کد خبر: 109838 ۱۳۹۶/۰۹/۱۱ ۰۷:۳۰:۳۱

"رمان" به مثابه فرم ویرانگر / شکل "سنت" به روایت هوشنگ گلشیری

ایرانیزه کردن "رمان" به طرز گلشیری و بهره گرفتن از شگردهای کهن قصه‌نویسی‌ای که از بطن آثار منثور کلاسیک خودمان اخذ شده است مهم‌ترین خصیصه این آثار، یعنی مسالمت با سنت و از طرف دیگر در سطح ماندن فرم در اثر داستانی را بر می‌سازد.

سرویس فرهنگ و ادبیات هنرآنلاین: مقایسه تطبیقی ادبیات مدرن، که می‌توان آن را به دوره تقریبی چهارصدساله رمان در غرب تقلیل داد، با ادبیات مدرن ایران که آن هم اتفاقا با عمر صد ساله ادبیاتِ داستانی‌مان هم سن است، کار بیهوده‌ای‌ست. شاید علت اساسی این بی‌فرجامی در مناسبات حاکم بر دو فرهنگ و تاریخ کاملا متمایز غرب و شرق، تفاوت مذاهب، سنت‌ها و ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها باشد.

یقینا هر دو فرهنگ مورد نظر در کلیتی سیستماتیک و در مفاهیم بنیادین و شکل دهنده‌ی خود در دو قطب مخالف قرار می‌گیرند. این گزاره را می‌توان به مفاهیم بنیادین فرهنگی -در معنای بسیط آن- و سیاسی غرب و شرق نیز تعمیم داد. تا آن‌جایی که به بحث مورد نظر ما مربوط می‌شود، لااقل می‌توان ژانر رمان را ژانری مطلقا غربی دانست.

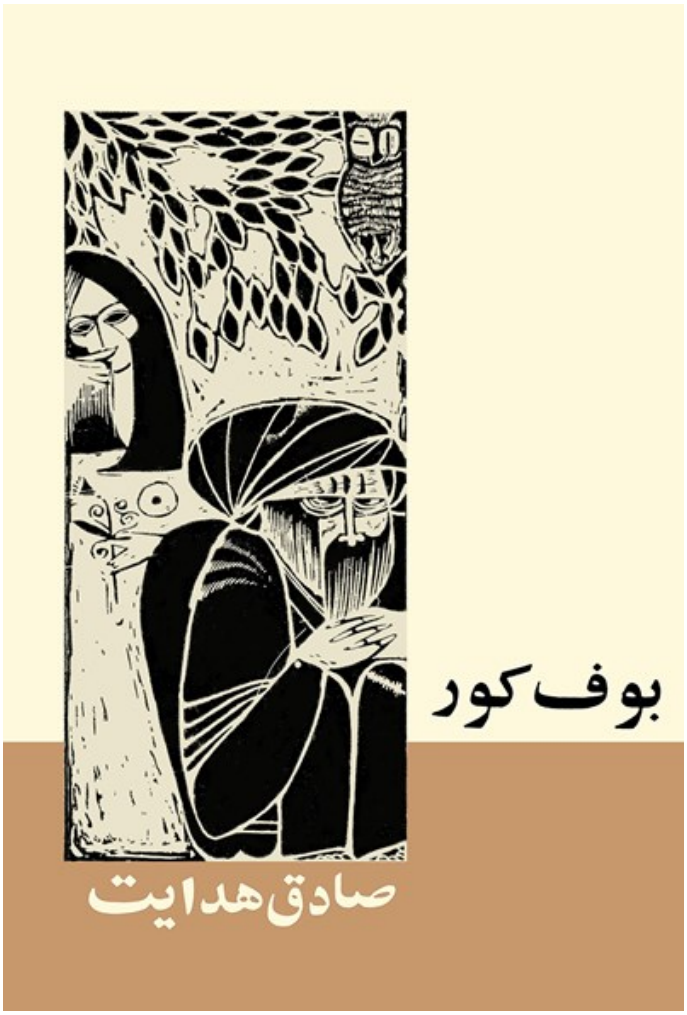
می‌دانیم که در سرزمینِ به راستی شعر ایران آثار منثور هرگز قصد داستان‌سرایی که مبنی بر توصیف جزئیات و قصویت باشد را نداشته است. آثار منثور در ادبیات کلاسیک ما اگر در جرگه ادبیات تعلیمی، عرفانی، پژوهشی و تاریخی قرار نگیرند، کمتر در دایره ادبیات غنایی جای می‌گیرند.

