ÇAĞDAŞ FARSÇA ROMAN BAŞLIKLARI ÜZERİNE BİR BAKIŞ

محمدحسین محمدی[1]

عماد خلف[2]

Öz: Başlık bir soruyken metin onun cevabıdır. Başlık metnin veya en azından bir kısmının, geçiş yollarını aydınlatan ışığıdır. Ben bu makalede, tanımlarının, işlevlerinin ve öneminin yanı sıra, başlığın ve onun Fransa'da ortaya çıkan teorisini kısaca sunuyorum. Sonrasında hızlı bir görünüm sunarak çağdaş İran edebiyatının başlıklarını ve onun erken tarihi-sosyal romanlarının başlıklarından başlayıp da modern-öncesi, modernist ve posmodernist başlıklara kadar nasıl geliştiğini inceliyorum. Her dönem için bir başlığı örnek olarak çalışıyorum. Buradaki yaklaşım başlık teorisinin kurucusu Gerard Genette'nin bu bağlamdaki ve Jacques Derrida'nın differance and decentring merkezliliğini bozmak/merkezsizleştirmek görüşleridir. Differance, başlığın gecikmiş çağrışımları için öneme sahip olan anlamı en azından metni okuyuncaya kadar erteler. Merkezsizleştirme başlığa uçlarda/sınırlarda metne/merkeze ilişkin genel anlayış/tasavvur/kavramdan daha iyi çağrışımlar verir.

Anahtar Kelimeler: Başlık teorisi, başlık işlevleri, çağdaş İran romanlarının başlıkları.

A LOOK AT CONTEMPORARY PERSIAN NOVEL TITLES

Abstract: While the title is a question, the text is its answer. The title is the light that illuminates the passageways of the text or at least a part of it. In this article, I briefly introduce the title and its theory that emerged in France as well as its definitions, functions and importance. Then I examine the titles of the contemporary Iranian novel introducing a quick view and how it develops starting from the titles of the early historical-social novels to the pre-modernist, modernist and post-modernist ones. I study one title as a sample for each era. The approach here is the views of Gerard Genette, founder of the title theory, in this regard and Jacques Derrida's concepts of différance and decentring. Différance defers meaning, which has importance for the delayed connotations of the title until reading the text at

[1] دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران. (mohammadi_dr2000@yahoo.com)

[2] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران. پست الکترونیکی: (imadkh_80@yahoo.com)

least. Decentring gives to title in the margins better connotations than the general concept concerned with text/centre.

Keywords: Title theory, title functions, titles of the contemporary Iranian novel.

نگاهی به عناوین رمان معاصر فارسی

چکیده: عنوان، پرسشی است که متنْ عهده¬دار پاسخ به آن می¬شود. عنوان، نقش چلچراغی را بازی می¬کند که دالان¬های تاریکِ متن، یا دست کم کمی از آن، را روشن می¬گردانَد. در پژوهشِ پیش¬رو، عنوان، نظریه¬ی عنوان که در سرزمین فرانسه سر بر کشیده، تعریف عنوان، کارکردها و اهمیت آن را، به اختصار، معرفی می¬کنم. سپس نگاهی می¬افکنم به عناوین رمان معاصر فارسی در دوره¬های مختلف خود، از رمان¬واره¬های تاریخی-اجتماعی گرفته تا رمان پیشامدرن، مدرن و پسامدرن. در هر کدام از دوره¬های مزبور یک عنوان را به عنوان نمونه مورد بررسی قرار می¬دهم. روشی که اینجا اتخاذ می-کنم نگاهِ ژرار ژنت، بنیان¬گذار نظریه¬ی عنوان، و دو مفهوم ژاک دریدا، یعنی تمایز و تعویق différance و مرکززدایی decentring، است. تمایز و تعویق بدین معناست که دلالت و معنی به تعویق می¬افتد که در مورد عنوان از اهمیت زیادی برخوردار است، حداقل تا به پایان بردن متن/رمان. مرکززدایی به عنوان، که در حاشیه قرار گرفته، دلالت¬هایی بهتر از مفهومِ عمومیِ رایج که به متن/مرکز التفات می¬نماید، می¬بخشد.

کلید واژه ها: نظریه¬ی عنوان، کارکردهای عنوان، عناوین رمان معاصر فارسی.

انسان، با نامیدنِ اشیاء، جهان را پاره پاره می‌کند و

این پاره‌ها را رده‌بندی می‌کند و

بر اساس این رده‌بندی درباره‌اش حکم صادر می‌کند.

محمدرضا شفیعی کدکنی[3]

ما نمی‌توانیم از تصوراتی رهایی پیدا کنیم که

به وسیلهٔ عنوانِ رمان‌های *سرخ و سیاه* یا *جنگ و صلح* به وجود می‌آیند.

اُمبرتو اکو (Umberto Eco)[4]

[3] محمدرضا شفیعی کدکنی، *زبان شعر در نثر صوفیه، درآمدی به سبک‌شناسیِ نگاه عرفانی*، (چاپ 2؛ تهران: انتشارات سخن، 1392ش)، 267.

[4] Umberto Eco, "Reflections on The Name of The Rose", 1985, 7. https://www.unz.org/Pub/Encounter-1985apr-00007

اگر متن ادبی را جنگلی تودرتو با راه‌هایی پر پیچ‌وخم فرض کنیم که نمی‌توان گامی در آن برداشت مگر به کمک راهنمائی که تو را رهنمون شود، و اگر، بازهم، متن ادبی را دالانی تاریک بپنداریم که نمی‌شود در آن راه رفت مگر با در دست گرفتن چراغی که تو را از سکندری خوردن و نقشِ بر زمین شدن نگه دارد، شاید باید گفت که آن راهنما و آن چراغْ عنوان متن ادبی است، چه، عنوانِ متن ادبی چشمان آن راهنما و نور آن چراغ است. پس متن ادبی با عنوان است که دیده به جهان پیرامون می‌گشاید. این عنوان است که متن را ''موجودیّت'' و ''مشروعیّت'' – و شاید (''هویت'')[5] نیز – می‌بخشد و خواننده را به دام خود می‌زذززززززکشاند. به دیگر سخن، عنوان، واسطه‌ای — البته واسطهٔ بسیار مهمی – است میان جهان درونی متن و جهان بیرونی آن، که متن را قادر می‌سازد تا به صورت کتابی درآید، پا به عالَمِ خوانندگان بنهد و در آغوش‌شان جای گیرد، و الا این کتاب گمنام خواهد ماند و بی‌نام‌ونشان. بنابراین، می‌توان گفت که عنوان ''نمایندهٔ چیرگی متن [بر خواننده] و ویترین تبلیغاتی آن است.''[6] اینگونه است که عنوان ''بخشِ دلالتگرِ متن''[7] می‌شود. از این رو که خواننده را وامی‌دارد تا هر از گاهی نگاهی به جلد کتاب بیفکند و عنوان آن را زمزمه کند. مگر نه اینکه در چندین سال اخیر رسم شده ناشرانْ عنوان کتاب را بالای هر صفحه‌ای از صفحات آن می‌نویسند؛ تو گویی به خواننده گوشزد می‌کنند: یادت نرود که عنوانِ کتاب این است. چرا که آنها هم خوب دریافته‌اند عنوان، ''راهنما'' و ''راهبر'' خواننده است در دیجور متنی که خود را به دستش سپرده است. راهبرِ امین است و ناخداییِ کاربلد که کشتیِ خواننده را میان دریای موّاج متن از گرداب‌هایی چنان هائل ایمن می‌دارد و او را به ساحل امنیت و سلامت می‌رساند.

عنوان: تاریخچه و تعریف

همانگونه که دانه و هستهٔ اغلب نظریه‌ها در دیار فرانسه مجال نمو و رویش یافته، نظریهٔ عنوان نیز از آن سرزمین سربرآورده است. اگرچه کسانی مانند لیو هوک (Leo Hoek) و چارلز گریول (Charles Grivel) بودند که اول‌بار از عنوان متن ادبی و اهمیت آن سخن به میان آوردند، اما این ژرار ژنت بود که در سال 1987م کتابی به زبان فرانسه با عنوان ***پیرامتنی‌ها***[8] (Seuils) به سلک کلک کشید. وی در این کتاب توضیحی وافر دربارهٔ موضوع عنوان و عنوان‌شناسی نیز به دست می‌هد.

---

[5] از آنجا که نگارندهٔ این سطور به چیستیِ «هویت» و این‌که قوام آن به چیست به دیدهٔ تردید می‌نگرد، آن را میان دو قلاب و دو کمانک نهاده است. به راستی، مبنای هویت چیست؟ زبان؟ چه زبانی؟ زبان مادری یا زبان ملّی؟ یا این‌که مبنای هویت در تعلّق و وفاداری به یک کشور است؟ ....

[6] شعيب حليفي، *هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل*، (الطبعة 1؛ الدار البيضاء: دار الثقافة، 2005م)، 11.

[7] حليفي، *هوية العلامات*، 11.

[8] برای ترجمهٔ این اصطلاح به ''پیرامتنی'' بنگرید به بابک احمدی، *ساختار و تأویل متن*، (چاپ 11؛ تهران: نشر مرکز، زمستان 1388ش)، 733؛ ونسان ژوو، *بوطیقای رمان*، ترجمهٔ نصرت حجازی، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، 1394ش)، 1. لازم به ذکر است که این اصطلاح به «مدخل‌ها» نیز ترجمه شده است، بنگرید به فاطمه بخیت، *دلالت عنوان در شعر شش شاعر فارسی و عربی: نیما، شاملو، شفیعی کدکنی، سیاب، مقالح و درویش*، (رسالهٔ دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران: 1392ش)، 2. از نظر من می‌توان آن را به ''آستانه‌ها'' نیز برگرداند، چرا که بیشتر این مقوله‌ها (عنوان، نام نویسنده، ژانر ادبی، درون‌تیترها، گزین‌گویه (**epigraph**)، نام ناشر و ...) در ''آستانه''ی متن قرار دارند که باید از آنها عبور کرد تا وارد دنیای متن شد.

این کتاب سال 1997م تحت عنوان ***Paratexts: Thresholds of Interpretation*** به زبان انگلیسی ترجمه شد و تاکنون به فارسی و عربی برگردانده نشده است.

هوک عنوان را چنین تعریف می‌کند: ''گروهی از نشانه‌های زبانی است که در رأس متن قرار می‌گیرند. این نشانه‌ها متن را معیّن می‌کنند، به محتوای کلی آن اشاره می‌کنند و عمومِ [خوانندگان] مدّ نظر را جذب و وسوسه می‌کنند.''[9] برداشتی که از تعریف هوک بر می‌آید دلالت بر ''منشِ زبانی عنوان و موقعیتِ مکانی آن''[10] دارد؛ یعنی عنوان از ویژگی‌های زبانی متن برخوردار است، و مواجههٔ با آن از همین راه باید میسر باشد. در نتیجه، خود عنوان نیز ''متنیّت''ی، هرچند کوچک، دارد که قویاً مدّ نظر این خوانش است.

