

شماره ۵ ، اردیبهشت ۱۳۸۸

موضوع:

ادبیات و انقلاب: «فتح‌نامه مغان» هوشنگ گلشیری

ماهنامه اینترنتی رخداد

مقدمه

امیراحمدی آریان

آقایان فلاسفه و نظریه‌پردازان در مملکت ما داستان نمی‌خوانند، و به طریق اولی، داستان ایرانی نمی‌خوانند. لازم نیست از زندگی خصوصی شان باخبر باشیم و در کتاب‌خانه‌هاشان کند و کاو کنیم تا این مدعا ثابت شود، از نوشته‌هاشان عیان است. جز چند مورد نصفه نیمه، هیچ تأمل جدی بر متون ادبی صد سال اخیر ایران از جانب مدعیان سیاست و تاریخ و نظریه در این مملکت صورت نگرفته است، و روشنفکران ما داستان را هرگز جدی نگرفته‌اند. در همین سنت چپ که بمانیم، از حزب توده تا نومارکسیست‌های معاصر، کدام یک از حضرات که ادعای شناخت تاریخ و سیاست ایران را دارند، کتابی یا حتی مقاله‌ای جدی درباره‌ی یکی از رمان‌های صد سال اخیر زبان فارسی منتشر کرده‌اند؟ کدامشان تلاش کرده‌اند از خلال خواندن متنی ادبی به عرصه‌ی نظریه گام بگذارند؟ این در حالی است که از همین نومارکسیست‌های متأخر نظیر رانسیر و بدیو و نگری که بگیریم و به عقب برویم، تا آدورنو و بنیامین و لوکاج و گرامشی، تا تروتسکی و لنین، تا حتی خود مارکس که نوشته‌هایش در باب بالزاک و اوژن سو عالی است، خوارها متن نظری و انتقادی درجه یک درباره‌ی ادبیات در این سنت منتشر شده است، و تمام این بت‌های سنت چپ،

مقدمه / امیر احمدی آریان

"فتح‌نامه مغان": رکوئیمی برای انقلاب / بارانه عمادیان

شاد باد آن که در نور روشن نفس می‌کشد / باوند بهپور

بازگشت بوکفالوس / رحمان بوذری

«شیخ ما بر خری بنشسته بود!» / آریا ثابتیان، ایمان گنجی

صحنه خالی می‌شود / مازیار اسلامی

دل‌مان انقلاب می‌شود... / صالح نجفی

گلشیری و مساله انقلاب / امیر احمدی آریان

سیاست ادبیات / ارسلان ریحان‌زاده

عقب‌رفتن به وقت پیش‌رفتن / امیر هوشنگ افتخاری‌راد

ادبیات و انقلاب: یک رهیافت دگماتیک / صادق حمزه علیپور

که متفکران وطنی به مویشان قسم می‌خورند، به شدت با ادبیات عصر خود و زبان خود درگیر بوده‌اند. عجیب است که این جا هزار جور به به و چه چه نثار کار لوکاچ راجع به گوته و تالسوی، کار آدورنو راجع به بکت و دیکنز و بالزاک، کار بنیامین راجع به لسکوف و کافکا و داستایفسکی و هزار نمونه‌ی دیگر می‌شود، به روحشان درود فرستاده می‌شود و به خلاقیت‌شان که چنین نقد را پاس داشتند، و با این حال کسی قدمی جلو نمی‌گذارد تا کاری را که آنان با سنت ادبی خود کردند، این جا با سنت ادبی ما بکند. این در حالی است که

برخلاف ادعای بسیاری از حضرات، به هیچ وجه ادبیات صد سال اخیر ما آشغال نبوده است، و در شعر و داستان کوتاه آثاری به فارسی خلق شده که با

بهترین نمونه‌های غربی‌اش قابل قیاس است، و این مدعایی است از هر نظر قابل اثبات.

از آن سو، نویسندگان و ادیبان ما نیز به نظریه و فلسفه‌ی واقعی نمی‌نهند، و در این جناح کار حتی خراب‌تر است. سال‌هاست هیچ مقاله‌ای که بار و غنای نظری قابل اعتنایی داشته باشد به قلم هیچ یک از نویسندگان سرشناس ما، حتی در باب خود ادبیات، منتشر

نشده است. هر آن چه بالا در باب نظریه‌پردازان و فلاسفه گفتیم در باب نویسندگان نیز صدق می‌کنند، نویسندگان ما هم به درگاه انواع و اقسام نویسندگان غربی سجده می‌روند و با این حال نمی‌بینند که هر نویسنده‌ی بزرگ غربی بی‌تردید پشتوانه‌ی فکری و نظری محکمی دارد که کمکش می‌کند در ساحت رمان پیش برود و موانع را بردارد، نمی‌بینند بخش عمده‌ای از نیرویی که در هر اثر ادبی درخشانی نهفته است به واسطه‌ی پشتوانه‌ی فکری غنی نویسنده است که همچون صخره‌ای در متن می‌ایستد و نقطه

اتکای مناسبی برای روایت

پدید می‌آورد، نه به خاطر شور و هیجان نویسنده یا نامتعارف بودن او. تصویری که از نویسنده در ذهن خود ساخته‌ایم بیشتر

تصویر فردی خل وضع و ماجراجوست که نشنگی و مستی خلاقیتش را به جولان درمی‌آورد. نمونه‌ی همینگوی بسیار گویاست: انواع و اقسام حکایت‌ها درباره‌ی شکار و گاوبازی و بدمستی و دعوا در کافه را درباره‌ی همینگوی شنیده‌ایم، و کمتر به یاد داشته‌ایم که این نویسنده‌ی امریکایی، به شهادت نامه‌ها و خاطراتش، در هر شرایطی

نویسنده‌ی ایرانی به طرز عجیبی ترس از نظریه دارد، و ساده‌لوحانه گمان می‌برد نظریه خلاقیتش را کور خواهد کرد

که بود، از جنگل‌های کنیا گرفته تا کافه‌های پاریس، حتماً روزی چهار پنج ساعت کتاب می‌خواند. نویسنده‌ی ایرانی به طرز عجیبی ترس از نظریه دارد، و ساده‌لوحانه گمان می‌برد نظریه خلاقیتش را کور خواهد کرد. این جمله‌ی بیش از اندازه مبتذل را از دهان بسیاری از بزرگان در باب شعر دهه‌ی هفتاد شنیده‌ایم که شعرهای این دوره بی‌ارزش‌اند چون بر اساس نظریه‌های "بارت، فوکو و دریدا" نوشته شده‌اند، و نظریه باید بعد از شعر بیاید نه قبل از آن. بزرگان قوم هرگز به ما جوانان توضیح ندادند که چگونه می‌شود بر اساس مراقبت و تنبیه فوکو یا نوشتار و تفاوت دریدا یا امپراتوری نشانه‌های رولان بارت شعر نوشت، و نیز، توضیح ندادند که این سه نفر چه ربطی به هم دارند جز این که به شکلی تصادفی در دهه‌ی هفتاد نامشان سر زبان‌ها افتاد.

این شماره از مجله به "فتح‌نامه‌ی مغان" هوشنگ گلشیری (در مجموعه نیمه‌تاریک ماه، انتشارات نیلوفر) اختصاص دارد، داستانی که می‌تواند نقطه‌ی اتکای خوبی برای فکر کردن به رابطه‌ی ادبیات و نظریه باشد. اما این تلاش از جنس "وصل کردن" نیست، از جنس "نشان دادن" است. نمی‌خواهیم به واسطه‌ی یک داستان دو عرصه را به هم متصل

کنیم، می‌خواهیم نشان دهیم که نظریه و ادبیات، به شکلی پیشینی، به هم گره خورده‌اند، و فکر کردن بدون ادبیات و شعر و داستان نوشتن بدون نظریه، به خلق مرد بی‌بیضتین بی‌شبهت نیست.

"فتح نامه مغان": رکوئیمی برای انقلاب

بارانه عمادیان

پایین کشیدن مجسمه شاه طنبینی آشنا دارد، نه تنها برای آنهایی که انقلاب را به چشم دیده اند و در شهر خود شاهد چنین صحنه ای بوده اند و چه بسا در آن شرکت جسته اند، بلکه حتی برای آنهایی که آن را بطور غیرتجربی و سمبلیک تجربه کرده اند: واژگون ساختن دال اعظم و به چالش کشیدن نام پدر. سرنگونی مجسمه، این نماد استبداد و همبستر جدایی ناپذیرش، یعنی همان تسلیم کورکورانه ای که پایه های چوبین حکومت مطلقه را آهنین می کند، رویای دیرباز مردمان جوامع استبدادی بوده است. راوی داستان "فتح نامه مغان" و دوستانش هم مانند یوگنی، قهرمان شعر پوشکین، "سوارکار مفرغی"، سرنگونی این خدا-بت را ناممکن نمی دانند. همچون یوگنی که از تندیس خوفناک تزار حساب پس می خواست، این مردمان عادی کوچه و خیابان نیز توانایی طغیان را دارند، توانایی واژگون ساختن سوارکار مفرغینی که چنان نامیرا می نمود که گویی مانند مجسمه به خاک نشسته پطر کبیر در شعر پوشکین هر لحظه می توانست "سوار بر کوهه زین بنشیند، افسار اسب به دست بگیرد، تا اسب شیبه ای بزند و بر دو پایش برخیزد..." گویی برای زمانی هر چند کوتاه، آرزوی دیرین تفکر، وحدت سوژه و ابژه، در هیأت انقلاب به وقوع پیوست و آنچه

هگل "منی که ماست و مایی که من است" می نامد، فعلیت یافت. "آنها" که از "ما" نبودند به عدم ملحق شدند؛ آنها تنها سربازانی بودند که "ادای جنگ را در می آوردند" و چندی نگذشت که زیر باران سنگ به گریه افتادند و از صحنه گریختند و نهایتاً به "ما" پیوستند.

"فتح نامه مغان" داستانی است که هسته برساننده خود را در خوانش اول به تمامی برملا نمی کند. با وجود آنکه پیوند انقلاب و الکل از پاراگراف های آغازین داستان هم مشهود است، تنها در خوانش داستان برای بار دوم است که الکل خود به مثابه استعاره ای برای انقلاب پدیدار می شود. بنابراین، بصیرت پدیدارشناختی و لفظگانگ ایسر در مورد این داستان کاملاً صدق می کند. به گفته ایسر، بعد مجازی یک متن که در یک دنباله زمانی شکل می گیرد، در طول تجربه خواندن دگرگون می شود. وقتی یک متن را به پایان می رسانیم و آنرا از نو می خوانیم، دانش اضافی ما از یک دوره زمانی جدید ناشی می شود و روابط تازه ای را با ارجاع به آنچه از پیش می دانیم شکل می دهد، بطوری که بخش هایی از متن برایمان اهمیت تازه ای می یابند که در خوانش اول نداشتند، و بخشهایی دیگر به حواشی رانده می شوند. دنباله زمانی ای که در خوانش اول شکل

می گیرد، هیچگاه در خوانش دوم تکرار نمی شود، و دقیقاً همین تکرارناپذیری است که به تعدیل تجربه خواندن می انجامد. با تکیه بر این گفته می توان چنین ادعا کرد که تناظر میان انقلاب و الکل در داستان گلشیری در خوانش دوم صراحت می یابد، یعنی در دنباله زمانی جدیدی که در آن خواننده پیشاپیش به صحنه کلیدی آخر داستان وقوف دارد.

الکل همان مستی انقلاب است، اما مستی ای که به روایت گلشیری به زودی به تهوع منجر می شود: انقلاب به مثابه بالا آوردن امعاء و احشاء. وقتی یکی از کاراکترهای داستان، یک روشنفکر، این تشبیه را بکار می برد، راوی ترش می کند. ولی چندی بعد خودش به نتیجه مشابهی می رسد: "دلیمان انقلاب می شود... انگار امعاء و احشاء مان داشت می آمد بالا، توی حلقمان..." پس مستی انقلاب، این شور برای امر واقعی، بزودی همانند میلی افسارگسیخته به ضد خود بدل می گردد، یعنی به انکار، افسون زدایی*، و سرکوب الکل-انقلاب؛ و بدین سان، انقلاب به تاریخی چرخه ای که نقیض امر نو است، تقلیل می یابد. این میل کور جمعی در مسیر خود همه سمبل های گذشته را می زاید و در چرخه ای متونیمیک یا مجاز مرسلی گرفتار می شود، بطوری که متعاقباً دست به

محو خودش می‌زند. آن مبارز انقلابی که در برابر گور گشوده ساختار کهن قهقهه پیروزی سر می‌دهد، بزودی تلنگری می‌خورد و خودش هم به درون این گور پرتاب می‌شود. هنگامی که برات، کاراکتر محوری داستان و کسی که بیش از همه به منطق میل خود وفادار می‌ماند، به راوی و دوستانش می‌گوید: "ضد انقلاب شماست، مگر به رادیو گوش نمی‌دهید؟"، در واقع روی همین دگرگونی یا آتروپی انقلاب به نقیض خود انگشت می‌گذارد.

اکنون که انقلاب از هر گونه محتوایی تهی گشته و خصلت آرمانی- انتزاعی آن از مادیت لُزج بی شکل اش تمایزناپذیر گشته، دیگر تفاوتی میان انقلابی و ضدانقلاب در کار نیست. این تنش جایگاه راوی را تا لبه پرتگاه راوی غیر قابل اعتماد می‌کشاند. راوی در ابتدا ادعا می‌کند خرابکاری‌ها تنها محصول شایعه‌پراکنی عناصر "ضد انقلاب" است. این نفی نامتعیین یک دیگری نامتعیین، که "قانون سوءظن" روبسیپیر و سن ژوست در انقلاب فرانسه را تداعی می‌کند، وقتی به قضیه حجاب سرکردن زن‌ها سرایت می‌کند به توطئه‌آنهایی بدل می‌شود که "می‌خواهند با همین چیزها بین مردم تفرقه بیاندازند تا ما سر چارقد و چادر توی سر و مغز هم بزنیم، آن

وقت دوباره بیایند به چهار میخ مان بکشند." اگرچه نفی نامتعیین در این داستان موضعی و محدود به یک شهرستان است، ولی تجربه‌ای کلی و همگانی قلمداد می‌شود، یا دست‌کم فرم روایت این حس را برمی‌انگیزد.

اما پس از فرونشستن گرداب رهایی بخش رخداد انقلاب، شیخ آزادی به ناگزیر باید در قالب یک جسمانیت خاص حلول کند و این خواه ناخواه به منزله نفی پتانسیل‌های دیگر برای عینیت‌یافتگی است؛ و اینگونه است که رخداد جهانشمول انقلاب توسط یک جناح خاص به سرعت می‌رود. ولی این سخن برات که سقوط مجسمه شاه یک دفعه دیگر هم اتفاق افتاد، بدین نکته اشاره می‌کند که علی‌رغم برکناری فرد شاه، جایگاه و ساختار استبداد هم چنان پابرجاست. این جمله زنگ تعبیری لیبرالی از انقلاب را دارد، تعبیری که به حقانیت انقلاب به عنوان یک رخداد همگانی رهایی بخش بدگمان است و تلاش می‌کند این رخداد را تا حد حادثه‌ای فرعی و عرضی (در بهترین شکل هم تراز قیام ملی ۲۸ مرداد) و یا صرفاً تکانه‌ای نامحسوس در بدن لویاتان استبداد فرو کاهد. اما نباید از یاد برد که صرف نظر از هر آنچه پس از رخداد به وقوع پیوست، پدیده انقلاب را نمی‌توان به تغییر رژیم و دست‌به‌دست شدن قدرت فرو

کاست. وقتی برات از "ناکجا آبادی" می‌گوید قطع می‌شدند، می‌نشستند. این ابژه‌های که انقلابیونی مانند خودش تصور می‌کردند می‌توان به آن رسید، و پس از آن می‌توان دوروی‌ها و نقائص دیگر را در زباله دانی تاریخ انداخت، بطور ضمنی از فقدان زمینه‌سازی فرهنگی می‌نالد. گویی انقلاب می‌تواند نتیجه منطقی تصمیم‌گیری جمعی از مردان لوطی منش باشد و سوژه یا عاملیتی پیشینی داشته باشد.

