جامعه‌شناسی و رمان فارسی

پرتال جامع علوم انسانی

یکی از شیوه‌های نقد معاصر، نقد جامعه‌شناسانه است که هم به بررسی خاستگاه اجتماعی و طبقاتی مؤلف می‌پردازد و هم عوامل اجتماعی را که در اثر ادبی تأثیر گذاشته‌اند، مورد بررسی قرار می‌دهد. این دیدگاه از نظر بررسی منشأ اثر ادبی، شبیه دیدگاه روان‌شناسی است؛ با این تفاوت که به جای اصل و منشأ فردی اثر، جنبه‌ها و سرچشمه‌های اجتماعی را به بحث و بررسی می‌کشد.

این شیوهٔ نقد کمک بسیاری به ما می‌کند تا اثر ادبی را بهتر درک کنیم؛ اما به هیچ وجه نمی‌تواند معیاری برای ارزیابی ادبی اثر به دست دهد. ارزش ادبی، از طریق نقد جامعه‌شناسی مشخص نمی‌شود؛ چرا که عوامل اجتماعی، نمی‌توانند معیار ارزش ادبی یک اثر قرار گیرند. بنابراین، در عین حال که انصافاً نقد جامعه‌شناختی را نمی‌توان نفی کرد، اما باید دانست که عمل نقادی آن، صرفاً توصیفی است؛ و صد البته، توصیف مقدمه و زمینهٔ ارزیابی است. این خدمتی است که جامعه‌شناسی می‌تواند به نقد ادبی بکند. منتقد، ویژگیها را نشان می‌دهد و جامعه‌شناس به این توضیح می‌پردازد که چرا این ویژگیها در اثر پدید آمده‌اند. اما البته در اینجا این پرسش پیش می‌آید که آیا شرایط اجتماعی مشابه در هر زمان یا هر جامعه می‌تواند آثار ادبی مشابه پدید آورد؟ آیا این یک قانون کلی است؟ شاید تا حدی ـ بسیار اندک ـ بتوان بدان پاسخ مثبت داد، اما این زمانی می‌تواند صادق باشد که ما روحیات فردی مؤلف را اصولاً از حوزهٔ هنر و ذوق حذف کنیم؛ از طرفی در این صورت ناچاریم حتی ایدئولوژی و اندیشه‌های شخصی وی را نیز انکار کنیم.

از طرف دیگر، می‌دانیم که اغلب هنرمندان و ادیبان شاخص، با زمانهٔ خود نوعی تضاد و درگیری داشته‌اند. اگر ما ادبیات را تنها بازتاب آینه‌وار جامعه بدانیم، آن را تا حد گزارش تاریخ فروکاسته‌ایم. ضمناً ارزشی برای تخیل مؤلف قائل نشده‌ایم. این مطلب در مورد برخی آثار رئالیستی می‌تواند صادق باشد، اما رئالیستی‌ترین آثار نیز چیزی از تخیل مؤلف و

ابتکار او و روحیاتش را در خود دارند.

رنه‌ولک و آوستن وارن می‌نویسند: «تنها زمانی که با قطعیت اثبات شود جبر اجتماعی تعیین‌کنندهٔ اشکال هنری است می‌توان چنین سؤالی را مطرح کرد که آیا نگرشهای اجتماعی می‌توانند جزء سازندهٔ اثر هنری شوند و به عنوان جزء مؤثری از ارزش هنری در آن جای بگیرند یا نه. می‌توان چنین استدلال کرد که «حقیقت اجتماعی»، اگرچه به خودی خود ارزش هنری نیست، می‌تواند به کمک ارزشهای هنری مانند پیچیدگی و انسجام بیاید. اما این کار ضرورتی ندارد. آثار ادبی عظیمی وجود دارند که با جامعه مناسبت زیادی ندارند، یا به کلی با آن بی‌ارتباطند. ادبیات اجتماعی فقط یکی از انواع ادبیات است و در نظریهٔ ادبی اهمیت اساسی ندارد، مگر اینکه معتقد باشیم ادبیات در درجهٔ اول «تقلید» زندگی است چنانکه هست، یا تقلید زندگی اجتماعی، به طور اخص. اما ادبیات بدیل جامعه‌شناسی و سیاست نیست. ادبیات علت و هدفهای خاص خود دارد.»[1]

از اینها گذشته، حتی طبقهٔ اجتماعی نمی‌تواند به طور مطلق تعیین‌کننده باشد. چه‌بسا نویسندگان و شاعران که از طبقهٔ اشراف بودند اما اسیر شرایط طبقهٔ خود نشدند؛ صادق هدایت ازجملهٔ این افراد است. داستایوفسکی نیز نمونهٔ دیگری است و صدها نمونهٔ دیگر و همچنین برعکس، شاعری مانند فرخی سیستانی که غلامزاده بود و در جوانی از طریق چنگ زدن و

رعیتی کردن برای یکی از فئودالهای سیستان نان خود را درمی‌آورد و حتی گاهی در همان نان شب خود نیز درمی‌ماند، تا اینکه برای به دست آوردن روزی، به دربار چغانیان راه یافت و سپس وارد دربار محمود شد و رفته رفته کارش بالا گرفت و به ثروت و نعمتی رسید؛ اما هرگز از تنگدستان و فقرای جامعه و رعایا نشانی در شعرهایش وارد نکرد. در شعر او چگونه می‌توان بازتاب صرف اجتماع را دید!؟ ذوق فردی را در او بیشتر می‌توان سراغ گرفت تا بازتاب جامعه را.

با همهٔ اینها، نظریهٔ جامعه‌شناسی در ادبیات، یکی از نگرشهای لازم و جالب و جذاب است و می‌تواند توصیفی نسبتاً دقیق از اثر ارائه دهد و راه ادراک اثر را هموار سازد.