در عبارت زیبای عبدالمالک اشهبون، عنوان به ''نورِ دلالتمندی'' می‌مانَد که راهنمای ما ''در سالن‌های کتاب‌فروشی‌ها [و کتاب‌خانه‌ها]'' می‌شود، چه، ''عنوانْ کلیدِ جهانِ کتاب''[11] و از نگاه اومبرتو اکو ''کلیدی تأویلی''[12] به حساب می‌آید. حالا اگر این نور به ''درخشیدن برق'' شباهت داشته باشد که ''کاملاً روشن نمی‌کند بلکه عصب‌های چشم را بسیج می‌کند و از چشم تنبل می‌طلبد تا در پی تعیین سرچشمه‌های نور برآید و به وسیلهٔ آن در آستانهٔ عنوان که تیره‌وتار است هدایت شود''[13] چه بسا دلالتمندتر نیز بشود. هم از این رو است که عبدالفتّاح کیلیطو عنوانِ یکی از سرفصل‌های خود را ''عنوان و چل‌چراغ''[14] نام نهاده است.

بنا بر تعریف‌های یاد شده، بارِ طاقت‌شکنی بر دوش عنوان سنگینی می‌کند. گاهی عنوان از پس این بارها برمی‌آید و گاهی هم زیر سنگینی آن به زانو درمی‌آید. ''عنوان همانند نوزادی است که چه بسا اسمِ با مسمّایی نداشته نباشد.''[15] اما به هر حال، متنِ ادبی، و غیر ادبی نیز، بدون عنوان، توان رساندن این همه بارها / دلالت‌ها را ندارد. درست است که عنوان پیچیدگی‌های فراوانی را در بطن خود پنهان می‌دارد اما گاه پرتوافکنی هم می‌کند و گره می‌گشاید. به توضیح دقیقتر، ''همین که عنوان [...] ارائه می‌شود، پرسش‌ها، اندیشه‌ها، احساسات، انتظارات و حدسیات فراوانی را به ذهن فرامی‌خواند که می‌تواند جواب رضایت‌بخشی را در کالبد متن، یا دقیقتر با کمک کالبد متن، پیدا کند.''[16] به باورم، این ''پرسش‌ها'' است که خوانندهٔ

---

[9]Gerard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*, Translated by Jane E. Lewin, Foreword by Richard Macksey, (Cambridge: University Press, 1997), 93.

[10]خالد حسين، *في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شعوون العتبة النصّية*، (الطبعة 1؛ دمشق: دار التكوين، 2007م)، 77.

[11]عبد المالك أشهبون، *العنوان في الرواية العربية*، (الطبعة 1؛ دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، 2011م)، 9.

[12]Eco, ''Reflections on The Name of The Rose'', 7.

[13]أشهبون، العنوان *في الرواية العربية*، 22.

[14]عبدالفتاح كيليطو، *الغائب: دراسة في مقامة للحريري*، (الطبعة 3؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007م)، 29.

[15]بسّام قطوس، *سيمياء العنوان*، (الطبعة 1؛ الأردن، عمّان: مطبوعات المكتبة الوطنية، 2001م)، 42.

[16]Ibrahim Taha, ''THE POWER OF THE TITLE: WHY HAVE YOU LEFT THE HORSE ALONE?, BY MAHMOUD DARW´ISH,'' (Journal of Arabic and Islamic Studies 3, 2000), 3. www.lancaster.ac.uk/.../3_066-83_TAHA02jun24a.pdf

جدی را به خواندن متن سوق می‌هد، زیرا پرسش همواره گریبان‌گیرِ خواننده باقی می‌ماند تا در پی پیدا کردن پاسخ یا پاسخ‌هایی برای پرسش خویش برآید. گریول چه زیبا گفته است که ''عنوانْ پرسشی است – البته ['' پرسشی بحث‌برانگیز''[17]] – که متن عهده‌دار پاسخ به آن می‌شود''[18] و شعیب حلیفی چه زیباتر اضافه کرده است: ''پاسخِ متنْ پاسخی است موقت برای امکان اضافهٔ بیشتر و تأویل بیشتر.''[19] به تعبیر جان کوهن: ''عنوانْ مسندالیه است و متنْ مسند.''[20]

کارکردهای عنوان

عنوان چهار کارکرد دارد که از این قرارند:

1. **کارکرد هویتی**. ''از عنوان، قبل از هر چیز، برای تعیین یک کتاب یا نامیدن آن استفاده می‌شود''[21] تا بدین تمهید به کتابْ هویتی اعطا گردد. این تنها کارکردی است که نمی‌شود نادیده گرفت و کتاب را روانهٔ بازار نمود، حتا اگر عنوانْ یک نمره یا یک نماد باشد.
2. **کارکرد توصیفی**. عنوان گاهی از محتوای اثر خبر می‌دهد. در این باره از *عنوان‌های موضوعی، عنوان-های کنایی، عنوان‌های استعاری، عنوان‌های تعریضی، عنوان‌های صوری و عنوان‌های مختلط* یاد کرده‌اند.[22] به عبارت دیگر، اینجا عنوان چیزی در مورد متنِ بزرگ‌تر می‌گوید.
3. **کارکرد ضمنی**. این کارکرد به کارکرد قبلی، یعنی کارکرد توصیفی، شباهت بسیاری دارد. اما از آنجا که ''همیشه قصدی در آن نیست، می‌توانیم نه دربارهٔ کارکرد ضمنی بلکه دربارهٔ «ارزش ضمنی» سخن برانیم.''[23] و ''معانی ضمنی یک عنوان، صد البته، بسیار گوناگون است به طوری که نمی‌توان فهرست جامعی از آن عرضه کرد.''[24]
4. **کارکرد جذب‌کنندگی**. ظاهراً کتاب نیز در مناسبات عرضه و تقاضا از شگردهای تبلیغاتی عالم سود و سودا در امان نمانده است، چرا که آن هم در تلاش است با توسل به عناوینی پرزرق‌وبرق عمومِ خوانندگان را به دام بیندازد وآنها را به خریدن کتاب تشویق و ترغیب کند.

---

[17] قطوس، *سیمیاء العنوان*، 61.

[18] حليفي، *هوية العلامات*، 12.

[19] حليفي، *هوية العلامات*، 12.

[20] به نقل از جميل حمداوي، ''السيميوطيقا والعنونة،'' مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، (يناير/مارس 1997م)، 79-112، نقل از 97.

[21] ژوو، *بوطیقای رمان*، 6.

[22] بنگرید به: ژوو، *بوطیقای رمان*، 6-8؛ و Genette, *Paratexts*, 82-84.

[23] عبدالحق بلعابد، *عتبات: جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ*، (الطبعة 1؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م)، 87.

[24] ژوو، *بوطیقای رمان*، 10.

روش تحقیق

نگارندهٔ تحقیق حاضر از رویکردهای ژرار ژنت و دیگران که در زمینهٔ عنوان رایج شده بهره خواهد برد. علاوه بر آن، التفاتی هم به دو اصطلاح ژاک دریدا، تقابل‌های دوگانه (binary oppositions) و تمایز و تعویق (differance) خواهد داشت و بنا دارد در تبیین موضوع این مقاله از مفهوم تقابل‌های دوگانه که اس‌واساس آن مرکززدایی (decenter) است سود جوید. به این استدلال که هرچند عنوان در حاشیهٔ (periphery) متن قرار دارد اما متنِ اصلی، یا متن بزرگتر، به تنهایی، توان گشودن راه خود به بازار کتاب را ندارد و با جلد سفید – یعنی بی‌داشتن عنوان بر پیشانی – بی‌نام‌ونشان مانده و راه به جایی نخواهد برد، زیرا ''صفحهٔ سفید زهرآگین است. کتابی که هیچ حکایتی تعریف نمی‌کند کشنده است. غیاب حکایت مساوی است با مرگ.''[25] بنابراین، عنوان نیز برای خود مرکزیتی می‌سازد که هم‌تراز متنی است که نمایندهٔ آن به حساب می‌آید. ناگفته پیداست که مرکزیت عنوان، مانند مرکزیت بزرگتر (متعلق به متن بزرگتر)، در موارد بسیاری متزلزل می‌شود و دلالت‌های ممکن و محتمل آن به تعویق می‌افتد و موکول می‌شود به خواندنِ خود رمان. پس از خواندن رمان است که خواننده یا بر آن جرقه‌هایی از دلالت که عنوان، از پیش، در ذهن او زده بود، انگشت اطمینان و تأیید می‌نهد یا همچنان سرکشیِ عنوان را می‌بیند که میان دلالت‌های ممکن و محتمل در نوسان است و تن به هیچ قطعیتی نمی‌دهد. اصطلاحِ رایج در نقد ادبی دربارهٔ این دلالت‌های به تعویق افتاده تمایز و تعویق (differance) است. نگارنده خواهد کوشید تا ببیند عناوین رمان معاصر فارسی چه دگردیسی‌هایی را از سر گذرانده و چه اندازه توانسته‌اند از مرکزیّت، متنیّت و دلالت‌های ممکن برخوردار باشند و تا چه پایه شگردهای مدرنیستی در برگزیدن عناوین مؤثر و کارا بوده‌اند. شایستهٔ یادآوری است که ''عنوان'' این مقاله متضمن واژهٔ ''نگاهی'' است نه بیشتر. با این قید، مجالی برای درنگ و انتخاب بیشتر نخواهد بود.

عناوین رمان معاصر فارسی

اینک عِنان کلمات را به سوی پرداختن به اصل این پژوهش می‌پیچم. اما پیش از آن لازم است روشن کنم رمان‌های معاصر فارسی، به لحاظ مضمونی، چه تقسیم‌بندی‌هایی دارد. امانت علمی اقتضا می‌کند یادآوری کنم که در این باب از کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان* به قلم علی تسلیمی بسیار سود جسته‌ام.

1. عنوان‌گذاری در رمان‌واره‌های آغازین

مراد از رمان‌واره‌های آغازین رمان‌های تاریخی و اجتماعی است که در واقع هنوز رمان حرفه‌ای قلمداد نمی‌شوند اما راه را برای رسیدن به رمان حرفه‌ای هموار می‌کنند. هر آغازی معمولاً دو بار به دوش می‌کشد؛ یکی تثبیت چیزی که آن را آغاز کرده و، دو دیگر، ایجاد آمادگی برای تغییر و دگردیسی‌های آتی. عناوین رمان‌واره‌های آغازین نیز از این قاعده استثنا نیستند.

---

[25] تزوتان تودورف، *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت*، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، (چاپ 1؛ تهران: نشر نی، 1388ش)، 55. پس می‌توان گفت که عنوانْ حکایتِ متن خود، یا حداقل جزئی از آن، را برملا می‌کند و با این کار نجاتش می‌دهد از ''مرگ'' محتوم.

