میزگرد

چرا خلاصهٔ این رمان دشوار است؟

نقد و بررسی کتاب پستی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

سال ۱۳۸۱ برای رمان فارسی سال پربرگ و باری نیست و تعداد آثار قابل تأمل در زمرهٔ ادبیات جدی، از تعداد انگشتان یک دست تجاوز نمی‌کند. یکی از آثار منتشر شده در این سال، کتاب **پستی** نوشته محمدرضا کاتب است که دنبالهٔ منطقی آثار دیگر او چون **هیس** است. یکی از نشستهای سالجاری **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، به نقد و بررسی این رمان اختصاص داشت که با حضور بلقیس سلیمانی، حسین پاینده، محمود معتقدی و محمدرضا کاتب برگزار شد که حاصل این نشست از نظر خوانندگان می‌گذرد.

***

■ **بلقیس سلیمانی:** کتاب **پستی** به نوعی دنبالهٔ **هیس** است. کسانی که این دو اثر را خوانده باشند، هم درونمایه‌های این دو اثر را مشترک می‌بینند و هم خواهند دید که از لحاظ فرم در امتداد هم قرار دارند.

من این اقبال را داشته‌ام که آثار کاتب را از سالهای دور دنبال کنم، همان سالها هم فکر می‌کردم یکی از نویسندگان جوانی است که نسبت به هم‌سن و سالهای خودش دلمشغولیهای عمیق‌تری دارد. یکی از داستانهایی که کاتب در آن سالها نوشت ـ من اخیراً دیدم به صورت کاری برای کودکان با شکل و شمایل کودکانه درآمده ـ کتاب **بچه‌ها از دور شبیه هم هستند** بود. این داستان روایت دو سرباز عراقی است از بچه‌هایی که در جنگ کشته می‌شدند و حس و حال آنها را نسبت به این بچه‌ها بیان کرده است. البته این کار بعدها تغییر کرد. شاید این یکی از کارهای خوب کاتب بود و جالب این است که درونمایه شباهت در این کتاب درونمایهٔ محوری و مرکزی بود. این درونمایه در **پستی** نیز تکرار می‌شود.

به هرحال **پستی** ادامه و دنبالهٔ منطقی آثار دیگر کاتب است. ارائه کردن خلاصه‌ای از رمان **پستی** نه تنها دشوار بلکه غیرممکن است. این کار اصلاً داستان و طرح مشخصی ندارد. این اثر دارای لایه‌های مختلف داستانی است به این دلیل ارائه خلاصه‌ای از داستان در اینجا دشوار است.

اما فکر می‌کنم خود کتاب دو فرامتن دارد که این دو فرامتن به فهم متن کمک بسیاری می‌کنند؛ یکی در صفحهٔ اول کتاب که فقط یک جمله است: «چیزهایی هست که مزه می‌دهد مثل...»

این یکی از نکته‌های کلیدی فهم این کتاب است که جزء ضمایم کتاب هم آمده است. دیگری «جمع خانه» است. به نظرم تفسیر کل اثر در همین «جمع خانه» آمده، یعنی به نوعی خود نویسنده این کار را تفسیر کرده است.

چند نکتهٔ اساسی در این فرامتن هست؛ یکی آنکه آنچه روایت می‌شود، معلوم نیست که لزوماً روایت زنده‌ها باشد؛ می‌تواند روایت مرده‌ها باشد. دوم اینکه آنچه گفته می‌شود واقعیت نیست. مرز خیال، تصور، وهم و کابوس و روایتها مشخص نیست. سوم یکی شدن، تبدیل شدن و شباهت داشتن شخصیتها به یکدیگر است. من با نگاهی به رمان **هیس** که به نظرم کتاب برجستهٔ کاتب بوده و هست سعی می‌کنم تفسیری از این کتاب ارائه کنم. البته فکر نمی‌کنم برداشت من لزوماً برداشت صحیحی باشد و شاید هم چندان با متن همخوانی نداشته باشد و پیشداوریهایی هم که داشته‌ام در آن دخالت دارد. من با برشمردن درونمایه‌ها یا مفاهیمی که در این اثر مرکزیت دارند، بحث را شروع می‌کنم.

یکی از مفاهیمی که در این اثر و در **هیس** مرکزیت دارد، مسئلهٔ مرگ است. اگر قرار باشد یک کانون مرکزی و یک مفهوم مرکزی برای اثر قائل شویم، مفهوم مرگ است. البته در آثار کاتب این دلمشغولی همواره وجود داشته است.

در آثاری که دربارهٔ جنگ نوشته نیز مفهوم مرگ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. نگاهی که کاتب به مرگ دارد، نگاهی دقیق، موشکافانه و گاه مطایبه‌آمیز، شوخناک و طنزآمیز است.

در فصل اول کتاب **پستی** وقتی گروتسک‌وار به توصیف جسد راوی که زیر قطار رفته است، می‌پردازد، نگاه طنزآمیز و در عین حال دقیق او را به مرگ می‌توان دید. مفهوم مرگ مفهوم مرکزی رمانهای **هیس** و **پستی** است، اما مفاهیم دیگری نیز در هر دو اثر وجود دارد که به نوعی با مفهوم مرکزی یعنی مرگ مرتبط

هستند. مفهوم خاطره، فراموشی و سرگرم کنندگی از جملهٔ این مفاهیم است. شاید آن سه گانه‌ای که پل ریکور دربارهٔ خاطره، فراموشی و تاریخ می گفت اینجا به خاطره، فراموشی و روایت یا داستان تبدیل می شود و به نظرم این سه گانه، دغدغهٔ اصلی آقای کاتب در دو اثر اخیرش به شمار می‌روند. - **هیس** و **پستی** - خاطرات مهم هستند، به این دلیل که شخصیتها در خاطره‌ها زندگی می کنند یا می خواهند در خاطره‌ها ادامهٔ حیات بدهند یا می خواهند با نقل روایت به شکلی خاطره‌ها را زنده نگاه دارند. جالب اینکه مرگ همواره با زندگی است. مرز این دو هم خیلی برایش مشخص نیست که کجا مرگ شروع می شود، کجا زندگی پایان می یابد.

