

تحلیل و نقد کتاب گشودن رمان

محمد رضا روزبه*

چکیده

طی دهه‌های پیشین، کتب و مقالات فراوانی در باب مباحث تئوریک داستان و داستان‌نویسی نوشته شده‌اند که هر یک به نوبه خود در ارتقای چشم اندازهای نظری و عملی داستان‌نویسان یا خوانندگان آثار داستانی نقشی داشته‌اند. کتاب گشودن رمان اثر حسین پاینده از زمره این آثار است. این کتاب، پیشنهادگر روشی ساخت گرایانه و نسبتاً مرسوم در نقد و تحلیل رمان معاصر است؛ روشی بر مبنای خوانش تحلیلی صحنه آغازین و تبیین ارتباط ساختاری آن با کل رمان. نویسنده بر اساس همین روش، ده رمان برجسته فارسی (از بوف کورتا نمونه‌های رمان پسامدرن امروز) را به‌ضمیمه یک داستان کوتاه و یک فیلم، تحلیل و بررسی ساخت‌گرایانه کرده است. در این مقاله، ضمن اشاره به مزایای این کتاب از جمله نگاه راهگشا، نثر و نوشتار پاکیزه و پاره‌ای تاملات تازه، به پاره‌ای نقایص - چه از حیث ابعاد شکلی و چه از نظر ابعاد محتوایی نیز پرداخته شده است. در مجموع، کتاب حاضر را می‌توان از زمره آثار راهگشا و آموزنده در زمینه نقد و تحلیل داستان امروز به‌شمار آورد.

کلیدواژه‌ها: رمان، ساختگرای، گشودن رمان، نقد و تحلیل، صحنه آغازین، داستان‌نویسی

۱. مقدمه و معرفی اثر

کتاب گشودن رمان نوشته دکتر حسین پاینده، استاد و پژوهشگر عرصه نظریه و نقد ادبی، از جمله آثار درخور توجهی است که طی سال‌های اخیر در حوزه نقد، تحلیل

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم‌آباد rayan.roozbeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۴/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۱

و ساخت شناسی ژانر داستان نویسی، اعم از رمان، داستان کوتاه، مینی مال و ... چاپ و منتشر شده اند.

این کتاب و آثار پیشین دکتر پاینده در همین زمینه ها نظیر نقد ادبی و دمکراسی، گفتمان نقد، داستان کوتاه در ایران (۳ جلدی)، افزون بر آن که نشانگر منظومه فکری و پارادایم های زیباشناختی نویسنده آن به شمار می آیند، گامهایی موثرند در راه اعتلای بینش تئوریک نسل ادبی امروز در حوزه های نقد و نظریه پردازی شعر و داستان مدرن، و نیز آشنایی عمیق تر مخاطبان با نحوه خوانش متون هنری و نیز ارتقای فرایند ادراک و التذاذ آنان از چنین متونی.

کتاب یاد شده مشتمل است بر ده فصل، سه ضمیمه، فهرست منابع، و نمایه موضوعی و اسمی همراه با مقدمه ای روشمند و راهگشا در تبیین هدف، انگیزه، وجه تسمیه و ساختار کتاب و نیز ملاک انتخاب رمان های مورد نقد، و معرفی مباحث نظری اثر و ضمائ آن.

همان گونه که از نام بامسمای کتاب معلوم است، کل اثر، پیشنهادگر روشی در نقد رمان است. «روشی که مبتنی بر خوانش تحلیلی صحنه آغازین و معلوم کردن ربط آن به بقیه رمان است و با تمرکز بر ساختار رمان انجام می شود...» (پاینده، ۱۳۹۲: ۸) و نیز همان گونه که خود نویسنده اشاره کرده است:

واژه «گشودن» در کتاب، هم به معنای باز کردن و هم به معنای «آغاز کردن» به کار رفته است: که در معنای اول، یعنی فراتر رفتن از معنای سطحی و راه بردن به معنای ژرف آن و در معنای دوم، یعنی آغاز کردن رمان به شکلی که هم موجب تعلیق شود و هم نخستین نشانه ها از پیرنگی که متعاقبا تکوین می یابد را به صورتی فشرده به دست دهد. (همان: ۱۰)

نویسنده همچنین درباره مبانی و مباحث نظری کتاب می نویسد: "گستره مباحث نظری کتاب مطالب گوناگونی را در بر می گیرد، از بحث در خصوص کارکرد و شیوه تحلیل عناصر رمان مانند شخصیت، منظر روایی، کشمکش، حال و هوا و امثال آن گرفته، تا مباحث مربوط به نظریه های ادبی متأخر همچون بینامتنیت، مرگ مؤلف، روایت شناسی، پسا مدرنیسم و غیره" (همان: ۱۲) اما با مطالعه کلی کتاب در می یابیم که بنیان مباحث، بر نظریه ساختگرایی است و نویسنده از این منظر به ارتباط ارگانیک صحنه آغازی اثر با متن نظر دارد. ورود به حیطه و حوزه های نظری دیگر، در راستای تبیین و تقویت همین رویکرد است.