گرچه نفی نامتعیین در این داستان موضعی و محدود به یک شهرستان است، ولی تجربه‌ای کلی و همگانی قلمداد می‌شود، یا دست‌کم فرم روایت این حس را برمی‌انگیزد

ساخت. وقتی برات از "ناکجا آبادی" می‌گوید قطع می‌شدند، می‌نشستند. این ابژه‌های سلاخی شده، چنان که هگل می‌گوید، مدت‌ها پیش از مراسم گردن‌زنی از هر محتوا و تعینی پوک شده و مرده اند؛ ولی بر خلاف تفسیر هگل از انقلاب فرانسه، که نهایتاً انقلاب و حتی ترور را شرط لازم پیشروی روح جمعی معرفی می‌کند، داستان گلشیری سوژه شکست و خیانت مابعد رخداد را برجسته می‌کند،

به طوری که در آن، انقلاب و حکومت‌سازی خلط می‌شوند. تداوم این منطق به سوژه انکارکننده می‌انجامد که سوژه‌گی اش فقط به میانجی نفی یک فرایند سیاسی بر ساخته می‌شود؛ به "ایدئالیسم صرف" نامیدن سیاست رهایی بخش و تن دادن به تعبیری شبه-داروینستی / ماکیاولیستی از انسان به عنوان حیوانی میرا، منفعت طلب، و نتیجتاً نیازمند برنامه ریزی و مدیریت.

با این همه، برات شخصیت رهایی بخش داستان است. او دیرتر از دوستانش که می‌ترسند بخاطر "ام‌الخبائث" او به در دسر بیفتند، وفاداری به رخداد انقلاب را از دست می‌دهد. او تأکید می‌کند که مردم ایران هیچگاه در طول تاریخ برای عشرت به

روایتی که راوی "فتح نامه مغان" ارائه می‌دهد، علی‌رغم جذابیتش، نطفه هیچ دیدگاه نظری رادیکالی را در خود نمی‌پرورد و بیشتر به پرتوه یک شکست یأس آلود می‌ماند: ماجرای ساده لوحی آرمان‌گرایانی که عدم آمادگی فرهنگی، ذهنیت گله‌وار، و ساختار عمیقاً مذهبی ایران را نادیده گرفتند. آنها نخواستند ببینند که همان مردمی که پیشتر علیه شاه قیام کرده بودند، پس از شکست شان هر سال در سالروز ۲۸ مرداد در میدان شاه تخمه می‌شکستند و به مارش گوش می‌دادند و به همین ترتیب، حالا به تماشای شلاق خوردن یاران شان می‌روند- که باز هم تداعی کننده مردمی است که در انقلاب فرانسه به تماشای سرباهایی که مانند هویج در زیر تیغه گیوتین

میخانه نرفته اند و وقتی هم شاعر از می و ساقی می گوید، به نوعی می خواهد پرده قشریون را بدرد. با این اوصاف، نداشتن تزویر و ریا گرچه شرط لازم است، ولی کافی نیست و تأکید نهادن وافر بر آن نهایتاً نوعی پناه بردن به اختگی عرفانی است. به نظر می رسد این عرفان گرایی اساساً تقلایی است برای سرپوش گذاشتن بر نوعی دودلی و یک بام و دو هوایی عقیدتی. این دودلی حتی در خود برات هم محسوس است. او از یک سو سنگ کوتاه نیامدن و مبارزه علیه دورویی را به سینه می زند و دوستانش را تشویق به سکوت نکردن می کند؛ ولی از سوی دیگر، او همان آدمی است که پیش از انقلاب تنها به نفی انتزاعی و واکنشی سلطنت بسنده می کرد و آنقدر ارتجاعی بود که ادعا می کرد اگر شاه برود، حاضر است لچک سر دخترش کند. عاقبت هم پس از جا افتادن انقلاب، "سر عقل می آید" و مقابل قفسه های مشروبش دیواری می کشد "با کاغذ دیواری گل و بته دار و یک قاب عکس." پس با همه شعارها و اشعار عرفانی اش در تقبیح دورویی، برات سرانجام انقلاب-الکل را از بین نمی برد، بلکه آنرا به شیوه ای مزورانه، که می تواند روح عمر خیام را به لرزه افکند!-پشت دیوار مخفی می کند. بدین سان، عرفان گرایی و

درویش مسلکی خود مبدل به ابزاری می شود برای تجدید تزویر سنتی. همانگونه که انقلاب-الکل به نقیض خود استحاله می یابد، عرفان و انزجار از تزویر هم چنان انتزاعی می شود که خود سرانجام به تزویر می انجامد. با این حساب می توان گفت سمبولیسم عرق و ساقی و سرمستی در به تصویر کشیدن رخداد تکین انقلاب چندان توانا نیست و شاید گراف نباشد اگر بگوییم این توسل جویی به عرفان سر آخر در چرخه تکرار زبان سرکوب گرفتار می شود. واکنش به این سرکوب هم طبعاً چیزی نمی تواند باشد جز بازگشت امر سرکوب شده، یا مستولی شدن شب هگلی بر همه چیز و همه کس در صحنه کلیدی آخر داستان. دیالکتیک سادومازوخیستی ای که در طول داستان به تدریج شکل می گیرد، در این صحنه به بار می نشیند و سوژه به جای حفظ ابژه میل (الکل-انقلاب)، از فرط شور آن را یکجا می بلعد. تناظر میان الکل و انقلاب، چنان که پیشتر اشاره شد، در بازخوانی این داستان در یک دنباله زمانی متفاوت از بار اول و با وقوف به این صحنه پایانی بارز می شود. در سطور پایانی داستان شور و مستی انقلاب با انکار و سرکوب در هم می آمیزند و ما با گونه ای افسون زدایی مخرب که خصلتی آیینی (ritualistic) و تکراری دارد، مواجه

می شویم. مردان بی اعتنا به نزدیک شدن چفیه پوشان بر سر بطری های الکل چال شده می ریزند و تاوان این مستی - شلاق خوردن- را درجا می پذیرند. اگر پنهان کردن الکل، چنان که از گفته های برات برمی آید، به معنای وانهادن و سرپوش گذاشتن روی انقلاب باشد، پس این بیرون کشیدن و بی پروا نوشتن آن نشانه نوعی انقلاب جنینی است. با این همه، نباید از یاد برد که این واقعه در شب اتفاق می افتد، شبی هگلی که در آن همه گاوها سیاه اند. در این سیاهی، انقلابی و ضد انقلاب، شلاق زن و شلاق خور تمایزناپذیرند. این واقعیت که ارزشمندترین داستانی که رخداد انقلاب را مستقیماً مورد خطاب قرار داده، در تاریکی، توحش، و بیابان، یعنی نوعی بازگشت به موقعیت طبیعی پایان می رسد، خود بس گویاست؛ ولی آیا این شب انتزاعی که نوعی سلطه توتالیترا را بازنمایی می کند، می تواند به تمامی حق یک رخداد را ادا کند؟ اگر این شکست را شکست راوی داستان در بیان رخداد انقلاب تلقی کنیم، باید بپذیریم که این شکست بیش از هر چیز تنش موقعیت بیان را فاش می کند- تنش که از به کارگیری سمبولیسم عرق، دشواری به تصویر کشیدن تجربه انقلاب به شکلی غیرانتزاعی در قالب داستان کوتاه، و عدم

صراحت نویسنده که عمدتاً زاییده محدودیت های بیرونی است، نشأت می گیرد. سیاهی قیرگون تاریخ چرخه ای انگاره ای از انقلاب است که آن را به نقیض خود بدل می سازد، راهی که سرانجام به تهوع دیگری از شلاق خوردن مردان، نه تنها در پایان داستان، که در پایان تاریخ منتهی می شود.

ارجاع و پانویشت:

Iser, Wolfgang. "The Reading Process: a Phenomenological Approach" In *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett* Johns Hopkins University Press.

* انکار در اینجا همان *Verleugnung* آلمانی است که در انگلیسی *disavowal* ترجمه می شود. هگل و فروید هر دو همین واژه را برای توصیف رابطه مخرب سوژه با ابژه بکار می برند که خود گویای پیوندی ضمنی میان تعبیر آنها از افسون زدایی ای است که مانند آیین و مناسکی خودتخریبی در چرخه تکرار گرفتار می شود.

شاد باد آن که در نور روشن نفس می کشد

باوند بهپور

"دلم می خواهد به بیان غواص شیلر به آوای بلند بگویم:

...*Es freue sich*

wer da atmet im rosigten Licht.

[شاد باد آن که این جا در نور روشن نفس می کشد.]

- فروید، ناخرسندی های فرهنگ

۱.

"فتح نامه ی مغان" هوشنگ گلشیری بد تمام می شود. از توصیف رئالیستی روز روشن، به فضای شامگاه رماتیک و خیالی غروب می کند. "و منتظر ماندیم،" منتظر شلاقی که فرود آید. با جملاتی رماتیک تمام می شود. "آخرین قطره های آن تلخ و شام الخبائثی را به لب مکیدیم و بعد مست سرو صورت بر خاک گذاشتیم، بر خاک سرد و شبنم نشسته ی اجدادی." توصیف های قرن نوزدهمی در آن هست. باقیمانده ای از بالزاک و ویکتور هوگو و گورکی و پوشکین. "ستاره های قدیمی، انگار که از رصدخانه ی مراغه رصد کنی (؟). عقرب و سنبله و میزان. بنات النعش آنجا بود، به چه درستی. بعد دیگر بوی درخت آمد، بوی خاک نم زده." دیالوگ های کتابی و تفسیری در آن هست.

"ما خیال می کردیم که راه رسیدن به آن ناکجاآبادمان از هرکوجه ای باشد، باشد، قصد فقط رسیدن است، به دست گرفتن قدرت است، حاکمیت سیاسی است. فکر هم می کردیم این چیزها، این دورویی ها، پشت و واروهای هرروزه مان را وقتی به آن جامعه رسیدیم مثل یک جامه ی قرصی در می آوریم و می اندازیم توی زباله دانی تاریخ. اما حالا می فهمم که تاریخ اصلاً زباله دانی ندارد. هیچ چیز را نمی شود دور ریخت." این ها را یک می فروش می گوید. "اما ما که نمی توانیم دوباره برگردیم به آن دخمه ها، سردابه های تاریک و نمور یهودی هامان، باز برویم روی مصطبه ها بنشینیم تا مغبچه های ترک و تاجیک ساغر بگردانند. تازه اگر هم بخواهیم شراب بیندازیم، کو خمره مان، کو قرابه های ده منی مان، کوزیرزمین مان؟... کافی است تا خلاف آن چه هستیم به قول خیام بنماییم تا شرمند شویم و تحقیر را بپذیریم، بعد دیگر آسان می شود راهمان برد... وقتی پذیرفتیم، تزویر می شود ذات هرچیز، می شود حاکم بر روابطمان، اگر هم طرف هلاکوخان باشد، می شویم خواجه نصیر، اگر ملکشاه باشد، خواجه نظام الملک." نویسنده، این ها را در دهان می فروشی گذاشته که در روایتی دیگر می توانست تا حد فردین و داش آکل فرود آید و

سعی کرده او را تا حد نمونه ای از سیاست واقعی برکشد. چرا این کار را کرده است؟ چرا داستان از فاجعه ای که تصویر می کند برکنده نمی شود، چه می شود که دقیقاً در لحظه ای که باید به درون سرمای واقعیت بنگرد پرده ای از اشک میان داستان و خواننده حائل می شود؟ چه می شود که چاقوی نویسنده از دستانش می افتد و چشمانش را با دستانی لرزان می پوشاند؟ با این حال این داستان را نمی شود بازنویسی بهتر کرد. نظیرهای فراوانی ندارد. جایی را نشانه رفته است که نمی توان بدان بی اعتنا ماند. هرچند از هراس تلخی که تصویر می کند بهراسد.

۲.

تاریخ نگارش داستان آذرماه ۱۳۵۹ است. چنین داستانی را در چنان سال هایی نوشتن!

گلشیری دوربینش را کجا می کارد تا بتواند چیزی بگوید فراتر از آن چه در جو شعارزده و پرغوغای آن روزگار شنیده می شد؟ چه انتخابی در دل این روایت، آن را از یک داستان کوتاه رئالیستی، از یک عکس یادگاری تلخ فراتر می برد؟

گلشیری حاشیه ی امر بزرگ را برای

نشان دادن خود این امر برگزیده است. تصویرگری امر خاص را به جهت گفتن امر کلی. و به دلیلی بسیار بجا. پیش از او و همچون او، دیگران این کار را انجام داده‌اند. چوبک در تنگسیر، احمد محمود در همسایه‌ها، پزشکزاد در دای جان ناپلئون، ساعدی در عزاداران بیل، عباس معروفی در سمفونی مردگان و غیره. آیا اشغال ایران توسط متفقین را می‌شد با انتخابی بهتر از دای جان ناپلئون نشان داد؟ آیا همسایه‌ها می‌توانست از این بهتر گویای سیاست باشد؟ عظمت بیانگری امر حاشیه‌ای.

چرا برات چنین اهمیتی یافته است؟ این می‌فروش، به جای آن که نماد چیزی باشد، بازتاب چیست؟ ارجاعات رک و راست گلشیری به نقش می و میخانه در تاریخ ایران، به نقش به اصطلاح‌های بخش عرفان ایرانی در این میان اهمیتی ندارد: "هیچ وقت هم ما مردم در طول تاریخ برای عشرت به میخانه نرفته‌ایم. وقتی هم شاعر از می و ساقی می‌گوید، به نوعی می‌خواهد با تزویر و ریا بچنگد، پرده‌ی قشریون را بدرد." مهم این است که برات تقاطع امر خصوصی و عمومی است. (خودش هم صاحب یک مکان عمومی است، تمامی داستان در محیط‌های عمومی

می‌گذرد.) تششی که او وارد رویداد می‌کند ناشی از حرف‌های شسته رفته‌ای نیست که گلشیری در دهان او می‌گذارد. به عکس، ناشی از آن است که او به رویداد جزئی، به اینجا و اکنون وفادار است. او نمی‌خواهد "تصویر بزرگتر" را ببیند. او به تصویر بزرگتر اعتقاد ندارد.

گفتم: "برات جان، چرا نمی‌فهمی؟" بیرون را نشان دادیم. مردم می‌آمدند و می‌رفتند و نگاهمان می‌کردند. گفت: "یعنی می‌گویند مسئله همین بود؟"

گفتم: "نه."

گفت: "پس چی؟"

گفتم: "خوب، بله، شیشه‌ی سینماها را که می‌شکستیم فکر می‌کردیم این سینما نیست که داریم می‌شکنیم، داشتیم به آن ابتدال، حافظ آن ابتدال حمله می‌کردیم. سنگ به شیشه‌ی بانک که می‌زدیم دشمنی با شیشه‌ها یا حتی کارمند بانک نداشتیم اما..."

گفت: "خوب حالا چی شد؟"

گفتم: "اما آخر همان مجسمه چی؟ یادت رفته است؟"

دستمال دست گچ گرفته و آویخته به گردنش را درست کرد، انگار بخواهد یادمان بیاورد، گفت: "من که گفتم یک دفعه‌ی دیگر

هم افتاد."

گفتم: "بر نمی‌گردد."

نیمی را از جیبش درآورد و چهار استکان خالی را پر کرد. گفت: "لوییا ندارم، می‌بخشید."

بزرگی برات به این است که "نمی‌فهمد." طفره می‌رود. او به کلمه‌ی آزادی و وحدت آن کاری ندارد. آزادی در زندگی محدود آن معنای بسیار مشخص و روشنی دارد و می‌خواهد به همان هم وفادار بماند. و می‌ماند. او برای این آزادی محدود خود به طور نامحدودی و در حد خود هزینه می‌کند. می‌خواهد که مجسمه را پایین بکشد و می‌کشد. قلم دستش هم خرد شد بشود. می‌خواهد مشروب بفروشد و می‌فروشد. شلاق هم لازم بود می‌خورد. الگوی او بسیار شبیه به الگوی دیرآشنای عیار است. برات تقاطع امر فردی و عمومی است. آن‌چه انجام می‌دهد هم معطوف به خود اوست و هم دیگران. زندگی‌اش حد دارد اما حریم ندارد. آن‌چه به زندگی او سر می‌کشد به او ارتباط دارد. او به آن‌چه در جایی دیگر رخ داده است به واسطه‌ی خیزابه‌هایی مرتبط می‌شود که دامنه‌اش به زندگی او می‌رسد. و به همین

واسطه نیز از نظر گلشیری تا حد سوژه‌ای سیاسی ارتقاء می‌یابد. و ارتقاء هم یافته است.

۳.