الف. عناوین رمان تاریخی

همانگونه که می‌دانیم، ''رمان تاریخی [...] در عصر مشروطیت پا به عرصهٔ وجود نهاد''[26] و ''برخورد ایران با تمدن غرب''[27] و ''سرخوردگیِ ناشی از شکست انقلاب مشروطه'' باعثِ ''گسترش ناسیونالیسم و رشد باستان‌گرایی برای برانگیختن حس وطن‌پرستی و بیگانه‌ستیزی به منظور احیای هویت ملی''[28] شد. همین مسئله انگیزه‌ای برای انتخاب اسامی باستانی برای عنوان رمان‌های آن دوره شد تا نمودار تاریخ کهن و پربار ایران و ایرانی و عبرتی برای احیای امید در ''سرخوردگان'' باشد و تدارک دوباره برخاستنِ آنها و طرحی نو درانداختن! نگاهی گذرا به عناوینی همچون *شهریار هوشمند* (1291ش) از شیخ ابراهیم زنجانی؛ *عشق و سلطنت یا فتوحات کورش کبیر* (1297ش) از شیخ موسی نثری؛ *داستان باستان یا سرگذشت کورش* (1299ش) از میرزا حسن‌خان بدیع نصرت الوزاره و *دامگستران یا انتقام‌خواهان مزدک* (ج 1: 1299، ج 2: 1304ش) از عبدالحسین صنعتی‌زادهٔ کرمانی، بر این ادعا صحه می‌گذارد و نشان می‌دهد ''رمان تاریخی، به عنوان نمودی از گفتمان باستان‌گرا، پا به عرصهٔ حیات گذاشت.''[29] به گفتهٔ یاوری ''این کتاب‌ها ترکیبی غریب از حسرت گذشته‌ها و اطلاعات واقعیِ افتخارات گذشتهٔ ایران را [...] ارائه می‌دهند.''[30] البته نام‌های غیر ایرانی نیز در عناوین این‌گونه رمان‌ها به چشم می‌خورد. مثلاً *شمس و طغراء ماری ونیزی* و *طغرل و همای* (1910م) از محمدباقر میرزا خسروی که ''اسامی با مسمّایی'' هستند و ''معرّف قرن سیزدهم میلادی و دوران تهاجم مغول‌ها به ایران.''[31]

ملاحظه می‌شود که عناوین رمان تاریخیْ روشن، مستقیم و سرراست‌اند و تنها کارکرد ''نام‌گذاری'' یا ''هویت بخشیدن'' به یک اثر را عهده‌دار می‌شوند بی‌آنکه از فوت‌وفن‌های زبانی و ''شعرشناختی (poetics)[32] یا متنیتِ (textuality) عنوان''[33] بهره‌ای برده باشند. به همین جهت، خواننده بی‌هیچ دردسر درمی‌یابد که موضوع متنِ بزرگ چیست. تنها می‌مانَد لذت خواندنِ کتاب که وقت خود را صرف آن می‌کند؛ کتابی که زبان آن سلیس‌تر از زبانِ خشک و ملال‌آورِ کتاب‌های تاریخی است، چراکه کم‌وبیش بویی از روایت و روایت‌گری برده است.

---

[26] محمد پارسانسب، *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی (1284-1332ش)*، (چاپ 2؛ تهران: نشر چشمه، 1390ش)، 15.

[27] حسن میرعابدینی، *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات سخن، 1392ش)، 218.

[28] میرعابدینی، *ادبیات داستانی*، 219.

[29] میرعابدینی، *ادبیات داستانی*، 225.

[30] حورا یاوری، ''داستان بلند (رمان)،'' در *ادبیات داستانی در ایران‌زمین*: از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا، زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمهٔ پیمان متین، با مقدمهٔ ابراهیم یونسی، (چاپ 1؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، 1382ش)، 60.

[31] یاوری، ''داستان بلند (رمان)،'' 59.

[32] ترجمهٔ این اصطلاح به ''شعرشناسی'' برگرفته از ترجمهٔ کورش صفوی از مقالهٔ ''زبان‌شناسی و شعرشناسی،'' رومن یاکوبسن، در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*: مجموعه مقاله: سوسور، اشکلوفسکی، موکاروفسکی، یاکوبسن، ژنت، تودوروف، بارت، دریدا و ...، (چاپ 2؛ تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، 1388ش)، 93.

[33] حسین، *في نظریة العنوان*، 368.

ب. عناوین رمان اجتماعی

رمان اجتماعی دو چشم‌انداز از عناوین عرضه می‌دارد: رمانتیسم و واقع‌گرایی. یا به تعبیر شاهرخ مسکوب، رمان‌نویسان ''به دو درون‌مایهٔ عمده یعنی زن، و شهر و مردمانش می‌پرداختند.''[34] منظور از عنوان‌های واقع‌گرایی همان عنوان‌هایی است که با پیدایش جریان رئالیسم بر منصهٔ ظهور رسیدند؛ جریانی که می‌کوشد واقعیت را همان‌گونه که هست بازتاب دهد. بنابراین، عناوینی به وجود آمدند که تا حد چشم‌گیری منعکس‌کنندهٔ اوضاع نابه‌سامان آن دورهٔ زمانی بودند. برای مثال اولین رمان مرتضی مشفق کاظمی، *تهران مخوف* (1301ش)، ''فریاد بی‌قراری نسلی بود که به آرمان‌های انقلاب مشروطیت دل بست و هنوز یک دهه از استقرار حکومت مشروطه نگذشته بود که همهٔ این آرمان‌ها را بر باد رفته دید.''[35] این عنوانْ خواننده را مجذوب خود می‌کند و وامی‌داردش بپرسد که واژهٔ ''مخوف'' چه امور خوفناکی در بطن خود پنهان داشته؟ این پرسش او را به خواندن رمان سوق می‌دهد تا به عینه لمس کند که ''شهر تاریک اهریمنی، استعاره‌ای است کامل از تأثیرات لاینقطع نوگرایی، که زیر عنوان چشم‌گیرِ [...] *تهران مخوف* پنهان است، که تا حدودی توصیفی است بی‌ربط از عشق، طمع و خودفروشی که در سال 1922م. و طیّ دو مجلد ارائه گردید.''[36] درست است که چنین پرسشی به وجود می‌آید، اما هنگامی که خواننده عنوان این رمان را می‌بیند یا می‌شنود، حاجتی به تأویل زیادی ندارد تا دریابد مضمون آن از چه قرار است، به ویژه که شهر تهرانْ ''نابه‌هنگام'' ''به سوی جهانی غریب''[37] حرکت می‌کرده است و ساکنانش می‌دانستند که اوضاع چگونه است و، در نتیجه، از واژهٔ ''مخوف'' که صفت دلالت‌مداری برای ''تهران است بیشتر از تأویل‌هایی ازپیش‌دانسته انتظار دیگری نداشتند. شاید این یکی از دلایل بود که تا سال‌ها بعد تهرانْ ''شهر گناهکار و شهر نفرین شده''[38] تلقی می‌شد، چرا که ''تهران با داشتن دستگاه حاکمهٔ زورگو در خود، پیوسته بر گناهش افزوده می‌شد.''[39] در ادامهٔ مسیر رمانِ *تهران مخوف* بسیاری از رمان‌ها همین راه را پیمودند و عناوینی برگزیدند که نشان‌دهندهٔ حال‌وهوای آن روزگار بود. روبرو شدن با عناوینی مانند: *روزگار سیاه* (1303ش)، *انتقام* (1304ش)، *اسرار شب* (1305ش)، *فجایع* (1311ش) از عباس خلیلی؛ *جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم* (1308ش) از ربیع انصاری؛ *وصلت اجباری* (1305ش) از میرزا محمدخان جودی؛ *دختر تیره‌بخت و جوان بلهوس* (1309ش) از ایران‌دخت تیموری؛ *ازدواج اجباری* (1310ش) از فخرعادل ارغون ''خلعتبری''؛ *در جستجوی زندگی* (1324ش) از جمال الدین شهران؛ *گل‌هایی که در جهنم می‌روید* (1322ش) از محمد مسعود و *آتش‌های نهفته* (1330ش) از سعید نفیسی، حکایت از همان ویژگی‌هایی دارد که در مورد *تهران مخوف* گفته شد.

---

[34] به نقل از یاوری، ''داستان بلند (رمان)،'' 61.

[35] میرعابدینی، *ادبیات داستانی*، 295.

[36] یاوری، ''داستان بلند (رمان)،'' 61-62.

[37] علی تسلیمی، *گذاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان*، (چاپ 2؛ تهران: کتاب آمه، 1388ش)، 29.

[38] محمدعلی اسلامی ندوشن، *روزها*، ''سرگذشت''، (چاپ 3؛ تهران: انتشارات یزدان، 1379ش)، جلد اول، 67.

[39] اسلامی ندوشن، *روزها*، 67.

ناگفته پیداست که این دست عناوینْ اندکی از مستقیم گفتن فاصله می‌گیرند و فقط ''به نامگذاری بسنده نمی‌کنند بلکه، با پشت نهادن کارکردِ تعیین هویت، در پی یافتنِ صفات خاص خودند تا صرفاً «نام» نمانند و به گفتمان (discourse) بدل شوند.''[40] با این توصیف، عنوان در این موقف و مقامْ نمودی از رویدادهای نابه‌هنجار زندگی که سخت گریبانگیر مردم شده است. عنوان اینجا فرزندِ خلفِ متنِ (text)[41] جامعه‌ای است که به پدران و مادران خود وفادار است و سر از قوانین تدوین‌نشدهٔ آنان نپیچانده است. عنوان، به‌سان متنی که آن را نمایندگی می‌کند، بازتابانندهٔ شرایط پیش‌آمده است و همداستان و همصدا با کسانی که از حقوق مسلم شهروندان دفاع می‌کردند. آیا پس از این شکی در گفتمان بودن عنوان‌های این دوران هست!؟ این گفتمان، اما، گفتمانی است سهل‌الوصول که به راحتی در اختیار خواننده قرار می‌گیرد و به احتمال قریب به یقین با افقِ انتظارِ (horizon of expectation) او یکی می‌شود یا بسیار نزدیک به آن تا ''پیمان خوانش [بین خواننده و متنِ بزرگ‌تر عملاً] نقض [نـ]شود.''[42] عنوان، اینجا، راهنمائی است صادق با چشمانی باز که زیگزاگ گام برنمی‌دارد و خواننده را نه به ''ترکستان'' که غیر مستقیم به ''کعبه'' رهنمون می‌شود.

عناوین رمان‌های رمانتیک را برای مثال در *هما* (1307ش)، *پریچهر* (1309ش)، *زیبا* (1309ش) از محمد حجازی؛ *شهرناز* (1305ش) از یحیی دولت‌آبادی؛ *همای و همایون* (1305ش) از شریف تهرانی، شاهد هستیم. این عناوین هم‌زمان با صداهایی قد علم کردند که خواستار آزادی به طور اعمّ و آزادی و برابری زن با مرد به طور اخصّ بودند. می‌توان با رولان بارت هم‌صدا شد و گفت که گفتمانِ عنوان از ''بعدی ایدئولوژیک''[43] نیز حکایت می‌کند؛ یعنی این نام‌ها دیگران را فرامی‌خوانند که التفاتی به قضیهٔ زن در جامعه نیز داشته باشند. میرعابدینی می‌نگارد که ''حجازی [...] کوشید با انتخاب اسامی پرجاذبهٔ زنانه برای آثارش توجه طبقهٔ متوسط متجددِ روزگار خود را جلب کند.''[44] البته شایان ذکر است که زمانی این عناوین انتخاب شدند که هنوز مکتب رمانتیسم در ادبیات فارسی رنگ‌وبوی خود را از دست نداده بود. پس تا حدودیْ طبیعی به نظر می‌رسد که چنین عناوینی در این دوره از تاریخ ادبیات فارسی سربرآورند.

