره شد ساختمان رمان و داستان ـ آینه هایش که در به هم ریختن حتمیت هویتی، کم وبیش مستقل از راوی و سایر شخصیت ها و حتی خوانندگان ـ عمل می کنند این امکان را برای خواننده فراهم می کنند تا به قطعیت رسیدن راوی را تنها تجربه‌ای از تجربه های ممکن بداند و بس.

ویژگی شیطانی انقلاب فرانسه چنان است که آن را با تمامی وقایعی که تا به‌حال دیده‌ایم و احتمالاً در آینده خواهیم دید متفاوت می کند.

۱ - به عنوان نمونه رجوع کنید به مقاله «آینه های دردار: مانیفست سیاسی ادبی آقای گلشیری» نوشته‌ی علی اشرف درویشیان و رضا خندان (مهابادی) که در شماره‌ی یک نشریه کارنامه (دی ماه ۱۳۷۷) به چاپ رسید. نویسندگان مقاله با این پیش فرض که آینه های دردار به مقولات و مسایل سیاسی / اجتماعی پرداخته است بدون توجه به «مسایل زمانی» این اثر، بعد از یکسان تلقی کردن نویسنده و شخصیت اصلی اش ـ راوی ـ صرفاً به انتقاد سیاسی از گلشیری پرداخته اند.

۲ - کلا بحث درباره‌ی چگونه نوشتن و بازتاب های فرعی این بحث یکی از موضوع های این رمان را تشکیل می دهد و بررسی آن تحلیل جداگانه‌ای می طلبد.

۳ - «گلشیری و شگرد نو در روایت» رضا براهنی، تکاپو، شماره‌ی ۳، تیرماه ۱۳۷۲، صص. ۷۳ و ۷۵.

۴ - به عنوان مثال به آثار زیر می توان اشاره کرد.

- Twelve Views of Manet's "Bar", Princeton: Collins, 1996.

- "How Manet's A Bar at the Folies-Bergere is Reconstructed", Thierry de Duve, Critical Inquiry, Volume 25, no. 1, PP. 136-168

۵ - نمونه های این گونه روایت به ویژه آنجا که در مورد نویسنده و نویسندگی می گوید (مثلاً صفحات ۶، ۱۲، ۱۵ و ۱۶) دیده می شوند.

۶ - به راستی واژه‌ی واقعیت در اینجا کارساز نیست چون سرتاسر بحث مربوط به پروبلماتیزه شدن واقعیت است و عدم ایستایی اش، و به کاربرد این واژه به نوعی تأیید وجود ازلی ـ ابدی و تغییرناپذیر چیزی به نام واقعیت است.

۷ - و به این امر مشخصاً در متن رمان (ص. ۲۸) اشاره می شود آنجا که راوی در توضیح داستانش می گوید: «من حالا یادم نیست در واقعیت امر اتاری هم بوده است یا نه، ولی هنوز فکر می کنم این پشنگه ها لازم است؛ با همین چند قطره‌ی سرخ رنگ. برای پسر بچه‌ی ما این ماجرا به پایانی محتوم رسیده است، گو اینکه در واقعیت باز او را ببیند یا نه.» (ص. ۲۸)

۸ - جمله‌ای که صنم بانو هنگام دریافت آینه‌ی دردار از طرف راوی به زبان می آورد تحدی نشانگر گرایش نویسنده به استعاره‌سازی است. صنم بانو که هنگام دریافت آینه عکس العمل ویژه‌ای از خود بروز نمی دهد در مقابل سؤال راوی که می پرسد: «خوشت نیامد؟» می گوید: «چرا، ولی آخر این آینه راستش فقط آینه نیست. یادت هست؟» (ص. ۱۲۹)

۹ - برای توضیح کامل این بحث رجوع کنید به:

- Roland Barthes, Essais Critiques, Paris: Editions du Seuil, 1964, PP. 138-142.

۱۰ - و این در واقع بخشی از تکنیک «نوشتن درباره‌ی پروسه‌ی نوشتن» این رمان است.