اما این داستان، صرفاً داستانی در ستایش شرافت فرد نیست. تأملی است بر رابطه‌ی میان فرد و مای انقلاب. برات از ابتدا تا به انتها قهرمان می‌ماند، ضدقهرمان خود "ما" است. کل ماجرا (مگر در صفحات پایانی که ضمیر اول شخص مفرد در چند جمله وارد می‌شود) از زاویه‌ی دید ما تعریف می‌شود. مرزها و رفتار این ما ثابت نیست و پایداری برات در قیاس با این تحولات است که وجهه‌ای اخلاقی به خود می‌گیرد. هولناکی صحنه‌ی شلاق خوردن برات، بیش از هر چیز از همدلی راوی با مجریان عقوبت ناشی می‌شود: "خبره بود. می‌دانست چه طور بزند، همین‌طورها باید زد. دستت را شلال می‌کنی تا سنگین پایین بیاید و بعد شلاق به پوست رسیده و نرسیده دستت را می‌کشی. خیلی باید تمرین کرد. اگر این‌طورها بزنی که معمولاً می‌زنند دردی ندارد، اما اگر بکشی، دستت را یکدفعه بکشی انگار که آتش باشد، پوست را می‌توانی غلاف کن کنی. خیلی باید تمرین کرد. بعد دیگر آن قدر خوب می‌زنی که با

چندتایی درد حساسی توی مغز استخوان هم می پیچد و داد طرف را درمی آورد. لازم است. عضو فاسد جامعه را باید جراحی کرد، باید برید و انداخت توی زباله دان. بعد دیگر کی جرأت می کند آن همه بطری را پنهان کند برای خودش، برای جیره ی اهل دل. حبیث! حتماً ملعون برای خودش گذاشته بود، یا برای این که گران بفروشد... بعد هم بردندش. جماعت هم رفتند نماز. رفتیم نماز. با حضور دل نماز خواندیم." هراسی که داستان را در خود غرق می کند، هراس از "دیگران" ای است که نمی توان از خود تمیز داد. برات خود را از جمع کنار نمی کشد، برات به جمع نمی پیوندد. برات چیزی جز دیگران نیست، برات کاملاً خودش است. برات دانای کل نیست، اما دست کم می داند که به چه چیزی وفادار است و با توسل به سیاست جمعی، نه دیگران را که وجدان و سلامت ذهن خود را نجات می دهد.

۴.

چرا داستان گلشیری در پایانی تخیلی غروب می کند؟ چرا نمی تواند خوشنوتی آرتویی را تا پایان دنبال کند؟ چرا بر "ما" رحم می آورد؟ چرا به تاریخ رندی شان امیدوارشان

می کند؟ چرا لذتی تراژیک بدان ها ارزانی می کند؟ چه کرده اند که شایسته ی پایانی قهرمانانه باشند؟ برات از خود "میراثی" بر جای می گذارد. میراثی که قرار است "جوهره" ی رفتار او را به دیگران منتقل کند. انگار که گنجینه ی شیشه های او، مجموعه ی آثار اوست که برای خوانندگانش به ودیعه می گذارد. اما سوژگی را نمی توان به ودیعه نهاد. نویسنده بیش از حد با قهرمانش همذات پنداری کرده است. آن که کودکش را برای دیدن عقوبت برات سر دست بالا می برد با جرعه ای بدل به سوژه ی سیاسی نمی شود. هر قربانی ساکت شلاق خورده ای، برات نمی شود. ایمان به روشنگری را در شب، پنهانی و خارج از شهر نمی توان یافت. آن که چراغ به دست به دنبال چشمداشت خویش می رود، انسان را نخواهد یافت. داستان به امید یافتن آرامش به عمق می رود، به اعماق تیره ی خیال.

شاد باد آن که این جا در نور روشن نفس

می کشد.

بازگشت بوکفالوس

رحمان بوذری

فرانتس کافکا در یکی از داستان های بسیار کوتاه خود شخصیتی را توصیف می کند که قرار است به عنوان وکیل در اداره دادگستری مشغول به کار شود: دکتر بوکفالوس. شخصیتی که در واقع همان اسب اسکندر مقدونی است به گونه ای که "حتی خدمتکار ساده دادگاه هم با نگاه کارشناسانه یک مشتری دایمی مسابقات اسبدوانی به وکیل مدافع خیره شده است و با نگاهی پر از اعجاب او را که با گامهای پرتین شلنگانداز از پله های مرمرین بالا می آمد نظاره میکند". (داستان های کوتاه، ترجمه علی اصغر حداد، تهران: ماهی، ۱۳۸۳، ص. ۱۸۶) او که پس از سال ها کشورگشایی و خونریزی به آغوش قانون بازگشته دیگر کسی را نمی کشد، فرمان قتل عام صادر نمی کند اما قادر است به راحتی از این سوی میز به آن سوی میز حمله کند و در نهایت خونسردی کار مخالفان خود را یکسره کند.

داستان اسکندر و بوکفالوس را چنین روایت می کنند که چون او را برای فروش نزد فیلیپوس پدر اسکندر آوردند اسبی به غایت سرکش بود و از این که کس بر او سوار شود تن می زد. پس فیلیپوس گفت اسبی چنین ناآرام، چه ارزد که کس بر گرده خویش نگیرد و فرمان داد که اسب را ببرند. اسکندر که یازده سال

بیش نداشت گفت: "چه اسبی از دست می‌گذارید، تنها از آن‌رو که به دلیل نادانی و زبونی رفتار با او را نمی‌دانید." و قرار بر این می‌شود که اگر اسب، رام اسکندر شود بهای آن را پدر بپردازد. اسکندر لگام اسب را گرفته او را به سوی آفتاب می‌چرخاند تا سایه خویش نبیند. پس در سکوت و دلهره ناظران اسکندر با او سخن می‌گوید و سپس بر ترکش نشسته لختی می‌تازد و باز می‌گردد. فیلیپوس در شگفت، چهره فرزند را می‌بوسد و می‌گوید: "فرزندم، برای خویش قلمروی بجو که در خور باشد؛ زیرا مقدونیه برای تو بسیار کوچک است."

توصیف دقیق گلشیری از پایین کشیدن مجسمه میدان شاه در داستان "فتحنامه مغان" با آن‌همه دردسر و با جزئیات فراوان ناخودآگاه تصاویر کافکا از دکتر بوکفالوس در داستان "وکیل مدافع جدید" را به ذهن متبادر می‌کند. شباهت‌های میان بوکفالوس و مجسمه میدان شاه، و شاید تمام اسب‌های شاهانه، قابل انکار نیست. تصویر مشهور ناپلئون بناپارت را به خاطر بیاورید؛ سوار بر اسبی ایستاده بر دو پا. هر بار که حاکمی خواسته تصویری از خویش در تاریخ ثبت کند، حتی در عصر مدرن، ترجیح داده پشت به زمین باشد. گویی چیزی در

ذات بوکفالوس‌ها هست که سواران‌شان را غرور و قدرت می‌بخشد. قدرت و مکتبی که حتی بعد از به‌زیر کشاندن‌شان هم پابرجاست. "آنجا بر میانه میدان سر سوار در سنگفرش کنار پایه فرو رفته بود و چهار پای اسب واژگون به طرف بالا بود، لرزان، انگار که زنده بود و پاهایش می‌لرزید. بود، هنوز بودش. و آن پاهای لرزان زمین را می‌جست تا باز جای پا محکم کند، بایستد و سوار بر کوهه زین بنشیند، افسار اسب به دست بگیرد، تا اسب شیهه‌ای بزند و بر دو پایش برخیزد." از همین‌رو ندیدن آن سوار خود به دغدغه‌ای همیشگی بدل می‌شود. گویی هر چند یک بار باید بوکفالوس را سرنگون کرد تا جای خالی‌اش در وسط میدان پیش چشم همه باشد. "گرد و خاک که خواهید دیدیم نیست. آن اسب برخاسته بر دو پا و آن شیهه‌زن، و آن سوار با آن کلاه نظامی‌اش که همیشه افسار اسب را به دست داشت و می‌تاخت. نبود."

شاید تاکید بیش از حد برات مبنی بر اینکه این اسب بر می‌گردد، یک بار دیگر هم آن را به زیر کشیده بودیم اما خیلی زود بازگشت، طعنه‌ای باشد به بوکفالوس، که آن هم بر می‌گردد این بار در هیاتی دیگر؛ در قامتی نوین، رنگ قانون و قانونی به خود گرفته.

"بیست و چند سال، هر سال ۲۸ مرداد می‌رفتم بیرون، می‌آمدم میدان شاه. می‌خواستم داد بزنم که بابا ما این را یک بار کشیدیم پایین، یک بار فرارش دادیم، اما می‌دیدم هیچ کدام یادشان نیست، یا اصلاً ندیده‌اند، نخوانده‌اند." بوکفالوس سال‌هاست بازگشته و کشورگشایی می‌کند نه به شکلی نمادین، که در صورتی سخت واقعی و بی‌نهایت خشونت‌بارتر. این بار سویه سخت و خشن خود را در ظاهری زیبا پنهان می‌کند. وکیل می‌شود و قانون به دست می‌گیرد. (احتمالاً همین‌جا می‌توان بار دیگر پیوند قانون و خشونت را با استعانت از کافکا صورت‌بندی کرد؛ خشونتی که ذات سیاست مدرن را تشکیل می‌دهد.) بوکفالوس دیگر نیازی ندارد با سرنیزه و شمشیر کشورگشایی کند، برای او نشستن در پشت میز به مثابه پیشروی به سوی دشمن است.

بوکفالوس بار دیگر باز می‌گردد، چرا که دیگر به قول کافکا "از اسکندر کبیر خبری نیست". از شاه خبری نیست. شاه رفت. "می‌بینی؟ نیست. آن اسب شیهه‌زن و آن سوار که انگار می‌خواست تا ابد بتازد دیگر آن بالا نیست." اما همچنان "برخی در آدم‌کشی خبره‌اند". همچنان "برای بسیاری مقدونیه

چنان فضای تنگی شده است که فیلیپ، پدر اسکندر، را لعن و نفرین می‌کنند". (همان، کافکا) عصر اسکندر و اسکندران، شاه و شاهان بسر آمده، اما همچنان بوکفالوس داران قلمروی شاهانه‌ای برای خود تعریف کرده‌اند چندان که کسی نتواند بدان تعدی کند. اسکندر دیگر بر پشت بوکفالوس حکمرانی نمی‌کند و شمشیر به دست نمی‌گیرد. به صندلی میزی تکیه زده و کتاب قانون در دست دارد.

بوکفالوس باز می‌گردد چرا که قرار نیست به تاریخ پیوندد، چرا که "تاریخ اصلاً زباله‌دانی ندارد" چنان‌که برات می‌گوید. . .

"شیخ ما بر خری بنشسته بود!"

آریا ثابتیان، ایمان گنجی

در کلاس‌های داستان‌نویسی به سبک ایرانی، مهم‌ترین نکته‌ی "آموزنده"ی فرم داستان فتحنامه‌ی مغان را، راوی اول شخص جمع آن می‌دانند. این تمهید صوری، از قضا مهم‌ترین اتفاق فرمال این اثر است. در روایت داستان یک انقلاب، جایی که سوژه‌های همه در هیئت انبوه خلق "جمعی" می‌شوند، گریزی از اختیار کردنِ راوی اول شخص به صورت "ما" نیست؛ چرا که "من" در آنجا، برای هیچ کس به صورت "من" وجود ندارد. همانطور که حتی امروزه نیز در بحث‌های "سیاسی" که در تاکسی در می‌گیرد، اغلب روایت خود را از انقلاب با صیغه‌ی جمع به کار می‌گیرند.

بگذارید نقش راوی داستان را در رابطه با سوژه‌ی بیان و سوژه‌ی امر بیان شده تبیین کنیم. سوژه‌ی امر بیان شده، نماینده‌ی خود (*ego*) به مثابه‌ی یک ابژه است و در سوژه‌ی بیان جا دارد. می‌توان نوعی مادیت یا عینیت برای سوژه‌ی امر بیان شده قائل بود، اما سوژه‌ی بیان که آن را در بر می‌گیرد مطلقاً فاقد جوهر است. سوژه‌ی بیان صرفاً نمایانگر یک عاملیت فرمال، و فاقد وجه مادی است. وقتی کانت بر خصلت تماماً غیرجوهری سوژه تأکید می‌کند به همین موضوع اشاره دارد؛ سوژه‌ای که درست به خاطر عدم دسترسی به زیرلایه‌ی نومنال

[*noumenal substratum*] خود سربرمی‌آورد. خطای دکارتی در خلط و یکی‌انگاشتن این دو سوژه است.

از این حیث نقش سوژه‌ی بیان در بافتار روایی یک متن نقشی به غایت حیاتی بازی می‌کند. "ما"ی فتحنامه‌ی مغان نه تنها یک راوی ابژکتیو و توخالی نیست، بلکه انبوه عظیمی از پیشداوری‌ها و تعینات پرتزویر را زیر نام ظاهراً فرمال "ما" پنهان می‌کند، محتوای متعین "ما" به فرم توخالی نام "ما" خیانت می‌کند. "ما"ی فتحنامه‌ی مغان اساساً اختراع مردمی است که سنگینی گناهی مشترک را بر دوش می‌کشند، و تقصیر خود را به یک نام همه‌گستر حواله می‌دهند. یکایک افراد گناهکاری که رخداد را تجربه کرده‌اند، پس از وقوع رخداد، تاریخ شکست خود را به زبانی غیرشخصی می‌نویسند تا نه تنها از خود سلب مسئولیت کنند بلکه همچنین از رهگذر بافتارمندی تاریخی‌گری، از سنگینی مسئولیت خود در برابر رخداد بکاهند و رخداد را صرفاً به واقعه‌ای در سیر "پیوسته"ی ظهور و سقوط قدرت‌ها تقلیل دهند (و چه بسا آن را تحقیر کنند و از خود برانند). هیچ "ما"یی در "ما" نیست. در این میان کسانی که می‌گویند "آنها" انقلاب کردند نیز به همین اندازه در خیانت به رخداد دست دارند.

فتحنامه‌ی مغان از این حیث با کسرکردن سوژه‌ی بیان، سوژه‌های رخداد را از رخداد کسر می‌کند و بافتاری یکپارچه از تاریخ به دست می‌دهد (و بدین ترتیب خود رخداد هم تبدیل به رویداد می‌شود). اینجا تنها شخصیت "رادیکال" داستان، می‌فروش است که ظاهراً مثل "ما" اهل سازشکاری نیست، خشونت او خشونت یک جان زیبا است. دلآوری‌های او در پایین کشیدن مجسمه بیشتر حاکی از مروت و خلق قیصری اوست تا پیوندی با حقیقت. او جان زیبایی است که از سر "صداقت" تن به بلاهت "ما" نمی‌دهد، شخصیتی قلبه‌سلبه، اگر نگویم مضحک، که از کتابفروشی به مشروب فروشی تغییر شغل داده و مرتب اشعار پر از پند اخلاقی بلغور می‌کند و رندانه به جهل "ما" می‌خندد. کذب موضع او وقتی آشکار می‌شود که بارها بی تفاوتی و بدبینی اش را نسبت به نابودی همیشگی تندیس قدرت اظهار می‌کند، و باور دارد جایگاه قدرت سرکوبگر بالاخره پر می‌شود. ژست او یادآور حکایت‌های مزخرف ژانر "شیخ ما بر خری بنشسته بود..." در ادبیات کهن ایران است، شیخی که یکباره چنان سخن و رفتار سنجیده‌ای از خود بروز می‌دهد که همگان از فرط شگفتی جر می‌خورند. در پایان فتحنامه‌ی مغان نیز،

بالاخره صدق گفتار شیخ شوریده‌ی میفروش مکشوف می‌گردد و دست "ما" در پایان هالیوودی داستان رومی شود.

شاید اگر می‌خواستیم با توجه به توضیحات قبل، داستان را از راوی "ما" به راوی دانای کل ترجمه کنیم، باید حرف‌های میفروش را در دهان دانای کل می‌گذاشتیم و بیست صفحه شعار می‌دادیم.

متن داستان فتحنامه‌ی مغان، همانند بسیاری از دیگر آثار هنری ایرانی، "روح‌ی نوستالژیک دارد. آنچه رویکرد تپیک چنین آثاری را برمی‌سازد، غیرعقلانی دانستن هر آنچه‌ی است که پس از "مطلوب" رخ می‌دهد. فتحنامه‌ی مغان، در آخرین جمله‌ی خود فاش می‌سازد که چرا در تمام داستان، انقلاب رویه‌ی ای غیرعقلانی فرض می‌شده است. غیرعقلانی، چرا که متن مملو است از چراهای متعددی که به اشتباه و البته پنهان کارانه، انقلاب را هدف می‌گیرند تا تاییدی باشند بر این حکم کهنه و تزویرگر "انقلاب فرزندان خودش را می‌خورد". ایده‌ای که برای مثال، عبدالکریم سروش اکنون طرفدار آن است.

