روایت‌های خاموش‌شده، روایت‌های خاموشی

به بهانهٔ اکران فیلم «نیمهٔ پنهان»

• محمدمهدی خرمی

«من در جست‌وجوی شاعر تروا هستم. تروا هنوز داستانش را نسروده است.» (محمود درویش)[1]

۱

هومر از جنگ یونان و تروا گفته است. اما سروده‌هایش به‌راستی تنها داستان یونان و یونانی‌هاست. نه تنها از آن رو که بهترین قهرمانانش را از میان یونانی‌ها برگزیده و بیشترین فضای متنی را به یونانیان اختصاص داده است، بلکه و بیشتر به این جهت که گفتمانی یونانی را بر روایت مسلط کرده و به این‌گونه تاریخ جنگ و مهم‌تر از آن، جهان بعد از جنگ را به گونه‌ای یونانی باز گفته است. و این پی‌آمد شکستی نظامی است. جناح پیروز تنها به شکستن صفوف مخالفان و دربند کردن و اعدامشان اکتفا نمی‌کند، بلکه همواره تلاش دارد تا هستیِ روایی‌شان را نیز محو کند. نمونه‌های فردوسی‌وار که کمابیش یک‌ته با پدیدار کردن متون غایب، متون پنهان، حکایت قوم شکست‌خورده را نیز به بخشی از گفتمان تاریخ پس از جنگ بدل می‌کنند و این‌گونه تهاجم روایی را بازپس می‌رانند، به غایت انگشت‌شمارند.

گفتمان مسلط غالبان در پی محو روایات شکست‌خوردگان در جهان پس از جنگ به تاریخ می‌پردازد و گذشته را نیز بازنویسی می‌کند و از این طریق مشروعیتی تاریخی به‌خود می‌بخشد. این شیوه همواره در طول تاریخ تکرار شده است. نمونهٔ ایران، پس از حملهٔ اعراب مثال گویایی است. کشاکش میان تلاش شکست‌خوردگان برای پدیداریِ روایت‌هاشان و تهاجم غالبان برای خاموش نگه داشتن این روایت‌ها، رودررویی دوگفتمانی است که یکی هنر را نزد ایرانیان می‌داند و بس، و دیگری تمامی دستاوردهای دوران را تحت عناوینی از قبیل «هنر اسلامی»، «ادبیات اسلامی»، «علوم و فنون اسلامی» و... دسته‌بندی می‌کند و این کشاکش تا به امروز نیز ادامه یافته است و جالب این‌جاست که بلنداواترین حامیان این گروه دوم، گفتمان اورینتالیستی است که در همراهی با این گفتمان مذهبی (به‌ویژه آن‌جا که این گفتمان از سوی غالبان ارائه می‌شود)، تلاش دارد تا تاریخ را به گونه‌ای بازنویسی کند که جایی برای پدیداری و اشاعهٔ هویت مغلوبان نماند و در عین حال و همزمان، به مشروعیت فعالیت‌های آیندهٔ این گفتمان‌ها یاری رساند. نمونهٔ برجستهٔ دیگر در تاریخ معاصر ایران، تلاش محمدرضا شاه برای تغییر «تاریخ» ایران بود. صرفاً به این منظور که زاویهٔ نگرش متفاوتی فراهم آورد و تاریخ را به گونه‌ای دیگر بازنویسد. این تلاش، بی‌گمان نرابطت چندانی با تاریخ‌نگاریِ راستین نداشت، بلکه به دنبال آن بود تا با ایجاد و تحمیل رابطه‌ای روایی میان تاریخ ایران و جایگاه پادشاهان، وجود و حضور خود را مشروعیت ببخشد. از این نقطه نظر، بهترین نمونهٔ قرن بیستمیِ این «سرقت تاریخی» را در دوران نازی‌های آلمان باید جست‌وجو کرد. شوشانا فلمن در مقالهٔ «سکوت بنیامین» با اشاره به نوشتهٔ مشهور والتر بنیامین ـ «تزهایی دربارهٔ فلسفهٔ تاریخ»[2] ـ می‌نویسد:

تاریخ در این زمان به مالکیت نازی‌ها در آمده است ـ و به طور کلی آنان که می‌توانند گفتمان تاریخ را کنترل و دستکاری کنند ـ هیتلر با تأکید بر اهمیت «پیروی از تاریخ» است که پیشنهاد می‌کند آلمان باید انتقامش را از آنان که در جنگ اول شکستش داده و تحقیرش کرده‌اند بگیرد...

در دوران آلمان نازی، تاریخ فاشیست است. فاشیسم تحت عنوان هویت ملی بر اساس وحدت و تداوم تاریخی، به‌خود مشروعیت می‌بخشد.[۲]

