

کوندراخوانی در ایران

امید منصوری و نادیه رضایی



ترجمه‌ی رمان‌های کوندرا در ایران از آخرین رمان مهم او، یعنی *بار هستی*^۱ آغاز می‌شود. اثری که مفهوم محوری آن «کیچ»^۲ است و متأثر از خوانش پست‌مدرنیستی (چرخش فرهنگی) و سنت پدیدارشناسی است. او در *هنر رمان* مفاهیم هوسرلی و هایدگری را بدون تمایز موشکافانه درهم آمیخته و نتیجه‌ای نسبی‌گرایانه-اخلاقی برای رسالت رمان می‌گیرد. می‌نویسد: «دنیای مبتنی بر حقیقت یگانه، و دنیای دوگونه و نسبی رمان، هرکدام از ماده‌ی کاملاً متفاوتی سرشته شده است. حقیقت توتالیتر مقوله‌های نسبیت، تردید و پرسش را نفی می‌کند و بنابراین هرگز نمی‌تواند با آنچه من «روح رمان» می‌نامم، از در آشتی درآید.» (کوندرا، ۱۳۹۸: ۵۵) و در نهایت نتیجه می‌گیرد، به سبب این ناهمخوانی وضعیتی جوامع توتالیتر، مرگ رمان روی خواهد داد. چون رمان در جوامع توتالیتر، «فتح هستی» نمی‌کند.

مفهوم «فتح هستی» به‌مثابه‌ی انکشاف افق‌های ممکن وجود، مفهومی هایدگری است که به‌نحوی در جریان چرخش فرهنگی نیمه‌ی دوم قرن گذشته، توانست بر دیالکتیک در هیأت نوعی روش‌شناسی انتقادی سایه افکنده و مفهوم «واقعیت» را به‌عنوان نوعی محمل ذات تاریخی-اجتماعی دچار ابهام و حتی فراموشی کند. در این‌جا مقصود مباحثه‌ای نظری بر سر مفاهیم این سنت‌ها یا حتی درستی یا نادرستی به‌کارگیری مفاهیم نیست- هرچند این امر در جایگاه خویش ضروری است و باید در مسیر آن تلاش کرد و آن را توضیح داد- اما برای آن‌که بدانیم کوندرا به چه‌نحوی بر مسأله‌ی مدنظر این نوشتار اثر گذاشت، اندکی مذاقه در این‌باب ضروری بود.

کوندرا *بار هستی* را با تعبیر سیاست چپ و راست جهانی به «کیچ» به‌پایان می‌برد. ناگفته نماند که به‌واسطه‌ی این مفهوم، هرگونه مداخله‌ی سیاسی-انتقادی و

۱. کوندرا، میلان (۱۳۹۸) *بار هستی*، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، تهران: نشر قطره

۲. به تعبیر کوندرا در *بار هستی*، «کیچ چیزی به جز اثری ساده و ناشی از بدسلیقگی نیست. نگرش کیچ و هنر کیچ وجود دارند. نیاز انسان کیچ‌منش (*kitschmensch*) به کیچ، عبارتست از نیاز نگرستان به خویشتن در آینه‌ی دروغ زیباکننده و بازشناختن خشنودانه و شادمانه‌ی خویش در این آینه.» (کوندرا، ۱۳۹۸: ۲۶۱)

۳. کوندرا، میلان (۱۳۹۸) *هنر رمان*، ترجمه‌ی پرویز همایون‌پور، تهران: نشر قطره

همچنین سیاسی از پایین را نیز به صورتی کلی گرایانه و بی‌واسطه، چنین تعبیر می‌کند. ترجمه‌ی این اثر، کم‌وبیش هم‌زمان همراه است با تغییرات سیاسی - اقتصادی در ایران که موسوم است به «سیاست‌های بازار آزادگرا» یا «تعدیل ساختاری».

اقبال جهانی به کوندرا و سیطره‌ی آن بر فضای ادبیات عامه‌پسند در ایران از سویی و همچنین محوریت یافتن مفهوم بازار در ایران، موجی از «ادبیات عامه‌پسند» طبقه متوسطی ایرانی را شکل داد که در این جا تأمل‌پذیر است. از خلال همین تحولات است که اهمیت اثرگذاری کوندرا و راهی را که در «ادبیات عامه‌پسند» می‌گشاید ضروری می‌شود. در واقع مقصود، نشان دادن رگه‌های این تحول در بساخت سوزهای است که پشتوانه‌ی آن شخصیت‌پردازی و کرونوتوپ (پیوستار زمانی - مکانی) داستان در رمان عامه‌پسند و اشاعه‌ی آن به رسانه‌های دیگر و پیامدهای آن است.

۱

پیگیری مصرانه‌ی مترجمان و بنگاه‌های انتشاراتی در بازار ادبیات عامه‌پسند و تعداد چاپ‌های چشمگیر آثار کوندرا نشان‌دهنده‌ی اقبال عمومی به این نوع آثار و فضای داستانی آن است. هرچه ما در سطح تحلیل آثار کوندرا در مقالات، وب‌سایت‌ها و نوشتارهای بعضاً انتقادی به تأکید بر وجوه انتقادی، فلسفی و مفهومی کوندرا یا تحلیل سیاسی آثار او و انتقادات او از مدرنیته یا رژیم‌های توتالیتر و مباحث معرفت‌شناسی در باب حقیقت [توتالیتر/ یگانه] برمی‌خوریم، در میان نویسندگان ادبی و خوانندگان عام با تصویری دیگری از این نویسنده روبرویم.

