کتاب

هویت‌های سیالِ «بانوی لیل»

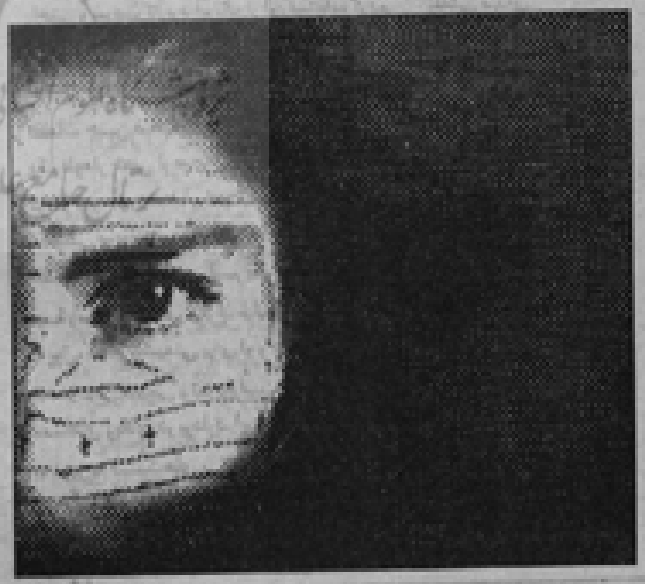
علی‌اصغر قره‌باغی

داستان «بانوی لیل» نوشتهٔ محمدمهدی‌لو از جنس داستان‌های پلیسی جنایی، اما پست‌مدرن و امروزی است؛ در فضا و جهانی وهمی می‌گذرد و یکی از مؤلفه‌های داستان امروز، وهمی بودن و اسرارآمیز بودن آن است. "بانوی لیل" رازی است که نه‌به‌نه گشوده می‌شود ولی راوی آن تعلیلی است و نه کلّ‌آگاه. خصوصی و نه خبرنگار؛ راوی، آموزگار کنجکاوی است که می‌خواهد بداند چه حادثه‌یی برای سلف او پیش آمده است.

سابقهٔ داستان پلیسی جنایی را باید در آخرین سال‌های سدهٔ هجدهم جست‌وجو کرد، اما پیش‌از آن، در داستان‌های انگلیسی کیفیتی پدیدار شد که می‌تواند زمینه و شالودهٔ داستان جنایی به‌حساب آید. این ویژگی و کیفیت را suspense (تعلیق) می‌نامیدند و در زمانی اندک طرفداران بسیار پیدا کرد. تأکید برخی از نویسندگان بر این کیفیت تا آن‌جا بود که ساموئل ریچاردسون، داستان‌نویس انگلیسی، در نیمهٔ قرن هجدهم ضمیر "من" را از داستان حذف کرد و برآن بود که حضور این ضمیر، خواننده را گوش به‌زنگ نگه می‌دارد که راوی از خطر جان به‌در برده و زنده است. در اواخر قرن هجدهم، داستان‌های به‌اصطلاح "ترسناک" در پیوند با قتل و سرقت و تجاوز طرفدار بسیار داشت و تعلیق و رمزوراز پایگاه مشخص خود را در ادبیات داستانی استوار کرده بود. نخستین نشانه‌های گشف راز که بعدها به‌عنوان یکی از مضامین ادبی شمرده شد در نامه‌یی به‌تاریخ ۱۷۵۴ از هوراس والپول دیده می‌شود. والپول در این نامه اصطلاح serendipity (تقریباً: سرنوشت) را به‌کار خود ساخت و در دهسال بعد نخستین داستان شبه‌جنایی خود را نوشت.

به‌هرحال، "بانوی لیل" ظرفیت آن را دارد که از وجوه گوناگون، زبان داستان، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، هرمنوتیک تعلیق و دیگر شگردهای روایتگری که در تخصص داستان‌نویسان و منتقدان ادبیات داستانی است بررسی و ارزیابی شود. اما امروز یکی از تأکیدهای پست‌مدرنیسم محدود نکردن دامنهٔ بررسی‌ها به‌روایت، آن‌هم به‌شیوه‌های سنتی و کلیشه‌یی است. ادبیات امروز از خواننده و منتقد می‌خواهد که فرایند شکل‌گیری متن را هم به شکلی پسا-انتقادی و از دیدگاه‌های تازه مثلاً مارکسیسم فرهنگی، یا نظریه‌های پسا-روشنگری در بارهٔ زمان و مکان مورد بررسی قرار دهد. برای همین هم هست که امروز بخشی از آن‌چه در مباحث نقد ادبی مطرح می‌شود، در پیوند با هنرهای تجسمی و رسانه‌های دیگر مانند سینما و عکاسی و گفتمان‌هایی مانند بازنمایی و کلاژ و مونتاژ است. بدیهی است این روش‌ها دریافت اثر ادبی را آسان‌تر می‌کند و اگر هم نکند، بی‌تردید در و پنجره‌یی تازه برای نگاه کردن به داستان و داستان‌نویسی باز خواهد گشود.

