Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

The Effect of Censorship on Narration Methods: A Case Study of Hasmik's Collection of Stories

Bahare Fazli Darzi [1*]

1. Assistant Professor of Persian Language & Literature, Faculty of Literature and Languages, Farhangian University, Tehran, Iran. E-mail: b.fazli@cfu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 05/09/2022
Received in revised form: 20/03/2023
Accepted: 26/04/2023

Keywords:
Narration,
auditing,
self-censorship,
Marjan Sadeghi,
Hasmik.

ABSTRACT

Censorship is a sociological phenomenon that imposes restrictions on freedom of expression across religious, political, social, ethnic, and racial contexts, affecting writers, artists, and various segments of society. The narrative scope of a short story is more limited, enabling censors to exert influence over every word the author writes, often guided by their own perspectives. This article examines the methods of circumventing censorship in Marjan Sadeghi's collection of short stories titled "Hasmik." This collection includes five stories that challenge censorship restrictions. The author navigates censorship in two ways. The first is through narration, employing complex narratives and stream-of-consciousness techniques, which appear in three stories in the series. The second is through direct expression via intertextuality, addressing taboos in minority lives or referencing well-known films. Other methods include consecutive descriptions, rapid information transfer, the use of both short and long sentences, and characters with distinctive traits who are willing to commit or carry out taboos within the story's framework. This research shows that censorship has influenced the writer's stylistic tendency toward a particular narrative style, which may make the work less accessible to the average reader.

Cite this article: Fazli Darzi, B. (2025). The Effect of Censorship on Narration Methods: A Case Study of Hasmik's Collection of Stories. *Research of Literary Texts in Iraqi Career*, 14 (4), 191-216.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2023.8236.1660

Extended abstract

Introduction

The current study adopts a critical approach to examine the relationship between the author and censorship in contemporary Iranian fiction, aiming to reveal the overt and covert mechanisms of power that shape the production of meaning within literary texts. The central question concerns how censorship affects narrative structure and how authors respond through linguistic and structural strategies. This paper specifically focuses on the inevitable and reciprocal relationship between the author and the censor as two agents simultaneously engaged in the processes of creating and erasing meaning. This relationship is not merely restrictive or suppressive. Rather, it is a form of imposed, asymmetrical dialogue that unfolds within the broader context of cultural power relations. In this dialogue, the author resists by transforming narrative layers, delaying meaning, and constructing spaces of ambiguity that evade direct censorship. The theoretical framework draws on Michel Foucault's concept of power and discourse, Norman Fairclough's critical discourse analysis, and Terry Eagleton's theory of ideology in literature. By employing these perspectives, the research situates censorship not as an isolated act of prohibition but as a discourse that interacts dynamically with literary creativity. A case study of "Hasmik," a short story collection by Marjan Sadeghi, provides a concrete platform for examining how censorship reshapes both the form and content of narrative texts in practice.

Method

This research employs a qualitative methodology that combines critical discourse analysis with narrative and semiotic reading. The targeted corpus of the study consists of Marjan Sadeghi's *Hasmik collection of stories*, analyzed through key narrative components such as anachrony, focalization, and thematic construction. In the first section, the relationship between author and censorship is examined through the lens of the philosophy of power and the process of meaning production. This analysis demonstrates that the censor, through acts of deletion, alteration, and transformation, paradoxically becomes part of the creative process itself. The author and censor thus participate in a hidden yet intertwined dialogue that determines the boundaries of what can and cannot be said. Followed by that, Sadeghi's fiction serves as an empirical case study, revealing how the author responds to censorship through specific linguistic and structural techniques. Devices such as fragmented narration, multiple time frames, and metafictional references are used to create layers of meaning that resist straightforward interpretation. The study relies on inferential and interpretive analysis rather than statistical data, emphasizing how discursive power operates in the interaction between the censor (as an institutional force) and the author (as an individual agent of resistance). Ultimately, this dialectic demonstrates that censorship not only restricts expression but also reconfigures the act of writing itself.

Results

Findings indicate that the impact of censorship on narrative manifests on several interrelated levels:

- **Linguistic and Structural Level:**

To avoid deletion, authors employ techniques such as secondary plots, alternating narration, limited point of view, anachrony, and accelerated pacing. These strategies enrich the texture of the text and introduce interpretive depth; however, they also make the meaning more opaque and less accessible to the general reader.

- **Thematic Level:**

Censorship pushes certain taboo subjects—religious, political, or sexual—into implicit or allegorical modes of expression. Rather than removing these themes, the author reintroduces them through metaphorical, cinematic, or psychological imagery. This transformation allows sensitive issues to be voiced within the boundaries of what appears to be permissible discourse.

- **Author–Censor Relationship:**

The relationship is essentially mechanical and one-sided, yet for authors seeking publication it becomes dialectical and interpretable within the discourse of power. The censor attempts to steer meaning toward an ideologically safe direction, while the author, through the creation of new narrative forms and subtle linguistic play, constructs a counter-discourse. This tension creates an “unequal dialogue” that ultimately shapes the destiny of the text and determines the degree to which meaning can circulate within society.

Conclusion

The paper is divided into two major sections: the first analyzes the interaction between the author and the censor and its role in shaping literary form; the second presents a case study of Marjan Sadeghi’s "Hasmik." Overall, the study concludes that censorship, as an external force, disrupts the natural flow of narration and compels authors to seek alternative expressive strategies. While this may occasionally foster creative innovation and aesthetic complexity, it can also alienate literary works from the general readership and make interpretation more challenging. Nevertheless, the intricate relationship between censor and author—the central focus of this paper—demonstrates that power is never entirely one-sided. The author, fully aware of the mechanisms of suppression, implicitly engages in a dialogue with censorship and reconstructs meaning from within these limitations. This dynamic space of tension, negotiation, and redefinition is precisely where literary language acquires new expressive potential and where the act of narration becomes an act of subtle resistance.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۲۶۷۶-۶۵۳۱
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۵۴x

تأثیر ممیزی بر شیوه‌های روایت‌پردازی (مطالعهٔ موردی مجموعه داستان *هاسمیک*)

بهاره فضلی درزی [*۱]

۱. استادیار، گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌ها، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
رایانامه: b.fazli@cfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۱۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۶

واژه‌های کلیدی:
روایت،
ممیزی،
خودسانسوری،
مرجان صادقی،
هاسمیک.

چکیده

سانسور، پدیدهٔ جامعه‌شناسانه با محدودیت‌های آزادی بیان در زمینه‌های مذهبی، سیاسی، اجتماعی، قومی برای همهٔ اقشار جامعه است و بیش‌ترین فشار بر نویسندگان مجموعه داستان‌های کوتاهِ نوقلم است؛ زیرا روایت در داستانِ کوتاه، ظرفیتِ محدودتری دارد و در نتیجه سانسورچی با حضورِ ذهنِ بیش‌تری بر تک‌تک واژگانِ نویسنده می‌تواند اعمال نفوذ کند. این مقاله به شگردهای گذر از سانسور در مجموعه داستان کوتاه *هاسمیک* اثر مرجان صادقی پرداخته است. از هفت داستان این مجموعه پنج داستان با محتوای تابوشکن همراه است. او با دو روش از سانسور عبور کرده ؛ یکی در شیوهٔ روایت مانند آفرینشِ روایت‌های پیچیده؛ روایتِ سیّالِ ذهن و دیگر شیوهٔ بیانِ مستقیم از طریق تکنیک تداخل بافت، پرداختن به تابوها در زندگی اقلیت‌ها، یا اشاره به فیلم‌های مشهور سینمایی. این دو روش به صورت‌های متنوع ارائه شده؛ از آن جمله توصیف‌های پی در پی، بالا بودن سرعت انتقال اطلاعات، کوتاهی و بلندی جملات، استفاده از شخصیت‌هایی با ویژگی‌های خاص که ارتکاب یا انجام چنین تابویی از وی در چارچوب پیرنگ داستان پذیرفتنی باشد. این پژوهش نشان می‌دهد پدیده سانسور سبب گرایش نویسنده به سبک خاصی از روایت شده که احتمالاً اثر را برای خواننده عادی دیریاب می‌کند.

استناد: فضلی درزی، بهاره (۱۴۰۴). تأثیر ممیزی بر شیوه‌های روایت‌پردازی (مطالعهٔ موردی مجموعه داستان *هاسمیک*). *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۴(۴)، ۱۹۱-۲۱۶.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2023.8236.1660

۱. پیشگفتار

پدیدهٔ سانسور[1] به عنوان پدیده‌ای جامعه‌شناختی[2] در هر کشور و منطقهٔ جغرافیایی ممکن است وجود داشته باشد. مرگ‌ها و اعدام‌هایی از سر بیان عقیده شخصی برای صاحب اثر دلیل موجهی برای خودسانسوری در تاریخ است. سانسور معمولاً با حذف و تغییر و تبدیل همراه است؛ زیرا نوعی تفسیر بر متن از جانب دستگاه قدرت ارائه می‌دهد آن‌گونه که خود فهم می‌کند. متنی که در بستر گفتمان خاص، در زمان و مکان خاص، گاه تنها برای مخاطب یا مخاطبانی خاص، قابلیت تفسیری می‌یابد. در اصل در سانسور ما با تفسیر متن بیش از خود متن مواجه‌ایم. پس ناگزیر هر آنچه قابلیت تفسیرهای متعدد بیاید و یا حتی نیابد، می‌تواند در زمرهٔ ادبیات سانسوری قرار بگیرد، بدین معنی که چنان‌چه مخاطبِ ممیز اراده کند می‌تواند از دل آن تفسیری مطابق با رای و میل خود بیافریند، یا در زمانهٔ دیگری با توجه به گفتمان موجود آن زمان، صورت‌بندی گفتمانی[3] جدیدی برای مخاطب خاص به دست دهد.

در حقیقت سانسور امری ایستا نیست. سانتاگ[4] در *علیه تفسیر* می‌نویسد: «سبک تفسیر قدیم همراه با احترام بود و سعی می‌کرد معنای دیگری بر معنای تحت‌الفظی سوار کند. اما تفسیر مدرن به دنبال حفاری است... به‌همین دلیل ویرانگر است و سعی می‌کند به پشت متن چنگ بیندازد و متنی را پیدا کند که گویا از قرار معلوم متن اصلی و حقیقی همان است. از آن‌جا که این نوع تفسیرها در قلمرو آگاهی‌های انسان بسط پیدا می‌کند، بی‌زمان و بی‌مکان نیست، در برخی موارد ویرانگر، بی‌ربط، بزدلانه و سرکوبگر است» (سانتاگ،۱۳۹۳ :۳۱-۳۲). به عقیدهٔ سانتاگ چنین تفسیرهایی معمولاً وجود دارند ولی مسالهٔ سانسور و ممیزی از آن رو اهمیت می‌یابد که متن به درخواست ادارهٔ متبوع در صورت تغییرات خواسته شده، اجازهٔ چاپ و انتشار می‌یابد. این مسأله، با درونمایهٔ آثار ارتباط مستقیمی دارد. درونمایه‌های سیاسی، مذهبی بیش از درونمایه‌های دیگر با سانسور همراه است.