در باب اینکه این تأثیرگذاری دوم به چه نحوی بوده است، اطلاعات دقیقی در دست نیست؛ اما نگارندگان تلاش کرده‌اند تا از طریق بررسی شکل‌گیری نوعی ادبیات عامه‌پسند ایرانی متأثر از ارزش‌های کوندرا یا خوانش نویسندگان عامه‌پسند از آثار او و نیز همچنین سریال‌ها و برنامه‌های به‌اصطلاح تاک‌شوهای سلبریتی‌محور به این اثرگذاری نزدیک‌تر شود. این دست نویسندگان که با تأثیرپذیری از آثار و فضای کوندرا، از نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۶۰ و خصوصاً از دهه‌ی ۷۰ خورشیدی، در دهه‌ی ۸۰

به اوج شهرت رسیدند، کسانی بودند که با برجسته کردن وجه خاصی از بن‌مایه‌های کوندرای که از قضا نتیجه‌ی منطقی مبانی نظری رمان‌نویسی او نیز بود، به مخاطبان گسترده‌ای در بازار یا رمان بازاری/ سرگرمی/ عامه‌پسند و... دست یافتند. نخستین داستان‌ها و رمان‌های عامه‌پسندی که عمیقاً مورد استقبال قرار گرفتند، رمان *بامداد خمار* (۱۳۷۴) فتانه حاج سیدجوادی و داستان *روی ماه خدا را بیوس* (۱۳۷۹) مصطفی مستور بود که آغازی بر این ژانر خاص در ادبیات داستانی و مشخصاً رمان بود. با ورود به دهه‌ی ۱۳۸۰، به‌طور کلی فضای ادبیات داستانی و رمان در تسخیر این ژانر قرار گرفت. نمونه‌هایی از پرخواننده‌ترین آثار این دوران، رمان‌های *پرنده‌ی من* (۱۳۸۱) و *رویای تبت* (۱۳۸۴) فریبا وفی؛ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* (۱۳۸۰) و *عادت می‌کنیم* (۱۳۸۳) زویا پیرزاد؛ *شب سراب* (۱۳۸۳) ناهید پژواک؛ *کافه پیانو* (۱۳۸۶) از فرهاد جعفری و... هستند.

آثار گسترده‌ی این ژانر که برخی در طول ۲۷ روز نوشته شده‌اند^۴ و تا چاپ ۵۵ هم رسیده‌اند، اغلب به‌لحاظ سطح داستان‌نویسی در حد آثار خود کوندرا نیستند. اما مهم، اثرپذیری این ژانر و نحوه‌ی ورود او به صنعت فرهنگ ایرانی از سوی و دخالت در بر ساخت سوژه و تولید فضای آن است. می‌دانیم که سوژه‌ی رمان‌های کوندرا، سوژه‌ای عاصی، زخمی و به‌تعبیر خویش «کافکایی» است - البته تأکید می‌کنیم «به‌تعبیر خود کوندرا»، زیرا ما با خوانش کوندرا از کافکا موافق نیستیم. این سوژه که نوعی شخصیت درونی‌شده است، یعنی در درون خویش مجادلات خویش با جهان اطراف و دیگر شخصیت‌های داستان را حل می‌کند. چندگونگی و پولیفونی/ چندصدایی کوندرای^۵، برخلاف تعبیر باختینی از این مفاهیم، در تنهایی نسبی گرایانه‌ی انبوهی از

۴. رمان *بامداد خمار* (۱۳۷۴) فتانه حاج سیدجوادی در ۲۷ روز نوشته شده است و حتی در ترجمه‌ی آلمانی نیز به فروش ۱۰ هزار نسخه در چند نوبت انتشار رسیده است.

۵. کوندرا در *درباره‌ی رمان* در این باب می‌گوید: «هیچ‌یک از صداها نباید مسلط باشد، هیچ‌کدام از صداها نباید تنها به‌عنوان همراهی‌کننده‌ی دیگر صداها به‌کار برده شود.» کوندرا پولیفونی مدنظر خویش را با «وحدت از حیث مضمون» تکمیل می‌کند که به او اجازه می‌دهد، مرزهای جستار و رمان و بالعکس را به‌هم نزدیک کند و به تعبیر خویش «جستاری اختصاصاً به سبک رمان» نام می‌نهد و

شخصیت‌ها رخ می‌دهد که جز از منظر مطلق‌گرایانه‌ی نویسنده و همذات‌پندارانه‌ی خواننده، نمی‌توان نسبتی میان آن‌ها برقرار کرد. این نسبت نه درونی که بیرونی است و این بیرونی بودن، مبنای شکل‌گیری وجه مشخصه‌ی سوژه‌ی کوندراپی است: تنهایی، عاصی و زخمی‌بودن و همزمان هدونستی و فراموش‌کار.

از طرف دیگر، پیوستار زمانی- مکانی رمان‌ها و داستان‌های کوندرا عموماً فضای خصوصی را تعیین‌پذیر می‌کند. به عبارت روشن‌تر، شخصیت‌های کوندراپی به‌لحاظ فضایی- زمانی اغلب در خانه با هم مواجه می‌شوند و البته این خانه نه موقعیت خاطره (تاریخ)، زبان مشترک (گفتگو) و هویت (تشخیص‌یابی) (اژه، ۱۳۸۷: ۱۲۳)۶، بلکه موقعیت سکس و تروماست. خانه در فضای داستانی کوندراپی، خصلتی جاده‌ای می‌یابد که همواره یکی می‌خواهد دیگری را نگهدارد و او سر باز می‌زند. آن‌ها فقط در لحظه‌ی جماع و سروری و زیردستی باهمند و کنش شخصیت‌ها در لحظات خانه، سادومازوخیستی است. یعنی شخصیت‌ها در کنار هم، همزمان آزار دیده و به‌نحوی دیگری را آزار می‌دهند و باهم بودن آن‌ها به‌دلیل همین موقعیت نابرابر و بیمارگون است. درحالی‌که در وضعیت همبودگی انسانی و احياناً غیربیمارگون، بی‌شک یکی دیگری را رها خواهد کرد. به این معنا، خانه مکان‌زدایی شده یا نامکان^۷ می‌شود.

