نقد کتاب

رئالیسم ایرانی و رئالیسم شادی

نقدی بر رمان سنج و صنوبر

فرامرز دهگان

کریمی، مهناز

سنج و صنوبر

تهران، ققنوس، چاپ اول ۱۳۸۳

اغلب رمان‌نویسان امروز، پس از آن که مکاتب مختلف را پشت سر گذاشته‌اند، در این نکته متفق القولند که هیچ کدام از مکاتب گذشته، به تنهایی جوابگوی رمان امروز نمی‌تواند باشد و هم زمان، این رمان نمی‌تواند بی‌نیاز از هیچ کدام آن‌ها باشد. آشکار است که نویسندگان این دوره، همه در یک راه گام نمی‌زنند و البته اگر خوب دقت کنیم، هنوز هم گاهی شیوه‌ای یا مکتبی در جوامع مختلف، جنبه غالب به خود می‌گیرد.

در کشور ما این روزها، بعد از آن که مقدار زیادی از تب پست مدرن در شعر و داستان فروکش کرده است و هنوز هم این روند ادامه دارد، انگار کم‌کم موجی از ساده‌نویسی است که بر این ساحل نه چندان امن دامن می‌گسترد. در مقابل، نویسندگانی هم هستند که در هر دوره‌ای ـ بی‌توجه به موج‌ها ـ خود را در بین دیوارهای بلند روشنفکری‌شان منزوی می‌سازند و معمولاً مخاطبانی هم جز همتایان خود ـ روشنفکران ـ ندارند که البته این مخاطب، اگرچه به همان شیوه زندگی می‌کند یا احیاناً قلم می‌زند، کم‌تر پیش می‌آید که آبش با نویسنده‌ای به یک جوی برود. گویی هر اثری از این عزیزان در حلقه کوچک دوستان بسیار نزدیک محبوب و در حلقه نه چندان بزرگ‌تر روشنفکری مغضوب است. البته نمی‌توان کتمان کرد این عده دست کم به غنای تکنیکی و ابزار ادبیات می‌افزایند. اینان در بین عوام به سخت‌نویسی مشهورند و آثارشان عموماً از عنصر کشش و جذابیت یا به قول انگلیسی زبان‌ها «attraction و appeal» دست کم برای خواننده غیرحرفه‌ای بی‌بهره است یا بهره چندانی ندارد. فاجعه اما در گریز این عده از زندگی است و این که بعد از سال‌ها توهم روشنگری، تازه می‌بینی تمام تلاش شبانه‌روزی‌شان مصروف این شده است که فلان اعتراض رمانتیک اجتماعی را به زیر لایه ببرند یا لغزکی خیام‌وار به گوش‌های ریخته و خاک شده خدایی مرده برسانند؛ یعنی همان چیزی که عوام الناس در تاکسی و صف نان، با خلاقیت بی‌مهارشان فریاد می‌زنند. این عارضه البته بومی کشور ما نیست و در گستره جهان، نمونه‌های بسیار دارد. آن‌چنان که سارتر در مورد بودلر می‌گوید: «این شاعر موجود تیره‌بختی نبود که محکوم به شکست و نابودی باشد و علت شکست‌های پی‌درپی او در زندگی، این است که خود با میل و اراده به دنبال رنج و ناکامی می‌گشت. زیرا سرچشمه الهام و وسیله تقاص خود را در همین درد و ناکامی می‌دید. این مدعا در مورد بسیاری دیگر از شاعران نیز صادق است.[۱]

در عالم سینما، فیلم درخشان بیلیارد باز، این خصلت بشری را به خوبی وا می‌کاود و پل نیومن در نقش بیلیاردباز، چهره یک شکست خور حرفه‌ای را بسیار زیبا به نمایش می‌گذارد. به سادگی و در یک کلام می‌توان گفت که این دسته از انسان‌ها و نویسندگان، «زیادی جدی گرفته‌اند» و خود را به قول میلان کوندرا، در آینه یک دروغ زیبا کننده که همانا پیچیدگی، روشن فکری، از زمانه خود جلوتر بودن و چه و چه است، می‌نگرند.

