• دریافت ۹۴/۰۳/۰۵
• تأیید ۹۴/۰۴/۲۸

آسیب‌شناسی روایت ذهنی در دو داستان آل‌احمد

(مورد مطالعاتی: «بچّهٔ مردم» و «شوهر آمریکایی»)

مجتبی دماوندی *
فواد مولودی **

چکیده

روایت ذهنی یکی از شیوه‌های رایج روایت در داستان مدرنیستی است که نویسندهٔ آن، شخصیّت را در کانون داستان قرار می‌دهد و تمام داستان را به مثابهٔ عرضه‌گاه مستقیم جریان ذهن و اندیشهٔ شخصیّت- در مرحلهٔ پیش از گفتار یا در مرحلهٔ گفتار- می‌نویسد. چنین رویکردی به روایت، طبیعتاً نظام زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی نوینی را ایجاب می‌کند و نویسندهٔ روایت ذهنی برای دستیابی به آن نظام، همزمان، پنج مؤلّفهٔ «زمان» «مکان» «پیرنگ» «شخصیّت‌پردازی» و «صدای راوی» را در «زبان» و پرداختی ذهنی عرضه می‌کند. کیفیّت پردازش این مؤلّفه‌ها علاوه بر آنکه سازندهٔ صورت و ساختار اثر است، آشکارکنندهٔ مبانی معرفتی نویسندهٔ آن نیز هست. چرا که هدف غایی در روایت ذهنی، عرضهٔ دغدغه‌های ذهنی شخصیّت مسأله‌دار و نمایش محدودیّت شناختی و ادراکی او است.

آل‌احمد از جملهٔ نخستین نویسندگان ایرانی بود که کوشید روایت ذهنی را در داستان فارسی محقّق کند و در برخی از آثارش مانند: «بچّهٔ مردم»، «گناه»، «زن زیادی» و «شوهر آمریکایی» کلّیّت و ساختار روایی را بر پایهٔ روایت ذهنی قرار داد. در پژوهش حاضر، با توجّه به چارچوب نظری فوق، نخستین و آخرین تلاش آل‌احمد را در این حوزه، در داستان‌های «بچّهٔ مردم»(۱۳۲۷) و «شوهر آمریکایی»(۱۳۵۰)، بررسی و تحلیل کرده‌ایم و در نهایت به این نتیجه رسیده‌ایم که آل‌احمد در زبانی عینیّت‌مدار- که همان زبان به کار رفته در روایت‌های عینی او است- نتوانسته است پرداختی ذهنی از مؤلّفه‌های روایی عرضه کند و رویکرد بیرونی و کنش‌مدار او، مانع از آن شده است که بتواند جریان ذهن شخصیّت معناساز و دغدغه‌مند را نمایش دهد. آل‌احمد گزارش رخدادهای عینی و بیرونی و عرضهٔ اندیشه‌های اجتماعی و تک‌بعدی خود را در اولویّت قرار داده و با این کار نشان داده است که نظام زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی روایت ذهنی سوژه‌محور را چندان درنیافته است.

کلید واژه‌ها:

آل‌احمد، روایت ذهنی، زیبایی‌شناسی، معرفت‌شناسی، زبان.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
** دانشجوی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی F_molowdi@yahoo.com

روایت ذهنی چیست؟

رئالیسم، مدّعی بازنمایی «واقعیّت» است. برای نویسندهٔ رئالیست، «واقعیّت» همان جنبهٔ بیرونی و مشهود جهان پیرامون ماست که حاصل کنش‌های فردی و در نهایت کنش جمعی یک اجتماع بشری است. این نویسندگان مجموعهٔ روابط میان‌فردی را که منجر به تولید سیستم یا شبکهٔ اجتماعی می‌شود، در روایتی مکانیکی، عینی و برون‌گرایانه عرضه می‌کنند. در مقابل، جنبش مدرنیسم در قرن بیستم، با این برداشت از «واقعیّت» به ستیز برمی‌خیزد و قویّاً در «واقعیّت اجتماعی» مورد نظر رئالیسم به دیدهٔ شک می‌نگرد و سخن از واقعیّت‌هایی می‌گوید که عینی، بیرونی و مشهود نیستند. به تبع این بنیان معرفت‌شناختی، دغدغهٔ نویسندهٔ مدرنیست، نه خود واقعیّت، بلکه «انعکاس آن در ذهن ادراک‌کننده» است. او واقعیّت را امری همگن و یگانه نمی‌داند. «یگانگی واقعیّت» اگر برای نویسندهٔ رئالیست مفروضی قطعی بود، برای او امری ناممکن است و «تکثّر و قائم به فردبودنِ» واقعیّت، جای آن یگانگی را می‌گیرد(پاینده، ۱۳۸۹: ۱۸). جنبش هنری مدرنیسم– در تمام شاخه‌هایش– در پی دست یافتن به مبنای معرفت‌شناختی مذکور است و در این میان، داستان مدرنیستی، به عنوان یکی از اصلی‌ترین انواع ادبی این جنبش، عرضه‌گاه تکثّر و شناخت‌های محدود و نسبی می‌شود. براساس این است که داستان مدرنیستی صبغهٔ «عینی» ندارد و در آن، هر ادراکی از واقعیّت، ماهیّتی «ذهنیّت مبنا» می‌یابد. بنابراین، در مدرنیسم، «روایت ذهنی» یکی از شیوه‌های اصلی روایت می‌شود. نویسندگان روایت ذهنی، برای تحقّق مبانی معرفت شناختی‌شان، ناچار و ناگزیر از پی‌ریزی نظام زیبایی‌شناختی نوینی نیز هستند. چرا که در چارچوب زیبایی شناختیِ رئالیستی، نمی‌توان تکثّر و نسبیّت را منعکس کرد. بدین سبب، نویسندهٔ مدرنیست زبان و مؤلّفه‌ها و صناعات روایی را از لونی دیگر به کار می‌گیرد تا بستری بیافریند که همعرض و همجنس با کارکرد طبیعی ذهن شخصیّت‌ها باشد.

«روایت ذهنی» یکی از شیوه‌های رایج روایت در داستان مدرنیستی است. روایتی که بیش از صد سال از ظهور آن در دل مدرنیسم اروپا می‌گذرد و در پژوهش‌های گوناگون با نام‌های مختلفی از آن یاد شده است: قصّهٔ روان‌شناختی نو (the modern psychological novel)، داستان شخصیّت (The character story)، داستان روان‌شناسانه (the psychological story)، تک‌گفتار بی‌صدا (the silent monologue)، تک گفتار درونی (The Internal monologue)، قصّهٔ تداعی آزاد (Novel of free association)The، جریان سیّال ذهن(Stream of consciosnessThe)، فوران ذهن (The eroption of mind)، حدیث نفس

(soliloquy)، داستان زمان (The story of time) و بسیاری اصطلاحات دیگر. محقّقان در نام‌گذاری‌های خود، هر یک به وجهی از وجوه این روایت توجّه کرده‌اند. آنان که از اصطلاحات «روان‌شناسی» و «شخصیّت» استفاده کرده‌اند، ذهن و دنیای درون شخصیّت را در کانون توجّه خود قرار داده‌اند. آنانی که «فوران ذهن»، «تداعی آزاد»، «تک گفتار» و «حدیث نفس» را به کار برده‌اند ظاهراً بیشتر مؤلّفهٔ «صدای راوی» را در نظر داشته‌اند و در «داستان زمان» – چنانکه از نامش پیداست– به مقولهٔ «زمان» توجّه شده است. «جریان سیّال ذهن» هم حدّاکثر امکانِ تحقّق روایت ذهنی است و تمام آن را در برنمی‌گیرد. به نظر می‌رسد استفاده از اصطلاح «روایت ذهنی» به جای اصطلاح‌های مذکور درست‌تر می‌نماید. عنوان «روایت» عمدهٔ مؤلّفه‌ها و عناصر روایی را در برمی‌گیرد و در آن می‌توان به بررسی این مولّفه‌ها در این شیوهٔ خاصّ روایت پرداخت. علاوه بر این، در این اصطلاح می‌توان درجات، سطوح و میزان شدّت و کندی روایتگری ذهنی را نشان داد و قوّت و ضعف داستان‌های این حوزه را بررسی کرد. واژهٔ «ذهن» هم ما را هدایت می‌کند که با چه نوع روایتی سر و کار داریم.

می‌توان گفت «روایت ذهنی» باید در دو حوزهٔ معرفت‌شناسی و زیبایی‌شناسی محقّق شود و بی‌توجّهی به یکی از دو حوزهٔ مذکور، منجر به خلق داستانی تک بعدی– معناگرا یا فرم‌گرا– خواهد شد. برای تحقّق انگارهٔ زیبایی‌شناختی، اگر روایت ذهنی در قالب تک گویی درونی یا گفتمانِ مستقیم شخصیّت باشد، نویسنده انعکاس و ثبت بی‌واسطه و مستقیم فضای ذهن و محتویّات ذهنی شخصیّت یا شخصیّت‌های داستان را در نظر می‌گیرد و اگر در قالب تک‌گویی بیرونی باشد، نویسنده در پی خلقِ انگارهٔ طبیعی بودنِ موقعیّت راوی در حالت دیالوگ است. در هر دو حالت، انگار نویسنده از فرم اثر غایب است و خواننده مستقیم رو در روی ذهن شخصیّت قرار دارد و بی‌واسطهٔ نویسنده و بی‌دخالت او مستقیماً آن چیزی را می‌خواند که در ذهن شخصیّت، خواه در مرحلهٔ پیش‌ازگفتار، خواه در مرحلهٔ گفتار، گذشته است. بر این اساس، ساخت و کارکرد روایت ذهنی باید مطابق یا نزدیک ساخت و کارکرد طبیعی ذهن شخصیّت باشد. شخصیّت در روایت ذهنی خود، گزاره‌هایی را نمی‌اندیشد که برای خودش بی‌ثمر، ولی حاوی اطّلاعاتی برای خواننده باشد. او برای خود و به خود می‌اندیشد و اطّلاعات اوّلیّه و دانستنی‌های بدیهی خود را برای خواننده بازگو نمی‌کند. نویسندهٔ روایت ذهنی از اطّلاع‌رسانی مستقیم شخصیّت می‌پرهیزد و گوهر روانشناسانهٔ این شیوهٔ روایت را درمی‌یابد. او نحو کلام و جریان روایت را به جریان طبیعی ذهن نزدیک می‌کند و می‌داند که آوردن قراین راهنما و عبارات

توضیحی در روایت ذهنی، سکته و دست‌انداز ایجاد می‌کند و به خواننده این حس را می‌دهد که داستان برای او نوشته شده است و آنچه او می‌خواند نمایش مستقیم جریان ذهن شخصیّت داستان نیست. در همین تعریف ساده می‌توان به تفاوت بنیادین روایت ذهنی با روایت عینی پی برد: در روایت عینی، نویسنده (یا به تعبیر دقیق‌تر راوی دانای کلّ او) جهان را از بیرون می‌نگرد و به توصیف و تفسیر اجتماع و طبیعت و انسان می‌پردازد؛ امّا در روایت ذهنی، این سیر معکوس می‌شود: شخصیّت در مرکز و در کانون قرار می‌گیرد و تمام جهان بیرون و درون، از منظر او نگریسته و اندیشیده می‌شود و معرفت شناسی این نوع روایت، آنگاه محقّق می‌شود که نویسنده، شخصیّت را به تریبونی برای بیان افکار تک‌وجهی خود قرار ندهد و اجازه دهد روایت، در سطوح مختلف معنایی و شناختی به چرخش درآید.