درنهایت رمان را «کنار هم گذاشتن فضاهای متفاوت احساسی و عاطفی» دانسته و این را «ظریف‌ترین هنر رمان‌نویس» می‌داند (کوندرا، ۱۳۹۸: ۱۱۸ تا ۱۳۶). او با احیای مؤلف و ویژگی‌های یادشده‌ی پولیفونی عملاً نوعی یکدستی را در فضای رمان‌هایش خلق می‌کند که در ادامه درباره‌ی پیامدهایش بحث خواهیم کرد.

۶. اژه، مارک (۱۳۸۷) **نامکان‌ها: درآمدی بر انسان‌شناسی سوپرمدرنیته**، ترجمه‌ی منوچهر فرومند، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی (شهرشناسی/ ۵)

۷. Non- place

برای مثال، به رابطه‌ی *توما با ترزا*، *توما با سابینا* یا *سابینا با فرانز*^۸ در *بار هستی* بنگرید. یا در *والس خداحافظی*،^۹ کلیمای *ترومپت‌نواز*، در همان ملاقات نخست، با *روزنا* رابطه برقرار می‌کند و *روزنا* از او حامله می‌شود، اما *کلیما* می‌خواهد به *هرنحوی* از دست او خلاص شده و او را راضی به سقط جنین کند. در این فضای داستانی، یکی در پی دیگری است یا از شخصیتی دیگر گریزان است. *کلیما* نمی‌تواند خانه‌ی شخصی خود را تحمل کند، چون با *کاملیا* همسرش سخنی ندارد؛ اما به‌صورت بیمارگونی او را دوست دارد. او پی‌درپی با زنان دیگر معاشقه و جماع می‌کند؛ اما می‌گوید، پس از هر رابطه *کاملیا* را بیشتر دوست دارد. *کاملیا* به او مشکوک است و او را تعقیب می‌کند؛ اما روایت داستان که بسیار تحت سیطره‌ی مؤلف-راوی (کوندرا) است، به‌نحوی سامان می‌یابد که نمی‌گذارد روابط جنسی پنهان *کلیما* برای او آشکار شود و درنهایت *روزنا* به‌صورتی غیرانسانی می‌میرد؛ اما داستان با وصال *کلیما* و *کاملیا* و لبخند آن دو به هم به اتمام می‌رسد.

فضای این رمان‌ها، طبیعی‌سازی و دفاع از نوعی رابطه‌ی انسانی خودخواهانه، تک‌گویانه و از قضا استالینی است. فضایی که کوندرا، خود را منتقد اصلی آن می‌داند. اما *کرونوتوپ* و شخصیت‌پردازی کوندراپی از آن دفاع می‌کند. ریشه‌ی این استالینیسیم، در غیر *هتروگلیسیک* بودن روایت داستان‌های کوندرا است. ویژگی *هتروگلیسیک*، زمانی تحقق و تعیین می‌یابد که قشرها و لایه‌های اجتماعی در شخصیت‌ها تیبیک شده و صدا

^۸. این رمان، حکایت زندگی چند شخصیت است که به‌نحوی موازی هم در حال زندگی هستند و از خلال پراکسیس *سابینا* که هم *معشوقه‌ی* *توما* و هم *معشوقه‌ی* *فرانز* است، در عین تأهل این دو مرد است، زندگی‌شان به هم ربط پیدا می‌کند. سبکی تحمل‌ناپذیر هستی که ترجمه‌ی دیگری از همین عنوان *بار هستی* است، تلاش می‌کند درنهایت از طریق درهم آمیختن تضادهای به قول خویش وجودی به خواننده بفهماند که جهان وارد وضعیتی کیچ شده است.

^۹. کوندرا، میلان (۱۳۸۶) *والس خداحافظی*، ترجمه‌ی فروغ پوریوری، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان

داشته باشند (رجوع کنید به باختین، ۱۳۸۷: ۳۹۴) ^{۱۰}. برای مثال، بقال بتواند تیپ بقال را بازنمایی کند یا زن خانه‌دار صدای تیپک این زن باشد و... اما در رمان‌های کوندراپی هیچ سلسله‌مراتب اجتماعی‌ای وجود ندارد، قشرها و تیپ‌های اجتماعی تعیین نمی‌یابند. بلکه یک ابرصدا، به‌عنوان راوی وجود دارد و مابقی شخصیت‌ها را همچون یک شطرنج‌باز می‌چیند. گاه داستان می‌گوید؛ گاه فلسفه می‌بافد؛ گاه دایره‌المعارف می‌سازد و الی آخر.