(*بوف کور*: تنهاییِ تحمیل شده)[45]

بوف کور ... مغاکِ دهان‌گشودهٔ الحاد، شب، سیاهیِ ظلمت،

---

[40] حسین، *في نظریة العنوان*، 369.

[41] text به مفهوم دریدایی‌اش مدّ نظر این قرائت است. یعنی هر چیزی می‌تواند متن باشد. دریدا می‌گوید: ''تاریخْ متن است، حتا تکان دادن دستانم متن است و ... .'' به نقل از خالد حسین، *اقترافات التأویل: مقاربات في الشعر والنقد*، (الطبعة 1؛ الإمارات العربیة المتحدة: جمیرا للنشر والتوزیع، 2015م)، 159.

[42] ژوو، *بوطیقای رمان*، 5.

[43] به نقل از جمال بوطیب، ''العنوان في الروایة المغربیة: حداثة النص / حداثة محیطه،'' في *الروایة المغربیة: أسئلة الحداثة*، (الطبعة 1؛ الدار البیضاء: دار الثقافة، 1996م)، 193.

[44] میرعابدینی، *ادبیات داستانی*، 313.

[45] بدین علت *بوف کور* را بین دو کمانک گذاشتم تا نشان داده باشم که ذیل رمان‌های اجتماعی نمی‌آید بلکه فضای خاص خود را داراست.

نومیدیِ بی‌کرانِ بشریّتی دست‌وپازنان در تنهایی و در برابر معمّای وجود خویش.

یوسف اسحاق‌پور[46]

در این میان، اما، عنوان *بوف کورِ* (1315ش) صادق هدایت سازی دیگر کوک می‌کند؛ سازی مستثنا و متمایز از سازهای دوران خود، چه، این عنوان برخوردار از ویژگی‌های مدرنی است که سال‌ها بعد در رمان‌های مدرن فارسی پدید آمد. *بوف کور* خواننده را وسوسه می‌کند که دست‌کم جلد کتاب را ورق بزند تا با جملهٔ آغازین متن ''در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته و در انزوا می‌خورد و می‌تراشد''[47] روبرو شود. آنگاه عنوان و آغاز متن، به عنوان دو آستانهٔ مهم، دست به دست همدیگر می‌دهند و توطئه‌ای را که در سر می‌پرورند به منصهٔ ظهور می‌آورند، ''زیرا، از دیدگاه نشانه‌شناسی، دلالت‌های متن فقط در پرتو آمیختگی با یگدیگر شکل می‌گیرند.''[48] لاج چنین توضیح می‌دهد که ''آغاز رمان [آیا عنوان نیز؟] نوعی آستانه یا درگاه است که جهان واقعی را که ما در آن زندگی می‌کنیم از جهانی که رمان‌نویس در خیالش ساخته است جدا می‌کند. به قول معروف «ما را می‌برد تو ».''[49] اما چه ''تویی''؟ تویی مالامال از کوری‌ای که این عنوان به وجود آورده است و از دیدار اول تا آخرین لحظهٔ خواندنْ یقهٔ خواننده را سفت می‌چسبد و وامی‌داردش که بر معنی خاصی وقوف پیدا کند یا امر خاصی عایدش شود، اما کوری به خواننده نیز سرایت می‌کند و همین که پیمان خوانش با رمان می‌بندد دیگر چاره‌ای برای رهایی از آن ندارد، انگار جغدی کورْ دستان خواننده را در دالان‌های تیره‌وتارِ متن گرفته است و او را رهنمون می‌شود به عزلت‌گزینی و ''انزوا''، انزوایی که ''روح'' را ''آهسته'' ''می‌خورد و می‌تراشد''، زیرا ''نخستین جملهٔ او [= راوی *بوف کور*] به روشنی نشان می‌دهد که در این رمان قرار است صدای شخصیتی به غایت درونگرا و مردم‌گریز را بشنویم.''[50] آیا این ''درونگرایی'' و ''مردم‌گریزی'' از ویژگی‌های بارز ''جغد'' نیست که جامعه طردش کرده و رو به ویرانه‌ها و تنهایی آورده است؟ برخلاف نظر پاینده که می‌گوید ''*بوف کور* روایتی از تنهاییِ خودخواسته و دردهای جانکاه روانی است،''[51] نگارندهٔ این سطور بر آن است که این ''تنهایی'' تحمیلی است نه ''خودخواسته.'' این کوری، سردرگمی، تنهابودگی و درماندگی، آیا، بازتابی از فضای خفقان‌آوری نیست که سخت گریبانگیر صادق هدایت و جامعه‌اش شده بود؟ آیا اینها، همه، آدمی را به ''بوفی/جغدی'' تبدیل نمی‌کنند که به دوراهیِ تردید رسیده است و توان گزینش یکی از آنها را ندارد، فقط چون ''بوف'' است و مضافاً بر آن ''کور''؟ آیا این دوراه نبود که صادق هدایت[ها] را محکوم به نیهیلیسم/عبث‌انگاری و سپس خودکشی کرد؟ آری، عنوان *بوف کور* پر از پرسش‌هایی است که قرار است متن به آنها پاسخ دهد. اما متن نیز سربازمی‌زند از انجام چنین کاری.

---

[46] یوسف اسحاق‌پور، *بر مزار صادق هدایت*، ترجمهٔ باقر پرهام، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات باغ آینه، 1373ش)، 35.

[47] صادق هدایت، *بوف کور*، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات صادق هدایت، 1383ش)، 9.

[48] شیروان رمضان، *البدایة النصیة في القصیدة العربیة المعاصرة: قراءة في البنیة والدلالة*، (رسالة ماجستیر، جامعة دمشق، 2012-2013م)، 197.

[49] دیوید لاج، *هنر داستان‌نویسی، با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن*، مترجم رضا رضایی، (چاپ 1؛ تهران: نشر نی، 1388ش)، 26.

[50] حسین پاینده، *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، (چاپ 2؛ تهران: انتشارات مروارید، 1393ش)، 23. پاینده در همین صفحه اضافه می‌کند: ''جملهٔ اول *بوف کور* (که ضمناً برای تأکید و برجستگی، به صورت یک پاراگراف از بقیهٔ متن جدا شده است) حس و حالی را از آنچه در قسمت‌های بعدی رمان در پی خواهد آمد به خواننده منتقل می‌کند.''

[51] پاینده، *گشودن رمان*، *25*.

به سخنی دیگر، متنِ بزرگِ رمان از حمل باری به این سنگینی، که عنوان «بوف کور» فراهم آورده است، عاجز می‌ماند. اینجاست که تقابل‌های دوگانهٔ دریدا که مبتنی بر مرکززدایی است قد علم کرده و فاش می‌گوید که امور حاشیه‌ای به همان اندازه مهم‌اند که امور مرکزی. عنوانْ تنها حاشیه‌ای مکمّلِ مرکز نیست بلکه خود نیز از همان متنیتی برخوردار است که متن رمان. عنوان *بوف کور*، هرچند در حاشیه قرار گرفته و هرچند ''کور!؟'' است، اما چشمِ گشودهٔ متنِ درون به بیرون است و چشمِ گشودهٔ خوانندهٔ بیرون به درون متن؛ در واقع، پُلی است دلالتمند که دو جهان واقعی و خیالی را، با خلاصه‌ترین عبارت ممکن، به هم پیوند داده است.

بایسته می‌دانم اضافه کنم که نه تنها مضمون و سبک متن *بوف کور* بلکه عنوان آن نیز بر رمان‌های بعد از خود تأثیر گذاشته است. به دو مثال بسنده می‌کنم؛ یکی *چشمهایش* (1331ش) بزرگ علوی. عنوان *چشمهایش* رابطهٔ ظریف و تنگاتنگی با عنوان *بوف کور* دارد. قهرمان هر دو رمان اتفاقاً پیشهٔ نقاشی دارند و رابطهٔ کوری و چشم را نباید از نظر دور داشت، به ویژه با شروع خواندن *چشمهایش* بر خواننده روشن می‌شود که ''آنچه در این نقاشی بیشتر از هر چیز جلب توجه می‌کند نه زیبایی شگرف چهره بلکه شرارت، راز و رمز، تندی و تیزی و زهری است که از چشمان زن می‌بارد و بیننده بی‌اختیار حس می‌کند که این چشم‌ها نقاش را زجر داده‌اند.''[52]

دیگری *سنگِ‌صبور* (1345ش) صادق چوبک است. از آنجا که ''بوف'' بیشتر در تنهایی به سرمی‌برد و با تک‌گویی درونی (interior monologue) دست‌وپنجه نرم می‌کند، تأثیر آن مشخصاً در عنوان *سنگِ‌صبور* (1345ش) صادق چوبک دیده می‌شود، چرا که رمان چوبک ''تک‌گویی درونیِ هر یک از مستأجران یک خانه است.''[53] حال اگر بدانیم که *سنگِ‌صبور* ''سنگی [است] افسانه‌ای، که شخص درد دل خود را برای آن شرح می‌داده،''[54] این پرسش پدیدار می‌شود که چرا شخصیت‌های رمان مزبور درد دل خود را به جای یک سنگ، به گوش آدم‌های جامعه نمی‌رسانند؟ آیا آنها نیز، مانند ''بوف کور''، طرد شده، روی به درون خود یا همان ''انزوا'' آورده‌اند و دیگر همدم و همنشینی ندارند؟

2. عنوان‌گذاری در رمان‌های پیشامدرن

آنچه مسلم است این است که عموماً تکامل دفعی و جهشی در هر فنّ و هنری غیر ممکن یا لااقل نامعمول است. همه چیز گام به گام و به تدریج راه کمال می‌پیماید. گاهی نقش بر زمین می‌شود اما از ادامه دادن به مسیر خود بازنمی‌ایستد. بحث عنوان نیز همین‌گونه است. منتها آنچه در عنوان‌های این دورهٔ نسبتاً طولانی‌تر از دوره‌های دیگرْ پررنگ‌تر و چشم‌گیرتر است دو عنصر زمان و مکان هستند با دلالت‌هایی که در بطن هر دو نهفته شده و پیامدهایی که در پی دارند و من اشاره‌وار بدان‌ها خواهم پرداخت.

---

[52] حسن کامشاد، *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*، (چاپ 1، تهران: نشر نی، 1384ش)، 177.

[53] تسلیمی، *ادبیات معاصر ایران*، 77.

[54] حسن انوری، *فرهنگ بزرگ سخن*، (چاپ 4؛ تهران: انتشارات سخن، 1386ش)، جلد 5، ذیل ''سنگ.''

عناوینی را که تا حدودی دنباله‌روِ *تهران مخوف* و *پریچهر* هستند می‌توان در دختر *رعیت* (1331ش) محمود اعتمادزاده (م.ا. به‌آذین)؛ *یکلیا و تنهایی او* (1334ش) از تقی مدرّسی؛ *شوهر آهوخانم* (1340ش) علی‌محمد افغانی؛ *همسایه‌ها* (1353ش) از احمد محمود و ... دید. درست است که متن‌های این رمان‌ها فاصلهٔ قابل ملاحظه‌ای از متن‌های امثال دو رمانِ یادشده دارند اما هنوز توجه‌شان بیشتر به خود متن معطوف است تا به مسائلی/آستانه‌هایی، از جمله عنوان، که آن را احاطه کرده‌اند. به همین دلیل هنوز نام‌های زنان یا کلماتِ ارجاع‌دهنده به مسائل مبتلا به جامعهٔ آن روزگارْ وجهِ غالب (dominant)[55] این عناوین‌اند.