جالبتر شباهتی است که این همه با شیوهٔ برخورد صهیونیست‌ها به عرب‌هایی که در اسرائیل زندگی می‌کنند دارد. سخن محمود درویش که در ابتدای این نوشته آمد، در واقع به این دینامیزم اشاره می‌کند. در حال حاضر در حدود بیست درصد جمعیت اسرائیل را عرب‌هایی تشکیل می‌دهند که تابعیت اسرائیل را دارند. در این که رابطهٔ میان یهودیان اسرائیل و عرب‌های این کشور رابطهٔ میان پیروز و شکست‌خورده است شکی نیست؛ و یهودیان اسرائیل شاید بیش از دیگر پیروزان معاصر، آشکارا به تهاجم روایی علیه این «هموطنان» فلسطینی‌شان پرداخته‌اند. البته فلسطینیان روایت‌های بی‌شماری خلق کرده‌اند اما هیچ کدام از این روایت‌ها نتوانسته‌اند در گفتمان مسلطی که در کشور اسرائیل، تاریخ را به تملک خود درآورده و از جمله به تولید و تجدید تولید هویت ساکنین آن سرزمین پرداخته است شرکت کنند و نقش ایفا نمایند. در واقع تلاش صاحبان قدرت در اسرائیل آن بوده است تا با استفاده از تمامی امکانات فرهنگی، نظامی و اقتصادی، در پروسهٔ هویت‌سازی، روایت فلسطینی‌ها را به عوامل و عناصری غیرضروری تبدیل کنند. راشل فلدهی برنر در مقالهٔ «آشکار شدن نوشتارهای پنهان: ادبیات داستانی عرب‌های اسرائیل و دریافت آن» توضیح این رودررویی را با اشاره به گفتهٔ هومی بابا آغاز می‌کند.

عرب‌های اسرائیل به آن‌چه هومی بابا «انسان‌های مقلد استعمارشده» می‌نامد، تبدیل شده‌اند... استعمارشدگان ابتدا به‌عنوان «برابر» - صرفاً تا حد خاصی - پذیرفته می‌شوند و سپس (هویتشان) به‌عنوان مقلد مورد انکار قرار می‌گیرد.[۳]

این فرآیند به‌طور مشخص از طریق ایجاد روایت‌هایی که بر شانه‌های اصلی‌ترین خصوصیات اندیشه‌های صهیونیستی در زمینه‌های تاریخی و فرهنگی قرار دارند و سپس تحمیل‌شان تحت عنوان «صدای یگانهٔ» جامعهٔ اسرائیل تحقق می‌یابد. در پی حضور همه‌جانبهٔ چنین گفتمانِ یگانه‌ای است که ادعاهای مضحکی از قبیل برابری عرب‌ها و یهودیان اسرائیل، آزادی اقشار مختلف جامعه (از جمله عرب‌ها) در حفظ و بازتولید هویت و فرهنگ‌شان و... مطرح می‌گردد. واقعیت اما آن است که:

صدای چیره‌گر روایت‌های فراگیر، نوای فرهنگ اقلیت را خاموش کرده است و عرب‌ها را به عروسک‌هایی تبدیل کرده که به موسیقی فرهنگ غالب می‌رقصند.[۴]

برنر در ادامهٔ مقاله‌اش به آثار سه نویسندهٔ عرب اسرائیلی، امیل حبیبی، عطاءالله منصور و شماس می‌پردازد که با این تفکر آغاز کرده‌اند که در صورت انتشار آثارشان به زبان عبری می‌توانند تجربهٔ خود را به‌عنوان عرب‌های فلسطینی به بخشی از روایت‌های نمایان تبدیل کنند و از این طریق به گفت‌وگو با روایت‌های گفتمان مسلط بپردازند و شاید بتوانند در مسیر ایجاد آن‌چه ادوارد سعید «تفاوت خلاق» نامیده است گام بردارند.[۵] انتشار این آثار به زبان عبری طبیعتاً از سوی برخی از روشنفکران عرب با ستایش روبه‌رو شد و از سوی دیگرانی با سرزنش. این بحث در سال ۱۹۹۲ که حبیبی به‌عنوان برندهٔ مهم‌ترین جایزهٔ ادبی اسرائیل برگزیده شد به نقطهٔ اوج خود رسید. این جایزه در روز استقلال اسرائیل توسط اسحاق شامیر، نخست وزیر وقت، و زوون هرمز وزیر آموزش و پرورش، به حبیبی اهدا شد.[۶] بسیاری از روشنفکران و نویسندگان عرب، حبیبی را مورد انتقاد قرار دادند و برخی حتی خائنش دانستند. بحث در

خصوص این مسائل طبیعتاً در چهارچوب این مقاله نمی‌گنجد. آن‌چه این واقعه یک‌بار دیگر مورد تأکید قرار می‌دهد، این است که آیا چنین مسیری که با ادعای پدیدار کردن روایت‌های خاموش‌شده آغاز گردیده است، عملاً به استحالهٔ ویژگی‌های این روایت‌ها در گفتمان مسلط صهیونیستی می‌انجامد؟ و به‌عبارت دیگر آیا می‌توان به زبان استعمارگران سخن راند، ولی داستان استعمار را از نگاه استعمارشدگان گفت؟