شخصیت‌ها در چنین فضای همچون یک وضعیت توتالیتیر، منفعل شده و مسکوت می‌مانند. بدون هتروگلیسیا، چندگونگی یا چندصدایی ممکن نیست. بدون آن گفتگو ممکن نیست. بدون آن ما با فضایی استاندارد شده مواجه هستیم که شخصیت‌ها در جهان درونی خود فرو می‌روند و از قضا تبدیل به سوژه‌هایی خواهند شد که عاصی، تنها و زخمی‌اند. او درباره‌ی خنده و فراموشی حاکم بر فضای استالینیستی درست می‌گوید؛ اما خود او نیز به رویه‌ای گفته شد، با استالینیسم منفورش، همدلی ^{۱۱} دارد؛ به‌عبارت دیگر، با متجاوز این‌همان شده است. درنهایت آن‌که کرونتوپ خانه در آثار کوندرا، با آن تعیین خاص که گفته شد، فضای داستان‌ها را خصوصی می‌کند. درواقع سه‌گانه‌ی امر جنسی، درون‌گرایی بیمارگون شخصیت‌ها و امر خصوصی، عناصر تعیین خانه در رمان کوندراپی هستند.

۲

کوندرا با دمودستگاهی تئوریک این نوع خاص از کرونتوپ روایی و شخصیت‌پردازی را خلق کرد. اما این ویژگی‌ها تبدیل به وضعیت طبیعی سوژه‌های داستان‌های عامه‌پسند در ایران شد. نویسندگان زن در این ژانر، غلبه‌ی چشمگیری نسبت به مردان داشتند؛ به‌نحوی که می‌شود این ژانر را ژانری «زنانه‌شده» و وجه غالب

^{۱۰}. باختین، میخائیل (۱۳۸۷) *تخیل مکالمه‌ای: جستاری درباره‌ی رمان*، ترجمه‌ی رویا پورآذر،

تهران: نشر نی

^{۱۱}. sympathy

آن را «زنانه‌نویسی» نامید. منتهی در اغلب تولیدات ژانر مذکور، زنانگی توأم با برساختی کینه‌توزانه از یک سو و زیردستانه از سوی دیگر، از زن بوده و در آن استقلال زنانه، پوششی برای کینه‌توزی و انتقام‌جویی از مردان است که مبتنی بر برجسته‌شدن بن‌مایه‌ی خیانت است. البته همه‌ی آثار این ژانر چنین نیست، برای مثال فضای رمان *بازگشت*^{۱۲} کینه‌توزانه نیست؛ اما زیردستانه و منفعلانه و نوستالژیک است و در آن شخصیت زن، همواره منتظر بی‌وفایی مردان (پسران و همسرش) هست. در آن دست از رمان‌های کینه‌توزانه‌ی این ژانر، شخصیت‌های زن داستان، سوژه‌های به‌ظاهر مستقل یا در جستجوی استقلال، اما عاصی و زخمی هستند که بعضاً دست به خیانتی برای انتقام از شوهر به‌مثابه‌ی نماینده‌ی مردسالاری و توتالیترایسم حاکم می‌زنند. از این رو اغلب انتقام یک زن به تن آن و عمل یا نیت جنسی خیانتکارانه‌ی آن حواله شده است. در واقع این نوع هدونیسیم سادومازوخیستی یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های این ژانر است؛ مثلاً شیوا در *رویای تبت*^{۱۳} یا *راوی و مادر راوی* در *پرنده‌ی من*^{۱۴}. ضروری است گفته شود که تأکید بر خیانت، بن‌مایه‌ی روایت داستان است، نه نامی که نگارندگان بر آن بنهد. اضطراب و انتظار خیانت همواره جزئی از حالت روانی شخصیت‌های داستان‌ها، مشخصاً زنان است. به‌عبارت روشن‌تر، این یکی از بن‌مایه‌های محوری خود داستان‌هاست.

در *همخونه*^{۱۵} (۱۳۸۵) کل داستان، دلهره‌های عاشقانه و زیردستانه‌ی دختری به‌نام یلدا در رخدادی عشقی است و به‌نحوی داستان روایت زندگی طبقه‌ای مرفه است که مهم‌ترین مسأله‌ی آن یک دنیای عاشقانه‌ی خصوصی شده و حفظ میراث خانوادگی است. درنهایت نیز همچون رمان‌های عاشقانه‌ی قرون وسطایی پس از تنش‌های متعدد حول سوءتفاهم درباره‌ی عشق متقابل، همه‌چیز به خوبی و خوشی می‌گذرد و با

۱۲. ترقی، گلی (۱۳۹۷) *بازگشت*، تهران: نیلوفر

۱۳. وفی، فریبا (۱۳۸۴) *رویای تبت*، تهران: مرکز

۱۴. وفی، فریبا (۱۳۸۱) *پرنده‌ی من*، تهران: مرکز

۱۵. ریاحی، مریم (۱۳۸۶) *همخونه*، تهران: پرسمان

وصالی که بوی خوشبختی ابدی می‌دهد، به پایان می‌رسد. کرونوتوپ این ژانر نیز بازنمایاننده‌ی نوعی فضای خصوصی است که در آن رنگ‌وبویی از هستی اجتماعی-سیاسی عام‌تر نیست. مسأله‌ی اصلی شخصیت‌های داستان امر خصوصی و مسائلی عمدتاً عاشقانه-جنسی و روان‌شناسی‌زده است. گویی همه‌چیز منوط به انتخاب و پذیرش دو طرف رابطه است و هیچ مانعی بر سر یک رابطه‌ی عاشقانه‌ی رمانتیک، غیر سوتفاهم‌ها و لج‌بازی‌های یلدا و شهاب نیست.

