پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آنچه در آثار ابوتراب خسروی شاخص است زبان اوست تا آنجا که نه تنها می‌توان گفت او نویسنده‌ای زبان‌گرا است بلکه می‌توان او را نویسنده‌ای زبان‌ساز نامید. خسروی امکانات، ظرفیتها و توانمندیهای زبان فارسی را می‌داند و می‌شناسد و به نقشی که این زبان در طول تاریخ در تذکره‌ها، سفرنامه‌ها، متون عرفانی و عاشقانه و حماسی ایفا کرده واقف است و این وقوف را می‌توان در «دیوان سومنات»، «اسفار کاتبان» و آخرین اثر او «رود راوی» مشاهده کرد. آنچه می‌خوانید حاصل نشستی است دربارهٔ «رود راوی» که با حضور ابوتراب خسروی، صالح حسینی، پویا رفویی و بلقیس سلیمانی برگزار شد.

***

■ **ابوتراب خسروی:** طرز تلقی من از ادبیات و در اینجا رمان و داستان کوتاه آن نوع ادبی است که حاصل دوران تکثر است و به گمانم در زادگاه رمان و داستان کوتاه ، یعنی غرب ، زمانی پدید آمد که به دلیل بسط صنعت و ایجاد شهرهای صنعتی ، جوامع متکثر به وجود آمد . نوشتن رمان و داستان کوتاه به وسیله نویسندگان تلاشی ادبی بود تا با آن ، وسیلهٔ درک و مفاهمه را برای گروههای متفاوت مهیا سازند و

چنانکه این نوعهای ادبی جدید به وجود نمی آمد ، چگونه جوامع برای دموکراسی ایجاد می گشت؟

طبیعتاً انسانی که زمین را مرکز جهان می‌دانست و خود را نیز مرکز جهان ، چگونه ممکن بود بدون درک حضور دیگری و به رسمیت شناختن آن حضور ، وجود آن دیگری و حق حضور آن دیگر را به رسمیت بشناسند؟ و به رسمیت شناختن حضور دیگری نتیجه فهم مشخصه آنِ دیگر بود .

ابداع داستان کوتاه و رمان تلاشی بود از سوی ادیبان تا جامعه را به سمت زندگی بدون نزاع هدایت کنند وگرنه دموکراسی یک راه حل اخلاقی نبود ، که ضرورتی بود تا گروههای مختلف با آراء متفاوت در کنار یکدیگر زندگی کنند .

حضور داستان کوتاه و رمان در جامعه ایرانی نتیجه ارتباط میان جامعه ایرانی و جامعه غرب بود و هیچ شباهتی با پیدایش داستان کوتاه در غرب نداشت . در غرب پیدایش داستان کوتاه و رمان تلاشی از سوی ادیبان برای درک متقابل گروههای متکثر بود ، اما در ایران اهداف نوشتن و خوانش داستان و رمان تفنن تلقی می‌شد . چیزی که در غرب هم بود لیکن از اهداف ثانویه ادبیات داستانی تلقی می‌گشت .

بنابراین در جامعه ایرانی به دلیل عدم بسط و توسعه اجتماعی ، ادبیات داستانی بدل به یک جریان نگشت و شاید تا پیش از ادبیات دهه شصت که تکثر اجتماعی شبیه به قرن هجدهم اروپا ایجاد نگشت ، از ادبیات همچنان به جز تفنن آن مطرح نبود و همچنان این طرز تلقی از سوی بعضی مطرح می‌شود که ادبیات می‌باید مفرح باشد که مثلاً دوزخ زمینی را روایت نکند که می‌باید شادی‌بخش باشد که حتی اگر از فهرست هنرهای هفت گانه حذف شود ، اتفاقی نمی‌افتد .

این سوءبرداشت از هنر و به‌خصوص در اینجا ادبیات داستانی باعث شد که به زعم من ادبیات لایت موزیک تبلیغ شود ، و حال آنکه چنانکه مخاطبان ادبیات این اصل را بپذیرند که از هنر و ادبیات ممکن نیست که عامل انسانی حذف گردد و از حیات انسان نمی‌توان مصیبتهایش را نادیده گرفت و تنها از سرخوشیها گفت و آن دوزخ مصائب انسانی را بازننوشت .

چنین برداشتی حتماً دیدگاهی یک بعدی خواهد بود که ادبیات و هنر را به عنوان چیزی شبیه به وجدان جامعه بشری به رسمیت نمی‌شناسد . وجدانی که از رنجها و آلام بشر متأثر می‌گردد و این تأثر را در شکلی ادبی ثبت می‌کند .

البته تعبیر من از ادبیات هیچ شباهتی به ادبیات ایدئولوژیک ندارد ، که در آن ادبیات ابزاری برای تبلیغ مسلکهای سیاسی می‌شود ، چرا که به قول هگل هنر محمل هیچ علمی نخواهد بود که به زعم من هنر و در اینجا ادبیات شبیه به پروانه‌هایی خواهدبود که رنگ محیط را به خود می‌گیرد . چنانکه محیط سبز باشد سبز می‌گردد ، چنانکه خاکی باشد رنگ خاک و حتماً چنانکه محیط هراس‌زده باشد رنگ هراس خواهد گرفت . با چنین خصوصیتی خواهد بود که خلأ جامعه را خواهدگفت و خواهد ساخت .

چنانکه به تعبیر دوستی که می‌گفت در عهدعتیق آمده است که خداوند جهان را در شش روز آفرید ، و حال آنکه روزهای هفته هفت روز است و خداوند وظیفه خلقت را در روز هفتم به عهده هنرمندان گذاشت و همین‌گونه است که وقتی هنری اصیل پدید می آید ، انگار که جهان از ازل چیزی کم داشته که شیئیت آن به وجود آمده ، مگر نه آنکه اگر **دیوان حافظ** یا **شاهنامه** فردوسی وجود نمی‌داشت ، انگار جهان چیزی کم داشت .

غریب آنکه هنر چیزی است از جنس معنا ، و معناها هستند که جهان را کامل می‌کنند . مگر نه آنکه مجسمه‌های میکل آنژ و داوینچی عبارت است از سنگهایی که به هیئت معنی درآمده یا نقاشیهای بزرگ موادی است که به هیئت معنی درآمده ، مگر نه آنکه آثار بزرگ موسیقی اصواتی است که در هیئت هارمونیهایی از معنی به گوش می‌رسد؛ و مگر نه آنکه در حد فاصل سطرهای آثار بزرگ ادبی معنیها انباشت شده‌اند؛ و مگر نه آنکه کلمات تشکیل‌دهنده یک شعر یا یک داستان بزرگ هر کدام شیئیت منفردی از معنی است که در کنار هم معناهای وسیع‌تری ایجاد می‌کنند؛ و مگر نه آنکه هر کلام معنای واحدی دارد که شبیه به هیچ کلامی نیست؛ و مگرنه آنکه استطاعت یک زبان در به‌کارگیری از همه آحاد کلماتش متجلی است .

فی‌الواقع وطن تنها عبارت است از جغرافیای خاک و آب و کوهها و رودها و دشتهایش نیست ، که سرزمین تجریدی زبان آن هم است که هر ایرانی به هرکجا که برود سرزمین تجریدی زبانش را با خود حمل می‌کند درواقع تا آن زمان ساکن میهنش خواهد بود که سرزمین زبانش را با خود حمل کند و وقتی که زبانش را از دست بدهد و ساکن زبانی دیگر شود ، دیگر ساکن زبان قبلی‌اش نخواهد بود که زبانش را از دست داده و ساکن زبان دیگری شده است .

در واقع میهن زبانی است تشکیل شده از کلماتی که در زبان عمارت گردیده‌اند و با عمارت آثار ادبی است که میهن تجریدی زبان آبادان خواهد گشت که تک تک واژه‌هایش را در آثار ادبی احیا کرده و به کار گیریم ، چرا که هر کلام چون سنگواره‌ای تاریخ فرهنگی ملت ما را بر خود ثبت و ضبط کرده است .

مرا متهم می‌کنند که کلمات مهجور به کار می‌گیرم ، مگرنه اینکه بزرگان ما ، بزرگانی چون بیهقی و سعدی و حافظ و دهها و بلکه صدها ادیب و شاعر بزرگ این سرزمین با همین کلمات آثار بزرگشان را نوشته‌اند ، چنانکه این کلمات مهجور باشد ، این معنی را می‌دهد که ما از گذشته‌مان بریده‌ایم . گذشته نه به معنی نبش قبر که به معنی زمانی که ریشه‌هایمان از آنجا نضج یافته‌اند و هویت ما را ساخته‌اند ، بنابراین تا زمانی که ما هویت خود را نشناسیم ، قادر نخواهیم بود که فرهنگی مستقل را ایجاد نماییم ، فرهنگی که بتواند هویت واقعی ملت ما را احیا کند .

بی‌شک ، داستان کوتاه و رمان را ما از غرب گرفته‌ایم و چه باک که فرهنگها مثل اقیانوسها در طول تاریخ در حال تعامل بوده‌اند . لیکن تا زمانی که قادر نگردیم که نوعهای ادبی را با تفکری که مبتنی بر مختصات فرهنگی‌مان باشد ، پیوند زنیم ، نمی‌توانیم مدعی باشیم که رمان ایرانی داریم نوشتن رمانهایی کلیشه‌ای و آثار غربی هیچ چیزی را به ادبیات و فرهنگ ایرانی اضافه نخواهد کرد ، کپیهای کمرنگی از کارهای آنها خواهد بود که به هیچ عنوان در برابر آثار اصیل آنها حرفی برای گفتن نخواهیم داشت .