آثار بررسی شده در کتاب بر مبنای روش گفته شده عبارتند از: بوف کور، تنگسیر، مدیر مدرسه، شازده احتجاب، سووشون، ثریا در اغما، جزیره سرگردانی، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، آزاده خانم و نویسنده اش، سرخی تو از من، و نیز سه ضمیمه شامل سه قطره خون، فیلم هامون و در آخر، واژه نامه توصیفی اصطلاحات نقد رمان نیز به مجموعه مباحث افزوده شده است.

این کتاب از حیث روش کار، بین شیوه درسگفتارهای کلاسی و کارگاهی، و تحقیق علمی و دانشگاهی در نوسان است؛ یعنی از حیث نظم نسبی در کلیت اثر و مبانی و منابع آن و نیز نثر و نوشتار رسمی اش، تا حدودی صبغه علمی و تحقیقی دارد. حال آنکه به لحاظ نوع نگاه و شیوه تحلیل، از شیوه ای آموزشی و کارگاهی برخوردار است.

۲. بررسی اثر از حیث ابعاد شکلی

وجوه ظاهری و شکلی کتاب از عنوان و طرح روی جلد گرفته تا فصل بندی و صفحه آرایی، حروف نگاری، صحافی و دیگر جنبه های فنی چاپ، از استانداردهای لازم بهره مندند و در مجموع با اثری منقح روبرو هستیم. نیز نشانه های نگارشی و ویرایشی در این کتاب بخوبی رعایت شده اند و از این حیث نیز ما با کتابی پیراسته و پاکیزه مواجه ایم. این کتاب، همچون دیگر آثار نویسنده، در مجموع از نثر و نگارشی پخته و پاکیزه، سالم و سلیس و روان و خوشخوان برخوردار است؛ با این حال از موضع انتقادی می توان به چند مورد اشکال املائی (یا تایپی) و نیز ایراد نگارشی آن انگشت نهاد از جمله:

و هم نخستین نشانه ها از پیرنگی که متعاقبا تکوین می یابد را به صورتی فشرده به دست دهد. (همان: ۱۰)

که کاربرد «را» ی نشانه مفعولی پس از فعل، از دید اغلب دستور نویسان و ویراستاران امروز، جزو غلط های رایج به شمار می آید و چنان چه «را» پس از پیرنگی می آمد، عبارت، شکل صحیح تر و سلیس تری می یافت.

بی تردید اگر گلشیری رمان نویس هنرداری نبود. (همان: ۹۴)

به کارگیری صفت «هنردار» بجای هنرمند یا باهنر، چندان هموار و سلیس به نظر نمی رسد.

قرار گرفتن سربازان در دایره مشاهدات حساسانه آریان و ... (همان: ۱۳۳)

صفت «حساسانه» نیز غریب و نامأنوس به نظر می‌رسد. در بخش بررسی رمان «ثریا در اغما» (ص ۱۳۸) با سطوری از گفتگوی شخصیت‌ها مواجه ایم:

دیگه چیزی از ایران به من تاثیر نمی‌ده ...
نامنصفانه حرف نزن ...

اگر چه این بخش‌ها نقل قول مستقیم از رمان است، لیکن جا داشت نویسنده در پاورقی به عیوب گفتاری و نگارشی جملات اشاره می‌کردند.

دو رمان تأمل‌انگیز ثریا در اغما و زمستان ۶۲ را، هر دو با مضمون جنگ ایران و عراق به رشته‌ی تحریر در آورد. (همان: پاورقی ص ۱۳۹)

که عبارت فعلی «به رشته تحریر درآوردن»، هم نوعی درازنویسی به شمار می‌آید و هم با سبک و سیاق نثر نویسنده همخوان نیست. همچنین فعل «ابتیاع شده» در این جمله: این خانه با پول غصبی و نامشروع حاصل از چپاول دارایی‌های ملی ابتیاع شده ... (همان: ۱۵۴)

وقتی لیلا آزاده درخواست هوسرانانه او را رد می‌کند... (همان: ۱۴۱)
صفت هوسرانانه نیز خالی از غرابت نیست.

جا دارد که به چند مورد اشکال املائی یا تایپی نیز اشاره شود:
... برای ارتزاق به آن جا آمده اند و اندک مطاع [متاع] خود را جار می‌زنند. (همان: ۱۲۵)

نتیجه این وضعیت، در غلطیدن [در غلتیدن] به ذهنیت و ... (همان: ۱۴۰)
عظیمی فاسق هم نحل واران [وارونه] می‌زند و ... (همان: ۳۱۰)

۳. تحلیل جنبه‌های محتوایی اثر

از نکات مثبت کتاب، اشتغال آن بر نمونه رمان‌های برجسته فارسی از ابتدای ظهور این ژانر در قلمرو ادبیات ایران تا آثار منتشره در سال‌های اخیر است. طوری که آثار انتخاب شده، تقریباً هم معرف چهره‌های برجسته رمان فارسی‌اند و هم نشانگر ابعاد و آفاق رمان فارسی از حیث روند تاریخی، طیف‌ها، سبک‌ها و جریان‌های متنوع آن. همان‌گونه که خود نویسنده نیز بیان کرده، اصلی‌ترین ملاک انتخاب رمان‌ها، هم اشتغال آن بر «طیف متنوعی از سبک‌ها در دوره‌های مختلف رمان‌نویسی ایرانی» (همان: ۱۲) بوده است و هم نویسندگان نسل متقدم تا متأخر.