نویسندگان روایت ذهنی، با توجّه ویژه به ذهن شخصیّت و نمایش حرکت و جریان آن در متن روایت، توانستند روایت را به طور کلّی از مرز و بوم سنّتی و قراردادهای رایج خارج کنند. آنان بر این باورند که بازگویی واقعیّت در قالب روایتی منسجم، معادل با تحمیل معانیِ پیش‌ساخته به چیزی است که به خودیِ خود، معنایی را حمل نمی‌کند، بلکه صرفاً وجود دارد. تجربه و بیان واقعیّت همچون داستانی دارای آغاز، پایان و نقطهٔ اوج، به معنای تحمیل ایده‌های ما به واقعیّتی خواهد بود که فی النّفسه، نه آغازی دارد نه پایانی. نویسندهٔ روایت ذهنی، آگاهانه بر آن است تا باور به جهان همچون در بردارندهٔ ساختاری ضروری، غایتمند و در نتیجه بامعنا را درهم بشکند. او به نمایش ذهن شخصیّتی می‌پردازد که ایدهٔ حضور نظمی هدفمند در کیهان را بی‌اعتبار می‌داند و به تنهایی خودش و جهان‌بینی شخصی‌اش وا نهاده شده است (بیات، ۱۳۸۷: ۷۵).

روایت ذهنی، اختلافی ماهوی با روایت عینی دارد و فلسفه‌ای روانشناسانه و ساز وکاری نزدیک به ساخت و کارکرد طبیعی ذهن آدمی دارد. روایت ذهنی به طور بارز نمودار جهتی است تازه و مجزّا از شیوه‌های متعارف روایت عینی که در آن داستان با طمأنینه و فراغ بال گسترش می‌یابد و نویسنده به اعتبار دانای مطلق بودن خویش، پیوسته به نقل کامل داستان می‌پردازد و همه چیز را دربارهٔ شخصیّت‌ها و جهان آنها می‌داند. «کنار رفتن نویسنده از صحنه- نویسنده‌ای که غالباً حضورش در صدای راویان دانای کل‌اش محسوس است- موجب پیدایش تغییری اساسی در داستان گردید: نیاز به کاربرد حافظهٔ شخصیّت‌ها به وجود آمد تا بدان وسیله خواننده بتواند با گذشتهٔ آنها رابطهٔ مستقیم برقرار کند. مشارکت مستقیم خواننده در روایت سبب می‌شود او در فرآیند خوانش، خود، به نوعی تبدیل به نویسنده شود و با خوانش خاص خود به داستان

شکل دهد. خواننده حتّی اگر خود را به این سطح ارتقا ندهد، دست کم مجبور می‌شود برای گردآوری اطّلاعات و داده‌ها، برای فهم روایت، تمام هوش و حواس خود را به کار گیرد» (ایدل، ۱۳۶۷: ۱۹).

در روایت ذهنی، نحو و مسیر جمله‌ها، توقّع دلالتی از واژگان، اهمّیت‌های دستوری، جهش یا عقب‌گرد در زمان، مفصل‌های جمله‌ها (خطّ ربط آنها)، تکیه بر هوش و قدرت استنتاج خواننده، نحوهٔ اطّلاع‌رسانی، ارزش کلمات، نقش زمان افعال و حتّی لحن روایت با روایت عینی تفاوتی عمیق دارد (مندنی‌پور، ۱۳۷۹: ۶–۹۵). مجموعهٔ ویژگی‌های فوق سبب می‌شود این شیوهٔ روایت، دیرفهم شود و خوانندهٔ ناآشنا نتواند به راحتی با آن رابطه برقرار کند. او با نحو روایت ذهنی و مرکز ثقل این گونه روایت آشنا نیست. او در مقابل ذهن شخصیّت‌ها تنهاست و شخصیّت‌ها هم اطّلاع‌رسانی مستقیم ندارند و در رویهٔ داستان هم نویسنده‌ای حضور ندارد تا خواننده را تفهیم و توجیه کند. داستان معمولاً از میانه‌ها آغاز می‌شود، گویی خواننده بی‌مقدّمه و تمهیدی در میانه‌های جریان ذهن شخصیّت پرتاب شده است و از مقدّمات و پیشینهٔ روایت ذهن او بی‌خبر است.

روایت ذهنی از این لحاظ شایان توجّه است که بیش از هر شیوهٔ دیگر روایت «انعطاف‌پذیر» است و در عین حال سبب شده است تا از رهگذر آن، درک و بینش عمیق‌تر و ژرف‌تری نسبت به حرکت‌های ذهن و عواطف، به درون عالم داستان‌نویسی رخنه کند. «امّا از طرف دیگر این شیوهٔ روایی بیش از هر شیوهٔ دیگری به استقبال خطری می‌رود که از آن با عنوان «فوران وحشت‌بار ذهن» یاد می‌شود و نیز بیش از هر شیوهٔ دیگری می‌تواند به مثابهٔ خطری طبیعی برای توازن و تعادل و تناسب داستان جلوه‌گر شود؛ مانند رمان «سیر معنوی» یا «زیارت» دوروتی میلر ریچاردسون که عمدهٔ امتیازات آن زیر درازگویی‌های کشنده و درون‌گرایی‌های بی‌در و دربند از نظر پوشیده می‌ماند» (آلوت، ۱۳۶۸: ۱۶–۴۱۵). به دیگر سخن ممکن است در روایت ذهنی، جدال میان نویسنده و ساخت‌مایهٔ داستانش جدالی نابرابر شود: نویسنده تسلیم جنبه‌های منحطّ جامعهٔ خود نمی‌شود ولی در عین حال توانایی حصول به فلسفه‌ای خاص و نتیجتاً دیدگاهی هنری را نیز ندارد تا براساس آن قادر باشد با دنیایی که با آن سرو کار دارد، به نحو رضایت‌بخشی مواجه و بر آن چیره شود. «احساس فشار، فقدان آرامش توأم با اعتماد به نفس، ایجاز و اطناب زیاده از حدّ، گرایش مداوم به سقوط از مرز سلامت روان، نگارش پررمز و راز و مبهم و حاکی از طغیان روانی که به رغم درخشش‌های داستان مدرنیستی

مشهود است، از همین امر نشأت می‌گیرد» (کتل، ۱۳۸۶: ۱۱۸). (۱)

از این مقایسهٔ ساده می‌توان دریافت که روایت عینی و ذهنی، حدّاقل در پرداختن بـه پـنج مؤلّفهٔ «زمان»، «مکان»، «صدای راوی»، «شخصیّت» و «پیرنگ» با هم تفاوتی بنیادین دارند و این تفاوت‌ها از آبشخورهای فکری و فلسفهٔ این دو نوع روایت سرچشمه می‌گیرد. پیش از پرداختن به این مؤلّفه‌ها باید نکته‌ای اساسی را متذکّر شد: در روایت ذهنی، تفکیک این مؤلّفه‌ها از همدیگر دشوار و حتّی بیهوده است. پنج مؤلّفهٔ مذکور در هر داستانی درهم دخیل‌اند و مطالعهٔ یکی بـدون مطالعهٔ دیگری بی‌فایده و نارس است. به این سبب است که برخی مطالب ذکر شده در ذیل هـر یک، برای دیگر مؤلّفه نیز مصداق دارد و در بسیاری جاها همپوشانی آنها آشکار است.

زمان

برخی از پژوهشگران یکی از مهم‌ترین عوامل تحوّل روایت و جایگزین شدن روایـت ذهنـی بـه جای روایت عینی را در قرن بیستم، تلقّی جدیدی می‌دانند که از مفهوم «زمان» در روانشناسی و فلسفهٔ آغازِ این قرن به وجود آمده بود. در روایت ذهنی، زمان دیگر رشته‌ای از لحظـات متـوالی تلقّی نمی‌شود که نویسنده گهگاه و با نگاهی تعمّدی به گذشته («این موضوع به خـاطرش آورد که ....»، «به یاد آورد که....») سیر خطّی آن را درهم‌شکند، بلکه جریـانی دایمـی در ذهـن فـرد قلمداد می‌شود که در آن، وقایع گذشته دایماً به زمان حال سرازیر می‌شـوند و بـازنگری گذشـته با پیش‌بینی آینده درهم می‌آمیزد (دیچز و استلوردی، ۱۳۸۶: ۱۰۸). در روایـت ذهنـی، نویسـنده می‌کوشد با دور شدن از سیر تقویمی و زمان خطّی و به کارگیری زمانی غیرخطّی یا ذهنـی کـه ذاتی حافظه و ذهن ماست، جریان طبیعی حرکـت ذهـن شخصـیّت را بازنمـایی کنـد. در واقـع شکستن زمان و «زمان‌پریشی» متن، یکی از رایج‌ترین تمهیدات روایت ذهنی اسـت. امّـا نکتـهٔ مهم این است که این زمان‌شکنی‌ها بازی‌وار و برای سرگرمی و رفع خسـتگی نیسـت، بلکـه بـه شکل کارکرد حافظه درمی‌آید و حالت طبیعی پیدا می‌کند و زمان «بـه شـکل بازنمـایی جریـان آگاهی شخصیّت و براساس اصل تداعی ذهنی از برهه‌ای به برههٔ دیگر انتقال مـی‌یابـد». (لاج، ۱۳۸۸: ۱۴۴). زمان در هر نوع روایتی از اساسی‌ترین عناصر سازه‌ای است. هـر روایـت در بسـتر زمان شکل می‌گیرد و به تعبیر ریمون کنان «مختصهٔ روایت کلامـی بـر ایـن اسـت کـه در آن، زمان مؤلّفهٔ اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و چیز باز نموده (حـوادث داسـتان) محسـوب مـی‌شـود» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۲). به عبارتی دیگر، «زمان، ضرورت هر روایت و وجهٔ مشخّصه‌ای اسـت

که ما را از سخن به روایت راهبر می‌شود». (تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۵). در روایت ذهنی، فراتر از انواع دیگر روایت، تمرکزی آگاهانه و نوین بر زمان نهاده می‌شود و مؤلّفهٔ زمان، از عناصر بنیادین روایت می‌شود که نویسنده آگاهی زیبایی‌شناختی نوینی از آن دارد.

در رابطه با «زمان‌پریشی» دو نکتهٔ اساسی وجود دارد: نخست اینکه هدف نویسنده از عرضهٔ زمان ذهنی و خلق روایتی زمان پریش، سرگرم کردن خواننده و بازی‌های فرمی نیست، بلکه وضعیّتی اجتناب‌ناپذیر است که از درک و فهم نویسنده دربارهٔ زمان و فلسفهٔ غالب بر اندیشه‌های وی نشأت می‌گیرد؛ به عبارتی روشن‌تر، روایت او «باید» این گونه نوشته شود. در دوران مدرنیسم این نگاه جدید به زمان و این تلقّی نو، بیش از هر چیزی متأثّر از اندیشه‌ها و یافته‌های جدید هانری برگسون و زیگموند فروید بود. نویسندهٔ روایت ذهنی به این تلقّی از مفهوم زمان باور دارد و از مجرای آن به روایت می‌نگرد. سارتر این باور نویسنده را در مقالهٔ «زمان در نظر فاکنر» در عباراتی موجز بیان می‌کند: «خطاست که این ناهنجاری‌ها را [انحراف از زمان خطّی و کاربست الگوی زمان ذهنی] بازی‌های بی‌موجبی برای هنرنمایی بشماریم. زیرا که صناعت داستان همواره بر دید فلسفی نویسنده دلالت می‌کند... و اگر صناعتی که فاکنر [دربارهٔ زمان] به کار می‌بندد، در بادی امر، نفی زمان می‌نماید، بدین سبب است که ما مفهوم زمان را با توالی زمان مخلوط و مشتبه می‌کنیم» (سارتر، ۱۳۸۶: ۳۸۲). دوم اینکه، در روایت ذهنی برای ارائهٔ زمان پریشی شیوه‌های خاصّی لازم است. نمی‌توان با جا دادن چند نمونه «بازگشت به گذشته» و «پرش به آینده» مدّعی شد روایتی زمان‌پریش خلق شده است و مسئله تا اندازه‌ای پیچیده‌تر از این است. هنر نویسنده در آن است که قواعد و اصول تداعی‌های ذهنی را برای جابه‌جایی زمان بشناسد و بتواند در زبانی سیّال از یک برش زمانی به برش دیگر برسد. برای حاضر کردن یک برش زمانی در میان برش دیگر تمهیداتی لازم است. زیرا در ذهن، هیچ چیز بی‌دلیل و سبب به یاد نمی‌آید و این مکانیسم، پیچیده‌تر از آن چیزی است که در شبکهٔ تداعی‌های آزاد در داستان برخی از نویسندگان دیده می‌شود.