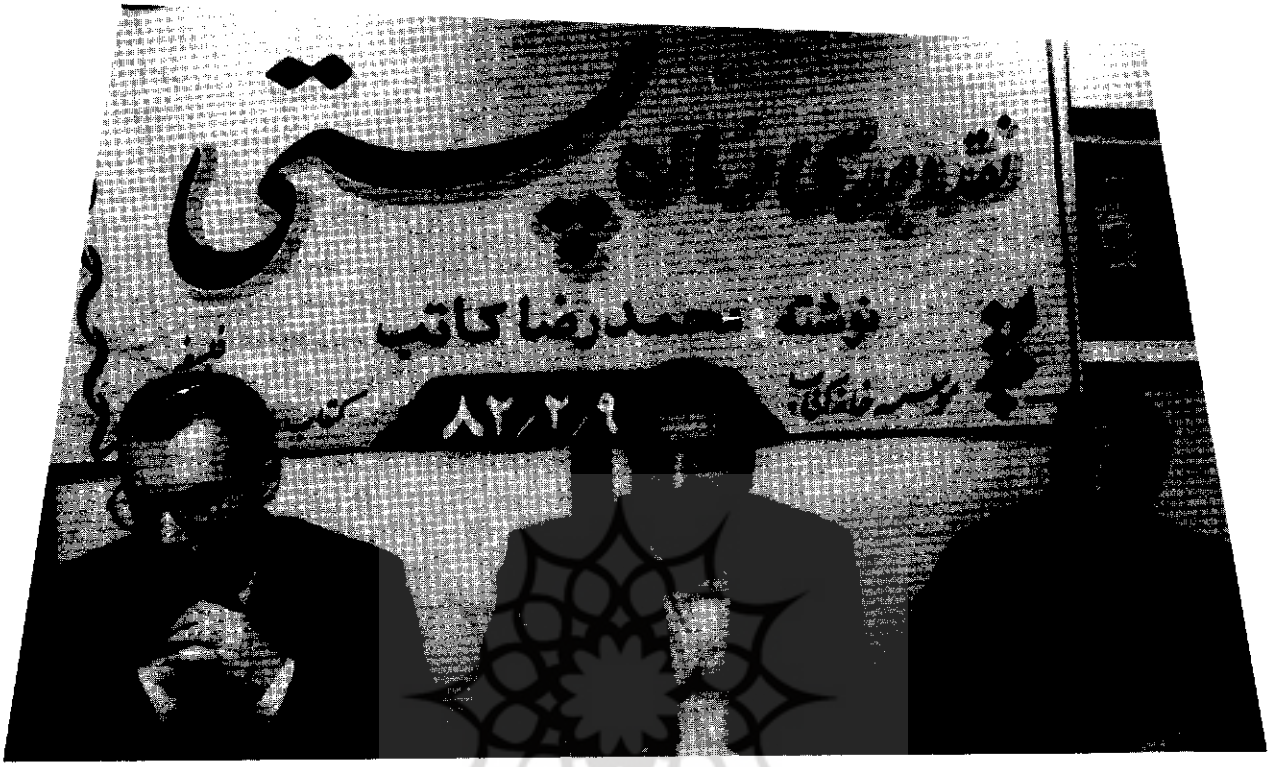
یکی دیگر از مفاهیم مرتبط با مفهوم مرگ، روایت است. کسانی که کتاب **هیس** را خوانده‌اند، می دانند که داستان **هیس** دست کم این خوبی را داشت که ارائه خلاصه‌ای از آن ممکن بود. جهانشاه قهرمان اصلی **هیس**، هفده زن را می کشد، به این دلیل که این هفده زن، نمی توانند شهرزاد شبهایش باشند و نمی توانند او را سرگرم کنند. نمی توانند قصه‌ای بسازند و زنده بمانند، به اصطلاح نمی توانند مثل شهرزاد مرگ را به تعویق بیندازند. در **پستی** هم یکی از مفاهیمی که خیلی به آن اهمیت می دهد و از مفاهیمی است که جزء ویژگیهای آثار پست مدرن نیز محسوب می شود، خود مفهوم داستان، قصه گویی و روایت است که با مفهوم سرگرم کنندگی، در ارتباط است. در پایان هر قصه و روایتی که در **پستی** آورده می شود راوی اذعان می کند که نمی داند آنچه گفته واقعیت است یا برساختهٔ ذهنش برای سرگرم شدن. خودش اسم این تکه‌ها را قصه‌های «کوپه‌ای» می گذارد. به این معنا که راوی سر یک پیچ می‌ایستد، کوپه‌های در حال حرکت قطار را می بیند. در هر کوپه آدمهایی حضور دارند. راوی برای گذراندن وقت و سرگرم شدن، شروع به ساختن قصهٔ زندگی آدمهای هر کوپه می کند. در یک کوپه زنی با مردی تنها هستند. در کوپهٔ دیگر یک خانواده دیده می شوند. پیرمرد تنهایی در غذاخوری است. در کوپهٔ دیگر زنی با یک جوان تازه بالغ دیده می شوند. هریک از این آدمها قصهٔ خاص خود را دارند، در ضمنی که شخصیتها می توانند به هم تبدیل شوند و با هم مرتبط باشند. به هرحال مهم این است که راوی برای کنار آمدن با زمان (او منتظر است تا صاحبخانه که شب کار است از خانه خارج شود تا او وارد خانه شود) و فراموش کردن و سرگرم شدن شروع به ساختن داستانهای کوپه‌ای می کند. من فکر می کنم مفهوم داستان در هر دو اثر اخیر کاتب پیوند تنگاتنگی با مفهوم مرگ دارد. در قسمت اول کتاب پستی که به نظرم برآیند قسمتهای دیگر کتاب است مرگ حضوری نمایان و برجسته دارد. مرگی که با زندگی همراه است و معلوم نیست مرز آن دو کجاست.

