

بینامتنیت و معاصر سازی حماسه در «شب سهراب‌کشان» بیژن

نجدی

ابراهیم سلیمی کوچی*

استادیار دانشگاه اصفهان، اصفهان

محسن رضائیان**

مرتبی دانشگاه یاسوج، یاسوج

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۲/۳۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۳/۳۰)

چکیده

نخستین بار ژولیا کریستوا با تکیه بر آرای باختین اصطلاح «بینامتنیت» را مطرح کرد. او مناسبات بینامتنی را موجب رهایی متن ادبی از یک نظام معنایی محدود و متصلب دانست. از آن پس، او و دیگر پسا ساختارگرایان نظیر رولان بارت، بسیاری از مفاهیم و مبانی مرتبط با مفهوم گفتگومندی و بینامتنیت را بسط دادند. سرانجام، نسل دوم نظریه پردازان بینامتنیت نظیر لوران ژنی و میکائیل ریفاتر، به شکل جدی به کار بست نظریه بینامتنیت به متون ادبی پرداختند. بر اساس نظریات لوران ژنی، بینامتنیتی که در سطح لایه‌های سطحی متن باقی می‌ماند، چندان قابل اعتنا نیست و برخلاف آن، نوعی دیگر از بینامتنیت وجود دارد که به ژرفنای ساختاری و مضمونی متن نفوذ می‌کند. علاوه بر این، میخائیل باختین در مقام دفاع از ادبیات داستانی، به عنوان یک نوع ادبی فاخر، این نوع ادبی را با حماسه مقایسه می‌کند. به عقیده او، حماسه بازتاب واقعیتی مربوط به گذشته مطلق بوده که فارغ از هر گونه تطوّر و تحوّل است، اما رمان بر مبنای اصل صیرورت، واقعیتی به انجام نرسیده را پیش روی خواننده قرار می‌دهد. در نوشتار حاضر، داستان کوتاه «شب سهراب‌کشان» از مجموعه «یوز پلنگانی که با من دویده‌اند»، نوشته بیژن نجدی را برای کار بست تلفیقی این دو نظریه برگزیده‌ایم و در پی پاسخگویی به این پرسش‌ها هستیم که آیا داستان نجدی توانسته با استفاده از مناسبات بینامتنی به بازسازی گذشته حماسی در متنی از زمان معاصر بپردازد؟ نیز آیا این داستان را می‌توان به مثابه انتقادی جدی از فضای تک‌صدایی در ادبیات به شمار آورد؟

واژگان کلیدی: نجدی، باختین، ژنی، مکالمه، بینامتنیت، معاصر سازی، حماسه، دیگری.

* E-mail: ebsalimi@fgn.ui.ac.ir

** E-mail: rezaecian.m@gmail.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

خوانندگان و منتقدان ادبی، بیژن نجدی را بیشتر با داستان‌های کوتاه و به‌ویژه مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند (۱۳۹۰) می‌شناسند. او از نخستین نویسندگان سبک پسامدرن ادبیات داستانی ایران است. ویژگی بارز سبک نگارش وی، حضور مداوم عناصری از هر دو سبک واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی در بطن داستان‌هاست. از یک سو، شخصیت‌های داستان‌های او ریشه در واقعیت ملموس و روزمره زندگی دارند و با خصوصیات زندگی انسان‌های واقعی منطبق هستند و از سوی دیگر، جنبه‌هایی فراتر از واقعیت موجود دارند. از همین رو، هم‌ذات‌پنداری با اشیاء و جان بخشیدن به طبیعت بی‌جان به داستان‌های او خصوصیتی شعرگونه بخشیده است. نجدی به گواه شاعرانگی و لطافت موجود در داستان‌هایش، «شعر معاصر را خوب می‌شناسد و از امکانات آن برای غنای داستان‌هایش بهره می‌جوید» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۳۵۷). او با استفاده از استعاره‌ها و تشبیهات، نگاه تازه‌ای به امور و ایام می‌اندازد و خواننده را در تجربه‌ای جدید با خود همراه می‌کند.

همان‌گونه که تأثیر آثار ادبی کهن همچون میراثی گرانبها بر حافظه تاریخی و ناخودآگاه جمعی مردمان هر سرزمینی مشهود است، مضامین شاهنامه نیز به عنوان اثری حماسی و اسطوره‌ای از این قاعده کلی مستثنی نیست. از همین رو، درونمایه‌های این اثر حماسی شالوده و بنیان داستان‌های برخی نویسندگان ایرانی را شکل می‌دهد. نجدی نه تنها به شعر معاصر علاقه دارد، بلکه از آثار شاعران کلاسیک ادبیات فارسی نیز غافل نمانده است. او از ظرفیت ارزشمند گنجینه ادبیات کلاسیک ایران آگاه است و در برخی از داستان‌هایش همچون داستان شب سهراب‌کشان، از اساطیر کهن شاهنامه به خوبی سود برده است.