مکان

آنچه دربارهٔ تلقّی جدید از زمان گفته شد، دربارهٔ مؤلّفهٔ «مکان» هم کم و بیش صادق است. تلقّی «عینی» از مکان تقریباً تا قرن نوزدهم بر نظریه‌های علمی و فلسفی حکمفرما بود. به مکان به مثابهٔ مفهومی مطلق می‌نگریستند و آن را وجودی همگن و دارای تمامیّت می‌دانستند.

آغاز قرن بیستم، علاوه بر زمان، شاهد نگرش نسبی به مکان نیز بود و مفهوم مکان وابسته به نقطه‌ای متحرّک دانسته شد و وجود نقطه‌ای ثابت در مکان مطلق انکار شد. اندیشمند اسپانیایی، خوزه اورتگا ایگاست (Jose Ortega y Gasset) که خود از پایه‌گذاران نظریّات مدرنیسم بود، در این زمان اعلام کرد: «درک غایی تنها زمانی ممکن می‌شود که تعداد بی‌شماری زاویهٔ دید را در کنار هم قرار دهیم تا تصویری کلّی و کامل به دست آید.» (Gasset، 1968 :117). در نتیجه فهم انسان از «مکان» و امکان بازنمایی (Representation) آن در ابتدای قرن بیستم به زاویهٔ دید (Perspective یا Point of view) متّکی شد و مکان امری نسبی تلقّی گردید.

صدای راوی

در روایت ذهنی، نویسندهٔ مدرنیست آگاهانه راوی دانای کل را کنار می‌گذارد و ترجیح می‌دهد از راویان درون‌داستانی که همواره محدودیّت شناختی و ادراکی دارند، استفاده کند. انتخاب این راویان درون‌داستانی از سوی نویسنده تحت تأثیر آموزه‌های فکری و فلسفی اوست. (البتّه راوی سوم شخصِ محدود، استثنا است و چون عمدهٔ روایتگری او به گفتمان مستقیم و غیرمستقیم شخصیّت‌ها بازمی‌گردد، همواره در روایت ذهنی بسیار مورد استفاده است.) راویان دانای کل و همه چیزدان، قادر به گفتن داستان‌هایی «کامل» هستند. زیرا از همه چیز خبر دارند: گذشتهٔ شخصیّت‌ها، رویدادهای روایت نشده در داستان، امیالی که شخصیّت اصلی بر زبان نیاورده است و ... . راوی همه چیزدان می‌تواند خداگونه همه جا حضور داشته باشد و با شنیدن همهٔ گفتگوها و دیدن همهٔ وقایع، منبعی یکتا برای کسب اطّلاعات باشد. امّا مدرنیسم، در امکان آگاهی متقن از همه چیز و همه کس قویاً تردید روا می‌دارد. دورهٔ مدرن، دورهٔ زیر سؤال بردن قطعیّت‌های جزمی و باورهای دیرین است. اتّکای آحاد جامعه به مراجع تعیین‌کننده و مراکز «موثّق» تا پیش از پیدایش جامعهٔ مدرن، رفتاری عمومی بود و امری طبیعی محسوب می‌شد. لیکن مدرنیسم، شورشی است بر ضدّ همین اقتدارگرایی پیشامدرن. روح مدرن، روحی جستجوگر برای رسیدن به حقیقت فردی است، نه روح اتّکا به اصول جزمیِ برآمده از اعتقادات جمعی. داستانی که مطابق با روحیّهٔ پیشامدرن با دانای کل روایت شود، در ذهن خوانندهٔ زمان ما چندان پذواک نمی‌یابد. زیرا خوانندهٔ امروز در تجربه‌های زیست شدهٔ خود به نسبی‌گرایی متمایل است و نه به مطلق اندیشی چنین راویانی (پاینده، ۱۳۸۹: ۶-۲۵). در روایت ذهنی معمولاً از راوی سوم شخص محدود، تک‌گویی درونی و بیرونی (که هر دو از شاخه‌های روایت اوّل شخص مفرد است)، راوی

دوم شخص و راوی اوّل شخص جمع استفاده می‌شود.

پیرنگ

در داستان مدرنیستی در خصوص امکان بازنمایی دوران نو با شیوه‌های سنّتی، تردیدهای جدّی وجود دارد. از این‌رو آزمودن شیوه‌های نو و تجارب جدید در روایت از ویژگی‌های اصلی داستان مدرنیستی است. در واقع، روایت ذهنی به عنوان یکی از شیوه‌های رایج روایت در داستان مدرنیستی، محصول همین نگاه‌ها و تجارب جدید نویسندگان مدرنیست بود. نویسندهٔ روایت ذهنی فرار از اسارت «طرح کلیشه‌ای» و «پیرنگ خوش ساخت و پرتعلیق» روایت عینی را از اهداف خود می‌داند و به جای پرداختن به منطق علّی میان رخدادها در یک زمان خطّی، به دنبال روابط نسبی و منطق‌های ذهنی می‌گردد. او «آوانگارد» است و سعی در بیگانه‌سازی خود از قواعد و خصوصیّات سازمان یافتهٔ فرهنگی و ادبی دارد و بر تجربه‌های فردی خود تکیه می‌کند. به تعبیر الیوت: «نظم جاری در شیوه‌های سنّتی ادبی که جهان را منسجم و با ثبات می‌انگاشت، نمی‌تواند آشوب و بی‌حاصلی دوران معاصر را نشان دهد» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۷). بدین ترتیب «تلاش برای توصیف واقعیّت از راه نقل داستانی منسجم، به معنای اخلال در تجربهٔ هستی واقعی، آن چنان که هست، جلوه می‌کند» (لوید، ۱۳۸۰: ۱۱). در روایت ذهنی دیگر پیرنگ به معنای رئالیستی آن، یک طرح یا توطئه نیست؛ ساختمانی است متّکی بر الگو و برون‌افکنی ذهنیّات اشخاص که آنها را از متلاشی شدن مطلق باز می‌دارد (براهنی، ۱۳۶۲: ۴۲۷). نویسنده، ذهن شخصیّت را عمودی برش می‌دهد و از بالا به آن خیره می‌شود و سپس محتویّات ذهن را تبدیل به کلام می‌کند و فرض بر آن است آنچه در متن داستان نوشته شده، نمایش همان چیزی است که در ذهن شخصیّت گذشته است (این نمایش هیچگاه نمی‌تواند کامل باشد) خواه شخصیّت آن را به زبان آورده باشد، خواه در مرحلهٔ پیش‌گفتار باشد و فقط در ذهن او جاری بوده باشد.

شخصیّت‌پردازی

در بحث از مؤلّفهٔ «شخصیّت» (character) در روایت ذهنی باید به دو مسئلهٔ اساسی پرداخت: نخست اینکه «شخصیّت»ها در روایت ذهنی- و به طور کلّی در شاخه‌های دیگر روایت مدرنیستی- چه ویژگی‌هایی دارند یا به تعبیر عامیانه «چه جور آدم‌هایی» هستند و دیگر اینکه

شخصیّت‌پردازی در این شیوهٔ روایت چگونه است و چه تفاوتی بـا شخصـیّت‌پـردازی در روایـت عینی دارد.

اصولاً روایت ذهنی چیزی نیست جز اندیشه و یادآوری‌های ذهن شخصیّت دربـارهٔ رونـدی که به وضعیّت کنونی او منجر شده است. او برای مصون ماندن از فشار روحی و روانـی‌ای کـه از جهان پیرامونش بر او وارد آمده است، به دنیای درون پناه برده و خـود را در افکـار و خـاطراتش مستغرق کرده است تا اندکی تسکین یابد. این شخصیّت، بیشتر ضدّ قهرمانی است تنها که علیـه عقل معاش و منطق پذیرفتهٔ اجتماع، شورشی درونی کرده است. ایـن شخصـیّت‌هـا معمـولاً بـا اجتماع خود، زمانهٔ خود و فرهنگ و تمدّن خود چندان سر سازگاری ندارند. آنها در وطن خـویش بیگانه‌اند. در روایت ذهنی، انسـان سـرخوردهٔ قـرن بیسـتم چنانکـه هسـت تصـویر مـی‌شـود و اضطراب‌های فکری و بحران‌های روحی افراد معمولاً طبقهٔ متوسّط و زوال تمدّنی که ارزش‌های آن بـیش از پـیش شـعار زده شـده اسـت، آشـکار مـی‌شـود. شخصـیّت و درک او از دنیـا در کشاکش‌های درونی و روحی او ظهور می‌کند و ممکن است تکامل یابد یا در تعارض درونی خود بماند (پرهام، ۱۳۴۹: ۱-۱۷۰).

در روایت ذهنی، درون‌مایهٔ اثر را باید در همین مؤلّفهٔ «شخصیّت» جست. به دیگـر سـخن، «شخصیّت به مثابه درون‌مایه» از ویژگی‌های اساسی آن است. این شخصیّت، به جهان صـنعتی و مرگ معنویّت و انسانیّت اعتراض دارد. رویشی در سرمایه‌داری و صنعت نمی‌بیند و می‌بیند که سودای تجارت در وجود انسان‌های مقدّس مآب شعله‌ور است و عشق، چیزی جز ارضای تمنّـای جنسی نیست. صنعت و تکنولوژی روند انسانیّت‌زدایی را تسریع کرده است و آسان‌تر شدن کارها شتابی عبث به زندگی بخشیده است. انسان صنعتی هر چه بیشتر حاصل پیشرفت‌های تکنولوژی را می‌بلعد، بیشتر در چرخهٔ تکرار زندگی روزمرّهٔ صنعتی و بردگی ناپیدایش فرو می‌رود. اینها همه از درون‌مایه‌های رایج در روایت ذهنی شخصیّت است و خواننده همهٔ اینهـا را در حـین نمـایش ذهن شخصیّت می‌خواند و باز می‌شناسـد. «بیگـانگی فـرد از اجتمـاع و تنهـایی ناشـی از آن، از درون‌مایه‌های اصلی هنر مدرنیستی است. جهان درونی شخصیّت [شاکلهٔ روایت ذهنی] که خـود بازتاب دل‌مشغولی‌های هنرمند است از جهان عینی فاصله‌ای عظیم دارد و این فاصـله بیگـانگی شخصیّت را از اجتماع و دیگر انسان‌ها می‌نمایاند» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۲۵).