یکی دیگر از مفاهیمی که باز با مفهوم مرکزی کتاب یعنی «مرگ» در ارتباط است و خود از کلیدهای رمزگشایی متن است، مفهوم خضر و آب حیات و زندگی جاوید است. در سراسر اثر، خضر گاه و بیگاه، در متن حضور پیدا می کند تا با مرگ به چالش برخیزد.

زیر گلوی همه شخصیتهای مرد **پستی** علامت بریدگی، پوست پوست شدن یا زخم است و روی آرنج آنها موهای سفیدی روییده که بعضی از این شخصیتها نسبت به این موها حساس اند. تمام شخصیتها اعم از پیر و جوان این علامت را دارند. یکی از شخصیتها می گوید که مادرش گفته که این علامت «قدمگاه خضر» است. در ادبیات و فرهنگ ما خضر مظهر آب حیات و جاودانگی است، عمر طولانی دارد و به هرکس آب حیات بدهد، او هم عمرجاویدان می یابد. هر جای کتاب که راوی به خضر اشاره می کند، مسئله ادامهٔ حیات است. اینکه چطور شخصیت، مرگ را به تعویق بیندازد یا چطور از مرگ بگریزد و زندگی مجددی را آغاز کند. به نظر می رسد بیشتر شخصیتهایش در برزخ هستند. حتی وقتی فصل اول تمام می‌شود، راوی می گوید نمی‌دانم آنچه من می گویم داستانهایی است که در برزخ ساختم یا نه. به هرحال مفهوم داستان، انتظار و ادامه حیات و به خصوص مفهوم کلیدی خضر نشانه‌هایی هستند که به هم مرتبط اند و با مفهوم مرکزی مرگ ارتباط دارند.

تکرار و شباهت یکی دیگر از مفاهیم و درونمایه‌های **پستی** است. یکی از شخصیتها از قول کس دیگری می گوید هر وقت کسی را دیدی که خیلی شبیه تو است، بدان که خضر است. جالب اینکه اینجا باز هم خضر پیدا می شود. احتمالاً دکتر پاینده توضیح خواهند داد که چرا در ادبیات پست مدرن یکی شدن شخصیتها این قدر موردتوجه قرار گرفته و چرا تمام شخصیتهای کاتب در نهایت یکی می شوند. هیچ نشانه‌ای دال بر استقلال آنها و اینکه هویتهای مستقلی دارند، وجود ندارد. خودش هم بارها از مرز می پرسد؟ این پیرمرد آلوخوار با آن جوانی که بطری جمع می کند کجا از هم جدا می شوند. جز اینکه این پیرمرد، آیندهٔ آن جوان است و آن جوان گذشتهٔ آن پیرمرد. آن پسرک، کودکی جوان است که بطری جمع می کند. خودش بارها این را در کتاب توضیح می دهد و می گوید تفاوت همهٔ اینها در این است که وقایع در زمانها، مکانها و حالات مختلفی، بر آنها عارض شده است، وگرنه هیچ تفاوتی با هم ندارند. باید بررسی شود که این گم شدن هویت، این واپس زدن هویت و مرزها به چه معناست؟ چرا در ادبیات پست مدرن بر یکی شدن این قدر تکیه می شود و چرا شخصیتهای کاتب در نهایت یکی می شوند؟

نکتهٔ قابل تأمل این است که کاتب سعی نکرده بگوید زنها با مردها یکی هستند. مرزهایشان را کمی مشخص کرده، نمی دانم



در این کار تعمدی داشته یا نه. اما به هرحال، زنها نشانه‌های خاصی دارند که مردها ندارند. زنها نسبت به انگور، داربست و هم‌خوابگی حساسیتهای خاصی دارند. زنها در حمام گریه می‌کنند، موهایشان را پشت پنجره شانه می‌کنند. همهٔ زنهای **پستی** این کار را می‌کنند، چه آن پیرزن روبه موت، چه صاحبخانه، چه پیرزن کور، چه آن زن جوانی که برای کاری نزد آن پیرزن رفته. همه به هم شبیه هستند و در نهایت همه یکی هستند، اما به نظر می‌رسد که با مردها یکی نمی‌شوند. به نظر می‌رسد جنسیت همچنان تعیین‌کننده است. به هرحال این یکی شدن از آن نکات اساسی است که می‌شود بر آن تأکید کرد.

نکتهٔ دیگری که در اینجا می‌خواهم به آن اشاره کنم، فرامتن اول و آخر کتاب است و آن همان جملهٔ «چیزهایی هست که مزه می‌دهد مثل...» است، در سراسر کتاب این نکته تکرار می‌شود. چیزهایی هست که مزه می‌دهد مثل مادرشدن، بچه‌دار شدن، در مقام معشوق قرار گرفتن... این یکی از درونمایه‌های کتاب است. دختری وقتی رابطهٔ پدرش را با مادرش می‌بیند، می‌گوید من هم دلم می‌خواست با نامزدم همین رابطه را داشتم و این مزه می‌داد. ترکیب «مزه دادن» را زیاد به کار می‌برد. در **هیس** به نکته‌ای توجه نموده و کل قصه‌اش را بر آن بنا کرده بود، و آن مسئله «هوس» بود. یک نکتهٔ ظریف و کوچک، ما وقتی چیزی را می‌بینیم هوس انجام دادن آن را می‌کنیم. جهانشاه برای اولین بار وقتی تپیدن قلب گوسفندی را سر حوض می‌بیند، هوس آدم کشی به سرش می‌زند. این هوس در او ماندگار می‌شود. جالب است که جهانشاه در تمام کتاب **هیس**، قصه‌اش را تعریف می‌کند و می‌گوید وقتی من قصه‌ام را تعریف می‌کنم، می‌خواهم یک طوری شما این را ادامهٔ حیات بدهید. یعنی به نوعی این هوس را در دل مخاطبش ایجاد می‌کند. از طرفی یکی از شخصیتهای آن کتاب به اسم کتلت که با گوشت دخترانش کتلت درست کرده بود، او هم همین حرف را می‌زند و می‌گوید که مبادا آدمی هوس چیزی در سرش بیفتد، تا انجامش ندهد، دست بردار نیست. خودکشی هم همین‌طور است، آنجا که یکی از شخصیتهایش در بزرگراه خودکشی می‌کند یا خود نویسنده خودکشی می‌کند می‌گوید هوس خودکشی را تا آدم به اجرا درنیاورد، دست از سرش برنمی‌دارد.

