

در سال گذشته، در یکی از نشست‌های کتاب ادبیات و فلسفه من و نویسنده و مترجم محترم آقای مصطفی مستور درباره‌ی آثار «سلینجر» صحبت کردیم. مستور بیش‌تر به محتوای آثار او نظر داشت که می‌توانید مشروح آن را در مقاله‌ی پرمغزی با نام «سلینجر و ژرف‌نگاری معصومیت» در شماره‌ی اخیر ادبیات و فلسفه (۸۷ و ۸۸) بخوانید. حرف‌های من در آن جلسه هم چیزی بود در مایه‌های متن زیر:

من بیش‌تر درباره‌ی فرم آثار سالینجر صحبت می‌کنم. صحبت‌هایم در دو بخش کلی ارائه می‌شود. بخش اول که چند جمله‌ای‌ست درباره تاریخ داستان‌گویی، به نوعی حکم مقدمه را برای بخش دوم بازی می‌کند. در تاریخ داستان‌پردازی غرب دو نحله‌ی عمده وجود داشته است که اندیشمندان و نظریه‌پردازان بیش‌تر درباره‌ی آن صحبت کرده‌اند: «درام» و «اپیک». اگرچه هر دوی این روش‌های داستان‌گویی کمابیش از ساختار عقلانی سود می‌برده‌اند اما تفاوت‌های قابل توجهی نیز داشته‌اند. هرچند هر دو شیوه در نهایت می‌بایست تاثیری عاطفی بر مخاطب می‌گذاشتند.

درام همواره از ساختاری عقلانی‌تر، نظام‌مندتر و مستحکم‌تر برخوردار بوده است. درست به همان گونه که ارسطو آن را تئوریزه کرده و وحدت‌های سه‌گانه و ساختار «مقدمه، میانه و پایان» را برای آن برشمرده است. البته این ساختار عقلانی و آهنین یک دلیل اقتصادی هم داشته است. از آن جایی که درام همواره در تماشاخانه نمایش داده می‌شده است، مردمان باید برای دیدن آن پول پرداخت می‌کردند و این توانایی تنها در اختیار اشراف و طبقات برگزیده بوده است، بنابراین واضعان و مروجان درام همواره مجبور بوده‌اند از ساختار عقلانی که متناسب با فرهنگ الیت بوده است پیروی کنند. این ویژگی (نمایش برای نخبگان) روی مضامین درام نیز تاثیر گذاشته است و این گونه داستان‌گویی را به سمت مضامینی فردگرایانه و چالش‌های فرد با درون خود سوق داده است.

از سوی دیگر به سبب آن که حاملان «اپیک» ناقلان دوره‌گرد بوده‌اند و مخاطبان نیز از عامه‌ی مردم و عموماً بی‌سواد، دارای ساختاری کم‌تر نظام‌مند و غیرقابل تغییر بوده است. زیرا که ناقلان همواره مجبور بوده‌اند حال مخاطب خود را که همان‌طور که گفته شد از عوام بوده‌اند، دریابد. به همین واسطه بسیار پیش می‌آمده که خرده داستان‌هایی به مناسبت مجلس به داستان اصلی اضافه می‌کرده‌اند. به همین دلیل ما دیگر آن شیوه داستان‌گویی آهنین و قواعد محکم درام را در اپیک

نمی‌بینیم. اپیک دقیقا به همین دلیل از مضمون‌های بیش‌تر سرگرم‌کننده و چالش‌های فرد با بیرون خود، مانند جنگ‌ها، حماسه‌های فردی و ملی و اسطوره‌ها سود می‌برده است.

اما مسیر پر تلاطم تاریخ به مرور، کارکردهای این دو شیوه داستان‌گویی را تغییر داده است. درام در ادامه‌ی تاریخی خود به فیلم‌نامه تبدیل شد که در غالب موارد در سینما، و تمام موارد در تلویزیون برای عوام ساخته می‌شود. اگرچه ساختارش کمابیش از همان قواعد کلاسیک ارسطویی پیروی می‌کند. تاریخ برای اپیک نیز خواب‌های دیگری دیده بود.