حنیف در مقالهٔ «رمان سیاسی و ادبیات داستانی بعد از انقلاب» به هشت نوع داستان سیاسی اشاره می‌کند از آن جمله؛ داستان‌هایی که مفهوم قدرت و سیاست و حکومت، درگیری گروه‌ها و سازمان‌ها با قوای اشغالگر یا حکومت حاکم، داستان‌های سیاسی تمثیلی و نمادین مانند *قلعه حیوانات*، یا

1 . Censorship
2 . Sociological
3 . Discursive formulation
4 . Sontag

واقع‌گرایانه مانند *شوخی* کوندرا، پرداختن به مصائب و مشکلات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی مردم طوری که با نظام حاکم ستیز می‌کنند، درگیری دو کشور واقعی یا جنگ سرد را می‌توان نام برد» (حنیف و رضایی،۱۳۹۳: ۴۶-۷). رولان بارت[1] نوشتارهای سیاسی را نوشتاری رعب‌آفرین توصیف می‌کند که آیین متمدنانهٔ قربانی کردن را جا می‌اندازد» (بارت،۱۳۹۳: ۴۷).

حال اگر با دید فوکویی[2] به مسالهٔ سیاست نگاه کنیم، مفهوم سیاست فراتر از جنگ و درگیری فیزیکی است و رد پای حاکمیت و قدرت را می‌توان از کنترل سکسوالیته[3] و دیوانگی و نمایش عمومی مجازات جسمانی زندانیان در نظام کیفری مشاهده کرد. توجه به ابژهٔ[4] بدن و معرفت عقلی نسبت به آن در نظر فوکو مفهوم درگیری با سیاست در ادبیات را بنا می‌نهد» (فوکو، ۱۳۹۱: ۷۴). به این ترتیب بخشی از مسائل سانسوری ادبیات و جامعه، قابل تفسیر با نگرش فوکویی است.

از عامل مهم دیگر باید از مذهب و مصادیق مذهبی نام برد که به عنوان قوی‌ترین عامل سانسور در کشورهای دینی مطرح است. در میان پروتستان‌ها[5]، یهودیان، کاتولیک‌ها[6]، مسلمانان به گستردگی قابل قابل مشاهده است. از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به دادگاهی شدن فلوبر[7]، نویسندهٔ *مادام بواری* اشاره اشاره کرد که به جرم رواج فحشا و پرداختن به زنا و این که عفت عمومی را جریحه‌دار کرده، در دادگاه نخست محاکمه و سپس تبرئه شد» (نابوکُف[8]، ۱۳۹۳: ۲۳۹).

از آن‌جا که ادبیات با سیاست، مذهب، فرهنگ و همهٔ مظاهر زندگی ارتباط دارد و ادبیات ناب گاهی ساختارشکن است، به ناچار ادبیات و هنر را گریزی از عدول از خط قرمزهای نهادینه شده تحت امر حاکمیت نیست. جهاندیده به دو نوع سانسور در علوم انسانی اشاره می‌کند؛ سانسور درونی که شامل سایهٔ ترسناک دین، اسطوره، سیاست و عرف است و سانسور بیرونی و قهری. به نظر جهاندیده سانسور درونی مخوفتر از بیرونی است؛ زیرا خود را در نمادها و استعاراتی پنهان می‌کند که سوژه به آن آگاه نیست» (جهاندیده، ۱۴۰۱: ۷۷). اهمیت سانسور و رویکرد ایدئولوژی پشت سر آن تا آن‌جاست که برخی نظریه‌پردازان معتقدند نظریهٔ ادبی در هیچ کجا بیش از آن جا که می‌کوشند تاریخ

1 . Roland Barthes
2 . Foucault
3. Sexuality
4 . Object
5 . Protestant
6 .Catholic
7. Flaubert
8. Nabokov

و سیاست را یکسره کنار بگذارند، ماهیت ایدئولوژی[1] پیدا نمی‌کند» (ایگلتون[2]، ۱۳۹۵: ۲۶۷). معنی این این سخن آن است که هر جا تلاش کنند تاریخ و سیاست و یا همه شئون آن را از ادبیات جدا کنند، آن را بیش‌تر به همان سمت هدایت می‌کنند، پس سانسور خود به خود کشش به سمت موضوع سانسور شده را در پی خواهد داشت.

نکتهٔ حائز اهمیت در مسالهٔ سانسور و ممیزی آن است که سانسور ساختار منسجم متن را از هم می‌پاشاند. نویسنده ناچار است با شیوه‌های دیگری مقصود خود را به گونه‌ای دیگر بیان کند که ممکن است با آنچه در ذهنش ساخته هم‌خوانی نداشته باشد؛ زیرا هر متنی، تجلی ساختاری بنیادین است که هم‌چون یک زبان با گرامر ساختار خاص خود سازمان می‌یابد. به این ترتیب سانسور باعث می‌شود که ساختار بنیادین متن از میان برود و گرامر دیگری با روابط دیگر، درون متنی به وجود آید. هدف این مقاله بررسی ابعاد روایت‌پردازی در داستان‌هایی است که به نوعی با مسالهٔ سانسور ممکن است مواجه باشند و شگردهای روایی نویسنده‌ای خاص را بررسی می‌کندکه با کمک امکانات روایی، ساختار روایتی سانسوری را آفریده است.

۱-۱-پرسش‌های پژوهش

۱-۱-۱. پرسش اصلی

۱- چگونه سانسور بر روایت تأثیر می‌گذارد؟

۲- چه راه‌هایی برای برون‌رفت از سانسور در داستان کوتاه وجود دارد؟

۱-۱-۲. پرسش فرعی

۱- رابطهٔ نویسنده و سانسورچی در چرخهٔ تولید اثر ادبی (گیرنده- متن- فرستنده) چیست؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ سانسور و آزادی بیان در تحقیقات علوم اجتماعی، سیاسی و قضایی، آثاری منتشر شده است، مانند کتاب دو جلدی *تاریخ سانسور در مطبوعات ایران*، از گوئل کهن، *سانسور کتاب در دورهٔ پهلوی* از دکتر فریبرز خسروی، *۲۵ سال سانسور در ایران* به قلم گروهی از نویسندگان که در سال ۵۶ چاپ شده بود. هم‌چنین، بسیاری از تحقیقاتی که مبتنی بر تحلیل گفتمان است به مسالهٔ سانسور و

1 . Ideology
2 . Eagleton

ممیزی اشاره دارد؛ زیرا تحلیل گفتمان مبتنی بر تحلیل و توصیف و تبیین اثر ادبی است و از شیوه‌های بلاغی، دستوری و نحوی برای تفسیر و توصیف متن ادبی سود می‌جوید، از این رو مهم‌ترین جایی که مسالهٔ ممیزی می‌تواند مورد استناد در تحقیقات ادبی قرار بگیرد در تحلیل گفتمان‌هاست. در آثار علوم اجتماعی معمولاً تحقیقاتی با زمینهٔ آزادی بیان به مسالهٔ سانسور اشاره دارد. از آن جمله می‌توان به *آزادی بیان* از استوارت میل[1] اشاره کرد. هم‌چنین مقاله‌ای با نام «سانسور و اقسام آن» از جمشید معصومی به تعاریف متعدد و بیان انواع و اقسام آن اشاره کرده که در حیطه‌های ادبی، مذهبی، سیاسی و اجتماعی و ... آن را بسط داده است. معصومی در نهایت سه مبنا برای سانسور مطرح می‌کند که با توجه به هدف، موضوع، مرجع سانسور کننده تعریف می‌شود» (معصومی،۱۳۹۰: ۱۹). حنیف و رضایی در مقالهٔ «داستان سیاسی و داستان انقلاب در ایران» به انواع داستان‌هایی با زمینهٔ سیاسی پرداختند و در بخش طلیعهٔ داستان سیاسی به ممنوعیت‌ها و سانسورهایی اشاره می‌کنند که پس از نگارش رمان و یا داستان، گریبان نویسنده را می‌گیرد» (حنیف و رضایی، ۱۳۹۳: ۴۰-۴۴). مقالهٔ ایشان با رویکرد موضوعی و محتوایی است و به مسالهٔ روایت و سانسور اشاره نشده است.

از دیگر مواردی که در تحلیل گفتمان به سانسور پرداخته در زمینهٔ شعر سیاسی است که با موضوع مقاله هم‌خوانی ندارد. یا این حال مقالهٔ «نزاع بر سر معنا در گفتمان شعر انقلاب» از کرمی و دیگران به مباحث ممیزی با محتوای دینی اشاره می‌کند که راهگشاست، از آن جمله می‌توان به صورت‌بندی شعر انقلاب اشاره کرد. در بخشی از مقاله می‌خوانیم: «گفتمان شعر انقلاب نیز دچار «گسست‌های شناختی» و توسعه‌ای ناپیوسته در ساختار گفتمانی خود شد. صورت‌بندی سکولار[2] از شعر انقلاب پس از پیروزی، در چالشی جدی با گفتمان اسلام‌گرای جمهوری اسلامی، به‌عنوان یک «غیر» قدرتمند، در معرض تهدید قرار گرفت. «برهه»های تثبیت شده یک‌بار دیگر در جایگاه «عنصر» قرار گرفتند و دال-های مرکزی به دال‌های سیال در انتظار معنا تبدیل شدند. انقلاب همه چیز را دگرگون کرده بود. روشنفکرستیزی نیروهای مذهبی ریشه در حوادث و اتفاق‌های سال‌های انقلاب مشروطیت داشت» (کرمی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۹۰ -۱۹۱). بامشکی و دیگران در مقالهٔ «اسکاز در داستان‌های ذهن حسین سناپور» به نقش اسکاز برای ایجاد روایت پیچیده در سانسور نشدن متن اشاره می‌کند» (بامشکی و دیگران، ۱۳۹۷: ۸۷). در نهایت مهرداد نصرتی در مقالهٔ «واکاوی تأثیرات سراسربینی و خودسانسوری

1. Stuart Mill
2 . Secular

در پرتو نقد هنر خویشتن» به مسالهٔ خودسانسوری اشاره می‌کند. وی بعد از برشمردن دلایل خودسانسوری که اعم از سیاسی، دینی، فرهنگی و... است به روش‌های خودسانسوری می‌پردازد؛ از آن جمله، «روش انتقادی پان اپتیکونیسم[1] کمک می‌کند تا این گونه تغییرهای تحمیل شده بر متن آشکار شود» (نصرتی، ۱۳۹۹: ۲۸۶). وی در این مقاله به روش‌های دیگری مانند حذف نام نویسنده، حک و اصلاح تاریخ، انتشار زیرزمینی و تغییر ساختار داستان نیز اشاره می‌کند» (همان).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود دربارهٔ تأثیر سانسور بر ادبیات و بیش‌تر شعر به صورت کلی پرداخته شده و دربارهٔ روایت‌پردازی و شگردهای نویسندگانِ مجموعه داستان‌های کوتاه برای گذر از سانسور تاکنون موردی مشاهده نشده و انتخاب مجموعه داستان *هاسمیک* نیز برای نخستین بار در تحقیقات ادبی لحاظ می‌شود.