به گمانم به هر تحلیل، گام و تلاش جدید در زبان فارسی باید خوشامد گفت، چرا که هرچه باشد، در روند رشد ذهنیت تحلیلی و نقادی ایرانی می‌تواند مؤثر واقع شود. به هر صورت هر حرف تازه‌ای، جای بحث و گفت‌وگو دارد و نباید تنها به خاطر چند کمبود یا اشتباه، آن را نفی کنیم؛ چرا که به گفتهٔ نیچه: آری گفتن نشان قدرت است و نه گفتن نشانهٔ ضعف؛ که این ضعف باید از میان برود.

کتاب **نظریهٔ رمان و ویژگیهای رمان فارسی** * اثر محمدرفیع محمودیان به تازگی منتشر شده است و یکی از نگرشهای حوزهٔ جامعه‌شناختی را نشان می‌دهد. پیش از این نیز کتاب **واقعیت اجتماعی و جهان داستان** از دکتر جمشید ایرانیان منتشر شده بود که در حوزهٔ جامعه‌شناسی رمان فارسی بود و انصافاً جذابیت و گیرایی کم‌نظیر و حرفهایی برای گفتن داشت. کتاب فعلی نیز از محمدرفیع محمودیان، یکی از استادان دانشگاه سوئد، به همین امر پرداخته است و پیش از هر چیز باید بگویم از مطالعهٔ آن هم واقعاً لذت بردم.

این کتاب، با بررسی **بوف کور، مدیر مدرسه، شازده احتجاب** و **سووشون** به طرح ویژگیهای رمان فارسی می‌پردازد. کتاب در شش فصل تدوین شده که به ترتیب عبارت‌اند از: موقعیت رمان در دوران مدرن، خصوصیات رمان، عوامل انسجام و افتراق در رمان، استراتژیهای گریز از انسجام و قوام، رمان فارسی، و جامعه‌شناسی رمان فارسی.

بدون تردید، امروزه در ایران توجه بسیار افزون‌تری به ادبیات داستانی می‌شود که خود امیدبخش است و نوید از گونه‌ای دگرگونی نگرش می‌دهد. همین امر، منتقدان و نویسندگان را متعهد می‌کند تا بحث و بررسی بیشتری در رمان داشته باشند و نویسندگی را جدی‌تر بگیرند و خود را کمال بخشند.

آقای محمودیان در فصل اول می‌نویسد: «دوران معاصر را می‌توان دوران رمان خواند.» (ص ۵) این کلام پربیراه نیست. این نوع ادبی در ایران از دورهٔ مشروطه آغاز شده و به سرعت رو به کمال می‌رود. مؤلف در این فصل، پس از بررسی شرایط دوران معاصر، تلاش می‌کند تا جایگاه رمان را در خلال عصر مشخص کند و علل و عوامل و شرایط رواج و نفوذ آن را کاوش نماید. وی سرانجام می‌نویسد: «باید توجه داشت که رمان بسان پدیده‌ای مدرن و غربی با موازین و ارزشهای مدرن و غربی در ارتباط است و تنها پس از جذب یا آشنایی با آن موازین و ارزشها می‌توان دست به آفرینش آن زد.» (ص ۱۹)

اینکه رمان در غرب، با ارزشهای مدرن غربی ارتباط دارد، جای تردید نیست، و این هم که رمان با ساختار و شیوهٔ غربی نیز در ایران پدیده‌ای مدرن است، جای بحث ندارد، اما به هر صورت، تاریخ ادبیات نشان می‌دهد داستانهایی در دوران کهن نگاشته شده که برخی همان ویژگیهای رمان معاصر را دارند و اگر هم اکثریت، این ویژگیها را ندارند، باید با تحلیل دقیق آنها، ویژگیهایشان را درک کرد. این پرسش مهمی است که آیا رمان فقط اختصاص به عصر حاضر دارد؟ و آن هم فقط با همین ویژگیها!؟ از این گذشته، می‌دانیم که همین ویژگیها نیز امروزه در غرب در حال فروپاشی و دگرگونی است. نگاهی به آثار کسانی مانند مارگریت دوراس، آت وود، کارور و... می‌تواند این امر را نشان دهد. بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که رمان در گذشته هم وجود داشته است، اما با ویژگیهای دیگری که اغلب چهرهٔ رمانس به خود می‌گیرد.

ایشان با استدلال بر اینکه رمان، انسان را با جهان اجتماعی پیرامون خود و راز و رمز بسیاری از امور آشنا می‌کند، به این نتیجه می‌رسند که «در این نظام دو هنجاری تسلط بر جهان و تسلط بر خود در رابطهٔ قدرت ـ که ویژگی جهان مدرن است ـ جایی برای تخیل، روایت داستانی امور، و رابطهٔ غیرکاربردی یک نویسنده با خوانندگان خود وجود ندارد.» (ص ۲۰) اما می‌دانیم که حذف تخیل، باعث فروکاهی نوشتار به گزارش و تاریخ می‌شود. چنانکه گفتم، رئالیستی‌ترین نوشته‌ها نیز