در روایت ذهنی، درون شخصیّت ارائه می‌شود بی‌هیچ تعبیر و تفسیری. به این ترتیب که بـا نمایش اندیشه‌ها، عواطف و خاطرات و کنش‌های ذهنی شخصیّت، خواننده بـه درک و برداشـتی

از او می‌رسد و غیرمستقیم، شخصیّت به او معرّفی می‌شود. به دیگر سخن، نویسنده از دریچهٔ ذهن خود شخصیّت، ذهنیّات آگاه و نیمه آگاه او و دیگران را به خواننده منتقل می‌کند و خود هیچ تعبیر و تفسیری بر آن نمی‌افزاید. بدین ترتیب قدرت تخیّل خواننده نیز در پردازش اشخاص داستان به کار گرفته می‌شود (داد، ۱۳۷۵: ۸۰–۱۷۹). در روایت ذهنی، شخصیّت، شخصیّتی است در حال ساختمان و تکوین و در حال زیستن. افکار و عقاید چندان برای او مطرح نیست و اگر باشد با چنان شدّتی درونی شده است که صورتی عاطفی و درونی یافته است. شخصیّتی نیست که نویسنده بخواهد یک تحوّل فکری بزرگ یا تغییری اساسی در روش زندگی و جهان‌بینی را به او تحمیل کند. برای او عواطف و دگرگونی ناشی از گردن نهادن به یک زندگی واقعی، اهمّیت دارد و اگر حتّی در پایان داستان به نتیجه‌ای خاص هم رسیده باشد، این نتیجه حاصل تجربه‌ها و تعمّق‌های فکری و فردی اوست و افکاری از خارج بدو تحمیل نشده است. اگر چه وجود او (به مثابهٔ یک موجود زنده) از جهان‌بینی عمومی نویسنده سرچشمه گرفته است، امّا نویسنده افکار و احساس‌های خودآگاه یا ناخودآگاه خود را از طریق شخصیّتی که درحال تجربه کردن احساس و اندیشه است نشان می‌دهد، نه از طریق شخصیّت به عنوان نمایندهٔ افکار او.

زبان در روایت ذهنی

تغییر دایرهٔ مفهومی، تغییر کارکرد و بازتولید پنج مؤلّفهٔ روایی فوق در حوزهٔ روایت ذهنی، فقط در تجلّی‌گاه «زبان» یا در «خانهٔ زبان» محقّق می‌شود. بنابراین نویسندهٔ روایت ذهنی باید پیش از هر چیز بتواند امکانات، نحوها و سازه‌های جدید زبان را متناسب با ساختار ذهن بالفعل کند. انعکاس فضای ذهن و محتویّات و تداعی‌های ذهنی، ویژگی‌ها و مشخصّه‌های خاصّی را برای زبان ایجاب می‌کند: ابهام و چندلایگی، فشردگی و سیّالیّت، تکرار، جملات ناتمام، اطناب و ایجاز روایی، معانی ضمنی کلمات، نمادپردازی و تصویرسازی و تکثّر آن در زبان متن، تأکید بر قطب استعاری و مجازی کلام، منطق ذهنی میان گزاره‌های متن و به طور کلی نگارش دیگرگون در قالب نحوها و سازه‌های جدید متن روایی از جملهٔ این ویژگی‌هاست.

داستان مدرن ایرانی و روایت ذهنی

داستان، نوع ادبی غالب در جهان مدرن و محصول مدرنیته بود و به این اعتبار، باید نویسندگان ایرانی پس از سال ۱۳۰۰ را هم «نویسندگان مدرن» دانست. نویسندگانی که صدای زمانهٔ خود

بودند و انسان و اجتماعِ زمان خود را از رهگذر داستان نمایش می‌دادند. هر چند داستان، پس از گذشت دو قرن به ایران رسید، امّا نویسندگان ایرانی زود آن را فهم کردند و در همان چهار پنج دهۀ نخست، آثاری درخور و شایسته خلق کردند و در این میان، قطعاً نباید سهم و تأثیر روایتگری را در تاریخ ادبیّات ایران و در شعر و نثر هزار سالۀ آن، نادیده گرفت. البتّه، ناهمگونی عمیقی نیز در فرآیند داستان نویسیِ فارسی پیش آمد: همزمان با اینکه روایت عینی در حال رشد و تکوین بود و نویسندگان ایرانی در قالب روایت عینی و از منظرهای رمانتیک، ناتورالیستی، رئالیستی و غیره آثار خود را خلق می کردند، جنبش مدرنیسم نیز، در همان دهه‌های آغازین به ایران وارد شد و برخی از نویسندگان پیشرو با آن آشنا شدند و به موازات روایت‌های عینی خود، گاه دست به خلق روایت‌های مدرنیستی و ذهنی نیز می‌زدند. سمبولیسم، سوررئالیسم، رئالیسم جادویی، امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم و دیگر نحله‌ها و جریان‌های هنری و ادبی مدرنیستی، به طرق مختلف به ایران وارد شد و نویسندگان ایرانی، چه از سر آشنایی با مبانی فکری و فلسفی آنان چه از سر برخوردهای سطحی و ساده‌اندیشانه، کوشیدند چارچوب‌ها و روش‌های کاربستی و نوع خاصّی اندیشه ورزی این مکاتب را در داستان فارسی محقّق کنند. در این میان، روایت ذهنیِ تثبیت شده در آثار پروست و جویس نیز، کم کم، به محافل ادبی ایران راه یافت و به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی روایت مدرنیستی شناخته شد.

جمالزاده در داستان کوتاه «درد دل ملاّ قربانعلی» نخستین نمونۀ ابتدایی روایت ذهنی را عرضه می‌کند. پس از او، هدایت در «زنده به گور»، «سه قطره خون»، «بوف کور» و علی الخصوص در داستان کوتاه «فردا»، چوبک در «بعدازظهر آخر پاییز» و رمان «سنگ صبور» و گلستان در داستان‌های کوتاه «به دزدی رفته‌ها»، «آذر، ماه آخر پاییز»، «بیگانه‌ای که به تماشا رفته بود» و «لنگ»، هر یک به سهم خود، برای تحقّق مدرنیسم‌شان از مجرای روایت ذهنی، گام‌هایی بر می‌دارند. بهرام صادقی هم، هر چند مدرنیستی پیشرو و صاحب سبک است، امّا کمتر به روایت ذهنی توجّه دارد و در «ملکوت» و «سنگر و قمقمه‌های خالی» فقط در بخش‌هایی می‌توان رگه‌هایی از روایت ذهنی را بیرون کشید. هوشنگ گلشیری را به حق باید تثبیت کنندۀ این نوع روایت دانست و عمدۀ آثارش گواه این مدّعاست. گلشیری در آثاری مانند: «شازده احتجاب»، «کریستین و کید»، «برّۀ گمشدۀ راعی» و مجموعه‌های: «مثل همیشه» و «نمارخانۀ کوچک من»، در فاصلۀ سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۵۷، روایت ذهنی را در ایران تثبیت می‌کند.

در این میان، جلال آل احمد هم از نخستین نویسندگانی بود که به روایت ذهنی روی آورد

و در داستان‌هایی مانند: «بچّهٔ مردم»، «گناه»، «زن زیادی» و «شوهر آمریکایی» کوشید درک و دریافت خود را از این نوع روایت عرضه کند. در پژوهش حاضر، دو داستان کوتاه «بچّهٔ مردم» و «شوهر آمریکایی» را که نمایان‌گر تجربهٔ نخست و پایانی آل احمد در این حوزه است، تحلیل و بررسی خواهیم کرد تا میزان فهم او از این روایت و دستاوردهای او در این حوزه معلوم شود.

روایت ذهنی در داستان کوتاه «بچّهٔ مردم»

داستان «بچّهٔ مردم» دومین داستان کوتاه از مجموعهٔ «سه‌تار» آل‌احمد است. آل‌احمد تاریخ دقیق نگارش این داستان ده صفحه‌ای را در پایان آن ذکر نکرده است و به اعتبار تاریخ انتشار این مجموعه، سال ۱۳۲۷، می‌توان گفت «بچّهٔ مردم» در همان سال یا اندکی پیش‌تر از آن نوشته شده است.

داستان، تک‌گویی زنی است که در طیّ آن شرح می‌دهد چگونه بچّهٔ سه سالهٔ خود را تعمّداً در خیابان رها کرده و به خانه بازگشته است. زیرا که بچّه مال شوهر قبلی زن بوده و شوهر تازه‌اش حاضر نشده او را نگه‌دارد. شوهر تازه، پس از سه روز زندگی مشترک با زن، به او امر می‌کند دیگر بچّه را به خانهٔ او نیاورد و می‌گوید حاضر نیست بچّهٔ یکی دیگر را بر سر سفرهٔ خود ببیند. زن هم تسلیم خواستهٔ او می‌شود و فردای همان شب، علی‌رغم میل باطنی‌اش، بچّه را به خیابان می‌برد و به بهانهٔ خرید کشمش او را به مغازه‌ای در آن طرف یکی از خیابان‌های شهر می‌فرستد و خود فرار می‌کند و به خانه باز می‌گردد.

کلّیّت شیوهٔ روایتگری داستان و طرح زمانی آن بر پایهٔ روایت ذهنی بنا شده است: شیوهٔ روایتگری داستان مبتنی بر تک‌گویی زن است و خواننده فقط واگویه‌های او را می‌شنود. روایت هم از زمانِ حال (لحظهٔ تک‌گویی زن) آغاز می‌شود و هر آنچه زن دربارهٔ واقعهٔ مذکور به یاد می‌آورد یا بازگو می‌کند، بخش گذشته‌نگر روایت است و زمان پایهٔ روایت (نقطهٔ شروع و حرکت آن) همین زمانِ حال است. حال باید دید که نویسنده در پرداخت و اجرای کلّیّت دو مؤلّفهٔ مذکور چه میزان موفّق بوده است و آیا توانسته است روایتی ذهنی خلق کند یا نه؟

در «تک‌گویی درونی» فرض بر آن است که خواننده، صدایِ ذهن یا بیانِ اندیشهٔ شخصیّت را می‌شنود و کلام روایی در مرحلهٔ پیش از گفتار قرار دارد. در «تک‌گویی بیرونی»، راوی مخاطبی بیرونی دارد و فرض بر آن است که او دارد محتویّات ذهنی خود را برای او بازگو می‌کند و کلام روایی در مرحلهٔ گفتار است. امّا تک‌گویی شخصیّت داستان «بچّهٔ مردم» (همان