۱-۳. روش پژوهش و چارچوب نظری

پژوهش حاضر از نوع اسنادی است و در زمرهٔ تحقیقات کتاب‌خانه‌ای دسته‌بندی می‌شود. در این تحقیق نخست داده‌های مرتبط با سانسور و ممیزی گردآوری شده و تأثیر ممیز به عنوان یک مخاطب خاص بر نویسنده ارزیابی شده است. سپس با مطالعهٔ موردی بر یک اثر، مجموعه داستان *هاسمیک* از مرجان صادقی داده‌های مرتبط با سانسور تعیین و با توجه به ساختار روایت تبیین شدند و در نهایت شگرد روایت‌پردازی نویسنده در مواجهه با مسالهٔ سانسوری تحلیل شده است. در این پژوهش، «پاراگراف» به‌عنوان واحد تحلیل در نظر گرفته شده، زیرا در این سطح، روابط قدرت و مقاومتِ مؤلف در برابر سانسور از طریق بازآرایی عناصر روایی و جابه‌جایی یا حذف معنا آشکار می‌شود.

۲. روایت و سانسور

رفتار نویسندگان با پدیده سانسور عموماً دوگونه است؛ یا پیش از سانسورچی به سانسور ذهنی خود می‌پردازند و یا به بخت و قضا و قدر متوسل می‌شوند تا از دید سانسورچی در امان بمانند و پس از بازگشت از اداره ارشاد تدبیری بیندیشند.

گفتمان سکوت، نپرداختن به مساله‌ای اجتماعی، سیاسی و مذهبی و... یا پرداختن به شیوه‌ای غیر مستقیم که مد نظر نویسنده نبوده و بنا به جبر یا درخواست ادارات متبوع با امر سانسور به گونه‌ای غیر از طرح اولیه به آن پرداخته، هم نوعی سانسور است. نبود پاره‌ای مضامین و درونمایه‌ها در هر عصری به

1 . Panopticism

دلیل سانسور مکرر می‌تواند نوعی گفتمان سکوت، یا خود سانسوری باشد؛ پیچیدگی پذیرش چنین فرایندی تا بدان پایه است که واتسلاف هاول[1] با نگاهی منفی در کتاب *قدرت بی‌قدرتان* آن را به همسویی مردم به عقاید نظام باز می‌گرداند، یعنی خواست مردم آن است که چنین اتفاقی بیفتد؛ زیرا آن را به ایدئولوژیِ برتر منتشر شده در سطح جامعه وابسته می‌داند. وی دربارهٔ جامعه پساتوتالیتر[2] در شوروی اظهار نظر می‌کند که «بخشی از جوهره و ذات نظام پساتوتالیتر این است که پای همهٔ مردم را به دایرهٔ قدرت باز کند، نه با این منظور که به انسانیت‌شان پی ببرند و به آن تحقق ببخشند، بلکه برای آن‌که هویت انسانی‌شان را در برابر هویت نظام وا نهند؛ یعنی بدل به عمال اتوماتیسم[3] کلی نظام و خادم اهدافی شوند که نظام تعیین کرده است و در مسؤولیت همگانی برای آن سهیم شوند و مثل ماجرای فاوست و مفیستوفلس[4]، به دامش بیفتند و اسیرش شوند» (هاول، ۱۳۹۸: ۴۶). از همین روست که بارت معتقد است نوشتاری سیاسی عاملی برای برقراری ثبات است و مانند یک برچسب اقتصادی عمل می‌کند و به منزلهٔ یک نهاد است که گذشته و انتخاب فرد را آشکار می‌کند و سرانجامِ آن از خود بیگانگی است» (بارت، ۱۳۹۳: ۵۱-۵۲). در یک نوشتار سیاسی حقیقت به گونه‌ای تفسیر می‌شود که نهاد قدرت بخواهد. میلانی نیز با اشاره به همین نکته می‌گوید: «به قول فوکو هر نظام قدرت «رژیم حقیقت» خاص خویش را می‌آفریند و متون فرهنگی و ادبی هر زمان یا از این رژیم متأثرند و آن را قوام می‌بخشند، یا سودای دگرگونی آن را در سر می‌پزند، به کلامی دیگر، جزئی از دستگاه هژمونی[5] حاکم‌اند، یا با آن در تضاد» (میلانی، ۱۳۸۷: ۱۳) .

در این میان دیدگاه کاملاً مخالفی مسأله را طور دیگری می‌بیند و اِعمال برخی جرح و تعدیل‌ها و نپرداختن به موضوعات سانسوریِ تابوشکن را فرصتی برای نویسندگان می‌داند تا از تمامیت اثر خود دفاع کنند وگرنه حاکمیت با ابزارهای قدرت می‌تواند کل اثر را سانسور کند. اما برخی معتقدند سانسور تنها به حذف و منع ختم نمی‌شود، بلکه در نهایت به جعل و دروغ می‌رسد» (تندرو صالح،۱۳۹۶ : ۱۰۶).

به هر روی سانسور نوعی گفتمان قدرت است که دولت‌ها وضع می‌کنند و از طرف شهروندان

1 . Václav Havel
2 . Post-totalitarian
3 . Automatism
4 . Faust and Mephistopheles
5 . Hegemony

لازم‌الاجرا می‌شود. بحث بر سر چرایی و یا دلایل ایجاد آن که عموماً سیاسی و مذهبی است از حوصلهٔ مقاله‌ای در حیطه ادبیات خارج است و در رشته‌های دیگر به آن پرداخته شده است، با این حال مسأله سانسور از یک مسأله فرهنگی – سیاسی فراتر رفته و به عنوان اجرای نوعی خاص تفکر و اندیشیدن برای نویسندگان به ویژه نویسندگان نو قلم مطرح می‌شود. هر نویسنده‌ای ناچار است یا به سانسور تن دهد یا دانش کاربردی‌ای برای رفع سانسور ذهنی خود بیابد؛ زیرا خودسانسوری ممکن است در اثر تربیت، در ضمیر ناخودآگاه افراد چیره شود. «اخلالی نظام‌مندکه فرد در تبادل پیام ایجاد می‌کند و ممکن است از خودآگاه یا ناخودآگاه فرد نشأت گرفته باشد... به همان اندازه هم برای فرستنده و هم گیرندهٔ پیام مخرب است، زیرا جامعه بدون این‌که بداند تصور می‌کند روند جریان اطلاعات طبیعی و سالم است و این برداشت بیش‌تر می‌تواند او را بفریبد» (خسروی، ۱۳۷۸، ۷۲-۳). هر تحقیقی که به روش‌های گریز از سانسور بپردازد، برای مؤلفان می‌تواند در خور توجه باشد و بخشی از دغدغه‌های نویسندگان و حتی شاعران و فیلم‌سازان را برطرف کند و در نهایت فضای امنی برای نویسندگی خلق کند. اگر این فضا خلق نشود، نویسنده به تلاش‌های دیگری دست می‌یازد. به عقیدهٔ میرعابدینی «با سانسور، نویسنده نمی‌تواند مسائل اساسی اجتماعی را مطرح کند و از خلاقیت باز می‌ماند، پس به ترجمه روی می‌آورد» (میر عابدینی، ۱۳۸۳، ج۱: ۲۹۵). نویمان[1] به نقل از جان استوارت میل بیان می‌کند که جلوگیری از بیان عقیده، نوعی بازدارندگی هم برای نسل امروزی و هم برای آیندگان است، اگر آن عقیده صواب باشد فرصت تبدیل حق به باطل از دست می‌رود و اگر ناصواب باشد «خود نوعی ادراک روشن‌تر حقیقت است که از برخورد حق و باطل به دست می‌آید» (نویمان، ۱۳۷۳: ۳۸۵).

شیوه‌های گذر از سانسور در رمان، با داستان کوتاه متفاوت است. مشهورترین این شیوه‌ها استفاده از پرداخت اسطوره‌ای، تمثیل‌وار یا نمادین است که خود به خود باعث حذف نکتهٔ سانسوری در متن می‌شود. از نمونه‌های برجسته می‌توان به فریدون سه پسر داشت از عباس معروفی یا چاه بابل رضا قاسمی اشاره کرد. از شگردهای رایج دیگر باید از گرایش به فانتزی، طنز، تمثیل و بیان استعاری نام برد.

در بحث ممیزی با دو مخاطب عام و خاص (ممیز) سروکار داریم. نویسنده در عین این‌که باید برای

1 . Neuman

مخاطب عام بنویسد باید در ذهنش به مخاطب خاص هم فکر کند. با این‌که پی یر دانیل هوئه[1] در تعریف رمان می‌گوید: «جهان کاملاً جعلی چه در جزییات و چه در کلیات است» (تودوروف[2]، ۱۳۹۸: ۳۹)، اما سانسورچی نشان داده است که آن جهان را منطبق با عالم واقع می‌بیند و می‌داند در حالی که به عقیدهٔ کوندرا[3] «رمان‌نویس نه مورخ است نه پیامبر، او کاوشگر هستی است» (کوندرا، ۱۳۹۳ :۸۷) . عالَم واقع در ذهن سانسورچی به مثابهٔ نظامی است که در آن نفس می‌کشد، نه کل هستی از گذشته تا حال و آینده؛ از این رو میان نویسنده و سانسورچی شکاف ایجاد می‌شود. شکافی از آن دست که یکی همه چیز اثرش را در جهت شناخت دیگرباره و تردیدآمیز و پرسشگرانه‌ای از هستی می‌جوید و دیگری، آن را ابزاری برای فهماندن، اثبات و یا انکار تلقیات سیستمی می‌داند که در آن به سر می‌برد. دربارهٔ تحلیل سانسورچی از متن می‌توان گفت: سانسورچی‌ها به پیش فرض‌ها و دانش زمینه‌ای مفروض وابسته‌اند» (فرکلاف[4]، ۱۳۹۸: ۱۸).