اما ساده‌نویسان که عمدتاً پشت نام‌هایی مثل کارور و همینگوی سنگر می‌گیرند، سبکی بار را برمی‌گزینند. یافتن استثنایی برای آسان‌طلبی و سهل‌انگاری این دست نویسنده، خصوصاً نوع ایرانی‌اش،

بسیار سخت خواهد بود؛ چرا که آشکارا فریب این دروغ مرکب را خورده‌اند که «همه حقیقت‌ها ساده‌اند.» [۲] نام «ادبیات آشپزخانه‌ای» برای تولیدات ادبی این نویسندگان، الحق با مسماست.

به نظر می‌رسد نویسنده *سنج و صنوبر*، آگاهانه می‌کوشد بین این دو تعادلی ایجاد کند. البته نویسنده *سنج و صنوبر*، در این راه کاملاً تنها نیست. هر چند بعید است تعداد همقطارانش، از تعداد انگشتان دست در این کشور فراتر بروند.

محمد رحیم اخوت، در نقدی که بر این کتاب نوشته است، اشاره‌ای زیبا به نثر شاداب و پرتحرک کتاب دارد. اخوت می‌گوید: «چیزی که در نخستین بخش رمان *سنج و صنوبر* توجه را جلب می‌کند، علاوه بر شیوه روایت درخشان این بخش، نوعی سرخوشی و شادابی در روایت است که جای آن در داستان‌نویسی فارسی (داستان کوتاه، داستان بلند و رمان) خالی است. تا آن‌جا که من خوانده‌ام، داستان مدرن و جدی فارسی اخمو و غمزده است؛ غمی فرهنگی و جامعه‌شناختی که از رویدادهای تاریخی و فرهنگی ما مایه می‌گیرد و گویی گلیم بخت ما را از آن بافته‌اند. اما این اندوه تاریخی ـ فرهنگی را می‌توان با زبانی شوخ و شنگ روایت کرد؛ طوری که هم بیانگر نوعی وارستگی و آب از سر گذشتگی باشد، هم خواندن داستان را شیرین و دلچسب کند. آمیزه‌ای از اشک و لبخند و تجلی حال و هوای «کارم از گریه گذشته است بدان می‌خندم». بخش اول *سنج و صنوبر*، چنین روایتی را نوید می‌دهد.»

شامه تیز اخوت در این مورد تحسین برانگیز است، اما جای آن دارد که این سر زندگی متن را خیلی عمیق‌تر از جمله نسبتاً عرفانی «کارم از گریه گذشته است» پی بگیریم. این قضیه را از یک زاویه دید اگزیستانسیالیستی هم می‌توان دید که بی‌شباهت به همان نگاه عرفانی خودمان هم نیست و احتمال به افراط کشیده شدنش بسیار زیاد است؛ آن‌چنان که شد و دیدیم. وقتی آب از سر گذشته باشد یا مثل قهرمان رمان تهوع، رضا به داده می‌دهی و کاری جز تهوع از دستت صادر نمی‌شود یا این که مثل خیل عظیم اگزیستانسیالیست‌های بعدی به دامن لاابالی‌گری و هرزگی می‌آویزی.

قهرمان زن *سنج و صنوبر*، جزء کدام دسته است؟ تسلیم پیشه کرده است یا هرزه درایی؟ آفاق از آن طرف دنیا، از مهد آزادی جنسی، برای یافتن یک مرد به ایران باز می‌گردد؛ کاری که تاکنون بیشتر از مردهای این دیار دیده بودیم. چیزی که با فمینیسم مجادله جوی امروز ایران مغایرت دارد. ما نمی‌دانیم وجود پدر در ینگه دنیا چقدر لازم است، اما به راحتی می‌توانیم بگوییم دغدغه پیدا کردن پدر برای فرزند در نزد آفاق، دغدغه یک زن نسل اولی نیست. آفاق در پی آزادی جنسی، حق رأی یا انتقام از جنس مسلط نیست. درگیر با تن فروشی از شدت فقر نیست. درگیر با بی‌مهری خانه و خانواده نیست.شاید معشوق آفاق برای استثمار شدن به اندازه کافی مفلوک و شکسته باشد، اما دغدغه او و انتخابش چیز دیگری است. تصویر اجداد شاهزاده آفاق در ذهن او، جز یک کاریکاتور حماقت‌بار از شهوترانی و هوسبازی نیست؛ چیزی که از این نظر، لابد به راحتی می‌توان نوشته‌هایش را نادیده گرفت و به ماترکش علاقه‌ای نشان نداد، اما رفتار آفاق با نوشته‌های دایی اسد، چیز دیگری است. این‌ها به نویسنده *سنج و صنوبر*، در میان زنان نویسنده ایرانی از فروغ و سیمین دانشور تا به امروز و به آفاق در بین شخصیت‌های زن داستان ایرانی، از مهین تهران مخوف، بدریه جنایات بشر و لکاته بوف کور تا امروز، نوعی فردیت و هویت تشخص یافته می‌دهد و بارزترین مشخصه این فردیت، همان سرزندگی و سرخوشی است که متن را سرشار از طراوت کرده. با این وصف، می‌توان گفت رمان *سنج و صنوبر* نمونه خوبی است که ثابت می‌کند سرزندگی و شوخی طبع و متن، جز در سایه این اعتقاد که هنر از جنس زندگی است و نه مرگ، غیرممکن می‌نماید.