زن) به طور کامل ویژگی هیچ یک از دو نوع مذکور را ندارد. از یک سو، در داستان به هیچ مخاطب بیرونی‌ای- که شنوندهٔ سخنان زن باشد- اشاره نمی‌شود و نمی‌توان روایتگری داستان را تک‌گویی بیرونی دانست؛ از سوی دیگر نحو کلام، توقّع دلالتی از گزاره‌های متن، جملات پرسشی راوی و مسیر روایت اصلاً آن گونه نیست که خواننده را مجاب کند با «صدای ذهن» زن روبه‌روست و نمی‌توان پذیرفت که زن دارد برای خودش می‌اندیشد و تک‌گویی او در مرحلهٔ پیش از گفتار است. چرا که روایتگری زن، رنگ توضیحی و تشریحی دارد و شبیه گفته‌های کسی است که می‌خواهد با توضیح مطلبی، مخاطب خود را روشن کند و برای تبرئهٔ خود، انگیزه‌های عملش را توجیه نماید. این تک‌گویی، از آغاز تا پایان به توضیح و تشریح می‌پردازد و تناسبی با ساز و کار ذهنِ شخصیّت ندارد. راوی همه جا به اطّلاع‌رسانی مستقیم می‌پردازد و انگیزه‌ها و حالات خود را مستقیماً گزارش می‌دهد. او بدیهیّات و زمینهٔ ذهن خود را مرور می‌کند و همه چیز را برای خواننده افشا می‌کند. اصلاً ذهن خواننده برای فهم روایت داستان درگیر نمی‌شود و همه جا دخالت و سیطرهٔ نویسنده آشکار است. مسیر روایتگری راوی آشکار می‌کند که نویسنده، پیوسته خواننده را در نظر داشته و هر آنچه را بر ذهن و زبانِ راوی جاری کرده، فقط برای توجیه و آگاه‌سازی خواننده بوده است. این نحوهٔ اطّلاع‌رسانی و آوردن توضیحات مخلّ با شیوهٔ روایتگری داستان در تناقض قرار گرفته است. برای نمونه بخش آغازین متن را می‌آوریم:

«خوب من چه می‌توانستم بکنم؟ شوهرم حاضر نبود مرا با بچّه نگه‌دارد. بچّه که مال خودش نبود. مالِ شوهر قبلی‌ام بود که طلاقم داده بود و حاضر نشده بود بچّه را بگیرد. اگر کس دیگری جای من بود چه می‌کرد؟ خوب من هم می‌بایست زندگی می‌کردم. اگر این شوهرم هم طلاقم می‌داد چه می‌کردم؟ ناچار بودم بچّه را یک جوری سر به نیست کنم. یک زن چشم و گوش بسته، مثل من، غیر از این چیز دیگری به فکرش نمی‌رسید. نه جایی را بلد بودم، نه راه و چاره‌ای می‌دانستم...» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۱۷).

می‌دانیم که بخش آغازین یا ورودی روایت ذهنی، همیشه مبهم‌ترین بخش روایت است که محدودیّت اطّلاع‌رسانی در آن- چون خواننده در میانهٔ ذهن راوی قرار گرفته و از زمینه و پیشینهٔ آن بی‌خبر است- از لوازم کار است. امّا در اینجا راوی از همان سطر اوّل صورت مسئله یا موضوع را روشن و با آوردن جملات توضیحی و معترضه همه چیز را افشا کرده است. در جملهٔ «بچّه که مال خودش نبوده، مال شوهر قبلی‌ام بود که طلاقم داده بود و حاضر نشده بود بچّه را

بگیرد» می‌فهمیم که نویسنده آن قدر عجول بوده است که اجازه نداده است در جریان روایت، این مسایل روشن شود و از همان آغاز در ذهن شخصیّت دست‌کاری کرده و به افشاگری پرداخته است. توصیفات مستقیم راوی دربارهٔ خودش و اطّلاع‌رسانی مستقیم، هر گونه تفکّری را از خواننده دور می‌کند و نویسنده با این کار نمی‌گذارد خواننده، خود، با خواندن وقایع به این نتیجه‌ها برسد. شروع داستان طوری است که منِ خواننده اصلاً نمی‌توانم بپذیرم که در میانهٔ جریان ذهن یا حدّاقل در میانهٔ گفته‌های شخصی قرار گرفته‌ام. در ادامه به مراتب روایتگری داستان ضعیف‌تر هم می‌شود و تک‌گویی راوی حتّی در موقعیّتی طنزآلود قرار می‌گیرد.

گفتیم که کلّیّت طرح زمانی داستان بر پایهٔ زمان ذهنی است؛ یعنی زن در زمان حال، تک‌گویی خود را آغاز می‌کند و در حین آن به یادآوری و نقل رخدادی که از سر گذرانده می‌پردازد. راوی به صراحت به این زمان حال (زمان پایه یا زمان آغاز و حرکت روایت) اشاره می‌کند: «حالا خیلی وقت دارم که هی بنشینم و سه تا و چهار تا بزایم»، «حالا چه قدر دلم می‌سوزد»، «حالا که کار از کار گذشته است»، «حالا که دیگر فکر کردن ندارد»، «تا حالا هم، حتّی آن روز عصر که جلوی همسایه‌ها از زور غصّه گریه کردم، هیچ این طور دلم نگرفت و حالم بد نشد». راوی به این زمان حال، با افعال مضارع ارجاع می‌دهد و بخش گذشته‌نگر روایت را با افعال ماضی نقل می‌کند.

امّا آل‌احمد باز در اجرای کلّیّت طرح زمانی داستان ناکام می‌ماند و نمی‌تواند زمانی ذهنی خلق کند: روایت با زمان حال آغاز می‌شود و از صفحهٔ سوم، یادآوری و نقل واقعهٔ اصلی داستان (بردن زن بچّه‌اش را به خیابان و رها کردن او) از سر گرفته می‌شود و قدم به قدم، در زمانی خطّی، همه چیز نقل می‌شود تا به لحظهٔ پایانی آن می‌رسیم. زمان پریشی چندانی در کار نیست و ذهن زن در میان حال و گذشته به نوسان درنمی‌آید. بخش‌های مختلف واقعهٔ اصلی درهم آمیخته نمی‌شوند و روایتی سرراست و عینی از ماجرا عرضه می‌شود. نویسنده تنها در دو مورد، زمانِ روایت را پس و پیش می‌کند که آن هم آن‌قدر آشکار و واضح است که اصلاً انگارهٔ زمانِ ذهنی را در ذهن خواننده پیش نمی‌آورد. یکی در صفحهٔ اول و دوم داستان که پیش از نقل واقعهٔ اصلی، ماجرای دیدار زن با همسایگان‌اش آورده می‌شود و می‌دانیم که این رخداد مربوط به عصر همان روزی است که زن بچّه‌اش را در خیابان رها کرده است و دیگر هم در صفحهٔ نهم داستان که زن به قرینهٔ ترسیدن خود به زمانی عقب‌تر بازگشته و ماجرای پول برداشتن خود را از جیب شوهر سابق نقل کرده است. این دو نمونهٔ جابه‌جایی زمانی، اصلاً به صورتی طبیعی و

براساس جریان ذهن راوی طرح نشده است. مثلاً به مورد دوم توجّه کنید: «مثل یک دزد که سر بزنگاه مچش را گرفته باشند، شده بودم. خشکم زده بود و دست‌هایم همان‌طور زیر بغل‌هایم ماند. درست مثل آن دفعه که سر جیب شوهرم بودم- همان شوهر سابقم- و کندوکو می‌کردم و شوهرم از در رسید. درست همان‌طور خشکم زده بود....» (همان: ۲۴). در بخش فوق، بازگشت به گذشتهٔ ذهنی راوی، کاملاً تصنّعی و توضیحی است و در راستای مسیر ذهن شخصیّت نیست. حتّی می‌توان آن را خام و مبتدیانه دانست.

در تک‌گویی راوی، همه جا به صراحت به زمان وقوع حوادث هم اشاره می‌شود و پیش از نقلِ رخداد، راوی دقیقاً معلوم می‌کند که زمان و مکان وقوع آن کی و کجا بوده است. این هم از موارد اطّلاع‌رسانی مستقیم است که طرح زمانِ ذهنی روایت را مختل کرده است: «همان دو روزی که به خانه‌اش رفته بودم، همه‌اش صحبت از بچّه بود»، «آن شب پهلوی من هم نیامد. شب سوم زندگی ما با هم بود. خودم می‌دانستم که می‌خواهد مرا غضب کند تا کار بچّه را زودتر یکسره کنم»، «همان روز عصر هم وقتی کار را تمام کردم و به خانه برگشتم و آن چه را که کرده بودم برای مادرم و دیگر همسایه‌ها تعریف کردم...» و.... .

هر چند کلّیّت پیرنگ داستان، ذهنی است و از منظر ذهنِ شخصیّت است که واقعه نمایانده و روایت می‌شود، امّا کنش‌های عینی شخصیّت بر دغدغه‌های ذهنی و سوگیری عاطفی او برتری یافته است. نویسنده ماجرا را گزارش می‌دهد و به تأثیر آن واقعه در ذهن شخصیّت کمتر توجّه کرده است. در اینجا بحث شخصیّت‌پردازی هم پیش می‌آید و به موازات پیرنگ باید آن را هم بررسی کرد. آل‌احمد نتوانسته دغدغه‌ها و درگیری‌های ذهن شخصیّت را به خوبی بنمایاند و زن دربارهٔ واقعهٔ هولناک داستان چنان سخن می‌گوید که انگار حادثه‌ای پیش پاافتاده رخ داده است. به قول حسن میرعابدینی: «آل‌احمد آن‌قدر مادر را حقیر و کوچک می‌نمایاند که گویی حتی ابتدایی‌ترین عواطف نیز در او مرده است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۲۶۰). زن به راحتی گناه را به گردن شوهر می‌اندازد و جز چند گزارهٔ کلیشه‌ای مانند: «دلم سوخت» و «گریه کردم» هیچ از درگیری عاطفی و احساسی خود با واقعه‌ای چنین هولناک نمی‌گوید. زن حتّی فرار خود از صحنه و دستگیر نشدنش را مهم‌تر و مقدّم‌تر از رها کردن بچّهٔ سه ساله‌اش می‌داند و معلوم نیست چگونه می‌تواند عصر همان روز جلو در خانه بنشیند و برای مادر و همسایگانش، این بدترین واقعهٔ ممکن زندگی را چنان نقل کند که انگار لنگهٔ کفش‌اش را گم کرده است؟! او که از آبرویش ترسیده و بچّه را به دارالاتیام نبرده است، الآن چگونه از آبروی خود گذشته و سرکوچه

نشسته است و همه چیز را برای جمع همسایگان تعریف می‌کند؟! زن پس از روی دادن این مصیبت بزرگ، به فکر پول تاکسی است که آن روز خرج کرده و در نهایت می‌گوید: «شب سرانجام نتوانستم پول تاکسی را از شوهرم دربیاورم».

همهٔ عوامل فوق دست به دست هم می‌دهد تا پیرنگ و شخصیّت‌پردازی اثر را ناموفّق و حتّی مبتدیانه بدانیم. همه چیز در سطح می‌گذرد و آل‌احمد فاجعه‌ای انسانی و شکستی عظیم را به گونه‌ای سطحی روایت کرده و حتی خودِ مفهوم فاجعه و شکست را هم لوث کرده است. شخصیّت داستان اصلاً همدلی خواننده را برنمی‌انگیزد و خواننده دغدغه‌ای جدّی در او نمی‌یابد.

از دیگر موارد ضعف شخصیّت‌پردازی در داستان «بچّهٔ مردم»، توصیفات مستقیم و یکجایی است که شخصیّت اصلی داستان از خود و دیگر شخصیّت‌ها ارائه می‌دهد. پیشتر گفته شد که در روایت ذهنی، شخصیّت‌پردازی، مستقیم نیست و نویسنده نباید ذهن شخصیّت را مستقیم عرضه کند و از منظر آن توصیفاتی عینی و توضیحاتی سرراست دربارهٔ دیگر شخصیّت‌ها ارائه کند. امّا آل‌احمد این اشتباه را مرتکب می‌شود و نمی‌تواند روایتی خلق کند که در آن، خواننده با جمع‌آوری اطّلاعات پراکنده از بخش‌های مختلف متن، خود به جمع‌بندی و ارزیابی شخصیّت‌ها برسد؛ مثلاً در بخش زیر، شخصیّت اصلی داستان به اطّلاع‌رسانی عینی و مستقیم دربارهٔ شخصیّت پرداخته است:

«بچّه‌ام نزدیک سه سالش بود. خودش قشنگ راه می‌رفت. بدی اش این بود که سه سال عمر صرفش کرده بودم.... تا دم ایستگاه ماشین پا به پایش رفتم. کفشش را هم پایش کرده بودم. لباس خوب‌هایش را هم تنش کرده بودم. یک کت و شلوار آبی کوچولو همان اواخر، شوهر قبلی‌ام برایش خریده بود ....» (همان: ۲۰-۱۹).