دانش زمینه‌ای آن‌ها مبنای ایدئولوژیک دارد که معیار آن در فرهنگ‌های مذهبی و سیاسی با یک‌دیگر متفاوت است» (همان: ۲۴).

این معیارها با جهان واقع دو قطبی آن‌ها شامل رد و اثبات، صدق و کذب، دروغ و راست، شر و خیر، همسویی دارد.

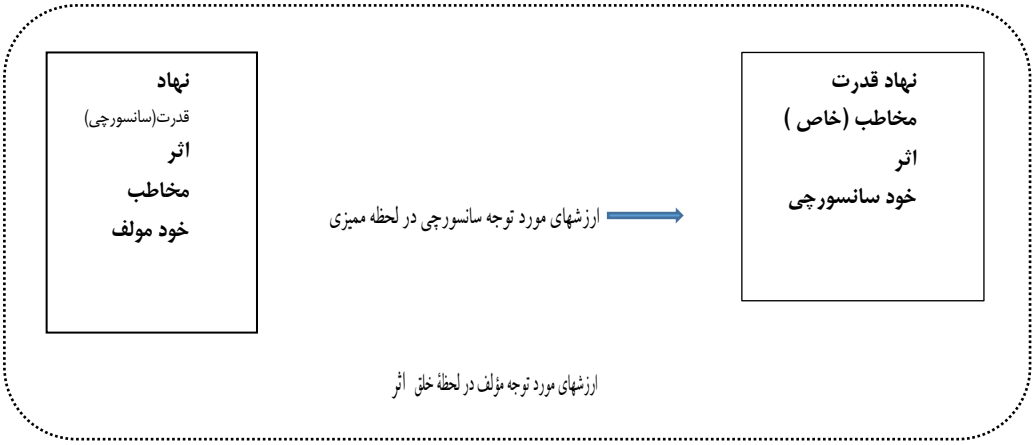
گفتمان[5] در میان نهادهای برساختهٔ سانسور، گفتمانی از بالا به پایین و یک‌طرفه است و شق دیگری یعنی از پایین به بالا در آن نمی‌گنجد، مگر آن‌که انحراف یا تمایلی به راست (بالا) داشته باشد» (همان:۳۱).

در عمل سانسورچی، حقیقت‌نمایی[6] اثر مبتنی بر صدق و کذب است، اما در ذهن تولیدکننده و مولف اثر مبتنی بر فهم مشترک یا تأویل شخصی است. در این‌جا وارد مقولهٔ حقیقت و زیبایی می‌شویم، که فی الواقع حق به دست کیست؟ با توجه به این‌که حقیقت/ واقعیت در نظام‌های ارزشی به دستِ نهاد قدرت است، پس همان مفهوم مورد تأیید نظام قدرت، حقیقت محض خواهد بود و مولف باید تلاش کند به این حقیقت نزدیک شود. حقیقت‌مانندی یا حقیقت‌نمایی باید بازتابی از ارزش‌های

1 . Pierre-Daniel Huet
2 . Todorov
3. Kundera
4 . Fairclough
5 . Discourse
6 . Verisimilitude

حاکم نهاد قدرت باشد؛ نه حاصل جهان اثری که در حال شکل‌گیری است.

حال باید پرسید ارزش چیست که مولفان باید به آن پایبند باشند؟ در واقع ارزش امر ثابت و پایداری نیست که نهاد قدرت بخواهد از آن دفاع کند یا به آن مشروعیت ببخشد، بلکه ارزش در طول قدرت‌گیری نهاد مربوط، بارها شکل می‌گیرد و می‌پاشد و تغییر می‌کند. به این ترتیب ما با دو گانگی حقیقت و واقعیت سروکار داریم. نهاد ارزشی به دنبال حقیقت نیست، بلکه به دنبال واقعیت است و امر واقع با گذشت زمان، مدام برای عموم جامعه در حال تبیین و تفسیر مجدد است. فرض کنیم صورت‌بندی گفتمانی واقعیت نظامِ قدرت در ممیزی در حال اجراست، ممیزی برای چه کسی در حال تفسیر و تأویل است؟ برای نظام قدرت یا برای جامعه یا برای مؤلف؟ در نمودار زیر به این رابطه اشاره شده است.



نمودار-۱. رابطه سانسورچی(گیرندهٔ خاص)، اثر ، مولف (یافته‌های تحقیق)

تودورف معتقد است «عناصر غایب متن، جایی در حافظهٔ جمعی خوانندگان یک دوران حاضر است بنابراین با نوعی رابطهٔ مبتنی بر حضور سروکار داریم» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۳۲). اگر این مسأله را بپذیریم پس در هر سانسوری روابط مبتنی بر غیابی وجود دارد که ممکن است در ذهن مخاطبی خاص حاضر باشد بی‌آن‌که خود نویسنده یا دیگر مخاطبان حتی از آن آگاه باشند. در این نمودار به رابطهٔ سانسورچی با نویسنده از یک‌سو و رابطهٔ سانسورچی با نظام قدرت از سوی دیگر و در نهایت رابطه مولف با خود و تفکراتش پرداخته شده است.

همان‌گونه که در نمودار بالا مشخص است در گفتمان سانسورچی و مؤلف، هیچ جایگاهی برای

نویسنده وجود ندارد بلکه تنها اثر است که اهمیت دارد، اما در لحظهٔ خلق اثر، سانسورچی یا نهاد قدرت حضور دارند و بی‌تأثیر نیستند.

این فرایند طبیعی شیءشدگی[1] و طبیعی‌سازی ایدئولوژیک مربوط به نهادهای توتالیتر[2] است زیرا در این نهادها «هستی ملموس انسان (در این‌جا نویسنده) تبدیل به شیء ساده‌ای می‌شود که نیروهای تاریخی، سیاسی، اجتماعی بر او می‌تازند و مسلط می‌شوند» (کوندرا، ۱۳۹۳: ۴۴). از همین روست که کوندرا می‌گوید در جهان توتالیتر، رمان نمی‌گنجد؛ رمان و داستان مبتنی بر دوگونگی و چندگونگی پدیده‌های بشری است، بدین معنی که دنیای مبتنی بر حقیقت یگانه در برابر دنیای مبتنی بر نسبیت سازگاری ندارند؛ زیرا رمان معطوف به کل هستی است نه برههٔ خاصی از تاریخ. در رمان می‌توان پرسش‌های تردیدآمیز مطرح کرد و بسیاری از اثبات شده‌ها را رد کرد. روح رمان با جهان یک‌سونگر سازش ندارد» (همان: ۵۴-۵۵). با توجه به مقولهٔ طبیعی‌شدگی و آنچه تاکنون بیان شد هدف سانسورچی را می‌توان در مقوله‌های زیر جستجو کرد:

- طبیعی جلوه دادن شیوهٔ اندیشیدن یکسان (یکسان‌سازی اندیشه‌های همگانی)؛
- طبیعی جلوه دادن معناهای یکسان برخاسته از آثار نویسندگان متعدد (ایجاد وحدت و ثبات)؛
- طبیعی جلوه دادن دخالت‌های سانسورچی در نگارش خلاق (حذف خلاقیت ادبی)؛
- طبیعی بودن تغییر ارزش‌ها به مرور زمان (سر درگمی نویسندگان)؛

طبیعی بودن عاملی وابسته به زمان است و همراه با تغییر زمان، زبان نیز عوض می‌شود. ایجاد ثبات در طبیعی جلوه دادن امری است که خواسته یا ناخواسته بر اثر مرور زمان، غیرطبیعی می‌شود یا با افول و فرود یکی از احزاب، افراد و اشخاص وابسته به نظام قدرت غیرطبیعی یا طبیعی جلوه خواهد کرد. بنا به نظر فرکلاف، کارکرد تصوری[3] زبان در عمل سانسورچی بیش‌تر است تا کارکرد بینافردی[4] (فرکلاف، همان:۲۲).

بنا به آنچه تاکنون بیان شد مولف برای سانسورچی مهم نیست، حال با توجه به نمودار می‌توان پرسید آیا خواننده / مخاطب می‌تواند در ذهن سانسورچی جایگاهی داشته باشد؟ در آن صورت مولف و شخص ممیز به عنوان خوانندهٔ متن در کجای این فرایند دیده شده‌اند؟ آیا برای سانسورچی رسیدن به

1. Reification
2. Totalitarian
3 . Ideational function of language
4 . Interpersonal function

خواسته‌های تمام مخاطبان مهم است یا مخاطبان خاص؟ آیا این درست است که نام مخاطب در ذهن سانسورچی بیافرینیم؟ به نظر می‌رسد باید مخاطب خاص (هم عقیده با نظام قدرت) را در این رسته گنجاند، زیرا تمام مخاطبان فرضی، مدنظر سانسورچی نیستند.

دربارهٔ فلشی که در نمودار به سمت مولف کشیده شده باید گفت سانسور عموماً مقوله‌ای مکانیکی[1] است تا دیالکتیکی[2]. در این رابطه، گفتگو از بالا به پایین تعیین‌کننده است و گفتگویی از پایین به بالا صورت نمی‌گیرد. به این ترتیب در مقابلِ ساختار زنده و پویای ادبیات و حیات ادبی و فرهنگی وابسته آن با ساختاری ایستا سروکار داریم؛ اما همین ساختار ایستا در درون خود در حال تغییرِ کارکردِ ایدئولوژیکیِ زبان خویش است، به این معنی که در دوره‌های خاص، نحو و زاویهٔ دید و زبان خاصی را می‌پسندد؛ زیرا زبان قدرت، تحت‌تأثیر زمان قدرتش است. در اصل هدف این نیست که چه چیزی گفته شود، بلکه هدف آن است که «چه چیزی می‌تواند و باید گفته شود» (همان: ۳۶) و البته باید افزود در چه زمانی و چگونه؟

نویسنده در برابر این روش چه کاری از او ساخته است؟ این پرسش غایی این پژوهش می‌تواند باشد. راهکاری‌هایی که مولف تلاش می‌کند برای غلبه بر سانسور به آن پناه ببرد با توجه به نمودار۱ ، خلق اثر ادبی پس از گذر از سانسور به این صورت می‌تواند بروز کند:

۱- تبدیل، ویرایش، بازنمایی یا تکرار گفتمان قدرت (با توجه به مقاصد نهاد قدرت یا سانسورچی و گاهی خود مولف)؛

۲- صرف نظر کردن از چاپ اثر، تغییر، حذف، از هم پاشاندن گرامر ساختاری روایت با کمک بیان استعاری، زبان رسانه‌ای و گزارشی مورد تأیید نهاد قدرت (با توجه به اهداف اثر، مخاطب و خود مولف)؛

در این رابطه یک‌سویه، مولف چند راهکار در پیش می‌گیرد: ۱- بازنمایی و تکرار آنچه نظام قدرت خواسته از طریق به کاربردن ابزارهای زبانی قدرت؛ مانند اتخاذ زبان رسانه‌ای، گزارش‌های دولتی برای بیان مقاصد مورد نظر خود .۲- تغییر، تبدیل، حذف، اگرچه هر کدام از این رویه‌ها به یک شکل نیست در کنار هم یاد شده است. اجرای هر کدام از این شیوه‌ها نوعی بازآفرینی به شمار می‌آید. ۳- ویرایش و روی آوردن به بیان استعاری که عموما با کمک شگردهای زبانی، روایتی و فرا زبانی،

1 . Mechanical
2 . Dialectical

سکوت و با شیوه‌های ادبی‌ای هم‌چون طنز، تأویل، تفسیر، تحلیل با کمک مکتب‌هایی هم‌چون پست-مدرنیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، آرکائییسم[1] و حتی یونگی[2] به تالیف خود، سامانی می‌دهد تا قابل عرضه برای آن مخاطب فرضی سانسورچی باشد. این روشی است که بسیاری از نویسندگان و شاعران پیش از انقلاب هم به آن توسل جسته‌اند. ۴- بیان غیرمستقیم و اشاره به گذرگاه‌های مشهور تاریخ سیاسی، سینمایی، ادبی جهان به جای بیان مستقیم. ۵- انتشار اینترنتی و یا زیر زمینی اثر.