از آغاز قرن بیستم و از همان زمانی که هنرهای تجسمی و ادبیات به تأثیر از مدرنیسم و جنبش آوانگارد، از بازنمایی سنتی و تقلیدگری و حتی محاکیات دست‌برداشتند و اسیر خود را از پیش‌فرض‌ها و ارزش‌های رئالیستی بریدند، نقدهنری هم از اثر هنری فاصله گرفت. دیری نگذشت که نقدادبی هم با نادیده گرفتن پیوند درونی و انعکاسی خود با روایت، سرانجام این واقعیت را پذیرفت که ممکن است هدف از مرور و نوشتن دربارهٔ یک داستان، در نهایت، بازنمایی باشد. اما ضروری در میان نیست که این بازنمایی شکل تقلید از متن را به‌خود بگیرد. ثمرهٔ این فاصله‌گیری و حتی در بارزترین موارد گسسته، پدید آمدن دگرگونی در رابطهٔ میان متن انتقادی و اثر تجسمی یا ادبی به‌عنوان مرکز بود. امبرتو اکو (۱۹۸۴) معتقد است که پست‌مدرنیسم در آن لحظه‌یی تولد یافت که کشف کردیم جهان مرکز معینی ندارد.[1] پیشتر، فوکو هم گفته بود که قدرت پدیدهٔ یکپارچه‌یی نیست که بیرون از انسان وجود داشته باشد.[2] پژواک این دو نظریه در هنر امروز، از معماری گرفته تا داستان و شعر شنیده می‌شود و بر تعاملی فرایند هنر سایه انداخته است. رابطهٔ قدرت با دانش و گفتمان‌های هنری- ایدئولوژیکی، تاریخی و اجتماعی وسوسهٔ پایان‌ناپذیر امروز است و به قول ادوارد سعید، پست‌مدرنیسم می‌خواهد با بهره‌جویی از این رابطه، به گفتمان قدرت نویسنده مشروعیت ببخشد.[3] توجه به‌این رابطه، از یک طرف فاصله‌گیری از

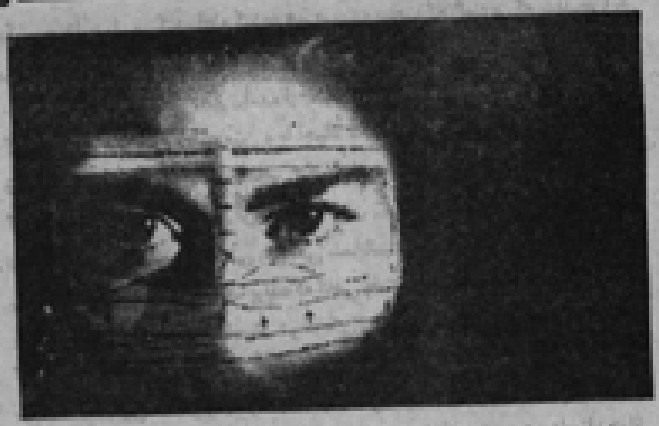


متن را امری ناگزیر می‌نمایاند و از طرف دیگر، فرضیات فرمالیستی را در شکل و نحوهٔ پرداختن به متن بی‌اعتبار می‌کند. هنگامی که جایگاه معنا از مؤلف به متن، و از متن به خواننده و در نهایت به عملِ نوشتن و بیانِ زنده و صریح منتقل شود، آن‌وقت می‌توان گفت به فراسوی فرمالیسم گام گذاشته‌ایم.

آن‌چه امروز گفتمان پسا-انتقادی را شکل می‌دهد، ماحصلِ بهره‌جویی نویسندگان از ابزارهای مدرنیستی و پست‌مدرنیستی و توجه منتقدان به این بهره‌گیری‌ها برای بازنماییِ انتقادی است. یکی از این ابزارها، که کارکرد زیادی هم داشته است، کلاژ و مونتاژ است. کلاژ یکی از انقلابی‌ترین ابداعات صوری بازنمایی هنری قرن بیستم به‌حساب می‌آید و توان آن را داشته است که خود را جایگزین توهم گرایی و پرسپکتیویِ جلوه دهد که از آغازِ رنسانس بر هنر غرب حکمروایی کرده است. کلاژ، جابه‌جایی مواد و مصالح و عناصر از یک متن به متن و بستری دیگر است و مونتاژ، نمایشِ این عناصرِ عاریتی از طریق سامان‌دهیِ ادبی یا تجسمی است. اگرچه کلاژ گه‌گاه شکلِ نقل‌قول و حتی استناد افراط‌آمیز را به‌خود می‌گیرد با این‌همه، در چند دههٔ پایان قرن بیستم پا را از محدودهٔ هنرهای تجسمی فراتر گذاشته و به قلمرو ادبیات و داستان‌نویسی و نقد ادبی هم گسترش یافته است. این کار، در حیطهٔ ادبیات، به‌تعبیر لوی استراس، نوعی بریکلاژ bricolage، یاشکل سادهٔ کلاژ و بهره‌جویی از عناصر حاضروآماده است. واژهٔ بریکلاژ را نخستین بار کلود لوی استراس برای توصیفِ فعالیت روشنفکرانه در پیوند با بازنمایی مراسم و آیین‌های جوامع قبیله‌یی به‌کار برد.[۴] او معتقد بود که در مراسم و آیین‌های بومی و قبیله‌یی از ابزار و مصالحِ محدود استفاده می‌شود و همین ابزارِ محدود در مراسمی دیگر به‌کار می‌رود. نویسندهٔ امروز هم ترجیح می‌دهد که به‌شیوه‌یی اقتصادی فقط از مواد و مصالح محدود و ضروری استفادهٔ کند. در ادبیات امروز، بریکلاژ هم می‌تواند شکل بهره‌جویی از فرازها و سبک‌های دوران‌ها و مشرب‌های ادبی پیشین را داشته باشد و هم به سود جویی مکرر از آن‌چه پیشتر در خود متن آمده و به‌شکلی کلیشه‌یی ثبت شده اطلاق شود.