۱۱ - برای اطلاعات دقیق تر در خصوص نقش فلسفی ـ ادبی شیطان در فرانسه ی قرون هجدهم و نوزدهم به کتاب مراجعه کنید Le Diable dans la littérature Francaise اثر ماکس میلنر (Max Milner).

۱۲ - Joseph de Maistre, Considérations sur la France, Collected Works, V. 1, P. 55

۱۳ - به نقل از N. J. Le Diable dans la littérature Francaise &، جلد اول، ص. ۱۵۸.

۱۴ - Génie du Christianisme, Les Martyres

۱۵ - مجموعه آثار، چاپ Pourrat-Furne، قسمت اول، کتاب ۳، فصل ۲، ص. ۱۰۰.

در توصیف رابطه‌ی شیطان و انقلاب شاتوبریان از این نیز فراتر می‌رود و از آنجا که انقلاب ۱۷۸۹ را نتیجه‌ی توسعه‌ی خردباوری قرن هجده تلقی می کند انقلابیون را فریب خوردگانی تصور می کند که به مکافات خوردن «میوه‌ی ممنوعه‌ی دانش» همچون آدم؛ از بهشت «نظم خدایی» سقوط کرده‌اند. به گمان او این قرابت دیگری میان وجوه این دو واقعه‌ی «شیطانی» است.

۱۶ - بهشت گمشده.

۱۷- مجموعه اشعار، Elon

۱۸- La Fin de Satan.

۱۹- بخشی از این سابقه را بی گمان می توان به برخی از اشکال اندیشه های زرتشتی گری ، زروانیسم و سپس مانویت نسبت داد.

۲۰- و البته این مفهوم (شیطان) همچنان به پویایی خود، به ویژه در گفتمان سیاسی ایران ، ادامه می دهد. در همین راستا باید به مقاله ی «رها شدن شیاطین ، در بطری کردن غول ها» نوشته ی اکبر گنجی (عصر آزادگان ، شماره ی ۳۵ ، ۲۷ آبان ۱۳۷۸ ، ص . ۱) اشاره کرد که به طور مشخص این واژه را در معنای مثبت اش به کار می گیرد.

۲۱- این مفهوم را اول بار فردریک جیمسون با استفاده از واژه ی افلاطونی Simulacrum مورد اشاره قرار داده است . برای توضیح کامل این مفهوم رجوع کنید به :

- Fredric Jameson, Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham: Duke University Press, 1991.

۲۲- در این خصوص بررسی و مطالعه ی دو کتاب از صبا تا نیما و نیز داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع ، سال های ۱۳۰۰-۱۳۱۵ ایده هایی کلی در مورد این بحث به دست می دهند.

۲۳- مهم است اشاره کنیم که وقتی از مطلقیت و قطعیت صحبت می کنیم منظورمان وابستگی مشخص به یک ایدئولوژی و یا تفکر نیست بلکه منظور وابستگی مطلق و قطعی به شکل سنتی معیارهای سنتی زیبایی شناسی شکل گرفته در درون ساختار دوآلیستی ای است که به وجوهی از آن در این مقاله اشاره کردیم.

۲۴- به عنوان نمونه رجوع کنید به :

- Edward Said, After The Last Sky, New York: Pantheon, 1986

... "The Mind of Winter: Reflection on life in Exile", Harper's 269, no. 1612 (1984). PP. ۴۹-۵۵

۲۵- از بهترین نمونه تحقیقاتی که در این زمینه صورت گرفته می توان به کتاب (Julia Kristeva) h<ëödV; HÎg,\ Veh Etranger à nous-mêmes اشاره کرد که در آن قوانین و کلاً استراتژی های به کار گرفته شده از طرف جامعه ی میزبان در برخورد به مهاجران و تبعیدیان مورد بررسی قرار می گیرد.