شیرین در عادت می‌کنیم پیرزاد، به‌خاطر ترک‌شدن از سوی نامزدش مردستیز می‌شود و با بازگشت او تمام احساسات مردستیزانه‌اش در مردی ناجی ازبین می‌رود. این ویژگی در همین داستان برای آرزو نیز صادق است. او عاشق سهرابی می‌شود که بیشتر ویژگی‌های منجی‌گرایانه و حامی دارد و اسطوره‌ای است. آرزو در برابر مادر و فرزندش با ویژگی‌های مردانه (فعال، نان‌آور، جدی و حامی؛ شخصیت تیپیک مردانه در این داستان‌ها) تصویر می‌شود- او اساساً قرار بوده، پسر متولد شود؛ اما در برابر سهراب منفعل، حمایت‌خواه و رام است. احساسات ضد‌مردانگی او نیز با ظهور سهراب در داستان و ازدواج آنها، ازبین می‌رود. این نشان‌دهنده‌ی آن است که شخصیت‌ها در این رمان‌ها به‌واقع خودآیین نیستند؛ بلکه پیرو حال‌های (مود) شخصی هستند. ضمن آن‌که فضای رمان‌ها هتروگلیسیک نیست، یعنی برای مثال آرزو نمونه‌ی زن بنگاه‌دار نیست؛ بلکه داستان به‌طور کلی، وصف حالات درونی و امور خصوصی شخصیت‌هاست که می‌تواند یک زن خانه‌دار، پزشک یا مهندس و... را جای آن نهاد و مسأله‌ای ایجاد نشود.

بن‌مایه‌ی دیگری که در این فضای داستانی اهمیت یافته است، «پشیمانی» و «سرخوردگی» است. جاوید در *رؤیای تبت*، نمونه‌ی تیپیک مرد روشنفکر با گرایش چپ، یعنی کمونیستی است. او تحصیل‌کرده، اما حراف است. او یک چپ پشیمان یا تواب است و اکنون فقط حرف می‌زند، امرونی و سرزنش می‌کند. او از عمری که خرج آرمان‌های انقلابی کرده، سرخورده است. پس در صدد ساختن زندگی مرفه برآمده است. شیوا او را نمی‌پسندد، چون خود را همه‌چیزدان می‌داند و درنهایت رمان متوجه می‌شویم او به صادق هم‌رمز قدیمی‌شان دل بسته که عملگراست و حرف نمی‌زند. جاوید نماد تصور از روشنفکری در دوران پس از انقلاب است که حرف‌های گنده و قلمبه-

سلمبه می‌زند؛ اما در عمل محافظه‌کار، هدونیزست و توتالیتراست. اصطلاح «روشنفکر بازی» تعریفی عام به سبب این کنش است که در ادبیات عامه‌پسند، یک تیپ شخصیتی است. کل دغدغه‌ی این روشنفکر پساانقلابی، امور خصوصی و روابط و چالش‌های شخصی فضای خانه است.

شخصیت‌های این رمان‌ها، از کنش‌های مبارزه‌جویانه و آرمان‌گرایانه‌ی سیاسی خویش و سرسپردگی به سیاست‌ورزی و مقاومت، خصوصاً مشارکت در انقلاب ۵۷ و دوران پس از آن، پشیمان‌اند و می‌خواهند دوران به اصطلاح آرمان‌گرایانه‌ی عصر انقلابی دهه‌ی ۴۰ تا اواخر ۶۰ خورشیدی را فراموش کنند، لذا احساس سرخوردگی دارند. بدیل این پشیمانی، وضعیتی است که در آن مسائل عاشقانه‌ی دو جنس و درگیری‌های درون خانوادگی و زندگی شخصی مسأله‌ی محوری است. آن‌ها اغلب وارد نوعی حال رمانتیک شده و احساس می‌کنند نسلی شکست‌خورده هستند که باید با ولعی سیری‌ناپذیر به روابط عاشقانه‌ی جنسی، رفاه زندگی شخصی بپردازند و آرمان‌خواهی برای آن‌ها لایه‌ی پنهان و تاریک زندگی‌شان در مقطع زمانی خاصی مربوط به گذشته است. آن‌ها در پی فراموشی هستند و اغلب مصر به بازگشت به جهانی توأم با نوعی عشق جنسی و زندگی به ظاهر عارفانه، از نوع اوشویی، هستند. ماه‌سیما در بازگشت، در پی مقصدی برای ترک اروپا به‌مثابه‌ی جهان برزخی میانه‌ی آمریکا (آینده، پیشرفت و غربت و تنهایی) و ایران (صمیمیت، آشنایی، همسایگی و با دیگران بودن)، دومی را انتخاب می‌کند. هرچند فرزندان او را رها کرده و همسرش نیز او را بدون اطلاع ترک کرده و با زنی فرنگی در ایران ازدواج کرده است.

در نتیجه‌ی همین بن‌مایه‌هاست که خیانت تبدیل به موضوعی پراهمیت در این ژانر می‌شود. تجربه‌های متنوع عشقی که اغلب بخشی از پراکسیس شخصیت‌های مرد داستان‌هاست و در جنب آن، زانی هستند که همواره باید منتظر ترک‌شدن باشند. به‌طور کلی عناصر امر خصوصی در این ژانر، عشق جنسی، پشیمانی، سرخوردگی و خیانت است که نتیجه‌ی منطقی آن، سیاست‌زدایی از امر روزمره است؛ زیرا شرایطی که انسان‌ها در آن ذره‌ای و از خودبیگانه شده‌اند را پنهان می‌سازد.