۲-۱. شگردهای گذر از سانسور در آثار مرجان صادقی

مرجان صادقی آفرینندهٔ دو مجموعه داستان کوتاه به نام‌های *مردن به روایت مرداد*، *هاسمیک* در سال‌های ۹۵-۹۸ است. وی در سال ۱۴۰۰ رمان *بداهه در لامینور* را منتشر کرده است. در مجموعه *هاسمیک* تلاش کرده با متوسل شدن به سوژهٔ زنانه و شخصیت‌های تابوشکن از مرزهای سانسور عبور کند. این مجموعه هفت داستان کوتاه دارد که پنج داستان با مسائل سانسوری مواجه است.

۲-۱- روایت و سانسور

انتخاب روایت آگاهانه باعث ایجاد فضای گریز از سانسور می‌شود. از پنج داستان مورد پژوهش سه داستان از روایت خاص برخوردار است که این موارد در آن قابل اشاره است:

۲-۱-۱- روایت تناوبی[3] (نوبت‌گیری در روایت)

انتخاب روایت تناوبی این امکان را به راوی می‌دهد تا در میانهٔ کارهای روزانه، به داستانی دیگر بیندیشد. در داستان آستین‌های خالی، ماجرای زنی بیان می‌شود که منتظر آمدن یحیی است. یحیی، رزمنده‌ای است که در آغاز داستان کمی بعد از زن، سوار کامیونی جنگی می‌شود و ماجرای زن را از راننده می‌پرسد و می‌فهمد زن پیش از آن در مکان ناهنجاری کار می‌کرده است. اُورکتش را به زن می‌دهد تا تن برهنه‌اش را بپوشاند. بعد از آن یحیی تصمیم می‌گیرد با وجود مخالفت‌های روستاییان با او ازدواج کند. یحیی بعد به جبهه می‌رود و زن منتظر رسیدن او در روز عید قربان است تا هم عقد کنند و هم برای بچه‌ای که در شکم دارد سجل بگیرند در همین اثنا جنازه‌ای را به روستا می‌آورند. وجه تمایز یحیی با مردهای دیگر را از محتوای داستان می‌شود پی برد.

یحیی شبیه مردهایی که تو عرق فروشی ارشاک ارمنی دور هم جمع می‌شدند نبود. مردهایی که

1 . Postmodernism, Realism, Naturalism, Archaism
2. Jungian
3. Alternating narrative

بالای میز می‌پریدند، قنبل‌شان را هوا می‌کردند، تکان می‌دادند یا می‌انداختنش وسط برایش شیشیکی ببندند...» (صادقی، ۱۳۹۸: ۱۰)

شخصیت رزمنده، عرف شرعی ازدواج ایرانی را لحاظ نکرده؛ تا اول عقدِ ازدواج شرعی کنند و بعد بچه‌دار بشوند. این‌جا قرار است هر دو با هم اتفاق بیفتد.

«زن خودش را کشید روی سکوی جلوی در و چشمش ماند رو جمعیتی که داشت دور می‌شد. ... یحیی گفته بود عید قربان می‌آید. می‌روند عقد می‌کنند و می‌دهند تو گوش بچه-شان آسِد شفیع اذان بخواند. این را هم پیغام داده بود به ذبیح الله که همسنگر بودند و در نامه بخط خودش نوشته بود»(همان: ۱۳).

روایت داستان، تناوبی است. اولین صحنهٔ داستان، جیغ است که به نظر راوی باید از آنِ ذبیح الله ماست‌بند باشد که به بزاز گیر داده است. در فاصله سرک کشیدن زن برای درک اتفاقات کوچه، گذشتهٔ او مرور می‌شود. اندکی بعد متوجه می‌شود گریه‌ها برای جنازهٔ پسر موسی است که شهید شده است. از یکی که همراه با جنازه آمده بود و لباس نظامی تنش بود» (همان) و پوتین‌های جرخورده‌اش (همان: ۱۱) این مطلب قابل دریافت است.

بین روایت اول (انتظار برای بازگشت یحیی) و دوم (مردن یا شهید شدن کسی در آبادی) و بازگشت به روایت اول، فاصله می‌افتد. بعد از بلند شدن صدای «لا اله الا الله» زن دوباره به یاد یحیی (روایت اول) می‌افتد. این فاصله سبب علت‌سوزی می‌شود. نظم روایت، مبتنی بر بی‌علتی است یا علت را خواننده باید خود بیافریند و میان اجزاء، رابطه برقرار کند؛ زیرا حضور علت برای درک اثر لازم است و وقتی نویسنده ناچار است برای پرهیز از ممیزی آن را حذف کند در نتیجه مسئولیت ساخت روایت بر عهدهٔ خواننده قرار می‌گیرد» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۳).

نویسنده چند تابو را برای خواننده می‌شکند؛ زنی بدون رابطه‌ای مشخص از مردی باردار است، این زن پیش از آن در مکان‌های ناجوری به سر می‌بُرد، هر دو از آبادی خودشان به خاطر گذر از تابوها اخراج می‌شوند، در هیچ جای داستان اشاره مستقیم به شروع و ادامه این رابطه نمی‌شود، از طریق رفتارهای مردم با آن‌ها این مسأله به طور غیرمستقیم برای خواننده باز می‌شود.

تو آبادی‌شان به یحیی گفته بودند کلاه قرمساقی‌اش را بالاتر بگذارد، یا زنه چی دارد که بیخ گلویش را گرفته، همان وقت بود که اثاثیه مختصرشان را طناب‌پیچ کردند، آمدند جایی که هیچ‌کس نشناسدشان» (همان: ۱۲).

تابوی عقد شرعی هم با اذان گفتن در گوش بچه به خواننده گوشزد می‌شود. شخصیت رزمنده و ارتباط نامشخص با زنی روسپی، بچه که معلوم نیست حاصل رابطه با رزمنده است یا روابط نامشروع قبلی زن و از همه مهم‌تر جنازهٔ شهیدی که حتی از او به عنوان شهید یاد نمی‌شود، در این داستان از تابوهایی بود که شکسته شد.

بیان تکه‌هایی از روایت زندگی راوی از گذشته‌اش در حالی که در زمان حال دارد انتظار می‌کشد، قطع چندبارهٔ رخدادی که در زمان حال در صحنهٔ روستا در حال اتفاق افتادن است، ربط میان این دو واقعه که علی‌الظاهر هیچ ارتباطی با هم ندارند، باعث می‌شود خوانندگان در ذهن‌شان داستان را بسازند و تکه‌های آن را جفت و جور کنند. از همه مهم‌تر آن‌که تکه‌های داستان در داستان دیگری – *ترخیص*- با شخصیت تابوشکن دیگری هم وجود دارد. چنین روایتی به نویسنده این امکان را می‌دهد که داستانی در پستوی ذهن خواننده بسازد تا قابل ارائه برای ممیزی باشد، جای این‌که بر روی صفحهٔ کاغذ بیاورد و مسئولیت گفته‌های خود را بپذیرد به برداشت‌های متعدد خواننده واگذار می‌کند.

بیان روایت با عجله و شتابزده، تکه‌تکه‌بودگی زندگی راویان، جملات کوتاه و بریده‌بریده، سریع بودن سیر حوادث اصلی و فرعی داستان، یکی از شگردهایی است که می‌تواند هم‌زمان چندین رویداد را در ذهن خواننده ایجاد کند و به‌نظر می‌رسد همین مسأله باعث گسست ذهنی خواننده شود. هم گسست زمانی و هم گسست علی – معلولی که هر دو برای داستان ضروری است؛ یعنی وقتی داستان، قطره چکانی در اختیار خواننده قرار گیرد، باید خودش آن را به کل منسجم تبدیل کند، طبیعی است دیرتر در ذهن خواننده می‌نشیند. البته این سبک روایت باعث می‌شود خواننده با دقت، داستان را دنبال کند زیرا اگر بخشی یا صحنه‌ای را فراموش کند انسجام متن در ذهنش می‌پاشد بنابراین کیفیت داستان بسته به دقت نظر خوانندگان متفاوت خواهد بود.

۱-۲-۲ وجه داستان

داستان دوم مجموعه *ماسمیک*، *بند ناف* است. اصل داستان تابویی مذهبی از سقط جنین دختری از رابطه‌ای نامشخص است و همان شگرد روایت تناوبی در این داستان هم دیده می‌شود. زن داستان در روایت‌هایی شتابزده ما را با گذشته و حالِ توهمی روبرو می‌کند. این زمانِ دستوری حال به دلیل حال و هوای بد راوی در زمانِ حال، توهمی است. داستان از لحظه سقط جنین در مکانی نامشخص و همراه با سرگیجه‌ها و حالت تهوع‌های راوی -که خواهرِ زنِ سقط‌کننده است - روایت می‌شود. راوی به سرعت از یک صحنه در گذشتهٔ بسیار دور به صحنه دیگر در گذشته‌ای جلوتر یا عقب‌تر می‌پرد و این

به جز صحنه‌هایی است که هم‌زمان در لحظهٔ حال روایت می‌شود. در بخشی از زمان حال، مادر راوی، کتی را می‌بینیم که همهٔ اعضای خانواده‌اش را از دست داده، همسر، دخترانش و داماد که حتی نمی‌داند کجا هستند.