فی‌الواقع فرهنگ ایرانی متشکل از مجموع انواع هنرهای ایرانی است ، هنرهایی مثل قالی بافی ، کاشیکاری ، معرق کاری ، خاتمسازی ، شعر و غیره است که همه آنها از آبشخور تفکر ایرانی نشأت گرفته است ، و تفکر ایرانی نشأت گرفته از عرفانی است که مبتنی بر معتقدات اسلامی بوده ، عرفان در بستر تفکر اسلامی پالوده شده و به‌رغم جنبه‌های انحرافی فرقه‌گراییهای مخربی همچون جریان شیخیه ، روح واحد هنرهای ایرانی گشت ، چنانکه قالی ایرانی بی‌شباهت با باغهای ایرانی و کاشیگری ایرانی نیست و حتی کتابهای شعر شاعران بزرگ ما گرته‌برداری مکتوبی از این اشکال است ، شکل ایجاد شده و آثاری چون **گلستان** ، **بوستان** ، **خمسه نظامی** ، گواه این مدعاست .

بنابراین رمان و داستان کوتاه ایرانی نمی‌تواند شکلی منفصل از این رود عظیم فرهنگی باشد . ولی چنانکه مشاهده می‌گردد ، رمان ایرانی البته به غیر از آثاری محدود ، گرته‌برداری صرف از آثار غربی است و

شاید یکی از دلایلی که به جریانی قابل تأمل تبدیل نشد عدم ارتباط منطقی میان این شاخصه‌های هنر و تفکر ایرانی باشد.

رمان‌نویسان ایرانی، در طول حیات صدساله رمان، اکثراً مقلدی بیش نبوده‌اند، چنانکه نویسندگان سعی در القاء سلیقهٔ غربی، تفکر غربی و حتی شخصیتهای غربی به عنوان شخصیت ایرانی بوده‌اند، حتی فی‌المثل نویسنده سعی داشته است ادا و اصول و عادات شخصیتهای مشخص رمانهای غربی را در هیئت شخصیتهای رمان ایرانی بازسازی کنند.

این موضوع به علاوه علل دیگر باعث می گردد که خواننده فرهیخته هرگز با چنین رمانهایی ارتباط برقرار نکند، حتی نثر بیشتر رمانهای ایرانی تقلیدی کورکورانه از نثر رمانهای غربی می گردد و طبیعتاً تناقضی که مابین منطق زبانهای غربی و زبان فارسی وجود دارد، باعث می گردد که زبان رمانهای فارسی هرگز اوج نگیرد، چنانکه حتی در بهترین رمانهای فارسی فی‌المثل **بوف کور**، نثر در قیاس با دیگر عناصر رمان درخشان نباشد.

این البته، بدون دلیل نیست، زیرا که در سابقه ادبیات فارسی پدیده‌ای شبیه به رمان نداشته‌ایم.

از مهم‌ترین خصوصیات رمان یکی هم این است که نثر دراماتیزه بوده، و حوادث به نمایش درمی آیند. حال آنکه در آثار ادبی فارسی جنس نثر روایی است. چنانکه علاقه‌مندان به ادبیات فارسی استحضار دارند در سابقه ادبیات فارسی، خصوصیت داستان‌پردازی نویسندگان در حیطه نثر در قالب تفاسیر قرآن، سفرنامه‌ها و تاریخها متجلی می گشته است و به جز صحنه‌های معدودی که حتماً تصادفی بوده است، نویسندگان شرح خود را به صورت روایی بدون ذکر جزییات روایت می کرده‌اند، در چنین روایتهایی کمتر اشیاء و محل وقوع واقعه ساخته و پرداخته می گشته‌اند.

کنشها بدون هیچ تمهیدی تنها با افعال گزارش می‌شده است و حال آنکه یکی از مهم‌ترین خصوصیت رمان و داستان کوتاه ذکر جزء به جزء وقایع است، چیزی که ادبیات داستانی آن را از کارکرد دوربین فیلمبرداری و عکاسی به وام گرفته است. بنابراین نثر ادبیات کهن فارسی نثری است بسیط بدون خصیصه جزئی‌نگاری.

چنانکه بخواهیم رمان امروز فارسی را با ادبیات کلاسیک فارسی پیوند زنیم، ناچار خواهیم بود آن زبان بسیط را به عنوان ماده اولیه زبان رمان امروز به کار گرفته و کاشف شکلی بدیع برای ایجاد رمان فارسی باشیم.

این کار حتماً از عهده یک نویسنده یا چند نویسنده خارج است، می‌بایستی همه نویسندگان به اهمیت این موضوع پی برده و با ایجاد ظرفیتهای زبانی برای ایجاد رمان آن زبان معهود را باز بسازند، وگرنه با چنین روشی که هم اکنون در پیش گرفته‌ایم، هرگز قادر نخواهیم بود به ایده آلهای خود در داستان‌نویسی دست بیابیم.

فی‌الواقع تخته پرش جهانی شدن بومگرایی است. مگرنه آنکه ما در جایی به نام ایران زندگی می کنیم، مگر نه آنکه ما به زبان پارسی سخن می گوییم. مگر نه آنکه در این مکان وضعیت فرهنگی خاصی مستقر هست که در هیچ جای دیگر وجود ندارد. مگر نه آنکه زبان فارسی خصوصیتی دارد که به هیچ زبانی شباهت ندارد.

چرا نباید نویسندگان چنین مختصاتی را مختصات آثارشان سازند؟ بی‌گمان ما بدون این زبان، زبانی که **شاهنامه** را، **گلستان**، **دیوان حافظ**، آثار مولوی بزرگ و دهها آثار بی‌نظیر دیگر را چون کشتیهای عظیمی بر رود مواج خود حمل می کند، قادر نخواهیم بود اثری درخور، آثاری که قابل قیاس با رمانها و داستانهای بزرگ زبانهای دیگر باشد، عرضه کنیم.

من از شما می‌پرسم ما در مواجهه با جهان به جز شعر و ادبیات غنی خود، چه چیزی برای ارائه و گفت‌وگو داریم؟

در طول این چند قرن اخیر چه حاصلی به جز انحطاط داشته‌ایم؟

ولی باید گفت به جز هویتی آسیب‌دیده که آن هم ارثیه پدران ماست، هیچ چیز برای ما باقی نخواهد ماند.

ابوتراب خسروی

بدون پاسداری از این زبان و ترمیم آسیبهایی که بر پیکره این زبان وارد آمده، پاسداری از حدود جغرافیایی ممکن نیست.

چنانکه نسل ما قادر نگردد از هویت فرهنگی خود که همین زبان است و لاغیر پاسداری کند و آسیبها را ترمیم کند، بی‌شک در آینده هویتمان که همین زبان است مضمحل خواهد گشت و از ایران به جز نامی در تاریخ باقی نخواهد ماند، زیرا که زبانمان یعنی شناسنامه‌هامان را از دست خواهیم داد. زیرا که پاسداران واقعی مرزهای فرهنگی شعرا و نویسندگان هستند و بدون نوشتن و ایجاد آثار بزرگ به زبان فارسی این کار ممکن نخواهد بود.

■ **صالح حسینی**: «گاهی آدم نمی‌داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد؟ می‌نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پارهٔ به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می‌تراشیم. گاهی هم چیزی را مثل وصله‌ای بر پارچه‌ای می‌دوزیم تا آن تکهٔ عریان شده را بپوشانیم، اما

بعد می‌فهمیم آن عریانی همچنان هست ...

واقعیت اغلب تختهٔ پرش ماست . اما گاهی نوشتن یک داستان شکل دادن به کابوس فردی است ، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتی تثبیت خوابی که یادمان رفته است و گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوسهای جمعی‌مان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل‌السحر آن ته‌ماندهٔ بدویتمان بشود . »

(هوشنگ گلشیری ، **آیینه‌های دردار** ، صص ۹ و ۱۴)

با گفتهٔ گلشیری ابتدا کردم که یاد او را زنده نگه داریم و دیگر اینکه او بنیان‌گذار داستان‌نویسی به شکل امروزین آن در این مرز و بوم است و برای همین هم ابوتراب خسروی خودش را وامدار او می‌داند و به شهادت خودش نهال نازک دستانش را ، او با قلم پیوند داده است . خوب است همین جا اضافه کنم که وامدار بودن به معنای مقلد بودن نیست .

نوع نگاه این دو و سبک و سیاق نوشتنشان زمین تا آسمان فرق می‌کند . تازه اگر به ادبیات از منظر سنت نگاه کنیم ، یعنی آن را تابع سنت بدانیم ، باید بگوییم که رمان از رمانهای دیگر و شعر از شعرهای دیگر ساخته می‌شود . به قول فرای ادبیات خود را سرشته می‌کند ، اما از بیرون سرشته نمی‌شود و یعنی اینکه شاعر و نویسنده در سایهٔ نظام اشتراکی سنت ادبی (Literary Communism) است که به جلال غیرشخصی و غنای تداعی معانی دست می‌یابد . نمونه می آورم از این نظام اشتراکی سنت ادبی در **رود راوی** .