این حرکت در غرب، تاریخچه مدونی دارد. نیچه به ادبیات خود در پایان قرن نوزدهم، نام انحطاط یا «decadence» می‌دهد؛ انحطاط ادبیات پیشین که در نزدیک‌ترین فاصله، یعنی رئالیسم و ناتورالیسم، توصیف و تصویر فساد و تباهی و دنیاگریزی و گرایش به مرگ در آن دیده می‌شود. پس بد نیست همین جا یادآور شویم به خلاف رأی اخوت، این غم آلودگی ریشه‌ای فراتر و فروتر از رویدادهای تاریخی ـ فرهنگی و جامعه‌شناختی ایران دارد؛ هر چند در مورد ایرانیان، عوامل اخیر شدت بخش این امر بوده. نیچه در شامگاه بتان، چنین می‌گوید: «با این همه چه چیزی می‌توانست ضروری‌تر از شاد بودن باشد؟ هیچ کاری که در آن روحیه شاد وجود نداشته باشد، پیش نمی‌رود. فقط زیاده از حدبودن، نیرومندی است که برهان نیرومندی است. ارزیابی دوباره ارزش‌ها؛ پرسشی چنین تیره و سترگ، سایه بر کسی می‌افکند که آن را پیش کشد. کاری با سرنوشتی از این دست، انسان را در هر لحظه وا می‌دارد که به سوی خویش بشتابد تا جدی بودنی را که بس دلگیر و جان آزار شده است، از خود دور سازد.» [۳]

بعد هم با آن انتقادی که به سقراط می‌کند، به سمت باکوس و دیونیزی می‌رود و با این پیام، هنر و ادبیات از رئالیسم و ناتورالیسمی که آشکارا گرایش به فساد و تباهی و میل به مرگ داشت، به سمت سمبولیسم و رمانتی‌سیسم آلمانی یا بهتر بگوییم نیچه‌ای می‌رود و شاید باز هم بهتر باشد که بگوییم به سمت امپرسیونیسم یا امپرسیونیسم سمبولیستی؛ چیزی که مثلاً در کار کسی مثل توماس‌مان و در رمان‌های «مرگ در ونیز» و «کوه جادو» دیده می‌شود. [۴] آن‌چنان که از فرهنگ‌ها، از جمله فرهنگ اصطلاحات ادبی خانم سیما داد بر می‌آید، کار امپرسیونیسم بیشتر خلق فضا بوده و مربوط به نقاشی است، اما در رمان و کلاً ادبیات هم می‌شود این کار را کرد. از جمله ترفندهای این ادبیات، پردازش تمثیلی «allegorical» عناصر و شخصیت‌هاست و در تفاوت تمثیل و نماد آورده‌اند که «تمثیل نوعی تصویرنگاری است که در آن مفاهیم و مقاصدی از پیش شناخته شده، از روی قصد به اشخاص، اشیا و حوادث منتقل می‌شود، اما نماد، تجسم احساس هستی‌هایی است که قبلاً شناخته نشده و جز به شکل یک نماد خاص هم قابل درک نباشد» [۵] و از این رهگذر، گویا رمان *سنج و صنوبر*، بیشتر تمثیلی است.