اپیک در ادامه به رمانس و سپس به رمان تبدیل شد، اما به مرور تغییرات زیادی به خود دید. رمان که در ابتدا از همان ساختار بازی‌گوشانه اپیک پیروی می‌کرد کم‌کم به دلیل آن که مدیوم خود را عوض کرد و از یک رسانه‌ی شفاهی به یک رسانه‌ی مکتوب تبدیل شد، ناگزیر ساختار خود را نیز تغییر داد. زیرا که با مکتوب شدن، مخاطبان این گونه هنری باز از خواص شدند زیرا که سواد خواندن و نوشتن هم‌چنان در اختیار خواص بود. بنابراین رمان از انتهای قرن ۱۸ و به ویژه از میانه‌های قرن ۱۹ از ساختار بازی‌گوشانه‌ی اپیک دور شد به پسند مخاطبان خود در قالب ساختار آهنین درام درآمد. به همین واسطه است که مثلا ما در «دن کیشوت»، «تریستدام شندی» و «ژاک قضا و قدری» کمابیش به ساختار اپیک که مملو از خرده‌داستان‌ها و گریزهای مداوم از خط اصلی داستان رو به رو هستیم اما در دهه‌ها و سده بعد و در رمان‌های نویسندگانی مانند «فلوربر»، «هنری جیمز» و دیگران چنین گریزهایی دیده نمی‌شود و کمابیش قواعد درام است که همه‌گیر می‌شود.

به همین سبب است که نویسندگان پست مدرنیسم یکی از اهداف خود را آزاد کردن رمان از چهارچوب‌های عقلانی و آهنین درام و سوق دادن آن به سرچشمه‌های اصلی می‌دانند. دقیقا از همین روزنه است که این بحث با آثار سالیان‌بهر به ویژه آثار متاخر او که به گمان من مهم‌ترین آثار او هستند، ارتباط پیدا می‌کند. البته سالیان‌بهر از وجوهی تحت تاثیر سنت ادبی آمریکایی است که «ادگار آلن پو» واضح آن بود. از دیدگاه آلن پو، اجزاء داستان باید همگی در خدمت کل قرار گیرند. او این ویژگی را تاثیر واحد نام نهاده بود. این سنت را دیگر داستان‌نویسان آمریکایی پی‌گیری کردند. یکی دیگر از ویژگی‌های این سنت ادبی چیزی است که همین‌گوی آن را به «کوه یخ» تعبیر کرده است. به این صورت که داستان مانند کوه یخ تنها یک‌دهم خود را آشکار می‌کند و بقیه چیزی است که خواننده باید آن را بیابد. این ویژگی چیزی بود که عموم داستان‌نویسان آمریکایی از «شروود آندرسن» گرفته تا خود همین‌گوی و «کارور» و دیگران آن را رعایت می‌کردند و سالیان‌بهر نیز در داستان‌های کوتاهش این ویژگی را به کار برده است. اما او از همان ابتدای شروع نویسندگی‌اش، عدم اعتقاد خود را به تئوری تاثیر واحد آلن پو آشکار می‌کند. این ویژگی در ادامه بی‌اعتنایی او به اصول آهنین درام است. قهرمان رمان «ناطور دشت» در همان ابتدای رمان اظهار می‌کند که او مانند «دیوید کاپرفیلد» نمی‌خواهد همه وجوه زندگی‌اش را آشکار کند. یا

در داستان‌های «یک روز بی‌مانند برای موزماهی» و «تقدیم به ازمه با عشق و نکبت» می‌بینیم که ساختار، کاملاً دو تکه و با شخصیت‌پردازی و زبان مختلف است که این در یک داستان کوتاه با آن حجم محدود، تخطی بارزی از وحدت‌های درام است. همین‌طور رمان «فرانی و زویی» دارای مقدمه است که این امر در رمان مدرنیستی کاری لغو و بیهوده تلقی می‌شود و ما این کار را مثلاً در رمان «تام جونز» اثر «هنری فیلدینگ» می‌بینیم که اثری است مربوط به قرن ۱۸ که در رمان هنوز تحت تاثیر ساختار اپیک بود.