با این حال، باز هم می توان از منظری پرسشگرانه به نقد این انتخاب ها نشست و پرسید که: «چرا لزوماً این رمان ها و نه دیگر رمان های برجسته؟ آیا این رمان ها از حیث انطباق با هدف پژوهشی کتاب، مزیت یا مزیت هایی نسبت به رمان های مشهور دیگر نظیر شوهر آهو خانم (افغانی)، سنگ صبور (صادق چوبک)، همسایه ها، داستان یک شهر، درخت انجیر معابد (هر سه از احمد محمود)، خالی خالی سلوچ، کلیدر، روزگار سپری شده مردم سالخورده (محمود دولت آبادی)، و دیگر رمان های مدرن و پست مدرن سال های اخیر برخوردارند؟ اگر پاسخ مثبت است، جاداشت که مؤلف محترم، به این مزیت ها اشاره می کردند. اما ایراد دیگری که از همین رهگذر بر کتاب وارد است، این نکته است که احساس می شود نویسنده با پیشفرض انطباق دقیق ایده اصلی کتاب (همخوانی و همسازی ساختاری صحنه آغازین با کل رمان) به سر وقت آثار یاد شده رفته است. بدیهی است که این رمان ها از منظر این رویکرد تحلیلی، شرایطی همسان و همتافت ندارند. مثلاً صحنه آغازین رمان "آزاده خانم" و نویسنده اش "فاقد آن ارتباط قوی و ساختاری معهود در مقایسه با دیگر رمان های مطرح شده است. یا جنبه دلالت گر صحنه آغازین رمان "سرخ تو از من" چندان با فضای کلی رمان همخوان نیست. اینجاست که نویسنده، بعضاً دچار استنباط های شخصی و سلیقه ای شده و از حیطه نقد علمی و روش مند فاصله گرفته است؛ زیرا ناخواسته خود را مقید کرده است که لزوماً هر آغازی را بهترین سرآغاز تلقی و معرفی کند.

نکته بعد، در خصوص پیشینه پژوهشی موضوع کتاب است که بدان اشاره ای نرفته است. اگر چه مباحث کتاب، از حیث نگرش تحلیلی از تازگی برخوردارند و ضمن ارائه مطالب، به ضرورت موضوع بحث، گاه استناداتی به دیدگاه های نظریه پردازان شاخص نقد ادبی، صورت گرفته که در حکم پشتوانه های تئوریک موضوع به شمار می آیند، جا داشت که نویسنده محترم به فضل تقدم کتب و مقالات دیگر در این زمینه اشاره می کردند؛ هستند آثاری که با عناوین گوناگون، عملاً در بررسی و تحلیل داستان ها، فیلم ها و فیلمنامه ها به مقوله آغازهای مناسب، دقیق و هوشمندانه آنها پرداخته اند. حتی در سایت های مختلف می توان اینگونه مباحث را به راحتی یافت. از جمله در سایت:

<http://www.quora.com/What-novels-have-the-best-opening-lines-or-opening-paragraphs>

در نوشتاری با عنوان "What novels have the best opening lines or opening paragraphs" به آغازهای مناسب برخی رمان های مشهور جهان اشاره شده است. بهزاد برکت در مقاله "تحلیل گفتمانی دشواری های ترجمه ادبی" (فصلنامه ادب پژوهی، شماره اول، بهار ۱۳۸۶، صص ۳۵-۳۹) نیز در این باب اشاراتی دارد. نیز کتاب «براعت استهلال یا خوش آغازی در ادبیات فارسی» (جلد سوم از مجموعه ساختار و مبانی ادبیات داستانی) اثر زنده یاد نادر ابراهیمی (چ اول: ۱۳۷۹) به این مقوله پرداخته است. نویسنده محترم با ذکر این پیشینه ها قطعاً به وجاهت علمی اثر خود، بیشتر می افزود. زیرا آثار یاد شده، صرف نظر از روش کار، با اثر حاضر نوعی قرابت موضوعی دارند. پیش تر گفتیم که هدف از نگارش این کتاب، پیشنهاد روشی بر مبنای خوانش تحلیلی صحنه آغازین و آشکار ساختن ارتباط آن با ساختار کلی رمان است. نویسنده هیچ گاه این هدف را از یاد نبرده و در مسیر درست حرکت کرده است. لیکن به مصداق «تعرف الاشياء باضدادها»، جا داشت که نویسنده محترم برای تبیین بیشتر این موضوع، نمونه هایی از صحنه های آغازین نامناسب و نامرتب با کلیت اثر را در چند رمان دیگر، نشان می دادند تا با فراهم آمدن زمینه مقایسه بین آثار ساختمند و غیر ساختمند، دید و داوری مخاطب، غنی تر و شفاف تر شود.