عنصر ''زمان'' در آن زمانِ آشفته، طولانی و پر از رویدادهای متغیر و تغییردهنده[56]، به عناوین رمان‌ها نیز راه یافت. نویسندگان، با این عناوین، صدای نارضاییِ خود را به گوش هم‌عصران و ازپس‌آیندگان نیز رساندند و آن را برای همیشه در جریدهٔ ادبیات داستانی فارسی به ثبت رساندند. اکنون کتاب *رمان‌های معاصر فارسی*[57] را در دست دارم و دارم به فهرست آن نگاه می‌کنم و این عناوین را مرور می‌کنم: *سرگذشت کندوها* (1333ش) از جلال آل‌احمد؛ *درازنای شب* (1349ش) جمال میرصادقی؛ *خواب زمستانی* (1352ش) گلی ترقی؛ *بعد از تابستان* (1353ش) غزاله علیزاده؛ *شب‌چراغ* (1355ش)، *بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند* (1363ش) جمال میرصادقی؛ *سگ و زمستان بلند* (1355ش)، *طوبی و معنای شب* (1367ش) شهرنوش پارسی‌پور؛ *ثریا در اغما* (1362ش)، *زمستان 62* (1366ش) از اسماعیل فصیح؛ *سال‌های ابری* (1370ش) علی‌اشرف درویشیان و *شب‌های تهران* (1378ش) غزاله علیزاده. هویداست که هنوز هنجارگریزیْ (deviation) به این عنوان‌ها راهی نیافته است و از کشش و گیرایی چندانی برخوردار نیستند. با کمی مکث روی عنوانِ مثلاً *شب‌های تهران* در خواهی یافت که مضمون این رمان از چه قرار است.[58] هنگامی هم که وارد دنیای رمان می‌شوی افق انتظارَت تغییر زیادی نمی‌کند. به سخنی گویاتر، اضافهٔ زمان ''شب‌ها'' به مکان ''تهران'' و درآمیختگی این دو در یک مقطع مهم از تاریخ ایران، تصوراتی از پیش مشخص شده را در ذهن خواننده به وجود می‌آورد که با خواندن رمان تحقق می‌یابد، اما از شگردهای جذب‌کنندگیِ لازم و از فوت‌وفن‌های تبلیغاتی که در عناوین رمان‌های مدرن و پسامدرن به کار می‌رود بی‌بهره است.

با این همه حضورِ بُعد زمانی در عناوین رمان فارسی در پاره‌ای از تاریخی متلاطم و خروشان که زندگی مردم را پر تب‌وتاب کرده، طبیعی است عنوانی چونان *بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند* سربرآورَد یا حتا این ''تغییر فصل'' جای خود را به ''زمستانی

---

[55]ترجمهٔ این اصطلاح به ''وجه غالب'' برگرفته از مقالهٔ رومن یاکوبسن با همین عنوان، ترجمهٔ بهروز محمودی بختیاری، در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*: مجموعه مقاله، 109. لازم به ذکر است که همین اصطلاح به ''عنصر مسلط'' نیز ترجمه شده است. بنگرید به: تسلیمی، *ادبیات معاصر ایران*، 73.

[56]از جملهٔ این رویدادها، انقلاب مشروطه، نشست رضاشاه بر اریکهٔ قدرت، دو جنگ جهانی، کودتای 28 مردادماه 1332ش و انقلاب اسلامی 1357ش.

[57]میمنت میرصادقی (ذو القدر)، *رمان‌های معاصر فارسی*، کتاب اول، (چاپ 2؛ تهران، انتشارات نیلوفر، پاییز 1389ش)، کتاب دوم، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات نیلوفر، بهار 1382ش)، کتاب سوم، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات نیلوفر، زمستان 1383ش).

[58]فقط برای یادآوری و تأکید: ''شب‌ها'' و ''مخوف'' قرابت درخور توجهی با هم دارند. زیرا امور ''مخوف'' در دل ''شب‌ها'' جای می‌گیرند. بنابراین، شباهتِ *شب‌های تهران* با *تهران مخوف* روشن می‌شود.

بلند'' در *سگ و زمستان بلند* بدهد؛ زمستانی که ''خبر'' از سرمایِ پابرجا ''می‌دهد.'' آیا بی‌دلیل است که عنوان *سگ و زمستان بلند* دو سال پس از عنوان *بعد از تابستان* انتشار یافته است؟ انگار گرمای ''تابستان'' اندک اندک به سرمای ''زمستانی'' پایان‌ناپذیر مبدل شده است. شاید بیهوده نباشد اضافه کنم که ''شبِ'' مفرد در *درازنای شب*، سی سال بعد به ''شب‌ها''ی جمع تبدیل شد؛ شب با تمام بارهای سنگینِ تاریکی که بر دوش خود حمل کرده است. آیا نمی‌شود بَعد از این همه، دریافت که ''زمان'' در این عناوین با حضور ''شب و تاریکیِ شب'' عجین شده است؟ با این امید که این ''شب'' روزی ''چراغ'' را به ارمغان بیاورد و نگاه بدبینانهٔ دیگران را نسبت به علی، یکی از شخصیت‌های رمان *شب‌چراغ*، که ''خوش‌خیال'' است دیگرگون کند.

عنصر ''مکان'' هم در این دوره حضور و وفور آشکارتری دارد. عناوینِ *مدیر مدرسه* (1337ش) جلال آل‌احمد؛ *تنگسیر* (1342ش) صادق چوبک؛ *نفرین زمین* (1346ش) جلال آل‌احمد؛ *اسرار گنج درهٔ جنّی* (1353ش) ابراهیم گلستان؛ رمان ده جلدیِ به‌نامِ *کلیدر* (1357-1363ش) محمود دولت‌آبادی؛ *سلول 18* (1358ش) علی‌اشرف درویشیان؛ رمان دو جلدی *خانهٔ ادریسی‌ها* (1371ش) از غزاله علیزاده؛ *داستان یک شهر* (1360ش)، *زمین سوخته* (1361ش) از احمد محمود و *غریبه در شهر* (1369ش) غلامحسین ساعدی، مشتی است از خروار. اینکه ''مکان'' از درونِ متن بجَزد، در رأس آن قرار گیرد و عنوانش شود دلالت بر این دارد که این مکان از اهمیتی ویژه برخوردار است. به ویژه وقتی می‌بینیم که مکان‌های متنوع فرهنگی (''مدرسه''‌)، موهوم (''درهٔ جنّی''‌)، مکانِ بازِ طبیعی و جغرافیایی (''کلیدر'' و ''تنگسیر''‌)، سیاسی (''سلول''‌) و جایگاه اشرافی (''خانهٔ ادریسی‌ها''‌) عنوان شده‌اند، درمی‌یابیم که مکانْ یکی از دغدغه‌های مهم رمان‌نویسان بوده است که آن را برای برجسته کردن متون خود در برابر نخستین دیدار خواننده از جهانِ این حکایت‌های خیالیِ آمیخته شده با واقعیت یا وارونهٔ آن نهادند تا پیام‌های خود را با دریافت‌کننده در میان بگذارند. همین که خواننده خواندن این گونه رمان‌ها را آغاز می‌کند، این پیام‌ها به ساده‌ترین نحو ممکن در اختیار او قرار می‌گیرند. بُعد مکانی در اینجا حکایت از روزگاری دارد که اوضاعش نابه‌سامان بود. برای مثال، می‌توان ''مدرسه''‌ای را که آل‌احمد به تصویر می‌کشد مکان‌نمای اساسی‌ترین ضعف‌ها و کمبودهای فرهنگی جامعه دانست. حالْ اگر اوضاعِ ''مدرسه'' چنین بوده باشد، وای به حال مکان‌های پرت‌افتاده و پر از آدم‌های کم‌سواد! ''کلیدر'' را می‌گویم که چالش و کشمکش بین شخصیت‌های رمان از بدوِ آن تا پایان چه خونریزی‌هایی که در پی نداشته است! فضای سیاسی خفقان‌آور آن دوران نیز تنها با یک نگاه گذرا به عنوان *سلول 18* قابل ملاحظه است. اما عنوانی که فراگیرتر از همهٔ این عنوان‌هاست یا به عبارتی همهٔ این فضاها را یکجا در خود جای داده است *نفرین زمین* است. زیرا ''زمینی'' که ''نفرین'' شده باشد از هر حیث از کف رفته یا مطابق عنوانِ گویا و رسای احمد محمود: *زمین سوخته* است.

سَووشُون: سوگی فراسوی مرزهای زمان

عنصر دیگری که در عناوین این دوره دیده می‌شود، عنصرِ اساطیری است. *سووشون* (1348ش) سیمین دانشور به خوبیِ هرچه تمام‌تر از عهدهٔ چنین بُعدی برآمده است. سه حرف ''س''، ''ش'' و ''و'' یکراست و بی‌هیچ پیچ‌وخمی خوانندهٔ فرهیخته و ادبیات سنتی‌خوان را به داستان ''سیاوش'' در *شاهنامه* می‌بَرَد. به دیگر سخن، ''سووشون'' داستان شخصیت اصلی رمان

است اما با بازی جدیدی. با دیدن چنین عنوانیْ فوری این پرسش در ذهن خواننده جان می‌گیرد که آیا سرنوشت شخصیت رمان نیز مانند سرنوشت سیاوش خواهد بود؟ متأسفانه، آری سرنوشت همان است

> یوسف کشته و به خاک سپرده [می]شود. [...] در واقع، عنوان *سووشون* که به داستان سیاوش اشاره می‌کند [...] توانسته خلاصه‌ای از رمان به دست دهد و حوادث غم‌انگیز آن را در برابر دیدگان خواننده قرار داده و نشان دهد که این رمان، حتی قبل از شروع، انباشته از غم و اندوه خواهد بود؛ غم و اندوهی که از درودیوارهای این رمان می‌بارد، یا به عبارت دیگر، غم و اندوه شرق که انگار پایانی ندارد و همیشه مردمانش در حسرت و شکست به زندگی خود ادامه می‌دهند.[59]

از زبان زری، زن یوسف در رمان، بشنویم که در تشییع جنازهٔ یوسف به افسر انگلیسی می‌گوید: ''انگار کن سووشون است و سوک سیاوش را گرفته‌ایم[60]،'' و از میرعابدینی که چنین اظهار می‌دارد: ''یوسف، سیاوشی است تنها در محاصرهٔ انبوه دشمنان[61].'' بین یوسف و سیاوش چندین همانندی هست: ''مظلومیت و ستمی است که بر آن دو رفته [...] و استواری بر پیمان [...] و مرگ تراژیک و مظلومانهٔ آن دو [...] و نام و رسالت خطیر فرزندان آنها[62]''؛ اسم فرزند سیاوش کیخسرو بود و اسم پسر یوسف خسرو و رسالت آنها حق را دنبال کردن. به طور عام بینامتنیتی (Intertextuality) بین داستان یوسف و داستان سیاوش وجود دارد مخصوصاً اگر به این گفتهٔ ژولیا کریستوا توجه کنیم که

> هر کلام (متن) ملتقای کلام‌ها (متن‌ها)یی است که در آن‌جا دست‌کم یک کلام (متن) دیگر را می‌توان خواند [...] هر متنی هم‌چون معرقی از نقل قول‌ها ساخته می‌شود؛ هر متنی جذب و دگرگون‌سازی متنی دیگر است. این‌جاست که فرض بینامتنیت به جای فرض بیناذهنیت می‌نشیند، و زبان شاعرانه خوانشی دست‌کم مضاعف می‌یابد.[63]

عنوان *سووشون* اشاره به رویدادهای سیاسی نیز دارد، به ویژه وقتی می‌بینیم که یوسف در 29 مردادماه کشته می‌شود. جای دوری نرویم و از خود سیمین دانشور بشنویم که ''نهایتِ هوشیاری تو (گلشیری) بوده که فهمیدی من بیست و نهم مرداد یوسف را کشتم در حالی‌که مقصودم 28 مرداد سقوط مصدق بوده.''[64] بین یوسف و امام حسین هم شباهت‌هایی ذکر

---

[59] عماد خلف، *شرق و غرب از دیدگاه دو رمان سووشون سیمین دانشور و ماراتن بی‌پایان عبدالرحمن منیف*، (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، زمستان 1390ش)، 112-113.