بهره‌جویی از کلاژ در ادبیات پیشینه‌یی دراز دارد. والتر بنیامین این شگرد را در «خیابانِ یک طرفه» (۱۹۲۸) مطرح کرد و می‌خواست کتابی بنویسد که از یک سلسله فرازها شکل گرفته باشد و به متن اجازه دهد که حامل و ناقل «گرایش‌های فرهنگی ذهنی» تصور شود. پس از این تجربیات، شگرد مونتاژ راه و روش بازنمایی را در بسیاری از متون نوشتاری، از جمله داستان‌نویسی تغییر داد و اکنون شاهد چهره نمایاندن آن در داستان «بانوی لیل» هستیم. همین کیفیت می‌تواند داستان بهارلو را مضمون یک مرور پسا-انتقادی قرار دهد اما پیش از آن که سوءتفاهمی دست دهد باید به‌این نکته اشاره کرد که کلاژ بهارلو با کلاژهای تجسمی یک تفاوت کلی دارد و سبب‌ساز این تفاوت، ضرورت و کارکرد آن است. در کلاژهای تجسمی، اشیا و عناصر، شکلِ قابلِ شناختِ خود را حفظ می‌کنند اما هویت پیشین خود را به سود یک هویت جمعی و تازه از دست می‌دهند حال‌آن‌که در کلاژهای بهارلو، بخشی از تداوم بصری داستان به قلمرو یک بازنمایی تازه برده می‌شود و در این چارچوب تازه، هم شکل شناختهٔ خود را حفظ می‌کند و هم هویت پیشین را چراکه می‌باید هم دلالت‌گرِ خود باشد، هم دلالت‌یابِ خود و در عین‌حال به چیزی دیگر هم اشاره کند و از متن فراتر برود. به‌بیان دیگر، دلالت‌گر در چارچوبِ بازنماییِ تازه، شکلی تحمیلی پیدا می‌کند و این همان شیوه‌یی است که سرگئی ایزنشتاین آن را «مونتاژ روشنفکرانه» می‌نامید. یعنی بهره‌جویی از واقعیت به عنوان یکی از عناصر گفتمان. بهارلو در داستان خود بخشی از چشم‌انداز یا یک ایماژ یا یک هویت سیال را که ساخته و پرداختهٔ خود اوست می‌گیرد و آن را در جایی دیگر به‌منظور همارایی متن و فضا، با متن درمی‌آمیزد. اما از آن‌جا که این بخشِ افزوده شکل و هویتی شناخته دارد و گه‌گاه تحمیلی است، ضمن آمیختن با متن، نوعی گسست هم پدید می‌آورد اما گسست‌ها از آن‌گونه نیست‌که داستان را به‌دامچالهٔ میثاق‌های "داستان‌های تله‌یی" که در اوج هیجان قطع می‌شوند بیندازد. به‌بیان دیگر، بخش افزوده، در همان حال که به عنوان یک پیوستار عمل می‌کند، قطع کننده هم هست و صحنهٔ کلاژگونه‌یی که پدید می‌آید برای دخالت کردن در متن است نه برای دگرگون کردنِ واقعیت. بهارلو به‌این مهم هم توجه دارد که هر متن در واقع برآمده از یک سلسله فضاهای بینامتنی است؛ فضایی که در آن مواد و مصالح یک متن و یا احیاناً متون دیگر در پیوندی تازه با یکدیگر ظاهر می‌شوند. به‌همین سبب عناصر حاضرآماده می‌باید از سطوح پایین‌تر داستان گرفته شوند تاامکان گنجاندن آن‌ها در فضاهای بینامتنی سطوح‌بالاتر فراهم باشد و اندیشه و مفهوم فضای بینامتنی را واقعی بنمایاند. بهارلو از ایماژ حاضر آمادهٔ گرگو، یک «سگ پشمالوی گنده»، یک پرنده که گاهی وقت‌ها نمی‌داند شاهین است یا کلاغ یا عقاب، یک گربهٔ سیاه که چشمش در تاریکی برق می‌زند، چند عقرب و یک فاخته و گه‌گاه یک آهوبچه و مرغ ماهی‌خوار برای پدید آوردن گسست‌های روایی استفاده می‌کند. تمام این عناصر و ایماژها به جز ایماژ فاخته، که راوی آواز آن را دوست می‌دارد و آن را از باغِ پشتِ خانه‌شان در زادگاهش همراه آورده، به متن داستان تعلق دارند. راویِ داستان چنان دلبستهٔ ایماژ این فاخته است که تحمیل کردن آن در هر گفت‌وگوی میان خود و مروازید و نامزد آقای رحمانی را ناگزیر می‌بیند. فاخته در چارچوبی کلاژگونه در سراسر فصل پنجم داستان حضور دارد و هر جاکه راوی ضروری بداند، با پروبال زدن خود در گفت‌وگوها گسست پدید می‌آورد. حضور فاخته برای گسستن آن کیفیتی است که پست‌مدرنیسم آن را «بوطیقای حضور» می‌نامد، به شکلی سنتی بر واژگان یک محاوره تکیه دارد و گه‌گاه شکلی تحمیلی به‌خود می‌گیرد. کلاژِ ایماژِ فاخته در بازنمایی صحنه‌هایی از این دست، به‌منظور بی‌ارزش نمایاندن گفت‌وگوهای شفاهی و تأکید ورزیدن بر واژگان نوشتاری است. انگار که در سرنوشت این "حضور" بوده است‌که گسسته شود و وهمی بودن آن گاه و بی‌گاه مورد تأکید قرار گیرد. این همان شگردی است که والتر بنیامین آن را «هنرِ انقطاع» می‌نامید و از آن به عنوان پایه و اساس شکل دادن به داستان یاد می‌کرد.

