چه کسی داستان ایران را می‌نویسد؟

روایت های متنازع و تاریخ نگاری فردی و جمعی در ادبیات داستانی معاصر[1]

محمّد مهدی خرّمی

[1] این نوشته ترجمهٔ بخشی از یکی از است گفتارهایی که تحت عنوان "Who Writes Iran?" در یکی از کلاس‌های ادبیات دانشگاه نیویورک (۲۰۰۶) ارائه شده است. با توجه به شرایط کنونی چاپ و نشر، سمت‌هایی از این گفتار در این ترجمه نیامده و ناگزیر گه گاه پرش‌هایی در متن دیده می‌شود.

جنبش فکری وضعیت‌گرایان در سال ۱۹۵۷ از طریق شکل گیری *انترناسیونال وضعیت‌گرایان* در دهکده‌ای کوچک در ایتالیا و سپس انتشار نشریه‌ای به همین نام اعلام موجودیت کرد. بنیان‌های فکری این جنبش را باید از یک سو در حیطهٔ تئوری‌های مارکسیستی در خصوص نقد جامعهٔ سرمایه‌داری و از سوی دیگر در حوزهٔ جنبش‌های هنری-ادبی آوانگارد قرن بیستم جستجو کرد. به لحاظ تاریخی، اکثر بنیانگزاران این جنبش، به دنبال از سر گذراندن تجربه‌های عینی و ذهنی دادائیسم[۲] و سوررئالیسم و نیز نقدشان، خود را با مبانی جنبش هنری لتریسم همسو یافتند و در واقع این انترناسیونال لتریست بود که بعد از وحدت بنیانگزارانش با متفکران وضعیت‌گرا، و یا آنچنآن که گی دوبورد مهم ترین چهرهٔ وضعیت‌گرایان می‌گوید، "بعد از کنترل آن به توسط وضعیت‌گرایان" به انترناسیونال وضعیت‌گرایان تبدیل شد.

فرآیند نقد و رد دادائیسم و سوررئالیسم و نیز نقد و پذیرش برخی مبانی لتریسم و سپس تکامل آن با توجه به مفهوم پایه‌ای ادغام هنر و زندگی بود که در ابتدای کار توسط سوررئالیست‌ها نیز مطرح شده بود و پیروان جنبش دادا نیز به آن پرداخته بودند اما به زعم وضعیت‌گرایان، به دلیل عدم درک یگانگی جوهر هنر و زندگی از آن دور شده بودند. به عبارت دیگر وضعیت‌گرایان بر آن بودند که می‌باید اندیشهٔ سنتی هنر به مثابهٔ حیطه‌ای خاص و متفاوت با زندگی را از میان برداشت و سپس آن را دیگرگونه و به شیوه‌ای بسیار فراگیرتر

---

[۲] در این که آیا دادائیسم را می‌توان جنبشی هنری تلقی کرد و یا این که باید آن را جنبشی در "اعتراض به هنر موجود" خواند اختلاف نظر وجود دارد. حتی چگونگی انتخاب نامی که برای این جنبش انتخاب شده است محل اختلاف است. گفته می شود که بنیانگزاران این جنبش صرفا از طریق باز کردن یک فرهنگ لغت آلمانی فرانسوی، به طور تصادفی، این کلمه را انتخاب کردند. ایده‌آل گرایان این جنبش حتی تا آنجا پیش رفتند که ترجیح می‌دادند بجای واژهٔ دادائیسم از "جنبش دادا" استفاده شود تا مبادا بازتابی مشابه با جنبش‌هایی چون سوررئالیسم و غیره در اذهان ایجاد شود.

توصیف کرد. در واقع این موضع وضعیت‌گرایان و نیز رابطه شان با جنبش های هنری ـ ادبی دادائیسم، سوررئالیسم و لتریسم به خوبی بیانگر دغدغه‌های متفکران این جنبش نسبت به خصوصیات فراگیر و بلکه جهانشمول جامعهٔ سرمایه‌داری مدرن ـ و البته و مشخصا فرانسهٔ بعد از جنگ دوم ـ است. امروزه وضعیت‌گرایان دقیقا به خاطر نقد گسترده‌شان از سرمایه‌داری مدرن و در رابطه با تجدید نظرشان در مبانی اساسی نقد مارکسیستی (به ویژه جایگاه مفاهیم سنتی زیربنا و روبنا) و در عین حال پرداختن‌شان به مقولهٔ هنر به عنوان مفهومی بسیار گسترده مورد توجه مجدد قرار گرفته‌اند.[۳] مفاهیمی که وضعیت‌گرایان در رابطه با جوامع مدرن مطرح کرده‌اند باید در رابطه با چنین بستری مورد نظر قرار گرفته شود.

بنا بر نظر وضعیت‌گرایان، در ارتباط با مقولهٔ کنترل اجتماعی، هدف ساختار قدرت در چنین جوامعی تحمیل گفتمان مسلط بیشتر از طریق کنترل "عقاید عمومی" تا از طریق استفادهٔ مستقیم از زور است. البته گفتمان‌های مسلط جوامع مختلف در این امر به یک اندازه موفق نیستند. دوبورد در همین رابطه به دو فرم اصلی "قدرت‌های نمایشی" اشاره می‌کند و آن ها را "متمرکز" و "پراکنده" می‌نامد.[۴] مثال‌هایی که دوبورد از فرم متمرکز به دست می‌دهد فاشیسم و استالینیسم و کلا حکومت‌های توتالیتر هستند و به عبارت دیگر می‌توان گفت وجود این نمونه‌ها در کنار نمونه‌هایی که این کنترل را از طریق "آرای عمومی" اعمال می‌کنند بر این نکته تأکید دارد که هرگاه ساختار قدرت در تحمیل مسالمت‌آمیز گفتمانش خود را ناتوان بیابد لاجرم کار را به تحمیل قهرآمیز می‌کشاند. عملکرد گفتمان‌های در قدرت در بسیاری از دوران‌های پس از انقلاب در جوامع مختلف مثال واضحی از این امر است.

مقاله حاضر به یکی از اساسی‌ترین حوزه‌های این تحمیل یعنی تحمیل روایت‌ها و تعاریف تاریخی مربوط به گذشته و حال می‌پردازد و در این خصوص به نمونه‌هایی از بازتاب‌های ادبی تقابلِ گفتمانی ناشی از این تحمیل در ادبیات داستانی معاصر ایران اشاره می‌کند. پیش از پرداختن به بحث اما باید اشاره شود که مراد از کلمهٔ گفتمان در اینجا مجموعه‌ای از نشانه‌ها و عملکردهاست که هستی اجتماعی و تولید اجتماعی را سازماندهی

---

[۳] برای مطالعهٔ بیشتر در این مورد رجوع کنید به:
Steven Best & Douglas Kellner, "Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle"
http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell17.htm.

[4] Guy Ddebord, "Comments on the Society of the Spectacle", trans. Malcom Imrie, http://www.notbored.org/commentaires.html. p. 3 of 30.

می‌کند. ساختارهای گفتمانی از طریق تکرار و تداوم، در واقع حس وابستگی به گروه، طبقه و یا هر گونه ساختار اجتماعی را متحقق می‌کنند و نیز احساس دیگر بودن را زمانی که فرد در خارج از این ساختارها قرار دارد بوجود می‌آورند.[۵]

بنیان تئوریک بحث تقابل گفتمانی بر این نکته استوار است که گفتمان رسمی کنونی و در قدرت که بنا به تعریف دوبورد شکلی "متمرکز" از حکومت است با اتکای بیش از حد بر زور برای تحمیل روایت‌هایش به شکل‌گیری روایت‌های متنازعی دامن زده است که عملا این نسخه‌های تحمیلی را نه تنها ناکارآمد بلکه به ضد خود تبدیل کرده‌اند.

چنآن که پیشتر اشاره شد، تفاوت کلی ساختارهای "متمرکز" و "پراکنده" در "جوامع نمایشی" در چگونگی تحقق اهداف است. در شکل "پراکنده" اساس کار بر اقناع قرار دارد و در این مسیر قدرت مسلط از طریق ارائهٔ گفتمان‌ها و روایت های خود تلاش می‌کند تا تمام حوزه‌های زندگی اجتماعی و فردی را تعریف کند. این روایت‌ها و گفتمان‌ها که می‌توان آن ها را در چارچوب دیسیپلین‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی،. . . دسته بندی کرد چنان تصاویری از فضاهای موجود ذهنی و عینی در مقابل افراد جامعه قرار می‌دهند که این افراد، پس از پذیرش "ارادی" این تصاویر، عملا با آغوش باز از اهداف این جامعهٔ نمایشی استقبال می‌کنند. بی‌تردید در بسیاری از جوامع استفاده از این شیوه با موفقیت چشمگیری همراه بوده است و به همین جهت بیشتر ساختارهای در قدرت در جوامع مختلف از اتکاء بر شیوهٔ متمرکز هر چه بیشتر فاصله گرفته‌اند و به استفاده از شیوهٔ پراکنده روی آورده‌اند.