دنبالش می‌گشتم، عمه دار قالی را فروخته بود«اومد نداشت برامون» و تسبیح هزارتایی می‌چرخاند و می‌رسید «به کتی زنگ زدی؟ اون‌جا نیست؟» کتی کلید را گذاشته بود روی کنتور. دریا طوفانی بود. یک‌سره باران می‌بارید و از اتاقش قایق‌های موتوری پیدا بود، کنار گرفته بودند و موج‌های سنگین آب هجوم می‌بردند سمتش و از هم می‌پاشیدند. ... شرشر باران تمامی نداشت. مثل گریه‌های کتی که افتاده بود دنبال طلسم و حرز برای برگرداندن المیرا. برگرداندن من، کاوه. بابا. آفتاب نزده بی سر و صدا چیزهایی رو دود می‌کرد و پچ پچ می‌کرد «اخرج منها مذوماً مدحوراً مَلعوناً» (صادقی: ۲۷).

در این بخش روایت هر پنج شخصیت اصلی داستان یعنی دو خواهر (المیرا و راوی) و مادرشان کتی و عمه‌شان که سرپرستی‌شان را برعهده دارد و پدری که رفت و برنگشت و کاوه، همسر راوی که برای رفتن به آلمان چوب حراج به زندگی‌شان زد و غیب شد، حضور دارد. جملات کوتاه‌کوتاه، بریده بریده باعث می‌شود روایت شتاب بگیرد. هر جمله‌ای در حال و هوای خودش قرار دارد. عمه درگیر خرافات است. اول المیرا بعد از رفتن کاوه که همسر راوی است، غیب می‌شود و این ظن تقویت می‌شود که آن دو به راوی خیانت کرده‌اند. بعد از چند سال المیرا با بچه‌ای در شکم پیدا می‌شود، معلوم نیست بچهٔ کاوه است (شوهر سابق راوی) یا کس دیگری، کتی- مادر که هنوز در این‌جای داستان در این جمع خانوادگی حضور دارد، آخرین تلاش‌هایش را برای با هم ماندن این جمع می‌کند ولو با توسل به خرافات یا مذهب. داستان در شمال اتفاق افتاده و همزمان صدای باران نشانه‌هایی است که ما را به حال می‌رساند و همین نشانه باز ما را به کتی (مادر) می‌رساند و این که دیگر نیست. درست همین جا نویسنده ما را از گذشته به حال و به اتاق سقط جنین بر می‌گرداند.

«انگشت می‌برم و توی حلقم و عق می‌زنم. المیرا زیر گوشم هنوز دارد پچ‌پچ می‌کند: خیلی می‌ترسم» (همان).

در این‌جا راوی هذیانی نداریم که فضای داستان برای خوانندهٔ عادی گنگ و سر درگم شود. در روایت شتابزده، پرش صحنه‌های واقعی داریم، نه غیر واقع یا ماخولیایی. شخصیت‌ها آشفته هستند نه دیوانه یا دو قطبی و از همه مهم‌تر سرعت بالای داده‌های داستان در قالب جملات کوتاه و فعل‌هایی که

مدام از گذشته به حال می‌آید، موجب تعدد وجوه افعال می‌شود. تعدد افعال، تعدد مکان و زمان را به دنبال دارد و با وجود تعدد شخصیت در یک پاراگراف به نظر می‌رسد نویسنده تلاش می‌کند محتوایی را به سرعت بیان کند و از درگیری مخاطب با علل حوادث صرف‌نظر کند؛ «واژه‌های هم‌چون این‌جا، اکنون، این، آن‌جا و امروز را نشانه‌های مستقیم می‌نامند. معنای این نشانه‌ها نسبت به موقعیت گوینده در زمان و مکان تعیین می‌شود. راوی با پنهان داشتن خویش، پیوندهای مرسوم این نشانه‌ها را با گوینده‌ای مشخص از میان بر می‌دارد و به این ترتیب آن‌ها را آزاد می‌سازد تا به سوی اکنون و این‌جای شخصیت‌ها گرایش یابند» (مارتین[1]، ۱۳۹۱: ۱۰۲).

در حقیقت کلمهٔ اکنون و این‌جا تنها به یک شخصیت برمی‌گردد، نه دیگر شخصیت‌های حاضر در داستان. در داستان *بند ناف* تنها راوی داستان در اکنون و در درمانگاهی نامشخص برای سقط جنینی غیر قانونی خواهرش حضور دارد و همهٔ شخصیت‌ها در گذشتهٔ سپری شده هستند که راوی آن‌ها را مرور می‌کند. تنها در دقایق آخر داستان، خواهرش به هوش می‌آید و در اکنون او سهیم می‌شود.

> *«هوا گر می‌گیرد، توی تن خودم جا نمی‌شوم و سرزمین نامرئی وحشت‌آوری می‌بلعدم. روی زانو بلند می‌شوم و نگاهش می‌کنم. باید چشمم به تاریکی عادت کند ببینم شکمش بالا و پایین می‌رود. قوز می‌کنم و توی خودم فرو می‌روم. در خودم گمم و نیستم. صدا می‌زنم: بچه؟ می‌خواهم بگویم کار خوبی کردی نیامدی و نمی‌توانم. صدا می‌زنم: بچه؟ و باز نمی‌توانم حرفی از دهنم بیرون بکشم. گریه می‌کنم و المیرا انگار پریده باشد از خواب، با صدای خفه می‌پرسد: تو هم نمی‌دونی اسمش چیه؟ و از صداش، انگشت‌های سفید رنگ پریده می‌آید جلوی چشمم، پاهای چاق کوچک و چشم‌هایی که خوب نمی‌بیند. دهانی که باز می‌شود و بسته می‌ماند و موهای لخت و کرکیِ روی جمجمه که نرم و خونی می‌آیند رو» (صادقی: ۳۱).*

در این بخش چند لحظه در حال گزارش است. راوی اول شخص در زمان حال، خواهرش که قصد دارد سقط کند،کمی بعد از سقط، روی تخت بیمارستان است و داستان گزارش این سقط است. از هوا گر می‌گیرد تا نگاهش می‌کنم در حال و هوای مطب است. (اکنون داستان) و باقی سطرها به آینده راوی بر می‌گردد، زیرا هیچ شخصیتی سقط جنین را ندیده است. از این‌جا، هیچ معلوم نیست که خود راوی دیده یا تصورات آشفته وی است؛ زیرا در جای دیگری (در اکنون راوی) می‌گوید:

---

1 . Martin

در پوش توالت فرنگی را بر می‌دارم به ته مانده زرد توش نگاه می‌کنم. دکمهٔ سیفون را می‌زنم و انگار انگشت‌های سفید رنگ پریده می‌آید روی آب، پاهای چاق کوچک و چشم‌هایی که دیگر تو چشم خانه نیستند. آب دور می‌زند و موهای لخت و کرکیِ روی جمجمه نرم می‌آید رو» (همان:٢٦).

تصور راوی است که چنین چیزی را در کاسه توالت می‌بیند نه این‌که فی‌الواقع اتفاق افتاده باشد. راوی با تغییر وجه افعال و رفت و برگشت‌های زمانی، مانند نمایش فیلمی که با جلو و عقب بردن صحنه‌ها به سرعت نمایش داده شود و نتیجه‌گیری پایانی اتفاق بیفتد، چنین صحنه‌ای را می‌آفریند. در حقیقت آینده در این‌جا، آیندهٔ ذهنی در تصور راوی از لحظه ورودشان به مطب است؛ نه صرفا آیندهٔ واقعی اشخاص داستان، زیرا راوی می‌خواهد از طریق تغییر در زمان فعل جمله‌ها، خواننده را با آیندهٔ ذهنی یکی از اشخاص داستان مواجه کند. حتی اگر این کنشی ذهنی باشد باز دیدگاهی ارائه می‌دهد. این شگرد می‌تواند باعث دور زدن سانسورچی شود؛ زیرا «هر راوی که نتوان در زمان و مکان جایش داد، جهان داستانی می‌آفریند که برای شخصیت‌های آن داستان، جهانی واقعی است» (مارتین، همان: ۱۰۷). رخدادی که به عنوان آینده برای خواننده بازگو می‌شود، نتیجهٔ حضور در مطب برای سقط است. با این‌که هیچ‌کجا تصریح به این اتفاق نمی‌شود. در تحلیل زمان روایت باید گفت، زمان پریشی داستان از نوع زمان پریشی ذهنی پاینده‌نگر است. داستان با این خط فرضی روایت می‌شود: بازگشت به گذشته- حال- آیندهٔ ذهنی» (یان[1]، ۱۳۹۹: ۱۸۱). بسامد زمان آینده ذهنی، دوبار است. در این داستانِ کوتاه، زمان روایت داستانی مشخص نیست که چه گاه‌شماری را می‌گذراند و می‌تواند هر زمانی را در برگیرد، اما زمان کنش داستان به اندازهٔ یک سقط جنین است. همان‌طور که پیش از این بیان شد ضرب‌آهنگ داستان به دلیل پاره‌ای حذفیات سریع است» (همان: ۱۸۶).

۱-۲-۳- انتخاب شخصیت کانون‌مند[2]

کانون‌مندسازی به لنز[3]ی اشاره دارد که از پشت آن شخصیت‌ها و رخدادهای روایت را می‌بینیم. شخصیت کانونی هم می‌تواند خود راوی یا دانای کل هم یکی از اشخاص داستان باشد» (ابوت[4]، ۱۳۹۷: ۱۴۱).

1. Jan
2. Focalized character
3 . Lens
4 . Abbott

معمولاً برای فرار از ممیزی، نویسنده اغلب از اشخاصی استفاده می‌کند که شخصیتی تابویی یا اقلیتی مذهبی است. در برخی داستان‌های این مجموعه شخصیت مشاهده‌گر است و جهان بیرون مورد مشاهده وی است. راوی تنها وظیفه‌اش ثبت وقایع از دریچه چشم شخصیت است. در نتیجه با راوی بی-طرف سروکار داریم و همه تحلیل داستان بر دوش خواننده است. این که تحلیل به خواننده و درک او واگذار شود، هوشمندانه باعث عبور از مرحلهٔ سانسور می‌شود؛ زیرا نخستین خواننده، سانسورچی است. بسته به میزان درک و فهم او، داستان قضاوت می‌شود. نمونه شخصیت کانون‌مند در داستان *بند ناف* و *ترخیص* و *آستین‌های خالی* این گونه است.

برخی شخصیت‌ها چالش برانگیزند. داستان حول چالش شخصیت می‌گذرد. همان‌طور که در داستان *ترخیص* گفته شد انتخاب شخصیت رزمنده می‌تواند برای ایجاد چالش کافی باشد.