والتر بنیامین بر این نکته تأکید می‌ورزید که در مونتاژ، عناصرِ تحمیلی تداومِ متن را می‌گسلند و در مورد نمایشنامه‌های برشت، که آن‌ها را "حماسی" می‌نامید، برآن بود که گسست در حرکات، در تضاد با توهمی است که خواه‌ناخواه در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد و در تئاتری که می‌خواهد از عناصر واقعی در یک سامان‌دهیِ تجربی و روایی بهره بگیرد، نقشی مزاحم و مسأله‌ساز دارد.[۵] برشت از کارکرد کلاژ و مونتاژ در برابر رئالیسم سوسیالیستی لوکاچ و پیش‌فرض‌های همارایی و انسجام دفاع می‌کرد و به همین اعتبار می‌توان گفت که برشت یکی از مدرنیست‌هایی بود که شگردِ بیگانگی را به روایت‌گری یاد داد. برشت معتقد بود که تئاتر می‌باید با تأثیرات بیگانگی همراه باشد و بر آن بود که هیچ هنرپیشه‌یی نباید به‌طور کامل با نقشی که بازی می‌کند هویت‌یابی شود. ماحصل بحث‌های بنیامین و برشت و لوکاچ و آدورنو دربارهٔ ارزش مونتاژ سرانجام به قلمرو نقد ادبی هم کشانده شده و با نشستن به‌جای نقدِ رئالیستی، نقد و نگرش پسا-انتقادی را شکل داد. این هم گفتنی است که گفتمان پسا-انتقادی را رولان بارت آغاز کرد و معتقد بود که شعرا، دست‌کم از مالارمه به این سو، آمیزش شعر و نقد را به‌نمایش گذاشته‌اند. منظور بارت آن بود که در تمام این مدت، ادبیات نقش انتقاد از زبان را ایفا کرده و نقد ادبی هیچ‌گونه «فرازبان»ی برای توصیف ادبیات نداشته است. مؤلف و منتقد هر دو یک دست‌مایه دارند و مواد و مصالحی که از آن استفاده می‌کنند همان زبان است. هدف این شیوه که روزالیند کراس آن را «فرا ادبی» می‌داند[۶] و تودوروف آن را action writing می‌نامد[۷]، آفرینش اثری است که شرایط ساختار خودش را بازتاب دهد و بر «خواندن» به عنوان یک عمل انتقادی تأکید بورزد. تأکید برعمل و فرایند خواندن به‌منظور فعال‌تر کردن و کارآتر کردن فرایند تولید معنا است و به عاملی ورای دریافت‌کننده، خواننده و متن نیاز دارد، برای یافتن زمینه و بستر مناسبی است که متن در آن جریان یابد، فرم خود را پیدا کند و به‌تعبیرِ کاترین بلسی (۱۹۸۰)، شکلی مداخله جویانه به خود بگیرد.[۸] نظریهٔ ایگلتون (۱۹۷۶) در بارهٔ این واقعیت که داستان امروز خواننده را یک



مصرف‌کننده تصور نمی‌کند بلکه او را یک شریک می‌داند و متن مدافعانه می‌یابد یعنی از دیدگاه بسیاری از نظریه‌پردازان امروز نوعی بازگشت به اندیشه‌های برشت و مکتب فرانکفورت است و در جای‌جای آن پژواک نظریه‌های والتر بنیامین به گوش می‌رسد. بنیامین می‌گفت «امروز دیگر ارزه‌های منزوی و انعطاف‌ناپذیر به کالاهایی که فروش نمی‌خورند و باید بازدیدگر به متن و بستر روابط زندهٔ اجتماعی الحاق شوند.» معنای تمام این عرضه‌ها نوعی رویکرد دارد. هویت هویت مادیت هنر است و هم به شرایط مادی که این بهره‌جویی را میسر می‌کند و یکی از پایه‌های سازمان‌الیسم فرهنگی را شکل می‌دهد.