کتاب حاضر، دربردارنده برخی تأملات نویسنده است در وجوه سمبلیک آثار مورد نظر که در فهم و شناخت فضای کلی داستان و پیوند ساختاری صحنه آغازین آن با متن، بعضاً راهگشاست. مثلاً در بررسی «مدیر مدرسه»، (آن جا که جلال آل احمد در شرح دیر آمدن معلمان به مدرسه می نویسد: «در اتاقم را که باز کردن داشتم دماغم را با بوی خاکِ نم کشیده اش اُخت می کردم که آخرین معلم هم آمد»)، می خوانیم: «در این جا، بوی خاکِ نم کشیده در دفتر مدیر، نشانه ای از کهنگی است. این کهنگی را در دو سطح می توان قرائت کرد: سطح غیر استعاری و سطح استعاری. در سطح غیر استعاری، مقصود راوی این است که ساختمان مدرسه قدیمی بود و ... اما در سطحی استعاری، این توصیف حکایت از آن دارد که دیر آمدن معلمان به مدرسه و کلاً تخطی از مقررات، موضوعی جدید نیست ... دیرینه بودن این روال و این که نحوه آمدن معلمان به مدرسه همواره چنین بوده است، در این جا با کهنگی ساختمان مدرسه و «بوی خاکِ نم کشیده» در دفتر مدیر نشان داده شده است.» (همان: ۷۶)

همچنین در بررسی «شازده احتجاب» به این رمزگشایی ها بر می خوریم:

«واژگون شدن کالسکه اشرافی شازده احتجاج و سقوط مراد از آن، استعاره ای از زیر و رو شدن نظام اجتماعی و سیاسی و خلع شدن اشراف قاجار از قدرت است. کالسکه شخصیت اصلی رمان می تواند از وسط باغ خانه های اعیانی و با شکوه او که به روال معبرها و خیابان های دوره قاجاریه سنگ ریزی شده است «به تاخت» عبور کند، اما در خیابان های پایتخت که اکنون در حکومت جدید آسفالت شده اند، دیگر نمی تواند به سهولت حرکت کند و کارایی ندارد. علیل شدن کالسکه چی شازده، تصویر عمومی این رمان از زمینگیر شدن اعیان و اشراف قاجار را تقویت می کند...» (همان: ۹۰)

یا در تشریح صحنه آغازین رمان «چراغ ها را من خاموش می کنم» می خوانیم: «شروع این رمان با ضرباهنگی بسیار کند، به وضوح نشان می دهد که قرار است زندگی بطیء و کسل کننده ای در آن توصیف شود که مشخصه اش یکنواختی و تکراری بودن آن است.» (همان: ۱۹۵)

یا در جایی دیگر در باره همین اثر، آن جا که شخصیت اصلی داستان، صدای «استارت کم جان» اتومبیل شوهرش را که دوباره از کار افتاده می شنود، نویسنده در تبیین ارتباط ساختاری آن با فضا و محتوای رمان می نویسد:

«تعبیر «کم جان» دلالت های ثانوی و فراقاموسی تعبیرهای قبلی («نال» و صدای «خرناس مانند») را تقویت می کند و موجد این پرسش در ذهن خواننده می شود که: آیا غلقه زناشویی و رابطه مهرآمیزی که انتظار می رود بین آرتوش و کلاریس وجود داشته باشد ایضاً «کم جان» نیست؟» (همان: ۲۰۰)

نمونه های یاد شده و امثال آن ها، که نشانگر دقت و هوشمندی نویسنده در شناخت جوانب پنهان و وجوه استعاری و رمزی آثار خلاق است، افزون بر آن که به تبیین دلالت های ساختمان متن یاری می رسانند، هم مخاطبان را با نحوه خوانش حرفه ای و تخصصی رمان های برجسته آشنا تر می سازند و هم می توانند الگویی آموزشی باشند برای معلمان و مدرسان ادبیات امروز در تشریح و تبیین راز و رمزهای اثر هنری. اما در کنار این جنبه مثبت می توان از منظری آسیب شناسانه مدعی شد که در همین حیطة، نویسنده دچار تکرار و یکنواختی در فرایند تحلیل رمان ها شده است؛ به نحوی که در اغلب موارد، به روش ساده و یکنواخت تحلیل دو لایه ای یا دو سطحی - که ساده ترین نوع مواجهه با متن است، بسنده کرده است؛ یعنی حرکت از سطح واقعیت صوری و ظاهری داستان / عبارت و تصویر به سطح رمزی و استعاری. شگردهایی که لزوماً مختص آثار شاخص و برجسته نیست و نمونه های آن را حتی در رمان ها و

داستان های نیمه حرفه ای و عامه پسند هم می توان یافت (مثل شروع رمان پرنده خارزار و صحنه آغازینش: خراب کردن عروسک مگی). جا داشت که نویسنده محترم به شکل فنی تر و پیچیده تر اینگونه شگردها در آثار یاد شده اشاره می کرد و ضمن آن، تفاوت های ماهوی اینگونه تکنیک ها را در آثار خلاق و سطحی مورد بحث قرار می داد.