نمی‌توانند عاری از تخیل باشند. مگر **مادام بواری** و **چرم ساغری** و **آسوموار** و... را می‌توان جدا از تخیل و ذهنیت مؤلف در نظر گرفت و آنها را تنها حاصل یک گزارش ساده دانست!؟ خود ایشان نیز در صفحهٔ ۲۹ می‌نویسند: «شکی نیست جهانی را که رمان می‌آفریند جهانی تخیلی و داستانی است. نویسنده با نگارش رمان نه درگیر آفرینش واقعیت می‌شود و نه به طور مستقیم تغییر و سازماندهی دیگرگونهٔ جهان طبیعت یا جهان زندگی خود و دیگران را در دستور کار قرار می‌دهد.» (ص ۲۹) در واقع همان‌گونه که خود نیز گفته‌اند «درمجموع، فرد، اعم از خواننده و نویسنده، با روی آوردن به رمان آنچه را در عرصه‌های زندگی اجتماعی مدرن در دسترس ندارد، به گونه‌ای ذهنی تجربه می‌کند.» (ص ۳۰)

البته آنچه ایشان از ویژگیهای جامعهٔ مدرن می‌گویند و تحلیل می‌کنند، هیچ ارتباطی با جامعهٔ ایران ندارد. اینها تماماً در غرب قابل تجربه و مشاهده است. اما چنانچه رمان از خصوصیات جامعهٔ مدرن باشد، این پرسش به جا است که آیا جامعهٔ ایران مدرن است؟ تردیدی ندارم که ایشان پاسخ منفی خواهند داد؛ چرا که بی‌شک می‌دانند که مقصود از جامعه، عدهٔ معدودی از روشنفکران و دانشگاهیان و تحصیل‌کردگان نیست؛ هرچند که اغلب تحصیل‌کردگان ما نیز در اغلب موارد، زمینه یا شجاعت مدرن بودن را هم ندارند و در نهایت، تنها از آن سخن می‌گویند. واقعیت این است که جامعهٔ ما هنوز در آستانهٔ دوران مدرن است و برای ورود بدان تردید می‌ورزد و همواره یک گام به پیش می‌رود و یک گام به عقب برمی‌گردد. همین نوسان، خصوصیت جامعهٔ ما را در قبال مدرنیسم می‌سازد. جامعهٔ ما یک جامعهٔ نوسانی است. تاریخ ما نیز قرنهاست همین را نشان می‌دهد. بنابراین در چنین جامعه‌ای که هنوز دنیای مدرن را تجربه نکرده و وارد آن نشده، چگونه و چرا رمان پدید آمده است؟

ایشان می‌نویسند که رمان «تنها حوزه‌ای از آفرینش ادبی است که نه همچون علوم اجتماعی و فلسفه «آلودهٔ» تعقل شده است و نه همچون شعر و افسانه یکسره حیاتی مستقل از زندگی عملی روزمرهٔ انسان دارد.» (ص ۳۳) اما نکته اینجاست که «تعقل» یکی از پایه‌های اساسی و اصولی‌ترین ویژگی مدرنیسم است. چنانچه رمان حاصل دوران مدرن باشد، چگونه می‌تواند به تعقل «آلوده» نشده باشد!؟ از این گذشته، واقعاً از ایشان در شگفتم که برای جامعهٔ ایران، که هرگز به تعقل متوسل نمی‌شود و همواره از آن گریزان است و دقیقاً به دلیل همین عدم عقل‌گرایی همواره فریب خورده و یا تقلید از شرق و غرب کرده و به اسارتها رفته است، چرا تعقل را به عنوان نوعی آلودگی مطرح می‌کنند!؟ این خشم از تعقل، متعلق به جامعه‌ای است که قرنها اندیشیده و تفکر و تعقل کرده و اینک از آن دلزده و خسته شده است. این هیچ ارتباطی به جامعهٔ ما ندارد؛ جامعهٔ ما که ضروری‌ترین نیازها را به تعقل و تفکر دارد!

از طرف دیگر، حقیقتاً شعر و افسانه نیز حیاتی کاملاً مستقل از زندگی عملی و روزمرهٔ ما ندارد؛ برخلاف گفتهٔ ایشان.

در فصل دوم به وجوه تمایز و مقایسهٔ رمان با حماسه و افسانه و حکایت پرداخته شده است. در تفاوت رمان با حماسه، مطرح شده است که «حماسه همواره ساختی داده شده و پیشاپیش تعیین شده دارد. کسی آن را خلق نمی‌کند.» (ص ۳۹) اگر در اینجا منظور از «ساخت معین پیشاپیش» طبقه‌بندی نوع ادبی است، باید گفت از این نظر، رمان نیز ساختی از پیش معین می‌تواند داشته باشد. اما اینکه «کسی آن را خلق نمی‌کند» نمی‌تواند کاملاً درست باشد؛ این سخن تنها دربارهٔ حماسه‌های طبیعی صادق است، اما حماسه‌های مصنوع مانند **انه‌ئید** را شامل نمی‌شود؛ یا مثلاً **حمزه‌نامه** را در ایران.

ایشان می‌نویسند: «به جز رمانهای رئالیستی، رمان در کلیت خود نه واقعیت زندگی را انعکاس می‌دهد و نه رونوشتی از امور جهان مادی را تحویل کسی می‌دهد. رمان بیشتر زادهٔ تخیل و توان نگارشی نویسنده است تا نتیجهٔ بازگویی مستقیم ماجراها و حوادث اتفاق افتاده در جهان.» (ص ۴۱) این کلام ایشان نیز با گفته‌های پیشین دربارهٔ نفی تخیل تناقض دارد؛ پیشتر گفته بودند که در نظام دوقطبی مدرن، جایی برای تخیل وجود ندارد.

ضمناً ایشان حماسه را با اسطوره اشتباه کرده‌اند، آنجا که نوشته‌اند: «مسئلهٔ آن توضیح در پیدایش جهان و شروع حیات طبیعی و سیاسی انسان و به‌خصوص تاریخ قومی آنهاست.» (ص ۴۳) این از تعریفهای اسطوره است، نه حماسه.