آنچه وبر رویه‌های مختلف عقلانیت در تاریخ می‌داند (و فوکو بعدها شکل‌های مختلف عقلانیت می‌داند) در برابر هر آن

موضعی که یک رویه‌ی یکتا، متحد و یکپارچه را عقلانیت بنامد و بر تخت قضاوت بنشانند، موضع می‌گیرد. فتحنامه‌ی مغان درگیر استبداد تاریخمند سوژه‌ی نویسنده است؛ استبدادی که گرایش به مطلق‌سازی را با نوستالژی "همه‌ی آن چیزهای خوب" در متن ترکیب کرده است.

راوی ما در-روند-انقلاب هرگز انقلاب را به مثابه‌ی "آنچه دیگر رخ داده" نمی‌بیند. به بیان دیگر، حافظه‌ی او نسبت به رخداد از جنس حافظه‌ی نا-ارادی نیست (مثلاً "من" پروست را در نظر بگیرد). آنچه بنیامین در مورد تاریخی‌گری می‌گوید، "نحوه‌ی ارزشگذاری گذشته به منزله‌ی میراث بسیار خائنه‌تر از آن چیزی است که ناپدید شدن آن می‌توانست باشد." در جستجوی زمان از دست رفته "از دل حافظه‌ی نا-ارادی" راوی بیرون می‌آید. این راوی اگرچه اول شخص مفرد است، اما نماینده‌ی ویژگی‌هایی است که ما-در-روند-انقلاب نیز بایستی داشته باشد، یعنی اتخاذ جایگاه یک نگاه خالی مثل نگاه دوربین فیلم‌های "موج نو"ی سینمای فرانسه (POV) سینما، POV دوربین است نه کاراکتر یا راوی؛ جایگاهی که معطوف به خلا بودنش آن را سوژکتیو می‌کند، نگاهی که از درون وضعیت

و کاراکترها همچون یک شکاف می‌گذرد معطوف به هیچ محتوای معنایی در پس خود نیست. از زبان بکت، "پروست این نکته را تا حد تهوع تکرار می‌کند که حافظه‌ی ارادی به عنوان ابزار یادآوری هیچ ارزشی ندارد. تصویری که از این حافظه ارائه می‌دهد، همانقدر با واقعیت بیگانه است که افسانه‌ی آفریده‌ی خیال، یا کاریکاتور پرداخته‌ی دریافت مستقیم". نگاه راوی "ما" از انقلاب فاصله دارد، حضوری است در سراسر متن فتحنامه‌ی مغان، با انبوهی از پیش‌پنداشت‌های سنتی و مذهبی. توصیه‌ی پروست به آندره ژید، پس از انتشار کتاب خاطرات ژید، در این مورد بسیار رساست: "می‌توانید هرچه را که بخواهید تعریف کنید، به شرطی که هیچ وقت نگویید: من. شما تنها زمانی خواهید توانست از "من" به مثابه‌ی راوی سخن بگویید، که از "من" به مثابه‌ی من حرف نزنید.

اما "ما"ی فتحنامه‌ی مغان، به گواهی ساختار فرمال خود، تنیده در انبوهی از پیشفرض‌های سنتی مردسالارانه است و باز شکل روایی ژانر "شیخ ما بر خری بنشسته بود... را به یاد می‌آورد. ژانری که درست به همین شکل، نه تنها به غایت مردسالارانه است بلکه از راوی ما بهره می‌گیرد. آنچه

امروز به صورت مشخص، پیش فرض بدیهی جامعه‌ی مردسالار تلقی می‌شود، یعنی مردانه بودن حوزه‌ی قدرت و کنش‌های مرتبط با آن و زنانه بودن نیاز به پشتیبانی و کمک و در دسترس بودن جنسی در خانه همزمان با تعلق زن به حوزه‌ی خصوصی پاک، همه اینها در "ما" لحاظ شده‌اند. روایت صحنه‌های مربوط به کنش انقلابی، زن را نادیده می‌گیرد، یا به عبارت بهتر ناتوان از رویت زن است ("شیخ" مجسمه‌ی اقتدار را پایین می‌اندازد و در حالی که بالاتنه‌ی برهنه اش را به نمایش گذاشته، می‌رقصد). از طرف دیگر، عادات واپس‌رانده شده به خانه‌ها، همگی مردانه‌اند (همه در آن دخمه، مردانی هستند که عرق می‌خورند و مست می‌کنند - کاری که برای زن، "عیب دارد"). بدین ترتیب، "ما"ی فتحنامه‌ی مغان، مذکر است. این ادعا به وضوح در ساختار روایی متن مشخص است.

دنیای فتحنامه‌ی مغان را می‌توان از لحاظ مکانی به سه سطح تقسیم کرد: سطح اول خیابان‌ها یا سطحی است که کنش رادیکال (صحنه‌های انقلاب) در آن اتفاق می‌افتد؛ سطح دوم حوزه‌ی غیرسیاسی خانه‌ها است؛ و در سطح سوم تخطی از قانون جدید روی می‌دهد، تخطی به مثابه‌ی تخطی ذاتی قانون (مشروب خوردن). سطح اول و

سوم، تنها در اختیار مردان است؛ زنان حق ورود به آنجا را ندارند. سطح غیرسیاسی خانه، تنها جایی است که زنان می‌توانند "حضور" داشته باشند (یا شاید بهتر باشد بگوییم در آن غایب شوند).

فحنامه‌ی مغان با در پیش گرفتن این شیوه‌ی روایی، دچار تناقض می‌شود. از یک

سو، قانون جدید با منع شرابخواری در سطح سیاسی خیابان، مخالفت‌ها را به دخمه‌ها می‌کشاند، دوگانه‌ی حوزه‌ی خصوصی/حوزه‌ی عمومی (که مترادف با غیرسیاسی/سیاسی است) به پرسش گذاشته می‌شود و از

طرف دیگر، با ناگفتنی و نامرئی کردن زن، بر این دوگانه تاکید می‌شود و با اعلام اینکه زنان متعلق به حوزه‌ی غیرسیاسی هستند، جنسیت و عمل جنسی نیز غیرسیاسی تلقی می‌شود. ما-در-روند-انقلاب یکبار دیگر شکست می‌خورد؛ زیرا نمی‌تواند دید ابژکتیو خود را بر تغییر گفتاری پیش و پس از انقلاب، در این حوزه، متمرکز سازد.

خشونت کاراکترهای متن در طی انقلاب، خشونتی "قیصری" است؛ انگیزه‌مند و براساس پیشفرض‌های مبتنی بر خوش

مرامی، مردانگی و جوانمردی. اشاره به تکرارپذیری این خشونت از سوی کاراکتر اصلی متن (می‌فروش)، علاوه بر اینکه مرتب می‌گوید از این انقلاب‌ها همیشه رخ می‌دهد و خواهد داد و چیزی عوض نمی‌شود، همراه با همه‌ی انگیزه‌هایی که پشت کنش او تلنبار شده اند، نشان می‌دهد که ایده‌ی خشونت انقلابی به عنوان خشونتی که در خود معنا پیدا می‌کند -قصیدتی بدون قصد- در این متن نمی‌گنجد.

از طرف دیگر مولفه‌های ادبیاتی که چنین متنی را برمی‌سازد، از لحاظ صوری تفاوتی با ادبیات پیش و در طی رخداد

ندارد. این ادبیات روماتیک، شعاری و گویا تهییج‌کننده است و پا را از تمهیدات فرمال ادبیات پیشین فراتر نمی‌گذارد. این بی‌تفاوتی صوری در متن به همراه غیرعقلانی دانستن انقلاب و فرض گرفتن خشونت انقلابی به عنوان خشونتی تکرارپذیر و نه یک‌بار در هر موقعیت خاص و نیز همه‌ی آن حرف‌هایی که در مورد راوی نوشته شد، نشان می‌دهد که این متن ابداً به رخداد وفادار نیست. در این مورد خاص و با توجه به جمله‌ی بنیامین، سکوت طولانی نصرت رحمانی، در تقابل با داستان

فحنامه‌ی مغان، دچار این خطای هستی‌شناختی است که با حذف سوژه و جایگزین کردن "ما"، وقایع بطور ابژکتیو نمایان می‌شوند

نویسی هوشنگ گلشیری، استراتژی وفادارانه تری نسبت به رخداد اتخاذ می‌کند. (مدت‌ها شایعه شده بود که گلشیری جایی گفته است: "من ولی فقیه ادبیات هستم!")

اما از بحث ولایت و شیوخ که بگذریم، عجیب آن است که امیر احمدی آریان در مقاله‌ی خود "هوشنگ گلشیری: زبان در مقام جوهر" این "ما" را به جوهر اسپینوزایی ربط می‌دهد.

"گلشیری به این راوی علاقه عجیبی دارد و پیداست که وقت و انرژی زیادی صرف پرداختن روایتی کرده که قرار است از زبان این راوی جاری شود، روایتی که نمونه‌های پیشینی آن بسیار انگشت‌شمارند. انتخاب این راوی را چگونه باید توضیح داد؟ مفهوم "جوهر" (Substance) در فلسفه اسپینوزا در این راه به کارمان می‌آید. اسپینوزا مبدأ و منشا همه چیز را مفهوم جوهر می‌داند نزد او جوهر لایتنهای است، کل هستی را در بر می‌گیرد و چیزی خارج از جوهر معنایی ندارد. جوهر به تعداد نامتناهی صفات دارد که دو تا از آن‌ها، یعنی اندیشیدن و بُعد، برای ما قابل درک است و پدیده‌های جهان حالات گوناگونی هستند از صفات جوهر. جوهر بی‌شکل است و محتوای مشخصی ندارد، جوهر را نمی‌توان تصور کرد؛ زیرا به تصور

ما، که از حالات صفات هستیم، در نمی‌آید. به جوهر فقط باید اندیشید و این که جوهر بُعد دارد نیز کمکی به حل ماجرا نمی‌کند، چرا که از نظر اسپینوزا، ابعاد جوهر نیز نامتناهی است. به این ترتیب برای ادراک جهان راه بر هر گونه تصویری بسته است، چرا که جهان، یعنی همه ما و هر آن چیز دیگری که در جهان وجود دارد، درون جوهر است و جوهر خود تصورناپذیر است. "ما"ی هوشنگ گلشیری خصالتی جوهری دارد. در این چند داستانی که روایت را از زبان "ما" می‌خوانیم، با راوی‌ای مواجه هستیم که تصورناپذیر است. راوی‌ای که محتوا ندارد، ابعاد وجودی آن معین نیست و به جای تصور کردن و جسمیت بخشیدن باید فقط به آن اندیشید. ابعاد این راوی نامشخص و نامتناهی است، صفاتش نیز همین‌طور.

این برداشت متافیزیکی از نامتناهی، یادآور همان چیزی است که کانت "نامتناهی کاذب" (Spurious infinity) می‌نامد و این نیز موید خصلت جعلی "ما" است. همان‌طور که از هگل آموخته ایم، ابدیت، نامتناهی، مطلق، همه درونی‌تاهی اند. از قضا از آستین بیرون کشیدن یک جوهر نامتناهی که همه جا را دربرمی‌گیرد، چندان هم به وقت و انرژی احتیاج ندارد و مشخصه‌ی بارز تاریخ اندیشی

شبه‌عرفانی است. دشوار آن است که بتوان در خصوص یک واقعه‌ی مشخص تاریخی مثل انقلاب شرح داد چطور نامتناهی، از درون فروبستگی متزلزل منتهای منفجر می‌شود. گویی بهترین راه برای پیوند دادن اسپینوزا با رخداد و سنجیدن ارتباط آن با انقلاب، توسل به دلوز است. دلوز در تقابل و نزدیکی عجیبی با اسپینوزا نشان می‌دهد چیزی تحت عنوان یک جوهر واحد و یکپارچه‌ی همه‌گستر وجود ندارد، جوهر، یک روند نامتناهی شدن است. به زعم احمدی آریان، "گلشیری ایده‌ای کاملاً هگلی را در داستانش اجرا کرده است: او روح یک جمع را در قالب یک ضمیر گنجانده و تکوین آن را در خلال دوره تاریخی مشخصی روایت کرده است." گلشیری یک ضمیر، یک "ما"ی جعلی را به جای روح غالب می‌کند. در این میان تکوینی صورت نمی‌گیرد، "ما" در سراسر داستان نشانگر فرصت طلبی، کلبی مسلکی و رذالت است. همانچیزی است که دلوز *contextualization* می‌نامد و با آن می‌ستیزد. و از یاد نبریم که روح هگلی همواره در تفاوت ظاهر می‌شود.

اما علیه این *contextualization*، چطور می‌توان پیوند نامتناهی اسپینوزایی با سوژه‌ی راوی و ابدیت رخداد را صورتبندی کرد؟ باید نامتناهی را به شیوه‌ی دیگری در

فلسفه‌ی اسپینوزا تفسیر کنیم. دترمینیسم جبرگرایانه‌ی منسوب به اسپینوزا به بهترین شکل در این جمله‌ی او خلاصه شده است: "انسان‌ها از میل خود آگاه‌اند، اما از عللی که آن میل را موجب می‌شوند بی‌اطلاع‌اند." تفسیر متعارف حکم می‌کند که این جمله را دال بر نوعی جبرگرایی بدانیم، اینکه انسان‌ها فقط گمان می‌کنند آزادند، در حالیکه تمام حالات و عواطف و تمایلاتشان برخاسته از یک سری علل است، زیرا جوهریکه و ثابت است و همه چیز منوط بدان است. اما همانطور که کانت به خوبی آگاه بود، این جهل و بی‌اطلاعی از مکانیسم‌های زیرلایه‌ی ای سوژه، دقیقاً مویذ آزادی اوست. یعنی از "انسان‌ها گمان می‌کنند آزادند و نمی‌دانند که واقعاً معلول علل جبری‌اند" می‌رسیم به "انسان‌ها مادامی واقعاً آزادند که از علل جبری زیرلایه‌ی ای خویش بی‌اطلاع باشند." این بی‌اطلاعی، یک مازاد مطلقاً فرمال و بی‌تعیین به زنجیره‌ی علل و معلول‌ها اضافه می‌کند که سوژه‌ی آزاد را برمی‌سازد. این بی‌اطلاعی و جهل، شرط اساسی سوژه‌ی کانتی است. یا اگر بخواهیم همه‌ی این‌ها را به بیان هگلی صورتبندی کنیم، باید بگوییم این جهل، این مازاد فرمال، همان وجه سوژگانی مطلق است: "مطلق سوژه است." این جهل

برسازنده‌ی سوژه، مبین بحثی است که پیشتر در خصوص حافظه‌ی ارادی/غیرارادی مطرح کردیم. این مازاد فرمال، سوژه‌ی کانتی در مقام راوی، مطلقاً نقش کارکردی (*actional*) دارد، او ارزشگذاری و قضاوت نمی‌کند، و نیازی ندارد زور بزند تا وقایع را صادقانه روایت کند، نگاه او پیشاپیش عرصه‌ی ای را فراهم می‌آورد که همه چیز در آن به شکل ابژکتیو روایت شود. شاید بتوان به بیان بنیامینی گفت، مازادی که از آن نام بردیم، با عیان کردن نفس زبان، واقع‌گرایی خود را به دست می‌آورد.

"ما" از تمامیت فروبسته‌ی فاقد سوژه فراتر نمی‌رود. فتحنامه‌ی مغان، دچار این خطای هستی‌شناختی است که با حذف سوژه و جایگزین کردن "ما"، وقایع بطور ابژکتیو نمایان می‌شوند. به تبع آن رخداد، کنش، و آن نوع عقلانیتی که با رخداد گره خورده در روایت سانسور می‌شود.