از نکات مهمی که در نقد و خوانش این کتاب می توان بر آن انگشت نهاد، دید و داوری نویسنده درباب رمان تنگسیر است، آن جا که می نویسد: «تنگسیر رمانی ناتورالیستی است» (همان: ۵۳) تمامی اهل فن بر این نکته، متفق القول اند که تنگسیر، اثری رئالیستی است و ناتورالیستی دانستن آن ازسوی نویسنده محترم - که خود در عرصه شناخت مکاتب و سبک های ادبی اروپایی استادی صاحب نظر به شمار می آیند، جای شگفتی دارد. آن هم با استناد به وجود مختصر «ارتباطی بینامتنی در محور عمودی بین رمان تنگسیر و سایر رمان های ناتورالیستی» (همان: ۵۱) یا برخی جنبه های مشتمل کننده حیات انسان با ذکر جزئیات ...» (همان: ۵۴-۵۳) که مشتمل است بر تصویری از «نیاز مبرم زار محمد به رفتن به مستراح و اجابت مزاج ...» (همان: ۵۴) یا مثلا وجود برخی دشنام های خشم آلود در دیالوگ های شخصیت داستان (همان)؛ خصوصیتی که در اغلب رمان های رئالیستی هم به وفور دیده می شوند. حال آن که اراده گرایی شخصیت اصلی رمان تنگسیر (زارمحمد) دقیقاً در نقطه مقابل جبرباوری ناتورالیستی و شرارت ذاتی آدم های آن قرار می گیرد. در یک نگاه کلی، وقتی زارمحمد «بر خلاف شخصیت های پیشین و پسین، با شوریدن بر تنگناها و تحمیل گری های اجتماعی، تقدیر خود را رقم می زند» (شیری، ۱۳۸۷: ۱۹۰)، می توان به راحتی مدعی شد که تنگسیر، «یک اثر کاملاً رئالیستی، آن هم از نوع رئالیسم آرمان گرایانه است.» (همان). نکته درخور توجه اینجاست که نویسنده با وجود اظهارنظر قاطع در این زمینه، در جای دیگر می نویسد:

«کشمکش شخصیت اصلی با محیط پیرامونش ... زمینه ساز پروراندن شدن درونمایه ای رئالیستی - ناتورالیستی است ...» (همان: ۴۵)

که نشان می دهد خود نویسنده نیز در این مورد، مردّد است.

نویسنده کتاب، «مدیرمدرسه» جلال آل احمد را با قاطعیت «رمان» دانسته و در جای جای مبحث مربوط به آن، بر این نکته، تاکید دارد. حال آن که اغلب منتقدان عرصه ادبیات داستانی ایران، مدیرمدرسه و امثال آن را از حیث حجم و ساختار اثر، داستان

بلند یا رمان کوتاه دانسته اند (از جمله: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۷۲-۲۷۳؛ میر عابدینی، ج ۱ و ۲، ۱۳۷۷: ۳۰۸) به قولی: «در رمان تحول و تکوین شخصیت ها و پرورش درون مایه و موضوع، محدودیتی نمی شناسد و بُعد زمانی آن نیز حدی ندارد ... حال آن که در داستان بلند (رمان کوتاه = ناولت) نقش شخصیت ها و پرورش موضوع و درون مایه داستان محدود است و داستان اغلب بر عمل داستانی واحدی تمرکز پیدا می کند و معمولاً بُعد زمانی کوتاه تری دارد ...» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۷۱) و از این منظر، مدیر مدرسه، ساختاری بین داستان کوتاه و رمان می یابد. رمان شازده احتجاب گلشیری نیز، که جزو آثار بررسی شده در کتاب است، مشمول همین حکم است.

یکی از ایرادهای ساختاری کتاب حاضر، تکرار نالازم مطالب است. که به انسجام اثر، لطمه می زند. به یک نمونه اشاره می شود: در بخش بررسی مدیرمدرسه، نویسنده به مقایسه روش و نگاه اثر یاد شده با کتاب «کندوکاو در مسائل تربیتی ایران» نوشته صمد بهرنگی پرداخته و به این نکات اشاره می کند که مدیر مدرسه علاوه بر واقعیت نمایی، عاری از صناعت نیست، در حالی که کتاب صمدبهرنگی، فاقد شخصیت های غیرواقعی، تخیل پیرنگ ساز، کشمکش داستانی و ... است و فقط به گزارش یا ثبت واقعیت های مشهود در وضعیت نابسامان آموزش و پرورش پرداخته است (پاینده: ۶۷) و در انتهای همین مبحث، مجدداً می نویسد:

«هنر او (آل احمد) عبارت است از گفتن در عین نگفتن. او، برخلاف صمد بهرنگی در کتاب کندوکاو در مسائل تربیتی ایران، واقعیت ها را از صافی تخیل و صناعت عبور می دهد تا با زبان ادبیات (تلویح به جای تصریح) با خواننده صحبت کند.» (همان: ۸۰) که واضحاً تکرار نالازم همان یافته پیشین است.

نویسنده، در بررسی رمان «ثریا در اغما» نوشته اسماعیل فصیح، در جایی با تکیه بر دقت نظر و باریک بینی راوی به اشخاص و گروه های مختلف اجتماعی و نیز ایرانیان مهاجر، مدعی شده است:

«می توان گفت نویسنده در این رمان موفق به بازنمایی صداهای متفاوت در مجموعه مهاجران ایرانی شده و از این طریق رمانی چند صدایی (منعکس کننده گفتمان های متکثر) خلق کرده است.» (پاینده: ۱۴۶)

می دانیم که رمان چند صدایی پیرو شیوه معمول رمان های خطی نیست. در دیدگاه میخائیل باختین "چند صدایی تنوع صداهای اجتماعی است که به گونه ای مبهم در ارتباط با دیگری قرار می گیرند و از طریق تقابل بین سخن نویسنده، سخن راوی، انواع

ادبی الحاق شده، و گفتار شخصیت، وارد رمان می شوند. (Bakhtin, 1973: 122) باختین همچنین معتقد است: "همان طور که هیچ گوینده ای آزاد نیست که نیت زبانی خود را به طور لجام گسیخته بیان کند، بلکه باید آن را در نسبت با سایر گویندگان به زبان آورد، به همین ترتیب، رمان نویس هم باید بپذیرد که شخصیت ها نیت های خاص خودشان را داشته باشند و بتوانند صدا های خود را، بدون آن که جزئی از صدای واحد نویسنده شوند، بیان کنند." (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۵)

حال باید پرسید که رمانی مثل ثریا در اغما با مایه های رئالیستی و شیوه روایت خطی چگونه می تواند در ردیف رمان های چند صدایی، با تلقی و تعبیر میخاییل باختین قرار گیرد؟ نیز از آن جا که در نظرگاه باختین، در این گونه آثار، «بازی آزادانه گفتمان های گوناگون مانع از آن می شود که یک دیدگاه، از جمله دیدگاه نویسنده، بر دیگر دیدگاه ها تسلط پیدا کند» (همان: ۱۰۱) چگونه می توان ثریا در اغما را اثری پلی فونیک دانست در حالی که دیدگاه و گفتمان انتقادی - اجتماعی راوی/ نویسنده بر سراسر اثر، سایه افکننده و در تقابل با مجموعه گفتمان های افراد حاضر در داستان قرار گرفته است؟ اساساً صدای راوی/ نویسنده در این زمان، بلندترین صداست که می کوشد بر فراز تمامی صداها و دیدگاه های درون داستان بایستد و دید و داوری خود را آشکار و برجسته سازد. با این تفاوت که صدای مسلط نویسنده از طریق توصیف های او راجع به اشخاص و اعمال آن ها و چپش این مجموعه در کنار یکدیگر بیشتر به گوش می رسد. اساساً چند صدایی، معنایی فراتر از نمود آوایی زبان دارد و در حیطه تکثر معناها ظهور می یابد؛ به طوری که از دیالوگ و حتی پلی لوگ فراتر می رود و به قلمرو چند گفتمانی افراد، طبقات، نژادها و در شمایی وسیع تر، به گفتگوی دوباره انسان و غیر انسان منجر می شود. مثل باز تعریف گفتگوی انسان و طبیعت.

نویسنده در تحلیل همین رمان، به بررسی و تحلیل شخصیت ها نیز پرداخته که از جمله آن ها، یکی احمد صفوی است و دیگری قاسم یزدانی. توجه و تمرکز نویسنده بر روی آن دو شخصیت، بیشتر به خاطر این است که گفتمان های متفاوتی با دیگر مهاجران خارج نشین دارند و به قول نویسنده «از صداهای متفاوت در میان مهاجران ایرانی» (همان: ۱۲۶) به شمار می آیند. احمد صفوی

«عقایدی را در گفت و گوهایش بیان می کند که بی شباهت به گفتمان رسمی در داخل کشور نیست.» (همان) و تعبیرها و اصطلاحات خصیصه نمایی مانند «استکبار جهانی» و

«سلطه غرب» را در گفتارش باز تولید می کند که نشان دهنده ناسازگاری در چهارچوب فکری او با اعضای محفل خارج نشین است. (همان)

قاسم یزدانی نیز نماینده گفتمان «اسلام عرفانی» (همان: ۱۴۹) در میان ایرانیان غرب نشین است که علاوه بر نشانه های دینی بر در و دیوار خانه مسکونی محقرش، به گفته نویسنده، محی الدین عربی را بنیان گذار مکتب عرفان در جهان اسلام و اعجوبه روزگار می داند (همان: ۱۵۱) با این اوصاف، جا داشت که نویسنده محترم، به بار کنایی و رمزی نام این شخصیت ها نیز - که گویای خصایص فکری آنهاست، توجه و اشاره می کردند و ارتباط این نکته را با ساختار درونی اثر، خاطر نشان می نمودند.

در بررسی فیلم هامون، نویسنده به قصد فرم شکافی و رمزگشایی چنین ادعایی مطرح می کند:

«لباس هایی که سایر شخصیت های حاضر در این صحنه به تن دارند، ترکیبی از سبک های پوشاک کهن و معاصر است. هم لباس ایرانی سده دهم در این مجموعه به چشم می خورد و هم لباس اروپایی قرن شانزدهم. این ترکیب حکایت از همزمانی غیرخطی اندیشه ها در ساحت ناخودآگاه ما دارد و در عین حال این نکته را به ذهن متبادر می کند که گذشته در حال استمرار می یابد. بنیانی ترین برنهاد (یا «تز») نظریه روانکاوی همین است که گذشته محو نمی شود و از بین نمی رود، بلکه آثار رویدادهای ماضی در مراحل بعدی زندگی همچنان ادامه می یابند و حالت های ذهنی و استنباط های ما از جهان پیرامون ما را تحت تاثیر خود قرار می دهند. هامون هر قدر به عبث بکوشد رویدادهای تلخی را که در گذشته بین او و همسرش رخ داده به بوته فراموشی بسپرد، هرگز نخواهد توانست از فشارهای روانی ناخودآگاهی که ملازم آن خاطرات هستند به کلی رهایی پیدا کند.» (همان: ۳۰۴)

به نظر می رسد که این استنباط و استنتاج، چندان قرین به صحت نیست. حضور افرادی با لباس اروپایی قرن شانزدهم در آن صحنه، چه ربطی می تواند داشته باشد با رویدادهای تلخی که در گذشته بین شخصیت فیلم و همسرش رخ داده است؟ یا برای القای این مفهوم، چرا از لباس های سده های پیشین ایران استفاده نشده است تا تداعی گر سیلان و فوران ذهنی شخصیت در گستره تاریخ و جامعه خود او باشد؟ به اعتقاد نگارنده کشف جنبه سمبلیک این نشانه در فیلم، نیاز به واکاوی عمیق تر دارد. کما این که دکتر سماواتی نیز «در شکل و شمایل غول بی شاخ و دُمی» (همان: ۳۰۰) پدیدار شده است که یادآور دیوهای اساطیری شاهنامه است.

نویسنده در همین بخش در تبیین وجوه رمزی شخصیت «عابدینی» دوست و ملجأ هامون، به نکات دقیق و ارزشمندی اشاره دارند که در مجموع، توصیفات وی از عابدینی را باورپذیر می‌سازند، توصیفات نظیر «نماد باورهای عرفانی و ارزش‌های معنوی و دیرین» (۳۱۶)، «مرشد و مونس هامون» (همان)، «یاور و ملجأ روحانی هامون» (همان: ۳۱۷)، «نجات بخش یا سالک راه حقیقت» (همان: ۳۱۸) و ... جا داشت که نویسنده محترم در باره اشتغال عابدینی به شغل مقاطعه کاری و انبوه سازی که با زندگی و منش عارفانه و درویشانه وی سازگاری ندارد، (و به اعتقاد نگارنده نکته مبهم فیلم محسوب می‌شود) توضیح می‌دادند و تناقض یاد شده را تبیین می‌کردند.

نکته مهم دیگری که باید در نقد و تحلیل کتاب گشودن رمان به آن اشاره کرد، این است که گاه به نظر می‌رسد که اشارات درست و دقیق نویسنده در تبیین ساختار درونی رمان‌های مورد بحث، توأم با نوعی جانبداری است و این توهم را دامن می‌زند که انگار نویسنده، هیچ‌نگاهی انتقادی به آثار مورد بحث ندارند. البته چنین تلقی و توهمی نادرست است، زیرا مقصد و مقصود نویسنده، نقد و بررسی جامع رمان‌های مورد نظر نیست و صرفاً از زاویه‌ای که مطرح کرده‌اند به آثار پرداخته‌اند، لیکن اگر نویسنده محترم گاه متناسب با موضوع بحث، اشاراتی انتقادی را نیز چاشنی مباحث خود می‌کردند، زمینه‌ای برای این‌گونه توهّمات نمی‌ماند. وقتی خواننده، نقد و نظرهای دیگران را درباره رمان‌های مورد بحث بخواند و ببیند که نوشته‌اند:

«تنگسیر به عنوان رمان فاقد شکل معینی است، توضیح‌های زاید و تکرارها، هماهنگی و یگانگی کتاب را از بین برده؛ ساختمان خارجی کتاب فاقد استخوان بندی و طرح حساب شده و منطقی است.» (بهار؛ نقل از میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۴۴۰) یا «منتقدان، تنگسیر را داستان کوتاهی دانسته‌اند که با صحنه‌ها و حادثه‌هایی که مخمل‌گسترش طبیعی داستان هستند، در حد یک رمان متورم شده است.» (میرعابدینی، همان)

یا در مورد «سووشون»:

«منتقدی این کار (گنجاندن تک‌گویی‌های شخصیت‌های دیگر در وسط تک‌گویی زری) را عامل آشفته شدن بستر رمان و فرعی شدن واقعه و دور شدن خواننده از متن اصلی رمان می‌داند ... تک‌گویی مک‌ماهون، نشان‌دهنده علاقه دانشور به لحن افسانه‌های کودکان است و پیشرفت دقیق داستان را مخدوش می‌کند.» (همان: ۴۷۵)

یا

«در مدیر مدرسه با تخیل هنری چندانی مواجه نمی شویم؛ این اثر نوعی گزارش روزانه منظم است که وجود راوی واحد، ساختمان آن را تداوم می بخشد...» (همان: ۳۱۰) و

...

یا

«شگردهای رمان [آزاده خانم و نویسنده اش] جذاب است، اما خواننده چندان لذت نمی برد، شاید از این رو که تکنیک آن با دنیای بی روح متن هماهنگ نیست. فضای داستان خواننده را به اعماق نمی برد. تنها او را کنجکاو می کند که فرجام اثر را بدانند. در پایان چیزی هم عایدش نمی شود. (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۸۹)

لحن جانبدارانه نویسنده گشودن رمان را مغایر با این نکات انتقادی می یابد و دچار تناقض می شود. از این رو معتقدم که نویسنده، اگر پاره ای ملاحظات انتقادی را به کلیت اثر خود می افزود، جایی برای این گونه توهمات و تناقضات باقی نمی ماند.

۴. نتیجه گیری و پیشنهادها

کتاب «گشودن رمان» از زمره آثار درخور توجهی است که طی سال های اخیر در حوزه نقد و تبیین ساختمانهای آثار داستانی معاصر نوشته شده اند. این اثر با نگاهی ساختگرایانه، پیشنهادگر روشی نسبتاً مرسوم در نقد رمان است مبتنی بر خوانش تحلیلی صحنه آغازین و آشکارسازی ارتباط ساختاری آن با کل رمان. نویسنده بر آثار همین ملاک و معیار، آثار مشهوری چون بوف کور، تنگسیر، مدیرمدرسه، شازده احتجاب، سووشون، ثریا در اغما، جزیره سرگردانی، چراغ ها را من خاموش می کنم، آزاده خانم و نویسنده اش، سرخی تو از من، را به ضمیمه داستان کوتاه سه قطره خون و فیلم هامون بررسی تحلیل کرده است. نثر و نگارش سالم، قدرت تحلیل و تبیین و نیز کشف روابط درون ساختاری اجزای اثر از مهم ترین مزیت های کتاب یاد شده به حساب می آیند. در عین حال شناوری شیوه کتاب بین روش دانشگاهی و کارگاهی، بی توجهی به آثار انتقادی در باب رمان های مورد بحث، پاره ای استنباط های شخصی و سلیقه ای، فقر و فقدان پیشینه تحقیق، تقلیل روش بحث به شیوه ساده و یکنواخت تحلیل دو لایه ای در مواجهه با متن، و نیز برخی دید و داوری ها نظیر ناتورالیستی دانستن رمان تنگسیر، رمان دانستن مدیرمدرسه، چند صدایی بر شمردن رمان ثریا در اغما، پاره ای استنباط های ذوقی و نامتقن سمبلیک از فیلم هامون و برخی تکرارها در کنار مواردی ایرادات نگارشی و اشکالات تایپی، در این اثر، جای تأمل دارند. لذا جهت ارتقای بیش از پیش جایگاه علمی این کتاب، پیشنهادهای زیر را عرضه می دارم:

نویسنده محترم، در چاپ های بعدی، افزون بر رفع اشکالات نگارشی و تایپی و ...، یا به اصلاح دیدگاه های یاد شده اقدام کنند و یا دلایل توجیهی خود را در هر یک از زمینه ها به طور دقیق ارائه فرمایند. در ارتقای روش کار به شیوه پژوهشی و دانشگاهی بکوشند، به حذف و تعدیل برخی استنباط های شخصی و خارج کردن مباحث از حالت یکنواختی و هم شکلی همت بگمارند.

به مزیت های آثار بررسی شده در کتاب، در مقایسه با دیگر رمان های برجسته فارسی معاصر، از حیث روش نقد پیشنهادی - اشاراتی دقیق تر داشته باشند.

به فضل تقدم کتب، مقالات و نوشته های پیشین در این زمینه، اشاره فرمایند. با معیار شیوه نقد پیشنهادی، نمونه هایی از صحنه های آغازین نامناسب با کلیت متن را در چند رمان، خاطر نشان کنند تا زمینه مقایسه برای مخاطبان، آسان تر و عینی تر شود. نویسنده گاه به تناسب موضوع، استحساناً پاره ای ملاحظات انتقادی را به مباحث خود در باب هر رمان بررسی شده بیفزایند تا توهم «نگاه مطلق نگر نویسنده به آثار» در مخاطب، رفع و منتفی گردد.

ادامه و استمرار همین روش تحلیل در بررسی دیگر رمان های برجسته معاصر نیز به رشد و اعتلای ذهنیت ادبی این نسل بسیار یاری خواهد رساند.

منابع

ابراهیمی، نادر، (۱۳۷۹)، براعت استهلال یا خوش آغازی در ادبیات فارسی، تهران: سوره مهر برکت، بهزاد، (۱۳۸۶)، "تحلیل گفتمانی دشواری های ترجمه ادبی"، فصلنامه ادب پژوهی، شماره اول، صص ۲۹-۴۷.

پاینده، حسین، (۱۳۹۲)، گشودن رمان، تهران: مروارید

تسلیمی، علی، (۱۳۸۳)، گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران - داستان - تهران: اختران

شیری، قهرمان، (۱۳۸۷)، مکتب های داستان نویسی در ایران، تهران: چشمه

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۵)، دانش نامه نظریه های ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر، محمدنبوی، چ دوم، تهران: آگه

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر)، (۱۳۷۷)، واژه نامه هنر داستان نویسی، تهران: کتاب مهناز

میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶)، ادبیات داستانی، چ سوم، تهران: سخن

Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: For Essays*, ed. Michael Hdquist, trans.

C.Emerson and M.Holgursi (Edinburgh: university of Texas press,1973).