سن، مقیاسی برای آزمون و خطاست. هر چه سن راوی کمتر باشد، شکستن تابوهای جمعی در آن بیش‌تر دیده می‌شود و امکان لغزش در آن‌ها بیش‌تر و باورپذیرتر است. بیش‌تر شخصیت داستان‌های مرجان صادقی در مجموعه *هاسمیک*، جوان‌اند. از طرفی جنسیت بیش‌تر آن‌ها زن است. زنان رادیکال[1] که خط مشی‌های زندگی سانسور شده‌شان را یکی‌یکی می‌شکنند.

در داستان *ترخیص* تنها راوی داستان در گذشته است. همه اتفاقات در زمان اکنون در حال رخ دادن است و شخصیت اصلی داستان از آن خبر ندارد. مدام کانون روایت عوض شود و همین امر باعث فریب خواننده می‌شود. یعنی نمی‌توان با یک بار خوانش، ماجراهای موازی در داستان را کشف کرد وگریز از سانسور با کمک پیچیدگی در روایت و در حقیقت تغییر کانون اتفاق می‌افتد.

با نگاهی به داستان‌ها و رمان‌های بعد از انقلاب و حتی قبل از انقلاب می‌توان گرایش داستان‌های تابوشکنانه را به زاویه دید متغیر(*شازده احتجاب*)، سوررئال[2](*بوف کور*) روایت ناخودآگاه و نیز استفاده از عنصر کهنگی زبان در داستان‌های سیاسی نسبت داد.

۱-۲-٤- ایجاد پیرنگ فرعی

ایجاد فضای حاشیه‌ای و دور شدن از اصل داستان، توجه بیش از حد به حاشیه و بازنمایی داستان از جایی غیر کانونی از دیگر شگردهاست. حاشیه‌ای که جذاب‌تر از متن است در نویسندگی نوعی نقص به حساب می‌آید؛ به ویژه در پیرنگ فرعی که «حضور آن در درون پیرنگ اصلی فاقد شبکهٔ استدلالی

1 . Radical women
2 . Surreal

محکم است» (داد، ۱۳۹۲: ۱۰۱). مقصود از پیرنگ فرعی یا دوتایی حضور داستانی در بطن داستان اصلی است که سرنوشت داستان را رقم نمی‌زند» (همان). ذهن مخاطب خاص که سانسورچی است به حاشیه‌ای بازگردانده می‌شود که مشکل سانسوری ندارد.

در داستان *ترخیص*، رزمنده‌ای در جبهه، رزمندهٔ دیگری را به اشتباه می‌کُشد بعد از آن به بیماری روانی دچار می‌شود و در آسایشگاه بستری است. اصل داستان در واقع به کام مرگ فرستادن شهیدی به نام یحیی به وسیلهٔ رزمنده‌ای موجی است که می‌تواند شخصیت شهید داستان *آستین‌های خالی* یعنی داستان اول این مجموعه باشد. او سال‌ها با این مساله در ذهنش مبارزه می‌کند که به خاطر خطای او در ندادن دستور عقب‌نشینی، چنین فاجعه‌ای بار آمده است، در نهایت همسرش محبور می‌شود او را به آسایشگاه ببرد. زاویه دید نزدیک به ذهن عزیزالله است و داستان دربارهٔ رابطهٔ او با مصائب همسرش است. خاطرات ذهنی عزیزالله و سنگری که رزمنده در آن کشته شده و تانکی که بقیه رزمندگان را تکه‌تکه کرده است، با فیلمی دربارهٔ مومیایی‌ها که از تلویزیون در حال پخش است در هم می‌آمیزد. ذهن عزیز الله، میانِ سال ۶۱ و حال حاضر تماشای مستند مومیایی و تشریح جنازهٔ او در رفت و برگشت است.

«تلویزیون با صدای خفه‌ای خاموش شد و به جاش صدای غریبهٔ عزیزالله تو خانه پیچید. خوب جیب‌های نداشتهٔ شلوارش را گشت. دست کشید رو یونیفرمش و پا شد ایستاد. تو خانه‌اش دور زد، فکر کرد مجبور است عقب‌نشینی کند. قفسهٔ سینه‌اش انگار که چند کیلومتر دویده باشد تنگ شده بود و وزن جانکاه یحیی رو شانه‌هایش بود هنوز. تو چشمی، راه پله را پایید و دستگیره را گرفت تو مشتش. شهناز آن طرف در نبود و از دیس گود برنج زعفرانی تو دستش بخار بلند نمی‌شد، از آن پشت زبان گوشتالوی قرمزش را رو لب‌هایش نمی‌کشید. در را که باز کرد نشسته بود رو پله‌ها. عزیزالله از همان جا تشر زد بچه‌مان را چه کردی» (صادقی: ٤١).

داستان با بازگشت جذاب به عقب و بیان خاطرات جبهه و صحنه شهادت یحیی شروع می‌شود:

«تنها راه برگشت همان بود، پل‌هایی که مثل مار پیچیده بودند دور خودشان و دری که آن پایین باز بود. کشته‌هایی که روی هم تلنبار بودند، می‌ماندند بالا یا سوراخ‌های به جا مانده از خمپاره‌ای که داشت آب می‌رفت و قد سوراخ سوزن می‌شد. پا شد ایستاد. دستش شل کرد. و به بازوی کش آمده و لخت شهناز نگاه کرد و به درشان که چفت بود، یا به درهایی که دور تا دور نشسته بودند به تماشا» (همان:٤٢).

خواننده تا لحظه آخر نمی‌داند که عزیزالله زنش را هم کشته است. تنها در قسمت پایانی داستان است که صحنه جرم مشخص می شود یحیی و شهناز یکی می‌شوند. متوسل شدن به تابوی رزمنده و جانباز فداکار دفاع مقدس، کسی که در سخت‌ترین شرایط در برابر دشمن از جانش مایه گذاشته و در نهایت به خاطر بیماری‌های حاصل از موج انفجار، خانواده‌اش نیز فدا می‌شود ساختاری تابوشکن به داستان می‌دهد و نویسنده تلاش می‌کند با روی آوردن به پیرنگ فرعی و غافل‌گیری پایانی از بار تابویی درونمایه کم کند. این نکته از این رو اهمیت دارد که می‌تواند شخصیت اصلی داستان هر آدمی با بیماری دو قطبی باشد، ولی انتخاب شخصیت رزمنده انتخابی هوشمندانه است. اجساد مومیایی که از تلویزیون در حال پخش است، پیرنگ فرعی است با واقعیت بیرونی داستان – کشته شدن همسر عزیزالله- در تناسب‌اند. اما پیرنگ اصلی و ربط وقایع داستانی از آن روست که ذهن شخصیت اصلی در لحظهٔ کشتن همسرش نیست، بلکه درون سنگر و در لحظهٔ جنگ به سر می‌برد.

۱-۲-۵- درونمایه و سانسور

مهم‌ترین عاملی که سانسورچی می‌تواند به سرعت و یا از سر عادت به حذف داستان بپردازد درونمایه‌های خاص است. برخی تابوها، اجازه چشم‌پوشی به سانسورچی را نمی‌دهند. این تابوها ثابت و قراردادی نیستند، بلکه در هر عصری و هر دهه‌ای متفاوت است، به عنوان مثال بارزترین درونمایه زمان پهلوی اول و دوم درونمایه سیاسی بود که سبب زندانی شدن شاعران و ادیبانی مانند بهار، اخوان، شاملو شده است. یا این که آثارشان اجازهٔ انتشار نیافته‌اند و خود به انتشار آن در فضای دیگری اقدام کرده-اند؛ از نمونه‌های بارز آن باید از تحریم آثار هدایت و خیام به خاطر فضای فکری دهه شصت نام برد. میلانی معتقد است؛ گذر از نظم مذهبی به سمت و سوی سیاسی و عقلانی یکی از اسباب چالش برانگیزی است که زمینهٔ تجدد را فراهم می آورد. همان‌گونه که در زمان ناصرالدین شاه با گسترش عرفی شدن مسائل مذهبی، رأی فردی بیش‌تر از احکام آسمانی یا استبدادی اهمیت پیدا می‌کرد» (میلانی، ۱۳۸۲: ۱۲۹). این مقوله تنها مربوط به زمان ویژه‌ای نیست؛ بلکه نگاه عام یا دلبخواهی به مقولهٔ مذهب از سوی اهالی قلم، از جمله تابوهای اساسی حکومت‌های دینی است.

از این منظر بخش قابل ملاحظه‌ای از مجموعه داستان *ماسمیک* وارد شدن به حریم تابوهاست. داستان *ماسمیک* بیان ماجرای عاشقانه زنی ارمنی به مردی مسلمان است. آتش این عشق در عکاس‌خانه پدر دختر بالا می‌گیرد. تابوی رزمنده‌ای که بدون عقد شرعی با روسپی‌ای به سر می‌برد. (داستان *آستین‌های خالی*)، تابوی قاتل بودن فرمانده‌ای که از روی جبر عده‌ای را به اشتباه به سمتی هدایت کرد

که درگیر جنگ و در نتیجه شهید شدند (داستان *ترخیص*)، تابوی حاملگی دختران مجرد خانواده‌ای از هم پاشیده (*بند ناف*) از این دست است. علاوه بر آن باید از کاربرد واژگان جنسی، عقیدتی و سیاسی هم یاد کرد؛ به عنوان مثال در داستان *آستین‌های خالی* به کاربردن لفظ جنازه برای شهید، هم‌چنین به کار بردن نام صریح اندام‌های جنسی را می‌توان نام برد.