در نوشته حاضر، ابتدا به بسط مبانی نظری بینامتنیت و مفهوم «معاصرسازی» از منظر میخائیل باختین و نیز رابطه میان خود و دیگری در نظریه‌های جدید می‌پردازیم. سپس داستان کوتاه شب سهراب‌کشان را در پرتو تلفیق این دو رویکرد مورد بررسی قرار می‌دهیم. در واقع، نوشتار حاضر فرصتی فراهم می‌آورد تا مناسبات بینامتنی میان حماسه فردوسی و داستان نجدی در قالب مفهوم معاصرسازی واقعیت گذشته مورد مذاقه جدی قرار گیرد. از این رو، در صدد پاسخ به این پرسش‌ها هستیم که آیا داستان نجدی توانسته با استفاده از مناسبات

بینامتنی به بازسازی گذشته حماسی در متنی از زمان معاصر بپردازد؟ آیا این داستان را می‌توان به مثابه انتقادی جدی از فضای تک‌صدایی به شمار آورد؟

۱- پیشینه پژوهش

داستان‌های نجدی تاکنون مورد اقبال پژوهشگران و منتقدان بسیاری قرار گرفته است. از میان پژوهش‌های صورت گرفته در باب آثار او، می‌توان به «زبان هنری داستان؛ شعر در آثار بیژن نجدی» نوشته صدیقه مهربان و محمدجواد زینعلی، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» نوشته علیرضا صدیقی، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی» نوشته لیلا صادقی اصفهانی، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» نوشته حمید عبداللّه‌یان، و نیز «بازتاب اسطوره رستم و سهراب در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی» نوشته غلامحسین شریفی ولدانی و محمد چهارمحالی اشاره کرد.

۲- مبانی نظری

۲-۱) بینامتنیت

نفوذ و سیطره آراء میخائیل باختین در قرن بیستم چنان وسیع و ژرف است که به باور تزوتان تودوروف او را می‌توان بزرگترین نظریه پرداز ادبیات در قرن بیستم نامید (Todorov, 1984: ix). باختین در سال‌های نخست قرن بیستم به تأسی از مفهوم چندصدایی در هنر موسیقی، نظریه «چندصدایی و گفتگومندی» را در حوزه نقد و مطالعات ادبی به طور مبسوط و مدّون مطرح کرد. از آن پس، این نظریه رفته‌رفته در ساحت‌های دیگر علوم انسانی نظیر زبان‌شناسی، فلسفه زبان و عرصه‌های بینارشته‌ای مطالعات فرهنگی و اجتماعی مطرح شد و نتایج نغز و نیکویی به بار آورد. باختین بسیاری از بایسته‌ها و پیش‌انگاشت‌های نظریه خویش را با کاربست این نظریه به آثار داستایوفسکی توجیه و تبیین کرد. پس از او اندیشه‌گران دیگری نظیر ژولیا کریستوا، پل ریکور و تزوتان تودوروف به بسط و تعمیق کاربست‌های این نظریه در متون ادبی پرداختند و انگاره‌های بسیاری بر آن افزودند.

«منطق گفتگومندی در متن» که برآمده از نظریه چندصدایی بود، به خصوص از سوی فیلسوفانی نظیر میشل فوکو، امانوئل لویناس و پل ریکور که در باب مفاهیمی نظیر «دیگری» و «گفتمان» مذاقه کرده بودند، مورد توجه جدی قرار گرفت. به هر روی، مفهوم «گفتگومندی»

در حوزه نقد و مطالعات ادبی صبغه‌ای پرتوان و غنی یافت و آراء و ملاحظات متکثر و متنوعی به بار آورد. یکی از این ملاحظات پر دامنه، «بینامتنیت» در متون ادبی است که از سوی کریستوا ارائه شد. کریستوا اول بار در جستاری که در آن به بررسی آراء باختین پرداخته بود، اصطلاح «بینامتنیت» را مطرح کرد و طرح مناسبات بینامتنی توسط باختین را که موجب رهایی متن از یک نظام معنایی متصلب و بسته می‌شد، شایسته ستایش دانست (Kristeva, 1969: 83). او بعدها نیز بسیاری از انگاره‌های مرتبط با مفهوم گفتگومندی را تحت عنوان مناسبات بینامتنی بسط داد و هر متن ادبی را لاجرم در پیوند مستمر و وثیق با متن‌های همزمان و غیرهمزمان دانست.

به بیان ساده، «بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست، بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۲). هیچ متنی آنچنان که شاید، در بدایت امر به نظر برسد، یگانه، منزوی و جدا از متون دیگر نیست. بسیاری از اندیشه‌مندان «نقد نو» و پس‌اساختارگرایان نامدار نظیر رولان بارت هر نوشتاری را «چهل تگه‌ای بینامتنی» می‌دانند (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۱). بارت بارها بر این نکته تأکید کرده است که متن فضایی متشکل از ساحت‌های مختلف است که در آن انواع نوشتار با یکدیگر درهم آمیخته‌اند و از این رو، هیچ نوشتاری نوظهور و نوآیین نیست، بلکه حاصل نوشتارهایی است که از خاستگاه‌های فرهنگی متفاوت و متکثر برآمده‌اند (Barthes, 2010: 1324-25).