روش بریکلاژ بهارلو بدین شکل است که اول طرحی ساده اما کلی از شکل و شمایل عناصر داستان و مکان و فضا در ذهن خواننده جک می‌کند و بعد همین طرح را در بازنمایی‌های دیگر مونتاژ می‌کند. طرح اندهاد حیوانات، مدرسه و آبوان والدار یادشت آن و بیاد آب جریان در ذهن خواننده می‌نشیند که حتی دگرگونی‌های ناگزیر آن‌ها پس از گذشت بیست‌وسال تصوری برای خواننده همان‌قدر پذیرفتنی است که پس از بیست‌وسال واقعی برای راوی. در برابر این طرح‌های ساده و غایت پرجال ردن مدلوم فاخته و جیغ‌کشیدن پرنده آن هم میان گفت‌وگوها و توده‌داستان نقشی آشوبنده دارد. شاید ذهن خواننده را آشفته کند و از این همه گسست راضی نباشد اما این بخشی از واقعیت داستان است. در کنترل راوی نیست. به‌منظور بازآفرینی شرایط هم نیست بلکه برای کشف دوبارهٔ آن است. آن‌جا که در گزارشگرده روایت بابا سالمین اسم جن را می‌پرسد و می‌گوید «جن مسلمانی یا کافر و فضرانی؟ از کجا آمده‌یی؟ با رابر صالح چه کار داری؟» وشلغمش را می‌گیرد و نگاه می‌دهد. گرگو به پشت راوی راوی می‌خورد و تعادلم را می‌شکند. یا هنگامی که بابا سالمین با سر خیزران به شانهٔ رابر صالح می‌زند و صدای خرخر از گلوی مرد بلند می‌شود. گرگو یوزهاش را به قوزک پای راوی می‌مالد. ایماژهای حاضر آنده در سراسر داستانی انتشار شده از نشانه‌ها و در جزیره‌یی که پر از اشباح و اسطوره و یاد است. حضوری همسان شعیب و فرحان و فراب و رابر صالح و رضی‌خاندار و امروبی دارند و در بسیاری موارد هویتشان یکدست‌تر از انسان‌هاست. این ایماژها در ذهن انگشته از روابط مسالمت‌آمیز میان آدمها و در فضای سرزمین عجایبی که در آن واقعیت درگذر از یک فرد به فرد دیگر تحریف می‌شود، خود را در تضاد با هویت‌های کاذب بدرع می‌کشند. گرگو هویت ثابتی است که هویت‌های سیال با آن سنجیده می‌شوند چراکه هویت‌های کاذبی که راوی به آن‌ها اشاره می‌کند حتی سیال‌تر از هویت‌هایی است که پست‌استراکچرالیست‌ها باور دارند. همین هویت‌های سیال سبب می‌شوند که راوی جوانک حاضر در خانهٔ بابا سالمین را هم مثل گربهٔ روی هرا بام ببیند و دائم رشتهٔ روایت گسسته شود. بهره‌جویی بهارلو از این شگردها برای هستی بخشیدن به متنی است که بازت آن را بازنمایی فضای اجتماعی، می‌نامد[۹] و بمنظور تاکید ورزیدن بر زمینه، بیان و فرایند نوشتن پدید آمده است.