کم کم وارد بخش دوم صحبت‌هایم می‌شوم. در این قسمت بیش‌تر از رمان «سیمور: یک پیشگفتار» که من آن را یک بیانیه پست‌مدرنیستی می‌دانم، مدد می‌گیرم. اگرچه باید در همین جا عرض کنم که مراد من از ادبیات پست‌مدرنیستی چیزی است که در اثر سلینجر و نویسندگان هم‌فکر او دیده می‌شود، (که در ادامه برخی از وجوهش را برخواهم شمرد) است. وگرنه شخصاً به ادبیاتی که در ایران به عنوان پست‌مدرنیست باب شده علاقه‌ای ندارم ولی عمیقاً به ادبیاتی که فکر می‌کنم پست‌مدرن است، علاقه دارم و برای آن احترام قائل‌ام. اتفاق غریبی که در این چند سال در ایران افتاده این است که مدعیان پست‌مدرنیسم برای دفاع از نوع ادبی مورد علاقه خود از فلسفه حمایت می‌طلبند. در حالی که ادبیات نیازی به تایید فلسفه ندارد و اساساً فلسفه امری مابعد ادبی است. اگر هم قرار است برای نوع ادبی مورد علاقه خود شاهدی بیاوریم چه بهتر است از خود ادبیات مدد بگیریم

اکنون دیگر مشخصه‌های رمان‌های سالینجر به ویژه رمان «سیمور: یک پیشگفتار» را برمی‌شمرم.

#### ۱- عشق به شخصیت‌ها

اساساً در یک رمان مدرنیستی بهترین نویسنده و راوی، نویسنده و راوی‌ای است که وجود نداشته باشد. بنابراین، احساسات او به طور اعم و احساسش به قهرمانان داستان به طور اخص، باید در پنهانی‌ترین لایه‌های رمان و داستان باشد. البته نویسندگان این‌گونه ادبی از یک اتفاق که ریشه در اخلاق مدرنیسم دارد، نگران هستند. آن‌ها معتقدند اگر نویسنده احساساتش را در داستان بروز دهد، پس از آن مجبور است قضاوت کند و در یک نگاه علمی به جهان که نمی‌شود بدون دلایل علمی و منطقی قضاوتی کرد، این کار غیر علمی و حتا غیر اخلاقی است. بدیهی‌ست که قضاوت در رمان نیز پذیرفتنی نباشد. سلینجر در ابتدای رمان «سیمور: یک پیشگفتار» چند خطی از کافکا می‌آورد. کافکا می‌گوید: «عشق به قهرمان اصلی داستان همواره از سوی نویسنده با توانایی‌هایی متغیر اعمال می‌شود. در واقع نویسنده یک عاشق پایمرد نیست. پس به خاطر این که همواره نمی‌تواند عشق خودش را به شخصیت‌ها در یک سطح پیش ببرد، مجبور می‌شود با

جلوگیری از نشان دادن این توانایی، از آن‌ها حمایت کند، یعنی بگوید من عشقم را در داستان نشان نمی‌دهم تا آن‌ها بتوانند از خود دفاع کنند»

سلینجر که گویی از زبان کافکا به یک محدودیت مدرنیستی اشاره می‌کند، این جملات را می‌آورد تا آشکارا بگوید من عاشق شخصیت داستانم هستم. و در سرتاسر رمان می‌بینیم که شیفته‌وار از «سیمور» که قهرمان اصلی‌ست، صحبت می‌کند. از همین روست که بازگشت به اپیک و رمانس که می‌شد فصل‌ها درباره خصایل قهرمان صحبت کرد، معنا پیدا می‌کند. از همین منظر است که ورود نویسنده در ماجرای داستانش به عنوان یکی از شخصیت‌ها، که یکی از ممیزه‌های داستان پست مدرنیستی‌ست موجه می‌شود.