کریستوا و بارت را که به بسط اصول و بنیادهای نظری بینامتنیت همت گماردند، اصطلاحاً بنیانگذاران بینامتنیت می‌نامند. اما نظریه پردازان نسل بعد که نقش حلقه واسط را میان بینامتنیت و ترامتنیت ژرار ژنت ایفا می‌کنند، به نسل دوم شهرت یافته‌اند (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۲۵). نظریه پردازانی همچون لوران ژنی و میکائیل ریفاتر بینامتنیت را از چارچوبی صرفاً نظری و انتزاعی خارج کردند و آن را به مثابه ابزار و روشی برای خوانش و درک مناسبات میان متون به کار بستند. در واقع، عمده کوشش اندیشمندان نسل دوم در راستای کاربردی کردن اصول و بنیادهای نظری بینامتنیت است. از میان این نظریه پردازان، لوران ژنی نقشی مهم در انتقال بینامتنیت از چارچوب نظری به حوزه کاربرد و کاربست نظریه ایفا می‌کند. به باور او، آنچه حقیقت یا واقعیت ادبی نامیده می‌شود، در بطن مجموعه‌ای متکثر از متون و نوشتارها برساخته می‌شود که در واقع، این مجموعه همان بینامتنیت است و از همین رو، به منظور برساخت چنین مجموعه‌ای باید همه فرم‌ها و اشکال ممکن را در پیوند با یکدیگر مورد بررسی جدی قرار

داد (Jenny, 1981: 60-61). ژنی بر این باور است که اصولاً ویژگی بنیادین بینامتنیت بنیان نهادن روشی جدی در خوانش متون است که خوانش صرفاً خطی را مضمحل می‌کند و از طریق ارجاعات بینامتنی فرصتی مغتنم برای نوعی خوانش جایگزین فراهم می‌آورد (Ibid: 44-45). علاوه بر این، ژنی اشاره می‌کند که اثر ادبی در خارج از مرزهای مناسبات بینامتنی به ورطه‌ای نامحسوس و غیرقابل درک فرومی‌گلتد (Culler, 1981: 114-115). او میان بینامتنیت حقیقی (Intertextuality proper) از یک سو و سطحی از تلمیح و اشارات ساده از دیگر سو، تفاوت قائل می‌شود. به عقیده او، در مفهوم حقیقی بینامتنیت، متن حاضر با اشاره به متن نخست ساختار و یا الگویی از فرم و محتوای آن را عمیقاً به درون خود منتقل می‌کند، اما در نوع دوم، تنها به تکرار عنصری مشابه از متن نخست اکتفا می‌شود، بی‌آنکه از ژرفای معنا و مضمون آن سودی برده شود (Ibid: 115). به بیان دیگر، نوعی از بینامتنیت وجود دارد که از آن با عنوان «بینامتنیت ضعیف» یاد می‌شود. این نوع بینامتنیت قائل به رابطه‌ای است که بر اساس آن دو متن تنها بر مبنای حضور مشترکی که به «عمق مضامین گسترش پیدا نکرده است»، با هم در ارتباط هستند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۷-۳۳۶). به عبارت دیگر، «اگر یک واحد معنایی فقط امکان نزدیکی دو متن را فراهم کرده باشد و اگر رابطه متن با متن بدون عناصر ساختارمند برقرار شده باشد، در این صورت، نمی‌توان از یک «بینامتنیت حقیقی» سخن گفت، بلکه می‌توان آن را یک بینامتنیت ضعیف نامید» (همان: ۲۳۸). اما اگر دو متن در ساختارهای گوناگون و در صورت یا مضمون، ارتباط وثیق داشته باشند، سطح قوی‌تر و ژرف‌تری از بینامتنیت تحقق می‌یابد (همان: ۲۳۷).

۲-۲) بینامتنیت و معاصر سازی حماسه

میخائیل باختین را به اعتبار نظریات او در باب ادبیات داستانی، به‌ویژه آراء او در مورد ویژگی چندصدایی رمان‌های فنودور داستایوسکی، می‌توان بزرگترین مدافع رمان در قرن بیستم نامید. به باور او، ادبیات داستانی محملی است برای بیان صداهای مختلف و تضارب اندیشه‌های گوناگون. از این روست که او در کتاب *تخیل مکالمه‌ای* (۱۹۸۱ م.)، رمان فنودور داستایوسکی را که واجد صفت چندصدایی است بر دنیای تک‌صدایی داستان‌های تولستوی ترجیح می‌دهد. باختین در دو بخش اول کتاب خود، از ذات، ماهیت و پیشینه تاریخی رمان و وجه تفاوت آن با حماسه سخن به میان می‌آورد. باختین در بخش نخست این کتاب که

«حماسه و رمان» نام دارد، به طرح مبسوط نظریه رمان و برشمردن ویژگی‌های بارز آن از راه مقایسه با ژانر ادبی دیرپایی همچون حماسه می‌پردازد.