سپس می‌گویند: «رمان، برعکس، توجه به حال و وضعیت موجود دارد.» (ص ۴۳) اما روشن نیست که تکلیف رمانهای تاریخی چه می‌شود!؟ این دسته رمانها، همه چیز خود را از گذشته می‌گیرند.

اینکه شخصیتهای رمان، خودسامان هستند و «هرکس عنصری است که سرنوشت خویش را به دست خود و به وسیلهٔ اعمال و تصمیمهای خود شکل می‌دهد.» (ص ۴۹) نمی‌تواند برای رمان یک قاعدهٔ کلی و لایزال باشد. این خصلت شخصیتهای رمان از دوران روشنگری به بعد و نیز از ویژگیهای رمان مدرن اروپا است. حتی برخی از منتقدان، امروز

این نکته را مطرح می‌کنند که در تراژدیهای یونان باستان نیز، شخصیتها خود عامل حدوث فاجعه هستند و با اشتباه خود به دام تقدیری می‌افتند که خدایان رقم زده‌اند.

از طرف دیگر، ایشان معتقدند که قهرمانان حماسه، تفرد نیافته هستند و قهرمانان آن خصوصیات ویژهٔ خود را ندارند و مثلاً دربارهٔ رستم می‌گویند: «تفاوت او با دیگر پهلوانان نه در خصلتها و خلق و خوی او که در قدرت و شجاعت بیشتر او قرار دارد.» (ص ۵۰) اما گرچه قدرت و شجاعت، مبنای شخصیتهای حماسی را تشکیل می‌دهد، نمی‌توان رستم را بدون ویژگیهای فردی به طور مطلق دانست. از نظر شجاعت، سهراب و اسفندیار و... نیز پهلوانان دیگر چندان تفاوتی با یکدیگر ندارند و برخی از آنها هیچ چیز از رستم کمتر ندارند، اما آیا واقعاً خصلت رستم تنها همین قدرت و شجاعت اوست؟ خردمندی، اندیشه‌ها، غفلتها، خشم آوردنها، شکیباییها در برابر دشنامهای اسفندیار، عزّت نفس، حتی خورد و خوراکهای او آیا جنبه‌هایی از فردیت رستم را تشکیل نمی‌دهند؟ برخلاف نظر مؤلف، قهرمان حماسه اغلب شخصیتهای کاملی نیستند و هر یک نقصهایی دارند. مگر رستم بدون نقص است؟ یا گیو یا طوس، یا پیران و... مثلاً اینکه گفته‌اند: «در مصاف با اسفندیار، رستم لحظه‌ای به فکر تسلیم نمی‌افتد.» (ص ۵۱) نص **شاهنامه** خلاف این را نشان می‌دهد، حتی رستم به فکر گریز نیز می‌افتد. همچنین ایشان در سرسپردگی اسفندیار به پدرش نوعی صداقت و معصومیت می‌بینند، باید به یاد بیاوریم که اسفندیار برای به دست آوردن حکومت، حاضر است پدرش را به هر صورت کنار بزند و حتی تصمیم به کودتا می‌گیرد؛ این امر نمی‌تواند نشانهٔ معصومیت او باشد و بیشتر تکبر و قدرت‌طلبی او را نشان می‌دهد، و باز برعکس گفتهٔ ایشان، بین ذهنیت و کنش اسفندیار فاصله هم وجود دارد؛ چنانکه اسفندیار در باطن به نادرستی نبرد خویش با رستم واقف است؛ فقط آن را از طریق حکومت و دین توجیه می‌کند ولیکن در درون خود دچار نوعی تضاد و درگیری است و ارزشهای رستم را به خوبی می‌داند.

دربارهٔ زمان حماسه می‌نویسند: «زمانی ایستا و مطلق است، زمانی که در گذر نیست.» (ص ۶۰) گمان ندارم که چنین چیزی صحیح باشد. توالی و آمد و رفت پادشاهان و قهرمانان، خود، تصویر زمان است؛ اصولاً بدون زمان، روایت پدید نمی‌آید. این درست است که زمان تاریخی در اسطوره و حماسه مبهم است، اما این به معنای عدم زمان یا مطلق بودن آن نیست.

همچنین گفته‌اند: «عناصری مانند گشودگی، عدم قطعیت، تصادف و حادثه، به طور کلی در جهان حماسه جایی ندارند.» (ص ۶۱) آیا حقیقتاً پیروزی رستم بر سهراب یا اسفندیار از آغاز قطعی بوده است؟ شکست سختی که رستم از آن دو می‌خورد خلاف نظر ایشان را اثبات می‌کند. آیا کشته شدن سهراب یک تصادف نبوده است؟ به نظر می‌رسد که باید دربارهٔ حماسه و افسانه دقت بیشتری به عمل آورند.

دربارهٔ زمان رمان، باز می‌نویسند: «در رمان مرز حال و گذشته مشخص و معین است. در رمان، حال هیچ‌گاه به صورت گذشته توصیف نمی‌شود و گذشته نیز هیچ‌گاه شکل مطلق دوران همیشه موجود را به خود نمی‌گیرد.» (ص ۶۲) اما بسیاری از رمانهای مدرن، از جمله **پاک کن ها** (آلن رب گری یه) و **شازده احتجاب** (هوشنگ گلشیری) این مطلب را نفی می‌کنند و زمان در آنها درهم آمیخته می‌شود. نمونه‌های فراوانی را می‌توان مثال آورد. امروزه دیگر نمی‌توان چنین قواعد قاطع و لایتغیری را با این کلیت بیان کرد.