شیوهٔ متمرکز اما تاکید را بر زور می‌گذارد. در اینجا هم کماکان با تلاش این شیوه برای تحمیل گفتمان‌ها و روایت‌هایش مواجهیم اما این بار به نظر می‌رسد که ایدئولوژی مرکزی جامعهٔ نمایشی آن توان را ندارد تا با فعالیت همزمان در چارچوب دیسیپلین‌های مختلف، تعاریف "قانع کننده‌ای" از فضاهای متعدد فردی و اجتماعی ارائه دهد. و در واقع این ناتوانی است که به شکل‌گیری ساختارهای توتالیتری مانند فاشیسم و یا استالینیسم می‌انجامد

---

[5] Richard Terdiman, *Discourse / Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985, p. 54.

که اساسا از شیوه‌های متفاوتی برای "اقناع" استفاده می‌کنند.[۶] و این امر در چارچوب اهداف روایتیِ گفتمان در قدرت بازتاب‌های خاصی می‌یابد.

یکی از مهم ترین این اهداف ارائهٔ روایت‌های مربوط به واقعیت موجود و به طریق اولی تاریخ نگاری به طور کلی است. از نظر دوبورد این وجهِ جامعهٔ نمایشی پایه‌ای‌ترین پیش‌نیاز برای تثبیت این جامعه است و در این راه "ابتدایی‌ترین گام جامعهٔ نمایشی از میان برداشتن دانش و حافظهٔ تاریخی است. . ."[۷]

در این رابطه دروغ‌پردازی در مورد وقایع تاریخی مهم ترین شیوه است. در مواردی این دروغ‌پردازی از طریق نادیده گرفتن تام و تمام وقایع تاریخی‌ای که قابلیت گنجانیده شدن در چارچوب گفتمان مسلط را ندارند صورت می‌گیرد. اما در بیشتر موارد، گفتمان مسلط، با سادگی هر چه تمام‌تر، با نادیده گرفتن مسلمات و مستندات عملا به بازنویسی جاعلانهٔ تاریخ روی می‌آورد.

چنین تلاش‌هایی بخشی از پروژهٔ عظیم کنترل توضیح و تفسیر تاریخ معاصر و گذشته‌اند. این تلاش‌ها گاه به صورت تحمیل ساختارهایی بر اساس اسطوره‌ها و افسانه‌های مذهبی (که از طریق‌شان باید به وقایع نگریست) و گاه به صورت مسکوت گذاشتن روایت‌ها و نادیده گرفتن عناصری که با گفتمان در قدرت و درکش از تاریخ سازگاری ندارند خود را نشان می‌دهد. نتیجهٔ کار سیستمی است که به منظور تحمیل استراتژی‌هایی خاص در رابطه با برخورد به تاریخ، واقعیتِ گذشته و حال شکل گرفته و در این مسیر از شیوه‌هایی چون انحصار طلبی، مرزکشی‌های تصنعی میان خودی و غیر خودی، ایجاد محدودیت در زمینه‌های مختلف تحقیقی، . . . در ارتباط با روایت‌های تاریخی استفاده کرده است.[۸]

اما این تلاش‌های سیستماتیک که در راستای کنترل بی‌چون و چرای «وجدان تاریخی» جامعه و در صدد تعریف ایدئولوژیک آن هستند از سوی جریان‌های متعددِ روایت‌های آلترناتیوی که سعی دارند در این وجدان تاریخی سهمی داشته باشند به مبارزه طلبیده می‌شوند.

---

[۶] برای مطالعهٔ بیشتر در خصوص این مبحث در چارچوب تئوریک وضعیت‌گرایان به مقالهٔ زیر رجوع کنید:
Guy Ddebord, "Comments on the Society of the Spectacle", trans. Malcom Imrie, http://www.notbored.org/commentaires.html.

[۷] همانجا، ص. ۵ از ۳۰.

[۸] برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه رجوع کنید به کتاب
John Erickson, *Islam and Postcolonial Narrative*, Cambridge University Press, 1998.

به این ترتیب نوعی کشاکش روایتی/گفتمانی بوجود می‌آید که در آن گفتمان‌های مختلف هر کدام تلاش می‌کنند تا تاریخ را بر اساس چهرهٔ خود خلق کنند. می‌توان مجسم کرد که در جامعه‌ای که اصل بر ایجاد شرایط مناسب برای رشد و پرورش ایده‌ها و آرای مختلف و متفاوت قرار دارد بهترین حالت آن است که شرایط به گونه‌ای باشد که امکان حضور گفتمان‌های مختلف و متنوع و روایت‌های مربوط به آنان وجود داشته باشد اما واقعیت این است که گفتمان‌های در قدرت همواره تاریخ نگاری و تاریخ نگاران را وادار کرده‌اند که "به گونه‌ای به تاریخ بپردازند که با انتظارات و توجیهات و کلا تبلیغات قدرتمداران خوانایی داشته باشد؛ و البته همزمان این 'در قدرتان' به شدیدترین شکل ممکن به مقابله با تاریخ آلترناتیو و تاریخ نگارانش پرداخته‌اند."[9] این تلاش بی‌گمان قرابت چندانی با تاریخ نگاری راستین ندارد و صرفا به دنبال آن است تا با ایجاد و تحمیل رابطه‌ای روایی میان تاریخ ایران و جایگاه "درقدرتان"، وجود و حضور خود را مشروعیت ببخشد. از این نقطه نظر بهترین نمونهٔ قرن
بیستمی این "سرقت تاریخی" را در دوران نازی‌های آلمان باید جستجو کرد. شوشانا فلمن در مقالهٔ "سکوت بنیامین" با اشاره به نوشتهٔ مشهور والتر بنیامین، "تزهایی در بارهٔفلسفهٔ تاریخ"،[10] می‌نویسد:

تاریخ در این زمان به مالکیت نازی‌ها در آمده است (و کلا آنان که می‌توانند گفتمان تاریخ را کنترل و دستکاری کنند). هیتلر با تاکید بر اهمیت "پیروی از تاریخ" است که پیشنهاد می‌کند که آلمان باید انتقامش را از آنان که در جنگ اول شکستش داده‌اند و تحقیریش کرده‌اند بگیرد. . .

در دوران آلمان نازی، تاریخ فاشیست است. فاشیسم تحت عنوان هویت ملی بر اساس وحدت و تداوم تاریخی به خود مشروعیت می‌بخشد.[11]

---

[9] E. P. Thompson, *Visions of History*, A Collection of Interviews, Edited by Henry Abelove, Betsy Blackmar, Peter Dimock, and Jonathan Schneer, pantheon Books, 1984, P. 8.

[10] مقالهٔ "Theses on the Philosophy of History" در مجموعه‌های مختلفی از جمله *Illuminations* به ویراستاری Hannah Arendt و به ترجمهٔ Harry Zohn به چاپ رسیده است. (New York: Schocken Books, 1979)

[11] Shoshana Felman, "Bejanmin's Silence" ,*Critical Inquiry*, v. 2, no. 25, 1999, pp. 208, 209.

به چالش کشیدن چنین شیوه‌ای فوق‌العاده دشوار است چون بیشتر راه‌های مقابله مسدود شده‌اند؛ و به این خاطر است که در کشاکش با مبارزهٔ بی‌امانی که در آن گفتمان در قدرت از طریق کلان روایت‌هایش امکان ارائهٔ سیستماتیک روایت‌های "غیر" را تقریبا از میان برده است، گفتمان‌های متنازع، عملا و ناگزیر به استفاده از روایت‌های فردی روی آورده‌اند.