صحنه خالی می شود

مازیار اسلامی

انقلاب ۵۷ گسست در نوعی مدرنیزاسیون جامعه ایران بود، مدرنیزاسیونی که به قولی "از بالا" بود. ظاهراً این "از بالا" بودن کفایت می کرد برای نشان دادن ناکارآمدی این مدرنیزاسیون در همه ابعادش، حتی مدرنیزاسیون فرهنگی، هنری و ادبی که در برابر حکومت بود و فی الواقع وضعیت حکومت را دچار تناقض می ساخت. درست است که دم و دستگاه حکومت رؤیای قدرت پنجم جهانی را داشت و خود را میراث خوار تمدنی چندین هزار ساله با فرهنگی غنی می دانست که به افق های دور و مدرن چشم داشت، اما در چنین وضعیت به ظاهر یکپارچه ای که پول نفت هم مدیران و تکنوکرات های سلطنتی را سرمست کرده بود، فرهنگ و ادبیات، برخلاف وضعیت کنونی، تناقض اساسی و بنیادین حکومت را آشکار می ساخت. اگرچه پهلبد و قطبی سودای ساختن فرهنگ مدرن و پروبال دادن به هنرمندان مدرن را داشتند، اما نمی دانستند با سویه ویرانگرانه و تخریبی و تنزیهی هنر و ادبیات مدرن چه کنند. این بازی با آتش بود و طبیعتاً هیچ تکنوکراتی حاضر نبود تن به این بازی خطرناک دهد، گرچه نیک می دانستند که به هر حال موج ادبیات و هنر مدرن را چاره ای نیست. در شعر و نقاشی و داستان و نمایش و سینما، "مدرن بودن" داشت به یک نظام ارزشی تبدیل می شد. در شعر زودتر و پربارتر، در نقاشی از همه کمتر و ناکام تر،

در داستان و رمان به فرصت و زمان بیشتری نیاز داشت، در تئاتر و نمایش نامه نویسی رادیکالیسم هنری به شکل ناگهانی و در هیأت کارگاه نمایش سربرآورد، در سینما هم تجربیات پراکنده، غریزی، سردرگم و عمدتاً الکن، دستاورد گراندوری به اندازه ادبیات به بار نیاورد، اما به هر حال شکافی کم عمق در فضای

موسوم به سینمای کلاه مخملی بود. در چنین فضایی انقلاب ۵۷ که مهم ترین و پایدارترین ایدئولوژی اش بازگشت به خویشتن از مسیر سنت بود، مدرنیسم در همه ابعادش را همچون کوشش هایی امپریالیستی، غربی، بورژوایی می دید (چه چپ ها چه مسلمان ها)، و ظهورش "کات"ی ناگهانی بر این صحنه نسبتاً پربار بود. بازیگران این صحنه که خود از قضا بازیگران این انقلاب هم بودند، ناگهان با نظام ارزشی ای مواجه شدند که خود در ردیف مطرودان و رانده شدگان آن به شمار می آمدند. آنها که باهوش تر و اصیل تر بودند فهمیدند که با این انقلاب دورانی به پایان رسیده است. باید کتاب ناتمام مدرنیسم ایرانی را نانوشته بست و در گنجی گذاشت. "نان به نرخ روز خورها" با مرور زمان پی بردند که می توان میان ارزش های مدرنیسم و سنت از طریق عرفان نرم و معنویت جان گداز پلی زد

اگر قرار باشد "فتحنامه" مغان را به عنوان داستانی در باب انقلاب بخوانیم، ماصرفاً با داستانی درباره انقلاب مواجه ایم، نه داستانی که رخداد انقلاب را در "ادبیات" خویش هم تنیده باشد.

و این وسط هم نیشی به روشنفکران و بحران هایشان زد (هامون)؛ دیگران که سیاسی تر بودند و حذف شان هم سرسختانه تر بود، مثل برخی نویسندگان و شاعران، بی تعارف ارزش های تثبیت شده پس از انقلاب را دست کم تا خرداد ۷۶ نپذیرفتند و عمدتاً با کینه و حقدی که البته زاییده طرد شدن و

حذف شدن بود، به انقلاب نگریستند. کم کم آنها متوجه شدند که هویت نمادین شان، در مقام نویسنده-روشنفکر سیاسی حذف شده، در گرو این شکاف و عمیق تر کردن آن است. تا آنجا که به مدرنیسم ادبی و نوشتن باز می گردد، این فاصله گذاری غیردیالکتیکی، این مرزگذاری قطبی، منجر به این شد که همان حداقل دستاوردهای مدرنیسم ادبی دهه ۵۰ نیز در چنین نزاعی رنگ ببازد و داستان هایی فراهم آورد که روان شناسی سطحی و پارانوویک نویسندگان اش را بازنمایی می کرد؛ یعنی به جای انتقال این شکاف ها، بحران ها، و ناکامی ها به زبان رمان، یا به تعبیری "ادبیات" داستان، یا دقیق تر بگوییم، به جای بحرانی کردن زبان و رمان، پس از این حادثه عظیم، صرفاً به روایت این بحران پرداختند، آن هم در قالب نوعی روان شناسی

پیشامدرنیستی. از همین روست که مشخصاً دربارهٔ گلشیری، او هیچ‌گاه موفق نمی‌شود موفقیت ادبی "معصوم" ها را در داستان‌های کوتاه پس از انقلاب اش تکرار کند، یا هرگز نمی‌تواند رمانی در اندازهٔ شازده احتجاب بنویسد، و عمدتاً نوشته‌های او پس از انقلاب (تا آنجاکه من خوانده‌ام) صرفاً محفظهٔ بستهٔ ذهن گلشیری است، که خواننده در آن حبس می‌شود (آینه‌های درد).

در چنین فضایی، تشخیص ذهنیت نویسندهٔ "فتح‌نامهٔ مغان" کار دشواری نیست، گرچه اینجا گلشیری همچون مدرنیست‌های اروپایی می‌خواهد از طریق یک داستان کوتاه، تاریخ، تمثیل، و نماد را به "اکنون" پیوند بزند، مثلاً انقلاب دینی ۵۷ را پیوند می‌زند به حکومت دینی پیش از اسلام، و از تمثیل می‌و ساقی و می‌فروشی استفاده می‌کند تا سنت سیاسی و تاریخ موجود در آن را آشکار کند و البته آن را پیوند بزند با فرهنگ تزویر، رندی و البته خانه‌نشینی و تضاد عرصهٔ عمومی و خصوصی که همواره در اینجا وجود داشته است. اما پیوندی که میان تصاویر جدید و قدیم برقرار می‌کند آن چنان غیردیالکتیکی است که گاه به سطح گفتار رایج مبتذل آن سال‌ها در باب انقلاب فرومی‌افتد (مثلاً تصاویر مردان چفیه‌پوش که پای ثابت همهٔ روایت‌های

شفاهی به اصطلاح ضدانقلاب از نیروهای انقلابی بود) و صرفاً تبدیل می‌شود به راوی ذهنی بلواها، آشوب‌ها و بی‌قانونی‌های اوایل انقلاب. او داستان انقلاب را می‌نویسد، اما در خود داستان انقلابی ایجاد نمی‌کند، بحران و بلوا را روایت می‌کند، اما زبان را بحرانی نمی‌کند. در واقع "مدرنیسم" در این پیوند یا حتی گسست دیالکتیکی زاده می‌شود، چیزی که داستان گلشیری فاقد آن است، و داستان‌ها و سلوک فکری گلشیری در سال‌های پس از انقلاب هم نشان می‌دهد که این کات ناگهانی گلشیری را هم از آن صحنهٔ نیم‌بند جریان مدرنیسم خارج می‌کند؛ او به تدریج از واقعیت یا شاید هم توهم شکاف با حکومت و دولت استفاده می‌کند تا حکومت ادبی اش را بسازد (یادمان نرفته که او در یکی از واپسین مصاحبه‌هایش از خودش به عنوان ولی فقیه ادبیات داستانی یاد کرد). اگر قرار باشد "فتحنامهٔ مغان" را به عنوان داستانی در باب انقلاب بخوانیم، که ظاهراً داستان و محتوایش نیز همین را می‌خواهد، ما صرفاً با داستانی دربارهٔ انقلاب مواجه‌ایم، نه داستانی که رخداد انقلاب را در "ادبیّت" خویش هم تنیده باشد.

دل‌مان انقلاب می‌شود... مغان آواره و برات گلشیری

صالح نجفی

به دایی بچه‌ها می‌گفتیم: "مگر می‌شود جلوی تحول را سد کرد، زمان

را به عقب برگرداند؟"

می‌گفت: "می‌شود، می‌بینی که."

(فتح‌نامهٔ مغان)

"و بدین سان در قایق نشسته پارو برخلاف جریان بر آب می‌کوبیم، و

بی‌امان به طرف گذشته رانده می‌شویم."

(واپسین جمله گتسبی بزرگ)

"فتح‌نامهٔ مغان" گلشیری تاریخ خلاف‌آمدی است از پیامدهای بلا فصل

رخدادی که به نام انقلاب ۵۷ می‌شناسیم، با عطف توجه به محمول "اسلامی"

که انگار پیوندی ناگسستنی با "انقلاب" ایران یافته و لاجرم به حذف شدن وجهی

از انقلاب و جایگیر گشتن وجهی ماقبل رخدادی از وضعیت اجتماعی ایران

انجامیده است. نامی که گلشیری برای حذف شدگان انقلاب اسلامی

برمی‌گزیند تعبیری است برگرفته از جهان حافظ (که داستان گلشیری هم به

صراحت و هم به‌طور ضمنی مدام به آن اشاره می‌کند): "مغان". بدین قرار،

می‌توان گفت شخصیت‌ها و مکان‌های "فتح‌نامه مغان" هر یک قرینه‌ای در شعرهای حافظ دارد: پیر مغان، مطرب، میخانه، خرابات مغان، محتسب، رندان تشنه لب و... از طرف دیگر، گلشیری به صراحت از بسته شدن در میخانه و گشوده شدن در تزویر و ریا می‌گوید و به طور ضمنی نشان می‌دهد که حمل یک محمول خاص بر واقعه‌ای که به حیث کلیت و همگانیت‌اش می‌توانست (و می‌بایست) آغازگر فرایند حقیقتی سیاسی در تاریخ "کم‌رخداد" ایران زمین می‌بود، چگونه باعث شد پاروزنان نهر خروشان انقلاب، بی‌امان به طرف گذشته رانده شوند.

قصه گلشیری با اشاره به حمله انقلابیان یک شهر کوچک بی‌نام به سه مکان نمادین آغاز می‌شود: سینما، بانک و میخانه. سینما که به لحاظ رابطه مستقیم و بی‌واسطه‌اش با انبوه مردم گاهی "کاتدرال آینده" نامیده شده، احتمالاً مدرن‌ترین "شمایل" حضور فرهنگ غرب در شهر شرقی و جهان سومی کوچکی است که فقط یک پارک (به عنوان فضایی عمومی - تفریحی) دارد. انقلابیان گلشیری به این "کاتدرال جهان بی‌خدا" به عنوان نمادی از ابتدال حمله می‌کنند. این به تعبیری در حکم ویران کردن رؤیای آمریکایی جهان محروم از رؤیایی است

که ساکنان شهر بی‌نام داستان گلشیری در آن به سر می‌برند: کوششی برای محو تصویر واقعیتی که سینمای آمریکایی، به ویژه از پایان جنگ جهانی دوم بدین سو، ساخته و پرداخته - سینمایی که، به تعبیر یوسف اسحاق پور، "توانسته همه زمین را تغییر دهد و به شکل خود درآورد".

مکان دوم که آماج حمله انقلابیان، خاصه کم‌سن و سال‌ترها، می‌شود بانک یا همان معبد مقدس سرمایه داری است. بانک‌ها به عنوان دومین شمایل جهان مدرن، شمایی البته عاری از "کیش تصویرپرستی" که آدمیان را در سرتاسر جهان شیفته و دل‌باخته رؤیای آمریکایی می‌کرد و به مثابه نیرومندترین منبع قدرت و سرچشمه لایزال ثروت و مکنث هدف حمله قرار می‌گیرند. راوی تأکید می‌کند که از بانک‌ها (برخلاف سینماها و میخانه‌ها) خیلی محافظت می‌شد: "یکی، دو پاسبان، با هفت تیر یا ژ۳".

اما سومین مکان که به نوعی محور قصه گلشیری است، "میخانه‌ها" است. راوی تأکید می‌کند که "میخانه‌چی‌ها از خود مردم بودند" درست است که سینما مکانی است که توده عوام می‌توانند به اتفاق هم و البته جدا جدا و به راحت‌ترین وجه در جهان تصویرهای واقعی و واقعیت‌های تصویری غرق شوند و

حظ ببرند اما "سینماداران" همچون حافظ، چنان‌که می‌دانیم، در مقابل "شیخ" و "بانکداران" پیوسته در زمره "از ما بهتران" و از مجموعه "دارایان" بوده‌اند. میخانه‌داران اما "از خود مردم" بودند. "میخانه" در داستان گلشیری از حیث دیگری هم مهم می‌شود: از طرفی، میخانه

"فتح‌نامه مغان" تلاشی است برای ثبت همان جزئی از وضعیت که گرچه هست به لحاظ درجه ظهورش فاقد هستی است

همیشه مکانی "ادبی" بوده، مکانی که گفتی اصلاً در جهان شعرهای حافظ و خیام واقع بوده و به فانتزی ایرانیان مقید به احکام شرع شکل می‌داده. در مقابل، میخانه مکانی "واقعی" و آمده از غرب بود - مجالی برای تخطی از قانون هشیاری و آمریت عقل‌ابزاری که بدین اعتبار در کنار دو رأس سینما و بانک، تشکیل "تثلیثی مدرن" می‌دهند.

باری، وجه ویرانگر انقلاب "اسلامی" در قصه گلشیری در تخریب تثلیث "سینما - بانک - میخانه" چهره می‌نماید و پس از آن‌که شیشه میخانه‌های شهر هم می‌شکند و در میخانه‌ها بسته می‌شود، شخصیت محوری داستان گلشیری سر بر می‌آورد: "یک آدم هم پیدا نشد که یک سنگ بی‌قابلیت به طرف یکی از شیشه‌های قدی برات پرت کند." برات گلشیری، به گمان من، بازسازی ظریفی است از سیمای "پیر مغان" حافظ. پیر مغان در

رخداد به مرتبه کارگران / برادران راه حقیقتی سیاسی می‌رسند - و عزیمت پیر مغان به جانب خرابات پس از بسته شدن در میخانه‌هاست. قدر مسلم این است که پس از انقلاب اسلامی، محمول "اسلامی" به راحتی بر سر هنر و اقتصاد می‌آید و حاصل آن‌که سینماها و بانک‌ها پس از چندی باز خواهند شد اما میخانه‌ها تا همیشه بسته خواهند ماند و چون قدرت، به تعبیر حافظ / گلشیری، به دست امیر مبارزالدین محتسب (نماد جوش خوردن حکومت و شریعت) افتد و چون میخواران دیگر "ام‌الخبائث دست‌ساز" شان را در صندوقخانه‌ها یا زیرزمین سرکشند، رفته رفته برات (پیر مغان) از یادشان می‌رود. طرفه این‌که، برات گلشیری یک بار بی‌پرده از سرشت سیاسی میخانه سخن می‌گوید: "هیچ وقت هم ما مردم در طول تاریخ برای

عشرت به میخانه نرفته ایم. وقتی هم شاعر از می و ساقی می گوید، به نوعی می خواهد با تزویر و ریا بجنگد، پرده قشریون را بدرد.

اگر بپذیریم که گلشیری میخانه را به مثابه مکانی نمادین از جهان شعر بیرون کشیده و در کرانه های حوزه سیاست جای داده - جایی که عنصر سرکوب شده ذهنیت ایرانی پس از انقلاب "اسلامی" مجالی برای بروز می یابد - می توان افزود که "فتح نامه مغان"، دوره شاید یک سال و نیمه پس از انقلاب را علاوه بر مقطعی از تاریخ معاصر ایران (در حدفاصل فرار اول شاه و کودتای ۲۸ مرداد) با مقطعی از تاریخ عصر حافظ مقایسه می کند که در آن امیر مبارزالدین (مؤسس سلسله آل مظفر [۷۱۸-۷۹۵ق]) شیراز را از تصرف شاه شیخ ابواسحاق اینجو (حاکم فرهنگ پرور و البته خوشگذران شیراز که سرانجام به دست امیر مبارزالدین اعدام می شود) به در می آورد - می دانیم که ابواسحاق از محبوب ترین ممدوحان حافظ بود. امیر مبارزالدین مردی بود که در ۴۰ سالگی از فسق و فجور جوانی توبه کرده و زهد و "محتسبی" پیش گرفته بود: امیری که به تشویق فقیهان امر به معروف و نهی از منکر را اصلی لازم الاجرا نهاد، میخانه ها را بست، سماع را موقوف ساخت و میخوارگان را تعزیر کرد. امیر مبارزالدین که در عصر

حافظ به نام "محتسب" متصف شد، پیاده به نماز جمعه می رفت و کتاب های "محرّمه الانتفاع" را امر می کرد تا بشویند (نیازی به یادآوری نیست که پدیده "کتاب شویان" از لوازم هر نظام تئوکراتیک است). برات گلشیری یک جا پس از شنیدن اینکه جاری کردن حد شرعی، آن هم در انظار عمومی، دوباره باب شده از پادشاه محتسب نام می برد که "خودش هم به دست خودش حد جاری می کرد" و شعر حافظ را به یاد جوانان می آورد که "در میخانه بیستند..." و بعد می گوید "همیشه هم اول از همین زهرماری شروع می کنند." (البته امیر مبارزالدین در تاریخ فرجام غریب و منحصر به فردی دارد. در پنجمین سال حکمرانی اش در شیراز، به سال ۷۵۹، به دست پسرش شاه شجاع کور می شود، در قلعه ای در بزم حبس می گردد و پس از پنج سال تحمل حبس، دق مرگ می شود).