## ۲- اهمیت حاشیه به اندازه متن

همان‌طور که گفته شد نگاه مدرنیستی به تئوری تاثیر واحد آلن پو منجر شد. او به نویسندگان توصیه می‌کرد داستانتان را پس از اتمام بگذارید جلوی‌تان. جمله اول را نخوانید. اگر دیدید داستان هم‌چنان قابل فهم است آن جمله را به کل حذف کنید. او معتقد بود که باید این کار را با همه جملات داستان کرد و خلاصه این که حاشیه‌پردازی موقوف! همه چیز باید در متن باشد و پیرو خط اصلی داستان. اما در ابتدای تاریخ رمان‌نویسی از آن جایی که تاثیرات ساختاری رمانس و اپیک وجود داشت، چنین رویکردی دیده نمی‌شد. زیرا که نقالان همواره مجبور بودند به فراخور حال مخاطبان، خرده داستان‌هایی از مسایل روز و یا داستانهای دیگر بیاورند. به همین سبب بارها و بارها خط اصلی داستان رها می‌شد و حاشیه به اندازه متن اهمیت پیدا می‌کرد که ساختار «هزار و یک شب» در همین چهارچوب معنا پیدا می‌کند. رمان‌های اولیه مانند دن کیشوت و دیگران که شرحشان رفت، نیز این مسیر گام برمی‌داشتند. در واقع سلینجر برای آن که ما را متوجه این نکته کند چند جمله ای از «کی‌یر کگور» می‌آورد: «مانند آن است که نویسنده‌ای دچار لغزش قلم شود و این خطا و لغزش از ماهیت خود آگاه شود، اما شاید هم این نه خطا که به معنایی بس والاتر جزئی اساسی از خود متن است. بنابراین مانند آن است که این خطای نوشتاری از روی نفرت و انزجار نویسنده، علیه او بشورد. او را از تصمیم خود باز دارد و بگوید نه! پاک نخواهم شد. در محکمه خواهم ایستاد و شهادت خواهم داد که تو نویسنده‌ای بس فرودستی!»

جملات فوق از کی‌یر کگور علاوه بر آن که اهمیت حاشیه به اندازه متن را روشن می‌کند ما را در توضیح نکته بعد نیز یاری می‌رساند.

## ۳- متن به عنوان یک موجود زنده

در نگاه سلینجر، متن چیزی واسطه میان خواننده و نویسنده نیست. همین طور چیزی در درون نویسنده نیست. نیازی به تفسیری از بیرون و اطراف خود ندارد. زیرا که موجودی دارای هویت مستقل است. پس اجزایش نیز دارای معنا هستند. حتا اجزای نابهنجار آن. چون در این نگاه قرار نیست اجزاء در خدمت کل باشند. برای همین است که سلینجر در رمان دسته گلی از پرانتزها به خواننده اش هدیه می دهد. چون در این نگاه پرانتز معنایی و رای یک نشانه‌ی دستوری دارد. هدیه‌ای که سلینجر به خواننده اش می دهد، نه یک گل عادی است و نه حتا چیزی که از یک اثر ادبی انتظار داریم مانند شادی، سعادت و یا رضایت است. او هدیه‌ای از جنس متن به خواننده اش می دهد. زیرا که در این نگاه متن موجودی ذی شعور است. بنابراین طبیعی هم خواهد بود که در این متن ما با انبوهی از زیرنویس، جملات معترضه‌ی داخل پرانتز، و نظرهای شخصی رو به ور باشیم. زیرا که آن‌ها به اندازه خط اصلی داستان اهمیت دارند.