وضعیت‌گرایان در مباحث تئوریک‌شان در خصوص جامعهٔ نمایشی و در واقع نقدشان بر جوامع موجود، به همین موضوع اشاره دارند. گفتمان مسلط تلاش دارد تا از طرق مختلف و در زمینه‌های متفاوت، جهانی مصنوعی و کاذب در مقابل فرد قرار دهد و مهم ترین هدف نیز جلوگیری از تجربهٔ مستقیم تاریخ توسط فرد است که به اعتقاد من تنها از طریق روایت های فردی به چالش کشیده می شود. در واقع همانگونه که استیون بست و داگلاس کلنر اشاره کرده‌اند، دوبورد و سایر وضعیت‌گرایان در این خصوص پیرو تفکری "عمیقا دموکراتیک" بودند که تجربهٔ مستقیم و کنترل نشدهٔ فرد با جهان پیرامون را در تمام زمینه‌ها تجویز می‌کرد؛[۱۲] روایت‌های فردی، مبین این تجربه‌های مستقیم در چارچوب تاریخ و تاریخ نگاری‌اند.

این روایت‌های فردی، مانند روایت‌های گفتمان مسلط، مصالح داستانی خود را، از جمله، از وقایع معاصر انتخاب می‌کنند. به بیان تاریخ نگاران نو،[۱۳] این روایت‌ها حکایت‌هایی فردی‌اند که کمترین تاثیرشان این است که "کلان روایت‌های تاریخی را متزلزل می‌کنند."[۱۴] به اعتقاد من در ادبیات مدرن ایران ما به ازای ادبی آنچه تاریخ نگاران نو حکایت یا "خُرد روایت" خوانده‌اند "گزارش-قصه" است.

"گزارش-قصه" که می توان آن را شکلی در میانهٔ ژانرها یا گذاری میان ژانرها نامید در طیف میان تاریخ و ادبیات قرار دارد. روایت‌های متعلق به این شکل عموما مصالح داستانی‌شان را از وقایعی انتخاب می‌کنند که خوانندگان از قبل با آن ها آشنایی دارند اما این آشنایی صرفا در حد کلی است و در بسیاری موارد انعکاس مثله شده‌ای است که از ورای منشور گفتمان مسلط به چشم آمده است. نویسندگان روایت‌های گزارش-قصه عموما، و به دلایل مختلف، اطلاعات جامع‌تری در مورد مصالح داستانی دارند. این امر از یک طرف وجه گزارشی

---

[12] Steven Best, Douglas Kellner, "Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle," http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell17.htm.

[13] New Historicists

[۱۴] Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, the University of Chicago Press, 2000, pp. 49.

روایت را تقویت می‌کند و در نتیجه امکان پاسخ تاریخی خواننده[۱۵] را فراهم می‌آورد و از طرف دیگر بر ماهیت فردی روایت تاکید می‌کند که می‌تواند چنآن که اشاره شد تاریخ نگاری جامعهٔ نمایشی را به چالش بکشد.

یکی از نمونه های معروف این شکل، "نکند پاره کنم سینهٔ سهرابم را" از کتاب *گزارش-قصه ی ۱، سینه ی سهراب* نوشتهٔ فرخنده حاجی زاده است. مصالح داستانی این نوشته از واقعه‌ای گرفته شده است که در سال ۱۳۷۷ در شهر کرمان اتفاق افتاد. در مهر ماه سال ۱۳۷۷، شاعر جوانی به نام حمید حاجی‌زاده به همراه پسر نه ساله‌اش، کارون، مورد حمله قرار گرفت و هر دو با ضربات متعدد چاقو کشته شدند. به دنبال این واقعه درپاییز ۱۳۷۷ قتل‌هایی دیگر در ایران اتفاق افتاد و این مجموعه پس از مدتی به عنوان "پروژهٔ قتل‌های زنجیره‌ای" مشهور شد. این پروژه مشخصا از طریق ارعاب و تهدید و قتل، تحمیل سکوت به ویژه بر نویسندگان و هنرمندان را در دستور کارش قرار داده بود. بعد از مدتی گفتمان در قدرت اعلام کرد که این پروژه توسط یکی از مسئولین وزارت اطلاعات برنامه ریزی شده است و البته مدت کوتاهی پس از دستگیری این مسئول اعلام شد که ایشان-سعید امامی-از طریق خوردن داروی نظافت خودکشی کرده است. به روزنامه‌ها و روزنامه نگاران هیچگاه اجازهٔ تحقیق و خبررسانی کامل در این مورد داده نشد و تلاش همه جانبه‌ای از سوی گفتمان مسلط صورت گرفت تا این واقعه خاتمه یافته تلقی شود و طبیعتا این امر به شکل‌گیری روایت‌های متعدد فردی از این واقعه انجامید که عملا در روایت‌های وابسته به گفتمان رسمی تزلزل ایجاد می‌کردند. "نکند پاره کنم سینه ی سهرابم را"، اولین داستان مجموعهٔ "گزارش-قصهٔ ۱" بر چنین زمینه‌ای باید خوانده شود.

نویسنده، خواهر حمید حاجی‌زاده است و بنابراین اطلاعات دقیقی از چگونگی قتل برادر و برادرزاده‌اش دارد. در واقع در برخی نوشته‌های دیگرش-از جمله چند نوشتهٔ دیگر در

---

[۱۵] اشارهٔ من مشخصا به تئوری reader-response است که به طور کلی به حدود و زمینه‌های مشارکت نویسنده در متن می‌پردازد. منظور از "پاسخ تاریخی خواننده" امکانی است که چنین متونی برای بازسازی تاریخ از سوی خواننده فراهم می‌کنند.

همین مجموعهٔ *گزارش-قصه*-به جزئیات این قتل اشاره می کند؛[۱۶] اما در "نکند پاره کنم سینه‌ی سهرابم را" به نکات جزئی نمی‌پردازد. در این نوشتهٔ بسیار کوتاه مسئولیت آشنایی با جزئیات این واقعه بر دوش خواننده گذاشته شده است. عنوان نوشته چنآن که در زیرنویس صفحهٔ اول آمده است از یکی از اشعار حمید حاجی زاده گرفته شده است و نویسنده در سرتاسر داستان از اسامی واقعی استفاده کرده و گه گاه نیز توضیحاتی برای تاکید بر واقعی بودن آدم های داستان آورده است اما بیان جزئیات واقعه چنان که اشاره شد دل‌مشغولی اصلی نویسنده نیست. قصه نویس/گزارشگر، نوشته‌اش را با رجوع به شاهنامه و دو تن از قهرمانانش، سهراب و سیاوش آغاز می کند. سهراب، پهلوان/کودک دوازده ساله ای که پیش از آن که فرصت تجربه کردن زندگی را داشته باشد به دست پدرش، ندانسته، کشته می شود. (و بسیاری این داستان را نمادی از فرزند کشی جامعهٔ مستبد پدر-پیر سالار دانسته‌اند) و سیاوش، بیگناه‌ترین قهرمان شاهنامه که قربانی بددلی‌ها و بی‌رحمی‌های خویشان و بیگانگان می‌شود. قابل تامل است که گفتمان مسلط برای گفتن از وقایع مختلف با بکار بردن انواع شیوه‌ها و ترفندهای روایتی از اسطوره‌های مذهبی سود می‌گیرد اما قصه نویس/گزارشگرِ "نکند پاره کنم سینه ی سهرابم را"-و بسیاری دیگر از نویسندگان معاصر که عملا در مسیر شکل بخشیدن به گفتمان‌های متنازع حرکت می‌کنند- تلاش می‌کند تا با برقراری پیوندی میان قتل شاعری و فرزندش با سهراب و سیاوش، قهرمانان اسطوره‌ای شاهنامه، روایتی از گفتمانی "دیگر" به دست دهد. در واقع تلاش اصلی در این موارد و موارد مشابه بوجود آوردن پنجره‌ای است که مخاطب از طریق آن واقعه‌ای را ببیند و تجربه کند. و دقیقا به این علت است که عبارت "گزارش-قصه" عبارت دقیقی برای توضیح این گونه روایت‌های متعلق به گفتمان‌های متنازع است. خود نویسنده در توضیح انتخاب این عبارت گفته است که

> اراده هم که کنی گزارشی از لحظه‌ای، وضعیتی، زندگی کسی یا جریانی بنویسی به سمت روایت کشیده می‌شوی و به نوشته‌ات که برمی‌گردی می‌بینی نه قصه است به روال آنچه آموخته‌ای و نه طبق تعریف‌های قراردادی گزارش. پس ناچار

[۱۶] فرخنده حاجی‌زاده اخیرا کتاب دیگری به نام *من، منصور و الیرایت* منتشر کرده است (پاریس: انتشارات خاوران، ۲۰۰۶) که در آن در پس زمینهٔ فضایی فردی، یگانه و وهم زده به جزئیات بیشتری در مورد قتل برادر و برادرزاده‌اش اشاره کرده است.