در این رمان، بیشتر با یک سری موتیف‌های تاریخی در توالی رویدادهای رمان روبه‌رو هستیم که دائم تکرار می‌شوند، مثل غوره در چشم چکاندن که می‌تواند به عنوان نمونه، یادآور شخصیت تاریخی نادرشاه و شخصیت داستانی شازده احتجاب باشد که گنجشک‌ها را کور

می‌کرد یا اصلاً خود چاه بگو که قرینه سنگ صبور و سایه راوی بوف کور است و عمه‌ها و عمه قزی‌ها که انگار همه عکس برگردان همدیگرند. این‌ها بیشتر تمثیل هستند تا نماد. البته به جای پرداختن مستقیم و تلمیح به اصل روایات، به بازسازی آن‌ها از خمیره رمان پرداخته می‌شود و خود یادآوری یا «ضرب‌المثل» از خمیره ذهن و حافظه خواننده شکل می‌گیرد. ظاهر اشخاص هم بیشتر الگوری‌وار پرداخت می‌خورد. «جان» با داشتن مجموعه‌ای از اعضای غیرهمخون، مانند چهره و پوست سیاه، موهای بور و چشم‌های آبی، تمثیلی از انسان ـ جانور یا انسان ـ خدایان ازلی و اساطیری است و یا با آن مشخصه‌ای که در سطر اول رمان ذکر شده، می‌تواند مسیح باشد. این که این نمادها در طول رمان، به طرز غیرقابل تفکیکی به هم زنجیر شده‌اند، خود جلوه دیگری از امپرسیونیسم اثر است. بیان حسی وقایع با تکیه بر تجربیات شخصی نویسنده، «از قبیل «مزه برگ درخت» و «حسی که از در دست نگه داشتن مارمولک منتقل می‌شود» و ... عمده حس‌آمیزی و رنگ‌آمیزی و آشنایی‌زدایی شعری رمان را در یک فضای کاملاً شخصی شکل می‌دهد و پیش می‌برد؛ بدون آن که در روایت داستان خللی ایجاد کند. این در حالی است که شاعرانگی بی‌مورد، گریبان اکثر داستان‌های به ظاهر روشنفکری ما را گرفته است. برای نمونه می‌توان بیشتر داستان‌های شهریار مندنی‌پور یا رمان «من ببر نیستم ...» محمدرضا صفدری را نام برد که لعابی از شعر، طوری داستان را پوشانده است که حتی به واقع‌نمایی داستان هم ضربه می‌زند.

عمده بار شعری *سنج و صنوبر* را همین امپرسیونیسم اثر بر دوش می‌کشد. می‌توان گفت نویسنده در استخدام شعر، بسیار نیرومند و تیزهوشانه عمل کرده است. در مورد امپرسیونیسم *سنج و صنوبر*، حتی می‌توان از اشاره انتهای داستان به ابتدای آن و بازگشت شخصیت اصلی که کل رمان را به صورت شبکه‌ای از استعاره‌های عام گرد می‌آورد و از پریشانی وقایع و چند پاره‌گی شخصیت‌ها کسب جمعیت می‌کند نیز نام برد.[۶] البته سرزندگی متن، فقط وابسته به این جنبه‌های امپرسیونیستی یا طنز و هزل نیست، بلکه عواملی از قبیل سرعت ـ هم در مفهوم اقتصاد توزیع و کاربندی ابزار و هم سرعت در جریان روایت[۷] ـ حتی در سکانس‌هایی که به اتساع زمان و خلق فضای منتظرانه و ملال‌آور نیاز است که شاید در این مورد، عامل سرعت به ایجاز نزدیک می‌شود ـ قراردادن نقطه شروع در کانون بحران یا در نزدیکی نقطه پایان[۸] و هم‌چنین آشنایی‌زدایی به معنی ابداع و خلاقیت در پرداخت تصاویر و تجلی یا ظهور ناگهانی «epiphany»[۹] نیز بی‌تأثیر نیستند. البته دو عنصر سرعت در روایت و اپی فنی در اینجا کم‌رنگ‌تر از بقیه هستند؛ شاید به سبب مدل روایتی نزدیک به جریان سیال ذهن که با فلش بک های فراوان همراه است. اما گردآوری این مجموعه از عوامل، تاحد زیادی ما را قانع می‌کند که این سرخوشی کاملاً آگاهانه است و اساساً این سرخوشی جز در آگاهی کامل نسبت به آن شکل نمی‌گیرد. به قول هایدگر: «سرخوشی آگاهانه، دروازه‌ای است به جاودانگی و درهایش بر آن پاشنه‌هایی می‌چرخد که روزگاری از رازهای دازاین «dasein»[۱۰] در آهنگر خانه‌ای خبره، تفته و پرداخته شده‌اند.»[۱۱]

