

بازنمایی "دیگری فرودست" در رمان‌های دوره پهلوی اول^۱

دکتر ابوتراب طالبی*

مریم ناظری**

تاریخ دریافت: ۸۹/۱۲/۱۵

تاریخ پذیرش: ۹۰/۷/۲۵

چکیده:

مقاله حاضر در پی آن است که درکی از چگونگی بازنمایی روابط قدرت درون یکی از پر مخاطب‌ترین ژانرهای ادبی (رمان) به دست آورد. روابطی که نه به صورت آشکار بلکه به طور پنهانی درون سطرهای رمان گنجانده شده و گویای ذهنیت پنهانی نویسندگان این رمان‌ها در مورد اقشاری بود که در مقاله پیش رو با عنوان "دیگری" تعریف شده‌اند.

۱ - ۱۳۰۴ هجری خورشیدی تا ۱۳۲۰ هجری خورشیدی.

* . استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه علامه طباطبائی.

** . کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی دانشگاه علامه طباطبائی.

در مبانی نظری، ابتدا به موضوع بازنمایی و فرایند تولید معنا پرداخته شده است، سپس با تحلیل پیوند آن با نظریه گفتمان، معانی شکل گرفته در یک دوره تاریخی (پهلوی اول) به مثابه نظامی ارزیابی شده که معنا درون آن ساخته و پرداخته شده است. در مقاله نشان داده شده است که در این فرایند "دیگری" شکل می‌گیرد. این مقاله، با تدقیق در چگونگی کاربست این مفهوم (دیگری) در نظریه‌های پسا استعماری و فرودست، به سوژه‌هایی اشاره کرده است که از طریق تمایز قائل شدن با "دیگری" و در مقام مقایسه با آنها، "خود" را هویت می‌بخشند. این دیگری‌های به حاشیه رانده شده، با رجوع به دوره تاریخی پهلوی اول و گفتمان مسلط ناسیونالیستی این دوران تعریف شده‌اند.

نتایج بدست آمده از مطالعه رمان‌ها که با استفاده از روش نقد ادبی در کنار تکنیک‌های تحلیل روایت (مانند نکات گرامری و عنصر زمان روایت) به دست آمده است، به خوبی بیانگر نحوه اعمال قدرت از طریق بازنمایی است. اقشاری از جامعه ایران که با دلالت‌های نظری، به عنوان "دیگری" این نویسندگان معرفی شده‌اند، با موارد مطروحه در نظریات گفتمان شرق شناسی و مطالعات پسااستعماری تطابق دارند. در متون مورد مطالعه ویژگی‌هایی مانند خروج از مرکز دیالوگ و پرت کردن آنها به محدوده غیر، تغییر جایگاه آنها از شخص به شی و صدور گزاره‌هایی کلی درباره فرودستان و تعمیم دادن این گزاره‌ها به تمام اقشار فرودست، به آنها نسبت داده شده است.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، گفتمان، شرق شناسی، خود، دیگری، پهلوی

اول، رمان اجتماعی.

مقدمه

مقاله پیش رو، با عطف توجه به دوره شانزده ساله حکومت پهلوی اول، که دوران تعریف جدید هویت‌مندی برای ایرانیان است، رمان‌های آن دوره را مورد مطالعه قرار داده است. هدف مقاله این است که با برجسته ساختن ذهنیت روشنفکران رمان نویس،

به نقش این قشر در ایجاد یک مرزبندی مهم تاریخی بین هویت‌های ایرانی اشاره کند؛ اتفاقی که به نظر می‌رسد شاید تحت تأثیر پروژه نژادگرایی آریایی روی داده باشد. عمده روشنفکران این دوره، مانند برخی از دیگر روشنفکران ایرانی، که "همواره در الگوهای تحقق یافته غربی می‌اندیشیدند و "من اندیشنده" ایرانی را نه از درون متن، بلکه تحت تأثیر الگویی غربی و برون متنی شکل می‌داده‌اند، لازمه هر نوع تغییر و نوسازی را در تجربیات غربی جستجو کرده‌اند. از این رو، نژادگرایی آریایی که پروژه‌ای بود در جهت یافتن جایگاهی باستانی برای غربیان در آسیا، مستمسکی شد به دست روشنفکران ایرانی تا با توهم پیوستگی به غرب، به تاریخ باستانی خود رجوع کرده و شکل جدیدی از هویت‌مندی را برای ایرانیان ایجاد کنند. هویتی که پایه‌هایی ناسیونالیستی داشت و بر تاریخ و زبان یکسان تأکید ویژه‌ای داشت. اما این هویت‌مندی، با تأسی به پروژه نژادگرایی آریایی غربیان، همگام بود با بی‌اعتنایی به سایر هویت‌های موجود در ایران، مانند قومیت‌های غیر فارس (۳: ۱۹۹۳، Vaziri).

سعی ما بر این است تا با مد نظر قرار دادن یکی از مهم‌ترین مفاهیم شکل گرفته در این دوره (ناسیونالیسم) و توضیح پی‌آمدهای اجتماعی و فرهنگی به کارگیری این مفهوم و نیز تعریف مفهومی به نام "دیگری" در مقابل هویت ملی جدید، به سراغ متون داستانی این دوره (رمان‌های اجتماعی) رفته، شواهد خود مبنی بر این تمایزات مفهومی و قشربندی‌های اجتماعی را از درون این متون استخراج کنیم. انتخاب این دوره تاریخی از چند جهت دارای اهمیت بوده است:

الف - همان‌طور که توضیح داده شد، دوره رضاشاه دوره تعریف شکل جدیدی از هویت‌مندی در ایران است؛ آن چیزی که به عنوان هویت ملی در این دوره تعریف می‌شود، با تأکید بر دو وجه اشتراکی زبان و تاریخ، باعث حذف گروه‌های ویژه‌ای از دایره این هویت‌مندی جدید می‌شود، افراد متعلق به قومیت‌هایی مانند ترک، عرب و... که از نظر زبان و حتی تاریخ، درون این مرزبندی جدید قرار ندارند.

ب - از طرف دیگر با ورود مدرنیته به ایران و گسترش این فرم‌اسیون جدید، گسست معرفت‌شناختی با سنت ایجاد می‌شود و پیوستن به کاروان تجدد و مدرنیته بدل به ارزشی اساسی در ایرانیان می‌شود. از این منظر نیز گروه‌هایی که از نظر سبک و سیاق زندگی و معاش، هیچ قرابتی با این سبک جدید ندارند از دایره مناسبات اجتماعی به حاشیه رانده شده و حتی سرکوب می‌شوند؛ مانند ایلات و عشایر که با سیاست تخته قاپو کردن به سمت تمدن جدید (و شهرنشینی) واداشته می‌شوند. از این رو، در مقابل تعریف جدید از ایرانی که متجدد است، زبانش فارسی است و بازمانده یک تمدن بزرگ باستانی است، افراد دیگری وجود دارند که درون این مرزبندی قرار نمی‌گیرند و وارد حیطه‌ای می‌شوند که با توجه به گفتمان شرق‌شناختی "دیگری" محسوب می‌شوند. ادعای مقاله، شکل‌گیری این دیگری بزرگ در این دوره تاریخی است و تلاش ما بر آن است تا با مراجعه به متون ادبی این دوره، ادعای خود را تحقق بخشیم.

برای نیل به این هدف و با تکیه بر نقد شرق‌شناختی و مطالعات پسا استعماری، این نوع مرزبندی مفهومی و طبقاتی در ایران دوره رضاشاه را از منظر سلسله روابط قدرت مورد ارزیابی قرار داده‌ایم. به نظر می‌رسد روابط استعماری را نمی‌توان تنها درون دایره مستعمرات تعریف کرد، بلکه خود ملت‌ها و دولت‌ها نیز ظاهراً درون دایره استیلای خود همین نگاه سرکوبگرانه را دارند. از اینرو می‌توان گفت محیط‌های درونی جوامع متکثر نیز این قابلیت را دارند که به ابزار سلطه تبدیل شوند. این سلطه معمولاً به شکلی نمادین و از طریق ادبیات یا هنر قابل ردیابی است. به نظر می‌رسد در دورانی که استعمار رخت خویش را از جهان سوم برکنده است، این مناسبات قدرت همچنان باقی مانده و به شکلی دیگر و از منظری متفاوت در بستر فرهنگی و اجتماعی این جوامع بازتولید گشته‌اند.

بنابراین می‌توان گفت «هر نظام قدرتی، رژیم خاص خویش را می‌آفریند و متون فرهنگی و ادبی هر زمان یا از رژیم متأثرند و آن را قوام می‌بخشند، یا سودای دگرگونی

آن را در سر می‌پرورانند» (فوکو، به نقل از تاجیک، ۱۳۸۲: ۱۸). در این راستا می‌توان گفت رمان‌های دوره پهلوی اول تحت تاثیر شرایط اجتماعی - سیاسی آن دوره به بازنمایی "واقعیت‌ها" پرداخته‌اند و بر اساس مبانی زیر می‌توان آنها را مورد مطالعه انتقادی قرار داد:

۱) رمان به عنوان پدیده‌ای مدرن ویژگی‌های خاصی دارد که آن را از دیگر ژانرها جدا ساخته و واجد موقعیتی ویژه می‌گرداند. ویژگی‌هایی مانند غریبه بودن آن در جرگه دیگر آثار ادبی، عدم همسویی با جامعه و فرهنگ مجاز و نیز برقراری روابط پیچیده با مخاطبان (والاس، ۱۳۸۲: ۲۸ و ۲۷).

۲) ورود این ژانر ادبی به ایران، همزمان است با آغاز سلطنت رضاشاه و درگیری نویسندگان با شرایط روز، از این رو برای فهم چگونگی شکل‌گیری مناسبات قدرت در آن اوضاع اجتماعی، متونی ارزشمند تلقی می‌شوند؛ زیرا رمانها زاینده ذهن نویسندگانی هستند که یا در جهت سیاست‌های دولت و یا در خلاف جهت آن فکر می‌کنند. این ویژگی موجب می‌شود که رمان‌ها در روایت‌های خویش واقعیت‌ها را به گونه بازنمایی کنند.

۳) "رمان" و "دولت"، هر دو پدیده‌ای مدرن و زاینده شرایط خاص زیستن هستند، از این رو، قرابتی ذاتی بین این دو پدیده وجود دارد که منطقیاً مطالعه همزمان آنها را معنادار می‌سازد.

مطالعه در زمینه رمان دوره پهلوی اول سوابق محدودی دارد، و هدف هیچ کدام از تحقیقاتی که به صورت چند کتاب، منتشر شده‌اند پرداخت نظریه‌ای درباره ارتباط جامعه ایرانی و رمان نبوده است، از نظریه‌های نقد جامعه شناختی ادبیات و رمان نیز استفاده نکرده‌اند. در مقابل در موارد محدودی نیز مسائل تاریخی و اجتماعی پرداخته شده در رمان‌ها توضیح داده شده است.

برای نمونه شاهرخ مسکوب در کتاب **داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع** که به متون داستانی بین ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۵ معطوف شده است، به بررسی سیمای جامعه ایران در

سال‌های آغازین قرن چهاردهم شمسی و انعکاس آن در آثار شاعران و نویسندگان پرداخته و تأثیر تحولات اجتماعی در پیدایش شعر نو و رمان فارسی در ایران را بررسی نموده است. بیشترین تمرکز مسکوب در این کتاب، متوجه تحلیل چگونگی توصیف وضعیت دیوان سالاری و فساد اداری موجود در این دوره است. خوانش او از رمان زیبا (رمانی از محمد حجازی) به مثابه متنی است که در عین اینکه روایتی داستانی دارد، اما در واقع بیانگر موضع انتقادی رمان نویس در قبال وضعیت اجتماعی جامعه است.