اما پیرمغان گلشیری مردی حدوداً ۴۰ ساله است، با سابقه مبارزه سیاسی، آن هم از نوجوانی (برات ۱۴ ساله بود که دیده بود با پتک به بینی مجسمه شاه می زنند. عضو سازمان جوانان حزب بود... پدرش هم حزبی بود). راوی اشاره وار و به مناسبت های مختلف گذشته او را برای خواننده وا می کند.

برات از اداره که اخراج می شود، کتاب فروشی باز می کند. کتاب فروشی اش را هم می بندند، می گیرندش چون نمی تواند جلوی زبانش را بگیرد و آنگاه است که میخانه باز می کند. برات مردی زندان دیده و زندان کشیده است و هموست که در فصل آغازین داستان در صحنه ای که گلشیری به زیبایی و استادی تمام توصیف می کند یک تنه مجسمه شاه را در میدان اصلی شهر سرنگون می کند، تیر می خورد، دستش می شکند، بستری می شود. شخصیت های کلیدی داستان به نوعی حول مرکز او حلقه می بندند و جمعیان رفته رفته با از یاد بردن او از هم می پاشد و در فصل پایانی (و بی نظیر) داستان، پس از حد خوردن او و لمس جای خالی اوست که باز به هم می پیوندند و باز در کنار مردان دیگر شهر در صحرای همجوار شهر زیر تک درختی، برادری را تجربه می کنند و به تعبیر راوی داستان، "مست سر و صورت بر خاک" می گذارند، "بر خاک سرد و شبنم نشسته اجدادی" تا نوبت حد اسلامی شان برسد. "فتح نامه مغان" قصه مردانی است که پس از بسته شدن یگانه میخانه باقی مانده (میخانه برات) روانه حاشیه شهر می شوند تا خراباتی تازه در ناکجایی واقع در مرز میان شعر و واقعیت، با بیرون کشیدن بطری های مدفون

شده بار دیگر "هم منزل" شوند. برات در یکی از مهم ترین لحظه های داستان از سیاستی سخن می گوید که بر اثر "وسیله" شدن برای رسیدن به هدفی تعیین شده (قدرت/حاکمیت) به بیراهه می رود: "ما خیال می کردیم که راه رسیدن به ناکجاآبادمان از هرکوچه ای باشد، باشد، قصد فقط رسیدن است، به دست گرفتن قدرت است، حاکمیت سیاسی است. فکر هم می کردیم این چیزها، این دورویی ها و پشت و واروهای هر روزه مان را وقتی به آن جامعه رسیدیم مثل یک جامه قرصی درمی آوریم و می اندازیم توی زباله دانی تاریخ...". برات به یاد مغان خویش می آورد که "تاریخ زباله دانی ندارد" و اینکه حتی انقلابیان هم محکوم اند به تکرار آنچه قادر نیستند به یاد آورند، اینکه می توان جلوی تحول را سد کرد و زمان را به عقب برگرداند.

به جز راوی که هیچ وقت نام و کار و جایگاهش را در نمی یابیم، اعضای دیگر حلقه پیرامون برات عبارت اند از: اکبر آقای پنجه (مطربی که سه تارش را سرانجام می شکنند و در پایان در حال مستی تصنیف "دل هوس سبزه و صحرا ندارد" و شعر حافظ را در ملامت "واعظ شهر" می خواند)؛ دایی بچه ها روشنفکر تحصیلکرده فرنگ رفته بدبین به

تحول جامعه که معنای دیگر انقلاب را به طعنه گوشزد می‌کند ("این فقط بالا آوردن امعاء و احشاء است!")؛ صدوق، که نماینده قشر ساده و صادق مردم است، پسرش را که انقلابی (و احتمالاً چپ) بوده انداخته‌اند پهلوی ساواکی‌ها و دخترش چون زن‌های بزرگ کرده و با لباس‌های آن‌چنانی را می‌بیند، گرچه سیاسی و مخالف حجاب است، موهایش را پسرانه می‌زند. در کنار این مثلث "هنرمند-روشنفکر-عامی"، آدم‌های دیگری هستند که حضوری سخت‌گذران دارند، محمدی‌نامی که می‌گوید مخالفت با حجاب باعث تفرقه می‌شود، کسانی که با لذت به تماشای حد خوردن برات می‌ایستند و خود راوی که بی‌اختیار در لحظه شلاق خوردن برات صلوات می‌فرستد و بعد با جماعت از خودبیگانه با "حضور دل" به نماز می‌ایستد و از "واعظ شهر" حرف‌هایی درباره لزوم توبه و وجوب عذاب اخروی و "صحرای محشر" می‌شنود.

نقطه عطف داستان و آغازگر فصل پایانی، شبی است که ناشناسی به راوی تلفن می‌کند و می‌گوید که می‌داند بطری‌های شراب و عرق برات را کجا چال کرده‌اند. راوی محل نمی‌گذارد، گوشی را می‌گذارد و می‌خواهد به روی خود نیارد اما کمی بعد

دایی بچه‌ها (همان روشنفکر سرخورده) زنگ می‌زند و معلوم می‌شود که ناشناس به او هم زنگ زده. این صدای ناشناس چه بسا همان "هاتف غیب" حافظ است که دم سحر مژده می‌دهد که "دور شاه شجاع است می‌دلیر بنوش... این صدای ناشناس، هرچه باشد، همان است که مغان را روانه "صحرا" می‌کند تا یکبار خاطره برابری و برادری و آزادی را زنده کنند و از روی اختیار تن به تازیانه‌های چفیه‌پوشانی بدهند که می‌خواهند صحرای رهایی را "صحرای محشر" کنند: "از بلندگو گفتند: همه‌شان را باید حد بزیم، همه‌شان را. از دم شروع کنید، اگر هم تا قیام قیامت طول بکشد، بکشد".

تن سپردن مغان گلشیری به تازیانه‌های عمال چفیه‌پوش "محتسب" کوششی است برای، به تعبیر آلن بدیو، "ثبته نیست" وضعیت اجتماعی ایران پس از انقلاب "اسلامی". آن‌چه در خلال فرایند دولت‌سازی پس از انقلاب ۵۷ به دست روحانیت، به نحو ساختاری، از بدنه جامعه ایران حذف شد، نامی به جز "چپ سکولار" نداشت، چپی که در سیمای می‌فروش چهل ساله "فتح‌نامه مغان" جلوه‌گر می‌شود، مردی که می‌داند باید چونان "نقطه فراری" در وضعیت سرگردان شود و رد پای غیابش، هر

چند دردآور و سوزناک، به میانجی "حد شرعی" بر تن مغان آواره در جنگل معانی ایدئولوژیک گفتار رسمی ثبت کند. "فتح‌نامه مغان" تلاشی است برای ثبت همان جزئی از وضعیت که گرچه هست به لحاظ درجه ظهورش فاقد هستی است و داستان گلشیری گواهی ادبی است بر حفظ فاصله "نیستی" و "نهستی" - ترک ریز و باریکی که هنوز امید برجوشیدن شور سیاسی چپ، در هوای عفن سیاست زدوده ایران معاصر، از دل آن زنده است. "فتح‌نامه مغان" بدین‌گونه شعر پیروزی مغان را در شبی می‌سراید که مستانه "پشت به ستاره‌های قدیمی، هنوز قدیمی" (یعنی مبارزان جان‌باخته راه آزادی)، فروتن و خاکی، آخرین قطره‌های آن تلخ‌وش ام‌الخبائثی (واپسین جرعه‌های شوق انقلاب) را به لب می‌مکند و منتظر می‌ماند تا آن نقطه فرار، آن "ماهی گریز" را در پیکر خویش ثبت کنند - حالا دیگر دلشان آرام است.

گلشیری و مساله انقلاب

امیراحمدی آریان

۱

گوستاو فلور مشهور بود به نویسنده‌ای ضدانقلاب، به این دلیل که در عصری زندگی می‌کرد که انقلاب ۱۸۴۸ و بعد از آن کمون پاریس رخ داده بود، و او بی‌توجه به این‌ها داستان در باب هیچ می‌نوشت و دلگمانی همچون "بووار و پکوشه" خلق می‌کرد. ولادیمیر ناباکوف، نویسنده‌ی روس که پس از انقلاب اکتبر به اروپا گریخت و از آن‌جا به آمریکا مهاجرت کرد، معروف است به راست ضدانقلاب امریکایی، چرا که از لنین بدش می‌آمد و هیچ‌گاه نیش انتقادش را از انقلاب اکتبر برنگرداند. جوزف کنراد، پس از انتشار مقاله‌ی چینوا آچه به درباره "دل تاریکی"، سال‌هاست به عنوان نماد نژادپرستی ادبی شناخته می‌شود. کنراد نژادپرست است به این دلیل که قلب افریقا را "سیاه" دیده و بومیان را وحشی دانسته است، و این در عصر تفوق پسااستعمارگرایی بر عرصه‌ی مطالعات فرهنگی گناهی نابخشودنی است. نسخه‌ی ایرانی چنین برخورداردی، که علی‌القاعده مبتذل تر و عقب مانده تر از نسخه‌ی غربی است، مثلاً برای هوشنگ گلشیری بارها پیچیده شده است: گلشیری دیکتاتور است چون داستان‌هایش "پلی فونیک" نیست، یا ضدزن است چون زن‌ها در آثارش نقش محوری ندارند،

یا ضدانقلاب است چون در "فتح‌نامه مغان" چنین می‌نماید.

چنین برخوردار مبتذل و سطحی‌نگرانه‌ای با ادبیات، اتفاقاً اغلب از جانب کسانی صورت می‌گیرد که داعیه‌ی نظریه‌پردازی و سیاست دارند و می‌توانند در نوشته‌هایشان چنان از کانت و هگل و مارکس و لاکان نقل قول بیاورند و چنان دم از رادیکالیسم سیاسی بزنند که آسمان پاره شود و نیل شکاف بردارد و خواننده سر تعظیم فرود آورد، همان‌طور که نمونه‌های غربی دشمنان ناباکوف و کنراد و فلور چنین می‌کردند و می‌کنند. برخلاف ظاهر پرطمطراق چنین متونی، قاعده‌ی نوشتن‌شان بسیار ساده است، و برای نوشتن بعضی‌شان فراتر از ویکی‌پدیا نیاز به منبع دیگری نیست: مارکس و پرودون می‌گفتند اشرافیت و بورژوازی فلان است و مبارزه‌ی سیاسی بهمان، و چون در روایت فلور چنین چیزی قابل مشاهده نیست پس او حافظ منافع بورژوازی است. از لوکاک تاثیرک گفته‌اند انقلاب اکتبر فلان بود، و چون ناباکوف به این حرف تن نداده پس محافظه‌کار است. ادوارد سعید و اسپواک درباره‌ی استعمار خروارها نوشته‌اند، و چون متن کنراد با نظریه‌های آنان نمی‌خواند پس او نژادپرست است. بدیو گفته است انقلاب فلان

است و وفاداری بهمان، و چون آن چه گلشیری نوشته با نسخه‌ی استاد نمی‌خواند پس گلشیری هم به رخداد "بی‌وفا"ست. شکل‌های لیبرالی عقب مانده و مضحکی از این فرمول بندی هم در دسترس است: زنان در آثار فلان کس نقش فعال ندارند، پس او مردسالار است. داستان‌های گلشیری به یک زبان و یک لحن نوشته شده‌اند و در آن‌ها می‌فروش و محتسب و مهندس و حزب‌اللهی همه مثل هم حرف می‌زنند، پس او دیکتاتور است. این شکل ساده لوحانه از نقد ادبی، که در نهایت هیچ نمی‌گوید، نمی‌تواند بگوید چون مجموعه‌ای از چیزهای بی‌ربط را به زور تنگ هم می‌چپاند، به وفور در اقصی نقاط جهان منتشر می‌شود، و مثل هر ابتذال جهان شمول دیگری، سهم ما هم از آن کم نیست.

در چنین نگاهی متن ادبی همچون انگل نظریه‌نگریسته می‌شود، مزاحمی حقیر که به تن سخی و باشکوه نظریه چسبیده و می‌خواهد از او تغذیه کند، و نظریه نگاهش می‌کند، اگر دید که با توقعات او جور درمی‌آید، از شیرهای گران‌بهای وجودش در جان او می‌دمد و زیر پر و بال می‌گیردش، و اگر به نظرش زشت آمد و با خواسته‌هایش سازگار نبود، از هر گونه فحاشی فروگذار

نمی‌کند. در چنین نوع برخورد با متن دیالکتیکی در کار نیست، هیچ گاه متن ادبی نظریه را بحرانی نمی‌کند، فقط نظریه است که به خود اجازه می‌دهد در باب ادبیات قضاوت کند. منطق حرکت در این جا از بیرون به درون است: مجموعه‌ای از اطلاعات و نظریه‌ها در باب انقلاب و دموکراسی و مردسالاری و برابری موجود است و خدشه ناپذیر، و "حالا می‌ریم که داشته باشیم" این بازی مضحک را، که آیا متن ادبی مان به این مجموعه‌ی داده‌ها می‌خورد یا نه. منطق حرکت در صورتی خلاق است و "انتقادی" که از درون به بیرون باشد، زمانی که ادبیات و نظریه هر دو محک سنجش یکدیگر باشند، و این یعنی بیرون کشیدن منطق درونی روایت، کشتن اثر و نشان دادن هسته‌ی منشور آن، و درگیر شدن با زمینه‌ی تاریخی خلق اثر، که دشوار است و مستلزم "عرق ریزی روح"، و با اطلاعات ویکی‌پدیایی ممکن نیست. آنان که با خروار نظریه و نام ادعای دست یافتن به حقیقت متن ادبی را دارند، مثل قاتلی‌اند که برای کشتن کسی اجیر شده ولی جرأتش را ندارد، با این حال پیش اجیرکننده‌اش می‌رود و می‌گوید طرف را کشتم، و درست در همان لحظه آن کس که باید کشته می‌شد از در دیگر وارد می‌شود.