بسیاری از گسست‌های داستان «بانوی لیل» با بسیب حضور ایماژهای حاضر آماده است و یا در حضور آن‌ها اتفاق می‌افتند. بیشتر این گسست‌ها در راستای بازاندیشی پست‌مدرن است که هم شکل پیچیده دارد و هم در امتداد از عناصر مستقلی است که خود داستان برخی از آن‌ها را استوار کرده است. در پایان فصل اول گرگو دم در نشسته است و به راوی نگاه می‌کند. در پایان فصل سوم شبه‌پردیس بالزدن از بالای سر راوی می‌گذرد و روایت را می‌گسلد. در پایان فصل چهارم گربه با زبان زبرش قوزک پای راوی را می‌لیسد و همه‌چیز در تاریکی فرو می‌رود. فصل پنجم با چرخزدن پرندهٔ خاکستری بالای برکهٔ آب تمام می‌شود و سکوتی مرگبار برهمه جا سایه می‌اندازد. فصل ششم با جستن گرگو از اتاق پایان می‌یابد و در پایان فصل هفتم رفتن فرحان و قاطر، روایت را قطع می‌کند. گرگو در پایان فصل دهم حضور دارد و با پشت گردن و خاموش شدن فانوس باز همه چیز در تاریکی وهمناک جزیره فرو می‌رود. بهارلو می‌خواهد با بازنمایی‌های کلاژگونه و گسست‌های گذرا، اعتقاد خواننده به مولف به عنوان یک فرد معین را برانگیزد چراکه این اعتقاد مانع باورکردن است. می‌خواهد نشان دهد که راوی هم مانند دیگران جایگاه و فضایی از داستان را پر کرده است و جایگاه او لزوماً برتر از خواننده و دریافت‌کنندهٔ داستان نیست. حتی حضور سوم راوی هم زاده شده است و صدایش بلندتر از آدم‌های دیگر نیست. وقتی که شبانی که سپید طبیعت است به جام پنجره پشت‌سر می‌خورد و شیشه‌های خرده شده به سرورویِ راوی پاشیده می‌شود و جسم خاکستری خون‌آلود روی تخت پرپر می‌زند، حیرت راوی کمتر از ذکریا و خواننده نیست. راوی، آدم‌های داستان و خواننده فرصت نمی‌یابند که خود را بیرون از فضای کابوس هولناکی که داستان به‌وجود آورده احساس کنند. وقتی راوی صدای نفس‌کشیدن کسی دیگر را پژواک انعکاس خود می‌انگارد، خواننده هم صدای نفس آن‌ده را آشفته یا صدای نفس خود احساس می‌کند و می‌پندارد که خودش هم در داستان حضور دارد. یکی از آدم‌های داستان است و واقعیت او هم همان قدر «داستانی» است که واقعیت آدم‌های داستان. بدین‌سان به مفهوم هنجارشکنی یا داستان شکنی عینی و ملموس داده می‌شود. خواننده هم مانند راوی از حضور برخی از آدم‌ها و عناصر داستان رنج می‌برد و ناگفته پیداست که در چنین شرایطی، بروز یک فاخته به آسانی می‌تواند تداوم اندیشهٔ هنده را برهم بزند. در فضایی که پدید می‌آید، نویسنده خیلی که هنر بکند، محدود کردن خود و اندیشیدن به جایگاه و ساختار اختیارات خود در متن است. برای همین هم هست که گه‌گاه یک متن پست‌مدرن رهنمودی ایدئولوژی اصالت می‌یابد و حتی آن را افکار می‌کند.[۸] بهارلو اذعان دارد سپید (۱۹۸۲)، این گار به معنای بازاندیشی در جایگاه آفریننده مثلی هم هست و از دیدگاه پست‌مدرنیستی، و در متون پست‌مدرن، اغلب فرایند تولید محدودیت‌ها و ناگزیری‌هاست که به پیش‌زمینه آورده می‌شود و به آن اهمیت داده می‌شود. همین ناگزیری‌ها سبب می‌شود که نویسنده کمتر به نوشتهٔ اصیل بیندیشد و بیشتر دوباره‌نویسی کند و چیستاک در فرایند کار، بارها «اکتوبر» متن به دست‌نوشته‌یی ابتدایی تغییر شکل دهد.

یکی دیگر از شگردهای بهارلو که «بانوی لیل» را فیروزی می‌کند، پدید آوردن فضای وهمی، اثیری، و اسرارآمیز است. در سراسر داستان، نوعی رمزوراز و رویدادهای موهوم احساس می‌شود که بدون تعریف و توصیف معینی، تن نمی‌دهند. فضای وهم‌آمیز داستان، یک‌جا سبب می‌شود که درست در میانهٔ آشنایی‌ها، نوعی احساس غربت و ناآشنایی بدل خواننده چنگ بیندازد و جایی دیگر، در قلب ناآشنایی‌ها، خواننده احساس آشنایی کند. رمزوراز و وهمی بودن «بانوی لیل» بسبب رویدادهای هولناک و دور از ذهن نیست بلکه بعلت همین برداشتن آشنایی‌هاست. فضاهای وهمی بیش از هرجا خود را در شرح و توصیفی که بهارلو از مراسم آیینی و سنت‌های بومی بدست می‌دهد بمرخ می‌کشند. شرح مراسم و آیین‌های قومی و بومی، نوعی دیکانستراکشن چارچوب‌ها و ارجاعات فرهنگی است و بی‌تردید می‌توان آن را نخستین گام در سنتهیوی دریافت‌های چندفرهنگی بحساب آورد. با آنکه در بخشی از توصیف مراسم و آیین‌های آن، زبان و تخیل راوی جایی واقعیت را می‌گیرد