[60] سیمین دانشور، *سووشون*، (چاپ 15؛ تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، شهریورماه 1380ش)، 297.

[61] حسن میرعابدینی، *صد سال داستان‌نویسی*، (چاپ 5؛ تهران: نشر چشمه، 1387ش)، 478.

[62] جواد اسحاقیان، *درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن سیمین دانشور*، (چاپ 1؛ تهران: نشر گل‌آذین، 1385ش)، 32.

[63] به نقل از: *به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، (ویراست دوم؛ تهران: نشر مرکز، 1387ش)، 52.

[64] هوشنگ گلشیری، *جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور: از آتش خاموش تا سووشون*، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات نیلوفر، 1376ش)، 171.

کرده‌اند. در این مجال تنها به این بسنده می‌کنم که ''عنوان رمان *سَووشون* به معنی سوک سیاوش، مراسمی بوده که در ایل قشقایی تا اوایل قرن حاضر، رایج بوده و تلفیقی از شهادت مظلومانهٔ این دو شخصیت است، یکی به دست «شمر بن ذی الجوشن» و دیگری به وسیلهٔ «گرسیوز».''[65] همانندیی‌هایی هم که بین یوسف و یوسف پیامبر برشمرده‌اند بماند که سخن به درازا خواهد کشید.

3. عنوان‌گذاری در رمان مدرن

همانطور که پیشتر اشاره شد، برخی رمان‌ها از حیث مضمونْ مدرن قلمداد می‌شوند اما هنوز به لحاظ عنوان‌گذاری مدرن نیستند. از میان مشخصه‌های ادبیات مدرنْ آنچه بیشتر به کار مبحث عنوان می‌آید تعلیق، تعویق و تمایز است که بر گیرایی و جذب‌کنندگی می‌افزاید. در واقع، با ساختن صحنه‌ها و تصویرهای غیرمنتظره، خواننده را تشنه‌تر می‌سازد. *آینه‌های دردار* (1371ش) هوشنگ گلشیری؛ *شب ملخ* (1369ش) جواد مجابی؛ *عطر رازیانه* (1378ش) از فرشته ساری و *رژه بر خاک پوک* (1372ش) شمس لنگرودی، از این جمله‌اند. مسائل معرفت‌شناختی (epistemological) هم از دیگر مشخصه‌های مدرنیسم است که در عناوین *ناکجاآباد* (1369ش) جعفر مدرس صادقی؛ *آبی ماوراء بحار* (1382ش) شهریار مندنی‌پور؛ *رود راوی* (1382ش) ابوتراب خسروی، شاهد هستیم. اینک به سراغ رمانی می‌رویم که از نظر نگارنده این ویژگی‌ها را یکجا در خود دارد.

سمفونی مردگان: سرودِ اورفئوس[66] در ضیافت قابیل

هرگز کسی این‌گونه فجیع به کشتن خود برنخاست که من به زندگی

نشستم!

احمد شاملو[67]

نمی‌دانم حدیث نامه چون است

همی‌بینم که عنوانش به خون است

سعدی[68]

در این ایستگاه، نگاهی به عنوان معروف‌ترین رمان عباس معروفی، *سمفونی مردگان* (1368ش)، می‌اندازم. ''سمفونی'' اصطلاحی است موسیقایی که راه خود را در میان ادبیات داستانی چنان باز کرده که روی جلد رمان نشسته و به ''مردگان''

---

[65] جواد اسحاقیان، *داستان‌شناخت ایران، نقد و بررسی آثار سیمین دانشور*، (چاپ 1؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، 1393ش)، 68.

[66] شاعر و آوازه‌خوان افسانه‌ایِ اساطیر یونان.

[67] احمد شاملو، *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*، (چاپ 9؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، 1389ش)، از شعر ''آیدا در آینه''، 495.

[68] مصلح الدین سعدی، *کلیات سعدی*، به تصحیح محمدعلی فروغی، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات هرمس، 1385ش)، 999.

اضافه گردیده است و از این رهگذر ترکیبی استعاره‌ای آفریده است که خواننده را سخت دچار حیرت و شگفتی می‌کند به طوری که ناخودآگاه ابروها را در هم می‌کشد و از خود می‌پرسد: چه جای این کلمه است!!؟؟ جلد کتاب، بازهم ناخودآگاه، در میان انگشتانش ورق می‌خورد و چشمش به کلمات زیر می‌افتد که در وسط صفحهٔ مخصوص، که بدون شک دلالت‌گر است، جای خوش کرده‌اند

بنام خداوند بخشندهٔ مهربان

... [قابیل] گفت من تو را البته خواهم کشت. [هابیل] گفت مرا گناهی نیست که خدا قربانی پرهیزگاران را خواهد پذیرفت. اگر تو به کشتن من دست برآوری، من هرگز به کشتن تو دست برنیاورم که من از خدای جهانیان می‌ترسم. می‌خواهم که گناه کشتن من و گناه مخالفت تو هر دو به تو باز گردد تا اهل جهنم شوی که آن آتش جزای ستمکاران عالم است.

آن‌گاه پس از این گفتگو، هوای نفس او را بر کشتن برادرش ترغیب نمود تا او را به قتل رساند و بدین سبب از زیانکاران گردید.

آن‌گاه خدا کلاغی را برانگیخت که زمین را به چنگال گود نماید تا به او بنماید که چگونه بدن مردهٔ برادر را زیر خاک پنهان سازد. [قابیل] با خود گفت وای بر من، آیا من از آن عاجزترم که مانند این کلاغ باشم تا جسد برادر را زیر خاک پنهان کنم؟ پس برادر را به خاک سپرد و از این کار سخت پشیمان گردید.

(قرآن مجید. سورهٔ مائده، آیه 26)[69]

با خواندن این صفحهٔ مملو از کلمات ''کشتن'' (آن هم از نوع نخستین برادرکشی قابیل و هابیل)، ''قتل''، ''مرده'' و ''جسد''، سمفونی آغاز می‌شود. صفحهٔ دیگری ورق می‌خورد و ''موومان یکم'' به جای مثلاً ''فصل یا بخش یکم'' پدیدار می‌شود. پس به راستی سمفونی است، اما ''این سمفونی برای مردگان نواخته می‌شود.''[70] چه شگردی کاراتر از این می‌تواند خواننده را برای خریدن یا لااقل به دست گرفتن این رمان ترغیب کند!؟ اینک این خواننده است که به گوش فرادادن و نه تنها خواندنِ این رمان می‌نشیند و این داستانِ تودرتو و سمفونی‌وار ولی هارمونیک را جانانه به پایان می‌رساند؛ پایانی باز به مانند سمفونی‌های موفق که شنونده را به اندیشیدن وامی‌دارند؛ پایانی که به مرگ اورهان، که در سراسر رمان به ''برادرکش'' معرفی می‌شود، می‌انجامد. صحنهٔ مرگ اورهان در ''شورآبی''، یا همان فضای آبی اجرا می‌شود.[71] این صحنه یادآور یکی از آخرین

---

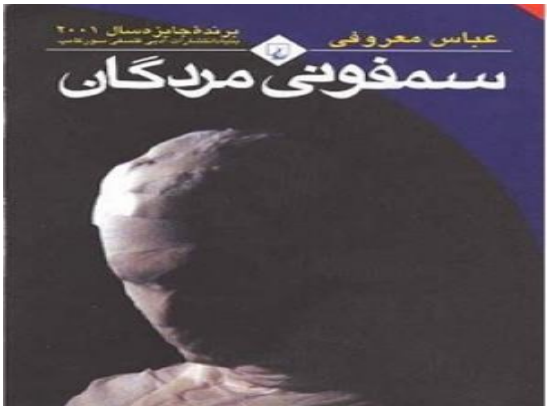
[69] عباس معروفی، *سمفونی مردگان*، (چاپ 18؛ تهران: انتشارات ققنوس، بهار 1394ش)، 5.

لازم به ذکر و تصحیح است که این آیه‌ها از آیهٔ 27 تا آیهٔ 31 است و آیهٔ 26 را شامل نمی‌شود.

[70] تسلیمی، *ادبیات معاصر ایران*، 233.

[71] بعد آرام در آب فرو لغزید. گرم بود و موج که برمی‌داشت بخار ملایمی در هوا می‌پراکند. برف آرام و بی‌صدا می‌بارید. و آسمان چقدر قشنگ بود. گفت: ''بگذار خودم بمیرم، داداشی.''

صحنه‌های فیلم تایتانیک در وسط اقیانوس است که هرچند کشتی رو به غرق است اما گروه موسیقی دست از نواختن برنمی‌دارد، و یادآورِ سمفونیِ کشتنِ اورفئوس که ''سرانجام مایندادس‌ها با دست‌های خالی به او حمله کرده و بدن *اورفئوس* را تکه‌تکه کردند. *سر اورفئوس* در حالی که هنوز آواز می‌خواند شناور به پایین رودخانه روانه شد،''[72] یا ''بسُرای تا که هستی، که سرودن است بودن.''[73] *سمفونی مردگان* هم دست از نواختن برنمی‌دارد و تا آخرین لحظه – آخرین صفحه بلکه آخرین سطر و آخرین کلمه – یکی را پس از دیگری به کام مرگ می‌فرستد. علی تسلیمی بر آن است که ''داستان به صورت نمادین زندگی مرگبار خانوده‌های ایرانی و ازهم‌پاشیدگی و مرگ زندگی اجتماعی، خانوادگی و ملی ایران و نواحی شمال (اردبیل) را در زمان جنگ جهانی دوم بازگو می‌کند که بویی از برادرکشی‌های زمان‌های متأخر را به شامه می‌پراکند.''[74] اما من معتقدم که این تنها داستانِ زندگیِ ایران و ایرانی نیست بلکه ''سمفونیِ'' بشریت است که در منجلاب زندگی گرفتار آمده‌اند. ''سمفونی''ای است گوش-خراش نه گوش‌نواز.