بردن آدمها به مقام تسعیر و تقریر درد بر جسمیت آنها ، از جمله راوی این است که فقط مفتاح اعظم در ذهن بماند و به اصطلاح پرستشگر او شود ، این و آمدن اتاق ۱۰۱ و همین‌طور قابل مشاهده بودن مرضا در همه جا آدم را به یاد ۱۹۴۸ می‌اندازد .

با تسلیب یا سلب اعضا به یاد **ملکوت** می‌افتیم ، مراسم کتاب سوزانی به یاد **شازده احتجاب** . وصف ام‌الصبیان که خود را بر دیوانه و شاه و گدا و رعیت عرضه می‌کند و در زمین هیچ فاسقی نمانده ، تا با او بیامیزد ، هم یادآور «عروس هزار داماد» شعر حافظ ، هم یگانگی با زن مذکور در مکاشفهٔ یوحنا که جمیع پادشاهان زمین از خمر زنای او مست گشته‌اند . پس به نوعی یگانه می‌شود با مصر و بابل و سلسله و بند و زنجیر و تبدیل کردن بهشت به جهنم به این معنی که وقتی سلم‌السماء می‌کند و به آسمان صعود می‌کند ، شیطان یا ابودجانه اکبر را ملزم می‌کند رنج و درد را بر آدمیان تقریر کند و بهشتشان را به جهنم تبدیل کند (ر ک ← صص ۲۲۱ – ۲۲۰) .

ام‌الصبیان تا در زمین است ، لکاته است و چون صعود می‌کند اثیری می‌شود ، پس یگانه می‌شود با زن مذکور در **بوف کور** . منتها آنجا اول اثیری بوده و اینجا برعکس ، انگار که آینه‌ای گذاشته باشند؛ انگار نه انگار واقعاً چون آینه یکی از موتیفها (تصاویر مکرر) رمان است .

اصلاً خود کلمه ، آینه است . همه چیز را بازمی‌تاباند ، کلمات در یکدیگر مستحیل می‌شوند . کلمه گاهی پرنده است ، گاهی درخت ، گاهی جسم (ص ۸۵) . تالار تسعیر با رصدخانه یگانه می‌شود (ر ک صص ۳– ۲۴۲) .

در صفحات ۳ – ۱۹۲ هم شاه بودجانه با شیطان همذات می‌شود: در رصدخانه هیکلی ساخته می‌شود که سایهٔ هیکل مخروطی رصدخانه از ایوان و معبر کوتوال و ردیف کنگره‌ها بر گذشته و بر میدان شهر آوار بود . بعد راوی در ادامه می‌گوید: «منتظر بودم تا ابودجانه کلامی بگوید . چه دستور خواهد کرد حکماً به آن منجم معماری که آن هیکل را برآورده دستور خواهد فرمود که خود را از آن هیکل رفیع فروبینداز . »

کسانی که با کتاب مقدس آشنا باشند ، می‌دانند که مطابق نظر مسیحیان حضرت مسیح را روح بیابان که به همان شیطان تعبیر شده ، به بیابان می‌برد که در کتاب مقدس به سه روز وسوسه در بیابان مشهور است . مسیح در آنجا ، مورد آزمایش قرار می‌گیرد؛ شیطان او را به کنگره هیکل می‌برد و می‌گوید اگر پسر خدایی ، خود را پایین بینداز ، فرشته‌ها تو را می‌گیرند؛ و عیسی ابا می‌کند و در **رود راوی** این نکته با تمهید بسیار فوق‌العاده‌ای آمده است . ادغام و استحالهٔ همه چیز درهم سبب می‌شود گذشته و حال یگانه شود و همین‌طور کتب قدیمی با کتب جدید .

راوی خودش را به گذشته می‌برد ، از کتابهای گذشته نقل می‌کند اما از «وانت» و «دوج» و «سزارین» که می‌گوید ، روایتش را ناموثق می‌کند . پشت قیافهٔ آرام و متین و ساده‌اش ، توطئه‌گر است . دروغگو است . نقشه کشیده تا مفتاح را بکشد و خود جانشین او بشود . با وجود تمام تلاشی که در پوشاندن هویت خود می‌کند ، معلوم می‌شود پسر حرامزادهٔ مفتاح اعظم است .

مفتاح اعظم ، پدر روحانی کل مفتاحیه خصوصاً کیا است . در صفحهٔ ۲۵۰ و خاصه ۲۵۱ به تصریح معلوم می‌شود که چنین است . پس راوی هم از ذریه ابودجانه اکبر است و وابسته به شیطان و کارگزار او است .

متون را تسلیب می‌کند تا به قدرت برسد . مفتاح اعظم پدر راوی است و می‌گوید: «ذریه‌ای از ذریات حضرت ابودجانه اکبر و مفتاح اول که در دامان مفتاحیه پرورده شد ، که او را حتی از هنگامی که بذر نطفه‌اش در زهدانی سرگردان نشاء گردیده بود ، می‌شناختم . »

در ادبیات ما همیشه پسرکشی بوده است در **شاهنامه** هم مسئلهٔ پسرکشی مطرح است اما اینجا مسئلهٔ پدرکشی مطرح می‌شود و این پدرکشی ذهن را به آن سمتی می‌برد که فروید درباره‌اش حرف زده و مقاله‌ای که دربارهٔ **ادیپ شاه** ، **هملت و برادران کارامازوف** نوشته است در حقیقت این عقدهٔ ادیپی دراینجا ، این طوری تجلی می‌یابد که هم نام مادرش گایتری است و هم نام معشوقش .

نکتهٔ دیگر اینکه ، گایتری کلمه است و کلمه زایاست . اول به صورت زنی جسمیت می‌یابد یا گوشتمند می‌شود و بعد به صورت تخته بند درمی آید . باردار می‌شود . آنجا هم کلمه است . کلمه ، زاد و رود راوی است . خود راوی هم کلمه است . کلمهٔ جسمیت یافته . چون نام مادرش گایتری است و او هم رود است . نقش سه ستاره برشانهٔ ام‌الصبیان هست . مکان ستاره‌ها در منطقه‌ای متروک است به عین رودی پیچان ، نقش هم نقش قریه است . ام‌الصبیان می‌گوید ماالباقی نسل بنی‌دجانه هستیم که از کرانهٔ آن رود می آییم .

می‌دانیم که **رود راوی** در لاهور است پس لاهور با آسمان و رود پیچان جاری در آسمان با رودخانهٔ راوی پیوند می‌خورد . کلمهٔ گوشتمند شده یا جسمیت یافته (لوگوس) است که در تلقی مسیحیان لوگوس همان کلمة الله است و در عین حال شیطان هم هست . چرا که اگر حوا (ام‌البشر) هابیل و قابیل را به دنیا می آورد . به قرینه لهیا جفت ابودجانه (= شیطان) هم بلقیس و طونه را به دنیا می آورد . همچنان که

خیر ، روح واحدی دارد ، شر نیز روح واحدی دارد . این دوگانگی در ام‌الصبیان تجلی می‌یابد ، هم لکاته است و هم اثیری . اضافه کنم به یک معنی ام‌الصبیان همان گایتری است یا بهتر است بگوییم مرتبط و مقترن است .

چون همچنان که از نامش برمی آید ، مادر دو پسر است . گایتری هم (در نقش گایتری دات و گایتری شار) دو پسر دارد ، هر دو هم به نام رود ، گو اینکه به ظاهر کیا و آنانند . البته خود آنانند هم به معنای رود است . همان‌طور که ابودجانه اکبر به مقربانش امر کرده مفتاح اعظم را یاری رسانند و جسم معشوقش یعنی گایتری دات را مبتلای درد کنند ، مقربش آن زخم مبارک را مأمور ویرانی جسم معشوق کیا یعنی گایتری شار نموده . اگر گایتری کلمه باشد ، ام‌الصبیان هم کلمه است . اندام گایتری رفتار هزارگانه دارد (صفحهٔ ۱۶) ، ام‌الصبیان هم هزار جسم دارد (صفحهٔ ۱۳۴) .

اگر گایتری را زمین در نظر بگیریم ، با توجه به گاو جیا ، ام‌الصبیان هم زمین می‌شود که سلم‌السماء کرده و با ستارگان یکی شده است .

دارالشفاء و دارالکتب – یکی مرتبط با طب و یکی با کلام است ولی درّ هر دو عمل تسلیب صورت می‌گیرد . دوگانگی در حرفه راوی تجلی یافته . رفته است به تحصیل طب . آن را نیمه کاره رها می‌کند و به تحصیل علم کلام می‌پردازد . بر همین مبنا ، کل روایتش نوعی سفسطه و تناقض‌گویی است . دو طرز تلقی از کلام ارائه می‌شود: یکجا کلام محمل مرگ است که نماینده‌اش ابن القرد است ، در یکجا کلام رمز و محمل باروری و زایایی و روان بودن است که نماینده‌اش الاهوازی است . تسلیب ، هم بر جسم اعمال می‌شود و هم بر کلمه . یکی از دلالتهای یگانگی کلمه با جسم و جسمیت یافتن مطلبی است که در صفحهٔ ۵۳ آمده: «کلام مکتوب ، جسم مکتوب است .» اسم اصلی کیا ، رود است . اسم پسرش هم آنانند است که باز هم به معنی رود است . نسب او به الاهوازی می‌رسد . در نظر الاهوازی کلام زاینده و جاری مثل رود است . الاهوازی با ام‌الصبیان درمی آمیزد و پیوند آنها رود می‌شود که ممزوجی است از کلام و زنانگی . رود ممکن است با اردن یگانه شود اما از طرف دیگر با رود جاری و پیچان در آسمان که مکان ام‌الصبیان هم است ، مرتبط می‌شود .