کتاب مهم دیگری که در این عرصه نوشته شده و تا حدی نیز به رمان‌های اجتماعی دوره رضاشاه پرداخت دقیق‌تری داشته است، پیدایش رمان فارسی اثر کریستف بالائی است. او ابتدا به تحولات اجتماعی-سیاسی عصر قاجار و همچنین انقلاب مشروطه می‌پردازد و تأثیر این تحولات را در پیدایش رمان فارسی نشان می‌دهد. او با تکیه بر آرای روبر اسکارپیت، بیشتر به حوزه بررسی‌های ادبی معطوف شده است تا درون مایه‌ها و محتواهای آثار تفسیرهایی که او ارائه می‌دهد، همان طور که گفته شد، از نظر نسبت با شرایط اجتماعی، با اهمیت نیستند، زیرا عمده توجه او معطوف به بررسی جنبه‌های ادبی رمان‌هاست.

مبانی نظری و چارچوب مفهومی

مقاله پیش رو بر نظریات بازنمایی مبتنی است. در این رویکرد بازنمایی، بخش ضروری فرایندی است که طی آن معنا میان اعضای یک فرهنگ تولید و مبادله می‌شود. این عمل مستلزم کاربرد زبان، نشانه‌ها و تصاویری است که اشیا و پدیده‌ها را برای ما قابل شناخت و دیدن می‌سازند» (Hall, ۱۹۹۷: ۱۵). بنا به این تعریف، بازنمایی را می‌توان عمل تزریق معنا و زبان به فرهنگ دانست. از این رو است که گاه، بازنمایی را تولید دانش از طریق زبان نیز معنا می‌کنند.

"هال" برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ سعی می‌کند که برداشت‌های گوناگون از بازنمایی را در سه دسته کلی: رویکردهای بازتابی، ارادی، و برساخت‌گرا قرار دهد.

۱) **رویکرد بازتابی:** بر این اساس معنی در شی، شخص، ایده و یا رویداد موجود در جهان خارج نهفته است و زبان مانند آینه‌ای عمل می‌کند که معنی حقیقی را به همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می‌دهد.

۲) **رویکرد ارادی یا ارجاعی:** زبان، صرفاً بیان‌کننده چیزی است که نویسنده یا نقاش قصد بیان آن را دارد. در این دیدگاه، «کلمات» معنایی را که مؤلف قصد آنرا دارد، با خود حمل می‌کنند، اما این رویکرد در عین تأکید بر عاملیت، دارای کاستی‌هایی است. ما نمی‌توانیم تنها منبع منحصر بفرد و یگانه معنی در ساحت زبان باشیم؛ چرا که این رویکرد زبان را به یک بازی تمام خصوصی بدل می‌کند و این در حالی است که زبان، نظامی سراسر اجتماعی است (Hall, ۱۹۹۷: ۲۵).

۳) **رویکرد برساخت‌گرا:**^۱ نگاه برساختی به بازنمایی مدعی است که معنا «در» و «بوسیله» زبان ساخته می‌شود. بر مبنای این رویکرد، امور معنای خودبسنده‌ای ندارند بلکه معانی توسط افراد و بواسطه نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها ساخته می‌شوند. این دیدگاه، وجود جهان خارجی و مادی را نفی نمی‌کند ولی معتقد است که آنچه معنا را ایجاد و حمل می‌کند جهان مادی نیست بلکه نظام زبانی یا نظامی که ما برای بیان مفاهیم از آنها استفاده می‌کنیم حمل‌کننده معنا هستند و این کنشگران اجتماعی‌اند که نظام مفهومی فرهنگ خود و نظام زبان شناختی و سایر نظام‌های بازنمایی را برای ساخت معنا مورد استفاده قرار می‌دهند تا جهانی معنادار و در ارتباط با دیگران را بسازند. بر اساس دیدگاه برساختی جهان مادی که حاوی چیزها و افراد است را نباید با

^۱ . Constructionist Approach

کنش‌های نمادین، فرایندهای بازنمایی، معناسازی و عمل زبانی مغشوش کرد، چرا که معنا نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکردهای نمادین نشانه‌ها بستگی دارد.

فوکو و بازنمایی

فوکو با توجه به این رویکرد، سوال از بازنمایی را با نهادهای سیاسی، اشکال گوناگون زندگی اجتماعی و نظام‌های ممنوعیت و اجبار مرتبط کرده است. وی با گذر از تحلیل متنی - بازنمایی، به سمت تاریخ، قدرت، دانش و معضلات مرتبط با عدالت اجتماعی و دولت فرا می‌رود. "روژک" روش کار فوکو (تبارشناسی دانش و قدرت) و تأثیر آن در تولید حقیقت را اینگونه تعریف می‌کند: "تبارشناسی در اینجا به معنای نظام‌های بازنمایی و اهدافی است که نسخه‌هایی^۱ از فرهنگ را خلق می‌کند و آنها را به درجه حقیقت ارتقا می‌دهد (Rojek, ۲۰۰۷: ۶۲).

فوکو به جای زبان از گفتمان به مثابه یک نظام بازنمایی استفاده می‌کند. بنابراین مفهوم «گفتمان» از منظر فوکو، صرفاً یک مفهوم «زبان شناختی» نیست بلکه «گفتمان فوکویی تلاشی است برای فائق آمدن به تمایز سنتی زبان و پراکسیس» (Hall, ۱۹۹۷: ۴۴). او معتقد است که معنا و اشکال معنایی درون گفتمان ساخته می‌شوند؛ بنابراین فوکو نیز دارای رویکرد برساخت‌گرایی است؛ اما برخلاف سوسور، توجه خود را به تولید دانش و معنی از خلال "گفتمان" معطوف می‌کند نه بواسطه زبان.

دیگری

مفهوم "دیگری" به عنوان کلیدی ترین مفهوم این مقاله، از مفاهیم اساسی در حوزه بازنمایی است که حال در مقاله "نمایش دیگری" به آن پرداخته است. به طور کلی، "دیگری" هر کسی است که از "خود" فرد مجزا باشد. «وجود دیگران برای تعریف

^۱. Versions

آنچه "طبیعی" است و نیز در مشخص کردن جایگاه منحصر به فرد "افراد" در جهان، بسیار حیاتی است» (Ashcroft, ۲۰۰۴: ۱۶۹). "هال" بحث خود را با این سؤال آغاز می‌کند که ما چگونه مردم و مکان‌هایی که به وضوح «متفاوت» از ما هستند را نمایش می‌دهیم و چرا تفاوت^۱، مفهومی مناقشه‌انگیز در بازنمایی است؟ هال که جواب خود را معطوف به مطالعه فرهنگ عامه کرده است، رد پای استراتژی‌های بازنمایی از قبیل طبیعی‌سازی و کلیشه‌سازی را در گزارش‌های روزنامه‌ها درباره مهاجران، سیاهپوستان، منازعات نژادی، جنایت‌های شهری، فیلم‌ها و مجلات مورد بررسی قرار می‌دهد و با عنوان "آنها" در مقابل "ما" به مقوله سازی می‌پردازد.

مفهوم "دیگری" در گفتمان پسا استعماری به گونه‌ای متفاوت به کار رفته است. از منظر این گفتمان سوژه استعماری، "دیگری" استعمارگران است. در این گفتمان، "دیگری" اشاره به سوژه‌های مستعمراتی است که توسط استعمارگران به حاشیه رانده شده‌اند و سوژه‌های استعمارگران از طریق تمایز قائل شدن با آنها و در مقام مقایسه با آنها، آنها را هویت می‌بخشند. «حضور "دیگری" برای وجود سوژه حیاتی است، زیرا سوژه در نگاه خیره خویش وجود دارد» (Ashcroft, ۲۰۰۴: ۱۷۰).

«بر اساس گفتمان استعماری، شرقی‌ها و به ویژه مسلمانان همواره به عنوان "دگر" یا غیر خودی غرب به تصویر کشیده شده‌اند. در سفرنامه‌ها، داستان‌سرایی‌ها و متون ادبی غربیان، شرقی‌ها وحشی، غیرمتمدن، بی بهره از خرد، عقب مانده و موجوداتی شهوانی و خشن و نیز سرزمین‌های شرقی به عنوان نقاط تاریک و ناشناخته تعریف شده‌اند که باید شناسایی، کشف و کنترل شوند. در مقابل غربی‌ها متمدن، پیشرفته، مدرن و موجوداتی خردورز معرفی شده‌اند که رسالت تاریخی تمدن‌گستری را بر دوش دارند» (مهدی زاده، ۱۳۸۷: ۱۱).

این ویژگی‌ها که در متون استعماری به کار رفته‌اند، بیش از آنچه وصف حقیقت باشند، نوعی سیاست در عرصه بازنمایی هستند تا از طریق آن اولاً بر تمایز این قشر از

^۱ . Difference

غربیان و ثانیاً بر برجسته سازی فرهنگ غربی در مقابل آنها تأکید کنند. در چنین متونی الگوی فرادست (خودی) و فرودست (دیگری) شکل می‌گیرد. اما این دیگری پست که در جریان نفوذ استعمار و پس از آن در سرزمین‌های مستعمره تعریف می‌شود، با افول استعمار از این سرزمین‌ها رخت خویش را بر نمی‌بندد بلکه، به سیاقی دیگر، در متون آنها به پروژه‌ای بدل می‌شود که همواره می‌توان از آن برای تحقیر و به انقیاد در آوردن ملت‌ها و اقوام و گروه‌های فرودست استفاده کرد.

با توجه به مطالب پیش‌تر بیان شده، این مقاله به لحاظ نظری بر ضرورت تحلیل رویه‌هایی که بازنمایی در درون یک گفتمان صورت گرفته و معنادار می‌شود، استوار شده است. بر این اساس دلالت‌هایی درون گفتمانی که در آن، قدرت و دانش به هم پیوند می‌خورند، قدرت شیوه فهم را تولید می‌کنند.

از دید "فوکو" تعیین حدود یک حوزه، نخستین مرحله تأسیس مجموعه‌ای از رویه‌های گفتمانی است. در واقع، همان‌گونه که "لیچی" نیز به آن اشاره می‌کند، فوکو تحلیل خود از قدرت / دانش را بر مبنای یک نظریه مبتنی بر «دیده‌شدگی»^۱ استوار می‌کند و «در جستجوی این است که بفهمد چه سوژه‌ها و ابژه‌هایی نشان داده می‌شوند و چه مواردی به غیاب رانده می‌شود» (Litchi, ۱۹۹۷: ۱۹۵).

از سوی دیگر، با توجه به تئوری بیلدونگ^۲ به نظر می‌رسد که سوژه هویت خود را از طریق هویت یابی با عملی بیرونی، شکل می‌دهد. یکی از مهم‌ترین عناصر بیرونی از این منظر، ادبیات می‌باشد. ادوارد سعید نیز در بازخوانی سوژه‌های استعماری و روند شکل‌گیری مفهومی به نام شرق، یکی از مهم‌ترین منابعی که مورد توجه قرار داد، ادبیات بود. رمان نیز یکی از انواع ادبی است که از این منظر قابل بررسی می‌باشد.