اما زبان رمان نیز برخلاف گفتهٔ ایشان، الزاماً شسته و رفته نیست و الزاماً منظوم هم نیست. اگر **بوف کور** را ـ چنانکه ایشان می‌گویند ـ رمان بپنداریم، زبانی شسته و رفته در آن نمی‌بینیم. **مدیر مدرسه** آل‌احمد نیز چنین است، و نیز بسیاری از آثار نویسندگان دیگری مانند همینگوی، جان اشتاین بک، گارسیا مارکز و...

دربارهٔ افسانه می‌گویند: «افسانه به انسان و زندگی او از منظری واقع‌بینانه نمی‌نگرد. افسانه اجزاء و عناصر زندگی را به گونه‌ای کم و بیش واقع‌بینانه توصیف می‌کند، اما به اموری می‌پردازد که بیش از آنکه واقعی و عادی باشند خارق‌العاده و تخیلی هستند.» (صص ۷۵ ـ ۷۴) اگر چنین باشد، پس آثار گابریل گارسیا مارکز و بسیاری نویسندگان دیگر نیز همین گونه است، بنا براین نظر نباید آنها را رمان شمرد. اینجا باید دقت داشت و بین «واقع‌بینی» و «واقع‌نمایی» تفاوت قایل شد. آنچه ایشان منظور نظر دارند «واقع نمایی» است که آن هم باز صحیح نمی‌نماید. نمونه آثاری که بیان کردم نظر مرا تأیید می‌کنند.

ایشان می‌نویسند: «نویسندهٔ رمان، ایدئولوژی و دید خود را از امور و از جهان در قالب یک داستان باز می‌گوید... تمامی کلمات و مفاهیمی که به کار می‌برد دارای بار سیاسی و اجتماعی هستند و نگرش انتقادی یا تأییدآمیز او را نسبت به امور بازمی‌گویند.» (ص ۷۶)

این مطلب می‌تواند درست باشد، اما هرگز مطلق و ثابت نیست؛ مثلاً کدام کلمات و مفاهیم آلن رب گری یه یا مارگریت دوراس و بسیاری دیگر بار سیاسی دارند؟ بار سیاسی **پیرمرد و دریا** کجاست؟ این مطلبی است که صحت مطلق ندارد.

اینکه می‌گویند: «رمان نوشته‌ای ایدئولوژیک است.» (ص ۷۹) نگرشی است که از لوسین گلدمن به وام گرفته شده و بیشتر، یک نظریهٔ عامیانهٔ مارکسیستی است و ناشی از گسترش حوزهٔ ایدئولوژی در تمامی زوایای حیات انسان است

و نگرشی است که در واقع، انسان را اصولاً ایدئولوژیک می‌بیند. در همین صفحه، کلامی متناقض با قبل را بیان کرده‌اند که: «نویسندگان آن را [رمان را] به منظور طرح نکتهٔ خاصی نمی‌نویسند.» (ص ۷۹) چگونه می‌شود که داستان هم یک وسیله باشد برای طرح نکات سیاسی و... و هم به منظور طرح نکتهٔ خاصی نوشته نشود! این‌گونه عدم انسجام و پختگی مطلب در کتاب یافت می‌شود؛ مثلاً می‌نویسند که رمان «... نه همچون حکایت در راستای یک طرح پیام و حرف نوشته می‌شود. رمان بازی کلامی است. برای جذب و سرگرم ساختن خواننده به رشتهٔ تحریر درمی‌آید.» (ص ۸۰) تناقض این مطلب با مباحث پیشین کتاب به خوبی هویداست.

فصل سوم کتاب، یکی از منسجم‌ترین فصلهای این کتاب است و سیمای خوبی از عوامل انسجام و افتراق رمان به دست می‌دهد، اما یک نکته را دربارهٔ **بوف کور** چنین مطرح می‌کنند: «... به همین‌گونه در بوف کور صورت رمان ترکیبی است از حرف و پیام نویسنده مبتنی بر پوچی هستی، رذالت زندگی این جهانی، و فاجعه بار بودن آگاهی از یکسو، و طرح داستانی اثر یعنی ماجرای راوی با زنان اثیری و لکاته.» (ص ۹۶) در اینکه نگرشهایی از هدایت را در این اثر هم می‌توان دریافت تردیدی نیست، اما باز هم به نظر می‌رسد که ایشان **بوف کور** را به خوبی تحلیل نکرده‌اند و فضای سوررئالیستی و اصول آن را نادیده گرفته‌اند. من هرگز به این نتیجه نرسیده‌ام که پیام هدایت در این کتاب مبتنی بر پوچی هستی باشد. پوچی زندگی در این جامعه، با پوچی هستی در کل تفاوت دارد. این دو یکی نیستند. پوچی هستی ممکن است در نهایت منجر به پوچی زندگی شود، اما پوچی زندگی در این جامعه! الزاماً به معنای پوچی هستی نیست؛ بلکه می‌تواند نشانگر نوعی والایش و تعالی جویی نیز باشد.

ایشان معتقدند که قتل در بخش دوم **بوف کور** اتفاقی نیست (ص ۱۰۰) اما روال و کلام داستان، چیزی جز این می‌گوید. راوی در آغوش لکاته بود و دستهایش را بی‌اختیار تکان می‌داد. راوی می‌گوید: «حس کردم گزلیکی که در دستم بود به یک جای تن او فرو رفت» آیا این کلام بر اتفاقی بودن حادثه دلالت ندارد!؟ روال حادثه و جمله‌ها چنین امری را تأیید می‌کنند.

فصل «استراتژی گریز» نیز بررسی و تحلیل خوبی را در خود دارد. اما باز هم گاهی از همان تناقضات در آن راه می‌یابد. ایشان استراتژیهای گریز از انسجام را چنین برمی‌شمارند: واسازی گره، تکثر سبک و بازی زبانی، مسلط ساختن سبک یا بازی زبانی بر عنصر داستان، کمدی و مزاح، و افتراق عناصر.