آقای خسروی در جایی اشاره کرده‌اند که من نگفته‌ام رمان ایرانی نداریم . اما من به جای ایشان می‌گویم که واقعاً رمان نداریم .

البته این به دلیل این نیست که ما چون رمان نداریم پس چیزهای دیگر هم نداریم . بلکه ما قصه داریم ، به نوعی رمانس داریم و آن طوری که ریچارد چیس (Richard Chase) در کتاب فوق‌العادهٔ خود دربارهٔ ادبیات آمریکا آورده آنجا از Romance Novel صحبت به میان می آورد ، یعنی قصه – رمان .

برای اینکه در رمان آمریکایی و رمانهای ایرانی نقض حقیقت دل آدمی مطرح است و هاثورن قصه یا رمانس را این طوری تعریف می‌کند: «قصه از ذهن و دل سرچشمه می‌گیرد . دلمشغولی قصه‌نویس حقیقت دل انسان است (البته مطابق شرایطی که خود قصه‌نویس انتخاب یا خلق می‌کند) . قلمرو آن هم جایی است بین دنیای واقعی و دنیای افسانه‌ای ، یعنی مکان رویارویی واقعیت و تخیل است .»

تفاوتهایی که ریچارد چیس برای رمان و قصه قائل است . به این شرح است:

۱– در رمان واقعیت به دقت و با طول و تفصیل همه جانبه و جامع محاکات می‌شود ، در قصه واقعیت به تفصیل محاکات نمی‌شود .

۲– شخصیت در رمان از سیر وقایع و طرح مهم‌تر است اما در قصه سیر وقایع بر شخصیت ارجحیت دارد .

۳– در رمان گروهی از آدمها وارد عرصهٔ رمان می‌شوند و رمان‌نویس آنها را وا می‌دارد به دنبال امور زندگی بروند . آنها با طبیعت و یکدیگر و طبقهٔ اجتماعی و گذشته پیوند موجهی دارند . اما در قصه آدمها با یکدیگر و طبقه و گذشته پیوند چندان پیچیده‌ای ندارند . آنها در طیفی از پیوندهای آرمانی نشان داده می‌شوند . قهرمان قصه هم تا حدی انتزاعی و آرمانی است .

۴– در رمان رویدادها موجه است اما در قصه طرح پرآب و تاب است و چه بسا حوادث اعجاب‌انگیز اتفاق بیفتد که چه بسا توجیه واقع‌گرایانه

صالح حسینی

نداشته باشد بلکه توجیه سمبولیک داشته باشد .

۵– در رمان هدف از سیر وقایع تراژیک یا کمیک این است که ما را به شناخت قهرمان یا گروهی از آدمها یا شیوه‌ای از زندگی برساند . دیگر اینکه رمان از نظر تاریخی در خدمت منافع و آمال طبقه متوسط بوده است اما در قصه چون قصه‌نویس تعهد چندانی به محاکات عاجل واقعیت ندارد . در وارد کردن عناصر اسطوره‌ای و رمزی و تمثیلی به عرصهٔ داستان دستش بازتر است .

چیس این تفاوت را از این جهت می آورد تا گسستگی مدار رمان آمریکایی را از انگلیسی نشان دهد و تأکید کند که رمان آمریکایی در واقع قصه – رمان است . عامل آن ، این است که فرهنگ آمریکا ، فرهنگ تناقضهاست و سبب آن هم ، خاصه کیفیت مانی‌گرایانه آیین پیرایشگری است (Puritanism) است .

در مانی‌گرایی قدرت خیر و شر هم کفه است و بنابراین ستیز خیر و شر تا جاودان برپاست. حتی هاری لوین (Harry Levin) قدرت شر را بالاتر می‌داند. سنت فرهنگی ما هم به طریق اولی بر تضاد و تناقض استوار است و جنگ ابدی خیر و شر، اهورا و اهریمن، جلوه‌های چنین تناقضی است یا قصر فردوس و دیرمغان، مسجد و خرابات، میکده و صومعه، نور و ظلمت، کفر زلف و مشعل چهره، معشوق دو چهرهٔ حافظ، در **بوف کور** لکاته و اثیری و در **شازده احتجاب** فخری و فخرالنساء می‌شود و در **رود راوی** هم ام‌الصبیان، خاکی و افلاکی است.

■ **پویا رفویی:** تأکید من بر طنز ویژه و منحصر به فردی است که در **رود راوی** دیده می‌شود. براساس مطالعاتی که به‌خصوص در سه دههٔ اخیر در باب طنز صورت گرفته، من سعی می‌کنم **رود راوی** را از منظر راوی آن مورد بررسی قرار دهم.

رمان پژوهی، جرمی‌هاوثورن یکی از مهم‌ترین کتبی است که در باب پیدایش رمان در دههٔ نود منتشر شد. او پیدایش رمان را تلاش فلاسفه‌ای می‌دانست که تقدس راوی را به پرسش کشیدند.

یعنی راویان اولین رمانها، کسانی بودند که مثل راویان متون مقدس راویان حماسه‌ها و شعرهای عاشقانه‌ای که در قبل از پیدایش رمان به چشم می‌خورد، دیگر از آن حجیت و محوریت برخوردار نبودند. یعنی نویسنده باید تغییر کسوت می‌داد و به راوی مبدل می‌شد. یا اگر بخواهم از قاموس واژگان بلانشو استفاده کنم می‌گویم در رمان زیر فشار سهمگین زبان و قوانین خاص آن «من» به «او» تبدیل می‌شود. اساس **رود راوی** مبنی بر پیش زمینهٔ عظیم فرهنگی است و از آنجا که ما با رمان به صورت ترجمه آشنا شدیم، با این تجربه خیلی آشنا نیستیم و این مسئله همانا هم وثوق یا عدم وثوق به راوی است. شاید لازم به یادآوری باشد در فاصله سالهای ۴۰ تا ۵۰ بود که علم روایت‌شناسی و مطالعاتی که شاید در پنجاه سال اول قرن بیستم صورت گرفته بود، به صورت آکادمیک درآمد.

اختلافی که میان رابرت پن وارن (Robert Pen Warren) و کلینت بروکس (Cleanth Brooks) بر سر روایت و کیفیت بررسی راوی درگرفت، از این بابت بسیار درخور تأمل است. رابرت پن وارن علاقه داشت راویان را به دو دسته تقسیم کند: راویان موثق (reliable narrators) و راویان ناموثق (unreliable narrators) در مقابل کلینت بروکس تمایل داشت راویان را بر مبنای زبان‌شناسی یعنی همان راوی اول شخص و راوی سوم شخص و... تقسیم کند.

در مناظره‌ای که در مجلهٔ **کنیون ریویو** سالها پیش صورت می‌گیرد کلینت بروکس به رابرت پن وارن انتقاد می‌کند که تو از کجا می‌فهمی راوی موثق است یا ناموثق؟ آیا در کتاب شرایطی هست که بر مبنای آن ما متقاعد می‌شویم که می‌شود به راوی اعتماد کرد و یا بالعکس؟

در آن زمان جوابها بسیار متناقض بوده. اما امروز تقریباً علم روایت‌شناسی اصولی را در این زمینه تثبیت کرده است. امروز ما براساس آرای روایت‌شناسان عمده‌ای مثل هری مک دونالد و جرالد گراف می‌دانیم که راوی وثوق یا عدم وثوق خود را از متن کسب نمی‌کند، از متون پیشین کسب می‌کند. یعنی فی‌الواقع آن رفتاری که ما در مواجهه با متون قبلی آموخته‌ایم در مواجهه با متون بعدی هم همان رفتار را اعمال می‌کنیم. به تعبیر گلشیری، مردمی و کلام محور هستیم، پذیرفته‌ایم هر چیزی که به کتاب درآید، درست است و عین حقیقت است. اما در جهان بعد از مدرنیته این حرف دیگر خریداری ندارد چه اساساً بر این منوال هیچ متن مکتوبی را نمی‌شود نقد کرد اساس **رود راوی** همین است.

یعنی قسمت وسیعی از طنزی که در **رود راوی** می‌بینیم، این است که آیا باید به این راوی اعتماد کنیم یا نه؟ راوی خیلی تلاش می‌کند خودش را به شکل راویان کهن و باستانی ما درآورد که ما آنها را به واسطهٔ آن جهان‌بینی خاصی که در آن متون دیده می‌شود، بی‌چون و چرا قبول می‌کردیم، ولی به این راوی نمی‌شود خیلی اعتماد کنیم. دلایلش هم خیلی زیاد است. راوی رمان **رود راوی** یک دروغگوی تمام عیار است. علت دروغگویی‌اش از جنبه‌های مختلف قابل بررسی است. نمی‌شود به راوی دل سپرد که هر چه می‌خواهد بگوید و ما هم بلون چون و چرا بپذیریم و صدایمان هم درنیاید. چون این راوی در چند جای کتاب به طور جدی اطلاعات متناقض در اختیار مخاطبش قرار می‌دهد. در فاصلهٔ صفحات ۶۱ ـ ۵۸، وقتی که سوار ماشین مفتاح اعظم است، از راننده، می‌پرسد آن خیابان اسمش چیست؟ راننده هم متعجب می‌گوید که اسم آن خیابان پنجم حوت است. بعد راوی می‌پرسد چرا اسم اینجا را پنجم حوت گذاشته‌اند؟ راوی جواب می‌دهد به خاطر اینکه روز پنجم حوت روز تولد شما است. ولی کمی که جلوتر می‌رویم در گزارش دارالشفاء می‌بینیم که تاریخ تولدش را در اسناد دارالشفاء ششم حوت ذکر کرده‌اند. در جای دیگر در همان گزارش می‌بینیم که راوی متولد ۱۲۷۳ است. حال آنکه صفحهٔ اول رمان گفته می‌شود که وقتی من بچه بودم و پشت لبم نرمه مویی سبز شده بود، پدرم مرا سوار وانت خودش کرد.