برای هویت بخشیدنش نامی خودساخته بر آن می‌گذاری. نامی که تلفیقی از گزارش و قصه است. گزارش قصه.[۱۷]

چرایی فاصله میان این نوشته ها و گزارش بحث مهمی است که جایی دیگر به آن خواهیم پرداخت. اما پیش از آن باید ساختار پنجره‌ای را که راوی "... سینه ی سهرابم را" در مقابل خواننده می‌سازد کامل کنیم. گفتیم که یک بخش مهم چارچوب این پنجره از طریق خواندن و بازخواندن خاطرهٔ سهراب و سیاوش، به عنوان نمادهایی از بچگی، بیگناهی و نیز تباهی در جامعهٔ پیر/پدر سالارانه شکل گرفته است. نویسنده در مورد این مقولات جای تردید برای خواننده باقی نمی‌گذارد و برای اطمینان از شکل‌گیری این ساختار توضیح می‌دهد:

از زیبایی سیاوش می‌گفتی که با اسب سفید از سرخی آتش گذشت. دلم برای سودابه سوخت و تو چهره‌ی مهتابیت از خشم گر گرفت. پا کوبیدم مثل لجبازی‌های کودکیمان. پنجه‌هایم میان موهای سهرابت چرخید و گناه همه چیز را زیر سر کاووس پدر سالار دانستم. ما طعم تلخ پدرسالاری را از همان سال‌های نخستین و اولین سال‌های درس چشیده بودیم.[۱۸]

اسطوره‌های غیرمذهبی پیشااسلامی که قربانیان این واقعه (و سایر قربانیان قتل‌های زنجیره‌ای که در بعضی دیگر از داستان‌های این مجموعه و نیز آثاری دیگر به آن ها پرداخته شده است) در هویتشان ادغام می‌شوند علاوه بر شرکت فعال در ساختن پنجرهٔ نگاه، از طریق تداعی داستان این دو قهرمان (که یکی مستقیما و دیگری غیر مستقیم به دست پدرانشان به قتل می‌رسند) رابطه‌ای میان روایت اسطوره‌ای و جامعهٔ موجود بوجود می‌آورند. آخرین جملهٔ این پاراگراف در واقع حلقه‌ای است که روایت اسطوره‌ای را به تاریخ معاصر پیوند می‌زند. اما در این تاریخِ معاصر گزارشگر/قصه نویس بر خلاف آنچه ممکن است فورا به ذهن بیاید به ارائهٔ قطعنامه‌ای سیاسی/اجتماعی و کلی برعلیه قدرت موجود نمی‌پردازد؛ برعکس، جملهٔ آخر، روایت

[۱۷] فرخنده حاجی‌زاده، *گزارش-قصه‌ی ۱: سینه‌ی سهراب*، تهران: ویستار، ۱۳۸۰. ص. ۱۱.
[۱۸] *گزارش قصه‌ی ۱*، ص. ۱۴.

را به خاطره‌ای از زمان مدرسه و دورانی که تنبیه فیزیکی همچنان رواج داشت می برد.[۱۹] این خاطره متعلق به دوران کودکی نویسنده و برادرش است و یادآور زمانی است که برادر به دلیلی تنبیه می‌شود و فریادهای درد و اعتراض خواهر به گوش می‌رسند، "زوزه هایی" که یاد آور "زوزه های" مادر بعد از مرگ پسر و نوه‌اش هستند. ("من زوزه می‌کشیدم. مثل زوزه های مادر بعد از مرگ تو.")[۲۰]

این پنجره‌ای که در مقابل خواننده قرار داده شده است آرام آرام وجه دیگری پیدا می‌کند، وجه فردیت. به عبارت دیگر، روایت این قتل‌ها از فرم گزارش فاصله می گیرد، تابع نوسانات و هیجانات روحی و روانی فرد می شود و برخلاف پیش‌نیازهای ژانر گزارش، بیشتر به پیروی از جریان سیال ذهن می‌ماند. نویسنده از *شاهنامه* و قهرمانانش شروع می‌کند، بی مهری‌های رستم و کاووس جامعهٔ پدر سالار را در ذهنش زنده می‌کند و خاطرهٔ تنبیه شدن برادرش جان می‌گیرد و سپس زوزه‌اش زوزهٔ مادر را زنده می‌کند و این مسیر همچنان ادامه می‌یابد و خاطره های فردی یکی پس از دیگری در ذهن شکل می‌گیرند . . . اما با قدری توجه به نظر می‌رسد تکه‌های خاطرات دوران کودکی راوی و برادرش در مورد تنبیه شدن، بخش مسلط خاطره‌هاست و از کنار هم قرار دادن این تکه‌ها است که مهم ترین مولفهٔ فردیت پنجرهٔ نگاه شکل می‌گیرد. داستان به این ترتیب است که راوی و برادرش، بیشتر به ابتکار برادر، سه روز از مدرسه غیبت می‌کنند و اولیای مدرسه متوجه نمی‌شوند تا زمانی که مادر آن ها را در جریان قرار می‌دهد. اولیای مدرسه تصمیم می‌گیرند برادر راوی را هشتاد ضربه چوب بزنند و مطابق معمول خواهر دستهایش را پیش می‌آورد و می‌خواهد او را به جای برادر تنبیه کنند. این شیوه همواره نتیجه بخش بوده و از این طریق برادر راوی–و طبیعتا خود راوی–از تنبیه نجات می‌یافته‌اند. (و البته این بار خطا بزرگتر از آن است که بخشیده شود.) اواخر داستان، در مراسم ختم به قتل رسیدگان، آقای افراسیابی، یکی از معلم‌هایی که روز تنبیه حضور داشته و نتوانسته

---

[۱۹] جالب است که هنوز هم از شکل مدرسه و تنبیهات برای بیان دردهای گسترده تر استفاده می‌شود. نمونهٔ قابل ذکر این مسئله استفاده از "سرود یار دبستانی" در جریان برخی از تظاهرات سال‌های اخیر است. واضح است که انتخاب سرودهایی که در چنین مواقعی استفاده می‌شوند تابع عناصر متعددند اما بی‌تردید زنده کردن خاطرهٔ تنبیهات دوران کودکی و تشبیه‌شان به تنبیهات جامعهٔ پدر/پیر سالارانه یکی از عناصر اصلی است.

[۲۰] *گزارش قصه‌ی ۱*، ص. ۱۴.

بود مراسم تنبیه را تحمل کند، و مدرسه را ترک کرده بود، به سوی راوی می‌آید و در چشمانش خیره می‌شود. انگار می‌خواهد بگوید: "دخترم پس دست‌های تو کجا بودند؟"[۲۱]

روایت واقعهٔ این دو قتل، به دلیل اتکایش بر خاطره‌های شخصی، و به خاطر پیروی گه گاهش از سیالیت ذهن راوی، به غایت فردی است و غیر گزارشی و این جنبه از روایت زمانی که در کنار پیوند اسطوره‌ای که پیش تر اشاره شده قرار می‌گیرد در واقع قرائتی از این واقعه را پیشنهاد می‌کند که به وضوح در مقابل گفتمان مسلط قرار می‌گیرد. این تنازع گفتمانی هم در گزینش اسطوره‌های ماقبل اسلام نهفته است-که گفتمان مسلط همواره تلاش داشته آن ها را نادیده بگیرد-و هم از طریق اتکا بر "فردیت روایت تاریخی" خود را نشان می‌دهد. این خصوصیت یکی از مهم ترین ویژگی‌های یک دسته از آثاری است که گفتمان متنازع ادبی را تشکیل می‌دهند و در جایی دیگر بیشتر به آن خواهیم پرداخت. در اینجا صرفا اشاره به یک نکته که عملکرد غیر گفتمانی (و گه گاه ضدگفتمانی) "فردیت روایت تاریخی" را در گزارش-قصه نشان می‌دهد ضروری است. نمونه‌های گزارش-قصه، برخلاف مثلا ادبیات زندان، لزوما خود را از طریق تقابل مستقیم با روایت‌های گفتمان‌های مسلط تعریف نمی‌کنند. در بسیاری اوقات این نمونه‌ها در ابتدای کار و به گونه‌ای کاملا غیرمستقیم، مصالح داستانی‌شان را از فضاهایی انتخاب می‌کنند که گفتمان مسلط سعی داشته است تا سکوت را بر آنها تحمیل کند. در واقع تحمیل سکوت بر این فضاهای اتفاقا پر از واقعه، بخش پرمعنایی از تعریف گفتمان مسلط از واقعیت موجود و کنونی را تشکیل داده و می‌دهد. استفاده از عواملی چون سانسور، نیروهای امنیتی و زندان و شکنجه طبیعتا مقابلهٔ مستقیم با این تحمیل را دشوار می‌کند. و علاوه بر آن، این واقعیت که ابزار لازم برای تحقیق و گزارش در مورد این وقایع و فضاها طبیعتا در اختیار گفتمان مسلط است عملا امکان تحقق چنین تحقیقات و گزارش‌هایی را از میان برده است. نتیجتا وجه گزارشی گزارش-قصه نمی‌تواند از دقت یک گزارش متعارف برخوردار باشد. اما صرف صدا بخشیدن به روایت‌های خاموش شده، عملا در جهت ایجاد تعریفی از واقعیت موجود حرکت می‌کند؛ تعریفی که کاملا با تعریف گفتمان مسلط که سعی در متعارف شدن و طبیعی جلوه دادن خود دارد متفاوت است. اما این فاصله گیری از تعریف