ایشان در این فصل، دن کیشوت را «نمونهٔ یک فرد مدرن» (ص ۱۴۰) می‌شمارند! این بسیار شگفت‌انگیز است! دن کیشوت، نمونهٔ یک فرد ایده‌آل‌گرا و کهن‌گرا است که سنتهای کهن هنوز در او ریشه دارند. برعکس دن کیشوت، دهقانان و مردم عادی داستان، نمونهٔ انسانهای واقع‌بین و مدرن هستند. اگر به یاد بیاوریم که «تعقل» یکی از مبادی مدرنیسم است، پس دن کیشوت به هیچ‌وجه نمی‌تواند مدرن باشد؛ زیرا او به واقعیت و تعقل وقعی نمی‌نهد و هنوز در دنیای شوالیه‌ها سیر می‌کند؛ چیزی که دورانش سپری شده است.

اگر تناقضها و پراکنده‌گوییها اجازه بدهند، فصل رمان فارسی می‌تواند تحلیل شیرینی باشد. ایشان خصوصیات رمان فارسی را چنین برمی‌شمارند:

۱ـ واقع‌گرایی استعلایی ۲ـ پرداخت ساده و عاری از ماجرای گره ۳ـ شخصیتهای غیر تفرد یافتهٔ مثالی ۴ـ اهمیت فوق‌العادهٔ بازی زبان و سبک (یا عناصر غیرداستانی) ۵ـ پیچیدگی طرح و همگنی جزئیات داستان.

این فصل از این نظر که به تحلیل مطالب بالا می‌پردازد، خواندنی است. اما نمی‌دانم چرا ایشان گمان کرده‌اند «زندگی روزمره، کنشهای پیش پا افتاده افراد و امیال و آرزوهای ساده و معمولی آنها به **شازده احتجاب** راه پیدا نمی‌کنند.» (ص ۱۷۱) رابطهٔ شازده با فخری و نیز آرزوهایش نسبت به همسرش، همه، همان آرزوهای معمولی هستند. عشق، هوس، گناه و... همه بیانگر امیال و آرزوهای ساده و معمولی در این داستان هستند و نادیده گرفته نمی‌شوند.

ایشان معتقدند که «بازی سرنوشت» در آن جایی ندارد. البته منظورشان این است که سرنوشت در رمانهای ایرانی، تغییرناپذیر و محقق است، نه اینکه سرنوشت با قهرمانان بازی نمی‌کند! و بر آنان مسلط نیست! اما چنانچه این حکم را مطلق و کلی بینگاریم ـ هر چند که استثناهای متعددی وجود دارد ـ چنانکه خود می‌دانند، این نتیجهٔ یک امر جامعه‌شناختی است که به صورت روح و نگرش جمعی، در نویسندگان نیز رسوخ یافته است. در این جامعه، انسان برای خودش و به طور مستقل تصمیم نمی‌گیرد و سرنوشت او را همواره بتی دیگر رقم زده است؛ بتی که نامش فرهنگ، جامعه، آداب و رسوم، یا سنتها، یا خانواده و... و هر چیز دیگر بوده است. جامعه‌ای که هنوز مثل

«آدم» از بهشت بی‌ارادگی خارج نشده و به مرحلهٔ پذیرش اراده در کنار مشقت، صعود هبوط و ورود نیافته است. ایشان در بخش بعدی به درستی مطرح می‌کنند که این ویژگی از جامعه در رمان فارسی بازتاب یافته است.

البته همین که گفته می‌شود «بازی سرنوشت» باز هم به معنای پذیرش سرنوشت است و در هر صورت، تغییر یا عدم تغییر آن توفیری نمی‌کند.

نکته اینجاست که با بررسی همهٔ رمانهای فارسی، نمی‌توان این اصل را به عنوان یک قاعدهٔ کلی مطرح ساخت. جنبهٔ مقابل و متضاد آن نیز در رمان فارسی کم نیست. این مورد را چگونه می‌توانیم توجیه کنیم؟ طبیعی است که می‌توان آن را به وجود دوگانگی در فرهنگ نگرش جامعه ارتباط داد. اینکه می‌گویند: «شخصیتهای رمان فارسی، اعم از شخصیتهای اصلی یا فرعی، فردیت ندارند. آنها همچون نمونهٔ مثالی یک سنخ و دسته از انسانها می‌اندیشند و عمل می‌کنند... بیشتر شکل یک ماشین و فرمانبر یک ارادهٔ استعلایی دارند تا شکل موجودی زنده و خودپو. بیگانه با اموری مانند مبارزه با سرنوشت و تجربهٔ امور مختلف و بی‌قراری...» (ص ۱۹۳) با توجه به مطلبی که دربارهٔ سرنوشت مطرح کردم، به عنوان نمونه، دو شخصیت را مثال می‌آورم: مرگ یوسف (در **سووشون**) به خاطر مبارزه با سرنوشت بوده است؛ ممکن است گفته شود اصولاً همین مرگ نشانهٔ سلطهٔ سرنوشت تغییرناپذیر است. بسیار خوب، اما مبارزه با سرنوشت به هر حال به صورت یک عنصر در آن موجود است. از این گذشته، شخصیت «زار محمد» در رمان **تنگسیر**، را چگونه می‌توان تفسیر کرد؟! بدون تردید هم مبارزه با سرنوشت در آن وجود دارد و هم پیروزی بر آن. زار محمد به شیر محمد استحاله می‌یابد. نمونه‌های متعددی نیز از این دست می‌توان آورد؛ از جمله **آهوی بخت من**، **گزل** از دولت آبادی.