۲

و این از جمله سئوال‌هایی است که دیدن فیلم «نیمهٔ پنهان» تهمینه میلانی به ذهن می‌آورد و بی‌گمان سئوال مشروعی است؛ چرا که این فیلم حداقل در خارج از ایران کوشش کرده است تا بازار خود را از طریق ارائه آن به‌عنوان صدا و داستان نسلی شکست‌خورده و خاموش بیابد.[۸] این گونه «بازاریابی» در واقع از بیننده انتظار دارد تا در برخورد به فیلم *نیمهٔ پنهان*، عواملی فراهنری را در نظر آورد که به اعتقاد من در شرایط معمولی نمی‌بایستی در نظر گرفته شوند. بسیاری از این عوامل با درپاد آوردن نکاتی و واقعیاتی ورای اثر عملاً مشوق برخوردی مثبت می‌شوند. فیلم *نیمهٔ پنهان* در دورانی پا به بازار خارج از کشور می‌گذارد که سینمای ایران بیشتر به جهت ارئهٔ آثاری که به شیوه‌ای مبنی‌مالیستی به کلیشه‌های اورینتالیست‌پسند و بی‌خطر پرداخته‌اند، مورد اقبال و ستایش و پذیرش واقع شده است.[۹] منظور از «بی‌خطر»، اجتناب از حضور هرگونه خصوصیتی است که ممکن است چالش عناصر گفتمان‌های مسلط و مرسوم سیاسی و فرهنگی درون و برون کشور تلقی شود. سوژهٔ ادعایی فیلم میلانی، آوا بخشیدن به افراد و آحاد وابسته به جریان‌های چپ ایران بعد از انقلاب و ارائه داستان‌شان است. اگر این ادعا پذیرفته شود چنین سوژه‌ای نه با کلیشه اندیشه‌های واماندهٔ اورینتالیستی سنخیتی دارد و نه از سوی گفتمان مسلط ایران قابل پذیرش است. و به‌راستی که این ناسازگاری با گفتمان مسلط، به‌وضوح بازتابش را در دشواری‌هایی که برای کارگردان در ایران به‌وجود آمد نشان می‌دهد. بنابراین و در ظاهر، این فیلم حداقل از نگاه آنانی که این گفتمان را به دیدهٔ انتقاد می‌نگرند باید مثبت تلقی شود؛ به‌ویژه از آن رو که بسیاری‌شان خود، گوشه‌ای از نسلی هستند که *نیمهٔ پنهان* ادعای آوا بخشیدن به آنان را دارد.

واضح است که آن‌چه در پروسهٔ چنین برخوردی قربانی شده است، برخورد هنری است که می‌بایستی با استفاده از معیارهای هنری برای تحلیل و ارزیابی این اثر شکل گیرد. به این ترتیب، یک‌بار دیگر نمونه‌ای از آن‌چه در ادبیات قرن بیستم ایران چندان کمیاب نیست، دیده می‌شود که با قرار دادن خود در فضای میان کشاکش‌های اجتماعی و هنر، عملاً از منتقد به‌عنوان حق‌السکوت قضاوتی مثبت می‌طلبد. و در این میان نه فقط حق‌السکوت خواستن که قضاوت طلبیدن نیز تنها به مخدوش و مغلوط کردن پروسهٔ نقد می‌انجامد؛ چرا که قضاوت، در بهترین حالت یکی از فرعی‌ترین عناصر فرآیند نقد است. در این مورد خاص اما مقاومت، در برابر تهدیدی که به حق‌السکوت می‌انجامد چندان دشوار نیست؛ چرا که *نیمهٔ پنهان* در هیچ زمینه‌ای به وعده‌اش وفا نمی‌کند.

این فیلم بر اساس کتاب «بعد از عشق» اثر فریده گلبو ساخته شده است و داستان زنی است به نام فرشته که از طریق دفترچهٔ خاطراتش، ماجراهای دوران جوانی‌اش را برای همسرش حکایت می‌کند. اصلی‌ترین و بلکه تنها محور این ماجراها، داستان هزاران بار تکرار شدهٔ عشق دختری جوان به مردی مسن است که با کلمات زیبایش ـ به‌زعم نویسنده و کارگردان ـ دختر را شیفته و فریفتهٔ خود می‌کند. ادامهٔ کار نیز با دقت تمام به اصل عدم عدول از کلیشه‌ها شکل گرفته است. مرد مسن ازدواج کرده است. شخص خیرخواهی، فرشته را در جریان نیرنگ‌بازیِ مرد قرار می‌دهد و به این ترتیب فرشته درمی‌یابد که فریب خورده است. مرد را رها می‌کند و سپس با همسر کنونی‌اش آشتی می‌شود و عشق راستین را درمی‌یابد.