^۱. Visibility
^۲. Bildung

رمان

پیش از ادامه بحث ارائه تعریفی از رمان ضروری به نظر می‌رسد، هر چند به دلیل وسعت و تنوع بسیاری که رمان در جهان امروز یافته است، ارائه تعریفی جامع و موجز از آن تقریباً غیر ممکن شده است. ای.ام. فورستر، در کتاب "جنبه‌های رمان" که در سال ۱۹۷۲ میلادی منتشر کرد از زبان آبل شووالی، در تعریف از رمان بر جنبه‌های کمی آن تأکید ویژه‌ای می‌کند: «رمان داستانی است به نثر و با وسعتی معین و این برای ما کافی است؛ جز این که شاید بیفزاییم که این حد یا وسعت نباید کمتر از پنجاه هزار کلمه باشد. از لحاظ این گفتارها هر اثر داستانی مثنوی که بالغ بر پنجاه هزار کلمه باشد رمان است» (فورستر، ۱۳۶۹: ۱۲). این تعریف با وجود اینکه رمان را از دیگر گونه‌های ادبی مانند شعر و نمایشنامه جدا می‌کند، اما همچنان، رمان را به نوشته‌های دیگری که از منظر منتقدان، رمان محسوب نمی‌شوند، مرتبط می‌کند مانند رمان‌های مثنوی قرون وسطی که از نظر حجم و وسعت همین ویژگی‌ها را دارا هستند.

این نگاه کمی در تعریف از رمان در دیگر واژه‌نامه‌ها نیز یافت می‌شود، مثلاً در فرهنگ اصطلاحات ادبی "هاری شاو" رمان این گونه تعریف می‌شود: «روایتی نسبتاً طولانی است که حضور شخصیت‌ها را در سازمان مرتبی از حوادث و صحنه‌ها تصویر می‌کند. داستان کوتاه یا ناولت،^۱ معمولاً کمتر از ۳۰ تا ۴۰ هزار کلمه دارد، اما از نظر طول و اندازه، هیچ محدودیت بیشینه‌ای^۲ برای رمان وجود ندارد. رمان‌ها در عین اینکه شرحی از زندگی ارائه می‌دهند، دربردارنده طرح، درون مایه، کشمکش، شخصیت، کنش و صحنه هستند» (Shaw, 1972: 116). در این تعریف، علاوه بر تأکید بر جنبه‌های کمی، بر اساسی‌ترین نکاتی که می‌تواند ویژگی انحصاری رمان باشد نیز اشاره شده است.

^۱ . Novelet

با این همه، مقاله پیش رو با تأسی به تعاریف کیفی که مثلاً در فرهنگ وبستر، به عنوان یکی از مهم ترین فرهنگ‌های ادبی جهان، دیده می‌شود، رمان را روایت خلاقانه‌ای می‌داند که اغلب طولانی و پیچیده است و در بردارنده تجارب انسانی است که با تلفیقی از عنصر خیال، و در هیأت توالی حوادث گوناگون به بیان درآمده است، و در آن گروهی از شخصیت‌ها در زمینه مشخصی همراهی دارند (Webster, 1970: 113). تلفیق عنصر خیال با تجارب روزمره زندگی انسانی که در هیأت توالی حوادث گوناگون رخ می‌دهد، شاید از ویژگی‌های منحصر به فرد رمان باشد که آن را حتی از داستان کوتاه نیز مجزا می‌گرداند، چرا که داستان‌های کوتاه اغلب متونی به شدت شخصی‌اند که فارغ از دغدغه‌های رهایی بخشی فقط به برش کوتاهی از یک اتفاق بسنده می‌کنند.

بر این اساس می‌توان گفت رمان‌ها متونی هستند که در ارتباط با ساختار اجتماعی سیاسی شکل می‌گیرند. بخشی از این تاثیر و تاثر از طریق ساختن گروه‌های خودی و غیرخودی، فرادست و فرودست انجام می‌گیرد. گروه‌های فرادستی که در مرکز قرار می‌گیرند و گروه‌های فرودستی که به عنوان دیگری به حاشیه رانده شده با ویژگی‌های غیرخودی توصیف می‌شوند. به نظر می‌رسد که این موضوع در مورد رمان‌های دوره پهلوی اول نیز صادق باشد.

روش تحقیق

رویکرد روش شناختی این مقاله، رویکردی تلفیقی است، بدین معنا که متون ابتدا با توجه به استراتژی‌های تحلیل متن و روایت مانند؛ زمان روایت و نکات گرامری دسته بندی شدند. در ادامه هر یک از رمان‌ها با توجه به عناصر داستانی مانند زاویه دید، زمان و مکان روایت داستان، فضا و لحن نویسنده و نیز نحوه شخصیت پردازی مورد بررسی قرار گرفتند. در نهایت با کنار هم قرار دادن اطلاعات این دو روش، روایت یکدست و

متقنی از رمان‌ها به دست آمد. تکنیک‌های روش شناختی تحقیق مورد استفاده در پژوهش عبارتند از:

(۱) زاویه دید اول شخص (راوی - قهرمان): زاویه دید، نخست پل ارتباطی بین راوی و مخاطب را برقرار می‌کند، به گونه‌ای که مخاطب در مقام همراهی و همدلی با راوی قرار می‌گیرد و از طرف دیگر سوژه‌ها را به حوزه غیاب رانده و به توصیف صرف آنها از زاویه مورد نظر راوی می‌پردازد. این زاویه دید در کنار بررسی لحنی که راوی برای روایت خود انتخاب می‌کند، مخاطب را به سمت فهم طرز تلقی راوی (نویسنده) در مورد سوژه‌های داستانی هدایت می‌کند.

(۲) زمان روایت داستان: عنصر مهمی در فهم روابط قدرت پنهان در روایت است. در این تحقیق، رمان‌ها از منظر زمان روایت مورد توجه و تدقیق قرار گرفته‌اند، اینکه آیا با انتخاب زمان گذشته، فضایی حماسی در رمان‌ها خلق شده است؟ یا نه. بنا به آنچه در مطالعات پسااستعماری با عنوان "زمان حال قوم نگاریک" مطرح است، سوژه‌های داستانی با انتخاب زمان حال ساده، مورد انجماد قرار گرفته و مورد مشاهده واقع شده‌اند. انتخاب زمان حال ساده، راوی را در موقعیت استیلا بر موقعیت قرار می‌دهد و نیز لحظه بود "او" در موقعیت را به لحظه‌ای تبدیل می‌کند که در آن داده شدگی ابژه انسان شناسی به چیزی که باید دیده شود، تقلیل داده می‌شود.

(۳) توجه به نکات گرامری: به گفته سارا میلز، استفاده از ضمیر "او" در ادبیات استعماری را فابین و سعید انتخاب آگاهانه استعمارگران برای همشکل سازی یا استاندارد شدگی مستعمره‌نشینان دانسته‌اند؛ «به گونه‌ای که گزاره‌های جهانی مرتبط با مردمان بومی طوری ساخته شده‌اند که گویی در عمل می‌توان آنها را به یک "نمونه واحد" تقلیل داد» (میلز، ۱۳۸۲: ۱۴۵). این "نمونه واحد"، از این منظر، موجودی است فاقد شخصیت منفرد و مجزا از دیگر واحدهای شخصیتی. ضمائر جایگزین انسان‌ها در متن، با استفاده از نحوه روایت بیانگر شأن و منزلت فردی هستند که جایگزین آن گشته‌اند.

«ضمایر و افعال سوم شخص، دیگری ای می‌سازند که در بیرون از گفتگو قرار دارد. این دیگری، طرف گفتگو نیست بلکه به عنوان چیزی اعلام می‌شود که نقطه مقابل شخص بودگی شرکت کنندگان در گفت و گو است» (میلز، ۱۳۸۲: ۸۵). سارا میلز این عنصرهای گرامری را از دید سعید و فابین ابزارهایی برای بیرون انداختن دیگری از قلمروهای انسانیت می‌داند (میلز، ۱۳۸۲: ۱۴۶).

۴) شخصیت‌های داستانی: شخصیت‌های داستانی از زوایای گوناگون به انواع گوناگونی تقسیم می‌شوند. مثلاً از یک منظر آنها را می‌توان به دو دسته کلی "ایستا" و پویا و "مثبت و منفی" تقسیم کرد (ر.ک: اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۶). ایستا، شخصیت‌هایی هستند که رفتار و کردارشان بدون تغییر یا تأثیرپذیری از محیط و اشخاص دیگر، تا پایان داستان ثابت می‌ماند. احیاناً اگر تغییر یا تأثیری بر رفتار آنها دیده شود، اندک و ناپایدار است. «معمولاً لجاجت، تعصب و حتی عدم تفکر باعث می‌شود تا شخصیتی ایستا باشد» (پارسی نژاد، ۱۳۷۸: ۱۰۴). فهم اینکه اغلب "دیگری"های بازنمایی شده در رمانها، شخصیت‌هایی ایستا هستند، معرف موقعیتی است که این شخصیت‌ها در جامعه دارند. این شخصیت‌های داستانی که همواره در موقعیت ایستایی هستند، قدرت تأثیر بر محیط را ندارند و محیط نیز توان تغییر دادن آنها را ندارد، چرا که سرنوشت محتمل آنها از پیش (و از طریق مناسبات قدرت) تعیین شده است.

مهم‌ترین نوع شخصیتی که در رمان‌ها مورد بررسی قرار گرفته، شخصیت‌های قالبی یا کلیشه‌ای است. شخصیت قالبی، نسخه بدل یا کلیشه‌ای شخصیت دیگری است. شخصیت قالبی از خود هیچ تشخیصی ندارد، ظاهرش آشنا است، صحبتش قابل پیش بینی است و نحوه عملش مشخص است، زیرا بر طبق الگویی رفتار می‌کند که با آن قبلاً آشنا شده‌ایم (میر صادقی، ۱۳۶۶: ۱۷۹). نویسنده با طراحی این نوع شخصیت‌ها که معمولاً هویت منفرد ندارند و حتی دارای اسم هم نیستند، طیف وسیعی از انسانها را زیر یک کلیشه طبقه‌بندی می‌کند و خصلتی خاص را به عموم تعمیم می‌دهد.

رمان‌های مورد بررسی پس از مشورت با صاحب نظران، براساس سه معیار؛ اهمیت رمان، موضع سیاسی نویسندگان و در دسترس بودن، انتخاب شدند. در نهایت شش رمان از سه نویسنده بر گزیده شدند. این رمان‌ها عبارتند از: رمان‌های *هما* (۱۳۰۷) و *پریچهر* (۱۳۰۸) نوشته محمد حجازی، *تفریحات شب* (۱۳۱۳) و *در تلاش معاش* (۱۳۱۲) و *اشرف مخلوقات*، نوشته محمد مسعود و رمان *فرنگیس* (۱۳۱۱) نوشته سعید نفیسی.

یافته‌های تحقیق

در این بخش سعی شده با تحلیل رمان‌ها، چگونگی بازنمایی هویت‌هایی که به عنوان "دیگری" تعریف شده‌اند - با توجه به روش‌های موصوف - توضیح داده شود و قرابت یا عدم قرابت این مفاهیم با پیش فرض‌های نظری مقاله، معلوم گردد.