ادبیات روایی و بخش قابل توجهی از قصه‌گویی کلاسیک ما نیز در قالب شعر و نظم صورت گرفته است. برای نمونه می‌توان به آثار نظامی اشاره کرد. اما از سوی دیگر ادبیات هزار و یک شب که تا حدودی از ادبیات شرقی نشات می‌گیرد و نه ادبیات مطلقا ایرانی، به ندرت در تاریخ ادبیات ما اتفاق افتاده است. اگر رمان را گونه‌ای شهری در میان ژانرهای ادبی بدانیم، به این معنا که به وجود آمدن و گسترش آن با گسترش شهرنشینی و مساله‌ی شهروندی در اروپای عصر روشنگری مقارن باشد، طبیعی‌ست که نباید انتظار داشته باشیم که در کندوکاوهای تاریخی‌مان به چیزی نظیر آن دست یابیم.

رنسانس و بعدها عصر روشنگری، این اجازه را به نویسندگان و روشنفکران خردگرای غربی داده بود که خواستار جدایی دین از سیاست باشند و حتب در نوشته‌هایشان به کلیسا به دیده تردید بنگرند. این در حالی است که نیاز به تحول و نوزایی فرهنگی- سیاسی به هر دلیلی در شرق احساس نشده بود و اصولا خواست قدرت جز در راس هرم جامعه مطرح نمی‌شد و مضاف بر این فرهنگ درونی شده‌ی مردمِ همیشه رعیت نیز به شکلی پیچیده به قدرت پادشاهان بقا می‌بخشید.

شاید انقلاب مشروطه نخستین اقدام ایرانیان جهت نهادینه کردن حقوق شهروندی و نظام پارلمانی در ایران بود؛ رخدادی که نوید اولین جرقه‌های نهضت رمان‌نویسی را می‌داد. همان‌طور که ادبیات در آغاز سده‌ی چهاردهم در ایران با چهره‌ی سنت‌شکن نیما در شعر رو به رو شد، تجربه‌ی خلق نخستین داستان‌های نوینِ فارسی به قلم هدایت را نیز پشت سر گذاشت. در هر دو وضعیت مزبور تجربه‌ی دو فرم مستقل به معنای حقیقی آن (فردیت هنری) رخ می‌دهد. نیما یوشیج با بر هم زدن نظم عروضی سابق شعر کلاسیک، خلق زبان ویژه‌ی سمبولیستی در کنار بومی‌گرایی خاص‌اش و به کارگیری تعبیرات، تشبیهات و استعاره‌هایی که از فیلتر فردیت و ذهن خلاق‌اش سرچشمه می‌گرفت نوع جدیدی از ادبیات مستقل، خلاق و فردیت یافته را به ادبیات ایستای آن زمان ایران ارائه می‌دهد.

این در حالی‌ست که از سوی دیگر اولین داستان کوتاه‌های نوین ادبیات ما توسط هدایت به تحریر در آمده بود و سرانجام شاهکار او (-بوف‌کور) در سال 1315 به‌عنوان نخستین رمان مدرن ایرانی راه را برای این‌گونه ادبی باز کرد. بوف‌کور نه‌تنها، نخستین رمان - یا مدخل ادبیات‌داستانی مدرن- ماست، بلکه با گذشت بیش از هفتاد سال از نگارش این اثر اگر همچنان مهم‌ترین رمان فارسی به حساب نیاید، بی‌شک یکی از خوش ساخت‌ترین و بزرگ‌ترین داستان‌های بلندِ معاصر است.