حتی اگر به سال ۱۲۷۳، هفده سال هم اضافه کنیم می‌شود سال ۱۲۹۰ که در ایران در آن سال وانت وجود نداشته است. یا در سال ۱۳۰۴ که قسمت عمده‌ای از روایت رمان در این زمان صورت می‌گیرد، عمویش را با دوچ مشکی توصیف می‌کند در حالی که در آن دوران چنین امکاناتی وجود نداشته است.

در سال ۱۳۰۴ در هیچ جای جهان سزارین وجود نداشته و کمتر کسی به مخیله‌اش خطور می‌کرده که زمانی در عالم طب چنین اتفاقی رخ بدهد. اما این راوی دلش می‌خواهد گایتری، محبوبش، به شیوهٔ سزارین وضع حمل بکند.

در جای دیگر با چاپلوسی هر چه تمام‌تر ادعا می‌کند که مفتاح اعظم در تلاش است برای زخم کبود، پنی‌سیلین تهیه کند، و حال آنکه ما می‌دانیم در آن زمان اصلاً پنی‌سیلین کشف نشده است، و انواع و اقسام این تناقضها در سراسر رمان به چشم می‌خورد که بر این مبنا ما متوجه می‌شویم راوی دچار تناقض‌گویی است و این تناقض‌گویی دروغگویی صرف نیست بلکه شواهد و قرائن را که کنار هم قرار می‌دهیم می‌فهمیم راوی کسی است که متعلق به زمان ماست و نمی‌تواند متعلق به سال ۱۳۰۴ باشد، چرا که از اطلاعات، مفاهیم و معرفتی برخوردار است که در سال ۱۳۰۴ وجود نداشته است.

در نثری هم که راوی برای روایت ماوقع به کار می‌گیرد، به رغم اینکه تلاش می‌کند خودش را به نثر کهن نزدیک کند ردپاهایی باقی می‌ماند که نشان می‌دهد از ادوات و امکانات نثر معاصر فارسی و

همین‌طور از شرایطی که به دلیل ترجمه در زبان امروز فارسی به وجود آمده ، بهره گرفته است .

مسئله‌ای که راوی خیلی از آن پرهیز می‌کند این است که او فرزند حرامزادهٔ مفتاح اعظم است . اما از بازگو کردن این مطلب طفره می‌رود و برای همین هم ما با سؤالات بسیاری مواجه می‌شویم که در خلال سیر روایت پله‌پله پی می‌بریم که راوی فرزند مفتاح اعظم است .

اساساً چه لزومی دارد اسم خیابان به نام فردی باشد که در آغاز قرار بوده طب بخواند و چون موفق نشده تحصیلاتش را تمام کند و بعد به علم کلام روی آورده است؟ در همه جای کتاب می‌بینیم که زیردستان راوی از او با عنوان «والا تبار» یاد می‌کنند اما راوی هیچ ضرورتی احساس نمی‌کند تا تبارش را معرفی کند .

نمونهٔ دیگری از تناقض‌گویی راوی این است که منابع و ماخذ را همانند یک متن علمی در این کتاب رعایت می‌کند . او می‌گوید من به فهرست الف رجوع کردم و رسیدم اسم الاهوازی بود ، بعد دیدم الاهوازی به کتاب السیوندی ارجاع داده ، رفتم و کتاب السیوندی را در فهرست پیدا کردم و . . . اما در سه جای کتاب از بوتراب کاتب صحبت می‌کند و هیچ لزومی نمی‌بیند او را معرفی کند و بگوید او کیست و از کجا آمده است . جالب اینجاست اگر ما از دستاوردهای نقد ادبی امروز صرف نظر کنیم و بگوییم بوتراب کاتب همان ابوتراب خسروی سال ۱۳۸۲ است که مؤلف رمان است و اسمش هم روی جلد کتاب نوشته شده ، به این ترتیب در قرن ششم هجری چه می‌کند که ام‌الصبیان به گفته‌های او ارجاع می‌دهد؟ در اول کتاب هم در شرح خلقت رونیز ، به سرقت اسم اعظم که توسط شاه بودجانه اکبر صورت می‌گیرد ، اشاره می‌کند و ذکر وجود بوتراب کاتب را برای تأیید صدق ماجرا بسنده می‌داند در آنجا هم دلیل مشخص و مبرهنی نداریم که بوتراب کاتب کیست و از کجا آمده است؟ بوتراب کاتب به تعبیر تنی چند از منتقدین معاصر مثل دریدا و لاکان نامهٔ مسروقهٔ این رمان یا کلید گمشده‌ای است که ما نمی‌توانیم به آن دست یابیم و همواره در هاله‌ای از ابهام مکتوم می‌ماند .

فکر کنم که دلایل کافی برای اثبات ریاکاری راوی ارائه داده باشم . گرین بلاتز (Green blatz) می‌گوید وقتی ایمان و باورمان را به راوی از دست داده باشیم چاره‌ای نداریم که هم به متنیت تاریخ معتقد باشیم و هم به تاریخیت متن . پس ما هم چاره‌ای نداریم جز اینکه با نگاهی سیاسی به کتاب نگاه کنیم . یکی از آیینهایی که راوی به مفتاحیان نسبت می‌دهد تسلیب است ، این تسلیب از چه ذات و ماهیتی برخوردار است؟ مهم‌ترین نکته‌ای که به نظرم می‌رسد این است که «تسلیب» کلمه‌ای است اسرارآمیز و از مصادیق متعددی برخوردار است . اولین وظیفه‌ای که به راوی محول می‌شود تسلیب متون است . فی‌الواقع به زبان امروزی تسلیب معنی سانسور می‌دهد و راوی سانسورچی است . یعنی چون مفتاحیه قومی بی‌اصل و نسب هستند و تاریخ مکتوب ندارند ، باید سیره‌شان تدوین شود و این امر به راوی واگذار شده اما چون مخالفان و معاندان و به تعبیر امروزی ، منتقدان این فرقه خیلی زیاد بوده‌اند ، راوی مجبور است تسلیب کند و جایگزینی تسلیب به جای سانسور باعث شده که این کار خیلی مقدس نشان داده شود .

در ادامه می‌بینیم راوی همان‌طور که دانشجوی طب بوده و طب را نیمه کاره رها کرده و به علم کلام روی آورده ، شغلی هم که به او داده شده مطابق حال و روزش است یعنی هم باید مسئول دارالشفاء باشد و هم باید سیرهٔ مفتاحیه را تدوین کند و این هر دو از یک قماش‌اند . سیر روایت را که دنبال کنیم یکی از پیامهای رمان این است که رفتار ما با متن با رفتارمان در زندگی واقعی خیلی توفیر نمی‌کند . جملهٔ جنجال‌برانگیز دریدا را هم به خاطرمان می آورد که «چیزی ماورای متن وجود ندارد» .

در واقع از وظایف و مسئولیتهای راوی ، یکی هم این است که متون را تسلیب کند و به بیان ساده‌تر آنها را مورد جرح و تعدیل و تحریف قرار دهد و در عین حال با اعضاء بدن آدمها هم همین معامله را بکند . اما علت تسلیب چیست؟ علت تسلیب در یک فضای کاملاً انتزاعی و تجریدی این طور بیان می‌شود که زخمی به صورت بیماری همه‌گیر و ناشناخته در رونیز به چشم می‌خورد که آن هم زخم کبود است و زخم کبود هم

پویا رفویی

طوری است که راوی لازم دیده با مقدار زیادی سفسطه‌پردازی و فلسفه‌بافی در مورد آن حرف بزند . بنابرآنچه راوی برای ما بازگو می‌کند مفتاح اعظم خیلی تمایل دارد که این درد از بین برود اما کاری از دستش برنمی آید . حتی تمایل دارد پنی‌سیلین بیاورد اما پنی‌سیلین هم به این زخمها کارگر نیست و البته این زخمی است که تحت فرمان شاه بودجانه اکبر بوده و وقتی به آخر کتاب می‌رویم ، می‌بینیم از قول ام‌الصبیان چنین در متون درج آمده که زخم کبود از جنود سربازان مفتاحیه به حساب می آید .

اما به آخر کتاب که مراجعه می‌کنیم ، می‌بینیم که وقتی راوی به خزانهٔ دارالمفتاح می‌رود ، در آنجا با ابزاری آشنا می‌شود که در هیچ یک از متون ذکر آن به میان نیامده است آنچه در خزانهٔ دارالمفتاح می‌بیند آن ابزار شکنجه است . در واقع لباس میخ‌داری را وصف می‌کند که وقتی آن را به تن افراد می‌کردند ، افراد مجروح می‌شدند به طوری که فریاد می‌زدند و از صمیم قلب خواهان آن می‌شده‌اند که دست یا پا یا هر عضو

مورد شکنجه را قطع کنند.