بازنمایی "دیگری" در رمان *فرنگیس*

"دیگری" در این رمان یک ایلخانی ترک است. ایلخانی ظاهراً تنها فرد موجود در این جمع است که از عنصر تمدن بی بهره است، نگاه خیره راوی و نیز اطرافیان و همچنین چند زن آمریکایی که در این مجلس حضور دارند به ایلخانی، یادآور نگاه خیره استعمارگران به مستعمره نشینان است. غربیان پیشرفته با حضور خود در مکان‌هایی که بنا به تصور خود از عنصر تمدن بی بهره‌اند، هر رفتاری را با نگاهی حاکی از تعجب (نگاه خیره) تماشا کرده‌اند. از طرف دیگر در این رمان، ایلخانی در مرکز دیالوگ یا گفتگو نیست. ایلخانی اینجا حضور ندارد، غایب است و در مقام سوم شخص غایب در میان مکالمه و نامه نگاری عاشقانه راوی به معشوقه‌اش حاضر می‌شود. توصیفات راوی از سویی، با تحقیر تمام ایلخانی همراه است و از سوی دیگر نکته دیگری را در ادبیات شرق شناسی به آشکاری بروز می‌دهد: مسأله ابژه بودن مستعمرات. ایلخانی تنها یک

ابژه بیرونی است که تمام اعمال، گفتار و کردارش توسط یک ناظرِ دانای کل مورد مشاهده قرار می‌گیرد، بی آنکه ایلخانی حتی لحظه‌ای برای این ناظر بیرونی مشکلی ایجاد کند.

«چون من وارد شدم، ایلخانی نیز آنجا بود. پیداست او نخستین کسی بود که توجه مرا جلب کرد، هر کس به جای من بود مجذوب می‌شد؛ تصور کن در میان شهر نشینان بیابان گردی را ببینی. فرض کن در میان طاق شال لیموئی فاخر وصله‌ای از کرباس کبود ببینی. خان توجه مرا به خود جلب کرد، همچنان که جالب توجه تمام حضار بود... ایلخانی روی صندلی نشسته بود. وضع نشستن او به خوبی می‌نمود که... هنوز در حسرت آن قالیچه‌های قشقای است... پاهای او چون خو گرفته‌اند که همواره از دو سوی اسب آویخته باشند چندان نشستن روی صندلی بر آنها ناگوار بود که هر حرکتی از آنها فریاد غربت و دربدری میزد» (۱۵۱ و ۱۵۲).

ایلخانی تنها آنجاست تا راوی او را مورد مشاهده و تدقیق قرار دهد و اعمالش را ثبت کند. ایلخانی، با زاویه دیدی که نویسنده دارد کاملاً به عرصه تحقیر رانده شده است. او قدرتی برای سخن گفتن از خود ندارد و حتی لحظه‌ای نیز این مجال را نمی‌یابد، بلکه صرفاً از طریق نوع روایت راوی و نگاه خیره‌ای که جمع به او دارند، بازنمایی شده است:

«در ضمن اینکه او غرق سخن بود من پیوسته ایلخانی را می‌نگریستم... هر چه همسایه من اصرار می‌کرد که ایرانیست و فارسی می‌گوید ایلخانی نشنید...» (۱۵۵).

ابژه ایلخانی از توانایی و درک کافی برای فهم اتفاقات پیرامونی خویش بی‌بهره است. این نگاه خیره به ایلخانی تنها از طرف راوی نیست، بلکه مهمانان انگلیسی و آمریکایی حاضر در این جمع نیز محور توجه‌شان، ایلخانی ترک است، در جایی از

رمان که ایلخانی مشغول صحبت با یک انگلیسی است، راوی توجه را از ایلخانی، متوجه سیمای انگلیسی می‌کند؛ گفتگو با ایلخانی چنان تعجبی را در سیمای انگلیسی ایجاد کرده است که راوی آن را با مواجهه با باغ وحش یکی می‌داند:

«گفتگوی ایلخانی و انگلیسی تمام شده بود... ولی انگلیسی سیمای عجیبی داشت، چون کسی که از تماشای باغ وحش برگشته یا جهانگردی که از آفریقا می‌آید» (۱۵۶). در صفحاتی بعد، نویسنده به توصیف "چهار پنج زن آمریکایی" می‌پردازد که از او می‌خواهند "تا اندکی کنار برود"، تا آنها بتوانند نگاه خیره و حاکی از تعجب خود را نثار ایلخانی کنند: "با خود اندیشیدم حتما این زنان می‌خواهند اثر موسیقی اروپایی را در سیمای ایلخانی دشت ارژنه بنگرند... دیدم به خطا نرفته‌ام، با کمال دقت در سیمای ایلخانی می‌نگرند و حتی یکی از آنان که چشمش ناتوان بود عینک دسته دار خود را بیرون آورده، در برابر دیدگان نگه داشته و با منتهای کنجکاوی بر ایلخانی ترک می‌نگریست» (۱۵۶ و ۱۵۷).

گویی این ایلخانی ترک، تنها موجود این جمع است که از قافله تمدن باز مانده است و تمام ایرانیان این محفل از طرف این آمریکایی‌ها انسان‌هایی هستند پذیرفته شده و داخل در تمدن جز این "ایلخانی ترک" که حتی نحوه گوش دادنش به موسیقی نیز باعث ایجاد تعجب در حاضران می‌شود...!

ایلخانی آنقدر وصله ناجور و غیر قابل اعتمادی است که هر حرکتش راوی را به هیجان دچار می‌کند: «هنوز ننشسته بودم که بانک عجیبی از صندلی ایلخانی برخاست، سراسیمه به سوی او نگرستم» (۱۵۳). راوی سراسیمه به سوی او بر می‌گردد، چرا که ایلخانی حتما خطا خواهد کرد، او هنوز نشستن بر صندلی را یاد نگرفته است. راوی در جای جای رمان، چه در لحظه‌ای که لباس ایلخانی را توصیف می‌کند، چه زمانی که طرز نشستن، حرف زدن و... را، او را به مثابه یک موجودیتی جدا و منفک از خود و از جمع می‌بیند و در تمام توصیفات از ضمیر استفاده کرده و هیچ دیالوگی با ایلخانی برقرار نمی‌کند. نکته دیگر اینکه، منطبق داستانی این بخش از رمان اصلا مشخص

نیست، چرا که راوی که در حال نامه نگاری به معشوقش است، این میهمانی را به عنوان خاطره‌ای که در ذهن دارد برای معشوق تعریف می‌کند، به گونه‌ای که حذف کل این خاطره هیچ ضربه‌ای به پیرنگ داستان وارد نمی‌کند.

بازنمایی "دیگری" در رمان تفریحات شب

دو شخصیت اصلی رمان **تفریحات شب**، در ابتدا وارد کافه‌ای می‌شوند که متعلق به اغنیا است و از همان لحظه ورود، متوجه عدم سنخیت خود با این محیط می‌شوند اما برای ایجاد احساس نزدیکی با جمع، به "گذشته" افراد اشاره می‌کنند تا بلکه چیزی در "گذشته"، آنها را به هم پیوند دهد. همان طور که فابین نیز به آن اشاره می‌کند، یکی از مهم ترین وجوه نوشتار استعماری، از بین رفتن دلالت‌های زمانی بین استعمارگران و استعمارشوندگان است، به این معنا که استعمارگران همواره ملت‌های زیر استعمار خود را متعلق به گذشته می‌دانند و مسأله هم زمانی بین خود و آنها را انکار می‌کنند. «هیچ دانشی از «دیگری» وجود ندارد که در عین اینکه زمانمند و تاریخی است، یک کنش سیاسی نباشد» (Fabin, ۱۹۸۳: ۱). در واقع، نویسنده رمان، "دیگری"های رمان خود را در زمانی غیر از زمان اکنون می‌بیند، به گونه‌ای که برای ایجاد قرابت با "خودی"های نویسنده، باید به گذشته شان رجوع کنند تا شاید احساس متعلق بودن به یک دنیای مشترک را در گذشته پیدا کنند.

بر این اساس منطق دیالوگ‌های بعدی شخصیت‌های رمان قابل فهم می‌شود. صفات نسبت داده شده در مورد گذشته افراد حاضر در جمع است، چیزی که در زمانی نه چندان دور، تمام این افراد را می‌توانست به هم مربوط کند. تمام افرادی که موضوع دیالوگ این دو قرار می‌گیرند، در گذشته جزء اغنیا نبوده‌اند و صرفاً با اتفاقاتی مانند ارث بردن، یا دزدی کردن یا برد در قمار یا فریب دختر یکی از اغنیا و ... به موقعیت کنونی خویش رسیده‌اند و در محیطی قرار گرفته‌اند که این دو شخصیت به آن محیط

تعلق ندارند اما در ذهن رویای آن را می‌پرورانند. آنها در تمام توصیفاتی که از افراد کافه می‌کنند، شانس، دزدی و از این دست مسائل را باعث کسب مال و ثروت آنها می‌دانند و در واقع آنها را شایسته این لباس و این مجالس نمی‌دانند. این صفات صفاتی‌اند که با پیوستن به زمان گذشته، به طور ضمنی به این دیگری‌ها هم تحمیل می‌شود. این "دیگری"ها از نظر تاریخی، یک زمان عقب‌تر از خودی‌ها قرار دارند و تنها با شانس، دزدی، قمار یا فریب می‌توانند از گذشته پلید خود رها شده، به اکنون دست یابند.

«موج پیراهن‌های حریر رقص که در پرتو اشعه رنگارنگ الکتریک در هوا تموج دارد، تشخیصات، تجملات، هیمنه و تزیینات این مجلس روحم را فشار می‌دهد. عدم تجانس و سنخیتی که مابین ما و این جمعیت است فوق تحمل و بردباری ماست. نشئه‌الکل، لاقیدی، پر رویی، سهل‌انگاری و بالاخره پوست کلفتی ما نمی‌تواند بر دوئیت ما و این‌ها غلبه کرده با آنها مانوسمان کند» (۱۳).

آنها بر این غیر بودگی تأکید دارند و آن را به عنوان بخشی از هویت خویش پذیرفته‌اند. اما نکته اساسی این است که خود نیز بر برتری این گروه بر خود اذعان دارند و خود را به خاطر حضور در این جمع مورد مواخذه قرار می‌دهند، چرا که تعلق داشتن به یک اجتماع یا طبقه، از طریق مشروعیت داشتن در مکان‌هایی است که بر این هویت یکسان تأکید می‌کند. کافه موصوف در اینجا نمادی است برای برجسته ساختن تفاوت و تأکید بر غیر بودگی و بیان عملی دوئیت‌های شکل گرفته در این دوره.

«عینا مانند چغندری که داخل ظرف گلابی شود مورد تنفر و تمسخر همه حتی خودمان هستیم از بودن خودمان در این محل بیشتر از سایرین، خودمان تعجب می‌کنیم. بوی عطر و دخان مطبوع این فضا از بوی تعفن و دود چپق و سیگار میکده‌های عمومی بیشتر آزارمان می‌دهد» (۱۳).

آری این "دیگری" کریه، به دلیل عادت داشتن به بوی تعفن، قدرت شناسایی و لذت را از دست داده است و این به ظاهر امری است که می‌توان آن را به تمام این گروه نسبت داد، چرا که اولاً ضمیر جمع به کار رفته است: "آزارمان می‌دهد" و ثانیاً به دلیل زمان فعل که حال ساده است. زمان حال، سوژه را در لحظه‌ی بودش به تصویر می‌کشد، لحظه که فارغ از تصمیم و انتخاب است و بر پیش فرض صیوررت (شدن) استوار نیست. زمان حال، سوژه را منجمد می‌کند و بر ناتوانی سوژه در ایجاد تغییراتی که به دلیل آگاهی و انتخاب در خود و در محیط می‌تواند ایجاد کند، تأکید ویژه دارد.