امروزه اغلب رمانهای فارسی چنان نیستند که نقاط ضعف و قوت اخلاقی و دیدگاههای سیاسی و اجتماعی آنان نامعلوم بماند. آیا دیدگاههای استاد ماکان در **چشمهایش** قابل تحلیل و استخراج نیستند؟

دیدگاهها در داستان نباید به صورت تبلیغات ایدئولوژیک و آشکار مطرح شوند بلکه خود را در رفتارها و کنشها و گفتارها نشان می‌دهند. آیا مثلاً دیدگاههای سیاسی و اجتماعی شخصیتهای احمد محمود و سیمین دانشور واقعاً نامشخص است؟ آیا می‌توان دربارهٔ **جزیرهٔ سرگردانی** این را گفت؟ از اینها گذشته آیا همهٔ شخصیتهای داستان باید دیدگاه سیاسی و اجتماعی داشته باشند؟ مگر در واقعیت و عینیت زندگی، همهٔ انسانها دیدگاه اجتماعی و سیاسی دارند؟

اصولاً هر داستان متناسب با پیام خودش شکل می‌گیرد و قهرمانهایش نیز همین گونه‌اند. اگر مثلاً با «زندگی خصوصی و

درگیریهای شخصی» مدیر مدرسه آشنایی پیدا نمی‌کنیم ـ که البته کاملاً هم این طور نیست ـ باید ببینیم با روند کلی ارتباط دارد یا نه. هر عنصری که بی‌ارتباط با داستان باشد یا نقشی در آن نداشته باشد، اضافی است و طبیعتاً نباید در داستان بیاید. داستان، یک نوشتهٔ کاملاً گزینشی است و نویسنده در واقع، عناصر و حوادث و توصیفات و اشخاص را برمی‌گزیند و بقیه را رها می‌کند. مثل اینکه نجار یک صندلی بسازد و ما از او بپرسیم چرا برای آن، دسته نگذاشته‌ای؟ پاسخ روشن است. برای اینکه کاربرد ویژهٔ این صندلی، نشستن برای نوشتن نبوده است. بنابراین هر پدیده در داستان، کارکرد ویژهٔ خود را دارد. مهم‌ترین تفاوت بنیادی داستان با تاریخ و گزارش همین است.

دربارهٔ **شازده احتجاب** هم همین را می‌توان گفت. ویژگیهای فردی طرح شده دربارهٔ او، معرف «انحطاط شخصیتی و سقوط اخلاقی او» هستند و این البته باید در کل روند داستان نقش داشته باشد، که دارد.

دربارهٔ **بوف کور** هر چند که راوی «سرزنده و جاندار» به نظر می‌رسد، اما شخصیتهای فرعی آن نیازی به هویت ندارند؛ زیرا همگی ذهنی هستند و اصولاً همانها هویت راوی را تشکیل می‌دهند. به همین دلیل هویت معین و مشخصی ندارند و حتی نام هم ندارند: پیرمرد خنزرپنزری، زن اثیری، لکاته، و... همه توصیفی هستند و این توصیفها، خود ماهیت و هویتی را تشکیل می‌دهند و اصولاً نشانگر این هستند که شخصیت مستقل و فردیتی ندارند. اینها همه در ذهن و درون راوی شکل گرفته‌اند و اشخاص بیرونی نیستند. اگر دقت بیشتری به عمل آوریم، درمی‌یابیم که **بوف کور** تنها یک شخصیت عینی دارد که همان راوی است. بقیه همگی اساساً خود هویت درونی راوی هستند.

در **سووشون** نیز به اعتراف آقای محمودیان، «زری را زنده و جاندار، بسان فردی با هویت مشخص» (ص ۱۹۷) می‌بینیم. همین گفتهٔ ایشان با مطالبی که پیشتر، از صفحهٔ ۱۹۳ نقل کردم، کاملاً متناقض است.

در کل، تحلیل ایشان از شخصیتهای رمانهای فارسی، چندان منسجم و مستحکم و مستدل نمی‌نماید و به همین دلیل تناقضهای فراوانی در این گفتار یافته می‌شود. مثلاً اینکه می‌گویند: «رمان فارسی پدیده‌ای یکسره مدرن است»

(ص ۲۲۲) با تمامی گفته‌های پیشین خودشان ـ که قبلاً هم طرح کردم ـ تناقض دارد. مدرن بودن (مدرنیسم) ویژگیهای خاص خود را دارد. می‌توانیم بگوییم پدیده‌ای یکسره نو و تازه است اما به کار بردن اصطلاح مدرن ـ با مفهوم خاصش و با تعابیری که قبلاً ایشان کرده‌اند ـ کاربرد درستی نیست.