#### ۴- اهمیت خواننده‌ی عام

همان طور که گفته شد اپیک اساسا در ابتدا برای طبقات فرودست جامعه ظهور پیدا کرد. بنابراین از ساختاری کم‌تر منطقی برخوردار بود. پست‌مدرن‌ها همواره تقابل‌های زبانی‌ای که «سوسور» اولین بار به آن‌ها اشاره کرد، انتقاد می کردند. سوسور معتقد بود که ساختار زبان به گونه‌ای است که مفاهیم در بیش‌تر موارد تنها بر اساس تقابل‌های زبانی فهمیده می شوند. مانند «شب» در برابر «روز» و «نیکی» در برابر «بدی». یکی از تقابل‌هایی که پست‌مدرن‌ها بسیار از آن انتقاد می کنند تقابل «عوام» و «خواص» است. آن‌ها معتقدند که رمان مدرنیستی با پای‌بندی به اصول آهین درام و پرواز در فضای مطلق ذهن، رمان خواندن را چنان سخت کرده است که جز عده‌ای فرهیخته کسی سراغ رمان نمی رود. بنابراین ما باید به ریشه‌های اولیه داستان‌گویی برگردیم تا خواننده‌ی عام را را نیز همراه خود کنیم. تا جایی که سلینجر مخاطب عام را آخرین معتمد شدیداً معاصر خود می داند. زیرا که ذهن خواص پر است از مفاهیم و اطلاعات مسبوق به سابقه که هنگام رو به رو شدن بال متن ادبی ناخودآگاه دچار قضاوت می شود.

#### تکمله

در پایان مایل‌ام چند جمله در رد نکته‌ی چهارم یعنی بازگشت به مخاطب عام بگویم. به اعتقاد بنده نخبه‌گرایی رمان و داستان کوتاه برگشت‌پذیر نیست و این نوع هنری نمی تواند مانند گذشته مخاطب عام را به خود جذب کند. نظریه‌پردازان حوزه‌ی ارتباطات برای هر رسانه سه کارکرد «آموزشی»، «اطلاع رسانی» و «سرگرمی» را برمی شمردند. از سوی دیگر «مارشال مک‌لوهان» معتقد بود هر رسانه‌ی جدید که پا به عرصه می گذارد، رسانه‌ی ماقبل خود را از بین نمی برد بلکه آن را تصحیح می کند. رمان که پیش از رسانه‌های روایی پس از خود آمده، در ابتدا مجبور بوده هر سه کارکرد را داشته باشد. اما

آن هنگام که روزنامه به وجود می‌آید، کارکرد اطلاع‌رسانی را از رمان می‌گیرد و آن را به نحو بارزی گسترش می‌دهد که در نتیجه کمی بار رمان سبک می‌شود. پس از آن سینما و به ویژه تلویزیون کارکرد سرگرمی را از رمان می‌گیرند که باز رمان به ذات خود نزدیک می‌شود و وجه آموزشی آن غالب می‌شود. البته آموزش در این جا به مفهوم آکادمیک آن نیست، بلکه آموزش به معنای بردن ذهن مخاطب از یک سطح به سطحی بالاتر است.

به خاطر همین تفاوت کارکردی است که «میلان کوندرا» معتقد است رمان چیزی است که در درجه‌ی اول نشود آن را به فیلم تبدیل کرد. رمان باید واجد چیزهایی باشد که تنها رمان توانایی گفتن آن را داشته باشد. بنابراین به نظر من رمان در زمانه‌ی ما اگر بخواهد به ذات خود پای‌بند باشد برای جذب مخاطب عام نمی‌تواند کار چندانی انجام دهد. بنابراین اگر کسی می‌خواهد با مخاطب عام ارتباط برقرار کند باید به سراغ مدیوم‌های سینما و تلویزیون برود.