دیدگاه باختین در مورد حماسه بر پایه اندیشه نویسندگان بزرگ آلمانی، یوهان گوته و فردریش شیلر استوار است که بنمایه حماسه را «گذشته مطلق» می‌خواندند (ر.ک؛ باختین، ۱۳۸۷: ۴۶). حماسه گونه‌ای ادبی است که در مضمون، فرم و ساختار به گذشته دور اشاره دارد و در نتیجه، واجد کیفیتی به انجام رسیده است که معمولاً از تیررس ارزیابی و تفکر مجدد مصون می‌ماند. به بیان دیگر، واقعیت مطلق موجود در حماسه غیر قابل تغییر است. گذشته در حماسه به نحوی ارزش‌گذاری شده است که بازنیافتنی به نظر می‌رسد و به لحاظ سلسله‌مراتب، همان‌گونه که از سبک والا و فاخر حماسه نیز برمی‌آید، در سطحی بالاتر از زمان معاصر قرار می‌گیرد. بر همین مبنا، حماسه گونه‌ای ادبی تلقی می‌شود که تقریباً در حال احتضار است (ر.ک؛ همان: ۱۴). در واقع، میان زمان حماسه و زمان حال مرزهایی مشخص و روشن وجود دارد، چراکه واقعیت مطلق در حماسه با مضمونی برگرفته از «گذشته» ای حماسی و ملی پیوند دارد. بنابراین، «مرجع حماسه سنتی ملی است (نه تجربه‌ای شخصی و اندیشه آزاد حاصل آن)» و دیگر آنکه «یک فاصله مطلق حماسی، دنیای حماسه را از واقعیت معاصر جدا می‌کند (یعنی از زمانی که نویسندگان و مخاطبان او در آن به سر می‌برند)» (همان: ۴۶).

آنچه وجه تمایز رمان با حماسه تلقی می‌شود، تمایل رمان در پرداختن به واقعیتی به انجام نرسیده، جاری و در حال دگرگونی است؛ به عبارت دیگر، رمان قادر است خود را با واقعیت معاصر درهم آمیزد. از این رو، بر خلاف حماسه، رمان به عنوان یک نوع ادبی انعطاف‌پذیر است و پیوسته در حال تغییرکردن و سازگاری است. از منظر تاریخی، باختین طلوع داستان‌نویسی نوین را با دوره رنسانس در پیوند می‌بیند؛ زیرا در این دوران دیدگاهی بدیع و نو در رویکرد انسان به امور متولد می‌شود. البته این تغییر نگرش بدین دلیل نیست که واقعیت زمان حال لاجرم تداوم واقعیت زمان پیشین است، بلکه بدین معناست که واقعیت مرتبط با زمان در نوع خود می‌تواند سرآغازی جدید به شمار رود (Bakhtin, 1981: 40). البته این امر خود به شکوفایی داستان‌نویسی می‌انجامد؛ زیرا این نوع ادبی تنها نوع ادبی است که در دنیای جدید بالیده است و با آن سنخیتی تام دارد (Ibid: 7). به دیگر سخن، این نوع ادبی مناسب‌ترین فرم بیان ادبی در دنیای جدید است.

بنابراین، با توجه به دو نوع ادبی حماسه و رمان دو رویکرد متفاوت به مقولهٔ زمان را نیز می‌توان از هم تمیز داد. از یک سو، زمان حماسه که پایان یافته، متصلب و منجمد است و به گذشتهٔ دوردست وابسته است و از سوی دیگر، زمان رمان که بی‌پایان، قطعیت‌ناپذیر و در جریان می‌باشد. البته باختین بر این باور است که می‌توان فاصله‌گذاری حماسه را از زندگی به کناری نهاد و دنیای حماسه را به انحاء گوناگون، به‌ویژه با تبدیل کردن آن به واقعیتی معاصر، ناتمام و در حال تطوّر، «معاصر سازی» کرد (Bakhtin, 1981: 21, 22, 27). بنابراین، می‌توان روایت حماسی را در سطحی یکسان یا هم‌پیوند با روایت ارائه شده از سوی قهرمان معاصر قرار داد و احتمالاً در مناسبات گفتگویی آن وارد شد (Ibid: 27).

۲-۳) خود و دیگری

دیگربودگی (Otherness) مفهومی است که به تفاوت فرد با دیگر افراد گروه یا جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، اشاره دارد. در واقع، هنگامی که شخص در نگاه دیگر افراد و در چارچوب هنجارهای معین جمعی، متفاوت و ناسازگار تلقی می‌شود، به حاشیه رانده می‌شود، به سطحی از بیگانگی تنزل می‌یابد و بر همین اساس، مورد قضاوت قرار می‌گیرد، دیگری همواره در یک تقابل دوتایی (Binary opposition) و در کنار خود (Self) قرار می‌گیرد. خود که در بطن هر تجربهٔ شخصی و اجتماعی از ویژگی‌های مثبت برخوردار است، همواره حضور دیگری را در جایگاهی بیگانه و پایین‌تر احساس می‌کند. گاه این تقابل به صورت مرکز/ حاشیه نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد.