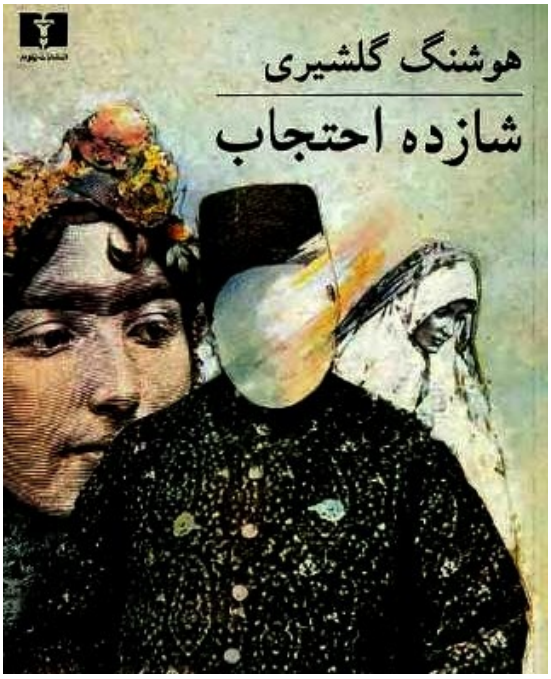
کندوکاو در فرم، مساله زبان، وجوه متکثر معنا در دایره‌ی تاویل‌های متفاوت و ادبیت بی‌نظیر بوف‌کور می‌تواند موضوع رساله‌های بسیاری در زمینه‌ی نظریه ادبی باشد. اما نکته‌ای که در این‌جا به کار ما می‌آید یگانه بودن این اثر در عمر کوتاه ادبیات داستانی ما، تکرار نشدن تجربه‌ای این‌چنین موفق با مختصات ادبیاتی فرمی و متن محور و تجربه‌ی ناموفق معدود نویسندگان پیشرو نسل‌های بعدی قصه‌نویسی ماست. مساله‌ای که عمدتا در نویسندگان نسل سوم معاصر به چشم می‌خورد تزریق اعتباری مصنوعی به آثار داستانی‌شان به واسطه‌ی استفاده‌ی صرف از تمهیدات مدرن و به ندرت پست‌مدرن است.

به این ترتیب که هر چه اثر داستانی بیش‌تر به استفاده از این تمهیدات وانمود کند، ارزش ادبی بیشتری نیز خواهد داشت. این موضوع به کرات و به شکل نسبی در قریب به اتفاق آثار نویسندگان پیشرو دهه‌ی چهل، و سه دهه‌ی بعد به موضوعی فراگیر تبدیل می‌شود. تا جایی که ضعیف‌ترین و حتی مضحک‌ترین آثار تولید شده در دهه‌های اخیر، با توجه به این نکته که "رمان پست‌مدرن" می‌تواند استعلایی‌ترین(!) و آوانگاردترین(!) وضعیت بوطیقایی در رمان تلقی گردد، ادعای نخستین رمان‌های پست‌مدرنیستی ایران را نیز به یدک کشیدند.

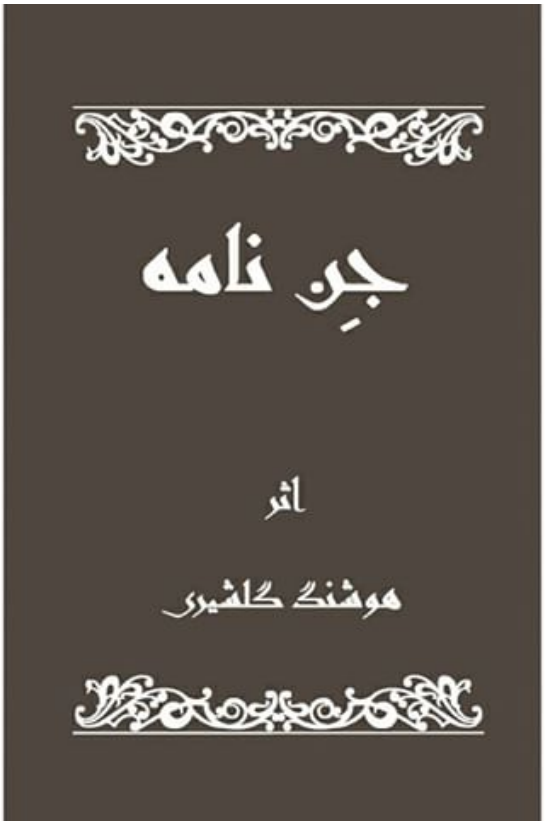
در سوی دیگر این ماجرا نویسندگان "رئالیسم منطقه‌ای"، رئالیسم سوسیالیستی و نویسندگان به هر شکل متعهد، بی‌توجه به مساله‌ی فرم، شکل و زبان به نگارش آثاری بیشتر گزارشی- مقاله‌ای مشغول بودند. در این میان به نظر می‌آید گلشیری از نویسندگانی است که با گرایش به ادبیات داستانی مدرن، توجه نشان دادن به ساختار و فرم قصه، تمرکز بر بیان‌مندی و سبکی ویژه در نگارش داستان، استفاده از ابزار و شگردهای داستان‌نویسی و رجوع به تاریخ و فرهنگ ملتش چهره‌ای متفاوت نسبت به دیگر نویسندگان هم عصرش به نمایش می‌گذارد.