زبان داستان، سبکی گفتاری و تخاطبی دارد و در سطح حرکت می‌کند. زبانی نیست که متناسب با جریان ذهن و بیان اندیشه باشد. پیچیدگی و در عین حال سیّالیّت «صدای ذهن» را در خود منعکس نکرده است و تقریباً همان زبانی است که جنبهٔ ارتباطی دارد. گزاره‌های نتیجه‌ای و گزارش نتیجهٔ افکار، مقدّم بر نمایش جریان افکار است. منطق ذهنی میان گزاره‌های کلام حاکم نیست و مشحون از مقدّمه چینی و نتیجه‌گیری است. آشکار است که چنین زبانی، نمی‌تواند بستر مناسبی برای درون‌مایه‌هایِ ذهنی و نمایش طیف مختلف اندیشه‌ها باشد. به همین سبب است که داستان، بیش از حد، ایدهٔ واحدی را دنبال می‌کند و به موازات آن، محتواهایی دیگر طرح نمی‌شود. همه چیز حول واقعهٔ رها کردن بچّه می‌گذرد و در این باره هم

دغدغه‌های عاطفی، احساسی و ذهنی زن به خوبی نمایانده نمی‌شود. آل‌احمد حتّی به فرآیند اجبار اجتماعی موجود بر زن هم توجّهی نشان نمی‌دهد و نمی‌تواند انفعال اجتماعی او را در عرصهٔ هنجارهای نادرست امّا قدرتمند جامعهٔ آن دوران نشان دهد. می‌بینیم که آل‌احمد در پرداخت ذهنی ساختار روایی داستان و طرّاحی زبان و درون‌مایه‌ای مدرنیستی و مناسب برای آن وامانده است و تنها کلّیّت کار را در نظر داشته است.

روایت ذهنی در داستان کوتاه «شوهر آمریکایی»

«شوهر آمریکایی» چهارمین داستان از مجموعهٔ «پنج داستان» آل‌احمد است. این مجموعه بار نخست در سال ۱۳۵۰، دو سال پس از مرگ آل احمد، چاپ و منتشر می‌شود. داستان دربارهٔ دختری ایرانی است که در کلاس زبان انگلیسی، با معلّم آمریکایی‌اش آشنا می‌شود. مرد آمریکایی پس از چند ماه آشنایی با دختر، به خواستگاری او می‌آید و خانوادهٔ دختر در کمال رغبت و رضایت با این وصلت موافقت می‌کنند. آنها ازدواج دخترشان با یک نفر آمریکایی را مایهٔ فخر و مباهات می‌دانند. مرد آمریکایی به خانوادهٔ این دختر بیست ساله گفته حقوقدان است و از طرف دولت آمریکا به ایران آمده است. پس از برگزاری مراسم عقد، آن دو به آمریکا می‌روند و بچّه‌دار می‌شوند. زن پس از گذشت سه سال، هنوز از شغل واقعی شوهر خود بی‌خبر است تا اینکه به واسطهٔ نامزد سابق او درمی‌یابد که شوهرش گورکن است و در شرکت کفن و دفن کار می‌کند. زن پس از دیدار از محلّ کار مرد، تصمیم می‌گیرد از او جدا شود و تقاضای طلاق می‌کند. شوهر هم از ترس دروغی که دربارهٔ شغلش به زن گفته است به طلاق رضایت می‌دهد و زن با بچّه‌اش به ایران بازمی‌گردد. زن در یک میهمانی، در حالت مستی، این ماجرا را برای مخاطبش- که ظاهراً میزبان اوست- بازگو می‌کند و ما از طریقِ گفته‌های زن است که داستان را می‌شنویم و از وقایع با خبر می‌شویم.

روایت ذهنی «شوهر آمریکایی» تا حدّی بهتر از روایت داستان «بچّهٔ مردم» است. روایتگری داستان در قالب تک‌گویی بیرونی است. زن، راوی و شخصیّت اصلی داستان است. او در تک‌گویی بیرونی خود، رو به مخاطبی دارد و با او سخن می‌گوید و تمام داستان، همین گفته‌های اوست. آل‌احمد، داستان را در داخل گیومه قرار داده تا معلوم کند تمام داستان، نقل قول مستقیم زن است. امتیاز این تک‌گویی بیرونی در این است که آل‌احمد جایگاه مخاطبِ راوی را در درون داستان معلوم کرده است و ما می‌دانیم که گزاره‌های خطابی راوی، به چه

کسی اشاره می‌کند و راوی در چه موقعیّتی است. آل‌احمد با این کار، اشتباه خود را در داستان قبلی‌اش، تکرار نکرده است و نشان داده در پرداخت فرم اثر جدّی‌تر شده است.

ما از مخاطبِ راوی، صدایی نمی‌شنویم و فقط از خلال گفته‌های راوی است که درمی‌یابیم مخاطبی هست و می‌توانیم هویّت و حرکات و سخنان این مخاطب را به طور غیرمستقیم بفهمیم. جملات پرسشی راوی هم خطاب به همین مخاطب است و حتّی از طریق آنها می‌توان برخی از گفته‌های مخاطب را استنباط کرد. راوی در یک میهمانی است و مخاطبش، همان میزبان اوست. او با میزبانش سخن می‌گوید و درد دل می‌کند. آن دو منتظرند تا میهمان‌های دیگر هم برسند. گزاره‌های زیر، تک‌گویی بیرونی راوی و حضور مخاطب را آشکار می‌کند:

«ودکا؟ نه. متشکّرم.»، «بگذارید براتان تعریف کنم.»، «نه، قربان دست‌تان! زیاد بهم ندهید. حالم را خراب می‌کند.»، «اوا! این پنیر است؟ چرا آنقدر سفید است؟»، «متشکّر، خوب چه می‌گفتم؟»، «اوا! چطور نمی‌دانید؟ یک آمریکا هست و یک ثنکس گیونیگ یعنی روز شکرگزاری دیگر.»، «دیگر شب کریسمس را که می‌شناسید.... نمی‌شناسید؟»، «قربان دست‌تان. یک ته گیلاس دیگر از آن ویسکی»، «خوب! چه می‌گفتم؟»، «جالب نیست؟»، «باید شنیده باشید»، «و می‌دانید خودش چه کاره بود؟ هیچ کاره.»، «این مهمان‌های شما هم که معلوم نیست چرا نمی‌آیند.»، «نکند خیال کنید مستم یا خیال کنید دارم وقاحت می‌کنم.» و.... .

طرح زمانی روایت داستان هم ذهنی و دوری است: روایت از زمان حال آغاز می‌شود و زمانِ حال، همان لحظه‌ای است که راوی دارد با مخاطبش سخن می‌گوید. این زمان، زمانِ پایهٔ روایت است. چرا که نقطهٔ آغاز و حرکت روایت است. دیگر بخش‌های داستان، برای این زمانِ حال، در حکم گذشته‌نگر است. یعنی راوی، واقعات گذشته را اکنون به یاد می‌آورد و بازگو می‌کند و در این میان، پیوسته به زمانِ حالی که در آن قرار دارد نیز اشاره می‌کند و در نتیجه میان گذشته و حال به نوسان در می‌آید. زمانِ ذهنی روایت تا حدّی با تک‌گویی بیرونی راوی در تناسب است. ذهن راوی، واقعات زمانِ گذشته را بازگو می‌کند و به قراین معلوم، هر واقعه، ذهن او را به واقعه‌ای دیگر و زمانی دیگر پرتاب می‌کند و رخدادی دیگر به ذهن او تداعی می‌شود. زمان پریشی روایت، و مسیر و نحو تک‌گویی راوی، پخته‌تر و طبیعی‌تر از از داستان قبلی است که بررسی کرده‌ایم. راویِ داستان «شوهر آمریکایی»، دیگر به نقل قدم به قدم واقعهٔ اصلی داستان نپرداخته است، بلکه ذهن او در لابه‌لای بازگویی آن، متوجّه مسایل و مسیرهای دیگری شده و نقل کامل آن واقعه را به تأخیر انداخته است. تکّه‌های پراکندهٔ نقل راوی از واقعهٔ اصلی–

که در لابه‌لای آن به مسایل و واقعات مختلف دیگر نیز پرداخته است- در نهایت مجموع می‌شود و خواننده درمی‌یابد که شغل شوهر آمریکایی زن چه بوده و چرا زن از او جدا شده است. مثلاً راوی در حین نقل واقعهٔ اصلی (ازدواج با مرد آمریکایی و جدایی از او) به ماجرای دیدارش با همسر آمریکایی یک نمایندهٔ مجلس ایران- که به قول راوی رختشوی تگزاسی بوده است-، نطق نمایندهٔ مجلس دربارهٔ غرب و کمپانی‌های آنها، اوضاع داخلی آمریکا و سبک زندگی و اعیاد مردمان آن، مسایل جنگ کره و ویتنام و موضوعاتی دیگر از این قبیل نیز پرداخته است و با این کار، مسیر نقل واقعهٔ اصلی را عوض کرده و به پس و پیش آن پرداخته و دوباره بر سر نقل آن بازگشته است.

محدودیّت اطّلاع‌رسانی راوی در تک‌گویی‌اش، بویژه در بخش‌های آغازین داستان، از نقاط قوّت پیرنگ داستان است. این محدودیّت اطّلاع‌رسانی به منطق تک‌گویی راوی تناسب دارد و سبب می‌شود ذهن خواننده از همان آغاز برای کشف و فهم وقایع داستان درگیر شود. راوی، به گونه‌ای طبیعی، قدم به قدم اطّلاعات را عرضه می‌کند و از تشریح زمینه در همان آغاز پرهیز می‌کند. در آغاز، خواننده نمی‌داند راوی کیست، در چه موقعیّتی قرار دارد، با که سخن می‌گوید، دربارهٔ چه کسی و چه واقعه‌ای حرف می‌زند و معلوم نیست گزاره‌های او دقیقاً به چه ارجاع دارد. اشاره‌های پراکندهٔ پیش از نقلِ کاملِ واقعهٔ اصلی و رفت و بازگشت‌های مکرّر بر سر آن، محدودیّت اطّلاع‌رسانی را طبیعی‌تر جلوه می‌دهد و با نحو روایت ذهنی راوی هماهنگی دارد. در مجموع، می‌توان «شوهر آمریکایی» را تلاشی جدّی و تا حدّی موفّق آل‌احمد در حوزهٔ روایت ذهنی دانست. امّا ضعف‌ها و ایرادهایی عمده هم بر اثر وارد است:

نظم و انسجام گفته‌های راوی بیش از حدّ معمول است و ایضاح و روشنگریِ راوی و فقدان پیچش در زمان‌پریشی روایت او، مانع از آن می‌شود که انگارهٔ طبیعی بودن روایت ذهنی در ذهن خواننده خلق شود. دخالت و دستکاری آل‌احمد در ذهن شخصیّت داستان آشکار است و حضور او در مقام منتقدی اجتماعی بر فضای داستان سیطره دارد. غلبهٔ فضای فکری آل‌احمد اجازه نمی‌دهد شخصیّت وجودی زنده و مستقل و طبیعی داشته باشد. انگار آل‌احمد از شخصیّت «دهانی ساخته است برای بیان انتقادهای خویش از حضور آمریکایی‌ها در ایران: مقام‌های عالی رتبهٔ ایرانی با رختشوهای تگزاسی ازدواج می‌کنند و زن ایرانی همسر گورکن آمریکایی می‌شود.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۴۶۲). انعکاس تفکّرات آل‌احمد در زبان زن داستان، سبب ایجاد تناقض میان تیپِ اجتماعی زن و گفته‌های انتقادی او شده: زنی سطحی و ظاهربین و غرب زده،

در مقام منتقدی اجتماعی به نقد سیطرهٔ آمریکایی‌ها در ایران پرداخته؛ چرا که در زندگی شخصی‌اش فقط یک دروغ شغلی از شوهرش شنیده است. این تفکّرات کلان اجتماعی، اصولاً متناسب با شخصیّت زن نیست و سبب شده است او موجودی واقعی و زنده جلوه نکند.