نویسنده در این رمان، بارها و بارها فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های متفاوت و حتی متضاد را کنار هم قرار می‌دهد، طوری که می‌توان این درهم‌آمیزی را تم اصلی کتاب به حساب آورد. البته نوع حرکت شخصی آفاق ـ شخصیت اصلی داستان ـ در جهت بازگشت به باورهای فردی خود در لحظه، یک بار در شروع و یک بار در خاتمه داستان و برخورد کاملاً حسی، تجربی و امپرسیونیستی اثر با این جریان و انتخاب نهایی آفاق که در واقع تأکیدی بر یگانگی وقایع گذشته است، ما را تا حد زیادی متقاعد می‌کند که نویسنده از بین مفاهیمی مانند چندگانگی فرهنگی، ورا فرهنگی و فرافرهنگی، دست کم به ورافرهنگی تمایل دارد.

مطابق تعاریفی که داریوش شایگان، در کتاب *افسون‌زدگی جدید*، برای این سه اصطلاح به ترتیب در مقابل metaculturalism, transculturalism, multiculturalism به دست می‌دهد، چندگانگی فرهنگی همه فرهنگ‌های بزرگ و کوچک را بدون در نظر گرفتن عملکرد تاریخی آن‌ها، هم ارز می‌داند، اما ورا فرهنگی با تکیه بر ریشه‌های اصیل و مشترک انسانی، معتقد است «آن‌هایی که خود را مغبون و از نظر فرهنگی ستمدیده احساس می‌کنند، بهتر است به جای طغیان و قد علم کردن برای انهدام ضوابط فرهنگی حاکم، از گنجینه معارف بشری توشه بردارند. هر جا لازم باشد عادات را واژگونه کنند «مانند تلاش برای از یاد بردن عادت نیشگون گرفتن» ساختار شخصیت‌شان را تغییر دهند، خود را از بار خلقیات کهنه «از جمله تزویر» خلاص کنند، محدوده هویت‌های تحمیلی را در هم شکنند و برای جبران عقب‌ماندگی خود شتاب ورزند. همه دانش‌ها، به همه نژادها، اقوام و رنگ‌ها قابل انتقالند. به علاوه، تأثیر کیفی و جوهری این معارف بر شکل‌گیری معنوی ما بسی بیشتر از تأثیر عقاید موروثی و مبتنی بر هویت ذاتی است.»[۱۲] به هر حال، به جای به کارگیری تزویر، بهتر است با خود رو راست باشیم. و اما فرا فرهنگ یا فرهنگ فرهنگ‌ها، با تکیه بر این که فرهنگ فی‌نفسه مطرح نیست، بلکه وسیله‌ای است برای رسیدن به هدف، اذعان می‌دارد که «هدف چندگانگی فرهنگی، دیگر ایجاد روابط میان فرهنگ‌های موجود نیست، بلکه آزاد کردن و بسیج کردن نیروهای پویایی است که می‌توانند زاینده هویت‌های جدید باشند. خلاصه چندگانگی فرهنگی، در تحلیل نهایی یک ظرفیت فرهنگی است؛ توانایی عام انسان برای خلق ارزش‌های جدید.»[۱۳]

نمی‌توان شیوه نگارشی این رمان را به حد یک «ایسم» مشخص فروکاست و این قضیه با تم اصلی اثر همخوانی شگفتی دارد؛ به گونه‌ای که فرم و محتوا هرگز از هم جدایی‌پذیر نیستند. داستان در یک فضای رئالیستی خلق می‌شود و با شیوه جریان سیال ذهن پیش می‌رود و در مونولوگ‌های درونی به اکسپرسیونیسم، در فضا سازی حسی منتشر در کل رمان به امپرسیونیسم، در پردازش نمادین و تمثیلی خود به سمبولیسم، در توجه به طبیعت و سعی در برقراری تعادل طبیعی در اجتماع انسانی به ناتورالیسم و در نهایت به یک نوع آزادی مدرن ـ اگر بیم یکی انگاشته شدن با انواع سخیف دست مدرن، مخصوصاً نوع ایرانی آن نبود، می‌گفتیم پست مدرن ـ در شیوه روایت دست می‌یازد. مضاف بر آن، در جامعه ایرانی اثر، گاه دیده می‌شود که فردی چندین اسم دارد و مطابق با آن چندین شخصیت در درون خود حمل می‌کند؛