ژاک دریدا تقابل دوتایی مرکز/ حاشیه (Center/Margin) را مورد بررسی مجدد قرار داد. در واقع، ریشهٔ اصلی اندیشهٔ او به تفکر هرمنوتیک بازمی‌گردد که حاشیه‌های صفحات را که به شکلی مشخص از مرکز جدا شده‌اند و دارای اهمیتی ثانوی هستند، فضایی مغتنم برای تفسیر، تأویل متون و تحشیه‌نویسی بر آنان می‌پندارد (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۰۵). اما دریدا در راستای واسازی و درهم ریختن مرزهای میان تقابل‌های دوتایی، این حاشیه‌ها را به عنوان فضایی ثابت «در بیرون متن اصلی» نمی‌پذیرد، بلکه «فضای سفید تنها یکی از اشارات ممکن به حاشیه‌های معناست و حاشیه‌ها در بیرون و درون فضای نشان‌خوردهٔ متن عمل می‌کنند» (همان). او اشاره می‌کند که «قدرت بیرون‌بودگی سازندهٔ درون‌بودگی است؛ سازندهٔ گفتار، معنای دلالت‌شده و خودِ امر حاضر» (همان). واسازی نامتقارن تقابل‌های دوتایی اعتبار

نخستین مرکز را مورد پرسش قرار می‌دهد؛ زیرا همواره دامنه وسیعی از بدیل‌های گوناگون و نامحدود وجود دارد.

اندیشه دریدا توجه دیگر نظریه‌پردازان حوزه‌های گوناگون رویکردهای انتقادی همچون پسااستعمارگرایی و فمینیسم را نیز به خود معطوف کرد. این اندیشه‌گران به بررسی و بسط تقابل میان خود و دیگری همت گماردند. ادوارد سعید با تأثیر از اندیشه‌های میشل فوکو و ژاک دریدا و نیز در بررسی تصویری که استعمارگران اروپایی از مردمان خاورمیانه پیش روی مخاطبان قرار می‌دهند، خوانشی بدیع از مفهوم دیگربودگی در چارچوب گفتمان شرق‌شناسی ارائه می‌دهد. به گمان او، هویت سوژه‌های فرهنگی (Cultural subjects) در بستری از مناسبات قدرت بر ساخته می‌شود که در بطن این مناسبات، «دیگری» در انقبادی همیشگی گرفتار شده است. اروپاییان هویت خود را در دل تقابل‌های دوتایی و در تضاد با هویت شرقی تعریف می‌کنند. بر این اساس، حتی در فضاهاى دانشگاهی هویت شرقی با ویژگی‌های منفی همچون غیرمتمدن و نابخرد تعریف می‌شود و انگاره خود خردمدار در تضاد با دیگری نابخرد قرار می‌گیرد.

نظریه پردازان فمینیست نیز از تضاد میان خود و دیگری برای بیان نابرابری و تبعیض تحمیلی بر زنان در جامعه مردسالار بهره گرفته‌اند. به باور آنان، تجربه زنانه در جامعه مردسالار به صورت تبعیض آمیز بی‌اعتبار تلقی می‌شود و زنان پیوسته به حاشیه رانده می‌شوند. سیمون دوبووار با تأکید بر «دیگربودن زن» بر این باور است که «تجربه مرد، تجربه‌ای محوری و مطلق است و تجربه زن غیرضروری، بیگانه و منفی است. به این ترتیب، در جامعه مردسالار هویت کامل زن انکار می‌شود و او با سوژه بودن خود بیگانه می‌شود» (همان: ۱۱۲). فمینیست‌های نسل بعد به کنکاش بیشتر نقش زن به عنوان دیگری و در نتیجه، انتصاب ویژگی‌های منفی به او پرداختند که البته مفاهیمی نوآوارانه مانند «نوشتار زنانه» را نیز معرفی کردند.

۳- معرفی اجمالی داستان شب سهراب‌کشان

مردم روستا گرد هم آمده‌اند تا پیرمردی نقل که سید نامیده می‌شود، داستان رستم و سهراب را پرده‌خوانی کند. در میان اهالی روستا، پسری لال به نام مرتضی بیش از همه مشتاق دانستن سیر رخدادهاست، اما چون نمی‌تواند داستان را به خوبی دریابد، به ناچار از پدر و مادرش استمداد می‌طلبد. نقل رخدادها را، همان‌گونه که بر پرده نقاشی شده، یکی پس از

دیگری روایت می‌کند. سید روایت خود را درست در صحنه‌ای که سهراب و رستم رویاروی هم و آماده نبرد هستند، ناتمام می‌گذارد و ادامه داستان را به فردا وامی‌گذارد. اما مرتضی که بی‌تاب دانستن بقیه ماجراست، شب هنگام در تلاش برای زودتر فهمیدن پایان داستان و جلوگیری از به انجام رسیدن آن به قهوه‌خانه‌ای می‌رود که سید شب را آنجا می‌گذراند. مرتضی پرده را برمی‌دارد و سعی می‌کند منظورش را به سید بفهماند. سید نیز از آنجا که خواسته مرتضی را به درستی دریافته است، تلاش می‌کند پرده را پس بگیرد. این کشمکش به واژگون شدن فانوس و آتش گرفتن قهوه‌خانه می‌انجامد و هر دو در قهوه‌خانه می‌سوزند. سرانجام، به فرمان فردوسی، سرداران شاهنامه مانند رستم، سهراب، اسفندیار و سیاوش همراه با اهالی به خاموش کردن آتش برمی‌خیزند و در حالی که بر مرگ مرتضی می‌گریند، پرده نقالی را که آسیب ندیده است، با خود به طوس می‌برند.