اما نحوهٔ پیوند دادن آن با فرهنگ جاری و واقعی و مطالعات جامعه‌شناختی، شکلی طبیعی پیدا می‌کند و در راستای راهکارهای داستان‌نویسی امروز است. این شکل از روایت‌گری، به‌طور همزمان مسألهٔ ماتریالیسم فرهنگی و تاریخ‌گرایی جدید را هم مطرح می‌کند و تأکیدی است بر این واقعیت که قومیت به‌دست هر نسل و در ادبیات هر نسل بازابداع و بازتعبیر می‌شود. آن‌چه در "بانوی لیل" جریان دارد، فرهنگی است‌که در جامعهٔ ساختگی دهکده و جزیرهٔ داستان پذیرفتنی به‌نظر می‌آید. تمامی داستان ابزاری است برای ساختن و پرداختن هویت‌های سیال نه در سطحی فردی بلکه به‌عنوان یک مضمون کلی در یک جامعهٔ نیمه فرضی، نیمه واقعی. "بانوی لیل" نشان می‌دهد که ادبیات فقط محصول تاریخ و فرهنگ نیست بلکه سازندهٔ تاریخ و فرهنگ هم هست.

واقعیت آن است‌که داستان نویسان امروز، مانند روایت‌گران نسل‌های پیشین بر این باورند که انسان جهان را از طریقِ افسانه‌هایی که می‌پردازد و بازمی‌گوید، می‌سازد اما ماتریالیسم فرهنگی و تاریخ‌گرایی جدید، معمولاً ادبیات را در پیوند با متون غیر ادبی و با ارجاع به‌گفتمان‌های مسلطِ یک دوران، قرائت می‌کند. ماتریالیسم فرهنگی، بر این نکته تاکید دارد که فرهنگ باید به‌عنوان "تمامی و کلیت فرایند اجتماعی" دریافت شود و از این‌رو، هم خودگردانی و نبوغ مؤلف را انکارمی‌کند و هم خودگردانی اثر ادبی را. این‌طور هم می‌توان گفت‌که نقش مؤلف راکاملاً نفی نمی‌کند اما این نقش به‌گونه‌یی است‌که مؤلف فقط بخشی از آن را در اختیار وکنترل خود دارد و تازه همین قضاوت وعدالت در متن یک رمان انگشت بگذارد اما از آن‌جاکه ماتریالیسم فرهنگی ثمرهٔ مطالعهٔ تأثیرات متقابل زندگی اجتماعی و شرایط مادی است، همواره این پرسش به‌ذهن نویسندهٔ و خوانندهٔ امروز خطور می‌کند که اهداف مؤلف تا چه اندازه می‌تواند در متن دخالت داشته باشد. نقد فرمالیستی بر آن است‌که هر معنا در زبانِ متن نهفته است. ناپ و مایکلز، دو تن از نظریه‌پردازان امروز برآنند که تنها اهدافِ مؤلف تشکیل دهندهٔ معنا به‌شمار می‌آیند اما استانلی فیشر، بر اساس نظریهٔ "عکس‌العمل خواننده"، معنا را یک‌سره در دست خواننده می‌گذارد و می‌گوید خواننده است‌که معنا را تولید می‌کند.

در «بانوی لیل»، راوی عامل تداخلِ زبانِ زنده و طبیعی در داستان معاصر است و حضورش در امتداد همان نظریات ساسور، وینگنشتاین، هایدگر و دریدا و «سنجش متافیزیک ماهیت» آن‌هاست اما بهارلو، همانند داستان‌های دیگر خود قصد ندارد شالوده‌های روشنفکرانه‌یی راکه تاریخ روایت‌گری سنتی بر مبنای آن بنا شده است به کلی ویران کند و از همین رهگذر هم هست که خود و خواننده را به شکلی دانسته و عمدی با مسألهٔ ارجاع رودررو می‌کند. مسألهٔ ارجاع در داستانی از جنس «بانوی لیل» و فضایی که بهارلو به آن پرداخته، هویتی دوگانه دارد و این دوگانگی در واقع از تفاوت و تمایز میان دو نوع ارجاع شکل می‌گیرد. یکی آن‌که تاریخ و اجتماع به آن اشاره دارد و واقعی و در پیوند با جهان واقعی انگاشته می‌شود ودیگری آن که داستان به آن اشاره می‌کند و در پیوند با جهان روایی است. در ارجاع اول تاریخ و جغرافیِ یک مکانِ معین به متن و ساختار گفتمانی مبدل می‌شود که داستان می‌تواند از آن به‌عنوان یک منبع لایزال و همانند متون ادبی دیگر استفاده کند و آن‌چه را می‌خواهد بردارد اما نه به‌آن‌گونه که ایماژها و بازنمایی‌های گذشته را زیر پوشش میراث فرهنگی در خدمت ایدئولوژی معاصر درآورد. قلعهٔ پرتقالی‌ها با دیوارهای فروریخته، منار بلند و سفید مسجد، درخت لیل، دریا و افق مه‌آلود و چادرهای سیاه کولی‌ها و تپه‌های شنی نمونه‌یی از این منبع است: حتی در این صورت، تاریخ و شرایط اجتماعی شکل بخشی از ادامهٔ منطقی پاره‌یی نظریه‌های ادبی را به‌خود می‌گیرد و یادآور گفتهٔ ریفاتر (۱۹۸۴) دربارهٔ بازنمایی بینامتنی است. ریفاتر معتقد است که هرگونه ارجاع در ادبیات، چیزی بیش از ارجاع یک متن به متنِ دیگر نیست و هرگز نمی‌تواند به جهانِ واقعی اشاره داشته باشد. واژگان هم از سرعادت به چیزی به‌جز سیستم نشانه‌ها و واحدهای حاضر و آماده رجوع نمی‌کنند.[۱۱] چارچوب ارجاعات بهارلو سیستم و روش توصیف است نه آن‌چه توصیف می‌شود. اشاره‌اش به جزیره‌یی است که گذر سال‌ها و دهه‌ها دگرگونی نظرگیری در آن پدید نمی‌آورد. دهکده‌یی است‌که در آن «هیچ کس زبانش به‌خیر نمی‌گردد.» به مدرسه‌یی است که «لانهٔ مار و کژدم» است. به برهوتی است که در آن «هر کس می‌ترسد دچار بی‌وقتی بشود و به دعای بی‌وقتی بابای‌زار محتاج شود.» به خراب شده و قبرستانی است‌که در آن «از بچهٔ ریغونه تا پیری که پاش لب گور است همه دست‌شان، یک جوری، توکار قاچاق است.» ارجاع داستان به‌دهی است که «چیزی ندارد و مثل جنازه‌یی است که مانده باشد روی دست صاحبش.»