آخرین فصل که جذاب و بحث‌انگیز است، به طور اختصاصی‌تر به جامعه‌شناسی رمان فارسی پرداخته و همهٔ ویژگیهای رمان فارسی را که پیشتر طرح شده بود، با شرایط اجتماعی و سیاسی و فرهنگی ایران تطبیق داده است. در نهایت می‌نویسند: «در مجموع، ویژگیهای رمان فارسی مهر و نشان اوضاع اجتماعی ایران اواخر قرن سیزدهم و نیمهٔ اول قرن چهاردهم را برخود دارد.» (ص ۲۴۱) و بدین ترتیب میان اوضاع اجتماعی و جهان داستان ارتباط منطقی برقرار می‌سازند. در این بخش نیز چند نکتهٔ متناقض به نظر می‌رسد؛ از جمله می‌گویند: «سبک رمانهای فارسی در مقیاس جهانی یکه است.» (ص ۲۴۷) اما در دنبالهٔ همان مطلب می‌گویند: «به هر رو، مشکلی که در این مورد دارد این است که بازی زبانی و سبک رمان فارسی یکسره بدیع و یکه نیست. رمان فارسی شیوهٔ نگارش یا سبکی نو را در جهان بنیان نمی‌گذارد و نویسندگان ایرانی بنیان‌گذار سبکی نو، همانند رئالیسم بالزاک و استاندال، ناتورالیسم زولا، دیالوگیسم داستایوفسکی، و رئالیسم جادویی نویسندگان آمریکای لاتین نیستند. آنها تنها همان سبکهای موجود غربی را در تلفیق با دیدگاه بومی خود به کار می‌برند. دیدگاه بومی آنها نیز در مورد شکل روایت امور، آن‌چنان پیچیده و متکی به سنتی قدرتمند نیست که در این جریان مسائلی متفاوت طرح شود. حتی هدایت که تسلط زیادی، هم بر ادبیات سنتی ایران و هم بر ادبیات غربی داشت باز از آفرینش سبک یکسره جدیدی از داستان‌گویی عاجز است... شاید بتوان گفت که واقع‌گرایی استعلایی رمان فارسی سبک و پدیده‌ای یکسره نو و یکه در جهان است. این واقع‌گرایی، اجزاء و ابعادی از زندگی انسان را به تصویر می‌کشد که در رئالیسم قرن نوزدهم، ناتورالیسم و رئالیسم جادویی به آنها توجه چندانی نمی‌شود.» (صص ۲۴۸ ـ ۲۴۷)

کاملاً هویداست که ایشان مفهوم سبک را با مفهوم مکتب و نیز با شیوهٔ نگارش اشتباه گرفته‌اند. آنچه ایشان نام می‌برند مکتب است. به هر حال، گذشته از این مطلب، پرسشهای بسیاری را در برابر سخنان فوق می‌توان مطرح کرد: آیا همهٔ نویسندگان جهان، بنیان‌گذار مکتب جدیدی بوده‌اند؟ مسلماً چنین نیست؛ وگرنه می‌بایست به تعداد هر نویسنده یک مکتب ادبی می‌داشتیم. البته هر کدام سبک ویژهٔ خود را داشته‌اند. نویسندگان ایرانی نیز هر یک سبک ویژهٔ خود را دارند؛ هر چند که ممکن است مکتب نویسندگی‌شان یکسان باشد یا نباشد.

دیگر اینکه با شرایط اجتماعی که در کتاب ذکر شده، بر فرض پذیرش ارتباط صددرصد میان ادبیات و شرایط اجتماعی، آیا چیزی غیر از آنچه گفته شد می‌توانست پدید آید؟ البته طبیعی است با نگرشهای ایشان به پاسخ منفی می‌رسیم.

باز اینکه آیا همین واقع‌گرایی استعلایی را ـ به قول ایشان ـ نمی‌توان شیوهٔ ویژه خاص نویسندگان ایرانی، و به طور مستقل مورد بررسی قرار داد و در برابر یا در کنار مکتبهای دیگری که نام برده‌اند نشاند؟ به اعتراف خود ایشان چنین امری ممکن است؛ یعنی همان‌گونه که نویسندگان آمریکای لاتین، رئالیسم جادویی دارند، ما رئالیسم استعلایی داریم.

همچنین اگر نویسنده‌ای در ایران، مقداری از اصول پذیرفته شدهٔ مکتبهای غربی تخطی کند و شیوه‌ای نامرسوم را بنا نهد، آیا اغلب منتقدان به او حمله نمی‌کنند و کار او را ضعیف و بد ساخت و چه و چه نمی‌شناسانند؟ می‌دانیم که برخی منتقدان هنوز در چنبرهٔ عادتها و آموخته‌های کلاسیک و طبقه‌بندی شدهٔ خویش مانده‌اند؛ و به همین دلیل برای ادبیات (داستان و شعر) جواز و باید و نباید صادر می‌کنند؛ این باید و نبایدها همان آموزه‌های متحجر و سنگین بر دوش برخی منتقدان و نویسندگان و شاعران هستند.

به هر روی، با وجود همهٔ این مطالب، از ارزش این کتاب در پرداختن جدی و اختصاصی به رمان فارسی کاسته نمی‌شود و قابل ارج‌گذاری است و ورود آن را به قلمرو نقد فارسی باید بسیار غنیمت دانست. طرح این شیوه‌های نقد، و بحث بر سر مسائل آن، به خوبی راهگشای آینده و دگرگونی نیز خواهد بود.

خلاصه اینکه نویسندهٔ این اثر، نویسنده و هر اثر را تبلور مسائل گستردهٔ زمان خودش می‌داند. ژان دو وینیو می‌نویسد: «این تصور که یک هنرمند بزرگ تبلور مسایل گستردهٔ زمان خودش باشد و آثارش بتواند همهٔ تمدن را دربر بگیرد تصوری رمانتیک است و با واقعیت نمی‌خواند.»[۲] به هر حال، هر فردی فقط بخشی از جنبه‌های زندگی واقعی و مسائل اجتماعی را می‌تواند درک کند و نویسنده نیز بر کنار از این قاعده نیست.

پانوشتها:

* **نظریهٔ رمان و ویژگیهای رمان فارسی**/محمدرفیع محمودیان انتشارات فرزان، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۱ـ **نظریهٔ ادبیات**، رنه ولک ـ آوستن وارن، ترجمه ضیاء موحد ـ پرویز مهاجر، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۳، ص ۱۱۹.

۲ـ **جامعه‌شناسی هنر**، ژان دو وینیو، مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۹، ص ۴۳.