گلشیری به‌عنوان یکی از نویسنده‌های مدرن ما که بر تکنیک‌های داستان‌نویسی تمرکز می‌کند و مفاهیم سنتی را در زندگی معاصر کاراکترهای داستانش بازتاب می‌دهد، با نیم‌نگاهی به پیشینه‌ی رمان که گونه‌ای کاملا غربی‌ست و نگاهی دامنه‌دار به سنت ادبی‌مان شکل هشلهفی از رمانِ مدرن را به ما ارائه می‌دهد که بازخورد بسیار خوبی نیز در جامعه‌ی داستان‌نویسی ما داشت. ایرانیزه کردن "رمان" به طرز گلشیری و بهره گرفتن از شگردهای کهن قصه‌نویسی‌ای که از بطن آثار منثور کلاسیک خودمان اخذ شده است مهم‌ترین خصیصه این آثار، یعنی مسالمت با سنت و از طرف دیگر در سطح ماندن فرم در اثر داستانی را بر می‌سازد.

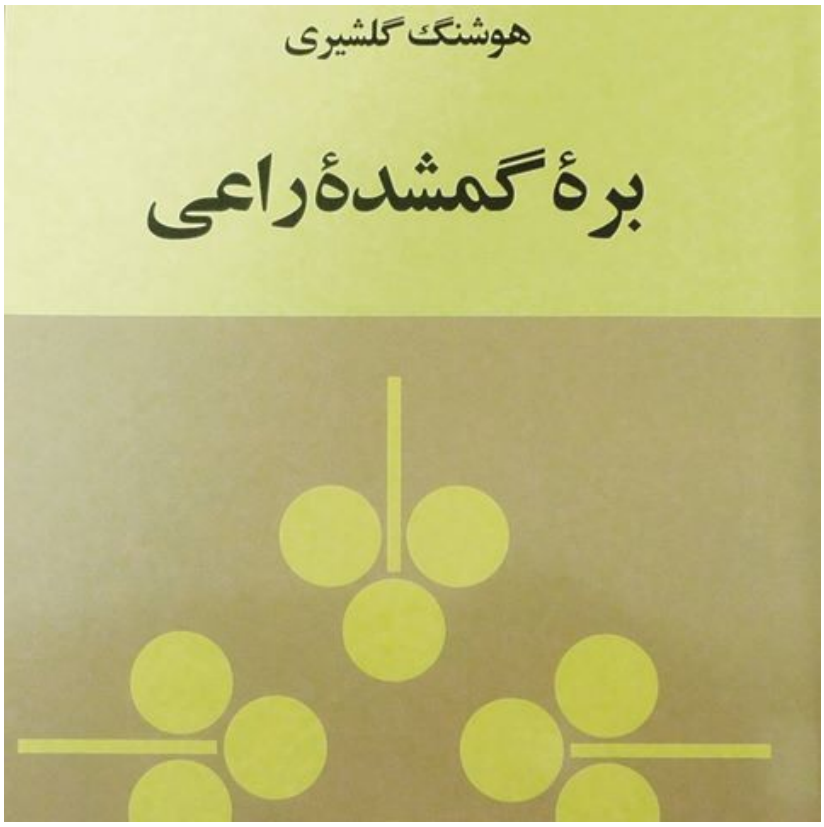
فرمالیسم در آثار گلشیری و تکنیک‌گرایی‌ای که جنبه‌هایی از آن مثل جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی، عدم رعایت خطی زمان (Time shift)، بازنمود سنت و اسطوره در اثر یا بینامتنیت (Intertextuality) را پیش‌تر در آثار مدرن تجربه کرده‌ایم، از بینش واقع‌گرایانه او به داستان و در عین‌حال گرایش او به متن‌محوری شکل می‌گیرد. گلشیری در رئالیسم آثارش استوار گام بر می‌دارد و حتی تخیل رئالیستی داستان‌هایش در قیاس با داستان‌ها و رمان‌هایی که در ایران نوشته شده، بی‌بدیل است. از این‌رو او بستر و جغرافیای داستان‌هایش را به خوبی مهیا می‌کند و شاید همین موفقیت او را در به کارگیری از ترفندهای داستان‌نویسی مدرن و اتخاذ رویکردهای -بعضن- آوانگارد، جری می‌سازد. جسارتی که او را به شخصیتی احترام برانگیز در ادبیات داستانی معاصر تبدیل کرده است.