---

[۲۱] *گزارش قصه‌ی ۱*، ص. ۱۹.

متعارف واقعیت موجود و کنونی، یکی از خصوصیاتی است که ادبیت یک اثر را تعریف می‌کند[۲۲] و بنابراین خصلتی که من آن را "فردیت روایت تاریخی" نامیده‌ام همزمان هم عملکردی غیر گفتمانی دارد و هم به عنوان عنصری از ادبیت عمل می کند.

این شکل‌گیری نوعی 'ضد تاریخ' است که در ادبیات معاصر ایران کاملا سابقه دارد. آشکارترین نمونه رضا براهنی است که راویان رمان‌های مختلفش جای جای به این نکته اشاره کرده‌اند. در *روزگار دوزخی آقای ایاز*[۲۳] اما به گونه‌ای کاملا واضح به این پروژه اشاره می‌شود. در مقدمه گونهٔ این رمان که تحت عنوان "قول کاتب" آورده شده است راوی می‌نویسد:

> چنین گوید کاتب این کتاب که چون ابوالفضل محمد بن حسین بیهقی به آستان درگذشتن در رسید قصه‌ای بدو سپرد که پاکیزه و تمیز به خط خویش آن را نگاشته بود و جای جای از نام و دیار خویش در آن یاد کرده. قصه به گونه‌ای بود که در آن حدیث محمود و ایاز از درون و انگار به چشم درون نگاشته آمده بود.[۲۴]

کاتب سپس اضافه می کند که "مشرفان محمود یا پسرش" کتاب را به دست آوردند و آن را به آب شستند اما "نقش کتاب از ذهن کاتب بالمره محو نشد"[۲۵] (همانجا) و پس از مدتی تصمیم می گیرد که آنچه را در ذهن دارد بار دیگر به صورت کتاب ارائه دهد. نویسنده/راوی اما پس از چند سطر، در توصیف شیوهٔ نگارشش[۲۶] توضیح می‌دهد:

---

[۲۲] فرمالیست‌های روس به طور مشخص ارائهٔ ادبی واقعیت را به گونه‌ای که متفاوت با واقعیتِ مرسوم موجود است یکی از عناصر ادبیت به شمار می‌آوردند. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه رجوع کنید به:
Victor Erlich, *Russian Formalism*, The Hague: Mouton, 1965. p. 252.

[۲۳] این کتاب در سال ۱۳۵۱ در ایران منتشر شد اما قبل از توزیع توسط دولت شاه ممنوع شد. تمام نسخه‌های کتاب از چاپخانه جمع‌آوری شدند و خمیر شدند. اما، بنا به گفتهٔ بهرام بهرامی ("درآمدی بر *روزگار دوزخی آقای ایاز*"، http://www.vazhe.com/ayaz101.htm ژوئن ۲۰۰۰) چند نسخه جان سالم به در بردند. این کتاب هنوز به طور کامل به فارسی منتشر نشده چون در دورهٔ جدید نیز مجوز دریافت نکرده است. بخش‌هایی از این رمان در کتاب *جنون نوشتن* آمده است. *روزگار دوزخی آقای ایاز* اما به طور کامل به زبان فرانسه منتشر شده است (۲۰۰۰).

[۲۴] رضا براهنی، *جنون نوشتن*، تهران: رسام، ؟، ص. ۶۹۰.

[۲۵] *جنون نوشتن*، ص. ۶۹۰.

[26] Metafiction

و البته خوب می دانید که این کاتب نسبت خویش را به آن کاتب به منظور حیلتی ساز کرده، چرا که کاتب حاضر فی‌الواقع نمی‌تواند و نمی‌خواهد هم که بتواند با آن کاتب نخستین پیوندی داشته باشد. گذشت قرن‌ها را بنگرید و حضور عصرها و وجود این همه فاصلهٔ عمیق را و دریابید که آنچه از ربط و پیوند بین دو کاتب گفته شد فقط محملی و یا مستمسکی ناچیز تواند بود در برابر ارباب زمانه تا رخصت تاریخ نویسی جدید را به مهر خویش مهمور گرداند.[۲۷]

این پروژه تاریخ نگاری آلترناتیو را به شکل بسیار گسترده‌ای در نظر دارد و به همین دلیل بحث در خصوص مسیر شکل گیری وجوه متعدد آن که در آثار مختلف براهنی دیده می‌شوند نوشته‌ای جداگانه می‌طلبد اما اشاره‌وار باید گفت که آثاری چون *بعد از عروسی چه گذشت*، *آواز کشتگان* و *چاه به چاه* گام‌های اولیهٔ شکل گیری گفتمانی متنازع بر اساس بازنویسی تاریخ (و در مقابل تاریخ جعلی گفتمان مسلط) هستند. فصل مشترک این تلاش‌ها این است که تقابل گفتمانی به گونه‌ای مستقیم و تماتیک بیان می شود.[۲۸] نکتهٔ مهم در این تقابل مستقیم و تماتیک این است که به نظر می‌رسد هیچگونه نیازی به اثبات "حقانیت" گفتمان متنازع عرضه شده وجود ندارد. دلایل ادبی این امر متعددند؛ از جمله اینکه گزارش گونه‌های مربوط به وقایع و فضاهای مختلف (و بدون تردید حضور تعداد قابل ملاحظه‌ای گزارش‌های زندان، پیش و پس از انقلاب ۱۹۷۹) آن چنان موثر عمل کردند که روایت‌های

در ادبیات مدرن ایران مابه ازای ادبی آنچه تاریخ نگاران نو حکایت یا "خُرد روایت" خوانده‌اند "گزارش-قصه" است.

---

[۲۷] *جنون نوشتن*، صص. ۶۹۰ و ۶۹۱.

[۲۸] در خصوص جایگاه تقابل مستقیم و تماتیک در ساختن گفتمانی متنازع رجوع کنید به Terdiman، ص. ۶۳.

آلترناتیو عملا به حد روایات پذیرفته شده و "طبیعی" ارتقاء یافتند و این مهم ترین نشانهٔ پیروزی یک گفتمان است.[۲۹] این طبیعی شدن به وجوه مختلف گفتمان‌های متنازع از جمله تاریخ نگاری امکان می‌دهد در مسیرهای مختلف گسترش پیدا کنند. به عنوان مثال در *روزگار دوزخی*. . . این امکان به صورت پروژهٔ تاریخ نگاری از پایین متبلور می‌شود. در *Practicing New Historicism*، نوشتهٔ کاترین گالاگر و استیون گرین‌بلت از این اصطلاح در چارچوب زیر استفاده می‌شود:

> کارگران، فمینیست‌ها، مخالفان نژادپرستی، به شیوه‌ای نه چندان ساختارگرایانه به اشاعهٔ تاریخ نگاری از پایین پرداختند تا در مقابل تاریخی که توسط پیروزان نوشته بود تاریخ شکست خوردگان نیز ارائه شود.[۳۰]

مهم‌ترین خصوصیت زبانی این گونه تاریخ نگاری استفاده از زبانی نامرسوم است که تا حدی یادآور تاریخ‌نگاری سنتی چپ است، آن‌گونه که مثلا توسط ای. پی. تامپسون، تاریخ نگار برجستهٔ بریتانیایی مورد بحث و ترویج و نیز عمل قرار می‌گرفت.[۳۱] تلاش تامپسون این بود تا پس از تاکید بر رابطهٔ میان زبان و گفتمان، زبان قراردادی تاریخ نگاری و تاریخ نگاران را که عملا مبین صداهایی خاص بودند کنار بگذارد و خصلتی چند صدایی به تاریخ نگاری ببخشد. گالاگر و گرین‌بلت به درستی به اهمیت این نگرش در مسیر شکل بخشیدن به تاریخ نگاری نو اشاره کرده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[۲۹] مهم ترین نشانهٔ پیروزی یک گفتمان و روایت‌هایش این است که خودش را معقول‌ترین و طبیعی‌ترین شیوه‌ها جلوه دهد. در واقع تجربه کردن فرهنگ‌های مختلف است که "معقول" بودن، "طبیعی" بودن، "ابدی و ازلی" بودن، و . . . بسیاری از این روایت‌ها را تحت سوال قرار می‌دهد.