تک‌گویی بیرونی راوی، بیش از حد روشن و آشکار است و گاه جنبهٔ توضیح و تشریح به خود گرفته است. علاوه بر این، پریشانی و نوسان اندیشه و گفتار راوی در میان رخدادهای زمان‌های مختلف، چندان طبیعی به نظر نمی‌رسد و گاه رنگ تصنّع به خود گرفته است. این درست که در تک‌گویی بیرونی، مخاطبی هست و روایتگری راوی برای تعامل و انتقال معانی است و نمی‌توان انتظار داشت مانند تک‌گویی درونی همه چیز در ذهن بگذرد و نشانه‌ای از ایضاح و روشن‌سازی نباشد، امّا دخل و تصرّف بیش از اندازهٔ نویسنده در مسیر طبیعی گفته‌های راوی هم مجاز نیست. آل‌احمد در شوهر آمریکایی، بیش از حدّ معمول، بر کشیدن حد و مرز قطعی میان رخدادهای متن تأکید کرده‌است و نتوانسته نقل آنها را درهم تند و حاشیه‌ها را درهم آمیزد. او نتوانسته به طور طبیعی و هماهنگ با سیر اندیشهٔ راوی، رخدادی را به رخداد دیگر وصل کند و همه جا با آوردن قراین و عبارات راهنمای آشکار و گاه توضیحی، پرتاب ذهن راوی را از زمانی به زمانِ دیگر و از واقعه‌ای به واقعهٔ دیگر لو داده است و سبب شده تداعی‌ها نه ذهنی و طبیعی، بلکه ساختگی و گاه بازی‌گونه به نظر آیند.

ذکر دقیق قیدهای زمان و مکان، توصیف‌های یکجا و پیوسته از افراد و موقعیّت‌ها، اصرار بر تشریح و نتیجه‌گیری راوی، برخورد خنثایِ ذهن راوی با بسیاری از پدیده‌هایِ به‌شدّت تأثیرگذار زندگی‌اش، همگی، از دیگر مواردی است که ردّ پای حضور و دخالت بیجای نویسنده را در تک‌گویی راوی نشان می‌دهد و سبب می‌شود خواننده از ذهن راوی فاصله بگیرد. علاوه بر این، پیگیری ایده‌ای واحد و اصرار بر عریان‌سازی انتقادی اجتماعی که در ذهن نویسنده بوده است نیز کیفیّت طبیعی نقل راوی را مختل کرده و هر چه بیشتر سیطرهٔ آل‌احمد را بر صورت و محتوای اثر نشان داده است؛ مثلاً در موارد زیر:

«پریشب‌ها یکی از همین دخترها را دیدم که دو ماه است زن یک آقا پسر ایرانی شده و پانزده روز است که آمده. شوهرش را تلگرافی احضار کرده‌اند که بیا شده‌ای نمایندهٔ مجلس.» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۷۴). «آن وقت آن کثافت معلّم کلاس بود. بلند بالا. خوش ترکیب. موهای بور. یک آمریکایی کامل و چه دست‌های بلندی داشت. تمام دفترچهٔ تکلیف را می‌پوشاند. خوب دیگر از همدیگر خوشمان آمد.» (همان: ۷۶). «اگر نمی‌دانستی محلّ چه کاری است، خیال

می‌کردی خانه برای ماه عسل توش می‌سازند و همه چیز با نقشه و ابعاد و انـدازه‌هـا و لولاهـا و دستگیره‌های دو طرف و دستهٔ گل رویش و از چه چوبی میل دارید و پارچـه‌ای کـه بایـد روش کشید و چه تشریفاتی و کالسکه‌ای که آدم را می‌برد و اینکه چند اسبه باشد یا اگر دلتان بخواهد با ماشین می‌بریم که ارزان‌تر است و این که چه سیستم ماشینی و این که چند نفر بدرقـه‌کننـده لازم دارید و....» (همان: ۳-۸۲).

امّا ضعف اساسی روایت ذهنی داستان در دو مؤلّفهٔ پیرنگ و شخصیّت‌پردازی است. ایـن دو مؤلّفه، ذهنی نیستند و آل‌احمد در پرداخت آنها اشتباهات قبلی‌اش را باز تکرار کرده است. ذهـنِ شخصیّت فقط بهانه یا واسطه‌ای قرار داده شده تا واقعه‌ای عینی بازگو شود و پیرنگ روایت نیـز، نه عرصهٔ تمرکز بر درگیری‌های ذهن شخصیّت با واقعه و کیفیّت برخورد بـا آن، بلکـه بسـتری است برای گزارشی خنثی از رخدادی عینی و بیرونی. به همین سبب نمی‌توان گفت که مداقّـه و کنکاش در جریان اندیشهٔ شخصیّت و چگونگی تفسیر ذهن شخصیّت از واقعیّت، دغدغهٔ آل‌احمد بوده است. برای آل‌احمد، آنچه مهم بوده، طرح انتقادی اجتماعی از حضور آمریکایی‌ها در ایـران بوده و او فقط دنبال ماجرایی می‌گشته است که بتواند به بهانـهٔ آن، ایـن انتقـاد را مطـرح کنـد. آل‌احمد، نه تنها دغدغهٔ تعمّق در روان شخصیّت داستان خود را نداشته، حتّی نتوانسته شخصیّتی را انتخاب کند که برای تریبون اندیشه‌های ضدّغربی او متناسب باشد. زنی که تنها دلیلش بـرای جدایی از همسر، شغل و موقعیّت اجتماعی او بوده و تا مغز استخوان غرق در مظاهر تمدّن غربی است، اکنون چگونه می‌تواند به نقد تمام عیـار سیاسـت خـارجی ایـران و چگـونگی برخـورد بـا آمریکایی‌ها بپردازد؟

به این اعتبار است که نمی‌توان شخصیّت‌پـردازی و پیرنـگ اثـر را ذهنـی دانسـت. تمرکـز آل‌احمد بر واقعه‌ای عینی و بر انتقادی اجتماعی است و در این میان، شخصیّت داستان فقـط بـه هیئت نقشی درآمده است تا با کنش داستانی خـود، بـه اندیشـه‌هـای آشـکار آل‌احمـد، عینیّتـی بخشیده باشد. این شخصیّت، تنها نقش واسطه را بازی کرده اسـت و خـود در حـوزهٔ معرفـت و جهان‌بینی، سوژگی و فاعلیّت ندارد و مداقّه در ذهن او اولویّت آل‌احمد نیست. آل‌احمد می‌بایست به جای تمرکز صرف بر گزارش عینیِ واقعه‌ای بیرونی، به چگونگی مقابلـهٔ ذهـن شخصـیّت بـا واقعهٔ پیش آمده می‌پرداخت و از دنیای درونی و روانی زن و از زندگیِ شخصیِ تبـاه شـدهٔ او نیـز می‌گفت. در روایت ذهنی، با طرح و بسط چالش‌های فکری و ذهنی شخصیّت است که مضامین اجتماعی نمایانده می‌شود، آن هم به گونه‌ای نسـبی‌اندیشـانه و غیرجزمـی. امّـا آل‌احمـد، ذهـن

شخصیّت را در خدمت مضامین جزمی و اجتماعی مورد نظر خود درآورده و فردیّت را از او گرفته است.

ضعف دیگر آل‌احمد در حوزهٔ زبان است. هر نویسنده‌ای متناسب با شخصیّتی که در داستان خود برمی‌گزیند باید زبانی ویژه به کار گیرد که با او متناسب باشد. امّا آل‌احمد در «شوهر آمریکایی»- و در عمدهٔ آثارش- به این مهم بی‌توجّه است و نثر مخصوص خود را به شخصیّت داستان تحمیل کرده است. زبان راوی داستان، شتاب زده و مقطّع و سطحی و عصبی است. یعنی همان زبانی است که در دیگر شخصیّت‌های آثار آل‌احمد دیده‌ایم. زبانی خطابی و توضیحی است که با عجله و شتاب می‌خواهد مفاهیمی را در ذهن خواننده فرو کند. این زبان، با جریان اندیشه و با درنگ و تأمّل‌های ذهنی هماهنگ و سازگار نیست. زبانی نیست که با آن بتوان، لایه‌های زیرین روان شخصیّت را نمایش داد و با آن نمی‌توان در بطن اندیشه‌های شخصی و آناتِ ذهن راوی وارد شد و معانی و تأویل‌های بسیار را استخراج کرد. این زبان عمق و غنا ندارد و با آن فقط می‌شود در سطح حرکت کرد و عینیّت را گزارش داد.

انتخاب این زبان عینیّت مدار و سطحی برای روایتی ذهنی و بی‌توجّهی آل‌احمد به چگونگی ساخت و پرداخت مؤلّفه‌های روایت ذهنی، طبیعتاً موجب می‌شود که درون‌مایهٔ اثر هم ذهنی و عمیق نباشد. کاری که آل‌احمد در «شوهر آمریکایی» انجام داده است، یعنی انتخابِ زمانی ذهنی و بهره‌گیری از تک‌گویی راوی، هیچگاه برای خلق روایت درخشان ذهنی کافی نیست. زمانی کار کامل می‌شود که تمام مؤلّفه‌های روایت ذهنی، در خدمت تکثّر معنا در ذهن شخصیّت نسبی‌اندیش، حساسیّت‌های ویژهٔ عاطفی و نوع خاصّ تأمّل و جهان‌نگری او درآید؛ وگرنه به خدمت گرفتن چند مؤلّفهٔ ذهنی برای خلق درون‌مایه‌ای عینی و تک صدا و حرکت کردن در سطح پدیده‌ها و واقعات، ثمری جز شکل‌گیری تناقض ندارد. چرا که می‌توان در روایتی عینی و از منظر دانای کل- که نمایندهٔ افکار نویسنده باشد- نیز به این امور پرداخت و لزومی ندارد کار را بر خود سخت کرد.