به گونه‌ای که «خود ـ گویی»های آن شخصیت، نه به صورت تک‌گویی که به صورت چند صدایی درونی به گوش می‌رسد[۱۴] که آن‌ها هم گاهی با هم اشتباه گرفته می‌شوند. گویی نویسنده می‌کوشد دید کلان و آفاقی فرافرهنگی خود را برای سیر انفس ایرانی هم پیشنهاد کند. یعنی لازم است فرد ایرانی، فرهنگ‌های گاه متضاد درونی خود را هم مطابق با این الگوی جدید ببیند. در واقع، همان‌گونه که نویسنده تمام ایسم‌ها را در نویسش رمان در هم ادغام می‌کند و همه را به خدمت رمان می‌گیرد، شخصیت مرکزی داستان ـ آفاق ـ هم تمام جریانات فکری اطراف و تمایلات پراکنده درونی خود را با این دید، مجموع و هضم می‌کند تا هویت فردیت یافته و ارزشمند خود را صادقانه به خود و دیگران معرفی کند. اصلاً این که او با نام آفاق به سیر انفس می‌پردازد، خود لطیفه‌ای است.

تسلط مثال زدنی نویسنده بر زبان‌های مختلفی که در رمان استفاده می‌کند، حتی این امکان را فراهم می‌سازد که او را یک نویسنده صددرصد زبانگرا به حساب آوریم. البته به زعم این جانب، زبان و زبان‌پردازی نمی‌تواند دغدغه اصلی این اثر باشد، بلکه نویسنده زبان را به مثابه یک ابزار یا یکی از عناصر داستان، در خدمت ساختمان کلی رمان قرار می‌دهد.

مطلب آخر این که مهناز کریمی، با گزینش اصطلاح «رئالیسم خاتم» برای روش داستان‌نویسی خود، همانند آفاق می‌کوشد یک هویت جدید و مدرن ایرانی در راستای خلق ارزش‌های جدید ارائه دهد. باید گفت هر چند این حرکت می‌تواند در یک اقدام به سزا و در چارچوب قوم‌گرایی مدرن بررسی شود، بررسی مؤلفه‌های ایرانی ساز یک رمان، پیچیده‌تر و وسیع‌تر از آن به نظر می‌آید که به تکنیک خاتم‌کاری و قالی‌بافی یا یک عنصر دیگر هنر ایرانی ـ به صورت یکه ـ فرو کاسته شود. به نظر می‌رسد نظریه داریوش شایگان در «بت‌های ذهنی و خاطره ازلی»، مبنی بر مدل ساختمانی هنرهای تجسمی ایرانی، الهام‌بخش بعضی منتقدان و نویسندگان ما در ایرانی سازی و ایرانی نمایی آثار داستانی این دوره بوده است. به عنوان نمونه، می‌توان از کتاب نقد بسیار پرارزش *کاشیگری کاخ کاتبان* که پویا رفوئی و صالح حسینی بر رمان *اسفار کاتبان* ابوتراب خسروی، با همین الگو نوشته‌اند، نام برد. صاحبان این اثر منتقدانه، می‌کوشند با فروکاهی ساختمان رمان و ساده‌سازی آن برگرته کاشیگری ایرانی، ایرانی بودن آن را نشان دهند. حال آن که بعید نیست به عکس، ذات روایتگر و قصه‌پرداز ایرانی، پایه شکل‌گیری هنرهای تجسمی ایرانی، در صور و قوالب متأخرش بوده باشد. ذکر این نکته الزامی است که غور در چند و چون این گونه داشته‌ها، شاید حتی تنها راه باقی‌مانده برای دستیابی به سرچشمه‌ها باشد، اما تنگناهای تاریخی موجود و خاصیت تدافعی این جنبه از هنرهای ایرانی را نباید از نظر دور داشت. انگار آن‌چه در این هر دو رمان اتفاق افتاده، وسیع‌تر و عمیق‌تر از آن است که بتواند زیر نام‌هایی مثل کاشیگری و خاتم‌کاری قرار گیرد. البته این روش برای ساده سازی این آثار، در جهت تحلیل این گونه آثار، مثل آن‌چه در مورد اسفار کاتبان عمل شده، تا حد زیادی کارگشا خواهد بود، اما خود رمان هرگز در این محدوده نمی‌گنجد. مثلاً وقتی در این آثار، ادوار مختلف زبان فارسی به کار گرفته می‌شود و