این زمان به شیوه‌ای فوق‌العاده سطحی و بدون عنایت چندانی به ادب و ادبیات و چگونگیِ نگارش ادبی و حتی اصول ابتدایی آن نوشته شده است و صرفاً سرشار از کلیشه‌هایی است که به ساده‌انگارانه‌ترین شیوهٔ ممکن پرداخته شده‌اند.[۱۰] در ابتدای فیلم *نیمهٔ پنهان* اشاره می‌شود که این فیلم «اقتباس آزاده‌ی است از کتاب «بعد از عشق». به گمان من، فیلم اقتباس کم و بیش دقیقی از این کتاب است، با این تفاوت که در فیلم وجه جدیدی به هویت شخصیت اصلی افزوده شده است. فرشتهٔ فیلم در ماه‌ها و سال‌های اول بعد از انقلاب با یکی از گروه‌های چپ فعالیت می‌کرده است. رابطهٔ فرشته و چپ از طریق چند صحنهٔ بسیار کوتاه که در آنها چند دختر جوان در کافه‌ای نشسته‌اند و قرار است در خصوص مسائل سیاسی صحبت کنند القاء می‌شود (و البته در همین کافه است که فرشته، مرد مسن را برای اولین بار می‌بیند). در چند مورد نیز، حملهٔ عوامل دولت به فرشته و یارانش مورد اشاره قرار می‌گیرد. حضور این وجه جدید هویت که طبیعتاً توجیه‌کنندهٔ ادعای فیلم در خصوص آوا بخشیدن به نسل خاموش شدهٔ چپ بعد از انقلاب است، روایت فیلم را به سطحی نازل‌تر از روایت کتاب سقوط داده است. نه فقط به این دلیل که مطلقاً هیچ‌گونه رابطهٔ روایی ارگانیکی بین این دو داستان ـ عشق دوران جوانی و فعالیت‌های سیاسیِ چپ ـ وجود ندارد، بلکه و در عین حال به این جهت که داستان «چپ بودن» فرشته از طریق اشاره‌های خسته‌کننده به کلیشه‌هایی چون «چپ ایران از عشق چیزی نمی‌فهمید»، «چپ ایران از تاریخ کشورش چندان اطلاعی نداشت» و «بلاهت و ساده‌لوحی و دنباله‌رویِ کورکورانه از بزرگان گروه و سازمان از مهم‌ترین ویژگی‌هایش بود» و... توسعه می‌یابد و در واقع این بخش داستان است که قرار است آوای (صدای) آن نسل خاموش‌شده تلقی شود. باز باید تکرار کنیم، در صورتی که با اثری جدی سر و کار داشتیم، پرداختن به این که آیا اثر با واقعیات تاریخی، اجتماعی و... مطابقت دارد یا نه، در حیطهٔ نقد نمی‌گنجید، اما چنان‌که در عنوان مقاله آمده است، بررسی ادعای این اثر، بهانه‌ای است برای پرداختن به هدف اصلی؛ روایت‌های خاموش‌شده و روایت‌های خاموشی.

چنان‌که گفتیم بخشی از فیلم *نیمهٔ پنهان* که ظاهراً روایت متعلق به آن نسل خاموش‌شده است، هیچ گونه سنخیتی با روایت‌های خاموش‌شدهٔ این نسل ندارد؛ نه تنها به‌دلیل سطحی و منفی‌بودنش، بلکه و بیشتر به دلیل پیروی نکردنش از عناصری که همخوانی روایت و روایت‌شده را متحقق می‌کند. عدم

حضور چنین عناصری در بهترین حالت، یادآور هومری است که از تروواییان سخن می‌گوید و یا فردوسی، آن‌گاه که داستان عرب‌ها را می‌نویسد، و گفتهٔ محمود درویش که در ابتدای این نوشته آمد نیز اشاره به همین نکته دارد. این عناصر همان‌هایی هستند که بختین در توصیف رمان‌های پولیفونیک داستایوسکی به آنها اشاره می‌کند.

مهم‌ترین خصوصیت رمان‌های داستایوسکی، حضور مجموعه‌ای از آگاهی‌ها و صداهای ادغام‌نشده و به‌عبارت دیگر پولیفونی راستینی از صداهای کاملاً معتبر است. آن‌چه در آثار او دیده می‌شود؛ لزوماً تعداد شخصیت‌ها و سرنوشت‌هایی که در جهانی واحد و تحت نظر آگاهی نویسنده به‌وجود آمده‌اند نیست، بلکه تعدد آگاهی‌هایی است که از حقوقی یکسان برخوردارند و در عین حال، هر یک جهان خاص خود را داراست. این آگاهی‌ها با یکدیگر ترکیب می‌شوند اما در یکدیگر ادغام نمی‌شوند، و به وحدت نمی‌رسند. شخصیت‌های اصلی داستایوسکی که با دقت فوق‌العاده طراحی شده‌اند، صرفاً بخش‌هایی از گفتمان نویسنده نیستند، بلکه و در عین حال مین گفتمان‌های مستقیم خود شخصیت‌ها هستند. به این ترتیب گفتمان یک شخصیت به هیچ وجه نمی‌تواند صرفاً نتایج پروسه‌های شخصیت‌پردازی یا توسعهٔ طرح داستان یا محملی برای نقطه نظرات ایدئولوژیک نویسنده تلقی شود.[11]

و به‌عبارت دیگر برای باز گفتن روایت‌های پنهان و صداهای خاموش‌شده باید استقلال آگاهی‌ای را که به‌صورت بستر این روایت‌ها و آواها عمل می‌کنند باز شناخت. تحقق این استقلال به‌نوبهٔ خود حضور فضاهای فرهنگی خاص و پرسپکتیوهای مشخصی را که در درونشان این روایت‌ها و آواها حقانیت خود را به نمایش می‌گذاشتند و می‌گذارند ایجاب می‌کند. در چنین حالتی پروسهٔ شکل بخشیدن به این روایت‌ها و آواها و ارائه‌شان طبیعتاً نمی‌تواند - و نمی‌باید - تابع پروسهٔ شخصیت‌پردازی قرار گیرد و به طریق ولی نیز نمی‌تواند و نمی‌باید به بیان باختین، با سایر صداها ترکیب شود و در خدمت طرز تلقی راوی / نویسنده قرار گیرد. در چنین شرایطی:

آگاهی یک شخصیت «عنوان آن‌چه متعلق به شخص دیگری (متفاوت با نویسنده) است ارائه می‌شود این آگاهی محدود نیست، و صرفاً به‌عنوان موضوع مورد بررسی نویسنده شکل نگرفته است. به این اعتبار، تصویر یک شخصیت داستایوسکی کاملاً متفاوت با تصویر قهرمانان رمان‌های سنتی است.[12]