اگر چیزی می‌نویسم برای مخالفت با این نوشته نیست. مطلب اول اینکه فکر نمی‌کنم جایی در "سیمور: پیشگفتار" صحبت از مخاطب خاص پیش آمده باشد. سالیان‌ها تنها و تنها از مخاطب عام صحبت می‌کند و با توجه به این مساله به نظر نمی‌رسد منظورش از مخاطب عام همان مخاطب عامی باشد که شما صحبتش را کرده‌اید. سالیان‌ها این مخاطب عام را اینطور خطاب قرار می‌دهد: "پس حالا که جمع خودمانی است، محرم قدیمی، و پیش از آنکه به دیگرانی بپیوندیم که همه جا ریشه دوانده‌اند..." فکر نکنم این مخاطب عام همان مخاطب عامی باشد که ما از او به عنوان مخاطب عام صحبت می‌کنیم. دوم اینکه نوشته‌اید: "بنابراین طبیعی هم خواهد بود که در این متن ما با انبوهی از زیرنویس، جملات معترضه‌ی داخل پرانتز، و نظرهای شخصی رو به ور باشیم. زیرا که آن‌ها به اندازه خط اصلی داستان اهمیت دارند." داستان؟ کدام داستان؟ سیمور پیشگفتار داستان است؟ البته خودتان هم در ابتدای متن اشاره کرده‌اید که آن را یک بیانیه‌ی پست مدرنیستی می‌دانید، ولی بعد انگار که این حرف را فراموش کرده باشید، این کتاب را با معیارهای داستان و رمان نقد کرده‌اید. نقدهایی که در مورد مهم بودن حاشیه به اندازه‌ی متن کرده‌اید در مورد رمان ناپور دشت و فرانی و زویی (عده‌ای این کتاب را دو داستان کوتاه مربوط به هم می‌دانند) درست نیست. نمی‌دانم منظورتان از مقدمه در کتاب فرانی و زویی چیست، چون به متن اصلی دسترسی نداشته‌ام، ولی اگر منظورتان بخش صحبت فرانی و لین در رستوران سیکلرز است، باید بگویم این قسمت هیچ شباهتی به مقدمه ندارد، بلکه بخش‌های مهمی از داستان مثل اعتقاد فرانی در مورد دعا کردن بدون وقفه را تشکیل می‌دهد که در ادامه‌ی داستان دوباره با آن‌ها اشاره می‌شود.

انگار آخرش کارشناسان ادبی این مملکت بر تردیدی که همیشه راجع به اهمیت سالیان‌ها داشتن فائق او مدن اینجور به نظر می‌رسید که اونا درست نمی‌دونن که چقدر باید سالیان‌ها رو جدی گرفت. هرچند که ما خیلی وقت بود که کشفمون رو کرده

بودیم. وقتی داشتیم برای دهمین بار فیلم "هامون" رو می دیدیم، به صحنه‌ی نامزدبازیهای جوونی هامون و مهشید که می رسید، سر همون رد و بدل کردن کتابهاشون می گفتیم: "آخ فرنی & زویی". این "آخ" گفتن ما بیشتر از اون که مدیون مترجم سالینجر باشه مدیون مهرجویی بود. نمی دونم به این جریان چه ربطی داره، ولی یه بار یکی از همین منتقدین ادبی پست مدرن که وادارش کرده بودم راجع به سالینجر حرف بزنه و در ضمن داشت بیشترین سعیش رو می کرد که ناراحتم نکنه گفت: "نمی دونم چرا همه‌ی سینمایی‌ها سالینجر رو دوست دارن!" نمی دونم این از اهمیت تصویر تو قصه‌های سالینجر می آد - که توصیفهای طنز آمیز و ظریفش لنگه ندارن - یا از تصویر با اهمیتی که اولین بار مهرجویی توی فیلمهاش از سالینجر نشون داد. هر چی باشه می دونم یه چیزی این وسط هست. یه چیزی پر از رمز و راز و عشق.

اشاره به مطلب دسته گلی از پرانتز - ۲۸ فروردین ۱۳۸۴ لطفا با دقت آثار ارسطو را مطالعه کنید تا متوجه شوید که وحدتهای سه گانه توسط او بیان نشده است. در فن شعر تنها به یک وحدت اشاره شده است و آن وحدت کنش یا وحدت عمل است. وحدتهای سه گانه در دوره‌ی رنسانس توسط کلاسیکها که رجوعی دوباره داشتند به ارزشهای یونان باستان از آثار ارسطو تفسیر شد. تنها یک تفسیر به رای. "درست به همان گونه که ارسطو آن را تئوریزه کرده و وحدتهای سه گانه و ساختار مقدمه، میانه و پایان را برای آن بر شمرده است."