سیطره‌ی امر خصوصی/ شخصی و عاشقانه‌های جنسی در این ژانر از رمان، فقط در قالب این رسانه نماند و به رسانه‌های دیگر از جمله شبکه‌های تلویزیونی و اینترنتی

رسمی داخلی، خانگی و ماهواره‌ای هم اشاعه یافت. البته شبکه‌های ماهواره‌ای با پخش سریال‌های عاشقانه که توأم با نمایش پر زور زیور سبک زندگی طبقات مرفه ترکیه‌ای، ایالات متحده و آمریکای لاتین است، در این زمینه پیشگام بودند. شبکه‌های داخلی رسمی به دلیل فیلترهای مختلف دیرتر به این جرگه پیوستند؛ اما ژانر جدید سریال‌های اینترنتی که حامی آن بخش خصوصی است، در این مسیر گام‌های جدیدی برداشته است: سریال‌هایی چون آفازاده، عاشقانه، ممنوعه، همگناه و... یا برنامه‌های سلبریتی‌محور یا به اصطلاح تاک‌شوهای چون دورهمی، همرفیق، خندان، امشو و... این‌ها همزمان در حال برساختن نوعی الگوی زندگی موفقیت‌محور هستند که اهمیت امر شخصی را طبیعی می‌کند. برای مثال مهم‌ترین و به اصطلاح پرهیجان‌ترین و چالش‌برانگیزترین پرسش مهران مدیری در دورهمی^{۱۶} از مهمان - سلبریتی‌های برنامه این است که «تا حالا عاشق شدی؟».

برساخت این سوژه‌ی شکننده که عاصی و تنهاست و در عین حال در پی فراموشی از طریق عرفان جدید و لذت‌جویی است، در این گستره‌ی فرهنگی که به‌طور خلاصه و فشرده از آن سخن به‌میان آمد، نسبتی درونی با تحولاتی دیگر دارد. به عبارت روشن‌تر، این رخدادها بیان فرهنگی تحولاتی اقتصادی - سیاسی نیز هستند. این دو وجه باهم نسبتی دیالکتیکی دارند و گسترش یکی منوط به گسترش دیگری است و هردوی این تحولات حول همین سوژه شکل می‌گیرند و آن را بازتولید می‌کنند. البته این نسبت علی نیست.

این تحول را زمانی می‌توان دقیق‌تر درک کرد که نگاهی به شخصیت‌پردازی زنانه در رمان‌های دهه‌های پیش بیاندازیم. فرنگیس در چشم‌هایش، زری در سووشون و... با تمام از خودگذشتگی‌های خود و کشمکش‌های سوپژکتیو خود، نمود شخصیت‌پردازی زن در دورانی هستند که آرمان‌گرایی و مقاومت و مبارزه‌ی سیاسی یا مشارکت در امر سیاسی ارزش محوری آن بود. برخی از آن‌ها حتی درون افق و الزامات این آرمان‌ها تن به رابطه‌ی جنسی می‌دادند و این تن‌دادن را نه به‌عنوان نهایت آزادی و مقاومت که گاه

۱۶. <https://tvnasim.ir/program/29089>

زندانی شدن می دانستند. برای مثال فرنگیس در چشمه‌هایش بخاطر آرمان‌های استاد ماکان حاضر به ازدواج با تیمسار آرام می‌شود و این ازدواج را نه رهایی که «زندانی شدن تن» می‌داند. البته این تحول را می‌توان در باب مردان نیز به کار برد. برای مثال، استاد ماکان کم حرف و آرمان‌گرای رمان چشمه‌هایش با جاوید جایگزین می‌شود که پشیمان از آرمان خواهی است.^{۱۷} یا در مقابل، یلدا به این سبب در هم‌مخونه عاشق شهاب می‌شود که شخصیتی مغرور و متعصب و در عین حال با دلی مهربان در زندگی خصوصی است و این تیپ مرد در ژانر زنانه‌نویسی رمانتیک، ایده‌آل زنانگی‌ای است که غرق زندگی خصوصی است.

تیپ ایده‌آل زن در این ژانر فروغ در *رویای تبت* یا یلدا در *هم‌مخونه* هستند که نمادهای زنانه در آن‌ها، ظرافت، عشق‌پذیری، انفعال و رؤیایپردازی عاشقانه است؛ آرایش می‌کنند یا منتظر کنشی عاشقانه از طرف قهرمان - مرد خویش هستند. در مقابل، شیوا در *رویای تبت* یا آرزو در *عادت می‌کنیم*^{۱۸} چون از این ایده‌آل زنانه دورند، آنگاه که حامی دیگران، مشخصاً حارس هسته‌ی خصوصی خانواده هستند، همچون مرد وصف می‌شوند، اما در برابر مردی که عاشق آنهایند، حمایت‌خواه و منفعل می‌شوند یا به اصطلاح ابژه می‌شوند.^{۱۹}

^{۱۷}. البته سریال‌هایی تلویزیونی چون *نرگس*، *یلدا*، *وارش* و... نیز ساخته شده‌اند که شخصیت آن‌ها زنان مستقل، مقید و مؤمن تپیک و کیچ ایدئولوژی قالب هستند. آن‌ها چشم‌اندازی تاچری را برمی‌سازند که تصویر حفاظت از خانه است: «همه‌چیز خانواده است» و این بسیار شبیه شعار تاچر در دوران قدرت است. درحالی‌که زنان واقعی، موضوع انواع خشونت‌ها، تجاوزها، نابرابری‌ها و... هستند، این ژانر زنانی را نمایش می‌دهند که خلل‌ناپذیر، راسخ و خودساخته هستند و آن را نمود فمینیسم اسلامی - ایرانی قرار داده‌اند. وجود این زن بد نیست؛ اما تبدیل آن به تیپ قالب و الگوی قضاوت درباره‌ی زنانگی در جامعه‌ی حال حاضر، در تقابل با تناقضات انضمامی زن واقعی است.