نیمهٔ پنهان دقیقاً در مسیر «رمان سنتی» حرکت می‌کند. شخصیت فرشتهٔ جوان صرفاً برای اثبات و توجیه اندیشه‌های فرشتهٔ «عاقل» و «فهمیدهٔ» کنونی / راوی پرداخته شده است و دقیقاً به همین جهت است که هیچ گونه تنشی میان فرشتهٔ جوان و فرشتهٔ کنونی وجود ندارد. مهم‌تر این که، این پروسهٔ قربانی کردن صدای فرشتهٔ جوان با کمک مستقیم کلیشه‌های کلامی و مفهومی ناشی از شکست این نسل خاموش‌شده انجام گرفته است. در سرتاسر فیلم بجز یاران هم‌گروه فرشته، سایر شخصیت‌های اصلی و نیمه‌اصلی برخوردی «خردمندانه» و «عاقل اندر سفیه» با فرشتهٔ جوان دارند که صرفاً در مسیر تأکید و بر نادانی و خامی این نسل حرکت می‌کند. گفت‌وگوهای کوتاه فرشته و یارانش نیز صرفاً به منظور تأکید بیشتر بر بلاهت گفتار و پندار و کردار این نسل پرداخته شده‌اند.

می‌توان به‌سادگی مجسم کرد که اگر تاریخ، مسیر دیگری می‌داشت جهت این قضاوت‌ها دیگرگونه می‌بود. آثار تک‌صدایی نویسندگانی چون ماکسیم گورکی بعد از انقلاب اکتبر، میخائیل شولوخوف و الکسی تولستوی نمونه‌هایی آشنا هستند که در ظاهر، ادعای پولیفونیک بودن دارند اما در عمل به پذیرش گفتمان مسلط دچار می‌شوند. *نیمهٔ پنهان* نیز به دلیل عدم رعایت خصوصیاتی که سازندهٔ صدا و روایت‌های مستقل هستند، در چارچوب گفتمان مسلطی که لحظه‌ای از تحمیل خود باز نمی‌ایستد، این روایت‌ها را به بخشی از این گفتمان بدل می‌کند و بی‌تردید داستان شکست‌خوردگان را نمی‌توان با زبان غالبان گفت، به همان گونه که داستان فلسطینیان اسرائیل را نمی‌توان با پیش‌فرض پذیرش هویت مسلط اسرائیلی نوشت.

تحلیل و بررسی دلایل دشواریِ کار که به ناتوانی‌های *نیمهٔ پنهان* گونه می‌انجامد، مجال دیگری می‌طلبد. در بیانی کلی می‌توان گفت که این دشواری‌ها بر بستری شکل گرفته‌اند که در آن، به‌دلایل متعدد تاریخی - سیاسی امکان تنفس برای اندیشه‌ها و روایت‌های سکولار وجود ندارد و این بستر برایند مجموعه‌ای عوامل تاریخی و نیز روش‌ها و تفکرات و ایدئولوژی‌هایی است که حداقل در مبارزه بر علیه اندیشه‌ها و روایت‌های سکولار با هم همدل شده‌اند... به‌واقع، خلق یا پدیدار کردن این روایت‌ها تنها یک مرحله از کار است. مرحلهٔ بعد، تبدیل این روایت‌ها به بخشی از نهاد و منش گفتاریِ موجود در جامعه است، و در واقع گذار از مرحلهٔ تجربهٔ فردی و داده‌های صرف به تجربه‌ای اجتماعی است.

۳

والتر بنیامین در پاراگراف اول مقالهٔ «قصه‌گو» می‌نویسد:

دوران هنر قصه‌گویی دارد به پایان می‌رسد. تعداد کسانی که توانایی درست قصه گفتن را دارند هرچه کمتر و کمتر می‌شود...[13]

مقالهٔ «قصه‌گو» یکی از شخصی‌ترین مقاله‌های بنیامین است و او در این نوشتهٔ کوتاه که تقریباً هفده سال بعد از جنگ جهانی اول نوشته شده است، به بهانهٔ بررسی آثار نیکولای لسکوف نویسندهٔ قرن نوزدهم روسیه، در واقع تحولاتی را که جنگ اول و شرایط پس از آن در چگونگیِ قصه‌گویی و داستان‌نویسی به‌وجود آورده‌اند و در واقع به سکوت قصه‌گو و داستان‌نویس منجر شده‌اند بررسی می‌کند.[14] بنیامین در همین مقاله می‌نویسد:

... گویا چیزی که به‌نظر می‌رسید هیچ‌گاه از ما جدا نخواهد شد، قابل اعتمادترین چیزی که داشتیم، از ما گرفته می‌شود: توانایی رد و بدل کردن تجربه‌هایمان.[15]

به اعتقاد من کلیدی‌ترین واژه و مفهوم در این بخش از مقالهٔ «قصه‌گو»، واژهٔ «تجربه» است که عدم تحققش را بنیامین «زوال قصه‌گویی» نام گذاشته است. عوامل این عدم تحقق می‌توانند بی‌شمار باشند. همان‌طور که فلمن در مقالهاش اشاره می‌کند بنیامین در توضیح چرایی این امر علاوه بر تأثیر تعیین‌کنندهٔ جنگ جهانی اول، به عوامل دیگری از قبیل «توسعهٔ سرمایه‌داری، سترونیِ

زندگی به‌دلیل حضور ارزش‌های بورژوایی، نزول جایگاه صنعتگران و رشد نفوذ رسانه‌های عمومی» اشاره می‌کند[۱۶] که شاید با درنظر گرفتن شرایط آلمان پس از جنگ اول تا حدی توضیح‌دهنده باشند، اما پاسخی تئوریک و متدولوژیک فراهم نمی‌کنند. این پاسخ‌ها را باید از یکی از جالب‌ترین جمله‌های «قصه‌گو» استنتاج کرد.