همین‌طور کلاهی از جنس مرمر بر سر افراد خاطی می‌گذاشتند که با وارد کردن آسیب به سلسله اعصاب آنها، آنها را نابینا می‌کرده. انواع و اقسام ابزار شکنجه را در خزانهٔ دارالمفتاح توصیف می‌شود و بالطبع راوی تمایل دارد آنجا را به صورت یک موزه وصف کند که در واقع متوجه می‌شویم این انتزاع و تجرید برای فرار از بازگو کردن حقیقت ماجراست.

چه بسا که دارالشفاء زندان یا شکنجه‌گاه باشد و راوی برای فرار از حقیقت چنین اسمی را به چنین محلی نسبت می‌دهد و از کجا معلوم مرضا، مخالفان دارالمفتاح نباشند که مثل کشورهای استبدادی، یا جوامع تک بعدی و تک محور همانند شوروی دوران استالین با کلینیک و برچسب جنون و ناراحتی روانی بسیاری از مخالفان خود را سرکوب می‌کردند. اینجا هم قائله به همین منوال است. اسمشان مریض است اما در واقع مخالفان سیاسی هستند.

در صفحات ۱۰۱ - ۱۰۰ زن و مردی جذامی وصف می‌شوند که این دو رابطهٔ عاشقانه‌ای با هم برقرار کردند و زخمها به شکل پروانه درآمده‌اند، به طوری که زخمهای هم دیگر را می‌شمارند. نگرشی که در آن جامعه مفتاحیه نسبت به عشق ابراز می‌شود جالب توجه است یکی از مسئولان دارالشفاء می‌گوید ما آمدیم عشق را میان افراد ایجاد کنیم تا یکدیگر را تکمیل کنند. در واقع اعضاء بدن افراد را مورد شکنجه قرار می‌دهند، تسلیب و مثله می‌کنند و یا به تعبیری بهتر برای فردیت آدمها ذره‌ای احترام قائل نیستند.

راوی در خیل اسنادی که بررسی می‌کند، با تناقض‌گویی سعی می‌کند ما را از حالت روحی خودش مطلع کند. از طرف دیگر ما وقتی مراحل مختلف روایت را پی می‌گیریم متوجه می‌شویم راوی قرار بود سیرهٔ مفتاحیه را بنویسد اما چیزی که در اختیار ما قرار داده، **رود راوی** است.

این **رود راوی** نه روایت خطی داستان است نه به صورت تجرید و انتزاع محض است آن طور که مثلاً در متون کهن می‌بینیم. در واقع کاری که مفتاح اعظم به کیا محول کرده است. پس این روایت به چه کار می‌آید و مگر راوی چه کار کرده که مجبور است به این تناقض گوییها دست بزند و آونگ باشد بین متون کهن و متون جدید؟ علت اصلی تسلیب را اپیدمی زخم کبود ذکر می‌کند اما با دقت درمی‌یابیم که شاید می‌خواهند اثری از شکنجه باقی نماند و ردپایی از خود نگذارد و از سویی می‌خواهند با سرکوب و شکنجه از رعایا زهرچشم بگیرند.

تصاویری که از رعایا ذکر می‌کند، جالب توجه است. ماشین که رد می‌شود تمام آنها تا کمر خم می‌شوند. مثل بسیاری از کشورهای دیکتاتوری که عدهٔ زیادی ظاهراً منقاد و مطیع حکومت‌اند اما به محض تغییر شرایط، آن حکومت متلاشی می‌شود و جای سؤال دارد که چگونه نتیجه‌ای متفاوت از تصویری که قبلاً ارائه شده بود، رخ داده است.

زخم کبود در سراسر کتاب با متن یگانه می‌شود و از این بابت بسیار اهمیت دارد. از یک طرف صدای خلخال گایتری رقصنده در آغاز کتاب با صدای زخم یگانه می‌شود، از طرف دیگر در چند جای رمان و به‌خصوص صفحات نخستین، به تفصیل درد مورد ستایش واقع می‌شود و در ادامهٔ کتاب از قول مفتاح اعظم می‌خوانیم که می‌گوید درد از رعایای مفتاح اعظم است و در پایان کتاب هم می‌بینیم که به نام ام‌الصبیان و کتاب مجهول و مجعولی که نویسندهٔ آن معلوم نیست، شکنجه و مثله کردن مخالفان و منتقدان یا به قول مفتاح اعظم معاندان را توجیه می‌کند.

بنا را بر این گذاشتیم که به صدق گفتار راوی شک کنیم. پس می‌توانیم فرضیه‌ای را مطرح کنیم مطرح می‌شود، همان تقریرات بوتراب کاتب باشد. دستورات ام‌الصبیان مبنی بر اینکه زخم، درد و جنون سربازان و جنود مفتاحیه هستند. با روحیات و خلقیات او هیچ سنخیتی ندارد.

در اشیا، خزانهٔ دارالمفتاح هم ابزار شکنجه به وفور پیدا می‌شود که راوی از سه تای آنها اسم می‌برد: چارق، کلاه سنگی و دستبند مفتاحیه.

وقتی شرح دستبند را می‌خوانیم می‌بینیم که در صفحات ۱۱۸ - ۱۱۷ کتاب وقتی الاهوازی با ابن‌القرد ملاقات می‌کند، الاهوازی به جمع مخالفان ابن‌القرد می‌پیوندد و می‌گوید من فکر نمی‌کنم که این فرد آن طوری باشد که شما می‌گویید.

بعد معاندان می‌گویند زخم او هنوز بر دستان ماست. با این پیش زمینه، چنین به ذهن متبادر می‌شود که چه بسا این دستبند هم از ابزار و ادواتی باشد که ابن‌القرد اختراع کرد اما بر پایهٔ متون مجعول مفتاحیه به نام ام‌الصبیان رقم خورده است.

دو تصویر متفاوت از زبان در رمان ارائه می‌شود: یکی تصویری است که الاهوازی از زبان ارائه می‌دهد و از آن با استعاره‌های رود، بذر و نطفه یاد می‌کند دیگری تصویری است که ابن القرد از زبان به دست می‌دهد و با استعاره‌های چنگال، تیغ و سم یاد می‌کند. یکی می‌خواهد با زبان به سرکوب و قدرت اجتماعی دست یابد. دیگری می‌خواهد با آن به یک مفهوم اخلاقی به معنای فلسفی کلمه دست یابد و رابطهٔ آدمها را با هم تحت‌الشعاع قرار دهد. این دو تصویر در سرتاسر رمان در حال تضاد و تعارض با هم‌اند.

تقابل میان ابن القرد و الاهوازی به صورت تقابل راوی یعنی کیا و بودجانه ادامه می‌یابد.

اگر حرفهای راوی را به دیده تردید بنگریم، می‌توانیم چنین فرض کنیم، که وقتی شاه بودجانه متوجه می‌شود همسرش ام‌الصبیان با الاهوازی رابطهٔ نامشروع دارد ام‌الصبیان را می‌کشد و برای اینکه زیر بار ملعنت و فشار اجتماعی نرود شروع می‌کند به دروغ‌بافی که او به آسمان رفته است و به خاطر اینکه این مالیخولیا را یک طوری رفع و رجوع کند، همان‌طور که لاکان می‌گوید مجبور می‌شود در کل وقایع و حقایق جهان اطراف تجدید نظر کند و رابطهٔ تازه‌ای میان ذهن خود و جهان بیرون برقرار کند و دست آخر به این نتیجه می‌رسد که ام‌الصبیان به آسمان رفته در ادبیات کلاسیک ما همواره لکاته و اثیری بودن زنان مطرح بوده و این امر با چهرهٔ دوگانهٔ ام‌الصبیان قرین می‌شود.

ابودجانه پس از قتل زنش مالیخولیایی می‌شود و برای رهایی از این مالیخولیاست که دست به کار ساختن رصدخانه می‌شود. راوی هم به مدد شاه بودجانه مبتلاست با این تفاوت که او... پدرش را کشته. این رمز پدرکشی به صورت تصویر پروانه در رمان به مخاطب القاء می‌شود.

در اول کتاب وقتی گایتری می‌رقصد در اندامش پرواز پروانه تصویر می‌شود، کمی جلوتر وقتی راوی از دارالشفاء بازدید می‌کند با عاشق و معشوق جذام گرفته دارالشفاء روبه‌رو می‌شود که زخمهایشان به صورت

پروانه درآمده است و زخم از تن یکی پرواز کرده و به تن دیگری رفته. در ادامه وقتی که با خانم فرخ – جاسوسه‌ای که کاملاً خودش را در اختیار مفتاحیه قرار داده – روبه‌رو می‌شویم می‌بینیم که راوی وقتی به کفش او نگاه می‌کند، نقش پروانه را می‌بیند و متوجه می‌شود که کل اجتماع مفتاحیان به ریاکاری و سفلگی مبتلاست.

کیا با خانم فرخ شراب می‌خورد، شرابخواری این دو به صورت مراسم و سنت خاصی وصف می‌شود اگر شرابخواری را در ادبیاتمان به چشم یک ساختار بنگریم، دو مدلول متفاوت می‌یابیم: یکی شرابخواری همان‌طور که در متون حماسی‌مان دیده می‌شود، و حتی در گزارش هرودوت که ایرانیان قبل از نبرد، شراب می‌خوردند برای همین در فرهنگ ما قبل از رزم همیشه بزم وجود داشته و نمونه‌هایش هم در **شاهنامه** به وفور به چشم می‌خورد. یک نمونهٔ دیگرش هم حقیقت گویی و پرده برافتادن بعد از مستی است که مستی و راستی هم تعبیر شده است.