^{۱۸}. پیرزاد، زویا (۱۳۹۹) *عادت می‌کنیم*، تهران: مرکز

^{۱۹}. در همین دوران پارسی‌پور (۱۳۸۲) در *سگ و زمستان بلند*، حوری را محور قرار می‌دهد که باوجود وارد بودن نقد به بخش پایانی آن، می‌توان گفت که در به پرسش کشیدن وضعیت سیاسی حاکم و همچنین نقد مردسالاری نهادینه‌شده گام‌های مؤثری برداشته است.

ذکر این نکته ضروری است که در تمام داستان‌هایی که به آن‌ها اشاره شد، راوی همچون فضای رمان کوندراپی دانای مطلق است و شخصیت‌ها درون‌گرا بوده و حدیث نفس می‌کنند. میان آن‌ها گفتگو شکل نمی‌گیرد و هر کدام در جهان درونی خود وقایع را برای خود معنا می‌کند و خواننده از طریق سیطره‌ی راوی بر فضای داستان از آن‌ها آگاه می‌شود. البته گاهی درنهایت پایان‌بندی داستان معماگون نیز می‌شود. مثلاً در *رؤیای تبت*، چنین می‌نماید که صادق با شعله رابطه‌ی عاشقانه دارد، یعنی راوی داستان و خواهر شیوا؛ اما در پایان داستان معلوم می‌شود که او و شیوا عاشق و معشوق‌اند و معمای حواس‌پرتی شیوا برای راوی حل می‌شود. محور راوی است. صدای قالب هم راوی است. مابقی صدایی ندارند.

در این‌جا نیز، همچون فضای رمان کوندراپی، مناسبات تک‌گویانه، شخصی‌شده و خصوصی است و با سلطه‌ی صدای راوی، همه‌چیز تحت سیطره‌ی قدرت روایت مطلق اوست، به‌نحوی که به‌راحتی می‌تواند هر چیزی را به روایت داستان حقه‌ن کند. به شخصیت‌ها امکان صدا داشتن و از این‌رو مواجهه باهم را نمی‌دهد و گاه کشش داستان، فقط نتیجه‌ی نوعی سوتفاهم ناشی از سکوت متقابل شخصیت‌ها یا تعقیب‌گریزهای ماجراجویانه است. فی‌المثل داستان *همخونه، بامداد/خمار* یا *پریچهر* را می‌توان در کمتر از ۱۰۰ صفحه بنویسد؛ اما همین ویژگی‌های روایی موجب می‌شود آن‌ها گاه تا ۵۰۰ صفحه به‌طول بینجامند. البته این‌ها بیشتر در باب رمان عامه‌پسند ایرانی است، نه رمان‌های کوندرا. این‌ها تکنیک‌های مهم تبدیل این داستان‌ها به سریال نیز هستند. برهمین اساس، ستایش ۹۰ قسمت طول می‌کشد؛ همگناه ۲۴ قسمت؛ دل ۴۰ قسمت و...؛ اما اغلب آن‌ها را می‌توان حداکثر در ۱۰ تا ۱۲ قسمت به پایان رساند.

در تمام این‌ها تصویر زندگی شخصی طبقات مرفه شمال تهران تبلیغ می‌شود و مسأله رابطه‌ی عاشقانه‌ی پسر و دختری است که یک پای آن وضعیت اقتصادی مناسبی ندارد؛ اما به‌نحوی محل لطف و ترحم شخصیت مرفه قرار می‌گیرد. یلدا در *همخونه* مورد لطف حاج رضا قرار می‌گیرد یا نکیسا در *سریال دل* درنهایت باوجود فریب و تجاوز، درنهایت توسط رستا بخشیده می‌شود و این به تقدیس تجمل و جذابیت زندگی شخصی انسان مرفه می‌افزاید. در این قصه‌ها و فیلم‌نامه‌ها هیچ خبری از به‌پرسش

کشیدن زندگی این طبقات نیست و انگار فاقد زمان و مکانی مشخص هستند. تو گویی اصلاً ایرانی با تمام مسائل و مصائب آن وجود ندارد و متعین نمی‌شود. اغلب رمان‌های عامه‌پسند، پشتوانه و الگوی تولید فیلم‌نامه‌های سریال‌های عاشقانه‌ی شبکه‌ی خانگی یا شبکه‌های اینترنتی هستند. از این‌روست که دچار فقر قصه و در نتیجه فیلم‌نامه هستند.

۳

به‌هر حال چرخش فرهنگی پست‌مدرنیستی در جهان که اثر خویش را در دهه‌ی ۱۳۷۰ بر ایران گذاشت و وارد فضای آکادمیک و روشنفکرانه‌ی جامعه‌ی ما شد، به‌همراه گسترش ژانر رمان، سریال و سینمای عامه‌پسند، نوعی نسبت دیالکتیکی با تحولات اقتصادی-سیاسی همین دوران دارند و بیان فرهنگی تحولات اقتصادی-سیاسی آن است. مفهوم بازار به‌مثابه‌ی «منطق»- نه مکان- به‌خوبی می‌تواند این نسبت دیالکتیکی را متجلی کند که حول سوژه‌ی شکننده‌ی مذکور شکل می‌گیرد. بازار نیازمند این سوژه است تا بتواند به‌راحتی آن را وارد فرآیند ارزش مبادله‌ای کند. ضمن اینکه این سوژه نیز فقط بازار را می‌شناسد و امور خویش را براساس فرآیند آن سازماندهی کرده و معنا می‌بخشد.