هنگامی که راوی بعد از بیست و سه سال با موی سفید به جزیره بازمی‌گردد، هم گذشته حضور دارد و هم ارجاعات آن اما هر دو چیزی بیش از متن و گزاره‌یی تعبیروتفسیر شده نیست. آن‌چه می‌تواند به‌عنوان واقعیت یا واقعی پذیرفته شود، همان است که در متن داستان آمده و در بسیاری موارد نقاب معنا را برچهره گذاشته است. واقعیت را فقط می‌توان تصور کرد بی‌آن که خیال تجربه کردن آن را به سر راه داد. به‌بیان دیگر گذشته فقط از طریقِ روایت، واقعی انگاشته می‌شود. این‌جا دیگر به گسست‌های دائمی نیاز چندانی نیست، ارجاعات به واقعیت‌های داستانی است و اشارات هم بی‌واسطه و صریح است. هنوز بعد از گذشت بیست‌وسه سال پرنده‌یی که معلوم نیست کلاغ است یا فاخته بالای سر راوی جیغ می‌کشد اما پروازش گسستی پدید نمی‌آورد. مرغ ماهی‌خوار از سر تیرک سقف می‌پرد و بالای سر راوی چرخ می‌زند و در انبوه شاخ و برگ‌های خیس ناپدید می‌شود اما مونتاژِ ایماژ آشنای آن برای ایجاد گسست نیست بلکه مکملِ بازنماییِ فضای جنگل است و داستان ادامه می‌یابد. وقتی «بچه‌آهویی با پاهای بلند و باریک» می‌گذرد و در پشت تپه‌های شنی پنهان می‌شود هیچ انقطاعی پدید نمی‌آید:

مروارید گفت: خیال نمی‌کردم تو این جزیره آهو هم پیدا بشود.

راننده گفت: هیچ کس شکارشان نمی‌کند. وقف حضرت خضرند.

راوی اکنون می‌داند که دارد از یک «موضوع انسانی» حرف می‌زند «نه از فوت و فن و ماجراجویی ادبی».

پانوشت‌ها :

۱. Eco, Umberto. "Postscript to the Name of the Rose" , trans. William Weaver, San Diego, 1984

۲. Rosso, Stefano. "A Correspondence with Umberto Eco", trans. Carolyn Springer, Boundary, 1983

۳. Said, Edward W. "The World, the Text and the Critic", Harward University Press, 1983

۴. Levi- Straus, Claude. "The Savage Mind", Trans. George Weidenfeld and Nicolson, University of Chicago Press, 1966

۵. مقاله "What is Epic Theatre?" در مجموعه مقالات والتر بنیامین در کتاب زیر آمده است.
Benjamin, Walter. "Illumination", trans. Harry Zohn. Fontana Press, London, 1992

در همین زمینه کتاب زیر هم خواندنی است:
Benjamin, Walter. "Understanding Brecht", trans. Anna Bostock, New Left Books, London, 1973

۶. Krauss, Rosalind. "Poststructuralism and Paraliterary" October 13, 1980

۷. Todorov, Tzvetan. "The Last Barhes", trans. Richard Howard, Critical Inquiry, 1981

۸. Belsey, Catherine. "Critical Practice", Methuen, London, 1980

۹. Barthes, Roland. "Image Music Text", trans. Stephen Heath, Hill and Wang New York, 1977

۱۰. Eagleton Terry, "Literary Theory", Blackwell, Oxford, 1983

۱۱. Riffaterre, Michael. "Intertextual Representation; on Mimesis as Interpertive Discourse", Critical Inquiry, 1984