عملاً بعد زمان هم به سه بعد مکان اضافه می‌گردد، آیا سادگی نخواهد بود اگر تأثیر فرگشت زبان در طول محور زمان را در فرگشت روایت رمان و روایت فارسی، یکسره نادیده بگیریم و تنها به آن وجه از هنر دوبعدی و مسطح ایرانی بپردازیم که تازه آن هم در شکل باقی‌مانده‌اش، بیشتر یک صنعت متأخر و تدافعی به حساب می‌آید و طبعاً در این حالت نمی‌تواند کلکسیون کاملی از رئالیته‌های ایرانی باشد که با آثار مکتوب منطبق گردد. آن‌چنان که برای نمونه، آثار تجسمی بعد از فروپاشی اقتدار هخامنشی، در دوره جنگ و گریز پارتی، از کتیبه‌ها و دیوارهای سنگی عظیم، به کاغذها و ظروف و اشیای کوچک‌تر منتقل شد و بعد از تحریم صورتگری، آن چشم‌های بسته، به صورت شمسه و اسلیمی، در کاشی‌ها درآمد و هر چه بیشتر بر روایت انتزاعی خود قائم ماند که پیشتر اوجش را در هنر مانی دیده بودیم. ارژنگ مانی حاوی متن دعوت او بود و اولین نمونه خط ـ نقاشی را در هنر مانی می‌توان دید.[15] هم‌چنین، ارتباط عمودی و عمقی پاره متن‌ها و خرده روایت‌های موازی رمان که می‌تواند از نوع «dimantional textuality» در نظر گرفته شود؛ حتی با توجیهاتی از قبیل حضور دیالکتیک حرکت و احساس عمق در همبندی قطعات و سطوح متعدد خاتم و کاشی، قابل انطباق کامل بر آن‌ها نیست. این گونه حرکت و انتقال حس، فقط در بین سطوحِ با ظرفیت‌های متفاوت، قابل تصور است.

در خصوص خاتم، نکته دیگر قابل ذکر این است که مثلاً اگر یک تکه استخوان در هم‌نشینی با قطعاتی غیر هم جنس خود، قرار است جزئی از یک کل را تشکیل بدهد، با ورود به آن کل، استخوان بودن خود را یکسره وا می‌نهد. حال آن که یک خرده روایت یا یک پاره متن یا یک تصویر واحد رمان، در همنشینی با دیگر اجزا، ذات خود را نفی نمی‌کند.