این دو غرق در افکار خویشند و دائم در حال مقایسه موقعیت خویش با آنها، اما محیط، تلخی واقعیت را بر سر آنها می‌کوبد و زمانی که دوستش از حرص و عصبانیت پای خود را به زمین می‌کوبد، نوک کفشش روی دامن پیراهن دنباله دار خانمی گیر می‌کند و او با «آن صدای کوچکی که مخصوص بعضی خوانین است» تمام واقعیت این دو را بر سرشان می‌کوبد: "ای وحشی!" (۱۵)

کلمه "ای وحشی" به صورت برجسته و با فونتی درشت تر از دیگر کلمات و در یک سطر مجزا به صورت کاملاً تأکیدی نوشته شده است. این همه تأکید نویسنده بر این کلمه بر واقعیتی عمیق اشاره دارد، تضاد و دوئیت بین دو قشر طبقاتی... این تصویری است که "خود"ی‌ها از "دیگری" فرودست خویش دارند... پس از این کلمه این دو در مقام نزاع با این کلمه و این خانمی که این کلمه را به آنها نسبت داد بر نمی‌آیند؛ گویی هر آن منتظر شنیدن این کلمه بوده‌اند، گویی نسبت دادن صفت وحشی‌گری به آنها، امری بوده است منطبق بر واقعیت وجودی این فرد و او این توصیف را نسبت به خود آنقدر عادی و طبیعی می‌پندارد که در مقابل این توهین آشکار تنها حسی که دارد "دست پاچگی" است و اینکه «نمی‌داند چی جواب بدهد و چطور معذرت بخواهد» (۱۵). فرد در مقابل توهینی که به او شده، فقط دست پاچه می‌شود و حتی برای معذرت خواهی هم جرأت ندارد. «او خیلی جواب‌ها ممکن بود بدهد! اما با گزینه طبیعی همین قدر حس می‌کند که اینجا جای بعضی صحبت‌ها (نیست)» (۱۶). او

می‌داند که اینجا نمی‌تواند "خود"ش باشد و در نهایت تنها حرفی که از او سر می‌زند نه خطاب به کسی که به او توهین کرده، بلکه خطاب به رفیقش است که «پاشو بریم، اینجا جای ما نیست» (۱۶).

توصیفاتى که رمان از محیط و مردم دارد، چون از زبان خود راوی بیان می‌شود، بر قرابت این مفهوم با واقعیت تأکید زیرکانه‌ای دارد: «انصافاً جای مزخرف و منجلاب متعفن است، باغ وحش کثیفی است که همه نوع حیوانی در آن یافت می‌شود با وجود این حالت روحی من، بهتر از وقتی است که در آن هتل لعنتی پف کرده بودم! هم تیپ‌های خودمان را پیدا کرده به وجود آنها خوشیم» (۲۵). او از تعفن و حقارت طبقه اجتماعی خویش نه تنها آگاه است، بلکه آن را با طیب خاطر نیز پذیرفته است، چرا که بودن درون این گروه و پیوستن به افرادی که مانند خود او هستند بسیار آرامش دهنده‌تر است، تا رفتن به محیط‌هایی که در آن به عنوان "غیر" و "دیگری" محسوب می‌شود و از این منظر دائم در معرض نگاه خیره و تحقیر آمیز این گروه باشد. که البته این مسأله در کلام خود راوی نیز جلوه می‌یابد: «کلمات با نزاکت، لفظ قلم‌ها... و جمله پردازی‌های این‌ها از کلمات هرزه و جملات رکیک، تصنیفات هزل و حرف‌های مزخرف داشها و لوطی‌ها و ولگردها به گوشمان بیگانه‌تر و غریب‌تر است. اینها در عیش و نوش و رقص و تجمل و تفریح غوطه خورده و ما مثل دزدهای کتک خورده سعی می‌کنیم خود را از مقابل نیش نگاه‌های زهرآلودشان که مملو از خودخواهی و تنفر از ماست، دور (نماییم)» (۱۳).

او در این گروه، در مرکز دیالوگ و گفتگو قرار دارد. هر چند کلمات رد و بدل شده، «کلمات هرزه و جملات رکیک، تصنیفات هزل و حرف‌های مزخرف» باشد، اما آنچه برای او دارای اهمیت است، نه محتوای کلمات و جملات که احساس تعلق داشتن و یکی بودگی است. او از نیش نگاه زهر آلود این طبقه به خود، ناراحت است و آنگونه که خودش نیز اذعان می‌دارد، چون لحیم، بدبختی او را به افراد هم طبقه‌اش جوش داده است، بودن در میان آنها او را به خودش نزدیک‌تر می‌گرداند: «شاید اگر تا

این درجه بدبخت نبودیم حاضر نمی‌شدیم که یک کلمه با اینها صحبت کرده اصلاً در ردیف آدم‌ها حساب‌شان کنیم اما فعلاً لحیم بدبختی ما را طوری به هم جوش داده است که بی اختیار دست گردن هم انداخته از صمیم قلب یکدیگر را رفقا خطاب می‌کنیم» (۲۶).

می‌توان این احساس آرامش و لاقیدی که با حضور در میان افراد هم طبقه اش به او دست می‌دهد و باعث می‌شود تا به جای قرار گرفتن در جایگاه یک ابژه‌ای که موجودی بیرونی و غیر است، به جایگاه شخص بودگی ارتقاء درجه بدهد را در بند زیر دید: «رفقا با شلیک خنده استقبالمان کرده با کلمات مزخرفی ورودمان را تبریک می‌گویند. ما ... چرندیات و مهملاتی به هم می‌بافیم و دنباله هر جفنگی هرهر را سر می‌دهیم» (۲۴). برای اولین بار است که راوی از خنده سخن به میان می‌آورد. خنده به تعبیری باختینی، کنشی است دموکراتیک که از احساس شخص بودگی یا سوژه بودگی سرچشمه می‌گیرد. او که زیر نگاه خیره و حاکی از نفرت "دیگران"، به مرحله ابژه‌گی و حقارت رانده شده بود، با ورود به محیطی که به "خود" او تعلق دارد، تبدیل به کنشگر می‌شود و اولین کنش او نیز خنده‌ای حاکی از رضایت موجودیت داشتن است. توصیفاتی که راوی از خود و افراد هم طبقه‌اش بیان می‌کند، همگی آکنده از تحقیر و سرزنش است، تا حدی که حتی خود را با حشراتی مثل مگس مقایسه کرده می‌گوید: «حال معلوم می‌شود ما هم مورچه و مگس و پشه زندگی آقایان مافوق‌ها هستیم» (۱۵۰).

با این همه، همین فردی که حتی خود نیز متوجه حقارت خویش است و توسط جامعه فرادستان اینگونه طرد می‌شود، نگاه بدبینانه و حاکی از نفرتش را به یکی از اقلیت‌های مذهبی اجتماع (یهودی) اینگونه بیان می‌دارد: «این پیر گفتار اگر گدا بود آدم محض رضای خدا رغبت نمی‌کرد تف کف دستش بیندازد! ولی شش نفر مرد... که به سایه خود افاده می‌فروشد جلو پای او سیخ شده‌اند... پدر سوخته از یک لرد انگلیسی بیشتر افاده دارد» (۳۳)... خیلی زود دانستیم که یک جهود روده فروش که به عقیده

رمانتیک‌ها به اندازه یک کرم معده قدر و قیمتی نداشت به واسطه ثروت خود در پیشگاه جامعه از ما بلکه از اساتید و مربیان ما، هم بیشتر قدر و قیمت دارد (۳۷).

بازنمایی "دیگری" در رمان پریچهر

زاویه دید در این رمان نیز مانند اغلب رمان‌های این دوره، اول شخص است (راوی - قهرمان) که نوعی تحکم و قاطعیت به داستان داده است. انتخاب زاویه دید اول شخص از طرف دیگر، راوی را در مقام دیالوگ با خواننده قرار می‌دهد و از این منظر نوعی همراهی و همدلی را در خواننده بر می‌انگیزاند. خواننده با راوی همذات‌پنداری کرده و در مسیر داستان گویی او قرار می‌گیرد و با هر آنچه که از منظر او خوب یا بد توصیف می‌شود، در مقام موافقت قرار می‌گیرد.

تعلیق و گره‌گشایی‌هایی که نویسنده به کار می‌برد تا خواننده را تا انتهای داستان بکشاند، محکم و اثرگذار نیستند. در واقع، اولین و مهم‌ترین گره داستان از منظر مقاله حاضر، روبرویی با ترکمن‌هایی است که از منظر تحلیل شرق‌شناختی، عنوان "دیگری" را در این رمان یدک می‌کشند.

راوی اول شخص داستان، در «مواجهه با هیکل‌های درشت، صدا و لحن خشن، چهره اصلاح‌نکرده و پلشت، تهدید و فحش ترکمن‌های دزد»، دچار استیصال شده است. انگار این استیصال، نه فقط استیصال او، که استیصال یک فرهنگ است در برابر طبیعتی که دچار غلیان‌ها و غرش‌هایی وحشی است، خشن است و پلشت و غیر قابل کنترل. راوی داستان به عنوان نماینده فرهنگ، در برابر طبیعتی وحشی و کنترل‌ناپذیر قرار گرفته است. طبیعتی (ترکمن‌هایی) که به او مجال صحبت و بیان خود را نمی‌دهد، چرا که منطق آن بر کلام و دیالوگ به عنوان عنصری مترقی و متمدن استوار نیست، بلکه منطق دیگری دارد: "تفنگ و مشت و سیلی". این انسان‌های درنده‌بازنمایی شده، برای دریدن شکم انسان‌های دیگر از هم سبقت می‌گیرند و با آن به مثابه امری تفننی و عادی برخورد می‌کنند.

این ترکمنان سیاه و زشت از دید راوی، «دو نفر غول بیابانی (اند) که سرهایشان را در دستمال سرخ بسته، با ریش‌های بلند سیاه، تفنگ به دست به طرف (او) می‌دوند...» (۴۹). به راوی نزدیک که می‌شوند، «با لهجه ترکی مخصوصی، فریاد (می‌کنند) پیاده شو» (۴۹). با اشاره به زبان ترکی، قومیت این دزدان آشکار می‌شود. این ترکمنان ترک خونریز آنقدر وحشی و خشن هستند که کشتن یک انسان را به راحتی کشتن یک حیوان توصیف می‌کنند (کشتن از طریق پاره کردن شکم) و آنقدر به طبیعت وحشی نزدیک‌اند که مرگ را به عنوان امری عادی و تفننی به عاملی برای شوخی بدل می‌سازند. «یکی می‌گفت بگذار شکمش را پاره کنم، دیگری به شوخی می‌گفت بگذار با یک گلوله خلاصش کنم... بالاخره گفتند پاره پاره‌اش می‌کنیم که ثواب داشته باشد» (۴۹). نسبت دادن صفت درنده‌خو به این قشر و خارج کردن آنها از دایره فرهنگ انسانی، با آوردن کلمه "جانور" تکمیل می‌شود. راوی کسی است که به "کلمه" به عنوان نماد تفاوت انسان با حیوان، مسلح است اما این دیگران عجیب غریب و جانور، به تفنگ و خشونت (مشت و سیلی) که بیانگر و تأکید کننده خوی طبیعت زده آنهاست مسلح‌اند. راوی در واقع با استفاده از عنصر تفاوت، به تمایز خود با آنها و به عدم امنیتی که با وجود این قشر، سرزمین ایران و مخصوصاً جاده‌ها، با آن مواجهند تأکید می‌کند.