[30] Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, the University of Chicago Press, 2000, pp. 53.

[۳۱] برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه به منبع زیر رجوع کنید:

E. P. Thompson, *Visions of History*, A Collection of Interviews, Edited by Henry Abelove, Betsy Blackmar, Peter Dimock, and Jonathan Schneer, Pantheon Books, 1984.

وقتی ای. پی. تامپسون، به عنوان مثال، در میان نوشته‌اش و بی هیچ پیش زمینه‌ای یک باره از صداهای "صیقل نایافتهٔ" طبقات پایین استفاده می‌کرد در واقع تلاش داشت تا با به حساب آوردن سوژه‌های تاریخی مسکوت مانده، ساختارِ تاریخی متفاوت و گذشته‌هایی متعدد را پی‌ریزی کند.

. . . شیوهٔ اصلی او این بود تا خواننده‌اش را با زبانی بیگانه مواجه کند، متعجبش کند و در مقابل مفاهیم ناسازگار قرارش دهد و به این منظور در بسیاری موارد از زبان‌های حاشیه‌ای سرشار از کلماتی ناآشنا [در تاریخ نگاری] و در عین حال پرمعنا، کلمات و عبارت‌های غیرایدئولوژیکی که گه گاه حتی با املای غلط نوشته شده بودند [احتمالا همانگونه که تلفظ می‌شدند] استفاده می‌کرد.[۳۲]

در نظر گرفتن این نکته به گمان من تا حد زیادی زبان نامرسوم *روزگار دوزخی*. . . را توضیح می‌دهد به ویژه آنجا که این زبان نامرسوم خود را به صورت توصیفات مشمئز کننده‌ای از صحنه‌هایی چون قتل و مثله کردن و تجاوز و . . . نشان می‌دهد. حسن میرعابدینی در توضیح این زبان نوشته است:

واقعیت گرایی بی پروای نویسنده در بردارندهٔ عصیان او بر ضد پذیرا بودن عامهٔ بازی خورده است. براهنی، مثل هنری میلر، در نقش یک سنت شکن می‌خواهد با توصیف عریان، جنبهٔ مشمئز کنندهٔ تاریخ و زندگی را عیان سازد. اما گرفتار وقاحت نگاری می‌شود. . .[۳۳]

به نظر من با توجه به خصائل اساسی متن *روزگار دوزخی*. . . استفاده از واژه واقعیت گرایی توجیه پذیر نیست. به طور کلی ویژه گی‌های این متن بیشتر با ادبیات فانتاستیک[۳۴] قرابت دارند

---

[32] Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, the University of Chicago Press, 2000, pp. 54, 55.

[۳۳] حسن میر عابدینی، *صد سال داستان نویسی ایران*، جلد ۱ و ۲، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۷، ص. ۴۳۳.

[۳۴] بنا به تعریف Tzvetan Todorov، ادبیات فانتاستیک ژانری است که در آن مرز واقعیت و فانتزی به هم می‌ریزد و در پایان اثر اطلاعات کافی در اختیار خواننده قرار داده نشده است که بر اساس آن بتواند ثابت کند آنچه که خوانده واقعی بوده است یا خیالی. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه رجوع کنید به:

تا واقعیت گرایی. و نپرداختن به این نکته است که باعث می‌شود تا زبان غیرمتعارف رمان "وقاحت نگاری" قلمداد شود. در واقع یکی از قرائت‌های منطقی این کتاب می‌تواند با توجه به این نکته صورت گیرد که این "وقاحت نگاری"ها در واقع معرفی زبان متباینی است که همواره توسط گفتمان مسلط نفی و طرد شده است. البته راوی براهنی در استفاده از زبان "نادرست" (نامرسوم) بسیار از این فراتر می‌رود و مثلا در جایی از رمان با اشاره به یکی از کتیبه‌های معروف دوران هخامنشی می‌آورد: "کنم مورش، جاه شهان، باه شزرگ و شیرومند، باه شابل، . . ." (ص. ۷۰) که شکل واژگون شده‌ای است از "منم کورش، شاه جهان، شاه بزرگ و نیرومند، شاه بابل. . ." و نمونه‌ها و اشکال استفاده از زبان "نادرست" و "نامفهوم" و "نامرسوم" در این متن بسیارند. در چارچوب مورد نظر این نوشته اما تاکید بر تاریخ نگاری از پایین به منظور اشاره به صداهای خاموش شده و یا عمدا به فراموشی سپرده شده است. براهنی در بخش پایانی مقالهٔ "گلشیری و مشکل رمان" و در ارتباط با بحث در مورد خصوصیت دیالوژیک در مورد *روزگار دوزخی . . .* می نویسد:

> در *روزگار*، هم ایاز آنجاست، هم محمود، هم منصور، هم امیر ارسلان، هم ملک جمشید، هم ملک محمد، هم کورش، و هم بچه ای که بجای کورش دفن شد، و ایاز آن بچهٔ دفن شده است که پس از ۲۵۰۰ سال زبان باز کرده است و بیرون می ریزد. . .[۳۵] ("گلشیری و مشکل رمان"، *رویای بیدار*، نشر قطره، ۱۳۷۳، صص. ۲۲۴ و ۲۲۵)

نکتهٔ مورد نظر من قسمت آخر این نقل قول است که داستان بچه‌ای را که بجای کورش دفن شد به یاد می‌آورد. بنا به روایت‌های سنتی، آستیاک، پدربزرگ مادری کورش و پادشاه مادها شبی به خواب می‌بیند که از شکم دخترش تاکی خواهد رویید که شاخ و برگهایش تمام جهان را فرا خواهد گرفت. خواب‌گزاران به او می‌گویند که دخترش فرزندی خواهد زایید که جای او را خواهد گرفت. آستیاک دستور می‌دهد که بچه را به محض تولد از میان بردارند. پس از تولد کودک، یکی از درباریان او را به چوپانی می سپارد تا او را بکشد. در همان زمان زن چوپان

Tzvetan Todorov, *Introduction à la litérature fantastique*, Paris : Editions Du Seuil, 1992.

[۳۵] رضا براهنی، "گلشیری و مشکل رمان"، *رویای بیدار*، نشر قطره، ۱۳۷۳، صص. ۲۲۴ و ۲۲۵.

پسری مرده به دنیا آورده است و لباس‌های کورش را به بچهٔ مرده می‌پوشانند و نام و یاد کودک مرده برای همیشه از خاطرها می‌رود. این داستان که به درستی در واقعی بودنش جای تردید است نمادی است از چهره‌هایی که به منظور حفظ روایت فاتحان محکوم به سکوت شده‌اند و بی‌صدایی‌شان عملا هویتشان را هر چه محوتر کرده است. از این زاویه شباهتِ شگفتی میان ایاز و این کودک وجود دارد. در روایت‌های رسمی تاریخی و ادبی صدای ایاز هیچگاه شنیده نمی‌شود و این بی‌صدایی لازمهٔ گفتمان مسلط محمودهای قرون و اعصار مختلف است.