به همراه جنگ جهانی (اول) پروسه‌ای آشکار شد، که هنوز ادامه دارد. در پایان جنگ، مردانی که از میدان‌های نبرد بازگشتند به‌وضوح خاموش‌تر بودند، انگار تجربه‌های قابل انتقالشان کمتر شده بود. کتاب‌های بی‌شماری که دربارهٔ جنگ نوشته شد نیز، به هیچ عنوان مبین تجربه‌هایی نبودند که بتوانند دهان به دهان منتقل شوند.[۱۷]

مهم‌ترین دلیل ناتوانی در ارائه کلیت «تجربه» این است که در بسیاری موارد، این تلاش‌ها به عوامل و عناصر گفتمان مسلطی تبدیل می‌شوند که در پی آن است تا از تحقق اجتماعیِ تجربه‌هایی که متعلق به گفتمان‌های «دیگر» هستند جلوگیری کند و بهترین شیوه برای این کار، استحالهٔ این تجربه‌ها در درون گفتمان مسلط است. در شرایطی که این گفتمان مسلط، توانایی تولید انبوه در زمینه‌های مختلف را داراست (گفتهٔ بنیامین در مورد تولید «کتاب‌های بی‌شمار دربارهٔ جنگ» اشاره به همین نکته است) فرآیند استحاله از طریق تقسیم «تجربهٔ کلی» به وجوه و عناصر بی‌ارتباط با یکدیگر و سپس قرار دادنشان در کاته‌گوری‌های پیش‌ساختهٔ گفتمان مسلط انجام می‌گیرد و به این ترتیب، از حضور «تجربهٔ کلی» به‌عنوان یک کلیت منسجم و یک گفتمان متفاوت جلوگیری به‌عمل می‌آید. اما زمانی که گفتمان مسلط از توانایی تولید انبوه و بنابراین استحالهٔ غیرمستقیم بی‌بهره است، این فرایند از طریق بکار گرفتن سانسور عریان متکی به نیروهای نظامی و شبه‌نظامی و زندان و اعدام عملی می‌شود. در زمینه‌های مختلف هنر و ادب، این تحمل گه‌گاه خود را به شیوهٔ آشکار ارائهٔ رهنمودهایی در باب چگونگیِ هنر و ادب از جانب کسانی که مطلقاً اطلاعی در این زمینه‌ها ندارند و برای تحقق رهنمودهاشان صرفاً به قوای مسلح متکی هستند، نشان داده می‌شود... در هر حال شیوهٔ کار هر چه باشد، در شرایطی که گفتمانی «فراگیر» از طریق گردانندگان قدرت و ایدئولوژی مسلط جامعه تعریف و تحمیل می‌گردد ارائهٔ تجربهٔ کلی (گفتمان) خاموش شدگان، و حضور روایت‌ها و صدایشان به غایت دشوار می‌شود و گهگاه حتی راهی جز خاموشی به‌جای نمی‌گذارد.

۴

بسیار گفته شده است که سانسور در بسیاری موارد، نویسندگان و هنرمندان را وادار می‌کند تا به استفاده از ابزارها و روش‌هایی روی آورند که از طریق‌شان، در عین گریز از سانسور، می‌توانند آن‌چه را که می‌خواهند بیان کنند و به‌راستی که توجه به فعالیت‌ها و آثار هنریِ بسیاری جوامع، نمونه‌های بی‌شماری در این خصوص به‌دست می‌دهد. اما اغراق در این نکته، که به‌واقع تأکید بر قدرت بیان نویسندگان و هنرمندان است، گهگاه این ایده را به ذهن متبادر می‌کند که گویا پدیدهٔ سانسور بی‌آن‌که خود بخواهد، معمولاً به تکامل ابزار و شیوه‌های هنری و ادبی می‌انجامد و می‌تواند حتی پدیدهٔ مثبتی تلقی شود! بی‌تردید، چنین تفکری، برداشتی ساده‌انگارانه از پدیدهٔ سانسور دارد. نتایج حضور سانسور - همانند نتایج برخورد استحاله‌گرِ گفتمان مسلطی که توانایی تولید انبوه در زمینه‌های مختلف را داراست - پیش از هر چیز از طریق ایجاد قراردادهایی نمایان می‌گردد که با دقت کامل نسبت به نیازهای گفتمان مسلط شکل گرفته‌اند. این قرارداد/ساختارها از یک سو با توجه با امر حفاظت از موقعیت گفتمان مسلط شکل گرفته‌اند و از طرف دیگر وظیفه دارند کمبودهایی را که نبود روایت‌های خاموش شد به‌وجود آورده‌اند برطرف سازند. تحمیل محدوده‌های این‌چنینیِ قرارداد / ساختارهایی بر روایت‌ها، عملاً امکان تحقق «تجربهٔ کلی» را از این روایت‌های سلب می‌کند.

نمونهٔ چنین قراردادهایی را نباید لزوماً در جوامعی که تحمیل سانسور به گونه‌ای آشکار و عریان صورت می‌گیرد، جست‌وجو کرد. اشکال پیچیده‌تری که شاید در نگاه اول چندان نمایان نباشند در جوامعی که تکیه بر گفتمان استحاله‌گر قرار دارد نیز مشاهده می‌شود. به‌عنوان مثال در جامعهٔ آمریکا، ژانر فیلم «سیاسی» که بنا به تعریف باید تا به آن حد آزادی داشته باشد که بتواند بر خلاف گفتمان مسلط عمل کند، در اکثر موارد، عملاً ناگزیر شده است تا خود را در چارچوب تعریفی که این گفتمان از «مخالفت سیاسی» ارائه کرده است محدود کند. این تعریف در کلی‌ترین بیان، بر قراردادهایی از قبیل اهمیت «فردیت، آزادی فعالیت‌های اقتصادی (سرمایه‌داری)، امکانات برابر برای تمام افراد جامعه»[۱۹] اتکاء دارد. فیلم «سیاسی»‌ای که از این استانداردها عدول کند، در مرحلهٔ تهیهٔ بودجه با عدم موفقیت کامل مواجه می‌شود و در واقع سرمایه‌گذاران با استفاده از این «سانسور اقتصادی» نقش مؤثری در تحمیل استانداردهای گفتمان مسلط ایفاء می‌کنند.[۲۰] نمونه‌های فکریِ این ساختارها در چارچوب جامعهٔ ایران بعد از انقلاب و در خصوص چپ‌های ایران، کلیشه‌هایی مفهومی از قبیل «چپ ایران نمی‌فهمید» و... است که عملاً توسط گفتمان مسلط و در پروسهٔ بازنویسی تاریخ شکل گرفتند. پذیرش غیرمستند و غیر مستدل چنین قرارداد / ساختارهایی که پس از مدتی به نوعی سنت فکری تبدیل می‌شود، عملاً در خلاف جهت مسیر

«صدا» بخشیدن به خاموش‌شدگان حرکت می‌کند و کوچک‌ترین نقشی در از میان برداشتن لحظه‌های سکوت در تاریخ ایفاء نخواهد کرد.

غالبان همواره به تحمیل گفتمان‌شان پرداخته‌اند و خواهند پرداخت. این تحمیل چه به گونه‌ای عریان و از طریق سانسور و پلیس و زندان انجام گیرد و چه به شیوه‌ای گریزان‌تر و از طریق استحالهٔ تدریجیِ دیگر گفتمان‌ها و ایجاد ساختار / قراردادها، در صورت موفقیت به خاموش کردن بسیاری صداها منجر خواهد شد. مقابله با این فرآیند در زمینه‌های متعدد هنر و ادبیات نمی‌تواند تابع رهنمودها و «دستورالعمل»های فراگیر باشد؛ چرا که خصلت به غایت فردیِ روایت‌های ادبی - هنری با هیچ گونه با رهنمود و «دستورالعمل» سازگار نیست. و به‌واقع هدف این نوشته نیز، پرداختن به پدیدهٔ «آوا بخشیدن به روایت‌های خاموش‌شده» نه از نقطه نظر ادبی - هنریِ ناب که ناگزیر پرداختن به فرم را ایجاب می‌کند، بلکه در چارچوب و فضای میان هنر و جامعه و رابطهٔ این دو بوده است. در این فضا، گام اول در پدیداریِ روایت‌های خاموش‌شده، آگاهی نسبت به‌طرز تلقی تاریخی‌ای است که به «بازسازی آن چه تاریخ خاموش کرده است می‌پردازد»[۱]. بر این بستر است که می‌توان به پدیداریِ آواهایی که حامل اتورینهٔ مفهومیِ روایت‌های خاموش شده‌اند امید داشت؛ روایت‌هایی که برای مفاهیمی که از طریقشان خاموش‌ماندگان، خود را تعریف می‌کرده‌اند و می‌کنند. اتورینهٔ گفتمانی قائل هستند. چگونگیِ انعکاس این مفاهیم و روایت‌ها در یک اثر ادبی طبیعتاً تابع خصلت‌های فردیِ روایت‌های ادبی است که در پروسهٔ آن، بی‌شماری ابزارها و تکنیک‌های روایی و سبکی و ساختاری می‌توانند بکار گرفته شوند. شیوهٔ کار اما هر چه باشد تنها زمانی می‌توان از پدیداری روایت‌های خاموش شده سخن گفت که این روایت‌ها در کنار سایر روایت‌ها و صداهای متن مجموعه‌ای از «مفاهیم، سنجش‌ها و قضاوت‌های منحصر به فرد»[۲] ارائه کنند و هر کدامشان نیز - در عین تناقض با یکدیگر - حضوری کاملاً حقانیت‌یافته و توجیه‌شده داشته باشند.

محمدمهدی خرمی

بخش مطالعات خاورمیانه، دانشگاه نیویورک

یادداشت‌ها

۱. به نقل از Critical Inquiry, "Benjamin's Silence", Shoshana Felman / زمستان ۱۹۹۹ / جلد ۲۵ / شمارهٔ ۲ / ص ۲۰۱.

۲. مقالهٔ "These on the Philosophy of History" در مجموعه‌های مختلفی از جمله Hannah Arendt / ۱۹۶۹ / Illuminations, Edited Translated by Harry Zohn. New york york: Schocken Books. به چاپ رسیده است.

۳. "Critical Inquiry, "Benjamin Silence / صص ۲۰۸ و ۲۰۹.

۴. Hidden Transcript's Made public: Israeli Arab Fiction and its, Rachel Brenner Critical Inquiry, Reception Feldhay/ پاییز ۱۹۹۹ / جلد ۲۶ / شمارهٔ ۱ / ص ۸۸.

۵. همان جا / ص ۸۹.

۶. همان جا / ص ۸۸ / در مقالهٔ Critical Inquiry, "An Ideology of "Difference". / پاییز ۱۹۸۵ / جلد ۲ / شمارهٔ ۱ / صص ۵۸-۳۵ / ادوارد سعید پس از اشاره به اهمیت خصلت «یهودیت» در هویت اسرائیلی، به توضیح پرسه‌ای می‌پردازد که در آنای آن، این خصلت و پی‌آمدهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی‌اش به شکل‌گیری پدیده‌ای به نام «ایدئولوژی تفاوت» انجامیده است. این ایدئولوژی که از سوی سردمداران اسرائیل و حامیانش همواره مورد استفاده قرار گرفته است، عملاً گفتمانی به‌وجود آورده است که تقریباً به‌طور کامل، غیر یهودیان اسرائیل را مستثنی می‌کند. سعید در پایان مقاله‌اش، با یادآوری موجودیت اسرائیل به‌عنوان واقعیتی انکارناپذیر، راه‌حل همزیستی مسالمت‌آمیز یهودیان و غیریهودیان اسرائیل را در ایجاد گفتمان «تفاوت خلاق» می‌داند که در عین ابراز و ارائهٔ تفاوت‌ها، با انحصارطلبی فاصله دارد.

۷. برای توضیح کامل به مقالهٔ Hidden Transcripts Made Public: Israeli Arab Fiction and Its Reception رجوع کنید.

۸. با توجه به مصاحبه‌های میلانی با نشریات ایرانی، به‌نظر می‌رسد که در ایران نیز شیوهٔ مشابهی برای «بازآرایی» اتخاذ شده است. جواد طوسی در مقالهٔ کوتاه «خاطرات سال‌های خاکستر» پس از اشاره به این که «بازتاب سیاسی، فضایی ایجادشده در مورد فیلم *نیمهٔ پنهان*، ارتباط چندانی به جوهرهٔ فیلم ندارد» می‌نویسد: «در واقع، این خود فیلمساز بوده است که با مصاحبه‌های پیاپی در نشریات و دیگر وسایل ارتباط جمعی و بیان مطالب تند و شبهه‌آمیز در این فضای پر سوءتفاهم، زمینه‌ساز حساسیت بیش از حد در مورد خود و فیلمش شده است.» (بیدار / آذر ۱۳۸۰ / شماره ۱۰ / ص ۴۹)

۹. در مقالهٔ «نئو اورینتالیسم: مختصری دربارهٔ چهرهٔ هنر و ادبیات ایران در آمریکا» / عصر پنجشنبه / شمارهٔ ۶-۵ / ۱۳۷۷ / صص ۳۳-۳۸ / و نیز در چهارچوبی گسترده‌تر، در کتاب Literary and Independence: An Introduction of the Literariness of Criticism Iranian Fiction Contemporary که توسط انتشارات Edwin Mellen در دست انتشار است به برخی ویژگی‌های این گفتمان پرداخته‌ام.

۱۰. واضح است که در شرایطی که با یک رمان جدی سر و کار داشته باشیم، نقد اساساً این چنین لحن قضاوت به خود نمی‌گیرد. اما در این جا طبیعتاً غرض نقد این رمان نیست و این «احکام» پیش‌فرض‌ها و بلکه نقدهایی واضح در نظر گرفته شده‌اند.

۱۱. University of Minnesota Press, Problems of Dostoevsky's Poetics, Mikhail Bakhtin / ۱۹۸۴ / ص ۷.

۱۲. همان جا.

۱۳. Illuminations / ص ۸۲.

۱۴. بنیامین در این مقاله، چندان به خصوصیات تکنیکیِ قصه و داستان نمی‌پردازد و به همین جهت در بسیاری موارد، از این واژه‌ها به‌صورت مترادف استفاده می‌کند.

۱۵. Illuminations / ص ۸۲.

۱۶. Benjamin's Silence / ص ۲۰۵.

۱۷. Illuminations / ص ۸۲.

۱۸. National Islamic Front INF

۱۹. Oxford University Press The Altering Eye, Robert Philip Kolker / ۱۹۸۲ / ص ۲۷۱.

۲۰. به نقل از The Altering Eye / رابرت فیلیپ کولکر در بخش سوم کتابش به نمونه‌های اروپایی چنین قرارداد / ساختارهایی نیز می‌پردازد و تأثیر این شیوهٔ سانسور را بر سینماگرانی چون گدار، برتولوچی و کوستا گاوراس مورد بحث قرار می‌دهد.

21. Benjamin's Silence pp. 211, 212

22. Problems of Dostevsky's Poetics . p. 18