گلشیری مثل تمام نویسندگان حرفه‌ای، پیش از آغاز نگارشِ رمان دست به تحقیقات میدانی وسیعی پیرامون موضوع مدنظر می‌زد. برای نمونه رمان "شازده احتجاب" که گلشیری برای نوشتن آن تقریبن تمامی منابع و کتب موجود درباره‌ی دوره پادشاهی قاجار را مورد مطالعه قرار داد. او باید برای نگارش رمانی با موضوعیت فروپاشی حکومت قاجاریه با علل این فروپاشی، نحوه‌ی پادشاهی آنان و حتی آداب، سلوک و پوشاک زمان مورد نظر آشنا می‌شد. یا "جن‌نامه" که گلشیری این‌بار به نوعی دیگر درگیر پروسه طولانی‌مدتِ فراهم آوردن مقدمات نوشتن آن شد. رمانی که نگارشش قریب 13سال به طول انجامید.



به نظر می‌آید گلشیری در فرآیند نگارش "جن‌نامه" همه کتب علوم غریبه را مطالعه کرده باشد. این نشان دهنده اهمیت این وجه از قصه‌نویسی در منظر گلشیری و احترامی‌ست که او برای رئالیسم داستان‌هایش قائل است. البته این فرایند؛ وسواس در نوشتار، آماده‌سازی و تدارکات اولیه‌ی داستان یا تمرین و طرح‌ریزی هر بخش از کتاب و در آخر انتخاب دقیق کلمات در جمله‌ها به انحای مختلف در بیشتر نویسندگان مدرن و حتی نویسندگان متاخری چون کالوینو یا امبرتو اکو نیز دیده شده، با این تفاوت که به نظر می‌آید کانون توجه نویسندگان در این بین با یکدیگر متفاوت و هر کدام به فراخور ذائقه و شرایط متن متوجه وجهی از وجوه داستان‌نویسی بوده است.



از سوی دیگر گلشیری در درون‌مایه‌های آثارش در پیِ ردپایی از سنت و فرآیند شکل‌گیری آن در طول تاریخ و فرهنگ است، به نحوی که بتواند با نوعی قرینه‌سازی، فضای مورد نظر را به زمانِ معاصر پیوند زده و در این بازخورد مفاهیم‌نویی را منعکس کند؛ کاری که گلشیری در "بره گمشده راعی"، "جن‌نامه" یا "معصوم پنجم" انجام می‌دهد. از این جهت گلشیری در آثار خود به لحاظ تماتیک اصولا پیرو بوطیقای مدرنیسم است.

این سبک از قصه‌نویسی یکی از پر رنگ‌ترین وجوه داستان‌نویسان قرن بیستمی‌ست که اوج آن را در "اولیس" می‌توان یافت و البته با کارکردهایی مطلقا متفاوت. می‌توان گفت گلشیری به نوعی در مطالعات میدانی خود پیش از نگارش اثر به بخش اول گزاره‌ی مزبور یعنی سنت و دریافت تمام و کمال آن و در گرایش به ترفندهای قصه‌نویسی مدرن به بخش دوم آن یعنی قرینه‌سازی و نوع پرداخت آن اشاره می‌کند. به عبارت دیگر گلشیری ابزار، ادوات و درون‌مایه‌ی داستانش را با فرض تمرکز بر چگونگی نگارش اثر مهیا می‌کند. اما نکته‌ی مهمی که در تحلیل ما از آثار گلشیری نقطه‌ی ثقل به حساب می‌آید نحوه‌ی به کارگیری ابزارهای قصه‌نویسی و کارکرد فرم در جهت گسترش محتوای اثر است. گلشیری اصولا در نحوه‌ی استفاده از شگردهای مدرن در رمان‌ها و داستان‌های بلندش تک بعدی عمل کرده و از ابراز قصه‌نویسی تنها به مثابه‌ی ابزار قصه‌نویسی بهره برده است. جریان سیال ذهن در آثار گلشیری صرفن جریان سیال ذهن است و نه نوعی بیان‌مندی متناظر با درون‌مایه اثر. به همین دلیل پیچیدگی و دشوارخوانی در آثار گلشیری پدیده‌ای تصنعی است که مطلقا ذائقه‌ی مدرن نویسنده ایجاب کرده است و نه محتوای متن. شاید بهترین مثال، "شازده احتجاب" باشد.