این ترکمن‌های خونریز، هیچ عنصر بازدارنده یا به تعبیر فروید سرکوبگری که ضامن اخلاق در آنها باشد، ندارند و همین مسأله آنها را از دایره نظم متصلب فرهنگ خارج گردانده و در حیطه طبیعت تثبیت می‌کند. آنها در طبیعت نهاد id گرفتارند. فروید تمدن بشری را حاصل سرکوب لیبیدو می‌داند، چرا که لیبیدو، بخودی خود امری است وحشی و بی نظم، و بشر در مسیر پیشرفت خود که مستلزم نظم بخشی به طبیعت وحشی خود است، ناگزیر دست به سرکوب لیبیدو می‌زند و فرهنگ را در مسیر تمدن به پیش می‌راند. از این منظر، فرهنگ انسانی ناشی از سرکوب این نیروهای مخرب

است. در داستان پیش رو، ترکمن‌های تصویر شده، یادآور انسان غرق در لیبیدو هستند که مجال پیوستن به فرهنگ را ندارند و از این رو این چنین وحشی و شهوانی‌اند. نکته جالب این است که خود این راهزنان نیز با این مردم احساس بیگانگی می‌کنند. آنها از این اجتماعی که طبیعت را سرکوب کرده بیگانه‌اند و توان فهم فرهنگ ساخته شده را ندارند. آنقدر از این مردم بیزارند که حتی کشتن‌شان را نیز ثواب می‌دانند؛ گویی از منظر اعتقادات دینی نیز خدای این دو قشر متفاوت است: «ترکمن گفت خدا به مزخرف تو گوش نمی‌دهد، او خودش تو را به دست من اسیر کرده که از زجر دادن و کشتن تو به ثواب برسم، تو را به من بخشیده که هر عضو تو را علی‌حده بشکنم...!» (۶۶). خدا به مزخرف راوی چون قانون طبیعت را زیر پا گذاشته است و انسان را از درون مرزهای آزاد لاقیدی، به سمت انزوای فرهنگ و تمدن رانده است، گوش نمی‌دهد.

خواننده، نگاه خیره راوی را در جای جای رمان نسبت به این پدیده بیرونی ادراک می‌کند. در جایی از رمان و از زبان خود این ترکمنان، به شهوت پرستی شان اشاره می‌کند: «ترکمن رسم ندارد زن خوشگل را پس بدهد» (۶۷) و در جایی دیگر زمانی که می‌خواهد چگونگی عشق پدر ترکمن به فرزندش را توصیف کند می‌گوید: «از قدرت عشق، حیوانی درنده، رام و دل‌سنگش چون موم، نرم شده بود» (۷۰). آنها زیر نگاه خیره راوی، حیواناتی درنده هستند که نهایت درکی که از عشق دارند، خشونت همراه با حماقت و خودخواهی است: «تو پدر پیرت را گذاشتی و با آن کاکا رفتی! تف به تو! دیگر غلیان مرا کی به خوبی تو می‌تواند چاق کند، کی مثل تو ماست و پنیر برای من درست می‌کند! عایشه کجا می‌تواند مثل تو گلیم ببافد، سالی سیصد تومان از دستم رفت! افسوس! اگر گبرت آوردم پاهایت را خرد می‌کنم که دیگر از پیش من نروی...» (۶۸). دوستی و عاطفه در مسیر گذر از لیبیدو و شکوفایی فرهنگ شکل می‌گیرد، به گونه‌ای که فرد علایق دیگری را بر علایق خود ارجح می‌داند. اما طبیعت اینگونه

نیست، طبیعت بیرحم و بی قانون است و تنها بر طبق شرایط عمل می‌کند، شرایطی که گاه اضطرار زمان یا مکان یا بر هم ریختن مسیر هنجاری معمول، ایجادش می‌کند. عنصر تفاوت آنقدر در این رمان برجسته است که حتی در مورد دو روایت از عشق می‌توان به خوبی آن را رمز گشایی کرد. از طرفی نویسنده روایتگر عشق الله وردی خوان (بزرگ ترکمنان) به دختر خویش است که با برده‌ای فرار کرده است و از طرف دیگر روایتگر عشق راوی به همسر خائن و بی وفایش پریچهر، تفاوت در عشق ورزیدن، بیانگر تفاوت دو دنیای متضاد است. عشق الله وردی خوان سبقه‌ای خودخواهانه دارد. او گلایه می‌کند از دخترش چرا که پدر پیرش را گذاشته و بدون او کسی نیست که غلیانش را چاق کند، یا برای او ماست و پنیر درست کند! یا گلیم ببافد. در واقع، او حسرت سیصد تومانی را می‌خورد که سالانه از فروش گلیم‌های بافت دختر به دست می‌آورد... (۶۸). اما راوی شهری داستان با وجود تمام خیانت‌هایی که پریچهر (همسر بی‌وفایش) انجام داده است، همچنان به نجات او می‌اندیشد و از سرفراز خوان (همان اروپایی متمدن) می‌خواهد «پریچهر (را که) در پنجه وحشیان گرفتار است، را نجات دهد» (۹۹). در واقع، نویسنده سعی می‌کند از مجرای موضوعاتی قابل دسترس، ادراکی از موقعیت یک گروه را فراهم آورد که به شکل قطعی و مشخص، تفاوت‌های موجود در بین گروه‌ها را برجسته می‌سازند، و از طریق بسط این تفاوت‌ها به کلیت این گروه‌ها، به یکی جایگاه مهتری اعطا کند و به دیگری جایگاه کهتری.

بازنمایی "دیگری" در رمان اشرف مخلوقات

در اشرف مخلوقات، نویسنده از طرفی به وصف احوالات و ظاهر روستاییان می‌پردازد و از طرف دیگر مانند دیگر رمان‌های مسعود، به توصیف اقلیت مذهبی یهود نیز پرداخته شده است که هم در مورد قوم یهود و هم در مورد روستاییان، توصیفات مسعود چیزی فراتر از کلیشه‌های مرسوم جامعه در مورد این دو قشر نیست.

روستاییان از طرفی افرادی کثیف و حیوان مانند هستند و از طرف دیگر به دلیل احساس کمتری نسبت به شهریان، دست به دزدیدن اموال آنها می‌زنند. این روستاییان بازنمایی شده، هرگز در متن اتفاقات رمان قرار ندارند، بلکه همواره، زیر نگاه خیره راوی و قهرمانان غیر روستایی مورد تحقیر قرار می‌گیرند. توصیفات راوی داستان از این دو قشر، همراه است با مفاهیمی که به طور غیر مستقیم نوعی سیادت و استیلا بر آنان را به همراه دارد. دانای کل بودن راوی به او این امکان را می‌دهد که دیگران حاضر در رمان را از تمام جوانب، حتی از منظر احوالات درونی مورد نظر قرار دهد. روستاییان این رمان، همواره در جایگاه "او" قرار دارند و با کلامی اسپوواکی همواره از منظر تجربیات راوی بازنمایی شده‌اند، آنها هرگز در طول رمان از فرصت "سخن گفتن" و بیان خود برخوردار نشده‌اند و تنها از منظر نگاه همراه با پیش فرض راوی به وصف در آمده‌اند.

"دیگری"ها در این رمان تنها یا با مکانی که به آن تعلق دارند (روستا) و یا دینی که به آن باور مندند (یهودی) از دیگر افراد داستان جدا می‌شوند و چون یهودی بودن یا روستایی بودن تنها یک صفت کلی است و می‌تواند شامل همه افراد این قشر شود، از این رو، مشمول قانون یکسان سازی و از بین رفتن تفرّد و موجودیت شخصیتی شده و گروه همشکلی را تشکیل می‌دهند که در مطالعات پسا استعماری نیز به آن به عنوان شیوه‌ای برای به انقیاد کشاندن فرودستان اشاره شده است. این توده‌های همشکل، همواره به عنوان چیزهایی ناهنجار در برابر غربی‌ها توصیف شده‌اند، منظره‌ی عجیب غربی که باعث می‌شود دهان غربیان از تعجب باز بماند. این نوع قلم فرسایی‌ها را می‌توان در راستای نظام دانش یگانه سازی که ملل استعمار شده را پست، مادون و ابتر به حساب می‌آورد، فهم کرد. این توده‌های همشکل و عجیب غریب، دقیقاً در رمان‌های این دوره نیز بدین گونه وصف شده‌اند و همواره به عنوان موجوداتی ناهنجار در برابر شهریان و غیر یهودیان به توصیف در آمده‌اند.

زن‌های یهودی با عنوان "دلالتله جهود" (۲۲) توصیف شده‌اند، توصیفی که آکنده است از تحقیر و توهین. در واقع، رویدادهایی بازنمایی می‌شوند که صرفاً نمونه‌ای از یک واقعیت درباره آن فرهنگ هستند اما نویسنده چنان این نمونه‌ها را بسط می‌دهد که گویی همه افراد روستایی و یهودی اینگونه‌اند و وصف یکی، نمودی است از همه. نویسنده حتی زحمت اسم‌گذاری به این شخصیت‌ها را نیز به خود نداده است، گویی روستایی بودن یا یهودی بودن برای دارا بودن صفات و الفاظی که در ادامه به طور بیرحمانه به کار می‌برد کافی است و بدین گونه است که از طریق قانون طبیعی سازی، این صفت‌ها را به عنوان امری ذاتی در این دو قشر باز می‌نمایاند. این دو قشر در طول رمان، شخصیت زدایی شده و به حوزه "تیپ" رانده شده‌اند.

این یهودی‌های نجس و ناپه‌نچار هر جا که راوی و دوستانش قصد انجام کار خلافی را دارند، قبل از آنها آنجا حضور دارند. همچنین راوی، یهودی را "یک چیز" سیاه وصف می‌کند نه یک شخص که برای طمع مادی، شب را تا صبح در هیأت یک گدا پشت در خانه آمریکایی به سر برده است تا اجناس خود را به جای عتیقه و با فریب، به او بفروشد. اینان در نگاه راوی از شخص به شیء تغییر موقعیت می‌دهند.

بازنمایی "دیگری" در رمان هما

«رفتم بینم همه‌ای که از بیرون می‌آید برای چی است... چون واقعه قابل توجه است برایت می‌نویسم بخصوص که در آخر موضوعی برای سرگرمی تو پیدا شد» (۱۰۲). این سطور در لابه لای نامه‌ای که حسنعلی خان^۱ در حال نگارش به "هما" است ظاهر می‌شوند، نامه در مورد زندگی آینده هما^۲ است ولی این واقعه که از نظر راوی قابل توجه و سرگرم کننده است اینگونه نقل می‌شود:

۱. از شخصیت‌های رمان

۲. از شخصیت‌های رمان

«یک مرد و یک زن دهاتی فریاد و ناله می‌کردند و به زبان ترکی جزع و فزع داشتند... وقتی من رسیدم قدری آرامش دست داد، پرسیدم واقعه چیست... مرد و زن دهاتی فریاد می‌زدند عرض داریم...» (۱۰۲).