در واقع، شاید مهناز کریمی در گزینش نام خاتم، بیشتر به تلاش برای شناسایی خصوصیات روح ایرانی، از قبیل چند شاخگی و چند صدایی درونی توجه دارد تا فرم سازنده و شکل‌دهنده رمان که البته امکانات بیشتری هم لازم دارد تا خواننده تحلیل‌گر در جداسازی این مفاهیم از بعضی مفاهیم پست مدرن غربی، از قبیل ناپایداری (in-stability) و اسکیزوفرنی دچار مشکل نشود. باری، این جریان را شاید و باید که خیلی ریشه‌ای‌تر و فلسفی‌تر از این‌ها دید. مثلاً از آن‌جایی که نگاه و زاویه دید ایرانی، نسبت به واقعیت موجود، از دیگر فرهنگ‌های بشری فاصله می‌گیرد ـ مثلاً به یاد داشته باشیم که اول بار مفهوم توحید را ما ایرانیان مطرح کردیم و شاید با تنزل دادن خدایان کارکردی[16] به حد امشاسپندان، اولین قومی هم بودیم که دست به استعاره زدایی از زبان زدیم ـ علی الخصوص که رمان همواره در برخورد با واقعیت، رفتارهای متفاوت و گاه متناقضی از خود بروز داده است. شاید رئالیسم امروز رمان، بیشتر از هر چیز برآمده از واقعیت داستانی[17] خود آثار گذشته است تا جلوه‌های دیگر واقعیت که یا از چشم رمان پنهان مانده یا اجازه ورود به جهان رمان را به دست نیاورده است. برای این شق اخیر، می‌توانیم رئالیسم ایرانی را نام ببریم که یا هنوز چهره نکرده یا اگر هم کرده، هنوز دیده نشده است. شاید این تفاوت، چیزی باشد در حد تفاوت رئالیسم جادویی با سوررئالیسم یا رئالیسم. آن‌چه برای جهانیان رئالیسم جادویی است، به گفته کارپنتر، برای آمریکای جنوبی‌ها عین رئالیسم است. رئالیسم و فتورئالیسم انگلیسی و فرانسوی، در هنگام ورود به ایتالیا درتمام تلاش‌های خود، به هزل منجر می‌شود تا این که بالاخره، خود را در «وریسم» پیدا می‌کند. شاپور جورکش در مقاله‌ای[18] سعی دارد بوف کور را یک اثر رئالیستی با خصائل ایرانی معرفی کند که رئالیسمش ریشه در واقع‌نمایی ادبیات عرفانی ایران دارد و به هر حال، سوررئالیستی بودن آن را نمی‌پذیرد. به راستی، واقعیت ایرانی چیست؟ واقعیت داستان ایرانی کدام است؟ تلاش *سنج و صنوبر* در این راستا، هر خواننده‌ای را به فکر فرو خواهد برد.

پی‌نوشت

۱ـ *مکتب‌های ادبی*، رضا سیدحسینی

۲ـ «همه حقیقت‌ها ساده‌اند. آیا این دروغی مرکب نیست؟» نیچه، *شامگاه بتان*، ترجمه عبدالعلی دستغیب

۳ـ همان

۴ـ برای اطلاع بیشتر رک: *مرگ در ونیز*، توماس مان، ترجمه حسن نکو روح، مقدمه مترجم

۵ـ *عناصر داستان*، جمال میرصادقی

۶ـ کسب جمعیت از مفردات پریشان، از کارکردهای استعاره عام «anagogic metaphor» است

۷ـ جمله از ایتالو کالوینو، نویسنده شهیر ایتالیایی است که درمقاله موازی‌ها اثر جان بارت، ترجمه محمدرضا فرزاد، درمجله *کارنامه* شماره ۲۴، آذرماه ۸۰ نقل شده است.

۸ـ این نکته از نکاتی است که کورت وونه گات جونیور، در باب نویسندگی خلاق ذکر می‌کند.

۹ـ منظور، هم معنای جویسی این واژه است و هم معنایی که اخیراً شهریار مندنی‌پور، تحت عنوان «آن داستان» مطرح می‌کند.

۱۰ـ شاید بهترین جمله در توضیح دازاین، رویارویی با سرچشمه هستی است. این واژه از واژه‌های کلیدی فلسفه هایدگر است که برای مطالعه بیشتر، کافی است به آثاری از قبیل *متافیزیک چیست؟* و *هستی و زمان* مراجعه شود.

۱۱ـ هایدگر، داستان باریکه راه مزرعه، کتاب مفهوم زمان و چندائر دیگر، ترجمه علی عبدالهی

۱۲ـ *افسون زدگی جدید*، داریوش شایگان

۱۳ـ همان

۱۴ـ سخنرانی مهناز کریمی در فسا، تابستان ۸۴

۱۵ـ *آیین گنوسی و مانوی*، ابوالقاسم اسماعیل‌پور

۱۶ـ برای اطلاعات بیشتر در خصوص ارتباط خدایان لحظه‌ای و خدایان کارکردی با اسطوره و سپس استعاره رک: *زبان و اسطوره*، ارنست کاسیرر

۱۷ـ گویا اول بار بالزاک، واقعیت داستانی را از واقعیت بیرونی جدا می‌کند.

۱۸ـ *نامه*، شماره ۳۷، اردیبهشت ۸۴