۲۶- از میان متون اینک «کلاسیکی» که به ویژه به وجه ادبی این امر پرداخته اند می توان به آثاری چون :

Homi Bhabha , Michael Exile and Veh Exile and the Narrative Imagination, Terry Eagleton Veh Exiles and Emigrés Nation and, John Glad اثر گردآوری شده به توسط the Writer Veh Bettina Knapp nV; ÍvHah Literature in Exile, David Bevan Veh Literature and Exile, Seidel Narration

- Bettina Knapp. Exile and the Writer, University Park: Pennsylvania State University Press, 1990, P. I.

۲۷- نمونه های افراد و مجامعی که با تعصب خاصی خود را از سایر بخش های «غیرخودی» جامعه ی میزبان برکنار می دارند آنچنان بی شمارند و آشکار که نیازی به اشاره ندارند. گهگاه اما تلاش برای «محافظت» این هویت مصنوعی از مرحله ی بیان «امید»های واهی به تغییر وضع و فراهم آمدن امکان بازگشت فراتر می رود و آنچنان شکل اغراق شده ای به خود می گیرد که در نظر گرفتن اش به درک عمق مسأله یاری می کند. به عنوان مثال بسیاری از تبعیدیان ـ و در برخی موارد حتی مهاجران ـ عملاً به دلیل واهمه ی از دست دادن «آرامش» دنیای پیشین مصنوعاً تولید شده حتی از آموختن زبان جامعه ی میزبان سرباز می زنند. یکی از مشهورترین نمونه های این امر ویکتور هوگو نویسنده و شاعر فرانسوی است که تمامی بیست سال دوران تبعیدش را در انگلستان گذراند و عامدانه از یادگیری زبان انگلیسی سرباز زد.

۲۸- صنم بانو در پاسخ راوی که از دست پخت اش تعریف می کند می گوید: «... دو سال تمام توی رستورانی کارم همین بود. پناهندگان محترم هروقت یاد وطن می کردند می آمدند آنجا.» (ص . ۱۱۱)

۲۹- «چهارده سانه ای با گردن دراز و موهای کوتاه و جوشی ناسور بر پره ی بینی و آن جلوه ی دیگرش در طبقه ی پنجم ساختمانی در محله ی اعیان نشین «ان گه له بن» خیره به انگشتی که حلقه ای نداشت و او اینجا... آینه ای دردار که این سه را در پشت درهایش نگه می دارد.» (ص . ۱۳۳) در مورد رابطه ی میان آینه ی دردار و آرزوی تثبیت زمان (دلبستگی به گذشته)، در جای دیگری راوی به گفته ی مینا (همسرش) اشاره می کند که در مورد آینه ی دردار می گوید: «آدم وقتی هردو لنگه اش را می بندد، دلش خوش است که تصویرش در پشت این درها ثابت می ماند.» (ص . ۷۳)

۳۰- "Exile is Rebellion", Literature in Exile, Durham: Duke University Press, 1990, P. 44.- Horst Bienek,

۳۱- Hugo Alienation, and La Fin de Satan, Austin: University of Texas, ۱۹۹۶

۳۲- باید به بودلر اشاره کرد که با به کار بردن این عنوان (شاهزاده ی تبعید) در شعر «نیایش شیطان» عملاً تحول قطعی زیبایی شناختی شیطان را در قرن نوزدهم اعلام کرد.

۳۳- در مورد رابطه ی نویسنده و شیطان جالب است به یکی از افسانه های ژرمن اشاره کنیم که رانده شدن شیطان از بهشت را شیوه ای کاملاً متفاوت توضیح می دهد. بنابه این افسانه هنگامی که از شیطان دلیل رانده شدنش را پرسیدند گفت : «من می خواستم نویسنده بشوم !» و البته این پاسخ «شیطانی» اشاره به این نکته دارد که تا قرون وسطی و حتی یکی دو قرن پس از آن درگیر شدن در زمینه های ادبی چندان پسندیده تلقی نمی شده است تاحدی که نجبا و اشراف عموماً تلاش می کرده اند تا مانع فعالیت حرفه ای فرزندان شان در این زمینه بشوند. به نقل از :

Rudwin, The Devil in Legend and Literature, Chicago: The open Court, P. 8.

- Maximilian