۴- بحث و بررسی

۴-۱) مناسبات بینامتنی و حضور «دیگری» در متن داستان

حضور چشمگیر شخصیت‌های شاهنامه در شب سهراب‌کشان و دخیل بودن این مؤلفه در سیر حوادث، داستان نجدی را واجد شرایط بررسی در چارچوب نظریه‌های بینامتنیت می‌کند. البته این تأثیر هرگز در سطح تشابه سرنوشت قهرمانان حماسه رستم و سهراب و شخصیت‌های این داستان کوتاه باقی نمی‌ماند. به بیان دیگر، این تنها سرنوشت محتوم سهراب و مرتضی نیست که ویژگی‌های بینامتنی داستان را به پیش می‌راند، بلکه مضمون مشترک و تشابهات شخصیتی سهراب و مرتضی رکن اصلی داستان را شکل می‌دهد. مرتضی نیز همچون سهراب در عنفوان جوانی است. سهراب برای شناخت پدر بی‌قرار است و این بی‌قراری را نیز در سودای گرفتن تاج و تخت ایران از کیکاوس، سپردن آن به پدر و نشستن بر تخت پادشاهی توران نشان می‌دهد (ر.ک؛ شریفی ولدانی و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۸). در لایه‌ای دیگر از داستان، ذهن بی‌قرار و پرسشگر مرتضی نیز او را تا قهوه‌خانه می‌کشاند.

مفهوم دیگربودگی نیز در ساختار و مضمون داستان نجدی نقشی پررنگ دارد. بنا بر روایت شاهنامه، سهراب به لشکر توران تعلق دارد و بنابراین، ایرانیان او را در قامت یک بیگانه تلقی می‌کنند. به گونه‌ای دیگر، مرتضی نیز بیگانه‌ای در میان اهالی روستاست. علاوه بر لال بودن، او تفاوت‌های دیگری نیز با دیگران دارد؛ زیرا امور روزمره را به گونه‌ای دیگر حس می‌کند. او تکان

خوردن صداها را روی صورت خود احساس می‌کند، از قد کشیدن درخت‌ها خبر دارد و در سکوت دنیای خویش می‌تواند به پارس کشیدن سگی در حیاط گوش فرادهد و صدای آب در لیوان را نگاه کند (ر.ک؛ همان: ۳۸-۳۷). علاوه بر این، او نمی‌تواند مانند دیگر اهالی روستا از سیر وقایعی که پرده‌خوان بازگو می‌کند، بی‌واسطه آگاهی یابد. بنابراین، پیوسته از پدر یا دیگران می‌خواهد که به ایماء و اشاره او را در جریان ماجرا قرار دهند. هنگامی که دیگر از ماجرا سر در نمی‌آورد، خود را از مردم کنار می‌کشد و در کمال سردرگمی از خود می‌پرسد که مردم کنار پرده چه می‌کنند (ر.ک؛ نجدی، ۱۳۹۰: ۳۸). در واقع، نجدی با برشمردن همین ویژگی‌های منحصر به فرد، او را از دیگران متمایز می‌کند.

هنگامی که مرتضی دوباره به مجلس نقال برمی‌گردد، سهراب را سوار بر اسب و رودرروی رستم می‌بیند. مادر به او می‌فهماند که پدر و پسر قصد رویارویی و جدال دارند. اما هیچ کس علت این واقعه را به او نمی‌فهماند. با فرا رسیدن شب، مادر مرتضی به پدر گوشزد می‌کند که از سرنوشت سهراب حرفی به میان نیاورد. مرتضی بی‌قرار از خانه بیرون می‌رود تا مگر با یافتن سید از سرانجام داستان آگاه شود. اما پدر با بی‌اعتنایی رو به مادر می‌گوید: «ولش کن! ما چطور می‌توانیم حالیش کنیم» (نجدی، ۱۳۹۰: ۴۰). سید نیز از درک نیت مرتضی ناتوان است. در چنین شرایطی، هیچ کس دغدغه اصلی مرتضی را به درستی در نمی‌یابد و آن را جدی تلقی نمی‌کند. او همچون «دیگری» است که مورد بی‌اعتنایی قرار می‌گیرد و هرگز قادر به جلب توجه دیگران نیست.

شیوه مرگ مرتضی نیز به گونه‌ای خاص به وقوع می‌پیوندد. مرگ او با تلاش برای جلوگیری از کشته شدن سهراب به دست رستم پیوند می‌خورد. او با مرگ خود به نحوی مانع مرگ تکراری سهراب می‌شود. بنابراین، ارتباط بینامتنی در این داستان به ارتباطی دوسویه تبدیل می‌شود. همان‌گونه که قهرمانان شاهنامه به فضای داستان می‌آیند، مرتضی هم به افسانه پرده‌خوان وارد می‌شود و به «سهرابی دیگر» بدل می‌گردد (ر.ک؛ میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۵۹). از این رو، مرتضی با مرگ خود، اسطوره پیشین را در زمان حال تکرار می‌کند.