بازار صرفاً قسمی مبادله‌ی انتزاعی عرضه و تقاضا نیست؛ بلکه دارای منطقی مبتنی بر گردش و سودآفرینی است که در فرآیند خویش، همزمان سوژه‌ی خاص خود را تولید کرده و توسط تولید فضای آن (زندگی روزمره به‌مثابه‌ی فضای کشمکش امور و مناسبات خصوصی) تولید و بازتولید می‌شود و باید الگوی خاص زندگی نیز شکل دهد.

نتیجه‌ی این فرآیند، کالایی‌سازی و استانداردسازی مناسبات اجتماعی (چه عمومی و چه خصوصی) است. این سوژه برای آنکه سازوکار معنادهی به جهان خویش را با منطق بازار منطبق سازد، باید هرچه کم‌تر به مناسبات غیربازاری وصل بوده یا این‌که باید مناسبات آن را به بازار وصل کند تا طبق اصل سودآفرینی، «بازسازی» شود. برای مثال، صنعت مد مناسکی معنابخش فراهم ساخته که فقط سوژه‌ای که تمام مناسبات خود را براساس آن ساماندهی کند، می‌تواند با فشارهای جسمی «جراحی

بدن»^{۲۰} و روانی آن را دوام بیاورد. این صنعت نسبت «یادآوری» و «فراموشی» را مبتنی بر تم‌هایی که کارشناسان مد برای سال‌ها، فصول و... تعیین می‌کنند، تنظیم می‌کند و اجزای تکه‌پاره‌ی گذشته را مبتنی بر اصل «تا اطلاع ثانوی به‌روزی بودن»، درون تقویم خود باز می‌سازد. به‌نظر می‌رسد که شخصیت‌های رمان‌های کوندراپی و عامه‌پسند ایرانی ساخته شده‌اند تا باز نمود سوژه‌ی این منطق باشد.

در فضای رمان کوندراپی و ادبیات عامه‌پسند ایرانی و سریال‌ها و برنامه‌های تاک‌شو و...، امر کلی، یعنی اقتصاد سرمایه‌داری یا منطق نظام اقتصاد جهانی و تناقضات درون‌ماندگار آن، بدون پرسش رها شده است. توتالیترایسم دولت و حاکمیت مردسالارانه گاه پررنگ‌تر است که البته نمی‌توان آن‌ها را انکار کرد؛ اما امر کلی یا جهتی که بازار به پراکسیس این مناسبات می‌دهد، نادیده گرفته شده است و تناقضات انضمامی نسبت امری کلی و جزئی را محل نقد قرار نمی‌دهد.

این پدیده را می‌توان به‌صورت تاریخی در روندی دید که در آن، از یک‌سو دانش پست‌مدرن، در برابر هرگونه امر کلی، ایستادگی می‌کند و از سوی دیگر، نوعی معرفت علمی اقتصادی و حتی اجتماعی با تقدیس شبکه‌ها و کنش‌های خرد و جزء‌گرایانه که طبیعی بودن مناسبات سرمایه‌داری بازار آزادگرا را پذیرفته است، موضع انتقادی حاضر در دیالکتیک امر کلی و جزئی را پس می‌زند. به عبارت دیگر، ذیل این منطق معرفت‌شناختی، نسبت امر کلی و جزئی نادیده گرفته شده است. تمام این‌ها در بر ساخت این سوژه‌ی خاص و فضای آن تأثیرگذار هستند و آن‌ها را پیش‌فرض متابولیسم خویش که همان متابولیسم بازار است، قرار داده‌اند. پس این نادیده‌گرفتن به‌هیچ‌وجه تصادفی نبوده است.

همدلی و همذات‌پنداری مخاطبان (خوانندگان رمان‌ها یا بینندگان سریال‌ها) با داستان و شخصیت‌ها موجب اقبال فراوان به آن‌ها شده است. اما مسأله‌ی اصلی در این سطح روان‌شناختی توضیح‌پذیر نیست. این سبک زندگی و تجربه‌ی به‌ظاهر طبیعی، در طول دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی در ایران به میانجی‌های مختلف تبلیغ شده است و در نهایت تبدیل به نهاد قالب جامعه‌پذیری اشخاص شده است. به عبارت دیگر، بازار

20. Cutting body

به همراه سازوبرگ ایدئولوژیک خود، توانسته الگویی تولید کند تا سوژه‌ها درون آن تربیت شوند. این الگو، همان الگوی زندگی کالایی و استاندارد شده است که در آن سوژه‌ها به شکل‌های مختلف آن را درونی می‌کنند. اما این دم‌دستگاه باید آن را به سطح مسائل شخصی و خانوادگی تقلیل‌اش دهد و آن را روان‌شناختی کند و **دیگری‌های مهم** این وضعیت، آن‌هایی هستند که در همین رمان‌ها، سریال‌ها یا تاک‌شو، مبلغان هستند و تعیین این الگو هستند. دریغ از آن‌که شکست‌خوردگان این الگو همواره به طرز چشمگیر فراوان‌تر از موفق‌ها هستند. به‌واقع این وضعیت، وضعیتی تراژیک است که خود سوژه‌های خود را تولید می‌کند.