۳. نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر دو بخش داشت که در بخش نخست به رابطهٔ سانسورچی و مؤلف پرداخته شد. در این رابطه مشخص شد که شیوهٔ سانسورچی در عمل سانسور بر روایت چه و چگونه تأثیری می‌گذارد؟ به هر روی پدیدهٔ سانسور بر جریان داستان نویسی کوتاه فارسی تأثیرگذار بوده و سبب تمایل نویسندگان به شیوه‌های فکری و سبکی خاصی شده است. نویسندگان برای آن که بتوانند مطلبی را که ممیزی اجازهٔ پرداختن به آن را نمی‌دهد در آثار خود به کار ببرند ناچار به تغییر بافت، گفتمان، فرم و حتی محتوا می‌شوند و در برخی مواقع از آن چشم‌پوشی می‌کنند و یا به گفتمان سکوت روی می‌آورند زیرا عمل سانسور گفتگویی یکسویه و مکانیکی از سوی ممیز است. به این ترتیب می‌توان دریافت، اِعمال سانسور، اتخاذ شگردهای خاصی را برای نویسنده به همراه خواهد داشت و همین مسأله دسترسی متن را برای مخاطب عام ممکن است دیریاب و دیرفهم کند. هم‌چنین باید در نظر داشت بسته به این‌که نویسنده کدام شگرد تبدیل، تغییر، حذف را اتخاذ کند سبب می‌شود گاهی اثر از خلاقیت بازماند و سبب بازنمایی آثار به سبک مستقیم و بدون درگیری مخاطب با اثر ادبی شود و در نتیجه آثار بی-کیفیت وارد بازار نشر شود که ارزش ادبی ندارد. اگر نویسنده به تغییر و بیان استعاری و تمثیلی روی آورد در نهایت ادبیات نیازمند تفسیر به‌وجود می‌آید که تنها برای قشر خاصی قابل دریافت می‌شود و از فهم عام باز می‌ماند همان‌گونه که در شعر و نثر دورهٔ پهلوی رواج یافته بود. اما از منظرکاملاً متفاوتی پدیدهٔ سانسور باعث رشد و تعالی نویسندگان و ایجاد خلاقیت شده، ادبیت متن‌ها افزایش یافته طوری که از دریچه‌های متعدد می‌توان به سوژه‌های یکسان نگریست و نه تنها ممیزی را پس پشت گذاشت که با اقبال نویسندگان و جامعه کتابخوان مواجه شد. با توجه به مطالعهٔ موردی بر مجموعه داستان *هاسمیک* به نظر می‌رسد برای نزدیک شدن به تابوهای اجتماعی، مذهبی، حتی سیاسی و در برخی موارد خط قرمزهایی مانند مسالهٔ شهادت و شهید و... نویسنده ناچار شده است روایت دیگرگونه‌ای خلق کند. روایت‌های جریان سیال، منقطع از هم پاشیدگی پیرنگ داستان با کمک روایت تناوبی،

ایجاد شخصیت کانونی، روایت شتابزده سبب تأخیر در ارسال پیام برای مخاطب سانسورچی و در نتیجه همهٔ مخاطبان شده است. از دیگر شگردهایی که نویسنده در پیش گرفته می‌توان از ظرفیت‌های ادیان دیگر مانند ارمنی برای نوشیدن مشروب، رابطه‌های نامتعارف، بازنمایی زنان بدکاره برای تابوهای مذهبی و... یاد کرد. هم‌چنین بیان صحنه‌های عاطفی یا احساسی از طریق بازنمایی صحنه‌های فیلم‌های مشهور سینمایی از تلاش‌های دیگر نویسنده بوده است. به نظر می‌رسد سانسورچی عموماً در بیان مستقیم، قادر به اعمال سانسور خواهد بود.

منابع و مآخذ

ابوت، اچ.پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*، ترجمهٔ رویا پورآذر و نیما.م.اشرفی، چاپ ششم. تهران: اطراف.

ایگلتون، تری (۱۳۹۵). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۹۳). *درجهٔ صفر نوشتار*، ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان، چ پنجم، تهران: هرمس.

بامشکی، سمیرا و دیگران (۱۳۹۶). *اسکاز در داستان‌های ذهنِ حسین سناپور*، جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ دوم، سال پنجم، شمارهٔ پی در پی ۱۹۷، صص ۷۵- ۹۸. https://doi.org /10.22067/JLS.V50I2.68869

تندرو صالح، شاهرخ (۱۳۹۶). *پدیدارشناسی....(شناخت مولفه‌های سانسور در رسانه‌های همگانی)* در گفتگوی با پروفسور گوئل کُهن، تهران: نگاه معاصر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۹). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

جهاندیده، سینا (۱۴۰۱). *نقد ادبی و رویای دموکراسی*، مصاحبه با سینا جهاندیده، بوطیقا، ش (۲۹) صص۷۷- ۹۹.

حنیف، محمد، رضایی، طاهره (۱۳۹۳). *داستان سیاسی و داستان انقلاب اسلامی*، *فرهنگستان*، خرداد، (ش۱)، صص۳۷- ۵۶.

خسروی ، فریبرز (۱۳۷۸). سانسور، تحلیل بر سانسور کتاب در دوره پهلوی دوم، تهران: نظر.

داد، سیما (۱۳۹۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ ششم، تهران: مروارید.

رضایی راد، محمدرضا (۱۳۸۱). *نشانه‌شناسی سانسور و سکوت سخن*، تهران: چاپ طرح نو.

سانتاگ، سوزان (۱۳۹۳). *علیه تفسیر*، ترجمهٔ مجید اخگر، چاپ هفتم، تهران: بیدگل.

صادقی، مرجان (۱۳۹۸). *هاسمیک*، تهران: ثالث.

فرکلاف، نورمن (۱۳۹۸). *تحلیل انتقادی گفتمان*، روح‌الله قاسمی، تهران: اندیشهٔ احسان.

کرمی، فرهاد و دیگران. (۱۳۹۹)، *نزاع بر سر معنا در گفتمان شعر انقلاب*، شعر پژوهی، سال دوازدهم، شماره۱، پیاپی ۴۳، صص۱۷۶-۲۰۴. https://doi.org/ 10.22099/jba.2019.30927.3163

کوندرا، میلان (۱۳۹۳). *هنر رمان*، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، چاپ ششم، تهران: قطره.

مارتین، والاس (۱۳۹۱). *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهبا، چاپ پنجم، تهران: هرمس.

محمدی اصل، عباس (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی میشل فوکو*، تهران: گل آذین.

معصومی، جمشید (۱۳۹۰). سانسور و اقسام و روش‌های آن، مطالعات نقد ادبی، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، دوره ۶، ش ۲۴، صص ۱۶۳- ۱۸۴

میلانی، عباس(۱۳۸۲)، *تجدد و تجدد ستیزی*، تهران: اختران.

میر عابدینی، حسن (۱۳۸۳). *صد سال داستان نویسی در ایران*، ج.۱. تهران: چشمه.

نابوکف، ولادیمیر (۱۳۹۳). *درس گفتارهای ادبیات اروپا*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

نصرتی، مهرداد (۱۳۹۹). *واکاوی «تاثیرات سراسربینی» و «خودسانسوری» در پرتو نقد هنر خویشتن*، شعر پژوهی، سال دوازدهم، شماره۱، پیاپی ۴۳، صص ۲۶۲-۲۹۰ .

نویمان، فرانتس (۱۳۷۳). *آزادی و قدرت و قانون*، گردآورنده، هربرت ماکوزه، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: شرکت سهامی خوارزمی.

هاول، واتسلاف (۱۳۹۸). *قدرت بی‌قدرتان*، ترجمهٔ احسان کیانی‌خواه، تهران: نو.

یان، مانفرد (۱۳۹۹). *روایت‌شناسی راهنمای خواننده به نظریهٔ روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: علمی و فرهنگی.

References

Abbott, H. P. (2018). *Narrative literacy* (R. PourAzar & N. M. Ashrafi, Trans., 6th ed.). Tehran: Ataraf Publications. (In Persian)

Bameshki, S., et al. (2017). Skaz in the mind-stories of Hossein Sanapour. *Modern Literary Essays*, 5(2), 75–98. (In Persian) https://doi.org/10.22067/JLS.V50I2.68869

Barthes, R. (2014). *Writing degree zero*. Translated by; S. D. Daqiqian, 5th ed. Tehran: Hermes Publications. (In Persian)

Daad, S. (2013). *Dictionary of literary terms* (6th ed.). Tehran: Morvarid Publishing. (In Persian)

Eagleton, T. (2016). *An introduction to literary theory*. Translated by; A. Mokhber. Tehran: Markaz Publications. (In Persian)

Fairclough, N. (2019). *Critical discourse analysis*. Translated by; R. Ghasemi. Tehran: Andisheh-ye Ehsan Publications. (In Persian)

Hanif, M., & Rezaei, T. (2014/1393). Political narrative and the Islamic Revolution: Special issue of the Academy. *Farhangestan*, 1, 37–56. (In Persian)

Havel, V. (2019). *Power of the powerless* (E. Kiani-Khah, Trans.). Tehran: No Publications. (In Persian)

Jahandideh, S. (2022). Literary criticism and the dream of democracy. Boutiqah Publications, (29), 77–99. (In Persian)

Jan, M. (2020). *Narratology: A reader's guide to narrative theory*. Translated by; A. Hari. Tehran: Elmi va Farhangi Publications. (In Persian).

Karami, F., et al. (2020). Contesting meaning in revolutionary poetry discourse. *Poetry Studies*, 12(1), 176–204. (In Persian)
https://doi.org/10.22099/JBA.2019.30927.3163

Khosravi, F. (1999). *Censorship: Analysis of book censorship in the Pahlavi II era*. Tehran: Nazar Publications. (In Persian)

Kundera, M. (2014). *The art of the novel*. Translated by; P. Homayounpour, 6th ed. Tehran: Ghatreh Publishing. (In Persian)

Martin, W. (2012). *Narrative theories*. Translated by; M. Shahba, 5th ed.). Tehran: Hermes Publications. (In Persian)

Masoumi, J. (2011). Censorship and its types and methods. *Quarterly of Literary Criticism Studies*, 6(24), 163–184. (In Persian)

Milani, A. (2003). *Modernity and anti-modernity*. Tehran: Akhtaran Publications. (In Persian)

Mir-Abedini, H. (2004). *One hundred years of novel writing in Iran* (Vol. 1). Tehran: Cheshmeh Publications. (In Persian)

Mohammadi Asl, A. (2013). *Sociology of Michel Foucault*. Tehran: Golazin Publications. (In Persian)

Nabokov, V. (2014). *Lectures on European literature* (F. Taheri, Trans.). Tehran: Niloufar Publications. (In Persian)

Neuman, F. (1994). *Freedom, power, and law* (H. Makoze, Comp.; E. Fouladvand, Trans.). Tehran: Khwarazmi Publications. (In Persian)

Nosrati, M. (2020). Investigating the effects of all-encompassing view and self-censorship in light of art critique. *Poetry Studies*, 12(1), 262–290. (In Persian)

Rezaei rad, M. (2002). *Semiotics of Censorship and Silence of Speech*. Tehran: Tarh-e No Publications. (In Persian)

Sadeghi, M. (2019). *Hasmik*. Tehran: Sales Publications. (In Persian)

Sontag, S. (2014). *Against interpretation*. Translated by; M. Akhgar, 7th ed. Tehran: Bidgol Publications. (In Persian)

Tandorou Saleh, S. (2017). Phenomenology: Identifying the components of censorship in mass media. In *Dialogue with Professor Goel Cohen*. Tehran: Contemporary View Publications. (In Persian)

Todorov, T. (2010). *Structuralist poetics*. Translated by; M. Nabavi, 2nd ed. Tehran: Agah Publications. (In Persian)