راوی قهرمان در این رمان، از اتاق خود که در آن مشغول نوشتن نامه به هما بود، بیرون می‌آید و جزع و فزع "ترکی" این دهاتی‌ها را می‌شنود، وقتی او می‌رسد قدری آرامش دست می‌دهد و می‌پرسد واقعه چیست؟ او کسی است که با پرسش از چیستی واقعه، بر نقش تأثیر گذار خود تأکید می‌کند. او می‌داند که شهری و تهرانی است و قطعاً از این دهاتی‌ها قدرت تعقل بیشتری دارد، از این روست که بدون اینکه موضوع ربطی به او داشته باشد، نامه نگاری خود را رها کرده و برای حل مشکلی که پیش آمده اقدام می‌کند. مرد و زن دهاتی نیز که حضور او را در راستای همین منطق (برتری شهری‌ها) فهم می‌کنند، با دیدن یک فرد عادی شهری، فریاد می‌زنند عرض داریم... انگار که در او قابلیت حل مشکل خود را می‌بینند.

در واقع، نویسنده از طریق استراتژی طبیعی سازی، بر برتری ذاتی و طبیعی شهری‌ها بر دهاتی‌ها تأکید می‌کند و آن را به مقوله‌ای عادی و طبیعی تبدیل می‌کند؛ به گونه‌ای که هیچ کس از خود و از حسنعلیخان نمی‌پرسد که ارتباط این موضوع به حسنعلیخان در چیست و اصلاً چرا این همه آدم که باعث ایجاد سر و صدای زیادی در کوچه شده‌اند نمی‌توانند مشکل خود را حل کنند، اما تا حسنعلیخان وارد می‌شود، امر به آوردن علاف می‌کند: «فرستادم علاف و دختر را آوردند، علاف قریب به شصت سال دارد، ریش بلند و کثیفش، شبیه به توبره چرکیست که به صورت خر آویخته باشد. یک مقدار پارچه آلوده، دور سرش بسته، دستهای سیاه را از پر شالش بیرون نمی‌آورد» (۱۰۳).

علاف دهاتی، از منظر نگاه خیره حسنعلیخان، فردی کثیف و حیوان گونه است (تشبیه به صورت خر) با ریش‌هایی کثیف و دست‌هایی سیاه و آنقدر اسیر شهوت حیوانی که دختر "نه، ده ساله" را به عقد خود درآورده است و تلاش راوی نیز برای

متقاعد کردن علاف به باطل بودن عقد دختر بی فایده است: «حالا هر چه می‌خواهم به علاف حالی کنم که عقد دوم باطل بوده، متقاعد نمی‌شود...» (۱۰۴).

راوی قهرمان شهری، در ادامه به روندی اشاره می‌کند که طی آن به حل مشکل این دهاتی‌ها پرداخته است: «بالاخره پنج تومان پول واریسی و غذای چند روزه دختر را به علاف دادم و روانه‌اش کردم. پس از آن واداشتم سید ابوالقاسم، طلاق گفت، بدهی مالیاتی دهاتی را خودم بر عهده گرفتم... می‌گویند دختر، نه ده سال دارد... پس از آنکه ابوالقاسم و علاف دور شدند، قدری آسوده شد اما باز از ترس پدرش، به مادر پناه می‌برد و پشت او خود را مخفی می‌کرد. خیلی دلم به حالش سوخت، یقین داشتم چندی نمی‌گذرد که باز به بهاء مختصری فروخته خواهد شد... به نظرم رسید این بچه بیگناه را از شر بهائم خلاص کنم و به عنوان سوغات و چشم‌گشای عروسی، برای بفرستم تا او را کارگاه قرار بدهی و هر نقشی که در خیال برای تربیت دختران در نظر گرفته‌ای، روی او بنمایی...» (۱۰۴ و ۱۰۵).

راوی در این قطعه برای گزارش اعمال خود از زمان گذشته ساده استفاده می‌کند: رفتم، فرستادم و بدین ترتیب خود را در زمان و مکان مستقر می‌گرداند. او به بیان رویدادهایی که شاهدشان بوده می‌پردازد تا در مرحله‌ی بعد کلی‌سازی‌های خود را که درباره کل این فرهنگ و باورهای این فرهنگ در ذهنش وجود دارد، عملی سازد. گزاره‌هایی درباره این فرهنگ صادر می‌شود: «یقین داشتم چندی نمی‌گذرد که باز به بهاء مختصری فروخته خواهد شد...» تا رویدادی را بازنمایی کند که صرفاً یک نمونه از واقعیت آن فرهنگ است، نه کلیتی متقن. اما این رویداد به نحوی بازنمایی می‌شود تا به عنوان ذاتی این قشر معرفی شود با آوردن واژه‌هایی مانند "یقین داشتم".

او از دل سوزی‌اش نسبت به دختر دهاتی حرف می‌زند و او را به مثابه یک شیء که می‌توان به عنوان سوغات و چشم‌روشنی تقدیم کرد، به هما پیشکش می‌کند که در تهران مورد تربیت قرار بگیرد و رشد کند. البته نویسنده این برتری و تفوق زنان تهرانی بر زنان روستایی را در جای جای رمان ابراز می‌کند. مثلاً در دیالوگ بین مادر منوچهر

با هما، مادر منوچهر گناه بی وفایی پسرش را در زیبایی و فهم و کمال زنان تهران می‌بیند: «منوچهر این زنهای تهران را دیده، دیگر از مه لقای بیچاره خوشش نمی‌آید. به خدا خیلی خوشگل است اما این لباس‌های شما را ندارد که بپوشد» (۱۱۷).

بازنمایی "دیگری" در رمان در تلاش معاش

راوی رمان که نگاهی بدبینانه و غیر انسانی نسبت به همکار ارمنی و هم وطن یهودی خویش دارد، زمانی که وارد روستا می‌شود، همین نگاه را با ادبیاتی تندتر در مورد روستاییان نیز به کار می‌برد. او از لحظه ورود به روستا، با متمایز کردن خود و دوستانش از روستاییان، از منظر فردی که کاملاً در نقطه‌ای بیرونی و جدا از آنان قرار دارد، شروع به توصیف خانه‌ها، پوشاک، خوراک و کیفیت زندگی این روستاییان می‌کند. او با پیش فرض برتر بودگی نسبت به این روستاییان، و با انتخاب زاویه دید راوی- قهرمان، روستاییان را از درون دیالوگ به بیرون پرت می‌کند و به هیچ وجه فرصت سخن گفتن را به آنها نمی‌دهد و به تعبیری اسپوواکی این روستاییان تنها از دریچه تجربیات راوی به وصف در می‌آیند. آنها کاملاً در موضع یک "دیگری" آزار دهنده و منفورند، به گونه‌ای که از بدو ورود، راوی با جملاتی جهت دار بر تفاوت و برتری خود بر آنها تأکید می‌کند: «این خیلی ننگ آور است که انسان نتواند در میان یک مشت دهاتی ساده و احمق نان خودش را پیدا کند» (۹۳).

راوی که مسلح به فضیلت شهری بودن است، در دیدار با کدخدا که نم آینده عقلانیت روستاست، اسب سخن را اینگونه می‌راند: «ما می‌خواهیم علم و عمل را به کمک هم طلبیده به دستبازی این دو، تغییری در زندگانی دهاتی‌ها بدهیم» (۹۷). او که جرأت و توان تغییر در خود را نداشت و سبک زندگی نکبت بار تهران را تقدیر رقم زده خود و افراد هم طبقه‌اش می‌دانست، حال در برخورد با روستاییان از پیوند علم و عمل حرف می‌زند و از تغییری که او به عنوان یک فاعل کنشگر می‌خواهد در سبک زندگی روستایی ایجاد کند. این بخش دقیقاً با صفحات پیشین رمان همخوانی دارد،

جایی که راوی از بی لیاقتی خارجی‌های مقیم ایران با این عبارات شکایت می‌کند: «بیشتر حقوق‌های کلان به خارجی‌هایی داده می‌شود که اکثرشان هم به قدر یک گاو نمی‌فهمند و معلوم نیست در مملکت خودشان چه کاره بوده‌اند» (۱۹). جایگاه راوی در روستا، مانند جایگاه این خارجی‌ها در تهران است که با اینکه در مملکت خود در حاشیه فرودستی قرار دارند و از این منظر، انسان‌های ضعیفی محسوب می‌شوند اما با تغییری که در موقعیت مکانی شان ایجاد شده است، تا متن فرادستی ارتقا درجه یافته‌اند.

راوی و دوستانش که با این روند، اوضاع نابسامان اقتصادی را سامان مختصری بخشیده‌اند، به فکر یکی از نیازهای به حاشیه رانده شده شان کشیده می‌شوند و داخل منزل چند زن دهاتی می‌شوند برای عقد یک شبه. اما وضعیت این زنان آنقدر زننده و حال به هم زن است که راوی و پکر از این مسأله منصرف شده، خانه را ترک می‌کنند... توصیفاتی که راوی از زنان دهاتی دارد علاوه بر اینکه همراه با تحقیر و تمسخر است، بر وجه تفاوت و تمایز آنها تأکید مضاعفی دارد به گونه‌ای که جا به جا آنها را با حیوان مقایسه می‌کند:

«زن‌ها وارد می‌شوند... شاید اگر به جای اینها چشممان به صورت دو تا عنتر افتاده بود تا این درجه بور و برزخ نمی‌شدیم. روی گونه‌ها را به قدری قرمز کرده‌اند که انسان از دیدنش وحشت می‌کند و ابروها طوری پهن و آبی سیر است که دل و روده آدم به هم می‌خورد، با این حال مثل کوبیده وارفته گوشه اتاق مجسمه ساخته و لال شده‌اند» (۱۰۵).

صفت‌هایی که به این زنان بیوه نسبت داده می‌شود، همه القاب حیوانی‌اند: «مادیان‌های رهوار» (۱۰۶)، «میمون‌های بدترکیب» (۱۱۷)، «ماچه الاغ» (۱۱۹)، «بوزینه‌های بیوه» (۱۲۱) و «میمون‌های جنگلی» (۱۲۳) و از این دست، به گونه‌ای که حتی لیاقت همخوابگی یک شبه را نیز در این زنان نمی‌بینند و شروع به مقایسه این وضعیت با وضعیت تهران می‌کنند: «پکر از یادآوری... اصول‌های دل چسب خانم‌های آن شب (در تهران) و مقایسه آن با این میمون‌های بدترکیب فوق‌العاده دماغ شده»

(۱۱۷). همین نحو از روایت تا انتهای داستان پیش می‌رود. براساس آنچه گفته شد می‌توان ویژگی‌های بازنمایی شده "دیگری" در رمان‌ها را در جدول زیر خلاصه کرد.

جدول خصوصیات بازنمایی شده "دیگری" در رمانهای دوره پهلوی اول

| رمان‌ها | ویژگی دیگری | صفات نسبت داده شده | جایگاه حضور | زاویه دید | زمان روایت | تعریف شخصیت‌ها |
|--------------|----------------------|----------------------------|----------------|-----------|------------|----------------|
| فرنگیس | عدم فهم هنر | بیابانگرد | خارج از دیالوگ | راوی-ناظر | حال ساده | بدون اسم |
| در تلاش معاش | حضور حیوانی | عقلانیت متغیر | خارج از دیالوگ | راوی-ناظر | حال ساده | بدون اسم |
| پریچهر | طبیعت در برابر فرهنگ | خشونت در عین بلاهت | خارج از دیالوگ | راوی-ناظر | حال ساده | بدون اسم |
| تفریحات شب | عدم قرابت زمانی | کثیف و زشت | خارج از دیالوگ | راوی-ناظر | حال ساده | بدون اسم |
| اشرف مخلوقات | خرافه باوری | دزدی روستاییان/خست یهودیان | خارج از دیالوگ | راوی-ناظر | حال ساده | بدون اسم |
| هما | افول از شی به شخص | استیصال و درماندگی | خارج از دیالوگ | راوی-ناظر | گذشته ساده | بدون اسم |

بحث و نتیجه گیری

گفتمان پسا استعماری، گفتمانی است جاری در مدرنیته، با این پیش فرض که تمام شرق، بعد از روشنگری به عنوان "دیگری" غرب و اروپا تعریف شده است؛ "دیگری" ای که هرگز نتوانست به غرب برسد یا بپیوندد. از بعد از روشنگری، این دیگری جایی در تاریخ ندارد، بلکه همواره از منظری فرودستانه با او برخورد شده است. از این رو، تاریخ نه ختنی که متعین است. یکی از این اصول بنیادین و جهان‌شمول شکل‌بندی مدرنیته تعریف و هویت بخشی به "خود" بر اساس تعریف و شناخت "دیگری" است (وحدت، ۱۳۸۲: ۱۵).