مزه دادن هم همین است. همان مضمون «هوس» اینجا تبدیل به مضمون «مزه دادن» شده است. می‌گوید خودکشی هم «مزه» می‌دهد و آدم در پی چیزهایی است که به او «مزه» بدهد، مثل رابطه‌ها. این نگاه عجیبی به پدیده‌ها است. شگفتی این نگاه در این است که نویسنده از یک عمل و فعل کاملاً معمولی و پیش پاافتاده، مفهومی فلسفی می‌آفریند، و در پناه این مفهوم نگاه خاصی به جهان و هستی می‌افکند.

داستانهایی که کاتب در این کتاب آورده، داستانهایی لایه لایه هستند. لایه به معنی روایتی در روایت دیگر، همان مفهوم هزار و یک شبی که بعضی می‌گویند. برای نمونه در بخش اول، ابتدای داستان راوی می‌آید، در دل داستان راوی، داستان بنکه می‌آید، در دل داستان بنکه، داستان دکتر الکلی می‌آید، در دل داستان الکلی، داستان دکتر مقدونی می‌آید، در دل داستان دکتر مقدونی، داستان دختر و پسری که بیرون از شهر آنها را گرفته‌اند و

به طور فجیعی به قتل رسانده‌اند می‌آید. بعد داستان غیرت جان و بعد هم داستان صاحبخانه. بعد هم داستان مردی که از فشاری آب برمی‌دارد می‌آید و همهٔ اینها در دل خودشان داستانهایی دارند. می‌خواهم بگویم که این شیوه را مدام تکرار می‌کند، در همهٔ کارهایش همین طور است. به خصوص در بخش اول داستانش که به نظرم برآیند همهٔ بخشهای دیگر است، این مرتب تکرار می‌شود. این داستان در داستان آوردن یا درونمایه‌های یکسان در کارهای پست‌مدرنیستی فراوان دیده می‌شود. شاید بتوان گفت این درونمایه‌های تکرارشونده در داستانها و لایه‌های مختلف است که عامل پیوند بخشهای مختلف می‌شود.

چیزی که دربارهٔ روایت اهمیت دارد این است که روایتها هیچ‌کدام قطعی نیستند. کاتب جملهٔ زیبایی در کتابش دارد که می‌گوید: «توی هر پیچ، توی هر شاید، حکایت پسری بود که خود من بودم.» شاید در هر صفحهٔ این کتاب ۲۰ تا «شاید» آمده باشد. هر روایتی که می‌سازد، به مجرد ساختن، آن را ویران می‌کند. روایت هیچ جا پایان نمی‌یابد. تمام روایتها، روایتهای تردیدآمیز هستند. کتاب، کتاب تردید است. داستان، داستان تردید است. به نظرم همینجاست که به یک اثر فلسفی و اندیشمندانه نزدیکش می‌کند. روایتها غیرشفاف، نامطمئن، تردیدآمیز و غیرقطعی هستند. جالب این است که خودش گاهی به اشکال مختلف اینها را توصیف می‌کند.

می‌گوید که این روایتی که من ارائه می‌کنم نمی‌دانم خواب است یا واقعیت. حتی جایی می‌گوید که قصه‌های ما، خوابهایمان هستند. ما در خوابهایمان قصه می‌بینیم. یا بعضی اوقات می‌گوید: نمی‌دانم اینها ناشی از قوهٔ وهم من هستند، اینها کابوسهای من هستند یا اینها در ذهن من شکل گرفته‌اند؟ اصلاً روایت ویران‌کننده است و هیچ جا به طرف شکل گرفتن پیش نمی‌رود. هرجا می‌خواهد شکل بگیرد بلافاصله ویرانش می‌کند، اما به نظرم همه‌جا موفق نیست، مخصوصاً در روایتی که در بخش مربوط به پیرزن نابینامی آورد، روایت کمی یک دست است و این قطعیت را ندارد. در بخش اول این تردید خودش را بسیار نشان می‌دهد، اما در بعضی بخشها این قدر نمایان نیست. یعنی روایت همین طور به شکل خطی جلو می‌رود و راوی سعی نمی‌کند که آن را بشکند و ویران کند.

چند نکته است که شاید برای اهل نقد مفید نباشد، زیرا نکات پیش‌پاافتاده‌ای است، ولی برای نمونه چند مورد را بیان می‌کنم: در صفحهٔ ۴۶ می‌گوید: «یک دسته کلید بگیر، کلید تک زود گم می‌شود». گذشته از اینکه این نکته بار معنایی خاصی را دارد، اما معمولاً می‌گوییم یک جا کلیدی بگیر.

در صفحهٔ ۱۲۱ می‌گوید: «پسرک تا پا می‌گذاشت توی پشت‌بام». به نظرم می‌رسد باید می‌گفت روی پشت‌بام. صفحهٔ ۱۵۹ آمده است: «وقتی که راوی اکرم را می‌برد که برایش کار کند، اولین بار به او می‌گوید که کاشی خانه‌ات کاشی ۴۰ است. بعد وقتی می‌رسند، می‌گوید که کاشی یک است، کاشی یک شانس می‌آورد». باز این خیلی برایم قابل درک نبود. نمی‌دانم چرا آنجا کاشی ۴۰ آمده بود. یعنی وقتی آدرس می‌دهد می‌گوید کاشی خانهٔ من کاشی ۴۰ است، اما وقتی به در خانه می‌رسند، می‌گوید پلاک است. یک جای دیگر می‌گوید: «اول مثل تو پوست پوست و زخم زخم می‌شود بعد دله می‌بندد» باز ما می‌گوییم دلمه می‌بندد. البته اینها همان‌طور که گفتم مسائل پیش‌پاافتاده‌ای است که نسبت به کاری که نکات قابل توجه زیادی دارد اهمیت چندانی ندارد.