معمولاً جلد اول کتاب‌ها، از جمله رمان، تنها با عنوان مزین نمی‌شود بلکه همراه با گرافیکی خاصْ جلد را اشغال می‌کند. در رمانِ موردِ بررسیِ ما، رنگ سیاهْ فضای زیادی را از آنِ خود کرده است و در میان این سیاهیْ آدم‌مانندی است که نیک مشخص نیست چگونه است. چشمانش بسته است و نگاهش به زمین. مومیایی‌وار تنپوشی به بر دارد که بیشتر به کفن

دلش می‌خواست بخوابد. و خوابید. آرام خوابید. و طناب جوری سیخ و صاف بر بالای آب، نزدیک سرش مانده بود که هرکس می‌دید می‌گفت: ''مردی خود را در آب حلق‌آویز کرده است.'' معروفی، *سمفونی مردگان*، 350.

[72]James Hunter, *Orpheus*, http://www.pantheon.org/articles/o/orpheus.html

[73]محمدرضا شفیعی کدکنی، *آینه‌ای برای صداها*، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات سخن، 1376ش)، 435. از شعر ''غزلی در مایهٔ شور و شکستن.'' بد نیست خوانندهٔ علاقمند به ترانهٔ ''در حصار شبِ'' سمفونی‌وار همایون شجریان در آلبوم ''نه فرشته‌ام نه شیطان'' گوش فرابسپارد تا معنی سمفونی را با حس شنوایی نیز امتحان کند.

[74]تسلیمی، *ادبیات معاصر ایران*، 234.

می‌مانَد. آیا همهٔ اینها به واژهٔ ''مردگان'' و دلالت‌های ممکنش یاری نمی‌رسانند؟ در این راستا بیایید نگاهی گذرا به جلد کتابی غیر ادبی هم بیفکنیم

تا دریابیم که اصلاً ''واضح و مبرهن'' نیست. زیرا اینقدر دو کلمهٔ ''واضح'' و ''مبرهن'' کم‌رنگ در معرض دید قرار گرفته‌اند که از پنهانی‌ها و پنهان‌کاری‌های فراوانی حکایت می‌کنند. به ویژه که پس از کلمهٔ ''البته'' آمده‌اند و تضاد جالبی[75] خلق شده است و پس از ''که'' سه نقطه ''...'' آمده است که خلأهای (gaps) فراوانی را ایجاد کرده و پُر کردن آنها بر عهدهٔ خواننده گذاشته شده است. به هر روی، این نیز شگرد دیگری است از شگردهای فراوان عنوان در ادبیات مدرن برای به دام انداختن و جلب نظر خواننده. شگردی که همسو با طبیعت زمانهٔ سرمایه‌داری، از همهٔ روش‌ها ''سُود'' می‌جوید و بهترین استفاده را — شاید هم سوءاستفاده — می‌کند، همخوانی دارد. در این لحظه، این پرسش به ذهنم خطور می‌کند که آیا این شگردها و فوت‌وفن‌ها در اثرِ کم شدن کتاب‌خوان در عصر اینترنت و در کل تکنولوژی نیست؟ آیا نمی‌شود گفت که نویسنده، ناشر، طراح و ...، همه دست به ترفندهای گوناگونی می‌زنند تا کتاب‌شان به فروش رود؟ شاید ...

4. عنوان‌گذاری در رمان پسامدرن

[75] حسین پاینده واژهٔ ''جالب'' را این‌گونه توضیح می‌دهد: ''البته «جالب» به معنای «زیبا» یا «دوست‌داشتنی» نیست. «جالب» یعنی «جلب‌کنندهٔ توجه.» [...] در نقد ادبی وقتی رمانی [و کتابی نیز] را «جالب» می‌نامیم، مقصود این است که خواننده مجذوب دنیای رمان می‌شود و می‌خواهد وقایع آن را دنبال کند تا از علت رویدادها سر در آورد. به بیان دیگر، تعابیری مانند «جالب» یا «گیرا» در نقد، کارکردی توصیفی دارند و نه ارزش‌گذارانه. «رمان جالب» به رمانی اطلاق می‌شود که خواننده را به ورود به دنیای خود و کشف سازوکارهای آن تشویق می‌کند.'' *گشودن رمان*، 17، پاورقی 1. در تأیید کلام پاینده می‌گویم که رمان *سمفونی مردگان* از نظر من «جالب» است.

قرن بیستم را قرن نظریه‌های زبانی دانستند. شگفتی نیست چون سوسور این قرن را با بحث زبان افتتاح کرد. سپس نظریه‌های زیادی از دل آن زاده شدند و همین‌طور رو به جلو رفتند تا رسیدند به هایدگر که گفت: ''زبانْ سرای هستی است.'' و اضافه کردند که انسان به وسیلهٔ زبانْ جهان‌ها را می‌آفریند یا حتا اغراق‌آمیزتر، اینکه زبانْ انسان را می‌آفریند نه وارونهٔ آن. این مباحث در پسامدرنیسم به اوج خود رسید که بسیاری از کارهای ادبی تبدیل شد به نوعی بازی زبانی. آنهایی که محتوا به تنهایی دیگر سیراب‌شان نمی‌کرده و نمی‌کند روی به چنین کارهایی آوردند. به هر کاری که دست زدند شگردها و ترفندهای زبانی را به کار گرفتند. از جملهٔ آنها رضا براهنی است.

آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشوبتس خصوصی دکتر شریفی: گفتگوی واقعیت و تخیل؟

عنوان باید تفکرات خواننده را به هم بریزد

نه اینکه آنها را تحقق بخشد.

اُمبرتو اِکو[76]

یکی از بارزترین مشخصه‌های ادبیات پسامدرن ''زنده شدن شخصیت است'' که وارد گفتگو با نویسنده می‌شود. اینجا ''آزاده'' آزادیِ نویسنده را سلب کرده و به یغما برده است و نه تنها زنده و رقیب نویسنده می‌شود که به گونه‌ای از او مهم‌تر هم جلوه داده می‌شود، زیرا اولین کلمه‌ای است که بر روی جلد کتاب نقش بسته است. دیگر نویسنده آزاد نیست قلم را به دلخواه خود بچرخاند و هر پایانی که بخواهد برای شخصیت‌ها رقم بزند. مؤلفْ دیگر از میان برداشته شده، ''مرگ بر مؤلف. زنده باد نوشتن! پس انتخاب نام آزاده بی‌دلیل نیست. شخصیت است که قصه‌نویس را می‌نویسد نه برعکس. اوست که با قصه‌نویس سر جنگ دارد.''[77] با خواندن این کلمات که خلاصهٔ بسیاری از نگاه‌های پسامدرنیست‌هاست: (''مرگ مؤلف'' (the death of the author)، ''زنده شدن شخصیت،'' ''اهمیت دادن به خودِ نوشتن'' و در نتیجه ''بی‌قصگی'')، درک می‌کنیم که چرا اسم یکی از شخصیت‌ها، آن هم شخصیت زن، از درون متن حرکت کرده و بر پیشانی عنوان رمان قرار گرفته و نه تنها ''با حرف ربط «و» همطراز نویسنده/روایتگرش''[78] شده که ''حتی اگر بمیرد [= ''قصه‌نویس''] باز قصه ادامه

[76]Eco, ''Reflections on The Name of The Rose'', 7.

[77]رضا براهنی، *آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) یا آشوبتس خصوصی دکتر شریفی*، (چاپ 1؛ تهران: نشر قطره، 1376ش)، 563.

[78]پاینده، *گشودن رمان*، 220.

خواهد یافت.»[79] رمان‌نویس «حتی بر سر عنوان کتاب، با «چاپ دوم» و توضیح آن[80]، خواسته در یک نظر هم که شده، مخاطب را دست به سر کند.»[81]

این رمان، از عنوان گرفته تا کل داستان، جهان‌های هزارتویی که بسیار تودار و سرگیجه‌آور است می‌آفریند، مثلاً آزاده خانم به نویسنده می‌گوید: «تو قصهٔ مرا می‌نویسی و فراموش می‌کنی که موقع نوشتن قصهٔ من، من خودم دارم قصه‌ای را می‌نویسم که در آن تو داری قصه‌ای می‌نویسی که در آن من دارم قصه‌ای را که تو در آن قصهٔ مرا می‌نویسی می‌نویسم.»[82] این کلمات حکایت از نگاه هستی‌شناسانهٔ (ontological) انسانِ سردرگمی که همهٔ وجودش را پرسش فراگرفته است. پرسش‌هایی پساشناختی از قبیل: «این دنیا، کدام دنیاست؟ در این دنیا چه باید کرد؟ کدام‌یک از نَفْس‌های من باید آن کار را بکند؟»[83] به راستی این دنیا/دنیاهایی که «آزاده خانم» توصیفش می‌کند کدام است؟ آیا هنوز دنیایی متعلق به واقعیتِ ایران است یا از مرز آن گذشته و جهانی شده؟ برخلاف نظر ادوارد سعید در کتاب *سرآغازها: نیت و روش* (1975م)، که می‌گوید: «باید توجه داشت که میل به ایجاد دنیایی دیگر از طریق نوشتن به منظور تعدیل یا افزودن بر دنیای واقعی —که یکی از انگیزه‌های بنیادین سنت رمان‌نویسی در غرب است — با جهان‌بینی اسلامی در تضاد است،»[84] «نویسنده [...] ارزش خیال را نسبت به واقع کمتر نمی‌داند، چون واقعیت، خیالی بیش نیست. مثلاً استانبول را غیر واقعی و خیالی معرفی می‌کند و این شهر تنها در رمان واقعیت می‌یابد. [...] اینجا رؤیا از واقعیت برتر است بلکه واقعیتی نیست.»[85] «و خدا جهان را به صورت رمان آفرید.»[86] از این فراتر هم می‌رود که «ادبیات پدر علم ژنتیک است و در آینده سه — چشم آفریده خواهد شد.»[87]

---

[79] براهنی، *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، 563.

[80] «اسم رمان چیه؟»

«آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم)»

«چرا چاپ دوم؟»

«رمان را تا آخر بخوانید می‌فهمید.» براهنی، *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، 595.

[81] تسلیمی، *ادبیات معاصر ایران*، 301.

[82] براهنی، *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، 210.

[83] برایان مک‌هیل، «گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی: تغییر در عنصر غالب»، در *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، (چاپ 1؛ تهران: نشر روزگار، 1383ش)، 111.

[84] نقل از افشین متین‌عسگری، «آرمانشهرگرایی و ناامیدی در ادبیات مدرن فارسی»، *ایران‌نامه*، سال 30، شمارهٔ 3، (پاییز 1394)، 24-53، نقل از 35.

[85] تسلیمی، *ادبیات معاصر ایران*، 301.

[86] براهنی، *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، 214.

[87] براهنی، *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، 564. یکی از شخصیت‌های این رمان سه چشم دارد.

عناوین *باورهای خیس یک مرده* (1376ش) از محمد محمدعلی؛ *کولی کنار آتش* (1378ش) منیرو روانی‌پور و *من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم* (1381ش) از محمدرضا صفدری، هر کدام به نوبهٔ خود حال‌وهوای *آزاده خانم و نویسنده‌اش* را دارند.