راوی وقتی با خانم فرخ شراب می‌خورد این شرابخواری در وهلهٔ اول به این مفهوم است که قرار است در مرحلهٔ بعدی مفتاح اعظم را بکشند و معنای آماده شدن برای توطئهٔ قتل را هم افاده می‌کند. و ثانیاً این دو آماده می‌شوند تا حقیقت را به هم بگویند و کل سیستم مفتاحیه را زیر سؤال ببرند.

همان‌طور که جولیا کریستوا در کتاب **خورشید سیاه** مطرح می‌کند، در جهان سوگواری به آن مفهوم که در جهان سنت به چشم می‌خورد، وجود ندارد. آدمهای مدرن در سرنوشتی که به آن دچار شده‌اند براساس تغییرات و تصورات فلسفی، دخیل‌اند.

به همین دلیل نمی‌توانند فقدان غیر را به راحتی بپذیرند. هر فقدانی بخشی از وجود آنهاست به این ترتیب، سوگواری سنتی (Mourning) به مالیخولیا (Melancholy) تبدیل می‌شود و برای رهایی از مالیخولیا چاره‌ای نیست جز اینکه در تمام سیستمها و نظامهای معنایی تجدید نظر کنیم و این دقیقاً همان کاری است که راوی هم انجام می‌دهد. بهترین نمونهٔ این مطلب، ماجرای دروغین به آسمان پرکشیدن ام‌الصبیان است.

حال آنکه ما می‌دانیم ام‌الصبیان هم، سرنوشتی متفاوت از آنچه بر سر نوادگانش یعنی گایتری دات و گایتری شار رفته، ندارد. می‌بینیم که وقتی راوی تیر می‌خورد، در آسمان هم زخمی خونین به وجود می‌آید. آن زخم با اشاراتی که در کتاب هست، با زخم کبود پیوند می‌خورد و در نهایت می‌فهمیم که ام‌الصبیان هم در دخمه‌های شاه بودجانه تسلیب شده اورا هم مثل گایتری قطعه‌قطعه کرده‌اند و به خاک سپردند.

■ **بلقیس سلیمانی: رود راوی** روایت «ساختن» است، ساختن یک متن، یک فرقه، یک هویت. به عبارتی در بستر **رود راوی** نه یک فرد که یک جامعه و یک تاریخ ساخته می‌شود.

سه ساحت روایی در روایت کیا قابل تشخیص و تمایز از یکدیگر هستند، در وهلهٔ اول در این روایت ما شاهد مفتاح اعظم شدن کیا هستیم که خود می‌تواند نمونه‌ای از روایتی باشد که هر مفتاح اعظمی از سر می‌گذراند. روایت دومی که موازی با روایت اول حرکت می‌کند مربوط به بازسازی هویت تاریخی فرقهٔ مفتاحیه است، فرقه‌ای که پایدار نمی‌ماند الا اینکه دارای حافظه و گذشته (هرچند جعلی) باشد. داشتن هویت تاریخی برای یک اقلیت به مثابه حقانیت استقرار و ادامهٔ حیات است. برای ساختن این گذشته، راوی (کیا) به متون و نسخ کهن مراجعه می‌کند، او شروع به بازسازی هویت مفتاحیه می‌کند به عبارت دیگر او برای مفتاحیه هویت‌سازی می‌کند، طبیعی است که این روایت آغاز و ابتدایی دارد، درست مثل هر روایت تاریخی دیگری روایت از درون اسطوره‌ها و با اسطوره‌ها آغاز می‌شود، آغازی شکوهمند، اعجاب‌انگیز و البته اسرارآمیز.

مفتاحیه با تسلط و دزدیدن اسم اعظم، بهشت «رونیز» را می‌سازند و نسب از آسمانها می‌گیرند، و همین جاست که روایت سُلم السماء ام‌الصبیان روسپی قدیسه، شکل می‌گیرد، اوست که ابودجانه را اصول

بلقیس سلیمانی

مفتاحیه می آموزد و جباریت ابودجانه را قدسیت می‌بخشد. روایت سوم **رود راوی**، «روایتِ روایت» است. در این روایت که در هم تنیده در دو روایت سابق است، چگونگی شکل‌گیری کتاب **رود راوی** بیان می‌شود. به نظرم بخشی از نظراتی که دربارهٔ کلمه و کلام و رابطه کلام مکتوب با پدیده‌های جهان در این اثر مطرح شده، شاکلهٔ اصلی روایت سوم را می‌سازد و همینجاست که متن به یک اثر پست مدرنیستی نزدیک می‌شود. البته آراء آورده شده دربارهٔ کلام مکتوب همخوانی وثیقی با زبان به کار گرفته شده در رود راوی دارد، زبانی که قرار است به متن عمق بدهد و آن را به ساخت ادبیت برکشد.

فهم لحن راوی روایت **رود راوی** و چگونگی حرکت او در جهت ساختن روایت اهمیت زیادی در درک کل متن دارد. راوی (کیا) جوانی است جویای نام، او قرار است مفتاح و رهبر هدایت قوم مفتاحیه بشود، پس شروع به ساختن خود و دنیای مفتاحیه در وضعیتی نامتعادل می‌کند، عواطف و احساسات و اندیشه‌هایش را از خواننده پنهان می‌کند، گاهی

چنان حرکت می‌کند که خواننده گمان می‌کند او عاقبت یا از حوزهٔ استحفاظی مفتاحیه می‌گریزد یا به جنگ این سیستم خفقان آور می‌رود، به تعبیری او در روایتش از ساز و کار جامعهٔ مفتاحی یکی به نعل می‌زند یکی به میخ و البته این کار را به مدد زبانی انجام می‌دهد که عروس هزار چهره‌ای است که با یک دست پیش می‌کشد و با یک دست پس می‌زند. به نظرم او آدمی است که به پلیدی، پوسیدگی، فساد و خشونت جماعت مفتاحیه آگاه است. اما به همان اندازه هم آگاه است که می‌تواند با زبان و کلام خشونت، استبداد و پلیدی را تقدیس کند و روایتی موجه از جماعت مفتاحیه ارائه کند.

راوی روایت **رود راوی** آدمی است که پلکان قدرت را یک به یک می‌پیماید و در این مسیر البته گام بر سر عشق وعلاقهٔ خود ـ گایتری شار ـ می‌گذارد و ابا ندارد همان مسیری را برود که قبل از او مفتاح حی رفته است. چه اینکه او همان جوانی مفتاح حی است و مفتاح حی آیندهٔ اوست و آنانند فرزند گایتری شار، کودکی اوست.

اما از چگونگی روایت **رود راوی** که بگذریم، زبان این اثر عنصر برجسته‌ای است که متن را می‌سازد و گاه داستان را به دنبال خود می‌کشد. آثار خسروی البته با زبانشان متمایز و برجسته می‌شوند، اما این کلام به معنای آن نیست که خسروی یک داستان‌نویس خوب، یک تحلیل گر موفق، یک طرح‌انداز خوب نیست، خسروی داستان‌نویسی یکه و شاخص است. اما آنچه در داستان او شاخص است زبان آثار اوست تا آنجا که نه تنها می‌توان گفت او نویسنده‌ای زبان‌گرا است که حتی می‌توان گفت او زبان ساز است. او امکانات، ظرفیتها و توانمندیهای زبان فارسی را می‌داند و می‌شناسد و به نقشی که این زبان در طول تاریخ در تذکره‌ها، سفرنامه‌ها، متون عرفانی، متون عاشقانه و متون حماسی، ایفا کرده، واقف است. او می‌داند که این زبان است که حافظ را حافظ کرده و بیهقی را بیهقی.

و باز می‌داند که ما در زبانمان متولد می‌شویم و با زبانمان زنده می‌مانیم، شاید به همین جهت است که او رمز نوشتن رمان ایرانی را در کشف امکانات زبان فارسی می‌داند.

بسیاری بر خسروی ایراد گرفته‌اند که این زبان آرکائیک نه تنها ما را به دنیای بیرون از مرزهایمان متصل نمی‌گرداند که اصولاً در درون مرزهایمان نیز ناتوان از برقراری ارتباط است، چرا که خود سد سدیدی است که توان مخاطب را ضایع می‌کند و داستان را جایی، آن پس و پشتها از نفس می‌اندازد.

به نظرم برای فهم جایگاه زبان در آثار خسروی باید به همان قاعده سنتی و همه فهم و «درخور بودن زبان با داستان و فضا» متوسل شد. البته برخی منتقدان باتوجه به آراء اندیشمندان پست مدرن جایگاه رفیع‌تری برای زبان در آثار خسروی قائل‌اند. شاید بتوان چنین تفسیری نیز از عنصر زبان در متون خسروی ارائه کرد، اما من فکر می‌کنم، زبان آثار خسروی درخور داستان و فضایی است که خلق می‌کند.