■ **حسین پاینده:** آن عده از ما که این رمان را خوانده‌ایم، می‌دانیم خانم سلیمانی حق دارند که می‌گویند ارائهٔ خلاصه‌ای از این رمان دشوار است. من می‌خواهم دربارهٔ همین موضوع صحبت کنم که چرا ارائهٔ خلاصهٔ این رمان دشوار است و چرا خواننده ممکن است تصور کند که با متنی دشوار و غامض روبه‌رو است. برای پرداختن به این مفهوم، یک جنبه از رمان را انتخاب کرده‌ام و آن عنصر «طرح» است که در زبان فارسی با معادلهای مختلف به آن اشاره شده است. بعضیها گفته‌اند «پیرنگ»، اما من

بنا بر عادت اصطلاح «طرح» را (معادل Plot) به کار می‌برم.

هدف من در جلسهٔ امروز این است که با پرداختن به عنصر طرح، دربارهٔ این رمان به طور غیرمستقیم و نظری صحبت کنم. به این منظور، ابتدا تعریفی از طرح ارائه می‌دهم و این تعریف را بر رمانهای قرن هجدهم و نوزدهم و نیز قرن بیستم اِعمال می‌کنم و در قرن بیستم هم تمایز می‌گذارم بین رمان مدرن و رمان پسامدرن. این تعریف قرار نیست جامع باشد، بلکه فقط برای ره یافتن به یک بحث نظری دربارهٔ رمان است و بنابراین، می‌تواند تکمیل بشود.

طرح را می‌شود «تلفیق زمانیِ عناصر داستان» معرفی کرد. عناصر داستان، عوامل سازنده‌اش هستند، از قبیل شخصیت، زمان و مکان، کشمکش، فضای عاطفی و... تلفیق زمانیِ این عناصر با همدیگر می‌تواند موجد طرح باشد. از این تعریفِ دو نکته برمی‌آید: اولاً طرح یک قاعدهٔ سامان‌دهنده است؛ به عبارت دیگر، وحدت می‌بخشد و باعث انسجام می‌شود و نتیجتاً خواننده

موقع قرائت متن این استنباط را دارد که با متنی یکپارچه رو به رو است. ثانیاً، طرح به واسطهٔ زمان عمل می کند. بدین ترتیب، زمان مهم می شود. به عبارتی طرح سامان دهی قرائت رمان در زمان است. به منظور اینکه وقایع رمان در زمان سامان بیابند و به عبارتی رمان یک کلیت دلالت دار باشد، نویسنده باید سه شرط را به هر نحو رعایت کند: یکی اینکه رمان باید آغازی داشته باشد و نیز فرجامی، در غیر این صورت معلوم نیست حوادث آن از کجا شروع می شوند، چگونه ادامه می یابند و چه موقع تمام می شوند و خواننده هم انسجامی در متن نمی بیند.

دوم اینکه پیشرفت وقایع باید از ضرورت ناشی بشود. یعنی هر واقعه‌ای باید از وقایع قبلی خودش منتج شود و سرچشمه بگیرد و وقایع بعدی هم، ناشی از آن واقعه باشند. یک رابطهٔ علت و معلول و یک زنجیرهٔ علت و معلولی باید در کار باشد. در غیر این صورت، وقایع به انحاء مختلفی پیش می روند و نتیجتاً فقدان انسجام توجه ما را به خودش جلب می کند.

سوم اینکه وقایع در مجموع باید یک دنیای واحد یا یک برداشت واحد از واقعیت را به ذهن خواننده القاء کنند. طرح رمان پیامد تعاملهای تصادفی بین اشخاص نیست، بی هدف نیست، فاقد ارتباط متقابل نیست، بلکه هم پیوسته است. این هم پیوندی درونی در قرون مختلف، شکلهایی متفاوت داشته است. اگر تولد رمان را به آن شکلی که ما امروز می شناسیم در قرن هجدهم بدانیم، آنگاه باید گفت این هم پیوندی در قرن هجدهم با شکل امروزین آن کاملاً متفاوت بوده، کما اینکه در قرن نوزدهم هم شکل دیگری داشته است. در قرن هجدهم آن شرط اول رعایت می شود، یعنی اینکه آغازی در کار است و فرجامی و آن فرجام، لزوماً قطعی است. تمام رمانهای سنخی قرن هجدهم لزوماً با پایان قطعی و بدون ابهام تمام می شوند و از نقطهٔ آغاز تمام هدف نویسنده این است که خواننده را با علاقه مند کردن به وقایع، به سمت فرجام موردنظرش سوق بدهد، فرجامی که البته «طبیعی» به نظر می آید، یعنی خواننده نمی تواند مناقشه کند که زندگی واقعی آن گونه نیست.

در قرن نوزدهم شرط دوم مهم می شود، یعنی علت و معلولی بودن وقایع. نمونه اش رمانهای دیکنز است. در این رمانها، فرجام دیگر کانون اصلی توجه نیست، بلکه بصیرتی که خواننده در مورد تأثیرگذاری این وقایع علت و معلولی و تأثیرپذیری انسان از این وقایع به دست می آورد، کانون توجه است.