یکی دیگر از نویسندگانی که آثارش سنخیت آشکاری با پروژهٔ روایت از زبان قوم شکست خورده و خاموش شده دارد بهرام بیضایی است. بیضایی این پروژه را با استفاده از بازخوانی اسطوره‌های پیشااسلامی و تقابلشان با اسطوره‌ها و افسانه‌های مذهبی دنبال می‌کند و در عین حال تلاش می‌کند تا، مشابه با براهنی، ترکیبی از تاریخ فردی و جمعی[۳۶] به دست دهد. فیلمنامهٔ *دیباچهٔ نوین شاهنامه* چنین نمونه‌ای است که اتفاقا از چارچوب زمان سلطان محمود استفاده می‌کند اما تاریخ آلترناتیوش را به شکلی دیگر و در عین حال و کماکان با تاکید بر صدای خاموش شدگان می‌سازد.

شاهنامه در زمان سلطان محمود به پایان رسید و فردوسی پس از سی سال کار به روی این اثر، به امید دریافت پاداشی آن را به محمود غزنوی تقدیم کرد و محمود اما آن را اثر شایسته‌ای ندانست. این بخش از داستان دانسته و این روایت پذیرفته شده است. بهرام بیضایی در *دیباچهٔ نوین شاهنامه* به بازسازی این دوران و این روایت پرداخته است به گونه‌ای که این بازسازی می‌تواند به سادگی در رابطه با تاریخ مدرن تاویل و تفسیر شود. بیضایی آثار متعددی دارد که در آنها از شخصیت‌ها و وقایع *شاهنامه* یا مستقیما استفاده کرده و یا الهام گرفته است اما هیچ یک از این آثار به اندازهٔ *دیباچهٔ نوین شاهنامه* قابلیت گنجانیده شدن در تاریخ نگاری نو را ندارند.

---

[۳۶] مشابه این اصطلاح را اولین بار رضا براهنی در مقدمه چاپ سوم *قصه نویسی*، در توصیف به ویژه آثار خودش بکار برده است. "قصه تاریخ خصوصی و عمومی من است." (جنون نوشتن، تهران: رسام، ؟، ص. ۷۴۳).

فیلم نامه با نمایی شروع می‌شود که در آن "گروهی بیست سی نفره در گذری دیده می‌شوند که جسدی را بر دوش می‌برند."[۳۷] این جسد فردوسی است. این حرکت جسد به توسط "دانشمندی" و جمعی از پیروانش متوقف می‌شود که با ملعون خواندن جسد از مرده‌بران می‌خواهد تا هر چه زودتر راه کج کنند که مبادا "ولایت به کفر [آلوده شود]."[۳۸] هنگامی که این دانشمند با بهت مرده‌بران مواجه می‌شود که سبب این خشم و لعن را می‌پرسند در جواب می‌گوید: "هیهات ای نادان از نادانی شما! - من رها نکنم تا جنازه‌ی او به گورستان مسلمانان برند که او مدح گبرکان گفته است. به کفرآبادش ببرید که کفر از او آباد!"[۳۹] یکی دیگر از مرده‌بران با ادب تمام به یاد "استاد" می‌آورد که او مرده است و قضاوت نهایی در دنیای دیگر و توسط داور نهایی انجام خواهم گرفت اما استاد فریاد می‌کند: "غم بی دینان می‌خوری بیدین؟ هیچ لابه نشنوم هرگز! - آتش پرستم اگر داور نهان سرخطِ بهشت به نامم نکند بدین تعصب که بر دینش می‌کنم. دورش کنید ملعون را. زود!"[۴۰] تردیدی نیست که چهرهٔ این دانشمند نزدیکی غریبی با تصویر تیپیک مذهبیون متعصب دارد و به واقع قرابت این کلمه با کلمهٔ ملا به معنای دانش آموخته بی‌گمان از روی تصادف نیست.

این داستان بیشماری نویسنده و هنرمند است که به دلیل ناسازگاری و یا صرفا عدم دنباله‌روی از گفتمان مسلط مغضوب واقع شده‌اند

تعجب آور نیست که در این فیلم نامه سردمدار گفتمان مسلط دوران، سلطان محمود غزنوی از طریق صفت غازی‌اش که تاکیدی بر خصوصیت مذهبی‌اش است تعریف می‌شود.[۴۱] و این ها تنها خصوصیاتی نیستند که تقریبا به گونه‌ای مستقیم خواننده را به یاد تاریخ معاصر می‌اندازند. در سرتاسر فیلمنامه تاکید آشکاری بر اهمیت زبان دیده می‌شود که البته با روایت سنتی دربارهٔ شاهنامه و اهمیتش در حفظ زبان فارسی کاملا سازگاری دارد. بنا بر این روایت که

---

[۳۷] بهرام بیضایی، *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، تهران: روشنگران، ۱۳۷۵. ص. ۵.

[۳۸] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۶

[۳۹] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۶

[۴۰] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۶

[۴۱] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۱۲.

مستندات تاریخی نیز دارد فردوسی این کتاب را در شرایطی تصنیف کرد که حکومت تازه پای اسلامی در ایران به تدریج در گسترش نه تنها مذهب نوین بلکه زبان عربی نیز موفق می‌شد. فردوسی در *شاهنامه* تا حد امکان از استفاده از واژه‌های عربی اجتناب کرده است و بیت معروف " بسی رنج بردم در این سال سی / عجم زنده کردم بدین پارسی" نیز بر آگاهانه بودن این تلاش اشاره دارد.

در *دیباچهٔ نوین شاهنامه* بیضایی مشخصا به این عرب‌گرایی و نیز ترک گرایی (اشاره به ترک نژاد بودن سلطان محمود) به عنوان نمونه‌ای از خودباختگی و حتی خودفروشی درمقابل "بیگانگان" اشاره می‌کند و بر رابطهٔ میان این گرایش‌ها و فراموشی هویت تاکید می‌کند. در یکی از صحنه‌های فیلمنامه این تقابل از زبان عاملی عرب که از این زورگفتن و زور شنیدن به جان آمده است، در سرزنش محاسبان همراهش که ایرانی‌اند و به منظور چاپلوسی بی‌جهت در استفاده از زبان عربی اغراق می‌کنند می‌آید. این عامل و همراهانش برای تحمیل مالیات بر فردوسی آمده‌اند.

> عامل زبانتان را نمی‌فهمم. شما ایرانیان بیش از آن عربی می‌گویید که من که پدر در پدر عربم! شبها وقتی می‌خوابید او [فردوسی] بیدار است، و وقتی تصویر خود را در آینه تف می‌اندازید او تبارنامه‌ی شما را می‌نویسد. وقتی شما از خدمت به ترک و تازی نان به روغن می‌آمیزید او محض خدمت به نیک‌ترین شما بار تنگدستی را به دوش می‌کشد. مالیات بر چه باید بست؟ بر کلمات؟ اگر او را پاداش نمی‌دهیم چرا باید غارت کنیم؟[۴۲]

و بی‌گمان این تنها داستان فردوسی نیست؛ این داستان بیشماری نویسنده و هنرمند است که به دلیل ناسازگاری و یا صرفا عدم دنباله‌روی از گفتمان مسلط مغضوب واقع شده‌اند و حتی امرار معاش‌شان مورد تهدید قرار گرفته است. بیضایی خود یکی از این نمونه‌هاست که در دوران پس از انقلاب به ویژه فیلم‌هایش یا اساسا اجازهٔ ساخته شدن نیافته‌اند و یا بعد از ساخته شدن با اشکالات متعدد مواجه شده‌اند. البته *دیباچهٔ نوین شاهنامه* به همان اندازه که یادآور

---

[۴۲] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۵۴.

داستان زندگی نویسنده‌اش است می‌تواند مبین سایر نویسندگان و هنرمندان مخالف‌سرای دوران کنونی باشد که به انواع مختلف تحت آزار و پیگرد قرار می‌گیرند و این آزار گه گاه حتی تا مرحلهٔ سوءقصد به جانشان هم رسیده‌است. در همین زمینه، نمایشنامهٔ *مجلس شبیه در ذکر مصایب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین*، یکی از معدود نوشته‌های بیضایی که بعد از مدتها اجازهٔ نمایش گرفت، به طور مشخص از جمله به واقعهٔ قتل‌های زنجیره‌ای و کلا وضعیت نگران‌کنندهٔ نویسندگان و هنرمندان و روشنفکران می‌پردازد و به دشواری‌هاشان در رودررویی با گفتمانی که روایت غیر را برنمی‌تابد اشاره می‌کند.