مرگ مرتضی با حاشیه‌نشینی کم‌رنگ او به اصلی‌ترین وجه داستان بدل می‌شود. زمانی که سرداران شاهنامه به فرمان فردوسی برای خاموش کردن آتش دست به کار می‌شوند و بر سوگ مرتضی می‌گریند، اهمیت مرگ مرتضی بیش از پیش وجهی نمادین می‌یابد و مرگ «دیگری» در «مرکز» توجه قرار می‌گیرد. نجدی به شکلی کنایه‌آمیز می‌گوید: «مرتضی هم سوخته بود؛

زیرا دیگر بین مردم نبود و دیگر نمی‌توانست حرف بزند» (نجدی، ۱۳۹۰: ۴۶). او از ابتدا میان مردم نبوده است و هیچ کس حضور او را به درستی درک نکرده است. به دیگر سخن، سوختن مرتضی به سبب بی‌اعتنایی مردمان و خاموش ماندن صدای ناشنوده او بوده است.

۴-۲) معاصر سازی حماسه در فضای داستان

نجدی با دخیل کردن عناصر ساختاری، معنایی و شخصیت‌هایی از شاهنامه فردوسی و آمیختن آن در تار و پود داستان خود، این حماسه کهن ایرانیان را معاصر سازی کرده است. نویسنده از همان ابتدا مرزهای میان زمان‌های حماسه و داستان را درهم می‌آمیزد: «در همان حاشیه پرده که به درخت چسبیده بود، دست رستم و دشنه به اندازه ساقه علف بالاتر از دنده سهراب بود. سید به رستم گفت: دست نگه دارید تا مردم ببینند» و «سید با کف دست روی سینه رستم زد و خاک زره‌اش را تکاند» (نجدی، ۱۳۹۰: ۳۵). پرده‌خوان قهرمان شاهنامه را مهیای نبردی تازه می‌کند. این نبرد به فضای زمان حال وارد می‌شود و در شکل جدید خود، مرتضی را نیز در خود جای می‌دهد. در واقع، نویسنده به شکل بدیع، با درهم شکستن قواعد زمان، آنچه را واقعیت گذشته نامیده می‌شود، به فضای زمان حال می‌آورد تا واقعیتی در خور زمان معاصر آفریده شود (ر.ک؛ میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۵۸). از این روست که مرتضی تبدیل به سهراب زمان حال می‌شود و سرنوشتی مشابه با آنچه در پرده‌خوانی‌های مکرر سید بارها برای سهراب اتفاق افتاده، می‌یابد. اما در عین حال، نجدی این بار از تکرار واقعیت گذشته پرهیز می‌کند و این واقعیت را به زمان حال می‌آورد و در دل داستان خود باز به تفسیر و بازسازی آن می‌پردازد. به بیان دیگر، ممانعت از کشته شدن سهراب به واقعیتی پایان‌ناپذیر در زمانه‌ای جدید می‌انجامد. از همین روست که نجدی با هوشمندی پرده را از حریق مصون نگه می‌دارد.

چنان‌که اشاره شد، فضای داستان نجدی از شاعرانگی چشمگیری برخوردار است. شاعرانگی و وهم‌بینی نویسنده، همان‌گونه که میرعابدینی می‌گوید، «چنان پرتویی بر عادی‌ترین امور می‌اندازد که انگار برای نخستین بار است که آنها را می‌بینیم. در واقع، تازگی نگاه است که شعر می‌آفریند و از مضمون‌هایی که بارها مطرح شده، آشنایی‌زدایی می‌کند» (همان: ۱۳۵۸). در شب سهراب‌کشان، شاعرانگی داستان از یک سو و آشنایی‌زدایی از امور روزمره و عادی از سوی دیگر، در خدمت خلق فضایی است که همانند زمان‌های اساطیری و حماسی تازه و نو به نظر

می‌رسد. البته این ارتباط دوسویه است و گویی خواننده حماسه، شاهنامه را در زمان معاصر تجربه می‌کند.

۴-۳) نگاهی انتقادی به فضای تک‌صدایی

نجدی با استفاده از مناسبات بینامتنی، مختصات ساختی و محتوایی حماسه را به متنی از دوران جدید می‌آورد و در عین حال، تلویحاً به فضای تک‌صدایی داستان معاصر انتقادی جدی وارد می‌کند. میرعابدینی با توجه به بستر تاریخی و اجتماعی داستان ایرانی، ادبیات معاصر داستانی را غالباً فاقد خصوصیت چندصدایی می‌داند و بنا بر آنچه سلطه نقالی بر رمان فارسی می‌خواند، این‌گونه استدلال می‌کند که «همه صداها به گونه زبانی مسلط مؤلف (نقال) شباهت می‌یابد و حضور مهارکننده نویسنده در عرصه اثر محسوس است» (همان، ۱۳۹۰: ۵۱). در واقع، فصل مشترک نویسنده و نقال (پرده‌خوان) حضور مسلط مؤلف بر تمام اثر به عنوان یک کل واحد است و در نتیجه، عموماً فضای تک‌صدایی بر اثر چیره می‌شود.