اما در قرن بیستم قضیه به کلی عوض می شود و آن شرط سوم (یعنی ایجاد یک دنیای واحد یا برداشتی واحد از واقعیت) مهم می شود. در قرن بیستم فرض اکثر نویسندگان، به حق این است که دنیای بیرون دنیایی نامنسجم است و البته هرکسی که با تاریخ قرن بیستم آشنا باشد، بر این فرض صحه می گذارد. اگر فرض یاد شده را درست بدانیم، آنگاه در مقابل دنیای نامنسجم بیرون، رمان بدیل انسجام است. منتها انسجام به شکلی زیبایی شناختی و به شکلی خود ویژه.

دنیای بیرون، متشتت است، بدون سامان است، جنگهایی که رخ می دهند حیرت آورند، روابط انسانی به جای وحدت یابنده، فروپاشنده هستند و به طور کلی به نظر می رسد آن شعر معروف شاعر ایرلندی ییتس که می گوید: «مرکز دیگر نمی تواند همه چیز را نگه دارد» و به عبارتی اگر بخواهیم ترجمه اش کنیم «خانه دیگر پای بستش ویران شده»، کاملاً مصداق دارد. رمان نویس مدرن در مقابل فقدان انسجام در دنیای بیرون، انسجام را به شکل خاص خودش ایجاد می کند، به این ترتیب که در رمان مدرن به ظاهر، وقایع طرح به هم نامربوط اند ولی این فقط ظاهر است و وقتی که شما به کُنه واقعیت پی می برید، ناگهان از این کلاف سردرگم یک ساختار مرتبط کشف می شود.

این حرکت از ظاهر واقعیت به باطن واقعیت، تمام هدف رمان نویس مدرن است. به دست دادن کلیتی زیبایی شناختی، هدف اصلی رمان نویس مدرن است. به عبارتی هدف رمان مدرن، وارونه کردن دیدگاهها و ارزیابیهای خواننده یا متعجب کردن خواننده است. به همین سبب قهرمان رمان مدرن اغلب یک ضدقهرمان است و ویژگیهای قهرمانی را که از رمانهای قرن هجده یا نوزده سراغ داریم در این رمان نمی توان پیدا کرد. زندگی شخصیت اصلی رمان مدرن، دوبعدی است: یک بعد آشکار دارد و یک بعد ناپیدا و درواقع تناقض بین این دو است که باعث تناقض در تعاملهای او با سایر اشخاص می شود و بالطبع وقایع رمان را هم قطعه قطعه و نامنسجم می کند. نیز دقیقاً به همین سبب است که خواندن رمان مدرن برای بسیاری از خوانندگان، کاری دشوار است. خواندن رمان **اولیس** جیمز جویس البته کار دشواری است. خواندن رمانهای فاکنر البته کار دشواری است. اما در پس این دشواری، کشف آن ساختار منسجم باعث لذت می شود و آن بدیلی است برای تحمل کردن واقعیت، و به این عبارت است که بسیاری از نویسندگان مدرن، امکان تحمل واقعیت، را برای ما فراهم می آورند. یعنی اگر واقعیت بیرونی را نمی شود تحمل کرد، کشف انسجام در این آثار خودش قدری التیام آور است. پس می توان نتیجه گرفت که رمان مدرن، بدعت گذارانه و متفاوت و یا به عبارتی شوکه کننده است. برخلاف رمانهای قرن نوزدهم، علت رخ دادن زنجیرهٔ وقایع از ابتدای رمان برای خواننده روشن نمی شود. طرح رمان به نحوی است که خواننده به تدریج متوجهٔ رخدادها می شود و همزمان بصیرتی هم دربارهٔ علت آن رخدادها کسب می کند.

بنابراین بحث، می خواهم نتیجه بگیرم که رمان نویس مدرن، تعمداً و برای دشوار کردن کار خواننده نیست که غامض می نویسد. کار رمان نویس مدرن، این نیست که یک پازل یا «جورچین» به خواننده ارائه کند تا خواننده از راه نشانه های بسیار دشوار در متن و کنار هم گذاشتن آن نشانه ها به یک معنا برسد، بلکه در واقع می خواهد کشف حقیقت را به خواننده واگذار کند. این کاری است که راوی رمان دیکنز مجال انجام دادن آن را به خواننده نمی دهد. راوی رمان دیکنز خودش حقیقت را می داند و به صراحت به خواننده می گوید. کما اینکه در رمانهای ریچاردسن، دفو، جین آستین، جرج الیوت و اکثر قریب به اتفاق رمان نویسان پیشامدرن دقیقاً همین طور است. فضایی برای تنفس خواننده باقی نمی ماند؛ خواننده مصرف کنندهٔ متن است. حال آنکه در قرن بیستم، اتفاقاً خواننده تولیدکنندهٔ متن است.

این بحث طرح رمان را به خاطر داشته باشید.

در اینجا می خواهم به دو موضوع اشاره کنم، یکی فرمالیسم روسی و دیگری سوررئالیسم. ممکن است بپرسید ارتباط این دو

چیست؟ اولین نمایشگاهی که سوررئالیستها از تابلوهایشان در پاریس برگزار کردند، نمایشگاهی حیرت‌آور بود، زیرا از سقفش گونیهای زغال آویزان کرده بودند و کسانی که به تزئین گالریهای هنری به این طرز عادت نداشتند، متحیر شدند که منظور چیست. البته این یگانه شوکی نبود که به بینندگان داده می‌شد؛ یک امر دیگر هم این بود که تابلوهای بسیار کوچک را درکنار تابلوهای بسیار بزرگ گذاشته بودند و این فقدان تناسب هم حیرت‌آور بود. نورپردازی نیز به گونه‌ای بود که بیننده نمی‌توانست تابلو را به وضوح ببیند و برای دیدن تابلو باید جلوتر می‌رفت و دقت می‌کرد.