از مجموع گفته‌های فوق می‌توان نتیجه گرفت که آل‌احمد در داستان «شوهر آمریکایی» باز نتوانسته صورت و محتوا را با همدیگر همعرض و هماهنگ کند. به تعبیر دقیق‌تر، معناشناسی اثر در تناقض با زیبایی‌شناسی آن قرار گرفته است: آل‌احمد خواسته است درون‌مایه‌ای عینی و بیرونی را در روایتی ذهنی بپروراند و باز گرفتار همان تناقض ذاتی شده است و در نهایت، نه صورت نه معنای اثر، موفّق در نیامده است. آل‌احمد مضمونی اجتماعی و عینی و بیرونی را از

مجرای زندگی شخصی یک زن نشان داده. امّا آنچه را که فراموش کرده نمایش همین زندگی خصوصی و دنیای درونی و روانی زن بوده است که انگار برای او اهمیّتی نداشته و فقط بهانه‌ای برای طرح مسئله‌ای اجتماعی بوده است؛ در حالیکه باغور در درون و در روان همین زن است که می‌توان عمق اجتماعی قضیه را پروراند و آن را واقعی و ملموس جلوه داد. گفتیم که در روایت ذهنی، واقعیّت بیرونی و حتّی رخدادهای کلان اجتماعی، فی‌النّفسه، معنا یا ارزشی ندارد و در فرآیند چگونگی برخورد ذهن شخصیّت با آن است که معنا تولید می‌شود. امّا آل‌احمد، واقعیّتی اجتماعی را، به عنوان امری فی‌النّفسه موجود و معنادار، در ذهن داشته و شخصیّت را در خدمت آن درآورده است و همین امر سبب شده او نتواند فاعلیّت اندیشه و نگاه شخصیّت را نشان دهد و از پسِ نمایش جریان ذهنِ شخصیّت و چگونگی برخورد او با پدیدارهای دنیای پیرامون و کیفیّت معناسازی او برنیامده است.

نتیجه‌گیری

- آل‌احمد در دو داستان« بچّهٔ مردم» و « شوهر آمریکایی»، چارچوب و کلّیّت طرح روایی اثر را بر پایهٔ روایت ذهنی بنا نهاده‌است و آگاهانه در پی خلق این گونهٔ روایت بوده است. شیوهٔ روایتگری داستان‌ها در قالب تک‌گویی شخصیّت است و شخصیّت در زمان حال قرار دارد و در جریان یادآوری و واخوانی خاطرات است که روایت از حال به گذشته کشیده می‌شود و بدین گونه زمان ذهنی و غیرخطّی در روایت داستان‌ها ساخته و پرداخته می‌شود.
- آل‌احمد در شیوهٔ اجرا و پرداخت دو مؤلّفهٔ فوق ضعف‌هایی عمده دارد: تک‌گویی راوی، جنبهٔ توضیح و تشریح دارد و با ساز وکار طبیعی ذهن شخصیّت هماهنگ نیست. پریشانی و نوسان اندیشه و گفتار راوی در چرخش میان پاره‌های زمانی، غیر طبیعی و تصنّعی است و تداعی‌های ذهنی، ساختگی و بازی‌گونه است.
- رخدادهای ذهن راوی- چنان که مطابق عملکرد ذهن است- درهم تنیده نشده‌اند و حاشیه‌های آنها درهم نیامیخته است. نویسنده بر کشیدن حدّ و مرز قطعی میان رخدادهای ذهنی تأکید کرده و با این کار دستکاری خود را در ذهن شخصیّت فاش ساخته است.
- درج قراین راهنمای آشکار و توضیحی، ذکر دقیق و سرراستِ قیدهای زمان و مکان قبل از نقل واقعه، اصرار بر توضیح و نتیجه‌گیری راوی و توصیفات یکجا و عینی از افراد و موقعیّت‌ها، در عمدهٔ بخش‌ها به روایت اثر لطمه زده و ثمرهٔ دخالت نادرست نویسنده بوده است.

- پیرنگ اثر، نه عرصهٔ نمایشِ درگیری ذهن شخصیّت با جهان، که بستری برای گزارشِ رخدادی عینی و بیرونی است. شخصیّت داستان نیز درحوزهٔ معرفت و معناساری، سوژگی ندارد و به نقش یا بهانه‌ای برای عرضهٔ جهان‌بینی عیان و تک‌وجهی نویسنده، تقلیل داده شده‌است.
- زبان خطابی و توضیحی آل‌احمد، شتاب‌آلود و سطحی است و با درنگ وتأمّل‌های ذهن شخصیّت مسأله‌دار، هماهنگ نیست. آل‌احمد در این زبانِ فاقد عمق و غنا، نتوانسته لایه‌های زیرین روان و دغدغه‌های درونی شخصیّت را نمایش دهد و در سطح حرکت کرده است.
- عوامل فوق، منجر به پرداخت ناموفّق زیبایی‌شناسی دو داستان شده است و به تبع این، محتوا و نظام معرفت‌شناختی هم تک‌وجهی و جزمی و تک‌صدا شده است. مؤلّفه‌های نارس روایی، نتوانسته سازندهٔ تکثّر معنا در ذهن شخصیّت نسبی‌اندیش شود و در نتیجه، نویسنده نتوانسته است حسّاسیّت‌های ویژهٔ عاطفی شخصیّت و نوع خاصّ تأمّل و معناسازی و تأویل‌گری او را نشان دهد. آل‌احمد، روایت ذهنی این دو اثر را عرضه‌گاهِ اندیشه‌های برون‌گرایانه و تجربیّات سیاسی و اجتماعی خود ساخته است و این مبنای معرفتی او (روشنفکریِ عینیّت‌مدار)، با معرفت‌شناسی روایت ذهنی (نسبی‌اندیشیِ ذهنیّت‌مدار) ناسازگار و متناقض است.
- آل‌احمد، در نهایت، نه در تنظیم زیبایی‌شناسی روایت، نه در پرورش محتواهای مدرنیستی و سیّالِ هماهنگ با فرم اثر، توفیق چندانی حاصل نکرده است.

یادداشت‌ها

۱. نباید خاصیّتی ایده‌آل‌گرایانه به روایت ذهنی داد و منتظر تحقّق کامل جریان ذهن در زبان بود. نویسنده محصور در زبان است و زبان هم همیشه همعرض و همجنس ذهن نیست. به قول ایدل «چگونه می‌توانیم در داستانی منثور درک آنی خود را از دنیای حول و حوشمان جلوه‌گر سازیم، در آن حال که انبوه تأثّرات مستقیم ذهنی و حواشی و هاله‌های اندیشه‌های آگاه و ناآگاه را دریافت می‌کنیم و آنها ما را محاصره کرده‌اند و در همین حال، به عنوان مثال، مشغول ادای جمله‌های صریح و ساده به دوستی باشیم که برابر ما روی میز نشسته است» (ایدل، ۱۳۶۷: ۲۸). هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند فوران ذهن و جریان سیّال ذهن شخصیّت را «دقیقاً» در روایت منعکس کند. چون متنی خواهد شد که هیچ کس چیزی از آن نخواهد فهمید. امّا چاره‌ای و گریزی از زبان نیست و نویسنده به هر صورت که باشد می‌خواهد بخشی از فضای ذهن را در متن خود نمایش دهد و ساز و کار زبان را تقریباً به ساز و کار ذهن نزدیک کند. او مجبور است همیشه تا حدّی ذهن شخصیّت را کنترل کند و قواعد زبان را بر آن اعمال کند تا متنش قابل فهم باشد. بحث اساسی در روایت ذهنی بر سر این است که نویسنده چه زبانی را باید اختیار کند یا در زبان معمول- که عمدتاً در خدمت روایت عینی و توصیف‌گری است- چه چیزها و چه امکاناتی را باید بالفعل کند تا به فضای ذهن نزدیک شود. حتّی اگر مانند برخی از منتقدان به

«جریان سیّال ذهن» معتقد باشیم و آن را «وفور نظم نایافتهٔ» اندیشه‌ها و تأثیرات ذهنی توصیف کنیم، باز باید بدانیم هنگامی که نویسنده به ظاهر تودهٔ کثیری از تداعی‌های خالی از ارتباط را لایروبی می‌کند، باز مطالب را با دقّتی تمام برمی‌گزیند و نظم می‌بخشد و هدف نهایی این «دست‌چینی» او آفرینش این انگاره است که «هیچ نوع دست چینی در کار نبوده است». زیرا نویسنده خود می‌داند که کار او برگردان دست‌مایه‌هایی است که به اعتبار ذات گذرایشان در برابر هر توصیف لفظی مقاوم‌اند.

باید توجّه داشت بنای هر روایتی بر ارتباط میان نویسنده و خواننده است. هر چند تعداد خوانندگانی که با متنِ نویسنده رابطه برقرار می‌کنند، بسیار اندک باشد و هر قدر «افق ادراکی» میان این خوانندگان و نویسنده از هم دور باشد و سبب شود خواننده با بخش اندکی از آنچه مورد نظر نویسنده است رابطه برقرار کند یا اصلاً خوانش او از متن دیگرگون باشد، باز در اصل قضیّهٔ «ارتباط» فرقی نخواهد کرد. نویسندگان بزرگ روایت ذهنی همواره این مورد را در نظر داشته‌اند و کوشیده‌اند اصل «ارتباط» با خواننده و «مفهوم» بودن اثر را فدای افراط‌گرایی در «نمایش فوران ذهن» نکنند. در روایت ذهنی این خطر هست که متن از حدود مفهوم بودن فراتر رود، در چنین لحظاتی نویسنده با کمال مهارت راهنمایی‌هایی مخفیانه را مانند دانه‌ای در خلال تک‌گویی‌ها می‌پاشد تا به خواننده امکان دهد که راه خود را بیابد. (سیّدحسینی، ۱۳۸۴: ۱۰۷۰).

منابع

- آلوت، میریام. (۱۳۶۸). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمهٔ علی محمّد حق‌شناس. تهران: نشر مرکز.
- ایدل، له‌اون. (۱۳۶۷). *قصّه روان‌شناختی نو*. ترجمهٔ ناهید سرمد. تهران: انتشارات شباویز.
- لوید، ژنویو. (۱۳۸۰). «هستی در زمان»، *خویشتن‌ها و راویان در ادبیّات و فلسفه*، ترجمهٔ منوچهر حقیقی‌راد. تهران: نشر دشتسان.
- داد، سیما. (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.
- لاج، دیوید. (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*. ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر نی.
- پرهام، سیروس (دکتر میترا). (۱۳۴۹). *رئالیسم و ضدّرئالیسم*. تهران. انتشارات نیل: چاپ چهارم.
- دیچز، دیوید و استلوردی، جان. (۱۳۸۶). «رمان قرن بیستم»، *نظریّه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- کتل، آرنولد. (۱۳۸۶). «پیش‌درآمدی بر رمان مدرن»، *نظریّه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. جلد دوم. تهران. انتشارات نگاه: چاپ دوازدهم.
- براهنی، رضا. (۱۳۶۲). *قصّه‌نویسی*. تهران. نشر نو: چاپ سوم.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*. جلد دوم. تهران: نیلوفر.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمّد نبوی. تهران. آگه: چاپ دوم.
- ریمون‌کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۰). «خواندن فاخته»، *هم‌خوانی کاتبان (زندگی و آثار هوشنگ گلشیری)*. گردآورنده: حسین سناپور. تهران: نشر دیگر.
- نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۳). *درآمدی بر مدرنیسم در ادبیّات*. اهواز: نشر رسش.

- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران. نشر چشمه: چاپ چهارم.
- آل‌احمد، جلال. (۱۳۸۶). *سه‌تار (مجموعه داستان کوتاه)*. تهران. انتشارات جامه دران: چاپ سوم.
- آل‌احمد، جلال. (۱۳۸۶). *پنج داستان (مجموعه داستان کوتاه)*. تهران. انتشارات جامه دران: چاپ سوم.
- Ortega y Gasset, Jose, the Dehumanization of Art and other Essays on Art, Culture, and Literature, Princeton: Princeton University press, 1968.