از دید این مقاله، قرابت این دوانگاری با وضعیت مفهومی و عملی حاکم بر دوره پهلوی اول، مرتبط است با بسط ایده ناسیونالیسم در این دوره که توسط روشنفکرانی مانند کسروی، فروغی، هدایت و ... صورت‌بندی گشته و منجر به شکل‌گیری یک "دیگری" درون مرزهای ایران شد. روشنفکران رمان نویسی که چاره پیوستن به مدرنیته را، در تفکیک "خود" از گذشته اسلامی و در پیوستن هرچه سریع‌تر به غرب پیشرفته جستجو کرده‌اند. خصوصیات "خود" و "دیگری" در رمان‌ها به شکلی تعین یافته و تا آنجا پیش رفته است که این "دیگری"، تا سطح گروه‌ها، اجتماعات و قومیت‌های ساکن در ایران کشیده شده است.

قومیت‌هایی که در قالب تعریفی که از ناسیونالیسم فارس، زندگی مدرن و شهری ارائه می‌شود، جایی ندارند. این رویکرد در متون آن دوره خوانشی شرق شناسانه از وضعیتی است که نویسندگان ایرانی رمان‌ها در آن گرفتار آمده‌اند. به این معنا که روشنفکران ایرانی با نگاهی برآمده از مدرنیته که به دلیل سفرهای این قشر به اروپا حاصل شده است، در حال مقایسه وضعیت خود با غرب پیشرفته هستند، وضعیتی که در آن شرق به مثابه "دیگری فرودست" خوانده و فهم می‌شود و همین نگاه در ذهن این قشر نیز تا حدی رسوب کرده است.

"آنها" در مقابل "ما"، دوگانه معناداری است که در سرتاسر رمان‌های این دوره وجود دارد؛ بین راوی و افرادی که دیگری او هستند.. راویان این داستان‌ها که همگی "خود"ی هستند، با مرزبندی عیانی که بین "خود" به عنوان نم آینده قدرت غالب جامعه و "دیگران" در رمان قائل هستند، در واقع به تقویت موضع قدرتمند خود به عنوان یک سوژه داندۀ می‌پردازند. آنها با برجسته ساختن مفهوم تفاوت، آنگونه که "هال" از آن یاد می‌کند، آن را به امری مناقشه آمیز بدل می‌سازند. سرتاسر این رمان‌ها آکنده است از توصیف مکان‌ها و انسان‌هایی که به وضوح، متفاوت از راوی و مخاطب هستند، و راوی از طریق تمایز قائل شدن با آنها و در مقام مقایسه، آنها را هویت می‌بخشد و بر تفوق خویش و جدایی معنادار از آنها تأکید می‌کند. حضور "دیگری" برای وجود سوژه حیاتی است، زیرا سوژه در نگاه خیره خویش وجود دارد. در واقع سوژه با خلق "دیگری" و توصیف "او" در مقابل "خود"، او را به ابژه میل و توجه خود تبدیل می‌سازد تا با برجسته ساختن تفاوت‌ها بر غیریت خویش با او تأکید کرده و او را از دایره گفتمان حاکم بر رمان خارج سازد.

این نوع قطب بندی در رمان‌های مورد بحث اولاً، با استفاده از عناصر تفاوت ساز و متمایز کننده مانند زمان افعال، تفاوت در عشق ورزیدن (رمان پریچهر)، تفاوت در سبک زندگی (رمان تفریحات شب) و تفاوت در فهم هنر (رمان فرنگیس) صورت گرفته است. ثانیاً با استفاده از تصاویری که در بازنمایی آنها خلق شده است، به گونه‌ای که "دیگری" را در مقام طبیعت و در مقابل "خود" به عنوان نماد فرهنگ قرار داده است: طبیعتی که وحشی، پلشت و بی قانون است و آزادی انسان را نفی می‌کند در مقابل فرهنگی که با دل دادن به آزادی، نهاد (به قول فروید id) را سرکوب کرده است. این تقابل بین خود/دیگری مبتنی بر این فرض است که در دل تجربه شخصی، خودی ذهنی وجود دارد که هر چیزی را به مثابه "دیگری" از خود بیگانه می‌سازد. استفاده از زمان گذشته برای توصیف "دیگری"، عنصر معنابخشی بوده است تا بر عدم همزمانی بین "خود" و "دیگری" در این رمان‌ها تأکید شود. سوژه‌های توصیف شده به

گونه‌ای بازنمایی شده‌اند که انگار شرایط موجود را به عنوان امری عادی پذیرفته‌اند. فرایندی که از طریق تکنیک طبیعی سازی توسط نویسندگان رمان‌ها به کار رفته است. نمونه این نوع طبیعی سازی‌ها در برخورد حسنعلیخان و روستایان در رمان هما است، برخوردی که بر برتری طبیعی نم‌اینده خودی‌ها (در اینجا، حسنعلیخان) بر روستایان تأکید دارد.

در واقع آنگونه که لومبا اشاره می‌کند، این برداشت‌های قالبی از "دیگری"، با مخلوط کردن مشاهدات واقعی و تصورات و تلقی‌های پیشین و با توجه به شرایط و نیازها ساخته می‌شود و به اقتضای شرایط و تحولات نیز تغییر می‌کند (Loomba, ۲۰۰۵: ۵۳, ۵۴). به گونه‌ای این فرایند تحقق می‌یابد که در این رمان‌ها منجر به صدور گزاره‌هایی غیر همدلانه در مورد سبک زندگی "دیگری" می‌شود.

راوی، برای روایت اغلب از زمان حال استفاده می‌کند چرا که نتیجه استفاده از زمان حال تبدیل دیگری به ابژه دانش، شی گون کردن آن و به تبع آن باز هم محروم کردن آن از شأن و موقعیتی است که بدین طریق برای راوی در مقام نماینده قدرت استعمارگر کنار گذاشته شده است (میلز، ۱۳۸۲: ۱۴۵). این مسأله نتیجه دیگری نیز دارد و آن خارج کردن "دیگری" از مرکز دیالوگ و حضور دائم او در نگاه خیره راوی است. از طرف دیگر، تاثیر این موضوع ساقط کردن دیگری از موقعیت شخص بودگی و راندن او به سمت شی شدگی است؛ آنگونه که در رمان اشرف مخلوقات و جایگاه یهودیان در این رمان و نیز در رمان هما زمانی که دختر روستایی به عنوان سوغات به هما بخشیده می‌شود، کاملاً مشهود است.

یکی از یافته‌هایی که لازم است در اینجا به آن اشاره شود، هویت‌هایی است که آنها را با عنوان "سوژه فرودست شهری" نام گذاری کرده‌ایم که بیشترین بازنمایی را در آثار محمد مسعود دارند (به ویژه رمان تفریحات شب). افرادی که با وجود تعلق به شهر اما به دلیل عدم سنخیت اجتماعی به حیطة "دیگری" پرت شده‌اند. این افراد، از منظر بازنمایی، افرادی هستند بیکار، غیر ماهر، تهدید کننده، بی‌انگیزه و بی‌رحم که

درک درستی از مسؤولیت ندارند. آنان در مقایسه با همشهری‌های خود سبک زندگی کاملاً متفاوتی دارند.

در نهایت می‌توان گفت، رویه‌هایی که از طریق آنها خصوصیات "دیگری" بازنمایی شده است، به گونه‌ای پیش می‌رود که این خصوصیات و کنش‌های منفی "دیگری" موصوف را امری مرتبط با ویژگی‌های ذاتی و شخصی شان معرفی می‌کند، نه ناشی از نابرابری‌های موجود در جامعه.

آرمانی کردن، فرافکنی خیال پردازی‌های مربوط به اشتیاق و انحطاط، ناتوانی در به رسمیت شناختن و محترم شمردن تفاوت، گرایش به تحمیل کردن مقوله‌ها و هنجارهای گفتمان غالب و گرایش به دیدن تفاوت‌ها از رهگذر شیوه‌های درک و بازنمایی این گفتمان، اموری است که به روشنی می‌توان در این رمان‌ها ردیابی کرد.

منابع:

- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه: فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- بالایی، کریستف. (۱۳۷۷)، پیدایش رمان فارسی، ترجمه: مهوش قویمی و نسرين خطاط، تهران: انتشارات معین.
- پارسی نژاد، کامران. (۱۳۷۸)، ساختار و عناصر داستان (طرح داستان)، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.
- تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۲)، تجربه بازی سیاسی در میان ایرانیان، تهران: نی.
- حجازی، محمد. (۱۳۸۰)، پریچهر، تهران، نشر دادار.
- حجازی، محمد. (۱۳۰۷)، هما، تهران.
- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹)، جنبه‌های رمان، ترجمه: ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۳)، *داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع (سالهای ۱۳۰۰-۱۳۱۵)*، تهران: فرزاد.
- مسعود، محمد. (۱۳۱۳)، *تفریحات شب*، تهران: نقش جهان.
- مسعود، محمد. (۱۳۸۵)، *در تلاش معاش*، تهران: تلاونگ.
- مسعود، محمد. (۱۳۸۵)، *اشرف مخلوقات*، تهران: نشر تلاونگ.
- مهدی‌زاده، سید محمد. (۱۳۸۷)، *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: شفا.
- میلز، سارا. (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.
- نفیسی، سعید. (۱۳۱۱)، *فرنگیس*، تهران: نشر روزنامه اطلاعات.
- والاس، مارتین. (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه: محمد شهباء، تهران: شهر کتاب، هرمس.
- وحدت، فرزین. (۱۳۸۲)، *روش‌شناسی علوم اجتماعی*، ترجمه: حسن چاوشیان، تهران: نشر مرکز.
- هرست‌هاوس، رزالین. (۱۳۸۸)، *بازنمایی و صدق*، ترجمه: امیر نصری، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری و متن.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffith, and Hellen Tiffin, eds (۲۰۰۴). *The Postcolonial Studies Reader*, London: Routledge.
- Fabian, Johannes. (۱۹۸۳). *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Columbia University Press, New York.
- Hall, Stuart. (۱۹۹۷). *The Work of Representation*, In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication.

- Lidchi, Henrietta (۱۹۹۷). *The Poetics and the Politics of Exhibiting Other Culturiers*, In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication.
- Loomba, Ania. (۲۰۰۵). *Colonialism/ post colonialism*, second edition, London: Routledge.
- Rojek, chris. (۲۰۰۷). *Cultural Studies*, Polity Press.
- Shaw, Harry. (۱۹۷۲). *Dictionary of literary terms*, New York.
- Vaziri, Mostafa. (۱۹۹۳). *Iran as Imagined Nation*. New York: Paragon House.
- *Webster's New World Dictionary* (۱۹۷۱). third edition.