نتیجه‌گیری

به‌سان رمان‌های سادهٔ اولیهٔ خود، عنوان نیز ساده، روشن و بی‌بهره از شگردهای زبانی بوده است. تنها نامی بر پیشانی متون می‌نهاد و آنها را از گمنامی و تاریکی بیرون می‌کشید و هویتی بدان‌ها می‌بخشید. سپس که رمان‌ها اندکی پیشرفت کردند و بویی از واقع‌گرایی و رمانتیسم به مشام متون‌شان خورد، عنوان هم تکاپویی به خود داد و تغییری به خود گرفت، اما نه تغییر آنچنانی؛ تنها *بوف کور* بود که هم از لحاظ متن هم از لحاظ عنوان متمایز بوده از هم‌عصران خود؛ زیرا به نیکیِ هرچه تمام‌عیارتر منعکس‌کنندهٔ محتوای خود و خود دارندهٔ متنیتی به خصوص بوده است. گامی جلوتر برداشته شد و در متن‌ها حرکت‌ها و سبک‌های تازه‌ای به وجود آمد، اما از آنجایی که مرکز، در کلیهٔ راستاها، همواره چندگامی جلوتر از حاشیه است، برخی از مضامین رمان‌ها پیشرفت قابل ملاحظه‌ای داشتند ولیکن عنوان‌شان آنچنان که بایدوشاید پیشرفته نبود؛ دست به دامن استعاره، تمثیل، رمز یا اسطوره می‌شدند و بس. زمانی که مدرنیسم سر از آستین زمانه برآورد و متن‌ها را دچار تزلزل کرد، عنوان، و کلاً آستانه‌ها/پیرامتنی‌ها، نیز تطور قابل ملاحظه‌تری را از آنِ خود کردند و قضایای معرفت‌شناختی بارز شدند. در مرحله‌ای پیشرفته‌تر، اما، زبان و بازی‌ها و فوت‌وفن‌هایش وارد میدان شدند و عناوینی به منصهٔ ظهور نشستند که کاملاً بی‌سابقه بودند؛ عناوینی که گریزی به امور هستی‌شناختی هم داشتند و مخاطبِ خود را، در پیرو از پسامدرنیسم، دچار پرسش‌های بی‌پاسخ ساختند.

SUMMARY

A LOOK AT CONTEMPORARY PERSIAN NOVEL TITLES

Mohammad Hussain Mohammadi[*]

Imad Khalef[**]

The title is a question and the text its answer. Title is the light that illuminates the passageways of the text and its dim and fragmented meaning, or part of it. Before any other thing, the title arises the interest of the reader, attracts him/her and to it and obtain the text. Whereas the title remains, marginal for literary critics concerned with the text/center and who exert their efforts to unearth its underlying meanings neglecting the title with its connotations and its importance in the beginning of the literary text. In this article, I will deal with the contemporary Iranian novels in its early historical-social roles, pre-modernist, modernist and post-modernist, dedicating one title to each era as a sample to examine whether the titles of novels developed as texts developed.

This article draws from Jacques Derrida's deconstruction approach, especially his concepts of differance and decentring; the first one defers the connotations of the title and its possible abundance and the second terminates the importance given to the text/center and focuses on the title/margin which is no less important than the text in the domain of contemporary reading that heeds textual thresholds and their role in a better understanding of the text.

منابع فارسی

1. احمدی، بابک، *ساختار و تأویل متن*، (چاپ 11؛ تهران: نشر مرکز، زمستان 1388ش).
2. اسحاق‌پور، یوسف، *بر مزار صادق هدایت*، ترجمهٔ باقر پرهام، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات باغ آینه، 1373ش).
3. اسحاقیان، جواد، *داستان‌شناخت ایران، نقد و بررسی آثار سیمین دانشور*، (چاپ 1؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، 1393ش).

[*] Dr., Persian Language and Literature, Tehran University (mohammadi_dr2000@yahoo.com)

[**]Student of Ph.D., Persian Language and Literature, Tehran University (imadkh_80@yahoo.com)

4. اسحاقیان، جواد، *درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن سیمین دانشور*، (چاپ 1؛ تهران: نشر گل‌آذین، 1385ش).

5. اسلامی ندوشن، محمدعلی، *روزها*، ''سرگذشت''، (چاپ 3؛ تهران: انتشارات یزدان، 1379ش)، جلد اول.

6. انوری، حسن، *فرهنگ بزرگ سخن*، (چاپ 4؛ تهران: انتشارات سخن، 1386ش)، جلد 5.

7. بخیت، فاطمه، *دلالت عنوان در شعر شش شاعر فارسی و عربی: نیما، شاملو، شفیعی کدکنی، سیاب، مقالح و درویش*، (رسالۀ دکتری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران: 1392ش).

8. براهنی، رضا، *آزاده خانم و نویسنده‌اش (چاپ دوم) با آشوبتس خصوصی دکتر شریفی*، (چاپ 1؛ تهران: نشر قطره، 1376ش).

9. *به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*، تدوین و ترجمۀ پیام یزدانجو، (ویراست دوم؛ تهران: نشر مرکز، 1387ش).

10. پارسانسب، محمد، *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی (1284-1332ش)*، (چاپ 2؛ تهران: نشر چشمه، 1390ش).

11. پاینده، حسین، *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، (چاپ 2؛ تهران: انتشارات مروارید، 1393ش).

12. تسلیمی، علی، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان*، (چاپ 2؛ تهران: کتاب آمه، 1388ش).

13. تودورف، تزوتان، *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارۀ حکایت*، ترجمۀ انوشیروان گنجی‌پور، (چاپ 1؛ تهران: نشر نی، 1388ش).

14. خلف، عماد، *شرق و غرب از دیدگاه دو رمان سووشون سیمین دانشور و ماراتن بی‌پایان عبدالرحمن منیف*، (پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، زمستان 1390ش).

15. دانشور، سیمین، *سووشون*، (چاپ 15؛ تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، شهریورماه 1380ش).

16. ژوو، ونسان، *بوطیقای رمان*، ترجمۀ نصرت حجازی، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، 1394ش).

17. سعدی، مصلح الدین، *کلیات سعدی*، به تصحیح محمدعلی فروغی، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات هرمس، 1385ش).

18. شاملو، احمد، *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*، (چاپ 9؛ تهران: مؤسسۀ انتشارات نگاه، 1389ش)، از شعر ''آیدا در آینه''.

19. شفیعی کدکنی، محمدرضا، *آینه‌ای برای صداها*، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات سخن، 1376ش).

20. شفیعی کدکنی، محمدرضا، *زبان شعر در نثر صوفیه، درآمدی به سبک‌شناسیِ نگاه عرفانی*، (چاپ 2؛ تهران: انتشارات سخن، 1392ش).

21. کامشاد، حسن، *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*، (چاپ 1، تهران: نشر نی، 1384ش).

22. گلشیری، هوشنگ، *جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور: از آتش خاموش تا سووشون*، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات نیلوفر، 1376ش).

23. لاج، دیوید، *هنر داستان‌نویسی، با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن*، مترجم رضا رضایی، (چاپ 1؛ تهران: نشر نی، 1388ش.

24. متین‌عسگری، افشین، ''آرمانشهرگرایی و ناامیدی در ادبیات مدرن فارسی''، *ایران‌نامه*، سال 30، شمارهٔ 3، (پاییز 1394).

25. معروفی، عباس، *سمفونی مردگان*، (چاپ 18؛ تهران: انتشارات ققنوس، بهار 1394ش).

26. میرصادقی (ذو القدر)، میمنت، *رمان‌های معاصر فارسی*، کتاب اول، (چاپ 2؛ تهران، انتشارات نیلوفر، پاییز 1389ش)، کتاب دوم، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات نیلوفر، بهار 1382ش)، کتاب سوم، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات نیلوفر، زمستان 1383ش).

27. مک‌هیل، برایان، ''گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم در ادبیات داستانی: تغییر در عنصر غالب''، در *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، (چاپ 1؛ تهران: نشر روزگار، 1383ش).

28. میرعابدینی، حسن، *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات سخن، 1392ش).

29. میرعابدینی، حسن، *صد سال داستان‌نویسی*، (چاپ 5؛ تهران: نشر چشمه، 1387ش).

30. هدایت، صادق، *بوف کور*، (چاپ 1؛ تهران: انتشارات صادق هدایت، 1383ش).

31. یاکوبسن، رومن، "زبان‌شناسی و شعرشناسی،'' در *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*: مجموعه مقاله: سوسور، اشکلوفسکی، موکاروفسکی، یاکوبسن، ژنت، تودوروف، بارت، دریدا و ...، (چاپ 2؛ تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، 1388ش).

32. یاوری، حورا، ''داستان بلند (رمان)،'' در *ادبیات داستانی در ایران‌زمین*: از سری مقالات دانشنامهٔ ایرانیکا، زیر نظر احسان یارشاطر، ترجمهٔ پیمان متین، با مقدمهٔ ابراهیم یونسی، (چاپ 1؛ تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، 1382ش).

منابع عربی

1. أشهبون، عبد المالك، *العنوان في الرواية العربية*، (الطبعة 1؛ دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، 2011م).

2. بلعابد، عبدالحق، *عتبات: جيرار جينيت من النصّ إلى المناصّ*، (الطبعة 1؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م).

3. بوطيب، جمال، ''العنوان في الرواية المغربية: حداثة النص / حداثة محيطه،'' في *الرواية المغربية: أسئلة الحداثة*، (الطبعة 1؛ الدار البيضاء: دار الثقافة، 1996م).

4. حسين، خالد، *اقترافات التأويل: مقاربات في الشعر والنقد*، (الطبعة 1؛ الإمارات العربية المتحدة: جميرا للنشر والتوزيع، 2015م).
5. حسين، خالد، *في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية*، (الطبعة 1؛ دمشق: دار التكوين، 2007م).
6. حليفي، شعيب، *هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل*، (الطبعة 1؛ الدار البيضاء: دار الثقافة، 2005م).
7. حمداوي، جميل، "السيميوطيقا والعنونة،" مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 3، (يناير/مارس 1997م).
8. رمضان، شيروان، *البداية النصية في القصيدة العربية المعاصرة: قراءة في البنية والدلالة*، (رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 2012-2013م).
9. قطوس، بسّام، *سيمياء العنوان*، (الطبعة 1؛ الأردن، عمّان: مطبوعات المكتبة الوطنية، 2001م).
10. كيليطو، عبدالفتاح، *الغائب: دراسة في مقامة للحريري*، (الطبعة 3؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2007م).

منابع انگلیسی

1. Ibrahim Taha, "The Power Of The Title: Why Have You Left The Horse Alone?, By Mahmoud Darw´Ish," (Journal of Arabic and Islamic Studies 3, 2000), 3. www.lancaster.ac.uk/.../3_066-83_TAHA02jun24a.pdf
2. Gerard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*, Translated by Jane E. Lewin, Foreword by Richard Macksey, (Cambridge: University Press, 1997).
3. James Hunter, *Orpheus*, http://www.pantheon.org/articles/o/orpheus.html
4. Umberto Eco, "Reflections on The Name of The Rose", 1985, 7. https://www.unz.org/Pub/Encounter-1985apr-00007