پرده‌خوان بر سیر حماسه‌ای که می‌خواند، تسلط کامل دارد: «سید توانست سهراب را تا سالی که دندان در بیاورد، بزرگ کند، همان‌جا کنار پرده و در آوازهای سید، سال‌های نوجوانی سهراب... گذشت» (نجدی، ۱۳۹۰: ۳۸). او سیر حوادث را با تمام شور و حدتی که مختص حماسه است، پیش می‌برد، ولی زمان خواندن پرده آخر را که ماجرای کشته شدن سهراب است، به زمانی دیگر وامی‌گذارد. تأثیر سید بر احوال تماشاگران نیز به وضوح بیان شده است. اصولاً جاذبه کلام، رفتار پرده‌خوان و اثرگذاری آن بر تماشاگران و نیز برانگیختن حیرت و تحسین آنها از خصوصیات اساسی سنت پرده‌خوانی است.

نجدی در قالب بازنمایی سنت پرده‌خوانی به شکلی استعاری به نقش و تأثیر حضور مطلق و بلامنزاع نویسنده در داستان‌های فاقد اصل گفتگومندی اشاره دارد. احاطه سید را بر داستانی که نقل می‌کند، می‌توان به مثابه تسلط مطلق عموم نویسندگان ادبیات داستانی معاصر بر داستان‌های نگاشته شده تلقی کرد. از این روست که مرتضی در پایان داستان تلاش می‌کند که خود از سرانجام حماسه آگاه شود و از کشته شدن سهراب به دست رستم جلوگیری کند و به نوعی سیر حوادث داستان را از تسلط مطلق سید درآورد. به همین دلیل است که می‌توان داستان نجدی را به مثابه نمونه‌ای زنده از گفتمانی انتقادی درباره فضای مسلط تک‌صدایی در ادبیات داستانی معاصر تلقی کرد.

نتیجه گیری

چنان که دیدیم، «بینامتنیت» و «معاصر سازی حماسه» که هر دو برآمده از اندیشه‌های باختین هستند، با یکدیگر پیوندی وثیق دارند. در حقیقت، بینامتنیت حقیقی عبارت است از استفاده خلاقانه از فرم، مضمون و ساختار آثار پیشین در بطن آثار جدید، درهم تنیدن آنها و به تبع آن، گذر از لایه‌های سطحی تشابه. نجدی با درهم تنیدن مضمون حماسه در داستان خود، تلاش می‌کند گفتگویی میان دو سبک ادبی ایجاد کند که از قضا در تاریخ ادبیات ایران نقش و نمونه‌هایی برجسته دارند. او با استفاده از مناسبات و ارجاعات بینامتنی به روشی بدیع، حماسه را به تار و پود متنی درباره دنیای معاصر وارد می‌کند تا گذشته مطلق حماسه در چارچوب زمان جدید از نو زنده شود. در واقع، مکالمه‌ای مستمر میان داستان نجدی و حماسه رستم و سهراب در جریان است. از سوی دیگر، در داستان شب سهراب کشان دعوت به پذیرش «دیگری» بنمایه ایجاد گفتگویی مستمر بر مبنای پذیرش جهان‌نگری‌های متفاوت و گاه متضاد است، چراکه پذیرش دیگری لاجرم به مثابه پذیرش وجود صداها و متفاوت و نفی تسلط صدای غالب است. در این داستان، نجدی با معاصر سازی زندگی و آرمان‌های شخصیتی که به حاشیه رانده شده است و در پرتو برقراری مناسبات بینامتنی عمیق میان حماسه‌ای کهن و داستانی امروزی، به نقد تک‌گویی حاکم بر داستان معاصر پرداخته است.

منابع و مأخذ

- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای؛ جستارهایی درباره رمان*. ترجمه رؤیا پورآذر. تهران: نشر نی.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*. چاپ دوم. تهران: انتشارات نیلوفر.
- شریفی ولدانی، غلامحسین و محمد چهارمحالی. (۱۳۹۱). «بازتاب اسطوره رستم و سهراب در شب سهراب کشان بیژن نجدی». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال ۸، ش ۲۷، صص ۳۷-۵۶.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: خوارزمی.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). *صد سال داستان نویسی ایران*. تهران: چشمه.

_____ (۱۳۹۰). «منطق مکالمه و داستان ایرانی». ویراستار بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی. *گفتگومندی در ادبیات و هنر؛ مجموعه مقالات تفدهای ادبی - هنری*. تهران: سخن. صص ۴۵-۵۷.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

نجدی، بیژن. (۱۳۹۰). *یوز پلنگانی که با من دویده‌اند*. چاپ پانزدهم. تهران: مرکز.

Bakhtin, Mikhail. (1981). *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Barthes, Roland. (2010). "The Death of the Author". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. 2nd ed. New York: Norton. 1322-326.

Jenny, Laurent. (1982). "The Strategy of Form". *French Literary Theory Today*. Ed. Tzvetan Todorov. Trans. R. Carter. London: Cambridge University Press. 34-63.

Culler, Jonathan. (1981). *The Pursuit of Signs*. London: Routledge.

Kristeva, Julia. (1969). *Semeitike; recherche pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

Todorov, Tzvetan. (1984). *Mikhail Bakhtin; The Dialogical Principle*. Tans. Wald Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press.