این استراتژی شوک برای چه بود؟ پاسخهای متفاوتی داده شده و شاید این پرسشها را بتوان مشابه آن پرسشهایی دانست که نوعاً دربارهٔ رمان پسامدرنیستی مطرح می‌شوند: چرا ساختارش به ظاهر این قدر متشتت است، چرا وقایعش به هم مرتبط نمی‌شوند و چرا ارائه کردن خلاصه‌ای از وقایعش دشوار است. پاسخ فرمالیستهای روس این بود که اساساً کار هنر همین است که خواننده را شوکه کند، آشنایی‌زدایی بکند و به شکلهای غریب با خواننده ارتباط برقرار کند. بنابراین در یکی از داستانهای داستایوسکی یک اسب راوی داستان است. ما انتظار نداریم که یک اسب، داستانی را برایمان بگوید و طبیعتاً وقتی یک اسب دنیای انسانها را توصیف می‌کند، آن توصیف برای ما فوق‌العاده حیرت‌آور است، چون هیچ وقت دنیا را از چشم یک اسب ندیده‌ایم. این استراتژی شوک باعث می‌شود که خواننده با تأمل و با تفکر بیشتر دربارهٔ متن فکر کند و بنابراین، هنر شوک‌آور، هنر اصالت‌دار است و ترکیبهای زبانی غریب در شعر یا به طریق اولی وقایع از هم گسیخته در داستان که پیدا کردن ربط و بسطشان برای خواننده دشوار است، یک نوع کارکرد آشنایی‌زدایانه دارند.

اما این پرسش را به گونه‌ای دیگر هم می‌شود پاسخ بدهیم و من اینجا می‌خواهم مدد بگیرم از اصطلاحی، موسوم به واکنش خواننده که یکی از نظریه‌پردازان نقد یعنی یاوس گفته است. اصطلاح «افق توقعات» را یاوس برای این منظور به کار برد که بگوید هر متن ادبی ـ مثلاً همین رمانی که امروز موضوع بحث ما است ـ توسط خوانندگان در پس زمینه‌ای از توقعات خوانده می‌شود، توقعاتی که فرهنگ به وجود می‌آورد. به اعتقاد یاوس، زندگی کردن ما در این برههٔ زمانی و در این فرهنگ به این معناست که در مجموع قرائتهایمان در چارچوبی واحد قرار می‌گیرد و چندان از هم فاصله ندارد. صرفاً هنگامی قرائت ما از متن به طور ریشه‌ای متفاوت می‌شود که به علت رخدادهای تاریخی و تحولات فرهنگی و... آن افق توقعات نیز دگرگون شود.

یکی از دلایل اینکه چرا سوررئالیستها نمایشگاه اولشان را به آن شکل حیرت‌آور برگزار کردند، یکی از دلایل اینکه چرا رمان‌نویسان پسامدرن به اشکال حیرت‌آور رمان می‌نویسند، این است که می‌خواهند افق توقعات را عوض کنند. این دخالت ادبیات در فرهنگ است و به عبارتی تعامل ادبیات با فرهنگ یا تأثیرگذاری ادبیات در فرهنگ است. کما اینکه ادبیات هم از فرهنگ تأثیر می‌گیرد.

به این ترتیب می‌بینیم که شوک فی‌نفسه امر مثبت و خوبی نیست و غامض‌نویسی فی‌نفسه یک ارزش نیست. قرار هم نیست که ارتباط خواننده با متن قطع شود. اگر به تعاریفی که از دیرباز دربارهٔ ادبیات بوده، بازگردیم، می‌بینیم که یک عنصر در همهٔ این تعاریف وجود دارد. مثلاً تعریف هوراس را در نظر بگیرید. هوراس ۶۵ سال پیش از میلاد مسیح به دنیا آمد. به عبارت دیگر، ما دربارهٔ نظریه‌پردازی صحبت می‌کنیم که بیش از دو هزار سال از زمانش می‌گذرد. هوراس اشاره می‌کند که متن ادبی باید «دلنشین و کاربرددار» باشد. مقصودش از دلنشین این نیست که حوادث لزوماً برای خواننده لذت‌آور باشند، بلکه منظورش این است که خواننده باید به متن علاقه‌مند باشد و متن را دنبال کند. متن نباید کسالت‌آور باشد.

عین همین عنصر را در تعاریف فلاسفهٔ مختلف پیش و پس

از میلاد مسیح و نظریه پردازان مختلف در دوره‌های گذشته و در دورهٔ جدید می بینیم. هر نویسنده‌ای که قلم در دست می گیرد، حرفی برای گفتن دارد. امکان ندارد نویسنده‌ای مدعی شود که من این متن را نوشتم و منظورم این بود که هیچ کس آن را نخواند. طبعاً پیدا کردن مخاطب یکی از اهداف اساسی هر نویسنده‌ای است. اگر فرآیند ارتباط خواننده با متن قطع شود، آنجا دیگر مراوده‌ای بین متن و خواننده وجود ندارد و نویسنده ناموفق بوده است. اگر نویسندگان پسامدرن با استفاده از تکنیکهایی مثل متشتت کردن متن، به ظاهر زیاده روی می کنند، این فقط به ظاهر است. کما اینکه کسانی که رمان مدرن را می خوانند، ممکن است تصور کنند که این هم انسجام ندارد. حال آنکه طبق توضیح من این طور نیست، بلکه بدیلی است در مقابل فقدان انسجام.

به این ترتیب می خواهم نتیجه بگیرم که رمان پست مدرن به دنبال پیدا کردن مخاطب است. اتفاقاً در آن فرهنگهایی که رمان پسامدرن به طور طبیعی پدید آمده است، وقتی یک رمان جدید منتشر می شود، افراد زیادی هم آن را می خوانند. به بیان دیگر، قرار نیست که فقط استادان دانشگاه و دانشجویان به سراغ رمان بروند. رمان حرفی برای گفتن دربارهٔ فرهنگ زمانه و تعامل بسیار بسیار تنگاتنگی با آن دارد. همواره چنین بوده است، کما اینکه رمان رئالیستی به شدت از اختراع دوربین عکاسی تأثیر پذیرفت. امکان ثبت یک لحظه از واقعیت به طور دائمی و به طور فوق العاده دقیق، همان هدف غایی رمان رئالیستی قرن نوزدهم است و به طریق اولی در ابتدای قرن بیستم نظریه هایی که فلاسفه دربارهٔ زمان پروراندند و تئوریهایی که در فیزیک دربارهٔ زمان و مکان مطرح شد، تأثیر بلافصل و مستقیمی روی رمان داشت و معمولاً گفته می شود اگر می خواهید فیزیک قرن بیستم را بفهمید، رمانهای جویس را بخوانید، چون او دقیقاً همان نظریات را متبلور می کند و به نمایش می گذارد. پس رمان موظف است که تعاملی با فرهنگ زمانهٔ خودش داشته باشد. هرگونه انقطاع فرهنگی به منظور بها دادن به تکنیک منجر به نقض مراودهٔ خواننده با متن و ناکام ماندن خواننده در فهم متن خواهد شد.