۲

ناباکوف علاوه بر ضد انقلاب بودن شهرت دیگری هم داشت، و آن ابتلا به نوعی "سادیسیم ادبی" است. خود او نیز در مصاحبه‌ای اذعان کرده است به این که لذت می‌برد از شکنجه دادن شخصیت‌هایش، از قرار دادن آنان در موقعیت‌هایی که هیچ راه فراری نداشته باشند و امکان مقاومتی برایشان وجود نداشته باشد. همین است که شخصیت‌های ناباکوف همگی سرنوشت‌هایی بسیار تلخ و دردناک دارند، و خواندن آثار او نازک‌دلان را آشفته می‌کند. گلشیری نیز نوع دیگری از "سادیسیم ادبی" را در کارش به نمایش می‌گذارد، منتها اگر ناباکوف به واسطه‌ی موقعیت شخصیتش را عتاب می‌دهد، ابزار شکنجه‌ی گلشیری زبان است. زبان گلشیری، که زبانی به دقت پرداخت شده است و محصول آشنایی عمیق نویسنده با فارسی نویسی است، اغلب مثل شلاقی بر سر شخصیت‌ها فرود می‌آید و خفه‌شان می‌کند. زبان‌های مختلف در آثار گلشیری وجود ندارد، این نیست که او برای هر شخصیت زبانی مطابق با جایگاه اجتماعی و طبقاتی او خلق کند. او یک زبان دارد که مثل بولدوزری از روی شخصیت‌ها رد می‌شود و

لهشان می‌کند، و همین است که زبان بر سر شخصیت‌ها فرود می‌آورد، داستان نویسی او می‌تواند محمل مناسبی برای جولان ضمیر "ما" باشد. این حرف‌ها در جهان عشق تکرر امروز حرف‌های خطرناک و آزارنده‌ای است، به خصوص که عشوه‌گری به نام گفت‌وگو و صداهای گوناگون حتی سرسخت‌ترین دشمنان لیبرالیسم را هم از غمزه‌ی خود بی‌نصیب نگذاشته است. گلشیری اما از این جنس نیست. او نه نویسنده‌ی گفت‌وگو و تکرر، که نویسنده‌ی عذاب است. سیاست از ارکان کار گلشیری است، و تورقی در همین کتاب "نیمه‌ی تاریک ماه" به خوبی نشان مان می‌دهد که او در تمام دوران فعالیت ادبی‌اش تا چه حد با این مضمون درگیر بوده است. اما روایت گلشیری از تاریخ سیاسی معاصر ایران روایتی خاص است، و می‌توان آن را "روایت عذاب" نامید. از دید او تاریخ ما جز مجموعه‌ای از شکست‌ها نبوده است، و روایت او در "فتح‌نامه مغان" از مهم‌ترین واقعی‌های سیاسی تاریخ ایران، یعنی انقلاب ۵۷، نشانگر همین تمرکز او بر مسأله‌ی شکست است. در داستان او، شلاقی

فرقی نمی‌کند گلشیری در باب انقلاب چه در سر داشت، نثر او تجسم انقلاب است، تجسم موقعیتی است که در آن منطق برابری بر کل جامعه حکومت می‌کند، و به جای تکرر، سیاست (در این جا زبان) به همگان صدای واحد می‌بخشد

گویی همه را بی‌ثبات و "معذب" می‌کند، به این دلیل که پیش از آن، به واسطه‌ی بولدوزر زبان، همه "هم‌ارز" شده‌اند. همین هم‌ارزی است که امکان جولان ضمیر "ما" را فراهم می‌آورد، همین هم‌ارزی است که دست گلشیری را باز می‌گذارد تا سوژه‌ی فردی را کنار بگذارد و سوژه‌ی جمعی را جایگزینش کند. در دوران انقلاب همه "معذب"‌اند، چه آنان که انقلاب کرده‌اند و چه آنان که مخالف انقلاب‌اند. واضح است که داستان گلشیری به هیچ وجه به معنای ضدیت با انقلاب نیست، که اگر چنین بود نویسنده شخصیت برات را خلق نمی‌کرد که تنها انقلابی حقیقی و وفادار به روح انقلاب در کل داستان است، و در عین حال، تنها شخصیت مثبت آن. باقی بار عذابی است که سال‌ها خفقان و استبداد بر دوش شخصیت‌ها افکنده است، روایت درونی شدن شکست‌هایی است که همچون وزنه‌ای به پای شخصیت‌ها بسته شده است، و روایت ترس شخصیت‌هاست از این که انقلابشان از مسیر منحرف شود، ترسی که به هیچ وجه نافی

منطق انقلاب نیست، و در عین حال، تاریخ نشان داد بی پایه نبوده است. همین اعمال منطق هم‌ارزی از طریق زبان، و عینیت بخشیدن به آن در قالب ضمیر "ما"، اتفاقی است پیچیده و بی سابقه، که به داستان "فتح نامه مغان" جایگاهی خاص می بخشد.

ژاک رانسیر در مقاله ی "سیاست ادبیات" تحلیلی عالی از فلوربر ارائه می کند که به کار بحث ما می آید. او پس از نقدی بر کتاب "ابله خانواده" سارتر که به گوستاو فلوربر اختصاص دارد، نشان می دهد که ایده ی انفعال سیاسی فلوربر و امثال او، به عصر خود نویسنده بازمی گردد: "مدت ها پیش از سارتر، مفسران معاصر فلوربر نیز چنین استدلالی را آورده بودند. آنان اشاره کرده بودند به گرایش شدید نثر فلوربر به جزئیات و بی تفاوتی آن نسبت به معنای انسانی کنش ها و شخصیت ها، که در نتیجه او برای چیزهای مادی و انسان ها ارزش یکسانی قایل می شد.

باربی دورویی *Barbey d'aureville* در نتیجه گیری اش از این نقد می گوید که فلوربر جمله هایش را همچون کارگری حمل می کند که سنگ هایش را در فرغونی به جلو هل می دهد. این منتقدان، همه اتفاق نظر داشتند که نثر فلوربر تحجر کنش انسانی و زبان بشری است." اما مسأله به زبان محدود نمی شود،

بلکه برای آن منتقدان، که در اوج اشتیاق سیاسی فرانسه زندگی می کردند، دلالتی کاملاً سیاسی دارد. آنان بر این باور بوده اند که امثال فلوربر و مالارمه، کلمات را بدل به "سنگریزه" کرده اند، کلمات را، که ابزار اصلی مبارزه ی سیاسی بوده اند، خنثی کرده اند و از طریق نوشتن و سرودن درباره ی "هیچ"، به انفعال اشراف منشا نه دامن زده اند. اما رانسیر نشان می دهد که آنان، و صد سال بعد خود سارتر، نکته ای مهم را ندیده اند، و آن این که نثر فلوربر تجلی همان دموکراسی ای است که آنان سنگش را بر سینه می زنند: "اگر دموکراسی داشتن توانایی واحد برای دموکرات بودن، ضددموکرات بودن یا به عبارت دیگر، بی تفاوتی به دموکراسی و ضددموکراسی نیست، پس چیست؟ فرق نمی کند فلوربر درباره ی مردم عادی و شکل جمهوری حکومت چه در سر داشت، نثر او تجسم دموکراسی بود."

و همین را در باب گلشیری می توان گفت: فرقی نمی کند گلشیری در باب انقلاب چه در سر داشت، نثر او تجسم انقلاب است، تجسم موقعیتی است که در آن منطق برابری بر کل جامعه حکومت می کند، و به جای تکثر، سیاست (در این جا زبان) به همگان صدای واحد می بخشد. جالب است که روایت فلوربر

از انقلاب ۱۸۴۸ در رمان "تربیت احساسات" شباهت های زیادی دارد با روایت گلشیری از انقلاب ۵۷، منتها منتقدان وطنی لابد وقت کافی برای خواندن رمانی ششصد صفحه ای ندارند، یا اگر بخوانند بی تردید لب به تحسینش خواهند گشود، چون به هر حال او فلوربر است، غولی دور از دسترس، و زدن گلشیری مسلماً کار ساده تری است. همین امر در مورد منتقدان کنراد و ناباکوف و سلین نیز صادق است. آنان ساده لوحانه به محتوای اثر متوسل می شوند، و گاه حتی به شکل ابلهانه ای زندگی شخصی نویسنده را وارد ماجرا می کنند، مثلاً از سخنرانی ناباکوف درباره ی لنین یا متنی که سلین در دفاع از یهودستیزی نوشت مدد می گیرند و فاشیسم و نژادپرستی را در ادبیات کشف می کنند. این ها به نقد ربطی ندارد و بیشتر به درد راه انداختن جنجال های خاله زنگی می خورد. با ورود به کار کنراد و ناباکوف و شکافتن نوشته هایشان می توان به وضوح دستاوردهای کنراد برای سیاست و آزادی، و نقد رادیکال امریکا و سرمایه داری را در آثار ناباکوف دید. گفتن این که از نظر بدیو انقلاب اکتبر رخداد بود، و ناباکوف، مثلاً در رمان پنین، نوشت که انقلابیون پدر فلانی را وحشیانه کشتند پس ناباکوف ضدرخداد است و ضدانقلاب، ضد

سیاست ادبیات: فتحنامه‌ی مغان

ارسلان ریحان‌زاده

۱

مایلم در عنوان این شماره تغییری پیشنهاد دهم: "ادبیات و سیاست". چراکه اگر نیک بنگریم انقلاب چیزی جزء حدود سیاست نیست. به تعبیری دقیق‌تر، اگر سیاست هم‌ردیف با تجلی ظهور مردم (*demos*) در مقام موجودات سخن‌گو فرض گرفته شود که مبتنی بر اصل برابری همه با همه است، آنگاه، انقلاب همان صحنه‌ی عمومی‌ای خواهد شد که شرایط تحقق چنین فرضی را فراهم می‌آورد. صحنه‌ای که با پاره‌شدن مرزهای تعیین‌گر نظم موجود، هر آنچه تا پیش از آن مجال تجربه را نمی‌یافت چنین امکانی را می‌یابد. فضایی که در آن، دیگر از تقابل دیدنی/نادیدنی، گفتنی/ناگفتنی، کردنی/ناکردنی، خوردنی/ناخوردنی، پوشیدنی/ناپوشیدنی نشانی نیست و سوژه‌های درگیر در آن، نامحدود شدن امکانات تجربه را تجربه می‌کنند. از این رو، روایت که بگوئیم سیاست گشودن مرزهای تجربه است.

نسبت سیاست و ادبیات در این نقطه معنادار می‌شود که در همانندی با سیاست، ادبیات نیز همین نسبت مبتنی بر برابری را با زبان برپا می‌دارد. افلاطون در رساله‌ی فائدروس، کلمه‌ی نوشتاری را در تقابل با کلمه‌ی گفتاری،

"کلمه‌ی یتیم" می‌نامد. ژاک رانسیر در تفسیری بر این گزاره، اذعان دارد کلمه‌ی نوشتاری همواره عنصری اضافی در نسبت با قلمرو همگانی بوده است، به طوری که قادر به رهاکردن خود از موقعیتی است که در آن نقش‌های ویژه‌ی خطاب‌گر و مخاطب و همین‌طور مرزهای امر گفتنی، با انضباط شدیدی تعیین یافته‌اند. برخلاف کلمه‌ی گفتاری که بسته به منطق تعیین یافته‌ی نقش‌های مناسب است، آنچه‌ان که هر کلمه "باید" در زمان و مکان مناسب خود به کار برده شود، کلمه‌ی نوشتاری، در نسبت با جهانی که در آن نقش‌ها، وظایف و گفتار افراد به دقت مشخص شده،

به طرز پایان‌ناپذیر و نامنتظر، نوعی "مازاد سرگردان" را نمایان می‌کند که گفتمانی هیچ‌زمان و مکانی مناسب استعمال آن نیست. درست بدین خاطر که در منطق توزیع و تقسیم این جهان جایی از آن خود نمی‌یابد، هر کسی می‌تواند آن را از آن خود کند. در واقع این مازاد کلمات، و رای آن منطقی که در کار توزیع و تقسیم جهان مشترک است، اشاره به قدرت برابری طلب زبان دارد که رانسیر آن را ادبیت (*literarity*) می‌نامد. قدرتی که همانا

توانایی آشفته‌کردن زنجیره‌ی کلمات، معانی و جاهای گفتن (*enunciation*) است. در باور عموم نقلی بدین مضمون وجود دارد که "هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد." ادبیات، نمود مشخص این واقعیت است که هر سخن در هر جایی و هر نکته در هر مکانی می‌تواند مجال ظهور بیابد. ادبیات از آن رو که تجلی بروز این آشفتگی است نسبت خود را با سیاست برمی‌سازد؛ و نه تنها در این جایگاه که موضوعی سیاسی را دست‌مایه‌ی کار خود قرار داده است. عطف به رانسیر، انسان به دو دلیل حیوانی سیاسی است: "اول، بدین خاطر که ما قدرت به جریان انداختن کلمات بیشتری را داریم، کلمات

آنچه که در داستان
فتحنامه‌ی مغان اتفاق
می‌افتد، بر خورداری
همگان از زبانی است
که تا پیش از آن زمان
آن را می‌فهمیدند اما
شرط بر خورداری از آن
را نداشتند

"بی‌فایده" و غیرضروری، کلماتی که از کارکرد دلالت‌مندی سفت و سخت تخطی کردند؛ دوم، به دلیلی که این توانایی بنیادین افزایش یافتن کلمات، از سوی کسانی که مدعی‌اند "درست حرف می‌زنند" بی‌وقفه با اعتراض روبه‌رو شده است. در مقام قیاس، اگر در عرصه‌ی سیاست گشودن مرزهای تجربه‌گری، برابری همه با همه را رقم می‌زند، ادبیات همین امر را با گشودن مرزهای زبان و بی‌معناکردن مرز کلمه‌ی

گفتاری با کلمه‌ی نوشتاری ممکن می‌سازد. در پرتو چنین نسبتی است که می‌توان طرح عنوان 'ادبیات و سیاست' را قابل دفاع دانست.

۲

حال ذیل این عنوان تازه چگونه می‌توان نسبت داستان فتحنامه‌ی مغان را با سیاست بررسی؟ شاید نخستین ظنی که بر وجود چنین نسبتی می‌رود، به واسطه‌ی موضوع داستان باشد که مشخصاً انقلاب ۵۷ را نشانه می‌رود. به تعبیری، این گمانه که داستان نسبت خود را با سیاست در این نقطه برپا می‌دارد که موضوعی کاملاً سیاسی، یعنی انقلاب را، لحاظ کرده است. اما نظر به آنچه گفته شد، این مدعا پذیرفتنی می‌نماید که بگویم نسبت فتحنامه‌ی مغان با سیاست پیش و بیش از هر چیز، نسبتی درون‌ماندگار در خود داستان است. امری که می‌توان از آن به مثابه نمودی از قدرت برابری طلب زبان یاد کرد.

اگر منطق توزیع امر مشترک جامعه را گواه این مثال ارسطو بگیریم که برده زبان ارباب خود را می‌فهمد اما حق برخورداری از آن زبان را ندارد، آنچه که در داستان فتحنامه‌ی مغان اتفاق می‌افتد، برخورداری همگان از زبانی است که تا پیش از آن زمان آن را

می‌فهمیدند اما شرط برخورداری از آن را نداشتند. سیاست داستان که در واقع سیاست کلمه‌ی نوشتاری است، پاره کردن مرزهای برساخته شده‌ی منطق توزیع امر مشترک جامعه است. منطقی که به رغم تأکیدش بر سهیم بودن همگان در امر مشترک جامعه، با توزیع فضای جامعه، براساس مرزبندی دیدنی/نادیدنی، کردنی/ناکردنی، خوردنی/ناخوردنی، پوشیدنی/ناپوشیدنی، عملاً امکان مشارکت همگان را در این فضا بی‌معنا می‌کند و مشخص می‌سازد تنها عده‌ای می‌توانند ببینند، بگویند، بکنند؛ و نه همه‌ی افراد جامعه. در این داستان این "عده" به "همگان" قلب ماهیت می‌دهد و به واسطه‌ی همان توانایی‌ای که کلمه‌ی نوشتاری از آن برخوردار است، برای همه‌ی شخصیت‌ها و مشخصاً برات، این کار شدنی می‌شود که، مثلاً، می‌توان بر پشت مجسمه‌ی اسب سوار شد، طناب کشید و آن را همراه با سوارش به زمین انداخت. متن، همچون خود عرصه‌ی سیاست، صحنه‌ای می‌شود که شخصیت‌ها در آن امکان گشودگی فضای تجربه را می‌یابند. حتی در آن بخش‌های مربوط به فضای پس از رخداد انقلاب که به واقع چیزی جزء بسته شدن فضای تجربه‌گری نیست، باز هم همگان حضور دارند. درست

برخلاف فضای به وجودآمده‌ی پس از انقلاب که در آن نه تنها شاهد حذف برخی از افراد و گروه‌ها، که حتی شاهد عدم امکان بازنمایی این حذف نیز بوده‌ایم، فتحنامه‌ی مغان، با بازنمایی این حذف و محذوفان،- پسر صدوق، صف اعدامیان مقابل جوخه‌ی آتش، مردی تیرخورده با پای شکسته بر برانکار و - ، امکان حضور آنان را در متن ممکن می‌سازد. در این مورد مشخص، این داستان از آنرو که با حضور محذوفان از طریق بازنمایی غیاب‌شان، توانسته امکان حضور همگان را فراهم آورد، پیوند خود را با سیاست برمی‌سازد. چراکه سیاست همانا به صحنه آمدن همگان است.

بخش‌های آغازین و پایانی داستان، سیاست ادبیات را به شکل دراماتیک‌تری ظنن می‌اندازد. هم در صحنه‌ی زمین‌افتادن مجسمه، و هم در صحنه‌ی مربوط به پیدا کردن بطری‌های عرق، قرابت‌های معناداری وجود دارد که با رجوع به آنها می‌توان ظنن این سیاست را بهتر دریافت. در هر دو صحنه، شاهد حضور پررنگ مردم هستیم که پر بیراه نیست اگر بگوییم همان حضور مردم در صحنه‌ی سیاست را یاد می‌آورد. باز در ادامه‌ی این تشابهات داریم که در هر دو صحنه به کنشی دست زده می‌شود که به معنای دقیق

کلمه پاره کردن مرزهای منطق توزیع امر مشترک جامعه است. به زمین انداختن مجسمه و نوشیدن عرق، از سوی منطق هر دو وضعیت که اتفاقاً وضعیت‌های متفاوتی هستند، تخطی کردن از مرزهای برساخته شده‌ی فضای جامعه تلقی می‌شود. درست به همین علت است که واکنش‌ها در این دو صحنه نیز یکسان است و با حضور نیروهای پلیس مردم به شکل خشونت‌آمیزی سرکوب می‌شوند. نشان‌دار کردن این قرابت‌ها، به رغم تفاوت محسوس وضعیت‌هایی که دو صحنه‌ی یادشده در آنها اتفاق می‌افتد، به قصد برجسته ساختن درک عمیقی است که این داستان و به طریق اولی نویسنده، از وضعیت تاریخی‌ای خود ارائه می‌دهد. درکی که ره به شناخت سیاست از پلیس و نهایتاً ستایش سیاست برده است.