"شازده احتجاب" در عین حال که از مهم‌ترین و پیشروترین آثار گلشیری است دچار چنین پارادوکس ماهوی‌ست. در "شازده احتجاب" ما با انواع شگردهای داستان‌نویسی مدرن، از عدم رعایت خطی زمان گرفته تا تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن رو به رو هستیم که هر کدام در نوع خود به شکل موفقی اعمال شدند، اما صرفن کارکرد دال‌های بدون مدلول در متن را دارند. نکته‌ی مهم در این است که جریان سیال ذهن در "شازده احتجاب" هرگز ما به ازای فحوایی نداشته است. به عبارت دیگر، موضوع ساده‌ی تباهی سلسله قجر و قصه‌ی نه چندان تفکر برانگیز "شازده احتجاب" با فرم پیچیده و شکل بغرنج آن تناسبی ندارد. از سوی دیگر گلشیری هرگز به اهمیت زبان در آثار داستانی واقف نبود و اگر بود، هرگز به زبانی شایسته‌ی اثر داستانی نائل نشد. او بیش از هر چیز مفتون ساخت و نحو گفتاری کلام و به همین تناسب پس و پیش کردن ارکان جمله، استفاده از عامل تکرار (Repetition)، ایجاد وقفه و آهنگ در مجموعه‌ای از جملات در رویکردی فلوبری به زبان بود. فرم زبانی آثار گلشیری پیوسته در سطح متن باقی می‌ماند و کانون تمرکز آن بر شکل ظاهری جملات است. از این جهت زبان آثار گلشیری اصولا در گرفتن کارکردهای هستی‌شناسیک عقیم و در معنایی لاکانی در سطح امر نمادین باقی می‌ماند. با این که گلشیری تاکید می‌کند: "والله من از همان جوانی دیالکتیک را فهمیدم..." اما نگرش یک‌سویه‌ای به ماهیت رمان دارد و اصولا در رمان‌هایش از زبانی همسان با آثار دیگرش بهره می‌گیرد. البته نمی‌توان این گزاره را به همهٔ آثار گلشیری تسری داد. برای نمونه وقتی کریستین در رمان "کریستین و کید" به عنوان انگلیسی‌زبانی که فارسی را به خوبی نمی‌تواند ادا کند و در عین حال در وضعیت نامناسبی به لحاظ روحی قرار گرفته است، می‌گوید: "حالا چه کار کنم؟ همیشه چه‌کار کنم؟" این دیالکتیک زبانی صورت گرفته است. این ظرافت را در بخش‌های دیگری از آثار گلشیری نیز می‌بینیم، اما در کلیت آثار او با ساختار زبانی مشابهی رو به‌رو هستیم.

در آثار گلشیری استفاده مکرر از ته جمله و سر جمله‌ها یا عبارت وصفی و گزاره‌های مشابه در چندین داستان مختلف به وفور مشاهده می‌شود. گلشیری به این سبک از نوشتار وابسته است و اصولا در آثارش به همین شکل از بیان‌مندی بسنده کرده است، به گونه‌ای که در درجه‌ی اول ساخت و نحو جملات و در وهله بعدی بافت نوشتاری متن در داستان‌هایش با هم توفیری نمی‌کند. او جمله به جمله و حتی در استفاده‌ی وقفه‌ها از فرآیند کلامی گفتار پیروی می‌کند که این البته به خودی خودی نه ایجابی‌ست و نه مصداق وضعیتی سلبی در قصه: "دو انگشتم را زیرش گرفته بودم. دید، مطمئنم." (داستان نمازخانه ... ص13) یا "خال کنار لبش را بعدها دیدم، مطمئنم" (داستان معصوم سوم ص105) و به همین دلیل، بسامد گزاره‌های مشابه در روایت، استفاده از کلمات و متمم‌هایی مثل "بعد"، "انگار"، "حتی" و ... که در ساخت جملات گفتاری استفاده می‌شوند، در آخر آوردن قید، استفاده از ساخت و نحو مشابه در جملات و پس و پیش کردن ارکان جمله از مختصات نوشتاری گلشیری به حساب می‌آید.

مجتبا هوشیار محبوب