البته بازنویسی وقایع تاریخی صرفا یکی از خصوصیات *دیباچهٔ نوین شاهنامه* و آثار مشابه باید تلقی شود و به راستی این قبیل آثار را مطلقا نمی‌توان به مانیفستی سیاسی تقلیل داد که هدفشان بیان وضعیت خاص نویسنده و نویسندگی و یا حتی شرح و وصفی از وضعیت سیاسی معاصر است. این نکته بخصوص در مورد بسیاری از آثار بیضایی که در آنها از *شاهنامه* استفاده شده صادق است. در این آثار یکی از اهداف بوجود آوردن ساختارهایی است برای نگریستن، و از جمله نگریستن دوباره به تاریخ–معاصر و باستان–و نیز و به بیان براهنی تاریخ عمومی و خصوصی. این ساختارها در کنار یکدیگر گفتمانی را تشکیل می‌دهند که در تناقض آشکار با گفتمان مسلط قرار دارد و این تناقض را بیضایی در این فیلم نامه به آشکاری آورده است.

در یکی از معدود صحنه‌های فیلم نامه که سلطان محمود حضور دارد، "سلطان تنگ چشم غزنه بر تخت" نشسته است و "گرداگرد تالار عالمان و عاملان" ایستاده‌اند. دو تن از عالمان در بارهٔ فردوسی و *شاهنامه* صحبت می‌کنند و مطابق معمول پیش از هر چیز از مذهب او آغاز می‌کنند.

عالم نخست او شاهان پیش را بزرگ داشته تا سلطان عهد را کوچک کند؛ به من بگویید او بر چه مذهب است؟ همه باید مذهب سلطان دارند و سلطان خود بر مذهب خلیفه‌هاست.

عالم دو دروغزنی که مدح گبرکان می‌خواند بر چه خواهد بود جز طریقت آتش؟ فتح‌های کلان می‌شمرد مر کاووس و فریدون و کیومرث را تا رد باشد بر مغازی اولیاء و پهلوانی‌ها می‌ستاید مر زال و اسفندیار را تا طعنتی باشد بر شجاعت سلطان و سالاران.[۴۳]

در ادامه این "نقد" دقیق‌تر می‌شود؛ و در واقع مسئله فقط این نیست که شاعری داستان‌هایی را به نظم آورده است که پیش از ظهور اسلام اتفاق افتاده‌اند و طبیعتا نمی‌توانسته‌اند در مدح "مغازی اولیاء" باشند. آنچه که این علما و همنوایان مدرنشان به فراست دریافته‌اند این است که *شاهنامه* به منظور بازنویسی تاریخ نوشته شده است و مشابه با آثاری که در چارچوب تاریخ نگاری نوین به آنها پرداخته‌ایم[۴۴] تلاش دارد تا با بهره‌گیری از اسطوره‌هایی خاص و زبانی مشخص ساختارهایی در مقابل چشمان خواننده قرار دهد تا از طریقشان به دنیا و وقایع آن دیگرگونه بنگرند و در واقع روایات گفتمان پیروز را به چالش بکشد. این علما به درستی دریافته‌اند که انتخاب اسطوره‌ها و زبانی خاص بی‌جهت نبوده است.

واضح است که اولین نکته‌ای که در قرائت این متن‌ها به ذهن می‌رسد تقابل آشکارشان با گفتمان در قدرت است

عالم نخست[طوماری باز می‌کند] دلدل به رخش می‌بازد و جُند به سپاه و ثار به خون و نظم به چامه و ایقاع به سرود و عمامه به دستار و خیبر به رویین دژ. خُب دیگر چه می‌ماند؟ – حرم به مشکوی و قصاص به پاداش و محشر به رستخیز و اجل به مرگ! سوگ اگر هست بر سیاوش است یا سهراب یا ایرج و شادی اگر هست بر جشن‌های ایرانی است! عالمان عهد را دانشوران می‌خواند و علم را دانش، و از پارسی هر لغت که نو می‌کند سنگی است که بر مدارس پرتاب می‌کند و بر آنچه فضیلت و تقوی است![۴۵]

چنین قسمت‌هایی البته به دلیل ارجاعات مشخص قابلیت قرائت شدن در رابطه با زمان و وقایعی خاص را دارند اما به دلایل مختلف از جمله اشاره‌آمیز بودنشان، نمی‌توانند به حد

---

[۴۳] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۸۰

[۴۴] این نکته به گفتارهای دیگر *Who Writes Iran?* اشاره دارد.

[۴۵] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، صص. ۸۰ و ۸۱

تفسیر سیاسی خاصی تقلیل داده شوند. در واقع، نکتهٔ مهم این آثار که در عین اشاره به زمانی خاص در حیطهٔ زمانی و مکانی خاصی نمی‌گنجند این است که این آثار پس از ارائهٔ غیرمستقیم پیوندهایی ظریف میان واقعیت ادبی خلق شده در اثر از یک سو و وضعیت حاضر از سوی دیگر این امکان را برای خواننده فراهم می‌کنند که سایر قسمت‌های این واقعیت ادبی را نیز در پرتو این پیوندها بخواند. و به این گونه است که مثلا کتابسوزانی که در *دیباچهٔ نوین شاهنامه* سلطان محمود غازی مبتکر آن است[۴۶] به سادگی می‌تواند یادآور سیاست‌های دوره‌های جدیدتری باشد که به سوزاندن بیشماری کتاب منجر شد و یا تاکید نمایشنامه نویس بر نقش جهالت و فولاد در ساختن سپاهِ گفتمانِ مسلط یادآور دورانی معاصر باشد.[۴۷] در واقع در سرتاسر این فیلمنامه بیضایی در توصیف دوران محمود غازی به گونه‌ای از فردوسی و *شاهنامه*‌اش یاری گرفته است و گه گاه مستقیما از ابیاتی از *شاهنامه* استفاده کرده است که به سادگی قابلیت تعمیم داده شدن به زمان‌ها و مکان‌های مختلف را دارند.

یکی از موثرترین نمونه‌های استفاده از چنین شیوه‌ای در یکی از صحنه‌های پایانی *دیباچهٔ نوین شاهنامه* آمده است. زمینهٔ صحنه از طریق معرفی رستم فرخزاد، سردار سپاه ایران در زمان حملهٔ اعراب توصیف می‌شود. در این صحنه رستم فرخزاد پس از آنکه شکست ایرانیان مسجل شده است "بر یکی کرسی نشسته سپارشنامهٔ خود را می‌نویسد."[۴۸] و فردوسی انگار که از زبان او سخن بگوید در واقع از آینده‌ای می‌گوید که در پی شکست ایرانیان و چیرگی حکومت نوین خواهد آمد.

چو زین سالیان چارصد بگذرد — نبینی دگر در زمانه خرد
ز پیمان بگردند و از راستی — گرامی شود کژی و کاستی

...

ز دهقان و از ترک و از تازیان، — نژادی پدید آید اندر میان؛
نه دهقان نه ترک و نه تازی بود — سخن‌ها به کردار بازی بود.

...

رباید همی این از آن، آن از این؛ — ز نفرین ندانند باز آفرین.

---

[۴۶] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۱۰۴.
[۴۷] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۱۱۰.
[۴۸] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، ص. ۱۰۰.

...

نهانـی بتر زآشکـارا شـود؛ دل مردمـان سنگ خارا شود!
برنجد یکی دیگری برخورد؛ به داد و به بخشش کسی ننگرد

...

زیان کسان از پی سود خویش بجویند و دین اندر آرند پیش![۳۹]

واضح است که اولین نکته‌ای که در قرائت این متن‌ها به ذهن می‌رسد تقابل آشکارشان با گفتمان در قدرت است اما به گمان من نکتهٔ مهم تر آن است که هر یک از این متن‌ها به شیوه‌ای، گوشه‌ای و بخشی از تاریخی آلترناتیو را شکل می‌دهند و در ادامه و بر اساس این تاریخ، فضاهای متفاوت (فضاهای عینی، ذهنی، تخیلی، ادبی،. . .) را از طریق مجموعه‌ای از نشانه‌ها، نمادها و کدها تعریف می‌کنند. شبکه‌ای که از این طریق ایجاد می‌شود پس از مدتی آنچنان پیچیده می‌شود که شاید نتوان رابطهٔ مستقیمی میان آن و گفتمان‌ها و روایت‌های متنازع تشخیص داد اما بدون تردید همنوایی و همخونی این نشانه‌ها و نمادها با این روایت‌ها و تقابل‌شان با روایت‌های رسمی برای هر خوانندهٔ قابل حس و درک است و این گویاترین نمودار پیروزی گفتمان متنازع است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

[۳۹] *دیباچهٔ نوین شاهنامه*، صص. ۱۰۱ و ۱۰۲.