عقب رفتن به وقتِ پیش رفتن

امیرهوشنگ افتخاری راد

بیاید یک اصل موضوعه را در دستور کار قرار دهیم: انقلاب دلالت بر تعلیق تام و تمام دارد، تعلیقِ زمان و مکان؛ تعلیقِ زمان و فضای حاکمیت: لحظه عزل نظر.

(یک توضیح: در دیالکتیک ماتریالیسم، مارکسیسم ذات گرا، تنها زمان خطی پیشرونده لحاظ می شد، فضا (space) غایب آن بود اما در دیالکتیک ماتریالیسم نو، ماتریالیسم هانری لوفور، فضا در سیاست گنجانده می شود. سیاست در این معنا، در زمره ی مقوله هایی چون اقتصاد، فرهنگ، سبک زندگی، و غیره نیست.)

پس:

ما زمان و مکان بعد از انقلاب داریم. اما آیا وضعیتِ تعلیق، بی زمانی و بی مکانی انقلاب، منفک از زمان و مکان بعد از انقلاب است؟ به بیان ساده تر، آیا پیامدهای انقلاب منفک از خود انقلاب است؟ انقلاب مدام رویایی بود که حامل خواسته ای نهفته بود: لحظه تعلیق امتداد یابد. چنین ایده ای را تروتسکی می توانست طرح کند. کسی که پیامد انقلاب را دیده بود. اما می دانست که توجه به پیامدها، عملی محافظه کارانه است. برای همین ایده انقلاب مدام را طرح

افکنی می کند. بسیاری نیز در جریان انقلاب ها، تنها با توجه به پیامدهای انقلاب، از آن اعلام پیشمانی می کنند، بارها شنیده ایم که

درباره انقلاب می گویند همین یک بار برای هفت پشتمان بس بود!

در هر صورت زمان و فضای بعد از انقلاب ساخته خواهد شد. انقلاب ۵۷، انقلابی بدون حزب پیشرو بود، دست کم

تا مقطعی حتی یک گروه خاص آن را نمایندگی نکرد. انقلاب ۵۷، انقلاب ذات گرا نبود.

فرضا اقتصاد گرایی مبنای آن نمی توانست محسوب شود. سیاست در انقلاب، فضاها و زمان ها را به حال تعلیق در آورد. تعلیق، خود گسست است و نمی تواند پیوستار شود. پس فضا و زمان بعد از انقلاب ساخته خواهد شد.

اما برسیم به فتحنامه مغان: این داستان عمدتاً مربوط به زمان و مکان بعد از انقلاب است: فضای میدان شهر در زمان انقلاب، خالی است زیرا دیگر مجسمه ای در کار نیست و مردم آنجا هستند. اما بعد از انقلاب، محل حد زدن است، در عین حال که مردم آنجا هستند، در زمان انقلاب، زمان معنا ندارد اما بعد از انقلاب، شب زمانی است که می توان استتار کرد و (فرضا در این داستان) به محل دفن عرق هارفت. مطالبات در زمان انقلاب،

بدون مرز است اما بعد از انقلاب، هر مطالبه ای مرز گروه های دیگر را مشخص می کند. اعلام پیشمانی می کنند، بارها شنیده ایم که

فرضا حجاب، کاملاً مرزها را حاکم کرد. در استان گلشیری، با فهرستی از "چی فکر می کردیم، چی شد" مواجه هستیم که در راس آن: "انقلاب. این فقط بالا آوردن امعاء و احشاء است." این همان توجه به پیامدهای انقلاب است، به

عبارتی روی آوردن به محافظه کاری. آیا نتیجه آن می تواند جز اعلام پیشمانی باشد؟

منطق کنار گذاشتن ناگزیر فضا و زمان را مستقر می کند. اما این هیچ ربطی به خود انقلاب ندارد. چون منطق انقلاب، گریز از فضا و مکان مستقر است. به واقع پیامدهای یک انقلاب هولناک است، به ویژه که می شنویم: انقلاب بچه هایش را می خورد. اما در وهله اول، منطق کنار گذاشتن همیشه مستقر است و از فضای روزگار این انقلاب است که می خواهد، به طور رادیکال، منطق کنار گذاشتن را کنار بگذارد. به عبارتی همه چیز را به حالت تعلیق در آورد.

آنچه در استان گلشیری مفقود است، همین نکته است. طبیعی هم هست زیرا در درجه اول هزینه های بعد از انقلاب ۵۷ گزاف و حتی بیهوده بود، در درجه دوم، فضا و زمان

فتحنامه مغان،
حدیث نفس
ایرانی است در
مقام گزارش

حاکم پس از انقلاب چنان انقلاب را در مقام اصل موضوعه ی مطروحه، محو کرد که وضعیت تعلیق دیده نمی شد یا از ذهن پاک شد. فضا و زمان مستقر دستکاری کننده، یک چشم انداز را در پیش می گذارد: آنچه اصل است پیامدهاست.

فی الواقع، تنش بین انقلاب (تعلیق فضا و زمان)، و پس از انقلاب (پیامدها به منزله استقرار و تاکید بر فضا و زمان) به تنش بین دو مفهوم از سیاست بازمی گردد: سیاست در مقام گشودن و تخریب، سیاست در مقام بستن و ساختن (فضا و زمان).

فتحنامه مغان البته از سویی دیگر بر نگرش حافظ تاکید می کند، شراب و عرفان در یک طرف، و قشری گری/ریاکاری و شریعت در طرف دیگر. به عبارتی، فتحنامه مغان، حدیث نفس ایرانی است در مقام گزارش. اما باز در همین مورد هم موضع گلشیری، به عنوان نویسنده مدرن، ارتجاعی است. پناه بردن به عرفان ایرانی در مقابل با تشریح نمی تواند موضع یک نویسنده مدرن، نشان دهنده محل شکاف های سنت و مدرن، باشد. این داستان حداکثر گزارشی از مردمانی است که خواهان تغییر وضعیت موجود اند اما با تغییر وضع موجود، خود گرفتار پیامدهای آن می شوند. بدی ترتیب راه حل چیست؟ به

فراموشی سپردن حافظه تاریخی: روزگاری عرق خور بودیم، بعد شدیم مسلمان دوآتشه، بعد یاد عرق خوری افتادیم. حتی در این داستان با شیزوفرنی ایرانی در آن مواجه نیستیم. امری که از قضا می توانست در چنین داستانی جای داشته باشد. صرف بیان عرفان/قشری گری بسنده نیست وگرنه این دوره چه فرقی با دوره حافظ خواهد داشت؟ در اینجا نیز، به واقع، ادامه این منطق، چیزی نیست جز محافظه کاری و عقب گرد. و اتفاقاً این توجه به پیامدها و عرفان ایرانی، گریز از شکاف ها و شیزوفرنی "ما"، همسو می شود با احتضار سیاست معاصر و استقرار فضا و زمان، سازماندهی زندگی روزمره.

فتحنامه مغان (پیروزی نامه پیشوایان مذهبی زرتشتی) همچنین یادآور نوعی باستان گرایی هدایت است در مقابل اسلام اعراب. به همین دلیل هدایت نویسنده مدرن ایرانی، در یک مقطع مرتجع (reactionary)، واکنش گر، کسی که نسبت به چیزی واکنشی عمل می کند، واپس گر) است و دچار یک ایدئولوژی کاذب (ناسیونالیسم) می شود. و چه چیزی می تواند گویاتر از این شیزوفرنی ایرانی باشد؟ گزارش فتحنامه مغان، در عین حال که واپس گری را هدف گرفته و نشان می دهد، اما چون نمی تواند شکاف را درونی کند، نمی

تواند تنش را به درون مرزهای خود بیاورد، با توسل به عرفان (که در مقام پوشاننده شکاف ها، و به همین دلیل تنها تفاوت "ما" با حدزن ها به منزله قدرت داران در فتحنامه مغان، روایت مظلومیت و قربانی شدن "ما" به منزله محذوفین ست وگرنه هر دو طرف معطوف به بازگشت به خویشتن اند)، خود مضمول واپس گری می شود و در نیمه راه نقد وامی ماند. گویی این تقدیر نویسنده مدرن ماست: عقب رفتن به وقت پیش رفتن.

انقلاب و ارتجاع در گلشیری: یک رهیافت دگماتیک

صادق حمزه علیپور

اگر به اصطلاحات مارکسیسم کلاسیک وفادار بمانیم، آن‌گاه، ذیل چنین عنوانی، مسأله اصلی شیوه بازتاب یافتن واقعیت انقلابی در فرم ادبی است، البته تاجایی که به ادبیات پیشرو مربوط می‌شود. یا به بیان دقیق‌تر: دگرگونی در مناسبات تولید در دوره‌ای خاص چگونه در ادبیات به مثاله روبنا بازتاب می‌یابد. ولی پیدا است که دگرگونی روبنا همواره با تغییرفازی نسبت به تغییرات در زیربنا صورت می‌گیرد و همین عامل تداوم پسمانده‌های مناسبات قبلی تولید در فرم مابعدانقلابی است. رجوع به تاریخ می‌تواند نمونه‌هایی از این بازتاب را نشان دهد.. ولی اگر بازهم عقب‌تر برویم، و از اصطلاحات مارکسیسم دگماتیک استفاده کنیم، مسأله نشان دادن رسوب سویه‌های بورژوازی در فرم ادبی است. بیایید 'فتح‌نامه مغان' را از همین منظر بخوانیم. مگر پست مدرنیست‌های ادبی نمی‌گویند متن چیزی جز تکثری شرارت‌بار نیست که به هر تفسیری تن می‌دهد و هیچ روایت اعظمی پشتیبان آن نیست؟ پس 'منظر' فوق نیز یک چشم‌انداز، یک 'تفسیر' ممکن است که، با استفاده از گفتار رایج، باید 'حق' بیان شدن بیابد.

بورژوازی به عنوان یک طبقه، به عنوان یک نیروی تاریخی تأثیرگذار، به

گفته مارکس، نیرویی در آن واحد انقلابی و فرم ادبی، یا اصلاً شکل‌گیری یک ژانر جدید، ارتجاعی است. یکی از مهم‌ترین نموده‌های این دوگانگی تاریخی نیز بی‌شک هنر و ادبیات آن به منزله اشکال مسلط و مؤثر روبناست. این دوگانگی چگونه در فرم و محتوا تجلی می‌یابد؟ همان‌طور که می‌دانیم، بورژوازی یگانه طبقه‌ای است که

**مهم‌ترین نکته فرمال
در مورد داستان
همان استفاده از
ضمیر اول شخص
جمع، یعنی ما، در
بخش عمده داستان
است**

وقت و امکان مادی تولید ادبی در سطح توده‌ای را دارد. ولی جنبه ارتجاعی بورژوازی و ضدیت ذاتی آن با طبقه بالارونده، یعنی پرولتاریا، عمدتاً هنری منحنی و فرمالیستی به بار می‌آورد. می‌توان به تحقیقی مفصل دست زد و نشان داد مناسبات تولیدی بورژوازی چگونه به فرم خاص رمان مدرن می‌انجامد، یعنی به ذهنی‌گرایی مفرط آن، گرایش آن به تصویرکردن سببیت و جسمانیت، و غیره، نظیر کاری که گئورگ لوکاچ در مورد رابطه این مناسبات با پیشرفته‌ترین شکل فلسفه بورژوازی، یعنی فلسفه کانت، انجام داد، همراه با دوگانگی شیء‌واره شده سوژه و ابژه در این فلسفه که بازتاب‌دهنده دوگانگی سرمایه/کار، یا صاحب ابزار تولید/کارگر است، والی آخر.

ولی وقتی از بازتاب یافتن مناسبات جدید در

بورژوازی و بعضاً سوسیالیستی بوده‌اند، هنوز نمی‌توان به درستی و به تمامی تصور کرد که در جامعه بی‌طبقه‌ای که خواهد آمد، در کمونیسیم واقعاً موجود، اگر هنوز عده‌ای به پراکسیس ادبی بپردازند، احتمالاً چه فرم‌های ابداع خواهد شد. این خود نیز می‌تواند موضوع تحقیقی مجزا و جذاب باشد.

هوشنگ گلشیری زمانی گرایش‌های مترقی روشنی داشته است و داستان‌هایی متعدد نیز نوشته است. اما در اواخر عمر، و سوسه فرمالیسم بر او چیره می‌شود و کار او هرچه بیشتر به انحطاط‌گرایی یا دکادانس بورژوازی نزدیک می‌گردد. فتح‌نامه مغان، به نحوی جالب توجه، کمابیش گویای چنین گذاری است و سویه‌های اصلی آن را حتی در فرم خود نیز بازتاب داده است. داستان مقطع زمانی نسبتاً کوتاهی را دربرمی‌گیرد: از کمی

پیش از انقلاب ۵۷ (و همین جا لازم به ذکر است که این انقلاب را نه می‌توان یک انقلاب بورژوازی-دموکراتیک به معنای کلاسیک آن دانست و نه یک انقلاب سوسیالیستی. مهم‌ترین نکته در مورد انقلاب ۵۷ جنبه پرننگ سیاسی آن است، چه به معنای تغییر در مناسبات سیاست قدرت و چه به معنای سیاسی شدن خود توده‌ها)، خود دوره انقلاب و کمی بعد از آن که برخی جنبه‌های سرکوب‌گرانه و اقتدارآمیز انقلاب صریحاً رومی‌آید. داستان روایت عده‌ای دوست است که در یک شهرستان، تجربه انقلاب را از سر می‌گذرانند. یکی از این انقلابیون، برات، که در ضمن عرق فروش و عرق خواری قهار است، قهرمان اصلی است. اما مهم‌ترین نکته فرمال در مورد داستان همان استفاده از ضمیر اول شخص جمع، یعنی ما، در بخش عمده داستان است. این یک تمعید ادبی هوشمندانه است برای نشان دادن این واقعیت که در دوره انقلابی، سوژه‌ها از فردی‌گرایی بعضاً ارتجاعی بورژوازی فاصله می‌گیرند و تحت یک سوژه مبارز جمعی وحدت می‌یابند. هیچ 'من' منحصر به فرد و نفع‌طلبی در این قسم روایت نیست. حتی صحنه‌های مربوط به شرب خمر و مسایل مربوط به آن نیز به میانجی همین 'ما'ی انقلابی توصیف می‌شود.

گلشیری این تمهید فرمال را حقیقتاً به نحوی استادانه، بدون درافتادن به شعارگویی و ابتذال‌گرایی موجود در فرم‌بازی‌های بورژوازی، به اجرا درمی‌آورد. در این مرحله، ما همچنان مایی سیاسی است که از منافع و علایق شخصی به دور است. اما هرچه جلوتر می‌رویم، هرچه از انقلاب فاصله بیشتری می‌گیریم (و احتمالاً، همزمان، هرچه انقلاب هم از خودش فاصله می‌گیرد)، این ما رفته رفته به من، بدل می‌شود، آن هم، در خود داستان، به میانجی عرق، به عنوان منبع لذت و کیف فردی مشخصاً خرده بورژوازی. در پایان داستان نیز ما با یک عیش سرکوفته ظاهراً جمعی روبه‌رو می‌شویم که در آن، من‌های بسیار، غرق در لذتی بدوی، بری از هر نوع آگاهی و ادراک، منفرداً، به خیال خویش، در برابر ظلم، در برابر ناآزادی، دست به اعتراض می‌زنند. این همان ایدئولوژی ارتجاعی خرده بورژوازی است که ریشه در عرفان‌گرایی منحنط ایرانی نیز دارد. لذت‌پرستی به واقع یکی از ابزار اصلی بورژوازی علیه شک‌گیری هر نوع سوژه جمعی است. هوشنگ گلشیری در اینجا مقهور این ایدئولوژی می‌شود. رشد و تحول ادبی بعدی او نیز گویای بسط این انحطاط‌گرایی در عرصه فرم است. اما باید اذعان کرد که او در

این داستان، و چند داستان دیگر، تلاش‌هایی ستودنی به خرج داده است برای دست‌یابی به فرمی مترقی در جهت حصول به رئالیسمی پیشرو و خودآگاه.

موضوع شماره بعد: بلاهت