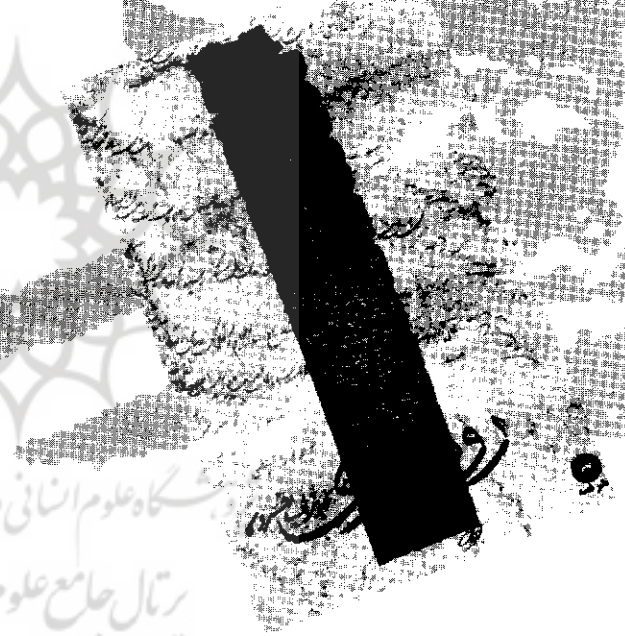
دایرهٔ واژگان خسروی بسیار وسیع است و این امر در زمانه‌ای که نثر ترجمه‌ای خوانندگان را سردرگم و نثر روزنامه‌ای مخاطبان را سطحی بارمی آورد، البته امتیاز ویژه‌ای است. به عبارتی خسروی به ما می‌گوید، کمی زحمت می‌خواهد تا ما فقر واژگانمان را با کشف ذخایر زبانی‌مان غنا بخشیم. ذکر این نکته نیز ضروری است که خسروی داستانش را با زبان رنگ آمیزی نمی‌کند. چنانکه گفته شد او با زبان به داستانش عمق می‌دهد، آن را لایه در لایه می‌کند و مخاطب را به چالش می‌کشد، اما نکته بسیار حائز اهمیت در زبان **رود راوی** به‌نظرم در کشف لایه‌ای از زبان فارسی است که کمتر مورد استفاده قرار گرفته است. زبان در رود راوی وظیفه‌ای جز تلطیف خشونت روحی ندارد، تا آن حد که خشونت و ستمگری در لفافی معنوی و قدسی پیچیده می‌شود. برای مثال به دستگاه حکومتی و کلاً به حوزهٔ حکومتی مفتاحیه «دارالمفتاح» گفته می‌شود. در این خانه «گشایش»، تنها چیزی که وجود ندارد، البته گشودگی و آزادی است، و به جایی که آدمها در آن مثله می‌شوند و یک زندان و قتلگاه تمام عیار است، «دارالشفاء» گفته می‌شود. به عملیات خشونت آمیزی که در آن بیعیت آدمی به عینه نمایش داده می‌شود، عملیات یا آیین «تسعیر» گفته می‌شود که نتیجه‌اش تطهیر آدمیان است. دردی که حاصلش مثله شدن تن آدمیان است، مقدس و یکی از برادران ایمانی آدمیان شمرده می‌شد، که وظیفهٔ ایمانی خودش را در جسم مؤمنان انجام می‌دهد و جسم را برای صعود روح به آسمان آماده می‌کند. قبل از **رود راوی** خسرو خمروی در رمان **شهری که زیر درختان سدر مرد** نیز چنین کارکردی از زبان را به نمایش گذاشته بود. البته حق این است که بگوییم گاهی خسروی در به کارگیری لغات تخصصی کمی راه افراط می‌پیماید. آنقدر که خاطر خواننده را در لذت بردن از متن مکدر می‌کند. به نظرم روایت عسکرزاده آق اولی از برافراشتن هیکل رصدخانه گاهی ملال آور می‌شود. اما این سؤال اساسی همچنان باقی می‌ماند که چطور می‌توان گذشته را به حال آورد و یا حال را به گذشته برد، بدون اینکه زبان آرکائیک، بر متن مسلط شود و مانع ارتباط خواننده با آن گردد؟

به عبارتی اگر زبان موجودی پویا، دینامیک و زنده است، چرا باید من نویسنده امروزی برای نشان دادن امکانات آن، به گذشته آن متوسل بشوم.

رونیز یک زندان بزرگ است که در آن دو طایفه حضور دارند، حضرت مفتاح و رعیتهایش و البته این عین عدالت مفتاحی است، زیرا همه چیز، حتی اشیاء و مفاهیم مجرد مثل «درد» نیز عملهٔ حضرت مفتاح هستند. اینجاست که می‌توان یک مدینهٔ بسته، غبار گرفته و عتیق را دید که می‌خواهد برای برجاماندنش هویتی دست و پا کند یا بسازد و هیچ

هویتی ماندگارتر و موجه‌تر از یک هویت قدسی نیست ، به همین دلیل که مادر این طایفه روسپی قدیسه‌ای است که اصولش را از آسمان به زمین می‌فرستد.

آمرسن منتقد آمریکایی در جایی گفته است؛ دربارهٔ امروز به من بصیرت بده ، دنیای عصر عتیق و دنیای آینده از آن تو باشد. خسروی با ساختن و روایت مدینهٔ رونیز به ما دربارهٔ تاریخ آدمی بر روی این کرهٔ خاکی بصیرتی همه زمانی و همه مکانی می‌دهد. او از استعداد وجود آدمی و زبان انسانی برای به وجود آمدن یک مدینهٔ بسته و یک سازوکار



استبدادی و خشونت‌زا ، پرده بر می‌دارد . برای من **رود راوی** ورای شگردهای هنری‌اش که سابق بر این هم خسروی در آثارش از آنها بهره برده بود اثری روشنگر ، تحلیلی و تفکرآمیز بود ، و این همه با ادبیت متن او نه تنها در تعارض قرار نمی گیرد که اصولاً به آن برجستگی و شأن می‌دهد.

در پایان لازم است نکاتی را در قالب سؤال دربارهٔ **رودراوی** مطرح بکنم ، که این پایان به معنای آغاز بحثی دوباره دربارهٔ این متن است .

● تناقضهایی که بعضی از منتقدان به راوی **رود راوی** نسبت می‌دهند تا چه اندازه متوجه نویسنده است ، برای مثال صحبت از پنی‌سیلین ، سزارین و . . . در روایت راوی تا چه اندازه متوجه بی‌دقتی نویسنده است . آیا حقیقتاً خسروی که وسواس‌گونه با آثارش برخورد می کند و زمانی دراز را به پژوهش و تحقیق درخصوص مصالح آثارش اختصاص می‌دهد ، این اندازه سهل انگار است که متوجه ناهمزمانی و ناهمزبانی در آثارش نباشد؟

● آیا پایان‌بندی **رود راوی** یک پایان‌بندی منطقی و سازگار با منطق داستان است و آیا کل متن ، نوع روایت ، مضمون ارائه شده ، چنین پایان‌بندی را برمی‌تابد؟

● آیا رمان **رود راوی** همزاد دیگر **اسفار کاتبان** است . یا این رود از آن رودخانه نشأت گرفته؟ و یا اینکه خسروی در **اسفار کاتبان** تمام شده است؟ و از این به بعد هرچه بنویسد حاشیه‌ای بر آن اثر است؟

● آیا رمان **رود راوی** حقیقتاً یک رمان ایرانی است ، به عبارتی آیا مشخصه‌های زبانی ، روحی ، فرهنگی و فکری قوم ایرانی در این اثر متبلور شده است؟

● این اثر تا چه اندازه وام‌دار **بوف کور** است ، آیا **گایتری رقاص** خواهر **بوگام داسی** ، رقاص معبد لینگام نیست که راوی **بوف کور** از او به وجود آمده یا نطفهٔ مردی که نمی‌داند ، کیست (**بوگام داسی** هم نمی‌داند آنکه از جدال افعی‌ها بر می گردد کدام‌یک از دو برادر است ، گایتری دات هم رقاصه‌ای است که نطفهٔ یک مرد سرگردان را پذیرفته است) آیا راوی تنها و مالیخولیایی **بوف کور** که روایتگر رجاله‌های بی‌مقدار زمانه‌اش بود ، در کسوتی تازه سیر رجاله شدن خود را بازمی گوید؟

■ **صالح حسینی:** باتوجه به گفته نورتروپ فرای در تحلیل نقد ، اینجا چون نقض حقیقت به واسطهٔ تسعیر و تسلیب است و تقریر درد بر جسم و تبدیل کردن کل زندگی به جهنم در طول قرون ، بینش به قول نورتروپ فرای جهنمی است و بنابراین در بینش جهنمی ، وجه داستانی حتماً طنزآمیز است .

دیگر دربارهٔ پایان رمان؛ به قول فرنگیان رمان با «پایان باز» همراه است . رمان امریکایی هم در پایان گره‌گشایی ندارد . **رود راوی** هم گره‌گشایی ندارد . چون نوع رمانی که ما داریم که اصلاً novel به آن معنا نیست و نام آن را هم نمی‌دانم چه بگذاریم قصه یا قصه – رمان ، در این نوع رمان جدال جزو ذات داستان است . در رمانهای رئالیستی ، جدال یکی از عناصر است . در حالی که در اینجا جدال ذات است و به همین دلیل هیچ وقت گره‌گشایی به وجود نمی آید و همواره بر مبنای تناقض می‌چرخد و همیشه تناقض هست و چون تناقض هست ، هیچ وقت هم چیزی به یگانگی نمی‌رسد .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی