

## خوانش رمان "پرنندگان در باد" نوشته ی "عطا نهایی"

با رویکرد "فرداستان پسامدرن"

تهران: انتشارات به نگار، ۱۳۹۴

جواد اسحاقیان

"عطا نهایی" در مقام یک نویسنده، مترجم، تحلیلگر و هموطنِ اهل "بانه" در "گردستان" – که به زیان گردی می نویسد و میکوشد میراث زبان و فرهنگ گردنشینان را پاس داشته بر سرشاری آن بیفزاید – نویسنده ی پُرکار و شناخته ای است که از همان آغاز دهه ی شصت، به نوشتن داستان کوتاه، رمان و ترجمه ی آثار برجسته ی داستانی ایران و دیگر اقلیم به زیان گردی، راه دور و درازی را پیموده و در کار خود، سخت به چد بوده است. نخستین رمانی از او که من به آن پرداختم، "آخرین روزهای زندگی هلاله" نام داشت که در مقاله ای با عنوان "همبافت در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله" در ۲۳ تیر ماه ۱۳۹۸ در سایت ادبی و هنری "حضور" انتشار یافت. با بازنگری در آیین نامه ی "جایزه ی مهرگان ادب" این امکان نیز فراهم شد تا آثار ترجمه شده ی نویسندگان ایران به زبانهای ترکی و کردی نیز در این نهاد غیر دولتی پذیرفته شده، مورد داوری قرار گیرد که در نهایت، رمان مورد خوانش در "بخش ویژه ی رمان به زبان مادری" و به اتفاق نظر هیأت داوران، شایسته ی دریافت "جایزه ی تندیس مهرگان ادب"، "جایزه ی نقدی" و "لوح تقدیر" شناخته گردید. ترجمه ی رمان "پرنندگان در باد" دومین رمانی است که شوق بسیاری برای مطالعه و خوانش آن داشتم. ترجمه ی دقیق و سخته ی مترجم گرد نیز شایسته ی ارجگزاری است. اما آنچه این رمان را در قیاس با رمان پیشین نویسنده متمایز می سازد، شگردهای روایی و در همان حال رویکرد خُرده گیرانه ی نویسنده در برابر آن بخش از ذهنیت و رفتار کنشگران سیاسی و روشنفکر ما در دهه ی ۱۳۵۰ است که با وجود نهادن جان بر سر آرمانهای والای خود، دستاورد تأثیرگذار و فراگیری بر روند مبارزات مدنی و تجربه ی سیاسی بر جای نگذاشتند. نویسنده ضمن ارج نهادن به این اندازه از خودگذشتگی و صداقت، دیدگاهی انتقادی دارد و کارنامه ی مبارزات آزادی بخش ما را آمیزه ای از رمانتیسیم و انقلابیگری معرفی میکند؛ مبارزه ای که به جای کشاندن توده های زیر ستم به روند طولانی مبارزه ی آرام مدنی و سیاسی، کنشگران این میدان را به تباهی نخبگان اجتماعی راهنمایی میکرد و به جای حماسه، تراژدی آفرید. این نوشته، به خواننده امکان میدهد که با زبان و ذهن نویسنده، بیشتر آشنا شویم.

"فرداستان" (Metafiction) مطابق نوشته ی دانشنامه ی ویکیپدیا (*Wikipedia*) گونه ای از داستان است که خودآگاهانه به شگردهای خویش اشاره می کند. فرداستان، اصطلاحی ادبی است که به کار توصیف نوشته ای روایی می آید که خودآگاهانه است و به گونه ای نظاموار، توجه خواننده را به مرتبه و جایگاه خودش به عنوان یک فرآورده ی هنری از رهگذر طرح پرسش هایی در باره ی پیوند میان داستان و واقعیت و غالباً به شکل نوعی از کنایه به نام "تعریض" (Irony) و خود افشاگری، جلب می کند. به این معنی، فرداستان را می توان به یک نمایش تشبیه کرد که به تماشاگران

خود هشدار می دهد که دارند فقط یک "نمایش" را می بینند. فرا داستان هم اجازه نمی دهد که خواننده از یاد ببرد که او فقط دارد یک "داستان" می خواند " (ویکیپدیا).

یکی از ساده ترین تعاریف از "فرا داستان"، تعریف "جان بارت" (J. Barth) است: "رمانی که بیش تر، از یک رمان تقلید می کند تا از جهان واقعی". "پاتریشیا وُ" (Patricia Waugh) با افزودن این نکته که فرا داستان "گونه ای از داستان نویسی است که خودآگاهانه و به طور نظاموار دقت ما را به خودش معطوف می کند و به عنوان یک فرآورده ی هنری، پرسش هایی در مورد پیوند میان داستان و واقعیت مطرح می کند" بر وسعت برداشت ما از فرا داستان، افزوده است. . . مطابق این تعاریف، فرا داستان به خود نه به عنوان خلقِ گونه ی تازه ای از روایت، بلکه بازآفرینی و ارائه ی گونه ای دیگر از روایت نگاه می کند که به تعبیر "وُ" هدفش "کشف نظریه ای در نوشتن از رهگذر تجربه ی نوشتن است" (کوری، ۱۹۹۵).

فرا داستان پسامدرن، خود ارجاع است:

آنچه نظریه پردازان نقد و نظریه ی ادبی از آن به جنبه ی "خود ارجاعی" (Self-referential) در "فرا داستان" تعبیر می کنند، جز همین دقیقه نیست. "وُ" در باره ی فراداستان پسامدرنی مانند صید قزل آلا در آمریکا (Trout Fishing in America) نوشته ی "ریچارد براتیگان" (R. Brautigan) در سال ۱۹۶۷ می نویسد:

"چنین آثاری می کوشند ساختارهای زیان شناختی را جانشین هنجارهای داستان نویسی کنند یا اشکال قدیمی داستان پردازی را به کار ببرند و خواننده را ترغیب کنند که بر آگاهی و برداشت خود از قراردادهای ادبی، خط بطلان بکشد" (وُ، ۱۹۸۴، ۴).

۱. در فراداستان پسامدرن، نویسنده از داستان و عناصر داستانش میگوید:

در داستان رالیستی کلاسیک، داستان نویس هیچ گاه مستقیماً به خود و حضورش در داستان اشاره نمی کرد و خواننده تنها از رهگذر زیان و ذهنیت نویسنده می توانست به شناختی نسبی از او دست یابد. در "فراداستان" و "رمان مدرن" نویسنده به گونه های مختلف، از خود و عقاید و شیوه های روایی اش میگوید. این گونه برخورد با داستان، هم نشان میدهد که نویسنده به "فردیت" خود در روزگار مدرن آگاهی دارد، هم میکوشد نشان دهد هنجارهای رایج و سنتی را نمی پسندد و به تعبیر "خاقانی" شاعر مکتب آذربایجان "شیوه ی تازه، نه رسم باستان آورده ام" و به بیانی دقیقتر، نویسنده اصرار دارد به خواننده بفهماند که خود او و زیان و روایتش اهمیت دارد، نه آنچه در باره اش می نویسد. دانشجو، نقاش و روشنفکری مبارز به نام "فرهاد" پس از یک بار دستگیری، بر جان خود بیمناک شده، محبوب خود "افسانه" را تنها گذاشته، به "ترکیه" و از آنجا به "اروپا" میگریزد. او داستانی با عنوان "دلبری که مرا همراهی نکرد" نوشته که "داستانی عاشقانه با پس زمینه ی تند و تلخ سیاسی و مشتی شعار" بوده است. او در گوشه ی دنج رستورانی در باره ی این داستان با برخی از دوستانش سخن گفته و افزوده است که این روایت، "داستان دختری است که اگرچه عاشق است، حاضر نیست مرد را در مبارزه برای آزادی همراهی کند" و وقتی یکی از شنوندگان میگوید: "مگه نویسنده مسؤول خوب و بد بودن شخصیتهای داستانش است؟" می شنویم:

" او جا خورده بود. به خودش آمده بود و گفته بود: "حق با شما است. نویسنده، مسؤول خوب و بد بودن شخصیت‌های داستانهایش نیست." نگفته بود، اما نویسنده هم مثل هر کس دیگری، مسؤول خوب و بد بودن خودش است. نمی بایست میگفت. اگر میگفت، میفهمیدند راوی این داستان، خود او یعنی نویسنده است. این، رازی بود که نمی بایست کسی. به آن پی می برد، حتی من هم که مثل خود او داستان نویس بودم و جلو پنجره ام ایستاده بودم. میدانستم که بعضی از نویسنده ها، خودشان را در پشت شخصیت داستان پنهان میکنند. از مدتها پیش میدانستم. این بود که خنده ام گرفت " (نهایی، ۱۳۹۴، ۴۸-۴۷).

آنچه از این عبارت بر می آید، این است که:

- راوی داستان، "غیر قابل اعتماد" است و آنچه را به مخاطبان خود میگوید، همان نیست که خود می اندیشد و به آن باور دارد. طرح مسأله ی "راوی غیر قابل اعتماد" هنجاری در داستان نویسی و روایت است و نویسنده دارد به یکی از هنجارهای روایت و داستان نویسی هم اشاره میکند.
- یکی از هنجارهای روایی هم این است که نویسنده، خود را در پشت راوی خویش پنهان میکند تا مقصود خود را از زبان شخصیت داستانش روایت کند.
- نویسنده در این رمان، یک "من درونی" یا راوی پنهان دارد که "مهربان" نام دارد و به عنوان یک شخصیت داستانی، دارد زندگی "فرهاد" نقاش و فعال سیاسی را می نویسد و همیشه با او است و وقتی میخوانیم که "من هم مثل خود او داستان نویس بودم" به همین نکته اشاره میکند.
- راوی و شخصیت داستان (فرهاد) یک جا از محبوب خود "افسانه" یاد میکند و وانمود میکند که "یار بیوفا" پی است و حاضر نشده با وی به خارج بیاید. "فرهاد" - که از بیم دستگیری مجدد بر جان خود بیمناک بوده - به تقاضای "افسانه" دایر بر بردنش به خارج و همراهی با عاشق خود اشاره نمیکند. او مسؤول مستقیم تنهایی و سپس خودسوزی "افسانه" و باطناً در پیشگاه وجدان اخلاقی خود، شرمگین است. با این همه، او آشکارا دروغ میگوید و عملاً نشان میدهد که چندان هم نگران آینده ی "افسانه" نیست. او خود را میکوشد؛ مانند بسیاری از آن فعالان سیاسی دهه ی چهل و پنجاه که "تعهد سیاسی" را بر "عشق" برمیگزینند و "رمانتیسیم انقلابیگری" را به جای "واقعیت عشق و شور زندگی" فراموش نمودند. چنین شخصیت‌هایی داستان، به راستی غیر قابل اعتمادند. این گونه روایت، "خودافشاگرانه" است.

اکنون "فرهاد" از خارج برگشته و پنج ماه است که در ایران زندگی میکند. تحت تعقیب است و به ناچار برای گذران زندگی به نقاشی ساختمان می پردازد. خانه اش رو به روی خانه ای است که دختری زیبا و اسطوره ای به نام "کالی" در آن زندگی میکند و در همان نخستین دیدار، دل به نزد هم برده اند. "فرهاد" تنها توانسته تابلوی ناتمام از او ترسیم کند اما "مهربان" راوی درون او، میکوشد داستان زندگی کوتاه "فرهاد"، "افسانه" و "کالی" را بنویسد و در همان حال سعی میکند داده های اندکی را که "فرهاد" از "کالی" دارد، به او بگوید و توضیح دهد که برای نوشتن، اندک اندک باید جلو رفت. وقتی نویسنده به نوشتن آغاز کند، بقیه ی داستان خود به خود خلق می شود و به تعبیری "خود راه، بگوید که چون باید رفت". شروع داستان برای "فرهاد" دشوار است. پیدا است که "نهایی" به عنوان نویسنده ی رمان میخواهد به شیوه ی "شروع" (Opening) و "گسترش" (Development) و سپس "پایان بندی" (Endings) داستان اشاره کند؛ شگردهایی که در رمان سنتی هرگز وجود نداشته است:

" باید دست کم، اشاره ی مختصری به گذشته اش بکنم، اما من که هیچی از گذشته اش نمیدونم. "

گفتم: " میدونی. خیلی چیزها از گذشته اش میدونی؛ مثلاً این که پدر و مادرش از دنیا رفته ن و حالا با برادرش زندگی میکنه. "

گفت: " برادر بزرگش کفترباز و قماربازه و دو تا برادر کوچکترش هم کورند. با این اطلاعات اندک، هیچ داستانی نمی شه نوشت. . . اما چه طور تموم بشه؟ "

گفتم: " تموم شدنش ربطی به تو نداره. تو قبل از این که شروع به نوشتنش بکنی، تموم شده. همه مون این رو میدونیم، حتی کالی هم میدونه که تموم شده. . . تو کاری هم به خوندنش نداشته باش. تو فقط بنویسش " (۱۰۶-۱۰۵).

در یک مورد دیگر، "فرهاد" برای خلق شخصیت "کالی" میگوید در باره ی شخصیت عجیب داستانش، به اندازه ی کافی اطلاعات ندارد:

" گفت: " هنوز هم فکر میکنم باید چیز غریبی در شخصیت کالی بوده باشه. تا نفهمم، نمی تونم نوشتن این داستان رو ادامه بدم. " گفتم: " تا ادامه ندی، نمی تونی بفهمی " (۱۱۳).

## ۲. در فراداستان پسامدرن، نویسنده بر نوآوری های روایی اش تأکید میکند:

در نخستین شماره، توضیح دادیم که نویسنده اصرار دارد توجه خواننده را از واقعیت داستان و حوادث عینی، به نفس روایت و زبان تازه ی داستان عطف کند و نشان دهد که واقعیت، جز همین انبوه شگردهای روایی و بازیهای زبانی نیست. شیوه ی بدیعی که "نهایی" در این رمان آورده، خلق دو شخصیت داستانی به نامهای "فرهاد" و "مهربان" و در همان حال، آفرینش سه دلداده به نامهای "افسانه" و "کالی" و "لیلا" برای "فرهاد" است. "فرهاد" دانشجوی رشته ی نقاشی در "دانشکده ی هنرهای زیبا"ی "دانشگاه تهران" است که گذشته از زندگی در "کوی دانشگاه" خانه ای هم به اتفاق دوستان دانشجویی خود در بیرون اجاره کرده است تا یک هسته ی سیاسی یا خانه ی تیمی داشته باشند. "مهربان" همان "من پنهان" و "همزاد" این دانشجویی است و میخواید داستان زندگی و فعالیتهای سیاسی او و محبوبه هایش را بنویسد. همیشه با "فرهاد" است و نقش راوی "دانای کل" (Omniscient) را ایفا میکند. این شگرد روایی تازه، دو حُسن دارد: نخست، از حضور بیمورد و مکرر نویسنده در داستان میکاهد و جز در موارد خاص و ناگزیر، خواننده نشانی از حضور مزاحم نویسنده نمی بیند. نویسنده در این اقتراح، نقش خود را به خواننده وا می نهد و او را ناگزیر می سازد تا در میان ازدحام و تزاحم روایان و محبوبه های آنان، شخصیتهای واقعی را بازیابد. از سوی دیگر، نویسنده با گزینش این شگرد روایی، به "دشوار سازی" متن می پردازد و رمزگشایی از داستان و شخصیتها را به خواننده وا می گذارد. در این حال، خواننده دقیقه ای آسایش خاطر ندارد و باید پیوسته مترصد باشد که با کدام یک از سویه های روانی و ذهنی کسان داستان مواجه است. این فراخوانی خواننده یا خوانشگر به تأمل و معلوم کردن مجهولات، خود یکی از دقایق و اهداف "فراداستان پسامدرن" است که گویی قصد دارد همه ی دستاوردهای داستان نویسی را از روزگار "ارسطو" (Aristotle) تا "فورمالیستها" و "مدرنیستها" و آنچه را در میانه های این نظریات هست، یکجا به هم آورد.

در این رمان، "فرهاد" و "مهربان" یک تن بیش نیستند. "فرهاد" از خارج بازگشته و هیچ چیز و کس را باز نمی شناسد. او در برابر تابلوی ناتمام از نقش "کالی" بر بوم نقاشی می نشیند و جز دو خط و طرح ناتمام چیزی نمی بیند.

"مهربان" هم که می‌خواهد داستان زندگی "فرهاد" را بنویسد، قادر به اتمام آن نمی‌شود، همان گونه که از تابلو نقاشی "کالی" جز دو خط کج و معوج چیزی نیست (۱۹۱). اکنون وظیفه ی "مهربان - نویسنده" است تا یادهای رفته ی "فرهاد" را برایش زنده کند و هویت فراموش شده و گذشته اش را به یادش آورد. "فرهاد" یک "من پنهان" دارد که وقتی هم در خواب صدای جیغ "افسانه" را می‌شنود، خطاب به راوی خودش می‌گوید: "تو هم شنیدی؟" (۱۷) در همان حال، "مهربان" نیز برای خود یک "راوی پنهان" دارد که پیوسته با او است و او را "سین جیم" میکند. "کریم مجاور" مترجم و تحلیلگر آثار نویسنده نیز می‌نویسد:

روایت رمان "پرندگان در باد" را یک راوی دانای کل بر عهده دارد که یکریز با نویسنده (مهربان) گفت و گو میکند و او را سین جیم میکند؛ طوری که انگار همزاد و سایه ی نویسنده است و همین راوی است که او را به دیدن فرهاد می‌برد و بریده‌ها و پاره‌هایی از زندگی فرهاد را برای وی (مهربان) روایت میکند تا قصه ی زندگی اش را به شکل یک داستان درآورد. درواقع، همچنان که این راوی در متن کتاب اشاره میکند، آقای مهربان داستان زندگی فرهاد را می‌نویسد و راوی هم داستان زندگی مهربان را که البته این دو داستان و این دو شخصیت (فرهاد و مهربان) بسیار به هم شبیهند؛ حتی در بخش بیست و یک این دو داستان، به هم می‌رسند و یکی می‌شوند؛ به عبارت دیگر، نویسنده و شخصیت داستان او یکی می‌شوند. جالب این که در پایان داستان، حتی راوی هم با نویسنده (مهربان) یکی می‌شود و معلوم می‌شود که این راوی، همان صدای دل و درون او است که با او سخن می‌گوید " (کریم مجاور، ۱۳۹۷، ۷۰-۶۹).

این اشاره، ما را به یک هنجار دیگر در "فراداستان پسامدرن" هدایت میکند که "تکه پارگی" نام دارد. اما پیش از پرداختن به این هنجار، از دیگر سازه‌های زیبایی‌شناختی رمان مانند "زبان تصویری" و "پیش‌آگهی" و "رخداد دلالتگر" باید گفت. گفته‌ایم که "فراداستان پسامدرن" از مرزهای کلیشه‌ای و رایج داستان نویسی میگذرد تا هرچه می‌تواند خود را به پهنه ی زبان‌گرایی یا بازیهای زبانی بیشتر نزدیک کند و چنان وانمود کند که گویا داستان، فاقد محتوایی از پیش تعیین شده است و اصولاً واقعیت بیرونی، در "پس‌زمینه" (Background) قرار دارد و آنچه مهم است، همان "بازیهای زبانی" است که به "پیش‌زمینه" (Foreground) می‌رود. "تصویرگرایی" یا (Imagism) یکی از علایق زیانگرایی است؛ به این معنی که به جای نام بردن از یک شیء، باید صورت ذهنی و نمادین آن را گفت، زیرا صراحت، زبان گفتار است، نه زبان هنر. هنر باید پوشیده باشد تا حس زیبایی‌شناختی و انگیزه ی دریافت را در مخاطب بیدار و تشدید کند. "نهایی" با این نکته ی باریک‌تر از مو، نیک آشنا است و در جای جای رمان خود، از آن بهره می‌برد و من تنها به اختصار از آنها یاد میکنم و خواننده را به مطالعه ی دقیق رمان فرامیخوانم تا به تعبیر "رولان بارت" (Roland Barthes) "لذت متن" را خود تجربه کند.

وقتی نویسنده می‌خواهد در همان نخستین صفحات رمان از آغاز و انجام کار شخصیتها به اشاره سخن بگوید، "فرهاد" را در حالی ترسیم میکند که به دفتر کار برادرش "بهرام" رفته منتظر آمدن او است. در همان حال، در پوستر سینمای ساختمان رو به رو، عکسهایی از تصویر یک دختر و پسر می‌بیند که به هم نگاه میکنند:

" نگاه پسر به سمت بالا و نگاه دختر به سمت پسر بود. هر دو می‌خندیدند، هرچند چهره ی زیبای دختر کمی نگران و هراسان به تصویر کشیده شده بود. با این حال، می‌خندید؛ همچون خنده ی افسانه وقتی که زنده بود و می‌خندید. شاید دختر را به شکل افسانه

میدید و پسر را هم به شکل ... " (۲۴).

این گونه کاشتن اطلاعات و داده ها در مورد "افسانه و "فرهاد" از رهگذر یک پوستر تبلیغاتی سینما، از یک سو اطلاعاتی در مورد دو شخصیت اصلی رمان میدهد و از سوی دیگر در همان آغاز رمان، از سرنوشت اندوهبار "افسانه" هم پیشاپیش میگوید. خنده ی همراه با نگرانی دختر، خنده ی ناشی از آشنایی با "فرهاد" و نگرانی او، حاکی از دانستن فرجام تراژیک عشق او است. این پوستر در همان حال، از فاصله ی بعید میان آن دو حکایت میکند که نشان میدهد هیچ گاه از میان نخواهد یافت و آشنایی آغازین، به دوری و جدایی همیشگی خواهد انجامید. این گونه شگرد روایی را "پیش آگهی" (Foreshadowing) میگویند و پیشاپیش داده هایی کلی از روند رخدادها را به نمایش میگذارد. در اتاق "فرهاد" - که پیوسته در حالتی میان مرگ و زندگی و خواب و بیداری به سر میبرد - همیشه یک "موش" خانگی هست که راوی پنهان "فرهاد" هم صدای کروج کروج دندانهای او را می شنود " که چیزی را زیر دندان میجوید؛ شاید لحظه های عمر او را " (۴۹). همین "موش" گهگاه "فرهاد" را به طرف میز کارش هدایت میکند و به او میفهماند که "اجل" در کمین است و فرصت زیادی برای اتمام داستانش ندارد (۱۷۱) اما خود این راوی درون نیز "دندانهای زرد" ی دارد که هر بار لب میگشاید، رنگ چندش آور آن "فرهاد" را می آزرده. رنگ "زرد" نشانه ی کشیدن سیگارهای بیش از اندازه ی "فرهاد" است و به این دلیل بازتابی منفی نشان نمیدهد زیرا میداند دندانهای زرد و کثیف و ریخته ی راوی، دندانهای خود او است و به تباهی نزدیک او اشاره دارد و وقتی راوی به او میگوید: " تو سیگار زیاد میکشی ولی چایی کم میخوری " فرهاد میگوید این، یکی از عوارض سالهای مهاجرت و در به دری او در "ترکیه" و "اروپا" است: " غربت، وضعیت مزاجی ام را به هم ریخته " (۱۸۱). دلالتهای رنگ "زرد" به همین مورد محدود نمی شود. وقتی "کالی" در غیاب "فرهاد" نقاش برای روفت و روب به اتاقش میرود، تابلوهایی بر دیوارها می بیند که رنگ "زرد" و "خاکستری دارند با چهره هایی در هم شکسته و چشمان وق زده و وحشت میکند (۱۰۹). این رنگ با توجه به زمینه ی تابلوها و چهره ها، به نمادی از "پاییز زندگی" و "پژمردگی" تبدیل می شود و در همان حال تصویری از "خزان" و "بیزاری" از زندگی را به ذهن "کالی" تداعی می کند. وقتی هم "لیلا" در پارکی در شمال شهر "تهران" با "فرهاد" راه میرود، نگاهش متوجه دشتی می شود که "یکدست زرد" است (۱۵۸). این رنگ تلویحاً به "لیلا" میفهماند که بهار و تابستان عشق او با "فرهاد" به سر آمده و باید خود را برای "خزان جدایی" آماده کند، زیرا "فرهاد" حاضر نیست "لیلا" را حتی به عنوان یک شخصیت داستانی تازه بپذیرد (۱۵۸). او داستانهای گذشته اش را با همان شخصیتهای گذشته ی خود میخواهد بنویسد. وقتی "لیلا" در شعری از "تاج و توری زرد و "دسته گلی پژمرده در دست و اشکهایی پاییزی بر گونه ها" ایش برای "فرهاد" میخواند، شخصیت بیذوق سیاسی ما، معانی تلویحی شعر را در نمی یابد و مثل پیرانه سران کند ذهن میگوید: " تو می تونی شعرهای شادتری بگی. تو هنوز تو اوج جوانی هستی " (۱۵۷). در همین جا است که "لیلا" چنان آینده ی خود را با "فرهاد" تیره و تار می بیند که در اوج پریشانی و برای نخستین بار احساس میکند به ماده ای تخریب کننده چون "سیگار" نیاز دارد. کشیدن سیگار برای بار اول، یک "رخداد دلالتر" (Significant event) است و از بروز رخدادی روانی و ذهنی حکایت می کند که در همان حال، تصویری و نمادین است:

" فرهاد سیگار دیگری روشن کرد. لیلا هم خجولانه سیگاری از او خواست. اولین بار بود که میدید لیلا سیگار میکشد " (۱۵۷).

در اتاق "فرهاد" آئینه ای نیست. وقتی "کالی" تصادفاً به اتاق او می آید، اتاقش را از "آینه" خالی می بیند و تعجب میکند. آخر چگونه ممکن است در خانه ی مردی، آئینه ای نباشد (۲۴۱). نبودن آئینه در اتاق "فرهاد" تلویحاً به این معنی است که گویی "جان" در تن ندارد. "آئینه" روان آدمی را باز می تاباند و او گویی مدتها است که دیگر "روان" ی ندارد. به باور "کالی" آئینه دست کم می تواند چهره و تن آدمی را به بیننده اش نشان دهد. نقاش سیاست زده ی ما، علاقه ای به دیدن چهره ی خود ندارد. در برابر، اتاق "کالی" پر از آئینه" است و پیوسته خود را در آنها تکثیر میکند و در لباسهای گوناگون به آئینه ها، جان میدهد:

" در همه ی آینه ها جامه بر گرفته و تکثیر شده است. در همه ی آینه ها، خودش را تماشا کرده است. "

و وقتی "فرهاد" از او می پرسد در این آئینه ها دنبال چه میگردد؟ پاسخ میدهد:

" دنبال خودم. دنبال اعضای تنم. می ترسم گمشون کنم . . . جا میخورد فرهاد " (۲۴۲).

"ساعت" ی هم که در اتاق "فرهاد" بر دیوار نصب شده، تصویری دلالتگر است، زیرا ساعت دیواری، عقربه دارد اما از کار افتاده و بیحرکت است (۱۳، ۳۱، ۹۵). بیحرکتی عقربه های ساعت، از ایستادن قریب الوقوع آن خبر میدهد. با دستگیری و اعدام "فرهاد" ساعت هم از کار کردن باز می ماند. او سالها پیش از اعدام فیزیکی اش هم مرده بوده است. اصولاً نویسنده با "ساعت" و "زمانبندی" اشارات دلالتگرانه ای دارد. وقتی "مهربان" و راوی "فرهاد" میخواهد داستان زندگی تاو را بنویسد، به راوی خود میگوید "می خوام همه ی تابلوهای فرهاد رو ببینم" "نیمه شب است." "نیمه شب" ساعت دوازده است و این رخداد درست در "فصل دوازده" رمان می آید (۱۱۵). رمان "بیست و چهار فصل" و روز نیز "بیست و چهار ساعت" دارد. آخرین ساعت روز در داستان، ساعت "بیست و چهار" است و آن، وقتی است که حتی همان ساعت بی عقربه هم از کار افتاده است (۲۴۳). در این ساعت "فرهاد" هم صدای جیغ "افسانه" را می شنود که در آتش می سوزد، هم شاهد خودسوزی "کالی" است و به این ترتیب، آغاز و پایان رمان، با عباراتی همانند شروع و خاتمه می یابد و با مرگ محبوبه ها، گویی ساعت تیرباران و اعدام "فرهاد" هم فرا میرسد و رمان "روایتی حلقوی" می یابد که به صفحه ی دایره ای شکل ساعت نیز شباهت دارد.

۳. فراد/داستان پسامدرن، بر تکه پارگی انسان تأکید دارد:

"تکه پارگی" (Dissemination) یکی از هنجارهای ناظر بر نگاه "پسامدرنیسم" است. این اصطلاح، یادآور عصر رمانتیک گرایی و به ویژه منظومه ی "سرزمین هرز" (*The Waste Land*) سروده ی "تی. اس. الیوت" (T. S. Eliot) در سال ۱۹۲۲ و روزگار مدرن است که به دوره ی تکه پارگی و قطعه قطعه شدن هویت آدمی معروف است. این گونه نگاه به زمان، ناظر به دوره ای در تاریخ حیات بشر است که گویی دیگر "اصالت" و "کلیت" خود را از دست داده است که در واقع، نمودی از همان "مرکز گریزی" (Decentring) به شمار میرود (بنت؛ رایل، ۱۹۹۵، ۱۸۱-۱۸۰).

یکی از نمودهای "تکه پارگی" در تمیز و تشخیص کسان رمان است که به ظاهر، از هم گسیخته و تکه پاره می نماید اما ضمن خوانش متن، خواننده متوجه گونه ای یگانگی در عین پراکندگی می شود. این ویژگی نه تنها خود نوعی بازی زبانی و روایی به شمار میرود، بلکه مشخصاً بر تکه پارگی هویت و منش شخصیت داستان در جهان امروز هم دلالت میکند؛

گویی انسان "مسأله دار" (Problematic) امروز به ویژه هنرمندان و روشنفکران - که ذهنیتی پیچیده تر دارند - نمی توانند خود را فراهم آورند. در این رمان، هر شخصیت، یک دانای کل یا راوی درونی دارد که پیوسته با شخصیت داستان در تعامل و با او در گفت و شنود است.

در شاهد زیر، ما ناظر سه شخصیت هستیم: "فرهاد" بیمار که به خواب رفته و گویی اصلاً قصد ندارد بیدار شود و دیگری "مهربان" نویسنده و یک راوی و دانای کل که "من درونی" نویسنده (مهربان) است و گفت و گو با او دارد و به تعبیری، هر سه تن، یک نفر بیش نیستند. وقتی "من درونی" نویسنده از او می پرسد شما چه نسبتی با هم دارید، نویسنده پاسخی ندارد و میخندد، زیرا پرسشگر و پاسخگو و "فرهاد" یک تن بیش نیستند و آنچه عیان است، چه حاجت به بیان است:

"گفتم: بیا بنشین. برات چای ریخته م. سرش را به سوی من برگردانید. از کتری سیاه روی منقل، دو فنجان چای ریخته بودم. یک قندان هم بغلش گذاشتم. به نظرش، من پیرتر و تکیده تر از پیش بودم. دلش برایم سوخت. سؤالش را تکرار کرد و گفت: "هر دوی شما [مهربان و فرهاد] اینجا زندگی میکنن؟ چه نسبتی با هم دارین؟" چیزی نگفتم و خندیدم. . . گفتم: چایت، سرد نشه. فنجان چای را سر کشید. تلخ بود؛ آن چنان تلخ که حبه ی قند توی دهانش هم، نتوانسته بود شیرینش کند. . . گفتم: "فرهاد بیدار نمی شه." یکه خورد. گفت: بیدار نمی شه؟ یعنی چی که بیدار نمی شه؟ من اومده م اون رو ببینم. اومده م باهاش حرف بزنم. جنازه [فرهاد] تکان خورد. پیر مردی مافنگی و زردنیو از زیر جاجیم بیرون آمد. خودش را روی نشیمنگاهش به عقب کشید و زیر نور سوی پنجره بی هیچ حرف و نگاهی، به دیوار تکیه داد. گفتم: این هم از فرهاد" (۳۴-۳۵).

از سوپی، "افسانه" و "کالی" یک تن بیش نیستند. "افسانه" همیشه پیرهنی آبی رنگ می پوشد (۲۱۹). "کالی" هم "پیرهنی آبی با گلبوته های قرمز به تن دارد" (۲۴۵). پنجره های اتاق "کالی" نیز آبی رنگ است و "فرهاد" نقاش آن را رنگ زده است. در جایی از داستان، از "یک کوچه ی باریک با دیوارهای کاه گلی و یک پنجره ی آبی" یاد می شود (۱۰۵). "افسانه" و "کالی" هم هر دو در یک خانه و کوچه و شهر زندگی میکنند و خانه هایشان هم رو به روی خانه ی "فرهاد" است. وقتی "فرهاد" به "افسانه" میگوید دوست دارم هر روز تو را ببینم، "افسانه" میگوید:

"اگه این جوریه، پس چرا خونه ی رو به روی خونه ی ما رو اجاره نمیکنی؟ خونه ی همون پیرزنه که پنجره ی اتاقش رو به روی پنجره ی اتاق منه؟" (۲۲۰)

راوی پنهان "فرهاد" به خواننده یادآوری میکند که آنچه "فرهاد" میگوید، چیزی از نوع "هذیان" است و تصریح میکند که: "شاید خواب میدید؛ خواب افسانه را، خواب کالی را. من بالای سرش نشسته بودم و نگاهش میکردم. هوا کم کم روشن می شد. گفتم: "صبح شده. هوا روشن شده" (همان).

"افسانه" و "کالی" هر دو خودسوزی میکنند. نخستین صفحه ی رمان، به وصف خودسوزی "افسانه" اشاره دارد: "او کجا بود هنگامی که زن گوله ی آتش بود در حیاط کوچک خانه ای کوچکتر از دنیای کوچک رؤیاهایش؟ . . . در آن لحظه زن، گوله ی آتش بود و در آغوش باد سماع مرگ میکرد" (۱۱).

و واپسین صفحه ی رمان، توصیفی از خودسوزی "کالی" است:



"کالی، گلوله ی آتشی است و در میان دهها آینه ی کوچک و بزرگ میرقصد. . . از اتاق بیرون میزند. گلوله ی آتش خود را به در و دیوار حیات میکوبد. . . با آخرین جیغ تیز و ترسناک کالی، از خواب می پرد فرهاد" (۲۴۷).

نویسنده این شگرد روایی را که در آن، چند شخصیت مرد معرّف یک شخصیت مرد و چند شخصیت زن، نشانگر یک شخصیت زن باشد، در چه منبعی دیده است؟ در نزدیکترین نگاه، می تواند گونه ای الگوبرداری از "بوف کور" (۱۳۱۵) "صادق هدایت" باشد که در آن، راوی، پیر مرد خنزر پنزری، عمو، شوهر عمه و دیگران، یک تن بیش نیستند؛ چنان که "زن ائیری" و "لکاته" و "دایه" هم سویه های متضاد و مختلف یک شخصیت زن می توانند باشند. با این همه، باید دانست که "هدایت" این گونه الگوی روایی را از چند حکایت در "هزار و یک شب" گرفته است. در یکی از حکایات به نام "حکایت صیاد" دو شخصیت به ظاهر گوناگون به نامهای "ملک" و "ملک زاده" یک تن بیش نیستند و در پایان حکایت، هر دو در یک قصر زندگی میکنند و حکم میرانند. با وجود و چیرگی زن تباهاکار، نیمی از بدن ملک زاده بیحس است و حرکت نمی تواند کرد. وقتی "ملک" به "ملک زاده" می نگرد، شگفت زده می شود:

" جوان دامن خود را به یک سو کرد. ملک دید که از ناف تا به پای سنگ و از ناف تا به سر، به صورت بشر است " (تسوجی تبریزی، ۱۳۸۳، ۴۲-۴۱).

زنان نیز در این حکایت، یک نفرند اما هر یک، سویه ای از روان آدمی را نمایندگی میکنند؛ سویه ای که ناظر به "نفس امارة بالسوء" یا سویه ی منفی "روان زنانه" (انیمای) است و سویه ای که در آن، زن سویه ی مثبت آن و عاطفه ی زنانگی است. "ملک زاده" - که نیمی از تنش بی حس و حرکت است - نیز از نفس خود پیروی میکند؛ در حالی که "ملک" توانسته بر آن چیره شود. گاه "ملک زاده" در هیأت زنگی کامخواهی ترسیم می شود که باید کشته شود؛ همچنان که زن تباهاکار "ملکزاده" نیز باید کشته شود و این، کاری است که "ملک" آن را به انجام میرساند. در پایان حکایت، با از میان رفتن "زنگی" و همسر تباهاکار "ملکزاده"، "ملک" و "ملکزاده" به تنی یگانه و شخصیتی واحد تبدیل می شوند و دیگر نمی توانند از هم جدا شوند:

" ملک خلاصی او [ملک زاده] را تهنیت گفت و از او سؤال کرد که اکنون در شهر خویش به سر می بری یا با من همی آیی؟ جوان پاسخ داد: تا جان دارم از تو جدا نخواهم شد " (۴۸).

با این همه، احتمال دارد "نهایی" این گونه شگرد روایی را در آثار نویسنده ی مکزیکی "فوننتس" (Fuentes) یافته باشد. در برخی از آثار داستانی او، گاه یک شخصیت، در چند هیأت و هویت متعدد پدید می شوند و در همان حال، سیمای گوناگون یک شخصیت را نمایندگی میکنند؛ مثلاً در "خویشاوندان دور" (*Distant Relations*) شخصیتهای مرد مانند "کارلوس" (Carlos)، "هوگو هره دیا" (Hugo Heredia)، "کنت برادلی" (Comte Branly)، "ویکتور هره دیا" (Victor Heredia) وجوه شخصیتی و هویت نویسنده اند. "کارلوس" نماینده ی آن بخش از هویت نویسنده ی رمان است که نگاهی به فرهنگ و تمدن فرانسه و اروپا دارد. "کنت برادلی" آن بخش از هویت نویسنده را نمایندگی میکند که بیش از حد فرانسوی شده و به طبقات بالای جامعه و نخبگان فرانسوی تعلق دارد. "هوگو هره دیا" اسپانیایی، نماینده ی آن بخش از هویت نویسنده است که به اسطوره ها، فرهنگ و تمدنهای باستانی مکزیکی ("آزتیک"، "مایا" و "تولتیک") عشق میورزد و باستان شناس برجسته ای است. "ویکتور هره دیا" آن بخش از هویت

مکزیکیه‌ها را نمایندگی میکند که خود را "اسپانیایی" میدانند و وانمود میکنند که اصلاً فرانسوی تبارند (فوئنتس، ۱۳۸۱، ۲۳۱، ۲۵۴-۲۵۵).

"عبدالله کوثری"، مترجم *رمان پوست انداختن* "فوئنتس" در میزگردی در باره ی شخصیت های این رمان می گوید:  
 " دو زنی که در این داستان وجود دارند [الیزابت، ایزابل] این استعداد را دارند که هر یک در هر لحظه، تبدیل به دیگری بشوند. . . با این تفاوت که یکی جوانی دیگری است و دیگری، پیری آن. در شخصیت های مرد هم [فرانس، خاویر] این ویژگی را می بینیم. این دو، انگار دو وجه یک شکست انسانی هستند؛ یعنی هر دو، هنرمندانی هستند که عشقشان را به کارشان فروخته اند " (*ادبیات و فلسفه*، ۱۳۸۱، ۵۰).

من آنچه را "ریموند ویلیامز" (Raymond Williams) در مورد تعدد و تکثر شخصیتها و همهویتی آنها در "خویشاوندان دور" میگوید، در مورد شیوه ی روایی "نهایی" در این رمان، صادق میدانم:

" این اثر همانند همه ی آثار پسامدرن، واقعیت متن و داستان گوئی، بر واقعیت تجربی غالب می شود و آن را کمرنگ میکند. در این گونه آثار، تنها جهان داستان است که به زبان به عنوان موضوع اصلی در رمان نگاه می شود " (ویلیامز، ۲۰۰۲).

#### ۴. در *فردا داستان پسامدرن، نویسنده از زبان، فرهنگ و علایق خود میگوید*:

تا آنجا که از داده های فرامتنی بر می آید، "نهایی" زاده ی شهر "بانه" در "کردستان" ایران است و از آغاز دهه ی ۱۳۶۰ آثار داستانی خود را به زبان مادری خود نوشته که در "اقلیم خودمختار کردستان" عراق، "ترکیه" نیز انتشار یافته است. او گذشته از این، برخی از رمانهای معروف نوشته ی "کالوینو" (Calvino)، "وونه گات" (Vonnegut)، "کوندرا" (Kundera)، "کافکا" (Kafka)، "بُل" (H. Boll)، "بارگاس یوسا" (Vargas Liosa) و "شازده احتجاب" نوشته ی "گلشیری" را به زبان مادری خود برگردانده و نشان داده است تا چه اندازه نسبت به زبان، ادبیات و فرهنگ بومی و ملی خود حساسیت دارد و با ترجمه ی این آثار میکوشد بر واژگان و تعبیرات زبان بومی خود بیفزاید و آن را از زبان تخاطب صرف یا "زبان گفتار" دور، و به "زبان نوشتار" نزدیک کند. "مهربان" به عنوان "من پنهان" و همزاد "فرهاد" در مورد کتابخانه ی او می نویسد:

" عجیب بود که او داستانها را بر اساس زبان، طبقه بندی کرده بود. بارها گفته بود: " من داستان نویسی شرقی ام" و در خارج از کشور گفته بود: " من داستان نویسی کردم". عجیب است که نویسنده ها بر اساس زبان و ملیتشان دسته بندی بشوند: نویسنده ی شرقی و نویسنده ی غربی؛ نویسنده ی گرد و نویسنده ی فارس " (۱۸۰).

او گذشته از این آثار داستانی، به نوشته ی مترجم فارسی آثارش در مقدمه ی همین رمان، جلد اول آنتولوژی (= گزیده) داستان معاصر فارسی را مشتمل بر سیزده داستان از نویسندگان معاصر ایران را با عنوان "خانه روشنان" به زبان گردی ترجمه کرده و بر آنها، نقد و تحلیلی نوشته است. او نیز اثری تحلیلی با عنوان "تحلیل ساختار منظومه های عاشقانه ی گردی (به زبان فارسی) را برای انتشار، به سازمان میراث فرهنگی سپرده است " (۷-۸) و چنان که میدانیم، داستان "خانه روشنان" نام یکی از داستانهای کوتاه و سرشار از دلالتهای زبانی و معنایی زنده یاد "گلشیری" است و

گزینش این عنوان بر یک مجموعه داستان، نشان میدهد تا چه اندازه بر دستور زبان روایت این نویسنده، دل نهاده است. افزون بر این، نویسنده در همین رمان از یک داستان عاشقانه و عامیانه ی گردی یاد میکند که مردی روستایی و گرد تبار به نام "برایموک" عاشق دختری به اسم "پریخان" می شود اما بستگان "پریخان" با این ازدواج موافق نیستند و به ناچار محبوبه ناخواسته به مردی دیگر شوهر میکند (۱۳۴). در پایان داستان، هواپیمای عراقی با بمباران شیمیایی، همه ی اهالی روستا را از میان می برد و "برایموک" تن تاول زده و سوخته ی "پریخان" را غسل داده یکی از لباسهای خود را به تن او می پوشاند (۱۳۶). این "اپیزود" عاشقانه، شباهتی به سوختن "افسانه" و "کالی" و جدایی ابدی آن دو شباهت دارد؛ داستانی که قرار است پس از ترجمه، به صورت فیلم عرضه شود.

در یک جای دیگر، "فرهاد" از کتابخانه ی خود، کتابی با عنوان "روزنه ای در تاریکی" برمیدارد که یکی از کتابهای خاطراتی است که خریده و از یک زندانی سیاسی یاد میکند که بیش از بیست سال از عمر خود را در زندان های شاه سپری کرده است (۱۵). چنان که میدانیم، این شخصیت مبارز "صفر قهرمانیان" از افسران نستوه و ترک زبان "فرقه ی دموکرات آذربایجان" است که از مفاخر ملی و مبارزه ی طبقاتی با بزرگ مالکان آذربایجان به شمار میرود و سی و دو سال از عمر گرانبار خود را در زندانهای "عراق"، "بrazجان"، "زندان اوین" و "زندان قصر" سپری کرده و چند ماه پیش از پیروزی انقلاب، از زندان آزاد شد و ما دیگر باره، از او یاد خواهیم کرد. در جایی دیگر از یک مغازه ی جگرفروشی در مرکز شهر یاد میکند که دوستانش او را "ژنرال" صدا میزنند و ادعا میکنند که روزگاری گویا او در ارتش "قاضی محمد" افسر بوده است (۱۹) و چنان که میدانیم "قاضی محمد" در ۱۳۲۴ رهبر "فرقه ی دموکرات کردستان" بوده که در "مهباد" تشکیلاتی میداشته و برای خودمختاری قوم گرد مبارزه میکرد است. نویسنده به احتمال، در گزینش نام "فرهاد" هم تلویحاً به داستان عاشقانه ی "فرهاد" کوهکن گوشه ی چشمی دارد اما به جای انتخاب نام معشوقه اش "شیرین" - که در "شاهنامه" کنیزی ارمنی و مسیحی و در "خسرو و شیرین" سروده ی "نظامی" شاهزاده خانمی ارمنی است - ترجیح میدهد شخصیتی مردمی و "گرد" تبار به نام "کالی" بیافریند که در زبان مادری نویسنده به معنی "چشم آبی" است و با فضا سازیهای قومی نویسنده در رمان بیشتر سازگاری دارد و تصادفی نیست که پنجره ی خانه ی "کالی" هم "آبی" رنگ است (۱۰۵) یا "فرهاد" به عنوان نقاش، اصرار دارد همه ی پنجره های ردیف خانه های دو طرف کوچه ای را که خود و "کالی" در آن زندگی میکنند، با همین رنگ "آبی آسمانی" نقاشی و رنگ کند (۱۰۶) که برایش استعاره ای از "عشقی آسمانی و دریایی" است. "فرهاد" کوهکن نیز تصویر "شیرین" بر سنگ نقش میکند و "فرهاد" و نقاش رمان نیز طرحی از "کالی" بر بوم نقش کرده است.

##### ۵. فراداستان پسامدرن، داستان را به تاریخ و تاریخ را به داستان تبدیل میکند:

طرفداران رویکرد "پسامدرنیسم" باور دارند همان گونه که زندگی نامه ی یک شخصیت خیالی در "فرا داستان پسا مدرن" می تواند، بازتابی از تکه پارگی، تجزیه ی شخصیت و روان گسیختگی اجتماعی شمرده شود، همه ی تاریخ - آن چنان که تاریخ نگاران به اشاره ی قلم به مزدان نوشته اند - می تواند به هیأت "داستان" ی درآید که نویسنده ی رمان، آن را بازسازی می کند. چه کسی درستی و مستند بودن تاریخ گذشته مان را - که عاری از شائبه ی اغراض نیست - تضمین می کند؟ آیا داستان نویسی که با فرایینی و به اتکای داده های تازه افشا شده و به استناد تجربه ی شخصی خود، به گذشته می نگرد، صلاحیت بیش تری از تاریخ نگاران و قلم به مزدانی ندارد که به اشاره ی "قدرت" حاکم

تاریخ مردم و نیروهای سازنده ی کشور خود را نوشته اند؟ یکی از نظریه پردازانی که در این زمینه مطالعاتی دارد، "لیندا هاچن" (L. Hutcheon) است. او در مورد فراداستان می نویسد:

" این گونه رمان ها خود - بازتاب هستند اما گذشته از این، هم بافت تاریخی را به صورت فراداستان بازنمایی می کنند، هم این که تاریخ رسمی را مورد تردید قرار می دهند " (رشید؛ اشنبیل، ۲۰۰۱).

نویسندگانی که با رویکرد "فراداستان پسامدرن" رمان می نویسند، هم تحریف تاریخ مردم و سرزمین خود را افشا میکنند، هم میخواهند روایت و تجربه ی شخصی خود را در داستانهایشان بازتاب دهند. کدام یک از تاریخ نویسان کنونی ما از مقاومتها و مبارزات قومی، ملی و مردمی ترفیخواهان ما به راستی سخن گفته اند؟ به تاریخ رسمی و پاستوریزه ی "از سید ضیاء تا بختیار" نوشته ی "مسعود بهنود" مراجعه میکنم تا ببینم در باره ی "صفر قهرمانیان" یا "صفر قهرمانی" چه نوشته است. در این تاریخ گونه ی تقریباً هزار صفحه ای - که به پاس پاستوریزه بودن و تأیید و حمایت "قدرت" به چاپ دهم هم مفتخر شده است - تنها یک بار از این شخصیت، نامی رفته است و آن هم تنها در این حد که مثلاً در روز سیزدهم آبان ماه ۱۳۵۷ در "دانشگاه تهران" او هم مانند برخی از "گروههای مختلف" سخنرانی کرده است (بهنود، ۱۳۸۴، ۸۱۶). این گونه برخورد با شخصیتهای مردمی و مبارزان نستوهی مانند "صفر قهرمانیان" - که از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۷ مرارت حبس را چشیده است - بر نویسندگان مردمی و گرد تبار ما گران می آید و احساس میکنند مورخ نمای ما، حق مطلب را ادا نکرده است. پس بر خود فرض میدانند که در باره ی قهرمان قومی و ملی خود بیشتر بنویسند و کمبودها را بر طرف و چاله های اطلاعات تاریخی خوانندگان را پُر کنند. این گونه نویسندگان، صلاحیت علمی تاریخ نگاران اجیر شده را مورد تردید قرار میدهند و میکوشند تاریخ راستین را در داستانهای خویش بازآفرینی کرده، قرائتی نو از آن ارائه دهند. "نهایی" نه به دلیل تبارگردی خود، بلکه به دلیل بیطرفی تاریخی و آگاهی تاریخی و راستین به خود حق میدهد گفتمان تازه ای از تاریخ ارائه دهد. اکنون به صدای نویسنده گوش فرادهیم تا دریابیم روایتی خاص از تاریخ، چه اندازه با روایتهای رسمی و دولتی تفاوت دارد. نویسنده نمی تواند و مجاز نیست از این شخصیت به صراحت نام ببرد اما از مشخصاتی که میدهد، خوانندگان مسن تر، او را نیک می شناسند. این که او چرا نمی تواند از این "قهرمان تاریخی" نام ببرد، خود شاهدهی بر زمانه ای است که نمی شود از قهرمانان ملی نام بُرد:

" روزنه ای در تاریکی: خاطرات زندان". نویسنده اش را می شناخت. بیش از بیست سال را در زندان به سر برده بود. کتاب را از وسط باز کرد. روز ملاقات زندانیان بود. . . مهم این بود که زندانیان می توانستند دستی به سر و روی خودشان بکشند و اصلاح کنند و لباسهای تمیزشان را بپوشند که زیر پتوها، تا خورده بود و اتو شده بود و از عطری که نامزد یک از آنها برایش بود، به خود بزند و کفشهایشان را برق بیندازند؛ انگار که در جایی مهمان باشند. مهمان بودند. مهمان خانواده هایشان . . . (۱۵).

" سپیده دم، در زندان باز شد و زندانیها یکی یکی بیرون آمدند. جمعیت دو گروه شدند: زنها و دخترها جلوی زندانیها و مردها و پسرها، به دنبالشان. . . مردم، زن و مرد، کوچک و بزرگ به خیابانها ریخته اند. پیرزنها و پیر مردهای خانه نشین هم از پنجره ها و بالکنها مردم خروشان و زندانیان آزاد شده را گلباران میکنند. . . سیل خروشان که زندانیان و مخصوصاً فرهاد را از زندان، از سلول تنگ و تاریکش بیرون کشیده اند، او را به هر جایی که بخواهد، می برد. فریادها، سرودها، شعار و پایکوبی محکم جوانان خروشان، می ترساندش. میخواهد بگیرد از این کارناوال شادی و بزمی که به مناسبت آزادی او و دوستانش بر پا شده است " (۷۴-۷۳).

با این همه، آنچه به تاریخ مربوط می شود، همیشه این اندازه آشکار نیست؛ گاه پوشیده تر و ژرفتر است. وقتی "فرهاد" با نانی در دست به خانه ی خود باز میگردد، به خانه ای میرسد که به "درویش فتاح" تعلق دارد و هر گاه

"فرهاد" را می بیند، میگوید:

"دست پیر طریقت به همراهت! " یک عکس از حاج کاک احمد شیخ برام بکش. میخوام وسط دَفاها و شمشیرها به دیوار آویزونش بکنم. " دوستان فرهاد بر این باور بودند که درویش فتاح، ساواکی است. میگفتند صاحب همه خانه هائی که در ابتدای کوچه های بن بست هستند، ساواکی اند " (۱۴۳).

این که یک نفر ساواکی ادعای صوفیگری کند یا خود را مرید و هوادار طریقت آنان وانماید، شگفت نیست و این که مردم چنان گمان کنند که گویا ساواکیها را در هر کجا ببیند و در شمارشان به گزافه گویی آهنگ کنند، به طریق اولی از سر هم نادانی هم نیست. اما این که "نهایی" از "ایران" به عنوان "سرزمین ساواک" یاد می کند (۱۴) خود یک تعبیر شاعرانه و از جنس "مجاز" به "علاقه ی ظرفیت" است که نشان میدهد روشنفکران، هنرمندان و کنشگران سیاسی تا چه اندازه از این نهاد جهنمی، بیزار بوده اند. دکتر "هوشنگ نهاوندی" در کتاب خود با عنوان "محمدرضا پهلوی، آخرین شاهنشاه" نیز در فصلی از این کتاب می نویسد:

" ایرانیها به طور خصوصی میگویند از هر پنج نفر، یک نفر خرچین و مأمور ساواک هستند و این رقم در دانشگاهها، یک تن است. . . . چند هفته بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، روزنامه ی "لوموند" پاریس، تعداد کارمندان ساواک را حدود چهار هزار و شمار مأموران و خرچینان مزدورش را به پنج هزار نفر و بیکاران و عاملان افتخاری را به یک میلیون نفر برآورد کرد " (نهاوندی، ۱۳۹۲، ۳۵۰).

این که توده های مردم، تصویری دقیق از مفهوم عدد ندارند، البته یک واقعیت است، اما آنچه واقعیت دارد، شمار بسیار ساواکیها و کارگزاران و جیره بگیرانی است که برای حاکمیت، کار می کنند. این که یک نفر ساواکی هم ادعای طریقت کند و به دوستی "اهل حق" تظاهر کند، باز شگفت نیست و بهترین نمونه اش "ارتشبد نصیری" بود:

" صوفی بود یا دست کم، خود را صوفی میدانست. مراد یا مرشدش، مقیم گناباد بود. هر ماه یک بار با هواپیمای ساواک، به گناباد میرفت؛ در برابر مرشد خود دوزانو می نشست؛ دستش را می بوسید و با کمال احترام و تواضع، به تعلیمش گوش فرامیداد " (همان، ۳۶۱).

وقتی "فرهاد" از بیم دستگیری دوباره به ترکیه و سپس اروپا میگریزد، از آنچه بر کتابخانه اش رفته است، بیخبر است و چون باز میگردد، احساس میکند بخشی از زندگی یا گذشته ی پُربار خود را از یاد برده است. چه کسی میگوید سوزاندن و تباہ کردن کتاب و کتابخانه، رخدادی عادی در حیات روشفکری ما است؟ "فرهاد" این رخدادهای بخشی جدایی ناپذیر از "تاریخ خونبار" ما میداند و طنز تلختر وقتی است که خود ما به تباہ کردن کتابهایی می پردازیم که خریده ایم و با آنها زندگی کرده ایم:

"برادرش بهرام گفته بود: " تو که رفتی، بابا همه ی کتابها رو ریخت توی حیاط و همه شون رو آتیش زد. آتیش چنان شعله ای میکشید که نه فقط حیاط خونه ی خودمون، بلکه همه ی محله رو هم روشن کرده بود. " خواهرش منیره میگفت: " من و روناک تا سپیده ی صبح کنار آتیش نشستیم و گریه کردیم. فردای اون شب وقتی همسایه ها در مورد آتیش می پرسیدن، میگفتیم: برگهای خشک باغچه رو آتش زده بودیم " (۱۴-۱۵).

۶. فراداستان پسامدرن، از داستانپردازی دور شده، به نقد ادبی آهنگ میکند:

"مارک کوری" در مورد پیوند میان "فرا داستان پسامدرن" و "نقد ادبی" می نویسد:

"فرا داستان، خط مرزی میان داستان و نقد است؛ به گونه ای که به یک نقطه ی همگرایی می رسند؛ یعنی داستان و نقد از نظر دیدگاه به یکدیگر شبیه می شوند و نوعی خودآگاهی نسبت به هر دو مقوله ایجاد می شود. به اعتبار نقد، فرا داستان تأکیدی بر ادبیت در خود زبان دارد؛ یک نوع آگاهی فزاینده نسبت به این که این آگاهی و بصیرت در درون داستان می تواند قانونمند بشود. به اعتبار داستان، این حکم به این معنی است که شباهت تلقی انتقادی، در درون روایت داستانی تحقق می یابد؛ یک نوع خودآگاهی نسبت به جعلی بودن ساختمان خودش و باور به این که میان زبان و دنیا پیوندی هست."

استدلال "کوری" برای وجود پیوند میان داستان و نقد و نظریه ی ادبی این است که:

"رمان نویس غالباً به اعتبار مالی، فکری و اشتغال به منتقدان وابستگی دارد. منتقدان ادبی دانشگاهی نیز به گونه ای فزاینده مانند رمان نویسان، به موفقیت هایی رسیده اند و طبعاً افزایش این آگاهی انتقادی بر تولیدات داستانی رمان نویسان تأثیر می گذارد. به این ترتیب، نویسنده — منتقد به یک شخصیت منطقی و تجسمی از تولید داستان [رمان نویسی] و نیز دریافت داستان [نقد و نظریه ی ادبی] تبدیل می شوند و نقش های نویسنده و خواننده [داور و منتقد] یا الگو را در فرا داستان به عهده می گیرند." (کوری، همان).

"فرا داستان پسامدرن" دهها شگرد روایی می آفریند تا به خواننده ی خود این اندیشه را القا کند که داستان به دیده ی من، تنها نقل و توالی رخدادها بر پایه ی ترتیب و توالی زمان و خلق و پرورش شخصیت نیست؛ بلکه هدف اصلی، شکستن همه ی این هنجارهای داستان نویسی سنتی است. "نهایی" آگاهانه به پهنه هایی در داستان نویسی روی می آورد که اصلاً به "داستان" ربطی ندارد؛ مثلاً آشکارا به "نقد ادبی" میپردازد؛ دانشی که به اعتبار یک گرایش علمی - ادبی مستقیماً به داستان نویسی مربوط نیست. "فرهاد" پس از بازگشت به ایران با دختری کرد، زیبا و شاعر آشنا می شود که مجموعه شعری سروده و آن را به پدر خود تقدیم کرده است. با این همه، "لیلا طلوعی" پس از آشنایی با "فرهاد" و رفت و آمد با او، نام پدر را از تقدیم نامچه برداشته، دفتر شعر را به "فرهاد" تقدیم میکند. "فرهاد" نویسنده این بار در نقش یک منتقد ادبی با دفتر شعر و شاعرش پدید می شود. "لیلا" سروده است:

"هماره دوستت خواهم داشت

تو، برازنده ی آنی که این تحفه ی خجسته را تقدیمت کنم. . .

دامی از عشق برایت میگذارم

و نفرین همه ی خدایان را بر سرت می بارم" (۸۴).

"فرهاد" که پیش نویس دفتر شعر را هم دیده ست، متوجه این دگرگونی و تحول ذهنی شاعر می شود و آن را به فال نیک می نگرد و "لیلا" را به خاطر هنجارشکنی و دوری از ذهنیت سنتی می ستاید. این گونه داوری در ذهنیت شاعر و انگشت نهادن بر ذهنیت سنتی و پیشین و برگزیدن جهان نگری نو، از جنس "نقد ادبی" است نه داستان:

"دیگه نمی شه با اطمینان گفت که شاعر، این شعرها رو فقط برای پدرش گفته. گیریم برای پدرش هم گفته باشه، این پدر، همون پدر شعرهای قبلی او، یعنی الگوی یک مرد مقدس در ذهن و روان شاعر نیست؛ بلکه یک معشوقه است که بیرون از ذهن و روان شاعر هم وجود داره. . . آگه با این دید خوانش شعرها رو ادامه بدیم، میفهمیم که شاعر به تدریج این مرد نمونه ای مقدس رو، این معشوق رو، از ذهن و روان خودش بیرون میکنه. به نظر من این وضعیت، دو ویژگی اصلی داره: یکی، این که شاعر با جدا شدن از این الگوی ذهنی، به خودش نزدیک می شه؛ به شناخت خودش، به استقلال خودش در جایگاه یک زن با همه ی معانی اش نزدیک می شه. دوم، این که با این محبوب شروع به گفت و گو میکنه. این، سرآغاز آزادی شعر است. شاعر برای این که زندگی کنه، بنویسه و تجربه ی شعری خاص خودش رو داشته باشه، به این استقلال و آزادی احتیاج داره، حتی آگه در این استقلال و آزادی، نوعی خشم و عصیان وجود داشته باشه؛ نوعی عصیان زنانه است. برای مثال، در این شعر:

" مار نبود

که فریبت داد

سیب سرخ و تمنای گندم و درخت معرفت

بهانه بود.

مار نبود

که فریبت داد.

من بودم

من بودم که هبوطت را خواستم . . .

حوّا از گناه خود، توبه نخواهد کرد " (۸۳-۸۵).

این گونه نگاه کردن و خوانش شعر "لیلا" خوانشی فمینیستی و روانشناختی است. "فمینیستی" است، زیرا از "جنسیت" (Gender) خود در شعر میگوید؛ یعنی هویت فردی خود را نه در "جنس" (Sex) یا "زنانگی" بلکه در ذهنیت اجتماعی و آگاهی و تجربه ی فردی خود میجوید. او به عنوان "زن" و "حوّا" از این که از ساحت قدس بهشت به "زمین" هبوط کرده است، زبانی نمی بیند و آن را گامی در "عروج" و تعالی خود می بیند و اگر بخواهم از اصطلاحات فمینیستی "سیمون دو بوار" (Simon de Beauvoir) کمک بگیرم، میگویم این نویسنده و فیلسوف شورشگر فرانسوی یک بار از "درون ماندگاری" (Immanence) میگفت که ناظر به حالت تسلیم کورانه به هستی و تن درداندن به رخوتی رخوتناک و غافلانه به آن است که همان باور به "گناه" به خاطر خوردن گیاه یا میوه ی ممنوع بود و بار دوم از اصطلاح "فرازجویی" (Transcendence) یاد میکند که ناظر به اراده ی سیری ناپذیر به سلطه یافتن بر خودآگاه بشری و سر نهادن در پی اعمال سروری خویش به نحوی عینی و بیرونی است. خشنودی از خوردن میوه ی ممنوع و هبوط، ارزشی به مراتب بیش از زیستن در بهشت آسمان و زندگی در حالت "درون ماندگاری" است. زن از بهشت بیرون می آید تا شوهر را جانشین پدر بهشتی سازد و با آفریدن فرزند و تشکیل خانواده، خود جهانی نو بیافریند. این جا

به جایی و انتقال علاقه و عشق به خدا، بهشت و زندگی در حالت جنینی، جای خود را به عشق به شوهر و زندگی در استقلال بر روی واقعیتی زمینی، تعبیری دیگر از همان "فرازجویی" به مفهوم روانشناختی است.

۷. فراد/استان پسامدرن، با روایت‌های کلان سازگاری ندارد:

به اعتبار نظری و فکری، "پسامدرنیسم" با هر گونه "روایت‌های کلان" (Grand Narratives) مخالف است و به "روایت‌های خرد" (Little Narratives) گرایش دارد. "لیوتار" (Lyotard) شاخص‌ترین فیلسوفی است که به این دقیقه پرداخته است. او میگوید روایت‌های کلان، باورهای از نوع مسیحیت، مارکسیسم و کوشش "روشنگری" (Enlightenment) برای فراهم آوردن شبکه‌هایی از توجیه و تعلیل برای هر چیز، وافی به مقصود نیست. یک چنین روایت‌هایی، جنبشی آینده‌گرایانه (Teleological) برای توصیف عصری است که به تحقق تساوی و برقراری عدالت اجتماعی و در آخرین دآوری، به انقلاب و شناخت علمی و تغییر طبیعت و محو نابخردی و شر باور دارد. "لیوتار" می‌نویسد: چشم انداز دنیای معاصر برعکس، از رسیدن ما به روایت‌های خرد حکایت دارد. گفتمان دنیای معاصر غرب به طور مشخص، ناپایدار، تکه پاره و پراکنده است و اصلاً چشم انداز امیدوار کننده‌ای ندارد. "روایت‌های خرد" پراکنده و مقطعی است. کلی نگر و آینده نگر نیست. اکنون دیگر زمانی نیست که آرای "مارکس" (Marx) دایر بر محو جامعه‌ی طبقاتی و رهبری زحمتکش‌ان خلق و نظریات "هگل" (Hegel) اعتباری داشته باشد. نهاد سلطنت در انگلستان تا سطح یک "نمایش تلویزیونی آبکی" (Soap-Opera) تنزل یافته و نهاد ریاست جمهوری در "ایالات متحد آمریکا" چیزی بیش از بازیهای ستارگان سینما از نوع "ریگان" (Reagan) از یک سو و تزهات "گلی بگویم و گلی بشنومیم" (Chat-show) (host) در مورد نمایش‌های انتخاباتی "کلینتون" (Clinton) نیست " (بنت، رایل، ۱۸۲-۱۸۱).

آنچه در مرکز توجه و کنش‌های سیاسی "فرهاد" قرار دارد، مبارزات سیاسی او است. او بیرون از "کوی دانشگاه" خانه‌ای اجاره کرده و با دانشجویان همفکرش، به مطالعه، جزوه نویسی و توزیع نشریات سازمان‌های سیاسی دهه‌ی پنجاه پرداخته است. نویسنده با کنش سیاسی مخالف نیست و آنان را می‌ستاید، اما بر شیوه‌ی مبارزاتی آنان - که جز تلف کردن بهترین نیروهای اجتماعی، دستاوردی ندارد - خرده می‌گیرد. او دو بار دستگیر می‌شود. بازداشت اول او، یک ماه و نیم بیش طول نمی‌کشد و چون می‌فهمند پیش از انقلاب سابقه‌ی فعالیت سیاسی داشته‌اند آزاد می‌شود. یک جا از انقلابیون و کنشگرانی سیاسی یاد میکند که فکر می‌کرده‌اند می‌توانند جامعه را به تمامی متحول سازند؛ یعنی آنچه به آن "روایت کلان" می‌گویند:

"روزنه‌ای در تاریکی" ششمین یا شاید هم هفتمین کتاب خاطراتی بود که در طول این هفته خریداری بود. خاطرات مردان نسلی که خواسته بودند با تلاش و مبارزه، با دوری از خانه و خانواده، با تحمل زندان و شکنجه، دنیا را عوض کنند اما نتوانسته بودند. دنیا عوض نشده بود؛ تنها خودشان پیر و شکسته شده بودند و از ترس فراموشی و زده شدن از خاطر دنیا، خاطراتشان را نوشته بودند. "روزنه‌ای در تاریکی: خاطرات زندان". نویسنده اش را می‌شناخت، نه از نزدیک. بیش از بیست سال را در زندان به سر برده بود. کتاب را از وسط باز کرد. روز ملاقات زندانیان بود. . . آیا در باره‌ی این جوان زندانی هم - که نامزدش برایش عطر فرستاده - سخنی به میان آمده است؟ دیدار دو دل‌داده‌ی عاشق در دو سوی میله‌های آهنی و دیوارهای شیشه‌ای زیر نظر یک مأمور جوان سبیل کلفت سیاه چشم " (۱۶-۱۵).

اما دومین باری که "فرهاد" دستگیر می‌شود، سرنوشتی نامعلوم دارد:



" در سلولی تنگ و تاریک به هوش می آید فرهاد. سلولی کوچک بدون هیچ روزنه ای. در آهنی که کوبیده می شود، همچون ناقوس کلیسا پژواک غریب و هولناکی دارد. می خواهد بلند شود، نمی تواند. همه ی اعضای بدنش تیر میکشد. مدتی طول میکشد تا به یاد بیاورد کجا است و چه بر سرش آمده است. اتومبیل و سه مرد شیک پوش را هم به یاد می آورد و مشت و لگدهایی که با چشمان بسته به او زده اند. . . دهانش تلخ است. خلط و خونابه، سوراخهای بینی اش را مسدود کرده است. لخته های خون در گلو، راه را بر نفس کشیدنش بسته است. دندان شکسته، زبانش را میگذرد. . . مشت محکمی به دهانش میکوبند. زخم کهنه ی دهانش، سر باز میکند. باریکه ای از خونابه ی گرم از کنج لبانش شریه میکند:

" نقاش یا دانشجوی آشوب طلب؟ ترک تحصیل کرده ای یا فرار؟ کار میکنی یا خونه ی تیمی راه می اندازی؟ " وحشت میکند. پس

فهمیده اند. امیدش را از دست میدهد. نومیدانه خود را به دست سرنوشت مبهمش می سپارد فرهاد " (۶۸-۶۹).

"فرهاد" در روند مبارزاتی خود، چیزی به دست نیامد اما همه ی امکانات لازم برای ادامه ی زندگی فردی، خانوادگی، اجتماعی و آنان را که دل بر او نهاده بودند، از دست داد: از ترس دستگیری دو باره، "افسانه" را - که نمادی از عشق، روشنفکری، همفکری و رفاقت بود - تنها گذاشت که به آسیب یک شوهر دیوانه و بیمار روانی گرفتار شود و خودسوزی کند. "کالی" را تنها گذاشت تا از اندوه و لطمه ی عشق و تنهایی با ریختن نفت به سراپای خویش، خودسوزی کند. "لیلا"ی شاعر و عصاره ی شور زندگی و عشق را تنها گذاشت و بنیان خانواده اش را تباہ کرد. وقتی "منیره" خواهرش به چشم دل به "فرهاد" نگریست، دریافت که کودک درون برادر، از روزگار کودکی تا کنون، هیچ گاه بزرگ نشده است: موجودی ناتوان، بی دست و پا، شکننده و بیمار که تصویری روشن از جوهر زندگی ندارد و پیوسته در گذشته و با خاطرات تلخ و گزنده ی خود زندگی میکند، زندگی در خود و برای خود:

"گفت: تو هیچ عوض نشده ای. مثل سابق؛ به هم ریخته و بی مبالا. لاغرتر و ضعیفتر شده ای. غمگین تر و افسرده تر. این همه سال، الکی خیال میکردم عوض شدی. الکی فکر میکردم مثل همه ی مردم به خودت و به زندگی ات رسیدی. حالا میفهمم این همه مدت، اشتباه میکردم. تو هنوز بزرگ نشده ای. بعد از این همه سال، بعد این همه خوندن و نوشتن، بعد از چهل - پنجاه سال زندگی، هنوز بزرگ نشده ای. برعکس دیگران که بزرگ شدن " (۲۲۴).

یکی از دقیقاتی که در "ادبیات متعهد" یا "موظف" (Engagé) و به ویژه ادبیات و هنر چپ زده ی ما در دهه های دوم تا پنجم رایج بود، جدایی عشق از سیاست بود؛ یعنی تبلیغ این فکر خطا که گویا این دو پهنه ی زندگی، از هم جدایند و آن که به امر خطیر سیاست می پردازد، حق ندارد به ندای احساس و عاطفه و عشق و ازدواج گوش فرادهد، زیرا چنین احساساتی، راه را بر اولویت "ایده ثلوثی" و گزینش "جامعه گرایی" بر "فردیت" هنرمند میگیرد. در این باور تباہ، آموزه های سیاه معمار "دکترین فرهنگی" (Cultural doctrine) کشور اتحاد شوروی "آندری ژدانف" (Andrei Zhdanov) نقشی تأثیرگذار داشت و از رهگذر آموزه های کارگزارانش در "حزب توده ی ایران" و سپس همه ی جریانهای چپگرایی شورمان، به ادبیات و هنر راه یافت و آن را آلود. یکی از شخصیهایی که برای نخستین بار در برابر این باور خطا ایستاد "بزرگ علوی" در رمان عاشقانه - سیاسی "چشمهایش" بود. او در مصاحبه ای با "حمید احمدی" گفته است:

"ژدانف این فلسفه را علم کرده بود که هر اثر ادبی باید تشجیع جوانان به مقاومت و مبارزه . . . باشد و عشق و عاشقی دیگر کهنه [شده] و ستیز با فساد باید جای آن را بگیرد . . . من به خصوص در این کتاب، موضوع عشق را - که نویسندگان روس رد می کردند و شایسته ی ستایش نمی دانستند - پیش کشیدم با این شعر که:

گویند: مگو سعدی، چندین سخن از عشقش می گویم و بعد از من، گویند به دوران ها "

(احمدی، ۱۳۷۷، ۲۷۱-۲۷۰).

"فرهاد" زمانی که در "ترکیه" به عنوان فراری و مهاجر زندگی میکند، یک بار در جمع دوستانش از داستانی میگوید که زمینه ای سیاسی - عاشقانه دارد. او از "افسانه" آشکارا نام نمی برد، اما به دروغ میگوید به این دلیل عاشق معشوقه اش را نمی پسندد و نمی تواند دوست داشته باشد که حاضر نشده با عاشق در پهنه ی سیاست همراه شود:

"اونایی که زندگیشون روی بازن، قبل از اون، بازیهاشون رو باخته اند. بازی عشق و . . . من این بازی رو مدتها است باخته ام، سالها پیش ". او سالها پیش، داستان این باختن را نوشته بود، در ترکیه. در کنج دنج یک رستوران کوچک. داستانی عاشقانه با پسزمینه ی تند و تلخ سیاسی و مشتی شعار. بعدها آن را در مجله ای در اروپا منتشر کرده بود: "دلبری که من را همراهی نکرد. " او همواره خودش را به خاطر نوشتن و مخصوصاً انتشار این داستان سرزنش کرده بود، حتی در میان جمعی از ادیبان خارج از کشور گفته بود که این داستان، ضعیفترین کار او است؛ داستانی دختری که اگرچه عاشق است، حاضر نیست مرد را در مبارزه برای آزادی همراهی کند. داستان آن را یک شخصیت مرد روایت میکرد؛ مردی که چاره ای جز بیرون رفتن از داستان عاشقانه ی دختر ندارد " (۴۸-۴۷).

دروغزنی و ناشفاف گوئی، یکی از برجسته ترین ویژگیهای ادبیات سیاسی - عاشقانه ی ما است. "فرهاد" چنان وانمود میکند که گویا آنکه بر او مهر افکنده، از عوالم سیاسی به دور است. این اندیشه خطا است و تنها توجیهی برای ندانم کاری و کوتاهی جدی خود او است. او از ترک ناگهانی "افسانه" شرمگین است و چون نمیخواهد خطای خود را بپذیرد، "افسانه" را متهم میکند به این که او ذهنیت سیاسی ندارد و در نتیجه ارزش ندارد دلپسته ی او باشد. "افسانه" چنان که از متن رمان بر می آید، یک کنشگر سیاسی است. در همه ی تظاهرات و کنشهای سیاسی در زمان انقلاب نقش و سر در هوای آزادی میداشته و حتی روزنامه ی "کار" یا "راه کارگر" می فروخته (۲۳) است:

"افسانه خود بخشی از انقلاب بود. دختر انقلاب بود؛ کوچکترین دختر انقلاب که در اغلب تظاهرات و راه پیماییها حضور داشت. همچون خود او که در همه ی تجمعات و اعتراضات شرکت داشت. گفته بود: "تا روز پیروزی انقلاب، دندون رو جگر میذارم و حرفی به افسانه نمیزنم. گفته بود اون روز هر کجا که باشه، میون مردم یا کنار خانواده اش، بدون ذره ای تردید میرم پیشش و همه ی حرفهام رو بهش میگم؛ میگم که چه قدر دوستش دارم " (۷۳-۷۲).

با این همه، وقتی "افسانه" از "فرهاد" این تندیس دروغزنی و بیوفایی، میخواهد او را با خود به خارج ببرد تا از آسیب "ناصری" بی خاصیت و طفیلی ایمن باشد و ناگزیر به ازدواج با او نشود (۶۸) "فرهاد" از بیم جان و دستگیری مجدد به تنهایی از ایران میگریزد و "افسانه" را تنها میگذارد تا پس از ازدواج ناخواسته با "ناصری" و داشتن یک دختر و گرفتن طلاق، خودسوزی کند (۱۷۵). در همین جاها است که رویکرد "پسامدرنیسم" به عنوان گونه ای از رویکرد به جهان، به ما هشدار میدهد از هیچ کس، ایده آل نسازیم و به "قهرمان" و "شخصیت اسطوره ای" دل ننهیم و در هر "فرشته"، عنصری هم از "شیطان" و "اهریمن" ببینیم. شیوه ی برخورد نانسانی و جاهلانه ی "فرهاد" با امثال "افسانه" و "کالی" و "لیلا" نشان میدهد آن که به ظاهر یا به واقع میخواهد جهانی انسانی بیافریند، چه بسا خود انسان شدن نیاموخته باشد.

## منابع:

- احمدی، حمید. *خاطرات بزرگ علوی*. تهران: دنیای کتاب، ۱۳۷۷.
- ادبیات و فلسفه (مجله). همایش ضیافت ناممکن. شماره ۳، دی ماه ۱۳۸۱.
- استرن، لارنس. *تریسترام شندی*. ترجمه ی ابراهیم یونسی. تهران: تجربه، ۱۳۷۸.
- بهنود، مسعود. *از سید ضیاء تا بختیار*. تهران: انتشارات جاویدان، چاپ دهم، ۱۳۸۴.
- فونتنس، کارلوس. *خویشاوندان دور*. ترجمه ی مصطفی مفیدی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۱.
- کریم مجاور، رضا. *با رومیان سرزمین زخم و عشق*. تهران: نشر ورا، ۱۳۹۷.
- نهادندی، هوشنگ؛ بوماتی، ایو. *محمدرضا پهلوی، آخرین شاهنشاه*. ترجمه از فرانسه: دادمهر. شرکت کتاب، ۱۳۹۲.
- نهایی، عطا. *پزندگان در باد*. ترجمه ی رضا کریم مجاور. تهران: انتشارات به نگر، ۱۳۹۴.
- وؤ، پاتریشیا. *فرداستان*. ترجمه ی شهریار وقفی پور. تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۹.
- Bennet, Andrew; Royle, Nicholas. *An Introduction to Literature and Theory: Key Critical Concepts*. Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf, 1995.
- Currie, Mark (Ed.). *Introduction to Metafiction*. New York: Longman Group. 1995.
- Rashid, Noah Marshall; Schnable, Sarah. *Metafiction and JM Coetzee's Foe*. March 22, 2001.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.
- Wikipedia: the free encyclopedia*, 2020.
- Williams, Raymond L. (2002), "Fuentes the Modern; Fuentes the Postmodern", *Hispania (American Association Teachers of Spanish and Portuguese)*, JSTOR 4141048.