■ **محمود معتقدی:** در مورد عنوان کتاب به گمان من اگر آقای کاتب با تأمل بیشتری می نوشتند، حتماً «سقوط» را انتخاب می کردند، چون ظاهراً بیشتر به سقوط نزدیک است و در جای جای این کتاب گاه می بینیم که کلمات و جملات قصاری می آید، از فضاهای فلسفی گرفته تا فضاهای عرفانی مثل اینکه نویسنده یا راوی ناگزیر است که هر چند گاه به عنوان وجدان مخاطب به او بگوید که برای زندگی کردن و دوست داشتن باید این طوری رفتار کرد. این نکات در جای جای کتاب به عنوان پیام هست.

من فکر می کنم پیام اصلی کتاب، خودزنی و خودکشی است. البته در سالهای اخیر خیلی از دوستان سعی کردند از **بوف کور** گرته برداری بکنند و بعضیها هم کمابیش موفق شدند. اما من احساس می کنم در این رمان کم و بیش صدای **بوف کور** حضور دارد، بی آنکه قصد تقلیدی وجود داشته باشد؛ نگرش و مرگ اندیشی‌ای که در فضای این کار وجود دارد به گمان من یادآور بخشهای بسیاری از **بوف کور** هدایت است.

نکتهٔ دیگر تداخل شخصیتهاست که همان طور که خانم سلیمانی اشاره کردند در هم پیچیدگی لایه ها آن قدر وجود دارد که مخاطب گاه اصلاً متوجه نمی‌شود که چه کسی حرف می زند. فقط می تواند به خودش نوید بدهد و بگوید همهٔ این شخصیتها یک آدم است. منتها از لایه ها و زاویه های مختلف از زبان نویسنده مطرح می شوند. مثلاً دانشجوی پزشکی که عاشق زیبا است با آن جوانی که زیر قطار رفته و مرده‌ای که سرگذشت خودش را واگویه می کند، در تمام اینها آدم احساس می کند که یک آدم است. گویا آنجا راوی یا نویسنده ناکامیهای خودش را می گوید و اینجا که در فضای دنیای پزشکی و دوست داشتن است فضای موفقیت آمیزش را می گوید. همین طور اگر لایه های داستانی را نگاه کنید، می بینید که این اتفاقات به اشکال مختلف بدون هیچ زمان بندی، هیچ مکان و بدون هیچ اسمی که باید کسی در این داستان داشته باشد، به کرات دیده می شوند.

به گمان من عنصر زن در این کتاب بسیار جدی مطرح شده. اگر نگاهها و تمنیات فردی را که زیر قطار رفته کم و بیش با جدیت و از زوایای مختلف بخوانید، می بینید که از چه عناصری صحبت می کند و سرزنشها و تمایلاتش را چگونه بررسی می کند و واژهٔ سخت بودن چقدر در جای جای این رمان از زبان این آدم مطرح می شود. انگار که یک اتفاق ذهنی در این شخص به وجود آمده است. به نظرم قطار پروسه‌ای از زندگی است و فردی که در پای قطار بطریها را جمع می کند، گویا زندگی را تورق می کند یا اینکه واقعیت به ما می گوید که او نمی تواند همهٔ این موضوعات را با سرعت حرکت قطار بازگو کند. من فکر می کنم این تمثیلی است که نویسنده خواسته از این رهگذر توالی زندگی را مطرح بکند و هر کس را در جایگاه خودش نشان بدهد. زن، مرد، دوست داشتن، اتفاقاتی که کم و بیش در فضای قطار پیش می آید. به این ترتیب کوپهٔ قطار و ریل در واقع همان ایجاد این فضاهاست و به روایت کمک می کند.

نکتهٔ دیگر مرگ و ناکامی است که به نوعی در لابه‌لای لایه های این داستان خودش را بروز می دهد و این نشان می دهد که نویسنده در واقع آن فضای خودکشی و خودزنی را به نوعی در داستان ایجاد کرده که گاهی با یک تعلیق همراه است، ولی هیچ وقت شما پاسخ جدی دربارهٔ همهٔ این چیزها نمی یابید. می بینید که خیلی چیزها با یک گسستی که در داستان به وجود می آید فراموش و رها می شود. آیا این امر تعمدی است یا واقعاً فضای داستان طلب می کند که چنین اتفاقی بیفتد؟ ما به هیچ پاسخی در این رمان نمی رسیم. بلکه همه چیز خود به خود اتفاق می افتد و همهٔ لایه ها در واقع مکمل یک نوع زندگی هستند که بخشی در پای قطار با بطری جمع کردن اتفاق می افتد، بخشی در پایان بندی داستان که آن گاریچی می آید و می خواهد او را بکشد و... همهٔ اینها نوعی واگویی به این زندگی است و با اینکه بعضی فضاها پیچیده و کش دار است، اما به گمانم نویسنده در فضای دیالوگ و ایجاد چهره هایی که از زندگی صحبت می کنند، بسیار موفق است.

به طور کلی کسی که در آن فضا حرف می زند، انگار دارد با سایه اش حرف می زند و این فضاها کم و بیش در پایان و اواسط کار به شدت احساس می شوند.